

## 推測と確信の間

～『かくも長き不在』シナリオから映画が出来るまで～

神田 大吾

マルグリット・デュラスがジェラルド・ジャルロと共同で執筆したシナリオ『かくも長き不在』*Une aussi longue absence*は、意外なほど、デュラス研究書で言及されることが少ない。また映画自体も、1961年のカンヌ映画祭でパルム・ドールの栄冠に輝きながら、今日では随分と影が薄くなってしまった。そこで本稿では、埋もれかけた佳作が再評価されることを願って、一般的な映画作品分析の方法論を整理しながら、シナリオにおいていかなる物語世界の構築が意図され、それが映画作品においてどのように結実しているかを調べてみたい。

### 1. 語りの構造

映画はしばしば、二重の語り手を持つ。例えば「アメリ」*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (ジャン＝ピエール・ジュネ監督、2001年)において、冒頭場面が「1973年9月3日18時28分32秒」の出来事であると告げる画面外の声は、一般にはしばしば語り手と呼ばれてしまうけれども、正確には二次語り手*sous-narrateur*であって、その場面を含めた映画全体を観客に提示する一次語り手*méganarrateur*とは区別して考えなければならない [GAUDREAU & JOST (1990, pp.49-51)]。文字のみを媒介とする書物では「私」あるいは非人称の形式に即して出来事を記述する語り手がいるだけだが、映画には先ず映像がある。もしも画面でピストルが映されれば、それは「ピストル」を意味するのではなく、「ほら、ここにピストルがあります」を意味するのだ。そしてまた、音がある。現実そのままを擬した効果音や、雰囲気盛り上げるためのBGM。そして台詞も、意味であると同時に音でもあるのだ。映画の常識からすれば寧ろ不自然な、抑揚のない語り口がプレッソン作品の特徴である。このように、観客の視覚と聴覚の両方に働きかけて作品を造形する一次語り手が映画には存在することを、我々は意識する必要がある。

「かくも長き不在」最初のシーンは、向こう向きに歩く男の背中クロース・ショット。背中的一部分だけが画面の枠で切り取られて映し出される、このような映画の始まり方は、確かに「『二十四時間の情事』の冒頭場面を髣髴させる」 [BORGOMANO (1985, p.53)] けれども、我々は寧ろ次のショットとの関連に注目しよう。クロース・ショットがすぐにロング・ショットに繋がり、しかも今度は、人物が画面奥から手前に向かって歩いて来る。余りにも距離が遠すぎるため、たぶん同じ男なのだろうと観客は推測するしかない。距離感の急速な変動と、撮影方向の逆転。映画において「人物のとぎれのない動きを撮影した二つの連続するショットでは、動きの方向が同じでなければならない。さもなければ、観客は想定上の動きの方向に関して混乱してしまう」 [アリホン(1980, pp.30-31)] から、「かくも長き不在」冒

頭場面には二重のメッセージがこめられていることが分かる。群衆の中の一人ではなく、無人の野原をただ一人歩く男に焦点を合わせ、この人物がこれから展開する物語の中で重要な鍵を握る人物なのだと観客にほのめかしつつ、同時に、ショットの不自然な繋がりが観客を混乱させ、違和感を植え付ける。重要な登場人物の紹介と、ただならぬ状況の予告。加えて、42分後、男の背中ショットが尾行場面でのテレーズの視線と重なり、物語内容の伏線ともなっていたことに観客は思い当たるだろう。

一次語り手の存在は、映画が始まって間も無くの、7月14日のパレード場面でも確認できる。行進する兵隊の集団が、初めは横顔、次に後姿、そして下半身のみの三段階で映される。横顔のときはカメラの高さは人の目線だが、後姿のときは地面とほぼ同じ高さから見上げるように映され、下半身のときは再び人の目線から、歩く足の動きだけが映される。何列も奥まで足が見えるのに、上半身は全く見えない。このように、構図が段々と不自然な映し方になる一方、動きは終始スローモーションに近い、異様にゆっくりとした行進で、観客は違和感を感じずにはいられない。実はこの場面、それが軍隊である以上、かつてのドイツ軍と今のフランス軍とは本質的に同じ。ただ刃が自分に向けられているか他人に向いているかの違いだけである、という無言のメッセージを観客に送る場面であり、後の物語展開、第二次大戦中の非人間的な出来事の前兆なのだが、それを観客に気付いてもらう手がかりとして、敢えて不自然な映像を提供しているのだ。映画封切り当時の観客であれば、画面に登場するこの兵隊たちが「悪名高きパラシュート部隊。そのパレードは、私たちの意識内部で、ナチス親衛隊の分列行進にダブって行く」[岡田晋(1964, p.74)]と看破するかも知れないが、時が過ぎれば、生々しい現実が過去のものとなって忘れ去られるだろう。シナリオの「陽気で晴れがましい軍隊の行進ではなく、ただ恐怖を与える集団、抑圧と破壊の集団（ヒットラーの軍隊の行進と同じ）」[DURAS & JARLOT (1961, pp.14-15)]. 以下、シナリオからの引用は該当ページのみを記す。訳文は、ちくま文庫を参考にしつつ、全て拙訳]という設定が時代を越えて常に観客に伝わってほしいから、一次語り手には工夫が必要となるのだ。

一つの場面を、隣接する場面との関係において検討してみれば、一次語り手の努力の跡が更にくっきりと浮き彫りとなるだろう。

映画の各ショットの繋がりは、前後の物語時間と物語空間が連続か不連続かによって区別され、その組み合わせによって十五の基本型 [サ・シネマ同人(1980, p.31)] に分類できる。本稿では下記の表のごとく、この基本型にそれぞれAからOまでの符号をつけて論を進めるが、「かくも長き不在」において、(例えば犯罪映画でおなじみの、犯行の再現シーンのような) 物語時間が反復されることはないので、実際にはAからIまでの九つの方法で各ショットが連結されている。

ショット連結の基本型一覧表

物語空間 物語時間	連続	近い空間での断絶	完全な断絶
連続	A	B	C
不明確な省略	D	E	F
明確な省略	G	H	I
明確な反復	J	K	L
不明確な反復	M	N	O

この分類方法を「かくも長き不在」冒頭場面に適用すると、こうなる。

<進行表 1 >

累積上映時間	主な出来事	BGM	ショット基本型
01:00	男の背中		D
01:30	7月14日の行進		FHHHHHAAH
02:00	花火	◎	GDDD
03:30	タイトルロール 夜空に揺れる提燈		D
★	<溶暗>		

前述した、7月14日のパレード場面を見てみると、幾つもの部隊の行進が飛び飛びに映されるショット（H）が続く中、時間も空間も連続するショット（A）が挿入されていることが分かる。このAがパラシュート部隊の行進場面である。異質なショットを挟み込むことで、さりげなく、それが特別な場面であることを観客に伝える。映像が持つ記号内容（パラシュート部隊）と記号表現（ショット連結方法の変化）とが相まって、物語の伏線を形作るのだ。

## 2. 伏線

物語の伏線は、さりげないものでなければならない。

溶暗に続き、長距離トラックの到着が画面に映し出された所から、本格的に物語が始まる。トラックから降りたピエールが向かう先のカフェの名前は、シナリオでは「『アルベール・ラングロワの家』。入り口のガラスに書かれているのがちらりと見える。」[16]とあるが、映画では店の正面に垂れ下がる日除けに「古い教会のカフェ」Café de la vieille égliseと書かれている。

店の名前を変えたわけだが、この店名変更は妥当なものである。なぜなら、物語の設定によれば、アルベール・ラングロワは故郷のショーリュウ・シュル・ロワールで1944年に警察に逮捕され、ゲシュタポに引き渡され、そのまま消息を絶った。テレーズがパリに出てきたのは終戦後、夫の叙勲に際してである。郊外のこの地ピュトーで「仕事を続けた」[68]ことになっているから、夫と過ごしたショーリュウでもカフェを営んでいたと想像できるが、しかし二つは基本的に別の店なのである。映画の25分過ぎから始まる追跡シーンの冒頭、カメラが教会堂を仰視する直前にちらりと店の壁が映され、太く黒々とMme Langloisと書かれた横に別の文字が薄く消え残っている所から察するに、どうやら前の持ち主からテレーズが店を引き継いだらしい。テレーズは夫の帰還を待っているのだから、まるで亡くなった人の思い出を残すように（\*1）彼の名前を新しい店につけるはずはない。もしもショーリュウで営んでいた店がその名前であったとしても、敢えて土地を変え、縁もゆかりもないパリで開いた店に再びその名を付けるのは、やはり不自然である。「アルベール・ラングロワの家」という名称にはこのように現実味が乏しいから、後に起こる出来事の予告、物語上の伏線という意図があからさまに浮き上がってしまう。テレーズの内奥の秘密「私はあの人を待っているよ」がこれ見よがしになって、あざとい。だから、「古い教会のカフェ」。店のほぼ向かい側に、修復中で立ち入り禁止の、古い教会があるので、その前にあることを示す素朴な名称に換えたのは、正しい選択だった（\*2）。

濃密な物語を実現すべく伏線を張るのは効果的ではあるが、過ぎたるは及ばざるが如し。ただ一つ的手段に過度に頼ってはならない。映画が進むと、一次語り手の別の工夫を我々は目にするだろう。

### 3. 一体化 identification

テレーズを初めとする登場人物の紹介と、舞台（庶民の集うカフェ）の紹介が行われる一連の場面<進行表 2>では、特に夕方の店内の場面に注目したい。他の場面に比べ、ここだけ突出してショットの数が多いのはなぜだろうか。

<進行表 2>

累積上映時間	主な出来事	BGM	ショット基本型
04:00	昼、トラックの到着		I H A
07:20	日除けを上げる		G
07:30	夕方の店内		G A A A A A A A A A
09:30	閉店		G
09:40	戸外、テレーズの寝室		G B
11:30	翌朝、トラック出発		I H G G

映画であれ書物であれ、およそ物語において、導入部の果たす役割は重要だ。開始早々から観客の興味を引き、物語の続きが見たい気持ちにさせねばならない。席を立つことなど思いもよらず、スクリーンに注目してもらわねばならない。そのためには、観客が作品と一体化 identification することが必要となる。観客は暗闇の中で椅子に座り、平面のスクリーンに映される映像を見るという不自然な行為を強いられているが、それでも尚、立体の現実世界を見ているのだと思ってもらわねばならない。つまり、カメラに自分の視点を重ねてもらうのだ。この風景を特定のこの場所から眺めているのは私だ。カメラが横移動すれば、風景を見ながら歩いている（あるいは走っている）のは私だ。自分では頭も体も動かすことなく、このような錯覚に陥ることを一体化と呼ぶ。

観客が映画の物語内容と一体化しやすい状況を作り出すには、三つの方策があるといわれる [AUMONT +3 (1983, p.194)]。

### (1) 視点を幾つも用意すること。

夕方の店内の場面は、1. 街頭を歩く二人、2. ジュークボックスの前で話しこむ男と女、3. 店の奥でラジオを聴く一団、4. ジュークボックスで音楽を聴く二人、5. 店の奥でラジオを聴く一団、6. カウンターのフェルナン、7. 外の椅子席でアルジェリア問題を語る二人の男、8. ファヴィエを呼ぶ2の男、9. 店の奥でラジオを聴く一団、10. カウンターで飲み物を出すテレーズ、11. ピンボールで遊ぶ男、をそれぞれ映すショットから成り、そのときの視点は1. 通行人、2. 不特定の客、3. 店の奥の席に座る別の客、4.2と同じ、5.3と同じ、6.2.と反対向きの客、7. 道路に座って見上げる人、8. ファヴィエ、9. そばで立って見下ろす客、10. フェルナンの後ろに立つ客、11. 男の後ろに立つ客、だと考えられる。11のショットが連続しているが、ただ数が多いだけでなく、視点が多岐にわたっている。

### (2) ショットの焦点距離を幾つも用意すること。

上記の場面はミディアム・ショット (1, 3, 5, 6, 7, 11) とクローズ・ショット (2, 4, 8, 9, 10) で構成されている。焦点距離の切り替わり (1, 2, 3, 4) と連続 (5, 6, 7)、画面の奥行きが目まぐるしく変わる部分と一定の奥行きを保つ部分とが組み合わせられていることが分かる。

### (3) 人物の視線を効果的に使うこと。

上記の場面では、1で人物が振り返って画面外の別の人物に声をかけ、少し遅れてその男が画面内に登場する。6のフェルナンも画面外の人物に話しかけ、2の女が右から画面に登場する。7は逆に画面外からファヴィエ夫人の声がして、マルティエヌがそちらを見上げる。それに続く8は皮ジャンの男が画面外のファヴィエに声をかけ、9、せっかくいいところなのに、と首を振るファヴィエが映る。画面に映っていない人物の存在を観客に何度も意識させることで、多くの常連客たちで賑わう店の雰囲気醸し出している。

このように、上映時間にして僅か2分間ほどの場面に、三つの方策が全て盛り込まれている。そのせいで観客は、自分もこの店の中に居合わせているような臨場感を抱くだろう。物語に、いわゆる「引き込まれる」状況が生まれるのである。

#### 4. 人物のリアリズム

映画は総合芸術である。多種多様な素材からなる。だから、一つ一つの素材選びには細心の注意が必要だ。どれか一つでも選択を誤れば、映画の出来栄えを大きく損なうことになり兼ねない。例えば「うたかたの恋」*Mayerling* (テレンス・ヤング監督、1968年)。同名作品 (アナートル・リトバク監督、1936年) のリメイクで、映像も演出もしっかりしている。職人肌の監督がそつなく仕上げた作品なののだが、にもかかわらず「どうしようもなく退屈な印象がぬぐいきれない」原因は配役の失敗であり、「オマー・シャリフのロドルフ!」が致命的であった[TULARD (1990, p.161)]。ミス・キャストのせいで主人公が作品から浮き上がると、興が殺される。映画が虚構の産物であることを観客にしばし忘れさせるべく、配役は自然でなければならない。

「かくも長き不在」のアリダ・ヴァリは見事だった。

デュラスのシナリオによれば、テレーズは「38歳。美人だが、何よりも先ず、魅力的な人」だ。常連客の一人のピエールとは深い仲だが、その関係を「他人に見せびらかすような人間ではない。」ただ、飲み物を出す瞬間、ニコッ、とするから、観客にそれと分かるだけ。ことほど左様に「慎重深い。しかし、パレードを練り歩く参加者よろしく、『磨き上げて』いる。身だしなみがきちんとしていて、店の切り盛りにあくせくしている様子はみじんもない」[17]。控えめな人柄と、仕事へのプロ意識とを併せ持つ、カフェの主。裕福ではないが、貧しくもない。可もなく不可もなく、平凡な大人の人生。

この人物を演じたアリダ・ヴァリを、こんな風に形容した人がいる。「もうすでにくずれきってしまった腰の線。太すぎるウエスト。しわはまだないが、しみの出来かかった皮膚。髪の毛には多少の白いものさえまじっている。木綿の質素な仕事着の脇の下には、汗がしみをつくって、この女の体臭が感じられる」から、つまり「女としては、すでに絶頂期を過ぎて、どうにもならなくなっている時期」を生きている人だ、と [秦(1964, p.25)]。かなり手厳しい表現ではあるが、ともあれ、「夏の嵐」*Senso* (ルキノ・ヴィスコンティ監督、1954年) の伯爵夫人を決して連想させないという点で、この女優はテレーズという役柄になりきり、シナリオで設定された人物を見事に造形していると言えるだろう。

やはりデュラスがシナリオを担当した映画「二十四時間の情事 (ヒロシマ・モナムール)」*Hiroshima mon amour* (アラン・レネ監督、1959年。この映画の編集を担当したのが、翌年「かくも長き不在」を監督するアンリ・コルピだった。) の冒頭、女主人公が、宿泊していた広島のホテルの前を毎朝午前四時に咳をしながら通る男の存在を指摘する [RESNAIS (1994, p.44)] が、これによって我々は、心に引っかかるものを感じる。この女が単に早起きなのか、それとも不眠症なのか。些細な音で目が覚めるほど浅くしか眠れない、何か心の傷を負っている人なのか。謎を抱え込んだまま、観客は物語の先を待つこととなる。

これに比べ、テレーズは心身ともに健康である。街路に遠くから歌声が聞こえてきたとき (13:30) の、

マルティーン「あら、歌手さんだわ。」

ピエール「何の歌手?」

マルティーン「ホームレスの人で、毎日、お昼に通るの。」

テレーズ「朝もそうよ。起きたとき、歌声が聞こえるわ。」[21]

というやり取りは、他愛無い世間話だ。早朝、トラックで出発するピエールを見送るために早起きしたテレーズが、見送った後、髪を梳かすときに歌声が聞こえる場面(12:00)を我々は既に見たからだ。日常生活の自然な流れの中で歌声を聞いたに過ぎない。だから、もしもこのときのテレーズの姿を見て「一時の肉体の安らぎをえて、柔和な顔つきになっている」が、「どこかに暗い表情をのこしている。好きではあるが、愛しきることのできない、悲しい女の表情である」と判断するならば、観客は微かな予感を胸に宿しながら映画の先を追うことになり、そして「突如、その閉ざされた心がなんであったのかを知る」[秦(1964, ibid.)]とき、驚きつつも、話の急展開に不自然さは感じない。俳優の演技力が、物語の伏線を張ったからである。

<進行表 3 >

累積上映時間	主な出来事	BGM	ショット基本型
12:20	街の人影が減る		G A
12:30	雨 ヴァカンスに出発 工場などの遠景		G G G I F F F
13:00 15:10 15:30	出会い 河岸を歩くロベール 閉店、物思い		I A A A I I A A
★	<溶暗>		
18:00	寝室と戸外		G B B B
19:00	翌朝		G A A
19:30	物思い		G A
★	<溶暗>		

冒頭からの10分間でひとつおりの人物紹介と舞台設定が済むと、物語展開の速度が変わる<進行表 3>。隣接するショット相互の、物語時間が省略(G)され、さらには空間までもが断絶(I,F)する。まるで粗筋を語るかのように飛び飛びにショットが繋がり、そして一転、時間も空間も連続(A)した繋がり方になる(13:00)。このリズムの変化が、事件を予告する。テレーズと浮浪者との出会い。通りがかった彼の顔に夫の面影を認め、テレーズが愕然とする場面

へと進む準備段階なのだ。

シナリオのト書きによれば、この事件直後、即ちテレーズが過去の記憶を甦らせた日の夜、自室で昔の書類に埋もれている様子はただごとではなく、去って行くピエールに向かって観客は「まるでアクション映画のように、『ダメだ、行くなっ』と叫びたくなる」[27] という。映画(18:00)では、連続した時間の中、寝室と戸外と、ごく近いが別々の空間にいるテレーズとピエールの姿を交互に映し出す(B)。断絶された空間を瞬時に移動することは生身の人間に出来るはずもなく、ここはまことに映画的な、虚構の世界の視点である。二人の人物のすれ違いを提示し、緊迫感を生み出す。こうして「かくも長き不在」は最初の山場を迎えるのだ。

##### 5. 二次語り手としての音

テレーズは終に意を決し、謎の男を店に呼び込む<進行表4>。ロベールという名のこの男と、マルティヌと、たまたま居合わせたフェルナンと、後ろで耳をそばだてるテレーズとの間をまぐるしく画面が切り替わる(A)。ここでも、夕方の店内の場面(07:30)同様、(1)複数の視点(2)距離感の変化(3)登場人物の視線の動きを用いて観客と映画との一体化が図られているが、それに続く追跡シーンはそれとは異なる様相を呈する。

姿を消した男を追って、テレーズが店を飛び出した。その直後としては、何とも不思議な雰囲気漂わせるのが、店の壁から教会の壁をカメラがゆっくりと映すショット(E)だ。空間の位置関係としては、先のテレーズとピエールを交互に映した場面(18:00)とほぼ同じだが、建物の壁から教会の壁へと、やや下がり加減に緩やかに動くカメラは、明らかに登場人物の視線ではない。一次語り手の無言のメッセージがこめられたショットである。物語の舞台が今や狭い店内から広い屋外へと移ったことを示しつつ、タイトルロール以降、初めて現れたこの連結方法により、ここから、ひとまとまりの事件が起きることをほのめかしているのだ。実際、追跡シーン(25:10~28:10)は、それまでの場面とは一線を画している。上映時間にして4分足らずの間に、約半日の物語時間が流れているし、また、テレーズの足取りが段々と重くなり、疲れ果てて座り込む場面も映し出されるから、物語空間もかなり広範囲にわたっていることが容易に見て取れる。長い時間と広い距離とが、短いショットの連続で表現されるのは、後にも先にも、ここだけなのである。

映画は、観客の想像の産物である。だから、カメラ即ち観客の目であるかのように両者の視点を一体化することは、必ずしも映画と観客との一体化を促進するものではなく、寧ろ、登場人物の一人「を見る」視点と、その人「が見る」視点とを交互に出し入れすることにより、観客はその人物に自己を重ねやすくなると言われる[VANOYE(1989, p.146)]。その実例がこの追跡場面で、カメラは主にテレーズの動作を映し出すが、時折、テレーズ「が見る」映像が混じる。例えば、カメラが段々とゆっくりとした横移動で夕方の河岸の風景を写す場面は、テレーズの足取りが重くなってきたことを表し、静止した夜景は、疲れ果てたテレーズが座り込み、ぼんやりと川の向こう岸を眺めている状況を示唆する。追跡するテレーズ

「を見る」視点と、テレーズ「が見る」視点とを組み合わせることで、観客がテレーズと一体化するように誘うのである。シナリオでは、この場面が「まるで西部劇の追跡シーンのよう」であり、観客は「あの男を見つけられるだろうか」と、「もしも見つけると大変なことになるさうだから、見つからなければいいのに」という相反する期待に苛まれる [42-43] という。このシナリオの要求を満たすべく、一次語り手が異なる視点のショットを隣接させたのである。

手に汗握る追跡シーン。しかし、このような場合に通常よく使われるような、緊張感を盛り上げるBGMは一切、聞こえない。他方、この追跡シーンに続く三箇所、寝ているロベールをテレーズが覗く場面 (28:30~29:30)、仕事に出かけるロベールをテレーズが尾行する場面 (41:00~42:10)、そしてロベールの帰宅場面 (44:30~46:00) でBGMが用いられている。搜索の最中ではなく、見付けた後。状況の要約(I)ではなく、生の現実を転写したかのような場面 (A)で音楽が聞こえる。これは、なぜか。

朝、溜め置きの水で顔を洗う所から始まり、野辺のゴミ捨て場まで歩き、売れそうな品を物色して捨てるロベールの行動は、毎日繰り返される日課に過ぎない。その一部始終をテレーズは見詰め続けているが、シナリオによれば「浮浪者が何をするかには、テレーズは関心がない。全くの無関心。まるで、男が何をしているか、見ていないかのような。男に近寄るテレーズの関心は、一連の『クロス・アップ』にある」[49]。実際、掛け布団から外にはみ出た腕など、ロベールの体の一部がクロス・アップで映される短いショットが何度か挿入されている。目元や口元、鼻の横のニキビ等々、夫の些細な身体的特徴を探し求めているのだ。大切なのは人物の行為ではなく、存在そのもの。換言すれば、映像がそのまま事件となる異例な状況。このような、例外的、特権的な瞬間の物語が展開していることを、画面外からのBGMが教えてくれる。一次語り手としての音が、観客の感性のみならず理性にも働きかけ、作品解読の重要な手がかりを提供してくれるのだ。

<進行表 4 >

累積上映時間	主な出来事	BGM	ショット基本型
19:50	店に呼び込む 店内での会話		G A
25:00	教会の壁		E
25:10	テレーズが道を渡る		B
25:40	河岸を歩く		D
26:00	後ろ姿、立ち止まる		I
26:20	正面、夕方		I
26:40	階段を上る、夕暮れ		I
26:50	河岸、夜		I

27:00	道路脇		I
27:20	夜景		I
27:30	小屋の外と中		I B
27:50	カフェのマルティーンヌ		I A
28:00	小屋の外と中		I B
28:10	川面		I
28:30	夜明け	◎	G
29:00	ロベールの寝顔 テレーズがのぞく 手のアップ ロベール、起床 洗顔 箱の紐をほどく 切抜き	～ ～ ～ ～29:30	H A A A A A A A A A A A D A A A A A A A A
★	<溶暗>		
38:30	「お仕事、熱心ですね」		G A
★	<溶暗>		
39:10 41:00 41:20 41:40	仕事に出る支度 河岸を歩き始める 遠景 カフェの前を通る	◎ ～ ～42:10	G A H H
42:30	野原でゴミを拾う		I A A A A A A
44:30 45:30	帰り支度 帰る	◎ ～46:00	G A A H
★	<溶暗>		

## 6. 推測と確信

浮浪者は、本当にアルベールなのか。それを確かめるため、テレーズは夫の郷里ショールューから親類二人を呼び寄せた。

ロベールの向かい側の席に座った三人が聞こえよがしの大声で会話する場面は、演出として、巧い。地名や人名を会話の中にちりばめて、浮浪者の記憶を甦らせようとする登場人物たちの試みであると同時に、その会話によって観客は、この物語の人物設定や舞台設定を自然な形で知ることができる。描写が動機付けされているため、観客は説明を受けているのに、説明されているという意識を持たないですむ。その結果、臨場感が増幅されるのだ。映画の中では物語を展開させ、映画の外では観客に必要な情報を与える一石二鳥の、よく練られた

場面である。

テレーズの期待とは裏腹に、鑑定の結果は、はかばかしくない。

叔母のアリスは次々と疑問を呈する。目つきが違う。背の高さが違う。その上、オペラ。浮浪者がいつも歌っているオペラは「どうやって覚えたの？ だって、そうでしょ、アルベールは、ラジオで音楽が流れると...」[71-72]という台詞からみて、どうやらアルベールは音楽があまり得意ではなかったらしい。この台詞をテレーズは途中でさえぎり、「してやったりと微笑む。そのことは考えていたのだ」[72]。一緒に逮捕されて連行された、いとこのアルド・ガンビーニに習ったのだろうと反論する。しかし、記憶を喪失してもなお残るほど、深く刻印されている理由としては、弱い。そもそも、浮浪者は河岸の住処から「朝、ゴミ処理場に出かけ、夕方、戻る。それで途中の『古い教会のカフェ』の前を毎日通り過ぎる」のであり、テレーズが言うように「記憶が戻りかけているからではない」[52]と、シナリオのト書きは、にべもない。そもそも、ホームレスの足取りが「疲れを知らず、物静かな、山国育ちの歩き方」[22]というト書きを文字通りに受け取るならば、事は簡単である。夫アルベールの故郷メヌ・エ・ロワール県は大西洋に程近く、とても山国とは言えないから、この男は別人だ。

ならば、人違いで、テレーズの思い込みなのか。そうとも断定はできない。親類側の証言もまた揺れているからだ。アリスはアルベールをよく知っている。なぜなら「私はあの子が生まれるのを見たよ。...大きくなるのも。...あなたより二十五年も前から」[69]とってはいるのだが、しかしアルベールはアリスの息子ではない。「甥」だと言っているから、姉か妹の子だ。身元鑑定という重大な席に彼女が来た所からみて、アルベールの実の父母は既に鬼籍の人となっているのだろう。二十五年も前から知っているとは言え、四六時中生活を共にしたわけではない単なる親類に判断を委ねるのは、いささか心もとない。「私はあなたと違って、恋人を見るようにあの子を見たりはしなかった。だから、私は間違わないよ。」[69-70]の言葉には説得力があるけれども、しかし孫のマルセルと二人きりになると「ずいぶん違う人だとは思うけど、でもねえ...ほんとに長いこと、会ってないから...分からないよ。」[74]と弱音を吐いている(\*3)。その上、「もしも本当にあの子だったら...たいへんだわ!」[74]の言葉からは、再会の喜びよりも、記憶喪失の半病人を抱え込む厄介さに頭を悩ませる本音がのぞいている。アルベールだと「信じたい」テレーズ同様、「信じたくない」アリスの言葉も、そのまま受け取るわけにはいかないのだ。

まして、アルベールの逮捕当時は幼児だったマルセルには、アリスの付き添い以上の役は期待できない。帰りの車の中で「ロベール・ランデという名前を調べてみるよ」[74]と言っているが、この話はそのまま立ち消えとなる。映画の中で、その調査結果に触れた場面はない。

こうして、謎はますます深まる。確信を得るための手段が却って混迷を深め、そして映画はいよいよクライマックスを迎える。＜進行表5＞で明らかなように、時間も空間も連続するショット連結(A)が大半を占めるようになる。対峙する二人の顔を交互に映し出す、いわゆる「切り返し」技法が多用されているからだ。

## &lt;進行表 5 &gt;

累積上映時間	主な出来事	BGM	ショット基本型
★	<溶暗>		
46:00	叔母と甥 ロベールを招き入れる マルティーンが去る 大声の会話 ロベールが出て行く 二人の意見		I A
60:30	二人が帰る		H A
61:30	翌朝の河岸		I A A A A
★	<溶暗>		
66:30	ピエールに別れを告げる		I
★	<溶暗>		
68:00	夜、盛装で待つ		G
★	<溶暗>		
68:10	夕方、来訪 小部屋に後ずさり		G A A A A A A A A A A A A A A
71:00	席に座る		G
71:30	外の見物人		E A
72:00	「おいしかった」 好きなチーズ 「立ち上がり...」		H A A A A A A
78:30	音楽を聴く		G A A A A A A A A
82:00	外の見物人		E A
82:30	シャンパンを開ける ダンス 鏡、後頭部の傷 曲が終わる 戸外 両手を挙げる		E A A A A A A A A A A A A A A A A A A B A A A A A A A A A A A A A A A A
★	<溶暗>		
95:30 96:00	意識回復	◎	H A
★			
97:30		～終	A

ここまで、進行表 1 から 5 までに分けて細かく見てきたショット連結の特徴を、映画の累積上映時間に沿って整理したのが、次ページの〈一覧表 $\alpha$ 〉である。同一の時間帯に並んでいるショット数が多いほど、各ショットに要する時間は短い。逆に、例えば53分から55分が空白となっているのは、52分から始まるワンショットが56分まで続くことを示している。

そしてこの中から、1 分間に五つ以上のショットからなる時間帯と、逆に 1 分間以上同じショットが続く時間帯とを抽出したのが、〈一覧表 $\beta$ 〉である。この表 $\beta$ を見れば、映画の前半と後半とで、一次語り手の表現方法が変化したことが分かる。多くのショットを用い、短時間に色々な視点からの映像が提供されるのは、何らかの事件の前触れである。テレーズとロベールの出会い (13:00)、追跡シーン (25:00)、ロベールの日課 (29:00) がそれだ。折々の節目で、登場人物「が見る」視点と、登場人物「を見る」視点の双方が用いられている。それは映画後半でも基本的に同じだが、やがて、登場人物「を見る」視点が優勢となる。ジューク・ボックスのレコードの歌声でロベールを店内に誘い込む場面 (46:00) は大声の会話 (52:00～56:00) に連なり、夕食に招かれたロベールが奥まった小部屋に怯えて後ずさる場面 (68:10～71:00) の頻繁なショットの切り返しはチーズ等を巡る会話 (72:00～78:30) に続くが、どちらも、後に続く事件は比較的長い時間のワンショットで映し出される。カメラが観客の目の代わりを務め、我々は新たな登場人物の視点で事件の証人となる。そして、映画のラストは再び短いショットの連続だ。その後に起こる事件がロベールの失踪であり、「冬を待たなくてははいけないわ」[103]の台詞でほめかされる、テレーズの終りなき期待であり、観客の想像力に任せて無限に続くシーンが生み出される。作品後半から再三にわたって出現した、短いショットと長いショットとの組み合わせは、このラストシーンを導き出すための努力だったのである。

## 7. 終りに

「かくも長き不在」の物語内容は単純だ。第二次大戦中行方不明となった夫と瓜二つの、記憶喪失の男と出会った女が、彼の記憶を取り戻そうと努力するが、うまくいかなかった。出来事としてはたったこれだけだが、一次語り手の創意工夫（ショット連結）と俳優の演技力とBGMの効果的な介入とで、観客は自然に映画と一体化する。伏線は、ある一つの場面と別の場面とを繋げるだけではない。ショットの長短が作品にリズムを与え、映画全体の伏線となって結末を準備する。一体化と伏線の相乗効果によって、映画を見終えた観客の胸には、計り知れない豊かな余韻が残る。

こうして、「深い感動を与える、見事に美しい作品」[TULARD (1990, p.1007)] が完成したのである。

<ショット連結型一覧表  $\alpha$ >

数字は累積の上映時間 (分)

1	D	34	AA	67	★
2	FH×5 AAHGDDDD	35	AAA	68	G★G
3	タイトルロール	36	A	69	AAAAAAAAA
4	★I	37	AA	70	AAAAA
5	H	38	A★G	71	GEAH
6	A	39	A★G	72	AA
7	GGA	40	A	73	A
8	AAAAAA	41	HH	74	
9	AAAG	42	IA	75	AA
10	G	43	AAA	76	A
11	BIH	44	AAG	77	
12	GGGAGGG	45	AAH★	78	G
13	IFFFI	46	IAAAAAA	79	AAA
14	AAA	47	A	80	AAAA
15	II	48	AAA	81	A
16	AA	49	AAA	82	EAE
17	★GB	50	AAA	83	
18	BBGA	51	AAA	84	A
19	AGA★G	52	A	85	AAA
20	AAAA	53		86	A
21	A	54		87	AA
22	AAA	55		88	AAAAA
23	AAAAAAAAA	56	AAAA	89	A
24	AAAA	57	A	90	AA
25	EBDI	58	A	91	AA
26	IIII	59	A	92	AB
27	IIBIAI	60	AAAA	93	AAAA
28	BIGH	61	H	94	AAAAAAAAA
29	AAAAAA	62	AI	95	AAA★H
30	A	63	A	96	A
31	AA	64	A	97	★A
32	AA	65	AA		
33	D	66	★I		



## 注

- (1) 例えば「ショコラ」*Chocolat* (ラッセ・ハルストレム監督、2000年)の登場人物の一人が自分の店に、亡くなった親友アルマンドの名前をつけたように。
- (2) だから、夜の場面で店の名前がアップで映された所で、日本語字幕が「アルベール・ラングロワの店」となっているのは、フランス語の訳になっていないばかりか、物語上の配慮、製作段階での軌道修正を無視しているから、不適切な字幕だと言わざるを得ない。字幕製作者がシナリオを知っていることだろうが、ありがた迷惑の勇み足だった。
- (3) アリスのこの台詞「ほんとに長いこと、会ってないから... après une aussi longue absence...」が、映画の題名に使われている。菅野(1964, p.17)が指摘するように、ごく普通の会話であり、「『かくも長き不在』という堅苦しい感じとはちょっと違う」から、邦題は「いささか物々しすぎるのではあるまいか」と思える。

## 引用文献

## シナリオ：

Marguerite Duras & Gérard Jarlot (1961), *Une aussi longue absence*, Gallimard.

松島 & 立花 編注(1986), *Une aussi longue absence*, 行人社。

デュラス&ジャルロ(1993), 『かくも長き不在』, 筑摩書房、ちくま文庫。

## 参考文献：

アリホン, ダニエル(1980), 『映画の文法』, 紀伊國屋書店。

AUMONT, Jacques +3 (BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M.)(1983), *Esthétique du film*, Nathan.

BORGOMANO, Madeleine (1985), *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros.

サ・シネマ同人(1980), 『映画の文法』, じゃこめてい出版。

GAUDREAU, André & JOST, François (1990), *Le récit cinématographique*, Nathan.

菅野昭正(1964), 「マルグリット・デュラという女流作家」、『アート・シアター』第24号所収、日本アート・シアター・ギルド、pp.14-18.

秦早穂子(1964), 「テレーズ・ラングロワの美しさ」、『アート・シアター』第24号所収、日本アート・シアター・ギルド、pp.24-26.

岡田晋(1964), 「デュラにおける<女性>の発見～「かくも長き不在」から」、『映画評論』, 1964年8月号、pp.70-75.

RESNAIS, Alain (1994), *Hiroshima mon amour*, Nathan, coll.Synopsis.

TULARD, Jean (1990), *Guide des films*, t.2, Robert Laffont.

VANOYE, Francis (1989), *Récit écrit, récit filmique*, Nathan.