



小説と映画の間で
『ジュールとジム』の映画化をめぐって

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-08-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 鍛治, 義弘 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00006233

小説と映画の間で

『ジュールとジム』の映画化をめぐる

鍛 治 義 弘

フランソワ・トリュフォーFrançois Truffautの死後11年を経て、遺された映画作品の全てを目にすることができる現在、1954年に発表された痛烈な批評「フランス映画のある種の傾向」を読み返す者は、何かしら奇妙な感じにとらわれないだろうか。後に詳しく見るように、若き映画狂、批評家トリュフォーはそこで、前世代のフランスの映画作品を厳しく指弾し、とりわけ、二人の脚本家ジャック・オーランシュJacques Aurencheとピエール・ポストPierre Bostを、名高い文学作品を、原作を裏切って脚色したとして、槍玉にあげている。翻って、トリュフォーの映画作品を眺めてみると、自伝的なアントワヌ・ドワネルものを除けば、アンリ＝ピエール・ロシェの二つの小説を始めとして、ブッドベリのSFやユゴーの娘アデル・ユゴーの日記を映画化するなど、脚色ものがかかなり見られるし、トリュフォーの映画作品の中には、『大人は判ってくれない』の中のバルザックの肖像を崇めるシーンや、バルザックの文体をまねて作文をするシーンなどがあり、文学的香りには事欠かないのである。オーランシュ＝ポストを批判したトリュフォーが、文学作品を映画の中に取り入れたとすると、彼の映画作品では、文学作品は如何なる扱いを受けたのか。この疑問を、わずかに二作品しか残さなかったが、その二作品ともをトリュフォーが映画化したアンリ＝ピエール・ロシェの小説『ジュールとジム』と、1961年の映画『突然炎のごとく』¹⁾において探ってみよう。

まず「フランス映画のある種の傾向」を今一度やや詳しく見ておこう。この批評は、「カイエ・ド・シネマ」誌の1954年1月号（第31号）に発表された²⁾。そこでトリュフォーは、トーカー以来のフランス映画の流れを、アメリカ映画の模倣からマルセル・カルネ監督、ジャック・プレヴェール脚本による『霧の波止場』に代表される「詩的リアリズム」へと移っていったが、第二次世界大戦後、「良質の伝統」の中で育まれた「心理的リアリズム」に落ち込んでしまっていると分析する。「心理的リアリズム」の映画は、ジャン・ドラノワ監督の『田園交響楽』（原作アンドレ・ジッド）やクロード・オータン＝ララ監督の『肉体の悪魔』（原作レイモン・ラディゲ）などの作品をさすのだが、脚本家による名高い文学作品の脚色にその特色がある。これらの作品の脚色を多く手掛けたのは、ジャック・オーランシュとピエール・ポストのコンビであるから、トリュフォーは彼ら二人を狙上りにのせる。彼らの脚本の基本は、文字通りに原作を尊重することから、原作の精神を尊重する方向への転換であり、「誠実な脚色」は裏切りであると言うほどである。より具体的には、原作には映画化可能なシーンと不可能なシーンがあるので、不可能なシーンは等価のやり方procédé de l'équivalenceを創案する必要があると言うのだ。トリュフォーはこれらの方法に対して、次の二点から検討を加える。1) 本当に原作の精神に忠実かどうか。2) オーランシュ・ポストのコンビは映画作品をつくる才能がある

のか。

1) についてみると、例えば映画『田園交響楽』では、原作にはなかったジャックの婚約者やその父が登場する反面、牧師の三人の子供が削除され、また原作ではジュルトロドの死後ジャックは聖職者になるのに、映画ではどうなるのか描かれない。その結果映画『田園交響楽』は単なる心理学に、メロドラマに変わってしまった。またオーランシュ＝ポストの脚本では映画化されなかった『田舎司祭の日記』では、シャンタルの懺悔室のシーンや信仰をめぐる対話の位置が改変されてしまい、原作の精神を裏切るだけでなく、神を冒瀆することになり、『肉体の悪魔』は反軍国主義、反ブルジョワの映画になってしまっているなど、二人のシナリオは、原作を離れて不完全なものになってしまっていると、トリュフォーは指摘する。2) については、オーランシュ＝ポストの才能は、映画を言葉の綾やニュアンスで飾り立て、登場人物に言葉遊びをさせ、格言を言わせたりするだけのもので、全く「文学的」であり、彼らは本質的に「文学者」で、映画の側の人間ではなく、映画を過少評価して、映画を軽蔑しているとする。それが証拠に、『肉体の悪魔』では、マルトとフランソワの出会いの場所を、単に反戦思想を強調するために、傷病兵を収容するために病院にしたてられた小学校にしてしまったが、ラディゲは、駅に設定し、列車が入って来てまだ止まらないうちにマルトを飛び降りさせており、原作の方がより映画的に演出されていたのだ。そして、オーランシュ＝ポストの言う等価物は、「困難を回避し、イメージにかかわる問題を音声で解決するための臆病なやり方でしかなく、スクリーン上に巧みな粹取りをして、複雑なライティングを施し、入念な写真しかのせないために、余計なものを取りのけてしまうことでしかない」のだ。

従って、オーランシュ＝ポストの脚色は、原作の精神に不実であり、流行に乗った冒瀆でしかないし、ジャン・フェリヤジャック・シギユールのような脚本家もオーランシュ＝ポストの模倣をしているに過ぎず、リアリズムを目指すはずが、あるがままに我々の前に現れるべき人々をも、言葉遊びや格言の中に囲い込んで、狭い世界に閉じ込めようとしている。そのうえこれらの脚本を監督する者も脚本に粹取りを与える単なる演出家に過ぎないのであって、かくして製作された「ブルジョワによる、ブルジョワのための反ブルジョワ映画」などは否定されるべきであり、ロベール・ブレッソンやジャン・ルノワールなどの作家の映画こそが顕揚されるべきだとトリュフォーは主張した。

このようなトリュフォーの主張は、この批評の中でもバザンのブレッソン論へ言及していることからわかるように、「精神的な父」であったアンドレ・バザンの影響下にあることは明白である。バザンは「非純粹映画のために」³⁾以来脚本の問題について論じていた。この批評でバザンは文学作品を脚色した映画を擁護し、脚色には二つの扱い方があるとする。一つは文学作品の魅力を単に、保証、着想の貯蔵庫、品質を示すレッテルとして利用しようとする『カルメン』や『パルムの僧院』のような映画であり、もう一つは完全な等価的表現 *équivalence intégrale*、スクリーンへの翻訳 *traduire à l'écran* を目指す『田園交響楽』や『肉体の悪魔』や『田舎司祭の日記』やルノワールの『ピクニック』などであり、ここではブレッソンやルノワールほどではないにしろ、ドラノワやオータン＝ララの作品も、スクリーン上に常に存在する雪の象徴的意図や、道徳上の因習の破壊などの理由で一定の評価を得ていた。1951年の

「ロベール・ブレッソンの文体論」⁴⁾になると、このような評価は微妙に変化する。オーランシュ＝ポストの脚色は、ルノワールの『ボヴァリー夫人』などに見られる、天才の存在を前提とする自由な脚色adaptation libre、ロベール・ブレッソンの『田舎司祭の日記』の、小説に基づいて、映画によって第二の状態にある一作品を作り上げるconstruire sur le roman, par le cinéma, une oeuvre à l'état second方法に比べると、小説をもう一つの言語によって美学的に翻訳して小説に取って換わることse substituer au roman comme sa traduction esthétique dans un autre langageとされ、原作の精神を尊重しrespect de l'esprit、必要な等価的表現recherche d'équivalences nécessairesにおいて忠実であるとされるが、結局は、これらの作品は手本として役立つ書物に<<相当する>>tels films<<valent>>le livre qui leur a servi de modèleに過ぎないのだ。

さらに1954年の『逢引き』の批評⁵⁾では、ロベール・ブレッソンの『田舎司祭の日記』によって、脚色の方法が一新されてしまった時代にあっては、『田園交響楽』や『肉体の悪魔』のようなかつては勇敢で素晴らしいと思われた映画も、今日では骨折りの臆病な企てのように見え、オーランシュ＝ポストは「まだ、彼らの仕事の中に、反動的で有害な公理を、つまり、小説の文学的現実と<<スクリーンの光学>>との間には抜き難い相違があるという公理を、維持していた」⁶⁾と批判されるに至るのである。

このように見て来れば、「フランス映画のある種の傾向」が、バザンの脚本論の延長上であり、バザンが穏やかに批判することをトリュフォーは「フランス映画の墓掘り人」として、激しく非難していることが判るだろう。つまりこの批評は、作家主義の頭揚、ヌーヴェル・バーグの最初のマニフェストでもあるが、第一義的には映画の脚色をめぐる批評なのである。

さて、思わず脇に逸れてしまったが、このようなトリュフォーの主張を基にして『突然炎のごとく』をみるとどうなるのか。トリュフォーがオーランシュ＝ポストに対してとったのと同じ基準からみるとどうなるのか。つまり 1) 原作の精神に忠実であったのか。2) どのように演出されたのか(トリュフォーの映画的能力は確かなものか、どのようなものか)。それによって『突然炎のごとく』を再評価したいというのが我々の狙いである。

『突然炎のごとく』の原作である『ジュールとジム』の作者アンリ＝ピエール・ロジェ Henri-Pierre Roché(1879-1959)は、彼のもう一つの小説『二人のイギリス女性と大陸(恋のエチュード)』に描かれた主人公ロードのように、父に早く先立たれ、母の手で育てられ、政治学院入学後外交官を志したが果たせず、一種の仲介者として他国の文化をフランスに伝えるディレッタントとして一生を過ごした。政治学院在学中に美術に引かれ、自身も絵を習うが画家になることはあきらめ、マルセル・デュシャンらの友人として美術に関わり、美術批評も書いている。1953年に発表された本名での処女小説『ジュールとジム』は、彼の自伝的な題材をもとにしており、ドイツの詩人・作家フランツ・ヘッセル Franz Hessel とその妻ヘレン・ヘッセル Helen Hessel (旧姓 Helen Grund, 1886-1982) との交流から生まれたものだ。「ちびで太っちょ」のフランツがパリ到着後すぐに「やせてのっぽの」ロジェの友人になったところから、モーリス・ドゥニの手伝いをするためにヘレンがパリにやって来て、フランツと結婚し、

第一次世界大戦後ミュンヘン近郊のHohenschäftlarnの山荘での三人の生活まで、「結末を除いて小説の全てが現実に対応しており」⁹⁾、この時期のロシェとヘレンの日記も今日では公刊されている⁸⁾。

トリュフォー自身の証言によれば⁹⁾、1955年のある日、パレ＝ロワヤル広場のストック書店の古本の中から、二年前に出版されていた『ジュールとジム』を発見し、一読してロシェの文体に魅せられたということだ。当時彼のお気に入りの作家だったコクトーの文体（スピーディな文章、一見したところ乾いた文体、イメージ的的確さ）よりも、ロシェの方が、より短い語を用い、日常語で綴られた短い文からできているだけに、同じ種類の詩的散文であっても、より強く感じられたという。また物語の最も感銘した要素は「三人での純粋な愛」であり、また完成後のインタビューでは¹⁰⁾、状況の厄介な性格と全体の純粋さに打たれたとも答えている。数カ月後当時映画評を書いていた「アール」誌に『裸の夜明け』を採り上げたとき、ロシェの小説に触れ、「私の知っている現代小説の最も美しい小説の一つはアンリ＝ピエール・ロシェの『ジュールとジム』で、二人の友と共通の伴侶が、絶えず再考される美的な新しいモラルのお陰で、優しい愛情で愛し合いながらほとんど衝突することのない姿を私たちに示してくれる。『裸の夜明け』は『ジュールとジム』のような物語が映画でも可能だという印象を与えた最初の映画だ」¹¹⁾と評した。この評に心動かされたロシェから手紙が届き、二人の文通¹²⁾と交流が始まり、トリュフォーはムードンのロシェのもとをも訪れたという。1956年の時点からトリュフォーは『ジュールとジム』の映画化を望んでいたが、その際にはトリュフォーがシナリオを作り、ロシェが台詞を書くことと取り決めていた。その後トリュフォーは『あこがれ』『大人は判ってくれない』『ピアニストを撃て』の監督を経て、1961年によく『突然炎のごとく』にとりかかる。その間、『大人は判ってくれない』にとび入り出演したジャンヌ・モローの写真をロシェに送り、Katheカット役にモローを起用する同意を得たが、その手紙を受け取った四日後の1959年4月9日にロシェは死亡した。

トリュフォーは映画製作の過程がかなり明らかになっている映画作家であり、『突然炎のごとく』場合も、彼自身や他のスタッフの証言がかなり残っている。トリュフォー自身によれば¹³⁾、まず暗記していた原作の上に気に入った箇所を印をつけ、コメントを付して、共同脚本家・台詞担当のジャン・グリュオーJean Gruaultに送り、それをもとにグリュオーが200ページのシナリオを作り、トリュフォーはこのシナリオを糊と鋏で切り貼りして見直し、シナリオを完成させたが¹⁴⁾、撮影の時に必要と思われるシーンには即興の余地を残しておいたということだ。こうしてグリュオーが〈〈Je la trouve moins Shakespeare, plus Goethe〉〉としていた台詞は撮影の際〈〈Je la trouve un peu moins cigale..., un peu plus fourmi〉〉(p.67)と変えられ¹⁵⁾、中国の皇帝の話をしてジュールとCatherineカトリーヌが部屋で泣くシーンはシナリオにはなかったが（原作にはある）、俳優にトリュフォーが粗筋を説明し、ジャンヌ・モローとオスカー・ウエルナーが即興で演技したという¹⁶⁾。しかし原作者ロシェが死んでいたにも拘らず、『私たち、ジャン・グリュオーと私は、彼(＝ロシェ:論者注)に忠実であり続けようとした』¹⁷⁾とトリュフォーは記している。

さてそれではトリュフォーは本当にロシェに忠実であったのだろうか。映画はジャンヌ・モローのオフでの台詞に続き、短いシーンにクレジット・タイトルが重ねられた後、次のようなオフでのナレーションで始まる。

« C' était vers 1912. Jules, étranger à Paris, avait demandé à Jim, qu' il connaissait à peine, de le faire entrer au bal des Quat-z' Arts; Jim lui avait procuré une carte et l' avait emmené chez le costumier. C' est pendant que Jules foillait doucement parmi les étoffes et se choisissait un simple costume d' esclave, que naquit l' amitié de Jim pour Jules. Elle grandit pendant le bal où Jules fut tranquille avec des yeux comme des boules, pleins d' humour et de tendresse. » (pp.14-15)¹⁸⁾

この部分は『ジュールとジム』の冒頭では次のようになっている。

« C' était vers 1907.

Le petit et rond Jules, étranger à Paris, avait demandé au grand et mince Jim, qu' il connaissait à peine, de le faire entrer au bal des Quat-z' Arts, et Jim lui avait procuré une carte et l' avait emmené chez le costumier. C' est pendant que Jules foillait doucement parmi les étoffes et choisissait un simple costume d' esclave, que naquit l' amitié de Jim pour Jules. Elle crût pendant le bal où Jules fut tranquille avec des yeux comme des boules, pleins d' humour et de tendresse. » (p.11)¹⁹⁾

一見して明らかなように、一部を除いて、トリュフォーはロシェの小説をほとんどそのままナレーションとして使用している。原作と異なるのは、年代の改変（このことはまた後で触れるだろう）や画面上では自明となる *petit et rond*, *grand et mince* のような形容詞の削除、意味を明確にするために用いられた再帰代名詞、耳にするとやや特殊と感じられる単純過去のほぼ同様の意味でよりなじみやすい *grandit* への置き換えであり、原作の意味も調子もほぼ保たれている。トリュフォーは『原作のテキストが台詞に変えることができないと思われる時や、切断するにはあまりにも美しいと思われる時は、映画の中でずっと、「オフ」でのナレーションを残した』²⁰⁾ と証言しているが、実際大部分のナレーションは原作のテキストを、今見たように一部の改変や削除を経て、そのまま使用している。そしてロシェの一見したところ何でもない調子（トリュフォーは原稿を調べたうえで、この文体が多くのをそぎ落とした結果であることも解っていたという²¹⁾）を映画でも出すために、ナレーションを担当したミシェル・シュボールには、非常にニュートラルな速いやり方で、抑揚をつけずに朗読させたという²²⁾。またナレーションの使用自体がロシェの作品を十分意識してのことだとも述べている。

台詞自体についても、原作での対話体をそのまま借りているものもある。次の対比を見ていただきたい。

<< JIM . Quel mélange, cette Catherine!

JULES. Elle est d'origine aristocratique par son père, populaire par sa mère. Son père descend d'une vieille famille bourguignonne. Sa mère était Anglaise. Grâce à cela, elle ignore la moyenne et elle enseigne à ceux qui la regardent...

JIM. Qu'enseigne-t-elle?

JULES. Shakespeare! >>(『突然炎のごとく』p.37)

<< - Quel mélange, cette Odile!

- J'ai eu le temps de parler avec elle plus que vous. Elle est d'origine aristocratique par son père, populaire par sa mère. Grâce à cela, elle ignore la moyenne et elle enseigne à ceux qui la regardent...

- Qu'enseigne-t-elle?

- Shakespeare, dit Jules. >> (『ジュールとジム』p.44)

映画でCathrineカトリーヌのものとされた極端な性格は、原作ではOdileオディールと言う少女に割り当てられていたのだが、トリュフォーは上で見たように、その性格をめぐるジムとジュールの対話を、カトリーヌの国籍を変えてしまったための説明を付け加えて、原作からほぼ借りてきている。

さらには、原作では地の文になっているものを映画で台詞に直すこともあるが、その場合でも、ほとんど同じ文のことがある。

<< JIM. J'ai trouvé, dans un roman que tu m'as prêté, un passage marqué par toi. Il y a sur un bateau une femme qui se donne en pensée à un passage qu'elle ne connaît pas. Cela m'a frappé comme une confession. C'est ta façon d'explorer l'univers. J'ai aussi cette curiosité éclairée. Peut-être que tout le monde l'a. Mais moi, je la domine pour toi et je ne suis pas sûr que tu la domines pour moi. >> (『突然炎のごとく』p.113)

このジムの告白は、次のような三人称の文を、一人称の台詞に変えたに過ぎないくらいだ。

<< Il trouva dans un roman que Kathe lui avait prêté un passage marqué par elle. Une femme s'y donnait, en pensée, à son voisin de bateau. Cela frappa Jim comme une confession. C'était la façon de Kathe d'explorer l'univers, et cela devait amener des réalisations. Jim avait aussi cette curiosité éclairée. Peut-être que tout le monde l'a. Mais il la domine pour Kathe. Et il n'était pas sûr que Kathe la dominât pour lui. >> (『ジュールとジム』pp.224-225)

以上のように、映画は原作を文字通りになぞっているようにも見えるのであり、登場人物も、出来事もほぼ原作通りで、トリュフォーはロシェに忠実に、文体までも映画化しようとしたとも思いかねない。

しかし、さらに詳しく検討すると、実はそうとばかりは言えないのだ。先に第一の引用の際にも少し触れたが、原作での時代背景は1907年頃であったが、映画では1912年頃とある。これはいかなる理由によるのか。実際は原作のかなりの部分が映画では省略されているのである。ロシュの小説は、1907年頃、パリで知り合ったジュールとジムがゲルトルドやルシー、マグダ、オディールらと次々に知り合い、最後にKatheカットとめぐりあい、彼女の魅力と性格に翻弄されて、ついには不幸な結末に至るのだが、映画ではカットとの関係にのみ限定されている。こうしたことは小説の映画化にあたっては、ある程度仕方のないことかもしれない。個人で読まれ、中断されても通常いつでも再び続きを読むことのできる小説とは異なり、不特定多数の観客が一時に鑑賞する映画には、観客の関心を、それほど長い時間つなぎとめておくことは、難しい。したがって、小説の長い時間を凝縮して見せることは、多くの場合、やむを得ないことである。しかし、グリュオーの証言によれば²³⁾、ロシュの原作が、同様の現象が繰り返されて、だんだん悲劇的になっていく構造を持ち、グリュオーも最初のシナリオではこの構造を保持していたのを、トリュフォーは、ジャンヌ・モローを見せるために、小説の他の女性たちや脇のエピソードを削除させた。このような態度は、映画は観客あってのものであり、興行で成功する必要があると考えていたトリュフォーにとっては、当然のことかもしれぬが、少なくとも原作に忠実とは言えない。同様に、先の第三の引用は、原作ではジムのカットに対する思いが、徐々に変わって行く一つのステップにあったのだが、映画ではジムがカトリーヌに決定的に別れを告げる台詞の冒頭で使われている。

さらには、このような映画における原作の凝縮は、登場人物像の変化をももたらした。男性の主要人物ジムとジュールについては、大きな変化は見られない。しかし、女性の主要人物カットKatheは、映画ではカトリーヌCatherineとまず名前が変わり、先の第二の引用が示すように、映画化にあたって削除された幾人かの女性の性格や特徴をも、併せ持つに至った。つまり、原作でオディールに帰せられていた、貴族的な父と民衆的な母の間に生まれたために、中庸を知らない極端な性格や、嘘つき男に投げかけるための硫酸を持ち歩く激しい気性、ルシーの地方の誇りを現わした鼻、口、額や、みんなにとっての出現と言った性格までが、原作でのカットの性格につけ加えて、映画ではカトリーヌのものとしてされる。こうしてカトリーヌの性格は、非常に複雑になり、ほとんど女性性すべてを体現するようになったとさえ思われる。またカトリーヌを演じたジャンヌ・モローとジム役のアマリ・セールの実年齢を考慮してのことであろうか、あるいは子供のできない嘆きをより現実的にするためか、原作ではカットの方がジムより8歳年下であったのに、映画では、第一次大戦後、カトリーヌは32歳、ジムは29歳とされている。

脇役の登場人物にも、同じように原作での複数の人物が重ねられていることがある。原作では、ほとんど表立っては現れないジルベルトは、映画では何度も直接画面に登場し、ロシュがミシュリーヌに割り当てたジムの婚約者となるし、小説では画家のアルベールを、トリュフォーは歌手として提示し、ハロルドが担っていたパジャマのエピソードを肩代わりさせ、カトリーヌの「愛人」を代表させる。

このような人物の変化も、物語を単純化し、観客の理解を容易にするためになされたもので

あろうし、極端でなければ、許容されよう。しかし、問題がない訳ではない。何よりも、カットKatheがカトリーヌCatherineに変えられ、フランス人にされたことは、原作の精神からの大きな逸脱が認められはしないか。『ジュールとジム』は確かに、三人の男女の友情と愛と葛藤が中心的なテーマをなす物語りである。けれど、ロシェの内には、これを単なる男女の物語りには終わらせない要素がある。ロシェは、カットとの誤解の原因をジムに次のように語らせている。

« Il (= Jim : 論者注) se convainquit peu à peu que le malheur eût été évité si Kathe et lui avaient appartenu à la même race et à la même religion.

Ils ne se parlaient, au fond, que par traduction. Les mots n'avaient pas absolument le même sens pour eux deux - ni même les gestes. Aux moments de grand désarroi où leur amour craquait, ils n'avaient plus de base commune. Leurs notions d'ordre, d'autorité, du rôle de l'homme et de la femme, différaient.

Ils avaient été téméraires, ils avaient voulu jeter un pont, ils avaient bien fait - mais ils avaient conservé leurs orgueils, ils n'avaient pas été des apôtres... Peut-être leur fils en eût-il été un?

Kathe et Jules non plus n'étaient pas de la même race. Kathe était une pure Germanique, une « poule de combat ». Jules était un juif qui, sauf quelques grands amis, évitait en général les Juifs. » (『ジュールとジム』 p.161)

『二人のイギリス女性と大陸』に描かれたクロードがそうであったように（トリュフォーもこの話をジムのものとして、『突然炎のごとく』に採用している²⁰⁾、文化の仲介者として旅し、書き、翻訳し、他国の事情をフランスに知らせることを職業としたロシェにとって、国籍や宗教や民族の壁は、はっきりと意識されていたに違いない。『二人のイギリス女性と大陸』のイギリス人でプロテスタントのミュリエルとフランス人でカトリックのクロードの場合と同様、フランス人でカトリックのジム、ドイツ国籍でユダヤ人のジュール、ドイツ人でカトリックのカットの間の関係の場合にも、これらは愛の大きな障害として表現されている。ジム、ジュール、カットの不幸は、お互いの愛情についての態度や、戦争や不妊や手紙の行き違いなどのアクシデントにもよるが、国籍、宗教、民族などの違いも大きく陰を落としており、また『二人のイギリス女性と大陸』でより鮮明に表現されている、夫の死後貞節を守り通して子を育てた母の存在も無視することはできない。

トリュフォーは、カトリーヌをドイツ人からフランス人にし、ジムの母を削除し、ジムやジュールの関係した女性をカトリーヌに重ね、カトリーヌの愛人をアルベールに代表させて、物語を単純化し、展開を直線的にしてしまった。これは意図としては観客の理解を容易にするためでもあったろうが、結果として、原作の持つ広がりやふくらみをそぎ落とし、「三人の愛」をより「純粋に」表現することともなった。

それではトリュフォーの映画的能力についてはどうであろうか。トリュフォー自身は、『突

然炎のごとく』を、これまでの三作の総合とみなしている。つまり、1957年の短編『あこがれ』からは、自然の重要性とコメントへの回帰、造形的考えに基づいたシーンの導入を、1959年の『大人は判ってくれない』からは、連鎖的物語とだんだんと複雑になる困難な状況の描写を、1960年の『ピアニストを撃て』からは、登場人物が同じシンパシーを吹き込み、観客が同じように好きになるよう、平等に描くことを、受け継いだとしている。²⁵⁾ 約105分の『突然炎のごとく』はほぼ550ほどのショットからできており、これまでの作品よりは、ややショット数が多いと思われるが、やはり比較的ショットは長く構成されており、対話や俳優の動きも、パノラマ撮影や移動でとらえられることが多く、こうした技法の魅力は以前の作品から受け継いでいる。中でも移動ショットの美しさは格別で、カトリーヌ、ジム、ジュール、アルベールが四人で自転車で疾駆するシーンの移動撮影は、照明が格段とよくなったことにより、『あこがれ』の同様のシーンと比べると、数段の進歩を見せている。また、以前の作品では、ややもすると、難点であるとも思われた、各ショットのつながりも、フェイドインやオーバーラップまで使用して、随分と滑らかになっている。さらに、海辺の別荘で、カトリーヌ、ジュール、ジムが次々に窓を開けるのを仰角でとらえたショットや、ジムがパリから山小屋に再び着いた時に家出していたカトリーヌがちょうどもどって来て窓の外から顔をのぞかせるショットなどの、構図の見事さも以前にはあまり見られなかったものだ。クローズアップも以前の作品よりも多く見られるように思われるが、ついにはジャンヌ・モローの表情を四回もストップ・モーションにすることさえ行っている。²⁶⁾ このように『突然炎のごとく』には、トリュフォーの映画的能力が溢れており、原作に登場しないテレーズの存在も、映画の伝統をふまえた「煙の効果」²⁷⁾ を表現する煙で機関車を真似る卓抜なシーンによって、十分に正当化しうるものとなる。

こうした技法や演出のいくつかは、『ジュールとジム』の表現に忠実であろうとするものでもある。フェイドアウトによるつながりは、原作のいくつものエピソードが断続的に続いて行くこととうまく調和しているし、非常に重要な意味を持つのに、素っ気ないまでにシンプルに演出された二つのセーヌ川への飛び込みのシーンは、ロシェの乾いた文体を意識したものとも考えられよう。

また、トリュフォーが女性の魅力を描写するときは、『あこがれ』以来、ずっと脚の表現であり、この傾向はその後も変わらない。しかし、『突然炎のごとく』では、娼婦の脚以外は、女性の脚のシーンはない。これに代わって、カトリーヌの魅力は項によって表現され、ジムのカトリーヌへの思いは、彼女の項が画面に現れるごとに深まっていく。まずパリで二人が知り合った時、ジムはカトリーヌにドレスの後ろのホックを留めてくれるよう頼まれ、初めてカトリーヌの項を目にする。²⁸⁾ その後海辺や山荘の近くを自転車で走るとき、ジムの先を行くカトリーヌの項が画面に現れ、また「人生のつむじ風」の歌の際にも、わざわざ横向きで撮影し、その項の美しさをとらえるなど、計六回²⁹⁾ も描かれた後、カトリーヌへの思いを告げたジムは彼女の項に接吻し³⁰⁾、山荘に同居するようになると、次のように言うのだ。

《 JIM: J'ai toujours aimé ta nuque.

...

JIM: Le seul morceau de toi que je pouvais regarder sans être vu. >> (『突然炎のごとく』 p.85)

こうして、我々は、ジムが以前からカトリーヌに心を引かれていたことを知るのだが、先程の引用はロシェの『二人のイギリス女性と大陸』から、ほとんどそのままとってきたものである。³¹⁾ このように、トリュフォーが、いつもの脚ではなく、項で女性の魅力を表現しようとしたことも、ロシェの精神に忠実であろうとしたためではないだろうか。

しかし、トリュフォーの演出がいつも原作の精神に忠実であったとは限らない。例えば、トリュフォー自身も映画のトーンをなし、鍵であると認めており³²⁾、観客にも強い印象を与えている「人生のつむじ風」<< tourbillon de la vie >> を歌うシーンを検討してみよう。このシーン自体は直接原作にはない。けれども、原作の小説においてもtourbillonは重要な語で、作品全体のトーンを印象づけるものであった。その点でトリュフォーがこの歌のシーンを考え出したのは、原作の精神を何とか表現しようとする工夫であったのだろう。だが小説と映画では、tourbillonの語の持つ意味合いがかなり違う。映画では、歌詞の内容もさることながら、パンラックの手になる軽快な曲調と、歌を歌うアルペールと、殊に先程も述べた、カトリーヌの楽しげな表情によって、このシーンは、生への賛歌となり、映画全体の主題をそう考えて、トリュフォーが、子供の誕生も戦争も死さえも、人生全体に大きなより完全な意味を与えるものとしたことも、その限りでは了解できる。しかし、tourbillonは小説では最初の現れから、まったく違った意味合いを帯びている。ジムの母の家のあるブルゴーニュにやって来たジュールとジムは、ある秋の午後、次のような光景に出くわす。

<< Il (= Jim : 論者注) vit les corbeaux former un grand disque tournoyant et suivre Jules. Le centre de ce disque s'abaissait et prenait la forme d'une trombe, dont la pointe descendait vers Jules qui ne la voyait point.

Soudain elle fut proche, et le nuage forma un tourbillon bas, prête à s'abattre sur Jules. Jim eut crainte pour lui : il l'imagina couvert par ces bêtes, soulevant son capuchon, et piqué aux yeux. >> (『ジュールとジム』 p.78)

二人を襲う鳥の群れが作る渦巻きは、大きな黒い雲として、二人に不吉な陰を落としており、目をついばみ、死に至らしめるかもしれないのだ。その後この渦はカットの大胆さや生命力と結び付き、ジムとジュールを巻き込み³³⁾、ついにはジムは次のように予見するのだ。

<< Il (= Jim : 論者注) s'inquiétait et il avait pitié, car il savait que Kathe était éveillé, en proie au tourbillon de ses pensées, et que cela aboutirait à une grande conversation stérile, qui durerait jusqu'au petit jour, peut-être jusqu'à un éclat violent de Kathe qui voudrait le frapper. >> (『ジュールとジム』 p.221)

このように、小説では渦は決して明るい、生命の賛歌などではなく、ジムを引き込んで、ついには死に至らしめるもの、カットの存在が持つ不可思議で恐ろしい力、を表し、クライマッ

クスでジムを沈める川の渦にも通じているのだ。この点でトリュフォーはロシェの小説を裏切っている、あるいは少なくとも読み違っている、ように思われる。

最後に、映画の中ではほぼ四分間も費やされる戦争シーンの挿入について考察してみよう。第一次世界大戦の実写を交えたこのシーンは小説には全く現れない。小説では、第II部の終わりに、戦争が勃発して、ジュールがロシア戦線に送られたとだけ記述され、第III部は1919年に平和が訪れ、二人の文通が再開されたことを告げて始まる。そして戦時中のことは、カットが回想として、ジュールが優しい手紙をくれたことを語るだけである。しかし、このほとんど表現されていない出来事が、その後のジュールとカットの関係に少なからぬ影響を与えたことは、確かである。トリュフォーはこのシーンの演出にあたってこうしたことを考慮したものか、実写のフィルムに交じえて、ジュールがカットに手紙を書く場面をいれており、観客の側からは、展開が大変わりやすくなっている。また、映画では、この戦争シーンを境にして、前半と後半に別れ、物語の調子も、ジュール、ジム、カトリーヌの衣装や髪形もがらりと変わり、このシーンはいわば軸や蝶番の役割を果たしてもいる（興味深いことに、戦争シーンを除いて、前半は約33分弱、後半は約70分弱であるのに、ショットの数は前半はほぼ240、後半はほぼ235となっている。）しかし、戦争シーンの挿入の意味はそれだけではない。トリュフォーが平和を願っていたなどとは言えない。けれど、トリュフォーが読んだアポリネールの『優しさは思ひ出に似て』〈〈 *Tendre comme le Souvenir* 〉〉の手紙から思いついた³⁴⁾かなり長い独白をジムに語らせる（『ジュールとジム』 pp.75-76）に及んだのは、もっと個人的な動機であると思われる、自身そのことを後に告白している³⁵⁾。このように戦争シーンはトリュフォー自身の自伝的なものへの思い入れも加わってのことなのだ。以上のように見て来れば、演出の上でも、トリュフォーが必ずしもいつでもロシェの精神に忠実であったとは言えないのだ。

以上我々は、シナリオと演出の二つの観点から、トリュフォーとロシェの関係を見て来た。21歳の映画狂の若者、まだ実際に映画を撮ることのなかったトリュフォーが、純粋に理論的に、そしてやや論争的に書いた批評に、映画製作の実際を知りつつある映画製作者として、どれほど忠実でありえたのか。ロシェの精神にどれほど忠実でありえたのか。できるだけ原作の文体を再生しようとし、項の表現などに、等価あるいはそれ以上の映像表現を創出した。しかしそれにもかかわらず、登場人物の変質や、キーとなる渦の表象などでは、原作と違っていると言わざるを得ない。このように、トリュフォーはロシェに常に忠実であったとは言い難いが、この「裏切り」は、物語の純粹化を通して、トリュフォーを新しいテーマ、「三角形の愛」のテーマの発見に導き³⁶⁾、『大人は判ってくれない』以来の自伝的な要素にも結び付いている。実際、スクリプターであったシュザンヌ・シフマンもトリュフォーがロシェの自伝的要素に魅せられていたことを証言している³⁷⁾。また技法的進歩と物語の単純化によるわかりやすさに加えて、ジャンヌ・モローの魅力を十分に引き出したことで、トリュフォーは観客の支持をもとりつけることができた。こうした意味で、トリュフォーの「裏切り」は、また、トリュフォー映画の新しい出発点ともなったのだ。（1995.10.25）

註

- 1) 原作および映画のフランス語タイトルはともに「Jules et Jim」。本論では、日本語で、原作を『ジュールとジム』、映画作品を『突然炎のごとく』と表記して区別することにする。
- 2) François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », in *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, pp.15-29.
- 3) André Bazin, « Pour un cinéma impur », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, © 1985, pp.81-106. 初出は *Cinéma un oeil ouvert le monde*, Guilde du Livreとされているが、年代は明らかにされていない。ただ議論の内容からして1951年の「田舎司祭の日記」とロベール・ブレッソンの文体論」より以前だと思われる。
- 4) André Bazin, « Le « Journal d'un curé de campagne » et la stylistique de Robert Bresson », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, © 1985, pp.107-127. 初出は *Cahiers du cinéma*, n°3, juin 1951.
- 5) André Bazin, « Monsieur Ripois Avec ou sans Némésis », in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Edition de l'Etoile, © 1983, pp.105-113.初出は *Esprit*, août-septembre, 1954.
- 6) Ibid, p.107. « ils (= Aurenche et Bost : 論者注) maintenaient encore dans leur travail un postulat réactionnaire et pernicieux: celui d'une différence irréductible entre la réalité littéraire romanesque et « l'optique de l'écran ». »
- 7) Karin Grund, « Helen », présentation du *Journal d'Helen*, André Dimanche, © 1991, p.ix. « Tout, dans le roman, sauf la fin, correspond exactement à la réalité. »
- 8) Henri-Pierre Roché, *Carnets, les années Jules et Jim, première partie 1920-1921*, André Dimanche, © 1990. Helen Hessel, *Journal d'Helen Lettres à Henri-Pierre Roché*, traduction Antoine Raybaud, André Dimanche, © 1991.
- 9) François Truffaut, « Henri-Pierre Roché revisité », in *Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, © 1987, pp.146-156. 部分的にドイツでの『突然炎のごとく』のシナリオの序文として発表されたという。
- 10) François Truffaut, *Le cinéma selon François Truffaut*, textes réunis par Anne Gillain, Flammarion, © 1988, pp.127-144.
- 11) 前出, « Henri-Pierre Roché revisité », p.147. « « Un des plus beaux romans que je connaisse est « Jules et Jim », de Henri-Pierre Roché, qui nous montre, sur toute une vie, deux amis et leur compagne commune s'aimer d'amour tendre et sans presque de heurts, grâce à une morale esthétique et neuve sans cesse reconsidéré. The naked Dawn est le premier film à me donner l'impression qu'un Jules et Jim cinématographique est possible. » »
- 12) しかしこれらの文通の手紙は、トリュフォーの書簡集 (François Truffaut, *Correspondance*, Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray, 5 Continents, Hatier, © 1988) には収録されていない。
- 13) 前出, *Le cinéma selon François Truffaut*, p.128.
- 14) この状況は、ドミニク・ラブルダン編、山田宏一訳『トリュフォーによるトリュフォー』、リポート、1994、の72頁および78頁に見ることができる。
- 15) 前出, *Le cinéma selon François Truffaut*, p.139.
- 16) Jean Gruault, « Le secret perdu », in *Le roman de François Truffaut*, Edition de

- l'Étoile, © 1985, p.86.
- 17) 前出、《 Henri-Pierre Roché revisité 》, p.150. 《 nous nous efforçames, Jean Gruault et moi(= Truffaut : 論者注), de lui(= à Roché : 論者注) rester fidèles 》.
 - 18) François Truffaut, *Jules et Jim*, Découpage intégrale, Seuil, 《 Points 》, © 1971, p.14-15.以下シナリオからの引用と言及はすべてこの版により、頁数のみ記す。
 - 19) Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, Gallimard, 《 folio 》, © 1953, p.11.以下『ジュールとジム』からの引用はすべてこの版により、頁数のみ記す。
 - 20) 前出、*Le cinéma selon François Truffaut*, p.128.
 - 21) Ibid, p.147.
 - 22) Ibid, p.132.
 - 23) Jean Gruault, art.cit., p.86.
 - 24) François Truffaut, *Jules et Jim*, p.63.
 - 25) 前出、*Le cinéma selon François Truffaut*, p.130.
 - 26) 映画への言及は次のレーザーディスクにより、おおよその時間を記す。『突然炎のごとく』日本ヘラルド映画株式会社、PLLF-7255、24分頃。
 - 27) 小松弘、『起源の映画』、青土社、1991、pp.169-171、参照。
 - 28) 映画、17分23秒頃。
 - 29) 映画、21分38秒頃、43分22秒頃、54分21秒頃、61分6秒頃、62分32秒頃。
 - 30) 映画、63分6秒頃。
 - 31) Henri-Pierre Roché, *Deux Anglaises et le continent*, Gallimard, ©1956, p.271. 《 J' ai toujours désiré sa nuque, le seul morceau d' elle que je pouvais regarder à loisir sans être vu par elle. 》
 - 32) 前出、*Le cinéma selon François Truffaut*, p.129.
 - 33) Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, pp.137-138. 《 Elle(= Lucie : 論者注) savait que, emportés par le tourbillon de Kathe, ils(= Jules et Jim : 論者注) conservaient en eux les causes de leur amour pour elle, Lucie. Elle reconnaissait la vitalité et l' audace de Kathe, et rien de plus. 》
 - 34) François Truffaut, *Jules et Jim*, p.9. 《 Par exemple, j' ai lu les lettres qu' Appollinaire écrivit dans le recueil *Tendre comme le souvenir*. Au fur et à mesure de la lecture, elles m' étaient plus intimes, plus familiers, j' en parlais, j' en faisais un monologue que je donnais à l' acteur et qui peu à peu devenait une scène. 》
 - 35) 前出、《 Henri-Pierre Roché revisité 》, p.151.《 Pourtant, je connaissais un peu cette sensation pour avoir vécu, dans ma jeunesse, principalement sous l' occupation allemande, des moments pénibles et oppressants dont l' évocation me faisait sourire dix ans après! 》
 - 36) このテーマの『恋のエチュード』における扱いについては、つぎの研究がある。打田素之「ロシェとトリュフォーの間 — 『狭き門』映画化の問題 —」、『フランスの文学と芸術における自然と人間の発見』、行路社、1990、pp.157-167、所載。
 - 37) Suzanne Schiffmann, 《 Au coeur de la méthode 》, in *Le roman de François Truffaut*, p.80. 《 Quant aux adaptations d' oeuvres purement littéraires, il n' y a que *Jules et Jim* et *Les deux Anglaises et le continent* : deux romans d' Henri-Pierre Roché dont François admirait profondément les qualités d' écriture mais dont les données autobiographiques évidentes ne pouvaient qu' ajouter à son désir de les adapter. 》