文芸映画の彼方へ

(映画を信じた男——アンドレ・バザン論 IV)

野　崎　　歓

1. 〈不純な映画〉のために

文学作品を原作とする「文芸映画」や，文学と映画の関係をめぐっては，概略二方向の対照的な議論が存在する。一方には，本来「絶対的な差異」として共存するはずの両者を比較検討するのは「対象の矮小化」でしかないと戒める立場がある[1]。それに対し，素材の加工としての「脚色」こそはあらゆる映画の成立基盤だとし，その特権的な例として文学の映画化を考えようとする立場もある[2]。

こうしたいわば本質主義的な立論とは別に，はるかに慎ましく常識的ながら，作品の豊かな読みを提起する点では劣らない，第三の立場も存在する。すなわち，議論を狭義の「文芸映画」に限り，文学から映画へという道筋をいったん認めた上で，映画固有の新たな創造の可能性を具体例に則して分析しようとする立場である。

このごく平凡なタイプの「文芸映画」論が，実は戦後フランスの映画批評史においてきわめて重要な議論のフィールドを形成し，実際の映画制作の方向性をも左右するほどの影響力をふるったのである。小説の映画化はいかにあるべきかをめぐって戦わされた議論を通して，若い世代の映画観が明確になり，それがヌーヴェル・ヴァーグの実践に直結する意味を担った。そうした歴史的文脈の中で，アンドレ・バザンの批評が担った役割を考察することが本稿の目的である[3]。

それにしても，フランス映画批評にとって「文芸映画」が，重大な意義を持つテーマとなったのはなぜなのか。そこには戦後の一時期，文学作品の映画化が圧倒的に優位を占めた，フランス映画界の状況が関係していた。バザンの有名な文章の表題に倣うなら[4]，同時代フランスの映画を論じることが，すなわち「非純粋映画のために」論じ，「脚色」の是非を論じることになるという特殊事情があったのである。ジッド原作，ジャン・ドラノワ監督『田園交響楽』(46年)，ラディゲ原作，クロード・オータ

ン＝ララ監督『肉体の悪魔』(46年)，スタンダール原作，クリスチャン＝ジャック監督『パルムの僧院』(47年)，コレット原作，クロード・オータン＝ララ監督『青い麦』(54年) といったところが，当時主流をなした文芸物のうち，今なおよく知られる「名画」の一例である。いずれの場合も先立つものは「名作」とされる小説であり，その評判にあやかる形で企画された作品であることは疑いえない。

その間の事情をいち早く批判したのはアレクサンドル・アストリュクだった。パリ解放の翌々年，すでにアストリュクは「フランス映画における脚本の危機」という文章を発表し[5]，原作に頼るフランス映画の脆弱さを告発している。アメリカ映画が豊かなアイディアを盛り込んだ脚本を誇るのに対し，フランスでは脚本はおよそ蔑ろにされている。「人気小説を行き当たりばったりに取り上げ」る例ばかりだが，それは「想像力の危機」以外の何物でもない。「現代小説と比べた場合，映画の物語技法の乏しさには唖然たらざるをえない」というのが，1946年の時点での彼の問題提起であった。

アストリュクと同じく左翼批評陣営からは「親米」派のレッテルを貼られる存在ながら，バザンはフランス文芸映画に対しはるかに寛容な姿勢を示す。この問題に関し彼が残した包括的な論文，「非純粋映画のために」で述べられているのは，結局のところ，映画が文学作品に題材を求めるのは歴史的必然であるということだ。歴史的とは二重の意味においてである。

まず第一に，六十年たらずの歴史しか持たぬ映画芸術が，はるかに豊かな伝統を誇る文学の「素晴らしい資産」に力を借りようとするのは，「諸芸術に共通する進化の法則」に照らしても当然のことだとバザンは考える (p. 83)。第二に，それとは一見矛盾して響くが，バザンによれば映画は初期の猛烈な技術的発展の段階を過ぎて，今や成熟期に入った。サイレントからトーキーの確立に至る，「1938年頃まで」のあいだ，映画の歴史とはすなわち技術的進歩の歴史であり，新たな表現技法の出現が，表現内容の拡張につながってきた。それは何を撮っても「大文字のシネマ」の実現につながるという映画の開拓時代だった。だが今や映画技術はほぼ完成に達し，それに伴い「内容と形式の関係における転倒」が生じたとバザンは考える (p. 105)。文芸映画はその証左である。つまり映画は映画のみに固有の視覚的表現という閉域を出て，より一般的な主題をわがものとする時期に入ったのだ。むろん「『日は昇る』〔マルセル・カルネ監督〕や『ゲームの規則』〔ジャン・ルノワール監督〕，『我等の生涯の最良の年』〔ウィリアム・ワイラー監督〕」のようなオリジナル脚本による傑作が次々に生まれるに越したことはない。しかし十分な表現能力を備えるに至った映画が，表現すべき中身

を文学に求めることを咎めるのは，サイレント時代の「純粋映画」に対するノスタルジーでしかあるまい。文芸映画花盛りというのが現状である以上，批評家は「どんなものであれ映画の進化のしるしに対する謙遜さと，方法的な慎重さ」(p. 102) をもってその現象に対処すべきだというのがバザンの主張である。

オーソン・ウェルズを絶対的に擁護する「過激派」の資質を備えつつ，カルネやクレマンの映画を丁寧に論じもする「保守派」的穏健さを失わないバザンの一面をよく示す結論と言うべきだろう。ただしこの文章の結びにおいて，重要な主題を扱う映画は，「主題を前にして自らを消し透明と化すことを目指さなければならない」(p. 105) という，いささか謎めいた文章が記されていることは記憶しておこう。すでに見たとおり，重大な社会問題を「ありのままにとらえた」と称される類の「リアリズム」作品に，バザンは敢えて「形式主義者」の立場から痛烈な批判を加えたのだった。「題材ではなくスタイルのリアリズム」を重視するはずのバザンが，文芸映画をめぐってはスタイルの「消失」，「透明化」を理想とするかのような口ぶりなのだが，それはいったいなぜなのか。小説を映画化するにあたり，映画が自らを「透明化」するとはいかなる事態をさすのか。

そうした疑問を解く鍵は，ロベール・ブレッソンという固有名詞のうちにある。「文芸物」の制約をいわば極限まで突き詰めることで，まったく独自の創造の領域を切り開いたブレッソンの作品をめぐる，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」をここで検討しなければならない。

2.『田舎司祭の日記』の成功

1901 年に生まれ，『ラルジャン』(84 年) 以降残念ながら新作はないものの，しかし今なお健在のロベール・ブレッソンは，終戦直後のフランスにおいて，「親米派」からも高く評価される稀なフランス人監督の一人だった。処女長編『罪の天使たち』(43 年)，そしてとりわけ戦後の第二作『ブローニュの森の貴婦人たち』(45 年) により，ブレッソンは一躍，若い映画狂たちの崇拝の対象となる。「『ブローニュの森の貴婦人たち』は野次られ，貶められ，無理解に晒されながらも，同時に映画狂やシネクラブの偏愛する映画となったという点で『ゲームの規則』と似ている」とフランソワ・トリュフォーは回想している。「『ブローニュの森の貴婦人たち』は封切り当時，意図せずして挑発的な作品とみなされてしまった。やがて少数の映画狂たちがその虜となり，彼らはこの映画を丸暗記したほどだ。(……) バザン，ドニオル＝ヴァルクローズ，ロ

ジェ・レーナルト，アストリュク，ベッケルといった面々が『ブローニュ』の擁護者だった[6]。」

ここでブレッソンの最初の長編二作について詳しく触れる余裕はないが，双方ともフランス的文芸映画の系譜に一応は含まれうる作品であることのみ記しておこう。『罪の天使たち』はカトリック神父の原案による，女子修道院を舞台とするドラマだが，せりふを有名作家ジャン・ジロドゥが担当している。『ブローニュの森の貴婦人たち』はディドロ『運命論者ジャック』の一挿話を現代に舞台を置き換えて映画化したもので，せりふはジャン・コクトーによるものである。いずれも毅然たる映画的統一性をすでに備えた作品だが，その鮮烈さゆえ逆に理解を得られにくかったことはトリュフォーの証言にある通りだ。

前作から六年ぶりの新作となった『田舎司祭の日記』によって，マージナルな鬼才というブレッソンの位置は大きく変化することになる。カトリック作家ベルナノスの代表作[7]の映画化であるこの作品は，封切り直後から評判を呼び，とりわけカトリック系の大物文学者・批評家たちによる絶賛を受けて，監督ブレッソンの評価は「映画狂」のサークルを越えて決定的に高まったのだった。

1951年2月7日の封切りから一週間後には，まず作家ジュリアン・グリーンが口火を切って，これは「全体が内的生活に捧げられた作品であろうとも，いささかの譲歩もなくスクリーンに移植しうる」ことを示した点で，「フランス映画の歴史のみならず，端的に映画史そのものにとって」記念碑的な作品であると讃えた[8]。「まさに魂が魂に語りかけてくるような作品だ。目に見えぬものの存在がここではひしひしと実感される」というグリーンの驚嘆に呼応するかのように，続いてフランソワ・モーリアック——翌年にはノーベル文学賞を受賞することになる大御所——が最大級の賛辞を寄せた。

「もし神が，現世におけるその実在の，生き生きとした，ほとんど目の眩むほどの痕跡を，人間の顔のうちに残したとしたなら？　もし観客の前に張り渡されたスクリーンが，人となった神の血と汗を，一度限り拭ったあの布であり，それがわれわれの盲いた目，閉ざされた心に向かってむなしくも差し出されているのだとしたら？[9]」

すなわちブレッソンの映画は，聖人の受苦をそのまま写し取った〈聖骸布〉だというのである。面白いことに『テレーズ・デスケルー』の作家は，バザン的映画の存在論をそっくり適用したかのような表現によって『田舎司祭の日記』を讃えたのだ。

さらに翌月になると，サイレント時代「前衛」派の巨匠として鳴らしたマルセル・レルビエ監督が，「30年間のサイレントの歴史と20年間のトーキーの歴史の合流地

点」に達した史上初の映画であるとして『田舎司祭の日記』を褒めちぎる。「心の内で展開される“高貴な”，ほとんど翻訳不可能なドラマ」に見事な「映像上の等価物」を与えた，「完璧な映画化」という評価はここで決定的となる(10)。

こうしてたちまちのうちに，稀な傑作というお墨付きを文壇および映画界の長老たちから賜った『田舎司祭の日記』について，批評家がさらに言辞を弄する余地があったろうか？　だがまさしく，称賛の言葉に覆われて見分けにくくなってしまった，ブレッソン作品を支えるメカニズムそのものを抽出する作業がなお手つかずのまま残されていた。この作品が「目に見えぬものの存在」を感じさせることに成功しているとすれば，それはどうしてなのか。ブレッソン作品は，ベルナノスの原作と実際のところいかなる関係にあるのか――そうした疑問に，バザンの批評が具体的な答えを与えることになる。

3. ベルナノスからブレッソンへ

オーソン・ウェルズを擁護した時と同じく，さらにはネオレアリスモを論じた時と同じく，バザンはブレッソン作品に関してもそれが引き起こした最初の反響を見届けた後に発言した。創刊されて間もない『カイエ・デュ・シネマ』第3号巻頭に掲載された論文，「『田舎司祭の日記』とロベール・ブレッソンの文体論」は，満を持してという形容にふさわしい力作であり，分量的にも他の掲載記事を圧倒する異例の長さを誇る(11)。

「『田舎司祭の日記』とともに，映画的脚色の新たな段階が始まる」――結論から先に見るならば，それがこの論文におけるバザンの主張である。従来，文芸映画には二つの道がありえた。一つは，映画は小説の「翻訳」であり，「忠実さ」，すなわち「原作の精神の尊重」を旨として「必要な等価的表現」を探求すべきであるとする考え方に基づく映画化だ。そこで目指されるのはモデルとなる書物に「相当する」ような作品である。『肉体の悪魔』や『田園交響楽』を，バザンはその代表例としてあげる。

第一の道が「最も一般的な規則」を示すのに対し，原作を単なる発想源として自由に扱い，小説家に対する「共感」から出発して，小説の代わりというよりも「その傍らに存在して，二重星のように小説とカップルを作ろうとする」例もある。『ピクニック』や『河』のジャン・ルノワールがそれに当たる。映画が原作をしのぐ可能性を含むこの方法は，しかしもっぱら映画作家側の「天才」に依拠する例外的なものだとバザンは考える。

ブレッソンが示した第三の道とは，原作への「忠実さ」とも，「発想源」としての使用とも異なる。「ここではもはや，たとえどれほど忠実に，巧妙にであろうとも，翻訳するということは問題にならず，(……) 自由にインスピレーションを求めるということも問題にならない。小説に基づきながら，映画によって，第二の状態にある作品を創造することが問題なのだ。それは小説に“比べうる”映画や小説に“ふさわしい”映画ではなく，ある新しい美学的産物，いわば小説に映画を掛け合わせたとでもいうべきものである。」(p. 126) 文末の「小説に映画を掛け合わせた」ものという表現――〈小説×映画〉とでも記すべきか――に何やら不思議な響きがある。だがこれは単なるレトリックではなく，原作の小説と映画の画面とがそれぞれ独立を保ったまま，融合されずにむしろ互いをぶつけ合う中で新たな意味を生み出すという，ブレッソン作品独特のメカニズムを端的に表現する言葉なのである。だがそうした〈小説×映画〉の実質を探るためには，まず原作のより具体的な相貌に触れなければならない。

そもそも，ベルナノスの作品とはいかなる小説なのか。テクストのはらむ特異な要素をここで確認しておくことにしよう。『田舎司祭の日記』は，タイトルに明らかなとおり，寒村アンブリクールに赴任した新米司祭の日記という体裁を取った小説である。「私の教区はほかの教区と何のかわりもない。どの教区もみんなそっくりだ。むろん今の時代の教区のことである。」冒頭から日記は，村人の冷淡な敵意を含む無関心と，自らの無力とに対する苦悩を滲ませて，痛々しいまでの暗鬱さを印象づける。「要するに，私の教区は倦怠に蝕まれている。(……) 眼の前で倦怠に蝕まれていくのだがどうすることもできない。たぶんそのうち倦怠は私たちにも伝染して，自分の中にあの癌を発見することになるだろう。それでも人は，なおずいぶん長いこと生きていられるらしい[12]。」(邦訳 p. 15)

実はこの若い司祭は胃癌に冒されており，寒村での短く苦しい勤めの果てに絶命してしまうのだから，冒頭におけるこの「癌」の一語はあざとくも象徴的な比喩になっている。しかしベルナノスの小説家としての特徴は，そうした象徴表現の技巧を越えて，獣的なまでに生々しく迫る言葉の迫力にある。実際，ベルナノスの文章には読み手の精神に取りつくような粘着力を持った描写が隅々にまで潜み，動物や生物の比喩がとりわけ喚起的な効果を発揮している。司祭が赴任先の村を眺め下ろす一節は，その好個の見本である。

深く吸い込むとそのまま腹まで落ちてきそうな，あの細かい雨が降っていた。サン＝ヴァーストの丘に立つと，突然，十一月の陰鬱な空の下に，村が押しつぶ

されたような，みじめな姿を現した。雨はその上に一面に煙っていて，村は濡れそぼった草の中にまるで疲れ切った獣のように横たわっていた。何と小さいのだろう，この村は！　しかもその村が私の教区なのだ。それは私の教区だが，そのために私は何もしてやれない。(……) このときほど，村の孤独を，そして自分の孤独を痛切に感じたことはなかった。私は霧の中で咳こむのが聞こえる，あの家畜たちのことを考えた。やがて，鞄を小脇に学校から帰ってくる小さな牛飼いが，水浸しの牧草地を横切って，暖かな，牧草の匂いのする牛小屋へ連れ戻すだろう……。そして村も，泥の中で幾夜も過ごした果てに，主人が現れて，どこかあてにもならぬ，想像もできない隠れ家へと導いていってくれるのを――たいして期待もせず――待っているかのようだった（邦訳 pp. 15-16)。

しつこく降り注ぐ雨，濡れそぼった草，村を取り巻く泥濘などの物質的な手応えが，動物たちの形象によりいっそう強められ，救いから見放されたまま，絶望と闇に沈もうとする一個の小世界の存在が，文章から戦慄的に浮かび上がってくる。それはまさに「映像的喚起力に富む」と評される類のテクストなのである。

この小説冒頭と比較するだけで，ブレッソンの映画の異質さはまざまざと感知される。映画には「疲れ切った獣のように」横たわった村の姿もなければ，霧の中の牛たちの影もなく，「癌」のごとき倦怠をめぐる言葉もない。たとえば主人公を丘の上に立たせ，村をロングショットで一望するといった画面を挿入することは容易であり，またそれが原作に「忠実」な「翻訳」のしかたでもあるだろう。だが「アンブリクール」という地名標識のアップに続けて，主人公の司祭の顔を捉え，次いで村の屋敷の門前に立つ彼の姿を映す画面は，きびきびと素早いリズムを刻みながら，そこにベルナノス的粘着質の文体を「翻訳」しようという配慮をほとんどうかがわせず，原作に含まれる放恣なまでのイメージの豊かさは，そっけないほど単純な画面構成によって退けられてしまっている。

小説と映画のそうした相違を，バザンは端的に，「両者のうち映像がぎっしり詰まっているのは小説の方なのだ」と表現した。バザンがその例として挙げるのは，村に住む伯爵が司祭のもとに，狩りの獲物である兎を差し入れするシーンである。「彼の殺した三，四匹の兎が，獲物袋の底で，見るもおそろしい血糊と灰色の毛の塊を作っていた。(……) 細紐の網目を通して，逆立った毛の間からこちらを見つめる，とても優しい，まだ濡れている眼を私は眺めていた。」(邦訳 p. 89) これが原作の文章である。そこに「視覚的な作り方を要求する」要素が多々含まれていることは言うまでもない

だろう。だがブレッソンは「故意に正反対の方針を取った」のだとバザンは指摘する(p. 110)。事実，彼の画面には「血糊」も「灰色の毛の塊」も，「まだ濡れている眼」もいっさい存在しない。ただぐったりと横たわる，純粋な静物としての兎がそこに認められるのみである。

あらゆるレベルにおいて，こうした表現性の「縮減」が「ほとんど耐えがたいほどの厳しさ」とともに，「計画的」に追求されていることをバザンは強調する。それが当時一般に文芸映画の務めとされていた作業に正面から逆行する試みだったことを，ここで十分に認識する必要があるだろう。バザンはブレッソン作品を，「心理学と演劇の縮減の企て」(p. 118) として定義する。ところがまさに，ブレッソン以外のほぼすべての文芸映画において追求されてきたのは，一定の「心理学」的因果性に基づいて，小説のテクストを「演劇」化し，エクリチュールをその内容に見合うような「場面」に変換する作業にほかならなかった。『肉体の悪魔』を例に取ってみよう。一人称で語られる物語は，映画では一人の青年を主人公とするドラマに「翻訳」される。映画では第二次大戦中に舞台が移され，青年と人妻の駅での出会いは，傷痍軍人を収容する病院での出会いに変えられる。原作の「精神」への忠実さというアリバイのもと，シナリオは気儘な変更を重ね，演出はジェラール・フィリップとミシュリーヌ・プレールというスター俳優たちの魅力をアピールすることに力を注ぐのだ……。

そこで興味深いのは，この種の脚色が必ずや小説に含まれる二次的要素を増大させてしまうという事実である。バザンは言う。「ヴァレリーは小説を，『侯爵夫人は五時にお茶を飲んだ』と言わなければならないという理由で非難した。その伝でいくと，さらに侯爵夫人の姿を実際に見せねばならないという理由で，小説家は映画監督に同情することができよう。」(p. 108) たとえば『肉体の悪魔』原作では主人公の両親はまったく影が薄いが，映画版では頻繁に姿を見せざるを得ず，ジェラール・フィリップが自宅に戻るたびに登場してドラマに一役買う。だがその彼らの姿は，年上の愛人を作って学業を放擲した息子に心を痛め，何とか正道に戻そうとする両親というまったくの紋切り型の図解にすぎず，何とも通俗的である。そしてその通俗さは――バザンはそこまで断じてはいないが――，脚色の問題それ自体に対する監督，脚本家の無反省を示すものに違いない。

ブレッソンの，ベルナノス作品に対する「忠実さ」――「王以上に王党派」(p. 108) とバザンは形容する――が，そうした自堕落なドラマ化とは対照的な「貧しさ」を目指すものであることを，バザンは見抜いている。「小説家の文章が具体的な喚起力をふるうのに対し，映画は映像の貧しさをたえず突きつけてくる。その映像は，展開さ

れずに終わるというだけの理由により，われわれの前からそっと姿を消していくのである。」(p. 110) 事実，ブレッソン作品を見直すならば，それはことごとく逃げ去る映像から成り立っているという印象を禁じえない。「ここでは出来事は，その完遂が精神に満足感を与えるような，情念の力学的な諸法則に従って組織されてはいない」(p. 116) というバザンの言葉を，われわれはいくらでも実際例によって敷衍することができるだろう。

何しろブレッソンの演出は挙げて，本来劇的な「シーン」を形作るはずの素材を切り詰め，できるかぎりドラマを消失させることに力を注ぐのである[13]。

司祭が訪問先でコーヒーをふるまわれ，それを飲んだ後に具合が悪くなり遂に泥道で失神するシーン。訪問先の人間の姿をブレッソンは完全に削除し，画面では司祭に向かって，ただコーヒーカップを持った手のみが差し出される。映像を断片化し，画面間の因果関係を省略する話法により，事件に至る道筋は断ち切られる。若い司祭はスクリーン上で常に厳しい孤独を課せられ，またキャメラは彼の孤独のみを凝視し続けるのだ。演劇に対する映画の独自性とは「存在と物の各部分を孤立させ，独立させて，それにより新たな相互関係を与える」点にあると監督は後に述べる[14]。『田舎司祭の日記』が示すのはまさにそうした孤立化の演出であり，人物間の劇は孤独と孤独の衝突として構築される。

村の伯爵家の人々と司祭の交流が，原作では小説的興味の中心となっている。伯爵家の屋敷と，司祭館とのあいだの往来をとおして，一家の秘密が明かされ，めいめいの抱える憎悪と苦悶が吐露されていく。だが映画では，屋敷の柵を開けて司祭が入っていったかと思うと，次の瞬間には彼が出てきてそれで終わるという一場面が如実に示すように，「シーン」はその語にふさわしい演劇的内実をとことん奪われている。むろん，幼い息子の死を始めとする数々の苦悩に苛まれて神を呪うに至った伯爵夫人が，その頑な心を司祭に開く有名なくだりは，映画版でも十数分にわたる力のこもった「シーン」として再現されてはいる。だがそこでは，「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」といった，夫の不実をなじる言葉も，「あなたはせめて子供の死ぬところをご覧になったことがおありでして？」という悲痛なせりふも削除されている。さらに劇的要素の消失を鮮やかに示すのは，夫人が息子の肖像を収めたメダイヨンを，激情に駆られ暖炉に投じる場面である。原作では司祭は急いで「腕を火の中へ突っ込み」，「袖の布を肘のところまで焦がし」てメダイヨンを拾い上げる。「私の指からは血が少し流れ，皮膚があちこち火膨れになっていた。夫人はハンカチを裂いて包帯をしてくれた。」だが画面

には焦げた袖も，指から流れる血も，火膨れも，包帯も存在しない。司祭はただそっとメダイヨンを拾い上げるのである。

断固として押し進められるこうした細部の削減と非ドラマ化が，「映画の力を一見否定するかに見えながら，実はそのことによって映画の力を一新する」結果をもたらしているとしたら，それはいったいなぜなのか。そもそも，ブレッソンの映画には何が映っているのか。そう考えたとき，おそらく誰もが想起するのは，それが類まれな〈顔〉の映画だったという印象だろう。上に見た最高度にドラマチックたるべきシーンの最中に，原作で主人公は一種の啓示を得る。「そのときだ。(……) 私が全力をあげて疑惑と，危惧に対して闘っていたそのとき，祈りの精神が私のうちに戻ってきたのだ。」(邦訳 p. 121) そんな内面の出来事を，映画はいかに表現するか。原作のこの箇所に対応すると考えられる瞬間，キャメラは不意に主人公に寄り，彼の顔をアップで捉える。だが特筆すべきは，そのとき映し出される顔の驚くべき無表情さである。それは掛け値なしに，何事をも表出しようとはしない，単なる顔なのである。全編を通して不変の，呆然とした，無防備でしかも感情を欠いた主人公の顔が，ここでもそのまま自らを晒すのみであり，それが何を「表現」しようとしているのかといった問いは，顔の存在そのものによって封じられるかのようだ。

そうした徹底して非ドラマ的な顔の露呈が忘れがたいシーンとして，密かに自殺を考えているらしい伯爵家の娘シャンタルが，司祭のもとを訪れて対峙する場面にも触れておこう。原作のやりとりはここでも大幅に切り詰められ，画面にはただ，シャンタルの顔のみが，不可思議な光芒を放って懺悔室の闇の中に浮かび上がるだけである。しかしながら，「シャンタル嬢の顔が，少しずつ，次第に現れはじめた」(邦訳 p. 98) という原作の一文が暗示しうる異常な出来事を，ここで真に共有しえたという衝撃に，観客は打たれずにいないだろう。

バザンに先立って，すでにブレッソン作品の〈顔〉の特異さは評者たちを深く驚かせていた。モーリアックがキリストの受苦の痕跡をそこに認めたことは上に見た。レルビエはその顔を「『裁かるるジャンヌ』[カール・ドライヤー監督，28年] 以外に先例のない」ものと讃えた。だがバザンの論点は異なる。「魂の最も読みやすい痕跡」としての「顔の尊厳」を守る点で，ブレッソンとドライヤーの共通性を認めながらも，バザンはそこに「映像の優位」ではなく，「対象の優位」に映画の「使命」を求める姿勢を読み取るのである (p. 122)。「演技をしていない限りにおいて」人間の顔は「しるし」としての尊厳を帯びるとバザンは語る。すなわち，内的な心理を外面に投影するが如き「演技」を役者にいっさい禁じ――ブレッソンはこの作品の主人公に，まっ

たく演技経験のない素人を起用した――，あらかじめ方向づけられた表情を持たぬ，「自らの存在にべったりと捕らえられた」だけのものとして顔を撮ることで，出来合いの象徴表現では遠く及ばぬ，強烈な「運命のマスク」が創造されるというのである(pp. 115-116)。

さらにバザンの論のユニークな点は，そうした映像の分析に音声の分析を重ね合わせたことだ。日記という形式を，ブレッソンは主人公のモノローグによって受け継ぐ。それはすべて，原作のテクストの抜粋からなるものだ。「ブレッソンは小説を登場人物たちと同様に取り扱う。(……) 彼は削除はするが，決して凝縮はしない。というのも，削除された後に残っている部分は，やはり原作の一断片だからである。大理石の塊が石切り場から来るように，映画の中で発音される言葉は小説の言葉であり続ける。」(pp. 118-119)

つまりこの作品では，テクストの言葉が「なまの事実」として扱われ，その実質は決して損なわれることなく映画内に取り込まれているとバザンは主張するのである。なるほど，映画の全体にわたって，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，せりふ用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。さらに重要なのは，テクストを読む主人公の声の静謐な平板さ，単調さである。ここでもまた，バザンによれば「一本調子（レクト・トノ）の口調の中で」劇的な効果は「窒息させられている」(p. 111)。その結果残るのは，ドラマチックな要素に還元されない文学的テクストの言葉そのもの，映像とのあいだに毅然と距離を保ち続ける言葉の流れそのものなのである。しかも，両者の距離が解消されることは決してない。

「ここにテクストの絵解きを見るのも，映像の注釈を見るのも，同様に誤りである。それらの併存は，目と耳で捕らえうる現実の乖離を押し進める。」(p. 122) 硬く閉ざされた顔という現実と，高度に文学的なテクストという現実，その双方ともがこの作品にとっては譲り渡すことの不可能な素材なのであり，遂に融合しえぬ両者のあいだの「電位差」，「緊張」が「信じがたい割り増し効果」となって返ってくるのだ[15]。いや，両者の緊張は最後には解かれる――テクストの前に映像が消滅するという結末とともに。司祭の死に続き，彼を看取った友が主任司祭にあてて書いた手紙の朗読で（原作同様に）映画は終わる。スクリーンには朗読に合わせて手紙の文字が映し出されるが，それがやがてただ一面の白と化し，そこに「死亡通知状の十字架のように不器用な」黒い十字架の影が浮かび上がる。バザンによれば，それは映画が「映像を気化させ，小説のテクストのみに場所を譲る」瞬間，「映像の昇天」が成就される瞬間である (p.

123)。それこそは「マラルメの白いページ」のごとく，「スクリーンの最終的な処女性」(p. 110) のうちに「映画的リアリズムの勝利」(p. 124) が眩く輝き渡る瞬間なのである。

4. バザンからトリュフォーへ

以上のようにバザンは，映画による小説の通俗ドラマ化に抗うための闘いと，真にリアルな映画的表現を求めての試行とを『田舎司祭の日記』のうちに見出したのだった。俳優の非演劇的演出をめぐるバザンの分析は，のちにブレッソン自らが自作をめぐって語った言葉によってその正しさが裏付けられた。俳優には「内面の投影」による演技を一切禁じ，映画が「撮影された演劇」に堕すことを妨げなければならないとブレッソンは主張する。そこには，「投影」される「心理」などはいずれにせよ紋切り型でしかありえないとする確信があり，そうした信念に基づき彼は職業俳優を使わず，人物には「蓋をした壺」の如き「閉ざされた」表情を求めるのだ(16)。

原作に含まれるドラマチックな要素の削除もまた，もちろんそうした「蓋をする」作業の一環に違いない。さらに実際の一寒村でのオールロケや台詞の同時録音といった手法も相まって，ブレッソンによる『田舎司祭の日記』は，内部にあらゆる葛藤を孕みながら何も洩らさず，何物にも還元できない，堅固きわまる現実の外貌を備えたのである。

しかも映像と真っ向から対立する形で，内面の日記であるテクストの言葉が併存する。言葉を安易に「翻訳」するのではなく，言葉と映像とを掛け合わせ，双方のあいだの緊張を保ち続けること。全編に及ぶその緊張こそが，通常の文芸映画とはまったく異なる「不可視の」意味作用を可能にし，さらには映像の「昇天」を準備する。それがブレッソンの指し示す文芸映画のあり方だとバザンは考えたのだった。

それにしてもあまりに宗教的，神学的な結論と思われるだろうか。あたかもバザンは，田舎司祭が背負ったのと同じ運命を，映画そのものが背負い，貫徹すると言いたいかのようだ。苦痛に満ちた自己滅却の果てに訪れる，輝かしい栄光。「昇天」assomption という，普通は「聖母の被昇天」を指す単語が，「処女性」virginité なる単語と呼応して論旨を締めくくる様は，確かに映画をめぐるバザンの思考が深くカトリック的な発想に浸されていることを示している。ヌーヴェル・ヴァーグの面々のうち，特にエリック・ロメールが，そうしたバザン批評のカトリック性に強く鼓舞され，映像の明証性と存在の神秘とを直結させる可能性を映画に求めることになるだろう(17)。

そもそも「写真的存在論」に端を発するバザン理論の根拠そのものが，キャメラによって記録された映像への「信仰」のうちにあるのだった。いたずらな表現主義に耽るのではなく，「対象の優位」をできる限り尊重する姿勢を貫き，「石の塊」をそっくり活かすことが，映画にとって真の豊かさを保証するとバザンは考える。小説の言葉をも「現実」として取り込むブレッソンの映画は，そうした彼のリアリズム論に新たな次元を開示したのだった。そしてまた，ブレッソン／バザンの思考に照らす時，そこには逆に，従来の文芸映画を全面的に否定し去る可能性も生じることになる。

そうした徹底的な批判活動に身を投じたのがフランソワ・トリュフォーだったことを，最後に付記しておくことにしよう。脱走兵として収容されていた軍刑務所から釈放され，バザン宅に寄宿していたトリュフォーは，21歳の時に『カイエ』誌上に「フランス映画のある種の傾向」を発表した[18]。「『ヌーヴェル・ヴァーグ』の出現を予告する最初のマニフェスト」(山田宏一) として知られるこの長編論文は，当時の大御所監督を語気鋭く片っ端からこき下ろした問題の文書であり，新世代の勃興の象徴としてフランス映画史に刻まれている。実際にこの「爆弾文書」を読んでみると，それがまさにバザン的文芸映画論を引き継いだものであることがわかる。

ブレッソン論の末尾に，バザンはこう書きつけていた――「ロベール・ブレッソンの後では，オーランシュとボストとは，もはや映画的脚色のヴィオレ＝ル＝デュックにすぎない」(p. 127)。オーランシュとボストは『肉体の悪魔』『田園交響楽』『青い麦』『居酒屋』その他，戦後フランス文芸映画の脚本を一手に引き受けた脚本家コンビである。またヴィオレ＝ル＝デュックは19世紀，中世建築の修復に功績をあげながらも，杜撰な考証に基づく修復法が批判されることも多い建築家だ。要するにバザンは，ブレッソンの登場によって従来の「脚色」概念が一気に古びたと指摘したのである。

トリュフォーの論文は，まさにそのバザンの指摘を受けて，「心理的リアリズム」を得意とするフランス映画の「良質の伝統」なるものは，実のところマンネリズムの伝統でしかないと弾劾する。その際，名作をだしに凡庸なドラマを垂れ流しにしてきた元凶として徹底的に非難されているのがオーランシュとボストなのである。とりわけ，『田舎司祭の日記』の映画化が，最初オーランシュとボストの脚本により企てられたが，原作者の承諾を得られずに終わった一件を，その没になった脚本からの引用をもとに詳しく論じるくだりは，苛烈な分析が冴え渡っている[19]。バザンのブレッソン論でごく控えめにしか提示されていなかった，伝統的フランス映画に対する批判を熱烈に展開することで，トリュフォーはバザン主義を過激に継承したのだ。

だがそれだけではない。やがて映画監督となったトリュフォーは，偏愛してやまない作家アンリ＝ピエール・ロシェの小説を，自ら脚色し映画化した（『突然炎のごとく』1962年）。彼もまたフランス文芸映画の伝統に参入したわけだが，そこでトリュフォーが目指したのは「文学的な映画というよりは映画的な小説」をということだった。最初の数行からロシェの文体に「雷の一撃をうけたように魅せられた」と語るトリュフォーは，その文体が「映像にはなりにくいけれどもあまりにも美しすぎたり，せりふにも変えられないような場合」には，「そのままナレーションにして映画全体に流す」方法を採った[20]。テクストを読む声の抑制された調子と，主演男優オスカー・ウェルナーの，控え目で「謙虚[21]」な表情はともに，ブレッソン／バザン的「文芸映画」の実践が若き監督のうちで生き続けたことをあかし立てているのである。

注

1. 蓮實重彦「映画と文学」，『映画　誘惑のエクリチュール』ちくま文庫，1990年，pp. 360-366.［原著冬樹社 1983年］
2. Dudley Andrew, *Concepts in film theory*, Oxford U. P., 1984, pp. 96-106.
3. 本論考は以下の拙稿の続編をなすものである。「映画を信じた男――アンドレ・バザン論」『言語文化』vol. 32, 1995, pp. 23-42；「映画にとって現実とは何か――バザンによるロッセリーニ」『言語文化』vol. 33, 1996, pp. 3-24；「残酷さの倫理」『言語文化』vol. 34, 1997, pp. 53-69.
4. André Bazin, "Pour un cinema impur : défense de l'adaptation", *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1990, pp. 81-106. 引用は本書のページを文中に示す。
   なお日本語の「文芸映画」に相当するフランス語は存在しない。バザンはおもに（文学作品の）「脚色」adaptation ないし「借用」emprunt の表現を用いている。
5. Alexandre Astruc, "Crise du scénario français", *Combat*, 5 août 1946, *Du stylo à la camera...et de la caméra au stylo : Ecrits (1942-1984)*, L'Archipel, 1992, pp. 294-298.
6. Mireille Latil-Le Dantec, "Entretien avec François Truffaut (1977)", *Robert Bresson : Eloge*, Mazotta, 1997, p. 83-84.
7. Georges Bernanos, *Le Journal d'un curé de campagne*, 1936. この作品は刊行直後から評判を呼び，一年間で10万部を売り上げた。アカデミー・フランセーズ小説大賞を受賞し，作者自身もっとも愛着が深いと述べている。
8. *Robert Bresson : Eloge*, Mazotta, 1997, p. 22.
9. *Ibid*., p. 23.
10. *Ibid*., pp. 28-29.
11. André Bazin, "*Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson", *Cahiers du cinéma*, n. 3, 1951, pp. 7-20. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1990, pp. 107-127. 引用は後者のページ数を文中に示す。

12. 原作テクストは Bernanos, *Œuvres romanesques*, Ed. d'Albert Béguin, Gallimard, Pléiade, 1961 に拠った。引用は『キリスト教文学の世界 5 ベルナノス・ケロール』主婦の友社，1979 年所収の渡辺一民訳によるが，一部変更を加えさせていただいた。

13. なお映画『田舎司祭の日記』は，元々一人のプロデューサーがブレッソンに持ち込んだ企画だったが，プロデューサーはブレッソンの書いた脚本がドラマチックな要素にあまりに乏しいと判断し，手を引いてしまった。そこでブレッソンは別のプロデューサーを探し，脚本は一切変更せずに撮影したのだという（René Prédal, "Robert Bresson, l'aventure intérieure", *L'Avant-scène Cinéma*, 408/409, 1992, p. 51 参照）。

また，『田舎司祭の日記』と共通する題材を扱った，見事なまでに対照的な作品として，レオ・マッケリー原作・脚本・監督『我が道を行く』（44 年，フランス公開 46 年）を挙げておこう。アカデミー賞を総なめにしたこのハリウッド作品は，若い司祭が周囲の無理解にもめげず奮闘するという設定のみから見れば，ベルナノス／ブレッソン作品と似ている。だがもっぱら他者との人情あふれるコミュニケーションのドラマとして作られることで最良のハリウッド映画となったのに対し，ブレッソンの眼目は孤独の探求にあった。

14. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, pp. 95-96（翻訳『シネマトグラフ覚書』松浦寿輝訳，筑摩書房，1987 年）。

15. ただし実際には，主人公の顔のアップにかぶさるモノローグが，彼の内心を説明する「注釈」として響く場合も多くある。声と映像のあいだに乖離ばかりでなく，相補的な効果もあることは否定できないだろう。また実際に日記を書く主人公の「手」の映像が夥しく挿入されていることも，バザンは触れていないが，ベルナノスの原作の持つ「書かれつつあるテクスト」という性格の端的な視覚化として重要な要素である。

16. ジャン＝リュック・ゴダールによるブレッソン・インタビューを参照。"Entretien avec Robert Bresson" (1964), *La Politique des auteurs*, Champ libre, 1972, p. 291.

17. Antoine de Baecque, *Histoire d'une revue 1 : 1951-1959*, p. 59.

18. François Truffaud, "Une certaine tendance du cinéma français" *Cahiers du cinéma* n. 31, 1954, pp. 15-29. 邦訳は山田宏一（訳・解説），『ユリイカ』「総特集・ヌーヴェル・ヴァーグ 30 年」，1989 年 12 月臨時増刊，pp. 8-30. 山田宏一『トリュフォー　ある映画的人生』平凡社，増補新版 1994 年，pp. 182-206 も参照。

19. トリュフォーはボストに言葉巧みに取り入って「没原稿」を見せてもらったくせに，図々しくもそれを材料に弾劾文書を書いたのだと，彼の不誠実を非難する人々が今なお存在することは，この論文の衝撃と影響力がいかに大きかったかをひしひしと実感させる。伝記映画『フランソワ・トリュフォー　盗まれた肖像』（セルジュ・トゥビアナ，ミシェル・パスカル監督，93 年）におけるベルトラン・タヴェルニエ監督の発言を参照。またタヴェルニエ自身によるオーランシュ＝ボスト復権の試みとしては，Bertrand Tavernier, "Des écrivains", *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français 1930-1945*, Institut Lumière/Actes Sud, 1994, pp. 37-50.

20. ドミニク・ラブールダン編・山田宏一訳『トリュフォーによるトリュフォー』リブロポート，1994 年，pp. 73-74. なお同様の姿勢は，やはりロシェの小説の映画化である『恋のエチュード』（71 年）や，イタール博士『アヴァロンの野性児』の映画化『野性の少年』（70 年）においても貫かれている。いずれも脚本はトリュフォーにジャン・グリュオーが協力して執筆された。

21. トリュフォー自身による評言。トリュフォー『ある映画の物語』山田宏一訳，草思社，1986年，p. 152。