

トリュフォー作品における カメラムーブメントの説話的機能

原田麻衣

はじめに

移動撮影がフランソワ・トリュフォーの作品を特徴付ける一要素であることは、これまで多くの論者によって指摘されてきた。ヌーヴェル・ヴァーグの特徴あるいはトリュフォーの趣味として捉えられてきた移動撮影だが、そのような認識がトリュフォー作品におけるカメラムーブメント（以下 CM と略記する）の意義を見逃してきたのではないか。本稿はそのような問題意識から始まっている。したがって本稿では、これまでほとんど議論の対象とならなかったトリュフォー作品における CM を分析し、それが物語上で果たす機能を明らかにする。主な分析対象は、最も自伝的要素が強く、「一人称単数の映画」⁽¹⁾ とみなされてきた「ドワネル」シリーズ⁽²⁾ である。その目的は、CM の観点を持ち込むことで、本シリーズにおける語りの複雑さを示唆することにある。その際これまでトリュフォーという人間に結びつけられてきたモチーフに新解釈を与えていくことにも留意されたい。

本稿第 1 節では問題の背景と先行研究の状況を示し、続く第 2 節では CM に託された説話的機能に着目する。第 3 節ではそうした CM がナレーションの役割を担っていることを指摘する。

1. 問題の背景と先行研究の状況

先にも述べたとおり、トリュフォー作品における移動撮影に関しては多くの言説が

存在する。それは彼がヌーヴェル・ヴァーグを代表する映画作家であったことから説明できるだろう。1950年代も終わる頃、フランスで若き映画作家たちが映画における新たな話法及び技法を提示したのは周知のことである。撮影に限って言えば、カメラを固定脚から外し、スタジオではなく実生活の場へと飛び出していったのはトリュフォーも同様だ。しかしその点があまりにも取りざたされたからか、逆説的にもトリュフォー作品におけるカメラの特性に関してはほとんど論じられていない。アネット・インスドーフはトリュフォーの駆使する移動撮影の機能に目を向ける数少ない論者だが、彼女の関心はフレーミングとリアリズムの問題に収束する。「フレームの奥行きと横幅を拡大」する移動撮影によって、「観客は、フレーム外のあらゆる存在に注意することを求められる」⁽³⁾。インスドーフはこうした手法について、アンドレ・バザンの論を参照しつつ、観客が『実人生』により近い展望を獲得し、いま見えているわずかな世界には続きがあることを悟る」という点で「リアリズムに貢献」するものだと指摘している⁽⁴⁾。彼女の議論はバザンとトリュフォーの関係性を作品レベルで示唆する大変有意義なものであるが、ここでもやはり、CM、つまりカメラの動きそれ自体は問題となっていない。また、トリュフォーは自身の作品について多くの記述・発言を残しているが、CMに関する言及はほとんどみられない。とりわけ彼の言葉を重視する傾向にあったトリュフォー研究では、そうした彼の態度は映画スタイルへの関心の薄さとして捉えられたようである。Le Dictionnaire Truffaut (2004)においてヴァンサン・アミエルは、トリュフォー自身が形式よりも物語に注力してきたと言及したうえで、「彼の作品において視覚的要素は非常に単純である。無関心なのではなく、洗練がない」⁽⁵⁾とやや厳しい指摘を残している。また同書において執筆者の一人であるジェローム・ラシェールも、トリュフォーが形式より内容を重視し、ほとんど形式上の手法を用いていなかったと述べている⁽⁶⁾。トリュフォーが「物語」を重んじてきたことは確かだが、このような先行研究では、ジェラルール・ジュネットの言葉に従えば、「物語内容」ばかりに焦点が当てられた結果、それと密接に関わっているはずの「物語言説」つまり物語内容の伝え方が看過されてきたということになるだろう。さて、ここまでトリュフォー作品のCMに関する議論が、ヌーヴェル・ヴァーグという枠組み、フレーミングへの関心、物語内容の重視により表立ってこなかった

ことを確認した。このような状況のなか、2013年に刊行された論集 *A Companion to François Truffaut* で初めて CM に主眼が置かれることになる。論者の一人であるフィル・パウリーは“Ecstatic Pan”と題された論考のなかで、トリュフォー作品に偏在するティルト・アップ⁽⁷⁾は「登場人物の抱える特別な感情や衝動——例えば性的欲求や自己表現、自己肯定——を描き出す」⁽⁸⁾と指摘している。そしてパウリーは、ミラン・クンデラの言葉を引用し「エクスタシーの瞬間」を「時間から独立しつつ、現在とも繋がりをもつ遙か彼方」⁽⁹⁾だと説明したうえで、トリュフォーの使用するティルト・アップがそうした瞬間を体現するものであると主張する。その特性をもって「エクスタティック・パン」は度々指摘されてきたトリュフォー作品における「絶対性」⁽¹⁰⁾に通ずると結論付けられるのだが、提示された多彩な例のうち「エクスタティック・パン」に相当するものは大変限定的になってしまっている。つまり、ある対象から別の対象へと移動するパンはその射程に入るが、同一対象の動きを追うゆるやかなリフレーミングに関しては不確かなのである。なぜならリフレーミングとは、対象が動くことで生じる手法だからだ。とはいえ、リフレーミングが同時に「エクスタティック・パン」として機能する可能性もあるだろう。トリュフォー作品における CM の議論を一步前進させるためにまずはこの点を明確にしておく必要がある。したがって次節第一項では、アップワード・パンという枠組みを一旦取り払い、「上方運動」という観点を持ち込むことでパウリー論の補強を試みたい。

2. カメラムーブメントの説話的機能

2-1. 上方運動と「理想」への欲望

結論を先取りすれば、上向きの CM は「理想」への欲望と結びついている。パウリーも指摘するように、『大人は判ってくれない』において感化院にいる少年たちが親から不当な扱いを受けたと話しているとき彼らから聖母子像へとティルト・アップするショットはその好例であろう。上方に位置する事物に向かって動くカメラ——ティルト・アップとは限らない——がトリュフォー作品にしばしば登場するのは、『恋のエチュー

ド』(1971)において抱擁を交わす男女の像を捉えるショットや『緑色の部屋』(1978)において主人公ジュリアン(フランソワ・トリュフォー)の亡き妻ジュリー(ローランス・ラゴン)の写真／肖像画を捉えるショットなど枚挙にいとまがない。前者は二人の姉妹を愛した結果そのどちらとも幸せな家庭を築くことのなかったクロード(ジャン＝ピエール・レオー)が15年の歳月を経て姉妹に思いを馳せる場面で、カメラは男女の像に近づきながら斜め上へと上がっていく。また、後者は狂氣的なまでに死者を愛し続けるジュリアンが壁に飾ってある何枚ものジュリーの写真／肖像画を眺めている場面で、彼の視線と同化したカメラは上方に位置する肖像画へと徐々に動いていく。こうしたカメラの用法はとりわけ『黒衣の花嫁』において重要な役割を果たしているといえる。結婚式当日に夫を射殺されたジュリーを主人公とするこの作品において、物語の進行を支えているのは彼女の復讐心である。ジュリーがこれほどまでに強い殺意を抱いているのは長年抱いてきた願望が突如叶わぬものとなってしまったからに他ならない。その願望こそダヴィッド(セルジュ・ルソー)との結婚であるが、それを示唆するのは仲睦まじい様子の幼い二人から教会の風見鶏へと緩やかに上がっていくヘリコプター・ショットなのである。そしてそれは何度もインサートされる教会の風見鶏とジュリーの強く望んだ将来との相関関係を決定的なものにする。以上のことから分かるのは、カメラの請け負う上方運動が欲望にかかわる一つの過剰なモチーフとして確かに存在しているということだ。

こうした上方への動きは人物の運動にも関わってくる。それが顕著となるのは「ドワネル」シリーズにおいてアントワヌが階段をのぼるショットである。『アントワヌとコレット』では青年へと成長しレコード会社で働いているアントワヌが、音楽会で出会った女学生コレット(マリー＝フランス・ピジェ)に恋をする。コレットに対するアントワヌのアプローチは彼女の家に行くことで示されるといっても過言ではないが、その際アパルトマンの階段をのぼるアントワヌが映し出される。この階段のショットがただ場所の移動を示すためだけに挿入されているのではないということとは『夜霧の恋人たち』でも確認できる。アントワヌは人妻ファビエンヌ(デルフィーヌ・セイリグ)に密かな恋心を寄せており、二人の関係が大きく動き出すシーケンスはアントワヌが階段をのぼって自室に帰る場面から始まる。のぼりきった先にファビ

エンヌは存在しないが、そこには代わりにファビエンヌからの贈り物と手紙が置かれているのだ。そして『家庭』でも階段は同様の機能を果たす。クリスチヌ（クロード・ジャド）と結婚し一男をもうけたアントワヌだが、会社で出会った日本人女性キョーコ（松元弘子）と浮気をしてしまう。物語の終盤、レストランにいるアントワヌはキョーコとの会話が续かず息苦しさを感じている。彼は食事中に何度も席を外し店内にある電話ボックスからクリスチヌに電話をかけ不満を漏らす。アントワヌの様子を見かねたキョーコが「勝手にしやがれ」というメモを残し去っていき、続くエピソードで元の生活に戻ったドワネル夫婦が映し出される。このシーンにおいて電話ボックスは階段の上にあり、階段をのぼった先にいるのは電話越しのクリスチヌである。つまり以上の例が示すのは、階上には常にアントワヌが切望する女性の存在があるということだ。このときアントワヌの動きを捉えるカメラは確かにリフレーミングの役割を持つが、同時に、前述した「理想」への欲望と結びつく上向きのCMでもある。なぜなら、上向きのCMは、上方運動と欲望というトリュフォー作品の構図を規定する説話的運動源として捉えることができるからである。また、このようなCMは運動方向の先に「理想」の対象があることを示唆し、登場人物の心的様態に同調し強調する役割を担っているといえる。

ここまで上向きのCMに託された機能を考察してきたが、次項では人物の心情に呼応するという性質に着目し、論を掘り下げていきたい。

2-2. 人物同士の結びつきを示唆するカメラムーブメント

上向きのCMが人物の持ちうる欲望を表していることは先に示したとおりだが、人物の心情に関わるCMはそれだけではない。『アントワヌとコレット』において、二人の移りゆく関係性が示唆されているシーンをみてみよう。ここではコレットのアパルトマンの真向かいに越してきたアントワヌが、窓越しにコレット及び彼女の両親と会話をする様子が描かれる。まずアントワヌから、手招きをして家に誘うコレット及び彼女の両親へカメラは右にパンし、そこからまたアントワヌへと左方向のパンで戻る。次いで、今度はアントワヌの部屋に置かれたカメラが、手を振るコレットの両親を窓越しに捉える。そしてアントワヌがフレームインし、手を振り返す様

子が背後から映される。このとき、アントワヌとコレットの両親が良好な関係のままであることは三人が同一フレームにおさめられていることから推測できるが、そこにコレットは存在しない。この後には、アントワヌと明かりが消えるコレットの部屋、アントワヌとアパルトマンから出ていくコレットとの切り返しショットが続く、それによってコレットの気持ちがアントワヌに向いていないことが示される。この一連のシーンにおける撮影技法から、最初のアントワヌとコレット（及びその両親）を繋ぐCMは、両者の心的距離を強調するものだといえる。それは、横方向のCMが浮き彫りとなるフランスコップの画面でわざわざこのようなパンが採用されていることから説明できるだろう。

同様の例は、『逃げ去る恋』でも確認できる。結局クリスチヌと離婚したアントワヌだが、彼女や息子アルフォンス（ジュリアン・デュボワ）とは良好な関係が続いている。ここでは臨海学校へ向かうアルフォンスの見送りで駅に来ているアントワヌが、初恋の相手コレットと再会するシーンに注目したい。駅のホーム両側には二本の列車が停まっており、画面左側には列車に乗車するアルフォンスと彼にキスをするアントワヌが位置している。カメラはそこから右方向へパンし、反対側の列車の前で駅員と話すコレットを捉える。このとき二人はまだ互いの存在に気づいていない。コレットの列車が発車するときようやく認識し、アントワヌはすでに動き始めた列車に飛び乗る。ここで提示したパン・ショットは、登場人物の把握していない情報を観客に示すことでサスペンスの効果を生み出すある種一般的な用法である。しかし、前述した『アントワヌとコレット』のパン・ショットに鑑みれば、画面構成及びパンの方向に類似性が認められることは明らかであり、続くシーンで互いに持つ相手への関心が明確となることから、件のパンは人物同士の心的距離を示すCMだと捉えられる。そしてさらにここで重要なのは、CMが本人たちでさえまだ気づいていない結びつきを表しているということだ。次節ではこの点に着目し、より複雑化した機能を持ちうるCMを解明していきたい。

3. ナレーション的役割

具体的な分析に入る前にまず、物語映画における一般的なCMの役割について整理しておこう。ダニエル・モーガンによれば、それは①隠されていたものを観客に提示する、②人物の動きを追う（リフレーミング）、③POVにより登場人物の見方や主観的状态を示す、という三点に要約される⁽¹¹⁾。モーガンはマックス・オフルスの『忘れじの面影』（1948）におけるCMが以上三点に当てはまるものではなく、人物の欲望／主観——本人が実際認識しているか否かは問題ではない——と社会的状況を複合的に表すものだとして指摘しているが、これまでにみてきたトリュフォー作品のCMもまた、この分類には該当しない。なぜなら、POVではないが、CM自体が意味を持つことで人物の心情との親和性が認められたり、二人の人物の心的な繋がり——ここでも本人が気づいているかどうかは問題ではない——を表していたりするからである。以上のことから主張したいのは、CMが、物語状況の伝達に加担しているという意味で、重要な「語り」の要素として機能しているのではないかということである。その点を明らかにするために、ここからは「ドワネル」シリーズにおいてサクレ・クール寺院が登場するショットを例に、物語の進行と複合的に結びつくCMについて論じていく。

本シリーズでサクレ・クール寺院⁽¹²⁾が登場するショットは合計5回存在し、そのすべてにおいてカメラはサクレ・クール寺院から通りへ下降し、次なる対象に向かって動く。ここでまず「ドワネル」シリーズにおけるこの寺院の物語的な位置づけについて補足的に説明しておこう。サクレ・クール寺院はパリの高地にそびえ立っており、『夜霧の恋人たち』でアントワヌの住むアパルトマンからはちょうど見上げる場所にあり、第2節第1項の議論を考慮すれば、上方に位置する事物だという事実から、何らかの象徴としてインサートされていることが推測できる⁽¹³⁾。では具体的な映像分析に話を移したい。該当のショットはそれぞれ、①『夜霧の恋人たち』において憧れの女性ファビエンヌにアントワヌが別れの手紙を書いたあと、②同作において手紙を受け取ったファビエンヌがアントワヌの部屋を訪れる前、③同作においてファビエンヌとアントワヌが結ばれる（た）とき、④『家庭』においてアントワヌの

気持ちが浮気相手キョーコからクリスチヌへと戻るとき、⑤『逃げ去る恋』においてアントワヌが初恋の相手コレットから離れて、仲違いをしている現恋人サビーヌ（ドロテー）のもとへ向かうとき、に登場する。ここでとりわけ注目したいのは②、④、⑤での使用である。なぜならそこには物語面及び技術面での共通点がみられるからである。まず前者に関して、それらは人間関係に関わる最も劇的なシーンにおいて挿入されている。②ではアントワヌと彼が好意を寄せる女性との一時的な恋の成就、④、⑤ではアントワヌと女性たちとの別れ及び和解が描かれる。そして技術面に関して、それぞれのショットは1ショットもしくは1ショットにみせる工夫がなされている。①では、サクレ・クール寺院からカメラが下降して通りを映し、そのままアントワヌの部屋へとあがっていく。④では、寺院から通りまでの流れは同じだが、一度カットされクリスチヌの部屋に切り替わる。しかし、二つのショットが切り替わる時にひと続きの電話音を挿入することで、時間的、空間的な連続性が保たれている。また⑤においても、寺院から通りまでカメラが下降したのち、サビーヌが働くレコード店の外観へとショットが切り替わるが、ここでは通りを走る散水車の水しぶきによって1ショットにみせる工夫が施されている。したがって、サクレ・クール寺院から通り、次なる対象をひと続きのCMで捉えようとしていることは明らかである。ではここでのCMは物語内でどのような機能を果たしているのだろうか。注目すべきは、この弧を描くようなショットが、象徴的な寺院から一般的な生活風景である散水車の走る通り、続いて登場人物に関する具体的な実生活の場への移行を映し出しているということだ。そしてこれら三つのショットの最後には必ず、アントワヌがそのとき「理想」とする女性が現れている。したがってここでのCMはアントワヌの関心／欲望を表すとともに「求める女性」と彼を結びつける役割を果たしていると考えられる。さらにそれは、アントワヌの理想とする女性が実体となって現れ、現実生活において関係することを示唆している。

また、ショット②に関して脚本の該当部分を見てみると、サクレ・クール寺院のショットから、市営散水車の走る通りへ、そして部屋の窓を捉えるためにアントワヌのアパルトマンへと移るカメラの動きが明記されている⁽¹⁴⁾。したがって、トリュフォーが意識的に上昇→下降→上昇というCMを採用したことは明らかである。また、

ショット④に関しては、物語全体の構成が完成し、カット割り台本が作成されたあと、わざわざ手書きで「サクレ・クール寺院のショット」⁽¹⁵⁾と付け加えられている。そこから、「サクレ・クール寺院のショット」が物語上で固有の意味を持っていると指摘できるだろう。

トム・ガニングは物語言説を三つのレベルに分類し、その一つに「フレーム内イメージ」を挙げている⁽¹⁶⁾。そこでCMを「介入してくる語り手」⁽¹⁷⁾を作り出すものとして位置付けているが、その意味で、問題としてきたCMによって実現されるショットはオフ・ヴォイスによるナレーション的役割を担っているといえる。つまり、トリュフォー作品におけるCMは「語り」の要素として見逃せないものなのである。

結論

ここまで、「ドワネル」シリーズを主な分析対象とし、物語内で果たされるCMの機能について検討してきた。そこから明らかになったことは、以下の三点である。①上向きのCMは上方運動と「理想」への欲望との結びつきを規定するものであり、パウリーの指摘するティルト・アップはそのなかで最も顕著な例である。②CMは人物同士を結びつけ、その関係性を表すことに貢献する。そのとき、登場人物が実際に気づいているかどうかは関係なく、主観と思われることを客観的に示している。③CMは人物の主観や欲望、人間関係の変化を示唆しつつ、物語の進行に助力するという複合的な役割を果たすことがある。以上のことから、CMは「語り」の一要素として捉えることが可能となる。冒頭で述べたように、トリュフォー作品、とりわけ「ドワネル」シリーズに関しては「一人称単数の映画」といういわば隠れ蓑をかぶってきたことで「語り」の問題が十分に議論されているとはいえない。しかし、トリュフォーが一人称及び三人称のナレーションを多用してきたことを考慮すれば、こうしたCMはトリュフォー作品における語りの複雑さを垣間見せることになる。したがって今後考察すべきはCMの人称性／非人称性の問題であり、また、CMがその他の映画の語りの要素⁽¹⁸⁾とどのように織り交ぜられ機能していくかということである。

註

- (1) 例えば、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、12頁。
- (2) アントワース・ドワネルを主人公としたもの。『大人は判ってくれない』（1959）、『アントワースとコレット』（1962）、『夜霧の恋人たち』（1968）、『家庭』（1970）、『逃げ去る恋』（1979）。
- (3) インスドーフ、前掲書、124頁。
- (4) 同書、124頁。
- (5) De Beque, Antoine et Guigue, Arnaud (eds.) . *Le Dictionnaire Truffaut*. Paris : Editions de La Martinière, 2004, p. 283.
- (6) *Ibid.*, p. 166.
- (7) パウリーは水平軸に対して上向きのカメラを「アップワード・パン」や「パン・アップ」と呼んでいるが、本稿ではより一般的な用語である「ティルト・アップ」に統一する。
- (8) Powrie, Phil. « The Ecstatic Pan », *A Companion to François Truffaut*, ed. Dudley Andrew and Anne Gillain, Wiley-Blackwell, 2013, p. 194.
- (9) *Ibid.*, p. 200.
- (10) 「絶対性」については様々な議論があるが、例えば、絶対的な理想を追い求める人物（アントワースや『アデルの恋の物語』のアデルなど）が多く登場することはとりわけ指摘されている（例えば、山田宏一『[増補] トリュフォー、ある映画の人生』平凡社、2002年）。しばしば「彫像」と「理想」が結びつけられるのも「絶対性」の一要素として捉えられている。
- (11) Morgan, Daniel. “Max Ophuls and the Limits of Virtuosity: On the Aesthetics and Ethics of Camera Movement” in *Critical Inquiry* 38, Autumn 2011, p. 132.
- (12) トリュフォーが生まれ育ったのはサクレ・クール寺院を見上げる位置にあるモンマルトルである。アントワースの生活圏内も同地に設定されており、自伝的要素の一つとして認識されている。
- (13) 事物を象徴的なものと捉えることに関しては本来別途詳細に論じるべき問題である。この手法は、『突然炎のごとく』における彫像をはじめとしてトリュフォーが好んで使用するものだと認識されている（例えば、インスドーフ、前掲書、185頁）。
- (14) Archives, TRUFFAUT012-B011.
- (15) Archives, TRUFFAUT420-B202.
- (16) Gunning, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, University of Illinois Press, 1991, p. 18.
- (17) *Ibid.*, p. 20.

- (18) 例えばシーモア・チャットマンの議論を参照するなら、視覚的な語り（照明や編集など）と聴覚的な語り（音楽、ボイスオーバーなど）が挙げられる（Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1990）。