



# HOKKAIDO UNIVERSITY

|                  |                                                                                   |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Title            | オーソン・ウェルズ 人物論と「視覚の建築」                                                             |
| Author(s)        | 応, 雄                                                                              |
| Citation         | 層 : 映像と表現, 12, 21-47                                                              |
| Issue Date       | 2020-03-10                                                                        |
| DOI              | <a href="https://doi.org/10.14943/92299">https://doi.org/10.14943/92299</a>       |
| Doc URL          | <a href="https://hdl.handle.net/2115/76895">https://hdl.handle.net/2115/76895</a> |
| Type             | departmental bulletin paper                                                       |
| File Information | Orson_Welles.pdf                                                                  |



# オーソン・ウェルズ 人物論と「視覚の建築」

応 雄

1、「法廷もの」、裁き

『シネマ2\*時間イメージ』がウェルズ映画について集中的に考察したのは第五章「現在の諸先端と過去の諸層」と第六章「偽なるものの力能」においてだが、これから書かれるのはとりわけ後者をめぐるものである。第六章の第二節で綴られたウェルズ論は「第三の時間」（未来）の概念のもとでなされるものであり、「第二の時間」（過去）に基づく第五章のそれとは異なる、狂気に満ちた議論をなしていると考ええるからだ。

あえて映画史の常識に触れるが、映画教科書でかならずといていいほど言及される映画史の名作であり、この映画作家のそれ以後の映画人生の呪いにもなっていた彼の華々しい監督デビュー作である『市民ケーン』（一九四一）を手掛ける前

に、ウェルズはすでに名を知られる人物であった。一九三八年に制作したラジオ・ドラマ『宇宙戦争』（*The War of the Worlds*）で、ウェルズは火星人が地球を襲ってくるというニュース緊急速報のかたちをとり、ドラマを展開させる。それがフィクションであることを知らずにいる聴者たちに恐怖を覚えさせ、全米の範囲でパニックを起こす。ウェルズの最後の長編『オーソン・ウェルズのフェイク』（一九七三）も絵画の贋作を一生作りつづける人物を主人公とするものである。真と偽の重層的関係を見破りながらそれとともに戯れつづけるウルズほど、「真」に基づいて「偽」を裁くといった振舞いに無縁な作家はいなかった。「偽なるものの力能」と題される『シネマ2』第六章がウェルズのためにその三分の一の紙幅を割いたのは、この監督が「偽」を描写しつづけていたことにほかならな

いからであろう。

この第二節のウエルズ論考はまず人物論として展開する。最初は「法廷もの」というサブジャンルに關係する。証拠や証言によつて訴訟された事件の真相を追求することがつねに物語の中心にあるため、「法廷もの」は実践、経験のレベルで真／偽の問題に関わる。シドニー・ルメットの『12人の怒れる男』(1959)では、少年の殺人罪の有無をめぐり、二人の陪審員たちによる意見交換、議論、攻防が長々と繰り広げられる。無罪を主張する、ヘンリー・フォンダ扮する八番の陪審員を除く他の陪審員はみな、真相が明らかであると認め、少年を有罪とする。無罪を主張しつづける八番の陪審員は、少年が殺人しなかつた証拠は見つからないけれども、殺人の証拠として提示されたものや、証人の証言に疑問点が残るのを理由に、少年を有罪にすることはできないと訴える。有罪か無罪かをめぐり徹夜して議論・攻防をしつづけた末、二人の陪審員はやがて全員一致で無罪とする結論に至る。

『シネマ2』の議論で触れられたフリッツ・ラングの『死刑執行人もまた死すー』(Hangmen Also die, 1943)は、ルメットの作品とは題材がやや異なる。第二次世界大戦中、「死刑執行人」呼ばわりをされるプラハのドイツ占領軍のトップがレジスタントに暗殺された。プラハ市民の援護下にある暗殺者を逮

捕できずに途方に暮れたゲシュタポは非情な手を打つ。市民を大量に逮捕し、暗殺者を供述する者が現れるまで数時間ごとに市民を数名殺すというものである。それにたいしてレジスタントはリアクションを次々と起こす。彼らは内部からゲシュタポのスパイをしているチャカを排除し、市民の協力を得て偽る証拠や証言を捏造する。ゲシュタポは捜査・尋問しているうちに疑惑がますますチャカに集中してしまふ。偽るものでありながら完璧な一貫性を持つこれらの「証拠」や「証言」が暗殺者の同定をチャカに向かわせ、ゲシュタポもそれを信じざるをえなくなり、チャカを銃殺してしまふ。映画のラストで、占領軍将校のデスクにベルリンからの秘密指令が届けられる。「……チャカが暗殺者であることはありえない。このことが調査によつて明らかになった。……ただし、市民を脅かす手を打つても真犯人の同定に至らなかつた現実を前に、占領当局の威信を保つべく、比較的小さい失敗を選択しこの現実を受け止め、同案件にピリオドを打つこととする……」という文面を読み、将校は無言のまま書類に署名する。

上述の二作について『シネマ』は紙幅を割いて詳細に言及しているわけではない。ドゥルーズが強調する点はとりわけ「法廷もの」におけるラングの独自性にある。言つてしまえばつぎのようになる。ルメットの『12人の怒れる男』において、「真」

（真相、真理……）に到達することがどれだけ困難であるかということがポイントをなしている。「真」に到達することの難しさが二人の男の数段階の攻防によって見事に描かれているのだが、「真」を求めるという思考モデルが依然として堅固たるものとして存在しているのである。それには、『死刑執行人もまた死す』はどうだ。この作品を、レジスタンスを題材とする反戦映画とみて不都合があるわけではないのだが、暗殺者捜しの過程でゲシュタポとレジスタント・市民とのあいだで繰り広げられる尋問、対質、証言による攻防に描写が集中する点から、この作品を一種の「法廷もの」とみなして差し支えない。ゲシュタポの目標は真の暗殺者の同定にあるが、『12人の怒れる男』におけるような、「真」に到達することの困難さが問題ではなく、捏造された証拠や偽る証言が跳梁する「仮象」の凱旋がこの作品の性格を決定づける。懸命に真犯人を捜し求めるゲシュタポの尋問に、レジスタントや市民が「外観」、「仮象」を以って戯れながら応じる姿に、「真」というモデルの静かなる退場が宣告されてもいるのだ。ラストにおける占領軍の将校による署名は、この「仮象」世界の正当性を是認し批准しているかのような振舞いとみてもよい。

まさにこの意味において、『シネマ』は渡米後、「法廷もの」を作りはじめたラングの映画における特徴的な点を強調したの

である。「……問われているのは裁くことの可能性そのものである。ラングにあつては、もはや真理はなく、様々な外観があるだけだということが出来るだろう。アメリカ時代のラングは外観についての、また偽のイメージについての最も偉大な映画作家になる……」<sup>1</sup>。

同じく法廷、裁判を扱うウェルズの作品の場合はどうか。『上海から来た女』（一九四七）の後半に法廷のシーンがある。ウルズの扮する青年オハラが殺人罪を問われる。弁護士バニスターが法廷でオハラの弁護士を務めるが、彼はそのオハラが夢中になっている人妻（リタ・ヘイワーズ）の夫でもある。バニスターが答弁する番になると、彼は裁判官に証人の出廷を要求する。ところが、彼が求める出廷の証人はバニスター、つまり自分であった。途轍もない光景がここから始まる。「バニスターさん、被告人がなぜこの仕事を引き受けたかを話しているのを聞いたことはありませんか？」と弁護士バニスターが質問すると、「はい、あります、バニスターさん」と同じバニスターだが、今度は証人として、弁護士としての自分に答える。自問自答の滑稽ぶりに、陪審員や傍聴者だけでなく、裁判官でさえも笑いを禁じえず、法廷は寄席に化すかのように滑稽なものになる。加えてその直後の審議休憩の時間に、オハラは天宮を騒がせる孫悟空よろしく裁判所内で暴れ出し、そのままチャイナ

タウンへと逃げだす。カフカ原作による『審判』（一九六二）も法廷、審判に対する嘲笑を隠さない。会社員の青年Kがある朝突然、自宅捜査に遭い、どんな罪を犯したかも言われずにKは裁判にかけられる。審判が行われる法廷はまるで劇場のような空間であり、Kが書類の束を紐解く裁判官から訊かれる最初の言葉も「あなたはあの塗装屋さんですか」という耳を疑うものである。数々の不条理を一通り強いられた挙句、Kは銃殺される。

ルメットの『12人の怒れる男』における「真」へ到達することの困難さではなく、ラングの『死刑執行人もまた死す』における「仮象」なるものの跳梁でもなく、『上海から来た女』と『審判』に現れるのは法や裁判に対する深い不信とせせら笑いとといったものである。『シネマ』によれば、ウエルズ映画に存するのは一般的意味の裁判とは異なる意味の裁判であり、それを価値判断と言い換えてもよいが、その体系がニーチェのそれに遙かに近い。

「ウエルズにはある種のニーチェ主義があり、まるで、ウエルズはニーチェにおける真理批判の要点をたどりなおしているかのようだ。その要点とは、「真なる世界」というものは存在せず、仮に存在したとしても、到達不可能で、想起することでもできず、仮に想起できたとしても、無益で不必要なものである

というものだ。真なる世界は「真正な人」、真理を欲する人間を想定しているが、そのような人間は奇妙な動機を抱いているのだ。まるで彼は、みずからのうちに別の人間を隠しているかのようであり、その動機とは復讐なのである。オセロは真理を欲するが、嫉妬から、さらに悪いことには、黒人であることの恨みをはらすために真理を欲するのであり、ヴァルガスは、典型的に真正な人だが、長い間、妻の運命に無関心で、文書保管所で敵に不利になる証拠集めに没頭している。真正な人は結局、生を裁くこと以外のことは望まず、より優れた価値や善をうちたて、そうしたものの名において裁くことができる。真正な人は裁くことに飢えており、人生のうちに悪を、あがなうべき過ちを見て取る。それこそ、真理という觀念の道徳的な起源である。ニーチェと同じ流儀で、ウエルズはたえず裁きの体系と闘ってきた。生にまさる価値はない、生は裁くことも、正当化することもできない、生は無垢である、生は善悪の彼岸において〈生成という無垢〉をもつ……」<sup>20</sup>

「真理」はその最も深いところでは認識の次元の問題ではなく、むしろ道徳的起源を有する問題であることを看破したのはニーチェである。「真」や「善」などの価値はそれ自体価値判断をされなければならない。ある思想、言説がみずからのいうことを「真」なるものであり「真理」であると主張する。それ

にたいしてニーチェはつねに、誰？ と問いたです。そう主張しているのは誰なのか、どのような動機がその背後にあるのか。この「誰」は大概自分が「真」、「真正」の人と思い込むが、しかしこのような「真正」の者の背後にはもう一人の者、他人を裁くことに飢える者が隠れているのだ。他人の何を裁くのか？ 生を、いきいきとした生の喜びを裁こうとせずにはいられない者がいるのだ。価値について価値判断を行なう（価値の価値）に際しては、生への肯定か否定かが価値判断の基準をなす。

一九六五年に刊行された『ニーチェ』でドウルーズは「ツアラトウストラはこう言った」第四章に登場する人物を整理している。二人の王、失職した法王、性悪の魔術師、みずから求めてなった乞食、漂泊者である影、老いたる預言者、良心的な学究、最も醜い人間といった「ましな人間」（「より優れた人間」、「高位な人間」）たちについて、ドウルーズはつぎのように記述する。「彼らは多数で多様であるが、ある同一の企てを証明している。すなわち神の死の後で、神的な諸価値の代わりに人間的な諸価値を対置することである。だから彼らは文化の生成ということを、あるいは神の代わりに人間を置くための努力を表象している。価値評価の原理が同じままにとどまっており、価値転換が遂行されていないので、彼らは完全にニヒリズムに属しており、ツアラトウストラそれ自身にとりよりも、むしろ

ツアラトウストラの道化に近いのである。彼らはへしくじった者、〈失敗した者〉であり、笑うことも知らず、賭け、戯れることも、踊ることも知らない」<sup>3</sup>。

職を失った法王は神が死んだ後、自分が奉仕する主人を失ってしまったが、斯くて解放されたはずの彼はしかしながら自由な人間になれたわけでもなく、ただ神が生きていた頃の記憶を生きるだけである。最も醜い人間は神からの憐れみに耐えられぬゆえに神を殺していたが、神からの憐れみの代わりに今度は人間からの憐れみから逃れることができず、神を殺したことに對する後悔の念に苛まれる。良心的な学究は科学的知識、理性的認知をすべての価値の唯一の基準にすべきとし、蛭の脳髓を研究することは宗教的、道徳的探究よりも重要であると声高に主張するが、認知における「真」への追求は別のかたちで彼が批判した宗教や道徳の行ないを受け継いでいるにすぎない。魔術師は良心の呵責という心理を体現する者だが、良心の呵責に苦しむと自称する者は基本的に詐欺師である。彼は「わたくしが悪かった」と自分を責めるが、そうすることで人々の同情を誘おうとするとともに、罪悪感の観念を強者の精神に移らせようとし、生命力のあるすべての存在者が懺悔や良心の呵責といった精神的状態に陥ることを望んでやまぬ。……最後に老いたる預言者が来るが、人生におけるすべての活動や努力はみなむな

しく、徒勞なものであるとする彼は無欲を求めるだけである。この老いたる預言者という存在を、ニヒリズムの最終段階を代表するものであるとみなしてもよい。なぜなら、人間がみずからの消滅を求めているため、超人の出現はもはや遠くないといえるからである<sup>4</sup>。

これらの「ましな人間」たちに遭遇したツァラトゥストラは最初、彼らのことを同類、友と呼んでいたが、やがて彼はこれらの者はせいぜい、超人に到達するまでの途中にある存在にすぎないことに気づく。ツァラトゥストラは警告する、「あなたがたの肩は、多くの重荷、多くの記憶のためにおしひしがれている。多くのよくない小びとが、あなたがたの目立たない隅っこにうずくまっている。あなたがたの内部にも隠れた賤民がいる」<sup>5</sup>。真、知性をのみ求める「良心的な学究」と自称する者に対して、ニーチェの目は痛いほど鋭い。「学者たちは、嘘を言わないといって威張っている。しかし嘘という力がないというだけでは、真理への愛には、ほど遠い。用心が必要だ！／熱病にとりつかれぬというだけでは、認識と呼ばれるには、ほど遠い！わたしは冷えきった知性に信用をおかない。嘘もつけない者は、何が真理であるかを知らない」<sup>6</sup>。「あなたがたが失敗の作品で、半ばできそこないであつたにしても、何のいぶかることがあるう？ あなたがた、こわれかかった人間たちよ！

あなたがたの内部で、ひしめき、おしあつてはいはしないか、人間の未来が？」<sup>7</sup> 未来の超人が我々に呼びかけている。それに至るまでには、各々の「ましな人間」たち、「高位な人間」たちによる長い列ができている。「真」、「善」、憐れみ、やましい良心……と、代表しているものが何であれ、彼らはそれぞれの度合いにおいて生への否定を含んでいる、あるいは生を十分に肯定していないのである。この意味で彼らは「橋」であり、「段階」である。ニーチェが讚える笑うこと、踊ることに内在する生の高揚、生の無垢の究極の意味が結局そういった「ましな人間」たちには理解されないままであった。

一九五八年に行われたウエルズへのインタビューで、バザン は生をめぐるニーチェの観点とウエルズの作品との関わりに触れていた。当然ながら、ウエルズが作品において直接ニーチェの思想を表現しようとしたわけではないのだが、このことはしかしながら、両者間の内在的関連を同定することを妨げるものではない。実際、ウエルズ作品に現れる人物の風貌は、ニーチェ著作の登場人物のそれを思わせており、道徳批判、価値判断におけるニーチェの諸観点到ウエルズの映像と語りが呼応するとみることも可能である。

## 2、蛙とサソリ

『ミスター・アーカディン』（一九五五）には、ウェルズ本人扮する富豪アーカディンがみずからの擁する大邸宅で行われた宴会の席で衆人に「蛙とサソリ」の話をする場面がある。

サソリの話をしてあげましょう。川を渡ろうとするサソリが蛙に自分をおんぶして川を渡るのをお願いする。「いいえ、すみません。もし私があなたをおんぶしたら、あなたは私を刺してしまふ。サソリに刺されることは死を意味しますから」と蛙が言う。「なにいうんだ」、サソリは問い詰める、「そこに論理がないのでは」と。サソリはいつも論理を求めるのだが、「もし私があなたを突き刺したら、あなたは死ぬ、それで私も川水に溺れてしまうのじゃ」と。蛙は説得されて、サソリを自分の背中に乗せてしまふ。川を渡る途中、異様な痛みを感じた蛙は、サソリがやはり自分を突き刺してしまったことに気づいた。サソリを背中に乗せたまま沈みはじめる蛙は泣きながら言う、「論理？これってひとかけらの論理もない！」と。サソリは言う、「わかってる。でもこっちもしようがなかったのだ！性格（character）だから」と。さあ、性格に乾杯しましょう

う！

『上海から来た女』では、カリブ海を航海中の船がある日、小さな島に泊まる。夜、青年オハラは同行の連中に、みずからがブラジルのある海岸で海釣りをした際に経験したつぎのようなことを話す。海岸でオハラはサメを釣ったが、つぎに現われるのもまたサメ。海岸一帯はサメたちが群れる。竿の針に引っかけた一頭のサメがもがいて逃げたが、その血の匂いで仲間同士のサメたちが興奮し、互いに殺しはじめる。欲望のままに殺しあうサメ、海に立ちこめる死の匂い……

ウェルズ作品の人物はひとまず「蛙」と「サソリ」とに二分してよい。殺しあうサメを「サソリ」と同一視して構わない。「蛙」は「間抜け」で、オハラは「詩人蛙」だとインタビュでウェルズは語ったが、ニーチェ的視点から解釈するドゥルーズによれば、「蛙」は「真正」な人と自認し、「真」「善」といった「より優れた価値」の名において生を裁断するが、一方の「サソリ」は「反対に、みずからをより優れた人間とみなしており、彼ら自身が、自分で、みずからの権限で生を裁こうとする、より優れた人間なのだ」。「間抜け」の「蛙」あるいは「真正」な人といった人物はオハラに限らず、何事があっても法による解決を訴えてやまぬ『黒い畏』（一九五八）のあの

メキシコ高官ヴァルガスにもその典型をみることができる。このヴァルガスの対極にあるのがウエルズ扮するクインラン。身体が圧倒的に大きく、一本の足が不自由なこのアメリカ側の警部は容疑者に法による裁きを受けさせるためなら、証拠を捏造することをも辞さない。クインランは「サソリ」であろう。一方の前者は「蛙」とみてよいが、一見して真面目でいかにも「正義」を代表する人物となっている。ところが、ウエルズはヴァルガス（「蛙」）を好意的に描いたわけでもなく、彼の関心がむしろ主にクインラン（「サソリ」）に注がれている。彼の語るところによれば、卑劣漢であることを素直に認める卑劣漢ほど、魅惑的な者はない。このことは道徳と関係がない。魅惑的なものなのか否かが問題なのである。また、ウエルズは、「美德」がブルジョア的な概念であり、「性格」（あるいは「癖」）は中世貴族的な概念であると認める<sup>10</sup>。

「サソリ」はウエルズ作品における恒常的な人物として反復する。「詩人蛙」のオハラがある陰謀に巻き込まれる『上海から来た女』の三悪人は「サメ」あるいは「サソリ」にあたる人物だが、『ミスター・アーカディン』の大富豪アーカディンはそれ以上に巨大な「サソリ」である。青年ストラッテンに、アーカディンはある秘密調査を依頼する。調査の対象は依頼者であるアーカディン本人。一九二七年冬のチューリッヒ、無一

文だった彼は突然莫大な富を得、このことによって彼の人生が激変した。ところが、彼は記憶障害に罹り、冬のチューリッヒのあの運命の日以前のことを思い出すことができない。私は何ものだった？　これがストラッテンに調査してもらう内容である。依頼を受けた青年はアーカディンの過去に関わっていた人々を捜し出すために奔走するが、訪問を受けた人々はなぜかそれぞれ謎の死を遂げてしまっているのである。真実が徐々に明るみに出る。殺人を実行したのはアーカディン本人であった。彼がみずからの不名誉な過去を世の中から完全に抹消し、特に愛する娘にばれないようにみずからの過去の秘密を暗闇のままに埋め隠そうとしたからであった。彼は殺人の衝動を抑えることができない「サソリ」として、映画のラストでみられるように人を殺すためならみずからの死も辞さないものである。その生に体现されるのは、まさしく蛙を殺したら自分も死ぬことを知りながらも蛙を突き刺さずにはいられないサソリの character、癖なのである。

シェイクスピア戯曲を翻案した『オセロ』（一九五二）にもそうした人物の類型がみられる。オセロが「蛙」に当てはまるのであれば、陰険な企みをもってオセロを陥れるイアーゴは魅惑ある「サソリ」となるに違いない。ここで、これ以上分類に基づいて人物を列挙するのをやめよう。いまやニッチェに倣って、

二種類の人物において生がどれだけ含まれているかを点検するときだ。ウエルズの映画を観る者なら、その作中人物には容易に感情移入できないことを多少経験しているはずだが、そうした鑑賞経験はおそらく、人物をめぐるウエルズの着想の複雑性に由来する。「正義」や「美德」を代表するような人物はナイヴすぎれば、一方の魅惑ある人物はいつも悪魔的執念に駆られ、染みつく悪癖で不可解な行動をみせる。「蛙」であれ「サソリ」であれ、他人を審判し、生を裁かずにはいられない点において両者が共通しているが、そのやりかたは異なるのである。「蛙」は「真正」な人と自認し、「真」「善」「法」「正義」といったより優れた価値の名において生に裁判を下す。それと違って「サソリ」はみずからの悪を否認せず、みずからを「より優れた人間」とみなし、みずからの力をもって人を裁くのである。魅惑ある後者はその癖によって最終的には「消尽」つまり死の運命を逃れることがないとはいえ、少なくともそのような人物には「より優れた価値」へのナイヴすぎる盲信が消失したのである。「とはいえ、これは同じ復讐の意図が、二つの人物像として現れたものではないだろうか。真正な人ヴァルガスは裁くために法に訴えるが、彼の分身クインランも、法なしに裁く権利を主張する。オセロは義務と徳の人であるが、その分身イアーゴもまた、気性によって、そして倒錯によって復讐

する。これはニーチェがニヒリズムの諸段階と名づけたもので、様々な形象を通じて現れる復讐心である。真正な人は、世にいう、より優れた価値の観点から生を裁くが、その背後には病者がいる。病者は〈みずからを病んだ者〉であり、みずからの病と墮落と消尽の観点から生を裁く。そしてこれはおそらく真正な人よりはましなのだ。というのも、病んだ生はなおも生に属しており、病んだ生は生に死を対立させるのであって、へより優れた価値〉といったものを対立させるのではないからだ……。ニーチェは次のようにいつている。生を裁く真正な人の背後に、病者、生そのものを病んだ病者がいる。ウエルズは次のように付け加える。すぐれて真正な動物である蛙の背後に、みずからを病んだ動物であるサソリがいる。前者は間抜けであり、後者は卑劣漢である。とはいえ、両者はニヒリズムの二つの形象、力能への意志の二つの形象として相補的である」<sup>11</sup>。

「サソリ」は「病者」ではあるが、なおも「生」に属しているのであって、「蛙」に比べては魅惑を持ちうるのである。ところが、それは結局「消尽」、死へと向かうほかないような生であって、「みずからを変容させるすべを知らない」。それゆえ「パニスターはもはや刺すことしかできない大サソリである。アーカディンは殺すことしかできず、クインランは証拠を偽造することしかできない。これは消尽したタイプの力である」<sup>12</sup>。

バナスタールは義足を装着する。クインランは杖を必要とする。イアーゴは不具に苛まれる。偶然の一致であるかのようにも見える人物造型上の細部には、共有されるひとつ大きな欠陥が見え隠れする。生の消尽、生の病がそれである。身体欠陥が精神と価値の欠陥を提示し、その欠陥とは変容する能力の喪失のことである。高貴なエネルギー、卑しいエネルギー。ドウルズはニーチェの発した警告をわれわれに聞かせる。「善悪の彼岸は、少なくとも、良いものと悪いものの彼岸を意味するものではない。この悪いものは、消尽し、墮落した生であり、それだけになお恐ろしく、拡散しやすい。しかし良いものは、ほとんどばしり、上昇する生であり、出会う様々な力にしたがつてみずからを変容させ、変貌させることができ、それらの力と結びついてはるかに大きな力能となり、つねに生きる力能を増し、つねに新たな〈可能性〉を開く。確かにいずれにも真理はない。生成しかないのであり、生成とは生という偽なるものの力能、力能への意志である」<sup>13</sup>。

われわれは徐々にドウルズのウエルズ映画人物論の核心部分に接近してきた。高貴な生は生成変化する能力を有する生であって、変化、変容をみずからの本質とする生であるからこそ、「真」のモデルを捨て去り、「偽なるもの」をポジティブに捉えるのである。「客観的」や「揺るぎない」と目されるような

「真」はもはや存在しなくなり、交替・置換の可能な複数の「偽なるもの」があるのみなのであって、このことにこそ変容という言葉の要があり、『シネマ2』第六章のタイトル「偽なるものの力能」(Les puissances du faux)の真義があろう。この力能の究極的次元を、オーソン・ウエルズはその作中人物においてさらに提示してくれるだろう。

### 3、偽造者と芸術家<sup>14</sup>

自作の多くの人物たちのうち、ウエルズがこよなく愛する者にシェイクスピア原作による『フォルスタッフ』(一九六五)のフォルスタッフや、未完成の企画の主人公ドン・キホーテが挙げられている。彼らはほら吹きで生の喜びを享受する者だが、その振舞いには生成の無垢があり、この点においてウエルズの見解はニーチェのそれに呼応する。ところが、この境地に到達するまでは偽造という段階を経由しなければならない。『シネマ』の議論によれば、『上海から来た女』以来、ウエルズは多くの偽造者たる人物を作り上げており、裏切りのテーマを反復させているという。バナスタール夫妻は互いを裏切りあうが、仲間をもいとも簡単に裏切る。バナスタール夫人もみずからを愛するオハラを裏切る。『フォルスタッフ』の王子は国王になると

人生を導く恩恵を受けていたフォルススタッフを冷酷に裏切る。

『黒い罌』では、クインランが身を挺して部下マンガスを守ろうとして銃弾を受け、足の不自由な人になったが、このマンガスは結局クインランの証拠捏造を調査中のヴァルガスに協力し、命の恩人クインランを裏切ってしまう。ところが、このことはクインランの無辜を意味するものでは毛頭もない。マンガスに裏切られる以前にクインランはすでに裏切り者であり、容疑者に不利な証拠を確信的に捏造しまくっていたのである……。

裏切り者、それは偽造者の別名でもある。裏切りと偽造は、根本的なところ同類な行為であり、「真」を裏切れることを前提として共有する。「真」のモデルがもはや消失するが、「一」である「真」が裏切られるやいなや、裏切りは必然的に「多」なる系列を形成し、偽造も一回で終わるわけがない。「真」が存在しなくなると、跳梁する「偽」は必然的に複数的な「偽」となり、代替・置換が可能なものになる。このテーマを極限まで追究し、それを肯定的な方向へと推し進める試みにウエルズの最後の長編『オーソン・ウエルズのフェイク』がある。

この映画は実在する人物、絵画贋作をすることに人生を捧げたE・D・ホリ (Elmyr de Hory) を主人公とするフィルム・エッセーである。ハンガリー出身のユダヤ人のホリは画家として凡庸だが、贋作画家としては天才といわれている。彼が作っ

た有名な画家の作品の贋作は本物なのか偽ものなのか判明できないほどうまく、世界中の美術館などに所蔵されてもいた。

アメリカ人のジャーナリストC・アーヴィング (Clifford Irving) が彼のために『贋作 今世最も偉大な芸術偽造者E・D・ホリの物語』という彼の伝記を書き、フランス人の映画監督フランソワ・レイチエンバッハ (François Reichenbach) もホリと、彼の伝記作者アーヴィングを取材する映像を残していた。このフィルム資料を手にしたウエルズは幾つかの場面を新たに撮影し、受け取ったレイチエンバッハのフッテージに合わせて編集し、本作を完成させた。

映画の主人公は絵画贋作のマスターなわけだが、ホリ、オリ、ポリ、ソリ、トリ、バリ……と六〇個以上の名前を使っていた彼の生い立ちも怪しい。彼がやったといわれることのうち、どれが真実なものかどれが嘘かは永遠に判明できなさそうである。ところが、この映画に登場する偽造者やほら吹き、詐欺師といったタイプの人物はこの贋作画家ホリひとりに限られるものなのだろうか。その人物のリストを整理してみる。

① 絵画贋作の天才であるホリ。

② ジャーナリストのアーヴィング。偽物の絵を作ることをライフワークとするホリについての本を執筆することで、彼は本物の著作家になった。また、彼は億万長者ヒューズの回想録の

著者でもあるが、複数の影武者をもつこの億万長者本人はこの回想録の信憑性を否定している。

③億万長者のハワード・ヒューズ。全米有数の企業家であり、航空機を操縦して最長飛行距離記録を更新する偉業をやり遂げる冒険者でもあるこの実在する人物は現在、公の場から身を隠しラスベガスの高級ホテルの最上階を住処にしていると噂され、彼をみたという人もいれば、あれはすべて彼の影武者にすぎないという人もいる。また、そもそも彼はあのホテルに住んでいないともいわれている。

④ウエルズ本人。彼はマジシャンとして登場し、金貨や鳥を忽如出現させては消えさせて子供を惑わすが、作中の人物や出来事についても語り、観る者を惑わす。

⑤オヤとピカソ。晩年ウエルズの伴侶オヤ・ゴダール(Oya Godard)が本名で登場し、ある村でピカソと出会う。その妖艶な身体にピカソの目が釘付けになるが、オヤは自分をモデルに書く作品をもらうという条件でピカソのモデルになる。二二枚の作品が完成し、オヤはピカソのそれらの作品を手にして彼を後にする。ある日、ピカソが新聞で「ピカソの新時代」と題するピカソ絵画展が開催されたという記事を読んだ。公に出さぬという約束で二二枚の絵をオヤに贈呈したピカソはびつくりするが、さらに驚かされたのがこれらの絵には自らの手によるも

のが一枚もなかったのである。謎に包まれた事件の真相が徐々に明らかになる。本物なのか偽ものなのかほとんど判明不可能なこれらの絵は、贋作画家であるオヤの祖父の手によるものであった。二二枚の絵を返してくれるようピカソが要求するが、すべて焼却したと返答されてしまう。……最後にウエルズ本人が現れ、真実のみを語ると約束していた一時間はとくに終わっていたのであって、オヤとピカソの出会いが捏造されたものであると言い、ピカソにお詫びする。

⑥オヤの祖父。彼は優れた贋作画家だが、映画のラストでウエルズがこの人はそもそも存在していないという。

なんとという狂気に満ちた世界！ あたかもウエルズが全世界の詐欺師、偽造者、ほら吹きよ、団結せよ！ とでも呼びかけたかのような振舞いだ。これらのインチキな連中を集めてなにをするのか？ ホリの伝記を著したアーヴィングが贋作について語る、「重要なのはこれが本物が贋作かということではなく、これが良い贋作か悪い贋作かということだ」と。映画にはこのようなことも触れられている。ある人がピカソの画いた絵をピカソにみせるが、それをみたピカソは「それは贋作だ」という。この人がもう一枚のピカソの絵をピカソにみせるが、「それも贋作」とピカソが返事する。するとこの人が興奮して「あなたがこの絵を画いているのを僕がみていたのよ！」といったら、

ピカソは「ピカソの贋作を作ることなら、わたしが一番うまいんだよ!」といい返す。映画のラストでウエルズはこう語る。「真実? あなたがいつているのは洗面所の歯ブラシのことですか? それともバスのチケットのことでしょうか? 給料やお墓が真実だとあなたがいつてもよからう。エミもわたしも、自分が詐欺師であることに恥じない。かといって、みんなをうまく騙せたことを自慢しているわけでもない。われわれ詐欺師たちは真実に、つまりは芸術に奉仕しているのであります。ピカソもいつていました、<sup>15</sup>「芸術は嘘をつくが、真実を認識するために嘘をつくのだ」と。……それではみなさん、真実と嘘をめぐる機微をご堪能いただけたことを祈ります。お休みなさい!」。

『オーソン・ウエルズのエイク』が描こうとしたことがもはや明らかにあったのである。この作品はウエルズによる映画版の詐欺師論、偽造者論ではなかったのか。あるいは、この作品は『ツアラトウストラはこういつた』(とりわけこの偉大な書物の第四部)の映画バージョンであるといったら特に不都合があろうか。われわれにはすでにひとつの人物リストを用意されていた。それは、二人の王、失職した法王、性悪の魔術師、みずから求めてなった乞食、漂泊者である影、老いたる預言者、良心的な学究、最も醜い人間という二ーチェのリストであった。

いまはわれわれが手にしたのは、たったいま挙げたばかりの、ウエルズによって新たに作られた人物リストである<sup>15</sup>。二ーチェのテキストでリストアップされたのが生の高揚に至るまでの途中に留まる存在者たちであり、彼らのことを中途半端な生といつて構わない。一方のウエルズのほうで登場しているのは群れる偽造者たちであつて、彼らのことを中途半端な「偽なるものの力能」、すなわち、「偽なるものの力能」の究極的次元をいまだ理解しきれていないものとみてよい。ふたつのリストの最後にそれぞれ超人と芸術家が登場してもらわなければならぬ。前者のリストの人物たちに対する二ーチェの叱咤を聴こう。あなたがたは生の高揚の真の意味を充分に理解していなかった。あなたがたには過去の記憶に耽つたり、やましい良心やルサンチマンに囚われたり、かつて諸価値が占めていた場所に認知的、科学的「真」を置いたり、多くの小人たちが隠れているのだ。精神的重荷を一身に背負う「駱駝」の形象に高尚なる徳を見出すあなたがたは笑うこと、踊ることのできる「幼児」を理解しなければならぬ。超人とは、笑う者、踊る者、創造する者の謂いである。後者のリストには二ーチェのそれとは異なる洞察が潜んでいるが、それはまず人物たちが全員「真」の觀念に無縁であるという点にある。ところが、このことは詐欺師やほら吹きといった偽造者たる連中が跳梁する世の中で事足りるとい

うことを意味しない。なぜならば、偽造者が「真」に對置するものであるようにみえるが、偽造より一段上の創造の次元にはまだ到達していないのであって、偽造者の次に、すなわち人物リスト（系列）の最後に芸術家にリレーしてもらわなければならない、彼こそが偽なるものや偽造を創造の次元へと昇格させてくれるからなのであろう。

絵画の贋作という偽造からみても分ることだが、偽造者の問題点は偽造の次元に止まってしまい、偽造され模倣されるモデルの形態に拘りつづけるのみ（原作に似ているか否か、本物っぽくみえるか否か……）ということにある。結局、偽造者は「真」の呪いから逃れることがやばりないのであって、「真」なるものを真似ることに人生を費やしてしまうことで「偽なるものの力能」に至るまでの途中にあるものにすぎないのである。創造者としての芸術家のみがある形態に止まることなく、ひとつの形態からもうひとつの形態へと絶えずに進み、生成変化そのものを生きているのである。彼の営みにあるのは偽造者にみられるような、形態に囚われることなく、むしろ形態の不断の創造なのであろう。ドゥルーズの断言はまさにこの意味においてはなされる。「芸術家とは、真理の創造者である。というのは、真理は到達されたり、発見されたり、作り直されたりすべきものではなく、創造されなければならないからだ。〈新しいもの〉

の創造以外に真理はない……」<sup>16</sup>と。やがて、「嘘もつけない者は、何が真理であるかを知らない」という、蛭の脳髓の研究に献身しようとする「学究」を叱咤したツアラトウストラの言葉が理解されよう。いまだないもの、来たるべきもの、創造されるもの。これらのものこそ、嘘／真理の重層的關係性を語ったツアラトウストラ（ニーチェ）が見据え、そして喚起していたものではなかったのか。

#### 4、パンフォーカスと「映像の物理学」

現代映画の始まりともされたりするオーソン・ウェルズ。その映画スタイルについて記述したフランソワ・トリュフォーの言葉はいまもなお耳に響く。「無声映画は我々に偉大な個性をもたらした、ムルナウ、エイゼンシュテイン、ドライエル、ヒッチコック。トーキーはたった一人しかもたらさなかった、映画を三分も見ればすぐにそれと解るような文体を持つ映画作家、その名はオーソン・ウェルズである」<sup>17</sup>。

ウェルズをめぐる諸言説のうち、アンドレ・バザンの批評が知れ渡っている。それによれば、モンタージュの多用の代りにパンフォーカスやワンシーン・ワンショットの手法を駆使して、ウェルズの映画は「現実」およびその空間の完全性を尊重し、

そこに生起する出来事の意味を、一義的解釈を与えずにしておく。このことよってウエルズはムルノウやウィリ엄・ワイラーといった作家たちとともに、古典的デクパージュとは異なる映画的表现を開発した、という。

アンドレ・バザンのウエルズ論をおさらいしながら、ひとまず三点ほど確認しておきたい。まずは、よく言及される『市民ケーン』におけるスーザンの自殺のシーン。画面の手前にはコップ、スプーン、薬瓶が配置され、奥行にはドアをこじ開けて部屋に入るケーンがいる。また、それとともに、コップなどに遮断されるベッドからスーザンの呻きと、奥行にあるドアの外にいるケーンがドアを激しく叩く音との同時的存在が音声面の緊張をもたらす。古典的デクパージュであれば、このシーンは五く六のカットに分解されていたであろうものは、いまやたった一つのショットにおいて実現されている。「ショット」という觀念が、シーケンス・ショットとも呼びうるデクパージュの単位のうちには消滅していく傾向を帯びている<sup>18</sup>。

このことに関連するが、バザンは『偉大なるアンバーソン家の人々』の台所のシーンも特権的に取り扱う。バザンによれば、このシーンは「実際のアクション」と「口実としてのアクション」というふたつのアクション、および両者間の緊張関係から構成されているという。ジョージはフアン・叔母に勧められな

がらケーキを貪り食う。「実際のアクションは、ユージーン・モーガンに密かに恋焦がれているフアン・叔母の不安であり、彼女は無頓着を装いながら、ジョージが母親と旅行したときにユージーンもいたのかどうかを探ろうとしている。画面いつぱいに広がる口実としてのアクション—ジョージの子供っぽい大食らい—は、わざと無意味なものになっており、フアン・叔母の遠慮がちだが痛ましい内心を覆い隠している」<sup>19</sup>。それに呼応するのは二種類の台詞、すなわち、フアン・叔母の真の関心事にかかわるが、さり気なく発せられる台詞（“Eugence came to the station to meet you.”など）と、あまり意味をなさらず、叔母の不安や最終的な発作に実は無関係だが声高に遣り取りされる台詞（“Don't eat so fast, George!”など）とである。いっぽう、複数の事柄が並存するこのシーンを捉えるカメラは、「私たちを助けにやって来て道案内をすることを執拗に拒んでいるようだ」<sup>20</sup>。そればかりか、「シーン全体にわたって、極端なまでにアクションとは無関係でありながら、途方もなく存在感のある物体（ケーキ、食料、台所用品、コーヒーポットなど）が私たちの注意を引くのだが、カメラの動きがその存在感を和らげるのに応じることはいつさいない」<sup>21</sup>。そういったシーケンス・ショットにおいて、複数の事柄あるいはアクションが同時に生起し、そうでありながらカメラは生起してい

る複数のもののうちのどれかひとつを強調するようなワークを行なわない。このことによって現実の曖昧さ、多義性を映画は手にするのである、という。

そうした現実の曖昧さ、多義性を尊重するシークエンス・ショットを擁護し、リアリズムを訴えるバザンではあるが、鋭い批評的感性の持ち主であるだけあって、ウエルズ作品に存在するその他の特徴的な点に気づかずにはいたはずはあるまい。

「奥行き」の深い画面のいわば〈横方向〉版、つまり広角レンズの多用という点についての言及がそれである。「広角レンズは、その使用と引き換えに、映像の遠近法を目に見えて歪める。ものの長さが伸びてしまう印象を与え、奥行きの深い画面の効果がそれをさらに際立たせる。……映像が奥行き方向に引き伸ばされ、それがほとんどつねに仰角でなされる撮影と組み合わせられているため、作品全体で緊張と葛藤の印象が生み出されている——あたかも映像が私たちに向けて倒れかかってくるか、あるいは裂けてしまうかのように。こうした映像の物理学と物語の劇的形而上学の間になるほどと思わせるような親和性があることは、誰も否定できないだろう」。この「物語の劇的形而上学」をバザンは「地獄からの見方」とも形容している<sup>22</sup>。

このことに加えて、ウエルズ映画の符牒のひとつでもある「天井」に関しては、バザンは「あらゆる方向から舞台背景が

のしかかってくるような閉じられた世界」、「ケーンの権力欲は私たちを押しつぶすが、それ自体、舞台背景に押しつぶされている」<sup>23</sup>と評する。

そして三点目、細かいカットのモンタージュ。一九五〇年に刊行された『オーソン・ウエルズ』では、この点についての言及は奥行きの深いショットと広角レンズに触れた後、注釈で追加記述するに止まる。一九七二年版では、『オセロ』と『ミスター・アーカディン』のカットが細かいことについて触れているが、ウエルズの発言を引用して予算や技術的条件等による諸制限でやむを得ずカットを細かめにしたのでは、とほのめかしつつ、ロング・テークが理想的だったとウエルズが考えていたであろう、とバザンは記述する。

事態は明らかである。ウエルズの映画技法においてバザンはとりわけ複数の事柄の同時的提示、およびそれによる現実の曖昧さと多義性を可能にするシークエンス・ショットの使用に心酔し、それを映画言語の刷新として擁護していたわけだが、いっぽう、バザンは奥行きの深い画面の〈横方向〉版についても評価している。ところが、「映像の物理学と物語の劇的形而上学」の間の「親和性」云々の記述からも窺えるように、広角レンズ、仰角、空間の変形、圧迫してくるかのような天井といった「映像の物理学」が「物語の劇的形而上学」（ケーンの

権力、挫折……)を伝えることには、彼が拒む分析的テクバールジュに色濃く存在する意味解釈の押しつけがましさに通じ合う点がないわけではない。そういった「形而上学」はいつてしまえば、多義的で曖昧であるものには程遠いものであるからだ。

そうであるならば、この「形而上学」は、バザンが擁護する、パンフォーカスやシークエンス・ショットによつてもたらされる現実の曖昧さや意味作用上の多義性とはどのようにして折り合いをつけられよいのだろうか。多義的なのか、それとも一義的なのか。あるいは多義的でありながら一義的であるというべきだろうか。

それに、ウエルズ作品における細かいカットのモンタージュに関するバザンの記述は、ついでに触れておく、触れないわけにはいかないから触れておくといった程度のものに止まっているようにも思える。短いカットの多い『ミスター・アーカディン』を評するにあたって、ロメールの批評文を長く引用し、ロメールに代弁してもらいう形になってしまっているのもこのことを物語っているように感じられる。

結局は、ウエルズ映画において、細かいモンタージュは何だったのか。曖昧さ・多義性のウエルズと「形而上学」のウエルズとは、はたして矛盾するのか、しないのか。

## 5、「中心」の喪失と「視覚の建築」

トリュフォーが言及したウエルズの映像スタイルは一目で識別できるものであるのかもしれないが、その「文体」(スタイル)の内実を明らかにするには、かなりの道のりが待ち構えているように思われる。

事実、ウエルズ映画の人物論を展開させた『シネマ2』第六章第二節における議論にはもう一本の線が存在する。このもう一本の線の議論の焦点は、映像文体のウエルズ、視覚のウエルズに置かれている。そのキーワードを連ねてみるならば、「中心」の喪失・「視覚の建築」となるうか。

人物論より紙幅がすこぶる少量ではあるこの視覚論は、十分に展開されているとはとても思えないが、人物論ほど重要でないことはあるまい。この点に関するドウルズの言及はおおむね二段階に分けられる。まずは、「中心の喪失」にかかわるもの。すでに前文で検討したが、ウエルズの映画において「真」なるものや「真正」なるものの正当性が嘲笑され却下された。このことはただちに中心の不在という事態を招く。世界が揺れはじめ、ひとつの中心によつて組織されていたイメージたちは揺れる船に乗る人物の動きのごとく傾きはじめる。『ミスター・アーカディン』にあるつぎのシーンはこの事態をよく物

語っている。青年ストラッテンのガールフレンドだったミリが航海中のアーカディンのクルーズで、よろめきながらアーカディンの過去を知る人物のことをへらへら喋ってしまう。それを聴いて身の危険を覚えるアーカディンは驚きを隠せない。クルーズでのミリの身体の動きは傾斜という言葉で言い表されるが、それはどのようなことによって生じたのだろうか。こういったかえてもよからう。ワイングラスを手にしている彼女はたしてアルコールに酔ったのか、揺れるクルーズに酔ったのか、中心を失ったこの世界に酔ったのか、それとも彼女ではなくこの世界がみずから酔いはじめたのか。エリック・ロメールが「アーカディンと、大地を揺るがす神」の類似は、偶然ではない」と語ったのもそうした事態があつてこそのことであろう<sup>24</sup>。

「何が残っているだろうか。身体が残っている。身体は様々な力であり、それ以外の何ものでもない」。中心をもちや有しない世界において、「力は他の様々な力にしか立ちむかうことはなく、他の様々な力に関係して、それらに影響をおよぼし、それらから影響を被る」<sup>25</sup>。力同士のぶつかりあひは、ある中心に関連付けられないかぎりでもいうべき視覚的符牒を生み出す。そこで、ドゥルーズはウェルズ映画において多用されるモニタージュとワンシーン・ワンショットという二

つの表現手法の相補性を見出す。カリブ海のある島で、グリズビーが殺人依頼を青年オハラに持ち込む際のカット割り（『上海から来た女』）がある種の暴力性を見る者に覚えさせる。島の要塞のあちこちらでなされる人物たちの行動や人物間のやりとりはワンシーン・ワンショットで捉えられるものが決して多くない（『オセロ』）。アーカディンの過去についての調査を依頼されたストラッテンが世界各地を飛び回り、人々に情報を聞き出すカットが次々と現れては交代する（『ミスター・アーカディン』）。迅速で細かいカット割りによるモニタージュの手法がほぼウェルズの全作品に点在している。ワンシーン・ワンショットのウェルズには少しも引けをとらないモニタージュのウェルズがいる、ということだ。

この点に関してはいまさらいうことでもないのだが、ドゥルーズの指摘の独自性は、モニタージュとワンシーン・ワンショットというウェルズの技法を「同じ一つの主張に仕えている」と見なすことにある。「短いショットは続けざまに様々な身体を提示し、その一つ一つがみずからの力をふるい、あるいは別の身体の力を受けとる。……ワンシーン・ワンショットは変わりやすく、不安定で、中心が増殖し、ベクトルが増加しつつある様々な力関係をいちどきに提示する（『黒い罌』の尋問のシーン）」。モニタージュは身体＝力のぶつかりあひを続けざ

まに提示するが、中心の消失を前提しているゆえに、斜めの画面構成を特徴とするイメージたちが「右へ左へとたえず傾く」。一方のワンシーン・ワンショットは、細かめに分割されないからといってより穏やかであるわけでもなく、たえずフレーミングしなおし「いくつもの消失する雑多な中心を生み出す」。

『オーソン・ウェルズのフォルスタッフ』の戦闘シーンにおけるように、細かいモンタージュがカット割りによってワンシーン・ワンショットを再生産し、または『黒い罫』におけるように、たえまないリフレーミングによってワンシーン・ワンショットが細かいモンタージュを造り出すこともある。ウェルズ映画におけるふたつの技法は、撮影や編集において異なるものであるにもかかわらず、根本的なところで人々が思うように異なるわけではなかった。中心の不在を抱えるイメージたちが力同士の衝突と化す、このことがふたつの技法が仕える「同じ一つの主張」となるのだろうか<sup>26</sup>。

事実、モンタージュかワンシーン・ワンショットか云々するより遙かに重要と思われる事柄が別にある。ウェルズはその画面構成において水平よりも垂直、横よりも縦を重んじる。また、その垂直あるいは縦は多くの場合、水平線と綺麗に直角をなしておらず、むしろ斜めに「傾く」のである。『ミスター・アーカディン』では港での謀殺のシーンから青年のナレーションが

始まるが、夜の港はいかなる世界として提示されているのだろうか。暗殺が起ころうとし、狙われる者が慌てて逃げ回り、誰かが発砲し、警察が駆け付け、撃たれた者が謎めいた名前をつぶやく。これらの出来事は起きているが、どのような空間あるいは環境において起きているのだろうか。堆積されたコンテナたちが複数の塊をなして斜めに映されており、停泊中の多くの船が船に装着された無数のワイヤーとともに夜の空を飾り、貨物列車が大量の煙を吐きながら画面を斜に横切つてゆき、慌てて走り回る者たちの影が蛇のごとく伸びては曲がる。一言でいえば、人間が慌てて行動するが、それ以前に環境が、世界が、斜に傾くアンテナの線や貨物列車の線とともにすでに慌ただしいものになっているのだ。ウェルズの演ずる人物と会話中の相手との視覚的關係が斜めの高低をなすのはしばしばだが、誰しもウェルズ本人の身体の大きさにこのことの理由を求めやしない。アーカディンから調査依頼を受けた青年、別に長身でもないストラッテンがアーカディンの過去を知る老人ゾークの檻裡家でゾークに逃走を催促する映画の冒頭と終わりの近くでは、「床に座り込むゾーク」／「歩き回るストラッテン」というふうにカメラが傾斜する画面構成に拘りつづける。オハラとグリズビーがカリブ海の島でのやりとりの場合もそうだが、斜め上に位置するオハラ／斜め下に位置するグリズビー、また、その

逆の構図である斜め上のグリズビー／斜め下のオハラ、そういった画面内の二つの身体の配置およびその交代は、シーソーゲームにでもなったかのように進行する。

ここでは、ウエルズ映画における「天井」の意味を考え直されるだろう。バザンの語る、人物が「舞台背景に押しつぶされている」視覚的効果をはたす「天井」とやや異なり、頻出する「天井」はまず「傾斜」に伴うファクターであると思われる。考える。島の一角など屋外のシーンにおいても、空が「天井」の代わりになりうる。中心のない「傾く」世界であってみれば、上下や縦横の方向が歪むことによって「天井」が頻出するのは人が驚くほどのことではない。

ところで、ウエルズ映画において人物や環境が斜になったりするものの、「天井」は基本的にやはり人物の上方に位置しているし、床や地面と反転してしまうことがほばない。中心を喪失したこの「傾く」世界は、「傾く」なりに中心の維持と再建に努めていないわけではない。「傾く」なりに再建される中心、あるいは「傾く」世界における「傾いた」中心ともいいかえたいが、このような中心とはいかなるものか。

やがて「視覚の建築」(une architecture de la vision)という言葉とともに、ドゥルーズのウエルズ映画視覚論の第二段階へと進むときだ。『シネマ』は「運動のあらゆる中心、あらゆる

る〈布置〉を失った一つの世界を構築する」ウエルズを語った後、すぐさま「ウエルズの映画は本質的な中心を保持している」<sup>27</sup>ともうひと振じりの議論を切り出す。古典的な意味の「中心」が崩壊した世界と、例えばいかなる中心をも廃棄し、永遠回帰へと向かうニーチェ的世界とのあいだには、ライプニッツ的な振じれた「中心」をもつ世界があるのだ。ドゥルーズが言及する、ウエルズが「中心」の観念にもたらした変化という点は、このことにかかわる。一七世紀には、知における大きな変化が訪れていた。「……重力の中心であれ、均衡の中心であれ、力の中心であれ、公転の中心であれ、つまり配置、構成の中心はどんなものであれ崩壊しようとしていた。そのときにこそ、中心の復活がおそらく実現されたのであるが、それと引きかえに根本的な変化、科学と芸術の大きな発展が起こった」<sup>28</sup>。中心の復活が実現されるが、その「中心」はもはや古典的意味におけるそれではなくなる。ひとつの円あるいは球体の中心はどこにあるかに関しては、数学的定義を援用しなくても人は直感で分る。では、ひとつの円錐の場合、中心と呼ばれうるものに該当するものは何か。それもさほど難しい数学問題ではない。円錐の頂点が、この復活された「中心」にあたる。だが、円錐の頂点が「中心」と見なされるには、円や球体の中心とは別種の定義あるいは「原理」が必要なのだ。ミシェル・

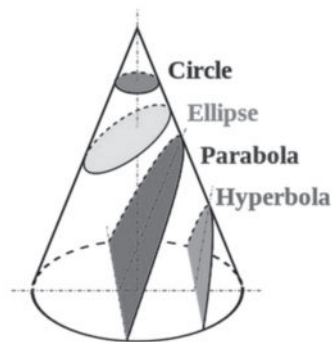
セールのライブニッツ考察に同調することの多いドウルーズは「あらゆる中心を失った無限の世界、あるいは変化する湾曲の世界において、消えてゆく中心のかわりに視点〔point de vue〕をおく」<sup>29</sup>ことの重大な意味を強調する。円錐の頂点が「中心」になるが、ところでこの「中心」はいまや視点となり、すなわち光学的モデルの着想をもつかぎりにおいてはじめて「中心」と呼ばれうるのである。「中心」の意味が変わってしまったのだ。「この〈遠近法主義〉の定義は、無変化と仮定されているある対象に対して外部からの視点が変化するということではまったくない（その場合、真なるものという理想が保持されていることになる）。反対に、視点は不変でありながら、様々な対象のつねに内部にあり、それらの対象はそれゆえ、生成途上にある同じただ一つの物の変容として現れることになった。それは放射幾何学である」<sup>30</sup>。

この点に関して『シネマ』より遙かに詳細に記述しているのが、三年後に刊行された『髷』である。「一つの変化に対する視点が形態や形状の中心にとつてかわる。最も知られた例は円錐曲線のそれであり、円錐の先端とは視点であつて、われわれは円、楕円、放物線、双曲線を、また曲線と点を、切断面の勾配に対応する同数の変形部分としてこれに結びつけるのである（遠近法）。これらすべての形態は、一つの〈平行投影図〉が

自分自身を折り畳む仕方そのものとなる。そしてこの〈平行投影図〉は、遠近法の古い概念にこのような特権を負うている円などではなく、いまや円もその一部にすぎない第二段階の曲線からなる曲線族を変化させ、また描きだす対象体なのである。この対象体、この平行投影図は、あたかも拡げられた髷のようなものである。しかし不変要素が変化の反対物ではないように、拡げられた髷は、髷の反対物ではない。それは変形の不変要素なのである」<sup>31</sup>。

ここでは、円錐の頂点と様々な円錐曲線はそれぞれ折り畳まれた髷と拡げられた髷（包摂としての髷と展開としての髷といいかえてもよい）として語られているが、「中心」あるいは再建される「中心」というわれわれの文脈で語り直されても差し支えない。

一つの平面が円錐を切断するとする。円錐に対する切断面の勾配によって曲線や円、楕円、点といった様々な形状が生まれる。諸形状をみるだけでは、諸形状がさまざまな形を有し、まちまちであるということを確認するのみで、それぞれの形状のあいだに統一性がないようにみえる。しかし、円錐の頂点に視点を置くという状況においては、相異なるそれらの諸形状は切断面が円錐を横切るという条件において生じる諸結果であることが分かる。対象が変容するが、このことはひとつの対象をみ



想があるのだ。『髷』の記述で、それらの形状が対象ではなく、対象体 (objectile) と呼ばれるのはその理由によるものである。「中心」の意味が変わると同時に「対象」の意味も変わるのである。

よくいわれることだが、ライブニッツは多くの原理を發明しつづけ、原理の發明に情熱を注いでやまなかった。この点にたいする『髷』の解釈は興味深い。「ライブニッツの戯れのほんとうの性格は、またそれを骰子の一擲に対立させるものは、何よりもまず原理の増殖である。われわれは原理の欠如によってではなく過剰によって戯れるのである。戯れとは原理そのものの戯れであり、原理の發明という戯れなのである」。ここでの

る複数の人の視点の違いによって対象の相貌が変わるということの意味するのではない。ここには、それぞれの形状が、諸形状に内在する視点の投射という意味において円錐の頂点に据える視点によって統一されている、という投射幾何学的な発

われた「骰子の一擲」とはニーチェやマラルメに代表されるような、あらゆる中心を失い原理を欠いた世界において偶然を肯定する思想のことを指すものと思われるが、しかし、「世界がみずからの原理を失つてしまいう前に一体何が起きたのか。……精神病的な挿話が、神学的〈理性〉の全体の危機と崩壊が訪れなければならなかった。そこにバロックの立場が成立したのだ。神学的理想が袋叩きにあっていったとき、世界が神学に逆らつてあらゆる〈証拠〉を、暴力や悲惨をたえまなく積み重ね、大地が大揺れしかけているとき、それを救出する手段があるかどうか。バロックの解決とはこういうものだった」。原理を失う危機に直面したライブニッツの、あるいはバロックの対処法について、『髷』はあたかもマジシャンのなす技を記述しているかのように綴りつづける。「原理を増殖させること、いつも一つの原理を袖口から飛び出させ、そして原理の使用法を変えてしまふこと。もはやわれわれは、しかじかの輝かしい原理に、どんな対象を与えることができるか問うたりはしない。むしろしかじかの与えられた対象に、つまりなんらかの〈当惑させる場合〉に、どのような隠された原理が答えるか、と問うのだ」<sup>32</sup>。円や楕円、曲線、点を「しかじかの与えられた対象」とみるならば、円錐の頂点による投射はそれらの対象たち（「対象体」）のなかに「隠された原理」となるう。

このような流儀で思考する者は差異の世界における具体的なケースに直面していれば、たった一つの原理をそれに与えることで事足りんとなしい。彼は原理を愛するものだが、原理を増殖させる流儀によつて原理を愛するのであつて、このことを裏返せば、彼は原理への愛に劣らず差異を愛するのであり、そして差異を愛するからこそ、それらの差異のためにあれだけ原理の発明に情熱を注いでいたのであろう。逆説的なことに、原理を増殖させることは、ライブニッツにしては差異への最大限の尊重を含意する振舞いだったのだ。だから彼は投射幾何学的原理を打ち立てるとたちまち、いま一つの「原理を袖口から飛び出させ」るのである。「影の理論」(la théorie des ombres)がそれである。楕円にしても曲線にしても、幾何学的な諸形状はまだものの輪郭にすぎず、存在するものそのものとしての厚みを欠き、それゆえ「断面上に立体を配置することはできない」<sup>33</sup>からだ。

「影の理論」はミシェル・セールがうまくまとめたものだが、ライブニッツの著述からセールは次のふたつの文章を引用している。

「物体が平らな表面をもっていれば、陰影を使わずとも輪郭のみを用いて「…」それらの物体を表現しうる「…」。

しかし陰影の助けなくしては、円の内側とこの円で境界づけられた球面の内側とをデッサンで正確に区別することはできませんまい。」<sup>34</sup>

「陰影の理論は遠近方の逆転したものに外ならず、それは、眼の代わりに光の部分を、対象の代わりに不透明なもの、投影図の代わりに陰影を置けば、おのずから結果するものである。「…」さらになお、造形術には、忘れられてはならない考察がある。それは、投影法だけでは、対象の表面の性質を、つまり、その表面が平らなのか凸面なのか凹面なのか識別できないということである。その点は、他の場合と同様、陰影や色合いを多少とも強めたりよく調整したりして補わなければならないのである」<sup>35</sup>。

『シネマ』がウエルズ映画の「視覚の建築」を語るにあたり、よりどころにしているのはライブニッツのそうした省察である。眼を円錐の頂点に据える代わりに、「こんどは光源が円錐の頂点を占め、投射された対象は不透明なもので、投射は起伏や影の面を通じてなされる」<sup>36</sup>。この場合に、われわれが手にするのはもはや楕円や曲線、点といった輪郭的なものではなく、立体的なもの、奥行きを与えられるもの、「レリーフ、明暗、凹面、凸面」<sup>37</sup>なのである。「影の理論」の補完によつて「投射

幾何学」はより完全なるものとなる。いまや、対象たち（「対象体」）は形状や輪郭のほかに、影、奥行き、厚み、空間を獲得しえたのだが、このことはより多くの差異を獲得しえたともいえるが、「視覚の建築」とはこうして「投影」と「影」とによって作り上げられるものである。

ドウルーズの議論はつづく。「この二つの面が、〈視覚の建築〉を形づくる。それらはウエルズの芸術において顕著に見られるものである。それらは細かいモンタージュとワンシーン・ワンショットとの相補性の最終的な理由をもたらすのである。細かいモンタージュは平面的で平らなイメージを提出するが、これらはすべて強調された意味で、遠近法、投射であり、内在的なものや存在の様々な変容を表している。……しかし、別の側面を見るなら、パンフォーカスで撮られたワンシーン・ワンショットは、立体感や、起伏や、身体が入りする影の面や、明暗の対比と結合や、透かしのある空間を走る身体に刻まれる荒々しい縞模様……」<sup>38</sup>。投射幾何学に基づく形状、輪郭にかかわるモンタージュと、「影の理論」に基づく立体、凹凸、奥行きにかかわるワンシーン・ワンショットは、対立するものではさらさらになく、むしろひとつの「視覚の建築」に奉仕する二つの面にほかならない、ということであろう。

一九五〇年に、ウエルズ映画における「奥行きの深い画面」

を賞賛するかたわら、その「〈横方向〉版」について語るのを忘れなかったバザンは正しかった。被写体の深さに広角レンズが加わることによって、映写範囲が拡大し、映される画面内空間の歪みも生じる。それに仰角の多用も加わり、天井がくつきり映ることになる。バザンはそういった空間的造形について、閉じられ、歪められた舞台背景に人物が「押しつぶされていく」と形容していたが、いまは、とりわけ歪んだ空間の上方に位置する天井の有しうる表現上の働きについて語りなおさなければならぬ。ウエルズ作中の天井はおおむね二種類がある。

第一に、はるかに高い位置に



ある天井。この天井は空間の収束点としての働きを有する。たとえば、『フォルスタッフ』で国王になったかつての王子を会いにウエルズ扮するフォルスタッフが宮殿に闖入する場面で見られる、国王の遠い上方に映る天井。あるいは、『ミスター・アーカディン』の冒頭と末尾に現われる老人の檻樓家の天井、そこにはガラ

スばりの天窓が取り付けられているが、この天窓も空間の開口部あるいは収束点をなしている。屋外のシーンにおいても、人物の背景に映る教会などの複数の建物が聳え立ち、建物よりもさらに高く遠くにある一点に向かっていくかのような相貌を帯びる。第二の種類は、『市民ケーン』や『偉大なるアンバーソン家の人々』、『ミスター・アーカディン』にみられる、人物たちがそれに「押しつぶされている」かのような低い天井。ところでこのような低い天井の場合でも、天井と左右の壁とが互いに接続する三本の線（天井と左の壁が接続する線、天井と右の壁が接続する線、左右の壁が接続する線）は最も奥行きのある深いところにおいて交わり、ひとつの点を作り上げる。第一の種類にしても第二の種類にしても、天井（屋外シーンの空等も含む）はひとつの点をもつということ。さて、このような天井、このような点とは何か。それはかの円錐の頂点に相当するものであるといってしまうては暴言になるのだろうか。ウエルズの多くの作品が二〇世紀の人々を描いているにもかかわらずあれだけ神々しい雰囲気を出しているのは、ただの偶然ではない。人間の営みを描いている場面に、このような「天井」、円錐の頂点は地上の人々の情念、挫折、意気阻喪、願望とともにつねに存在しているのだ。バザンはたしかに奥行きのある空間あるいはディープ・フォーカスを語り、そうした空間に複数の

要素が併存することによって複数の曖昧さを有する意味作用を強調していた。ところが、多くの場合に、深い空間の後景のゾーンには実は特に何も無いのだ。空っぽの空間があるのみののだ。さすが、人物が歪んだ空間に「押しつぶされている」ような「地獄からの見方」を語ったバザンである。このことは奥行きのある空間に存在する複数の要素および意味の曖昧さという点とは矛盾しないか、と我々は前文で疑問を呈していたが、いまはバザンの直感にわれわれは喜んで、ただし論理性のもとで合流したい。空間は空間である。空間はそれ自体、空間内の存在物の複数性およびそれに起因するとされる意味の曖昧さとは無関係に、円錐の頂点の高みへと向かう。ピラミッド（『弁神論』）、円錐（『人間知性新論』）といった形象に心酔するライプニッツは神の弁護士である。同様に、頭上の何かに吸い込まれているかのような歪んだ奥行きのある深い空間にこだわるオーソン・ウエルズは、中心の崩壊した世界において投射幾何学に基づく中心の再建に努めるシネアストであり、円錐の頂点に体现される原理の、再建される中心の弁護士である。

ただ、『オーソン・ウエルズのフエイク』は違う。六〇個以上もの名前をもつ贋作画家、ピカソの贋作を最もうまく書くピカソ、ウエルズ扮するマジシャンとともに、ディープ・フォーカスやワンシーン・ワンショットのかけらもないこの作品を

もってウエルズは円錐的発想に基づく「視覚の建築」を放棄しはじめていたようだ。フランソワ・レイチエンバッハから受け取ったフッテージがあったとはいえ、この作家は最後の長編作で「視覚の建築」をずたずたに壊すにやぶさかではなかった。真の生成変化は円錐の束縛から無数の直線の迸りへと変わるということだろうか。ウエルズは生前、未完成作品や実現できなかった企画を多く残していた。この映画作家は最後の長編であったかもつぎのことを世に告げ知らせているようだ、すべてが未完成であり、何かがまた始まろうとする、と。

## 注

- 1 Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985, 180 / ジル・ドゥルーズ『シネマ2 \* 時間イメージ』、法政大学出版局、二〇〇六年、一九二―一九三頁。
- 2 *Cinéma 2*, 179-180 / 『シネマ2』、一九二―一九三頁。
- 3 Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Presses Universitaires de France, 1965, 46 / ジル・ドゥルーズ『ニーチェ』、ちくま学芸文庫、一九九八年、八二―八三頁。
- 4 『ニーチェ』の一節「ニーチェ的世界の主要登場人物辞典」における「高位の人間たち」に関するドゥルーズの言及を参照されたい。  
Nietzsche, 46-49 / 『ニーチェ』、八二―八六頁。
- 5 ニーチェ『ツァラトゥストラはこう言った(下)』、氷上英廣訳、岩波文庫、一九七〇年、二五五頁。
- 6 『ツァラトゥストラはこう言った(下)』、二六一頁。
- 7 『ツァラトゥストラはこう言った(下)』、二六六頁。
- 8 Mark W. Estrin (ed.), *Orson Welles: Interviews*, University Press of Mississippi, 2002, 74.
- 9 *Cinéma 2*, 184 / 『シネマ2』、一九六頁。
- 10 Orson Welles: *Interviews*, 72-73.
- 11 *Cinéma 2*, 184 / 『シネマ2』、一九六―一九七頁。
- 12 *Cinéma 2*, 183 / 『シネマ2』、一九五―一九六頁。
- 13 *Cinéma 2*, 185 / 『シネマ2』、一九七頁。
- 14 この節までの人物論の部分は、中国語論文「德勒茲的奧遜・威爾斯電影論」(応雄、『当代電影』二〇一六年第四号)をもとに加筆・改稿した。本論文を執筆するにあたって、『シネマ2』第六章第二節で展開されたウエルズ論の全貌を捉えるために、人物論をあえて割愛しなうことにした。
- 15 ドゥルーズは「ニーチェは『力能への意志』のリストを作っている。それによると、まず真正な人を前提とし、また真正な人が前提とするあらゆる偽造者、〈優れた人間たち〉の消滅した長蛇の列、のみならず、その背後に新しい人、ツァラトゥストラ、芸術家、あるいはみなぎる生がくる」と指摘している(*Cinéma 2: L'image-temps*, 191-

192 / 『シネマ2\*時間イメージ』二〇五頁。「力能への意志」の異なる度合い(弱から強へ)に応じる、真正な人、偽造者、創造者という三段階からなるリストのことだが、われわれの触れた二つのリストにもみられるように、とりわけ中間の段階(偽造者)に分類されうるものが多数で多様であることは興味深い。

16 *Cinéma 2*, 191 / 『シネマ2』、二〇四―二〇五頁。

17 フランソワ・トリュフォー「ウエルズとバザン」、『シネアスト2』

「オーソン・ウエルズ特集」、青土社一九八五年、六一―六二頁。

18 アンドレ・バザン『オーソン・ウエルズ』、インスクリプト、二〇一五年、七六頁。

19 『オーソン・ウエルズ』、六〇頁。

20 『オーソン・ウエルズ』、八二―八三頁。

21 『オーソン・ウエルズ』、八三頁。

22 『オーソン・ウエルズ』、六五―六六頁。

23 『オーソン・ウエルズ』、六五―六六頁。

24 エリック・ロメール『美の味わい』、勁草書房、一九八八年、一八〇頁。

25 *Cinéma 2*, 182 / 『シネマ2』、一九四頁。

26 *Cinéma 2*, 182-183, 186 / 『シネマ2』、一九四―一九五、一九八一―一九九頁。

27 *Cinéma 2*, 187 / 『シネマ2』、一九九頁。

28 *Cinéma 2*, 187 / 『シネマ2』、二〇〇頁。

29 Gilles Deleuze, *Le pli: Leibniz et baroque*, Les Édition de Minuit, 1988,

29 / ジル・ドゥルーズ『襞―ライブニッツとバロック』、河出書房新社、一九九八年、三八頁。point de vue の訳語を「視点」に統一した。

30 *Cinéma 2*, 187 / 『シネマ2』、二〇〇頁。

31 *Le pli*, 28-29 / 『襞』、三七―三八頁。

32 *Le pli*, 91 / 『襞』、一一八―一九頁。

33 *Cinéma 2*, 188 / 『シネマ2』、二〇一頁。

34 『ライブニッツ著作集』第四卷：認識論『人間知性新論』上、工作舎、一九八八年、一四四頁。

35 『ライブニッツ著作集』第一〇巻：中国学・地質学・普遍学「諸学問を進展させるための格率」、工作舎、一九八八年、二五六頁。

36 *Cinéma 2*, 188 / 『シネマ2』、二〇一頁。

37 *Cinéma 2*, 229 / 『シネマ2』、二四六頁。

38 *Cinéma 2*, 188 / 『シネマ2』、二〇一頁。