

## 映画における可視性と不可視性

——エリック・ロメール監督作品『飛行士の妻』をめぐる

谷 昌 親

ヌーヴェル・ヴァーグの監督たちのなかでも一番年上であったエリック・ロメールは、映画に対する豊富な知識を活かしてシネマ・クラブを主宰しつつ会報を発行したり、一九五七年には『カイエ・デュ・シネマ』誌の編集長になるなど、批評家時代からまさに長兄的役割を演じる一方で、大学では文学を学び、一九四二年にナンシーのリセ（高校）で文学講師となり、四六年には、ジルベール・コルデイエの名前で小説を発表しており、さらに四八年からパリのリセで古典文学を教えるなど、文学に関する教養や才能もヌーヴェル・ヴァーグの監督たちのなかでは飛び抜けていたわけで、そうした点では特異な存在だったと言える。彼が監督として手がけた映画作品も、文学的あるいは演劇的とも呼べる側面が他の監督たち以上に強く、たとえばトリュフォーの長篇第一作『大人は判ってくれない』やゴダールのやはり長篇第一作『勝手にしやがれ』のような若々しさや斬新さとはやや趣を異にし、かといって、シャブロールが『美しきセルジュ』や『いとこ同志』で見せた地方の閉鎖的な共同体や都会の享乐的なブルジョワ社会を辛辣に風刺する精神とも無縁だった。しかし、そうした作風の違い以上にロメール作品を特徴づけるのは、シリーズ形式である。

エリック・ロメールは、一九六二年の『モンソーのパン屋の女の子』から七二年の『愛の昼下がり』までの六作を含む「六つの教訓話」シリーズ、一九八〇年の『飛行士の妻』から八六年の『友だちの恋人』までのやはり六作が続いた「喜劇とことわざ」シリーズ、そして一九八九年の『春のソナタ』に端を発する「四季のシリーズ」と、三つのシリーズを手がけている。むろん、彼はこれらのシリーズに収められない映画も撮っており、長篇第一作の『獅子座』（一九五九年）、遺作となった『我が至上の愛』（二〇〇六年）などを含め、相当数の作品がある。しかしながら、そのフィルモグラフィを眺めると、シリーズ形式が彼の映画制作において大きな位置を占めていたことは疑いようがない。これほどシリーズ形式にこだわった監督も稀であり、それがロメールの最大の特徴と言って過言ではない。

だがロメールの場合、たんにシリーズ物が多かったというだけでなく、そのシリーズ形式が他の監督の場合とは大きく異なっている。シリーズと言えば、『007』や『男はつらいよ』のように、同じ人物が連続して登場し、物語内の世界にもある程度の継続性のある場合が普通である。だがロメールの場合、そのシリーズ名に示されるような枠組みがあるものの、作品間に直接の関係はなく、同じ人物が再登場するといったことも一切ない。この種のシリーズはかなり珍しいと言っていいだろう。同種の例としては、キシエロフスキの「トリコロール三部作」や「デカローム」があるが、これらのシリーズのなかでは各作品の有する役割が明確であり、そのことで作品間に一種の関係性が生まれてきている。それに対して、ロメールの場合は、もちろん各作品がシリーズ中で有する役割がないわけではないが、それはむしろ事後的に生じてきた場合が多く、キシエロフスキのように当初からシリーズ全体の見通しがあり、そのなかで各作品の位置づけが想定されていた場合とは異なる。物語世界に連続性がなく、各作品の位置づけもさほど明確でないロメールのシリーズ形式では、各作品は継起的に単線上に連なるといよりは、アットランダムに並び、いくらでも順番の入れ替えが可能であるかのように感じられるのである。もちろん、ロメールのシリーズ形式

は現代物にかぎられるため、それぞれの作品が撮られた時点での時代性や風俗が物語世界に反映されることになるし、ロメールに関心を抱いてその作品を製作年順に見ていく者には、それなりの連続性や変化のあり方が見えてくるだろう。しかしながら、あえてその作品群を継起的に見ていこうとしないかぎり、ロメールの映画世界は、シリーズという枠組みのなかで各作品がその独自性を主張しつつ、ゆるやかな反復を繰り返すという印象を抱かせる。大半の作品は男女間の誤解や擦れ違い、そしてその修復の試みといったテーマを扱うだけに、同じ主題の変奏とも言えるのだ。さらに、複数のシリーズが並ぶことで、そこでも一種の反復の感覚が生じてくる。むろん個々の作品のなかでは物語世界の時間が単線的に経過していくわけだが、物語自体も一種の堂々巡りや回帰的な運動を描く場合が稀でないことを含めると、さまざまな次元で反復が生じ、円環的な時間が流れていく。そうした作品群のあり方を、一見すると似たようにしか見えない真珠が円を描いて並ぶ首飾りに譬えてもいいかもしれないが、いずれにせよそうした円環性の感覚こそが、ロメールのシリーズ形式を独特のものにしているのである。

\*

ただ、その円環性のなかでもメルクマールの役割を担った作品は存在する。もっとも、そうした作品の存在は、円環を直線に変換させたりはせず、むしろその逆で、直線に流れがちな映画のあり方を円環に引きもどすのである。もともと、ロメールが第二のシリーズ「喜劇とことわざ」を始めようとしたのは、新作への資金獲得のためにシリーズの企画が有効だったという実利的な理由もあったが、『O侯爵夫人』（一九七五年）、『聖杯伝説』（一九七六年）と時代物が続く、特に後者では、原作どおりの韻文の台詞を役者に言わせ、全篇をスタジオで撮影し、しかもきわめて非現実的に見えるセットしか置かないという実験的な試みをおこなった代償として、かなり閉鎖的な映画作りをした

あとで、現代劇のシリーズを撮ることで風通しをよくしたいという欲求が芽生えてきたからだった。しかも、主人公がインテリの方が多く、場合によっては達観した態度を示したりもしていた前シリーズとは対照的に、「喜劇とことわざ」では、大人になりきれない青年や恋に悩む女性が主人公であり、そうした点からも、新シリーズには「六つの教訓話」以上に瑞々しい印象を与える作品が並んでいる。さらに、シリーズ全体についても非常に柔軟な取り扱いが考えられていた。「喜劇とことわざ」シリーズの第一作『飛行士の妻』のプレス・シートに寄せた文章で、ロメール自身が次のように述べている。「テーマ的な統一性があるとしても、それはあらかじめ与えられているわけではなく、作品が続いていくなかで、観客、作者、そしてもしかすると作中人物自身によって発見されることになるでしょう」<sup>(3)</sup>。

ロメールは、「喜劇とことわざ」シリーズを開始するにあたって、『モンソーのパン屋の娘』で「六つの教訓話」を始めたようにやりたかった<sup>(4)</sup>と明かしており、たんにシリーズものに回帰しただけでなく、「六つの教訓話」の開始時にまで遡り、ヌーヴェル・ヴァーグの原点に戻ろうとしたのである。そのために、製作方法や撮影方法も一種のアマチュアリズムに近いやり方方が選ばれた。まず低予算での映画作りをめざし、完成後の配給は、かざられた数のミニ・シアターでのロングランをもちろみ、いわゆるロコミでの宣伝効果に期待することにした。撮影に関しては、数作品にわたって組んできた撮影監督のネストール・アルメンドロスが仕事でアメリカに飛んだこともあり、ベルナル・リュティックに交代し、録音もロメール組の常連だったジャン・ピエール・リュからジョルジュ・ブラに代わるなど、スタッフに新しい顔ぶれが参加し、キャストについても、それまで『聖杯伝説』などで端役を演じていたか、ロメール作品は初めてといった若手の俳優が起用された。さらに、そうしたスタッフやキャストを迎え、まさにヌーヴェル・ヴァーグ創成期のような撮影方法が採用される。『飛行士の妻』は、16ミリ・フィルム用の小型カメラを

使い、五、六人の小規模なスタッフでゲリラ的に撮影され、録音も、ブームを用いず、小型マイクによる同時録音が終始おこなわれた。こうした機動的なロケ撮影がこの映画に、これが長篇作品十本目になるとは思われぬような軽やかさをもたらしたのだが、そのことは、たとえば、冒頭近くで、フランソワ（フィリップ・マルロー）とアンヌ（マリー・リヴィエール）が街路を歩きながら話し合い、最後は口論にまでなっていくさまをトラヴェリングで追い続けたシーンに典型的な私たちで現われている。もっとも、こうした撮影方法は、監督としての自律性を確保するため（5）もあり、ロメール自身、「フランスの映画監督のなかでもひとときわ自由になれて満足です」と述べている。したがって、16ミリ・フィルムの使用にしても、予算を低く抑えられるからというよりは、すでに述べたような機動性に加えて、画面の粗さをあえて求めたからでもあった。この点については、次のようなロメールの証言も残っている。

…あまりにきれいな映像を望まなかったのです。いまのフィルムで得られる、華麗で、入念に仕上げられた、ハイパーリアリ  
 スト的な側面がない映像を望んでいました。それに35ミリだと、えてして絵はがきのようになりますが、それを避けたかったの  
 です。<sup>(6)</sup>

さらに、この『飛行士の妻』は、一九四〇年代に雑誌に発表した「求婚」という短篇小説と、草稿のままで残っていた同じ時期の「一日」という、いずれも自身の体験を盛り込んだ短篇小説を下敷きにしており、したがって必然的に自伝的な要素が混入されてくるわけで、ヌーヴェル・ヴァーグの最初期に、トリュフォーを中心としたメンバーが「一人称の映画」をめざしたことを髣髴とさせる。<sup>(7)</sup>

\*

さて、このようにヌーヴェル・ヴァーグ初期への回帰を思わせる映画作りをおこなった『飛行士の妻』は、その一方で、きわめてヒッチコック的な側面を有した作品でもあったことを忘れてはならないだろう。この映画の物語は次のようなものだ。法律を勉強しつつ夜は郵便局でアルバイトをしているフランソワが、ある夜勤帰りの朝、伝言を届けに年上の恋人アンヌのアパルトマンを訪れようとすると、元の恋人だったクリスチャンと連れだって彼女が出てくるのを目撃する。クリスチャンはパイロットだが、妻帯者で、その彼と不倫関係にあったアンヌは、彼からの連絡がなくなると三カ月経っても、彼に対して未練を抱いていた。当然ながら、フランソワはそのクリスチャンがアンヌと一緒にいることを不審に思い、昼食時に彼女を探しだして詰問するが、アンヌを怒らせてしまい、明確な答を得られない。その後、フランソワはたまたま街中でクリスチャンを見かけ、尾行をはじめ。クリスチャンは、アンヌとは別の女性と会い、ビュット＝シヨモン公園に入っていく。そのあとに続いたフランソワは、リュシーという女学生とたまたま知り合いになり、二人で尾行を続ける。

このように粗筋をたどっただけでもわかるとおり、一種の恋愛劇である一方で、途中からは尾行の様子が描かれることになる。それだけに映画は明らかに探偵物の色合いを帯びてくる。ヒッチコック監督の『めまい』（一九五八年）でジェームズ・スチュワート演じる探偵がながたとサンフランシスコの街で尾行をおこなったように、フランソワもクリスチャンを尾行してパリの街を移動していくのであり、実際、フランソワはリュシーから探偵と間違えられ、そのふりをしたりもするのだ。だが、『飛行士の妻』は、ジェームズ・スチュワートが主演したもうひとつの映画『裏窓』（一九五四年）をむしろ想起させる。『裏窓』の主人公は写真家だが、やはり一種の探偵の役割を演じている。向

かいたアパートメントで起きたかもしれない殺人を独自に調べようとするのだ。片足を骨折して自由に動けない彼女は、恋人のグレース・ケリーと事件の可能性について議論しつつ、窓から向いの部屋の様子を監視する。そうしたふたりはまさに、ビュット・シヨーン公園で池をはさんだ対岸の高台に陣取り、さらにその後、クリスチャンと連れの女性が入った建物の前のカフェで、窓際に坐って監視するフランソワとリュシーの姿に重なってこないだろうか。しかも、歩けないジェームズ・スチュワートに代わってグレース・ケリーが向いの建物に乗り込んだように、リュシーは、顔を見られるのを嫌がって近づこうとしないフランソワを見かねて、自分がクリスチャンたちに近づき、彼らの映った写真を手に入れようとするのである。

もともと初期のロメールの映画には、未知の女性のアトを思わず追いかけてしまう男性がよく登場していただけに、『飛行士の妻』の尾行や監視もその変奏と言えなくもないが、こうして比較してみると、『裏窓』との類似性は否定しがたいように思われる。むしろ、ロメール自身が『裏窓』を意識してシナリオを書いたということではないだろうが、彼がクロード・シャブロールと共著で『ヒッチコック』（一九五七年）という書物を批評家時代に上梓していた事実を思い出しておくべきだろう。『飛行士の妻』の物語自体は、すでに述べたように、四十年近く前にロメールが書いた自伝的な小説を基にしているのだが、それを映画に翻案するにあたり、批評家時代のロメールたちがその作家主義の根幹に据えていたヒッチコック・ホークス主義、要するにハリウッドで商業映画を量産する職人としてしか見られていなかった監督たちのなかでも、ヒッチコックやハワード・ホークスといった監督には作家性を見出せるという立場のなかで練り上げられた映画観が知らず知らずのうちに甦ってきたと考えることも可能だろう。ヌーヴェル・ヴァーグ的な撮影方法をあえて採用して新しいシリーズを始めようとしていたロメールは、作家主義の理論に不可欠であったヒッチコックに無意識にせよ寄り添うことで、映画監督としてのキャリアの初期に有していた瑞々しい感覚

を取り戻したにちがいない。

それと同時に、ヒッチコック作品とのこうした親近性は、ほとんど常に日常的な出来事を取り上げ、しかも人物のあいだで交わされる会話が延々と続くことの多いロメール作品に、一種のサスペンスを醸成する構造が存在することを示してくれる。実際、この映画において観客は、フランソワが立ち会っていない冒頭近くのアンヌとクリスチャンの会話の内容を知らされており、観客のほう为主要人物よりも多くの情報を得ていることで、ヒッチコックの述べるようにサプライズではなくサスペンスが生じやすい状況設定になっている。さらに途中からは、クリスチャンの連れの女性が彼の妻なのかどうかということがひとつの謎となり、これがヒッチコックのいうマクガフィン、つまりサスペンスを生み出す一種の口実の役割を演じているのである。したがって、いかにも平凡な会話のシーンに見えても、そこに流れる時間はただ直線的になめらかに進んでいくのではなく、まさにサスペンスながらに宙吊りにされる。そのとき現在時は、過去から未来へと続く直線上でつきつきと継起し、現われては消えていく透明な点のひとつではなくなり、不透明な手ざわりのごときものを観客にもたらすのだ。シリーズによる反復性のなかで円環的な時間が形成される一方で、個々の作品のなかでは、水の流れのようにさらさらと過ぎ行く時間にさながら波のような隆起が起こる。そのようにして生じる時間の波は、円環的に反復する流れのなかで生じてくるだけに、さざ波のごときものであっても周囲にそれこそ波紋を広げ、映画全体に一種の緊張感をもたらす。それだからこそ、ごくありふれた市井の人間の日常を描いたとも言えるロメール作品が独特の輝きを放ってくるのである。真珠の一粒一粒は、ただ首飾りの構成要素となるだけでなく、それぞれが煌めきはじめなのだ。

\*

ところで、『飛行士の妻』と『裏窓』の類似性は、一見すると見えにくいロメールの映画のもうひとつの特性を明らかにしてくれる。『裏窓』は、冒頭からラストまで若干の例外を除いてカメラがジェームズ・スチュアートの部屋から出ないという徹底した室内劇だが、『飛行士の妻』の場合も、フランソワがアンヌとクリスチャンの仲を疑うという物語の骨格、そして登場する人物の少なさや舞台となる場所がかぎられている点に注目してみれば、実はきわめて室内劇的な要素で成り立っていることに気づくのである。それでいて、全編をロケ撮影でおこない、戸外のシーンが多々ある映画に仕上がっているのがこの『飛行士の妻』という作品のおもしろい点だ。きわめて演劇的な設定を、いかにもヌーヴェル・ヴァーグらしい機動性に富んだ撮影方法で映画化しているのである。そしてその点にこそ、ロメールの最大の野心が秘められていた。

シリーズのタイトルである「喜劇とことわざ」はアルフレッド・ミュッセの戯曲集（日本語での題名は『喜劇と箴言』）から借りたもので、「六つの教訓話」が自身の書いた小説を下敷きにしていて、ナレーションが入ることが少なからずあるなど、それこそ小説的であったのに較べ、まさに演劇的な要素が意識されていた。<sup>(8)</sup> その背景には、一九七〇年代、ロメールが舞台の演出を手がけるなどして、演劇とのかかわりが深くなっていた事実がある。また、当時のロメールは、テレビドラマによく出て来る室内劇的な設定に興味を抱いていた。もともと彼は、スクリーン・サイズとしてはいわゆるスタンダード（1:1.33）を好み、そうした点でもテレビドラマに親近感を抱いていたのだが、そのテレビドラマの世界の日常性や平凡さに自分の考えるヌーヴェル・ヴァーグの本質と似たものを見出していた。そのような彼の好みは『飛行士の妻』にも現われていて、ごくかぎられた数の人物どうしの会話から成り立つという、き

わめて室内劇的な内容になっているのである。

ところがロメールは、その室内劇的な内容をルポルタージュ風に撮影しようとした。彼自身、次のように説明している。

『飛行士の妻』の独創性は（…）隠し撮りに撮影することではなく、そこに生じる偶然も含めた街路を、芝居が演じられる劇場として、スタジオにいるかのように自由に動き回るといふことなのです。<sup>(9)</sup>

ヌーヴェル・ヴァーグの初期に回帰したかのように見える『飛行士の妻』は、ただ初期の撮影方法を反復しただけでなく、ヌーヴェル・ヴァーグ的な撮影の仕方がむしろ珍しくなくなるなかで、新たな冒険を試みようとした作品であり、本来は混じり合わない二つの側面をひとつの映画のなかで組み合わせていたのだ。こうしたロメールの意思は、映画の中盤の舞台としてビュット＝ショームン公園を選択したことに象徴的なかたちで示されている。この作品の基になった小説では、ブローローニュの森の競馬場でフランソワは尾行を続けたのだが、それを、人工的に造られた自然が見られるビュット＝ショームン公園に変えたのである。その背景には、フランソワとリュシーが遠くからクリスチャンたちを見張るシーケンスに高低差を入れたいとロメールが望んだという事情もあるが、人工と自然が混ざり合ったこの公園が、演劇とルポルタージュが混合したこの映画にふさわしかったからでもあるだろう。

そして、演劇の内容をルポルタージュ的に撮影するためにロメールが選びとったのが、あらゆるレベルにおいて機能する足し算の哲学なのである。まずシナリオについて言うと、あまりに自然な会話のせい、しばしば即興と見なされがちだが、ごく一部の例外を除き、ロメールは完全な即興を自作の映画に持ち込むことはなかった。<sup>(10)</sup> そもそも口

メーメルは、物語の結末がわかっていないとシナリオを書き始められないといった趣旨の発言もしており、大きな変更が加えられるような即興を受け入れることはできないと考えられる。しかしその一方で、シナリオを通して読ませたうえで、俳優自身に台詞を訂正させたり、無駄な箇所をはぶかせたりする。つまり、ロメールではなく、俳優みずからが「語調の真実」<sup>(1)</sup>を見いだすように促すわけである。こうして、シナリオの最初の段階にはなかった要素が加味される。さらに、撮影の段階になると、会話のシーンで通常は用いられるカットバックを極端に少なくする。その結果として、台詞の途中での中断がなくなり、俳優の自発的な演技が引き出され、また、相手が話しているあいだの聞き手の俳優の表情も撮影されるため、あくまでシナリオに添ったかたちで会話がおこなわれているにもかかわらず、なにか濃密な時間が流れていくといった印象を観客に与えるのである。もともとロメールは一種の行動主義を標榜しており、会話のシーンであっても、人物の所作や行動が重視されている。スタンダードサイズの選択も、話している人物の手の動きを画面に入れやすいというのが理由のひとつであり、このようにして他の監督の作品で見られる会話のシーンには存在しないさまざまな要素が足し算されていく。

しかもロメールの映画では、会話シーンと言っても室内ばかりとはかぎらず、人物たちはしばしば路上を歩きながら言葉を交わす。機動性に富んだ撮影の例としてすでに挙げておいたように、『飛行士の妻』でも、昼食中のアンナをフランソワがカフェで見つけ、外に出た二人が並んで歩きながら話し続け、最後は口論になる様子を、かなり長い後退移動の撮影でとらえている。こうした撮影は、単調になりがちな会話のシーンに映画的な運動の契機をもたらすとともに、人物たちを文字通り街中に置くことにより、この作品の場合なら、一九八〇年夏のパリをルポルタージュ的にとらえており、そのパリの街でのびのびと演技する俳優たち自身のルポルタージュにもなっている。

こうしたルポルタージュ的側面は、冒頭の郵便局のシーケンスで実際の郵便局員と思われる人びとを多数画面に

入れこんだり、ビュット＝シヨームン公園のシーケンスでも、実際に散歩したりベンチに坐ってくつろいだりする人びとを撮影することで、さらに強調される。しかもロメールは、そのビュット＝シヨームン公園でのシーケンスの最後の部分で雨が振り出した際、撮影を中断して後日撮り直すよう進言したスタッフを尻目に、偶然降り出してきた雨を受け入れて撮影を続行し、天候の移り変わりのみならず、それによって生じて来た街の景観の変化もカメラに収めたのである。

さらに、足し算という意味では、構図の問題にも触れておかねばなるまい。ビュット＝シヨームン公園が選ばれた理由のひとつが高低差の存在だということはずで述べたが、その高低差も利用して、ロメールは奥行きを強調した縦の構図を作り出している。ロメールはムルナウについての論文でドイツの画家アルブレヒト・アルトドルファーの絵画を引き合いに出し、その非対称的な構図に注目して、消失点が絵の中心になく、端にあることに注目したうえで、次のように指摘している。「絵が描かれた面はこうして対角線上の二つの部分、ひとつは前景にある下側の部分、もうひとつは遠景にある上方の部分に分かれる。したがって、二つの景は片方がもう一方を覆い隠すといったかたちにならず、遠くにあってもその劇的な重要性は弱まらないのである」<sup>(12)</sup>。『飛行士の妻』のビュット＝シヨームン公園でのシーケンスにもまさにそうした構図が見られるのであり、たとえば、遠方にいるクリスチャンと謎の女性を画面の右側上方にとらえ、左側手前にフランソワを置くことで、高低差も加味したみごとな縦の構図ができていく<sup>(13)</sup>。そしてラスト近くのアンナのアパルトマンでのシーケンスでは、クローヌスアップで俳優の顔に観客の視線を集ませて、余分な要素を排除するどころか、バストショットでマリー・リヴィエールの肩や手を見せるだけでなく、それよりもさらに引いたサイズの画面も使って、彼女の部屋のシーツ、枕、金魚鉢などを映し込み、それらのものと対照で彼女の顔や眼を引き立たせるとともに、人物を状況のなかに置いていくわけで、ここでもルポルタージュ的

性質が加味されていると言えよう。こうした数々の足し算は、観客を効果的に映画内世界に誘い、物語に集中させると言った通常の考え方からすれば明らかに余剰であり、それは、すでに見たように16ミリ・フィルムで粒子の粗い画面が作られていることにも通じる。要するに、効率性の観点からすれば一種のノイズにすぎず、そのことは、この映画ではまさに同時録音でさまざまなノイズ的な街頭の音が文字どおり拾われていることも思い起こさせる。しかし、ノイズを生み出すにすぎないこの足し算の積み重ねによって、もともとサスペンシ的な宙吊りの状態にあった時間は、さらに濃密なものになる。それはたしかにヒッチコック的に効率よく生み出されたサスペンスではなく、ノイズの積み重ねという非効率の極みなのだが、だからこそ、ロメールの映画は独特の手ざわりと輝きを得る<sup>(14)</sup>。首飾りの真珠は、それ独自の存在をたしかに主張しはじめるのだ。

\*

ところで、行動主義に徹して数々の足し算を実践することで自己の映画世界を作り上げるロメールは、究極的には不可視の領域に迫ろうとする。『飛行士の妻』の冒頭近くでアンヌは自室で目覚め、ラスト間近で「夢のよう」と口にする。一方のフランソワは、夜勤明けで寝不足のため、アンヌのアパルトマンの近くのカフェで、さらに東駅のカフェのテラスで、クリスチャンと連れれの女性が入っていったアパルトマンの玄関を見張るカフェのなかでと、何度もうたた寝をするのであり、ときにはまどろむクリスチャンの姿を捉えたショットがアイリスアウトになるため、その後は夢のなかの世界となるのではないかといった印象すら観客に与える。ロメール自身、そうした夢の側面をむしろ積極的に求めていた。

……わたしが語る物語のどれにも夢の側面があります。どの物語でも、ある時点で登場人物が夢みたものだと考えてみていいのです。この映画であれば、たとえば、青年は何度となく眠りに落ちるわけですが、自分の恋人がほかの男と一緒にいる夢をみてもいいわけだし、夢のなかで自分が飛行士のあとをつけていると考えてもいい。<sup>(15)</sup>

だがそうした夢の側面以前に、この映画全体が、作中人物の一種の妄想を軸に展開していく。たとえば、フランソワはアンヌとクリスチャンの仲を勘繰るがゆえに尾行をはじめなのだ。シリーズ名を証拠立てるようにこの作品の冒頭でことわざが示されるが、それは、「人はすべてを配慮するわけにはいかない」という通常の言い方を逆転させた、「人は何も考えずにはいられない」という言い回しであり、実際、作中人物を行動に駆り立てるのはまさに彼らのさまざまな思考、ときには妄想になりかねない思考なのである。ロメールにインタヴューしたパスカル・ポニツェールとセルジュ・ダネーは、そのあたりの事情を次のように説明している。

あなたの映画の登場人物は、いつもひそかに考えていることがあり、隠しことの側にむしろ立っています。つまり、不可視的な領域、思考の領域にいます。<sup>(16)</sup>

さらに、そうした思考の領域と並行するように、不在の人物や潜在的な出来事が介在してくる。たとえば、映画の題名にもなっている「飛行士の妻」は、映画のなかではほぼ不在で、ラスト近くに写真のなかでそれらしき人物がわずかに示されるにすぎない。だからこそ、インタヴューアが「あなたが撮る物語のなかでは、多少はわかるが表面には現れない出来事や、不在の、つまり観客が眼にしない人物がいつも介在しています」と指摘したのを受けて、口

メールは次のように続ける。

そう、つまり私の映画の物語はどれをとっても、もうひとつ別のかたちで物語りえるということ。不在の登場人物を使っ  
てひとつの物語を作り上げてしまうこともできるでしょう。<sup>(17)</sup>

ロメールは、人物どうしの会話が続く映画を撮りながら、その会話の内容よりも、人物の仕草や行動、あるいは人物を取り巻くさまざまな状況など、あくまで可視的な要素を足し算的に積み上げて映画を成り立たせる。つまり、どこまでも映画の可視性にこだわるのであり、それがヌーヴェル・ヴァーグの初期からの彼の映画倫理とでも言うべきものを支えている。しかしその一方で、可視性の積み重ねが不可視の世界に通底することを願ってもしいるのだ。実際、ロメールの作中人物たちの会話は、多くの場合、そこに不在の人物や画面にはけっして映らない出来事をめぐるものとなりがちだ。

不在の時があるのです。すべての登場人物が不在の時を持っていて、物語はそこからちがったかたちで読み直すことができます。わたしは、即座に印象に刻まれるようなことだけではなく、観客のひとりひとりが映画を思い返したときになって、非常に関心を引くようなものになってくる作品をつねに作ってきました。<sup>(18)</sup>

サスペンス映画さながらに宙吊りにされ、足し算の哲学によって重層化された時間を、さらに不可視の時間が裏からなぞっていく。あたかも鏡のなかのもうひとつの世界に流れる時間のごとくに。そのとき映画の美神は、足し算の

果てに輝きだした真珠の首飾りに重ねて、眼には見えないもうひとつの首飾りを受け取るのだ。それはまた、私たち観客をきわめて豊穡な映画体験に導く首飾りなのである。

## 注

- (1) ちなみに、彼の本名はジャン＝マリー・モーリス・シェレルであり、エリック・ロメールは映画関係の創作にかかわる場合の名前である。
- (2) たとえば、『飛行士の妻』の次に撮られた『美しき結婚』(一九八二)は、電車で移動中のヒロインを示すシーンから始まり、一種の誤解もあって意中の男性に対して失恋したかたちの彼女が冒頭と同じ電車に乗り、新たな出会いの兆しが生じるシーンで締めくくられる。
- (3) Éric Rohmer, dossier de presse de *La Femme de l'aviateur*, 1981, cité in Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Éric Rohmer*, Stock, 2014, p. 290. なお、『飛行士の妻』の撮影や製作に関しての情報は、この書物と以下の論考に負うところが大きい。Alain Hertz, *Éric Rohmer : Comédies et proverbes*, Céal, 1998.
- (4) Pascal Bonitzer et Serge Daney, « Entretien avec Eric Rohmer », *Cahiers du cinéma*, n° 323-324, mai 1981, p. 39.
- (5) *Ibid.*
- (6) *Ibid.*, p. 33.
- (7) もっとも、「六つの教訓話」シリーズは、もともとロメール自身の書いた自伝的な小説が基になっており、そういう意味では、新しいシリーズを始めたものの、前シリーズの名残があったのだと見なすことも可能だろう。実際、このあと、「喜劇とことわざ」シリーズの各作品の主人公は若い女性になっていくのだが、『飛行士の妻』では例外的に、「六つの教訓話」シリーズと同様、男性が主人公になっている。
- (8) ちなみに、「六つの教訓話」の「話」conteは、説話や短篇といった意味を持つ。また、すでに述べたように、『飛行士の妻』はロメールの二つの短篇小説を下敷きにしているわけだが、そうした意味でも、この作品は前シリーズから新しいシリーズへの橋渡しの作品であったと言える。

- (9) Pascal Bonitzer et Serge Daney, « Entretien avec Eric Rohmer », op.cit., p. 36-37.
- (10) その例外にあたるのが、「喜劇(喜劇)わね」シリーズの第五作『緑の光線』である。
- (11) Philippe Carcasonne et Jacques Fieshi, « Entretien avec Eric Rohmer », *Cinématographie*, no67, mai 1981 (『飛行士の妻』DVD付属ブックレット「五ページ」)
- (12) Eric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Ramsay, 1991, p. 37. なお、このアルトドルファーの絵画とロメールの映画の親近性については、すでにアラン・エルターが触れている。Alain Hertzay, op.cit., p. 31.
- (13) アラン・エルターも指摘するように、こうした構図には、横長のパナヴィジョンではなく、正方形に近いスタンダードサイズが適しているの言うまでもない。
- (14) ロメールの映画には一種の触覚性がそなわっている。ヴァルター・ベンヤミンは、映画の本質を「気散じ的要素」とし、それをさらに「触覚的な性質」と言換えているが、この「触覚的な性質」は、注意力の集中ではなく、習慣に関係するのだと言う(『複製技術時代の芸術作品』)。多木浩二はそれを、「時間をかけ、思考にも媒介され、多元化した経験にともなう知覚」(『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』)と説明するのだが、そうした気散じ的要素や触覚的な性質は、まさにロメールの映画を見て観客が感じ取るものにはかならない。
- (15) Pascal Bonitzer et Serge Daney, « Entretien avec Eric Rohmer », op. cit., p. 37.
- (16) *Ibid.*
- (17) *Ibid.*
- (18) *Ibid.*, p. 38.