

文学と映画のあいだ

アンドレ・ブルトンが『黒いユーモア選集』で引用している、ジョナサン・スウィフトの次のような指摘から話を始めよう。「象は、一般に実際より小さく描かれるが、蚤は常に大きく描かれる」。この指摘は、文学と映画の間にある1つの法則を思わせる。つまり、長編小説は、それを脚色した映画ではしばしば圧縮されるが、これに対し、短い作品は映画化に際してむしろ拡大され、増幅されるということである。前者に関しては、トルストイの長大な小説『アンナ・カレーニナ』の映画化の試み、とりわけクラレンス・ブラウン（1935）、バーナード・ローズ（1997）、およびジョー・ライト（2012）のそれが、また後者に関しては、フィッツジェラルドの掌篇『ベンジャミン・バトンの数奇な人生』（1922）のデヴィッド・フィンチャーによる「脚色」（2008）が参考になるだろう。

これらの例が興味を引くのは、圧縮と拡大という、この二重の法則が文学と映画との諸関係を明らかにするのに一役買うからである。ここには、アリストテレスが『詩学』において考慮するように促していた根本的な問題に加え、あるメディア（表現媒体）から別のメディア（表現媒体）への「翻訳」の問題（ロマン・ヤコブソンが「記号間変換」と呼んだもの）が含まれている。こうした翻訳ないし変換が示唆するのは、文学と映画という2つの表現媒体の差異であると同時に、それぞれの記号システムの差異に応じた解決法のありように

ほかならない。

1.

「映画が文学のあとからやってくるとすれば、映画は何の役に立つのか」。ジャン＝リュック・ゴダールのこの問いは、確かに議論の立派な主題になる。なぜあとからやってくるものは劣るのか、さらには役に立たないのか。この問いに答えるために、まず、上に見た「圧縮」のケースから検討を始めたい。『アンナ・カレーニナ』の場合、原作を脚色していると主張する映画は、概ね以下のような物語をなぞることになるだろう。

「若くしてアレクセイ・カレーニンと結婚したアンナ・カレーニナは、貞節な妻であり、少年セリョージャの母親である。兄オブロンスキーを訪ねてモスクワに赴いた彼女は、列車を降りる際にすれ違った美貌の将校ヴロンスキー伯爵と恋に落ちる。彼女は激しい恋心と戦うが、ついには道ならぬ恋の罪深い幸福に身を委ねる。やがて妊娠したアンナは、自らが犯した過ちを悔い、罪の意識に打ちひしがれて、夫に不倫を告白する決意をする……」

こうした物語の骨子は映画の中にも残されるが、一方で映画は、原作に対して3つの方法で変形を施し、原作から距離を取ることができる。当然予想されるように、この変形は、映像、ことば、そして音楽という、映画言語の3つの主要な分野に関わるものである。原作の中心場面、つまり、ア

ンナとやがて恋人となるヴロンスキーとの出会いの場면을例に、こうした変形がどのように行われているかを見ることにしよう。

「ヴロンスキーは車内に入ると、立ち止まり、出て行く婦人を通した。社交界の人士の如才なさから、彼は一目でこの婦人が上流階級の女性であることを見抜いていた。[…] 思わず振り返ると、その女性は自分を見つめている男の方に顔を向けた。彼女の灰色の目は、ヴロンスキーに暖かく好意的な視線を送り返した。まるで、彼が誰なのか分かっているかのように」

トルストイの原文では、「出会い」の場面は2人の男女の間の視線の交換を軸に組み立てられている。それは、交わるまなざしの古典的な瞬間であり、そこでは、すべてがまなざしによる感情のやりとりに収斂する。こうした事実とは、もちろんそれ自体は映画の製作にとって障害になるわけではない。たとえばジョー・ライトの映画では、原作が強調する視線の交換が、ヴロンスキーによるアンナのまなざしの「読み取り」を明示するシーンによって補完されているが、映画は、この場面に濃密さを与えるために、もっと都合のよい別の方法を利用することができる。つまり音楽のことである。

「映画の作者は、作家がペンで書くように、カメラによって書く」とアレクサンドル・アストリュックは述べていた。ほぼ同じ意味で、フランソワ・トリュフォーは次のように主張する。「私がよいシナリオだと納得するのは、映画人によって書かれたものだけだ」と。ここで強調したいのは、「映画人」はカメラに還元されないという

ことである。原作としてのテキストが単一記号論的なものであるとするなら、そのテキストに対して、複数記号論的な実体としての映画が存在すると言ってもよいだろう。

ジョー・ライトの映画では、事実、アンナとヴロンスキーが密かにまなざしを交わす短い瞬間に、音楽の雛形のようないくつかの音階が添えられている。燕の飛翔を思わせるこれらの音階は、単純であるにもかかわらず、観る者の記憶を呼び覚ます。冒頭で聞く映画のテーマ、アンナの兄およびアンナ自身と結びついたテーマ（その意味でオペラのモチーフと呼びうるもの）が喚起されているからである。

テキストに対する映画の関係は、原作が長ければ必然的に不足したものとなるが、映画が原作にはない何かを付け加えることで、時には過剰なものにもなる。映画はまた、元のテキストにあった要素を別の場所に移しかえることもできる。たとえばジョー・ライトは、鉄道保守員の事故死という、小説では悪夢として描かれていた挿話を、観察された事実と見なす選択をしている。映画では、事故が起きるのは、ヴロンスキーがアンナの手にくすをするまさにその瞬間なのである。この選択は、不倫という悲劇的状况を愛の欲望に結びつけることで、トルストイの小説を自分なりに解釈しようとする映画の作り手の意図をよく示している。

ここで、トルストイの描写における騒音の重要性を指摘しておこう。それは、映画の作者に特別な処理法のヒントを与えている。たとえばハンマーの音をとくに価値づけるような、細部を増幅する方法である。

1935年のクラレンス・ブラウンの映画では、ハンマーの音とアンナの自殺のシーンが重ねられていた。延々と続くこの騒音は、鳴るのをやめない鐘のように、シークエンス全体にまわりついている。ジョー・ライトは、ハンマーの音に纏わる特性をアンナの自殺とは結びつけていないが、その直前の、アンナとヴロンスキーとの決別に続くシーンで活用することになる。

一方、細部の拡大という次元でバーナード・ローズが採用したのは、これとは別の戦略だった。トルストイは自殺の瞬間にアンナの脳裏に甦るイメージに言及している。「以前、川に飛び込もうとする時に抱いていたのと似た感情が彼女の心をとらえ、アンナは十字を切った。このなじみの行為が彼女の魂に青春時代と子供時代の無数の思い出を呼び起こした」。ローズの映画は、主観的なフラッシュバックによってこうした心理的イメージを出現させ、そしてシークエンスの最後で、消え入ろう多くのイメージによって、小説の語り手のコメントを象徴的に示したのである。ついでながら、この映画に関しては、主人公の自殺に伴う図像的参照（呼び出し）に常に驚かされる。言うまでもなく、1877年頃にモネが描いた一連の「サン＝ラザール駅」のことである。

小説の映画の圧縮が、映画作家の二重の「感覚」に訴えることでどのような変換を可能にするのか、この点について『アンナ・カレーニナ』が教えてくれるのは、おそらく以上のようなことである。ここで言う二重の「感覚」とは、映画という特殊な素材に対する感覚と、創造性のそのことであり、後者は、原作の解釈に属する、あ

る種の思い入れにまで拡大することができる。このことは、それぞれの芸術分野の固有性に関する議論を必然的に導くことになる。たとえばアンドレ・ジッドが主張していたのは、各々の固有性の良心的な尊重ということだった。

「私には、いかなる混同も、つまり1つの芸術の他の芸術へのいかなる侵害も有害なものに思える。[...]」どの芸術分野も固有の手段と雄弁術、そして表現方法を持っている。そのような差異化の必要から、[...] 私は特段の先入観なしに、というよりはある種の直感によって、自分の小説や物語から風景あるいは人物の描写をほぼすべて追放した。それらは私には絵画に属するものと思われたからだ」

すばらしい気配りである。とはいえ、文学に対する絵画の、あるいは映画に対する演劇の数々の侵入（そしてその反対のケース）は、こうした考え方を否定している。ジョー・ライトの映画のポスターは、ジッドの主張とは裏腹に演劇性への明らかな思い入れを示している。そうした演劇性は、アンナが夫から注意深く見られているなか、自己の情念を公然と発散させる決定的なシーンで見られるように、この映画を支配しているものなのである。

2.

ゴダールが言うように、映画は「あとから」やってくるが、それはテキストを真似るためではなく、新たな表現（表象）を創出するためである。デヴィッド・フィンチャーによる『ベンジャミン・バトン』の映画化についても事情は同じで、この短編の拡大過程に関してとりわけ興味を引くの

は、映画への変換に伴う膨大な「語り」の作業なのだ。アンドレ・バザンに倣って言えば、映画がなすべきことは「翻訳」でも「自由な翻案」でもなく——たとえそれが「愛情に満ちた敬意」からであるとしても——、「小説の上に二次過程にある別の作品を構築すること」にはかならない。映画とは、この場合、「小説に比肩しうる、あるいはそれに値する存在」なのではなく、いわば「増幅された小説」なのである。

もしある人が年老いて生まれ、普通の人間とは逆の方向に成長し、ついには新生児の状態で死んだらどうなるか。スコット・フィッツジェラルドのこの突飛な仮説は、2008年のデヴィッド・フィンチャーの映画でもそのまま踏襲されている。ただし、映画の舞台は原作のボルチモアからニューオリンズへ移され、ハリケーン「カトリーナ」の襲来という、2005年8月に実際に起きた出来事が背景に置かれることで、ここでは（同時代への参照という）もう1つの語りの文脈が導入されている。フィンチャーの試みは、さまざまなレベルで映画の語りの構造を複雑化することにある（たとえば、原作の単一の語り手に対して、映画の「作者／語り手」は、複数の登場人物の「声」を通して観客に語りかける）、その意味では、ジェラルド・ジュネットが定義したカテゴリーに従い、この映画の「物語内容」 *histoire*、「物語言説」 *récit*、「物語行為」 *narration* を分析することが可能である。

だが、なぜ「複雑化」なのか？ シャドックなら、「複雑にできるのであれば、どうして簡単にするのか」と言うかもしれない（シャドックとは、60年代末に非常

に人気のあったテレビアニメの登場人物である）。その答えは、おそらく映画の冒頭にある。

ちなみに原作者のフィッツジェラルド自身は、年とともに若返るという不思議な人生の物語を正当化する上で、きわめて漠然とした仮説しか示していない。つまりバトン夫妻は、当時としては珍しく、産科での出産を選択していたのだが、小説家は、「こうしたアナクロニズムと、これから私が語ろうとしている異常な物語の間に何か関係があったかどうかはわからない」と記しているにすぎない。

一方のフィンチャーは、逆さまの人生という基本原理を説明する、よりもっともらしい仮説の必要を感じていた。映画の中で、盲目の時計工と時間の可逆性が結びつけられているのはそのためで、この時計工が拵えた駅の大時計は針が逆に進むように工夫されている。戦争で息子を失った時計工は、そうやって時間を遡ろうとしたのである。

結論にかえて、作家であり、また映画の作者でもあったマルグリット・デュラスを引きながら、この議論を閉じることにしよう。

「映画はテキストを停止し、その後裔、すなわち想像的なものを死によって打ち砕く。閉じるということ、想像的なものに終止符を打つこと、それが映画の美德である。この停止、あるいは閉じる行為が映画と呼ばれる。よきにせよ悪しきにせよ、映画はこうした決定的な停止を表現する。それは一度限りの、そして永遠の固定なのである」



〔付記〕

上に掲載したドミニク・シャトー氏（パリ第1大学名誉教授）の論考は、2016年12月3日に「*La relation entre la littérature et le cinéma*」（「文学と映画のあいだ」）と題して行われた青山フランス文学会主催講演の原稿を、『論集』用に改稿していただいたものです。また、「講演要旨」は、当日の通訳をお引き受けいただいた成城大学の北山研二先生の訳稿をもとに作成したものであることをお断りしておきます。講演原稿の掲載を快諾されたシャトー氏、ならびに貴重な訳稿の使用をお認めいただいた北山先生に改めて御礼申し上げます。