

差異化される映画 プレヒト演劇と映画

高木 繁光

1 .

大友良英は、高橋悠治のワークショップに参加して体験したという「音に集中しない聴取の訓練」をめぐって次のように書いている。音の聴き方には、「認識的に聴く方法」と「非認識的とでもいうしかない、ぼんやりと全体を感じるような聴き方」があり、互いに「補完しあって聴取を可能にしている」。前者は、音を「どこまでも正確に明確に聴き取る」ために意識を集中し、「音を選別して意味として認識」する聴き方、あるいは「自分の知っている音を過去の記憶と参照して、その音がなんであるかを認識する作業」である。一方、後者は、「ある音に集中せずに、自分のいる状況全体の音をひたすら「ぼや～ん」と長時間、聴く」こと、「意識していなくても感じている何か」、「自分の立ち位置や存在、意識下の意志決定や次の行動をする上で非常に重要な役目を担っているとすら思える」ものに関わる「認識外聴取」であると大友は言う。つまり、大友は聴くということを、集中と散漫、意識化された記憶と無意識的なものという二方向から捉えながら、Sachiko Mや杉本拓の音楽、あるいは相米慎二の映画における「認識外聴取」の重要性へと話を続けてゆく。¹

ここで大友が言う意識を集中しない「認識外聴取」を、プレヒトの叙事演劇の特徴としてベンヤミンが挙げる「リラックスした関心」と関連づけることができよう。² ベンヤミンによれば、叙事演劇は、「リラックスした観衆、劇の展開を緊張を解いて追う観衆を望んでいる」。ここで「リラックス」とは、観客を話の筋に集中させないこと、「演技法やポスターや文字幕によっ

『言語文化』9-1 : 71 - 95ページ 2006.
同志社大学言語文化学会 ©高木繁光

て叙事的に引き伸ばして見せ」ることで、舞台から「センセーションの性格を追い払うこと」を意味している。

叙事演劇の上演は観衆のリラックスした関心に向けられているが、この関心の特徴はほかでもなく、観衆の感情移入能力に訴えて生じるものではほとんどない、という点にある。叙事演劇の技巧とは、感情移入ではなく、それに代わってむしろ、驚きを呼び醒ますことなのだ。定式化して言えば、観衆は、主人公に感情移入することではなく、それに代わってむしろ、主人公の振舞いを規定している状況に驚くことを学ぶ、これこそを期待されている。³

ブレヒトは、「リラックスした」叙事演劇を、劇の展開に観客を集中させてカタルシスを与えるギリシア悲劇的な「劇的演劇」に対立するものとして「非アリストテレス的ドラマトゥルギー」と呼ぶ。そこでは筋の展開よりもむしろ状況の表現に重点が置かれるが、この状況の発見＝異化は、何よりも「出来事の流れを中断することによってなされる」と言われる。

叙事演劇は、映画フィルムの映像のように、ひとコマずつ進行する。その基本形式は、作品のそれぞれに際立った特徴をもつ個々のシチュエーション同士が会うときの、ショックという形式である。ソングや字幕や特定の身振りといったものが、ひとつのシチュエーションを、他のシチュエーションに対して際立たせる。こうして、切れ目となる合間が生じ、それが観衆のイリュージョンをむしろ阻害する。感情移入しようと構えている観衆の心の用意を萎えさせてしまうのだ。(…) 叙事演劇における俳優の使命は、彼が演技中にも冷静な頭に保持していることを、その演技の中で証明することにある。俳優にとっても、感情移入はほとんど使用できない。(…) 劇の演技をしているのだというイメージを手掛かりとすることによって、おそらく最も囚われなしに、叙事演劇に近づけるだろう。⁴

叙事演劇とは、行為の中断としての「身振りの演劇」であり、テキストの連関の中断としての「引用可能の演劇」であるとも言い換えられる。「ソングや字幕や特定の身振り」によって劇の流れをたえず中断し、俳優もまた登場人物に感情移入することをみずからに禁じ、お芝居らしさを強調した「ぎこちない演技をすることで、観客の意識がストーリーに集中することを妨げ、観客が「醒めた観察者」として物語を取り巻く状況全体を発見するよう導き、「教育する」こと。プレヒト演劇の演出家でもあったスタラン・デュードフがプレヒトらとともに集団製作したワイマール時代の共産主義映画『クーレ・ワンペ 世界は誰のものか』（1932）では、失業者に溢れるベルリン郊外の湖畔に建てられたテント村クーレ・ワンペでの共同生活を中心に、プロレタリア・スポーツ祭典、労働運動歌の合唱、値崩れ防止のためのコーヒー豆腐棄という資本主義経済システムの欠陥についての列車中での議論など独立した個々のエピソードが緩やかに連結されながら労働者の置かれた状況が描かれるが、この作品の検閲の際、失業者の自殺を描いたシーンをめぐって検閲官が、プレヒトたちが「人間を描かずに、いわば類型を描いている」、「人を感動させる個人的運命を造形すること」に重点を置かず、俳優は演技を「まるで胡瓜の皮の剥き方を演ずるように」、「実に機械的」に演じていると、まさに叙事演劇的演出法について、「ぼくらに最も好意的な批評家よりもはるかに、ぼくらの芸術的意図の核心を衝いた」批判をしたことをプレヒトは報告している。⁵

カタルシスの特徴とするギリシア悲劇からのこのような脱出の試み、「非悲劇的主人公探し」の道筋とは、ベンヤミンによれば、「ヨーロッパを貫く街道であり、しかしまたドイツを貫いて通る街道でもある」。

中世演劇とバロック演劇の遺産が私たちのもとにもたらされた道は、むしろ密輸用の間道、抜け道と言うべきだろうか。この抜け道が今日、草ぼうぼうの荒れはた道とはいえ、プレヒトの劇作品の中に姿を現わすのだ。⁶

つまり、ベンヤミンはプレヒトの叙事演劇を、彼が『ドイツ悲劇の根源』

で分析したバロック演劇を継承するものとして捉え、ギリシア悲劇の対極にあるヨーロッパ=ドイツ的なものと位置づける。それはギリシア的パトスに西洋的ユノーの明晰さを対置した⁷ヘルダーリンの「バロック的」⁸なソフォクレス翻訳から、それを翻案したブレヒト、そして、それを基に『アンティゴネ』（1991-92）を撮ったストロープ=ユイレへと連なる流れである。

ベンヤミンは、ブレヒトの叙事演劇とみずからのバロック演劇の発想を並列して次のように述べている。

ブレヒトは叙事演劇の話をする。児童劇で演出の欠陥が、異化効果を生み出しながら、叙事的な特徴を舞台に与えることなど。旅回りの一座でも似たようなことがおこりうるという。ぼくはジュネーブで見た『ル・シッド』を思い出す。その舞台で国王の頭に冠がかしいでっているのを目にしたとき、ぼくの心に閃くものがあって、九年後にその考えを『ドイツ悲劇の根源』に定着したのだった。⁹

叙事演劇とベンヤミンのバロック演劇に共通するのは、演劇における「自然らしさ」を破綻させ、不自然さ=お芝居らしさをあえて強調し、演じられる事柄の演劇性とそれが置かれている状況を観客に意識させることである。このような異化効果は、叙事演劇においては観客の感情移入を妨げる頻繁な劇の中断や不自然な醒めた演技によって、バロック演劇においては、「表意的な文字像の中に呪縛された深い意味を、生氣ある音声において解き放つことは、実際、この文学にはできなかった」¹⁰とベンヤミンが言うように、死体のように硬直した身体=文字像とその意味を解き明かせぬまま空転を続ける長広舌との齟齬をとおして得られる（例えばオーソン・ウェルズの『市民ケーン』（1941）のように）。

マノエル・デ・オリヴェイラの『ノン、あるいは支配の虚しい栄光』（1990）は、ブレヒトやハイナー・ミュラーを上演していた¹¹劇団コルヌコピアを率いるルイス・ミゲル・シントラを語り部として、人間の支配欲に神のノン=死の絶対性を対置するというテーマ面はもとより、「映像を、永遠性という捉え方に等しい土台に据える」ための契機として古典絵画のような

「完全な静止性」を重視する¹²オリヴェイラによる、静止状態の身体と語りの持続とが緊張関係を生み出す演出においてもバロック的特徴を示しているが、同時に、赤坂大輔が指摘するように、戦闘で旗を守る兵士の両腕が切り落とされるシーンで、「ハリウッド映画のように自然さや本当らしさを要求されて血糊やCGを装飾された映像ではなく、絵画に依拠した画面が歴史的再現の表象であることを強調する」¹³叙事演劇的演出も用いられるように、バロック的なものとプレヒト的なものが入り混じり、両者の区別は意味をなさなくなっている。

2 .

叙事演劇的映画において状況の発見 = 異化は、何よりも大友の言う「認識外聴取」を有効に作動させることによってなされる。例えばストロブ=ユイレの『セザンヌ』(1989)において、セザンヌの水浴図を捉えた固定ショットで、突然周囲の物音がはっきりと聴取されるとき、過去の静止態として永続性を保つ絵画が、映画撮影時の時間の流れに晒されてあるものとして明確に意識される。あるいは、モンテイロの遺作『行き還り』(2003)で、公園のベンチに座るモンテイロを捉えた固定ショットのフレーム外からリスボンの街の様々なざわめきが聞えてくるとき、そこで演じられる「三文芝居」をとおして観客は「映画を見なければ決して意識して聴くことはなかった日常の音」¹⁴を発見する。

ソクーロフの『静かなる一頁』(1993)において、ドストエフスキーの『罪と罰』という物語の下に隠された「静かなる頁」とは、ほとんど全編を流れる水のさざめき、それと重なる少女の「静かな美しい声」に耳を澄まし、ゆったりと聴くことをとおして開かれるものとしてあった。ペテルブルグを流れる運河をたゆたいながら、『エルミタージュ幻想』(2002)のラスト同様、まるでこの街そのものが漂っているかのように始まるこの映画では、運河のさざめき、吹雪く海の波の寄せ返しというペテルブルグの囁きを、自分を導く声として聴く力をもつ少女が、その声に促されてラスコルニコフを訪れ、やがてその音と少女自身の声とがひとつに溶け合い、水辺に横たわる彼を浸し、包み込む。『罪と罰』という物語が展開するフレーム外から聞こえてく

る水の街の「認識外聴取」的な音を主役とすることで、ソクーロフはこの作品に叙事演劇的な広がりを与えていると言えよう。

相米の遺作となった『風花』（2000）の音楽を担当した大友は、この中で反復的に聴かれる小川のせせらぎの効果音について、「この冒頭の小川の音は映画を見ている人にある漠然としたイメージを残して、気付かぬうちに小川の音が引き金になって、ある種の空気みたいなものを観客に、ややサブプリミナル的にフラッシュバックさせる効果」があると言い、音楽制作に際しては、進行中の画面に直接意味づけをする「水平的」音楽ではなく、この小川の音や、やはり反復的に挿入される、桜の花びら、紙吹雪といった「様々な風花的なもの」のイメージと「垂直的に」呼応する「周辺聴取的な耳のほうに働きかける音楽」になるよう試みたと述べている。¹⁵

叙事演劇としての映画は、この「周辺聴取的な」音の効果を最大限用いることによって、いつかどこかで聴いた音、いつかどこかで見た風景という観客の無意識的記憶に訴えかける。もちろん相米はこのような音の用法に精通していた稀有な作家であり、例えば『東京上空いらっしやいませ』（1990）では、交通事故で死んだアイドル歌手（牧瀬理穂）が天上から地球を眺める冒頭近くのシーンが、地上に戻り一人少女が公園で球体の回転遊具を廻すシーンへと連なり、その遊具の軋む金属音が、しばらくして死後の記憶のフラッシュバックのように地球の自転に眩暈を覚える彼女の幻聴の地軸の軋みとして反復され、それがさらに作品中で反復的に聴かれ真実の生を暗示する子供の笑い声、逆に死を暗示する水のせせらぎ、蟋蟀の鳴き声のいずれとも共鳴することで、映画の音響空間を形成してゆく。

プレヒトを「注目すべき詩人にして、理論的芸術家かつ組織力の天才」¹⁶と崇拜するジャン・ルノワールは、『クーレ・ワンペ』の副題「世界は誰のものか」への応答となるフランス共産党キャンペーン映画『人生は我らのもの』（1936）の集団製作においてルイ・アラゴンの依頼で「演出家兼総指揮者」を引き受け¹⁷、ニュース映像を用いたドキュメンタリー性に、「フランスはフランス人のものではない」と直立して叫ぶ群像とフランスを実質支配する二百家族の戯画のモンタージュなど叙事演劇的要素を融合させながら、コーヒー豆廃棄の逸話を反復することで『クーレ・ワンペ』への、ジャン・

ダステを小学校教師として出演させることでジャン・ヴィゴの『新学期 操行ゼロ』(1933)への、ヒトラーの演説に犬の声をかぶせることでチャップリンの『街の灯』(1931)への映画史的オマージュを捧げている。

このルノワールが、フロバールを原作に19世紀中頃のフランス社会を描き、ブレヒトにも賞賛された¹⁸『ボヴァリー夫人』(1933)では、足音というやはり「周辺聴取的な」音が、唯物論的に観察された時代状況の中で機械的に作動する登場人物たちの特性を指示する上で重要な役割を担っている。騎士道に憧れる上昇志向の強いエンマと愚鈍でお人好みな医師シャルル・ボヴァリーがそもそも知り合うのが、エンマの父ルオーの足の治療がきっかけであり、馬の足音を響かせて往診するシャルルにエンマは、馬は馬車よりエレガントだと好意を示し、結婚後には、夫婦で馬車に乗り散歩する。結婚生活に退屈し始めたエンマが最初にシャルルの身なりに難癖をつけるのは、彼の愛用の長靴についてであり、上流階級の舞踏会でワルツのステップを覚えたエンマは、靴がきつくて踊れないと言う夫に愛想を尽かす。彼女がロドルフと関係をもつのは乗馬を通じてであり、後にレオンと結ばれるのも走る馬車の中である。医師として名声を得るために試みたイポリットの足の外科手術にシャルルが失敗したのを機に、ロドルフに駆け落ちを迫り、逆に捨てられるエンマは、おもてを走る馬の足音を聴いて失神する。映画の主調音であるこの馬の足音は、後半部では、レオンとの逢引のためにルーアンとヨンヴィルをエンマが往復するときの馬車によって引き継がれる。一方、エンマと男たちの関係にも、エンマの乗馬のための足置きとして自分の手を差し出すロドルフ、密会でエンマの靴を脱がすレオン、金の無心に来たエンマの足を愛でるギョマン氏と必ず足が介在してくる。人間関係をこのような足と馬の足音との相関関係において捉える演出は、不自由な足を引き摺り馬蹄の音を立てて歩くイポリットにその中心点を見出す。彼が手術の後、足に矯正具を嵌められたり、鋸で足を切断されたりと医学的実験対象としてあくまで物質的に扱われるように、エンマもまた服飾店に並ぶマネキンのように、次々に衣装を着替えながら、失恋のショックから空ろな眼で宙を眺めたり、オペラを観た興奮で眼を異様に見ひらいたり、レオンとの抱擁で冷汗をかいたり、砒素を飲んで錯乱したりと、自分ではコントロールできない気質や身体条件に

よって左右される自動人形的存在として描かれている。この映画の登場人物たちは、例えば機械が止まるようにあっけなく死んでしまうシャルルの前妻、魂の相談に来たエンマを相手に唯物論的なお喋りに徹する神父、農事共進大会の授賞式で小刻みに手が震える老婆など、多かれ少なかれ馬の足音が刻む機械的リズムに従って動く自動人形的なところがあり、エンマの臨終を見守るシャルルの傍らに杖をついたイポリットが付き添うという原作にないシーンをルノワールが加えたのも、イポリットが彼らを取り巻く状況のメカニズムを最もよく示す典型的存在だからにほかならない。

『ボヴァリー夫人』が撮られた1930年代にはまだ『ドウロ河』(1931)などドキュメンタリー作品を撮っていたオリヴェイラが、やがて、「すべての芸術の集大成としての演劇が映画の背後には」あり、「映画を作るにはまずカメラの前に演劇を見せねばならない」¹⁹という「上演の映画」、つまり、「演劇はカメラ前で上演され、その撮影時の記録となり、また解体される」²⁰と赤坂が言う演劇上演についてのドキュメンタリーへと向かい、「演劇が基礎なのだという視点のおかげで、映画の主な潜在能力とは、音と映像を同時に定着できる能力だということを発見した」²¹ように、ルノワールはこの『ボヴァリー夫人』において、兄ピエール・ルノワールやヴァランチヌ・テシエなどプロの舞台俳優を起用し、音と映像の両面において「現実的な背景と、できるだけ様式化された演技の結合」²²という演劇的実験（もちろんルノワールはすでにサイレント期に『マッチ売りの少女』(1928)などでチャップリン的な様式化された演技の探求をしているが）をおこない、後年のコメディア・デラルテ風メタ演劇的映画への道を辿り始める。

一方、ルノワールが自分と比較して、「ロベルトは純粋なフランスの伝統、つまり、人間を追及する伝統の継承者です。私はイタリア的であろうと努め、コメディア・デラルテを再発見しようとしています。」²³と語るイタリア・ネオレアリスモの作家ロベルト・ロッセリーニは、人間を科学的に見つめるというドキュメンタリーの手法に徹しながら、「リアリズムにうちこむことによって演劇を発見」²⁴するとゴダールが言うように、ジャン・コクトーがコメディ・フランセーズのために書いた一人芝居『人間の声』(『アモーレ』第一話、1948)やポール・クローデル原作、アルテュール・オネゲル

作曲の劇的オラトリオ『火刑台上のジャンヌ・ダルク』(1954)などの映画化を経て、やはり「上演の映画」へと向かってゆく。そして、その際、ロッセリーニもまたルノワール同様、撮影される演劇の聴覚的要素の扱いにきわめて意識的であったことは、例えば『人間の声』で、受話器に向かい延々と喋るアンナ・マニャーニの声を聞かせるにも、二回目の電話以降受話器から漏れてくる相手の声のかすかな機械音、あるいは、電話の合間に聞こえてくる外の物音といった「周辺聴取的」音によって、女が置かれている状況全体を暗示する音響空間を創出する演出にもうかがえる。

メカスが「映画の教科書」と呼ぶ²⁵『ルイ14世による権力掌握』(1966)は、ロッセリーニ自身によれば、「権力交替のメカニズム」に関する「教育的なテレビ・ドキュメンタリー」であり、その演出についてロッセリーニが、「演技を控えめに、セリフも抑え」、「ドラマチックな部分を全部取り除」き、「劇的な盛り上がりは安易な出口、逃避」として退け、「事実に対して冷静」に、「ルイ王の心理は小さな事柄を通じて」表そうとしたと述べていることは²⁶、プレヒトの叙事演劇との近さを示している。もともとロッセリーニの映画は「挿話の映画」であり、彼は「連続した^{ナラティブ}叙述」や「論理的な結びつき」を避けることを「心地よく感じ」、「^{ストーリー}説話の予定された限界に留まること」が「最大の疲労」となる作家である。²⁷ つまり、観客をストーリー展開に集中させる「劇的演劇」を苦手とするロッセリーニは、個々のエピソード的シーンの連結によって劇の流れをたえず中断しながら、不自然に演出され異化された状況の提示をとおして観客に違和感を与えるという叙事演劇的手法を取るのである。『ルイ14世による権力掌握』では、この状況異化のために、やはり足音が大きな役割を担っている。川辺で民衆が王の噂話をしている冒頭シーンから、籠を手に画面を横切る女の足音、危篤のマザラン宰相の診察に向かう医師団が乗る馬の足音、鳥の鳴き声、鐘の音などが異様にはっきりと聞こえる。宮殿では、ベッドにすでに死体のように横たわる不動のマザランの周りを動き回る人々の足音が響き渡る。このマザランと対をなすように、王もまた朝ベッドに横たわったまま臣下を侍らせ、王の指令で機械的に連動して動く人々の足音が宮殿内に鳴り響く。マザランの臨終シーンでは、それまで隣室の床に横たわり眠っていた夜警や侍女たちが、死の知らせ

とともに起き上がり、死せるマザランをめぐる次第に多くの者たちが動き回る。前半部で瀕死のマザランの不動の身体を中心として慌しく動く人々が記録されるのに対して、後半部ではルイ14世が、フーケーの逮捕、王の衣装のデザイン、ヴェルサイユ宮殿建設などを経て太陽王としての支配の舞台を演出してゆく過程が描かれる。そこでの王はまさに舞台監督のように振る舞いながら、最後には玉座に権威の象徴として坐し、周囲に居並ぶ臣下を見下ろす演劇的な食事風景の不動の中心にみずからを位置づけ、王の指令によって機械的に作動し、下部組織（例えば調理場）へ行くほどその動きが活発になる上演システムを作り上げる。つまり、この作品は、死と太陽をそれぞれ表象するマザランとルイ14世が、不動の中心として重なり合う権力の舞台形成の記録となっている。

3 .

相米の『東京上空いらっしやいませ』と同じく、地上の生が人形芝居のように見える高みに主人公の視点を置きながら、死後の生をなによりも聴覚的に研ぎ澄まされたものとして提示するロッセリーニの『火刑台上のジャンヌ・ダルク』において、死後もジャンヌを苦しめるのは、裁判を記録する書記のペンが羊皮紙を引掻く音の記憶であった。その裁判記録が死後の回想をとおして、天使によって翻訳された一冊の書物へと変容し、ジャンヌが天上から響く未知の声を聴くことによって、火刑の炎は、地上の束縛から彼女を解き放つ聖なる火となり救済がもたらされる。

人生をこのような一冊の書物として回想することに関して、ベンヤミンはブレヒトとの対話で、「人生の真の尺度は想起なのだ。それは後を振り返りながら、人生を稲妻のように走り抜ける。(…)古代人のように、人生が書かれた文字に変容した者は、この文字をただ逆に辿って読んでみるがよい。そうすることによってのみ、彼らは自分自身にめぐり会う、(…)」²⁸と語っているが、この「人生が書かれた文字に変容した」とは、どういう意味なのか。『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』では次のように言われている。

早いうちから私は、言葉の中に自分を包み込んで ヴォルテ言葉は本当は

ヴォルケ
雲 だった　雲隠れすることを学んだ。類似を認識するという才能は、実際、似たものになるように、また似た振舞いをとるように強い太古の力の、その痕跡にほかならない。私にそのように強いのは言葉だった。それも、私を模範的な子供らに似させようとする言葉ではなく、住居や家具や衣服に似させるような言葉だった。(…)私自身は、身のまわりに置かれたあれやこれやに似させられて、すっかり歪められていた。貝殻に棲むやどかりさながら、私は、いまでは主のいなくなった貝殻のように空ろな姿を私の前に晒している、十九世紀に棲まっていたのである。この貝殻を耳に押し当ててみる。何が聞こえてくるだろうか？(…)私の耳に聞こえてくるのは、バケツから鉄のストープの中に落ちる無煙炭の、ザアツという短い音であり、ガスマントルの焰が点火されるとき、くぐもったポツという音、また、通りを馬車が行き過ぎるとき、真鍮の車輪の上でランプの笠がたてる、カタカタという音なのである。その他にも、鍵籠のガチャガチャと鳴る音、表階段と裏階段の、それぞれの呼び鈴の音など。そして、最後に、小さな童謡のひと節も。²⁹

「言葉の中に自分を包み込んで(…)雲隠れする」とは、住居や家具や衣服など「身のまわりに置かれたあれやこれや」を擬態すること、文字＝記号として捉えられたそれら事物に似たものとなり、そこに自分を紛れ込ませることである。隠れんぼをする子供のように、「主のいなくなった貝殻」のような空ろな風景をなす事物の間に身を隠し耳を澄ますとき、聞こえてくるのは、十九世紀という時代の「周辺聴取的な」音である。すなわち、「人生が書かれた文字に変容した」とは、「私」を主人公として統合された物語＝自伝として人生を見るのではなく、「私」を含めた状況全体を、断片化した文字＝記号の集積と捉え、そのざわめきを聴取する非人称的な想起にほかならない。

このような文字＝記号は、ベンヤミンがバロック演劇において「文字的性格」³⁰をもつと言うアレゴリーに相当する。「われわれが外部の自然に見るすべてのものは、それ自体すでに、われわれに向けられた文字であり、したが

って一種の記号言語である」³¹というバーダーの一節が引用されるように、アレゴリカーは事物を「隠された知見の領域への鍵」となる文字 = 記号として見、「この隠された知見のエムブレムとして崇拝する」。つまり、事物は、おのれ自身ではない他の何かを指示する暗号でありながら、同時に、「中国の文字とほとんど同様に」、「それ自体、知見に値する対象」となる。³² それゆえ、アレゴリーと結びついたバロック悲劇は、「根本的にレーゼドラマ」として読解されるべきものであり、観客は「ちょうど読者のように、劇の中に沈潜していった」と言われる。³³

『火刑台上のジャンヌ・ダルク』では、豚の裁判長、羊の陪審判事、ロバの書記、カードゲーム化された戦、酒樽母さんに石臼おやじといったアレゴリーの形象による演劇シーンが、天使によって翻訳された本の頁として提示され、同時に天上から聖ドミニクとともにそれを観劇するジャンヌの反応が映されるが、やがてその観劇を通じて自分の生の意味を理解したジャンヌ自身も、本の挿絵のように作り物性を強調されたその舞台の一部となり、いかにもお芝居じみた演技をしながら、キアロスタミの映画のラストのように、超ロングショットによって捉えられたひとつの点となって昇天する。

ここでキアロスタミが、ロングショットについて『桜桃の味』(1997)の登場人物をめぐって次のように語っているのを想起しておきたい。

私は観客とのあらゆる情緒的繋がりを避けるために、男の物語を語りたくありませんでした。私の登場人物は、建物の規模を示す目的で建築見取図に描かれる人間のようなものです。それは観客が感情移入できる作中人物 (personages) ではなく、形姿 (figures) なのです。(…) 演出スタイルも少し演劇的です、なぜなら私は誰も登場人物に近づけたくなかったからです。誰も彼らに近づけないために、もしできるなら、映画全体をロングショットで撮りたかったくらいです。³⁴

キアロスタミの登場人物は、長廻しのロングで捉えられることによって観客の感情移入の対象となることを免れ、かつ不自然に演劇的な演出によってその「形姿」性を強調される。彼らは劇の中心として特権化されることなく、

風景の中を動く「形姿」として、土埃の舞う道、木々のざわめき、光の戯れなど同等の資格でフレームに収まり、全体として日常という時間の反復を示す。すなわち、あの書割のように作り物めいた幾何学的なジグザグ道を登場人物がひとつの点として往復することによって、映画全体が演劇的反復として様式化され、道が人生の、反復運動が日常を生きることの比喻となるアレゴリー劇の様相を呈することになる。

ロッセリーニが『火刑台上のジャンヌ・ダルク』において、個々の演劇シーンを超ロングショットで捉え、螺旋状の天使の列に囲まれて昇天するジャンヌをひとつの点として、ほとんど抽象的な装飾画に還元して映し出すときにも、キアロスタミにおけるのと同じ効果が狙われている。両者にとって登場人物＝「形姿」も含めた事物・書割（＝風景）の全体は、ベンヤミンが言う文字＝記号の集積として読解されるべきアレゴリカルな演劇空間として現れる。

キアロスタミ作品の多くのラストシーンで風景がイスラム絨毯の幾何学模様のように抽象化されて提示されるように、事物を文字＝記号として見るアレゴリカーの視線には、画家マチスのように三次元を二次元へと還元しようとする強い意志がうかがえる。映画においてこのような平面性への移し変えは、キアロスタミ的なロングショット以外にも、真正面から人物を写真のように捉える固定ショットによってなされるが、パラジャーノフの『ざくろの色』（1968）は、この手法でアルメニアの詩人の生涯をアレゴリー化し、二次元的な装飾模様として映像化しようとする作品である。

そこでは繰り返し目にされる回転するオブジェと振り子運動をするオブジェが永遠と時間のアレゴリーとなりながら、織機の錘と機の運動をそれぞれ表象することで、糸を染め、絨毯を織り、水で洗うイメージと結ばれ、この機織の過程と呼応してスクリーン上で身体によって演じられる三次元の演劇が、真正面からのショットをとおして、詩人の生涯を暗示する文字＝記号としての平面的アレゴリー模様へと織られてゆく。織られる布帛は、風に吹かれる書物の頁であり、碑銘を刻まれた古代アルメニアの長方形の墓石であり、映画のスクリーンそのものでもある。その表面を流れる水は、染色を仕上げる水であり、スクリーン上の光と影の揺らぎとも見える。そこでは身体の位

置、姿勢、仕草、顔の表情、角度、事物の配置、色彩、字幕、リングを齧る音、ぶどうを踏む音、足を洗う音など、すべてが読み解かれるべき文字＝記号として提示される。

4 .

演劇をこのような「レーゼドラマ」として捉える見方は、プレヒトの叙事演劇においても「演劇の文書化」というテーゼとして見出せる。プレヒトにとって「演劇の文書化」とは、例えばオペラ『マハゴニー』がそうであるように、舞台上にそのシーンのタイトルを投影し、観客に劇の展開を周知させることで、「構成されたものに、形式化されたものを浸透させ」、劇の「流れの中で考える」よりも「流れの上から考える」態度、つまり、未知のストーリーに集中するのではなく、「たばこを吸いながら眺める」という余裕のある「複合的視線」を生じさせ、「劇中に脚注や参照頁を導入する」という「叙事的様式」を可能にすることである。³⁵ それは換言すれば、投影されるテキストや映像あるいは中国演劇のように様式化された身振りの引用によってたえず中断され、「素材としてのセンセーションをすでに奪われている」出来事を、「劇的演劇」とは別の仕方で見せさせること³⁶、すなわち、中国のアーティストがするように、舞台上で生起する事柄を、魔術という「科学の原-段階、初原的科学技術の芸術表現」である「神秘」として、つまり、自明さを奪われ、驚きをもってはじめて目にされる謎、ベンヤミンの言う「隠された知見の領域への鍵」となる文字＝記号として、科学的な醒めた視線に晒すことを意味している。³⁷

慣れ親しんだ自明の文脈から事物を引き剥がし、はじめて見るかのような驚きとともに発見させるというこの異化効果に不可欠なのが、主体の二重化とも言える「複合的視線」である。

俳優はひとつの事柄を提示して見せなければならない、と同時に自分を提示して見せなければならない。彼はもちろん、自分を提示して見せることによって、その事柄を提示して見せる、と同時に、その事柄を提示して見せることによって、自分を提示して見せるのだ。これら

二つの使命は重なり合うのではあるが、しかしやはり、両者の差異が消えてしまうほどぴったりと重なり合ってしまうてはならない。³⁸

この「複合的視線」は映画において、何よりも俳優の視線とカメラの視線の二重性として現れるが、これについてパゾリーニが「自由間接話法」という概念を用いて論じていることは³⁹、ブレヒトの理論と密接に関連しているように思える。ドゥルーズによれば、パゾリーニの「自由間接話法」とは、例えば方言と標準語が拮抗する言語体系のように「それ自体不均質な体系の中での相関的な二つの主体の差異化」⁴⁰である。この二つの主体の関係を、パゾリーニは「ミメシス」=擬態と呼ぶが、それは一方が他方を従属的に真似ることではなく、「非対称的な二つの過程の相関関係」⁴¹であると言われるとき、ブレヒトの『マハゴニー』で、美術監督カスパー・ネーヤーによって投影される大喰らいのスケッチ画の前で、俳優が大喰らいを演じるという二重化においてベンヤミンが指摘する、実物とイメージ、現実と虚構の境界失効という異化効果が想起される。⁴² このようなひとつの体系の中での「主体の二重化、あるいは差異化」とは、パゾリーニの「自由間接話法」において、あえて「カメラを感じさせること」によって、カメラという「別の知覚のフレームの中での知覚」、「カメラ=自意識の中でのイメージの反省」に到達することであるとドゥルーズは言う。⁴³

パゾリーニは、映画を構成する言語記号を「イメージ記号 (im-signes)」と呼ぶ。「イメージ記号」とは、何よりも「記憶と夢の世界」の構成要素であり、また「身振り」という「初原的なひとつの記号」、つまり、「ほとんど人間的な次元以前の次元に、もしくは、少なくとも人間の始原の次元に属しているもの」として「文法以前のもの、ひいては形態論以前のものでさえある」。それゆえ、それは記号学の対象となるような閉じた均質な体系をもたず、「無意識的、あるいは夢幻的なコミュニケーションが、ただ可能性として、影として存在してるばかりのカオスの内」⁴⁴にある。このような記号理解においてパゾリーニは、ウンベルト・エーコやクリスチャン・メッツの立場と決定的に異なっており、規範的記号学が事物を言語の指示対象と、イメージを意味内容の一部と捉えるのに対して、パゾリーニにおいては、「現実

の事物はイメージの単位となり、同時にイメージ=運動は、事物をとおして語りかける「現実となった」⁴⁵と言われる。

映画作家の仕事は、まず第一にこの「イメージ記号をカオスから取り出し、可能なものとし、それを（身振り、環境、夢、記憶などの）イメージ記号の辞書に載せられ、仕分けられたもの」、つまり「文体素」として創出し、次いで文学者がするように、「そのままでまだ単なる形態論的存在にすぎないイメージ記号を、作家独特の個性的表現によって豊かなものにする」、つまり「連辞」としての性格を与えるという「二重の操作」として捉えられる。すなわち、第一段階において「オブジェの中に認められる文法以前の要素が市民権を獲得」し、第二段階において「連辞」として選び取られた一連のオブジェは「文法的な歴史を与えられ、所有するに至る」。ここからイメージ記号の「二重の性質」が生じてくる。イメージ記号は、一方で、記憶や夢の構成要素として「主観的かつ叙情的な性格」をもちながら、もう一方で、「連辞」として「言語学的制度の内に組み込まれる」ことで「初歩的・常套的・客観的な性格」を与えられる。つまり、イメージ記号は、「たとえそれが最大限に詩的なものであろうと、映画の持つもうひとつの性質 散文としての厳密に伝達的な性質 とつねに固く結びついている」。⁴⁶

パゾリーニが提唱する「詩の映画」とは、このイメージ記号において「語りに関しての伝統的な約束事によって久しく抑圧されていた表現の様々な可能性を解放」し、始原的な「文体素」そのもの、「事物自体の持つ純粹で不気味な美のごときもの」を提示することである。その際、彼が用いるのが「自由間接話法」であるが、それは作中人物の主観ショットをカメラが擬態（＝ミメシス）しながら、その擬態を通じてカメラ自身の存在を感じさせるという二重化作用である。つまり、そこでは相似した、しかし非対称的な二つの視線が相関関係に置かれ、口実としてなぞられる物語の主観性が、それを擬態するカメラの「偽りの客観主義に装われ、姿を隠して」しまうという二重化において主観と客観の境界が失効し、そこに「裸の、なまなましい、そしてまったく自然な主観性」としての「詩の映画」が出現する。⁴⁷ それはドゥルーズによれば、「主観と客観を超えて、内容から自律した光景として立ち上がる純粋な形式へ向かうこと」、「堅固な幾何学的、物質的知覚の位

階」において「高度な美的形式に従った不動化」をおこなうことである。⁴⁸ パゾリーニ自身はベルトルッチを分析しながら、「現実のある一部分をひたと捉えて離さぬ画面の固定性・不動性」、「細部についての、なかんずく、本筋とはあまり関係ないような部分についての異様なまでの固執」をとおして、「おのれの映画を乗り越え、ともすればそれを放棄してまでも、自身の生の根源的な諸経験の織りなす世界への愛にわれ知らずに惹かれてゆくがごとき作家の存在」を示すことと、「詩の映画」を特徴づけている。つまり、パゾリーニにとって映画は、映画そのもの乗り越え、「もうひとつの別の映画をつくりだすことへの誘い」、映画自体の内部における映画の差異化にほかならない。⁴⁹

異常なほど執拗なモンタージュのリズムとか、同一の対象が繰り返し繰り返し執拗に映し出される画面だとか、この、ひとつの映画の底に潜み、陽の目を見ることのない、もうひとつの映画の存在を明かしている。ところが、このような執拗な働きをなす力は、映画の共通言語の規則に背を向けるばかりか、“自由間接表現”としての映画の構造にさえ反旗を翻すのだ。これこそまさに、異なった、そしておそらくはより真率なインスピレーションに従うことによって、映画の言語がその通常の機能からわが身を解き放ち、“言語それ自体”として、つまり文体として、その姿を現す瞬間だ。⁵⁰

映画が物語を語るのは、口実としての「偽の物語」⁵¹をなぞりながら、細部への「異様なまでの固執」によってその存在を露呈するカメラをとおして（あるいは物語が展開するフレーム外の「周辺聴取的な」音をとおして）、物語の背後から「“自由間接表現”としての映画の構造にさえ反旗を翻す」「“言語それ自体”としての「もうひとつの映画」、「内容から自律した光景として立ち上がる純粋な形式」としての「事物自体の持つ純粋で不気味な美のごときもの」が姿を現すためである。

このような「世界についての作者の優れて形式主義的なヴィジョン」⁵²は、パゾリーニにおいて、何よりも『ソドムの市』（1975）で頂点に達する左右

対称の幾何学的フレーミングとして現れる。例えば、空腹にもかかわらず弁当を貧しい家族に与え、女装して手に入れたもうひとつの弁当は犬に食われ、やっと手に入れたリコッタチーズを一気に食べて死んでしまうストラッチという、プレヒトの『マハゴニー』の大喰らいを想起させる男の受難の物語『リコッタ』(1963)においては(ストロープ=ユイレの『労働者たち、農民たち』(2000)でイタリアの貧農がリコッタのレシピーを朗誦するシーンはこの作品へのオマージュと見える)、ウェルズ演じる映画監督により撮影されるキリスト受難劇のたえず中断される叙事演劇的展開と、キリストの隣で十字架に架けられる盗賊役として雇用されたストラッチの現実社会における貧困に起因する受難とが重なり合う物語の流れの中で、画面中央に左右対称形に置かれ固定ショットで捉えられる葡萄とチーズを盛られた祭壇が、繰り返し執拗に、ときにはズームで提示されることで、それはキリスト教的モラルと現実の貧困によって抑圧されているストラッチ本来のバッカスの享楽性を示すイメージ記号となり、キリスト教的・物質的な受難の物語を別の異教的・始原的次元へと開く鍵となっている。

『リコッタ』におけるキリスト降架画を再現する撮影シーンを反復するように、絵画を静止群像によって映画化する試みが、光がだめとダメ出しする監督によってたえず中断されるプレヒト的受難劇『パッション』(1982)を撮ったゴダールは、60年代にリュック・ムレとともにパゾリーニの記号学への傾倒を批判した立場を微妙に変化させながら、『映画史』(1989-98)の第五章=3Aのイタリア映画讃歌のラストでロッセリーニに次いでパゾリーニの肖像を提示し、そこに形式と思考についてのテーゼ(「思考する形式、形式化する思考」)を重ね合わせ、第七章=4Aでヒッチコックをめぐる、「事物の根底をなすのは何かを教えてくれるのも結局、形式だ」と述べるとき、「形式主義的ヴィジョン」をとおして「もうひとつの映画」という映画それ自体の内部での差異化へ向かうパゾリーニにきわめて近い地点にいると思える。

『映画史』において繰り返し語られる美女と野獣、民衆と国家、光と闇、無とイメージ、フィクションとドキュメンタリー、「急ぎ足でわれわれに歩み寄って来る歴史」と「のろのろとわれわれに同伴する歴史」という対立は、

その両極の「弱々しい相互作用の諸力」から「シネマトグラフの力」が生じる映画に本質的な二重性にほかならず（ゆえに映画作家とは、二人の相反する主人に仕える者として、道化師（チャップリン）的・詐欺師（ウェルズ）的存在であり、時代との闘争においても「逃げ腰で半分=敵対する」立場にあると言われる）、そこから「全世界の友となるもうひとつの映画」、「何かわからず、ほとんど無である」ような「隠れた頁」、「朧月の物語」としての「もうひとつの映画」が立ち現れる。それは、ヤン・オールの宇宙の半分を構成する不可視の幽霊物質、心の中のいまだ存在しない場所、リュミエール兄弟のように瓜二つのリールの空の方、フランク・ボゼージの『鴉の女』やマックス・オフルスの『女房学校』のようにフィルムが消失し、けっして見ることでできない映画、眠りと覚醒の間の瞬間に誰もが自分の周りに抱えている「不可視の夢」（ベンヤミン）など様々に言い換えられ、この存在と非在の二つの映画の関係は、「相手が夢から醒めず、闇に舞い戻ることのないように」との心遣いに充ちた男女の内気なワルツとして表象される。「眠りと覚醒のあわいの存在の充溢」という無形のものに、たとえ「眠りの形」にすぎないとしても形を与える「もうひとつの映画」は、何よりも聴覚的なものとして暗示され、第八章=4Bのラストで『JLG/自画像』（1994）から引用されるゴダールの耳の映像のように、それを聴取する耳を提示する映画（「私は自分のコンポジションの中に時間を聴く耳を示し、時間を聴かせ、それを未来に出現させようと試みる」との相関関係においてはじめて姿を現わす。

「ゴダールはみずからが映画についての「生きた記号学」を実践しながら、それに気づいていないだけだ、と断言した」⁵³バゾリーニに遅ればせの合図を送るかのよう、オリヴェイラが『新ドイツ零年』（1991）を評しつつ、「説明不在の光に浴する壮麗な記号たちの飽和」としての映画への愛を告白した言葉⁵⁴を、『フォーエヴァー・モーツァルト』（1996）の老監督に言わせ、さらにそのシーンを『映画史』第八章=4Bに自己引用するゴダールは、事物を擬態し、それらの間に紛れ込むベンヤミンのように、「われらの間の徴」としてある事物に取り巻かれ、そのざわめきに耳を澄ますことをとおして、映画そのものの内に「もうひとつの映画」をあらしめようとする。

「私は、様々な俳優たちが、様々な劇を演じながら通り過ぎてゆく、生きて舞台にほかならない」というフェルディナン・ペソアの言葉から出発したという『フォーエヴァー・モーツァルト』⁵⁵においては、同一の俳優が時代を越えて人生という舞台を反復的に演じることで俳優自身のアイデンティティーが疑問に付されてゆくオリヴェイラ作品（『世界の始まりへの旅』（1997）『ノン、あるいは支配の空しい栄光』など）へのオマージュのように、『新ドイツ零年』の「ひとつの形をもたない乙女たち」という分身的主体同様、複数の「私」を演じる登場人物たちが、サラエボではマリヴォーを上演すべきだというソレルスの記事に触発され⁵⁶、サラエボへ向けて旅立ち、この都市の痛みにモーツァルト的喜劇を対置しようとする。そこでは、アンドレ・マルロー作『希望』の舞台化のためのオーディションで監督によって連発されるノン、書店でマリヴォーの戯曲を探すジェロームが呟くノン、『宿命のボレロ』の撮影中に女優の「ウイ」というただ一言のセリフに対して何百回とダメ出しする監督のノン、そして、ノンの延長としてサラエボに降る砲弾の死の響きの宿命的反復が、オリヴェイラの『ノン、あるいは支配の空しい栄光』において人類の支配欲の歴史に突きつけられたノンと響き合いながら重低音として流れ、それに対してやはり何百回と繰り返される女優のウイが、ゴダールによってオリヴェイラへの応答として差し出される生の肯定の発語として拮抗し、両者の相互作用から最後に「説明不在の光に浴する壮麗な記号たちの飽和」を暗示するようなモーツァルトの旋律がプレヒト的に中断されながら立ち昇り、やがて、「新しい頁を開いて」とソランジュ嬢が監督に求めたセリフに応じるように、ピアノ奏者の眼前におかれたモーツァルトの楽譜の頁が繰られるかすかなもの音だけが暗転した画面から聞こえてくるとき、そこにただ聴取されるべきものとしての「もうひとつの映画」が開かれる。観客はその「周辺聴取的な」もの音を、映画そのものの内部で映画を異化し差異化する「シネマトグラフの力」として、はじめて耳にするかのような驚きとともに発見することになるのである。

注

- 1 大友良英、JAMJAM日記別冊 連載「聴く」：<http://www.japanimprov.com/yotomo/yotomoj/diary/diary-kiku5.html>
- 2 「叙事的演劇とは何か」(第二稿) 浅井健二郎訳、『ベンヤミン・コレクション』、ちくま学芸文庫、2004、537-549頁。以下、本論中の引用に際しては、全体の統一のため訳語に軽度の変更を加えた場合がある。Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M. 1977, Bd.II-2, S.532-539.
- 3 同、542頁。ibid., S.535.
- 4 同、547頁。ibid., S.537f.
- 5 『ベルトルト・ブレヒトの仕事 6』、野村修他訳、河出書房新社、1973、113-114頁。Bertolt Brecht: Werke, Frankfurt a.M. 1992, Bd.21, S.549-550.
- 6 『ベンヤミン・コレクション』、541-542頁。Benjamin: GS., Bd.II-2, S.534.
- 7 フリードリッヒ・ヘルダーリン、1801年12月4日、バーレンドルフ宛書簡、『ヘルダーリン全集 4』、手塚富雄他訳、河出書房新社、1969、464頁。Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Stuttgart 1954, Bd.6-1, S.426.
- 8 『ドイツ悲劇の根源 下』、浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、1999、75頁。Benjamin: GS., 1974, Bd.I-1, S.365.
- 9 「ブレヒトとの対話」、川村二郎訳、『ヴァルター・ベンヤミン著作集 9』、晶文社、210-211頁。Benjamin: GS., 1985, Bd.VI, S.534.
- 10 『ドイツ悲劇の根源 下』、102頁。Benjamin: GS., Bd.I-1, S.376.
- 11 赤坂大輔、「オリヴェイラと二世紀の劇映画」、『マノエル・デ・オリヴェイラと現代ポルトガル映画』所収、エスクァイア マガジン ジャパン、2003、243頁。
- 12 マノエル・デ・オリヴェイラ、「今日の映画を再考する」、國安真奈訳、『国際シンポジウム 小津安二郎』所収、朝日新聞社、2004、277頁。
- 13 赤坂大輔、前掲論文、240頁。
- 14 同、246頁。
- 15 大友良英、連載「聴く」：<http://www.japanimprov.com/yotomo/yotomoj/diary/diary-kiku12.html>
- 16 『ジャン・ルノワール自伝』、西本晃二訳、みすず書房、2001、202頁。
- 17 ロナルド・バーガン、『ジャン・ルノワール』、関弘訳、トパーズプレス、1996、219-220頁。
- 18 当時デンマークに亡命中だったブレヒトは、短期間のパリ訪問中、1933年12月におこなわれた試写会で3時間のオリジナルヴァージョンを観たという。同、

- 196-197頁。
- 19 オリヴェイラ、「上演表象と映画を巡って」、翻訳部隊「角寿鉄異老」訳、『マノエル・デ・オリヴェイラと現代ポルトガル映画』、61頁。
- 20 赤坂大輔、前掲論文、同、243頁。
- 21 オリヴェイラ、同、61頁。
- 22 『ジャン・ルノワール』、186頁。
- 23 『ロッセリーニ 私の方法』、アドリアーノ・アブラ編、西村安弘訳、フィルムアート社、1997、127頁。
- 24 ジャン＝リュック・ゴダール、『ゴダール全評論・全発言』、奥村昭夫訳、筑摩書房、1998、508頁。
- 25 ジョナス・メカス、『メカスの映画日記』、飯村昭子訳、フィルムアート社、1993、259頁。
- 26 メカスによるロッセリーニへのインタビュー、同、259-260頁。
- 27 『ロッセリーニ 私の方法』、96頁。
- 28 『ヴァルター・ベンヤミン著作集 9』、206頁。Benjamin: GS., Bd.VI, S.529f.
- 29 「一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代」、浅井健二郎訳、『ベンヤミン・コレクション』、1997、560-562頁。Benjamin: GS., 1972, Bd.IV-1, S.261f.
- 30 『ドイツ悲劇の根源 下』、65頁。Benjamin: GS., Bd.I-1, S.359.
- 31 同、66頁。ibid., S.360.
- 32 同、65頁。ibid., S.359-360.
- 33 同、67頁。ibid., S.361.
- 34 *Le goût du caché. Entretien avec Abbas Kiarostami* par Serge Toubiana, Cahiers du cinéma n° 518, novembre 97, p.68.
- 35 Brecht: Zu: >>Die Dreigroschenoper<<, Werke, 1991, Bd.24, S.58-59.
- 36 ibid., S.59.
- 37 Brecht: *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, Werke, 1993, Bd.22.1, S.206-207.
- 38 『ベンヤミン・コレクション』、547-548頁。Benjamin: GS., Bd.II-2, S.538.
- 39 ピエル・パオロ・パゾリーニ、「ポエジーとしての映画」、塩瀬宏訳、『映画理論集成』所収、岩本憲児＋波多野哲朗編、フィルムアート社、1987、263-289頁。
- 40 Gilles Deleuze: *L'IMAGE-MOUVEMENT*, Paris, 1989, p.106. ドゥルーズによるパゾリーニ評価に関しては、谷昌親、「鏡像を毀すナルシス」(『現代詩手帖』1998年7月号パゾリーニ特集所収)に詳しい。
- 41 ibid., p.107.
- 42 ベンヤミン、「叙事的演劇とは何か」(初稿)、石黒英雄訳、『ヴァルター・ベンヤミン著作集 9』、32-33頁。Benjamin: GS., Frankfurt a.M., Bd.II-2, S.525.

- 43 Deleuze: *L'IMAGE-MOUVEMENT*, p.107-110, p.291.
 44 パゾリーニ、「ポエジーとしての映画」レ、265-266頁。
 45 Deleuze: *L'IMAGE-TEMPS*, Paris, 1985, p.42.
 46 パゾリーニ、「ポエジーとしての映画」レ、267-272頁。
 47 同、277-285頁。
 48 Deleuze: *L'IMAGE-MOUVEMENT*, p.108, p.111, p.291.
 49 パゾリーニ、「ポエジーとしての映画」レ、280-281頁。
 50 同、283-284頁。
 51 同、286頁。
 52 同、284頁。
 53 谷昌親、前掲論文、82頁。
 54 『ゴダール全評論・全発言』レ、奥村昭夫訳、筑摩書房、2004、420頁。
 55 『ゴダール全評論・全発言』レ、593頁。
 56 同。

Differenzierung des Kinos —Das epische Theater und das Kino

Shigemitsu TAKAGI

Der Jazzmusiker Yoshihide Otomo unterscheidet zwei Arten, Musik zu hören. Bei einer kognitiven Hörweise konzentriert sich das Bewusstsein auf einzelne Töne, um sie präzise zu hören; eine nicht-kognitive Hörweise nimmt unkonzentriert Töne um sich herum als Ganzes wahr. Diese nicht-kognitive Hörweise kann mit dem “entspannte(n) Interesse” des epischen Theaters Brechts in Zusammenhang gebracht werden.

Das epische Theater unterbricht die Entwicklung der Handlung durch „die Songs, die Beschriftungen, die gestischen Konventionen“ und betont die stilisierte Theatralität des Gespielten, um „die Bühne ihrer stofflichen Sensation [zu] berauben“ und so dem „entspannte[n], der Handlung gelockert folgende[n] Publikum“ die Zustände, die den Helden umgeben,

entdecken zu lassen. Benjamin sieht eine Gemeinsamkeit zwischen dem epischen Theater und dem barocken Trauerspiels darin, dass beide durch die Verfremdung der Zustände aus dem Zuschauer einen „nüchternen Beobachter“ machen wollten. Auch die sozusagen epischen Filme, die in dieser Abhandlung behandelt werden sollen, benutzen die „peripherakustischen“ Elemente des „nicht-kognitiven Hörens“, um den Zuschauer von der Handlung freizusetzen und ihn so die Zustände durch die Töne entdecken zu lassen.

Nach Benjamin sieht der Zuschauer des barocken Trauerspiels Dinge als Allegorien mit „Schriftcharakter“. Deshalb ist das Trauerspiel im Grunde ein „Lesedrama“, in das der Zuschauer „dem Leser gleichend, sich [...]versenkte“. Auch Rossellini zeigt im *Giovanna d'arco al Rogo* den ganzen Spielraum mit Personen, Dingen und Kulissen als einen zu lesenden Haufen von Schriftzeichen, indem er jede Szene aus einer Hyperfernenperspektive aufnimmt und Jeanne d'Arc, die umgeben von der spiralen Reihe der Engel zum Himmel fährt, fast als einen Punkt in einem geometrischen Muster darstellt.

Solchem allegorischen „Lesedrama“ entspricht die Intention Brechts, das Theater zu literarisieren: die Titel der Szenen werden auf die Tafeln projiziert, um so dem Zuschauer „das komplexe Sehen“ zu ermöglichen. Der Zuschauer kann damit „die Haltung des Rauchend-Beobachtens“ einnehmen und betrachtet wie ein Allegoriker mit Staunen das auf der Bühne Gespielte als ein „Geheimnis“.

„Das komplexe Sehen“, das die Dinge aus ihrem selbstverständlichen Kontext herausreißt und sie dem Betrachter als ein „Geheimnis“ entdecken lässt, findet im Kino seine Entsprechung in der Doppelheit vom Blick des Darstellers und der Kamera. Was Pasolini mit dem Begriff „der freien indirekten Rede“ über diese Doppelheit aussagt, hängt eng mit dem epischen Theater Brechts zusammen. Danach werden der subjektive Blick des Darstellers und der objektive Schuß der Kamera so in Korrelation

gesetzt, dass die Kamera den Blick des Darstellers simuliert und durch diese Simulation auf ihre Anwesenheit verweist. Die Kamera gibt einerseits vom simulierten Standpunkt des Darstellers die Handlung wieder, aber gleichzeitig verrät sie „durch die exzentrische Obsession zu den Einzelheiten, die mit der Handlung nichts zu tun haben“, ihre Existenz und lässt „das Kino der Poesie“ entstehen, das „die reine, unheimliche Schönheit vom Ding an sich“ darstellt. Also ist hier das Kino etwas, was sich selbst überwindet, „ein Anlaß zu einem anderen Kino“, eine Differenzierung des Kinos innerhalb des Kinos.

In diesem Punkt steht Godard Pasolini sehr nahe. Die Gegensätze, die im *Histoire(s) du cinéma* wiederholt erzählt werden: Staat und Volk, die Schöne und die Bestie, das Fiktive und das Dokumentarische usw., sind eine dem Kino wesentliche Doppelheit, von deren „leisen Wechselwirkungen“ „die Kräfte des Kinematographen“ entstehen. Sie lassen auch bei Godard „ein anderes Kino“ hervortreten, „das sich mit der ganzen Welt befreundet“, das aber „fast nichts“ ist. Diese Differenzierung des Kinos in sich selbst bzw. die Oszillation zwischen Sein und Nicht-Sein wird im Film mit einem schüchternen Walzer von Mann und Frau verglichen. Das vor allem akustisch bestimmte Kino des Nicht-Seins steht immer in Korrelation mit einem Kino, das bereit ist, seine Aufmerksamkeit auf die leisesten „peripher-akustischen“ Töne zu richten. Mit Staunen entdeckt man diese Töne, die klingen, als hätte man sie zum ersten Mal gehört. Durch sie verfremdet sich das Kino innerhalb des Kinos.

Differentiation of the Cinema —the Epic Theater and the Cinema

Shigemitsu TAKAGI

Key words: Brecht, Benjamin, Cinema, Allegory