

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
「偶然」と映画映像の「超直接性」

(玉田健太「映画は主人公に反抗する」に答えて)

小河原 あ や

はじめに

パン屋を出た青年が、カメラに背を向けて、画面の手前から向こうへと通りを横切っている。向こうに小さく見える人影が、彼の方に歩みを進めている。それが次第に輪郭を成す(図1)。若い女性だ。カメラはゆっくりと二人に近付き、彼らを画面の中心に据える。彼女が彼に話しかける、「ボンジュール!」。「おや!」と驚く彼の心の声が画面外から聞こえてくる。「一瞬にして僕の決断は下された」。彼はすぐさま、彼女を夕食に誘う……。

以上のような男女の偶然の出会いと、その瞬間の彼の選択とが描かれた一場面は、エリック・ロメール監督の短編映画『モンソーのパン屋の女の子』(*La Boulangère de Monceau* 1962年)¹⁾からのものである。ロメールが1962年から1972年にかけて作った六本から成る連作映画群『六つの教訓 [モラルの] 物語』(*Six contes moraux*)の第一話だ。この連作には、共通する物語内容がある。心に決めた相手のいる男性主人公が、別の女性に惹かれるが、最後には偶然の出来事をきっかけにして前者を選ぶというものである。

このような一見すると軽い恋愛物語に思われるかもしれないこの連作だが、しかしここには「偶然」と「選択」に関する思想的テーマがあると考えられる。それについて筆者はかつて『モンソーのパン屋の女の子』を取り上げて、上記の場面を中心に論じた(小河原 2010)。その結論を簡単に言うと、ここには偶然(世界)と選択(主人公の内面)の一



図 1

致がみられ、さらにはこの出会いのショットが映画の観客にとっても「今ここで、起こりつつあることとして」(小河原 2010: 164) 映し出されており、観客も運命的なものを感じて主人公の選択を認めるだろうというものであった。だがこの議論には反駁が加えられ、それによれば、主人公の選択に関する語りには「騙り」がみられ、彼と世界(偶然)は一致していない(玉田 2013: 12-13 参照)。しかも偶然の出会いとは「ただ同じ道を同じ時間に歩いていただけ」のことであり、筆者が例のショットを「人知を越えて立ち現れた」(小河原 2010: 158) 偶然的なものとするのは、ロメールの主人公が「この偶然〔の出来事〕を物語という時空間と因果関係の中に組み込んで語っていることと矛盾する」(玉田 2013: 14 上段)。だからこの映画の「観客のもつべき『モラル』」は、「出来事に意味をもたせる手前で立ち止まる」ことだと言うのである(同上)。このように筆者の議論とそれに対する玉田の反駁の間には、この映画における「偶然」の有意味性、「偶然」と「選択」の関係、そして映画と観客の関係について意見の相違がある。

そこで本稿では、再びこの映画のテーマと、それがいかに映画固有の仕方では表現されているか、それを観客はいかに受け取り得るのかを考察する²⁾。それによって最終的に、「映画とは何か」を問うたヌーヴェル・ヴァーグ³⁾の一人であるロメールの映画観を明らかにするのが狙いである。議論の進め方としては、まずロメールの思想の基盤と思われる「偶然」の概念を確認してから、この映画の台詞⁴⁾と映像表現を考察して行く。

1. 「偶然」とパスカルの「賭」：確率論から信仰へ

まず『モンソーのパン屋の女の子』の物語内容を見よう。男性主人公（名前は示されない）は、パリのモンソー地区の街路で度々すれ違っては視線を交わす女性シルヴィが気になっている。ある日彼は彼女に偶然ぶつかり、今度お茶をしようと約束する。しかし次の日からシルヴィは姿を現さなくなる。そこで彼は彼女に出会おうとモンソー地区を毎日三十分間散歩するが、次第に散歩の途中で立ち寄るパン屋の娘が気になり始め、遂には娘をデートに誘う。しかしそのデート直前に再び彼は、パン屋を出たところでシルヴィに遭遇し、瞬時に娘とのデートをすっばかすことにしてシルヴィを夕食に誘う（本稿の冒頭で記述した場面）。夕食時、シルヴィから彼は思わぬことを告げられる。曰く、私は骨折して部屋から出られなかったのだが、パン屋の前にあるアパートの二階に住んでいて窓から見ていたのよ、あなたの「悪徳」を全て知っているのよ、と。六ヶ月後、今や結婚した二人は一緒にパン屋に行くが、もうあの娘はいない。

以上の記述の中から傍点箇所を見るだけでも、この映画において偶然の出会いがいかに重要な役割を果たしているかは明らかであろう。偶然の出会いがあったからこそ、主人公はシルヴィとの結婚に至る。しかも主人公のヴォイスオーバーの語りには、以下に見て行くように、「偶然・運 (chance)」の語が頻出する。ただし注意すると、‘chance’の語は主に、定冠詞付きの単数で用いられる場合には「幸運 (la chance)」を、複数の場合には「確率 (chances)」を意味するが、これらの意味は背反する二つの観点を含意している。というのも「幸運」とは、ある事象を非-合理的な観点から捉えてそれを良い方向に信じたものであり、それに対して「確率」とは、ある事象を合理的な観点から捉えて計算し理解したものだからである。この非-合理と合理の間、信じることと理解することとの間において、まさに主人公の「モラル」は揺れ動くことになる。

その台詞を具体的に考察する前に、「偶然」の概念に関連して、フランスの思想家パスカルによる『パンセ』の「賭」の断章の一部を見ておこう。これはパスカルが護教論を展開するにあたって、信仰を「賭」に

擬えて論じたものである。ロメールはこの断章に、約三十年間にわたって三つの作品で言及しており（1968年の映画『モード家の一夜』*Ma nuit chez Maud*、1988年初演の演劇 *Le trio en mi bémol*、1991年の映画『冬物語』*Conte d'hiver*）、特に以下の引用箇所最後の二文は、『モード家の一夜』で登場人物が音読さえる。つまりこの断章は、ロメールの思想の根底にあると思われるのである。

だがここ〔神の存在への賭〕には、無限に幸福な無限の生命があり、勝つ運 (*hasard*) が一つであるのに対して負ける運は有限の数で、君の賭けるものも有限なものだ。これではあらゆる態度が取り除かれる。どこでも無限のあるところ、そして勝つ運一つに対して負ける運が無限でない場合には、比較検討し (*balancer*) ないで、全てを出すべきだ。こうして、賭を余儀なくされている時には、生 (*la vie*) を守るために理性を捨てなければならない (...)。(ブランシュヴィック版断章 233、パスカル 2001: 115)

この文章では「期待値」の計算式と理念が念頭に置かれている。つまり、「賭に勝った場合の利益×勝つ確率」によって算出された値である「期待値」が高いほど、そこに賭ける合理性も高くなるというものだ。ではこの断章のように、神の存在に賭ける場合の期待値はどうだろうか。もし勝ったならば、利益は「無限に幸福な無限の生命」であるから「無限(∞)」である。賭に勝つ確率は「有限」数だ。そこで期待値は、 $\infty \times$ 有限 = ∞ となる。こうして「無限」の期待値が算出されたならば、そこに賭ける合理性は無限に大きい。しかも賭け金は、身体的に有限な人間の持ち物であるから、「有限」に過ぎない。そこでパスカルは、「無限」に向けて、自分の持っている「有限」全てを差し出して賭けるようにと言う⁵⁾。

この議論には、本論に関連して注意点が二つある。一つは、「これでは、確率計算など全部いらなくなる」と述べられていることだ。パスカルは、一度は確率計算によって合理的に説明しながらも、最終的に理性を否定し、ひたすら信じることを説いているのである。ここには、確率による理解から「無限に幸福な無限の生命」を信じることへと至る、理性から信仰への飛躍がある。同様に、パスカルはこの断章の中で、人を

信仰に至らしめる状態を「愚かにする (abêtir)」ことだと述べ⁶⁾、また別の断章では「神を感じるの、心 (le cœur) であって、理性ではない。信仰とはこのようなものである (…)」(ブランシュヴィック版断章 278、パスカル 2001: 128) と言う⁷⁾。この飛躍は、『モンソーのパン屋の女の子』でも描かれることになる。

二点目は、この議論が、「勝つ運」すなわち神による救済の可能性がゼロではないと予め信じた上で始められているということである。このことを指摘する『モード家の一夜』の主人公は、「この議論は、全くの無神論者には何の価値もない」と言う。つまりパスカルにあっては、「賭に参加する必要性、不確かな未来のための行動に踏み出す必要性は、論理的に証明されていないのである」(塩川 1998: 142)。なるほどパスカル自身には神の現前という宗教体験があった(塩川 1998: 130-133, 144-147 参照)から賭けることができたわけだが、一般的に私達はいかに或いはなぜ少しでも希望を持ち、少しでも未来を信じて行動できるのだろうか。これについて『モンソーのパン屋の女の子』でロメールは、一つの解答をするだろう⁸⁾。それでは映画を見て行こう。

2. 偶然は確率か、幸運か：台詞にみる「賭」のテーマ

2-1. シルヴィとの出会いに全てを賭ける：確率から幸運へ

主人公は最初、シルヴィとの偶然の出会いに対して、次のような合理的な態度を取る。映画開始後二つ目の場面で彼は、シルヴィに「声をかけたらいじゃないか」と言う友人のシュミットの意見に対して、ヴォイスオーヴァーで次のように語るのだ。「僕は、ちょうど僕と同じように、彼女が僕のために自分の規則に対して例外的に (exception à sa règle)、道で声をかけられる準備が出来ていると思っていた。でも僕は、時期尚早の作戦 (操作 manœuvre) によって僕の確率 (chances) を台無しにしたいとは全く思っていなかった」(映画約 01:30-01:50、傍点筆者)。ここで彼は、恋の行方を「規則」と「例外」という確率論的な概念によって⁹⁾ 推し量り、自分の取るべき行動を決めている。

しかし数日後、彼は合理的な考えを止める。「僕は決意するところだった、全てのために全てを試みよう (tenter le tout pour le tout 一か

八かやってみよう)、道のちょうど真ん中で彼女にはっきり話しかけようと。いよいよ幸運 (la chance) が僕に巡って来た時に」(映画約 03:20-03:30、傍点筆者)。彼はシルヴィとの恋愛を自分の獲得したい「全て」——パスカルの「無限に幸福な無限の生命」に等しい——と見做し、「幸運 (その好機 la chance)」に自分の「全て」を賭けると言うのだ。つまり、「賭けの断章」と同様に、合理から非合理へ、希望を信じることへと至っている。そして彼は、実際にシルヴィと道で偶然ぶつかるという「幸運」が起こると、彼女をお茶に誘う¹⁰⁾。彼女は「次に会った時にしましょう。私達はよくすれ違うでしょ？」と微笑む。彼は賭にほとんど勝ったようだ。

2-2. パン屋の娘のもとに通う：確率から習慣、そして悪徳へ

ところがシルヴィは翌日から姿を見せなくなる。主人公は「僕の予想外の幸運の後に、全く同じように例外的な不運 (malchance tout aussi extraordinaire)」が続いた」(映画約 04:50-05:00) と語り、夕食時に、彼女とよくすれ違っていた道を往来する。「夕食は三十分間で、僕の行ったり来たりは三度だった。僕がシルヴィとすれ違う確率 (chances) はこうして十倍になった」(映画約 05:25-05:32、傍点筆者)。このように彼は再び運を数値化して「操作」しようという確率論的思考に陥る。そしてそれに従った合理的行動の果てに、散歩中に立ち寄るパン屋の女の子が気になり始める。「習慣」を軸にしたこの循環、すなわち、シルヴィ搜索の習慣に端を発して、今度はこの娘のためにその習慣を続けることによって、彼は理性に閉ざされ、「幸運 (la chance)」に目を向けることを忘れてしまう¹¹⁾。ロメールの映画を「神学 (theology)」と捉えたテスターの言う通り、この状態は、パスカルの言う「恩寵のはたらき」に対する「頑なな心 (durété de cœur)」(ブランシュヴィック版断章 507、パスカル 2001: 189) であると言える (Tester 2008: 91-92)。

「頑なな心」は、主人公の語りにも顕著に見られる。「(…) これ [娘と少しずつ親しくなること] は時間つぶしただけでなく、シルヴィと彼女の不在に復讐する方法でもあった。だがこの復讐はあまり価値がないように思われ、僕の苛立ちの矛先は娘そのものに向かった」(映画約 13:00-13:30)。ここで彼は、限定的な人間関係の中で全てを理解しようという、言わば「頑なな心」の状態にある。しかも心に決めた女性が

いながら別の女性と関係しそうになるという、(カトリック信徒のロメールにとっては)「姦通」の罪を犯す境界線に立ちながらも、それを「復讐」だとして正当化し、「罪責 (culpability)」(Tester 2008: 100)を負わないのだ。さらに主人公は次のように語っている。「(…)自分自身に対して正当化するために、自分に繰り返すのを止めなかった、これは彼女の罪 (sa faute) であり、狼に手を出したことに對して罰を与えなければならないのだと」(映画約 13:40-13:50)。ここで彼は「罰を与える」と言って、まるで自分が神であるかのような発想までしているのである。

主人公の一連の行動について、映画の終盤でシルヴィが次のように言う。「あなたは嫌な人だわ…残念ね、もしあなたが、あなたの汚らわしくて可愛いサブレ (vos sales petits sablés) で胃を悪くしたら。」「とても美味しいですよ。」「知っているわ。味見したの。要するに私は、あなたの悪徳 (vices) を全て知っていたの!」(映画約 21:13-21:29、傍点筆者)。ここで彼女が、「悪徳」という、聖書の道德概念に関連する語を用いていることに注意しよう。かつてロメールは、ヌーヴェル・ヴァーグの仲間であるクロード・シャブロールとの共著 *Hitchcock*¹²⁾ の中で「カトリック信徒のヒッチコックにとって、姦通はイヴの原罪と同一である」(Rohmer et Chabrol 1957 → 2006: 27) と述べ、たびたび「姦通」が取り上げられるヒッチコック映画の大きなテーマの一つを、人が「根源的」な「罪責 (culpabilité)」すなわち「原罪」を共有していることだと論じた (Rohmer et Chabrol 1957 → 2006: 115-116 参照)。このテーマは『モンソーのパン屋の女の子』にも該当しないだろうか。主人公は、楽園の果実さながらに「汚らわしくて可愛いサブレ」を食べ、シルヴィとの出会いすなわち「幸運」という神の「恩寵」を忘れて「頑なな心」に陥り、自分が神であるかのように考え、「姦通」の罪を犯そうとするところだったのだから¹³⁾。

2-3. 決定的な出会いにおいて偶然 (幸運) と選択 (信仰) が一つに： 「賭」の構造

しかし主人公は、本稿の冒頭で挙げた場面の通り、シルヴィと再び偶然に出会うと、瞬時に娘とのデートをすっぽかすことにしてシルヴィを夕食に誘うのだった。このとき彼のヴォイスオーバーは次のように語

る。「一瞬にして僕の決断は下された。」(映画約 19:10-19:15、傍点筆者)。さらに原作小説を参照すれば、彼の内面は次のように語っている。「シルヴィはそこにいた。残りの全ては消え去った (Tout le reste disparaissait)」(Rohmer 1974 → 1998: 26)。ここで彼は「残りの全て」を捨てて、換言すれば、再び自分の全てを賭けて、シルヴィを選ぶと言うのだ。ここにはパスカルの「賭」の「全てを賭ける」姿勢がより強く描かれている。

ただし「残りの全ては消え去った」という言い回しに注意すれば、この賭は彼の意志のみに基づくものではない。むしろ偶然が作用して¹⁴⁾、彼をシルヴィただ一人に向き合わせている。偶然が、彼の閉ざされた心に風穴を開けて、再び「幸運」を信じる気持ちを取り戻させたと考えられるのだ (Tester 2008: 98-99 参照)。ここでパスカルの「賭」の断章について注意した二点目、すなわち、そもそも人は希望をいかにして信じられるのかという問題を思い出そう。ロメールの解答は、「偶然によって」ではないだろうか。なぜなら、主人公にとってこの偶然は、「頑なな心」の状態にある中でのデート直前に起こる「幸運」(もともと彼はシルヴィを想っていたのだから)であり、このおかげで彼は完全には「姦通」の罪を犯さずに済むからである。だからこの出会いは、彼が「有限」な人間としての自分には把握しきれない「無限」との関係で生き、希望のある方向に向かっているのを感じられる瞬間だろう。このようにロメールは、日常的な偶然の出会いのエピソードの中に、人が「無限」を信じるきっかけを示しているのである。

加えて、このような偶然における信仰の選択について、再びロメールとシャブロールによるヒッチコック論を参照しよう。そこでは、「姦通」の罪すなわち「原罪」に堕ちた人間が罪から解放されるには、「[自由]意志の奇跡」と「恩寵の奇跡」の両方が必要だと論じられている (Rohmer & Chabrol 1957 → 2006: 116)。つまり人の生が、自由意志による「選択」と、人知の及ばない「恩寵」との両方によって成り立つというのだ。これと同様にロメールは、主人公が「選択」と「恩寵 (偶然)」の両方によって、「悪徳」から解き放たれる様子を描いている。

もちろん、この偶然が本当に「恩寵」であるのかは定かではなく、また主人公の選択が正しいのか否かも明らかになることはない (Crisp 1988: 35)。この映画の思想的テーマの結論は曖昧なままである (Crisp

1988: 37¹⁵⁾, Neupert 2002: 258-9 参照)。玉田が、「偶然は、それが偶然である以上、たとえ再会が奇跡的であったとしても、だからと言って、シルヴィを選ぶことに正当性を与えるものではない」(玉田 2012: 14 上段)と述べて、筆者と正反対の考えを持つのも、結論が曖昧ゆえだろう。だがそれでもやはり、確かなことがある。それは、ロメールが、「偶然」において人が何を「選択」するのかを描いており、その選択が「信仰」に関わるということだ (Cléder 2007: 84 ロメールの映画についての対談における、プロデューサーの F. エチュガレーの発言参照)。しかも映画の最後には主人公とシルヴィがこの六ヶ月後に結婚しているのだから、ロメールが、偶然とそこにおける選択とが人の運命に作用することを描いているのは間違いない。

それから、この「偶然」と「賭」(選択、信仰)のテーマが、以下の引用の示す通り、カトリック的文脈を外れても、「有限」と「無限」の関係、ひいては、人の生の根本を描くということもまた確かである。

無限は彼方ではない、今であることの賭けに含まれているのである。その今を生きる者が自己なのである。

瞬間のもつ賭けとしての価値を、自己のありかたから考えること。そこで自己が、さまざまな無限に晒され、さまざまな無限を内に含むことから、独自の自己として成立しうることを示すこと。賭けや偶然性という主題は、こうした無限と有限の狭間に生き、いつも身体をもつことで無限の領域に足を踏み入れてしまうわれわれの生の輪郭を描くときに、範型をなしている。(檜垣 2008: 19)

この引用にしたがって考えれば、主人公はシルヴィと出会ったとき「一瞬にして (en un instant)」選択しているのであるから、出会いという「無限」の未来(なぜなら「有限」な人間による確率論的思考によっては、いつどこで会おうのかを予言出来ない)が「今」になりつつあるその「瞬間」に、全てを「賭ける」ことで、十全に「今を生きる者」となっている。そもそも彼は、映画の最初の方で「全てのために全てを試みよう(…)。いよいよ幸運が僕に巡って来た時に」と語っていたのだった。これは、今の議論から振り返れば、「有限」なる自分の「意志」と偶然すなわち「無限」とが一つになる「瞬間」に行動することの決

意¹⁶⁾である。そのような「瞬間」、換言すれば、人の「生の輪郭」が、この偶然の出会いの場面に描かれているのである。

2-4. 「モラル」と「賭」

主人公のヴォイスオーバーは、この選択について次のように語る。「僕の選択は、何よりもモラル (moral) なものだった。シルヴィが見出されたのだから、パン屋の娘を続けることは悪徳よりも悪い。純粹に意味が無いのだ」(映画約 19:30-19:40)。ここで「モラル」とは何だろうか。筆者は前論文で、ロメールの発言を参照してそれを「個人的道徳」(小河原 2010: 162) であると考え、その上で偶然と主人公の内面の一致を論じた。だがそれに反論して玉田は、「しかし、個人的道徳として認めるのにも、それなりの伏線があるべきであろうし、通常の映画は主人公のクライマックスともいえる判断には、それを正当化する何かしらの動機を前もって提示しておくものである」(玉田 2013: 12 下段-13 上段) と述べる。そして、1940-50 年代のハリウッドの犯罪映画におけるヴォイスオーバーの語りと同様に、この主人公の語り「騙り」であると論じている。しかし、それらの映画とロメールの映画とは、ヴォイスオーバーの使用によって狙った効果が異なるだろう¹⁷⁾。ロメール自身の映画の構造やその狙いから考えた方が、理解が深まるはずだ。

ロメールはヴォイスオーバーの使用について、次のように述べている。

自己に対する自己の関係こそを、私は『六つの教訓物語』で意図的に示したいと思います。だからそれら [の作品] は一人称のかたちをし、[ヴォイスオーバーの] 語り (commentaire) があるのです。ある人が自分の好みや欲望、感情に、自己自身との関係で取り得る距離を扱っています。登場人物は自分について語り、自分を判断し [裁き] ます (se judge)。彼はフィルムに映ると同時に、自分を判断するのです。(Rohmer 1965 → 1999: 251-252)

この発言で二点注意しよう。一つは、ロメールは、この映画のほとんど全篇にわたってヴォイスオーバーの語りを付け、またその後の多くの作品では長い会話場面を設けて、台詞の多い映画を作っている¹⁸⁾ のだ

が、それは登場人物の内面の考えすなわち「モラル」を表すためであるという点だ。二つ目は、その「モラル」とは、場当たりの感情ではないという点だ。人間が、「自分の好みや欲望、感情」という言わば主観的な気持ちを客観的に省みて判断する——そうした個人々の選択をロメールは「モラル」と見做し、言葉によって描いているのである。さらにロメールは、「モラルが重要なものだと思っています。(…)私にとって人を動物と違わせているのは、人が自分に義務を課すところです。人は生の規則を探しています」(Walker 1973 → 2013: 37)と述べている¹⁹⁾。つまり彼の言う「モラル」とは、一度選ぶとこの先それに沿って生きることになる、生き方を決定する規則なのである。これはパスカルの「賭」と同じ構造をしている。なぜなら、自分の人生を賭けることは、「自分の人生を思うがままに生きる代わりに、それを賭け金として拘束し、場の規則に従って生きること」(塩川 2001: 232)であるからだ。

こうしてロメールにとっての「モラル」の意味を確認すると、玉田が「[主人公の] ヴォイスオーバーは、おおよそ目の前にいる女性に恋をしてしまう男の言い訳にしか聞こえない」(玉田 2013: 13 上段)と言うのは、ロメールの本意ではないだろう。もちろんシルヴィへの「復讐」や娘への「罰」を語っていた辺りは、「生の規則」に従った考えではなく「騙り」である。前述の通り、それについては主人公も「自分自身に対して正当化するため」だと述べているのだった。しかしシルヴィに関しては、そもそも主人公は、映画の冒頭で、自分の取るべき行動を客観的に判断して「幸運が巡って来た時に」「全てのために全てを試みる」という「モラル」を定めて、それに沿って行動したのだった。そして映画の最後に再び彼女を選んだことは、この「生の規則」の決定的な実行である。

この主人公の「賭」「モラル」の正当性は、先述の通り、明らかにされないままに映画は終わる。ロメールとシャブロールがヒッチコックについて次のように述べていることは、そのままロメールにも該当するだろう。「ヒッチコックはモラリストではあるが、だからといって、道徳家らしいところがあるわけでは全くない。(…)彼の役割は光を照らすことに過ぎず、結論を出すことは各人に任せる」(Rohmer & Chabrol 1957 → 2006: 129)。だが観客「各人」の判断は、台詞に依拠しているのだろうか。いや、これは映画であるから映像も関係するはずだ。それは、

ロメールが次のように述べていることから明らかである。「スクリーンにおいてのみ、こうした語り (récits) の形式は完全性に達するのだが、それは、語り手の視点と一致することがないカメラの視点という、新しい視点によって豊かになるからだということに他ならない」(Rohmer 1974 → 1998: 11)²⁰。そこで次章では、これまでの台詞の考察に関連させながら、映像を分析しよう。

3. 偶然をいかに表し、観客の信を誘うか： 映画映像の「超／直接性」

3-1. 観客は偶然の出会いを理解する：映像による語り

前述の、主人公が「全てのために全てを試みる」場面から見よう。ここで主人公は、街路で新聞を買っていると、道の反対側からシュミット



図 2-a



図 2-b



図 2-c

に「あっちだ！」と合図を送られる。次のショットでは、通りを歩くシルヴィの全身像が一瞬、ほとんど正面から映し出される（図2-a）。「なんだって？」と日差しを遮切ろうと手をかざしながら叫ぶ主人公を背後から映し出すバスト・ショット（図2-b）に続いて、次のショットで主人公が右に体を向けると、そのフレーム内に右から入ってきて彼とぶつかるのはシルヴィだ（図2-c）。このように彼らは、陽の光の眩しさゆえに主人公が上手く身をかわせなかったからぶつかったのだが²¹⁾、その光が現実感をもって表されていること²²⁾、また彼らがぶつかるまでの過程が映画文法に沿って複数のショットの組み合わせで「語られて」いることから、観客は、それを物語内容として知的に理解するにとどまり、運命的な出会いとは感じないだろう。そして主人公の選択をも知的に理解するにとどまるだろう。このことは、後の場面との比較で重要となる。

3-2. 観客は娘を見つめて「悪徳」を感じる：映画映像の「直接性」

次に「悪徳」に関連して、娘の映像を見よう。主人公の語りは一貫して彼女を「ジャクリーン」という名前ではなく「パン屋の娘」と呼び²³⁾、また彼が初めて娘からサブレ菓子を買ったときには「それは工場製でどこでも買えるものだった」（映画約 08:38-08:40）と語る。言わば彼女をどこでも見かける一般的な女性と見做しているのだ²⁴⁾。だが映像においては、娘は、多くの場合サブレを包む手や首や胸の辺りを中心にして、ほとんど正面から大き目に映し出される（図3）。またパン屋の店内であれ屋外であれ彼女は壁を背にして映し出されることが多く（図4）、背景よりもその姿が強調されることになる。シルヴィが横からある



図 3



図 4

いは少し遠くから、背景と共に映し出されることによって、街路での出会いという出来事性および一回性を強調して示されている（図2 - a、c参照）のに対して、娘は閉じた場所における閉じた人間関係の中で、重点的にその容姿を示されるのである。

これは娘に対する主人公の欲望を表しているだろうか²⁵⁾。いや、観客もまた、彼女をじっと見て欲望を抱く可能性があるのではないだろうか（Bonizer 1999: 62-63 参照）。ロメール自身による原作小説との比較から考えてみよう。小説の中で娘は、初めて登場するときに「とても可愛らしく、生き活きとした目、厚ぼったい口、感じの良い顔つきをした、ブルネットの娘」（Rohmer 1974 → 1998: 20）と記述されている。映画ではこれは語られず、代わりに、カメラが彼女を正面から大き目に、胸から上を映し出す（図3）。彼女の「生き活きとした目」や「厚ぼったい口」は、言葉によって観客に知的に理解されるのではなく、観客自身が映像に直接見出すのである。また例えば、主人公が娘をデートに誘う場面は、小説では「僕は彼女の洋服の紐の下に手を滑りこませ、指先で肩を愛撫した。彼女はされるままになっていたが、僕は彼女が震えているのに気付いた」（Rohmer 1974 → 1998: 25）とあるが、映画ではその様子が映し出されるだけである（図4）。つまり、映像では「彼女が震えている」か否かは曖昧であり、観客はこの官能的な情景を見るよう誘われるばかりだ。そこに何を気付くのかは各人に委ねられている。そして、こうして娘をじっくりと見た観客が、もし彼女に魅力を感じたならば、主人公が「悪徳」に陥る気持ちが生じられるだろう。例えば映画の最後のショットでは、パン屋のレジの後ろに娘ではなく、別の店員がいるのが映し出されるのだが（図5）²⁶⁾、これについて玉田は「一抹の喪失感」



図5

が感じられると言う（玉田 2013: 14 上段）²⁷⁾。主人公がそのような「喪失感」を感じているのかは映像でも台詞でも示されていないが、それにもかかわらず玉田のように感じる観客がいるならば、それは観客自身が娘を見て魅了されたからに他ならない。

以上のことを、ロメールの映画観に照らして考察しよう。ロメールは、本来映画映像は「ありのままの事物 (les choses *telles qu'elles sont*)」(Rohmer 1984 → 2004: 92) を見せるのであり、そこには事物の「現前の感覚 (le sentiment d'une présence)」(同 95) があると言う。しかし彼が嘆くには、サイレント映画においては祝祭的に物語内容を語る必要があったため、映像は「意味する」ように作られ、「全ては記号ないしは象徴となった」(同 77)。その結果、「観客は理解することを練習し、見ることを忘れてしまった」(ibid. 同 52 にも同様のことが述べられている)。そこで彼は、トーキー映画に願いを託して、「[映画が] 語る (dire) のではなく見せる (montrer) という真の機能を取り戻すことを。」(ibid.) と言う。つまり、ロメールにとって映画は、映画文法を使って映像で何かを物語るよりも、映像に映し出されるありのままの、唯一無二の事物を見せるものであり、観客はそれをひたすら「見る」のである。

さらにロメールは言う。

(…) 映画は私達の視線に一つの全体を投げかけ、そこから私達は、考えられる様々な意味作用の一つを自由に引き出す。この意味を、私達は、外見が記号にすぎないような想像上の彼岸からではなく、まさに外見そのものから抽出しなければならない。(同 82)

つまりロメールが映画で目指したのは、映像で映しだされる事物に予め意味や記号を定めず、事物の「外見そのもの」から、観客が各人で自由に意味を見出すことなのである。以上のことを、ロメールの次の発言からさらに詳しく見よう。

(…) 我々の芸術 [映画] の特権は、それ [自然と人間、物質と精神、機械と自由、欲を望むこと (désir de l'appétit) と英雄的行為あるいは恩寵を望むことと] といった、二つの秩序の対立という、ただ

一つの偉大なテーマ]をきわめて直接的に表現する (donner une traduction si directe) ことであり、ゆえに、明証性の持つ無媒介性 (l'immédiat de l'évidence) が、記号による仲介に取って代わる。こうして、他の諸芸術が明らかにしたとは言え、見せる (montrer) のではなく、意味する (designer) ことしか出来なかった諸関係の世界 (un univers de rapports) が出現したのである。(同 104、傍点筆者)。

このようにロメールにとって映画のテーマとは、観客が、予め定められた事物の意味や記号性から理解するのではなく、むしろ映し出された事物を各人で「直接」「無媒介」的に見て自由に感じ取るものである。だから例えば、主人公と娘の間の閉じた「諸関係の世界」とそこにある欲望とは、壁を背景とする閉じた空間構成や、肉感的なパン屋の娘のクローズアップによって見せられる (図3、4参照)。また主人公とシルヴィの出来事性、一回性のもとにある「諸関係の世界」は、開けた街路に、映り込む人々と同様に彼女が現れる様子で見せられる (図1参照)。このとき観客は、娘をめぐる「欲を望むこと」(悪徳)とシルヴィをめぐる「恩寵を望むこと」(偶然)という「二つの秩序の対立」のテーマを知的に理解するのではなく、ひたすら見て感じ得るのである。

ただし娘の映像は、映画から偶然性を極力排除して物語映画の文法を決定的に定めた、古典的ハリウッド映画との共通点を持つ。古典的ハリウッド映画は、構図の中心化、均衡、正面性、被写界深度によって、スクリーン上の空間を、観客が登場人物とその劇行動を「読む (read)」ための物語空間に設える (Bordwell 1985: 50-53 参照)。そこでは、画面に映り込む端役や場所は物語の背景にとどまり、画面や物語内容やテーマの中心となることはない。同様に『モンソーのパン屋の女の子』の娘の映像においても、端役や場所は背景にとどまり、娘が常に画面の中心を占めている。また観客が見出すであろう彼女の「生き活きとした目」や「厚ぼったい口」は、原作小説にも語られているところである。つまりこうした「直接性」において見出される細部は、いまだ物語内容との関係を保ち、「語り」の次元にある。だが上記のロメールの発言によれば、映画には、「語り」の次元を超えた映画固有の次元が存在するのではないだろうか。もしあるとすればそれは、まさに主人公とシルヴィの

運命的な再会を提示する際に立ち現れるのではないだろうか。

3-3. 観客がシルヴィの出現に気付く：映画映像の「超直接性」

主人公とシルヴィの再会は、先述の「全てのために全てを試みる」ときの偶然の出会いが複数のショットによって映像で「語られて」いたのとは反対に、一つのショットで「直接」「見せ」られる²⁸⁾。その結果、本稿の冒頭で記述したように、画面奥に小さく見えた人影がカメラの方に歩みを進めるにしたがってシルヴィの輪郭を帯びる。主人公は、「ボンジュール！」という彼女の声を聞くまで気付かない。つまり、シルヴィを見出すのは観客なのである。もちろんロメールは、先述の「全てを試みる」場面と同様、このショットを分割して二人の出会いを映像で「語る」ことも出来ただろうし、あるいは主人公の表情を大きく映し出して彼の感情を描くことも出来ただろう。その方が観客には、彼にとっての彼女の出現の意味を理解出来ただろう。しかしロメールはそうしない。ロメールは、二人が出会う「瞬間」を観客に「見せ」て、各人がその偶然の出会いに何かを「直接的に」感じるようにしているのである。なるほど玉田は、映画全体の「語り」を考慮してこの出会いに意味は無いと考え、ノイパートは、映画全体の時空間構成から推してこれはシルヴィの策略かもしれないと考える (Neupert 2007: 259)。しかし、彼らのように知的に理解して考える以前に観客は、このショットにおいて直接、瞬時に、運命的なものを感じ、信じることだってあり得るのだ。なぜなら先の引用の通り、このショットにおいて「映画は私達の目に一つの全体を投げかけ」、私達は「まさに外見そのものから」「考えられる様々な意味作用の一つを自由に引き出す」のだから。そうしてもし私達がそこに運命的なものを信じたならば、主人公と同様、合理から非・合理へ、信仰へと至っているのではないだろうか。

このショットは、ロメールの論じる映画の「超直接性」(以下 Rohmer 1984 → 2004: 132-143 参照、傍点筆者) から考察できるだろう。それによれば、映画には、小説の「直接話法」「間接話法」に加えて、「超直接話法」がある。例えば登場人物がレストランで注文をする場面において、小説ならば間接話法で「彼は料理を注文した」あるいは直接話法で「『注文しよう』と彼は言った」で済むところを、映画ではカメラが現実を細部まで映し出すゆえに、「筋肉のほうれん草添えを一つ」

のように、物語の展開上は不要な細部を含んだ「超直接的」な台詞を必要とする。この「超直接性」を、おそらくロメールは、台詞のみならず映像でも意識していただろう。だからこそ、現実の街路で撮影したこの映画で、物語とは関係のない偶然的な細部——通りがかりにカメラの方を見てしまう人（図6）や、主人公を遮って画面の中心へと歩く人（図7）——を積極的に映し出したのだろう。それは、映画映像の「超直接」性を突き詰めた撮影法である。そして、このように映り込む人々と同様に、決定的な偶然の出会いのショットのシルヴィは、その輪郭が認められるまで、まるで偶然的に画面の端に映り込んだだけのように見える。

このような街路の撮影において「超直接」的に映り込む人々は、決して小説には登場せず、物語内容に関係することはない。そうした細部は、作り手の意図を超えた、記号性とは無縁な、映画に固有の、偶然的な存在なのである。ロメールは、こうした映画映像の偶然的な「超直接的」な細部について次のように述べている。「ここ〔映画〕では現実的なものが特権的な素材であると考えられる。なぜなら、それは自らの必然性を、自らの出現の偶発性（contingence）自体から引き出しているからである」（Rohmer 1984 → 2004: 82 傍点筆者）。つまり、映り込んだ存在は、たとえそれが偶然であったとしても、そこにそのように映っているという限りですでに「特権」性を有しており、ゆえに「必然的」である——このような映画における事物の存在論は、映画の記号的あるいは物語的な表象以前の、映画映像の本性の最も根源的なところに関わる議論である。そしてまさにこの根源的なところを、ロメールは運命的な、「偶然」——「必然」——の出会いのショットに活かしており、それによって偶然と選択をめぐるテーマに観客を誘うのである。



図 6



図 7

もちろんこれは物語映画であり、ロメールは、例えば「全てに対して全てを試みる」場面のように、複数のショットを編集して映画文法を一定の範囲内で使い、映像によって「語る」ということも行っている。玉田は、この映画におけるそうした映画文法の一つである「視点ショット (point-of-view shot)」に注目し、シルヴィヤ嬢の「視点」から映し出されたと思われるショットの分析を行い、「不在である女性こそが主人公の物語の語りに亀裂をいれ」(玉田 2012: 13 下段) ていることを明らかにした。この議論は、これまでロメール映画の研究において指摘されてきた、映画全体の意味がシルヴィのものとして想定される視点ショットによって変わること(木下 1997: 93、Neupert 2007: 261-2)を詳細に分析したものであり示唆的である。そして玉田は、この分析からさらに次のような結論を出す。「もし、この映画がひとつのメッセージに回収できるとするならば、人は偶然に従うことで正しい選択が出来るということではなく、一人の人間が全くほころびなく、自分に都合の良い物語を語ることなど不可能であるということになるだろう」(玉田 2013: 9 下段)。これは、玉田の論文の目的、すなわちロメールが「映画が提示する映像・音と、それに意味を与えてひとつの物語として一貫性を持たせる、映画の『物語を語るという行為』との関係性を、映画を作ることで考察していたという事実を示せば」(玉田 2013: 4 下段、傍点筆者) という目的を果たしている。だが同時に、物語上意味のある映像、映画の「言語活動」の側面に焦点を当てたことによって、玉田は、ロメールが映画において根幹であると考えている、映画映像の本性において「見せること」、そしてそこにおいて観客が映画のテーマを感じ得ることを、見逃してはいないだろうか。

結び

以上のようにロメールの『モンソーのパン屋の女の子』を考察して来た。この映画では、台詞に織り込まれた思想的テーマが映像を記号的に規定してしまうのではなく、むしろそうして具現された世界観が、映画映像の根源的な多様性を開き、そこに観客の視線を誘うことでそのテーマ自体を感じさせるのだった。より具体的に言うと、パスカルの「賭」の思想が反映された台詞において、人間(主人公)が合理的な考えと行

動に偏って「悪徳」へと墮ちる様子、しかしそこに「幸運」な出会いが起り、彼が自分の生き方全てを賭けて「選択」という「モラル」が描かれているのを見た。こうした思想的テーマをいかに受け取るのかは観客各人に委ねられているのだったが、なぜならそれは、映画映像の、記号的表現を超えた本性である「超／直接性」においてテーマが示されているからであった。中でも、「偶然（幸運、恩寵、無限）」と「選択（信仰、自由意志、有限）」のテーマは、映画映像の本性の中でも最も根源的なところである偶然性＝必然性において「見せ」られていた。

もちろん主人公とシルヴィが決定的に出会う映像は、二人が「ただ同じ道を通じ時間に歩いていた」（玉田 2013: 14 上段）様子をカメラが映しているだけのようにも見えるかもしれない。しかし、映画学者のアラン・ベルガラがロメールの『冬物語』について述べたことが、ここにも当てはまるだろう。それによれば、この映画では、日常の平凡なイメージにおいて観客が奇跡的な出会いを信じるところが素晴らしく、その時観客は映画創成期のリュミエール映画のショットの前にいるように、映像に注意を払っている（Cléder 2007: 110）。このように私達が映像を見つめて、そこに映し出されている事物の存在に敏感になることは、以下のように、何よりもロメール自身が映画について説いていることである。

映画は本能的に、（…）それが永遠のものであり、誰にも直接に〔無媒介的に〕わかる（*immédiatement accessible*）ものだということを私達が信じなくなっていた、一つの美をもたらす。（…）映画は私達を、海と空の素晴らしさや、人間の偉大な感情の最も平凡なイメージに対して、再び敏感にさせる。（1984 → 2004: 88）

平凡なイメージにおいて観客が、「一つの美」——「永遠のものであり、誰にも直接にわかる」ということは、「無限」だろうか——に「敏感」なること、それはまさに『モンソーのパン屋の女の子』において私達が、偶然に映り込んだと思われた人物が不意に必然性を帯びて来るのを注意深く見る瞬間に起こることだろう。ロメールが台詞において具現化した、偶然は確率か幸運か、私達はそれを理解するのかそれとも信じるのかというテーマは、様々な芸術の中でも、根源的に偶然性＝必然性を有する映画映像においてこそ、私達に最も「直接」感じさせ考えさせる

ものとなるのである。

注

- 1) この映画は、その後のロメールの映画を特徴付ける、「誘惑」「偶然」「運命」「陰謀 (plot)」「空間配置」「個人的操作」「社会的力」といった主題が全て緊密に関わっており (Frodon 1995: 62-3、他に Crisp 1988 35-36 も参照)、またスタイルとしても、現実の街にカメラを向けて時間や地形を物語に結び付けるといったロメールの特徴が見られる (Neupert 2007: 258)。
- 2) 本論では筆者が玉田に再反論を加えるかたちをとるが、玉田による筆者に対する指摘には大いに教えられた。記して感謝したいと思う。
- 3) 例えば Greene 2007: 15-32 参照。
- 4) 映画の台詞分析にあたっては、原作小説 (Roher 1974 → 1998) を参照しながら DVD を確認した。なおロメールは、『六つの教訓物語』シリーズについて、先に小説を書いてから映画化するという形をとっている。
- 5) この断章は宗教的文脈で書かれているが、ロメールの映画では、非宗教的文脈においても言及されている。例えば『モード家の一夜』では、マルクス主義者がロシア革命について「千に一つのその好機 (la chance) を選択することにおける期待値は、何も選択しない時よりも限りなく大きかった」と言い、『冬物語』では、無神論者のヒロインが「もし彼 [行方不明の恋人] を見つけたら、本当に素晴らしいことだし、本当に大きな喜びだから、私はそのために人生を捧げたいの」と言う。
- 6) この箇所は、『モード家の一夜』の中で、主人公の読んでいる『パンセ』のページがクロースアップされるかたちで言及される。
- 7) これについては吉永が簡単に説明している (2005: 129-138)。また本論とは直接関係しないが、塩川の「神も永世も信じない人間、信仰を追放して理性だけで生きてると信じている人間にとっても、[実は] 信仰が行動の密かな動因となっている」(1998: 144 この箇所を含む 139-144 を参照) という議論は示唆的である。
- 8) なお塩川は、「パスカルと読者が、不確実な未来を目指して行動することが人間の本質的な条件を構成しているとの直感を、共有している」(1998: 142) と論じている。
- 9) このように「例外」を重視する確率論的発想は、『モード家の一夜』の数学を趣味とする主人公の、次の発言に顕著である。「僕達の普段の軌跡は交わらない。僕達の交点 [偶然の出会い] は例外的な地点に位置づけられるんだ。必然的にね。」
- 10) 玉田は、主人公がシュミットにそそのかされてシルヴィと結ばれたのだという主旨を展開している (玉田 2013: 10 下段) が、そう言い切れない理由が二つある。一つは、映画の最初に二人の歩行がすれ違う場面で、シル

ヴィと主人公が視線を交わす様子が描かれていることだ。また一つは、主人公がシルヴィとぶつかるこの場面で、シュミットが「あそこだ！」と彼にシルヴィの到来を教えるものの、二人がぶつかって話すに至るきっかけは太陽光のまぶしさであり、だから最終的にシュミットではなく自然が二人の出会いに作用している。自然の作用の重要性については、注21を参照。さらに付け加えると、主人公とシルヴィが初めてぶつかったこの出会いで、シルヴィは「私達はよくすれ違うでしょ」と微笑む。これはシルヴィも主人公に関心を持っていることを示唆し、玉田が言うような主人公とシュミットの一方向的な思い込みではないことの証左である。

- 11) 原作小説にはこのような一節がある。「ひたすら習慣の力 (la force de l'habitude) によって、僕は毎晩巡察の散歩を続けた——それから、おそらく僕の不幸にとってわずかの慰めである、パン屋の娘とデートの約束をするという希望によって」(Rohmer 1974 → 1998: 23, 傍点筆者)。なお蓮實の、ロメールの映画における「偶然の習慣性」と『いま』という僥倖」を対置する議論(蓮實 2002: 96-102)は、本論と発想を同じくしている。
- 12) *Hitchcock* からの引用は、木村建哉氏と共同で現在進めている日本語訳(2014年出版予定)の訳文を使用した。作業中の訳文の使用を許していただいた木村氏に、記して感謝をする。なお *Hitchcock* はロメールとシャブロールの共著であり、各自の執筆箇所が明確に分かれていると考える向きもある。本論で援用する箇所は、ロメールの他の言説との関係において、ロメールの主張である色彩が濃いと推察される箇所である。
- 13) ヒッチコックが「姦通」のテーマを繰り返し取り上げたように、ロメールは、複数の異性に心惹かれる主人公を繰り返し描く。ロメールとシャブロールがヒッチコックの犯罪映画に潜むカトリシズムを論じた次の文章は、ロメールの恋愛映画(またシャブロールの犯罪映画)にも該当するだろう。「[人間] 存在の様々な関係、夫婦、家族、姦淫といった概念、それら全てが一体となってヒッチコックがカトリック作家であることを指し示している。しかし彼は説教、勧誘を自らに禁じ、そしてずっと禁じ続けることになる。この結果観客は、彼の諸作品の本質的なこの側面をすぐに忘れてしまう。」(Rohmer & Chabrol 1957 → 2006: 39)
- 14) 付け加えると、主人公が夕方シルヴィとすれ違うようになったのは、たまたま彼が住まいにほど近い学生会館に夕食を取りに行く時間と、シルヴィがモンソー街の職場の画廊から帰宅する時間が重なっていたからである。こうした「日常的な偶然」(Tester 2009: 90)がロメールの映画には頻出するが、それはあからさまな「恩寵」の表現ではないため(同上)、そこに気付くか否か、意味を見出すか否かは観客各人に委ねられる。
- 15) クリズプは、この曖昧な結論について論じる中で、この映画のカトリシズムを指摘する。「私達が見たのは自由意志の行為か、それとも運命か。

公正さかそれとも偽善か。神は主人公を試して救済に値すると思ったのだろうか、それとも、主人公自身がその自己本位で偽善的でもある選択に対して責任を持つのだろうか。」(Crisp 1988: 37)

- 16) この議論の発想は、「神の意志にとって真に適切な瞬間が来た時」に「断固として必要な行動を取る意志をしっかりと保持」するという南アメリカの先住民民族マプーチェに関する論(箭内 2000: 194)から得た。ここからも、無限と有限、偶然と選択の関係が、キリスト教あるいはカトリシズムの枠組みを超えて、およそ人というものの「生の輪郭」をなすものであることがわかる。
- 17) 玉田が指摘する通り、ロメールは、この映画でヴォイスオーバーを用いた理由を当時のハリウッドの犯罪映画に着想を得たからだだと述べている(Rohmer 2006 → 2012: 193)。しかし玉田は言及していないものの、同じインタビューの中でロメールはもう一つ理由を挙げて、「映画で表現するのが難しい観念を伝えることが出来た」と言う(同上)。つまり彼は、技法としてはハリウッドの映画に倣ったものの、その目的としては独自の狙いがあったのだ。そこで本稿ではハリウッド映画におけるヴォイスオーバーではなく、むしろロメール独自の狙いに焦点をあてる。
- 18) シリングは、ロメール映画の登場人物は「我話す、ゆえに我あり」と特徴付けられると言う(Schilling 2007: 3)。
- 19) なお、こうした「生の規則」が『冬物語』では「信条 (conviction)」と言われている。
- 20) これについてボンツェルは次のように述べている。「この〔語り手とカメラの〕間^まがこれら〔ロメール〕の映画作品の、モラルで知的な空間を決める。カメラは出会いを記録し、語り手はそれを解釈するのである」(Bonizer 1999: 24)。この「間」については木下(1997: 89-95)、玉田(2013: 5下段-6下段)、小河原(2010: 166-169)も参照。
- 21) ロメールの映画には天候に起因する「偶然」が多く見られる。例えば『モード家の一夜』で主人公が運命の女性と親しくなるきっかけである雪、『クレールの膝』(1971年)において主人公が少女の膝に触るきっかけとなる雨、『緑の光線』(1985年)の夕陽等である。『モンソーのパン屋の女の子』では最後に主人公がシルヴィと遭遇した後に雨が降り始め、彼は「救われた(…)雨だからパン屋の娘は雨宿りをしており、僕達を見ていないだろう」と語る。ロメールの映画の物語と演出がいかに天候に関係しているかについては、Legrand(1986 → 2013: 84-85)参照。
- 22) この映画の現実感の強さは16mmの手持ちカメラを用いて、現実の街路でゲリラ撮影されていることにも関係している。なお、ロメールの「恩寵」の光の描き方があからさまではないことについては、テスターが、ケシロフスキ監督『ふたりのペロニカ』(1991年)や『トリコロール／青の愛』

(1993年)の映画におけるあからさまな恩寵の光の演出と比べて論じている (Tester 2008: 89-90)。

- 23) 木下は、「パン屋の娘」と呼び続ける主人公を「失礼な男」と非難しており (木下 1997: 92)、常識的にそれはもっともだが、映画の演出としては、主人公がシルヴィと娘をいかに別様に捉えているかを強調するための呼び方だろう。そこで本稿では映画に倣って、基本的に「ジャクリーヌ」ではなく「パン屋の娘」あるいは「娘」と呼んでいる。
- 24) それに対して、掛け替えのない女性であるシルヴィは、主人公との夕食時に「シェフお手製の菓子」を頼む。なお、セリエおよびリーは彼女らの社会的階層の相違の間で主人公が選択をしたという議論をしている (Sellier 2008: 121-122, Leigh 2012: 12)。たしかに当時のフランスで、法律を学ぶ学生である主人公や画廊で働くシルヴィはインテリアで上流階層にあり、パン屋の店員との間の差別意識は否定しきれないようにも思われる。
- 25) この映画だけではなく、ロメールは『六つの教訓物語』において、例えば『クレールの膝』の少女の膝や『愛の昼下がり』(1972年)のクロエの腰など主人公の「モラル」の揺らぎを女性の肉体に関連付ける (Douin 1983: 71-72)。この映画では娘の首の辺りを主人公が撫でる (図4参照)が、クリスプの指摘通り、それは主人公が勝ち (デートに誘う)、同時に欲望を失う (「僕はどこまであまりこんだのか」と自問する)ときである (Crisp 1988: 36)。
- 26) この別の娘は、髪型や背格好が娘 (ジャクリーヌ) と似ているため、より一層彼女を想起させ、その不在を感じさせるだろう。
- 27) 全文引用すると、「もし、小河原が言うように、世界と、主人公が語る決断の物語との間に差異がないのであれば、ラストで結婚した主人公とシルヴィが、ジャクリーヌがいなくなった後のパン屋を訪れるときに感じられる一抹の喪失感を説明できない」。このように玉田は、誰がそう感じているのかは言及していないが、おそらく観客を指すだろう。ただし例えばグリーンがこの映画を要約する時に、この最後の場面における娘の不在を記述せず、主人公達の結婚を強調する (Greene 2007: 95) ように、観客によっては「喪失感」を感じないだろう。また玉田が指摘する「喪失感」は、パン屋の娘がいなくなったことに対するものではなく、娘とシルヴィ、そして主人公の三人の間に展開され得た場面が存在しないことへの失望感であるかもしれない。
- 28) 蓮實もまたロメールの映画における偶然の出会いの場面を取り上げて、「慎重にして聡明なショットの連鎖によって説明」(蓮實 2002: 101)されるものと、『嘘』としか思えぬ」(同上)ほど単純に描かれるものがあることを指摘する。そして前者では「ショットの連鎖が、その万遍のなさによって、できごととしての偶然の生起をさまたげている」(同上)の

対して、後者では「劇的な要素の排除とともに(…)『いま』という僥倖が露呈されている」(同102)と論じる。以上は本論と共通する論旨である。ただし一点相違があり、それは、蓮實が前者を1980年代以降の作品にのみ見られるとして「ロメールの演出手法そのものが、時間の推移とともに変化している」(同100)と言うのに対して、本論は、1962年のこのロメール初期の映画の中にそれを見ている点である。

参考資料 DVD

『モンソーのパン屋の女の子／シュザンヌの生き方』紀伊國屋書店 2007年。

引用・参照文献

(既存の日本語訳があるものについては参照させていただき、引用の際には、文脈に合わせて改変を加えた。)

Rohmer, Eric (ロメール、エリック)

—1965 → 1999, “Entretien avec Eric Rohmer: L’Ancien et le nouveau”, Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli, *La Nouvelle Vague*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, pp.231–263.

—1974 → 1998, *Six contes moraux*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. (邦訳1996 『六つの本心の話』 細川晋訳 早川書房)

—1984 → 2004, *Le Gout de la beauté*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. (邦訳1988 『美の味わい』 梅本洋一・武田潔訳 勁草書房)

—2006 → 2012, “Moral Tales, Filmic Issues: A Conversation between Eric Rohmer and Barbet Schroeder (from the Criterion DVD, of *The Bakery Girl at Monceau*)” in *Interviews with Eric Rohmer*, Cardullo, Bert (ed.), Gosport: Chaplin Books, pp.190–215.

Rohmer, Eric & Claude Chabrol, 1957 → 2006, *Hitchcock*, Paris: Ramsay poche cinéma.

玉田健太 2013 「映画は主人公に反抗する—『モンソーのパン屋の女の子』論」『映画学』第26号 映画学研究会 4–16頁。

小河原あや 2010 12月「映画映像の偶然的立ち現れ：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関係を基に」『成城文藝』第213号 成城大学 174–154頁。

Bonizer, Pascal, 1999, *Eric Rohmer*, Paris: Cahiers du cinéma.

Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson, 1985, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge.

Cléder, Jean (ed.), 2007. *Eric Rohmer: Evidence et ambiguïté du cinéma*, Paris: Editions le bord de l’eau.

- Crisp, Colin G, 1988, *Eric Rohmer: Realist and Moralizer*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Douin, Jean-Luc, 1983 “Deux ou trois choses que je sais d’elles”, in *La Nouvelle vague 25ans après*, Douin, Jean-Luc (ed.), Les Editions du cerf, pp.68–72.
- Frodon, Jean-Michel, 1995, *L’âge moderne du cinéma français: De la nouvelle vague à nos jours*. Paris: Flammarion.
- Greene, Naomi, 2007, *The French New Wave: A New Look*, London and New York: Wallflower.
- Legrand, Gérard, Hubert Niogret, and François Ramasse, 1986 → 2013, “Interview with Eric Rohmer”, in Handyside, Fiona (ed.), *Eric Rohmer Interviews*, Mississippi: University Press of Mississippi, pp.82–100.
- Leigh, Jacob, 2012, *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*, New York: Continuum.
- Neupert, Richard, 2007 (Second edition), *A History of the French New Wave Cinema*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Nogueira, Rui, 1971 → 2013, “Eric Rohmer: Choice and Chance”, in Handyside, Fiona (ed.), op.cit., pp.15–27.
- Pascal, 1897 → 2001, *Pensées*, texte établi par Léon Brunschvig, Manchecourt: GF Flammarion. (邦訳 1973 → 2005 『パンセ』 前田陽一・由木康訳, 中央公論新社)
- Pertie, Graham, 1971 → 2013, “Eric Rohmer: An Interview”, in Handyside, Fiona (ed.), op.cit., pp.3–14.
- Schilling, Derek, 2007. *Eric Rohmer*, Manchester: Manchester University Press.
- Sellier, Geneviève, 2008, *Masculine Singular: French New Wave Cinema*, Durham: Duke University Press, Translated by Kristin Ross.
- Serceau, Daniel, “Eric Rohmer et la perversion du langage”, in *Etude cinématographiques: Eric Rohmer 1*, Estève, Michel (ed.), Paris: Lettres modernes Minard, pp.105–127.
- Tester, Keith, 2008, *Eric Rohmer: Film as Theology*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Walker, Beverly, 1973 → 2013, “Moral Tales: Eric Rohmer Reviewed and Intertwined”, in Handyside, Fiona (ed.), op.cit., pp.28–40.
- 木下千花 1997 「エリック・ロメール 言葉多き者は災いの元なり」『ヌーヴェル・ヴァーグ “新しい波” の奇蹟』ネコ・パブリッシング 88–108 頁。
- 塩川徹也 1998 「神と賭け——信仰の構造」『神と実在へのまなざし 岩波新・哲学講義 2』岩波書店 119–147 頁。
——2001 『パスカル「パンセ」を読む』岩波書店。
- 蓮實重彦 2002 11月 「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』 青土社 94-109 頁。
- 檜垣立哉 2008 『賭博／偶然の哲学』 河出書房新社。
- 箭内匡 2000 「マプーチェ社会における口頭性：思考と存在の様式としてのコミュニケーションの様式」『国立民族学博物館研究報告』 25 卷 2 号、177-200 頁。