



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「言葉」と「映像」、あるいは「文学」と「映画」：費穆、ブレッソン、ランシエール
Author(s)	応, 雄
Citation	層：映像と表現, 11, 51-68
Issue Date	2019-03-20
DOI	https://doi.org/10.14943/88024
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/73516
Type	departmental bulletin paper
File Information	kotoba_eizou.pdf



「言葉」と「映像」、あるいは「文学」と「映画」

——費穆、ブレッソン、ランシエール

応雄

1

中国映画史における名作とされるものに、費穆監督による『小城之春』（田舎町の春、一九四八）がある。この作品はとりわけその洗練された映画的表现が高いレベルに達しているとして高く評価されている。この評価に異存があるわけではないのだが、「映画的表现」、あるいはこの評価に暗に含まれる映画の「言語」という言説が作動していることにやや違和感を覚える。というのも、この作品は優れるイメージの「言語」（映画言語）？）が作動するとともに、「言葉」も極めて重要な役割を果たしているからだ。

揚子江下流域の南岸地域を指す「江南」に位置するある田舎町を舞台とするこの作品は、町の荒涼たる城壁をヒロインである妻・周玉紋がぶらぶらする映像と彼女のモノローグとから始まる。低めに沈んでいるような声による彼女のモノローグはどのように語りはじめ。「ある田舎町に住んでいて、毎日変化の無い日々を送っています。朝、食材の買い出しの帰りに、城壁に寄ってぶらぶらするのが好きです。わたしには、このことがすでに習慣になっています。城壁あたりを歩いていると、まるでこの世を離れたかのように思い、何も見ず、何も考えずにいられます。手に買い物かごと主人の薬を持っていなければ、一日中帰宅しないかもしれません……」。しばらくしてから、

妻が家に帰り、漢方薬を夫・戴礼言に渡す場面になる。ここでは、まず妻が屋敷の門から入りそのまま厨房と思われる部屋へと消えていく。その動作を映す映像とともに、「食材の買い出しから帰宅して、そのまま厨房に入っていきます」とモノローグが響く。ディゾルブによってそれにつづく場面が現れる。妻が薬を手し、戦火によって半ば瓦礫に化した屋敷の中庭を左から右へと歩いていくが、フレームの外（右側）から夫が「玉紋！」と妻の名前を呼ぶ声が聞こえてくると、妻は立ち止まり、「いま彼はわたしを呼んだ」と一言を語る（モノローグ）。

モノローグと、モノローグが生起している時にスクリーンに広がる映像との関係という点に着眼してこの作品において重要な働きを持つモノローグを分類してみるならば、少なくとも二種類が存在していることが分かる。右に挙げたばかりの冒頭のモノローグにおいては、モノローグの語る内容が映像の伝える内容に関連しているのだが、両者はイコールの関係にはない。一方、「食材の買い出しから帰宅して、そのまま厨房に入っていきます」や「いま彼はわたしを呼んだ」の箇所では、モノローグが伝えるメッセージと映像が伝えるメッセージが重なりあい、イコールの関係をなしている。

妻が帰宅して買い物かごを手持ったまま厨房と思われる部屋へと入っていくという動作が映る映像に、「食材の買い出し

から帰宅して、そのまま厨房に入っていきます」というモノローグがつく。妻が「玉紋！」と夫に呼ばれているのが映る映像に「いま彼はわたしを呼んだ」というモノローグがつく。「映像」によって内容がすでに伝えられている場合には「言葉」を使うな！ 映画の表現において一般的にタブーとされるそういった「言葉」の「侵犯」ともいえる行ないが、ここでは公然となされているわけだ。

このように「映像」と「言葉」とが綺麗にだぶってしまい、「余計」な「言葉」が「映像」を邪魔するといった事例は、例



「食材の買い出しから帰宅して、そのまま厨房に入っていきます」



「いま彼はわたしを呼んだ」

えばロベール・ブレッソンの作品にもよくみられるものである。主人公のミシェルがローマ行きの列車に乗りパリを離れる直前の『スリ』（一九五九）の一場面を思い起こしてみよう。ミシェルがアンヌの家を後にし、自らの住むアパートに帰るが、急ぎ足で壁の隅に隠してある紙幣と時計を取り出し、タクシーで駅へと向かう。この場面での「映像」／「言葉」（ミシエルのモノローグ）の配置は次のようになる。

- ・アパートに入室する／「旅に出たいと思った」
- ・ベッドを動かし、壁の穴から紙幣・時計を取り出す／「何をする気だったか」
- ・タクシーに乗り込む／「駅まで行けるか」
- ・タクシーから降りて出札口へ向かう／「出札口へ向かった」

……

すぐさま分ることだが、四点目のほうでは「映像」と「言葉」とがだぶるものになっている。あるいは『田舎司祭の日記』（一九五二）の場面を挙げてもよい。若き司祭が教区に赴任して間もなくしたある日のことだ。日記のページが画面に映り、その日記通りの彼のモノローグ（ファンブル氏が今朝尋

ねてきた）が響くとともに、画面がディゾルブしてファンブルガルが尋ねてくるところの映像になる。日記のページに書かれた文字、それを司祭が読みあげるモノローグ、それが画面に映る映像、三者とも同一のことを表象しているのである。

かつては、アンドレ・バザンが公開直後の『田舎司祭日記』について次のように書いていた。この映画のよき理解者は、映画界の人々というよりもむしろ「アルベール・ベガンやフランソワ・モーリアックのような、映画界とは《無関係の》人々、《純粋な文学者たち》なのだった」。周知のようにこの映画の原作はジョルジュ・ベルナノスの同名小説である。バザンはブレッソンの映画における改編の問題に着眼し、次のことを指摘する。「書物の中の登場人物たちは読者にとつて具体的に存在しているのに」、ブレッソンは「彼らを示しながら、彼らをわれわれの視線から除き去ることを止めない」²。ブレッソンは登場人物たちを提示しはするが、小説が登場人物たちを描写する際に提供した具体性あるいは視覚性に富むものをことごとく取り除く、というわけである。「ベルナノスの書物は、だが、絵のように浮び上るねつとりとして具体的、ひどく視覚的な映像の中で震えているのだ」³と強調するバザンは、ひとつ具体例を挙げている。村の領主の伯爵が司祭の住むところを訪れる場面だ。小説では次のように書かれている。「伯爵がいま出



『日食の日の日記』(ジャック・リヴェールとロッド・テイラー)。ペルナメスは書いていた『夜の静けさ』。四匹の兎が、彼の遺物の店で、見ても恐ろしい血糊と灰色の毛との混まりを作っていた。ブレッソンの映画『フィルム』は『文学的』で、イメージがぎゅっしりつまっているのは小説の方なのである。

『映画とは何か』Ⅳ (美術出版社 1977) より

で行ったところだ。雨にかこつけて立ちよったのである。歩くたびに長靴から水が溢れでた。彼の止めた三、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。彼はその袋を壁にかけたが、彼が話しているあいだ、細紐の網目をおして、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」⁴。

死んだばかりの兎が「血糊と灰色の毛の塊をつくっていた」。

その兎はまだ濡れている優しい眼でわたしを見つめている……。小説が提供したそういう具体的な視覚性に富む描写は、しかしながら映画のほうでは消失する。該当箇所を捉えるブレッソンの描写はより引いたショットを採用し、兎のこ

とを原作ほど強調せずに、伯爵が司祭に兎を渡し、それを受け取った司祭が兎をテーブルの上に置くというあっさりした提示に留まる。「小説家の具体的な映像喚起力の代りに、この映画は、単に展開されて行かないという事実のみによつてわれわれから逃れるところの絶えず貧しくなっていく映像を、持ち出してくる」⁵。映画監督が小説から映画へ改編するにあたっては、小説の「文学的な」部分(この作品の場合にはたとえば日記や会話)を減らし、具体的な視覚的描写の部分(例えば兎の血糊や濡れた優しい眼)を保存するもしくは増強するのが一般的に筋と思われるのだが、ブレッソンはあえて反対の道を選んだ。その結果、「両者のうちで『文学的』なのは映画の方なのであり、イメージがぎゅっしりつまっているのは小説の方なのである」⁶とバザンに言わせたのであった。

バザンはさらに分析を進める。「ブレッソンは、映像と音声とは決して互いに重なり合ってはならないというあの批評上の常套句を、決定的に弾劾する。この映画の最も感動的な瞬間は、まさに、台詞が映像と全く同じことを言っているとみなされている瞬間なのである」⁷。だが、このことは字面通りに理解してはならない。「同じこと」を映像によつて見せるのと言葉によつて指すのとはやはり異なるからである。「同じこと」、それは類似の最大値とみなしてよいが、バザンの指摘はしたがって

まさに類似によつてこそ差異がより一層際立つということをバザンなりの仕方です語ったかのような発言となる。バザンは、「言葉」が「同じこと」を「映像」とは別の言い方で言っている」ことを説明するために「ヴァイオリンの共鳴箱が弦の震動を強め増大させるように」、「デッサンの上にびつちりと重ね合わされていない色彩のずれ」、「美学的電位差」⁸といった比喩的表現を幾つか持ち出す。「言葉」と「映像」は「同じこと」を言っているのだが、ずれながら、齟齬をきたしながらそうしているのである。そのずれることをより明確に記述しようとするバザンはひとつの比喩を持ち出してはすぐさま別の比喩で言い換え、さらには第三の比喩でたったいま書いたばかりの比喩を修正し補足しようとする。比喩の複数回の置換と追加によつて特徴づけられもするその文章の運びを吟味していると、そのことを記述しきれなかったもどかしさがもしかしてバザンにはあったのかもしれないと思いたくなる。確かなことに、ずれること、齟齬をきたすこと、言い換えれば差異が稼働し、軋りつつ煌めくことを記述するのには、幾ら言葉を連ねていっても記述しきれないことはないのだ。むしろ差異の稼働が書く者に、それを記述する言葉を絶えずに生み出させるのであろう。批評家は語りだが、語っても語りきれず、今度は別の言葉で、そしてまたさらなる別の言葉で語ろうとする……。そのため、

「同じこと」を言っている「言葉」と「映像」がずれながらそうしている様を記述するバザンの筆致の過剰ぶりは、バザンの文章力が不足しているのを露呈させるものではさらさらに、むしろバザンの繊細かつ的確なる感性を感じせしめたものともさえ思える。語っても語り切れぬという状態には、「言葉」と「映像」がずれること、齟齬をきたすこと、つまり差異が軋りつづけてやまぬことが如実に反映しているのであろう。

ところで、そもそもバザンに比喩を連発させたのがブレッソンの作品の備えた力と魅力だったのであろう。また、バザンに「美学的電位差」と呼ばせたその力と魅力についてバザン以上に込み入った文脈において子細に検討したのがジャック・ランシエールであった。

2

ブレッソン映画における「言葉」と「映像」の関係およびその他の関連諸問題に関するランシエールの議論は、文学と映画との関わりあいについての彼の一貫した主張を背景にもつ。いまは使用する者がほとんどいなくなったが、かつては、「映画言語」というタームが流通していた。この用語にはひとつの言説が含まれていた。映画は独自の表現様式を持ち、他の諸芸術

とは異なる自律性を有するものであるという認識がそれであった。芸術の一種類としての映画における表現様式の独自性・自律性という言説に対し、ランシエールは一貫して批判的スタンスを採る。彼によれば、映画の芸術は単に「その映画機械の独特なパワーの展開である」ことはありえない。それは「間隙と不都合状態」に存するのである⁹。「映画言語」あるいは「イメージの言語」は一つの「言語」ではない。それは異なる詩学のあいだの折衝であり、視覚的呈示と口述的表現およびナラティブ上の配置の諸機能の複雑な絡み合いなのである¹⁰。

歴史の時系列において映画はたしかに文学の後に登場した。しかしこのことは、ただ小説の活字によって語られる物語からスクリーン上の映像によって見せられる物語へと移転させることを意味するものではない。重要なのはむしろ、映画は文学が大きな転換を経験した後に、指示することと見せることとの関係が顛倒された後に登場したのである、という点にある。文学は、あるいは小説は文字で書かれたものであり、具体的な事物を提示するにあたっては文字をもつて指し示すしかなく、文中で描写される事物が直接的に視覚的なものとして読者の目の前に提示できるわけではない。一方の映画はといえば、生まれつきの特性として事物を直接見せる芸術である。ランシエールによれば、フローベール以来、近代小説の主たる関心はストー

リーを物語ることにはもはやなく、むしろ具体的な事物にたいする微細なる観察と描写に注がれるように移っていった。ランシエールが「表象不可能なものがあるのかどうか」と題する論文で挙げた例にロベール・アンテルムによる収容所の経験を綴った『人類』がある。主人公が収容所の小便所に行くのが書かれる冒頭で、小便所の「投光器が望楼で輝いた。SSの目は開いたり、閉じたりしていた。収容所を取り巻く森では、警備隊が巡回していた。彼らの犬は吠えなかった。歩哨は静かだった」。また、『ボヴァリー夫人』における愛の瞬間（シャルルとエンマの出会い）を描写するくだりで、小説家の筆致は非常に細かな物事に触れている。エンマはうつむいて針を運んでいて、黙っているシャルルは「ドアの下から吹き込む風が石畳の上にかすかなほこりを立て」、「そのほこりが床を走るの」を見ていて、「彼の耳には、こめかみが脈を打つ音と、遠くの庭先で卵を産む雌鶏の鳴き声しか聞こえなかった」。そういった事物や行為に対するきめ細かい描写を、ランシエールは「小さな知覚の並列的な連鎖」と呼んでいる。「表象不可能」とされていた収容所の経験についてのロベール・アンテルムのエクリチュールは、「世紀前のフローベールのそれにこだましており、「表象不可能なもの」の言説の虚偽性を論破するのに十分な材料をなしえているものである、という¹¹。

一般的な考えでは、文学は言葉の芸術であり、映画はイメージの芸術であるとされる。しかし、たとえば右の二つの例（「表象不可能性」に反論するために出されていたものとはいえ）にみられるのが、言葉の芸術としての小説の描写が事物の具体的相貌に注がれ、あたかも映画の一場面を提示したかのよう非常に鮮明なる視覚性（あるいは視聴覚性）を獲得している、という事態である。「文学は単に、具体的なイメージと映画の運動に直される必要がある言葉の芸術ではない。文学は「イメージ性 imageité」と運動性の独特な着想も持っている言葉の実践なのである。文学はすでにそれ自身のためにある種の映画性を発明していた」¹²。『少女ムシエット』とイメージの言語のパラドックス」と題する論考でこのように主張するランシエールは、ジョルジュ・ベルナノスの小説を原作にもつロベール・ブレッソンの映画を検討しているが、言葉の芸術からイメージの芸術へ移転する実践としての映画の改編から彼の問題関心にじかにかかわる多くのものが示唆されるからだったのであろう。

その検討の詳細を追ってみたい。もし、言葉の芸術としての文学（小説）がすでに自らの範疇内において視覚性（視聴覚性）、イメージ性、運動性を獲得していたのであってみれば、そういった性格を有する小説原作を、生まれながらそのような

ものであるイメージの芸術へと映画作家が改編していくとき、どのようなことが起こりうるか？

前文で、ジョルジュ・ベルナノスの小説『田舎司祭の日記』によるブレッソンの同名映画作品における改編の問題についてバザンがどのように検討したかをすでに見たが、ランシエールはとりわけ同じくベルナノスによる『新ムーシエット物語』を原作にもつ『少女ムシエット』（一九六七）について、右に記述した理論的問題関心において考察を加えている。ランシエールの論考では、小説原作における冒頭の描写と映画の冒頭にみられる表現・処理とが並べて検討されている。

「けれども西から吹き寄せる烈しい、黒い風——アントワヌの言うように海の風——は、とうに、あれらの声を夜の中に散らしている。風は、しばし声たちと戯れ、やがて残らずそれらを集め、ごうごうと怒り唸って、どことも知れぬところへ投げすてる。いましがたムーシエットの聞いた声は、降りやまぬ枯葉のように長いこと宙に漂っている。

走りやすいようにムーシエットは木靴をぬいだ。はきなおして足を間違える。あ、いけない！ それはウジエヌの木靴で、ぶかぶかしていて小さな手の五本の

指が踵のところに入ってしまった。取り得は、一對の大きなカスネットのように足先はばたばたさせてやると、一歩ごとに校庭の聲に響いて先生がかつとなることだ。

ムーシエットは、するすると斜面の頂上に上りつめ、きらきら光る生垣に背をもたせかけて眺めている。この観測所から、学校はまだほん眼と鼻の先に見えるけれど、校庭には誰もいない。毎週土曜日、休み時間のあと全校生徒が記念教室に集まる。この教室は共和国女神の胸像や、一度も取り換えられたことのないアルマン・フアリエール氏の古い肖像や、巻いて防水布のケースにおさめた体育協会旗に飾られている。……」¹³

このような小説の描写は実に非常に「映画的」とランシエールという。風や落ち葉、正体不明な声を捉える「ロング・シヨット」、移動中のムーシエットを捉える「ミディアム・シヨット」、彼女の履いているぶかぶかする木靴を見せる「クローズアップ」、そして斜面の頂上に上りつめた彼女が学校を眺めるときに新たに提示される「ロング・シヨット」。具体的なイメージ性あるいは視聴覚性に富むこれらの描写は、しかしながら描写されるものの意味の明晰性を保証するものではない。

「けれども」(mais)という言葉で始まるこのテキストでは、「けれども」は前置きなしで物事の中から (in medias res) 語り始めるといって、描写対象への介入のタイミングを含意するばかりでなく、たつたいま極めて細かめに描写した物事のいきいきした相貌に、それになりたいするひとつの反作用、ひとつの減算法を稼働させるのを予告する言葉でもあるようだ¹⁴。少し敷衍させてもらえば、次のようなことになるか。たとえば冒頭の第一のパラグラフはイメージ性・視聴覚性に富むものであるが、しかし具象性をもつこれらの言葉たちが集まるまさにそのときに、ますますクッキリしてくるはずの場面がなぜか知らぬうちに曖昧性を帯びはじめ、濁ってしまうのだ。「アントワヌの言うように海の風」という一文に、固有名の「アントワヌ」が出てくる。ところが、当の人物に関する記述や情報はそれ以上のものがなく、当の固有名が具体性をもつ（アントワヌという人物を指す）まさにそのときに具体性を欠くのである。そのため、アントワヌの言ったようなこの「海の風」も、具体的であると同時に具体的ではないのである。この風は正体不明な声たちを集め、そしてどこかに撒き散らすのだが、このことを描写するくだりにふたつの対が出現する。ひとつは声と枯葉、いまひとつは小説の書き手の知覚と小説の主人公であるムーシエットの知覚。書き手の描いた声は主人公のムーシエットに

よつても聞かれる（「……いましがたムーシエットの聞いた声」。声も「降りやまぬ枯葉のように」宙に漂う。すべてが書き手の言葉なのか、ムシエットの知覚によるものなのか。ドゥルーズのいう「自由間接話法」的な情景を想起せずにはいられないだろう。また、声が枯葉のように宙に漂うのであれば、枯葉も声のように「どことも知れぬところへ投げすて」られるのであろう。事態はあたかも声が視覚的形象（枯葉）を持ち始め、枯葉が音声を帯び始めるかのように。ランシエールの謂わんとしていることはおそらく次のような点にあらう。小説が文字をもつてイメージ性・視聴覚性・具体性を持つとうとするが、そのように書かれた場面は、しかしながらその意味が却って混濁してしまう。このことによつて近代文学は視（聴）覚性に目覚めるとともに意味の厚み、重層性、曖昧性といった現代的性格を手にし始めるのであった、と。

では、そういった性格を有する小説を前にして、生まれながら視（聴）覚的なものである映画はそれを改編するにあたってどのように対処すればよいのか。小説原作の冒頭に對し、ブレスソンの『少女ムシエット』の冒頭がどのようにになっているかをランシエールはまずチェックする。

ヒロインの母による予言的な宣告の画面がプリ・タイトルに出ているのをとりあえず置いておくならば、映画の冒頭は密猟

とそれに対する監視という、ブレスソンが新たに付け加えたシーンになる。ここには、声たちや枯葉を撒き散らす風の面影が微塵もなく、目線や手、獲物をそれぞれ映すショットが次々と現れるだけである。林のなかに身を隠しながら何かを見つめる男（林のなかでの移動、何かを見ている顔）。この男に見られているもうひとりの男の手、その手が頭から取るキャスケット、キャスケットの裏側に隠されていた鳥捕獲用の道具、その道具で作られた囿、依然と何かを見つめている最初の男の顔（見つめているのが囿であらう）。そして、鳥が囿に引っ掛かる……手（何かを見つめていた男の手であらう）が囿に引っ掛かった鳥を逃がす、それを見ているもう一人の男の顔、その男が林から去つてゆく、最初の男が林から抜け出て、登校中の子供たちとすれ違ふ、その子供たちの群れに主人公のムシエットがいた。

最初の男は森の番人のマチューで、もう一人の男は密猟者のアルセーヌであるが、このことが、しかしながらいま冒頭のシーンを見ている我々にはまだ分からないのだ。見せられているショット群があまりに断片的であるからだ。ショットとショットには何らかの関連性があるようだが、それがいったいどのような関係なのか、にわかには分かつてこない。人物たちが林のなかにいるのだが、この林という環境・空間を例えば口

ング・ショットで提示するようなものがなく、人物間の空間的関係を示すショットも不在である。人物とはいえば、たしかに映されるのだが、手、木の葉に隠れたりする顔、斜め後ろから捉えられる身体の一部など、要は人物から切り取られた断片のような形で提示されているのである。このことを検討するにあたって、ランシエールはブレッソンの映画ノートを引用する。

「もし表象に陥りたくなければ、断片化は不可欠だ。／存在や事物をその分離可能な諸部分において見ること。それら諸部分を一つ一つ切り離すこと。それらの間に新たな依存関係を樹立するために、まずそれらを相互に独立したものとすること」¹⁵。

また、ドゥルーズの議論も触れられている。『シネマ』第七章でドゥルーズはブレッソンの映画空間の構築の原理として断片化を挙げている。「感覚―運動的連関」にもとづく、あるいは（ランシエールの言い方で言い換えれば）表象的連関にもとづく空間の構築にとつて代わって、ブレッソンの映画においてはむしろ精神、情動それ自身の連関が問題である。バラバラのショットたちの間には、潜在的かつ実在的である精神と情動のそれ自身の運動、およびその論理があり、その運動およびその論理が空間内における現働的運動・論理と異なるため、空間はもはや現実的な合理性をもつ現働的なものではなくなり、「任意空間」へと変わる¹⁶。

ドゥルーズの指摘を挙げたランシエールは、しかしながらそれに距離を取ろうとする。彼の言い分はこのようなものである。ブレッソンの「断片化」なる表現は、ドゥルーズの語ったような、現働的感覚―運動的連関に反するもの、あるいは反表象的なものであるわけではない。たしかに、見つめる者と見つめられる者が一つのショットに収まることもなければ、二人の男の視線がマッチングすることもないが、マチュエールの眼、アルセーヌの手、四、鳥……といった形で構築されるショット群は、断片的とはいえ、ナラティブの経済から逸脱するものではまったくくない。個々のショットは実は行動の重要な瞬間をそれぞれ映すものである。したがって、バラバラのように見えるこのショット群はひとつの「リレー」をなして、行動や出来事を表象するのである。そしてその出来事とはハンティングである。

このようなブレッソンの表現は反表象ではなく、むしろ「超機能性」(hyperfonctionnalité)、「超叙述」(hypernarrativité)というべきである、とランシエールは提言する。断片化はアンチ表象ではなく、別種の表象、あるいは別種の「感覚―運動的連関」の作動なのであり、「リレー」によるハンティングの表象なのである¹⁷。

小説の冒頭と映画の冒頭とをこうして並べてチェックしたところで、いかなる結論が得られるのか？ ランシエールは、表

象の論理からみずからを解放するために文学がすでに用いていた行動の宙づりや時間の引き延ばし、因果関係の切断を、映画のほうはむしろ取り消しているのだと、いちおう結論付ける。では、ブレッソンはただ断片／リレーを構築し、このことによって、すでに更新されていた文学の表現を古き表象モードへと、「超」ではあるが、戻しただけだったのだろうか。

そんなはずは無論ない。今度は、ショットのなかで捉えられるムシエット、あるいはムシエットのパフォーマンスが問題になる。ブレッソン映画の物語は、猟師が獲物を捕獲の網へと誘引するというパターンをもつ、とランシエールが指摘する。

『スリ』の警察や不良青年、『やさしい女』の嫉妬する夫、『ローニユの森の貴婦人たち』の捨てられた婦人、そして『ムシエット』の森番と密猟者、これらの人物は様々な形の「ハンター」である。それに加えて、映画作家としての作品の監督も「ハンター」であり、「真理」あるいは人物の「真の本性」に照準を定める「狩猟」に従事する者である¹⁸。ここで、よく知られているブレッソンの「モデル」(modèle) 説が引かれるのが不思議ではない。ブレッソンにあつて、それは人物を捕らえるに際し採るべき方法とされているからだ。意識的に演技をする「俳優」(acteur) に対立する「モデル」は内面的真実を表現することができる。「モデル」は演技しない。カメラの前でポーズ

ズをとる「モデル」の身体は、画家の前でポーズをとるモデルのそれに似ている。しかし、映画の「モデル」は話す身体であり、また、その話し方において演劇の「俳優」と区別をつけなければならぬ¹⁹。「モデル」は言葉に意味深長なるものを、話す者の意志・意図を入れずに発語する。このようにして「モデル」は意識を退け彼の内面的真実を表現することができる、とブレッソンは主張する。「モデル。肉体行動の中に投げ込まれると、彼の声は、均等な音節から出発しながら、彼の真の本性に固有の抑揚や高低の変化を自動的に帯びるようになる」²⁰。

ところで、「モデル」言説はまた興味深い問題を孕む。「均等な音節」で発語する身体である「モデル」は何を話すのか？『少女ムシエット』においてブレッソンはベルナノスの原作に豊富であつた視覚性を引き落とす一方、小説原作中のもっとも「映画的」でない部分を残している。それは会話である。「均等な音節」でほとんど原作の文学テキストで提供された言葉を話す流儀において、映画の「モデル」は演劇の「俳優」に区別をつけることができた。しかし、ここでは、ドゥルーズの「断片化」言説に距離をとるのと似ている形で、ランシエールはブレッソンの「モデル」言説に対しても難儀を示す。「モデル」の平坦な声とともに呈される彼女の顔あるいは表情のほうかむしろより複雑な局面を提示している、とランシエールは注意を

促す。ムシエットはいつも用心深い顔をする。その用心深さは、つねに周りのことを警戒する動物のような姿勢にかかわる一方、身を起こしたことを受けては、そのことについて彼女がどのように考えているかが示されぬという状態にもかかわるのである。顔がひとつの表面であるというのであれば、信号を受け取るその表面はいまやみずからの働きを拒否し始め、「入力」した後は「出力」しないのである。たしかに、ムシエットはほとんど「均等な音節」で話すのだが、黙っているときも少なくない。嵐の夜の小屋のシーンではときどき、喋っているアルセーヌが正面から映されないが、沈黙しているムシエットの顔のほうが返って執拗に捉えられている。「出力」せぬムシエットの表情が大事だというわけだが、いかなる意味で大事かといえば、それはまさにその顔が言葉のやりとりの場面にある種の「混濁」を与えることにあるのであろう。監督が「モデル」を「ハンティング」するのだが、しかし「獲物」を「ハンティング」するまさにその局面において、「獲物」が逃げ去ってゆくのである²¹。「真の本性」を明かしてくれと期待されていた彼女から突き帰されてくるのは、「入力」しては「出力」するまいという局面に見られるような、真実や真相から程遠い「混濁」、曖昧さというものなのだ。

前文で小説が文字をもってイメージ性・視聴覚性・具体性を

持とうとするが、それらをもつにつれて却ってその意味を混濁させてしまう、ということを確認した。いまや事態は反転する。原作のもつとも「映画の」でない部分つまり会話において、そして想定されていた「モデル」理論を裏切って、映画はみずからの「混濁」に到達する。「文学が視覚的喚起をもつて達成したことを、映画は文学の言葉をもつてやり遂げる」²²ということだろうか。

ランシエールは論考の最後で次のように締めくくる。「文学の後にやってくるのは純粋なイメージの芸術あるいはその言語ではない。古い表象の秩序へと回帰することでもない。むしろそれは、文学の提供したものを一方で文学より一步後退させ、他方ではそれ自身より一步前進させるといふ、二重の超過である」²³。

ランシエールの論旨に異議を呈したいものがないわけではない。フローベールの小説、とりわけその『ボヴァリー夫人』がランシエールの「美学」感性的なものの議論において文学の近代的感性の基準値として頻繁に参照されるのがよく知られている。文学と映画、あるいは「言葉」と「イメージ」の込み入った絡み合いを検討するのであれば、ベルナノス小説とブレッソンの映画を点検するランシエールの本論考の取り扱い方でも構わぬが、一般的に考えれば、あれだけ参照されているの

だから、フローベールのこの小説と、例えばそれに基づくルノワールやミネリの映画を取り上げたほうが話が早いのでは、と漠然とつぶやく。ランシエールがそうしなかったことにはそれなりの理由があったのだろうが、せめて『ボヴァリー夫人』とその映画化について少しでも触れてくれればと思いたくもなる。また、ブレッソンの「断片化」についてドウルーズが『シネマ』で語ったことに批判的に触れている点も、単に鵜呑みにするわけにはいかない。たしかに、『少女ムシエット』の冒頭における「断片的」なショット群は実は出来事を表象する「リレー」をなしているというランシエールの指摘に頷けるものがあるが、しかしドウルーズが「断片化」について議論した際に挙げていた作品は『ジャンヌ・ダルク裁判』（一九六二）、『田舎司祭の日記』、『スリ』、『抵抗―死刑囚の手記より』（一九五六）、『湖のランスロ』（一九七四）の四作品であって、『ムシエット』が言及されていないのであった。ドウルーズの発したブレッソンの「断片化」をめぐる議論について、ドウルーズが議論した際に参照していなかった作品に即して検討するということに覚えた躊躇いを置いておくとしても、『ムシエット』の冒頭の「リレー」と、例えば『ジャンヌ・ダルク裁判』におけるような、法廷↓ドア↓階段↓ドア↓独房といったジャンヌの移動する行程をなしてもいる「リレー」とを、一括りに「古

き表象」的なものと見なして果たしてよいものだろうか。

3

バザンとランシエールが検討した『田舎司祭の日記』、『ムシエット』と異なり、『小城之春』は原作からの改編ではないし、主人公が日記を書くわけでもない。だが、ヒロインから断続的に発せられるモノローグを紙面に書き取ってみれば、それらのモノローグがほぼまとまったひとつの文学テキストをなしていることが分かる。これは「日記体」的文学テキストであり、ヒロインと夫と、夫の親友でありヒロインの昔の彼氏である男とのあいだで起きていたことを遡及的に記述するテキストである。

このモノローグによるテキストは絶えずに映像を挑発する。映像がひとつの場面を提示するが、映像によって明々白々提示されているものを、モノローグが言葉によってあえて繰り返すのである。「映画言語」の「邪魔」あるいは「余計な追加」と一般に思われることを意図的にやってしまふ、このことが『小城之春』の戦略にあるとさえいえる。前文では「食材の買い出しから帰宅して、そのまま厨房に入っていきます」と「いま彼はわたしを呼んだ」の映像／モノローグに言及していたが、そ

れ以外にも、「自分の部屋の扉を開けて」、「自分のベッドに腰を掛けて」、「門を叩く。誰にも聞こえていません」、「彼は庭の壁を飛び越え、入ってくる」、「私たちは城壁へと歩いて登ります。私は彼らの後ろについています」、「彼、彼らは立ち止まって、私を待っています」など、映像とモノローグとが完全に重複する場面が多く存在する。特に「彼、彼らは立ち止まって、私を待っています」の場面では、映像は男が先に立ち止まり、ヒロインの夫とその妹も足を止めるといふ二つの動きを捉えるショットになっているが、モノローグは「彼、彼らは……」といふふうに分節してその二つの動きにびったり呼応している。



これだけ正確かつ精密に「余計」な「邪魔」をしているのを目の当たりにしていると、これが確信犯的な振る舞いであるのを我々は確信する。「この映画の最も感動的な瞬間は、まさに、^{テキスト}台詞が映像と全く同じことを言っている」とみなされている瞬間なのである」という、ブレッソンの『田舎司祭の日記』について綴られたバザンの文章をそのまま『小城之春』に当てはめたい。ただ、「ヴァイオリンの共鳴箱が弦の震動を強め増大させるように」、「デッサンの上にびつちりと重ね合わされていない色彩のずれ」、「美学的電位差」といったバザンの言い方を反復するような形で当てはめる必要はない。

モノローグを多用する映画は別に珍しいものではないし、『小城之春』に年代的に近いものとしてデヴィッド・リーンの『逢びき』（一九四五）がすぐさま想起される。『小城之春』の独自性は映像とモノローグが「同じことを言っている」、「しかも幾度なくこのことをしていることにある。まず、映像が出来事を視覚的に直接見せ、その同じ出来事をモノローグが言葉をもつてもう一度、間接的に指し示す、という事態である。映像の「直接」と言葉の「間接」という二重の操作によって出来事が重層的に提示されるわけだが、このことはナラティブにおける自由間接話法を連想させる。叙述や描写は小説の書き手の視点によるものなのか、作中人物の視点によるものなのか判

別できずに両者が混ざり合うような話法が一般的に自由間接と呼ばれる。しかし、二つの視点の混ざり合いというだけでは、自由間接話法の真の本性を定義づけたことにはならない。書き手と作中人物のどちらなのか判明できぬという状態は、両者の混ざり合いというよりもむしろ第三のものの誕生と捉えるべきであり、この第三のものは、書き手と作中人物に関わりながらも、書き手にも作中人物にも帰すことのできぬ匿名のもののことである。まさにこの意味において、ドゥルーズは自由間接話法を生成変化の概念へと接木することができた。

「同じことを言っている」『小城之春』の映像とモノローグの場合、事態は異なり、小説の書き手に相当する映画作家と作中人物という二つの視点にかかわるのではなく、映像とモノローグとにかかわるものとして問題が浮上するのである。ヒロインが「食材の買い出しから帰宅して、そのまま厨房に入っていきます」という出来事を「直接」的に見せる映像は、ただちに、「食材の買い出しから帰宅して、そのまま厨房に入っていくます」と語る「間接」的言葉（モノローグ）によって調整される。そしてこの言葉のほうも、「同じこと」を直接的に見せている映像によって変調を蒙る。映像は映像でありながら言葉によって引つ張られ、言葉も言葉でありながら映像によって変更されてしまう。映像は映像でありつづけ、言葉も言葉でありつづけ

るが、真に作動しているのが映像だけでも言葉だけでもなく、映像と言葉の両者による動詞態の相互作用なのであり、同じ出来事をめぐり映像と言葉が互いに修正しあう作業の絶えぬ稼働そのものなのである。

「直接」的映像は「間接」的言葉の「邪魔」によってどのように調整されるかと言ってみるならば、それは、「直接」的映像が言葉によってひとつの「間接性」を帯びるということではないだろうか。すなわち、出来事を「直接」的に見せる映像に、ただちに「間接」的言葉による反省や追想、あるいは隔たり（距離）が入る、ということである。いつぼうの「間接」的言葉も、映像によってある種の「直接性」、あるいはこう言ってよければ、ある種の視覚性をもつのである。ランシエールが幾度なく語っている、近代小説の描写における具体性、視覚性への追求というものとは違って、『小城之春』の場合は、言葉は言葉そのものにおいて具体的な視覚性をわざわざもつ必要が特になく、怒り唸る風、床を走るほこりなど、具体的な事物の相貌を刻々と記述することで言葉の能力を最大限に拡大させる努力をしなくてよいのだ。なぜなら、モノローグが言葉をもって語る出来事は、映像が同時に同じ出来事を見せることによって視覚性を手にしているからである。「食材の買い出しから帰宅して、そのまま厨房に入っていきます」、このように淡々と語

るだけでよいのだ。

また、映像と言葉、「直接」と「間接」といった両者間の相互作用はもう一つの次元の問題を絡んでいる。それは、両者のそれぞれの時間性のことだ。出来事が映像によって見せられ、展開するが、それがただちに言葉によって反復され、反芻され、反省される。このことが意味するのは、現在がただちに過去となり、現在の出来事がただちに回想される過去の出来事となるということである。逆のこともいえる。すなわち、ヒロインのモノローグによる過去の回想は、まさに遡及的に過去の出来事を語っている最中に、視覚性を帯びるとともに現在時制を手にするのである。それは別種の結晶イメージなのか？ そんなことはない。『シネマ2』で検討された結晶イメージは主として現在と過去の同時性として定義されている。『小城之春』のケースは、現在視点の映像と過去視点の言葉とによる、同じ出来事をめぐる二つの表現の同時性を特徴としている。したがって、結晶イメージにあつて、出来事にかかわる現在と過去の同時性が問題であるというならば、『小城之春』にあつては出来事の表現にかかわる現在と過去の同時性が問題なのである、と言えるよう。出来事にかかわる現在と過去の同時性において経験されるのが、現在なのか過去なのか識別できぬ「めまい」であるが、出来事の表現にかかわる現在と過去の同時性において

経験されるのは、現在進行中の出来事であると同時に反芻される過去の出来事でもあるという二つの時間性をもつ二つの表現の響きあいであり、映像による出来事には言葉による出来事の「こだま」がつねにつくという局面である。表現の次元における二重の時間の同時性であるゆえに、出来事は、たとえば台所に入る、誰かに呼ばれたといった些細なことでも、人生における決定的な瞬間であるかのように輝きを放ちはじめ。それは、二重の表現とその重層的時間に包まれた出来事の独特の輝きである。この独特の輝きは、表現の重層的時間性によるものであり、独特の時間の厚みを帯びるのである。まさしくその意味において、「食材の買い出しから帰宅して、そのまま厨房に入っていきます」といった日常のしがたない一齣が風情ある情景たりえたのであろう。

『田舎司祭の日記』のラストで、黒い十字架しか映っていないスクリーンとともに、司祭の親友が書いた、自らが見届けた主人公の死を記述する手紙が読みあげられる。この場面をバザンは映画の改編に見られる「新しい美学」の究極的な局面、つまり「映像を気化させて、小説の本文のみに場所をゆずる」という局面とみていた。このラストは、まさに「文学に還元されたスクリーン」であり、「映画によって増殖させられた小説の

ようなもの」を創出することに存するブレッソンの映画改編の特徴を象徴しているものである²⁴。かくて、『田舎司祭の日記』は映画でありながら文学的なものに近づきつづけ、最終的には映像を殺し、読みあげられる手紙（テキスト）のみを響かせるにいたる。バザンが検討した『田舎司祭の日記』は、我々がみた第一のケースである。このケースで言われているのは文学原作に対する映画の取り扱い方であり、原作の小説に対し、映画は内容において変更するかもしれないが、文体的にはますます小説的なものになるという逆説的な事態、あるいは、原作に対する文体的忠実、という事態である。第二のケースは、ランシエールが取り扱った『少女ムシエット』に見られるが、この映画が原作に対してもつ込み入った関係をめぐって展開された重層的な議論を、ランシエール論文の末尾にある「二重の超過」(double excès) という言葉に要約することができる。小説原作の視覚的部分、あるいは、それをもってこそ文学が現代的性格をもつ視覚的部分に対し、映画は古き表象モードをもつて呼応するが（第一の「超過」＝行き過ぎ）、それと同時に映画は小説原作のもっとも文学的部分（映画的でない部分）を生かし、現代的映画の糧にする（第二の「超過」＝行き過ぎ）。

第三のケースは『小城之春』の場合である。文学原作をもたぬこの作品では、『田舎司祭の日記』と『少女ムシエット』の

ように、小説が提供したもののうち何を取り入れ何を捨象するか、また、何を新たに作り出すかを考案することが問題ではなく、ひとつの映画作品の内部において、ある文学的なものを発明することが問題なのである。なるほど、『小城之春』は、洗練された映画的表现が特に評価されるのだが、この映画的表现はいつたい何なのかを追究してみれば、文学的なものの発明という側面を考慮に入れなければならないわけではないだろう。まさに文学的なものを作り出すことによってこそ、この作品はもっとも高度な映画的表现を手に入れることができたのである。このケースは、バザンの議論とランシエールの主張にこだまする。そして、この作品を手掛けた費穆はロベルト・ブレッソンにこだまする映画作家である。

二〇〇二年に、中国第五世代を代表する監督のひとり、田壮壮による『小城之春』の同名リメイク作品（邦題『春の惑い』）が製作された。費穆の原作と異なり、田壮壮のリメイクはヒロインのモノローグを削除している。言葉にではなく、映像に語らせようとした田監督は「映画的表现」、「映画言語」を求めているのかもしれないが、作品の出来栄えが芳しいといえるには程遠かった。このことが、本論の検討してきたことを裏付けるものになっていなかろうか。

注

- 1 アンドレ・バザン、『田舎司祭の日記』とロベール・ブレッソンの文体論』、『映画とは何か』Ⅳ（小海永二訳）、美術出版社、一九七七年、四四頁。
- 2 同上、四六頁。
- 3 同上、四六頁。
- 4 ジョルジュ・ベルナノス、『ベルナノス著作集2』（渡辺一民・松崎芳隆訳）、春秋社、一九七七年、一〇三頁。
- 5 『映画とは何か』Ⅳ、四六頁。
- 6 同上、四七頁。
- 7 同上、六六頁。
- 8 同上。
- 9 Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001, 18.
- 10 Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, La fabrique éditions, 2011, 73.
- 11 ジャック・ランシエール、『イメージの運命』（堀潤之訳）、平凡社、二〇一〇年、一六一―一六四頁。
- 12 *Les écarts du cinéma*, 49-50.
- 13 ジョルジュ・ベルナノス、『ベルナノス著作集2』（渡辺一民・松崎芳隆訳）、春秋社、一九七七年、二七九頁。
- 14 *Les écarts du cinéma*, 54.
- 15 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、一九八七年、一二六頁。
- 16 ジル・ドウルーズ、『シネマ1＊運動イメージ』（財津理、齋藤範訳）、法政大学出版局、二〇〇八年、一九一―一九四頁。
- 17 冒頭のシヨットについてのランシエールの検討に関して、*Les écarts du cinéma*, 55-60, 「超叙述」に関しては同書 p.73.
- 18 *Ibid.*, 61.
- 19 *ibid.*
- 20 『シネマトグラフ覚書 映画監督のノート』、四五頁。
- 21 *Les écarts du cinéma*, 63-68.
- 22 *ibid.*, 68.
- 23 *ibid.*, 73-74.
- 24 『映画とは何か』Ⅳ、六八頁。