

エリック・ロメール監督『クレールの膝』 におけるローラの存在

——精神が身体に表れるとき

小河原あや

はじめに

ヌーヴェルヴァーグの一人であるエリック・ロメール（Eric Rohmer, 1920-2010）が監督した『クレールの膝』（*Le Genou de Claire*, 1970）は、その題名通り、主人公の中年男性ジェロームが少女クレールの膝に心惹かれる物語であり、彼が実際にその膝に触る場面が映画の中核と見做されてきた⁽¹⁾。ただしジェロームの心を惑わすのはクレールだけではなく、ローラという少女もまたそうである。しかしローラについては、それを演じたベアトリス・ロマンが「スターが生まれた」と言われながら⁽²⁾も、管見するところ、クレールに比べて詳細に考察されることが少ないように思われる⁽³⁾。

しかし、本作におけるローラの存在は大きい。クレールが映画に登場するのは102分の本編中45分以降と後半のみであり、それ以前にジェロームを惑わすのはローラである。またクレールが身体的に彼を煩わせるのに対して、ローラの場合は、彼女が彼を好きか否かという心の内が問題となる。というのも、ジェロームはまずローラが自分を好きそうだという話を友人オーロラから聞き、ローラもジェロームに好意を寄せるそぶりを見せ、共に山に遊びに行くが、山上では彼のキスを拒絶し、そうかと思うと「あなたのことを好きになりかけていたと思うんです」⁽⁴⁾と打ち明け、次の日には自分の恋愛観を長々と説明する。その後は同年代の少年と同行し、ジェロームには今以上のことを期待していなかった旨を言うが、留学のために別れを告げる際には親愛の情を示す。そうした彼女の常に揺れ動いているような態度が、日付の字幕を付された諸場面において、

日々の記録のように順に示される。映画の後半がクレールの膝について思いを巡らすジェロームの内面を中心に展開するのに対して、前半は、彼だけではなくローラの内面もまた要となっているのである。

さらにローラは、「精神は身体から分かります (le moral se voit dans le physique)」⁽⁵⁾ と、身体にとらわれた主人公の映画である『クレールの膝』の核心的なテーマと考えられる内容を発言する。実際、この精神と身体的一致という主張は、監督ロメールにとって重要なものである。というのも、ロメールは1953年の映画批評において、「最も高邁な野心」⁽⁶⁾ を持った三本の映画——ルノワールの『黄金の馬車』 (*Le Carrosse d'or*, 1952)、ロッセリニの『ヨーロッパ一九五一年』 (*Europa '51*, 1952)、ヒッチコックの『私は告白する』 (*I Confess*, 1953) という一見したところ全く異なる作品——にみられる「同一の主題」として「身体と精神の間の親和力の感覚 (le sentiment d'une affinité entre les corps et les esprits)」を指摘している⁽⁷⁾。だが、なぜ主人公ではなくローラが、身体と精神の一致を口にするのだろうか。

そこで本稿は、本作におけるローラの在り方について具体的な画面分析とロメールの映画論を基に考察する。まずローラが精神的な存在であることを、作品全体の特徴——モラリストへの志向と、「観察」および「発見」の視点——とともに概観する。次に、ローラが全身を映し出される場面を分析し、その身体に心の内が見て取られることを指摘する。それから、ローラが心の内を語る際の台詞および顔のクローズアップを分析し、顔の微細な表情の変化を観客が「観察」することを促すような演出がされていることを明らかにする。最終的に、そうしたローラの演出が、映画とは現実の事物の本性を映し出す媒体であるというロメールの映画観の一つの実践的な到達点にあることを考察できればと思う。

1. モラリスト映画

1-1. 精神的な存在としてのローラ

まず『クレールの膝』の物語を確認しよう。一月後に結婚を控える34歳の男性主人公ジェロームは、一人で赴いたヴァカンス先のアヌシー湖畔で、旧友オー

ローラに遭遇する。彼女の滞在先には、15歳のローラと16歳のクレールという二人の少女がいる。小説家であるオーロラから、自分の作品のモデルにならないか、ローラはあなたに恋しているとそそのかされたジェロームは、彼女と一緒に山に登りキスしようとするが、拒まれる。彼はオーロラに、ローラとの関係は終わったこと、代わりにクレールの膝に魅了されていることを告白する。数日後に彼は、クレールの恋人が他の少女と歩いているところを目撃し、たまたまクレールと話すことになった機会にそのことを告げて、慰めるかたちで膝を撫でる。その夜ジェロームはオーロラに、少女の膝への執着はすっかり失せたこと、むしろ自分は彼女と悪い恋人を別れさせる善行を行ったのだという見解を述べる。次の日はジェロームのヴァカンス最終日であり、彼はオーロラに挨拶をして婚約者のもとに帰る。オーロラは、若い恋人達が仲直りしているところを見ている⁽⁸⁾。

『クレールの膝』はロメールの『六つの教訓物語』(*Six contes moraux*, 1961-1972) シリーズの第五作目だが、こうした物語の枠組みはシリーズ全作に共通する。いずれも、一人の女性への愛を心に決めた男性主人公が、彼女と結ばれようとしている時に別の女性に惹かれ、最終的には元の女性に戻る話である。その中で『クレールの膝』の特異な点は、主人公が心を惑わす相手の女性が一人数ではなく、ローラとクレールの二人だということである。

なぜ二人であり、両者はいかに異なるのだろうか。まずクレールは、ジェロームにとって身体的な魅力を持ち、「純粋な欲望 (*un pur désir*) の対象」である⁽⁹⁾。彼は「結局僕は、華奢 (*fines*) で壊れそうな (*fragiles*) 娘が好きなんだ」⁽¹⁰⁾と、彼女の身体面ばかり注目する。クレールは寡黙で、抑揚をあまり付けずに話し、ジェロームに対しては「はい」という返答だけで済まそうとさえる。表情も、恋人に笑ったりすねたりする時以外は、あまり変えない。このように内面が注目され難いクレールは、金髪に青い目と美しい身体を持つ、典型的な外見の美を代表する人物として本作に位置付けられる。

ローラはその正反対である。彼女もほっそりとした体型ではあるものの、ジェロームがその身体に言及することはない。彼女はよく話し、怒ったり泣いたり感情を露呈し、その理由を詳しく説明する。話す際には、目や眉まで動かすほどに表情豊かである。このように内面を露わにし、黒くふんわりとした髪を

ときに風になびかせながら表情を細かく変えるローラは、豊かな内面を持った、個性ある一人の人物として本作に存在する⁽¹¹⁾。

ここから言えるのは、身体と精神という二つの要素のうち、クレールが前者を、ローラが後者を体現するということである。その上ローラは、ジェロームやオーロラといったよく話す人物がもっぱら恋愛に関して語るのみであるのに対して、後述するように、母親との関係や父性的なものへの憧れ、アヌシーの景色への思いといった、自分を取り巻いている様々な事物との関係から自らの感情を語る。彼女は、主人公以上に、人間存在の複雑な精神性を表しているとさえ言えるのである。

1-2. 「精神」の意味——生き方の動機、理由

だが本稿で「身体」との対比から「精神」と訳している «le moral» という語は、そもそもどのような意味か。この語は『六つの教訓 (moraux) 物語』の題名に形容詞のかたちでも用いられており、これについてロメールは次のように説明している。

でも「精神」とはまた、「[「道徳」とは別の] ことも意味します。彼ら [『六つの教訓物語』の登場人物] は、自分の行動に対する動機、理由を明らかにしたがる人々です。彼らは分析しようとします。自分のしていることを考えなしに行うような人物ではありません。重要なのは、態度そのものよりも、彼らが自分の態度について考えている内容です⁽¹²⁾。

このロメールの発言に伺えるのは、「精神」が、自らの内面に照らしていかに行動するか、ひいてはいかに生きるかについての、個々人の動機、理由だということである。

関連して、本作ではジェロームがこの語を形容詞で二度口にする。一度目は、オーロラの「全ての男性が私を喜ばせる」から「誰も選ばない」のだと言うのを聞いて、彼が「それは極めて非精神的 (immoral) だね」と返答する時である⁽¹³⁾。ここでは、上記のロメールの発言から定義された恋愛の行動ひいては生き方についての「動機、理由」が無く、態度を決定していないという意味でこの語が用いられていると解せる。

二度目は、クレールの膝を撫でた行為について、ジェロームがオーロラに自らの解釈を語るときである。彼は、それによってクレールと不実な恋人を別れさせたのだと考え、「その解決はこれ以上ないほど精神的 (moraux) なものだった」と語る。なるほどこれには「道徳的」という訳語も該当し得るが、それ以上に、実際に膝に触れたことで少女の「身体」への欲望を失い、何の未練もなく婚約者のもとに戻るという一つの「精神」上の態度を決定したこと、クレールも同様に恋人への態度を決められたことを指していると考えられる。ここには、身体と精神の親和性というまさにロメールにとっての核心的な思想と、態度決定の動機という意味との両方が読み取られる。

このように、本作における «le moral» の意味は、「身体」との対比で「精神」という意味で用いられると共に、より深く、或る生きる態度へ至る時の、身体と通じているような、心の深奥における考えのことも指すと考えられる。本論で「精神」または「精神性」という時も、この両意味を念頭に置く。

1-3. モラリスト文学を映画が引き継ぐ——「観察」と「発見」の視点

ロメールは、心奥への関心がもともとフランスの「モラリスト文学」でみられることを指摘している。

(…) モラリスト (moraliste) とは、人の内側で起こることの描写に感心がある人です。彼は心の状態や感情に結びついています (be connected)。例えば18世紀にパスカルはモラリストでした。そしてモラリストは、ラ・ブリュイエールやラ・ロシュフコーのような、とりわけフランス的な文筆家です。またスタンダールもモラリストと呼ぶことができるでしょう。彼は、人々が感じ、考えたことを描写しているのですから⁽¹⁴⁾。

この発言と、ロメールが自らの『六つの教訓物語』シリーズについて「個別の感情が分析される映画」⁽¹⁵⁾と述べていることとに鑑みれば、彼が自作でモラリスト文学の伝統を引き継ごうとしているのは明らかである。

そしてロメールによれば『クレールの膝』は、本作の舞台であるサヴォワを背景に執筆された『告白』(Les Confessions) に想を得ており⁽¹⁶⁾、その著者ルソーもまたモラリストの一人である。『告白』には、「私はさまざまな人間を研

究したし、自分をかなりよい観察者だと思っている」⁽¹⁷⁾ や、「観察」の説明として「(……) 人間のさまざまな態度が、どこから出てくるのかを、私自身のなかに探り、また他人のなかに求めている」⁽¹⁸⁾ という一節がある。つまり、モラリストの在り方として「観察」の視点が挙げられている。

この「観察」という語は、『クレールの膝』の小説家オーロラの台詞にも登場する。彼女は、ジェロームの別荘入り口にある、ドン・キホーテが目隠しをされて馬に乗り、サンチョ・パンサにふいごと松明を掲げられているところを描いた壁画を見て、その小説的な寓意を説明した後で、「私は観察する (observer) ことで満足よ。決して何もでっち上げず (inventer)、発見するの (découvre)」と言う⁽¹⁹⁾。オーロラは、先述の通りジェロームに少女への興味を焚きつけて彼の物語を開始させる人物であるから、ジェイコブズ・リーが論じる通り、監督ロメールに等しい存在だと言える⁽²⁰⁾。その彼女が「観察」と「発見」を創作の手順として指摘するということは、本作もまた同じ手順を踏んでいるのだと考えられる⁽²¹⁾。

2. ローラの全身の動き——身体と精神の親和性の証拠

では、ローラはスクリーン上でいかに「観察」されるのだろうか。まず全身が映るところをみよう。なるほどローラの身体の映像は、クレールの登場以前にジェロームの心を惹く存在として、性的なニュアンスが読み取られもするだろう。というのも、クレールと同様、彼女はミニスカートやビキニで登場する。しかし具体的な演出をみると、必ずしもそれは目指されていない。例えばジェロームがローラの家夕食に招かれた場面では (00:34:46-00:34:53)、先に自室へと暇を告げて階段を上がる彼女の足ひいては膝が映し出される。ただし次のショットで彼女の方を見ているのは、ジェロームではなく母親である。クレールの膝が単独で映し出されるときは、その前後の画面外を見つめているジェロームのショットから、彼の視線が明らかにされているのに対して、ここでは彼がローラの身体に興味があるか否かは明確にされていない。

もう一点クレールとの違いを指摘すれば、彼女の足や膝が単独で映し出されるときには、テニスの試合鑑賞中やさくらんぼ摘みのために梯に上っている時

といった静止状態であるのに対して、ローラは階段を上がるという動きの中で映し出されている。そもそもクレールは、あまり動かない人物である。バレーボールをする場面があるものの、すぐに突き指のために座り込んでしまうほどだ。こうした動きの無さは、ロメールが本作の二つ前に監督した『コレクションする女』(La Collectionneuse, 1967)においてヒロインが冒頭で尻などの体の一部を静止状態で映し出され、その体の線と美術品としての壺が映画の中で隠喩的に重ね合わせられていくというように、身体が静止した物質と同一視されているのと同様である。つまり、クレールの身体は、他者に観賞されるために存在するかのようだ。反対にローラの身体は、自ら活き活きと動く。

しかもローラの動きは、誰にも真似できないような個性的なものである。例えば初登場時、学校帰りのカバンを片手に持ってカメラの方に歩いて来る彼女の全身が、ロング・ショットで映し出される(00:04:20-00:04:28)。カバンが重いのであろうか、彼女は片方の肩を少し下げているが、途中でそれを背負うように持ち方を変え、ほっそりとした身体全体を使う軽快な足取りでやって来る。後にクレールが初登場する際(00:45:14-00:45:25)もやはりロング・ショットでカメラの方に歩いて来るのを映し出されるが、彼女の場合は手には何も持たず、まっすぐに一定のリズムで歩く。その足取りは、いわばファッションモデルのような、美しいと同時に特徴のないものと言えよう。対照的にローラの歩く姿は、他の人が真似し難い独特のリズムを持っている。

また例えば、ローラが母親と口論をして走り去るところである(00:22:25-00:22:41)。身体全体を少し傾け、全速力で、両手を思い切り左右に振って画面の奥に走って行くその動きは、やはり独特である。そうして彼女は慰めに来たジェロームと山登りの約束をすると、彼の手を取って楽しげに画面の奥へと小走りする(00:26:30-00:26:48)。スキップを踏み始めんばかりの軽やかで楽しげなこの足取りもまた、彼女の若い身体に特有のものである。

こうした全身の動きをカメラは、単純にロング・ショットのフレームの中心に、すなわち「観察」の眼差しから映し出す。その動きに「発見」されるのは、彼女の心の内である。例えば、上記の母親との口論で走り去る姿には心の昂りが、ジェロームと山登りの約束をして小走りする姿には喜びが、溢れている。もちろん、祭りで彼と片足を交互に上げて踊る時(00:57:07-00:57:23)の彼女の

軽快な動きは、彼が息をきらしてしまうのとは対比的であるから、若さの体現だと記号的に理解もできる。しかし、ローラ独自の傾き加減や手の振り方や足取りは、そうした記号的解釈をはみ出るものであり、内面の感情が抑えきれずに身体に表れるような、生き生きとしたものである。「精神は身体から分かります」とローラによって口にされる思想的テーマが、まさにその人によって体現されているのである⁽²²⁾。

ロメールは、身体と精神の一致のテーマを映画がいかに示し得るかについて、ヒッチコックの『山羊座のもとに』(*Under Capricorn*, 1949) 論で以下のように述べている。

こうした肉と霊の緊密な親和性という概念は、西洋芸術全体が立脚するものだが、我々現代人は強く軽蔑している。しかし、ここに映画がやって来て、全く単純に明証性 (évidence) に訴えるだけで、この観念に今日的で反駁不可能な基礎を与えるのである⁽²³⁾。

ここで言われているのは、技巧的な演出を弄せずとも、カメラが被写体を映し出すだけで「肉と霊の緊密な親和性」を示し得るということである。同様に『クレールの膝』では、カメラがロング・ショットにおいてローラの身体をただ「観察」するかのように映し出すという、「全く単純に明証性に訴える」方法が採られている。演者のありのままの身体が「反駁不可能な基礎」となっているのである。

3. ローラが長く語る時——顔のクローズアップに「発見」される心の内

3-1. 個性の露呈

ではローラが自らの心の内を語る時は、いかに「観察」されるのだろうか。結論を先取りすれば、物語に関係する内容を語る際には、些か遠くから映し出され、表情の意味が特定され難い。それに対して、哲学的な思想を語る際、あるいはローラの心の内が語られる際には、顔がほとんど正面から大きく映し出される。それはまさしく「全く単純に明証性に訴える」ような、ひたすら彼女の顔にカメラが近寄り、その表情を観客に見せる方法である。以下に映画の時

間順にしたがって、ローラの台詞とそれを語る際の撮り方をみていこう。

まずは前述の、ローラが本作に初めて登場する場面である（00:03:25-00:06:30）。これは映画が始まって二つ目の場面、オーロラと遭遇したジェロームが彼女の滞在先に赴き、家主のマダムと話しているところである。彼らの会話から、ジェロームが外交官でオーロラが小説家であること、二人がかつてパリで会っていたこと、彼が幼少時からマダムの家の対岸にある別荘で過ごしていたこと、女性との恋愛経験が多く、それについて軽妙に語る人物であること等が分かってくる。つまり、観客が物語内容を理解するために必要な情報が提示されている。

その途中でマダムの娘であるローラが帰宅し、ジェロームに紹介される。座って話し始めると、彼女は胸よりやや下から上を、ほとんど正面から映し出される。話題が学校のことになると、彼女はより大きく、胸から上を映し出され、その表情が一層見られるようになる（図1）。彼女は舌を上唇に付けるという独特の表情をし、「先生にいたずらする計画があるんです」と映画の物語には直接関係ない話を始める。その語り方には明るく抑揚があり、特に先生を形容する「陰険なんです（mauvaise）」という語は強いリズムと共に二回繰り返す。そうして彼女は、目に力を入れたり眉間に皺を寄せたり、口をとがらせたり口角を上げたりと、細かく表情を動かしながら話す。このように個性的な話の内容、口調、表情からローラが自分の心の内を表す様子が、技巧的なアングルやライ



図1

ティングや背景音楽など一切無しに単純なクロースアップで提示され、観客はその個性を「観察」し「発見」するよう促される。

これをクレールの初登場時（00:45:14-00:46:44）と比べてみよう。彼女は顔を大きく映し出されない。しかも彼女のジェロームに対するそっけない返答と、対照的に恋人に嬉しそうに駆け寄る姿、それを見やり帰ってしまうジェロームの様子とから、どうも所在なげに見えるこの中年主人公の方が、クレールよりも場面の中心になっている。それに対してローラの初登場時は、その個性的な表情や口調が、それまで大人三人の穏やかに進んでいた場面全体に異なるリズムひいては活気をもたらすほどに中心となっている。

3-2. モラリストの話に観客が目と耳を傾ける

ローラがジェロームとより親しく話すことになる場面は、彼が一月後に迫った自らの結婚を告げるところから始まる（00:20:46-00:22:25）。この時点で観客はすでにローラが彼に恋しているらしいとオーロラの発言から知っているから、その反応が気になるところだ。だが彼女の顔はここでは大きく映し出されず、横に座る母親と一緒に腰から上をフレーミングされている。つまり、その表情に明快な意味や重要性を与える演出はされていない。

むしろローラの顔が目されるのは、直後に母親と口論し走り去った彼女をジェロームが慰めに行く場面である（00:23:50-00:26:30）。ここでローラは母親についての気持ちを語った後、周囲の山々について「この風景で息が詰まりそうですねです」、「こんなにうんざりしてしまうのは、険しい山に取り囲まれているからではなくて、あまりに美しすぎるからです」と語る⁽²⁴⁾。なるほどこの台詞は、後日二人が山に登るきっかけになるから、物語に関係する。しかし、物語上必要なだけならば山に登りたい趣旨の台詞で十分なところを、彼女は、山の美と、そこから発した自分の感情について語っている。つまり、自らと世界との関係を省察するという、モラリスト的な発言をしている。

この時カメラはまず、湖の畔に座って白鳥に食べ物を投げているローラの横顔を、斜め上に立つジェロームに寄り添った位置から見下ろすかたちで映し出す。彼がローラの横に座ると、カメラは彼の顔を正面から捉えるがすぐ右にパンし、ローラの胸より少し下から上を、正面から映し出す。彼女は最初彼の方



図 2

を向いて話し、観客には横顔しか見えない。しかし話の内容が彼女の住まうこのアヌシーの景色に関するものになると、カメラの方を向く。そして些か顔をしかめながら、「ここは嫌いじゃないんです。ただ、少し抑圧的です。退屈するならよそがいいんです」と言う⁽²⁵⁾ (図2)。そして彼女が立ち上がると、カメラは斜め下から彼女を見上げることになる。つまり、彼女が世界についての感じ方を発言するときに限って、観客がその顔をよく「観察」できるような演出がされているのだ。

あくる日のジェローム宅の会話場面 (00:27:48-00:31:12) では、いよいよ身体と精神の親和性が言及される。彼が婚約者について「身体は関係ない (……)。精神が大事なんだ」と言うのを聞いて、彼女は「精神は身体から分かります」と言い、さらに婚約者の写真から「あなたたちは精神的に (moralement) 異なると思います」と感想を述べる⁽²⁶⁾。

場面は続き、ローラは恋愛観を語り始める。カメラは、彼女が「私は最初に会った日から誰かを愛したいと思います」と言うところから、腰から上を正面から映し出す。そうして「私の場合、友情は後から付いてくるんです」、「私は独占欲が強いんです」と言うローラに、ジェロームが「独占欲なんか持つべきじゃない。君は人生を台無しにするよ」と言うと、彼女は次のように長く自分の考えを語る。

私はこの世に存在し (je suis sur la terre)、それは素敵なことで、この先色々楽しむ

んだ (m'amuser) って考えるんです。(……) 楽しむこと、それは生きることです。例えば、今日はとても楽しい。明日は悲しくなるかもしれません。その場合、無理やり違うことを考えて、一生懸命になにか一つのことだけに頭を集中させて、それを素敵なことだと思うようにするんです。そうすると、その日の残りは楽しくなります⁽²⁷⁾。

これは物語には直接関係しない、ローラのいかに生きるかについての態度、まさに先述の「精神」の定義に該当する内容である。しかも彼女は、未来への希望を持って生きることの価値を説いている。それは、ロメールが本作の一本前に監督した『モード家の一夜』(*Ma nuit chez Maud*, 1969) や、後の監督作『冬物語』(*Conte d'hiver*, 1991) の主人公が語る、パスカルの「賭けの議論」(ブランシュヴィック版断章233)⁽²⁸⁾——『冬物語』のヒロインは「希望を持って生きるとは、他のどんな人生にも見劣りしないと思う」と語る⁽²⁹⁾——に相当する。しかも、ローラが「私は最初に会った日から誰かを愛したいと思います」⁽³⁰⁾と一目惚れを信じているのも、これらの主人公達と同じである。ローラはまたも、監督ロメールにとって重要な思想的テーマを語っており、主人公以上にモラリストに見えてくる⁽³¹⁾。

このようにローラが思想を語っている最中、基本的にはジェロームの相槌や質問時にも、画面は切り替えられずにカメラは彼女を捉え続ける。それはジェロームが恋愛観を語る時も同様だが、彼が穏やかな笑みを保つのに対して、ローラは目を動かしたり、口をとがらせたり、少しはにかんだり、内容にしたがって表情を豊かに変える。特に「それを素敵なことだと思うようにするんです」と上述の言葉を述べる際には、「素敵な (merveilleux)」に強い抑揚を付けて、目を上にやるのが際立つ。身体の動きと同様、顔の動きに心の内が見て取られるのだ。加えて一度、口を開き始めたジェロームにカメラが向き、ローラが再び語り始めてもしばし彼のもとにとどまる時がある。私達は、彼とともに彼女の声に耳を傾ける。これはロメール映画特有の、語る人の声を際立たせ⁽³²⁾、観客がじっくりとその語りに耳と目の両方を傾けて「観察」できるような演出である。その演出が、ローラのモラリスト的な発言時に用いられているのである。

3-3. 独白とクロースアップ

この先の山登りの場面（00:35:40-00:40:40）でローラは、ジェロームへの恋心を語る。彼女がキスを拒んだ後、彼が「もうゲームはおしまい？」と聞くと、彼女は「おしまい！本気の恋がしたいんです」と言うと共に、「私、あなたのことを好きになりかけていたと思うんです」とも告白する⁽³³⁾。これは二人の恋物語に直接関係する発言だが、基本的にロング・ショットで撮られ、しかも途中からローラは顔を下に向けて話すという、その表情に過剰な意味付けをしない演出がされている。

ローラの内面が強調されるのは、あくる日、ローラがジェロームに自分の心の内を長く、独白のように語る場面である（00:40:42-00:44:49）。彼女は、母親を悲しませたくないといったことや、「父性愛を求めているかもしれない」などと話す。だがこれを受けて二人の関係が進展するわけではなく、次の場面からクレールが登場してジェロームは彼女に目移りし、ローラは同級生の少年と同行し始める。だから二人の恋愛物語を明快に進めようとするならば、このローラの独白を山登りの場面の前にして、それを挑発の一つとして彼が彼女にキスをする方が効率的なはずだ。しかし本作はそうしないことで、このローラの独白を尻切れのように示すことになる。

ではなぜローラの独白はここにあるのか。カメラは始め、ベンチに横並びに座るジェロームとローラを共にフレーミングしているが、徐々にローラに緩やかなズームで近づき、母親との関係における自らの態度決定と幼少時の恋愛経験という心の奥底を語る際に、クロースアップで正面からその顔を映し出す⁽³⁴⁾（図3）。ジェロームはほとんど発言せず、その後カメラが緩やかにズームアウトして再び二人を映し出すまでの間、彼女の声とリズム、そして表情の変化が画面を支配する。これは、次場面から影を潜める直前に、モラリスト的な内容を語るローラの表情を観客が一層「観察」し、そこでの「発見」を心に留めるような演出ではないだろうか⁽³⁵⁾。

クレールもまた非常に大きなクロースアップで顔を映し出される時がある。ジェロームが彼女を泣かせてしまい、その膝を撫でる場面だ（01:23:58-01:31:49）。ここでは二人の会話が映画言語の慣習に則ったショット／リヴァースショットの技法で示された後に、膝のショットに続いて、クレールのクロ



図 3

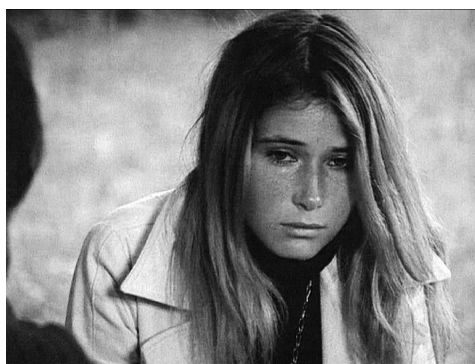


図 4

スアップになる（図4）。ただしこれは、やはり映画言語的なジェロームの肩越しのショットであり、観客は彼の側からクレールの反応を見ることになる。泣き止む彼女に、彼の行為への肯定的な感情を読み取るのは容易だろう。つまり、クレールの表情は、映画言語に則って記号的に解釈できるものである。対照的に、上述のローラの顔の諸ショットは、そうした物語映画の技法とは異なり、カメラがジェロームの視線とは関係なく直接的に彼女に近寄って映し出した、観客に「観察」を促すようなものである。

4. 映画映像の明証性のために——事物の「美」をとらえる

4-1. 嘘をつく大人達——手振り、そして行為と発言との間のずれ

以上のような、深い精神的な内容を語っているローラの表情を大きく正面から捉えて、観客が「観察」できるようにすること⁽³⁶⁾、またその際に、誰よりも目や口を動かして話す彼女の表情が際立つこと——これは、ジェロームやオーロラが長く語る際の撮り方や身振りとは異なっている。両者を比較し、ローラを映し出す際の「明証性に訴える」演出の特殊性を浮き彫りにしよう。

そもそも両者の語る内容に相違がある。というのも、大人達は嘘をつく。ジェロームは、ローラにキスしておきながらも、後日オーロラには「[婚約者の]リュサンドが全てだ」と言う⁽³⁷⁾。オーロラは、一年間自分には恋愛相手がいないと言う⁽³⁸⁾が、本当は婚約している。彼女がそれを告げるのはジェロームのヴァカンス最終日だが、実は映画冒頭で彼に出会う時、薬指に指輪をはめている（後の場面では外されているのだ）。こうした大人達の嘘は、その発言によって自分を取り繕うためのものと言える。ジェロームは婚約者への想いを語ることで、少女達への興味を誤魔化せるし、オーロラは婚約を隠すことで、ジェロームの「観察」に徹することができる。両者ともに「快楽 (plaisir)」を自らの生きる原則と話す通り⁽³⁹⁾、彼らの嘘は葛藤の末に出たというよりも、気楽なものである。

では嘘をつく大人達はどのように映し出されるだろうか。そもそも彼らは、ローラほど表情を細かく変えることなく、穏やかな表情を保つ。また彼らは、大きくフレーミングされるとしてもローラほど正面から映されないし、ミディウム・クロースアップで映されることが多く、ゆえに表情よりも手の動きが目立つ。例えば、ジェロームがオーロラに、ローラとの関係の終了とクレールへの興味を告げる場面では、主に膝から上を映し出された彼は、左右にうろうろと歩き、葉っぱを掴んだり手を上げ下げしたりしながら話す (01:03:25-01:08:47、図5)。また、彼がクレールの膝を撫でた時のことをオーロラに話す際にも (01:31:51-01:34:29) やはり、ベッドや椅子の周りをうろうろと歩きながら手を動かす様子が捉えられる (01:03:25-01:08:47)。オーロラはといえば、ベンチに座って自らの恋愛について話す際 (01:00:50-01:03:15)、正面からミディウム・クロースアップで、その両手を上げ下げする様子が映し出される (図6)⁽⁴⁰⁾。



図 5



図 6

嘘についてロメールは、映画にとって魅力的な主題だと考えている。嘘をつく人の顔には、「顔に現れた動揺が明らかにする何らかの内面的な不安の記号」⁽⁴¹⁾ といった、意味の特定し易い外見を示さないですむからである。ロメールは次のように述べる。

外面から内面に、振る舞いから魂に至ること、それはおそらく我々の芸術の条件だろう。しかし、私が望むのは、[嘘をつく人を取り上げるという] こうした必要な迂回を通じて、映画が我々の眼差しに供するものの輝きを鈍らせるのではなく、それをいっそう強め、それによって拘束を解かれた外見が、おのずから我々の眼を見開かせてくれることなのである⁽⁴²⁾。

嘘をついている人の外見は曖昧であり、だからこそ、観客は真実を知ろうと、その人をよく見るだろう。そうして手の動きが、その観客の眼に「外見から内面、振る舞いから魂に至る」きっかけを与えてくれるだろう。

さらに詳しくみよう。彼はローラへのキスについて、「本当に自分に強いんだ」⁽⁴³⁾とオーロラに述べる。観客は、彼が前の場面でいわば熱を込めてキスしていたのを思い出し、その発言に違和感を持つだろう。加えて、これを話しながら彼がオーロラの手を握ったり、ほとんどキスせんばかりに近づいたりする(00:48:08-00:50:16)のも、どうもその発言を怪しく思わせる。こうした行為と発言の間のずれ、彼の発言の嘘らしきところについて、ロメールの言説を参照しよう。『クレールの膝』では、ある場面でジェロームの行為が示され、後の場面でそれについて彼の考えが語られる。だが『六つの教訓物語』シリーズの最初の三作では、主人公の現在の振る舞いを映し出す画面に、彼が過去形でその振る舞いについて自らの考えを語るナレーションが付されている。この演出についてロメールは次のように述べる。

もしナレーションの言説と、登場人物の言説および振る舞いととの間の対比から、文章や動作の文字通りの意味に託された真実とは全く別の、ある種の真実が、すなわち、映画作品そのものの真実が生まれていたのであれば[この演出はペテンだったわけではないでしょう]⁽⁴⁴⁾。

この発言を本作に敷衍すれば、ジェロームがローラにキスする振る舞いと、それを過去のこととして語るときの彼の解釈との間のずれには、「映画作品そのものの真実が生まれ」ることが目指されていると考えられる。そしてその「真実」とは、観客がそれらを見聞きして対比する中で彼の心のあり様を考え、それによって本作の精神性が観客各々の精神に関わってくるということではないだろうか。事実、ロメールは上の引用が書かれた文章を、「私は、作品の展開を、映画館の集団的な意識にではなく、各人の固有な感性に委ねたいと思っています」と締め括っている⁽⁴⁵⁾。たしかに、ジェロームがクレールの膝を撫でたことについて「その解決はこれ以上ないほど精神的なものだった」と言う時、私達は、この身体と精神の親和性のテーマに繋がるとも考えられる発言内容を、疑いつつ思考するのではないだろうか。

4-2. ローラの瞬間毎の在り様——演者の「美」を生ぜしめる

ローラはもっと率直で、ジェロームへの気持ちは瞬間毎に揺れ動いているようだ。例えば、ジェロームが庭のバラを彼女にあげると言って切ろうとすると、彼女は「ママが何と言うのでしょうか」と断る。しかしすぐに小さな蕾を一本指して「これだけ下さい」と頼み、「私の部屋に飾るんです」とその理由を言う(00:31:14-00:32:14)⁽⁴⁶⁾。ここには大人達の嘘のような気持ちはなく、母親との関係からの葛藤ゆえに発言が変わっていくのが分かる。ローラは、ジェロームが彼女の第一印象を「あの少女は率直で(directe) 純朴(simple)だ。そこが好感の持てるところだ」⁽⁴⁷⁾と述べている通りの人物なのである⁽⁴⁸⁾。だからこそ、大人達のように観客が嘘をめぐってその精神を考察するのではなく、映し出される彼女の一瞬一瞬の様子に心の内を見て取ることができる。ゆえに、彼女が精神と身体テーマを口にする時、私達はそれを信じるのであり得る⁽⁴⁹⁾。

最後に、こうして精神と身体親和性を映画が「単純に明証性に訴える」のだと考え、それを実践するロメールの根本的な映画観をみよう。ロメールは、「美」を鍵語にした1961年の映画論の中で、「美のみが真実たりうる」とした上で、映画がカメラの前の対象の「美」——本性のことと考えられる——を映し出すこと、さらにその「美」を何らかの方法で生み出す必要性を論じている。

(……) その美は映画に属するのではなく、自然に属するものである。映画に課せられているのは、そうした美を発見することではなく、発見することであり、それを獲物のように捕らえること、事物からほとんど奪い取ることである。(……) しかしまた、映画がそうした美を作り出さないということは本当だとしても、映画は梱包された小包のように美を我々に届けるだけではない。むしろ映画は美を生ぜしめるのであり、自らの作用の根源をなすひとつの助産法にしたがって、美を誕生させるのである⁽⁵⁰⁾。

ここにはまず、スクリーンに映し出されているものが、カメラに映し出される以前から存在している事物の特性(美)をそのまま届けるのだという信念が読み取られる。だが、その「美を誕生させる」ための「助産法」とは何か。『クレールの膝』の場合、それはまず脚本執筆時にあるだろう。というのは、ロメールは本作の脚本を執筆する際に、ローラやクレールを演じた少女達と対話を重

ね、恋愛等々についての考えや言葉遣いを取り入れたという⁽⁵¹⁾。しかもローラの役は、ロメールが最終的な脚本を書く直前に演者のベアトリス・ロマンに出会ったことで大いに拡大されたという⁽⁵²⁾から、ロメールの筆によるであろう大人達の嘘とは異なり、ローラの率直なモラリスト的発言は、演者の精神性に基づいていると考えられる。

そうして書かれた脚本を実際に演者がカメラの前で語る際にも「助産法」があるだろう。ロメールは、「演出する (direct)」という考えに反対し⁽⁵³⁾、例えばオーロラについては、演者オーロラ・コルニユのブルガリア訛りを積極的に取り入れようと、訛りを気にする彼女を褒めたという⁽⁵⁴⁾。ローラの演技についても、ロメールは同様の対応をいただろう。それは、多くの物語映画のように脚本上の人物を表象するのではなく、演者の特性が顕著になるための方法である。

以上本稿は、『クレールの膝』におけるローラの在り方について考察してきた。彼女は精神性を体現する存在であり、それはローラの演者ベアトリス・ロマンの特徴をロメールが「観察」し「発見」したものである、精神性が反映された言葉や、身体や表情の個性的な振る舞いに表れているのだった。カメラはそれを単純なロング・ショットやクローズアップにおいて「観察」し、観客にその外観から心の内を「発見」するよう促すのだった。それによって、ローラが映画の中で口にする、身体と精神の親和性という思想的テーマに、映画ならではの「明証性」が与えられる。それは、事物の本性がフィルムに刻まれるのだという、ロメールの映画観の実証である。ロメールのいわゆる「存在論的リアリズム」の演出はこれまでも論じられてきた⁽⁵⁵⁾が、本作におけるローラの存在は、その一つの極まりにあり、モラリスト映画の「観察」と「発見」の方法、および身体と精神の親和性のテーマが具現されているところなのである。

註

(1) ドゥーシェ、ジャン1994→2002. 「エリック・ロメール、確かな証拠」、坂本安美訳、『ユリイカ』10月号、青土社、130頁。

(2) Nogueira, Rui, 1971→2013. “Eric Rohmer: Choice and Chance”, in *Eric Rohmer*

Interviews, Handyside, Fiona (ed.), University Press of Mississippi, p.22.

- (3) マリオン・ヴィダルも「題名通りクレールはもともと主要な人物である。しかしローラの役は、ロメールがベアトリス・ロマンと交わした会話によって発展された」(Vidal, Marion, 1977. *Les Contes moraux d'Eric Rohmer*, Paris: L'Herminier, p.115)と説明し、ローラの存在について詳しく考察している (Vidal 1977, op.cit., pp.114-118)。だがその議論は、画面分析を行う本稿とは異なり、基本的にローラの役柄設定の分析である。
- (4) 台詞については、小説版と映画版の相違がないものについては、小説版の翻訳を参照させていただき、文脈に応じて原文を基に訳を変えた。そこで本稿で台詞を取り上げる際には、小説版のページ数を記す。このローラの台詞は、Rohmer, Eric, 1974→1998. *Six contes moraux*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, p.186。(邦訳は『六つの本心の話』、細川晋訳、早川書房、1996)。なお、他の文献についても、日本語訳があるものについては参照させていただいた。
- (5) Rohmer 1974→1998. op.cit., p.180.
- (6) Rohmer, Eric, 1984→2004. *Le Gout de la beauté*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, p.99 (邦訳は『美の味わい』、梅本洋一・武田潔訳、勁草書房、1988)。
- (7) Rohmer 1984→2004. op.cit., p.101.
- (8) 以上の物語は、もともと1951年9月の *Cahier du cinéma* 5号に掲載された、ロメールと脚本家ポール・ジェコフの共同執筆による *La Roseraie* を原作としており、その後ロメールが書き直した上で脚本化したものである。マリオン・ヴィダルは、1951年版と映画版の物語の大きな相違として、1951年版ではクレールが自殺し、それを主人公が悔いている様子が全く無いという点を指摘し、その劇的かつ非人道的性質をジェコフに帰している (Vidal 1977, op.cit., p.108.)。
- (9) Rohmer 1974→1998. op.cit., p.195.
- (10) Rohmer 1974→1998. op.cit., p.196.
- (11) コリン・G. クリスプも、クレールとローラは「対照的」とであるとみなして、「ローラは移り気で、おしゃべりで、気まぐれで、社交的であり、一方クレールは華奢で、弱々しく、感情を見せず、むっつりとふさぎ込んでいる」と形容する (Crisp, Colin G, 1988→2010. *Eric Rohmer: Realist and Moralism*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, p.63)。
- (12) Pertie, Graham, 1971→2013. "Eric Rohmer: An Interview", in *Eric Rohmer Interviews*, op.cit., p.10.
- (13) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.192.
- (14) Pertie 1971→2013, op.cit., p.10.

- (15) Ibid.
- (16) Séailles, André, 1985. «Entretien avec Eric Rohmer», *Etude cinématographiques: Eric Rohmer 1*, Estève, Michel (éd.), p.6.
- (17) ルソー、ジャン＝ジャック 1986 (原著初版1782)『告白 (上) ルソー選集 1』小林善彦訳、白水社、136頁。
- (18) ルソー、ジャン＝ジャック 1986『告白 (中) ルソー選集 2』小林善彦訳、白水社、221頁。
- (19) Rohmer 1974→1998. op.cit., p.170. なおロメールは、自分の好む映画作品について、それを「好きなのは、映画が発見の道具だということです」と述べている (Biette, Jean-Claude, Bontemps, Jacques, et Comolli, Jean-Louis, 1965 → 1999. «Entretien avec Eric Rohmer: L'Ancien et le nouveau», *La Nouvelle Vague*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, p.241. 傍点は小河原による)。
- (20) Leigh, Jacob, 2012. *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*, New York: Continuum, p.43. ここでリーも触れているが、一連のシーケンスの最初に登場する、ピンク色の紙に手書きで書かれた日付字幕の画面についてロメールは、小説家オーロラの日記という設定を意図したものと述べている (Nogueira 1971→2013. op.cit., p.25)。
- (21) その上「観察」と「発見」の視線は、映画にあってはまずカメラのものであり、カメラはもともと人為的な先入観なしに機械的に対象を映し出す性質を持つものだから、映画は端から「観察」の視点を持ち、モラリスト文学の伝統を引き継ぐのに適していると言える。このカメラの性質については、ロメールの理論的指導者であるアンドレ・バザンを参照 (Bazin, André, 1945→2008. «Ontologie de l'image photographique», *Qu'est-ce que le cinéma?*, 18ème édition, Paris: Cerf-Corlet, p.12. 邦訳「写真映像の存在論」『映画とは何か』(上)、野崎歓、大原宣久、谷本道昭訳、岩波文庫、2015)。
- (22) 付け加えれば、ローラの動きは、山登りの場面以前まで彼女が常に赤系統の服を身に着けており、一方、ジェロームやオーロラは黒、紺色、緑、白といった背景の自然に馴染む色の服を来ていることで、目立つよう演出されている。なお、ローラのいない時に一度オーロラが赤いスカーフを身につけているが、頭部であるゆえに動きは強調されない。
- (23) Chabrol, Claude et Rohmer, Eric, 1957→2006, *Hitchcock*, Paris: Ramsay poche cinéma, p.101 (邦訳『ヒッチコック』、木村建哉、小河原あや訳、インスクリプト、2015)。
- (24) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.179.
- (25) Ibid.
- (26) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.180.

- (27) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.181.
- (28) 『パンセ』 1973 (原著初版1670)、前田陽一・由木康訳、中公文庫。
- (29) Rohmer, Eric, 1998. *Contes des 4 saisons*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, p.232 (邦訳『四季の恋のも物語』、中条志穂訳、愛育社、1998)。
- (30) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.180.
- (31) ヴィダルによれば、ジェロームは『六つの教訓物語』シリーズの中で他の主人公達よりも不真面目で自由であり、ローラの方が母親との関係で苦しんでいて真面目である (Vidal 1977, op.cit., p.107.)
- (32) 武田潔 1984「賢者の快楽：エリック・ロメールをめぐる覚書」、『夜想 11 スーヴェル・ヴァーグ25』、ペヨトル工房、172-173頁。
- (33) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.186.
- (34) このショットは「恩寵の状態」とも言い表されている (Vitoux, Frédéric, 1971. «Le Genou de Claire d'Eric Rohmer», *Positif* no183-184, p.56)。
- (35) なお、ローラの独白の終わりに二人が再び共にフレーミングされるとき、ローラは年上の男性への好意を語り、ジェロームの肩に頭を載せる。ここではジェロームの曖昧な顔の方が目立ち、やはりローラの表情はモラリスト的な話題の時に際立たせられていることが分かる。
- (36) ロメールは編集とフレーミングに必ず携わるというが (Nogueira 1971→2013, op.cit., p.20)、そのこだわりには、誰をどのように映し出すかについて明確な意図を持っていることが推察される。
- (37) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.189.
- (38) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.171.
- (39) Ibid. なおヴィダルによれば、ジェロームは「快楽 (le plaisir)」と「欲望 (le désir)」を生きる原則とする「自由主義者 (libertin)」である (Vidal 1977, op.cit., p.111)。
- (40) このようにフレーミングで手の動きを捉えるのはロメールの好む演出であり、一つには、谷昌親が言うように、動きにおいて存在を捉える効果があるだろう (谷昌親 2002「存在の捉えがたき：ロメールにおける所作と自然」、『ユリイカ』前掲書、183-191頁)。なお厳密に言えばローラも、件の精神と身体の親和性について語る場面では、両手を後ろや前に組むといった動作をするが、それは大人達のような手を上げ下げする動きとは異なっている。
- (41) Rohmer 1984→2004, op.cit., p.84.
- (42) Rohmer 1984→2004, op.cit., p.86.
- (43) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.189.
- (44) Rohmer 1974→1998, op.cit., pp.128-129.

- (45) Rohmer 1984→2004, op.cit., p.131.
- (46) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.182.
- (47) Rohmer 1974→1998, op.cit., p.172.
- (48) 嘘をつかないという点で、ローラが『モード家の一夜』のモードや『愛の昼下がり』のクロエと同様の「誘惑者」であるというヴィダルの指摘 (Vidal 1977, op.cit., p.115) は、該当しないように思われる。
- (49) ローラを演じたベアトリス・ロマンはその後のロメール作品でも、『美しき結婚』 (*Le Beau mariage*, 1982) におけるサビヌスや『恋の秋』 (*Conte d'automne*, 1998) のマガリという、嘘をついているように思われる他の登場人物とは対照的な、率直に考えを口にする役柄を演じている。
- (50) Rohmer 1984→2004, op.cit., p.121. 傍点は小河原による。
- (51) Barron, Fred, 1974→2012. “Eric Rohmer, An Interview”, in *Interview with Eric Rohmer*, Cardullo, Bert (ed.), Chaplin Books, p.79.
- (52) Nogueira 1971→2013, op.cit., p.19. またオーロラの役についても、撮影の二年前に彼女とロメールが知り合ったことで加えられたという。
- (53) Nogueira 1971→2013, op.cit., p.20.
- (54) Ibid. また、ローラと同級生を演じるファブリス・ルキーニやクレールの恋人を演じるジェラルド・ファルコネッティに即興をさせたという。
- (55) 例えば Schilling, Derek, 2007. *Eric Rohmer*, Manchester: Manchester University Press, pp.90-125.