

エリック・ロメール監督 『緑の光線』におけるリアリズムと形式

——映画による啓示のために

小河原あや

キーワード：『緑の光線』、細部、直接、恩寵、信仰

はじめに

仏ヌーヴェルヴァーグの一人であるエリック・ロメール（Rohmer, Eric 1920-2010）監督作『緑の光線』（*Le Rayon vert* 1986）のラスト、海に沈みゆく夕陽の光景がスクリーンに広がる。茜色が濃さを増し、陽の輪郭が海に溶け込んでいく。私たち観客は主人公デルフィーヌと共に、その様子を一心に見る。希望を抱きながら、水平線が緑色に光る瞬間を待つ。彼女の「ウィ！」という肯定の言葉が聞こえる。私たちは、「緑の光線」が見えたのか否か、またそれが神秘だと信じるか否かを選択する。

本稿は、こうした一条の光という可視的な細部をめぐる観客のまなざしと思考を取り上げる。そして、そこにおける映画のリアリズムと形式という、一見すると正反対の演出の重なりが、観客に神的な観念を直感するよう促していることを検討する。というのも本作は、一方では、カメラの前の現実を活かすという意味でのリアリズムを体現する作品と見做され、そうした演出を行うイタリアのネオレアリズモの監督ロベルト・ロッセリーニの影響が指摘されてきた（Cléder et al. 2007: 22）。他方では、上述のように観客を巻き込む形式的演出について、ヒッチコックの影響も論じられてきた（加藤 2005: 107-114）。ロメール自身とはいえば、これら二人の全く異なるスタイルを持つ巨匠の作品について、「孤独」と「運命」という同じ観念を見出している（Rohmer 1953=2004:

107)。それらの観念は、いかに映画的に演出され得るのだろうか。本稿は『緑の光線』に基づいて、ロメールがまさにその「孤独」と「運命」の観念を、リアリズムと形式の両手法を用いて、スクリーン上の可視的な細部に提示しているのではないか、という解釈の可能性について検討する。

本論では、まず、本作のリアリズムがいかなるものかを検討し、細部の重要性を指摘する（第1節）。次に、ロメールが執筆した諸批評を取り上げて、細部に関する指摘とそこにおける観念の提示についての議論を検討し、その内容を、ロメールが度々参照する思想家パスカルを引き合いに出しつつ考察する（第2節）。それから、台詞および本作の形式的演出を分析する（第3節、第4節）。最終的に、「緑の光線」というリアリズムと形式的演出の重なり合う可視的な細部において、観客に神秘を直感させてそれを信じるか否か選択するよう促す表現が為されていることを明らかにする。

本論に入る前に、『緑の光線』の物語を確認しておこう。映画は、「7月2日月曜日」と書かれた字幕から始まる。主人公デルフィーヌは、電話で友人からヴァカンスの約束を断られる。彼女はパリの友人や家族と、ヴァカンスについて語り合う。そして、友人フランソワーズの家族とシェルブールの別荘で過ごす。馴染めず、独りパリに引き返す。その後、独りで山に登るが、やはりパリに戻る。それから独りでビアリッツに行くが、やはり馴染めず、パリに帰ることにする。しかし駅で待つ中、偶々向かいに座ったジャックと話し、一緒にサン＝ジャン＝ド＝リュズの海岸に行く。そして、夕陽が沈む際に水平線上に出現するという「緑の光線」を見ようと、共に海辺で待つ。ラスト、彼女は「ウィ！」と声を上げて光の方を指差す。夕陽の映像で映画は終わる。

1. リアリズム——細部の表出

本節では、『緑の光線』のリアリズムがいかなるものかを検討しよう。

1-1. カメラの前の生の現実の活用

まず、本作で、いわゆる現実感、つまりそれが虚構ではなくカメラの前の生の現実だと観客が感じるような演出が重視されていることは、冒頭から明らか

である。例えば、映画は最初の場面で、前述の通り「7月2日月曜日」という字幕を掲げている。その後も各シーケンスの始めに日付の字幕が付され、日付順に諸シーケンスが配置される。もちろんこれは形式的演出だが、まるでデルフィーヌの日々の様子を記録するような体裁であり、現実感を生み出す効果がある。

こうした現実感の演出は、その他の手法にも顕著である。現実の場所で、人工的なライトよりも自然光を活かして撮影し、機動性の高い手持ちカメラで人物を追い、同時録音で周囲の騒音も可能な限りそのまま留めておき、16 mm フィルムを使用する（上映用に 35 mm にブローアップ）。なお、撮影、音声、編集等のスタッフは最低限の人数で、いずれも技術を覚えただけの若い女性が担当し、彼女たちの意向を反映した（de Bacque et Herp 2014: 327-328）。こうしたアマチュアのような手法のもと、カメラの前の現実を活かして生み出された映像と音には、熟練監督による商業的な虚構の物語映画にはみられない、カメラの前の今ここの生々しい現実が記録されている趣がある。

俳優の起用についても生の現実を活かす試みがされている。職業俳優は、主人公デルフィーヌを演じるマリー・リヴィエール、そのパリの友人たち、またラストで夕陽を共に見るジャック役のヴァンサン・ゴートイエのみと限られており、また彼らは当時ほとんど無名であった。その他は素人で、リヴィエールやパリの友人フランソワーズを演じたロゼットの現実の家族と友人も出演している。また、ビアリッツでジュール・ヴェルヌの小説『緑の光線』について語り合う女性たち、それを受けて「緑の光線」について科学的説明を行う気象学の専門家である白髭を生やしたドイツ人男性、さらに同地でナンパされる青年二人はいずれも、撮影直前にスカウトされたという（de Bacque et Herp 2014: 329）。

ロメールは、このように虚構の役柄を演じ慣れていない出演者を起用した上で、さらにその演技においても現実の彼らの様子を記録しようと、即興を重視している。たとえ物語の進行上必要な会話であっても、予め概要を決めた上で、その場での即興的な発話を撮った（de Bacque et Herp 2014: 327）。ゆえに例えば、マリー・リヴィエールが「ものすごく（vachement）」という語を度々使うような、演者の現実の話し方の癖がそのまま記録されている。また即興にあわ

せるために会話場面では、カメラは基本的に固定された位置から、彼らのその時々表情や身振りを捉える。たとえズームを用いたとしても緩やかで、目立ないようにしている。こうして映像にも音にも、あたかもカメラの前の今ここで会話が繰り広げられているかのような言い淀み、発話の重なり、声や表情の曖昧な変化が記録されている。

1-2. 現実の浮き彫り、あるいは新たな現実の創造

以上の手法は、なるほど前述のロッセリーニらネオレアリズモのそれに準じている。例えば、ロッセリーニ監督『ストロンボリ』(*Stromboli, terra di Dio*, 1950)でも、自然光を活かしたロケーション撮影、またその土地に住む素人の出演といった特徴がみられる。しかし、ロメールも認めているのだが(de Bacque et Herp 2014: 326)、『緑の光線』のリアリズムには、ジャン・ルーシュの「シネマ・ヴェリテ」(映画＝真実)と呼ばれる諸映画作品の影響が大きい。三点みていこう。

一点目は、ルーシュと社会学者エドガール・モランとの共作『ある夏の記録』(*Chronique d'un été*, 1961)における、市井の人々へのインタビューだ(Leigh 2012: 130)。例えば『緑の光線』には、現実の元タクシー運転手にヴァカンスの過ごし方を聞く場面がある(0:05:00-0:06:39)。カメラは、彼が即興的にインタビューに答えるその表情が見えるようにと胸から上を捉えて、長めに映し出す。彼の話は本作の物語に直接関係するわけではないが、現実のパリの人々の生き様を浮き彫りにする。

同様の例として、マリー・リヴィエールの実姉と、その家族そして実妹イザベルが、ヴァカンスの過ごし方をインタビューされる場面がある(0:06:47-0:06:36)。ここでもカメラは、赤ん坊を膝にのせた姉とその夫を正面から捉える。彼らはデルフィーヌの質問に答え、夏のアイルランド行きについて語る。時折、彼らの横に座る幼い長女レティシアとデルフィーヌを捉えたショットが挿入され、この幼子も質問に答える。彼女は緊張するのか、返答後にカメラに目をむけ(0:08:59、0:09:11)、これが演技ではないことを顕にする。ここでも現実の市井の人々の発言から、その生き様を浮き彫りにする手法が用いられている。

二点目は、ルーシュの『人間ピラミッド』(*La Pyramide humaine*, 1961)における、出演者が自分自身を即興的に演じるという手法だ。『緑の光線』では例えば、俳優ロゼットの現実の家族が、彼らの現実の別荘で、彼ら自身を演じる。その際リヴィエールも、デルフィーヌという役名があるものの、自分を演じることになる。例えば夕食の場面(0:23:17-0:29:42)では、デルフィーヌ(リヴィエール)が菜食主義ゆえに皆と同じものを食べられず、周囲が心配する。彼女は、なぜ肉は食べられないのに葉っぱ類ならば良いのかについて主張する。これが即興だと分かるのは、カメラワークと彼女の身振りからである。まず、カメラが話し始めた彼女にゆっくりとズームで近づいたり、隣の席の人が話し始めると些か遅れてパンしてその人を映し出したり、また画面に映し出されていない人物の手がフレームを横切ってワインの瓶を取ったりする所に、予めカメラワークも発話者も各々の身振りも決まっていないことが明らかである。そして、デルフィーヌが、肉について血の不快さや非経済性といった主張をするのだが、少し間をあけて俯いたり、周囲が彼女の言いたいことはこうかと言葉を発するとそれに合わせたり、思わず相手と笑ったり、しかしやはり両手を動かして自らの主張を続けたり、自信を持てないのか肩をすくめたり髪を掻き撫でたりといった、細かな身振りが見られる。このとき彼女は、演じる余裕があるというよりも、会話の中でその都度初めての考えを生み出して他者に伝えようと懸命であり、ゆえに彼女自身の特徴が発露していると見受けられる⁽¹⁾。

三点目は、ルーシュの「シネマ・ヴェリテ」という言葉を、映画における「真実の創造者」という意味に捉えることだ(Deleuze 1985: 197)。例えばビアリッツの海岸で、デルフィーヌの会ったレナが青年たちをナンパし、楽しげに話す場面だ(1:10:54-1:17:57)。レナの役柄はリヴィエールの現実の友人が演じ、また青年たちは前述の通り、撮影直前にスカウトされた。カメラは、彼女の正面少し斜め前から、その即興の会話を長目に捉える。彼らは自己紹介し合い、冗談を交え、歌い、ダンスの真似をし、笑い合い、関係を築いていく。撮影中に、新たな会話と関係、つまりは新たな現実、いわば「真実」が創造されていく。

1-3. 細部に満ちた現実、そして観念へ

以上、『緑の光線』における三つの意味でのリアリズム、すなわち、生の現実の活用、現実の浮き彫り、新たな現実の創造をみてきた。では、それらの共通点は何か。それは、現実の有り様がスクリーン上の可視的な細部に見出されることではないか。前述の幼子の目線であれ、デルフィーヌが菜食主義を主張する際の身振りであれ、青年たちが独特の声を発し、歌い、踊り、笑う様子であれ、演技を外れた、日常的に身体に染み込んでいる有り様が表出している。それは、スクリーン上の可視的な細部である。こうした細部こそが、画面全体に生々しい現実の趣を生じさせている。

補足すれば、なるほど古典的ハリウッド映画をはじめとする商業的な物語映画では、子供に好かれる人物は善人であるという、記号に則った人物表現がある⁽²⁾。そこでは、細かな身振りや表情以上に、子供に好かれることの記号的な意味が重要だ。しかし、デルフィーヌの場合、姪っ子をはじめとして子供たちと仲良くしているものの、彼女の身振りや表情の細かな変化が何を表すのかが曖昧であり、明確な人物像を言い当てられない。その細かさは、現実の人間そのままに、繊細で曖昧な心の動きが一々表出したものである。

まさにこのような可視的な細部へと観客のまなざしが誘われるのが、ラストだ。「緑の光線」が見えるか否かと、観客はスクリーン上の細部に目を凝らす。この「緑の光線」とは、物語の終わりであり、またヴァカンスにあちこちを彷徨うデルフィーヌの辿り着くところでもあるゆえに、本作の全てが最終的に向かうところである。換言すれば、ロメールは本作の核心として、観客の眼差しが細部に向かうことを構想している。

そしてこのラストでは、「緑の光線」という可視的な細部の、内的で神秘的な意味について、前述の通り私たち観客自身が思考する。観客は、可視的な細部という意味での現実的な映像を注視する中で、逆説的に、神的な観念に至る。

2. 細部と観念——ロメールの文章から

本節ではロメールの映画批評を取り上げ、こうした細部の重要性、そしてそこにおいて神的な観念に至ることの重要性に関する彼の議論を検討する。それ

からパスカルを参照し、その議論に考察を加える。

2-1. 映画特有の細部——「超直接」・「超現実」性

ロメールは、1977年の論考「映画と話法の三つの側面——間接／直接／超直接」(Rohmer 1977=2004)において、映画における台詞のあり方を戯曲と文学に比較しながら論じている。それによれば、映画の台詞には三種類ある。第一に、観客に物語を明晰に伝えるために「必要な」台詞、第二に、この「必要な」台詞に「本当らしさ」を加えるための台詞、第三に、「私は20番の書類を仕上げます」の「20番」のように、実に細かな部分に言及する台詞である。この第三の、まさに細部に関する台詞を、ロメールは、映画に特有の「『超直接』(l'« hyperdirect »)」の話法と呼び、「超現実的に (hyperréalistement)」(Rohmer 1977=2004: 137) 存在を浮かび上がらせるものだと考えている。

なるほどロメールは、なぜそのような細部が映画に特有の性質であるのかについて言及していない。しかしそれは、映画のカメラが事物を細部まで映し出すからだと考えられる。例えば、登場人物がコーヒーを飲む場面があるとする。小説ならば、コーヒーの量やそのカップの柄や大きさ等は、読者の想像に委ねられ得る。演劇ならば、もしコーヒーがカップの中に入っていないくても、さらにはカップが無くても、演者が飲む身振りをすれば、観客は了解する。それに対して映画では、もし演者がカップ無しで身振りをするだけならば、実験的作品だと見做される。なぜなら、映画のカメラはカップの大きさや色や柄やコーヒーの量といった細部までを映し出し得る機械であり、観客もそのことを知っている。ここから、上述のロメールの考えのように、存在を浮かび上がらせる細部が映画に特有だと言える。

実際ロメールは、ヒッチコックの『三十九夜』(*The 39 Steps*, 1935)における、セットで撮影されたロンドンのミュージック・ホールについても、「彩りに富んだ細部 (détails) を積み重ねることで、造作もなく真実が現れる」(Rohmer et Chabrol 1957=2006: 53) と書いている。撮影以前から存在する現実の場所ではなくても、「細部を積み重ねる」ことで「真実」になるというのだ。この議論は、そもそも映画のカメラが現実の存在を細部まで映し出す媒体であるからこそ、成立するものだ。ここからも、ロメールにとって映画のリアリズムとは、

言葉では言い尽くせないほどの諸々の細部をカメラが映し出し、それが唯一無二の存在を浮かび上がらせることだと解される。

2-2. 細部に示される「孤独」、「奇跡」、「自由」、「肉欲」

——リアリズムと形式から

ロメールは、このように映画の特性である細部において、或る「観念 (l'idée)」を提示することを映画の理想と見做している。以下、ロッセリーニおよびヒッチコック作品を論じたロメールの四本の文章を簡単に辿ろう。予め議論の傾向を説明しておけば、ロメールは自身のカトリシズムを反映して作品の主題を論じており⁽³⁾、またその主題をいかに各作品が映画独自の手法を用いて描いているかを検討している。さらにその描写を踏まえて、映画が他の芸術と同様に神的な観念を示し得るのだと唱えている。なお、ここで「観念」という語を用いるのは、『ヒッチコック』(Rohmer et Chabrol 1957=2006: 115)をはじめロメールがしばしば映画の主題を論じる際に使う言葉だからである。

一本目は、1950年の「ロッセリーニ『ストロンボリ』」(Rohmer 1950=2004)であり、ここでロメールは、カメラの前の現実存在の外面において、内的で神的な観念が提示されることを論じている。すなわち、映画『ストロンボリ』の主題を「罪人」と「恩寵」と定め、信仰なき主人公の「空虚な内面 (vide intérieur)」が可視的な身振りに示されていると書く。そして、火山等の自然の映像の「外部 (dehors)」に、神の存在が「明証性 (évidence)」をもって「直接的に (directement)」観客に提示されるのだと説く⁽⁴⁾。それから、こうした外面における内的な観念の提示が、「リアリズム」の演出によって為されていると論じる。

二本目は、同じロッセリーニ監督の『イタリア旅行』(*Viaggio in Italia*, 1954)に関する1955年の「奇跡の土地」(Rohmer 1955)であり、ロメールはここで、現実存在の細部において人間的な観念と神的な観念が示されると論じている。まず、人間的な「秩序」がカタコンベの骸骨の形態といった諸々の細部から示されることと、それに対して、ラストの聖人の祭りにおける主人公夫婦の唐突な和解が神的な「至高の無秩序」であること、そして、この「奇跡」における夫婦の「自由」な選択もまた人間的「秩序」を逸脱するものであることを論じる。

すなわち、スクリーン上の可視的な細部における内的な観念の提示を説き、その観念を神の「恩寵」と人間の「自由」な選択であると見做し、ひいては両者の合致による「奇跡」の救済を論じている。さらに、私たちを「真っ直ぐに (droit à)」神に導くバッハのミサ曲に比べながら、映画芸術の特徴は「奇跡」を示し得ることだと記す。

三本目は、1953年の「三本の映画作品と、一つの流派」(Rohmer 1953=2004) であり、ここでロメールは、細部を形式的に演出することで神的観念が示され得ることを分析している。まず、ロッセリーニの『ヨーロッパ一九五一年』(*Europa '51*, 1952)、ヒッチコックの『私は告白する』(*I Confess*, 1953)、ジャン・ルノワールの『黄金の馬車』(*Le Carrosse d'or*, 1952) に共通して、「孤独」と「神や運命」の観念が扱われていると論じ、映画はそうした観念を「直接 (direct) 表現する」、「そのために、明証性の持つ無媒介性 (l'immédiat de l'évidence) が、記号による仲介にとって代わる」と書く (Rohmer 1953=2004: 104)。そして、その具現としてヒッチコック作品を取り上げ、群衆との対比における主人公の孤立やガラスの割れる音を挙げて、「最も偉大な映画作家だけが、最も直接的な (direct)、我々の神経に最も敏感に触れる技法を用いることができる」(Rohmer 1953=2004: 106) とものしている。「形式」(Rohmer 1953=2004: 107) 的に演出された細部が、観客にとって視－聴覚的に直接感じられるかたちで、内的な観念を提示し得るというのだ。重要なのは、ロメールが、前述のロッセリーニ作品については可視的な細部を「リアリズム」に関係付けていたのに対して、ここでヒッチコック作品については、細部を形式的演出の施される所と見做し、その形式によって、観客に観念を直接感じさせ得ると考えていることだ。

四本目は、1957年のシャブロールとの共著『ヒッチコック』における『裏窓』(*Rear Window*, 1954) を論じたくだりであり、ここでロメールらは、主観的視点ショットという形式的演出において観客が或る観念を自ら感じることを論じている。観念については、恋人の愛に応えずに向かいのアパートの裏窓を覗き見ばかりしている主人公の「孤独」と、彼が覗き見る住人たち、すなわち架空の恋人とのデートを真似る未婚の女性、新婚夫婦、子供のいない夫婦らの「孤独」が、いずれも「肉欲」に翻弄されているゆえだと指摘する (Rohmer et

Chabrol 1957=2006: 127)。さらに、主人公の主観的な視点から裏窓の様子を見せるという形式的演出について、観客を巻き込んで彼の欲望と責任を感じさせるためのものだと言っている (Rohmer et Chabrol 1957=2006: 124-126)。

このようにロメールは、諸々の観念がスクリーン上の可視的細部に、また場合によってはその細部に形式的演出を施すことによって、すなわち、一見すると正反対であるリアリズムと形式的演出という両手法から、不可視の観念が観客に直感され得ると考えている。ここで「緑の光線」の映像を再び例に挙げれば、水平線という細部はひたすら可視的で外面的なものである。私たち観客は感覚を働かせてそれを見て、そこに緑色の光線が顕現するとき初めて、神秘を感じる／感じない経験をする。それは既存の記号表現とその理解ではなく、外面における内的なものの直感である。

2-3. ロメールのカトリシズム——パスカルを参照して

以上ロメールは、ロッセリーニとヒッチコックの作品に、「孤独」、「恩寵」、「奇跡」、「自由」意思に基づく人間の選択、「肉欲」といった観念を見出している。が、それらはいかに関係するのだろうか。各作品の内容を補足して考察しよう。

『ストロンボリ』は、安易な結婚からストロンボリ島に移住した主人公が、ラストで辛い状況から逃げ出そうと火山を「孤独」に歩き、噴火の中で目を閉じるのだが、起きるともう収まっている。この「恩寵」を前に、不信心だった彼女は「神よ!」と叫ぶ。

『イタリア旅行』では、主人公夫婦が各々「孤独」にナポリを彷徨い、ラストで聖人の祭りに行き当たる。不意に頭を押さえる人物が現れ、「奇跡」と思われるその様子が群衆が騒ぐ。彼らはその渦に巻き込まれると突然、決めたばかりの離婚を翻して、愛を誓い合う。

『私は告白する』では、カトリックの神父である主人公が、その立場ゆえに殺人犯の告解を他言できず、犯人に仕立て上げられる。が、ラストで法廷を出て群衆に罵倒される深い「孤独」の中、犯人が発砲して真犯人が明るみに出るという「奇跡」が起こる。本作についてロメールらは、人間が原罪から救済されるのは、「意志の奇跡であると全く同様に〈恩寵〉の奇跡」によってでしかあり

得ない (Rohmer et Chabrol 1957 = 2006: 116) と記している。

『裏窓』では、上記の通り「肉欲」というカトリシズムにおける罪が指摘されている。

以上を勘案すると、ロメールのカトリシズムとは、罪、もっといえば原罪を有する人間存在が、深い「孤独」の中、「恩寵」と人間の「自由」な「意思」の選択との合致によって「奇跡」的に救済されるというものである。

このようなロメールの思想は、フランス17世紀の思想家パスカルの『パンセ』を参照することで一層理解される。というのも、ロメールは、上記『ストロンボリ』論で「神なき人間の悲惨」という『パンセ』と同じ表現（断章6、以下断章はラフュマ版のもの）を用いている。さらに、脚本・監督作『モード家の一夜』（1969）と『冬物語』（1992）の台詞において、パスカルの「賭」（断章418）に言及している。この「賭」——神の存在に賭けるとはすなわち、信仰を選択することであり、その選択によって無限の希望を得るという議論——は後述するように、『緑の光線』でも顕著である。そこで以下では『パンセ』を参照しながら、上記ロメールの議論に考察を加えよう。それによって、ロメールの議論がいわば神学的あるいは形而上学的とも言えるものであり、その思想が映画そのものの表現にまで及んでいることが分かるだろう。

パスカルにとって、人間は「孤独」な中で神を直感し得る。というのも、神は「隠れた」（断章228）存在であるゆえに、「神を感じるのは心であって、理性ではない」（断章424）。また、人間は「気晴らし」（断章414）に耽らずにはいられないが、そうではなくて、自身が宇宙の片隅にいて何も知らないことを実感したとき、その「孤独」ゆえに、自らを超えた存在である神を想うに至る（断章198）。

パスカルはまた、ロメールと同じく「恩寵」と「自由」意思に基づく選択の両方を説いている。まず、前述の神の存在の直感について、「神から心の直感によって宗教を授けられる」（断章110）のだと、それを「恩寵」の賜物と考えている。また、「賭」の断章では、信仰を「選択」と表現し、人間の「自由」意志に基づく決断も示唆している。そもそもパスカルの考えでは「可視的事物は隠れたる神の曖昧なしるし」であり（塩川 1985: 202）、「奇跡」もまた「人間の解読の努力を要求する」（塩川 1985: 202）。神の顕現の感知については、人間の意

志が欠かせないということだ。

さて、この「可視的事物は隠れたる神の曖昧なしるし」というパスカル的な考えに、上述のロメールの議論、すなわち、スクリーン上の可視的な細部において不可視の観念が示されることについて考える手掛かりがある。なるほど可視的な細部に満ちた極度に「現実的な (réel)」ものにおいて、逆説的に、不可視であり信仰の対象であるような、極度に天上的な「観念 (idée)」が直接的に示される、というロメールの映画論は、哲学において反目する实在主義 (réalisme) と観念主義 (idéisme) を一体的に論じているに等しく、矛盾していると思われる。しかし、こうしてパスカルを参照すると、神は可視的事物に隠れていると同時に、その事物が「曖昧なしるし」である限り現前しているとも考えられるのだから、現実存在に神秘の観念を感知するという考えは成立すると言える⁽⁵⁾。

3. 台詞に示された観念——「孤独」と「肉欲」、「待機」と「希望」、「恩寵」と「信仰」

以上のロメールの考えを念頭に置いて、ここからは『緑の光線』に示される観念と、その形式的演出を検討する。まず本節では、台詞において観念がいかに関与しているかを明らかにする。予め結論を述べれば、まさに上述の論考で記された「孤独」と「肉欲」、「恩寵」と自由意思に基づく選択としての「信仰」、さらに「信仰」の態度としての「希望」を伴う「待機」が見出されていく。

まず、「孤独」についてである。或る日デルフィーヌが山羊座だと聞いたフランソワーズの家族が、山に独りで登る小山羊という、「孤独」のイメージを語る。(0:34:15-0:34:33)。またビアリッツでデルフィーヌは、一人旅を楽しむレナと話しながら、自分にとっては「すべてが漠然としている (flou)」(1:08:27)、「私にとって物事は明らか (évident) ではない」(1:10:33) と泣く。これらの台詞は、ロメールが先述の『ストロンボリ』論で指摘していた「空虚な内面」と同意だろう。デルフィーヌが、自らの生にもそれを取り囲む世界にも確信がなく「空虚」を感じているゆえに、「孤独」に陥っていること、つまり先述のパス

カルの断章のようにな宇宙の片隅で「孤独」を感じる人物に等しい状態にあることが窺える。

「孤独」は、先述の『裏窓』論で指摘されていたように、「肉欲」にも関係する。ただしヒッチコックの登場人物とは異なり、ここでは「肉欲」に馴染めないがゆえの「孤独」である。デルフィーヌは、シェルブールで一夜限りの出会いを示唆する男性を断り、また、パリの公園で付いてくる男性を拒否し、ビアリッツのナンパからも逃げ出す。彼女は、身体的・物質的なものに囚われた「肉欲」中心の世界で惑い、「空虚さ」ひいては「孤独」を感じる人物として造形されている。

そして前述の通りロメールは、「恩寵」と人間の「自由」意思に基づく選択（本作では、「緑の光線」の神秘を信じるか否かの選択）との合致を説いているのだった。そこで「恩寵」と「信仰」についての台詞をみよう。友人マヌエラがデルフィーヌに、恋人に出会うための呪術や占星術を勧めるところだ（0:15:30-0:17:49）。マヌエラは、幸運やカード占いや占星術といった、人知の及ばない何かへの信仰を問う。するとデルフィーヌは、個人的な迷信に言及し、トランプを拾ったことと、緑色に縁があることを話す。友人ベアトリスが「緑色、それは希望の色！」と声を上げ、星占いから、山羊座のデルフィーヌは王子を「待っている（attendre）」が独りのままだと告げる。以上の会話において、人知の及ばない事柄（「恩寵」）、人間がそれを「信仰」するか否かの選択、さらに、「希望」をもって恩寵を「待つ」ことが語られている。先述のパスカルの「賭」の議論が明示されている。

またデルフィーヌは、後にジャックと恋愛について語る（1:24:33-1:27:49）中で、「寝る」ことや「表面的なこと」といった「肉欲」の関係を否定し、むしろ「孤独を認めること」の価値を語る。そして、自分の長きにわたる「孤独」について、「何かを待っている方が、わかるでしょう、現実には、希望を失うよりも良いのです」と言う。ここには、「孤独」な中で「希望」を抱いて「待つ」という、いわば「信仰」の態度が肯定されている⁽⁶⁾。

4. 観念の形式的演出

以上の「孤独」、「肉欲」、「恩寵」、「信仰」すなわち「希望」を抱いて「待つ」という観念は、いかに形式的演出によって視－聴覚的に造形されているだろうか。以下に五つを指摘する。なお、ロメールの用いる形式は、凝った技巧ではなく、目立たない、物語映画の基礎的な撮り方や編集である。

4-1. 「孤独」——非－中心性、自然との向き合い、横並び

最初の三つの形式的演出は、「孤独」の観念を示すものである。

第一は、デルフィーヌを非－中心的に映す形式である。例えば、映画の冒頭、デルフィーヌが初めて登場するショット（0:00:30-0:01:30）だ。カメラは、オフィスで会話をする二人の女性を正面から捉えている。電話のために、デルフィーヌがフレーム内の空間の僅かに空いたところに入ってくる。電話が終わると、またフレーム外に出る。その間中、他の二人はデルフィーヌがいらないかのようにタイプを叩いたり会話を続けたりしている。タイプ音は、デルフィーヌの電話の声と同じくらい大きい。このように、主人公のデルフィーヌの存否に関係なく、空間も音も存在している。このショットひいてはこの世界は、デルフィーヌを中心に演出されていない。

この翌日のシーケンスの、デルフィーヌとマヌエラがパリのガリエラ広場で会う箇所（0:01:57-0:02:36）も同様だ。まず、物語に関わるわけではないが、広場に集う人々が、フレームの中心に映し出されていく。本を読む人（これが後にマヌエラだと分かる）、寝転ぶ人、そして話している人たちだ。すると、広場の門が正面から映り、そこにデルフィーヌが歩いてきて、またフレーム外に去る。去った後も一秒ほど空間のみが映し出される。ここでもやはり彼女は、世界の中心としての主人公ではなく、先在する空間に集う人々の一人にすぎないかのようだ。

同様にデルフィーヌが非－中心的に映し出される演出は、公共の場所で撮影された諸々の場面で見られる。そこでは、その場に存在する人々のショットが脈絡なく突然挿入される。例えば、デルフィーヌがパリのレ・アールのカフェで友人イレーネと話す場面では、バイクを走らせる青年のショットが突如挿入

され、その騒音も大きく聞こえてくる (0:46:48-0:46:52)。ビアリッツの海岸で彼女が独り海水浴をする場面では、カメラが一人の青年をバンで追うショットがあるが、彼はその後登場しない (0:49:42-0:49:47)。駅で彼女がジャックと話す場面では、若者たちが地べたに座ったり食べ物をつまんだりしているショットが三つ、脈絡なく挿入される (1:23:34-1:23:41)。彼らはデルフィースを見ないし、彼女も彼らを見ない。彼らは互いに無関心に存在しており、彼女は世界の中心ではない。

第二は、デルフィースが木々や海等の自然と関係する演出である。三箇所見よう⁽⁷⁾。一つは、シェルプールにて、デルフィースが独り木立を散歩し、立ち止まって泣く場面だ (0:36:06-0:37:50)。最初カメラは、彼女が独り歩く姿を遠景で捉える。シーン途中で風の音が強くなり、風に揺れる草木のクローズアップ・ショットが三つ続く。そして、すすり泣き声とともに、彼女の胸から上が正面から映し出される。彼女は、風に揺れる緑の草木を背景に目を赤くし、胸を波打たせて泣く。彼女の心が、自然に影響を受けて表出しているかのようだ。同様に、これが二つ目の場面だが、登山の場面で、カメラは終始デルフィースを遠景で捉え、自然の中を孤独に歩く姿を捉える。そして彼女は、下山するとやはり友人の前で泣いてしまう (0:41:38-0:44:08)。

三つ目の場面は、ビアリッツでデルフィースが灯台近くを散歩し、長い階段を降りるところだ (0:52:18-0:53:31)。その中で、彼女が高潮と波音を背後に腰掛けているショットと、波が寄せては返すショットが並列される箇所は、映画批評家が「死の存在」を指摘する (Keramabon 1986: 98) ほど、つまり自殺の可能性も感じさせるほどに、決定的に「孤独」の観念が演出されている。

第三の形式的演出は、デルフィースと誰かが横に並ぶというものである。先述のように即興の会話を撮影する際、カメラは固定的な位置から、人物たちを横に並べて映し出すのだが、それによって両者のすれ違いが浮かび上がる。例えば、シェルプールで子供と横に並んで木の実を食べながら話す際 (0:30:42-0:32:30)、デルフィースは恋人について質問され苛立ちを見せるが、子供はその様子に気づかず、無邪気に実を食べ続ける。ビアリッツの海岸でデルフィースとレナが横に並んで会話をする箇所 (1:03:27-1:07:44) でも、後者は話し相手に顔を向けるよりも、一人旅だからナンパしよう、あそこに美男子がいると、周

囲を見ている。このように横に並ぶ各々が、互いを見ることなく言葉を弄すのみで心を通わせない様子に、「孤独」の観念が浮かび上がってくる。

4-2. 「肉欲」から精神的な繋がりへ——切り返し

第四の形式的演出は、デルフィーヌのショットと男性のショットの切り返しである。以下の通り三つの場面があり、最初の二つと残りの一つでは、異なる意味が生じている。

まず、最初の二つは、「肉欲」に馴染めず、デルフィーヌが「孤独」に陥る様子が窺えるというものだ。一度目は、シュルプールの高台で、フランソワーズがデルフィーヌに街を紹介しているところである (0:20:13-0:23:16)。彼女らは、向こうに一人の若い男が立っているのを見つける。カメラは続いて、彼女たちの位置から彼を映し出す。いわゆる切り返しである。二度の切り返しの後、遂にフランソワーズが「ボンジュール！」と声をかける。再び切り返しがあり、彼が二人の方へと歩いてくるのが映し出される。三人は横に並び、夜に会う約束が決まりかける。が、デルフィーヌは他の約束があると言って、フレーム外に去ってしまう。ここでは、切り返しを繰り返して彼女たちと青年の眼差しの交換が表現され、その後、相手が横に並ぶと、デルフィーヌがそこから去ることが示される。彼女は去る理由を、ナンパのようで怪しいと言う。つまり、「肉欲」で終わる出会いを拒んでいる。

二度目は、パリのサン＝シュルピス広場の場面だ (0:39:54-0:41:04)。まず、独り歩くデルフィーヌを一人の男が追っているのが遠景で映し出される。彼女が道の片側のベンチに腰掛けると、彼は反対側のベンチに座る。二人各々が画面外に目を向けるショットが切り返され、眼差しの交換が表される。再び遠景になると、彼が彼女の方に歩き、横に並んで座る。すぐさま彼女は立ち上がり、画面外へと歩き出す。彼も追う。彼女が横断歩道で立ち止まると、次のショットでは、その横にいる彼の視線から、彼女の顔がクローズアップで映し出される。彼女は、「私の写真が欲しいの？」と言い放つ。元のショットに戻り、彼が「いいだろう？美人だから」と答える。デルフィーヌは歩き去る。以上では、前回と同じく、最初は切り返しによってデルフィーヌと男性の眼差しの交換が表され、次に横に並ぶと、彼女が去るという表現がなされている。彼女が去るの

は、「美人だから」と外見だけでナンパするという、「肉欲」に基づく行為を拒むからである。

しかし、三度目の切り返しの演出では、反対の結果となる。デルフィーヌが相手と関係を結ぶのだ。場面は、デルフィーヌがビアリッツからパリに戻ろうと、駅で待つところだ（1:19:42-1:24:16）。彼女はベンチに腰掛ける。カメラは、一人の男が歩いて来て向かいのベンチに座り、画面外に視線を投げるのを映し出す。ショットが切り返され、彼女が本を開きながら、画面外に目をやるのが映し出される。視線の交換の表現だ。切り返しが五回繰り返され、ついにデルフィーヌが「私の本に興味があるのですか」と口を開く。彼は、それがドストエフスキーの『白痴』だと述べ、二人は横に並ぶ。ここで彼女は、これまでとは異なり、逃げ出さない。その上、ジャックが週末をサン＝ジャン＝ド＝リュズで過ごすと言うと、彼女は「私を連れて行っていただけませんか」と聞く。彼女は、彼との眼差しの交換を受け入れ、横並びで一緒にいることを選択している。

その理由は、彼がデルフィーヌの精神的なものに興味を惹かれているからだ。彼女は、前述のパリの男に対しては「私の写真が欲しいの?」と、外見ひいては「肉欲」を問うた。が、反対にここでは、「私の本に興味があるのですか?」と内的なことを聞く。そして、横に並んだ後も彼は、彼女の方を見ながら『白痴』や旅行について問いかけ、会話をする。彼は、言葉を弄ぶことなく、相手の内面を知ろうとする人物として描かれている。

以上のように、デルフィーヌと男性の切り返し、そしてそこからの横並び、という映画全体で三度繰り返される形式的演出において、「肉欲」か、あるいは精神的繋がりが見て取られる。

4-3. 「希望」と「待つ」こと、そして「恩寵」——観客を巻き込む主観的視点

第五は、先述のヒッチコックの『裏窓』論で指摘されていた、主観的視点の演出である。これは四度繰り返され、画面外の音楽という、他の場面とは異質な演出も伴っている。

一度目は、姉の家からの帰り道、デルフィーヌがトランプを見つげるところだ（0:09:38-0:10:03）。まず遠景で、彼女がフレームの右上から左下へと坂を降

り、トランプを見つけて拾うまでが映し出される。画面外から音楽が流れる。トランプが大写しにされ、彼女が捲ると、スペードの女王が見える。ここで観客は、カードを見る彼女の主観的な視点に沿って、カードの絵柄を見る。再び遠景ショットに戻り、彼女はカードを見やりながら、再び右から左へとフレーム外に歩き去る。

二度目は、その翌日、デルフィーヌが友人たちと集うために通りを歩いているところだ (0:11:13-0:11:45)。遠景で捉えられた彼女が、フレームの左から右へと歩き、途中で足を止めて、電柱に貼られた緑色の広告を見る。画面外から音楽が流れる。その広告が大写しにされ、「あなた自身および他者との関係を取り戻しましょう」と書かれているのが読める。ここでも、広告を見る彼女の主観的視点に沿って、観客がそれを読む——その内容は、「孤独」を暗示している——という演出が為されている。遠景ショットに戻り、彼女はまた左から右へと歩き始める。

三度目は、先述のビアリッツで決定的に「孤独」が示される箇所の続きだ (0:53:30-0:54:59)。カメラが遠くから、海岸沿いを歩くデルフィーヌを映し出していく。不意にカメラは、岩場を降りる彼女をより大きく捉える。画面外から音楽が流れ、彼女は何かを拾おうとかがむ。次のショットで、落ちているトランプが大写しにされ、彼女の手がそれを拾って裏返す。続くショットでは、両手で持たれたハートのジャックのカードが比較的長く、七秒ほど映し出される。ここで場面は終わる。もちろんこの演出でも、観客はデルフィーヌの主観的視点に沿ってトランプを見るのだが、それだけではない。ここではそのトランプのショットで場面が終わり、しかも彼女の反応が示されない。今や観客こそが、直接的にそれを眼差すよう促されている。

四度目は、夕陽を見る場面の直前だ (1:27:53-1:28:35)。デルフィーヌがジャックと一緒にサン＝ジャン＝ド＝リュズを歩く中、不意に画面外を見る。画面外から音楽が流れ、「緑の光線」と書かれた店の看板のショットが二つ続く。再び元のショットに戻り、彼女は画面外に目をやったまま「信じられない!」と微笑み、夕陽を見に行こうと彼を高台に誘う。その際、画面外を彼女がまなざすと、彼もそちらを見る。次のショットでは、彼女そして彼の主観的な視点から、その高台が映る。ここで初めて彼女は他者と視点を共有し、私た

ち観客もその共有された視点に沿って、希望を宿した光景を見る。

以上四つの場面ではいずれも、不意に画面外から音楽が流れ、デルフィーヌが何かを見るという主観的視点の演出がされ、その視点に沿って私たち観客もそれを目にする。私たちが見るものとは、不吉で「孤独」な状態を表すスペードのカード、やはり「孤独」を暗示する看板、出会いを示唆するハートのジャック、そして「緑の光線」の看板と高台という、デルフィーヌの状況を表したり彼女を導いたりするものである。本作の他の場面では決して音楽が流れないことから、これらを不意に彼女そして私たちが見るとき、人間的な秩序を外れた神秘の力、いわば「恩寵」によって見せられていることが示唆される。そして上述の通り、三度目の場面では私たち観客が、その神秘を直接的に見て、信じるか否かを判断する主体とされている。

結びにかえて——ラストの「緑の光線」

以上の、観念を造形する五つの形式的な演出——非—中心性、自然との関係、横並び、繰り返し、音楽を伴う主観的な視点——が、ラストの「緑の光線」を「待つ」場面に集約されていく。とりわけスクリーン上の水平線という、細部に於いてである（1:28:36-1:31:37）。

まず、デルフィーヌとジャックが夕陽を見ようと、サン＝ジャン＝ド＝リュズの海辺の高台へと歩く様子が、遠景で映し出される。続いて、二人が横並びに座るショットと、海のショットが繰り返される。ジャックは彼女に残りの休暇を共に過ごそうと語りかける。デルフィーヌは「もう少し待ちましょう」と答える。そして、画面が一度黒くなった後、画面外からの音楽と共にフェイド・インで最初に大写しされるのは自然、すなわち、夕陽が海に沈む情景だ。繰り返しで、横に並んだ二人が画面の中心に映し出される。彼女は彼に「緑の光線」を簡単に説明する。カメラは、ズームで二人をゆっくりと大きく捉える。再び繰り返しで、夕陽が沈みゆくところが映し出される。夕陽のショットと彼らのショットの繰り返しは、全部で七回繰り返される。途中、夕陽のショットの画面外から、彼女のすすり泣く声が聞こえる。ジャックが彼女の手を取り、二人は一緒に夕陽を見つめる。

ここでデルフィーヌは、これまでと異なり、世界を見つめる主体としてフレームの中心にある。彼女は他者と横に並んで視点を共有し、「希望」を抱いて「待つ」。水平線上が緑色に光ると、画面外から「ウィ！」と、その神秘を信じることを告げる。カメラが短い間二人のショットに切り返すと、彼女は彼に肩を寄せて微笑み、手を口に当て、言葉にならない喜びを表している。

私たち観客もまた、彼らと共に正面から直接的に夕陽に眼差しを注ぎ、「希望」をもって「待つ」。そして、彼女の「ウィ！」という「信仰」の声を聞くと同時に、本当に光線が見えたのか、その意味を信じて良いのか、彼女はジャックとどうなるか、ということを考えるのではないか。本作が明確な答えを示さないゆえに一層、私たち観客の思考は続く。

これが、スクリーンの細部——ロメールによれば、映画独自の「超現実的に」存在を表出するところであり、かつ、観念を示すために形式的演出を施されるところ——において、私たち観客が神的な観念を直感するよう誘われることではないか。私たちは、リアリズムと形式の重なる「緑の光線」という可視的な細部をまなざし、内的で不可視の神秘を直感したのか否か、そして、それを信じるか否かを選択する。それは、映画において神秘が顕現する啓示の瞬間であり、それを私たちが自分に直接関わるものとして受け取る瞬間である。ここにおいて、ロメールが理想とした、「芸術と人生が絆を強める」(Rohmer 1955=2010:75) ことになる。

主要参考文献

- Rohmer, Eric (1950=2004). « Roberto Rossellini: *Stromboli* », *Le Goût de la beauté*, Jean Narboni (éd), Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 201-205 (「ロベルト・ロッセリーニ『ストロンボリ』』『美の味わい』(1988)、梅本洋一・武田潔訳、勁草書房、163-166頁)。
- (1953=2004). « De trois films et d'une certaine école », *Le Goût de la beauté*, op.cit., 201-205 (「三本の映画作品と、ある一つの流派について」『美の味わい』前掲書、74-85頁)。
- (1955). « La Terre du miracle », *Cahiers du cinéma* N° 47, 38-41.
- (1955=2010). « Le Celluloïd et le marbre III: de la métaphore », *Le Celluloïd et le*

- Marbre*, Noël Herpe et Philippe Fauvel (éd.), Paris: Les Éditions Léo Scheer.
- (1977=2004). « Le Film et les trois plans du discours: indirect/ direct/ hyperdirect », *Le Goût de la beauté*, op.cit. 132-143 (「映画作品と、話法の三つの面——間接／直接／超直接」『美の味わい』前掲書、108-119頁).
- (1983=2004). « Le temps de la critique: Entretien avec Eric Rohmer », par Narboni, Jean, *Le Goût de la beauté*, op.cit. 11-37 (「批評の時代——ジャン・ナルボニによるエリック・ロメールへのインタビュー」『美の味わい』前掲書、3-21頁).
- (1998). *Contes des quatre saisons*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- Rohmer, Eric, et Chabrol, Claude (1957=2006). *Hitchcock*, Paris: Ramsay poche cinéma (『ヒッチコック』(2015)、木村建哉・小河原あや訳、インスクリプト).
- Cléder, Jean, Bergala, Alain, Etchegaray, Françoise, et al. (2007). *Eric Rohmer: évidence et ambiguïté du cinéma*, Latresne: Le Bord de l'Eau.
- Coureau, Didier (2012). « Petite anthologie de l'ontologie rohmérienne », *Rohmer ou le jeu des variations*, Patrick Louget (éd.), Paris: Presses universitaires de Vincennes, 25-47.
- de Bæcque, Antoine (2003). *La Cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris: Fayard.
- de Bæcque, Antoine, et Herpe, Noël (2014). *Eric Rohmer*, Paris: Editions Stock.
- Deleuze, Gilles, (1985). *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit (『シネマ 2* 時間イメージ』(2006)、宇野邦一他訳、法政大学出版局).
- Gunning, Tom (2007). « Eric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique », *Rohmer et les Autres*, Noël Herpe (éd.), Rennes: Presses universitaires de Rennes, 11-20.
- 加藤幹郎 (2005). 『ヒッチコック「裏窓」ミステリの映画学』みすず書房.
- Keramabon, Jacques (1986). « L'épreuve de la solitude », *Études cinématographiques: Eric Rohmer 2*, Paris: Lettres modernes Minard, 95-100.
- Leigh, Jacobs (2012). *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*, NY: Continuum.
- パスカル、ブレーズ (2015-2016). 『パンセ』上中下、塩川徹也訳、岩波文庫 (原著 1670).
- Schilling, Derek (2007). *Eric Rohmer*, Manchester: Manchester University Press.
- 塩川徹也 (1985). 『パスカル 奇蹟と表徴』岩波書店.
- 箭内匡・小河原あや (2014). 「映画作家ルーシュ——ヌーヴェルヴァーグ映画を鏡として考える」『映像人類学——人類学の新たな実践へ』せりか書房 109-127.

註

- (1) なお、本作のプロダクション・アドバイザーであるフランソワーズ・エチュガレーは、デルフィースガリヴィエールそのものだと言っている (Cléder et al. 2007: 69)。
- (2) 例えば、『スミス都へ行く』(*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) の民主主義のために闘う、純粋で真っ直ぐな性格の主人公は、ボーイスカウトのリーダーとして子供たちに好意を寄せられている。
- (3) フランスの戦後映画批評史を概説したド・バックによれば、ロメールが主導者の一人であった当時の「ヒッチコック主義」および彼らの映画批評は、彼らのカトリシズムを反映している (de Bacque 2003: 188-198)。
- (4) ロメールは『ストロンボリ』鑑賞中に回心したという (Rohmer 1983 = 2004: 22)。
- (5) もちろんロメールは、アンドレ・バザンの「存在論的リアリズム」の継承者と認められてきた (Schilling 2007; Gunning 2007; Coureau 2012)。が、細部における神的観念の直感の議論こそが、ロメール独自のリアリズムではないか。稿を改めて考えたい。
- (6) 前述のロメール作品の製作者でもあるエチュガレーは、本作の主題をやはり「孤独」と「希望」と述べ (Cléder et al. 2007: 69)、さらに、全てのロメール作品の主題は「偶然」(本論では「恩寵」と「信仰」であると述べている (Cléder et al. 2007: 84))。
- (7) ロメールはインタビューで、本作では自然に関わる「契機 (moment)」を設けたと語り、これら三つの場面を挙げている (DVD 特典映像「エリック・ロメール自作を語る (『緑の光線』編))。

付記

北山研二先生と最後にお目にかかったとき、映画について本を書きたい、『緑の光線』を基にして何か書けそうだ、と仰られていたことを思い出します。どのようなことをお考えか伺わなかったのが悔やまれます。が、先生のお優しさを思い出しながら、ここに同じ作品について記させていただきました。ご冥福を心よりお祈りいたします。