

論 文

アンドレ・バザン再読
—映像テクノロジーとアイデア論—

瀬尾 尚史*1

キーワード：映画理論、アンドレ・バザン、リアリズム、アイデア

1. はじめに

戦後フランスにおける最高の映画理論家・批評家とされるアンドレ・バザン(1918-1958)について語る際、必ずと言っていいほどに引き合いに出されるのが、映画理論史においてバザンが成し遂げた「コペルニクスの革命」である。これは映画監督のエリック・ロメールが記した一節だが、そこで語られている、芸術家の主観に基づく芸術観から、カメラの客観性がもたらしたリアリズムへの転換は、映画理論史におけるバザンの最大の功績として語り継がれてきた。その一方で、バザンのリアリズムは、その明快さと無垢さ故に多くの批判的となってきた。ただ、この「リアリズムへの信仰」こそがバザンの映画論を読み解く鍵であることは事実である。実際、近年のバザンをめぐる優れた論考の多くが、バザンにおける「信じること」を問題にしている^{注1}。そして、ここでの「信仰」とは比喩的な意味だけではなく、彼自身のキリスト教信仰とも無関係ではない。バザンが敬虔なカトリック教徒であったことは知られており、彼の文章でしばしば見受けられる神学的な言葉遣いからも、その映画観にキリスト教思想が強い影響を与えたことは確かである。そう考えると、バザンが成し遂げようとしたのは、新たな映画観への大転換というよりも、映画という新しい表象テクノロジーに対して、伝統的な芸術観を適応しようとする試みであったと言えるだろう。本論考では、西洋美学の伝統を踏まえつつ、バザンの映画論の持つ古典性と革新性について考えてみたい。

2. バザンにおけるコペルニクスの革命

先述した通り、バザンの業績を「コペルニクスの革命」と呼んだのは、エリック・ロメールである。これは、バザンが創刊した映画雑誌「カイエ・デュ・シネマ」のバザン追悼号(1959年1月)に先ず掲載をされ、後にロメールの評論集『美の味わい』にも収められた「アンドレ・バザンの集大成」と題する文章中の一節である。バザンの「写真映像の存在論」の中の有名な一節、「映画とは、写真的客観性を時間において完成させたものであるように思われる¹⁾」を引用した上で、ロメールは次の様に述べる。

この短い、慎み深い文によって、バザンは映画理論の領域にコペルニクス的な革命を行う。彼以前に強調されていたのは、全く正反対の「第七芸術」の主観性についてだった。²⁾

芸術を芸術家の主観的な創作活動であるとする近代美学に基づく見方では、現実の対象をカメラという機械的手段によって記録するという基本的性質を持つ映画が、芸術として認められなかったのは当然であろう。実際、コンラート・ランゲは、1920年に著した『映画、その現在と将来』において、自然の自動機械的なコピーである映画は本質的に芸術ではあり得ないと述べている^{注2}。その一方で、ルドルフ・アルンハイムの場合には、映画と現実世界との相違を指摘することで、映画作品における作り手の主観的判断の介入を論じた。ただ、アルンハイムが指摘をした、映画における音声や

*1 至誠館大学 非常勤講師

色彩の不在を映画芸術の源とする見方が、モノクロのサイレント映画を理想形とする、一種の原理主義に基づいた偏狭さを持っていることは言うまでもない。実際、「映画技法の欠点が創造芸術家の手段を形成する³⁾」とまで述べるアルンハイムは、戦後に書かれた序文でも、己の正当性を主張し続けている。もちろん、今日アルンハイムの矛盾点を指摘することは容易い。現実との親密性という映画が根源的に持つ特質を否定することによってしか、アルンハイムの映画論は正当化しえないからだ。今村太平が「アルンハイムはランゲの説は否定したけれど、ランゲの保守主義はついに否定しなかった⁴⁾」と述べた通り、アルンハイムの映画論は、決して近代美学の限界を超えることはなく、映画そのものの否定とさえ言えるのだ。浅沼圭司はアルンハイムの映画論が既存の近代美学の模倣に過ぎないことを指摘している。

アルンハイム的な「芸術としての映画」は、映画が自らを否定して美学的前提に自らを適合させることによって成立することになるだろう。そして、この美学的前提は、結局映画をその中に包含していない近代までの芸術の検討から定式化されたものはずだから、ここで言われる映画の芸術性は既存の芸術の模倣に基づくものにほかならないことになるだろう。⁵⁾

つまり、アルンハイムの説得力の無さは、彼が映画の「模倣性」を評価せず、それを映画の芸術性を損ねるものと否定しておきながら、自らの美学的根拠が、映画以前の芸術で培われた近代美学の模倣に過ぎないというところにあるのだ。

こうした近代美学に沿った映画芸術論を乗り越えたのが、造形芸術の歴史を「類似性の歴史、あるいはリアリズムの歴史」と規定し、写真映像の独自性を「その本質的な客観性」と述べたバザンであったのは間違いない。バザンによれば写真の発明は、絵画が現実を

再現しようとする役割の終わりを意味している。つまり写真は「造形芸術を類似性という固定観念から解放した⁶⁾」のである。そして写真の独自性は「その本質的な客観性」にあり、対象とその映像との間には「レンズ(l'objectif)」という「客観的な(objectif)」物体以外には何一つ存在しないのだ。その結果、造形芸術の歴史において、はじめて「外部世界の像が人間の創造的干渉なしに自動的に得られるようになった⁷⁾」のである。

こうして形成された映像は「《自然》現象として私たちに働きかける」ものであり、「モデルそのもの」とさえ言えるのだ。こうした写真の客観性を引き継ぎ、さらに時間的に完成させたのが映画に他ならない。

こうしたバザンの主張は、テクノロジーの発展無しには考えられないものだけに、一見すると、カメラ・オブスクラから写真、そして映画へと至るテクノロジーの進化を賞賛しているかに思える。だが、バザンの映画観の背景には、近代美学や技術の進化よりも、古典的とさえ言えるような芸術観が見出されるのである。

3. リアリズムとは何か

次に、リアリズムという言葉について確認しておこう。当然のことながら、リアリズムとは、「現実のように見せる」といった単純なものではない。そこで本来的に問題とすべきは、「如何に事物の本質は提示されているのか」であって、ここには当然プラトンのアイデアの表出が関わっている。村上隆夫はリアリズムを「実在論」と訳すことで、中世の普遍論争における唯名論と対置すべきと述べていたが^{註3}、確かに、リアリズムを「現実主義」と訳してしまうのは、その理解を狭めかねない。実在論によれば、神によって創造された世界に見出される個物は、既にその本質を実態として与えられている。つまり、ある対象を認識するとは、その対象がいかなる本質をアイデアとして与えられているのかを認識することになる。

バザンの「リアリズム」映画論を読む際にも「機械

的な現実の再現」という部分ばかりが強調されてしまい、それ故にバザンを単なる「現実主義者」と見なしがちである。だが、重要なのは映画の持つ事物のアイデアを表出させるような啓示的な力を、バザンが映画におけるリアリズムの基盤と考えており、そこにはプラトン主義に基づいた実在論の要素が見出せることである。

映画の美学的な潜在能力は、現実的なものを啓示することによって発揮される。⁸⁾

しかもバザンが彼の代表的な論文を「写真映像の存在論」と名付けている通り、彼の映画論には存在の根拠を問おうとするアイデア論の要素が強く認められる。存在論 (ontology) とは、英語の **being** に相当する「**on**」についての理論であるが、ここで問題となっているのは「実存」ではなく「存在」なのである。そうすると、しばしば指摘をされる、バザンにおけるサルトルの影響も、この点に関しては限定的とみなすべきであろう^{注4}。それほどまでにバザンのリアリズム映画論にはアイデア論が根付いている。

芸術上のリアリズムをめぐる論争は、美学と心理学の混同という誤解から生じる。真のリアリズムとは、世界の具体的な意味、真の意味を表現したいという欲求のことなのに、それを形態上の錯覚でよしとする、騙し絵（目を、あるいは精神を欺くもの）の擬似リアリズムと混同してしまうのだ。⁹⁾

ここで言う「世界」とは神の創造した世界という意味であり、バザンにとって芸術とは神に与えられたアイデアを理解するためのものと言っても過言ではないだろう。だからこそ、バザンによれば「人間の不在」こそが写真および映画のもつ強力な実在性を与えることになる。

あらゆる芸術は人間の存在の上に築かれている。写真においてだけ、私たちは人間の不在を享受する。写真は花や雪の結晶のような「自然」現象として私たちに働きかける。¹⁰⁾

つまりバザンにとって、映画作品は神の作った自然と同等のものと見なされる。

『沈黙の世界』の美しさは、要するに自然のもつ美しさなのであって、この作品を批評することは神を批評することに等しいからだ。¹¹⁾

ここでのバザンの姿勢は、もはやスコラ神学的とさえ言えるような厳格さを持っている。ただ、こうした考えを突き詰めていくと、写真映像における芸術家の役割を否定せざるを得なくなってくる。なぜなら、写真映像を機械的な自動性によって生み出された「自然現象」として賞賛をすれば、そこでの人間の関与は限りなく低いものであるべきだからだ。しかし、こうした「人間の不在」にこそ、バザン的な存在論の根幹が見出せるのであり、ここに近代以降の主観主義の芸術観を超越した、「コペルニクスの革命」が見出せるのである。

バザンが「写真映像の存在論」の注釈で、キリストの遺骸が包まれ、その姿が浮かび上がっているとされる「トリノの聖骸布」に触れているのは興味深い。近年の研究では、中世に捏造されたものとする説が有力であるが、これは今日でも尚、人々の興味を惹き、信仰の対象となっているものだ。トリノの聖骸布が「《聖遺物》と写真との総合をなしとげている¹²⁾」と述べるバザンが、写真映像の中に人為を超えた神秘性を見出し、あたかも聖遺物であるかのように考えているのは明らかである。

4. 映画とテクノロジー

映画の起源を考える際に、その誕生をテクノロジー

の進化に基づいて説明することは、至極当然のことと思われる。こうした立場から長大な映画史の書物を著したのがジョルジュ・サドールであるが、バザンはこうした発展史観では、映画を生み出した技術は説明できても、人間的衝動は説明できないと考えた。なぜなら、映画は技術の産物であると同時に、人間の想像力の産物でもあるからだ。バザンは「完全映画の神話」と題する論文で、映画を生み出したのは、現実に忠実な複製を作り出したいという観念であると述べる。

映画とは観念上の現象である。その観念はプラトンの時代から、人々の頭の中に完全な形で存在していたのである。(中略) 映画は科学的精神の恩恵にまったくといっていいほど浴していない。¹³⁾

バザンの映画論を特徴付けるのは、こうした観念性であり、それ故にジャン・ミトリをはじめとする、多くの批判も浴びてきた。だが、近代科学やテクノロジーの産物であるはずの映画という装置をここまで形而上学的に分析しようとする意思は特筆すべきものだ。そうした思考を突き詰めた結果、バザンにとって、映画の技術的発展も観念上の「完全映画」(現実そっくりの世界を再創造した総合的リアリズムの映画)へと近づけるための努力でしかなくなってしまう。

映画に加えられるあらゆる技術的改善は、逆説的にも映画をその起源へと近づけることしかできない。映画はまだ、発明されていないのだ!¹⁴⁾

こうしたバザンの観念性の強い映画論において、産業的技術の発展が礼賛の対象とされていないことは当然と言えよう。その結果、映画誕生に寄与した発明家たちへのバザンの評価も芳しくはない。

映画の父は科学者たちではない。エジソンですら結局のところは天才的な何でも屋にして、発明コン

クール巨人であるにすぎない。ニエプス、マイブリッジ、ルロイ、ジョリ、ドゥメニ、そしてルイ・リュミエールその人に至るまで、みな偏執狂であり、変わり種、何でも屋、あるいはせいぜい創意に富んだ実業家でしかない。¹⁵⁾

ここで見られるエンジニアや実業家への蔑視は、古典的なアカデミズムの立場からすれば正統的なものである。なぜなら、本来の意味でのアカデミズムとは、神々の作った世界の美しさ、あるいはアイデアを学ぶ立場を指しており、そこには技術者を忌み嫌う態度が根付いているのである。つまり、ここでもバザンは徹底してプラトンのようなアイデア論の立場を貫いていることがわかる。

5. モンターージュ批判

「禁じられたモンターージュ」や「映画言語の進化」といった論考で展開された有名なモンターージュ批判を、神の創造した事物に「人間の手」を加えようとする行為への批判と考えると、ここにも伝統的な実在論への回帰という側面が見出せる。

ここでバザンが賞賛を惜しかなかったロベルト・ロッセリーニの言葉、「事物はそこにある。なぜそれを操作するのか」を想起することも可能だろう。アイデアが見るという意味の「idein」に由来していることから判る通り、アイデアとは目で捉えられた本質であり、そこに手を加えることは、芸術に奉仕するような場合を除いて、基本的には認められないとするのが、プラトン以来の伝統美学の立場である。

ただし、人間が不在であるが故に、写真映像は過去の痕跡としての特長を持ちうるとするバザンの考え自体は、例えばベンヤミンのような思想家にも見られるものであって、必ずしも目新しいとは言えない^{註5)}。ただ、ベンヤミンの場合は、そこからあの「アウラの消滅」を見出し、もはや痕跡としての個物からはアイデアは知覚できないとの立場を取る。それ故に、個物は集

合し、編集されることによるのみ価値を持ちうるとする、シュールレアリスムや、映画で言えばモンタージュ論に通じるような思考へと到達していくのだ。村上隆夫によれば、ベンヤミンはバロック演劇やダダイズムにおける断片の組み合わせによる寓意的表現を、エイゼンシュテインのモンタージュ技法と同質のものと見なしていた¹⁶⁾。つまり、部分的にはバザンとの共通点が見受けられるものの、ベンヤミンの場合はバザンと対立をするような方向へと論を進めている。これは、バザンが伝統的美学に基づいているのに対して、ユダヤ系ドイツ人であるベンヤミンが、伝統的社会秩序の崩壊を目の当たりにした結果、退廃的思想へと向かったことによると言えるだろう。

しばしば取り上げられる「バザン vs エイゼンシュテイン」という対立の図式だが、これは「実在論 vs 唯名論」のような論争の枠組みと似通った要素を持っているのではないか。つまり、バザンやジャン・ミトリが繰り広げたモンタージュをめぐる論争は、映画という現代のテクノロジーを扱いつつも、中世の普遍論争に通じるような古典的なものであったと言えるだろう。なぜなら、バザンが「自然現象」と同等とみなす映像を切り刻んで再構成をするモンタージュには、唯名論的な、あるいは数や関係性から普遍を捉えるような集合論的な発想が見出せるからだ。

バザンはモンタージュに頼らない映画作りをする映画作家達を「現実を信じる監督」と呼ぶことで、モンタージュ派の監督（映像を信じる監督）と区別をしている。そこでは、ロバート・フラハティや、エリッヒ・フォン・シュトロハイム、F.W.ムルナウといった監督たちが「現実を信じる監督」の具体例として挙げられているのだが、バザンはここでも彼らの映画が持つ啓示的な力を強調している。

それは映像がまず、それが現実は何を付け加えるかによってではなく、それが現実の何を啓示するかによって価値をもつような映画である。¹⁷⁾

ただし注意すべきは、バザンはモンタージュの使用を完全に否定をした訳ではないことだ。

実際、再構成は以下の二つの条件を満たせば許される。第一に、観客を騙そうとしないこと。第二に、出来事の性格が再構成と相容れないものではないことである。¹⁸⁾

このように、バザンはモンタージュの使用が観客に映像の現実性を認識させることに寄与する場合には、その使用を認めているのだ。ここで言う再構成とは、人間の作為的な技術によるものではなく、世界を尊ぶ芸術に奉仕するための最小限の行為と言えるだろう。

6. 聖なる映画

バザンにとって写真映像とは「聖なる痕跡」であり、世界の普遍やアイデアを伝えるために後世に残された聖遺物と同様の価値を持っているのだ。そして、写真映像が聖なるものであるからには、聖書を保存し、解釈をする教会や神学校での活動と同様のものが映画に対しても求められるだろう。バザンが従事してきた上映運動や批評活動は、まさにそうしたものとして考えるべきなのだ。ここでは、その一例としてカンヌ映画祭を取り上げてみたい。

『映画とは何か』の第三巻「映画と社会学」の冒頭に収められている「教団としての映画祭」において、バザンはレッドカーペットや燕尾服といった華やかなイメージの強いカンヌ映画祭に対して、「これ以上に《世俗性》に乏しい企てはない」と述べ、パレ（宮殿）と呼ばれる映画祭のメイン会場を「現代の映画修道院」とみなし、二週間にわたる敬虔で規則正しい「隠遁生活」について詳述している。毎日の作品上映や記者会見の予定が書かれた一覧表を「典礼定式書」と呼び、ソワレ上映での着用が義務付けられているタキシードを「法衣」になぞらえることで、バザンは映画祭に教

団としての性質が見出せることを強調する。注意すべきは、バザンがこの映画祭における宗教性を、必ずしも肯定的に捉えてはいないことだ。例えば、今日でも採用されているジャーナリストを差別化する為のヒエラルキーや^{注6}、映画ではなくスター目当てにやってくる観客たちの様子を皮肉っぽく記しているのは興味深い。映画祭の宗教性を論じると共に、その馬鹿馬鹿しさをも指摘するあたりに、バザンの考察の深さを見て取ることができる。

宗教がこうした見世物的な華麗さ、金ピカの典礼を必要とするということを知っているわれわれは、また真の神はどこにいるのかということをも知っている。¹⁹⁾

こうしてみると、バザンがカンヌ映画祭の中に、カトリック的な仰々しい儀式や権威主義を見出していることが分かる。こうした発想は、映画に神秘的な宗教性を見出すバザンだからこそ可能なものである。映画祭のお祭り騒ぎを、あたかも教会の世俗化や墮落を戒めるように記述していることから、バザンの思考の根底にあるキリスト教的な信仰心を見出すことができる。教職に就く為に、サン・クルーの高等師範学校で学んだ経験を持つバザンにとって、シネクラブでの解説や討論はもちろん、映画批評もまたある種の「布教活動」であったのは間違いない。

7. 批評と理論の狭間で

日本を代表する映画批評家として知られる蓮實重彦はバザンのことを「苦手」だと言う。ただし、それは専ら、批評家としてのバザンの「間違い」に因るものである。

バザンの最大の間違いは、ウィリアム・ワイラーとジョン・フォードの評価を全くできなかったということだ。(中略) バザンがフォードに無感覚だっ

たことは仕方がないことですが、ワイラー演出の問題を自分の理論の支柱にすえていることはどうにも許しがたい。実際、バザンがフォードを殺してしまったことの影響は、作家理論のある種の欠陥としてフランスに残されるのです。²⁰⁾

ここで蓮實が指摘をしたような、バザンのフォードに対する「誤った評価」こそが、今日バザンを批評家としてよりも理論家として読むことが好まれる一因であることは間違いない。ジョエル・マニーもまた、理論家バザンの優位性を指摘している。

より重要なのは、批評家としてよりも理論家としての活動なのだ。批評家としては、例えばフォード、ワイラー、デ・シーカ、ヒッチコックに対して誤った評価を下したことが知られている。²¹⁾

バザンはワイラーを、『市民ケーン』のオーソン・ウェルズと並んで、空間の深さによるデクパーージュを用いた映画作家としてしばしば引き合いに出している。一方、彼らの新しさを明確にする為に槍玉にあげられるのがフォードなのだ。

ウェルズやワイラーの物語は、ジョン・フォードのそれに劣らず明瞭なものだが、時間および空間の中で映像の単一性から引き出すことのできる独自の効果をいささかも犠牲にしていないという点でより優れている。²²⁾

確かに今日から見れば、ワイラーをウェルズと同等に置き、尚且つフォード以上の地位を与えたことは、批評家としての過ちであったと言われても仕方のないところだろう。しかし、1948年に書かれたワイラー論を『映画とは何か』に収める際に、バザンは次のような注を付けているのだ。

私はこの10年前に書いた古い文章を読み返して、1958年の読者と今日の私自身の感情とに合うように、自分の意見を組み立て直す必要を感じている。

(中略) 今では、ワイラーを、ジョン・フォードの位置する場所よりも、はっきりと下に置かなければならない。²³⁾

このようにバザンは躊躇うことなく己の意見修正を行っている。こうしたバザンの姿勢に、立場の一貫性の無さを見るのではなく、様々な変化に対する真摯な姿勢と誠実さを見たいと思うのは、いささかバザン礼賛が過ぎるかもしれない。しかし、少なくともここで感じられるのは、バザンの映画論が理論の袋小路に入り込んでしまう類のものではなく、常に進行中のものとして変容を続ける、自由で開かれたものだということだ。バザンのテキストには、彼が生きた時代における、映画表現の変貌が如実に反映されている。そこには映画を聖なる啓示として尊びつつ、それを解釈し広く伝えようとする強い意思や、そうした活動の困難性を見出すことができるだろう。

8. おわりに

こうして見ると、バザンの映画論を「コペルニクス的革命」を成し遂げた、現代的で先鋭的なものとのみ見なすことは難しくなってくる。バザンによる保守的とさえ言えるリアリズム映画論からは、映画という最新テクノロジーの権化とさえ言える表象機械と、古典的な美学が如何に向き合い、折り合いをつけていくのかという苦悩までも感じることができる。そういう意味では、映画理論史におけるバザンは、哲学史におけるカント的存在、キリスト教哲学と機械論の和解を試みた存在とさえ言えるのである。

蓮實重彦はバザンについて「一方で非常に即物的なところがありながら他方でヨーロッパ的な感性の伝統がうまく調和を保っているところのプラトン主義者²⁴⁾と呼んでいる。先述した通り、バザンを苦手と言

って憚らない蓮實の言葉だけに、客観的で説得力を持つように思われる。

現在も尚、映画のテクノロジーは急速に発展しており、どこか人間存在を超越しているようにも思える。だからこそ、バザンが如何に映画と対峙し、そこにアイデアを見出そうとしたのかを読み返す現代的意義があるのではないか。実際、近年のバザン研究の興隆は目覚ましいものがある。日本では『映画とは何か』の新訳が岩波文庫に収められ、海外では、仏米の研究者を中心に論考集『Ouvrir Bazin』が刊行されるなど、バザンへの関心は、彼の死から60年近くが経過をした今日でも尽きる気配は無い。それはフィルムからデジタルというテクノロジーの一大転換や3D映画の隆盛といった近年の急速な映画環境の変化に伴い、映像が持つ根源的な信憑性を問い直したバザンの論考が、再び脚光を浴びているからだと言えるだろう。

本論考では、バザンのリアリズムが「コペルニクス的革命」と呼ばれるような斬新さを持っていたと同時に、ヨーロッパの伝統的かつ神学的な美学の伝統に基づいた特徴を持ったものであることを概観してきた。当然ながら、この広大なテーマを十分に論じきれたとは言えない。今後は、バザンの思想的背景を辿りつつ、今日の映像テクノロジーの進化の中でも、バザンの思想が有効性を保ち続けているかについて考察していきたい。

[注]

注1 その代表と言えるのが、野崎勲；アンドレ・バザン 映画を信じた男、春風社、2015年、である。

注2 コンラート・ラングについては、小松弘；コンラート・ラングの映画美学再発見、映像学34号、日本映像学会、1986年、を参照。

注3 放送大学、平成27年度面接授業「技術・芸術・機械からみた哲学史」における指摘。また、本論の執筆にあたって、村上先生より多くのご教示をいただい

た。

注4 バザンがサルトルから受けた影響については、ダッドリー・アンドリュウの評伝の第三章に詳しい。(Dadley Andrew; André Bazin, Cahiers du Cinéma, 1983, p.71-86.) ただし三浦哲哉は、アンドリュウの指摘に対して、「サルトルの存在論におけるイメージが、いわゆる素朴なリアリズムにおけるそれとは全く性格を異にするものである」と述べている。(三浦哲哉; 映画とは何か フランス映画思想史, 筑摩書房, 2014年, 79ページ)

注5 長谷正人はベンヤミンの写真論における「視覚的無意識」について論じている(長谷正人; 映像という神秘と快楽, 以文社, 2000年, 36-41ページ)。また、同書において長谷は、ロラン・バルトやバザンの写真論における「触覚性」や「神聖性」についても論じている。

注6 「一度聖域の中に入ると、もう一つの別の階級制度が、あるいは望むなら機能上の区別と言ってもよいが、姿を現す」。アンドレ・バザン(小海永二訳); 映画とは何か その社会学的考察, 美術出版社, 1966年, 10ページ。

[引用文献]

- 1) アンドレ・バザン(野崎敏・大原宣久・谷本道昭訳); 映画とは何か(上), 岩波書店, 2015, 18
- 2) エリック・ロメール(梅本洋一・武田潔訳); 美の味わい, 勁草書房, 1988, 127
- 3) ルドルフ・アルンハイム(志賀信夫訳); 芸術としての映画, みすず書房, 1960, 119-120
- 4) 今村太平; 映画理論入門, 社会思想社, 1954, 54
- 5) 浅沼圭司; 映画のためにI, 水声社, 1986, 47
- 6) 前掲1), 14
- 7) 同上, 16
- 8) 同上, 19
- 9) 同上, 13-14
- 10) 同上, 16

- 11) 同上, 55
- 12) 同上, 23
- 13) 同上, 25
- 14) 同上, 32
- 15) 同上, 26
- 16) 村上隆夫; ベンヤミン, 人と思想, 清水書院, 1990, 145
- 17) 前掲1), 112
- 18) 同上, 60
- 19) アンドレ・バザン(小海永二訳); 映画とは何か その社会学的考察, 美術出版社, 1966, 11
- 20) 浅田彰; 映画の世紀末, 新潮社, 2000, 134-135
- 21) Joël Magny; Epiphanie du réel: André Bazin et le cinéma, in CinémAction, no.20, Harmattan, 1983, 46
- 22) 前掲1), 125
- 23) アンドレ・バザン(小海永二訳); ウィリアム・ワイラーまたは演出のジャンセニスト, 映画とは何かII 映像言語の問題, 美術出版社, 1970, 237
- 24) 前掲20), 135

A Study of André Bazin : Image Technology and Idea Theory

Takashi SEO

This paper analyzes André Bazin's film theory. He is considered to be the best film theorist and critic in France after the war. When talking about him, it is surely cited his "Copernicus revolution". This conversion to realism has been handed down as the greatest achievement of Bazin in film theory history. On the other hand, his realism is the subject of much criticism because of its clarity and innocence. It is certain that the Christian philosophy had a strong influence on his theory. Therefore, we can say that he tried to adapt traditional artistic view to a new representation of film. In this study, I would like to think about classicality and innovation possessed by Bazin's theory.