

エリック・ロメール または36の偶然

清水 朗

フランスの映画作家エリック・ロメール（1920年生まれ）は、ヌーヴェルヴァーグの旗手の一人とされ、他の代表的監督であるトリュフォーやゴダールよりも10歳ほど年長であることから、「ヌーヴェルヴァーグの長兄」と呼ばれることもある。すでに70代後半を迎えているにも関わらず、コンスタントに作品を発表し続け、少なくとも表面的には「老成」の境地に達したというよりも、むしろ撮るたびに若々しくなるといった印象を多くの人々に与えている事実には驚きを禁じえない。

ロメール作品の公開は日本では『海辺のポーリーヌ』（'82年制作）が最初で、彼の実作の開始が1950年（『ある悪党の日記』）なのだから、かなり遅れたと言える訳だが、その後は“喜劇と格言劇”シリーズの諸作品がほぼリアル・タイムで上映され、それ以降も最新作『パリのランデブー』（'94）に至るまでの全作品が公開されている一方、『海辺のポーリーヌ』以前の作品のいくつかも見られるようになった⁽¹⁾。反面、彼は他のヌーヴェルヴァーグの監督達と同様、映画の実作に先立って映画批評を行っていたことを忘れてはならない。1948年に教師を辞め映画批評に専念し、1950年に「ガゼット・デュ・シネマ」をリヴェット、ゴダールらと共に創刊するなど、批評の方向性を実作以前に確立し、それ以後も批評活動を継続していたのである。

ロメールの映画を何本か見た者ならば必ず気づくことだろうが、そこに映し出される「映像」はむしろさりげなく、カメラ・ワークが大袈裟に誇張されることはまれで、全体としては観客にテンポの軽快さを印象づける一方、「音声」の面から見れば、おしゃべりで気の効いた台詞や、時にはスノビズムともとられかねない、知的会話に溢れているのだが、物語の上ではこれといった（大）事件が起こる訳でもなく、どちらかと言えば他愛のない、個々の事象としてはどこにでもありそうな日常茶飯事が繰り広げられる。こうして言葉で説明してしまうとそれこそ正に他愛なくなりかねないのだが、しかしこの一見した全体的印象としての「軽さ」が、新作の封切りごとに「ああやは

りこれはロメールだ」といった一種安心感にも似た感慨をおこさせ、またそれが一部の熱狂的なロメール・ファン（中毒患者？）を生み出していることもまた確かなことに思える。

ところが、上に述べたように映画監督としての「実践」よりも以前から存在している「批評家」としてのロメールは自らの文章でアリストテレスの『詩学』やコルネユに言及したり⁽²⁾、また「真実」、「美」⁽³⁾、あるいは「偉大な題材」⁽⁴⁾といったいかにも大仰な言葉使いで、彼の実際の作品を知るものを大いに戸惑わせ、この「批評」の「重さ」と「実作」の「軽さ」とのギャップは一体何なのか、と考え込ませてしまうのである。勿論、映画監督というものは自作について往々にしていい加減な、時には故意に人を煙にまくような言を吐くことを考えれば、ロメールのこうした発言も軽く受け流す、という態度をとることも可能かも知れない。しかしロメールはまず批評家として出発したのだし、その当時の映画に対する基本姿勢は50年近く(!)経った現在も変わっていないと思われる⁽⁵⁾。そこで、この批評家として一貫した態度を取り続けるロメールを考えると、その主張を果たして軽く受け流すことができるのだろうか、という疑問が浮かんでくるのである。

*

すでに述べたように、ロメールの作品でカメラはできるだけ対象をさりげなく「見せる」ことに努めており、その意味で「自然さ」が追求されているように見える。レナート・ベルタ⁽⁶⁾の撮影による『満月の夜』ですら、カメラ・アングルが考え抜かれていることはよくわかるものの、日常生活で滅多にありえないようなアングルからのショットが現れたりはしない。だからこの作品では人為的・自然さという偽装がされているのだと言えるだろう。ところで、この「映像」の「自然さ」と奇妙な対照をなしているのが、ある時はインテリ風で、ある時は感情的だが、いずれの場合もしばしば「空疎なおしゃべり」と響きかねない登場人物の「会話」の「人為性」なのだ。「インテリ派」の例としては、『春のソナタ』で主人公ナターシャの父の愛人エーヴが二人を相手に「『超越的』と『超越論的』とは違うのよ」などと何やらリセ哲学じみた議論を長々と展開する場面や、『冬物語』の主人公フェリシーの恋人の一人ロイックの家で、ロイックとその友人達がやはり「実存性」、「超越性」などについて議論する場面があげられよう。また、「感情派」には『飛行士の妻』のアンヌが、恋人のパイロットが妻と別れると思っていたのに、そのあてがはずれ、泣きながら長広舌（＝長回し）を行

う場面や、『美しき結婚』のサビーヌが（相手も不定のまま）結婚する決意を固め、古めかしい結婚哲学を——まるで旧世代のカリカチュアのように——女友達のクラリスに述べる場面を入れることができる。インテリ派・感情派どちらの場合にせよ、こうした会話は往々にして物語の本筋からはずれ、それ自身のために、自己増殖するかのよう延々と続く。各作品の女主人公達はむしろ感情派に属することが多いが（つまり、「私はあの人達の言うことが理解できないし、好きにもなれない」とインテリ達から距離をおく）、かと言って知的会話が常にアイロニカルに描かれていると考えるのは間違いだらう。ロメール自身、本来そうした側に身をおいていた訳だし、彼の古典的教養には並々ならぬものがあるからだ。

映像の自然さと会話の人為性。この一見齟齬するかに見える二つの要素が共存する事実。言葉で表現してしまうと単にチグハグの印象を与えかねないが、しかしこのズレこそが、逆にロメール作品が観客に及ぼす不思議な引力の一部をなしているように思われてならない。

映画における「映像」と「音声」の関係という問題は、無論無声映画からトーキーへの移行に伴って浮上してきたものだが、無声映画時代には「映像」は「音声＝言語＝記号（による解説）」の不在という正にその事実によって、物語の「内容」を様々な象徴的手段によって示唆しなければならない、という宿命を一身に背負わされて——あるいは背負わねばならないと信じられて——きた。トーキー移行後の「心理主義」的映画もこの無声映画時代に確立された「映像→記号」という図式を（不完全な形ではあるが）踏襲しており、それがヌーヴェルヴァーグの批評家達の主要な攻撃目標の一つであったことは広く知られている。こうした当時の新潮流のなかで、ロメールも次のような興味深い発言をしている。

「願わくは、トーキーの誕生とともに、自らの本性とはまったく関係のない任務から解放されたスクリーンが、その真の機能を、すなわち、語るのではなく見せるという機能を取り戻さんことを。」⁽⁷⁾

これはまだ実作開始以前の1949年に発表された文章の一部だが、ここには「記号・象徴」としての役割から解放された映像が、現実を提示することに集中できる恩恵に浴することが今や可能なのだという認識が示されている。だが、事実としては、トーキーの出現によって映像は「提示」に必ずしも限定されず、多くの場合従来の象徴的

な役割を引き摺り、音声もむしろ「サウンド」として、双方が曖昧な役割を負わされていた当時の状況を前に、そうしたなしくずし的な姿勢をとることを拒否していたロメールは、「提示」する映像に対し、どのような役割を音声に与えようとしていたのだろうか。つまり、彼の作品で「会話」はどのような意味をもっているのか。自身では会話すること自体の「自然さ」を強調するかのような発言も行なっており⁽⁸⁾、その限りでは映像に対する音声面での等価物と考へたくもなるが、これは上でみた実作上の姿とくい違っている。ただだからといってロメールの会話偏重をそこに見るのも間違っているだろうし、彼自身の批評からもそうした結論は決して引き出せないのである。

*

ロメールの作品における映像と音声（＝会話）の関係という問題を指摘したが、ここで少々観点を変えて「映像」と「物語（出来事）」との関係を見てみよう。

繰り返しになるが、ロメール作品ではカメラは、例えばこれ見よがしの大がかりなトラヴェリングなど行わず、自然に、現実を提示する役割を負わされた、ある意味では慎ましい存在なのだが、このカメラが収めてゆく一連の「出来事」はしばしば「偶然」によって支配され、かつまたこの「偶然」がやはりしばしば連続して起こるという意味で、極度の「不自然さ」を身に纏っているのである。つまりやはりここでも「映像（→自然さ）」と「出来事（→不自然さ）」との間に齟齬が見られるのだ。

勿論、こうした物語上でのご都合主義はヒッチコックのマクガフィンのようなものだという解釈も可能だろうし、敢えてジャンルの違いを無視して言えば、フランスの劇作家マリヴォーの常套手段であった「非現実的な前提から、その前提に則った必然的な結果を引き出す」といった図式と比べることもできるかも知れない。つまり、ここでは偶然と必然が「戯れ」ているのです、と。

しかしながら、ロメールの作品で特徴的なのはこうした「偶然＝不自然」の過剰なのである。作品の多くで「偶然に次ぐ偶然」、あるいは「誤解に次ぐ誤解」とでも言うべき「偶然（による誤解）」の見事なボタンタッチが繰り返される。例えば、『飛行士の妻』でフランソワとリュシーがバスから降り、リュシーは彼につけられているのだと勘違いしたまま、ビュット・ショーモン公園を二人で歩く場面。あるいは『パリのランデブー』の第1話『7時のランデブー』でエステルがその朝知り合った「ナンパ男」に会いに、これまたその日知り合ったアリシーに同行され、約束の7時にカフェに現れると恋人オラスと鉢合わせるが、何とアリシーはオラスを自分の恋人として紹

介する、という場面。こうした過剰な偶然の連鎖がさりげなく、これといった善意も悪意も示さないカメラに捉えられながら、物語はあれよあれよという間に、意外ではあるかも知れないがそれ自体としては事件性に乏しい結末へと向かってゆく。

この種のご都合主義の極めつきとして、『友だちの恋人』のラストシーンでそれまで曖昧な四角関係にあった二組のカップル（一方でファビアンとレア，他方でアレクサンドルとブランシュ）のパートナーがそれぞれ入れ替わり、新たに二カップルが誕生するという、まあ身も蓋もないと言えなくもない結末がやってきたとき、新カップルがそれぞれお揃いの色のシャツ（青と緑だったか？）を着ていたことが思い出される。ここに至っては、観客はまるで体操のマス・ゲームか何かを眼前にしているような気にさせられてしまうのではないか。

そして、ロメール作品におけるこうした出来事のつらなりが「偶然」の連鎖に他ならない以上、「第一原因」に始まるスコラ哲学風の因果関係をもつはずもなく、紆余曲折を経た後、物語は始まりの画面へと、つまりは同一の場へと回帰してゆく。「同一の場」は、『幸福な結婚』で冒頭のシーンと同じ男が乗り合わせる汽車であったり、『飛行士の妻』ではパリ市内の郵便局、『緑の光線』では抽象的に緑という色であるという風に様々なバリエーションを見せはするのだが。

*

現代フランスの風俗を取り扱っている“喜劇と格言劇”シリーズ以降の作品を例に、ロメール作品には（映像上での「提示」と並んで）物語レベルでの「偶然」と「回帰」⁽⁹⁾という図式があるのではないかと考えたが、この図式は主題的あるいは制作年代的に異なる他の作品にも見え隠れしている。

たとえば、制作年代も「シリーズ」にはるかに先行し、物語の主題も一見、いわば現在のロメール風とは大きく異なっている『獅子座』（'59）の場合はどうだろうか。

『獅子座』では金持ちの伯母の遺産が入ると思ひこんだ男が、夏のバカンスの始まりに友人達を集め派手なパーティーまで開いてしまった後、実は伯母の遺言により遺産は全額彼の従兄に渡ると知り、友人達に金を無心しようとするが、誰も旅行や仕事で家におらず、バカンス中に徐々に物乞いへと化してゆく。なけなしの金で買ったサーディンの缶を誤ってひっくり返してズボンを汚し、ビスケッケットを万引きしようとして店の主人に殴られ、ついには靴の底が抜け、悪態をつく巨軀の男。カメラは彼の疲れ果てた「靴＝足」がパリの町をなおも歩き続ける様子を執拗に追ってゆく。

ここでは何よりもまず、主人公（ジェス・ハーン演じる）ピエール・ヴェセルリンの巨軀が視覚的イメージとしてドイツのムルナウ監督の『最後の人』（'24）の失墜したホテルのドアマンを演じるエミール・ヤニングスを想起させるし、さらにこの二人の主人公が結局巨額の遺産を相続することになり、ハッピー・エンドを迎えるという物語上での平行性が、二人の身体的及び（よろけ、おちるといふ）身振りの上での類似性を追認するかのように存在する。

この事実はしかし、ムルナウがロメールに与えた影響が実作の上だけではなく、ロメールの初期の映画批評の中にすでに現れていることを考えれば、特に驚くべきことではない。そしてその影響のまさに中核に、対象を何かの「記号」として解釈させるのではなく、対象をそれ自体として——つまり現実として——「提示」することがあったこと⁽¹⁰⁾に注意すべきだろう。勿論、この見解自体はヌーヴェルヴァーグの時代を経た今日ではかなり一般化しているが、ここではその実践の時期的な早さ⁽¹¹⁾に注目しておきたい。

ロメールが自らの映画批評の初期から強調し、『獅子座』で実践されている、この一見宙空に投げ出されたかのような映像による「提示」と、物語上での「偶然」および当初の栄光への「回帰」の——殆ど常軌を逸したともいえる——共存をロメールがムルナウから受け継いでいると考えてみると、この二要素の共存こそが『獅子座』とロメールの後の作品とを結ぶラインであることにもまた気がつくのである。

このことはまた、ロメール作品には珍しい史劇であるクライスト原作の『O 侯爵夫人』についても言えるだろう。ここでも、ロシア軍中尉 F 伯爵が、眠り込んで官能的な姿勢をとる O 侯爵夫人を凝視することで二人が共にあることが画面によって暗示され、ラストシーンでは O 侯爵夫人が F 伯爵に拒絶的態度を示した後、二人は長椅子の上に並んで座り、「二人共にあること」への復帰という、唐突な和解が待ちうけている⁽¹²⁾。さらに『O 侯爵夫人』でロメールは、クライストの原作中の間接話法の部分をそのまま直接話法に直し台詞として用いる、という試みを行っているが⁽¹³⁾、これは戯曲のように本来舞台用に書かれた台詞の不自然さを避け、会話における「自然らしさ」を狙ったものだとして本人は解説している⁽¹⁴⁾。しかし、この「自然らしさ」をごく普通の意味での自然さ（＝本当らしさ、もっともらしさ）とイコールで結びつけることはできまい。むしろ彼はこの方法によって演劇的で大仰な言葉による身振りを回避し、発言内容の希薄化を成し遂げようとしているのではないだろうか⁽¹⁵⁾。そうだとすれば、この試みはもう一つの史劇であるクレティアン・ド・トロワ原作の『聖杯伝説』で、俳優自らに「彼は……と言った」⁽¹⁶⁾と言わせることによる発話の相対化と呼べる事態

と通底し合うことになる。そしてこの会話の「希薄化＝相対化」によって、二つの史劇はロメールの他の作品にさらに近づくのである。

*

こうしてロメールの「映像」と「音声」の40年余りに及ぶ葛藤を含んだ共存を眼のあたりにすると、例えばドイツのヴィム・ヴェンダースが『この次第』（'81）で「映画についての映画」という自己言及の兆しを見せ始め、『都市とモードのビデオノート』（'89）では“identity”という語の考察をのっけから（字幕付きで！）始め、近作『リスボン物語』（'95）にいたって「二世紀目を迎えた映画はどうあるべきか」といった問いかけを、露骨と言えるまでのメタ・レベルで、つまりは映像外で思考してしまっている事実と、幾多の「会話」にも関わらず、あくまで映像によって思考し続けるロメールの違いが浮き彫りになると思う。あるいはこの事実を、ロメールより20歳以上若いヴェンダースは新たな道を切り開き始めたのだと、むしろ肯定的に受けとめるべきなのだろうか。

さらに、最近日本でも公開に及んだ「最後のヌーヴェルヴァーグ作家」と呼ばれるジャン・ヌスターシュの『ママと娼婦』（'73）では、映し出された映像は、時代に抗いようもなく刻印されている。その限りでこのフィルムは時代を生々しく捉えてもいるのだが、他方、まさにそのために現在の観客に何やら古びた印象を与えてしまうという事実を、常に若いロメールの作品と比べてみるべきである。これはまた、ゴダールの『勝手にしやがれ』（'59）やリュフォアの『大人は判ってくれない』（'59）が、その時代背景を感じさせながらも——史劇でもない限り、それは避けられないだろうが——今だに新鮮かつ同代的な印象を与え続けるのは何故か、という問題ともつながっているのだろう。

*

自分で出した問いに必ずしも十全に答えられないまま本稿を終えることになってしまったが、これもロメールがそのスタイルの見かけの簡潔さとは裏腹に、常に見る側に疑問符を残してゆく監督だからなのだ、と自己弁解的に言っておきたい。

ロメール自身はインタビューで「私は60年代のヌーヴェルヴァーグの伝統を受け継いでいるのです。」⁽¹⁷⁾などと軽々しく言い放っているが、そこには実は眩暈すら覚

えさせる陥穽があるのではないだろうか。それを考えるとき、——疑問ついでにいておけば——ヌーヴェルヴァーグとは一体何だったのかという問題が改めて浮上してくると思われるのである。

しかしながら、現時点で確言できることが少なくとも一つはある：ロメールとは、何げない風を装いながらも、実は恐ろしいほどしたたかなおじさんなのだ。

注

1. 筆者が実際に見ることができ、本稿で直接・間接に参考としたロメールの作品を以下年代順にあげておく。

『獅子座』(Le signe du Lion) '59

『愛の昼下がり』(L'amour l'après-midi) '72

『O 侯爵夫人』(Die Marquise von O...) '75

『聖杯伝説』(Perceval le Gallois) '77

『飛行士の妻』(La femme de l'aviateur) '80

『美しき結婚』(Le beau mariage) '81

『海辺のポーリーヌ』(Pauline à la plage) '82

『満月の夜』(Les nuits de la pleine lune) '84

『緑の光線』(Le rayon vert) '85

『友だちの恋人』(L'ami de mon amie) '86

『レネットとミラベル 四つの冒険』(Quatre aventures de Reinette et Mirabelle) '86

『春のソナタ』(Conte de printemps) '89

『冬物語』(Conte d'hiver) '91

『木と市長と文化会館または七つの偶然』(L'arbre, le maire et la médiathèque ou les sept hasards) '92

『パリのランデブー』(Les Rendez-vous de Paris) '94

以上のうち、『飛行士の妻』から『友だちの恋人』までの6作品が“喜劇と格言”シリーズと呼ばれるもので、これに先行する『愛の昼下がり』は“教訓的物語”シリーズ(全6作品)の最後の作品である。また『春のソナタ』と『冬物語』はまだ未完の“四季の物語”シリーズの最初の2作で、今後「夏」と「秋」の物語が撮影される予定となっている*。

2. 『映画作品と、話法の三つの面——間接／直接／超直接』(1977)(エリック・ロメール著、梅本洋一／武田潔訳『美の味わい』勁草書房1988年、108-199頁 所収)、110頁参照。
3. 「[……] 人が好んで我々に投げてよこし、また我々も喜んでその重荷を引き受ける「それ自体としての映画」という観点からすれば、その逆、つまり「美のみが真実たりうる」ということが、我々により正しい展望を開いてくれるのではないだろうか。」(『美の味わい』[1961][同上書90-102頁 所収]、97頁)。
4. 「私は偉大な題材しか好まない」(同上書同論文94頁)。
5. 昨今では映画の「古典主義がすぎ去った」といった類の現状認識の変化がみられこそす

るものの、これは映画そのものに対する姿勢とは別物である（『批評の時代——ジャン・ナルボニによるエリック・ロメールへのインタビュー』[1983] [同上書 3-21 頁 所収], 4 頁参照）。またロメールの映画に対する基本姿勢については、やはり同上書の第 1 部『映画の古典時代』（25-119 頁）の諸論文を参照されたい。

6. ロメールは『パリのナジャ』（'64）以来『海辺のポーリーヌ』（'83）に至るまでの間、計 10 回ネストール・アルメンドロスに撮影を担当させていたが、『満月の夜』（'84）では、（ダニエル・シュミット作品の撮影で知られる）レナート・ベルタを起用した。ちなみにその後はソフィー・マンティニュー、リュック・パッソンなどの人材を用いている。
7. 「映画の古典時代」（1949）（前掲書 52-55 頁 所収）、54 頁。
8. 「つまり、私は話す人間たちから最も着想を与えられたのです。理由は簡単です。私が人生の中で知っている状況では、人は話すのです。話さない状況は例外的です。」（『批評の時代』19 頁）。
9. “喜劇と格言劇シリーズ”と重なる時期に撮られた『レネットとミラベル 四つの冒険』の第 1 話『青い時間』で二人の主人公が目にする日の出の光が『緑の光線』の日没の光の残光だろうことはすでに指摘されているが、この場合は一種の間テクニスト的な「回帰」と見なせるだろう。
10. 「絵画の空しさ」（前掲書 56-67 頁）参照。
11. 『獅子座』の公開された 1959 年は、ゴダールの『勝手にしやがれ』やトリュフォーの『大人は判ってくれない』が公開された年でもあった。
12. このあっけらかんとした「再会＝和解」の場面は、例えば『冬物語』のラストに近いシーンで、主人公フェリシーが昔の恋人で、娘エリーズの父親でもあるシャルルと偶然パスの中で再会する場面とも重なりあう。
13. 14. 『映画作品と、話法の三つの面』114-117 頁参照。
15. ついでに言うておけば、クライストは 19 世紀初頭の作家なのだから、間接話法から直接話法に戻されたドイツ語の台詞には古風な言い回しが多く、現代の我々の耳にはいずれにせよ自然には響かないものである。
16. 『映画作品と、話法の三つの面』117-118 頁参照。
17. 『パリのランデブー』日本語プログラム（『エリック・ロメール監督作品 パリのランデブー』Ciné Vivant N°59, シネセゾン 1995 年）でのインタビュー（同書 18 頁）で。

* 今夏（1996 年），“四季の物語”シリーズの第 3 作『夏物語』（Conte d'été, '96）が、“教訓的物語”シリーズの第 1 話『モンソーのパン屋の女の子』（La boulangère de Monceau, '62）・第 2 話『シュザンヌの生き方』（La carrière de Suzanne, '63）とともに日本で初公開されたが、本稿が印刷に回ってしまった後だったため、考察に含めることはできなかった。