

Title	映画作家クロード・シャブロルの誕生：『二重の鍵』論+アルファ<フランス映画の楽しみ2>
Sub Title	A propos d'A Double Tour de Claude Chabrol "Le plaisir du cinéma français II"
Author	藤崎, 康(Fujisaki, Kou)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2011
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.52 (2011. 3) ,p.93(52)- 128(17)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20110318-0093">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20110318-0093</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.

# 映画作家クロード・シャブロールの誕生

## ——『二重の鍵』論＋アルファ（フランス映画の楽しみ2）——

藤崎 康

### 1

（……）映画を分析する前に分析の方法は与えられず（……）、分析者はすべての観客と同様、見逃し―聴き逃しを免れることができない。

——平倉圭『ゴダールの方法』

ヌーヴェル・ヴァーグの先陣を切ったクロード・シャブロールのデビュー作『美しきセルジュ』（五八）、および二作目の『いとこ同志』（五九）は、ゴダール『勝手にしやがれ』（同）、トリュフォー『大人は判ってくれない』（同）とならんで、初期ヌーヴェル・ヴァーグ（以下、NV）を代表する、オール・ロケの白黒映画である。そして、この二本のシャブロール映画は、最初期のゴダール、トリュフォー、リヴェットらの短篇に同調するかのようには、ドラマチックな起伏よりも若者の「私生活」描写に力点をおいた、いわば実験的な習作／文体練習でもあった（NV最初期の短篇としては、ジャック・リヴェット『王手飛車取り』（五六、脚本はリヴェットとシャブ

ロルが共同執筆)、トリユフオー『あこがれ』(五七)、トリユフオーとゴダールの合作『水の話』(五八)、ゴダール『シャルロットとジュール』(五八)などがある。

それに対して、シャブロール初のカラー作品で三作目の『二重の鍵』(五九、以下ネタバレあり)は、南仏エクス・アン・プロヴァンス郊外に豪邸を構えるブルジョワ一家の「偽善と退廃」が引き起こす殺人事件の顛末を描く、前二作とはまったく趣を異にする犯罪ミステリーだ(室内にしつらえられた過剰裝飾的なセット空間、N Vの名カメラマンだったアンリー・ドカのトリッキーなカメラワーク、初夏の南仏の匂いたつような自然を色鮮やかにとらえたイーストマンカラー、そして精神異常者／変質者のモチーフ……)。

すなわち『二重の鍵』は、以後シャブロールの作家的商標となる、田舎や郊外で起こる「ブルジョワの犯罪」を描くサスペンス・スリラーという(ジャンル映画)の第一作であり、その意味で、映画作家クロード・シャブロールの誕生を告げる記念すべき処女作だといえる。別の言い方をすれば、アメリカのミステリー作家、スタンリー・エリンの「ニコラス街の鍵」に原作を仰いだ『二重の鍵』を撮ることで、シャブロールははじめて、ミステリー小説マニアであり、またアルフレッド・ヒッチコック、フリッツ・ラング、オーソン・ウェルズらハリウッド古典期における巨匠のスリラー映画に傾倒していた自らの、演出というよりジャンルにおける作家性を確立したのである。

そして『二重の鍵』の演出にみられる、やや饒舌でエキセントリックな調子は、『氣のいい女たち』(六〇)や『ダンディ』(六一)の乱痴気騒ぎのシーンなどに引き継がれるが、すでに見たとおり、シャブロールは絶頂期の七〇年前後に『肉屋』『不貞の女』という、うって変って簡潔で「クールな」タッチの傑作を撮る。演出におけるシャブロール最良の(作家性)作家的特徴である、それらの傑作における抑制された映画的文体は、その後も断続的に何本かのシャブロールの秀作を特徴づけることになる(くり返すが、シャブロールならではの(作家性)は存

在するものの、作品によって作風ががらりと変わり、出来不出来の波が激しい多作のシャブロールは、(作家的一貫性)によっては論じきれないタイプの監督だ。それゆえシャブロールは、個々の作品を具体的に論じることが大きな意味をもつ監督の一人である)。

ちなみに、『二重の鍵』に始まるシャブロールの「犯罪スリラー路線」「商業的娯楽主義」は、他のNVの盟友たちの不興を買ったのだが、ゴダールにせよトリュフォーにせよ、あるいはロメールにせよ、シャブロールに劣らずヒッチコックやハワード・ホークスらハリウッド古典映画の監督たち(つまり「娯楽映画」の名匠たち)の崇拜者だった事実を考えあわせると、ゴダールらのシャブロール批判の理由はいまひとつ理解しにくい。

\*

『二重の鍵』の脚本を、ポール・ジェゴフとシャブロールが共同で書いている点も重要だ。

NVを代表する脚本家の一人であるポール・ジェゴフは、その後も『気のいい女たち』『女鹿』などのシャブロール作品のシナリオを、ときに単独で、ときにシャブロールと共同で執筆するが、前にも触れたように、シャブロールが脚本を一人で書いた彼の作品は、ストーリーも人物設定もシンプルである(『美しきセルジュ』『肉屋』『不貞の女』など)。いっぽう、ジェゴフが一人で執筆した脚本、あるいはジェゴフとシャブロールとの共同脚本によるシャブロール作品は、『二重の鍵』がそうであるように、登場人物も多彩で、いきおいストーリーも複雑に入り組んでおり、場合によってはまとまりを欠いて拡散したり弛緩したりする(その拡散ぶり、弛緩ぶりには、しばしば捨てがたい味わいがある)。

『二重の鍵』の序盤では、誰が主人公なのかも判然としないまま、また事件らしい事件も描かれぬまま、広大なブドウ園を営む大ブルジョワのマルクー家の家族や使用人、居候<sup>いせうこう</sup>たちが次々と登場する。——当主で四五歳になる父親アンリ（ジャック・ダクミーヌ）、ブルジョワの一典型である、世間体ばかり気にしている厳格で虚栄心の強い妻テレーズ（マドレーヌ・ロバンソン）、マザーコンプレックスの性的不能者でクラシック音楽マニアの長男、リシャール（アンドレ・ジョスラン）、父親アンリのお気に入りのお娘エリザベット（ジャンヌ・ヴァレリー）ら……。

そしてハンガリー系の無国籍者にしてエリザベットの婚約者である、マルクー家の食客<sup>バブラジツト</sup>居候<sup>ト</sup>のラズロ・コヴァックス（ジャン・ポール・ベルモンド）、庭園のはずれにある日本ふうの離れにアンリが囲っている、若く美しく才能豊かな工芸家でもあるレダ（アントネッラ・ルアルディ）、さらにセクシーで陽気な家政婦、ジュリー（ベルナデット・ラフォン）、彼女の恋人で筋骨たくましい牛乳配達夫ロジエ（マリオ・ダヴィッド）、などなど。しかも、めまぐるしい人物紹介を兼ねたこのくだりは、ジャン・ドゥーシエが「凝りすぎ」と評したように、思いきり人工的に作り込まれた装置や、色彩豊かな自然を背景にケレン味たっぷりのカメラワークで描かれるが、たしかに奇をてらいすぎの感もあるこの一連の場面には、にもかかわらず、大胆な映像実験が繰り返られるような印象が渦巻き、けっして見る者を飽きさせない。シャブロール独特の〈遠心的な語り〉が、ポール・ジエゴフの脚本による多彩な人物配置とうまく噛み合っている展開だ。

オープニングのタイトルバックからして、ヒッチコックの『めまい』冒頭におけるソール・バスによる渦巻き模様への目くばせであろう、色とりどりの光を発しながらクルクル回転する円盤状<sup>ディスク</sup>の様相が目を奪うが、開巻、

目覚めた半裸のジュリーが部屋の窓を勢いよく押し開けると、画面には初夏の朝の明るい日差しが満ちあふれる。ついで、離れの入室でたたずむ美しいレダ、きちんとダークスーツを着込んで庭の向こうから歩いてくるテレーズが短くうつり……というところでカメラが屋外に出て、半裸のまま窓から身をのりだし、庭師を相手にはしやぎながら挑発的なポーズをとるジュリーや、軽業師のように跳びはねて登場するダヴィッドを、流麗な移動撮影をまじえて遠近さまざまなアングルでとらえる。フィルム・ノワールのな暗い犯罪映画のタッチとはまったく違う、英国時代のヒッチコックを思わせなくもない、しゃれっ気たつぷりのシーンだ。

つづく場面では、暗い部屋でレコードの針を外したりリシャールが、鍵穴から隣室の半裸のジュリーをのぞき見る。ヒッチコックの『サイコ』で、モーターの壁にうがたれた小さな穴から下着姿のジャネット・リーを窺視するノーマン・ベイツ／アンソニー・パーキンスの行為を連想させる瞬間である。しかも『サイコ』では、ジャネット・リーの姿が視点編集を軸とする窺視者ノーマンの主観ショットをまじえて示されたように、ジュリーの姿も鍵穴ごしのリシャールの主観ショットで示され、それが鍵穴と重なり合うような円形の枠によって次第に小さく絞られて溶暗するアイリス・アウトで閉じられる。タイトルバックの円盤状のデザインと同じく、いかにもヒッチコッキアン<sup>1</sup>のシャプロルらしいトリッキーな手法だが、ともあれこうして、『二重の鍵』がスリラー映画であることが短く予告される。

そして、快活だが傍若無人なマルクー家の食客<sup>パラジット</sup>居候、ラズロ／ジャン・ポール・ベルモンドはその奔放な性格にふさわしく、オートバイをすつ飛ばして登場するが、エクスの街から郊外のマルクー家へとオートバイを走らせる、ラズロの視点からの主観的移動ショットがじつにダイナミックだ。すなわち、ラズロの眼と化したカメラが、大きなカーブを描いて街並みや野原を流麗に映しだしていく移動撮影は、ヒッチコックお得意の主観的移動ショットの影響のみならず、六年後のゴダール『気狂いピエロ』(六五)で、ベルモンドとアンナ・カリー

ナがまばゆい陽光を透かして黄緑きみどりに輝く木立ちのなかを車でドライブするくだりを連想させもする（ステファーン・オードランが重傷を負ったジャン・ヤンヌを乗せた車を走らせる『肉屋』のシーンに典型的なように、猛スピードではない、路面をすべるような車の快速快速をシャブロールは好んで描いた）。

## 3

ここで前半における、ブルジョワと非ブルジョワとの対比が図式的なまでに強調されて描き分けられる一場面を見てみよう。

そこでは、もっぱら体面を重んじるブルジョワ道德の化身のようなテレーズと、ブルジョワ的なマナーをいっさい無視して傍若無人に振る舞うラズロとの対比が、すぐれてシャブロール的な（食べること）のモチーフを通して示される。——ラズロが朝っぱらから庭のテーブルでワインをがぶ飲みし、パンや鶏肉をガツガツ食べていると、テレーズがやって来る。テレーズは眉をひそめ、ラズロの不作法な食べ方や言葉づかいをとがめるが、彼はお構いなしに飲み食いを続ける（どう見てもブルジョワ的美食ではない大食い／早食い！）。

さらに注目すべきは、この場面でラズロが、なんて幸福なんだ／この太陽、この大気／このかぐわしい匂い／丘と樹木と小鳥と、このゆで卵……といった「自然讚美」の言葉（台詞としてはやや荒削りだが）をおおらかに口にすることだ。すなわち非ブルジョワのラズロは、たんなる粗野な無頼漢というより、無頼漢に身をやつてブルジョワの偽善や虚栄をからかう、いわばまっとうな道化道化トリックスターでもある（つまり、ブルジョワ的価値の攪乱者かくらんであるラズロは、彼なりの価値観を身につけている。賢者賢者でもあるが、後述するように、彼はいざという時にはさわめて倫理的に振る舞う）。

そして、山田宏一も指摘しているように（『ゴダール、わがアンナ・カリーナ時代』へワイズ出版、二〇一〇、

七一頁)、ブルジョワの生活様式や価値の尺度を嫌い、自然や性愛と親和的なラズロにシャブロールが投影したのは、NVの「父」の一人、ジャン・ルノワールの傑作『素晴しき放浪者』(三二)でいつときセーヌ河畔で本屋を営むブルジョワのレスタンゴワ家に寄食するが結局は姿をくらましてしまう、あの自由奔放な食客<sup>パラジット</sup>居候、ブーデュ(ミシエル・シモン)の人物像だろう(『二重の鍵』とは直接関係ないが、ジャン・ポール・ベルモンドはゴダール『気狂いピエロ』の中でミシエル・シモンの物真似をする。さらに、これまた山田氏が示唆しているように(同前)、奔放な性格の持主ではないが、ジャン・ルノワールの最高傑作『ゲームの規則』(三九)でルノワール自身が演じる、侯爵家の食客<sup>パラジット</sup>居候オクターヴの人物像も、シャブロール的パラジットの性格造形に反映されているにちがいない。ちなみにシャブロールは、『ゲームの規則』を七七回見たという！

そもそも『二重の鍵』で描かれる、画面からとろけ出すような田舎<sup>カシバニエ</sup>の色彩豊かな自然は、『ピクニック』『河』『草の上の昼食』といったルノワール作品における官能的な自然描写を連想させずにはおかない(目のさめるような真つ赤なケシの花畑、羽ばたく極彩色のクジャク、艶やかな木々の葉群れ、などらかに起伏する広大な田園……)。

## 4

ラズロがブルジョワ的秩序の圏外に生きる「異人」だとしたら、当主のアンリは、いわば変則的なブルジョワである。もちろん、美貌の愛人レダを別宅に囲い、ラズロを自らの邸宅に寄食させる財力をもつ点では、アンリもブルジョワの典型だ。しかしながら、ラズロの親友であり、スノッブな妻のテレーズ——世間に対して体裁をとり繕うことだけに執着している、ブルジョワ的価値のいわば確信的な信奉者——を憎んでおり、にもかかわらず、自らの現在の富や地位は失いたくないというジレンマを抱えている点で、つまりブルジョワと非ブルジ

ヨワのあいだで自分の位置を決めかねているアンリは、少なくとも周辺的なブルジョワだといえよう（なおマルクー邸の所有者はテレーズである）。

ちなみに、こうしたブルジョワの価値観や生活様式に対するアンリの立ち位置には、みずから裕福なブルジョワ階級の出身でありながら、「ブルジョワの退廃」が生む犯罪や悲劇を好んで描いたシャブロール自身の、なかば自虐的で自嘲的な構えが、さらにはブルジョワへの相反感情が反映されているように思われる（ブルジョワに対するシャブロールの愛憎相半ばする感情については、前回もやや詳しく触れた（本紀要・前号一四七頁以下））。

\*

では、こうしたシチュエーションと人物配置のもとで、シャブロールは『二重の鍵』というフィルムを、いかにして犯罪スリラーという（ジャンル映画）として立ち上げていくのか――。

シャブロールはまず、アンリとテレーズというブルジョワ夫婦の不仲を、アンリの愛人レダ、そして彼らの娘エリザベットと彼女の婚約者ラズロの存在によって、きわだたせていく。

もっぱら醜聞スキヤンダルを恐れるテレーズは、ある日アンリに、レダの件で取引をしようと言う。テレーズいわく、あなたがレダと付き合うのはいっこうに構わないが、エクスの町中をレダと歩いたりせずに、人目につかない森や野原で逢つてくれ、そうすれば悪い噂は立たず、マルクー家の体面も、ひいては自分の妻の座も自尊心も保たれる、と言う。自分たちが他人の眼にどう映るかだけが、ブルジョワ女テレーズの価値の尺度なのである。

テレーズはさらに、不良のラズロは人前に出せない、ラズロとエリザベットを別れさせねば、と言うが、そこでアンリが逆上し、第一のヤマ場が訪れる。アンリは、おまえは下劣で不格好でバカで偽善者で卑怯者のクソババアだと、ややストリートすぎる言葉でテレーズを口汚くののしり、彼女の首根っこをつかんで、部屋の大きな

鏡に彼女の顔をぐいと近づける（その瞬間、鏡面に映ったテレーズの引きつった顔がアップになる）。

つまりここでの鏡は、画面に奥行きを加えて視覚的アクセントをつける小道具であると同時に、虚栄心に凝り固まったテレーズの醜貌<sup>アイデンティティ</sup>いびつな「ブルジョワ的本性」を映し出す反映装置なのだ（もともと、テレーズに扮する当時五二才のマドレーヌ・ロバンソンは、絶世の美女ではないが決して不器量ではなく、彫りの深い整った顔立ちの女優であるところが、なんとも渋い配役だ）。——ともあれここにいたって、アンリとテレーズの夫婦仲は取り返しがつかぬほど険悪になるので、観客は『二重の鍵』という映画がそれまでの遠心的な語りを離れて、何か凶悪な事件の発生へと求心的に向うのでは……と予感する。が、シャブロールはなお、いくぶん観客の気をもたせるように、物語の中心となる事件を遠巻きにする（いや、事件はまだ起きていないのだから、事件を先送りすると言わなければならない）。

いずれにせよシャブロールは、ブルジョワ夫婦に決定的な亀裂が走るくだんの場面の直後、その光景のまがまがしさを払拭<sup>ふっしょく</sup>するかのように、アンリとレダ／アントネッラ・ルアルデイが色鮮やかな自然のなかを連れだつて歩くシーンを、フラッシュバック（回想形式）として挿入するが、ここではまさに、ジャン・ルノワールの鮮烈な自然描写が画面を席卷する。——流麗なオーヴァーラップや、ゆるやかに弧を描くようなパンが生々しく描き出す、なだらかに広がる緑の田園、木々の葉を透かして差しこむ陽光、田園を彩る鮮血のように赤いケシの花など（ケシの花とレダ／ルアルデイの顔とがオーヴァーラップで何度かカットバックされる）……。

もともと『肉屋』や『不貞の女』同様、シャブロールにあつてはしばしば、こうした物語の核心となる出来事は直接結びつかない（物語的必然ではない）場面、ないしは描写の積み重ねが、いわば逆説的に物語に厚みと幅を加えることを、つまり遠心的な語りがあつてこそ求心的な語りも効果を発揮することを、あらためて確認しておこう（このような語りにおける遠心性と求心性の相互作用は、N Vもまさにその影響圏にある、ロベルト・ロ

ツセリーニに代表されるイタリアの「ネオレアリズモ」を原点とする（現代映画）の大きな特徴のひとつだ。

さらにこの回想シーンの後半では、エクススの町に出かけたアンリとレダが、周囲の人々に二人の仲を見せつけるように街路やカフェのテラスで抱き合いキスをし、また二人がカフェで偶然、ラズロ／ベルモンドとその友人ブラドに出会い、彼ら酔っぱらった食客（パッサジット）の祝福を受ける、といった陽気なシーンが展開する（ラズロ・サボ扮するブラドは、やはり非ブルジョワのハンガリー系無国籍者で、マルクー家に寄食している）。

なおこの場面で、NVがはじめて本格的にドラマの舞台として取り入れた（カフェ）、ないしは（カフェテラス）が、アンリとレダが周囲に対して二人の関係をお披露目し公的な承認を得る、いわばセミ・パブリックな空間として描かれていることは興味深い。周知のようにカフェテラスとは、カフェの店内から歩道や庭などの戸外に張り出して椅子とテーブルを並べた、西部劇におけるポーチ（屋根付き玄関）や日本映画における縁側や商店の店先に似ていなくもない、いわば屋内と屋外を境界づけるスペースだが、NVではしばしば街頭ロケの恰好の場所——登場人物が会話をしたり他の人物と偶然会ったり通行人を観察したりする空間——として活用された（たとえばトリュフォー、ゴダール、ロメールの諸作、ジョルジュ・フランジュがNVと並走するように撮った詩的怪奇映画の傑作『顔のない眼』（五九）、あるいはポストNV期の代表格の一人、ジャン・ユスターシュの『ママと娼婦』（七三）などなど）。

## 5

さて、肝心の殺人事件はどのように描かれるのか。

まず注目すべきは、『肉屋』や『不貞の女』の見せ場がそうであったように、シャブロールが遠心的な語りを用意に断ち切り、事件の現場（といっても『肉屋』の第一の見せ場同様、殺人の瞬間ではなく、事後の犯行現場／

放置された死体)へと、カメラを猛スピードで求心的に接近させる点だ。——すなわち、レダの住む離れの一式で、家政婦ジュリー／ベルナデット・ラフォンが床に横たわって死んでいるレダを発見する場面が、おそろしく簡潔に描かれるのである。

ただし、レダの死体を目のあたりにしたジュリーは、『肉屋』のステファーン・オードランのように「クールに」犠牲者を見つめるのではなく、ハッとした表情を顔に浮かべる。が、アンリ・ドカのカメラはジュリーの驚きの表情をほんの一瞬しかとらえず、すぐさまカットを切り替え、廊下を小走りに走るジュリーの姿を、つまり彼女の心理や感情ではなく彼女の行動を、細かいカット割りですピーディーにうつす。……いうまでもなく、見せ場において心理描写や感情表現を最小限に抑え、行動を簡潔に描く点で、およそ十年後のシャブロール絶頂期の『肉屋』や『不貞の女』の禁欲的な描法を予告する編集とカメラワークだ。そしてむしろ、映画がおよそ三分の一を過ぎたところで描かれるジュリーによるレダの死体発見は、『二重の鍵』における最大のプロットポイントのひとつであり、それによって物語は新たな次元へと転回していく。

見逃せないのは、フィルムの中盤以降、古典的／正統的なミステリーにおける「誰が」「なぜ」「いかにして」という謎解きの三つの要を、シャブロールが周到に描いていく点だ。もともと、これはあくまでプロット構成のあり方であり、演出ないしは映画的文体上の特徴ではないが、ともかく『二重の鍵』の物語は、レダの死が観客に告げられて以降、古典的なミステリーの法則に従い、結末に向かって求心的に進んでいく。その点で『二重の鍵』は、のちの『肉屋』や『不貞の女』のような、謎解きが焦点化されない映画とは作風を異にする。ちなみに真相究明に焦点が絞られるミステリーという点でいえば、『二重の鍵』は後年の刑事ものの秀作『刑事キャレラ／血の絆』(一九七八、後出)などに近いジャンル映画である。

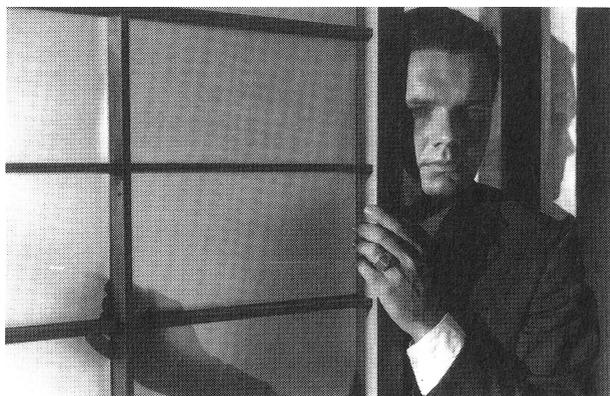
では、ジュリーによるレダの死体発見以降の展開はといえは——当然ながら、まずは「犯人探し」をめぐって物語は展開するが、テレーズが醜聞を恐れて滑稽に振る舞うさまや、愛するレダを失ったアンリの悲しみなど、人物たちの事件後の言動（つまり事件という〈作用〉に対する〈反作用〉）がさまざまに描かれるなか、二人の男が次第に前景化される。

一人は事件の直前にマルクー家を去ろうとしていたラズロ／ベルモンドであり、もう一人は、事件が起きてもほとんど表情を変えず、ときおり、のつぺりとしたその顔に不気味な薄笑いを浮かべるだけで、なんの感情も示さないクラシック音楽マニアの長男、リシャールである（リシャール／アンドレ・ジョスランの表情を欠いた顔は、キャラクターこそ違うが、のちのステファヌ・オードラン、ミシェル・ブーケ、マリー・ラフォレ（『ジャガーの眼』、後出）などに受け継がれる、あの内面を抜きとられたような〈シヤブロール的／NV的無表情〉の原形のひとつではないか）。

面白いのは、それまではグウタラな風来坊にしか見えなかった食客のラズロが、にわかに勘のいい素人名探偵ぶりを発揮することだ。

ラズロは、ベルリオーズの交響曲がBGMとして流れるなか、庭園で夢遊病者のように指揮者のジェスチャーに耽るリシャールが神経症患者であることに気づき、彼こそがレダ殺しの真犯人であることを見抜く（マルクー家を訪れ事情聴取をする二人の刑事は、テレーズにもレダ殺しの動機があるとして、彼女に容疑をかけるが、ほどなく警察は牛乳配達夫でジュリーの恋人であるロジエを誤認逮捕する）。

やがてリシャールは、レダ殺しをラズロ、テレーズ、エリザベートを前にして打ち明けるが、シヤブロールはそ



『二重の鍵』のアンドレ・ジョスラン

ここで賢明にも、リシャールに犯行動機や殺人の口を長々としゃべらせることなく、フラツシユバック（回想形式）を使うことで、映像そのものに殺人の顛末——リシャールがなぜ、いかにしてレダを殺したか——を語らせる（作中で二度目のフラツシユバック）。

ヒッチコック映画、および一九四〇年代～五〇年代のハリウッド製フィルム・ノワール直系のそのフラツシユバックのなかで、リシャールはケシ畑の向こうに建っているレダの日本ふうの家に行き、彼女に向かつて、あなたを憎んでいる、あなたの美貌と才気が自分と母を醜い虫にした、僕は正面から鏡を見ることができない、鏡で自分を見るとき、僕はそこに母を見ると言い、手にした陶器で傍らの大きな鏡を粉々に砕く。——ヒッチコック『サイコ』のノーマン・ベイツ／アンソニー・パーキンスさながらに、息子を独占しようとする母親に心の半分を支配され、いつてみれば他者人格者／二重人格者となり、あるときは母親自身になり変わったかのように振る舞い、あるときは若い女性の美しさに魅了され母親の支配に反発する、という相反する感情に引き裂かれた母親つ子で性的不能者のリシャール。まさしく、母親に対してもレダに対しても愛憎相半ばする感情を抱いたりリシャールは、混乱した意識のままレダを絞殺してしまう……。そして言うまでもなく、いま引いたリシャールの台詞は、父親のアンリが妻のテレーズ（リシャールの母親）の顔を鏡に押しつけるようにして罵倒する前述の場面と呼応している。リシャールは、レ

ダの美しさが自分と母親の醜さをさらけ出す（醜い虫、うんぬん）と言ひ、被害妄想と劣等感が混じり合ったような自意識をあらわにするが、興味深いのは、ここでも〈鏡〉が、リシャルが心に描く彼自身のねじれた自己像を映し出す反映装置である点だ。ちなみに英語の reflection には、反射／反映／映像／影のほか、内省・自省・自（己）意識などの意味もあるが、ともあれ、ヒッチコック、ジョセフ・ロージャー、リチャード・フライシャー、ロバート・シオドマーク、オーソン・ウェルズ、オットー・プレミンジャー、ドン・シーゲル、クリント・イーストウッド、鈴木清順、黒沢清といった映画作家同様、犯罪スリラーの名手であったシャブロールもまた、〈鏡〉という反映装置を、登場人物が自分についての意識＝自意識 reflection にとらわれる場面で絶妙に使うシネアストなのである。

さらに、鏡その他の小道具は、異常者としての貌／アイデンティティをむき出しにしたリシャルがレダを絞殺するシーンでも、目もあやなバロック趣味で画面を彩ることになる。リシャルがレダの首に手をかけると彼女は必死でそれを振りほどこうとするが、ついに力尽きて……というヤマ場だが、「いかにして犯行がおこなわれたか」を描くその場面で、シャブロールは二人の人物の動きを、細かくカットを割りながら大きな楕円形の凸面鏡に映したり、障子ごしの表現主義的なシルエットで示したり、はたまた熱帯魚の泳ぐ水槽ごしに見せたりする（蓮實重彦が『映画崩壊前夜』（青土社、二〇〇八）で書いているように、切断がそのまま持続になるといふ、映画における〈編集〉というマジックの不思議さ！）。シャブロールはさらに、なめらかな移動撮影でもつれ合う二人の脚だけをうつしたり、カメラをポンとロングに引いたり、床すれすれのロー・ポジションに置くといった撮影や編集の技法を駆使して、このシーンをベタな残酷劇ではなく、映画的フォルムによって昇華された「優雅な殺人」として観客に供するのだ。まさしくヒッチコックのように、である。

\*

こう見てくると、シャブロールの『二重の鍵』は、ヒッチコックやフリッツ・ラングの影響が刻印されたスリラー映画であると同時に、鮮烈な自然描写のなか、資産家のブルジョワ一家や食客パラスジットや使用人などが賑やかに登場と退場をくり返す「陽気な悲劇」である点で、ジャン・ルノワールを——むろん自己流に応用して——継承した映画だといえる。そして前述のように、『二重の鍵』は、「私生活」描写を最大の特徴とするN.V.の初期作品群にあって、殺人事件の発生・捜査・解決というプロセスをきっちり描く犯罪映画／ジャンル映画でもあった。その点にこそ、この映画のめざましい獨創性があることを繰り返して強調しておこう。

もちろんN.V.初期においても、『二重の鍵』と同じ一九五九年に発表されたゴダールの傑作『勝手にしやがれ』のような、変則的な犯罪映画は存在する。しかしながら、『勝手にしやがれ』はチンピラ、ミシェル・ポワカール／ジャン・ポール・ベルモンドの犯罪を描きながらも、白黒モノクロの高感度フィルムによるパリの街頭撮影を中心にしつつ、さまざま古典的ハリウッド映画への目くばせや、それらからの引用を随所にちりばめ、また故意の「つなぎ間違い」＝ジャンプ・カット、あるいは俳優がカメラを真正面から見つめる（カメラ目線映像）を大胆に取り入れた映画、つまりは映画そのものによって「映画とは何か」を問う、〈映画の自己言及性／メタ・フィルム性〉のモチーフをも含む映画であった。そうした点で、『勝手にしやがれ』が初期N.V.の代名詞のような、画期的（革命的）な映画であったことは言うまでもない。

『二重の鍵』の獨創性はだから、『勝手にしやがれ』のそれとはまったく異質なものだ。とりもなおさず、私淑するヒッチコックやフリッツ・ラングの古典的犯罪映画を継承しつつ、また敬愛するジャン・ルノワールの作品における悲喜劇性・食客パラスジットというモチーフ・田舎カンパニエユ／自然という舞台設定を引き継ぎつつ、「ブルジョワの退廃」

を背景にした犯罪スリラーこそが自分の本領であると自覚するにいたったクロード・シャブロールが、そうしたジャンル映画にふさわしい彼ならではの演出、ないしは映画的文体を模索し始める出発点となった作品が、『二重の鍵』なのである。したがって『二重の鍵』を撮らなければ、「映画作家シャブロール」は誕生しえなかつたのであり、その意味でこの本格的犯罪スリラーを撮ることは、シャブロールにとって自己発見のプロセスの第一歩であったといえる。そして、スリラー映画の作り手としてのシャブロールの作家性は、『二重の鍵』のおよそ十年後に撮られた『肉屋』と『不貞の女』において全開するのである。

## 補説 シャブロール秀作選 (1)

人間はだれしもまず仮説を立てておいて、時の経過なり、あるいはもっと完全な情報が手に入るなりして、その仮説を論破してくれるのを待ちたがるものなのです。

——コナン・ドイル『サセックスの吸血鬼』における  
シャーロック・ホームズの台詞

## ● 『ジャガーの眼』(一九六五、原題「マリー」・シャンタル対ドクトル・カー)

シャブロールの『虎』シリーズ、『虎は新鮮な肉を好む』『スーパータイガー／黄金作戦』につらなる、007／ジェームズ・ボンド映画のパロディであり、かつまたフリッツ・ラングの『ドクトル・マブゼ』ものやヒッチコック映画への目くばせでもある、キツチュ(まがいもの)趣味に満ち満ちた、おふざけ調のスパイ活劇。シャブロール自身はこの映画を、『虎』シリーズ同様『最低のお遊び』と自嘲気味に評していたが、なかなかどうして、見どころ満載の快作である。

『ジャガーの眼』と呼ばれるアメリカ豹の眼の部分に恐るべき破壊力をもつバクテリアが仕込まれたサファイアをめぐって、ドクトル・カーを首領とする謎の犯罪組織と戦うパリのお嬢さん、マリー・シャンタルに扮して名コメディエンヌぶりを披露するマリー・ラフォレの、窮地に追い込まれても少しも表情を変えない「クールな」ポーカーフェイス(すつとぼけたような、大きく目を見開いた無表情)には、シャブロールの作家的／NV的



『ジャガーの眼』のステファーン・オードラン  
右はマリー・ラフォレ

／「現代映画」的な刻印が押されていて興味深い。

またマリー・ラフォレのきよとした無表情、口をすぼめて早口でしゃべるコミカルな台詞まわし、といったおとぼけ演技に加えて、『二重の鍵』の人工的な室内装飾をさらに徹底化したようなバロック的、マニエリスムの(過剰装飾)されたセット空間、洗練された悪趣味、ともいうべき妙ちきりんな小道具、ひいてはフィルムそのもののキュートなタッチが、本作の二年後に撮られた007映画の傑作パロディ、『唇からナイフ』(ジョセフ・ロージー監督、モニカ・ビッティ主演)に何らかの影響をあたえたことは間違いないが、ともかく肩の力を抜いた軽やかな、しかも肝心なところでは鋭くエッジを効かせる演出が絶妙である。

たとえばスキー場のリフトに乗った謎の男ロジェ・アナンが、賊の一人のストックにセットされた吹き矢で殺されるシーンのあつけなさ(リフト上のアナンの後ろ向きの上体がかすかに傾くミニマル演出!)や、ヒッチコック『知りすぎた男』のマラケシュでの暗殺シーンを連想させる露天市での活劇場面、そしてやはりヒッチコック的な流麗な主観的移動撮影を駆使した、モスクフの建物のアラベスク模様に覆われた壁面(東洋の神秘!)を背景にした追跡劇も卓抜だし、エイキム・タミロフが文字どおり怪演するドクトル・カーのグロテスクさも半端ではない。

まさにフリッツ・ラング映画でルドルフ・クラインロツゲ扮するドクトル・マブゼや怪人ハーギ（『スピオ  
ーネ』（一九二八）の国際スパイ組織の首領）のように、あるいはオーソン・ウェルズの傑作ノヴァール『黒い畏  
（一九五八）でウェルズ自身が扮する悪徳警官のように、両目のまわりをあくどく隈取りしたメーキャップとい  
い、巨怪な禿げ頭やわし鼻といい、はたまたテロルによる世界征服の野望をねちっこく語る不気味な饒舌さ（し  
やがれているのにキンキン響く変な声！）といい、エイキム・タミロフは「超人思想」や「恐怖政治<sup>テロ</sup>」にとりつ  
かれた誇大妄想狂のドクトル・カー（じつは有能な科学者ランバレ教授と同一人物）を演じて、間然するところ  
がない（エイキム・タミロフは、オーソン・ウェルズの『審判』『黒い畏』『秘められた過去』アーカディン氏  
でもじつに印象的な脇役を演じているから、『ジャガーの眼』におけるタミロフ起用は、シャブロールのウェルズ  
への挨拶かもしれない。なお、シャブロール作品におけるドクトル・カー直系のマブゼ的犯罪王は、後述する『ド  
クトル・エム』の主人公、マースフェルド博士である）。

そういえばドクトル・カー／タミロフの怪異な容貌およびキャラクターは、ティム・バートンの傑作『バット  
マン・リターンズ』（一九九二）のダニー・デヴィート扮する異形のペンギン男——半分人間、半分ペンギンの  
雑種怪物——をも、ほうふつさせる。正式名をオズワルド・コブルポッドというこの畸形人間は、白塗りの顔か  
ら細長い鉤鼻が突き出し、両手両足には水かきのある短軀<sup>たぐ</sup>といった、ドクトル・カーをさらにグロテスクにデフ  
ォルメしたような風貌の持主である。だがそれにしても、この怪人が「近未来的な新奇さ」と「ゴシックふうの  
廃墟性」が共存する、かのポストモダン都市ゴッサム・シティの地下動物園の「極地動物館」をアジトにし、そ  
の不幸な生い立ちゆえに世界を呪い、畸形者を糾合した「サーカス党」という犯罪組織の首魁<sup>しゅかい</sup>となり、武装ペン  
ギンの群れに背負させた小型ミサイルで十万人もの市民を殺すなど悪行の限りをつくす、といった陰惨な展開に  
は、とても「アメコミヒーロー映画」とは思えない暗いペシミズムが渦巻いていて、興奮してしまふ。

さてシヤブロール自身、現代のおとぎ話と呼ぶ『ジャガーの眼』の白眉は、何といつてもマリー・ラフォレと敵方の密偵ステファーン・オードランがベッドでくりひろげる、レズビアン遊戯めいたコスチューム・プレイだろう。とりわけ、パナマ帽をかぶり、ミルク色に近い明るいグレーのツイード地のスーツに黒いニットタイを締め、男装の麗人<sup>レ</sup>に扮するステファーン・オードランの姿が、しびれるほどエロティックだ。

いっぽう、どこか性的な未熟さを感じさせるバス・ローブ姿のマリー・ラフォレにはセックス・アピールが希薄だが、とはいえ別のシーンで、濃紺のドレスを着たオードランが、ラフォレの白いたつぷりしたブラウスをゆつくりと脱がしていくシーンは、なんとも悩ましく官能的だ（こちらの期待をはぐらかすように、愛戯の途中で場面が終わってしまう<sup>レ</sup>寸止め感<sup>レ</sup>も心憎い）。

また男装シーンの冒頭で、ステファーン・オードランはその姿をラフォレの部屋のバスルームの三面鏡に映して、どこか幽霊のような風情で登場する。もとよりスパイ映画やスリラー映画では、スパイや「謎の人物」という、仮装、変装、偽名によって自己／身分／正体を偽る——アイデンティティの曖昧な——存在が、その姿をしれば鏡に映して、つまり〈鏡像〉として登場するが、男装のオードランがみずからを鏡に映して登場する場面にも、そうしたスパイ／鏡像のモチーフが端的に表れていて興味深い。これはつまるところ、『二重の鍵』の鏡がそうであるように、ある人物の自己同一性<sup>レ</sup>アイデンティティ、すなわち自意識・自己像・自己認証・本性・素性が焦点化される場面で登場する鏡／鏡像のモチーフである。

また、これも前述したように、『ジャガーの眼』その他のシヤブロール作品では、ヒッチコック映画やロージの前記『唇からナイフ』やオーソン・ウェルズの作品（とりわけ『上海から来た女』（一九四九）同様、人物の不確かな自己同一性のモチーフにかかわる小道具としてのみならず、画面に（偽の）興行きを加えてフィルムを装飾的に彩るパロック／マニエリスム的な反映装置としても鏡は頻出する。ちなみに『上海から来た女』では、

複雑に組みあわされた合わせ鏡による三人の人物の鏡像の無限反射が、見る者の方向感覚や距離感覚をしたたかに失調させるが、その「鏡の迷路」で展開される銃撃戦にいたって、弾丸によって碎け散る鏡とともに人物たちの鏡像が断片化されて無方向に増殖していく光景の眩惑感を、いったい何と形容すればよいのだろう。

もうひとつ『ジャガーの眼』で面白いのは、コスチューム・プレイが衣裳交換劇、ないしは男女交換劇へと発展することだ。男女交換劇は、いま見たステファーム・オードランの男装ばかりでなく、文字どおりのそれとして、つまりマリー・ラフォレが行動をとるに於ける従兄の白い背広を着て変装（男装）し、従兄はラフォレのコバルト色のドレスを着て変装（女装）する、というコミカルな衣裳／男女交換劇が、NVの監督たちの崇敬の対象であったハワード・ホークスのシチュエーション・コメディ（『僕は戦争花嫁』『男性の好きなスポーツ』）ばりに演じられるのだ。

蓮實重彦はかつて、NVの波が引いたのちのNV監督の作品には、ジャン・ルノワール、アベル・ガンズという例外を除いて「フランスの映画の風土の貧しさ故に果たしえなかった（コスチューム・プレイ）」への屈折した渴望や諦念が見てとれるが、そんな中で「衣裳劇」を偏愛する突然変異的なフランスの畸形児として、クロード・シャブロールの名前をあげていた。蓮實氏はそこで、『ジャガーの眼』の男女交換劇のみならず、『いとこ同志』の衣裳劇や、〈仮装〉を中心にすえたシャブロールの『殺意』（六六）にも言及している。

エイゼンシュテインにしても、オーソン・ウェルズにしても、壮大な「コスチューム・プレイ」の中でも見失われない強靱な自分を持つていたというのに、グランギニョール「大衆向けの恐怖劇」に陥る気づかいもなく衣裳と戯れうる人間は、フランスには遠くアベル・ガンズを除けばルノワールぐらいしかない。アメリカ映画であれば、誰だって苦もなく撮りあげてみせる「コスチューム・プレイ」が、フランスの風土に

触れるとたちどころに滑稽な紙芝居となつてしまふのはどうしてか。(……) そうした「充実したコスチューム・ブレイが撮れないという」漠たる欲求不満が捏造した最も興味深い畸形児の一つは、おそらくクロード・シャブロールであろう。『いとこ同志』でジャン・クロード・ブリアリにほんの五分ばかりナチス・ドイツの軍帽をかぶらせ、ワーグナーを背景にドイツ語を語らせてみただけで、その一貫した志向が「仮装」にあることを理解させたシャブロールは、「仮装」そのものを中心にした『殺意』や、度重なる男女交換の儀式を含む『ジャガーの眼』によつて、「オーソン・ウェルズの」「偉大なるアンバーソン「家の人々」」はいうに及ばず『ジェームズ・ボン』の一つさえ撮りえないフランス映画へのうさ晴らしを試みていた。(蓮實重彦『映像の詩学』〈ちくま学芸文庫版〉、二〇〇二、五二六―五二七頁)

そういえば、エリック・ロメールが遺作『我が至高の愛〜アストレとセラドン〜』(二〇〇七)で、やはりワード・ホークス流の衣裳／男女交換劇をあつげられたかんとした演出で巧みにやってのけたし、シャブロール自身もみずからの衣裳劇の集大成を展開するかのようになり、晩年の傑作『石の微笑』(二〇〇四、後出)で、ローラ・スметトに仮装癖・偽名癖・虚言癖のあるファム・ファタールを演じさせた(蓮實氏が言及していないフランスのコスチューム・ブレイの名手としては、ジャック・ベッケル、ジョルジュ・フランジュが挙げられようか)。ちなみにシャブロールは自作にしばしば特別出演したが、『ジャガーの眼』でも、登場したと思いきや毒入りアペリティブを飲んで急死するマヌケなバーテンダーを、茶目つぷりに演じている。

ところでむしろ、『肉屋』『不貞の女』『二重の鍵』のような、核心となる事件をゆるやかに迂回するように進み、中盤ないしは終盤で一つか二つの決定的なプロットポイントによつて物語を急展開させるシャブロール独特の〈遠心的な語り〉は、『ジャガーの眼』では影をひそめている。これは要するに、全篇をつうじて、いくつもの見

せ場が仕掛けられたポップなスパイ活劇である本作が、(遠心的な語り)とは相容れないということである。こうしたタイプの映画では、アクションの連続とともに、絶え間のない謎の発生と消滅のプロセスが「面白おかしく」、動的ダイナミックに描かれねばならないのだ。ついでに言えば、本作のシャブロールや『唇からナイフ』のロージーが、『天才悪魔フー・マンチュー』(一九八〇)でピアース・ハガードがやろうとして失敗した、「オリエンタリズム」をまぶしたパロディックなスパイ映画を軽々と撮ってしまったことには、あらためて感服する(パロディとはむしろん、「滑稽な模倣」のことだ)。

さらに話は前後するが、ラスト近く、マリー・シャンタル／ラフォレが乗り込むドクトル・カーの拠点であるモスクフウの巨大建築の奇観にも、目を見張る。というかむしろ、要塞のようなその建物にうがたれた、いくつものアーチ型の門を一つ一つくぐり抜けていくシャンタル／ラフォレの眼と化して(つまり車の快走を想わせる主観的移动で)前進するカメラが、ついに姿を現わすドクトル・カーを正面にとらえるまでの流麗な運動感が素晴らしいのだが、さてさて、お嬢さん探偵、マリー・シャンタルと怪人ドクトル・カーの対決や如何に——。(現在のところ、本作のDVDは日本では未発売だが、フランス版が入手可能)

● 『刑事キャレラ／血の絆』(一九七八、日本未公開、ビデオ発売)

これまでに取り上げたシャブロール作品とは異なり、プロの刑事スティーブ・キャレラ(ドナルド・サザーランド)が少女殺人事件の謎に挑む、アメリカの郊外都市を舞台にした本格的な警察映画ポリスフィルムの秀作(原作はアメリカの推理作家、エド・マクベインの「87分署」シリーズの一篇「血の絆」。なおマクベインの本名はエヴァン・ハン

ターだが、彼はハンター名義でヒッチコックの『鳥』の脚本を執筆している)。

物語はといえば——ある雨の夜、二人の少女、ミュリエル(リサ・ラングロワ)とパトリシア(オード・ランドリー)が何者かに刃物で切りつけられる。十七歳のミュリエルは殺され、十五歳のパトリシアは重傷を負いながらも犯人の魔手をかるうじて逃れ、警察に駆け込む。キャレラはパトリシアの証言をもとに捜査を開始するが、犯人特定は予想以上に難航する。しかもパトリシアの証言にはいくつもの嘘があった……。

人物設定についても簡単に触れておこう。——ミュリエルとパトリシアが従姉妹(いとこ同士)で、ミュリエルと恋仲になる十九才のアンドリユー(ローラン・マレ)はパトリシアの実の兄だから、ミュリエルの従兄である。ミュリエルはパトリシアの家に同居しているが、パトリシアの母親役はステファーンヌ・オードランで、脇役ながら貫禄たっぷり演技を披露する。捜査線上に浮上する人物もさまざまで、事件現場近くで身柄を拘束された浮浪者の男、禿げ頭の幼児性愛者ドニアック(ドナルド・プレザンス!)、ミュリエルの上司で女たらしのアームストロング(デヴィッド・ヘミングス!)、そしてアンドリユー……。

いずれにせよ本作は、本格的な警察ミステリーである以上、犯人探フイダニットしおよび犯人の犯行動機の解明にもっぱら焦点が絞られていく。そしてそれが、シャブロールにとって、いくぶん不如意な制約となったことも想像に難くない。事実、観客の(主たる)感情移入の対象となる、法の執行者≡刑事キャレラによる聞き込み、事情聴取、訊問、推理を中心とするこの作品は、パズル・ゲームを解いていくような「知的」な面白さが前景化されるぶん、「肉屋」や『不貞の女』などの傑作にみられた、法を犯す側の人物の精密な描写がもたらす、いわば鈍痛のようなインパクトには欠ける。つまり、やや乱暴に言ってしまうと、ヒッチコックが嫌った「謎解き」映画である『刑事キャレラ』には、画面そのものの強度や、不可解感すれすれのエモーションが、つまり「納得」や「理解」を超えて見る者の心を騒がせるフィルムの流れアクト／運動シヨが不足しているのだ。

「語り」の点でいえば、『刑事キャレラ』のそれは、結果としての殺人事件からさかのぼって犯人探し、犯行動機（原因）の解明へと向かう物語の性格上、つまるところ求心的である。むしろ多くの犯罪映画がそうであるように、本作の語りの速度も場面によって緩急がつけられはするが、そこには『肉屋』や『不貞の女』にみられた、遠心的な語りやマ場において求心的なそれへと急変するスリルが欠けている。

もともとこれは逆に言うと、「娯楽映画」の一典型である、最終的にはすべてが名刑事の推理によって、すなわち合理的な因果関係によって明快に解決されるウェルメイドな警察映画を撮り上げる力量をも、シャブロールが十分に持ちあわせていたということである。むしろシャブロールの本領が、こうした、それぞれの部分が過不足なく組みあわされて「全体」に回収される求心的な作品、いつてみればメインプロットのみで進行する単線的なストーリーの警察映画ではなく、サブプロットや脱線を含む過剰な部分をふくらませながら迂回する遠心的な作品にあることは、すでに詳しく述べたとおりだ。

ただし『刑事キャレラ』のシャブロールは、キャレラの推理や捜査（聞き込み・事情聴取・訊問）や、容疑者や参考人の供述といった台詞コトバに大きな負荷がかかり、その結果映画が説明過剰になってしまふことを、部分的には回避している。もっといえば、警察映画がしばしば陥りがちな単調さ、退屈さを避けるべく、シャブロールはさまざまな視聴覚的・映画的な工夫をこらしているのだ。

とりわけ、キャレラがパトリシアに数人の容疑者の面通しをさせるマジック・ミラーの場面がスリリングだ。

——シャブロールはそこで、マジック・ミラーの暗いこちら側にいるパトリシアと、ミラーの明るい向こう側に立ち並ぶ容疑者らとを交互に切り返すという、誰でも思いつくような安易な撮り方はしない。そうではなく、焦点移動とオーヴァーラップを巧みに使うことで、シャブロールはまず、長回し気味のワン・ショットでマジック・ミ

ラーを見つめるパトリシアとキャレラとを、ほぼ正面から同時にとらえる（むろんマジック・ミラーも、その向こうに立つ容疑者たちも画面には映らない）。

つまり手前には、ピントの合ったパトリシアの顔のアップが、その背後の闇にはピンボケになった（ソフト・フォーカスの）キャレラの上半身が映るといふ画面だ。ついで、同じ構図のなかで、パトリシアの背後の闇に（つまりキャレラに重なるように）二人の容疑者の姿がオーヴァラップされて、いくぶん亡霊のようにピンボケで浮かび上がる。——この、マジック・ミラーのこちら側と向こう側の人物が同一画面に同じ向きで映るといふ、現実にはありえない／映画のなかでしか起こりえない、しかしきわめてリアルで映像的説得力のあるショットは、比喩的にいうなら、マジック・ミラーをさらに応用した反映<sub>レ</sub>表象装置、つまり観客が俳優から見られることなく俳優を見ることのできる装置である、〈映画〉という超マジック・ミラーにのみ可能な二重写し映像にほかなるまいが、まもなく二人の容疑者にピントが合い、パトリシアとキャレラがフェードアウトして画面から消えると、カメラはそのまま右へゆるやかに移動し、他の容疑者たちを次々とうつしていく……。

この一連のショットは、作中で最もシャブロール色が出ている部分だと思われるが、数瞬後、ようやくカットが替わり、手前にミラーを見つめるパトリシアとキャレラを、画面奥にミラーごしの数人の容疑者を配する現実的な構図のショットになり、その後ふたたび二重写し<sub>オーヴァラップ</sub>映像がいくつか続き、ついにパトリシアは犯人を特定する……。

また言うまでもなく、相手から見られることなく相手を見ることのできる点で、マジック・ミラーは面通しや訊問に活用される視覚装置である。そして、映画におけるマジック・ミラーはそれゆえにこそ、人物の正体／アイデンティティにかかわる場面で登場する鏡というテーマ系にあって、最も端的なあり方を示す装置だといえる。ちなみに、マジック・ミラーが印象的に使われる傑作スリラーには、リチャード・フライシャー『絞殺魔』（一

九六八)、ヘンリー・ハサウエイ『Gメン対間諜』(一九四五)、ロバート・アルトマン『ロング・グッドバイ』(一九七三)、黒沢清『CURE/キュア』(一九九七)などがあるが、これらの作品で描かれるマジック・ミラーについてもいずれ論じてみたい。

ところで『二重の鍵』同様、『刑事キャレラ』ではフラッシュバックがじつに効果的に使われる。ラフな一般論でいえば、犯罪映画ではしばしば、決定的な事件は冒頭もしくは中盤で起こるか、あるいは映画が始まる以前にすでに起こっている(むろん例外も多いが)。したがってそのような映画の場合、オープニングであれ中盤であれ終盤であれ、ともかく映画の途中で時間を過去に向けて逆流させる——しばしばナレーションをともなつて——フラッシュバックという手法が不可欠となる。となれば、冒頭で殺人事件が起こる倒叙法的なミステリーである『刑事キャレラ』でも、フラッシュバックが使われるのは当然といえは当然だ。

では、この映画でフラッシュバックはどのように用いられるのか、といえば、後半、それまでに浮上した容疑者全員がシロだと明らかになった時点で、つまりそれまでの捜査がすべて空振りに終わったと知ったキャレラが、ひとつだけ残された手がかりであるミュリエルの日記を読むシーンで、彼女の声(死者の声!)をナレーションにして映像が過去へとさかのぼるのである。しかもそこでは、「過去」の場面に割り込むように、ミュリエルの日記を読むキャレラの「現在」の映像が何度かカットバックされ、次第次第に事件の真相が浮かび上がる、というメリハリの効いた演出がなされる。

いまひとつ注目すべきは、ミュリエルが何度もナイフで突き刺され惨殺されるラスト近くの「再現映像」で、シャブロールは人物の動きに少しだけスローモーションをかけ、それを細かくカット割りしてアクションの時間を

引きのばし、過度の残酷さ、血なまぐささを減殺している点だ。ここで思い出されるのは、やはりヒッチコックの、殺人シーンなどで動きの時間を引きのばし、映画独特のリズミカルなテンポをそのシーンにあたえることで残酷さを和らげ、と同時に何が起きているかを観客にはつきりと示す、といった手法である。たとえば『サイコ』のシャワー室で、ジャネット・リーの裸身に対して何度も振り下ろされるあの出刃包丁の動きは、細かくカット割りされていただけでなく、実際に包丁が振るわれるだろう動きよりは、わずかに減速された動きとして映像処理されていた。また同じく『サイコ』で、包丁で襲撃された探偵マーティン・バルサムがベイツ・モーターの母屋の階段をのけぞったまま軽やかに転落して（トリュフォアのいうように「花のように摘まれて」）死んでいく瞬間は、時間がやや引きのばされることで奇妙な浮動感を生んでいたが、そういえば『不貞の女』でシャルル／ミシエル・ブーケがベガラ／モーリス・ロネを殴殺する瞬間の映像も、オーヴァーラッピング編集によってわずかに時間が引きのばされていた。

ともあれこうした、瞬間を引きのばすという時間処理は——フラッシュバックやフラッシュフォワード同様——、どこかで現実には似なければならぬ（現実を模倣せざるをえない）映画が、にもかかわらず、現実とは異なる映画固有の時間を生きねばならない宿命を端的に示している。

● 『ドクトル・エム／Dr・M』（一九九〇、日本未公開、ビデオ発売）

タイトルが示すとおり、このSF調の傑作ミステリー映画は、敬愛するフリッツ・ラングの『ドクトル・マブゼ』へのシャブロールの挨拶であり、マブゼ映画のシャブロール流応用編でもある（以下、ネタバレあり）。

ドイツ時代のラングの『ドクトル・マブゼ』（一九二二—二二、サイレント）や『怪人マブゼ博士』（三二）で

は、変幻自在の変装術や、交霊術・催眠術・憑依といった妖術を使って大衆を操作し、また殺人や放火や株価操作などの凶悪犯罪を多発させ、恐怖テロルによる権力奪取をもくろむ犯罪王マブゼが主人公だった。同様に、シャプロルの『ドクトル・エム』に登場するDr・M、すなわちマースフェルド博士（アラン・ベイツ）も、メディアによる大衆操作や洗脳を用いて権力の座を狙う点でマブゼの人物像を引き継いでいる。しかしシャプロルの創意は、『ドクトル・エム』が撮られる直前に起こった東西ベルリンの壁崩壊（一九八九）による社会的混乱を作品の背景に取り入れたことだ（作中では壁は崩壊していない）。もつとも、ラングの『ドクトル・マブゼ』にはワイマール共和国の物情騒然とした世相が、『怪人マブゼ博士』にはナチスの台頭期⇨ワイマール末期における不安と混沌が渦巻く社会情勢が、屈折したかたちで反映していた。

したがって、偏執狂的な犯罪王を主人公にしたラング作品とシャプロル作品は、いずれも同時代の社会現象を背景にしている点で変わりはない。肝心なのは、『ドクトル・エム』のシャプロルが〈マブゼ的主題〉を展開するにあたって、一九二〇年代⇨三〇年代に撮られたラング映画へのたんなる映画狂的讃辞オヤージュではなく、みずから呼吸している同時代（二十世紀末）の歴史の変動を作中に取りこみつつ、さらにそれを近未来SF的な趣向によって——つまり映画的理想像によって——変形したことだ。この映画がすぐれて予言的・黙示録的な文明批評性を持ちえたゆえんである。

では、二十世紀末のマブゼ映画である『ドクトル・エム』とは、どんなフィルムなのか——。

まず、マースフェルド博士のキャラクター、および背後関係がじつに複雑怪奇である。マースフェルドは東ベルリン保安局長であり、同時に大手報道機関「マタメディア」の会長であり、さらに「くつろぎと回復」を標榜する、自己啓発セミナー、カルト教団、旅行クラブ、健康施設を一つに合体したような「クラブ・テラトス」の

主宰者でもある。そして、ヒトラーやスターリンといった社会主義的独裁者をほうふつさせるマースフェルドの目的は、東西のドイツ国民をメディアの宣伝やクラブ・テラトスの活動によって洗脳し、自殺へと駆りたてるところで人心を混乱させ現在の国家基盤を揺るがせ、権力を掌握することだ。

といっても『ドクトル・エム』は、「社会派的メッセージ」や「政治的メタファー」を前景化した映画ではない。前述のごとくシャブロールは、東西ベルリンの壁崩壊という歴史的事件をベタに描くのではなく、それを映画的想像力によってデフォルメして作中に撰取しているのだ。

たとえば、冒頭数分間の息づまるような展開を見てみよう。ここでは三つの異なる場所で起こる自殺のシーンとクラブ・テラトスの広告モニターが、いわゆる並行モニタージュ／クロス・カッティングによって交互にカットバックされる。——プラットホームに滑り込んでくる列車に向かって身投げする若い女性、みずからの豪邸に火を放つや毒薬を飲み、炎につつまれながら室内プールに直立不動のまま倒れ込むように飛び込む、マースフェルド／マタメディアとは対立するTV局のキャスター、巨大な清掃トラックを道路沿いの建物に突っ込ませて自爆し、辺り一帯を焼きつくし四〇〇人以上の死者を出す運転手、そして街路のあちこちに設置された巨大モニターにその面長の美しい顔が大写しにされた「マースフェルド教」の広告塔ソニア（ジェニファー・ビールス）の口から、市民をクラブ・テラトスに勧誘する低く甘美な声が流れてくる（忙しすぎるあなた、テラトスでの快適な生活へ脱出しよう、出発の時、永遠の休暇へ……）。

プロットのいえば、ここでの三人の人物の自殺（永遠への出発）には、むしろ自殺教団テラトスが関与しているのだが、何より印象深いのは、三つの場面が交互にカットバックされる編集そのもののスムーズな運動感、そしてシャブロール映画ならではの乗り物のなめらかな走行感である。とりわけ、若い女が身投げする直前にほとんど音もなくプラットホームに滑り込んでくる列車のショットは、観客が思わず身をかわすような恐怖感は一切無

なのに、ルイとオーギュストのリュミエール兄弟が十九世紀末に撮ったあの神話的な短篇、『ラ・シオタ駅への列車の到着』（一八九五）を想わずにはおかぬ素晴らしさだが、ともかく、この導入部におけるシャプロルの描写力にはうならされる。

その美貌を買われて、マースフェルド教の信徒となり、テラトスの広告塔、すなわち文字どおりの媒体／霊媒ミディアムを演じているソニアが、西側の警部補ハートマン（ジャン・ニコラス）と親密になるにつれ、次第に葛藤をつのらせていくという展開もサスペンスフルだ（葛藤こそ、物語のエネルギー源であり活力素アクティビティである）。

つまりソニアは、東側＝マースフェルドと、西側＝ハートマンとのあいだで引き裂かれるヒロインだが、彼女が限りなくテラトス寄りになる、超自然的な空中浮揚のシーンにも不気味なインパクトがある。

テラトスの怪しげな司祭の誘導のもと、ベッドに横たわり瞑想するソニアの身体がやがて二つに分離し、宙に浮いた彼女が顔を少しばかり下方に傾けて、死んだようにベッドに横たわった自分自身を見おろすという（幽体離脱）の場面である。むろんそこでは、オーヴァーラップによるトリック撮影がなされているのだが、面白いことにシャプロルは、空中に浮揚したソニアがベッドに横たわった自分を見おろす場面で、彼女の主観ショットを軸にした視点編集をおこなっている（下方を見おろすソニアの顔のアップが、ベッドに横たわった彼女の顔のアップにつながる）。

いずれにせよこの場面は、ソニアの幽体離脱が彼女のまったくの主観＝幻覚にすぎないのか、映画内の現実として客観的に存在している（超常？）現象なのか、故意に曖昧にされている点でも、きわめてサスペンスフル、かつ「現代映画的」だ（こうした映画内の現実と非現実の境界を意図的に消し去ってしまう「現代映画的」作風の例としては、たとえばアラン・レネが前記『去年マリエンバートで』において披露したいささか自己目的化／

マニエリスム化したスタイルや、デヴィッド・リンチが『ロスト・ハイウェイ』（一九九七）、『マルホランド・ドライブ』（二〇〇一）などでいくぶん不器用な手つきでやってみせた「不可解シーン」演出、そしてイエジー・スコリモフスキがおそらく彼の最高傑作である『ザ・シャウト さまよえる幻響』（一九七八）で完璧にやってのけた話法などを、挙げるのができよう。

さらに付言すれば、ここでのソニアが、もう一人の彼女／分身を、いわば鏡に映った自分であるかのように眺める点も興味深い。ここでは、自分の身体が二つに分離するという、みずからのアイデンティティに亀裂が走る極限的な瞬間に、まさしく〈鏡〉のモチーフが現れるのである――。

また『ドクトル・エム』には、〈鏡〉のモチーフがよりストレートに描かれる場面がある。テラトス幹部の女が、ハートマン警部補にこう言うシーンだ。――当クラブでは会員に、鏡を毎日眺め、自分の変化を知るよう勧めている、鏡に映るのはもう一人の自分、うんぬんと（いかにも嘘臭い「自己啓発セミナー」的紋切り型のフレーズだが、〈鏡とアイデンティティ〉のテーマに触れてはいる）。また、テラトスの広告塔という自分の役割に疑問を抱きはじめてソニアが、部屋の鏡に映った自分の顔を見つめるところも、彼女の顔が鏡面の継ぎ目によって真ん中から左右非対称に断ち切られて映る、という奇妙なアングルで撮られている（いうまでもなく、アイデンティティの揺らぎを映し出す鏡のモチーフだが、ソニアはそこで、鏡に映っている自分の顔はこれまでの自分の顔とはどこか少しちがう、とでも言いたげな、かすかに怪訝な顔で鏡を見る。つまりソニアは、鏡に映った自分を、あたかも自分によく似た他人のように眺めるのだ）。

ところで『ドクトル・エム』は、ラングのマブゼ映画がマブゼと警察の対決を物語の大枠としていたように、国家乗っ取りをもくろむ導師<sup>グル</sup>、マースフェルド博士を物語の中心にすえながらも、同時にまた、彼の犯罪や陰謀

を暴こうとするハートマン警部補の捜査活動をも焦点化する。つまり、観客の感情移入の対象となるハートマン  
 Ⅱ正義が、マースフェルドⅡ悪を退治するというのが物語の骨格である。したがって大まかにいえば、映画の中  
 盤までは、マースフェルド陣営の描写とハートマン側からの描写がバランスよく組みあわされ、後半にいたつて  
 次第に両者が対峙し対決する描写へと力点が移っていく、という展開だ（いうまでもなく、複数の力の〈対立〉  
 もまた、物語のエネルギー源である）。

やや角度を変えて言えば、冒頭で謎の自殺を遂げる三人の人物の背後には、クラブ・テラトス、マタメディア、  
 東側の一部勢力の策謀が見え隠れし、さらにそれらの組織を統括するマースフェルドの存在が浮かび上がる——  
 というふうに一連の〈謎〉が明らかにされるのは、あくまでハートマン警部補の捜査によってである。その限り  
 ではもちろん、『ドクトル・エム』は開巻から求心的な語りによって進行する、警察映画／ポリス・フィルムデイテクイヴ・ファイル  
 ムである（大ざっぱに言つて、物語が全篇をつうじて求心的であるためには、物語を動かすシユチュエーション  
 の大枠が序盤で設定されねばならない。『刑事キャレラ』のように、物語の出発点で決定的な事件が起こる倒叙  
 法的映画もその典型例だが、『肉屋』『不貞の女』のプロットはそれとは対照的である）。

ただし、犯罪王マースフェルドや彼の配下のさまざまな男女、彼と結託する人気TVキャスターのファイト氏、  
 東側の悪徳警官イングラ警部、アンドリユー・マッカーシー扮するドジな殺し屋、砂漠のような保養地を夢  
 遊病者か廃人のようにさ迷い、出発（自殺）していくテラトス信徒たちを、シャブロールはじつに周到かつイメー  
 ジ豊かに描いていくので、われわれの興味はいきおいマースフェルドに集中し、ハートマン警部補の存在はとも  
 すれば影が薄くなってしまう（その点でも、マースフェルドとハートマンのあいだで引き裂かれるソニアの存在  
 は重要だ。なお、シャブロールが最晩年の二〇〇六年に撮ったスリラー映画の題名は、文字どおり『引き裂かれた  
 女』（後出））。

つまるどころ、『ドクトル・エム』の面白さは、ハートマンの捜査や推理そのものよりも、彼の行動によって明らかになる、マースフェルド陣営のさまざまな人物やエピソードのグロテスクさ、滑稽さにある。前述のソニアの幽体離脱のシーンなど、その最たるもののひとつだが、さらに具体例をあげれば、白粉で毒々しくメーカーヤップしたTVキャスター、ファイト氏が軽い口調で言い放つジョーク、専門家は天気予報のように自殺者の予測を始める、明日は晴れ、所により自殺なんてととか（これは年間の自殺者が毎年三万人を超える某国の国民にとつては、とても笑えないジョークだ）、暗い照明のダンスホールでゴーゴーを踊る黒ずくめの男女の群れを、ガラス張りの透明の床の下から仰角で撮った、鈴木清順の傑作『東京流れ者』（一九六六）を想わせるダンス・シーンとか（彼／彼女は極度の自己愛にとりつかれていて、自分と結婚したいと口にする）、はたまたセックスが禁止されているテラトスの保養地でコトに及ぼうとする中年夫婦など。また、タナトス（死への欲望）に呪縛されていたかに見えたソニアが、ハートマンとの性愛によってエロスに目覚め、いわば逆洗脳によってテラトスの信徒たちに自殺を思いとどまらせる、といったシーンもひねりが効いている。

そして皮肉なことに、『自殺病』はテラトス幹部にまで伝染する。マースフェルド側近の美女は全裸の首吊り死体で発見され（ほぼ全身ショットで美しくも不気味に撮られる、かすかに揺れる彼女の首吊り姿は、前述の黒沢清『CURE／キユア』で刑事・役所広司がフラッシュフォワードとして幻視する妻・中川安奈の首吊り死体に酷似している）、さらにファイト氏までもが、TV出演中に口にくわえた拳銃の引き金を引き自殺する（血しぶきがスタジオ内のモニター画面に飛び散る間接描写も見事。ちなみにキャスターやソニアにとつて、モニター画面もむろん、みずからの虚像を映し出す一種の〈鏡〉だ）。

しかし何といつても、この映画が描く最大の皮肉は、自殺教の教祖たるマースフェルド本人が、じつは永遠に生き長らえるための生命維持装置を自分の体にセットしており、しかも自分の鼓動する心臓の映像を常時モニター

ーして、健康状態を用心深くチェックしていたことだ。ラストでハートマンに追いつめられたマースフェルドは、気がふれたかのようにつぶやく——「時も永遠もない／私は壁だ／平和への願い／静寂と休息／私は無だ／残すものは何も無い」。途中からモノローグになるマースフェルドのこの言葉は、人を喰ったシャブロールのミステイフィケーションに思われなくもないが、意味不明という点では、オウム真理教元教祖が法廷で口にした不可解発言同様、究極のニヒリズムの表明かもしれない（オウム真理教による地下鉄サリン事件は、本作が撮られた五年後の一九九五年に東京で起きた）。

なおマースフェルドという名前、およびその略称「M」は、もちろんフリッツ・ラングが造形したドクトル・マブゼに因んだものだが、それはまた、やはりラングの『月世界の女』（一九二八、サイレント）に登場し、月には金鉱があると主張するマンフェルト博士へのシャブロールの目くばせでもあろうし、さらにピーター・ローレが少女誘拐殺害犯を怪演するラングの『M』（一九三二、Mは殺人者／マターの頭文字）を連想させる名前でもある。要するにシャブロールは、かくもラングに傾倒していたのだ。

影響関係はさて措くとして、シャブロールの『ドクトル・エム』の主題やプロットを引き継いでいる「現代映画」の傑作が、何本か存在する。原因不明の自殺病の蔓延を、ビルの屋上から次々と投身する人間や吹き渡る風の映像だけで呆気ないほどシンプルに描いた、M・ナイト・シヤマランの『ハプニング』（二〇〇八）、セックス嫌悪症・不感症の殺人者を養成する自己啓発セミナーの奇怪さをスリリングに描いた青山真治監督の『名前のない森』（私立探偵演マイクシリーズ第6話、二〇〇二、美しくも謎めいたセミナーの導師を鈴木京香が好演）、同じく青山真治の、自殺病が猛威をふるう近未来を舞台にした爆音映画、『エリ・エリ・レマ・サバクタニ』（二〇〇五、浅野忠信らのバンドが奏でる爆音がその疫病を治癒する）、そしてこれらの青山作品をインスパイアし

たのが、さきほどから触れている黒沢清の『CURE／キユア』である。日本映画史を画する突出した傑作といっても過言ではないこのスリラーは、ある邪教の教祖の霊に乗り移られた催眠術師の青年が、さまざまな人間に殺人を教唆するという物語を前代未聞の戦慄的な語法で語り抜いている点で、まぎれもなく『ドクトル・エム』の系譜に、ひいてはラングのマブゼ映画の系譜につらなるフィルムだ。

最後にひとこと触れておきたいのは、『ドクトル・エム』が、〈ヌーヴェル・ヴァーグ (NV) における SF〉という、ともすれば忘れられがちな傍系的映画史の流れをくむ作品である点だ。

NVのSF映画としては、山田宏一が前掲『ゴダール、わがアンナ・カリーナ時代』で述べているように、クリス・マルケル監督のフォト・ロマン『ラ・ジユテ』(一九六五、静止した写真映像のみの短篇)を皮切りに、ゴダール『アルファヴィル』(六五)、トリュフォー『華氏451』(六六)、パリ上空で核爆発が起こるゴダールの短篇『新世界』(六三、世界終末をテーマにしたオムニバス映画『ロゴバグ』の一篇)、やはりゴダールの短篇『未来展望』(六七、オムニバス映画『愛すべき女・女たち／女性欲情史』の第6話)などが挙げられる。したがってシャブロールの『ドクトル・エム』は、レオス・カラックス『汚れた血』(一九八六)とともに、NV的SF映画の末流に位置する貴重なフィルムだと言える。

(続く)