

# トリュフォー作品における脚ショットと女性像

原田麻衣

## はじめに

「女は魔物か？」(Les femmes sont-elles magiques?) トリュフォー作品における女性像の考察は、この問い合わせ出発点にして進められてきた。『ピアニストを撃て』(Tirez sur le pianiste, 1960)のプリヌ(セルジュ・ダブリ)、『アメリカの夜』(La Nuit Américaine, 1973)のアルフォンス(ジャン=ピエール・レオ)、『日曜日が待ち遠しい！』(Vivement dimanche!, 1983)のクレマン(フィリップ・ローデンバッケ)が口にするこの言葉を、「トリュフォー作品における女は魔物か？」と変えてみるならば、先行研究はその問い合わせに« Oui »と答えてきたと言えるだろう。しかしながら興味深いのは、こうした諸言説が「女は魔物である」という前提あるいは結論以外に共通の見解を持たず、そればかりか同じ登場人物の同じ動作に注目したときでさえ全く異なる解釈がなされているということだ。詳細な議論は続く第一節で行うが、『柔らかい肌』(La Peau douce, 1964)のラスト、フランカ(ネリー・ベネデッティ)が浮気した夫ピエール(ジャン・ドサイ)を撃ち殺すシーンはその好例である。人を殺すという行動そのものに着目するフランソワ・オーデは、フランカを「破滅的な女」<sup>1</sup>と捉え、トリュフォー作品には「全ての女が危険だというロジックがある」<sup>2</sup>と主張している。一方、ダイアナ・ホームズとロバート・英格ラムは、オーデを始めとするフェミニズム方面からの批判に理解を示しつつも、フランカは天罰を下す存在であるとし、トリュフォー作品では男性がとする女性への態度に批判の目を向ける人物が登場すると述べている<sup>3</sup>。また、トリュフォー作品における女性のイメージを「タフな女、男よりも強い女、生と死のイニシャティブを取る女」<sup>4</sup>と定義付ける山田宏一は、その根拠の一つに銃を持ってば一発で命中させる女たちを挙げ、件のシーンを取り上げている<sup>5</sup>。一人の登場人物についてでさえこのような解釈の違いが生じるのだから、確かに、アネット・インスドーフが「女は魔物か？」と題した論考のまず最

<sup>1</sup> Audé, 1981, p. 50.

<sup>2</sup> Ibid., p.50.

<sup>3</sup> Holmes and Ingram, 1998, pp. 126-127.

<sup>4</sup> 山田、2001年、180頁。

<sup>5</sup> 前同書、181頁。

初に、「『あこがれ』から『日曜日が待ち遠しい！』にいたるまで、女性たちを一般化することは不可能だ」<sup>6</sup>と指摘しているのは正しいのかもしれない。

とはいっても、トリュフォー作品における女性の描写に関して具体的に論じるために、まずこうした認識のずれがどこから来ているのかと一度立ち止まって考えてみるのは有効であろう。したがって第一節では、先行研究がトリュフォー作品における「魔物としての女」をどのような切り口で論じ、どのような人物像として捉えてきたのかを整理する。そのなかで、「魔物」という言葉の複雑さと、その言葉を出発点とする論に生じている問題を浮き彫りにすることが本稿の導入部分にして第一の目的である。続く第二節では、トリュフォー作品に多くみられる女性の脚のショットに着目する。そして、これまでトリュフォーあるいは男性登場人物のフェティッシュとして考えられてきた脚のショットが、実は女性像を考察するうえで一つの鍵となりえていることを指摘する。ここで試みるのは、物語のなかで果たされる脚のショットの役割を検討することで、女性の脚と女性像の関連性を明らかにすることである。最後に、第三節では、前節における考察を踏まえて『終電車』と『日曜日が待ち遠しい！』を分析する。そして、とりわけこの二作で顕著となっている女性のあり方が、トリュフォー作品における一つの特異点となりえていることを示していく。

## 第一節 「魔物」という呪縛

トリュフォー作品における女性登場人物に、「魔物」という言葉をあてがうことにはおおよそ納得がいく。というのも、矛盾しているように思えるかもしれないが、そもそもその言葉が示すのは不確かなものだからである。それゆえ、インストーフが「彼女たち[女性登場人物]はみな、魅力的であると同時に嫌悪感を抱かせる人物であり、思いやりがあると同時に破壊的で、協調的であると同時に専制的でもある」<sup>7</sup>と述べているように、トリュフォー作品における「魔物としての女」は、相反する性質をもつがゆえに男性を惹きつけてしまうような、つかみどころのない人物として理解されてきた。つまり先行研究は、抽象的な印象として「女は魔物である」ということを認め前提としてきたわけだが、そのような共通認識を生んだ原因は他ならぬ「魔物」という言葉の曖昧さであった。そして議論は、そういういた「魔物としての女」が具体的にどのように描かれているのかという問い合わせをして展開さ

<sup>6</sup> Insdorf, 1989, p. 135.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.135.

れてきた。

さて、「魔物としての女」に関する考察の多くは、精神分析的・フェミニズム理論的関心と強く結びついている。それは、作中の台詞として使用される「魔物」という言葉及びそれを女性登場人物と照らし合わせたときに得られる抽象的印象が、精神分析・フェミニズム理論のなかで持ち出される「魔力」や「魔術」といった語と重ねられたからであろう。ただし、それらの言葉がとりわけフェミニズム理論の範囲でどのように捉えられているのかということについては、ここで軽く触れておく必要がある。例えばホームズとイングラムは、「フェミニズムに関心のある観客にとって、『女は魔物か?』という問いは疑わしいものである」<sup>8</sup>と述べたあと、シモーヌ・ド・ボーヴォワールの『第二の性』を引用し<sup>9</sup>、「つまり、魔神信仰とでもいう女性の理想化は、女性を人間としてみることを否定する働きがある」<sup>10</sup>と指摘している。ここでフェミニズムの中心的なテクストでありながらもその後のフェミニズム理論家によって批判的に分析されることになる<sup>11</sup>『第二の性』が引用されているのは、ボーヴォワールが「男が夢想している女」<sup>12</sup>について« magique »や« magie »といった語句を使用しながら説明しているからであろう。彼女によれば、男にとっての女とは「得体の知れない力」で男を魅了し破滅に導くものなのだ。つまり「女は魔術に捧げられて」おり<sup>13</sup>、神話の世界に現れるセイレーンやキルケ、オンディーヌのような存在として捉えられているというのである<sup>14</sup>。そしてそのような認識は、フロイトのエディップス・コンプレックスに対する批判<sup>15</sup>のなかで語られる母親像と共通点を持つ。エディップス期の子どもにとって、母親は危険かつ誘惑的な存在であり、また、愛情の対象であると同時に憎しみの対象なのである。こ

---

<sup>8</sup> Holmes and Ingram, *op. cit.*, p. 114.

<sup>9</sup> 本文中の引用は以下のとおり。「[女は]もっぱら男との関係でイメージを決められる（……）女が自分自身を考えているように肯定的に考えられるのではなく、男にそう見えるように否定的に考えられている」(*Ibid.*, p.114.) 引用元は Beauvoir, 1972, pp. 174-175.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.114-115.

<sup>11</sup> 『第二の性』に関して、ボーヴォワールは「社会的従属から女性が脱するためには女性性を否定し男性性と男性的なものを選択しなければならないと見ていた 19 世紀のフェミニズムの伝統」に立ち、「母性と母なるものの積極的価値を否定することに関与した」と認識されている（ライト、2002 年、215-216 頁）。そのような彼女の態度は、アドリエンヌ・リッチを始めとするフェミニストによって批判されることになる。

<sup>12</sup> ボーヴォワール、1997 年、198 頁。

<sup>13</sup> 前同書、230 頁。

<sup>14</sup> 前同書、230-231 頁。

<sup>15</sup> フロイトのエディップス・コンプレックスに対する批判としては大きく、文化的批判とラカン派の批判、クライン派の批判に分けられるが、ここではエディップス・コンプレックスに関して母親に焦点を当てるクライン派の批判およびクラインの仕事に由来する対象関係論を応用するフロイト批判を指す。

こで重要なのは、そうした母親像がフェミニストによっておおよそ批判的に捉えられてきたということだ。つまり、精神分析・フェミニズム理論の範囲において、「女は魔物である」というのは鵜呑みにできるものではなく、強いて言えば、ミソジニーを反映する考え方として理解されているのである。したがって、トリュフォー作品における「魔物としての女」を精神分析・フェミニズム理論と関連させて考察している論者にとって、問題は、「女は魔物である」というある種のスローガンを持つトリュフォー作品は、はたしてミソジニーなものなのか、あるいはミソジニーとは異なるのかということになる。

オーデはトリュフォー作品における「魔物」と精神分析・フェミニズム理論における「魔物」を同義とし批判する立場にあると言つていいだろう。彼女は、『突然炎のごとく』(Jules et Jim, 1961)においてジム（アンリ・セール）を道連れに自殺するカトリース（ジャンヌ・モロー）、『柔らかい肌』において夫を射殺するフランカ、『華氏 451』(Fahrenheit 451, 1966)において法に従わない夫を密告するリンダ（ジュリー・クリスティ）、『黒衣の花嫁』(La Mariée était en noir, 1967)において五人の男性を殺すコレール（ジャンヌ・モロー）、『暗くなるまでこの恋を』(La Sirène du Mississippi, 1969)において思い通りに夫を操り人生を破滅させ最後には毒を盛るマリオン（カトリース・ドヌーヴ）、『私のように美しい娘』(Une belle fille comme moi, 1972)においてスタニスラス（アンドレ・デュソリエ）に殺人の罪を着せるカミーユ（ベルデナット・ラフォン）を例に挙げ、トリュフォー作品には「人殺しや裏切り者といった破壊的な女性登場人物が著しく多い」<sup>16</sup>と指摘している。

また、トリュフォーを「母親を憎む映画監督」<sup>17</sup>と言い表すオーデは、映画のなかでの母子関係にも目を向ける。『大人は判ってくれない』(Les Quatre cents coups, 1959) のアントワーヌ（ジャン=ピエール・レオー）や『トリュフォーの思春期』(L'Argent de poche, 1976) のジュリアン（フィリップ・ゴールドマン）、『恋愛日記』(L'Homme qui aimait les femmes, 1977) のベルトラン（シャルル・デネル）と彼らの母親との関係に注目すれば、「トリュフォーにとって男の子とは、母親に虐待される野蛮な子ども（高貴な野蛮人）」<sup>18</sup>であり、「母親とは、母なる自然とは、罪のあるもの」<sup>19</sup>であるという。

そして彼女は、トリュフォー作品では罪を犯す女性が多く登場する一方、『華氏 451』のクラリス（ジュリー・クリスティ）や『恋のエチュード』(Les Deux Anglaises et le Continent, 1971) のミュリエル（ステーシー・テンデター）、『アデルの恋の物語』(L'Histoire d'Adèle H., 1975)

<sup>16</sup> Audé, *op. cit.*, p. 50.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 50.

のアデル（イザベル・アジャーニ）のように無害な女性も存在すると付言している。ただし、オーデ曰く、彼女たちが「魔物」となりえないのは、狂気にとらわれて本を読んだり手紙を書いたりすることで「自立性を失った」<sup>20</sup>存在となるからである<sup>21</sup>。つまり、女であるという罪なき罪によって罰せられることになるトリュフォー映画の女性登場人物は、男性を破滅に追いやる「魔物」であり、自立性を放棄することでしかその罪から逃れられないというのが彼女の主張である。

こうしたオーデの論は、確かに誤りとは言えないが少なくとも二つの点で不十分である。まず第一に、上で取り上げた論考は、1956年から1979年の間に撮られたフランス映画における女性の状況について示すことを目的とした論集に収められているものであり、したがって、『終電車』以降の三作<sup>22</sup>はそもそも考察の対象外となっている。次に、オーデが「女性登場人物」と言うとき、そこでの指示対象は主人公かヒロイン、あるいは母親である。しかし、アラン・ベルガラが指摘するように、トリュフォー作品には「一人の人物に焦点を当てているものと、散在的なシナリオの構成からなる映画で、小さなコミュニティを扱うもの」<sup>23</sup>があることを忘れてはならない<sup>24</sup>。『アメリカの夜』を撮り終えた頃のトリュフォーが、「『夜霧の恋人たち』で始めたことを続けたいと思いました。つまり一九六〇年以降のフランス映画の風潮、物語がひとりの人物だけに集中してゆく傾向に反対したいと思ったのです」<sup>25</sup>と発言していることからも、複数の人物に焦点を当てようとする意識が彼のなかにあったことは確かなようである。限られた作品の限られた人物を考察の対象としながら、トリュフォー作品は女性を「魔物」として描くミソジニーなものであるという結論に至るオーデの論は、説得性に欠けていると思わざるをえない。

それに対してインスドーフによる見解は、ヒロインに限らずより多くの女性登場人物に着目しているという点で評価できる。彼女はまず、トリュフォー作品における多くの女性た

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>21</sup> とはいえる、ミュリエルに関しては、物語の終盤に強い決意をもってクロードとの関係を終わらせる様子が描かれており、彼女を「自立性を失った」存在と捉えることには無理があるだろう。

<sup>22</sup> 『終電車』、『隣の女』、『日曜日が待ち遠しい！』

<sup>23</sup> Bergala, 2013, p.507.

<sup>24</sup> ベルガラは例として、前者に当たるものは『大人は判ってくれない』と『野性の少年』、後者に当たるものは『家庭』と『アメリカの夜』を挙げている。また、「二つのタイプの交差点」(*Ibid.*, p. 507.)に位置付けられるものとして『トリュフォーの思春期』があると述べているが、本稿の趣旨とは少しずれるため、ここではトリュフォー作品には群像劇タイプのものもあるということを強調するにとどめたい。

<sup>25</sup> トリュフォー、2006年、329頁。

ちは「男性の幻想を実現するものとして」<sup>26</sup>存在しており、そういった女性が「魔物」なのだと指摘する。その根拠として、「男たち、そして観客が最初に知覚するのはイメージであり、そのイメージを具現化する女性を知覚するのはその後である」<sup>27</sup>と述べているのは興味深い。確かに、『突然炎のごとく』のジュール（オスカー・ウェルナー）とジムはスクリーンに映った彫像（女神像）に感銘を受けた後でカトリーヌに出会い、『暗くなるまでこの恋を』のルイはまだ会ったこともないジュリーの写真に想いを馳せ、『恋のエチュード』のクロード（ジャン=ピエール・レオー）がミュリエルを知るのはその写真によってである。『アメリ』（*Le Fabuleau Destin d'Amelie Poulain*, 2001）でも引用された『逃げ去る恋』（*L'Amour fuite*, 1979）のエピソード、電話ボックスにいた見知らぬ男が破いた写真を寄せ集めそこに写っている女性を探し求めたアントワーヌもその一例として挙げられるだろう。そして、女性に対する「不動のイメージ」<sup>28</sup>を持つ男性登場人物は、「石像よりも複雑でモデルよりもミステリアス」<sup>29</sup>な女性に戸惑うことになるのである。

また、インスドーフは、偶像視されない、つまり「魔物」ではない女性の存在にも言及している。それは例えば『ピアニストを撃て』のクラリス（ミシェール・モリシエ）や『突然炎のごとく』のテレーズ（マリー・デュボワ）といった「男たちの友人」であり「誰かを破滅させることも自分が破滅することもない」人物である<sup>30</sup>。そしてそこからさらに、「仕事を通じて開花する」<sup>31</sup>現代的な女性、『アメリカの夜』のジョエル（ナタリー・バイ）や『恋愛日記』のジュヌヴィエーヴ（ブリジット・フォッセー）が登場する。インスドーフは『恋愛日記』について「どの女性たちも自分自身の人格を受け入れており、その開放感はトリュフォーが描く以前のヒロインたちの絶対性と対照的である」と指摘し、この作品はトリュフォーにとって「異性[女性]との愛にあふれる休戦協定」であると主張する<sup>32</sup>。崇拜の対象ではない女性が、友人という脇役（クラリスやテレーズ）から、主要登場人物の一人である同僚（ジョエル）となり、さらには主人公と恋人関係になるヒロイン（ジュヌヴィエーヴ）として描かれるようになるのは、トリュフォー作品における女性像の変遷という点で重要であ

<sup>26</sup> Insdorf, *op. cit.*, p. 150.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 180. 『恋愛日記』がパリで公開された際に「この作品を女性蔑視、さらには男性優位主義だと見なしたフェミニストたちが論争を起こした」（ベック、トゥビアナ、2006年、458頁）ことを思えば、こうしたインスドーフの読みは重要なものだといえる。

る。また、インスドーフの優れた仕事として、女性像を演出上の特徴（彼女の論では写真や彫刻）と結びつけて考察する余地があると示唆していることも挙げられるだろう。しかし残念なのは、彼女が具体的に論じているのは『恋愛日記』までであり、その後の作品については『終電車』（*Le Dernier Métro*, 1980）と『日曜日が待ち遠しい！』において「[トリュフォー作品では]先例のない、強く、成熟したヒロイン」<sup>33</sup>が現れると言及されるにとどまっていることだ。

女性の表象に関して、話法や技法に目を向け後期の作品まで考察した研究としてはホームズとイングラムによる共著論文が挙げられる。この論文は、トリュフォー作品における女性嫌いや母親嫌いへの批判に理解を示し「ミソジニーな脚本」であることを認めながら、一方で、トリュフォーは「男女関係を自然なものではなく、問題を孕むものに見せ、観客に疑問を投げかけるという自己批判的アプローチ」を行っていると指摘する<sup>34</sup>。こうした自己批判的アプローチは五つあり、まずは男性一般あるいは男性主人公を反映させるような脇役を女性登場人物が批判するという「入れ子構造」<sup>35</sup>とでもいうべきシーンを挿入していることである。二つ目は「物語上の皮肉」<sup>36</sup>で、男性主人公の作品であるにもかかわらずだんだん女性視点になっていく作品があること、三つ目は男性の幻想を崩す「女性の声」<sup>37</sup>が入ること、四つ目は女性が中心となる物語において男性を滑稽に描くことで彼への共感を阻止し、観客を女性登場人物に同一化させている<sup>38</sup>こと、そして最後に、後期の作品において「女性の欲望と主觀性」<sup>39</sup>が物語を構築していることが挙げられている。主にディスクールの問題に目を向け、男性主体の物語から女性主体の物語へ移り変わってゆく様子を捉えるホームズとイングラムの示唆に富む考察は、トリュフォー作品において女性の描かれ方が変化

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>34</sup> Holmes and Ingram, 1998, p. 125.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 125. 例としては、『ピアニストを撃て』においてギャング二人組が女性に対する歪んだ認識を露呈した後、レナ（マリー・デュボワ）が笑い飛ばすシーン、『柔らかい肌』においてナンパ男をフランカが罵倒するシーンが挙げられている（*Ibid.*, pp. 125-127.）。

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 127. 例としては、女性が徐々に主要人物の一人となっていく「ドワネル」もの、女性登場人物がナレーションを務める『恋愛日記』が挙げられている（*Ibid.*, pp. 125-132.）また、「ドワネル」ものに関しては、女性登場人物の数が増えていくことも加えて指摘できるだろう。

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 132. 最も特徴的な人物として『夜霧の恋人たち』のファビエンヌ、彼女と同類の人物として『家庭』及び『逃げ去る恋』のクリスチーヌ、『アメリカの夜』のジョエルとジュリー（ジャクリーン・ビセット）の名を挙げているが、具体的には論じられていない。

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 132. ここでは『黒衣の花嫁』と『私のように美しい娘』が重点的に取り上げられている。どちらの物語も五人の男性が被害に遭うが、それは彼らが女性に対する歪んだ考えを持っているがゆえに、仕方なく思えてしまうのである（*Ibid.*, pp. 134-135.）

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 137. 対象作品は『終電車』、『隣の女』、『日曜日が待ち遠しい！』。

しているというインスドーフの主張に具体性を与え、より強固なものにする。しかしながら、こうした論が、「それゆえミソジニーな作家／作品だとは言えない」という結論を導いてしまうことには違和感を覚える。また、オーデのような「ミソジニーである」とする批判への論駁という形をとっているため、啓発的であるはずの指摘が発展性を持たない。したがって、考えるべきは、ミソジニーである／ないの問題ではなく、女性の描かれ方にみられる特徴がトリュフォー作品においてどのような機能を果たしているのかということである。

さて、検討してきた先行研究で限界が生じている原因はもう明らかであろう。論の出発点を「女は魔物か？」にしているからである。そしてその問い合わせ精神分析・フェミニズム理論と結びつけて考察すれば二元論的な帰結となるのは先述のとおりだ。ここで、精神分析・フェミニズム理論以外の観点に立つものはどうなのか、との疑問があがるかもしれない。確かに、アンヌ・ジランや山田宏一といったトリュフォー及びトリュフォー作品の理解に関して多大な貢献をしてきた論者の名を出さないわけにはいかないだろう。しかし、両者が、トリュフォーとの親密さゆえ、彼の作り出した「女は魔物である」という台詞を彼の意図と結びつけて語ることに注力してきたのは否めない。つまりそこでは、「女は魔物である」が前提であり、同時に結論となっているのである。例えば、山田はトリュフォー映画の女性たちを次のように総括する。

トリュフォーにとって、女は純粹かつ絶対のあこがれだ。[……] トリュフォーの映画の女たちは、脚をのぞけば、いや、それとて、「女の脚は地球を測るコンパスのようだ」という『恋愛日記』(一九七七) のシャルル・デネルのうわざった祈りのような言葉でしか表現できない崇高なイメージなのであり、肉體的な存在感がほとんど感じられないほどだ。「女は魔物」<sup>マジック</sup>なのだ<sup>40</sup>。

こうした山田の見方は、確かに正鵠を射ているのかもしれない。とりわけ日本でトリュフォー作品を精神分析・フェミニズム理論の観点から考察しようとする動きが生まれなかつたのも、このような山田の論が受け入れられ浸透していたからだろう<sup>41</sup>。

さて、精神分析・フェミニズム理論を応用した論と山田の論との決定的な違いについても

<sup>40</sup> 山田、2003年、594-595頁。文章の初出は『シネ・ブラボー3 わがトリュフォー』(山田、1985年、185-202頁) だが、再録に際して題が「映画は女で作られる」から「女は魔物か？——トリュフォー映画の女たち」に変更されている。

<sup>41</sup> 「日本におけるトリュフォー受容の特異性」に関しては野崎歎が詳細に論じている（野崎、2016年、143-162頁。文章の初出は以下の通り。NOZAKI, Kan. “Truffaut in the Mirror of Japan”, *A Companion to François Truffaut*, ed. Dudley Andrew and Anne Gillain, Wiley-Blackwell, 2013.）。

述べておこう。それは、前者の立場では、「女はこうであらねばならぬ」という男の幻想こそが「魔物としての女」を仕立て上げており、それゆえミソジニーだとされるのだが、こうした立場と距離を置く山田の論では、幻想を抱く男を批判しながらも「女は魔物である」と認めていることだ。それゆえ本稿の冒頭で示したような解釈の違いが生じているのである。したがって、トリュフォー作品の女性像に関して、これまで糸口とされてきた「魔物」という言葉がかえって混乱を招いていることは今や明らかであろう。

## 第二節 脚ショットと女性像

「女の脚は画面に映る<sup>スタンプ</sup>印章のようだ」。『恋愛日記』におけるベルトランのセリフを据ってそう言っても大袈裟ではないくらい、トリュフォー作品には女性の脚が強調されたショット（以下脚ショット）が多く存在する。それゆえ女性を捉えた特徴的なショットとして脚ショットを挙げることにおそらく異論はないだろう。

さて、トリュフォー作品における女性の脚に関しては、「アルセーヌ・ルパン」シリーズの著者、モーリス・ルブランへのオマージュ<sup>42</sup>である「813」という数字や『大人は判ってくれない』のオープニングにおいて既に存在感を放っている「エッフェル塔」などと並んで、フェティッシュの一つとして言及されるにとどまってきた。そのなかで、トリュフォー作品全体に見受けられる「運動」の性質と、画面に頻出する「歩く女性」を結びつけて考察しているキャロル・ル・ベールの仕事は重要だ<sup>43</sup>。しかし、脚ショットを詳細に分析しようとする本稿でより参考とすべきは、ル・ベールが主張するような運動性を認めながらも、予てから指摘されているトリュフォーの二面性に目を向け、「運動の反対」すなわち「静止」に着目する堀潤之の論である。堀は「静止」の要素として「写真」を持ち出し、その機能の一例に、女性の静止画像が概して男性に「ほとんどフェティシズム的な視覚的快楽」<sup>44</sup>を与えていることを挙げている。こうした観点を念頭に私が主張したいのは、脚ショットにもまた、静の役割と動の役割が見られ、それが女性像の問題に密接に関係しているということだ。もちろん脚は身体の一部であるから、文字通りの意味で静なるものでないことは承知の上で

<sup>42</sup> Gillain, 2014, p. 76. 「アルセーヌ・ルパン」シリーズにおける『8・1・3』(813, 1910)のこと。なお、原語の発音を考えると「リュパン」となるが、ここでは通用している表記に倣う。

<sup>43</sup> Le Berre, 1993, pp. 180-181.

<sup>44</sup> HORI, 2013, p. 144.

ある。しかしここでは、写真的なものとして機能する場合があるという意味で「静」という言葉を用いたい。

脚ショットが静的なもの、つまり写真的なものとして登場するのは、「脚に取り憑かれた男性」が描かれるシーンである。勿論、ただちに反例として『恋愛日記』が挙がるであろうことを予想していないわけではない。脚フェチ男の女漁り回想録とでもいるべきこの作品では、主人公ベルトランが、これまで関わってきた多くの女性との出来事を日記につけていく様子が描かれる。「歩く女性に惹きつけられるその男[ベルトラン]は自分自身もまたせかせかと動き回る」<sup>45</sup>というル・ベールの指摘が正しいのは、ベルトランによる「女の脚と歩く姿ほど美しいものはない」<sup>46</sup>との発言からも確認できる。また、山田が言うように、『恋愛日記』が「女性の脚に対するトリュフォー的フェティシズムもここにきわまった映画として知られ」<sup>47</sup>ていることにも異論の余地はない。しかし、脚ショットに注目してトリュフォー作品を通観してみると、『恋愛日記』はむしろ例外的な作品であることがわかる。

トリュフォー作品において男性が女性の脚——とりわけ静止状態にある脚——に掌を這わせるシーンがたびたび登場することはこれまで幾度となく指摘されてきた。なかでも印象的なのは、『柔らかい肌』においてピエールがニコルの脚を撫でるシーンであろう。ピエールの手の動きに沿ってゆっくりカメラがパンしていく約1分間はこの作品において最も官能的な時間だと言える。しかしここで注目したいのは、何度かインサートされるピエールのショットである。彼は脚に触れる前に、まず見つめる【図1～2】。その時の惹かれながらも怯えるような表情は、目の前にあるものがフェティッシュとして映っていることを物語っている。同じことは『暗くなるまでこの恋を』のルイにも当てはまるだろう【図3～4】。彼もまた、女性の脚を前にして思わず不安げな顔で見つめてしまう男性の一人なのだ。こうした状況において女性の脚は、それ自体が静止状態であることに加え、男性の存在によりもはや運動性を放棄したイメージとして成立しているという意味で静的なものだと考えられる。『黒衣の花嫁』における画家フェルギュス（シャルル・デネル）はこうした男性の極限にある。彼もまた女性の脚に魅せられる人物であるというのは、ジュリーをモデルに絵を描くとき、『柔らかい肌』のピエールがニコルを写真に収める際そうしたように、脚の組み方を細かく直すことから確認できる【図5～6】。フェルギュスがジュリーの脚を描くシーンは二回用意されるが、一回目がショット＝リヴァース・ショットで示されるのに対し【図7

<sup>45</sup> Le Berre, *op. cit.*, p. 181. 強調は引用者による。

<sup>46</sup> 強調は引用者による。

<sup>47</sup> 山田、前掲書、464頁。

～8】、二回目は脚の位置を直すショットからキャンバスに描かれた脚のショットに切り替わる【図9～10】。つまり、フェルギュスのPOVショットが無くなる代わりに、彼によるデッサンすなわち静止画としての脚がスクリーンに残るのである。ここまでに挙げた三人の男性はそのそれぞれの状況において、トリュフォー作品に特有の「フェティシズム的な視覚的快楽」を享受していると言えるだろう。

---



【図1】(01:13:38)



【図2】(01:13:55)



【図3】(01:42:38)



【図4】(01:43:12)



【図5】(01:16:54)『黒衣の花嫁』



【図6】(01:18:52)『柔らかい肌』



【図7】(01:17:10)



【図8】(01:17:11)



【図9】(01:22:59)



【図10】(01:23:03)

また、男性登場人物にとってそうした体験が忘れがたいほどに衝撃的であることは『逃げ去る恋』において明白である。アントワーヌは自身の人生を基に小説を書いており、その内容を示す短いフラッシュバックは「ドワネル」もの<sup>48</sup>の映像から引用されるが、そこで選ばれているのは何しろ脚ショットを含むシーンなのだ【図 11～12】。それがもちろんトリュフォーのフェティシズムでもあることは、映画館で上映されている映画として、わざわざ『私のように美しい娘』においてスタニスラスと秘書のエレーヌ（アンヌ・クレス）が歩く短いシーン——エレーヌの脚ショットを含む——を引用している【図 13～14】ことからも明らかだが、ここでは補足的に紹介するにとどめておく。



【図 11】(00:26:49)

『アントワーヌとコレット』から引用されている



【図 12】(01:09:10)

『大人は判ってくれない』から引用されている



【図 13】(01:15:53)



【図 14】(01:15:44)『私のように美しい娘』

ここまで言及してきたのは男性登場人物によって捉えられる女性の脚であるが、トリュフォー作品では、物語内の誰からも見られていない女性の脚ショットが存在する。そして実のところ、前者よりも後者の方が多く見られるのである。こうした脚ショットを特徴づけるのは、脚の運動性である。その意味で、今から考察していく脚ショットを「動的な脚ショット」と呼ぶことにする。

運動と脚ショットが無関係ではないことは、例えば、女性が行動するとき、多くの場合スクリーンに脚が映されることから示唆される。『黒衣の花嫁』の冒頭、電車に乗りふりをし

<sup>48</sup> 『大人は判ってくれない』、『アントワーヌとコレット』、『夜霧の恋人たち』、『家庭』を指す。また、『逃げ去る恋』は「ドワネル」ものの「最終話」である。

て、反対側の扉から降り最初の被害者の元へ向かうシーンでは、颯爽と歩くジュリーの脚が示される【図 15】。そして、それはまさしく彼女が復讐を開始するその瞬間である。また、ブリス（クロード・リーシュ）を殺したあと【図 16】、モラーヌ（ミシェル・ロンスダール）の家に向かうとき【図 17】、フェルギュスを殺したあと【図 18】、われわれが目にするのは、やはり彼女の脚なのだ。共通点の多さからしばしばジュリーと並んで語られる<sup>49</sup>『私のように美しい娘』のカミーユが、夫を殺し、スタニスラスに罪を着せようとするときも、まず彼女の脚が映る【図 19】。この作品において特徴的なのは、ジュリーの場合とは違い、実際に人を殺めるシーンが一切出てこないことであるが、先述のシーンは唯一カミーユによる犯行だとわかる場面であることも忘れてはならない。



【図 15】(00:04:20)



【図 16】(00:15:42)



【図 17】(00:38:52)



【図 18】(01:33:37)



【図 19】(01:26:13)

また、動的な脚ショットが女性の性格を表すこともある。『暗くなるまでこの恋を』において素性を明かしたマリオンは、質素で控えめな妻を演じていたときとは打って変わった態度をとる。それがまず強調されるのは、片足を投げ出してソファーに座りながら、借家の管理人の話を聞いている場面だ【図 20】。同様に、カミーユの奔放さもまた脚ショットで表される。スタニスラスと初めて会うシーンでは、彼が正面を向き礼儀正しく座っているのに対し、カミーユは脚を組み横向きに座っている【図 21】。また、初めて訪れたクロヴィス（フィリップ・レオタール）の家では、彼の母親がいるのにもかかわらず脚を卓上に投げ出し、続くシーンでも同じような態度をとることで、彼女にとっては当たり前の行為であることが明らかとなる【図 22～23】。

<sup>49</sup> 例えば、Insdorf, *op. cit.*, pp. 141-145.



【図 20】(01:04:54)



【図 21】(00:10:23)



【図 22】(00:15:58)



【図 23】(00:21:43)

さて、以上のことから推測されるのは、動的な脚ショットが主体性と結びついているということである。そしてそれがより顕著となるのが、「歩く女性」の脚ショットなのだ。そのようなショットが最初に現れるのは、先にも少し触れた『私のように美しい娘』のエレーヌが歩くシーンである【図 14】。彼女はスタニスラスの秘書として、カミーユの無罪を証明するため街を歩き回る。その姿は、『日曜日が待ち遠しい！』のバルバラ（ファニー・アルダン）に通ずると言つていいだろう。また、思い出されるのは『家庭』のファースト・シークエンスである。ほとんど脚ショットのみで構成されるその場面では、クリスチーヌが仕事道具であるヴァイオリンを片手に通りを歩き買い物を済ませアパルトマンに帰る様子が描かれる【図 24】。それはクリスチーヌの行動力を強調するものであると同時に、この先アントワヌと別れ自分の脚で歩いていくことになる彼女の人生を暗示するものとも考えられる。

ここで『恋愛日記』の問題に戻りたい。本節のはじめにこの作品が例外的であると述べたのは、歩く女性の脚がベルトランによって見られているからである。女性の脚はベルトランにとって確かにフェティッシュであるのだが、同時に、女性たちがその歩調に見合った快活で積極的な人物であることもまた事実である。ファビエンヌ（ヴァレリー・ボニエ）はベルトランに別れを切り出されても颯爽と去っていくし、リリアーヌ（ネラ・バルビエ）はからかい半分で手を出してくる男性を空手の技で投げ飛ばす。ベルトランの自伝小説を読み終えたジュヌヴィエーヴの言葉を借りるならば、『恋愛日記』はトリュフォー作品における「男と女の関係についての新しい証言」として位置付けることができるだろう。この点で、『恋

『愛日記』を契機に物語内におけるヒロイン像が変化しているとみるインスドーフの主張には納得がいく。この作品で、歩く女性とそこに表れる主体性がより明確となったわけだが、その後トリュフォーは、ひときわ動く女性が登場する物語を生み出すことになる。それが、『終電車』と『日曜日が待ち遠しい！』である。

---



【図 24】(00:01:14)

---

### 第三節 動く女 動けない男

トリュフォー最大のヒット作『終電車』と図らずも遺作となった『日曜日が待ち遠しい！』にはいくつかの共通点がある。どちらも、一度起用したことのある女優、つまりカトリース・ドヌーヴとファニー・アルダンを念頭に製作され、彼女たちの資質を生かすような「強く、成熟したヒロイン」<sup>50</sup>が登場する。しかし、それら二作を決定的に結びつけるのは何と言っても「動く女と動けない男」という物語構造であろう。『終電車』では、国外逃亡を遂げたように見せかけて劇場の地下室に身を潜めているユダヤ人の夫ルカ（ハインツ・ベンネット）と、彼に代わって女座長を務めるマリオン（カトリース・ドヌーヴ）が、『日曜日が待ち遠しい！』では、殺人の容疑をかけられ会社の地下室に身を隠すジュリアン（ジャ＝ルイ・トランティニヤン）と、事件の真相をつかむべく外へ出るバルバラが存在する。

二人の女性が「動く」人物であることは、それぞれの初登場シーンからすでに明示されている。とりわけ、バルバラが快活にリズムよく通りを歩くシーンで幕を開ける『日曜日が待ち遠しい！』については改めて言うまでもないだろう。『終電車』はベルナール（ジェラール・ドバルデュー）の視点で始まるが、彼が初めてマリオンに会うときのことを思い出してほしい。ベルナールの目が捉えているのは、動かずにはいられないという様子で部屋の両端

---

<sup>50</sup> Insdorf, *Ibid.*, p. 138.

を行き来するマリオンだ。また、前節での議論と関連して言えば、視点がベルナールからマリオンへと移るのは、マリオンが地下室へ足を踏み入れ、実はルカが劇場内にいるという秘密をわれわれ観客が共有する瞬間に他ならず、ここでもやはりマリオンの脚ショットが挿入されることを指摘しておきたい【図25】。さて、ここからは、彼女たちの「歩く」という行為からそれぞれの物語に共通する女性像を検討していこう。

---



【図25】(00:27:22)

---

1942年9月、ナチス・ドイツによる占領下のパリを舞台にした『終電車』は、ほぼ全てのシーンが劇場内で展開される。その閉ざされた空間ゆえに強調されるのが、しきりに歩く、別の言い方をすれば、殆ど座ることのないマリオンの姿である。地上では座長兼看板女優として振る舞う彼女も、地下に降りれば一人の妻だ。食事の準備をし、夫婦で食卓を囲む様子が描かれるのかと思いきや、そうはならない。あるときはテーブルの上に料理が並べられた途端、演出代理ジャン＝ルー（ジャン・ポワレ）の部屋に批評家から電話がかかってくる短いシーンに切り替わり、カメラが再び夫婦のもとへ戻されると、画面には食事の片付けをするマリオンが映っている。またあるとき、料理をルカのもとへ出したかと思えば、彼女はすぐに劇団員を労うための食事会へ出かけていく。マリオンが地下室で座って食事をとるのは初演の直前だけで、それも落ち着かない様子でうろうろ歩く夫を安心させるためである。

マリオンの行動が夫を守り劇場を守るという目的から生じているのは確かだが、より重要なのは、この物語がほとんどすべて彼女の賢明な決断によって進行していくということだ。彼女は、外へ出ていこうとするルカを殴ってでも止め、地下室の事実について打ち明ける相手をルカの意見に関係なく選ぶ。決して有利な立場にあるとは言えないマリオンだが、彼女は常に状況を自分でコントロールしていく。そしてそのとき彼女の脚は、非常に実用的なものとして機能するのである。

そのような脚は『日曜日が待ち遠しい！』においてディスクール<sup>51</sup>の問題と結びつく。殺人事件に巻き込まれた男女二人が事件の解明に奮闘するこの物語の主要な視点は、ジュリアン及びバルバラによるものである。しかし、ジュリアンは、いざ本格的に事のあらましを探りに出かけようとするとき、睡魔に襲われ、眠ってしまう。その瞬間から外で動くのはバルバラの役目となり、ジュリアンは残りの時間のほとんどを地下室に身を隠して過ごすことになる。したがって、彼の視点が有効となるのは、バルバラあるいは警察官に知る限りの事情を話すときのみであり、事件を解決に導くような新しい発見は、常にバルバラの視点を通して表現される。

また、この作品は大きく分けて四回の「捜査」によって、事件解明へと向かう。一回目はバルバラがニースで行う捜査である。これは、ジュリアンの行動が彼の睡魔によって妨げられてしまう先述のくだりから始まる。ここでバルバラは、怪しげなクラブ「赤い天使」の存在や、クリスチーヌ（カロリーヌ・シホール）がホテルの部屋で捨てたメモを発見し、この先やり取りをすることになるラブラッシュ探偵事務所とつながりをもつことになる。二回目は、ジュリアンにかかってきていた匿名の電話の主が、エデン座という映画館で働く女性だとわかったことから、バルバラがその映画館に向かうというものである。彼女は、目当ての女性を見つけたあと、尾行を続け、ニースと同じ「赤い天使」というクラブ（表はクラブ、裏では売春組織）が自分の住む地域にも存在することを知る。エデン座の女性のアパルトマンの前では、ジュリアンの会社に押しかけてきた怪しい男を目にして、アパルトマンの住所を控えてバルバラは会社へと戻る。三回目は、エデン座の女性がポーラ・デルベグ（アニク・ブローブル）という大株主であることがわかったのち、デルベグのアパルトマンへ侵入するシーンである。この捜査のときのみ、ジュリアンもバルバラに同行する。バルバラの反対を押し切ってアパルトマンの中へ入っていくジュリアンだが、程なくして入ってきた「怪しい男」ともみ合いになり、バルバラも中へ踏み込む。バルバラがその男をエッフェル塔のオブジェで殴り気絶させ、このシーンは終わる。結局、続くシーンでこの「怪しい男」の正体は、冒頭で殺害されたマスリエの兄であったことが判明し、三回目の捜査は失敗に終わったことがわかる。最後は、バルバラが売春婦に変装し、クラブ「赤い天使」に乗り込むところから始まる。バルバラはここでデルベグとマスリエの関係を示唆する重要な張り紙

---

<sup>51</sup> シーモア・チャットマンは物語の構造として「内容面」に関するものと「表現面」に関するものの二つを挙げており、それぞれに「ストーリー」と「ディスクール」を対応させている（Chatman, 1978, p. 146.）。その議論を踏まえたうえでボードウェルとトンプソンは、映画における「ディスクール」について「映画作品の中で視覚的、聴覚的に示されるものすべてを言い表す用語」と説明している（それに対してストーリーは「明示される出来事と見る人が推測する出来事」からなる「物語上のすべての出来事のまとまりで構成されているもの」。ボードウェル、トンプソン、2007年、67頁）。

を発見する。続いて彼女はそのままジュリアンの弁護を担当しているクレマン法律事務所へ行き、クレマンとクリスチーヌの関係を物語る張り紙や隠し部屋の存在を知ることになる。事件はここで大きく解決へ転回したといえよう。

こう列挙してみると、事件を解決する役割をバルバラが担っているのは明白であり、唯一ベルセルが外に出て行動するときのみ捜査が失敗に終わることから、この作品における主要なディスクールは、バルバラによるものであることがわかる<sup>52</sup>。以上のような事実からわれわれは、『日曜日が待ち遠しい！』がフィルム・ノワール調であるという従来の認識に疑問を呈することになる<sup>53</sup>。チャールズ・ウイリアムズの暗黒小説『土曜を逃げろ』(The Long Saturday Night, 1962) をもとにしたこの作品は、確かに、物語が捜査という構造をもっていることや、フラッシュバックやヴォイス・オーヴァーを多用していること、ほとんどが暗闇や雨といった設定から、フィルム・ノワールの雰囲気を纏ったものだと考えられる。また、トリュフォー自身がフィルム・ノワールを意識してこの映画を撮ったことも疑いない。とはいっても、本作が、モリー・ハスケルやローラ・マルヴィによって批判されてきた、女性が男性的世界の外にいるというフィルム・ノワールの特徴を持たないことはすでに見てきたとおりである。また、『日曜日が待ち遠しい！』には魔性の女の存在もなく、むしろ一見セクシュアルに思えるがコメディ・タッチとなっているシーンが確認できる。ジュリアンがよく地下室の窓から女性の脚を見ているのを知って、わざと窓の前を往復してみせるバルバラのシーンはその一例だろう【図26～28】。その際ジュリアンが窓を見るショットがインサートされてもおかしくはないが、そのようなショットは存在せず、観客が彼の目線つまり男性の欲望の視線に同一化することはない。観客はこのシーンをバルバラの「遊び」として見るのである。さらに、恋愛関係や家族関係の破壊が描かれないことも特徴の一つとして挙げられる。それどころか、物語が進むにつれバルバラとジュリアンは次第に惹かれあい、最後は結婚することになる。映画のラスト・シーンが二人の結婚式であり、その上お腹の大きくなつたバルバラを確認できるというのは特筆すべきことである<sup>54</sup>。なぜなら、子どもを題材としたものを除けば、トリュフォー作品にはハッピー・エンドが二作しか存在しないからである。

<sup>52</sup> 主要なディスクールがバルバラによるものであることは、原作との大きな相違点として指摘できる。

<sup>53</sup> パム・クックが指摘するように「フィルム・ノワールではとりわけ男性のディスコースの優位が確立されていて、それを通じて女性のディスコースは抑制されている」(カプラン編、1988年、102-103頁)。

<sup>54</sup> この点に関してもフィルム・ノワールの形式と比較が可能である。シルヴィア・ハーヴェイは、「成功した恋愛がかならず結婚という安定した制度の方向に向かうにたいして、フィルム・ノワールが提出するものは、それとは正反対に、恋愛と家族の破壊や上に構成される世界なのである」と論じている(全同書、60頁)。



【図 26】(01:14:08)



【図 27】(01:14:17)



【図 28】(01:14:24)

『終電車』のラスト・シーンに戻ろう。マリオンは入院しているベルナールに会うため病院に来ている。動いていたはずの背景が突然書き割りとなり緞帳が下りることでそれが演劇の一部であったことがわかる、演劇を題材としながら極めて映画的なシーンに続くのは、カーテンコールでわざわざベルナールとルカの間に入り込み二人の手を取るマリオンの姿である。その行動が明らかに強調されていることは、最初にベルナール、次いでルカの手を取るマリオンの手がクロースアップで映し出され、カメラがパンすることによりその一連の動作がワンショットで捉えられていることから確認できるだろう。その後、今度はまずルカの方を、続いてベルナールの方を見て晴れやかに微笑むマリオンの顔がクロースアップで映される。まさしくそれがこの作品のラスト・ショットなのだが、そこからアイリス・アウトし、画面中央にマリオンだけを残した状態でエンド・クレジットに移る。その瞬間、彼女の顔はストップ・モーションがかかったように静止画像として提示されるが、『大人は判ってくれない』のラスト、行き場のない絶望感を漂わせこちらを見ているアントワーヌとは違って、マリオンは喜びに満ちた笑顔を見せている。ことごとく破滅の道をたどってきたト リュフォー作品における三角関係<sup>55</sup>が、ここでは例外的に祝福されているのである。

本稿の総括に入ろう。ここまで、動的な脚ショットが女性の主体性と関わることを示し、その結びつきが最も顕著となる『終電車』と『日曜日が待ち遠しい！』の二作を考察してきた。そのうえで私が最後に言及したいのは、こうした女性像が、トリュフォー作品の「運動」をめぐる議論のなかでどのように位置付けられるかということである。

「運動」がトリュフォー作品の核にあるという指摘は、二つの特徴を根拠としてなされてきた。一つは、トリュフォーが移動撮影を多用していたこと、もう一つは、登場人物がとにかくよく動くということである。前者に関しては、『野性の少年』以降九作品で撮影を担当

<sup>55</sup> 例えば、『突然炎のごとく』、『柔らかい肌』、『恋のエチュード』、『隣の女』において三角関係は死をもって解消されることになる。

したネストール・アルメンドロスの証言を二つ引用しよう。

トリュフォーのキャメラはロメールのそれよりも動きが多く、俳優の動きに合わせて、<sup>ドリーム</sup>移動車やレールで、そして主にミディアム・ショットで、移動して行く[……]彼はまた、ワンショット・ワンシークエンスの手法を好み、そのために俳優とキャメラの動きに振付をして編集の手間を省く<sup>56</sup>。

トリュフォーのワンショット・ワンシークエンスは、それ自体で充足しているため、そこには何ものも挿入することはできない。キャメラは一人の人物から他の人物に移り、立ち止まり、場面全体をとらえるために宙に舞い、後退し、前進する<sup>57</sup>。

二つ目の特徴については、とりわけル・ペールが「停止への恐れ」と題した文章のなかで詳細に論じている。「座ったまま、あるいは動くことなく顔を見合させて話をし、用件を済ませるような二人の人物を見ることは滅多にない」<sup>58</sup>という指摘は、トリュフォー作品においていかに人物がせわしなく動いているかということを的確に示すものである。そしてもちろん、ワンショット＝ワンシークエンスを好む作家が、作中にそうした人物を登場させるのだから、移動撮影が多用されることになるのは当然の帰結である。

さて、蓮實重彦は以上のようなトリュフォー作品における運動性に着目し、そこに「トリュフォー的な矛盾」<sup>59</sup>を見出している。蓮實がまず主張するのは、トリュフォーの横移動撮影が「抒情を、絶望を、孤独を悲痛なまでに形象化する資質をそなえている」ということである<sup>60</sup>。続いて、運動状態にある登場人物が「変化する環境へと進むのではなく、同じ環境の表層に不斷にとどまり続け」ていること、より具体的に言えば、「女性から女性へとめまぐるしく移り歩きながら、決して自分を変化させることのない流体力学の実験技師シャルル・デネルのように、ひたすら同じ地点から動こうとしない」ことを指摘する

---

<sup>56</sup> アルメンドロス、1990年、102-103頁。また、ここでロメールの名が出ているのは、『モード家の一夜』を観てその白黒撮影を気に入ったトリュフォーが、アルメンドロスに『野性の少年』の撮影を依頼したという背景を踏まえてのことである。

<sup>57</sup> 前同書、249頁。

<sup>58</sup> Le Berre, *op.cit.*, p. 183.

<sup>59</sup> 蓮實、1990年、211頁。

<sup>60</sup> 例としては、『恋のエチュード』における「スイスの湖畔で[……]逃避的な愛を生きる恋人同士」を映すシーン、『アデルの恋の物語』における「夜の闇に包まれて港に接岸するボートの場面」などが挙げられている（蓮實、前同書、210-211頁）。

<sup>61</sup>。確かにトリュフォー作品の登場人物が状況を変えるという意味で移動することはほとんどない。『ピアニストを撃て』のシャルリ（シャルル・アズナヴァール）が、最後には再び酒場に置かれたピアノの前にいるように、あるいは『家庭』のアントワーヌが一度は家を出てキョーコ（松本弘子）との仲を深めるも結局はクリスチーヌと暮らすアパルトマンに戻ってきたように。もしアントワーヌが『柔らかい肌』のピエールのごとく無理やりにでも状況を変えようとしたならば、それは何らかの形で阻止されていたことだろう<sup>62</sup>。「ドワネル」ものでは確かにその都度アントワーヌの相手が異なるが、コレット（マリー・フランソス＝ピジエ）との関係からクリスチーヌとの関係へ、そしてサビース（ドロティー）との関係へと移り変わる過程が描かれることはない。登場人物たちはまるで実際には何も変化していないことを隠すかのように動き回っているとさえ思える。蓮實が「矛盾」と捉えるのは、「移動撮影が移動する存在を表現しない」<sup>63</sup>ということなのだ。

こうした指摘はまことに正しいものである。しかし、ここまでみてきたように、女性登場人物に目を向けるならば事情は少し違ってくる。『終電車』のマリオンや『日曜日が待ち遠しい！』のバルバラに代表される女性たちは、身体それ自体が運動状態にあるだけでなく、上で引用した蓮實の言葉を再度借りるなら「変化する環境へと進む」存在として描かれている。トリュフォー作品における女性たちは、「運動」に関する「トリュフォー的な矛盾」を越えていくのである。さらにこうも言えるだろう。『終電車』と『日曜日が待ち遠しい！』では物語構造としてあった「動く女／動けない男」という図式だが、それは実のところトリュフォー作品全体にみられる「運動」の性質にほかならないのである。

## おわりに

本稿では、トリュフォー作品の女性像を考察するにあたり、「女は魔物か」という問い合わせを起点とする従来のアプローチを批判的に再検討し、随所に見られる脚のショットに着目することで論を進めてきた。これまで男性登場人物あるいはトリュフォーのフェティッシュと認識してきた女性の脚ショットを、運動と静止という観点から分析することで明ら

<sup>61</sup>蓮實、前同書、211頁。

<sup>62</sup> ピエールは不倫相手のニコルと生活を営むべく事を進めるが、展開の早さについていけないニコルからは別れを切り出され、妻とやり直そうと思うも時すでに遅く、本稿の冒頭でも触れたとおり妻に撃ち殺されることになる。

<sup>63</sup> 蓮實、前同書、211頁。

かとなったのは、以下の二点である。一つ目は、欲望の対象として捉えられてきた脚ショットは静的な脚ショットとして存在するものの、トリュフォー作品を通観すれば、それとは異なる動的な脚ショットの方がより多くみられるということ。次に、動的な脚ショットが女性の主体性をあらわすものとして機能しているということだ。もちろん、脚ショット全般にトリュフォーのフェティシズムが感受されるのは言うまでもない。しかし、それを「フェティッシュ」という言葉だけで片付けるのではなく、物語の進行に関わるものとして示すことが第二節で試みたことである。続く第三節では、運動状態にある女性とその主体性の関係が顕著となっている例として『終電車』と『日曜日が待ち遠しい！』を取りあげた。「動く女／動けない男」という物語構造を持つこれら二作の考察を通してみてきたのは、女性の脚が状況を切り開くための実用的な機能を担っているということである。そこから議論はトリュフォー作品に内在する「運動」の問題へと発展する。トリュフォー作品を特徴づける運動性が移動撮影と運動状態にある登場人物であることを踏まえたうえで蓮實が指摘したのは、トリュフォーの駆使する移動撮影が決して環境を変えることのない人物を捉えているという矛盾であった。しかし今、そこに一つの注釈をつけることが可能になる。女性登場人物は、そのような「矛盾」を越える存在として「運動」の問題のなかに位置付けられるということだ。そして最後に、「動く女／動けない男」という対比は、『終電車』と『日曜日が待ち遠しい！』のみならず、トリュフォー作品に共通する構造としてあらわれていると結論づけた。その意味で本稿は、女性像の考察を発端としながらも、画面上で確認できる女性の身体に着眼することでいかにトリュフォー作品を語ることができるかという大きな問題意識のもとにあった。ここで、習作を除いた全作品を考察の対象とした本論が意図的に言及しなかった作品が二作あることを認めておく必要がある。『野性の少年』と『トリュフォーの思春期』だ。今後、本稿で示唆された「動く女／動けない男」という構造を念頭に、子どもを主人公に据えた作品の分析を詳細に行い、改めて「運動」というテーマティックを論じていくことになる。

## 参考資料一覧

---

### 【日本語文献】

- アルメンドロス、ネストール（武田潔訳）『キャメラを持った男』筑摩書房、1990年。
- 池内紀「軽い生きもの——『終電車』論」、『ユリイカ』、1985年、2月号。
- カプラン、アン編（水田宗子訳）『フィルム・ノワールの女たち——性的支配をめぐる闘争』田畠書店、1988年。
- クライン、メラニー（西園昌久、牛島定信 責任編訳）『メラニー・クライン著作集1 子どもの心的発達』誠信書房、1983年。
- グレイ、マリアンヌ（小沢瑞穂訳）『女優ジャンヌ・モロー 型破りの聖像』日出出版株式会社、1999年。
- 野崎歓『夢の共有』岩波書店、2016年。
- ハスケル、モリー（海野弘訳）『崇拜からレイプへ——映画の女性史』平凡社、1992年。
- 蓮實重彦『映画 魅惑のエクリチュール』、ちくま文庫、1990年。
- ブランドフォード、スティーブ他（杉野健太郎、中村裕英 訳）『フィルム・スタディーズ 辞典 映画・映像用語のすべて』フィルムアート社、2004年。
- フロイト、ジークムント（懸田克躬、高橋義孝 他訳）『フロイト著作集 第五巻』人文書院、1969年。
- ボードウィル、デイヴィッド、トンプソン、クリスティン（藤木秀朗監訳）『[フィルム・アート] 映画芸術入門』名古屋大学出版会、2007年。
- マルヴィ、ローラ（斎藤綾子訳）「視覚的快楽と物語映画」、『「新」映画理論集成①』所収、フィルムアート社、1998年。
- 村田英 編・訳「トリュフォ海外での評価」、『世界の映画作家11』、キネマ旬報社、1972年。
- メッツ、クリスチャン（鹿島茂訳）『映画と精神分析』白水社、2008年。
- 山田宏一『シネ・ブラボー3 わがトリュフォー』勁文社、1985年。
- 『新編 美女と犯罪』ワイズ出版、2001年。
- 『[増補] トリュフォー、ある映画的人生』平凡社、2002年。
- 『フランソワ・トリュフォー映画読本』平凡社、2003年。
- 『フランソワ・トリュフォーの映画誌』平凡社、2004年。
- 山田宏一、蓮實重彦『トリュフォー最後のインタビュー』平凡社、2014年。
- ライト、エリザベス編（岡崎宏樹 他訳）『フェミニズムと精神分析辞典』多賀出版、2002年。

## 【外国語文献】

- Audé, François. *Ciné-modèles Cinéma d'elles: situation de femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, Editions de l'Age d'homme, 1981.
- Beaecque, Antoine de, et Toubiana, Serge. *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 2001 / ベック, アントワーヌ・ド、トゥビアナ, セルジュ (稻松三千野 訳)『フランソワ・トリュフォー』原書房、2006年。
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe I*, Gallimard, 1968 (c1949) / Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*, trans. by H. M. Parsley, Penguin, 1972 / ボーヴォワール、シモーヌ・ド (井上たか子、木村信子 監訳)『決定版 第二の性 I 事実と神話』新潮社、1997年。
- Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*, London, Virago, 1990.
- Bergala, Alain. « The Structural Role of Intervals in L'Argent de Poche » in *A Companion to François Truffaut*, trans. by Joshua Sperling, Wiley-Blackwell, 2013.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1978.
- Gillain, Anne. *François Truffaut : Le Secret perdu*, L'Harmattan, 2014 (c1991).  
——— *Le cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988 / アンヌ・ジラン編 (和泉涼一、二瓶恵 訳)『トリュフォーの映画術』水平社、2006年。
- Gouslan, Elizabeth. *Truffaut et les Femmes*, Grasset, 2016.
- Holmes, Diana and Ingram, Robert. *François Truffaut*, Manchester University Press, 1998.
- HORI, Junji. « Truffaut and the Photographic : Cinema, Fetishism, Death », *A Companion to François Truffaut*, ed. Dudley Andrew and Anne Gillain, Wiley-Blackwell, 2013.
- Insdorf, Annette. *François Truffaut Le cinéma est-il magique?*, Ramsay, 1989.
- Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, 1984.
- Le Berre, Carole. *François Truffaut*, Cahiers du cinéma, 1993.
- Powrie, Phil. « The Ecstatic Pan », , *A Companion to François Truffaut*, ed. Dudley Andrew and Anne Gillain, Wiley-Blackwell, 2013.

### 【映像作品（DVD/Blu-ray）】

- トリュフォー、フランソワ『あこがれ』(*Les Mistons*、レ・フィルム・デュ・キャロッス、1957年) DVD、DABA-061201、角川書店、2009年。
- 『大人は判ってくれない』(*Les Quatre Cents Coups*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／SEDIF、1959年) DVD、DABA-061201、角川書店、2009年。
- 『ピアニストを撃て』(*Tirer sur le Pianiste*、レ・フィルム・ド・ラ・プレイヤード、1960年)、DABA-061301、角川書店、2009年。
- 『突然炎のごとく』(*Jule et Jim*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／SEDIF、1961年) Blu-ray、DAXA-4686、角川書店、2014年。
- 『アントワーヌとコレット』(*Antoine et Colette*, moyen métrage du film à sketches *L'Amour à 20 ans*、ユリス・プロ／レ・フィルム・デュ・キャロッス、1962年)、『夜霧の恋人たち』(*Baisers volés*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／ユナイテッド・アーチスツ、1968年) DVD、DABA-061202、角川書店、2009年。
- 『柔らかい肌』(*La Peau douce*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／SEDIF、1964年) DVD、DABA-061403、角川書店、2009年。
- 『華氏451』(*Fahrenheit451*、ヴィニヤード・プロ、1966年) DVD、GNBF-2849、ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン、2004年。
- 『暗くなるまでこの恋を』(*La Sirène du Mississippi*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／デルフォス・プロ／ユナイテッド・アーチスツ、1969年) DVD、GXBA-24340-2、20世紀フォックスホームエンターテイメントジャパン、2003年。
- 『家庭』(*Domicile conjugal*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／ヴァロリア・フィルム／フィダ・チネマトグラフィカ、1970年) DVD、DABA-061204、角川書店、2009年。
- 『野性の少年』(*L'Enfant sauvage*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／ユナイテッド・アーチスツ、1970年) DVD、GXBA-24340-1、20世紀フォックスホームエンターテイメントジャパン、2003年。
- 『恋のエチュード』(*Les Deux Anglaises et le Continent*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／シネテル・パリ、1971年) DVD、DABA-061402、角川書店、2009年。
- 『私のように美しい娘』(*Une belle fille comme moi*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／コロムビア、1972年) DVD、DABA-061404、角川書店、2009年。
- 『映画に愛をこめて アメリカの夜 特別版』(*La Nuit Américaine*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／PECF／PIC／ワーナーブラザーズ、1973年) DVD、1000588579、ワーナー・ホーム・ビデオ、2003年。

- 『アデルの恋の物語』(*L'Histoire d'Adèle H.*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／ユナイテッド・アーチスツ、1975年) DVD、GXBA-24340-3、20世紀フォックスホームエンターテイメントジャパン、2003年。
- 『トリュフォーの思春期』(*L'Argent de Poche*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／ユナイテッド・アーチスツ、1976年) DVD、GXBA-24340-4、20世紀フォックスホームエンターテイメントジャパン、2003年。
- 『恋愛日記』(*L'Homme qui aimait les Femmes*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／ユナイテッド・アーチスツ、1977年) DVD、GXBA-24340-5、20世紀フォックスホームエンターテイメントジャパン、2003年。
- 『逃げ去る恋』(*L'Amour fuite*、レ・フィルム・デュ・キャロッス、1979年) DVD、DABA-061203、角川書店、2009年。
- 『終電車』(*Le Dernier Métro*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／SEDIF、1980年)、DABA-061302、角川書店、2009年。
- 『隣の女』(*La Famme d'à côté*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／TFIプロ、1981年)、DABA-061303、角川書店、2009年。
- 『日曜日が待ち遠しい！』(*Vivement dimanche!*、レ・フィルム・デュ・キャロッス／フィルムA2／ソプロフィルム、1983年)、DABA-061304、角川書店、2009年。
- Truffaut, François. *La Mariée était en noir*, Les Film du Carrosse/United Artists, 1967, DVD, Fox Pathé Europa, 2007.
- La Chambre verte*, Les Film du Carrosse/United Artists, 1978, DVD, Fox Pathé Europa, 2008.