

## 「傲り」の拒否

### ——『すり』をめぐる断片

\*

ブレソンの他のおおくの作品とおなじように、この映画の物語（できごと）も、このうえなく単純である<sup>(1)</sup>。要約すれば、主人公（ミシエル）がすりをはたらき、逮捕され、刑務所にいられる——、ただそれだけだ。ミシエル以外のおもな人物は、ミシエルの母、母の隣人ジャンヌ、ミシエルの友人ジャック、警部そしてふたりのすり仲間ぐらいなものだ<sup>(2)</sup>。この物語の中心が、ミシエルの「すり」という行為にあることはあきらかだから、観客の興味が、なぜミシエルはすりをはたらくのか、にむかうのは当然だろう。どのような行為にも、動機があるのだし、そのような動機

浅沼圭司

を、十分な説得力をもって描くことが、物語技法の基本だということとは、あらためていうまでもないだろう。しかし、この映画そのものから、ミシエルの行為の動機を明確にみてとることができらうか。ブレソンはこの映画の冒頭に、「自分にはふさわしくないすりという冒険 (La aventure) に、自分の弱さ (La faiblesse) から追いやられた若者」という文章をおいているのだが、これでは、最初から、「すり」という行為が、ミシエルの意志にもとづいたものではないこと、つまり内的な（自発的な）動機を欠いていることが露呈されてしまっているというしかない。

なるほどミシエルは、警部にたいして、すぐれた能力のある人間は、社会的制約によって束縛される必要はない、法によって罪ありとされる行為でも、すぐれた人間には許されるべきだ、という意見を述べる。これは、ある意味で、「すり」という行為の動機だと考えられなくもないのだが、この意見は、ミシエル自身も認めているように、むしろ「別段あたらしくはない」ものであり、かれ独自のものともいえず——おそらく、だれでもが、ドストイエフスキの『罪と罰』の主人公、ラスコリニコフの意見を思いだすだろう——、したがってかれ自身の行動の真の原因になるほどのものとは考えられない。このことばは、むしろ、自分の「すり」という行為を、他者にたいして正当化するために、行動の原因たるにふさわしいものとして、あとから考えられ、つけ加えられたものにすぎないだろう。したがって、この意見と、ミシエルの行動のあいだにあるのは、あえていえば、推論的ないしは論理的な関係にすぎない。ある種の行動の原因となる内的な動機、いいかえれば、人間の意志あるいは心の傾向を、「エトス」( ethos ) というとするれば、ミシエルの行為は、けっしてエトス的とはいえない。

ところで、行為がみずからの意志にもとづいたものだとすれば、ひとは、その行為にたいして、全責任を負わなければならぬだろう。そして、行為とは、基本的には、ひとが、自分の周囲あるいは他者——「状況」( situation ) といつてもいいだろう——にはたらきかけて、それを自分にふさわしいように変革しようとするものだろうから、行為するひとは、自分にたいしてだけでなく、他者にたいしても責任を負う必要があるだろう。行為の原因としての絶対的に自由な意志、にもかかわらず他者Ⅱ状況との関係によって行為が蒙らざるをえないさまざまな制約、「エトス」ということばは、このような関連全体を意味するものとしても用いられるだろう。われわれのことばでいえば、「倫理」である。ミシエルの行為は、だからけっして「倫理的」ではない。

しかしこのことは、ミシエルにとって「すり」が、一般的な意味で「倫理」にもとる、その意味で、法ないし掟によつて罰せられるべきものだということだけを意味するものでは、けっしてない。この映画が封切られたとき、ひとりの批評家が、ただ単にすりのテクニクを示したただけのものであり、すりという行為にたいする倫理感が欠如して

いるといつて、非難したことを記憶している。<sup>(4)</sup> たしかに、この映画には、「すり」が否定されるべきものだという主張あるいは描写は、まったくいいほどみられない。ミシエルは結局逮捕され、投獄されるのだが、そればかりの悪行の報いとして描かれているのではない——因果応報的な考えは、ここにはまったくない。映画の結末で、ミシエルは、自分の行為を「奇妙な、馬鹿げた」(folie)と呼んではいるが、それを恥じ、あるいは悔いている気配は、ほとんど示していない。ミシエルにつきまとう警部でさえ、すりという行為の非倫理性を理由に、ミシエルに改心をうながしているのではない。そしてジャンヌにも、ミシエルの行為を、その非倫理性のゆえに非難するという視点はないように思われる。だからといつて、逆に、すりという行為を価値あるものとして肯定する——正当化する——という主張あるいは描写も、この映画にはない。通念的にいえば、いささかの疑問の余地もなく倫理的に否定され、罰せられるべき行為である「すり」は、この映画において、倫理的基準から完全に切りはなされて、いかえれば、倫理的に「中様化」(a neutralisation)されて、行為そのものとして描かれているのだらう。ひとつの

「犯罪行為」が、倫理的に中様化されて描かれることは、かならずしもまれではないが、映画に関するかぎり、これほど徹底している例は、他にあまりないように思われる。悪を肯定し、慣習化した倫理の否定を主張する映画は、けつしてまれではないが、悪の肯定や倫理の否定もまた、すぐれて倫理的というべきなのだから。

行為の動機がはっきりしないこと、しかももともとは悪である行為が、徹底して倫理的に中様化されていること、これらのことが、この映画にたいする観客の戸惑いのおそらくは一因となっているのではないか。ところで、まえの箇所で、ミシエルのラスコリニコフ的な意見と「すり」のあいだの関係を、推論のないし論理的なものにとらえた。しかしこのことは、ミシエルが、みずからの論理的過程をとおして、結論としてあの意見に到達し、それにもとづいて行為を決断したということを、いささかも意味していない。ミシエルは、なんらかの目的実現のためには、「すり」がもつとも有効な手段だと推論して、「すり」を実行したのではない。いまかりに、その起源に論理的な判断をもつような行為を「論理的」というとしたら、ミシエルの行為は、けつして論理的ではない。結末ちかく、ミシエ

ルは刑事がしかけた罫と知りながら、あるいはすくなくともそう疑いながら、あえて「すり」をはたらき、逮捕されるのだが、その行為は、倫理的判断にもとづいたもので、論理的（推論的）判断によるものでもない。倫理的でも、論理的でもない行為——エトスのにも、ロゴスのにも、動機あるいは根拠を欠いた行為——、それがミシエルのすりという行為にほかならない。起源からも、そして目的からも切りはなされて、そのものとして呈示された行為。

\*

『すり』に先行する『抵抗』（Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut, 1956）<sup>1</sup>のあとにつづく『ジャンヌ・ダルク裁判』（Procès de Jeanne d'Arc, 1962）の主人公たちの行為についても、おそらくおなじようなことがいえるだろう。もともと、前者の主人公は、第二次大戦中のナチス・ドイツの非人間的、反倫理的な行為にたいする抵抗運動をおこなった、実在のフランス軍将校であり、その行為は、あきらかに倫理的な価値をもつものだろうし、後者の主人公は、いうまでもなくフランス救国の英雄ジャンヌ・ダルクであり、その行為はたしかに自覚的な自己犠牲に起因するものであり、たかい倫理性をもつ

ものというべきだろう。だから、このふたりの行為を、ミシエルの行為——「すり」という犯罪行為——と同等だとみなすことは、かれらを冒瀆するものだといわれて、当然だろう。ただし、このふたりを、ブレソン映画の枠組のそこにあるものとしてとらえるかぎりにおいて、『抵抗』の枠組のなかでは、主人公フォンテーヌ中尉の行動——執拗な脱獄のくわだて——にたいして、倫理的な意味づけあるいは根拠づけ——たとえば、人間として当然なすべきことだ、などという——は、まったくなされていないし、またナチスの行為にたいしても、『抵抗（レジスタンス）』を描写したおおくの映画にみられるような、その反倫理性や暴力性を強調するような描写は、まったくおこなわれていない。おなじように、『ジャンヌ・ダルク裁判』のなかで、ジャンヌは、救国の理想など、まったく口にしない。彼女が語るのは、ただただ、天使の声を聞いたこと、それに従って行動したということだけだ——その意味では、ジャンヌの態度は、むしろ受動的でさえある——。ミシエルの非倫理的な行為が、倫理的に中様化されているように、ふたりの倫理的な行為もまた、ブレソンの映画のなかでは、おなじように倫理的に中様化されているのだろう。

ミシエルは、「自分にはふさわしくないすりという冒険に、自分の弱さから追いやられた」のだった。このことは、かれの行為が、自分の意志によるものではなく、かれ以外のところにその場をもつ「なにものか」によって、余儀なくされたもの、それからある力を受けたこと——蒙ったこと——によるものであることを、おそらく意味している。ジャンヌ・ダルクの行為は、あきらかに神（天使）の声（お告げ）を受け、それにつき動かされたものにほかならず、フォンテーヌの行為も、かれにはそれと識別しえない、しかもそれとして受け入れざるをえないような、ある力によって駆り立てられたものとしかしいようがない。だからかれらの行為は、ひとしなみに、エトス的ではなく、もちろんロゴスのなどではなく、おそらく「パトスの」というしかないもののように思われる。「パトス」(πάθος)——受けること、蒙ること、受難、強い力によって動かされた心のありかた (La Passion)——。ジャンヌ・ダルクは、そのパト斯的行為によって、文字どおり「受難」し——これまでに作られたジャンヌ・ダルク映画のなかで、もっとも優れたもののひとつは、『ジャンヌ・ダルクの受

難』(Carl Dreyer: La passion de Jeanne d'Arc, 1928) (日

本題名『裁かるるジャンヌ』と名づけられていた——、時をへだてて聖別されたのだった。フォンテーヌは、そのパト斯的行為によって、すくなくとも脱獄には成功したのだった。そしてミシエルのパト斯的行為の結末は、逮捕と投獄という、ある意味で否定的なものようだが、しかしミシエルが映画の最後でいうように、この「奇妙な道」を通ったあげくに、あるいは通ったからこそ、ジャンヌのもとにたどりつくことができたすれば——「ああ、ジャンヌ。きみのもとにたどりつくために、なんと奇妙な道を通らなければならなかったことか。」(“O Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel droite de chemin il m'a fallu prendre!”)——、結末は、かれにとつて、けつして否定的なものではない。この三作にかぎらず、「パトス」は、ブレソンの映画を読み解くための、重要なキーワードのひとつだと思われるが、行為の原因がエトスにはなくパトスにおかれていることが、かれの映画を、その単純な物語にもかかわらず、いくぶんかわかりにくいものになっていることは、否定できないように思う。

\*

パリを知っているひとなら、ミシエルがすりをはたらい

た競馬場がロンシャン競馬場 (Longchamps) であり、駅がリヨン駅 (Gare de Lyon) であることは、たぶんすぐ分かるだろう。ひとによつては、地下鉄の駅名や、ミシエルのアパートがある通りの名前をいいあてることもできるかもしれない。しかしおおくのひとにとっては、この物語が展開する場所がどこであるのか、またいくつかの場所の地理的關係がどのようなものか、ほとんど把握しえないのではない。ロンシャン競馬場にしても、リヨン駅にしても、人物たちの背後に、わずかにそれとして現れるだけで、そのものとしての描写は、まったくおこなわれていない。ブレソンの画面は、そのほぼすべてが、人物たちの行動を中心にとらえたものであり——行動する主要な人物をその中央にとらえたものであり——、行動の展開するよりひろい空間を、全体としてとらえた画面は、ほとんどないといつていい。いわゆる背景描写が、ここでは意識的に放棄されているのだろう。また人物間の關係は、たとえばミシエルとその母、ミシエルとジャンヌの關係にしても、具體的な説明はなにひとつなされていず、そのときかぎりの關係が、前後の脈絡から切り取られて、そのまま、しかも断片的に呈示されているにすぎない。ひとつだけ例をあげ

よう。ミシエルの母のお金が盗まれていることに気づいたジャンヌが、そのことを警察に訴えたあとで、盗んだのがじつはミシエルだったと知った母が、その訴えを取り下げさせたというできごと——おそらく、ミシエルと母の關係をきわめてよく現すだろうできごと——は、連続したひとつのできごととしては、まったく描かれていず、観客は、人物たちの断片的な、しかも映画のあちこちにばらまかれた会話を、自分自身でつなぎあわせることによって、かろうじてそれとして知るしかない。ミシエルの行為の内的な原因——その動機——がはっきりしないのなら、せめてその外的な原因——かれのおかれた社会的状況や人間關係など——が描かれていなければならないのだが、これも、ほぼすべてのブレソン作品とおなじように、可能なかぎり省略されている。できごとそのものは、きわめて単純であり、しかも時間的な秩序にしたがつて——クロノロジカルに——描かれていられるにもかかわらず、ブレソンの映画は難解だとされ、敬遠されることがおおいのだが、その理由のひとつは、このことにもあるのかもしれない。

\*

「盗み」(Le vol) にはいろいろな種類があるだろうが、

そのなかで、「すり」(Je vol a la tire)は、きわめて単純かつ明快な「盗み」だといえるかもしれない。なぜなら、それは、基本的には、ひとりの人間が——ときには数人が組むこともあるが、その場合ですら基本にあるのは個人のわざであり、徒党を組むというのとはちがうだろう——、特別の道具を用いず——もつとも、ミシエルが読んでいた『すりの貴公子バーリントン』(Burlington, Prince of Pickpockets)という本のなかには、すりの使う特別のナイフや鉤の挿絵があつたが、ミシエル自身はそれらの道具を用いてはいない——、そのうえそのときどきの状況に応じて——あらかじめ綿密な計画をたてることもなしに——おこなわれる、いってみれば行為の原型(プロトタイプ)のようなものだから。「強盗」(Je vol a la main armee)が、武器(道具)を使い、「誘拐」が——黒沢明が「天国と地獄」(一九六三)で描いてみせたように——綿密な計画にもとづいておこなわれるのと比べてみればいいだろう。気づかれることなく、他人が所持している金銭や装身具などを盗みとるといふ、明快このうえない「目的」と、それを達成するために工夫され、訓練された身体的な動作——それは「目的」実現のための「手段」といえるかもしれない

い——との連関であるという意味では、「すり」はまた、「技術」(Technik)というものの、もつとも単純で純粹なありかたを示しているといえるかもしれない。すくなくとも「すり」が、一定の目的にむけた身体——なかんずく手——の訓練と、訓練された身体(手)のうごき(運動)から構成される行為であることは、たしかである。『すり』のなかで、このような訓練の過程を描いているシーン——とくにプロのすりと出会つたミシエルが、カフェの一室で訓練をおこなうシーン——は、きわめて重要な位置を占めており、またいちじるしく印象的である。訓練によつて、身体(手)は、次第に「目的」に適合した——「合目的」な——うごきを獲得して行くだろう。余分な一切のものをこそげ落とした、しかもいついかなる状況にあつても、正確に繰り返されるうごき、それは単なるうごきではなく、一定の秩序——「かたち」——をもつたうごきというべきものだろう。目的に適つた、うごきの「かたち」、それは、ある意味で、「うつくしい」とさえいえるのではないだろうか。あるいは、すりの動作をうつくしいということに、不謹慎だという非難がよせられるかもしれない。なるほど、現実的には、他人の所有物を盗むという行為は、人倫

にそむく——人間の理念からはずれる——ものであり、そのようなうごきは、とくに美と善を同一視する考え方（カロカガティア）などからすれば、むしろ「みにくい」と判断されるべきだろう。しかし、ここで語られているのは、あくまでもブレソンの映画のなかでの「すり」であること、倫理的に中様化されたすりの行為であることを忘れてはならない。

\*

そのようなうごき＝行為が、しかも、内的であれ外的であれ、一切の起源から切りはなされ、さらにはそれと取り囲む周囲からも切り取られて、そのものとして——ある意味では抽象化されて——呈示されるのである。この映画は、あの批評家が誤解したように、すりのテクニクの単純な呈示ではなく、純粋化され、抽象化された——具體的な行為連関から解放されて、直感的な性質 (la qualitative esthétique) に還元された——すりの「身体運動」の呈示なのである。こうして、この映画で呈示されているのが、すりの具体的な行為というよりは、直感的性質に還元された身体の運動そのものだとすれば、それはそのまま「バレエ」にはかならないといっていだろう——これは

けっして単なる譬喩としていつているのではない<sup>(10)</sup>。とくにカフエ、銀行、リヨン駅のシーンは、そのままひとつのバレエ・シーンといえるのではないか。ふたりのすり組んでおこなうそのうごきは、まるでパ・ドウ・ドゥー (pas de deux) であり、リヨン駅のシーンは、まさにパ・ドウ・トロワ (pas de trois) にはかならない。フェルナン・レジェ (Fernand Léger, 1881-1955) に、『バレ・メカニク』 (Ballet mécanique, 1924) という映画がある。レジェは、この映画のなかで、階段をのぼる女性の身体のうごきを、機械的に、しかもなんども反復させることによつて、そのうごきが本来もつていた意味ないしは具體性を奪い去り、それを純粋な (抽象的な) 身体のうごきに還元してみせたが、『すり』のこれらのシーンは、それとはべつの意味で、『バレ・シネマトグラフィック』 (Ballet cinématographique) と呼ばれていいのかもしれない。もちろんここでの「シネマトグラフィック」は、「シネマ」から区別された、ブレソンの意味にとらえなければならぬ<sup>(11)</sup>。

\*

身体のうごき。しかしここでは、とくに「手」のうごき



について語るべきだろう。そしてその際に、ブレソンが「表情」を嫌い、顔のクローズ・アップをほとんど使用しないこと、身体の部分でいえば、むしろ手や足のクローズ・アップをこのむ傾向をもっていることを思い出すべきだろう。その理由については、べつの文章ですでに述べた<sup>(12)</sup>が、それとはべつに、手が身体のなかでもっとも敏感な部分のひとつであること、そしてときに意識のコントロールをはなれて、ほぼ自律的なうごきを示すことは、指摘しておくべきだと思う。あるいは「すり」とは、意識のコントロールを完全にはなれて自律した手のうごきなのかもしれない——もしそうだとすれば、「クレプトマニア（病的盗癖）」(Klepto-mania) という、ある種の「狂気」について考えるべきなのかもしれない——。その先端に、目や耳などと同等の感覚器官をもち、外界を知覚するとともに、みずから状況を判断し、行動する手、それが熟練したすりの手なのかもしれない。だとすれば、すりの行動がエトス的でもロゴス的でもないのは、むしろ当然といふべきだろう。すりの行為が、こうして、人間の意識（精神）から自立したものであるならば、その行為の純粹な呈示は、精神からの身体の自立を、さらにはいえば、精神の否定を意味す

るのだろうか。おそらくそうではない。意識による人間存在の制御は、きわめて限定されたものにすぎない、ブレソンはそう考えているのではないだろうか。あるいは、ひとりひとりが、自分に固有のものと考えている意識のはたらきが、じつは慣習や規範などによつて束縛され、制約されたものにすぎないこと、そして人間の認識範囲がごくかぎられたものであること、しかもこのことをひとはほとんど自覚しないことを、ブレソンはいおうとしているのだろうか。「風はおのが好むところに吹く。汝その声を聞けども、いざこより来たりいざこへ往くを知らず。すべて靈によりて生まるる者もかくのごとし」——『抵抗』の副題がそこかからとられ、『抵抗』のなかで、おなじく囚われの身である牧師がフォンテーヌに読んで聞かせる、『ヨハネ伝福音書』の一節、ニコデモにたいするイエスのことばであるが、人間の意識の範囲を超えた存在の意志によるできごとを、人間は単なる偶然としか理解しえないことを、それは意味しているのだろうか。意識が人間存在を完全に制御すると考えること、それは、ブレソンにとっては、人間の「做り」にほかならないのだろうか。そして、ブレソンが俳優の演技を忌避したのは、あきらかにそれが意識的につくりだされた

表情であり、行為にはかならないからだった。<sup>(13)</sup>意識による制御を逃れた行為こそが、かえって人間存在の、慣習や規範によって覆われていないすがたを露わし出す、そのように考えたからこそ、ブレソンは素人を登用したのではなかったか。身体を意識から切りはなすこと、動作を無意識化するために、ブレソンは登用した素人——かれはそれを「モデル」と呼ぶ——に徹底した訓練を課すのだが、ミシエルがみずからに課したすりの訓練は、すこしばかりそれに似てはいないだろうか。

\*

意識の制御を逃れ、どのような動機もたない——エトス的でも、ロゴス的でも、社会的でもない——行為を惹き起こす原動力（起動因）とは、いったいなんなのだろう。それは、おそらく、人間がその所在を知ることのできない存在からの力を受けること、つまり「パトス」にほかならないだろう。単純化され、純粹化された行為が、反復して呈示されるとき、たとえどのような動機づけあるいは正当化が——たとえばミシエルが述べるラスコリニコフ風な意見など——、行為するがわからなされようと、結局は行為の原因として、行為者の意識を超えた、論理化不可能な

なものかの力を、「パトスのなもの」を暗示するのではないだろうか。なぜなら、意識によって——エトスとロゴスによって——制御された行為は、反復的ではなく、むしろ差異的であることを特徴とするだろうから。ところで、行為の徹底した反復的呈示は——その極端な場合が、さきあげた『バレ・メカニツク』の例だろう——、その行為の特有性を否定するだろう、というより、特有性をもたない——他にたいして差異的でない——行為は、行為とはいえないだろうから、行為そのものであることを否定するだろう。とすれば、『すり』において呈示されたすりの行為は、行為であることを否定されて、その背後にある、原因としてのパトスのなものそのものの呈示にほかならないとみることもできるのではないだろうか。

ミシエルが、カフェの一室で、知り合ったすりにテクニツクを教わり、練習を繰り返すというシーンが始まるときに、そして三人がリヨン駅ですりをおこなうあの見事なシーンが始まるときに、おなじ音楽が、リュリ (Jean Baptiste Lully, 1632-87) の曲が聞こえるのだが、それは、人間の意図にかかわらずにひたすら進行する行為を、あるいは行為のパトス性をさらに強調しているようだ。このり

ユリの曲は、まず映画の冒頭——タイトルの部分——で現れ、その後も何度か用いられるのだが、使用されるのは、ほぼすべての場合、ミシエルの生あるいは運命の危機（転換点）においてであり、この音楽に内在する必然的な進行は——あるいは、それが作り出す自律した時間のながれは——、生あるいは運命の転換が、ミシエルの意図を超えた力によるものであることを暗示しているようにも思われる。例をあげてみよう。母の葬儀のあと、ミシエルはジャンヌとともに、わずかばかりの母の遺品をもつて、自分の部屋に戻ってくる。ジャンヌは、帰りぎわに「あなたはなにも信じないの」と尋ねるが、ミシエルは「神を信じたことがあつた、ジャンヌ、三分間だけ」と答える。ジャンヌが去っていくときに、音楽がはじまり、「一週間あと、ぼくはあの銀行に入り、ホールに腰をおろした」というノートが、書かれかつ語られ、その後ミシエルが銀行に入ってくるまで、音楽はつづく。そして、ふたり組んでの「すり」がおこなわれる——母の死のあとに、いやその死にもかかわらず、否応なしに「すり」にひきずりこまれて行くミシエル。もうひとつの例。ふたりの仲間が逮捕されたあと、警部がミシエルの部屋にやってくる。自分にかかざらう警

部の「意図」をたずねるミシエルに答えぬまま、警部が立ち去るとき、音楽がはじまり、ミシエルを訪れてジャンヌが姿を現すとき、音楽はやむ。その意図が判明すれば、警部の行為がミシエルを脅かすことも、かれをさらにあの行為に駆り立てることもないだろう。しかし意図は説き明かされないまま。そして、ジャンヌのもとを立ち去り、路上に出てタクシーをつかまえ、パリを逃れるためにリヨン駅にいそぐあいだ、以前より急速なテンポの音楽が流れる。ミシエルのパトスの行為も、そして頹落も、加速度を増して行くだろう。

\*

既存の楽曲を、断片化して、しかも反復的に使用する。『すり』の音楽は、この点だけでもきわめて特徴的だが、それがはたす役割にも、かなり独自のものがあるように思われる。しかしその役割を明確に規定することは、かならずしも容易ではない。音楽が映画においてははたす役割ないし機能については、これまでも多様な観点から論じられ、整理されてきたし、それらの助けをかりて、ここでの音楽をある特定の枠内に限定することも不可能ではないだろうが、しかしこの音楽は、つねにその枠を超え出してしま

う傾向をもつ。

たとえばエイゼンシュテイン (Serge M. Eisenstein, 1898-1948) とプロコフィエフ (Serge Prokofiev, 1891-1953) が『アレクサンドル・ネフスキ』(Alexandre Nevski, 1938) においておこなった、画面の視覚的構図ないし視線の運動と音楽の運動とを合致させようということろみ、あるいは画面内を運動する形象のリズムないしは画面交替のリズムを、音楽のリズムによって補強しようとしたジェルメーヌ・デュラック (Germaine Dulac, 1882-1942) やハンス・リヒター (Hans Richter, 1888-1976) らのくわだてにおいては、音楽は、かなり明確に、その形式的な機能においてとらえられているといえるだろう。そして、さきあげた、ミシエルがリヨン駅にいそぐ場面での音楽も、ある意味では同様の形式的な機能をはたしているといえるのだが、しかし、けっしてそれに限られるのではない。なぜなら、急速なテンポで進行するのは、画面に再現された対象のうごきやできごとだけでなく、むしろパトリス的行為やミシエルの頹落という、非感覺的なものだからである。

たとえばスタンリー・キューブリック (Stanley Kubrick,

1928-) の『二〇〇一年宇宙の旅』(2001: A Space Odyssey, 1968) の冒頭で聞かれるリヒャルト・シュトラウスの『ツァラトウーストラかく語りき』(Richard Strauss: Also sprach Zarathustra, 1895-96) がはたしている機能を一言でいうことは、きわめてむずかしいだろう。あの音楽は、あきらかに「ツァラトウーストラかく語りき」(という標題)を意味しており、そこからさらにニーチェの『ツァラトウーストラかく語りき』(Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, 1883-85) という著作およびそこで展開されている思想を喚び起こすだろう。そしてこれら意味され、喚び起こされたものが、これから展開するだろう映画によって呈示されるものを、予告的に意味しているとなすことも、すくなくともひとつの解釈としては可能だろう。そして、このようにとらえられたかぎりでのあの音楽は、たしかに意味的な機能をはたしているといえるだろう。音楽が、もつと直截に、そのもの以外のなにか、たとえばそれが作られた時代や地域などを意味することも考えられるだろう——たとえば民謡がある地域を、流行歌がそれが流行していた時代を意味する、など——。もつとも、それは、音楽に固有の意味ではなく、音楽の反復的な、あ

るいは大量の受容によつて、あとからつけ加えられた意味にすぎないのかもしれないが。そして映画において、民謡によつて地域性を、流行歌によつて時代性を意味することは、けつしてめずらしくない。あるいは、音楽が——たとえばある楽曲あるいは音楽のある型（パターン）が——、なんらかの理由によつて、特定の心的状態と、慣習的（conventional）に結びつくこともありうるだろう。「悲しい」音楽、「勇壮な」音楽、「憂鬱な」音楽などと語られるのは、このためなのだろう。これもまた音楽固有の意味ではなく、付加的な意味にすぎないのだろうが、一般的には、音楽がこのような「意味」においてとらえられることはすくなく、「映画音楽」のおおぐが、このような「意味機能」をはたしていることも、たしかないように思われる——「ハリウッド」的として軽蔑されることもおおいのだが、音楽がこのような意味機能をもつ以上、このような音楽の用法には相應の根拠があるとみるべきだろう——。音楽のかたちづくる聴覚的なかたちだが、こうして、概念的、表象的、心的などの、それに外在的なものと、一定の慣習（コード）によつて結びつくことがある以上、音楽の——このような意味での——意味機能について語ることは、一

般的に可能なはずである。しかし『すり』におけるリュリの音楽が、ここであげられたような意味的機能のいずれかはたしているとは考えられない。第一に、リュリの音楽の大部分——バレエ曲やオペラ——は、たしかに標題をもつてはいるが、一聴してその意味が理解できるような一般性をかならずしもたず、その標題のありかたあるいは標題と音楽の関係も、『ツァラトゥーストラ』のそれとはことなつた、ある意味で「ゆるい」ものであるからであり、第二に、たしかに特定の地域で、特定の時代に作曲されたものであるにしても、この曲と、地域ないし時代とのあいだに、慣習的な脈絡が——いわゆる「コード」が——成立しているとは考えにくいからであり、第三に、リュリの音楽が、その性質とその受容のありかたからみて、上述のような慣習化から免れていると思われるからであり、最後に、なによりもまず、ブレソンによる「断片化」と「反復」が、なおありうるだろう音楽と外在的なものとの、このような関係を、否定しているからである。

\*

ところで、おなじ『二〇〇一年宇宙の旅』の導入部分の最後、原人が空中に抛り投げた道具（獣骨）が、未知の星

にむけて飛び行く宇宙船のすがたに変わるシーンに、ヨハン・シュトラウスの『美しく青きドナウ』(Johann Strauss: Die schöne und blaue Donau, 1867) が重ねられるが、この場合の音楽を、ひとつだけの機能においてとらえることはむずかしいだろう。この導入部は、本能のままに、自然に制約されて——大地に縛りつけられて——生きていた原人が、道具を獲得するにいたる過程を描いたものとみることもできるだろう。そして空中に抛られた獣骨は、道具を獲得した原人の勝利を告げるとともに、自然なしし大地の制約からの解放をも意味すると考えられるかもしれない。そして宇宙船は、あきらかに地球(自然)からの解放のひとつの極限でもあるのだろう。リヒャルト・シュトラウスの重く暗いトーン(情調)の音楽から、ヨハン・シュトラウスの軽やかで明るいトーンの音楽への転換は、ある意味で、制約と束縛から解放へという展開に対応しているのかもしれない。ふたつの音楽の対比によるトーンの転換が——それは、ある意味で音楽に特有のものだろうが——、導入部の映像に重ねられるとき、すくなくともそこに潜在していた、音楽のそれにおそらくは形式的に類似するだろう気分(die Stimmung)の推移を、より明確に

現し出しているとは考えられないだろうか。もしそうとらえられるとすれば、音楽はそこで象徴的な、あるいは、あえていえば、「気分象徴」(die Stimmungssymbolik)的な機能をはたしていると考えられなくもないだろう——とすれば、あの『ツァラトウーストラ』も、すでに複合的な機能においてとらえられなければならないことになる——。しかし『すり』におけるリュリの音楽に、このような「気分象徴」的な役割をみることは、かなり困難だと思われる。なぜなら、画面と音楽のあいだで、気分の照応関係が生じるためには、音楽はあまりに断片化されているし、同一の音楽が、まったくことなつた画面に、反復的に重ねられているからである。タイトル画面での音楽が、この映画全体の気分を、予告的に象徴しているとみることも、あまりにも恣意的というべきだろう。

この場合のような音楽を、なんらかの基準にしたがつて分類された、ひとつの機能に還元してとらえることには、なにほどの意味もないし、むしろこうした把握そのものが不可能というべきだろう。逆にいえば、音楽がひとつの機能に還元されるとしたら、それはむしろ類型化した「映画音楽」の場合なのかもしれない。あるいは、ある音楽は、

特定の映像テクストと特定の関係におかれることによつて、その都度特定の役割をはたすのであり、機能にもついた分類など、さほどの意味をもたないとすらいふべきかもしれない。かなり以前のことだが、音楽は、固く平板で、しかも客観的な明瞭さをもつた映像に、柔らかさと興行きを与える——音楽は映像を曖昧にする——、そう考え(17)たことがある。いまそのことを再検討するつもりはないが、たしかに映像は平板で固い、バルトのことばをかりれば、「平滑な」(lisse)表面をもち、(18)具体的な対象を機械的に、それ以外にはありえないものとして、再現しているため、観客はそれを、意識にあたえられたものとして、あるがままに受け入れるしかない。意識は映像の表面を滑りつづけるだけで、その向こう側にはいりこむことも、その手前で立ちどまることもできない。

音は、物理的には、たしかにある一点(音原)にその起源をもつだろうし、音原と聞き手のあいだに成立する空間が、聴覚的空間 (l'espace acoustique) なのだろう。音楽は、基本的には、この一点におけるあらたな時間の生起にほかならないが、この時間の生起は、それに対応する、聴覚的空間とはおそらく別種の、音楽的空間 (l'espace

musical) とでもよぶべきものの生起をもともなうだろう——ジゼル・ブルレ (Gisèle Brelet, 1915-73) によれば、「旋律的生成」(le devenir mélodique) にともなう「力動的空間」(l'espace dynamique) の生起である(19)——。そして、いうまでもないことだが、音楽空間は音原の空間ないしは聴覚的空間に限定されない。それは、音原の手前にも、向こう側にも、そして聴衆の背後にまで、広がり、あるいは、ときによってある一点に凝縮もするだろう。映画もまた時間の生起にはかならず、しかもある空間の力動的生起を伴う——ブルレにならつていうなら、「できごとの生成」(le devenir événementiel) であり、「力動的なできごとの空間」(l'espace événementiel dynamique) である——。映画の空間はたしかに力動的である。しかし力動的であるのは、あくまでもできごとの空間であつて、そのことによつて映像の表面の固く平板な性質に変化が生じるのではない。いずれにしても、映像と音楽が同一のテクストに共存しうる根拠は、時間の生成と空間の力動性という二者の共通性にあるのだが、映画における音楽の役割ないし機能の根拠は、二者の時間性と空間性の差異にあるのだろう。たとえば音楽の「旋律的生成」が、「できごとの生成」

に律動をあたえ、より明確な分節をもたらすこともあるだろう。そして、同一のテクストにおけることとなったものの共存——重なりあい——は、たしかに「曖昧」を生じさせるだろう。さらに、純粹に力動的な音楽空間と共存することによって、「できごと」の空間とは別種の空間が、観客の意識にたいして現出することもありうるのだろう。そして、この現出した空間との共存によって、映像の固さはやわらぎ、表面は、単なる表面ではなく、なにもものかの表面として現れるのだろう。とはいえ、表面の背後にあるだろう、この「なにもものか」は、明瞭に認識されることはなく、ただ予感され、あるいは無意識的に把握された、「なものか」の気配なのかもしれない。映画における音楽について一般的に語りうるのは、おそらくはこのような、ごく基本的な問題——あるいは、基本的なレヴェルに還元された問題——にすぎず、あとは個々のテクストについて、具体的に語りうるだけなのかもしれない。

問題が一般化しすぎたかもしれない。ブレソンの音楽にたいする考え方には、かなり独自のものがあるように思われるが、その作品のすべてにわたって検討することは、残念ながらいまできない<sup>(20)</sup>。ただ、すくなくとも『すり』や

『抵抗』の場合には、断片化がその特徴だといえるだろう。そして断片化は、音楽にかぎらず、ブレソンにとつて、ある意味で基本的な技法であり、それはできごとのレヴェルにまでおよぶものであった<sup>(21)</sup>。そして、できごとの断片化とは、身体的動作、ことば、もの音の断片化にほかならないだろう。それぞれの起源から切りはなされたこれらの断片は、それぞれが相対的な自律性をたもちながらも、あらたな映画テクスト (le texte cinématographique) を織りなすために、相互的な共存関係におかれるのだろう。音楽は、通念的には、映画化されたできごと——視覚的な映像、ことば、もの音——に付加され、それに従属するのだろうが、ここではそのような位置にはない。

\*

音楽について述べたことと関連させながら、「もの音」についても簡単に触れてみよう。この映画をみて、ある種の戸惑いを覚えるひともしいるだろう。戸惑いの理由はいろいろあるだろうが、音のあつかいかたもそのひとつかもしれない。一九五九年につくられたこの映画は、いうまでもなく「トーキー」であり、しかもトーキー技術は、このとき、実用化してすでに四分の一世紀を経ており、相応に成



熟した状態にあったといつていいだろう。しかし、観客は、とくに「もの音」のあつかいかたに、普通の映画とちがうものを感じるのではないだろうか。ひとによつては、技術的な未成熟ないし欠陥をさえ感じるかもしれない。たとえば地下鉄の駅のシーン。到着し、出発する電車の音はたしかに聞こえるが、なにかが欠けているように感じられるだろう——たとえばひとびとはなし声や足音などが。

いくつかある街頭のシーンにしても、車の音や人物の足音は聞こえるのだが、きわめて限られたものでしかなく、ここでもなにかが欠けているという印象は否めないだろう——街頭は、種々雑多な音で満ち満ちているはずなのに、聞こえるのは、そのほんの一部にすぎない。競馬場でも、あの特有のどよめきは聞こえない。画面のあたえる視覚的な印象にくらべて、あきらかに音が「足りない」のだ。

ひとびとは、通常、この世界がきわめて雑多な音であふれていることに、あるいは日常の世界が音響的なカオス状態にあることに、あまり気づかないのかもしれない。なぜなら、ひとびとは、自分にとつて必要な音だけを、ほぼ無意識のうちに選びとつて聞いているからであり、自分との関係を中心に、雑多な音にある秩序をあたえ、音響的

なカオスをコスモスに転じているからだ。街頭のシーンをヴィデオ・カメラで、同時録音しながら撮影し、再生したとき、雑多な音が、思いがけないほどの音量で鳴りだし、録音しようと思っていた音が、その背後に沈んでしまっているのを発見したことはないだろうか。あるいは、会議の様相を録音したテープに、雑多な音が入り込んでいるのに困惑したことはないだろうか。機械にすぎないマイククロフオンは、自分の力だけでは、音を選びとり、秩序づけることができず、したがって音響的なカオスが、そのまま記録され、再現されるからなのだろう——指向性のつよいマイククロフオンで音を選択・録音することもできるが、それについては、別に考えるべきだろう——。プロフェッショナルな録音技師は、必要とする中心的な音を、必要とする度合でとらえ、ひとびとが、画面が再現する情景から当然聞こえるはずだと——おそらくは、なかば無意識的に——期待する音を、その周囲ないしは背景をかたちづくるものとして、中心的な音を邪魔しない度合でとらえるのだろうか。必要な情報は、中心的な音によってあたえられるだろうか、それ以外の、周囲ないし背景としての音は、いわば剰余にすぎないが、その剰余としての音が、ひとびとの当然

の期待をみたし、結果として現実感をあたえるのだろうか。ブレソンの映画には、この剰余としての音が欠けており、そのためにあの奇妙な戸惑いが生じるのではないだろうか。聞こえて当然だとする無意識的な期待は裏切られ、それとともに現実感が失われる。しかしこのことはブレソンの、かれの音響スタッフの技術的欠陥によるものではなく、たぶんない。

まえに、『抵抗』をめぐって「語りの禁欲」という問題を考えたことがある。映画が、その展開の過程で生み出し、育んできた技法のおおくを、ブレソンが拒否していること、したがってかれの語りが、きわめて禁欲的であり、その映画からは、必要なもの以外のすべてのものが、こそげ落とされていること、などがその中心的な論旨であった。<sup>(22)</sup>ブレソンは、音についても、できごとの呈示にとつて必要なもの以外のものを、削りとつてしまっているように思われる。必要なもの、それは、この映画では、たとえば人物の足音であり、地下鉄の音であり、『抵抗』では、たとえば牢獄の窓から聞こえる路面電車の音であり、看守が自分の鍵で鉄のてすりをたたく音であった。剰余としての音は、だから欠けているのではなく、否定されているのだ

ろう。それによつて現実感が失われることなど、かれにとつて問題ではなかっただろう。なぜなら、かれにとつての映画は——かれのことばによれば、「シネマ」ではなく「シネマトグラフ」は——、現実の「みかけ(仮象)」(l'apparence, das Schein)をつくりだすものではないのだから。日常性のきわめて強いもの音から、剰余の部分を切りはなすこと——それもまた一種の断片化だろうが——によつて、もの音は容易に断片化され、あらたなテクストを織りなす独自の要素として成立するのだろうか。

\*

ブレソンは、音楽をもおなじようにとらえているのだろう。たとえば、モーツァルトの『ミサ曲ハ短調(K四二七)』の「キリエ」の冒頭部分を断片化し、しかもそれを何回も反復することは、音楽そのものの観点からは、ゆるされないことだろうし、なかにはモーツァルトにたいする冒瀆だと立腹するひともいるかもしれない。しかしブレソンにとつて、『抵抗』という「映画」のために必要だったのは、『ミサ曲ハ短調』のあの部分であり、しかもそれを映画の展開にあわせて反復することだったにちがいない。全体(本文)からひとつの部分を切り取り、その部分を、

同様に他の全体（本文）から切り取った部分とあざないあわせ、あたらしいテキスト（織物）を織りなすこと、それは「引用」にはかならないのだから、引用によって全体（本文）が破壊され、否定されるのではない。プレソンが断片化し、反復したあとでも、『ミサ曲ハ短調』は『ミサ曲ハ短調』でありつづけるだろう。いうまでもないことだが、引用されたあの断片は、もはやモーツァルトには帰属しない。しかしあの断片は、本文としての『ミサ曲ハ短調』全体のなかでそれがもっていた意味（*le sens*）、もつと正確に言えば、全体的なコンテキストをかたちづくるべき要素としての特性、あるいは逆に、それがおかれた全体的なコンテキストによって規定された特性——それを「コンテキスト的な意味」（*le sens contextuel*）と呼ぶこともできるだろう——は、なお保っているのではないだろうか。たとえば、下降する旋律型、進行するリズム型、そしてそれらに特有の——あえて形容するなら、パトスの（*pathétique*）とでもいうべき——「感性的に価値ある品質」（*die ästhetisch wertvolle Qualität*）など。<sup>24</sup>

『抵抗』の助監督をつとめ、『すり』を映画史上画期的な作品と評したルイ・マル（Louis Malle, 1932-96）に、『恋

人たち』（*Les amants*, 1958）という映画がある。いまその一場面を例に引こう。夜、ヒロインが庭に面した部屋でレコードを聞く。ブラームスの『弦楽六重奏曲変ロ長調作品一八』（*Johannes Brahms: Streichsextett in B-Dur op. 18*）の第二楽章である。やがてヒロインはレコードをとめ、庭に出て、恋人とともに広大な庭園を、月光を浴びながらさまようが、そのシーンにさきのブラームスの曲が重なる。ここで用いられているのは、第二楽章全体ではなく、その一部のだから、ここでもおなじように「断片」の「引用」がおこなわれているといえるかもしれないが、引用はかなりのながさにおよんでおり、原曲（本文）をそれとして指示するに十分なだけの展開をもっている。そのため引用部分は、本文の「自己同一性（アイデンティティ）」を——そしておそらく全体的な気分をも——、ほぼそのまま受けついでいるといえるし、反復した使用も当然おこなわれていない。プレソンの断片化は、ここではおこなわれていず、引用部分は本文からの自立を、十分には、はたしていない。したがって、かりに引用されたものの意味について語るとしても、それはコンテキスト的な「要素」というレヴェルではなく、全体との関連における

「部分」というレヴェルにおいてでなければならぬ。

「論述の都合上、余儀なく「音楽の意味」について語っているが、この問題それ自体がきわめて困難なものであり、簡単に語るべきでないことはいうまでもない。この語は、ここでは、さきにあげた付加的な意味をのぞき、論議されている問題との関係において、ある楽曲に特有の時間的に構造化された聴覚的性質そのもの、それに固有の「感性的品質」、そして、その「品質」によって、おそらくは象徴的に喚起されるだろう「気分」などの集合を、漠然と指すものとして用いられている。」

『恋人たち』において重要だったのは、おそらくルイ・マルによって聴きとられたものとしての、原曲（第二楽章）に内在する「気分」だったのではないか。この「気分」と、映像の平滑な表面の背後にあるべきものとして想定されたなものかとのあいだに、マルはある照応関係をみてとったのだろう。とすれば音楽は、ここで、「気分象徴」的な機能においてとらえられているといえるかもしれない。

ブレソンが映画における聴覚的なもの——ことば、もの音、音楽——を重視し、またそれにきわめて敏感な作家で

あることは、あきらかである。だからこそかれは、視覚的な映像（画面）にたいするのとまったく同様に、聴覚的なものにたいしても禁欲を貫き、剰余を、装飾を、ゆたかさを拒否したのだろう。視覚的なものにたいして、聴覚的なものが同等の位置にあったように、聴覚的なものの内部において、ことば、もの音、音楽は相互に対等の位置にある。だから、断片化されたリュリの音楽と、現実から切り取られ、断片化した地下鉄の車両の音は、まったく対等である——おなじように、モーツァルトの『ミサ曲ハ短調』の断片と、囚人が日々の排泄物を捨てるときのものの音のあいだに、序列上の差異はまったくない——。現実音をその音原から切りはなし——断片化し——、断片を自在に織りなすことによって形成されるテキストが「ミュージック・コンクレート」(La musique concrète)だとすれば、ブレソンの映画におけるもの音は——現実から切り取られ、断片化され、剰余を否定され、自在にあざないあわせられたもの音は——、それ自身が「ミュージック・コンクレート」という音楽だといえるかもしれない。とすれば、かれの映画におけるリュリやモーツァルトの音楽と日常的なもの音の共存に、なんの不思議もない。映画が「編集」——切り取

りと配列——を基本とする以上、トーカーの出現によつて、「ミュージック・コンクレート」は、その主張以前に、すでに成立していたとすらいえるのかもしれない。ただ映画と音楽の両者が、そのことに自覚的でなかっただけなのだろう。

ブレソンの映画とは、このようにして現実（起源）から切り取られ、剰余を否定され、断片化された視覚的なテキスト——映像のテキスト——、ことばのテキスト、もの音のテキスト、そして音楽のテキストという、いわば要素的なテキストから、さらに織りなされた、ひとつのテキスト（織物）——シネマトグラフのテキスト（*le texte cinématographique*）——といえるではないか。もちろん現在の映画は、事実上は、ほぼすべてこの意味でのテキストとしてとらえられるだろう。しかしおおくの場合、聴覚的テキストは、視覚的テキストに従属するものとして、あるいは視覚的テキストの形成にもなつて実現されるものとしてとらえられており、そのうえでなんらかの表現的機能を果たすものと期待されているのではないだろうか。個々のテキストの相対的な自律性も、それらテキスト間の（*inter-textuel*）関係も、したがつて十分には自覚されてい

ないのだろう。ブレソンが、このことについて明確な自覚をもつた、まれな作家のひとつであることは、たしかなように思われる。

\*

ところで、断片化は、ブレソンにとつて、きわめて重要な意義をもつ、根本的な技法のひとつといふべきものだった。断片化されるからこそ、本文のもつていた多様な性質のおおくは、剰余として否定され、断片は全体の部分としての性質を失つて、あたらしいテキストの要素として成立するのだし、これらの断片は、本文のコンテキストからはなれて、自由に結合されるのだろう。ところで、要素としての断片の自由な結合というと、エイゼンシュテイン的なモンタージュを想起させるかもしれないが、ブレソンの編集は、むしろその対極に位置する。エイゼンシュテインの場合、断片はおもに形式的単位あるいは意味的単位としてとらえられており、その結合は、個別的な制作のいとなみに先だつて存在する、普遍的な法則——弁証法的連関——によつて支配されると考えられていた——実際の制作においてはともかく、すくなくともその理論に関するかぎりはい——。しかしブレソンの場合、音楽の例について述べたよ

うに、断片は、本文への所屬こそ否定されてはいるが、本文のコンテキストの意味はなお保持していると考えられる。映画が、カメラとマイクロフォンによる、先行するものからの切り取りと、切り取られた断片の結合から成り立つとすれば、それは、基本的には、「引用」としてとらえられるべきことになるが、その際の引用本文は、最終的には、視・聴覚的刺激の総体としての現実ないし世界というべきだろう。<sup>26</sup> だから、一般的にいえば、個々の要素的なテキストは、その本文としてのテキスト——世界というテキストを織りなすものとしてのテキスト——の全体的なコンテキストから切り取られたものとして、そのコンテキスト的な意味を保持しているというべきであり、その結合によってあらたなコンテキストを織りなすべき、その意味ではコンテキスト的な要素であると考えられた。したがって、問題となるのは、本文のコンテキストとあらたなコンテキストとの関係でなければならぬ。おそらくブレソンにとつて、本文としての世界がしめす統一的なコンテキストとは、慣習や既存の規範によって制約された主観にたいして、統合的なものとして現れた、その意味で仮象的な、みかけだけのものにすぎず、むしろ世界の真の在り方を覆い

隠すものにほかならないのだろう——というより、ブレソンにとつては、恣意的に定められたひとつの視点から、世界を統一的なものとしてみずからに現し出すということそのものが、人間の「傲り」にほかならないのだろう——。断片化と断片の結合は、まずはこのようなコンテキストの否定にほかならず、あらたに形成されるコンテキストは、覆いを取り去られた、あるべき、ないしはあるがままのすがたにおける世界と構造的に対応する、「モデル」としてとらえられるべきものだろう。<sup>27</sup>

いくぶん具体的に考えてみよう。現実におけるべきことは、連続的であること——時間的に明瞭に分節化されていないこと——を特質とする。そこには、だからはっきり識別される時間的な脈動はない。そのできごとが断片化され、断片どうしがあらたなコンテキストの関係におかれるとき、隣接する断片のあいだには、あきらかな差異的關係が成立するだろう。できごととは、あきらかなコンテキストにおいて呈示されるとともに、明瞭な時間的脈動を、リズムを獲得するだろう。ブレソンの映画は、きわめてリズム的なのだが、そのリズムは、形式的・視覚的なレヴェルにかぎられず、むしろできごとのレヴェルにおいていちじるし

い。あるいは、できごとのレヴェルにおける明瞭なりズムが、形式的に視覚的レヴェルにおけるそれを、むしろ覆い隠しているために、ブレンソ映画のリズム性は一般に認識されずにいるのかもしれない——一般的には、映画のリズムは、レオン・ムーシナック (Léon Moussinac, 1890-1965) などが主張するように、形式的に視覚的なもの (ムーシナックのいう「外的リズム」*Rythme extérieur*) としてとらえられることがおおい<sup>28</sup>。

リズムは、隣接しあう断片間の差異が明瞭であればあるほど、きわだつだらう。そして、断片間の差異は、できごとのレヴェルでとらえるなら、「省略」によつて顕在化するだらう。『すり』における省略は、ある意味で、きわめて大胆である。例をあげよう。ジャンヌがドアの下に隠れておいた手紙——「早く来て。ジャンヌ」——を、翌日になつてみつけ、読むミシエル。母のベッドのもとにひざまずくミシエル、母と子の対話。教会のなかに、ミシエル、ジャック、ジャンヌがいる。『ディエス・イレ』(Dies Irae) を聞いて涙するミシエル。ジャンヌとともに部屋にはいるミシエル、わずかばかりの母の遺品……。ある意味ではミシエルにとつてもっとも重大なできごとであるにもかかわ

らず、「母の死」というできごとは、ここでは完全に省略されている。もうひとつの例。ミシエル、ジャック、ジャンヌが連れだつて遊園地に行く。カフエ・テラスの三人。ジャックとジャンヌが「飛行機」に乗りに行くあいだ、ミシエルはひとりで残っている。となりのテーブルにいた、みごとな腕時計をしたおとこが立ち上がり、去る。ミシエルも立ち上がり、去る。ふたりが帰つてくる。からつぽの椅子——「ミシエルはどこだ」——。部屋に帰つて来るミシエル。手の怪我の手当をするミシエル。ジャックが来る。ジャックをむりやり帰すミシエル。ひとりになったミシエルは、手にとつた腕時計をみる——モノローグ、「時計はみごとだった」(La montre était belle)——。友人たちに囲まれながら、ミシエルの意識は、おとこの腕時計にだけ吸い寄せられていたのだ。そして、ここでも腕時計をすりとりというできごと、逃げ去りながら転んで怪我をするというできごとは、完全に省略される。それが友人たちとのふれあいを無視して、さらにすりにのめりこんでいくきっかけになるという、きわめて重要なできごとであるにもかかわらず。「時計は見事だった」というせりふのあと、音楽とともにノート画面が現れ——「ぼくはもうすっかり

大胆になっていた」——、やがてリヨン駅での三人によるすりのシーンに移行する。ここでも音楽とともに、決定的な転機が到来し、パトスの行為によるミシエルの転落に、加速度が加わる。

ブレソンの場合、時間的な構成に関する技法が注目されることはあまりないようだ。というより、ここでもブレソンは意識的にそのような技法を拒否しているように思われる。かれにとつて、たとえば「フラッシュ・バック」(Flash-Back)などを駆使した時間の自由な構成は、恣意的でみかけだけのものにはかならないのだろう。たしかにできごとは、おむね進行する時間の秩序にしたがつて——クロノロジカルに——進行する。しかしそれはこの世界のなかのできごとの単純な反復にとどまっただけで、さきに述べたような大胆な省略と、それに起因する時間の脈動化によつて、独自の秩序をあたえられていることもたしかなのだから、通念的なそれとはことなっているにせよ、ここでもなお技法について、おそらくはブレソンに固有の技法について語られるべきなのだろう。

\*

「ぼくはもうすっかり大胆になっていた。ふたりの仲間

とぼくは、おたがいにとてもうまくいつていた。でもそんなことはながつづきするはずがなかった。」(J'étais devenu audacieux au dernier degré. Mes deux complices et moi nous nous entendions à merveilleux. Cela ne pouvait pas durer.) さきに引かれた箇所で、ノートに書かれ、かつ語られることば。問題は、用いられている動詞が、すべて過去形——「大過去」「半過去」——であることだ。書き、語るといふ行為そのものは、映画の特性からして、現在のできごとであるしかないのだが、書かれ、語られるもの——「意味されるもの」——は、あきらかに過去に属している。画面で呈示するできごとは、これもおなじく映画の特性上、いま現に展開しているのだが——時制上は現在なのだ——が——、全体としてはすでに過ぎ去つたできごとにはかならない。ノートに書かれ、かつ語られるものは、だから、映像によつて現在形で提示されるできごとを、全体として過去に位置づけるという役割をはたしていることになるだろう。

一般的にいえば、映画(映像)は、できごとを、ただひとつの法(直接法)と時制(現在)において提示しうるだけであり、できごとを、物語のうえで、過去、現在、未来



に配分し、かつ叙述に多様な様態を与えるためには、演出、撮影、編集について、特別の技法を用いなければならぬ——例をあげれば、演出については、衣装、装置、背景あるいはメーク・アップの選択など、撮影については、カメラ・ポジションやアングル、カメラ移動、多重露出、特殊フィルターの使用など、編集については、カット・バック、フラッシュ・バック、ディソルヴなど——。聴覚的なものの使用についても、おなじことがいえるだろう。しかしこれらの技法の機能ないし効果は、基本的にはその使用のコンテクストによって規定されると考えられ、これらについて、一般化して——技法論的に、あるいは教科書風——述べることに、さほどの意味はない。ところで、これらの技法のなかで、たとえばナレーションや字幕、手記の類の使用は、むしろ安易なものとして、軽視される傾向にあった。ブレソンは、時間に関する慣習化した——シネマ的な——技法を拒否しようとして、一般的には安易なものとして否定される傾向にあるこの技法に、結局はたよらざるをえないという、アイロニーに陥ったのだろうか。

『すり』は、書かれ、かつ語られるノートではじまる。「ふつうこんなことをやってしまった人間は、だまってお

り、こんなことについて語る人間は、やってなんかない、ぼくはそれを知っている。でも、ぼくはやってしまった。」(Je sais que d'habitude ceux qui ont fait ces choses se taisent ou que ceux qui en parlent ne les ont faites. Et pourtant je les ai faites.) 書き、語る行為は、もちろん「いま」展開しているのだが、はじめの文では、書かれ、語られるものも現在である——主文の現在形の動詞——。第二の文の動詞は「複合過去」であり、書かれ、語られるものは、きわめて近い過去に属しているとみるべきだろう——「ぼくは『こんなこと』をやってしまって、その結果をいまにひきずっている。」——。そして『すり』は、「ああ、ジャンヌ。きみのもとにたどりつくために、ぼくはなんと奇妙な道をたどらなければならなかったろう」(O Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre!) ということばで終わる。いうまでもなく、このことばは、「奇妙な道をこれまでたどってきた」ことを、「いま」語っている。映画の冒頭でいわれた「やってしまった」ことは、こうして映画の最後にいわれる「奇妙な道をこれまでたどってきた」ことと重なりあい、提示されるべきことは、その前と後を、「いま」語られているミ

シエルのことばによつて縁どられ、あるいは枠をあたえられる。そして、提示されるのは、いうまでもなく、ミシエルが、あの「奇妙な道」をたどつたあげくに、ジャンヌのもとにたどりついた、というできごとにはかならない。つけ加えれば、冒頭の「いま」と、結末の「いま」は、語りの時間——ミシエルの語りの時間であり、映画の語りの時間ではない——によつて隔てられ、差異化されているが、その間に経過する語られたもの——語られたできごと——の時間は、すくなくとも二年を超える。この映画では、基本的には、映画そのものの語りの時間、ミシエルの書き、かつ語ることの時間、ミシエルによつて書かれ、語られるものの時間という、みつつの時間が重なりあつている。

ミシエルのことば。しかしそれを語るミシエルは、画面には現れない——いわゆる「画面外の声」(la voix-off)である。「画面外の声」は、「ニュース映画」や「ドキュメンタリ映画」で用いられる場合、「三人称」で語られ、「画面」あるいは「画面」が呈示するできごとにたいする、第三者の観点からの注釈あるいは説明という機能をはたすこととおおい。フィクションにおいて、「一人称単数」で語られる「画面外の声」が、たとえば主人公の顔のクロー

ズ・アップに重ねられる場合——このとき、主人公は唇を開ざし、語つてはいないが、クローズ・アップによる「表情」(expression)の強調によつて、その顔はいちじるしく「表出的」(expressif)になつていると考えられている——、いわゆる「内的独白」(le monologue intérieur)として、そのときの人物の内面を表出するという機能をあたえられることがある——もつとも、この技法は、安易に用いられて、単に人物の心理状態を説明するだけにとどまることもすくなくない——。一人称単数の「画面外の声」が、表出的な主人公の顔のクローズ・アップをはなれて、自由に、本来の「画面外の声」として用いられることがある。このとき、カメラという、小説の語り手にも比すべき、全能の第三者によつて記述されるできごとは、主人公の内面——「内面の声」(la voix intérieure)——となんらかの関係におかれ、その位相になんらかの「ずれ」が生じる。たとえば、それは、主人公の「想起」の対象という関連におかれて、現在形で記述されるその「時相」は、過去へずらされるだろう。

『すり』が、書かれるノートの画面ではじまるということとは——この画面を、ごくみじかい「序歌」(le proème)

にあたるものとみること、不可能ではない——、この映画の本文(テキスト)が、主人公ミシェルによって書かれる、ある言語的な現実 (une réalité linguistique) を、シネマトグラフィ的な記述 (le discours cinématographique) に置き換えたものであることを意味しているだけでなく、主人公ミシェルが、この言語的現実の作り手であることをも意味するだろう——このことは、本文においては、ただ一度だけ、警部がミシェルにたいして、「若い作家」(jeune écrivain) ということばで確認される——。しかしノートは、書かれると同時に、語られもする。たしかに、ジャン・セモリュエの指摘するように、書かれていながら、語られないことばもあるのだが、全体としては重なりあっており、その意味では「同義語反復的」(tautologique) といえなくもない。ところで、書くことも、語ることも、言語——文字、ことば——という媒体を用いた、内的(主観的)なものの客観化(die Objektivierung)——N・ハルトマンのいう意味での——ないし「言表」(énonciation) であることはいままでもないが、「書かれたもの」においては、視覚的媒体としての文字のもつ物質性のために、「客観(化)的」な性質が相対的に強まるの

にたいして、「語られるもの」においては、聴覚的媒体としてのことばのもつ「意識にたいする透明」のために、「主観(化)的」ないし「表白的」性質が、これも相対的に強まると考えることができるだろう。後者において言表されるのは、したがって、いったん内面化されたできごと——想起、悔恨、反省、省察などの対象としてのできごと——となるだろう。ノートが書かれ、かつ語られることによって、『すり』全体は、できごとの呈示であるとともに、できごとにたいする「内省」としてのニュアンスをも与えられるだろう。そして映画の結末においては、書く行為はもはや示されず、ただ「内的な声」だけが語る——『すり』は、こうして、純粹な「内省」として終わるだろう。

冒頭のそれを除けば、書かれ、かつ語られるノートが現れるのは、三度だけであるが、いずれもミシエルのパトスの行為が、決定的な展開をみせるときである——銀行でのすりのシーン(パ・ドウ・ドゥー)の前、リヨン駅でのすり(パ・ドウ・トロワ)の前、そしてミラノ、ロンドンでの二年間の後に、パリにもどって来るとき——。なかでも興味ぶかいのは、三度目のそれである。そこでは、ノートはすでに書かれてしまっており——書く行為は呈示されな

い——、「内面の声」だけが語る。だから、ここでは「内省」のニュアンスが強まり——できごとにたいする悔恨——、やがて結末のことば（純粹な内省）へとつながって行くだろう。ミラノ、ロンドンでの二年間は、ある意味ではミシエルのパトスの行為がその極に達したときだったと思われるが、それが完全に省略されている。極に達した、ということとは、パトスの行為がもはやあたらしい展開をしめさなかつたことを意味するとともに、ミシエルがそのパトスにすでに「耐えられなく」なっていることをも意味するだろう。ブレソンにとつては、このことを明示することは必要であつて、二年間のできごとを呈示することは、もはや意味のないことだつたのではないか。「省略」は、おそらくこのようにしておこなわれ、それゆえにこそ、結末のことばが生きてくるのだし、あとで述べるようなパトスの転換（逆転）もおこなわれるのだろう。

\*

これまでは、ミシエルのパトスの行為について、おもに述べてきた。しかしミシエルが、その根本においてはいさ知らず、表面的には自分の意志にもとづいて行動しているようにふるまうのにたいして——警部にたいする態度、と

くにあのラスコリニコフ的な意見の表明は、あきらかにそのようなみかけをつくるためのものだろう——、ジャンヌは、およそ自分の意志をおもてに出さない。ジャンヌ自身の生活は、ほとんど描かれることがないのだが、ミシエルにたいする彼女のことばとふるまいをおして、かなりはつきりとうかがうことができるだろう。ジャンヌは、父と母に捨てられ、幼い妹と暮らしているが、隣人であるミシエルの母の面倒をよくみているようだ。ミシエルがパリを去つたあと、彼女はジャックと結ばれ、子供を生むが——ジャックを愛していたわけではなかつた——、やがてジャックは去り、子供とふたりで暮らしている。もちろん生活は苦しい。彼女のこれまでの生涯は、苦難の連続なのだ。彼女は、その苦難に、ひたすら耐えているように思われる——なぜと問うこともなく、また嘆き悲しむのでもなく。

ジャンヌの苦難は、彼女自身に原因があるのではなく、彼女の外から、いわば降りかかつてきたものだ。自分の意志にもとづいた行為がもたらした苦難なら、まだあきらめもつくだろうが、なぜ彼女はひたすら耐えるのだろうか。いや、そうではなくて、それが彼女の意志に、エトスに関

わらないからこそ、彼女は耐えるのだろうか。おそらく彼女は、それが自分の意志をはるかに超えたものによつてもたらされたものであることを、直観しているのだろう。だからといって、ジャンヌは、過酷な運命を甘受しているのではない。あきらめきつて、この世のながれのままに漂うという生き方ほど、ジャンヌと無縁のものはないようだ。もちろん彼女は、耐えることにたいする見返りを期待しているのではない。自分のためのものでなく、自分に起因するものでもない苦難を、ひたすら耐えること。ミシェルは、ある意味でひたむきに「すり」をつづけるのだが、そのすがたにも、「耐えしのぶ」というおもむきはあつた。しかしジャンヌの「耐えしのぶ」すがたには、はるかに純粹なものが感じられる。それぞれが孤独であつたミシェルとジャンヌのあいだに、「コミュニケーション」が成立したとすれば、それはふたりが「耐えること」、「パトス」を共有しているからなのだろうか。「パトス」をともにすること (sym-pathos, sympathie) もつとも根源的な「同情」。ミシエルの側からいえばジャンヌとの「コミュニケーション」をとおして、自分の「奇妙な(馬鹿げた)」(drôle) 行為のななたに、それをもつつみこみ、あるいは許容する

なにものかの存在を予感し、自分の行為のパトス性を徹底させること、なにものかの存在に身を委ねることを決意したのではないだろうか。あきらかに仕掛けられた罫と知りながら、あえて最後の「すり」をはたらき、手錠をかけられるミシエルの行為は、はつきりとこのことを物語っているのではないだろうか。おそらくジャンヌがミシェルを包摂し、ジャンヌの「パトス」がミシェルに救済をもたらしたのだろう。ミシエルのすりというパトス的な行為は、ここにいたるためのながい「奇妙な」道だったのだろう。この映画全体の基本的なトーンは、くらく沈んでおり、結末には、たしかにある光りが、あえていえば、ベルイマンの『冬の光』(Ingmar Bergman: Natvardsgästerna, 1962) や『沈黙』(Tystnaden, 1963) の結末にも感じられるような、あるかなきかの光りが感じられるのだが、それはあの「救い」の、「パトス」の転換のもたらすものではないだろうか。

\*

『抵抗』のあと三年おいて『すり』が、さらに三年おいて『ジャンヌ・ダルク裁判』が、あいついで発表された。

この三作は、いずれもなんらかの意味で「囚われた」主人公をもち、その意味では連作といえなくもないのだが、『抵抗』と『ジャンヌ』が、いずれも歴史上に実在した人物を主人公とし、主人公が「囚われている」という状況から解放される過程を描いているのに対して、『すり』は架空の人物を主人公とし、主人公が「囚われる」にいたる過程を中心として描いており、また、前二者が、「抵抗」や「殉教」という、ある意味で「高貴な」行為を描いているのに対して、後者で描かれるのは「すり」という、まことに「卑俗な」行為である。フォンテーヌ中尉が収容所の内外の抵抗の同士とある結びつきをもち、ジャンヌが天使と秘儀的なつながりをもつのにくらべ、最後のシーンを除けば、ミシエルはきわめて孤独である。母、友人あるいはジャンヌにたいしてさえ、かれは連帯を拒否するかのようふるまう。他者とのつながりは、「すり」という行為を媒介としてわずかに保たれるにすぎない。フォンテーヌは「独房」の「いま、ここ」からの脱出を願ひ、ジャンヌ・ダルクは独房の「いま、ここ」を超えた存在とのふれあいをもっているが、ミシエルにとつては「いま、ここ」以外の世界は存在しない。外国での二年間も、かれにとつては

「いま、ここ」にすぎなかった——このことは、この二年間のできごとが完全に省略されていることからうかがわれるだろう——。そしてかれは、この「いま、ここ」で、完全に孤独であり、そして自由である——自由であろうとしている。ミシエルにとつて、自由であるためには、孤独でなければならず、孤独であるためには、他者に優越していなければならぬ。ラスコリニコフ的な主張に支えられた「すり」は、あきらかに他者にたいする優越を確認（確証）するための行為にほかならないだろう。人間のただなかにありながら、しかも人間を超えた存在を拒否しながら、他の人間にたいする自己の優越を自認し、誇示すること、それは「傲り」(arrogance) 以外のなものでもないのだろう。そして、自己を超える何者も存在しないのだから、すべては許されるのだろう。

見方によつては、この三作をつらぬく根本的な主題は、人間の「傲り」の否定といえるのかもしれない。表面的には、フォンテーヌは、他を恃むことなく、みずからの力のみで脱獄をくだして、成功させたように思われる。しかしながら、脱獄に失敗し、処刑されたオルシーニ、脱獄に協力する牧師、そして脱獄の準備がほぼ整ったときに同室者

となったジョストなど、おおくの人とのふれあいとかれらへの最終的な信頼がなければ、かれの脱獄は成功しなかつたはずである。フォンテーヌに「傲り」があつたら、偶然同室者となり、しかもナチの軍服を着たいかがわしい少年ジョストへの、最終的な信頼は生じなかつただろうし、脱獄は失敗に終わったはずである。ジョストを脱獄の同伴者とすることを決意したとき、フォンテーヌのなかの「傲り」は消え、祈りにも似た思いが生じたのではないかと。いつて、そのとき、フォンテーヌが超越的なものかを信じたのではない。しかしかれは偶然の連鎖が必然に転じたのを、たしかにみたのだし、そのこともつ重さを知っていたにちがいない。「風はおのが好むところ<sup>(30)</sup>に吹く……」、このことをかれは脱獄の成功のあとに実感したのだろう。『ジャンヌ・ダルク裁判』は「かれ自身によるコーション」と名づけられてもいい、そうブレンンは語つたという。とすればこの映画は「コーション裁判」という反面をもつと解してもいいはずだが、その場合なにが裁かれたのだろうか。おそらくは神学者コーションによつて代表される、人間的な「知」の「傲り」である。教会によるいつわりの救済の拒絶と、その結果としてのジャンヌの火

刑、そしてかの女のその後の復権は、この「傲り」のむなしさをあらわにするだろう。そしてブレンンの制作のいとなみそのものは、あきらかに「シネマ」の「傲り」にたいする、徹底した批判にほかならない。

\*

Pickpocket

Production: Agnès Delahaie

Scénario et dialogue: Robert Bresson

Photographie: Léonce-Henry Burel

Décors: Pierre Charbonnier

Son: Antoine Archimbaud

Musique: Lullii

Montage: Raymond Lamy

Modelles: Martin Lassale (Michel), Marika Green (Jeanne),

Pierre Leymarie (Jacques), Jean Pelegri (l'inspecteur),

Kassagi (l'initiateur), Mme Scal (le mère)

Distribution: Lux Film

Durée: 74 minutes.

\*

\*

註

- (1) たとえば『抵抗』『ジャンヌ・ダルク裁判』など。
- (2) ふたりのすりは、「すり」という行為を展開させるためには、重要な役割をになつてゐるが、物語そのものを展開させるうえでは、特別の役割をはたしてゐず、普通の意味での「人物」といえるかどうか、問題かもしれない。
- (3) ブレンソンは、『やさしい女』(Une femme douce, 1969)と『ある夢想家の四夜』(Quatre nuits d'un reveur, 1972)とを、同名のドストイエフスキの短編にもとづいて制作しており、そのことからみても、『すり』が『罪と罰』から影響をうけていることは、あきらかだといえるだろう。
- (4) この批評家の名前も、批評が掲載された雑誌の名前もはや定かではない。かれのこの発言だけが、断片的に記憶に残っているにすぎない。
- (5) 「パトス」については、「表現の否定——『ジャンヌ・ダルク裁判』をめぐる断片」(『成城文藝』第一五七号)と題した小論のなかで、ごく簡単に触れてある。
- (6) できごとの展開に主要な役割をはたす人物ないしものを、全体としてとらえた画面を「メディアム・シヨット」(medium shot)、「まき」との展開する空間を全体としてとらえた画面を「ロング・シヨット」(long shot)というとしたら、ブレンソンの映画は、ほぼ「メディアム・シヨット」によつて構成されており、典型的な「ロング・シヨット」はほとんどないといつていい。
- (7) ここでの「技術」は、アリストテレスに倣つて、ある具体的な目的を設定し、その目的達成のための手段についてあれこれ考量し、必要な場合には材料を加工して手段を作りだし、その手段を用いて目的を成就するという、過程全体をさす(竹内敏雄『アリストテレスの芸術理論』、弘文堂、一九五八年。三三頁以下参照)。
- (8) このすりを演じてゐるのは、プロのマジシアンのカッサジ(Kassagi)である。かれは、この映画全体の「技術顧問」(le conseiller technique)でもある。
- (9) あえていうなら、「機能美」などという範疇に属すものと考えることもできるだろう。
- (10) ここでの「バレエ」は、一定の規則に支配された、ひとのできごととしての身体運動が、純粹な感覚的性質に還元され、しかも音楽との密接な関連におかれたものなす。この映画で、「すり」の場面は、つねに音楽をとま



っているのではないが、その前後に聞かれるリュエリの音楽の役割を考えてみればいいだろう。

- (11) cf. Robert Bresson: Notes sur le cinématographe, Éditions Gallimard, Paris, 1975. 淺沼、前出論文、参照。
- (12) 同論文、および淺沼圭司「語りの禁欲——『抵抗』をめぐる断片——」（『成城文藝』第一五一号）参照。
- (13) cf. Bresson: op. cit., p. 16, p. 126, et al.
- (14) 以下、主要なものを「トランナム」にあげてみる。  
Kurt London: Film Music, 1936, reed., Arno Press, New York, 1970. Roger Manvel & John Huntley: Technique of Film Music, Focal Press, London, 1957. Zofia Lissa: Aesthetik der Filmmusik, Henschel Verlag, Berlin, 1965. Michel Chion: Le son au cinéma, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, Paris, 1985.
- (15) デュラック:『ディスク九五七』(Disque 957, 1929)「リヒター:『リズム二一』(Rhythmus 21, 1921)など。
- (16) 一般的には、「ツアラトウストラ」という言語的な題名が、この音楽を指示するというべきだろうが、反復された演奏ないし受容の結果、題名と音楽のあいだにやがて慣習的關係が成立し、音楽がこの題名を意味するといふあたらしい關係が成立することも十分に考えられるだろう。
- (17) 淺沼圭司『映画美学入門』美術出版社、一九六三年。一七〇頁参照。
- (18) cf. Roland Barthes: Roland Barthes par Roland Barthes, Éditions du Seuil, coll. "L'écrivains de toujours", 1975, repris dans L'œuvres complètes Tome III, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 136.
- (19) cf. Gisele Brelet: Le temps musical—Essai d'une esthétique nouvelle de la musique, Tome I, La forme sonore et la forme rythmique, Presses Universitaires de France, Paris, 1949, p. 107.
- (20) おそらくは制作者などの關係なのだろう。ブレレンの作品でわが国で公開されていないものがすくなくなく、わが国にヴィデオなどでも、入手可能なものは、く限られている。
- (21) 淺沼「表現の否定」、七〇頁参照。
- (22) 淺沼「語りの禁欲」参照。
- (23) cf. ASANUMA Keiji: Structure de l'langage cinématographique et du plan comme unité, in *Ca-cinéma*, No. 3, Éditions Albatros, Paris, 1974, p. 46 sqq.
- (24) vgl. Roman Ingarden: Das Bild, in "Untersuchungen zur Ontologie der Kunst," Max Niemeyer Verlag, Tübingen,

1962. S. 166-167.

- (25) cf. Louis Malle: *Avec Pickpocket* Bresson a trouvé, in *Arts* No. 30, *decembre 1959*. Cité par Jean Semolue dans son *Bresson ou L'acte pur des métamorphoses*, Flammarion, Paris, 1993. p. 88.

(26) このことについては、浅沼圭司『映画のためにII』（風の薔薇II水声社、一九九〇）<sup>2</sup> 映像のテクスト」の項全体を参照のこと。なおこのような把握にたいして、「引用」概念の不当な拡大であるという批判がよせられたことがあるが、ここでの「引用」が、制作の一技法としての、いわば古典的ともいうべき「引用」ではなく、芸術の制作のあらたな在り方をとらえるために、あたらしく規定しなおされたものであることについては、あらためていうまでもないだろう。

(27) ここでの「モデル」は、ブレソンが「そうみえることではなく、存在すること」(ÊTRE au lieu de PARAÎTRE) というときの「存在」に対応することはいうまでもない。

cf. R. Bresson: op. cit., p. 19.

- (28) cf. Léon Moussinac: *Naissance du cinéma*, Éditions J. Povolozky, Paris, 1925, réédit. par Éditions d'aujourd'hui, Paris, 1983, p. 75 sqq.

(29) cf. Jean Semolue: op. cit., p. 95 etc.

(30) 浅沼「表現の否定」六七頁参照。