

Title	ソウ=ホワイト事件から遠く離れて：クロード・シャブロル『引き裂かれた女』をめぐって<フランス映画の楽しみ(4)>
Sub Title	A propos de La Fille coupée en deux : Le plaisir du cinéma français 4
Author	藤崎, 康(Fujisaki, Kou)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2012
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.54 (2012. 3) ,p.103(54)- 156(1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20120330-0156

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.

ソウ・ホワイト事件から遠く離れて

——クロード・シャブロール『引き裂かれた女』をめぐって

〈フランス映画の楽しみ4〉

藤 崎 康

1

シャブロール最晩年の逸品、『引き裂かれた女』（二〇〇七）は、一九〇六年にアメリカで実際に起きた情痴犯罪、「ソウ・ホワイト事件」に想を得ている。「ソウ・ホワイト事件」、別名「スタンフォード・ホワイト殺害事件」のあらましはこうである。

百万長者の有名建築家スタンフォード・ホワイトは、名うてのプレイボーイだったが、妻がありながら数人の情婦を囲っていた四七歳のとき（一九〇二）、当時十六歳だったスラム街出身の美人コーラスガール、イヴリン・ネズビットと親しくなり、彼女の処女を奪い、まもなく愛人にする。

四年後の一九〇五年、ホワイトと別れたネズビットは、ピッツバーグの鉄道王の御曹司ハリー・ソウと結婚する。しかし、この巨万の富を相続したソウという男が、病的な性癖のある、とんでもない人物。息子を溺愛する母親から年に八万ドルの小遣い（！）を与えられていたソウは、賭博、浪費、放蕩に明け暮れ、しかも情緒不安

定のコカイン中毒者で極端な目立ちたがり屋、おまけに十代の若い女性を裸にして鞭打つのが趣味のサディストだった。

そんなソウはやがて、妻ネズビットと、スタンフォード・ホワイトの過去の関係を知り、また妻がなおホワイトと密会を重ねていることを突きとめる。そして怒りを鬱積させたソウは、一九〇六年六月二五日、観劇中のホワイトをピストルで射殺。奇しくもホワイト自身が設計したマディソン・スクエア・ガーデンの屋上劇場での出来事だった。

公判の結果、ソウは心神喪失による無罪を獲得、ビーコンの州立精神病院へ収容される。ソウの無罪判決は、彼の母親のお抱え弁護士、医師らの手腕によるところも大であった（つまりカネの力にものを言わせて勝ち取った判決）。文字どおり「零落のヒロイン」となったイヴリン・ネズビットは、その後、ボードビル（寄席演劇）に出演、サイレント映画の女優を経てカフェの経営者になった……。

なお「ソウ・ホワイト事件」は、これまでに二度、映画で描かれている。リチャード・フライシャー監督の『夢去りぬ』（一九五五）と、ミロシュ・フォアマン監督の『ラグタイム』（一九八二）である。とりわけ前者は、名匠フライシャーの演出が冴えわたる、ハリウッド古典映画の飛び抜けた傑作だが、この作品については後述する。

さて、フォアマンとフライシャーの作品も、むしろ劇映画だが、いわゆる実話の映画化である。それに対して、シャブロールの『引き裂かれた女』では、実際に起きた「ソウ・ホワイト事件」は、あくまで映画の出発点ではない。その点について、シャブロール自身こう言っている——「この事件を完全に置き換えることが肝心だと思いました。場所、時代、実在の人物の心理に一切とらわれずに」（クロード・シャブロール『引き裂かれた女』につ

いて語る」、劇場公開用パンフレット所収)。

つまり、『引き裂かれた女』のシャブロール、そしてシャブロールと脚本を共同執筆した彼の娘であり助監督でもあるセル・メットルが意図したのは、現実の事件を大胆に〈脚色＝劇化〉することだった。もつとえば、実際に起きた「ソウ＝ホワイト事件」を換骨奪胎し、シャブロールスクな作品世界に昇華すること(完全に置き換えること)であった。

2

シャブロールは「ソウ＝ホワイト事件」を脚色するにあたって、時代と場所を、二十世紀初頭のアメリカから現代のフランス(地方都市リヨン)へと変更したので、いきおい、登場人物たちはフランス人となった。

すなわち、事件の被害者スタンフォード・ホワイトを、初老の道楽者の有名作家シャルル・サン・ドニ(フランソワ・ベルレアン)に、加害者のハリー・ソウを、巨万の富を築いたゴダンス化学研究所の創設者を父に持つ、情緒不安定ぎみの道楽息子ポール・ゴダンス(ブノワ・マジメル)に、さらに「悲劇のヒロイン」イヴリン・ネズビットを、ローカルTV局のお天気キャスター、ガブリエル・ドネージュ(リュディヴィーヌ・サニエ)に置き換えたのである。

つまり、『引き裂かれた女』のシャブロールは、事件の舞台を現代フランスの地方都市に置き換え、人物設定に関しては、二人の富裕なブルジョワ男のあいだで、引き裂かれる庶民階級のヒロイン、という変更をほどこしたのだ。

こうした置き換えは、どんな意味をもつのか。

いうまでもなくシャブロールは、フランスの地方都市を舞台にした、非ブルジョワとの対比によってきわだつ現

代フランスの上流ブルジョワの生態観察、犯罪描写へと、つまり彼が最も執着し得意とする領分へと、「ソウ」ホワイト事件」をたぐり寄せたのである。

事実『引き裂かれた女』では、シャブロールのブルジョワ描写に、いつそう磨きがかかっている。その筆致の細やかさは、まさに「昆虫学的」という形容がぴったりだが、したがってこの映画は、「ブルジョワは大嫌いだが、自分もその一員なのだ」とかつて自嘲ぎみに語ったシャブロールの、ブルジョワへの愛憎、もしくは相反感情に裏打ちされたブルジョワ描写の集大成でもある。

3

ここで、シャブロールの描くフランスのブルジョワの習性を、ざっとおさらいしておこう。

富と名声に異常な愛着を示し（虚栄心）、豪華だが瀟洒な大邸宅に住み、しゃれた服を着こなし（洗練された趣味嗜好、センスの良さ）、社交術にたけ、そのないスマーテナ物腰の下にエゴイズムを押し隠し（優雅な偽善）、快適さと快楽の追求を最優先する「人種」（獵色家、道楽者、美食家などの享楽主義者）、それが最大公約数的なシャブロールのブルジョワ像だ。

むろん、一口にブルジョワと言っても、さまざまな階層やタイプの人間がいるが、シャブロール映画に登場するブルジョワは、いわば「血統書付きの」旧ブルジョワであれ、成り上がりの新興ブルジョワであれ、また仕事熱心であろうとなかろうと、いま挙げたような特性のいずれかを持ちあわせた者たちである。

たとえば『不貞の女』の有閑マダム、ステファーン・オードランは、贅沢三昧にふける享樂的な新興ブルジョワだし、『二重の鍵』のマドレーヌ・ロバンソンは、もっぱら世間体を重んじる、虚栄心は強いがむしろ厳格で禁欲的なブルジョワだ（『二重の鍵』のマドレーヌ・ロバンソンはだから、享樂的というより、富と名声にし

がみつくタイプのブルジョワ女である)。

いっぽう、『二重の鍵』のマザコン青年アンドレ・ジョスラン(マドレーヌ・ロバンソンの息子)は、非社会的、自閉的な性的不能者で、世間体など眼中にない偏執狂^{モノマニア}、つまり一つのことだけに異常な執着をもち、自身の性癖をコントロールできない神経症^{ノイローゼ}を病んでいた。その点で彼はマイナーなブルジョワではある。しかし彼は、ブルジョワ的な環境のもとで母親に溺愛^{スボイル}され支配され、対人能力が未発達のまま自らの強迫観念を肥大させ、ついには殺人を犯すモンスターであった。そのかぎりでは、彼はやはり、シャブロール・スリラーにおけるブルジョワの典型だ(『二重の鍵』に典型的なように、シャブロールの描くブルジョワ家庭は、しばしば人格障害^{サイコパス}者を生む病巣であり犯罪の温床である)。

したがって、シャブロール初の本格的ミステリー、『二重の鍵』のアンドレ・ジョスランは、やや観念的、図式的に造形されているが、『引き裂かれた女』のプロワ・マジメルや、『不貞の女』で妻への「酷愛」ゆえに殺人に走るミシェル・ブーケなどの、シャブロールのブルジョワ殺人者の原形だといえる。またブルジョワでもなく非社交的でもないが、『気のいい女たち』で自らの強迫観念をコントロールできずに殺人を犯すマリオ・ダヴィッドも、『二重の鍵』のアンドレ・ジョスランの一変種であることに変わりはない(ちなみに『気のいい女たち』同様、『肉屋』、『石の微笑』、『女鹿』(後出)のように、殺人犯が非ブルジョワであるシャブロール作品も少なくない)。

そしてむしろ、シャブロールがこれほどまでにブルジョワ描写にこだわり、またそれに秀^ひでているのは、彼自身がなじんでいたブルジョワ的環境を、共犯者の視線によってつぶさに観察したからでもある。

『引き裂かれた女』のシャブロールはまず、五〇代の女たらしの作家、シャルル・サン・ドニのブルジョワ的なメンタリテイやライフスタイルを、じつに細心に（昆虫学的に！）あぶり出していく。

シャルルは、シャブロール映画にふさわしく、リヨン近郊の田舎町モンヴァランに、打ち放しのコンクリートの外壁に囲まれたプール付きの超モダンな豪邸を構え、美しい妻と仲むつまじく暮らしている。そして彼は、いかにもブルジョワのインテリらしい如才のなさを身につけていて、ひそかに若い女性と浮気を繰り返しながらも、それが発覚してスキヤンダルになることもついぞなく、女性編集者カプシーヌ（マチルダ・メイ）の担当のもと、あくまで小説の執筆を生活の中心にすえている（カプシーヌもシャルルの性的パートナーの一人であることが暗示されるが、彼の妻もそれを承知している様子だ）。要するに、適度な社交性と適度な孤独癖をあわせ持つシャルルは、執筆のペースを乱すほど情事にのめり込むことのない、老獪なバランス感覚をそなえているのだ。

シャルルはまた、ある種のブルジョワ知識人に典型的な、皮肉っぽい冷笑趣味、ないしはフランスの文学的伝統につらなる人間観察的なアフォーリズム（格言、箴言）好きであり、学術的な引用癖の持ち主でもある（たとえばシャルルは、妻とカプシーヌに向かって、「まだまだ若いと言いつけるのが老いの証拠だ」という、ジュール・ルナールの箴言風の言葉を冗談まじりに引用する）。そうした斜に構えたシニカルなところが、貪欲に快楽をむさぼりながらも、社会的地位や名声を失うことのない世慣れた享楽主義者、シャルル・サン・ドニの人物像に、いっそうリアルな奥行きをあたえている。まあ一言でいって、この初老の海千山千のブルジョワ作家は、とうてい観客がすんなりとは感情移入できない、食えないやつなのだ。

さて、シャルルはそんなある日、若く愛らしいTVのお天気キャスター、ガブリエル・ドネージュ／リュディヴィーヌ・サニエを局のメイク室で見初める（その場面に続くパーティの場面で、シャルルがかなり離れたカウンターに座っているガブリエルを眺める、彼の主観＝視点シヨットも、いかにも後期シャブロール的な微弱音^{ビエラウシモ}で示される）。

翌日、シャルルは彼の新刊PRのために小さな書店で催されたサイン会で、ガブリエルと再会する（実はその書店の主人がガブリエルの母親なのだが、つまりヒロインは庶民階級の出身である）。シャルルは、さっそく彼女に接近し、まもなく二人は結ばれる（直接的なセックス描写は一切なし）。『肉屋』『不貞の女』『石の微笑』などにくらべれば、じつに速やかな状況の初期設定だが、もとより『引き裂かれた女』は、終盤の情痴殺人に向かつて、いくつもの小さなプロットポイント、ないしは小波乱を仕掛けていく求心的な語りと、それに見合った、ブラックアウト^{ブラックアウト}黒味つなぎやディゾルヴを用いてのスムーズな場面転換によって進行する（ただし、のちに見るように、この作品の終盤はトリプル・クライマックスともいふべき三段構えの構造をなす）。

このことを主要人物の配置の点からいえば、ガブリエル、シャルル、ポールがそれぞれバランス良くフォーカスされるゆえに、三角関係を扱うこの映画は、なめらかに直線的に進行していくのだ。したがって作風に関するかぎり、『引き裂かれた女』は、『石の微笑』『肉屋』『不貞の女』のような、サブプロットが物語の中心をえんえんと迂回してアンバランスなまでに肥大する奇形的な映画ではない。

5

百戦錬磨のシャルルがガブリエルを誘惑するために使った小道具は、オークション会場で彼が競り落とした一冊の本（ピエール・ルイス「女と人形」と、リヨン市内にある「天国」^{パラダイ}と名付けられた彼の仕事場だ。そして、

この一連の場面の、ドラマチックな起伏をあえて削ぎ落とした、軽やかで見せすぎない恋愛・官能描写や、いずれの人物も突き放して描かれるゆえ、観客が彼、彼女らに感情移入しにくいシニカルな作風は、かつてのNV（ヌーヴェル・ヴァーク）時代のシャブロールの盟友、エリック・ロメールの軽妙洒脱で皮肉っぽい恋愛映画をほうふつとさせる。そういえば、「六つの教訓話」「喜劇と諺」シリーズなどを撮ったロメールもまた、格言／箴言を偏愛した映画作家だったが、まさしくNVの波は時代を超えて、またマイナー・チェンジを加えられつつ、寄せては返すのだ。

ちなみに、さきに触れた、書店の主人が実はヒロインの母親だった、という二度目の偶然も、ご都合主義的な（偶然）を逆手にとって、それを滑稽かつアイロニカルに描いたロメールを連想させる（NVの監督の中でも、とりわけシャブロールとロメールは、あくまで独自の世界を描きながらも、ゴダールやリヴェットの狷介孤高とは異なる、どこかで自身の「作家性」を手放す柔軟性や多様性、ないしは雑食性をそなえていた。まあゴダールは、突然変異体だから別格だろうが）。

なお、『引き裂かれた女』以外の、ゼロ年代、シャブロール映画（『石の微笑』『悪の華』（後出）など）でも、あまり抑揚をつけない「自然な」ロメール的なセリフまわしや発声法は、しばしば見られるようになる（こうした洗練された演技は、初期作品の何人かの登場人物の騒々しい演技とは真逆だが、それはやはり、『肉屋』『不貞の女』『女鹿』などの、一九七〇年前後の充実したシャブロール・スリラーに顕著な、ストイックな演技設計の延長線上にあるものだろう）。ただし登場人物の階層の点でいえば、ロメールが最も多く描いたのは、シャブロールが好んで登場させる富裕なブルジョワではなく、どこにでもいそうな中流の二〇〜三〇代の男女、あるいはティーンエイジャーの少年、少女であった。

また、簡潔さという点でいえば、放蕩者シャルルが常連客として出入りしている秘密の社交クラブは、乱交バ

ーティーがおこなわれる淫靡な場所だとは想像さえできぬほど、一見なんの変哲もないアパルトマンとして設定され、むしろそこでの性行為の描写はいっさい省略される。したがって、シャルルに連れられてそのクラブへ行ったガブリエルが、どんな倒錯的な性行為をおこなったのかは、すべて観客の想像にゆだねられる。(かつて、『二重の鍵』『ジャガーの眼』『スーパータイガー黄金作戦』などで極彩色にいろどられた奇天烈な舞台装置を作り込んだ若きシャブロールのバロック趣味は鳴りをひそめ、円熟した『引き算』演出がなされている点でも注目すべき細部だ。ただし後述するように、ラストのマジック・ショーではシャブロールのバロック趣味が、一瞬再燃する)。

ちなみにその社交クラブの常連客の一人は、今日の露出過剰な性表現一般への、シニカルな風俗批評を冗談まじりにこう言う——「裸体が氾濫しとるがグッとこない。昔はよかった……」。じつに言い得て妙なセリフではないか。なおシャブロール自身、現代の露出過剰なボルノグラフィの不毛さ、滑稽さ、醜悪さについて、こう揶揄している。「……ボルノを見たり、撮ったりしている人々は、さながら不能になっていくかのようだ。(……) 快楽の拷問を見ている気分だ」(『不完全さの醍醐味 クロード・シャブロールとの対話』(大久保清朗訳、清流出版、二〇八頁、二〇一一)。

そういえばフランソワ・トリュフォーも、映画における露骨な性描写に対しては否定的だった——「セックスの行為を映画で描ききることは不可能だ。(……) 映画にずばり描かれた性行為ほど醜悪であるとともに自堕落な映像はない。(……) だから、映画作家の関心は、セックスそのものを描くことではなく、できるかぎりの真実をこめて、そのあとさきを描いてみせること(……) なのである」(フランソワ・トリュフォー『わが人生わが映画』(たざわ書房、山田宏一・蓮實重彦訳、一九七九、三五—三六頁)。ただし映画的な工夫をこらせば(つまり、あくまで映画にしか描けない限りでの)、なまなましい性交描写は不可能ではない。たとえば、ベルナル

ド・ベルトルツチ『ラスト・タンゴ・イン・パリ』、マルコ・ベロッキオ『肉体の悪魔』、相米慎二『ラブホテル』は、性交をたんに煽情的な行為としてではなく、映画的なエモーションのみなざるアクションとして描いた。

6

シャルル・サン・ドニの恋敵であり、ガブリエルと結婚することになるポール・ゴダンス／ブノワ・マジメルは、旧家の大ブルジョワの御曹司だ。前述のように、精神不安定な母親つ子で、職にもつかず毎日ブラブラしているポールは、したがって、『二重の鍵』のリシャル／アンドレ・ジョスランを原形とするシャブロールの人格障害者の一人である。

しかし、リシャル／ジョスランよりもずっとハンサムなポール／マジメルは、上流社交界の伊達男でもあり、外見上は精神を病んでいるようには見えない。少なくとも中盤までは、何度かノイローゼぎみの言動をみせるものの、サイコパスの貌をあらわにはしない。まあ、だからこそポール／マジメルは、中盤までは軽妙なロメオ的恋愛劇を前面に出す『引き裂かれた女』にあつて、弱音器にかけられたような「狂気」を生き／演じるにふさわしい人物／俳優なのだ（その点でポール／マジメルは、『石の微笑』で体温の低い狂気を生き／演じたセンタ／ローラ・スメットに似ていなくもない）。

ステイルグレーのスポーツカーをすつ飛ばしてシャルルのサイン会場にやってきたポールは、いらいらした落ち着きのない様子で顔見知りのシャルルに近寄ると、突然彼に嫌みを言い、かと思えばガブリエルに目をつけ、強引に彼女に言い寄る。ガブリエルに無視されたポールは、TV局の入り口で彼女を待ち伏せし食事に誘う。ガブリエルは気乗り薄といった様子で、ポールの誘いを受ける。

翌日、ポールは花束を持ってTV局に現れ、ガブリエルに求愛する。が、シャルルにぞっこんのガブリエルは、ポールの申し出を断る。しかも、ちょうどその時、シャルルからもガブリエルのもとにカード付きの花束が届き、メッセージを読んだ彼女は、ポールを置き去りにしてシャルルに会いに行く（その日は、彼女がシャルルとちよつとしたケンカをした翌日）。

7

ガブリエルとシャルルの恋は順調につづくかに思われる。が、ガブリエルへの執着をつのらせるポールが至んだ本性をあらわにするにつれ、画面には不穏な空気が漂いはじめる。が、シャブロールは、ただちに禍々しい描写へと映画の重心を移すのではない。あくまで人間観察家的な視線によって、ブルジョワの生態を、例の突き放すような距離感で、キメ細かく描いていくのだ。

そうした作劇のポイントは、もちろん、セリフないしは会話である（これもすぐれてロメール的）。もつといえ、『引き裂かれた女』におけるサスペンスの核心は、登場人物が次にどんな行動に出るか、よりも、次にどんな言葉を言うか、にあるのだ（『肉屋』『不貞の女』『石の微笑』などの登場人物たちが、どちらかといえば口数が少なかったのとは対照的だ）。

たとえば、自分を拒みつづけるガブリエルを前にしたポールは、「君にふさわしいのは僕だけさ。君は僕のために生まれたんだ。僕は欲しいものは何でも手に入れる」などと、とんでもないセリフを吐き、劣等感をそのまま裏返したような虚勢を張ってみせる。かと思えば、行きつけのレストランに母親（キャロリーヌ・シオル）と二人の姉妹を連れて入ったポールは、窓ぎわのテーブル席で妻とカプシヌ同伴で食事をしているシャルルに近づき、そこはいつも自分が使っているテーブルだ、席を譲れとは言わないが知っておいてほしかった、と懇懇無

礼に言い、さらに母親に向かって、「サン・ドニ氏は僕の領域を犯す癖がある」とシャルルへの当てつけを口にした。

いっぽう、シャルルも、ポールが自分の前から立ち去るや、妻に向かって、ポールの言動は「コンプレックスゆえの図々しさだ。取るに足らん」とささやく（もちろん、こうした場面に一触即発のサスペンスが張りつめるのは、シヤブロールとセシル・メットルによる練られた脚本と、前述の、役者たちに感情を表に出さない演技を要求したシヤブロールの演出ゆえである）。

8

恋のさや当てを中心に描かれた『引き裂かれた女』の物語は、中盤、急展開をみせる（むろん、この映画の題材となったソウ・ホワイト事件を知っている観客や、フライシャーの『夢去りぬ』を見ている観客にとっては予想どおりの展開だが）。

——シャルルは、ガブリエルを遠ざけるかのように、ロンドンに出張してしまう。シャルルの仕事場、^{パラディ}「天国」は鍵が換えられていて、ガブリエルは部屋へ入れない。ショックのため寝込んでしまったガブリエルは、ポールと付き合いはじめ、やがて酔ったはずみで彼の求婚を受け入れ、結婚してしまう（このあたりのヒロインの心の動きは、昨今の映画やTVドラマ流にくどくど説明されないの、「納得」できない観客もいるかもしれないが、繰り返し述べたように、ここでもシヤブロール的（あるいはロメール的、トリュフォールの「NV的」）非心理主義的演出、すなわち心理を強調するのではなく、シチュエーションをただ示すだけの演出がなされるのだ）。

そして、晴れてガブリエルの夫となったポールは、しかし、過去に妻と関係し彼女にさまざまな「性教育」を

おこなったシャルル対して、病的な嫉妬心をつのらせたあげく、ついには各界の名士が集まる慈善団体の式典のさなか、壇上のシャルルを拳銃で射殺してしまう。二発の銃弾を受けたシャルルがゆっくりと倒れる瞬間も、ロング・シヨットによってあっけなく描かれるが、そのシークエンスで最もシャブロール的な画面は、事件が起こる直前にボールの動きを追う移動撮影だ。

すなわち、式典に遅れてやってきたボールの目と化したカメラが、会場をゆるやかに蛇行してシャルルへ接近していく、シャブロールお得意の主観移動撮影である。またこのシヨットがそうであるように、主観シヨットは、かならずしも観客の感情を視線の主体へと移入させるものとは限らない。なお、すでに見たとおり、シャブロールがヒッチコックから学んだ主観移動シヨットは、『石の微笑』『不貞の女』『ジャガーの眼』などの要所でも使われた。また本作は、『石の微笑』冒頭のタイトルバックに似て、ブッチーニの『トゥーランドット』のエリアが流れるなか、深紅のクレジツト画面の奥へと前進する、カプシーヌの運転する車の中からの流麗な移動撮影で始まる（本作では、先述のように、ボールがスポーツカーを、ゆるやかにではなく、猛スピードですつ飛ばす瞬間もあるが、ラスト近くでは、ガブリエルもまた赤いスポーツカーを疾駆させる）。

ところで、ボールが恋敵のシャルルを衆人環視のなかで殺害する瞬間は、むしろ『引き裂かれた女』における決定的なプロットポイントだ。そしてそれは、シャルルへの嫉妬と憎悪にかられたボールの「復讐劇」として、物語的、心理的に動機づけられてはいる（前述のごとく、犯行の瞬間そのものは、カメラがボールの心理を追いつくように、シャルルに向けて拳銃を発砲する彼の行為を簡潔にうつすだけだ）。

別の言い方をすれば、ボールの犯行は、それに先だって克明に描かれた三角関係の帰結として理由づけられている点で、いわば物語的必然であり、観客にとって全くの不意打ちではない。この事件の発生はだから、『肉屋』

『不貞の女』『石の微笑』などで描かれた、うわべは平穩な日常をふいに食い破って突出する、あの、シャブロールスクな瞬間とは異なるものだ。

なお、ポールがシャルルのもとに現われる三つの場面、すなわち書店のサイン会場、レストラン、そして殺人の舞台となる式典の会場の場面では、いずれもポールがシャルルの居場所、ないしは領分テリトリーを侵略するかたちで描かれるところも面白い。これまた、本作の状況設定の（つまりは脚本の）秀逸さを示す一例だ。

9

ところで、シャブロールがポールの犯行を素っ気ないほど簡潔に描いたのは、映画の終盤に、いわば三重底の「結」を仕掛けたからではないか。

実際、『引き裂かれた女』における真のクライマックスは、ポールがシャルルを射殺する場面ではなく、実はその「後日談」的な部分である（第二の「結」）。そして、その一連のシークエンスの中心人物はポールの母親、ジュヌヴィエーヴ・ゴダンス／キャロリーヌ・シオルだ。

由緒ある大ブルジョワ、ゴダンス家の当主である母ジュヌヴィエーヴは、白髪ハゲの、白子のように色白で瘦身の、物静かだが不気味な老夫人である（この映画のキャロリーヌ・シオルは、ヒロイン役のリュディヴィーヌ・サニエを食くってしまうほど強烈な存在感を放っている）。そして精神分析的に言えば、ジュヌヴィエーヴは息子のポールを溺愛し、彼を独占したいという強い欲求、すなわち潜在化された性的性的近親相姦的な情愛を彼に注いでいる母親である。シャブロールはそのことを、くだんの射殺事件に先だつ場面で示唆的に描いている。ポールが婚約したガブリエルを自宅に招いて母親に紹介し、結婚の許可を得るシーンだ。

ジュヌヴィエーヴはガブリエルに、あなたは教会の婚禮の儀について何も知らないのね、などと、冷やかに嫌

みを言う（ポールはそこでも、やがて凶行に及ぶサイコパスの印象は希薄で、母親の支配力から逃れられずにいる、ひ弱で哀れな息子にしか見えない。いっぽう気丈なガブリエルは、将来の義母の底意地の悪さに対しても、少しもひるまない）。さらにその場面の末尾で、ポールに贈られた赤いスポーツカーを駆ってゴダンス邸を去っていくガブリエルの姿に、ボイスオーバー画面外の声で母ジュヌヴィエーヴの声がかぶさる——「あなた「ポール」は人生最大の過ちを犯そうとしてるわ」。

もはや明らかなように、ここですでに、『引き裂かれた女』におけるもう一つの三角関係が暗示的に示されるのだ。つまりシャブロールの「父」の一人であるヒッチコックが、『鳥』『サイコ』『汚名』などの傑作で描いた、母／息子／恋人という三角関係である。それは前述のように、〈法＝禁止〉を体现すると同時に、息子に潜在的な近親相姦の欲望を抱く母が、息子をめぐって恋人のライバルとなるという競合関係だ。

さて事件後、母ジュヌヴィエーヴは息子を救うべく、恐るべき執念を見せる。敏腕弁護士ロルバック（トマ・シャブロール）に大金を支払い、またガブリエルを巧妙に言いくるめ、ポールの減刑に有利な証言をさせる（シャルルは自分を破廉恥なやり方でさんざん凌辱した、と主張するガブリエルの証言は、当然ながら公判で有効な武器となった）。そして、ジュヌヴィエーヴの執念と弁護士との周到な戦略は功を奏し、陪審員たちはポールの情状酌量を決め、医療刑務所での七年の懲役という、ほとんど免罪といってよい判決が下される。まさしく、ゴダンス家の財力にものを言わせて勝ち取った判決だ（法廷のシーンをいつさい省略し、TVのニュース報道で公判の経過を短く見せるところや、ジュヌヴィエーヴがガブリエルに、ポールのトラウマとなった幼少時の悲劇を淡々と語る場面のシンプルスにも舌を巻く）。

ともあれこうして、ジュヌヴィエーヴは、ブルジョワ的な冷徹なエゴイズムと虚栄心によって、殺人を犯した

息子を重ね刑とスキャンダルから救ったのである。そして前述のように、そこで大きな力を発揮したのは、ガブリエルの証言であった。献身的な妻の役割を演じきったガブリエルは、夫のシャルル殺害が邪悪な放蕩者に対する懲罰行為である、という判断（！）へと陪審員を導く証言をくり返したのである。

にもかかわらずジュヌヴィエーヴは、裁判の終了後まもなく、利用するだけ利用したガブリエルを、非情にもゴダンス家と絶縁させる。びた一文渡さずに、である。まったくもってジュヌヴィエーヴは、手段を選ばず自らの一族の名譽を守ろうとする、酷薄なブルジョワ女として描かれるのだ（もつとも彼女は、ポールをはじめとするゴダンス家の家族にとつては、なんとも頼りがいのあるタフな母ではあるが）。

ちなみにジュヌヴィエーヴ／キャロリーヌ・シオルは、その風貌においても、ヒッチコックの『鳥』でロッド・テイラーの母親に扮した、白髪で瘦身のジェシカ・タンディをほうふつとさせる。しかもジュヌヴィエーヴ／シオルは、ポールがシャルルに向けて発砲した瞬間、顔に添えた両手をわなわなと震わせ、口を開けながらも、動揺のあまり声を発することのできない、というリアクションをする。そのサイレント映画的な声なき驚きの身振りは、凶暴化した鳥によって両目をえぐられた農夫の死体を発見した瞬間の、口を開けたまま声を奪われてその場に立ちすくんだ『鳥』のジェシカ・タンディの、あの驚きのリアクションにそっくりではないか――。

してみれば、母／息子／恋人という三角関係が前面に出てくる『引き裂かれた女』の「後日談」的なシークエンスは、シャブロールが私淑していたヒッチコックの『鳥』へのひそかな挨拶である、とみなすことができる。ただし別のところで述べたように、『鳥』のジェシカ・タンディは、終盤では息子を独占しようとする欲望を放棄し、息子の恋人ティッピー・ヘドレンと親密になる。よって彼女は、『引き裂かれた女』のキャロリーヌ・シオルほどには「恐ろしい母」ではない。

なお、『引き裂かれた女』の十年前（一九九七）にシャブロールが撮ったブラック・コメディ風の秀作スリラー、

『最後の賭け』でも、女詐欺師のイザベル・ユペールは、浴槽の中で片目に五寸釘を刺されて惨死している謎の実業家フランソワ・クリュゼを発見した瞬間、大きく目を見開いて口に手を添えたまま声を上げずに驚く、という反応をみせる。これまた、『鳥』のジェシカ・タンデイのくだんのリアクションを連想させる演技だ。また言うまでもなく、こうした声なき驚きのリアクションも、効果的な「引き算演出」の一例である。

10

ブルジョワ的な環境が引き起こした情痴事件に翻弄され、「零落のヒロイン」となったガブリエルは、旅回りの寄席演劇の座長をつとめる伯父のドニ（エチエンヌ・シコ）のはからいで、一座のショーガールとして雇われる（第三の「結」）。

そしてラストは、台座にうつぶせに横たわり、下半身を木製の筒状の覆いですっぽりと包まれたガブリエルが、電気ノコギリで体をまっぴたつに切断されたと思いきや（引き裂かれた女!?!）、無傷のまま生還し、客の喝采を浴びるマジック・ショーの場面だ。

女優としての強烈なオーラには欠けるリュデヴィーヌ・サニエの、何か人形のようなフラットな印象が、このエンディングではかえってプラスに働いているが、しかし、そこで何より目を奪うのは、それまでの抑えた色調や光量を落とした照明とは一変した、あの初期シャブロールをおもわせる、きらびやかな光と色彩にいろどられたバロック的な舞台装置である。ハッピーエンドでもなく、事件の悲劇的な顛末を強調するのでもない巧みなラストだ。

そしてまた、『引き裂かれた女』の三重底のラストにおける最後の「底Ⅱ結」である、この目もあやなバロック的マジック・ショーは、ブルジョワのねじくれたエゴイズムによって翻弄された庶民階級のヒロインが、いわ

ばその「煉獄」的な境遇から辛くも生還したドラマの縮図にも見えてくるのである。

*

●リチャード・フライシャー『夢去りぬ』（一九五五）について

実際に起きたソウ・ホワイ特事件のいわば実録物であるリチャード・フライシャーの傑作、『夢去りぬ』（原題「赤いベルベットのブランコに乗った女の子」）について、簡単に述べておこう。

さきに少し触れたように、実際の事件にそくして時代と舞台が二〇世紀初頭のアメリカである点で、また一九五五年というハリウッド古典映画期の末葉に撮られたフィルムである点で、『夢去りぬ』は作風や物語や主要人物の性格づけにおいて、『引き裂かれた女』とは大きく違う。

まず、イーストマンカラーで撮られた『引き裂かれた女』は、ラストのマジック・ショーの場面をのぞいて、彩度を抑えた色づかい、光度を抑えたライティングがなされていた。いっぽう『夢去りぬ』は、文字どおり「総天然色」という言葉がぴったりの、テクニカラー独特の人工的でねっとりとした極彩色の映画だ（もっともイーストマンカラーで撮られたシャブロールの『二重の鍵』は、『夢去りぬ』の色調や光の設計に近い、カラフルな原色とまばゆい光に満ちていたが）。

では、主要人物のキャラクターはどうか。

レイ・ミランド扮する高名な建築家スタンフォード・ホワイ特は、『引き裂かれた女』の放蕩者の作家、シャルル・サン・ドニ（フランソワ・ベルレアン）のような好色でエゴイスティックな男ではない。ホワイ特は、ヒロインのイヴリン（ジョーン・コリンズ）と恋仲にはなるものの、彼女の愛人兼教育者として振る舞う、まっとうな中年紳士として描かれる（実際のスタンフォード・ホワイ特は、前述のごとく、プレイボーイで鳴らした男

だった)。ジェイムズ・スチュアートをやや陰気にしたような、しかしいかにもハリウッド古典期の俳優らしいノーブルな風貌のレイ・ミランドが、実にいい。

輝くような美貌の持ち主、ジョーン・コリンズ扮するヒロインの役どころは、実話どおり、下層階級出身の踊り子兼コーラスガール兼モデルで、ハリウッド的ロマンティック・ラブを生きる純情可憐な美女として描かれる(もったとも実際のイヴリン・ネズビットは、自分の美貌が富へのパスポートになることを十分に心得ていた、計算高く上昇志向の強い女だったようで、美男俳優のジョン・バリモアなどとも浮名を流したという。いうまでもなく、多くの「実録物」の作り手同様、『夢去りぬ』のフライシャーもまた、現実のソウ・ホワイト事件に自らの創意をまじえた(劇)を上書きしているのだ)。

ともあれ、フライシャーの非凡な演出力とあいまって、ジョーン・コリンズの目のさめるような美しさが、この映画の大きな魅力となっている。また、二枚目俳優フアーリー・グレンジャーも、母親の過剰な愛によってスポイルされた、病的に自己顕示欲や所有欲の強い、タガのはずれたような情緒不安定な大富豪の御曹司、ハリ・ソウを過不足なく演じている。

事件の「後日談」的なくだりも、そのアウトラインは『引き裂かれた女』のそれと同じである。が、やはり息子を溺愛する母親を演じるコーネリア・オティス・スキナーは、公判後ヒロインに対して非情な仕打ちをする場面でも、『引き裂かれた女』のキャロリース・シオルほどの冷酷さを感じさせない。つまりスキナーは、キャロリース・シオルの、あの低体温の恐怖ともいうべき冷徹さの印象を欠いている。しかしこれは、いささかも『夢去りぬ』の弱点ではない。この映画の中心は、ハリウッド古典映画にふさわしく、あくまで絶世の美女、イヴリン／ジョーン・コリンズなのだから。

それに対して『引き裂かれた女』は、ヒロインの存在感がどこか希薄なせいもあって、脇役の、とりわけキャ

ロリーヌ・シオルの不気味な印象が見る者に強く刻みつけられる、ほとんど「恐怖の母親映画」と呼びたくなる作品だった。いきおい『夢去りぬ』のイヴリンは、『引き裂かれた女』のガブリエルより、観客が感情移入しやすいヒロインとなっている。

さて『夢去りぬ』の最大の見せ場は、なんといっても、イヴリン／ジョーン・コリンズが赤いベルベットの花ブランコに乗るシーンだ。

ワトーの絵に着想を得て設計されたというそのブランコがあるのは、ホワイトが踊り子を招き入れるために使用している『愛の隠れ家』なのだが、その東洋趣味をまぶした空間の彩色とデザインに釘づけになる。

青磁色の天井から吊り下げられたブランコや部屋を囲む壁面の深紅といい、天井の一角にしつらえられた人工の月の黄色い発光といい、テクニカラーの幻想的な色鮮やかさが全開した場面である。そして何より凄いのは、赤い花ブランコに乗ったイヴリンの背をホワイトが押すたびに、ブランコが高く高くスイングしていくところだ。バラ色に輝く歓喜の表情を浮かべたイヴリンを乗せたブランコの揺れが、みるみる振幅を大きくしていく、ついには天井の黄色く光る人工の月に届かんばかりに最大限にスイングする映画の躍動感は、まさに筆舌に尽くしがたい素晴らしさだ。

フライシャーはそこで、イヴリンの顔をうつすショットに、大きくスイングするブランコに乗った彼女の視点から撮られた、接近しては遠ざかる天井の主観移動ショットをカットバックするなどの超絶技巧を披露して、性的エクスタシーをも暗に含意した運動を画面いっばいに炸裂させるのだ。

この場面と対をなすのが、ソウ家から絶縁され、ふたたびボードビルの踊り子に身を落としたイヴリンが、ソウ・ホワイト事件をネタにした見世物芸に出演し、舞台上にセットされた赤いベルベットの花ブランコに乗るラストだ。

やはり大きな振幅でスイングするブランコ上のイヴリンの顔は、しかし前述のブランコの場面での歓喜にあふれた表情とはうって変わった、凍りついたような無表情である。セリフによる説明も芝居がかった演技も一切なしに、大きくスイングするブランコのショットを反復しつつズレを生みだす〈差異と反復〉演出のみで、フライシャーはヒロインの零落を描破したのだ。

また後半の、ホワイトに電話で別れを告げられたショックで体調を崩したイヴリンが、半醒半睡状態はんせいはんすいで見える「幻覚ショット」にも目を見張る。

そこでは、揺れる電話の受話器、揺れる無人のブランコ、泡立つ波が打ち寄せる海岸に横たわったイヴリン、舞台上できらびやかな衣装をまとってカンカン踊りを踊るダンサーたち、そして笑みを浮かべたホワイトの立ち姿が次々とめらかにオーバーラップされるが、こうした「幻覚ショット」にあつては、幻覚ないしは夢（＝一種の主観的イメージ）を見ている作中人物は、当然ながら目を閉じている。

したがってそれは、視点編集による通常の主観＝1人称ショットとは異なる、いつてみれば〈主観表象〉とも呼ぶべき映像である（むしろそれは、スリラー映画、ホラー映画、怪奇映画などで、人物が悪夢にうなされたり、幻覚を見たりするシーンでしばしば用いられる手法だ。ちなみに、ある人物だけに聴こえる音声が幻聴として画面に響くシーンは、〈主観的聴覚イメージ〉と呼べるだろう）。

『夢去りぬ』にはまだまだ名場面がたくさんあるが、最後にひとつだけ、ぞっとするような刑務所の場面を見ておこう。

終盤の、心神喪失と診断され無罪となったソウが、一時的に収監されていた刑務所を出て精神病院に移送されるシーンの末尾で、イヴリンが監房に沿った刑務所の廊下を歩いていくと、何人もの囚人たちが口々に卑猥な声

を発しながら鉄格子の隙間から手を伸ばし、彼女の体に触れてくるところだが、囚人たちの手で触れられながら、長いドレスのすそを引きずりながら顔をしかめて廊下を通り過ぎていくイヴリンを、カメラを引いたまま全身ショットでとらえ続けるフライシャー演出の、なんと見事なことか（その場面で、カメラがイヴリンを顔のアップでうつすことなく、彼女の全身を引きのカメラで撮り続けるからこそ、鉄格子の隙間から囚人たちの手が何本もの邪惡な触手のように彼女に迫ってくる恐怖がきわだつ）。

こうみてくると、大富豪の男二人と、美貌＝性的魅力（という権力）を武器に関係したスラム街出身のショーガール、イヴリン・ネズビットの波乱万丈の人生を、リチャード・フライシャーは、階級差＝差別を物語の活力とする古典的なメロドラマ（上昇と失墜、力関係の推移、逆転……）として描き出したといえる（ここでいう「メロドラマ」とは、感傷的な通俗劇ではなく、ハリウッド古典映画が得意とした起伏に富んだエモーショナルなドラマのこと）。もちろんシャブロールの『引き裂かれた女』でも、二人のブルジョワ男の庶民階級のヒロインをめぐる三角関係が描かれたが、すでに見たとおり、階級間のドラマもさることながら、シャブロールが最も力点を置いたのは、現代フランスのブルジョワについての精緻な昆虫学的観察／描写であった。

●『偉大な』キャリアの幕開け——『女鹿』（一九六八、カラー）

一九七〇年前後のシャブロール絶頂期の皮切りとなった作品、それが『女鹿』だ。したがってこの映画は、彼のフィルモグラフィを画する一本だといえる（『偉大なキャリアの幕開け』とは、シャブロール自身が『女鹿』を指して言った言葉）。しかしながら、『肉屋』や『不貞の女』にみられる、あの一見平穏な日常と得体のしれぬ殺意とが、いわば薄皮一枚でへだてられているようなサスペンスの密度は、『女鹿』には欠けている。

では『女鹿』の何が、シャブロールの作品歴において画期的なのか。

一言でいえば、俳優たち、とりわけ『不貞の女』『肉屋』『夜になる直前』などに引き継がれる、ステファーン・オードランの無表情、低く抑えたセリフ回しといった、あの「クールな」演技を確立した点で、この映画はユニークなのだ。そして共演者のジャクリヌ・ササルやジャン・ルイ・トランティニアンもまた、ステファーン・オードランに同調する^{シクロ}かのように、演劇的な誇張を排したポーカーフェイスに徹している（もちろん、この二人の役者もまた、シャブロールの演技設計どおりに演じたに違いないから、これは当然といえば当然だ）。

『女鹿』の物語はといえば、シャブロール自身述べているように、『いとこ同志』を換骨奪胎したような三角関係のドラマであり、しかもそれは、シャブロール好みの人物像・モチーフ・舞台背景によって構成されている（以下、ネタバレあり）。

すなわち、大金持のブルジョワ、女フレデリック（ステファーン・オードラン）は、セーヌ川に架かるボン・デ・ザールの路面に絵を描いていた貧しい娘ホワイ（ジャクリヌ・ササル）を拾い、〈居候^{パラジット}食客とし南仏サン・トロベの自分の別荘に住ませ、レスビアン^{レズビアン}の関係になる（フレデリックの別荘の室内は、シャブロール映画でしばしばお目にかかるような、凝ったデザインの衣装がなされている）。が、やがて二人の女が建築家ポール（ジャン・ルイ・トランティニアン）をめぐる奇妙な三角関係に入ると、三人のあいだで危うく保たれていたパワーバランスが崩れはじめ、ついに悲劇が起る（ホワイによるフレデリック殺害）――。

このように『女鹿』には、ブルジョワ的退廃、地方（南仏）という舞台背景、^{パラジット}寄食者、非心理主義的に描かれる不意の殺人などなどの、シャブロールの作家的署名がはっきりと印^{しる}されている。また解釈次第では、支配／非支配、力関係の逆転＝革命といった主題が読みとれよう（この点については、遠山純生『女鹿』DVD解説リーフレット（紀伊國屋書店情報部、二〇〇九）に詳述されているので、そちらを参照されたい）。

とはいえ前述のように、『女鹿』にはやがてシャブロールの領分となる犯罪スリラーとしての強度が不足している。なぜなら、二人の女のレズビアン関係、そして三人の奇妙な共同生活などが、それ自体としてゆるやかに描かれるだけで（それはそれでシャブロール独自の秀逸な語りだが）、その果てに殺人が起こりはすれ、それが語りにおける遠心↓求心というスリルを突出させないのだ。もつといえ、フレデリック、ホワイ、ポールをめぐる三角関係が、やがて殺人を招くサスペンスフルな伏線としては描かれたいのである。そうした伏線ないしは布石は、各シークエンスがまとまりを欠いて配列される『気のいい女たち』にさえ、ジャクリースと殺人者ラピエールとの関係として（かろうじて全篇を縫いあわせる細い縦糸として）、見え隠れしていた。

にもかかわらず、『女鹿』はハイレベルな作品である（先に述べた、役者たちのストイックな演技、しばしばオードランやササールの横顔をとらえるジャン・ラビエの見事なカメラや、顔のアップの切り返しが極端に少ない構図、また二人の寄食者、アンリ・アタルとドミニク・ザルディが巻き起こす乱痴気騒ぎ、下層階級のササールがブルジョワ女であるオードランそっくりの化粧をし、彼女の服を身につけていくところなど（階級闘争の戯画めいたコスチューム・プレイ！）、興味深い細部は枚挙にいとまがない）。

また、ササールがオードランの背後に回り込み、短剣でオードランを刺し殺す場面（暴力革命!?）も、悲鳴や引きつった表情が一切なしの、ひたすらストイックなミニマル演出で押し切られる（短剣で背中を突き刺された瞬間、オードランはかすかにピクッと体を動かすだけ）。ただし、そこで倒れていくオードランの動きは、オーヴァーラッピング編集によつて時間的にわずかに引きのばされつつ、断片のつらなりとして描かれる。こうした視覚的アイデアは、むしろシャブロールがヒッチコックに学んだものだろうが、前述のように、この技法は次作『不貞の女』のヤマ場で、さらにいっそう効果的に使われている。

●問答無用の傑作！——『夜になる直前』（一九七〇、カラー、原作エドワード・アタイヤ「細い線」）

『肉屋』『不貞の女』とならんで、シャブロール絶頂期における傑作『夜になる直前』のプロットは、こうである。——広告代理店の社長シャルル（ミシェル・ブーケ）は、親友の建築家フランソワ（フランソワ・ペリエ）の妻ローラ（アンナ・ドゥーキング）とパリのアパートで密会を重ね、SMプレイに耽溺していたが、シャルルはある日、プレイにのめりこむあまり（？）、彼女を本当に絞殺してしまう……。事件後、罪悪感に苦しむシャルルは、妻のエレーヌ（ステファニー・オードラン）とフランソワに、自分が浮気相手のローラを殺したことを打ち明ける。が、シャルルの告白を聞いた妻も親友も、なぜかそれを聞き流すかのような冷静沈着な態度をとる。あまつさえエレーヌとフランソワは、シャルルに、事件のことはすべて忘れて普段どおりの生活に戻ろう、などと言いだす始末だ。しかも、ローラ殺しの犯人としてシャルルの部下が逮捕され、あらゆる状況はシャルルに有利に働くかに思われる。しかし、良心の呵責に耐えかねたシャルルは、不眠をとまなう重度の神経衰弱におちいり、自首することを決意する。が、やがて第二の殺人が起こる——。

つまるところ、犯人探し^{フーダニット}の要素がゼロであるミステリー、『夜になる直前』におけるプロット上の面白さは、自分の浮気相手を殺したことを妻と当の犠牲者の夫である親友に告白したシャルルが、それを彼らに否認された状態のまま、自分のなかで増幅していく罪悪感に耐えられなくなる、というシチュエーションにある。そして、当然ながら観客は、エレーヌとフランソワの態度がまったく理解できないまま、心の中でこう自問するだろう。

——二人はなぜシャルルの重大な告白に対して、ほとんど驚くふうもなく、それを聞き流すばかりか、自首したいと訴える彼の意に反して、いわば彼の犯行を完全犯罪に仕立て上げるべく振る舞うのか（エレーヌとフランソワは、まるで默契でも結んでいるかのようだ）。

もっともエレーヌの言動は、（観客が能動的に読みこもうとすれば）少しずつ理解可能なものになる。

エレーヌは要するに、夫シャルルが自首することによって失うものの大きさを、最優先して考えたのだ。すなわち、シャルルが自首すれば、一家の幼い二人の子供たち（一男一女）の父は情痴殺人の犯人になってしまい、エレーヌ自身も広告代理店社長の妻の座を失い、贅沢なブルジョワの暮らしを手放すことになる、と。そして、そうした思惑に加えて、良き夫にして父であるシャルルへの愛情から、エレーヌはシャルルの情事を、ひいては殺人さえ容認し、しかもそれらを世間の目から隠蔽すべく、彼に自首することを思いとどまらせようとするのだ……。

いっぽう、フランソワが自分の妻を絞殺したシャルルの犯行を許し、シャルルに自首させまいとする動機は、最後まで謎である。しかしあえて深読みすれば、シャルルとエレーヌの親友であり、男たらしの妻ローラを憎んでいたフランソワは、シャルルの告白を聞いた瞬間から、シャルルの殺人を封印しようと思ひ決め、以後何くわぬ顔でその決意をつらぬき通した、という解釈は可能だろう。

しかし、以上のようなエレーヌとフランソワの言動に関する「解釈」は、あくまで物語のレベルのものである。そのような「解釈」をしても、『夜になる直前』^{ふつしよく}を見ている最中の（あるいは見終わったあとの）、何か得体のしれぬ濃密な不可解感^{ふつきよく}は、けっして払拭されはしない。

なぜか——。もはや、答えは明らかだろう。この映画のシャブロールもまた、これまでに取り上げたほとんどの作品がそうであったように、心の動きがはつきりとは読みとれない、あの非心理主義的な演技を役者たちに課しているからだ。

そうした、いわばスリリングな曖昧さを生み出すシャブロールの演技設計は、とりわけ、シャルルの告白に対するエレーヌとフランソワの反応^{リアクション}に顕著にみてとれる。——たとえば中盤、どんよりと曇った午後^{リアクション}の海辺でシャル

ルがエレエヌに告白する場面。そこでは長回しのカメラが、シャルルと数メートル離れたまま、黒いコートの後ろ姿を見せてゆつくりと歩くエレエヌを、全身^{フル}ショット気味にとらえつづける。しかもエレエヌは、シャルルの告白を聞いている間じゅう、いつさい表情を変えずに低い声で受け答えをするだけだ。観客はいきおい、エレエヌの冷静な応答に何かしら不穏なものを感じとる（冬の黒ずんだ海、薄茶色の砂浜の荒涼とした感じを撮りおさえたジャン・ラビエのカメラにも脱帽！）。ついで海辺の別荘に場面が移つても、エレエヌに対するシャルルの告白はつづくが、エレエヌはあいかわらず無表情のままだ。

そして後半の、五分余りにわたってカメラが長回し（ワンシーン・ワンショット）でとらえる、フランソワに対するシャルルの告白シーンは、この映画の最大のヤマ場のひとつである。カメラはそこで、木立ちに囲まれた道を並んで歩くシャルルとフランソワを、ゆるやかな後退移動で撮りつづけるが、そこでも二人の男は無表情のまま、ほとんど目を合わせることもなく、つぶやくような低い声で言葉を交わすだけだ。

もちろん、シャルルの重大な告白を聞くフランソワが、ひたすら淡々と応答するさまは（長回しのカメラの持続感とあいまって）、「何か変だぞ」という鈍いサスペンスを観客のうちに喚^よび起こす（よって、ここでのカメラの長回しには、技法の誇示などとは無縁の、劇的必然性がある）。

つまるところ、おまえの妻を絞殺した、と告げる友人の告白に対して、淡々と応答するフランソワの奇妙なりアクションが、夫に同様の告白をされたエレエヌの反応と同じく、見る者の心をざわつかせるのだ。しかしながら、これらの場面でのシャルルの告白の聞き手たちは、何も考えていないのではない。そうではなく、彼女らは、何かを考えてはいるのだが、その考えが何であるのかを、その場では観客はほとんど理解できないのだ。むしろ、シャブロールのストイックな演技設計ゆえに、である。したがって、彼、彼女らもまた、ゴダール映画の内面を欠いたヒロインの「非^{ノン}応答」（平倉圭）とは似て非なる表情や身振りで、シャルルにひそかに応答してい

るのだ。

そして、こうした展開によってこそ、シャブロール的曖昧さというサスペンスが生まれるのだが、そうした場面では、『肉屋』のエレーヌ／ステファーン・オードランについて述べたように、人物の無表情ないし無反応な顔そのものが、観客にとっては謎もしくはサスペンスと化するのだ（それが、シャブロール的なミニマル演出の効果であること、またステファーン・オードランの顔の造形自体がそうした演出にぴたりとフィットしていることを、繰り返し述べておこう。なおこの作品でも、エレーヌ／オードランは、一度だけナマの感情をあらわにして涙を流す）。また、『引き裂かれた女』同様、『夜になる直前』のような活劇性やスペクタクル性の希薄な映画では、次に何が起こるかというサスペンスよりも、登場人物が次に何を言うかがスリルを生む。

ちなみに作中では、そもそもシャルルのローラ殺害が、プレイ中の過失によるものなのか、性的嗜好が昂じた果ての衝動殺人なのか、あるいは計画性のあるSM殺人なのかも、明確には示されない。シャルルはまさしく、蓮實重彦の言う、自分が犯罪を犯すことがたやすくは納得できない典型的なシャブロール的殺人者なのだ（しかも『夜になる直前』のユニークさは、殺人者シャルルの犯行動機だけでなく、彼の告白を否認するフランソワの動機さえもが曖昧な点にある。ついでながら、『曖昧さ』がサスペンスを欠落させたかたちで描かれるシャブロール映画には、やや精彩を欠く『ペティ』『ヴィオレット・ノジエール』などがある）。

さて、『夜になる直前』におけるシャブロールの禁欲的かつ細心の演技設計は、ラスト近くのクライマックスでも驚くべき効果を発揮する。

いよいよ良心の呵責に苦しみ、見えない魔物に追われるかのように神経をすり減らしていくシャルルは、ついに警察に自首することを決意し、それをエレーヌに告げる。エレーヌは例の大きく目を見開いた無表情のまま、ともかく今夜は眠りなさいとささやくように言い、水の入ったコップにシャルルが常用している睡眠薬をスポイ

トで多量に注入し、それを彼に手渡す。シャルルはコップを飲み干してエレーヌとともにベッドに横たわる——。エレーヌはこうして、「家庭の平和」をまもるために夫を毒殺するのだが、この場面はやはり、納得や理解とは異なる鈍い衝撃によって、観客を釘づけにする（警察はシャルルの死を自殺と断定する）。

そしてエンディングの、フランソワからエレーヌのもとに届いた手紙の文面が、彼のボイス・オーバーとして画面にかぶさる、いわば後日談的な海辺のシーンも素晴らしい。シャルルの死を弔い、彼とエレーヌへの親愛の情をデリケートに書きつづったフランソワの手紙を、エレーヌは砂浜のアームチェアに腰かけて読む。そしてエレーヌは、砂浜で戯れる二人の子供を見やうてから、傍らのチェアに腰かけたシャルルの母親（クレリア・マタニア）に、子供たちはもう父親の死を忘れたようだ、と低い声で言う……。

かくして、シャルルの「不倫」もローラ殺害も、そしてエレーヌのシャルル殺害も、永遠に闇に葬り去られる。だが繰り返すが、一件落着後も、〈シャブロールの曖昧さ〉の術中にはまつてしまった観客は、すっきりしたカタルシスを得られないまま、濃密な不可解感のなかに置き去りにされるのである。むしろ、こうした不可解さ、不条理感に深くとらわれるからこそ、シャブロールを見る最高の快楽のひとつなのだが……。

なお、新興ブルジョワのシャルル夫妻とフランソワ夫妻は、『不貞の女』のミシェル・ブーケ夫婦同様、パリ郊外の高級住宅地ヴェルサイユに居を構えている、という設定だが、したがって『夜になる直前』は、ブルジョワの暗部をあぶり出す典型的なシャブロール映画だといえる。

ところで『夜になる直前』では、開巻早々決定的な事件が起こり、以後ゆるやかにではあれ、事件をめぐるドラマが求心的に展開する。その点で、この映画の語りは『肉屋』や『不貞の女』のそれ、つまり核心となる事件をえんえん遠巻きにしたのち、不意に求心性をおびるといったストーリーテリングではない。この映画では、冒頭の殺人以降、いわば〈ゆるやかな求心性〉をおびた語りによって、もっぱら単線的にプロットが展開してい

く。

つまり、「はじめに」でも言ったように、たとえば〈遠心↓求心〉という語りは、すべてのシヤブロール作品を例外なく律しているわけではないのだ。それはあくまで、いくつかのシヤブロールの傑作において顕著な、そして最もみごとに不意打ち的な効果をもたらす、彼特有の「刻印」なのである。

*

メロドラマやホームドラマを最も得意とした日本映画の至宝、成瀬巳喜男も、じつは『夜になる直前』の原作エドワード・アタイヤの「細い線」を映画化している。『夜になる直前』の三年前に公開された傑作、『女の中にいる他人』（一九六六）である。

もちろん二本の映画は、原作が同じミステリー小説である以上、物語の大枠や人物配置はほとんど変わらない。また、舞台設定（成瀬作品の舞台は鎌倉）やいくつかの細部の構成が異なるのは当然だが、ここでは、作風、演技設計、ひいては〈演出〉における二作の違いを見ておこう。それによって、シヤブロールと成瀬の作家的資質の違いの一端が浮き彫りになるだろう。

『夜になる直前』がカラーであるのに対して、『女の中にいる他人』はコントラストの強い白黒作品だ。したがって成瀬作品のヤマ場では、フィルム・ノワール調の明暗のハイコントラストが、その効果をフルに発揮している。

とりわけ、稲妻の閃光やトンネル道路の光と闇の対比を活用した場面での、主人公の小林桂樹の妻、新珠三千代の卵形の美しい顔を、闇の中からくっきりと浮き上がらせる照明が強烈な印象を残す。また小林桂樹が、浮気相手である、友人の三橋達也の妻（若林映子）を情事の最中に過って絞殺してしまい、次第に罪悪感にさいなま

れていく一連のシーンでの、暗い室内に部分的に光をあてる照明も見事だ（むろん、小林が戸外を歩く日中の場面や、家族と食卓を囲む場面などでは比較的明るい光線設計がなされる）。

そしてこうした明暗法は、男女の心の機微を繊細に描くことに秀でていた成瀬が、初めての試みである犯罪ミステリーを撮るうえで大きな武器となったのだ。つまり『夜になる直前』のシャブロールが、薄明るい、あるいはどんよりとした中間色のカラー画面を主調にして、無表情な役者の顔と抑揚を抑えたセリフ回しで押し切ったのに対し、『女の中にいる他人』の成瀬は、役者たち、とりわけ新珠三千代にかなりメリハリをつけた演技をさせたのである（彼女の顔にぴりぴりと緊張が走る瞬間がスリリングだが、むろんそれは、ベタな大芝居とも無縁のものだ。なお、受け、^{うけ}の芝居に徹している小林桂樹も、陰影のある優れた演技を見せるが、小林から自分の妻を殺したと告白された三橋達也は、シャブロール作品で三橋の役を演じたフランソワ・ペリエとはちがい、小林に計三発の平手打ちを食わせるという、激しいリアクションをする）。

いうまでもなく、成瀬が役者たちに課した、アクセントは強いが微細な心のひだの震えを表す演技は、たとえば告白に対する反応^{リアクション}といった、なんらかの作用に対する反作用を明確に描く、すぐれて「古典映画」的なものだ。そしてそれは、そうした〈作用・反作用〉を意図的に曖昧に描く「現代映画」的なシャブロールとは真逆の描法である。

なお、小林にくだんの告白をされた新珠が、一瞬驚いてから不意にその場を走り去る、という活劇的リアクションを見せるところや、成瀬のお家芸である〈振り向く〉という身振りが何度か小林や三橋によって演じられるところも、見逃せない。さらに興味深いことに、『夜になる直前』では一度も用いられなかったフラッシュバックが、『女の中にいる他人』では計三回使われる。これもまた、成瀬がシャブロールにくらべて、物語を正攻法で描く「古典的」な監督である証^{あかし}だろう。もっともシャブロールも作品によってはフラッシュバックを使うが、その

用法は成瀬より変則的で眩惑的なものだ（『女の中にいる他人』についての優れた論考としては、藤井仁子「シネマの中にいる他人——最後から三番目の成瀬巳喜男」〈『成瀬巳喜男の世界へ』蓮實重彦・山根貞男編著、筑摩書房、二〇〇五〉がある）。

●破天荒な面白さ——『野獣死すべし』（一九六九、カラー、原作ニコラス・ブレイクの同名小説）

二本の傑作、『不貞の女』と『肉屋』に挟まれた時期に、『野獣死すべし』のような、これまた破格の傑作を撮り上げた絶頂期のシャブロールには、あらためて驚嘆する（以下、ネタバレあり）。しかもシャブロールは、前述のごとく『肉屋』につづいて秀作『破局』（一九七〇）、いま論じた傑作『夜になる直前』、怪作『血の婚礼』（一九七三、後出）を連打する（いずれも日本未公開）。

さて『野獣死すべし』では、『夜になる直前』同様、開巻早々、決定的な事件が起こり、以後それをめぐって求心的に物語が展開する。——息子のマイケルをひき逃げされ殺されたパリ在住の作家、テニエ（ミシェル・デュショソワ）は復讐心に燃え、犯人の「殺害計画」を黒い手帳に記しつづけていた。やがてテニエは、ひき逃げ犯人がブルターニュ地方のカンペールに住む自動車修理工、ドクール（ジャン・ヤンヌ）であると確信する。テニエはドクールの義理の妹である女優のエレーヌ（カロリーヌ・セリエ）と恋仲になるも、彼女を利用して、首尾よくドクール邸の食客となり、完全犯罪を思いつ。そして意外な展開のなか、さらに驚くべき第二の殺人が起こる……。

このように『野獣死すべし』の前半は、主人公の作家、テニエが探偵役となる犯人探しを中心として、いわば「テニエを主語とする、そのメインプロットと密接にかかわるエピソード（テニエとエレーヌの恋愛）」が描かれる。そして中盤以降は、明確に動機づけられたテニエによる復讐譚を軸に物語は展開する。だがしかし、この映画に

おける犯人探しや復讐譚もまた、正攻法の犯罪ミステリーとは大きく異なる、いかにもシャブロールらしい不規則なものだ。

あつけないほど簡単にエレヌと恋仲になるテニエはまた、ひどくあつさりとひき逃げ犯と思しきドクールに出会う（なにせ、エレヌの義理の兄がドクールなのだ！）。したがって第一の犯人探しは、拍子ぬけするほど簡単に終わる。

また、かつしてスリルがないわけではない、テニエがドクールを殺そうとする一連の場面も、かなり変則的だ。たとえば、海辺の小高い丘で足を滑らせて崖っぷちにぶら下がったドクールを、テニエは数瞬ためらったのちに突き落とそうとするが、ドクールの家族たちがやって来たので、彼を引き上げて助ける（タイミングを妙にはずしたこのシーンにも、ヒッチコック『北北西に進路を取れ』で崖にぶら下がったケイリー・グラントとエヴァ・マリー・セイントが間一髪で救い上げられる、あの息づまるような緊張感は皆無だ。ただし、カメラが崖にぶら下がったドクールをうつす俯瞰の画面には、はるか下方に波立つ海がとらえられ、足のすくむような高所恐怖の感覚が張りつめる）。

またテニエが、金づちのドクールをヨットに乘せて沖に漕ぎ出し、溺死させようとする場面も、シャブロール的なひねりが充分にきいている。水を恐れるドクールの主観ショットで、しぶきを上げながら青黒く盛り上がる海面がえんえん撮られたかと思えば、テニエに詰問されたドクールが、虚勢と不安が入り混じったような態度で応戦し、とつぜん隠し持っていた拳銃をテニエに向けるが、ついにそれを発砲することはなく、ヨットは何ごともしなかったように着岸する……というふうに、ヨット上での一触即発のサスペンスは、文字どおりの宙づり状態のまま終わってしまう。

そして、こうした場面にもうかがえるように、『野獣死すべし』の面白さのひとつは、卑しい小悪党、ドクル／ジャン・ヤンヌのユニークな人物造形にある。

ブルターニュのブルジョワ一族の放蕩息子であるドクルは、神経質で饒舌で気の荒い、精神のバランスをいちじるしく欠いた人物だ。彼はしかも、かつて義理の妹エレヌと関係をもち、今もその他の親類や使用人の女と関係している、タガのはずれたような近親相姦者でマザーコンプレックスの男である。ドクルはだから、地方の退廃的なブルジョワ的環境が生み落した、すぐれてシャブロール的な犯罪者だ（外見はまったく違うが、ドクル／ヤンヌの気質は、『引き裂かれた女』の情緒不安定で母親つ子のブルジョワ青年、ポール／ブノワ・マジメルそれに近いだろう。もっとも、ポールがその名残をとどめていた育ちの良さや優雅さは、粗暴なドクルにはみじんもないし、彼に扮するヤンヌの陽性な演技は、マジメルよりも『いとこ同志』や『ダンディ』のジャン・クロード・ブリアリの演技に似ていなくもない。

要するにドクルの振る舞いは、ノイローゼ気質を裏返したように横柄で攻撃的なのだが、極悪人ではないひき逃げ犯ドクル役に、いかにも神経質そうな痩せ形の俳優ではなく、次作『肉屋』でも人当たりのよい殺人者ポポールに扮した、三枚目的なジャン・ヤンヌを配したキャストینگは見事である。まあ、ゴダール『ウィークエンド』（一九六七）で不機嫌なブルジョワに扮し、ジョルジュ・ロートネル『狼どもの報酬』（一九七二）で前科者を演じたヤンヌの下ぶくれの顔は、お世辞にも人相がいいとは言えないが（強いていえば、シヨン・コネリーの顔を不細工にデフォルメしたような悪相だ）。

ところで、『野獣死すべし』で起こる第二の殺人、すなわち終盤におけるドクル殺害（毒殺）は、直接描写が省かれることで、犯人探しのサスペンスをそれなりに高めている。またテニエの手記に仕掛けられたトリックや、ドクル毒殺の手口を解明しようとする警視（モーリス・ピアラ）の介入によっても、映画の終盤は一応ま

つとうな謎解きミステリーの様相をおびる（前述のように、本作や『夜になる直前』などの〈ゆるやかな求心性〉をおびた語りは、同時期の『肉屋』や『不貞の女』の〈遠心↓求心……〉という語りとは異なる）。

さて、ラスト近くで真犯人（？）が名乗りでること、『野獣死すべし』の物語は完結するかに思われる。が、さにあらず、ラストで画面外に流れるテニエの独白^{モノローグ}によって、またしても観客は、あの故意の説明不足ともいべき、〈シャブロール的曖昧さ〉の術中にはまってしまうのだ（テニエが水平線の彼方に小船で出帆していくロング・ショットの画面にかぶさる、彼の独白の内容はあえて伏せておく）。

『野獣死すべし』には、ほかにも見どころがたくさんある。

ブルターニュ地方のブルジョワ一族が暮らす大邸宅の、けっして趣味が良いとはいえない室内装飾や、その大家族のやや滑稽な食事風景を俯瞰ぎみのカメラ・アングルでとらえるところや（食卓は俯瞰ないしは俯瞰ぎみのアングルでしか撮れないが、そのシーンで食通のドクールは料理がまずい、最低だなどとイライラした口調で言う）、あるいはテニエに向かって、ビュートルやロブ・グリエがどうのといった文学談義をしかける、ドクールの妻のブルジョワ的知^{ス、ヒズム}つたかぶりや、はたまた終始不機嫌そうに押し黙っていた母親が、急に笑い出したり怒り出したりする頓狂なタイミングにも、シャブロール・タッチはいかなく発揮されている。

そして終盤では、笑いが喉につかえるような、〈食〉に関する恐ろしくもコミカルなシーンが展開される。

——テニエとエレヌがレストランで食事をしていると、TVのモニターに映ったリポーターによってドクールが自宅の浴室で毒殺されたことが告げられるシーンだが、そこではヒッチコックの『ロープ』『裏窓』『フレンジー』への目くばせとしか思えない、ストレートにヒッチコック的な〈食〉と〈殺人〉を結びつける連想法的描写がなされる。すなわち、TVがドクール殺害のニュースを伝えている間じゅう、テニエとエレヌの前でやけに

愛想のいいコック長がテーブルの上の七面鳥の丸焼きをたくみな包丁さばきで切り分けるのだ！（『肉屋』では、すでに見たとおり、殺人者ポポール／ジャン・ヤンヌが結婚披露宴で大きな羊の股肉を器用に切り分ける。）

さらに、どんよりとした雲間から薄日が差した、ブルターニュのうすら寒い海岸地帯の入り組んだ起伏や凸凹や、黒々とした岩礁が露出した干潮時の磯の潮だまりで魚介類を採取するドクール一家の様子を、ドキュメンタルにとらえるジャン・ラビエのカメラが実にいい（一般的に言って、こうした、ヤマ場に対する「ダレ場」をいかに弛緩させずに撮れるかも、映画作家の力量が試されるポイントだ。なお、ブルターニュ地方の荒涼とした海の描写という点で、本作は『曳き船』（一九四一）などの名匠ジャン・グレミヨンのサイレント時代の傑作『燈台守』（一九二九）をちらりと連想させるが、後述する傑作『嘘の心』（一九九八）でも、ブルターニュの海岸地帯が淡い灰青色を主調に、なんとも美しく、表情豊かに描かれる（『シャブロール・ブルー』もしくは『シャブロール・グレー』とも呼びたくなるような、そうした灰色がかった薄青さは、暗黒街映画の名匠、ジャン・ピエール・メルヴィルの青と同様、冷たく繊細な発色で見る者を魅了する）。

そしてまた、なめらかな車の快走も、車窓からのテニエの主観シヨットをまじえて、場面と場面をつなぐ、〈滑走する句読法〉として絶妙に撮られている。そもそも車の走行といえ、この作品の冒頭で描かれるのが、自動車修理工ドクール／ジャン・ヤンヌの主観的前進移動をまじえた交通事故／ひき逃げのシーンだったのだから、『野獣死すべし』は前述のヨットの航行やラストのテニエの出帆、あるいはドクール一族の所有する自動車修理工場、廃車処理場のシーンを含めて、乗り物がキーとなる映画だ。

●『血の婚礼』（一九七三、カラー）

田舎の市会議員や市長、あるいはその妻といったブルジョワたちを、ブラックな笑いをまぶして戯画化した文

字どおりの怪作だが、お得意のブルジョワ風刺だけでなく、シャブロールにおける陽性なものと陰性なもの、狂騒的なものと抑制されたものが混在している点でも興味深い作品だ。

陽性で狂騒的なシャブロール・タッチ、それは何より、市会議員ミシエル・ピコリが人妻のステファーン・オードランと、まるで発情期の獣のように所かまわず激しいセックスにふける、エロティックというよりコミカルな場面に端的に示される（二人が木立ちのなかの草むらで互いをむさばりあうように情交するところは、シャブロール好みの地方／田舎でなければ出来^{しめつた}ない場面だが、とはいえ同語反復めくが、それらの奇つ怪なシーンは、ボルノグラフィーとは違い、すべてを見せるだけ見せようとする、煽情的な性器中心的セックス・シーンではまったくない。ちなみに、「クールさ」がトレード・マークのオードランが喜劇的に誇張された演技を披露するのは、『気のいい女たち』以来のものが、前述のように彼女は、『血の婚礼』の一年前（一九七二）に公開されたルイス・ブニエル『ブルジョワジーの秘かな愉しみ』で、やはり情事におけるブルジョワの人妻をコミカルに演じている。もともとブニエル作品でも『血の婚礼』でも、セックス・シーン以外での彼女は、おおむね「クールな」演技に徹している）。

またピコリとオードランが共謀して、彼女の夫である市長クロード・ピエプリュを車でおびき出して惨殺するところも、ナマの残酷さはブラック・コメディ的な狂騒に昇華され、減殺されている。——部分照明が見事な夜の場面で、ピコリは車から降ろしたピエプリュを数回殴打したあと、短刀で彼の胸や腹をめつた突きにして殺害すると、彼の死体を乗せた車を情婦とともに手で押し、道路わきの斜面に突き落とし、車体にガソリンをかけて火をつける。そして車が燃え上がると、二人はなんと激しい抱擁を開始するのだ（情欲の炎^シ！）。

そこではまた、シャブロール的な（車の快走）ではなく、自動車殺人や死体焼却の舞台装置に使われる点で、ひき逃げが物語の発端になった『野獣死すべし』を連想させる。さらに、オードランがハンドバッグを炎上した

車の中に置き忘れたことに気づき、「わたしのバッグ！」と叫ぶところは、映画史上最高の血まみれ交通事故フィルム、ゴダール『ウィークエンド』への明らかな目くばせだ。『ウィークエンド』では、ブルジョワ女ミレイユ・ダルクが、炎上する車から脱出する際に車内にバッグを置き忘れ、「わたしのエルメス！」と叫ぶのだ（両作の作風は大きく異なるが、随所でシニカルなブルジョワ風刺がなされる点で共通している）。

ちなみにピコリに宛てたオードランの手紙が、郵便局員の手で素早く仕分けられ、配達人の手で手際よくピコリのもとへ届けられるプロセスを、細かいカット割りですピーディーに描きつつ、手紙の文面を読むオードランの声をボイス・オーバーでかぶせるという、フランソワ・トリュフォー的な短い場面も見落とせない（これは、運動としてのNVが終息したのちも、シャブロールがNVを意識していたことを暗示する細部だ）。

いっぽう、ピコリの妻で重病を患っている食の細いクロチルド・ジオアノや、オードランの娘エリアナ・ド・サンティス、あるいは前述のようにラブ・シーン以外でのオードランらの、無表情や抑えた発声法、そしてピコリが妻を毒殺するシーンの省略法などで、セックスや殺人のシーンとは真逆の禁欲的な演出がなされている。また刑事が登場する終盤、事件があっけらかんと解決するところは、刑事映画的要素を最小限に切り詰める、シャブロールならではの作劇である。

●『若鶏のヴィネガー煮込み』（一九八四、カラー、原作ドミニク・ルーレ）、『刑事ラヴァルダン』（一九八五、カラー）、『仮面』（一九八六、カラー）

一九八〇年代のシャブロールは、地方都市や田舎町を舞台に、四本の変化球スリラーの佳作を撮っている（五本目の、ナチ占領下の北フランスでひそかに堕胎医を営み、ギロチンにかけられたマリイ（イザベル・ユペール）の陰気なドラマ、『主婦マリイがしたこと』（一九八八）は、演出と題材が不協和音を奏でている『リアリズム』

志向の失敗作)。

『若鶏のヴィネガー煮込み』は、ラヴァルダン刑事(ジャン・ポワレ)がある肉屋の死を捜査するために田舎町を訪れる、刑事映画の体裁をとった作品である。しかしこの映画の面白さも、犯人探しや謎解きではなく、一癖も二癖もある登場人物たちの言動、彼ら同士の奇妙な関係、そしてさまざまな食事の場面を描く、あくまで斜に構えたシャブロールの描法にある。そもそも主人公ラヴァルダン刑事が、開巻およそ四〇分後に登場する(！)というアンバランスな構成はどうだろう。しかも彼は、これまたシャブロール映画にふさわしく、朝食の目玉焼きの焼き上がりに執着する、風変わりな刑事だ。

さらに、肉屋が車の追突事故で死ぬところは、暗い赤のシトロエンCX2000の運転席からの彼の主観的移动、すなわち画面奥へと高速度で直進するカメラの前進移動がスリル満点の、いかにもシャブロール的な場面である(くだんの車は、何者かの細工によってブレーキが故障していたのだが、したがって本作は、『野獣死すべし』同様、交通事故がポイントとなる映画だ。なお、二〇〇〇年に撮られた佳作『甘い罠』でも、睡眠薬を飲まれた美女アナ・ムグラリスが運転する車の危うい走行が、画面奥への彼女の主観的前進移動で撮られる戦慄的なシーンがある)。

また、車椅子の母親ステファニス・オードラン、彼女の息子ルイ・キュノ、彼のグラマラスな恋人ポーリーヌ・ラフォンらのかたちづくる、母―息子―恋人の関係は、むしろヒッチコックの『サイコ』や『鳥』を想わせるが、しかし『若鶏―』の三人は、互いに対して憎悪や嫉妬をまったく抱かずに共生している点で、葛藤を生むヒッチコック的『三角関係』の主題は意図的に遠ざけられている。

『刑事ラヴァルダン』は、タイトルどおり、『若鶏―』の続編ともいえるべき刑事映画の体裁をとった作品だ。

前作同様、ジャン・ポワレ扮するラヴァルダンは、やはり目玉焼きの焼き具合にこだわりつつ、殺人事件の解明に挑むが、『若鶏——』同様、サスペンス描写よりウィットの利いた会話劇が中心となるなか、ご都合主義的な偶然の介入によるフラッシュバックによって、事件はあっけなく解明される（これもまた、真剣な刑事映画の犯人探し回避）。

もっとも、冒頭まもなく海岸の岩場で発見される、その背に黒い塗料でPCと記された小太りの中年男、ジャック・ダクミーヌのうつ伏せの生白い全裸死体を俯瞰でとらえたショットのインパクトや、ジャン・クロード・ブリアリ、ベルナデット・ラフォンら、かつてNVの顔であった俳優たちが闊達な演技を披露するところなど、前作同様、見どころは少なくない。

『仮面』は、「万人の幸福」というTVのチャリティー番組の司会者兼プロデューサー、フィリップ・ノワレの「仮面」が暴かれる、社会批評的な作品（むしろ「社会派的メッセージ」など皆無だが）。善人の仮面をかぶった悪党の正体が暴露される一種の犯罪映画だが、焦点となるのは、スリルやサスペンスの描写より、「心の幸福」やら「癒し」やらを商売にする今日的な偽善者たちを、ひいてはTV業界のからくりを辛辣に風刺する会話劇だ（いましプロットにひねりが欲しかったが）。その点で本作は、TVをプロパガンダの武器に大衆操作を行なう独裁者的導師を描いた、『Dr・M／ドクトル・エム』にも通じる主題を扱っている。

ちなみに、現代の日本にも多く見られる「心の商売人」や「霊能者」に対するシャブロールの名言を引いておこう——「心について話したり、心の問題に首までどっぷりつかっている人間は、たいがい、そいつの心がおそろしいほどに干からびているんだ。そいつらは心の反吐をまき散らして、心をおとしめている。一日の終わりに売り上げを勘定する情夫と同じだ。心を売りものにしてているんだ」(ゲリフ、前掲『不完全さの醍醐味』、一九三頁)。

これまた言い得て妙ではないか。

●『ふくろうの叫び』（一九八七、カラー、原作バトリシア・ハイスミス）

一九八〇年代シャブロールの最高傑作、それが『ふくろうの叫び』だ。

何よりもまず、一歩まちがえば嘘臭くなるような物語を、緊張の糸を一瞬たりともゆるめることなく、大胆かつ細心に描き切ったシャブロールの演出力が凄い。

——巻頭、ヴィシー郊外の瀟洒な一軒家に暮らす美女、ジュリエット（マチルダ・メイ）を夜な夜なのぞき見る男、ロベール（クリストフ・マラヴォワ）の姿が薄闇のなかに映し出される。カメラはそこで、ロベールを画面手前にとらえ、彼の視線にほぼ重なるような半主観ショットで、室内のジュリエットを遠望する。明らかにヒッチコック的（のぞき〓ピーピング・トム）の映像だが、おまけに何と、ジュリエットの家造りそのものが、外部からの視線に徹底的に無防備な、もっぱら窃視されるためにだけ設計されたような全面ガラス張りなのだ！ ジェイムズ・スチュアートが望遠レンズ付きのカメラや双眼鏡で向かいのアパートの住人を観察した『裏窓』のセツトをほうふつとさせる、あからさまにヒッチコック的なシーンである。

周知のように、『裏窓』でスチュアートが観察するそれぞれのアパートの窓もまた、彼の視線に対して「不自然な」ほど無防備に開かれているが、観客はそれをごく「自然な」こととして受け入れてしまう。ヒッチコックの語りと画面構成の見事さゆえに、である。同様に『ふくろうの叫び』にあっても、シャブロールの語りと画づくりの秀逸さゆえに、夜な夜なロベールがジュリエットのガラス張りの家をのぞくという「不自然な」状況を、観客は抵抗なく受け入れてしまうのだ。

とはいえ『裏窓』は、スチュアートとグレース・ケリーが素人探偵となって難事件を果敢に解決し、愛を成就

させるハッピーエンドの物語であり、主人公の男女はつまるところ、自らの手で運命を切り開くのだ。いっぽう『ふくろうの叫び』は、『裏窓』とは正反対に、自らの意志ではどうにもならぬ〈運命〉に支配された男女の物語を、ベシミスティックに描く（シヤプロル自身、この映画の中心的なテーマは、「運命というものがいかにして人間に牙を剥くか」である、つまり敷衍すれば運命論的な映画であると述べている〈ゲリフ、前掲『不完全さの醍醐味』、一九七頁〉）。

運命論とは、すべての出来事は人間の意志や力や選択を超えた「運命＝宿命」によって、始まりから終わりまでを決定されている、という考え方だ。そして、『ふくろうの叫び』の運命論的展開の出発点となるのが、前述した、序盤で早々と示されるシチュエーションや人物像の「不自然さ」にほかならない。順を追って見ていこう。ガラス張りのジュリエットの家を常習的にのぞいていたロベールは、しかし、変質者ではない。ロベールはハンサムなデザイナーで、かつて重度のうつ病を患ったことのある、孤独な、いつも気がふさいでいる鬱屈した男だが、他のシヤプロルの犯罪者にくらべたら、ずっとまっとうな人物だ。ともかく、ロベールはある日、のぞいていたジュリエットに見咎められると、開口一番、あなたは美しい夢のような女性で、気が滅入ったとき、あなたを見ると元気が出たなどと（！）、言うのである。

するとジュリエットもまた、すぐに怪訝（けげん）そうな表情を引っ込め、目を輝かせながら初対面のロベールに向かって、こういう出会って運命的ね、誰かの紹介で知り合うよりステキ、などと、これまたひどくベタなセリフを言うのだ（しかし前述のように、画面設計や役者のセリフ回しの絶妙さゆえに、観客は白けるどころか、眼前で起こりつつある奇妙なドラマにぐいぐい引き込まれてしまう）。

さらにジュリエットは、ロベールの顔を正面から見つめて、黒いメルヘン風のセリフを口にする。――あなた運命を信じる？ 会ったとき、何かを思わせる人がいるわ、子供の頃、死を象徴する人に会って、わたしは

死の気配を感じたの、その一週間後、弟が病気で死んだの、と……（このように、ジュリエットのセリフの中で二度「運命」という言葉が使われ、本作の運命論的な仕掛けが作動するための布石が打たれる）。

こうして、『ふくろうの叫び』では開巻早々、憂うつ症のロベールと、死の観念に呪縛されたジュリエットという「不自然に」造形された二人の男女が、ガラス張りの彼女の家で「運命的に」出会ってしまうという、「不自然な」シチュエーションが速やかに設定され、それ以後の物語のゆくえを決定づけるのだ。したがって本作は、序盤でメインプロットの発端となる状況設定がなされるタイプのシャブロール作品でもある）。

ところで、ロベールとジュリエットは、精神が不安定な変人＝スクリーボールだが、けっして犯罪者ではない。つまり、ここが運命論的映画『ふくろうの叫び』の最大のポイントなのだが、ロベールとジュリエットは故意に他人を殺したり、傷つけたり、騙したりはしない（過失致死さえ犯さない）。もつといえ、この二人の男女は、犯罪以外のことでは自ら行動を起こすこともあるが、二人が危険な目に遭ったり、取り返しのつかぬ災厄に見舞われたりするのは、まさしく自分とは直接関係のない、また自分のコントロールがまったく及ばない、何か大きな悪意のようなもの、すなわち運命的必然としか言いようのない状況によってなのだ。いうまでもなく、その点でロベールとジュリエットは、たとえ犯行動機が曖昧なものであれ自ら手を下して殺人を犯すシャブロール的犯罪者とは、一線を画すのである。

では、『ふくろうの叫び』の物語は、具体的にどう展開するのか。またシャブロールは、それをどう演出するのか。

一連の災厄を引き起こす、いわば直接の引き金となる人物は、ジュリエットの気性の荒い婚約者パトリック（ジャック・プノー）である。ロベールと親密になったジュリエットは、パトリックに自分と別れてくれと、や

や唐突な感じで言いですが、彼女のその決意は以後も変わらない。当然、パトリックは嫉妬に狂い、やがて帰宅途中のロベールを襲撃するが、彼と揉みあううちに川に転落してしまう。マスコミはパトリックの死を報じ、ロベールはパトリック殺害の容疑者となるが、じつはパトリックは失踪し、パリに身を隠していた……。そして奇妙なことに、ロベールは彼を愛するジュリエットに向かって、これまた唐突な感じで、もう自分とは会わないでくれ、自分は禍を招きよせる疫病神なのだ、といった意味のことを、物思わしげに繰り返す。

そんななか、またしても突然、ジュリエットが睡眠薬自殺を遂げてしまう(一)。ヒロインのジュリエット／マチルダ・メイが、映画の終わる約三〇分も前に死んでしまう意外な展開は、ヒッチコックの『サイコ』の中盤で、ヒロインのジャネット・リーがモーターのシャワー室で惨殺されるプロットを連想させもする。が、『サイコ』とは違い、ジュリエットの自殺の瞬間は省略され、隣人に発見された彼女の死体が、いかにもシャブロールらしい、過度の残酷さを抜きとられた美しい構図で描かれる(庭のはずれの草地に仰向けに横たわったまま息絶えている彼女を、長回しのクレーン移動で俯瞰しながら、最後はゆるやかに舞い降りるように彼女のそばに降下していくジャン・ラビエのカメラに、息をのむ)。

そして、物語的に重要なのは、ジュリエットの自殺もまた、彼女の意志を超えた運命的必然として描かれることだ。すなわち、死体となった彼女の手に握られていた彼女の遺書には、こう書かれていた——「あなた『ロベール』は私にとって死の象徴、それが運命だった」と(それは、ジュリエットの死体発見直後のシーンで、彼女のボイス・オーバーとして流れる)。結局のところ、「死の象徴」だという男が弟を死に至らしめて以来、宿痾のような死の観念にとりつかれていたジュリエットは、二人目の「死の象徴」であるロベールと運命的に出会い、ロベールがパトリックの死を招いたと思ひこみ、運命の設計図に導かれるかのように、自ら命を絶ったのである。そして『ふくろうの叫び』の物語が奇怪なのは、ロベール自身も、憂うつ症の自分が、自分の意志とはかわ

りなく、ジュリエットを不幸にする「疫病神」的存在であると自覚している点だ。つまりこの作品では、「運命論」が、二人のうちのどちらか一方の妄想としてではなく、相互的な関係として、つまり負の化学反応^{ケミストリー}のように描かれ、さらには、二人の周囲の人物たちにもそれが波及し、感染するというふうに描かれる。そして、だからこそ、物語を要約しただけでは「嘘臭く」思われるだろう本作には、得体のしれぬ、粘りつくようなサスペンスが渦巻いているのだ。

事実、ジュリエットの死後も、禍^{わざわい}の連鎖ともいえるべき、さまざまな出来事が起こる。——ロベールがパトリックに狙撃されたり、ロベールが治療を受けていた精神科医（ヴィクトール・ガリヴィエ）が、おそらくはパトリックの放った銃弾を受けて重傷を負い、やがて死ぬ。さらにラストでは、パトリック、そして彼と共に謀してロベールを追いつめるロベールの性悪な先妻、ヴェロニク（ヴィルジニー・テヴェネ）もまた、自らの過失によって命を落とす。あたかも「死の象徴」ロベールに触れてしまったことの祟^{たた}りであるかのようにして。そしてラストでは、ロベール自身も死への一步を踏み出すかに見える——。

ちなみに、終盤で登場する刑事（アンリ・アタル）は、パトリックの失踪やジュリエットの死、さらに精神科医の死の件でロベールに嫌疑をかけるだけの、なんら事件の核心に触れえないマイナーな存在にすぎない（シャブルは本作でもまた、本格的な刑事映画を回避しているのだ）。

くだいようだが、次々と起こる災難を背後で動かす何かを、合理主義では解明できない、人知を超えた「運命」として（まさに運命論的に）描いたところに、『ふくろうの叫び』の類いまれな面白さがある。したがってまた、この映画のはらむ底しれぬ不可解^{ミステリー}さは、あたかも神のように人物たちを操る、不可知な「運命」そのもののあり方に由^よっているとしか言いようがない。したがって前述のように、この映画のスリリングな曖昧さは、あ

のシャブールの犯罪者の犯行動機の「曖昧さ」とも異なるのである。

なお『ふくろうの叫び』の語りは、早々と状況の初期設定がなされて以後、物語がメインプロットのみで展開する点で、求心的である。むしろ、さまざまな迂回があつても、それはあくまで「死の象徴」ロベールと他の人物の関係をめぐるものであり、だからそれは、メインプロット内での迂回にすぎない。また、ジュリエットの突然の死は不意打ち的なプロットポイントではあるが、それもあくまで、ロベールを定点とする運命論的な物語（メインプロット）に回収される出来事である（つまり『ふくろうの叫び』の語りは、冒頭からラストまで終始ロベールの「運命」のドラマを物語る点で、『肉屋』『不貞の女』『石の微笑』などの遠心的な語りとは異なる）。

こうしてみると、『ふくろうの叫び』という映画は、〈シチュエーション・スリラー〉と呼べるのではないか。むしろこの呼称は、映画のジャンル用語として定着している、〈シチュエーション・コメディ〉をもじつたものだ。シチュエーション・コメディとは、ある状況から生じる登場人物間の誤解・人違い・すれ違い、あるいはある状況に関連する人物の隠蔽・失踪などが観客に笑いをもたらす喜劇である。そして、そうしたタイプの喜劇にあつては、「不自然」なほど特殊な状況が設定され、その状況が主導権を握るために、人物たちの心理・性格・言動は、ともすれば状況に追隨するだけの、あるいは状況に引き回されるだけの、いわば二次的なものに見えるてくるのだ。つまり、あくまで、〈最初にシチュエーションありき〉、というわけである。

したがって、シチュエーション・コメディにおける状況／シチュエーションとは、個人の意志や選択を超えたものという意味で、「運命」と呼び換えることができる。とするなら、これまで述べたように、個人の意志を超えた状況／シチュエーション＝運命によって、あいつぐ災難が描かれる『ふくろうの叫び』は、まさしくシチュエーション・スリラーと呼ぶことができるだろう。

実際、ジュリエットの住むガラス張りの一軒家をロベールが常習的にのぞく、という「特殊な状況」はもちろんのこと、とりわけジュリエット／マチルダ・メイのどこか機械的メカニクな感じの淡々としたセリフ回しは、まさにシチュエーション＝運命に操られているような、不思議な効果をあげている。それは『肉屋』などのステファーン・オードランや、『石の微笑』のローラ・スメット、ブノワ・マジメルマジメルのストイックに抑制された発声とも違う、何か微熱のこもったような口調なのだが、強いて言うなら、心理や感情や思考がジュリエットの脳内に生まれるよりも一瞬早く、彼女の口について言葉が発せられるといった感じの、いくぶん放心したような喋り方である。

それゆえジュリエットは、とりもなおさず、シチュエーション＝運命にコントロールされるままに言葉を発しているように見えてくるのだ。

したがって『ふくろうの叫び』は、「人間の心の深淵を描く心理劇」などでは毛頭なく、物語の主導権を握ってしまうシチュエーション＝運命が、人間の心理・感情・思考をとことん希薄にってしまう稀有なスリラー映画なのである。

●『嘘の心』（一九九八、カラー）

『嘘の心』は、着地点を欠いた犯人探しという起承転結フーダニットのプロットや、フーダニットをいわば囿わとりにして人間心理の微細なひだに分け入っていく描写の精緻さにおいて、さらに「シャブロール・ブルー」を基調にしたブルターニュの自然描写の美しさにおいて、九〇年代シャブロールの頂点をなす傑作である（以下、ネタバレあり）。

——主人公は、ブルターニュの小さな漁村で暮らしている画家のルネ（ジャック・ガンブラン）と看護婦のヴィヴィアンヌ（サンドリーヌ・ボネール）だが、ある日、森の中で一〇歳の少女が死体で発見される（首を絞め

られ、レイプされている)。少女がルネの絵画教室の生徒だったことから、ルネにも殺人容疑がかけられる。パリからやって来た子持ちの女性警部、ルサージュ（ヴァレリア・ブルーニ・テデスキ）が捜査を開始する。他方、ルネに対する疑惑を払拭できないヴィヴィアンヌは、不安な日々を過ごすうち、売れっ子のジャーナリストで作家のデモ（アントワヌ・ド・コーヌ）と親密な関係になるが、やがてデモは何者かによって殺される。少女とデモの死をめぐる、捜査線上にはルネ以外にも複数の人物が浮上する――。

というように、『嘘の心』の物語は、あくまで犯人探しの形式を借りてはいる。というかむしろ、フーダニットは物語を転がす大きな車輪の一つではあるが、前述のように、二つの殺人をめぐる真相はついに解明されずに映画は終わる。

そして、フーダニットによって浮かびあがるのは、ルネをはじめとする何人かの容疑者であると同時に、彼らおよび彼らの周囲の人間たちが見せる、疑惑、葛藤、苦悩、ためらい、卑屈さであり、ひいては閉鎖的な村を徐々に蝕んでいく疑心暗鬼という魔物だ。したがって『嘘の心』の要は、事件そのものより、事件が村の人々の間に引き起こす波紋や余波の精妙な描写にある、といえる。

つまり、この映画におけるフーダニットとは、とりもなおさず、おとりとしての、あるいは目くらまし、ないしは口実としての物語なのだ――。観客はだからこそ、不完全なフーダニットともいえるべき、真犯人が特定されずに終わる物語に欲求不満を覚えるどころか、虚と実の境界が消えていくような眩惑的なラストで、奇妙なカタルシスさえ抱くのだ。

もちろん、殺人事件がさまざまな噂やデマを生み、人々の疑心暗鬼を誘発するという展開には、シャブロール好みの村Ⅱ〈田舎〉こそが格好の舞台となる。事実、『嘘の心』の舞台であるブルターニュの村では、ほとんどの人物が顔見知りで、都会からやって来た人物についての情報もすぐに広まってしまうのだが、殺人事件を、そうし

た村という地縁共同体の閉鎖性と絶妙に絡めて描いた点で、本作はシャブロールの作品中でも、〈田舎〉という環境を最大限に活用したスリラーだといえる。

田舎といえば、前述のように、この映画で描かれる薄青さ（「シャブロール・ブルー」）を主調にした、うすら寒いブルターニュの海岸の描写が絶品だ。とりわけ、室内場面がパラフィン紙のように鈍く底光りする灰青色の渦へと、ディゾルブでなめらかに転換される瞬間の美しさに鳥肌が立つ（こうした「シャブロール・ブルー」は、次作『石の微笑』のタイトルバックに引き継がれることになる。また、デモの死のシーンの前後で画面を覆う群青色の霧も印象深い）。ちなみにこの作品でも、美食家シャブロールは例のごとく、ロブスターなどが調理され食卓に盛られる〈食〉にかかわる場面を念入りに描いている）。

それにしても、『嘘の心』に登場する人物たちは、なんと細心かつリアルに造形されていることか。

お世辞にも美人とはいえないヴィヴィアンヌ／サンドリーヌ・ボネールの、どこにでもいそうな、ひどく散文的な存在感はどうだろう。『沈黙の女／ローフィールド館』でお手伝いを演じた彼女の、変に上調子で精彩を欠いた芝居とは雲泥の差だ。また、片脚が不自由で、しょっちゅう鬱々としており、「僕にできるのは他人より落ち込むことだけ」などつぶやくルネ／ジャック・ガンブランの陰気さも、この映画の鈍いサスペンスを増幅している（真犯人は彼女なのか……）。

しかし、シャブロールが腕によりをかけて造形したのは、スポーツ好きで売れっ子ライターのデモ／アントワーヌ・ド・コーヌの人物像だろう。ヴィヴィアンヌを誘惑し、彼女とあつさり懇ろになるデモは、ジャーナリズムの世界を巧みに泳ぎまわる男、すなわちエゴイストで口達者で如才ないブルジョワ文化人として、とことんシニカルに描かれる。また、術学的な引用癖があり、凝った内装の家に住むデモは、およそ十年後の『引き裂かれた

女』の好色なブルジョワ作家、シャルル・サン・ドニ／フランソワ・ベルレアンの前身にも見えてくる。

さらに、熱心に捜査をするが事件解決の糸口をいっこうに見いだせない女性警部、ルサージュ／ヴァレリア・ブルーニ・テデスキのリアルな存在感も光っている（さきほどから繰り返し使っている「リアル」とは、その人物がそこに確かに存在しているという強い実感のことだ）。興味深いことに、この作品のフーダニットの部分の主役であるルサージュ警部は、にもかかわらず、けっして物語の主語になろうとしない。むしろこれは比喩的な言い方だが、要するにルサージュ警部は、コツコツと聞き込み捜査をするが、真相解明の手がかりすらつかめずぬま退場する。

つまるところ彼女は、事件に関するさまざまな（しかし不確かな）情報を観客に提供することで、観客のフーダニットの興味を持続させるだけのマイナーな存在にすぎないのだ。多くのシヤプロル映画に登場する刑事／警部／探偵同様に、である（シヤプロルは中盤でルサージュ警部に、「少女殺人事件の容疑者三三人全員にアリバイがある」などと滑稽なセリフを言わせている）。そして、むしろこの映画の主語はといえば、カメラが最も多くの場面で寄りそう、主人公のルネとヴィヴィアンヌである。

ついであるが、けっして冷静さを失うことなく、終始かすかな笑みを顔に浮かべ、穏やかだがちよつと甲高い独特の声でしゃべるルサージュ警部／ヴァレリア・ブルーニ・テデスキは、サンドリーヌ・ボネールなどよりずっと艶（つや）っぽい。またルサージュの部下となって捜査活動をする、停年間近の地元のルーダン刑事（ベルナル・ヴェルレー）の生活感たっぷりのキャラクター設定も秀逸だが、恰幅（かつぶく）のいい彼は、村の噂話をやる気なさそうに収集したりする。

さて、もはや強調するまでもなく、フーダニットが「おとり」図のように使われる『嘘の心』では、（シヤプロルの暖

味さ」が二つの殺人の犯人探しのレベルにまで及んでいる。つまり、真犯人が不明のまま終わるこの映画は、真犯人は明らかにするが、その犯行動機が曖昧なまま終わる他のシャブロール映画とも異なっている。したがって『嘘の心』は、物語の仕組み（不完全なフーダニット）という点で、シャブロール映画の中でもきわめて異色な作品だといえる。

● 『ラ・ミュエット』（短編オムニバス映画「パリとどこどこ」第六話、一九六五、十六ミリ、カラー）

一般的にいつて、優れた短編映画に不可欠なのは、ひねりの利いたアイデア、機知に富んだオチ、意外な結末である。つまり、切れのいい（コント性）、ないしはコンパクトな（起承転結）だ。むしろ、ここである（コント）とは、「気の利いた小話」のことである。

日常生活のささいな断片を、まとまりのあるストーリーとしてではなく、スケッチふうに描いたといわれる初期N.V.の短編の多くも、実はそうした（コント性）を大きな特徴の一つとしているが、このことは、ややもすれば忘れられがちである（正確に言えば、初期N.V.の短編では日常の身辺雑記ふうのスケッチが、起承転結のある物語性と共存しているのだ）。

たとえば、シャブロールも共同脚本家として参加している、ジャック・リヴェット『王手飛車取り』では、愛人から毛皮のコートを贈られた妻と夫と妻の妹をめぐる虚々実々の駆け引き、だまし合いが、あつと驚く大逆転で終わる秀作コントだ。ゴダール『男の子の名前はみんなパトリックっていうの』も、滑稽なオチが冴える傑作コントである（二人の若い女性が同じ日にパトリックという青年にナンパされるが、彼はじつは誰に対しても同じ手口で言い寄っていて、そのことにラストで二人の女性は気づく）。

その他、被写体をみずみずしいタッチで描きつつ、小味なギャグやオチを利かせた（コント性）が冴えわたる

初期N.V.の短編は、『ゴダール』『シャルロットとジュール』、『トリュフォー』『あこがれ』『二十歳の恋』、『エリック・ロメール』『モンソーのパン屋の女の子』などなど、枚挙にいとまがない――。

さて、『シャブロールの』『ラ・ミュエット』も、そうした〈コント性〉が冴えわたる十四分の傑作短編だ。

「パリとどこころ」は、『シャブロール』、『ゴダール』、『ロメール』、『ジャン・ルーシユ』ら六人の監督が、それぞれ異なるパリの街区を舞台にして撮った六つの短編からなるオムニバス映画だが、興味深いことに、『シャブロール』が舞台として選んだラ・ミュエットは、パリ十六区にある、富裕なブルジョワが多く住む高級住宅街である。

しかも、『ゴダール』、『ロメール』、『ルーシユ』、『ジャン・ドゥーシェ』が、作中にパリの街頭ロケを多く撮り入れているのに対し、『シャブロール』編は、『ラ・ミュエット』の街頭撮影は映画の冒頭とラストの短い数ショットのみで、ほとんどの部分がブルジョワ一家の贅沢なアパートマンを舞台にしている（もともと、『ジャン・ダニエル・ポレ』の『サン・ドニ街』も室内劇だが、『サン・ドニ街』の売春地区のホテルを舞台に、娼婦とうぶな青年のユーモラスなやりとりを描いている点で、やはり『シャブロール』作品とは対照的）。

『ラ・ミュエット』においても、『シャブロール』は『ラ・ミュエット』の豪邸を舞台に選び、そこに暮らすブルジョワ夫婦の生態を、辛辣かつユーモラスに描くのだが、この短編のユニークさは何より、一家の息子／少年（ジル・シュソー）をドラマの中心にしたことにある。

――『シャブロール』本人扮する父と、当時『シャブロール』夫人だったステファニス・オードラン扮する母は、しょっちゅう不満や愚痴を言いあい、諍（いさか）いが絶えない。しかも父はひそかに、金髪美人のメイド（ダニ・サリル）と関係している。

そんなある日、両親の不仲にうんざりした息子は耳栓をして、彼らの声をシャットアウトしてしまうのだ。両親

親の姿を「見ないようにする」のではなく、彼らの声を「聴こえないようにする」ことで、息子が彼ら大人の世界を拒絶する、というコント的アイデアが実にふるっている。

そして、少年が耳栓をするという設定によってその声をかき消されるために、いいかえれば画面が（サイレント映画／無声映画）化されるために、両親の姿は、顔をゆがめて何やら喚くだけの、ひどくグロテスクで滑稽なものに映る（そこではむしろ、観客は息子の視点、というかむしろ息子の耳＝主観的聴覚に同一化する）。

またここで、街区の名前「ミュエット muette」が、「無声の、ろうあの」という意味の形容詞（女性形）でもあるという連想のもとに、シャブロールが本作を撮ったことが明らかになる。つまりシャブロールは、「ミュエット」というフランス語の二重の意味を、コント的（かつ映画的）アイデアとして巧みに活用したのだ。なおサイレント映画／無声映画は、フランス語で フィルム・ミュエット film muet という。

さらに、作中で念入りに撮られる食卓の光景も、いかにもシャブロール的ではある。だがその場面には、「ブルジョワ的な美食」や「旺盛な食欲」のイメージは希薄だ。互いへの不満を言いあいながら、不機嫌そうに料理を口に運ぶ夫婦は、おいしいものを食べているようには見えないからだ（ダイニング・ルームの贅沢で洗練された内装や、値の張った感じの食器、母の身に着けている高価そうな服などの〈階層的記号〉によって、一家がブルジョワであることは明示されるが）。

そして、息子が耳栓をするところが、起承転結における「転」だとすれば、母が階段から落ちて気絶しかけるという、ヒッチコック映画のヤマ場をなけばスラップスティック（ドタバタ喜劇）化したようなシーンが、この短編の「結」となる（階段から落下し床の上で気絶しかける母／オードランの顔には、「これは絵具ですよ」といわんばかりの嘘っぱい血糊のメイクがなされていて、残酷さは薄められている）。

また、息子が父の部屋の扉を開けると、父がメイドと抱き合っているというシーンは、「ブルジョワ一家の退廃」を点描するギャグ的な瞬間であると同時に、滑稽化されたスリラー映画的な瞬間でもある。

この短篇を締めくくるのは、冒頭のシーンと同じく、ミュエット街を歩く息子をとらえた短い街頭ロケである。しかし、冒頭とラストにおける二つの街頭ロケには、決定的なちがひがある。――冒頭の街頭撮影では初期NVならではの同時録音がなされ、街のさまざまなノイズが立ち騒ぐのに対して、ラストのそれでは一切の音が画面から消されているのだ。

もちろんそこでは、両親をはじめとする外界のすべてを耳栓によって遮断する息子の、サイレント化／無音化された〈聴覚的ゼロ度〉の世界を、見る者／聴く者であるわれわれ観客は共有することになるのだ。なんという卓抜な聴覚的アイデアだろう……。