

[論 文]

## 脱演劇の二つの回路

— 『アフリカの印象』と『田舎司祭の日記』の翻案をめぐって

Two ways of dis-dramatization.

— on adaptations of *Impressions d'Afrique* and *Journal d'un curé de campagne*

永 田 道 弘

Nagata Michihiro

0.

レーモン・ルーセルの新作品集の編纂事業が最終盤に差し掛かっている。2013年1月にはルーセルの演劇作品をまとめた第10巻が出版された。この巻には以下の4つの作品が収録されている。作者自らが自作の小説を舞台用に翻案した『アフリカの印象』と『ロクス・ソルス』、そして最初から演劇作品として構想された『額の星』『無数の太陽』である。

これらの作品は通常の演劇とはかけ離れた、ドラマ性が極端に希薄な戯曲であり、登場人物が交互に台詞を発するといった体裁を一応とってはいるものの、本質的にはある程度の長さの物語を登場人物たちが順番に朗読していくにすぎない。

筆者は2007年にメヌ大学に提出した博士論文<sup>1</sup>において、このルーセル演劇の特異性を『アフリカの印象』の翻案プロセスを辿ることで明らかにするとともに、一つの結論として次のような仮説を立てた。もしルーセルの演劇を十全な形で上演するとすれば、それは舞台ではなく、映画という、当時（『アフリカの印象』が上演されたのは1911年）すでに誕生から四半世紀を経ていた新しいメディアでこそ可能だったのではないだろうか<sup>2</sup>。

20世紀初頭のフランスでは、フィルム・ダール社の制作による『ギーズ公の暗殺』を皮切りに、多くの文芸作品の映画化が行われた<sup>3</sup>。ただ、これらの文芸映画は今日でいう「撮影された舞台 (théâtre filmé)」であり、映画が独自の表現様式を模索していく段階で、とりあえず先行する演劇に範を求めた過渡期の形態のものである。仮に『アフリカの印象』が映画化されたとしても、それは同時代の文芸映画とは似ても似つかないものになった可能性が大きい。

では一体、『アフリカの印象』の映画化はどのようなかたちで実現されえたのか。この問いへの答えを試みるべく、その手掛かりとしてロベール・ブレッソンの『田舎司祭の日記』(1951)をとりあげる。映画が演劇の模倣に墮すことを嫌ったブレッソンが、演劇の呪縛を逃れるべく独特な方法で映画製作をしたことは知られている。『田舎司祭の日記』

<sup>1</sup> Michihiro Nagata, *L'improbable théâtre de Raymond Roussel Etude de l'adaptation théâtrale d'Impressions d'Afrique* (thèse de doctorat), Université du Maine, 2007.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>3</sup> ジョルジュ・サドゥール『世界映画史 I』(丸尾定訳) みすず書房, 1994年[第二版], pp. 58-63.

においても、ブレッソンはベルナノスの原作を翻案する過程で、可能な限りドラマの要素を排除した。こうした原作の非ドラマ化はルーセルの『アフリカの印象』の翻案にも通ずる点が多い。

本稿では『アフリカの印象』の舞台への翻案がもつ特異性を物語論 (narratologie) の観点から振り返ったのち、ブレッソンによる『田舎司祭の日記』の翻案にも同様の「脚色の否定」があることを指摘したい。その後、各々の翻案におけるルーセルとブレッソンの相違を映像とテキストの関係性を中心に考察する。

## 1.

ジェラルド・ジュネットは『パランプセスト』において小説などを舞台化する際の諸問題を「物語内容 (histoire)」と「物語言説 (récit)」<sup>4</sup>の関係性から述べている。

ある一定の内容に対して、どれだけの長さのテキストが対応しているかをみることで語りの速度を測ることができる。これは次のような四つの形式に分類することができる。

休止法 (pause) : 語り手が物語の時間経過を一旦止め、静止した情景を描写する場合に用いられる。

情景法 (scène) : 物語言説と物語内容の時間的持続の一致が図られる。会話など、登場人物の発話を直接叙述するのに用いられる。

要約法 (sommaire) : 地の文にみられる、出来事を圧縮して叙述する場合。

省略法 (ellipse) : 物語内容における時間の経過がテキスト上で省かれる場合。

休止法から省略法に向かって語りのテンポが速まっていく。

ジュネットによれば、これら四つの形式のうち、情景法と(幕間によって行う)省略法だけが舞台で実践可能とされる<sup>5</sup>。演劇では虚構世界の出来事が「今、ここで」起こっているものとして観客に提示しなければならない以上、幕間をのぞいて、舞台では筋の持続を再現の持続に可能な限り近づけなければならない<sup>6</sup>。

したがって、小説作品を舞台化する場合、要約法が用いられている地の文を登場人物のあいだの直接的対話に書き改めることが求められる。勿論、登場人物に過去の出来事を語らせるためにモノローグに訴えることもできなくはない。しかし、モノローグの多用は劇行為を中断し、戯曲全体の筋の流れを分断してしまう危険性が多分にあるため、一般的な劇作術の観点からは避けるべきものとされる。

以上のことから小説の舞台化では、原作において直接話法で書かれた個所、つまり情景法が用いられている部分を中心に翻案するのが無難となる。

以上をふまえてルーセルによる『アフリカの印象』の舞台化をみると、その特異さ

<sup>4</sup> ジュネットは物語を三つの相に分類する。「物語内容」とは物語によって報告される内容であり、「物語言説」とは物語のテキストそれ自体を指す。もう一つは語るという行為そのものを示す「物語行為 (narration)」である。

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Edition du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 398.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 397.

が浮かび上がってくる。

小説『アフリカの印象』は全編「私」と名乗る非個性的な語り手が報告する体裁がとられ、登場人物の直接的対話は一行も含まれない。小説は前半部分（第1～9章）と後半部分（第10～26章）に分けられる。「提示」の部分と一般的にいわれる前半部分は、縁日の見世物風の奇妙な出し物が延々と描写される一方、後半部分は時間を遡って前半部分に至る前の出来事や見世物の準備過程がつまびらかにされる。直接的対話がないとはいえ、情景法を「飛躍なく、今まさに起こっている出来事を詳細に記述する仕方」と定義するならば、舞台上で白人たちによって演じられる出し物が「私」によって順次描写されていく前半部分は語りの持続と物語の展開が一致しており、情景法で処理されているといえる。

常識的にはこの前半部分を舞台化するのが最も効率的であるのだが、ルーセルは主に要約法が用いられている後半部分を翻案している。しかも過去の出来事を報告する地の文を複数の台詞に分割するのではなく、一人の人物に延々と語らせるため、その人物が過去を回想するあいだ、劇の筋の流れは完全に停滞してしまう。

このような独特の劇作法は『アフリカの印象』の翻案にとどまらない。『額の星』は最初から舞台を念頭において執筆された戯曲である。しかし、第一幕にあった「狂信的な宗教団体の手を逃れたインド人の双子の姉妹にふたたび危険がせまる」といったドラマ仕立ての筋が、第二幕以降で完全に捨てられ、あとは様々な骨董品にまつわる昔の逸話を登場人物たちが順番に物語るといった体裁をとる。

このようにルーセルの劇作品は、翻案されたものであれ最初から戯曲として構想されたものであれ、過去の出来事を物語ることに主眼が置かれており、舞台上での上演には甚だ不適合といわざるをえない。ただ、過去を回想するという点でいえば、映画であれば問題の解決は可能である。演劇の上演ではすべてが現在に置かれるため、その現時点から後戻りして先行する出来事を喚起するには多大な困難がともなう。それに対して映画は、ジュネットがいうように、小説に匹敵する時間的柔軟性を備えており、オーバーラップなどの方法を用いれば、物語内容の現時点に先行する出来事を回顧的に喚起することができる<sup>7</sup>。

また、小説の脚色では原作の描写も問題となる。特にルーセルの小説は病的なまで綿密な描写で有名であり、『アフリカの印象』でも、複雑なモチーフのタペストリーを織る自動織機や、感光盤と回転アームが備わった自動絵画制作装置などのメカニズムを、ルーセルは一つ一つの部品まで正確に描写している。舞台では小道具で置き換えることしかできないが、映画であればクローズアップを用いて対象の細部を拡大して映すことができ、ルーセルが原作で表現したかたちに近いものが実現できたであろう。

ルーセルは原作の小説において演劇に近い部分、つまり情景法<sup>8</sup>で書かれた部分でなく要約法で書かれた部分を優先的に翻案した。その結果、登場人物たちの台詞は過去を回想するモノログとなり、劇行為の対立・葛藤を通じて形成されるべきその性格や心理は平板なものとならざるをえない。ブレッソンによる『田舎司祭の日記』の映画化にもこれと似たことを指摘できる。ブレッソンは脚色の過程で原作にみられた劇的緊張をはらむ個所

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>8</sup> 情景法のフランス語 « scène » はまさしく「舞台」を意味する。

を周到に避けている。原作は日記という形式をとっていたが、映画では主人公のモノローグとして処理されている。以下ではこのブレッソンによる『田舎司祭の日記』の翻案を検討する。

## 2.

ここでは、アンドレ・バザンの重要な論考「『田舎司祭の日記』とロベール・ブレッソンの文体論」によりながら、ブレッソンによるベルナノスの小説の映画化がもつ特異性をみていく<sup>9</sup>。

オープニングクレジットにおいて「日記 (journal)」と大きく書かれた一冊のノートが大写しされ、最後のクレジットが消えると同時にペンを握った手によってその表紙がめくられる。このような出だしによって、原作の小説とおなじく映画においても主人公の若い司祭が日記を書くのにあわせて物語が進行していくことが示される。

オープニング以後も、日記と物語の同時進行を強調するために、ノートに文字を書きつける手のクローズアップショットがシークエンスの繋ぎ目に頻繁に挿入される。そしてこの手のショットを契機に新しいシークエンスが開始される<sup>10</sup>。ただ注意しなければならないのは、日記はあくまで過去の出来事の報告であるという点である。映画においてはすべてが現在に置かれるため、観客は「今、まさに」生成する出来事に立ち会っているかのような印象をもつが、日記を書く手のショットにつづくシーンで描かれるのはすでに過去に起こった出来事である。つまりこの手のショットは、オーバーラップと同様の機能をもっているといえる。

言語と違って時制をもたない映画で、いかに過去を表現しうるのか？この映画がつねに孕まざるをえない問題に対し、ブレッソンはナレーションといった手段にうったえる。

『田舎司祭の日記』冒頭の数シーンでは、登場人物たちは一言も台詞を口にしないかわりに、画面外から主人公のものと思われる声映像にかぶせられる。このナレーションは常に一人称で語られるため、一種のモノローグとなっている。

詳細に見てみよう。オープニングクレジットの終わりで日記の表紙がめくられるのに合わせて「もともと何の神秘もない生活の、じつに慎ましやかな、取るに足らぬ秘密の数々を、このうえなく率直に、日々ここに書きとめたとしても、何も悪いことはないと私は信じている」(i) といったナレーション＝モノローグが発せられる。このとき画面には、ナレーション＝モノローグと全く同じ文面が綴られたページが写し出される。「アンブリクール (AMBRICOURT)」の道路標識のショット、そして主人公が伯爵と伯爵家の家庭教師が抱擁する場に遭遇したことを暗示する幾つかのショットをはさみ、司祭館に戻ってきた主人公の映像に彼の内声といえる声「私の教区、私の初めての教区」(ii) がオフで重ねられる。さらに文字を綴る手のショットが続くが、ここでも日記と一言一句変わらない

<sup>9</sup> バザンの論考に加え、以下の論考を参照した。野崎歓「文芸映画の彼方へ（映画を信じた男—アンドレ・バザン論IV）」『言語文化』第35号、1998年。

<sup>10</sup> 文字を書く手のショットによって新しいシークエンスを始める編集の仕方は、頻度は少ないとはいえ『スリ』（1959）でも用いられている。

ナレーション＝モノローグ「健康状態の悪いことを頑なに打ち明けないでいるのも、ただひたすら務めに励もうとしてのことだ」(iii)がかぶせられる。そして別のナレーション＝モノローグ「自転車は大いに役に立つ。しかし、坂道をのぼると、とくに断食のときなど、ひどく気分が悪くなる」(iv)および「私は思い切って肉と野菜を断ち、葡萄酒に浸したパンを、何となくめまいがするたびに、ごくわずかとすることにした。葡萄酒にはたくさんの砂糖を入れ、パンは、こちこちになるまで数日間放っておく。こうした食事療法のおかげで、ずいぶんと気力も充実してきた」(v)と、その内容を映像化したショット（主人公がワインにパンを浸している）が続く。

(i)～(v)のナレーション＝モノローグは原作からほぼそのままのかたちで抜粋されたものである<sup>11</sup>。テキストの長さはかなり短いものになっているが、ブレッソンは原文そのものに手を加えることを極力さけている。バザンの言葉を借りれば、ブレッソンは削除はするが、決して凝縮したりはせず<sup>12</sup>、通常の「脚色」を拒否しているのである<sup>13</sup>。

そしてこれら抜粋された箇所は、先のジュネットの用語を用いるなら要約法で書かれている。ベルナノスの小説は全編を通じて一人称の語りによって構成される。語り手＝主人公が過去に交わした会話のやりとりが直接話法で叙述されることもあるが、これらの箇所に限っては情景法で書かれている。しかし、バザンも指摘するように（「ブレッソンは、司祭が思い出を通してしかじかの会話を引用するくだりを台詞—私はあえて《映画の》台詞に、とさえいわない—に置き換えるのを拒む<sup>14</sup>」）、ブレッソンは原作で比較的翻案しやすい対話の部分よりも、地の文を中心に映画の台詞を書きおこすのである。このように語りと本質的に変わらない台詞を実際に登場人物のひとりが発音する場合、それはオペラの叙唱レナタティーボに近いものとなる<sup>15</sup>。

ナレーション＝モノローグを多用した結果、映画が「字幕付きのサイレント映画<sup>16</sup>」と

<sup>11</sup> 原作で (i)～(v) に対応するのは以下の箇所である。ただし (iii) は原作にはなく、映画化の際に新たに加えられたものである。(i) Georges Bernanos, *Œuvres romanesques*, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp. 1035-1036; (ii) *ibid.*, p. 1052; (iv) *ibid.*, p. 1053; (v) *ibid.*, pp. 1091, 1105-1106. なお、本文中における『田舎司祭の日記』の日本語訳は以下を参考にした。ジョルジュ・ベルナノス『田舎司祭の日記』(渡辺一民訳) 春秋社、1999年 [新訂版].

<sup>12</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Editions du Cerf, 1985, p.119. なお、本文中における日本語訳は以下を参考にした。アンドレ・バザン『映画とは何か』(小海永二訳)、『小海永二翻訳撰集第4巻』所収、丸善株式会社、2008.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp.118. このような脚色の拒否はルーセルの『アフリカの印象』の翻案についてもあてはまる。『アフリカの印象』のシナリオのタイプ原稿をみると、多くの場合、ルーセルは登場人物の台詞にオリジナルの小説の語りをほぼ原文のまま用いている。

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp.110-111.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.120. フランス古典演劇において舞台上で演じられない出来事を登場人物が物語ることを「語り」とよんでいる。これはオペラのレティタティーボに相当する。『フェードル』のテラメヌの注進が有名。『アフリカの印象』の舞台における登場人物の台詞はこの語りに近い性質をもつ。

<sup>16</sup> *Ibid.*

何らかわらないものになってしまっているといった批判が考えられる。無論、シナリオをすべてナレーション＝モノログで書くことは不可能である。実際、原作では純粋な語りとしてあったものを、人物同士の対話に置き換えている場合もある<sup>17</sup>。

例えば、先に見た『田舎司祭の日記』の冒頭部分に続くシーンでは、原作における「デュモンシャル老人がわたしに見せた場面<sup>18</sup>」が映像化されている。映画では一人の老人（名前はファブルガルに変わっている）を登場させ、彼と司祭が直接言葉をやりとりしているが（それは映画で初めて役者が台詞を口にする場面である）、この対話は原作にはなく、ブレッソンが脚色の過程で書き足したものである。

さらにその先では、司祭館に村の郵便局員が訪ねてくるシーンが挿入される。原作ではこの訪問の様子が地の文で簡潔に叙述されているだけである<sup>19</sup>。さらにこの訪問者（原作では助役の設定）が主催しているダンスパーティーに主人公が注意を与えようとしたが結局できずじまいに終わったことも回想されるが<sup>20</sup>、それもすべて原作では要約法で書かれている。映画では実際にダンスパーティーのシーンが差し挟まれ、続いて村の若者たちとは対照的に自室で孤独に苦しむ主人公のショットによりシークエンスが閉じられる。

バザンはオータンララの『肉体の悪魔』にふれながら、映画は二義的な人物（主人公の両親）であっても実際に画面に登場させなければならぬハンディを負っていると看做す。そのような場合、原作にはなかった情報を埋め合わせるために、どうしても不必要な解釈が入り込まざるをえない。実際、映画版『肉体の悪魔』では、「年上の愛人に溺れる息子の姿に心を痛める両親」という、通俗的な人物設定が付け加えられている<sup>21</sup>。

上記の『田舎司祭の日記』の二つの場面でも、老人や郵便局員などの二義的な人物が画面に登場する。ただし、それはこれから物語が本格的に展開していく前に、主人公の司祭が置かれた状況（新任の司祭に対する村人たちの無理解や村の中における彼の孤立した境遇）を観客にあらかじめ提示しておく必要性から説明できよう。

ベルナノスの原作においては、トルシーの司祭や伯爵夫人、伯爵の娘シャンタルと主人公のあいだの対話が重要な局面として描かれている。原作ではこれらの会話のやりとりを語り手が想起する体裁がとられているが、そのやりとりは直接話法のかたちで叙述されることが多い。映画においても実際にそれぞれの役柄の人物が登場し、直接言葉をやりとりしている。

ただし、このような二人の人物が対話するシーンでも、映画全体のモノログ的な性格が色濃く残されているとバザンは主張する。その要因として挙げられているのが、俳優たちの抑揚のない「声」である。俳優たちは台詞を演技するのではなく、ただ台詞通りに語

<sup>17</sup> 野崎敏は「映画全体にわたって、画面にはほぼ途切れることなく主人公の声がかぶさる。いずれもが原作からの引用であり、せりふに作り変えられた部分は一切ないのだから、書物に対するこれ以上純粋な「忠実さ」は実際のところありえない」（野崎敏、前掲書、p.63）と述べているが、これはいささか誇張であり、ブレッソンは必要に応じて原文を対話に書き換えている。

<sup>18</sup> Bernanos, *op. cit.*, pp.1036-1037.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1047.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> 野崎敏、前掲書、p. 60.



ることだけをブレッソンから要求された。その結果、画面外の単調なナレーション＝モノローグと、淡々と発せられる役者たちの台詞が切れ目なくオーバーラップしているとされる<sup>22</sup>。

ブレッソンが初期の作品を除いて素人の俳優の起用にこだわったのは有名であり、『田舎司祭の日記』も主人公の司祭と伯爵嬢のシャンタルをのぞいて役者はすべてアマチュアである。ブレッソンが素人俳優にこだわったのは、職業俳優は長年の習慣から演技が身体にしみついてしまっていることが大きい。

或る身振りをしたり或るセリフを喋ったりするうえで、あんなふうにするよりもこんなふうにした方がより自然らしい、より真実味があると考えるのは馬鹿気ており、シネマトグラフにおいては意味をなさぬことだ<sup>23</sup>。

ブレッソンは、映画が旧ジャンルである演劇となし崩し的に馴れあってしまったことを批判し、「シネマ」でなく「シネマトグラフ」の用語を好んで用いる。誇張された演技や言い回しは舞台上では自然に映るかもしれないが、カメラの前ではその過剰さが際立ってしまう。俳優は役を演じてはならず、ただあるがままに存在することを要求される<sup>24</sup>。ブレッソンが役者を「モデル」と呼んだ理由がここにあるが、このモデルたちの一律で規則的な声はナレーターの「一本調子の口調<sup>25</sup>」と何ら本質的に変わるところがないのである<sup>26</sup>。

ほとんど語りに近いといってよい人物の台詞は、その抑場のない語調も相まって、映画の観客による心理的な同一化を拒否している<sup>27</sup>。主人公の司祭と伯爵夫人が対峙する場面などは、原作ではまさに情念の劇といえるほど物語の緊張が頂点に達している。しかし、

<sup>22</sup> Bazin, *op. cit.*, p.115.

<sup>23</sup> ロベール・ブレッソン『シネマトグラフ覚書：映画監督のノート』（松浦寿輝訳）筑摩書房、1987、p. 11.

<sup>24</sup> 「俳優はいらない。／（俳優の演技指導はいらない。）／役はいらない。／（役の練習はいらない。）／演出はいらない。／そうではなく、生活からえられた、モデル。／そうみえること（俳優）ではなく、存在すること（モデル）。」ロベール・ブレッソン『シネマトグラフ覚書』、前掲書、p.5.

<sup>25</sup> Bazin, *op. cit.*, p.111.

<sup>26</sup> 「音節を均等化し、故意の個人的効果はすべて除去することをめざす読書訓練を、君のモデルたちに課せ。一律で規則的なものとなったテキスト」。ブレッソン『シネマトグラフ覚書』前掲書、p. 148。『バルタザールどこへ行く』（1966）でヒロイン役を演じたアンヌ・ヴィアゼムスキーは『少女』の中で、ジャックを演じたヴァルテル・グリーン（『スリ』のヒロインであるジャンヌを演じたマリカ・グリーンの実弟）の演技にブレッソンが何度もダメ出しをした様子を回想している。彼女が描くブレッソンはいらだちながらヴァルテルにむかって「私が言ったことをきいていないのかね！君は考えようとしている、演じようとしている。そうじゃないんだ！」「違う、それじゃ棒読みだ。わざとらしすぎる」「私が望むのは、君があらゆる意図を消し去ることだ。君はジャックになろうと演じてはいけぬ。内面で演じても駄目だ。一切演じてはならない」といった言葉を投げつけている。アンヌ・ヴィアゼムスキー『少女』（國分俊宏訳）白水社、2010、p.145.

<sup>27</sup> Bazin, *op. cit.*, p.116.

野崎歎も指摘するように、ブレッソンは「あの人は女中という女中、想像もできないような小娘、本当の山だしのおさんどんにまで手を出したのです<sup>28</sup>」と不実な夫をなじる伯爵夫人の言葉のようなドラマチックな要素を削除している<sup>29</sup>。

司祭とシャンタルの対話シーンはどうであろうか？彼女もまた母親と同じく、抑えがたい衝動に駆られ、それまでひた隠しにしてきた憎悪と苦悶を司祭に吐露する。確かに、父親やその不倫相手である家庭教師に対する激しい憎しみの言葉や、自分を守ってくれない母親に対する失望の嘆きは、原作にくらべ大幅に切り詰められている。ただし、シャンタルが口にする「私は復讐します<sup>30</sup>」のような激しい言葉は残されており、司祭と伯爵夫人の対話シーンに比べても劇的性格が強い。

しかし、シャンタル役のラドミラルの「灰色のマスク<sup>31</sup>」の存在により、二つの魂が葛藤するこのシーンは単なる心理劇に墮すことを免れている。ゆっくりとした仕草や生鞭な声音と相まって、シャンタルの無表情さは観客に内面の心理を読むことを許さないからだ<sup>32</sup>。このように主要人物が相対時する場面が映像化される場合でも、それが安易な心理的ドラマにならないよう、「ドラマ性の縮減」とでもいえる演出がつねに配慮されている。

ブレッソンの興味が原作の心理学的解釈にない以上、脚色は抽象的な内容のくだりが中心となり、ナレーション＝モノログというかたちでテキストの言葉がさほど加工されることなく映画の中にとりこまれる。このような原作に対する「字義通りの忠実さ<sup>33</sup>」はルーセルの『アフリカの印象』の翻案にもあてはまる。ただし、原作の小説にある視覚的素材、いにかえるならば描写に関する部分の扱い方が両者では大きく異なる。以下では、テキストと視覚的なものの関係性を中心に考察を進めてみたい。

### 3.

先に述べたように、ルーセルの小説は微に入り細にわたる描写を特徴の一つとしている。『アフリカの印象』における奇妙な自動機械の描写は、正確さへの偏執的な配慮から細部が氾濫し、描く対象の全体像を曖昧なものとしてしまう。結果、小説の読者の興味は描かれる対象の統一的なイメージではなく、部分と部分を繋ぎながら展開していく描写の運動そのものに向かわざるをえない。このような原作における描写的休止法<sup>34</sup>で書かれた部分は演劇の舞台では物理的制約もあって再現が容易ではない。しかし、映画であればクロー

<sup>28</sup> Bernanos, *op. cit.*, p. 1153.

<sup>29</sup> 野崎歎, 前掲書, p. 61.

<sup>30</sup> Bernanos, *op. cit.*, p. 1136.

<sup>31</sup> Bazin, *op. cit.*, pp.115-116.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.116. ブレッソンの禁欲的な演出はモデルたちに声だけでなく顔でも演技することを禁じている。「俳優の表情豊かな顔、そこでは、彼が思いのままに作るもっとも小さな皺さえも、虫めがねで拡大してみると、歌舞伎役者の過剰さを思わせる」（ブレッソン『シネマトグラフ覚書』, 前掲書, p. 25）。

<sup>33</sup> Bresson, *op. cit.*, p.120.

<sup>34</sup> さきに、舞台上で演じられる様々な出し物の描写がつづく前半部分は、語りの持続と物語の展開が一致していることから情景法が用いられていると述べた。ただ、一連の自動機械に関していえば、その描写が特に綿密なこともあって、語りのスピードはゼロにはならないにしろ、他の個所に比べて非常に遅く、休止法で書かれているとみなすことができる。



スアツプで細部を拡大して撮ることが可能であり、断片と断片を経巡るトラベリング・ショットならば原作の描写の運動と等価なものを生み出せるだろう。

ここで、ルーセルの小説における視覚的な部分と純粋な語りの部分の関係性を考えてみたい。『アフリカの印象』にしる『ロクス・ソルス』にしる、二つは必ず対をなすように配慮がなされている。つまり、ある対象の克明な描写がなされ、次にその対象をめぐる過去の逸話が明らかにされる。このパターンは活人画のそれである。ただし、活人画といっても小説（文章）では情報を線状的にしか読者に提示できないという制約があるため、どうしても描写と語りのあいだにはタイムラグが生じてしまう。映画であればナレーションをはさむことで、二つを同時に観客に提示することができよう。

アド・キルーは、デュシャンらとともにルーセルの名をあげながら、彼らの作品世界に見られる「イメージの自由な結合、この上なく突飛な比喩、思いがけない事件の連鎖を進展させる歯車、不可能を克服するさまざまな要素との接触」といったものが何にもまして映画の領域に属していると述べている<sup>35</sup>。

ルーセルの語りの特徴の一つに、物語の筋と関係のない外的要因が絶えず介入し予想外の展開をするといった点があげられる。多くの場合、一つの出来事が一つの文章で語られるが、文と文のあいだの因果関係は極めて希薄であり、しかも二つの文を結びつける要素が単語の音の類似であったりする。筋の流れを一貫性のあるものとして追う映画（ないし演劇）の観客は、小説とは異なって後戻りすることができない以上、特殊な緊張感を強いられることになる。

キルーがいみじくも「歯車」に喩えているように、文章と文章が部分的な隣接関係でしか結びついていないルーセルの語りはメカニカルな性格を色濃く持つ。またそれは機械仕掛けの描写の運動にも通底するものである。先にも述べたが、ルーセルの小説を映画化したとすればそれは活人画に近いものになったであろう。視覚表象と言語表象のあいだの冗長性の上に活人画は成立する。ただ強調したいのは、ルーセルが『アフリカの印象』の翻案で実現させようとしたのは、対象に関する情報の重複だけでなく、複雑怪奇な視覚イメージが、登場人物が口にする語りのメカニカルな論理性から生じたかのように観客に享受されることであつたと推察する。

ブレッソンの『田舎司祭の日記』に目を転じてみよう。バザンは映画と原作を比較し、「イメージであふれているのは小説の方である<sup>36</sup>」と述べている。ペルナノスの文体は視覚的な喚起力に富んでおり、その例としてバザンは原作の次の一節を引用している。

伯爵がいま出ていったところだ。(中略)彼の仕止めた三、四匹の兎が、獲物袋の底に、見ただけでぞっとするような血糊と灰色の毛の塊をつくっていた。彼はその袋を壁に掛けたが、彼が話しているあいだ、細紐の網目をとおして、その逆だった毛皮のあいだからわたしを凝視する、ひじょうにやさしい、まだ濡れているひとつの眼をわたしは見ていた<sup>37</sup>。

この部分を映像化するとすれば、主人公を凝視する獲物の眼をクローズアップショットな

<sup>35</sup> アド・キルー『映画のシュルレアリスム』（飯島耕一訳）、フィルムアート社、1997、p. 123.

<sup>36</sup> Bazin, *op. cit.*, p. 110.

<sup>37</sup> Bernanos, *op. cit.*, p. 1123.

どが考えられる。しかし映画は獲物の兎がテーブルに横たえられているだけの簡潔なシーンとなっている。

もはや「見せる」ことではなく「言う」ことが問題となる。映画のラストは、主人公の友人が主任司祭にむけて書いた手紙の朗読で終わる。この朗読にあわせて手紙の文字がスクリーン上に映しだされたあと、「映像はスクリーンから身を引き<sup>38</sup>」、あとにはただの白い画面とそこに浮かびあがってくる十字架の影があるのみである。ここにいたって映画は「映像を気化させ、小説のテキストのみに場所をゆずる<sup>39</sup>」にいたる。

ただ、映画である以上、視覚的要素を切り詰めていくには限界がある。ラストシーンの白いスクリーンも映像であるのにかわりはない。ブレッソンの『田舎司祭の日記』が他の文芸映画と異質なのは、バザンも指摘しているように、この映画が原作の単なる絵解きでないのと同時に、映画にとりこまれたテキストもまた映像の注釈でもない点にある<sup>40</sup>。どちらかが一方に資するという関係性は成り立たないのである。

ブレッソンは小説の言葉と映像の異質性をことさらに強調する。バザンによれば、「テキストが映像と全く同じことを言っているときみなされる瞬間<sup>41</sup>」こそ、その異質性がより際立ったものになっている<sup>42</sup>。登場人物たちの「強張った微動だにしない表情」の映像とそれにかぶせられる（原作からはほぼそのまま抜き出された）文学的テキストは決して共鳴することなく、両者のあいだの「審美的な電位差」がある種の緊張を生みだす<sup>43</sup>。この緊張とはドラマチックな緊張とは別種のものであるし、ルーセルの物語にある予測不可能な筋の展開がもたらす緊張ともことなる。映像とテキスト（声）を融合するのではなく、逆に両者の距離をあくまで保とうとする点において、ブレッソンの翻案はルーセルのそれと性質を異にするといえよう。

#### 4.

ルーセルの翻案は演劇の慣習を無視したものであり、映画でしか実現できない。一方、ブレッソンによる映画化も通常の文芸映画が陥りがちな演劇映画と異質であり、徹底的にドラマの要素を排除した点でルーセルに通じるものがある。物語論の観点からいうならば、二人の脱演劇の方法は、翻案の過程で原作のテキストを対話に置き換えることなく、元の要約的な叙述形式にできる限り忠実であろうとする点で共通する。しかし、ルーセルがテキストと視覚イメージとを融合させようとする—イメージがテキストの置き換えとなるのでもなく、テキストがイメージを解説するのでもない、共通するメカニカルなロジックを

<sup>38</sup> Bazin, *op. cit.*, p.123.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>42</sup> 映像とそれにかぶせられる声のあいだのズレは『スリ』においてより大きなものとなるであろう。『スリ』もまた、主人公（ミシェル）の声が全編を通じて挿入されるが、映像によって表わされている出来事とナレーション＝モノローグの説明が多くのシーンで微妙に食い違っている。

<sup>43</sup> Bazin, *op. cit.*, p.123.

媒介とした融合である一に対して、ブレッソンはテキストと映像の異質性をことさらに強調する。この傾向は後年の『スリ』などでより顕著なものとなるであろう。

ブレッソンは『田舎司祭の日記』以降も文芸作品の映像化を多く手掛けている。今後の課題として、『田舎司祭の日記』で確固とした翻案のスタイルを確立したブレッソンが、それをどのように発展させていったのかさらに考究していきたい。