

形態への眼差し

——エリック・ロメールの教育テレビ番組「ヴィクトル・ユゴー
『静観詩集』 5、6巻」から——

小河原 あ や

仏ヌーヴェルヴァーグの映画作家エリック・ロメール (Eric Rohmer, 1920-2010) の批評と作品には、19世紀ロマン派を代表する詩人ヴィクトル・ユゴー (Victor Hugo, 1802-1885) の影響、とりわけその『静観詩集』 (*Les contemplations*, 1856) に収められた一編の詩「闇の口の語ること (Ce que dit la bouche d'ombre)」の影響が散見される。例えば、ロメールの1950年の映画評「ロベルト・ロッセリーニ『ストロンボリ』 (Roberto Rossellini: *Stromboli*)」では、「荘厳」「並外れた」「雄大」といった言葉が文学においてユゴーの死以来用いられなくなったと嘆かれ、代わりに今では映画がそのユゴー的世界観を示し得るのだと主張されている (Rohmer 1950=2004: 202)。1951年の論考「絵画の空しさ (Vanité que la peinture)」では、具体的説明はないものの、「闇の口の語ること」の表す思想が理想的なものとして言及されている (Rohmer 1951=2004: 84-85)。『静観詩集』にはユゴーがジャージー島¹⁾ 亡命時に執筆した詩が収められているのだが、彼の地でこの詩人は神秘思想に陥り、テーブルを用いた降霊術を行っていた。ロメールの中編映画『シュザンヌの遍歴』 (*La carrière de Suzanne*, 1966) では、それと同様の降霊術を主人公たちが行う。長編映画『緑の光線』 (*Le rayon vert*, 1985) でも、登場人物の一人がその降霊術を試そうと思っていると口にする。また後述の通り、ユゴーは「闇の口の語ること」において「石」が諸々の存在で最も卑しいという考えを説くのだが、ロメールの映画『獅子座』 (*Le signe du lion*, 1959) の主人公はフランス語で「石」の意味の「ピエール (Pierre)」という名を持ち、浮浪者へと墮落し、石造建築に向けて「汚い石め (Sale pierre) !」と悪態をつく。さらに映画『冬物語』 (*Conte d'hiver*, 1992) では、登場人物たちが「輪

廻転生 (réincarnation)」を話題にし、一人がその思想を信じた人物としてユゴーの名を挙げ、まさに「闇の口の語ること」の一部を暗唱する。このようにロメールの批評と作品には、批評家として活躍し始めた当初から映画作家として認められた後々まで、『静観詩集』とそこに収められた一編の詩に関する強い想いが見受けられる。

このロメールの想いを最も明白に表す作品が、教育テレビ番組「ヴィクトル・ユゴー、『静観詩集』5、6巻²⁾」(*Victor Hugo, Les contemplations, Livres V et VI, 1966*)である³⁾。同番組は、ロメールが1964年から69年にかけて国立教育研究所で制作・放送した教育テレビ番組25本のうちの一本である。ロメールはこれらの番組を監督する際に、内容も形式もほとんど自由に決めることができたという (de Baecque et Herpe 2014: 163)。本小論はこの番組を取り上げ、詩という言語によって表現された内容、しかも「輪廻転生」という抽象的で不可視の思想的内容をロメールがいかに映像によって表し、そうすることでいかに映画映像⁴⁾の特性を浮き彫りにしているかを検討する。まず、同番組が現実の尊重という意味でのリアリズムという側面から論じられてきたことを確認する (第1節)。次に、ロメールの演出方針は、リアリズムである以上に、ユゴーの詩が現実の事物の「形態」を捉えていることの提示だと明らかにしていく (第2節)。それから、ロメールがユゴーの眼差しについて、諸事物の「形態」に基づいて或る「観念」を見出しているのだと考えていること、そしてそのユゴーの思想を映像によって示していることを分析する (第3節)。さらに、ロメールがユゴーの思想のなかでも特に「輪廻転生」をいかにジャージー島の自然の映像から私たちに示そうとしているか、またそれによっていかなる映画映像の特性が浮き彫りになるかを検討する (第4節)。最後に、こうした演出の試みとその結果を、ロメール自身の映画批評に照らしてまとめる (第5節)。

1. 現実のジャージー島を撮る

同番組の概要をみよう。20分ほどの番組全体の構成は、半分を些か過ぎた

当たりを境目にして、前半と後半に分けられる。前半はいわば外的事実、後半は死や輪廻転生という内的で思想的な主題が取り上げられる。もう少し詳しく言えば、前半は、ユゴーがジャージー島に住み、詩がこの島の自然に基づいて生まれたことに関する、概して客観的事実に即した内容が提示される。それに対して後半は、死に対するユゴーの関心、それに続く降霊術の詩作への影響、そうした神秘思想の一つである「輪廻転生」に関わる内容が展開される。が、それはやはり外的事実（島の自然の映像）に沿って示される。

演出の基本方針もみよう。ナレーションはロメールが務め、ユゴーの文章は、後に役者・演劇の舞台監督として名を馳せるアントワヌ・ヴィテーズが朗読する。彼らの姿が画面に登場することはない。ユゴーから友人たちに宛てた手紙や恋人への愛の詩が読まれることもあるが、その感情面には焦点が当てられない。また、これは詩を主題とした番組であるにも関わらず、韻律といった表現法にも全く言及しない。そもそも同番組には、後述する一枚の写真におけるユゴーの顔以外は、人間がほとんど映らない。その代わり、ほとんど全編にわたって、ロメールの撮影した1966年の現実のジャージー島の映像が提示される。全ては白黒である。また使用したカメラの性能上の制約もあって、最も長くても20秒ほどの比較的短い諸ショットが繋げられている。凝った撮影や編集は見られず、目立った技法といえば、パン（カメラの位置を固定したまま左右に振る）やディゾルヴ（前のショットが徐々に暗くなり次のショットが徐々に明るくなって、両者が重ねられる）といったごく基本的なものが採用されるのみである。すなわち、撮影・編集の方針は、カメラの前の今このジャージー島の現実の自然を、可能な限り加工せずに提示することである。

この方針ゆえに、同番組はリアリズムの側面に注目して論じられてきた。ロメールの伝記を書いた歴史および映画研究者のアントワヌ・ド・ベックとノエル・エルブは、ロメールがユゴーの住居や周辺のみならず、島の険しい岩場や小集落等も含めて詩作の舞台を追い求めたことを指摘し、同作がロメールによる「巡礼 (un pèlerinage)」であるとともに「地誌学的探求 (une enquête de terrain)」でもあると書いている (de Baecque et Herpe 2014: 178)。映画研究者イヴォヌ・マルグリスも、ロメールの教育テレビ番組の

なかから同番組ともう一本別の番組（「風景の変貌」*Métamorphose de paysage*, 1964）を取り上げ、現地に赴く制作法を評価する（Margulies 2014: 173）。

こうした主張は、番組の冒頭1分弱からも正当化されるだろう。番組は、後に登場する諸々の場所が記された、ジャージー島の地図を映すところから始まる（図1）。続いて海が映る。ユゴーが1852年8月にジャージー島南部に移り住み、その住まいを「マリーヌ・テラス」と名付けたという歴史的事実をナレーションが説明する。カメラは現在のその場所の外観を映し出し、次にユゴー在住時に撮られたその建物の写真を掲げる。このようにロメールが冒頭1分ほどで私たちに見せるのは、もっぱらユゴーの詩作に関連するジャージー島内の正確な場所である。

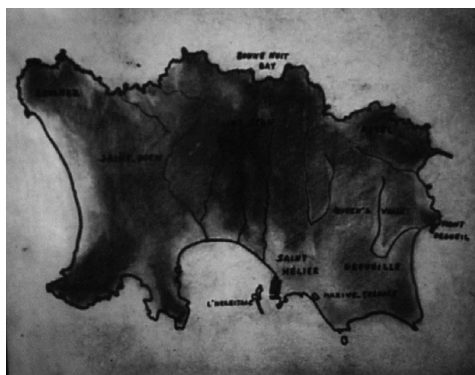


図1 ジャージー島の地図

2. 形態への眼差しを共有する

しかし、ロメールの次の発言からは、現実の尊重という意味でのリアリズム以上のものを目指したことが窺える。

私は、ヴィクトル・ユゴーにこうした詩の着想を与えた風景を探しました。

それは、芸術的創造の謎をほんの少し解き明かす助けになるかもしれません。ヴィクトル・ユゴーが見たジャージーは、観光客が見たジャージーとは全く違うのです！（Rohmer 1968: 20）

この発言からは、ロメールが、ユゴーの詩に見られる風景を現実のジャージー島に探し出して撮影したのみならず、この詩人がいかにその現実に眼差しを注いだか、いかなる眼差しゆえに詩が創造され得たかまでを解明しようと番組を作ったことが窺える。

だが、その眼差しをいかに解明するというのか。例を挙げていこう。番組前半、ユゴーが友人たちに宛てた手紙から、次のような文章が朗読される。「この全く素晴らしい自然そのものから、韻律が出てくるようなものです」。また「時折、私があなたに手紙を書いているこの机のところから、美しい白い鳥が波の泡のなかで遊んだり、青空や光のなかを横切ったりするのを見かけます」、そして、こうした景色に「あなた〔宛先である詩人ルイズ・コレット〕の詩が流れているように思われます」。カメラは、この手紙を書きながら詩人が見ていたであろう、波間や海上を飛んでいる鳥たちを映し出す。それによって、ユゴーの現実の自然への眼差しを、私たちが些かながらも共有することになる⁵⁾。

ナレーションは、そうしたユゴーのジャージー島賛辞が、自然の静けさよりもむしろ「数多くの入り江と急峻な岬で切り離された、島の北側」に向けられていると指摘する。カメラは、切り立った岩々や黒々とした岩礁といった、荒々しい自然を映し出す。『静観詩集』の一つ前の詩集『懲罰』（*Les Châtiments*, 1853）から、詩が朗読される。いくつかの節を書き出そう。「私は荘厳な岩を愛する／そこに永遠に続く呻き声を私は聴く（*J'aime la roche solennelle/D'où j'entends la plainte éternelle*）」、「野獣のような色を帯びた翼（*son aile aux fauves couleurs*）」、「暗い岩礁に打ち寄せる波（*vagues sur les écueils sombres*）」⁶⁾。ここに描かれた自然の像は、美しく晴れやかで静かというよりも、むしろ陰気で荒々しいものだ（なお岩の「暗い」色や「呻き声」といった表現には、後述する石・岩に込めたユゴーの考えが反映されている）。詩とともにカメラは、険しい岩場を映し出す。白い波が黒々とした岩々の合間で寄せては返すのが見える（図2）。私たちは、詩に描かれたユゴーの

眼差しを以てそれらを見るだろう。



図2 険しい岩場

また前半に、『静観詩集』の詩には日付と場所が明記されていることをナレーションが説明するくだりがある。曰く、詩「牧人と羊の群れ (pasteurs et troupeau)」の末尾には「グルーヴィル 1855 (Grouville 1855)」と記されている。この詩に登場する「牧人=岬 (le pâtre promontoire)」の「岬」はグルーヴィル教区近くのモン＝トルグイユ要塞が相当する。また別の詩「私が毎日訪れる谷 (le vallon où je vais tous les jours)」の「谷」は、クイーンズ・ヴァレーのことだろう。こうした説明にあわせて、カメラはその岬や谷、そして何よりそれらの深い底を映し出す。そして、「哀れな花、この高い頂から、／この測りしれない深淵に落ちていかなければならなかった (Pauvre fleur, du haut de cette cime, / Tu devais t'en aller dans cet immense abîme)」と詩が朗読される。カメラは、高い崖の上で風に吹かれている花を映し出す(図3)。こうした演出は、先述の「地誌学的探究」とも言えるが、それ以上に、生に潜む「深淵」を島の荒々しい自然を基にして思索するユゴーの眼差しへと、私たちを導くものである。



図3 崖の上の花

このように詩と場所の映像とを重ねる構成について、ロメールはインタビューでこう語っている。

これ〔番組〕は詩的テキストの映像化ではなく、ユゴーが『静観詩集』で非常に正確に行った描写 (les descriptions très précises) と、それらの詩に着想を与えた場所そのものとを対比させたものです。(Rohmer 1966: 9)

この発言で注目されるのは、ロメールがユゴーの『静観詩集』の詩について「非常に正確に行なった描写」と見做していることだ。上記の詩でいえば、「この高い頂」、「この測りしれない深淵」といった表現が相当するだろう。大変な高さや深さの指摘は、たしかに或る事物（この場合は「谷」）の視覚的特徴を正確に捉えて言語化していると言える。

3. 「形態」に「観念」を見出す

ロメールはさらに、ユゴーが一つの事物の視覚的特徴と他の事物のそれとの共通点を見出している、と考えている。例えば、前述のユゴーから友人への手紙の次のくだりが音読される。

私はあなたに、この素晴らしい海辺について書きましょう。この海は、今は静けさに包まれています、明日は怒り、全てを破壊するでしょう。それは民衆に似ています。

この手紙には、海の様子が静けさから嵐へと変わるのを見たユゴーが、おそらくは亡命のきっかけともなった1851年のルイ＝ナポレオンのクーデターと云った動乱時の「民衆」を連想しているのが窺える。彼は、海が突然うねりを上げる様子と、民衆の突然の蜂起とを重ねて捉えているのだ。この手紙の音読とともにカメラが静かな海を映し、私たちは詩人の眼差しを以てそれを見ることになる。

またもう一つ例を挙げよう。「小さな池がそこにある。その表面は波打ち／通りかかる蟻には波のように見える (Une petite mare est là, ridant sa face, / Prenant des airs de flot pour la fourmi qui passe)」と詩が読まれ、カメラは、水溜まりの水面が周りの草とともに風に揺れているのを見せる。それによって、水溜りと海の波を同様に捉えているユゴーの眼差しから、私たちがその水たまりを見る⁷⁾。

ロメールは、このようにユゴーの眼差しから諸事物を注視してその特徴を捉えるよう私たちを導くべく、実は番組開始時から演出の工夫をしている。先にリアリズムの例として取り上げた、映画の冒頭である。そこではナレーションが、ジャージー島に移り住んだユゴーが住居を「マリーヌ・テラス」と名付けたという事実を説明するのだった。そのときカメラは、まず現在の「マリーヌ・テラス」を映し出し、それからユゴー在住時に撮られた同じ場所の写真を掲示する(図4)。続いてナレーションは、ユゴーの著作『ウィリアム・シェイクスピア』(William Shakespeare, 1864)に描写されたこの家が、もうかつてとは異なっていると語る。ヴィテーズが同書からのその家の記述を音読する。「屋根代わりにテラスを備えたその家は、直線で、規則に適った、四角形の建物で、実に白く塗り直されていた」。私たちはこれに耳を傾けながら、直線や白さについて画面に目を凝らすことになる。ユゴーが事物を細部まで見て言語化しているのにしたがって、私たちがそれを注視するということだ。



図4 「マリーヌ・テラス」の写真



図5 堤防に並ぶ木々

音読は続く。ユゴーは同じ著作の同じ引用箇所で、「マリーヌ・テラス」の「左手に」広がる堤防に並ぶ木々について、「脛骨の列」のようだと描写している。カメラがそれを映し出す（図5）。白黒映像ということもあり、葉がなく丸裸で細い幹の列は、その歪な形を際立たせている。ユゴーの言う通り、「脛骨」が並んでいるように見えるだろう。ここでもロメールは、ユゴーの喩えが現実の存在に即していることを示し、またこの詩人が現実の事物の視覚的特徴、その「形態」に注目しているのに沿って、私たちに画面を見させる。

ユゴーのテキストの音読が終わると、ナレーションが、今度は「マリー

ヌ・テラス」の「右手に」見える観光で有名な「追放者の岩」について、映像上でその岩の上に立っている人物が右を向いている様子に言及する（図6）。そして、「それは、息子が撮影したこの写真でユゴーが向かっているフランスの海岸とは反対の方向」だと語る。すると、まさしく画面上で「左」を向いて岩の上にいるユゴーの写真が映し出される（図7）。このようにスクリーン上で実に小さく映っている、前のショットにおける現在の人物と、次のショットにおけるユゴーとの、互い違いの向きをナレーションが指摘することで、私たちはその画面の細部へと眼差しを誘導される。こうして冒頭1分ほどで画面をよく見るよう私たちは促され、その後番組で提示される、詩に謳われた諸々の自然の存在の視覚的特徴に気づき易くなるだろう。

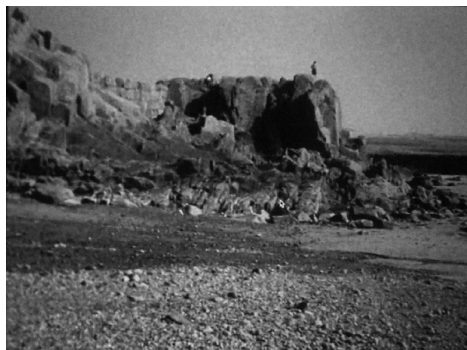


図6 現在の「追放者の岩」

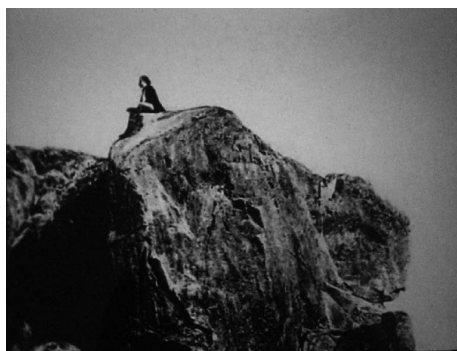


図7 「追放者の岩」に座るユゴーの写真

その後番組の前半4分過ぎから6分ほどにかけて、ユゴーの詩における「観念 (idée)⁸⁾ と、事物の「形態 (forme)⁹⁾ が説明される。ナレーションはこう述べる。

(……) 海の要素の存在は、彼 [ユゴー] の夢想を二つの明確な方向へと導いた。その存在は詩的モチーフに特権を与えたのであり、その一つは観念の世界に、もう一つは形態の世界に属している。

そして、第一の「観念」についてこう続ける。

最初のもはしたがって、海が最も基本的であると同時に、最も明白な (évidente) イメージを私たちに与える、普遍的生命の観念である。ユゴーはそれ [海] を擬人化し、生き物のように扱う。しかし、これはレトリックの手法ではない。波が寄せては返す様は、彼にとって宇宙の鼓動と息吹のようなものだ。

ここでロメールは、ユゴーの詩で表されている事物の様子が、決して言語上のレトリックではなく、現実に属するものだと強調している。その際に、「明白な (évidente)」という形容詞を用いている。その名詞は「明証性 (évidence)」で、可視的な証拠という意味であり、後述する重要な箇所ですべて出てくる語でもある。カメラは、波の渦巻くような動きを映し出す。海そのもので画面が満たされる。さらに一度左へパンして黒い岩、そしてその岩へと白い波が寄せては砕け散るところを映し出す。カメラはその波を、ユゴーが海に見て取った「普遍的生命の観念」の可視的証拠として、私たちに提示する。

続きをみよう。「二つ目は、奇妙なものへの愛だ。ジャージーの海岸線には、奇妙な岩が点在している」。カメラは、洞窟の出入り口にあたる岩の一部をフレームいっぱいに映し出す (図8)。その中心に三角形の開き口が見える。ナレーションは、これに似たものがジャージー島のグロスネズ城やエリザベス城の廃墟にも見られることを示唆し、それらにユゴーが興味を抱いていたと説明する。カメラがそれらを映し出す。それから、それら廃墟の三角形の尖塔を描いた、ユゴー自身の手によるデッサンを見せていく (図9)。ナ

レーションはその「形態」に言及するわけではないが、私たちはこれらの三角形の共通点を見て了解する。



図8 洞窟の出入り口

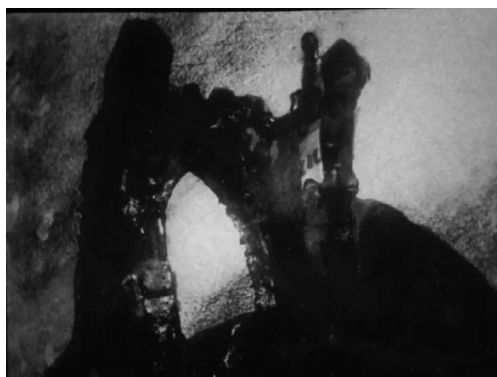


図9 ユゴーのデッサン

確認すれば、海の波の動きには「普遍的生命」の「観念」が見られるのだった。石・岩と同一の「形態」を持つ廢墟は、朽ちていくものを体現している。寄せては返す波と石・岩に、生と死がそれぞれ結び付けられている。映画研究者のコーエンは、同番組を含むロメールのドキュメンタリー作品について、情報の提示ではなく、思考を刺激するものと見做している（Cohen

2014: 216) のだが、こうして「形態」を見る中で私たちが生死に関する「観念」を知らないうちに得ていくとすれば、たしかにそうだと言えよう。

4. 石に「輪廻転生」を想う

このようにロメールは番組前半で、私たちがユゴアの眼差しのもと「形態」に注目して「観念」を受け取る基盤を築く。そして後半で「輪廻転生」の話題に移行する。前述の、現実の場所を特定するくだりだ。ナレーションが、詩「夜の涙 (Pleur dans la nuit)」の着想源としてサン・ジャン墓地に言及し、カメラが墓石の散らばるその場所を映し出していく。続いて番組中で唯一、人の顔、ユゴアの顔の写真が映し出される(図10)。彼はカメラの方を真っ直ぐに向いており、私たちは8秒ほど彼と眼差しを合わせる。ナレーションが語る。「1850年代から55年にかけて、死の観念がユゴアに取り憑いていた」。ここから番組は、『静観詩集』執筆時にユゴアが抱いていた神秘思想の話題に移る。ナレーションが前述の降霊術について説明し、カメラはデッサンを三枚映し出す。十字架のついた墓石や亡き娘、シーツをかぶった幽霊、蝶や花や蛇と思われるものが描かれている。また降霊術で記された文字 « Numen, nomen, lumen » が映り、それが詩の題名になっていることをナレーションが



図10 ユゴアの写真

説明する。その詩の草稿が映し出され、朗読もされる。これまでの自然の映像とは異なり、ユゴーの写真、デッサン、草稿の映像を通じて、彼の内面へと入っていくようである。

しかし、こうした降霊術で深められたと思われる思想さえも、現実の自然、とりわけ「石」に基づいて生まれたものであることを、ロメールは強調する。カメラは再び墓地の、板のように薄い墓石や立方体のような墓石を映し出す。ナレーションはそれらを「石」と呼び、石がユゴーに馴染みのある幾つかの思想を表していると語る。それから、前述の詩「夜の涙」に関連して、ナレーションは、石をはじめとする自然、また生と死に関連したユゴーの思想をこう説明する。

後に再び戻ってくるその観念とは、石および悪人の輪廻転生 (réincarnation)、その監獄、その地獄だ。また、自然に回帰する身体が自然を生きさせること、そして全てが循環、交換、ミミズから星、小石から神への浸透であるということだ。それについて、最後の詩節でそれは実在するのだと宣言されている。

ここでは、石は悪人が閉じ込められるところだが、神に通じてもいること、つまりは最も低いところから最も高いところへと巡っていくことが示唆されている。その内容は、この世の諸々の存在が死から生へ、また別の存在へと巡っていくという、「輪廻転生」に関するものである。その思想を表す「夜の涙」の最終部が音読される。「肉はカラスのもとにある／あなたを取り巻いている生は古い回廊のように回っている (La chair est aux corbeaux / La vie autour de vous croule comme un vieux cloître)」。この詩では、カラスが肉をついばむ様子から、或る生命が他の生命へと摂取され、違う形での生命へと循環していく様子が思い浮かぶだろう。その様子と「回廊」の形態とが重ねられ、「輪廻転生」の観念が表されていると考えられる。上述のナレーションはこのくだりを、輪廻転生が「実在」するという考えについてのユゴーの「宣言」だとさえ見做している。

ナレーションが後に言う通り、それは「最も常軌を逸した観念」だろう。しかしロメールは、それがジャージー島の現実の自然へのユゴーの眼差し、石や木や海といった諸々の存在の「形態」を眼差しして得た「観念」であるこ

とを示そうとする。例えば、カメラは複数のドルメン（巨大墓石）を映し出していき、そのうちの一つを超クローズアップで、画面のフレームをはみ出すほどに大きく映し出す（図11）。ナレーションが、ドルメンの材質である「花崗岩（granit）」は、苔によって覆われることで生きているように見えるという、「全く特権的な石（la pierre toute privilégié）」だと語る。そして、「それは『闇の口の語ること』にある通り、諸々の存在の階層において最も低いものを代表する」と続ける。また、詩「闇の口の語ること」の一部が朗読される傍ら、カメラは、ドルメンの周囲に複数の石が一定の間隔を置いて並べられているのを映し出す（図12）。続けてユゴーのデッサンが映る。そこには、ドルメンの周囲の石の配置を模すかのように、星のようなものが一定の間隔を置いて描かれている。ナレーションは、そのドルメンの周囲の石たちが星座の形状を連想させると説く。また、ユゴーの詩において石と星が関係付けられていることを説明する。カメラは、黒い背景に白い星々を描いたユゴーによるデッサンと、反対に白い背景に黒い星々のデッサン（図13）とを、ディゾルヴで順に映し出す。さらに、鳥のようなものが星へと向かっているのを描いたユゴーのデッサンも見せる（図14）。「光輝く星々（Les astres, dont luit la clarté）」、「おまえの暗い塹壕に見える小石だ（sont les cailloux qu'on voit dans ta tranchée obscure）」と詩が読まれていく。こうしてナレーション、デッサン、詩を通じて、地上の石という低みと天井の星々という高みと

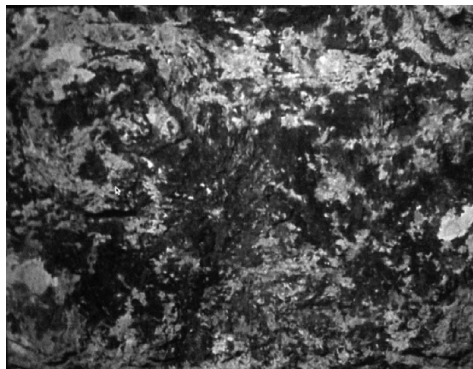


図11 花崗岩



図12 ドルメン



図13 ユゴーのデッサン



図14 ユゴーのデッサン

に共通するものを見出すユゴーの眼差しが、目に見える形で私たちに提示されていく。

その後カメラは再びユゴーのデッサンから、藻のような形を描いたものを映し出す（図15, 16）。毛糸が絡まったような縮れた形態に、人の顔が付いた絵だ。またカメラは、海岸の砂浜にできた水溜まりのなかにある石を映し出していく。最初は石だけが映っているが、次のショットでは、同様の石に海藻が生じている（図17, 18）。それらを見せながら、ナレーションは「輪廻転生」の観念をこう説明する。



図15 ユゴーのデッサン



図16 ユゴーのデッサン



図17 石と海藻



図18 石と海藻

陸と海が衝突し混ざり合うこの島の地上で、最も常軌を逸した観念が、何らかの明証性を以て認められる。石、動物、植物は、その形態を混同するほどに融合し、区別するのが困難なほどだ。

ここでは、石と水が混ざり合い、次第に石の上に藻が生じ、新たな生の様相を呈していくこと、石と植物（と動物）の融合が言われている。「輪廻転生」に相当する内容だ。ここでナレーション自体は、藻の「形態」に触れていない。が、私たちは、ユゴーのデッサンと石の映像を見比べて、それらの「形態」に眼差しを注ぐ。そしてその「最も常軌を逸した観念」がどのようなも

のであるかを、訝しいながらも了解できよう。本来は不可視で抽象的な思想が、具体的で可視的な現実の事物の映像に、つまり「明証性」を以て、提示されているからだ。ここでロメールは決して凝った撮影や編集をしておらず、冒頭から一貫して終始、現実の自然を映し、またその現実の自然の「形態」へと私たちの眼差しを導く演出を施してきた。それによって、この「明証性」が可能となったのである。

このことは、映像独自の表現可能性を浮き彫りにする。例えば19世紀のフランス詩の解説書のなかで文学研究者のドミニック・ランセは、ロメールと同じく「闇の口の語ること」を紹介し、木々や岩といった諸々の自然に生命が溢れていると考えるユゴーの思想を、ユゴーの人生や内心に所々関連づけながら説明している（ランセ 1979: 62-63）。そのなかで例えば、「〈存在〉はそこに、われわれの周囲のいたるところにある。生命はみち溢れ、あらゆる現実をうるおしているのだ」（ランセ 1979: 63）という記述は、私たち読者各々がどのような自然を思い描くかに委ねながら、思想的内容を伝えている。それに対してロメールは、それが映画映像であるゆえに、ジャージー島の現実の自然の形態、特定の存在の様子を私たちに見せて、その思想を受け取らせようとする。映画映像とは、カメラが現実の存在を、クローズアップ等の撮影法やデッサンとの編集等を通じて形態を強調して、表現し得るものだということである。

5. ロメールの批評に照らして

以上の分析について、ロメール自身の文章に照らしてさらに考えてみよう。まず、ロメールが詩の表現と映画表現を比べた「比喩について (De la métaphore)」¹⁰⁾と題する1955年の批評である。曰く、ハリウッドの物語映画『スター誕生』(A Star Is Born, 1954, ジョージ・キューカー)に、登場人物のバスローブが海岸で波に流されていくところがある。この演出は、単にその人物の自殺の比喩であったならば、非難されるべきだ。が、そこには「それほど高貴で、見事に無関心な、潮の動きそのもの」(Rohmer 1955=2010: 56)が

見られる。すなわち、映画のカメラは、物語の文脈上の意味を付与された海ではなく、海そのものを映し出し、その波の動きを捉え得る。そうした或る事物そのものの視覚的特徴、形態を捉え得ること、これをロメールは映画表現として讃えているのだ。この映画映像に対する考えは、ユゴーの詩に即してジャージー島の現実の自然を映し出してその形態を捉える、というロメールの同番組演出方針の根幹を成していると思われる。

またロメールは同番組で、ユゴーが事物の形態に観念を見出していると主張するのだった。この主張は、ロメールの批評家デビュー作である1948年の文章「映画——空間の芸術 (Le cinéma, art de l'espace)」で既に記されている。同論考でロメールは、映画のスクリーン上の諸事物の大きさの関係や線の移動の表現に配慮すべきだと主張し (Rohmer 1948=2004: 41)、映画において「動作と運動が新しい意味を担うような空間世界」(Rohmer 1948=2004: 47) が生じることを唱えている。映画において事物の形態が何らかの意味を生じることを、既に念頭に置いているのだ。また1957年のクロード・シャブロールとの共著『ヒッチコック』(*Hitchcock*)でも、例えば映画『見知らぬ乗客』(*Strangers on a Train*, 1955)においてメリーゴラウンドやレコード等の円形や回転運動を、罪人の感じているめまいと結び付けて論じている (Rohmer & Chabrol 1957=2006: 114)。さらに、ヒッチコックの映画『めまい』(*Vertigo*, 1958) を評した1959年の文章 (« Alfred Hitchcock: *Vertigo* ») では、プラトンを冒頭に掲げて「想起」そして「輪廻転生」の「観念」を示唆し、また木の年輪や螺旋階段といった円環の「形態」を指摘して、最後に「観念と形態が同じ道を辿る」と書く (Rohmer 1959=2004)。以上のようにロメールは批評家デビュー時から変わらず、映画における形態と観念の関係を主張してきた。そして同じ考えをユゴーの詩に見出し、それを同番組で映画映像によって、一見するとそうは思われなくてもいいかもしれないが、演出方針としてはその考えに基づくようにして表現しているのである。

なるほどユゴーの詩は言語表現であるから、映画と同じ表現効果があるとは言えない、という反論もあり得よう。例えばマルグリスは、ユゴーの詩の言語上のレトリックを強調し、前述のロメールの1951年の論考「絵画の空しさ」からの引用に基づいて、詩にはない映画独自の表現について議論してい

る。以下は、そのロメールの論考からの引用である。

単に言語の不完全さゆえに私たちが分離するよう強いられている二つの言葉を組み合わせるのは、何のためか。「牧人＝岬」、「濡れた太陽」、「オレンジのように青い大地」といった現代詩の苦心は、言葉の元々の惰性を打ち破ることだった。(……) 示す (montrer) ことのみを心がけ、語る (dire) ことの欺瞞から私たちを解放してくれる映画よ、万歳！ (1951=2004: 84)

ロメールはここで、まず複数の語を組み合わせる初めて意味し得るという言葉の性質について、「不完全さ」と形容している。その組み合わせは因習的で、「言葉の元々の惰性」を呈しているからだ。次に、それを打ち破るために、「濡れた太陽」のような詩的表現が模索されてきたと説明し、しかしそうした表現は「語ることの欺瞞」であり、それに対して映像はそのような欺瞞なしにただ太陽を映し出すのみだ、と最後には映画映像を讃えている。この議論をマルグリスは同番組に敷衍し、ロメールがユゴーの詩から「直喩 (comparison)」に該当する箇所を数多く引用していることを指摘して、詩と映像の対比によってロメールが映像の「言葉より多くかつ少なく語る (say) 能力」(Margulies 2014: 173 強調原文) を浮き彫りにしていると主張する。なおマルグリスはこの「多く」や「少なく」について詳述していないが、おそらく、映像はただ事物を映すのみであり (少なく)、かつ「濡れた」といった一形容詞に収まり得ないほどの複雑多様な姿を示す (多く) ことだと考えられる。

しかし、同番組のロメールはユゴーの詩に対して、その1951年の論考と同じ立場は採っていない。というのも、当時は批判的に挙げていた詩を、1966年の同番組ではむしろ肯定的に取り上げているからだ。上記引用では三つの直喩の例が挙げられているが、そのうち「濡れた太陽」はシャルル・ボードレールの『悪の華』(Baudelaire 1857=1980: 58)、「オレンジのように青い大地」はポール・エリュアールの『愛、詩』(Éluard 1929=1968: 232)、そして「牧人＝岬」はまさにユゴーの『静観詩集』からのものである。このユゴーの詩は先述の「牧人と羊の群れ」からの一節で、番組中で音読までされる。その音読は、海の泡の粒と羊の毛の粒という別々の存在に共通する形態につい

て、「海の不吉な羊の毛 (La laine des moutons sinistres de la mer)」と謳うところで終わる¹¹⁾。これは、前述のロメールの言い方にしたがうならば、比喩という以上に、存在の様子を「ユゴーが非常に正確に行った描写」である。上記の通りマルグリスは映像表現を「語る」ことというが、そうではない。映画映像独自の表現可能性は、上記でロメールが述べている通り事物を「示す」こと、形態に依拠しつつ「明証性」を以て私たちに「示す」ことである。

おわりに

ロメールがユゴーの詩に見て取った眼差しは、現実の個々の存在に共通する「形態」を結び合わせ、「観念」を表すというものであった。寄せては返す海の波と水溜まりのさざなみには「生命」を、石・岩（小石、墓石、花崗岩、ドルメン）には存在の低みと高みの結節点そして「輪廻転生」を、といったようにである。ロメールは、ジャージー島に存在するそれらの存在を映し出し、またユゴーの眼差しからそれらを私たちに注視させる。ロメールがジャージー島に赴いてユゴーの『静観詩集』の詩の着想源をフィルムに収める姿勢は、現代のいわゆる「聖地巡礼」と同様にも思われるかもしれない。が、ロメールは決してその場所を確認して情報を提示するのではなく、この世界の諸々の存在の「形態」を強調しながら、或る「観念」の「明証性」を私たちに差し出すのである。

同番組の最後はこうだ。「闇の口の語ること」が朗々と読まれる。締め括りの節は、「石のなかで石は遮断する、動けず、声も出せず、／もう世界の暗闇の影さえも見ず、／その世界は消え去り、見えなくなる、／そして夜のなかで自らの罪と向き合う (Dans la pierre elle rampe, immobile, muette,/ Ne voyant même plus l'obscur silhouette/ Du monde qui s'éclipse et qui s'évanouit,/ Et face à face avec son crime dans la nuit)」。カメラは、牛や風に吹かれる木々や水の流れといった自然の存在を一つずつ映し出していく。とりわけ、鳥を下から仰ぎ、その飛翔を追う (図19)。海岸の低いところにある数多の石の、不動の姿を見せる (図20)。詩の朗読は終わり、海鳥の声が聞こえる。海

と、波間に飛ぶ鳥たちの姿で締め括られる。こうして詩の内容と不可分な、諸々の現実存在の姿かたちが私たちに迫ってくるだろう。



図19 鳥の飛翔



図20 海岸の石

参考文献

Rohmer, Éric

——1948=2004 « Le cinéma, art de l'espace, » *Le Goût de la beauté*, Paris: Cahiers du cinéma, 41-55 (1988 「映画——空間の芸術」『美の味わい』梅本洋一・武田潔訳 勁草書房 25-36).

——1950=2004. « Roberto Rossellini: *Stromboli*, » *Le Goût de la beauté*, op.cit., 201-

- 205 (1988 「ロベルト・ロッセリーニ 『ストロンボリ』』『美の味わい』 前掲書 163-165).
- 1951=2004. « Vanité que la peinture, » *Le Goût de la beauté*, op.cit., 78-89 (1988 「絵画の空しさ」『美の味わい』 前掲書 56-66).
- 1955=2010. « De la métaphore, » *Le Celluloïd et le marbre: Suivi d'un entretien inédit*, Paris: Éditions Léo Scheer, 47-56.
- 1959=2004. « Alfred Hitchcock : *Vertigo*, » *Le Goût de la beauté*, op.cit., 266-273 (1988 「アルフレッド・ヒッチコック 『めまい』』『美の味わい』 前掲書 212-217).
- 1964. « Vers l'unité du monde, » *Bulletin de la radio-télévision scolaire* 8, 23.
- 1966. « Victor Hugo confronté avec son île, » *Bulletin de la radio-télévision scolaire* 44, 9.
- 1968. « Confronter le texte avec le monde qu'il a inspiré, » *Bulletin de la radio-télévision scolaire* 72, 19-20.
- Rohmer, Éric, et Chabrol, Claude,
- 1957=2006. *Hitchcock*, Paris: Ramsay Poche Cinéma (2015. 『ヒッチコック』 木村建哉・小河原あや訳、インスクリプト).
- Bazin, André, 1945=2008. « Ontologie de l'image photographique, » *Qu'est-ce que le cinéma?*, 18ème édition, Paris: Cerf-Corlet, 9-18 (2015 「写真映像の存在論」『映画とは何か』 野崎歓・大原宣久・谷本道昭訳 岩波文庫 9-24).
- Baudelaire, Charles, 1857=1980. *Les fleurs du mal*, Paris: Garnier.
- Cohen, Marc, 2014. "Eric Rohmer's Talking Heads: Listening to the Classical Texts in *La Bruyère*," *The Films of Eric Rohmer: French new Wave to Old Master*, Leah Amderst (ed.,) New York: Palgrave Macmillan, 225-228.
- de Baecque, Antoine, et Herpe, Noël, 2014. *Biographie d'Éric Rohmer*, Paris: Stock (2024 『エリック・ロメール：ある映画作家の生涯』 坂巻康司・寺本成彦・寺本浩弘子・永田道弘訳 水声社).
- Éluard, Paul, 1929=1968. *Œuvres complètes Tome 1*, Paris: Gallimard
- Hugo, Victor,
- 1856=1973. *Les contemplations*, Paris: Gallimard (2000 抄訳『ヴィクトルユゴー 文学館 第一巻 詩集』 辻昶・稲垣直樹・小潟昭夫訳 潮出版社 111-138).
- 1880, *Shakespeare*, Paris: Hachette, <https://archive.org/details/williamshakesp1880hugo>, (2025年9月30日最終アクセス).
- Margulies, Ivone, 2014. "The Changing Landscape and Rohmer's Temptation of Architecture," *The Films of Eric Rohmer*, op.cit. 161-175.
- 辻昶・丸岡高弘 2014. 『新装版 ヴィクトル＝ユゴー』 清水書院.

稲垣直樹 1993. 『ヴィクトル・ユゴーと降霊術』 水声社.

ランセ, ドミニック 1979 『19世紀フランス詩』 阿部良雄・佐藤東洋磨訳 白水社
文庫クセジュ.

註

- 1) ロメールの1982年の映画『美しき結婚』(*Le beau mariage*)の主人公は、或る骨董に関連して何度もこの鳥の名前を口にする。
- 2) 『静観詩集』は二部に分けられており、ロメールの番組が取り上げる第二部の5, 6巻は特に降霊術に影響を受けた詩が編まれている。ユゴーと降霊術については、稲垣1993を参照。
- 3) 同番組は現在、フランスの国立図書館 Gallica ホームページで鑑賞可能である (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1320635q/fl>)。またロメールによるもう一つのユゴーについての番組「ヴィクトル・ユゴー、建築家」(*Victor Hugo, architecte*, 1969)も同様に鑑賞可能である (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1320431c/fl>) (いずれも2025年9月30日最終アクセス)。
- 4) 本論で用いる「映画映像」という語は、ロメールの理論的先達者であるアンドレ・バザンの1945年の論考「写真映像の存在論 (Ontologie de l'image photographique)」(Bazin 1945, 1957=2008: 1-17)の「写真映像」の語を応用したものである。「映画映像」は「写真映像」と違って動画であり、そこにおいては諸事物が運動したり、諸ショット間の前後関係や視覚的要素と音声要素間の関係が生じたりする。そうして「映画映像」から成る作品全体に、時空間そして意味が生まれいく。そこで本論では、これはテレビ番組だがロメールの意図が十分に反映された映画作品と同様のものであり、そこに取り込まれたデッサン、写真、音声的要素も「映画映像」の一部だと捉えて議論を進める。なおこうした考えは、後述するロメールの諸批評に見受けられる映画観も参考にしたいものだが、これについては別の機会に詳述したい。
- 5) 映画研究者マーク・コーエンは、同番組の「自然における超越的なもの」という主題が、ロメールの物語映画に見られると主張している (Cohen 2014: 215)。その一例を筆者が挙げれば、『冬物語』は、本稿の最後に言及する同番組終結部の鳥の飛翔と類似したショットから始まる。そして自然溢れる島で主人公たちが幸せそうな姿を見せる。このような同番組でロメールが示す思想と後の物語映画の関連性については、別の機会に考察したい。
- 6) 本稿では、同番組のロメールの意図が詩と映像の対比であることに鑑みて、詩に原語を付す。また本稿におけるフランス語の訳については、既訳がある場合は参照しながら、筆者が行っている。

- 7) マルグリリスも言う通り、同番組内で音読されるユゴーの詩の韻律の切れ目と、現実の場所の映像の変わる瞬間は、同期されず、些かずらされている (Margulies 2014: 171)。そのように言葉と映像各々のリズムが完全には一致しないからこそ、私たちは一層よく聴き、また一層よく見ることになるだろう。
- 8) 「idée」の訳語について説明すると、後述する通りヒッチコックの『めまい』をロメールが論じる (Rohmer 1959=2004) 際に、プラトンを挙げつつ「idée」という語が用いられており、「イデア」を意識していることが明らかである。そして同番組のユゴーの詩について同語が用いられる際も、後述する海に生命の「idée」を見出すところなど、「イデア」と同様に或る概念の原型のようなものを念頭に置いていることが窺える。そこで「観念」という訳語を用いる。
- 9) 「forme」の訳語について説明すると、後述の通りこの語も「idée」と同じくロメールが批評で頻繁に使うものであり、ロメールとシャプロルの共著『ヒッチコック』(Hitchcock, 1957) の鍵語でもある。その訳書では、内容的に「forme」が一本のヒッチコック作品の構成を指すこともあるゆえに「形式」と訳している。が、このユゴーの詩集についての番組では、そうした構成に関する意味はなく、諸々の自然の事物の動きが描く形と事物自体の形とに対してのみ用いられる語であるゆえに、「形態」という訳語を用いる。
- 10) ロメールが映画を他の諸芸術と比べながら5回に分けて執筆した批評シリーズ「セルロイドと大理石」(Le celluloïd et le marbre, 1955) の一批評である (Rohmer 1955=2010)。
- 11) その音読とともに、カメラは羊ではなく、牛が草を食んでいるところを正面から映す。ナレーションが、現在は「大型の家畜が、その毛皮が泡の粒であるような羊に代わった」と言う。ここでロメールは現在の現実の状況を重んじて、カメラの前の存在を映し出している。