

トリュフォー『突然炎のごとく』に見られるストップ・モーション

安 部 孝 典

はじめに

フランソワ・トリュフォー（一九三二～一九八四）は、一九五〇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、自身の幼少期や恋愛から題材をとった映画を多く監督した。先行するトリュフォー研究には、キャロル・ル・ペールによる総合的な文献研究や、ドミニク・ファンヌによる個々の作品研究^①などが挙げられる。また、ヌーヴェル・ヴァーグの他の映画作家たちとの関連が詳しいジャン・ドゥーシエの著作^②に加え、トリュフォーと親交のあった山田宏一による当時の回想録^③などもある。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、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。

本稿では、そのような作家と作品テーマの関係よりもむしろ、映像自体の特異性に焦点を合わせることで、これまでのトリュフォー研究に欠落していた視点を提供したい。具体的には、トリュフォーの長編第三作『突然炎のごとく』*Jules et Jim*（一九六一）に見られる特異なストップ・モーションの使用が生み出す映像のリズムについて考察する。まず、トリュフォー映画にしばしば見られる多様なストップ・モーションの種類の中でも、ショットの半ばで停止と再開を繰り返すものを取り上げ、その独自性を確認する。次に、アンドレ・バザンのリアリズム論を参照しながらそうしたトリュフォーのストップ・モーションが、たしかに「一反映画的」に見えるものであることを指摘する。最後に、映像のリズムという観点からレオン・ムーシナツクのリズム論をもとに、トリュフォー映画における、物語には還元されない映像の力強さについて考察する。

これらの検証を通して、バザンから見れば「反映画的」とも見なされかねないトリュフォーの映像のリズムは、実際には、ムーシナツクの言う「内的リズム」と「外的リズム」を兼ね備えたものであるという点で、映画的な可能性に挑むトリュフォーの冒険的な試みであることを明らかにしたい。ここでは、古典的な物語映画を撮ろうとしながらも革新的な映像表現を織りまぜるトリュフォーの、映画作家としての二面性が浮き彫りにされるだろう。

一 トリュフォー独自のストップ・モーション

トリュフォー映画では、全二十五本の監督作品中、ストップ・モーションは二十八箇所に見られる(以下、表一を参照)。習作の短編や中編には使用されていないため、全二十一本の長編映画中、二十八箇所ストップ・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、二十一作中十二作に使用されていることから、二本に一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、監督第一作である『大人は判ってくれない』*Les quatre cents coups* (一九五九)から最後から二番目の監督作である『終電車』*Le Dernier Métro* (一九八〇)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。

トリュフォーのストップ・モーションについては先行研究でも、

表一 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

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	クロースアップ	ラストショット停止後、フェードアウト。少年1人。	
			2	24	1						
			3	24	1						
3作目	突然炎のごとく	1961	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%				
			9	32	1.3	2.1	61.9%	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。	
			10	24	1	2	50.0%	始まり	クロースアップ	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。	
			13	12	0.5						
10作目	家庭	1970	14	16	0.7	13.7	26.2%	半ば	バスト	1ショット中、3回停止。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		
			16	16	0.7	3	23.3%				
12作目	私のように美しい娘	1972	17	16	0.7	3	23.3%				
			18	16	0.7	3.6	19.4%	半ば	クロースアップ	1シーン中、3回停止。男のクロースアップ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%	半ば	ミディアム		
13作目	アメリカの夜	1973	20	32	1.3	6.3	20.6%	終わり	クロースアップ	男1人。	
			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。	
15作目	トリュフォーの思春期	1976	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。	
			24	12	0.5	0.8					
			25	24	1	1	85.7%	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。	
			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。	
19作目	終電車	1980	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。	
20作目	隣の女	1981	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。	

ほとんど言及されてこなかった。言及されていたとしても単発的である。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⁽⁵⁾。一方、ヤニック・ムーランはショットの途中に一旦停止し、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」ではない。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⁽⁶⁾。

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一作『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二四〇コマで、秒数に換算すると十秒間の停止となり、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七十九秒と最長であり、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、七十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、十秒間の無言の眼差しを観客に投げかけるのである⁽⁷⁾。「大人は判ってくれない」の他には、『家庭』*Domestic conjugal* (一九七〇)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。全二十八回のうち三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、十一%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⁽⁸⁾。

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一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』*L'Enfant sauvage* (一九六九)や『トリュフォーの思春期』*L'Argent de poche* (一九七六)に見られる。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、全二十八回中七回であるため、全体の二十五%となる。

また、シヨ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、一連の二つのシヨットがあつた場合、二つめのシヨットの始まりが停止しているものが含まれる。したがつて、ここでは、あるシヨットから次のシヨットへ移つ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『柔らかな肌』*La Peau douce* (一九六四)や『逃げ去る恋』*L'Amour en fuite* (一九七九)に見られる。こうしたシヨ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七%にあたる。

あるいは、シヨ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、シヨットの半ばで停止した映像が、同一シヨットのまま、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つたが、こうした停止は全ストップ・モーション中、十七箇所と割合では最も多く、全体の六十%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二つに分けられるだろう。ひとつのシヨットの途中で一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つてである。シヨットが始まり、その半ばで映像が停止した後、再び映像が動きだし、次のシヨットへと移るといったものは全体の七%で、シヨットの中で複数回、停止と再開を繰り返すものは五十四%となる。よつて、後者の、シヨ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、こうしたシヨット半ばでの
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。したがつて以下で
は、シヨ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。

シヨ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』⁽¹⁰⁾で印象的に使用されている。
ジャンヌ・モロー演じるカトリーヌの表情をとらえたシヨットに五
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一秒ず
つ三度、笑顔を一秒ずつ二度、停止して見せている。このシーンに
関してトリュフォーは、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。⁽¹¹⁾確かに、バストシヨット
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のみ用いようとしたと後に述懐している。¹²⁾

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』における五度のストップ・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物質性が強調されるのである。したがって、映画の物語上は不必要で現実的ではないこの映像のリズムは、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。以下、バザンのリアリズム論を確認してみよう。

二 バザンのリアリズム論

映画批評家であったアンドレ・バザン（一九一八～一九五八）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。¹³⁾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。¹⁴⁾

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(representé)、実際に再提示された(re-presenté)、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。¹⁵ 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、一秒間に二四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。¹⁶

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、それが映画なのだ。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」ものだとはつきりと述べている。¹⁷ 世界をありのままに再創造することができる「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行うことができる。

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つ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。⁽¹⁸⁾

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。⁽¹⁹⁾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ニター・ジユ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ニター・ジユ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。「禁止されたモニター・ジユ」の中では、アルベール・ラモリスの『赤い風船』（一九五六）を例に、その魔法のように動く風船のトリックがモニター・ジユを用いた場合には映像の説得力が弱まってしまふことを主張し、以下のように続ける。

モニター・ジユ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、そのモニター・ジユは、このような場合には、文学的な、とりわけ反映画的(anti-cinematographique)な方法だということになる。ひとたび純粹な状態で捕らえられた映画的特質は、モニター・ジユとは反対に、空間の単一性をもつばら写真的に尊重することの中に見出される。⁽²⁰⁾

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、したがってモニター・ジユは「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押し進め、最終的にはモニター・ジユに対して、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ニター・ジユ批判と矛盾に満

ちたり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²¹。ミトリとコモリは、「レンズで捉えられた現実とは、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つともであろう。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の関係において、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、言いか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つ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つて完成とみていた。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わざわざ非現実的な時間、現実にはあり得ない時間の停止を組み合わせる。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」を脅かすものでもであろう。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、つまりご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、この非現実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。

三 内的リズムと外的リズム

『突然炎のごとく』では、ジャンヌ・モローのバラストショットが

流れの中で五度、停止していた。停止時間はそれぞれ二十四コマずつなので、一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一秒、一・五秒、四・五秒、二・四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五度のストップ・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、つまりくようなりズムを映像に与えている。

リズムの問題を映画において初めて指摘したのは、一九二〇年代の理論家であったレオン・ムーシナック（一八九〇～一九六四）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、純粹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。²²ガイド・アリスタルコはムーシナックの一九二五年の著作『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。²³「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・デリユック（一八九〇～一九二四）が一九二〇年に発表した『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、デリユックのこの著作は二八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。²⁴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」抽象的なものだとして評している。²⁵

デリユ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。²⁶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はなく、連続する映像の中にもある。映画による印象は、かくて、その能力のもつ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、無意識のうちにならば探している。一つの作品を組み立てることは、一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。²⁷

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。ムーシナックにとつて映画とは、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。「一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的表现だとしている。こうした流れを汲みながら続く三十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』における五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

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だす、そのぎくしゃくとしたリズムによる映像的ショックである。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。そうした時間的な強さ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ははいない。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る。バザンにとつて映画とは、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。不適切なリズムを生み出す反映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。

おわりに

以上、第一節では、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指摘した。第二節では、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的な表現であることを明らかにした。第三節では、ムーシナックのリズム論に注目することで、そうしたトリュフォーの反映的な表現がバザンとの理論的矛盾をどのように昇華させているかを明らかにした。

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、モニ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ニ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ニ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ニ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、ワンショットとモニ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。それは映画的でないものを用

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現れているのである。

註

- (1) Carole Le Berre, *François Truffaut*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1993. ル・ベールはまた、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ている。
- (2) Dominique Fanne, *Lumiers de François Truffaut*, Éditions du Cerf, Bar-le-Duc, 1972. 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。
- (3) Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, Ed. Hazan, Paris, 1998. コダールやシャブロールといった他のヌーヴェル・ヴァーグの作家達との友情や共闘関係が詳細に語られている。
- (4) 以下の二冊を参照。山田宏一『トリュフォー、ある映画の人生 増補版』

平凡社ライブラリー、二〇〇二年。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、二〇〇二年。

- (5) Antoine de Baecque et Arnaud Guiguet, *Le Dictionnaire Truffaut*, La Martinière, Paris, 2004, p. 31. ド・ベックとギグエによるこの著作は、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網羅的、体系的に分析されてはいない。

- (6) 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二章において、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。

- (7) このラストシーンについては、トリュフォー自身が一九五九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。以下を参照。アンヌ・ジラン『トリュフォーの映画術』和泉涼一、二瓶恵訳、水声社、二〇〇六年、一〇七頁。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 (arrêt sur image) という言葉は使われていない。以下を参照。Anne Gillain, *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, Paris, 1988, p. 96.

- (8) 『大人は判じくれない』のようにラストシーンの最後の「コト」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』(一九六九)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』(一九七六)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、『ワイルド・ウォーズ』(二〇一三)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と言える。
- (9) 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『勝手に逃げる／人生』(一九八〇)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が、トリュフォーとの比較検討は別稿に譲る。
- (10) このトリュフォーの長編第三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のイメージ、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、フラ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., pp. 128-134.
- (11) アントワヌ・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、二〇〇六年、二二六頁 (Antoine de Baugue et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, Paris, 1996, p. 256)。
- (12) アンヌ・ジラン編『トリュフォーの映画術』和泉涼二、二瓶恵訳、水声社、二〇〇六年、一五五―一五六頁 (*Le Cinéma selon François Truffaut, Textes réunis par Anne Gillan*, Flammarion, Paris, 1988, p. 142)。
- (13) ミシェル・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。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、二〇一四年、八五頁 (Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, 3^e édition, Armand Colin, Paris, 2013, p. 43)。
- (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、一九七〇年、一九頁 (André Bazin, "Ontologie de l'image photographique" (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris, 2000, p. 13)。
- (15) 同上、二〇頁 (*Ibid.*, pp. 13-14)。
- (16) 同上、二二頁 (*Ibid.*, p. 14)。
- (17) アンドレ・バザン「完全映画の神話」『映画とは何かⅡ——映像言語の問題』小海永二訳、美術出版社、一九七〇年、三三頁 (André Bazin, "Le mythe du cinéma total" (1946), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris, 2000, p. 23)。
- (18) アンドレ・バザン「二重焼付けの生と死」『映画とは何かⅡ——映像言語の問題』小海永二訳、美術出版社、一九七〇年、三五頁 (André Bazin, "Vie et mort de la surimpression" (1946), in *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Cerf, Paris, 1958, p. 27)。
- (19) 同上 (*Ibid.*)。
- (20) アンドレ・バザン「禁じられたモンタージュ」『映画とは何かⅡ——映像言語の問題』小海永二訳、美術出版社、一九七〇年、一六六頁 (André Bazin, "Montage interdit" (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris, 2000, p. 55)。
- (21) 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・コムリ「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「新・映画理論集成」第二巻、フィルムアート社、一九九九年、三二―一〇一頁)。
- (22) 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。
- (23) グイド・アリスタルコ『映画理論史』吉村信次郎、松尾朗訳、みすず書房、一九六二年、七三頁。
- (24) 以下を参照。岡田晋『映画と映像の理論』ダヴィッド社、一九七五年、

三三頁。また、アリストタルコはデリユックの著作を構成する二八章のうち、「裝飾」「光」「カダンス」「マスク」の四章のみの重要性を説いている（アリストタルコ、前掲書、七七頁）。このことから推測されるように、デリユックの著作については、いまだにその全貌や理論的必要性は明らかにされてはいない。

(25) 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、二〇〇四年、五七頁。

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

(27) *Ibid.*, p.31（岡田晋、前掲書、四二頁）。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。

（あべ・たかのり／関西学院大学大学院研究員）