

Title	フランス エイガ ニオケル トキ ノ ケイカ ニツイ テ フラッシュ バック トノ カンレン ニオイテ
Author(s)	ウチダ, モトユキ
Citation	Gallia. 50 p238-p.241
Issue Date	2011-03-03
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/10973
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

フランス映画における時の経過について —— フラッシュ・バックとの関連において ——

打田 素之

1. フランス映画の特質

フランス映画は、大きな時の流れを描くことはあまり得意ではない、と言うか、観客の側も作り手の側も短時日の内に過ぎるドラマの方を好むようである。これは、ハリウッド映画のような製作費を確保することが基本的に困難であったこと、パテ、ゴーモンといった大手の映画会社が存在したとはいえ、比較的規模の小さな製作会社にも作品提供の機会があったことなどが、その理由として考えられるが、こうした外部的な条件は、フランス人独自のフィクションに対する嗜好とも相まって、フランス映画に特徴的な語りの技法を生み出してきたように思われる。ここで言う嗜好とは、たとえば次のようなことである。飯島正はその著作の中でフランス映画の特徴を、

心理的な題材、人間性の探求、の映画が多いから、集団的な人間をつかった映画や、歴史劇は比較的下手である¹⁾。

と述べている。これは1950年になされた発言ではあるが、この傾向は今も昔もそれほど変わっていないように思える。アクションを見なければアメリカ映画、人間関係のドラマが見たいときは、フランス映画、あるいはその他の国々の作品というのが、私たちの一般的な観賞行動ではないだろうか。

では、このフランス映画の心理主義的で人間好みの傾向は、小論のテーマとなっている時間の描き方とどのような関係にあるのであろうか。拙文では、この問題をフランス映画におけるフラッシュ・バックの技法を通して考えてみたい。と言うのは、この手法の背後には「時の経過」を如何に物語に取り込むかという、語りの問題が潜んでいるからである。

2. 『日は昇る』と『二十四時間の情事』

1939年製作のマルセル・カルネの『日は昇る』はフラッシュ・バックの歴史に一つの時代を画した作品とされ²⁾、物語の大半は、アパートマンの屋根裏部屋に籠城したジャン・ギャバン（フランソワ）の回想によって構成されている。彼がなぜ警官隊と激しい銃撃戦を演じるに至ったのか。映画はこの謎をフランソワの回

1) 飯島正『フランス映畫』三笠書房、1950年、pp.36-37。

2) Yannick Mouren, *Le Flash-Back*, Armand Colin, 2005, p.126.

想を通して解明して行く。『日は昇る』のフラッシュ・バックが映画史的に重要なのは、回想場面が主人公の思考＝意識の流れに従って、銃撃戦の合間、合間に挿入されることにある³⁾。こうした編集形式は、現在の目から見れば何でもないつなぎ方だと言えるが、当時としては物語構成があまりにも「独創的」であったがために、「配給業者達は恐れをなした」と言う⁴⁾。

もちろん、物語を過去に戻って説き起こすことは、何もフランス映画の専売特許ではない。それは、サイレントの昔から各国の映画で行われてきたことである。ところが、それを登場人物の心理描写の一部としたところに『日は昇る』の新しさがあった。そして、この心理を描く方法としてのフラッシュ・バックは、1959年公開の日仏合作映画『二十四時間の情事』（マルグリット・デュラス脚本、アラン・レネ監督）において、さらに革新的なものとなる。

この作品のフラッシュ・バックは、その「即興性」において、後続の多くの作品に影響を与えることになるのだが、その典型的な例は、情事が終わった翌日の朝、ホテルのベッドでうつ伏せに寝る日本人の男（岡田英次）の右手とドイツ兵の死体の手が、何の説明もなくモンタージュされる場面に見られる。ヒロインの映画女優（エマニュエル・リヴァ）は、二つの手の連想をきっかけとして、戦時中のヌヴェールでのドイツ兵との恋の顛末を思い出す。この作品における突然のモンタージュは、全てエマニュエル・リヴァの意識の流れ＝心理に従ったものである（あるいは、彼女の岡田英次への語りの映像化である）。ヤニック・ムランが言うように、こうした編集は、現在では「凡庸」とさえ言われかねないものだが、50年代後半には斬新な試みで、また難解な技法でもあった⁵⁾。

3. フラッシュ・バックと古典主義の時間

さらに、上記2作品におけるフラッシュ・バックの特徴を挙げるとするならば、語り手（より正確には、回想の担い手）が、全能の第3者でもなければ、事後の無関係な聞き手でもなく、物語の中心に身を置く主要登場人物であるということである。それ故、彼らの物語は単なる回想にはとどまらず、物語を進行させる重要な要素となっている。『日は昇る』の主人公は過去を思い出すことによって、心理的に徐々に追い詰められて行くし、『二十四時間の情事』のヒロインは過去の恋人と目の前にいる日本人建築家の区別がつかなくなっている。

こうした構成は、かつてジョルジュ・プーレが『人間の時間の研究』の中で言及した「ラシーヌの瞬間」と非常によく似ている。プーレに拠れば、

3) たとえば、最初の回想は、アパルトマンの窓からギャバンが下の道路を見下ろし、前日の朝そこに自転車を出して工場へと出かけている自分の姿を思い出すところから始まっている。

4) Yannic Mouren, *op.cit.*, p.126.

5) ムランは次のように述べている。

「当時、全く斬新だったのは（今日では完全に凡庸なものとなっているが）、回想の断片が、即興的に現れることであった。それは、何の下準備もなく、画面外の声や対話、あるいは音楽による説明が入るわけでもなかった。」(*ibid.*, p.138.)

筆者はこの作品を70年代後半に初めて見たが、当時であってもその編集の斬新さに驚かされた記憶がある。

ラシーヌの瞬間は、それに先行または後続する持続に吸い寄せられ、その末端にくっつけられ、隷属させられている⁶⁾。

すなわち、ジャン・ギャバンの瞬間はアパルトマンへの籠城に先行する過去に「吸い寄せられ」て、今まさに終ろうとしているし（終りつつある過去の先端⁷⁾）。エマニュエル・リヴァの現在は後続する広島の子と未来に「くっつけられ」て、フランスへの帰国がためらわれている（未来という《生まれつつある》怪物の先端⁸⁾）。

また、両作品に流れる現実の時間は、24時間内外である。『日は昇る』は、ギャバンと恋人（ジャクリヌ・ローラン）の約3ヶ月に渡る恋愛事件を描くが、それらは全て回想の中で語られるため、物語の冒頭でギャバンが部屋に籠城して、自殺に至るまでに流れるのは、夜の10時から翌朝の6時までのせいぜい8時間程度の短い時間である⁹⁾。『二十四時間の情事』はその邦題が示すとおり、物語の実際の経過時間は、男と女が出会ってからのほぼ24時間である¹⁰⁾。

これらの点を考慮するなら、フランス映画に現れた2つの特徴的なフラッシュ・バックを实践した作品の時間性は、意外なことに三単一の法則に忠実であったラシーヌ演劇のそれと非常に近い関係にある。プーレならさしずめ、これらの作品を評して、

宿命的な、決定的な、動因としての過去が、そこから独立しようと絶望的に模索する現在の中に闖入するという形¹¹⁾

を取った作品と評するのではないだろうか。もちろん、これをもってフランス映画における「時の経過」全般の特質とすることはできない。しかし、映画史的に重要とされるフランス映画のフラッシュ・バックが、古典主義演劇がもつ時間性との類似性を示しているとするなら、フランス映画という文化を支える根本のところには、古典主義的な美学が潜んでいるように思えるのである。

4. フランス映画は短い時の経過を好む

上に述べたような観点から映画史を振り返ってみると、サイレントの傑作『裁かるるジャンヌ』（カール・ドライヤー監督、1928年）は、約5ヶ月間に渡った

6) ジョルジュ・プーレ『人間の時間の研究』二宮フサ他訳、筑摩書房、1969年、p.147。原著は1950年刊行。

7) 同上書、p.147。

8) 同上書、p.147。

9) Francis Vanoyeの *Cinéma et récit I — Récit écrit récit filmique* (Nathan, 1989) の第11章 *Temporalité* に時系列に沿ったこの作品の詳しい分析がある。

10) 映画の中で、岡田英次とエマニュエル・リヴァは前日の午後に出会い、一夜を共にして一旦別れるが、撮影現場で再会を果たした後、翌日の朝を一緒に迎えており、この間経過する時間はほぼ24時間である。

11) プーレ、前掲書、p.143。

ジャンヌ・ダルク裁判がたった1日の出来事にまとめられているし、ヌーヴェル・ヴァーグを代表する名作の一つ『死刑台のエレベーター』（ルイ・マル監督、1957年）が描き出すのも、せいぜい土曜日の夕方から日曜日の午前中までの24時間足らずの間の出来事である。こうした例は、映画史的にも統計的にも稀なケースではあるが、フランス映画には、限定された時間の中で展開する作品に名作が多いようである。その理由は、古典悲劇の形式を借りて、物語の時間を24時間前後（と言わずとも比較的短期）に設定した方が、事件や出来事の顛末を語るよりも、人間の心理を描くことを第一とするフランス芸術の目的¹²⁾ にかなっていたからだと考えられる。

この小論では検討することができなかったが、もちろん、フランス映画には長い時の経過を描く映画も数多く存在する¹³⁾。上に分析した2作品が、両者とも短時間の内に結末を迎える情念のドラマであったのに対して、長いスパンをもった作品の多くは、ほとんどの場合、理性が勝った作品¹⁴⁾ となる傾向があることを最後に付け加えておこう。

(神戸松蔭女子学院大学准教授)

12) 「フランス芸術に特有な『人間研究』『心理研究』は、フランス映画に獨特な作風をあたえている。これは他の國の映画の物語本位、イデオロギイ本位なのにくらべると、非常に明白である。」(飯島、前掲書、p.35)

13) 古くはアベル・ガンスの『ナポレオン』(1927年)、戦中のマルセル・カルネの『天井桟敷の人々』(1945年)、70年代以降には『愛と哀しみのボレロ』(クロード・ルルーシュ監督、1979年)、『愛と宿命の泉』(クロード・ベリ監督、1986年)などが思い浮かぶ。

14) たとえば、ガンスの『鉄路の白薔薇』(1923年)は、主人公のシジフが養女として育てた女性に強い恋心を抱くが、彼はついにそれを彼女に告白することはない。また、ミュージカルとして有名な『シエルプールの雨傘』(ジャック・ドゥミ監督、1964年)は、植民地戦争当時の若い男女の恋を歌に乗せて情熱的に描くが、ラストシーンでは、5年後、それぞれがそれぞれの家庭をもった姿を冷静に提示している。