

エリック・ロメール監督『獅子座』の眼差し・歩行・ カメラ移動・音楽の方向性の「形式」： ヒッチコック的テーマはいかに創られるか

小河原あや

序

フランスのヌーヴェル・ヴァーグの監督エリック・ロメール（1923–2010）の映画が、ハリウッドの「サスペンスの巨匠」アルフレッド・ヒッチコック（1899–1980）の映画に、一見すると内容もスタイルも全く異なるものの、深いところで共通していると言ったら驚かれるだろうか。まずテーマについて、ロメールは1957年にクロード・シャブロールと共に『ヒッチコック』を著し、ヒッチコック映画のカトリシズム的思想に基づいた「精神／道徳的な (morale)」ひいては「形而上学的な (métaphysique)」テーマを論じた。その中で繰り返し話題にされる「墮落の誘惑 (la tentation de la déchéance)」は、元々ヒッチコックがインタビューで言及したテーマ (Hitchcock 1955: 30) だが、これとほとんど同意の「墮罪の魅惑 (la fascination de la chute)」が、ロメールの初長篇『獅子座』 (*Le Signe du Lion*, 1959) の製作時に掲げられている¹ (Douchet 1959: 54)。「墮罪」は、「摂理 (providence)」や人の「意志 (volonté)」という『ヒッチコック』で反芻される諸テーマと関連する²が、特に「摂理」は、後述の通りまさにロメールの『獅子座』について複数の研究者が指摘してきた。ロメールは、人の生を深部で捉えるテーマをヒッチコック映画に見出し、それを自作に引き継いだのである。

演出について『ヒッチコック』の若者たちは、ヒッチコック映画のそれを「形式 (forme)」と呼び、次のように述べる。「ここ [ヒッチコック映画] では、形式は内容 (contenu) を飾るのではない。形式が内容を創造するのだ」 (Rohmer & Chabrol 1957→2006: 154)。この「形式」を絵画の形式主義に準えて言えば、現実の林檎に似せるために丸い線や赤い色があるよりも、線や色こそが唯一無二の絵画上の林檎の存在を創り出す³のと同様に、ヒッチコック映画では、視－聴覚的演出が内容ひいてはテーマを創る。『ヒッチコック』で挙げられる例は、『ロープ』 (1948) の長廻し移動撮影に伴う時空間の連続性が不安や疑惑を、『見知らぬ乗客』に類出する円形の事物の回転 (メリーゴーラウンド等) が「めまぐるしく旋回

する一つの世界」の狂気を、『裏窓』のアパートの向かいに注がれる眼差しが、見ることは真実を知ることではないという寓意を、創る等々である (Rohmer & Chabrol 1957→2006: 93-99, 109-114, 124-130)。つまりショットの持続時間や映像上の事物の形といった「形式」が、本来は事物の外を映すにすぎない映画において、精神的・理念的世界を創り出すというのである。この議論から50年後にロメールは、遺作となる『我が至上の愛～アストレとセラドン～』(Les Amours d'Astrée et de Céladon, 2007) について、森の空き地の円形や小屋の三角形等の幾何学的な「形式」を中心に画面構成をしたと説明し、自分をヒッチコック的映画作家だと明言する (ロメール2009: 6)。彼は、ヒッチコックに見出した「形式」も自作に継承したのである。

そこで本稿は、ヒッチコック的テーマが明らかであるロメールの『獅子座』を分析し、ヒッチコック論を参照しながら、テーマと「形式」を考察する。ここでは影響関係よりも、『獅子座』の理解を深めること、映画の「形式」がいかにかに精神的・理念的テーマを示し得るかを具体的な場面から解明すること、さらにそこから、「形式」の根拠となる映画の本性を検証することが目的である。議論の順番は、1で『獅子座』のテーマを台詞から浮き彫りにし、2, 3では視-聴覚的分析から、「形式」がいかにかに上述の「摂理」「意志」「墮落」のテーマを創り出すかを明らかにする。最後に、そうした演出に活かされた映画の媒体特殊性を考察する。

1. 「摂理」「意志」「墮落」のテーマ：パーティの場面から

『獅子座』の物語は以下の通りである。パリのサン=ジェルマン=デ=プレ界隈、6月22日。アメリカ人の売れない前衛音楽家ピエール (Pierre) は、おばの遺産を相続したと知らせを受ける。彼はパーティを開き、この幸運は、8月2日生まれで誕生星が獅子座と金星である自分の定めだと語る。だが実際には従兄弟が相続し、彼は一文無しになってしまう。友人はヴァカンスでパリを離れている。ピエールは孤独に夏のパリを歩き、汗をかき、ズボンを汚し、底の剥がれた靴を履き、万引きをし、ごみを漁り、道端で寝る。8月21日、彼は陽気な浮浪者に助けられ、一緒に稼ごうとサン=ジェルマン・デ・プレのカフェで余興を始める。8月23日、彼は不意に余興の最中に自曲を弾く……。演奏が終わると、彼はそばの教会に走り「石 (pierre) の低劣さ」と泣き崩れる。そこへ偶々ピエールの演奏を聞きつけた親友が、従兄弟の死と二倍の相続を知らせる。ピエールはパーティを開こうと喜びの声をあげ、カメラは地上を離れて星々を映す。

以上の物語から読み取られるテーマについて、従来の議論をみよう。アルムト・スタンランは、これはフランス古典悲劇を踏まえた五幕構成をしており、「因果に沿って線的に脈絡をつけられた」物語だと言う (Steinlein 2010: 87-90 参照)。すなわち、導入 (exposition 6月22日: 遺産相続の知らせ)、主題提示 (noeud 7月13日: 相続が為されず、孤独になる)、筋の展開 (péripiétie 7月30日 - 8月2日: 浮浪者になる)、解決 (dénouement 8月21日: 陽気な浮浪者との出会い)、終わり (fin 8月23日: 親友との遭遇、相続の知らせ) という構成である。だがスタンランによれば、ピエールは古典悲劇の主人公らしくない。なぜなら、後者は自力

で行動して難局を乗り越えるが、前者は、各々の幕の始めに付された日付が暗示する通り、星の巡り、「運命 (destin)」に従って生きる「一種の物 (objet)」だからである⁴。ゆえにこの映画に「決定論の (déterministe)」思想が見出される (Steinlein 2010: 90–92 参照)。またコリン・G・クリスプも偶然と星の巡りに注目して、「(……) ナラティブの主な目的は、彼 [ピエール] にではないとしても我々に、人の運命 (destiny) がもつばら神に委ねられているのを例証することだ」と言う (Crisp 1988→2010: 26)。これらの議論は、ピエールの生が神の定めた「摂理」に従っていると見做す。

しかし、物語の構造からそのように結論付けるのは、些か性急に思われる。台詞を確認しよう。映画開始後二つ目の、パーティの場面である。ここではピエールが占星術と自分の星座について話し、「摂理」のテーマが示唆される (約 00:14:38–00:14:58 および 00:15:09–00:16:28)⁵。同時に、ピエールがそれを信じるという、人の「意志」のテーマも見られる。彼は「自分の才能よりも幸運 (chance) を信じてきた」と言って (約 00:13:50)、「幸運」を信じることで希望を得るという生き方を表す (小河原 2013: 77–86 参照)。ロメールはインタビューで、映画で描きたいのは、他の動物とは違う人間独自の在り方、すなわち自分や自分の置かれた状況を反省しながら個人的な「生の規則 (rule of life)」を決定し、その規則に沿って毎日を生きる「精神的 (moral(e))」な在り方だと述べている (Rohmer 1971→2013: 10, および Rohmer 1973→2013: 37–38 参照)。『獅子座』においても、従来論じられてきた「摂理」に加えて、人間としての精神的な「生の規則」を核心的テーマにしているのではないか。この「摂理」と「意志」の関係は、後に再び見ることになる。

パーティの場面では、ピエールと音楽の関わりについての台詞も「生の規則」を示す。彼は音楽家であるにもかかわらず、「音楽で金を稼ごうとは思わない」(約 00:13:47) と言う。音楽を、有用性や物質的な生の維持から切り離してとらえ、純粋な創造や観照の対象として精神性の下に成立する自律的なものと考えている。また作曲について「いつも寝ている時にアイデアが湧く」(約 00:13:44) と言う⁶のも、一考に値する。彼にとって音楽は、現実の物理的な拘束を超えて営み得るものなのである (このことは映画ラストの救済に関係してくる)。こうした金銭・物質性と精神性の二元論的発想は、ピエールの「消費」嫌悪にも顕著である。彼は、大食いで早食いのウィリーに「がつがつ食う (bouffer)」と注意し (約 00:08:13 および 00:11:31)、他の客にワインを「詩・驚くべきもの (poème)」と差し出す (約 00:11:17)。即物的な消費よりも、感覚を研ぎ澄ませて味わう方を良しとしているのである⁷。

パーティの客に、獅子座を信じて希望を抱くピエールとは正反対の考えの人物がいる。このフレディは、ピエールが金持ちになっても身を持ち崩すだけだとくどくど述べ (約 00:19:40–00:20:11)、またパーティについて「誰もいないのと同じだ」と言うなど (約 00:10:18)、何事についても絶望的な発言をする。その彼がパーティの場面では、他の客よりも単独で映ったり台詞数が多かったり、カメラが彼の視点から窓外のパリの夜景を映したりし (約 00:10:07–00:10:10)、演出上の中心とされている。反対にピエールは、この場面で大きく映されず、演奏時以外は単独で映ることも無い。このようにフレディの方が目立ち、希望を口にするピエールの方が存在感を欠くのは、この後のピエール自身の絶望ひいては

「墮落」を予示する⁸。

2. 眼差しの方向性

2-1. 物質優位の世界:金銭に基づいた眼差しの交換

ピエールの絶望は、金銭的困窮ゆえに他者と関係を結び得なくなることから始まる。パーティの次のシーケンス、7月14日のパリ祭の場면을、藤田純の議論を参考に見よう。人混みの中でピエールは友人フィリップに遭い、金の相談を持ち掛ける。「俺は金髪美女と一緒にだった。でも今夜は一文無し (fauché) だ。そのせいで失敗したんだ」(約00:28:25)。金銭が成功の条件であることを示唆するこの発言に対して、フィリップは気にしないで行けと返答する。この際両者は、古典的ハリウッド映画を始め物語映画における眼差しの交換を表す技法、すなわち「ショット／リヴァース・ショット (Champ/Contre-champ)」にしたがって、順に顔を映される。だが、ここでは古典的な技法と違って、互いの眼差しが孤立し距離を置いているように見える。彼は他者と関係を結べていない (Fujita 2007: 119-120)。

「ショット／リヴァース・ショット」の技法においてピエールと他者が関係を結び得るのは、金銭的「交換 (échange)」の成立時のみである (Fujita 2007: 119-121)。金にまつわるエピソードを描く7月30日のシーケンスを見よう。最初のショットは、ピエールが数えている有り金のクローズアップだ (約00:32:45)。彼はその金をポケットにしまい、ホテルの主人と滞納について口論し、セーヌ河岸で本を売って僅かの金を得ると、電話用コインを得て友人に電話し、残った金で食べ物を買う。藤田の指摘通り、買い物時には店員とピエールが「ショット／リヴァース・ショット」の技法で関係を結んで示され (約00:36:16-00:36:54、図1)、また金の出し入れや授受の際にはコインがクローズアップで映り、金銭が人々を結ぶことが明示される。コインのかち合う音、店員が大声で言う値段、大きく映る値札も、金銭の存在を強調し、その交換を重点的に示す (Fujita 2007: 121参照)。他のシーケンスでも、ピエールが友人に助けを頼むと、煙草とメトロの切符の交換が提案される箇所 (約00:47:57)、ピエールが公園のベンチに座ると隣の女性達が給料やヴァカンス費用について話している箇所 (約00:54:34)、浮浪者が通行人に煙草を恵んでもらえず、小銭と交換する箇所 (約01:25:21-01:26:10) には、パリの人々が金銭的交換の中に生きているのが明らかだ。精神性よりも、金銭・物質優位の世界なのである。

その中で交換可能な金銭・物を持たないピエールは、視線の交換も成立し得ない。もう一例挙げれば、ピエールが偽の名前を使って別のホテルで宿泊手続きをしようとすると、ダイヤモンド・クローズアップで映された受付の女性が「あなたは鞆を持っていませんね」と言って彼をじろりと見上げる (約00:42:20)。だが彼女を見返すピエールのリヴァース・ショットは無い。カメラは二人をロングショットで映して、彼の言い訳の身振りを見せるのみである (図2)。

2-2. 人間を「物」化する眼差し：一方的に見上げる

金銭ひいては眼差しの交換をし得ず、他者と関係を結び得ないピエールは、一方的に眼差されるようになる。セヌ川の土手を歩いていると、川辺に座るアメリカ人の恋人達が彼を見上げるクローズアップ・ショットが挿入される(約00:56:20)。だが、彼らを見返すピエールのリヴァース・ショットは無く、ひたすら前を見て歩く(図3)。他にも、カフェに座る女性達が彼のズボンの染みを一方的にじろじろ見たり(約00:39:23)、ベンチに座る恋人達が、通り過ぎる彼を目で追ったりする(約01:03:44)。

ピエールが一方的に見られることには、いかなる意味があるだろうか。考察の手がかりに『ピッチコック』から、『間違えられた男』(1956)の主人公が面通しをさせられる場面についての議論をみよう。

まずは証人たちとの対面だが、[保険]事務所の女性職員らの決め付けるような視線の下で、あるいは、彼がそこで行進させられる商店の主たちのほとんど興味のない視線の下で、彼はもはやじろじろと眺められる見知らぬ男、^{アイデンティティ}正体を見極められる物(chose)でしかない(Rohmer & Chabrol 1957→2006: 148)。

ここで人々が主人公を「物」として見るのは、『獅子座』と同様である。浮浪者になったピエールを、観光客や新聞記者は写真に撮ろうと眺める。もう人間としてではなく、珍しい「物」として扱っているのだ⁹。彼自身も、足を引き摺る演技をして人々の眼差しに自分を晒し、金をもらうようになる。ピエールは、「物」としての身体と金とを交換し、大事にしていた精神性を忘れて、物質優位の世界の一員になるのである。

映画のカメラもまた、ピエールの身体が「物」でしかないことを示し始める。彼がパリの街を歩き続けて次第に疲弊し、ついには靴底が剥がれて足を引き摺り始めるところだ。ド・シュイッテルによれば、元々ピエールを演じるジェス・ハーンの身体は「鈍重で(massif)」ある¹⁰ゆえに、その足取りは「よりだらだらと引きずって(trainante)」いるように見え(de Schuytter 2011: 91)、重い物質であることを感じさせる。カメラが彼に近付くと、暑さで汗をかいているのが分かる。ここにはド・シュイッテルの指摘通り、ロメールの小説の主人公が、酷い暑さの中で汗をかきながら歩く時の次のような身体感覚が該当する(de Schuytter: 2011: 86–87)。「ガソリンと埃の臭いの中で、空気が生暖かく重い密度を帯び、その中で身体も、油のようにどろどろしていて滴り落ちる一つの物質(une substance épaisse et dégouttante)に他ならなかった」(Rohmer 1946→2007: 109)。

人間が「物」「物質」であるとはどういうことか。再び『ピッチコック』から、『間違えられた男』の主人公の入獄に関する議論を参照しよう。「人間存在の根源的な低劣さ(abjection)の観念。人間という存在は、ひとたびその自由が奪われると、もはや他の様々な事物(objets)の中の一つの事物に過ぎなくなる」(Rohmer & Chabrol 1957→2006: 149)。「低劣さ」とは、カトリックのロメールにとって、アダムとイヴ以来およそ人間が神に対して罪深き存在であることを指す¹¹。この映画が、ピエールの一方的に眼差されて「物」と化すところや、身体の「物質」性を顕にするところを執拗に見せるのは、こうした罪人としての人間の「低劣さ」

を示すためではないか。ピエール自身もやがて独り言で、橋などの石の建造物に触れながら、「卑劣さ (saleté)」の語を口に始める。「卑劣さ、パリの卑劣さ、都市の卑劣さ! 卑劣さ、石=ピエールの卑劣さよ (saleté de pierre)!」(約1:03:14、1:13:48他)。或る時、これを発したピエールの視点から、パリの夜景が映される(約1:03:14)。あのパーティの場面では、絶望的な思想の持ち主フレディの視点から夜景が映されていたが、今度はピエールだ。彼はもう星々を見上げることなく、世界と自分の「卑劣さ」を告発し、希望を持たないフレディと同じ立場にある。これは、神を忘れて「人間存在の根源的な低劣さ」に甘んじることであり、「墮落」の罪と同じではないか。序で述べた「墮落の誘惑」のテーマがここにある。

演出をみると、ピエールへの一方的な眼差しは基本的に、座っている人々のものである。彼らは映画や演劇の観客と同様、彼を珍しそうに見上げる(図3)。それに対して金銭的交換の成立時には、相手もピエールも立っており、同等の位置で眼差しを交わし合う(図1)。この映画では、藤田の言う眼差しの交換に加えて、その方向も、テーマに関連して演出されているのである。

2-3. 無償の愛の眼差し:内面まで見下ろす

一方的に見上げる眼差しが続いた後に、ピエールを見下ろす眼差しがある。映画の後の方で彼を救う、陽気な浮浪者の眼差しである(この浮浪者の名前は映画中で言及されない)。彼らが出会う際には、地面に横たわるピエールが上を見るショットに続き、彼を見下ろす浮浪者の顔がクローズアップで映り(約01:21:36)(図4)、「間抜けな顔だな」と笑う。二人のショット/リヴァース・ショットが成立すると共に、浮浪者がピエールの顔を見て、冗談めかしてあれ、内面まで言及しているのだ。次のショットでは、ピエールが素早く起き上がり、彼の手からサンドイッチを取って食べる。人間として眼差され、「物」であるのを止めて活力を取り戻したかのようだ。

陽気な浮浪者はこの後、ピエールを「男爵 (Baron)」と呼んで乳母車に乗せ、ワインや食べ物を与え、煙草を差し出す。なぜこのように無償の愛を示すのかは、台詞、表情、身振りからは判然としない。ただ明らかなのは、浮浪者である彼が、金銭や物を持たないゆえに、対象(ピエール)を金銭的交換の世界にあるのとは違う仕方で見ていることだ¹²。その眼差しが見下ろすものであることは、意義深い。後述するように、この映画には、ピエールを見下ろすカメラの眼差しが救済時にあり、それが神の視点と考えられるからである¹³。

2-4. 高みへの志向:空の方を向く

ピエール自身の眼差しは、セーヌ川の水面に揺れる光(約00:54:34および01:10:34)や木漏れ日に注がれる(約01:09:39)。太陽光を見るのだ。こうした場面でカメラは、彼が画面外に視線を向けるのを映してから、次のショットで水面や木々を映して、彼と光景の関係をショット/リヴァース・ショットに準じる仕方で示し、両者の関係を結ぶ。最終的に彼は目を瞑り、まるで太陽に「降伏」するように見える(図5)。

「降伏」という言葉に関して、ピエールが陽気な浮浪者に出会う直前にセーヌ川の土手でうづくまることについて、ド・シュイッテルは「彼は降伏している (capituler) ようだ。身

体は投げ出され、眠気に委ねる」と言う (de Shuytter 2011: 162)。だがピエールが「降伏」するのは、決して「眠気」ゆえではなく、太陽・「自然」に対してではないか¹⁴。この場面は、歩き疲れたピエールが、セヌ川の土手へと階段を降りるところから始まる。彼は紐を拾って壊れた靴を結ぼうとするが、諦めてまた一歩ずつゆっくりと歩き、地面に座る。この絶望の身振りの背後に、ノートルダム大聖堂の鐘の音が聞こえて来る (約1:16:12-1:16:54)。次のショットでは、ピエールの顔がクローズアップで映り、斜め左上を向く。次にカメラは、彼の視点から仰角で、石の建造物を映す。彼が「低劣さ」と呼んでいた石は、こちらに迫り来るようだ。それからカメラは、彼が今度は斜め右上を向くのを映す。そして再び彼の視点から、鳩が大聖堂の前を斜め上に飛んで行くのを見せる。この「鳩のショット」(と後の議論のために呼んでおく)は三回続き、大聖堂を背景に、右上へ、左上へ、より高く飛んで行く¹⁵。今や「卑劣さ」に墮するピエールが、確かに空の方、自分がかつて信じていた星々の在る方へ向き、そちらに飛び立つものを眼差しているのである (図6)。だからこの後に彼がうずくまるのは、ド・シュイッテルの言う「眠気」ゆえではなく、何か超越的なものに「降伏」してのことだと考えられるのである。

ここで注意すべきは、前述の人々の見上げる眼差しとは異なり、ピエールが頭全体を斜め上に動かすために、眼差しよりも、斜めの方向が際立つ点である。鳩も画面を横切るように斜め上に飛び、しかもそうした斜めの動きが、左右を違えつつ繰り返されることで強調される。つまり、移動が方向性を強調し、彼の言わば高みへの志向を示すのである。この強調は、これまで見てきた通り『獅子座』が一貫した眼差しの方向の演出をしているからこそ、効果のあるものである。眼差しと運動の方向性が「形式」として、この映画の世界を創っているのである。

3. 歩行とカメラ移動の方向性：円環(遍歴)、下方(墮落)、上方(恩寵)、全方向(意志)

3-1. 円環的歩行：人生の遍歴

運動の方向性が最も活かされるのが、ピエールの歩行場面である。それは、『獅子座』上映時間の約3分の1に当たる40分間ほど続く。もちろんこの映画を含むヌーヴェル・ヴァーグの映画には、主人公が街を彷徨する場面が多々ある (Deleuze 1983→1996: 287参照)。だがスザンヌ・リアンドゥラーギィギュスによれば、『5時から7時までのクレオ』(アニエス・ヴァルダ監督、1962)のヒロインがパリを歩くのは、癌の診察結果を待つのが不安だという理由があるが、ピエールにはそうした心的理由がない (Liandrat-Guigues 2012: 54-55参照)¹⁶。彼は自分の意志からではなく、状況にしたがって歩かざるを得ない。それをキース・テスターは「目的なき遍歴 (aimless wandering)」と指摘し (Tester 2008:53)、リアンドゥラーギィギュスは、因果律に沿った物語の論理から独立していると言う (Liandrat-Guigues 2012: 57-58参照)。『獅子座』では、歩行の映像が自律し、歩行自体とその方向が際立って見えることになる。

その歩行は、ピエールが画面を端から端まで、あるいは奥から手前まで水平に移動するシ

ショットの連なりで見せられる。例えば前述の、偽名を使って宿泊しようとホテルに赴く際、カメラは、画面の左から右にパンテオン前を歩くピエールを捉える(約00:41:42)。続いて彼がホテルで断られて引き返す際には、今度は逆に画面の右から左に、再びパンテオン前を歩くのを映す(約00:42:43)¹⁷。同じ場所を引き返すのを見せることで、彼の歩行の空しさが強調される。また、求職のためパリ郊外に行く場面では、ピエールが画面を端から端、奥から手前へと歩く複数のショットが続いて長い道程が示された後に、漸く画面の左から右へと小道を歩くショットにおいて、彼は目的地に辿り着く(約00:50:14)。だがすぐに仕事が無いと分かり、まさに同じショット内でピエールは、今度は反対に画面の右から左へと歩いて引き返す。単一のショット内での往来によって、彼の歩行の空しさ、目的地の無さ、そしてまた歩かねばならない同じ長い道程が示唆される(約00:50:59)。

極めつけは、疲れ切ったピエールがセヌ川の土手を一歩ずつ画面の奥から手前にゆっくり進むと、水門の行き止まりに突き当たるところだ(約00:56:21)。ここでは黒々した水門のショットと、それを半ば驚いたように見るピエールの顔の短いショットとが挿入される。前例では宿泊や求職を断られるといった出来事が、彼を空しく往来させていたが、今や彼の歩いている場所そのものが、同じところを戻るようにと強いるのである。こうした円環的歩行¹⁸には、ルネ・プレダルやテスターの示唆するパリの閉鎖性、捕縛性が示されている(Prédal 1985: 39, Tester 2008: 62参照)。自分を取り巻く世界が閉じており、前に進むことを拒む——ピエールは終わり無く回行するしかない。再びゆっくりと同じ道程を、同じように奥から手前に歩み始める(約00:56:36)。ここには、人生の遍歴と同じ構造が示されていないか——人が、辿り着くべき場所も、そもそもなぜ歩いているのかも分からず、世界は閉じて見え、前に進んでいる気はしないが、しかし出来ることといえば歩くのみであり、どんなに疲弊してもまた一歩を出す。

3-2. ピエールの下降とカメラの上昇：人の墮落と神の視点

このように遍歴が入念に示される中で、人の「墮落」、神の恩寵・「摂理」、そして人の「意志」が、明確には表されないにしても、確かに見て取られるだろう。「墮落」は、下方の移動に示される。『ヒッチコック』を参照すれば、『ダウンヒル』の主人公の「墮落(déchéance)」が階段の降下に示される等々、ヒッチコック映画には「遍歴(itinéraire)」の「方向(direction)」にテーマが演出される(Romher & Chabrol 1957→2006: 24)。同じ演出が、『獅子座』のピエールの遍歴にも該当しないか。ピエールは映画の中で三度、セヌ川の土手へと階段を下りる¹⁹。そして彼が階段を画面の上から下へと歩いた後には、「墮落」とも言い得る、諦めの身振りが見られる。彼が三度目に階段を下りる箇所を見よう。2-4でも指摘した通り、彼は細い紐を見つけ、それを使って壊れた靴を結ぼうとするが、諦める。それからさらに川へと階段を下りて、川面に浮かぶ袋菓子を食べようとするが、諦める。つまり、セヌ川に入らねばかりという(地下等を除いて)パリで最も低い場所で、ピエールは、今自分が唯一行っている営みである歩行にとって重要な靴を直せず、食べ物も得られず、つまりは生きることの何もかもを諦めざるを得ない状況に陥ってしまう。

彼は袋菓子を捨てた後、靴を脱ぎ²⁰、その場を小さくぐるぐると円を描くように歩いてか

ら、背を丸めて、その大きな身体を地面に横たえる（約01:18:51-01:19:16）。まさに、ここに至るまでに示されてきた円環的な歩行・遍歴と、その果てに顕になった「卑劣」な存在の「物質」性、そして高みに対する「降伏」とが、凝縮されたショットである（図7-1）。

このショットは、セーヌ川の土手のがらんとした空間を、カメラが上から見下ろしているところから始まる。つまり最初からカメラの視点が際立っており、その視野にピエールが入り込むという演出だ。彼が横たわると、カメラは突然、上方に移動し始め、セーヌ川周辺全体を見下ろす（約01:19:19, 図7-2）。それからさらに上方に移動して、今度はパリの全景を見下ろす。これは、ピエールをその一部とした世界全体を捉える、「神あるいは〈運命〉」の視点を模しているのではないか（de Shuytter 2011: 162）。これ以前にも、カメラが上から見下ろすようにピエールを映す箇所が複数回あるが、それは彼が特に苦難に陥っているときである。カフェで椅子から落ちて回転する（約00:18:48）、ホテルで滞納について口論する（約00:39:54）、歩き疲れて眠り込んだ公園のベンチから起き上がる（約00:54:46）、万引きして取り押さえられる（約01:00:23）、川から拾った食べ物が水浸しで食べられない（約01:18:41:23）、そして今の箇所である。こうした一連の苦難の後で、今のショットの直後には、従兄弟が自動車事故で死に、親友がパリに帰り、陽気な浮浪者がピエールに声をかけるといふ、幸運が続く（本人はまだ気づいていないが）。そして陽気な浮浪者と出会う場面の最初のショットは、やはりカメラが上から見下ろすかたちで、二人を映す（約01:20:58）。以上の例から、カメラの見下ろす視点は、ピエールの遍歴とその果ての「墮落」を見据えて、彼に恩寵を与える神のものと考えられるのである。

あの「鳩のショット」は、この図7の上から見下ろす視点のショットと同じ場面内にある。つまりここでは、神の恩寵・「摂理」の視線と、鳩の翔ぶ方、神の方へと斜め上を向いて見るピエールの「意志」的な視線との両方が、方向性の「形式」において相関するのである。この「摂理」と「意志」の関係は、次に論じる救済場面で決定的となる。

3-3. ピエールの奏でる音楽が響き、カメラが空へと上がる:意志と摂理

映画最後のシーケンスである。ピエールは、陽気な浮浪者とカフェで余興をして小銭を稼ぎ、人々からカメラを向けられて、「物」と化している。そこに別の浮浪者によるヴァイオリンの演奏が聞こえると、ピエールはその楽器を借りて自曲を弾き始める（約01:33:01）。同じ曲は、彼がこれまで孤独にパリを歩行している際に背後に流れていた。この演出について、ロメールは次のように述べる。「街を彷徨う人の幻想曲であり、より劇的な出来事に応じて特別なより豊かなハーモニーを奏でる」（Crisp1988→2010: 26²¹）。ピエールは、パリを歩き自分の「卑劣さ」を見出しながらも、音楽だけは頭の中で奏でていたのであり、今それを実際の音色として人々の間に響き渡らせ、自身と他者の関係を築く。あのパーティー場面では同じ曲の演奏を途中で失敗したのだが、今や弾き終え、自らの音楽、大切にしている精神性をこの世界に示す²²。「幻想曲」が、「より豊かなハーモニー」として世界に届く。

演奏が終わるとピエールは、近くの教会まで走り、横たわって再び「石の卑劣さ」を口にす。「卑劣」な石＝自分の「物質」性と、音楽という精神性の極みとの間で、再び絶望に戻るかのようだ。このとき、彼の演奏を聞きつけた親友が声をかける。以前にも、彼らはパリ

の同じ道端に居合わせていたが、その際にピエールは帽子を深く被って下を向き、親友は彼を見分けられなかった(約01:28:12)。しかもこの親友は、購入したばかりの車に座って一方的にピエールを見上げ、「彼ら〔浮浪者〕は不愉快だ」とさえ述べていた。金銭的交換の眼差しによって、目の前の「物」(ピエール)の表面だけを見て、その内実を正しく認め得なかったのである。だが今や、ピエールは相変わらず浮浪者の身なりであるものの、その演奏によって存在を認められる。音楽は、可視的な空間を越えて、全方向に広がるものである。ピエールにとって音楽は、現実の物理的な拘束を超えて営み得る精神的なものであった。まさにここでは、物理的な外観に囚われない音楽の精神性が、その場の全方向を覆い、救済が起こるのである²³。

親友から遺産相続を聞いたピエールは、パーティを開こうと喜ぶ²⁴。映画の最初の場面でも彼は相続を祝ってパーティを開いたのだから、『獅子座』の物語構造は円環を成す。金持ちになったピエールは、あの苦難の遍歴を、人間の「卑劣さ」を、忘れてしまうだろうか。金銭的な交換を重んじるだろうか、それとも音楽の精神性を大事にし続けるだろうか。そして獅子座への信仰、希望は持ち続けるのか——こうした疑問に、映画は答えを出さずに終わる。『ヒッチコック』を参照すれば、「彼〔ヒッチコック〕の役割は光を照らすことに過ぎず、結論を出すことは各人に任せる」(Rohmer & Chabrol 1957→2006: 129)。この教えに忠実に、『獅子座』もまた結論を観客に委ねる。

ただし一点確かなことがあり、それは映画の最後のショットに再び、神の視点が見られることである。これは映画の円環構造にあっても、最初と最後で決定的に異なる点だ。ピエールが親友の車に乗って走り去ると、カメラはサンジェルマン・デ・プレ教会を下の地面から上へ、さらに空へと、移動撮影する。ショットが替わって星々が映り、映画は終わる。ラストショットで、再びカメラの上方向の移動において、「神あるいは〈運命〉」の視点が見られるのである。同時に最後のシーケンス全体では、音楽を進んで演奏するというピエールの「意志」が見られる。再び『ヒッチコック』から『知りすぎていた男』(1956)についての議論を参照すれば、この映画の最後は『獅子座』と類似し、母親の歌が、人質にされた子供の耳に届いたのがきっかけで救済が起こる。『ヒッチコック』によれば、その歌詞「なるようになる(Que sera sera)」には「摂理」の観念が明示されていると共に、ヒロインが歌うところには「意志」が認められ、「天は自ら助くる者を助く」。つまり救済において、「摂理」と「意志」の両方があるというのである(Rohmer & Chabrol: 1957→2006: 143-146参照)。同様に、ピエールの音楽を奏でる「意志」²⁵と、それを見守る神の「摂理」とが相関して、彼は最後に救済されるのではないか。

4. 映画の媒体特殊性、「形式」、テーマ創造

以上見てきた通り『獅子座』は、主人公ピエールの「墮落」「遍歴」「意志」「摂理」のテーマを、眼差し・歩行・カメラ移動・音楽の方向性の一貫した演出、すなわち「形式」において示す。本稿は最後に、この「形式」を整理して、『獅子座』に活かされた映画媒体の特殊性を

明らかにしよう。

4-1. 事物の客観的提示とテーマ表現

すぐさま挙げられるのは、ピエールの身体の「物質」性を、カメラがそれを映すという単純な仕方で捉えることである。ここには、取り立てて光やカメラワーク等の凝った演出も、仰々しい身振りも無い。カメラが、俳優の大きな身体をひたすら客観的に映す。同様に、ピエールが自分に見立てる「石」の建造物の立ち並ぶパリの街路も、単純に映し出される。これは、カメラの客観性という媒体特殊性を活かすものである。

こうして客観的に映される大聖堂、橋、メトロ、カフェ、セヌ川といった現実のパリの光景全てが、映画のテーマと一体になり、唯一無二の『獅子座』の世界となる。ロメールは「(…) この映画はパリ以外の場所では撮影され得ないのです」と述べ (Rohmer 1985: 4)、「存在論的リアリスト」と呼ばれるほどにカメラの前の事物を尊重しながら (Schilling 2007: 62-78, 90-108 参照)²⁶、その事物を映画のテーマそのものとして——例えば、石=ピエールには「卑劣さ」を、パリの円環的地形には「遍歴」を、大聖堂周辺を高く飛翔する鳩には崇高なものを——提示する。

4-2. 方向の「形式」によるテーマ創造：映画の空間性、運動性、聴覚性

カメラの客観性を活かした演出は従来のロメール論で指摘されてきた (Crisp 1988, Schilling 2007 参照) が、これに本稿が加えるのは、そこに秘かに、だが確実に見られる「形式」である。『獅子座』のカメラは、単に現実を漫然と撮るのではなく、一貫した方向の演出を遵守している。まず眼差しの方向があった。人々のピエールを見上げる眼差しや、浮浪者の見下ろす眼差しである。これは古典的な物語映画の技法のショット／リヴァース・ショットに準じる演出だが、ヌーヴェル・ヴァーグの理論的指導者アンドレ・バザンが「現実の中に一つの明らかな抽象化を導き入れる」として非難したものでもある (Bazin 1948→2008: 271)。その演出を、バザンの後継者と言われるロメール (Tester 2008: 7-12) が用いているのだ。ただしロメールは、単にそれを慣習的に用いるのではなく、方向の「形式」に沿って提示することで、主人公と他者の関係性、ひいては「墮落」や無償の愛・恩寵といったテーマを創り出すのだった。ロメールとシャブロールは『ヒッチコック』の中で、バザンの議論に反論し、ショット／リヴァース・ショット自体は否定するべきではなく、それが「空間の感覚」をないがしろにする場合のみ咎めるべきだと主張している (Rohmer & Chabrol 1957→2006: 99)。まさに『獅子座』における方向性への配慮は、空間芸術としての映画媒体を尊重した演出ではないか。

方向の「形式」はまた、歩行の移動とカメラの移動に顕著であった。ここで移動とは、映画すなわち kinetoscope, cinématographe, moving picture という元々の語にも明らかな通りの、運動芸術の性質 (Manovich 2001: 298 参照) を活かしたものである。ロメールは、ヒッチコック映画の「形式」の精髓を次のように論じている。

人を惹きつける流体がスクリーンを走り巡り、それを分裂させ (polariser)、それまでは

生気がなく特徴に欠けていた空間に方向を与え、言ってみれば、各々の点に異なる味わいを与える。そこではあらゆる移動が、移動という事実自体によって、多くの意味を与えられるのである。(Rohmer: 1954: 8)²⁷

これに即して『獅子座』の「形式」をまとめ直せば、ピエールが画面の端から端に移動したり、階段を下方に歩いたり、斜め上に頭を動かしたり、鳩が斜め上に飛翔したり、カメラが上方に移動したりすることは、画面の空間に方向を与え、画面上の各々の事物を「異なる味わい」として際立たせ、「移動」そのものに意味、すなわち「遍歴」「墮落」「意志」「摂理」といったテーマを与える。たとえ観客がカトリシズム的思想に親しんでおらず、こうしたテーマを理解しないとしても、ピエールがセーヌの土手の低みから空の高みへと頭をもたげる身振りに、崇高な意志のようなものを感じたり、カメラが上へと移動してピエールのいる世界全体を見下ろすショットに、人を超えた存在の視点を感じたりし得るはずだ。『獅子座』は、映画の媒体特殊性である運動性を十全に活かした「形式」において、テーマを創り出し、観客にそれを感じさせる。

さらにこの映画は最後に、音楽という物理的な空間制限を超えて全方向に広がる要素を用いた演出によって、特別な精神性と、そこから開けてくるピエール－他者(世界)－神の関係性を提示するのだった。上述の客観性、方向性、運動性の演出は視覚的なものであったが、ここでは映画のもう一つの要素である聴覚面での演出が加えられて、テーマが示されている。

結

ロメールは、映画において「明証性の持つ無媒介性 (l'immédiat de l'évidence) が、記号による仲介に取って代わる」と述べた (Rohmer 1984→2004: 104)。映画は「テーマ」を、記号的な演出の下にではなく、画面上の事物そのものにおいて直接的に明示し得るというのだ。ただしカメラが事物を機械的・客観的に映すのでは十分でなく、空間性、運動性、聴覚性という映画の媒体特殊性を、一貫した視－聴覚的演出すなわち「形式」において活かすことで初めて、各々の事物が明確な形を帯び、人の生についての深い思想を創り得る。ロメールの『獅子座』は、映画の始源において、ヒッチコック的テーマとその創造を継承したのである。

註

- 1 他に「遍歴と軌道 (l'itinéraire et le trajet)」、「石と建造物という神経を苛立たせる存在 (la présence obsédante de la pierre et de l'architecture)」の二つのテーマが掲げられており、いずれも本稿の議論に大きく関わるものである。
- 2 ヒッチコックはクロード・シャブロールとフランソワ・トリュフォーによるインタビューで、自作の中で「墮落の誘惑」のテーマを持つものとして『パラダイム夫人の恋』(1947)と『私は告白する』(1953)を挙

げる (Hitchcock 1955: 30)。それに加えて、ロメールとシャブロールは『ダウンヒル』(1927)、『マックスマン』(1929)、『汚名』(1946)にもそのテーマを見出し(Rohmer & Chabrol 1957→2006: 91)、また同意の「失墜」のテーマを『山羊座のもとに』(1949)と『間違えられた男』(1956)に指摘する (op.cit. 101, 104, 148)。こうしたテーマを彼らは、1957年時点でのヒッチコック映画全体を貫くものと見做しているのである。

- 3 ロメールは「形式」を説明する際に、絵画の「形式主義^{フォルマリスム}」を引き合いに出している (Rohmer 1954: 6)。
- 4 具体的にはスタンランの指摘通り、金星が太陽の影に隠れる7月13日に彼の受難が始まり、40歳の誕生日である8月2日に完全に浮浪者となり、獅子座の支配する期間の最終日8月22日前後に、陽気な浮浪者や親友との出会いによって救われる (Steinlein 2010: 87-90、他にFujita 2007: 117参照)。
- 5 占星術 (astorologie) は、この映画が根底におくカトリシズム的思想にとって、異教ではない。「マタイによる福音書」第2章第1-10節では、キリスト誕生時に占星術の学者達が、星に導かれる。
- 6 これはジュゼッペ・タルティーニのト短調のヴァイオリン・ソナタ《悪魔のトリル》の逸話を踏まえている可能性がある。ピエールが自作を「曲」と言わずに「ソナタ」と些か強調したアクセントで述べていることから、この逸話が想起される。赤塚健太郎氏のご指摘であり、記して感謝申し上げます (夢と悪魔の関連で言えば、ロメールは1976年の『O公爵夫人』で、フースリーの絵画《夢魔》を参照した演出をしている)。
- 7 ド・シュイッテルはこのパーティ場面について、レコードに聞き入るパーティ客 (ジャン=リュック・ゴダールが演じている) に言及しながら、「芸術 (art)」と「消費 (consommation)」の対比を指摘する (de Schuytter 2011: 259)。またこの議論にはロメールの文章も引き合いに出されているが、本稿にも示唆的である。「私にとって音楽は、魂全体と身体全体から、最大の注意を払って聞かなければ、耐えられないのだ」(Rohmer 1996: 15)。
- 8 パーティ場面については、本稿に関連して、他に重要な演出が二つある。一つは、ピエールが獅子座に挨拶すると言って発砲するのを大家が聞きつけること (約00:17:40) で、音楽が可視的な空間を越えて全方向に広がるのが、先取りして示されている。もう一つは、パーティ場面はロングショットが多用されているが、ピエールの演奏時にはそれを聞く友人達のクローズアップ・ショットが複数挿入される (約00:13:05-00:13:21)。もちろんこうした挿入は、役者の演奏がプロフェッショナルでないのを露呈しないために用いられた手段でもあろうが、友人達の顔が必要以上にクローズアップされている点から考えると、ピエールは音楽においてこそ他者に存在感を示し得ることが分かり、やはり映画最後の救済を先取りして見せるものと考えられる。
- 9 テスターは、「(……) ピエールを取り囲むのは、彼を土地の景色の一部として見る旅行者達であり、一人の人間として扱う友人ではない」と述べている (Tester 2008: 53)。
- 10 映画中でも、ピエールの身体は、陽気な浮浪者によって「ヘラクレスのようがっしりしている (bati)」と言われる (約01:25:00)。
- 11 ロメールとシャブロールは『ヒッチコック』で、『間違えられた男』の主人公を、「[アダムの]〈墮罪〉(Chute) 以来の地上の彼の兄弟すべてと同様に、無実と間違えられた者に他ならない」と述べている (Rohmer & Chabrol 1957→2006: 151)。
- 12 ピエールが万引きする場面では、彼を取り押さえた店主が、逆に通行人達に非難される。店主は「あなたが[ピエールに食べ物]あげればいいじゃないか」と言い返すが、誰も実行しない (約10:01:12)。ここには、金銭的交換の世界に生きる限り、他者に無償の愛を与える余裕がないことが窺える。
- 13 陽気な浮浪者の顔のクローズアップは、後にピエールがバイオリンを弾き始めるときや、教会の下で暴言を吐くときにも挿入される。彼は最後までピエールを見守っている。
- 14 ロメール映画における、人がコントロールし得ないもの、偶然、そしてこれらの彼方にある「自然」については、箭内・小河原2014: 119-120参照。
- 15 鳩は、新約聖書の「ルカによる福音書」第3章第22節において、精霊がこの世に現れる際の姿として記されている。
- 16 他にも例えば、『大人はわかってくれない』(フランソワ・トリュフォー監督、1959)の主人公の彷徨には、家庭や学校での心の拠り所の無さという心的理由が認められる。
- 17 この辺りからピエールは、商業的な物語映画の主人公のような世界の中心としては映されなくなり、前

- の引用通り、「他の様々な事物の中の一つの事物」に過ぎないように見え始める。今の箇所では、カメラは彼と並走してその姿を映すものの、頻繁にカメラの前を横切る車が、彼の姿を隠してしまう。終いにカメラは並走を止め、もう彼を捉えず、パリの街路のみを見せる。また、カメラが車の往来や人混みを遠景で映し、どこにピエールがいるのかを見分け難いショットが数々ある(約00:49:00、約1:03:20等)。
- 18 序で述べた通り、ロメールとシャブロールは、ヒッチコックの『見知らぬ乗客』について円形の「形式」を指摘するが(Rohmer & Chabrol 1957→2006: 特に110-112参照)、円形はまさに『獅子座』のモチーフである。パーティのシーケンスでは、客の一人がレコードの同じ曲の同じ箇所を繰り返し聞き(約00:11:36-00:12:19)、ピエールが椅子から落ちて床の上を円を描くように滑る(約00:18:48)。また後述するように、この映画の構造自体が円環的である。
 - 19 ロメールは、彷徨や救済といった点で『獅子座』と類似する自作『緑の光線』(*Le Rayon vert*, 1986)の、主人公が階段を下降する場面について、「地獄堕ち」を表そうとしたと述べている。『緑の光線』DVD(紀伊國屋書店、2004)特典「エリック・ロメール自作を語る〈緑の光線〉」、約00:07:54-00:08:00参照。
 - 20 靴を脱ぐのは、旧約聖書の中で靴を脱いで相手に渡す行為における、比喩的意味の「権利を譲渡する」(橋爪・八木橋 2011: 141) こととして理解し得る。だがこうした比喩的意味を知らずとも、ピエールが権利を何ら持たず、世界に全てを委ねていることは映像に直接見て取られるだろう。
 - 21 クリズプによれば、1974年の未発表インタビューである。
 - 22 次のミシェル・セルソーの一文が示唆的である。「登場人物はそこ[パリの街]において、世界、物質(matière)、そして精神(esprit)に対する関係を明らかにする」(Serceau 1985: 75)
 - 23 クリズプは次のように言う。「彼[ピエール]の人生において、金と音楽は、肉と精神、この世とあの世の二極を表す」(Crisp 1988→2010: 28)。スタンランも次のように述べる。「『獅子座』の演出は、名前の寓意が示唆するように、カメラによって重い物質(la matière lourde)(石(pierre)/ピエール(Pierre)の身体)を囲い込み、非-物質的なもの(音楽/魂(l'âme))を出現させようとする作業だと考えられる」(Steinlen 2010: 94)。
 - 24 付け加えれば、この直前にも人々の眼差しは依然として、教会の下で絶望の身振りをするピエールを「物」として見る。それに対してピエールは、「石=ピエールの卑劣さ。あなた達皆もそうだ。(……)卑劣さ、卑劣さ」と言う(約01:36:14)。ロメールが「卑劣さ」を人間一般の本性と見做していることの証左ではないか。
 - 25 冒頭のパーティでは失敗から演奏が中断されたのに対して、ここではピエールが演奏を自分で終えることも、彼の意志を感じさせる。
 - 26 Handysideは、ロメールの映画を「半ば文化人類学的」と言う(Handyside 2014: 178)。映画を準備する際のロメールの人類学的アプローチについては、箭内・小河原2014: 117-118参照。
 - 27 ヒッチコックはインタビューで、俳優の運動とカメラの運動が映画ならではの空間を創ると述べ(Hitchcock 1955: 22-23参照)、ロメールも、映画においては物語の背景として空間があるのではなく、俳優とカメラの運動が映画空間を構築するのだというヒッチコックと同様の議論をしている。(Rohmer 1948→2004およびRohmer 1977→1992: 93-94参照)。

(付記) 貴重なご意見を下さった査読の先生方に厚く御礼申し上げます。

参考文献

ロメール執筆の文献

- Rohmer, Eric 1946→2007 *La Maison d'Elisabeth*, Gallimard.
- 1948→2004 « Le cinéma, art de l'espace », *La Revue du cinéma* n°14, juin, repris dans *Le Gout de la beauté*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, pp.41–55 (1988「映画—空間の芸術」、『美の味わい』、梅本洋一・武田潔訳、勁草書房、25–36頁)。
- 1954 «A qui la faute?» *Cahiers du cinéma*, n°39, octobre, pp.6–10 (1989「誰のせいなのか?」野崎歓訳、『ユリイカ ニューヴェル・ヴァーグ 30年』臨時増刊 vol21–16、青土社、31–37頁)。
- 1965 «Entretien avec Eric Rohmer: L'Ancien et le nouveau», Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma*, n° 172, november, pp.33–43, 56–58 (repris dans *La Nouvelle Vague*, 1999, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, pp.231–263).
- 1971→2013, “Eric Rohmer: An Interview”, by Graham Pertie, in *Eric Rohmer Interviews*, Fiona Handyside (ed.), University Press of Mississippi, pp.3–14.
- 1973→2013 “Moral Tales: Eric Rohmer Reviewed and Intertwined” by Beverly Walker, in *Eric Rohmer: Interviews*, op. cit., pp.28–40.
- 1985 «Le celluloïd et la pierre: Entretien avec Eric Rohmer», Claude Beylie & Alain Carbonnier, *L'Avant-scène cinéma —spécial Rohmer: Les Nuits de la plaine lune, La Femme de l'aviateur, Place de l'Etoile*, n°336, janvier, pp.4–10 (repris dans *Eric Rohmer: Interviews* op. cit., pp.72–81)。
- 2009「エリック・ロメール インタビュー」『我が至上の愛～アストレとセラドン～』劇場用パンフレット、アルテシネラン、5–6頁。
- Rohmer, Eric & Chabrol, Claude 1957→2006 *Hitchcock*, Ramsay poche cinéma (2015『ヒッチコック』木村建哉・小河原あや訳、インスクリプト)。
- 1977→1992 *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Ramsay poche cinéma.

その他

- Bazin, André 1948→2008 «Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération», *Qu'est-ce que le cinéma?* 18ème édition, Cerf-Corlet, pp.257–285. (1978「映画的リアリズムと開放時のイタリア派」小海永二訳、『映画とは何か 現実の美学・ネオ＝リアリズム』、美術出版社、9–50頁)。
- Chabrol, Claude & François Truffaut 1955→2001 « Entretien avec Alfred Hitchcock », *Cahiers du cinéma* n° 44, février, repris dans *La politique des auteurs*, V. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, pp.144–159 (1985『作家主義』奥村昭夫訳、リプロポート、229–280頁)。
- Crisp, Colin G, 1988→2010, *Eric Rohmer: Realist and Moralism*, Indiana University Press.
- de Schuytter, Violaine Caminade, 2011, *Eric Rohmer, Corps et âme: L'intégrité retrouvée*, L'Harmattan.
- Deleuze, Gille 1983→1996 *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit (2008『シネマ1*運動イメージ』、財津理・斎藤範訳、法政大学出版局)。
- Douchet, Jean 1959 «Photo du mois», *Cahiers du cinéma*, n° 98, august, p.54.
- Fujita, Jun 2007 «Poésie de l'argent dans *Le Signe du Lion*», *Rohmer et les Autres*, Noël Herpe (éd.), Presses universitaires de Rennes, pp.115–122.
- Handyside, Fiona 2014, “Walking in the City: Paris in the Films of Eric Rohmer”, *The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master*, Leah Andest (ed.), Palgrave Macmillian, pp.177–190.
- Hitchcock, Alfred 1955 «Entretien avec Alfred Hithcock» Claude Chabrol et François Truffaut, *Cahiers du cinéma*, n° 44, février, pp.19–31 (repris dans *La politique des auteurs*, 1972→2001, V. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, pp.144–160) (1985『作家主義』奥村昭夫訳、リプロポート、230–256頁)。
- Manovich, Lev, 2001, *The Language of New Media*, The MIT Press (2013『ニューメディアの言語：デジタル次代のアート、デザイン、映画』堀潤之訳、みすず書房)。
- Prédal, René 1985 «Les écritures d'Eric Rohmer», *Etudes cinématographiques:Eric Rohmer 1*, n° 146–148, Michel Estève (éd), Lettres modernes Minard, pp.19–40.
- Serceau, Michel 2000, *Eric Rohmer: Les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, Les Editions du Cerf.

Schilling, Derek, 2007, *Eric Rohmer*, Manchester University Press.

Steinlein, Almut 2007, *Une esthétique de l'authentique: Les films de la Nouvelle Vague*, L'Harmattan.

小河原あや 2013「エリック・ロメール監督『モンソーのパン屋の女の子』における「偶然」と映画映像の「超直接性」(玉田健太「映画は主人公に反抗する」に依って)」成城大学文芸学部紀要『成城文藝』225号、12月、成城大学。56-80頁。

——2014「ヒッチコック『ロープ』の長廻し移動撮影とショット繋ぎにおける「精神/道徳的」表現——ロメール&シャブロルの議論を導き手に」『映像学』第93号、11月、映像学会。

橋本功・八木橋宏勇 2011『聖書と比喻:メタファで旧約聖書の世界を知る』、慶応義塾大学出版会。

箭内匡・小河原あや 2014「映画作家ルーシュ——ヌーヴェルヴァーグ映画を鏡として考える」『映像人類学——人類学の新たな実践へ』、せりか書房、109-127頁。



図 1-1

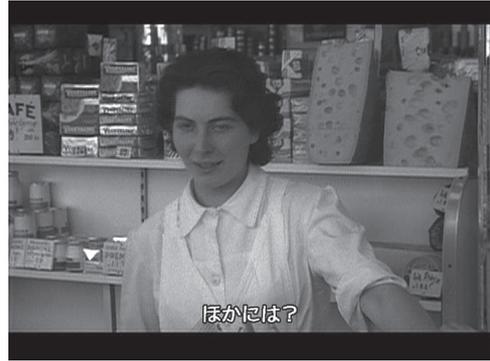


図 1-2



図 2-1



図 2-2



図 3-1



図 3-2



図 4-1



図 4-2



図 5-1



図 5-2



図 5-3

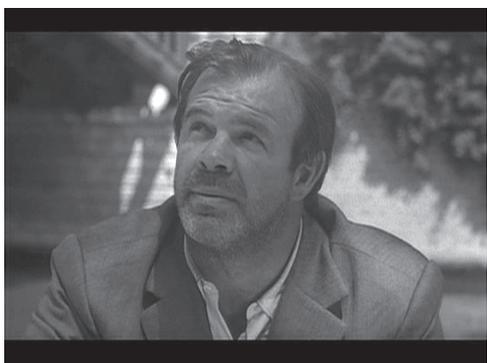


図 6-1



図 6-2



図 6-3



図 6-4



図 7-1



図 7-2

Themes and “Form” in Eric Rohmer’s *Le Signe du Lion*:
In Reference to Hitchcock

Aya OGAWARA

French *Nouvelle Vague* director Eric Rohmer’s film *Le Signe du Lion* has the same themes as many of Hitchcock’s works — a fall from grace, moral struggle and redemption. Prior to making the film, Rohmer argued that the direction of a protagonist’s movement or that of the camera is vital to Hitchcock’s mise-en-scene, referring to them as “form”. Rohmer went on to experiment with this in his own work.

In *Le Signe du Lion*, impoverished musician Pierre believes in astrology and that he will soon inherit a fortune. When his cousin inherits money instead, Pierre becomes homeless and is forced to wander Paris. As a vagabond, he is objectified by people sitting in cafés and on the streets, indicated by the way the camera refuses to show Pierre in close-up. On the banks of the Seine, when Pierre looks up at Notre-Dame cathedral, the camera suddenly rises and looks down on him from the viewpoint of the stars (or God). Finally, after Pierre plays a soaring melody on the violin, the camera tilts to present the open sky, referencing the relationship between humans and God.

Thus, the film makes use of directorial “form”: how and where characters or the camera move in relation to each other. Such “form” demonstrates that cinema is a combination of space, movement and sound.