

Title	ジャン・ルノワールの光と影：フランス映画の快樂（１）
Sub Title	La Lumière et l'ombre de Jean Renoir : le cinéma français et le plaisir (1)
Author	藤崎, 康(Fujisaki, Kou)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2008
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.46 (2008. ) ,p.229 ( 66 ) - 240 ( 55 )
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	森英樹教授・西尾修教授・高山晶教授退職記念論文集 = Mélanges offerts à Mori Hideki, à Nishio Osamu, et à Takayama Aki
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20080331-0229">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20080331-0229</a>

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.

## ジャン・ルノワールの光と影

——フランス映画の快楽（1）

藤 崎 康

戦争や占領、一般に不幸というものは、芸術表現に素晴らしい刺激を与えるのではないだろうか

——ジャン・ルノワール

### 1 ルノワールにおける〈おぞましいもの〉

ほがらかで人なつっこく屈託のない好人物、かぐわしい自然やしびれるようなセックスの歓びを幸福感たっぷりに描き、国境や敵／味方をこえた友愛を描いた「無国籍的な自由人」<sup>アナーキ</sup>、「階級差をやすやすと越境する愛すべき人間たちを描いたフランス映画の巨匠」——これが最も一般的なジャン・ルノワール像だろう。むろん、これは誤りではない。彼の最高傑作の一本、『ピクニック』（一九三六）を見れば、そのことは即座に納得できる。そこで描かれるのは、ロワン河の水面のなんとも目に快いきらめき、岸辺に匂いたつように生い繁る草木や、こみ上



ジャン・ルノワール『ピクニック』

ける官能の高まりをこらえきれず、木陰で身をくねらせて情交する男女であり、あるいは不意に掻き曇る空から落ちてくる大粒の雨とともに到来する嵐、といった（監督やスタッフにも予想外だった）天候の急変であり、要するに、自然や恋を（恋の終わりさえも）、おおらかに肯定するルノワールの「人間愛」であり「自然への賛嘆」なのだ。だが一方で、ジャン・ルノワールの人生や作品には、「おおらかな愛」とは異なる、〈負〉の要素が見え隠れしている。以下では、〈戦争〉、〈悪〉、〈まがまがしさ〉というキーワードを切り口にして、彼の人生と作品の、これまであまり触れられることのなかった部分にスポットをあててみたい。

\*

ルノワールの実人生における最初の不幸は、およそ八百万人の命を奪った第一次世界大戦に従軍中、ドイツ軍に片脚を銃撃され（一九一五、二十一歳）、その後終生、傷の痛みに悩まされ、びっこを引くようになったことだろう（負傷後の数年間はうまく歩けず、杖を二本ついていた）。もともと、不幸中の幸いは、その怪我のせいもあって——歩くより坐っているほうが楽だったので——、若きジャンの映画館通いには拍車がかかり、一日に三度通い、一週間で五十本、月に二百本（！）ほどの映画をむさぼり見るようになったことだろう。

この負傷は、ルノワールのいくつかの作品の中に、いわば映画的想像力によって変形されて映り込んでいる。たとえば、インドで撮影されたルノワール初のカラー作品『河』（一九五〇、美しい！）には、第二次大戦で片



ジャン・ルノワール『獣人』

脚を失ったジョン大尉が主役の一人として登場するが、大尉に扮したトーマス・グリーンは、実際に第二次大戦で片脚をなくした俳優だった（ルノワール自身も負傷直後、片脚切断の危機に見舞われた）。

また、『ジキル博士とハイド氏』のルノワール版であるTV映画の怪物、『コルドリエ博士の遺言』（一九五九）——ジャン・ルイ・バローが一人二役——にも、〈悪〉の化身＝怪人オパール＝ハイド氏が、両脚を引きずって歩く身障者の二本の杖を蹴り飛ばして彼を転倒させる酷いシーンがある。さらにハリウッドでの第一作『スワンプ・ウォーター』（一九四二）にも、殺人の汚名を着せられて沼地に隠れ住むウォルター・ヒューストンが片脚に傷を負うという挿話が描かれる（この映画では底なし沼がじつに恐ろしく描かれる！）。あるいは、やはりハリウッドで撮った陰鬱なフィルム・ノワール、『浜辺の女』（一九四六）のバーネット中尉（ロバート・ライアン）は、警備艇が魚雷攻撃を受けたさいの精神的ショックのせいで、毎晩悪夢にうなされるといふ屈託した人物だ。

もつとも、〈負〉の要素のひとつである〈犯罪〉描写へのルノワールの偏愛は、彼が善／悪の境界をもやすやすと「越境」するアナキーな自由人だと考えれば、腑に落ちなくもない。ルノワールのなおおらかな欲情が、あるとき情痴殺人や快楽殺人に反転したとしても、さほど不思議ではないからだ。しかしながら、善／悪の彼岸への跳躍、というロジックだけでは、遺伝性の脳障害ゆえに情欲にかられると相手の女を殺そうとする、あの『獣人』（一九三八、原作エミール・ゾラ）のジャン・ギャバンのおぞましい衝動は説明しきれないだろう…。なお『獣人』は、ドイツ表現派の巨匠、フリッ

ツ・ラングによって『仕組みられた畏 Human desire』として再映画化された。

## 2 ルノワールと戦争機械

第一次大戦初期のルノワールはまた、偵察飛行隊のパイロットや航空撮影のカメラマンを経験した（けっこう戦争マニアだった!）が、これもやはり、彼の映画的キャリアにおいて画期的な意味をもつことになる。彼は後年、この飛行士の経験を振り返って、それが映画に進む上でも有益な仕事であり、映画や写真の技術に興味を持つ貴重な出発点になったと語り、さらに二人乗り飛行機の座席に搭載した巨大なカメラでドイツの前線を撮るとさえ着想した、と熱心に語っている。

彼はまた、戦争中、女性が工場のベルトに巻き込まれないよう断髪にし、速く駆けることができるよう短いスカートを穿いたと述懐しているが、このエピソードはまさしく、第一次大戦が銃後の非戦闘員をも（老若男女を問わず）労働力として動員する、史上初の国民総力戦<sup>システム</sup>戦争機械と化したことを如実に物語っていて、興味深い。

そしてむしろ、飛行機という戦争機械<sup>ウエポン</sup>は、第一次大戦を題材にした<sup>システム</sup>騎士道映画『大いなる幻影』（一九三七）でも、重要な役割を演じている。一九一四年、ドイツ軍機に七回撃墜され、七回脱走した或る戦友の体験が物語の元になっているのだが、しかも、エリツヒ・フォン・シュトロハイムの飛行隊長に撃墜されるジャン・ギヤパンらの乗った飛行機は、一九一四年当時ルノワール自身が操縦していた偵察機をモデルにして作られたという。ちなみにこの作品は、「フランス人民戦線の思想的決算を行った歴史的映画として知られている」（広岡勉）。

また『ピクニック』、『素晴らしき放浪者』（一九三二）、『牝犬』（一九三一、これまたフリッツ・ラングが『スカレット・ストリート』の題名でリメイクした暗い情痴犯罪映画）、『ボヴァリー夫人』（一九三三）、『ラ・マ



ジャン・ルノワール  
『ゲームの規則』

ルセイエーズ』(一九三七)とならんで、ルノワール映画の頂点をなす『ゲームの規則』(一九三九)には、国民的英雄として振る舞うことを期待されながら、個人的な恋情(公爵夫人への恋)に拘泥してしまう飛行士が登場する。第二次大戦勃発の直前に撮られたこの、陽気な悲劇は、政府当局や多くの「愛国的」観客の神経を逆撫でにし、「風紀壊乱」のかどで上映禁止となったが、彼らの反応はある意味では「正しかった」といえる。なぜなら、この映画の、「貴族とブルジョワと庶民がいり乱れ、上を下への大混乱が起こるというドラマ」(中条省平)は、拳国一致が要請される戦時体制にとっては、すこぶる不都合なものであり、かつまた、作中で描かれる情欲と倦怠に彩られた色恋沙汰(最高!)や、おぞましくも滑稽な殺傷沙汰、何か妙にまがましいウサギ狩りの場面などが、じつは暗に〈戦争〉の正体を描いていたからではないか。

つまりルノワール自身もいうように、呪われた傑作『ゲームの規則』とは、「戦争のことはこれっぽかしも触れられていない戦争映画」なのだ。彼はまた、この作品がもたらした「化けの皮剥がし」の効果について、こう言っている——『『ゲームの規則』の中で、私は自分の発見「世間の人びとが表面の綺麗事の下に狡猾さやエゴイズムや自己欺瞞を隠していること」を皆と分かち合おうと試みたが、それは世間のお望みではなかったのだ。

真実を知るといふことは、世間が浸ひたっている安穩あんゑんを破ることに繋つながるから。また『ゲームの規則』には、飛行士の友人役をみずから演じたルノワールの、はからずも〈戦争〉の本質を言いあててしまっているような名セリフがある——「この世界には恐ろしいことがひとつある。それは、すべての人間の言いぶんが正しいということだ」

ちなみに、「辺り一面、真綿を引き伸ばしたような大気の中



ジャン・ルノワール『大いなる幻影』

では、鉄砲の音さえもが鈍く、掻き消される」ように響くとルノワールが語っている、ロケ地ソローニュ地方のどんよりと垂れ込めた湿った大気の感触を、カメラはなまなましく撮りおさえている。

なお、ルノワールは一九四〇年（四十歳）、「ドキュメンタリーの父」ロバート・フラハティに説得されて、ナチス占領下のフランスを逃れ——ナチ宣伝相ゲッベルスは、『大いなる幻影』と『ゲームの規則』を「不健康な敵性映画」として糾弾した——、「越境の人」にふさわしく（？）アメリカに亡命し、やがて、合衆国市民（彼自身の言葉を借りれば「映画国の市民」）となる（占領下の祖国を脱出したことも、当時、フランスでは不評を買った。しかしなぜか、ベニート・ムッソリーニは『大いなる幻影』を見て激しく感動し、ルノワールをイタリアに招いた（越境させた!?）。…ただし、フランスで両次大戦の戦間期に植民地主義宣伝のための国策映画『荒地地』（一九二九）を撮ったこともあるルノワールは、アメリカでも戦争情報局製作のプロパガンダ『フランスへの挨拶』（一九四四）——フランス上陸をめざす米軍部隊のための教育映画——や、チャールズ・ロートン主演の対独レジスタンス映画『この土地は私のもの』（一九四三）を撮る。

…このように、ルノワールと戦争のあいだには因縁浅からぬものがあるが、彼の映画的キャリアにおける最大の謎は、三十年代にはフランス共産党のシンパであり人民戦線（反ファシズム共同戦線）にも協力していた彼が、四十年代から五十年代にかけてのアメリカで、なぜ「マッカーシズム＝赤狩り」という政治的ヒステリーとまったく無縁でいられたのか、という点である…。

## 3 ルノワールの映画術をめぐって

ところで、ルノワールの映画術においては、フランスのサイレント時代からトーキー時代、そしてハリウッド時代をとおして、たがいに矛盾しあうようなさまざまな傾向が相争っていた。したがって、役者の顔のクローズアップやセット撮影、あるいは編集権をプロデューサーが握っていたハリウッドの撮影所システムに対して、ルノワールが屈折した愛憎、ないしは相反感情を抱いていたことから察せられるように、彼がしばしば口にする「現実」や「写実」<sup>レアリズム</sup>という言葉は、かなり厄介な意味をはらんでいて、要注意だ。

彼のいう「現実」とは、ただそこに手つかずに存在している、「ありのままの」人やモノではない。あくまで映画作家が「いったん消化吸収し作り直」した「現実」、つまりは「真実」<sup>リアリティ</sup>のことだ（むろんこの「レアリスム」は、『霧の波止場』のマルセル・カルネや『望郷』のジュリアン・デュヴィヴィエなどの、厭世的な暗いムードを主調とする、いささか型にはまった都市犯罪映画について言われる「詩的レアリスム」とも、峻別されねばならない）。

そしてむろん、ルノワールを「父」と仰ぐヌーヴェル・ヴァーグやネオレアリスモの監督たちも、そうしたルノワールの映画術を継承している。ただし、やや乱暴に言えば、従来の、良質の映画の紋切り型——クレール・フェデルル、カルネらの人工的なセット、芝居がかった思い入れたっぷりの「名演技」など——を、つまり当時の「本当らしさ」をめぐる映画的な約束事をいったん壊したうえで題材を（昇華）させること、それこそが、撮影現場ではしばしば気難しい、独裁者<sup>ディクテーター</sup>として振る舞ったルノワールの——とりわけネオレアリスモの先駆けとなった『トニ』（一九三四）にみられるような——、あるいは彼の「息子たち」ロベルト・ロッセリーニやジャン・リュック・ゴダールにも共通する演出原理なのである。

ともあれ、ルノワールは「映画術」にかんして、さまざまな発言をしている。

「物をよく見る労を惜しまない監督ならば、われわれの日常生活のあらゆる要素が、お伽噺的な面を同時にあわせ持っていることを承知している。地下鉄の駅が、幽霊館ゆうれいかたと同じくらい神秘的な様相を帯びることもできるのだ」「こうした言葉は、ジェラルド・ド・ネルヴァルの傑作中編小説「十月の夜」や、ヌーヴェル・ヴァーグの旗手の一人、ジャック・リヴェットの『セリーヌとジュリーは舟で行く』などをほうふつとさせる」。(…)「サイレント作品『水の娘』は」文学的には何の値打ちもない物語だった。(…)話の筋は、われわれの関心では、二の次だった。純粹に視覚的な美を提示するショットを導入するための口実にすぎなかったのだ。作品の主題を第一と考え、盛られた内容の方を容れ物より大切だとするインテリどもの親方に、われわれは反旗を翻したのだ。(…)人がある話が好きだという場合、それは話し手が好きだからだ。同じ話を別の人がしたって、面白くもなんともありはしない。」(『ジャン・ルノワール自伝』西本晃二訳、みすず書房、二〇〇一、六六―六七頁)

「(…)私は文学作品の傑作の映画化には断乎反対に立ち上がっていた。その皿だけは食うまいぞ、がわれわれの合言葉だった。若さに酔い痴しれた者の、なんたるたわ言ことであったことか「じっさいルノワールは、『ボヴァリー夫人』(前出)という大傑作を撮ることになる」。／私は撮影所のステージや、ロケーションの現場での即興演技の価値を信じて疑わなかったし、その信念は今でも変わっていない。(…)俳優たち、装置、小道具などと直接じかに触れ合ったところで、前には思ってもみなかった面に対して眼が開けてくる。しかしながら、私はまた現実をそのままの形で再現することを怖れていたし、また今でも同じ心配を抱いている。

私の考えでは、現実を飽くなき関心をもって観察することが第一。そしてさまざまな角度による撮影、照明などによって装置や風景、人物の顔の表情に奥行と広がりを与えることが必要不可欠である。」(同前、六八一―六九頁、強調藤崎)

「『三文記事の事件は』それが私たちを感動させる力を得るには、芸術家がいったん消化吸収し、作り直すの  
 でなければならぬ(…)。「つまり監督としての自分は」一種のマイクロフォンか、スピーカーのような  
 ものにならうと努力しているのです。ただしそのスピーカーには選別機能があるし、さらには変形も加える  
 のですが。そして自分の吸収したものに、人生が与えてくれるものよりほんの少し多くの秩序を加えて返す  
 のです。」(『ジャン・ルノワール エッセイ集』野崎歓訳、青土社、一九九九、三〇―三二頁)

こうした発言のポイントは——一般論としてやや粗雑に言ってしまうえば——、現実の観察を精細に続け、しか  
 るのちに現実を作り込む(創造する)、ないしは現実がそのエッセンスを開示してくるところを生け捕りにする  
 という、ルノワールならではの映画作法にはかならない。

さらにあの、画面の奥行を活用するパン・フォーカス(深焦点)による、すぐれてルノワールのな場面構成に  
 ついて、彼自身、こう言っている。

「(…)『一九二〇年代の後半から』私はスクリーンに対し奥行きのある演出を行うようになったのである。  
 映画を撮り続けるうちに、私は二人の俳優が、写真屋できるようにカメラの前でおとなしく向かい合うとい  
 った演出はしなくなった。俳優たちを自由に、それぞれカメラから異なる距離に配し、勝手に動きまわらせ

る方がよくなったのである。そのためにはカメラの被写界深度を十分に大きくすること「被写体を鮮明にとらえるができる範囲を広くすること——訳者」が必要で、被写界深度がそれほど大きくはないレンズ「すなわち「明るい」レンズ——訳者」を絞り込んで使うよりも「そうすれば被写界深度が大きくなる——訳者」もともと被写界深度の大きなレンズを使う方が、私としてはうまい具合に鮮明な映像が得られる気がするのである。」（同前、五四頁）

『ボヴァリー夫人』、『ピクニック』、『ゲームの規則』、『牝犬』、『素晴らしき放浪者』といった一九三〇年代の——つまりルノワールの絶頂期の——傑作群をいきいきと活気づけている、手前に人やモノが置かれ、その奥で何か気がかりな出来事が起きているという、カット割りの少ない縦の構図——複数の動きが渦を巻き、遠近法がクルクル変転し時には被写体がピンボケになる——で描かれるしなやかなルノワールの躍動感<sup>アクション</sup>は、あくまで彼<sup>ルノワール</sup>は並はずれた直観や才能にむすびついた、こうした撮影テクニクへの執着によっても裏打ちされているのである。すなわち、さまざまな試行錯誤をくぐり抜けることでルノワールが文字どおり体得した、「観察すること」「偶然にまかせること」「作り込むこと」が渾然一体となった映画づくり、それこそが彼の演出のエッセンスなのだ。

＊

「おおらかな人間愛」を謳いあげた作品群とは異なる、まがまがしいもの、忌まわしいもの、おぞましいものに惹きつけられるようにしてルノワールが撮った作品——『ゲームの規則』、『獣人』、『牝犬』、『ボヴァリー夫人』、『コルドリエ博士の遺言』、『十字路の夜』（一九三二）、『浜辺の女』など——の原点は、私見によれば、前記『大いなる幻影』でドイツ軍・飛行隊長に扮した、エリッヒ・フォン・シュトロハイムのサイレント映画『愚なる

妻』(一九二二)にあると思われる。

シュトロハイムは「天才、鬼才、怪物、完全主義者、浪費家、暴君の名で呼ばれ、才能の盛りの四十三歳で映画づくりの道を断たれた、(呪われた監督)として知られる」(岡田英美子+広岡勉)ハリウッドの映画作家であるが、『愚なる妻』は、怪異な風貌の彼自身が——軍服に片眼鏡モノクルというトレードマークの扮装で——、好色・強欲・狡猾なベテン師に扮し、顔と胴体を同時にゆっくりと回転させる不気味に抑えられた独特の演技で、欲求不満の富豪の妻を誘惑し大金を巻き上げるといふ、人間の醜悪な部分を(魅力たつぷりに!)えぐり出す露悪主義の作風の、トンデモない大傑作である(当初五時間を超える超大作として作られたが、残酷描写が大幅にカットされた現存版は一〇八分)。

ルノワールは、文字どおり怪物的なこの映画を見たときの驚きと興奮を、こう書きつけている——「一九二四年、エリツヒ・フォン・シュトロハイム監督の作品を上映している映画館に足を運んだのは、とてつもない幸運であった。その映画、『愚なる妻』に私はびっくりした。少なくとも十回は見返したはずだ」(同前、五一―五二頁)。この引用箇所が続いてルノワールは、『愚なる妻』こそが、人間の負ネガの部分さえぐり出すという意味でのレアリスムを、自分流に、かつまたフランス流につくりあげていく出発点となった、と述べている。

『愚なる妻』は、バロック的な装飾性や巨大趣味やパワードイスト悪趣味が画面を席卷する点で、ルノワールというよりはむしろ、オーソン・ウェルズやジョセフ・ロージャー、あるいはクロード・シャブロールの登場を予告しているといえようが、しかし、画面の奥行きを活用する縦の構図でのドラマ展開や、ロングショットからクローズアップへの切り替えが絶妙なリズムを刻む点、あるいは(水)が質感豊かにとらえられ、(落下)という垂直の運動が鋭く描かれる点などで、やはりルノワールにも少なからぬ影響をあたえているのではないか。

となれば前述の、ミシエル・シモン扮する、きまじめだが風采の上がない会社員の日曜画家が、街の女(ジ

ヤニー・マレーズ)とその情夫(ジオルジュ・フラマン)にたぶらかされて転落していく、という暗黒映画『牝犬』と、そのリメイクである『スカーレット・ストリート』——フリッツ・ラングのアメリカ時代の傑作!——をぜひとも見比べてみたくなるが、それはまたのお楽しみということにしておこう。

\*参考文献(参照したが本文中で挙げなかったもの)

中条省平 『フランス映画史の誘惑』(集英社新書、二〇〇三)

山田宏一 『山田宏一のフランス映画誌』(ワイズ出版、一九九九)

『ジャン・ルノワール、映画のすべて。』(朝日新聞社、一九九六)

『世界大百科事典』(平凡社、一九八五)

### ★追記

筆者は本稿完成直後、連載映画時評「挑発するシネマ」第2回(『一冊の本』二〇〇八年二月号(朝日新聞社))にて、『牝犬』と『スカーレット・ストリート』の比較検討をおこなった。