

# ジャック・ドゥミ『ローラ』における 物語構造の多重化

—— 出会いとすれちがいの技法分析を通して ——

佐竹 佑海

## はじめに——ドゥミ作品における偶然の出会いとすれちがい<sup>1)</sup>

ジャック・ドゥミは1950年代から1980年代のフランスとアメリカで作品製作を行った映画監督である。すべての台詞を歌にのせた映画『シェルプールの雨傘』(1963)<sup>2)</sup>でカンヌ国際映画祭のパルムドールを受賞し、その後も『ロシュフォールの恋人たち』(1966)や『ロバと王女』(1970)などのミュージカルで大衆的な人気を得た。しかし1970年代以降は『都会のひと部屋』(1982)に対する批評家からの支持を除いては興行的にも批評的にも失敗作とされることが多く、ドゥミ作品は華やかなミュージカルで人気を博した初期(1950年～60年代)と時に社会的な題材も交えながら映画製作を行った中期後期(1970～80年代)で分断されており、フィルモグラフィを統一的に見直す試みは十分に行われていない(矢橋 11)。

このような道のりを歩んだドゥミの初期作品に繰り返し現れているのが、偶然の出会いやすれちがい、そしてそれらに伴う別れ<sup>3)</sup>である。最初の長編作品『ローラ』(1960)はヒロインのローラと幼馴染のローランが再会し別れるまでの3日間を描いた作品だが、同じ町にいながらローラは初恋の男性ミシェルと何度もすれちがい出会い損なう。『シェルプールの雨傘』は戦争を契機とした恋人たちの別離と破局、そして再会を描き、『ロシュフォールの恋人たち』は男女の運命的な出会いや複雑なすれちがいを描いている。

出会いやすれちがいなどの人間関係に関して、批評家たちは『ローラ』公開当初から偶然性に着目してきた。ヴェイエルガンス(François

Weyergans) はドゥミについて、「登場人物たちの関係を『心理学的に』もってもらいしものとして提示しようとする野心ではなく、偶然の一致という明らかに詩的な手段によって登場人物たちを結びつけたいという野心をもっていた」(27) として、ドゥミ作品の人間関係が因果関係によってではなく、偶然によって詩的に構成されていることに言及している。一方デュライエ (Michel Delahaye) はドゥミ作品をプレッソン作品と並べて論じる中で、両者に共通する精神として「宿命 (出会いの恣意性と必然性の中に現れると感じられるもの)<sup>4)</sup>」を挙げている。さらにデュライエが述べる「必然性」に関連して、ティラルール (P. L. Thirard) は『ローラ』のあらすじを確認したうえで以下のように述べている。

もちろん、この絡み合いほど人為的で、綿密に打ち合わされたものはないが、確からしさというものを意に介さず登場人物たちの運命を混ぜ合わせる作者 - 神によるこうした遍在は、最初から受け入れられるはずであり、私たちはその恣意的な構造が、その偏見が、一貫した何かを構築することに成功していて、決して (例えば『鏡の中の亀裂』のように) 無根拠だという印象ではなく、必然的だという印象を与えることに気づくのである。(68-69)

引用の中では一見すると対立する概念ともみなしうる偶然性と必然性が結び付けられているため、ここで両者の関係性を整理しておきたい。九鬼周造によれば「偶然性とは必然性の否定である」(1)。必然性というのは、存在が自らのうちに根拠をもっていることを意味している。偶然性はその否定であるため、存在が自らのうちに十分な根拠をもっていないことを意味する。ところで、小浜善信は先に引用した九鬼の一文には彼の議論の結論までもが集約されていると見ている。小浜は特に「否定」という言葉に注目しており、彼によれば引用した文章が示するのは偶然性と必然性の単純な二項対

立や一方の排除ではない。コインにおいては表が存在しなければ裏もなく、表でないものが裏となるように、偶然性と必然性は「相互否定を媒介とした存立関係」（288）にある。実際、九鬼は偶然性と必然性が結びつく状況を想定しており、これを運命と呼んでいる。

これまで議論してきた偶然・恣意性・必然性・運命／宿命は、ドゥミ映画において次のように整理できる。物語世界における偶然性は、作り手による恣意性に基づいている一方で、観客に対しては物語世界内に根拠（＝必然性）が存在するように感じさせる効果を与える。その結果、映画内では偶然性が最終的に運命となる。では、ドゥミは偶然から始まる運命を描くことによって都合の良いロマンティシズムに陥っているのだろうか。梅本洋一はドゥミ作品における御都合主義を否定している。

ドゥミー<sup>5)</sup> 映画ではただ人々が別れたり出会ったり、再会したり、また離別するだけのことが重要なのではない。むしろその〈すれちがい〉とその〈出会い〉が〈再会〉がどのように演出されているかこそがより重要なことなのだ。『ローラ』ではじまるドゥミー映画を見るわれわれがそれらの作品を美しいと思い、それらに感動さえ覚えるのは、御都合主義の〈出会い〉があきれる程反復され、それらの〈出会い〉と〈再会〉に伴った〈離別〉がくりかえされるだけだったら、ドゥミーの映画群は現実離れという言葉が相応しいだけの作品群になってしまうだろう。ドゥミー映画を構成するのは、もちろんそれらの〈出会い〉と〈離別〉ではあるが、彼の映画を見るとそんな非現実的な〈出会い〉と〈離別〉が、映画しかもたらすことのできない特権的な瞬間にまで昇華されている事実こそ、われわれは語らなければならないのだ。（210）

さらに梅本は、『ローラ』の「世にも美しい」場面について以下のように言及する。

フランキーとセシルがメリー・ゴラウンドに乗ると映画の時間は突然止まってしまう。映画が持つことのできた世にも美しい瞬間が開始されるのはこの時だ。黒白シネマスコープの画面はスローモーションになり、雑音は一切消される。変わって耳に入ってくるのはバッハの平均律クラヴィア曲集の第一番。メリー・ゴラウンドは停止し、フランキーにだきかかえられるようにメリー・ゴラウンドを降りるセシルの髪の毛がゆっくりと下降する。メリー・ゴラウンドから降りた二人は、太陽に輝やくナントの広場を歩きぬける。やや俯瞰ぎみのカメラが二人の疾走をおいかける。(211)

つまり梅本によれば、ドゥミ作品の出会い、すれちがい、別れを御都合主義的演出にとどめず、「映画しかもたらすことのできない特権的な瞬間」に昇華するのは、映像（黒白シネマスコープ、スローモーション、カメラなど）と音響（雑音、楽曲など）の2つの要素である。

ここで梅本の指摘に関して注目したいのは、まず、音響への言及の存在である。ドゥミはミュージカルを好んでいたのみならず音楽そのものに対しても強い関心があった<sup>6)</sup>。そのため構想当時はカラーのミュージカルを想定していた『ローラ』が予算の都合上モノクロの非ミュージカル映画となっても (Berthomé ch. 6.)、ドゥミは音楽へのこだわりをもち続けていたはずである。しかしながら先行研究においては音響、特に音楽の分析は十分に見受けられないため、今後ドゥミ作品を論じるに当たって楽曲分析を含む音響分析は有効だと考えられる。

一方で、梅本は最初に挙げた引用の冒頭ではすれちがいに言及していながら、以降では「出会い」、「再会」、「離別」についてしか言及していない。梅本に限らず、先行研究ではすれちがいに関する言及はあるものの、十分な考察はなされてこなかった。しかしながら、すれちがいはドゥミ初期作品において非常に多く登場するのみならず、物語の構造上特殊なモチーフであり、

ドゥミ初期作品の映画的特徴を捉えるうえで重要な論点となる。

以上のように、本稿ではジャック・ドゥミの初長編『ローラ』における偶然によって生じる人間関係、つまり偶然の出会いとすれちがいについて、映像と楽曲の分析をもとに考察する。第1節では、本稿で扱う出会いとすれちがいを整理する。特に後者に関して、一般にメロドラマ映画の文脈で用いられるすれちがいの定義が出会い損ないを意味していることを踏まえたうえで、『ローラ』においては出会いとも出会い損ないとも言い切れない現象、いわゆるニアミスがすれちがいの下位区分として存在することを明らかにする。第2節では、本作における偶然の出会いが、登場人物の代理性によって物語構造の時間軸を重ねている点について指摘する。第3節では作中で生じる8つのニアミスに着目し、俳優の動線と楽曲の分析を通して、物語の結末の二重性が描き出されている点に言及する。これらの検討を通して、本稿は『ローラ』における偶然の出会いとすれちがいが物語に与える効果を明らかにし、映画監督がキャリアの初期に用いていた演出技法の特色の再評価を試みる。

## 第1節 『ローラ』の出会いとすれちがい

本稿で扱う映画『ローラ』のあらすじは以下の通りである。

ナントにて、青年ローランは人生に何の目的も見出せず怠惰な日々を送っている。彼はある日仕事をクビになり、怪しい荷物運びの仕事を紹介される。ローランは本屋で未亡人デノワイエ夫人とその娘セシルと知り合うが、セシルは彼の初恋の人であった幼馴染とよく似ていた。ちょうど同じ日パッサージュ・ポムレイにて、彼は幼馴染ローラ（ローラは芸名、本名はセシル）と再会する。ローラは幼いころに縁日で出会った初恋の人、ミシェルとの間にもうけた息子イヴォンを1人で育てながら、彼の帰りを待ち続けた。彼女は旅をしながら各所のキャバレーで踊り子として働いている。アメ

リカ人水兵フランキーは彼女の客で、ミシェルに似ていることからローラは彼と度々関係をもつ。フランキーはたまたまセシルと出会い、彼女に自分の妹の姿を重ねる。ローランは初恋の女性であったローラに愛の告白をするが、今もまだミシェルを想い続ける彼女はローランの気持ちに答えることはできない。彼らは言い合いになり、喧嘩別れをする。フランキーがナントを離れる前日、セシルは彼と縁日で楽しい時を過ごすが、フランキーはアメリカへと帰ってしまう。ローランは怪しい荷運びの仕事の雇い主が逮捕されたことを知る。彼はローラとパッサージュ・ポムレイで再会を果たしてお互いの誤解を解き、ローラは互いの関係はまた会えた時に考えようと言う。デノワイエ夫人はセシルがフランキーを追ってシェルブールへと家出したことを知るが、シェルブールにいるセシルの叔父は実は彼女の父親でもあることから夫人は狼狽し、娘の後を追う。次の街へ行くためローラがキャバレーに別れを告げに行くと、そこにミシェルが現れる。彼らは熱い抱擁を交わす。ローランはミシェルが帰ってきたことを知り、ナントには戻らない決意を固め、港へと向かう。ミシエルの車に乗ったローラは海岸沿いを歩くローランとすれちがうが、彼は彼女に気がつかない。ローラは振り返り少しの間彼を見つめる。

本稿で扱う出会いとすれちがいについて整理するために、その種類を表1に示す。

表1 『ローラ』における出会いとすれちがい

	A. 知り合い同士	B. 知らない者同士
a. 互いを認識する	【再会】	1 【遭遇】 ⇒十分な認識。関係が続く。 2 【衝突】 ⇒不十分な認識。続かない。
b. 互いを認識しない	【出会い損ない】	【接近】

A-a：パッサージュ・ポムレイで再会するローラとローランなど

A-b：たばこ屋の中にいるミシェルと、店の外でミシェルの車に寄りかかるローラなど

B-a1：本屋で遭遇するローランとセシル・デノワイエ夫人など

B-a2：水兵たちの集団にぶつかりかけた車に乗っているミシェルと、彼に野次を飛ばすフランキー

B-b：映画館に入ろうとするローランとその後を通り過ぎるフランキーなど

これ以降本稿では、上記の関係のうち A-a と B-a1 をまとめて出会い、A-b と B-a2 と B-b をまとめてすれちがいと呼ぶ。互いにすれちがう登場人物の関係は、さらに次の3つに分類できる。出会い損ない【 $\alpha$ 】、ニアミス<sup>7)</sup>【 $\beta$ 】、これらが重なり合った状態【 $\gamma$ 】。図1はこれらの関係性を示している<sup>8)</sup>。

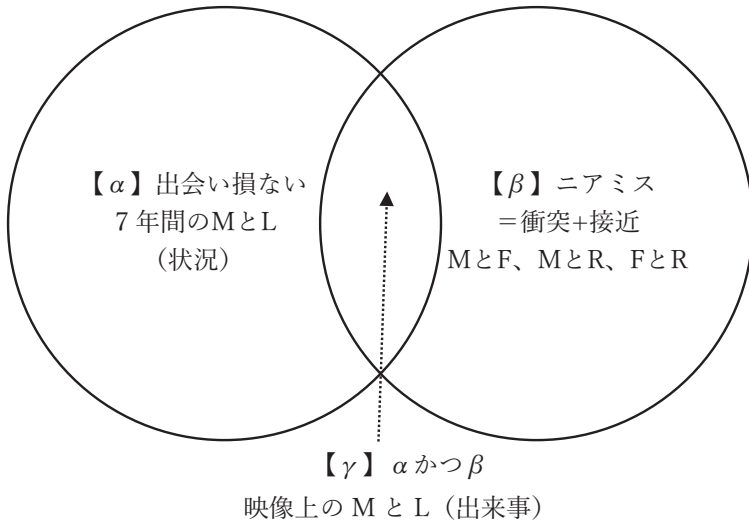


図1 『ローラ』におけるすれちがいの下位区分

$\alpha$ は A-b に、 $\beta$ は B-a2 と B-b に該当する。 $\gamma$ については説明を要する。

山田宏一とのインタビューにおいて、ドゥミは自身の作品において「すれちがい」と受け取られるものを「出会い」と呼び、山田と同様に自作におけるメロドラマ的すれちがいの存在を否定<sup>9)</sup>している(38)。そこで『ローラ』におけるすれちがいを見てみると、たしかにメロドラマに特徴的なすれちがいの描写とは少し異なる部分がある。

そもそもメロドラマ的なすれちがいは出会い損ない(missed meeting)であり、「恋人たちの感情的・心理的な結びつきが挫かれる一瞬を、いわば運命のいたずらとして劇的に描く」(河野 99-100)効果をもつ。初恋の男性を7年間待ち続ける女性を中心とした『ローラ』には、物語の根底に出会い損ないがある(表1のA-b/図1のa)。そして映画の最後にミシェルとの再会を果たす前に、映像上ではほとんど出会っているにも関わらず出会いきれない2人の姿が捉えられている様子はまさに運命のいたずらのようである。しかしながら特徴的なのは、これらの描写が極めて抑制された調子で描かれている点であり、その原因は映画の制限的な語りにある。基本的に『ローラ』の物語言説は非焦点化されているため<sup>10)</sup>、映画を通して観客は登場人物より多くの情報を知っている状態となる。しかしここで注意すべきは、映画テキストにおいてミシェルに関する情報だけは制限されている点である。映画の冒頭に登場し、フランキーやローランの近くに出没している男性こそがミシェルだという根拠を観客がもつには、少なくとも映画の中盤、ローラが働くエルドラド前に飾られている彼女の写真をその男性がじっと見つめている場面を待たねばならない。さらに彼がミシェルだと明言されるのは映画の終盤、ローランも行きつけのカフェで母親のジャンヌたちと再会する場面である。劇的な描写が一般に誰が見ても分かりやすいよう提示されるのに対し、『ローラ』において観客がミシェルにどの場面で気づくかは個人の注意力や鑑賞回数によって異なり、すべての観客にとって明瞭な提示は映画内で終盤まで行われていない。さらに出会いやすれちがいは、渦中の登場人物の双方を認識することによってはじめて意識される現象である。『ロー



ラ』の場合、一方の人物（ミシェル）の情報が制限されていることで、「恋人たちの感情的・心理的な結びつきが挫かれる一瞬」が描かれていながらも、必ずしも劇的とは言いきれず、ミシェルを認識しない観客にとってはむしろ抑制的にさえ感じられるのである。

加えて作中で現れているのが、多数の出会いとも出会い損ないとも言い切れないニアミスだ（表1のB-a2とB-b／図1のβ）。それはヒロインをとりまく男性キャラクターたちによって生じるすれちがいである。ミシェル、フランキー、ローランといったローラの周りの男性陣は互いに互いのことを知らない。彼らは後述する作中の8つの場面において、知り合いでないがゆえに互いを十分に認識できないまま同じ空間に存在している。そして時折そのニアミスの場面において、ローラは3人の男性のうち誰か1人の側に存在している。ローラのみが3人全員のことを知っているのだが、少しだけタイミングがずれたり、彼女が少しだけ離れた場所にいたりすることによって、ローラさえも接近しつつある相手の男性キャラクターと出会うことができない。このニアミスの場面のいくつかの中で、ローラがミシェルとすれちがいながらも出会えない時、ここにはローラとミシエルのメロドラマ的な出会い損ないと、お互いを知らないローラン・フランキー・ミシエルたちのニアミスが重なる部分（図1のγ）が見受けられる。

このように、作中で出会いと出会い損ないの間には、知らない者同士のニアミス——接近や衝突——が中間的な領域として存在している。そしてこのニアミスは2つの理由によって注目に値する。1つには、ローラとミシエルの出会い損ないが映像上で出来事として現れるのは、男性キャラクターたちによるニアミスが生じる時に限られているためである。ローラとミシエルの7年間に及ぶ状況としての出会い損ないは、この映画の根底に流れる重要な要素である。したがって出会い損ないと分離不可能なニアミスもまた、物語を捉えるうえで重要な要素となる。2つ目の理由としては、ローラの周囲の人物がミシエルに近づけば近づくほど、観客にとってはローラとミシエルの

距離の近さが感じられることとなり、彼らの再会に対する期待が高まることが挙げられる。

本節での分類を踏まえて、次節からは『ローラ』における偶然の出会いとすれちがいを論じていく。

## 第2節 偶然の出会い

偶然の出会いとは、約束などの因果関係なしに生じ、持続的な人間関係をもたらす再会や遭遇である。そのため本節では、偶然顔を合わせてから関係性が続くことになるローラとローラン、ローランとセシル・デノワイエ母娘、セシルとフランキーの3組に着目する。まずはこの3組が出会った状況と、出会いの結果としてもたらされた状況を整理しておきたい。ローラとローランはもともと幼馴染で、ナントのパッサージュ・ポムレイにて10年ぶりに再会する。この再会を機に、ローランはローラへの初恋の気持ちを再びよみがえらせる。ローランとセシル・デノワイエ母娘の場合は、同じ本屋に居合わせたことがきっかけで知り合い、映画では後にデノワイエ夫人からローランへの好意がほのめかされる。そしてセシルとフランキーは、同じ雑誌を手にとろうとしたことから会話が始まり、セシルの初恋はフランキーへと向けられることになる。

3組とも、偶然の出会いが初恋や好意など一時的な親しい感情を呼び起こしている点が共通しているが、特に注目したいのはセシルとフランキーの出会いである。ここで参照すべきは、公開当初から指摘されているローラの過去と未来を同時に描き出す演出である<sup>11)</sup>。ウォルドロン (Darren Waldron) によれば、デノワイエ夫人とセシルの母娘は、踊り子としてのローラの未来と過去を示している (26-27)。まずデノワイエ夫人について、彼女はローラと同じくシングルマザーである。夫人宅の夕食にローランが招かれる場面で、「将来はダンサーになりたい」と話すセシルはローランに母親がかつて踊り子だった時の写真を見せる。それはデノワイエ夫人役のエリナ・ラプー

ルデットがかつて演じた、ロベール・ブレッソン作品の『ブローニュの森の貴婦人たち』（1944）のアニエスという踊り子の写真である。ローラの衣装とアニエスの衣装の類似点も踏まえて、夫人はローラの未来を象徴している。一方セシルは踊り子を夢見る少女だが、ローランによれば彼女は幼馴染のセシル（ローラ）の幼いころと瓜二つだという。さらに彼女とフランキーの縁日でのひとときは、ローラがミシェルと恋に落ちた時の描写とまるでそっくりだ。ローラはローランと再会した日の夕食で、ミシェルとの思い出をこのように語っている。

カーニバルで、お祭りもあった。分かるでしょ、回転遊具のある！背の高い男の人が来たの、大きくて、金髪で、これくらいの。彼はアメリカの水兵の仮装をしていた、ピエロみたいに白くて、ボンネットをかぶってた。私の14歳の日だった…すぐに彼のことを好きになったわ。きっと皆がひとめぼれって呼ぶものね。それから彼は行ってしまって、長い間彼には会わなかった、でも私はいつも彼のことを考えていたの<sup>12)</sup>

映画の中では、セシルの誕生日に彼女がフランキーとともにお祭りに行き、回転遊具に乗って2人で楽しむ姿が描かれている。さらに、ローラによれば、アメリカ人水兵のフランキーは水兵姿だった昔のミシェルを彷彿させる姿であり、彼女はミシェルに似ていたからという理由でフランキーと一時的に関係をもった。つまりフランキーもまた、ミシェルの過去を示す存在である。

これらの観点を踏まえると、セシルとフランキーはローラとミシェルの過去を象徴しており、2人のエピソードはローラの初恋にまつわる回想の役割も果たしていると言える。つまりセシルとフランキーの関係は、作中における現在の時間軸で進行している出来事でありながら、ローラの過去の回想として別の時間軸にも存在している。









このように、作中の偶然の出会いには主要な登場人物の背景を結び付けることで物語の原動力になり、人間関係の中に一時的な親しい感情を生じさせる。さらにローランによる偶然の出会いを通して、物語にローラと彼女の過去（セシル）が登場することで、同一時間軸の物語の中でありながらも回想を導入し、多重的な物語を描いている。加えてここで注目すべきは、ウォルドロンが本作に見る宿命性（pre-destiny）である<sup>13)</sup>。映画内で過去と未来が提示されていることで、ローラが予め定められた運命をもっている可能性のある人物として描かれている。ローラの過去であるセシルの運命も予め決められたものとされ、彼女の未来はローラやデノワイエ夫人によって象徴されている。セシルは映画内でフランキーと偶然に出会い、恋に落ちるが、彼女が宿命性をもつ人物であることを踏まえれば、セシルとフランキーの出会いはミシェルとローラの出会いの再来であり、必然的なものと捉えられる。つまりここに、偶然性と必然性の混合によって運命が生じている。映画の最後でシェルブールへ旅立ったセシルには、ローラのように初恋の男性を待ち続けるという未来が予期されるだろう。多重的時間をもつ物語構造は、宿命的人物たちを描き出すことで偶然と必然を混ぜ合わせ、運命に変容させる場となっている。

### 第3節 すれちがいの下位項目としてのニアミス

#### 2.1 視覚効果

第3節は、図1中の $\beta$ にあたるニアミスを対象とする。ニアミスとは、観客は双方を知っているが当人たちにおいては知らない者同士が、同じ空間に存在していながらも、互いに対する認識が不十分であるために出会いきれない現象を指す。表2は、作中のニアミスが起きている場面と、それに関わる登場人物、彼らの動線を示している。表の中の×はニアミスしているキャラクターを意味する。また、これらのニアミスにおいてローラは男性キャラクターに付随する形でしか登場しないため、表中では副次的な扱いとしてい

表2 『ローラ』におけるニアミスの詳細

場面	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
R		×	×	×		×	×	×
M	×		×		×		×	×
F	×	×		×	×	×		
(L)			×		×	×		×
動線								

る。

①は映画の冒頭で登場した男性（ミシェル）の乗った車が、フランキーら水兵の集団にぶつかりかけ、フランキーが野次を飛ばす場面である。ここで動線の横矢印がミシェルの車を、縦矢印がフランキーを指す。②は仕事を解雇されたローランが映画館に入る場面である。縦矢印がローランを示し、横矢印はローランが映画館に入るタイミングで映画館の前を横切るフランキーを示す。③はローラのためにローランがタバコを買いに来た場面である。線は店内と店外の境界を示しており、線の下部の点線三角形がタバコ屋の店外で待つローラを、その左上の三角形が店内のローランを、右上の小さな三角形が店の奥で食事するミシェルを示している。④はローラとの夕食後にローランが彼女を職場のキャバレーまで送り届けた直後の場面である。キャバレーの入り口前で立ち止まっているローランの横を、画面左から来たフランキーが通り過ぎて店内に入り、ローランは画面右へと移動して店を離れる。⑤は④の翌朝の場面で、キャバレー前のローラの写真を眺めていたミシェルが車に乗って店を離れ、その直後にフランキーとローラが店から出ていく。表の動線は、左向き矢印がミシェルを、右向き矢印がフランキーとローラを示している。⑥はパッサージュ・ポムレイにて、ローランがフランキーと一緒にいるローラを見つける場面である。横向き矢印がフランキーとローラを、縦向き矢印が彼らを見つけるローランを指す。⑦はミシェルがカフェに

いる母親にローラを迎えに行くと言いつつカフェを出ると同時に、ローランが荷物を取りにカフェへと戻ってきた場面である。ミシェルは上向き矢印で、ローランは下向き矢印で示している。⑧は映画の最後の場面で、再会を果たしたミシェル・ローラ・イヴォンが車に乗ってナントを離れ、その横をローランが反対方向へと歩いていく。右向き矢印はローラたちの乗った車を、左向き矢印はローランを示す。

これらの男性キャラクターたちによるニアミスのうち、①は表1中のA-b2にあたり、その他はすべてB-bにあたる。また作中のニアミスにおける「互いに対する認識」を見ていくと、双方とも相手を認識していない場合もあれば(②③④⑤⑦)、一方のみが気づいている場合や(⑥⑧)、双方がある程度は気づいていると想定される場合(①)もあり、登場人物間の認識には異なるレベルが存在している。

ニアミスの場面に関してまず注目したいのが、ローランとフランキーの場合における動線である。彼らは、ニアミスを繰り返す度にどんどん近づいていく。②では、ローランを追いかけるようにしてフランキーを先頭にした水兵たちが映画館の前を通り過ぎていく。④では、ローラを見送った直後たまたまむローランの横を追い抜かすようにしてフランキーがキャバレーへと入っていく。そして⑥では、パッサージュ・ボムレイにて、フランキーと一緒にいるローラを見つけたローランが、彼女たちをローラの家の前まで追いかけていく。このようにフランキーとローランにおいては、はじめフランキーに追いかけていたローランが最終的に彼を認識し、逆に追いかけるような動線をとっている。

加えて、ミシェルとローランの場合に関して注目すべきは、全体における順序である。8つのニアミスの順序を見ていくと、図2の点線で示しているように「フランキーとミシェル→フランキーとローラン→ローランとミシェル」という順序が2度現れている。⑤の直前、先述したローラの写真を見る

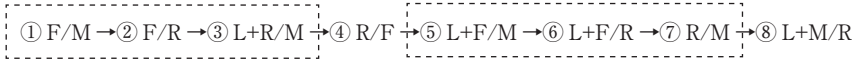


図2 『ローラ』におけるニアミスの構造

ミシエルのショットが入っていることから、観客が確信をもってミシエルを認識できるのは少なくとも⑤以降であり、その前後で同じ順序が現れていることが分かる。

ここで、第2節で触れたフランキーにおけるミシエルの代理の役割を踏まえると、ローランとフランキーの接近は、ローランとミシエルの接近の予備段階を示唆する。そして2番目に注目した順序においては、ミシエルとフランキーが近づいたうえで、ローランとミシエルの代理であるフランキーが接近し、最終的にローランとミシエルが接近しており、3段階を経てローランとミシエルが徐々に近づいていると言える。そして彼らの動線も見てみると、最後2つの動線（⑦⑧）においては正反対の向きへとお互いが通り過ぎている。⑦の直前、ミシエルは母親との再会の場面でローラを迎えに行くと告げるが、再会したローラとの対話の中では、彼女が自分を忘れてしまったのではないかと恐れて3日間ナントをさまよっており、今日ようやく彼女を迎えに行く決心がついたのだと述べる。したがって、⑦と⑧はミシエルが決心して以降の場面であり、⑦より前の場面では、ローランの初恋の喪失は決定的とはなっていない。ミシエルの決意以降、彼とローランが正反対の動きをとっていることは、彼らの運命の決定的な違いを示している。

このように、ニアミスの場面を見ていくと、段階的にローランがミシエルに近づいていることが明らかになった。さらに、最終的にローランとミシエルは正反対の方向へ向かうという動きをとっており、2人の運命が正反対へ向かうことが示唆されている。

ここで注目したいのは、本作の根底を流れるローラとミシエルの出会い損ないが映像上で現れるのは、男性キャラクター同士のニアミスが生じている

場面に限られている点である。ローラとミシェルは2つの場面で決定的に出会い損なう。ローラとローランがタバコを買いに店を訪れる場面では、店内の奥にミシェルの姿が見え、外で待つローラのもたれかかる車はまさにミシェルのものである(③)。また、キャバレーの前でローラの写真を見ていたミシェルが車でその場を離れた直後にキャバレーから出てくる男女は、フランキーとローラである(⑤)。これらの場面ではミシェルの情報が制限されているために出会い損ないが抑制的演出となり、出会い損ないはひとつの劇的なすれちがいになる代わりにニアミスを伴う。男性たちのニアミスは偶然によるものであり、映像上で生じるミシェルとローラの一時的な出会い損ない(③⑤)も同様に偶然によるものであるが、その根本にはローラの宿命性がある。つまり映画内でローランとミシェルの接近を示唆するニアミスは偶然生じたものでありながら、時としてローラの宿命性と同期している。

本項を踏まえ、次項ではローランとミシェルのニアミスの場面で必ず使用されるベートーヴェンの音楽の考察を通して、ローランの偶然が運命に変容する過程を見ていく。

## 2.2 音楽の効果

ここまで分析対象としてきた8つのニアミスのうち、ローランとミシェルの場合には必ずL. v. ベートーヴェンの《交響曲第7番》作品92 第2楽章<sup>14)</sup>が使用されている。そのため、本項ではベートーヴェンの音楽とニアミスをはじめとした物語との関係に注目する。

本楽曲の調性はイ短調、拍子は4分の2拍子で、楽譜のアレグレット(やや快速に)というテンポ表示にも関わらず比較的遅い70BPM前後<sup>15)</sup>で演奏されているため、この楽曲の曲調は葬送行進曲のような荘重さを喚起する。またこの楽曲は複合三部形式で書かれている。作中終盤でほぼ全体が使用される箇所について、映像に即した音楽の形式図を以下に示す。

第2楽章は基本的に主題(abb')とその変奏によって構成される、繰り返し



表3 映画終盤におけるL. v. ベートーヴェン《交響曲第7番》作品92第2楽章の形式

	序奏	主題			変奏1			変奏2			変奏3		
小節番号	1	3	11	19	27	35	43	51	59	67	75	83	91
モチーフ	-	a	b	b'	a1	b1	b1'	a2	b2	b2'	a3	b3	b3'

	エピソード（パストラレ）					変奏4			エピソード		
小節番号	102	117	123	131	139	150	158	166	174	178	183
モチーフ	c	d	e	e1	d1 ~	a4	b4	b4'	f	f1	フガート

	変奏5	エピソード	楽曲の中断 <sup>16)</sup>	～結尾部	
小節番号	214	225	231	254	263
モチーフ	a5	c1 ~	<i>Moi, j'étais pour elle</i>	a6	b5

の多い構成である。中間部には、牧歌的な音楽的性格をもつパストラレ風の楽想（cde）や、提示部で示された主題を様々な方法によって模倣するフガート<sup>17)</sup>が見受けられる。

では、この形式と映画の物語はどのように結びついているだろうか。本楽曲は映画全体を通して3か所に認められる。まず1か所目は冒頭の場面であり、音楽はa2, b2', a3, b3'が用いられる。クレジットとともに音楽が開始されるのは、のちにミシェルだと判明するカーボーイハットをかぶった男性がラ・ボールの海岸に白いオープンカーを停めて降り、少し海を眺めた後、再び車に乗り込んで扉を閉めた瞬間である。このラ・ボール（La Baule-Escoublac）<sup>18)</sup>はフランス西部のリゾート地で、ミシェルとローラが結ばれた地でもある<sup>19)</sup>。2か所目はローランとミシェルがニアミスするたばこ屋の場面（③）で、音楽はb2'とb3'の最後2小節（99～100小節）と思われる部分が用いられている。ミシェルとローランが映る店内のショットから、

ローランが外に出てミシエルの車に寄りかかって待つローラに買ったたばこを渡し、ローラが彼に家まで送ってくれないかと頼む台詞までの映像に音楽が伴われる。

そして3か所目はニアミスの⑦と⑧を含む映画の終盤であり、ここでは楽曲が一部を除いてほぼ全編使用されている。まず、セシルの家出を知ったローランがデノワイエ宅に出向き、夫人からセシルの残した置手紙を渡されたところで楽曲が冒頭から開始される。デノワイエ夫人は、セシルが家出するに至った経緯と、彼女が向かおうとしているシェルブールにいる叔父、つまり夫人にとっての義理の兄は、セシルの実の父親であることを語る (b, b', a1)。場面はローランの行きつけのカフェへと移行し (b1, b1')、ミシエルが彼の母親ジャンヌと再会を果たす瞬間から 音楽はちょうど a2 に移り、カフェでの会話が続く (b2, b2', a3, b3)。このうち 89～90 小節目でカフェを離れたミシエルと戻ってきたローランがニアミスする (⑦)。ローランはミシエルが帰ってきたことを知り (b3')、ナントには戻らない決意をカフェの人々に告げると、場面の舞台はエルドラドへと移る (c)。キャバレーの同僚に次々挨拶をしていくローラとイヴォン (d, e, e1, d1)。142～143 小節目でキャバレーにミシエルが登場し、音楽が下行音階を奏でる 144～148 小節目の間にローラは彼を認識する。そして 149 小節目でミシエルの名前を呼ぶ。再会を喜び抱き合うミシエルとローラ (a4)。ローラは同僚たちやイヴォンに彼がミシエルであることを告げる (b4, b4')。そしてローラとミシエルは7年間彼らがいかに苦労したかを互いに話し合い (f, f1, フガート)、ミシエルが自分のローラに対する決意を伝え、ローラがそれに肯くように彼の腕を取る (a5)。ローラたちがキャバレーを去ると (c1)、《交響曲第7番》は一時的に消え、物語内で流されたマルグリット・モノーの音楽 *Moi, j'étais pour elle* (私はかつて彼女のために)<sup>20)</sup> に合わせてキャバレーの人々は踊る<sup>21)</sup>。音楽が再び《交響曲第7番》に戻るのは次のミシエルの車に乗った3人のショットで、港へ向かって歩くローランを見つけたローラは彼の方向を

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are Flauti, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti, Corni in E, Trombe in D, Timpani in A, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello I, and Violoncello II e Basso. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'cresc.', 'f', 'sf', and 'ff'. There are also some performance instructions like '3' and 'arco'.

譜例 1 L. v. ベートーヴェン《交響曲第 7 番》作品 92 第 2 楽章、143 ~ 149 小節

目で追い、ミシェルからどうしたのかと尋ねられる (a6)。ローラは何でもないと答え、271 ~ 272 小節目で映画はアイリスアウトによって幕を閉じ、暗転した状態で音楽の最後にあたる 273 ~ 278 小節が流れる (b5) <sup>22)</sup>。

これら 3 つのすべての場面にミシェルが登場しているが、映画内でミシェルが登場する場面のすべてにこの音楽が用いられているわけではないことから、《交響曲第 7 番》はミシエルのテーマ曲以上の意味をもつ。映画で基本的に不在の象徴とされているミシエルの帰還は、ローラの初恋の成就と、ローランの失恋を意味する。楽曲のもつ重々しい雰囲気と、ここまで見てきた 3 つの場面の詳細に鑑みると、映画の中で《交響曲第 7 番》が果たす役割は運命の予兆である。これは《交響曲第 7 番》が物語外の音楽であり、観客と同様に登場人物たちよりも多くの情報を知り、語り得るからこそ成し遂げ

られる役目である。ベートーヴェンの音楽は1か所目ではローラとミシエルの再会を予兆し、2か所目では同じく2人の再会を予兆すると同時にミシエルというローランにとっての来るべき脅威を知らせている。そして先に見たように音楽に合わせて映像が編集されている3か所目では、物語は予兆にほぼ追いついてはいるが、音楽が映像を主導している。つまり映画内では音楽が運命を予兆しており、結末に近づくにつれて音楽が映像に対して優勢になるのに伴って、当初は偶然が度重なっていた物語世界を運命が支配するようになっていく。

さらに特に注目したい部分は、144小節目からのd1の断絶である。パストラレ風の間奏部で、117小節目から奏でられていたクラリネットの旋律(d)が、139小節目からはフルートとオーボエの旋律(d1)として再び現れる。この時、聴き手は引き続きd1からeへと接続されることを期待するだろう。ところが、144小節目から突然、旋律がユニゾンによる下行音階に代わることで断絶され、そしてまた主題(a4)へと回帰している。

この修辭的な断絶箇所、ローラと彼女が待ち続けたミシエルが7年ぶりに再会を果たすという物語の最高潮が結び付けられており、ここで音楽は歓喜の驚きを表象しているが、同時に悲劇を示唆している。まず、ローラが予期せずミシエルを見つけた時の心情は、音楽の中で断絶によってもたらされる驚きと一致する。実際、下行音階の途中である147小節目からローラはミシエルの方へ目を向け、148小節2拍目から弦楽器／金管楽器・ティンパニ／木管楽器のそれぞれによって2つの8分音符がオクターヴ上がっていくように奏でられると彼女は目を見開いて喜びの表情を浮かべ、ミシエルの名前を叫ぶ。この時ローラの「Michel!」という台詞は、149小節2拍目に木管楽器が奏でる2つの8分音符と重なっており、ローラによるミシエルへの歓喜に満ちた呼びかけが音楽的にも強調されている。このローラの歓喜の背後で示唆されるのが、ローランにとっての悲劇である。彼の運命の下降は、音楽的文彩の一種であるカタバシス<sup>23)</sup>として現れている。ローラとミシエル

の再会により、ローランとローラの決定的な別れが確定し、その結果としてローランに悲劇的な運命がもたらされる。

このように、『交響曲第7番』は、映画の中で運命の予兆として機能し、音楽が支配的になるにつれて物語世界において偶然性より運命が優勢になっていることが印象付けられる。特に音楽が映像の時間軸を支配している終盤においては、楽式上の断絶がローラの歓喜を表すと同時にローランの悲劇を示唆することで、二重の結末を提示している。

ここですれちがいという観点に立ち返ると、ニアミスが時としてローラの出会い損ないと分離不可能な形で重なっていることや、ミシェルとローランのニアミスに必ずベートーヴェンの音楽が付与されていることから、偶然的だったはずのニアミスの過程におけるローランとミシエルの接近や彼らの正反対へ向かう進路は運命として読み替え可能となる。つまり、ローラとベートーヴェンの音楽における宿命性を通奏低音として、映画内ではローランの偶然が運命に変容するのである。

## 結論

ここまで、偶然の出会いと出会い損ないやニアミスを含むすれちがいに着目して、映像と音楽の機能を分析してきた。偶然によって生じる出会いは、時間的二重性を物語の中に生み出し、それによって描き出されたローラの宿命性は映画内の偶然を運命へと変容させている。一方、ニアミスはローラの宿命性をはらむ出会い損ないや運命を予兆するベートーヴェンの音楽と交わることによって、物語に二重の結末を生み出し、偶然の出来事からミシェルやローラとは対照的なローランの運命を描き出している。

最後にひとつの場面を参照したい。それはミシエルの車に乗ったローラが港へ向かって歩くローランとすれちがう映画の最後の場面である。ここでマリガン（Georgia Mulligan）による「『ローラ』評には、評者が主人公をローラかローランのどちらと感じたかによって、異なるジャンルや系統が当ては

められてきた」(82)という指摘を踏まえると、該当場面において、カメラはローランを映す際に車の中からのショットを用いており、これはローラの主観ショットとなっている。すなわち、少なくとも最後のすれちがいの場面に限っては、ローラが主人公の映像として演出されている。しかし幸福であるはずのローラがローランを見るというショットが存在することによって、逆説的に映画の幸福な結末が揺るがされ、ローランの身に起きていた喪失の運命が前景化するのである<sup>24)</sup>。この場面ではニアミスの⑧と同時に、ローラとローランの出会い損ないも生じており、ローラの宿命性が大きく影響を与えている。したがって物語は最後の場面において決定的に異なる運命の2つの方向性が印象付けられており、幸福な結末を迎えたヒロインの名前がタイトルとなった作品ながらも、その幸福さとは正反対の雰囲気醸し出しながら幕を閉じている。

このように、音楽にも支えられた物語構造の多重化がもたらす二重の結末は、自己意識的なメロドラマ性の表出によるものと考えられる<sup>25)</sup>。ニール(Steve Neale)は、本稿で注目してきた偶然の出会いやすれちがいをメロドラマによく見られる要素として挙げている<sup>26)</sup>。偶然の出会いとすれちがい、そしてその間に位置するニアミスは、作中でローラの初恋の再現やミシェルとの出会い損ないとその解消を表現すると同時に、最終的にローランにとっての初恋の喪失を生じさせる。つまり、物語が二重の結末をもたらすことにより、映画はメロドラマの過程と結末、そして新たな始まりを提示している。このように映画の結末においてメロドラマの展開を凝縮しながらも、閉じられない物語として提示する演出の背後には、開かれたメロドラマという構想が存在するようである<sup>27)</sup>。ドゥミ作品の特徴として挙げられる日常／非日常の行き来は、登場人物の逃避欲求がもたらす演出であり、この逃避欲求の背景にはメロドラマ的なメランコリーが存在している。ドゥミのフィルモグラフィにおいては、それぞれの作品が根本的にメロドラマ的要素を持っており、そのメロドラマ性がどこか解消し切れずに、ある登場人物から別の

登場人物へと受け継がれ存在し続けている。このようなメロドラマの描き方こそ、ドゥミに特有の演出技法のひとつであり、その最初期に現れている例が、『ローラ』における出会い／すれちがいの描写を背景とした偶然から運命への変容だと言えるだろう。

## 注

- 1) 「はじめに」「第1節」は、著者が京都大学文学部フランス語学フランス文学専修に提出した卒業論文「ジャック・ドゥミ初期作品についての考察」を発展させたものである。
- 2) 本稿では、映画作品の初出時に製作年を合わせて記載している。
- 3) 出会いとすれちがいは偶然起こり得るが、偶然の別れは存在しない。そのため、この後の偶然性をめぐる議論では、別れについては言及しない。
- 4) « Entre l'œuvre de Demy et celle de Bresson, il y a, sur un certain point, un certain esprit commun. Car l'œuvre de Demy n'est pas étrangère à l'idée de prédestination (qu'on sent poindre dans l'arbitraire et la nécessité des rencontres), idée qui fonde l'œuvre de Bresson. » (Delahaye 40)
- 5) 岡田によれば、ドゥミは日本では『シェルブールの雨傘』以降名前が知られることとなり、当初はdeを「ド」とする日本のフランス語表記の歴史にならって「ドミー」表記とされていた。日本がドゥミに映画化を依頼した漫画原作の『ベルサイユのばら』（1978）の公開を契機として、国内ではフランス語の発音により近い「ドゥミー」に表記が変わる。彼の死後、ミニシアター上映最盛期の1991年に『ローラ』が日本で初めて商業公開され、そのパンフレットから「ドゥミ」表記に変わり、今に続いている（3-5）。
- 6) ドゥミ自身はインタビューにて、美術学校で作曲にも取り組んだと述べている。理論的な知識をどの程度有していたかは不明だが、少なくとも経験的な音楽的知識は豊富であったと考えられる。「*« j'ai suivi des cours aux Beaux-Arts, parallèlement à beaucoup d'autres choses ; j'ai fait également de la musique »* (Caen et Le Bris 2)
- 7) デジタル大辞泉によれば、ニアミス (near miss) とは本来、飛行機同士の異常接近を意味する。この意味から転じて、日本語の用法としては「俗に、人間どうしが近づくこと。また、すれ違うこと。本来は近づいてはいけない場合や、偶然にすれ違っていた場合などにいう」とも挙げられている。本稿では日本語の用法に基づき、すれちがいの下位区分としてニアミスという言葉を用いる（“ニア-

- ミス【near miss】<sup>7)</sup>。デジタル大辞泉, 2012. JapanKnowledge, <https://japanknowledge-com.kyoto-u.idm.oclc.org>, (参照 2023-11-26)。
- 8) 以降、図表中で登場人物の名前を用いる際には次の略記を用いる。L: ローラ、R: ローラン、F: フランキー、M: ミシェル。
  - 9) このインタビューが1966年に行われたものである点を踏まえると、ここでの「メロドラマ」は大衆的として軽視されるジャンルというニュアンスを帯びていたはずである。そのため『ローラ』におけるメロドラマ性が否定されるべきか否かに関しては、結論にて改めて詳しく検討する。
  - 10) ここでは、ジェラルド・ジュネットの物語論を採用している。ジュネットは物語におけるシニフィエである語られるものを「物語内容 (histoire)」、シニフィアンであるテキストを「物語言説 (récit)」、そして物語を語る行為と、より広義には現実と虚構を含む状況全体を「語り (narration)」と分類した。さらにジュネットは物語の視点の問題を「焦点化 (focalisation)」としてとらえ直し、次のように語り手と登場人物における情報量の差を整理している。非焦点化の物語言説においては、語り手は登場人物より多くの情報を語る。内的焦点化の物語言説においては、語り手は登場人物の内面に焦点を当てるために登場人物が知っている情報のみを語る。外的焦点化の物語言説は、登場人物に外部から焦点を当てたものであるため、この場合の語り手は登場人物が知っているよりも少ない情報のみを語る。
  - 11) 例えばモーリアック (Claude Mauriac) は昔と今の恋愛の同時提示やデノワイエ夫人によるセシルの未来の暗示を指摘している (16)。
  - 12) 本稿における『ローラ』の台詞は次の資料に記載の脚本を参照しており、以降註での記載は割愛する (Chandeau 9-24)。
  - 13) « *Lola posits the possibility of pre-destiny.* » (Waldron 27)
  - 14) ドゥミ作品音楽のコンプリートアルバム (L'intégrale / The Complete Edition) によると、『ローラ』の《交響曲第7番》にはギュンター・ヴァント (Günter Wand) の指揮によるケルン・ギュルツェニヒ管弦楽団の演奏録音が用いられている。
  - 15) 本稿におけるBPMは該当箇所の冒頭の速さを著者が計測したものである。
  - 16) 映画内でベートーヴェンの音楽が用いられていない箇所は省略している。
  - 17) 主唱・対唱・応唱の提示と展開に基づく対位法的な模倣書法をフーガ (fugue) と言う。フガート (fugato) とは、「真正なフーガに必須の特徴を欠いているがいくつかの点でフーガに似ている楽曲、または、全体としてフーガ的ではない楽章の中にある厳格でないフーガ風のパッセージ」を意味する (Walker, vol. 9,



315)。

- 18) L'avant-scène du cinéma に記載の脚本には、冒頭の場面の舞台がラ・ポールであることが記述されている (Chandreau 9)。また、《交響曲第7番》が終わった直後のショットで、ラ・ポールの看板の横をミシエルの車が通り過ぎる様子が映し出されている。
- 19) ローラがローランにミシエルの思い出話をする台詞の中で、ミシエルにラ・ポールへ連れて行ってもらい、その時に偶然イヴォンを身ごもったという言及がある (« Il m'a emmenée à La Baule voir la mer. Il s'appelait Michel. C'est là que l'accident a eu lieu comme tu dis ! »)。
- 20) 邦題は瀧本訳を参考にした (ベルトメ 389)。
- 21) ミシエルとローラ、イヴォンが去った後のエルドラドで、音楽は《交響曲第7番》の代わりにいつもこの店で流れている楽曲 *Moi, j'étais pour elle* (私はかつて彼女のために) がかかる。ここで、《交響曲第7番》の231～253小節はカットされる。そしてミシエル達3人が車に乗っている場面へと転換すると、音楽は《交響曲第7番》の254小節目へと戻り、第2楽章が終わると同時に映画も終わりを迎える。
- 22) a6, b5 は主題が各パートによって分散される形で演奏される。ここでは、ローラ、ローラン、セシル、フランキー、デノワイエ夫人らすべての登場人物がナントから離れるという登場人物の離散が音楽的にも印象付けられている。
- 23) カタバシス (catabasis) とは、アナバシス (anabasis) の対義語で、声部や旋律がテキストにおける「下降」を含意していることを意味する (Buelow, vol. 21, 267)。ここでは、ベートーヴェンの下行音階が、『ローラ』の映画テキストにおけるローランの運命の下降を含意していると解釈する。
- 24) この映画のプロットに関してドゥガン (Anne E. Duggan) は、『ローラ』が運命の男性を待ち続けた結果結ばれるという点でおとぎ話的なプロットであると述べながら、映画の最後でミシエルの車からローランを見つめるローラの場面が、ローランの経験する喪失感を通して、おとぎ話的なプロットを揺らがしていると指摘する (22)。
- 25) モーリアックは、公開日直後の新聞の映画欄で『ローラ』を取り上げており、本作を「意図的にメロドラマとして扱われた夢物語」と述べながら肯定的に評価している (« Nous sommes ravis par ce conte bleu, traité délibérément comme un mélodrame, qui nous présente de la sentimentalité gentille, de la fraîcheur et de la tendresse. ») (16)。
- 26) « As has often been noted, melodramas are marked by chance happenings,

coincidences, missed meetings, sudden conversions, last-minute-rescues and revelations, deus ex machina endings. » (Neale 6)

- 27) ローランは『シェルブールの雨傘』で再登場し、別の男性との間の子どもを妊娠しているヒロインと結婚するが、その結婚はどこか幸福と言い切れない様子である。また『モデル・ショップ』(1968)では結果的にミシェルと別れてアメリカで暮らすローラの姿が描かれる。

### 引用文献一覧

- Berthomé, Jean-Pierre. *Jacques Demy et les racines du rêve*, eBook, L'Atalante, 2014.  
(ジャン＝ピエール・ベルトメ『ジャック・ドゥミー夢のルーツを探して』瀧本雅志訳, 水声社, 2019年)
- Buelow, George J. "Rhetoric and Music." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Staley Sadie, 2nd ed. vol.21, 260-275. Macmillan Publishers and Grove's Dictionaries, 2001.
- Caen, Michel et Le Bris, Alain. "Entretien avec Jacques Demy." *Cahiers du cinéma*, 155, mai 1964, pp.1-14.
- Chandreau, Robert. « Lola », *L'avant-scène du cinéma*, 4, 1961.
- Delahaye, Michel, "Jacques Demy ou les racines du rêve." *Cahiers du cinéma*, 189, avril 1967, pp.31-41, 71.
- Duggan, Anne E. *Queer Enchantments: Gender, Sexuality, and Class in the Fairy-Tale Cinema of Jacques Demy*. Wayne State University Press, 2013.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972. (ジュネット, ジェラルド『物語のディスクール』花輪光和・泉涼一訳, 水声社, 1985年)
- 小浜義信「注解・解説」『偶然性の問題』, 287-442頁
- 九鬼周造『偶然性の問題』岩波書店, 1935年
- 河野真理江『日本の〈メロドラマ〉映画 撮影所時代のジャンルと作品』森話社, 2021年
- L'intégrale/The complete edition Jacques Demy • Michel Legrand*, Universal Music France, 2013.
- Mauriac, Claude. "Jacques Demy et Phillippe de Broca deux films ravissants." *Figaro littéraire*, 4 mars 1961, p.16.
- Mulligan, Georgia. "The Queer Cinema of Jacques Demy." PhD diss, University of Warwick, 2017.
- Neale, Steve. "Melodrama and Tears." *Screen* 27, no. 6 (November-December 1986):

6-23.

岡田秀則「ドミー／ドゥミー／ドゥミ——私たちのジャック」『NFC ニューズレター』  
116号, 2014年, 3-5頁

Thirard, P.L. “Lola d'une élégance fabuleuse.” *Positif*, 40, juillet 1961, pp.68-69.

梅本洋一「〔見る〕ことの愉悅—ジャック・ドゥミーのロンド」『ユリイカ』1983年1  
月号, 青土社, 1983年, 206-216頁

矢橋透『ヌーヴェル・ヴァーグの世界劇場 —映画作家たちはいかに演劇を通して映  
画を再生したか』フィルムアート社, 2018年

Waldron, Darren. *Jacques Demy*, Manchester University Press, 2017.

Walker, Paul. “fugato.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited  
by Staley Sadie, 2nd ed. vol.9, 315. Macmillan Publishers and Grove's  
Dictionaries, 2001.

Weyergans, François. “Au pays des hommes”, *Cahiers du cinéma*, 117, mars 1961,  
pp.25-31.

山田宏一・濱田高志編『ジャック・ドゥミ＋ミシェル・ルグラン シネマ・アンシャ  
ンテ』立東舎, 2017年（＋はト音記号）