

小説の映画化

——描写の物語——

西村清和

序

小説を読んで感動したとき、ひとはしばしば、どうかして自分の心にイメージとして刻み込まれたあの魅力的な人物を、あの美しい風景を、あの心にしみいる場面を、じつさいの映像で目の当たりにしたいと願う。映画がストーリーを語りはじめて以来、小説を題材にとった長編映画は、全作品の数十パーセントにのぼるといふデータ⁽¹⁾は、たんに小説が映画にストーリーを提供しているというのみならず、小説の読者のこうした欲望に支えられているだろう。しかも一方で、ひとはしばしば、小説の映画化に失望を味わう。

小説の映画化に対する批判は、すでに映画が大衆の娯楽として受け入れられはじめたときから見られる。たとえばヴァージニア・ウルフは、映画と文学の結託はおたがいの本性に反し、双方の形式にとって害を及ぼすという。ことばの理解という知性にうったえる小説家の自負に立ち、「シェイクスピアにあつては、もつとも複雑な観念も……イメージの連鎖を形づくる。しかしあきらかに、詩人のイメージはブロンズに鑄造されない鉛筆によつてなぞられることはない。そこには千もの暗示がまつているのであつて、視覚的なイメージはたかだかそのうちのもつとも明晰でまつさきに思い浮かぶものにすぎない」と

考えるウルフにとって、映画は小説をむさぼり食う寄生者であり、映画の観客は読者と対比して「二十世紀の未開人」である。

「目は、（ここにアンナ・カレーニナがいる）という。黒いベルベットで身をつつみ、真珠のネックレスをつけたなまめかしいひとりのレディがわれわれの目のまえにあらわれる。しかし頭脳は（これはアンナ・カレーニナというより、ヴィクトリア女王である）という。というのも、頭脳がアンナを知っているのは、ほとんどまったく彼女の心の内面——彼女の魅力、彼女の情熱、彼女の絶望——においてだからである。映画によって強調されるのはすべて、彼女の歯であり、真珠のネックレスであり、ベルベットである」(2)。

ここには、文学はその複雑さと質において教育を受けたエリートのものであり、これに対して映画は理解能力がきざられた無教育の大衆のための娯楽であるというエリートの側の認識と危機感がある。ここには、ことばのテクストに比較しての画像に対する疑念という、古典的ヒューマニズムにもとづくパラゴーネの伝統の名残がひびいている。

こうした疑念は、映画出現以前にももちろんあった。詩集や小説に挿絵をつけるのが一般的になりつつあった十八世紀においても、たとえばバークは、ことばによる描写は、個々の対象についてのきわめて貧弱で不十分な観念しかあたえないにもかかわらず、むしろそのことよってきわめて高い崇高感をひきおこすとして、画像に對することはの優位をつぎのように説いている。

「観念を明晰ならしめることと、その観念が想像力にうつつ、たえ、かける (affecting) ようにすることは、別のことである。もしもわたしが宮殿、寺院、風景をスケッチするならば、わたしはこれらの対象についてのきわめて明晰な観念を提示することになる。しかしそのとき（もちろんそこに發揮される模倣の効果には無視しえぬものがあるが）わたしの絵がひとの心を打つ (affect) としても、それはせいぜい現実にある宮殿、寺院、風景がひとの心を打つのおなじであるにすぎない。他方で、わたしがあたえることのできるもつとも生き生きして澆刺たる言語描写は、この種の対象についてのきわめてあいまいで不完全な観念しか喚起しないが、しかしそのときわたしはこの描写によって、

どんなにすぐれた絵画によるよりもさらにいっそう強力な情緒 (emotion) を呼び起こすことができる」(3)。

一七八九年にジョン・ボイデル (John Boydell) は、フランスにおける歴史画の隆盛にくらべて衰退したイギリスにおける歴史画の再興を意図して、複数の画家を動員してシェイクスピア劇の場面を油絵に描かせ、展覧し、そのうちこれを版画に複製して『シェイクスピア・ギャラリー』としてセットで売るといふ企画を思いついた。奇妙なことにそのボイデル自身も、『シェイクスピア・ギャラリー』のカタログの序文で、詩のことは細部を完全に充足することがないだけに、想像力にうったえ連想を喚起するゆたかさをもつのに対して、絵画にはそれが欠けているとして、この版画集を見る読者は、「画家の芸術がわが詩人の崇高さに匹敵することができない」などということを期待してはならないというのである。

「ミケランジェロの力強さが、ラファエロの優美さとひとつになることがあるとしても、絵画であるかぎりその努力はむだに終わっただろう——というのも、画家の鉛筆が詩人がつくりだす空中にただよう存在にたまたまあたることのできるものは、けっきよくは現実空間におけるその居場所と、それを名指す名前とでしかないからである」(4)。

ボイデルが、画家の鉛筆は詩人の創りだした存在に「現実空間におけるその居場所と、それを名指す名前」をあたえるにすぎないというとき、そこで考えられているのは、ことばの「観念イメージ」の空所だらけのあいまいさと、それゆえにそれが想像力を刺激して生み出す「無限」の感情や連想に對して、絵画の知覚イメージがこれを限定し固定してしまうということである。興味深いことに、ボイデルはことばが喚起する無限のあいまいさを詩人の「崇高さ」と呼ぶが、これはバークの、画家の美しい技に對する詩人のことばの崇高さを称揚する古典的修辭学の伝統に立つ主張と軌を一にしている。

現代でもたとえばイーザーは、映画においては「わたしは、わたしの記憶のなかにある表象イメージ (Vorstellungsbilder) を背景として、視覚による知覚をおこなう。フィールディングの『トム・ジョウズ』の映画化を見るとき自然に生じてくる印象は、原作を読んである人物について自分がもったイメージと比較して、映画の人物にはなにかが足りないといったある種の失望感をふくんでいる」(5)という。そのように、「映画による視覚的描写がかえって表象イメージの貧困化と感ぜられるとい

う逆説的な事態は、表象イメージの本性に起因している。そのイメージにあつては、テキストが意味していても明言されていないものが表象可能とされている」⁽⁶⁾。そしてそれは、映画の観客のようにたんに受動的な知覚にとどまらない、小説の読者の想像力による能動的な関与によるものである。

はたして小説の映画化で問題になるのは、想像力による無限に拓かれた心的イメージと、物理的に固定された画像イメージのことなりとズレなのか。このことを考えるために、小説と映画ということなつたメディアによる物語における、とりわけイメージにかかわる描写のことなりに焦点をあてることで、小説の映画化にかかわるわれわれの、あのよく知られた失望の経験の核心がどこにあるのかを見きわめてみよう。

一 物語と描写

術語としての「描写 (descriptio)」つまり「エクフラシス (ekphrasis)」は、古代末期に体系化された修辞学教育にその起源をもっている。それは叙述 (物語り narratio) や論証 (argumentatio) などとならんで、弁論のための作文の「予備練習 (pro-gymnasia)」の一教程であつた。このうち叙述とは、悲劇や詩文における虚構の「寓話 (fabula)」や現実の「歴史 (historia)」つまりは物語を陳述するものである。これに対して描写とは、とくに神々や歴史上の人物の賛美のためにその特性を記述するものであり、これはやがて人間のみならず、場所、建物、美術品についての精緻な描写へと展開し、ビザンチンからイタリア・ルネサンスにまで受けつがれることになる。その特徴は「エナルゲイア (enargeia)」つまり無味乾燥に事実を記録し報告するのではなく、聴衆があたかも絵に描いたような生き生きしたイメージを思い浮かべることができるような記述にある⁽⁷⁾。この伝統は近代にまで受けつがれるが、たとえば『百科全書』の項目「描写 (descriptio)」を書いたマルモンテルは、「詩人がみずからの心に思い描く理想的な画面 (le plan idéal)こそ、描写のモデルだろうし、それゆえ詩人がある行動を描写しつつその

行動のタブローをみごとに眼にするならば、その描写を読みつつひとまたおなじようにこのタブローを眼にするだろう」⁽⁸⁾という。こうした古典的修辞学をひきついだ伝統的修辞学において、描写と呼ばれる文章表現のタイプには、風景や場所の地誌的描写（トポグラフィ）や人物の外面の観相学的描写（prosopgraphy）、人物の道德面についての描写（エソポエイア etho poia）とならんで、行動や情念つまり肉体的あるいは道德的なきごとの生き生きと活気に満ちた絵画的描写としての「タブロー」ないし「活写法（hypotyposis）」がふくまれていた⁽⁹⁾。A・バロンなどは、これら修辞学者のいうさまざまな種類の描写は、結局は二種類に、つまり「事物の描写」としての「特性（caractère）」と「人物の描写」としての「肖像（portrait）」とに還元できるという⁽¹⁰⁾。

古典的修辞学の一教程としての描写（エクフラシス）は、まずは絵画的描写であること、したがって対象を生き生きと目に見えるものにするのと理解されていたとしても、それがめざすのは近代におけるような現実を見たとおりに記述するリアリズムではなく、修辞家のことをあやつる技倆の誇示にある。そのうえフィリップ・アモンによれば、修辞学の伝統において描写は、それ自体自立的な文章作法というよりは、在庫管理や文書館のためのリスト制作、法的証言や旅行ガイドといった実用的な目的のための「補助的言説」⁽¹¹⁾として位置づけられていた。それゆえ詩や文芸においては、作品全体の構成に寄与しひとの注意を保持するために用いられるならともかく、描写それ自体はむしろさけるべきものと考えられていた。なぜなら詩人の修辞的パフォーマンスが補助手段ではなく目的となることで、作品全体の統一性をこわしてしまい、あるいは語られつつある物語の流れを中断してしまうからである。そのように統御されない放恣な描写は、読者にその退屈な部分をとばして読ませ、ついにテキストから背をむけさせてしまうというのである。

すでにボワローは『詩法』（1674）において、「きみは、物語り（narrations）においては生き生きとテンポよくなければならぬし、描写（descriptions）においては豊饒で壮麗でなければならぬ」⁽¹²⁾として、ホメーロスの叙事詩におけるような装飾的な文彩としての描写は容認しつつも、あまりに長い描写は禁じている。

「ときに作家は自己の対象にあまりにとりつかれて、その対象を描きつくすまでは、題材をけつして手ばなさないものだ。かれがある宮殿にであうと、かれはその正面のようすをわたしに描いてみせる (dépeint)。わたしをテラスからテラスへと歩きまわらせる・・・わたしはこうした描写の終わりを見つけるために、二十枚を一气にとばしてしまふ。そして描かれた庭園を横切つて、なんとか逃げだすのだ。こうした作家たちの不毛な豊饒さを避けたまえ。そして、無用な細部はひとつといえども背負いこみたもうな。いいすぎはすべて味気なく、ひとをうんざりさせる。精神は飽き飽きして、すぐさまそれを投げだしてしまふ」(13)。

マルモンテルも、「天才は絵画が占めるべき空間を惜しまねばならず、そして休息はしたがるが興味が冷めてしまうことは好まず、またその好奇心は長くまたされることでくじかれてしまい、とりわけひとがみだりに気を散らせると気づいたときにはそうなるような、忍耐のない観客をけつして見うしなつてはならない。じつさいこれこそ、たとえば一連の行動のひとつの合間として、取るに足りないことどもをただ描写するべく千もの語句を費やすようなばあいには、かならず生じることなのである」(14)として、描写の乱用をいませしている。こうした立場は、十九世紀のラルースの辞書においても見られる。ここでも「描写は、旅行談が問題になつていないかぎり、作品の基盤をなしてはならないのであつて、それはたんに作品の装飾でなければならぬ」(15)とされている。

もつとも「描写」の認識論的身分については、おなじく『百科全書』の項目「描写 (文学 Belles-Lettres)」でド・ジョクルは、「不完全な、そしてより正確でない定義。そこでひとは、ある事物について、これに特有のなんらかの特性や状態を認識させ、またそれについてのひとつの観念 (une idée) をあたえ、またこれを他の事物から区別させるには十分だが、その本性や本質をくわしく述べることはけつしてないようななんらかの特性や状態を認識させよう」とつとめる。文法家は描写で満足するが、哲学者は定義を望む」(16)と述べている。しかし一方で、別の機会に見ておいたように(17)、そもそも十八世紀における描写詩の流行の背景には、ロッキ的な経験論と、それをになうべき科学的で正確な記述としての描写という位置づけがあつた。

この立場からすれば、むしろ誇張による歪曲の技巧である伝統的修辭学こそ、排除されるべきものである。『百科全書』には博物誌における「描写」の項目もかかげられており、これについてアモンは、修辭学の一教程であった描写が科学的記述に対して影響をあたえ、またそれが逆にロマン主義あるいは前ロマン主義文学における描写にある種の影響をあたえたとして、ピュフォンの博物誌は文学ないし修辭学と科学のあいだの相互的な影響関係の交差点に位置する、という。

テオフラストス (BC 372-288) の『人々まじまじ (カラクテレス)』をモデルとする人物描写としての、十七世紀のラ・ブリュイエールの『カラクテール』(1688) に代表される「肖像 (portrait)」の流行、ルイ・メルシエの『パリのタブロー』(1783)、十八世紀後半から十九世紀はじめにかけてのラヴァターやガルらの観相学の流行、ことばによる人物肖像の「スケッチ」の流行、また十九世紀なかばに流行した、パリの街路や遊歩街 (パサーージュ) にゆきかうさまざまな人物たちの諸類型をスケッチし、パリの夜やパリの食事、パリ風景など、都市の生理をスケッチするいわゆる「生理学」もののパンフレット、そして旅行の増進による旅行ガイドや名所旧跡についてのガイドといったあらたな描写的ジャンルの出現と流行も、十八世紀末以来描写にかんする理論的な態度や習慣が変化するのに寄与しただろう。これに加えて、版画による挿絵入り新聞や挿絵入り雑誌の流行、そして写真の発明 (1839) といったあらたな視覚メディアの編成による視覚文化の展開という状況も考えるべきかもしれない。こうして、「十八世紀と十九世紀の変わり目において、描写は文学上の (標準的な) 位置を獲得しはじめる」⁽¹⁸⁾。読者が関心をよせている物語のなめらかな展開をあえて中断してまでも、できごとがおこる場面や風景や人物の緻密な描写にとどまる傾向は、とくに近代小説の特徴である。アモンも、描写がかかわる「細部」は、十九世紀リアリズム小説では「あたらしிரリアリズムの促進のための理論的、反観念論的な要求であり、スローガンであり、基礎」⁽¹⁹⁾ である、という。

じつさいバルザックの小説は、登場人物の顔つきや髪の色、服装や態度、さらにはかれらが住んでいる部屋の壁紙の模様といったるまで詳細に描写する点で、それまでの小説から際だっているが、バルザック自身ソルボンヌでガルの講義を聴講したことがあり、作品のなかでしばしばラヴァターやガルに言及している⁽²⁰⁾。ヘンリー・ジェイムズは「バルザックの教訓」とい

うエッセーのなかで、「小説が小説たりうるもつとも基本的かつ一般的なしるしは、次々に必死の実験をかさねるにしろ、どこをとつてもそれが再現描写 (representation) の努力であるということである——これこそ小説のはじめであり、終わりなのだ」という。バルザックにおいてわれわれの目をうばうのは、かれが描く「どの絵画 (picture) にあつても、かれが関心をよせる人物たちの状態 (conditions) に割かれた部分」であるが、こうした「人物たちの情況 (situation) がわれわれの心をとらえるのも、それが……ほかならぬかれらの情況だから」であり、そのように作品のなかで人物の「状態がリアルに呈示され、生き生きと描かれているばあいには、それこそが筋 (the action) の展開をもたらず」⁽²¹⁾ からである。

ジュネットによれば、「伝統的修辭学においては、描写は、他の文体的な文彩と同様、言説の裝飾の一つ」でしかなかったものが、バルザックの登場とともにあたらしい機能、つまり「説明的かつ象徴的な次元に属する機能」を帯びようになる。「肉体の肖像、衣服や家具調度の描写は、バルザックとその後継者である写実派の作家達の場合、登場人物の心理を暴き出すと同時にこれを正当化することを目標としているのであつて、それらの描写は、かかる心理の徴候であり、原因であり、かつ結果でもある」⁽²²⁾。つとにサン・ランベールはそのトムソンを意識した描写詩『四季 (Saisons)』(1769) の序文で、つぎのように述べている、

「ひととはエピソードと風景とをマッチさせなければならない。われわれの情況、われわれの魂の状態と、できごとのおこる場所、現象、自然の状態とのあいだには類比がある。ひとりの不幸な人物を、岩が切り立った土地に、くらい森のなかに、急流のそば、等々において見よ。これら恐ろしげなものは、その不幸な人が喚起する恐怖や哀れみの印象と結びつき、そして読者の情念 (emotion) をかきたてるようなある印象をつくりだすだろう。ふたりの若い恋人たちを花咲き乱れるアーケードの下に、花の上に、晴れやかな土地に……において見よ。これら自然の魅惑が、この愛を描いたタブローが喚起する快い情感につけ加わるだろう。ほかにもこうした類比はあるが、それはだれにもあきらかだろうし、このあたらしい美のこれまで顧みられなかつた源泉を指摘するだけで十分である」⁽²³⁾。

またA・バロンは、よい描写にとつてもっとも重要なのは「劇化の術 (l'art de dramatiser)」、つまり描写に情念をひきいれる (passionner) 術」だといふ。

「それは物語りの関心 (l'intérêt de la narration) に応じるものである。これを得るためには、作家はときに、かれが外部の自然と主人公を生気づける情感 (sentiments) とのあいだに調和やコントラストをおくことによつて、描写を詩や劇、小説や談話で語られている主人公に関連づけるだろう。作家はまた一方で、読者自身に作用をおよぼし、かれに主人公をとらえている情感を共有させ、あるいはすくなくとも理解させるために、その自然本性の内部に眠っている人間的な情念を覚醒させ、さらには物理的対象の内部にさえ道徳的要素を浸透させるというようにして、描写を読者自身に関連づけるだろう。天へとあこがれるプロメテウスのような、こうした熱情なくしては、芸術はたんなる物と化してしまい、描写詩 (la poésie descriptive) も、それがどれほど輝かしいものであつたとしても、たんなる彫刻作品になつてしまふ」(24)。

ここでバロンが「劇化の術、つまり描写に情念をひきいれる術」と呼び、「外部の自然と主人公を生気づける情感 (sentiments) とのあいだの調和やコントラスト」と呼んでいるものは、われわれならば個々の登場人物がおかれた「情況の描写」といい、そのような情況にある個人の自己存在了解としての「情態性の描写」というだろう。そしてこれこそ、個々の登場人物の内面のリアリティーを描写し、このリアリティーに読者を共感的に関与させようとする近代小説が切りひらいたあらたな語りの方式といふべきである。

二 テクスト・タイプと「奉仕」関係

ところがジュネットは、このような「物語形式の進化」が「物語の圧政から描写の様式を解放しようとする試み」と見える

にもかかわらず、じつさいには「装飾的描写のかわりに有意的描写を用いることによって、(すくなくとも二十世紀初頭までは)叙述的なものの優位性を強化する傾向にあった」という。なぜなら描写は物語に緊密に組みこまれることによって装飾としての自立性を失ったからである。こうしてジュネットもまた、ある点で修辞学の伝統に立つ。かれによれば、「描写は叙述「物語り」から独立したものとして考えうるかもしれないが、しかし事実においてそれは、言うなれば自由な状態では決して見出されない・・・描写はまったく当然のことながら、叙述の端女、*ancilla narrations*、つまり、いつでも必要とされるがつねに叙述に従属し、決して自由の身になることのない奴隷にすぎない」(25)。

ジュネットにも受けつがれているこうした古典的修辞学の伝統に対して、チャットマンは「描写にはそれ独自の論理があり、語りの時間＝論理性に似ていないからといって、それを軽視するのは不当である」(26)と反論する。チャットマンは、一般に「テクスト」を「聴衆・観客・読者 (audience) の受容をへ時間的に管理するありとあらゆるコミュニケーション」と定義して、これを絵画や彫刻のような非テクスト的コミュニケーションとはことなつたものとする。チャットマンはさらに、これら時間性によって構造化されているテクストを、古典的な修辞学を念頭におきつつ、「物語 (narrative)」、「議論 (argument)」、「解説 (exposition)」、「描写 (description)」と、いう四つのことなつた「言説のタイプ」に分類する。「物語」というテクスト・タイプを際立たせているのは、そのテクストを構成する時間が、同時にストーリー展開の「因果関係」という論理性をもつ点にある。一方「描写」は、事物の特性を、それもふつうは目に見えたり想像できる事物特性を記述するテクスト・タイプである。したがって描写の記述は一定の時間にしたがうにしても、物語におけるできごとの時間的順序や因果関係、また論理的必然性にしたがうわけではない。また物語に典型的な動詞が「くする」という能動的な動詞であるのに対して、描写に典型的な動詞は繫辞あるいはそれに相当する語句である。描写は主語が何々「だった」というのであって、何々「した」とはいわれない。たとえばモーパッサン『野遊び』の一節——「この二輪の馬車というのが、これまたすてきだったのである。屋根もある。それを受けている四本の鉄の支柱には、カーテンが結びつけてあったが、風景が見えるようにと、巻き上げることにした。もつとも、

うしろ側のカーテンだけは風にはためいて、旗のようにひらひらしている。」(青柳瑞穂訳)——は純粹な描写である。ここで「屋根もある「もつ」という動詞は行為をあらわす動詞ではなく、たんに対象や事態の特質を喚起する繫辞として機能している⁽²⁷⁾。表層の動詞が物語的な行為をあらわすばかりでなく、その深層のレベルではむしろ描写的連辞を喚起することもある。「うしろ側のカーテンだけは……ひらひらしている」という叙述は能動的な動詞をともなうが、しかしそれはむしろ純粹な描写である。というのもここでおこっていることは、物語のできごとの連鎖に縛りつけられてはおらず、それは「うしろには風の中で旗のように翻っているカーテンがへあつた」という描写とおなじだからである。この点で描写は、物語からも明確に区別される独自のテキスト・タイプであり、ジュネットのいうように「物語の端女」として物語の相のひとつであるわけではない、とチャットマンは主張する。

たしかに描写は、議論のようにはつきりと物語に介入することで読者の注意を引きつけるということではなく、むしろ物語と共存するという点で物語との関係は微妙であり、しばしば物語と融合しているように見える。これに対してチャットマンは、ここで重要なのはテキスト・タイプとしての物語や描写と、主として「物語的」あるいは「描写的」と呼ばれるべき表層の文章とを区別することだという。「部屋は暗かった。ジョンはドアを開け、入った」という文章において、「部屋は暗かった」という断言は「明示的な描写」であり、部屋の暗さにとくづくの注意を喚起しているが、つづく「ジョンはドアを開け、入った」は、「物語Ⅱ行動」の叙述である。しかし「ジョンは暗い部屋に入った」という文章では、「ジョンは部屋に入った」という行動を物語ると同時に、「その部屋は暗かった」と描写している。ここにあるのは物語と描写の融合ではなく、描写というテキスト・タイプが物語という別のテキスト・タイプに「奉仕」するという事態である。深層にある描写というテキスト・タイプが表層に姿をあらわしている主として「物語的な」文章に組みこまれて、「暗示的な描写」として物語に奉仕し、結果として描写的な情報は偶発的なもの、いわば忍び込んできたものとして機能している。ここにあるのは、「物語に奉仕する描写」という事態である。「ほとんどの文章が暗示的な描写を含んでいる。人物や事物の名前でさえ、ある意味で描写的なのである」⁽²⁸⁾。

「描写に奉仕する物語」というものも、もちろんある。チャットマンがあげるのは、つぎのような叙述である——「マーガレット・ブレシントンは冒険ずきな、愉快な人物だった。ウォーターフォード郡のけちな地主の娘で、十五歳にして第四十七歩兵連隊のセント・レジエー・ファーマー大尉とかいう人物との、惨めな結婚を無理強いされた。三ヶ月後、ファーマー夫人は夫のもとを去った。ロレンスが一八〇七年に彼女の肖像画を描いた。そして彼女はつぎにジェンキンス大尉の愛人として再登場するが、その大尉と数年間人目を避けて落ち着いた家庭生活を送った」(ピーター・クエネル『イタリアのバイロン』。最初の文章の繁辞「だった」がそのあとに描写が続くことを暗示し、つぎの三つの文章は一連のできごとを意味する動詞(「無理強いされた」、「夫の元を去った」、「人目を避けて・・・生活を送った」)によって行為やできごとを物語を呈示しているが、しかもこれらの物語は、ブレシントン夫人がいかに「冒険好き」で「愉快」であるかを例証するという描写に奉仕している。「描写に奉仕する物語」のもっともよく知られた古典的な例は、レッシングが賞讃するホメーロスの、ことばによる絵画的描写としてのエクフラシスである²⁹⁾。たとえば古代以来エクフラシスの模範とされてきたアキレウスの盾の描写では、ホメーロスはこの盾をできあがったものとして描かず、神であるヘファイストスによる制作過程として描くが、こうして「その題材の内部に共存するものを連続するものに変え、それによってある物体の退屈な絵画を、行為のあざやかな画面にしてしまうという、賞賛すべき技巧」によって、百数十行にもおよぶ描写をしかも「詩的に」構成する。アモンが、ホメーロスのアキレウスの楯やレノの車の描写にあつては、つぎつぎに名指され集積されて同時的にあたえられた諸要素が、登場人物の動きとともに「テクストの舞台のうえで」くりひろげられるといい、これを「劇化された」描写(a dramatized description)、語り―描写(a narration-description)³⁰⁾と呼ぶとき、これもまた「描写に奉仕する物語」という事態に言及しているのである。現代でも、レニ・リーフェンシュタール監督の『オリンピア』(1938)や市川崑監督の『東京オリンピック』(1965)などのドキュメンタリー映画も、各種目の競技やできごとの物語は、ベルリンや東京でのオリンピックがどのようなものであつたかを描写するという映画の目的に奉仕しているといえるだろう。

三 意味の統辞法、知覚の統辞法

近代小説が確立する十八世紀と十九世紀の変わり目において、「描写」は文学上の標準的な位置を獲得する。描写が伝統的には、なによりもことばのエンルゲイアの力によってタブローをありありと見せることをめざすと理解されていたことからすれば、十七世紀の描写詩がそうであったように、マクファーレンが十九世紀の小説に「語ること (telling) よりも見せる (showing) ことに力点を置くにいたった変化」⁽³¹⁾を見ようとするのも、まちがいでないかも知れない。ハーバート・リードが、「もしも、よい著作のもっとも際だった特質をあげよといわれたならば、わたしはひとこと、視覚的 (VISUAL) と答えるだろう。ものを書く芸術をその基本に還元してみれば、あなたはこのただひとつの目的、つまりことばによってイメージを伝えることにいたる。まさにイメ、イ、ジを伝、え、る、ことである。心に見させることである。あの脳の内部にあるスクリーンに対象やできごと・・・の動く画像を投影することである。それこそ、よい文学の——すべての・・・すぐれた詩人が成就することの——定義である。それはまた、理想的な映画の定義でもある」⁽³²⁾というとき、かれもまた近代小説にかんするおなじ事態に言及している。

描写がより精緻になればなるほど、リードのように、小説は映画に近づくといいたくなるのもわからぬではない。だがやはり、モリセツトも小説と映画の「美的反応が、それぞれに特殊なことなるとい主張のもっとも強力な論拠をなしているのは、視覚的なものと言語的なものをめぐる論争であるが、この論争の中心問題は描写 (description) にある」⁽³³⁾というように、小説の映画化においてあらたに浮上した問題は、これらふたつのこととなったメディアにおける、とりわけて「描写」の経験のちがいにあった。「物語」というテキスト・タイプが語るできごとや行動の連鎖は、小説から映画へと比較的翻訳可能であり要約可能なのに対して、とりわけ言語と映像という物語言語のメディアそのものの特性や構造にかかわる部分はしばしば翻訳不可能であり、そしてそのことは、小説テキストのなかでもとりわけ「描写」の部分において顕在化する。小説の映画化に対する

「読者＝観客」の失望感はなによりも、ことばから喚起された自分の心的イメージをどうかしてこの眼で映像として見たいという根源的な欲求と、しかも映像による描写が小説の描写イメージとちがうという、そのギャップにあった。それゆえわれわれとしては、ここであらためて、ことばによる語りの「描写」と、映像による見せる「描写」の関係を問わなければならぬ。

小説にあつては、描写が物語世界のできごとの流れを中断し停滞させるとしても、ひとつの文学的慣習として、そのような徘徊は許容されてきた。最終的にこれをひとつの物語の全体へとまとめあげ理解するのは、われわれ読者の意識である。これに対して映画の観客の意識は、スクリーン上に容赦なくつきつきと映しだされる映像の動きの知覚に完全に支配されているために、中断したり徘徊したりすることは基本的に禁じられている。それゆえ映画にあつては、物語の流れを中断する純然たる描写、明示的な描写はきわめて限定されている。しかし、ないわけではない。小説において描写を物語のテクストに導入する伝統的な方法は、デイケンズ『リトル・ドリット』の冒頭——「三十年前のある日のこと、マルセイユは太陽に焼きつけられていた。当時も、またその前後のいつでも、南フランスの強烈な八月のある日といえば、焼きつくような太陽は別に珍しいことではない」(小池滋訳、『世界文学全集 33』集英社、1980)——のように、最初にひとまとめにして呈示するようなりかたである。だがこれとおなじことは映画でも、いわゆる場面を設定するショット(エスタブリッシング・ショット)に見られる。映画が風景のパノラマ・ショットではじまり、動きが描写的だと感じられるばあい、映画ははじまっているが登場人物はまだあらわれないので、われわれは、ストーリーはまだはじまっていないと判断する。それゆえこれは明示的で純粹な描写である。クリスチャン・メッツも映画における「描写的連辞 (le syntagme descriptif)」⁽³⁴⁾を、画面の連続が物語の連続にまつた対応せず、つきつきと映像として呈示されるすべての対象のあいだの関係が同時性の、したがって「空間的共存存在」の関係であると理解されるような編集に認めている。たとえば風景は、まず一本の木、ついでその木の一部分、その木のそばを流れている小川、そしてむこうはるかに広がる丘の眺めなどのショットをつづけていくことによつて描写できる。木から小川へ、そして丘への一連のショットは、たとえスクリーン上で物理的には連続していようと、それが一時的な動機のない転換であ

る以上、描写的休止となる。また、カメラが人物の顔の脂肪のまわりを文字通り徘徊することもある。それは、小説なら「かればずんぐりしていた」という贅辞文によって表現される明示的な描写の映画的な処理である。描写的連辞は静止した事物や人物のみならず、行動をあつかうこともある。それは、観客が「それらの行動を時間的につながるものとして把握することができないような行動」⁽³⁵⁾のばあいである。映画の設定ショットで鳩が空を飛んでいるとしても、鳩の動きがプロットの進行と「時間II論理」的につながるかと判明しないかぎり、それは描写にとどまる。鳩がその足にむすばれた重要な情報をはこんでいるとすれば、そのショットはすでに物語の一部である。最近のハリウッド映画ではのっけから派手なアクションではじまり、それにかぶさるようにタイトルがでるようなやり方がむしろ一般的であるが、そうした派手な動きや行動がなおはっきりとした意味をになう行為として観客に呈示されておらず、それらはただ、これからおこる物語の舞台や情況や雰囲気のだだかにか一氣に観客を投げこむための方策であることからすれば、これもまた一種の設定ショットとして、描写といつてよい。しばしば冒頭のアクションはみじかいエピソードに終わることがあるが、これは当の主人公の人物像を描写するためのものであり、それゆえここでは物語は描写に奉仕している。

それゆえ問題なのは、映画には描写がないということではなく、映画が描写しあるいは物語る際の、小説とくらべてのその語りの特性である。語りの特性という点からすれば、すでに見たように言語テキストにおける「物語」は言語の線型性による語る語の時間とは別に、語られた物語世界内の時間が同時に継起的なできごとの因果的論理性に支配されている。このうち物語世界内の時間性は、言語の意味分節化の統辞法によって構成されている。しかしこの語りの統辞法的継起性は、かならずしも物語世界内部の個々の行動やできごとの因果的論理性にもとづく自然な時間継起にしたがわない。時間や場所を特定する指示句や接続詞、副詞などによって、言語テキストは語られる世界の時間や空間を比較的自在に行き来し、横断し、ときに休止するし、また「議論」における論理的必然性の継起性にもしたがう。読者の意識が言語テキストの統辞法的継起性にしばられるかぎり、過去や未来が現在の展開に割りこんできたり、語り手がしばしば自分の考えを長々と提示しあるいは精緻な描

写を尽くすことで物語の動きを停止させるとしても、そこに混乱はおこらない。しかし一方で、ことばはまず「語り」のメディアであり、聞き手の意識をつねに言語の物理的な継起性にしたがわせるために、レッシングもいうように、同時的にあたえられるものの精緻な描写にはむいていない。伝統的修辭学において、長々とした描写が批判されたのもそのためである。物語言語説（能記）のレベルでは、各語がつきつきと音ないし印刷された文字として継起し、これを耳で聞き眼で追う知覚の隣接性に支えられているにしても、これによってひとまとまりの物語内容（所記）を語るための統辭法とは、言説レベルの継起的な知覚に支配されず、また語られた世界における行動やできごとの知覚にとつては自然なひとつづきの因果的時間性にもかかわらずしもしたがわかない、それゆえまさに言語的な「意味の統辭法」である。

一方画像は、そしてまた映像も、まずは「描写」のメディアであり、「見る」ことあるいは「見せる」ことに捧げられている。ことばでものの特性を説明するのは困難であり、それゆえしばしばわれわれはことばによる描写を断念して、どんなに簡略なものであつても、紙の上にスケッチをするほうを選ぶ。しかしすべての細部が同時的にあたえられている画像は、それ自体ではこれを見る観者を時間的に統御するテキストの構造はもたない。われわれの目が絵画の表面上をあちこち動きまわるとしても、その動きの物理的時間性は画像によって規定されているわけではない。これに対して映像を映写機にかけて動かすとき、ワン・ショットといえどもフィルムの一方向の物理的な動きに支えられた物語的世界の時間性は存在し、そのなかでひとは歩き、波はざわめく。そのかぎりでは映像はテキストとはいえるが、しかしこの知覚される動きは、それ自体ではそれが物語世界内のどこへの、なんのための動きかを、つまりは物語をなす因果的論理性を見せないで、それはまずは描写なのである。初期の映画の、演劇を記録するだけの映像は、演劇という物語のテキストの記録にすぎない。それゆえ映像は、ウォーホルの映像作品「眠る男」のように、ほうっておけば描写しかない。映画の映像は、それ自体では物語の因果的論理性をになわないからこそ、映画が物語を語るためには、モニタージュという独自の語りの統辭法を必要とした。ところで、映画においては物語言語説のレベルと物語内容のレベルとが、あるしかたでスクリーン上の映像のうちに重なりあつているから、映画的言説の統

辞法は、語と語の隣接性を安定した意味として分節し結合する言語的な「意味の統辞法」とはちがって、ショットの結合もたらず動きの連鎖を追う知覚の習性にしばられている。モンタージュとは、がんらい描写のメディアである映像を、そしてまた意味内容が言説レベルの知覚に支えられているメディアである映像を、ひとまとまりの意味ある行為やできごととして動かすための文法である。それは、知覚を言説化するための統辞法である。そして、モンタージュによって語られる物語のほんとうらしさはなによりも、われわれが現実世界で経験しているできごとの知覚の自然な流れに支えられている。映画が言語テクストのように、語られる世界の時間や場所を自在に行き来し、横断し、休止するとすれば、それはモンタージュを支えている知覚のなめらかな連鎖にさからうために、「知覚の統辞法」に統御されている観客の意識を混乱させる。純然たる描写のメディアである一枚の絵画をカメラが静止してじっと見つめるとき、その映像は絵画とほとんど同質の描写である。だがテレビの美術番組のように、カメラがその絵の表面を動きまわってそのつどクロス・アップされた細部を順々に映し出すとき、このモンタージュによる知覚の統辞法の圧力は、バージャーのいうように「繰り返しのきかないひとつの論点をつくりあげる」⁽³⁶⁾。その結果、カメラは「見るひとが絵を見る順序や見ている時間の長さを制御する」⁽³⁷⁾。ことよって特定の「劇的論理」をつくりだす。いまや絵画の描写を知覚する一定の動きが、ひとつの物語を紡ぎ出すのである。

それゆえ、小説にとつてはいかに描写するかが課題であり、映画にとつてはいかに物語るかが課題である。小説では、「かれは歩いていった」とだけいうこともできる。これは描写をはさまない、純然たる物語である。「かれは大腿でさつそうと歩いていった」ということもできるが、そのとき「大腿でさつそうと」という描写は、できごとや行為の展開を止めないかたちで、物語に奉仕している。さらにかれが歩いているその場所の詳細な記述をすれば、それは純粋な描写として物語を停止させることになる。「かれは塀に沿ってまっすぐにいき、ついで左手にある小さな川に架かっている橋を渡り、こんどは四つ角を右に折れた」ということもできるが、このときかれの行動の物語はその場の描写に奉仕している。だが映画では、設定ショットのような純粋な描写や、人物が歩くのにつれてカメラがそのまわりのようすを映し出すような描写に奉仕する物語のシーク

エンスはあっても、「かれは歩いていった」に対応するような純粋な物語はありえず、かれが歩くという行動を物語るときには、その歩き方のようすやまわりのようすをも細部にわたって映しだして描写せずにはいられない。アンドレ・バザンが、演劇においてはテキストのことばを受肉する俳優が物語世界を構築するが、映画では「俳優なしでもすませることができ。ばたんばたん」と鳴る扉、風にそよぐ木の葉、砂浜を洗う波などは、劇的な力に達することができ」⁽³⁸⁾ というとき、かれは描写のメディアとしての映像が、これを駆動するモンタージュという知覚の統辞法に支えられて物語を語るという、映画に特有の語りもありように言及している。物語と描写の相互的な奉仕関係とは別に、「描写が語る」ということこそ、小説にはなく、演劇にもなく、まさに映画が発明した語りのあらたな様式なのであり、この「描写の物語」を可能にしたのがモンタージュという知覚の統辞法である。

文学者として映画を制作したロブリグリエ自身も、「描写が語る」という映画に固有の語りの様式については自覚的であったように思える。

「小説を書くばあいには、ある対象のより正確な描写をするために現実の対象やその映像 (image) の前にわたしが立つなどということはこれまでけつしてなかった・・・わたしはコピーすべきモデルをさがすなどということはけつしてしないし、たまたま道すがら、目下わたしが描写しようとする対象に気がかけている対象に出くわしたりすれば、そんな役にも立たず滑稽なもの、いずれにせよわたしの精神のなかにかたちづくられ、わたしの語句が生みだそうとしつつあるものとまったく似ても似つかないものを前にして、わたしは呆然自失、ほとんど嫌悪しつつすぐに目をそらしてしまうのである・・・」

「映画を撮るときには、あきらかにわたしは、これとは反対の見方をする。わたしはまさに自然の舞台装置 (les décors naturels) を好むし、撮影の作業が構成する映画的、エクリチュール、の重要な部分へとわたしを導いてくれるのは、こうした舞台装置を直接目で観察することである」⁽³⁹⁾。

ロブグリエがここで語っているのは、「精神のなかにかたちづくられ、わたしの語句が生みだそうとしつつあるもの」から、つまり「意味」から出発することばによる小説と、「自然の舞台装置」や「実物」をつぶさに「観察すること、つまり「知覚」から出発する映画における「描写の物語」とのちがいである。そして、ここにはたしかに「語る」メディアと「見せる」メディアのちがいと、それに対応する「読む」経験と「見る」経験のちがいがあ

四 描写の物語

ことばは「語り」のメディアであり、映像は「描写」のメディアである。物語にとって重要であろうがなからうが、視覚的細部のすべてを見せることが「描写の物語」としての映画映像の本性である。一方小説では、描写とはつねに人物や事物の細部から物語に関係するいくつかの特徴を選択することによってなされる。それゆえ、すべての細部が充足している知覚映像とちがって、小説の選択的な描写には空白がある。だがこの空白こそ、ことが喚起するイメージのゆたかさを保証するという主張がある。たとえばイーザーも、すでに本章の冒頭でもふれておいたように、そのひとりである。イーザーによれば、読者が人物をイメージとして視覚化しようとするとき「かれの想像力は膨大な数の可能性を感じとる」⁽⁴⁰⁾が、こうして想像力を駆使してあたえられた情報を総合することで「かれの知覚はより豊かになると同時により私的になる」。ところが映画化は、こうした想像力によるイメージの可能性を、細部をすべて充足した「ひとつの完結した不変の画像」に固定してしまうために、かえってそれは「表象イメージの貧困化」という逆説的な事態をひきおこす。映画を見るととき読者は、自分が読書中に思い描いた「記憶のなかにある表象イメージ」と比較しつつ、スクリーン上の映像を知覚するが、その結果「映画の人物にはなにかが足りないといったある種の失望感」を感じる。こうして自分の想像力がつくりあげた自分の「所有物」⁽⁴¹⁾ではないスクリーン上のイメージを否応なく受け入れざるをえないために、「どうやらだまされてしまった」と感じるところに、よく知られた失望

感の由来があるというのである。

だが一方で、小説の読者は「風とともに去りぬ」のレッド・バトラーの「外見の厳密な細部について意見を異にするだろう。そもそも心の中にレッドの像を思い浮かべなければならぬことに憤慨するひとさえいるだろう。いかに熱心に像を思い描くひとでさえ、おそらく小説を読み通すあいだ、心の中の不変の肖像にたえず焦点をあわせておくことはしないだろう」⁽⁴²⁾という、チャットマンのような立場もある。この点にかんしては、読書行為における想像力と表象イメージの作用を強調するイーザーでさえ、立場は微妙である。かれは「トム・ジョウンズ」の映画を見て、自分がかつて読書の際に抱いたイメージを思いおこすとき、そのイメージは奇妙に散漫で、トムが大男だったか、瞳は青く、髪は黒かったかといった細部にかんして、自分の「表象イメージが視覚的に乏しいことに気づく」⁽⁴³⁾というのだが、ここではイーザーは読書におけるイメージ形成を、すべての細部を充足した視覚の対象となるような一枚の絵を思い描く作用とは考えておらず、むしろイメージ形成によってめざされているのは、イメージされた人物が物語のなかで特定の「意味の担い手として姿をあらわす」⁽⁴⁴⁾ことだと考えている。ミトリは、読書とは語を順次視覚化することで「小説家が設定したテーマの、想像力の内部で現実化すること (actualization)」⁽⁴⁵⁾だというが、これに対してはメッツも「小説は——たとえ多くの読者が個人的空想をはぐくむために利用しているにせよ——別な意味で、想像するための、何ものもわれわれに与えてはくれず、われわれに呈示されるのはただそのテキスト (すなわちそのシニフィアンとシニフィエ) だけである」⁽⁴⁶⁾と批判する。

小説の映画化にまつわる従来の批判は、おおむね観客の心のなかの心的イメージとスクリーン上の知覚映像との対比におけるズレと、それがもたらす失望感にむけられてきた。だが問題の核心は、そもそも観客は、あたかも一枚のべつべつに描かれた画像を見くらべるように心的イメージと知覚映像とを対比しているのか、小説の映画化とは心的イメージの知覚映像を意味するのか、またそもそもことばによるイメージ形成は「膨大な数の視覚化の可能性」を意味するのか、想像力によって心的イメージを「思い描く」とは、絵画的描写に対応するような作用なのかという点にある。読書行為にとまなうイメージ形成と

いうとき、そこで問題になっている心的イメージとはどのようなものであるかという問題については、すでに別の機会に論じておいた(46)。われわれの結論は、小説を読むこと、ことばの観念を理解することはかならずしもイメージ形成作用ではなく、またときに付随する心的イメージがそれ独自のやりかたで理解に寄与するとしても、それは単語が指示する対象のすべての意味素性がイメージされることで絵画のように細部が充足した知覚画像と同等のものを構成するわけではないというものであった。だとすれば、小説の映画化という問題の核心は、従来信じられてきたような、描写された人物やできごとについての心的イメージの画像とスクリーン上の知覚イメージの画像との対比や照合にあるのではない。心的イメージが画像でない以上、そもそもそのような照合自体、不可能である。だとすれば、映画化の経験にまつわる意識のズレと、ときに生じる失望とはなにに由来するのか。

たしかに、小説の描写にとつて選択は決定的である。モーパッサンの『野遊び』で、アンリエットを「十八、九の美しい娘さんで、こんな女に往来などで会つたら、たちまち劣情をそそられ、はては、とりとめのない胸騒ぎと、官能の亢進こうしんに、夜もろくろく眠られないことだろう。背の高い、すらりとしたからだつきで、腰幅も広い。はだは小麦色で、目は大きく、髪の毛は漆黒だ。」というように、入念に描写するとしても、こうして選択された細部にはかぎりがある。その上、アンリエットは背が高く、すらりとしつつ腰幅は広く、小麦色の肌と大きな眼をもっているとしても、実際の彼女の知覚可能な外見という点では、そのイメージはどこまでも希薄であり、視覚的には貧しい。しかし一方で、ことばはこうして選択された細部を、アンリエットが「十八、九」で「美しい娘」で、道で会つたら男は「たちまち劣情をそそられる」ようなタイプの女だというように、はつきりと「名指す」のであり、こうして小説の描写は、描写される人物の人となりや、また事物やできごとがなう意味を、チャットマンがいうように、それらがことばによつて「名指されて」いるだけに正確(47)に一義的に呈示することができる。

ことばによつて選択的に名指された特性と、またこれらの特性によつて構築された人物やできごとといったある種の实体は、けつして画像のような知覚的なゆたかさにはいたらないが、一義的に明確で固定されている。リチャーズもテキストをイメー

ジしながら読ませようとする教師を批判して、「かれらはイメージがことばの意味を充填すると考えているが、それはむしろ逆で、イメージやそのもとの知覚に欠けている意味をもちこむものはことばなのである」(48)という。小説家が映画作家にくらべて有利なのは、かれは自分が望むもの、自分が本質的だと思ふものを強調して描写し、それ以外を無視できる点にある。ことばが選択し名指さなかつた細部は、ことばの描写能力の限界という以上に、むしろことばの「表現を回避する能力」(49)の証である。そのように選択し名指すテキストに統御されて、読者はアンリエットが知覚的にどうきれいなのかはべつにして、ともかくも美しく、男の劣情をそそる娘であることをうたがうことはできない。ジョナサン・ミラーは、小説においては「ある神秘的なしかたで、ひとつのシーンの描写はそれが描写している当のものに完全に占められているように見え、それが言及しそこなっているなにかが欠けているとはけつして見えない」(50)というが、この「神秘的な仕方」についてはパークやレッシングが答えている。パークは、ことばがなんらイメージを喚起することがなくとも、習慣からそれが指示する事物が現実におよぼすのと似た「効果」をうけとることによつて、その語の意味を理解することができると主張し(51)、またレッシングも、ホメーロスが「ヘレネは神のごとき美しさをもっていた」というとき、かれは読者に呼びおこす「効果」、ヘレネへのほのかな胸のとぎめきやあこがれ、愛情や歎喜を描くことで、その美をわれわれにわからせると主張した(52)。そのように、ことばによる名指しは、アンリエットに対するそのような印象とあこがれと欲望を読者に抱かせる、その「効果」においてきわめて強力でゆたかである。まことにブルーストーンがいうように、「文学の人物は、かれらを形作ることばから分離できない」(53)し、またミラーがいうように、小説のなかの人物たちは「かれらがそこに立ち現れる小説とおなじ素材(material)からつくられており、この素材から解き放たれて他のメディアのなかでひとりの人間として姿をあらわすことはできない」(54)。そしてまさにこの点に、ミトリも指摘するように、小説のなかでは妥当な多くの人物や情況が、スクリーンではもちこたえられない理由もある(55)。物語世界のなかではどれほど確実なものに見えようとも、小説のなかの実体は、その確実さをことばの選択的な名指しの一義性に負っており、映画が提示する知覚映像の多義性ないし両義性のなかではもちこたえられない。

これに対して映画の描写は、カメラ・アイの知覚による呈示である。こうしてカメラによって見られた画像は、ことばによる選択や一義的な名指し以前の知覚的な細部に満ちている。それゆえ映画は、ルネ・ミーシャがいうように、われわれ観客の「注意が、あるいはすくなくともわれわれのまなざしが、舞台装置（デコール）のある部分や二義的な人物や、おそらくは主人公の手にさえむけられるのを妨げることはできない」⁵⁶。小説の読者の意識は、ことばによって名指されたすべてのものを明確に意味分節化し、こうして物語世界全体をひとつのパースペクティブのもとにおさめる意味の統辞法にみちびかれている。それゆえ、周辺のな部分や二義的な人物、主人公の肉体のささいな部分といった細部は、ことばによって構築された世界にとつてはノイズでしかない。だが映画では、知覚の統辞法に統御された観客の意識が映像の両義的な細部の知覚をつうじて、これを思考や推論を介して意味分節化するのをあてにするほかはない。観客の意識に作動するのは、モンタージュをはじめとする映画というメディアに特有の文法にそつて展開する思考である。映画は「一連の流れにしたがつて知覚されるのだが、そのただなかで、なお固定されていない思考、ことばによつて定義されていない思考が、多くのさまざまな暗示をとおしてみずからを探りつつ姿をあらわす、(se propose)」⁵⁷のである。ミトリが「映画とは、…対象の言語活動 (un langage d'objets) である」⁵⁸というとき、そしてわれわれならばこれを「描写の物語」というのだが、それは対象の知覚に支えられた観客によるこうした意味分節化の作用をいうのだろう。

映画の描写は細部の知覚が充足しているにしても、小説におけるようにその意味は固定していない。小説で、「彼女は十八歳になったばかりの美しい娘で、華やいだなかにもしつとりと落ち着いた黄色の服を身につけていた」ということばによつて一義的に名指され固定される人物も、映画において呈示され見せられる映像では、彼女がきつかり十八歳だと観客に理解させることは保証できないし、服装にしても、ある観客には「ただ明るい黄色の服」と映るかもしれない、べつての観客には「地味な黄色の服」かもしれない。映画に望みうるのは、観客がなにかそれに近いことを感じてくれることだけである。「美しい」という描写にしても、小説家はことばが名指す意味と、これが読者におよぼす効果の恒常性をあてにできる。だがスクリーンに登場

する俳優は、これを知覚するあるひとにとって「美しい」かも知れないが、別のひとにとってはたんに「かわいい」だけかも知れない。せりふやヴォイス・オーバーで補わないかぎり、映画の映像は描写的情報を名指す観客の能力を蓋然的にしかあてにはできない。そして小説とくらべての映画の貧しさと同時にそのゆたかさも、ここにある。

「描写の物語」としての映画の意味の読みとりとしては、たとえ主題的に注目されなくても、知覚映像の無限定の細部こそが重要である。細部はここでは、人物の肉身がそこに住み込み、そこで行動し、そこから物語が生起してくる状況をかたどるものであり、物語世界の肌理である。ミトリがいうように、映画の人物たちは肉体をもつ現実存在として、「客観的で具體的なやりかたでへ世界のなかに境位づけられているために、かれらはその背景 (décor) から区別されることができない」⁽⁵⁹⁾。スクリーン上にあらわれるかれらの姿は、かれらが住み込んでいる世界状況をいわばかたどっている。なるほど演劇でも、俳優の肉体は舞台背景に立つ。だが舞台の俳優は、演劇を演劇たらしめているテキストによって定義されたキャラクターを身に負っているものであり、それゆえ演劇の本質は俳優の肉体の現前ではなく、俳優が受肉する「ことばの現前」にある。もちろん映画にも、せりふはある。だが映画のせりふは、スクリーン上で「そのつどおこるできごと」にまきこまれた表現⁽⁶⁰⁾にむかうのであって、それが物語世界を構成するわけではない。「描写の物語」としての映画において、世界の構成はもっぱら映像においてのみはたされる。

ことばによるイメージ形成は、イーザーのいうように、膨大な数の視覚化の可能性を意味しない。むしろ逆に、言語テキストは読者に見せたいと思うものだけを選択し名指すことで、一義的で明快な特定の意味ないしイメージと、これによって強調された印象や効果をあたえるのがふつうである。この点で小説の描写は、視覚的には貧しいが、言語的には正確であり、名指された意味のもつ効果は強力である。だがからこそ読者は、ことばがあたえる特定の印象によく愛着をもっていて、スクリーン上にあらわれる俳優の肉体や情景の多義的な知覚映像に困惑するのである。そしてまさにこの点に、映画を見たときに読者がときに覚える失望も由来している。これに対して映画の描写は、たとえ特定の視点やクロス・アップのようなカメラ・ワ

ークによる強調を用いようとも、二義的で偶然的な細部もふくめて、すべてを知覚的に描写せずにはいられない。この点で映画の描写は、視覚的にはゆたかで、提示された情況のもつ多義的で全体的な効果は強力だが、意味分節という点ではあいまいであり言語的に貧しい。ここに、ことばと視覚映像というメディアのちがいと、これを経験する意識のズレが先鋭的なかたちで露出する。

小説の映画化において問題になるのは、描写された人物やできごとについての心的イメージと、スクリーン上の知覚イメージとの対比や照合だとするとともに、従来の映画化をめぐる議論の混乱の所在があった。ことばの「意味」と映像の「知覚」はちがうし、心的イメージは画像ではない。心的イメージが画像でない以上、そもそもそのような「照合」自体不可能である。小説と映画は「イメージ」という点で接点をもつわけではなく、接点は唯一「効果」にある。ボイヤムも、小説の人物を演じるに際して、俳優のルックスはおどろくほど小さな役割しか演じないといい、そもそも読者は人物の相貌について正確に語られていたかどうかさえ覚えていないという⁽⁶¹⁾。結局のところ問題なのは、俳優が観客に喚起する「連想」であり、「感じ(feelings)」である。マクファーレンもまた、映画化の問題はことばとなった記号体系、意味体系によって、おなじような「感情的(affective)反応」⁽⁶²⁾を喚起することができるかどうかという。小説と映画とは、ことばと知覚映像、意味分節化された意識による物語世界の構成と情況としてあたえられた知覚世界の意識化ないし意味分節化による物語の読みとりという点において、相互にことなつた経験である。映画化にあつては、小説がことばによつてめざし、映画が知覚映像によつてめざす「効果」の対比と異同が問題となる⁽⁶³⁾。ここでふたたび、レッシングを引用しよう。かれによれば、詩人と画家の作品は、「その効果がひとしくあざやかであるとき、もつともよく似かよふのである。一方が耳を通して心に伝えるものと、他方が目に対して表現しうるものとがたがいに過不足ないときに似かよふのではない」⁽⁶⁴⁾のである。

映像がまずは描写のメディアであり、映画は映像が映しだすリアルで詳細な細部の描写という点で、なによりも「見る」ことに捧げられている。「ある小説を読んだとき、われわれを燃え立たせるかもしれない情熱(passion)は、《視像(vision)》に属

する情熱ではない（事実、われわれはなにも《見る》わけではない）。それは意味の情熱である」⁽⁶⁵⁾と、ロラン・バルトはいう。だが、だからこそ小説は、われわれにとつてもうひとつの根元的な情熱、けつしてことばにおける「意味の情熱」に還元されることのない視像の、形態の「欲望」(desir)⁽⁶⁶⁾をかきたてる。小説を読んで、その小説に感動すればするほど、ひとはどうかしてその物語を見たいと思う。われわれは小説が画像をけつしてあたえてくれないからこそ、視像の欲望につき動かされて、映画化を見たいと切実に思う。それがときに失望に終わるとしても、それはひとり映画の言語的貧しさによるのではなく、小説の視覚的貧しさにもよるのである。

注

- (1) George Bluestone, *Novel into Film*, University of California Press, 1957, p. 3.
- (2) Virginia Woolf, *The Cinema* (1925), in: *The Captain's Death Bed and Other Essays*, The Hogarth Press, 1950, p. 168. もっとも Woolf は、映画の将来にわずかな希望を託している。しかし彼女がそのような映画に「固有の手立て (its own devices)」(168) と考へるのは、たとえは「カリガリ博士」のような映画に認められる、映像の象徴的、暗示的な表現能力である。
- (3) *ibid.*, p. 60. バークはウエルギリウス「アエネイス」のなかの、キュクロプスによる雷電の製作過程の描写——「投げつける雨を三筋、雨雲を三筋、朱い火と翼ある南風とを三筋、これらはすでに造り終えていた。いまは、旋律を呼ぶ閃光と音と恐れを 作品に、また、追いかけてやまぬ炎に憤怒を混ぜていた。」(岡道夫・高橋宏幸訳、*III*, 429-32)——について、これはみごとに崇高な詩句であるが、もしもここに述べられた「こうしたたぐいの諸観念の結合が形成するはずの可感的なイメージとはどのようなものであるかを、冷静に精査してみるならば、狂人の妄想でさえ、そうした画像ほどにためではなかったものとは見えないだろう」(171) という。それゆえバークにとつて隠喩はことばの文彩の効果の問題であつて、絵画的描写やイメージの問題ではなく、隠喩の視覚化はばかっている。
- (4) John Boydell, *A Catalogue of the Pictures in the Shakespeare Gallery*, London, 1789, p. x.
- (5) Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, 1976, 2. Aufl., 1984, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 223.
- (6) *ibid.*, S. 226.

(7) エクトン・スミス・Liz James and Ruth Webb, 'To understand ultimate things and enter secret places': Ekphrasis and art in Byzantium, in: *Art History*, vol.14, No.1, 1991., p. 4 参照。

(8) (Compact Edition) *Encyclopédie*, Readex Microprint Corporation, New York, 1969, vol. V, p.422. (Supplément à l'*encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, A Neufchâstel, chez Samuel Faulche et Compagnie, Libraires et Imprimeurs, tome II, 1776, p. 704.)

(9) Cf. Philippe Hamon, Rhetorical Status of the Descriptive, in: *Yale French Studies*, 61, 1981, p. 3. ちなみに A・バロンは活写法について「たゞそはアノトロモックの長広舌のように、タブローを生か生かとしたシーンに変える、彩りゆたかで活力に満ちた描写」(A. Baron, *De la Rhétorique, ou de la composition oratoire et littéraire* (1848), 6^e éd., Brussels, 1891, p. 173) としている。一方 C・バイイは、「描写的表現 (expressions descriptives)」の中に「絵画的 (pittoresques) 表現」を呼ばれるように「ひとはそれは「彩り」をもち、「動き」をもち、その「美」は「イメージ」をめぐり、タブローをめぐり、その「か」のやうに「それが具体的な事物を喚起する」に「美」は「イメージ」をめぐり、タブロー」の二つの種別を並置して (Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, 2 vol., seconde édition, Heidelberg, 1921, vol. I, p. 183)。

(10) Baron, op. cit., p. 173.

(11) Hamon, op. cit., p. 5.

(12) Boileau, L'art poétique, (III, 1. 257-259), in: *Oeuvres de Boileau Despreaux*, avec nouveau commentaire par M. Amar, 4 tomes, Paris, 1821, tome II, p. 83.

(13) *ibid.*, (I, 1. 49-60), p. 8f.

(14) (Compact Edition) *Encyclopédie*, vol. 1, p.1208. (tome V, p. 831.)

(15) Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, réimpression de l'édition de 1866-1876, Lacour, 1990, tome 8, p. 540.

(16) (Compact Edition) *Encyclopédie*, vol.1, p. 934. (tome IV, 1754, p.878.)

(17) 拙稿「読書とイメージ」(『美学』一九六号、一九九九年)「イメージ」。

(18) Hamon, op. cit., p.17. クリストファー・ブレイダーによれば、十七世紀に流行する「カラクテル」は道徳的な教訓を企図している点で、それ以前の「エンブレムの近親者であり直接の継承者」(Christopher Braider, *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image 1400-1700*, Princeton U.P., 1993) であるが、しかもそれがエンブレムと異なるのは、それが描くのは日常生活をいとも人物たちとその経験であり、そして「これこそは「小説」というあらたに生まれつつある言説においてきわめて重要な領域」(133) である。ディケンズの

ボズの絵にあてたスケッチなどもこれを受けつぐものであり、またホガースの《当世風結婚 (Marriage à la Mode)》のような連作版画やドームエの《生理学 (Physiognomies)》なども、視覚芸術においてこれに対応するものである。

- (19) *ibid.*, p. 11.
- (20) 拙著『視線の物語・写真の哲学』(講談社、一九九七年)、一四五ページ参照。
- (21) Henry James, *Literary Criticism*, Literary Classics of the U. S. Inc., New York, 1984, p. 136.
- (22) ジュネット『フィギュール II』(花輪光監訳、書肆風の薔薇、一九八九年)、六八ページ。
- (23) Saint-Lambert, *Les Saisons* (1769), nouvelle édition, Paris, 1823, p. 15f.
- (24) Baron, *op. cit.*, p. 170f.
- (25) ジュネット、前掲書、六七ページ。
- (26) チャットマン『小説と映画の修辭学』(田中秀人訳、水声社、一九九八年)、五六ページ。
- (27) チャットマン「小説にできること、映画にできないこと(そしてその逆)」(W・J・T・ミッチェル編『物語について』海老根宏他訳、平凡社、一九八七年)、一九七ページ。
- (28) チャットマン『小説と映画の修辭学』、七七ページ。そもそも、ことなつたテクスト・タイプ相互のあいだの「奉仕」関係というチャットマンの概念はジェフリー・キティに負っている (Jeffrey Kitay, *Descriptive Limits*, in: *Yale French Studies*, 61, 1981)。キティは「行動 (action)」と「描写」とを区別したうえで、ひとつのテクストはそのつど、描写から行動へ、また行動から描写へ移行することがあるという。子どもらしい行動を語るばあいには、これを子ども行動の物語と見るか、子どもらしい描写と見るかは、文脈にもとづいた解釈しだいである。前者は行動が「いくつかの描写をむすびつけ、それらを並置し、劇化する」ようなばあいであり、後者は描写が「行動を吸収し、包含し、無力化する」(237) ようなばあいである。これらはほぼ、チャットマンの「物語に奉仕する描写」と「描写に奉仕する物語」にあたるだろう。またスタンバーグ (Meir Sternberg, *Ordering the Unordered: Time, Space, And Descriptive Coherence*, in: *Yale French Studies*, 61, 1981) も、行動に奉仕する「準描写 (pseudo-description)」(76) と「行動の主眼そのものが、おおむね空間的再現にある」ような「準行動」とを区別するが、後者の例として旅行談、社会小説、ピカレスクの伝統、パノラマ的なジャンルなどをあげている。
- (29) これについては、チャットマン『小説と映画の修辭学』(67)、キティ (*op. cit.*, 241)、アモン (*op. cit.*, 17) を参照。
- (30) Hannon, *op. cit.*, p. 17.
- (31) Brian McFarlane, *Novel to Film*, Clarendon Press: Oxford, 1996, p. 4.

- (32) Herbert Read, *A Coat of Many Colours* (1945), 3rd ed., London: Routledge, 1947, p. 231.
- (33) Bruce Morissette, *Novel and Film: Essays in Two Genres*, Univ. of Chicago Press, 1985, p. 21.
- (34) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Éditions Klincksieck, 1978, p. 129.
- (35) *ibid.*, p. 129.
- (36) ジョン・バージャー『イメージ——Ways of Seeing』(伊藤俊治訳、パルコ出版、一九八六年)、三四ページ。
- (37) チャットマン『小説にびきるもの』、映画にびきるもの』、二〇〇ページ。
- (38) アンドレ・バザン『映画とは何か TV』(小海永二訳、美術出版社、一九七七年)、二二九ページ。
- (39) Alain Robbe-Grillet, *Brevés réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma*, in: *Revue d'Esthétique*, no 2-3, 1967, p. 131ff.
- (40) Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, The Johns Hopkins U. P., 1974, p. 283.
- (41) Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 225.
- (42) チャットマン『小説と映画の修辞学』、八〇ページ。
- (43) Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 223.
- (44) *ibid.*, S. 223.
- (45) メッシ『映画記号学の諸問題』、一〇二ページ。
- (46) 拙稿『読書とイメージ』参照。
- (47) チャットマン『小説と映画の修辞学』、七九ページ。
- (48) I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (1936), Oxford Univ. Press, 1965, p. 131.
- (49) チャットマン『小説と映画の修辞学』、八〇ページ。
- (50) Jonathan Miller, *Subsequent Performances*, London, 1986, p. 229.
- (51) Edmund Burk, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ed. by J. T. Boulton, Basil Blackwell, 1958, p. 167.
- (52) G. E. Lessing, Laokoon, in: *Gothold Ephraim Lessing Werke und Briefe*, in zwölf Bänden, hrsg. von Wilfried Barner, Deutscher Klassiker Verlag, Band 5/2, 1990, S.154.
- (53) Bluestone, *op. cit.*, p. 23.
- (54) Miller, *op. cit.*, p. 239.

- (55) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Edition Universitaires, Paris, 1965, II, p. 50.
- (56) René Micha, *La Vérité cinématographique*, in: *Cahiers du cinéma*, V, 3, No. 29, 1953, p. 23.
- (57) Mitry, op. cit., II, p. 339.
- (58) Mitry, op. cit., I, p. 146.
- (59) *ibid.*, p. 144.
- (60) Mitry, op. cit., II, p. 337.
- (61) Joy Gould Boyum, *Double Exposure. Fiction into Film*, Penguin Books, 1985, p. 66.
- (62) McFarlane, op. cit., p. 21.
- (63) 小説と映画が対応する効果をめざすとしても、それはたとえばモリセットが主張するように、それぞれがもたらす効果の「等価性」を意味するわけではない。モリセットは小説を「語る」ことは「見せる」ことだとする主張には与しないが、それはかならずしも小説と映画という両者のあいだに「芸術的ないし美的に満足すべき等価性が不可能だということを意味しない」という。なぜなら、ことばと映像というメディアのちがいをこえて、作品がその美的な効果を獲得するのは「想像力という共通の領域」(op. cit., 25)においてだから、というのである。ロブ・グリエも、たとえば挑発的なことばによるものであれ、直接目についたえる視覚的イメージであれ、それらはほんらいのボルノグラフィの経験がなりたつべき想像力を刺激する機縁にすぎないという(For a Voluptuous Tomorrow, in: *Saturday Review*, 20 May 1972, p. 46)。たしかに、画像のボルノグラフィを見るばあいでも、ひとは想像力を必要とする。また、それがもたらす一定の美的ないし性的「効果」がある点でことばによるボルノグラフィのそれと似たものとなるのは事実である。小説を映画化するときひとがねらうのも、どうかしてその小説がもつ面白さや感動やスリルやサスペンス、つまりはそれが読者にもたらす美的な「効果」のある種の対応物にちがいない。だからといって、小説を「読む」経験と映画を「見る」経験の実質が、最終的には「おなじ想像的な領域」でひとつになるとはいえないし、それらがもたらす美的「効果」にしても、完全に等価だとはいえない。もしそうなら、ひとはわざわざ小説を映画化しようなどと思わないだろう。
- (64) Lessing, op. cit., S. 240.
- (65) Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in: *Oeuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Mary, Édition du Seuil, 1994, tome II, p. 103.
- (66) Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, 1982, p. 213.