

## J. ドワイヨンの映画『ささいなことで』について —サロートの作品の映像化に関する一考察—

水野雅司

### はじめに

ジャック・ドワイヨンの『ささいなことで』 (*Pour un oui ou pour un non*) は、ナタリー・サロートの同名の戯曲を、主要登場人物役にジャン＝ルイ・トランティニャン (Jean-Louis Trintignant) とアンドレ・デュソリエ (André Dussolier) を配し、1988年にテレビ映画化したものである<sup>1</sup>。

サロートは1964年にラジオドラマとして書かれた『沈黙』 (*Le silence*) 以降6本の戯曲を発表しているが、1982年の『ささいなことで』はその最後のものである。ト書によるわずかな指示を除き、地の文をもたない戯曲というジャンルにおいて、サロートは対話という形式を独特なかたちで深化させているが、この戯曲は、そのシンプルな人物配置と構成 (単一の場所で起こる主に二人の人物の対話劇) によって、対話という形式による「トロピスム」の探求の極限とも言える作品である。

ドワイヨンは、この作品の簡潔な構成とそれが表現しようとしている潜在的なドラマに惹かれ、舞台の記録映画としてではなく、自身の映画として作品にしたいと考え、映像化に取り組んだという<sup>2</sup>。

---

1 Jacques Doillon, *Pour un oui ou pour un non*, 1988. 本作が収録されたDVD (Arte France Développement, 2006) には、他に *Un siècle d'écrivains : Nathalie Sarraute* (ドワイヨン監修), 1995 および *Nathalie Sarraute, Conversations avec Claude Régy*, 1989 そして *Entretien inédit avec Jacques Doillon par Françoise Dumas*, 2006 が収められている。

2 ドワイヨンは、この作品のテキストの「美しさ (beauté)」に惹かれ、「できることなら自分が書きたかった」作品であると述べている。上記DVD収録のインタビュー Françoise Dumas, *Entretien inédit avec Jacques Doillon* より。

本稿では、ドワイヨンによる映画『ささいなことで』を取り上げ、サロートの作品における言語的・形式的な探求が、映像作品のなかでどのようなかたちを取りうるのかについて、とりわけドワイヨンによる映像化が、テキストには存在しない俳優の身体をカメラを通して映し出すことで、サロートのトロピスムという、それ自体としては直接意識の表面には表れない下意識的な動きをどのように映像化しているかについて考察してみたい。筆者は、以前サロートの作品を、翻訳についてのヤコブソンの三分類にもとづいて、〈言語内翻訳〉と〈言語間翻訳〉という観点から考察したが、本稿では、戯曲の映画化という、〈記号間翻訳〉の問題として考察することで、サロートのすぐれて言語的な探求が、視覚的なメディアである映画というジャンルにおいてどのような表現可能性に開かれているかについても見てみたい<sup>3</sup>。

## テキストにおけるトロピスム

まずは、サロートのテキストがどのような特徴を持っているかを簡単に見ておきたい。

サロートの『ささいなことで』は、二人の男性登場人物 H.1 と H.2 による対話劇である。途中来客として男性 H.3 と女性 F.1 がごく短時間登場するものの、あくまでも二人の対話を中心となってドラマが進行する。

この二人の人物は旧くからの親友であるが、H.1 が訪ねてきて、H.2 に対しどうして自分を避けているのかと問い質すところから二人の対話劇は始まる。

H.1: なあ、ちょっと訊きたことがあるんだが… まあ、そのためにここに来たんだが… 教えてほしいんだ… 何があったんだい… 僕に対して何かあるんじゃないのかい。

H.2: いや何も… どうしてだい。

---

3 水野「翻訳と詩的障害－ナタリー・サロートにおける言語の他者性について－」『言語・文化・社会』第15号（2017）、学習院大学外国語教育研究センター、pp.1-21 参照。

J. ドワイヨンの映画『ささいなことで』について—サロートの作品の映像化に関する一考察—(水野雅司)

H.1: 分からないけど…君はなんだか遠くに行ってしまったように思えるんだ…ちっとも連絡してくれないじゃないか…いつも僕のほうからだよ…

H.2: 知ってのとおり、僕はめったに自分から動くことはないからね…あまり邪魔したくないんだ…<sup>4</sup> (太字引用者)

ドラマはこの「何か (quelque chose)」と「何も (rien)」をめぐる進行してゆく。H.2 は H.1 の質問を最初は適当にかわしているが、H.1 に強く促された末に、実は H.1 の発した過去のある言葉にわだかまりを持ちつづけていたのだと告白する。

H.2: そういうことなら言わせてもらおうが…しばらく前に君は僕にこう言ったんだ…何だったか僕が自慢したときに…もう思い出せないけど何か成功…成功といっても取るに足らないものだけど…僕がその成功について君に話したときに、君は僕に言ったのさ…「いいね…それは…」って…<sup>5</sup>

H.2 を H.1 から遠ざけていたのはこの「いいね…それは… (C'est bien... ça...)」という一言である。H.2 によれば、H.1 がその言葉を発したときの言い方に何か自分に対して含むところがあるのではないかという疑念を抱かせるものがあり、そのせいで H.1 と疎遠になっていたというのである。

この発言の背景として読者に与えられているのは、H.2 の「とるに足らない (dérisoire)」、 「つまらない (quelconque)」<sup>6</sup> 成功に対して H.1 が独特の言い方でその語を発したという最小限の事実のみである。

H.1: それじゃあ、僕が君に「いいね、それは」なんて言ったというのかい。

---

4 Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, in *Œuvres Complètes* (以下OCと表記), Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1996, p.1497.

5 *Ibid.*, p.1499.

6 *Ibid.*, p.1499.

H.2 (溜息) : 正確にはちょっと違うけれど…「いいね」と「それは」のあいだには「いい…ね…それは…」というふうにもう少し長い間があった。「いいね」を強めて言い、「いいーね」というふうにひき伸ばし、「それは」の前にはしばしの沈黙があったんだよ…それはどうでもいいことじゃないよ。<sup>7</sup>

諍いや口論の種となる「ささいなことで」「取るに足らないことで」を意味する原題の *Pour un oui ou pour un non* は、このドラマが、「何でもないこと (un rien)」をめぐる肯定 (oui) と否定 (non) の物語であることを、サロートが得意とする決まり文句からの借用によって巧みに要約している。読み進むにつれ、読者は、二人の人物が、この「何か」と「何もない」とのあいだにある距離をさまざまな言い回しによって広げたり狭めたりすることで、二人の対話者が互いに自分の正当性を相手に認めさせようとしているのだということが見えてくる。

サロートのテキストで重要なのは、こうした二人のあいだにある「何か」を、声の調子や抑揚といった、その語が発せられるときの感覚的特徴によって指示することで、それが何を意味するかではなく、それがどのような力を及ぼすかということをドラマ化している点である。

二人の登場人物の背景は最小限にしか描かれず、二人のあいだにあると想定される感情的なしこりについては、具体的な描写や伝統的な意味での心理的な表現はほとんど与えられていない。単に対話劇という形式からくる制限により地の文の説明がないというだけではなく、会話のなかにおいてすら「いいね…それは…」という発言の具体的な背景が読者に知らされることはない。H.1 と H.2 の応酬は、もっぱらこの発言の仕方、すなわち抑揚や間といった、発話の際の言語の感覚的・物質的性質をめぐるものとなる。

一見、日常的な会話の延長上でなされる「ささいな」発言についての堂々巡りにも似た言葉の応酬は、この二人のあいだにある断絶を、その具体的な理由が示されないことによってむしろ純粋なかたちで浮かび上がらせる。「何

---

7 *Ibid.*, p.1499.

J. ドワイヨンの映画『ささいなことで』について—サロートの作品の映像化に関する一考察—(水野雅司)

か」と「何もない」のあいだの振幅は、反復と持続による圧力によって徐々に大きくなっていき、アルノー・リクネールの言う「怪物的クレバス (crevasses monstrueuses)」<sup>8</sup>にまで成長してゆく。

「いいね… それは… (C'est bien... ça...)」の言い方という、一見喜劇的な状況から展開するこの二人の対立は、それを発するときの声の抑揚や調子、あるいは沈黙や間というかたちをとりながらも、テキストを通して理解する場合には、物質的な声の不在によって、読者はそれを想像のなかで、ある場合には「何でもない」ものとして、ある場合にはきわめて重大な「何か」として思い描くことができる。この「何でもない」から「何か」までの振幅は、読者の想像力のなかでは原理的に無限の幅を持ちうる。サロートの作品では直接描かれることはないが、その距離は潜在的には修復可能な友人同士のちょっとしたすれ違いから、極端な場合、殺人＝他者の破壊までの両極を行き来するということができるだろう<sup>9</sup>。

## 空虚な発話行為

戯曲『嘘』(Le Mensonge)の初出時の序文において、サロートは、劇中で「嘘」の具体的な中身がほとんど示されないことについて、「嘘」の内容が問題なので

---

8 Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, coll. « Les Contemporains », Seuil, 1991, p.76.

9 小説『マルトロウ』(Martereau, 1953)におけるマルトロウの潜在的な裏切りの描写などを思い浮かべてもいいだろう。あるいは、劇作品『嘘』(Le Mensonge, 1966)では、「憎しみ」や「信念」からではなく、「真実」の重みに耐えられなくなって隣人を密告した人物の話題が取り上げられているが、サロートが多くの作品で描く他者との関係のなかに潜む亀裂は、ささいなものであると同時に、潜在的に他者の破壊にまでいたることを、こうしたさり気ない描写から読み取ることができるように思われる。サロート自身の意図とは別に、こうした描写の背後に実際に占領下で密告され命の危険に曝らされたサロート自身の経験の反映を読み取ることは、サロートのテキスト自体が許容する読みの可能性のひとつであるように思われる。この点に関しては、水野「破局を予見する言語—ドストエフスキーとカフカを読むサロート—」『言語・文化・社会』第20号(2022), 学習院大学外国語教育研究センター, pp.97-120を参照。占領下での密告のエピソードについては Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, Flammarion, 2019, pp.187-201などを参照。

はなく、「嘘」という形式が重要なのであって、ここでは「純粹状態における嘘 (le mensonge à l'état pur)」をめぐるドラマが展開されているという趣旨の発言をしている<sup>10</sup>。『ささいなことで』においては、そのような嘘という形式すらもはや必要ではなく、単に「C'est bien, ça.」という、ごくありふれた、日常的な発言がドラマの核心をなしている。

「C'est bien, ça.」という発言は、日常会話の潤滑的な表現であり、意味的には疑問の余地なく単純明快な、それゆえ実質的な内容のほとんどない、儀礼的な発言行為である。その発言内容が本心からのものであるか否かを問題にすることはむしろ社交上のマナー違反であり、そこで求められているのは、相手の幸運や成功を祝福するという形式的な行為であり、そのことによって同じ共同体への帰属を確認することである。マラルメに倣って言えば、それは「他人の手に黙って貨幣を置いたり取ったりする」<sup>11</sup> ようなものであり、ここでは既成の価値、習慣的な概念のみが交換され、言語はその交換の道具となり、言語としては「沈黙」している。サロートがここでしていることは、そうした言語の惰性的形態を逆手に取ることで、人間の存在そのものを揺るがすようなドラマを創造することである。この表現の、実質的な内容を持たない「空虚な」発言行為としての機能を最大限に活用することで、それが伝達しうる内容の可能性を無内容な言葉の交換から他者の徹底的な否定にまで拡大しているのである。サロートが戯曲『沈黙』において言葉を発しない人物の存在をドラマの原動力としたのと同様、ここでも意味内容の不在という、一種の「沈黙」がドラマの核心となっている。

このように、サロートの探求は、すぐれて言語的な探求であり、それが言語外的な対象（声・身体の動きなど）を召喚し、それに接近しようとしているように見えても、それはあくまでも新しい言語の創造を通してであり、単純に外的な現実には置き換えられるものではない。ここにあるのは、すでに認識の枠組みのなかに存在しているものを言語化する試みではなく、言語の創造が認識そ

---

10 Sarraute, *OC*, p.1950.

11 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes, II*, coll. « Pléiade », p.212.

J. ドワイヨンの映画『ささいなことで』について—サロートの作品の映像化に関する一考察—(水野雅司)

のものであるような探求である。サロートのトロピスムの探求はまさにそのような、伝統的言語の破壊と新しい言語の創造によってはじめて伝達しうるものであり、その性質は必然的に言語的なものとならざるをえない。

そのような意味において、この戯曲は、必ずしも具体的な声や身体を必要とせず、声や身体が実際に持ちうる物質性を読者の想像力に全面的に委ねることによって、テキストの表面には現れない潜在的なドラマを表現するように作られている。クロード・レジ (Claude Régy) がサロートの劇作品について「演劇の完全な破壊」<sup>12</sup>と述べているのはこの意味においてであろう。

だとすれば、こうした言語的なドラマを表現するために、舞台装置や俳優の身体という言語以外の媒介を用いることは、言語による「純粹状態」の表現に具体的な声や映像を加えることで、読者の想像力を制限してしまうことになり、トロピスムという、サロートの探求する文学的対象を伝えるためのより適した表現となるとはかぎらない。その意味で、映像化による身体的・視覚的表現の獲得は、両刃の剣でもある。

## ドワイヨンによる映像化

上述のような観点から、ドワイヨンの作品を見た場合、俳優の身体・映像の物質性は、サロートのテキストが表現する世界との対比においてどのような機能を果たしているだろうか。

### a. 内的空間としての舞台装置

『ささいなことで』のDVDのなかに収められたインタビューのなかで、ドワイヨンが述べているように、彼を魅了したのは、この作品の限定された状況設定、一種の三統一の規則であり、そのミニマルな状況のなかで展開する「何も起きないこと」の背後に潜む波乱である。この背後にある波乱の予感をドワイヨン

---

12 Arnaud Rykner, *op.cit.*, p.63.

は「不安 (angoisse)」と呼んでいる<sup>13</sup>。

冒頭、観客の目に飛び込んでくるのは、くすんだ青と緑を基調とした単調な室内であり、写真や絵画、置物などの個人の趣味を感じさせるもののない空間である。ただし、殺風景で生活感のない空間というわけではなく、木製の長椅子とクッション、円形の小卓、革製のソファ、卓上灯の金属製のスタンド（銀色はややモダンなものと銅か真鍮製とおぼしきクラシックなものがある）、壁の色合いなどから、一定程度時代を経たものであり、ある種の居心地のよさに配慮された空間であることが分かる。二つある窓の外に見えるのは向いの建物の壁面であり、ここが外の世界から遮断された空間、「内部」であることを強調しているように見える。

また、窓から差し込むやや弱い光が全体を柔らかいトーンで包み、この空間が住人にとって一種の避難所であり、外部には見せることのない姿を曝らすことのできる場所として設定されているように見える<sup>14</sup>。日常的な生活の情景と地続きのようでありながら、リアリズムの舞台ではなく、どこか無時間的で非現実感を纏った空間であり、「不安」という内的なドラマにふさわしい舞台装置と言えるだろう。なお、音楽やナレーションは使用していない。

## b. 登場人物

サロートの小説作品では、登場人物の来歴や性格は多くの場合詳しく描かれることはなく、たとえ描かれた場合でもそれはその人物の人格的統一性や個性を強調するためではなく、職業や社会的立場などを連想させる必要最低限の輪郭を与えることで、人物の言動を始動させ、ドラマを展開させるための口実で

---

13 Françoise Dumas, *Entretien inédit avec Jacques Doillon* (DVD) における発言。ドワイオンは、この三統一の規則を、「同一の時間」、「同一の場所」そして「同一の筋の不在 (unité de presque pas d'action)」という言い方で呼び、サロートの作品における一見何も起きないことの出来事性に注意を促している。

14 こうした心的な内部世界としての舞台装置は、ドストエフスキーの『地下室の手記』やカフカの『巢穴』の主人公の住処に通じるものがある。ドワイオンの舞台装置は、ドストエフスキーとカフカの世界をつなぐ重要な鍵としての「動物的形象」を受け継ぐサロートの文学世界の表現としても相応しいものであるように思われる。

あり、そこには伝統的な意味での登場人物は存在しない。

このことは、サロートが、伝統的な小説における登場人物の「文学的類型」がすでに使い古され「あの広大なグレヴァン博物館入りの道をたどっており」<sup>15</sup>、みずからが追求する新しい文学的な対象を表現することがもはやできなくなっていると考えていることの当然の帰結であろう。サロートが表現しようとしているのは、化学反応のように人物同士が出会ったときに起こることであって、それはその人物が個としてどのような来歴を持ち、どのような思想を抱いているかとは無縁の動きである。

こうした内的な動きを表現するために、サロートは小説においては、意識的なセリフと並行するかたちで会話の背後に兆すかすかな徴候を人物の話し方や身体の動きとして、あるいはしばしば動物的な形象を伴う比喩として地の文で示していたが、会話のみからなる戯曲という形式においてはこうした方法は不可能である。ジャンルに固有のこのような制約のなかでサロートが最終的に編み出したのは、小説において地の文で表現されていた潜在的な動き、実際の会話を背後で駆動している「前会話 (pré-dialogue)」あるいは「会話の下の会話 (sous-conversation)」<sup>16</sup>を、セリフとして会話のなかに露出させることである。そこでは人物は、「通常人が言わないようなことを話し始める」<sup>17</sup>。こうして、サロートが「裏返しの手袋 (gant retourné)」<sup>18</sup>と呼ぶ独特の会話の様態が、登場人物のちょっとした一言、あるいは一人の人物の「沈黙」や「存在」自体をきっかけに顕在的なドラマとして展開する。サロートの戯曲が、ほとんど日常的で、了解可能な言葉によって書かれながらも、読者に非現実的で奇異な印象を与える理由のひとつは、このように言語化しがたい内的な動きをセリフとして人物の口から言わせているからであろう。

すでに指摘したように、こうした言語的な探求において、サロートの作品に

---

15 Sarraute, « De Dostoievsky à Kafka » in *L'ère de soupçon*, OC, p.1571.

16 Sarraute, « Le Gant retourné », OC, p.1708.

17 *Ibid.*, p.1708.

18 *Ibid.*, p.1708.

声だけでなく具体的な身体を持った俳優、それも知名度の高い、一定の職業的イメージを背負った役者が登場して演じることは、「会話の下の会話」を成立させている、非人称的で匿名の動きと必ずしも両立するとはかぎらない。俳優の声や身体はそうした非人称性、匿名性を人称化し、固有の性格をもった「文学的類型」へと後退させてしまう危険があるからである。

しかし、実際に映像作品を見てみると、サロートの登場人物に要求される匿名の声・匿名の身体という性質は、俳優の個性によって上書きされ無効にされてしまうわけではなく、俳優の声と身体という物質的な支えによって新たな表現の可能性を獲得しているように思われる。ドワイヨンの演出によって、サロートの作品がテキストから映像へと置き換えられる際に何が起きているかについてより具体的に考察してみたい。

### c. 表情、身体的表現

映画の冒頭は、俯いたデュソリエとやや深刻な表情のトランティニャンがひとつのソファの両端に寛いだ姿勢で座っているシーンから始まるが、最初のセリフまでには20数秒程度の沈黙がある。その間、二人は目を合わせて作り笑いを浮かべたり、手や指を忙しく動かしたり（デュソリエ）、指先をもう一方の手でつまんだまま手元を見つめているかと思えばおもむろにあらぬ方に目をやったり（トランティニャン）と、どことなく落ち着かない素振りで話のきっかけを待っている。

対人関係のなかで、表情や仕草はひとつの記号であり、映画のような視覚的なメディアにおいてそれらがフォーカスされる場合にはとりわけ重要な意味を持つ。観客は人物の表情や動きを内面の記号として把握し、次いでそれが意味するものへと注意を向ける。

通常のドラマと同様、観客は、セリフと同時に二人のあいだで交わされる視線や様々な表情を追いかけながら、それが何を意味するのか、二人のあいだに何が起きているのかを理解すべく画面に注意を向け、ちょっとした笑顔や渋面、驚き、呆れ顔、肩をすぼめるポーズなどによって、観客はこの二人の親しさと距離感を推し量ろうとする。

冒頭近くで交わされる会話の際の、トランティニャンの動きは興味深い。

H.1 : […] それにこのあいだ、君に電話したとき… 君は世界の反対側の端に  
いるみたいだった… やるせなかったよ… 分かるだろう…<sup>19</sup> (太字引用者)

こう言いながら、トランティニャン演ずる H.1 は身を起こし、距離を一気に縮め、横を向いているデュソリエの隣に座り直す。こうした身体的な動きから、観客はそこに表れた登場人物の心の動きを読み取るよう促される。舞台であれ映画であれ、俳優が役を演じる以上、セリフ以外の表情や身体的な動きが、登場人物の心の動きを表現することは当然であるが、ここで興味深いのは、「君は世界の反対側の端にいた (Tu étais à l'autre bout du monde)」というセリフと呼応しながら、トランティニャンの動きが開始され、この二人の関係性が、この閉じられた空間のなかで、文字通り距離の問題として演じられている点である<sup>20</sup>。

この戯曲の冒頭の H.1 のセリフにある「君はなんだか遠くに行ってしまったように思えるんだ (Il me semble que tu t'éloignes…)」という表現も、「離れる、遠ざかる (s'éloigner)」という語を用いることで距離を問題にしていたように、ここでは、セリフのなかで比喩として表現されている関係性は身体的な動きにいわば直訳されている。「心ここにあらず」という日本語の表現に訳すこともできるだろう。「世界の反対側の端」という表現は、もちろん心理的距離を表すものであるが、このシーンでは、まずソファの両端にやや距離をおいて座っている二人の男として視覚的に提示され、次いでトランティニャンの自分自身の言葉に反応するかたちでの物理的な距離を縮める動作として示されている。

この場面に限らず、距離を縮めたり広げたりする動作は、この映画において何度も反復されている。また相手の発言に反応する表情もじっくりと時間をか

19 Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, OC, p.1498.

20 テキストには、その直後の H.2 のセリフに対して「飛びのいて」(dans un élan) というト書による指示があるが、この部分にはない。したがって、この H.1 が H.2 に近づく動きはドワイヨンによる演出であり、〈近づく／遠ざかる〉という心理的な関係性は、空間的な運動に翻訳されている。

けて提示され、観客はそこにある記号を解釈するよう促される。それは、ひとつの発言によって生じた反応であるとともに、次の発言を触発する身体的な記号であり、伝統的な心理劇であれば、発されたセリフの意味を強調したり弱めたり、あるいはセリフには表れない内面を表現することで、人物に感情的な厚みを与えるべき要素である。

サロートのテキストを読むときに読者が理解するのは、登場人物の対話を駆動しているのが、実際にお互いがどのように考えているかという「本心」の存在ではなく、相手の主観的な言動の周辺にしろろと表れる「ささいな」徴候であり、それは完全に無意識ではないものの、必ずしも明確に意識されてはいない「心の隅のほうへ極めて素早く逃れ去っていく、定義しがたい動き」<sup>21</sup>である。

ドワイヨンの映画においても、俳優の表情や動きは、主観的な意識内容を表現するというよりは、相手の表情や動きによって惹き起こされる条件反射に似た機械的な動きとして、あるいは、セリフ自体の意味とは関係のない抑揚や調子に反応する動物の本能的な動きのようなものとして提示されているように見える。

この部屋のなかでは、言葉は人間的な意味を失い、その言葉が発されるときの声の肌理や抑揚といった感覚的属性が、言葉の意味に還元できない「何か」として二人の行動を支配するようになる。

もちろん、俳優たちの演技は、ごく普通の表情、さまざまなニュアンスの笑いや憤慨、驚きなどから構成されており、それ自体は内面を表現する記号として不自然なものではない。しかし、そうした「普通の」表情や行動と見えていたものが、対話が進行し、二人のあいだにある「何か」が肥大してゆくに連れ、対応する「内面」の存在自体が怪しいものとなり、観客は彼らの表情や動きの背後にある「真の」意味を理解することが困難になっていくのである。

---

21 *L'Ère du Soupçon* 1964年版の序文におけるトロピスムのサロート自身による定義。Sarraute, OC, p.1553.

#### d. 「内面」の記号

こうしたドワイヨンの作品の特徴をよりよく理解するために、ロマン・ポランスキーの映画『おとなのけんか』<sup>22</sup>を取り上げて比較してみたい。『おとなのけんか』では、4人の登場人物（二組の夫婦）のあいだで繰り返される和解を目指した交渉が、冷静で理性的な対話の試みとちょっとした言動をきっかけにして巻き起こる激しい感情的な衝突の繰り返しとして描かれる。エスカレートする怒りや敵意と和解への期待や安堵感などの、登場人物それぞれのめまぐるしい感情の移行が、4人の俳優たちの個性的な演技を通して、ジェットコースターのようにスリリングに表現されている。観客はそれぞれの登場人物のそのときどきの内面に容易に感情移入することができ、誇張されているとはいえそれぞれの内面で何が起きているのかを理解するのにいかなる困難も感じないだろう。子ども同士のけんかによる怪我という「原因」があり、それをきっかけに始まる大人たちの交渉が失敗し、事態は破局的な状況へと至るかに見えるが、子どもたちの自然な仲直りによる「原因」の解消によって、大人たちの和解の全面的失敗という結果自体も見慣れた日常の風景のなかに回収されてゆく。

ドワイヨンのドラマと同じように、主にマンションの一室という限定された空間のなかで繰り返される劇であり、和解と破局的事態とのあいだの激しい振幅という点でも構造的に近いものがあるが、決定的な違いは、ポランスキーの作品では俳優たちの演技が、登場人物が抱いているであろう心理的内容を、いささか誇張気味であるとはいえ、正確かつ巧みに表現し、登場人物の「内面」の忠実な記号となっているという点である。怒りや憤慨といった極端な感情だけでなく、期待と不信感、ちょっとしたとまどいやためらいといった陰影まで含めて、俳優たちの表情や動きは、人間関係の対立と和解の振幅をシニカルかつコミカルな視点から見事に描いており、そこには4人の個性的な俳優たちの、役者としてのパブリックイメージも積極的に活かされている。セリフだけでなく、それを言うときのイントネーションや声、表情や身体的な動きは、登場人

---

22 Roman Polanski, *Carnage*, 2011. ヤスミナ・レザ (Yasmina Reza) による戯曲『殺戮の神』(*Le Dieu du carnage*, 2007) の映画化であり、限られた登場人物による会話劇である。

物たちが抱いていると想定される感情や思考をほぼ正確に反映するものとなっている。

一方、ドワイヨンの映画では、俳優の演技はそうした内面の一義的な記号であることを意識的に回避している。表情や動き、イントネーションや間といった俳優の身体的表現は、「いいね…それは…」という空虚な発話以外に原因となる具体的な出来事が示されないことによって、「内面」の記号であることを止め、内面とは別の、二人のあいだに横たわる「何か」を、あるときは何でもないのである。あるときは決定的な亀裂であるような捉えがたい対象の記号として機能しはじめる。

したがって、ドワイヨンの映画では、観客は、そのときどきの俳優の表情や動きから、彼らの「内面」の本当の姿を知ることはできない。表情は、一義的な記号としてではなく、純粹に見かけとして表れる。そうした表情や動きの背後に人間的な感情や思考を読み取ることはできない。例えば相手が肩をそびやかして呆れたような表情を見せたとしても、それは必ずしも「内面」と対応しているわけではなく、二人のあいだに横たわる「何か」によってそのように反応しているにすぎない。

ポランスキーの作品と比較すると、ドワイヨンの映画での俳優たちの表情や動きは、誇張的な表現を避け、抑制されている。実際、ドワイヨンは、アンドレ・デュソリエの演技について、彼の役者としての「名人芸をほんの少しだけ弱めて (un petit peu moins virtuose)」<sup>23</sup> 演じるように指示したという。ドワイヨンが意図しているのは、登場人物の内面を巧みに表現すること（それが『おとなのけんか』の場合である）ではなく、そのような透明な表現を「ほんの少し弱める」ことで、俳優の身体が伝統的な心理劇における類型化された「内面」に翻訳されることを妨げることであろう。そこで演じられているのは、内面の表出ではなく、両者の対抗関係そのものであり、相手の視線や相手が示す態度に対して、相手を仕留めようとする機械的な、あるいは動物的な反応である。彼らは、内面とわれわれが感じているものがその結果にすぎないような、ある「メカニズム」

---

23 Françoise Dumas, *Entretien inédit avec Jacques Doillon* (DVD) での発言。

J. ドワイヨンの映画『ささいなことで』について—サロートの作品の映像化に関する一考察—(水野雅司)  
の歯車のような存在として機能しているように見える。

#### e. 仮面としての身体

ドワイヨンの作品を理解するために、もう一つ、比較として取り上げたいのは、グザヴィエ・ドランの『たかが世界の終わり』<sup>24</sup>である。この映画も、主な舞台は、主人公が帰省する実家とその周辺に限られており、家族という閉じた世界での人間関係を題材とした作品である。

ギャスパール・ユリエル (Gaspard Ulliel) 演じる、若くして舞台作家として成功した主人公が、長い間顧みることのなかった家族の元に帰り、そこで彼らとの関係を修復し、あるメッセージを伝えようと試みる。しかし、和解を目指して始まる会話は、ことごとく家族同士の怒鳴り合いや諍いに転化し、主人公の家族との関係の修復の試みは、ことごとく失敗してしまうように見える。

この映画では、主人公の家族に対する穏やかなコミュニケーションの試みは、とりわけ主人公の兄、家族に対する責任から地元に残り弟の華やかな「成功」とは無縁な生活を送っている、ヴァンサン・カッセル (Vincent Cassel) 演じる兄の激しい暴力的な言動により台無しにされ、主人公は沈黙するしかなくなってしまう。

ドラマが進展するにつれ、観客は、家族の、しばしば理解しがたい感情の爆発を見ながら、とりわけ結末近くでのヴァンサン・カッセルの度を越した怒りの爆発を契機に、その感情が実は偽装されたものではないかという疑いを抱くことになる。そして、その疑いを発端に、家族のそれぞれの感情の露出が「本心」の表現ではなく、そのような(必ずしも嘘ではない)感情の背後に何かを隠している可能性に気づき、それを探そう促される<sup>25</sup>。ここから、一種の解釈のゲー

---

24 Xavier Dolan, *Juste la fin du monde*, 2016. ドランのこの作品も、ジャン＝リュック・ラガルズ (Jean-Luc Lagarce) による同名の戯曲の映画化である。舞台との違いとしてクローズアップの多用を挙げることができるが、とりわけ人物の表情に重層的な意味を持たせている点に特徴がある。

25 ただし、仮面が仮面として機能するためには、それが素顔ではないことを示す符丁が必要であり、ここでその符丁の役割を果たしているのは、ヴァンサン・カッセル演じる兄の結末近くでの度を越した怒り、その「過剰さ」である。

ムが始まり、観客は、演じられた仮面を通して、登場人物たちの、外に表れることのない内面、隠された「真の」感情、そこで言われていないこと、最終的に家族のメンバーたちがこぞって避けようとしている事態を読み取っていく。

『おとなのけんか』同様、激しい感情の爆発が見られるが、『おとなのけんか』ではそれらは登場人物の内面の忠実な記号であったが、『たかが世界の終わり』では、こうした感情の爆発は、一義的な内面の記号ではなく、ときに本心を偽る仮面として、重層的なコミュニケーションの可能性を開くものとなっている。観客は、沈黙も含め、表情や視線、動きの意味するものが見かけどおりではないという可能性を前提にその背後にあるものを読み取っていく。そして、その屈折した感情表現が隠しているものに想像が及んだとき、この映画には一種のカタルシスが生まれる。ドランのこの作品は見かけとその背後にある内面のずれを演出の核心の置くことで、ひとつの記号が別の解釈を持っていることを観客に悟らせ、そしてその視点の転換によって俳優たちの声や顔、身体的動きを再解釈することで、実際に目にしているしばしば暴力的な見かけの背後に繊細な感情が存在し、それが一見崩壊寸前の家族のなかに感動的なドラマを紡ぎあげているのを理解する。

結末近くで、ヴァンサン・カッセルが拳を振り挙げたまま静止し、それを取り巻く家族の緊張した表情が映し出されるが、それらが意味するものは、観客の採る視点によって大きく変わってくるだろう。このドラマは、視点の転換という観客の積極的な参加によってはじめて成り立つドラマであり、この家族のあいだのコミュニケーションが失敗したのか成功したのかという、このドラマの結末自体も、観客が目の前にある記号としての身体をどのような視点からどのように読み取るのかにかかっている。

このように『おとなのけんか』と『たかが世界の終わり』はほとんど正反対の方法で登場人物の「内面」を表現している。一方は、俳優の表情や声・身体が人物の「内面」を直接を表現する方向であり、他方は、それらが「内面」を隠し、その背後にある「真実」に観客が気づき、それによって見かけ上の身体表現が、別の解釈体系によって読み換えられるようなかたちでドラマを展開させる。観客は、登場人物が言っていないこと、表情や声が直接指示してはい

J. ドワイヨンの映画『ささいなこと』について—サロートの作品の映像化に関する一考察—(水野雅司)  
ないところに「真実」を読み取るのである。

#### f. 内面を欠いた見かけ、裏返しの世界

ドワイヨンのこの作品における俳優の演技・身体のあり方は、そのどちらとも異なる。ひとつの表情、声、身体の動きはそれ自体で特定の意味へと結びつかずに、それが何を意味しているかを観客は一義的に決定することはできない。

滑稽で、ときに笑いを誘う、取るに足りない諍いに見えることもあれば、取り返しのつかない破局へと至るようにも見える二人の男の対立。その両者の立場はしばしば交換可能で、攻撃と防御はちょっとしたきっかけで反転する。こうした応酬の連続は、その一義的な解釈の不可能性によって、「何もない」と「決定的破局」との間を大きく揺れ動く。二人の俳優の表情や動きは、明確な人間的な感情に直接結びつくのでもなく、また背後に「本当の」意味を隠した仮面でもなく、言葉とそれを取り巻く微細な微候に反応し、そこでは、身体が「何を」意味しているかではなく、「どのような強さで」反応し、「どのように」相手を出し抜くかというように、両者の対立を、心理的にではなく、いわば力学的に表現している。

ルネ・プレダルは、この二人の対立について、「最終的に、奇妙で謎めいた応酬を通して、この二人の旧友はどちらも不安に囚われていることが明かになり、その敵対関係 (antagonismes) は底知れない深淵を穿つ」と述べ、同時にまたそれは「ボクシングの試合のローブローやスウェーバック、サイドステップ (pas de côté) —〔劇中では〕言葉によるはぐらかし (mots de côté) であるが—を思い出させる」<sup>26</sup> と、それが心理的なものであるよりは、スポーツあるいは格闘技を連想させるものであることを指摘している。

サロートの劇作品の登場人物の役割が、伝統的な意味での心理的な人間を模することではなく、むしろ主観的な意図や動機として自覚されているものがその結果に過ぎないような、通常は明確に意識されない「会話の下にある会話」を顕在化させることで、「裏返しの手袋」として目に見えるようにすることだとすれば、これらの人物の表情や身体的な動きの背後に内面を読み取ることは原

---

26 René Prédal, *Jacques Doillon, trafic et topologie des sentiments*, Cerf-Corlet, 2003, pp.78-79.

理的に不可能である。それらは、内面の表現ではなく、人間的な感情や思考がその結果にすぎないような、人間的内容をもちない内部の動きの外部への露出、背後に何も隠していない純粋な見かけなのである。

ごく日常的なシーンから始まり、笑いや滑稽さを醸しながら、いつしか「ブニュエル流のシュルレアリスト的風味」<sup>27</sup>の効いた世界へと観客を誘い込むドワイヨンの『ささいなことで』は、舞台での上演とは別の水準で、サロートの文学的な探求を視覚化するものである。ドワイヨンによる映像化は、サロートのテキストが身体の不在によって表現していた「何か (quelque chose)」と「何もない (rien)」のあいだの無限の振幅が、特定の俳優による具体的な声や身体の動きを通してなお表現可能であることを示している。ドワイヨンはそれを、サロートのテキストのなかで言語が果たす比喩的な役割を俳優の身体に担わせることによって達成している<sup>28</sup>。社交的な態度を維持しながらも、相手の「本心」を白日のもとに曝らそうとするデュソリエの笑み（作り笑いか本心の笑いか分からない）も、あるいは相手の詰問に呆然とした表情を浮かべながら耐えているように見えるトランティニヤンの佇まいも、伝統的な意味での人間的肉実を秘めたキャラクターを構成することはなく、むしろ彼らがそれによって動かされているさまざまな力の擬人化であり、盲目的な動きに支配された自分自身の似姿にすぎないのである。

## おわりに

古典的な意味での登場人物の役割を否定していたサロートにとって、映画と

---

27 Ibid., p.75.

28 身体の動きを小説におけるメタファーのようなものとして用いるという意味では、ドワイヨンの『ラブバトル』(Mes séances de lutte, 2013)における主役の二人の男女の身体的格闘を挙げることができるだろう。そこではサロートの小説において見られる、登場人物の主観とは必ずしも相容れない心の動きを示す身体的な比喩表現と同等のものとして、二人の愛情のもつれが、身体的なもつれ＝格闘として表現されている。ここでは心的な内部が身体の運動として外部に溢れ出ており、サロートの言う「裏返しの手袋」のドワイヨンによる映画実践とも言える。

J. ドワイヨンの映画『ささいなことで』について—サロートの作品の映像化に関する一考察—(水野雅司)

いうメディアにおけるキャラクターは、演劇における人物よりも感情移入しやすく、伝統的な小説における「文学的類型」のより強力な発展形である<sup>29</sup>。それが、このようにきわめて洗練されたかたちで、みずからの作品の本質とも言える「内的な動き」の映像化を達成したことに、サロートは自身の文学的探求の新しい表現可能性を見たのではないだろうか。少なくとも、この映像化をサロートは気に入っており、テレビ番組『一世紀分の作家たち』(*Un siècle d'écrivains*)のサロート特集の監修者としてドワイヨンを指名し、ドワイヨンの再三の固辞にもかかわらず最終的に自分の意向を押し通してしまったというほど、ドワイヨンの演出家としての能力を信頼していたようである<sup>30</sup>。

観客が、デュソリエの謎めいた笑顔の反復のうちに、あるいはトランティニヤンのデュソリエを見つめる背後からのショットのうちに、言語化される以前の、具体的な感情となる前の心のざわめきのようなものを感じ取ることができるのであれば、それはドワイヨンが、サロートの言語表現の映像における「等価物」<sup>31</sup>を創造しえたからである。ドワイヨンによる映像化は、テキストから映画という異なった記号体系への「創造的な転移」<sup>32</sup>の試みとしてすぐれた記号間翻訳であり、サロートの「裏返しの手袋」に相応しい映像言語を生み出していると言えるだろう。

---

29 「読者は、良質な小説がほとんどの場合拒んでいる安易な気晴らしを小説に求める代わりに、『生き生きとした』登場人物や物語に対する趣味を、映画によって、手早く無駄な時間を費すことなく満足させることができる」, Sarraute, *L'Ère du Soupçon*, OC, p.1586.

30 Françoise Dumas, *Entretien inédit avec Jacques Doillon* (DVD) におけるドワイヨンの証言より。

31 ロマン・ヤコブソン「翻訳の言語学的側面について」, 『ヤコブソン・セレクション』, 桑野隆・朝妻恵里子編訳, 平凡社, 2015年, 256頁。

32 同書, 256頁。

*Pour un oui ou pour un non* de Jacques Doillon  
– Essai sur une traduction intersémiotique du texte  
de Nathalie Sarraute –

MIZUNO Masashi

Le film de Jacques Doillon, *Pour un oui ou pour un non*, est une adaptation de la pièce de Nathalie Sarraute du même nom. L'expression « C'est bien, ça » qui joue un rôle central dans le drame de Sarraute peut aussi bien signifier "un rien" anodin qu'un immense abîme entre les deux personnages principaux.

Cependant, les voix, les visages et les corps des acteurs, par leur présence matérielle, peuvent réduire la portée latente du texte. La représentation visuelle et sonore est-elle compatible avec la recherche langagière de Sarraute, par excellence ?

Le film de Doillon évite ce risque en travaillant la présence des acteurs comme une métaphore de ce qui se passe entre les deux personnes qui se rencontrent. Le corps ne constitue pas un indicateur de l'intériorité d'un individu, comme c'est le cas dans le film *Carnage* de Roman Polanski, ni un masque dissimulant les intentions des personnages, comme dans *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan, mais une métaphore du mouvement intérieur dont les sentiments et les intentions subjectifs ne sont que les conséquences. D'où le fait que le mouvement du corps des acteurs fasse penser plutôt à un art martial.

En créant un nouveau langage visuel, *Pour un oui ou pour un non* de Doillon réalise une « transposition créative » qui correspond subtilement au monde « retourné » de la pièce de théâtre de Sarraute.