

イングマール・ベルイマンとテレビ

——クローズアップ、ズームに着眼して

渡部優香

[キーワード：①イングマール・ベルイマン ②テレビと映画 ③顔
④クローズアップ ⑤ズーム]

はじめに

イングマール・ベルイマン (Ingmar Bergman) は、スウェーデン出身の芸術家であり、舞台の演出を続ける傍ら映画やテレビドラマなど戦後半世紀以上に渡って映画を撮り続け、50 本以上の映像作品を残した。

ベルイマンの映像作品には「顔のクローズアップ」という一貫した特徴があるとされている。ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) が『シネマ1* 運動イメージ』のなかで、彼を「映画と顔とクローズアップを結びつける基本的な紐帯をこのうえなく強調した映画作家」と評価している他¹⁾、彼自身の「人間の顔一人間の顔の中の動きを映画にすることは芸術に見られる最も素晴らしいものをわれわれにもたらしたと、私はそう思っています」という発言から、顔への強い関心が伺える²⁾。またベルイマンの顔、クローズアップに特化した先行研究も現在では多々あり、顔はベルイマン作品において主要な要素であると考えられる³⁾。

ベルイマンは1960年代以降にテレビでの仕事を始め、映画以上に制作に励むようになるが、クロースアップという点において映画よりもテレビを重視していたという発言をしている⁴⁾。映画とテレビは異なる媒体であることから、視聴者の体験、受容の仕方の差異や、彼がクロースアップを用いる目的や効果が変化する可能性があると思定される。だが、テレビ媒体に着目した先行研究は未だに乏しく、テレビ作品とクロースアップの親和性についての言及は所々で見られるものの表面的な指摘に留まっている。このようにベルイマンのテレビ監督としての一面が未だ脚光を浴びていない一因として、彼のテレビ作品が国外ではテレビ版をカットした劇場版で公開したものが大半を占めているため、研究者や批評家までもが、本来テレビ向けの作品を映画作品として認知している傾向にあることが考えられる⁵⁾。

またテレビ作品に主眼を置いた先行研究としてマイケル・タッパー (Michael Tapper) の『鏡の中の女』のテレビ版と映画版の作品比較等が挙げられるが、スウェーデン本国におけるテレビ作品の受容状況の検証に重点をおいており、テレビ作品におけるカメラの運動性や画面分析はなされてはいない⁶⁾。それゆえ、ベルイマン自身がクロースアップという点においてテレビに注目していたにも関わらず、テレビでのクロースアップの特性は未だ明確にされていないままである。

そのため本論は、ベルイマンのテレビ作品におけるクロースアップがどのような機能を果たしているのかを明らかにする。方法としては、映画からテレビへというメディアの変化に着目し、映画、テレビ作品それぞれのクロースアップの特徴を捉え、比較を行う。結果として、テレビ作品において、映画作品のようなクロースアップは行われておらず、クロースアップにテレビ特有の技法であるズームを加えることで、迫真性 (verisimilitude) が追求されていたことが明らかになった。

本研究では従来ほとんど注目されてこなかったテレビ作品のクローズアップ、ズームに目を向けた。これによってテレビ監督としてのベルイマンという新たな作家像を開拓できるだろう。

1. 映画作品における顔

テレビ作品の話をする前に、映画作品ではどのような顔のクローズアップが展開されていたのかを確認する。ベルイマンの映画作品では従来の物語映画にみられるような登場人物の感情を強調し観客を登場人物の心境に同化させるクローズアップではなく、むしろ登場人物の顔と観客を対峙させるようなクローズアップを用いる傾向にある。

例えばキャリアの中期に制作した『仮面／ペルソナ』（Persona, 1966）は映画を観ている意識を観客に強いることで、映画というメディアの特性をあらためて明確にしようとした作品である。この映画にはそのような企図をもつ場面において、顔を強調した演出が散見される。

まず、冒頭からクレジットまでのシーケンスで、少年がぼやけた女性の顔のイメージに直接手で触れるショットがある【図1】。女性の顔のイメージは少年が手を振るたびにフォーカスが外れ、二人の女性の顔が交互にぼやけて浮かび上がる。これは顔のスクリーンに手で触れる行為によって映画やスクリーンの物質性が露呈し、映画はスクリーンに映されたイメージに過ぎないという事実を観客に意識させる。

また物語の中盤では、顔を映しだすフィルムが燃え、映写が中断される場面が突如として挟まれている【図2】。画面の中央に映された顔が燃え、画面が真っ白になると、これまで続いていた物語とは全く関係のないイメージ、すなわち、サイレントコメディ映画や釘を打つ場面、目のクローズアップなど、雑多なイメージが挿入されることで、物語への没入から観客の注意を逸脱させ、今映画という虚構の表象を観ているのだという意識を

前景化させる。

映画の終盤では、同じモノローグを二度繰り返したのちに、二人の女性の顔が合成されたクロースアップが映される場面がある。二人は向かい合っており、片方は黙ったまま一方の話を聞いている。話を聞く女性、語る女性のクロースアップが計4カットが2回流れ、同じシーンを流した後、二人の顔が鏡合わせのように合成され、二人のペルソナが入り混じっていることが表現される【図3】。通常の会話の場面であれば、顔の切り返しを交互に映す編集で一連のシーンを構成するが、ここでは撮影した素材を編集途中のまま流しているように見せることで、映画制作の過程そのものに観客の意識を誘導する。このように、『仮面／ペルソナ』では、少年が顔のクロースアップに触れる場面、顔が燃える場面、二つの顔が合成される場面など、映画を観ていることを観客に意識させる場面のほとんどに顔が強調して用いられている。

現在の物語映画の様式の基盤ともなる古典的ハリウッド映画では観客を物語の中に没入させるために、足場やセット等、映画内の世界が作りあげられた虚構であることを目の映像から隠蔽することで、映画内世界のリアリティを保障していた。しかし、『仮面／ペルソナ』をはじめとする映画作品では、映画を観ていることを観客にあえて意識させるようなクロースアップを多々用いているのである⁷⁾。

観客に映画内の出来事が虚構であることを意識させ、物語のイリュージョンから距離を置き、観客を没入から引き離すという構造だけを見ると、ベルイマンは距離化（distanciation）の演出方法を用いていると考えられる。距離化とは、観客を目の前でに行われているスペクタクルから引き離す1920年代に形成されたプロセスで、観客を物語に没入させるという古典的ハリウッド映画やその他の主流映画の特徴とは相反するものとされている⁸⁾。

しかしロビン・ウッド（Robin Wood）は『仮面／ペルソナ』には全く逆の効果があるのだと論じており、『仮面／ペルソナ』にはブレヒト的な異化効果は存在せず、むしろ観客を映画の中に引き込み、感情移入を要求すると指摘している⁹⁾。また、スーザン・ソントグ（Susan Sontag）は、『仮面／ペルソナ』の各場面において、観客に作品から距離を置かせ現実を突きつけるようなブレヒト的な意図はなく、ベルイマンは観客に今映画を観ているという意識を覚醒させる効果に関心を抱いていないのではないかと推測している¹⁰⁾。だがソントグの指摘とは異なり、ベルイマン自身は、「映画というものは、イリュージョンを破壊したところで、気持ちよく騙されたいという観客の意向に逆らって、観客を映画そのものに直面するよう仕向けたところで、それによってなんらの不都合も生じない、ということを私は発見しました。素晴らしい発見です。一度観客を目覚めさせておいて、それから再びドラマの中に没入させるというのは、ステキです¹¹⁾」と発言している。そのためウッドの指摘の通り、ベルイマンはむしろ、距離化によって観客を目覚めさせた後に物語に再度引き込むという方法に惹かれていることが窺える。

『仮面／ペルソナ』では、顔をぼやけさせたり、顔を合成したり、顔を燃やして破壊したりすることによって、一旦は観客を突き放し困惑させるが、最終的に観客を映画の中へと再び引き込んでおり、距離化の演出の一つである顔の破壊が、むしろ観客を映画そのものに引きこむ媒体として機能している。そのため、『仮面／ペルソナ』では、顔を壊す距離化の場面を断続的に挟むことで、今映画を観ており、映画という虚構が現前にあるという意識を観客に喚起させていたと言えるだろう。

映画では通常、観客と登場人物の間に明確な境界線があり、登場人物が観客を意識した演出をすることは、観客の物語への没入を妨げないためにあまり行われてはいない。しかしベルイマンの映画作品では、観客に映画

を観ているという意識を喚起させたり、登場人物が観客に関与したり、あるいは登場人物と観客との錯覚的な関係性を示唆するような、第四の壁を破るクローズアップが用いられる傾向にある。例えば、『不良少女モニカ』(Sommaren med Monika, 1952) においては、少女モニカが30秒以上切り返しがないうままカメラと視線を交わし続けるというクローズアップが実現されている他、『われらの恋に雨が降る』(Det regnar på vår kärlek, 1946)、『狼の時刻』、『秋のソナタ』(Höstsonaten, 1978) の冒頭では、登場人物が観客に向かって話しかけるという演出が行われている。このように、ベルイマンの映画作品では、初期から70年代以降の作品までも登場人物が公然と物語世界と観客の現実世界を行き来するような演出によるクローズアップが出現している。映画の登場人物が観客に語りかける演出についてインタビューで尋ねられた際、ベルイマンは「昔からそれが行われていた場所を知っていますか。劇場です。そこでは、時折、役者が直に観客に語りかけるのです。まったく自然でとても美しいものです。かつて、『不良少女モニカ』のなかで、まったく無意識にこの方法を用いたことがあります。なぜそうしたか分からないのですが、それが十分な効果をあげることを発見したのです¹²⁾。」と、演劇で行われていたことを映画でも行おうとしていたと答えている。これは言い換えれば、「現前性 (presence)」という演劇の概念を映画に適応することを試みていたといえるだろう。

現前性とは、今日の前にあるということ、演劇における観客が登場人物と同じ時間を共有している状態を指す。映画は複製芸術であるため本来現前性というものは存在しないが、カメラに視線を向けたり、観客に話しかける等演出に工夫を加えることで、現前性を模倣することは可能である。そのため、ベルイマンは映画において、演劇的な現前性を演出するために、観客と登場人物の顔が対峙し、両者の間に錯覚的な関係性を打ち立てるクローズアップを用いるようになったと考えられる。

このように、ベルイマンの映画作品には、演劇で行われていたような現前性を生むために観客と登場人物の顔が向かい合うクローズアップを用いるという特徴が見られた。

キャリアの後期ではテレビという異なるメディアへと映像制作の場を移していく。なぜベルイマンはテレビ制作へと移行したのか、また、テレビでは、映画とは異なるどのような試みをおこなっていきか、次章以降で確認する。

2. テレビへの関心

ベルイマンは“*Herr Sleeman kommer*”（英語タイトル：“*Mr Sleeman Is Coming*”, 1957）という演劇作品のテレビ演出を手がけたことでテレビへのデビューを果たしたのち、1969年にオリジナルの脚本でテレビドラマ『夜の儀式』を制作する。その後もフォール島の記録などのドキュメンタリーや、オペラ『魔笛』（*Trollflöjten*, 1974）のテレビでの演出など、幅広くテレビの仕事をした。ベルイマンが映画からテレビへと制作の場を移していた1950年代から1960年代は、映画界全体がテレビの爆発的人气によって観客動員上の危機を迎えていた。スウェーデンにおいては、1956年にテレビの公共放送が導入されて以降、1963年までにテレビは180万セットが販売されるなど人気を博していく一方で、映画館のチケットの売り上げは年間8000万枚から4000万枚に減少した¹³⁾。

テレビの登場によって映画館に足を運ぶ客は急激に半減し、制作規模も縮小、映画産業は存続の危機を迎えていた。当時、そのような時代の趨勢のもとでベルイマンをはじめ多くの映画監督たちが資金難に苦しんでいた。そのような中、テレビ作品はテレビ局の出資を得ることができること、他、映画と比べて低コストであり、映画ほど検閲も厳しくなかったというメリットがあった。ベルイマンも次第に映画以上に演劇とテレビの仕事に力を

入れるようになり、映画制作から手を引くようになる。このような時代背景を見ると、テレビへの移行は映画界の衰退による資金難が一因であったと考えられるだろう。しかし、ベルイマンは自らの好奇心に従ってテレビの世界へと足を踏み入れたと彼自身の口から話している。

例えば、映画学者マーク・ガーヴァイス (Marc Gervais) によるインタビューにおいて、「テレビに転向しようと思ったきっかけは何だったのでしょうか。映画の制作費が高騰し、観客が減少している時期に始めましたね。その影響もあったのでしょうか？」¹⁴⁾ (筆者訳) という質問に対し、「いいえ、一番の理由は、私がテレビを見るのが—今でもですが—好きだったからです。技術的には、映画や演劇とはまったく違うものでした。3台のカメラを使うという、まったく新しいチャレンジに興奮しました」¹⁵⁾ (筆者訳) と回答している。

ベルイマンは映画監督として世界的に知られているが、キャリアのスタートは演劇であり、舞台演出家としての顔も持ち合わせていた。二足の草鞋を履くベルイマンは、映画や演劇とは異なるテレビというメディアに強く関心を抱いていたことが窺える。しかしそれだけの理由にとどまらず、彼の関心は「テレビが映し出す顔」にも向けられていた。

それ以前にベルイマンは、映画制作において顔に対して強い関心を抱いていると述べていたが、『狼の時間』公開時のインタビューでは、映画よりも「テレビ」が人間の顔を赤裸々に映すという点で、魅了されていると語っている¹⁶⁾。また映画批評家セルジュ・ダネー (Serge Daney) のインタビューで映画以上にテレビの方がクローズアップを撮るときに重要であると発言していることから、顔への関心が必然的にクローズアップという技法にも向けられていくことが確認できる¹⁷⁾。批評家のマーシャル・マクルーハン (Marshall McLuhan) が「技術的に言えば、テレビはクローズアップ向きのメディアであり、映画におけるクローズアップはショックを

与えるためだが、テレビではごく普通に使われている」¹⁸⁾ と言う通り、テレビというメディアとクロースアップという技法は親和性が高かった。そもそもマクルーハンがこの発言をした1950年のテレビは、画素が荒く解像度が低かったためクロースアップでなければ人物の顔を映すことができなかったという背景があるが、上記のベルイマンへのインタビューが行われた1980年代は、ある程度テレビの解像度も上がっており、ロングショットも可能であった。そのため、様々な表現が可能になった時代でもなお彼はテレビにおけるクロースアップの重要性に着目していたと考えられる。

また映画監督ヨナス・シマ（Gunnar Jonas Sima）による『夜の儀式』のインタビューでは、「テレビというメディアは、映画とはまったく別のリズムを持っていると感じています。なので、顔、声、手、そして目が大事だからこそ、カメラにはいつも以上にクロースアップが必要だと感じました。」¹⁹⁾ と、クロースアップの使用がテレビに特有のリズムを生み出す点で重要であると説いている。

以上のベルイマンの発言や時代状況を踏まえると、ベルイマンはテレビの物珍しさにただ惹かれていただけではなく、テレビのメディアそのものの特質に注目し、そのクロースアップに映画とは異なる表現の可能性を見出していた。そして実際テレビ作品において、映画とは異なるテレビ特有のクロースアップを創造していった。次章ではそうしたテレビ作品の分析を行っていく。

3. テレビ作品におけるクロースアップ、そしてズーム

これまで映画においてベルイマンは、顔の描写、またクロースアップを用いて観客と登場人物の間に存在する第四の壁を破るような演出をおこない、観客と登場人物との間に関係性を生み出してきた。勿論、これらの関係性は錯覚的なものである。イリュージョンを破壊するような演出は一般

的な映画ではあまり行われませんが、テレビにおいてカメラ目線や視聴者に語りかける行為はニュース番組やバラエティ番組等で当時から平然と行われていた。そのため、登場人物が観客に関与するような演出は、映画よりテレビの方がなじみやすいと考えられるだろう。

結論から言うと、テレビ作品では映画作品で実現されたようなクローズアップの効果は発揮されていなかった。しかしながら、テレビ作品は映画よりもクローズアップを多く用いる傾向にあり、クローズアップの使用頻度は増えていく。例えば、連続テレビドラマ『ある結婚の風景』では、全編8話を通してほとんどがクローズアップで構成されている。だが、物語は主に夫婦二人のダイアログで進行しており、画面には常に二人が映されてその関係性を閉ざしているため、観客は二人の登場人物に関与することができない。ベルイマンの映画作品では登場人物ないし映画そのものが観客に関与する等、観客と映画の境界を曖昧にするクローズアップを用いていた。一方、『ある結婚の風景』をはじめとするテレビドラマでは登場人物は観客に対して関与しようとはせず、観客が一方的に登場人物たちを見るかたちになっており、登場人物と観客の間には「壁」が存在する。そのため、映画作品で見られたような登場人物と観客間の関係性は打ち立てられず、大半のテレビ作品では観客が窃視的に登場人物たちを覗き見る構図となっている。

更にこれまでの映画ではみられなかった新たな要素として、テレビ作品ではズームレンズの使用が指摘されている。映画批評家の東陽一は『ある結婚の風景』について、「ぼくの見るところでは『ある結婚の風景』はズーム・レンズ一本で撮ってて、知らない内にクローズ・アップになってたり、ロングに引いていたりするんですね。プロのぼくが見てもわからないことがあるんです。実に人間の心の動き、目の動きを巧みに読んでるんですね。ズームっていうのは使い方によってはとても下品な画面になっちゃ

うんですけど、ベルイマンの手にかかると、気づかない内に見たいものを見たい大きさで見せてくれるんです。そういう意味では稀有なぐらい肉体化した方法を持つてる人だと思いますね²⁰⁾。」と、ベルイマンのズームの距離感覚の調節の技巧を高く評価している。ズームレンズはカラーとシネマスコープが導入された1950年代に開発されたが、この頃はちょうどテレビ放送が始まった時期でもあり、テレビ撮影においてズームレンズはよく用いられていた²¹⁾。ズームはカメラを固定して被写体から距離を置いたまま、被写体に接近したり遠ざかったりすることが可能であるため、覗き見の感覚を醸成すると言われる。演劇批評家のマーティン・エスリン（Martin Esslin）は、そもそもテレビ自体が演劇的なメディアの中で最も個人的なものであることから、あらゆるコミュニケーション手段の中で最も覗き見趣味的であると指摘している²²⁾。

これらの指摘を踏まえると、テレビそのものの覗き見の特性をズームが強化し、観客が登場人物の世界を窺視しているという構図を作り上げていると言えるかもしれない。

クローズアップはある物体、あるいは顔や手といった体の一部がフレームの大部分を占めるショットサイズの映像を指すが、ズームはショットサイズを自由に変化させるカメラワークであるため、ロングショットからクローズアップへと大胆なズームインも可能である。しかし先に述べたように、ベルイマンのテレビ作品は大半がクローズアップで構成されているのである。では、クローズアップを維持しながらどのようにズームを展開しているのだろうか。

実際にどのようにベルイマンがズームを用いているのか、『ある結婚の風景』の第5話の後半にあるユーハンとマリアンのダイアログ場面を取り上げる。『ある結婚の風景』の中でも第5話は、室内劇的側面が特に顕著であり、このエピソードでは一切室外に出ることはなく、同じ一つの空

間でドラマが進んでいく。

第5話では、夫婦が結婚生活を振り返っていく中で次第に会話が白熱し、お互いの性生活について本心をむき出しにした口喧嘩へと発展していく。ユーハンが「遂に本性を出したな」と言うと、マリアンは「これが本性よ」と言い放ち机に拳を叩きつけ、左右に歩き回り出す。ここでカメラはすかさずマリアンの顔を追い、彼女の顔を常に画面の中心に据え続けている【図5-a】。マリアンが長いセリフを話すと、台詞の途中で「もういい」とユーハンが言い、ユーハンのバストショットに切り替わる【図5-b】。するとマリアンが走るかのように勢いづいてユーハンの向かいの席に座り直す。ここで二人の横顔が映されるフレーミングとなる【図5-c】。この時、カメラは引いたり寄ったり微妙に距離を変化させている。「こっちを見なさいユーハン」とマリアンが叫ぶと、マリアンのクローズアップに切り替わり【図5-d】、ユーハンが「そうさ もうウンザリだ ポーラにも 孤独にも」と叫ぶ。このセリフを放つユーハンは感情的になり頭を前後に動かしているが、カメラもユーハンに呼応するかのようにブレの動きをつけている【図5-e】。直後にマリアンは口を少し開けたまま啞然とユーハンを眺める【図5-f】。このような調子で会話が延々と続いていくが、この場面には、これまでの映画作品にはないテレビ作品の特徴が散見される。

まず、映画作品とは異なり本作では切り返しを多用しており、会話のテンポに合わせてショットを切り替えている。切り返しのテンポが速くなったり、長回しになったりとセリフとショットによって視覚、聴覚ともに緩急のメリハリがついているが、ほぼ時間的空白がないまま同じ空間で会話が展開し続けることから、エピソード全体の持続性の長さを強く感じさせられる。映画監督の実相寺昭雄は『鏡の中の女』(Ansigte mot ansikte, 1976)のフレーミングについて「場として展開される画に、鋭角的裁断(フレーミング)への欲求はまるでないみたいだ。一切の映像的こだわり

から身を解き放って闊達なのである。ここではロウアングルに拘泥するとか、きりかえしのレンズサイズを合せると言ったことが見当たらない²³⁾と論じているが、これは『ある結婚の風景』に対しても同様のことが言える。これまでの映画作品では定点での顔の正面ショットが多かったが、テレビ作品ではそのようなショットは少なく、手持ちカメラによって人物の演技に合わせて臨機応変にフレーミングを変化させている。そのため、フレーミングの整然とした統一性は失われているが、実況中継のようなリアルな持続性のある表現が可能となり、顔を執拗なまでに映し続けることができています。

加えてズームによって、クローズアップを維持しながらも、遠くから忍び寄るようなカメラワークを展開し、登場人物の微細な心情や表情の変化に合わせてカメラと被写体の距離を変化させている。

このように、映画作品では登場人物や映画そのものが観客に関与していたが、テレビ作品では、テレビの特質である同時中継的演出に加えて、ズームの使用によって、むしろ登場人物に接近し、彼らの個人的な空間に入り込むことが可能になっている。

この登場人物の顔に忍び寄るズームは、他のテレビ作品においても見られる特徴である。『鏡の中の女』では、実相寺の指摘にもあるように、精神医イエニーの気が狂う場面で、ズームによって彼女の顔を追い続けている²⁴⁾。その際、ズーム特有の忍び寄り方をしていながら、イエニーはカメラと視線を合わせ続けている【図 6-a】。カメラがイエニーの方に近づいたり引いたりしているあいだ、イエニーは目を大きく見開いたままカメラと視線を合わせ続け錯乱している。しかし、ここにトーマスの正面ショットの切り返しさが計3回挿入されているため【図 6-b】、イエニーが観客の存在に気づいているかどうかは曖昧となっている。トーマスによる切り返しがある他、モンタージュによる中断や断絶がなく、前後のショットが

繋がるような持続性のある編集になっていることから、ズームの忍び寄り、実況中継的な持続性を逆手に取り、錯乱した視線の関係を演出していると考えられる。

オペラ作品の『魔笛』では、冒頭そして中盤に、オペラを観劇する多様な観客の顔を映し出している【図7】。これは『魔笛』を実際に観に来た劇場の観客を映すことで、テレビの観客に今、芝居を観ているという意識を掻き立てる演出ではあるが、これまでの映画作品との相違点がある。映画のクローズアップでは、登場人物が観客に働きかけていたが、ここではズームされる『魔笛』の観客たちは自分達が映されているのに気づいていないようである。映された観客は熱心に舞台を観ており、カメラと視線を合わせることはない。『魔笛』のズームは窃視的であり、舞台に夢になる観客の様子をテレビの観客である私たちに見せることで、同じ時間を共有し同時中継しているような演出ともなっている。70年代の作品に限らず、80年代のテレビ作品である『リハーサルの後で』(*Efter repetitionen*, 1984)においてもズームの特徴は色濃く出ている。この作品は一幕ものの構成で、登場人物が舞台上に3人しか登場せず、本編のほとんどを登場人物の顔のクローズアップが埋め尽くしており、カメラは舞台からほとんど離れず、演劇中継のような体裁をなしている。

このように、テレビ作品ではズームを使用することで距離の微細な変化を可能にし、実況中継の如く顔を執拗なまでに映し続けていた。実相寺は『鏡の中の女』を“つなぎ”があってモンタージュのない映画」と形容しているが、他のテレビ作品においても、映画の最たる特徴であるモンタージュを放棄し、顔の実況中継に徹していたと言えるだろう²⁵⁾。

ベルイマンは、演劇で行われていることを映画作品においても行おうと企図し、観客と登場人物の顔が対峙するクローズアップを用いることで、観客と登場人物の間に関係性を作りだしていた。そのため、映画作品では

観客と登場人物との間に関係を取り持たせることで観客を映画の中に引き込むために、物語世界内のドラマは中断されていた。

だが、テレビ作品では登場人物が観客に関与することは少なく、登場人物と観客の顔が対峙するようなクローズアップも用いられていない。しかし、ベルイマンはクローズアップにズームという新たな機能を加えている。ズームは対象との距離を保ったままクローズアップをすることができるため、持続的に対象を捉えることが可能である。そのためベルイマンはテレビ作品において、クローズアップを維持しつつ映画作品とは異なる技法であるズームを加え、登場人物との距離をとりながらも顔を執拗なまでに映し続けることで、物語世界を中断せず維持しながら登場人物の感情を徹底して凝視し、リアルタイムでドラマが展開されているかのような迫真性を追求していたと言えるだろう。

おわりに

本論では、ベルイマンが映画からテレビへと表現媒体を移したことに着目して、テレビ作品における顔のクローズアップの特性を検討した。結果として、ベルイマンはテレビ作品においてそれまでの映画作品とは異なるクローズアップをしていたことが明らかになった。

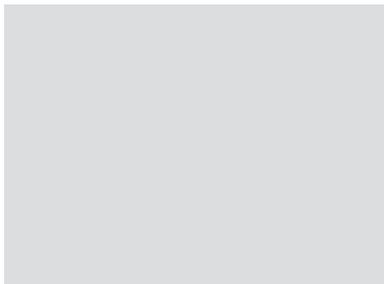
まず、『仮面／ペルソナ』を中心に映画作品におけるクローズアップの傾向を示した。ここでは、観客と登場人物の顔を対峙させるようなクローズアップを用いることで、観客の現実と映画の虚構の境界を曖昧にして、演劇に存在するような現前性を演出するという特徴があることを明らかにした。そしてテレビ作品をメディアの特性の観点から分析した。まず、ベルイマンの顔のクローズアップの特異性を解明するために、テレビというメディアが登場する必然性を提示した。映画産業が危機的な状況に陥っていたという経済的な背景からテレビ制作に進んだ可能性もある一方で、ベ

ルイマンがクローズアップとの親和性が高いメディアとしてテレビに注目していたことを示した。次に、連続テレビドラマ『ある結婚の風景』を中心にテレビ作品の分析を行った。結果としてテレビ作品では、映画とは異なるクローズアップを行っており、テレビ特有の技法であるズームをクローズアップと組み合わせることで、登場人物たちの個人的な空間に入り込み、窃視的に顔の実況中継をすることを可能とした。そして映画作品で演出していたような現前性を超えて、今日の前で実際にドラマが展開されているかのような迫真性を実現することになった。

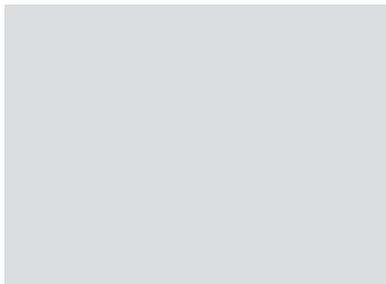
ベルイマンは、自分のためではなく観客のために映画を作っており、映画は観客を感覚的に引き込むものであると捉えていた²⁶⁾。また、彼は映画でもテレビでも顔のクローズアップを用いることにこだわり抜いていた。そのためベルイマンは映画からテレビ、それぞれのメディアの特質に合わせてズームやクローズアップなどの表現方法を変化させながらも、一貫して画面に視聴者を引き込む重要な手段として顔の表象を機能させていたのである。

図版リスト

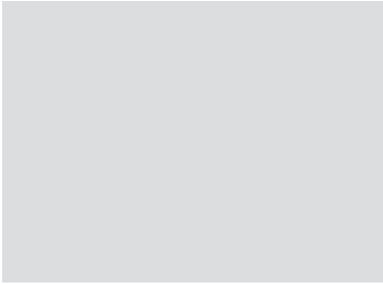
『仮面／ペルソナ』(Persona, 1966)



【図 1】 00:05:35

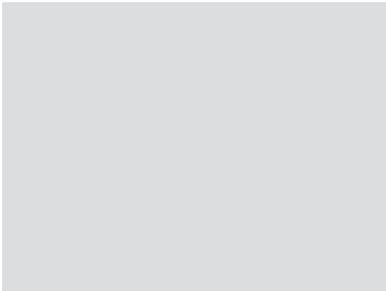


【図 2】 00:47:12

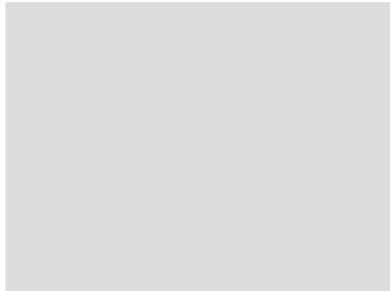


【図 3】 01:17:54

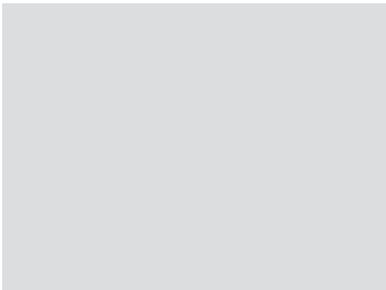
「無知な」第 5 話 (*Analfabeterna*)、『ある結婚の風景』(*Scener ur ett äktenskap*, 1974)



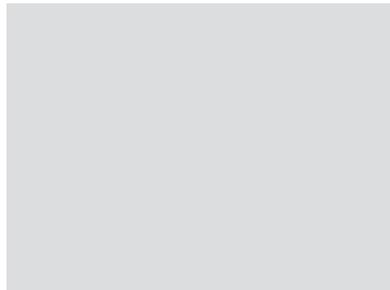
【図 5-a】 00:30:09



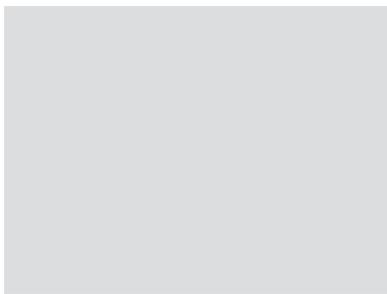
【図 5-b】 00: 30:29



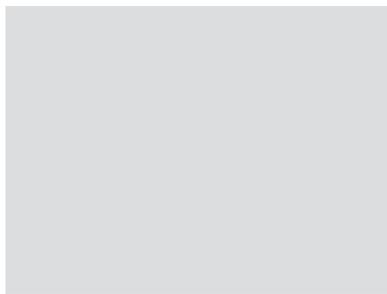
【図 5-c】 00:31:00



【図 5-d】 00:31:17

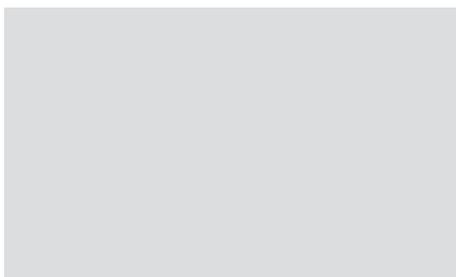


【図 5-e】 00:31:30

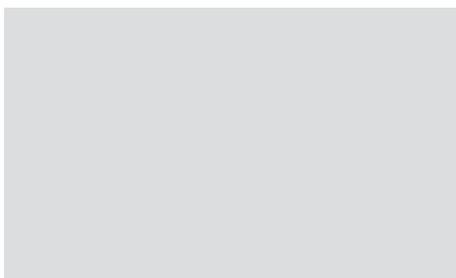


【図 5-f】 00:31:39

『鏡の中の女』 (*Ansikte mot ansikte*, 1976)

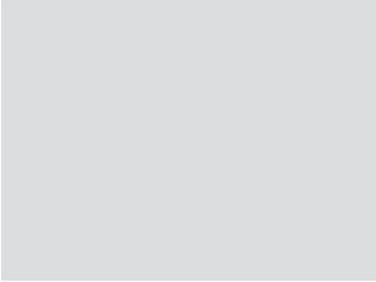


【図 6-a】 1:58:00



【図 6-b】 1:58:02

『魔笛』(Trollflöjten, 1984)



【図7】 00:02:03

参考文献

- 東陽一／佐藤忠男「現実を撃つ精神の劇——ベルイマンに照射される映像・言葉・人間」『現代詩手帖』25巻10月号、思潮社、1982年。
- エスリン、マーティン『テレビ時代』黒川欣映訳、国文社、1986年 (Esslin, Martin. *The Age of Television*, Freeman, 1982.)。
- 小松弘『ベルイマン——人と思想 166』清水書院、2000年。
- 実相寺昭雄「ベルイマンのまなざし」『キネマ旬報』837号、キネマ旬報社、1982年、80-83頁。
- ジョーンズ、G・ウィリアム編『ベルイマンは語る』三木宮彦訳、青土社、1990年 (Jones, G, William. *Talking with Ingmar Bergman*, Southern Methodist University Press, 1983.)。
- 高村峰生「顔の中の時間性と死——イングマール・ベルイマンの『秋のソナタ』」『女性学評論』29巻、神戸女学院大学女性学院インスティテュート、2015年、51-69頁。
- ドゥルーズ、ジル『シネマ1*運動イメージ』財津理／齋藤範訳、法政大学出版局、2008年 (Deleuze, Gilles. *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983.)。
- ソントグ、スーザン『ラディカルな意志のスタイルズ』管啓次郎／波戸岡景太訳、河出書房新社、2018年 (Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*, Farrar/ Straus and Groux, 1969.)。
- ブランドフォード、スティーヴ／バリー・キース・グラント／ジム・ヒリアー『フィルム・スタディーズ事典——映画・映像用語のすべて』杉野健太郎／

- 中村裕英訳、フィルムアート社、2004年（——. *the Film Studies Dictionary*, Hodder Education, 2001.）
- ベルイマン、イングマル「黎明のたびに訪れる死」『現代詩手帖』田山力哉／佐山一訳、25巻10月号、思潮社、1982年、98-104頁（Comolli, Jean-Louis, et al. “Entretien avec Ingmar Bergman sur « L’Heure du loup »”, *Cahiers du cinéma*, no. 203, 1968, pp. 48-57）。
- マクルーハン、マーシャル『メディア論-人間の拡張の諸相』栗原裕訳、みすず書房、1987年（McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, 1964）。
- Daney, Serge. “Bergman Impromptu”, *Ciné journal: 1981-1986*, Cahiers du Cinéma, 1986, pp. 155-161.
- Gervais, Marc. *Ingmar Bergman Magician and Prophet*, McGill-Queen’s University Press, 1999.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, 2000.
- Mandelbaum, Jacques. *Masters of Cinema: Ingmar Bergman*, trans., Trista Selous, Cahiers du Cinéma, 2011, p. 85.
- Tapper, Michael. *Ingmar Bergman’s Face to Face*, Columbia University Press, 2017.
- Wood, Robin. *Ingmar Bergman*, ed. Grant, Barry Keith., Wayne State University. Press, 2012.

注

- 1) ジル・ドゥルーズ『シネマ1*運動イメージ』財津理／齋藤範訳、法政大学出版局、2008年、176頁。原文は次の通り。「Bergman est sans doute l’auteur qui a le plus insisté sur le lien fondamental qui unit le cinéma, le visage et le gros plan」(Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L’image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 141.)
- 2) ウィリアム・G・ジョーンズ編『ベルイマンは語る』三木宮彦訳、青土社、1990年、106-107頁。原文は次の通り。“I think that the cinematography of the human face has brought to us the most fantastic thing that we can see in art. That is, the human face in movement.” (Jones, G, William. *Talking with Ingmar Bergman*, Southern Methodist University Press, 1983, p. 31.)
- 3) 近年ではクロースアップの自己言及的側面に注目した研究が散見されている。トーマス・エルセサー (Thomas Elsaesser) とマルテ・ハーゲナー

(Malte Hagener) は、映画を観る体験の構造について論じていくなかで、顔とクロースアップの関係性に着眼し、ベルイマンの『仮面／ペルソナ』を挙げている。アンドレア・ミヌス (Andrea Minuz) は、主にベルイマン作品におけるカメラ目線 (look at the camera-pattern) に着目し、演じる俳優と登場人物の間の不確かな境界線が主観性とアイデンティティの根本的な問いかけに変容していると論じている。これらの先行研究は、顔のクロースアップがベルイマンの作家性の一つであることを強調するだけでなく、ベルイマンが映画を観る体験そのものを問いかけるようなクロースアップをする傾向にあることを示している。

- 4) Serge Daney, “Bergman Impromptu”, *Ciné journal*——1981—1986, Cahiers du Cinéma, 1986, p. 158.
- 5) Jacques Mandelbaum, *Masters of Cinema : Ingmar Bergman*, trans., Trista Selous, Cahiers du Cinéma, 2011, p. 85.
- 6) Michael Tapper, *Ingmar Bergman’s Face to Face*, Columbia University Press, 2017.
- 7) 例えば、『狼の時刻』 (*Vargtimmen*, 1967) では冒頭のタイトルバックにて映画のセットを組み立てる音を流し、映画撮影開始のブザーが鳴り、「カメラ！」と掛け声がかかると物語が始まる。またタイトルを冒頭ではなく物語の中盤に挿入するなど、観客を物語の没入から目覚めさせるような演出も随所にある。
- 8) スティーヴ・ブランドフォード／バリー・キース・グラント／ジム・ヒリアー『フィルム・スタディーズ事典 映画・映像用語のすべて』杉野健太郎／中村裕英訳、フィルムアート社、2004年、88-89頁。
- 9) Robin Wood, *Ingmar Bergman*, ed., Barry Keith Grant, Wayne State University Press, 2012. p. 188.”
- 10) スーザン・ソントグ『ラディカルな意志のスタイルズ』管啓次郎／波戸岡景太訳、河出書房新社、2018年、174頁。
- 11) イングマール・ベルイマン「黎明のたびに訪れる死」『現代詩手帖』田山力哉／佐山一訳、25巻10月号、思潮社、1982年、100頁。原文は次の通り。

« J’ai découvert — et c’est drôlement fascinant — qu’un film ne souffre absolument pas de ce que l’on brise l’illusion, de ce que l’on contrarie la disposition des gens à se laisser illusionner pour les renvoyer face au cinématographe. C’est excellent de réveiller le public un bon coup, pour ensuite le plonger à nouveau dans le drame. » (Jean-Louis Comolli, et al. “Entretien avec Ingmar Bergman sur «L’

- Heure du loup 》”, *Cahiers du cinéma*, no. 203, 1968, p. 51.)
- 12) ベルイマン、前傾書、101 頁。原文は次の通り。
«Savez-vous où cela a-t-il toujours existé ? Au théâtre. Là, l’acteur se tourne parfois directement vers le public. C’est si simple et si beau. Une fois, dans - L’Été avec Monika », je me suis servi de cette méthode tout à fait inconsciemment. Je ne sais pourquoi je l’ai fait, mais j’ai découvert que cela produisait son effet (….)» (Jean-Louis Comolli, et.al. “Entretien avec Ingmar Bergman sur « L’Heure du loup 》”, *Cahiers du cinéma*, 203, 1968, p. 51.)
- 13) Michael Tapper, *Ingmar Bergman’s Face to Face*, Columbia University Press, 2017, p. 21.
- 14) Marc Gervais, *Ingmar Bergman: Magician and prophet*, Macgill-Queen’s University Press, 1999, p. 223. 原文は次の通り。“What was the one thing that made you decide to turn to TV? You started at a time when production costs in film were soaring at the same rate as movie audiences were dwindling. Did that influence you?”
- 15) Ibid. 原文は次の通り。“No, the main reason was that I loved - and still do - watching TV. Technically it was completely different from film and theatre. It was exciting to use three cameras, an entirely new challenge.”
- 16) ベルイマン、前傾書、102–103 頁。(Jean-Louis Comolli, et.al. “Entretien avec Ingmar Bergman sur « L’Heure du loup 》”, *Cahiers du cinéma*, no. 203, 1968, pp. 53–54.)
- 17) Serge Daney, “Bergman Impromptu”, *Ciné journal: 1981–1986*, *Cahiers du cinéma*, 1986, p. 158.
- 18) マーシャル・マクルーハン『メディア論——人間の拡張の諸相』栗原裕訳、みすず書房、1987 年、330 頁。原文は次の通り。“Technically, TV tends to be a close-up medium. The close-up that in the movie is used for shock is, on TV, a quite casual thing.” (Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, 1964, p. 317.)
- 19) Stig Björkman, Torsten Manns, and Jonas Sima, *BERGMAN on BERGMAN*, trans., Paul Britten Austin, Simon and Schuster, 1973. p. 242. 原文は次の通り。“TV, as a medium, has quite another rhythm from the film, I feel. So I felt the camera needed to be loaded with more close-ups than usual, precisely because eyes are so important-faces, voices, hands.”
- 20) 東陽一／佐藤忠男「現実を撃つ精神の劇——ベルイマンに照射される映

- 像・言葉・人間』『現代詩手帖』25巻10月号、思潮社、1982年、88頁。
- 21) Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, 2000, p. 475.
 - 22) マーティン・エスリン『テレビ時代』黒川欣映訳、国文社、1986年、56頁。
 - 23) 実相寺昭雄「ベルイマンのまなざし」『キネマ旬報』837号、1982年、82頁。
 - 24) 同前、81-82頁。
 - 25) 同前、81頁。
 - 26) ウィリアム・G・ジョーンズ編『ベルイマンは語る』三木宮彦訳、青土社、1990年、36頁、56-57頁。

Ingmar Bergman and Television: Focusing on Close-up and Zoom

WATABE, Yuka

This article explores the characteristics of facial close-ups in Ingmar Bergman's television works. I mainly focus on how the function of the facial close-up in his works changed when he shifted his creative field from film to television.

Firstly, I examine the function of the facial close-up in Bergman's films. I find that he often employed the direct address technique, in which the audience's face confronts the character's face in his films. This technique is to emphasize the *presence* as seen in staged drama, rather than to distance the audience from immersion in the fictional world.

Secondly, I overview the historical background of Bergman's shift from film to television based on his statements in interviews and other sources, and find that he focused on television as a medium suited for close-ups.

Thirdly, I examine the function of the facial close-up in Bergman's television works. The result illustrates that the function differs from that in his films in the use of zooming which is a technique unique to television at the time, and reveals that he pursued *verisimilitude* through the use of zooming in his television works.

This article concludes that Bergman consistently and effectively employed facial representation as a crucial medium to draw the audience into screen by utilizing the characteristics of each medium as he moved from film to television as the site of his creation.

(令和5年度 身体表象文化学専攻博士前期課程修了)