

関西学院大学大学院 文学研究科 博士論文

指導教授：加藤 哲弘 教授

題目：『フランソワ・トリュフォー論－批評、虚構、反映画』

関西学院大学大学院文学研究科研究員 安部孝典

目次

序論.....	1
第1章 映画と批評.....	3
第1節 シネフィル時代.....	3
第2節 批評家トリュフォー.....	12
第3節 ロッセリーニとルノワール.....	26
第2章 現実と虚構.....	32
第1節 『大人は判ってくれない』と『アントワーヌとコレット』.....	32
第2節 『夜霧の恋人たち』と『家庭』.....	41
第3節 『逃げ去る恋』.....	48
第3章 映画と反映画.....	60
第1節 トリュフォー映画のストップ・モーション.....	61
第2節 バザンのリアリズム論.....	67
第3節 ムーシナックのリズム論.....	71
結論.....	78
註.....	80
表.....	89

参考画像.....	91
参考文献.....	95
フランソワ・トリュフォーの監督した映画.....	99

博士論文要旨

フランソワ・トリュフォー (François Truffaut, 1932-1984) は、1950年代末のフランスで起こったヌーヴェル・ヴァーグを代表する映画監督である。先行研究ではしばしば、トリュフォーは批評家時代に自身が糾弾したような、旧態依然とした古典的な映画を撮るようになってしまった墮落した監督、という評価がなされている。本論文の目的は、そうした従来の決まりきったトリュフォーの評価に新たな観点を追加することにある。そのために、早くも映画が世界の中心であったシネフィル時代、悪名の高い「フランス映画のある種の傾向」を発表し過激な「作家主義」を進めた批評家時代、フィクションとドキュメンタリーを融合させた映画や反映画的な表現を取り入れた映画を多く監督した作家時代のトリュフォーの変遷を追いながら、批評家時代、作家時代それぞれにおける二面性、両極性への志向を、ルノワールの映画のように相対する概念を包括することで表現しようとするトリュフォーの試みをたどる。

第1章では、シネフィル時代の気に入った監督や「呪われた映画」に対するトリュフォーの映画愛を指摘し、それが後の「作家主義」で繰り広げられる先鋭的な批評スタイルの根底にあることを明らかにする。しかしそうした「作家主義」的精神は、次第に過剰で強引なものへと姿を変え、その果てにはハリウッド映画とネオレアリズモ映画という映画形式上の両極に位置する概念の間でゆられ続けるトリュフォーの矛盾する志向性へと帰結することを描き出す。

第2章では、映画作家となったトリュフォーの「ドワネル」シリーズに見られる、第二のフレームを用いて映画的虚構性を描き出すことでフィクションとドキュメンタリーの境界を曖昧にさせる手法を明らかにする。そして、それらの二極にある概念が5作目の映像のコラージュによって融合された結果、新たな物語が創出されていることを確認し、そこにトリュフォーの映画監督としての作家性を見る。それは、批評家時代に見られたフィクションとドキュメンタリーの両極への志向の映画的解決なのである。

第3章では、トリュフォー映画に見られる多様なストップ・モーションの中でも、ショット半ばに複数回の映像の停止と再開を繰り返すものがトリュフォー独自の映像表現であることを明らかにする。ゴダールのジャンプ・カットとの比較により、トリュフォーの「つまづく」ようなストップ・モーションこそが力強いリズムを生み出すものであることを指摘する。そのリズムを生み出すストップ・モーションは、バザンのリアリズム論においては「反映画的」な表現であるが、

ムーシナックのリズム論を援用することによって「映画的」なものの可能性を探る表現となり得ることが明らかになる。

結論として、トリュフォーは一見、矛盾するように見える両極に位置する概念を批評や映画の中で融合させることを繰り返してきた。したがって、トリュフォー映画の唯一無二の作家性とは、批評家時代から変わらぬあらゆる二面性を融合させ新しい概念を創造する手法だと言えるだろう。トリュフォー映画を論じる場合、とにかくその自伝的なテーマや、女性や子ども、書物や映画への愛などが取り上げられがちである。しかし、批評家時代の作家主義に見られた先鋭的な態度は、映画作家となったのちの物語叙述法や映像表現上における実験的な精神、つまり虚構と現実の融合の手法や「反映画的」であると同時に「映画的」でもあるストップ・モーションの手法となる。それこそが、最終的には古典的な映画を撮るようになってしまったトリュフォーへの、もはや定説となってしまった評価に新たな一面を与えるものとなるだろう。

序論

フランソワ・トリュフォー (François Truffaut, 1932-1984) は、1950年代末のフランスで起こったヌーヴェル・ヴァーグを代表する映画監督であり、自身の幼少期の思い出や過去の恋愛経験から題材をとった映画を多く監督した。また、トリュフォーは映画監督となる前に映画批評家として活躍していたことでも広く知られている。

先行するトリュフォー研究には、作家論、作品論としてキャロル・ル・ベールによる総合的な文体研究¹や、ドミニク・ファンヌによる個々の作品研究²などが挙げられる。ル・ベールは、当時の撮影台本などの資料を用いながら、脚本と撮影時の即興という観点からトリュフォーの演出方法を詳細に分析した。一方ファンヌは、トリュフォーが批評家から映画作家へと転身した軌跡をたどりながら、子どもとの関係、男女間との関係というテーマを設けて個々の作品を読み解いている。また、ヌーヴェル・ヴァーグ全体との関連では、ジャン・ドゥーシェ³やミシェル・マリ⁴の著作によって、その中心人物であったトリュフォーとジャン＝リュック・ゴダールやクロード・シャブロールらその他の作家たちとの共闘関係が映画史的に詳らかにされている。その他、アントワーヌ・ド・ベックとセルジュ・トゥビアナによる評伝⁵や、アンヌ・ジランによって編まれたインタビュー集⁶、トリュフォーと親交のあった山田宏一による 60 年代当時の回想録⁷などがある。これらの先行研究では、概してトリュフォー自身の生い立ちと作品との関係や、トリュフォー映画における女性の崇拜、子どもへの愛着、死の強迫観念、書物への熱狂などといったテーマごとの考察が多く見られる。

また、トリュフォーは映画作家となった後、特に 68 年の 5 月革命以降、批評家時代に自身が糾弾したような伝統的なフランス映画と似通った映画を撮るようになったと言われる。つまり、旧態依然とした古典的な映画を撮るようになってしまった墮落した監督、という常套句がいまだに繰り返されているのである。例えば、ジル・ジャコブは以下のように指摘する。

多かれ少なかれ懐古趣味の批評家たちが、今日トリュフォーによって占められた地位を見て嘲笑している。彼らは、若い風刺文学者が『カイエ・デュ・シネマ』誌や『アール』誌で繰り返し広げた批評の無礼さが忘れられない。良質のフランス映画の伝統を激しく罵っていたはずの『柔らかい肌』や『夜霧の恋人たち』といった映画の作者であるトリュフォーは現在の演出家中、

最も古典的になってしまった、と⁸。

本論文の目的は、そうした従来の決まりきったトリュフォーの評価に新たな観点を追加することにある。そのために、批評家時代の先鋭的な態度は映画作家となってからのトリュフォー映画にも見て取れるのだということを明らかにする。その手がかりとして、批評家時代の二面性、映画における現実と虚構の両極性、映画的であることと反映画であることという機構としての映画の両義性などといった、相反する概念の間で揺れ続けたトリュフォーの映画監督としての作家性を描き出す。

そこで本論文は、以下のような手順をふむ。まず、批評家時代のトリュフォーの批評スタイルを検証し、そこには旧世代のフランス人映画監督たちへの攻撃と同時に、盲目的でいわゆる「作家主義的」な特定の映画監督たちへの称賛の中にもフィクションとドキュメンタリーという映画形式上の両極への志向があることを確認する（第1章）。次に、自伝的な作品を多く監督したトリュフォーの映画の中でも「ドワネルもの」とよばれる一連の作品群を取り上げ、そこに見出される幼少期の不幸な思い出とそれらを克服するために現実と虚構が映画の中で融合され、その結果、トリュフォー独自の新しい表現を生み出していることを明らかにする（第2章）。最後に、トリュフォー監督作の随所に見られるストップ・モーションに着目し、映画的であること、反映画的であることの対立概念が、トリュフォーの批評や映画に絶えず見られた両極への志向とそれらの融合をどのように成し遂げているかを明らかにする（第3章）。そうした検証を通して、従来の決まり切ったトリュフォーに対する評価とは別の、新たなトリュフォー像、つまり実験的で野心的な映画づくりをするトリュフォーの作家性が浮かび上がってくるだろう。

第1章 映画と批評

トリュフォーの批評スタイルは、彼の映画に見られる女性や子ども、書物への関心などといった愛に溢れるテーマとは裏腹に、かなり激しく旧世代の映画監督たちを弾劾するものであった。トリュフォーの批評家としての活動は、18歳の時に小さなシネクラブの機関紙に映画批評を投稿するところから始まる。その後、映画批評家であったアンドレ・バザンのすすめで、22歳の時に『カイエ・デュ・シネマ』誌に発表した論文「フランス映画のある種の傾向」によって批評家としての地位を確立する。この論文が、それまでの伝統的なフランス映画を徹底的に否定し、新たな概念である「作家」の映画を擁護するものであったことはよく知られている。しかし、そうした攻撃的な批評スタイルとは違い、トリュフォーの撮る映画は穏やかで、映画への愛に満ち溢れている。そのため現在では、批評家時代に過激な文章でその地位から引きずり下ろした伝統的な映画監督たちの座にトリュフォー自身が居座ることになったとの見解が一般的である。しかし、批評家から映画作家へ転身したトリュフォーの映画をめぐる姿勢や精神はそのような一貫性のないものとして単純に解釈できるものであろうか。

以下では、まずシネフィル時代のトリュフォーの映画を中心とした生活をたどり、アンドレ・バザンとの出会いからどのように批評家としての活動を始めるのかを確認する（第1節）。次に、批評家となった後、一躍トリュフォーの名を世間に知らしめることになる論文「フランス映画のある種の傾向」とその後の批評家としての活動期間におけるトリュフォーの攻撃性や先鋭性を指摘する（第2節）。最後に、その後の作家主義に根ざした批評活動を追いながら、批評におけるフィクションとドキュメンタリーの間を揺れるトリュフォーの矛盾する態度の理由を探っていく（第3節）。

第1節 シネフィル時代

トリュフォーは、1932年2月6日、母ジャニーヌ・ド・モンフェランの私生児としてパリ9区のアンリ・モニエ街に生まれる。翌年10月、建築技師であったロラン・トリュフォーという人物が父親不明の幼児を認知し、トリュフォーの父親となる。望まれない子どもであったトリュフォーは、両親によって里子に出された後、一旦祖母によって引き取られるが、祖母の死後は再び両親と暮

らし始める。しかし、両親からの十分な愛情を受けられず、家庭の温かみを知ることのなかったトリュフォーは、家出や非行を繰り返しながら不幸な少年時代を過ごす。そんなトリュフォー少年にとって、唯一の逃げ場所が映画館であった。学校をサボって映画館の客席の中に身を潜め、ありとあらゆる映画を観ていたトリュフォーが、その後に映画批評家に、そして映画作家となったのは必然であったのだろう。狂ったように映画を見続けていたシネフィル時代は、まさに映画が彼の人生の中心であったのである。当時のトリュフォーの映画を中心とした生活はド・ベックとトゥビアナの評伝に詳しい⁹。それをもとにまず、批評家として名をなすまでの映画狂時代のトリュフォーの足跡をたどってみよう。

映画の原体験

トリュフォーにとっての映画の原風景を探す旅は 1940 年まで遡らなければならない。当時 8 歳だったトリュフォーは、ピガールの近くのル・パレ＝ロシュシュアールという映画館でアベル・ガンスの『失われた楽園』を観て大きな感動を覚える。まだ観るべき映画を選択する基準を持ち合わせていなかったトリュフォーは、その後もアンリ・ドコワンの『ぼくのお母さんはマドモワゼル』、アンリ＝ジョルジュ・クルーゾーの『密告』、ロベール・ブレッソンの『罪の天使たち』など、占領時代に撮られた映画 200 本のうち、その半分以上を無差別に観ることになる。トリュフォーは、そうした映画の原体験について 1975 年の著作の中で確かな記憶とともに回想している。トリュフォーによれば、1942 年のある日、マルセル・カルネの『悪魔が夜来る』がやっと映画館にかかったので学校をサボって観に行くのだが、同じ日の晩に叔母ともう一度その映画を観ることになってしまったという笑い話があったのだという。しかし、まさしくその経験から「映画狂い」が始まったのであり、アンリ＝ジョルジュ・クルーゾーの『密告』との出会いでいっそう映画への情熱をかきたてられ、セリフを暗記してしまうまで何度も観たことを思い出している¹⁰。さらにトリュフォーは、最初に観た映画の 200 本ぐらいはすべて、こっそりと映画館に忍び込んで違法に観たものばかりだと告白するのだが、それらの思い出は、後年『大人は判ってくれない』や『トリュフォーの思春期』の中でひとつのエピソードとして描かれることになる。アメリカ映画が禁止されていた占領時代、フランス映画はその絶頂期を迎え、早熟にも 12 歳のときから週に 2、3 回のペースで映画を観

るようになっていたトリュフォーは、黄金期のフランス映画に夢中になる。マルセル・カルネ、ジャン・グレミヨン、クリスチャン=ジャックといった大監督に加え、アンリ=ジョルジュ・クルーゾー、クロード・オータン=ララ、ジャック・ベッケル、ロベール・ブレッソンといった新人監督があらわれだしたのがこの時期である。

しかし、そうしたいわゆるフランスの伝統的な映画に囲まれて育ったトリュフォーであったが、1946年にフランス国内でのアメリカ映画の上映許可が下りてからは、未見であった10年分のハリウッド映画を大量に観ることによって、それまでのフランス映画賛美の態度をあらため始めることになる。そうした映画とは、オーソン・ウェルズやジョン・ヒューストン、ハワード・ホークスの作品であった。とくにウェルズの『市民ケーン』や『偉大なるアンバーソン家の人々』には多大な影響を受け、そうした経験から、これまで慣れ親しんできたフランス映画には見られなかった新しい価値観を持ったアメリカ映画に次第に魅了されていくのである。1967年に書かれたウェルズ論の中でトリュフォーは当時の思い出を以下のように述べている。

解放後、私たちはアメリカ映画を発見し、戦争中には称賛していたフランスの映画監督たちを焼き捨てていった。さらに激しかったのは、アメリカの俳優を持ち上げるためのフランスの俳優に対する冷淡さであった。つまり、打倒ピエール・フレネー、打倒ジャン・マレー、打倒エドウィジュ・フイエール、打倒レミュ、打倒アルレッティと叫ぶ一方、ケーリー・グラント万歳、ハンフリー・ボガート万歳、ジェームズ・スチュアート万歳、ゲーリー・クーパー万歳、スペンサー・トレイシー万歳、ローレン・バコール万歳、ジーン・ティアニー万歳、イングリッド・バーグマン万歳、ジョン・ベネット万歳と叫ぶなどといった具合に¹¹。

トリュフォーら若き映画狂たちが当時、これほどまでに極端な態度に出たのにはもうひとつ理由があった。それは『レクラン・フランセ』誌に代表される、当時の映画雑誌の多くが反米主義に徹していたことに彼らが不満をもっていたためであった。そこで、「気分転換」からあるいは「新しさへの渴望やロマンチズム」によって、あるいは「あまのじゃく精神」によって、同時に「生命力への確かな愛情」からも、「ハリウッド映画であれば何でも好きになろうと決心した」のだとトリュフォーは回想する¹²。

また、批評家となった後、こうした少年時代に観た古き良きフランス映画を否定し、アメリカのいわゆる B 級映画を信奉することになるトリュフォーは、この頃からすでにさまざまな映画ジャンルの中から自分の趣味嗜好に合うものを見つけ出していったようである。以下は、シネフィル時代に徐々に形成されていった自身の趣味嗜好を語るトリュフォーの言葉である。

当時のわたしの年齢の子供たちとは反対に、私が共感できたタイプの主人公は、強いヒロイックな人物、すなわち〈ヒーロー〉ではなく、むしろ精神的にも肉体的にもハンディキャップを負った人物、要するにあやまちを犯す人間であった。恐怖にさらされた人間の弱さを描くアルフレッド・ヒッチコックの映画に、当然ながら、まっさきにわたしは心ひかれた¹³。

特定の映画監督への盲目的な愛情はシネフィル時代に形成されていったものなのであろう。したがって、トリュフォーのヒッチコックへの傾倒は、後の批評家時代に『カイエ・デュ・シネマ』誌の仲間たちと「ヒッチコック=ホークス主義」を標榜するはるか以前の少年時代にまでさかのぼることができるのである。

映画を観ることが生活の中心になっていたトリュフォーにとって、何よりも映画の知識を増やすことが最大の喜びとなっていた。そうして彼は、専門知識習得と資料収集のためにアルファベット順に映画監督ごとの分類ファイルを作り始める。『レクラン・フランセ』、『シネヴィ』、『シネヴォーグ』、『シネ=モンド』といった映画雑誌からの記事の切り抜きを整理したこれらのファイルは、次第にトリュフォーの自宅の棚を圧迫するようになる。そこで、小学校時代からの友人であったロベール・ラシュネー¹⁴の部屋に全資料を移すのだが、ラシュネーの部屋もその半分以上がファイルで埋め尽くされる。ド・ベックによれば、それらの資料ファイルは「50年代と60年代のシネフィル黄金時代を特徴づける、リストと分類とフィルモグラフィーを駆使したカルト的な専門知識の予兆¹⁵」となった。さらに貪欲に知識を吸収しようとしたトリュフォーは、週刊誌であった『レクラン・フランセ』誌の読者投稿欄に毎週のように手紙を送る。その読者投稿欄は、若手批評家であったジャン=シャルル・タケラが担当していた。タケラはトリュフォーが「私を質問責めにして、絶えず新しいフィルモグラフィーを載せてほしいと書いてきた」ことを思い出として語り、トリュフォーは「一番熱心な読者だった」と当時を回想している¹⁶。そうした地道な努力によっ

て、トリュフォーは徐々に映画の知識を増やしていき、映画への愛と来たるべき批評家としての活動を前にその滋養を蓄えていたのであろう。

ラングロワのシネマテーク

1944年のパリ解放後からは、にわかに市内でのシネクラブ活動が盛んになり始め、各地の映画館で上映後の討論会などが頻繁におこなわれるようになる。そこでは、一般の映画館では観られないような商業的ではない珍しい映画が特集され、若い世代を中心に大きな盛り上がりを見せていた。トリュフォーが最初に熱心に通うようになったシネクラブは、1930年代のフランス映画を上映していた「ル・デルタ」や、ジャン・コクトーの映画を特集していた「ラ・シャンブル・ノワール」であった。その後、ジャン・ジョルジュ・オリオール、ジャック・ドニオル＝ヴァルクローズ、アンドレ・バザンら、いわゆる「新批評」の批評家たちが寄稿していた映画雑誌『ラ・ルヴュ・デュ・シネマ』のシネクラブにも通い始める。そこでは、オーソン・ウェルズやジャン・ルノワール、それからロベルト・ロッセリーニとネオレアリズモの関係についての討論会が催されており、トリュフォーもよくそれに参加していた。また、これらのシネクラブ以外にも日常的に重要な作品を再上映する映画館にも足繁く通い、フランス映画だけでなくアメリカやイタリアの名作に触れる機会をもっていた。その中でも特に、ヌーヴェル・ヴァーグの生まれた場所とも言われるアンリ・ラングロワのシネマテークは、トリュフォーにとって最も意義深いものとなる。ラングロワは、1936年に映画フィルム保存と上映のための「シネマテーク・フランセーズ」を設立し、世界中のありとあらゆる映画を収集し、過去の名作も含め、精力的な上映活動を続けていた。特にアメリカのサイレント映画の傑作の上映には力を入れ、若い観客への啓蒙活動をおこなっていたのである。映写室には60人ほどが座れる観客席があったが、詰めれば100人は座れるもので、そこに若いシネフィルが毎週火曜と水曜の晩に詰めかけた。トリュフォーはラシュネーとともに、いつものように上映前トイレに隠れたり、盗んだスチール写真と入場券を交換してもらったりして貪欲に無料で映画を観ようとしていた。リチャード・ラウドは1948年にメッシーヌ通りに常設館をもつようになった頃のシネマテークについて、以下のように述べている。

シネマテークが誰にでも解放されるようになると、そこは若者たちのグル

ープの中心となった。この若者たちは後にシネマテークの子供たちと呼ばれるようになる。彼らは自分たちのシネクラブを作り、大半は『カイエ・デュ・シネマ』誌の映画批評家になり、その後映画を作るようになった。フランソワ・トリュフォー、ジャン＝リュック・ゴダール、エリック・ロメール、ジャック・リヴェット、クロード・シャブロールらはアンリ・ラングロワの名づけ子たちなのである¹⁷。

トリュフォー、ゴダール、シャブロール、リヴェット、ロメールといった後のヌーヴェル・ヴァーグを牽引することになる未来の映画作家たちもが早くもこのラングロワのシネマテークで顔を合わせていたのである¹⁸。そして彼らは、「過去の映画をむさぼるように消化¹⁹」しながら、同じ映画を観ては議論し、絆を深めていたのである。また、アネット・インスドーフは、ヌーヴェル・ヴァーグの運動につながる 2 つの中心として、バザンの『カイエ・デュ・シネマ』誌とラングロワのシネマテークを挙げている。

熱狂的な映画愛好者たちが、あらゆる国と時代の映画に魅入られて睡眠以外の大半の時間を費やした場所である。彼らは無声映画、トーキー、ドイツ表現主義、イタリアのネオレアリズモを、そしてなによりも独軍占領時代に禁止されていたアメリカのスタジオ映画を貪るように観た。彼らがハワード・ホークスやジョン・フォードといったアメリカの巨匠たちを愛するようになったのもこの場所であった²⁰。

ラングロワのシネマテークでは、さまざまなジャンルのアメリカ映画が上映されていた。ウェスタンやミュージカル、ギャング映画、フィルム・ノワールといった映画がシネフィルたちによって吸収され、さらに彼らはハリウッドのスタジオシステムについてもここで学ぶのである。そして、続けてインスドーフが指摘するように、「ハリウッド流のジャンルの慣例と制作方法が制約となったからこそ、その枠内でアメリカの映画監督は個人的表現の可能性が追求できる²¹」ことを理解するようになったのであろう。あるいは、山田はラングロワのシネマテークについて、「映画のプリントを所蔵することと、映画をめぐる講演、討議を一切おこなわずに純粹に映画だけを見せる」ところが、他のシネクラブとの決定的な違いであると指摘し、「アンリ・ラングロワの『野蛮』とアンドレ・バザンの『文明』を、前者のアナーキズムと後者の啓蒙性を、トリュフォーは、

その『野生の少年』的な独学の精神によって、自分のなかに取り入れてバランスをとろうとする」のだと端的にまとめている²²。ラングロワのシネマテークでありとあらゆる映画をむさぼるように観ていたトリュフォーらに、批評という形式を与えることでより洗練された映画の思考をもたらしたのがバザンなのであった。言い換えれば、彼らに膨大な映画の知識を無秩序に与えたのがラングロワであり、バザンはそれに秩序を与えようとトリュフォーらを批評へと導いていったのである。

バザンとの出会い

1948年、16歳になった映画狂トリュフォー少年は、パリ市内のほぼすべてのシネクラブの会員になり、それでも飽き足らず友人のラシュネーとともに「セルクル・シネマーヌ」と冠したシネクラブを作る。初上映会に向けてルネ・クレールの『幕間』、ルイス・ブニュエルの『アンダルシアの犬』、それからジャン・コクトーの『詩人の血』をラングロワのシネマテークから借りようとしたトリュフォーであったが、資金難から『詩人の血』だけは手に入らないことが上映会直前に判明する。それにもかかわらず、すでに出来上がっていたチラシには『詩人の血』の上映とコクトー自身の登壇も予告されていたために、それを目当てに集まった100人を超える観客で当日は大混乱におちいった。そして続く第2回、第3回の上映会も初回の詐欺行為による汚名を返上できないまま、大失敗に終わってしまうのである。

フィルムのレンタル料の借金がかさんできていたトリュフォーは、その返済に奔走する。しかし、アルベール・サンペール商会での雑用と使い走りとして働いていた給料、その後の書籍文房具店でのパートタイムの仕事の収入をつぎ込んでも借金完済には至らず、父親の職場からタイプライターを盗んで売ったり²³、自宅の本を売ったりしても足しにはならなかった。借金も返せず、集客も見込めないシネクラブをもてあまし、窮地におちいていたトリュフォーはその状況を、上映会場を提供してもらっていたサン＝ジェルマン大通りのル・クリュニー＝パラスのオーナーに弁明する。それは、他のシネクラブに観客を取られているのが原因だというものであった。

トリュフォーのシネクラブは、毎週日曜日の午前中に上映会を開催していたのだが、そのまったく同じ曜日、同じ時刻に「ラ・シャンブル・ノワール」というシネクラブを開いていたのが、アンドレ・バザンであった。バザンはすで

に優れた批評家、教育者として有名であり、そのシネクラブにも多くの観客が詰めかけていた。そこでトリュフォーは、当時バザンの勤めていた文化活動機関「労働と文化」の本部があるサン=ジェルマン=デ=プレの事務所に押しかけ、バザンとの面会を申し出る。同じ曜日にシネクラブを開催するのを控えてくれるように文句を言いに行ったトリュフォーであったが、バザンの温厚な人柄と映画への情熱に圧倒され、そしてバザンの方もこの血気盛んな若いシネフィルに好意を持ち、二人はその場で意気投合する。16歳のトリュフォーと30歳のバザンの、その後バザンの死まで続く10年間の友情の始まりであった。

1948年、シネクラブでの度重なるトリュフォーの借金や非行に業をにやした父親は、息子をパリ郊外のヴィルジュイフ < Villejuif > にある少年鑑別所に入れることを決意する。一度も面会に来ない両親には期待せず、そこからトリュフォーはバザンに向けて手紙を書く。バザンは方々に手を回し、なんとかトリュフォーを救い出すことに成功し、その後1949年には「労働と文化」の映画班をトリュフォーに手伝わせることになる。バザンは、その「労働と文化」の活動の一環として、工場や学校に16ミリの映写機を持ち込み、学生や工員に向けて上映会とその後の講演会などをおこなっていた。トリュフォーは1982年のインタビューで当時の思い出を以下のように語っている。

「労働と文化」では、バザンはもちろん映画部門を担当していたわけで、わたしはしばしば彼にたのまれてチャップリンの映画を持って工場などをまわったものです。プログラムの選択は彼がやっていましたが、多くは短編でした。昼食が終わって、午後の仕事が始まるまでの合い間に上映したのです、バザンはまた、「いかにして映画を撮るか」といった夜の催しもやっていました。たとえばマルセル・カルネの『陽は昇る』(1939)をシーンごとに上映して、装置の重要さとか、撮影の重要さなどを、それぞれの細部について指摘するといった勉強会です²⁴。

「労働と文化」でバザンのアシスタントをしていたトリュフォーは、映写機やフィルムの準備、パンフレットの印刷や配布の仕事をしたがバザンの映画学校の生徒としてもそのすぐ間近で、偉大なる映画講師の授業を受けていたのである。また、トリュフォーはバザンに紹介され、オブジェクティブ49というシネクラブにも通うようになるのだが、そこでのさまざまな出会いもまた、後の批評家時代のトリュフォーの基本的な精神や態度といったものに影響を与え

ることになるのである。

呪われた映画祭

オブジェクティブ 49 は、パリの芸術家や作家、批評家、学生らが集うサロンのような場所であった。それは、バザン、アレクサンドル・アストリュック、ジャック・ドニオル＝ヴァルクローズらによって創設され、コクトー、ロベール・ブレソン、レイモン・クノーといった映画監督や作家の後援を受けていた。トリュフォーはそこで、自作の紹介にやってきたロベルト・ロッセリーニやオーソン・ウェルズ、ウィリアム・ワイラーなどの影響力のある監督たちの映画に触れることになる。1949年7月には、オブジェクティブ 49 主催による、「呪われた映画祭」がビアリッツで開催されるが、実行委員のひとりであったバザンは、トリュフォーを私設秘書として帯同させ、映画上映や討論会に参加させる。そこでは、コクトーやアストリュックら映画作家との交流はもちろんのこと、それ以上に共同寝室で毎晩のように繰り広げられた若いシネフィルたちとのディスカッションが、トリュフォーにとっての運命の出会いの場となるのである。なぜならそこには、後に『カイエ・デュ・シネマ』誌で批評家仲間となる、リヴェット、シャブロール、ジャン・ドゥーシェらといった面々が集っていたからである。ラングロワのシネマテークと同様に、そこにも映画狂の集うサロンが臨時に開設され、彼らは熱い意見と厚い友情を交わすのである²⁵。実際、彼らのうちの多くはトリュフォー同様、批評家を経た後、ヌーヴェル・ヴァーグの作家として活躍をみせることになる。

この「呪われた映画祭」では、ジョン・フォードの『果てなき航路』、オーソン・ウェルズの『上海から来た女』などのアメリカ映画を中心に、ロベール・ブレソンの『ブルーローニュの森の貴婦人たち』、ルネ・クレマンの『鉄路の闘い』、ジャン・ヴィゴの『アタラント号』などの新旧含めた 20 本の映画が上映されたが、そのうちの半分はフランスでの公開が決まっていなかった。つまり、興行からは見放され、映画史からも無視されてしまうような「呪われた映画」に正統な評価を与えるための映画祭だったのである。コクトーは、映画祭開会時の挨拶で、この「呪われた映画」について次のように述べている。

シネマトグラフを産業としてのみ考えたのが誤りである。シネマトグラフは機械にはちがいないが、それが作りだすものを、繊維製品を売るような

方法で売ることはいまできない。(中略) 映画プロダクションなどはない。それはお笑い草だ。文学や、絵画や、音楽のプロダクションがないのと同じことである。いい葡萄酒のできる年があるという言い方にならえば、いい映画のできる年などない。(中略) 規則を軽蔑する映画、異端の映画、「呪われた」映画の何本かはシネマテーク・フランセーズの宝物であって、それらをこそ擁護するとわれわれは主張するものである²⁶。

当時の批評やジャーナリズムから抹殺されていた作家たちの映画を擁護し、それらに正統な地位を与えることこそ、オブジェクティフ 49 と「呪われた映画祭」で試みられたことだと言えるだろう。傑作でありながらも興行的に恵まれず、人知れず埋もれていってしまうような「呪われた映画」に光を当て称揚することがこの映画祭の趣旨であり、トリュフォーが批評家となった後に、「心理的リアリズム」の映画、いわゆる「良質の伝統」と呼ばれる旧世代の監督たちによる映画を激烈に批判し、アメリカ映画や本物の「作家」の映画の擁護に努めるようになることに多大な影響を与えたものだと考えられる。つまり、正当に評価されてこなかった映画に光を当てるといふこの「呪われた映画祭」の精神をトリュフォーが受け継ぎ、批評の面で実践していくのである。

第2節 批評家トリュフォー

トリュフォーの批評家としての本格的な活動は、バザンの助力によって、映画批評雑誌『カイエ・デュ・シネマ』に「フランス映画のある種の傾向」を發表することから始まる。その記事はあらゆるところで論争を巻き起こし、そのおかげでトリュフォーの名前は急激に広まる。その後『アール』誌などの他の雑誌にも多く映画批評を書き続け、批評家としての地位を安定させることになるトリュフォーだが、そうした批評家時代の辛辣さと映画作家時代の優しさという矛盾する態度も指摘されている。例えば、ファンヌは以下のように述べている。

幼少期は不幸で小さな労働者であり、その後パリで最も読まれ、最も攻撃的な批評家となり、それから自身のあこがれるものを題材に優しさに溢れる映画を撮った若者の経歴はまったくの伝説を生み出した。ジャーナリズムはある種のクリシェを入念に使い続け、トリュフォーの過去の意地悪さ

と現在の優しさについて悪口を言うのである。つまり、フランソワ・トリュフォーは傲慢な批評家、若い不良のジャーナリスト、フランス映画の墓掘り人、プロデューサーや配給会社、監督やスターの厄介者、嫌われ恐れられる反順応主義者であった。それが突然監督になり、批評でおこなっていたことと反対のことを映画でおこなうのである。規制のルールに従い、かつて告発した精彩を欠いたような映画に順応するのである、と²⁷。

ファンヌが指摘するこうした事実新たな観点をもたらすために、以下ではまず、トリュフォーの最も有名で最も過激な文章である「フランス映画のある種の傾向」の内容を確認し、その中で称揚される「作家の映画」という概念は、その後のトリュフォーの「作家主義」の批評にどのように継承されていくのかを探ってみよう。

フランス映画のある種の傾向

『カイエ・デュ・シネマ』は1951年4月にバザン、ドニオル＝ヴァルクローズ、ジョゼフ＝マリー・ロ・デュカによって創刊された月刊の映画雑誌であり、19歳のトリュフォーはそこで批評記事を書くことを生業にしたいと考えていた。1952年12月にトリュフォーは、「軽蔑の時代、フランス映画のある種の傾向についての覚書」という31ページに及ぶ論争調の記事をバザンに提出する²⁸。しかし、バザンはその記事を特定の監督や脚本家に対する激しい口調の多さゆえに『カイエ・デュ・シネマ』誌に掲載するには時期尚早と判断し、トリュフォーに記事の中の個人攻撃を減らすように書き直しを求める。また同時にバザンは、その書き直しの間、批評の訓練として現在の映画についての短い文章を書くようにトリュフォーに勧めるのである。こうして1953年3月に、デヴィッド・ミラーの『突然の恐怖』について書いたトリュフォーの最初の署名記事が雑誌に掲載ことになる²⁹。その後も『カイエ・デュ・シネマ』誌での仕事を順調に増やしていったトリュフォーは、母方の姓をつけた「フランソワ・ド・モンフェラン」や旧友の名前である「ロベール・ラシュネー」といったペンネームを使い分けてさまざまな記事を書いている³⁰。そして同年11月トリュフォーは、書き直しを続けていた最初の記事を「フランス映画のある種の傾向」と題名を変え、再びバザンとドニオル＝ヴァルクローズに提出するのである。その改定原稿は二人に承認され、満を持してトリュフォーの論文「フランス映画のある種の

傾向」は、1954年1月号の『カイエ・デュ・シネマ』誌に掲載される³¹。以下、トリュフォーのその過激な論旨を追ってみよう。

まず、この論文の目的が「フランス映画のある種の傾向」つまり「心理的リアリズム (réalisme psychologique)」と呼ばれる傾向を定義し、その限界を探ろうとするものであることが冒頭で示される。続いて、毎年100本以上製作されるフランス映画のうち、批評の対象となるものは10本か12本しかないと指摘され、しかもそれらは「良質の伝統 (la Tradition de la Qualité)」と呼ばれる、外国のジャーナリズムや国際映画祭向きの映画であると断定される。トーキー初期のフランス映画はアメリカ映画の焼き増しであり、例えばハワード・ホークスの『暗黒街の顔役』の模倣作としてジュリアン・デュデュヴィヴィエの『望郷』が生まれたとされる。また、詩人ジャック・プレヴェールによりフランス映画の脚本が大きく進歩し、そこからマルセル・カルネの『霧の波止場』が生まれ、「詩的リアリズム (réalisme poétique)」と呼ばれる流派の傑作となったという。戦中から戦後にかけて、フランス映画は「詩的リアリズム」の映画から「心理的リアリズム」の映画に取って代わられた。その「心理的リアリズム」の代表的な映画監督として、クロード・オータン＝ララ、ジャン・ドラノワ、ルネ・クレマン、イヴ・アレグレ、マルセル・パリエロの名を挙げ、彼らの映画を「凡庸な商業映画」だとトリュフォーは言い放つのである。それらは脚本の出来、不出来によって成功するか否かが決定されており、例えばドラノワの『田園交響楽』やオータン＝ララの『肉体の悪魔』といった成功作とみなされる映画も実質は「脚本家の作品」であると主張する。そしてフランス映画の進歩を認めつつも、名作文学の映画化に際しての大胆な脚色は、寛大な観客がそれを受け入れてくれることへの絶対の信頼にもとづくものであるとして、以下のように攻撃対象を切り替える。

それゆえに、ここで問題になるのは脚本であり、脚本家なのである。「良質の伝統」にはぐくまれた「心理的リアリズム」の源泉となった脚本家たち—オーランシュ＝ポストすなわちジャン・オーランシュとピエール・ポストのコンビ、ジャック・シギュール、アンリ・ジャンソン（ただし、新しい方法の）、ロベール・シピオン、ロラン・ローデンバック、等々といったライターたちである³²。

トリュフォーの挙げる脚本家の中でも特にオーランシュとポストに対する攻

撃が目立つ。この二人の脚本家は原作を忠実に再現しようとする古い考え方を捨て、「裏切ることなく創造する (Inventer sans trahir)」ことを合言葉に映画化不可能な場面においては「等価 (équivalence)」のシーンを追加するという方法をとる。しかし、そういった態度こそが原作を省略し、裏切っているのだとトリュフォーは非難する。それと同時に、オーランシュとポストがコンビを組んだ脚本を好んで用いる監督たち、例えばドラノワやオータン=ララに対する批判も忘れない。続いて、そうした「等価」のシーンを付け加える方法について、ロベール・ブレッソンの『田舎司祭の日記』とオーランシュとポストが書いた同映画の脚本とを比較している。彼らの書いた脚本はブレッソンの映画よりも数年前に映画化を目指して執筆されたものであったが、原作者ベルナノスの反対により映画化されることはなかった。ブレッソンの映画では懺悔室のシーンが原作に忠実に描かれているのに対して、オーランシュとポストの脚本では原作にはない「等価」のシーンを創造していることをトリュフォーは指摘する。そして脚本家によって生み出されたそのシーンには創意がほとんど見られず、裏切りばかりが目立つものだと弾劾する。そして、文学のもともとの精神を意図的に裏切っている点、あからさまに神を冒瀆して悦に入っている点で、彼らの脚本は原作とは全く別物になっていると結論づける。トリュフォーによれば、そういった別物の脚本が映画になるとそれなりにまとまりのあるものに見えてしまい、その結果フランス映画の「良質の伝統」を育てていくものとなるのである。

また、オーランシュとポストは映画を過小評価し、彼らの目はいつも文学の方を見つめているとトリュフォーは指摘する。例えば、オータン=ララの『肉体の悪魔』では、原作にあるフランソワとマルトが駅で会うシーンを病院の中の「等価」なシーンに置き換えようとしているが、それはまったく「等価」ではなく、原作の方がよほど「映画的 (idée de mise en scène)」に演出がなされていると主張するのである。トリュフォーによれば、原作では駅に入ってきた電車の動きがまだ止まらないうちにマルトが飛び降りてくる「映画的」な描写であるが、オーランシュとポストの脚本の病院の場面では二人の再会は単に言葉で説明するにとどまっているのであり、いわば「文学的 (littéraire)」なシーンに過ぎないのである。つまり、イメージで語るべきところをセリフで逃げ、凝った構図や意味ありげな照明によって、フランス映画の「良質の伝統」に生気を与えているに過ぎないと述べるのである。そして、その「良質の伝統」の映画の実体はトリュフォーによって以下のように定義される。

名作文学にかこつけて—そしてもちろん「良質」の名のもとに—大衆に提供され、受け入れられている我がフランス映画の主流の実体は、相も変わらず暗いムードと社会の掟に立ち向かって挫折する純粋な人間たちの孤独と疎外、そして大胆に見えて安易なマンネリズムが適量に調合された伝統的な映画なのである³³。

こうした「良質の伝統」を継ぐ流派の監督や脚本家が目指すものはリアリズムであるが、彼らの方法では、リアリズムが捉えられた瞬間に崩壊してしまうとトリュフォーは言う。それは、彼らが人物をあるがままの姿で生き生きと動かそうとはせずに、決まりきったセリフや警句でがんじがらめにされた小さな世界に人物たちを閉じ込めてしまうからであるとしている。そして、作家は作品を常に支配することはできないと言い切るのである。

トリュフォーは続けて、そうした脚本とセリフを画面に生かす監督も脚本家と同罪であると弾劾し、そうした状況では映画監督は脚本家のセリフを画にするだけの職人に過ぎないと主張する。それに対し、確固たる世界観を持ち、脚本家と同じように映画を考え、書き、作ってはいるが、まったく異なる世界を描き出す監督たちとしてトリュフォーは以下の名前を挙げる。

ジャン・ルノワール、ロベール・ブレッソン、ジャン・コクトー、ジャック・ベッケル、アベル・ガンズ、マックス・オフルス、ジャック・タチ、ロジェ・レーナルトが、その人たちである。彼らもまたフランス映画の作家たちである。最も多くの場合、みずから脚本を書き、台詞を書き、そして演出もする作家たちである³⁴。

そして「良質の伝統」と「作家の映画 (cinéma d'auteurs)」は共存できないものであり、そうした差別は何もスキャンダルを起こしたいがためではないことも断っている。そうではなく、「良質の伝統」であるフランス映画の「心理的リアリズム」があまりにも長く深く根付いてしまったために、別の映画、例えばルノワールの『黄金の馬車』やベッケルの『肉体の冠』、ブレッソンの『ブローニュの森の貴婦人たち』、コクトーの『オルフェ』といった新しい概念を持つ映画が受け入れられなくなってしまっている現状を嘆いてのものだと述べている。

以上、トリュフォーの論旨を順に追ってきたが、伝統的な映画を否定し、新しい映画を賛美するこうした態度は、「呪われた映画祭」で商業的に恵まれなかった、いわゆる「呪われた」映画を擁護しようとしたものの延長線上に捉えられる。実際に、当時、この記事は革新的ではあったが、共感と反感が入り混じった評価がなされた。その共感はおもに、かつて「呪われた映画祭」に集った若きシネフィルたちの『カイエ・デュ・シネマ』誌での再結集の場で巻き起こったものなのである。

反響

当時のフランス映画の主流をなしていた「良質の伝統」が育む「心理的リアリズム」の映画をはっきりと否定したトリュフォーの記事は、当然のごとく「伝統」派の監督や脚本家たちからは反感を買い、いたるところで議論の対象となった。ド・ベックによれば、1954年1月28日の批評家たちの昼食会の話題は21歳の無名の新人による記事で持ちきりであったという³⁵。『パリ=シネマ』誌のドニ・マリオン率いるフランス映画擁護派と、ドニオル=ヴァルクローズと作家であるクロード・モーリャックのトリュフォー支持派に分かれ³⁶、さらにその一ヶ月後の昼食会には、記事の中で標的となった脚本家たちが押しかけて大論争を巻き起こした。また、トリュフォーがこき下ろした監督であるドラノワとアレグレは、『カイエ・デュ・シネマ』の編集部にはトリュフォーを追いつくようにしつこく圧力をかけてきたとドニオル=ヴァルクローズは後に述懐している³⁷。さらに、『カイエ・デュ・シネマ』誌の読者からもトリュフォー批判の手紙が多く届いたが、それらは『カイエ・デュ・シネマ』が「映画に関する落ち着いた研究精神を放棄して論争に乗り出した³⁸」ことに対する非難であった。その後、『カイエ・デュ・シネマ』誌の内部でも記事をめぐり分裂が起こり、例えばトリュフォーが攻撃したルネ・クレマンやジャン・グレミヨンと親しかったピエール・カストはトリュフォーの記事を「批評の教条主義」あるいは「聖職者による『カイエ』の植民地化」と批判する³⁹。あるいは、その記事を載せることを承諾した当の本人である、トリュフォーの恩師バザンですらもその記事に対しては客観的であろうと一定の距離を保った。バザンは、オータン=ララの『青い麦』について、オーランシュとポストの原作に対する忠実さという概念を明確な価値として認めさせたことを評価し、「少なくともトリュフォーはその点については間違っている」と注釈を加える⁴⁰。

また、トリュフォーの記事の中で具体的に名を挙げられ、自身に対する個人的な攻撃を終生忘れることのできなかつた監督もいる。オータン=ララは、「フランス映画のある種の傾向」が発表されてから30年後の1983年のインタビューで、「ヌーヴェル・ヴァーグの若い連中」は、攻撃対象となった自分たち、年老いた監督たちよりも「ずっと保守的」だったと述べ、自分たちを「映画監督の座から引きずり下ろして、その後釜に座ろうとした」だけであると恨み節を語っている⁴¹。あるいは、最も激烈に批判された脚本家コンビの一人であるオーランシュもまた1975年に『ポジティブ』誌上で、トリュフォーの記事は「当時の私たちの『権威』に難癖をつけた」だけだと言い放ち、トリュフォーがのちに監督する映画に対しても「オータン=ララの才能からは程遠く、どの作品を見ても個性というものが感じられない」と述べている⁴²。また、こうした反論に対してトリュフォー自身は後年、再度反論することになる。1981年の『カイエ・デュ・シネマ』誌創刊30周年記念号において、批評家時代の攻撃的な姿勢についてトリュフォーは以下のように振り返っている。

これだけは今、またはっきりと言っておかなければならない。ヌーヴェル・ヴァーグは古い世代の映画作家を葬り去ってその地位を奪おうという下心を持っていた若い野心家の群れだったというのは見間違いだ。むしろ、その反対だ。『カイエ・デュ・シネマ』誌の若い同人だったわたしたちがやったことは、当時の批評やジャーナリズムから完全に抹殺されていたアベル・ガンズやジャン・コクトーやジャン・ルノワールやロベール・ブレッソンやマックス・オブュルスといった先輩の映画監督にその正当な地位を取り戻してやることだったのである⁴³。

トリュフォーにとって、この論争的な記事の最大の目的は、旧世代の監督たちをこき下ろすことよりも何よりも、自分の尊敬する「呪われた」監督たちにしかるべき正当な地位についてもらうための土台作りだったのではないだろうか。確かに、そうした土台を固める作業を通して、結果としてトリュフォーの批評界での発言力は増し、それ以後の「作家主義」が激しく推し進められることになる。したがって、トリュフォーの記事は、さらにその数年後に映画作家としてデビューするための戦略的なものだったのと捉えられてしまうのも無理はないであろう。しかし、やはりそれは「呪われた映画」を救おうとする純粋な映画への愛情、あるいは「呪われた映画作家」への尊敬から生まれたものな

のではないだろうか。

こうして、良くも悪くも各地で大きな論争を起こしたトリュフォーの記事であったが、結果的にトリュフォーの名前は批評界や映画界で一気に知れ渡ることになり、その後、さまざまな雑誌に寄稿を依頼される。例えば、『アール』、『ラジオ=シネマ=テレビジョン』、『フランス=オブセルヴァトゥール』、『ラ・パリジェンヌ』、『ル・タン・ド・パリ』などであるが、それらの多くは週刊誌であったため、批評家としてのトリュフォーの多忙さは給料とともに一気に増した⁴⁴。もちろん『カイエ・デュ・シネマ』誌でも批評を書き続けていたため、1953年3月から1959年11月までに『カイエ・デュ・シネマ』誌に掲載されたトリュフォーの記事は170本におよんでいる。ただし、その中の多くは5、6枚程度の映画評か、映画監督へのインタビュー記事であった。実際、トリュフォーの最初の監督へのインタビューは、1954年ジャック・ベッケルに対しておこなわれている。続いて、1954年から1957年にかけては、ジャン・ルノワール、ロベルト・ロッセリーニ、アルフレッド・ヒッチコック、ハワード・ホークス、オーソン・ウェルズといった「作家」とみなされた監督たちへのインタビューがおこなわれている。したがって、ド・ベックが、トリュフォーは「フランス映画のある種の傾向」をのぞけば、バザンやロメール、ゴダール、リヴェットが書いたような理論的な記事は書いていないと述べるように、「トリュフォーが担っていたのは思想上のリーダーの役割ではなく、むしろ策略家の役割だったのである⁴⁵。ここでド・ベックが言う「策略」とはもちろん『カイエ・デュ・シネマ』誌の批評家たちによって進められるある政策、つまり「作家」の映画を無批判に賛美するいわゆる「作家主義」の標榜であろう。

作家の映画

トリュフォーの「フランス映画のある種の傾向」は、「作家主義」のはしりとみなされているが、映画監督を作家としてまつりあげようとする精神には、その基盤となるものがあつた。アンドレ・バザンのオーソン・ウェルズ論がそれである。バザンは上述したように、トリュフォーやゴダール、シャブリル、リヴェットなどのヌーヴェル・ヴァーグの作家たちを批評家時代からまとめあげていた、ヌーヴェル・ヴァーグの精神的な父親とも言うべき人物である。山田はトリュフォーが作家主義を標榜するにいたる過程をバザンの「ウェルズ論」とアストリュックの「カメラ=万年筆論」との関連で述べている⁴⁶。では、まず

1946年に『レクラン・フランセ』誌上に掲載されたバザンによるウェルズ論を確認してみよう。

オーソン・ウェルズは、間違いなく、作家 (auteur) の名に値する世界の映画監督の一人だ。単に映画をつくるだけでなく、自らのなかに世界観を持っている映画作家—そのような作家は世界に五、六人しかいない。最も多くの場合、彼らは脚本も書き、演出もするという完璧な作家である。だが、たとえばジョン・フォードのように、シナリオは自分で書かなくても、演出によって独自の世界を表現できる作家もいるのである⁴⁷。

トリュフォーの「作家主義」の「作家」とは、バザンの言う「作家」のことであるのは明らかである。バザンは、ウェルズを真の「作家」とみなし、そのような映画監督は多くの場合、自ら脚本を書き、演出もするという。これはトリュフォーの「フランス映画のある種の傾向」でも見られた言い回しであった。つまり、トリュフォーの記事はその根幹となる「作家」という概念の多くをバザンのウェルズ論に拠っているのである。また、その2年後の1948年には、同じく『レクラン・フランセ』誌上にアストリュックの「カメラ=万年筆」論が発表されている。この映画理論史に燦然と輝くアストリュックの論は、映画の作り手とカメラの関係が、作家と万年筆の関係に置き換えられることから、映画を個人的な表現の一手段とみなすものであった。

映画はいま単純に一つの表現手段、すなわち映画以前のすべての芸術がそうであったところのもの、特に絵画と小説がそうであったところのものになろうとしている。市の見世物、ブールヴァール芝居同様の娯楽、あるいは時代のイメージを保存するための一手段、つぎつぎにそうであったのちに、映画は次第に一つの言語になる。一つの言語、すなわちそのなかで、それによって、芸術家が、どんなに抽象的であろうが彼の思想を表現し、あるいはちょうど現在エッセーや小説がそうであるように、正確に彼の妄執を翻訳することができる。そういう一つの形式である。それだからこそ、私はこの映画の新時代をカメラ=万年筆の時代とよぶ。このイメージは正確な意味をもっている。それは映画が次第に、視覚的なものの専制、イメージのためのイメージ、直接的なお話、具体的なもの、それから自分をひき離して、書かれた言語の手段と同様に柔軟なそして精緻なエクリチュール

の一手段になるだろうということである⁴⁸。

このバザンのウェルズ論における「作家」の概念とアストリュックの「カメラ=万年筆」論を正当に受け継ぎ、「独自の世界観」を「作家」が「万年筆」で書くように「カメラ」で描く監督こそが真の「映画作家」であるとトリュフォーは確信する。そしてその考えをさらに過激に発展させていったトリュフォーはその後、「作家主義」を押し進めて行くことになる。しかし、それはトリュフォーひとりの主義や方針ではなく、後に『カイエ・デュ・シネマ』誌全体の、ゴダールやロメール、シャブロールやリヴェットら、若手急進派と呼ばれたグループの批評における基本方針となったのである。トリュフォーら若手急進派は、1950年代の半ば頃には単なる職業的な監督とみなされていたアルフレッド・ヒッチコックやハワード・ホークスというハリウッドの商業監督をルノワールやコクトーに並ぶ、正真正銘の「作家」であると断言した。そして一度「作家」とみなされたヒッチコックやホークスは神格化され、彼らの全作品が崇められるようになる。それこそバザンが彼らに「ヒッチコック=ホークス主義」とあだ名をつける所以なのだが、トリュフォーはそうしたまさに急進的な批評方法である「作家主義」へと先陣を切って突き進んで行くのである。そして、そういったある特定の映画作家を擁護顕揚し、彼らのもとへ出向きロングインタビューを敢行するといったスタイルがその後の『カイエ・デュ・シネマ』誌の批評家たちの基本方針となる。では、「フランス映画のある種の傾向」以降、具体的にはトリュフォーの批評はどのような「作家主義」なのであろうか。トリュフォーの批評集に収められた1950年代の批評記事を読み解いてみよう。

作家主義

1954年のアルフレッド・ヒッチコック監督『裏窓』についての記事では、トリュフォーはまず「映画監督のタイプは二つに大別できる」という書き出しで始めている⁴⁹。それは、観客を考慮に入れて映画の構想を練る監督とそうではない監督であり、前者の撮る映画を「見世物芸術」、後者の撮る映画を「個人的な冒険」としながらもその優劣は問題としない。ただそう分けられるだけであり、ヒッチコックは、ジャン・ルノワールや他の多くのアメリカ人監督たちと同様に前者のタイプであり、ロベール・ブレッソンやロベルト・ロッセリーニは後者であると述べる。トリュフォーによれば、ヒッチコックの商業的な成功は、

イギリス時代のユーモアとアメリカ時代のサスペンスとの「絶妙な配合ぶり」によるものであるとされる。『裏窓』に関しては、その構成が「音楽的」で、結婚のテーマ、自殺のテーマ、不幸と死のテーマが「きわめて洗練されたエロチシズムの中に流れ込んでいる」と評している。そしてシナリオの処理、演出、俳優の演技指導、すべてのディティールやリアリズム、「ときにはポエジー、ときには無意味なユーモア、ときには純粹な夢幻劇の様相を帯びる、あのヒッチコック・タッチ」に人間嫌いと言っていいくらいの「世界観」がはっきりと現れていると述べる。ここでは、トリュフォーが「世界観 (idée du monde)」という言葉を使ってヒッチコックの映画を批評している点が重要であろう。その「世界観」は、ヒッチコック作品の中でもとくに「莊重」な語り口であるこの『裏窓』から生み出されるものであり、そうした語り口は「見世物的な、すなわち商業主義的な要素」への関心とは正反対のものであるとトリュフォーは言うのである。トリュフォーのヒッチコック賛美は、商業的な映画を撮りながらもその内部で自分の世界観を明確に表現できる、そうしたヒッチコックの手腕への尊敬の眼差しからくるものなのであろう。また、トリュフォーは、ヒッチコックはこれまでに休むことなく映画を撮り続けてきたので、「ずっと以前から演出の問題はすべて解決してしまっている」のだと言い、そのためにわざわざ困難な条件を考え出し、そうした条件のもとで映画を撮るのだが、その難関はすべて見事に克服されているとやや乱暴にまとめる。

あるいは、同じくヒッチコック監督の1955年の映画『泥棒成金』についての批評では、まず前半部でこの映画の筋立てが、そのディティールのひとつひとつに至るまで「左右対称の原理」に則っていることが指摘される⁵⁰。それはヒッチコック作品に作用する支配的な原理である「替え玉のリアリティ、影とかたちの対立、ふたつの存在の可逆変化、交換可能な人間の二重性、ふたりの間の精神的かつほとんど肉体的な相互同化作用」といったものに忠実であることが示される。しかし、より重要な部分は、後半部で展開されるヒッチコック特有のサスペンスの本質をつこうとする議論であろう。まず、この映画に関するバザンの批評が引用されている。バザンによれば、ヒッチコックの描く「恐怖」とは、ありとあらゆる危険が次から次へと押し寄せる、謎めいた「ムード」ではなく「急激なバランスの欠如」からくるものである。そのバランスの欠如についてバザンは、平面に置かれた鉄球のたとえを用いて説明する。そして「その平面がいきなりかしいで鉄の玉が斜面を転がりだす」瞬間を正確にありのままに捉えるのがヒッチコックの演出であるとして、その「平面の傾斜すなわち

不均衡の見事なまでに計算された資質」の中にヒッチコックの「文体のカギ (la clef du style)」があるという。こうしたバザンの文章を引用しながらトリュフォーは、「力強い緊張感を生み出すこの強烈な『不均衡』の状態を維持させるために、ヒッチコックは「心理主義的な映画 (film psychologique)」に必要不可欠なシーンを捨てているのだと論を展開する。そして「完全に心理的なストーリー主義を否定した」ヒッチコックは、その点においてジャン・ルノワールやロベルト・ロッセリーニ、オーソン・ウェルズらと同列に語られうる存在となるという。したがって、「心理的なもの」が彼らの心の片隅をかすめることなどはなく、「らしさを欠いたシーンの内面 (à l'intérieur de scènes invraisemblables)」におけるディテールが生き生きと正確に描かれている点にこそ、ヒッチコックのリアリズムがあると結論している。このヒッチコックの「心理的なもの」の排除は、トリュフォーが「フランス映画のある種の傾向」で否定した脚本家主導の映画によく見られるものであったことが思い出されるだろう。トリュフォーの「心理的リアリズム」の否定と、ヒッチコック映画におけるその否定からくる「リアリズム」の賛美がここでつながるのである。

あるいは、1954年のハワード・ホークス監督『暗黒街の顔役』についての批評では、ホークスをアメリカの映画作家の中でもとりわけ過小評価されている監督であるとして、これはその擁護の文章であることが打ち出される⁵¹。そして、トーキーが発明されたばかりの1930年に撮られたこの映画の「音の面で独創的な工夫や発見にあふれて」いる点を評価している。それは、演出上「十字架のテーマ」が繰り返し用いられることによって、その「視覚的なライトモチーフ」が音楽的な主題、つまり死を喚起する主題を提示すると評する。トリュフォーによれば、壁やドアや外から差し込む光線、それらすべてが「十字架のかたち」として現れ、それによって映画全体が「一篇のシンフォニー」とみなされるのである。トリュフォーが嫌っていた脚本家の映画ではけっしてなされ得ないであろう、映像上の工夫、あるいは視覚的な演出がそこに見られるからこそ、トリュフォーはホークスの映画を称賛するのである。続けて、この映画の中の「映画史上最も美しいショット」であるボリス・カーロフの死の瞬間の場面が取り上げられる。九柱戯というボーリングに似た遊びをしているカーロフは、マシンガンの掃射によって膝から崩れ落ちる。カーロフの手から投げ玉が転がっていき、柱を倒す。しかし、そのうちの一本だけがなかなか倒れずにしばらくの間「くるくるとあがき続ける」のだが、その様子をトリュフォーは、一味の最後の生き残りであったカーロフのイメージと重ね合わせる。「そこには、文学の

香りはない。しかし、そこには、おそらく舞踊に近いものがあり、ポエジーがある。そして、もちろん、それこそが映画なのである」と締めくくっている。文学のような言葉による表現ではなく、ここにも映像表現上の創意工夫が施された映画的な演出に対するトリュフォーの好意的な態度が見て取れるだろう。

同じく 1954 年のホークス監督『紳士は金髪がお好き』の批評では、まずホークス作品がアクション映画とコメディ映画に大雑把に分類される⁵²。前者は「男性の知力と体力と精神力を称賛」する作品群であり、後者は「男性が現代の文明社会においていかに墮落し、いかに退化し、いかに無力な存在と化しているかを暴いてみせる」作品群である。そして『紳士は金髪がお好き』を「極めて辛辣で、厳しく、知的で情け容赦のない作品」と評している。また「コメディなのにあまり笑えない」、「笑いがのどにつかえてしまう」映画だとしながらも、そうした欠点を「コミカルなものが同時にシリアスなものに変わる」、「知的な映画」と称賛の言葉に変えている。そしてホークス映画の素晴らしさは「ジャンルのおもしろさを徹底的に追求し、『つねにとことんまでゆくこと (aller toujours jusqu'au bout)』を鉄則にしていること」にあると述べる。その結果、当初は「ありきたりで幼稚に見えるシーン」も、「極限まで突き詰め」られると、急に「とてつもなく巨大なイメージ」に変容するとトリュフォーは言うのである。この部分はやや強引な論旨であると言わざるを得ないだろう。続けてトリュフォーは、このようにひとつのジャンルにおさまりきれずにはみ出でしまい、別の次元の意味やイメージをもってしまうのは「現代芸術の新しさ」の特徴であり、映画の分野ではホークスほどそれに「成功した例」はないとしている。そして、ホークスの映画における笑いの原理が、「商業主義的な要請よりもずっと根底的な、不条理のメカニクに由来している」として、いずれにせよこの映画を見て「退屈だけはすることがあるまい」と、ここでも強引な結びによって文章を終えている。この批評は、全体的に説得力に欠け、論旨も不明瞭であるが、だからこそ一層、そこにトリュフォーの「作家主義」の精神を見出すことができるのである。つまり、「作家」であるホークスの映画はすべて素晴らしいという理論である。

そうした強引で偏狭な「作家主義」にもとづいた批評の最たるものは、1955 年のアベル・ガンス監督『悪の塔』について書かれたものであろう⁵³。この映画はハリウッド映画ではなくフランス映画であるため、まず、この映画は「信じがたいほどの低予算で作られた注文映画」であることが強調される。加えて、この映画の最良の部分は配給業者によってカットされているいわば「呪われた」

映画であることも示される。しかし、その後の文章で、例によってトリュフォーのきわめて「作家主義」的な言い回しによってこの映画が支持される。それは、『悪の塔』がアベル・ガンスの最悪の映画だと言いたければ言うがいい。だが、アベル・ガンスは天才であるがゆえに、『悪の塔』は天才的な映画なのだ」というものである。これは、ガンスの撮るものはたとえ出来の悪いものであったとしても「天才的な映画」になってしまうという、映画の内容の良し悪しを無視した身勝手な論理であるが、一方ではトリュフォーの最も得意とする言い回しであり、「作家」の映画を擁護するために多用されたものであった。そういった「天才的な映画」には「天才の刻印そのもの (marque même du génie)」が目に見えなくても存在しているし、もし目に見えるならそれはフィルム全体に充満しているという。続けてトリュフォーは、ガンスはこれまで「失敗者 (raté)」扱いされてきたが、今や「天才的失敗者 (raté génial)」なのであり、したがって問題は「人は天才であると同時に失敗者でありうるか」ということなのだと言う。そして「失敗することは才能なのだと信じる」と高らかに宣言し、「成功することは、失敗することなのである」といういかにもトリュフォーらしい矛盾に満ちた言説で「作家主義」的にガンスを擁護している。しかし、何かを「犠牲」にしない偉大な映画作家はいないとして、ルノワールやロッセリーニの例を出すとき、トリュフォーの強引な論旨は次第に説得力を増してくるようになる。ルノワールであれば、「俳優がいい演技をするためなら」、例えばシナリオやセリフや技術の「すべてを犠牲にする」と言い、あるいは、ロッセリーニならば、「アクションが繋がらなくなったり、照明のトーンが途中で変わってしまったとしても、演技者たちの熱っぽい雰囲気を生かそうとする」とトリュフォーは指摘する⁵⁴。そして「天才的な作品には『犠牲』の概念がつきものだ」と言い、見かけだけは「完璧な作品」であるジャック・フェデーの『女だけの都』を名指しで批判している。フェデーの作品では、「すべてが見事に曖昧」で、「ものわかりがよく良識的で節度があり」、「なにもかもが快適で完璧」であって、それがかえって映画をこぢんまりとしたものに落ち着かせてしまっているのだとトリュフォーは主張したいのではないか。そうすると、トリュフォーの考える「失敗作」あるいは「天才的失敗者」とは、何かを犠牲にしたがために、見かけ上は不具合のあるように見えるものでも、そこには人間的な大らかさといったものが表現されている作品であり、作家であると言えるだろう。一見矛盾するように思われた「成功することは、失敗することなのである」という言い回しは、トリュフォーなりのレトリックの実質を伴った成功例なのか

もしれない。したがって、見かけ上の「失敗」があるからこそ真の作家の映画は「成功」しているという言説に、強引でも偏狭でもない「作家主義」の極致を見ることも可能なのである。

第3節 ロッセリーニとルノワール

これまで見てきた「作家主義」に根ざしたトリュフォーの批評は、シネフィル時代から夢中であり続けたハリウッド映画に対する賛美が目立ったが、ハリウッドのフィクションを心から愛する一方で、トリュフォーはロッセリーニのドキュメンタリズムにも共感を示している。つまり、フィクションとドキュメンタリーという映画ジャンルの対極にある両者を同列に扱い、同じ情熱をもってそれらに接しているのである⁵⁵。以下ではまず、ドキュメンタリータッチの映画の多いネオレアリズモの監督であるロッセリーニとハリウッドの商業映画監督であったヒッチコックの間で揺れるトリュフォーの姿と、そうした両極性を持つ志向の相克がルノワールの映画の賛美によっていかに乗り越えられるかを検証していこう。

ロッセリーニのドキュメンタリズム

ド・ベックによれば、トリュフォーとロッセリーニの最初の協力は、1955年2月にロッセリーニがイングリッド・バーグマン主演で撮れるコメディの題材を探すようにトリュフォーに依頼したときであった⁵⁶。というのも、前年にパリで観たロッセリーニの『イタリア旅行』が配給業者によって勝手に編集し直されて公開されたものであったことにトリュフォーは激怒し、そのオリジナル版公開のためのキャンペーンに協力してもらうためにロッセリーニと手紙のやり取りをしていたのである⁵⁷。そうした交流の経緯もあって、ロッセリーニはトリュフォーに自身の映画の題材探しを頼んだのであろう。

その1年後、トリュフォーはロッセリーニの助監督になるのだが、その前後のことはトリュフォー自身の回想に詳しい⁵⁸。1955年にパリでロッセリーニと知り合ったとき、彼はひどく絶望していたという。『アモーレ』以来、興行的失敗が続き、イタリアの批評家たちにも酷評され、ロッセリーニは映画を諦めようとしていた。しかし、フランスの若い批評家たちはロッセリーニの「呪われた映画」を支持し、彼を映画の師と仰いでいた。そのことが孤独の慰めとなり、

ロッセリーニはもう一度大きな情熱を呼び覚ますことになる。そこで、ロッセリーニはトリュフォーに自身の助監督となってくれることを打診し、トリュフォーはジャーナリストの仕事の続けながらもその役を引き受けた。とは言うものの、トリュフォーが助監督を務めた3年の間、ロッセリーニは一本の映画すら撮らなかったという。しかし、下働きは多くあったため、トリュフォーは彼のもとで大いに働き、彼と接することで多くのことを学んだのだと当時を回想している。その学んだもののひとつは、ロッセリーニのネオレアリズモ的な映画制作法であろう。トリュフォーは続けて、ロッセリーニのドキュメンタリズムについて言及する。

ロッセリーニがシナリオを書くとき、話の筋は彼に関係なく、ただ出発点があればそれで事足りるとトリュフォーは言う。そして、ロッセリーニにとっては、多くの度を越したフィクションのせいで見えなくなっていた「人間の再発見 (retrouver l'homme)」こそが、関心事になる。それはまず、「厳格にドキュメンタリー的なアプローチ (approche strictement documentaire)」によって発見されなければならない。そして、「できるだけ単純な物語 (intrigue la plus simple possible)」の中に人間を投げ込むこと、そしてそのことができるだけ単純に語られることが問題なのだとしている。こうしたロッセリーニの映画作劇法は、フィクションを物語るためのドキュメンタリー的なアプローチであることを忘れてはならない。ロッセリーニの映画は、ドキュメンタリー的なフィクションであるのだ⁵⁹。トリュフォーは、1982年のインタビューの中で、「ドキュメンタリーは大嫌いだが、ロッセリーニ的なドキュメンタリズムの影響はわたしの全作品にはっきりと現れている」として、今後も「つねに、単純にあるがままのものを撮っていこうとする姿勢を失いたくはない」と語っている⁶⁰。ドキュメンタリーを嫌いながらも、対象をあるがままに写し撮るという手法には共感するトリュフォーは、実際にフィクションでありながらもドキュメンタリーのような映画を多く撮っている。例えばそれは、トリュフォーの分身である主人公アントワヌの冒険を描く「ドワネル」シリーズであるが、そういったトリュフォー映画におけるフィクションとドキュメンタリーの関係については第2章で詳しく検証されるだろう。トリュフォーはまた、同年のインタビューで自身が受けたロッセリーニの影響を以下のように語っている。

『大人は判ってくれない』はフランス的であると同時にロッセリーニ的な、イタリア映画でした。人間をほとんど記録映画のように追ってとらえると

いうロッセリーニの方法をとことん貫いてみたのです。しかし、わたしは反面、アメリカ映画が大好きだったし、アメリカ映画で育ってきたので、アメリカ映画への思いを捨てきれなかった⁶¹。

ここに、ヒッチコックのようないわゆるハリウッド的フィクションと、ロッセリーニのようないわゆるネオレアリズモ的ドキュメンタリーという、映画ジャンルの両極に位置するものへのトリュフォーの志向がはっきりと見られる。あるいはそれは、トリュフォーが告白するように、ロッセリーニの「厳格さや誠実さや論理性が私のアメリカ映画へのおめでたい熱狂を少しだけ取り除いてくれた⁶²」からなのであろう。シネフィル時代、古き良きフランス映画に熱中していたトリュフォーがアメリカ映画に啓蒙されたように、今度はイタリア映画がトリュフォーの中のアメリカ映画を駆逐していくのだろうか。しかし、トリュフォーは育ての親であるアメリカ映画への愛情を捨て去ることはない。「フランス映画のある種の傾向」から始まり、ヒッチコック=ホークス主義に代表されるハリウッド映画を擁護するための「作家主義」を経たトリュフォーの批評は徐々にその擁護の対象を広げていったようにも思える。その最たるものが対極にある映画ジャンルへの志向であり、そうした一見矛盾するような姿勢がトリュフォーの批評の幅を広げていると言えるだろう。

ルノワール映画の二重性

山田によれば、この批評におけるフィクションとドキュメンタリー、あるいはハリウッドとネオレアリズモという両極への志向性のバランスをとる存在がジャン・ルノワールであった⁶³。ルノワールの映画には大らかな人間賛歌ともよべる雰囲気漂う。トリュフォーはそうしたルノワールの映画についてどういった態度をとっているのだろうか。以下、ルノワールの映画を評したトリュフォーの文章を確認してみよう。1967年にヴィドーバン文化会館でのジャン・ルノワール映画の回顧上映会のための講演原稿がトリュフォーの批評集に収められている⁶⁴。それらの文章は厳密に言えば紙面に掲載された批評ではないが、ルノワールの映画を網羅的に評している点で精読される価値があるものであろう。また、トリュフォーが映画監督としてデビューした後に書かれた文章であるため、批評家から映画作家へと転身した際のトリュフォーの変化、つまり作家主義の精神はどのように方向転換され、あるいはそのまま継承されているのかを

確認するには好都合だと思われる。

この文章は、「ジャン・ルノワールは世界最大の映画作家だ」という一節で始まる。トリュフォーによれば、ルノワールの映画は従来の分類法、つまり「ドラマ」か「コメディ」か、といった二分法では分けられず、すべて「コメディ・ドラマチック(*comédies dramatiques*)」なのだという。さらに、ジャン・ルノワールが撮った 35 本の映画のうち、少なくとも 15 本は既成の文学の映画化であり、それにもかかわらず、そこにはつねにジャン・ルノワールが存在し、彼の語り口があり、彼の音楽があり、彼の「文体 (*style*)」があるのだという。しかも、映画化によって原作のよさが損なわれることはなく、その理由を「ジャン・ルノワールは、すべてを吸収し、すべてを包みこみ、すべての事物、すべての人間に興味を抱いているから」であるとしている。そして、ルノワールはつねに「半即興的 (*semi-improvisé*)」で、意識的に「未完成 (*inachevé*)」で、「穴だらけ (*ouvert*)」の仕事をし、観客にその穴を埋めさせるような、各々の解釈の可能性を残した映画ばかりを撮ってきたとトリュフォーは述べるのである。そうして相手に対していつも心を開いて他人の言葉を受け入れるルノワールの、謙虚で誠実な「こんにちはという挨拶のように単純な (*simples comme bonjour*)」35 本の映画が生まれたのだという。以上のように、トリュフォーのルノワール評は、「フランス映画のある種の傾向」や「作家主義」批評以来、一貫したものであるように思われる。ルノワールの映画には、たとえみずから脚本を書いていないとしても真の作家の「文体」があるというのは、ハリウッドの雇われの商業監督であったヒッチコックやホークスを擁護する作家主義と重なるし、意識的に「穴だらけ」の映画をつくるルノワールはガンズと同様に「天才的失敗者」であることを意味していると読めるからである。さらに、ルノワール評におけるトリュフォーの新しさは、ルノワールの映画には相反する二つの概念、たとえば「ドラマ」か「コメディ」か、といったものを包括するような大らかな態度が見られ、それによって観る人に解釈の余地を残す開かれた映画となっていることを称賛している点である。

続いてトリュフォーは個々の作品解説にうつるのだが、まず、『のらくら兵』『牝犬』『素晴らしき放浪者』における、ミシェル・シモンの俳優としての二重性に言及する。トリュフォーによれば、彼が演じた最高の役はすべて「二重人格的な役柄 (*rôles doubles*)」であり、そこに「人間の外見と実質 (*l'homme que nous paraissions être et celui que nous sommes vraiment*)」を見て、われわれは人間の最も深い真実にふれるのだと評している。または、続く『ゲームの規

則』を評した箇所では、ヨーロッパ映画とハリウッド映画の大きな違いを「ルノワール映画の二重性 (œuvre doubles de Jean Renoir)」に対応させ、フランス映画は人物中心で、アメリカ映画は状況中心である点であるとしている。つまり、ルノワール映画の二重性には、俳優の二重性によるものだけではなく、映画ジャンルの二重性によるものもあると述べるのである。あるいは、『獣人』についての文章では、ルノワールは常に「変わらぬバランス (équilibre constant)」を求めて作品を作っているのであって、悲劇的なシチュエーションにはかならず滑稽なディテールがあるとしている。ここでは、トリュフォーがルノワール映画に悲劇と喜劇の二重性を読み取っていることがわかるだろう。

続く『トニ』に関する文章では、アクションではなく現実の出来事を客観的に語る方法を実践していたことから、イタリアの映画作家たちよりも10年先に、ルノワールはネオレアリズモを発見していたとトリュフォーは指摘している。さらに、もし俳優たちが演技の最中に笑い出してしまったとすれば、それは彼らがカメラの前で楽しんで演技していたからであり、「ルノワールは、たとえ深刻なムードで始まったシークエンスがそれとは逆にすっかり軽快で陽気な結末になってしまいかねない場合でも、おそれることなく、とにかく現実のあるがままの人生のほうを大事にした」というのである。ここにもまた、ロッセリニ的なドキュメンタリズムの手法と相通ずるものが見られるだろう。そして同時に、矛盾するようにつじつまの合わないものでも見せてしまおうとするルノワールの人間的な大らかさもあらわれている。あるいは、『ラ・マルセイエーズ』を取り上げた部分では、ルノワールの仕事の基調になっているものは、「親密さ (familiarité)」であって、それが彼の作品の秘密であり職業上の秘密であるとトリュフォーは再度、指摘する。この親密な心のふれあいが基調となっているために、生きた人間の息づかいと「真実の感情 (sentiments vrais)」がなまなましく脈打つ映画を作ることができたのだという。つまり、ルノワール映画の作家性である「二重性」とは、あらゆる差異を差異のままに、あるいは対立概念を対立させたままにすべてを包括するような、ルノワール自身の大らかな人間性からくるものだとトリュフォーは考えているのではないだろうか。「フランス映画のある種の傾向」の中で指摘された、人物をありのままの姿で生き生きと動かすべきであるというトリュフォーの主張を満足させるものが、ルノワールの映画の中に見られるのである。そうしたルノワールの人間性が映画の中にも刻印され、したがって、ルノワールはトリュフォーによって真の「作家」であるとみなされるのである。

* * * * *

以上、本章では、まずトリュフォーの映画が生活の中心であったシネフィル時代に映画の原体験としてフランス映画やアメリカ映画に心を奪われ、ラングロワのシネマテークで映画をむさぼるように観て、バザンに映画批評の方へ導かれていくまでのトリュフォーの足跡をたどった。そこでは、気に入った監督や「呪われた映画」を擁護するトリュフォーの姿勢が、早くもこの時期から芽生え始めていたものであることが明らかになった。

次に、旧世代の映画監督たちをこき下ろした「フランス映画のある種の傾向」とともに鳴り物入りで批評家としてデビューした後、「作家」の映画を擁護し、『カイエ・デュ・シネマ』誌全体の政策である「作家主義」を先陣を切って押し進めたトリュフォーの姿を追った。そこで繰り広げられたのは、真の「作家」たちに正当な地位を取り戻すための先鋭的な批評であったが、徐々に「ヒッチコック=ホークス主義」に代表される過剰で強引な「作家主義」へと姿を変えていった。しかし、そうした行き過ぎた「作家主義」の精神にもトリュフォー独自のレトリックによってある一定の論理性が付与された。たとえ「失敗作」であってもその失敗の仕方によって「天才的失敗作」という称賛すべきものになり得るという論理であった。

最後に、その後はハリウッド映画とネオレアリズモ映画という映画形式上の両極に位置する概念に揺れるトリュフォーの矛盾する態度を指摘した。しかし、映画作家へと転身したのちのトリュフォーの批評を確認したところ、そこでは、ルノワールの映画に見られる二重性によって批評スタイルの一貫性を保ったまま、両極への志向という矛盾が乗り越えられていることがわかった。これは映画作家となったトリュフォーの批評における進歩であると言えるだろう。

しかし、リチャード・ニューパートが指摘するように、トリュフォーにとって、「映画について書くことは映画を作ることと同じように、個人的で創造的な行為」であり、つまりトリュフォーにとっての批評は「映画づくりのための訓練」であったと言えるのである⁶⁵。したがって、ハリウッドかネオレアリズモか、言い換えればフィクションかドキュメンタリーかと、批評の場で両極へ揺れていた矛盾する態度はトリュフォーの映画制作の場でも見られるはずである。そして、トリュフォーのルノワール映画の批評を見るかぎり、その両極の間を揺れ続ける矛盾は彼の映画の中で見事に解決されているはずなのである。

第2章 現実と虚構

自伝的要素を多く含むトリュフォーの映画作品群の中でもきわめてその傾向が強いものが、ジャン=ピエール・レオーがトリュフォーの分身とも言うべきアントワーヌ・ドワネルを演じたいわゆる「ドワネル」シリーズである。このシリーズは『大人は判ってくれない』（1959）から始まり、『アントワーヌとコレット』（1962）、『夜霧の恋人たち』（1968）、『家庭』（1970）を経て『逃げ去る恋』（1979）で完結する。これらの作品群の特異性は、トリュフォーの分身とも呼ぶべき俳優ジャン=ピエール・レオーが、シリーズ5作品すべてにまたがって主人公アントワーヌ・ドワネルを演じている点にある。アントワーヌの少年期から青年期、結婚と離婚を経た壮年期までの成長を、俳優レオー自身の現実の風貌の変化とともに描いて見せたという点で、このシリーズは映画史でも他に例を見ない希有な作品群であると言えるだろう⁶⁶。

本章では、まず、シリーズの中でも特に自伝的な性格を帯びる第1作『大人は判ってくれない』と第2作『アントワーヌとコレット』を取り上げ、その中で少年時代のトリュフォーの学校や家庭での葛藤や苦悩がどのように描かれているかを挙げながら、鏡や電話ボックスなどの映画的装置による両親との関係性の描写に着目する（第1節）。続いて、第3作『夜霧の恋人たち』と第4作『家庭』に見られる自伝的作品における虚構性に関して、上記の映画的装置による映画内の第二のフレームを用いたフィクションの語られ方について検証する（第2節）。最後に、それら前4作に見られた現実と虚構の関係が、第5作『逃げ去る恋』の中では、どのように融合され、新しい物語叙述方法となっているかを明らかにする（第3節）。そこでは、フィクションとドキュメンタリーの両極に対する志向性が見られた批評スタイルと通底する、トリュフォー独自の映画監督としての作家性が見出されるだろう。

第1節 『大人は判ってくれない』と『アントワーヌとコレット』

トリュフォーの長編映画第1作であり、「ドワネル」シリーズの第1作でもある『大人は判ってくれない』は、エッフェル塔を見上げる移動撮影に被せられたオープニングクレジットの後、次のようなシーンで始まる。小学校の教室で、生徒たちは教師の目を盗みながら女性のピンナップ写真の載ったカレンダーを回覧している。アントワーヌのところまで来たとき、教師がそれを見咎める。

前方に呼ばれたアントワーヌは叱られたのち、黒板の裏に立たされる。こうした問題児アントワーヌの描写は、そのままトリュフォーの少年期の不幸な思い出と重なっている。この映画では、けっして幸福ではなかったトリュフォーの学校や家庭での苦い経験が、アントワーヌの物語としていくつかのエピソードによって語られるのである。例えば、学校をサボった理由を母親が死んだことにするエピソードや家出して親友ルネの家に転がり込むエピソード、タイプライターを盗み、両親から勘当され、少年鑑別所に入れられるエピソードなどである。

自伝的要素

劇中、アントワーヌは10歳前後であると推測されるが、家庭環境が崩壊していく様子、学校での問題行動、家出、両親からの勘当、鑑別所送り、といったトリュフォーの人生に実際に起きた出来事が描かれる。

トリュフォーは育児放棄した母親の代わりに10歳までは祖母に育てられた。祖母の死によって再び母親の元へ引き取られたトリュフォーであったが、やはり両親との関係はうまくいかなかったようである。1984年、死の直前のトリュフォーは、クロード・ド・ジヴレーのインタビューに対して、当時のことを以下のように回想している。

たとえば、母はぼくをある種の呼び方で呼んだ。「お前」とか「間抜け」とか「ばか」とか。あるいはぼくに命令をして、召使みたいに扱って、ぼくが不平を言わずにどこまでやれるか見たりする。叩くことはなかった。まあ、叩いたけどそうしょっちゅうじゃなかった。確かにぼくは生まれたときにあの人にひどい重荷を背負わせたわけだけど、祖母が代わりにぼくの面倒を見てくれたから母の負担は取り除かれた。最高じゃないか！ だけど1942年の夏が終わってから、母は突然ぼくを引き取らざるを得なくなった、あるいは、そうせざるを得ないと思った。それがわかって、自分が母を気詰まりにさせていると感じたときに、ぼくは母親を大嫌いになりはじめたんだ。迷惑がられている兆しはいくつかあって、それは確かに小さなことではあったけど、ひどく傷ついた⁶⁷。

トリュフォーと両親との不和、特に母親との軋轢は『大人は判ってくれない』

の中で痛々しいほどありのままに描かれる。一方、父親との関係もトリュフォーが、ロランは実の父親ではないと気づき始めた頃からうまくいかなかったようである。ド・ベックによれば、トリュフォーはもともと自分の出自に関して疑惑を持っていたのだが、12歳になったばかりの頃、両親が留守の間に戸棚を探り、家族手帳を見つけてしまったことで、その疑惑に決定的な答えを突きつけられる⁶⁸。父親ロランは血の繋がらない他人であったという事実は、その後長くトリュフォーの心に影を落とし続ける。そうした家庭環境の問題や小学校ではたらいた度重なる悪事を、トリュフォーの分身である主人公アントワヌに繰り返させるのがこの映画なのである。

また、トリュフォー＝アントワヌを具現化するような特徴的なシーンが物語の前半に提示されることも特筆すべき点であろう。アントワヌが親友とともに学校をサボり、遊園地の巨大な回転ドラムのような遊具で遊ぶ場面には、監督のトリュフォー自身も出演している。カメラは、徐々に回転速度を上げる遊具の中ではしゃぐアントワヌの顔を捉え続けるが、限界まで回転速度が上がったところで、ドラムの外からのショットに切り替わる。あまりの回転の速さにドラムの中の人物の顔は判定不能となる。つまり、トリュフォーは少年時代の自分自身であるアントワヌと映像の上で溶け合うのである。大人となったトリュフォーがぐるぐると回る遊具の中で子供時代の自分自身へとタイムスリップするシーンと言い換えることも可能かもしれない。

「ドワネル」シリーズ第2作であり、『大人は判ってくれない』から3年後に公開された『アントワヌとコレット』では、前作で描かれた10歳前後のアントワヌの不幸な少年時代の続きの物語が示される。今作はその後の青年期への架け橋となる、一般的にはやや不安定な時期とみなされる思春期におけるアントワヌの物語である。映画は、前作のラストシーンで少年鑑別所を脱走したアントワヌが、その後一度は連れ戻されるものの若い精神科医の助けで更生したことを説明するナレーションから始まる。17歳となったアントワヌはレコード会社に勤め始め、自立した生活を送っている。ある日、証券会社で働く親友のルネとカフェで出会い、二人は少年時代のアントワヌの家出を回想する。その回想は、アントワヌがルネの家に転がり込み、ワインや煙草をふかしながら優雅な生活を送っていたところ、急にルネの父親が部屋に入ってきてアントワヌに気づくが、見て見ぬ振りをするといったものである。これは『大人は判ってくれない』で使われたシーンの焼き増しであり、観ているものは間違いなく、この映画がいたずらっ子であったアントワヌのその後の冒険

が描かれる続編であることに気づかされる。アントワーヌを演じるレオーも前作より身長が伸び、声も大人っぽくなっている。このシリーズに特有の一人の俳優が同じ役を演じ続けることで得られる映画内部での真実性であろう。今作では、そうした思春期の真ただ中にあるアントワーヌと音楽会で知り合った少女コレットとの恋愛模様が描かれる。

トリュフォーの不幸な少年時代やその後の恋愛における失敗を自伝的に描いた『大人は判ってくれない』や『アントワーヌとコレット』にはもちろん、幸福な瞬間の描写や、思わず頬がゆるむようなシーンもある。例えば、『大人は判ってくれない』の小学校の体育のシーンや、アントワーヌが両親と映画を観に行くシーンなどである。体育のシーンでは、教師の後をついて生徒たちが街中をマラソンしているのだが、彼らは教師の目を盗んで一人また一人とマラソンの列から離脱していく。その隙をついた逃亡の様子が俯瞰ショットで捉えられ、リズムカルな演出と相まって喜劇的な雰囲気醸し出すことに成功している。『アントワーヌとコレット』にも、例えば、コレット家の向かいのアパルトマンに引っ越してきたアントワーヌが彼らを自宅へ招待する場面などは、絶えず人物たちが陽気に話しながら部屋の中を歩き回る演出がなされている。このシリーズ前期 2 作は、トリュフォー自身の体験をもとにドキュメンタリーのように描出しながらも、沈んだ暗い雰囲気のあるシーンの合間に劇映画としての虚構性をはらませたコミカルなシーンをも挟み込んだ構成となっているのである。

とは言え、こうした喜劇的要素を加味したとしてもそれは部分的なものであり、自伝的な要素が色濃く反映されているこれらの映画のトーンには、やはりどこか物悲しいものがある。しかし、この映画には物悲しい思い出の描写だけではなく、映画的なモチーフを介して、フィクションとしての物語を描こうとするトリュフォーの態度が見てとれる。以下では、家庭環境や家族との関係、あるいは恋人との関係がどのように自伝的作品の中で描かれ、物語の虚構性に頼りながらトリュフォーが不幸な少年時代をいかに乗り越えようとしたのか、その軌跡をたどってみたい。

鏡のモチーフ

トリュフォーの少年時代の辛い思い出がそのままアントワーヌによって反復されるこの映画では、家族や恋人との関係が鏡という映画的な装置を介して示唆的に提示される。以下、『大人は判ってくれない』と『アントワーヌとコレッ

ト』における鏡のモチーフを抽出してみよう。

アントワーヌが学校から帰宅し、誰もいないアパートマンで食事の準備をしながら、ふと母親の鏡面台に座るシーンがある。鏡に向き合い、おもむろに櫛で髪の毛をとかし、香水を嗅ぎ、まつげを整え始める。一見何の変哲もない場面だが、これらの身振りが後のシーンで母親によって繰り返されることにより、母と子の関係を象徴的にあらわすものとしての鏡が観るものに意識される。そのシーンとは次のようなものである。朝、化粧をする母親が父親と口論している。夫の給料の少なさや浪費癖を嘆く妻と、妻の家事の適当さを非難する夫の構図である。妻は声を荒げる夫を横目にアントワーヌがしたのと同じ身振り、つまり鏡台の前に腰掛け、髪やまつげを整えるという身振りを反復してみせる。鏡の中で身体の動きが同期されることは母子の関係が良好であることを暗示していると捉えることもできるが、ここで特筆すべきは、両者はそれぞれが見つめる鏡の中で個別に存在しているという点である。つまり、鏡を介した場面において両者は一度も同じフレーム内に同時に映り込んでいないのである。あるシーンでアントワーヌの映る鏡が提示され、続く別のシーンで母親の映る鏡が提示される。ここで、鏡とは映画のスクリーン上にあらわれるいわば第二の枠取りであることが意識されるべきであろう。アントワーヌと母親はけっしてお互いの面前では同じ振る舞いをしない。鏡の中、つまり映画内部の第二のフレームというきわめて映画的な装置の中でだけ身振りが同期されるのである。しかしそれは同時に起こるものではなく、そのため両者の動作が個別的であることがかえって強調されてしまうのである。鏡という第二のフレームによって切り取られたアントワーヌは、同じく鏡の中に囚われた母親との接点を見出すことができないであろう。母子の心理的な距離が、鏡の中の両者のワンショットずつの提示によってあらわされている。ここには、少年時代のトリュフォーの、母親から愛されたい欲望とそれが実現されない苦悩とが入り混じった複雑な感情の一端が垣間見られる。アントワーヌ＝トリュフォーは、母親と身振りを同期させた自分の姿を見つめることによって、現実では心理的な距離を感じていた母親との距離を縮めようとするのである。髪をとかしながらアントワーヌが鏡の中で見つめていたものは、自分の姿ではなく母親の姿なのである。鏡の中でだけ、子は母の瞳を見つめることができる。

また、こうしたフレームやそこでの視線の交差の問題については、次に挙げるシーンも比較されるべきであろう。家出したアントワーヌを学校まで迎えに来た母親が校長や教師の前で息子をかばうシーンがある。二人で帰宅し、アン

トワヌを入浴させる母親は、いつになく優しげで愛に溢れたシーンである。アントワヌを抱きしめながらバスタオルで包み、自分のベッドに寝かしつける母親は、トリュフォーの思い描く理想の母親像であろうか。ベッドに潜り込んだアントワヌに母親は自らの子どもの頃の思い出を語る。お互いの思いの丈を吐き出したあと、母と子は学校で作文の勉強だけは頑張るようにと二人だけの約束をする。一見すると母子の不和は解消されたかに思われるが、留意すべきは、ここでのショットは切り返しによってつながれていることである。つまり、母子は一度も同じフレームにおさまらない。ここにはこれまで二人を隔てていた鏡もなく、物理的な距離もないはずなのに両者はワンショットずつで交互に映される。いわば心理的な距離のせいで、母子は同じフレーム内でけっして見つめ合わないのである。したがって、母子の間で交わされた約束も不幸な結果に終わることが予期され、実際に以下のようなシーンへと接続されるだろう。

母親との約束をきっかけに書物への情熱に目覚めたアントワヌは、バルザックの『絶対の探求』に心酔する。そこで、彼は自宅の寝室の一角に簡易的な祭壇を作る。その祭壇は、バルザックの写真を飾り、ろうそくに火をつけて偉大な作家を祀る場所となったのである。それと同時に、その儀式的な振る舞いは、母親との強固で幸福なつながりを示すものでもあるだろう。神聖で秘密主義的な侵すべからざる場としての祭壇は、母親との二人だけの約束をきっかけに設けられたものだからである。しかし、母親との強固で幸福なつながりはすぐさま消失する。祭壇にしつらえたらろうそくの火が元でボヤ騒ぎが起こるのである。予期されていた通り、ワンショットずつの切り返しで切りとられた母子は、ショット間の結合が物語外部では成功しているにもかかわらず、その内部では両者の関係性の破綻を呼び入れてしまったのである。こうした同一フレーム内の両者の関係性の描出は、この「ドワネル」シリーズにおいて周到に準備されている。

ふたたび鏡のモチーフへと話を戻そう。朝、洗面所の鏡の前で支度するアントワヌの後ろに父親がフレームインしてくるシーンを見てみよう。このフレームインはショットの中のもう一つのフレームの中で起こる。つまり、アントワヌの見つめる鏡の枠内に父親がフレームインしてくるのである。母親とは鏡の中で同じフレームにおさまることのなかったアントワヌだが、父親とはすんなりと同じフレーム内におさまる。神経質そうに我が子の素行をいさめる母親に対して、父親は冗談を言いながら子どもとコミュニケーションをはかる。

物語内での父親との関係が良好であるしるしだろう。この段階では、母親との不和に比べて父親との平穏な関係が際立っている。以上のように、この映画では鏡という第二のフレームをかたちづくるアイテムによって、アントワーヌと両親との関係性の違いが強調されていることがわかるだろう。

さらに、学校をサボった理由を教師に詰問され、母親が死んだためととっさについた嘘がすぐにばれてしまったアントワーヌが家出を決意するシーンを見てみよう。アントワーヌは両親に家出の旨を伝える手紙を送る。父親が読み上げ、母親が聞き入るそのシーンにも鏡が効果的に用いられている。両親のツーショットは、またもや鏡の枠内、つまり第二のフレーム内におさまるのである。もちろんアントワーヌはそこにはいないが、アントワーヌの手紙を読み上げる父親の声によってその存在は意識される。いわばアントワーヌの亡霊が両親の第二のフレーム内のツーショットに入り込んでいるのだが、もちろん亡霊は鏡には映らない。この不吉な亡霊は両親との心理的距離を感じ、二者を映し出している鏡の中には姿を現さないのである。したがって、この鏡のショットではアントワーヌの亡霊性、つまりその不在性によって、親と子の関係が悪化していくであろうことが暗に示されているのである。

また、『アントワーヌとコレット』でも同様に鏡のモチーフが見られる。アントワーヌは音楽の演奏会で知り合ったコレットという少女に恋をする。演奏会で頻繁に顔を合わせるうちに二人は意気投合するが、アントワーヌの恋心にコレットはつれない素振りばかりである。コレットとの関係がなかなか進展せずやきもきしているアントワーヌのアパルトマンへ突然コレットが訪ねてくるシーンを見てみよう。部屋のドアを開けて入ってきたコレットは入り口付近に立ったままアントワーヌと対峙する。確かに両者は目を合わせながら話し合っているのだが、画面上では二人の視線が交差する点は映し出されない。なぜなら、そのショット内では、鏡の側に立つコレットと鏡に映ったアントワーヌが横並びの構図としておさまられているからである。このショットでは、画面左手にコレットの立ち姿、画面右手にベッドの上のアントワーヌの鏡に映った姿が見えているのである。映像上では、アントワーヌだけが鏡による第二のフレームの内部にその姿を映しているのである。つまり、ここでのアントワーヌは鏡の中の亡霊となっていると言えるのである。生身であるコレットと亡霊となったアントワーヌがそこで繰り広げる会話はやはり噛み合わないものとなる。自分と同じだけの愛情を相手にも求めるアントワーヌとそれに答えられないコレット、この映画でもまた、そうした二人の良好であった関係の破綻していく様子

が鏡のモチーフによって暗示されているのである。

不在性と虚構性

上述の通り、『大人は判ってくれない』と『アントワーヌとコレット』における鏡は、映画内部に第二のフレームを形作るものとして機能していた。その第二のフレームの内部では、主にアントワーヌと両親、あるいは恋人との言うなれば悲劇的な関係性が暗示されていた。では、こうした画面内部にもう一つの画面を枠取りするもの、つまり第二のフレームを形成するものは鏡の他にはないのだろうか。以下では、鏡以外の第二のフレームと、そのフレーム内では何が起こっているのかを観察してみよう。

『アントワーヌとコレット』に以下のようなシーンがある。ある晩、いつものように演奏会の会場でコレットを探すアントワーヌであったが、そこに彼女の姿はない。約束をしていたはずと気がかりなアントワーヌは電話ボックスからコレットに電話をかける。このシーンでは、画面中央に電話ボックス内のアントワーヌを捉えたショットがスクリーンの中にもう一つのフレームをつくる。その第二のフレーム内でアントワーヌは約束を破ったコレットに抗議の電話をかけるが、彼女は夜通しのパーティで盛り上がっていたと取り合わない。アントワーヌが電話ボックスのフレーム内で孤立する姿と、声は聞こえるがその姿は見えないコレットのいわば亡霊の表象が、二人の関係の破綻を予期する。実際に、第二のフレーム内にこの二人の若い男女が同時におさまる機会はいっこうに到来しない⁶⁹。こうした映画における第二のフレーム内での人物の孤立は、『大人は判ってくれない』のアントワーヌと母親との鏡を介した一連のシーンを想起させるだろう。電話ボックスで縁取られた第二のフレームの中のアントワーヌの個別的な存在によって、その話し相手であるコレットという存在の不在性が強調されるのである。

あるいは、こういった人物の不在性は、その人物を写したピンナップ写真によっても示される。言うまでもなく写真は第二のフレームであり、ピンナップ写真の縁どりは鏡や電話ボックスが形作る第二のフレームと同様の装置として機能するものである。『アントワーヌとコレット』において、アントワーヌがコレットのアパートマンを訪問すると彼女の両親が温かく迎え入れてくれるシーンを見てみよう。アントワーヌはコレットに貸す予定の本と手紙をたずさえ訪れるが、コレットは不在である。コレットの母親はアントワーヌを室内へ案内

し、父親も初めて見る娘の友人に友好的な態度を示す。椅子を勧められてテーブルにつくアントワーヌのショットがあり、画面はその後、アントワーヌとコレットの両親とのスリーショットになる。そのスリーショット内で一瞬だが、壁にかかったコレットの写真が映し出される。そして、このコレット不在のスリーショットは物語の最後にも再び繰り返されることになる。それは次のようなシーンである。再びコレット宅へ招かれたアントワーヌは、しばしの間、コレットも含めた四者で食卓を囲む。しかしそこへすぐさま闖入者があらわれる。コレットの男友達のアルベールである。二人はこれからすぐに一緒に出かけると言う。残されたアントワーヌとコレットの両親は、テレビの前に椅子を移動させ、三人仲良くテレビに見入る。その後ろの壁には不在性をあらわすコレットの写真がまたもや映りこむのである⁷⁰。第二のフレームである鏡や電話ボックスにおけるアントワーヌのワンショットは相手の存在の不在性を強調するものであったが、ここでは反対にコレットのピンナップ写真、つまり相手の方のフレーミングされたワンショットによって、その不在性が強く意識されるのである。

しかしながら、このシーンでは人物の不在性やそれに伴うアントワーヌの苦悩する様子の描写には重点が置かれていないように思われる。なぜならば、このコレット不在のスリーショットの場面で、アントワーヌはコレットの両親によって、擬似的にはあるが、自身が得られなかった幸福な家庭の雰囲気を経験しているからである。恋の相手であるコレットは不在のままだが、アントワーヌは擬似的な家族の愛情に満たされる。トリュフォーにとって、思春期にけっして経験することのできなかつた温かな家族のつながりを自伝的作品で描出することは、映画における虚構性に依拠することで辛い思い出として残る過去の現実を改変しようとするものなのではないだろうか。

こうした観点から、『大人は判ってくれない』の中で唯一幸福な家庭が描かれるシーンもまた同様に、現実を改変しうる場となるだろう。それは、例のボヤ騒ぎのすぐ後に、母親の提案により家族で映画を観に行くことになった場面である。まず、軽快な音楽とともに映画館から三人仲良く腕を組んで出てくるショットがあり、アントワーヌが「アイスクリームうまかったよ」とつぶやけば、父親も「ああうまかったな」と返し、三人が車に乗り込むショットが続く。車内では映画の感想で盛り上がり、絶えずアントワーヌの笑い声が聞こえる。この車内のショットはフロントガラス越しに正面から三人を捉えたものであり、したがって車のフロントガラスの枠内に父、母、子が同時に存在しているので

ある。こういった映画内の第二のフレーム、言い換えれば、スクリーンの中の第二のスクリーンに三者が同時におさまるのはこのショットの他にはない。幸福な家庭の描写は、スクリーンに映るフロントガラスという第二のフレーム内に三者がおさまることによって達成される。したがって、映画館のスクリーンに映し出される映画の内部にもう一つのフレーム、つまり第二のフレームが配置され、そこがトリュフォーの映画においては虚構性を発揮する場所となり得るのである。その虚構性の描出は、トリュフォー自身の少年時代の辛い思い出を幸せなものへと映画内部で変容させる手段であったのではないだろうか。

『大人は判ってくれない』と『アントワーヌとコレット』の中でトリュフォーは、現実の不幸な思い出を鏡や電話ボックスのようなスクリーン内スクリーン、いわば第二のフレームの中で展開させることで、現実性をもった映画を虚構の映画へと変容させようとしているかのように思われる。自伝的要素をもたせたこれらの映画の中で、トリュフォーは第二のフレームを作り出し、その入れ子構造のスクリーンに虚構を映し出すのである。しかし、その虚構性はなかば気休め程度のものであり、トリュフォーの少年時代の思い出をアントワーヌに反復させるこれらの作品はやはり現実をドキュメントするものである。それに対して、続く『夜霧の恋人たち』と『家庭』においては自伝的要素が格段に減少し、虚構性を強く押し出した作風になっている。では、これらのシリーズ後期作品は前2作とどのような関係にあるのか、以下で検証してみよう。

第2節 『夜霧の恋人たち』と『家庭』

シリーズ第3作『夜霧の恋人たち』は、前作『アントワーヌとコレット』の6年後に公開された。映画は、失恋の痛手を紛らわすかのように軍隊に入隊していたアントワーヌが、除隊となってパリに戻ってくるシーンから始まる。このエピソードは実際にトリュフォーの身に起こったことである。トリュフォーは、1950年にリリアーナという女性との失恋を経験し、徴兵年齢前にわざわざ志願して3年間の兵役を務めるために入隊している⁷¹。今作では、20代前半のアントワーヌと新たな恋人であるクリスチーナとの恋愛模様と彼女との結婚までの過程が描かれる。そして、その2年後に公開されたシリーズ第4作『家庭』では、アントワーヌとクリスチーナの幸福な家庭生活、クリスチーナの出産、その後のアントワーヌの浮気などが描かれる。

ただし、これらシリーズ後期2作は、トリュフォーの分身であったアントワ

一ヌの物語の続きであるにもかかわらず、自伝的要素が薄められている。例えば、映画内ではアントワーヌとクリスチーナの間にアルフォンスという男の子が生まれるが、現実のトリュフォーの人生には妻マドレーヌとの間に 2 人の娘がいる。また、アントワーヌの職業もホテルのフロント係、探偵、テレビ修理工、花屋、水力開発会社での船の模型を動かすだけの仕事などを転々としているように監督トリュフォーの人生とはまったく関係のない、フィクションの中のアントワーヌの人生として描かれているのである。このように、トリュフォーの経験した細かなエピソードは映画の中に盛り込まれているものの、今作では映画としての虚構性が高くなっていると言える。では、自伝的要素の色濃いシリーズ前 2 作で描かれた鏡や電話ボックスによる第二のフレーム内部での孤独や悲劇性の描写は、より映画としての虚構性が強まった『夜霧の恋人たち』と『家庭』においてはその意味や役割がどのように異なり、あるいは継承されているのだろうか。

名前を呼ぶこと

まず、前期 2 作での鏡のモチーフはどのように用いられているのかを検証してみたい。『夜霧の恋人たち』における 2 つの対をなすシーンを見てみよう。除隊後、パリでの生活を再開したアントワーヌはホテルのフロント係を経て探偵となっている。依頼主の経営する靴屋で潜入捜査をおこなっている最中に、そこで出会った経営主の妻ファビエンヌ・タバール夫人に恋をする。一方では、アントワーヌにはクリスチーナという新たな恋人もいる。タバール夫人は英語も流暢に話すため、彼女に近づこうと毎朝英語の発音の練習をすることがアントワーヌの日課となっている。ある朝、彼は鏡の前で髭を剃りながらレコードから流れる英語の発音を真似て繰り返している。その姿は、英語の例文の間抜けさもあってやや滑稽に見える。ここで重要なのは、またもやアントワーヌは鏡の中の自分を見つめているということである。アントワーヌの見つめる鏡の中には、アントワーヌ自身しかいない。そこにはタバール夫人もクリスチーナも映り込まない。アントワーヌが見つめているものは鏡の中の自分の瞳なのである。ここで、『大人は判ってくれない』の鏡によって縁取られた第二のフレームを思い出そう。アントワーヌ少年が鏡の前で母親の仕草を真似るとき、その鏡の中に彼が見いだすものは心理的隔絶を感じていた母親の姿であった。同様に、青年となったアントワーヌは、タバール夫人が話す英語の発音を繰り返し

練習することで、鏡に映る自分と英語を介して召喚された彼女のイメージとの一体化を図ろうとするのである。さらに言えば、この鏡のシーンは後に対句的に繰り返されることで新たな意味をもつものになるだろう。

アントワーヌとクリスチーナの散歩シーン、タバール夫人と従業員との会話シーンを挟んで、再びアントワーヌが鏡の中の自分と対峙するシーンが見られる。鏡の前でアントワーヌは、タバール夫人とクリスチーナの名前を繰り返すのだが、彼女たちの名前を息継ぎすることなしに繰り返すので、アントワーヌの声は徐々に苦しそうなものになる。ここにはいない相手呼び出すことはアントワーヌにとっていまだ苦しみなのである。画面の構図は、上述のアントワーヌが英語の発音練習をするシーンのものと同様である。つまり、アントワーヌの後ろ姿と、正面の姿が映された鏡の中のアントワーヌのいわば二重化されたワンショットである。そこでアントワーヌは、鏡に映る自分を見つめながらまず「ファビエンヌ・タバール」と18回、続いて「クリスチーナ・ダルボン」と30回、再び「ファビエンヌ・タバール」と6回、その後「アントワーヌ・ドワネル」と37回に渡り続けざまに名前を唱え、息の続かなくなったところで呪文を終え、顔を洗う。この場面でのアントワーヌがそれぞれの名前を呼ぶ回数はいったい問題ではないだろう。重要なことは、この名前を呼ぶという行為が、鏡の中にその名前の持ち主のイメージを映しだそうとするものであるということである。名前を呼ぶことで、その人物のイメージを亡霊のように第二のフレームである鏡の中に召喚するのである。もちろん、鏡の中にそういった亡霊の表象はあらわれないが、アントワーヌの心には間違いなく喚起されているはずである。アントワーヌは恋い慕う相手に想いを馳せるとき、いつも鏡の前に立つ自分を見つめるのである。したがって、これまで見てきたように鏡という第二のフレーム内で年上の女性である依頼主の妻タバール夫人と同年代の新たな恋人であるクリスチーナとの狭間で揺れるアントワーヌの恋の葛藤が描かれていると言えるだろう⁷²。そしてそれは『大人は判ってくれない』での母親の身振りを真似るアントワーヌ少年のそれと重ね合わされるのである。

声の亡霊

名前を呼ぶことは自分の声を届けることにより相手へ接近することであり、それは電話をかけて自分の言葉を届けようとする行為に似ている。あるいは、電話では姿の見えない相手の亡霊を呼び出すことができる。『夜霧の恋人たち』

の以下のシーンを見てみよう。探偵として働き始めたアントワーヌは、ある奇術師の男を尾行中、コレットとその夫アルベールに再会する。『アントワーヌとコレット』の最後で、アントワーヌと両親を残して出かけていったあの二人のカップルである。アルベールの腕には女兒が抱かれているため、二人は結婚し、幸せな家庭を築いていることがわかる。コレット達と別れた後、アントワーヌは公衆電話からクリスチーナに電話をかける。「今晚会えないか」と誘うアントワーヌに対して「デモで疲れているから」とクリスチーナは断る。『アントワーヌとコレット』でも見られた、電話口の亡霊によるアントワーヌの拒絶の反復である。言うまでもなく、その拒絶は電話ボックスという映画内部の第二の枠、フレーム内フレームにおいて展開される。コレットに対してのものと同様にクリスチーナとアントワーヌの関係もまた破綻に終わる運命なのであろうか。この映画ではそうはならない。トリュフォーはそのたちこめる暗雲をまたもやコミカルな演出によって取り除くのである。デモの詳細を一方向的に語り続けるクリスチーナとの会話をアントワーヌは電話の故障を装って強引に終わらせる。彼女との会話に辟易しかけていたのと同時に、尾行していた男を見失いそうになったからである。受話器をペンで叩きながら混線を装って「ひどい雑音が入って何も聞こえない」と叫びながらアントワーヌはおもむろに電話を切る。探偵の仕事に戻った次の場面における無声映画期の喜劇を思わせるようなアントワーヌの動きによって、提案を拒絶されたクリスチーナの亡霊との会話に悲壮感が漂うようなことはない。自伝的要素が色濃く反映された前作において声の亡霊が果たす役割は、二者の関係性の破壊であった。しかし、映画としての虚構性が強まった『夜霧の恋人たち』においては、電話口の亡霊による無意識的な呪詛の言葉もその効力を発揮しないのである。それどころか続く『家庭』では、息子が生まれ喜びに満ちた表情のアントワーヌが、友人に電話をかけるシーンが描かれもする。アントワーヌの人生に起きた幸福な出来事を電話の声で周囲に知らせるのである。この声は、不吉な亡霊などではけっしてない。

さらに、『家庭』の中ではそうした電話をかける行為がアントワーヌと電話の相手との良好な関係を描こうとするものに変容している。以下のシーンを見てみよう。物語の後半、勤め先の会社で出会った日本人女性キョウコと不倫を繰り返すアントワーヌは、次第にキョウコへの興味をなくしつつありある。ある晩、キョウコとレストランで食事のアントワーヌは、別居中の妻クリスチーナに電話をかける。キョウコとの会話が続かないことで嫌気がさしていることを電話口のクリスチーナへ愚痴っぽく伝えるアントワーヌに別居中の妻は優し

い。微笑み、見つめ合うだけの日本人女性との食事を抜けて、ただ話がしたいとクリスチーナに電話をかけるアントワーヌの姿は、不幸の中にいながらも妻の声によって救済されているかのようである。電話口で亡霊による呪いの言葉をかけられていた若き日のアントワーヌはそこにはいない。アントワーヌにとって、電話から聞こえる相手の声だけが不幸な状況から脱出させてくれるものなのである。一度、クリスチーナとの会話を終え、キョウコの待つテーブルへ戻ったアントワーヌは、一皿食べ終えるごとに何度も電話ボックスへ舞い戻る。その度にクリスチーナはアントワーヌの愚痴を聞いてあげる。その場から逃げ出したい思いを吐露するアントワーヌにクリスチーナは優しく席に戻るように諭す。キョウコの元へ戻ったアントワーヌだが、食後のチーズを食べ終わったところで三度目の電話ボックスへ向かう。ここで特筆すべきことは、電話越しにクリスチーナと会話するアントワーヌのショットに続いて、クリスチーナのショットが接続されることである。これまで一度もカットバックでつながれることのなかった二者の電話口の姿は、ここで初めてアントワーヌとクリスチーナを捉えた二種類のショットが並置され、両者の映像上の接続が達成されるのである。したがって、『家庭』においては、電話口の声の亡霊は続くショットではっきりとした形を与えられることでもはや実体のない亡霊ではありえない。アントワーヌとクリスチーナをそれぞれ捉えたショットが交互につながれることこそが、二人の関係を良好なものへと導くきっかけとなるものなのである。したがって、トリュフォーの自伝的「ドワネル」シリーズ後期 2 作においては、前期 2 作で見られた第二のフレーム内における声の亡霊は、呪われるべき存在ではなくむしろ、アントワーヌに幸運をもたらすものなのである。

そうした観点から言えば、『夜霧の恋人たち』のラストシーンは声を介したコミュニケーションが意識的に採用されていないという点で、重要なものとなる。映画の終わり間近、アントワーヌとクリスチーナがお互いの気持ちを伝えて結婚を決めるシーンでは、両者の思いの告白は声によってではなく、文字によって実現されるのである。食卓で仲良く朝食をとる若いカップルが一つの画面の中にツーショットで捉えられる。ラスクにバターがうまく塗れないアントワーヌにクリスチーナは優しく手ほどきする。これからは小さなことでもお互いに教え合おうという提案するクリスチーナにふとアントワーヌが紙とペンを要求する。クリスチーナがメモ用紙を手渡すと、アントワーヌは何かを書き付けはじめる。観ているものにはその内容は知らされない。何らかの言葉を書き付けたメモ用紙をクリスチーナに渡すと、今度は彼女の方がその短い手紙に対する

返事を書く。ペンとメモ用紙とともにアントワーヌに返却したクリスチーナは顔に笑みを浮かべながらアントワーヌの再度の返信を待つ。アントワーヌにも笑みがこぼれ、すぐさま返事を渡す。ここまで一切のセリフはなく、すべて紙に何かを書き付けている二人のショットのみなのである。二度目のクリスチーナからの返事を受け取った後、アントワーヌは引き出しから取り出した栓抜きを指輪に見立て、彼女の左手薬指にはめる。お互いに一言も声を発することなく婚約が成立する模様を、われわれ観客は微笑ましく眺めることだろう。声の亡霊の呪縛から解かれたアントワーヌは、クリスチーナとともに幸福な家庭生活を始めることになるのである。

他者のフレーム内への侵入

自伝的シリーズの中でも虚構性の強まった『夜霧の恋人たち』や『家庭』において、映画内の第二のフレームに囚われたアントワーヌがそこで悲劇を演じることがもはやない。それどころか、成長したアントワーヌは他者を捉えたフレームの内部へ自ら進んで接近し、その中へ飛び込んでいくのである。不幸な少年時代のトラウマを提示するものであった鏡や電話ボックスの枠は、その内部で積極的な行動を起こすアントワーヌを捉えるものへと変容しているのである。『夜霧の恋人たち』における以下のシーンを見てみよう。ホテルのフロントの職を得ていたアントワーヌは、ある朝訪れた探偵の男の違法捜査を手伝ったせいで、仕事をクビになる。続くカフェのシーンで、探偵と再会したアントワーヌはその男と意気投合する。しばらく雑談を交わした後、二人はカフェを出る。カフェの扉が形作る第二のフレームが、仕事をクビになったアントワーヌに同情する探偵とやむをえないことだったと返答するアントワーヌの両者の姿をその内部に捉える。カメラはカフェの内側から第二のフレーム内に彼らを捉えているため、音声は聞こえない。挨拶を交わし、一度は別れた二人であったが、アントワーヌがフレームアウトした後、探偵の方がふと立ち止まり、振り返ってアントワーヌを呼び戻す。再びアントワーヌがフレームインし、何やら話し合っている二人の姿がカフェの窓枠による第二のフレームの中で映し出される。続くシーンでは、アントワーヌが新聞で顔を隠しながら尾行をおこなっている姿が描かれる。そのため、ここでの会話は探偵がアントワーヌを自身の探偵社で働くように誘っていることがわかるのだが、ここで重要なのは、探偵を捉えた二重のフレームの中にアントワーヌがその外部から侵入してきている

ことである。第二のフレーム内で母親や恋人からの愛情を得られずに苦悩していたアントワーヌは、身動きのとれない囚われの身としての自己との決別を示し、意気込んで他者のフレームへ侵入するのである。

そうした他者の枠内への侵入は、『家庭』の冒頭でもまた、アントワーヌの生き生きとした動きによって描かれる。自宅のアパルトマンの敷地内に併設されたカフェにかかってきた電話に出るため、アントワーヌはその窓枠を文字通り飛び越え、澁刺とした動きで第二のフレームへ侵入するのである。もはや悲劇的な出来事はこの映画内の第二の枠内では描かれない。シリーズ前 2 作では孤独さやその悲劇性が語られることの多かった第二のフレームであったが、後期 2 作では次第に他者との関係を構築するためのモチーフにもなり得ることが示唆され始める。したがって、孤独や相手の不在性を描いてきた映画の中の二つ目のフレームは、『夜霧の恋人たち』や『家庭』からはアントワーヌの積極的な行動を映し出すための場として機能するものとなっていると言えるだろう⁷³。

他者のフレーム内への侵入をためらうことのなくなったアントワーヌは、第二のフレーム内で孤立することの悲劇性からもまた遠ざかることができる。『家庭』の物語の中盤、アントワーヌとクリスチーナがそれぞれ向かい合った部屋の窓と窓を隔てて会話するシーンがある。頼んでいた買い物をアントワーヌが忘れたために何も食べるものがないと責めるクリスチーナと、息子アルフォンスの離乳食を食べてしまおうと提案するアントワーヌの、そこはかとない幸福に満ちた雰囲気をもった会話が繰り広げられる。その若い二人の夫婦は、窓枠内に捉えられたそれぞれのワンショットで交互につながれる。アントワーヌもクリスチーナも窓枠内に囚われている身であるはずが、そこに悲劇的な要素は何もない。『大人は判ってくれない』や『アントワーヌとコレット』に見られた第二の枠内で生起する孤独さや悲劇性といったものは微塵も感じられない。アントワーヌ＝トリュフォーは、過去の辛い思い出の呪縛から解き放たれたのである。

以上見てきたように、『大人は判ってくれない』や『アントワーヌとコレット』のシリーズ前期作は、トリュフォーの少年時代の自伝的要素が色濃く反映されたものであり、後期作の『夜霧の恋人たち』や『家庭』においては映画としての虚構性が強まる傾向が見られた。自伝的要素の強いシリーズ前期作においても鏡や電話ボックスがかたどる第二のフレームによって、現実を虚構へと変容させようとするトリュフォーの意識的な態度は見られたが、それはまだいくぶん消極的なものであった。しかし、シリーズ後期作では、そうした映画的装置

を積極的に現実変容のための虚構性の描出の場として活用し、前期作で描かれたアントワーヌを、彼とその相手との悲劇的な関係性から脱却させるものとなったのである。つまり、自伝的要素の色濃い前期 2 作では、映画の中の第二のフレーム内でトリュフォーの現実に行った不幸な出来事をありのままに描く傾向が見られるが、虚構性の強まった後期 2 作では、第二のフレームが現実をフィクションの物語に変容させる場として機能しているのである。では、この「ドワネル」シリーズの第 5 作目のアントワーヌの物語の集大成となる『逃げ去る恋』ではそういった現実と虚構の関係はどのように描かれることになるのだろうか。

第 3 節 『逃げ去る恋』

『逃げ去る恋』は、これまでに見てきた「アントワーヌ・ドワネル」シリーズ 4 作品に続く最終作である。この作品は、前 4 作から自家引用された映像のコラージュで構成されておりシリーズの総集編としての面を持ちつつ、新たに撮り下ろしたシーンを加えアントワーヌと彼をめぐる物語の完結編となっている。この映画には、これまで見てきたような映画的装値も多く見られる。しかし、それらは前作までと同じ役割を持っているため、ここでの言及は不要であろう。ここでは、その映像のコラージュの仕方に見られるトリュフォーなりのフィクションとドキュメンタリーの融合の手法を検証してみよう。そもそもこの映画については、例えばアネット・インスドーフによるこのシリーズ全体の自伝的要素や『逃げ去る恋』に見られるコラージュ的側面についての分析⁷⁴はあるものの、その他、具体的な映像表現上の特異性についてはあまり言及されてこなかった⁷⁵。

したがって、以下では、『逃げ去る恋』に見られる構造上の特性とその独自性について検証する。具体的にはまず、前 4 作の映画から自家引用された映像によるフラッシュバック⁷⁶が、この映画においてどのように再構築されているかを詳細に記述し分類する。次に、フラッシュバック時のボイス・オーバーの使用による音と映像のモンタージュから、反復される映像の虚構性について考察する。そして最後に、「回想すること＝反復すること」がトリュフォーの映画にいかなる作家性を与えうるかを検証していこう。

トリュフォーによれば、当初「ドワネルもの」は『家庭』までの 4 作で終わるつもりだったのだが、ヘニング・カールセンというコペンハーゲンの映画館

主のアイデアに触発され、この完結編の制作に乗り出すこととなった。トリュフォーは『逃げ去る恋』を撮るに至った経緯を以下のように述べる。

本当は『家庭』を撮り終えたときにドワネルものにはけりを付けたつもりでした。ところがある日、ヘニング・カールセンから聞いた話に大いに興味を掻きたてられたのです。(中略) つまり、すべてのドワネルものを年代順に上映したのです。午後2時から『大人は判ってくれない』、4時半からは『二十歳の恋』、6時からは『夜霧の恋人たち』で8時から『家庭』、というふうに。つめかけた若者たちはアントワーヌ・ドワネルが成長し、恋をし、歳をとっていくのを一日中みていたわけです。最後のドワネルものを撮りたくなったのはこの話を聞いたときで、それが『逃げ去る恋』となったのです⁷⁷。

足掛け20年に渡ってアントワーヌの成長を追いかけたこのシリーズの最終作は、1979年パリでの3ヶ月間の上映でおよそ25万人の観客動員数を記録し、商業的に成功しただけでなく批評面でも好意的に受け取られた⁷⁸。例えば、ル・フィガロ誌ではフランソワ・シャレが、ル・モンド誌ではジャック・シクリエがそれぞれ「センチメンタルなパッチワーク」、「アントワーヌ・ドワネルものの集大成」といった言葉でこの映画をほめたたえた⁷⁹。しかしながら、人物が過去を回想するシーンにおいて、自身の過去作から引用した映像を多く取り入れるというこの映画の構造上の特異性についての言葉はあまりに少ない⁸⁰。したがって、本章ではまず『逃げ去る恋』の回想シーンに用いられたフラッシュバックが、トリュフォーの他のどの映画から引用され、どのように再構築されているかを3つのパターンに分けて詳細に記述することから始めよう(以下、表1を参照)。

回想=反復

94分の全編を通して、フラッシュバックを用いて過去を回想するシーンの合計時間は1540秒(25分40秒)であり、全体の作品時間に対するフラッシュバックの割合は約27%となる。つまり、劇中の3割弱の時間が、アントワーヌにしる、元妻のクリスチーナにしる、登場人物のいずれかがふとした瞬間に過去の思い出をよみがえらせるシーンに充てられているのである。トリュフォーは

その思い出の回想シーンに、ドワネルシリーズの過去作からの映像を引用する。例えば映画の冒頭、離婚協議中のアントワーヌとクリスチーナがタクシーで法廷に向かうシーンを見てみよう。

車中での会話のやりとりの最中、アントワーヌがひとり回想を始める（表 1、シーン 2）。シリーズ第 3 作『夜霧の恋人たち』から引用されるその回想シーンは、アントワーヌとクリスチーナが地下室にワインを取りに行く場面である。アントワーヌはおもむろにクリスチーナへキスをせまり、彼女は反射的にそれを拒否してしまう。まだ結婚前の 2 人はどこかぎこちない。アントワーヌの回想が終わり、続いてクリスチーナの回想が同様に始まる。シリーズ第 4 作『家庭』から引用された回想シーンで、同じく 2 人で地下室へワインを取りに行く場面である。今度はクリスチーナの方からアントワーヌへキスをせまり、アントワーヌは少しだけ戸惑いながらもそれを受け入れる。共通の役者によって演じられたこの 2 つの回想シーンを続けざまに並べることで、時間の経過とともに、一方は結婚生活を悲観的に、もう一方は楽観的に捉えるようになったことを観る者に素早く了解させる。さらに、過去作においてはそれぞれ両者の関係性を瞬間的に示すものでしかなかったエピソードが、同じ部分を切り取り併置させることで元々とは違う意味合いを生み出している。つまり、『夜霧の恋人たち』から『家庭』までの映画内物語時間の経過を感じさせることによって、アントワーヌのクリスチーナへの情熱が時とともに薄れていったことが暗示させられているのである。ここでは俳優の演技という範疇を超えた時間の経過のリアリティが感じ取られるだろう。

映画史を振り返ってみてもそのような芸当が可能なのはトリュフォーただひとりで、言うまでもなくそれは同じ俳優に 20 年に渡って同じ役を演じさせてきた賜物である。通常の映画では、過去を回想する場合には「過去形としての現在の映像」をフラッシュバックによって挿入し、過去を再現する。現在の映像でもフラッシュバックの技法に則ることによってその映像は過去形のものとして認識される。しかしこの映画においては、単なる「過去の映像」をただ反復することによって過去を再現するのである。現在の映像を過去形として提示するのではなく、アーカイブされた古い映像をそのまま提示することで過去を表す。したがって、過去作からの引用をもってして回想する場合には、過去の再現はちょうど過去の反復と言い換え可能になる。

回想＝創造

ただし、トリュフォーはすべての回想シーンに過去作の映像を引用しているわけではない。合計 25 分 40 秒の回想シーンの内、過去作からの引用は 1172 秒（19 分 32 秒）で 76%にとどまる。それ以外の回想シーンでは、新たに撮り下ろした 368 秒（6 分 8 秒）の映像で人物の過去をフラッシュバックさせている⁸¹（表 1、オリジナル 1 から 12）。本作の回想シーンの特徴として、通常イレギュラーなものとして捉えられる過去の反復パターンが大きな割合を占めていることは事実だが、それがすべてではない。一般的なフラッシュバックに用いられる「過去形としての現在の映像」も取り入れられている。つまり、人物の回想をあらゆる場面においてトリュフォーは、過去作の映像をただ継ぎ接ぎするだけではなく、映画全体のトーンに合わせて新たな回想シーンを加えてみせるのである。そうすることにより、過去 4 作では描かれなかった人物背景とそれによってさらにふくらみをもたせた物語を紡ぎ出そうとしていることがわかる。例えば、アントワーヌが昔の恋人コレットと汽車の中で数年ぶりに再会するシーンを見てみよう。

コレットに近況をたずねられたアントワーヌが過去の回想を始める。まず『家庭』から引用された別居中の元妻クリスチーナとの不和とその和解がフラッシュバックで示され、直後に撮り下ろしの回想シーンが続く（表 1、シーン 9）。前作『家庭』では登場しなかったリリアーナという女性の存在が新たに創造され、アントワーヌ、元妻クリスチーナ、その友人リリアーナという三角関係が描かれる。『逃げ去る恋』では新恋人であるサビーヌとの恋の行方が主に描かれるが、このリリアーナは『家庭』と『逃げ去る恋』の間、言うなればクリスチーナとサビーヌの間に位置し、アントワーヌを魅惑する女性として描かれている。『家庭』からの引用映像だけでは元妻クリスチーナとの仲が修復される気配だけを残して終わってしまうが、映画としてはクリスチーナからサビーヌへと物語を進めなければならない。そのため、『家庭』と『逃げ去る恋』の狭間を埋める女性であるリリアーナの新たなエピソードを、フラッシュバックを用いてアントワーヌに回想させる。その回想の中で彼女との出会いと別れを完結させてしまうのがこのシーンである。

つまり、過去に起きたことを過去のアーカイブされた映像をもってして「再現／反復」するだけではなく、過去に起きたとされることを撮り下ろしの現在形の映像をもってして過去の出来事として「再現／創造」させてもいるのである。『逃げ去る恋』に内在し、大部分を占めている「再現／反復」の構造によっ

て、一般的な回想シーンのフラッシュバックの技法がかえって「再現／創造」の新たな契機として、あるいはその機構として強調されるのである。

回想＝反復＋創造

映画において回想することは再現することであり、『逃げ去る恋』における再現には反復されるものと創造されるものの 2 種類が存在する。本作はシリーズ前 4 作から意図的に自家引用された映像のパッチワークであることは間違いない。しかし回想シーンにおいて引用される映像はシリーズ前 4 作からの素材のみで構成されているわけではない。まず、シリーズ第 1 作『大人は判ってくれない』からは 239 秒 (3 分 59 秒)、第 2 作『アントワーヌとコレット』からは 338 秒 (5 分 38 秒)、第 3 作『夜霧の恋人たち』からは 176 秒 (2 分 56 秒)、第 4 作『家庭』からは 395 秒 (6 分 35 秒) となっている。ここに上で述べた引用元のない映像、つまりこの映画のために撮り下ろされたオリジナルの映像が 368 秒 (6 分 8 秒) 加わる。以上までで全体の 98% を超える。残りの 2% 弱は、ドワネルシリーズ以外の 3 つの他のトリュフォー監督作からの引用映像である。内訳は『私のように美しい娘』(1972) から 2 秒、『アメリカの夜』(1973) から 21 秒、『恋愛日記』(1977) から 1 秒ずつとなっている。シリーズ以外の 3 作から引用された 3 つのシーンの中からひとつを詳しく見てみよう。

アントワーヌはある日、亡くなった母親の元愛人であったリュシアンという男性と偶然出会う。母親の思い出話に花を咲かせ、墓参りの後に 2 人は別れる。アントワーヌはその偶然の出会いの顛末を恋人のサビーヌに宛てた手紙に書き付ける。手紙の内容を読み上げるアントワーヌの画面外の声(「今日は面白い人に会ったので手紙を書く」)に続いて過去の回想がフラッシュバックされる(表 1、シーン 12)。踏み台の上に乗る少年の足下のアップ(「リュシアン氏だ」)。複数の手紙と男性の写った写真がバラバラと床に落ちる(「母には何人か愛人がいたけど」)。手紙を読み上げる現在のアントワーヌのショット(「一番の愛人だ」)。この回想シーンで用いられる最初の踏み台に乗る足下のショットの引用元は『恋愛日記』である。『恋愛日記』は「ドワネルもの」とは一切関係のない別の物語である。引用元の映画においては、このショットは主人公のベルトランが母親の秘密を知ってしまう回想シーンで使用されている。母親が愛人から送られた手紙や写真を棚の上に大事に保管してあるのを少年時代の主人公が見つける。足下のショットに続き、それぞれ違う男性の顔が写った複数の写真が

棚の上からバラバラと落ちてくる。『恋愛日記』における少年時代のベルトランの足下は、『逃げ去る恋』においてはアントワヌのものと示される。映像の虚構性に依拠したシーンである。

さらに『逃げ去る恋』には、この足下のショットから男性の写真と手紙が落ちてくるショットへと繋がれる、『恋愛日記』と同じような一連のシーンが見られる。両者のつながりのリズムは正確に一致している。したがって、一見しただけでは、この男性の写真が落下するショットは『恋愛日記』で使用されたものと同じものだと了解されかねない。しかし、子細に観察することによってそのショットは『恋愛日記』のそれではなく、新たに撮り下ろされたものだとわかる。なぜなら『逃げ去る恋』における落下する写真の中に写っているのはリュシアンを演じた俳優ジュリアン・ベルトーの若かりし頃の姿だからである⁸²。『恋愛日記』にベルトーは出演しておらず、写真だけの登場ということもない。このショットは『恋愛日記』から引用した足下のショットと色味を入念に揃えているために判別しづらい。しかし『逃げ去る恋』においては、若かりしリュシアンが写った写真のショットは新たに撮り下ろされたものだと確定される。つまり、『逃げ去る恋』では、『恋愛日記』の足下のショットに続けて、わざわざ同作の落下する写真のショットに似せたオリジナルの撮り下ろしのショットを繋げているのである。

このように、トリュフォーは数秒間の回想シーンの中においても既存のショットと新たに創造したショットを巧みにモンタージュする。過去作の反復であるショットと過去を新たに創造するショットによってひとつの回想シーンを描き出す。その結果、見かけの上では「回想／反復」と、「回想／創造」は判別不能になり、その境界は自然と溶解していくことになる。そこではもはや反復することと創造することの間に区別はなくなり、トリュフォーの映画に見られる反復のテーマが新たな物語創出への兆しとなるだろう。

『逃げ去る恋』では、現在の物語にフラッシュバックによる回想シーンが幾度となく流れ込んでくる。その回想シーンは3つに分類される。過去の映像を反復すること、新たに過去を創造すること、その両者を混合して提示することである。ここで新たな視座を設けてみよう。映像と音声のズレによる虚構性の創造である。以下、単なる過去の「回想／反復」が映像と音声の非同期という意図的な操作によって別の性質を持ったものへと変容させられる可能性を検証してみたい。では、トリュフォー映画におけるフラッシュバックシーンでおこなわれる、ボイス・オーバーの使用による映像の虚構化について考えてみよう。

回想すること／虚構を真実として描くこと

劇中、過去を回想するのはアントワヌ、クリスチヌ、コレットの三者である。アントワヌの回想は全回想時間 1540 秒中 1174 秒で全体の 76%にあたる。クリスチヌは 185 秒で 12%、コレットが 181 秒で同じく 12%である。数値だけ見ると圧倒的にアントワヌの回想が多い。そもそもこの「ドワネルもの」は主人公アントワヌの一連の物語であるため当の本人の回想が最も多いのは当然のここのように思われる。しかし、アントワヌが執筆した自伝的小説の存在を考え合わせると事態はいささか複雑になる。

前作『家庭』で執筆中であったアントワヌの小説は本作においてはすでに出版されている。行きつけの書店で昔の恋人の著作を探し求めたコレットは仕事へ向かう汽車の中で読みふける。アントワヌの自伝的小説を読むコレットの姿に小説の内容の映像がフラッシュバックでつながれる（表 1、シーン 8）。コレットの読む小説の内容はもちろんアントワヌの回想であるが、そこには『アントワヌとコレット』で描かれた 2 人の関係も赤裸々に綴られている。音楽会での 2 人の最初の出会、デートの誘い、コレット宅への訪問、コレットの両親との意気投合、などの思い出がそうである。そのため、アントワヌの回想録を読むことで、その当事者であるコレット自身もアントワヌ（とコレット）の過去を二重に追体験することになる。コレットにとっては、自伝を読むことを通して、自身の記憶の中にある過去とアントワヌの視点から捉えられた過去をすり合せながら回想していくことになるだろう。アントワヌの回想はそれが書物となり誰かに読まれることで追体験されるが、その読者が当事者のコレットならば追体験に彼女自身の体験がさらに重ね合わされる。つまり、コレットにとってアントワヌの回想とは、これから経験されるものであり、すでに経験されたものなのである。ここで、回想の二重化が示される。当然そのような場合、二者間で記憶の齟齬が生まれてくる可能性が考えられるだろう。実際、劇中ではコレットがアントワヌの自伝小説に散見する嘘に辟易するといった描写がある。

『アントワヌとコレット』からの引用箇所、アントワヌがコレットに電話をかける場面から始まるシーンを詳しく見てみよう（表 1、シーン 8）。アントワヌが電話ボックスにいる。アントワヌの声がボイス・オーバーで重なり自伝の内容が読み上げられる。アントワヌはこの電話の後、一切コレットに連絡を取らなかったとうそぶく。回想シーンが中断し、「うそばっかり」と

いう台詞とともに顔をしかめるコレット。再び回想へ戻る。アントワーヌとコレット一家が通りを挟んでアパートの窓越しに会話している。ボイス・オーバーでコレット一家が偶然自分の向かいに引っ越してきたと説明される。回想が終わりコレットのあきれた顔とページをとばすコレットの姿が映し出される。その後しばらく汽車のコンパートメントで自伝を読みふけていた彼女の元に車掌が食堂車で男性が待っていると告げにくる。以前から想いを寄せていた書店の男性店員かと思い、浮き足立つコレットであるが、食堂車に着いてみるとそこで待っていたのはアントワーヌであった。先刻、駅のホームで偶然に一瞬だけ再会した後に、アントワーヌはコレットを追って汽車に飛び乗っていたのであった。コレットは自伝に見られる虚偽の内容をアントワーヌに詰問し、アントワーヌは「自伝的だけど小説だから」と苦し紛れの言い訳をする。コレットは構わず問いつめ、虚偽の回想録を読み上げながら告発する(表1、シーン9)。

コレットの告発通り、そこで提示される回想シーンの引用元の『アントワーヌとコレット』では、電話ボックスのシーンの後もアントワーヌはしつこくコレットを誘い、相手の向かいに引っ越してきたのはコレット一家ではなくてアントワーヌの方であった。トリュフォーはそのシーンを創造するために、過去の映像から過去の音声を奪い去り、新たに現在の音声をボイス・オーバーで重ねた⁸³。そうすることで『アントワーヌとコレット』において、アントワーヌがコレット一家の向かいに引っ越してくる映像は、『逃げ去る恋』において、コレット一家がアントワーヌの向かいに引っ越してくる映像となる。元々真実性を持っていた映像は、虚構性を持った音声の侵入によって虚構となる。つまり、『アントワーヌとコレット』の物語内世界の次元において真実であった映像が「回想／反復」を経て本作においては虚構となる。ここに見られる真実としての映像から虚構としての映像への性質の変容は、映像に対する音声の相対的な優位性によって担保されていることは言うまでもない。真実であった映像にボイス・オーバーによる虚偽の説明が加えられると、その声の真実性によって映像もまた虚偽を描くことの片棒を担ぐ。共犯者となった映像は自ら語らず、音声に追随するのみである。つまり、コレット一家の引っ越しは真実であるか虚偽であるかを確定させるのは何よりもまず音声によってなのである。アントワーヌの声（「ところが偶然一家が真向いに引っ越してきた」）によってかつて真実とされた出来事は、コレットの声（「真向かいに引っ越してきたのはあなたの方よ」）によって虚構であると弾劾される。同じ出来事を回想するシーンで、もはや映像は音声によってしか意味をもたない。したがって、この回想シーンでは

音声が支配的であり、映像は従属的であると言えるだろう。

「引越し」をめぐる二重化された回想は、コレットによる二度目の反復によってその虚偽＝フィクションが明示される。過去の忠実な再現であったはずの「回想／反復」は音声と映像の組み替えによって「回想／（虚構化された）反復」となる。そしてその虚構化された反復の創出によって、この映画＝フィクションは紡ぎ出されていくのである。

回想すること／真実を物語ること

アントワーヌは過去の記憶を故意にねじ曲げ、それらの断片を小説の中で都合の良いように再構築し、新たな物語をつくり出す。彼にとって回想することは書くことでもあり、虚構と真実が入り交じったその物語はフィクション＝小説となる。トリュフォーはアントワーヌのその企みを映像の虚構性とそれに対する音声の優位性をモンタージュすることにより提示する。トリュフォー同様、アントワーヌにとっての回想は小説の中で過去を再現することである。それはつまり、過去を反復することであり過去を新たに創造することである。そこでのアントワーヌの身振りは、この映画を作劇するトリュフォーの身振りと身体的に同期され、二重化される。その結果われわれは、虚構内での小説の執筆と現実での映画の制作という物語創出の過程が入れ子構造によって反復されるさまを見ることになる。

アントワーヌは自身の過去の体験を元にしながらもその虚実を反転させることによって、フィクション＝小説を創作する。トリュフォーは自身の過去作の映画から虚実をモンタージュし、フィクション＝映画を創出する。トリュフォーの「反復／創作」の構造の内部に、アントワーヌの「反復／創作」が見いだされる。したがって、アントワーヌの執筆とトリュフォーの映画制作は、意図的な虚実の混淆という点において構造的な相似形をなす。ここではアントワーヌとトリュフォーは同一化され、一方の振る舞いがただちに二重化される。小説の中でアントワーヌが過去をねじ曲げた場合、その提示には必ずトリュフォーも映像の虚構性に依拠して回想シーンを組み立てなければならない。しかし、アントワーヌ＝トリュフォーは映画の終盤、回想を通して虚構を一挙に真実へと転回させる。サビーヌとの関係が終焉を迎えそうになる物語のクライマックスを見てみよう。

サビーヌの働くレコード屋へやってきたアントワーヌは自分がどれだけ彼女

を真摯に愛しているかを説く。耳を貸さないサビーヌに彼はあるエピソードを語り始める。「去年ビストロに入った時のことだ」という台詞の後にフラッシュバックで回想シーンが挿入される(表1、シーン15)。フラッシュバックで示される過去にボイス・オーバーによるアントワーヌの画面外のナレーションが重なる。地下へと電話をかけに降りるアントワーヌだが、電話ボックスには先客がいる。激昂して受話器越しに相手を怒鳴りつける男性の会話の内容が図らずもアントワーヌの耳に聞こえてくる。胸元から一枚の写真を取り出し、それを破り捨てる男性と入れ替わりにアントワーヌは電話ボックスへと入る。破り捨てられた写真の欠片を拾い集める。ここで一旦その話に聞き入るサビーヌのショットが挿入される。熱のこもった様子で回想シーンの実況をするアントワーヌのショットに続き、ばらばらの写真をつなぎ合わせるとある美しい女性の顔が浮かび上がるショット、自身のナレーションにより物語＝回想を続けるアントワーヌのショットが続く。一瞬で恋に落ちたアントワーヌは写真の裏に書かれた住所の写真店を訪ねる。しかし店はもうなかった。回想シーンの映像が7つ挿入される。『私のように美しい娘』よりカメラ屋の店主が1人ずつ首を振る2つのカット(「それでもパリ中を捜し回った。道行く人に尋ね-」)。『夜霧の恋人たち』より戸別訪問するアントワーヌの2つのショット(「戸別訪問もした」)、階段を急いで降りるアントワーヌのショット(「階段を駆け下り-」)、通りを探すアントワーヌのショット(「走りまわり-」)、アントワーヌの視線に気づき怪訝そうに振り向く女性のショット(「追いかけて人違いもした」)。回想の映像は終わり、再び現在のアントワーヌのショットになる。ようやく店の場所をつきとめ、女性の名前も判明した。その間、拾った写真を大事にとっていたと言う。つなぎ合わされた写真をサビーヌに見せるアントワーヌ。そこに写っていたのは他ならぬサビーヌであった。

このシーンを観た観客は虚をつかれるだろう。なぜなら、ある男が電話ボックスで破られた写真の欠片を拾い集めるというエピソードは映画の序盤、汽車の中のシーンで、アントワーヌがコレットに新しい小説のアイデアとして語っていたものだからである。当初コレットもわれわれも小説のアイデアであるために当然つくり話であろうと思われていたものが、最終的には実際にアントワーヌに起こったこととして種明かしされる。アントワーヌ＝トリュフォーの仕掛けた罠にまんまとはまってしまう。サビーヌはそんなからくりは知らないのだが、ただその「映画のような」ロマンチックな出会いにひたすら感動する。この回想シーンでは、前半の電話ボックスで写真を拾い集める場面が撮り下ろ

しのオリジナルで、後半のパリ中を探しまわる場面に過去作からの映像を引用している。『私のように美しい娘』は「ドワネルもの」ではないが、『夜霧の恋人たち』はシリーズ第3作である。ただし、『夜霧の恋人たち』からの引用部分はアントワーヌ自身の映像ではあるものの虚構である。なぜなら、この戸別訪問するアントワーヌの映像はサビーヌを探しまわっているのではなく、探偵事務所の仕事としてある男を探している映像だからである。上述したボイス・オーバーによる反復される過去の映像の虚構化である。したがって、この場面は「回想／創造」と「回想／（虚構化された）反復」で構成されているシーンである。しかし、ここで最も重要なことは、このフラッシュバックの場面はアントワーヌが映画内における真実を物語っているということである。過去の映像から過去の音声をはがし取り、新たなボイス・オーバーの声によって映像の意味を変える。上述の引越しのシーンにおけるそれとまったく同一の操作が繰り返されるが、ここでは虚構ではなく真実が提示されるのである。

アントワーヌはサビーヌとの出会いを二度物語る。一度目はフィクションとして、全く同じように反復された二度目は真実としてである。ここでは虚構とされていたものが、反復によって一挙に真実へと姿を変える。かつて回想することによって虚構を生み出していたアントワーヌは、ここでは真実を物語るために回想することとなる。上記のアントワーヌの虚偽の回想シーンにおいては、ボイス・オーバーによって虚構化された映像が用いられた。しかしこの場面では、真実の回想を再現する際にも虚構化された映像が用いられているのである。

虚構と現実の融合

以上、『逃げ去る恋』におけるフラッシュバックを使用した回想シーンをまず3つに分類した。「回想／反復」、「回想／創造」、「回想／反復」と「回想／創造」の混合である。次に、「回想／反復」はボイス・オーバーを使用した音と映像のモンタージュによって「回想／（虚構化された）反復」へと変容させられる過程を明らかにした。

トリュフォーはこれらの要素をこの映画の中にちりばめるのである。劇中、アントワーヌは小説の中で虚偽の回想をする。トリュフォーはそれを虚構化された反復によって提示する。しかし、その虚構化された反復は虚偽の回想のためだけのものではない。物語の終盤では真実の回想のためにも使用される。サビーヌとのハッピーエンドを迎えるために、アントワーヌ＝トリュフォーは虚

構とされていたものを真実として描き直す。そこでは、虚構とされていた出来事が虚構化された映像によって再提示されることで真実となる。

『逃げ去る恋』におけるフラッシュバックの使用による回想は、反復であり創造である。反復は、ボイス・オーバーを介した音と映像のモンタージュによって虚構化される。虚構化された反復によって、虚構の物語だけでなく真実の物語までもがしめされる。したがって、この映画に見られるトリュフォーの作家性とは、虚構化された反復による真実の物語の創出とも言えるだろう。

* * * * *

本章では、まず「ドワネル」シリーズにおける自伝的要素の強い『大人は判ってくれない』と『アントワーヌとコレット』の前期2作と虚構性の強い『夜霧の恋人たち』と『家庭』の後期2作について、その現実と虚構の描かれ方の違いについて確認した。前期2作ではトリュフォーの辛い少年時代の思い出がアントワーヌという分身によって反復されながらも第二のフレームを用いて映画虚構性を描き出そうとする萌芽が認められる。後期2作では、そうした現実描写としてよりもその虚構描出の場として、第二のフレームが意識的に採用される。そこでは、アントワーヌの物語は、前期作を踏まえながらも新たなフィクションとして語られているのである。

そして、それらの二極にある概念が5作目の『逃げ去る恋』においては映像のコラージュによって融合され、その融合の仕方によって新たな物語を創出していることを確認した。前期2作では第二のフレームの中で自伝的要素が映し出され、後期2作では同じ第二のフレームの中で虚構性の強い映像が、そして最終作ではそれらの融合による新たな物語の創出が見られる。したがって、トリュフォーの映画監督としての作家性は、そうした現実と虚構の融合の手法であり、映画の二極にある要素を用いて新たな映画を物語ろうとするその姿勢なのである。これは、批評家時代に見られたフィクションとドキュメンタリーの両極への志向の映画実践だと言えるだろう。

しかし、こうした映画物語内での虚構と現実の融合という手法の他にトリュフォーの映画にはその映像表現上においてより原始的な、映画的なものと反映画的なものという、相反する概念を融合させ、新たな価値を持たせようとするものがある。それは、ストップ・モーションである。

第3章 映画と反映画

ミシェル・マリは、ヌーヴェル・ヴァーグの作家たちの映画を以下のように分類している。

こうしたフィクションとドキュメンタリーのあいだの境界を消去する方向は、ヌーヴェル・ヴァーグの一方の美学的中心をなす流れであり、ロメールのほか、リヴェット、ロジエ、ユスターシュ、一時期のゴダールに影響を与え、(中略) もう一方の流れは、より物語的色彩が濃いものであり、作品創造に関し物語的概念をより強く有する作家たち、シャブロール、トリュフォー、ヴァルダ、ドゥミ、カスト、ドニオル＝ヴァルクローズらが集結する⁸⁴。

マリによれば、トリュフォーはやはり「より物語色彩が濃い」映画を撮る作家であり続け、いわば古典的ともいえる映画を撮る監督だとみなされているのである。しかし、トリュフォーの映画には批評家時代の先鋭的な態度が映画表現上でも継承されているように見受けられるものがある。それがストップ・モーションである。

本章では、第1章で見たトリュフォーの批評における両極性、つまりハリウッドとネオレアリズモという対極に位置する概念への同時的志向と、第2章で見た映画における両極性の融合、つまり現実と虚構という相反する概念の融合による新たな物語の創出を、トリュフォー映画に見られるストップ・モーションによる「反映画的」な表現をもとに捉え直す。そうした検証を通して、「映画的事であること」と「反映画的であること」の二項対立が、トリュフォー映画の中で「映画的に」どのように成立しうるのかを明らかにし、トリュフォーの前衛的とも呼べる独自の映画作家としての作家性を探る。以下では、まずトリュフォー映画に使用されているすべてのストップ・モーションを抽出し、分類した後、トリュフォー独自のストップ・モーションを特定する。次に、同時代のヌーヴェル・ヴァーグの作家であるゴダールの映画に見られるジャンプ・カットとの比較をおこない、両者の映像表現が生み出すリズムの違いを指摘する(第1章)。そして最後に、バザンのリアリズム論、ムーシナックのリズム論をもとにトリュフォー独自の特異なストップ・モーションがもたらすトリュフォーの作家性を明らかにする(第2節、第3節)。

第1節 トリュフォー映画のストップ・モーション

トリュフォー映画では、全 25 本の監督作品中、ストップ・モーションは 28 箇所に見られる（以下、表 2 を参照）。習作の短編や中編には使用されていないため、全 21 本の長編映画で、28 箇所ストップ・モーションが用いられていることになる。また、長編映画に限れば、21 作中 12 作に使用されていることから、2 本に 1 本以上の割合でストップ・モーションを用いた映画を撮っていることがわかる。さらに、監督第 1 作である『大人は判ってくれない』から最後から 2 番目の監督作である『終電車』（1980）まで、ほぼ全キャリアを通じて用いているとも言えるだろう。

先行研究ではトリュフォーのストップ・モーションについての記述は多くなく、あったとしても単発的なもので体系的には記述されていない。例えば、アルノー・ギグは、映像の中の人物を「固定」することで「女優や女優の率直さへの敬意」を示すためのものであると指摘する⁸⁵。あるいは、ヤニック・ムーランはショットの途中で一旦停止し、すぐに再開するストップ・モーションよりもショットの最後にだけ停止するものの方を評価している。ムーランによれば、ショットの途中にあるストップ・モーションは物語を語る上での「急ブレーキ」でしかない。彼は、ショットの最後に数秒間続くものであったならばそれは「音楽におけるフェルマータのように余韻をもたせた休止」であるとしてその効果を認めている⁸⁶。

ストップ・モーションの分類

そこでまず、映像の停止がショットの中のどこに配置されているかによってトリュフォー映画のストップ・モーションを分類してみよう。トリュフォーは長編第 1 作『大人は判ってくれない』のラストシーンで最初にストップ・モーションを使用する。ジャン＝ピエール・レオー演じるアントワヌが少年鑑別所から脱走し、海岸まで辿り着いたところでカメラを振り返り、希望とも不安とも取れる表情を浮かべたままカメラを凝視するショットでこの映画は終わる。その最後の一コマがストップ・モーションとなっているのである。このラストショットでの停止コマ数は 240 コマで、秒数に換算すると 10 秒間の停止となり、これは、トリュフォー映画の全ストップ・モーションの中でも最長のものである。ただし、ストップ・モーションを内包するショットの長さも 79 秒と最長で

あり、対ショット時間の停止時間の割合はさほど大きいものではない。このショット内においては、70秒近く海岸を走ってきた少年が、ショットの終わりに、そしてそれはまた映画の終わりでもあるのだが、10秒間の無言の眼差しを観客に投げかけるのである⁸⁷。『大人は判ってくれない』の他には、『家庭』と『終電車』のラストシーンでもストップ・モーションが用いられている（参考画像 1）。全 28 回のうち 3 回という割合なので、トリュフォー映画におけるストップ・モーションのうち、11%が映画のラストショットに用いられているということになる⁸⁸。

次に、映画のラストショットではなく、あるショットの終わりの 1 コマを停止させている箇所を見てみよう。あるショットと次に来るショットを繋ぐ際に、ショットの最後のコマを停止させ、その停止した状態のまま次のショットに繋いでいる箇所である。これらは『野性の少年』（1969）や『トリュフォーの思春期』（1976）に見られる（参考画像 2）。あるひとつのショットの終わりがストップ・モーションによって停止させられ、フェードアウトか、またはディゾルブによって次のショット、次のシーンへと繋がる。こういった停止したショットから次のショットへ繋ぐストップ・モーションの使い方は、全 28 回中 7 回であるため、全体の 25%となる。

また、ショットの最初の部分にストップ・モーションを用いている箇所もある。このグループには、一連の二つのショットがあった場合、2 つめのショットの始まりが停止しているものが含まれる。したがって、ここでは、あるショットから次のショットへ移った瞬間の映像が停止していることになる。これらのストップ・モーションは『柔らかい肌』（1964）や『逃げ去る恋』に見られる（参考画像 3）。こうしたショットの始まりの部分にストップ・モーションが用いられている箇所は全体の 7%にあたる。

あるいは、ショットの最中にストップ・モーションが使用されている箇所もある。この分類には、ショットの半ばで停止した映像が、同一ショットのまま、停止した状態から再び動き出すというものが含まれる。言及するのは最後になったが、こうした停止は全ストップ・モーション中、17 箇所と割合では最も多く、全体の 60%以上を占めていることがわかる。ただし、さらに厳密に分けると、このグループはもう 2 つに分けられるだろう。ひとつのショットの中で 1 度だけ停止しているか、複数回停止を繰り返しているかの違いによってである。ショットが始まり、その半ばで映像が停止した後、再び映像が動きだし、次のショットへと移るといったものは全体の 7%で（参考画像 4）、ショットの中で

複数回、停止と再開を繰り返すものは54%となる（参考画像5）。よって、後者の、ショット半ばでの複数回の映像の停止こそがトリュフォー映画におけるストップ・モーションの代表例であると見なし得るだろう。さらに、こうしたショット半ばでの複数回の映像の停止は、映画史でも他に類を見ないものであり、トリュフォー独自の映像表現であると思われる⁸⁹。したがって以下では、ショットの半ばで一旦停止し、映像が再開された後すぐにまた停止するという、この特異な表現に着目しながら、それらが生み出す映像の力強さについて考えてみたい。

トリュフォー独自のストップ・モーション

ショット半ばで停止と再開を繰り返すようなストップ・モーションの用いられ方は『突然炎のごとく』で印象的に使用されている⁹⁰。ジャンヌ・モロー演じるカトリーヌの表情をとらえたショットに5度のストップ・モーションが用いられ、モローのしかめ面を1秒ずつ3度、笑顔を1秒ずつ2度、停止して見せている。

このシーンのストップ・モーションについては、例えばリュドヴィク・コルタードが「運動の欲望と静止の懐旧」であるとしながら映画と写真の関係に言及し、またトリュフォーの女性を意のままにしたいという欲望、つまり「ピグマリオンコンプレックス」の発露であるとしている⁹¹。また、ダッドリー・アンドリューは、いくつかのシーンのラストでは知覚できず、ある場合には目に余るものだとしながらも、「カトリーヌのイメージは文字通り写真的静止へと凍結され、目と心に固定され記憶に焼きつけられる。まるで彼女が飛び出てきた彫像へと戻っていくかのように⁹²」と述べ、ヴァルター・ベンヤミンのアウラの消滅や写真と彫像の関係について言及している。あるいは、エリザベス・エズラは、フェミニズム論やジェンダー論の観点から分析し、「彼女の表情がストップ・モーションで捉えられるとき、カトリーヌはただフェティシズム化されるだけでなく、異国化され孤立化され、ジュールとジムを最初に惹きつけたアドリア海の彫像のように展示される⁹³」として、このシーンを彫像の不動性によるカトリーヌの神聖化であると結論づけている。さらに、堀潤之によると、これらの一連の映像の停止は「想像上の写真撮影」であり、トリュフォーも自身の映画の中の「妄執的人物」と同類であって、「ジャンヌ・モローの魅力的な姿を写真の技術によって静止イメージに変えようする」ものだと捉えている⁹⁴。しか

し、これらの先行研究ではその静止的なイメージに関する言及は多々あるものの、一度静止したイメージが再び動き出すという、映画内部の時間のリズムについての考察はなされていない。したがって、本章での考察対象は、そういったトリュフォー独自のストップ・モーションにおける映画的リズムの問題となるだろう。

このシーンに関してトリュフォー自身は、ストップ・モーションについての言及こそないものの、「素晴らしい笑い方をする」ジャンヌ・モローの「表情を引き立たせたかった」と語っている⁹⁵。確かに、バスタショットで捉えた女優を瞬間的に停止させ、その表情を際立たせることで、役柄のカトリーヌとしてだけでなく女優としてのモローがもつ魅力に、観るものは引き込まれるだろう。カトリーヌに恋するジュールやジムと同様に、われわれもそこではカトリーヌ＝モローへの愛着を感じるのである。しかしながら、機械的な停止と再開が繰り返されることで、物語への没入が中断され眼前で起こっていることがフィクションであることが強く意識されもするだろう。映像によるわずかなショックを受動的に体感することで観客は、映画を観ているものとしてふと冷静になるのである。そうした効果は、トリュフォーの意図するところであったのだろうか。実際、その後すぐにトリュフォーはこうしたストップ・モーションの使用には慎重になる。観客がこういった手法に即座に慣れてしまうことを恐れたためであり、それ以降は劇的效果を狙う時にのみ用いようとしたと後に述懐している⁹⁶。

ワンショット内で何度も連続して立て続けに停止コマを挟むという方法は、ともすれば映像表現上ではやや不自然な印象も与えかねない。実際、『突然炎のごとく』における5度のストップ・モーションは映像に、つまりくようなリズムを与える。それは物語内の時間の流れをせき止め、故意に異質な時間を観るものに体感させる。それは俳優の演技による表情の固定ではなく、機械による無機質な停止であり、それに伴いフィルムの物質性が強調されるのである。

1秒間に24枚の写真を連続的に映写する装置である映画とは、バザンが指摘するように「写真の客観性を時間の中で完成させたもの⁹⁷」であり、瞬間的に切り取ったイメージの連鎖を再び時間に沿って構成し直すものである。したがって、映画とはその黎明期から現実を再現しようとするものであったはずである。しかし、トリュフォーのストップ・モーションは明らかに反映画的で非現実的な時間の提示であり、現実の再現を目指すものではない。では、映画内時間に身体の時を同期させながら物語をたどるわれわれ観客は、映画内時間を機械

的に中断し、そしてすぐさま再開するという、トリュフォーの反映画的なストップ・モーションによっていかなる映画体験を享受するのであろうか。その答えの手がかりとして、ゴダールの『勝手にしやがれ』(1960)に見られるジャンプ・カットとの比較をおこなってみよう。このジャンプ・カットという手法もトリュフォーのストップ・モーション同様、映画内時間の流れを不自然に断ち切っており、非現実的で反映画的な時間の再現であると言える。そのため、トリュフォーのストップ・モーションとゴダールのジャンプ・カットを比較することで、ストップ・モーションの特異性とその知覚上の効果について検証してみよう。

ゴダールのジャンプ・カット

ゴダールの長編デビュー作である『勝手にしやがれ』では、ジーン・セバーク演じるアメリカ人パトリアとジャン＝ポール・ベルモンド演じるゴロツキのミシェルとの車のシーンで、パトリアを左斜め後ろから捉えたひと続きのショットがジャンプ・カットによってつながれている⁹⁸。このジャンプ・カットでつながれたシーンをショットの切れ目で7つに分けた場合、ひとつめのショットは6.0秒間続き、ふたつめから6つ目までのショットがほぼ1.5秒ずつで、ベルモンドによる台詞のリズムと同期されている(参考画像6)。具体的には、それぞれ「悲しいかな! 愛する女は首が美しい (Hélas, hélas, hélas, j'aime une fille qui a une très jolie nuque)」のセリフとともにパトリアの6.0秒間のショット、「胸が美しい (De très jolis seins)」のセリフとともに1.5秒、「声も (Une très jolie voix)」のセリフで1.5秒、「手首も美しい (De très jolis poignets)」で1.6秒、「頭も美しい (Un très joli front)」が1.5秒、「ひざも美しい (De très jolis genoux)」が1.5秒、そして最後に「だがずるい女だ (mais qui est... lâche !)/ここよ (C'est là. Stop !)」で二人のセリフが混在する11.0秒間のショットが続いている。ショットとショットのつなぎ目で起こる映像のジャンプの後に、そのショットは1.5秒間継続し、再び次の映像のジャンプを迎える。つまり、1.5秒ごとに5度のジャンプが起こっているのである。したがって、ジャンプ・カットがもたらすこの映像のリズムは、その名の通り、はねるようなリズムを生み出していると言えるだろう。

ゴダールは「映像の省略」によって「はねるリズム」を映像に与える。一方、トリュフォーの『突然炎のごとく』では、ジャンヌ・モローのバストショット

が流れの中で五度、停止していた。停止時間はそれぞれ 24 コマずつなので、1 秒間ずつの停止であった。それぞれのストップ・モーションの間には 1 秒、1.5 秒、4.5 秒、2.4 秒の続きの映像が流れる。つまり、映像が流れては止まり、止まっては流れるという非現実的で、また反映画的でもある時間の流れになっているのである。このショットの半ばでの 5 度のストップ・モーションの使用は、時間の流れをせき止める静止画のために、つまづくようなリズムを映像に与えていると言えるだろう。トリュフォーは「映像の停止」によって「つまづくリズム」を映像に与える。

トリュフォーのストップ・モーションとゴダールのジャンプ・カットは、両者とも映画内時間の意図的な操作をはかるものである。そもそも現実の時間の流れを厳密に再現しているとは言い切れない映画において、その映画内時間をさらに混乱させようとするものだとも言える。言い換えれば、トリュフォーのストップ・モーションによる「時間の停止」とゴダールのジャンプ・カットによる「時間の省略」はともに、「反映画的」な映画時間の創造であり、非現実的な現実時間の再現なのである。両者はそれぞれ「つまづくリズム」と「はねるリズム」という独特の映像のリズムを生み出してはいる。しかし、それらは果たして同等の映像上の効果を得ているのであろうか。その効果とは、映画内時間との関係、つまり映画における時間的強度というものに依拠しているのではないだろうか。

トリュフォーのストップ・モーションでは、現実を模倣しようとする映画内イメージにおいて、そのイメージが停止した瞬間、現在は過去と未来の狭間にいることが強調される。つまり、映像の停止によって視覚的に時間が知覚され得るのである。したがって、トリュフォーのストップ・モーションにおいては、観念的にだけではなく視覚的にも現在のイメージが現在のままで過去となり、その過去となったイメージは過去のままで再び現在となる。言い換えれば、映像の停止によって、映画内時間の現在は同時に現実時間の過去となり、映像の再開によって、映画内時間の過去は同時に現実時間の現在となるのである。ストップ・モーションによって過去となったイメージはその直後に現在のイメージへと還元され、再び時間の中へ舞い戻る。しかしすぐにまた過去のイメージとなり、直後に再び現在のイメージへと収まる。『突然炎のごとく』ではこの過去と現在のイメージの転換が 5 度も繰り返される。過去と現在のこの時間の回路は、ドゥルーズの言う時間の「結晶」であり、トリュフォー映画では過去と現在を同時に含むイメージとなり得るだろう。以下、ドゥルーズの結晶イメー

ジについて確認してみよう。

結晶イメージを構成するのは、時間の最も深い作用である。過去は自分がそうであった現在の後で構成されるのではなく、同時に構成されるので、時間は各瞬間ごとに、たがいに本性を異にする現在と過去において二重化されなければならない。あるいは、同じことに帰するが、時間は二つの異質な方向で現在を二重化しなければならない。その一方は未来に躍り出し、他方は過去の中へ落ち込むのである。時間は指定され、あるいは展開されると同時に分裂する。時間は二つの非対称的な噴射に分裂して、一方はすべての現在を過ぎ去らせ、他方はすべての過去を保存する。時間の本質はこの分裂にあり、結晶の中に見えるのはこの分裂であり、時間である⁹⁹。

ドゥルーズによれば、過去は現在であり、現在は過去である。「二重化」された現在の一方は未来へ、他方は過去へと「噴射」され「分裂」していく。トリュフォーの映画において、映像上で停止したイメージが再び動き出すまさにその瞬間、時間の噴射と言うよりもむしろ、時間の爆発とでも言うべき、動的でかつ生のエネルギーに満ちた時間と空間とが一挙にそこで再生されるだろう。トリュフォー映画における映像の停止と再開の爆発は、時間の強度や圧力を感じさせるものである。一方ゴダールのジャンプ・カットは時間の省略であり、過去よりも未来へと弾け飛ぶ。ジャンプ・カットは確かに映画内時間に独特のリズムを与えており、その映像表現は軽やかではあるが、裏を返せば、省略しつつも持続するその時間の重さや強度に欠ける。トリュフォーの映像の停止と再開が時間の爆発であるならば、ゴダールの映像の省略は時間の破裂といった程度のもかもしれない。その違いは、トリュフォーがつかずいた時間の結晶をゴダールが軽々しく飛び越えて行ってしまったことから生まれるものに他ならない。ドゥルーズの言う現在へ押し寄せる「無限に収縮した過去¹⁰⁰」の圧力は、トリュフォーのストップ・モーションにこそ知覚され得るのである。この点において、トリュフォーの五度の「時間の停止（爆発）」はゴダールの五度の「時間の省略（破裂）」よりも映像表現上においてよりダイナミックであると言えるだろう。

第2節 バザンのリアリズム論

トリュフォーのストップ・モーションは、映画の物語上は不必要で現実的ではない映像のリズムであり、映画のリアリズムからは遠く離れた、バザンの言うところの反映画的な表現なのではないだろうか。これまでの先行研究では言及されてこなかった運動の静止と再開を繰り返すストップ・モーションについて、それらが生み出す映像のリズムという観点からトリュフォーの表現上の特異性を探してみたい。そのためにまず、バザンのリアリズム論を確認することから始めよう。第1章で見たように、映画批評家であったアンドレ・バザンは、トリュフォーらヌーヴェル・ヴァーグの作家たちの批評家時代の精神的父親とも言うべき存在であり、教育的な立場から彼らを映画づくりへと駆り立てた人物である¹⁰¹。では、批評家時代にはバザンの門下生であったトリュフォーは、映画製作のなかで師のリアリズム論をどのように受け継いでいたのだろうか。

バザンのリアリズム論は『映画とは何か』と題された論文集に分散的にまとめられている。以下、「写真映像の存在論」、「完全映画の神話」、「二重焼付けの生と死」と順を追って確認してみよう。「写真映像の存在論」の中でバザンはまず、映像のリアリズムを写真の客観性にもとめている。

絵画と較べての写真の独自性は、その本質的な客観性にある。実際、人間の眼にとって代わった写真の眼を構成する一組のレンズは、まさに「客観的なもの(l'objectif)」と呼ばれているのである。最初の事物とその表現との間にもう一つの事物以外は何一つ介在しないというのは、これが初めてのことだった。厳密な決定論に従えば、外部世界の像が人間の創造的干渉なしに自動的に形成されるというのは、これが初めてのことだった¹⁰²。

絵画と比較して、写真による現実の再現度は圧倒的であり、そのイメージ生成の過程に人間の手が加わることもなく自動的に形成される。バザンは何よりもまず写真の機械的な現実の再現にその独自性を見てとるのである。また、写真の「自動的な形成」は「すべての絵画作品に欠けている信頼性」を自身に与え、したがって「表現された(représenté)、実際に再提示された(re-présenté)、すなわち時間と空間の中に送り返された事物の存在」を信じないわけにはいかないと述べる¹⁰³。写真によって「表現された」ものとはすなわち現実が時空間を飛び越えてそのまま「再提示された」ものなので、そのリアリズムの信頼度は高いと考えるのである。

続いてバザンは、写真の客観性をもとに、1秒間に24枚の写真からなる映画

の客観性にリアリズムの論理を敷衍する。

このような見通しの中におかれる時、映画は、写真の客観性を時間の中で完成させたもののように思われる。フィルムはもはや、われわれのために、事物をちょうど琥珀の中に閉じこめられた過去の時代の昆虫の完全な身体のように、いわば瞬間の中に包みこんで保存することで満足してはいない¹⁰⁴。

写真は時間軸に沿って連続的に並べられることで映画となる。それは、瞬間的に切り取り保存した現実のイメージを再び時間の中で再構成することで起こるイリュージョンである。過去の完全な再現というイリュージョンは、写真の機械的な客観性が時間の中で完成されたもので、それこそが映画なのだと言ったバザンは述べる。写真の高い写実性だけでは写実性の高い映画にはならない。映画には運動が必要である。言いかえれば、静止画像が時間軸上で動き出すことで映画となるのである。つまり、バザンのリアリズム論は、現実の再現性に依拠した写真とそれらが時間の中で再構築されることで完成形となった映画を称揚するものなのである。

また、続く「完全映画の神話」の中でも同様に、「映画の真の原初的な形態」とは、「自然の完全な模倣を目ざす」ものだとはっきりと述べている¹⁰⁵。世界をありのままに再創造することができるとする「神話」がまずあって、写真や蓄音機、そして映画の登場によってその「神話」は現実となる。ただし、無声映画やモノクロ映画は「神話」の実現へ向けての発達の諸段階であり、裏を返せば、トーキーもカラー映画も常に暫定的な完全さであって、いまだ映画は発明されていないと力強く宣言してもいる。理念としての映画は完全なものだが、技術的な改良を逐一加えていく映画は、その起源へとさかのぼって近づくことしかできないのである。しかしながら、映画はひとまず写真の客観性に依拠して「自然の完全な模倣を目ざす」、つまり現実の完全な再現を志向するものだと言えることができる。

さらに続く「二重焼付けの生と死」では、映画におけるフィクションの成立条件へと論理が発展する。そこでもまた、写真の写実性が問題となる。

映画における幻想的なものは、写真映像の否定し難い写実性によってしか可能にならない。われわれに本当とは思えぬような眼前の光景を押しつけ

て、それを目に見える事物の世界へと導き入れるのは、他ならぬその写真映像なのである¹⁰⁶。

映画は何もドキュメンタリーだけではない。フィクションすらも描き出せることをバザンは認めている。しかし、幻想的な虚構の世界を描く際に用いられるのはやはり現実から切り出された映像である。バザンは上記の引用に続けて、「写真映像の否定し難い客観性と出来事の信じ難い性格との間にある矛盾」が、幻想的な映画を観にくる観客を引きつける要因であると述べる¹⁰⁷。つまり、写実的な写真の映像は時間の中に戻され、映画となったときに虚構性を帯びるが、そこにこそ幻想映画の魅力があると言うのである。そうした映画の面白さとは例えば、二重焼付けや逆回しやスローモーションなどのトリック撮影、さらにはメリエス的な奇術としてのモンタージュも念頭においてのことだろう。

しかし、客観的性格を持つ写真映像の連続である映画が、このような幻想性も有するという矛盾を認めながらも、バザンはその後もモンタージュを否定しワンショットの画面の優位性を説くことになる。「禁止されたモンタージュ」の中では、アルベール・ラモリスの『赤い風船』(1956)を例に、その魔法のように動く風船のトリックがモンタージュを用いた場合には映像の説得力が弱まってしまうことを主張し、以下のように続ける。

モンタージュは映画の本質だということが非常にしばしばくり返し言われてきているが、そのモンタージュは、このような場合には、文学的な、とりわけ反映画的(*anti-cinématographique*)な方法だということになる。ひとたび純粋な状態で捕らえられた映画的特質は、モンタージュとは反対に、空間の単一性をもっぱら写真的に尊重することの中に見出される¹⁰⁸。

バザンに言わせれば、「空間の単一性」を「写真的に尊重」することこそが映画の本質であり、したがってモンタージュは「反映画的な」手法に墮することになる。バザンはこうした論理をさらにおし進め、最終的にはモンタージュに対して、ディープ・フォーカスによる画面内の深さをもつワンショットのリアリズムを顕揚することになるのだが、本稿ではこれ以上立ち入らないでおこう。

もちろん、こうしたバザンの極端なモンタージュ批判と矛盾に満ちたリアリズム論に対しては、多くの反論がなされてきている。例えば、ジャン＝ルイ・コモリは「技術とイデオロギー カメラ、遠近法、ディープ・フォーカス」と

題された論考において、ジャン・ミトリの論を受けながらバザンのリアリズム論を観念的に過ぎると批判する¹⁰⁹。ミトリとコモリは、「レンズで捉えられた現実には、何らかの造形的価値観に基づいて構造化される」のであるから、そこにはどうしても人間の手が加わるとの主張を展開する。確かに写真や映画によって、現実が切り取られる際には構図や光の当て方、切り取る時間などが人間によって考慮される。それらを見過ごしたままカメラは機械的に現実を写し取る再現性をもつというのは強引である。なるほどコモリらの批判はもっともであろう。しかし、バザンの言うリアリズムの根本は、そうした映像のイデオロギーの問題とは別の次元にあり、純粹に写真と映画と関係において、写し取られた現実の断片が時間に沿って再構成されるという点にあるのではないだろうか。それはいわば、写真が時間の正しいリズムに乗せられることで写実性を保ったまま映像としてのリアリティをもつということであろう。

以上、バザンのリアリズム論を順に確認してきたが、トリュフォーの映画に話を戻せば、映画内時間の意図的な操作、言い換えれば時間の再現の「失敗」は、バザンのリアリズムからは遠く隔たっていると言うほかない。バザンは写真の写実性を重要視しながらも、そこから映画の現実の再現性へと論理を飛躍させる際に、写真映像の時間の中への再現をもって完成とみていた。バザンに言わせれば、写真として空間的に切り取った素材を時間的に正しい流れに乗せて再現することなしには、それは映画とはなり得ない。しかし、トリュフォーは、ワンショットの映像を再現する際に意図的に非現実的な時間、現実にはあり得ない時間の停止を組み込む。その停止は、時間の秩序を混乱させると同時に相対的に空間を混乱させる点で、バザンの言う「空間の単一性」を脅かすものでもあろう。ストップ・モーションによる映像の停止と再開が繰り返されることで生まれる、つまづくような特徴的なリズムは違和感を覚えさせるものであり、映画としては奇妙なリズムなのである。トリュフォーのストップ・モーションは明らかに「反映画的」で非現実的な時間の提示であり、したがって現実の時空間の再現を目指すものではない。では、映画内時間を機械的に中断し、そしてすぐさま再開するという、この反映画的な時間の操作はいかなる意味を作品に与え得るのだろうか。

以下では、トリュフォーのストップ・モーションが生み出す独特な映像のリズムに関して、初期の映画理論をもとに検証してみたい。

第3節 ムーシナックのリズム論

『突然炎のごとく』では、ジャンヌ・モローのバストショットが流れの中で五度、停止していた。停止時間はそれぞれ24コマずつなので、1秒間ずつの停止である。それぞれのストップ・モーションの間には1秒、1.5秒、4.5秒、2.4秒の続きの映像が流れる。つまり、映像が流れては止まり、止まっては流れるという非現実的かつ反映画的な時間の流れだと言える。このショット半ばでの5度のストップ・モーションの使用は、時間の流れをせき止める静止画のために、つまづくようなリズムを映像に与えている。以下、このつまづくようなリズムに関して、まずは映画以外の芸術論を参照してみたい。

音楽における間と拍子

中井正一は『美学入門』の中で日本の音楽における「間」の問題について、能のはりつめた時間を切り裂く太鼓の音を例に以下のように論じている。

これこそ、日本の美術全体にみなぎっている「生きている時間」なのであります。「時計の時間」に対立している「芸術的時間」なのであります。これまで普通は、時間は糸のように連続して、流れていると思っていたのに、ここでは、むしろ、切断され、切りはなされてしまって、ほんとうの自分が生まれかわったような新しさの中に、自分の生きていることを確かめているのであります。前の時間が、そのままつながって流れているのは、滞っているのであります。切ってすて、ぬけかわって新しく生まれるからこそ生きているのであります¹¹⁰。

この箇所はもちろん日本的な間についての考察であるし、映画とも関係のない記述ではあるのだが、リズムの問題としてみるとトリュフォーのストップ・モーションにも当てはめて考えられるだろう。中井は、能における太鼓の音を連続した時間を切り裂き、前の時間を捨て去り新しく時間が生まれる契機と捉えている。つまり、太鼓の音によって時間の連続性が中断されるために、逆説的ながら時間の流れを強く意識するということである。それこそ「生きている時間」であり、「芸術的時間」なのである。トリュフォーの映像の停止は太鼓の音と同じであり、再び時間が流れ出す映像は、連続的な時間の流れに生きているわれわれの意識を概念としての時間へと強く向けさせる。当然のことながら、

能における太鼓に比べてトリュフォー映画におけるストップ・モーションはその一打ずつのリズムがより性急である。5度のストップ・モーションはそれぞれ1秒ずつの停止であるために、ともすると見落としかねない。しかし、確かに映像上では中井の言う「滞っている」時間をまさに新たな時間の停滞、つまりストップ・モーションによってその都度切って捨てているのである。そのリズムカルな時間の再現は、非再現、再現の失敗であるがゆえに「生きている時間」の力強さとなる。

また、ルートヴィヒ・クラークスは『リズムの本質』の中で、リズムと拍子の関係について言及し、前者を「一般的生命現象」、後者を「人間のなすはたらき」と定義している¹¹¹。つまり、リズムは無意識的に発生する自然現象であり、拍子は意識的に創出される人為的な行為である。クラークスは「リズムの打拍可能性」と題された章において、列車の車輪が生み出す拍子を例に以下のような分析をする。

運動の持続性がリズムになるために必要な周期的変化は、あきらかに拍子を導入することによっても生じうる。ただしその場合、運動状態の持続価値が、境界づけ作用をする音響の分割価値よりも優勢を保つことが前提とされる¹¹²。

クラークスの言う「運動の持続性」は連続する時間の流れを前提としてもっているが、それらが「リズム＝一般的生命現象」となるためには、「拍子＝人間のなすはたらき」を必要とする。その際、拍子の分割価値は運動状態の持続価値よりも優勢であってはならない。トリュフォーの映画においては、ストップ・モーションが拍子の役割を演じ、ワンショットの時間と運動の持続性に対して拍子付けをする。その拍子は瞬間的なものであり、例えばストップ・モーションの停止時間のほうがワンショットにおける再開された映像の持続時間よりも長くなるということはない。映像の停止によって拍子付けされることにより、ワンショットとしての映像にリズムが加わる。こうした点は、中井の日本的な音楽の間とも通ずるものがあるだろう。連続的な時間の流れに拍子を挟むことで新しく生まれ変わったリズム、つまり「生きている時間」となるのである。また、「拍子の生命内実」と題された章では、いわゆる「未開」民族の音楽を例に拍子がリズムを補強しうることが強調する。クラークスによれば、「内面的リズム」が弱い場合、「拍子によってリズムを保持するためには、できるだけ整っ

た拍子が必要」とされる¹¹³。この「内面的リズム」を映画の中に置き換えると、それはワンショットのリズム、あるいはワンシーンのリズムということになる。

内的リズムと外的リズム

中井やクラークスの例によって示されたリズムの問題を映画において初めて指摘したのは、1920年代の理論家であったレオン・ムーシナック（1890-1964）である。ムーシナックの理論は、サイレント期の映画を扱ったものであり、純粋に映像がもつリズムについてのみ論じたものである。その意味で、彼のリズム論は、トリュフォーのストップ・モーションが生み出す映像のリズムを分析する上で有効な手がかりを与えてくれる¹¹⁴。グイド・アリストルコはムーシナックの1925年の著作『映画の誕生』を「フォトジェニーの概念に始まり、二つのリズム、即ち内的リズムと外的リズムの理論化にまで達している」ものだとして評価している¹¹⁵。「フォトジェニー」とは、ムーシナックと同時代の理論家ルイ・デリュック（1890-1924）が1920年に発表した『フォトジェニー』の中で提唱した概念である。しかし、岡田晋が指摘するように、デリュックのこの著作は28章からなるエッセイであり体系的な理論を述べたものではない¹¹⁶。出口丈人は、フォトジェニーについて「何でもない景色でも映画の画面になったときにそこに特有の魅力が生まれる」ものだとしているが、それは「具体的な指標や尺度がなく」抽象的なものだと評している¹¹⁷。

デリュックの抽象的なフォトジェニーの概念を整理し発展させようとしたものがムーシナックのリズム論である。ムーシナック自身の定義による「内的リズム」とは、「それ自身で表現され展開された感情」であり、「演技、舞台装置、照明、ショット、不適切にも演出と呼ばれるもの」である¹¹⁸。これもいささか曖昧な表現であるが、ここでは「ショットの内部における演出上の工夫すべて」であると捉えることにしよう。特筆すべきは、ムーシナックがショットの内側のリズムとショットのつながりによる外側のリズムをはっきりと区別していることである。その外的リズムについては以下のように説明されている。

リズムは映像自身の中にあるだけでなく、連続する映像の中にもある。映画による印象は、かくて、その能力のもっとも大きな部分を外的リズムに負っている。リズムを必要とするこの感情は、たいへん強いものである。いく人かの映画作家たちは、少しもそれを学ばなかったのに、無意識のう

ちにそれを探している。1つの作品を組み立てることは、1つのフィルムをリズム化すること以外の何ものでもない¹¹⁹。

ムーシナックは映像のつながりによってもたらされるリズムを「外的リズム (rythme extérieur)」と呼んだ。「映像自身の中」にある「リズム」とは上記の「内的リズム (rythme intérieur)」であり、ムーシナックは外的リズムの方を評価した。ムーシナックにとって映画とは、ショットの内部で進行する物語よりも、ショットとショットのつながりから生じる視覚的なリズムに重点をおく芸術なのである。「1つの作品を組み立てること (monter un film)」は、ショットをモンタージュしていくことであり、そのショットの連続によりフィルムが「リズム化 (rythmer)」されていく。つまり、モンタージュこそリズムを生み出す最も重要な映画表現だとしている。こうした流れを汲みながら続く30年代の前衛映画の時代には、ショットの交替による視覚的なリズムが追求され、ショットの内部に映し出されるものよりもフィルムの物質的な面が強調されていくことになる。再びトリュフォーのストップ・モーションに話を戻そう。

『突然炎のごとく』における5度の停止と再開による特異なストップ・モーションは、バザンの称揚した現実の再現を目指す映画とは相容れないものであった。しかし、トリュフォーの映像の停止と再開は、ワンショットでありながらもモンタージュによって付加される映像のリズミックな効果をも生み出す。ムーシナックにおいて視覚的に重要なのはショット内にあらわれる事物ではなく、ショットとショットのつながりによる映像的なショックである。トリュフォーのストップ・モーションは、ショットが止まっては動き、また止まっては動き出す、そのぎくしゃくとしたリズムによる映像的なショックである。それは女優の顔に流れる内的リズムの強調でありながら、停止状態を映像の分割として見るならば、モンタージュによる外的リズムなのである。また、一度停止し、すぐにまた再開する映像の流れは、現実時間に瞬間的に遅れた映画時間がその分だけすぐさま追いつこうとする映像の力強さを感じさせる。そうした時間のしなやかな強度は観ているものに強烈な印象を与える。これらはショット自体がもつ内的リズムによる生命力の横溢と外的リズムからくる視覚的なショックとしての力強さである。

さらに言えば、トリュフォーのストップ・モーションはリズムの問題として以上に、理論的に相反する両極の概念、つまりバザンのリアリズム論とムーシナックのリズム論を見事に高次のものへと昇華させた。バザンはワンショット

における写真の再現性に依拠した映像のリアリティを称揚したが、トリュフォーはその点で、バザンの理論を裏切っていない。ただし、写真の時間的再現としての映画という点ではバザンの主張に反するものであろう。バザンにとって映画とは、写真を時間の流れに沿って適切に再現したものであった。トリュフォーのストップ・モーションは時間の不適切な再現である。しかし、トリュフォーの反映画的で非現実的な時間の再現は現実的な写真を素材としておこなわれる。したがって、映像の停止によって映画とは写真から成り立っているものであることを強く意識させ、時間の流れの再現の失敗において、それが失敗であるからこそ一層、映画としては力強いリズムをもつことになる。不穏なリズムを生み出す反映画的な映像の停止と再開によって、逆説的にバザンのリアリズム論の根底を流れる写真の現実再現性が強調される。写真をもとに映画が形づくられるとするのがバザンの考えだとすれば、トリュフォーの場合は、映画を解体すると写真があらわれるのである。つまり、映画の時間を停止させることによって、映画の中に写真が舞い戻ってくるのである。バザンは写真からなる映画のリアリズムを信じ、トリュフォーは女優の顔をスナップ写真のように固定させた。どちらも写真のもつ、現実を瞬間的に焼き付ける性質に魅入られていることは言うまでもない。つまり、バザンのリアリズム論における写真の写実性の問題が、反映画的なトリュフォーのストップ・モーションの中で、反転したまま反芻されている。ここに、図らずもトリュフォー映画の前衛性が見て取れるのである。

* * * * *

以上、本章では、まずトリュフォー映画に見られる多様なストップ・モーションの中でも、ショット半ばに複数回の映像の停止と再開を繰り返すものがトリュフォー独自の映像表現であることを指摘した。続いて、ヌーヴェル・ヴァーグの盟友であったゴダールのジャンプ・カットとの比較を通して、ショット半ばでのストップ・モーションが「つまづく」ような、力強いリズムを生み出していることを指摘した。次に、バザンのリアリズム論を参照し、トリュフォーのストップ・モーションはバザンが説く意味においては「反映画的」な表現であることを明らかにした。そして最後に、ムーシナックのリズム論に注目することで、トリュフォーの「反映画的」な表現がバザンとの理論的矛盾を弁証法的に昇華させていることを明らかにし、そこにトリュフォーの映画的な前衛

性をみた。

ゴダールの時間の流れを追い越す「省略」とトリュフォーの時間の流れをせき止める「停止」はそれぞれ、映像表現の上では同等の価値を持ち、ゴダールと同じような実験的な精神に則った技法が、トリュフォーの映画の中にも見られるということは強調すべき点であろう。さらに言えば、トリュフォー映画に見られるストップ・モーションの映像的な逞しさの最たるものは、一度停止し、また動き出すという、その爆発的な瞬発力にあると言える。また、トリュフォーのストップ・モーションは、ワンショットにおける内的リズムを高めるものであり、モンタージュのような外的リズムをも生み出す。それはワンショットでありながらもモンタージュの映像なのである。あるいは、バザンの否定したモンタージュをワンショットの中で実現させたものであるとも言えるだろう。その映像がもつ力強さや時間的強度は、トリュフォーの映像の停止と再開による独自の表現によるものである。その特異な表現は、ムーシナックが称揚し、バザンが否定したモンタージュの変奏であると捉えられる。トリュフォーの映画においては、ワンショットとモンタージュという二律背反の概念が、ワンショット内での複数回のストップ・モーションによって、いわば弁証法的に止揚させられているのである。

トリュフォーのショット半ばでの複数回のストップ・モーションは、今日に至ってもいまだその類似表現が見られない、多分に「反映画的」な表現であると言えるだろう。それは映画でないものを用いて映画であることの可能性を問う。つまりそこでは反映画的なものが映画とは何かを思考させる。そうした映像の前衛性がトリュフォーのストップ・モーションには見られるのである。そしてその前衛性こそ、批評家トリュフォーが、師であったバザンの教えを高次の段階へと昇華させ、後に映画作家トリュフォーとして成功していく一因とみなすことができるのではないだろうか。批評家時代に旧世代の監督たちを攻撃的に非難した辛辣さとは裏腹に、作家としてのトリュフォーが撮る映画は愛に溢れている。そうした一見矛盾するようにも見えるトリュフォーのもつ二面性が、古典的な男女の三角関係を描いた『突然炎のごとく』における前衛的な映像表現にもあらわれているのである。

結論

本論文は、早くも映画が世界の中心であったシネフィル時代、悪名高き「フランス映画のある種の傾向」を発表し過激な「作家主義」を進めた批評家時代、フィクションとドキュメンタリーを融合させた映画や反映画的な表現を取り入れた映画を多く監督した作家時代のトリュフォーの変遷を追いながら、批評家時代、作家時代それぞれにおける二面性、両極性への志向をルノワールの映画のように相対する概念を包括して表現しようとするトリュフォーの試みをたどってきた。

第1章では、早くもシネフィル時代に見出される気に入った監督や「呪われた映画」に対するトリュフォーの映画愛を指摘し、それがその後の「作家主義」で繰り広げられる先鋭的な批評スタイルの根底に流れるものであることを明らかにした。しかしそうした「作家主義」的精神は、次第に過剰で強引なものへと姿を変え、その果てにはハリウッド映画とネオレアリズモ映画という映画形式上の両極に位置する概念の間でゆられ続けるトリュフォーの矛盾する志向性へと帰結することを描き出した。

第2章では、映画作家となったトリュフォーの「ドワネル」シリーズにおける自伝的要素の強い前期2作と虚構性の強い後期2作について、第二のフレームを用いて映画的虚構性を描き出すことでフィクションとドキュメンタリーの境界を曖昧にさせる手法を明らかにした。虚構を現実、あるいは現実を虚構にそれぞれ包括させる手法は批評家時代のルノワール映画の二重性の賛美の姿勢と重なる。そして、それらの二極にある概念が5作目の映像のコラージュによって融合された結果、新たな物語が創出されていることを確認し、そこにトリュフォーの映画監督としての作家性を見た。それは、批評家時代に見られたフィクションとドキュメンタリーの両極への志向の映画的解決であった。

第3章では、トリュフォー映画に見られる多様なストップ・モーションの中でも、ショット半ばに複数回の映像の停止と再開を繰り返すものがトリュフォー独自の映像表現であることを明らかにした。ゴダールのジャンプ・カットとの比較により、トリュフォーの「つまづく」ようなストップ・モーションこそが力強いリズムを生み出すものであることを指摘した。そのリズムを生み出すストップ・モーションは、バザンのリアリズム論においては「反映画的」な表現であるが、ムーシナックのリズム論を援用することによって「映画的」なものの可能性を探る表現となり得ることが明らかになった。

つまり、トリュフォーは一見、矛盾するように見える両極に位置する概念を批評や映画の中で融合させることを繰り返してきたのである。したがって、トリュフォー映画の唯一無二の作家性とは、批評家時代から変わらぬあらゆる二面性を融合させ新しい概念を創造する手法だと言えるだろう。トリュフォー映画を論じる場合、とかくその自伝的なテーマや、女性や子ども、書物や映画への愛などが取り上げられがちである。しかし、批評家時代の作家主義に見られた先鋭的な態度は、映画作家となったのちの物語叙述法や映像表現上における実験的な精神、つまり虚構と現実の融合の手法や反映画的であると同時に映画的でもあるストップ・モーションの手法となる。それこそが、最終的には古典的な映画を撮るようになってしまったとされるトリュフォーへの、もはや定説となってしまった評価に新たな一面を与えるものとなるだろう。

註

-
- ¹ Carole Le Berre, *François Truffaut*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1993.
- ² Dominique Fanne, *L'univers de François Truffaut*, Éditions du Cerf, Bar-le-Duc, 1972.
- ³ Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, Ed. Hazan, Paris, 1998.
- ⁴ Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, 3e édition, Armand Colin, 2012. / ミシェル・マリ『ヌーヴェル・ヴァーグの全体像』矢橋透訳、水声社、2014年。
- ⁵ Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*. Gallimard, Paris, 1996. / アントワーヌ・ド・ベック、セルジュ・トゥビアナ編『フランソワ・トリュフォー』稲松三千野訳、原書房、2006年。
- ⁶ Anne Gillain, *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988. / 『トリュフォーの映画術』アンヌ・ジラン編、和泉涼一、二瓶恵訳、水声社、2006年。
- ⁷ 以下の2冊を参照。山田宏一『トリュフォー、ある映画的人生』平凡社ライブラリー、2002年。山田宏一『友よ映画よ わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』平凡社ライブラリー、2002年。
- ⁸ Jilles Jacob, *Dossiers du cinéma Cinéastes 1 François Truffaut*, casterman, 1971.
- ⁹ De Baecque et Toubiana, *op. cit. (note 5)*, pp. 31-101. / ド・ベック、トゥビアナ、前掲書(註5)、29-91頁。
- ¹⁰ François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975, p. 13. / フランソワ・トリュフォー『映画の夢 夢の批評』山田宏一、蓮實重彦訳、たざわ書房、1979年、11頁。
- ¹¹ *Ibid.*, p. 292.
- ¹² *Ibid.*, p. 293.
- ¹³ Truffaut, *op. cit. (note 10)*, p. 14. / トリュフォー、前掲書(註10)、13頁。
- ¹⁴ ロベール・ラシュネーは『大人は判ってくれない』でアントワーヌの友人ルネのモデルとなった人物である。
- ¹⁵ De Baecque et Toubiana, *op. cit. (note 5)*, p. 52. / ド・ベック、トゥビアナ、前掲書(註5)、46-47頁。
- ¹⁶ *Ibid.*, pp. 52-53 (*Le Roman de François Truffaut*, numero spécial des Cahiers du Cinéma, décembre 1984, p. 19). / 同上、47頁。
- ¹⁷ リチャード・ラウド『映画愛 アンリ・ラングロワとシネマテーク・フランセーズ』村川英訳、リブロポート、1985年、103頁。
- ¹⁸ ヌーヴェル・ヴァーグの同志たちとの出会いを1982年のインタビュー時、トリュフォーは次のように振り返っている。「たとえば、リヴェットとは本屋で初めて口をききました。セーヌ河畔からちよっと横に入った、映画関係の本をあつかう『ミノートル』という書店で、いつもシネマテークやステュディオ・パルナスのシネクラブで顔を合わせている男がいたので話しかけて長時間語りあったのだと思う。あとは、具体的にどんな状況で知り合ったか、まるで覚えていない。メッシーヌ街のシネマテークはごく小さくて、60席ぐらいしかなか

ったので、いつも来ている顔はすぐ憶えてしまったんです。とくに、満員だとスクリーンの下に寝そべってみたり、前列に座るといったことが多かったので、必然的に顔見知りになってしまったわけです。ステュディオ・パルナスという映画館では、毎週火曜日の夜の終映後にシネクラブがあったのです。それから、クリュニー・パラス座でもエリック・ロメール主催のシネクラブがあった。実際に運営していたのはロメールの弟子たちで、彼自身はそのころ、すでに国語の先生だった。そして彼が討論会の司会をしていたのです。シネマテークと、この二つのシネクラブでよく会う人たちが、次第に仲間になっていったのです。」以下を参照。山田宏一、蓮實重彦『トリュフォー最後のインタビュー』平凡社、2014年、118-119頁。

19 ラウド、前掲書（註17）、104頁。

20 アネット・インスドーフ『フランソワ・トリュフォーの映画』和泉涼一、二瓶恵訳、水声社、2013年、31頁。

21 同上。

22 山田『トリュフォー、ある映画的人生』前掲書(註7)、107頁。

23 タイプライターを盗んで売ろうとするエピソードは『大人は判ってくれない』で描かれる。

24 山田、蓮實、前掲書（註18）、115頁。

25 ジャン=リュック・ゴダールは、ヌーヴェル・ヴァーグの勢いが生まれた理由の一端を「人々が互いに相手をよく知り、互いに映画について語りあっていたこと」の中に見ている。以下を参照。ジャン=リュック・ゴダール『ゴダール 映画史（全）』奥村昭夫訳、筑摩書房、2012年、54-55頁。

26 ジャン・コクトー『映画について』梁木靖弘訳、フィルムアート社、1981年、48頁。

27 Fanne, *op. cit.* (note 2), pp. 13-14.

28 この文章とその成立過程に関しては以下に詳しい。Antoine de Baecque, “Contre la Qualité française: autour d’un article de François Truffaut,” *Cinémathèque*, no. 4, automne 1993, pp. 44-46.

29 De Baecque et Toubiana, *op. cit.* (note 5), p. 110. / ド・ベック、トゥビアナ、前掲書（註5）、99頁。

30 *Ibid.*, p.111. / 同上、100頁。

31 François Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français,” *Cahiers du cinéma*, no31, janvier 1954(Fraçois Truffaut, *Le plaisir des yeux*, *Cahiers du cinéma*, Paris, 1987, pp. 211-229). 翻訳は以下を参照。フランソワ・トリュフォー「フランス映画のある種の傾向」山田宏一訳、『ユリイカ臨時増刊 総特集ヌーヴェル・ヴァーグ30年』第21巻第16号、青土社、1989年、8-30頁。

32 *Ibid.*, p. 212. / 同上、10頁。

33 原文では、「*Sous le couvert de la littérature – et bien sûr de la qualité – on donne au public sa dose habituelle de noirceur, de non-conformisme, de facile audace.*」である。直訳すれば、「文学の名のもとに、そしてもちろん良質の名のもとに、暗さと非順応主義と安易な勇敢さがいつものように調合されたものが大衆に与えられる」となるが、ここでは山田の訳文をそのまま引用した。以下

を参照。 *Ibid.*, p. 221./同上、20 頁。

³⁴ *Ibid.*, p. 225-226./同上、25 頁。

³⁵ De Baecque et Toubiana, *op. cit. (note 5)*, p. 112-113./ド・ベック、トゥビアナ、前掲書 (註 5)、101 頁。

³⁶ 『ル・フィガロ』誌の映画欄担当でもあったモーリヤックはトリュフォー擁護の理由を以下のように語る。「ずっと前から我々は、ジャン・オーランシュとピエール・ポストというフランス映画の良質として広く認められている巨匠たちの作品に弱点があるような気がしはじめていた。『カイエ・デュ・シネマ』に掲載されたばかりの輝かしい記事によって、我々の目をこのテーマに対して決定的に開いてくれた若き批評家トリュフォーに、我々は感謝すべきだ」。以下を参照。 *Ibid.*/同上。

³⁷ 山田『トリュフォー、ある映画的人生』前掲書 (註 7)、202 頁。

³⁸ De Baecque et Toubiana, *op. cit. (note 5)*, p. 114./ド・ベック、トゥビアナ、前掲書 (註 5)、102 頁。

³⁹ *Ibid.*/同上。

⁴⁰ *Ibid.*/同上。

⁴¹ 山田『トリュフォー、ある映画的人生』前掲書 (註 7)、208 頁。

⁴² 同上、208-209 頁。

⁴³ 同上、336 頁。

⁴⁴ トリュフォーは後年、当時の批評家の仕事を以下のように振り返っている。「それはわたしの人生の最初の幸福な時代だった。わたしはやっと、自分がほんとうに心からやりたいことをやれるようになったからだ。大好きな映画を見て、それについて思う存分語れること、これ以上の幸福はなかった。しかも、それは金になる仕事だったのだ！ 大好きな仕事を思いのままにやりながら、わたしは原稿料としてきちんと報酬をいただいていたのである！ こうして、わたしは朝から晩まで自分の好きなことだけをやるだけの生活費を稼ぐほどになった。それまでのわたしは、毎日が食事と住居のための金をあさるためだけという生活を、7、8 年もつづけてきたので、この新しい安定した生活の価値は千金にあたいしたのである。わたしは幸福な批評家であった。」以下を参照。 Truffaut, *Les films de ma vie, op. cit. (note 10)*, p. 30./トリュフォー、前掲書 (註 10)、46-47 頁。

⁴⁵ De Baecque et Toubiana, *op. cit. (note 5)*, p. 116./ド・ベック、トゥビアナ、前掲書 (註 5)、104 頁。

⁴⁶ 山田『トリュフォー、ある映画的人生』前掲書 (註 7)、172-176 頁。

⁴⁷ 同上、172 頁。

⁴⁸ 飯島正『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系 I』冬樹社、1980 年、12-13 頁。

⁴⁹ Truffaut, *Les films de ma vie, op. cit. (note 10)*, pp. 104-107./トリュフォー、前掲書 (註 10)、216-223 頁。

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 107-111./同上、224-232 頁。

⁵¹ *Ibid.*, pp. 96-97./同上、192-194 頁。

⁵² *Ibid.*, pp. 97-99./同上、195-201 頁。

⁵³ *Ibid.*, pp. 49-52./同上、80-88 頁。

⁵⁴ その他、ヒッチコックならば極端な危機的シチュエーションを生かすためにミステリの本当らしさを犠牲にし、ホークスやフリッツ・ラングならば人間を生かすために背景や環境のリアリズムを犠牲にし、ニコラス・レイやデヴィッド・ウォーク・グリフィスならば表現の簡潔や節度を犠牲にすると述べている。以下を参照。 *Ibid.*, pp. 51-52./同上、86 頁。

⁵⁵ トリュフォーは、1965年にジャン=ミシェル・バホルに宛てた手紙の中で、「ロベルト・ロッセリーニは、アンドレ・バザンとともにわたしが出会った中で最も聡明な人物だ。彼は多くの物事をすぐに理解し、吸収するので、私たちが彼に追いつこうとすると息切れしてしまうのだ。しかし、私たちは努力して追いつかなければならない。なぜなら彼の後を追うことでしか私たちの進歩はないのだから」と述べている。以下を参照。 *Truffaut, Le plaisir des yeux, op. cit. (note 31)*, p. 111.

⁵⁶ *De Baecque et Toubiana, op. cit. (note 5)*, p. 141-142./ド・ベック、トゥビアナ、前掲書（註5）、128 頁。

⁵⁷ 山田『トリュフォー ある映画的人生』前掲書（註7）、216 頁。

⁵⁸ *Truffaut, Les films de ma vie, op. cit. (note 10)*, p. 286-287.

⁵⁹ トリュフォーは1982年のインタビューで、ヌーヴェル・ヴァーグが生まれる一因となったものとしてイタリアのネオレアリズモ、特にロッセリーニの影響を指摘している。「ロベルト・ロッセリーニにとって、映画の最も純粋な形態はドキュメンタリーだったので、究極の考えは、ドキュメンタリーで動物を撮るようにカメラが人物たちを追うということでした。ロッセリーニとともに映画はドキュメンタリーに限りなく近づいた。ただひたすら、人物が歩く、階段を昇る、といったところをカメラが追うという映画です。人間の動きや生活を、ありのまま、なまなましくとらえるために、セットを捨てて、その行動の場に、生活の場に、アパートマンや街頭に、レールを敷き、移動車を持ちだして、撮影した。ヌーヴェル・ヴァーグもそこから、つまりはロッセリーニの連続として、生まれたと言えます。その意味でヌーヴェル・ヴァーグはネオレアリズモを継承し、発展させたわけです」。以下を参照。山田、蓮實、前掲書（註18）、450 頁。

⁶⁰ 山田、蓮實、前掲書（註18）、465 頁。

⁶¹ 同上、199 頁。

⁶² *Truffaut, Les films de ma vie, op. cit. (note 10)*, p. 289.

⁶³ 山田『トリュフォー ある映画的人生』前掲書（註7）、256 頁。

⁶⁴ *Truffaut, Les films de ma vie, op. cit. (note 10)*, pp. 53-67./トリュフォー、前掲書（註10）、90-122 頁。

⁶⁵ Richard Neupert, “Certain Tendencies of Truffaut’s Film Criticism,” in Dudley Andrew and Anne Gillain (eds.), *A Companion to François Truffaut*, Wiley-Blackwell, 2013, p. 260.

⁶⁶ 山田は、トリュフォーにとって「自分の生きてきた軌跡を検証し、確認することが映画をつくるという行為そのもの」であり、それが「映画史上稀有な自伝的シリーズの形をとってあらわれる」と指摘する。山田『トリュフォー ある映画的人生』前掲書（註7）、297-298 頁。

67 De Baecque et Toubiana, *op. cit. (note 5)*, p. 21. / ド・ベック、トゥビアナ、前掲書（註5）、19頁。

68 *Ibid.*, p. 23. / 同上、21頁。

69 ちなみに、電話ボックスでアントワーヌが恋人や妻に電話をかけるシーンは、後述する『夜霧の恋人たち』、『家庭』、『逃げ去る恋』でも多用される。第二のフレームと声の亡霊はコミュニケーションの破綻というテーマを表現する上でトリュフォーが好んで用いたものだったのだろう。

70 この擬似的な家族の幸福な描写は、『夜霧の恋人たち』の冒頭でも描かれる。軍隊を除隊となった後、娼婦館に寄り道したアントワーヌは、その足で新たな恋人クリスチーナの自宅を訪れる。そこでは当のクリスチーナ本人は不在であるものの、彼女の両親に歓待される。アントワーヌ＝トリュフォーは、何よりも家族の温かさに飢えていたため、そういった幸せに満ちた家庭のイメージがこのシリーズを通して何度も描かれるのであろう。そしてこの場面でもアントワーヌのためにチーズを切り分ける母親の背後にクリスチーナの写真が、一瞬ではあるが映り込む。コレットの不在のしるしであった写真と同様に、クリスチーナの不在性も写真という不動のイメージによって喚起される。また、コレットの不在によってやや陰気な雰囲気を持った擬似的な家族の描写であった前作に比べて、今作ではクリスチーナが不在であったとしても彼女の両親との関係はより良好で、明るい雰囲気を持ったものになっている。

71 De Baecque et Toubiana, *op. cit. (note 5)*, p. 86. / ド・ベック、トゥビアナ、前掲書（前掲書5）、78頁。

72 トリュフォーはこのシーンに関して1982年のインタビューで次のように振り返っている。「『二十歳の恋（アントワーヌとコレット）』のときと違って、アントワーヌ・ドワネルには恋を打ち明ける相手がないので、そのかわりに鏡に向かって独白するというシーンを考えたのです。これはわたし自身の体験にも結びついており、観客に彼の想いを伝える方法はいろいろありますが、彼のせりふでそれを表現するよりも、この鏡に向かって二人の女の名前を狂ったようにくりかえすというやりかたのほうが、子供っぽいけれども、人妻の魅力と若い娘への気持ちに板挟みになっていることが、よりよく伝えられると思ったのです」。以下を参照。山田宏一、蓮實重彦、前掲書（註18）、257頁。

73 同じく『家庭』においては、子どもの誕生により手狭になってきた自宅を改装するシーンも描かれる。そこでは、たまたま空室となっていた隣の家の壁をハンマーで壊し、そこに空いた穴から隣の部屋へ移動するアントワーヌの姿が映し出される。アントワーヌの第二のフレームへの侵入が描かれる象徴的なシーンであると言えるだろう。

74 インスドーフ、前掲書（註20）、381-390頁。

75 例えば、Michel Marie, *La Nouvelle Vague Une école artistique*, Armand Colin, Paris, 2009. においてはわずか1行のみの記述であり（p. 91）、Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du Cinéma français*, Armand Colin, Paris, 2012. においてもシリーズの完結編であるという指摘の1行のみ（p. 75）である。その他、Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2010. にはドワネルものの最終作であるとい

う指摘 (p. 53)に加えて『緑色の部屋』との関連を説いた部分もある (pp. 554-555)。しかし、1000 頁を超えるこの大著においても『逃げ去る恋』の記述は合わせて1 頁にも満たず、フランス映画史の中でも特に注目に値する作品とは捉えられていないように思われる。

76 フラッシュバック (Flashback) は、数コマ単位の細かいショットを繋げて素早い場面転換による視覚的効果を狙う技法を指すこともあるが、本論文では現在のシーンに挿入される過去の回想シーンを提示する技法の意味で用いる。

77 Gillain, *op. cit. (note 6)*, pp. 382-383. /ジラン、前掲書 (註 6)、414-415 頁。

78 De Baeque et Toubiana, *op. cit. (note 5)*, pp. 513. /ド・ベック、トゥビアナ、前掲書 (註 5)、476 頁。

79 *Ibid.* /同上。

80 1979 年のインタビューで、トリュフォー自身は『逃げ去る恋』における回想シーンの使い方には満足していない旨の発言をしている。「過去のシーンが現在のシーンを支えるためにあるのか、あるいは現在のシーンが過去のシーンを支えるためにあるのか、そこのへんがとてもあいまいになってしまった。過去と現在があまりにも等価値になっているわけなのです。過去が現在を支配するのか、あるいは現在が過去を支配するか、どちらかにはっきりしないと、映画の話法としてはどうしても弱くならざるをえない」。以下を参照。山田宏一、蓮實重彦、前掲書 (註 18)、38-39 頁。

81 通常の映画では、過去がフラッシュバックされるシーンにおいては、当然のことながら現在の映像を用いて過去の物語としての映像を新たに撮ることではか回想シーンは創造され得ない。トリュフォーの「ドワネルもの」のように、ある人物の過去の物語が過去の映像によってドキュメンタリーのようにアーカイブされていることは極めて稀であるからである。

82 これはよほど注意深く観察しないと判別できないほどの些細な違いであり、再生機器を二台用意して映像を停止させながらつぶさに見比べてようやく判明したものである。これは表 1 で引用元映画の時間を詳細に記述した成果である。

83 メアリ・アン・ドーンは「ヴォイス・オーヴァーは非常に多くの場合、単に物語を開始するだけであり、その後は同調された会話に取って代われ、物語世界が「自ら語る」に任せる」と述べるが、この回想シーンではアントワヌは物語世界に自ら語らせず、彼自身が現在に身を置いたまま虚構を真実として物語り続ける。ドーンの論文に関しては以下を参照。メアリ・アン・ドーン「映画における声 身体と空間の文節」『「新」映画理論集成②知覚／表象／読解』岩本憲児、武田潔、斉藤綾子編、フィルムアート社、1999 年、312-325 頁。

84 Marie, *op. cit. (note 4)*, pp. 65. /マリ、前掲書 (註 4)、133-134 頁。

85 Antoine de Baecque et Arnaud Guigue, *Le Dictionnaire Truffaut, La Martinière*, Paris, 2004, p. 31. ド・ベックとギグによるこの著作は、トリュフォー映画に見られるテーマや人物名などの項目ごとの説明の羅列であるため、ストップ・モーションに関しても網羅的、体系的に分析されてはいない。

86 Yannick Mouren, *François Truffaut l'art du récit*, Minard, Paris, 1997, p. 32. ムーランによるこの論文は、トリュフォー映画における物語叙述法の細分化

を図ったもので、物語時間を速さの観点から分析した第2章において、ストップ・モーションについても言及している。しかし、ここで挙げられるトリュフォー映画も網羅的なものではなく、個々のストップ・モーションの使用例に関する分析も必ずしも十分なものではない。

87 このラストシーンについては、トリュフォー自身が1959年のインタビューの中で、悲劇的になりすぎる終わり方を避けるために、ワイドスクリーンを利用して、海を背景とした「主人公の顔のストップ・モーションを使った」と述べている。ただし、引用部は原語では“en fixant l'image de mon héros dont le visage s'immobilise”となっており、ストップ・モーション(l'arrêt sur image)という言葉は使われていない。以下を参照。Gillain, *op. cit. (note 6)*, p. 96./ジラン、前掲書(註6)、107頁。また、1982年のインタビューでは、アントワヌを演じる俳優ジャン＝ピエール・レオーがカメラを凝視し続けるという演出にうまく対応できず、視線をすぐにカメラから外してしまったために、やむをえず視線を向けた一瞬の顔をストップ・モーションで固定して映画を終わらせたのだと述懐している。以下を参照。山田宏一、蓮實重彦、前掲書(註18)、158頁。

88 『大人は判ってくれない』のようにラストシーンの最後の一コマを停止させる手法は、映画史的にはさほど珍しいものではないだろう。『明日に向かって撃て!』(1969)のポール・ニューマンとロバート・レッドフォードの勇ましいラストシーンや、『ロッキー』(1976)での試合後にエイドリアンと抱き合うシルヴェスター・スタロンの腫れ上がった顔にもストップ・モーションが用いられている。また、『ワールド・ウォーZ』(2013)のラストショットにもストップ・モーションが用いられていたように、現在でもそうした手法は確立されたまま、映画監督たちによって好まれ、広く取り入れられている。

89 現時点で同時代やトリュフォー以前の映画にこのショット半ばでの複数回の停止と再開を繰り返すストップ・モーションの使用例は見つからない。トリュフォー以降最初にこうした使用方法を用いるのは、同じくヌーヴェル・ヴァーグの作家であるジャン＝リュック・ゴダールだと思われる。ゴダールの『勝手に逃げろ/人生』(1980)には、ナタリー・バイが自転車を漕ぐシーンに複数回のストップ・モーションが用いられている。

90 このトリュフォーの長編第3作目については先行研究で様々に分析されてきた。例えば、フランシス・ヴァノワは、カトリーヌと彼女に似た彫像とその写真をそれぞれ映し出した三つのシーン描写は映画的イメージ、つまりイメージのイメージ、イメージについてのイメージを介して成立するものだと指摘する。以下を参照。Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1998, pp. 100-103. また、ファンヌは男二人女一人の三角関係をジュールとカトリーヌの間にできた娘を介在させ、男/男、男/女、男/娘、女/息子の二者関係に置き換え、カトリーヌの持つべき母性の先天的な不可能性を論じている。ファンヌ前掲書を参照。Fanne, *op.cit. (note 2)*, pp. 128-134.

91 Ludovic Cortade, *Le Cinéma de l'immobilité*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2008, pp. 71-74.

92 Dudley Andrew, “Jules, Jim, and Walter Benjamin,” in Dudley Andrew

(ed.), *The image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, University of Texas Press, Austin, 1997, p. 39.

⁹³ Elizabeth Ezra, “Digging Up the Past: Jules et Jim,” in Dudley Andrew and Anne Gillain (eds.), *A Companion to François Truffaut*, pp. 436.

⁹⁴ Junji Hori, “Truffaut and the Photographic: Cinema, Fetishism, Death”, *Ibid.*, pp. 137-152.

⁹⁵ De Baeque et Toubiana, *op. cit. (note 5)*, p. 256. /ド・ベック、トゥビアナ、前掲書（註5）、236頁。

⁹⁶ Gillain, *op. cit. (note 6)*, p. 142. /ジラン、前掲書（註6）、155-156頁。

⁹⁷ André Bazin, “Ontologie de l’image photographique” (1945), in *Qu’est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris, 2000, p. 14. /アンドレ・バザン「写真映像の存在論」『映画とは何かⅡ——映像言語の問題』小海永二訳、美術出版社、1970年、22頁。

⁹⁸ 映画文法の常識では、連続して同一人物を捉えたショットにおいては一般的に30度以上の角度変化が必要である。このシーンのジャンプ・カットではそのようなセオリーは完全に無視されている。そのことについて、ゴダール自身は以下のように述べている。「車のなかのベルモンドとセバーグのあるシークエンスは、はじめ、まずベルモンドがしゃべるカット、ついでセバーグがしゃべるカットといったように、切り返しの形でつないでありました。そして私は編集嬢と一緒に、(中略)その2人のそれぞれのカットを少しずつ縮めるよりもむしろ、それらのカットのなかからいくつかのカットを行きあたりばつたりを選んでつないでいったのです。つまり、2人のそれぞれのカットをすべて排除して一挙に4分間短縮し、ついで残ったカットを、あたかもワンカットで撮影されたかのように、次々につないでゆこうというわけです。そして、ベルモンドとセバーグのどちらを残すかはくじ引きで決めることにし、その結果セバーグが残ったわけです…。」以下を参照。ゴダール、前掲書（註25）、57-58頁。

⁹⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, pp. 108-109. /ジル・ドゥルーズ『シネマ2 * 時間イメージ』宇野邦一他訳、法政大学出版局、2006年、111-112頁。

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 130. /同上、136頁。

¹⁰¹ マリが、流派としてのヌーヴェル・ヴァーグを支える理論書としてバザンの『映画とは何か』を挙げているように、理論面でのトリュフォーとバザンの師弟関係は明らかである。以下を参照。Marie, *op. cit. (note 4)*, p. 43. /マリ、前掲書（註4）、85頁。

¹⁰² Bazin, “Ontologie de l’image photographique” (1945), *op. cit. (note 97)*, p. 13. /バザン「写真映像の存在論」前掲書（註97）、19頁。

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 13-14. /同上、20頁。

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 14. /同上、22頁。

¹⁰⁵ Bazin, “Le mythe du cinéma total” (1946), in *op. cit. (note 97)*, p. 23. /バザン「完全映画の神話」前掲書（註97）、33頁。

¹⁰⁶ André Bazin, “Vie et mort de la surimpression” (1946), in *Qu’est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Cerf, Paris, 1958, p. 27. /バザン「二重焼付け

の生と死」前掲書（註 97）、35 頁。

¹⁰⁷ *Ibid.*／同上。

¹⁰⁸ Bazin, “Montage interdit” (1945), in *op. cit. (note 97)*, p. 55.／バザン「禁じられたモンタージュ」前掲書（註 97）、166 頁。

¹⁰⁹ Jean-Louis Comolli, “Technique et idéologie : caméra, perspective, profondeur de champ”, in *Cahiers du cinéma*, No. 229-231, 233-234/235 et 241, mai/juin 1971-septembre/octobre 1972.／ジャン＝ルイ・コモリ「技術とイデオロギー カメラ、遠近法、ディープ・フォーカス」（抄訳）鈴木圭介訳、岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編、前掲書（註 83）、32-101 頁。

¹¹⁰ 中井正一『美学入門』朝日新聞社、1975 年、193 頁。

¹¹¹ ルートヴィヒ・クラークス『リズムの本質』杉浦実訳、みすず書房、1971 年、21-22 頁。

¹¹² 同上、52 頁。

¹¹³ 同上、88 頁。

¹¹⁴ ただし、トリュフォーがムーシナックのリズム論を熟知し、それを映画製作に取り入れていたという事実は確認できない。

¹¹⁵ グイド・アリストアルコ『映画理論史』吉村信次郎、松尾朗訳、みすず書房、1962 年、73 頁。

¹¹⁶ 以下を参照。岡田晋『映画と映像の理論』ダヴィッド社、1975 年、33 頁。また、アリストアルコはデリュックの著作を構成する 28 章のうち、「装飾」「光」「カダンス」「マスク」の 4 章のみの重要性を説いている。このことから推測されるように、デリュックの著作については、いまだにその全貌や理論的重要性は明らかにされてはいない。以下を参照。アリストアルコ、同上、77 頁。

¹¹⁷ 出口丈人『映画映像史 ムーヴィング・イメージの軌跡』小学館、2004 年、57 頁。

¹¹⁸ Léon Moussinac, *L'âge ingrat du cinéma*, Sagittaire, Paris, 1946, p. 17.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 31. /岡田晋、前掲書（註 116）、42 頁。ただし、岡田の訳では *rythmer un film* が「一つのフィルムをイメージ化すること」とされているが、本文中では直訳に近い「一つのフィルムをリズム化すること」と訳した。

シーン番号	FB開始時間-FV終了時間	FB秒数	回想者	引用元の映画名	引用元映画の時間	FBシーン備考
1	0:09:45-0:10:10	25	アントワーズ	『家庭』	1:07:44-1:08:09	口論の末、ベッドを分割するアントワーズとクリスチーン
	0:10:23-0:10:59	36	クリスチーン		0:31:04-0:31:40	寝室で仲良く会話するアントワーズとクリスチーン
2	0:11:41-0:12:11	30	アントワーズ	『夜霧の恋人たち』	0:23:03-0:23:33	地下室でクリスチーンにキスするアントワーズとそれを拒否するクリスチーン
	0:12:59-0:13:22	23	クリスチーン	『家庭』	0:09:00-0:09:23	地下室でアントワーズにキスするクリスチーンとそれを受け入れるアントワーズ
3	0:14:46-0:15:05	19	アントワーズ	『家庭』	0:59:09-0:59:28	寝室でクリスチーンにめがねをかけるよう頼むアントワーズ
4	0:16:29-0:16:39	10	コレット	『アントワーズとコレット』	0:23:27-0:23:37	音楽ホールでのアントワーズとコレット
5	0:19:11-0:19:25	14	アントワーズ	『夜霧の恋人たち』	0:29:51-0:30:05	背の高い女性と歩くアントワーズ
6	0:21:12-0:21:39	27	アントワーズの自伝を読むコレット	『大人は判ってくれない』	1:27:00-1:27:27	少年鑑別所の食堂で叱られるアントワーズ
7	0:24:46-0:24:51	5	アントワーズ	オリジナル①	-	アルフォンスを肩車して公園を歩くアントワーズ
	0:26:36-0:26:38				0:07:37-0:07:39	音楽会でコレットを見つめるアントワーズ
	0:26:38-0:26:45				0:08:00-0:08:07	コレットの横顔とそれを見つめるアントワーズ
	0:26:45-0:27:00				0:07:38-0:07:53	アントワーズの視線に気づくコレットと視線をそらすアントワーズ
	0:27:00-0:27:02				0:07:53-0:07:55	演奏者たちのカット
	0:27:02-0:27:05				0:07:57-0:08:00	コレットを見つめるアントワーズ
	0:27:05-0:27:07				0:08:14-0:08:16	コレットの横顔
	0:27:15-0:27:30	15			0:21:44-0:21:59	アントワーズの友人ルネとの悲観的な会話
	0:27:43-0:28:09	26			0:21:14-0:21:40	コレット宅を訪問するも誘いを断られるアントワーズ
	0:28:15-0:28:55	40			0:19:54-0:20:34	コレット宅で両親を交えて和やかに食事するアントワーズ
	0:29:03-0:29:27	24			0:15:39-0:16:03	コレットからの手紙の返事を読むアントワーズ
	0:29:29-0:30:07	38			0:13:17-0:13:55	電話ボックスからコレットに誘いの電話をかけるアントワーズ(虚偽の回想)
	0:30:19-0:30:26	7			0:20:41-0:20:48	コレット一家がアントワーズの向いに引越してくる(虚偽の回想)
	0:30:43-0:30:49	6			0:11:56-0:12:02	ホテルのフロント、ガラス越しのクリスチーンと手招きするアントワーズ
	0:30:49-0:30:54	5			0:12:10-0:12:15	ガラス越しにジェスチャーで会話するクリスチーンとアントワーズ
0:30:54-0:30:57	3			0:12:06-0:12:09	微笑むクリスチーン	
0:30:59-0:31:11	12			1:24:39-1:24:51	ベンチに座って会話するアントワーズとクリスチーン	
0:31:15-0:31:50	35			0:33:04-0:33:39	密かに産婦人科に通うクリスチーンと妻の妊娠発覚を喜ぶアントワーズ	
8	0:34:34-0:34:39	5	アントワーズの自伝を読むコレット	『アントワーズとコレット』	0:20:54-0:20:59	向いのコレット夫妻に手を振るアントワーズ(虚偽の回想)
	0:34:50-0:35:57	67	コレット		0:18:48-0:19:55	向かいに引越してきたアントワーズを見つけたはやくコレット一家
	0:36:34-0:36:36	2			1:08:05-1:08:07	シーン1と同箇所、ベッド分割
	0:36:49-0:36:53	4			1:08:12-1:08:16	マットレスの上で自伝を執筆するアントワーズ
	0:37:09-0:41:55	286	アントワーズ	『家庭』	1:18:31-1:23:17	別居中のクリスチーンと口論の後、和解するアントワーズ
	0:41:57-0:43:55	118		オリジナル②	-	クリスチーンとリアアースの仲を疑うアントワーズ
	0:44:05-0:44:27	22			-	夏のバカンスをともに過ごすクリスチーンとリアアース
	0:44:31-0:45:09	38		オリジナル③	-	楽しげなクリスチーンとリアアースを怪訝そうに見つめるアントワーズ
9	0:57:52-0:58:34	42	アントワーズ	オリジナル④	-	愛の言葉を交わすアントワーズとサビーヌ
	1:01:13-1:01:15	2			0:14:25-0:14:27	化粧をするアントワーズの母親
10	1:01:59-1:02:02	3			0:47:35-0:47:38	ソファに寝転がりバルザックを読むアントワーズ
	1:02:02-1:02:06	4			0:48:45-0:48:49	手製のバルザック祭壇の蠟燭に灯をともしずアントワーズ
	1:02:15-1:02:21	6			0:24:36-0:24:41	母親の浮気現場を目撃するアントワーズ、1秒間母親のストップモーション
	1:02:33-1:02:39	6			0:24:45-0:24:51	その場から逃げ去るアントワーズ
	1:02:49-1:03:23	34			0:32:38-0:33:12	校庭で担任の先生に母親が死んだと嘘をつくアントワーズ
	1:03:23-1:03:27	4			0:33:41-0:33:45	授業中、先生に暗誦を当てられるが不憚に思われずぐに座らされるアントワーズ
	1:03:27-1:04:22	55			0:34:25-0:35:20	両親に平手打ちされるアントワーズ、音声は0:35:25-の「今夜家で話し合おう」
	1:04:33-1:04:34	1			0:04:36-0:04:37	兵隊服に身を包んだアントワーズ(映像の虚構性)
	1:04:34-1:04:43	9			0:02:26-0:02:35	警舎から外出する許可をもらえないアントワーズ(映像の虚構性)
	1:08:11-1:08:12	1			0:45:13-0:45:14	台の上に乗る足下のアップ(映像の虚構性)
	1:08:12-1:08:15	3			-	床に落ちる複数の手紙と男性の写真(写真の男は母親の浮気相手のリュシアン)
	1:08:17-1:08:23	6			1:26:16-1:26:22	少年鑑別所の敷地内を行進するアントワーズ
11	1:08:32-1:08:42	10			1:29:44-1:29:54	少年鑑別所で女医の尋問を受けるアントワーズ「うそをつくことは？」
	1:08:50-1:08:57	7			0:43:55-0:44:02	母親に体をふいてもうアントワーズ
	1:08:57-1:09:14	17			0:29:39-0:29:56	ベッドで寝ているアントワーズの部屋に入ってくる母親
	1:09:17-1:09:25	8			1:17:10-1:17:16	牢屋に入っているアントワーズ、最初2秒間ストップモーション
	1:09:25-1:10:15	50			1:30:50-1:31:40	女医の尋問を受けるアントワーズ「女と寝たことはある？」
	1:10:18-1:10:26	8			0:06:02-0:06:10	娼婦の館へ走るアントワーズ
	1:10:26-1:10:33	7			-	街を歩く女性たちのカット
	1:10:33-1:10:34	1			0:07:43-0:07:44	娼婦と階段をのぼるアントワーズ
	1:10:42-1:11:02	20			-	サビーヌと映画を観ながらキスをするアントワーズ
	1:19:25-1:19:42	17			0:25:59-0:26:16	コレット宅招かれるアントワーズ
	1:19:42-1:20:07	25	コレット	『アントワーズとコレット』	0:26:36-0:27:01	コレットの男友達のアルベールが登場
	1:20:14-1:20:47	33			0:27:01-0:27:34	アルベールと外出するコレット
12	1:20:50-1:20:55	5			0:44:09-0:44:14	口論するアントワーズとリアアース(映像の虚構性)
	1:20:55-1:21:00	5			-	オリジナル⑧
	1:21:00-1:21:09	9			0:45:19-0:45:28	口論を続けるアントワーズとリアアース(映像の虚構性)
	1:21:09-1:21:13	4			-	オリジナル⑧
	1:21:13-1:21:16	3			0:45:46-0:45:49	返事するアントワーズ(映像の虚構性)
	1:21:18-1:21:38	20			-	アントワーズとリアアースの浮気現場を目撃するクリスチーン
	1:21:40-1:21:46	6			-	アントワーズの弁解
	1:21:49-1:21:53	4			-	自伝小説を持ちながら弁解するアントワーズ
	1:22:10-1:22:14	4			0:12:27-0:12:31	ホテルの家具を移動させるアントワーズとリアアース(映像の虚構性)
	1:22:14-1:22:36	22			-	オリジナル⑩
	1:22:36-1:22:41	5			0:38:13-0:38:18	道路脇でたずむアントワーズ
	1:22:43-1:23:22	39			0:38:18-0:38:57	夫と娘と通りがかったコレットに話しかけられるアントワーズ
	1:23:32-1:23:50	18			-	事故に遭った娘と取り乱すコレット
	1:23:53-1:24:04	11			-	母親に泣きながら抱きつくコレット
	13	1:28:30-1:28:34	4			-
1:28:37-1:28:41		4			-	電話に怒鳴りつけている男性
1:28:59-1:29:04		5			-	電話しながら写真を破り捨てる男性
1:29:07-1:29:11		4			-	男性と入れ替わりに電話ボックスに入るアントワーズ
1:29:16-1:29:19		3			-	破り捨てられた写真の欠片を拾い集めるアントワーズ
1:29:35-1:29:38		3			-	ばらばらの写真をつなぎ合わせるとサビーヌの顔が浮かび上がる
1:29:53-1:29:54		1			1:15:37-1:15:38	カメラ屋店主1(映像の虚構性)
1:29:54-1:29:55		1			1:16:10-1:16:11	カメラ屋店主2(映像の虚構性)
1:29:58-1:29:59		1			0:27:54-0:27:55	戸別訪問するアントワーズ1(映像の虚構性)
1:29:59-1:30:01		2			0:28:03-0:28:05	戸別訪問するアントワーズ2(映像の虚構性)
1:30:01-1:30:03		2			1:03:08-1:03:10	階段を急いで下りるアントワーズ(映像の虚構性)
1:30:03-1:30:05		2			0:20:02-0:20:04	通りに人違いをするアントワーズ(映像の虚構性)
1:30:05-1:30:06		1			0:19:50-0:19:51	アントワーズの視線に気づき振り向き女性(映像の虚構性)

表1 『逃げ去る恋』におけるフラッシュバック一覧

作品番号 (長編)	作品タイトル	公開年	通し 番号	停止 コマ数 (コマ)	停止 時間 (秒)	ショット 時間 (秒)	停止/ ショット	停止位置	ショットサイズ	備考	
1作目	大人は判ってくれない	1959	1	240	10	79	12.7%	ラスト	クロスアップ	ラストショット停止後、フェードアウト。少年1人。	
3作目	突然炎のごとく	1961	2	24	1						
			3	24	1						
			4	24	1	28	17.9%	半ば	バスト	1ショット中、5回停止。女1人。	
			5	24	1						
			6	24	1						
			7	24	1	20.5	4.9%	半ば	ミディアム	男2人。抱擁後の見つめ合い。	
4作目	柔らかな肌	1964	8	12	0.5	1.8	27.8%	半ば	バスト	1シーン中、2回停止。 男の停止から女の停止へ切り返し、男女。	
			9	32	1.3	2.1	61.9%	半ば	バスト		
10			10	24	1	2	50.0%	始まり	クロスアップ	女1人。	
8作目	暗くなるまでこの恋を	1969	11	36	1.5	11.3	13.3%	終わり	バスト	ショット終わり停止後、フェードアウト。男女。	
9作目	野性の少年	1970	12	92	3.8	51.3	7.4%	終わり	バスト	ショット終わり停止後、ディゾルブ。男1人。	
10作目	家庭	1970	13	12	0.5			半ば	バスト	1ショット中、3回停止。	
			14	16	0.7	13.7	26.2%	半ば	バスト	3回目の停止後、エンドクレジット。男女。	
			15	58	2.4			ラスト	バスト		
12作目	私のように美しい娘	1972	16	54	2.3	12.8	18.0%	半ば	ミディアム	ショット半ば停止。回想シーン。女1人。	
13作目	アメリカの夜	1973	17	16	0.7	3	23.3%		クロスアップ	1シーン中、3回停止。	
			18	16	0.7	3.6	19.4%	半ば	クロスアップ	男のクロスアップ2回、男2人のミディアムショット1回。	
			19	36	1.5	5.5	27.3%		ミディアム		
20	32	1.3	6.3	20.6%	終わり	クロスアップ	男1人。				
15作目	トリュフォーの思春期	1976	21	32	1.3	8	16.3%	終わり	ミディアム	幼児1人。	
			22	32	1.3	7.9	16.5%	終わり	バスト	少年2人。	
			23	30	1.3	4.7	27.7%	終わり	ミディアム	『家庭』からの回想シーン。男女。	
18作目	逃げ去る恋	1979	24	12	0.5	0.8		半ば	バスト	1シーン中、2回停止。 『大人は判ってくれない』からの回想シーン。男女。	
25	24	1	1	85.7%							
19作目	終電車	1980	26	64	2.7	7.1	38.0%	始まり	バスト	『大人は判ってくれない』からの回想シーン。少年1人。	
20作目	隣の女	1981	27	72	3	8.3	36.1%	ラスト	バスト	ラストショット停止後、エンドクレジット。女1人。	
			28	10	0.4	3.8	10.5%	終わり	バスト	ショット終わり停止。女1人。	

表2 フランソワ・トリュフォー映画のストップ・モーション一覧

ラストショット停止 (11%)

1



15



27



参考画像 1 トリュフォーのストップ・モーション (ラストショット)

ショット終わり停止 (25%)

11



22



12



23



20



28



21



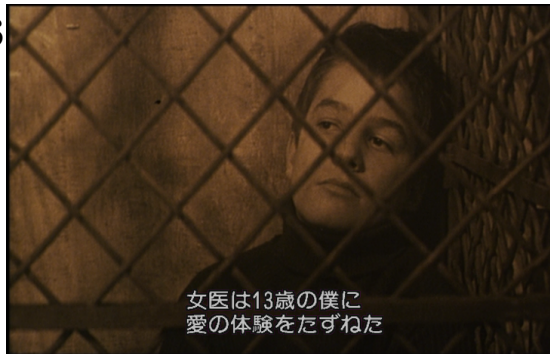
参考画像 2 トリュフォーのストップ・モーション (ショット終わり)

ショット始まり停止 (7%)

10



26



参考画像 3 トリュフォーのストップ・モーション (ショット始まり)

ショット半ば単数回停止 (7%)

7



16



参考画像 4 トリュフォーのストップ・モーション (ショット半ば単数)

ショット半ば複数回停止 (54%)



参考画像 5 トリュフォーのストップ・モーション (ショット半ば複数)

※なお、画像に付した番号は、表 2 の通し番号に対応している。

ゴダール『勝手にしやがれ』 (1960)



6.0秒
Hélas, hélas, hélas,
j'aime une fille
qui a une très jolie
nuque



1.5秒
Un très joli front



1.5秒
De très jolis seins



1.5秒
De très jolis genoux



1.5秒
Une très jolie voix

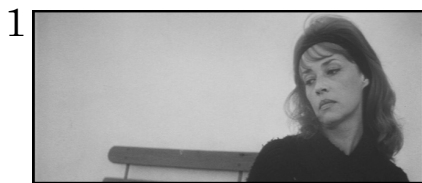


11.0秒
mais qui est...
lâche !
C'est là. Stop !



1.6秒
De très jolis poignets

トリュフォー『突然炎のごとく』 (1961)



1.0秒停止

停止後1.0秒



1.0秒停止

停止後1.5秒



1.0秒停止

⋮

⋮

⋮

↓
停止後4.5秒

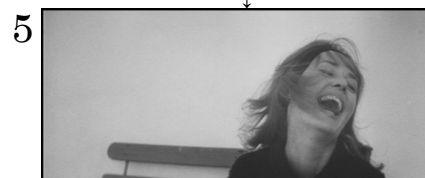
Mais c'est fini, plus jamais ça, maintenant c'est comme ça



1.0秒停止

停止後2.4秒

ha ha ha ha ha...



1.0秒停止

参考文献

- ・ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris, 2000. / アンドレ・バザン『映画とは何か I ——その社会学的考察』小海永二訳、美術出版社、1967年。
/ アンドレ・バザン『映画とは何か II ——映像言語の問題』小海永二訳、美術出版社、1970年。
- ・ André S. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français*, Cinergon, Paris, 2010.
- ・ Annette Insdorf, *François Truffaut Les films de sa vie*, Gallimard, Paris, 1996.
- ・ Anne Gillain, *François Truffaut Le Secret perdu*, Hatier, Paris, 1988.
- ・ Anne Gillain, *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988. / 『トリュフォーの映画術』アンヌ・ジラン編、和泉涼一、二瓶恵訳、水声社、2006年。
- ・ Antoine de Baecque (ed.), *Cinéma 68*, Cahiers du cinéma, 2008.
- ・ Antoine de Baecque (ed.), *Critique et Cinéphile*, Cahiers du cinéma, 2001.
- ・ Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague*, Flammarion, Paris, 1998.
- ・ Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris, 1998.
- ・ Antoine de Baecque et Arnaud Guigue, *Le Dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris, 2004.
- ・ Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*. Gallimard, Paris, 1996. / アントワーヌ・ド・ベック、セルジュ・トゥビアナ編『フランソワ・トリュフォー』稲松三千野訳、原書房、2006年。
- ・ Carole Le Berre, *François Truffaut*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1993.
- ・ Claude-Jean Philippe, *François Truffaut*, Éditions Seghers, Paris, 1998.
- ・ Dominique Fanne, *L'univers de François Truffaut*, Éditions du Cerf, Bar-le-Duc, 1972.
- ・ Dominique Rabourdin et François Truffaut, *Truffaut par Truffaut*, Éditions du Chêne, coll. « Cinéma de toujours », Paris, 1982.
- ・ Dudley Andrew (ed.), *The image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, University of Texas Press, Austin, 1997.
- ・ Dudley Andrew and Anne Gillain (eds.), *A Companion to François Truffaut*, Wiley-Blackwell, 2013.
- ・ Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1998.

- ・ François Truffaut, *Correspondance*, Hatier, Paris, 1988.
- ・ François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, Paris, 1987.
- ・ François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975. / フランソワ・トリュフォー『映画の夢 夢の批評』山田宏一、蓮實重彦訳、たざわ書房、1979年。
- ・ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1983. / ジル・ドゥルーズ『シネマ1*運動イメージ』宇野邦一他訳、法政大学出版局、2008年。
- ・ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985. / ジル・ドゥルーズ『シネマ2*時間イメージ』宇野邦一他訳、法政大学出版局、2008年。
- ・ Jaques Siclier, *Nouvel vague ?*, Éditions du Cerf, 1961.
- ・ Jean Collet, *Le cinéma en question*, Éditions du Cerf, Paris, 1972.
- ・ Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, Ed. Hazan, Paris, 1998.
- ・ Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2010.
- ・ Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du Cinéma français*, Armand Colin, Paris, 2012.
- ・ Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des Français La 5 République (1958-1978)*, Éditions Stock, Paris, 1979.
- ・ Jilles Jacob, *Dossiers du cinéma Cinéastes 1 François Truffaut*, casterman, 1971.
- ・ Jim Hillier (ed.), *Cahiers du Cinéma The 1950s : Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, The British Film Institute, 1985.
- ・ Ludovic Cortade, *Le Cinéma de l'immobilité*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2008.
- ・ Léon Moussinac, *L'age ingrat du cinéma*, Sagittaire, Paris, 1946.
- ・ Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, 3e édition, Armand Colin, 2012. / ミシェル・マリ『ヌーヴェル・ヴァーグの全体像』矢橋透訳、水声社、2014年。
- ・ Roy Armes, *French Cinema*, New York, 1985.
- ・ Yannick Mouren, *François Truffaut l'art du récit*, Minard, Paris, 1997.

- ・ アネット・インスドーフ『フランソワ・トリュフォーの映画』和泉涼一、二瓶恵訳、水声社、2013年。
- ・ アラン・ベルガラ『六〇年代ゴダール 神話と現場』奥村昭夫訳、筑摩書房、2012年。

- ・アルフレッド・ヒッチコック、フランソワ・トリュフォー『映画術』山田宏一、蓮實重彦訳、晶文社、1990年。
- ・飯島正『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系 I』冬樹社、1980年。
- ・飯島正『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系 II』冬樹社、1981年。
- ・飯島正『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系 III』冬樹社、1984年。
- ・岩本憲児、武田潔、斉藤綾子編『「新」映画理論集成②知覚／表象／読解』フィルムアート社、1999年。
- ・岡田晋『映画と映像の理論』ダヴィッド社、1975年。
- ・『季刊リュミエール 2 フランソワ・トリュフォーとフランス映画』筑摩書房、1985年。
- ・グイド・アリストラルコ『映画理論史』吉村信次郎、松尾朗訳、みすず書房、1962年。
- ・コリン・マッケイブ『ゴダール伝』堀潤之訳、みすず書房、2007年。
- ・ジャン＝リュック・ゴダール『ゴダール 映画史 I』奥村昭夫訳、筑摩書房、1982年。
- ・ジャン＝リュック・ゴダール『ゴダール 映画史 II』奥村昭夫訳、筑摩書房、1982年。
- ・ジャン・ルノワール他『作家主義』奥村昭夫訳、リプロポート、1985年。
- ・『世界映画大事典』岩本憲児、高村倉太郎監修、日本図書センター、2008年。
- ・中条省平『フランス映画史の誘惑』集英社新書、2003年。
- ・出口丈人『映画映像史 ムーヴィング・イメージの軌跡』小学館、2004年。
- ・中井正一『美学入門』朝日新聞社、1975年。
- 『ヌーヴェル・ヴァーグの時代』細川晋監修、エスクァイアマガジンジャパン、1999年。
- ・野崎敏『アンドレ・バザン 映画を信じた男』春風社、2015年。
- ・蓮實重彦『ゴダール革命』筑摩書房、2005年。
- ・ピエール・ブロンベルジェ『シネマメモワール』斎藤敦子訳、白水社、1993年。
- ・平倉圭『ゴダールの方法』インスクリプト、2010年。
- ・フランソワ・トリュフォー『アメリカの夜』山田宏一訳、草思社、1988年。
- ・フランソワ・トリュフォー『ある映画の物語』山田宏一訳、草思社、1986年。
- ・フランソワ・トリュフォー『子供たちの時間』山田宏一訳、講談社、1981年。
- ・山田宏一『友よ映画よ わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』平凡社ライブラリー、2002年。
- ・山田宏一『トリュフォー、ある映画的人生』平凡社ライブラリー、2002年。
- ・山田宏一『トリュフォーの手紙』平凡社、2012年。

- ・山田宏一『フランソワ・トリュフォー映画読本』平凡社、2003年。
- ・山田宏一『フランソワ・トリュフォーの映画誌 山田宏一の映画教室 vol.1』平凡社、2004年。
- ・山田宏一『わがフランス映画誌』平凡社、1990年。
- ・山田宏一、蓮實重彦『トリュフォー最後のインタビュー』平凡社、2014年。
- ・『ユリイカ臨時増刊 総特集ヌーヴェル・ヴァーグ 30年』第21巻第16号、青土社、1989年。
- ・リチャード・ラウド『映画愛 アンリ・ラングロワとシネマテーク・フランセーズ』村川英訳、リプロポート、1985年。
- ・ルートヴィヒ・クラークス『リズムの本質』杉浦実訳、みすず書房、1971年。

フランソワ・トリュフォーの監督した映画

- 1954年 『ある訪問』(短編) Une visite
1958年 『あこがれ』(短編) Les mistons
1958年 『水の話』(短編) Une histoire d'eau
(ジャン=リュック・ゴダールと共同監督)
1959年 『大人は判ってくれない』 Les quatre cents coups
1960年 『ピアニストを撃て』 Tirez sur le pianiste
1961年 『突然の炎のごとく』 Jules et Jim
1962年 『アントワーヌとコレット』(中編) Antoine et Colette
(オムニバス映画『二十歳の恋』 L'Amour à 20 ans の一篇)
1964年 『柔らかい肌』 La peau douce
1966年 『華氏 451』 Fahrenheit 451
1968年 『黒衣の花嫁』 La mariée était en noir
1968年 『夜霧の恋人たち』 Baisers volés
1969年 『暗くなるまでこの恋を』 La sirène du Mississippi
1970年 『野性の少年』 L'enfant sauvage
1970年 『家庭』 Domicile conjugal
1971年 『恋のエチュード』 Les deux anglaises et le continent
1972年 『私のように美しい娘』 Une belle fille comme moi
1973年 『アメリカの夜』 La nuit américaine
1975年 『アデルの恋の物語』 L'histoire d'Adèle H.
1976年 『トリュフォーの思春期』 L'argent de poche
1977年 『恋愛日記』 L'homme qui aimait les femmes
1978年 『緑色の部屋』 La chambre verte
1979年 『逃げ去る恋』 L'amour en fuite
1980年 『終電車』 Le dernier métro
1981年 『隣の女』 La femme d'à côté
1983年 『日曜日が待ち遠しい !』 Vivement dimanche !