

Title	増補改訂版 殺人狂シャブロルの世界へ、ようこそ： フランス映画の楽しみ1
Sub Title	Le monde effrayant de Claude Chabrol <édition revue et augmentée> : Le plaisir du cinéma français I
Author	藤崎, 康(Fujisaki, Kou)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2010
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.51 (2010.) ,p.131(54)- 184(1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20101018-0184

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.

〈増補改訂版〉殺人狂シヤブロールの世界へ、ようこそ
——フランス映画の楽しみ 1

藤 崎 康

それ自体安定しようとしている世界のなかに不均^{アンバランス}衡をつくりだす
ことで、私は楽しむ。

——クロード・シヤブロール

……映画史はいわば「ヌーヴェル・ヴァーグ以前」と「ヌーヴェ
ル・ヴァーグ以後」に分けられる……。

——山田宏一

はじめに——封印されたシヤブロール!?

一九五〇年末にフランスで起こった〈映画革命〉、新ヌーヴェル・ヴァーグ^いの輝かしい旗手の一人だったクロ

ド・シャブロール。一九三〇年にパリで生まれ、二〇一〇年九月十二日に惜しくもこの世を去った。彼はまた、フランスきつてのスリラー映画作家でもあった。だというのに、なぜかシャブロールの評価は、日本でも海外でも不当に低い。

すなわち、〃永遠の前衛〃ともいうべき同い年のジャン・リュック・ゴダールや、数々の恋愛映画や半自伝的青春映画の名作を残した故フランソワ・トリュフォー、軽妙かつシニカルな恋愛喜劇の名手、故エリック・ロメールや、ときに観客の忍耐度を試すかのように物語をえんえん引き延ばし停滞させるジャック・リヴェットら、ヌーヴェル・ヴァーグ（以下、NV）時代の盟友にくらべて、シャブロールがそのキャリアと実力にふさわしい評価を得ているように、とうてい思えないのである。

以下では、シャブロールの最も傑出した作品であろう『肉屋』（七〇）と『不貞の女』（六九）をやや詳しく読み解き（ネタバレあり）、これまでほとんど論じられることのなかった、彼の〈作家性〉の最良の部分を浮き彫りにしてみたい。が、それに先だって、この奇妙な「巨匠」の作品歴をざっと振り返っておこう。

シャブロールは一九五八年、『美しきセルジュ』によってNVの口火を切る（この年のジャン・ヴィゴ賞とベルリン映画祭グランプリを受賞したこの作品を、シャブロールは当時の妻の祖母から相続した三千二百万フランの遺産で撮った）。そして翌五九年、NVの〃波頭〃に乗るようにして『いとこ同志』を発表し、さらに初期NVとしては異色の犯罪映画『二重の鍵』をヒットさせ、一躍注目を浴びる（五九年といえば、NVの二本の金字塔、ゴダール『勝手にしやがれ』とトリュフォー『大人は判ってくれない』が撮られた年でもある）。ヒッチコックアン（ヒッチコック狂）のシャブロールが、スリラー映画の名手でもあることを強くアピールした『二重の鍵』は、『ブルジョワ的退廃』への相反感情に裏打ちされた精神異常ものだが、この映画は日本でもヒットした（後述）。



クロード・シャブロール

その後も、商業主義と妥協し墮落したという、かつてのNVの「同志」からの批判もなんのその、犯罪スリラー路線を突き進んだシャブロールは、やや好不調の波が激しいものの、最晩年の二〇〇九年までほぼコンスタントに作品を発表しつづけたが、そのなかには傑作、秀作、怪作が少なくない。

たとえば、初期NVならではのバリの鮮烈な街頭ロケーションをまじえたルポルタージュふうのタッチで、電化製品店で売り子をしている「お人好し」の若い女性四人の日常がつづられる『気のいい女たち』（六〇）。ラスト近く、彼女らの一人が郊外の野原で不意に絞殺魔の手にかけられる、という急転回を見せるこの映画は、モノクロの高感度フィルムに焼き付けられたNV的なバリの夜景ロケと、人けのない郊外でのサイコ・スリラー的な描写とのアンバランスがじつに独創的である。

また、紳士的な殺人鬼（？）をめぐる謎めいたサスペンス『青髭』（六二）や、バリの「五月革命」直前に撮られた、レズビアンのカップルが一人の男を奪いあう、「革命」や「支配／被支配」をめぐる寓話とも読める『女鹿』（六八）も、シャブロール独特の思いがけないプロットポイント（物語の転回点）が仕掛けられた非凡な作品だ。そして前述のとおり、六九年に撮られた『不貞の女』は、翌年の『肉屋』と双璧をなす傑作である。

さらに、007シリーズをパロディ化した低予算B級活劇『虎は新鮮な肉を好む』（六五）、『スーパータイガー／黄金作戦』（六六）も、手抜きゆえのデタラメさと、キツチユなバロック趣味の混交がなんとも楽しい珍品だ。また、殺人ミステリー『ふくろうの叫び』（八七）や、階級間の「格差」をめぐる怨念ドラマ『沈黙の女

／ロウフィールド館の惨劇』（九五）も水準以上の佳作だし、『主婦マリーのしたこと』（八八）や『ボヴァリー夫人』（九二）では躓^{つまず}いたものの、二〇〇四年に撮られ〇七年に日本で公開された『石の微笑』は、七〇歳を過ぎてもなお衰えを見せなかったシャブロールの旺盛な創作意欲が生んだ、サイコ・ノワールの逸品である……。

しかし繰り返しすが、こうした「商業的娯楽映画」を多く含むシャブロールの充実したフィルモグラフィ（その作品数は七〇本を超える）にもかかわらず、シャブロールの認知度は他のNV出身の監督にくらべて、ずっと低いしかも、フランスでは興行的にも成功した前記の『肉屋』と『不貞の女』という二大傑作が、いまだ日本未公開のままなのだ！ これはひょっとして何者かの陰謀ではないかと、つい邪推したくなるが、この二本が〇九年に紀伊國屋書店からDVDリリースされたことは不幸中の幸いだろう。

ちなみに、日本での『二重の鍵』公開当時のシャブロールの人氣急上昇と、その後の彼の「不遇」について、蓮實重彦はこう述懐している——「[当時]フランソワ・トリュフォー」もジャン・リュック・ゴダール」もクロード・シャブロール」の貧相な弟分にすぎず、『二重の鍵』は、まるでハリウッドの人氣監督の新作のように、旧有楽座で堂々とロードショーされさえした。ゴダールの『女は女である』が三番館でひそかに公開されたのとは驚くべき違いである。ところが、それに続く『善良な女たち』『ビデオ・タイトル…前記』『氣のいい女たち』と『氣取った男たち』『TV放映タイトル…『ダンディ』』あたりから、ぱったりと輸入が途絶えてしまった。その二本は初期の代表作であるにもかかわらず。／いらい、日本とシャブロールの關係は至って悪い。なかには、シャブロールの時代はもう終わったなどと事情も知らずにつぶやくものもいたほどだ（蓮實重彦『映画に目が眩んで』中央公論社、一九九一、五七一頁）。

ここで、NVという運動^{ムーブメント}をつぶさに記録した山田宏一の古典的名著、『友よ映画よ、わがヌーヴェル・ヴァー



『気のいい女たち』 左からステファヌ・オードラン、ベルナデット・ラフォン

グ誌』に描かれた的確きわまりないシャブロール像を引いておこう。

(……) シャブロールは、彼特有の饒舌な、ふまいめなミスティフィケーション〔相手を煙に巻くような目くらましの作品、および発言——藤崎註〕を装いながら、『女鹿』のような捨てがたい映画を作り、日本未公開だが『肉屋』のような傑作を撮った。明らかな手抜きや駄作がつづくかと思うと、突然目のさめるような傑作を撮るので、ちよつと目が離せない監督だ。そして、相変わらず、すさまじくエネルギーに、注文をうければ、なんでも構わず撮りつづけている。トリユフオーが「シャブロールは早撮りのゴダールよりもたくさん撮り、わたしのざつと二倍の本数は撮っている」と言ったのが、すでに一九六五、六年ごろのことである。

シャブロール的な——たくましく不埒な——ミスティフィケーションは、「カイエ」誌〔後述〕の

一途な作家主義の精神と噛み合わず、結局、あいつはなんでもやるハレンチな野郎だというレッテルを貼られ、ゴダールもトリュフォールも、シャブロールには批判的であった。(山田宏一『友よ映画よ、わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』平凡社、二〇〇二、二五四―二五五頁、強調山田)

山田氏が鮮やかに描き出しているように、〈作家的一貫性〉だけでは論じきれない、八方破れと言っているほどのアナキーな雑食性が、シャブロールのフィルモグラフィを貫いており、そうした装われた「節操のなさ」がN Vの盟友らの批判の的にもなったのだ。ただし以下に見るように、シャブロールの何本かの傑作には、彼独特のユニークな〈作家性〉が認められるばかりか、まぎれもないN Vの刻印が打たれている。山田氏の言うように、シャブロールの商業主義路線への転向は、まさしく「みせかけ」のミスティフィケーションだったのである(同、二五二頁)。

さて、前にも言ったとおり、「I」では『肉屋』を、「II」では『不貞の女』をやや詳しく論じることで、シャブロールの〈作家性〉の最良の部分にスポットをあててみたい。また、シャブロールが敬愛する「古典映画期」における犯罪映画の二大巨匠、アルフレッド・ヒッチコックとフリッツ・ラングがシャブロールにおよぼした影響、さらに彼らとシャブロールとの相異点についても、順を追って触れたい(他のN Vの主要メンバーと同じく、アンドレ・バザン編集長時代の「カイエ・デュ・シネマ」誌を拠点とする映画批評家として出発したシャブロールは、一九五七年、エリック・ロメールとの共著「ヒッチコック論」を上梓している)。

I 『肉屋』をめぐつて

私はパリで撮影するのが好きではない。(……) 私は田舎の出身者のように田舎を、その残酷さを、その秘密を愛している。

——クロード・シャブロール

社会的、心理学的に「重要な」主題がどれほどそこに語られようと、そこにしかるべき細部と運動がなければ「映画」になりはしない。

——青山真治

1

シャブロール映画のミューズであり、当時彼の夫人でもあったステファーン・オードランがヒロインを演じる『肉屋』は、とあるフランスの田舎町を舞台にしている(ロケ地はフランス南西部の小村、トレモラであるが、^{カンパニー}『田舎』とは、後述するようにシャブロールが偏愛した舞台背景)。小学校の校長と教師を兼任しているエレーヌ(ステファーン・オードラン)は、同僚の結婚式の披露宴で肉屋のポポール(ジャン・ヤヌ)と知り合う。インドシナ、アルジェリアで激戦を体験した帰還兵のポポールは、戦争後遺症を抱えこんだ人物だが、エレーヌと意気投合する。そして二人はしだいに親密になるが、過去に不幸な恋愛経験のあるエレーヌは、ポポールと恋仲になろうとはしない。村ではその頃、女性ばかりを狙った連続殺人事件が起こる……。

しかし言うまでもなく、一本の映画を批評するさいに肝心なのは、物語を要約することでも、作品が「言わんとすること」や監督の「メッセージ」を読みとることでもない。そうではなく、物語やテーマがその細部において具体的にどう描かれ、どう演出されているかに視線を注ぐことである。あるいは、もろもろの細部が映画全体の流れにどう関わっているのかを考えることだ。それは同時に、その作品の〈面白さ〉——スリル、サスペンス、恐怖、滑稽さ、不意をつかれること、不可解感など——のありようを探ること、つまりは作品の〈面白さ〉を生み出す描写の運動に目を向けることである。さらにいえば、作品の〈面白さ〉のメカニズム＝仕組みを読み解くことであり、その作品が「なぜ面白いのか」、「どう面白いのか」を問うことにほかならない。

ここで、要は一つひとつの細部を連動させていくこと、そこにしか映画の生命線はないことを実作者ならではの警拔な言葉で言い切った、青山真治監督の発言を引いておこう（その一部は本章のエピグラフとして掲げた）。

われわれが「映画」と言うとき、それは細部と運動を第一義とすることであり、物語や主題は二次的な位置しか占めることがない。そこには古いも新しいもない。残酷だが普遍的で客観的な事実である。社会学的、心理学的に「重要な」主題がどれほど語られようと、そこにしかるべき細部と運動がなければ「映画」になりはしない。これはアメリカ映画にかぎったことではない。国籍を問わず、そうなのだ。（青山真治『シネマ21』朝日新聞出版、二〇一〇、五九六頁）

ただし急いで付言すれば、物語ないしは脚本の精度も、しばしば〈映画の面白さ〉の必要条件となる。しかし〈映画の面白さ〉を生み出す十分条件は、あくまで物語ないしは脚本を精妙に（あるいは緊密に、奔放に……要

するに映画的に、視聴覚化することだ。また少し角度を変えて言えば、物語や主題に生命を吹きこむのは、何よりもまず、描き方・語り方・撮り方、すなわち演出にほかならない。

もつとも、これは公約数的な一般論でしかない（それ自体としてはつまらない物語や脚本が、面白い映画に化けることも、あるいはその逆のケースもままある）。また、一本の映画には、歴史的・文化的・社会的・イデオロギー的・映画史的背景が、何らかのかたちで映り込んでいるが、それらはあくまで映画のなかに〈描写〉や〈表現〉として刻印されているがゆえに、個々の映画の読解なしには見えてこないものである。要は、あらかじめ論者の手のうちにある「理論」を、たとえばフェミニズムだの、ジェンダー論だの、精神分析学だの、ポスト・コロニアリズムといった解釈格子を作品に当てはめて——つまり作品を「論」のためのダシにして——、一本の映画を分析するのは、すべからず不毛であるということだ。

ともあれこの、いわば私のささやかな映画批評宣言にのっとって、『肉屋』を論じていくことにしよう。

2

『肉屋』は、若い女性だけを狙った血なまぐさい連続殺人事件を扱いながらも、これ見よがしの「絶叫系血まみれホラー」とはまったく趣を異にしている。また、殺人犯の「心の闇」を冗長に説明する、昨今流行りの退屈な「心理的スリラー」でもない。にもかかわらず、いやそれゆえにこそ、『肉屋』は見る者を震撼させる。なぜなら、片田舎の日常を流れるゆるやかな時間と、それを不意に切り裂くように闖入してくる非日常の恐怖とが、鮮やかなコントラストのもとに描かれるからだ。さらに、ドラマの核心を遠巻きにして迂回するような、シャブロール特有のゆるやかで遠心的な〈語り〉^{ナラティブ}が、とつぜん高速度の求心性をおびる、その転調ぶりが観客を圧倒するからである（「遠心」とは言うまでもなく、中心から遠ざかることであり、「求心」とは中心に近づこうとするこ

とだ)。

なお本稿では、日常／非日常という概念をあえて二項対立的に用いているが、これはあくまで便宜的な用語法であり、現実にあっても映画にあっても、日常のなかの非日常、非日常のなかの日常、あるいはこの二分法の境界が消え去ってしまうさまざまな局面がありうることを視野に入れておこう。また、本稿では「語り（ナラティブ）」という用語を、ストーリー・テリング、物語の語り方、語り口、描き方、撮り方などの意味で使う。

エレヌとポポールが出会う冒頭の結婚披露宴のシーンは、えんえん約十分にわたって遠心的に描かれるが、画面の流れはあくまでスムーズである。

カメラはまず、式のおこなわれる舞台背景の紹介を兼ねて、パン屋の職人たちがケーキやパンを式場に運んでくる様子や、料理人たちが慌しく食事の支度に追われる姿をうつす。ついで、席が隣同士になったエレヌとポポールがすぐに打ち解けて談笑するさまや、エレヌの同僚の新郎レオン（マリオ・ベッカリア）や新婦、彼らの親族や招待客らが、次々と映しだされる。

中年男のポポールはエレヌに、自分が戦争帰りであり、この故郷の村には一五年間帰っていなかったこと、亡くなった父親の経営していた肉屋を切り盛りするために帰郷したことなどを話す。さらに、結婚なんてどうせ長続きしないものだといった、宴席では場違いな箴言めいた言葉を口にしたりする。しかしポポールの口調自体には、陰気なトーンはない（この場面であれわれが目にするポポールは、どこにでもいそうな、人当たりがよく物腰のやわらかな人物だ）。

やがて宴席に、巨大な芋虫にも似た大ぶりの羊の股肉が運ばれてくると、表皮がスモーク・ピンクで切り口が暗虹色のその肉塊を、ポポールはたくみな包丁さばきで切り分けながら、軍隊ではどんなに上等な肉だってすぐ

にタイヤのような味になってしまふ、とブラック・ジョークを飛ばす。

もちろんそこでは、羊の股肉と、それを器用に切り分けるポールの姿が、何か不吉な〈凶兆〉として示される。つまり、股肉は股肉それ自体であると同時に、別な何かを意味する、物語的な記号、ないしはコノテーションでもあるのだ（シャブロールは股肉が薄切りにされていくところを念入りに撮っている）。しかし、その不吉な感触はすぐさま、その場の賑やかな雰囲気にかき消されてしまふ。またこの導入部では、強迫観念としてポールにとりついている「戦争の影」が見え隠れするにせよ、彼の平凡な外見や屈託のない物腰を目にするわれわれは、さしあたり彼が物語の核心人物として浮上することはなく、村という共同体にひとまずは受け入れられ、フィルム（遠心的な語り）に同調していくことを予感する。

その場面ではさらに、列席者の一人が「小さな島カブリ」という民謡を歌ったのち、四人組のバンドがアコordeonを中心に演奏する「愛の喜び」をバックに、皆が楽しげにダンスを踊る様子が、やはりさまざまなアングルからとらえられ、それらが流麗なテンポでつながれていき、画面には陽気な祝祭感が満ちあふれる（おそらくマイケル・チミノのベトナム戦争映画『ディア・ハンター』で約四〇分間つづく、あのペンシルバニア州の炭坑町のスラブ系移民たちの長い長い結婚式の場面は、この『肉屋』の秀抜な群像シーンにインスパイアされたのではないか）。

3

しかし当然ながら、この長いファースト・シーンに登場する最も重要な人物は、ヒロインのエレーヌ＝ステファーン・オードランである。

ショートカットの金髪、間隔がかなり離れた大きな両目、やや尖がった鼻に小さめの薄い唇、そして少し張っ

た頬骨が見事にバランスをとっているオードランの美しい顔。さらに、どちらかといえば筋肉質で引き締まっているのに、しなやかな官能性を帯びた彼女の体つき……。ともかく、その仮面のようにも見える美貌が「クールさ」を強く印象づけるオードランは、ゴダール映画のミューズだったアンナ・カリナ、アンヌ・ヴィアゼムスキ、トリュフォーやシャブロール自身の映画の常連だったベルナデット・ラフォンらとならんで、N.V.を代表する女優だといえる。そして、オードランが『肉屋』の大半の場面で見せるのも、心の動きがはっきりとは読みとれない、無表情な顔だ。

もともと『肉屋』のエレーヌ＝オードランは、ロベール・ブレッソンの映画に登場する役者のように、ひたすら無表情に徹し、まったく何も考えず何も演じないかのように振る舞うわけではない。場面によってはエレーヌは快活に笑い、人なつっこい態度を見せる（むろんそれは、いくぶんかはその場の社交的、儀礼的な規範ののちとした身振りであり、いくぶんかは、自分の魅力を十分に心得ている女性特有のコケツトリでもある）。

ちなみにオードランの「クールな」演技は、媚を含んだ仏頂面（おつちようめん）が売りの、あのジャンヌ・モローの「むつつり芝居」ともちがう（ジャンヌ・モローは、赤狩り禍でハリウッドを追放された亡命監督、ジョセフ・ローギーが一九六二年に撮った『エヴァの匂い』の冷酷非情な悪女役で最高の演技を見せた）。しいて言うなら、オードランのトレッドマークは、ミケランジェロ・アントニオーニの作品におけるモニカ・ビッティの、やや型にはまっただけ、く、アンニュイな演技を、もつとずっと洗練させたような無表情である。なお、モニカ・ビッティのものの憂げな無表情を最も見事にスクリーンに定着させたフィルムは、やはりジョセフ・ローギーがN.V.風味をまぶして撮った「007」の傑作パロディ『唇からナイフ』（一九六六）だろう。

さて、『肉屋』のほとんどの場面でオードランが抑制された演技をするからこそ、彼女がナマの感情をあらわにする場面で、観客はかえって動揺することになるが（後述）、要するに本作その他のシャブロール映画でオード



『肉屋』のステファヌ・オードラン

ランが見せる「クールさ」は、五〇年代末から六〇年代にかけてのNVの、とりわけゴダール作品における女優たちの〈無表情＝表情のゼロ度〉や、理由のはつきりしない行為を引き継ぐ演技なのである。さらにいえば、六〇年代末以後のシャブロール映画に登場するオードランは、ゴダールの『勝手にしやがれ』のジーン・セバーグ、『小さな兵隊』『女は女である』『女と男のいる舗道』『気狂いピエロ』『アルファヴィル』などのアンナ・カリナーに典型的な、内面を欠いたような無表情のまま、しばしば唐突な言動を見せる女優＝ヒロインたちの後裔なのである（ゴダール作品の女優たちがそうであるように、シャブロール映画のオードランも、しばしば無機質な物体のような無表情な顔をカメラにさらす。まさしく〈映画史〉は、個々のフィルムの細部にこそ刻印されるのだ）。ここで、くだんの結婚式の場面における、ポポールに対するエレヌの対応ぶりを見てみよう。——彼女は、

ポポールのいささか不穏な言葉さえ、柔軟に受けとめ、笑ったり真顔になったり、ときに心ここにあらずといった感じの、放心したような、ふっと遠くを見るような顔をしたりして（これはオードランお得意の演技）、彼の言葉に過剰な反応はせず、しかも適当に受け流すというのでもなく、会話そのものを楽しむ、といった感じの軽妙な受け答えをする。

むろんこうしたエレヌの態度は、前述のように、同僚の結婚式という儀礼的な場の規範にそくしたものである。それはまた、すでに見たとおり、何に対しても過剰反応しない「冷静なヒロイン」という彼女の性格設

定からくるものでもあろう。しかしそれは同時に、彼女が初対面のポボールに抱く好意を表してもいて、したがってそこでのエレースの振る舞い（彼女はポボールと楽しげにダンスを踊ったりもする）には、二重、三重の意味作用が見えつ隠れつしているのだ。なんというデリケートな演出^{ミザンセ}演技設計^{セン}だろう。

4

ともあれ、冒頭シーンの〈ゆるやかさ〉からも予想できるように、『肉屋』は、シチュエーションや舞台がめまぐるしく変転していくサスペンス活劇（ヒッチコック『知りすぎていた男』『北北西に進路を取れ』など）、あるいは謎が謎を呼ぶ複雑な構成のフィルム・ノワール（ハワード・ホークス『三つ数えろ』、ジョン・ヒューストン『マルタの鷹』など）とは、まったく異なるスリラー映画なのである。

また色彩設計の点では、『肉屋』は結婚式の場面に端的に見られるように、柔らかな中間色（パステル・カラー）を主調にしている。たとえば、薄茶色^{ベージュ}、藤色、草色、薄桃色、クリーム色、乳白色、灰白色、浅黄色、辛子色、薄緑、空色、肌色、薔薇色、砂色、灰青色、黄色味がかった蜜色、くすんだオレンジ色……などなどであり、そうした明るい色合いが『肉屋』の大きな魅力の一つとなっている。が、とりわけ重要なのは、物語のクライマックスで、〈赤〉という鮮やかな原色と、くだんの中間色とが劇的なコントラストをなす点である（後述）。

さて、結婚式の場面における〈ゆるやかさ〉は、式場を出たほろ酔い加減のエレースとポボールが、人けのない幅広い通りをならんで歩くシーンに引き継がれる。――言葉を交わしながら歩く二人を、引きの全身^{フル}ショットでとらえるカメラは、そのまま切れ目のないワンシーン・ワンショットの長回しで彼らを撮りつづける。だがそこでは、NVの延長上にあると言えなくもない、長回しを多用する一群の「アート系現代映画」の監督たち、た

たとえばアンドレイ・タルコフスキー、テオ・アングロプロス、アレクサンドル・ソクーロフ、ジャ・ジャンクー、タル・ベーラ、ペドロ・コスタらの作品にみられる、長回しそれ自体を自己目的化^ニマニエリスム化するかのような不活発な停滞感は、みじんもない。それどころか、画面に流れるゆるやかな持続感が、こちらの身体と快く共振するような見事なシーンだ。

もちろんそこで、劇的な何かが起こるわけではない。エレヌがポポールに、自分は三年前から小学校の校長をしている、と話したり、ポポールが彼女に、戦争に行く前から父親と肉屋をやっていたとか、こんど旨い小羊の股肉をプレゼントする、と言ったりするだけである。もっともそのポポールの申し出は、エレヌへの彼の控えめな働きかけであり、彼女もそれを笑顔で受け入れるのだから、二人をめぐるシチュエーションは、ワンシーン・ワンショットの息の長さに呼吸を合わせるかのように、ゆるやかに変化していくといえる（なお、NVの代表選手のひとりであったシャブロールは、前述のごとく六〇年代後半には「商業主義」へ転向したと批判されたが、先にステファヌ・オードランの演技に関して見たように、『肉屋』その他のシャブロールの「娯楽」作品も、NV以後の「現代映画」——ただし「古典的」な要素も兼ねそなえた——であることに変わりはない。この点についても後述。

いずれにせよ『肉屋』にあつては、状況がスピーディーに変化していく古典的ハリウッド映画とは対照的に、『語り』はゆっくりと大きな円を描くようにして、物語の核心を遠巻きにするのである。

5

ところで、『肉屋』の〈語り〉が遠心的なのは、何よりもまず、ほとんどの場面にエレヌが登場し、しかもそれらが彼女の視点から撮られているからだ。むろん、『肉屋』のすべてのショットがエレヌの「見た目」の

ショット、すなわち主観ショット＝視点ショットで撮られているわけではない（エレヌの主観ショットについては、後段で詳述）。ここでいう、「エレヌの視点から撮られた場面」とは、彼女が物語に密接に関わるヒロインとして、そこに居合わせる場面のことである。いいかえれば『肉屋』では、エレヌの言動を焦点化する場面、ないしは彼女が何かを見聞きする場面が大半を占めるのだ。

したがってまた、『肉屋』では、連続殺人の瞬間が直接描かれることは一度もない。つまりエレヌは、唯一の例外（後述）を除いて、殺人事件をもっぱら誰かが口にする〈情報〉として間接的に知るのである。その点でエレヌは、ヒッチコックの『知りすぎていた男』のドリス・デイや『裏窓』『ダイヤルMを廻せ』のグレース・ケリーのような、場面によつては自ら素人探偵となつて事件の渦中に果敢に踏みこんでいく能動的なヒロインではない（ちなみに『肉屋』は、オードランを主演にした『エレヌもの』の一本として撮られた作品。ただしそれらはシリーズではなく、ヒロインの性格や物語における連続性、一貫性はない）。

たとえば、前半における小学校の休憩時間の場面で、エレヌ（と観客）は、男子生徒の一人が口にする、女の人の死体が森で見つかったという言葉によつて、第一の殺人事件を知る。その知らせを聞いた瞬間も、エレヌは少しも驚いた素振りを見せずに、普段どおりの口調でその男子生徒に、さあ教室へ入つてと言うだけだ。そして当然、こうしたエレヌ＝オードランの「無反応」も、事件の周囲を迂回する〈遠心的〉な話法の大きなフアクターのひとつとなる（エレヌが生徒の言葉に過剰反応して行動を起こせば、彼女が素人探偵となつて事件の解決に乗り出す、といった展開になってしまう。またエレヌがそこで派手に騒ぎ立てたり、生徒のあいだに不安や恐怖が急速にひろがる、といった流れにすれば、映画はありきたりな「ホラー」に墮してしまう）。

さらにこの場面以降、学校の近辺を巡回する警官たちや走行する警察の車が、何度かロング・ショット（遠写）でうつされたり、警視のグランバックがエレヌを訪ねて聞き込みをする場面が挿入されたりはするが、全

篇をつうじて警察の捜査はけっして前景化されない。もちろん、警視の推理・捜査・謎解きを焦点化してしまえば、映画は事件の解決に向かって〈求心的〉に進行するディテクティブ・フィルム（刑事映画、探偵映画）となってしまう、エレースの存在が物語の中心から遠ざかってしまうからだ。

6

さて、しばらくしてエレースがパン屋に行くと、ナイフで惨殺された娘の死体が近隣の村サン・アルベールで発見されたと、女主人が第一の殺人事件について喋っている。だがそこでも、エレースは顔色ひとつ変えず、死体発見の話題になんの関心も示さないように見える。またシャブロールは、パン屋の主人に「うわさのタネが増えてうれしい」などと冗談を言わせたりして、観客の興味が殺人事件にだけ向かわないように、工夫している。これらももちろん、事件を遠巻きにする手法のひとつであると同時に、作品のトーンを過度に深刻にしない、いわゆる〈非—劇化 *dédramatisation*〉の手法だといえよう。

そしてシャブロールは、この場面以降も——少なくとも中盤のショッキングなヤマ場までは——、殺人の現場を直接見せることなく、エレースとポールがしだいに心を通わせていくさまを、小学校の授業風景、校庭での生徒たちの仮装舞踏会などをまじえて、淡々と描いていく（こうした、ゆるやかに時間が流れる、事件と直接かわりのないシーンでも、画面の緊張度が一瞬たりとも弛緩しないのは驚きだ）。もともと、やはりNVとの関わりで言えば、それまで映画が描こうとしなかった日常生活、ないしは「私生活」の断片的なスケッチ（小さな物語）を、カメラが偶然その場に居合わせたかのようにドキュメンタリー・タッチで切り取る手法もまた、イタリアのネオ・レアリズモの影響のもとに初期NVが確立したものである。ただし『肉屋』のシャブロールは、そうした、事件の核心を迂回するような一連の場面の合間にも、事件のまがさがしさを暗示するような、何かしら不吉

なトーンを響かせる。そしてそれによつて、サスペンスの水位を、いわば捌め手から徐々に上げていくのである。たとえば、エレーヌがポポールに会うために訪れる肉屋のシーンは、不穏さが静かにせり上がってくるように演出されている。ポポールはその場面で、肉を包丁で切りながら殺人事件を話題にし、インドシナ戦争やアルジェリア戦争での忌まわしい体験を語る。いわく、一五年も軍隊にいて戦争映画を楽しめるなら、ただのアホだ……戦場ではたくさん死体を見た……切斷され泥にまみれた死体、目をえぐられた子供……インドシナでは老婆まで八つ裂きだ……死んだ戦友の体は暑さで腐っていった……戦場では死人の数はトラックの台数で数える……。

いうまでもなく、ポポールの強迫観念と化しているこうした戦争体験が、出刃包丁で家畜を解体している彼の口から発せられるので、観客は眼前で映像化される動物の死体から、いやおうなく人間の死（体）を連想してしまふ（これは類似^{アナロジー}を介してセリフと映像を呼応させる、巧みな手法だ）。そして、戦場の体験談を語るポポールが言外にはめかしているのは、戦争では人間も家畜のように殺されるのだから、殺人がいつどこで起こっても仕方ない、という彼のペシステイックな「殺人観」である。

したがって、この場面には明らかに、げんに村で起きている連続殺人事件に関連する何かが暗示されているといえる（「推理」や「謎解き」、あるいは「象徴」「隠喩」「寓意」とも異なる、〈類似^{アナロジー}「類推」〉という手法で、戦死者と解体される家畜が二重写しにされる）。ただしエレーヌは、そこでも無表情のままポポールの体験談を聞く。また、そこに居合わせた老人は、戦争で人が死ぬのと村の殺人事件はちがう、といった、ポポールの「殺人観」をはぐらかすようなセリフを口にする。実にひねりの利いた細部だ。

なお食材（ないしは料理や食事）を、殺人と類似した、あるいは殺人を連想させるモノや行為として描くのはヒッチコックの一八番^{おはこ}だった（『裏窓』『フレンジー』など）、ヒッチコッキアンであり、しかもヒッチと同

じく大の美食家でもあった（ブルジョワ！）シャブロールもまた、「食ること」と「殺人」を重ね合わせて——「ブルジョワ的退廃ないしは享楽」として——描くことを好んだ（この点についても、ルイス・ブニエルの『ブルジョワジーの秘かな愉しみ』などに言及しつつ、後述したい）。

7

エレーヌが生徒たちを連れて遠足に行く場面の後半で、『肉屋』における最もショッキングな光景が出現する。開巻からおよそ四五分後の、ということは上映時間九三分の本作のほぼ真ん中のところだ。

エレーヌと生徒たちは洞窟見学を終えたのち、森のはずれの草地で昼食をとるのだが、何よりもまず、断崖の下に位置した河ぞいの場所を舞台に選んだシャブロールの^場の設計が絶妙である。

……一人の女子生徒の空色のカーデイガンに、赤いものが一滴、雨粒のように落ちてくる。ついそれ、彼女の食べているバター^{タール}を塗ったパン^ヌや彼女の頬にも落ちてくる。さらにパラパラと降ってくるそれが血であることに、何人かの生徒たちが気づく。叫び声が起こり、生徒たちのあいだに動揺がひろがる（『肉屋』で初めて、登場人物が何かに対して強く反応する——古典映画的な〈作用・反作用〉として——ところだ）。

そして、エレーヌは頭上を見上げる（そこで画面はエレーヌの横顔のアップになるが、当時のシャブロールは妻オードランの横顔の美しさ、カメラ映りの良さに惚れこんでいたようだ）。次の瞬間、下から見上げる仰角ショットで、崖の上から突き出されたように伸びている、誰かの血まみれの片腕が映しだされる。もちろん、頭上を見上げたエレーヌの「見た目の」主観ショット（視点ショット）だ。もつともカメラはそこで、血を滴らせているその片腕に、同じアングルのままズームで接近するので、厳密に言えば、その画面はエレーヌの半主観ショットである（ただし対象を見る人物の角度や距離が、対象とカメラのそれに正確には一致していない画面も、映

画撮影の慣例としては主観ショットとみなされる)。

エレーヌはいえ、その場面でもほとんど表情を変えずに、動揺する生徒たちに騒ぎ立てぬよう強い口調で指示すると、すばやく急勾配の道を上る。そして彼女は、崖つぶちの草地に仰向けになって両手両足を広げた、着衣のままの若い女の惨殺死体を目のあたりにする(犠牲者の白いドレスには数箇所、赤いプリント柄を散らしたように血の斑点が付いている)。それはなんと、冒頭の結婚式でわれわれが目にした新婦、すなわちエレーヌの同僚レオンの新妻の変わり果てた姿だった(カメラは犠牲者を数秒間、ゆるやかなクレীন移動をまじえた斜め俯瞰の画面でうつすが、これまたエレーヌの半主観ショット)。が、エレーヌはそこでも少しも動揺せずにつまり驚きや恐怖をいっさい顔に出さずに——ほんの数瞬、犠牲者を見つめてから、手ぎわよく生徒たちをその場から去らせる。したがってここで焦点化されるのは、エレーヌの心の動きというより、彼女の機敏さ、運動神経の良さであり、つまりは彼女の迅速な行動である。

だがそれにしても、この場面の演出の素晴らしさは、ただごとではない。

まず、のどかなピクニック風景のさなかに、女子生徒の上に落ちてくる血の滴り——丘陵地帯の空間的高低(断崖の上と下)をフル活用した垂直の運動——で死体を間接的に描く視覚的アイデアに、うならされる。ついでシャブロールは、『肉屋』があくまでヒロインの視点を軸にするスリラーであることを強調するかのように、エレーヌの主観ショットと半主観ショットによって、作中で初めて惨殺死体を直接うつす。つまりここで、それまでゆるやかに事件の周囲を迂回していた物語に一気にドライブがかかり、事件の現場に急接近するという不意の転調が起こり、見る者は強いインパクトを受けるのだ。まさしく、遠心的な(語り)が求心的なそれへと急変するスリルである。

ともかく、このシーンがもたらす衝撃は、われわれがどんな恐怖映画でも味わったことのない、未曾有のシヨ

ツクなのだ。そして、それがひどく異様なのは、描かれている光景自体は凄惨きわまりないのに、その描き方がすこぶる簡潔だからである（エレヌの冷静さや、死体に接近しすぎず、またそれを数瞬しか見せないカメラ、あるいは一分余りというシーン全体の短さなどの、前述の〈非―劇化〉の変奏ともいえる描法だ）。

そうした簡潔な描法が、かえってこの場面のまがまがしさを増幅しつつ、なおかつ過度の残酷さを和らげているという印象を、すなわち突出と抑制がせめぎあっているような、見せることと隠すことが素早く同時に起こっているような、じつに不思議な印象をもたらすのである。さらにいえば、それは恐怖とあっけなさが混交したような・視覚的な嫌悪と快感が混ざりあったような・高音と低音が同時に響くような、なんとも言葉にしにくいタッチなのだが、ともあれシャブロールは、このシーン、ひいては『肉屋』全篇をつうじて、何をどう描くかに（あるいは何を見せ、何を隠すかに）、全力を傾注しているのである。

たとえばそれを、事件現場を目撃したエレヌの反応に言え、前述のとおりシャブロールがそこで短く描くのが、もっぱら彼女の機敏さ、運動神経の良さ、つまりは彼女の行動であって、^{アクション}けつして彼女の心理や感情ではない点こそが、描写の簡潔さを生んでいるのだ（これはむしろ、エレヌが何も感じていない、ということではない）。ちなみに、恐ろしい何かを見た人物が驚きや恐怖感をオーバーに表現することで、すなわち大げさなりアクションをすることで、かえって画面の緊張を削いでしまっている退屈なスリラー映画やホラー映画のたぐいは、それこそ掃いて捨てるほど存在する。とのつまり、トリュフォーがヒッチコックの傑作『汚名』のシナリオ設計の見事さを称賛して述べた言葉を借りれば、『肉屋』の素晴らしさは、「最小限の要素で最大限の効果を生みだ」している点にあるのだ（ヒッチコック／トリュフォー『映画術』山田宏一・蓮實重彦訳、晶文社、一九八一、一六一頁）。

なお当然ながら、第二の殺人事件の現場にカメラが肉薄するこの場面でも、事件の全容が明るみに出されるわ

けではない。犯人は依然として不明のままだし、何より、エレヌと観客がそこで目にするのは、あくまで事後の殺人現場＝死体であり、殺人の瞬間ではない。

そして前述のとおり、ここでは〈赤〉という原色が強烈にきわだつ。まず、崖の上から少女のセーターに滴り落ちてくる血の斑点として、ついでエレヌが目撃する死体を彩る血糊として、〈赤〉は作中で多用される中間色とのいちじるしいコントラストを刻むのである。

さらに、シャブロールはこのシーンで、エレヌが死体のそばに落ちていたライターを拾うという、以後の展開において鍵となる細部を加えることも忘れない。つまりそれは、数日前にエレヌが、ポポールに誕生日祝いとしてプレゼントしたのと同じ型のライターだったというふうに、犯人探しの手がかりとなる（エレヌは当然、ポポールが犯人ではないか、という疑いを抱く）。いきおい、このライターという小道具の存在によつて、謎解きだけを焦点化するわけではない『肉屋』にあつても、真相をめぐるサスペンスが物語の核のひとつとなる。とはいえ前述のように、警察による捜査は、後半においてもけつして前景化されることはなく、グランバック警視が短く登場するだけである（エレヌが死体を発見した翌日、グランバック警視は彼女に対して聞き込みをしながら、検死の結果、犠牲者がレイプされていなかったこと、エレヌが事件現場に行く直前に犯行がおこなわれたことなどを、彼女に話す。警視はまた、生徒たちにも聞き込みをするが、これといった情報は得られない。さらに警視はエレヌに、犠牲者の夫レオンが疑わしいと言いが、彼女はそれを強く否定する）。

8

くだんのヤマ場で一気に加速した『肉屋』の〈語り〉は、以後ふたたび失速し、遠心性をとり戻す。むしろそ

れは、おぞましさと薄皮一枚でへだてられたような平穏さ、もしくはその裏側に血がべつとりと貼りついているようなうわべの平穏さ、つまりは束の間の「小康状態」にすぎない。相変わずあまり表情を変えないエレエヌの顔にも、一度ならず不安や緊張の色が浮かぶようになる。

そして、ポポールがエレエヌのもとにサクランボのブランドー漬けを持って訪れる夜のシーンで、彼女がナマの感情をあらわにする瞬間が描かれる。興味深いことにその場面は、校庭から「エレエヌ先生！」と呼びかけるポポールを、エレエヌが二階の部屋の窓から見おろすという、高低を活用した〈視点編集〉で始まる。つまり、シャブロールはここでもまた、エレエヌの主観ショットを軸にして画面を組み立てていくのである。――窓からポポールを見おろすエレエヌをうつすショットに、ほぼエレエヌの視点からの半主観的な俯瞰ショットがカットされ、校庭に立って彼女を見上げるポポールの姿が画面にとらえられる（後述するように、ラスト近くでも、これとよく似た、しかしある一点で決定的に異なる画面構成が見られる）。

繰り返せば、こうした〈視点編集〉が『肉屋』の要所要所でなされるのは、この映画があくまで、ヒロインのエレエヌのまなざしを定点にして展開する映画だからだ。なお視点編集は、シャブロールがヒッチコックから学んだ技法のひとつであることは明らかである。にもかかわらず、シャブロール自身は、自らを、ヒッチコックとは正反対に人物の「主観」を排して「客観」的に物語を語る映画作家だと言い、自分の〈語り〉はヒッチコック的というより、フリッツ・ラング的な（客観的な）ものであるという、とうてい承服しがたい発言をしているが、この点についても（ラングが果たして「客観」的か、という点を含めて）、後述する。

さて、くだんの場面を開始する「エレエヌ先生！」というポポールの呼びかけは、のちに見るように、終盤のヤマ場でじつに効果的に反復、変奏されるが、やや先回りして言えば、これは視覚よりもまず、聴覚でサスペン

スを表す技法である。事実ここでも、そのポールの声を聞いたエレヌは、いくぶん不安げに表情を固くする（むろん、エレヌの心に、ポールが犯人ではないかという疑念が生まれている以上——しかもエレヌが事件現場で拾ったライターを、部屋の小机の引き出しに隠すところがその直前にうつされるので——、この場面のサスペンスはいやが上にも高まる）。

とはいえ、ポールを部屋に招き入れ、彼と一緒にブランデー漬けのサ克蘭ボを食べているうちに、エレヌの顔からは不安や緊張の色が次第に消えていく（ここでも〈食べること〉のモチーフとともに、ブランデーに漬けられたサ克蘭ボの臙脂色^{えんじ}という、中間色とは対照をなす色彩が現われる）。ややあって、彼女の顔には別の感情が浮かぶ。すなわち——殺された新妻のことをポールと話しているうち、哀れな犠牲者を思つて、エレヌは表情を変えぬまま涙を流す。さらに煙草を口にしたエレヌは、ポールの差し出したライターを見て安堵し、少し間を置いてから堰を切ったように泣きじゃくる（それは泣き笑いのようにも見える）。そのライターは、エレヌがポールにプレゼントしたのと同じ品だったので、彼女はそれを見たたん、彼に対する疑念が消え去り、激しく泣くのである。——いや、こう書いてしまうと、この場面はかなり平凡な心理主義で演出されているように思われもしよう。が、この場面の具体的なあり方は、それほど単純ではない。

つまりここでも、シャブロールはほとんど心理説明をしないので、エレヌがなにゆえに心を乱されたのかを、観客は瞬時には理解しにくい。われわれは画面の展開にわずかに遅れて、エレヌの動揺を感じし、軽いショックを覚える。ようするにシャブロールは、同僚レオンの妻の遺体を発見し、そのそばに例のライターを見つけた瞬間のエレーヌ・オードランに、なんのリアクションもさせずに、その場面からしばらく時間が経過したあとの、くだんのポールとの会話シーンにいたって、彼女が犠牲者を思つて涙を流すというふうに、出来事にやや遅延するかたちで彼女に悲しみという感情を表出させるのである（それゆえ泣き出す瞬間のエレーヌは、とつぜん名

づけようのない不可解な感情に襲われたようにも見える。むろん、ここでのオードランの演技も〈非——心理主義的〉なものだ。

もつといえ、殺害された犠牲者を目撃する場面では、持ちまえの冷静さからエレーヌが抑えこんだ恐怖やショックといった感情（ないしは情動）が、このシーンにいたって（遅延して）彼女の身体に一気に表出するのだ。これはつまり、物語のヤマ場と、それに対する人物の反応（リアクション）ないしは情動の表出とを、時間的にズラして描く手法である。あるいは、出来事という〈作用〉に対する人物の〈反作用〉を遅延させる、反メロドラマ的な演出、もしくは前述の、場面を〈非——劇化〉する描法の一変奏だといってもよい（ここである「メロドラマ的演出」とは、ネガティブな意味でのそれ、つまり喜怒哀楽を誇張して感傷的に描く演出をさす）。そして言うまでもなく、何を思い何を考えているのかが判然としないステファース・オードランの「クールな」顔貌は、そうした反メロドラマ的、非——心理主義的な描写に見事に同調している。つまり、エレーヌ、オードランの顔そのものが観客にとつては謎、ないしはサスペンスと化すのである。

9

ラストに近づくにつれ、『肉屋』という映画からは、それまでの軟調の明るい光や色彩が少しずつ失われていき、フィルムには陰鬱な雰囲気漂いはじめる。

こうした光や色彩のトーン・ダウン、ないしは〈暗さ〉への推移を決定づけるのは、灰暗色の雲が垂れこめた午後執りおこなわれる、レオンの妻の葬儀のシーンだ。——途中から降りだした雨のなか、教会から運び出された棺が馬車に移される。ゆつくりと動き出した馬車の後ろを、傘をさした弔問客が静々と歩くところや、墓地で棺が埋葬され、エレーヌやポールがお悔やみの言葉をレオンに述べたり、棺に土をかけた後十字を切ったり

するくだりを、カメラはたつぷりと時間をかけて、しかし淡々と撮っていく（もちろん、そうしたゆるやかな描写自体は、『肉屋』全篇を特徴づける遠心的な〈語り〉である。ただし、この葬儀のシーンは、弔われ埋葬される死者がレオンの妻であるゆえ、冒頭の結婚式をそのまま裏返したような場面、いわば陽画^{#ジ}であるあの祝祭感に満ちた宴を反転した陰画^{ナガ}のような場面であるゆえ、その沈鬱さはいつそう強められる）。

そして、この場面でもグランバック警視が登場する。警視は、エレーヌとポールに、事件の手がかりが何も見つからないと言い、また、殺害のみでレイプの痕跡のない一連の事件は同一犯によるもので、凶器は飛び出しナイフだろうという推理を述べる。しかしながら、その内容自体は物語に密接にかかわるはずの警視のセリフには、何か添えものといった印象しかなく、エレーヌたちもそれを聞き流すというふうに対応するので、われわれも彼の言葉にそれ以上の注意を払わない。

繰り返すまでもなく、こうした細部は、『肉屋』を謎解き^{ミステリー}ではなく、あくまでエレーヌのまなざしや言動を軸にしたスリラーとして方向づけるための、いわば不可欠な〴〵捨てカットである。前述のとおり、『肉屋』のミステリーの要素は、何よりエレーヌの視点、行動、そして彼女の心の動きにかかわっているのだ。もちろん、ポールも物語に深く関与する人物だが、彼が本格的に「視点」として登場するのは、終盤の、彼がエレーヌの部屋の壁や天井の塗り替えをするシーンと、ラストのヤマ場（後述）に限られている。そして、これもすでに触れたように、『肉屋』の謎解き^{ミステリー}の部分では、例のライターが鍵となる。が、その小道具をめぐるトリックが明らかにされるシーンについては、本作を未見の読者のために伏せておこう。

なお、くだんの葬儀のシーンは、回想形式による悲劇的メロドラマ『裸足の伯爵夫人』（ジョゼフ・L・マンキウィッツ、一九五四）の冒頭とラストで描かれるヒロイン、エヴァ・ガードナーの（暗い雨の日の）葬儀を連想させるが、シャブロールは果たしてこの古典的ハリウッド映画の傑作を意識したのだろうか……。

終盤の（つまり第二の）ヤマ場もまた、遠心的な〈語り〉が求心的なそれへとギア・チェンジすることで到来する。

ポポールが部屋の塗り替えを終えて帰った日の夜、エレヌはふいに身の危険を感じ、部屋の階段を小走りに駆け下り、すばやい手つきで一階（教室）の窓や扉を閉め、鍵をかけていく。一気に加速する〈語り〉を伴奏するように、エレヌの靴音、窓や扉が次々に閉められていく硬い音がBGMなしの画面に響く。と、窓の外にポポールがぬつと現われ、懇願するような調子で執拗に「エレヌ先生！^{マドモワゼル・エレヌ}」と呼びかける。われわれが何度も耳にしたポポールの呼びかけが、またもや反復されるのだが、ここでの彼の声は、場面の流れからして当然、それまでとは異なる不吉な響きを帯びる（反復がズレを生む実に巧みな演出だが、この彼の呼びかけはこの後も、韻を踏むように繰り返され、恐怖とサスペンスを増幅する）。

エレヌはといえば、窓ごしのポポールの視線と声から逃れるように壁にびたりと身を寄せ、気分が悪いから帰ってくれと、強い口調でポポールに言う。ポポールはそこで、いったん闇のなかに姿を消す（ここで〈語り〉はふたたび急↓緩と変化する）。階段を上がり部屋に戻ったエレヌは、ブランデー漬けのサクランボを持ってポポールがやって来た夜と同じく、部屋の窓を開けて外を見る。微かに不安の影がさしたエレヌの顔をうつす画面が、彼女の主観ショットに替わり、彼女の目となったカメラが、窓外の薄暗い校庭をゆつくりとループ状に見まわしていく。

これはもちろん、パン（カメラの首振り）による典型的な主観的移动ショットだが、この画面と、前回のポポールの訪問時におけるエレヌの主観ショットとのちがいは、当然ながら二つある。カメラⅡエレヌの視線が、闇

をさぐるような動きのパンで曲線状に移動していくこと、そして、エレーヌが視線をめぐらせる窓外の薄闇には、前回「エレーヌ先生！」という呼びかけとともにやってきたポールの姿が不在であることだ（いきおい、その静まり返った薄暗い校庭をうつす無人シヨットは、言い知れぬ不気味さ放つ）。

そして、エレーヌは直後、とつぜん何かに気づいたように素早く部屋窓を閉め、鍵をかけ、ふたたび階段を小走りに駆け下り、教室の閉め残した扉を先刻と同じく急ピッチで閉め、かんぬきをかける（ここでも、異様な切迫感のなか、エレーヌのすばやい行動を一連の短いカットでテンポ良くつないでいく編集が冴えわたる！ こうしたモンタージュの美技は、N Vの「兄貴分」であり、フランス映画史上最高の編集の名手だったジャック・ベッケルのカットティングを連想させる）。

また強調するまでもなく、ここでも加速↓失速↓加速……というシャブロールならではの「語り」のチェンジ・オブ・ペース、ないしはギア・チェンジとあいまって、エレーヌの心の動きはあくまで、彼女のスピーディーな行為^{アクション}運動によって（顔の大芝居によってではなく）描かれる（つまり、ドラマが一気に核心に肉薄するこの求心的な場面の内部でも、「語り」そのものは急↓緩↓急……というようにスピードを変えるので、そのつどスリルとサスペンスに変化がつけられる）。

さて、エレーヌが教室のすべての窓と扉を閉めきったと思った瞬間、室内が暗くなる。倉庫ぶたいに教室に忍び込んでいたポールが、明かりを消したのである――。フロイトの響^{ひび}みにならうなら、このシーンが戦慄的なのは、エレーヌと観客が慣れ親しんでいた「好人物」ポールが、いったん姿を消し（視界から遠ざけられ）、幽霊のように「不気味な他者」として回帰してくるからだ。

ちなみにこのシーンの、犯人ないしは正体不明の人物が「いつのまにかそこにいる」という設定は、ヒッチコ

ツクの『レベッカ』で嫁いだ先のゴシックふうの大邸宅の広間をさまよう新妻ジョーン・フォンテーンの背後にふいに現われる召使ダンバース夫人（ジュディス・アンダーソン）や、クリント・イーストウッド自作自演の第一作『恐怖のメロディ』で、恋愛妄想にとりつかれた狂った女（ジェシカ・ウォルター）が^{おほほさま}大剣を振りかざして登場する衝撃的な瞬間を連想させる……。

ところでしかし、この場面も、通常の「ホラー」のようには展開しない。薄闇のなかでポポールは、女たちを殺したのは自分であり、凶器はこれだと言って飛び出しナイフを手にしてエレヌに近づいていき、自分を呪縛している抑えきれない殺人衝動を告白する。だがここで、ついに正体を現わしたポポール以上に焦点化されるのは、やはり彼の言動に対するエレヌの反応である。――彼女は叫ぶどころか、ほとんど表情を変えない。そして、飛び出しナイフを構えたポポールが至近距離にまで接近してくると、観念したように目を閉じる（つまりそこでも、サスペンスの高まりを〈低音〉で表すという、突出と抑制がせめぎあうような演出がなされる）。

しかも次の瞬間、目を閉じたエレヌの半主観ショットが挿入される。すなわち、画面は溶暗によって真暗になり、数秒後、溶明によってふたたび明るくなる（！）という卓抜な視覚演出だ。そして当然、観客はその溶暗／溶明のあいだに、ポポールがエレヌを刺したと思うが、さにあらず、彼は自分の腹にナイフを突き立てたのだった。……この溶暗／溶明を用いた省略技法を目にする観客は、虚をつかれたような思いのまま事態の推移を見守るほかはない。

なお色彩設計および光線処理の点でいえば、この場面の色感やライティングも、中間色や柔らかな光を主調とする『肉屋』の全体的トーンから大きく逸脱することはない。教室の暗さも真つ暗闇ではなく、ところどころ光が差した薄暗さであり、二人の男女にも軟調の部分照明が当てられる。したがってそれは、ハリウッド製フィルム・ノワールの、明暗の強烈な対比をつくる表現主義的な光線処理ではない。そういうえば、この場面ではエレ

ヌのワンピースのくすんだオレンジ色も印象深い。

ちなみにヒッチコックの映画に登場する真犯人はしばしば、外見は紳士的だったり（『疑惑の影』のジョセフ・コットン、『海外特派員』のハーバート・マーシャル、『ダイヤルMを廻せ』のレイ・ミランド、『舞台恐怖症』のリチャード・トッドなど）、あるいは人当たりのよい好人物だったり（『サイコ』のアンソニー・パーキンス、『フレンジー』のバリー・フォスターなど）するが、その点で『肉屋』のジャン・ヤンヌIIポポールは、まさしくヒッチコック作品における、「善人の仮面をかぶった悪党」の系譜につらなる人物だといえよう。

11

くだんのクライマックス以降の（ラストにいたる）約一〇分におよぶ一連の場面にも、奇妙なサスペンスが続くことは見逃せない。それは、もはやいかなる謎解き、恐怖、戦慄とも異なる、いわば弱音器にかけられたような鈍いサスペンス、ないしは非——劇化された情動である。

まず、瀕死の重傷を負ったポポールを病院に運ぶエレヌの自家用車、ステイルグレーのシトロエン2CVの、まるで路面を滑走するようなスムーズな走行感はどうだろう！そして、その車のなかでエレヌとポポールが演じるのは、直前のシーンで展開された苛烈なドラマの熱を少しづつクールダウンしていくような、いわば「小さなドラマ」だが、シャブロールはそれを実に細心に描いている。

窓外をほど良い速度でよぎっていく夜景をバックに、助手席に横たわったポポールは、懺悔聴聞僧に対するような口調でエレヌに、自分の血の匂いへの強迫観念を告白し、ふたたび自らの殺人衝動について語り、あなただけが救いだたと彼女への愛を語る。しかしシャブロールは賢明にも、無表情のままハンドルを握って前方を見つめるエレヌに、「黙って」という言葉を繰り返させるだけだ（メロドラマの回避）。しかも、表情を変えな

い彼女の頬を涙がつたうという演出の、なんと芸の細かいことか――。

さらにこの場面で見落とせないのは、助手席に横たわるポポールの視点から、エレヌの横顔が何度か撮られることだ（ポポールの最初の主観ショット）。これは前述のように、当時の愛妻だったオードランの横顔へのシャブロールの執着をうかがわせるショットだが、それだけではあるまい。すなわち、罪を懺悔し自己処罰（自傷行為）を行なうことでもはや、謎の男^グではなくなったポポールは、ここで初めて見る主体としての資格を手にすれば〈視点〉として物語に参入しえたのである。

ここではまた、カメラが運転席のエレーヌの目と重なって前進する主観的移動ショット、さらに窓外を横切っていく木々の梢を、ポポールの視点からロー・アングルの仰角でとらえた主観的移動ショットも何度か撮られる。これは明らかにフリッツ・ラングのドイツ時代の傑作『怪人マブゼ博士』（一九三二）への目くばせ、ないしはオマージュであろう。すなわち、狂死したマブゼ博士（ルドルフ・クライン「ロッゲ」）の霊に憑依されたボウム博士（オスカー・ベレギ）が疾駆させる車のフロントガラス越しに、ぐんぐん背後に流れ去っていく木々を仰角でとらえた移動画面への――。なお飯島正によれば、パリのシネクラブとシネマテークに通いつめていた若きシャブロールを最初に感激させたのは、まさしく『怪人マブゼ博士』だったという（飯島正『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系Ⅱ』冬樹社、一九八一、一六五頁）。

車が病院へ到着してからも、画面は非――劇化されたトーンのまま進行するので、けっして愁嘆場などは描かれない。

瀕死のポポールは担架に乗せられ、エレベーターの昇降口まで運ばれる。ポポールの主観的移動ショットでとらえられた、かすかに笑みを含んだようにも見えるエレヌの顔、そして彼女の顔とポポールの顔（エレヌの

半Ⅱ主観シヨット）とが何度か切り返されたあと、彼は彼女にキスしてくれと言う。エレースが身をかがめてボールにキスしたのち、看護師とボールを乗せたエレベーターが階上の緊急治療室へと上昇していく。

エレベーターの昇降口上方の壁にしつらえられた、これまたフリッツ・ラング調の幾何学的デザインの装置をほうふつさせる円形のランプが、エレベーターが上昇しているあいだは赤い光で「使用中」という文字を点滅させる。そしてカメラはそこで、ランプを見つめるエレースの顔と点滅するランプとを、何度か交互にうつす。

エレベーターが治療室に到着し、ランプは点滅を停止する。階段を下りて来た看護師が、ボールの死をエレースに告げる（ボールの死がランプの点滅の停止によって間接的に、非——劇化されて示される）。エレースは無言のまま病院を出て、車で川のほとりに行く。車のライトをつけたまま、川べりに立ちつくすエレース。鮮やかな黄色いライトが闇のなかに逆光ぎみに浮き上がらせる彼女の立ち姿は、息をのむほど美しい。やがて次第に夜が明けていき、エレースを包む闇は、灰色がかった薄青い明るさへと変化していく。画面の右下に「FIN」の文字が現われ、映画は終わる——。

12

ところで、シャブロールは生粋きつすいのパリっ子であるにもかかわらず、『肉屋』『不貞の女』『二重の鍵』『美しきセルジュ』などがそうであるように、パリよりも田舎カンシーニュ・バンリユや郊外プロヴァンス、もしくは地方を好んで映画の舞台背景にしている（『美しきセルジュ』は、倦怠とアルコール中毒に蝕まれた田舎の人物たちを描き、『いとこ同志』は、うぶな田舎者の青年が性悪なバリジャンの犠牲になる顛末を描き、『二重の鍵』は南仏エクス・アン・プロヴァンスを舞台に、神経症的なマザー・コンプレックスの青年の殺人を描く）。

まさしくシャブロールは、この章のエピグラフとして引いた彼自身の言葉が端的に示すように、「田舎の出身者

のように田舎を、その残酷さ、その秘密を愛している」のである。この発言の続きを引用すると——「私〔シャブロール〕がつねに興味を持つのは、私生活という概念だ。つまり、この概念は、パリよりずっと地方で現実味を得ている。地方では、それが対立の、ドラマの原因なのだ」（『パリ、シネマ』梅本洋一訳、フィルムアート社、一九八九、二二六頁）。

このシャブロールの発言も、ミステイク・イン・ジョン 輜 晦 とは言えないまでも、いくぶん内容が曖昧で、額面どおりには受けとれない言葉だ。が、ともかく、ここでシャブロールが言わんとするのは、おおよそこういうことだろう。犯罪を生む「ブルジョワ的頹廢」という症例を描く舞台としては、パリの中心部よりも公共的パブリックな要素（もろもろの規範、マナー、他人の目など）が介入する度合が低く、よって人間のさまざまな欲望（「自然」「私生活の秘密」）があらわになる〈田舎〉や〈郊外〉のほうが最適なのである——。こう解釈すれば、〈田舎〉をめぐるシャブロールの発言は、じゅうぶんに理解できる（前述のとおり、パリエンヌの『生態描写』で始まった『気のいい女たち』でも、ヒロインの一人が変質者によって絞殺されるのは、人けのない〈郊外〉の草地だ）。

もちろん、〈田舎〉を映画の舞台に設定すること自体は、シャブロールの専売特許ではなく、NVの『父』であった巨匠ジャン・ルノワールや、前記ジャック・ベッケルの作品でもしばしば行われた。またロメールやジャック・ロジェのヴァカンス映画のほとんどは舞台が避暑地だし、ゴダール、トリュフォー、リヴェットの作品でも〈田舎〉や〈郊外〉は一度ならず登場する。しかしやはり、〈田舎における犯罪〉を繰り返し描いた映画作家はシャブロール以外にいまい。

Ⅱ 『不貞の女』をめぐって

映画のモンタージュ「編集」を行なうとは、視線によって、人物を他の人物やオブジェに結びつけることである。

——ロベール・ブレッソン

1

『不貞の女』（六九）は、人妻エレヌ・デヴァレ（ステファース・オードラン）の情事が引き起こす殺人事件を、『肉屋』同様、抑えの利いたタッチで描いた絶品である（むろん、エレヌものの一本だが、前にも言ったとおり、こう呼ばれる一連の作品はたんにヒロインの名前が同じというだけで、シリーズや連作ではない）。

そして『不貞の女』には、やはり『肉屋』と同じく、楕円の二つの中心さながらに二人の主人公がいる。エレヌとその夫シャルル・デヴァレ（ミシェル・ブーケ、好演！）である。ただし、『肉屋』ではほとんどの部分がヒロインの視点から撮られていたが、『不貞の女』では、夫シャルルが妻に対して注ぐ「酷愛」、またそれゆえに増幅する妻に対する彼の疑惑、そして妻の浮気相手ヴィクトール・ペガラ（モーリス・ロネ）に対する彼の心の動きに、おおむねドラマの焦点は絞られる。つまり、妻エレヌよりも夫シャルルの視点に寄りするような描写が、この映画では大きなウェイトを占めるのだ。むろん、これから見ていくように、シャルルが妻に対して抱く愛の情念を、シャブロールがどのように弱音器ミュートをかけて（あるいは遠心的に）描くのか、またどこでそれを（求心的に）極大化させるのかが、この作品の最大のポイントとなる。

ロバート・フィリップ・コーカーは、シャブロール作品には地方、あるいはパリ郊外に住む資産家のブルジョワがしばしば登場し、彼・彼女らは、服、装身具、自家用車、住環境、すなわち彼・彼女らの住む世界の視覚的デザインによって、ブルジョワであることが明確に示されると指摘し、さらに、シャブロールは登場人物を一目で階級がわかる家に住まわせたり、地位や階級特有の趣味嗜好を明らかにするような小道具、たとえば氷ばさみ、シガレット・ライターなどを人物たちに持たせたり、あるいは贅沢さを他人に見せびらかせて優越感を味わう^{げんじ}衛示的な生活スタイル、たとえば贅沢なデイナー・パーティーの場面を描くことで、人物たちがブルジョワ階級であることを強調する、と述べる。〔ヌーヴェル・ヴァーグとメロドラマ〕中田元子訳、『ユリイカ 総特集〈ヌーヴェル・ヴァーグ 30年〉』、一九八九年十二月臨時増刊号

コーカーの言葉どおり、シャブロール映画の登場人物はしばしば、アッパームドル（上流中産階級）のブルジョワであることを明確に示す記号、ないしはステータス・シンボルにとり囲まれて暮らしているが、とりわけ『不貞の女』には、それが最も典型的に表れている（結婚十一年目のデヴァレ夫妻は、パリ郊外のヴェルサイユに居を構えている）。

夫のシャルルとはいえば、風貌こそ平凡な小太りの中年男だが、パリにモダンなオフィスビルを構える保険会社の重役であり、また妻と一人息子ミシエルをこよなく愛する良き父親（少なくとも妻とベガラの情事を突き止めるまでは）であるが、彼の愛用車は白のメルセデス・ベンツである（後述するように、『肉屋』のジャン・ヤンヌ同様、ミシエル・ブーケの得難い「平凡さ」は、本作に不可欠な物語的要素でもある）。

独身時代はシャルルの秘書であった美しい妻のエレーヌは、高価な服を何着も持ち、ビューティサロンにひん

ばんに通うなど、贅沢三昧にふける典型的なブルジョア有閑夫人だが、広い庭のある瀟洒な邸宅のなかで、彼女は平穩で満ち足りた家庭生活を送っているかに見える。

しかし、シャブロールの描く暖衣飽食のブルジョワ家庭がしばしばそうであるように、シャルル一家（デヴァレ家）の平穩さは、文字どおり表面のものにすぎず、その裏には、ある秘密（『ブルジョワジーの秘かな愉しみ』）が隠されているというわけだ。——と書いてしまうと、『不貞の女』はいかにもありがちな不倫ドラマに思われようが、けっしてそうではない。シャブロールはやはり、プロット以上に、映画話法ないしは映画的文体すなわち演出で勝負しているのだ。つまり、「何」を描くかより、あくまで「いかに」描くかに心を砕いているのである（まあ、「いかに」の点では何度か失敗もしたシャブロールだが……）。

ついでながら、前記の『ブルジョワジーの秘かな愉しみ』とは、ステファーン・オードランがやはり不倫にうつつを抜かす人妻役で出演している、ルイス・ブニエル監督の作品の題名だ（『不貞の女』の三年後（一九七二）に撮られたこの映画では、シャブロールのスリラーとはまた一味ちがう頓狂な諧謔や風刺という手法で、ブルジョワの生簍が戯画化されるが、とりわけオカシイのは、「好色」というよりは「好食」と書いたほうがピッタリくるような）（山田宏一『映画この心のときめき』、白川書院、一九七六、一〇九頁）旨いものをたらふく食うことだけが生きがいになった退嬰的なブルジョワの描写である。そうした、「美食」を通してブルジョワを戯画化し嘲笑するブニエルのユーモアは、シャブロールのそれよりさらにブラックであるが、少なくとも「食」に対する食欲さを「ブルジョワの退廃」として滑稽化する点で両者は共通している。

なお、『ブルジョワジーの秘かな愉しみ』に出演した女優ビュル・オジェは、山田宏一のインタビューに答えて、このブニエル作品で「新興ブルジョア階級の女」を演じたステファーン・オードランを、こう評している

——「『オードランはシャブロール作品で』フランスの新興＝成り上がりブルジョワ階級の女を演じてきたけれども、『ブルジョワジーの秘かな愉しみ』では」、そんな彼女のイメージの見事な集大成が見られるような気がします。自分の家や財産に異常な愛着を示し、新しいドレスを着たり美味しい物を食べたりすることに異常な情熱を見せるフランスの成り上がりブルジョワジーの女、ですね」（前掲、山田『映画「この心ときめき」、一一二頁』）。

さらに、この映画に描かれたブルジョワが現実にはフランスに存在するとおりのイメージなのか、という山田氏の問いに、ビュル・オジェはこう答えている——「まったくリアルな『ブルジョワの』イメージだと思います。わたしたちがパリや田舎で垣間見て知っている富豪たちのイメージそのものです。ポール・フランクールとデルフィヌ・セーリグの夫婦は典型的な旧ブルジョア階級だし、ジャン＝ピエール・カッセルとステファヌ・オードランの夫婦は、まさに新興ブルジョワジーの典型的なイメージです。富と名声にしがみつき、快楽と美食に目がないブルジョワたち、ですね」（同、一一三頁）。このビュル・オジェの発言は、シュールで幻想的な作風で知られるルイス・ブニエールが、ジャン・ルノワール、エリック・ロメール、そしてシャブロール同様、人間に対する鋭い観察眼と解剖学的な視線の持主でもあることを示している。

もっとも、『ブルジョワジーの秘かな愉しみ』の原題 *Le charme secret de la bourgeoisie*（ブルジョワジーのつつまじやかな魅力）が暗示するように、ブニエールはかならずしもブルジョワの食道楽を、大罪のひとつとして単純に告発したり糾弾しているのではない。まあ、「つつまじやかな secret」という形容詞の使い方は反語的であり、つまり実際とは反対のことをアイロニカルに表現しているわけだが、にもかかわらずブニエールは、ブルジョワのいわば「優雅で貪欲な食道楽」に対して、ある種の相反する感情を抱いているように思われるのだ。

『不貞の女』のシャブロールもまた、ヒロインのエレーヌがその典型であるような成り上がりブルジョワ女に對して、相矛盾する（前述のとおり、いくぶん近親憎惡的な）感情を隠し持っていることはフィルムの随所にうかがえる。なお、シャブロールがブルジョワ的退廃、ないしは享樂に對する批判者などではなく、またそれに対して相反感情さえ抱いておらず、実はそれへの徹底した耽溺者であると極論するのが、蓮實重彦である。蓮實氏は先に引いたエッセイの後段で、こう書く。

「『シャブロールは、』映画のためなら粗食にも甘んじるといったゴダールやトリュフォーとは対照的に、彼は、あらゆる意味での美食家として生活を享受しながら、職業として映画も撮るといった余裕を示す。成熟した人妻としてのこぼれるような色気を振りまきながら、美女の範疇におさまるよりは享樂の徒として生きたいといった風情のステファーン・オードランの夫であるからには、おそらく、生活を犠牲にしてまで映画に殉じようなどとは思ってもみないだろう。その意味で世界で最もブルジョワ的な映画作家の一人クロード・シャブロールは美食家として、ブルジョワジーの惡徳までをも味わい尽くした監督だといってよからう。だから、彼が執着するのは犯罪である。犯罪者の演じる完璧な犯罪ではなく、素人が無自覚に演じてしまういかにも素人っぽい犯罪だけが、彼の興味を惹く（蓮實、前掲『映画に目が眩んで』、五七二頁）。

蓮實氏一流の挑発的なこの文章には、苦行僧のように映画を追求するには余りに享樂的な美食家だったシャブロール、および当時の彼の妻ステファーン・オードランが、実人生においても殺人あるいは乱交などのブルジョワ

的犯罪＝悪徳に耽溺していたとさえ「誤読」しうるレトリックが巧妙に仕掛けられていて、実にスリリングだが、むろんシャブロールは（ヒッチコックやブニエルやジャン・ルノワール同様）、映画というフィクションのなかでのみ犯罪＝悪徳を享樂的に「味わい尽くした」のだ。

そしてまた、蓮實氏自身が「ブルジョワ的享樂の徒」として一面を顕著にそなえていることは、氏の刺激的な映画批評がフィルム^の背後にもつともらしい「政治的メッセージ」なんぞを読みとる貧乏臭い身振りからは限りなく遠い、あくまでフィルムの細部を横切るイメージの運動を享樂的に味わい尽くそうとする姿勢に貫かれている点にも、歴然としているよう（私もまた、出来るならそうした「享樂の徒」でありたいとは切に思うのだが、悲しいかな私には、それを可能にする知力や感性、および物質的・経済的（つまり階級的）基盤が欠けている）。

脱線ついでに記しておけば、「ブルジョワ」に対する映画作家としてのシャブロールの位置は、マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』の語り手である〈私〉が上流社交人に対して抱く、「一種の共犯的な批判者」（鈴木道彦）のそれに近いのではないか。鈴木氏はこう書いている——「……『ブルーストの分身たる語り手の〈私〉は』一種の共犯的な批判者として、華やかなこの世界「上流社交界」「フォーブール・サン・ジェルマン」の持つ醜さを、愛情をこめて紹介する……」（鈴木道彦『ブルーストを読む』集英社、二〇〇二、九八頁、強調藤崎）。

また鈴木氏は、ブルースト自身にとって社交界とはどんな空間だったのかを、こう記す——「若い頃から、ブルーストは社交界に出入りしているが、そこは彼にとってスノビズムを満足させる場所であるとともに、屈強な観察の場所でもあった」（平凡社『世界大百科事典』CD・ROM版、二〇〇九、〈マルセル・ブルースト〉の項）。ちなみにブルジョワの特性のひとつである「スノビズム」という、なんとも日本語に訳しにくい言葉についての、鈴木氏の明快な（痒いところに手が届くような）コメントも紹介しておこう。

もともとこの「スノビズム」という表現は、十八世紀末のイギリスですでに存在していたらしく、語源については諸説がある。しかし、たとえばケンブリッジの学生が、彼らを羨ましがる者や、彼らと同じ身分でない者のことを、やや軽蔑的に「スノップ」と呼んだと言われるように、基本的には自分の入り得ない階層、自分がそこから締め出されているグループや地位を羨望する人間を指す言葉だった（鈴木道彦、前掲『プルーストを読む』、一一〇頁）。

こう述べて鈴木氏は、ケンブリッジの学生などに典型的にみられるイギリス人の階級意識のあり方と、プルーストが執拗に描いた、なんとか貴族の社交界に入りこもうとして必死にその機会をうかがうフランスのブルジョワ社交人の抱く、憧憬、羨望、嫉妬、恨み、卑屈、気取り、虚栄などの感情のあり方との類似を浮き彫りにする。そして、鈴木氏はさらに、Ph・デュ・ピュイ・克蘭シャンの『スノビズム』（クセジュ文庫）を援用して、「第一次スノビズム」と「第二次スノビズム」について解説する。

すなわち、「第一次スノビズム」とは、かつての宮廷の後継者と、彼らが近代社交界のなかに築いた世界に入りこもうと熱望する人間とから成っており、それは大まかに言えば「暇人のスノビズム」だ。他方、「第二次スノビズム」について鈴木氏はこう書く——「『第一次大戦以降には』貴族や金持の階級だけでなく、皆が多かれ少なかれスノビズムに染まり始めたのであり、その対象も、生活様式、衣装、学歴、教養、スポーツ、ヴァカンスなど、多岐にわたることになる。現在われわれが、文学や音楽について知ったかぶりをする者、有名人とのつきあいをひけらかす者、少し気のきいたレストラン、ホテル、リゾート地に行きたがる者、子供を有名校に入れたことを鼻にかける者、などにまで「スノブ」という呼称を広げるようになったのはここから来ている」（同上、一一一―一二頁）。

「スノビズム」について、これほどの確かつ精妙に書かれた文章を私はほかに知らないが（むろん、こうした「スノップな」行動様式ないしは振る舞いは、われわれ自身を含めた現在の多くの日本人にも当てはまる）、ともあれ、くだんの「第二次スノビズム」には大ざっぱに言って、シャブロールやブニュエルの映画に登場するブルジョワたちの心性、および習性と多くの共通点がある。ただし、シャブロールがブルジョワ特有の習性であるとする姦通は、必ずしも「スノビズム」の対象とはなりえないし、また、やはりシャブロールのブルジョワの習性のひとつである殺人は、もとより「スノビズム」の対象外である。

なお、シャブロールのブルジョワの「悪習」である、嘘・美食・姦通・殺人については、これまた山田宏一の簡潔で鋭い指摘があるのだが（『新編 美女と犯罪』ワイズ出版、二〇〇一、三七二頁他）、それについては、本稿の続編で『二重の鍵』を論ずるさいに言及したい。それにしても、山田氏がそこで取り上げている『悪意の眼』（一九六一）、『ジャガーの眼』（一九六五）、『野獣死すべし』（一九六九）、『一瞬先は闇』（一九七〇）、『血の婚礼』（一九七三）といったシャブロールの犯罪スリラーを、私は未見である。なんとも残念、というか口惜しい限りだ。

4

さて、『不貞の女』のシャブロールは、表面^{うわべ}はなんの変哲もないブルジョワ夫婦の家庭生活をスケッチふうに描きながら、その平穩な日常の流れのなかに、少しずつ少しずつ不穩さを混入していくのである。もっとも観客は、冒頭まもなく、シャルルの視点をとおしてエレースの不審な行動を目撃する。——ある日、シャルルの母親（ルイズ・リオトン）がデヴァレ家を訪ねてくるが、彼女は帰りがけに眼鏡を応接間に置き忘れたことに気づく。眼鏡を取りに家の中に入ったシャルルは、声をひそめて電話をしているエレースを目にする。画面はそこで、かすかに怪訝^{けげん}そうな表情でエレースを見やるシャルルの半主観ショットとなり、無人の室内を左へとゆるやかに

移動したのち、電話中の妻の姿をとらえる。つまり、シャブロールはここですでに、『不貞の女』がシャルルのまなざしを定点とする映画であることを明らかにするのだ。

事実それ以後、一家団欒の光景や、シャルルがエレーヌを伴って仕事仲間とナイトクラブへ行くシーン、あるいはシャルルの事務所での素っ頓狂な美女ブリジット（ドナッテラ・トゥッリ）が登場する喜劇的息抜きなどを交えながらも、寝取られ夫であるシャルルが妻に対する疑惑を徐々に深めていき、やがて彼が知り合いの私立探偵ビニヨン（セルジュ・ベント）に妻の素行調査を依頼する…という一連の場面が、サスペンスフルに、しかし低くこもったように抑えられたタッチで描かれる。

たとえばミシエル・ブーケ＝シャルルは、妻に対する疑惑を、あるかなきかの微妙なニュアンスの演技でしか表さないし、オードラン＝エレーヌはもちろん、例の十八番の無表情をほとんど崩すことがない（前述のとおり、こうしたNVが確立した非心理主義的・反メロドラマ的な演技設計は、七〇年前後のシャブロール絶頂期の作品を特徴づけるものだ）。この映画のエレーヌはまた、「悪女」の紋切り型からは限りなく遠いキャラクターとして造形されている。すなわちエレーヌには、淫乱な男たらし、もしくは「フィルム・ノワール」で男を手玉にとるファム・ファタール（宿命の女）の要素はゼロである。もちろんエレーヌは、夫に嘘をつき通し愛人と密会を重ねている点では夫を「裏切って」いるのだが、息子に対しては世間並みの愛情を抱いているし、心優しいシャルルとの仲も冷え切っているようには見えない。実際エレーヌは、良き妻や母親の役割を心ならずも演じている、というわけではない。しいて言うなら、彼女のなかで主婦や母親であることと、愛人を持つことは（それが夫に知られない限りは）、矛盾なく両立しているのである。このあたりの機微を、オードランはお得意のボーカー・フェイスで絶妙に演じている。

そして、エレーヌが見え隠れさせる唯一のネガティブな気分、ないしは心の状態は、『倦怠ニ退屈』である。

それは説明的なセリフによってではなく、エレーヌが夫といる時にふと見せる、何か気乗りしない様子の受け答えや、もの憂げな動作によって示される（ただし、注意深く画面を見ていないと見落としてしまうほどの微かなニュアンスで）。ちなみに〈倦怠〉という優雅なブルジョワ的退廃は、『肉屋』のエレーヌ＝オードランには無縁の気分であった。

5

繰り返すが、『不貞の女』は探偵・刑事映画ではなく、素人探偵となつて妻の行動を探り、ついには彼女の浮気相手突き止め、あまつさえ……という、シャルルの言動や心の動きを中心に描く映画である。したがって、シャルルが妻の素行調査を依頼する私立探偵ピニオンは、影の薄い副人物でしかない。むろん、エレーヌの浮気相手がパリ近郊のヌイイに住むヴィクトール・ペガラという金持ちの作家であり、彼女は彼の家に週三回通っている……といった情報をシャルル（と観客）に告げ、いわば物語を前進させる点では、つまりプロットポイント（物語の転回点）を提供する限りでは、探偵ピニオンは不可欠な人物ではある。しかしやはり、登場後およそ五分で退場する小男のピニオンは、ヒッチコックの『サイコ』で登場後まもなく階段であっけなく殺されてしまう私立探偵（マーティン・バルサム）のような、マイナーな存在にすぎない。

さて、シャルルがペガラの家を訪れる、中盤のヤマ場はどう描かれるのか。

突然やつて来て、エレーヌの夫だと名乗るシャルルを前にしたペガラ＝モーリス・ロネもまた、驚きや動揺をほとんど最小限の演技でしか表さない。ペガラは戸惑いを押し隠し、ブルジョワ特有の慇懃（いんけん）さを含んだ柔和な物腰でシャルルに対応する。シャルルもむろん、ふだんのままのニュートラルな口調で、われわれ夫婦は互いの自

由を認めあっており、エレエヌは浮気の常習犯だと嘘をつく。するとベガラは、困惑を隠しきれない様子のやや饒舌な、しかし柔和さを保った口調で、自分とエレエヌとの映画館での出会いについて話します。

つまりここでは、寝取られ夫と間男が対面するという劇的なシチュエーションのもと、二人の男が平静さを装い、かろうじて感情のバランスを保っているという、まさにそのことが強度のサスペンスを生んでいるのだ（したがって、この場面の二人の男は、彼らが置かれた劇的狀況を、いわば必死で非劇化しているともいえる。また、ここでの二人の俳優の演技は、夫に嘘をつくオードラン＝エレエヌ同様、演じることを演じるという〈演技内演技〉、もしくは「二重化された演技」の典型例である）。

だがしかし、この危うく保たれていた彼らのあいだの感情的なバランスを、シャルルが断ち切る。当惑を裏返したかのように、いよいよ饒舌になったベガラは、恋敵(?)に家のなかを案内する。やがてシャルルは、ベガラの寝室で、情事の激しさをうかがわせる乱れたシャツとともに、ベッドのわきのテーブルに置かれた、単行本ほどのサイズの巨きなライターを見つける。それは、シャルルが三年目の結婚記念日にエレエヌに贈ったものだった。そして、そのライターを目にしたシャルルは、とつぜん逆上し、手近にあった小さな木像でベガラを殴り殺してしまう（シャルルのつかんだ木像がベガラの頭に振り下ろされる場面は、一九五〇年代から六〇年代にかけてのロバート・アルドリッチやリチャード・フライシャー、あるいはドン・シーゲルの傑作群における活劇シーンのように、細かくカット割りされた〈瞬間の連続〉としてスピーディーに描かれる）。

また言うまでもなく、〈語り〉がふいに加速するシャルルの凶行シーンは、『肉屋』の二つのヤマ場とともに、最高の〈シャブロール的瞬間〉のひとつだ。すなわち、くだんのライターを見たことでシャルルの感情が飽和点を超えてしまう瞬間を、非心理主義的に（心理説明ではなく殴打というアクションで）表す描写の冴え。……シャルルの殺人は、いわば彼の心理を追いかすかたちで突発的に描かれるので、見る者は不意をつかれ、つんのめる

ようなショックを受ける。

むろん、こうした〈シャブロール的瞬间〉は、それまでの遠心的な〈語り〉が求心的なそれへと急変するプロットポイントでもあるが、ともあれ、このように物語を急展開させる〈語り〉の転調は、なんらかのかたちで危ういバランスが保たれている状態を、何かをきっかけにしてその均衡を失わせ、取り返しのないアンバランスをつくりだす、という作劇である。一般的にいって、これは優れたスリラー映画には不可欠な技法だが、ヒッチコックやラング同様、シャブロールもまた、そうした〈不均衡を生むドラマツルギー〉を知り抜いていたことは、以下の〈本論全体のエピソードグラフとしても掲げた〉彼の言葉が端的に示している。――「それ自体安定しようとしている世界のなかに不均衡をつくりだすことで、私は楽しむ。」なお、こうした「バランス崩しの映画術」――たとえば「分身」⁶ 同士の交換殺人を描いたヒッチコックの『見知らぬ乗客』や、シャブロール自身の『女鹿』などに典型的な――については、二人の人物間の〈力関係〉の均衡／不均衡のモチーフとともに、後述したい。

ちなみに、『肉屋』同様、『不貞の女』でもライターが重要な小道具となるが、後者では、シャルルが妻エレヌへの疑念と不信を深めるにつれ喫煙量が増えていく、という遠山純生の指摘は鋭い（遠山純生『不貞の女』DVD解説リーフレット、紀伊國屋書店、二〇〇九）。つまりシャブロールはそこでも、シャルルの疑惑を、説明するのではなく、彼の生活習慣上の変化として描くのである。

6

『肉屋』のクライマックスにつづく場面同様、シャブロールは『不貞の女』にあっても、シャルルのペガラ殺害シーンののち〈語り〉のスピードを失速させ、シャルルが指紋を拭い去り血痕を洗い流し、ペガラ死体を積ん

だ車を街外れの空き地まで走らせるさまを、じつくりと観察するよう、撮っていく。

——家具や床についた指紋を注意深く拭き取り、洗面台で鮮血を洗い落とし、妻の情夫の死体を薄いブルーのシートでくるみ、車のトランクに運びこんだシャルルは、車を発進させる。……やや放心状態でシャルルが運転していた車に、後ろを走っていた車が追突する（その車の運転手が騒ぎ立て、野次馬が集まり、その場は騒然となる。……駆けつけた警官がシャルルの車のトランクを開けようとするが壊れていて開かない……、といった場面が挿入され、観客はシャルルともどもハラハラドキドキする）。……やがて人けのない草深い場所で車を止めたシャルルは、緑色がかった白い水面が鈍く光る沼に、ペガラペガラの死体を沈める。無表情な顔のシャルルが、ゆっくりと沼に沈んでいく死体を見つめる（主観ショットによる視点編集）……。

いうまでもなく、シャルルが妻の情夫の死体を沼に沈めるシーンは、やはりヒッチコック『サイコ』の一場面を連想させずにはおかぬ。サイコパス異常者のノーマン・ベイツ（アンソニー・パーキンス）が、モーターのシャワー室で刃包丁をふるってジャネット・リーを惨殺し、タイルの床に飛び散った彼女の血をモップで丹念に拭き取り、洗い落としたのち、彼女の死体を車で運び、それを車ごと沼にずぶずぶと沈めてしまうあの名場面を——。

もつとも、お得意の視点編集を駆使してヒッチコックが描いたあの場面で、亡き母親の「霊」にとりつかれた「他者人格者」と化して犯行におよんだノーマン・ベイツは、沼にゆっくりと沈んでいく車を見ながら、気味の悪い薄笑いを顔に浮かべた。それに対して『不貞の女』のシャルルは、表情を欠いた顔のまま、沼に沈んでいくペガラペガラの死体にじっと目をこらすのだ。

これはもちろん、ヒッチコックとシャブロールの描法のちがいでもある。が、もう少し視野を広げて見れば、『サイコ』というハリウッド「古典」期のスリラーにおける人物の感情表現・演技設計（表情・身振りの明快さ、ないしは明確に動機づけられた行為）と、『不貞の女』というN・V直系の「現代」スリラーにおけるそれ（表情・

身振りの曖昧さ、ないしは明確な動機を欠いたかにも見える行為」とのちがいだといえよう。要するにこの二本の映画における死体処理の場面は、シチュエーションの類似にもかかわらず、役者の演技設計＝感情表現のあり方が異なっているものであり、つまるところ、この二つの場面には、二人の監督の〈作家性〉の違いだけでなく、〈というかむしろ、それを含みこんだ〉〈映画の歴史〉そのものが反映しているのである。

7

ところで、そもそも『不貞の女』の物語構成には、主要なヒッチコック作品との大きな共通点がある。

早い話が、開巻まもなく妻の「不貞」に気づき、浮気相手を突き止め、あまつさえ彼を殺してしまうシャルルの行動と心の動きを焦点化する『不貞の女』は、謎解き映画ではない。周知のように、ヒッチコックの映画のモットーのひとつは、〈謎解きにはサスペンスがない〉、〈プロの探偵や刑事を主人公にすればサスペンスは減殺される〉であった。

ヒッチコックは、シャブロール、ゴダールとともに「NVの三銃士」とうたわれたトリュフォーによる記念碑的インタビューのなかで、こう言っている——「隠された事実というのはサスペンスをひきおこさない。観客がすべての事実を知ったうえで、はじめてサスペンスの形式が可能になる」、「……謎解きにはサスペンスなどまったくない。一種の知的なパズル・ゲームにすぎない。謎解きはある種の好奇心を強く誘発するが、そこにはエモーションが欠けている。しかるにエモーションこそサスペンスだ」（ヒッチコック／トリュフォー、前掲『映画術』、六〇頁、強調藤崎）。

もちろん、こうしたヒッチコックの言葉は一種の極論であり、なんらかの謎がサスペンスを生んでいるスリラー映画の傑作は、少なからず（ヒッチコック作品のなかにも）存在する。しかし、ヒッチコックの発言のポイン

トは、名探偵や名刑事の捜査や推理を物語の中心にしてしまえば——つまり描^{エキ}写^レすべきところを説明してしまえば——、セリフに大きな負荷がかかることで、スリル・不安・恐怖という情動^{エモーション}が、つまりは〈サスペンス〉が映画から失われてしまう、という点にある。

したがって、ヒッチコック映画ではしばしば（『不貞の女』同様）、観客が前半もしくは中盤で物語の核となる事件を目撃し、真相を知ってしまう。そして、事件の当事者だったり、犯人に間違われたり巻きこまれたりする主要人物が、どうやって危機的な状況から逃れるのか、あるいは逃れられないのかに、サスペンスの焦点は絞られる。いきおい、犯人探^{フーダーニット}しや犯罪トリックの解明は物語の中心にはならない（その点で『肉屋』の物語は、きわめてユニークである。終盤まで真犯人が明らかにされないのに、犯人探しや謎解きが焦点化されないからだ）。

ただし、ヒッチコックの古典的、サスペンス描写は、たとえば冒険につぐ冒険といった形式の、いわばアップダウンの激しい活劇性、ないしは困難な状況に置かれた主要人物の行動や感情の（アクセントのはっきりした）表出というかたちをとる。いっぽうシャブロールのそれは、『不貞の女』『肉屋』がそうであるように、NV的「現代映画」の大きな特徴のひとつである、失速しながら遠回りするような（遠心的な）ストーリー・テリング、ないしは「ドキュメンタリー・タッチ」でつづられる日常生活、ないしは「私生活」の断片的スケッチ、あるいは人物の言動を（明確には）心理的に動機づけ^{メカニズム}けない描法を特徴とすることは、すでに見たとおりだ。

8

『不貞の女』の終盤、ペガラの手帳からエレーヌの住所を探りあてた二人の刑事が、デヴァレ家にやって来る。彼らは、失踪したペガラの情報について、またエレーヌとペガラとの関係について彼女に事情聴取をするが、彼女はし^らを切^きったり、当り障りのないことを何くわぬ顔で言ったりするだけだ。刑事たちが二度目に訪れたさい

には、エレヌはペガラとの出会いを訊かれて、やや動揺するが、親しい仲ではないとしらを切りとおす（むろんオードラン＝エレヌはそこでも、微妙なアクセントで動揺を見え隠れさせるだけだ）。シャルルも、ペガラの写真を見せられるが、知らない男だとはける。

つまり、刑事たちはこの場面でも、エレヌとシャルルが事情聴取に対してどう反応するか、というサスペンスを生み出すために登場する、きわめて周辺の人物ではない。そしてまた、刑事たちは私立探偵ビニョンと同じく、物語を終らせるための、いつてみれば最後のプロットポイントをつくるための、ごく機能的な役割を演じる人物にすぎない。

三度目にやってきた彼らは、シャルルがペガラ殺害の真犯人だということを、いつのまにか突き止めている。そして、彼らがシャルルを連行していくところで、映画は終わる。すなわち、刑事たちがどのように情報をつかんだのか、という刑事映画的な展開には何の関心もないシャブロルは、警察の捜査のプロセスなど涼しい顔ですつ飛ばしてしまい、シャルルのエレヌに対する「酷愛」をもっぱら焦点化することで、映画を閉じるのである。

——庭の手入れをしていたシャルルは、二人の刑事が遠くに姿を現わすと、エレヌに向かって「愛してる」と言う。エレヌが「愛してるわ」と答えると、シャルルは「狂おしい愛だ Je t'aime comme un fou」とつぶやくように言い、かなり離れた場所に立っている刑事たちのほうへ歩いていく。そこで、それまで客観ショットだった画面は、シャルルの半主観ショットに切り換わる。

つまり、歩くシャルルの視点とほぼ一体化したカメラは、後退移動しながら、彼のほうを見るエレヌと息子ミシエルの（遠ざかっていく）姿をとらえる。と、次の瞬間、カメラは後退移動しながらズームでエレヌとミシエルに接近する、という奇妙な運動をみせる。ヒッチコックの『めまい』で高所恐怖症のジェイムズ・スチュ

アートが鐘樓の階段の途中から下方を見おろす瞬間の、ズームアップしながら後退するカメラの運動に酷似したこのカメラワークは、しかしながら、技巧の誇示でも、ヒッチコックへの映画狂的オマージュでもない（遠ざかりつつ接近する）、という『めまい』でヒッチコックがやつてのけた撮影法を、ヒッチコッキアンのシャブロールが自家薬籠中のものとしたことは確かだ（が）。

さて、いまや明らかなように、こうしたカメラワークによってシャブロールが描いたのは、シャルルの視線や心の状態（つまり彼の「主観」というフィルター）をとおした、エレーヌに対する彼の偏執的な愛にほかならない。別の言い方をすれば、エレーヌへの狂おしい愛ゆえに殺人すら辞さなかったシャルルの姿を、シャブロールは映画を閉じるにあたって、後退移動とズームアップを同時におこなうカメラワークによって、集大成的に、視覚化したのである。

9

それにしても、このような、シャルルの目に同一化したカメラの奇妙な動きを前にとすると、シャブロールにおける〈主観ショット〉の重要さにあらためて気づかされる。ここで、シャブロールの〈主観ショット〉について、ふたたび考えてみたい。

先に触れたように、シャブロール自身、自分は主観的に物語を語るヒッチコックとは正反対に、フリッツ・ラングのように客観的に物語を語る、という意味の、かなり曖昧な発言をしている（前掲、遠山純生『不貞の女』DVD解説リーフレットに引用）。たとえばシャブロールは、ヒッチコック映画ではすべてが登場人物の主観にもとづいているが、ラングはそれとは対照的にすべてを客観化する、と言う。

これが、とうてい額面どおりには受けとれない、山田宏一言うところの「ミステイフィケーション」であるこ

とは明らかだろう。なるほどヒッチコックは、多くの作品で登場人物の主観ショットを多用した。典型的な例をひとつだけ挙げれば、『めまい』（一九五八）においてヒッチコックは、一人の女（キム・ノヴァク）の実体ではなく幻影にとりつかれて、つまり虚を实だと思いこんで恋愛妄想のとりこになった神経症的な主人公ジェームズ・スチュアートの物語を、彼の主観ショットを軸にする視点編集をひんばんに用いて眩惑的に描いてみせた。

しかし当然ながら、『めまい』ではすべてがスチュアートの「見た目」の主観ショットで語られるわけでは毛頭ない。カメラが客観的＝三人称的な視点でスチュアートをうつす画面も、彼が不在の場面でキム・ノヴァクだけをうつす画面も少なからず存在する。したがって『めまい』では、頻出するスチュアートの「主観ショット」は、それが文字どおり彼の「主観＝視点」でしかないことを、これまた多くの「客観ショット」が、そのつど明らかにするのである。これはつまり、キム・ノヴァクはスチュアートにとって「幻想の女」であるだけでなく、「客観的に」実在する生身の他者であることが、『語り』によって明らかにされるといふことだ。

そもそもプロットの点でいえば、マデリンという名を騙る金髪のキム・ノヴァクの存在自体が、スチュアートの旧友によって偽造された幻影＝擬似餌であったことを、ヒッチコックは映画の中盤で観客に「客観的に」明かしてしまうのである。だから、『めまい』その他のヒッチコック映画は、全編が主人公の「主観」で語られる『湖中の女』（ロバート・モンゴメリー、一九四六）のような一人称的映画、あるいは『去年マリエンバードで』（アラン・レネ、一九六二）のような、人物の「主観」と「客観」の境界が意図的に曖昧にされる、ある種の「アート系現代映画」とは決定的に異なるのである。

では、フリッツ・ラングの場合はどうか。

たしかに、同じくハリウッド古典期の映画作家でありながら、ラングはヒッチコックのように主観ショット

を多用しない。ハリウッド古典期のなかでも最も「古典的な」監督のひとり、ハワード・ホークスほどではないにせよ、ラングは、人物の全身をうつすフル・ショット、人物の腰から上をうつす、いわゆるアメリカン・ショット、人物から数メートル距離を置いたミディアム・ロングショット、バスト（上半身）・ショット、あるいは二人の人物の顔が斜め四五度の角度で交互に切り返される構図⇨逆構図といった「客観ショット」を駆使して、効率よく、かつちりとした鋭い描線で物語を語り抜く（五〇年代以降のアメリカ時代後期のヒッチコックの傑作がほとんどカラーであるのに対して、アメリカ時代のラングの傑作は『無頼の谷』（一九五二）などの西部劇を除いて、ほとんどモノクロである点にも、鮮やかなテクニカラーによってヒロインの金髪がまばゆくスクリーンに映える恋愛サスペンスを得意とした前者と、非情でハードボイルドな犯罪スリラーを得意とした後者との違いがうかがえよう）。

しかしラングにしても、フィルム・ノワールの傑作『ブルー・ガーディニア』（一九五三）で、電話交換手のヒロイン、アン・バクスターの半⇨主観的知覚描写を、物語のクライマックスでじつに効果的に用いている。

——朝鮮戦争に出征した恋人が戦地で他の女と結婚したことを知った傷心のヒロイン、アン・バクスターは、女癖の悪い画家レイモンド・バーに食事に誘われ、酩酊した状態で彼の家に行く。彼に言い寄られた瞬間、彼女は我に返り、暖炉の火かき棒で彼を殴殺してしまう（と思ひこむ）。その場面で、壁鏡が火かき棒の一撃によって粉々に砕け散る映像とともに、ぐるぐると渦巻く水のイメージが、気を失って床に横たわった彼女の姿に二重写しされて浮かび上がる……。

五年後の『めまい』のオーブニング・タイトル（ソール・バスがデザインした渦巻き状の模様）を先取りしたかのような、くだんの眩惑的なイメージはむしろ、アン・バクスターの混濁した意識を表す半⇨主観的な知覚表象である。この渦巻く水のイメージはその後、ヒロインが電話交換室の床に落ちていたガラスの破片を目にする

場面でも、半々主観的なフラッシュ・バックとして画面に出現する。さらにヒロインが殺人現場に引き返す場面では、部屋の暗がりを目をこらす彼女の姿と、彼女の視線の対象（主観ショット）である部屋の暗がりとが、視点編集によってつながれる。

また、同じくラングの傑作フィルム・ノワール『恐怖省』（一九四四）、『飾窓の女』（同）、『スカーレット・ストリート』（一九四五）でも、神経症や妄執のせいで現実と幻覚の区別がなくなつた主人公の言動が、彼らの主観ショットによって不気味に描かれる。ただし、それらの主観ショットは、ヒッチコックのそれのように鮮やかなケレン味ではなく、ドイツ表現派とハリウッド古典映画の混交から生まれた、明暗の対比とシャープな描線で輪郭づけられた、すぐれてラング的な硬質なタッチを刻む。

いずれにせよ、フリッツ・ラングがヒッチコックとは正反対に、すべてを「客観的」にシンプルに語る云々といったシャブロールの発言は、悪い冗談として聞き流すべきだろう。肝心なのはあくまで、シャブロールの敬愛するヒッチコックとラングという古典的スリラー映画の二人の巨匠が、カメラと人物の視線を同一化させる主観ショットを軸にした〈視点編集〉の名手であつたことだ。そして繰り返せば、ヒッチコックやラングの影響が、あるいは彼らの作品への目くばせが、シャブロール映画のなかに散見されるにせよ、シャブロールはあくまでNVの刻印を打たれた「現代映画作家」なのである。

なおここで、本章のエピグラフにも掲げたロベール・ブレッソンの箴言ふうの言葉をふたたび引用しよう——
「映画のモンタージュ〔編集〕を行なうとは、視線によって、人物を他の人物やオブジェに結びつけることである」（ロベール・ブレッソン『シネマトグラフ覚書』松浦寿輝訳、筑摩書房、一九八七、一七—一八頁）。まさしくブレッソン自身の鋭く研ぎ澄まされた映画を思わせるような、〈視点編集〉とは何かを一口に言い切つた見事

な文章だ。もちろん、映画のモンタージュは必ずしも視線だけを軸にしてなされるところは限らないから、このプレッソンの言葉も一種の極論ではある。が、しかし、ある人物が他の人物やオブジェを見る、あるいはその人物が他の人物に見られる、というふうに展開する主観ショットや半主観ショットを支点にした画面の継起が、映画においていかに重要であるかを、プレッソンの短い言葉は鋭く言いあてている。

ところで、ひとことでシャブロール映画と言っても、彼自身が単独で脚本を執筆した『肉屋』『不貞の女』はプロットがシンプルで登場人物も少ないのに対して、NVの人気脚本家だったポール・ジェゴフが（ときにシャブロールと共同で）脚本を書いた『いとこ同志』『二重の鍵』『気のいい女たち』『女鹿』などは、プロットも複雑に錯綜しており、舞台空間もバロック的な過剰装飾で造形されていることが多い。一九八三年に最後の愛人に六十一歳で殺された（！）、ポール・ジェゴフの脚本による（あるいは彼が脚本に関わった）上記の作品については後述したい。

（続く）

* 本稿執筆中の二〇一〇年九月十二日に八〇歳で死去したクロード・シャブロール監督に哀悼の意を捧げた。
い。

* 本稿は、中部大学国際人間学研究所発行の論集「映像は踊る」（二〇一〇年三月）に掲載された『殺人狂シャブロールの世界へ、ようこそ』に、大幅な加筆・修正をほどこしたものである。「映像は踊る」掲載時にお骨折り下さった、中部大学人文部歴史地理学科の鷺見洋一教授にお礼を申し上げる。