

作者の言葉と登場人物の言葉

一 映画の台詞のあり方をめぐる議論

石原陽一郎

はじめに

映画の台詞はこれまで本格的な研究の対象とされてこなかった。数少ない研究書が一様に指摘するように、これは映画が純粹に視覚的な芸術であるとする観点が根強いためであるところが大きいだろう。

フランスでこの研究をリードするのはミシェル・シオンである¹。英語圏ではフランス以上に研究が少ない²。このことは、フランス映画にとって特に台詞が重要な役割を担っていることを示している。

1. サイレントからトーキーへ

まず、映画における台詞の歴史を簡単に振り返る。サイレント映画の時代、言葉はタイトル字幕として映像を補っていた。そうした字幕は演劇のト書きのように、物語の理解に必要な舞台設定を伝えるために使われることが多く、登場人物の会話が字幕化される際にも、台詞をそのまま文字化するよりも、要約的なものであることが多かった。その意味でサイレント映画は間接話法的であったと言える。シオン（1988）が指摘しているように、サイレント映画の字幕では、登場人物が役名以上に好んで「父親」「恋人」「中国人」といったアレゴリカルな呼び名で示されることが多かった。映像という共通言語によって物語られていたサイレント映画は、主題的にも特殊性より普遍性を志向していたと考えられる。物語の舞台となる国もはっきり特定されないことが多く、すぐれて国際的、あるいはむしろ無国籍的であった。

トーキーへの移行はある意味でバベルの塔の崩壊を意味していた。台詞は読まれるものから聞かれるものへと移行する。それまでの間接話法が直接話法化するとともに、各国語に固有の言語的リアリズムが追求されるようになる。これについてやはりシオン（2008）が興味深い指摘をしている。この時代のフランスを代表する名作『巴里の屋根の下』（*Sous les toits de Paris*, 1930）はその視覚的なリアリズムと言語的リアリズムの不均衡において際立っているのだ。視覚面では美術監督ラザール・メールソンが当時のパリを忠実に再現したセットが目を引きのに対し、そこで話されている言語は当時街中で話されていたパリの言葉とはかけはなれている。シオンによれば、フランス語の特徴の一つは高貴な言葉遣いと大衆的な言葉遣いがはっきり分かれ、その中間の言葉遣いが使われないことだ。その意味でフランス語にはニュートラルな言葉遣いが存在しない。たとえば英語の *How are you?* に相当する言い回しはフランス語には多数あるが（*Comment allez-vous?*, *Tu vas bien?*, *Ça boume?*）、どのような状況でも使える表現はない。たとえばアメリカの犯罪映画のフランス語版を字幕あるいは吹き替えによって作る時、*money* や *car* を *argent* や *voiture* というニュートラルな語によって訳すと不自然に聞こえてしまう。ところが『巴里の屋根の下』で話されている台詞はこうした実際には誰によっても話されていないニュートラルで人工的なフランス語なのだ。これは当時の人の関心がまだに映像だけに向けられており、台詞のリアリズムへの意識は芽生えるのが遅かったことの一つの証左と言えるだろう。もとより、映画はあくまで映像という言語によって物語られなければならないと考える純粋主義者たちの間にはトーキーの到来を歓迎しない者が少なくなかった。このことも台詞表現の発展を妨げた原因の一つだろう。シオンによれば、フランス映画において人々が台詞の魅力に気づいたのはマルセル・パニョルの『アンジェル』（*Angèle*, 1934）のヒットが一つのきっかけだった。南仏言葉の響きの面白さがパリの観客を魅了したのだ。

2. 台詞作家たち

こうして台詞の重要性が認識されるようになると、台詞作家 (dialoguiste) という職業が生まれた。世界的に見て台詞の執筆は脚本家の仕事であることが一般的であり、これはあくまでフランスに特有の現象である。ほとんどの台詞作家は脚本家としても仕事をしていて、一本の作品の脚本と台詞を同一人物が手がけていることは珍しくないが、たとえば代表的な台詞作家の一人であるジャック・プレヴェールの代表作のなかには、脚本を他人が手がけている作品が少なくない。『ジェニイの家』(Jenny, 1936)、『日は昇る』(Le Jour se lève, 1939)、『高原の情熱』(Lumière d'été, 1943) などはその一例だ。豊かな文学的伝統をもつフランスにおいては伝統的に脚色映画が多く、オリジナル脚本の比率が少ない。それだけに脚本家の影が薄く、原作にはないオリジナリティを映画化作品にもたらしのはむしろ精彩に富んだ台詞であった。それゆえ台詞作家のステータスは相対的に高かった。たとえばこれも代表的な台詞作家の一人であるミシェル・オーディアルが「カイエ・デュ・シネマ」のインタビューで述べているところによれば、「フランス映画で名を成してきた作者たちは台詞作家であり、脚本家ではない。[…][アンリ・]ジャンソンの手がけた映画がジャンソンの映画とみなされるのは、彼が脚本を書いたからではなく台詞をつけたからだ。脚本家はいつも物語を縫い上げる人でしかない。[…]映画のスタイルは台詞のなかにある」(Layrac 100-101)。実際、スター台詞作家であったオーディアルの名はタイトルクレジットに大きく表示されることも多かった。彼ら台詞作家がその職人技によって彫琢した「名台詞」が多くの作品の売り物の一つとなっていた。

『霧の波止場』(Quai des brumes, 1938) の T'as de beaux yeux, tu sais. [綺麗な目をしてるね] や『天井桟敷の人々』(Les Enfants du paradis, 1945) の On m'appelle Garance. [人にはガランスと呼ばれているの] といった幾多の名台詞で知られるプレヴェールは、詩情に富んだ簡潔でシンプルなフレーズで観客を魅了した。脚本家としてはその登場人物は典型的でありすぎ、物語は善

悪二元論的でありすぎるとされ、お伽噺あるいは人形劇になぞらえられることもある。エピソード映画やヴォードヴィルのな作品を得意としたのは、裏を返せば物語の構成力を欠いていたからだ。ジャン＝ピエール・トロックによれば、「プレヴェールは物語の一貫性については正確に把握することなく、何よりも詩的なアイデアと風変わりで可笑しみのある発見を元に仕事をする。[…]彼の脚本は大雑把に継ぎ合わされた名文句の寄せ集めである」(Layrac 101)。華麗な台詞に彩られた代表作の『天井桟敷の人々』は彼の数少ないオリジナル脚本の一つであるが、レイラックによれば、その台詞のほとんどは「なくとも物語の理解に支障を来さない」ものであった。

プレヴェールと同年生まれのアンリ・ジャンソンは、下町言葉を多用した毒舌を売り物にした。彼が『北ホテル』(*L'Hôtel du Nord*, 1938)でアルレッティのために書いた *Atmosphère!* という台詞(語)はフランス映画の歴史のなかでもっとも人口に膾炙しているとされる。ジャンソンもやはりプレヴェール同様、脚本家としては構成力に難があり(それゆえアメリカ的な基準から言うとうすぐれた脚本家ではない)、いわば純粋な台詞作家であった。

1940年代後半にデビューしたオーディアルは、俗語と稀少語、造語と文学的引用が共存する、修辞法を駆使した独自の言語を生み出して一時代を築いた。*La Bande à papa* (1956)におけるルイ・ド・フユネスの次の台詞は彼の典型的なスタイルを伝えるものとしてよく引かれる。

演繹のない経験主義は […] 赤ワインソースのない牛肉、ドゥルオのいないリシュリユー [リシュリユー＝ドゥルオはメトロの駅名]、つまりはゼロ、戯れ言、大法螺だ (L'empirisme sans la déduction, c'est […] le bœuf sans bourguignon, Richelieu sans Drouot, c'est-à-dire zéro, foutaises et billevesées.)

このような同義表現の列挙、あるいは「怒ってるんじゃない、説明してるんだ」(je me fâche pas, j'explique.)、「口にただけで、たれこんでるんじゃない

い！」(j'évoque, je balance pas!) のような言葉の置き換えはオーディアールのトレードマークだ³。

これらの名台詞はしばしば物語に溶け込むことなく、映画のなかでそれだけが目立っていた。ある事典はこうした事態を誇張してつぎのように言い表している。「叩き台の脚本を他の誰かがさらに脚色し、その分業の仕上げをする専門家として『台詞作家』がいた。[...] 映画における言語表現は美容師や服飾デザイナーの職人技の等価物となる。映画の台詞は天才的な巻き髪のようなものだ。既製品としての映画 (prêt-à-voir) の最終仕上げだ」。「映画——特にフランス映画——には電気技師や音響技師のように台詞作家という役職があり、あたかも自転車が出来上がってからベルをとりつけるように [...] はたまたアンリ・ルソーが絵が完成してから遠近法を付け加えるように [...] 出来上がった映画に台詞を付け加えるのだ」。(Boussinot 119)

こうした名台詞はしばしば「作者の言葉 (mots d'auteur)」という語によって形容される。レイラックの定義によれば、「作者の言葉」とは、「筋の劇的進展にとって完全に不必要」で、「登場人物たちの内面的な心理に頓着するどころか、彼らを利用して作者がエスプリ (端的に駄洒落) を披露して自分を偉く才能があるように見せる」ためのものであり、何よりも「目を引く効果」を目的とする (Layrac 104)。台詞作家たちへの批判は、あらゆる登場人物に「作者の言葉」を喋らせるという点に集約される⁴。逆に言えば、台詞作家は登場人物を描き分けられないということだ。実際、「作者の言葉」はしばしば「登場人物の言葉」(mots de personnage) と対概念にされている。台詞作家が自分自身の言葉あるいは世界観を登場人物に投影することで、「登場人物から言葉を奪ってしまう」(ドゥーシェ) のだ⁵。

3. 「カイエ・デュ・シネマ」派の台詞作家批判

こうした批判を先導したのは、後にヌーヴェル・ヴァーグの温床となる「カイエ・デュ・シネマ」に集った批評家たちである。フランソワ・トリュフォー

の маниフェスト的な文章「フランス映画のある種の傾向」においては戦中から戦後にかけての「良質フランス映画」(la Qualité française)が弾劾されている。そこで槍玉に上がっているのは主として映画の原作を恣意的に作り変えてしまう脚色家たちであるが、台詞におけるリアリズムの不在も指摘されている。「登場人物をあるがままの姿でいきいきと動かそうとせずに、きまりきった言葉や駄洒落や警句でがんじがらめに囲んだ彼らの小さな世界に人間を閉じ込めることばかり考えている」。「いまは映画においても、どんな大根役者だろうと内面の葛藤や苦悩を形容するのにカフカ的な言葉を使う奇妙な時代だ」(トリュフォー 22-23)。ここでトリュフォーが批判しているのは、そうした語こそ用いていないが典型的に「作者の言葉」であることがわかる。

同論文では、台詞作家の映画全盛の時代にそれとは対極的な映画を撮ってヌーヴェル・ヴァーグに指針を与えることになる映画作家たちがいたことに触れられているが、その典型がジャン・ルノワールだ。

ジャン・ドゥーシェは、ジャンソンがウージェーヌ・ダビの小説を脚色した『北ホテル』の名高い台詞と、オリジナル脚本に基づく『ゲームの規則』(*La Règle du jeu*, 1939)におけるルノワールの書いた台詞を比較している。『北ホテル』の台詞を含むくだりを以下に引く。腐れ縁の娼婦(アルレッティ)との生活に飽きた元やくざ者の情夫(ルイ・ジューヴェ)は堅気の若い女性(アナベラ)に心惹かれている。件の台詞はサンマルタン運河にかかる橋の上で釣り竿をかついだ情夫と目のまわりにアザを作った娼婦とのあいだに交わされる会話に登場する。

「トゥーロンに出かけようよ。あんた閉じこもりすぎだよ (tu t'incrustes)。しまいにゃ悪いことをしてかしかねないよ」

「何が言いたい？」

「今まではそんなに否観 (fatalitaire) してばかりじゃなかったろ？」

「悲観 (fataliste) だよ！」

[……]

「あたしたちの暮らしがきらい？」

「おまえは好きなのか、おれたちの暮らしが？」

「好ききらいの問題じゃないよ。もう慣れちまってるから。殴ってアザを作るのはいやだけど、それを除きゃあんたはけっこういい人だよ……人前では喧嘩ばかりだけど、ベッドじゃ話が通じるし、睦言を言い合う仲だろ？それ以上の何を望むんだよ？」

「別に何も。わかるか？うんざりなんだ。わかるか？息が詰まるんだよ (asphyxié)。わかるか？息が詰まるってんだよ！」

「トゥーロンでは空気が吸えるさ。海もあるし。うまい空気にあるだけだろ」

「二人で行く場所はいつも腐った匂いがするんだよ」

「じゃあ外国へ行こうよ。植民地にでも」

「おまえとか？」

「いい考えだろ」

「二人じゃどこに行っても同じなんだよ。おれは雰囲気を変える必要があるんだ。つまりおれの雰囲気ってのはおまえのことなんだよ」

「フニイキ扱いされるのははじめてだね。あたしがフニイキならさしずめあんたはヘキチ (bled) だよ！ああもう！[……] フニイキ、フニイキって！あたしがフニイキって顔してるかい？ [Atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère?] それじゃ一人でラ・ヴァレンヌにでも行けばいいさ……せいぜい釣りを楽しむんだね。ついでにフニイキも！」

(Jeanson 13)

ドゥーシェによれば、「この名高い『フニイキ、フニイキ』という台詞を誰もが覚えてはいるけれども、この台詞が何に関して、なぜ発せられたのかは忘れている。女優には誂え向きの台詞だが、彼女が演じた登場人物にはほとんど関係がないのである。この台詞は浮いており、使い道がなく、不毛なのだ。た

しかにそれは観客の記憶に刻み込まれるが、『それ自体として』であり、遊戯的で虚しい喜びとしてである。たとえば *atmosphère* を *périmètre* に変えたところで、多少もたつき、リズムもよくなり、重ったる位とはいえ、根本では何も変わらないだろう。こうした台詞は登場人物から台詞を奪う台詞なのであり、一抹の優越感と上から目線によって登場人物を見下ろしている。さらに悪いことには槍玉に挙げている。そんなわけでアルレッティは喧嘩っ早く愉快だがどうしようもなく無学な下町の若い女性ということにされてしまう」(Douchet 190)。

無学な娼婦が彼女自身は意味を理解していない高尚な響きの語を母音 (-aire) を長く伸ばす下町特有の発音で皮肉っぽく相手に投げ返すところにこの台詞の可笑しみがあると解されることが多く(「雰囲気」のいわば擬人法的な理解も含めて)、ドゥーシェもその通念を疑っていない。

この件に続けてドゥーシェはジャンソンの台詞にルノワール作品の台詞を対置する。密猟現場を番人のシュマシェルに見つかったマルソー(ジュリアン・カレット)が、番人を買収しようと口にする「おれのウサギが欲しいかい(Tu veux mon lapin, Schmacher?)」、あるいは出まかせの言い訳を即座に見破られた腹いせに口にされる「おれに老いぼれたお袋がないとでも?(Moi... je n'ai pas de vieille mère?)」というマルソーの台詞は、他の作品でのカレットの演技と比べてみれば、この登場人物固有のものであることがわかると断言する。ドゥーシェはこの比較を次のようにまとめる。

これら二種類の台詞の違いは、「作者の言葉」の場合、人はその台詞しか思い出さないのに対し、「登場人物の言葉」は、その場面の映像と状況のあれこれを頭に浮かべることだ。つまり、一方は映画の外にあり、他方は映画の内側にあるだけでなく、それ自体が映画なのだ。

さらにドゥーシェは『ゲームの規則』のルノワールが「作者の言葉」をいわば換骨奪胎していると指摘している。作品の終盤近くに次のようなマルソーの

台詞がある。

私はね、侯爵さま、女というのは、ものにするにしてもボイするにしてもストックしておくにしても、まず笑わせるんです。女が笑うと無防備になってなんでも好きなことができるというわけですよ。

ドゥーシェのコメントはこうだ。

公式の台詞作家であればこの辛辣な文句で止め、それで満足してその効果を見事だと判断しただろう。対してルノワールの方はマルソーにこう続けさせることによってその鮮やかさを消してしまう。「侯爵さま、一体どうしてそうしないんです？—— マルソーくん、それには才能が要るだろ！—— もちろんです」。オチは突然この文句を空虚にし、この状況の異様さ、社会的に対極にあるとはいえ人間的には子供じみた遊び好きな性格によってとても似ている二人の男の、友情に満ちた驚くべき共犯性を強調する。そして抜け目のないマルソーは即座にこの一時的な共犯性に乗じて侯爵にシュマシエルがその辺をうろついていないかどうか確かめてくれるよう頼む（ほとんど命令する）のだ。

つまり、件の文句は侯爵を説得し、自分の要求を呑ませるための手段として物語上で機能しており、きめの文句が「状況に」組み入れられているということだろう。

オーディアールが述べるようにジャンソンはオチにきめの台詞をもってきて効果を狙うことが多い。「彼はオチをつけるべく場面を組み立てていたが、これは彼の得意とするところであり、本人もそのことを隠そうとはしていない。ひとしきり物語を組み上げてから、最後に自分の言葉を繰り出してストンと落とす。このやり方で数々の素晴らしい芸当をやったのけた (Layrac 100)。

一方、ミシェル・シオンは *atmosphère* という語を「輝かせ、一個の象徴、フェ

ティッシュたらしめている文脈」の中に置き直し、それが *s'incruster*, *asphyxié*, *fatalitaire* といった一連の先行する語と呼応していること、また、*bled* という同じく外国語風の響きの語を件の語に当意即妙に対置するといった言語感覚の鋭さから、彼女が「雰囲気」という語を十分よく理解しており、無学を装ってパートナーを皮肉っていると解釈できる余地のあることを示してこの台詞の多義性を指摘している⁶。シオンの所論は、ドゥーシェの主張が基づいている「作者の言葉」と「登場人物の言葉」の単純な二元論を問いに付すに十分な説得力をもつ。

4. エリック・ロメールの理論と実践

その作品における登場人物の饒舌さで知られるエリック・ロメールは、トリュフォーに先立って、明確に台詞作家に的を絞った批判を向けていた（ロメール 1948）。ロメールによれば、トーキー映画は「映画に固有な要素」つまり映像によって物語するという口実のもとに台詞を軽視してきた。映像という一つの「言語活動」が「話し言葉とほとんど同じくらいに豊かな柔軟な表現形態」であることから、言葉は余計なものであるとされ、映像に従属し、それを補完するだけのもの、さらには映画そのものの外部にあるものと位置づけられていた（単なる音とみなされるなど）。その結果、台詞作家によるなくもがなの無意味な台詞がその空白を埋めることになる。「登場人物がラジオの修理をしたり、混雑した道路で車を運転したりしながら、ラ・ロシュフーコーの箴言を口にし[……]そこに間投詞やら言い淀みやらを入れる」ことでそれらしく描かれる「あれらの人生の一コマ」が映画を領することになる。これに対してロメールは、「監督の芸術とは、登場人物の話すことを忘れさせるためにあるのではなく、反対に、我々がその言葉を一言たりとも聞き逃さないようにするためにある」とする。たとえばプレヴェールのテキストは「映像に対する一種の詩的ないしユーモラスな注釈」となり得ているが、「言葉が意味をもつのは映像とではなく、純粋に映画的な要素、すなわちショットのダイナミズムとの間」ということを

理解していないとする。重要なのは、「言葉というものを、映画に撮られた世界の内部にではなく、映画作品の内部に取り入れる」ことであると（その一つの手段としてロメールは「嘘」を挙げている。ロメールによれば、演劇においては嘘がつけない。つまり、映画におけるように映像と台詞に別々のことを語らせることができない）。ロメールはオーソン・ウェルズの『偉大なるアンバーソン家の人々』(*The Magnificent Amberson, 1942*)の朝食の場面における叔母のなにげない台詞（「そんなに急いで食べてはだめ」）を、無意味な台詞ではなく、叔母の人物の隠れた一面を観客に明かすという機能を担った、物語を理解するうえで絶対に欠かせない台詞であるとする⁷。ロメールはアリストテレスの「必要性」（物語の理解に不可欠な情報）と「本当らしさ」（観客が自然と感じること）の概念を引いて、映画の台詞が前者に奉仕しなければならないとするのだ⁸。

それから三十年後のテキストにおいて、ロメールはふたたびこの概念を援用しつつ、同じ問題に立ち返っている。「この1970年代にあってわれわれは本当らしいものの行き過ぎにいささかうんざりしている。[...] 職人的な台詞作家たちが埋め草として書く本当らしいものは、われわれには耐え難いものになった」という現状報告がなされ、映画の台詞は「新たな必要性」を創出すべきであると主張される。ここでロメールが注目するのは小説における間接話法である。ロメールは自ら書き下ろした小説形式のテキスト「六つの教訓話」⁹やクライストの小説『O公爵夫人』(*La Marquise d'O, 1976*)を映画化する際に、もともと間接話法で書かれた台詞を撮影時に直接話法に起こして台本化するというを行っている。ロメールはたとえば登場人物がカフェで注文するドリンクの種類を台詞化することの無意味さを指摘しているが、間接話法の要約的な性質はもっぱら「必要性」に奉仕しているから、そのような「本当らしさ」から自由でいられる。しかも、間接話法は台詞を地の文に埋め込むことによって映像と言葉をいわば同じ平面に置く。それによって言葉を映像と対等な要素として映画「のなかに」位置づけることができるということだろう。

5. 自由間接話法

ここでのロメールの議論を「自由間接話法」の概念として捉え直そうとしたのはジル・ドゥルーズである。『シネマ1』のドゥルーズが着目するのはピエロ・パオロ・パゾリーニによる「自由間接イメージ」という概念である。パゾリーニによれば、映画においては視点ショットとそれ以外の（非人称的な）ショットがそれ自体では区別できない。あるショットが誰かの視点ショットであることは、強迫的なフレーミングであるとか、ショットの反復によって暗示されるだけである。映画の視点ショットはいわば間接話法の台詞から「…が～と言った」に相当する伝達節を引き去った自由間接話法のようなものである。そしてドゥルーズはロメールが自由間接イメージの「もっとも驚異的な実例」であり、パゾリーニとともに「映像と、語、文、そしてテキストとの連関についての問題を提起した」とする（ドゥルーズ 2008 135）。『シネマ2』ではこの問題がより台詞という要素に即して取り上げ直される。ドゥルーズによれば、

いわゆる古典的映画と現代的映画の差異は、サイレントとトーキーの差異と一致するわけではない。現代的とは、発話、音声、音楽の新たな用法を意味する。それはおおよそのところ、言語行為が視覚的イメージに対する依存関係から解放されようとして、それ自体としての価値、ただし非演劇的な自律性を獲得するかのようだった。サイレントは言語行為を、字幕として読ませるがゆえに、間接話法におく。それに対して、トーキーの本質は、オフ・ヴォイスの場合も含めて、言語行為の視覚的イメージへの帰属を維持しつつ、言語行為を視覚的イメージと相互作用させることで、直接話法に近づけることだった。だが、今や現代的映画とともに、自由間接話法とよぶことができるような、非常に特殊な声の用法が出現し、直接話法と間接話法の対立を乗り越える。（ドゥルーズ 2006 333）

ロメールが1948年の文章で指摘したように、もともとトーキー映画においては言葉が映像に従属するというかたちで両者が関係づけられていた。ドゥルーズは現代映画が両者のそれ以外の仕方による新たな関係づけを模索しているとしているのだ。

ロメールの「六つの教訓話」連作では、最初の三作¹⁰でナレーションが使われているが、四作めの『モード家の一夜』(*Ma nuit chez Maud*, 1969)ではナレーションは極小化され、それ以後は使われなくなる。

ここで映画におけるナレーションについて詳述する余裕はないが、映画で描かれる世界の外側に立って世界全体を俯瞰するようないわばバルザック的な全知の語り手であれ、特定の登場人物による内的独白であれ、ナレーションは声の単一性によって特徴づけられることをとりあえず確認しておこう。「六つの教訓話」でナレーションが放棄されることはとりあえずこのような唯一の語り手を解任することだ。ドゥルーズの表現によれば、それまでのナレーターがたとえば『クレールの膝』(*Le Genou de Claire*, 1970)の女性作家といったかたちで特定の登場人物として具現し、いわば映画の内部に降り立って、他の登場人物と会話をはじめなのだ。要するに唯一の語り手の言葉が他の登場人物たちの言葉と同じ平面に置かれるということであろう。これは「登場人物の言葉」を唯一の語り手の言葉と対等に扱うことを意味する。文学における自由間接話法の意義とは、まさにこうした意味での語り手の否定であり、台詞がナレーションと平等になるということにあるとすることができる¹¹。ドゥルーズによれば、件の女性作家の人物像において元の間接話法がその痕跡をとどめており、そのかぎりでのその人物の台詞は一人称に固定されず、人称性が曖昧化している¹²。

6. ロベール・ブレッソンにおける声

ドゥルーズはまた、ロベール・ブレッソンの映画の台詞がある意味で——ロメールとは逆の方向において——自由間接話法的であると指摘している。

ブレッソンにおいては、間接話法が直接話法のように扱われるのではなく、その逆であって、直接話法、ダイアログがまるで誰か他人によって報告されたかのように扱われている。ブレッソンの「モデル」の声は、他人によって報告された自分自身の台詞を聴いてでもいるかのように語ることで、声の字義性に到達し、声をいかなる直接的反響からも切り離し、声が自由間接話法を生み出すようにする。(ドゥルーズ 2006 334)

ブレッソンはナチュラルリズムに基づく演技が実は高度に演劇的であると考え、自分の俳優（「モデル」）に対し、台詞の意味を考えず一切の感情を込めずにニュートラルなトーンで台詞を口にすることを要求していた。アンドレ・バザンは『田舎司祭の日記』(*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951) を論じた文章でこう述べている。

ブレッソンは、司祭が自分の思い出を通してある会話を引用している小説中のくだりを、台詞に（わたしはあえて『映画の』ダイアログにとは言わない）変えることを拒む[...]ダイアログを演技の必要に[...]合わせようとしなければかりでなく、さらに、原作のテキストがたまたま幸運にもダイアログのリズムと均衡とを持っている場合ですら、俳優にそのダイアログを強調させないようにと工夫をこらす。劇的にすぐれた多くの会話のやりとりが、このようにして、演技に課せられた一本調子の口調の中で、窒息させられているのである。(バザン 561-562)

さらに「『田舎司祭の日記』のオフで語られるテキストが、役者たちの口から実際に発音されるテキストの上に、[きわめて] 容易にオーバーラップしており、「文体にも語調にもいかなる本質的違いも存在しない」と指摘する。

ロメールが「六つの教訓話」でナレーションを徐々に放棄したように、ブレッソンは『田舎司祭の日記』『抵抗』(*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) 『スリ』(*Pickpocket*, 1959) で用いられたナレーションをその後はほぼ使わな

くなる。ナレーションと登場人物たちの台詞のトーンの違いをなくしているのは、ナレーションが真実を述べる高みから引き下ろされ、他の登場人物と同じ平面に立たされることを意味している。ナレーションと他の人物たち一人一人の台詞が真実性という点において平等の平面におかれ、観者に誰の言葉が真実かについての解釈の余地を与えるのだ。このように、ニュートラルな台詞廻しは映画に多声性をもたらししている。

7. 『勝手にしやがれ』の逆説

台詞作家の映画を批判した「カイエ」派の批評家たちの実践としてすでにロメールの事例を見てきた。ヌーヴェル・ヴァーグを支えたのは同時録音が可能で軽量の機材であるナグラ3などの登場である。それによって街中で話されているがままの言葉をクリアな音質で記録することができるようになる。マイクはカメラよりもずっと広い世界の出来事を拾えるから、それによって映画で描かれる世界が一挙に広がることになる。ヌーヴェル・ヴァーグにおいて音響は映像に従属することをやめ、逆に映像を規定する要素になる。ドゥーシェが言うように、ヌーヴェル・ヴァーグにおいて饒舌であること、トーキーであることは誇るべきこととなる。とはいえ、これは半ば伝説にすぎない。ナグラ3がリリースされたのは1958年であり、『勝手にしやがれ』(*À bout de souffle*, 1959)が撮られた時点での調達は不可能だった。ヌーヴェル・ヴァーグのマニフェスト的な作品であり、映画の台詞に革新をもたらしたとされる同作は同時録音技術を使わずに撮られている。『勝手にしやがれ』の意義はむしろ、同時録音という技術的な条件が偶然的に可能にした作品ではなく、同時録音による映画の一つのあり方を一種の思考実験として提示したことにある。

ゴダールがもっとも影響を受けた映画作家として名前の挙がることの多い一人にジャン・ルーシュがいるが、『勝手にしやがれ』が直接的な手本としたのはその前年に撮影された『私は黒人』(*Moi, un Noir*, 1958)である。『私は黒人』は、アビジャンの失業中の若者たちの日常を題材にしたドキュメンタリー色の

強い作品であるが、出演者たちに彼らの日常を自由に演じさせ、撮影後数ヶ月経ってから出演者の一人に自分たちの映った映像を見ながら即興で台詞とナレーションをつけさせている。ルーシュはフィールドワーク先で撮影した映像をまず被写体自身に見せてその反応を観察するという主観的な映像人類学の創始者であるが、被写体の反応そのものをナレーションとして記録した同作の自己反省性は同作を典型的に現代的な映画たらしめている。『私は黒人』のナレーターは映像のなかの自分を「エドワード・G・ロビンソン」という実在する俳優の名前からとった役名で呼び、「エディ・コンスタンティヌ」「ドロシー・ラムーア」といったやはり実在の俳優の名前で呼ばれる出演者たちと会話させている。自分自身をいわば三人称を使って客観視することによって斬新な異化作用が生まれる。「演じられ、撮影され、台詞とコメントがつけ加えられる時にさらに別様に演じられる」ことにより「人格の二重化」が生まれ、物語が「増強」される (Piault 144)。つまり、複雑化し、多声化する。出演者本人だからこそ可能な客観的なコメントを期待できる反面、そのナレーションにはやはり出演者ならではの主観が投影されるから、台詞の主観性が映像の客観性とのズレを生む。このような人称性の揺らぎは、先にドゥルーズがロメールとブレッソンにおいて見出していた「自由間接話法」にも通じるだろう。

マリーは『私は黒人』の即興によるナレーションが台詞作家によって書かれたものではない、当時のアビジャンで実際に話されていた話し言葉であることに意義を見出し、『勝手にしやがれ』が映画に導入したのはそうした口語であるとする¹⁰。とはいえ、『勝手にしやがれ』の台詞は俳優の即興ではなく、撮影前にゴダール本人によって書かれ、あるいは撮影中に即興的に口伝えされたものである。本作の後にゴダールのたどった方向性に鑑みるならば、『勝手にしやがれ』の意義は同時録音の方法をいわば予見したこと以上に、むしろアフレコによって撮られたという事実の方にある。アフレコであればこそ可能になる映像と音響の分離と両者の自由な関係づけを、その後のゴダールは「映像=音響」という概念のもとに探究していくことになるからだ。

さらに興味深いのは、『勝手にしやがれ』の台詞が台詞作家の仕事を思わせ

ることだ。たとえば *dégulasse* のような卑俗な言葉遣い、*Monte mon Alpha, Roméo.* や *Je fonce, Alfonso.*, あるいは *Mieux vaut rouiller que dérouiller.* [殴るより錆び付く方がまし] といった言葉遊びや駄洒落、「ブガッティおやじが言ったように、車は止まるためにあるのではなくて走るためにある」「密告屋は密告し、強盗は強盗し、殺し屋は殺し、恋人たちは愛を交わす」といった警句が全篇に鏤められているのだ。マリーはいみじくも『シャルロットとジュール』(*Charlotte et son Jules*, 1958) といった『勝手にしやがれ』に先立つ短篇における「台詞作家」としてのゴダールの才能を指摘している¹³。事実、ジャンソンは本作の台詞を絶賛したと伝えられている。ジョルジュ・サドゥールは台詞作家たちを批判したはずの「カイエ」派のゴダールが台詞作家たちの十八番である警句に頼っていることを皮肉っているが、むしろこれは台詞作家たちの映画のパロディーないし脱構築と考えることもできよう。台詞作家たちのように警句をきめの文句として使うのではなく、全般化することによってその効果を骨抜きにし、無意味化しているのだ。『勝手にしやがれ』の台詞の新しさ、そのリアリズムと言われてきたものは、むしろ「作者の言葉」のパロディーであり、本作の意義は、映画の台詞そのもの、あるいは言語そのものについての一つの省察になっていることではあるまいか¹⁴。ゴダールがその後、駄洒落や言葉遊びを方法的に突き詰める方向へと向かうことは、たとえばクレデールが指摘するとおりである¹⁵。

結び

以上、「作者の言葉」から「登場人物の言葉」へという映画史における台詞の変遷を概観してきたが、この単純な見取り図を超えて、台詞作家の映画とその批判者たちの映画のより複雑な関係を探ることは今後の研究に委ねられる。

注

1 とりわけ Chion, Michel. *La Toile trouée : la parole au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma,

1988. および *Le Complexe de Cyrano, La langue parlée dans les films français*, Cahiers du Cinéma, 2008.
- 2 単著および論集としては、ほぼ Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press および Jaekle, Jeff (ed.). *Film Dialogue*. New York: Wallflower Press, 2013. を数えるにすぎない。
- 3 Lombard, Philippe. *Sous la casquette de Michel Audiard : Les Secrets de ses grandes répliques*. Dunod, 2020.
- 4 たとえばジャック・リヴェットは、『夜の放蕩者』(*Le Désordre et la nuit*, 1958)の時評において以下のように述べている。「どんな状況であれ、端役という端役がジュークボックスの45回転レコードのような同じ調子で、気取った皮肉屋ミシェル・オーディアールのフレーズをたえず喋り続けている。脚本と演出の月並みさ以上に、ここでは台詞の月並みさが致命的だ。[...]わが国のプールのヴァール劇の台詞作家たちは、登場人物を型にはまった操り人形に仕立て上げ、娼婦からブルジョワまで、悪人から政府高官まで、揃いも揃って同じ語、同じ言い回しで会話させることで、主人公が現実に存在しているという観客の信頼を無慈悲にも損なってしまっている」(Rivette 211)。
- 5 台詞作家の側の言い分は、彼らが登場人物以上に演じる俳優自身の個性を尊重する台詞を書いているというものである。プレヴェールによれば、「私にもっとも関心のあるのは俳優たちだ。私は俳優に応じて役柄を作り出す」(Chardère 382)。ルイ・ジュウヴェの準公式台詞作家だったジャンソンしかり、晩年のジャン・ギャバンとのタッグで鳴らしたオーディアールしかり(「私はギャバンに俗語を喋らせていると言われるが、それは間違いだ。私はギャバンにギャバン語を喋らせている。彼の言葉遣いをいろいろな状況に当てはめているのだ」(Layrac 106)。面白いことに、彼ら台詞作家たちの批判者であったヌーヴェル・ヴァーグの担い手たちも、まさに登場人物と俳優の区別が消える地点に演技の究極のかたちを見出していた。エリック・ロメールはキャスティングされた俳優たちと長期間にわたってディスカッションをし、彼らの話し癖や思考スタイルをふまえて台詞を書いていた。
- 6 Chion (2008) 前掲書。
- 7 映画における台詞の「機能」については各論者によってさまざまに分類されているが、(1)情報の伝達、(2)登場人物の性格づけ、(3)筋の進展に大別されるという認識は概ね共有されている。たとえば、ロバート・マッキー(『ダイアローグ 小説・演劇・映画・テレビドラマで効果的な会話を生み出す方法』、越前敏弥訳、フィルムアート社、2017年)による「明瞭化」「性格描写」「アクション」という分類はほぼこれに重なる。また、コズロフ(前掲書)は審美的(詩的效果、ユーモアなど)、イデオロギー的(注釈、解釈など)、商業的(スターのショーケース)機能を含めて9項に分類している。

- 8 「必要な」台詞の例としてラシーヌ『アンドロマック』冒頭の一行「かくも忠実な友に再会できたからには」(Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle)が挙げられている。日常会話としてはこれは「本当らしさ」を欠いた不自然な台詞であり、もっぱら観客に情報を伝える機能ゆえに置かれた台詞である。
- 9 エリック・ロメール『六つの本心の話』細川晋訳、早川書房、1996年。
- 10 『モンソーのパン屋の娘』(*La Boulangère de Monceau*, 1962)、『シュザンヌの遍歴』(*La Carrière de Suzanne*, 1964) および『コレクションする女』(*La Collectionneuse*, 1967)。
- 11 アン・バンフィールドは、エミール・バンヴェニストが「話 (discours)」と「語り (histoire)」を区別し、後者においては語り手がおらず、「出来事自体がみずから物語るかのようである」としていることに着目し、自由間接話法を後者に近づけている。(cf. 赤羽研三「小説における自由間接話法」, 平塚徹編『自由間接話法とは何か』、ひつじ書房、2017年所収)
- 12 ロメールは『聖杯伝説』(*Perceval le Gallois*, 1979)でクレチアン・ド・トロワの原作に倣って人物に自分を三人称で呼ばせている。
- 13 Marie, Michel. *À bout de souffle*. Paris: Nathan, 1999.
- 14 たとえば、同作に頻出する話し相手の言葉遣いの誤りを訂正するギャグは、フランス映画で多用されるものの一つである。ゴダール作品において、これは規則が厳密で他言語に比べて造語の余地の少ないフランス語の特性への省察とも解釈できる。
- 15 Cleder, Jean. Pour une rhétorique du texte et de l'image. in *Godard et le métier d'artiste*. Paris: L'Harmattan, 2001.

引用文献

- ドゥルーズ、ジル『シネマ1 * 運動イメージ』財津理、斎藤範訳、法政大学出版社、2008年。
- 『シネマ2 * 時間イメージ』、宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳、法政大学出版社、2006年。
- トリュフォー、フランソワ「フランス映画のある種の傾向」、山田宏一訳「ユリイカ」臨時増刊、1989年。
- バザン、アンドレ『映画とは何か』、小海永二訳、丸善、2008年。
- ロメール、エリック (1948)「トーキー映画のために」『美の味わい』、梅本洋一、武田潔訳、勁草書房、1988年。
- (1977)「映画作品と、話法の三つの面—間接／直接／超直接」同。
- Boussinot, Roger. *L'Encyclopédie du cinéma*. Paris: Bordas, 1995.
- Chardère, Bernard. *Le Cinéma de Jacques Prévert*. Paris: Le Castor Astral, 2001.
- Douchet, Jean. *La Nouvelle Vague*. Paris: Hazan / la Cinémathèque française, 2004.

Jeanson, Henri. Jeanson par Jeanson. Paris: Editions René Château, 2000.

Layrac, Alain. Les dialoguistes dans le cinéma français. in *Les Scénaristes français*, Paris: CinémAction-Corlet Télérama, 1991.

Piault, Colette. <<Parole interdite>>, parole sous contrôle. in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*. Paris: CinémAction-Corlet-Télérama, 1996.

Rivette, Jacques. *Textes critiques*. Paris: Post-Edition, 2018.