

## サッシャ・ギトリの映画について

——『夢を見ましょう』はテアトル・フィルムであるか——

安 部 孝 典

は じ め に

フランスを代表する劇作家であるサッシャ・ギトリ（1885–1957）は、36本の映画を監督した映画作家でもある。

サッシャ・ギトリの監督した映画は大別して二つにわけられる。ひとつは、彼自身がルイ 14 世に扮した『シャンゼリゼを遡ろう』*Remontons les Champs-Élysées*（1938）やナポレオンに扮した『デジレ・クラリの突飛な運命』*Le destin fabuleux de Désirée Clary*（1942）、宰相タレーランに扮した『ナポレオン』*Napoléon*（1955）などの歴史劇である。もうひとつは、『私の父は正しかった』*Mon père avait raison*（1936）や、『夢を見ましょう』*Faisons un rêve*（1936）、『カドリーユ』*Quadrille*（1938）などの自身の戯曲を映画化した現代劇である。

これらの現代劇は、多くの場合、サッシャ・ギトリが脚本・演出の上に主演まで果たし、機知に富んだ膨大な量の台詞を自分も含めた役者たちにしゃべらせるといった特徴がある。しかし、このブルヴァール演劇的な現代劇の方は、撮影された演劇、すなわち、テアトル・フィルム（le théâtre filmé）と呼ばれ、舞台をそのまま写し撮っただけのまったく映画的不是な作品と揶揄されることが多く、公開当時から戦後のある時期までは評価も概して低いままであった。サッシャ・ギトリとは、今でこそ徐々に評価が定まってきた映画作家であるが、当時の映画界では批評家たちにほとんど相手にされなかった存在

であったと言える。

そこで、本稿では、この現代劇の方のサッシャ・ギトリの映画を分析することで、単なるテアトル・フィルメの映画ではないと思われる彼の作品の映画的手法について、一考察を加え、彼の映画の再評価を試みたい。

以下、第1章では、サッシャ・ギトリ映画との関係を概観し、第2章では、当時の批評と戦後の再評価について触れる。そして第3章では、映画『夢を見ましょう』を分析し、彼の現代劇の映画化が単なるテアトル・フィルメの作品ではないことを明らかにしたい。

## 1. サッシャ・ギトリと映画

サッシャ・ギトリは、1885年にサンクトペテルブルクに生まれ、俳優であった父リュシアン・ギトリの影響により5歳で初舞台を踏むが、その年の両親の離婚に伴い、パリに戻る。その後、1905年の『ノノ』*Nono*で本格的に劇作家としてデビューし、ブールヴァール演劇の寵児としてもはやされ、生涯に124本もの戯曲を残すことになる。ギトリは何よりもまず演劇人であり、映画人としての知名度は低い。彼の映画との関わりは、1915年の『祖国の人々』*Ceux de chez nous*から始まるが、これは父リュシアンや父の友人である、サラ・ベルナール、オーギュスト・ルノワールらを動く写真として記録したドキュメンタリー映画であった。

すでに劇作家として地位を築いていたギトリは、フィクションを物語る方法としての映画にそれほど固執していなかったためか、初の長編監督作は、1935年の『パストゥール』*Pasteur*まで待たねばならない。これは、トーキーの隆盛とともに、フィクションを映画で語りながら、同時にそれを記録しようとする彼の、映画に対する価値観に変化が起こったのだと考えられる。それまでの彼の考えでは、演劇こそがフィクションを物語るものであり、映画は現実の写実性を重視したドキュメンタリー的な用いられ方をすべきだとの見方があった。

しかし、例外もある。フィクション映画には嫌悪感を持っていたギトリであったが、チャップリンの映画だけにはある一定の評価を下していた。以下は、ギトリ自身の言葉である。

私は、チャーリー・チャップリンの新しい映画を見るべきだと言われた。もちろん私はそれを見に行き。今度は私の方が、それを見なければならないと言わざるを得ない立場におかれた<sup>(1)</sup>。

なぜ、チャップリンの喜劇映画にだけは好意的な印象を持ったのかは後述するとして、ここでは、ギトリはある種の映画に関しては、それがフィクション映画であっても評価しているということを指摘したい。一方、同じく、友人に勧められたグリフィスの『散りゆく花』に関しては、その映画を9回も観に行った友人に対して、「『散りゆく花』を9回も見ると何故、ポルト=リッシュの舞台を9回連続して見に行かないのか<sup>(2)</sup>」とその友人を論している。ここでのグリフィスとポルト=リッシュの対比は意味のないことのように思われるが、とにかくギトリは断固として映画よりも演劇の優位性を説いているのである。また、ギトリ自身の「映画は、虚構ではなく、真実を再生産する時にしか賞賛されるべきではない<sup>(3)</sup>」といった言葉や、「動き、音はするが、起伏がなく、色もなく、一言で言えば平らな、そして、見せかけの再生産でしかないこの映像<sup>(4)</sup>」といった映画に対する敵意に満ちた言葉などからも映画に対する彼の距離の取り方がうかがえるだろう。また、ジャック・ドニオル=ヴァルクローズによる以下のような指摘も興味深い。

彼は映画の特殊性を信じていなかった。多面的な才能をもつもの（そして彼のあまりに大きな表現能力の多様性のために、偉大な創造者でなく、また、レオナルドやコクトーまでとは言えず）、彼にとって映画とは他の表現、つまり演劇のような表現方法のうちのひとつでしかなく、それ以上でも以下でもない<sup>(5)</sup>。

ギトリにとって映画とは、特殊なものではなく、コクトーが言うところの詩情を運ぶ装置<sup>(6)</sup>とまでは言わないが、他の分野と同様に表現の一手段に他ならないのである。コクトーはその時々で彼の詩情を表現するための一番良い表現手段を採用し、小説にしても映画にしても絵画にしてもその内のどれかに特化して力を入れていたわけではなかった。ギトリにとっても同様に、やはり言葉を伝達する手段としての演劇であり、その派生としての映画であったのではないだろうか。その上、ギトリの場合は、言葉で言葉を伝えるといういかにも彼らしい皮肉めいた表現の構造がそこにはうかがえる。

ところで、彼がチャップリンを評価したのはそのフィクション性ではなく、やはりドキュメンタリー性であったのではないかと梅本洋一は推測する。梅本によれば、チャップリン映画とは「サッシャにとってフィクションではなかった」のであり、「初期のチャップリン映画とは、チャーリー・チャップリンの演技の位相に関するドキュメンタリー映画」だったのである。そして、ギトリがグリフィスよりもチャップリンの映画を好意的に評したのは、「やはり、チャップリン映画とは、チャップリンに関する彼の〈芸〉の実写」であったからだと結論している<sup>(7)</sup>。

では、こうした彼の映画との距離はいかにして縮められることになったのであろうか。ギトリの商業映画第一作は、上で述べた通り、1935年の『パストゥール』である。その年、ギトリは撮り上げたばかりの映画を持ってビアリッツのカジノを訪れる。そこで彼は以下のような演説をした。

皆さん、私がフランスや全ヨーロッパで映画の悪口を言い始めてすでに10年になります。あの映画という奴！私はまず映画は私たちを殺すものだとして罪ありとしたのです。この問題について、このように乱暴なやり方で意見を表明した者はありません。（中略）そして、その私がスクリーンに登場してしまった。（中略）『パストゥール』については、私は真の危険を冒したのです。一人の俳優にとって死に至る危険であり、一人の息子にとって恐るべき危険です。皆さんにも私の感情を共有して欲しいのですが、『パストゥー

ル』をかつて演じたのは私の父だったことをご存知ですか。(中略)今晚、私の話を聴いて下さり、リュシアン・ギトリのことを思い出していただきたいのです<sup>(8)</sup>。

ギトリは、映画に対する敵意を剥き出しにしてきた自分の発言を撤回するわけでも擁護するわけでもない。のらりくらりと身进行き、話を逸らし、まんまと新しいおもちゃを手に入れた子どものように開き直るのである。しかし彼は、フィクションを物語る装置としての映画に惹かれてこの映画を撮ったわけではない。やはり、父の姿を永遠にフィルムに焼き付けておこうとしたドキュメンタリー的な発想からだったのである。この意味で、『パストゥール』も20年前のドキュメンタリー映画『祖国の人々』となんら変わらぬコンセプトを持った映画だったと言えるだろう。そして、その後、1936年には続けざまに4本もの映画を撮ることになるのだが、それらの映画のうち、自身の戯曲からの映画化作品は、4本中3本である。つまり、『とらんぶ譚』*Le roman d'un tricheur* (1936)を除く、『新しい遺言』、『私の父は正しかった』、『夢を見ましょう』の3本である。こうしたギトリの映画に対する考え方や距離の取り方は、これらの戯曲の映画化の方法にも見て取れる。彼は、幾度となく舞台の上で上演してきた物語を寸分違わずカメラの前でも再演したのである。ギトリにとって映画は記録(記憶)装置以外の何ものでもない。そうして舞台の記録映画とも呼べる彼の現代劇の映画は、奇しくも批評家たちからテアトル・フィルムと非難され続けることになるのである。

## 2. サッシャ・ギトリと批評

ジャック・ドニオル=ヴァルクローズによれば、ギトリに対する当時の批評家たちの態度は「映画批評家たちによるテアトル・フィルムという侮辱的な非難の常套句、おどけ者(amuseur)としては認められているが映画作家(cinéaste)としては認められていない<sup>(9)</sup>」とあり、演劇人としては確固とした地

位を築いていたギトリではあったが、映画の分野ではむしろ攻撃の対象にまでなっていたようである。そのような状況のもとで、ほぼ唯一、フランソワ・トリュフォーだけは批評家時代の初期からサッシャ・ギトリの映画を手放しで賞賛する。ギトリの36年の映画『とらんぶ譚』に魅了され、14歳の頃に1年間で12回もその作品を観たトリュフォーにとって、『カイエ・デュ・シネマ』の他の批評家たちでさえ気にも留めなかったギトリの映画を擁護することは、あるいは当然のことだったのかもしれない。

サッシャ・ギトリの映画が再評価され、本格的に研究され始めたのは、1993年のロカルノ映画祭で行われた回顧上映からである<sup>(10)</sup>。それまでは、フランス本国でも忘れ去られた作家、または映画人であるよりも演劇人であるとの認識が一般的であった。セルジュ・トゥビアナによれば、「ギトリは50年代半ばになってもまだ、一般には何よりも演劇人としてみなされており」、「解放時に被った政治的及び道徳的非難に相変わらず脅かされていた」ために、「シネフィルからは無視され左派の批評家からは軽蔑されて<sup>(11)</sup>」いた。また、蓮實重彦によれば、ギトリのあまりの社交性の高さのために、ドイツ軍のパリ占領下にあつては、それがフランス人捕虜をいくらか解放するように交渉するためであったとはいえ、その司令部をも遠ざけなかったことが、戦後長らく忘れられた存在となってしまった一因であると指摘する<sup>(12)</sup>。

1957年にギトリが亡くなってからは、『カイエ・デュ・シネマ』を中心に追悼文を兼ねた好意的な批評が多く掲載された。フランソワ・マルスは、ギトリの映画がテアトル・フィルムと揶揄されることに以下のように反論している。

恥ずべきテアトル・フィルムとは、フィルムに記録されていながらも演劇のままでとどまっているものである。(中略)つまり、演劇的なものとの類似点によって賞賛の声を強く求めるものである。それは例えば、強調された劇的效果、演劇的な心理描写、型にはまった装飾や舞台装置の強調、登場人物の度を超した単純化などである。(中略)サッシャ・ギトリの映画はテアトル・フィルムではない。その見事な理由とは、彼の戯曲は当時、いわゆる演

劇とは正反対のものだったからである。サッシャ以前には誰も舞台上で、こうした親密さを持ち、仰々しさを拒絶し、表現の自然さや突飛な様式化といったような、実生活でそうするには愛の言葉を話さなかったからである。サッシャは話すように書き、詩を詠うように話した<sup>(13)</sup>。

彼の演劇は当時としても型破りで、正統な芝居とは一線を画していたようである。ブルヴァール演劇的と形容されるギトリの芝居は軽妙洒脱で大衆的であった。つまり、マルスによれば、ギトリの演劇は正統な演劇ではないのであるから、そういった、言ってしまえば退屈な演劇のままでとどまっているテアトル・フィルメの映画作品では決して有り得ないという論理である。マルスはさらに、コクトー、マルロー、クノー、ジロドゥーといった名前を挙げ、「20世紀のすべての偉大な手品師たちと同じように、彼の巧妙さは、最も意外な瓶の中に陶酔を与えること」であると述べ、「つまり、抽象的なものについて具体的に話すこと、反対に、複雑な状況を単純に見せること、悲壮さをささやくために語気を強めること、愛の苦難を笑い、そこから言葉遊びを取り出すこと、そしてそれらは徹底的な「私」(je, moi)の使用のおかげなのである<sup>(14)</sup>」と評している。徹底的に「私」から台詞を始めること、ここにギトリの類い稀なるユーモアと早口言葉のような饒舌ぶりが収斂されているのではないだろうか<sup>(15)</sup>。

さて、彼の監督した映画作品の中で唯一の成功作と言われるのは1936年に撮られた『とらんぶ譚』であるが、この作品について、ジョルジュ・サドゥールは、この作品について以下のように評している。

一人称の映画（何という人称だろう！）、このジャンルの最初の映画ではなかったが、洒落た言葉や堂々とした貫禄、瑞々しい成熟、さまざまな創作と扮装、映画の隅から隅まで注釈をつける彼の美しい声に満たされた、ブルヴァール劇作家による最初の、そしてただ一つの映画的成功である<sup>(16)</sup>。

サドゥールは、『とらんぶ譚』をギトリの「美しい声」によって登場人物の行動全てが説明される、この特異なスタイルをもった作品を彼の「最初の、そしてただ一つの映画的成功である」と述べている。また、アンドレ・バザンは、以下のように評している。

サッシャ・ギトリが、彼を書く対話をテアトル・フィルムという最も非難すべき方法で撮ることだけにとどめなかった期間があった。もし彼が『とらんぶ譚』の方向に進み続けていれば、サッシャはおそらく演劇史よりも映画史の中でより重要な位置を占めていただろう<sup>(17)</sup>。

サドゥールと同様に、バザンも、ギトリの他の作品と区別した上で、テアトル・フィルムという非難すべき方法で撮られてはいないこの映画に対して好意的な評価を下し、『とらんぶ譚』で用いたスタイルは映画史的にも価値のあるものだとしている。

ところで、厳密に言えばこの映画は、歴史劇ではないし、自身の戯曲からの映画化による現代劇でもない。1934年に週刊誌に連載された『あるペテン師の回想』という小説が基になっている。つまり、もともとが「撮影された演劇」ではないわけである。映画『とらんぶ譚』はある詐欺師の男が晩年、幼少時代からの記憶をノートに書き付けながら人生を回想する映画であるが、その回想シーンの全てがギトリ本人演じる男のモノローグで説明される。回想シーンの映像として画面に映る登場人物たちのセリフがすべてギトリのナレーションでまかなわれるという特異なスタイルを持ったこの映画は、何よりもまず「声」の映画であると言える。ギトリの「声」が映画の全てを支配し、それなくしてはこの映画は存在できないと言える。

ここで、『夢を見ましょう』という同じ1936年の作品に注目してみたい。フランソワ・マルスによるこの映画評は以下のようなものである。

ある戯曲は撮影され、映画になるために戯曲であることをやめる。その証拠

とは何か。サッシャ・ギトリ、ジャクリーヌ・ドリユバック、ライムによって演じられた映画版『夢を見ましょう』は、舞台版よりも素晴らしく、観ていて気持ちよく、より成功しているのだ。舞台版『夢を見ましょう』は、ヴァリエテ座で上演され、ロベール・ラムルー、ダニエル・ダリユー、ルイ・ド・フェネスによって演じられ、彼ら3人が素晴らしいコメディアンなの言うまでもないのだが<sup>(18)</sup>。

この作品は、例によって1916年に発表した同名戯曲の映画化であるが、ギトリ演じる愛人と当時の彼の妻であったジャクリーヌ・ドリユバック演じる妻、そしてその夫が主たる登場人物で、彼ら3人の会話だけで映画が構成されている。とりわけ、ギトリとドリユバックによる洪水のごとく繰り出される早口のセリフのかけあい、ギトリの狂気の沙汰とも思われる長い独白が特徴的だと言える。つまり、この映画も『とらんぶ譚』同様、「声」の映画だと言えるのである。ジャック・ボンントンの言葉を借りれば、「言葉の酔い<sup>(19)</sup>」であり、その言葉による酩酊状態が観客を惹きつけるひとつの要因となっている。そこで、この作品と唯一の成功作と呼ばれる前述の『とらんぶ譚』における「声」の果たす役割の大きさという共通点を映画『夢を見ましょう』を分析する手がかりとしたい。

### 3. 映画『夢を見ましょう』分析

映画『夢を見ましょう』は、短編も含めると9本目の監督作であり、自身の戯曲からの映画化としては5本目の作品にあたるこの映画は、どういった点で、「テアトル・フィルム」であり、またはそうではないのかということを検証していきたい。戯曲の方は、初め四幕ものであったが、四幕目が演じられたのは初演の夜だけで、必要性が薄いためにその後削除され、映画化される時点では、完全に三幕ものとして映画化されている。梅本洋一によれば、「1916年にヴォードヴィル座で初演されて以来、この戯曲は何度も再演されており、

ギトリの死後も、その直後と 1981 年、1986 年に再演されているため、彼の戯曲の中でも最もポピュラーなもののひとつである<sup>(20)</sup>』といった評価がなされている。そうした最も人気のある戯曲を映画化するにあたって、ギトリはほぼそのまま舞台を写し取っただけの映画を作った。それが、テアトル・フィルムと揶揄される所以であるが、そこには映画的手法への挑戦、またはそれからの逸脱があるように思われる。最もわかりやすい箇所は、アラン・ケイトが指摘するように、ギトリのモノローグのシーンであろう<sup>(21)</sup>。時間を気にしながら愛人を待ちわびる男の、時計の針とは逆に歩き回る姿をカメラは 360 度パンしながら捉える。こういったわかりやすい映画的手法の実践の他にもいくつかシーンを挙げて考えてみたい。では映像分析に入る前にもう一度、簡単にあらすじを確認しておこう。ギトリ演じる弁護士の家に一組の夫婦が招待され、夫婦は部屋に通されるが、弁護士は外出中である。15 分後、夫は別の用事があり、その場を離れなければならなくなり、残された妻は弁護士を待っている。隣の浴室に隠れて成り行きを見守っていた弁護士は夫が帰って行った直後に姿を現し、ジャクリーヌ・ドリユバック演じるその妻に愛を囁く。妻はその言葉を受け入れ、翌日の夜九時に夫が居ない隙を狙って密会する約束をする。翌日、男は約束の時間になっても現れない妻にいらだち、長い独り言の後に催促の電話をかけるが、彼女はなかなかやってこない。ようやくやってきた彼女と思いがけず一夜を共に過ごしてしまい、翌朝あわてふためいている二人のところに夫が登場する。妻は浴室に隠れ、男が夫の相手をし、話を聞けば、実は夫も前の晩無断で外泊していたという。夫は弁護士に妻に浮気がばれないようにする良い案はないかと相談し、弁護士は夫に、田舎の伯母が病気だということにしてあと 2 日ほど彼女に会いに行くように勧める。名案だと思った夫は感謝を告げて田舎へ出発し、男と妻はあと 2 日間も自由な時間があると手を取り合って喜ぶ。以上、簡単にあらすじを追ったが、ここからは以下 3 つのシーンを取り上げ、単なる「テアトル・フィルム」ではない映画的手法が施されたシーンを分析していきたい。

まず注目したいシーンは、ギトリ演じる弁護士の男がジャクリーヌ・ドリユ



図1 イマジナリー・ラインの問題

バック演じる妻に愛の告白をするシーンである。ここは、単なるカットバックで二人の会話を繋いでいるだけではない。イマジナリー・ラインを超えているとも見えるやや不自然なカットの繋ぎがある。男と妻の会話のシーンは、全体で6分ほどであるが、その内合計2分半ほどの2つのカットは一見すると繋ぎ間違いであるかのような違和感を覚える。

まず初めのカットは、女が画面の右側にいて、男が左側にいる。女のワンショットが挟まれ、今度は男が画面の左側に、女が右側にきている。それぞれ肩越しのショットであるため、二人の人物の位置関係が混乱することはなく、コンティニューイティは保たれているが、観ているものに微弱なショックを与える意図的なショットだと言える。何を狙ったカット割りであるのかは、ここでの会話内容にヒントがあるように思われる。一度目のライン越えは、男が浴室に隠れて夫が先に一人で退出していくように仕組んだ悪巧みを妻に打ち明ける場

面である。二度目のライン越えは、男が妻に愛の告白をする場面である。繰り返すが、映画全編を通してこの二つのシーンでだけ、ライン越えが起こっているというのは、何か意図があると思えてならない。それは何か。男によるこの二つの告白は、滝のように流れる台詞の中のハイライトであると考えられないだろうか。つまり、毎秒消費され続ける言葉の数々に、ここぞという場面にだけ、流れを一瞬せき止めるかのような違和感を持たせた映像でアクセントをつけることが可能になっているのである。このことに関して、蓮實重彦はギトリの他の映画作品である『あなたの目になりたい』*Donne-moi tes yeux* (1943) と『私の父は正しかった』の2作品を引き合いに出し、同じようなイマジナリー・ラインの問題を論じている。蓮實は、こうした、映画技法的には大変な冒険であると言わざるを得ない特殊な繋ぎ方を、場面の緊迫感を高める上では非常に効果的な方法であると述べている<sup>(22)</sup>。『夢を見ましょう』の中でもそういった手法が故意に使われているのだと考えられる。

次に、約束の時間になっても現れない妻に、ギトリ演じる男が電話で催促するシーンについて考えてみよう。業を煮やした男は妻に電話をかけるが、交換手の不手際もあってなかなか繋がらない。いざ、繋がっても混線してプランデーの配達を頼まれてしまう始末である。このシーンで注目したいのは、ショットのサイズについてである。2分半ほどのこのシーンは、ギトリのバストショットから始まり、ジャクリーヌ・ドリュバックがベッドに座って受話器に耳を当てて微笑むカットが挿入され、ギトリに画が戻った時には、先ほどのよりもう少し後ろにひいたカットになる、といった具合にショットのサイズが少しずつ変化していく。

男のバストショットから女のベッドへ、また男に戻った時には、少しだけカメラをひき、アングルを左にずらした位置からのショット、続いて女の空のベッドのショット、また男に戻り先ほどと同じサイズ、それからカメラが動き、部屋のドアまでを含めたサイズのショットになる。そこで、女がこっそりと入ってきて、男に口づけをするところでひいていたカメラが二人にぐっと寄っていく。このシーンでは、男の女に対する心の内、心情と関連したショットのサ



図2 ショットのサイズ

イズ、またはカメラワークになっていると言えるだろう。男が女を家に招くために必死に言葉を投げかけているカットでは、男の顔を正面から捉えたバストショット、急に電話口で何も答えてくれなくなった女の態度にコミュニケーションが成立していないと嘆き始めるところではカメラが少しひき、正面ではなく左側からの画になる。そして、女の不在を表す空のベッドが映された後に、女からの応答が全くなくなってしまったことに悲しむ男が、コミュニケーションの不全を訴えるところで、カメラは部屋の扉が映る位置までひき、その直後、女が部屋に入ってきて男に口づけをするところでそれまでのディスコミュニケーションは一気に解消され、二人にもう一度カメラが寄っていく。このカメラと被写体の距離は、言い換えれば、男が女に対して抱いているコミュニケーションの可能性、もしくは不可能性の距離だと言える。こうしたことは舞台上では表現されにくく、ショットサイズとカメラワークを駆使した、映画にと

って独自の表現方法だと言える。

また、このシーンのもうひとつの映画的表现は、女がベッドの上にいるカットと、いないカットのインサートである。電話口で喋り続ける男の音声にベッド上の女の不在のカットが挿入されることで、観客には女が男に黙ったまま、外出したとわかる。そうして時間と距離を越えて女は男の部屋に入ってくることができる。このような不在のショットを挿入する方法は、フィリップ・アルノーが指摘するように、「ルビッチ的な経済的な省略の手法<sup>(23)</sup>」だと言えるだろう。そして、女とのコミュニケーションの距離が最大まで開いてしまった男のもとにようやく女がやってくる時、二人の距離は一挙に乗り越えられ、肉体的にも精神的にも近づくことができ、そのような彼らにカメラもゆっくりと近づいていく。以上のシーンでは、このようなショットのサイズとカメラワークという映画の手法を用いて、人物たちの形而上学的な意味をも含む距離を描くことが可能になっているのだと言える。

最後に、ライム演じる夫がギトリ演じる弁護士の男のもとに無断外泊の帳尻合わせの相談をもちかけにやってきた、映画の結末付近のシーンを考えてみたい。この場面では、カット割りのリズムについて言及したい。このシーンではカットが細かく割られ、小気味よく繋ぐことで、他のシーンでは見られない緊迫した雰囲気醸し出すことに成功している。

浴室にいる愛人のことが気にかかり、いてもたってもいられない男の心情は、夫を見、浴室の方に一度目をやり、再び夫を見るという視線の動きで表される。あれほど饒舌だった男が沈黙し、扉を見つめる彼の主観ショットが一度挿入されるだけで、この場面の緊迫した状況を説明でき、何も知らない夫をできるだけ早く厄介払いしたいという男の心情が手に取るようにわかる。これほどまでに、言葉や台詞、音声にこだわってきた映画が、手のひらを返すようにそれらで説明することを避け、映像だけで状況を語る。視線の動きや男の表情などは、映画としてクローズアップで撮られた方が、舞台上で表されるよりも理解されやすいということは言うまでもないだろう。

さらに、このシーンは映画の中で唯一、人物のバストショットの切り返しを



図3 カット割りのリズム

交互に繋いでいるシーンでもある。イマジナリー・ラインを越えず、視線も合っている伝統的な、言ってしまうえば教科書的なお手本通りの繋ぎ方である。先ほどの妻と男のシーンのように、二人の横顔を同時に映すカットも差し挟まれてはいるが、二人の男の顔を比較的近くで捉えたショットの切り返しが効果的に配置され、交互に台詞をしゃべっている人物を写していく、この映画の中では珍しい場面である。会話の内容は、夫の聞き間違いによる言葉遊びにすぎないが、弁護士の男からすれば、早く解決法を思い付き、男を部屋から追い出したいと急いでいるところである。はやる気持ちとカット繋ぎのリズムが合致し、少しばかりのサスペンス性を持たせたシーンになっている。

## お わ り に

以上見てきた3つのシーンから、サッシャ・ギトリの映画『夢を見ましょ

う』は、単なる「テアトル・フィルム」の映画ではなく、そこにはさまざまな映画的手法の実践やそれからの意図的な逸脱が見られた。イマジナリー・ラインを故意に越える手法や、人物の心情と同期したショットのサイズやカメラワーク、カットの繋ぎのリズムがそうだとと言える。伝統的な映画的手法を実践しながらも他の場面ではそれを逸脱する、そういった彼の表現方法が、サッシャ・ギトリ映画を単なる「テアトル・フィルム」の映画としての評価にとどまらせない可能性を示唆しているのではないだろうか。

しかし、本稿で取り上げた『夢を見ましょう』だけの考察では、ギトリの現代劇の映画化は「テアトル・フィルム」であるとの評価を撤回できるだけの説得力を持ち得ないかもしれない。他のギトリ映画についての詳細な検討や分析は今後の課題としたい。

#### 注

- (1) 梅本洋一『サッシャ・ギトリ 都市・演劇・映画』、勁草書房、1990年、p.164。
- (2) 同上、p.163。
- (3) *Le Cinéma et moi*, texts réunis par Claude Gauteur et André Bernard, préface de François Truffaut, Ramsay, Paris, 1984, p.63。
- (4) *Ibid.*, p.51。
- (5) *Cahiers du cinéma*, no.74, août-septembre, 1957, p.36。
- (6) コクトーにとって全ての芸術分野は詩の媒体となる器であり、彼は映画を *poésie cinématographique* (映画の詩) と呼んだ。その他の芸術分野でも同じように、演劇は *poésie de théâtre* (演劇の詩)、小説は *poésie de roman* (小説の詩)、批評は *poésie de critique* (批評の詩)、デッサンは *poésie graphique* (図形の詩) などと呼んだ。
- (7) 梅本洋一、前掲書、p.166。
- (8) 同上、p.174。
- (9) *Cahiers du cinéma*, no.74, août-septembre, 1957, p.36。
- (10) 2007年10月17日から2008年2月18日まで、パリのシネマテーク・フランセーズでもサッシャ・ギトリの展覧会 (SACHA GUITRY UNE VIE D'ARTISTE) とそれに併せた回顧上映が開催されている。
- (11) アントワース・ド・ベック、セルジュ・トゥビアナ『フランソワ・トリュフォー』、稲松三千野訳、原書房、2006年、p.151。
- (12) 蓮實重彦「龍児の凋落、龍児の帰還ーサッシャ・ギトリ『あなたの目になりました

い』をめぐって」, 『ミルフィユ』, 赤々舎, 2009 年, p.90。

- (13) *Cahiers du cinema*, no.88, octobre, 1958, p.22.
- (14) *Ibid.*
- (15) サッシャ・ギトリ自身がユーモアについて言及している。「おそらくフランスはラテン系と言うよりも, アングロ・サクソン系であるといえるユーモアの感覚を持ち合わせていない。しかし, なぜわれわれは皮肉の感覚を磨くことに専念しないのであろうか。それらはフランス映画製作の現場にとって有益な資源であるのだが。皮肉は精神の最も重要な意思表示のひとつであることを忘れてはならない。」(*Cahiers du cinema*, no.173, décembre, 1965.)
- (16) Sadoul Georges, *Dictionnaire des films*, Microcosme/Seuil, Paris, 1965, p.272.
- (17) Bazin André, *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1983, p.137.
- (18) *Cahiers du cinema*, no.88, octobre, 1958, p.22.
- (19) Keit Alain, *Le cinéma de Sacha Guitry Vérités, représentations, simulacres*, Éditions du Céfal, Liège (Belgique), 1999. p.68.
- (20) 梅本洋一, 前掲書, p.118。
- (21) Keit Alain, op.cit., p.68.
- (22) 蓮實重彦, 前掲書, p.94。
- (23) *Sacha Guitry, cineaste*, sous la dorection de Philippe Arnaud, Éditions du Festival International du Film de Locarno/Éditions Yellow Now, Crisnée (Belgique), 1993, p.176.

#### 参考文献

- Bazin André, *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1983.
- Keit Alain, *Le cinéma de Sacha Guitry Vérités, représentations, simulacres*, Éditions du Céfal, Liège (Belgique), 1999.
- Le Cinéma et moi*, texts réunis par Claude Gauteur et André Bernard, preface de François Truffaut, Ramsay, Paris, 1984.
- Lorcey Jacques, *Les films de Sacha Guitry*, Atlantica-Séguier, Biarritz, 2007.
- Sacha Guitry, cineaste*, sous la dorection de Philippe Arnaud, Éditions du Festival International du Film de Locarno/Éditions Yellow Now, Crisnée (Belgique), 1993.
- Sadoul Georges, *Dictionnaire des films*, Microcosme/Seuil, Paris, 1965.
- 蓮實重彦「龍児の凋落, 龍児の帰還——サッシャ・ギトリ『あなたの目になりたい』をめぐって」, 『ミルフィユ』, 赤々舎, 2009 年, pp.86-97。

Truffaut François, *Le Plaisir des yeux*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinema,  
Paris, 1987

梅本洋一, 『サッシャ・ギトリ 都市・演劇・映画』, 勁草書房, 1990 年。

——大学院文学研究科博士課程後期課程——