

映画映像の偶然的立ち現われ

エリック・ロメール監督『モンソーのパン屋の女の子』 における人と世界の間を基に

小河原 あ や

序

本稿は、仏ヌーヴェル・ヴァーグの映画監督の一人エリック・ロメール (Eric Rohmer 一九二〇—二〇一〇年)¹⁾の映画『モンソーのパン屋の女の子』(*La boulangère de Monceau* 一九六二年)²⁾と映画批評文を考察し、ロメールの考える映画映像の存在論を明らかにする。

映像の存在論といえば、アンドレ・バザンの批評文「写真映像の存在論」³⁾が有名である。バザンは、写真映像ひいては映画映像が光を介して被写体の生を映し取り、ゆえに被写体の魂を保存していると論じた。ただし彼は、この文章の最後の一文で「一方で、映画は、言語活動 (langage) である」⁴⁾と述べる。バザンの後継者ともいわれるロメール⁵⁾は、しかし、「私にとって、映画において重要なものは、存在論であり—バザンの用語を引き継げば—、言語活動ではありません」⁶⁾と述べている。そこで本稿は、ロメールがバザンを基にしつつ独自に展開した映画映像の存在論を、考察することになる。

例えばロメールは、その批評文「美の味わい」で、バザンの考えを進めて、被写体の「美」という面から、次のように述べている。

映画は、複製の、あるいはそう言いたければ、認識の、道具であるような技術を用いる。言ってみれば、映画は直ちに真実を所有し、美を至高の目的として自らに課する。それゆえ、これが重要なことだが、美というものは、映画に属するのではなく、自然に属するものである。美というものを、発明するのではなく、発見すること、

それを獲物のように捕まえること、事象からほとんど掠め取ることが、映画の使命である。映画にとっての困難は、信じられているように、映画のもうける道具であるような純然たる鏡を用いて或る世界を捏造することではなく、自然のこの美をただ全くコピーできるということである。しかし、映画は、何も造り出さないというのが本当だとしても、準備された小包のように美を届けることに甘んじない。むしろ、映画は美を生じさせるのであり、自らの進み方 (démarche) のまさに根本を構成する産婆法 (maïeutique) にしたがって、美を誕生させるのである⁷⁾。

このようにロメールは、バザンに倣って、映画の「複製」性すなわち機械的・客観的な記録性を重視し、映画映像が被写体にもともと備わっている性質—「美」—を持つことを前提にしている。その上で、ロメールは、映画が「美を至高の目的」としており、「映画固有の方法で、「美」の生じる手助けをしなければならないというのである。

ロメールは、その映画固有の方法をさらに主題との関係で考え、同じ批評文「美の味わい」の中で、ジャン・ルーシュ監督の映画『人間ピラミッド』 (*La pyramide humaine* 一九五九—六〇年) を挙げて次のように述べる。

ルーシュにあっては、主人公たちの人種、年齢、環境は、常に特権的なモチーフとして現れる。(……) ここでは、こうした特権が、まさにその事物、すなわち人種の複数性そのもの、若さそのもの、アフリカそのものに関わる事実であるとして、見出される。(……) ここで取り上げられているのは、もはや先ほどのように多くの可能性の中から選ぶべき偶発的な主題ではなく、映画がいつの日か取りかからねばならなかったような偉大な必然的な主題であり、映画史全体を通じて、映画がそれ以上美しい主題にほとんど出会わなかったようなものである⁸⁾。

ここでロメールは、「人種、年齢、環境」といった、被写体が元から持ち、決して変えることのできない「特権的な」生の在り様こそが、「美」であることを述べている。そして、まさにこの在り様をモチーフ

フにすることで、その在り様そのものすなわち「美」を顕在化させ得るというのである。すなわち、ロメールは、映画映像の存在論を、被写体の生の単なる記録ではなく、映画ならではの主題との関係におけるその生の顕現に、みているのである。

映画ならではのというのは、前の引用を考え合わせれば、自然を「コピー」し、「産婆法」すなわち或る手助けによって、「美」を誕生させることである。だが一般的な物語映画においては、映像は物語の手段であり、物語するという意図の下に在る。もちろんロメール自身も物語映画を作っているのだが、彼の場合、物語の主題を被写体の「特権的な」生の在り様そのものに据えることで、映像そのものが目的となって、被写体の生そのものが顕在化する瞬間を目指すのである。

そこで本稿は、ロメールの映画の分析からその主題・世界観を明らかにして、それとの関係において、映画映像を考察する。分析の際には、これまでロメール研究で指摘されてきた次の二点に留意する。すなわち、ロメールの映画には、登場人物達が非常に多く話すという特徴があるゆえに、台詞で説明されるものと、映像上で見られるものとの間のずれが論じられてきた⁹⁾。また、ロメールの映画には、偶然の出来事が頻出するゆえに、登場人物の生ひいては私達の生における人知を超えたものを巡って、彼の世界観が論じられてきた¹⁰⁾。これら二点を軸に本稿が分析する映画は、『モンソーのパン屋の女の子』である。なぜなら、これは、ロメール映画のこうした特徴¹¹⁾が凝縮された『六つの教訓物語』(*Six contes moraux* 一九六二—七二年)シリーズの中の一本であり、さらには、シリーズ中もっとも日常的な偶然の出会いを対象にしている点で、私達の生に緊密に関係した世界観を示すからである¹²⁾。

一 『モンソーのパン屋の女の子』における言葉と映像の統一

—物語内容の伝達

— 物語の動因としての偶然の出会い

『モンソーのパン屋の女の子』の物語内容は、次の通りである。主人公の男性は、映画内で名前を示されないのだが、パリのモンソー地区でシルヴィと度々遭遇し、恋心を抱く。或る日彼らは偶然ぶつかり、言葉を交わす。しかし、その次の日から、主人公はシルヴィを見かけなくな

る。そこで彼は、毎夕モンソー界隈を散歩することで、再び彼女と遭遇する機会を得ようとする。次第に、彼の散歩の目的は、モンソーの一角にあるパン屋の娘になる。彼は娘をデートに誘う。だが、そのデート直前に、彼はシルヴィに遭遇し、即座に娘との約束をすっぽかすことに決めて、シルヴィを夕食に誘う。六ヵ月後、主人公とシルヴィは結婚している。

以上のように、この映画の物語内容は、因果的に関係付けられた出来事によってというよりも、偶然の出会いによって、展開する。偶然の出会いが主人公にシルヴィと出会わせ、言葉を交わすきっかけを与え、パン屋の娘とのデート直前に再び出会わせる。さらには、その偶然がきっかけで、二人は結婚にまで至る。偶然こそが、物語の動因なのである。

――二 映画冒頭の遭遇のシーン

そこで、偶然の出会いのシーンを分析することにしよう。まず、映画冒頭の主人公とシルヴィの遭遇シーンをみると、この出会いは、主人公とその友達が右手を見ながら歩いているショットと、彼女が左手を見ながら歩いているショットとの並置によって、表されている（図一）。この表現は、古典的ハリウッド映画を始めとする商業的な物語映画における「視線の一致」という技法に準じており、具体的には、彼らの歩みと視線が交差していることを表す。こうした映像に被せて、主人公の画面外の声が、「時々僕達は、学生会館に面した交差点で区切られた大通りの三百メートル区間ですれ違った。僕達はちらっと視線を交わすだけだった」と語る。すなわち、彼のヴォイスオーバーも、映像と同様、彼らの歩みと視線の交差を説明している。ここでは、言葉（ヴォイスオーバー）と映像（映し出されている時空間にあるもの）が、同じ物語内容を伝達しているのである。

――三 物語映画における言葉と映像の結びつき

もっとも物語る時の性質は、言葉と映像では異なっている。映像は、主人公達の姿、歩き方、視線の投げ方、通りの様子といった、物語内容に関係のない細部までも描写する。そしてそれによって、他には代えることのできないまさにこの人物、この歩み、この視線、この通りといった個別性をもって、事物を見せる。一方、言葉は、通りを「大通



図一

り」と述べることで、細部を捨象して事物を一般化する。また、それが「三百メートル区間」であると述べることで、その事物の性質を限定しながら、出来事を伝達する¹³⁾。

一般的に映画の物語内容は、こうした言葉と映像の異なる性質を活かして、伝達される。例えば、ここで映像は、主人公とシルヴィが若い男女だという基本的な情報を示す。一方、言葉は、例えば彼らの出会いを「時々」その「大通りの三百メートル区間」で起こると限定して、その出会いの或る程度の習慣性を述べている。このように、ここで言葉と映像は、互いに情報を補い合っ、て一つの物語内容を伝達しており、言ってみれば、物語上で統一的に結びついている。

映画におけるこうした言葉と映像の統一については、ロメール自身、映画の台詞と演劇の戯曲とを比較しながら、次のように述べている。

朗読されたりラジオで聞かれたりする戯曲は、しばしば、その魅力や衝撃の多くを失うが、その明瞭さを失うことはほとんどなく、これに対して、一本の映画の「台詞のサウンド・トラック」によって私達が物語内容を追うのは、一般的に、不可能である。映像とその連鎖が、台詞の仲介となり、その情報を補完するからである¹⁴⁾。

すなわち、ロメールは、まず映画の言葉の特徴を、戯曲と比べて情報量が少ないことにみている。そしてその理由を、これまで本稿が論じてきたのと同様、映画の言葉が、映像と統一的に結びついて物語内容を観客に伝達するからだと考えているのである。

二 言葉と映像のずれ一人と世界のずれ

二-一 統一的結びつきの欠点、ずれの必要性

しかし、ロメールの考えでは、映像も言葉も、このような統一的結びつきのせいで、その力を弱めてしまう¹⁵⁾。先述の遭遇シーンで考えれば、主人公の言葉も、登場人物や通りの映像も、彼らが道ですれちがい視線を交し合うという一義的な物語内容の意味に、収斂している。いわば、言葉は映像の解説に、映像は言葉の挿絵になって、独自の性質を活用していない。

このような状況を避けるための方法として、ロメールは、幾つかの映画を挙げつつ「言葉の意味作用と視覚的要素のそれとの間のこうしたずれ (décalage)」¹⁶⁾が必要だと述べる。だが、「ずれ」とはいかなるものか。『モンソーのパン屋の女の子』の具体的なシーンから考察しよう。

二-二 主人公とパン屋の娘の駆引きのシーン

例として、主人公とパン屋の娘が菓子の売買を通じて恋愛の駆引きのようなことをするシーンを挙げよう。このシーンは、主人公と娘それぞれの顔を大きく映し出したショットに、菓子のショットが適宜交えられ、全部で十二のショットから構成されている (ショット9から12は図二参照)。そして、超クロス・アップ・ショットの9と10をクライマックスに、主人公と娘が顔中心に関係付けられ、彼らが交わす視線に焦点が当てられる。こうした構成によって、観客は、彼らの視線に好意が表れて見えるか否かに注目することになる。

もっとも、基本的に菓子の方を見ている主人公は、注文を一旦終えたショット10の最初 (10-a) で初めて娘の方を見るのだが、その視線を再び菓子の方に転じて、再注文する (ショット10-b)。すなわち、彼の彼女への好意は、視線ではなく、再注文で遣り取りを長引かせるというその行動に、表されている。

一方、娘はいずれのショットでも主人公の方を見ている、ただショット9を除いては。すなわち、このシーンでは基本的に、例えばショット10と12のように、物語映画の「イマジナリーライン」の規則にしたがって、カメラが一定の方向から二人を切り返しつつ映し出している。これ



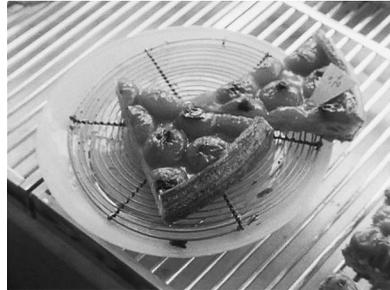
ショット 9



ショット10-a



ショット10-b



ショット11



ショット12

図二

によって観客は、娘の視線を主人公への好意として物語内容に結び付けて、見ることができる。しかし、ショット9においては、カメラはその切り返しを外れて彼女の顔をほぼ正面から映し出し、ゆえに観客は彼女と目を合わせんばかりになる¹⁷⁾。この時、観客は、娘の視線をいかに受け止めればいいのかを自身で考える立場に置かれ、さらにはこれをき

かけに、主人公の立場と考えについても思考するよう促されるだろう¹⁸⁾。

このシーンの直後に、主人公のヴォイスオーバーは次のように語る。「気に入らなかったのは、僕が彼女に好かれているかもしれないことではなく、彼女が僕に好かれているかもしれないと思っているかもしれないことだった、何らかの意味で」。だが、自身の娘への好意に留保を付けるこの彼の発言と、彼女への好意を示した彼の先の行動とは、矛盾しないか。観客がこう思うとすれば、それは、先述の通り、娘が観客の方を見るショット9が、閉じた物語世界の構築を阻み、観客をいわば映画の世界に引き入れて、観客自身で思考するきっかけとなるからである。

二-三 ずれから生じる思考、「映画の真理」

映像が示すものとヴォイスオーバーが述べるものとの間のこうしたずれに関連して、ロメールは、『モンソーのパン屋の女の子』を含む『六つの教訓物語』シリーズのヴォイスオーバーの用い方について、次のように述べている。

それ [ヴォイスオーバーの語り] は誤魔化しだったか。(……) そうではないだろう、もしこの発話と、登場人物の発話及び振る舞いととの対峙 (confrontation) から、台詞そのままのそして身振りそのままの真理とは全く別の、真理のようなものが生じたならば——その真理とは、映画の真理であろう¹⁹⁾

すなわち、前の遭遇シーンでは、観客は一定の物語内容を理解するべく、映像と言葉をそのまま受け取るのであった。それに対して、今のシーンで観客は、ショット9をきっかけにして自身で映像そのものを見るよう促され、それに伴い、映像から自律した言葉にも注目するよう促され、ひいては、映像と言葉の間のずれを思考するに至るのだった。これが、ロメールの目指す「映画の真理」、すなわち映画固有の在り方である。

だが、なぜそれが映画固有なのか。例えば、小説では物語世界は言葉で創られていき、また、演劇では物語世界は俳優の台詞と身振りで創られていく。それに対して、映画には、最初から映像の世界が在る。人がいてもいなくても、言葉・台詞があってもなくても、物語以前に、映像の世界が在る。このように映画がそもそも或る世界の映像から始まって

いるゆえに、言葉は映像から自律することができ、そうして言葉と映像が対峙し、ずれを生じ得るのである。

また、映画の観客は、演劇の観客と異なり、常にカメラを通して事物を見る。ゆえに、次のような三つの視点が映画にあり得る。すなわち、一つには、古典的な物語映画の観客は、その存在を隠したカメラと共に、物語世界の外から客観的に事物を見る。または、登場人物の位置に立ち、やはりその存在を隠したカメラと共に、物語世界の中から主観的に事物を見る²⁰⁾。こうした場合、観客は、映画の物語世界を自身の生から切り離されたものとしつつ、登場人物の立場と心情を理解してその世界に没入できるだろう。これらに加えて、例えばショット9のようにカメラを見る登場人物によってカメラの存在が顕になり、観客がカメラの前の事物に自身で接するという視点がある。これら三つの映画固有の視点²¹⁾を利用して、この映画は、観客を映画の世界に入り込んで思考するよう促し、ロメールのいう「映画の真理」を生じさせるのである。

二-四 人と世界の間を思考すること

観客が映画の世界に入り込むということは、映画が、観客自身が見聞きして思考し、生きる世界となるということである。観客が、映画の世界を成り立たせる映像と言葉そのものに注目して、それらの間のずれを思考すること、これは換言すれば、外在的世界（映像）とその世界についての主人公の内的解釈（ヴォイスオーバーの言葉）との間のずれを思考することである。こうして、観客にとって、映画の世界が、人の生と世界の在り方についての問題を思考する場となり、その問題は我が事として引き受けるべきものとなるのである²²⁾。

三 言葉と映像の調和的結びつき

—今・この人と世界の間を結びつき

三-一 決定的な遭遇の映像—不意に今ここで起こりつつあること

以上のようなロメール映画における言葉と映像のずれは、ポニツェールを始めとして批評家や研究者にしばしば言及されてきた。だが、そのずれが映画終了まで続くのか否か、またなぜそうなるのかは、問われて来なかった。これについて、主人公がパン屋の娘とデートをする直前にシルヴィに遭遇するという、いわば決定的な偶然の出会いのシーンから



図三-a



図三-b



図四

考察しよう。

この決定的な遭遇シーンにおいて、カメラは、ズーム・アップと僅かな移動を用いて、通りを互いに反対方向から歩く主人公とシルヴィが会う様子を映し出す（図三-a, b）。これ以前にも、主人公とパン屋の娘が通りで遭遇するときのショットがある（図四）のだが、これは、その存在を隠した固定カメラによって、物語世界の外の客観的視点から映し出されている。ゆえにこの出会いは、物語上は偶然であるものの、私達観客には閉じた物語世界の中の一定の出来事に見える。これに対して、決定的な出会いの場合、カメラがその存在を顕にすることで、観客にとっても、カメラの前で今起こりつつある偶然の出来事として、映し出されている。

ズームについて、ロメールは、それが「アクションに参加している者の視点」を取ると述べている²³⁾。そのズームをわざわざこの決定的な遭遇の映像においてロメールが用いるのは、観客を、まさに今起こりつつある出来事に立ち合わせるためではないか。そもそも、偶然とは、人知

の及ばないところで不意に、今ここで、起こるものである²⁴⁾。それと同様、この決定的な出会いは、主人公の内的解釈も物語性も外れて、不意に、今ここで、起こりつつあることとして映し出されている。

三-二 映画映像の現在性、偶然性

この時の映像の在り方を、言葉と映像の関係から考察しよう。ロメールは、この映画を含む自らの映画におけるヴォイスオーバーの用い方について、次のように説明する。

映像化された劇行動と画面外で語られる言葉とは、決して、例えば、同じ時制には位置付けられなかった。一方は、現在 (présent) あるいは定過去であり、他方は、ほとんど常に半過去である。語りは、スクリーン上に見えるよう与えられた特殊な状況 (cas) を一般化し、その事例を、それ以前と以後の出来事に一層緊密に結びつけた。告白すれば、その語りは、その事例から、現在であり (présent) ひたすら現在である事物の唯一性を、その魅力を、いくらか奪いもした²⁵⁾。

このロメールの発言を『モンソーのパン屋の女の子』に即して考えれば、映像が物語世界内の現在を見せるのに対して、彼のヴォイスオーバーの言葉は、その劇行動を事後的に反省して、半過去形あるいは単純過去形で語る。この時制のずれによって言葉が映像に施したのは、その「スクリーン上に見えるよう与えられた特殊な状況」を「それ以前と以後の出来事に一層緊密に結びつけ」ること、換言すれば、諸出来事を時間的に関係付けて「一般化」することである。ロメールの考えでは、最初の遭遇シーンのように、この「一般化」によって、映像上の「特殊な状況」の「唯一性」・個性が奪われたのである。序での言い方を繰り返せば、映像の瞬間を隠蔽し、代わりに映像を物語の意図に従属させるのである。

とはいえ、ロメールは、映像の現在という性質を活かして、言葉と映像のずれを生み出している。というのも、ロケーション撮影で作られたこの映画には、カメラの方を見る通行人が度々映り込んでいる (図五)。彼らがカメラ・観客の方を見るその瞬間、映像は、予め定められた物語



図五

内容を伝達するのではなく、偶然的にカメラの前で起こりつつある唯一のもの、映し出しという性質を帯びる。すなわち先述のショット9と同様、物語世界に綻びが生じ、映像の世界の今と観客の時空間の今とが明確に重なり合う。こうして、時に映像がその「現在」性を際立たせるのに対して、主人公のヴォイスオーバーは常に半過去形か単純過去形で語り、物語世界に基点を持ち続けて観客の「今」から遮断されている。こうして、映像と言葉の時制の違いを活かしてずれが設けられ、観客の思考が促されるのである。

さらにロメールは、映画映像の現在性を決定的な偶然の出会いのショットで用いている。それはなぜなら、観客にとってその「現在 (présent)」の映像とは、映し出されているその像に接している今のことであり、ゆえにいわば「現存している (présent)」と言えるようなものだからである。それは、被写体の「特権的な」生の在り様が「現存している」、顕現している、瞬間の映像だからである。

三-三 偶然における選択

この決定的な偶然の出会いの映像、すなわち特権的な生の在り様の顕現は、まさにこの映画の主題・世界観である。というのも、この出会いの直後に、主人公のヴォイスオーバーは、「一瞬にして、僕の決断は下された (En un instant, ma décision fut prise)」と語っている。すなわち彼は、偶然の方から、彼にシルヴィを誘うのを決断させたかのごとく語っている。ヴォイスオーバーは続けて、「シルヴィを別の日に誘って、今夜はパン屋の娘とデートできただろう。でも、僕の選択は何よりもまず、道徳的だ (moral)」と語っている。ロメールによれば、こ

の「道徳的」というフランス語には、英語のそれが社会的道徳を意味するのと異なり、個人的道徳という語感がある²⁶⁾。つまり、主人公が約束をすっぽかすのは、社会的道徳には反しているものの、個人の内面の信じる道徳に即して生きるならば正しいのである。いやむしろ、彼は積極的にこの偶然においてシルヴィを選ばなければならない。

こうして主人公は、偶然ゆえに為されたその決断が彼の内面に適うと考えているのだが、これはすなわち、彼の内面と、本来それには無関係に世界で起こっている出会いとが、それぞれ自律した人（言葉）と世界（映像）とが、結びつくということである。この結びつきは、人知も世界も超えた偶然というものとの関係で、人が生き方を選択することによって、為されている。換言すれば、人が、偶然すなわち超越的なものを生の原理とし、そこに生を賭けることで、この世界における自身の生を確かなものとしているのである²⁷⁾。

三-四 言葉と映像の調和的結びつき

このような人と世界の関係についての世界観は、言葉（ヴォイスオーバー）と映像（偶然の出会い）の結びつきから生じているのだった。ゆえに、その結びつきは、冒頭の遭遇シーンにおけるような、両者が情報を補い合って物語内容を伝達するという統一的結びつきではない。むしろ、言葉と映像は互いに自律した上で結びついており、その結びつきによって、一つの世界観を生じている。これを調和的²⁸⁾な結びつきと呼べるだろう。

この結びつきにおいて、観客は、もはや一定の物語内容を理解するのでもなく、また、人と世界の間のずれを思考するのでもない。むしろ、その偶然を目の当たりにした観客は、主人公と共にそれを理性で解せないゆえに、彼が偶然との関係で選択し世界と結びつくことを認め、その世界観を自身のものとし得るだろう。

四 今・ここの「外」としての偶然そして映画映像

四-一 映画映像の「今」における選択

以上の『モンソーのパン屋の女の子』の世界観と映像の関係をより明確にするべく、ロメール映画に関するキース・テスターとジル・ドゥ

ルーズの議論を参照しよう。

テスターは、この映画を含むロメールの『六つの教訓物語』シリーズに共通する世界観を、次のように述べる。

恩寵の可能性に注意を払うための靈感は、状況的な「今」(the circumstantial 'now') の内に含まれていると論じられ得る。なぜなら、「今」は経験的生の日課 (the routines of empirical life) に疑問符を付けるからだ。だが、日課によって必要とされ推進される閉ざされた心 (the hard-heartedness) は、恩寵の可能的な訪れ (the possible irruption of grace) を、その訪れのままに認識するのを妨げる²⁹⁾。

要するに、偶然とは、無限に多様であり得る状況の中でも、人知にとって思いがけない「今」のこの状況として起こるゆえに、恩寵である可能性を持つ。しかし人は、日々の生活の一定の事柄に捕らわれている時、自身の行動が次の出来事を導くとみなし、人の生が人知の及ばないものに左右され得ることに留意しなくなっていくだろう。すなわち、人は「日課」によって「閉ざされた心」に陥り、偶然に注意を払わなくなる傾向にあるのである。

この一例として、テスターは、この映画の主人公を挙げている。たしかに、主人公はパン屋に行くことを日課とし、その結果、娘とデートの約束をする。彼はこの日課に捕らわれているゆえに、先述のように娘に遭遇する時も、その出会いに注意を払わない。さらには、映画冒頭のシルヴィとの遭遇についても、彼はそれが「時々」「大通りの三百メートル区間」で起こったと語り、それを或る程度の習慣性の下に理解している。彼は、それらの偶然を「閉ざされた心」で受け取っているのである。

このように考えると、テスターの議論は妥当性を持つように思われるが、映像よりも物語内容に注目したこの議論は、次のことを見逃していないか。すなわち、決定的な偶然の出会いが、カメラの前で「今」起こりつつある唯一のものとして、映し出されていることを。そして、主人公がその「今」を認識するかのように、「一瞬にして」決断したことを。その選択とは、偶然の起こっている「今」・この世界におけるかけがえない生を、彼が認めたことなのである。

四 - 二 映画映像の偶然性ゆえの世界観表現

ドゥルーズもまた、ロメール映画の偶然と選択という主題について、次のように述べている。

選択と非-選択の間に課された選択は（そしてそのあらゆる変種は）、内的心理学的意識を越えて、同様に、相対的外在の世界を越えて、外（le dehors）との絶対的な関係を私達に送り返し、選択だけが、世界と自己とを私達に取り戻させ得る。（……）そこにおいて世界と自己が同時に属するような外（……）。この外の点、それは恩寵か、あるいは偶然か³⁰。

これをこの映画に沿って考えれば、主人公がシルヴィを別の日に誘って今夜は娘とデートしたならば、それは真の選択ではない。今・この機会にシルヴィを採ることを決意するか否か、それが「選択と非-選択の間に課された選択」であり、主人公と世界を結ぶ選択である。より詳しく言えば、決定的な偶然の出会いが、主人公に或る選択を課す。それは、パン屋の娘かシルヴィかではなく、唯一人シルヴィを採るか否かの選択である。ここで偶然の出会いは、人の内面も人が把握できる世界も超えて起こると同時に、それに立ち会う人とそれが起こる世界とを共に今・ここに在らしめている。ゆえに人は、偶然を認めるような選択をすることで、自身と世界の結びつきを得るのである。

このドゥルーズの議論は、偶然と選択についてのこの映画の世界観を、一層明らかにする。そこに本論が付け加えるべきは二点ある。一つには、この映画における「選択」がとりわけ、今・この生を賭けた、今・この世界に根ざしたものだということである。そしてもう一つには、今・この「外」の点すなわち偶然性が、カメラの前で今起こりつつある出会いの映し出しにあるということである。要するに、この映画の世界観は、今起こりつつある唯一の事物の映し出しとしての映画映像無しには、映画映像の偶然性無しには、成立し得ないということである³¹。

五 映画映像—唯一の世界の偶然的立ち現われ

五-一 物語の成立条件としてのフレームと上映時間

以上、『モンソーのパン屋の女の子』の分析から、映画映像の偶然性を、そしてこの性質をロメールが映画の世界観と結びつけていることを、考察してきた。だが、このような映画映像の偶然性は、映画というもののいかなる条件において成立しているのか。これまでの議論の流れを汲んで、映画映像の時空間を観客に立ち現わす、フレームと上映時間という面から考察しよう。

映画冒頭の遭遇シーンにおいては、映像は物語内容を伝達するものであった。この場合、例えば図一のシルヴィのショットに物語性を与えているのは、何よりもまず、映像のフレームである。フレーム内で彼女は、背後の建物との関係において大きく中心に映し出されているゆえに、物語上の特定の空間にいる中心人物として、観客に理解され得る。またここでは、彼女の視線によってフレーム外が暗示され、物語世界の空間が広げられている³²⁾。

この彼女の視線の先が主人公であり、彼らのすれ違いという物語内容が観客に伝達され得るのは、それぞれのショットが上映時間において前後に並べられ、観客がそこに因果関係³³⁾を付けようとするからである。つまり、上映時間とは、諸ショットすなわち諸映画映像が物語内容の一部となるための前提である。

五-二 時空間の立ち現れの条件としてのフレームと上映時間

しかし、物語の成立以前に、そもそもフレームは映像の空間を、また上映時間は映像の時間を、観客に立ち現わす。上映が始まると、フレーム内空間は観客にとって生きるべき空間となり、上映時間は観客が生きるべき時間となるのである。言ってみれば、映画において映像は、観客が生きる唯一の時空間すなわち世界である。

そもそも、時空間の立ち現われは、映画を離れて私達の生活世界において、偶然の出会いが起こる時の性質である。というのも、必然的な出会いが前後の時間および場所と関係付けて理解されるのに対して、偶然の出会いには、その関係が断たれてなぜ今・ここで出会うのかが理解され

得ず、人は、人知を超えて立ち現われた今・この時空間そのものの立ち現われに出会うからである。

映画の時空間の立ち現れは、まさにこの偶然的性質を有する。映像は、因果関係すなわち物語るという意図を外れる瞬間に、時空間を伴う世界として、立ち現れるのである。

五-三 不意で不可抗力的な立ち現れ

だが、今・この世界の立ち現われが偶然的であるためにはもう一点、それが不意で不可抗力的でなければならない。そして、これもまた映画映像が有する性質である。なぜなら、映画において、観客は、いかなる映像がいつ立ち現われるのかを自身で決められないという点で、意図や理解を超えた映像の立ち現われに、常に出会っているからである。しかも、映像は不意に消え、映画は否応無く終わるからである。この映像の偶然的性質を私達観客は通常意識しないのだが、それはなぜなら、古典的ハリウッド映画を始めとする多くの商業的な物語映画においては、登場人物の心理的因果関係が物語内容の構築の基礎となり³⁴⁾、観客は、次々に起こる出来事を因果的必然性の下に理解するからである。しかし、根本的には、あらゆる映画映像が、観客にとって不意に、不可抗力的に立ち現われているのである。

結び

以上考察してきたように、映画映像は、時空間を伴う世界として、不意に、不可抗力的に、私達に立ち現れるというその偶然性において、存在している。『モンソーのパン屋の女の子』の観客が人と世界の関係についての世界観を認め得るとすれば、それは、この映画映像の偶然性ゆえである。

ロメール自身、映画と偶然性について、次のように述べている。

ここ [映画] では、実在的なものが特権的な素材 (matière privilégiée) であろう。なぜならそれは、自身の必然性を、自身の出現の偶然性そのもの (la contingence même de son apparition) から、引き出す。つまり、在らぬこともできたが、いまや在ってし

まった以上、在るしかないということである³⁵⁾。

序でみたように、映画映像は、実在する被写体を複製するのだった。だが、その時の実在性は、それが映画映像であるゆえに、偶然的にしか立ち現れ得ない。すなわち、映画映像における実在の被写体の精神—美—は、瞬間において、実存するのである。

これに続けて、ロメールは、映画における「最良の瞬間」は、「起こりつつあること」³⁶⁾を扱っている場合だと言う。今起こりつつある事象の映し出しが、まさに偶然的にこの瞬間に実存する事象の映し出しが、その事象の生を肯定するに至ること、これが、ロメールにとって映画が「美」を誕生させる瞬間であり、映画映像の本分が発揮される場所なのである。

注

- 1) ロメールは、映画監督になる前、*Cahiers du cinéma* を始めとする雑誌に映画関連の記事を執筆しており、その代表的なものをまとめたのが、Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004 (1983) である。本稿は、この本からの引用において、翻訳『美の味わい』（梅本洋一、武田潔訳、勁草書房、一九八八年）を大いに参考にさせていただいた。
- 2) この映画は、ロメール監督『六つの教訓物語』（*Six contes moraux* 一九六二—七二年）シリーズ第一話で、十六ミリの白黒・スタンダードサイズのフィルムを用いた、二十六分間の映画である。このシリーズはロメール自身による原作小説（Eric Rohmer, *Six contes moraux*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998 (1974)）に基づいており、本稿で台詞を引用する際には、映画の他にこの小説も参照している。なお、この邦題は、日本での映画配給時に付けられたものである。
- 3) André Bazin, “Ontologie de l’image photographique”(1945), in *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Cerf-Corlet Publications, 2008, pp.8-17.
- 4) André Bazin, “Ontologie de l’image photographique”, op. cit., p.17.
- 5) 例えば、Schilling は、ロメールの映画のスタイルを、バザンの「写真映像の存在論」に即したものとして、「存在論的実在主義 (ontological realism)」と呼ぶ(Derek Schilling, *Eric Rohmer*, Manchester University Press, 2007, pp.90-125参照)。
- 6) Eric Rohmer, “Le temps de la critique Entretien avec Eric Rohmer par Jean Narboni”(1983), in *Le goût de la beauté*, op. cit., p. 25 (訳書、十二頁)。

- 7) Eric Rohmer, “Le goût de la beauté”(1961) in *Le goût de la beauté*, op. cit., p. 121 (訳書、九七—九八頁).
- 8) Eric Rohmer, “Le goût de la beauté”, op. cit., p.122 (訳書、九十九頁).
- 9) 代表的なものとして、Pascal Bonizer, *Eric Rohmer*, Cahiers du cinéma, 1999, pp.11-54、および Deleuze, *Cinema 2 : L’image-temps*, Edition de minuit, 1985, pp.315-6 参照。これらポニツェールとドゥルーズの議論はそもそも、本稿で考察する言葉と映像の関係についてのロメールの議論から影響を受けている。
- 10) 例えば、蓮實重彦「エリック・ロメールまたは偶然であることの必然」、『ユリイカ』469号「特集エリック・ロメール」、青土社、二〇〇二年十一月、九四—一〇九頁参照。
また例えば、拙稿 “Only he who is chosen chooses well or effectively” (Deleuze) : The World View Cinematographically Conveyed in *Ma nuit chez Maud*”, 『成城大学 美學美術史論集 十六』、二〇〇四年一二月、一六一—一七一頁参照。
- 11) ロメール映画の他の特徴に、人の活動範囲に設定されたカメラ・アングル、人の知覚に沿った焦点距離、自然光の活用、目立たない編集、音楽の不使用などがある。こうした特徴は、ロメールの「存在論的実在主義」ゆえのものであると考えられる (Eric Rohmer, op. cit., pp.90-125参照)。
- 12) 本シリーズの他の映画ではいずれも、旧友同士が長期休暇中に遭遇するという、非日常的な偶然の出会いが取り上げられている。それに対して、『モンソーのパン屋の女の子』では、日常の生活の場を同じくする人達同士の遭遇という、日常的な出会いが取り上げられる。
- 13) 映像の描写性と言葉の限定性については、Seymour Chatman, *Coming to Terms : The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1990, pp.39-40参照。
- 14) “Le film et les trios plans du discours : indirect/ direct/ hyperdirect” (1977) in *Le gout de la beauté*, op. cit., p.133 (訳書、一一〇頁)。
- 15) Eric Rohmer, “Pour un cinéma parlant”(1948) in *Le gout de la beauté*, pp. 60-61.
- 16) Eric Rohmer, “Pour un cinéma parlant”(1948), op. cit., p.61.
- 17) 登場人物がカメラ・観客の方を見ることは、古典的な技法によって作られた物語映画では稀であり (David Bordwell, Janet Steiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, 1985, p.51. を参照)、これをヌーヴェル・ヴァーグの一特徴とする見解がある (例えば、Rodney Hill, “The New Wave Meets the Tradition of Quality, Jaques Demy’s *The Umbrellas of Cherbourg*”, in *The Journal of the Society for Cinema and Media Studies* 48, No 1, 2008,

- pp.27-50参照)。
- 18) このショットが観客をパン屋の場に入り込ませる効果を持つことについては、Maria Tortajada, *Le spectateur séduit : Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, Editions Kimé, 1999, pp.153-4 参照。
 - 19) Eric Rohmer, “Lettre à un critique à propos des *Contes moraux*” (1971) in *Le goût de la beauté*, p. 128-9 (訳書、一〇四頁)。
 - 20) この例としては、「視点ショット (point-of-view shot)」と「肩越しのショット」の技法が挙げられる。
 - 21) 映画には、ここで述べているように客観的あるいは主観的な語り視点からの映像と、そのどちらでもない映像すなわちドゥルーズ言うところのカメラの「自由間接主観的なヴィジョン」がある (Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Edition de minuit, 1983, pp.104-111参照)。ズームを用いて映し出された決定的な偶然の出会いの映像は、このヴィジョンに相当するだろう。これについて本稿は詳しく論じないが、拙稿「ジャン・ルーシュ監督映画『人間ピラミッド』の創造性——ドゥルーズの『偽なるものの力能』を手がかりに」(『美学』二三二号、美学会、二〇〇八年夏、一五四—一六六頁) 参照。
 - 22) ロメールは、『モード家の一夜』(*Ma nuit chez Maud* 一九六九年) 以後の作品で、ヴォイスオーバーの使用を控えることになる。その代わりに、彼は、映像と言葉のずれを、映像で見せられる事物と、会話シーンでその事物について語る台詞との間で、生み出す。それゆえ、本稿が考察しているヴォイスオーバーの在り方は、映画の言葉の在り方一般に帰せられるだろう。
 - 23) ジャン・ドゥーシェによるインタビュー「エリック・ロメール、確かな証拠」(一九九四年)、坂本安美訳、『ユリイカ』前掲書、一三二頁。
 - 24) 九鬼周造、『偶然性の問題・文芸論』、燈影社、二〇〇〇年(一九六七年)、二二二頁参照。
 - 25) “Lettre à un critique à propos des *Contes moraux*”, in *Le goût de la beauté*, op. cit., p.129 (訳書、一〇五—一〇六頁)。
 - 26) Graham Pertie, “Eric Rohmer, An Interview” in *Film Quarterly*, Summer 1971, pp.38-9 参照。
 - 27) ここで、偶然とはキリスト教的な神の恩寵を、また、偶然における選択とはキリスト教的な神への信仰を、指すように思われるかもしれない。しかし、ロメールの映画で言えるのは、偶然が恩寵の可能性を持つことのみであり、これについては Keith Tester, *Eric Rohmer : Film as Theology*, Palgrave Macmillian, 2008, p.99参照。付け加えると、偶然とはいかなる思想の持ち主にも訪れ得るのであり、そこに見出される超越的なものとは、信仰に関連して恩寵を与えるか否かを決定する人格的な神とは異なるだろう。

- また、人と世界の結びつきへの信仰については、Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit., p.223参照。
- 28) ここでの「調和」の意味を、音楽の「和音」と同様、「それをなす各音が独立性を保ちながら、しかも1つの響きに溶け合う」(津上英輔、『対位法の変動・新音楽の胎動』、東川清一編、春秋者、二〇〇八年、i頁)とする。
- 29) Keith Tester, *Eric Rohmer : Film as Theology*, op. cit., p.98.
- 30) Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit., p.231.
- 31) ロメールの他の映画において、人と世界のずれが解消されるか否かは、その映画の主人公が超越的なもの信じることによって決定される。解消される代表例としては『緑の光線』(*Le rayon vert* 一九八五年)が、解消されない代表例としては『満月の夜』(*Les nuits de la plaine lune* 一九八四年)が、挙げられる。
- 32) フレームについては、André Bazin, “Théâtre et cinéma”(1951), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., p.160 (『映画とは何か IV 映画と他の諸芸術』、小海永二訳、美術出版社、1977年、一三四頁)参照。
- 33) ここで本稿が言及する「因果関係」とは、諸出来事が一定の時空間の中で、一定の前後関係において、関係付けられることを指すとする。
- 34) David Bordwell, *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit. 参照。
- 35) Eric Rohmer, “Vanité que la peinture” in *Le goût de la beauté*, op. cit., p. 83 (訳書、六〇頁)。
- 36) *Ibid* (訳書、同上)。