



Title	アラン・レネのアート・ドキュメンタリー映画研究 : 『ゲルニカ』 (1950) におけるゲルニカの表象
Author(s)	水口, 粹智
Citation	若手研究者フォーラム要旨集. 2025, 11, p. 69-72
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/102726
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

アラン・レネのアート・ドキュメンタリー映画研究

—『ゲルニカ』(1950)におけるゲルニカの表象—

アート・メディア論 博士前期課程2年

水口 粹智

はじめに

本発表は、フランス映画作家であるアラン・レネ (Alain Resnais, 1922-2014) による短編映画作品である『ゲルニカ』(*Guernica*, 1950) の分析を通じて、レネがこれまで手掛けて来たアート・ドキュメンタリー映画から、以降手掛けた災厄の都市を表象した映画への変遷の姿を考察するものである。

1940年代はフランスで短編映画が到来、興隆した時期である。レネもまた、彼の作家人生の最初期であるこの時期に依頼を受けいくつかの短編映画を制作し、以来逝去するまでのおよそ70年間、短編から長編、ドキュメンタリー作品や演劇的作品など多岐にわたった映画作品を制作し続けた。処女作である『ヴァン・ゴッホ』(*Van Gogh*, 1949)、『ゴーギャン』(*Gauguin*, 1950)、そして『ゲルニカ』の3作品は、主に芸術作品を被写体として、レネによる再解釈のもとでモンタージュの編集技法を用いて作られた、短編のアート・ドキュメンタリー映画¹である。これら3作品は、短編映画ゆえにレネの最初期における独自の手法がより凝縮された、以降のレネ映画の萌芽となる作品群であると考えられる。このように、レネの研究をおこなう上で重要性を有する作品にも関わらず、数少ない先行研究の赤崎 (2003)²や Amiel (2005)³は3作品の編集技法のみに注目し、通底する共通箇所について羅列的な説明したものに留まってしまっている。

そのうえで、本発表では『ゲルニカ』を中心にレネのアート・ドキュメンタリー映画3作品を検討したうえで、『ゲルニカ』がそれ以前の2作品からどのように変容したのかを捉え、レネの映画制作の新たな眼目としての「都市」を明らかにしたうえで、以降の映画作品との連関を考えたい。

『ヴァン・ゴッホ』、『ゴーギャン』

『ヴァン・ゴッホ』における被写体は、別の人物による模写が含まれるものの、ゴッ

¹ 美術映画のなかでも、対象であるアーティストに対して映像作家がきわめて自由かつ個人的なアプローチを展開した映画を指す。

² 赤崎陽子「レネの「絵画ドキュメンタリー」とその時代」『映画学』(17)、2003年、pp.140-149.

³ Amiel, Vincent. 'Unité et fragmentation dans *Van Gogh* et *Guernica* d'Alain Resnais,' *Le Court Métrage français de 1945 à 1968: De l'âge d'or aux contrebandiers*, edited by Dominique Bluher and FrancFrançois Thomas, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp.111-117.

ホの絵画に終始している。絵画は、レネによってモノクロ化や断片化の操作がなされ、ときに何を描いたものか不明なまでにクローズアップされる。これらの被写体は、レネの編集技法によって新たな意味を付与され、ヌエネンに里帰りしたゴッホが居住地を転々として拳銃自殺により人生を終えるまでの物語を構成する要素となる。ナレーションではしばしば「観察」や「眼差し」という言葉が用いられ、聴覚情報と対応するかのよう、画面ではゴッホのポートレイトの眼のクローズアップから始まる一連のモンタージュによってゴッホの眼差す対象が示されていく。作品の終盤にゴッホの精神が不安定になると、比例するように高速に被写体が切り替わるなど、ゴッホの精神性が反映された主観的な展開が繰り返される。一方で、ナレーションにおいてゴッホの視線が語られない際は、ショット・リバーショット⁴などの映画的な技法を用いて絵画同士を繋げるなど、主観性から外れた演出もとられ、主観的なゴッホ視点のショットと、ゴッホに直接的に関与しない客観的なショットが複雑に混在する形式がとられた。

『ゴーギャン』は『ヴァン・ゴッホ』からの新しい試みがなく、姉妹編であるとの評価がなされる作品である⁵。確かに、被写体は前作同様に作品の主題となる画家の絵画が用いられており、絵画はモノクロ化、断片化の操作が加えられる。パリを離れたゴーギャンがタヒチで貧困と病に苦しみながら死を迎えるまでの姿を描いた梗概も『ヴァン・ゴッホ』と共通していると言える。変化としては、『ヴァン・ゴッホ』では原案を務めたガストン・ディールがナレーションの内容も手掛けた一方で、『ゴーギャン』ではゴーギャン自身が記した手記の断片が利用された。そのため『ゴーギャン』におけるナレーションの主語は、『ヴァン・ゴッホ』のそれが「彼 (il)」だったのに対して「私 (je)」へと変化した。聴覚情報であるナレーションに従ってか、視覚情報である映像表現においても『ヴァン・ゴッホ』でしばしば見られた繰り返しショットなどの映画技法が用いられることもなくなった。かわって、ナレーションが語られ始めるのとほぼ同時に、眼をはっきりと捉えたゴーギャンのポートレイトが決まって画面に現れた。すなわち、スクリーンに映し出される映像はゴーギャンが見ている主観的な対象物の連続体であるのだ。こうして、レネは『ヴァン・ゴッホ』以上に、『ゴーギャン』を画家の主観性を強調させながら制作したと考えることが出来る。

『ゲルニカ』

『ゲルニカ』は『ゴーギャン』と同年に制作された、レネの3作品目となる短編映画である。本作の被写体は《ゲルニカ》をはじめとしたピカソの絵画を中心に、モノクロ化と断片化がなされる。このように、アート作品を中心に扱い、モンタージュなどを駆

⁴ 複数人が会話をするシーンを撮影する際に、一方の人物を捉えたショットと、もう一方の人物を捉えたショットを繋げることで、彼らが互いを向き合い会話しているかのように表現する映画技法。

⁵ ジョン・ウォード『アラン・レネの世界』出淵博訳、1969年、竹内書店、p.153.

使して作り上げた本作は、一見すると先に述べた 2 作品と同様であると見る事が出来るが、それ以上に他 2 作品と異なる点が多く見られる作品なのだ。

まず、被写体は確かにピカソの絵画作品が多く用いられているものの、本作冒頭の約 1 分間には、都市ゲルニカの惨劇の写真が堂々と映し出される。これは 1937 年パリ万博のスペイン館に展示された都市ゲルニカの写真であり、きわめて象徴的な意味を有する。この他にも、パリの市井を観察したことで知られる写真家、ブラッサイが撮影した落書きの写真が幾度も使用されるなど、本作では特定の都市の表象が他 2 作品よりも明らかに前景化していることが読み取れる。

このことは作品の主題から見てとることも出来る。作品の顔とも言えるタイトルに注目すると、他 2 作品と異なり本作のタイトルは画家の名前ではない。ピカソが描き、映画内での被写体としても多用された絵画の名前であり、同時にピカソにその絵画を描かせる原動力となった、爆撃を受けたスペインの都市の名前である。実際、他 2 作品が画家の生涯を辿った伝記物語的役割をしていたのに対して、本作では字幕に「スペイン内乱の渦中に描かれた《ゲルニカ》という題の作品が、このドキュメンタリー映画の主題を提供した」⁶と示される。字幕からは、本作においてレネの追い求めた主題は、ゲルニカの惨劇の表出であると考えることが出来るだろう。そのため、本作では画家があらゆる地を転々とすることも、画家の長く悲惨な人生を伝えることもない。むしろ、ピカソの名は一度たりとも登場することはない、被写体としてポートレイトが出る回数も他 2 作品より極端に少ない。また、ポートレイトが用いられたとしても、他の名もなきゲルニカに住む登場人物が連続で画面に映る際に、紛れ込むかのように使用されるに過ぎず、観客が紛れ込んだ人物をピカソだと捉えられるとは到底考えられないものである。こうして、他 2 作品において主観性を獲得するために多用された、ポートレイトに描かれた画家本人の眼にクローズアップをするという、主人公の内面を探究することを目的とする編集技法は途絶え、ゲルニカ襲撃を受けた無名の人々を、等しく客観的に観察する手法へと変化したことが分かる。

このことは、ナレーションに注目しても読み解くことが出来る。本作のナレーションは、詩人であるポール・エリュアールの詩をベースとして推敲されたものである。エリュアールがピカソの《ゲルニカ》に呼応して作り上げた『ゲルニカの勝利』を映画に用いたことは、レネによる都市ゲルニカへの眼差しとしてきわめて示唆的である。推敲によって省略された部分の多くは敵兵 (ils) の行動と、それに対するエリュアールの批判的な態度の表明である。この省略に伴い、本作では映像表現として銃声や爆発の描写はあるものの敵兵の姿を見ることは出来ない。その一方で、映画で新たに付け加えられた内容もある。「ゲルニカ襲撃というドラマの役者」、「機関銃の弾丸に倒れる人々」、「動物」、「子供の死を伝えられた母親」、「腕の中に 1 匹の鳴く子羊を抱えた人間」といった

⁶ “Le tableau intitulé “GUERNICA”, peint durant la guerre civile espagnole, a fourni l’argument de ce documentaire.”(0 :00 :03). 発表者訳.

言及がそれにあたる。レネはこのナレーションに合わせて、「曲芸師」、「機関銃の激しい音とともに弾痕のようなものが撃ちつけられた人物画」、「牡牛や馬」、「《泣く女》の絵」、「《羊を抱いた男》の彫像」と、一対一対応をする被写体を画面に映す。新たなナレーションはみな、ゲルニカ襲撃を受けた被害者ばかりであり、聴覚と視覚の双方から具体性を帯びて彼らは映画に登場することとなる。都市ゲルニカは襲撃を受けた人々で溢れた、苦悩の街にほかならず、本作は被害者への客観的な眼差しでもって徹底的に描かれていることが見てとれる。

むすびに

本発表では、レネの初期アート・ドキュメンタリー作品である『ヴァン・ゴッホ』、『ゴーギャン』、『ゲルニカ』の3作品を分析し、浮かび上がってくる主題についてどのような変遷を遂げたのか比較検討をおこなった。『ヴァン・ゴッホ』や『ゴーギャン』では、不安定な精神状態を表した編集技法や手記の利用、眼をクロースアップした被写体などから分かるように、主観性の熱心な追求がなされていた。一方、『ゲルニカ』では、映画タイトルの変化や都市を表象した写真の使用、ポートレイトの減少やナレーションの推敲などから、客観的な視点により都市ゲルニカを眼差すよう変化したことが分かった。

『ゲルニカ』に見られるような特定の都市や、戦争による苦悩への眼差しは、以降のレネの映画において、アウシュヴィッツを描いた『夜と霧』(*Nuit et Brouillard*, 1955)やヒロシマを舞台とした長編映画である『二十四時間の情事』(*Hiroshima Mon Amour*, 1959)などへと続いていく。その上で、レネ作品における災厄の都市の表象の始点と位置付けられる『ゲルニカ』と、その延長線上にあるアウシュヴィッツやヒロシマとの関係を見出しながら、レネにおける都市の眼差しの態度を整理することが、今後の課題である。