慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	クロード・シャブロルの遺作、『刑事ベラミー』をめぐって：奇形的ミステリーの魅惑
Sub Title	A propos de Bellamy de Claude Chabrol
Author	藤崎, 康(Fujisaki, Ko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2014
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.58 (2014. 3) ,p.117(78)- 154(41)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Mélanges offerts au professeur Hashimoto Junichi = 橋本順一教授退職記念論文集
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20140331-0154

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

クロード・シャブロルの遺作、『刑事ベラミー』をめぐって
――奇形的ミステリーの魅惑

藤崎　康

畏友・橋本順一氏に

1

一九五〇年代末から六〇年代にかけてフランス映画界を席巻したヌーヴェル・ヴァーグ（以下ＮＶ）。いうまでもなく、少人数スタッフによる低予算早撮り、即興演出、スターではない素人役者の起用、脚本を最優先する「文芸名画」の伝統との決別、みずみずしい街頭ロケ、同時録音、「作家主義」……などなどによって、映画史を画した〝新しい波〟であった（「作家主義」とは、〈演出〉によって監督／作家の個性＝作家性が具現された作品こそ優れた映画である、という主張）。

そして、ゴダール、トリュフォーらと共にＮＶの代表選手として名をはせたのが、惜しくも二〇一〇年に他界したクロード・シャブロルである（彼らはみな、伝統的な撮影所／映画制作会社での助監督経験のないアマチュアであり、シネマテークなどで過去の映画を浴びるように見まくり、「カイエ・デュ・シネマ」誌に映画批評を

精力的に書いていた映画狂青年だった）。

ＮＶ出身者中、シャブロルがユニークなのは、三作目の『二重の鍵』（一九五九）以降、一貫して犯罪映画を撮りつづけたことだ。

ハリウッド古典期のスリラー映画の二大巨匠、ヒッチコックとフリッツ・ラングに傾倒し、また推理小説マニアだったシャブロルが、大なり小なりＮＶ風味をまぶしたミステリー映画を量産するにいたったのは、当然といえば当然だが、このあたりの事情については本紀要№52（二〇一一年三月発行）所収の拙論「映画作家クロード・シャブロルの誕生」を参照していただくとして、本稿では、彼の奇天烈な遺作『刑事ベラミー』（二〇〇九）の語りと描写のあり方を論じてみたい（この作品はシャブロルの敬愛する二人のジョルジュ、すなわち歌手のブラッサンスと推理作家のシムノンに捧げられているが、映画の内容にも関わる彼らについては、順を追って触れる）。

シャブロルの犯罪映画では、大まかに言って、謎解きや犯人探しには大きなウェイトがおかれず、殺人などの直接描写もさほど多くはない。シャブロルはしばしば、犯人が誰かを観客にあっさりと知らせてしまう。警察の存在はおおむね影が薄い。そして、犯罪者の犯行動機は最後まで曖昧なままである。

では、シャブロルは犯罪映画によって何を描こうとするのか、といえば、それは何より、事件をとおして浮かびあがる、犯罪者のねじくれた心理や不可解な言動（外見とは裏腹な性癖など）である。そしてまた、彼らの属する階層的特徴（たとえばブルジョワの退廃や偽善）や、彼らの犯罪によって周囲に波及する不穏な空気であり、さらに事件の舞台となる場所（しばしば地方都市）の気候風土や風習などだ。

2

要するにシャブロル犯罪映画の大半は、かならずしもサスペンスを前面に出さない、イレギュラーなミステリーなのだ。というかむしろ、シャブロル・ミステリーのイレギュラーさは、一見平穏な日常と得体のしれぬ犯罪の恐怖とが、いわば薄皮一枚でへだてられているような状況から生まれるサスペンスにあるのだ。

ジョルジュ・シムノンの造形したメグレ警視を想わせる巨漢ジェラール・ドパルデューふんする警視ベラミーが、南仏セートの自宅で休暇中に起きた奇々怪々な事件に関わる『刑事ベラミー』でも、事情は変わらない。

この映画もまた、犯罪捜査官の名推理によって難事件が解決し、すっきりしたカタルシスを観客にもたらす典型的な「刑事・探偵映画（ディテクティブ・フィルム）」とは、まったく趣を異にする（シャブロル自身、純粋な謎解きミステリーは撮りたくない、と発言している。ただし、秀作『刑事キャレラ　血の絆』〈一九七七〉は腕利き刑事が活躍する、シャブロルとしては例外的な本格ミステリー）。なおシャブロルには、演出上の計算ミス、ないしは演出放棄が生んだとしか思えない失敗作も少なくない（『ボヴァリー夫人』、『主婦マリーのしたこと』、『愛の地獄』、『ベティー』〈シムノン原作だが、あまりにもドラマにメリハリのない平板な作品〉など。

さて、じつに要約しにくい『刑事ベラミー』の物語を、私なりの解読をまじえて「不完全に」要約してみよう（以下ネタバレあり）――ベラミー警視と妻のフランソワーズ（マリー・ビュネル）のもとに、見知らぬ男（ジャック・ガンブラン）が訪れ、名前も告げず携帯電話の番号だけを伝えて帰る。数日後、男は電話でノエル・ジャンティと名乗り、ベラミーをモーテルに呼び出し、彼に一枚の写真を見せ、写真の男を殺したと言う。が、写真の男はジャンティによく似ていた（ここでの彼の言動の理由は、最後まで不明〈↑ここポイント〉）。

まもなく、ジャンティのデータは警察にはなく、彼の身分証は偽造されたものであることが判明（刑事映画で

しばしば描かれる、鑑識による彼の身元確認の過程はいっさい省略される）。男は、保険金詐欺と殺人の容疑で捜索中の、保険会社の元社員エミール・ルレで、顔を整形し、ノエル・ジャンティの偽名を使って潜伏していたのだった。

ベラミーの推理によれば、ルレはホームレスを自分の身代りに仕立てて車を運転させ、崖から突き落とし事故死を装い、保険金の詐取を図ったのだ。がしかし、ベラミーが行動を起こす前に、ルレは警察に出頭し、逮捕される（彼の出頭の理由は、最後まで不明〈↑ここもポイント〉）。

さらに意外なことに、ルレはホームレスを殺していない、「僕は〝いい奴〟だ」（なんたるセリフ！）などと唐突に言いだし、身の潔白を法廷で証明することになり、ベラミーもルレに加担する（！）。ルレは、ホームレスが望んでいた自殺に図らずも手を貸したのであり、それは自殺ほう助ではなく〝協力関係〟だった、と主張する——。

こうした人を食ったシャブロル的な展開は、これまた見るからに変人っぽい新米弁護士（ロドルフ・ポリー）が、なんたることかブラッサンスの「気のいい頓馬」を法廷で歌い、ルレの無罪放免をあっけなく勝ちとる頓狂な場面でピークを迎える（法廷で登場人物が歌いだす傑作といえば、グラマー女優ジェーン・ラッセルが髪をブロンドに染めてマリリン・モンローに変装し、お色気たっぷりに腰を振って歌い裁判長らを骨抜きにするハワード・ホークス『紳士は金髪がお好き』（一九五三）や、タイトルロールの判事ウィル・ロジャースが南軍軍歌を陽気に歌う、ジョン・フォード『プリースト判事』（一九三四）などが思い浮かぶ）。

弁護士に歌わせるという〝奇策〟は、じつはベラミーの作戦だったのだが、それをごく控えめに示すシャブロル演出も心憎い。——以上が本作の物語の「不完全な」要約と解読。

ともあれこうして、「↑」とともに「ポイント」として前記した、いくつかのルレの言動についての「なぜ＝

動機」を不明にしたまま、またベラミーの捜査や推理ともほとんど無関係に、ルレをめぐるミステリーは「ひとりでに」転がるかのように、あっけらかんと解決してしまう（シャブロルならではの、「ミステリーの〝本当らしさ〟」の大胆な放棄）。そして、晩年のシャブロルがその洗練の度をいよいよ高めていった、気負いのないスマートな語り口ゆえ、こうした突拍子もない展開はしたたかな説得力をもつ。

つまるところシャブロルは、ベラミーがルレや彼の妻（マリー・マテロン）、あるいは彼の愛人でフット・マッサージ師のナディア（ヴァイナ・ジョカンテ）に聞き込みをする場面では、あくまで「本当らしい」演出で押すいっぽうで、ルレの唐突な告白や弁護士が歌う場面では、「本当らしさ」を無視し「突飛さ」を全開させるという曲芸をやってのけるのだ。

ところで蓮實重彦氏は、本紀要№52〈二〇一一年三月発行〉所収のシャブロル『石の微笑』論でも引用したように、動機の曖昧な犯罪をおかすシャブロル的人物について、いみじくもこう述べている――「〈彼、彼女らは〉自分が犯罪をおかすことがたやすくは納得できない者たち」であると（蓮實重彦「クロード・シャブロル　または曖昧な犯罪」、〈『映画狂人、神出鬼没』河出書房新社、二〇〇〇、一七一頁〉。この蓮實氏の名言を補うなら、いくつかのシャブロル映画では、犯罪以外の行為においても、その動機がはっきりしない人物が出てくる。『刑事ベラミー』のルレのベラミー邸訪問や出頭、ホームレスのドニの自殺、あるいは前記『ふくろうの叫び』のヒロイン、マチルダ・メイの奇行など……。

〈付記1――注に変えて〉

＊シャブロル、ゴダール、トリュフォーら、NVの映画狂青年が熱烈に擁護した映画作家は、従来「職人監督」として軽んじられてきたヒッチコックやホークスといったハリウッドのシネアストであり、「現実」を生け捕り

にする手法ゆえに彼らが実作の手本とした、〈イタリア・ネオレアリスモ〉のロベルト・ロッセリーニだった。また彼らは、自国フランスの伝統的な「良質の映画」の作り手、クロード・オータン＝ララなどを、その脚本至上主義的な文芸路線ゆえに痛烈に批判し、他方、演出や撮影によってその作品に〈作家性〉を刻印したロベール・ブレッソン、ジャン・ルノワール、ジャン＝ピエール・メルヴィル、ジョルジュ・フランジュ、ジャック・ベッケル、ジャック・タチらを、熱烈に（「作家主義」的に）支持した。また彼らは、わが溝口健二をも同様の理由で崇拝の対象とした。

3

ルレの事件が解決しても物語が終わらないのが、『刑事ベラミー』という映画のやっかいなところだ。メインプロットともいうべき、ルレをめぐる一連の場面と並行して、いわばサブプロットとして、ベラミー家を訪れ、寄食者／食客／居候（これもすぐれてシャブロル的モチーフ）となる、ベラミーの腹違いの弟ジャック（クロヴィス・コルニヤック）のエピソードが念入りに描かれるからだ。しかもこの義弟の挿話は、ルレの事件とついに交わることなく、ベラミー自身の隠された過去を浮き彫りにしていく（いかにもシャブロルらしい、物語の中心から遠ざかろうとする「遠心的」な、あるいは「多焦点的」な語りだが、この点もむろん、ミステリー映画としてはきわめてイレギュラー）。

突然やって来て、怪しげな儲け話を義兄に持ちかけるジャックは、まともな仕事につけない前科者のダメ男で、いつも浮かぬ顔で愚痴ばかりこぼしている、いわばベラミーの「負の分身」だ。ところが終盤、ベラミーはジャックをめぐる意外な過去を妻に打ち明ける。そしてやがて、さらに驚くべき出来事が起こる……。

このジャックの挿話が重要なのは、それによってベラミー自身が、法や正義の番人たる警視という職業的役割の外に追いやっていた別の自己／アイデンティティを、はっきりと自覚するようになる点だ。

いってみれば、ベラミーは素行のよくない義弟の存在によって、自分の心の奥底の〈社会化されていない自己〉、ないしは〈自己の二重性〉に気づくのである。もっとも、ドパルデューはそうした場面でも、けっして深刻めかした大芝居をせずに、抑制された演技で押し切っている。これまた『不貞の女』（一九六八）、『肉屋』（一九六九）、『夜になる直前』（一九七〇）、『石の微笑』（二〇〇四）といった傑作同様、『刑事ベラミー』を最良のシャブロル作品の一本にしている、大きなファクターのひとつだ。

結局のところ、ルレの「事件」の顛末（てんまつ）と同じく、終盤のベラミーと義弟ジャックをめぐるドラマも、善／悪、強者／弱者という二分法を危うくするような、アンチ・ミステリー的とさえいえるシャブロル的な展開をみせるのだ。

要するに『刑事ベラミー』のシャブロルは、『嘘の心』（一九九八）や『刑事ラヴァルダン』（一九八五）がそうであったように、警察官による真相解明には力点をおかず、犯罪ミステリーをあくまで舞台装置、ないしは仕掛け（もっといえばダシ）として使い、人間が心の奥に飼っている得体のしれぬ何かを、「曖昧なまま精妙に」あぶり出すのだ。いったいシャブロル以外の誰に、こんな芸当ができるだろう。

なお、前記『肉屋』や『石の微笑』、あるいは八〇年代の最高傑作『ふくろうの叫び』（一九八七）を見れば明らかなように、シャブロルは〈死体〉をどう見せるかについても、細心の注意をはらった。

『刑事ベラミー』の冒頭でも、ブラッサンスの眠るセート墓地近くの海岸に放置された黒焦げの車のそばに転がった、やはり黒く焼けただれた死体をカメラは俯瞰でとらえる（巻頭で観客を「つかむ」、じつに効果的な〝初手〟）。むろん物語の鍵を握る人物の死体だが、〝やりすぎ〟が映画を弛緩させることを心得ているシャブロル

は、凡百のホラーのように、それをけっしてアップで見せたり、これみよがしに長々と写したりはしない。
また体を折り曲げるようにして、アパートの2階のベランダの柵にもたれて死んでいるルレの妻を、ほんの数瞬だけ写すカメラも卓抜だ（ベラミーが地上から見上げる主観ショット）。

〈付記2――注に変えて〉

＊本作のジャック・ガンブランは、一人三役をこなしている。
ちょっとややこしいが、前半のノエル・ジャンティという偽名を名乗っている時点でのエミール・ルレと、フラッシュバック場面にしか登場しない、整形前の過去のルレと自殺したホームレスのドニを、ガンブランは変幻自在というより、ブラック・ユーモアすれすれの〝バレバレさ〟で演じ分けている。もちろんそこでは、ベラミーと義弟ジャックの関係にもみられた、「分身」ないしは「多重化する自己」の主題がはっきりと表れている。が、むしろ肝心なのは、ガンブランをめぐる「分身」の主題をミステリアスに描き出すためには、後述する〈フラッシュバック／回想形式〉という映画文法が不可欠であった点だろう（まさしくフラッシュバックとは、見えないはずの過去を可視化する映画的マジックだが、ちなみに〈変装〉〈偽名〉もまた、シャブロル好みのモチーフ）。
しかしむろん、ガンブラン扮するホームレスのドニは、作中ではノエル・ジャンティ＝エミール・ルレとはれっきとした別人だが、ともあれ、シャブロルのホームレス／浮浪者へのこだわりには、二つのルーツがあるように思われる。ひとつは、ジョルジュ・シムノンの小説『ブーベ氏の埋葬』や『モンド氏の逃亡』に表れる、社会的な役割・地位・肩書をすべて捨て去ったアウトサイダー的浮浪者への共感、もうひとつは〝NVの父〟の一人、ジャン・ルノワール監督の『素晴らしき放浪者』（一九三二）の、やはり社会規範の埒外で自由に生きる浮浪者ミシェル・シモンへの愛着ではないか――。ちなみにシャブロルは前記『石の微笑』でも、ホームレスを印象深

く描いている。

＊前述のように、犯罪映画でしばしば使われるフラッシュバックが、『刑事ベラミー』でも何度か使われる。ベラミーが、ルレその他の人物に聞き込みをするくだりで、彼、彼女らの証言をなぞるように、映像が過去へとさかのぼるのだが、シャブロル自身は、それらすべてがベラミーの主観によって解釈されたものだ、と語っている（劇場公開用パンフレット、五頁）。

だがこれは、シャブロルお得意の、人を煙にまく韜晦（とうかい）／ミスティフィケーション、つまり目くらまし発言、もっといえば嘘ではないか。どう見ても、くだんのフラッシュバックでは、ベラミーに対して他の人物が語る過去がそのまま映像化されているのだ。そもそも、少々ナイーブ（鈍感）な匿名インタビュアーが、「すべてはベラミーの視点を通じて見られます……」と質問してしまったので、シャブロルはそれに適当に調子を合わせ、口から出まかせを言っているとしか思えない。食えないやつだなあ……。

それにしても、くだんのインタビュアー氏は、冒頭まもなく、ベラミーの妻が不意に姿を現わすルレを台所の窓のブラインドごしに目撃するくだりで、ベラミーが画面内に不在であることを見逃したのだろうか（ベラミーは隣室の居間でくつろいでいる）。そこでは妻の〈見た目の〉一人称＝主観ショットさえ挿入される！

＊ラスト近く、ベラミーの義弟ジャックが車を猛スピードで走らせるシーンでの、背後に飛び去っていく木々の梢をフロントグラスごしに仰角で写す前進移動撮影は、フリッツ・ラング『怪人マブゼ博士』（一九三二）へのオマージュ／リスペクトである。若きシャブロルは、このドイツ時代のラングの傑作に熱狂し、繰り返し見たという。

また、くだんの移動撮影は、交通事故防止のキャンペーン映画として撮られた、カール・ドライヤーの傑作短編『彼らはフェリーに間に合った』（一九四八）のそれをも連想させる。一組の男女がフェリーに乗り遅れまいとオートバイを駆って〝死に神〟の運転する自動車を追いこしていく、あの短編における一連のまがまがしい移動撮影でも、オートバイの位置から写された木々や野原が次々と高速度でフレームを横切っていった……。

ジョルジュ・シムノンが造形したメグレ警視については、榊原晃三氏の要を得た解説があるので、その一部を引く――「（……）メグレ〔は〕犯罪そのもの――ひいては謎解きに興味を持つより、犯人やその周囲の人間たちに興味を持つ（……）。メグレは（……）証拠物件や指紋などは大して重要視しない（……）。メグレにとって〔真相解明の〕手がかりとなるのは、事件や事件関係者たちが残す日常生活の微妙な波立ちや、目に見えない雰囲気や、〔他人が〕気づかないほど些細な言葉や身ぶりである。だから、往々にして、メグレは犯人にある意味では共感をおぼえることもある（……）」（ジョルジュ・シムノン『メグレの途中下車』〈河出書房新社、榊原晃三訳、一九七六、訳者あとがき、二七〇頁〉。

まさにベラミーという人物の一面を的確に言いあてていると同時に、『刑事ベラミー』という映画の作風を簡潔に要約しているような文章である。

ベラミーも妻に向かって、ルレという人間に興味を持った、と言うシーンがあるが、それこそがルレの事件にベラミーが深く関わっていくきっかけになるのだ。そういえば、コナン・ドイルのシャーロック・ホームズ譚などとはちがい、本作ではベラミーの妻が、夫の相談役になったり告白の聞き手になったりして、家庭生活がていねいに描かれるところも、メグレ物からの着想かもしれない（妻の入浴シーンが艶っぽく描かれたり、ベラミーが妻と義弟との仲を疑ったりするディテールもある。もっとも彼女は、ホームズ譚におけるワトソン医師に近い

役どころだとも言えようが、しかしベラミーはメグレ同様、ホームズのような天才的な推理機械ではないし、彼の妻が彼よりも聡明さを発揮する場面もある)。

とはいえ、シムノンは当然ながら、性善説を掲げる「ヒューマンな」作家などではない。ときにその観察眼は読者をたじろがせるほど辛辣だ。たとえば、ある老婦人についての描写、「彼女は、かつては美人だったはずだが、その往年の美貌の名残りを少しでも引き立たせようと努力している類の女だった」(『ブーベ氏の埋葬』河出書房新社、長島良三訳、二〇一〇、二二頁)。あるいは、裁判所を戯画化した次の記述は、くだんの歌う弁護士をちらりと想わせるような、皮肉たっぷりのものだ――「〔法廷は〕サーカスに似ていた。それぞれが何とか自分に興味を引きつけようと、小さな芸を見せにやって来る」(『証人たち』河出書房新社、野口雄司訳、二〇〇八、一六二頁)。

また『ブーベ氏の埋葬』には、〈死体〉をめぐる秀逸なブラック・ユーモアが散見される。司法警察局から鑑識課に行くことが、大きなレストランの食堂から調理場へ行くことにたとえられたり、警察局にとって面倒なものである死体は、鑑識課にとっては活躍の機会をあたえてくれる「おいしいもの」だ、などと書かれたりする(一一八頁)。周知のように、ヒッチコックやシャブロルもしばしば、料理と殺人・死体をアナロジー(類推)でとらえた。むろん洒落っ気たっぷりの手つきで。

＊前述のように、シムノンのメグレ物やシャブロル映画の語りが、事件の核心を遠巻きにしながら〈遠心的〉に進行するのに対し、ホームズ譚やヒッチコック映画の語りは、あくまで事件の真相へと〈求心的〉に向かおうとする(後者では、いかにプロットが紆余曲折をたどろうと、その語りはつねに事件の「解決」を目指して進行する。ちなみに、英国の詩人・劇作家・批評家のT・S・エリオットは、「ホームズ譚の魅力の秘訣は、推理の力

ではなく、ドラマを作る力にある。しかもドラマの効果を一点に集中させる手際が絶妙なのだ」と言っている。むろん、ドラマの効果を一点に集中させるとは、求心的な作劇のことだ）。

もっとも、ホームズ譚『赤毛連盟』にも、まるで『刑事ベラミー』という映画のエッセンスを要約するような細部＝「ホームズ語録」がある――「（……）世にも不思議な、きわめて異常な事件は、大きな犯罪よりもむしろ小さな犯罪がらみのことが多く、ときにほんとうの犯罪が行われたかどうかわからない皮膜［曖昧さ］にひそんでいる場合もある」（『シャーロック・ホームズ傑作選』集英社文庫、中田耕治訳、五三頁）。

『刑事ベラミー』のシャブロルは、まさしく〈虚実皮膜〉、すなわち現実と非現実の微妙なはざまに見え隠れする「小さな犯罪（の幻影？）」を、きわめて巧妙にカメラに写し込んでみせたのだ（ただし以上に記したのは、シムノンやドイルの「小説」と、シャブロルの「映画」との厳密な比較ではない。そもそも小説と映画は原理的に比較不可能な、まったく形態の異なる表象メディアだからだ。この点に関しては、拙著『戦争の映画史』ＰＡＲＴⅡ・第五章を参照されたい）。

●ジョルジュ・シムノン原作の逸品――『帽子屋の幻影』（一九八二）

シャブロルは、シムノンが一九三七年に発表した『帽子屋の幻影』（秘田余四郎訳、一九五六、ハヤカワ・ポケット・ブックス）を映画化しているが、これがまた実に奇妙な犯罪スリラーの逸品だ（一九八二、日本未公開、以下ネタバレあり）。

地方の閉鎖的な小都市コンカルノー（原作ではラ・ロシェル）の名士・帽子屋のラベ（ミシェル・セロー）は、半身不随でノイローゼぎみの妻の介護に疲れ果て、衝動的に彼女を絞殺してしまう。ラベは以後、妻が生きているように見せかけるため、妻のマヌカンを乗せた車椅子を押して窓辺を歩いたり（ヒッチコック『サイコ』への

明らかな目くばせ)、家政婦に妻用の食事を用意させ、それをトイレに流したりする、いわば日常と非日常が地続きになったような日々を、機械のような正確さで反復している。だが、妻の誕生日に修道女学校時代の級友がやって来るのを知ったラベは、次々と老嬢たちを絞殺していく。

しかし冷徹な殺人者・ラベのキャラクターは、一筋縄ではいかない複雑さをみせる。善人を周到に装いながらも、新聞社に挑戦状のような殺人予告文を送りつけたり、ただ一人ラベの殺人を目撃した隣人・カシウダス(シャルル・アズナブール)に対しては、見くだしたような傲岸な態度をとり、賞金を狙っている彼を挑発する(臆病者のカシウダスは、ラベにとって自分の存在証明に不可欠な共犯者、ないしは分身であるかのように描かれるが、やがて病死してしまう)。また、ほとんどの場面でカメラがラベを焦点化する本作では、しばしば、彼はぶつぶつ独り言をいったり彼の内的独白がボイス・オーバーで画面に流れたりする(NVのかつての盟友、ゴダールやトリュフォーが好んで使った内的独白やナレーションを、かすかに連想させるディテール)。

そして、そんななか、彼はひどく沈着冷静に振る舞ったかと思えば、何かにとり憑かれたように強迫的な態度をみせたりする(また、シャブロルが描くブルジョワの一典型であるラベは、ラストまで食欲旺盛で、子羊の骨付き肉やエスカルゴを旨そうに食べる)。要するにラベのキャラクターは、ベラミー警視やエミール・ルレのそれ以上に、とらえどころのない振幅をみせるのだ。

また終盤、ラベは妻殺しの隠蔽とは無関係に、家政婦ルイーズと高級娼婦マチルド(オーロール・クレマン)を絞殺し、あっけなく逮捕されるが、これらの無動機(?)殺人を犯すラベにも、前述の蓮實氏の名言がぴたりと当てはまる。まさにシャブロルの面目躍如たる人物造形だ。ただし、あえて深読みすれば、自分の犯行の唯一の目撃者であり、共犯者/分身化しつつあったカシウダスが死に、過去の事件もすべて迷宮入りしてしまった以上、ラベは自分がすべての連続殺人の犯人であることを世間に証明するために、最後の二件の殺人(とりわけ美

貌のマチルド絞殺）に走ったのでは……、と推測することもできよう（目を見開いたままのマチルドの死体のそばで、ラベはいびきをかいて眠っているところを逮捕される！）。

いずれにせよ、ふつうの意味での謎解きの要素はゼロである『帽子屋の幻影』に「謎」があるとしたら、ラベとはいったいどんな人間なのかという、〈正解のない問い〉である（ラベのような奇妙な犯罪者、ないしは犯罪容疑者の登場するシャブロル作品を、ハリウッド古典期のスクリューボール〈変人〉・コメディにひっかけて、〈スクリューボール・スリラー〉と呼ぶこともできよう）。ちなみにシムノンは、フランスの郷土色豊かな地方を好んで小説の舞台にしたが、この点もまた、シャブロルがシムノンを偏愛した大きな理由ではないか。

■以上の論考は、「朝日新聞デジタル WEBRONZA」に三回にわたって掲載された記事（２０１２／０４／１９、同０４／２３、同０４／２４）を、大幅に改稿したものである。

補説　シャブロル秀作選（4）

●『オフェリア』（一九六一～六二、モノクロ、日本未公開）――奇想天外なシャブロル版『ハムレット』

「連想障害」あるいは「関係妄想」（……）は主観性の過多、世界を自分の必要に応じて組み替えること、自分という人間を過大評価することだ。（……）物事をそのように理解する行いが属している思考様式の極北には、打ち捨てられた寺院のごとく、精神病という伽藍がそびえているのである。――イアン・マキューアン『土曜日』

『オフェリア』は、処女作『美しきセルジュ』（一九五七～五八）から数えて八本めの初期シャブロル作品だが、興行的には惨敗し、ヌーヴェルヴァーグの盟友フランソワ・トリュフォーらからも酷評された曰くつきの作品だ。シャブロル自身が述懐しているように、『オフェリア』公開当時、彼はアンリ・アジエルという批評家から「はったり屋」と呼ばれ、トリュフォーからは「自己過信」と批判された（前掲フランソワ・ゲリフ『不完全さの醍醐味――クロード・シャブロルとの対話』、七一～七二頁）。しかしながら、こんにち虚心に『オフェリア』を見るならば、本作に対する当時の不評は的外れというほかはない。

なるほど『オフェリア』は、物語の構成もアンバランスで、結末もカタルシスを欠いている。状況設定や主人公の人物像もケレン味たっぷりで、しかも随所に風変わりな意匠を凝らしたディテールがちりばめられている。

そもそも本作のシャブロルは、名だたるシェイクスピア悲劇『ハムレット』を、パロディとさえ呼べぬほど大胆に換骨奪胎し、〝歪曲〟してしまったのだ。さらに、『ハムレット』の舞台である十七世紀のデンマークを、シャブロルは二十世紀のフランスの田舎（カンパーニュ）に置き換えただけでなく、このシェイクスピアの戯曲をシャブロル流〝異聞〟ないしは〝外伝〟として、自己流にリブート／再起動してしまったのだ。シェイクスピアを冒瀆している、と言われかねないほどグロテスクに、である。

だが、すでに再三のべたように、そうした一筋縄ではいかない奇天烈な筋の運び・人物像・細部こそが――『ハムレット』をデフォルメしようがしまいが――、シャブロル映画独特の魅力のひとつなのだ。たとえば同時期の作品でいえば、四人のパリジェンヌの日常生活の断片がまとまりを欠いたスケッチ風につづられる、あの『気のいい女たち』（一九五九～六〇）に、そうしたシャブロル的ケレンは顕著であった。

そして繰り返すまでもなく、〝本気〟を出したときのシャブロルの〈ケレン〉や〈奇想〉には、コケ脅しやあざとさとは無縁の、目を見張るようなインパクトがあるが、『オフェリア』もまさしく、シャブロルの〝本気〟がひりひり伝わってくる、気違いじみた怪傑作だ。

ところで、『オフェリア』がシャブロルのフィルモグラフィーにおいて重要なのは、何よりもまず、『二重の鍵』（一九五九）の系譜につらなるサイコ・スリラー、ないしは犯罪ミステリーだからである。

すでに論じたとおり、『二重の鍵』は、のっぺりとした無表情の怪優、アンドレ・ジョスランが偏執狂的なサイコパス／精神病者を演じる、シャブロルの長篇第三作めにして、初の犯罪スリラー映画／ジャンル映画であったが、『オフェリア』でもジョスランは、自分とハムレットを次第に同一化していく、精神を深く病んだブルジョワ青年を冷血動物のような不気味さで怪演している。事実シャブロル自身、この二本におけるジョスランはほ

とんど同一人物であり、どちらも神経症患者であり、妄想癖のある統合失調者であると述べている（前掲書、七三頁）。

したがって、フランスの田舎（カンパーニュ）／村におけるブルジョワの旧家を舞台にするサイコパス映画『オフェリア』は、『二重の鍵』を嚆矢（こうし）とする、すぐれてシャブロル的なスリラーだといえる（「私はパリで撮影するのが好きではない。（……）私は田舎の出身のように田舎を、その残酷さを、その秘密を愛している」というシャブロルの言葉を思い出そう。なお本作のロケ地は、イル・ド・フランスのイヴリーヌ県に属する町、ヴィルプルー）。ただし、『ハムレット』の創造的な換骨奪胎でもある『オフェリア』は、『二重の鍵』とは別個に論じられねばなるまい。

舞台は荒涼としたフランスの架空の村、エルヌレス／Erneles（『ハムレット』の舞台であるデンマークのエルシノア／Elseneur の一字欠けた不完全なアナグラム）。その村の旧家ルシュルフ家の一人息子、イヴァン（アンドレ・ジョスラン）は、父の死後、母クローディア（アリダ・ヴァリ）と叔父アドリアン（クロード・セルヴァル）の再婚に強いショックを受けて以来、空想の世界に引きこもっている。

やがてイヴァンは、『ハムレット』――父王を毒殺し母と再婚した悪辣な叔父に対する苦悩の王子の復讐譚――の世界に没入し、自分をハムレットだと思い込むようになる。そして、その偏執的な妄念をバネにして叔父に対する復讐を開始し、あまつさえ、幼なじみのリュシー（ジュリエット・メニュエル）をオフェリアと同一化するにいたる。

だが、『ハムレット』のデンマーク王とは異なり、叔父アドリアン――後述するように被害妄想にとらわれた神経症的な人物だが極悪人ではない――はイヴァンの父を殺してはいないし、リュシーはイヴァンに向かって、自分はオフェリアではなくリュシーだと終始きっぱりと言いつづけ、発狂して溺死することもない（オフェリ

アは金髪だが、リュシー／ジュリエット・メニエルは黒髪）。したがって『オフェリア』で描かれる〝悲劇〟は、もっぱらイヴァンの妄想によって引き起こされるのだ――。

というわけで、『オフェリア』はとりもなおさず、『ハムレット』をあくまでモチーフ（創作の動機）としたシャブロル映画なのだが、以下では、本作の作劇上のポイントと、いくつかの重要なディテールをやや詳しく見ていこう。

冒頭まもなく、村人たちは、イヴァンの精神がいちじるしく不安定になり、ほとんど狂人と化していると噂しているが、その噂どおり、彼はしょっちゅう夢遊病者のように村をさまよい歩いている。そして、イヴァンが彷徨する一連のシーンでは、しばしば彼の内的独白が、冷えびえとしたモノクロ画面――白と黒の微妙な階調（グラデーション）が素晴らしい――にかぶさる。そうした映画ならではの〈声の演出／一人称ナレーション〉が、表情をほとんど変えずに、何やら放心した様子で野原や林道や、あるいは砂漠のような広大な平地を歩きまわるイヴァンの異様な姿とあいまって、彼のいわば低体温の狂気を画面に注入してゆく（たとえば葉の落ちた背の高いポプラの樹が、草ぼうきのような姿で、白くくすんだ空を背景に等間隔にそびえている寒々とした光景などは、まるで幻想的な白昼夢のようだ）。

つまるところ、ジャン・ラビエのカメラが「客観的」にとらえた映像の連続であるはずの『オフェリア』の世界は、ともすれば、その全体がイヴァンの狂気／妄想／主観のフィルターごしに眺められたものに見えてくるのだ（むろんそこでは、しかじかの映像が主観／視点ショットであるか否かは問題ではない）。もっとも、そもそもカメラとは、〈主観〉を〈客観〉であるかのように示しうる光学機械だ。つまり、映画はカメラという機械によって、作中人物や語り手の夢や幻覚を、「客観的な映像」としてスクリーンに映し出すことが出来るのだ。

『オフェリア』では、イヴァンのさまよい歩く道に沿って積まれた堆肥を束ねる紐に吊るされた何羽ものカラスの死骸の映像が、冬枯れのポプラ並木同様、イヴァンの狂気が外界に投影されたかのような異様な印象を放つ。それはたとえば、ジョルジュ・フランジュの怪奇映画『顔のない眼』（一九六〇、傑作！）の屋外シーンや、マックス・エルンストらのシュルレアリスム絵画を想わせる幻想的なビジュアルだ。

そしてまた、映画の中盤でも〈鳥〉のモチーフは、イヴァンの叔父アドリアンの使用人の一人であり、リュシー／ジュリエット・メニエルの父であるアンドレ（ロベール・ビュルニエ）を死に追いやる、不吉なものとして描かれる（いうまでもなく、アンドレの役どころは、『ハムレット』におけるオフェリアの父であり国務大臣であり、ハムレットに誤って刺殺されるポローニアス）。

アンドレは娘のリュシーがイヴァンと関係していると思い込み、ある日、イヴァンを尾行する。アンドレは、イヴァンと彼の親友フランソワ（ジョルジュ・ベント、『ハムレット』のホレイショー役）が、野原や雑木林を歩きまわる様子を偵察すべく、一本の高い木にのぼる。木のてっぺん近くの枝にカケスの巣を見つけたアンドレは、それに手をのばした瞬間に心臓発作で息絶え、まっさかさまに転落し、下方のY字状に交差した枝に磔にされたような格好でぶらさがる。ホラーというより、やはり怪奇映画風味の、シャブロルお得意の死体映像だが、ともあれ、そこでの〈鳥＝カケス〉の巣は、アンドレの死を招く禍々しいものとして描かれるのだ。なおシャブロルは、「怪奇映画はすこぶる好きだが、ホラー映画というものがまったく性に合わない」と言っている（前掲書、一六一頁）。また、すでに述べたとおり、〈死体〉を――過度の残酷さを抜きとって――どう映像化するかにも、シャブロルはつねに腐心した）。

ちなみに、いま触れた、木の枝のカケスの巣を採ろうとした瞬間に突然死し転落し枝にぶらさがるアンドレの姿は、人体と獣・鳥・魚・植物・鉱物などを自在に組み合わせた怪物をおびただしく登場させた、「悦楽の園」

「聖アントニウスの誘惑」「最後の審判」等々を描いたフランドルの怪奇幻想画家、ヒエロニムス・ボス（一四五〇頃～一五一六）のデッサン、《枝の上の鳥の巣》を連想させる（ロッテルダムのボイマンス美術館所蔵、その図版は「世界美術全集6　ボス」小学館、一九七九、三〇頁に所載）。

ボスのデッサンでは、ほとんど葉をつけていない太い木の幹に、梟（ふくろう）に似た二匹の怪鳥が止まり、雛が顔をのぞかせている巣穴を守っており、周囲の空中では、例の鳥と魚の混種めいた気味の悪い生き物が飛びまわり、背景にはゆるやかな勾配をなす野原が淡い筆致で描かれている。したがって、直接鳥を映さない『オフェリア』のくだんの場面は、図柄の点ではボスのデッサンとは異なるが、その怪奇な雰囲気において、両者は通じ合っているように思われる（そうした雰囲気はむろん、前記ジョルジュ・フランジュの映画にも共通する）。

ちなみにボスは、背の低い裸木の幹の中央がくり抜かれた洞（ほら）状の空間に、ずんぐりした梟を配し、幹から伸び広がった数本の魚の骨のような枝に、尾長鳥の変種のような怪鳥を数羽止まらせた――しかもその背後の地面には二つの巨大な人間の耳が生えている――奇怪なデッサンも残している（《聞く森と見る野原》、西ベルリン国立美術館所蔵、図版は前掲「世界美術全集6　ボス」三九頁所載）。

なおシャブロルが、『ふくろうの叫び』（一九八七）という運命論的スリラーの傑作を撮っていることは、すでに述べたとおりだが、梟そのものは出てこないこの作品でも、タイトルに含まれる「梟」には、明らかにネガティブな意味が込められている。そもそも、ギリシャ神話では「知恵」の象徴とされる梟は、フランスでは「醜悪」のシンボルとされることもあり、フランス語のｈｉｂｏｕ（梟）には、「陰気な人」「人間嫌い」の意味もある。また中米神話では、梟は「地獄の神」、あるいは「死の神」「墓の番人」を象徴するという。

ところで周知のようにハムレットは、旧知の旅回りの役者たちに宮廷内で、叔父王による父王殺しと母の不義

を間接的に表現する芝居、すなわち劇中劇を上演させ、叔父がその芝居を見て示す反応によって、叔父が犯した悪事の確証をつかもうとする。ハムレットはいわば、劇の上演という罠を叔父に仕掛けたのだが、ひとまず首尾は上々で、芝居を見た叔父は血相変えて広間から立ち去る。

『オフェリア』においても、『ハムレット』の劇中劇にあたる場面はあるが、シャブロルは驚くべきことに、その芝居をルシュルフ邸の大広間で上映されるサイレント映画に改変(リメイク)してしまったのだ！　もっとも、『ハムレット』でも劇中劇の最初の部分は黙劇として演じられるのだが、しかしそれにしても、黙劇をサイレント映画という映画内映画にしてしまったシャブロルの着想は、なんともユニークである（村の映画館にかかったローレンス・オリヴィエ監督・主演の『ハムレット』（一九四八）の広告看板を見て、イヴァンが自分はハムレットだという妄想をいっそう強め、くだんの映画撮影を思いつくといった展開も、いかにも初期ヌーヴェルヴァーグ的で興味深い（初期ヌーヴェルヴァーグの監督たちはしばしば、自作の中に過去の映画を引用したり、それへの目くばせを挿入したが、たとえばジャン＝リュック・ゴダールの『勝手にしやがれ』（一九五九）では、チンピラのジャン＝ポール・ベルモンドが、ハンフリー・ボガート主演のB級ギャング映画『殴られる男』（マーク・ロブスン監督、一九五六）を上映中の映画館のショーウィンドーに飾られたスチール写真を見つめ、ボガートの煙草のすい方を真似た）。

また面白いのは、くだんの短編サイレント映画の監督と弁士をつとめるのがイヴァンであり、出演者が彼の親友のフランソワや彼の知り合いの酒場女（リリアーヌ・ダヴィッド）や墓掘人（サッシャ・ブリケ）である点だ。そして、その映画を見たイヴァンの叔父アドリアンは、『ハムレット』の劇中劇を見た叔父王同様、ひどく動揺し、もともとノイローゼぎみだった彼は、その日以来、いよいよ神経をすり減らし不安をつのらせてゆき、ついには服毒自殺してしまう。また、映画を見たイヴァンの母もひどく動転し取り乱し、イヴァンに向かって、おま

えは醜悪な怪物だと言い放つ……。

だが、憂うつ症、陽気、優柔不断、勇敢さといったさまざまな気質が混在してはいるが、根は好青年であるハムレットとはちがい、喜怒哀楽の感情がほとんど退化している異常者イヴァンは、あくまで自分の空想の固い殻に閉じこもったままで、けっして動揺を見せない。そして、妄想と現実を区別できぬまま、しかし偏執狂特有の執拗さ、周到さで「復讐」の計画を実行に移してゆく（もちろん、骨の髄まで狂っているイヴァンには、ハムレットのように佯狂（ようきょう）――狂人のふりをすること――の必要などない）。

もっとも、そんな狂ったイヴァンにフランソワという忠実な親友がいたり、酒場女や墓掘人が二つ返事でイヴァンの映画製作に参加したり、はたまたリュシー／ジュリエット・メニエルが自分はオフェリアではない、とイヴァンにくり返しながらも、次第にイヴァンと相思相愛の仲になるなど、『オフェリア』の展開は『ハムレット』のそれとはまったく異なるばかりか、いわゆる「リアリズム／本当らしさ」からも大きく逸脱している。こうした不条理劇すれすれのプロットや人物造形も、冒頭で触れた本作への不評の一因となったのかもしれない。しかしながら私には、そうしたシャブロル的ケレンあるいは破天荒さも、『オフェリア』という怪傑作の魅力のひとつであると思われる。

ケレンといえば、悪党ではない叔父アドリアン／クロード・セルヴァルの人物像も、相当にねじくれている。アドリアンは前述のようにノイローゼぎみの人物で、彼に取り憑いている被害妄想は、労働者たちがストライキを打ち、まもなく大地主／ブルジョワである自分を殺しにやって来る、というものだ。

そして、彼が軍隊出身の何人もの男たちを雇い、私兵として大邸宅の周囲を厳重に警戒させている、という設定もふるっているが、銃で武装したその私兵集団のボス、スパルコス（ジャン＝ルイ・モリ）が、これまたいか

にもシャブロル的スクリューボール／変人で、映画に妙味を添えている。スパルコスは、雇い主のアドリアンを内心では軽蔑していて、あまり職務熱心ではなく、「金持ちはいつも自分たちが富を奪われ殺されるのではないかと戦々恐々だ」、「労働者は労働者でカネ欲しさのためにストライキをやる」といった、ブルジョワと労働者の双方を揶揄する皮肉っぽい――人間性悪説めいた――セリフを口にする（スパルコスに扮するジャン＝ルイ・モリは、『気のいい女たち』でもベルナデット・ラフォンとクロチルド・ジョアノーに言い寄る変人二人組の片割れに扮した）。

さらにまた、リュシーの家に行くため変装して雑木林や草地を駆けぬけるイヴァンを、くだんの私兵集団が不審者と勘違いして追いまわすが結局は取り逃がす、といったスラップスティック（ドタバタ喜劇）的シーンも出色だ（鳥打ち帽とスカーフで別人を装うイヴァンのいでたちは、むろん、シャブロル的〈変装〉のモチーフの表れだ）。なお、いつもタガが外れたようにヘラヘラしている白痴の私兵に扮するのは、ヌーヴェルヴァーグの名脇役ラズロ・サボで、これも遊び心に満ちた配役だ。

リュシーに扮する、少々きつい目鼻だちのジュリエット・メニエルはといえば、『肉屋』や『不貞の女』のステファーヌ・オードランのような、ほとんど感情を表に出さない「クール」な演技に徹している（『いとこ同志』におけるフロランス役の彼女も同様だったが）。

繰り返せば、こうした役者たちの、いわば弱音器（ミュート）をかけられたようなミニマルな演技は、すぐれてシャブロル的なものだが、その一方で彼は、スパルコス役のジャン＝ルイ・モリや白痴の私兵ラズロ・サボが見せる、アクセントの強い芝居を好んだこともすでに述べたとおりだ。

イヴァン役のアンドレ・ジョスランも前述のごとく、ほとんどの場面で仮面のような無表情のまま抑揚を欠いた喋り方をするが、何度か狂躁的なハイテンションの演技を見せる。たとえば、リュシーと二人で鏡に向かって、

『ハムレット』の登場人物やさまざまな歴史上の人物の真似をしてふざける場面のイヴァン／ジョスランが、ひどく感情を高ぶらせる演技をする。そして、その場面の〈鏡〉はむろん、それに自分の姿を映す人物のアイデンティティが複数の架空の人間のイメージとして拡散、ないしは増殖してゆくかのような、仮装・変身のモチーフに関わるシャブロル好みの小道具にほかならない。

また終盤、不安にかられて次第に自分を見失ってゆく叔父アドリアンが、死の直前に向きあう〈鏡〉もまがまがしい。憔悴（しょうすい）しきった様子のアドリアンは、鏡に映った自分を見知らぬ他人のように見つめ、イヴァンの狂気がわたしに感染した、などと苦しげにつぶやくのだ。

また本作でも、食事のシーンが入念に撮られる。しかしそれは、短編『ラ・ミュエット』の両親と息子が食卓を囲む場面同様、食欲旺盛なブルジョワ的美食のイメージからはほど遠いシーンだ。そこでは、ルシュルフ家の面々が、陰うつな雰囲気のなかで居心地悪そうに料理を口に運ぶのである。そしてその場面を、いわば家族全員が食欲不振に陥ったかのような雰囲気にしているのは、ひとえにイヴァンが叔父や母にねちねちと嫌味を言い続けるからなのだが……。

だがそれにしても、おぞましい精神病者イヴァンを前にすると、常日ごろは自分を「正常」だと思いこんでいるわれわれも、われわれ自身の精神や知覚が危ういバランスの上にのっかった〝砂上の楼閣〟にすぎないと感じざるをえない（とくに気色の悪い夢から覚めたときなど）。そしてそうした思いは、エピグラフ／銘句にもその一節を掲げたイアン・マキューアンの傑作小説、『土曜日』（二〇〇五、英）における次のような記述を読むと、いっそう切実なものとなる――「［脳が］人間の内部に思考というシネマを作り、視覚と聴覚と触覚を総合して現在の瞬間という鮮烈な幻想を生み出し、その中心にはもうひとつの華麗な幻想である自我というものが幽霊の

ごとくに漂っているという不思議さ」（イアン・マキューアン『土曜日』、小山太一訳、新潮社、二〇〇七、三〇九頁）。

●『アリスまたは最後の家出』（一九七六、カラー）――シルビア・クリステル主演の〝ミステリーツアー〟

ソフトコア・ポルノ『エマニュエル夫人』（一九七四、ジュスト・ジャカン）で一躍人気女優となったシルビア・クリステル（一九五二～二〇一二）主演の、シャブロル唯一の注目すべき怪奇幻想譚である。

美しい人妻のアリス（シルビア・クリステル）は、身勝手で俗物の夫（ベルナール・ルースレ）に耐えられなくなり、暴風雨の夜に車で家出する。走行中、何かに衝突したアリスの車のフロント・ガラスはひび割れ、穴があいてしまう。車を降りたアリスは、あたかも彼女を迎えるかのように鉄格子の門が開いている大邸宅の前に立っていた。

アリスが邸の中に入ると、上品な老紳士ヴェルジエンヌ（シャルル・ヴァネル）と執事コラ（ジャン・カルメ）が、アリスが来るのを待っていたといわんばかりに彼女を歓迎し、何くれとなく丁重にもてなす。だが翌朝、アリスが目覚めると、邸の中には人っ子一人いなかった。しかも彼女の車のフロント・ガラスは傷ひとつない状態に修復されていた……。このあたりから、作中には謎めいた空気が色濃く漂いはじめるが、以後ドライブを続けるアリスは、森の中やガソリン・スタンドで風変わりな男女や少年少女に出会い、謎をかけ合うような奇妙な会話を交わす（アリスは自分の置かれた状況がのみ込めぬまま、出口のない迷路のような時空をさまようことになる）。

そしてやがて、大きな円を一周し終えたようにヴェルジエンヌ邸に戻り着いたアリスは、例の老紳士に、「こ

れですべての試練は終わった」と告げられるが、そのあと観客を待ち受けているのは、あっと驚くようなラストである……。

こんなふうにシャブロルは、複雑な謎解きの仕掛けや、恐ろしげなホラー的要素をいっさい抜きに、不可解感や幻想性――平たくいえば〈何かひどく変な感じ〉――を描き出してゆく。抑制の利いた、しかし息づまるようなサスペンス演出によって、である（やはり絶好調時のシャブロルは凄い、とあらためて思わされる）。

要するに本作のシャブロルは、不可解さを、解かれるべき謎として〈説明〉するのではなく、不可解さそのものとして、ひたすら〈描写〉するのだ。

たとえば、シャブロルならではの車のなめらかな快走が、運転席のアリスの視点から、画面奥への前進移動として撮られる。そして、それはしばしば、『肉屋』の車の走行シーン同様、シャブロルが敬愛する前記フリッツ・ラングの『怪人マブゼ博士』のように、速やかに背後に飛び去る木々の梢をフロント・ガラスごしに写す。場面転換の役割をも果たす、そのスムーズなトラヴェリング（移動撮影）によって、アリスのたどる〝ミステリーツアー〟の不可思議さがいっそう増幅される（「ミステリーツアー」は一般的には、行き先を伏せたパック旅行のこと。なお『アリス〜』のオープニング・クレジットには、とりもなおさず、「フリッツ・ラングに捧ぐ」というテロップが挿入されるが、本作の展開のゆるやかさは、ラング作品の歯切れのいいスピードとは対照的だ）。

本作は中盤以降、反＝パズル（謎解き）的な性格を、さらにいっそう強めてゆく。――〝ミステリーツアー〟を余儀なくされたアリスは、当初はいわば素人探偵となって、ヴェルジエンヌその他の人物に、自分の置かれた不可解な状況についてあれこれ質問する。だが、彼らははっきりしたことを何も言わずに、あまつさえ「何も聞

くな、それがこの〝ゲーム〟の規則だ」とか、「理解しようとするな、ただ受け入れろ」とか、はたまた「正解がないのだから質問は無用だ」などと言ったりするのだ。

そして興味深いのは、やがてアリス自身が、ヴェルジェンヌらの言葉に忠実に、その〝ゲーム〟の規則を完全に受け入れ、目下の状況に身をまかせるようになる点だ。じっさい、ある人物はアリスにこう言う――「あなたはこのゲームのコツをつかんだ最高のプレイヤーだ。他の者ならこういう場合、叫んだり嘆いたりするだろう」、と。見逃せないのは、このセリフがまた、シャブロルがアリス役のシルビア・クリステルに課した演技についてのセオリー／持論とも読める点だ。クリステルは、全編をつうじて喜怒哀楽をほとんど顔に出さない抑えた演技に徹しているのだから（繰り返すまでもなく、そうした役者の「クールな」演技は、シャブロルの傑作群のほとんどに見てとれる）。

視覚的アイデアとしてユニークなのは、森をさまよった果てにアリスが足を踏み入れる屋敷内にしつらえられた、大きな曲面状の壁鏡のバロック的なデザインと、その鏡面を使って画面を軟体動物のようにグニャグニャ変形させる特殊効果撮影である。シャブロルによれば、その特撮は軟らかい材質の鏡を通して行なわれた――後ろ側から凸凹をつけたその鏡ごしにカメラを回してグニャグニャと歪む映像を撮った――のだという。前述のように『二重の鍵』（一九五九）、『ジャガーの眼』（一九六五）、『スーパータイガー／黄金作戦』（一九六六）などにも顕著な、シャブロルのバロック美学全開の場面だ。

さらに、屋敷の別の部屋の金メッキで縁どられた方形の鏡をのぞきこんだアリスが、なぜ自分はここにいるのか、ここにいる自分は誰なのか、と自分の鏡像に問いかけるような顔をして、その鏡を手で触れてゆく場面がある。その〈鏡〉は、『二重の鍵』や『ジャガーの眼』について前述したような、自己イメージないしはアイデン

ティティの揺らぎ、というモチーフにかかわる反射（リフレクション）＝反映＝反省装置にほかなるまい。

ネタバレになるが、じつはアリスの体験する〝ミステリーツアー〟は、ある種の臨死体験とも呼べよう、死の直前に訪れる束の間の幻覚だったのである。そして、道路に放置されたように停車した車の、ひび割れ穴のあいたフロント・ガラスごしに目を見開いたまま身動きしないアリスの姿をカメラがとらえる瞬間、われわれはタイトルに含まれる「最後の家出」の意味を理解し、鈍いショックを受けるのだ――。

●ブルジョワ名家に流れる〝汚れた血〟のドラマ――『悪の華』（二〇〇三）

遺伝子は方針決定者であり、脳は実施者である。（……）［しかし］脳は遺伝子の独裁に叛（そむ）く力さえそなえている。

――リチャード・ドーキンス『利己的な遺伝子』

［スワンにとって］長年社交界のぜいたくな暮らしに慣れてしまったことは、彼にこれらのものへの軽蔑を植えつけると同時にそれを必要にもしていたので、どんな質素な家屋も、豪壮な王侯の住居とまったく同列だと思いながら、あまりにも王侯の住居に慣れた彼の感覚は、見すぼらしい家に入るとある不快感を覚えた（……）。

――マルセル・プルースト『失われた時を求めて』2
〈第一編「スワン家のほうへ」Ⅱ〉

シャブロルは、一九四〇年から四四年までのナチス・ドイツによる占領下のフランスに、強い関心を持ちつづけた。そのことは、シャブロルが、この時代を舞台背景にした六本の映画を撮っていることからも明らかだ。すなわち、『境界線』（一九六六）、『他人の血』（一九八四）、『主婦マリーのしたこと』（一九八八）、『ヴィシーの眼』（一九九三）、そして以下に論じる『悪の華』（二〇〇三）である（『ヴィシーの眼』は、占領期のヴィシー政権下で撮られたプロパガンダ・ニュースを再構成した変則的なドキュメンタリー）。そして六本中、演出および作劇面でシャブロルの本領がもっとも鮮やかに発揮されているのが、『悪の華』（二〇〇三）である。

占領期のヴィシー政権下で起きた忌わしい事件を封印したまま、四代にわたって栄えるブルジョワ名家をめぐるサスペンス映画だが、当時のフランスでは、ドイツ軍が常駐し、ゲシュタポ（ナチスの国家秘密警察）が暗躍し、その手先となった対独協力者（コラボ）がユダヤ人狩りをおこなった。いっぽう、対独レジスタンスが次第に活動を活発化させ、彼らのゲリラ活動やテロ、それに対するドイツ側の報復（処刑など）が多発し、また国民生活も困窮と治安悪化に見舞われた。

したがってこの時期のフランスは、誤解をおそれずに言えば、〝シャブロル好み〟の時代だった。つまり、ドイツ占領下のフランスは、犯罪映画がいわば糧（かて）とする裏切り・密告・暗殺が頻発した時代、いってみれば「悪」のはびこる時代であったのだ（これはむろんシャブロルが、ナチスや対独協力者（コラボ）やヴィシー政権にシンパシーを抱いていた、ということでは毛頭ない。シャブロルの描いたものと彼自身をとり違えてはならない）。

さて『悪の華』では、ドイツ占領末期に起こったある殺人事件が、冒頭で移動撮影による謎めいた映像として示されるが、ラスト近く、その「封印された過去」は物語の現在（二〇〇二）のただなかに、おぞましい姿で〝再来〟する。つまりそれは、かつての災厄を宿命的に反復するかのように、現在に再帰するのだ。以下、本作の〝過去に呪縛された現在の物語〟について、やや詳しく見ていこう。

市会議員のアンヌ・シャルパン＝ヴァスール（ナタリー・バイ）は、フランス南西部の港町ボルドーの富裕なブルジョワ、ヴァスール家の当主ジェラール（ベルナール・ル・コック）の夫人。彼女は市長選に立候補し、選挙活動に余念のない日々を送っている（いうまでもなく、こうした地方都市のブルジョワ名家の女性議員という人物設定も、きわめてシャブロル的）。

アンヌが選挙活動をおこなう中、彼女とその一族を誹謗中傷する怪文書が出まわるが、シャブロルはこの怪文書を、作中でじつにうまく使っている。つまり、くだんの中傷ビラの出現によって観客は、送り主は誰なのか、というサスペンスとともに、それ以後に展開されるだろう物語の不穏なゆくえを予感するのだ。そしてまた、本作の少なからず錯綜した人物関係のあらましを、アンヌと彼女の選挙参謀マチュー（トマ・シャブロル）が読み上げるビラの内容によって、人物相関図を見せられるようなクリアさで、頭の中にインプットされるのである。

怪文書にはこう書かれていた――アンヌの母方の祖父ピエール・シャルパンが、第二次大戦中に対独協力者だったが、彼は占領末期の一九四四年、実の娘でありアンヌの母の妹であるミシュリーヌ・シャルパン／リーヌおばさん（シュザンヌ・フロン）に殺害された疑いがある、と。さらに、アンヌの一族を、ブルジョワの名家同士（シャルパン家とヴァスール家）の結婚によって政界進出を図る、「退廃した一族」だと中傷していた。

怪文書にはさらに、一九八一年、アンヌの元夫ジャン＝ピエール・ヴァスールと、彼の兄弟ジェラールの当時の妻ナタリーは、謎の自動車事故により死亡し、未亡人となったアンヌは、妻を亡くしたジェラールと再婚した

ことなども書かれていた（中傷の部分はともかく、人物関係や彼・彼女らにかかわる出来事は、そこに記されたとおりだ）。

いまひとつ、その場面でシャブロル演出が光るのは、怪文書がばらまかれたことを知ったアンヌ／ナタリー・バイが、そのことをほとんど気にかけぬ風に振る舞う点だ。そこでは、少々のことには動じないアンヌの気丈さ、冷徹さが印象づけられると同時に、役者に過剰なリアクションの芝居をさせない、シャブロル一流のスマートな演技設計が見てとれる。

そして、リーヌおばさん／シュザンヌ・フロンとならんで、『悪の華』のキーパーソンの一人が、アンヌの夫、ジェラール／ベルナール・ル・コックだ。政治には無関心で、妻の選挙活動も心よく思っていないジェラールは、外面（そとづら）がよく商売熱心で、薬局を営むかたわら、違法の医薬品研究所も経営している。しかも無類の女たらしで、隠れ家代わりに研究所を使い、若い娘との束の間の情事を楽しむジェラールは、シャブロル作品ではおなじみの「堕落したブルジョワ」である。

本作の次に撮られた『石の微笑』でも、社交的で人当たりはいいが悪賢いブルジョワを絶妙に演じていたベルナール・ル・コックは、本作でも舌先三寸で腹黒いブルジョワを、まさに〝はまり役〟という感じで演じている（悪党という点では、『悪の華』におけるル・コックの人物造形のほうが、『石の微笑』のそれよりも徹底されている）。

いきおい、怪文書の送り主はジェラールではないか、と観客が薄々気づき始めるころ、ジェラールの息子――アンヌの義理の息子――であるフランソワ（ブノワ・マジメル）が、怪文書事件の犯人は自分の父親であると目ぼしをつける。ただし典型的なシャブロル作品である本作では、怪文書事件は、謎解きや犯人探しとしては描か

れずに、あくまで後景に見え隠れするだけだ。前景化されるのは、アンヌの選挙活動や、フランソワと彼の義理の妹――アンヌの連れ子――ミシェル（メラニー・ドゥーテ）との恋愛、ふたりがリーヌおばさんとピラ砂丘の別荘で休暇をすごす場面、ジェラールが若い女性を口説く場面、そして、例によって例のごとく、ヴァスール家の食卓を飾る、「ヤツメウナギのポロネギ合え」やボルドーの高級ワインであるシャトー・オ＝ブリオン、あるいはピラでフランソワらが食べる生牡蠣（なまがき）を、ていねいに写してゆくシーンなどである。

そんなジェラールは、ラスト近くの市長選当日の夜、あっけない最期をとげる。酒に酔った彼は、実の姪であるミシェルを力づくで犯そうとして、逆に彼女にランプで殴殺されるのだ（殴打されたジェラールが床に倒れこみ即死する瞬間は、電光石火の素早いカット割りで描かれる）。ゆるやかな迂回のはてにドラマが急展開する、いかにもシャブロル的な作劇だ。

つづく場面でミシェルは、リーヌおばさんの手を借りてジェラールの死体を二階の寝室に運びこむが、シャブロルはそのくだりを、ジェラールの死の場面とは対照的に、たっぷりと時間をかけて描く。そして、その死体運びの舞台となるのが、当然ながら、〈階段〉というヒッチコック的空間だが、そこにも、敬愛するハリウッドの先達（せんだつ）へのシャブロルのオマージュが読みとれる。

また可笑しいのは、二人がジェラールの死体を二階へと引き上げようと四苦八苦する場面で、死体が階段をずり落ちそうになるところだ。これまた、ヒッチコックのブラック・ユーモアを連想させるディテールである（余裕しゃくしゃくの、それでいてサスペンスを途切らせない見事な演出）。

そして、この大詰めの場面で、リーヌおばさんはミシェルに、ジェラールを殺したのは自分ということにしようと言い、さらに決定的な言葉を口にする。すなわち、第二次大戦中、レジスタンスに加わった兄をゲシュタポ

に密告し、死に追いやった対独協力者の父を殺したのは自分だ、とミシェルに打ち明け、これで六〇年ぶりにようやく罪を償い自由になれた、と言うのである。『悪の華』というフィルムの中に重層する時間の厚みを、見る者が強く実感できる名場面だ（フランソワ／ブノワ・マジメルは、電話でリーヌおばさんから事の次第を聞き、現場に駆けつける）。

このように、観客はこのシーンを見て初めて、謎めいた移動撮影に始まる冒頭シーンで描かれた事件の真相を知るのである。――開巻、カメラはシャブロル十八番のゆるやかな前進移動で、シャルパン家の豪邸に接近する。オーバーラップされる画面に、「悪の華／LA FLEUR DU MAL」というタイトルが浮かび上がると、カメラは邸内に侵入し、曲線状の階段をゆっくりとカーブして二階に上っていき、探査機のように蛇行したのち、部屋の中でうずくまっている若い娘をとらえる。ついで画面には、二階の別の部屋で、床に倒れている男がうつるが、そこで示されるショッキングな過去は、まさしく占領末期／一九四四年の、若きリーヌが父ピエール・シャルパンを殺害した事件だったのだ（そこでもシャブロルは、ピエール・シャルパンの〈死体〉を、右のこめかみからは血が流れ、ベッドのシーツをつかんだ右手には血が付着しているという風に、入念に描写し、みずからの作家的署名を被写体に印す）。

ちなみにこのオープニング・シーンに流れるのは、ダミアの歌う名曲「想い出（UN SOUVENIR）〈一九四二年リリース〉」だが、甘美でメランコリックなこのシャンソンに導かれるように、えんえん移動していくカメラが最後に行き着くのが、過去の血なまぐさい殺人事件（想い出！）だというのは、シャブロルらしい皮肉たっぷりの展開である。

だが、シャブロルは周到にも、ドラマにもう一ひねりを加え、映画を締めくくる。――市長の座を獲得したアンヌら一行が、当選を祝うために家に帰ってくる。二階の寝室にはジェラールの死体が放置されているが、リーヌおばさんもミシェルもフランソワも、何事もなかったように応対する……。ブルジョワ一族の呪われた〝遺伝的宿命〟が咲かせた〝悪の華〟であるかのような男の死体と、みごと市長に当選して凱旋した彼の妻が、同じ屋根の下で今まさに対面せんとしているという、おぞましくもシニカルな結末だ。そしてこうした、奇妙な宙吊り感とともに鈍いショックがしばらく尾を引くような終幕は、むろんシャブロルの傑作群に共通するものである（通常のミステリー映画とは違い、謎の結び目が自らゆるやかにほどけていくといった展開も、いかにも〝シャブロレスク〟）。

さて、このようにして『悪の華』でも、それぞれの主要人物をめぐる物語が、最初は互いに独立し別々に展開するかに思われるが、映画が進行するにつれ、それらはいつのまにか互いに交わり、絡みあい、大詰めでドラマチックな一点へと収斂（しゅうれん）していく。その点でも本作は、『石の微笑』ほどの緊密な構成と強度のサスペンスには欠けるものの、〈遠心→求心〉という作劇がみごとな効果を上げている、すぐれてシャブロル的な映画である（なお、本作と同名だが内容的には直接関係のない、フランスの詩人シャルル・ボードレール（一八二一～一八六七）の詩集「悪の華」は、「花／華」が複数形で、Les Fleurs du mal とつづられる）。

〈付記3――注にかえて〉

＊選挙活動中のアンヌが、参謀のマチューを引き連れ、郊外の低所得者向けの公営集合住宅（ＨＬＭ）を訪れる場面も印象的だ。ブルジョワの社会的エリートで我（エゴ）の強い野心家の市会議員、アンヌが如才なく振る舞う様子や、

彼女がふと本音を漏らす瞬間を、シャブロルはさりげなく、しかし鋭く撮りおさえる。

あまり気乗りせぬままＨＬＭを訪れたアンヌは、愛想を振りまいたり、神妙な面持ちになったりして、住民らのさまざまな要望を聞いてまわるが、その合間に彼女は、マチューに向かってちょっと眉をひそめ、貧しい家の犬ほど意地が悪いと小声で言ったりする。つまりアンヌは、もっぱら選挙対策のためにＨＬＭに行ったのであり、じつはそこの住民のことなど少しも気にかけておらず、住民は彼女にとって単なる操作の対象でしかないのだが、くだんのセリフをさらりとアンヌ／ナタリー・バイに言わせる演出なども、並の監督にはけっして真似できない芸当である。

そして言うまでもなく、このＨＬＭのシークエンスでも、シャブロルお得意の〈地方色〉の描写が冴えている（ブルジョワとは対照的な、ボルドー郊外に暮らす庶民のつましい姿が、セミ・ドキュメンタリー風にリアルに描かれる）。さらに本作でも、車の走行がシャブロル映画独特のスムーズな運動感とともに映像化されるが、もとより本作全編を特徴づけるのは、ゼロ年代シャブロル作品でいよいよ洗練の度を増した、空間をなめるように移動するカメラや、時間経過の省略をオーバーラップなどで流麗に示す描法だ。

＊アメリカに三年間滞在していたフランソワは、ミシェル同様、自分もその一員であるブルジョワ一族（ヴァスール家＋シャルパン家）の環境になじむことが出来ない、新世代／第四世代の若者だ。過去の歴史のしがらみからは最も自由な、一九九三年に発足した欧州連合（ＥＵ）の世代に属する青年である（それでいえば、対独協力者（コラボ）のピエール・シャルパンらは第一世代、リーヌおばさんはシャブロル自身と同じく、ドイツ占領期を知る第二世代、五〇代のアンヌやジェラールは第三世代）。

したがって、フランソワとミシェルは――いわば歴史の生き証人である、心優しく健気なリーヌおばさんとと

もに――、まっとうなブルジョワであり、観客がもっとも感情移入しやすい人物だ。が、にもかかわらず、フランソワとミシェルの関係には、ヴァスール家とシャルパン家の婚姻による〝遺伝的宿命〟が影を落としている。なぜなら、フランソワとミシェルは、いとこ同士で義兄妹でありながら恋人同士だが、作中で示唆されるように、二人は腹違いの兄妹かもしれず、ゆえに二人の関係は――じつはリーヌおばさんと恋仲であった兄（ピエール・シャルパンの息子）の関係同様――、近親相姦の可能性があるのだ……。

そしてまた、もとより彼、彼女らは、前述のようにブルジョワの一員であり、快適で何不自由のない恵まれた生活環境に保護されつつ、ブルジョワの慣習のある部分に反発し、違和感を抱いているわけだ。ちょうど、自分もその一員であるブルジョワが嫌いだ、と語ったシャブロル自身と同じく……。

＊本作の屋内造形で印象深いのは、広壮なヴァスール邸の一角にしつらえられた、小さな植物園といった趣の温室風の部屋だ。羊歯やシュロなどの観葉植物が栽培されているその洗練された一室は、大きな造りの窓ガラスから乳白色にかすんだ自然光が差しこむ、内と外の境界のような開放的な空間で、いうまでもなく、シャブロルが好んで登場させるブルジョワのステータス・シンボルでもある。

ちなみに、温室の登場する古典的ハリウッド映画の傑作に、シャブロル、トリュフォー、ゴダールらヌーヴェル・ヴァーグの監督たちが、ヒッチコックとともに〝神のように崇めた〟ハワード・ホークス監督のハードボイルド作品、『三つ数えろ』（一九四六）がある（原作小説はレイモンド・チャンドラー「大いなる眠り」）。冒頭まもなく私立探偵フィリップ・マーロウ（ハンフリー・ボガート）が訪れる、依頼主の百万長者スターンウッドの豪邸の応接間が、密林のミニチュアのように設計された温室なのだが、ガラス張りの壁やドアや天井に囲まれた

暑気のこもったその部屋は、蘭などの熱帯植物が強烈な生命力を誇示するように生い茂っていて、異様な雰囲気である。

そして、車椅子に乗った老スターンウッドは、ひどく衰弱していて、マーロウが汗だくになるほどの温室の暑気の中でしか生命を維持できない（彼はまったく汗をかいていない）という設定が、なんとも不気味で、しかも彼の二人の娘が、ヴィヴィアン（ローレン・バコール）、カーメン（マーサ・ヴィッカーズ）という超美人なので、われわれはこれからどんな物語が始まるのかという期待で、画面から目が離せなくなる……。

ひょっとすると『悪の華』のシャブロルは、『三つ数えろ』に想を得て――あるいはこのホークス作品を無意識のうちに想起して――、ヴァスール家の一角に温室風の居間をしつらえたのではないか。両作品を見くらべると、そんなふうに想像したくもなる（シャブロル作品における温室風の居間は瀟洒（しょうしゃ）で、ホークス作品の応接間のようなバロック的な奇怪さとは対照的だが）。

★本稿を執筆するにあたり、橋本順一さんから貴重な助言をいただいた。記して感謝したい。そして、あまり（ほとんど?）勉強しなくなった学生さん相手に、いやそもそも、グローバル化などという意味不明のかけ声は響いてくるけれど、何となく活力を失ってしまったように思われる大学という環境の中で、長いあいだ全力投球で質の高い授業をされてこられたことに、敬意を表します。ご苦労様でした。また本塾アートセンターに黒沢清監督を招いての上映会＋シンポジウム〈二〇〇〇年〉など、橋本さんとさまざまな映画関連の企画を打ったり、三田の映画講義を〝禅譲〟してもらったり、今はなき高田馬場のＡＣＴミニシアターのオールナイトに行ったり、はたまた日吉のコートで掟破りの（笑）テニスを何度もやったりしたことが、懐かしく思い出されます（あのころはお互い若くて、少々危なっかしかったですね）。まったくもって、光陰、矢の如（ごと）し。歳月、人を待たず……。

マーク・トウェインの傑作旅行記、『赤毛布外遊記』の次の一節も、ゆくりなくも思い出されます。「ああ、寂しさよ、聖なる人［ここでは大学と読み換えましょう］が汝の顔に認めたりし色香は、今いずこにありや？」（『青春の夢いまいづこ』というのは、小津安二郎のサイレント映画のタイトルでしたが）……。

ともあれ、私にとって慶應では本音で語り合える数少ない友人の一人であった橋本さん、これからもどうぞよろしくお付き合いください（たまにはメールください）。