

冷戦期のオーソン・ウェルズ

——『アーカディン氏』論——

川 崎 佳 哉

はじめに

コンテナが立ち並ぶ夜のナポリの港で、ある男が何者かにナイフで刺される。ブロッコと名乗る刺された男（グレゴワール・アスラン）は、偶然その現場に居合わせたアメリカ人ガイ・ヴァン・ストラッテン（ロバート・アーデン）とその恋人のミリー（パトリシア・メディナ）に、「グレゴリー・アーカディン」という名前を告げて息絶える。このアーカディンという人物が事件に関与していると推測したストラッテンは、彼を知るものたちへの聞き込みを開始する。

オーソン・ウェルズの1955年の監督作品『アーカディン氏』(*Mr. Arkadin*)⁽¹⁾は、この謎の男グレゴリー・アーカディンの正体をめぐって展開する映画である。ストラッテンは、ブロッコ殺害をネタに億万長者であるらしいアーカディンを強請る計画をたてている。アーカディンの娘ライナ（パオラ・モーリ）とも知り合い、その邸宅で開かれる仮装舞踏会に潜入したストラッテンは、遂にアーカディン（オーソン・ウェルズ）と対面することに成功する。しかし、事態はここから予想外の方向へと展開していく。1927年より以前の記憶を持っていないとストラッテンに打ち明けるアーカディンは、過去の自分についての調査を彼に依頼するのだ。こうしてストラッテンは、アーカディンの過去を知る人間を求めて世界各地を飛び回り、彼がどのような人物であったのかを調べていく。

莫大な権力を持つ大富豪というキャラクターと、その男の過去を探偵的な人物が探るというプロットは、同じくウェルズが監督した1941年の作品『市民ケーン』を思い出させる。『市民ケーン』では、ウェルズ演じるチャールズ・フォスター・ケーンの過去を調べるべく、記者トンプソンが生前の彼を知るものたちにインタビューをしていく。実際、『アーカディン氏』について論じる多くの先行研究は『市民ケーン』に言及してきた。しかし、『市民ケーン』との類似点ばかりが指摘されることで、それらの研究では『アーカディン氏』の独自性が見逃されてきたように思われる。キャラクターの造形やプロットの展開にのみ注目するのではなく、その画面に目を凝らせば、『アーカディン氏』が『市民ケーン』とは多くの

点で全く似ていないこともまた明らかである。

本稿は、これまで『市民ケーン』との比較において語られることが多かった『アーカディン氏』を取り上げ、この作品を1950年代、すなわち冷戦期という歴史のコンテクストに位置づけた上で分析する。まずは、これまでの先行研究では『市民ケーン』に対して『アーカディン氏』が従属的な位置に置かれてきたことを確認する。次に、『アーカディン氏』の政治的背景に触れ、この作品を冷戦期という視点から読み解く必要性について論じる。『アーカディン氏』の画面分析を通して、映画が冷戦期の監視装置として働き得ることを明らかにした上で、ウェルズの映画スタイルがそのような監視の視線を共有する観客を批判の対象としていることを示す。そして最後に、『アーカディン氏』がどのようなインパクトを持って当時の観客たちに作用し得たのかについて考察することで、ウェルズが当時の政治的状況において映画というメディアをいかなる経験の場として捉えていたのかを明らかにしたい。

1. 先行研究における『アーカディン氏』の位置づけ

まず、先行研究において『アーカディン氏』がいかに論じられてきたかを見ていきたい。映画批評家J・ホバーマンは、「『アーカディン氏』は『市民ケーン』を鏡の国へと送り出す」(Hoberman 7)と述べ、両作品が鏡の裏表のような関係にあると指摘している。すでに述べたように、『アーカディン氏』に言及する論考のほとんどがこのように『市民ケーン』との類似に触れている。しかし、映画史における名作としての地位を獲得した『市民ケーン』と比較されるからこそ、そこで『アーカディン氏』に与えられる評価はときとして低いものとどまる。

ジェイムズ・ネアモーは、『アーカディン氏』を『市民ケーン』(と『第三の男』(キャロル・リード監督、1949年))の「低予算ヴァージョン」として認識している。「登場人物としてのアーカディンは根本的につまらないものである」と述べるネアモーは、「彼は、チャールズ・フォスター・ケーンや『第三の男』でウェルズ演じる：引用者註)ハリイ・ライムの心理的な魅力、矛盾した人格、歴史的な正当性を欠いている」と評している(Naremore 1989 184)。ネアモーは、この後すぐにそれでも自分は『アーカディン氏』を讃えると述べ、この作品について示唆に富んだ議論を展開しているが、この記述からは、『アーカディン氏』が『市民ケーン』に対して従属的な位置に置かれていることが見てとれる。また、『アーカディン氏』に「自堕落(self-indulgent)」な映画」という烙印を押すジョゼフ・マクブライドは、この作品の登場人物たちがいかに観客の興味を引かないかを指摘し、彼らがケーン程の説得力を持って描かれていないと述べている(McBride 1996 134)。このように、ウェルズ研究を牽引してきた「ウェルズ支持

の (pro-Welles)」（Rosenbaum 7）代表的な批評家たちが『市民ケーン』を引き合いに出し、『アーカディン氏』に批判的とはいわないまでも高いとはいえない評価を下している点は重要である。なぜなら、このような態度はこれらの研究の遙か以前から見られるものであるからだ。

映画批評家アンドレ・バザンは、「作家主義政策」について論じた1957年の文章で『アーカディン氏』に言及している。そこでバザンは、「もちろん、私は『アーカディン氏』を賞賛する」と述べているが、「『市民ケーン』はアメリカ映画の新たな時代を開いたのであり、『アーカディン氏』は二次的にのみ重要なフィルムである」と結論づけている (Bazin 253)。ここでも、『市民ケーン』との比較から『アーカディン氏』の評価が位置づけられていることは明白である。バザンが早い時期におけるウェルズの擁護者であり、現在に至るまでおそらく最も影響力を持つ映画批評家の一人であることを考慮に入れるならば、『アーカディン氏』を「二次的」なものとして扱うその態度は、後のこの作品の評価に少なくない影響を与えているといえるだろう。

しかし、こうした態度が存在する一方で、『アーカディン氏』は一部の「シネフィル」たちに熱狂的に支持されてきた。先程触れたバザンの文章は、「作家主義政策」を過度に推進する『カイエ・デュ・シネマ』誌の若き後輩たちに対する警告のなかでなされたものである。実際、『アーカディン氏』を見たカイエ誌の批評家たちは、「作家」ウェルズのこの作品を1958年に発表したオール・タイム・ベストの一本として選出している。バザンは、彼の評価とは反対に、「作家主義政策」の信奉者たちは『アーカディン氏』を『市民ケーン』より優れた作品であると主張するであろうと述べている (Bazin 253-254)。

そこでバザンが名前を挙げているエリック・ロメールによる批評を見てみよう。『アーカディン氏』をジュール・ヴェルヌ作品や「ファントマ・シリーズ」の伝統に位置づけるロメールは、この作品が「不思議な」物語を扱うと指摘している。ロメールによれば、この作品で「私たちは、私たちのよく知っているヨーロッパを奇妙な光のもとに発見するが、その奇妙さにもかかわらずそれを認識するのである」(Rohmer 39)。ここでロメールが論じているのは、普段慣れ親しんでいる（「私たちのよく知っている」）環境が、映画に撮られることで全く異なる相のもとに出現し、それを人々が新たな光のもとで認識するという経験である。これは、ヴァルター・ベンヤミンが論じた映画の機能、すなわち「私たちの知っている」環境を爆破し、「これまで予想もしなかった自由な活動の空間」を約束するあの「十分の一秒のダイナマイト」としての映画を想起させる (ベンヤミン 619)。ロメールは、「この非現実的な物語は、本当らしさに配慮する多くの物語よりも真実のものとして響く」と述べているが (Rohmer 39)、『アーカディン氏』

は、当時のヨーロッパの「真実」を（「本当らしさ」とは異なる次元で）認識させるという、その現実へのアプローチによって後のヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちに絶賛されたのである。

この後で『アーカディン氏』におけるローアングルや広角レンズの「根拠のある」(Rohmer 39) 使用について言及されているように、この「不思議さ」や「奇妙さ」の感覚は、ロメールからみて外国人であるウェルズの視点の新鮮さに帰せられるべきではないだろう。ここで発見されている環境の変貌は、ウェルズの「スタイル」によって達成されたものであることがはっきりと告げられているのだ。これらカメラの使用に加えて、ロメールは『アーカディン氏』における断片を強調したスタイルに注目している。この時期のウェルズ作品では、初期の作品に顕著であったロング・テイクが徐々に姿を消し、その代わりに断片的なショットを接続していくスピーディなモンタージュが前景化するようになる。ウェルズ自身が述べているようにこのスタイルの変化には経済的な理由があるだろうが (Bazin et al. 200)、そこには他の理由もあったのではないだろうか。たとえば、『市民ケーン』の次の監督作品『偉大なるアンバーソン家の人々』(1942年)では、自動車等の登場によって近代化していく世界から取り残されるアンバーソン家の没落が描かれるが、そこでは流麗なカメラ移動を伴うロング・テイクがたびたび使用されている。V・F・パーキンスは、ジョージ (ティム・ホルト) とルーシー (アン・バクスター) が歩道を歩く姿を移動しながら捉え続ける約三分間に及ぶロング・テイクに注目し、このショットでは自動車が頻繁に往来するなど「成長し変わりゆく街」の姿が店先のウィンドウに長々と映し込まれていると鋭く指摘している (Perkins 58)。このように、ウェルズのスタイルの選択が単に美学的なものではなく、作品内の世界を歴史との関係から表象するためのものでもあるとすれば、『アーカディン氏』に見られるような断片的なイメージ群は、戦後ヨーロッパを表象するにあたって、それを「奇妙な光のもと」で新たに「認識する」ために選ばとられた手段であったのではないだろうか。

ロメールの批評には本稿の後半で再度触れたい。ここでは、同時代的な証言としてロメールが『アーカディン氏』に戦後ヨーロッパの現実を見出していたこと、それが作品のスタイルの選択とも関連していたことを示唆するにとどめておく。『アーカディン氏』は、作品の舞台、時代設定、それらを表現するスタイルにおいて『市民ケーン』と大きく異なっている。したがって、その評価はこの作品を1950年代という歴史的コンテクストに適切に位置づけた上で決定されるべきだろう。以上の問題意識から、本稿は、『アーカディン氏』の製作背景、特にその政治的コンテクストを確認した上で、その政治性とウェルズの映画スタイルの関係性について論じる。こうした考察を経ることで、『アーカディン氏』がウェルズ

のフィルムグラフィにおいて『市民ケーン』に劣らないばかりか、1950年代という時代を批判的に描いた映画史上極めて重要なフィルムであることが明らかになるはずだ。

2. 「反ファシズム」から「冷戦のアレゴリー」へ

アーカディンは記憶をなくす以前の自分についての調査をストラッテンに依頼するが、その真意は別のところにあった。実際は記憶をなくしてなどいないアーカディンは、自分の過去を知るものたちを抹殺するために、ストラッテンを利用して彼らを探し出すことを企てているのだ。調査の途上で接触した人物たちが一人ずつ殺されていることを知ったストラッテンは、遂には自分の身にも危機が迫っていることを知る。

過去についての調査と殺人が不吉に結びつけられるこうした物語は、『市民ケーン』とは大きく異なっている。では、この差異はいかなる背景から生じたのか。ここでは、『アーカディン氏』の政治的コンテクストに注目することで、ウェルズが『市民ケーン』とは異なる課題をこの作品に見出していたことを明らかにしたい。

マイケル・デニングがアメリカ人民戦線の歴史を扱った著書において論じたように、『市民ケーン』製作当時のウェルズの政治的関心はファシズムであった(Denning 362-402)。1930年代のマーキュリー・シアターにおける演劇活動から一貫して、ウェルズは人民戦線の精神を共有し、ファシズムとの闘争をその作品において繰り返していく。デニングによれば、それが「反ファシズム」の美学として結晶したのが『市民ケーン』である。「『市民ケーン』はウェルズの反ファシスト美学の二つの基礎となる要素を結びつけた、すなわち偉大なる独裁者の描写とショウマンシップやプロパガンダについての考察である」(Denning 384)と述べるデニングは、この作品におけるニュース映画の扱いに注目し、ウェルズによるマスメディア批判を反ファシズム美学という観点から解釈している。ウェルズの創作活動における政治性に注目したデニングの研究は、これまで卓越した「作家」としてその美学的側面のみが注目されることが多かったウェルズ作品の新たな面を照らし出したといえるだろう。では、『市民ケーン』から十年以上が経過して製作された『アーカディン氏』を監督するにあたって、ウェルズはいかなる政治的関心を持っていたのか。

ピーター・ボグダノヴィッチとのインタビューにおいて、ウェルズはアーカディンを「ある程度スターリンに似せてある」と述べ、この作品が冷戦期のアメリカ合衆国とソビエト連邦の対立を反映したものであることを示唆している(ウェルズ 270)。先の大戦を引きずるかたちで対立を深める両国の戦争は1950年

代を通じて他国を巻き込み続けたが、グローバルな規模で継続するこの冷戦が『アーカディン氏』の世界観の前提としてあるのだ。もちろん、ウェルズのこうした意図がこれまで無視されてきたわけではない。すでに名前を挙げたネアモーやマクブライドは、『アーカディン氏』のこうした政治的背景にそれぞれの論考で触れている。ネアモーは、スラブ人のアーカディンとアメリカ人のストラッテンの対立に「冷戦のアレゴリー」を見出している (Naremore 1989 186)。アメリカとソ連の間の緊張が高まり続ける冷戦時代、両陣営は互いを牽制し合っていたが、この対立関係がアーカディンとストラッテンの対立に投影されているのだ。

2006年に出版されたマクブライドの著書では、ここにアメリカ国内における赤狩りというより特定の政治的コンテクストが見出されている。戦後アメリカでは、国内の共産主義者を排斥するために、彼らの協力者や疑わしいものたちまでもが赤狩りの対象となる。リベラルな精神を持つ映画人を多数抱えたハリウッドは、この動きを国民に喧伝するための格好のターゲットであった。1947年、「ハリウッド・テン」と呼ばれることになる映画人たちは、The House Un-American Activities Committee=HUAC (非米活動調査委員会) に召還されるが証言を拒否し、獄に入れられる。これを皮切りに、委員会に協力的でない映画人たちは次々に業界を追放されていく⁽²⁾。このような当時の状況を踏まえ、マクブライドは、自身の正体を知る証人を探し出すアーカディンのやり口にFBIの初代長官J・エドガー・フーヴァーと同様の手法を見出し、それが「FBIとHUACの方法の暗いパロディー」であると指摘している (McBride 2006 115)。マクブライドによれば、こうした問題を扱う『アーカディン氏』は「アイデンティティについての寓話」 (McBride 2006 117) である。

当時、早い時期から政治活動が活発であったウェルズもまたFBIに目をつけられていたが、1947年にヨーロッパへと活動の舞台を移していたために、委員会に召還されることを免れる⁽³⁾。しかし、こうした経験がウェルズをアイデンティティについての政治的な問題へと向かわせたことは推測できる。過去の友人たちを委員会に売る「情報提供者」やスパイの存在は、当時のアメリカが人々のアイデンティティに関して疑心暗鬼に陥っていたことを示している。そして、確かにこうした「アイデンティティについての寓話」といった側面が作品には認められる。プロットの主軸としてストラッテンによるアーカディンの調査があるが、アーカディンと初めて対面するとき、ストラッテンはある「秘密調査報告書」を見せられる。それはストラッテン自身の経歴を調べ上げたものである。自身のことを嗅ぎ回っているストラッテンに対し、アーカディンは先手を打って彼を調査していたのだ。

このように、『アーカディン氏』が冷戦期の世界をアレゴリーとして提示して

いることは間違いない。しかし、「アレゴリー」や「寓話」といった表現からは、その世界観が作品の美学と具体的にいかに関連しているかが浮き上がってこない。ネアモーとマクブライドが『アーカディン氏』を『市民ケーン』の下位に置いていたことを思い出したい。彼らの考えでは、『アーカディン氏』は当時の政治的状況を作品内で提示しているが、その政治性が美学と結びつけて考察されていないために、作品としては『市民ケーン』に劣るものとして評価されてきた。しかしデニングは、ウェルズの作品を正当に評価するのに重要なのは、まさにその政治性と「ショウマンシップ」=美学がいかに結びついているかを見極めることだと述べている (Denning 380)。それぞれを切り離して論じるのではなく、両者の接点にこそ注目すべきなのだ。

ここで、冷戦と映画という問題の枠を明確にするために、「冷戦映画 (Cold War Movies)」について政治的観点から論じたマイケル・ロギンの議論を参照したい。ロギンは、冷戦期になってアメリカの政治史における「敵」が戦前の労働階級の移民たちからソ連に移ったことを指摘し、そのような危機に対して国家安全保障の高まりと「監視 (surveillance)」の体制が生じたと指摘している (Rogin 237-238)。ロギンは、冷戦映画がいかに「破壊活動分子 (subversive)」をアメリカ人と区別し、彼らを「敵」として表象するように試みていたかについて論じているが、反コミュニスト映画から『ボディ・スナッチャー／恐怖の街』(ドン・シーゲル監督、1956年)のようなSF映画まで、映画と冷戦期の関係性はこの「敵」の表象をめぐって形成されているのだ。そして、その争点の一つが「ソビエトの監視体制を模倣することでソビエトの影響に反撃した」といわれる国家安全保障の問題である (Rogin 238)。冷戦期において、「不可視で、内にいるソビエトのエージェント」は異国のもの=エイリアンとしてアメリカのターゲットとなるが、「たとえエイリアンが冷戦期のSF映画で外=宇宙からやって来たときでも、彼らはほかの皆と同じように見えたのである」(Rogin 239)。

冷戦期においては、「ほかの皆と同じように」見える「敵」のアイデンティティの不確かさが、国防にあたっての監視の強化を要請したといえるだろう。そして、以下で見ていくように「アイデンティティについての寓話」を扱う『アーカディン氏』もまた、この監視の主題を作品内に取り込んでいる。しかし、ウェルズのこの作品において注目すべきは、監視の主題が映画カメラの問題と密接に結びつけられており、不可避的に観客を冷戦期の政治的問題に巻き込んでいる点である。この点を確認するためにも、次節では『アーカディン氏』の具体的な画面を注視したい。

3. 監視の視線

ストラッテンは、アーカディンに接触するために娘のライナに近づくが、彼らは常にアーカディンの部下たちによって監視されている。一度目のライナとのコンタクトが失敗に終わった後、彼女を追ってスペインに向かうストラッテンは、偶然を装ってライナに再会する。しかし、道端でライナの車を止め、彼女に話しかけると、ストラッテンは双眼鏡で彼らを監視しているアーカディンの部下たちに気づく。あるいは、ストラッテンとライナが親しくなった後も、二人が自転車で森のなかを駆け抜けるショットに、木々の間から彼らの様子を窺う部下たちのショットが挿入される。このように、アーカディンによる監視の目は彼自身が映画に登場する以前から常に至る所で光っているのである。

もちろん、この監視の主題には、前節で概観した当時の時代状況の反映を読み取ることができる。敵のアイデンティティを調べ、その動向を監視することが冷戦期における視線のあり方の一つであったとしたら⁽⁴⁾、それは画面上で監視の目を光らせる男たちの姿に刻印されている。『アーカディン氏』のDVDに収められたオーディオコメンタリーで、ジョナサン・ローゼンバウムはストラッテンが監視されているこれらの場面を冷戦時代の「パラノイア」の感覚と結びつけている⁽⁵⁾。しかしながら、この作品における監視の問題を時代状況の単なる反映、もしくは物語に取り込まれた一要素として見るだけでは不十分である。以下で見ていくように、この作品において監視は物語で取り上げられる主題であるに留まらず、この映画自体のカメラの問題とも関係しており、映画というメディアムに対するウェルズの省察をそこに確認することができる。

スパイや監視への言及が映画の序盤で繰り返されることは、この作品において決定的に重要な意味を持つ。ストラッテンとライナは徐々に親密になっていくが、彼らのイメージは、いわば切り返されるかたちで彼らを遠くから監視しているアーカディンの部下たちのイメージと接続される。ストラッテンは、いかに平穏に見えるときであったとしても、次の瞬間には自身が監視のもとにあることに気づかされるのだ。ここでは、視線の主と対象を映し出すショットの順番に注目したい。これらの場面の多くでは、監視する人間が映し出され、それからその視線の先にあるものが提示されるのではなく、それとは逆にまず見られる対象（ストラッテンとライナ）が、そして次にそれを見ている視線の主（アーカディンの部下たち）が画面に現れている。その結果、これらの場面では、ストラッテンを映し出すあらゆるショットが潜在的には常に監視者のショットと接続され得るといことが示唆されている。

こうした操作は、物語を越えてこの映画自体に実際的な効果を与えており、そ

れが観客にある印象をもたらすように機能している。ストラッテンが常にその動向を監視されていることが映画の序盤から示唆されることによって、たとえパイたちの姿が映し出されなくても、観客が目にするあらゆるショットがすべて監視の視線によるものであるという印象がもたらされるのだ。たとえば、アーカディンと対面した後、ミリーのもとにやってきたストラッテンが彼女と会話をしていると、彼の居場所を知らないはずのアーカディンの部下から連絡が入る。観客は、ストラッテンの行動を監視する不可視の視線をカメラから感知し続けるのである。このように、この作品におけるカメラの視線は監視＝アーカディンの視線と重ね合わされている。その結果、『アーカディン氏』では映画そのものが監視映像となり、観客は透明な物語を見る代わりに常にカメラの視線を監視のそれとして意識するようになる。

これが単なる印象ではないことを証明するようなショットが映画の冒頭に仕掛けられている。この映画はフラッシュバックの構造を持っており、アーカディンの手から逃れようとするストラッテンが過去を振り返るかたちで進んでいく。映画の冒頭、ストラッテンはアーカディンの過去を知るズーク（エイキム・タミロフ）を訪ねて冬のチューリッヒにやってくる。ズークの部屋まで辿り着いたストラッテンが自分と一緒に逃げるように彼を促すが、突如現れたこの訪問者に対してズークは聞く耳を持つとしない。そこでストラッテンは、自分がなぜズークのもとにやってきたのか、この数ヶ月間で自分の身に何が起こったのか、そしてなぜ二人がこの場から逃げないといけないのかをフラッシュバックで過去に遡りながら語り始める。

この冒頭への導入部として、雪の降るなかストラッテンがズークの部屋を訪れる姿が捉えられる。通りを渡り、アパートの敷地内に来た彼が階段を上っていく。このとき、ストラッテンの姿を背後から捉えるカメラは、後退移動していき、後ろの廊下の暗がりのなかへと消えていく。これとほぼ同一のイメージが映画の半ばで再び現れる。ストラッテンによるフラッシュバックは、彼がズークの部屋を訪ねるまでに生じたことを語るものである。したがって、フラッシュバックの内部で語られる物語は、最終的にストラッテンが語っている「いま、ここ」に追いつく。このように、映画は現在、過去、そしてまた現在へと時制を変化させるが、フラッシュバックによる語りがあるとき、階段を上るストラッテンの背中を後退しながら捉えるショットが再度挿入されているのである。

画面上に二度現れるこの印象的なショットについて、ネアモーは「心的な闇の奥 heart of darkness への旅」を示唆するものだとし、カメラがストラッテンの背中を捉えながら後退移動して暗い廊下に消えていく運動を「洞窟、あるいは子宮」へと潜り込む様子に譬える（Naremore 1989 185）。確かに、フラッシュバックで

語られるディストピア的な世界と照らし合わせて考えるならば、「闇の奥への旅」という表現は的を射ているように思われる。しかし、このショットが繰り返されていることを考慮に入れる場合、このカメラ移動にはこうした詩的な意味合いとは異なる層があるのではないか。

このショットはもう一度、前の二回とは異なる仕方で行われている。まず、三度目のショットで階段を上がるのはストラッテンではなく、彼（とズーク）を追ってきたアーカディンである。そして、アーカディンが階段を上がる姿を背後から捉えるその構図は前の二回と同様であるが、今回のカメラは後退せず、前の二回でカメラが消え去った位置、つまり廊下の闇のなかからじっと動かずにアーカディンの背中を捉え続ける。このショットは、前の二回とは明らかに対比的に撮られている。では、この反復は何を意味しているのか。

これら三つのショットは、上で述べた事実、すなわちこの作品におけるカメラの視線が監視＝アーカディンの視線であることを証明している。物語的な文脈からいって、ストラッテンは、ズークの部屋で彼にこれまでの経過を話している間だけ、アーカディンによる監視の目から逃れることが出来ている。したがって、闇のなかへと後退していくカメラの移動は、ストラッテンが監視から（わずかな間であるが）逃れることを意味しているのだ。必死にここから逃げるように促すストラッテンと、彼の言うことを聞かずにここに留まろうとするズークの遣り取りは、どこか喜劇的に描かれており、この作品の他の場面からは明らかに浮いている。それは、この時空間だけはカメラの視線が監視の視線と重ねられていないからである。後退移動は、いわばカメラの視線から監視の視線を象徴的に引き剥がす機能を持っていたといえるだろう。

しかし、彼らを追ってきたアーカディンの登場によって、再度カメラの視線が監視の視線と象徴的に重ね合わせられる。前の二回の後退移動が監視から逃れることを意味していたとすれば、ここでの不動のカメラは、その対比的な使用において監視装置としての意味合いを帯びせられるのである。それを証明するかのよう、この後の展開においては、ストラッテンの動向はアーカディンに把握されており、彼が行く先でアーカディンが待ち受けている。その場はなんとか切り抜けたものの、ズークを置いて外に出たストラッテンは、道先でアーカディンに待ち伏せされており、彼の車に乗せられる。ストラッテンがズークのところに帰ってみると、彼はすでに殺されている。ストラッテンの行動やズークの居場所は、すべてアーカディンに把握されているのである。

冒頭と半ばで二度繰り返されるカメラの後退移動が印象的なのは、それらがこの作品において例外的な状況（＝監視から逃れた時空間）を出現させるからである⁽⁶⁾。しかし逆に言えば、それ以外の作中のイメージはアーカディンの監視の

目によって捉えられているという印象が作り出されている。重要なのは、そのようにカメラそれ自体の視線が監視のそれでもあることによって、観客があらゆるイメージを監視映像として見続けるという点である。ウェルズは単に監視する人物を表象するのではなく（それ自体はめずらしいものではない）、ショットの編集やカメラの（動／不動という）動きを通してカメラの視線それ自体に特定の意味＝監視の視線を自在に担わせる。それにしたがって、映画というメディアもまた監視装置に変容させられるのである。そしてそこでは、映画を見る私たち観客こそが監視の視線に囚われているという事実に向き合わされる。実際、ストラッテンが得る情報を知ることを誰よりも望み、監視の視線を通して物語を追うことに囚われているのは私たち観客に他ならない。ウェルズのカメラは、透明になるのではなく、過剰に動くことによってこの事実を観客に突きつける。

もちろん、観客はストラッテンらを監視することを意図して映画を見るわけではない。しかしながら、カメラを通して物語を追ううちに、知らない間に監視者の立場に立っていることに気づかされる瞬間がこの作品では仕掛けられているのだ。その瞬間に危うくなっているのは映画を見るという観客の経験である。しかし、ここで再びロメールの批評を思い起こしたい。ロメールは、『アーカディン氏』に監視装置としての映画ではなく、ベンヤミンの言葉を借りれば「ダイナマイト」としての映画を見出していたのだ。この作品が一方では当時の政治的問題を監視の主題として描き出しているとすれば、他方では観客をそれとは異なる経験に導くようなイメージを提示していたのではないか。これを確かめるためにも、次節では『アーカディン氏』の画面を作り出すそのスタイルを注意深く見ていきたい。

4. 『アーカディン氏』の空間表象をめぐる

4-1. 断片的な空間と不安定な足元

前節では、『アーカディン氏』のカメラが監視カメラとして機能しており、映画そのものが監視装置となることを確認した。ここで、監視装置としての映画がいかなるものであるかを明確にするために、『アーカディン氏』とほぼ同時期に製作され、同じく監視を主題とするアルフレッド・ヒッチコックの1954年の作品『裏窓』に注目したい。ロバート・J・コーバーは、隣人たちの私生活を覗き見る主人公L・B・ジェフリーズ（ジェームズ・スチュワート）の行動を戦後アメリカ社会の国家安全保障という問題と結びつけて論じている。従来、『裏窓』は「窃視症 (voyeurism)」という文脈で語られて来た。しかし、この作品を冷戦期のアメリカ社会という歴史的コンテクストに位置づけるコーバーは、これまでこの作品に関して論じられてきた「窃視」という問題が、実は「監視」という政治的行

為であると分析している (Corber 98)。冷戦期において「窃視症は監視の実践となった」(Corber 100) ことをヒッチコックが『裏窓』で示そうとしていたと論じるコーバーの議論は、監視を単なる物語上の主題としてではなく、映画を見ることの問題と結びつけている点で、『アーカディン氏』においてはカメラを通して観客こそが監視者の立場に置かれるとする本稿の議論と近い位置にある。

しかし、ここでは両作品の差異にこそ注目したい。『裏窓』における監視は、あくまでもジェフが「裏窓」から覗くかぎりの空間に限られており（彼は片足を骨折しており部屋から出ることができない）、カメラもまた同様に空間的な制限が課されている。それに対して、『アーカディン氏』の監視の視線にはそのような制限が一切ない。むしろこの作品のカメラは、国境を越えて飛び回るストラッテンをどこまでも追っていくのである。そこでは、地理的な距離感は喪失しており、至る箇所が監視の視線の対象となっている。しかし、『アーカディン氏』におけるこのような特殊な空間にこそ、観客を監視の視線とは異なる経験に導く可能性があるのではないだろうか。

『裏窓』に対して、『アーカディン氏』では文字通り世界（スペイン、イタリア、フランス、オランダ、メキシコ等々）が舞台となり、各国のエキゾチックな光景を提示し続ける。ストラッテンが聞き込みを続けるあるシークエンスでは、彼がさまざまな国を訪ねてまわる姿がリズム良くモンタージュされる。カメラが右にパンをするとショットが切り替わり、その度ごとにストラッテンは異なる土地にいるのだ。このめまぐるしいモンタージュについて、ネアモーは「世界が制御から外れて回転する」と述べている (Naremore 1989 188)。『アーカディン氏』が「最も断片的なウェルズの映画」であるとするネアモーは、ウェルズがヨーロッパ中を断片としてスピーディに提示することで「私たちが地理的に方向付けるための猶予をほとんど与えてくれない」のに加えて、会話場面などの本来ならば安定しているはずの個別の空間に関しても、役者の距離感やカメラのアンクル等によって「私たちを混乱させるように編集を用いている」と指摘している (Naremore 1989 188-189)。

ここで重要なのは、「断片的」なモンタージュで構成される空間表象によって「私たちが混乱させられる」と指摘されている点である。これらの場面で観客は、カメラによって提示される個々の空間が統合されていないという印象を与えられる。それは古典的ハリウッド映画の規範から明らかに逸脱したものであるだろう。ここに『裏窓』との第二の相違が見出せる。ヒッチコックが古典的ハリウッド映画のあらゆる技法を駆使して監視の視線を観客に共有させていたとすれば、『アーカディン氏』は断片的なモンタージュによって私たち観客＝監視者をこそ混乱に陥れる。観客＝監視者は、常に全体として安定しない空間と対峙すること

を強いられるのである。

『アーカディン氏』のこのような安定しない空間を象徴的に示しているのは、アーカディンとストラッテンの恋人ミリーが会話をする船内の場面である。アーカディンの秘密を探るために彼に接近したミリーは、船上で開かれたアーカディンのパーティに参加する。船のなかのある一室でミリーとアーカディンは二人きりになり、お互いに相手の持っている情報を探り合う。そこで観客は、ミリーの口からアーカディンが第二次世界大戦中にヒトラーやムッソリーニらと協力関係にあった人物であることを知る。ミリーは、船内が揺れていることに加えて酒に酔っているため、部屋のなかを壁にぶつかりながら行ったり来たりする。この場面で彼女を追うカメラは、その酩酊した身体を表現するかのように船の揺れに合わせて不安定に揺れる。

ここでウェルズは、カメラの揺れによって（船）酔いをリテラルに表現しようとしている。そして、その揺れを感じ取るのはカメラの視点を共有する観客である。もしスムーズに物語を展開させたいならば、観客の注意を会話の内容から逸らしかねないこうした演出は過剰であるといえるだろう。したがって、この船内のイメージは、物語を効率よく伝えるという古典的ハリウッド映画の目指すところとは異なる経験を観客に与える。むしろ、そうした経験と類似しているのは、列車から撮影した風景を映し出す初期の実写映画やヘイルズ・ツアーといった、動く乗り物をそのまま観客に体感させるようなイメージ経験だろう。

ここまで確認して来たように、『アーカディン氏』では、作品の舞台（国から国へのジャンプ）、個々の場面（統合されず混乱した空間）、そして個別のショット（不安定に揺れる船内）において、一貫して不安定な空間が創造されている。そして、その不安定さは監視の視線を共有する観客に直に作用する。船内の場面が象徴しているように、『アーカディン氏』の空間表象は、監視者を安定したポジションに置かず、むしろ監視の視線に囚われている観客の足元を文字通り揺るがすことに賭けられている。では、このような映画あるいはウェルズのスタイルは、当時は一体いかなるインパクトを持って受けとめられてきたのか。

4-2. アトラクションとしてのイメージ経験

J・ホバーマンは、1950年代のウェルズ作品がアメリカでは一部のシネフィルとアヴァンギャルドによってのみ評価されたと指摘し、『アーカディン氏』とアヴァンギャルドの実践に親和性を見出している。ホバーマンは、アヴァンギャルド映画を中心的に取り上げていたジョナス・メカスの『フィルム・カルチャー』誌上でウェルズがたびたび取り上げられていたことに注意を向け、『アーカディン氏』がスタン・ブラッケーやジャック・スミスらアヴァンギャルド映画作家

たちの映画と近い位置にあることを示唆している (Hoberman 7)。ホバーマンが引用している1963年の『フィルム・カルチャー』のある記事において、パーカー・テイラーは、ウェルズ作品を商業的でありながらも「実験的なカルト映画」であるとみなし、エリッヒ・フォン・シュトロハイムと並べて独自のスタイルを探求するその姿勢を賞賛している (Tyler 31)。

アメリカにおけるウェルズ作品の受容が主にアヴァンギャルドによるものであったとすれば、すでに述べたようにフランスにおいて『アーカディン氏』を熱狂的に支持したのは後のヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちであった。ここで再度ロメールの批評に注目したい。ロメールは、テイラーと同じくウェルズが人々に多くの点でシュトロハイムを思い出させると指摘しつつも、『アーカディン氏』を比較するに適した映画作家としてセルゲイ・エイゼンシュテインの名前を挙げている。ロメールによれば、両者は「現実」を変革するカメラの力を巧みに利用しており、さらにそのモンタージュの探求は、ヒッチコックのような「デクパージュ」ではなく「アトラクション (attraction)」を追求していた (Rohmer 40)。ここでロメールの念頭にあるのは、エイゼンシュテインの映画理論「アトラクションのモンタージュ」であると思われるが、『アーカディン氏』におけるアトラクション性へのこの言及は極めて重要である。

映画研究者トム・ガニングは、エイゼンシュテインのこの理論から着想を得て、初期映画に「アトラクションの映画」というモードを見出した。ガニングがいう「アトラクションの映画」とは、「物語を語る手段である以上に観客に向けて一連の光景を提示する手段」としての映画、あるいは「何かを見せる能力に基礎を置く映画」である (ガニング 2003 305)。ガニングは、このモードが古典的ハリウッド映画に象徴される物語を語るモードと対比的なものであると論じているが、アトラクションが初期映画以降も物語映画におけるスペクタクルやアヴァンギャルドの実践に見出せることに注意を促している。このようなガニングの指摘を踏まえた上で、当時のアヴァンギャルドにおけるウェルズ作品の受容とロメールの先の指摘を合わせて考えるならば、『アーカディン氏』が評価された背景には、通常のも物語映画が抑圧しているとされるこの「イメージを見せる」(ガニング 2003 303) 力に対する (アヴァンギャルドやアトラクションなどそれぞれの文脈での) 認識があったと考えることは十分に可能である。

ガニングが強調するのは、アトラクションの映画が物語映画とは異なる「観客関係」=「物語に没入させるのではなく露出症=展示的な対面」を形成する点である (ガニング 2003 309)。ここで、再度『裏窓』について言及しておきたい。すでに述べたように、コーバーは『裏窓』における監視を「窃視症」が政治化されたものであると論じている。観客を監視者の立場に置くその視線は、冷戦期と

いうコンテキストに位置づけられつつも、ローラ・マルヴィが「視覚的快樂と物語映画」で論じた「窃視症」的な視線なのである（そして、それは映画という制度全体とも関わる問題である（マルヴィ））。このように監視が窃視という行為の延長にあるとすれば、「露出症的＝展示的」な「アトラクション」は、観客を監視の視線とは異なる経験に導くはずだ。『アーカディン氏』における「めまいをおこすようなモンタージュ、万華鏡のように変転するエキゾチックな舞台、グロテスクで印象的なパフォーマンス」（Naremore 1989 184）、あるいは先の船内の場面にみられるような「視覚的な注意散逸（visual distraction）」などは、単なる過剰な演出ではなく、こうした「露出症的＝展示的」な文脈で理解することができる要素であるように思われる⁽⁷⁾。

もちろん、『アーカディン氏』を単純に「アトラクションの映画」と決めつけるべきではないだろう。そうした断定は、映画テキストの肌理をすべてアトラクションの一語に還元してしまう恐れがある。ここで重要なのは、『アーカディン氏』がアヴァンギャルド映画やアトラクションの映画であるか否かという問題ではなく、この作品が当時いかなる経験として与えられたかということだ。そしてその際に、アメリカとフランスにおけるこれらの反応が、映画の物語を語る能力よりも「アトラクション」としての側面に魅せられていたと思われる点が重要なのである。ロメールと同じくカイエ誌出身のフランソワ・トリュフォーは、『アーカディン氏』を称えた批評において「なにがなんだかさっぱりわけがわからない映画」であるが、それと同時に「心を昂揚させ、刺激し、豊かにさせる映画」であると述べている（トリュフォー 224）。トリュフォーのこの文が伝えるように、『アーカディン氏』に魅せられた観客は、混乱した物語ではなく（それ自体は「最低のスリラー」（トリュフォー 218）である）、観客の心をかき立てる「昂揚感」や「刺激」、すなわちアトラクション的な「ショックや驚きのような直接的刺激」（ガニング 2003 308）にこそ惹き付けられたのだ。

『アーカディン氏』の断片的なイメージ群にアトラクション性を見出したロメールは、この作品が第二次世界大戦後のヨーロッパの現実を観客に新たな仕方で認識させると論じていた。ロメールのこの指摘がベンヤミンの議論と通じ合うことはすでに述べた通りである。ベンヤミンによれば、映画は「私たちを絶望的に閉じ込めているように思われた」世界を爆破し、私たちが「その遠くまで飛び散った瓦礫のあいだで、悠々と冒険旅行を行なう」ことを可能にする（ベンヤミン 619）。ウェルズ作品において「最も断片的」で「真に冒険的」（Naremore 1989 182）といわれる『アーカディン氏』がこのような「冒険旅行」を可能にしていたとすれば、それは監視の視線を共有することによってではなく、アトラクション的と形容され得るイメージ経験によってである。そしてその経験は、監視の視

線に囚われた観客を確かにそこから解放し得る興奮や刺激をもたらし、『アーカディン氏』が冷戦期の世界と新たに向き合うためのいわば「冒険映画」として見られることを可能にしているのである。

おわりに

本稿では、これまで繰り返し『市民ケーン』と並べて論じられてきたウェルズの『アーカディン氏』を取り上げ、この作品を冷戦期という歴史的コンテクストに位置づけた上で分析してきた。その際、「冷戦映画」における主要な問題、すなわち国家安全保障の問題が浮上するに応じて出現する監視という主題が、カメラの視線として画面上に現れていることを編集やカメラ移動に注目することで具体的に指摘した。この作品では、観客はカメラの視線を通して監視者の立場に置かれる。しかし、『アーカディン氏』におけるウェルズの空間表象は、まさにこの監視者の安定性を揺り動かすものとして機能している。ロメールの批評を手がかりに、本稿ではそれをアトラクションの映画と結びつけ、戦後社会を監視とは異なる知覚の様態で経験させるこの作品の冒険映画としての側面を明らかにした。

『アーカディン氏』の冒頭で映し出されるズークのアパートにはヒトラーの肖像画が逆さまに置かれており、この作品が第二次世界大戦後から冷戦期へと至る不安定な戦後社会をその舞台に据えていることがはっきりと強調されている。ファシズムから冷戦期への変化が、「アイデンティティについての寓話」をプロットの基盤としつつ、監視装置としての映画カメラの視線に刻印されていることはこれまで述べてきた通りである。冷戦期のパラノイアが「国家安全保障の名のもとに In the Name of National Security」(Corber) 監視を強化させていく戦後社会にあって、観客もまたそのような視線を共有することを余儀なくされる。

しかし、『アーカディン氏』は古典的ハリウッド映画の規範から逸脱することと引き換えに、こうした視線とは異なる映画経験を与えてくれる。ロメールの批評は、ウェルズがこうした不安定な戦後社会の状況を「本当らしく」表象するのではなく、映画のイメージそれ自体を「アトラクション」とすることで観客にパフォーマンスに経験させていたことを伝えてくれる。そしてその経験こそは、監視の視線に囚われている観客に冷戦期の世界を「奇妙な光のもと」で認識させる場として映画が機能するための条件だったのである。

注

- (1) 『アーカディン氏』（日本では『秘められた過去』のタイトルでVHSが発売された）について論じるにあたっては、この作品の極めて複雑なヴァージョンの問題に触れる必要があるだろう。まず、この映画には複数のヴァージョンがあり、*Mr. Arkadin*と*Confidential Report*と二つの名前が存在しているのも、製作と公開の過程で生じたこれら複数のヴァージョンに起因している。他の多くのウェルズ作品と同様に、ウェルズはこの映画の最終的な編集権を取り上げられた。ウェルズの友人であり、この作品のプロデューサーであったルイ・ドリヴェとの製作途上における確執がその原因である。そうした経緯から、『アーカディン氏』は『秘密調査報告書』の名前で1955年にヨーロッパで公開されることになる。しかし、それだけではなく、このフィルムには二本のスペイン・ヴァージョンも存在しており、テキストの複数性という問題をさらにややこしくしている。クライテリオン社から発売されたDVDボックス (*The Complete Mr. Arkadin a.k.a. Confidential Report, The Criterion Collection, 2006*) には、三つのヴァージョン（ピーター・ボグダノヴィッチが1960年に発見し62年にアメリカで公開された「コリンズ・ヴァージョン」、ヨーロッパで公開された『秘密調査報告書』、そしてDVD作成にあたってさまざまなカットを寄せ集めて作られた新たなヴァージョン）が収められている。本稿では、分析の都合上ウェルズの「意図」に最も近いといわれる「コリンズ・ヴァージョン」についてのみ論じる。しかし、ウェルズ作品におけるヴァージョンの問題は、映画に対するウェルズのメディア観とも深く関わるものなので、同じく複数のヴァージョンが存在する他のウェルズ作品や、多くの「未完成作品」とともに機会を改めて論じたい。この問題については、Rosenbaum146-162を参照されたい。
- (2) ハリウッドにおける赤狩りにフォーカスして論じた日本語で読める文献としては、上島春彦による研究が詳しい（上島）。
- (3) フーヴァーらFBIによるウェルズの調査については、Naremore 1991を参照のこと。
- (4) 藤井仁子は、ロバート・J・コーバーによる『めまい』（アルフレッド・ヒッチコック監督、1958年）論を引きつつ、「冷戦期に特有」である「監視的な視線」を「冷戦期の視線」として論じている（藤井4）。本稿もまた、この「冷戦期の視線」について主に論じるものである。
- (5) ローゼンバウムとネアモーが務めたオーディオコメンタリーは、前掲のDVDボックスの「コリンズ・ヴァージョン」に収められている。
- (6) オーディオコメンタリーにおいてローゼンバウムは、冒頭の後退移動するショットが「奇妙な主観性の感じ」を与えており、ストラッテンが何者かに「見られている」という感覚をもたらすと鋭く指摘している。しかし本稿で論じたように、このショットが重要なのは、その後退移動によってむしろ（監視の）視線が遠ざかっていく、というより特定の意味を担っている点である。
- (7) 「視覚的な注意散逸」とは、この場面を指してローゼンバウムがオーディオコメンタリーで述べた表現である。「グロテスク」に関してはGunning 190、「注意散逸」についてはガニング 1998 111-115でそれぞれアトラクションとの関係から言及されている。また、ガニングはアトラクションの映画には「心理的動機や個人の人格を備えた登場人物」がほとんどみられないと述べているが（ガニング 2003 308）、アーカディ

ンの人物造型に対して説得力がないと指摘したマクブライドが、批判的な文脈においてであるがこの人物を「単に露出症的 exhibitionist である」(McBride 1996 135) と論じているのは興味深い。

引用文献

- Bazin, André. "On the *politique des auteurs*." Peter Graham trans. *Cahiers du cinema: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Ed. Jim Hillier. Cambridge: Harvard UP, 1985, 248-259.
- Bazin, André, Charles Bitsch, Jean Domarchi. "Interview with Orson Welles." Terry Comito trans. *Touch of Evil: Orson Welles, Director*. Ed. Terry Comito. New Brunswick and London: Rutgers UP, 1985, 199-212.
- ベンヤミン、ヴァルター「複製技術時代における芸術作品」、『ベンヤミン・コレクション I : 近代の意味』久保哲司、浅井健二郎訳、筑摩書房、1995年。
- Corber, Robert J.. *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*. Durham: Duke UP, 1993.
- Denning, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso, 1998.
- 藤井仁子「スピルバーグ 孤児の歴史学 1 : 『ミュンヘン』、われわれと同じテロリスト」『未来』第476号、未来社、2006年、1 - 6 頁。
- ガニング、トム「アトラクションの映画：初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」中村秀之訳、長谷正人・中村秀之編『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』、東京大学出版会、2003年、303-315頁。
- 、「驚きの美学：初期映画と軽々しく信じ込む（ことのない）観客」濱口幸一訳、岩本憲児他編『「新」映画理論集1：歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、102-117頁。
- Gunning, Tom. "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity." *Yale Journal of Criticism* 7.2 (1994): 189-201.
- Hoberman, J. "Welles Amazed: The Lives of Mr. Arkadin." *The Complete Mr. Arkadin a.k.a. Confidential Report Booklet*, The Criterion Collection, 2006, 6-9.
- 上島春彦『レッドパージ・ハリウッド：赤狩り体制に挑んだブラックリスト映画人列伝』作品社、2006年。
- McBride, Joseph. *Orson Welles*. Da Capo Press, 1996.
- . *What Ever Happened to ORSON WELLES? A Portrait of an Independent Career*. The University Press of Kentucky, 2006.
- マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳、岩本憲児他編『「新」映画理論集 成 1 : 歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、126-141頁。
- Naremore, James. *The Magic World of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist UP, 1989.
- . "The Trial: The FBI vs. Orson Welles." *Film Comment* 27 (1991): 22-27.
- Perkins, V. F. *The Magnificent Ambersons*. London: BFI, 1999.
- Rohmer, Eric. "Une fable du XX^e siècle", *Les Cahiers du Cinéma* 61 (1956) : 37-40.

- Rogin, Michael. *Ronald Reagan The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
- Rosenbaum, Jonathan. *Discovering Orson Welles*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.
- トリュフォー、フランソワ『わが人生わが映画』山田宏一・蓮實重彦訳、たざわ書房、1979年。
- Tyler, Parker. "Orson Welles and the Big Experimental Film Cult." *Film Culture* 29 (1963): 30-35.
- ウェルズ、オーソン、ピーター・ボグダノヴィッチ、ジョナサン・ローゼンバウム編『オーソン・ウェルズ：その半生を語る』河原畑寧訳、キネマ旬報社、1995年。

