

ゴダール『映画史』における映画の引用について

豊原正智

はじめに

ジャン＝リュック・ゴダールは、1988年から1998年にかけて、一方で精力的に映画およびテレビ番組の作品を制作しながら（この間14本）、映画監督としての自らの集大成ともいふべき、4時間28分にも及ぶ大作『映画史 (Histoire (s) du cinéma)』を完成させる。それは、4部からなり、さらに各部はAとBに分けられている。その構成は以下の通りである。

- 1A すべての歴史 Toutes les histoire (s) 51分
- 1B ただ一つの歴史 Une histoire seule 42分
- 2A 映画だけが Seul le cinéma 27分
- 2B 命がけの美 Fatale beauté 29分
- 3A 絶対の貨幣 La monnaie de l'absolu 27分
- 3B 新たな波 Une vague nouvelle 27分
- 4A 宇宙のコントロール Le contrôle de l'univers 28分
- 4B 徴は至る所に Les signes parmi nous 37分

ゴダールはこの『映画史』において、自らの作品を含め、401本（重複を含めると684本）の映画作品を引用し、それらを実に様々な手法でモンタージュする。同時に、他の要素—写真、文学、絵画、彫刻、音楽、文字—も複雑にモンタージュされているが、ここでは、映画作品に限定し、1Aから4Bのそれぞれのコンテキストにおいて、どのような作品がどのように引用され、モンタージュされているかを分析し、ゴダールの「映画史」の意図の一端を探ろうというものである。

彼は、例えば、G・サドゥール『世界映画全史』のように、あるいは一般的な「映画史」として正に客観的な映画の「通

史」を語ろうという意図は全くなく、自らの作品、特に1980年代から90年代にかけて、いわば、『映画史』と平行して制作した作品を中心に織り交ぜながら、文末一覧にもあるように、A・ヒッチコック、F・ラング、R・ロッセリーニ、S・M・エイゼンシュテイン、J・ルノワール、O・ウェルズ、F・W・ムルナウ、Ch・チャップリン、C・Th・ドライヤー、J・コクトー、D・W・グリフィス等の作品を頻繁に、あるいは重複させて引用し、様々な手法でモンタージュを行う。リュミエール以来のサイレント作品、あるいはトーキーやカラーの作品、戦後映画、ハリウッド作品をとりあげるが、中心はやはりヨーロッパ映画であり、ゴダールが、アメリカ・ハリウッド映画を引用するのは、ヨーロッパからアメリカへ渡った監督たち、ラング、R・シオドマク、E・v・シュトロハイム、V・シェストレーム、ムルナウ等であり、アメリカでの作品が多いが、ヒッチコックやチャップリンらである。また、アメリカ映画では、グリフィス、ウェルズ、H・ホークス、N・レイ、K・ヴィダー、V・ミネリらであり、また多くの戦前の映画、サイレント映画を採用している。これらがほとんどであり、ゴダールのアメリカ映画に対する姿勢が伺える。

以上のように、『映画史』は、いわばゴダール個人の映画史についての考えを、彼が採り上げる作品を通して表明しているといえよう。S・ダネーによる1988年のインタビューで、1960年代のヌーヴェル・ヴァーグを「自らを《歴史的に》考察する機会を与えられた唯一の世代」とするダネーの指摘に対して、ゴダールは次のように答えている、「ぼくとしてはこう言いたいところだ。それ〔自分を歴史的に考察すること〕が歴史ととりくむ唯一の方法だ、と。……それが、ぼくはぼくであるかぎりにおいて一つの歴史を手にしてしているということを理解する唯一の方法だった」⁽¹⁾。そして、まさに彼はそれを映

画から得ていたのである。従って、この『映画史』は、歴史 (histoire) であると同時に物語 (histoire) なのである。

ここでは、各章(1A～4B)の内容との関係から、引用作品とその引用の手法を分析することになる。既に述べたように、引用作品は膨大に上り、それらすべてを分析することは、枚数の制限もあり、できないので、ゴダールが注目し、頻繁に引用している作品と監督を選んで行うことにしたい。一方で、逆に少なく特殊な意味を持つ作品にも一部注目して、彼の意図を探ることにする。

1A すべての歴史

この章と最後の4Bが最も引用作品の数が多く、102本に及ぶ。ここでは先ず、イントロダクションにおいて、その9分弱の間に29本の作品が引用され、「かつてあった、あるだろう、ありうるかもしれない」(複数の)映画史のすべてを問題にすることが表明される。それらの作品は、ナレーションとの関連で、というより、ゴダールの姿勢を象徴する作品の引用である。すなわち、ヒッチコックの『裏窓』『三十九夜』『北北西に進路を取れ』、ウェルズの『アーカデン』、エイゼンシュテインの『ベージン草原』『アレクサンドル・ネフスキー』『戦艦ポチョムキン』『ストライキ』、ルノワールの『素晴らしき放浪者』『ゲームの規則』『黄金の馬車』、チャップリンの『モダン・タイムス』、ラングの『口紅殺人事件』『無頼の谷』、ムルナウの『ファウスト』、溝口健二の『近松物語』、グリフィスの『散り行く花』、ヴィスコンティの『山猫』などであるが、さらにM・パウエル、W・ヴェンダース、N・レイ、B・デ・パルマ、ミネリ、シオドマク、Ch・ロートン等の作品が引用される。その引用の手法は、タイトルバックとして使われているが、たとえば、『裏窓』で、J・スチュワートが、カメラの望遠レンズを通して向かいの部屋を覗くショットは、「それぞれの目は 自らの 役目を果たせ」というカルトン(画面に表示される文字)に続いて、『アーカデン』の虫眼鏡で大写しにされたノミの調教師の目のショットに連なる。次に二人の女性、ラングロワと共にシネマテ-

クの活動を支えたメリー・メールソンとロッテルダム映画祭のコーディネーター、モニカ・テゲラールへの献辞と共に『ベージン草原』(未完)が引用され、その画面から女優・映画監督のルピノが監督としてカメラの前に座っているショットがアイリス・インされる。

ヴェンダースは敬愛するレイと、彼の死までを記録したドキュメンタリー的フィクション『ニックス・ムービー／水上の稲妻』を共同監督する。それは、なぜかアイリス・イン、アウトする、ゴダールの『気狂いピエロ』のJ・P・ベルモンドとA・カーリーナのキスシーンに繋がり、電動タイプライターを打つゴダールの「散り行く花」と言うナレーションと共に、若いレイとタイプライターの音とシンクロしたフラッシュ・カットによる、眼帯を付けた晩年のレイの写真が引用される。ここまでが、いわば、オープニング・クレジットと連動した映画の引用で、次にゴダールのナレーションが「映画史 1Aの章 映画史 複数のSがつく 映画史 複数のSがつく すべてのありうる歴史 やがて起こる ありうる かつてあった歴史 かつて」と語り、この『映画史』で何を問題にしようとしているかが示され、本編に入っていく。

ここまでの引用とその手法は、ゴダールが評価し、全編を通して繰り返し引用されることになるヒッチコック、ウェルズ、エイゼンシュテイン、チャップリン、ラング、レイを先ず採り上げ、「覗く」「眼」のアナロジー、エイゼンシュテインの『ベージン草原』を介して二人の女性への献辞とハリウッドでは珍しい女性監督のルピノが結びつけられるという手法であり、それはまたラングの『口紅殺人事件』のルピノに繋がる。『ニックス・ムービー／水上の稲妻』とそれに続くレイの若い頃と晩年の頃の写真は、ゴダールのヌーヴェル・ヴァーグの傑作『気狂いピエロ』のベルモンドとカーリーナのキスシーンと共に、ニック(ニコラス・レイ)へのオマージュであろう。その死をゴダールは「散り行く花」(『手折られた百合(Le Lys brisé)』—『散り行く花』のフランス語のタイトル)として惜しむのである。

本編は先ず、ハリウッドの代表的な二人のプロデューサー、A・タルバーグとH・ヒューズが採り上げられる。ゴダー

ルは、タルバーグを通してハリウッドの映画製作の力を語る。芸術として、産業として映画を確立させたグリフィスの『イントレランス』の後に、そこで助監督をし、後にMGMでのタルバーグとの確執で有名なウィーンからアメリカに移住したシュトロハイムの出演する『ハート・オブ・ヒューマニティ』が編集される。彼は、タルバーグとの対立もあって、『結婚行進曲』の監督を最後に、その独特な風貌から俳優に専念することになる。そのハリウッドの創始者グリフィスの『見えざる敵』には、ポルノ映画がフラッシュバックされる。このハリウッドの「夢の工場」に、ゴダールは共産主義の抑圧を対立させる。すなわち、小説におけるソルジェニーツインの『収容所列島』であり、エイゼンシュテインの『全線』が引用される。『全線』は1929年に試写が行われたが、スターリンはこれを批判、タイトルも『古きものと新しきもの』に変更され、再編集された。「夢を見るべし」というカルトンと共に、眠っているかのように横たわるレーニンの遺体がジガ・ヴェルトフの『キノ・プラウダ』から引用される。

もう一人のハリウッドのプロデューサー、H・ヒューズの「イストワール（歴史＝物語）」が語られる。航空会社TWA、メジャースタジオの一つRKOを買収し、ホークスと組んだ『暗黒街の顔役』はギャング映画の古典となる。それは、飛行家としてのヒューズの記録映像と繋がり、ゴダールにとって、『ゲームの規則』における大西洋を23時間で横断したアンドレの空港でのインタビューの場面を思い起こさせ、ニューヨーク上空をとぶニュース映画の飛行機とモンタージュされる。

ハリウッドの「フィルム・ノワール」は戦後フランスに影響を与え、50年代の『現金に手を出すな』（J・ベッケル）『男の争い』（J・ダッシン）『筋金を入れろ』（H・ドコワン）『賭博師ポップ』（J・P・メルヴィル）を生むが、その代表として、ホークスの『三つ数えろ』が引用される。Ch・ヴィダーの『ギルダ』で歌うR・ヘイワースと老婆が火刑台で焼かれるドライヤーの『怒りの日』とヒューズの年老いたイラストのオーバーラップはその落差の大きさから強烈なイメージをもたらす映画史の断片である。

ゴダールは、未完に終わった映画の歴史についても語る。すなわち、エイゼンシュテインの『バージン草原』であり、ウェルズの『ヴェニスの商人』『ドン・キホーテ』『オセロ』などが引用される。なかでも、『ドン・キホーテ』の引用の手法は、『新ドイツ零年』でドン・キホーテが登場する場面で引用されるリルケの『若き詩人への手紙』の一節がここでも引用され、ドーミエの『ドン・キホーテ』にベラスケスの『鏡をみるヴィーナス』のヌードがオーバーラップし、さらにそのヌードにドン・キホーテが重ねられる。ここでは、自作とリルケの詩と絵画と未完のウェルズの映像がモンタージュされるわけである。未完ではないが、ルノワールが最初制作にかかったが、第二次大戦でイタリアが参戦したため、C・コッホが完成させた『トスカ』の場合は、先ず、プッチーニの歌劇『トスカ』第一幕「カヴァラドッシのアリア」が流され、ジャン・ルノワールのアップの写真、次に、父オーギュスト・ルノワールの『棧敷席』、E・ドガの『手袋をした歌手』、その歌手とのフラッシュ・バックで『ゲームの規則』での蓄音機の前ラ・シュネー侯爵とオクターヴ（ルノワール）の場面、そして最後にカヴァラドッシの処刑の場面というように引用される。それはまたすぐに、「Jean Jean Jean」のカルトンと共に、『オルフェの遺言』の詩人（ジャン・コクトー）が槍で突き刺される映像に繋がる。三人目のジャンは、ジャン・ヴィゴである。その船『アタラント号』⁽²⁾の船長ジャンと農民の娘ジュリエットのオーバーラップの映像が引用される。

ゴダールは、ニュース映画の歴史にも言及するが、「その頃 独軍は」のナレーションの後、ヒトラーと指揮者の手のオーバーラップ、それにさらにカラーのポルノ映像が重なり、そこに「その頃 独軍は 仏軍を羽がいじめにした」のナレーションが入り、破壊された町を歩く母子の映像がカラーのヒトラーの横顔に重ねられる。さらに、ユダヤ人であるラングが亡命前に制作した最初のトーキー映画『M』の少女殺人鬼のナイフを持つ手のアップに指揮者の手、ヒトラーの演説の手がモンタージュされる。手の映像による観念連合である。そこに「映画史 複数のSがつく ナチ親衛隊のSS」とゴダールのナレーションが入る。次に、ニュー・ジャーマン・

シネマのR・W・ファスビンダーの『リリー・マルレーン』が引用され、歌「リリー・マルレーン」をヒットさせたビリー（H・シグラ）がヒトラーに招かれ、ナチスの将校と階段を上がるカラーのシーンと泥にまみれた死体とのフラッシュバック、プレッソンの『罪の天使たち』の修道女たちはオーバーラップされたナチスの強制収容所へ続く線路にひざまづく。これらの引用の手法は、華やかなフィクションの虚飾に満ちた映像と単純なニュース映像のストレートな死体の映像、聖なる修道女がホローコーストの場にひざまづくというショックと落差の大きさでゴダールは戦争を語る。それは、全く脈絡の異なる『ブローニュの森の貴婦人たち』のアニエスの台詞「闘うわ」が利用され、ヒトラーを痛烈に皮肉った『チャップリンの独裁者』と続き、その闘いの姿勢は『ニーベルンゲン』におけるジークフリートの颯爽とした映像に受け継がれる。

再び、ルノワールの傑作『ゲームの規則』と『大いなる幻影』が、前者のうさぎ狩りの場面で、後者のシュトロハイムの台詞「ボワルデュー」をかぶせるように引用される。それは、マレシャル中尉（J・ギャバン）とローゼンタール中尉（M・ダリオ）の脱走を手助けしたボワルデュー大尉（P・フレネー）が打たれる瞬間の映像である。ゴダールは『チャップリンの独裁者』を含めて、これらの作品が、強制収容所でのホローコーストを予告していたにもかかわらず、大衆は無関心であり、また、これらの映画が強制収容所を撮影しなかったことによって責任を放棄したという⁽³⁾。

ミュージカル『巴里のアメリカ人』のG・ケリーとL・キャロンのカラーのはなやかなダンスシーンと銃殺シーンの記録映像とが、「哀れなニュース映画は 血と涙の疑いを洗い流す」というゴダールのナレーションによってモンタージュされる手法もショッキングだが、G・スティーヴンス Jr.のテレビドキュメンタリー『Dデーからベルリンへ』の強制収容所の死体のショッキングなカラー映像と父であるG・スティーヴンスの『陽のあたる場所』でのM・クリフトとE・テイラーのラブ・シーンのオーバーラップとカットバックもあまりにも落差が大きく、また、それがマグダラのマリアとキリストが手を伸ばし合っているジョットの絵に視覚的にアナログ的に重ねられる。

1B ただ一つの歴史

ゴダールはこの章について次のようにいう、「この歴史はひとりぼっちだということ、かつて存在した唯一の歴史だということ語るものだ。・・・この歴史を語ることはぼくの使命だ。こういってよければ、ぼくはこの歴史の田舎司祭なんだ」⁽⁴⁾。

ここでは二人のユニークな監督、ジョン・カサヴェテスとグラウベル・ローシャに捧げられる。カサヴェテスは、アメリカ、インディペンデント・フィルム（「インディーズ」）の先駆者であり、ローシャはブラジルの「シネマ・ノーヴォ」を担った監督である。彼は、ゴダールの『東風』に特別出演している。この章では他の章に比べて、ゴダール自身の作品が多く引用されている。「まず、私の話（＝歴史）から始めるべきだろう」というナレーションの後にこの章のタイトル「ただ一つの歴史」が入り、先の二人への献辞が出るが、その後、「ウィークエンド」の車が炎上している田舎道を歩くコリンズとロランと『ストロンボリ』の島で中々なじめず、たまたま男友達と遊んだことに腹を立てた夫にたたかれたカリン（I・バークマン）の映像が重ねられる。炎の横を通る『ウィークエンド』の二人と『ストロンボリ』のラストで島を脱出しようとして火山の噴煙の中を行くカリンのイメージが観念連合で結びつく。

さらに、コクトーの『オルフェ』が引用されるが、そこでのF・ベリエはゴダールの『右側に気をつける』に「人間」の役で出演している。ナレーションは「その映画を私は 地上の一つの場 と呼んだ」と語る。

ふたたび、「まず、私の話（＝歴史）から始めるべきだろう」というナレーションの後に「1Bの章」のタイトルに『ゴダールの探偵』でボクシングのプロモーター、ジム（J・アリディ）がタバコにライターで火をつけるシーンが引用される。それは『イワン雷帝』の雷帝の持つローソクの火とオーバーラップし、フラッシュバックする。

「イマージュは復活のときに到来する」のカルトンと共に、撃たれながらもリユー（G・ベック）のところに這い上がっていくパール（J・ジョーンズ）の『白昼の決闘』のシーンが延々と引用される。そこには、ゴダールの、「ひとりぼっちの（映

画の) 歴史」「孤独の歴史」が、「語るにはまだ若い歴史が語り始めていた」その「二つの大きな物語はセックスと死だった」というナレーションが入る。『パッション』で、出演を依頼する監督ジェルジの手を噛むハンナ(シグラ)のエロティックなシーンの引用には、R・アルドリッチの『キスで殺せ』のカルトンがかぶさる。先のナレーションを象徴するゴダールのこれらの引用であろう。

ゴダールは、敬愛するルノワール作品を多く、繰り返し引用するが、ここで彼のスピーチとその写真が登場し、「若い女性の恋のため息を無視することはできない」といい、『恋多き女』のカルトン、そこに『カルメンという名の女』とルノワールの顔のモンタージュが行われる。そのルノワールの写真に、ゴダールは、ミネリのミュージカルの傑作『恋の手ほどき』を選び、「シャンパンを発明した夜」の歌に合わせて、カットバックでリズムを作る。

ゴダールは、「毎朝 嘘を売る市場に出かけずに済むだろう 嘘の市場で せり売りしなくてよい」というプレヒトのこの言葉を、台詞としてラングにバルドーへ言ってもらった、といい、自作『軽蔑』について語る。この映画の中で、映画製作をする監督として、ラング自身が出ているが、ゴダールはそのラングの写真とベッドに伏せたバルドーの全裸の映像のフラッシュバックを行い、そこに「ただ一つの歴史」というカルトンがかぶさる。

ゴダールはここで再び、「おお、時よ!」「イマージュは復活の時に訪れる」という聖パウロのキリスト復活についての言葉を引用し、『ジャンヌ・ダルク裁判』(ブレッソン)『奇跡』(ドライヤー)『アンダルシアの犬』(ブニュエル)『夏の遊び』(ベルイマン)『マーニー』(ヒッチコック)『戦火のかなた』(ロッゼリーニ)『揺れる大地』(ヴィスコンティ)『草原の輝き』(カザン)の作品によって「イマージュの復活」を示す。

2A 映画だけが

この章は、1988年に行われた、批評家、S・ダネーによる長

時間のインタビューの記録である。

ゴダールは、世界中で多くの映画が作られるようになり、歴史を作ることが難しいというダネーに対して、数は関係ないと反論し、むしろ少なくなっている、10本ぐらいだと言う。そして、自分にとって、歴史を語る唯一の方法が映画であり、「映画だけが唯一の方法で」「果たすべき務めだった」「映画だけが 歴史を語る事ができて」「歴史を作る唯一のもの」「だが一度もなされていない」という。この後にこの章のタイトル、「1A」「映画だけが」のカルトンが入る。

ここでも、ゴダールは歴史を意識し、ルノワール、ヴェルトフ、ラング、ホークス、フェリーニ、シュトロハイム等の作品を引用しながら、ダネーの、ヌーヴェル・ヴァーグが20世紀の半ばに登場し、その前後を語ることでできる幸運な世代であったことを指摘すると、『ゴダールのリア王』に、J・ロジェのヌーヴェル・ヴァーグを代表する『アデュー・フィリピース』、さらにはM・アントニオーニが世界的に評価されることになった『情事』一荒涼とした島で、行方が分らなくなったアンナを探すサンドロとクラウディアのシーナーが、同様に、『新ドイツ零年』のレミーとドン・キホーテの出会いのシーンとヒッチコックの『泥棒成金』がフラッシュバックされる。

ゴダールにとって、大きな歴史とは、映画史のことであり、それは投射だからである⁽⁵⁾。そこに、『バイバイバーディ』『獣人』『カドル岩の神秘』は「投射」あるいは「上映」との視覚的アナロジーとして、『ナポレオン／アウステルリッツの戦い』は、ゴダールのナレーションの中の、数学者ボンズレの射影幾何学に関して、引用される。J・デルピーによる、ボードレーの『悪の華』の<旅>からの引用と共に、その中の一節に合わせて、Ch・ロートン唯一の監督作品『狩人の夜』の殺人鬼ハリーに追われる幼い兄妹が小舟で逃れる美しいシーンが長く引用される。同様の手法で、その詩の一節から、「狂人のように駆ける』『大地』のヴァシリーがJ・ディーンとオーバーラップされる(両者の顔がよく似ているようだ)。

2B 命がけの美

ここでは二人の女性に捧げられる。一人は『ポジティブ』誌の批評家であり、1967年グアテマラのゲリラ闘争に参加して死亡したミシェル・フィルクであり、もう一人は、ブレッソンの『田舎司祭の日記』にシャンタル役で出演後、自殺したニコール・ラドミラルである。ゴダールの、この二つの「死」を「命がけの瞬間」として象徴的に捉える。

ナレーションを行っているゴダールの映像に、三人の女の死の瞬間の映像がフラッシュカットでモンタージュされる。すなわち、『白昼の決闘』のパール(J・ジョーンズ)であり、『フューリー』(デ・パルマ)のスパイの女であり、『無防備都市』のピーナ(A・マニャーニ)である。—「命がけの瞬間」—それらの瞬間がリピートされる。

ゴダールのナレーションあるいはカルトンと共に、言葉に連動した映像によって、彼がこの『映画史』で採り上げたい作品がモンタージュされる。この手法は、全編を通して、映画作品に限らず、使われる。すなわち、「手だけは」と共にラングの『M』が、「汚れた手」(サルトルの戯曲のタイトル)の後に、ゴダール自身が自分の手をかざしてみせる。また、「持つと持たぬと(脱出)」(ホークスが映画化したヘミングウェイの小説のタイトル)のナレーションとしわのある手の映像、『アンダルシアの犬』における女の背中の上の男の手、R・ヴィーネの『芸術と手術』におけるピアニストが見つめる移植された手、さらには「手で考える」(D・ド・ルー・ジュモン)のカルトン。

宿命の女(fame fatale)、パプストの『パンドラの箱』のルル(ルイーズ・ブルックス)、ベルイマンの『ペルソナ』におけるエリザベート(リザ・ウルマン)とアルマ(ビビ・アンデション)がゴダールとオーバーラップする。ゴダールを捕らえた女たちである。

「一つの映像がそれ自体で」「何かを明瞭に表現し」「何かを解釈しているなら」「他の映像と合体して 変化しない」「他の映像の影響を受けず」「影響もしない」「作用も反作用もない」「映画の体系では そんな決定的な映像は使えない」。これは、ブレッソンの『シネマトグラフ覚書』からの引

用であるが、このナレーションはまさしく、ゴダールの引用あるいはモンタージュ(編集)の本質を現している。かれの『気狂いピエロ』の色彩(特に青と赤と黄)は、ここでオーバーラップされている画家N・ド・スタールの色であり、また、ドイツ語のナレーション、「朝の光よ あけぼのよ」「私を夭折の光に照らし出せ」「トランペットの音が高く響くとき」「我が人生を終えよう」は、『新ドイツ零年』のレミー・コーションが凍った湖のまわりを歩きながら言う台詞であり、この台詞はまた、ゴダールの『小さな兵隊』でも使われている。すなわち、引用によって、あるいは編集によって、一つの余白を残した、未完結な映像は、意味が、あるいは視覚的な、あるいは言語的な連想に広がりを持ち、すなわち、「作用、反作用」によって、充実していくのであり、作品が完成していく。それは、『ゴダールの決別』における「いかなる幕開けのために—」「いかなる幕開けのために 夢から覚めるのか」「誰もが」「自分のまわりに」「見えない夢を抱く」というカルトンによるベンヤミンの引用(『若さの形而上学』)もまた同様である。このような引用、編集は、物語を繋ぐ要素としては何ら関係がない。この点が、いわゆる一般的な編集とは異なり、ゴダールは、第一作『勝手にしやがれ』(1959年)からその手法を一貫させている。

S・アゼマの朗読「明かりと音楽でそこを満たし」の後に、『カルメンという名の女』のカルメン(M・デートメルス)と男(J・ボナフェ)、そこに『ゴダールのリア王』の花火、さらにトム・ウェイツのRuby's Armsの歌がオーバーラップする。

ゴダールによれば、映画史が結びつくのは、何よりもまず医学史であるという。それに関連して「J・フォンテーンのコップをみる瞳は」「ドラクロワの女神でなく パスツールの犬を」(ドラクロワ『墓地の孤児』、犬の写真の引用)「コダックの富は感光板が築いた」「白雪姫ではない」とナレーションが続き、フォンテーン、コップのミルクを運ぶC・グラント(『断崖』)、魔法使いに化けた女王の映像(『白雪姫』)が重ねられる。

最後に、「悲惨と」「悲惨と」「悲惨と」「映画の悲惨と栄光」のカルトンによって、『ジャンヌ・ダルク裁判』『ワンダ』『自転車泥棒』『歴史は女で作られる』『右側に気をつけろ』

『巴里祭』『赤い砂漠』『ニューヨークの王様』等が引用されるが、それらは、内容において悲惨なものであるが、一方で、栄光を表している、ブレッソン、B・ローデン、デ・シーカ、オフルス、クレール、アントニオーニ、チャップリン等の作品が引用されている。特に、最後の『ニューヨークの王様』では、銃撃の音声とハードコアのポルノ映像がオーバーラップされ、チャップリンは居心地悪そうに映画館を出るシーンは、映画の悲惨な現状を象徴しているかのようである。

3A 絶対の貨幣

この章のタイトルは、A・マルローの美術論『芸術の心理学』第三巻のタイトルが使われている。まず、イタリアの映画批評家・監督、ジャンニ・アミーコ、アメリカの作家・映画批評家・脚本家、ジェームズ・エイジーに捧げられる。

V・ユゴーの書簡「セルビア擁護」から、長い引用が行われる。それは、1876年のセルビアで虐殺が行われているのに、ヨーロッパ全体がそれを無視していることへの激しい非難である。ゴダールのナレーションは次のように始まる、「ヨーロッパ諸政府の注意を促そう 諸政府が気づいていない小さな事実に 欧州で一民族が虐殺されている 証人は?全世界だ 諸政府は証人を見ていない 諸国民の下にあるべき政府が上にある この逆説が時に露呈する 文明は民衆に野蛮は為政者に 野蛮は望まれたものか? いや職業的なものだ 政府は人類より無知だ 近視眼でしか物事を見ない 国家的理由 人類は別の眼で眺める 良心…」その間に、ゴヤの『我が子を食うサトゥルヌス』、ラクロワの『ピエタ』、ベラスケスの『犬を連れた道化』、グレコの『神殿の商人を追出すキリスト』、グリューネヴァルトの『イーゼンハイムの祭壇画』等々の絵画が引用され、また、「BOSNIE Les armes high-tech」とある雑誌の表紙が引用されているから、現代のボスニア紛争(1992-95年)が意識されているのだろう。そして、映画は、戦争で廢墟と化したベルリンで行き場が亡くなった少年が自殺するロッセリーニの

『ドイツ零年』が、後のネオ・リアリズムへの伏線の意味も込めて、引用されている。最後に、「1876年8月29日 ヴィクトル・ユゴー」のカルトン。

ここでは、映画と戦争の関係を問いながら、映画史上の作品を引用する。「映画とは何か」「何でもない」のカルトンと共に、ロッセリーニの『無防備都市』のレジスタンスの闘士マンフレディの拷問のシーン、累々と横たわる死体と死体の前で嘆く女のニュース映像、ヒッチコックの『鳥』の子供たちが鳥に襲われ逃げ惑うシーンに戦闘機の影がモンタージュされる。そこに、「映画は何を望むか」「すべてを」「映画に何ができるか」「何かが」のカルトンがかぶさる。

ゴダールは第二次大戦と映画の関係について「映画史」を進める。「ゲッペルスはモルガンの瞳に美を感じなかった」というゴダール、ウーファとの最後の合作M・カルネの『霧の波止場』のM・モルガンの横顔のアップ、彼女とJ・ギャバンのキスシーン、ゲッペルスの写真、ギャバンが撃たれるシーン、さらに、『戦火のかなた』の第4話の銃撃戦で倒れるパルチザンの兵士マシモと彼を助けるアメリカ看護婦ハリエット。「1942年の あの列車の 乗客のことを考える」と言い、ゴダールは、ドイツ映画協会の招きで各地の撮影所を視察に行くフランスの俳優たちが、ブレッソンの『ブローニュの森の貴婦人たち』のアニエスの「闘うわ」のシーンと市街戦のニュース映画のモンタージュと対比され、かつて、M・カルネ(レジスタンスを支持した監督)の『悪魔が夜来る』で悪魔の使いジルを演じた今のA・キニューが登場し、エミリー・ブロンテの詩「自問」を朗読するJ・ピノシュに「なあ マリー(『悪魔が夜来る』のヒロイン、アンヌを演じたM・デア) この列車に のろうかのるまいか?」と言う、この『映画史』のために演出された映像につづく。

ゴダールは自らの『気狂いピエロ』の、フェルディナンがアンナを車で送っていくシーンでのベトナム戦争についてのアンナの「恐ろしい 名前もない ゲリラが115人 死んだと 数だけ…」というシーンが引用される。この引用の中で、ゴダールは「レジスタンス映画がなぜ 40~45年になかったか」と問う。そして、次のようにいう、「レジスタンス物はあつ

た ここかしこに 米国による映画産業の 占領と画一的な映画作りに 抵抗した唯一の映画は イタリア映画だった」。このナレーションと同時に、フォードの『搜索者』が、そして、ネオリアリズムの代表作で最も印象的な『無防備都市』のピーナがドイツ兵に撃たれるシーンが引用される。さらに、「これは偶然ではない イタリアは最も戦わず 十分苦しみ 2度寝返った そのため自己喪失に苦しんだ 無防備都市で 自己回復したのは 制服を脱いだ人が 映画を作ったからだ 唯一の例だ」と続き、その間、マンフレディが拷問死するシーン、それを見たマリナーが失神するシーンが引用されている。ゴダールによれば「ロシア人は殉教映画を 米国人は商業映画を作った 英国人はいつもどおり 何もなかった ドイツに映画はなかった」ということになる。「無防備都市で自分を 直視する権利を回復し イタリア映画に 驚異的な収穫が訪れた」といい、『ストロンボリ』(ロッセリーニ)『崖』(フェリーニ)『ウンベルトD』(デ・シーカ)『揺れる大地』(ヴィスコンティ)『山猫』(ヴィスコンティ)『自転車泥棒』(デ・シーカ)『テオレマ』(パゾリーニ)『赤い砂漠』(アントニオーニ)『にがい米』(デ・サンテス)『砂丘』(アントニオーニ)『夏の嵐』(ヴィスコンティ)『アマールコルド』(フェリーニ)『道』(フェリーニ)『イタリア万歳』(ロッセリーニ)『フランチェスコ、神の道化師』(ロッセリーニ)『大きな鳥と小さな鳥』(パゾリーニ)等の戦後イタリア映画の代表作が引用される。

3B 新たな波

フレデリック・C・フレーシェルとナウム・クレイマンに捧げられる。前者は、ゴダールが『カイエ・デュ・シネマ』に参加するきっかけになった「シネクラブ・デュ・カルチエラタン」の主催者、後者は、S・ユトケヴィッチと共にエイゼンシュテインの未完の作品『バージン草原』を復元したモスクワ映画博物館長。

この章では、タイトルにもあるように、ゴダール自ら、彼の映

画人生のスタートとなったヌーヴェル・ヴァーグについて語る。

ゴダールが強く影響を受けたネオリアリズムの世界的に評価された『戦火のかなた』の第4話がここでも引用され、回廊に行く看護婦ハリエットと彼女を案内するレンツォのシーンとコクトーの『美女と野獣』における野獣の城館の廊下に行くベルのシーンがオーバーラップされる。続いて、『黒い罌』(ウエルズ)『イワン雷帝』(エイゼンシュテイン)『罪の天使たち』(ブレッソン)の引用と共に、『ゴダールの決別』のオードとアブラハムの囁み合わない対話のシーンが重なる。

ゴダールはカルトンによって次のようにいう、「我々が望んだのは 撮ること 少年や少女を 現実世界の 少年少女を 現実の少年少女が その映画を見て— その映画を見て— 驚いてほしい 自分が世界に 世界に属していることに」と。このカルトンの間に、ヌーヴェル・ヴァーグ時代の作品『アルファヴィル』のレミー・コーションがアルファヴィルにやって来てホテルにチェックインする映像とラングの『死滅の谷』で、死神に会堂に連れて行かれる女性の映像のオーバーラップが長く続く。

ゴダールが激賞した『不良少女モニカ』、『戦艦ポチョムキン』のライオン像と彼自身のヌーヴェル・ヴァーグの作品『女は女である』のカーナのモニタージュ、それに合わせて、編集のエイゼンシュテインの写真、「美しきモニタージュ」「モニタージュ わが美しき」「わが美しき悩み」のカルトンがかぶさる。ゴダール自身の作品を、彼が影響を受け、評価するロッセリー、エイゼンシュテイン、ウエルズ、ブレッソン、ベルイマン等の作品と交錯させながら、ゴダールは自らの歴史=物語を語ろうとする。

ヌーヴェル・ヴァーグの作家たちが影響された、ヒッチコックや「フィルム・ノワール」、パゾリーニ、ドライヤー、ブレッソン、ラング等の作品が、たとえば、『裏窓』のジェフはヒトラーをカメラで覗いているようにモニタージュされ、『奇跡の丘』のキリストの説教のシーンとJ・ベッケルの『現金に手を出すな』の銃撃のシーンが交互に編集され、その間、ゴダールの『女と男のいる舗道』にも引用された『裁かるジャンヌ』の嘆くクロス・アップのジャンヌと『ジャンヌ・ダルク裁判』の火刑

台のジャンヌ、と続き、『現金に手を出すな』のテーマ曲「グリズビーのブルース」が流れる中、金塊と共に炎をあげている車に近づき、この映画でヴェネチア映画祭主演男優賞をとったJ・ギャバンが「神様 現ナマを!」と叫ぶ。また、トリュフォーの『大人は判ってくれない』のラストのドワネルの脱走のシーンをベースに、『暗黒街の弾痕』のエディとジョーンの逃亡のシーン、『火刑台のジャンヌ・ダルク』の燃え盛る火刑台のジャンヌ、『めまい』の海に落ちたマデリンを助けるスコティ等のシーンがフラッシュカットでオーバーラップする。

ゴダールのナレーションが、ヌーヴェル・ヴァーグについて語る、「映画のヌーヴェル・ヴァーグのアイデンティティ」「ある夜 ラングロワ(シネマテーク・フランセーズの創設者)の家を訪ねた」「その時 光が生まれた」と続き、A・ガンスの『ナポレオン』の船出するナポレオンのシーンが引用され、「新たな波」のカルトンが入る。「ある夜・・・」以下が再び繰り返され、書斎で立って朗読するゴダールとヌーヴェル・ヴァーグを代表するロジェの『アデュール・フィリピーヌ』がオーバーラップする。

ゴダールは、真の映画とは、自分たち田舎から出てきた者にとっては、「見ることのできない映画」だった、映画というものを、カニユードやデリュック等を通して学んだが、見たことはなかった、と言った内容を言いながら、『ゴダールのリア王』と『河(フランス語タイトルは『鴉の女』)』のオーバーラップに「あれは マリー・ダンカン(『河』のヒロイン) そうだろ? オリオルよ」とゴダールは言う。しかし、その『鴉の女』は見ることができなかった。同様に、『十月』も『メキシコ万歳』も『サンライズ』も見ることができなかった。そこに、『メキシコ万歳』の地主等に生き埋めにされて、馬で殺されるシーンやゴダールのナレーションの映像に重ねて『サンライズ』の路面電車に走る妻の映像が引用される。「今は忘れられ なお禁じられ」「未だに見えない」「それが我々の 心に刻まれた映画」「ラングロワが 堅信の師だった」といい、『サンライズ』の映像にラングロワの写真が重なる。そして、「我々には過去がなかった」「メッシュヌ通り(ラングロワのシネマテークがあった所)の男が」「過去をくれた」と続く。

すなわち、ラングロワのシネマテーク・フランセで、ヌーヴェル・ヴァーグを後に担うことになるシネ・フィルたちは、「見ることのできない映画」つまり「真の映画」を見ることができたのである。

4A 宇宙のコントロール

ミシェル・ドラエとジャン・ドマルキに捧げられる。ドラエは、『カイエ・デュ・シネマ』の映画批評家、俳優、ドマルキも同誌の批評家である。

まず、ラングと共にゴダールが評価するムルナウのサイレントの傑作『ファウスト』とドイツ初のトーキーである『嘆きの天使』からのディートリヒの足がフラッシュ・バックされる。われわれはそこから、『地獄に落ちた勇者ども』におけるマルティン(H・バーガー)のディートリヒをまねたシーンを連想するだろう。

この章の中心は、ヒッチコックへのオマージュである。最初に、彼の『めまい』がポルノ映像と短くフラッシュカットでモンタージュされる。

ここでゴダールは、D・ド・ルー・ジュモン『文明論『手で考える』』を引用するが、ここでもその言葉に合わせて映画が引用される。すなわち、「表明という語には 手が含まれる」に、『回廊』(S・バルタス)の上半身裸の少女が手を首に当てる映像が、「隣人愛とは一つの行為 差し伸べられた手」に、『ヌーヴェル・ヴァーグ』の握り合う手が、「警察 プロパガンダ 国家 それが手であり」に、モノクロの兵士の戦闘シーンが重ねられた『白昼の決闘』のリュウの頬にかかるパールの手が引用される。また、「人間の高みにある真理」「私なら“手の届く”と付け足す」で、ラングの『M』の殺人鬼の手が、「真の人間の条件は 手で考えることだ」に、『ヌーヴェル・ヴァーグ』の手が引用される。

ハードコア・ポルノ映画が引用され、それを見て笑っているかのように編集されたT・ブラウニングの『フリークス』の障害者の映像が引用され、さらに、強制収容所で骨と皮になった裸のユダヤ人の子供の死体が続くが、その『手で考

える』のナレーションは「真の暴力は精神的事象だ」「創造行為は それを行う人間には脅威だ」「だからこそ作品は 人の胸を打つのだ」「思想が重みも暴力も 差し控えれば」「それにより解き放たれた 蛮行に身を晒すことになる」という。これはまさに極端なショッキングな映像の編集であり、しかし、映画がそれを差し控えるならば、逆にホラーコーストのような「蛮行に身を晒すことになる」のである。

フランスの歴史家F・ブローデルの言葉から、「歴史が駆けよる」のカルトンと共に、『大地』のヴァシリーを殺した富農の息子の疾走の映像、「我々の方に」「急ぎ足で」のカルトン、次に『搜索者』でイーサン(J・ウエイン)が、コマンチ族に連れ去られたデビー(N・ウッド)を見つけて抱え上げるシーンに、「別な歴史は」「我々に ついてくる」「のろのろ」というカルトンが交互に編集されている。ゴダールは、1995年9月のフランクフルト・アム・メインでの「映画と歴史について」と題したアドルノ賞受賞講演で次のように述べている、「歴史はひとりぼっちだ、歴史は人間から遠く離れたところにいる、—これが私のアイデアなのです。フェルナン・ブローデルも、歴史には二種類あると言ったときに、こうしたたぐいのことを言っています。その二種類の歴史のひとつは、速足で我々の方に駆けてくる、近くの歴史です—テレビとか<シュピーゲル>、それにまた、もうすぐ実現するはずの、CD-ROM化されたゴヤやマティスがそれです—。そしてもうひとつは、ゆっくりした足取りでわれわれにつきそう、遠く離れた歴史で、あなたがたの最もすぐれた芸術家の名だけあげて言えば、カフカやピナ・バウシュやファスビンダーがそれです」⁽⁶⁾。

ゴダールは、ヒッチコックの講演の生の声を引用し、「アルフレッド・ヒッチコックの方法序説」とのカルトンを入れ、ヒッチコック作品を網羅的に引用している。ナレーションとの引用の映像の関係は次のようになされる。

観客は、
「ジョエル・マクリーの旅の理由は?」(『海外特派員』)—『サイコ』(横領した現金を持って逃走するマリオンの車のバックミラー)
「モンゴメリー・クリフトの沈黙の理由は?」(『私は告白す

る』)—『ダイヤルMを廻せ』(妻が逆にハサミで絞殺者を殺すシーン)

「なぜジャネット・リーがベイツ・モーテルに?」(『サイコ』)—『北北西に進路を取れ』(墜落して炎上している飛行機)

「なぜテレサ・ライトが叔父さんを愛し続け」(『疑惑の影』)—『海外特派員』(逆向きに回る風車)

「なぜヘンリー・フォンダに 完全に罪がなく」(『間違えられた男』)—『断崖』(ミルクを持って階段を上がるジョニー)

「なぜアメリカ政府が バーグマンを雇ったか」(『汚名』)—『マーニー』(盗みを終え、鍵を下水溝に捨てるマーニー)

は、忘れてしまったが、

「ハンドバッグ」(『断崖』)、「砂漠のバス」(『北北西に進路を取れ』)、「ミルクのコップ」(『断崖』)、「風車小屋」(『海外特派員』)、「ヘアブラシ」(『間違えられた男』)、「並んだボトル」(『汚名』)、「眼鏡」(『見知らぬ乗客』)、「一枚の楽譜」(『知りすぎていた男』)、「鍵束」(『汚名』)

のことは覚えている、とナレーション。その間の引用の映像は、『知りすぎていた男』の楽譜の移動ショット、『汚名』の落ちて砕けるワインボトル、『見知らぬ乗客』のレンズに殺人の場面が映り込む眼鏡、『マーニー』の染めた髪を洗い流すマーニー、『めまい』の美術館のマデリンの金髪、『見知らぬ乗客』の排水溝に落としたライターを必死にとろうとするブルーノと続く。そして、その覚えている「それらのイマージュで ヒッチコックは シーザーもナポレオンもヒトラーも果たせなかった 宇宙のコントロールを果たした」という。

ゴダールは、『間違えられた男』の最後の方で、仮釈放の身のマニー(H・フォンダ)が通りを歩いてくるところに、もう一人のよく似た男(真犯人)が歩いてきて、マニーの顔とぴったりオーバーラップするシーンが、ここではヒッチコックの顔も加わり三重にモンタージュさせる。

ゴダールは、長編映画デビューする前の批評家時代に、この作品について「映画とその分身」という題で『カイエ・デュ・シネマ』(1957年6月号)に発表しているが、そこで上の場面について「(フォンダから真犯人への)この移行はもはや、物語をつなげる蝶番ではなく、ドラマのばねであり、この移行が

ドラマの主題を展開させるのである」と述べている⁽⁷⁾。

彼は、『気狂いピエロ』でも引用したE・フォールの『美術史 近代芸術1』「レンブラント」からの引用をA・キューニーに朗読させるが、その中でいくつかの言葉を置き換えて⁽⁸⁾、そこに映画の引用を関連させている。たとえば、「車のヘッドライト(ランプ)」で『フォー・エヴァー・モーツァルト』の入ってくる車のヘッドライトの映像、「寝顔(照らされた顔)」で雪の上に倒れているジャミラ、あるいは、「あるのはただブロンドのキャンバス(頁)を行きかう黒い線」(() は原典)でブロンドのマリリン・モンローの写真と『鳥』の飛びかう黒い鳥の群れがモンタージュされる。

『無防備都市』のマンフレディの拷問と『ストライキ』の労働者を追い散らす放水のモンタージュは、その放水が同時にマンフレディの顔へも向けられている。この素早いモンタージュは、いずれも「抑圧」「弾圧」の観念連合をもたらす。

4B 徴は至る所に

最後に、ゴダールの公私にわたるよきパートナー、アンヌ＝マリー・ミエヴィルと自分自身に捧げられる。

この章のタイトルは、シャルル・フェルディナン・ラミュの小説『徴は至る所に』から採られているが、最初から、多くの文献、あるいは映画の台詞の引用が連なる。『ディスクールの秩序』(M・フーコー)、A・マルローの演説、『よろこび』(G・ベルナノス)の台詞、「わが友ピエロ」(ゴダール)、P・ツェランの詩集、『JLG/JLG』『ゴダールの決別』『フォー・エヴァー・モーツァルト』『アンジェール』(M・パニョル)、『クリオ』(C・ベギー)、『福音書』にかかわる散文(ランボー)、『カントーズ』(E・パウンド)、『夢の本』(ボルヘス)等である。それらの意味と引用される映画の関連はほとんど不可能である。

ラングの『ニーベルンゲン』とファスビンダーの横顔とのモンタージュは、若い世代のドイツの監督へのイメージの連合が意図されている。

ゴダールは、二つの代表的なハリウッドのミュージカル、

『踊る大紐育』『巴里のアメリカ人』を引用し、その間にそれを見てウィンクしているようにローレル&ハーディ喜劇のJ・フィンレーソンをモンタージュする。

大島渚の『愛のコリーダ』の性交シーンの安部定のまん中に、全く対照的なプレッソンの『田舎司祭の日記』の少女と司祭の顔がフラッシュカットでモンタージュされ、その上に、「FATALE BEAUTÉ (命がけの美)」がかぶさる。

勅使河原宏の『砂の女』の岸田今日子とE・カザンの『草原の輝き』のN・ウッドの恍惚のシーンが視覚的アナロジーとして引用される。

ネオ・リアリズムの代表作『無防備都市』は、この『映画史』の中でたびたび引用されているが、ここでは、対独レジスタンスの英雄、ジャン・ムーランの死後20周年に、A・マルローが彼を讃える演説を引用し、ゴダールはそれを『無防備都市』のマンフレディの拷問に置き換えている。「我々が辺境で 真夜中の 犬の遠吠えに 聞き耳を立てていた時 武器とタバコを積んだ迷彩色のパラシュートが 高原のかすかな照明の 中に舞い降りた時」の演説の時、もう一人のレジスタンスの闘士、フランチェスコを奪還するシーンが、「それは地下壕での拷問が 絶望的な叫びを 引き起こした時 闇の中での闘いは始まった」という時、マンフレディがガスバーナーで拷問を受け叫んでいるシーンが引用される。また、『吸血鬼ノスフェラトゥ』『怒りの日』に続き、『怒りの日』に拷問死したレジスタンスの闘士たちの顔が次々とモンタージュされる。

ゴダールは、『カイエ・デュ・シネマ』(1965年10月号)に載せた「わが友ピエロ」を少し変えて引用しているが、その中に映画の題名を忍ばせている。「別な人生は過去に 未来に 散り行く花(グリフィス)を ライオン狩り(『弓矢でのライオン狩り』(J・ルーシュ))を 北国のホテル(『北ホテル』(M・カルネ))を思えば十分だ」、また、「人生は極北のナヌーク(R・フラハティ)の 魚のように逃げ 赤い砂漠(アントニオーニ)のM・ヴィッティの 思い出のように 日蝕(『太陽はひとりぼっち』(アントニオーニ))に消える」⁽⁹⁾。

P・ツェランの「死のフーガ」が引用され、ドイツ映画、『結婚

行進曲』(シュトロハイム)、『メトロポリス』(ラング)の映像と共に、「最終解決」というユダヤ人絶滅を意味するカルトンが入る。それに続いて、『Dデーからベルリンへ』の実に悲惨なユダヤ人虐殺のテレビドキュメンタリーが引用される。

ゴダールは、ラミュの小説『徴は至る所に』からこの章のタイトルを借りてきたが、カルトンを使って、その小説のプロットを語る。その話に関連するように『青い青い海』(B・バルネット)『サイコ』、強制収容所に向かう貨物列車の映像が引用される。

『市民ケーン』の映像、サルトルの写真、そこに「市民ケーンは我々の手本にならない」のカルトン、『マクベス』とサルトルのモンタージュ、これは、サルトルが、『レクラン・フランセ』に書いた『市民ケーン』論の中で、レルピエ、エプスタン、デリュック等の過去の映画美学にもたれかかっているという批判、およびその後のアンドレ・バザンの反論を、ゴダールが意識してここで、サルトルのインタビューと合わせて引用している⁽¹⁰⁾。

『JLG/JLG』のゴダールのモノローグは、「映像の強さは残虐さや幻想性でなく 映像どうしの結びつきの 遠さから生まれる」という。まさにこのモンタージュの本質を彼はこの『映画史』で実践している。

ゴダールは最後に、独白する。「フランスで映画が撮れ 芸術家として生きられるのは 特権だ…」。彼は、現代の腐敗した過酷な圧政に満ちた全体主義の世界に逆らってやりたいという。そして「時を聴く 時を聴く そんな耳を作品で表したい 耳に時を聴かせ 未来に登場させたい 死は すでに 私の時間に含まれる 私は時代の敵となるほかない」という。ゴダールはまさにそのような感慨でこの『映画史』を10年かけて完成させたのであろう。

『新ドイツ零年』の白薔薇一反ナチ抵抗運動組織の「白薔薇」の映像に、「夢の工場」のカルトンが重なり、S・T・コールリッジの「証し」の言葉を引用する、「もしも 誰かが 夢で楽園を通過し 通行証として 一輪の花を受け取り 目ざめて 手に その花があったら どんな言葉があるうか」、そしてゴダールは、「私は その誰かだった」とい

い、ナレーションをしめくくる。その間の映像は、F・ベーコンの『ヴァン・ゴッホの肖像のための習作II』、ゴダールの顔と白薔薇のフラッシュバック、ゴダールとベーコンの絵のモンタージュで終わる。

おわりに

ゴダールは、はじめに述べたように、ここで彼が考える極めて主観的な映画作品を引用し、また極めて主観的な、恣意的な方法で、それらの映像をモンタージュしている。つまり客観的な通史ではないが、映画史において、その変革において避けられない作品はいくつか採り上げている。すなわち、リュミエール兄弟の作品、メリエス作品、ソビエトモンタージュ派、ドイツ表現主義、両大戦間のフランス映画、ネオ・リアリズム、ハリウッド映画の歴史的な作品、ヌーヴェル・ヴァーグ等々である。また、特撮映画の古典(『キング・コング』)、ウーファの最も制作費をかけたサイレント大作(『メトロポリス』)、冒険活劇の古典(『海賊ブラッド』)、化け物屋敷ものの古典(『猫とカナリヤ』)、吸血鬼映画の原型(『魔人ドラキュラ』)、スラップ・スティック・コメディの代表作(『キートンの大列車追跡』)といった映画史的意義をもったあまり知られていない作品も引用している。ゴダールは、いわゆる、クロノジカルな縦の歴史を語るというより、様々なモンタージュによって、いかに横軸を含めた意識の操作をするかということであろう。

ゴダールのこの『映画史』全体の包括的な解説は、最初に述べたように、芸術の各ジャンル—映画、写真、文学、絵画、彫刻、音楽からの膨大な引用にのぼり、しかもそれが縦横無尽に関係し合い、すべてを解きほぐすことは、不可能に近い。従って、ここでは、映画の引用に限って、どのような作品がどのように引用されているか、そこにどのような意図があるのかを分析することに限定して議論を進めてきた。

彼にとって、『映画史』は、まさに編集作業であった。ゴダールは、すでに冒頭で引用したように、歴史を手に入れる

ことを映画から得ていたという。その時々でその編集の特徴について触れたが、改めてその引用の手法をまとめると、

・内容的アナロジー:ヒューズの大西洋横断のインタビューの記録映像と『ゲームの規則』のアンドレイのインタビュー／『トスカ』のカヴァラドッシの処刑と『オルフェの遺言』の槍で刺される詩人(1A)／『ウィークエンド』の車が炎上している道を行くコリンヌとロランと『ストロンボリ』の火山の噴煙の中を行くカリン(1B)／『戦火のかなた』の回廊を行くハリエツトとレンツォと『美女と野獣』の城館の廊下を行くベル(3B)等。

・視覚的アナロジー:『陽のあたる場所』のクリフトとテイラーとジョットの絵のマグダラのマリアとキリスト(1A)等。

・イメージの観念連合:『M』のナイフを持つ手と指揮者の手とヒトラーの演説の手(1A)／『ゴダールの探偵』のジムのライターの手と『イワン雷帝』の雷帝のローソクの火(1B)等。

・コトバとの連動:「手だけは」と『M』／「汚れた手」とゴダール自身の手／「持つと持たぬ」としわのある手、『アンダルシアの犬』の女の背中に伸ばした男の手、『芸術と手術』のピアニストが見つめる移植された手(2B)／サビーヌ・アゼマの朗読「明かりと音楽でそこを満たし」と『ゴダールのリア王』の花火とトム・ウェイツの歌(2B)／ナレーション「ラングロワの家を訪ねた(ヌーヴェル・ヴァーグへのスタート)と『ナポレオン』のナポレオンの船出(3B)／ブローデルの「歴史が駆けよる」と『大地』の農夫の息子の失踪／ルージュモン『手で考える』の中のコトバと『回廊』の半裸の少女の手、『ヌーヴェル・ヴァーグ』の握り合う手、『白昼の決闘』のパールの手(4A)／マルローの演説「地下壕での拷問が絶望的な叫びを引き起こした時」と『無防備都市』のマンフレディの拷問シーン(4B)等。

その他にも、『トスカ』を最初手がけたルノワールのアップの写真が引用され、次に父オーギュスト・ルノワールの絵『棧敷席』、ドガの絵、舞台で歌う『手袋をした歌手』そこに重なる『ゲームの規則』の蓄音機の前のラ・シュネーとオクターブ(ルノワール)というように尻取りのようなイメージの連鎖で

引用したり(1A)、ハードコア・ポルノの映像を見ているようにつないだ『フリークス』の障害者の笑う映像という(4A)全く関連がない映像を意味的につなげたり、あるいは、『黒い罨』『イワン雷帝』『罪の天使たち』の引用から『ゴダールの決別』へモニタージュされ、また同様に、『不良少女モニカ』『戦艦ポチョムキン』から、『女は女である』へ、『大人は判ってくれない』の脱走シーンをベースに、『暗黒街の弾痕』『火刑台のジャンヌ・ダルク』『めまい』がオーバーラップされるというように、関連のある過去の作品のモニタージュからヌーヴェル・ヴァーグ作品に導く方法が使われている。

すでに触れたように、ゴダールは、映画の本質を「編集(montage)」と考える。エイゼンシュテイン等がその議論を始め、それ以降の映画史に大きな影響を与えたことは明らかであるが、ゴダールは編集について、1988年の講演で次のようにいう、

今つくる準備をしている映画史『映画に関するいくつかの歴史』のなかで私が擁護している発想は、編集は映画の特性をなすもの、また映画と絵画や小説との違いを示すものだというものです。映画は一生まれたときのままのものとしては一、人間の寿命に合わせるかのように、もうまもなく死にたえようとしています。そして別のなにかにとってかわられることになるはずですが、でも映画の独自性をなすものはなにかと言えば一この独自性は、本当には少しも土の外に顔を出さない植物と同様、本当にはこれからも少しも存在しないはずのものなのですが、それは編集なのです⁽¹¹⁾。

また、1995年の講演では、次のようにいう、

かりに、コペルニクスが1540年ころ、太陽は地球のまわりを回るのをやめたというあの観念をもたらしたと言うとすれば、ついで、その数年違いでヴェサリウスが『人体構造』を出版したと言うとすれば、それによって、一冊の本でコペルニクスを、もう一冊の本でヴェサリウスを手にするようになります。…次いでその四百年後に、<同じ年にコペルニクスとヴェサリウスが…

>と書く、生物学者のフランソワ・ジャコブを手にするようになります。そして、そう、彼は、ジャコブはそこでは生物学をつくっているわけではありません。映画をつくっているのです。そして歴史というのは、そうしたものにほかならないものです。歴史というのは結びつけること (rapprochement) なのです。編集 (montage) なのです⁽¹²⁾。

歴史というものが「結びつけること」であり、「編集」であるとするれば、ゴダールが映画作品を主として、他のメディアも動員してここで行っている引用とそれらの「結びつけ=編集」はそのこと自体が歴史すなわち、『映画史』をつくっていることである。その手法は、従って、コペルニクスとヴェサリウスとジャコブを、『暗黒街の顔役』と『ゲームの規則』と『ゴダールの決別』を「結びつける」のである。

内容や視覚的なもののアナロジーによって、あるいはイメージの連鎖や観念連合によって、対立的に、ショッキングに、あるいは尻取りのように、空間軸と時間軸を自由に行き交い、視覚や聴覚を利用しモニタージュすることで、それらの結合したイメージとして、一気に複数の歴史を獲得するのである。そこでのカットバックあるいはフラッシュバックによる引用のコントラストが強烈であればあるほどそのイメージは鮮明となる。

このことが、ゴダールがこの『映画史』で意図したことのひとつであろう。

註

- (1) Jean-Luc Godard: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard tome2, Cahiers du Cinéma, 1998, p.161.
ジャン=リュック・ゴダール:ゴダール全評論・全発言Ⅲ、奥村昭夫訳、筑摩書房、2004年、p.226。
- (2) この作品は完成前に29歳で亡くなったヴィゴの遺作で、製作会社は大幅に内容を変え公開、散逸したフィルムを集め、シネマテーク・ゴモンによって90年に復元された。
- (3) Jean-Luc Godard: op.cit., p.336. ジャン=リュック・ゴダール:前掲書、p.533。

- (4) ibid., p.173. 同上、p.254。
- (5) ibid., p.161. 同上、pp.226-227。
- (6) ibid., p.403. 同上、p.652。
- (7) Jean-Luc Godard: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard tome1, Cahiers du Cinéma, 1998, p.108.
ジャン=リュック・ゴダール:ゴダール全評論・全発言I、奥村昭夫訳、筑摩書房、2004年、p.202。
- (8) ジャン=リュック・ゴダール:ゴダール 映画史 テキスト、堀潤之・橋本一徑訳・構成、愛育社、2000年、p.78。
- (9) Jean-Luc Godard: op.cit., tome1, p.262. ジャン=リュック・ゴダール:前掲書、I、p.598。
- (10) ゴダール 映画史 テキスト、p.88。
- (11) Jean-Luc Godard: op.cit., p.242. ジャン=リュック・ゴダール:前掲書、p.372。
- (12) ibid., p.402. 同上、p.650。

映像資料

HISTOIRE (S) DU CINÉMA (DVD) 紀伊国屋書店、1998年。
尚、ナレーション、カルトンの訳はすべてDVDから使用した。

本論は、平成21年度塚本学院教育研究補助費、研究課題「ゴダール『映画史』における映画の引用について」の研究成果の一部である。

ゴダール『映画史』引用映画作品(監督別、401タイトル、引用順)

J-L・ゴダール

気狂いピエロ(65)、映画「パッション」のためのシナリオ(82)、ゴダールのリア王(87)、はなればなれに(64)、東風(69)、ウィークエンド(67)、ゴダールの探偵(85)、パッション(82)、カルメンという名の女(83)、軽蔑(63)、ヒア&ゼア/ことよそ(76)、右側に気をつけろ(87)、子供たちはロシアで遊ぶ(93)、国民の(映像の)創生(77-79)、カラビニエ(63)、新ドイツ零年(91)、二人の子供フランス漫遊記(77-78)、JLG/自画像(95)、ゴダールの決別(93)、アルファヴィル(65)、映画というささやかな商売の栄華と衰退(86)、女は女である(61)、言葉の力(88)、ワン・プラス・ワン(68)、ベトナムから遠く離れて(67)、ヌヴェルヴァーグ(90)、フォー・エヴァー・モーツァルト(96)、ゴダールのマリア(84)

A・ヒッチコック

裏窓(54)、三十九夜(35)、北北西に進路を取れ(59)、マーニー(64)、私は告白する(53)、めまい(58)、泥棒成金(55)、山羊座のもとに(49)、恐喝(29)、断崖(41)、引き裂かれたカーテン(66)、鳥(63)、下宿人(27)、間違えられた男(56)、サイコ(60)、ダイヤルMを廻せ(54)、海外特派員(40)、知りすぎた男(56)、汚名(46)、見知らぬ乗客(51)

F・ラング

口紅殺人事件(56)、無頼の谷(52)、メトロポリス(27)、M(31)、ニー

ベルンゲン (24)、怪人マブゼ博士 (33)、ムーンフリート (55)、死滅の谷 (21)、マン・ハント (41)、蜘蛛 (19-20)、暗黒街の弾痕 (37)、ドクトル・マブゼ (22)

O・ウエルズ

アーカディン (55)、市民ケーン (41)、ヴェニス of 商人 (69)、ドン・キホーテ (60)、オーソン・ウエルズ of オセロ (52)、オーソン・ウエルズ of フェイク (74)、偉大なるアンバーソン家の人々 (42)、上海から来た女 (47)、黒い罨 (58)、マクベス (48)

R・ロッセリーニ

神の道化師 フランチェスコ (50)、ドイツ零年 (48)、ストロンボリ 神の土地 (50)、火刑台のジャンヌ・ダルク (54)、戦火のかなた (46)、無防備都市 (45)、イタリア旅行 (53)、イタリア万歳! (60)、インディア (58)

J・ルノワール

素晴らしき放浪者 (32)、ゲームの規則 (39)、黄金の馬車 (53)、大いなる幻影 (37)、ランジュ氏の犯罪 (35)、恋多き女 (56)、獣人 (38)、ボヴァリー夫人 (33)、十字路の夜 (32)、女優ナナ (26)

S・M・エイゼンシュテイン

ページン草原 (35-37)、アレクサンドル・ネフスキー (38)、戦艦ポチョムキン (25)、ストライキ (24)、全線 (29)、イワン雷帝 (44)、メキシコ万歳 (79)、十月 (28)

D・W・グリフィス

散り行く花 (19)、国民の創生 (15)、イントランス (16)、ローンデイルの撮影者 (11)、見えざる敵 (12)、東への道 (20)、エドガー・アラン・ポー (09)

R・ブレソン

ブローニュの森の貴婦人たち (45)、罪の天使たち (43)、スリ (59)、ジャンヌ・ダルク裁判 (62)、たぶん悪魔が (77)、バルタザールどこへ行く (66)

Ch・チャップリン

モダン・タイムス (36)、街の灯 (31)、チャップリンの独裁者 (40)、ライムライト (52)、キッド (21)、ニューヨークの王様 (57)

C・Th・ドライヤー

怒りの日 (43)、奇跡 (54)、グロムダールの恋人たち (25)、裁かる・ジャンヌ (27)、サタンの書の数ページ (19)、吸血鬼 (30-31)

H・ホークス

暗黒街の顔役 (32)、三つ数えろ (46)、教授と美女 (42)、男性の好きなスポーツ (64)、リオ・ブラボア (59)、ヒズ・ガール・フライデー (39)

F・フェリーニ

道 (54)、カピリアの夜 (57)、8 1/2 (63)、崖 (55)、アマルコルド (73)

N・レイ

ニックス・ムービー／水上の稲妻 (79)、夜の人々 (49)、大砂塵 (54)、孤独な場所 (50)、ジャングル・ガードマン (58)

K・ヴィダー

ルビイ (53)、白昼の決闘 (46)、麦秋 (むぎのあき) (34)、ステラ・ダラス (37)、群衆 (28)

A・M・ミエヴィル

私の愛するテーマ (88)、二人の子供フランス漫遊記 (77)、マリアの本 (84)、ルーはノンと言わなかった (94)、ヒア&ゼア／ここよそ (76)

I・ベルイマン

牢獄 (49)、夏の遊び (50)、仮面／ベルソナ (66)、不良少女モニカ (52)、恥 (68)

W・F・ムルナウ

ファウスト (26)、吸血鬼ノスフェラトゥ (22)、タブウ (31)、サンライズ (27)

J・コクトー

オルフェの遺言 (60)、オルフェ (49)、詩人の血 (30)、美女と野獣 (46)

V・ミネリ

バンド・ワゴン (53)、巴里のアメリカ人 (51)、恋の手ほどき (58)、走り来る人々 (58)

L・ヴィスコンティ

山猫 (63)、揺れる大地 (48)、ルードヴィヒ／神々の黄昏 (72)、夏の嵐 (54)

P・P・パゾリーニ

ソドムの市 (75)、奇跡の丘 (64)、テオレマ (68)、大きな鳥と小さな鳥 (66)

L・ブニエール

ロビンソン漂流記 (54)、アンダルシアの犬 (28)、皆殺しの天使 (62)、糧なき土地 (32)

C・B・デミル

男性と女性 (19)、十戒 (56)、ダイナマイト (29)、チート (15)

M・オフェルス

恋愛三昧 (33)、たそがれの女心 (53)、ディヴィーヌ (35)、歴史は女で作られる (56)

B・キートン

捨小舟 (23)、キートンの大列車追跡 (27)、キートン西部成金 (24)、キートンの探偵学入門 (24)

E・v・シュトロハイム

グリード (24)、メリー・ウイダー (25)、愚かなる妻 (21)、結婚行進曲 (28)

R・シオドマク

日曜日の人々 (29)、裏切りの街角 (48)、別離 (30)、らせん階段 (45)

R・ウォルシュ

彼奴は顔役だ (39)、白熱 (49)、艦長ホレーショ (51)、更正 (15)

M・アントニオーニ

情事 (60)、赤い砂漠 (64)、砂丘 (70)

T・ブラウニング

古城の妖鬼 (35)、魔人ドラキュラ (31)、フリークス (怪物園) (32)

B・バルネット

青い青い海 (36)、アレнка (61)、恵み多き夏 (50)

E・カザン

草原の輝き (61)、ベビー・ドール (56)、欲望という名の電車 (51)

V・デ・シーカ

自転車泥棒 (48)、ウンベルト D (51)、ミラノの奇蹟 (51)

C・マルケル

アレクサンドルの墓(93)、ベトナムから遠く離れて(67)、空気の底は赤い(77)

D・ヴェルトフ

キノ・ブラウダ(22)、十一年目(28)、カメラを持った男(29)

J・エプスタン

まごころ(23)、不実な山(23)、アッシャー家の崩壊(28)

R・ヴィーネ

ゲニーネ(20)、芸術と手術(24)、カリガリ博士(19)

A・ガンズ

ナポレオン／アウステルリッツの戦い(60)、ナポレオン(27)、盲目のビーナス(41)

M・カルネ

霧の波止場(38)、悪魔が夜来る(42)、港のマリー(49)

G・アレクサンドロフ

全線(29)、十月(28)

G・キューカー

魅惑の巴里(57)、ボワニー分岐点(56)

J・フォード

搜索者(56)、馬上の二人(61)

R・フラハティ

タブウ(31)、極北の怪異／ナヌーク(22)

A・レネ

夜と霧(55)、二十四時間の情事(59)

L・リュミエール

ラ・シオタ駅への列車の到着(1895)、蛇踊り(A・リュミエール,1897)

J・デュヴィヴィエ

地の果てを行く(35)、望郷(37)

J・ルイス

底抜け大学教授(62)、底抜け男性No.1(65)

C・オータン＝ララ

乙女の星(45)、可愛い悪魔(58)

M・レルピエ

エルドラドオ(21)、人でなしの女・イニニューメン(24/86)

M・スティルレル

ヨハン(21)、アルネ家の宝(19)

A・ドヴージェンコ

大地(30)、スヴェニゴーラ(28)

G・W・パブスト

パンドラの箱(28)、喜びなき街(25)

H-G・クルーヴ

犯罪河岸(47)、ピカソ＝天才の秘密(56)

F・トリュフォー

大人は判ってくれない(59)、野生の少年(70)

S・パラジャーノフ

ハーコフ・ホフナタニヤン(65)、ざくろの色(71)

S・バルタス

回廊(94)、三日間(91)

L・フィヤード

ファントマ(13)、葡萄月(18)

その他(1作品のみ)

チャーリー・チャップリン／その素顔と未公開映像(K・ブラウンロー／D・ギル,82)、血を吸うカメラ(M・パウエル,60)、キング・コング(M・C・クーバー／A・B・シェードサク,33)、暗黒街の帝王レグス・ダイヤモンド(B・ベティカー,60)、フューリー(B・デ・パルマ,78)、近松物語(溝口健二,54)、民衆の敵(W・ウェルマン,31)、狩人の夜(Ch・ロートン,55)、ハート・オブ・ヒューマニティ(A・ホルバー,1922)、勇者の赤いソパッチ(J・ヒューストン,1951)、ロマノフ王朝の最期(E・シュープ,25)、アジアの嵐(V・ブドフキン,29)、新バビロン(G・コジンチェフ／L・トラウベルク,29)、ジョルスン物語(A・E・グリーン,46)、海底の黄金(J・スタージェス,55)、ならず者(H・ヒューズ,43)、ブロードウェイへの二枚のチケット(J・V・カーン,51)、ギルダ(Ch・ヴィダー,46)、恐怖への旅(N・フォスター,43)、トスカ(C・コッホ,40)、アタラント号(J・ヴィゴ,34)、テックス・アヴェリーのアニメーション(T・アヴェリー)、踊る大紐育(G・ケリー／S・ドーネン,49)、賭博師ボブ(J・P・メルヴィル,55)、アンジェール(M・パニョル,34)、カドル岩の神秘(L・ベレ,12)、リリー・マルレーン(R・W・ファスビンダー,81)、ショアー(C・ランズマン,85)、オペラ座の怪人(R・ジュリアン,25)、シシリーの黒い霧(F・ロージ,62)、希望 テルエルの日々(A・マルロー,45)、パサジェルカ(A・ムンク,63)、Dデーからベルリンへ(G・ステイヴンズJr.,94)、陽のあたる場所(G・ステイヴンズ,51)、白雪姫(D・D・ハンド,38)、風の物語(J・イヴェンス／M・ロリダン,88)、風(V・シェストレーム,28)、風と共に散る(D・サーク,56)、絹の靴下(R・マムーリアン,57)、ファニー(M・アレグレ,32)、格子なき牢獄(L・モギー,38)、悲しみよこんには(O・プレミンジャー,57)、海賊ブラッド(M・カーティス,35)、野獣たちのバラード(M・ロンム,65)、夜中のミラージュ(B・ブリエ,84)、黄金の星の騎士(Y・ライズマン,51)、船乗りシンドバッドの冒険(R・ウォーレス,47)、地獄の黙示録(F・F・コッボラ,79)、殺人に関する短いフィルム(K・キェシロフスキ,87)、動物の運動(E・マイブリッジ,1887)、飛翔する鳥の運動(E・J・マレー,1882)、2ペンスの希望(R・カステラーニ,51)、闇に迷った人々(N・マルトーリオ,14)、メイ・アーウィンとジョン・C・ライスのキス(Th・エディソン,1896)、ピレネーの情火(F・ニプロ,24)、パンドラ(A・リュエイン,50)、猫とカナリア(E・ヌージェント,39)、拳骨(L・ガスニア／G・サイツ,14)、アデュー・フィリピーヌ(J・ロジエ,62)、バイ・バイ・バーディー(G・シドニー,63)、春を手さぐる(M・ライゼン,35)、真昼の暴動(J・ダグシン,47)、大樹のうた(S・ライ,58)、イースター・パレード(Ch・ウォルターズ,48)、サロメ対シェナドー(R・グレイ／A・ケントン,19)、いんちき商売(N・Z・マクロード,31)、黄昏(W・ワイラー,52)、うっかり博士の大発明／フラバァ(R・ステイヴンソン,61)、トンボの妖精(G・メリエス,08)、暴行(I・ルピノ,50)、トーキング・トゥ・ストレンジャー(R・トレジェンザ,88)、土壇場のトンカ(K・アントン,30)、危険な女(J・ブラーム,46)、サンセット

大通り(B・ワイルダー,50)、バーニー・オールドフィールドの人生競争(M・セネット,13)、人間の残骸(J・G・レイ,23)、鉄の時代(Renzo・ロッセリーニ,64)、ワンダ(B・ローデン,70)、巴里祭(R・クレール,33)、鎧なき騎士(J・フェデー,37)、アッティラ、神の厄災(F・マリ,17)、スリルのすべて(N・ジュイスン,63)、アリバイ(P・シュナル,37)、対ドイツ軍司令部第二事務局(R・ビバル/R・ジャイエ,39)、にかい米(G・デ・サンティス,48)、拳銃魔(J・H・リュイス,50)、フランケンシュタイン(J・ホエール,31)、縫い目をほぐす機械(J・P・モッキー,86)、ジェリコ(H・カレフ,46)、ベルリン陥落(M・チアウレリ,49)、動くな、死ね、甦れ!(V・カネフスキー,89)、パッシュフル・ベンドから来たブロード美女(P・スタージェス,49)、ハムレット(L・オリヴィエ,48)、現金に手を出すな(J・ベッケル,54)、恐るべき子供たち(J・P・メルヴィル,50)、鷺の巣から救われて(E・S・ポーター,08)、河(F・ポーゼージ,29)、ゾーヤ(L・アルンシュタム,44)、カルフォルニア・ドールズ(R・アルトリッチ,81)、消えた飛行機(G・アーチェインボーン,32)、巨人の谷(W・キーリー,38)、お嬢さんたちは二十五歳(A・ヴァルダ,93)、のんき大将・脱線の巻(J・タチ,49)、春の調べ(G・マハティ,33)、帰郷(J・マイ,28)、裸足の伯爵夫人(J・マンキーウィッツ,54)、瀕死の白鳥(E・パウエル,15)、奇跡の人(A・ベン,62)、啓示者(Ph・ガレル,68)、フランケンシュタインの息子(R・v・リー,39)、プラーグの大学生(H・ガレーン,26)、吹雪を衝いて(G・メルフォード,17)、破壊された時(P・ブーショ,85)、パリの十月(J・パニジェル,61)、つぐみ(N・マクラーレン,58)、ジュデックス(G・フランジュ,63)、愛のコリーダ(大島渚,76)、ルイゼ・ローアバツハの結婚(R・ビエブラッハ,16)、砂の女(勅使河原宏,64)、素直な悪女(R・ヴァディム,56)、レディ・パナム(H・ジャンソン,51)、緑の光線(E・ロメール,86)、走り来る人々、女(V・ミネリ,58)、女、またはバルバラ王女(A・ジェニナ,19)、怒りの日(C・ドライヤー,43)、紐育の波止場(J・v・スタンバーグ,28)、静かなる一頁(A・ソクーロフ,93)、四季(A・ベレシヤン,75)、死の湾(A・ローム,26)、女狙撃兵マリユートカ(G・チュフライ,56)、婚約者たち(E・オルミ,63)、レ・ミゼラブル(R・バルナール,33)、最後のヴァカンス(R・レーナルト,47)、我らの思慮なき闘い(L・S・サバク,95)、パリのナジャ(E・ロメール,64)、視覚障害(F・ワイズマン,86)、フェイス(J・カサヴェテス,68)

(訂正とお詫び)

拙論「ヒポクラテス、シネアスト、プロフェッサー —大森一樹の軌跡—」(藝術31)において以下のように訂正し、お詫びいたします。

- p.86、「ゴジラシリーズを3本」→「ゴジラシリーズを4本」
「すなわち、」→「すなわち、『ゴジラvsビオランテ』」
「(脚本のみ)」→「(後2作脚本のみ)」
- p.87、「ゴジラvsキングギドラ」→『ゴジラvsビオランテ』

