

Title	迂回・伏線・不意打ち：シャブロル晩年の傑作『石の微笑』をめぐって<フランス映画の楽しみ 3>
Sub Title	A propos de "La Demoiselle d'Honneur" de Claude Chabrol "Le plaisir du cinéma français III"
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.53 (2011. 9) ,p.50(37)- 86(1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20110930-0086

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.

迂回・伏線・不意打ち

——シヤブロール晩年の傑作『石の微笑』をめぐって

〈フランス映画の楽しみ3〉

藤 崎 康

プロットはまず、一連の状況から始まり、そこから結果が生じる（……）。生まれた結果が、今度は、別の状況の原因となる。こうした連鎖が次々と繰り返され、ある状況について読者がもうそれ以上、次なる結果など考慮する必要がない、もう満足だと思ふまで、追求されていくのである。

——サマセット・モーム『アシエンデン』序文

1

イギリスの推理作家ルース・レンデルの小説を映画化した傑作『石の微笑』（二〇〇四）にも、シヤブロール印がいくつも刻まれている。

すなわち、迂回する遠的な語り、不意打ち的なプロットポイントによる語りの求心化、車の快走、日常生活
 Ⅱ「小さなドラマ」の精妙な描写（「昆虫学」的な人間観察、つまり人間の生態を昆虫の形態や習性を精細に観
 察し、記述するような描写）、地方都市という舞台設定、サイコパスによる田舎や郊外での犯罪、殺人の間接描
 写、仮装・偽名・鏡という（アイデンティティのゆらぎにかかわる）モチーフ、宴会への偏愛、〈食〉のモチー
 フ、浮浪者（寄食者の今日的進化形？）の登場、ブルジョワ金持ちをめぐるネガティブな描写、心理よりも
 行動および状況（アクション）を焦点化する描写（非心理主義的演出）……などなど。

では『石の微笑』において、これらの「シャブロール印」は具体的にどう描かれるのか。

2

ファム・ファタール（魔性の女）映画でもある『石の微笑』は、左へと横移動する、白っぽく青ざめたタイト
 ルバックで始まる。これぞシャブロール！ という、なめらかに走行する車の窓からの移動撮影だ。その、切れ目
 なく液状化して流れていくような青白い背景に、タイトル、キャスト、スタッフがクレジットされる。と同時に、
 輪郭がぼやけた暗色の街並みが浮かび上がり、ピアノと管楽器による、もの悲しいメランコリックな曲がかぶさ
 る。

まもなく、薄青いタイトルバックが少しずつ発色を強めていき、車窓からの眺めも徐々に鮮明に輪郭づけられ
 ていく。そして、画面は通常のカラーとなり、車とともに停止したカメラは、ベージュのコートを着て路上に立
 ったTVリポーターの女性を正面からとらえる。女性リポーターの服装によって季節が冬であること、彼女が報
 じているのが、彼女の背後に見える家に住む若い女性が誘拐された事件であることが、簡潔に告げられる（その
 ニュースはのちに明らかにされる驚くべき出来事の伏線となる）。——見る者をスムーズに映画のなかへ引き込

んでいく、絶妙な導入部だ。

ついで女性リポーターの姿が、建設会社につとめる主人公フィリップ（ブノワ・マジメル）の自宅のTVモニタールに映った彼女の映像に切り替わる。フィリップは、そのワイドショーに見入っている妹のソフィー（長女、ソレーヌ・ブトン）とパトリシア（末娘、アンナ・ミハルシア）に向かって、眉間にしわを寄せた渋い顔で、「人の不幸を見物か、悪趣味だ」とつぶやくように言い、傍らの美しい母親（オーロール・クレマン）と、彼女の再婚話について言葉を交わす。ちなみに中流の庶民階級であるフィリップ一家は、シャブロール映画にふさわしく、フランス西部の地方都市に小ぎれいな一戸建ての家を構えている。

さて、さりげなく描かれた、この短い日常的な家族情景は、たんに観客に対してフィリップ一家を紹介するという以上の、重要な物語的情報やモチーフをはらんでいる。

まずは主人公フィリップの実直さ、母親思い……といった性格がほんの数秒のうちに的確に印象づけられるが、以後フィリップ／ブノワ・マジメルは、全篇をつうじて、眉をひそめた渋面、何かに困惑したような憂い顔を崩すことはなく、したがってナマの感情を表に出すこともない。そして彼は終始、低くつぶやくような声でセリフを言うが、ただしこうしたセリフ回し、ないしは発声法は、シャブロールが『石の微笑』のほとんどの主要人物に課した演技である（内向的な性格のフィリップは、生身の女性にはあまり関心がない様子で、女性の顔を象つたみずから「フローラ」と呼んでいる——石の彫像に強く執着している）。

3

さらにこのシーンで興味深いのは、妹たちが食い入るように見つめている、女性誘拐事件を報じるTVのワイドショーに対して、フィリップが「人の不幸を見世物にして悪趣味だ」という意味の言葉をつぶやく点だ。これ

は映画の天敵であり、しばしば人を洗脳し愚昧化すると批判される（『一億総白痴化』）、TVというメディアに突きつけられた、映画作家シャプロルの否／拒絶と解釈すべきか。むろん、そうした読みは可能だろう（事実『ドクトル・エム』では、市民を自殺へと誘導する手段としてTVを悪用する、独裁者の導師マスフェルド博士が登場したし、次章で論じる、TVのお天気キャスターをヒロインにすえた『引き裂かれた女』でも、シャプロルはTV業界を皮肉っぽく風刺している。もともと、シャプロル自身はTV映画も数多く撮っており、またTVには積極的な価値があることも認めている（フランソワ・ゲリフ『クロード・シャプロルとの対話』清流出版、大久保清朗訳、二〇一一、九八―九九頁）。

しかし考えてみれば、シャプロルの領分である犯罪スリラーというジャンル映画もまた、しばしば三面記事に着想を得ることで「人の不幸を見世物にする」最たる娯楽メディアにはかならない。したがって、くだんのフィリップの「TV批判」には、彼の生真面目な性格という物語的情報だけでなく、犯罪を娯楽化し消費財化するシャプロルの犯罪スリラー映画への、いわばシャプロル自身による屈折した自己言及、ないしは偽悪的なミスティファイケーション（韜晦）を読みとるべきではないか（当の『石の微笑』という映画そのものが、「人の不幸を見世物化した」傑作である！）。

ここで思い出されるのは、初期NVの代表作の一本であるシャプロルの第二作、『いとこ同志』におけるパリの本屋の場面だ（いかにもNV的な、主筋とは無関係の、小味の利いた断片的エピソード）。そこで本屋の主人ギー・ドコンブルが、田舎者で母親っ子のうぶな主人公ジョルジュ・ブランに、「推理小説は読むかい？」ときくと、「推理小説は読まない。バルザックはあるか？」とブラン。主人は上機嫌になり、ジョルジュ・ブランが田舎の人間／地方出身者だと知るや、人生は本から学ぶべきなのに、今のパリっ子は推理小説とポルノしか読まない、今では田舎の人しかバルザックを買わない、と愚痴をこぼし、ブランにバルザックの『幻滅』をプレゼン

トする——。

このシーンはいうまでもなく、N Vの面々が愛読した一九世紀の文豪、オノレ・ド・バルザックへの讃辞オマージュでもある(『肉屋』では、小学校教師のステファース・オードランが子供たちにバルザックの『谷間の百合』の一節を書き取らせる場面がある)。と同時に見逃せないのは、推理小説ホリシエをこよなく愛したシャブロールが、ここでもまた、ジョルジュ・ブランに推理小説ホリシエは読まない、というセリフを言わせることで、推理小説ホリシエマニアであるシャブロール自身をいくぶん自嘲気味に突き放すかたちで、偽悪的な鞞晦トウカク(ミステイフィケーション)のかたちで、ねじれた自己言及をおこなっている点だ。

つまるところそれは、『石の微笑』のフィリップによる「TV批判」に読みとれたような、(犯罪を見世物として扱うこと)に対する、シャブロールの裏返しウラガシの愛の告白コトバである。さらに言えば、シャブロールはそこで、バルザックと推理小説ホリシエとを同時に称揚するというアクロバットをやってみせたのだ。バルザックをストレートに褒めたたえる一方で、推理小説ホリシエに対しては、自嘲ウツクシという衣ウラカをかぶせた、からめ手からの讃辞オマージュをささげる、というふう

なお、シャブロールが犯罪映画こそ自分が真に撮りたいジャンルであると自覚する直前の、つまり『二重の鍵』の一本前の『いとこ同志』にも、じつは犯罪映画の萌芽は見てとれる。——たとえば、いま触れたようにジョルジュ・ブランは、マザーコンプレックスとっていいほどの極端な母親っ子で、パリでの大学生活の日々を事細かに母親に手紙で報告する(トリュフォアの映画さながらに、手紙の内容が彼の声〓ナレーションとして画面にかぶさる)。そんなある日、ジョルジュ・ブランは惚れてしまったジュリエット・メニエルに愛の告白をしようとして、こんなことを僕が知っているのを知ったら母は驚いてしまうだろうとか何とか、ぐずぐずと彼女に言ってしまうという体たいたらくだ。彼の母親依存をさらにいびつに歪めて造形した人物こそ、『二重の鍵』で殺人を犯す

あのマザコンの性的不能者、リシャル／アンドレ・ジョスランではないか——『いとこ同志』のジョルジュ・ブランのひ弱さを見ていると、そんなふう^にに想像したくもなる。

また当然ながら、ジョルジュ・ブランが田舎^{プロヴァンシャル}の出身者であるという設定にも、シャブロールの田舎^{カンパニー}／地方への偏愛がうかがわれる。そういえば、『いとこ同志』がその変奏^{ヴァリエーション}であるシャブロールの処女作『美しきセルジュ』でも、アンリ・ドカのカメラがシャブロールの第二次大戦中の疎開先であったクルーズ県サルダンの索莫とした冬景色を、というかその寒村に張りつめた冷気そのものの感触を、肌を刺すよう生々しいタッチでとらえていた（とはいえ、物語がアルコール中毒の主人公、ジェラルド・ブランの自虐的で重苦しい心理劇に終始する『美しきセルジュ』には、のちのシャブロール傑作群を特徴づける「クール」なサスペンス描写や不意打ち的な急転回^{プロットポイント}が欠けている。が、若きシャブロールが自分にふさわしい文体・ジャンル・主題を模索しつつあった若きシャブロールの創作ドキュメントとして見れば、このヒット作はきわめて興味深い（山田宏一はこの作品のジョルジュ・ブランとジャン・クロード・ブリアリの関係に、ヒッチコックの『見知らぬ乗客』における主人公二人のホモセクシユアルな関係が投影されている、と述べている（『山田宏一フランス映画誌』ワイズ出版、一九九九、三六六頁）。私にはまったく思いつかなかった刺激的な視点だ）。

『いとこ同志』ではさらに、拳銃が物語を急転させる運命的な小道具となる。すなわち、これまたジャン・ルノワールの『ゲームの規則』を想わせる、さまざまな男女が入れかわり立ちかわり登場する騒々しい飲み食いやガールハントのさなかに、遊び人のパリジャン、ジャン・クロード・ブリアリたちは拳銃をオモチャのように弄ぶ^{もてあそぶ}のだが、その銃がラストのロシアン・ルーレットの遊戯が引き起こす悲劇の伏線となるのだ。もっとも前述のように、『いとこ同志』では犯罪映画の要素は萌芽の状態にとどまっている。あくまでこの映画の魅力は、初期N.V.特有の、やはりアンリ・ドカのカメラが撮りおさえた、パリの街頭や若者の風俗描写に脈打つドキュメ

ンタルな息吹きにある。

4

『石の微笑』に話を戻そう。

ファム・ファタール（魔性の女）映画でもある『石の微笑』が素晴らしいのは、何よりもまず、『肉屋』や『不貞の女』同様、シヤプロル独特の迂回する遠心的な語りがある瞬間、求心的な語りによって不意に物語を急転させる点にある。しかし、前半で語られるサブプロットが、後半で解き明かされる殺人事件の謎と緊密に絡んでくるという構成において、『石の微笑』はきわめてユニークである。

『肉屋』や『不貞の女』のサブプロットは、あくまで二人、ないしは三人の主要人物に直接かかわる挿話エピソードの積み重ねとして描かれ、中心となる事件の周囲を迂回しながら展開した。たとえば『肉屋』では、エレヌとポールの親交や小学校の授業風景がエレヌの視点を軸にして描かれ、『不貞の女』ではシャルルの家族や職場をめぐるエピソードが、彼の視点をとおして描かれた。

それに対して、やはりカメラが主人公フィリップに寄りそうかたちで全篇が進行する『石の微笑』では、しかし序盤でまず、彼の直接かかわらない、二つの結婚をめぐるサブプロットが焦点化される。前述の先の見えないフィリップの母親の再婚話と、挙式を間近に控えた二三歳の長女ソフィーの結婚準備のエピソードである。そして実に興味深いことに、物語がいったいどんな方向に進むのか、そもそも二つの結婚をめぐるエピソードがたんなる独立したサブプロットなのか、それともいずれはメインプロットに発展していく状況の初期設定状況の初期設定なのか、観客には皆目見当がつかぬまま、映画のおよそ四分の一が過ぎてしまう。つまり、その段階でもなお、やが

てフィリップの運命を狂わせることになる、ローラ・スメット扮するヒロインは登場しないのである。

だから、むしろこう言うべきかもしれない。その二つのエピソードが、まるでメインプロットの始まりであるかのように、たつぷりと時間をかけてキメ細かく描かれるので、観客はそれらにもつぱら興味を集中させてしまふのだ、と。これを監督シャブロールの側から見れば、ヒッチコックが「レッドヘリング（原義は、燻製にしん）」と呼んだ観客操作のきわめて変則的な用法だといえる（『肉屋』と『不貞の女』では、語りは遠心的に進行するものの、シユチュエーションの初期設定は物語の比較的早い段階でなされた。つまり、前者では殺人犯ジャン・ヤンヌの登場が、後者では夫が妻の「不倫」に気づくというセットアップが、開巻早々になされた）。

ところでフィリップの母親の再婚話をめぐるエピソードは、淡々と描かれはするが、彼女の恋人であるジェラルド・クルトワ（ベルナル・ル・コック）という男の放つ、どことなく胡散臭い雰囲気によつてかすかに不穏な調子を帯びてくる。離婚歴のある五〇代のハンサムな金持のクルトワは、ジャガーを乗りまわし、瀟洒な邸宅に住み、派手な格子縞の上着を着こなし、人当たりのよい態度でウィットの利いた言葉をたくみに操る男だ。が、シャブロール映画に多少ともなじんだ者の眼には、クルトワのスマートさ・愛想のよさ・如才なさ・贅沢な暮しぶりの一切が、シャブロールの好んで描くある種の「ブルジョワ」のネガティヴな属性に見えてくるのである。

クルトワのいかがわしさは、レストランでの顔合わせのさいの、彼に対するフィリップの反応によつても暗示される。フィリップは終始、例の眉根をよせた洪面のまま、ほとんど無愛想にクルトワに接するのだ。しかもフィリップは、ときおりクルトワの心のうちを見とおそうするような、値踏みするような鋭い視線を彼に向けるのだが、案の定、フィリップとわれわれの不安は的中する。やがてクルトワは、フィリップの母親に何の連絡もなしに豪邸を売り払い、姿をくらましてしまう（この時点で、われわれはクルトワがドラマの中心人物の一人かも

しれないと予感するが、物語はそういう方向には進まない。ただし、のちに見るように、クルトワの失踪は意外な私たちでメインプロットに絡んでくるが、彼とフィリップの母親の再婚話は、彼が行方不明になった段階で立ち消えてしまう。

だがそれにしても、ジェラルド・クルトワという人物の発散する「ブルジョワ的な嫌味」——何か軽薄でうわ滑りな感じ、表面の懇懃^{いんぎん}さ、ふと顔をのぞかせる胡乱^{うらん}な感じ——を、まさに「昆虫学者」の手つきで、しかもあの弱音器^{ミュード}をかけたような、じつに微妙なニュアンスで視聴覚化するシャブロールの手錬は、見事としか言いようがない。

5

いっぽう、フィリップ一家の長女ソフィーの結婚のエピソードは、挙式の準備が順調に進む模様がやはり淡々と描かれるが、母親の再婚話とはちがいで、そこには不吉な予兆めいたものは微塵^{みじん}もない。にもかかわらず、ソフィーの結婚披露宴でフィリップとヒロインが初めて出会い、その直後に不意打ちのプロットポイントが描かれる点で、つまり作中にメインプロットを呼び込むきっかけとなる点で、長女の結婚のエピソードは不可欠なサブプロットである（ヒロインはソフィーの婚約者ジャッキー（エリック・セニエ）の従妹という設定）。

くだいようだが、〈周縁〉の描写を遠心的にゆるやかに積み重ねておき（場合によっては状況の初期設定にたっぷり時間をかけ）、ある瞬間に〈中心〉へと求心的に急転回するというのが、最もシャブロール的な作劇のひとつである。そして、まさにこの点が、シャブロールの傑作群と、序盤から物語が効率よく求心的に展開し、いわば最短距離でラストをめざす、ヒッチコック、フリッツ・ラングら古典的な映画作家の犯罪映画とをへだてる最大の特徴だといえる。

さて、『石の微笑』の開巻およそ二五分後、センタという名のヒロイン（ローラ・スメット）がはじめて姿を現わす場面は、他に類例のないような奇妙なものだ。といっても、センタはことさらドラマチックに登場するわけではない。むしろ、その逆である。

四人の人物、すなわち観客から見て右から新郎新婦、青いドレスを着た花嫁付き添い人の女性が二人、庭で記念撮影を終える。新婚カップルとその隣の付き添い人の女性がフレーム・アウトし、左端に立っていたもう一人の付き添い人の女性だけが、そのままの立ち姿でフレーム内に残る。カメラが引きの全身ショットでうつし続けるその若い女こそ、センタなのだが、すでにそこで彼女の視線は、フィリップをとらえている（だがそれにして、画面内の他の人物をフレーム・アウトさせることでヒロインを登場させる＝焦点化する卓抜な手法には、心底驚かされる。なおこの映画の原題は原作と同じく、「花嫁付き添い人」）。

そして、とりたてて美人ではないが、その卵形の顔に浮かぶむつ、つりと、した表情や豊かな腰つきが、ある種の異性にとっては抗しがたい魅力となるだろうセンタ／ローラ・スメットは、フィリップに近づいて来て、彼と視線を交わし、短い言葉のやりとりをする。シャブロールはむろん、フィリップとセンタの運命的な出会いを、二人の顔のアップの切り返しで撮ったりせずに、やや引いたカメラで二人をとらえ続ける。

そして二人の役者は、最近の映画やTVドラマの役者が見せる大芝居に慣れてしまった観客には物足りなく感じられるかもしれぬストイックな演技で、このメインプロットの決定的な始まりを演じてみせる。ブノワ・マジメルは、無表情に近い洪面を崩すことなく、ローラ・スメットも思いきり感情を込めた視線をマジメルに向けたりはしない。二人は互いに低くつぶやくような声で、言葉少なに会話を交わすだけだ。

この場面につづく、アコーディオン中心の演奏が流れ、場違いな唄をうたう招待客の男がユーモアを添える宴席の場面は、『肉屋』の結婚式や『美しきセルジュ』のダンス・パーティを連想させる。だが肝心なのは、この

場面ではセンタが、フィリップのほうをかなり離れた席から、かすかに意味ありげな、何かまとわりつくような視線で見つめることだ。つまり、カメラはそこで、ほぼフィリップの位置から、彼を見やるセンタをロング・ショットでうつすのである。

凡庸な監督ならセンタの顔のアップを入れただろうが、ここでもシャブロールはカメラをロングに引きつばなしにして、フィリップに向けられたセンタの視線を、あえて最微弱音^{ピアニッシモ}で描いたのだ。『石の微笑』全篇を、ひいてはその他のシャブロール傑作群を特徴づける、抑制ゆえに画面に強度が張りつめる逆説的な描法である。

なお（視線の交わり）は、恋愛映画における最も重要なポイントのひとつだ。目は口ほどに物を言う、というわけだが、ここでフランソワ・トリュフォーの（そしてNVの）最高傑作の一本、『柔らかな肌』（一九六四）における、やはりストイックな視線描写を見ておこう。

『柔らかな肌』は、著名なバルザック研究家（NV的目くばせ！）で大学教授のジャン・ドサイと、スチュワードスのフランソワーズ・ドルレアックとの「不倫」を描いた映画だが、二人の恋が始まるリスボンのホテルのエレベーターの場面は、なんの感情も読みとれない二人の視線の交わりが中心となる。トリュフォー自身この場面について、二人の俳優に「感情を込めない視線でカメラを見るように」と演技指導したので、俳優は感情を表さないと述べたあと、次のような注目すべき発言をしている（「トリュフォー『柔らかな肌』を語る」、DVD『柔らかな肌』特典、日本ヘラルド映画）。

私が指示したのは「俳優の」目の方向だけです。（……）視線が重要な映画ですから、感情は顔で表すのではなく、状況から生まれ、（同、強調藤崎）。

すなわち、映画における恋愛の始まりにおいて最も重要なのは、顔の表情やセリフによる心理の表現ではなく、ある状況シチュエーションのもとでの視線の交わりなのだが、とりもなおさず、もっぱら設定された状況シチュエーションのもとでの二人の男女の視線によって、互いの感情のひそかな応答レポンスを視覚化している点で、『柔らかな肌』のエレベーターの場面は『石の微笑』の宴席の場面をほうふつさせるのだ。

そして、こうした視線演出もまた、エルンスト・ルビッチやダグラス・サークラ、ハリウッド古典期の名匠の恋愛映画に多くを学んだN.V.監督たちの「署名」のひとつだと言えるだろう（もちろん、こうしたデリケートな視線演出も、今日の映画からはほとんど失われてしまったものだ）。

なお、エレベーターがホテルの三階から八階まで上がる数秒間が、一分もかけた「嘘の時間」＝映画的時間間に引きのばされている点でも、また全篇が細かくカット割りされた〈視線の映画〉である点でも、『柔らかな肌』はすぐれてヒッチコック的な映画だ。つまるところ、トリュフォーの作品は、シヤブロール作品同様、ヒッチコックへの崇敬なしには存在しえなかつたのである。むしろ、トリュフォーとシヤブロールの資質や作風のちがいを脇において言えば、であるが。

6

『石の微笑』では、披露宴の光線設計も絶品である。披露宴の前半は、窓から差しこむ曇り空の白っぽい光と照明を組み合わせた、ほとんど陰影をつけずに広間全体を明るくするハイキーの画調ルックだ。より正確に言えば、そうした画調ルックは、シヤブロール好みの薄青さ（いわば「シヤブロール・ブルー」）、乳白色、淡いピンク、黄色といった壁やカーテンの中間色が、ハイキーによっていつそう明るく画面に映えるという、いわば光線設計と配色の相乗効果によって得られるものだ。

だが、宴席の明るい画調は、披露宴の途中から降りだした雨によって、にわかには陰影の深い画面へと転調する。むろん、こうした室内の明度の変化は演出によるものだが、ともかく、フィリップと宿命の女センタとの致命的なドラマを予告するように、おりからの雨によって、宴席の場面からは明るさが急速に失われていく。

そしてやがて、不意打ち的なプロットポイントが到来する。

披露宴が終わって家に帰ったフィリップのもとに、突然さぶ濡れのセンタが現れる。センタは着替えさせてくれとフィリップに言って、浴室に入る。白いバスローブをまとうて浴室から出て来たセンタは、フィリップの前でいきなりバスローブを脱ぎ捨て、その裸身をフィリップに押しつける。出会った瞬間から運命の人だと直感した、と低くささやくセンタを、フィリップも強く抱きしめる――。

太り肉というほどではないが、けっしてスリムではない肉感豊かなセンタ／ローラ・スメットの肢体はたまたなくエロティックだ。巨乳（なんとという下品な言葉！）ではないが、ひきしまった量感たっぷりの乳房、たくましく丸みを帯びた腰つき、筋肉質なのにむっちりとした太ももを、薄暗い部屋のなかで蜜色に浮きあがらせるローキーの照明が、これまた何とも秀逸だ。ちなみに『石の微笑』のローラ・スメット同様、まったく肥満体ではないのに、ほどよい大きさの乳房、急カーブを描く腰から尻にかけてのくびれが美しく撮られていたのは、是枝裕和の意欲作『空気人形』（二〇〇九）のペ・ドゥナの裸身だ。

ともあれこの、『石の微笑』における最もシャブロール的なシーンでは、遠心的な語りと求心的な語りと思いがけないタイミングで衝突するショックに、見る者は震撼させられるのだ。それをセンタの行為にそくして言えば、彼女のアクションがいわば彼女の心理や感情を追い抜くかたちでスピーディーに描かれるゆえに、見る者は不意打ちを食らうのである。こうした活劇的で非心理主義的な描写は、キャラクターこそセンタとはまったく違

うものの、崖の上で女性の死体を発見した『肉屋』のエレーヌ／ステファアヌ・オードランが、大げさな驚きの反応をせずに、無表情のまま速やかに行動した場面を連想させる。

もつとも、『石の微笑』でセンタが不意にフィリップのもとに出現する場面では、『肉屋』のエレーヌによる死体発見の場面とは異なり、センタ自身が、いわば物語の主導権を握り、つまり、物語を動かす主体となり、みずから出来事を引き起こすことで状況をつくりだすと言える。こうした作劇パターンは古典映画らしい少なくともないが、ヒロインのアクションを彼女の心理や感情の表出に優先させて描くことで、新たな状況を突発的に設定してしまう語りは、シャブロールならではのものだろう。

ところで、センタや『肉屋』のエレーヌは、ゴダールの『勝手にしやがれ』のパトリシア／ジーン・セバークや『気狂いピエロ』のマリアンヌ／アンナ・カリーナのような、あらかじめ内面を欠いているがゆえに、何ごとにも反応しない「非応答のヒロイン」（平倉圭『ゴダールの方法』）ではない。センタやエレーヌは、あくまで内面（感情、思い、気分、心理）をそなえた存在であり、場面によっては喜怒哀楽を表情や身振りで示す。したがって、いま問題にしているセンタの行方も、フィリップを一目見て運命的な愛にとらわれた結果のアクションというふうには、心理的・物語的な動機づけはなされている。しかし、シャブロールは心理説明を一切しりぞけ、唐突にも見えるアクションで、センタのフィリップに対する「電撃的な愛」を描写したのである。

なお、フィリップの家の浴室で着替えるさいにセンタは、鏡で自分の顔を見るが、『ドクトル・エム』で鏡をのぞきこんだソニア／ジェニファー・ピールスの顔のように、センタの顔も鏡面の継ぎ目によって左右非対称にズレて映る。正体不明の謎の女、センタにふさわしい鏡像である。

ここでもう一度、披露宴の場面から、ずぶ濡れのセンチタがフィリップの家に突然現れる場面への急転について、やや角度を変えて見てみよう。

前述のように、くだんの急転は、披露宴の途中から降りだす雨、それによって薄暗くなる室内、センチタがそこでフィリップを見る、何か意味ありげな視線という「小さなサスペンスの状況」によって予告されていたと言える。「小さなサスペンスの状況」とは、これまたフランソワ・トリュフォーが、ヒッチコックのよく使う、小さなサスペンス↓サブライズ」という作劇について述べた言葉である。トリュフォーはヒッチコックを前にして、こう言う——「あなた、「ヒッチコック」の作品には（……）小さなサスペンスの状況をまずつくっておいて、そのすぐあとに思いがけないシヨックがいつそう強烈に完璧なかたちで迫ってくるような仕掛けになっている。（……）」（ヒッチコック／トリュフォー、前掲『映画術』、一九五頁、強調藤崎）。

トリュフォーはそう述べて、交換殺人をテーマにしたヒッチコックの『見知らぬ乗客』の一場面を、具体例として挙げる（同、一九五―一九六頁）。殺人鬼のロバート・ウォーカーに自分の父親を殺してくれ、と依頼されたファーリー・グレンジャーが、ウォーカーの父親に真相を告げに屋敷に忍びこむ夜のシーンであるが、グレンジャーが上っていく階段の途中には一匹の大きな番犬が見張っていて、その犬が彼に襲いかかるかどうかというサスペンスが、まず観客を強くとらえる。が、猛犬はグレンジャーを襲わず、彼はウォーカーの父親の部屋のドアを開けると、そこには何と殺人依頼者のウォーカー自身が待ち構えていた——という場面である。

まさにトリュフォーの言葉どおり、「小さなサスペンスの状況」が、次にくるサブライズをより強烈にシヨックキングなものにする好例だ。そして、『見知らぬ乗客』の場合とは状況やタッチは異なるが、いわば二段構えの、

あるいは二重底の仕掛けという点で、つまり〈小さなサスペンス→強烈なサプライズ〉という作劇において、披露宴の後半からセンタがフィリップのもとに不意に現れるまでの『石の微笑』の展開は、まさにヒッチコック狂シヤプロルの面目躍如たるくだりだといえよう。

ただし当然ながら、こうした「小さなサスペンス」を〈予告〉や〈予兆〉と呼ぶことができるのは、あくまでヒッチコックなりシヤプロルといった作り手の視点から見た場合に限られる。観客が「小さなサスペンス」の場面を、次にくる場面の予告や予兆だと明確に知ってしまったら、サプライズは滅殺される。観客は先が読めないまま、何かまがまがしい気配、不穏な雰囲気を感じとるからこそ、作り手の狙いどおりサプライズに不意打ちされるのだ（むろんこれは一般論であり、〈サスペンス→サプライズ〉という作劇のあり方は、個々の作品によって大きく、あるいは微妙に異なる）。

ちなみに、『見知らぬ乗客』や『サイコ』などに顕著なヒッチコックのサプライズ演出は、『映画術』の別のところではヒッチコック自身によって否定されている（同前、六〇〜六一頁）。まあ、実作者が作品によって自らの「持論」^{セザリ}を裏切っているのだが、それはそれで実にスリリングなことだ。

8

さて、いうまでもなく、センタがフィリップを急襲する転回点ののち、二人の宿命^{フアタール}的な愛というメインプロットが開始される。

そして、フィリップがセンタとの関係に溺れていくにつれ、センタはその恐るべき「狂気」を次第にあらわにしていく。センタは、虚言癖、偽名癖、仮装癖があるばかりか、何のためらいもなく殺人さえ犯す精神異常者^{サイコパス}だったのである。いかにもシヤプロルらしいのは、センタという誇大妄想にとりつかれたサイコパスを、不意に

自制心を失い顔をひきつらせて人を殺すといった、ある種「古典的」な殺人鬼としてではなく、周到な計画性によって殺人を犯す異常者として造形していることだ（また、ほぼ全篇がフィリップに寄りそのような視点で描かれるこの映画では、エレヌ／オードランの視点を中心に描かれた『肉屋』同様、殺人の直接描写は一度もない。つまり殺人はすでに起こってしまったっているか、もしくはフィリップや観客の感知しえない背後で起こるのだ）。

ここでシャブロールの演出やローラ・スメットの演技という点をいったんカッコに入れて、センタの精神異常ぶりにびたりと当てはまる、町山智弘による「サイコパス（人格障害）」の定義を参照しておこう。

町山氏は、カート・クエンネ監督のドキュメンタリー映画『ザカリーに捧ぐ』（二〇〇八）の解説で、恋人を射殺したが理不尽な経緯で釈放され、恋人との間にもうけた息子ザカリーの親権を自分が殺した恋人の両親と争った挙句、無理心中という最悪の挙に出たシャーリー・ターナーを「サイコパス（人格障害）」ではないか、と推測しつつ、こう書く。

「サイコパス（人格障害）」の特徴は「口が達者」「虚言癖がある」「自分の都合のいいように誇大妄想を持つ」「過剰な刺激を求め、衝動的」「気が多く、性行動は放埒」「他人を口で言いくるめ、操る」「自己を正当化し、罪悪感がない」「他人に冷淡」「現実的、長期的な人生目標がない」「他人に平気で寄生して生きる」などである。「……」しかし、「人格障害」は精神障害ではないので社会に適応して生活することはできるし、時には社会的な成功者になることすらある。（町山智浩、松嶋尚美『松嶋×町山 未公開映画を観る』集英社、二〇一〇、二八頁）

じっさい、本名をステファニー・ベランジュというセンタは、母とその恋人の暮らす、敷地だけはだっ広い

廃墟のような屋敷に住んでいるのだが、まさしくサイコパス的な虚言めいたことを、あれこれとフィリップに語る（ハリウッド映画のオーディションを受けたことがあるとか、乱交をしたことがあるとか……）。さらに、途方もない行為が愛の絆を強める、と低い声で言って、フィリップに「同性と寝ること」「人を殺すこと」などを、愛の証として彼に要求する。また（シヤブロール好みの）オリエント風の（仮装）をして出現したかと思えば、ドストエフスキーの『罪と罰』の主人公のような「超人思想」「非凡人思想」、すなわち、私たちは特別だ、すべてを超越した存在、法も道徳も関係ない、とかなんとか、これまた確信犯的・誇大妄想的なサイコパス的な言葉を、フィリップにささやくような口調で言う（ついでながら、「超人思想」「非凡人思想」の主題を含む傑作スリラーには、ヒッチコック『ロープ』、その再話であるリチャード・フライシャー『強迫／ロープ殺人事件』、ロベール・ブレッソン『スリ』、黒沢清『CURE／キュア』などがある）。

まったくもってセンタ／ローラ・スメットは、エドガー・G・ウルマー『奇妙な女』のヘディー・ラマー、ジョゼフ・H・ルイス『拳銃魔』のペギー・カミンズ、ロバート・アルドリッチ『キッスで殺せ』のギャビー・ロジャース（『パンドラの箱』＝小型核爆弾のケースの蓋を開けてしまう！）、ロバート・ロッセン『リリス』のジン・セバーク、あるいはクリント・イーストウッド『恐怖のメロデー』のジェシカ・ウォルターのような、映画史上屈指の、手に負えないファム・ファタール級の一人なのだ。

9

前述のとおり、センタの犯した複数の殺人をめぐる真相を、シヤブロールは開卷まもなく示された伏線を回収することで、また序盤で語られたジェラルド・クルトワをめぐるサブプロットとも巧妙に絡ませることで、さらにシヤブロールの寄生者／居候の、進化形ともいえるべきホームレスとも関わらせることで、じわじわとあぶり出し

ていく。

フィリップはある日、母親とスーパーマーケットの女主人から、港で若い女性の他殺死体が発見されたというニュースを知らされる。その犠牲者こそ、冒頭のＴＶワイドショーでリポーターが報じた誘拐された女性だったのだが、彼女を殺害したのは、ほかならぬセンタであった。センタの口からその事実を知らされたフィリップは最初、冗談だと思つて取り合わない（センタが言うには、その女性を殺したのは、彼女がセンタのかつての恋人を横取りしようとしたからだという）。が、センタに、屋敷の庭に居ついたホームレスのジョセフ（ミシエル・デュションワ）を殺してくれ、と言われるあたりから、フィリップはセンタの「狂気」を、当惑しながらも徐々に受け入れていく（センタに振りまわされる受動的なフィリップを、困惑顔の「受け」の芝居で演じきつたブノワ・マジメルは、体温の低いサイコパスを好演したローラ・スメットともども、その演技力において、レベルダウンが顕著な近年のフランス映画俳優のなかでは突出していると言える）。

付言すれば、センタは自分が殺した別の若い女性の死体を、いわばセンタの隠れ家である屋敷の三階の物置に放置しているのだが、その無残にミイラ化した死体を、カメラが首振りによつて短く二度なめるところも、最高のシャブロールの瞬間のひとつだ。さらにここでは、『肉屋』にみられたように、過度の残酷さなしに死体を見せることへのシャブロールの工夫もうかがわれるが、彼は死体描写のないミステリー小説は好きではない、とも発言している（『石の微笑』劇場公開用パンフレット所載の監督インタビュー）。ちなみに、過度の残酷さなしに（しかし不気味な物体として）死体を描いた現代映画の傑作には、クリント・イーストウッド『ミスティック・リバー』、『黒沢清』『叫』などがある。

さて、ホームレス殺人に関しては、シャブロールはきわめて手の込んだ謎を仕掛けている。センタは、フィリ

ツプの母親を裏切ったジェラル・クルトワは自分が殺すから、その代わりに彼女が忌み嫌っているホームレスのジョセフを殺してくれ、とフィリップに言う（これはまさしく、ヒッチコック『見知らぬ乗客』の〈交換殺人〉の主題！）。フィリップは例の困惑顔を浮かべながら、その殺人依頼を引き受ける（ふりをする）。やがてホームレス殺害事件のニュースを知ったフィリップは、自分がホームレスを殺したとセンタに嘘をつく。そしてフィリップは、殺されたホームレスがてつきりジョセフだと思ひ込んでいたのだが、その後、ジョセフが生きていることを知って安堵する（これは第一の人違い^{キプロコ}）。

いっぽうセンタは、バスに乗って郊外の町に行き、そこから三キロ歩いた森の中の住宅街でジェラル・クルトワの居場所を突きとめ、彼を殺したとフィリップに報告する（まさにシャプロルの^{カシバニユ}な田舎での殺人）。さらにセンタは、ベネチアガラスの短剣でクルトワを刺殺した、うんぬんと、犯行の手口の詳細を満足げにフィリップに話す。ところがやがて、フィリップは自宅の近所でクルトワにはつたり出くわす。センタが殺したのは、週末にクルトワの家に泊まりに来ていた彼の従弟だったのである（第二の人違い^{キプロコ}）。序盤で曖昧に立ち消えになった、フィリップの母親の再婚話というサブプロットに登場したジェラル・クルトワが、意外なたちでメインプロットの一角に再登場するという絶妙な展開だ。こうした意表をつくストーリーテリングは、シャプロル作品のなかでも異例のものではなからうか（後述する『気のいい女たち』では、中盤までえんえんと描かれる四人の若い女性の日常的挿話^{キプロコ}、小さなドラマの連鎖が、後半のスリラー映画の急展開に因果的に接続されることはなく、よって全体的な構成はルースかつアンバランスだが、ただしその拡散ぶり、不均衡ぶりには独特の魅力がある）。

要するに、この一連の場面にあつては、殺人の直接描写がないことが、たんなる美学上の要請ではなく、物語的な興味を増幅する仕掛けとして、すこぶる有効に作用しているのだ。つまり、観客はフィリップに感情移入しながら、二つの人違い^{キプロコ}によって謎解きへの好奇心を強くそそれ、また真相を知らされたときには一驚するので

ある。

そしてまた、こうしたひねりの利いた人違いキプロコそのものは、殺人という（大きなドラマ）を語るメインプロットのなかの、いわば（小さなドラマ）だと言えよう。こうした（小さなドラマ）はさらに、シャブロールの作家的モチーフのひとつである、〈食〉をめぐる二つのエピソードとしても簡潔に描かれる。

どちらも、ブルジョワ的美食とは無縁の、センチに振りまわされたフィリップが食欲不振におちいったことを示す短いシーンだ。まず中盤の、昼時にフィリップが小太りの上司ナドー（ピエール・フランソワ・デュメニオ）と入るカフェのシーンでは、ナドーがコーヒーにひたしたクロワッサンにかぶりつくのに対して、浮かぬ表情のフィリップは、クロワッサンにもコーヒーにも手をつけない。

また後半、イタリアン・レストランでフィリップがやはりナドーと食事をするシーンでも、ナドーがいかにも旨そううまにパスタを平らげるのに対して、思案顔のフィリップは半分ほどパスタを残してしまう。するとナドーは、残すなら俺にくれと言って、フィリップが残した分のパスタもがつと食べてしまう。ナドーの非ブルジョワ的な健啖けんたんぶりは、『二重の鍵』のラスロ／ジャン・ポール・ベルモンドのそれを想わせるが、こうした、〈食〉をとおしてフィリップの心の状態を示す、すぐれてシャブロール的なエピソードにはまた、散文的、日常的な食生活の「昆虫学」的な描写という点で、NVの刻印が、ひいてはジャン・ルノワールの影響が読みとれる（シャブロール的な〈食〉の主題が、かならずしもブルジョワ的美食だけではない点も強調しておこう）。

いまひとつ、走る車の窓から撮られた冒頭の薄青いタイトルバックに端的に示されたシャブロール的な車の走行が、『石の微笑』のいくつかの場面をスムーズに接続する、いわば滑走する、句読法となつている点を付言しておく（後期シャブロールの特徴のひとつとして、場面転換の流麗ななめらかさが挙げられる）。

『石の微笑』の最終章ともいべきシークエンスは、警察映画の様相を帯びる。もちろん、犯罪絡みのこの映画を締めくくるためには、警察の介入が不可欠だからだ（法外なセンタの犯罪も、法によって裁かれるのである）。そして、そこでもシャブローは、前半のサブプロットに顔を見せていたフィリップの下の妹パトリシアを、巧妙にメインプロットに絡ませている（これまた小さな伏線の回収）。鼻にピアスをつけた十代のパトリシアは、今風に言えば「壊れ」かけていて、万引きやドラッグ吸引の常習犯だったが、ある日ついに逮捕される。警察署に参考人として呼ばれたフィリップは、ラヴァル警部（トマ・シャブロー）と主任警部（フィリップ・デュクロス）に、パトリシアについて簡単に質問される（この二人の警部の、炯々^{けいけい}として、油断がなく、さぐるような鋭い目つきの顔が実にいい）。

しかし、警察がパトリシアの件でフィリップを呼んだのは、じつは口実にすぎなかった。警察はすでに、ジェラルド・クルトワの従弟が殺害された事件についての有力情報をつかんでいたのだ。ラヴァル警部は、フィリップが警察署を出るなり、スキンヘッドの刑事に合図しフィリップを尾行させる。

場面が替わると、警察は後景にしりぞぎ、カメラはフィリップの目と化したヒッチコック流の主観的移動で、切れ目なく蛇行しながらセンタの屋敷へと入っていく。『石の微笑』があくまでフィリップの視点に寄りそうフィルムであることを集大成的に示すかのような、これまた車の走行を想わせる長回しのなめらかな移動ショットだ。その息の長い映像が終わると、フィリップは、あたかもヒッチコック映画の人物のように、薄暗い階段を不安げな面持ちで上り、センタが待ち受けている、三階のがらんとした部屋に入る。センタは、フィリップと見つめ合いながら、彼女が過去に犯した殺人人について、かすかな笑みを浮かべて小声でしゃべり、物置の扉を開ける。

前述のように、物置の中には、センチが殺した若い女性のミイラ化した死体が放置されているのだが、これもすでに述べたとおり、カメラはそれを二度、フィリップの主観ぎみの短いパンでうつす。動揺を隠せないフィリップが、あくまで冷静なセンチは、彼を地下室に連れて行き、二人の「運命的な愛」について執拗に語りつづける。

やがて、地下室の乳白色にかすんだ窓越しに、何人もの警察官たちの黒っぽい影が動くのが見える。そして、その画面に石の彫像「フローラ」の映像がディゾルブされ、それをバックに白抜きのエンド・ロールがアップし始める――。

こうしてみると、いわばゼロ年代シャブロールの最高峰『石の微笑』は、『肉屋』と『不貞の女』がそうであったように、不意打ち的なプロットポイントによって遠心↓求心という急転回を見せたのち、ゆるやかな求心性を保持させながらラストにいたるといって、シャブロールの語りが真骨頂を示している作品だといえる。ただし、サブプロットとメインプロットの思いがけない通底、ないしは伏線の巧みな回収という点で、『石の微笑』は他に類を見ない傑作ミステリーでもある。

補説 シャブロール秀作選 (2)

●初期ヌーヴェル・ヴァーグと犯罪スリラーのはざままで——『気の良い女たち』をめぐって

1

さきにも少々触れたように、シャブロール第三作目の『気の良い女たち』（一九六〇、白黒）は、初期ヌーヴェル・ヴァーグ（NV）ならではのパリの鮮烈な街頭ロケや、四人のパリジェンヌの日常をめぐる行き当たりばったりといった感じの断片的描写と、『二重の鍵』で先鞭をつけられ、やがてシャブロールの領分テリトリーとなるサイコ・スリラー的な物語とが共存している奇妙な傑作だ（以下、ネタバレあり）。

小さな電器店で売り子をしている四人のヒロインは、ジャーンヌ（ベルナデット・ラフォン）、ジャクリーヌ（クロチルド・ジョアノ）、ジネット（ステファーン・オードラン）、リタ（リュシル・サンシモン）である。シャブロールはまさしく順不同に、彼女らの一人に焦点をあてたかと思えば、職場以外でもしばしば行動を共にする四人全員を一つのシーンにおさめたり、あるいは二人か三人の組になって行動する彼女らをカメラで追ったりして、各場面がまとまりを欠いたまま配列される、自由気ままなエッセーのような映画の文体を生みだしている。もつとも後述するように、終盤のジャクリーヌをめぐるサイコ・スリラー的シークエンスは、冒頭から断続的に姿を見せていた「バイクの男」ラピエール（マリオ・タヴィッド）が前景化されること（伏線の回収）、ある程度（求心的）に描かれ、また観客に不可解感すれすれのシヨックをあたえはするが、物語全体の流れからみて映画の核心部分とは言いにくい。したがって『気の良い女たち』では、メインプロット／サブプロットという区分は成立しえない。

それでは、「順不同」に継起していくヒロインたちをめぐる場面^{エピソード}では、何が起こり、またそれらはどんな文体^{スタイル}で描かれるのか。

2

冒頭まもなく、ストリップ小屋から出てきた二人の遊び人の中年男、マルセル（ジャン・ルイ・モリ）とアルベール（アルベール・ディナン）が車のスピードを落とし、店が引けて歩道を歩いているジャーンとジャクリーヌにあれこれ話しかけ、二人をナンパする（二人は男たちの誘いに乗る）。

だが、その場面でさわだつのは、何よりもまず、名手アンリ・ドカのカメラがとらえたバリの夜景のロケーション撮影だ。すなわち、^{モノクロ}白黒高感度フィルムに焼き付けられた光と闇の強いコントラストが目を奪う、これぞNV！ というべきバリの夜景ロケである。そしてまた、シャブロール的な（車の走行）の一変奏である、目いっぱい減速して、歩道を歩く二人の女性に並走する車である（うぶなロマンチストであるジャクリーヌ／クロチルド・ジオアノは途中で帰るが、放縦なジャーン／ベルナデット・ラフォンは男たちと一夜を過ごし、朝帰りする。が、セックス描写はいつさい省略される。また、この場面に先だつてカメラは、かなり離れた場所からジャクリーヌを見つめている。バイクの男、ラピエール／マリオ・ダヴィッドをうつす）。

このシークエンスのうち（開巻から約二〇分後）、これまたシャブロール作品らしく、ようやくジネット／ステファーン・オードランが登場し、さらに数分遅れてリタ／リュシル・サン・シモンが登場するが、階層の点では四人のヒロインを含めて、この映画の登場人物のほとんどはブルジョワではなく、庶民階級である（後で出てくるリタの婚約者だけがプチブル）。

さて、仲のよい四人のヒロインたちは、一見、楽しく生きているようでいて、じつは変化のない日々、とりわけ電器店での仕事の単調さにうんざりしており、常日ごろから、本来の自分の人生は今の職場にはないと感じている。連れだつて昼中のパリの街を歩く四人があれこれ愚痴を言いあうところ（NV！）や、偏執狂めいた経営者ベラン氏（ピエール・ベルタン）が、新人のジャクリーヌにねちねちと小言を言うくんだり、あるいは〈鏡〉の一種であるTVモニターに顔を映したジャーヌ／ラフォンが、「あたし怖いわ、理由はわからないけど」というセリフで、将来に対する漠然とした不安を言い表すところなどに、そうした彼女らの日々の鬱屈、倦怠はつぶさに描かれる（ジャーヌがTVモニターに顔を映す瞬間には、人物のアイデンティティの揺らぎに関わるシャプロル特有の〈鏡〉が表れるが、そこでの彼女の顔の鏡像は、オーバーラップによって二重化される、という視覚効果がほどこされていて、シャプロルの〈鏡〉への執着がうかがわれる）。

要するにそうした一連の場面では、映画史においてイタリアの「ネオレアリズモ」が初めて描いた散文的な日常生活の情景から、その社会批判的なモチーフを抜きとつたような（きわめて初期NV的な）描写がなされるのだ。また、それは当然ながら、「現実」をハリウッド古典期の劇映画とは異なるやり方で劇化する描法である。くり返すまでもなく、ささいな日常の断片を〈小さなドラマ〉として切り取って、いわばルポルタージュ風に描くことは初期NVの特徴のひとつだった。ちなみに朝帰りしたジャーヌが腋の下にコロンを塗るところなども、ハリウッド古典映画がけつして撮ろうとしなかった「リアル」な日常生活の細部である。ついでに言えば、水洗トイレを初めてカメラが被写体にしたアメリカ映画は、ハリウッド古典期末葉の一九六〇年に公開されたヒツチコックの『サイコ』である。

なお、随所で挿入される〈時計〉のショットも、ルポルタージュ風の生活描写という点で効果的に使われる。すなわち、しばしば場面を区切る句読点のように登場する街頭の大時計やオフィスの掛け時計、卓上の置時計や腕時計などを、シャブロールは場面内の時刻や時間経過を表す目印として使う一方で、ヒロインたちが生きる単調な時間を表す小道具として用いるのだ。

もちろん、時計の出でくる映画はサイレント期以来、数多く存在する。恋人たちが待ち合わせをする場面や、犯罪映画における殺人や強盗や爆破の場面、ひいては何らかのタイム・リミットを表す場面で、時計はさまざまに活用されてきた。たとえば初期NVでは、エリック・ロメールが小味な傑作短篇『モンソーのパン屋の女の子』で、パリの街路の大時計を何度もうつして時刻や時間経過を表した。

しかしながら、『気のいい女たち』のような、電器店で働く四人のパリジエヌの日常における時刻や時間の流れを、いわばメモをとるように時計の映像によって記録した映画は、ほとんど例がないのではないか。

4

四人のうち最年長のジネット／ステファニス・オードランが、ひそかに歌手としてミュージックホールに出演する場面も、〈変装〉というシャブロール的な主題がコミカルに描かれる注目すべき場面だ。

じつはかつて劇場で歌っていたジネットには、ちょっととしたトラブルで歌手を辞めたという過去があったが、彼女はそれを誰にも言わずに、ふたたび歌手になる夢を捨てきれずにいた（つまり彼女にとって、電器店の売り子はかりそめの職業でしかない）。そんなジネットはある夜、ミュージックホールの舞台に立つ。なんと、黒いかつらに大きなイヤリング、額にはオリエント風の飾りものを付けた珍妙なたち⇨変装で、しかもアンジェラ・トリニとかいうイタリア人歌手として！ ところが、客席にはジャーヌら三人の仲間もいて、彼女たちには

その歌手がジネットだとバレてしまいが、皆はジネットの熱唱に拍手喝采かつさいするという、なんともユーモラス、かつ微笑ましい場面だ。なおステファーン・オードランは、シャブロールの低予算活劇『虎は新鮮な肉を好む』（後出）でも、オペラ歌手に扮して舞台で歌う。

5

リタ／リュシル・サンシモンが、彼女の婚約者アンリ（サシャ・ブリケ）の両親と顔合わせをする場面では、シャブロールのお家芸であるブルジョワ風刺が冴えわたる。

缶詰工場の社長だとかいうアンリの父親は、息子ともども、鼻持ちならないプチブルのスノップとして、とことん滑稽に描かれる。アンリはリタに、「教養」を重んじるパパの前では絵画やクラシック音楽に興味があるふりをしてくれ、と言ったり、パパは食通だからワインや料理に詳しいふりをしてくれとか、リタの父親が会社の主任だと嘘をついてくれ、とか言ったりするが、要するにシャブロールはここで、表面うわぶだけを取り繕つくろうブルジョワの虚栄心、虚勢、気取りを徹底的に笑い物にしているのだ。つまり、この場面でのシャブロールには、大ブルジョワの「優雅な退廃」を描くさいの、あの愛憎相半ばする共犯者的視線は皆無で、みみっちいプチブル根性を、自分とは無縁のものとして小気味よくコケにしているのである。

そして、リタはといえば、そんな馬鹿げたことを口にする婚約者に腹を立てるでもなく、やや戸惑いながらも彼の言いつけに柔順に従う「気のいい女」ぶりを見せるのだが、こうしたところにも、正面切ったブルジョワ批判ではない、あくまでシニカルな嘲笑をプチブルに差し向けつつ、返す刀で庶民の素朴すうぼくさをも滑稽化するという、ひねくれたシャブロール演出が光っている。

息抜きや脱線や迂回、もしくは回想場面が挿入されるにせよ、つまるところプロットが結末^{エンディング}目的をめぐして直進する古典映画では短く描かれるだけの場面を、えんえんと引きのばし、起承転結など度外視してアンパランスなまでに肥大させること。これがシヤブロール映画の特徴のひとつであることは繰り返し述べたが、『気のいい女たち』ではそれが極端なたちで表れている（前述のように、この映画ではもとよりメインプロットが存在しない以上、サブプロットも存在しない。つまり、プロットにおける中心／周縁という区分が不可能なのだから、脱線や迂回といった語りも存在しえないのだ）。

その典型的な場面が、ジャース、ジャクリース、ジネット、そしてジャースの恋人アンドレ（クロード・ベリ）の四人が、パリの国立自然史博物館の植物園にある動物コーナーに行くくだりだ。四人は、珍種の水鳥やキツネ、大蛇や虎を見物しながら大はしゃぎするが、とりわけジャースとジネットが、日ごろのストレスを発散するかのように奇声を上げて浮かれ騒ぐさまは、コミカルというより、何か笑いが喉につかえるような異様な光景だが、にもかかわらず、そのシーンはわれわれの視線をとらえて放さない（シヤブロールはそこで、キャアキャア言う女たちと檻の中の動物の映像とを交互にカットバックしながら、およそ五分間そのシーンを撮りつづける）。

そして見逃せないのは、この場面の末尾で、ジャクリースと檻の中の虎が切り返され、さらに虎の映像に、遠くからジャクリースを見つめる、バイクの男、ラビエールの顔のアップがつながれることだ。むろん、そうした編集／カットつなぎによって、ラビエールが隠し持っている虎の、ような凶暴な獣性が暗示されるのだが、セリフや心理的な芝居に寄りかからずに、つまり画面連鎖のみでジャクリースを尾行する男の柵々^{まがまが}さを示す、みごとなモニタージユである。ちなみに、何を短く撮り、何を長く撮り、あるいは何を省略するかは、映画における

要のひとつだ。^{かなめ}

さらに見落とせないのは、二本のB級活劇『虎シリーズ』、『虎は新鮮な肉を好む』（一九六四）、『スーパータイガー 黄金作戦』（一九六五）を撮ったシャブロールにとって、虎とはまさに特権的な意味をもつ獣である点だ。しかも、ロジェ・アナン扮する、この二本の善玉ヒーローの名前がなんとラピエールなのだ！ とりわけ『虎は新鮮な肉を好む』は、正義漢の『虎』ラピエール／ロジェ・アナンが、マリオ・ダヴィッド扮する犯罪組織の幹部ドブロヴスキー（いわば悪党の『虎』）を退治する物語なのだから、この作品のマリオ・ダヴィッドは、善玉のロジェ・アナンの邪悪な分身、ないしはもう一人の自分^{アルター・エゴ}にさえ見えてくる。

7

『気のいい女たち』にはいまひとつ、終盤の悲劇を予告するような不吉な場面^{エピソード}が挿入される。

電器店でレジ係をしている小太りのルイズ夫人（アヴェ・ニンキ）が、幸運を呼ぶお守りとして大切にしている古びたハンカチーフを、何やら曰くありげにジャクリーナに見せるくんだりだ。その中年の夫人によれば、カネ目当てで六人を殺したヴァイドマンという男が、一九三八年にギロチンにかけられた日には、何百人もの見物人が処刑場に押しかけたが、ギロチンがその色白の美青年の首に落ちた瞬間、彼の体は痙攣し、周囲から悲鳴が上がった、夫人はすかさず断頭台上に駆け寄り、自分のハンカチーフを血に浸したのだ……そしてそれこそ、夫人が大切にしているお守りだというのだ！

まあ、お守りというには何とも不吉なシロモノだが、この逸話はたんにシャブロール好みのブラックジョークとただでなく、猟奇犯罪や恐怖譚に対するシャブロールの偏愛の、いわば屈折した表れであるといえよう（こうして、中盤以降フィルムにうつすらと漂いはじめる不穏さは、ジネットが舞台で歌うシークエンスの後半で楽団

が演奏する、バーナード・ハーマンによるヒッチコック『サイコ』のBGMを連想させるアップテンポの音楽によっても増幅される。

8

ジャーヌたちが動物を博物館に見に行く場面エピソードとならんで、これでもかと言わんばかりに長々と描かれるのが、ドタバタ喜劇調の屋内プールのシーンだ。

そこでは、冒頭まもなくジャーヌたちをナンパした二人組の中年男、マルセルとアルベルが再登場し、大声を発しながらジャーヌやジャクリーヌをプールに突き落としたり、彼女たちの頭を押さえつけて水中に沈めたりする（沈められたジャクリーヌを水中カメラがとらえる瞬間、画面から音声がいつさい消える、という念入りな画面／音響設計がなされる）。すると、筋骨たくましい裸身を見せつけるようにして、バイクの男、ラピエールが現われ、二人の中年男を威嚇し、プールから追い出し、ジャクリーヌとじつと見つめあう（ラピエールはむろん、彼女を尾行してプールにやってきたのだが、ジャクリーヌは彼に、ずっとあなたの視線を意識していたとささやく。むろん、映画の約束事にのっとって、見つめあう二人の男女、ラピエールとジャクリーヌは恋に落ちる）。

そしてラピエールは、ジャクリーヌを乗せたバイクを駆ってパリ郊外にデートに行くのだが、このようにして、『気のいい女たち』の無方向に拡散していくようなプロットを、かろうじて縫合する細い縦糸たていととして見え隠れしていたラピエールが、プールの場面以後ようやく焦点化されるのである。

したがってまた、ラピエールとジャクリーヌを接近させたという点で、プールの場面は物語の次なる展開を動機づけていることに変わりはない。しかしやはり、それ自体の異様な長さやドタバタ喜劇的な狂騒感ゆえ、プ

ールの場面にそうした物語的動機づけを実感することはむずかしい。そしてむろん、くだんの場面の長さや騒々しさは、物語を効率よく語るのとは正反対の饒舌さ、つまり今日の大半の映画を劣化させているあの冗長さでは、いささかもない。もともと『気のいい女たち』には、効率よく語るべき物語など存在しないのだから。

ところでこの映画の人物たちの、騒々しく浮かれはしゃぐような、しかし演劇的な大芝居とは異なる演技は、シャブロール作品の乱痴気騒ぎのシーンでしばしばお目にかかるものだ。そして、それは言うまでもなく、シャブロール作品における役者のもう一つのタイプの演技、あの「クール」でストイックに抑制された演技とは両極をなすものである。ちなみに、序盤のナイトクラブの乱痴気騒ぎのシーンにも、『いとこ同志』のそのように、ジャン・ルノワールの『ゲームの規則』の狂騒的な場面の影響がみてとれよう。

9

さて、郊外のレストランの場面にいたって、ラピエールの言動は次第に怪しげなものになる。ジャクリーヌに向かって、君の細長い首が好きだ、首の傾げ方が好きだ、と言ってから、自慢の怪力を發揮してフォークを軽々とひん曲げたり、頭をテーブルに何度も強く打ちつけたり、あるいは二本くわえた煙草をバクリと呑みこんだかと思うと口から煙を吐き出したりして、陽気な変質者ともいえるべき狂気じみた挙動を見せる。

ジャクリーヌはこの時点で、ラピエールという男の危険性に気づくべきだったのだが、「気のいい」彼女はラピエールの異常さを見抜けずに、彼に誘われるまま池のほとりの草地に行く。そして、あっけなくラピエールに絞殺されてしまうのだ。まさしく〈郊外〉を舞台にした、曖昧なシャブロール的犯罪が出来るのである（ラピエールがフェティッシュな執着を示したジャクリーヌ／クロチルド・ジョアノの首は、絞められるために存在したかのように、細長く痛ましいもの思われてくる）。——その直前にアンリ・ドカのカメラは仰角で上方を見上

げたまま、ゆるやかに三六〇度パンしながら空や木々の梢をなめていくという、これまたジャン・ルノワールの緩慢な円運動をみせるが、ラピエールがそこで、「いつも圧倒される／この高い木々／広大な空／この沈黙にも創造主を考えてしまおう」という汎神論めいたセリフを口にするのは興味深い。

またラピエールはジャクリヌに、「後を尾^つけるような男を信じてはいけない／君を愛してはいないのでないが、複雑なんだ……」といった説教調のセリフや、自分の屈折した思いを告白するようなセリフを口にする。これらのセリフに、前記の汎神論めいたセリフをつき合せてみると、ラピエールはどこかで、自分の性癖を神によって処罰されたいと願っているジレンマ、ないしは罪悪感を抱えているようにも見えてくる。

もしくは、いま引いた説教調のセリフを拡大解釈すれば、ラピエールはある種の女性^{ミソジネリ}嫌悪を抱いていて、尾行しつづけた自分を無防備に愛してしまつたジャクリヌを、いわば神の代理人として処刑（絞殺）したと考えることさえできよう。

10

いずれにせよ観客は、なぜラピエールがジャクリヌを絞殺したのかを、はつきりと理解することはできない。したがって『気のいい女たち』は、蓮實重彦が鋭く言うように、「自分が犯罪をおかすことがたやすくは納得できない者たちの犯す犯罪を描く」典型的なシヤブロール映画だといえる（蓮實重彦「クロード・シヤブロール または曖昧な犯罪」〔映画狂人、神出鬼没〕河出書房新社、二〇〇〇、一七二頁）。

そういえば、ジャクリヌを殺害する直前のラピエールのセリフは、『肉屋』で自らの殺人衝動を告解^{こっかい}するような口調でエレヌ／ステファヌ・オードランに打ち明けたポポール／ジャン・ヤヌヌのセリフをも、ほうふつさせる。ただし、シヤブロール映画のなかには、明確な動機によって（場合によっては確信的に）殺人を犯す

人物が登場する作品も少なくない。たとえば、『石の微笑』『刑事キャレラ／血の絆』『沈黙の女／ローフィール
ド館の惨劇』『ジャガーの眼』、そして二本の『虎シリーズ』など……。

なお、映画で描かれる動機の曖昧な犯罪、ないしは無動機殺人などは、大まかに言って一九六〇年代以降の、
シャブロールだけでなくゴダールなどのN.V.期の作品を含めた、明確な物語的な動機づけを欠いた行為を描く、あ
る種の「現代映画」の特徴のひとつである。現代日本映画界のトップランナー、黒沢清も、しばしばサイコパス
による無動機殺人、ないしは動機のはっきりしない殺人を描いたが、前述の超傑作『CURE／キュア』では、
精神科医のうじきつよしが次のような興味深いセリフを言う——「犯罪の動機など他人にはわからない。おそら
く本人にもわからないだろう。つまり、それは誰にもわからないということだ。」（黒沢作品における「動機の曖
昧な殺人」については、拙論『映画は千の目を持つ——黒沢清論』【「黒沢清・誘惑するシネマ」〈慶應義塾大学
アートセンター／ブックレット08〉「二〇〇一、所載」】を参照されたい）。

ではシャブロールは、ラピエールがジャクリヌを絞殺するところを、具体的にどう撮るのか。

カメラはかなりロングに引いた距離から、なかば草の陰に隠れるようなアングルでラピエールの犯行を画面に
おさめ、しかもそれをほんの数瞬しかうつさない。そして直後、画面は俯瞰になり、殺人者の傍らで仰向けに横
たわった哀れな犠牲者を真上から見おろすのである（ジャクリヌに着衣の乱れはない）。

つまりここでも、『二重の鍵』の殺人場面同様、シャブロールは出来事のナマの残酷さを減殺する演出に徹して
いるのだ。いくつかの場面を長々と撮る一方で、ヤマ場の殺人場面を短く簡潔に、しかもフォトジェニックに撮
るといふ、シャブロール・タッチである（『肉屋』や『石の微笑』や『ふくろうの叫び』（後出）に典型的なように、
死体の映像から過度の残酷さを抜き去り、かつ戦慄的にそれをどう撮るかについても、しばしばシャブロールは執
着した）。

そしてそうした描法が、一九七〇年前後の傑作群に先だって、すでに『気のいい女たち』にはつきりと表れていることは興味深い。ただし前述のように、この映画には各場面が凝集していく物語の中心が存在しないので、メインプロット／サブプロットという区分が不可能であり、したがって決定的なプロットポイントというものが存在しえない（むしろ、小さなプロットポイントはいくつも存在するが）。

別の言い方をすれば、『気のいい女たち』では、『肉屋』『不貞の女』『石の微笑』などを傑作たらしめている、遠心的に迂回する語りが不意打ち的なプロットポイントによって物語の核心に急接近する、といった作劇はいまだ顕著ではない。これもすでに述べたように、この映画の最大の魅力は、さまざまエピソードが不連続なかたちで増殖し配列されていくなか、ジャクリヌを尾行するラピエールの存在だけが細い縦糸として見え隠れし、かろうじて各場面を縫いあわせていくといった異形の作風にある。

そして、つまるところ、シャブロールのかりそめの出自である初期N.V.的なもの、すなわちルボルタージュ風^{ルーツ}に切り取られた身辺雑記、片々たる日常の散文的描写というスタイルと、シャブロール自身の真の領分^{テリトリー}となる犯罪スリラーというジャンルとのあいだで宙づりにされた映画、あるいはその二つの世界を行き来する映画、それこそが『気のいい女たち』なのである。

ただし前述のように、シャブロールはこの作品を撮る前年の一九五九年に、彼のフィルモグラフィを画する犯罪スリラー、『二重の鍵』を撮っている。したがって『気のいい女たち』は、やはり身辺雑記風の『ダンデイ』（一九六一）とともに、初期N.V.的な世界へ「後退」したフィルムと見えなくもない。が、忘れてはならないのは、シャブロールが初期N.V.時代に培った日常生活の精緻な描写は、『肉屋』『不貞の女』『夜になる直前』『石の微笑』『引き裂かれた女』といった傑作スリラーにおいて、非日常的な犯罪を突出させるための不可欠な背景となる点だ。

つまり、それらの傑作群にあつては、〈小さなドラマ＝片々たる日常〉と〈大きなドラマ＝おぞましい犯罪〉とが絶妙に噛み合い、互いが互いを引き立たせるような、あるいは得体のしれぬ恐怖が薄皮一枚で日常と接しているような、最高度にシヤプロルの世界が展開されるのである（それで言えば、田舎におけるブルジョワの犯罪という主題などに、シヤプロル印^{シヤ}は顕著に表れていたものの、人物造形がやや図式的、観念的であり、文体もややエキセントリックだった実験的ジャンル映画『二重の鍵』には、そうした日常生活の精細な描写が不足していた）。

こうしてみると、シヤプロルの映画のキャリアとは、『氣のいい女たち』や『ダンデイ』に刻印されていた初期NV的なものを、以後、真にシヤプロレスクな犯罪スリラーへとアレンジし、昇華させていく（紆余曲折した）プロセスであったといえる（何度もいうが、『二重の鍵』は、やがてシヤプロルの本領^{テリトリー}となる犯罪スリラー映画の試みという点で画期的な「実験作」だった。むろん特定のジャンルに分類することの不可能な、もしくはジャンルの分裂した『氣のいい女たち』も、さまざまな文体^{テクニク}の試みという意味では、過渡期的な「実験映画」である。また前述のように、『二重の鍵』のベルナデット・ラフォンの狂騒的な演技は、『氣のいい女たち』の彼女自身に引き継がれるばかりか、後者のマリオ・ダヴィッドや「クール」なはずのステファニス・オードランにも波及した、何人かの初期シヤプロルの人物／役者に特徴的なパフォーマンズだ）。

ともあれ、シヤプロルにとって初期NV的なものは、たとえかりそめの出自^{ルーツ}であったにせよ、最晩年の彼の作品にいたるまで臨機応変に形を変えながら脈々と息づいている聖痕^{ステイクマ}なのである。

最後に、『気のいい女たち』の素晴らしいエンディングについて触れておこう。

ラビエールが殺人現場から逃げ去る場面が溶暗フエードアウトすると、カメラはダンスホールの席に一人で座っている若い女（カレン・ベドス）をとらえる。やがて女は見知らぬ男に誘われ、彼と踊り始める。ムーディーな曲が流れるなか、踊りながら微笑むその新たに登場した気のいい（？）女をうつしたカメラは、やがて天井から吊り下げられたミラー・ボールが照明を浴びてきらきら光りながら回転するさまを、えんえん撮りつづける。——われわれは、それまで見続けてきた『気のいい女たち』のさまざまな場面の残像と、回転するミラー・ボールがまき散らす光の破片に照らされてダンスを踊る未知の女の映像とが交錯して生まれる鈍いエモーションにとらわれたまま、じつと画面に目をこらすほかはない。数分後、闇をバックに白抜きの「FIN」の文字が浮かび上がるまで……。