

## 「語り」の禁欲

### 『抵抗』をめぐる断片

以下に示すのは、ロベール・ブレスン (Robert Bresson, 1907-) の『抵抗』をめぐる断片的な考察である。具体的な作品について語ってはいるが、解釈ないし分析が試みられているのではない。あえて言うなら、『抵抗』をめぐる

展開された、いくぶんか美学的な思考の戯れにすぎない。断片という形式を口実に、引用註など、一、二の例外を除いて、すべて省略してある。ブレスンの作品をもとに、映画作品の分析について検討した一九九二年度の「映画学演習」において、学生の発表、討論のあいまに、いくつかの作品についてまとめのために行った講義の草稿の『抵抗』に関する部分が、おもな材料として用いられている。他の作品についての言及がすくなくないこと、ブレスンにとって重

要な問題であつても、他の作品にもとづく検討にふさわしいと判断されたことによつて、ここでの検討対象からはずされたものの多いのは、このことに由来する。

\*

『抵抗』はわが国で公開されたときの題名であり、原題は《Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut》(1956)であつて、直訳すれば『死刑囚は脱走した または 風はおのが好むところに吹く』とでもなるだろう。第二次世界大戦中にフランスを占領したドイツ(ナチス)軍にたいする抵抗運動(レジスタンス)のさなか、実際に脱走をはたした実在の死刑囚 (André Devigny) の手記にもとづいて作られたのがこの映画である。日本題名は、

浅 沼 圭 司

たぶんレジスタンスの闘士によって書かれた原作をもつことを意識したものでろう。しかしこの映画は、他の多くのレジスタンス映画、たとえばルネ・クレマンの『鉄路の闘い』(René Clément: *La bataille de rail*, 1945)などと、なんと異なっていることだろう。ナチスの収容所からの脱走を題材とした映画はきわめて多いが、それらのすべてともこの映画は根本的に異なっている。なるほど第二次大戦に題材を求めているが、いわゆる戦争映画の範疇に入れることは、おそらく不可能だろう。

ブレソンの映画の一つの特徴として、主人公を包みこむ状況や出来事の背景の徹底した省略があげられるのだが、その特徴はここでもあきらかである。主人公はフォンテーヌというフランス軍の中尉なのだが、彼がどういう人物なのかは、ほぼ不明である。彼がなぜ捕えられ、死刑を宣告されたのか、それは映画の終り近くになって、ようやく橋の爆破ゆえとはめかされるにすぎない。いわゆるレジスタンス映画においては、当然のことながら、橋や鉄道の爆破などを含む抵抗の闘いが主要な内容になっているのだが、この映画ではそれはまったく言っていないほど描かれていない。レジスタンスを題材とした映画では、たとえば

ロッセッリ二の『無防備都市ローマ』(Roberto Rossellini: *Roma, città aperta*, 1945)などに見られるように、ナチスなしいファシストの残虐行為が徹底的に描かれるのがつねだが、この映画ではそれもほとんどない。

それだけではない。フォンテーヌ中尉がなぜあれほど執拗に脱走をはかるのか、脱走の理由あるいは目的は何なのか、それすら定かではない。通常のレジスタンス映画の場合には、収容所からの脱走は、あきらかに自由のためであり、あるいはナチスにたいする抵抗を続け、民族の自律を獲得するといった、明確な目的を与えられており、それが多くの人の共感を呼ぶのだろうが、フォンテーヌ中尉はそういういった理念ないし信念をまったく口にしない。生命の危険を冒してまで企てられるこの脱走は、ある意味では理由なき脱走にはかならない。投獄にいたる経緯も、そして脱走のあとの行為も、ここではまったく描かれていない。映画の冒頭、登場するフォンテーヌはすでに囚われており、その最初の行為は、車のドアのノブに触れる手のクロー・ス・アップなどによって示される「脱走の企て」であった。最初の企ては失敗し、次に画面に現われるフォンテーヌの手には手錠がかけられており、囚われの度合はいわば倍加

される。脱獄に成功したフォンテーヌは、ゆつくりと暗闇に姿を消すが、それとともにこの映画も終わる。ここには、「囚われ」への前書き(動機ないしきっかけ) (pré-texte) も「脱走」への後書き (post-face) ——その後の局面——もないのだから、この映画はまさに「囚われ」と「脱走」という、むきだしの本文 (texte) のみをもつと言うべきかもしれない。このテキストにおいて、囚われの度合は、次第に増大して行き、それゆえに脱走への執念も強まって行くのだろう。囚われているがゆえに脱走を企て、脱走を企てるがゆえに囚われの度合は強まるのだろう。すくなくともこのテキストに関するかぎり、囚われと脱走は完璧な循環的關係にあり、そのためにこのテキストは、レジスタンスという題材をもつにもかかわらず、ものの見事に政治的、社会的背景から切り出され、自律している。

\*

かりにこの映画の出来事を要約するなら、「捕えられ、独房に入れられ」死刑を宣告されたひとりの男が、脱走する」とでもなるだろうか。というより、さきにも述べたように、このテキストにおいて、主人公はつねに囚われの状態にあるのだから、そしてこの映画のタイトルそのものが、すで

にテキスト(出来事)の呈示をまつことなく、脱走が完了していることを告げており (un condamné à mort s'est échappé)、脱走の過程がこの映画の描こうとするものでないことを明らかにしているのだから、出来事は「ひとりの男が囚われている」というだけのものかもしれない。排泄物を捨てたり、洗顔をするために独房を出ることを除けば、フォンテーヌはつねに独房のなかにある。そして彼の生のすべては、ひたすら脱走のためにある。だから、この点から見ると、フォンテーヌは、囚われ、かつ脱走する人物にほかならない。むしろタイトルの示すかぎり、彼は脱走したのだし、なお脱走しているのだから——「複合過去」という時制は、「事実の結果が現在に残るか、その事実の行われた時期がまだ経過しつくしていない」場合に用いられるという(田辺貞之助・『現代フランス文法』白水社、参照)——、囚われ、かつ脱走していると言うべきかもしれない。なお、囚われかつ逃れているというこの両義性は、ブレソンの人物全般に特徴的な存在性格と思われ——なかでも『抵抗』『すり』(Pocket, 1959) そして『ジャンヌ・ダルク裁判』(Le procès de Jeanne d'Arc, 1961) という、ときに「牢獄三部作」などと呼ばれる作品においてそれはいちじるしい

——、しかもこのことは、ブレソンの作品全体の基調をなすと考えられる「パッション」(Passion-Patios)と密接な関係をもつが、ここではとくに触れない。

フォンテーヌの行為は、ヒロイズムとはまったく無縁である。なぜなら、それはたとえば「自由」とか「民族の自律」などのような、超個人的な目的実現のためにわが身を無にするといったたぐいのものではないからだ——言うまでもなく「レジスタンス」そのものには、この意味でのヒロイズムが認められるだろうが——。だから邦題『抵抗』が「レジスタンス」を意味するのなら——封切の際には『抵抗』の後にレジスタンスという言葉が添えられていたように思う——、かならずしもこの映画にとつて適切な題名とは言えない。かりにこの題名が囚われていることへの「抵抗」を意味するものとしても、不適切であることに変わりはない。すでに述べたように、フォンテーヌの存在そのものにとつて、囚われていることはその本質的な契機の一つなのだから。

\*

「ひとりの男が囚われている」というこのうえなく単純な出来事が、しかも一切の説明的な描写を欠いたまま、そ

れとして呈示される。「脱走」の成就がタイトルによつてあらかじめ告げられているのだから、「脱走」を題材とした他の多くの映画のようなスリルないしサスペンスの効果は、はじめから断念されている。余分なもののすべてはそぎ落とされており、出来事とその構成の単純さ、むき出しの性質は、『すり』などブレソン自身のいくつかの作品を除いて、他にあまり類例をみない。他者との関係は、この出来事を具体化するために必要な最低限度に抑制されている——隣房の男、洗面所で会う二、三の男、脱走に失敗する男(O'Leary)、そして映画の終り近く姿を現わし、脱走に重要な役割をはたす少年(Coco)などとの——。しかしこの単純かつむき出しの出来事は、その時間的な前後を切り取られ、まさにそれ自体として呈示されているために、出来事の原因あるいは主人公の行動の動機は、まったく定かではない。ブレソンの映画が、その物語の単純さにもかかわらず、ときに難解と言われるのは、この原因ないし動機の不分明さに由来するのかもしれない。ところでたとえば『ブローニーユの森の貴婦人たち』(Les dames de Bois de Boulogne, 1945)の場合にも、主人公の行動の動機は曖昧だが、すくなくともそれが主人公の人間関係にあることはま

ちがない。『抵抗』においては、フォンテーヌの行動の動機は、先述のようにまったく曖昧だが、かりに動機があるとして、それは彼のあの面義的な（不条理な）存在性そのものにあると言ふべきだろう。それはだからフォンテーヌ個人の——あるいは一般的に人間の——意志にはかわりなく与えられた、したがってそれと受け入れるしかない、しかも彼を——人間を——危機的な、あるいは根源的な状況に追いやるものでもある。おそらくそれこそが本来の意味における「パッション」——「パトス」ないし「受難」——なのだろう。

\*

ブレンソンの他の作品と同様に、時間は過去への逆行（*retour en arriere*）も未来への飛躍も見せず、着実に進行してゆく。タイトルは脱走の完了したことをあらかじめ告げているが、この「完了」は同時にテクストの時間がそこにむかつて行くべき時点（*Sukunt*）（未来）にはかならず、その点を強調して言えば、この時間は単純にクロノロジカルなのではなく、全体としては循環的な構造をもつと考えるべきだろう。言うまでもなく時間の省略はある。しかしそれは余分なものをそぎ落とすためのものであり、かならず

しも時間の凝縮や多様化のためのものではない。呈示される行為ないし出来事は、むしろあまりにも日常的であり、単調なくり返しである。たしかに収容所の生活は、一般の人々にとっては非日常のものであるが、収容所の枠内では、あの行為や出来事は日常的と言ふべきものだろう——迫り来る死への恐怖感の表現なども、ここにはまったくないのである——。ほぼ一定のリズムで着実に進行する時間——出来事は、それが帰着するもの、そしてその動機であるもの、つまり先の意味での「パッション」をそれとして呈示するだろう。といって出来事ないし行為は「パッション」にたいして「意味するもの」（*signifiant*）の位置にあるのではない。出来事ないし行為は、動機としての「パッション」と分かちがたく一体化しており、その意味で記号的な「透明性」（*transparence*）はむしろ失われていると言えるのかもしれない。

\*

出来事の進行するリズムは、映画にとつてもっとも重要な表現契機である画面サイズの変化——クロス・アップからロング・ショットにいたる——を可能なかぎり抑制し、しかもほぼ均等な長さの画面を、多くの場合いわゆる

ダイレクト・カットによつて連結することで作り出されている。そのうえこれらの画面は、意味のないし修辭的な關係におかれることはほとんどなく、ここでもまたグリフィス (David Mark Griffith, 1875-1948) からエイゼンシュテイン (Serge M. Eisenstein, 1898-1948) にいたる多くの作家らによつて開拓されてきた編集技法は、ほぼすべて意圖的に拒否されている。これらは、ある意味でブレソンの映画すべてに共通に見られる技法上の特徴——むしろ技法の拒否という特徴——なのだが、見方によつては映画史の否定ととられるかもしれない。しかしそれは、言うまでもないことだろうが、単なる復古趣味でもなく、また一九二〇年代にダダリストやシュルレアリストらが、近代的表現のラディカルな否定のために、たとえばリュミエールの『列車の到着』 (Louis Lumière: L'arrivée d'un train en Gare de La Ciotat, 1895) を称揚したときのそれとも、根本的に異なる。まして技能の欠如といったものではない。おそらくは、その展開の過程で映画に付着した余分なもの、あるいは映画が近代的な芸術の枠内に入るためにまとわざるをえなかった装いを剥ぎとるための、きわめて意圖的な営みであり、独自の技法と言うべきものだろう。そしてこの技法こそが、ブ

レソンの作品に、映画の領域ではむしろ希有とも言うべき明確なスタイル (文体) をもたらししているのだが、この点についての検討も、ここでは断念せざるをえない。

\*

通念的には、ナチスの収容所はきわめて特異な空間 (場) なのだろう。しかしこの映画では、収容所以外の空間はほとんど描かれていないのだから——冒頭の場面はたしかに収容所外の空間だが、主人公はそこで収容所にむかう車のなかに囚われているのであり、その意味ではすでに収容所内にあると言うべきだろう——、この映画に関するかぎりこれが唯一の空間であり、特異性は失われていると言うべきだろう。かつて在り、やがて在るだろう空間ではなく、いまここに在る空間は、人間にとってはすべて、なんらかの意味で、囚われの場なのかもしれない。その意味ではこの収容所空間は、人間にとつて普遍的な空間ですらある。描き出される行為ないし出来事は、収容所内における日常的なものであった。しかし観客にとつてもそれは日常的な、あるいは卑俗なものなのだろうか。この空間そのものが特異と普通の差異を失い、曖昧化しているため、そこで展開する出来事も曖昧化し、あるいは不透明化するのではない

か。食べ、洗顔し、排泄物を捨てるといふ、あまりにも日常的な——世俗的な——出来事の呈示をまえにしながら、観客はその一義的な把握、日常の日常としての把握を妨げられるのではないか。そしてこの空間のなかで、時間Ⅱ出来事は着実に前進する。

\*

死刑囚にとって、収容所内の時間進行は、死にむかつての進行にはかならないが、フォンテーヌにとっては、それは脱走の成就、解放にむけての進行を意味する。ここでもまた曖昧ないし両義性について語らなければならないのだが、この曖昧ないし両義性は、死刑囚のみに特異な時間の状態なのではない。考えてみれば、その根源的な状態に還元された人間の時間Ⅱ出来事とは、結局は「死」にむけての着実な進行にはかならないのだし、「死」は、基本的には、囚われの場としての世界からの解放を意味するだろう——たとえばプラトンにとって、死は靈魂の肉体からの解放であり、その本来的な場への回帰を意味するものであった（『パイドン』その他）——。日常的な出来事の曖昧化は、それと根源的な時間状態との合体の帰結にはかならない。反復されるあれらの行わないし出来事は、あまりにも日常的

であり、しかしかぎりなく「聖性」に近い。フォンテーヌとは、日常的な営みを反復しながら、あの根源的な時間状態を、いかなる留保条件もなしにみずからに「受け入れている」パトス的な存在なのだろう。単なる形容ないし譬喩としてではなく、たとえば排泄物を捨てる囚人らの行進は、聖性を帯びた一種の典礼と化す。

\*

映画の開始とともに聞こえ、あの行進にともなうて聞こえる音楽は、言うまでもなくモーツァルトの『ミサ曲ハ短調 K417』（Wolfgang Amadeus Mozart: Messe in C-Moll, K. 417）の「キリエ」（Kyrie）の冒頭部分であるが、いまこゝでこの音楽そのものについて語ることはできない。ただ、下降する音型で始まるこの曲は、モーツァルトの作品のなかでもきわだって「パトス的」なものであるように思われ、また映画のなかに引用された冒頭部分の前進的なリズム型は、あの根源的な時間の進行を感性化し、強調し、あるいは顕在化しているように思われる。もともとあの日常的な行為が、聖なる音楽によって聖化（聖別）されると考えるのは、あまりに単純にすぎるだろう。すでに述べたように、もともと聖性と一体化し、それゆえに不透明化していた日

常的行為とこの音楽が重ねられることによって、その聖性が強調され、あるいは顕在化したと考えるべきだろう。いずれにしても、排泄物を捨てるというもつとも卑俗な行為とこのミサ曲の共存は、単なる思いつきの結果ではないし、その効果もまた偶然のものではない。これは映画における音楽の使用の、ある意味ではもつともすぐれた事例の一つであり、その一つの機能の範例とも言えるものだろう。

\*

音楽は、映像に付加されて、その映像を意味づけるだけのものではないだろう。もちろんそのような映画音楽観があることは否定できないし、またそのような使用例もむしろ枚挙にいとまないかもしれない。しかし、一般的に見て、音楽がある具体的な行為を——あるいはそれを呈示する映像を——意味づけるほどに明瞭な、しかも具体的な意味をもつとは考えられない。映像のもつ多様な感覚的性質——とくに視覚的な運動性や視覚的な調子など——、そしてそれと密接な関係にある多様な情緒のないし気分的な性質にたいして、音楽のもつ多様な感覚的性質——とくに聴覚的運動性や聴覚的な調子など——が、多彩な関係——たとえば協和的、不協和的など——におかれることによって、こ

れらの性質がときに強調され、ときに和らげられ、あるいはまたそれらの関係からまったく新しい性質が生起すると考えるべきではないだろうか。そしてこの例の場合には、二者の関係から生起するのは、聖性にたいする——あるいは聖性に由来する——もつとも根源的な気分なのではないだろうか。

\*

関連して、この映画における「ものの音」(bruit Geransch)の使用についても簡単にふれておきたい。全体を通して、収容所あるいは独房という閉鎖された空間における、微細な、しかしきわめて多くのことを暗示する音が聞こえる。とくに印象的なのは、看守が階段を昇り降りするさいに、鉄の手すりに鍵をこすりつけて出す音であり、収容所の外からかすかに聞こえる路面電車の音であり、脱走のさいに聞こえる列車の音である。「ものの音」が記号的な意味作用をもつことは否定できないし、そのことが映画における「ものの音」の作用に大きく関わっていることもたしかである。しかしここでは、あの「ミサ曲」の場合と同様に、映像の意味に「ものの音」の意味が付加されただけ考えることは誤りだろう。「ものの音」はまた映像の現わす出来事に現実



性を付与するとも言われ、それもまたたしかであるが、ここの「ものの音」は視覚的な、あるいは現実的な出来事にたいして単に付随的な位置にあるのではないだろう。一般的に考えれば、独房から聞こえる外の世界の音は、独房の閉鎖性あるいは囚われ人の外の世界へのあこがれを表現するのだろうが、ここの音は、むしろそれ自体がひとつの出来事、視覚的な出来事と共存する聴覚的な出来事なのではないか。独房内の世界と電車の走る世界はあきらかに異なつた世界である。一方は、映画において、いまここにある (present) 世界であり、他方はいまここにはない (absent) 世界である。しかし視覚的に示される収容所内の出来事が日常的であるように、たとえば電車の音もまたごく日常的な出来事だろう。おそらくこの日常性の共有によつて、ふたつの異なつた世界の差異は曖昧化する。しかしながらふたつの日常性を支える世界はあきらかに異なつた、というより対立的な存在性格をもっており、二者の融合ないし合体を妨げるだろう。異なつた日常の重なりあるいは共存によつて、日常はいよいよ不透明になるだろう。もともと日常的な世界は、そのなかに住む人々にとっては、コードによつて一義的に規定された意味——記号の意味——をも

つ、その意味でごく透明な世界であるが、その日常が不透明化するのである。言い替えるなら、日常は日常であるまに非日常となる——聖化された日常——。きわめて微細な、ごく日常的な音がはたしえている役割の大きさは、むしろ驚くべきものですらある。

\*

電車の音はごく微細である。映画においては、マイクロナンはカメラと同様に自由な動きを許されているのだから、微細な音やときには聞こえない音さえとらえられ、拡大され、映像と組み合わせられて、多彩な意味的、修辭的な効果をあげるだろう。しかしこの映画ではそのような恣意的な (自由な) 音の処理は行われない。マイクロナンはその自由を大きく制約されているのである。そしてこのことから、この映画における基本的な「視点」(point de vue, Einstellung) の問題が導き出されるだろう。

表現 (描写) の視点の絶對的な自由、それはあきらかに近代的小説 (ロマン) の特質である。作者は自身の想像力によつてひとつの「物語的世界」(le monde imaginaire) を創造し、そこにこれも彼自身の創造になる語り手を送りこむ。語り手は当然この世界内において絶對的な権力をもち、

いかなる制約もなしにこの世界内に遍在し、意味ある出来事を選択し、最良の（特権的な）視点から觀察し、みずからの言語活動によってそれを報告する。それ自体はなおカオス的で無分節の「物語的世界」が、語り手による出来事の選択、視点の設定、言語活動によって構造化し、分節化したもの、それこそが小説の世界にはかならない。語り手はこうして出来事にたいして絶対的な第三者の位置にあり、出来事をみずからが認識したものとして報告するのだから、小説に特徴的な時制がロラン・バルトによって「直接法・第三人称・単純過去」であると言われるのも、当然だろう（cf. Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, 1953）。

ところでこの語り手が、特定の人物と合体する場合がある——「書簡体小説」、「日記体小説」などを含む「一人称小説」（Ich = Roman）など、なお語り手が實在の作者の分身とみなされる場合が、わが国に特有の「私小説」なのだろう——。この場合の語り手は、一般的な小説の語り手が特権としてもつ無名性あるいは秘匿性をもたず、その遍在権を失い、したがって視点はいちじるしく限定されるが、その代償として語られる出来事はあるリアリティを獲得するだろう。その「語り」は、あきらかに語り手が語りうるもの

のみを対象とし、語りえぬものは対象から排除されるが、そのことによって「語られたもの」は、ある特定の視点態度と主観的傾向をもつ人によって見られ、解釈され、説明されるという特徴を帯びるだろう。

映画もまた第三者による出来事の「語り」という基本的な性格をもつが、この場合、出来事の記述には、カメラという装置（物理的存在）が不可欠であり、したがって視点の変化にははじめからある物理的な重しがつけられていると言えよう。ある時期までの映画史は、にもかかわらず小説と同様の視点の自由（軽やかさ）を獲得しようとする努力の歴史である——その典型的な例はグリフィスのそれであろう——。映画の技法の多くは、この視点の自由を実現するためのものとすら言えるだろう（この断片については、淺沼圭司・『映画のために』Ⅱ（二〇ページ以下、および一八ページ以下参照）。

\*

ところでブレソンの映画には、ある人物による「語り」という形式をもつものがすくなくない——デイドロの『運命論者ジャックとその主人』（Denis Diderot: *Jacques le fataliste et son maître*, 1773, publié 1796）のなかの、主人公ジャ

ックによって語られるひとつのエピソードを原作にもつ『ブローニユの森の貴婦人たち』、ベルナノス (Georges Bernanos, 1888-1948) の同名の原作による『田舎司祭の日記』 (Le Journal d'un curé de campagne, 1951) あるいは『すり』など——。『抵抗』もまたある手記にもとづいており、おなじ範疇に属している。これらの映画における「語り手」は、だからあの透明な「語り手」ではなく、不透明な、ある種の実体を有する「語り手」ということになる。ここでの「語り手」は、だからある種の重しをつけられ、遍在権を奪われているのである。特定の人物による「語り」という形式を選択することによって、ブレソンはまたもや映画がその歴史的な展開の過程で獲得した多くのものを、あえて放棄しようとする。とくに『抵抗』の原作は、実在する人物が体験した事実を語ったものであり、他の諸作品とはあきらかに異なっている。

フィクションの技法として選択された視点の限定であれば、それにふさわしい出来事を選び、あるいは創り出すことができるだろう。しかしこの場合、そのような出来事——想像的出来事 (l'événement imaginaire)——を創り出すことは許されない。あきらかにそれは事実にもとづいてい

るからだ。一般的なフィクション・フィルムにたいして、現実の出来事を対象とするニュース映画やいわゆるドキュメンタリ・フィルムが視点の自由を欠くことは、あらためて述べるまでもないだろう。もちろんこの映画はドキュメンタリではないが、実在する人物によるその体験の「語り」を原作に選ぶことによって、視点と対象の限定をブレソンは意図的に引き受けたことになる。

\*

ところで近代的なロマンにおけるあの絶対的な遍在権をもった「語り手」の登場の後では、「語り手」に重しをつけ、その視点を限定する態度は、ある意味で表現の「禁欲主義」 (l'ascétisme) とでもいうべきものだろう。しかしこの禁欲主義はすこしばかりまやかしいものではないか。なぜなら不透明な語り手の語るものは、限定された視点から捉えられたものだけではなく、それ自身の内的な世界、追憶や空想を含んだ豊穣な世界が含まれているからであり、「語り手」の想像的な時空間内での視点の移動には、相応の自由があるからである——プルースト (Marcel Proust, 1871-1922) のあの過剰に豊かな世界——。むしろあの禁欲主義は、作者や「語り手」の絶対権の崩壊を防ぐための、あるいはそ

れにたいして高まりはじめた批判に対抗するための、近代的ロマンが編み出した一つの方策、手法にはかならないのかもしれない——一七、一八世紀の「書簡体小説」などと、一九世紀末に現われる「一人称小説」とは、だからはっきり区別されるべきだろう——。

一九世紀末に誕生した映画において、語り手にははじめからカメラという物理的な重しがつけられており、視点の制約が技法というよりむしろ実体化していることは、きわめて興味深い事実である。映画はしばらく近代的なロマンと同等の視点の自由を獲得しようとはがいたのだったが、映画は、その点では、もともと近代的なロマン以降にそのトポスをもっているはずである。だからブレソンの禁欲主義は、映画の原初への回帰であると同時に、近代の外へ出るという、二重の、あるいは曖昧な方位をもつ。

ところで『抵抗』における視点の限定にも、あのまやかしがすこしばかり残っているのではないか。というのも、嚴重に閉ざされた独房内に入りこみ、気づかれることなくフォンテーヌをとらえるためには、「語り手」は完全に透明でなければならぬからだ。しかしながらここでの視点は、フォンテーヌにたいして絶対的な第三者の位置にある

「語り手」のものではない。「語り手」は、実はフォンテーヌその人のはずだから。といつてここでのカメラが、いわゆる一人称カメラでないことは、あまりにもあきらかである——厳密な意味での一人称カメラが、理論的にも実際的にも不可能であることは、すでに立証済みである——。ブレソンの視点そのものがこうして曖昧であり、不透明なのであり、むしろここには通念的な意味での視点は存在しない。ここにまやかしはありえない。

\*

『抵抗』だけではなく、ブレソンの映画の多くには——たとえば『田舎司祭の日記』や『すり』など——、きわめて特徴的な「ナレーション」の使い方が見られる。そこでは、映像の呈示するものと「ナレーション」（言語的語り）の意味するものとは、しばしば重複する——この重複は、トーカーの初期、言葉の悪しき使用として、エイゼンシュテインらによつてきびしく批判されたものだ——。しかし、きわめて興味深いことに、「言語的語り」の視点とカメラの視点は、たしかに重複はしているものの、完全に合致ないし同一化しているのではなく、微妙にずれている。すでに幾度となく指摘したように、それ自体不透明化した日常

的な出来事が、微細なずれを示すふたつの視点からほぼ重複的に捉えられる。日常的な出来事は、こうして二重に、三重に、いや幾重にも曖昧化し、不透明化する。

ふたつの視点が重複しかつ微妙にずれているために、言語的な語りはそれ本来の透明性を失って、いわば実体化する。フォンテーヌの考えや感情を語り出す「ナレーション」も、その心理の言語による描写ないし説明なのではない。それはおそらく彼の内的世界の事実化なのであり、あるいはそれ自体としての呈示なのだろう。逆に言えば、視覚的映像による心理描写は無用のものと判断され、放棄されているのだろう。この映画ではフォンテーヌのクロース・アップが多用されているが、それらは通常の意味での心理描写のためのものではない。おそらくそれは、あるいは一般にブレゾンにおけるクロース・アップは、内的状態を表出する (exprimer) ものとしての「表情」 (expression) を捉えるためのものではなく、むしろ行為する身体の一部である顔を、それ自体として呈示するためのものと見るべきではないか。

\*

ブレゾンは『抵抗』を記録であると言い、事実以外のな

にももの描かないと述べているが、この映画が、その手法から見ても、そのスタイルから見ても、けっしてドキュメンタリと言えないことはあまりにもあきらかなのだから、この言葉はいささか奇妙に響くかもしれない。しかし彼の言う「事実」は、物理的あるいは歴史的なもののみをさすのではなく、おそらくは原作の言語的現実内の事実をも意味するのだろう。彼が直面しているのが、物理的ないし歴史的な現実ではなく、言語的現実であること、それによってこそこの映画に特有のあの多重化した視点が可能になったのだろう。この点からみても、あの視点の限定と禁欲に、まやかしくはない。

\*

意図的に限定された視点によった「語り」、「語り」の禁欲。カメラ技法の観点からこの問題について考えることができるだろう。かりに「禁欲」がまやかしのものだったら、そして収容所内の独房が単純に想像上のものだったら——言いかえれば、手記の言語的現実との対応を欠いたものだったら——、それは視点の、具体的にはカメラの位置やアングルの自由な変化、交替を許容するように作られるだろう——カメラの位置変化や移動を可能にする、たとえば天

井や壁の一部を欠いたセット——。しかしブレソンはあきらかに意図的にカメラの位置を限定する。もつとも、表面的には、この限定は独房のせまい空間によつて余儀なくされたものであり、意図的な技法上のものではないと思われるかもしれない。ブレソンの映画は、全体的に、むしろ無技巧というおもむきを呈すると言えらうが——すくなくともブレソンは映画の技法について語る際に例としてあげられるような作家ではない——、それは技法上の意図が、実現された出来事の不透明さによつて覆い隠される傾向にあるからにすぎない。

ブレソンの禁欲は、ただ単に彼のジャンセニズム的姿勢を意味するだけでなく、ロマンに代表されるような「近代的な語り」(la narrativité moderne)にたいする、彼の批判的ないし否定的な態度をしめすものでもあるだろう。さきに触れたように、映画の基本的な技法は、ある意味ではロマンにおけるような視点の自由を実現するためにあるとも言えるのだから、視点の限定は、かりに技法であるとしても、否定的技法——技法否定の技法——と言わざるをえないだろう。おそらくこのことが無技巧と言われる理由なのだろうが、技法の意図性は、むしろ否定的技法においてこそあ

きらかなのだと思う。というより、強烈な意図が、自覚がなければ、既存の技法の否定はありえないはずである。

\*

視点の自由な選択には、「まなざし」の恣意的な方向性(志向性)が対応するだろう。任意に選ばれた視点から発する「映画的なまなざし」によつて行われる対象の切り取り(découpage, cadrage)、その結果が画面枠(cadre)である。意図的に視点が限定されたブレソンの場合、「まなざし」の方向性はその恣意性を失い、いわば宙吊りになる。かつてゴダール(Jean-Luc Godard, 1930-)は、ブレソンの映画には枠がないと述べたが、ある意味では正しい。たしかにその画面の枠組を規定しているのは、恣意的に操作されたカメラの視野あるいはフィルムのフレームではなく、むしろ対象の世界に特有の枠組——たとえば「窓枠」などのような——である。とすればここには、通常の意味での「ショット」——ロング・ショット、ミディアム・ショットなど——は存在しないことになるだろうし、したがっていわゆる「画面サイズ」の変化にもとづく編集もありえないことになる。技法の否定——否定的技法——はきわめて徹底的である。

聴覚は、視覚のような明瞭な方向性はもたず、むしろ無方向性の特徴とするだろう。もちろんある地点に身をおくことによって、可聴な範囲は限定されるだろうから、視点に対応する聴点を想定することは不可能ではない。しかしそれは視点にたいしてはるかに規定性を欠く——聴点という語が通用していないのも、そのためだろう——。しかし映画の場合、たとえば指向性の強いマイクロフォンを使用することによって、聴覚に方位をあたえることは可能であるし、それがあある種の技法の根拠となっていることも否定できない——たとえば特定の人物によって聞かれた音、逆に特定の人物にだけ聞こえない音など——。しかしブレソンはこのきわめて映画的な聴覚上の技法をも拒否する。電車の音、手すりの音、銃撃の音などは、フォンテーヌによって聞かれた音として描写されているのではない。それらもまた、言語的現実内の出来事として呈示されているのだらう。

語り、カメラ、そしてマイクロフォンにかかわる三つの「視点」は、こうしてそれぞれが宙吊り状態におかれ、漂いながら、重なりあい、かつ微妙にずれて行く。出来事はその不透明性をかぎりなく増殖させ、ほぼ「もの」(chose

Ding)となる。

\*

『抵抗』には、“Le vent souffle où il veut” (風はおのが好むところに吹く) という副題がついている。いやそれを単なる副題と考えるのは当をえていないかもしれない。なぜなら、それと“Un condamné a mort s'est échappé”のあいだは、『ou』という選言的な接続詞 (conjunction disjunctive) で結ばれているのだから。この言葉は映画のなかでは、洗顔のさいに、おなじく囚人である牧師によってフォンテーヌに語られ、それが『ヨハネ伝福音書』のなかの言葉であることがあきらかにされる——遺憾ながら日本語字幕には訳出されていない——。正確には、『ヨハネ伝福音書』第三章、ニコデモにたいするイエスの言葉の一部である。おそらくこの言葉は、この映画にとつて、その根本に関わるものののだらう。

\*

「……イエス答えて言いたもう、『誠に、誠に、汝に告ぐ、人新たに生まれいずば、神の国を見ることあたわず。』ニコデモ言う、『人はや老いぬれば、いかで生まるることを得んや。』イエス答えたもう、『誠に、誠に、汝に告ぐ、

人は水と霊とによりて生まれずば、神の国に入ることあたわず、肉によりて生まるる者は肉なり。霊によりて生まるる者は霊なり。汝ら新たに生まるべしと我が汝に言いしを怪しむな。風はおのが好むところに吹く、汝その声を聞けども、いずこより来りいずこへ往くを知らず。すべて霊によりて生まるる者もかくのごとし。……」（日本聖書協会、文語訳による）。傍点を付した部分が映画で語られる言葉である。

\*

この言葉の神学的な解釈がいかなるものか、知らない。ここでは、単なる偶然とみえるものが、人間の了解の範囲を超えた何ものかの意志によるものであること、そして超越的存在の意志による出来事を、人間は単なる偶然としてしか認識できないことを、この言葉から読みとっておく。たしかにフォンテーヌが脱走に成功するまでの出来事の展開は、多くの偶然的重なりのようにもみえるが、その背後には結局超越的な存在の、聖なるものの意志が、あるいは「恩寵」があったのだらう。いやこのような考え方は、すくなくとも作品についての論議にとつては、聖なるものという作品外存在を前提にした、逆転したものと言うべき

だらう。多くの出来事は——そのひとつひとつはたしかに偶然のもののように思われるにせよ——、なんらの意味づけも説明もなしにそれ自体として呈示され、しかも純粹に線的に——非可逆的に——配列されることによって、あのあらかじめ定められた脱走（解放）という結末にむけてひたすら前進するがゆえに、全体としては偶然性を免れているのだらう。脱走の成就是、けっしてご都合主義的な、あるいは悪しき「デウス・エクス・マキナ」（Deus ex machina）によつて、一挙にもたらされたものではない。プレソンのあの禁欲的な技法によつて実現された、個々の出来事——たとえばスプーンの入手、オルシーニの出現と脱獄の失敗、衣服の差し入れ、そしてなによりもジヨスト少年の突然の出現など——の、それ以外にはありえない連鎖によつて、脱走は成就する。だから偶然の必然への転換の根拠は、あきらかにプレソンの「言述」（discours）そのもののなかにあり、それを超えたどこかにあるのではない。プレソンが徹底してこだわるのは、「言語的現実」であり、その映画化のための技法の探究である。転換はその結果成就するのだし、その転換のゆえに、そしてそれゆえにのみ、人は脱走の成就の原因としての超越者ないし聖なるものの存在な



いし意志を予感するのだろう。

二度にわたって——タイトルとして、せりふとして——引用される『ヨハネ伝福音書』の言葉は、こうしてこの映画の技法と形式と、つまりはこの映画そのものと、分ちがたく関わっているのである。

\*

この映画で主人公フォンテーヌを演じているのは、職業俳優ではなく、フランソワ・レテリエ (François Leterrier) という「哲学教授資格試験準備学生」(agrégé de philosophie)であった。初期の数作では職業俳優を用いていたブレソンだが、この作品以降は、ほぼ完全に職業俳優を使用しなくなる。しかし素人の起用はけっして珍しいことではなく、とくにエイゼンシュテインなどはそのことを理論的にうらづけてもいる。しかしエイゼンシュテインの場合、たとえば『全線』(Generaux linia, 1929)において主人公の農婦を現実の農婦マリア・ラブキナに演じさせ、主人公の名前をもマリア・ラブキナとしたことからもうかがわれるように、現実のなかから、主人公に対応するものとも典型的な人物を選ぶという方法がとられていたのであるが、ブレソンは主人公——フォンテーヌ、現実にはアン

ドレ・ドゥヴィニ——にもっともよく対応するあるパラシユート隊員をえらばずに、哲学学生を選んだのである (Michel Estève: Robert Bresson, Paris, Editions Albatros, 1983, p. 116)。ブレソンの素人の起用は、エイゼンシュテインとはあきらかに異なった考えにもとづいて行われており、それはまた彼の映画に関する根本的な考えと対応するものであるが、それについてはむしろ『ジャンヌダルク裁判』などを対象に論じたほうがいいと思われるので、ここで詳細に論じることはいらないが、ただそれが仕草や演技——あるいは身体の記号性——の拒否ないし否定に根拠をもつことだけは、指摘しておきたい。

\*

『抵抗』がこの国で封切られたとき——さほど話題にならなかったように思う——、ある文芸評論家が、きわめて「古典的」な映画だと評したことを記憶している。その評論家が「古典的」という語をどのような意味で用いたのか、それはもはやさだかではないが、ある意味ではかなり適切な表現である。

基本様式的概念としての「古典的」に対立するのは「浪漫(ロマン)的」だろう。そして「浪漫的」様式が、主観

的傾向性や表出性を主たる構成契機としていることはあきらかである。そしてその主人公の特質から見ても、その表現の在り方から見ても、『抵抗』が「浪漫的」特性の対極に位置することは、もはやあらためて述べるまでもないだろう。いま思いきって大づかみに言えば、近代において芸術が感性という認識領域に位置づけられ、それとともにその主観的契機が強調されるにいたると、芸術の特質を現実との差異あるいは現実からの離脱におく傾向が生じた。その意味では「ロマン主義」は近代のいわば申し子とでも言うべきものである。映画は、そのもつとも基本的なレヴェルにおいては、機械的手段による実在する対象の客観的再現にはかならず、その点で本性上むしろ「浪漫的」傾向と対立すると言うべきだが、その後の展開の過程で、映画がしだいに芸術を志向するようになると、主観的契機の導入がはかられ、それとともに種々の表現上の技法が開発され、それによって事実のストレートな再現ではなく、多様な「彩り」(figures)によって豊かさないし魅力を与えようとしてきたことは疑えない。そして主観的契機の増大と「彩り」の技法の展開が、出来事のストレートな呈示を後景に追いやったことも否定できない。もし日常的な出来事の断片的、

機械的な再現が映画の歴史の原点における姿であるとすれば、映画が上述のような展開を示すのは、ある意味で必然のことであつた。もちろんこのような傾向をただちに「浪漫的」とするのは、短絡的にすぎるだろう。しかしその展開の方位が「古典的」とは対極的なものであることはたしかである。

物語から一切の余分なものをそぎ落とし、修飾的(修辭的)なカメラ・ワークや編集を拒否し、表情的(表出的)な演技や表情の意味性の強調であるクロス・アップを可能なかぎり抑制すること、これらのことがブレソンの映画の特質を形成しているとするなら、それが目指す方位は「浪漫的」とはあきらかに対極的なもののはずである。『抵抗』を、あるいはブレソンの世界全体を「古典的」と断定できるかどうか、それはわからない。しかしそれが反浪漫的であり「浪漫的」の対極にあることはたしかであり、その意味で、その意味でのみ、「古典的」と言えるのかもしれない。

映画の史的展開が上述したようなものだったとすれば、ブレソンの映画は反歴史的と言うべきかもしれない。しかしこの展開は、ある見方においては、映画の本質の隠蔽の

過程でもあるのだから、ブレンソンの映画は本質への回帰であり、あるいは時代の傾向の超克として、「前衛的」とすら言われるかもしれない。ブレンソンがフランスの若い世代の作家にたいして与えた大きな影響は、おそらくこのことに由来するのだろう。しかしこのこともまた、むしろ他の作品を対象に検討されるべきだろう。

\*

「この物語 (histoire) は実際のもの (véritable) である。私はいかなる修飾もなしに、あるがままに述べる」(『抵抗』のクレジット・タイトルから)。

\*

「私のシナリオのヒントとなった本当の物語の真実に、映画に特有の真実が重ね合わされる」(cf. *Le monde*, 8 novembre 1956, cité par Michel Estève in op. cit.)°

\*

Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il vent

Production: Société Nouvelle des Etablissements Gaumont  
Scénario et dialogue: Robert Bresson, d'après le récit du commandant André Devigny

Photographie: Léonce-Henry Burel

Décor: Pierre Charbonnier

Son: Pierre-André Bertrand

Musique: Mozart, Messe en Ut mineur

Montage: Raymond Monod

Interprètes: François Letterrier (Fontaine), Roland Monod

(le pasteur), Jacques Ertaud (Orsini), Roger Tréherne

(Terry), Maurice Beerblock (M. Blanchet), Charles Le

Claînche (Jost)

Distribution: Gaumont-Distribution

Durée: 95 minutes

\*

ビデオカセット番号。

Sony Music Entertainment OOOZS-55 (VHS)

Sony Music Entertainment/Sony Record OOOOS-55 (β)