

「表現」の否定

——『ジャンヌ・ダルク裁判』をめぐる断片——

浅 沼 圭 司

*

このテキストは、ある意味で、ロベール・ブレンソン (Robert Bresson, 1907-) のふたつのテキスト、『ジャンヌ・ダルク裁判』(Procès de Jeanne d'Arc, 1962) と『シネマトグラフィについて』(Notes sur le cinématographe, Éditions Gallimard, Paris, 1975) の「引用」によって作られているといえる。いうまでもなく前者は映画のテキスト (le texte cinématographique) であり、後者は文字のテキスト (le texte d'écriture) である。一般的にいて、作者、芸術家によって書かれた芸術や表現に関するテキストは、おおくの場合、自分の制作意図ないし技法の説

明や、芸術にたいする個人的な信念の表明を内容としており、そのために、例外的なものを除けば、美学の観点からは、一定の留保条件を付されたうえで、はじめて参照されるという傾向があった。もともともいまでも、いわゆる「芸術家美学」(Künstlerästhetik) について検討しようといえるのではない。ただブレンソンの『覚書』にかぎっていえば、そこに収められたみじかい、断片的な文章は、かれの映画テキストとの関係におかれることによって、映画に関する、きわめて個性的な、しかもある広がりや深さをもった「省察」として読まれることは、たしかなように思われる。このテキストは、そのような「読み」のための、断片的な

覚書にすぎない。

ところで、ブレノンにとつて、『le cinematographe』と『le cinema』の区別は、このうえなく重要な意義をもつものであるが、このふたつの語に正確に対応する日本語をみつけることができないので、必要な場合には、前者は「シネマトグラフ」と、後者は「シネマ」と表記することにする。また「映画」は、このテキストでは、『la cinematographie』という技術のうえに成立する現象のすべてを意味するものとして——コアン＝セア (Gilbert Coher-Sear) の「シネマ的事実」(le fait cinématographique) と「フィルムの事実」(le fait filmique) の双方を包括するものとして——用いられている。なお『覚書』からの引用は、その直後に該当するページ数を付してある。

*

ロベール・ブレソンは、映画史全体のなかでも、おそらくもっとも個性的な映画作家のひとりだろう。そのながい経歴——最初の短編 (『Les affaires publiques』) は一九三四年、最終作 (『L'argent』) は一九八三年の発表——にもかかわらず、完成した作品 (長編) はわずか一三本にすぎないが、そのすべてが、他の作家の作品にたいして、きわ

だった特徴をしめしている。かれは、たとえば観客の興味を先取りしてそれに応じるなどといった、いわゆる観客サービスを、まったくおこなわない、というより、意図的に拒否しようとする。その映画の物語は、おおむねきわめて単純である——たとえば『抵抗』(Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut, 1956) は、第二次大戦中に、レジスタンス運動に加わっていたひとりの軍人が、捕えられ、監獄に入れられ、脱獄するという話であり、『すり』(Pickpocket, 1959) は、ひとりの男がすりをはたらき、逮捕され、監獄に入れられるという話であつて、いずれもまことに単純だが、そのうえ、映画のはじめから、なんらかの方法で、脱獄の成功も、逮捕されることも明かされており、サスペンスやスリルといった要素もほとんどない——。それだけでなく、物語の背景や人物間の関係についての説明も、みごとといつていいほどそぎおとされており、そのため、物語の単純さにもかかわらず、かれの映画は、わかりにくいという印象をあたえさせよう。そのような特徴は、『ジャンヌ・ダルク裁判』にもそのまま受けつがれており、見方によつては、さらに強まつているようにも思われる。

*

『抵抗』や『すり』の場合、たしかにサスペンスやスリルの要素はないが、それでも主人公の脱獄や逮捕にいたる過程は、観客にとつてなお未知のものであり、したがって観客ができごとの推移に興味をいだくことは可能であった。しかしこの映画の主人公は、ジャンヌ・ダルク (Jeanne d'Arc, 1412-31) という実在の、しかもフランス人にとつては、国民的英雄とでもいべき人物であり、大部分の観客はそのみじかい生涯を知りつくしているはずである——われわれ日本人にとつてさえ、ジャンヌ・ダルクはきわめてよく知られた人物だろう——。そこには未知の、あらためて観客の興味をかきたてるようなものは、なにひとつないといつてもいいし、そのうえ没後数百年にわたつて、かの女については、無数の書物が、しかも多様な視点から書かれており、また、ある意味では、調査しつくされているのだから、信頼するにたりの資料があたりしく発見される可能性は、ほとんどないだろうし、あたらしい解釈が成立する可能性も、大向うをねらつたジャーナリストイックなものをのぞけば、きわめてすくないといつていいだろう。それだけではない。ブレソンはこの映画において、(できごと)

との記述を、残された裁判記録がしめすものだけに、まさに禁欲的にかぎつていようと思われる。その死後に生じたジャンヌ・ダルク神話——あるいは反・神話——とでもいべきもの、これまでになされてきたさまざまな解釈、かの女を主人公にした文学作品のたぐいは、みごとといつていいほど無視されているようだ。ましてや、残された記録をもとに、想像によつてジャンヌの生涯のすべてを復元して描くなどというところみは、ここではまったくなされていらない。ブレソンがおこなつたこと、それはおおくのひとびとが知っている——あるいは知っていると信じきつている——ジャンヌ・ダルクの「裁判・火刑」というできごとを、記録のしめすままに呈示することであつた。もともと映画とは、ブレソンにとつて、事実の解釈ないし表現ではなく、その呈示 (La presentation) にほかならないのだつた。

*

ところで、ジャンヌ・ダルクを主人公にした映画といえは、おおくのひとは、ごく自然に、カール・ドライエル (Carl Theodor Dreyer, 1889-1968) による『裁かるるジャンヌ』 (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928) を思いおこす

だろう。そしてドライエルの映画もまた、裁判記録にもとづいて作られたものであり、したがって描かれたできごとそのものは、ブレソンの映画とまったくおなじだといつていい。しかしドライエルは、あの驚嘆すべきクローズ・アツプや大胆なカメラ操作、コントラストのつよい画面などを駆使して、「裁判」というある意味では単調なできごとを、いささかの変更もくわえることなしに、ジャンヌの正面の緊迫したドラマに作りあげることに成功していた。字幕(スポークン・タイトル)でしめされるジャンヌのことは、抽象的な白地を背景にしたジャンヌの顔のクローズ・アツプの交錯は、すくなくともジャンヌの魂の真実の表現のための、きわめて有効な手法であったことはたしかである——ドライエルは、ジャンヌを演じたファルコネッティ(Renée Falconetti, 1901-46)にメーク・アツプすることを禁じ、ついにはその頭髮まで刈りとってしまったが、それは、おそらく、その顔からいつさいの虚飾を剥ぎとるためだったのだろう——。

ブレソンはそのような表現をいつさいおこなわない。かれはジャンヌの顔のクローズ・アツプを慎重に避けているようだ——この作品だけでなく、ブレソンは顔のクロ

ズ・アツプをあまり使用しない——。クローズ・アツプされた顔は、かれにはあまりにもドラマティックに、作為的に思われるからなのだろう——「真実さの欠如。大衆は虚偽にしがみつく。ファルコネッティ嬢が、ドライエルの映画のなかで、天を仰いだあの表情ゆたかなやりかた(à façon expressive)は、涙をかきたてたのだった」(p.126)——。もちろんブレソンがクローズ・アツプをいつさい使用しないのではない。しかしかれがクローズ・アツプするのは、顔よりもむしろ手や足、あるいは靴や食器などである。

ジャンヌ・ダルクを主人公にしたこのふたつの映画を比較したとき、ひとよつては、ドライエルの作品の緊迫した構成と劇的な緊張感にくらべて、ブレソンの映画はあまりにも単調であり、平板にすぎるといふ印象を抱くかもしれない。そしてこのような評価は、おそらくかなり一般的なものなのだろう。映画についての通念的な理解にもとづくかぎり、ブレソンの映画はたしかに「おもしろくない」のだから。しかしこのことは、ブレソンの技倆の欠如を意味しはしないし、この映画が失敗作であることを告げてもない。なぜなら、ブレソンの映画は、映画の通念の枠の

否定を、本質的な傾向としていたからだし、この映画は、ある意味では、ブレソンの特色をもっともよく現しているということもできるからである。ここでの問題は、おそろく、ふたつの作品の優劣ではなく、むしろふたりの作者の技法やスタイルの、あるいは映画にたいする基本的な考え方のちがいでないだろうか。しかしこのことは、いまここで論じることではないだろう。

*

「裁判官たちに答えながら、ジャンヌは、ペンを手にすることなしに、作家のようにふるまったのだ。かの女は一冊の本を、われわれの文学の真の傑作を書いたのだ。この本こそ、われわれが所有するジャンヌの肖像、ただひとつの肖像なのだ」、そうブレソンはいう。⁽³⁾だからブレソンのなすべきことは、この肖像——公的な裁判記録に残されたことば——以外のものを、後世のひとびとの勝手な想像や恣意的な解釈などによって、あとから作り出され、肖像に附着したものを、あたうかぎり拭いとることだったにちがいない。『抵抗』の真実が、原作者アンドレ・ドゥヴィニ（Andre Devigny）の手記のなかにあったように、⁽⁴⁾ジャンヌの真実も、すべてかの女のことばのなかにあるのだから。

う。ジャンヌのことばは、ブレソンにとつて、それになにかをつけ加えたり、それをもとに想像をほしきままにするようなものではない。より一般的にいえば、ひとりの人間のいとなみの全体は、それとして動かしがたい「現実」(La réalité) をかたちづくっており、たとえ作者であれ、芸術家であれ、おなじ人間にすぎないものが、気ままに操作することをゆるさない、そうブレソンは確信しているようにさえ思われる。あるいは、かれのなかには、近代的な意味での「表現」や「想像」にたいする批判的な、あえていうなら否定的な傾向があるのかもしれない。というのも、通常の意味での演出家であること、監督であることを、ブレソンが拒否しているからだ。「俳優はいらない。／（俳優の演技指導はいらない。）／役はいらない。／（役の練習はいらない。）／演出はいらない。／そうではなく、生活からえられた、モデル。／そうみえること（俳優）ではなく、存在すること（モデル）——『ETRE (model) au lieu de PARAITRE (acteurs) :』 (p.16)。意味を作り、つけ加え、魅力や豊かさを表現することではなく、逆に、過剰な意味をとりのぞき、みための豊かさを否定し、そのことによつて、それまで「現実」を覆っていた附着物

を拭い去り、「現実」をそれとして呈示すること、それが
ブレソンにとつての映画なのだろう——「つけ加えること
ではなく、むしろ取り除くことによつて創造するのだ」
(p. 6) ——。

ブレソンはさらに徹底する。かれは、呈示されたものに
たいして、それ以外のもの（余分なもの）を想像によつて
つけ加えることを、観客にも思いとどまらせようとしてい
るように思われる。観客に想像の余地を与えないこと——
映画によつて呈示された以外のものへ、意識をおよぼすこ
とを禁じること——。あるいは、呈示されたものを、それ
以上のものとしてでも、それ以下のものとしてでもなく、
あるがままに受け入れることを、観客に要請しているよう
に思われる——「シネマトグラフ。つねに信じること」
(p. 6) ——。しかしこのことは、観客に自分の解釈をお
しつけることを意味しない。なぜなら、ブレソンはいささ
かも解釈しないし、作り出さないからだ。

もういちどくりかえせば、できごとをできるだけそれ自
体として呈示すること、いいかえれば、できごとを解釈や
想像による汚染からとりだすこと、それがブレソンの映画
のいとなみである。できごとは、それが生じたとたんに、

多様な解釈にさらされ、種々雑多な意味をつけ加えられ、
また想像の対象になつて、おおくのイメージを派生させて
いくのだから、時がたつにつれて、できごとは、それらの
附着物や派生物によつて、あつく覆われるだろう。その覆
いを剥ぎとり、できごとをそれ自体として呈示すること、
それは、通常の意識には隠されていたもの、不在であつた
ものを、現前にもたらしことにほかならないのだから、ひ
とつの「産出」とみなすこともできるだろう——「取り除
くことによつて創造する」——。

観客への要請があるとすれば、それは、このようにして
呈示されたできごとを、観客がそのようなものとして受け
入れることであつた。この映画で語られているのは、ジャ
ンヌ・ダルクの「受難」(La Passion) なのだから、その「受
難」を観客がみずからのものとして「受けること」(Ker-
reçoir la Passion) が必要なのだろう。映画の世界にたいす
る特権的な位置に身をおき、その想像を自由に、そして安
全に遊ばせること、それはまさに観客の特権なのだが、ブ
レソンは観客にその特権を断念するよう求めているのかも
しれない。作者だけではなく、観客も「禁欲」を求められ
ているのだろうか。そして観客は、この状態をあえて受け

入れ、それに耐えなければならぬのだが、それもまたひとつの「受難」なのだろう。おそらくこのことによつて、観客は、ジャンヌ・ダルクにたいして、一般的な「感情移入とはまったくことなつた、真の「共感」——「*ragos*」をともしること、*「la sym-pathie」*——をいざうことができるのだろう。

*

いうまでもないことだが、作者は、そうしようとすれば、観客の興味をひきつけ、観客がそのなかで快適に生きられるような世界を、意のままに作り出すことができる——映画が作るフィクションの世界とは、おおむねこのようなものだろう——。作者は、映画の世界にたいして、その創造者（生みの親）として、絶対的な特権（父権）を行使できるのだが、他方観客もまた、映画の世界のなかのできごとをもつともいい場所から、安全にながめられるという特権をあたえられているのだろう。映画が演劇という手本を忠実になぞっていた映画史のごく初期から、観客はすでにこの特権を所有していた——『月世界旅行』(Le voyage dans la lune, 1902) などを作つたメリエス (Georges Méliès, 1861-1938) の場合、カメラはステージにたいし

て「一階特等席の紳士」(Monsieur de l'orchestre) の位置にすえられていたというから、映画の観客はだれでも、この「特等席」の視点からできごとをみていたことになる——。映画は、その後の展開の過程で、はじめは一点に固定されていたカメラの位置を、できごとの展開にしたがつて、自由に変化させることを習得し、その結果、できごとを最良の視点から、最良の瞬間に捉えることができるようになった。こうして開拓されていった、カメラの位置と画面枠(サイズ)の変化に関する技法は、あきらかにあの特権的な観客に奉仕するためのものだった。それだけでなく、観客の理解によりかなつた構造をできごとにあたえるために、あるいは、あたらしい意味をつけ加えてできごとをさらに豊かな、魅力あるものにするために、撮影した画面を任意に切断し、配分しなおすことも、やがておこなわれていくだろう。編集技法は、ある点では、このような過程をへて成立していったと考えられる。作者と観客は、こうして、それぞれが「特権」の所有者なのだし、またそのことによつて結ばれているといえるだろう。いうまでもなく「特権」の真の所有者は作者なのだ、作者は、観客にそれと意識させることなく、「特権」の譲渡をおこなうの

だろう。この「譲渡」を円滑におこなうことが、たぶんいい作者、すくなくとも観客に親切な作者の条件なのだろうし、この「譲渡」によって作者と観客のあいだには、「しあわせな」関係が成立することになるだろう——このような関係は、言語活動によるフィクションとしての「小説」の作者と読者のあいだにも成立すると考えられる——。

ブレソンは、その意味では、いい作者ではないし、観客にとつては、むしろ不親切な作者である。ブレソンの映画には、さきに述べた意味での技法が、いいかえればフィクション映画——かれのことばによれば、「撮影された演劇 (théâtre photographé) あるいはシネマ」(p.31)——の技法が、欠如しているといわざるをえない。たしかにかれの映画は、かならずしもしたしみやすいものではないし、また気楽にみられるものでもない。かれ自身、あるインタビュ어의なかで、自分の映画は現在の観客にうけいられないかもれない、という危惧の念を表明しているところをみれば、このことを自覚しているのだろう。もつともかれは、おなじインタビュールで、いま観客に歓迎されている映画は、映画本来の力を失った、滅亡寸前のものと断じてもいるのだから、真の映画のために、あえてそのような観

客を拒否しているのかもしれない。

*

おそらくだれでも気づくだろうが、この映画には、典型的な——映画の教科書で例としてあげられるような——「ロング・ショット」も「クローズド・ショット」もない。大体は、いわゆる「バスト・ショット」も含めて、ひろい意味での「ミディアム・ショット」だといつていいだろう。もちろん「クローズ・アップ」がないのではないが、それは、あとで述べるように、一般的なそれとはかなり異質のものだろう。カメラ操作の技法にしても、とくにきわだった特徴があるわけではない——おなじくジャンヌを主人公にしている、ドライエルの映画には、あまりにも有名なクローズ・アップはいうまでもなく、大胆なアングルや移動撮影など、まことにあざやかなカメラ操作がみられるのだが——。できごと全体の構成に関しても、冒頭にジャンヌ・ダルクの没後におこなわれた、いわゆる「復権裁判」の場面がおかれていることをのぞけば、おおよそ裁判の進行にしたがつて、クロノロジカルに処理されており、その点でも特筆すべき技巧が用いられているのではない。時間的恣意的な操作はなく、といってエイゼンシュテイン的

な、あるいは修辭的なモンタージユもみられないとすれば、編集技法についても、とくに目をひくものはないとしかいいようがない。

カメラは限定された視野をもった機械にすぎないのだから、撮影とは、この視野に相当する部分の外界からの切り取りにほかならず、したがって映画の画面は、つねに一定の枠をもつことになるが、画面の「枠どり」——「カドラージユ」(le cadrage)あるいは「フレーミング」(the framing)——は、まずは、この枠のなかの任意の位置に対象をおくこと、いいかえれば、ある対象を特定のコンテキスト(脈絡)のなかに位置づけることであり、ついで、この枠のなかで、任意に選ばれたいくつかの対象のあいだに、任意の關係を作りあげることの意味するだろう。はじめの場合、「枠どり」は対象を意味づけ、あるいはその意味を規定するといはたらきをもつだろうし、あとの場合には、対象の組み合わせから、あたらしいコンテキストないし意味を作り出す作用をはたすだろう。ブレソンの映画には、この意味での「枠どり」が欠けているようだ。かれにとつて映画とは、完結したできごとを現在にもたらずものであり——「過去を現在にもたらずこと。現在の不思議な力」

(p.58)——、レンズを通してそれを凝視することであり——「君がいなかったら、おそらくみられることのなかったものを、現し出すこと」(p.82)——、あるいはできごとを歴史や制度、さらには個人による意味づけから取り出すためのものであつて——「ものごとを慣習から取り出し、麻酔から目覚めさせること」(p.134)——、世界にたいする主体の視点によつて恣意的に決定される「枠」(フレーム)のなかに、対象を囲いこみ、意味づけるためのものではない。だからかれの映画に一般的な意味での「枠」が欠けているようにみえるのも、それほど不思議なことではない。ブレソンは「枠」を無視している、かれの画面は閉じていない、そういったのは、たぶんトリュフォー(François Truffaut, 1932-84)だったが、このの核心をついたことばというべきだろう。ブレソンの画面は、呈示されたできごとがそこで生じた場所全体にむかつて、開かれているのだろうし、できごとが本来のすがたでそこに現れる「場」なのだろう——「ものごとをもつとはつきりさせること、ただし照明によつてではなく、わたしがそれらをつめるあたらしい角度によつて」(p.62)——。あるいは、「あたらしい角度」から切り取られた、断片としての空間、周囲か

らも、通念的な枠組からも解き放され、それ自体にたちかえった空間、それがブレソンの画面なのだろうか。

*

もともと映画の空間は、カメラによる外部空間の機械的な切り取りであり、部分(断片)としての性質をもっている——その点では、完結した全体としての性質をもつ絵画空間と対立する——。したがってある画面(の空間)は、それを包みこんでいた全体空間に連続するという傾向を内包しており、おなじように切り取られた他の画面空間と同質である。ひとつの画面は、その外部にもわかつて開かれており、その意味では規定性を欠いているのだが、映画が芸術をめざしはじめたときから——ブレソンのいう「撮影された演劇」のはじまりのときから——、その直感的な無規定性を解消するために、画面に明確な「枠」を与えることがくわだてられたと考えられる。そしてこの「枠」は、基本的に、外部空間を切り取るときに、撮影者(作者)が任意に選んだカメラの位置(作者の視点)——具体的には、カメラの対象にたいする距離と角度——によって決定されるが、「枠」としての特性は、べつの視点から撮影された他の画面枠との差別的な関係によって、はじめてあきらか

になるだろう——孤立したひとつの画面の「枠」は、一般的には、ただカメラの「視野」と機械的に対応するだけで、それをそのようなものとして規定している作者の視点の特有性、つまり「枠」の特性は現れない——。画面の「枠」とは、この意味で、恣意的、相対的に規定されるものというべきだろう。ひとつの画面(a shot)が映画の最小の意味的単位であることは、すでにおおくの論者によって指摘されていることだが、その意味的な「実質」(a substance)を構成するものは、「枠」のなかに配置された「対象」であり、他の画面との差別的な関係によって規定される「枠」が、その「かたち」(a forme)にはかならない。「画面」は、たしかに意味的単位として捉えられるが、恣意性と他の画面との相対的、差別的な関係の特徴とする、ごく特異な単位というべきである。映画の意味は、こうして、「対象」と「主体」の相関的な関係から生じるものであり、その意味では、はじめから「表現」(a représentation)と密接な関係をもつというべきだろう。

映画が、外的空間の機械的な切り取りの段階——「シネマトグラフ」の段階——から、独自の記号体系ないし「言語」として成立したとき、それは、同時に、ひとつの「表

現」の段階——「シネマ」の段階——にはいったと考えられる。それとともに、画面空間の連続的な、開かれた性質は覆い隠され、画面は恣意的な「粹」（かたち）をあたえられて、意味的単位として成立する。ブレソンの映画に、典型的な「粹」（画面サイズ）の変化も、それにもとづいた画面の編集もみられず、またその画面が「粹」を無視し、「閉じていない」とすれば、それはかれが、「シネマ」の段階から「シネマトグラフ」の段階——かれにとつての、映画の根源的な状態——への回帰を意図したことの結果なのだろうか。

とはいえ、これらのことから、ブレソンの映画にいつさの技法が欠如していると結論することは、もちろんあまりである。かれの映画は、慣習化し、映画の本質を覆いかくしている——とブレソンが考える——フィクション映画ないし「シネマ」の技法の否定（拒絶）のくわだてであり、けつして無自覚ないとなみではない。むしろ逆に、通念の否定として、きわめて自覚的なくわだてであり、このくわだては当然それに対応する独自の技法を要請する。それは、ある意味では、否定の技法であり、映画の根源への反省にもとづいた技巧、あえていえば「シネマトグラフ」

の技巧というべきものだろう。「君にシネマトグラフについて明確な観念をもたらしてくれる映画を、君はうつくしい映画とよぶだろう」（p.33）。

*

さきに「パッション（パトス）」について簡単に触れたが、「パッション」は、ある意味で、ブレソンの映画の根本的なテーマ、あるいはその根底に流れ、響きつづけるもの——通奏低音のようなもの——であり、あるいはかれの映画を理解するための、ひとつのキー・ワードであるとも考えられるので、このかなり多義的なことばの意味に、ある程度の——ここなりの——規定をあたえておく必要があるだろう。いうまでもないことだろうが、このことば（*passion*）は、もともと「作用を受ける」あるいは「受動」を意味することば（*passive*）を語源にもち、「受動の状態」（*passive*）という意味をも含む。したがってこのことばは、「作用をおよぼす」ないしは「能動」（*active*）、さらには「能動の状態」（*protharta*）ということばに对立する意味をもち、そこから「行動」（*action*）の反対語として位置づけられることもある。もともとはアリストテレスの一〇の「範疇」にふくまれるものだが、デカルトは

それを、なにかがあたりしくおきたり、生じたりするとき、それを受ける側からみれば、『*la passion*』であり、それを生じさせる側からみれば、『*l'action*』である、と説明している。⁽⁹⁾ 一般的には、自分以外のなにかから受けた力によって生じる、はげしい心の状態、あるいはそうした力によってつき動かされること、さらには、そのような力や、それによって生じた状態を耐えしのおこと、などを意味し、もつとも限定された意味としては、「キリストの受難」があるが、ここでは、「自分の意志を超えたなにかによって駆りたてられ、それによって生じたすべてのことを受け入れること」という意味に捉えておく。神（天使）の声という、あきらかに自分の意志を超えたものの命じるがままに行動し、それによって生じたことすべてを受け入れ、最後には火刑という最大の苦難をこうむったジャンヌ・ダルクの生涯は、たしかに「パッション（受難）」以外のなものでもない——ドライエルの『裁かるるジャンヌ』は、本来は『ジャンヌ・ダルクの受難』と訳されるべきであった。

*

ところで、ジャンヌ・ダルクを主人公とした映画は、お

そらくもつともはやい例と思われるメリエスの映画（*Jeanne d'Arc*, 1900）をはじめとして、枚挙にいとまがないが、その大部分は、神の声にしたがつて行動するジャンヌのすがたを描いていた。しかしこの映画が——そして『裁かるるジャンヌ』が——描くのは、そのような、いわば「パトス」的な行動が終わったあとのできごと、ジャンヌの裁判と処刑だけだといっている。ジャンヌ・ダルクに関する確実な資料は、さきに述べたように、その裁判記録だけであり、それ以外には、『オルレアン籠城記』などに、間接的な記述がみられるだけだという。確実な資料のすくなさが、無数の『ジャンヌ・ダルク神話（伝説）』を生み出すひとつの原因になったのだろうが、ブレンソンにとつては、そのような神話（伝説）は、当然のことながら、恣意的な想像力の産物として、排除されるべきものであり、したがってかれが、裁判記録にだけもとづいて、そのできごと——裁判の過程と火刑——だけを純粹に「呈示する（現前にもたらず）」（*présenter*）ことをくわだてたのは、当然のことであった。この映画では、ことば以外のもの——人物の形象（かおかたち）や動き、道具、背景など——は、「書きしるされたことば」（文字）を「話されることば」

——「できごと」としてのことば——として現在化する (presenter) ために必要な最小限に抑えられており、しかも観客に不必要な想像力を発動させることのないように、その処理には細心の注意がはらわれているように思われる。

ブレソンの映画では、できごとはおおむね時間軸にそって (クロノロジカルに) 構成されていると述べたが、その一方、なんらかの手段によって、できごとが呈示されるまえに、その結末が明らかにされていることもあり、その場合には、できごとの構成を単純にクロノロジカルだということではできないだろう——たとえば『抵抗』の原題は、『Un condamné à mort s'est échappé』(死刑囚は逃げた)であり、タイトルそのものが、できごとの結末、脱獄の成功をあらかじめ告げているといえるだろう——。そしてこのような構成は、この映画でも、基本的にはかわらない。ここでは、タイトルにさきだつて、ひとつのできごとが呈示されるのだが、それは、いわゆる「復権裁判」において、ジャンヌの母イザベル (Isabelle) がおこなった訴訟文の朗読であり、当然ジャンヌの裁判と処刑後のできごとである。このできごとは、クレディット・タイトルによって、

裁判と処刑という一連のできごとから隔てられてはいるが、全体としてみれば、できごとの「クロノロジ」——時間軸に沿った秩序——が破られていることは否定できない。しかしこの映画における「クロノロジ」を超えた時間処理の方法は、たとえばオーソン・ウェルズ (Orson Welles, 1915-85) の『市民ケーン』(Citizen Kane, 1940) やアラン・レネ (Alain Resnais, 1922-) の『去年マリエンバッドで』(L'année dernière à Marienbad, 1960) などにくらべて、あまりにも単純であり、おおくの映画で使用されている「過去への遡行」(le retour en arrière) などにくらべても、きわめて素朴だといえないようだが、このような構成には、なんらかの意味があるのだろうか。大多数の観客にとつて既知の事実であるジャンヌの復権を、映画の冒頭におくことは、「語り」の効果という点からみるかぎり、それほど意味のあることとは思われないし、時間的秩序ができごとにとつて、ある意味で本質的な契機であるにもかかわらず、このような構成がとられたのは、どのような理由にもとづくのだろうか。

ブレソンが依拠した裁判記録は、いうまでもなくジャンヌ・ダルクに「破門・異端」を宣告した裁判の記録である。

もちろんジャンヌ・ダルクはその後復権し、一九二〇年には聖人に列せられており、このことは、フランス人だけではなく、おおくのひとびとが知っていることである。そしてその死の直後から今日にいたるあいだに、無数の神話・伝説が作りあげられていったことについては、まえにも述べた。こうした神話をくつがえそうとするころみも、いくどとなくくりかえされているが、それもまた、結局は、神話の枠内にあるというべきだろう。ジャンヌ・ダルクについては、こうしてある共通の認識ないし通念が——ジャンヌ・ダルクについての「イデオロギー」とでもいうべきものが——できあがっており、この映画の観客は、意識するとしなやかにかかわらず、この枠によってほぼ完全に包みこまれてみるとみるべきだろう。したがって、裁判記録にもとづいて純粹に呈示されたできごとが、この通念の制御によって、特定の方向に、恣意的に捉えなおされる危険があることも否定できない。

母イザベルの訴訟によって一四五六年におこなわれた裁判は、一四三一年五月三〇日に下された「破門・異端判決」を誤りとして破棄し、ジャンヌの復権を正式に認めたものであり、イザベルの朗読した訴訟文は、この「復権裁判」

記録に確実に残されているものである。映画の冒頭部分でイザベルによる訴訟文の朗読を呈示し、そのあとで裁判の過程を呈示し、ジャンヌの火刑をもって映画を終わらせたことは、ジャンヌのできごとを、裁判と復権裁判のことは内にする「現実」(reality)にかぎることにはかならない。あるいは、さきのような構成をとることによって、ジャンヌの処刑と復権以降、絶えることなく現在にまで及んでいる、恣意的な解釈と想像と憶測の連鎖による、神話(伝説)形成の過程を、この映画の枠外に取り出し、否定することがこころみられている、そういうこともできるだろう。そしてそれはまた、通念と化した神話(伝説)によって観客の意識にあたえられる方位——観客によって、おそらくは無意識的におこなわれるだろう恣意的な解釈——をただそうとするくわだてとみることもできるのではない。冒頭の場面において、イザベルの個人的な特徴——ジャンヌの母親としての特徴、身体や行動などの特徴——は、可能なかぎり隠されているように思われるが——しめされるのは、イザベルの背面と手足だけである——、このことは、かの女が手にした訴訟文の強調(クローズ・アップ)とともに、訴訟文の朗読という「復権裁判」における

主要なできごとを、それとして純粋に呈示することをめざしたものと考えられるだろう。あらためて結論的に述べれば、ブレソンがくわだてたのは、記録を自分なりに解釈して、過ぎ去ったできごとを想像的に再現すること (re-representation) ではなく、記録のことはのなかに過ぎ去ったできごととの真実のすがたをみてとり、それを現在にもたらすこと (呈示すること) (la presentation) ではなかったか。「物語映画ではなく。それは演じ、装うだろうから。『ジャンヌ・ダルク裁判』で、私は演じあるいは装うことをせずに、歴史的なことばによつて、歴史を超えた真実をみいだそうとした。」(p.128)。「演じあるいは装うこと」(faire théâtre ou mascarade) 、「それは「しぐさ」によつて他者の行動を想像的に再現し、いつわりのできごとを作りだすことを意味するのだろう。ブレソンのことばは、ここでも、字義どおりうけとつていいだろう。

*

ブレソンは、その映画のなかで、手記を書く手のクロウズ・アップとともに、主人公の声 (独白) を聞かせるという技法を、ときに用いている——典型的な例は、『田舎司祭の日記』(Journal d'un curé de campagne, 1951) などに

みられる——。「内面の声」(la voix intérieure) とよばれることのある技法だが、使い方によつては、主人公の内面の安易な説明に堕しかねない、危険な技法でもある。手記(日記)は、ある人物が、過ぎ去った(一日の)できごとを現在(いま)の視点から想いおこしながら記すものであり——「書く(語る)」ことの現在と「書かれる(語られる)もの」の過去との重なりであり——、したがつて、できごととそのものの記録というよりは、内面化されたできごと、あるいは内面そのものの記録といふべきものだろう。映画においては、いま現に生じつつあるできごとを、生じつつあるままに捉え——撮影し——、いま現に生じつつあるものとして呈示する——映写する——しかないのだから、過去と現在ということとなつた時相の重なりは、原則として、ありえない。映画は、基本的には、できごとそのものの記録であり、呈示にすぎない。「内面の声」は、映画のこのような単一の時相に、「ずれ」をもたらす作用をもつのではないか。もちろんことば(声)は、いま、ここで話され、聞かれており、できごと、いま、ここで生じ、みられているのだから、時相の差異はありえないのだが、ふたつのものあいだには、内と外という——「みえない

もの」と「みえるもの」という——、いわば存在相の差異が介入しており、それが時相の「ずれ」という効果(結果)をもたらすのだと考えられる。さきにあげた『田舎司祭の日記』についていえば、「内面の声」の導入によって、呈示されるできごととは、書かれ、語られることばの現実のなかにその位置を定められているのだろう。

しかしこの映画の場合、記録する(書きとどめる)のは、教会側の書記であり、したがって書かれた文字は、ジャンヌ・ダルクにとつては、まったく外的なものでしかない。「内面の声」の技法は、ここではありえない。ブレソンが冒頭にイザベルの訴訟文朗読をおいたもうひとつの理由は、ここにあるのかもしれない。イザベルのおこなった「復権請求」こそ、裁判記録——ジャンヌに異端と破門を宣告した裁判の記録——のなかに閉じこめられていたジャンヌのことはから、その真実をよみがえらせ、ジャンヌの復権のきつかけとなったものだった。だから、ただ単に、裁判記録に記録されたジャンヌ・ダルク裁判というできごとを現在にもたらしただけではなく、ジャンヌのことばの現実そのものを呈示しようとするとき、復権裁判を「いま」として冒頭におくことは、不可欠のことだったといえるだろう。

。「復権裁判」も「ジャンヌ裁判」も、映画のなかでは、ともにいま見られ、聞かれるものとして、そのあいだに存在相の差異はないのだが、時相の点ではあきらかな差異関係にある——できごととしての時相と、映画の「かたり」の時相の、明確な「ずれ」——。この時相差が、ジャンヌのできごとを内面の(ことばの)現実にもたらし、ジャンヌのことばを「いま、ここにない」ものことば——おそらくは天使の声——と直接的に結びつけるのだろう。あるいは、訴訟文を読む母イザベルの声は、「破門・異端」の判決を受けたまま、火刑台で死をとげた娘ジャンヌそのひとの、時をへだてての「内面の声」にほかならないのかもしれない。

ところで実際の裁判では、ジャンヌの母国語であるフランス語が使用されたが、公的な記録は、当然のこととして、教会の公用語であるラテン語で書かれている。フランス語からラテン語に移される過程で——なまの記録から公式文書に定式化される過程で——、「破門・異端判決」が正当なものだったことをしめすために、フランス語による実際の裁判記録が、都合のいいように解釈され、整理しなおされた可能性があり、それは残されているフランス語による

裁判記録の写本と照合することによって、ある程度実証することができるという。またラテン語の文書では、ラテン語という、教会のなかでだけ使用され、特権的な聖職者によって独占された言語が、ジャンヌの話した「生きている」ことばとしてのフランス語の微妙なニュアンスを覆い隠していることも、十分にありうるだろう。ジャンヌのことばは、こうして、他者の手によって、しかも他者の独占物である言語で記録されることによって、二重に記録のなかに関じこめられ、氷結させられたのだった。だからこそ、ジャンヌのことばの現実が呈示されなければならなかったのだし、そのための手法の意識的な探究が必要だったのだろう。

*

ドライエルの『ジャンヌ』では、なんといってもあのクローズ・アップが圧倒的な印象をあたえるが、ブレソンの『ジャンヌ』には、ジャンヌの顔のクローズ・アップはみられない。ドライエルのクローズ・アップは、あきらかにひとの顔を日常の、制度的、慣習的な枠組から取り出す——それは顔の「聖別」といえるかもしれない——という役割を担っているが、ブレソンにとつては、さきに引用し

たことばが語っていたように、それすらがあまりにも「意味的」と思われたのであろう。人間のからだのなかで、顔はその「表情」(Expression)のゆえに、もつとも「意味的」ないし「表出的」(expressive)であり、したがって意味的な脈絡のなかに組みこまれやすいこともたしかである。顔は、そのことによって、慣習化した意味、あるいは通念化した意味によって、いわば汚染されやすいともいえる——なかば「記号」と化した表情、むしろ内面を覆い隠す、装われた表情、など——。クローズ・アップはそのような意味(表情)をさらに増幅し、強調しかねない。ブレソンが顔のクローズ・アップを拒否するのは、おそらくこのような理由からだろう。しかしクローズ・アップの拒否は、映画にとつて危険な方策であることもたしかである。なぜなら、映画史的にはグリフィス(David Wark Griffith, 1875-1948)以降、そして映画理論史的にはバラージュ(Béla Balázs, 1886-1952)以降、クローズ・アップは、映画の表現上、もつとも有力な技法と考えられてきたからである。にもかかわらず、ブレソンはそれを回避し、あるいは拒否する。それは、かれが演技やフィクションを拒否するのと、たぶんおなじ理由による。しかしこの映画

にクローズ・アップがまったくないのではない。むしろきわめて印象的なクローズ・アップがあるのだが、ただし顔のそれではなく、手や足の、そして靴、食器といった道具（物体）のそれである。

「ブレソンがおこなおうとしたのは、たしかさの真実がとどめられたジャンヌのことばを、この現在に蘇らせることではなかったか。神の遠のきとともに、ことばがそのたしかさを失ったいま、なしえるすくなくともふたつのことばがお残っている。なお残存していた根源との関わりのおべてを否定して、ことばを軽みの状態にもたらし、その自由な戯れを戯れ出すこと、あるいはかつて発せられたたしかなことばをいまにもたらし、なお覆われている日常のことばのふたしかさを露呈すること……。そしてブレソンは、かれ自身語っているように、過去をいまにもたらし力を映画にみ、そしてあるひとによって生きられた真実を、映像と音によっていまに伝えることを意図しているのだ。この映画は、だから歴史的事実の単なる再現なのではなく、ジャンヌの心理の描写などでもない。いっさいの余分なものをこそぎおとしたかれの画面のなかで、ジャンヌの衣服、靴、足枷、ベッドなどは、日常の道具としての意味

を奪いとられて、ほとんどひとつのものとしてスクリーン上に存在しているかのようだ。それらは、ジャンヌのことばをこのいまにつなぎとめるための重しのように、私には思えてならない。ブレソンは、俳優の演技・しぐさによって、ジャンヌを想像上の、仮象のものとして、表し出そうとしているのではない。かれは演技を、しぐさをいっさい拒否する。それは余分な、みせかけだけの意味を作り出すにすぎないと考えられるからなのだろう——かれは職業的俳優にたいする拒否感を表明しさえする。いっさいの演技を拒否され、意味を剝奪されたスクリーン上の肉体は、この現実の世界における以上の重みをもって存在し、ジャンヌのことばをようやく現在にもたらし、思うように思われる⁽¹³⁾。

かつて書いたこの文章に、あらためてつけ加えるべきものを、いまもたない。あのクローズ・アップは、たしかに、ものの存在ないし意義を強調するためのものだったのだろう。ところでハイデガー (Martin Heidegger: 1889-1976) は、ある文章のなかで、木靴を描いたゴッホの絵について語っているが、なるほど脱ぎ捨てられた木靴、その黒くうつろにあらいた口は、それを履いていたひとの存在ないし不

在を表し出すだろう。使用されていたときには、その存在を隠していた靴（道具）は、その使用状態から取り出され、それ自体として呈示されたとき、道具の道具であること（本質）だけではなく、ひとりの人間の存在ないし不在をも、そしておそらくはその人間のいとなみをすら、露呈するのだろう。クローズ・アツプによつてあらわにしめし出されたジャンヌの靴。それはジャンヌの存在ないし不在を、象徴的あるいは換喩的にしめす（意味する）のではなく、おそらくはそれを露呈するのだろう。そしてその靴が、ジャンヌが用いていた他のものとともに、焼き払われる。これもまたあきらかにひとつの火刑にほかならない。ジャンヌを無理じいに異端と断罪した権力は、彼女の復活をおそれ、その肉体だけでなく、彼女についての記憶のよすがになるすべてのものを、消去しつくす必要を感じていたのだろう。にもかかわらずジャンヌは生きつづける。

処刑が終了し、黒こげになつた火刑台の画面と、鳴り響くドラムの連打で、映画は終わるのだが、この結末の部分は、まったくおなじドラムの連打が聞かれた冒頭の復権裁判の場面と、あきらかに響きあっている——この映画で、音楽はこのふたつの部分にだけ現れる——。そして、右か

ら左への移動撮影（トラヴエリング）で捉えられた、火刑台へ歩むジャンヌの足と、左から右への移動撮影（トラヴエリング）で捉えられた、ノートル・ダム寺院の石畳のうえを歩むイザベルの足も、あきらかな対応関係にある——この映画で、はつきりした移動撮影（トラヴエリング）は、このふたつの部分にだけみられる——。もつとも遠いこのふたつの場面（イメージ）を結びつけているのは、いうまでもなくブレソンの直視力（*a vision*）なのだが、観客もまたその直視力でこのふたつの関係を捉えることを要請されてくるのだろう。「もつとも遠く、もつともことなつた君のイメージを結ぶ、目にみえない絆は、ほかならぬ君の直視力なのだ」（p.39）。

*

「私は、掟にかなつた結婚によつて、ひとりの娘をもうけたのです。私は、かの女に洗礼と堅信の秘蹟をうけさせたのです。私は、神をおそれ、教会に忠実であるように、かの女を育てたのです。ところが、ねたみぶかいひとびとが（……）いわれもなくかの女を宗教裁判にかけ、かれらは真実に反して（*faussemment*）、いつわつて（*mensongerement*）、かの女にいくつもの罪を押しつけ、結局不正にも

(iniquement) かれらはかの女に有罪を宣告し、かの女を火刑にしたのでした。」映画の冒頭で、イザベルによって読まれる「訴訟文」である。前半の「私」を主語とする文のなかのみつつの動詞は、「複合過去」(le passe compose)のかたちをとっており、イザベルが「いま」の時点からジャンヌを想起していることをしめしている。しかし「ねたみぶかいひとびと」を主語とする後半の部分におけるよつつの動詞は、「単純過去」(le passe simple)形であり、しめされるできごと——裁判と火刑——が、イザベルの「私」と「いま」とかかわりなく進行したことを告げている。そしてそれらのつらなりは、予定された、それ以外にはありえない結末にむかってつき進んだ、宗教裁判のあゆみとそのリズムを簡潔に、かつ客観的にしめし、みつつの副詞は、ジャンヌのことばの真実を覆い隠し、ねじまげ、あるべからざる判決をひきだした裁判の実態をあばき出しているといえるだろう。こうして「訴訟文」の後半部分は、クレディット・タイトルのあとに展開する、映画の「本篇」ともいべき裁判の——その進行と実態の——基本的なすがたを、あらかじめしめしているのである。そして、「かの女」という代名詞は、そこでは——「単純過去」の連続

によって——語り手であるイザベルから引き離され、ある意味では空疎化されて、歴史的存在であるジャンヌへとさしむけられており、それゆえにかえって、ジャンヌを意味する (vouloir-dire) ものとして、ジャンヌの母親によって音声化されるとき、ジャンヌの「私」という実質をあたえられ、それとともに、このことば全体がジャンヌの「内面の声」に転化することもありうるだろう。あるいは、焼けただれた火刑台がけむりのなかから現れ、冒頭部のおわりに鳴り響いたドラマの連打がふたび聞かれるとき、このことばは、いつわりの裁きの場から解き放たれたジャンヌが、もはや裁判官への応答としてではなく、いま、ここにないものへの呼びかけとして発した、声なき声として、あらためて観客のところに響くのかもしれない。

ところで、映画の冒頭で、「本篇」で記述されるできごとを要約的にしめすという技法は、ごく自然にオースン・ウエルズの『市民ケーン』を想起させるだろう。そこでは主人公フォスター・ケーン (Foster Kane) の生涯のあらましが、ニュース映画のかたちをとって、冒頭でしめされていた——もつとも、この映画の本当の冒頭部分は、ケーンの臨終の場面なのだ。ケーンが臨終の際にもらし

た「薔薇のつぼみ (Rosebud)」ということばを手がかりに、ニュース映画がしめすケーンの生涯の——表層的な——できごととの底にひそむものを、関係者とのインタビュージュによってみいだそうとするころみだが、この映画の「本篇」を構成しており、『ジャンヌ』の冒頭部分が、「本篇」の単なる要約ではないように、『ケーン』の場合も、ニュース映画の部分と「本篇」のあいだには、ケーンの生涯の表層と深層という、明確なレヴェル差が存在しているとみることができ、その関係は、「本文」とその「要約」という単純なものではない。ケーンの死、その死を告げるニュース映画の試写、「薔薇のつぼみ」の謎の解明のころみ(本篇)、という三つの部分は、指示的 (denotative) なできごととのレヴェルでは、単純にクロノロジカルな関係にあるのだが、共示的 (connotative) なできごととのレヴェルでは、きわめて錯綜した、むしろトリッキーともいべき関係にあり、その交錯ないし戯れこそ、この映画の魅力のひとつでもある。それにはたいして、『ジャンヌ』の場合、ふたつのできごとは、一見したところ、きわめて明快単純な関係にあるが、しかしそのあいだには、いくつかその例を指摘したような、緻密な構成上の計算によって、循環的ともい

うべき関係が作り出されており、そのために「裁判記録」という一義的 (ending) なテキストから、多様な読みにたえうる多義的 (heuristic) なテキストが作りあげられていることもたしかである。

*

ルイ・ブラン (Louis Marin, 1931-92) は、「詩人は、自分の作品において、自分自身がおもてだつて語ることができるだけひかえるべきだ」という、アリストテレスの『詩学』(Poetics) のことを引用しながら、「序歌 (e proeme) においては、それとは逆に(法廷弁論の冒頭部におけるように)、かれ(詩人)は作品の見本をあたえるために、そのスケッチをしめすために、すがたを現す。……詩人はかれが歌っているということを、歌おうとしていることを、告げる」と述べている。⁽¹⁶⁾ 叙事詩全体において、詩人の「私」はすがたを隠しているのだが——模倣対象にたいする「透明」——、「序歌」においては、詩人は「私」として、これから語られるべき物語について、あたかも模倣の対象について語るように、語るのだらう。これから制作されるべき「詩」を対象にした、それ自身「詩的(制作的)」な言語活動であるという点では、たしかにそれは、

マランのいうように、「メタポエティック」(méta-poétique) などはたらしきをもつというべきだろう——「詩」を対象とする「詩」、「制作」を対象とする「制作」——。

「詩」(文学)を、「メッセージ」の形成と伝達よりは、むしろ「メッセージ」そのものを目的とした言語活動として捉えることは、現在けつしてまれない。言語活動の構成契機 (les facteurs constitutifs) のうちのひとつ、「メッセージ」そのものを目標とした、「メッセージ」そのものための言語活動を特徴づけるのが、「詩的機能」(la fonction poétique) だというヤコブソン (Roman Jakobson, 1896-1982)⁽¹⁷⁾の考えなどを、ひとつの例としてあげることができよう。だから「詩」ないし「文学」は、そのなかに、本質的な契機として、「メタ」的な、あるいは「自」言及的⁽¹⁸⁾な傾向を含んでいると考えるべきだろう。とすれば、マランの指摘した「序歌」の「メタポエティック」な機能は、ある意味で「同義語反復」的ということになるのだろうか。しかしここで問題にすべきは、おそらくそのことではなく、むしろ「詩」と「模倣」の関係にほかならないだろう。

「模倣」においては——それが完璧であることをめざす

場合——、その「媒体」——たとえば言語活動——も、「主体」——たとえば詩人——も、「対象」にたいして「透明」(transparent)であることが要請されるだろう。アリストテレスが叙事詩において詩人の「私」がおもてだつことを禁じたのも、おそらくこのためだった。言語活動も、そこではひたすら模倣の対象——物語の世界——とかかわるべきであつて、言語活動そのものとかかわることは、模倣にたいして「ノイズ」としてのみ作用し、それを崩壊させるだろうから、「メタランガージュ」(le métalangage)的な機能もまた、模倣にとつては、タブーであつたはずである。「模倣」——フィクション——の技法とは、この意味では、「主体」と「媒体」の透明化、消去のためのものだったのだろう。しかし完璧な模倣は、「主体」と「媒体」の完全な消去は、理論的にだけ想定可能なものだろう。受容者が、模倣者や模倣媒体をまったく意識しないことは、実際にはありえないだろう。だから模倣的な言語活動において、語られる非現実の世界——模倣によつて現し出される世界——が、聞き手(受容者)によつて完全に信憑されるためには、語りが超越的なもの意志によるものであることをしめすか、あるいは受容者みずからが、なんらかの

手段によつて、信憑を作り出すか、そのいずれかの場合だろう。マランがそれについて述べた「序歌」は、まずはこのような機能において捉えられるべきではないか——「かの人を語れ、ムーサよ……ゼウスの姫なる女神よ、み心のままに、いずこよりも物語を始め給え。」¹⁸⁾——。

「模倣」のゆらぎは、まず模倣者の自己主張——「主体的（主観的）契機」の顕在化——によつて生じたと考えられるし、おそらくそこに「模倣」から「表現」への展開がおこなわれる根拠があるのだろう。表現者がその主体性（主観性）を確立しながらも、表現された非現実の世界を、受容者に全面的に信憑させること、それが「主観的模倣」としての「表現」の基本なのだろうし、「透視画法」をはじめとする表現の基本技法は、そのような方位において捉えられるべきだろう。¹⁹⁾ところで、いま詳述することはできないが、表現の展開する過程で、「主体的契機」はしだいに他の契機に優越するようになるが、この優越の進行は、やがて「媒体的契機」の顕在化をもたらしたと考えられる。そしてそのことが、模倣の決定的な崩壊とともに、表現そのもののゆらぎをもたらすことについては、あらためて述べるまでもないだろう。そして、そのゆらぎが自覚される

とき、表現の自省ないし自己言及がこころみられるようになったのだろう。「メタポエジー」ないし「メタランガーヂュ」について語られるのは、おそらくこのような脈絡においてである。「模倣」と「表現」が解体したあと、言語活動は「メタポエティック」な段階にはいるのだろうか。あるいは、「ポエジー」の時代はすでにすぎさり、「メタポエジー」の時代にはいつているのだろうか。しかしそれはまたべつに論じるべき問題だろう。

外界の機械的な切り取りである映画映像 (Image cinematographique) の形成過程において、「主体的契機」と「媒体的契機」はほぼ完全に透明となり、「对象的契機」は逆に不透明となる——意識は「对象的契機」に留まらざるをえないのだから、このことは、対象の模造、反復、暗示を意味するのだろう。²⁰⁾。そのような映画において、「主体的契機」の優越化——その不透明化——をはかり、それとともに「对象的契機」の透明——非現実的(想像的)世界にたいする透明——を実現し、それによつて「表現」としての映画の自律をめざしたのが、その誕生以来ある時期までの映画のあゆみであった。ブレソンにとつては、このようにして成立した「表現」としての映画、つまり「シ

「ネマ」は、二重・三重に否定されるべきものであったにちがいない。なぜならそれは、「呈示」という映画の根源の忘却であり、肥大化した主体による「虚偽」(le faux)の世界の恣意的な産出であり、「虚偽」を「真実」(le vrai)として観客に信憑させる、詐術にみちたものなのだから。

ブレソンの映画のいとなみのすべてが、こうして「表現」としての映画、シネマにたいする反省であり、批判であるとすれば、かれの作品は、その本質において、「メタシネマ」的であり、「メタランガージュ」的というべきであり、またそのような視点からみるべきものかもしれない。『ジャンヌ』に即しているなら、その冒頭部分は、たしかに「本篇」の見本として、これから呈示されるものについて述べたものとして、マランのいう意味での「序歌」的役割をはたしており、観客の意識を、語られるもの (l'énoncé) よりは、語ること (l'énonciation) に向け、シネマ的ではない、シネマトグラフ的な語り方を発見させるといえるだろう——その意味で「メタポエティック」であり、「メタランガージュ」的である——。しかしそれ以上に、この冒頭部分は、シネマの技法の枠組をあらかじめ取り去るというはたらきをあたえられており、あるいはシネマとしてみるこ

との拒否を告げていると捉えることもできるだろう。あるいはそれは、「本篇」(le texte) がこのように作られることにたいする、「まえがき (口実)」(le pré-texte) とみることも可能であり、このふたつのテクストのテクスト間的関係によって、シネマへの批判は、さらに徹底するとみることも、けつして不可能ではない。ブレソンの映画がある「詩的」気分をたたえていることはたしかだが、それは、かれの映画が、さきの意味で「メタポエティック」であることによるのだろうか。

*

ドライエルは、『裁かるるジャンヌ』をきたらトーカーで作りたかったと、のちに語ったというが、この映画が公開された一九二八年は、最初のトーカー作品といわれる『ジャズ・シンガー』(Alan Crossland: Jazz Singer) が公開された年でもあるから、そうしようとしてできなくはなかっただろう。かれのこのような願望は、それとして理解できなくはない。しかしこの映画の魅力のひとつが、字幕に現れるジャンヌのことは(書き記されたことば)とあのクローズ・アップの交錯にあることもたしかだと思ふ。かりに字幕(書き記されたことば)がああクローズ・アップを

中断し、引き離す——距離を介在させ、あるいは差異化する (différer) ——ことがなかったとしたら、それはあまりにも表出的 (表情的) になりはしなかっただろうか。もちろんトーキー版の『裁かるるジャンヌ』をみたかったと思うのも当然だろう。それとは逆に、ブレソンがその『ジャンヌ・ダルク裁判』を無声映画で作ったとしたらどうだろう。無声映画の作品をもたず、ことばと音を重んじるブレソンについて、このようなことを想像するのは意味のないことだが、すこしばかり考えてみたいような気はする。いずれにしても、ことばをもたなかったドライエルは、あのクローズ・アッパを発見したのだし、ことばをもったブレソンは、演技と表情を捨てたのだ、いまはそういうしかない。

*

「二種類の映画 (films) がある。演劇の手段 (俳優、演出など) を用い、カメラを再現するために使うものと、シネマトグラフの手段を用い、カメラを創造するために使うもの」(p.17)。

ブレソンが俳優や演出を拒否したことは、あまりにも有名である。しかしブレソンが否定したのは、映画と演劇の

曖昧な結合であつて、演劇そのものではない。「真実と虚偽 (le vrai et le faux) の混合は虚偽を生む (撮影された演劇、あるいはシネマ)。虚偽は、それが一貫してるとき、真実を生みうる (演劇)。」(p.22)。ブレソンにとって問題なのは、演劇と映画の調停不可能な関係なのであり、しかもかれは、徹頭徹尾映画の側から発言する——映画作家である以上当然とも思われるが、これほどにいさぎよく映画の側に身をおくのは、むしろ例外的である——。演技とは、基本的には、俳優が、観客のまなざしにたいして、自分を自分以外の存在として現し出すことだろう。しかしそれは、ブレソンにとつては、ありうべからざる人間の分裂であり、二重化にはかならない——「俳優は、自分のまなざしに、自分がそうありたいと思う人物のすがたをした自分を投げ出す。……自分の私ではない、この私……」(p.14)。

人物はあくまでも観客のまなざしにたいしてだけ現れるのだから、カメラのまなざしにたいしては、当然人物は現れない。だからカメラの捉えるのは、俳優そのひとの、意図的に表情をあたられた顔なのだが、そのほんのちいさな作られた皺でも、レンズによって捉えられると、「歌舞伎の過剰な表情」——「隈取り」？——に転化してしまうの

だろう (cf. p.29)。「俳優にとつて、カメラは観客の目なのだ。」(p.97)、ブレソンはこのことに映画にたいする俳優の最大の誤解をみるのだろうし、だからこそ俳優を排除するのだろう。映画は、ブレソンにとつて、「運動する映像と音によるエクリチュール」にはかならず——「LE CINÉMATOGRAFHE EST UNE ÉCRITURE AVEC DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES SONS。」(p.18)——したがって「表情は、身振りやジェスチュアや声の抑揚によつてではなく、映像と音によつてえられなければならない。」(p.21)。

このようなブレソンの演技観を、たとえば演劇理論の観点から批判することは、ある意味で容易だろうし、またその考えを、映画の実情を無視した、あまりにも偏狭なものとすることも可能だろう。しかしこのような考えは、映画を現状においてではなく、その根源において捉えようとするブレソンのこころみが、おのずからもたらしたものにかならず、その意味では、かれの映画との関係において、はじめて理解可能なものだろう。

職業的俳優の拒否は、一九二〇年代にエイゼンシュテイン (Serge M. Eisenstein, 1898-1948) が主張した「タイプ

ージュ」を想起させるかもしれない。「タイプージュ」は、たとえば典型的な農婦をえらんで、農婦の役を演じさせることと、ときに説明されることもあるようだが、エイゼンシュテインがあげている例からみるかぎり、そのような単純なものではない。⁽²¹⁾「タイプージュ」について、エイゼンシュテイン自身が直接論じた文章はさほどおおくないし、あつたとしても断片的なものが大部分だが、たとえば「カメラを通じて現実生活とはつきり近親関係をもつ指標」という一文は、⁽²²⁾前後の脈絡から、カメラによつて捉えられ、スクリーンに映写されたとき、観客にたいして、ある特定の役割——社会的階級の類型——を、直接的に指示するよ⁽²³⁾うな身体的特徴、いいかえれば、ある社会的存在の類型を指示する(意味する)感覚的な「かたち」——「意味するもの」(le signifiant)——と解釈することができる。だから「タイプージュ」とは、観客に特定の役割を直接指示するよ⁽²⁴⁾うな、「身体的特徴」をもつた人間をえらび出すことと解釈することができるだろう。したがって「タイプージュ」と職業的俳優の拒否のあいだには、必然的な関係は存在しない。「タイプージュ」により取り出された「かたち」に、意味的な実質をあたえるのが、おそらく「モン

「タージュ」なのだろう。「テイパージュ」と「モンタージュ」は、いわば一対の技法なのであり、「モンタージュ」なしでは「テイパージュ」は空疎な類型にとどまるのだろう。ブレソンの「モデル」と「テイパージュ」のあいだに、なんらかの共通性をみとめることは、おそらく不可能ではない。しかしこのふたつを決定的に区別しているのは、「モデル」が映画における俳優の徹底的な拒否であることだろう——「俳優は映画のなかで異国にいるようだ。かれはその国のことば (Ja langue) を話さない」(p.16)、あるいは、「モデル、劇芸術にたいするいつさいの義務を免れているもの」(p.64)——。では、積極的(肯定的)に捉えられた「モデル」とは、どのようなものだろう。「モデル。外から内への運動(俳優。内から外への運動)。(p.11)」。たしかに俳優は、戯曲の解説などとおして、ある人物の観念ないしイメージを自分の内部に作りあげ、それを観客のまなざしにたいして現し出すために、身体の外部に変化をあたえるだろうから、「内から外への運動」と捉えることは可能だろう。しかし「モデル」の「外から内への運動」とは、なにを意味するのだろうか。「重要なのは、モデルたちが私にしめすものではなく、私にみせていないもの、と

／＼／＼、自分のなかにあると考えるでもないものである。モデルと私のあいだには、テレパシーの交流 (echanges telepatheriques) が、予見 (divination) がある。」(p.17)。この「重要なもの」をブレソンが、そのテレパシーによって、「モデル」のなかにもみるのだとすれば、「外から内への運動」とは、「モデル」の外にあるブレソンからの、「モデル」の内部への運動にほかならないのだろうか。「モデルにこのことばを語らせ、このみぶりをさせる原因は、モデルではなく、君にある。原因は君のモデルのなかにあるのなかにあると信じさせることになっている。」(p.65)。「モデル」のなかに、「モデル」自身のきづかないなにかをみてとり、それを、なんらかの方法で、ことばやみぶりとして取り出し、記録すること、それがブレソンのおこなうことなのだろうか。

「モデル」は、はじめから、それ自体として「モデル」であるのではなく、ただブレソンにたいして「モデル」であるにすぎない。「モデル。神秘的な外観のなかに閉ざされてあるもの。」(p.20)。したがって、たとえばジャンヌの「モデル」であったフロランス・カレ (Florence Carrez)

は、みずからはその理由を知ることなく、「モデル」となったのだろう。「モデル。君のカメラが記録するのは、非理性的、非ロゴス的なその『私』なのだ。」(p.86)。「モデル」とは、こうして、ブレソンにかざられ、一般化不可能な、説明不可能なものというしかないのだが、しかしなおブレソンの映画にたいする信条、かれに固有のメティエをうかがわせてはくれるだろう。

「自分の顔としぐさに感情を付与すること、それは俳優の技である。自分の顔としぐさに感情を付与しないこと、それがシネマトグラフ的なのではない。意図せずに表出的であるモデル(意図して非表出的なのではない)。(p.87)。自分のものではない感情を、技巧的に表情やしぐさで表すことは、いうまでもなく演技だろうが、意図的に無表情を装うこと、あるいは内面と外面の関係を意図的に絶つこともまた、演技なのだろう——バスター・キートン(Buster Keaton, 1896-1965)の比類のない演技——。だから意図的でないことが「モデル」の条件であるのは当然でもあるのだが——「モデルの顔には、意図的ななものもない。」(p.85)——、問題は、意図的でないにもかかわらず、いかにして表出的でありうるかということだろう。ところ

で、さきに引用した文章の直前には、「外面的には機械的で、内面的には自由なモデル。」という文章が読まれる。ここから、「モデル」にとつて本質的なものは、意図をもたわずに、機械的に反復される身体の運動と、内面の自由の関係であると推論することもできるのではないか。そしてこの推論は、「われわれの運動のほぼすべては、慣習と自動運動(automatism)にしたがっている。それを意思や思考に従属させるのは、不自然なことである。」(p.34)という文章によつて裏づけをあたえられるだろう。日常生活において、たしかに慣習にしたがい、条件反射的に行動することがおおいだろう。日常の世界においては、行動するひとが、行動のさなかにおいて、行動そのものを反省の対象とすることは、むしろまれであると考えられる。だから、すくなくとも一定の条件のもとでは、反省しながらの行動は、その自然さを失うのだろう——こうしたければならない、という意識が、かえつて行動をぎくしゃくしたものにすることは、十分にありうることだろう——。そして、自動的に、機械的に行動するとき、意識は身体との直接的な関係から解放されて——身体のコントロールという余儀なくされた役割からはなれて——、かえつて自由な

状態にあり、しかもこの意識の自由がそれとして明確に自覚されることもない、そう考えることも、不可能ではないだろう。

おそらくブレソンは、「モデル」にたいして、あるしぐさ、あることばを、それらが正確に、しかも自動的にできるようになるまで、徹底的にくりかえさせるのだろう。「君はモデルにしぐさやことばを教えこむ。モデルは君にお返しとして実質 (une substance) をくれるだろう (君のカメラが捉えるのはこの実質だ)。(p. 21)。お返しとしての実質、それは、自動化され、機械化された行動であり、ささの意味での内面の自由ではないのか。「君のカメラは、(意図的と意図的でないとを問わず) ものまねが介在しさえしなければ、顔をつき抜けていく。シネマトグラフの映画は、目に見える内面的な運動からできている。」(p. 23)。内面の自由あるいは内面的な運動、それは、個別(化)的で差異(化)的な有意の世界の底に共通して流れる、なかば「無意識的」な、すくなくとも「理性的」でも「ロゴスの」でもない意識にほかならないのだろう。それはまた、個の枠を超えているという意味でも、自由な意識なのだろう。意思と思考の制約からとり出され、意識の自由において捉えられた

「モデル」は、その周囲の世界の諸存在との融和を、ごく自然に実現するにちがいない。「(くりかえし、くりかえし計測され、細部にいたるまで検討され、反復させられて) 自動的になったあけく、君の映画のできごとのまったなかにかに放たれたモデルたち。かれらのまわりの人物や物とかれらの関係は、しつくりするだろう、なぜなら、かれらはそれと意識しなかつただろうから。」(pp. 34-35)。

『ジャンヌ』において印象的なのは、ひとびとのまなざしだろう。おたがいにもつめあうジャンヌ、修道士イザンバール (Izambart de la Pierre)、ポーヴェ司教コーション (Pierre Cauchon, l'évêque de Beauvais) らのまなざし。『ジャンヌ』の裁判場面は、ある意味では、まなざしの交錯によつて織りなされたテクストだともいえるのだが、ブレソンが「モデル」において重視するのも、そして徹底して指導するのも、まなざしであり、そのうごきのように思われる。「おたがいに目をみつめあうふたりの人物は、それぞれの目をみているのではなく、それぞれのまなざしをみているのだ。」(p. 25)。そしてブレソンにとつてまなざしは、画面の編集の原理でもある——「映画を編集すること、それはまなざしによつてひとびとをおたがいどうし、

そして他のものにむすびつけることなのだ。」(p.24)——。あるいは逆に、編集によってまなざしは交錯し、ひとびとのあいだにむすびつきを作り出すのだろうか。とはいえ目の演技があるのではない。おそらくまなざしは、なんどもくりかえされたあげく、自動的に、機械的になり、内面の自由を表し出すのだろう。

*

まなざしとともに重要なのは、声である。単なる「意味するもの」(le signifiant)としての声ではなく——「意味されるもの」(le signifié)にたいして透明なだけの声ではなく——、聞くものの意識を、ことばがいまそこで生じつつある、有意の層の下に暗く流れるもの——内面の自由——にみちびくもの、罗兰・バルト (Roland Barthes, 1915-80) のいう、「声の肌目」(le grain de la voix) のようなもの。⁽²³⁾「モデル。その(鍛練されていない)声は、その内面的な性格や人生観 (sa philosophie) を、その身体のみかけ以上にわれわれにつたえる。」(p.76)。ブレソンにとって、声は、「モデル」の選択にさいして、なによりも重要な基準であった——「モデルの選択について。その声は、その口、その目、その顔つきを私にはっきりと示し

てくれ、外面的であれ、内面的であれ、そのすがた全体を、実際に私のまえにいるときよりもはるかにはっきりと、描き出してくれる。」(p.24)——。たしかにブレソンの映画において、声はきわめて重要な要素となっている——『すり』におけるミシエルの、『ジャンヌ』におけるジャンヌの、あの忘れがたい声——。シネマを拒否し、シネマトグラフにあるべき映画をみるブレソンにとっては、基本的にはひとつの声質しかもたない俳優が、人物とその「私」に応じて、つきつきと「語りかた」を変化させたり、発声のしかたによって声質をすら変化させようとするのは、たえがたいものであるにちがいない。その点でブレソンは、たしかにプラトンのですらある。⁽²⁴⁾そしてここでもブレソンは、声が「鍛練されていない」ことを強調する。自分のものではない「私」を表現するために、訓練され、磨きぬかれた声の否定。「声。肉体となった魂。Xの場合のように鍛練されると、声はもう魂でも肉体でもない。」(p.61)。いやもつと徹底して、ブレソンは声(ことば)の、通常の意味での伝達的な役割すら否定する——「君のモデルたちに。自分自身に語るように語ること。対話ではなく独白 (MONOLOGUE AU LIEU DE DIALOGUE)。」(p.84)——。

訓練された俳優の、人物にあわせた「せりふまわし」からみれば、ブレソンの「モデル」のそれは、あきらかに拙劣であり、素人じみてさえている。それは、普通の映画——シネマの映画——のなかだつたら、むしろ聞くにたえないものであり、フィクションの世界の存立をあやうくしかねないだろう。ジャンヌの、むしろ無表情に語られることば。

しかしそれは、ブレソンによって意図的な抑揚を取り去られたものにほかならない——「君のモデルがなんら規制を加えなかった場合の抑揚こそ、ただしいのだ。」(p.88)——。自分の意思で抑揚をつけないこと。なぜなら、「シネマトグラフの映画では、表情は映像と音の関係からえられるのであって、身振りや、しぐさや、声の抑揚によってえられるのではない。」から(p.89)。あるいはブレソンは、ことばを、通常の使用の慣習から取り出し、なにも表さない、他のだれにも向けられないものに転じようとしたのだろうか——「対話ではなく、独白。」——。慣習(コード)にしたがって、慣習のつくりあげた意味を、ひとからひとへと手渡しする、単なる交換手段としての、いわば貨幣のようなことば、そのことばを、それが生じた根源的な場へ送りかえし、その本来的な意味を回復させること、それが

「せりふ」に関してブレソンがこころみたことだったのでろうか。だとすれば、その点で、ブレソンはいくぶんマルメ(Stephane Mallarme, 1842-98)にちかづきさえするのかもしれない。⁽²⁵⁾

*

「カット・バック」(cut-back, champs-contrechamps)とよばれる技法がある。「切りかえし」と訳されることもあるが、もつとも基本的には、ある画面からべつつの画面に切りかえ、さらに最初の画面にもどるといふ編集技法である。典型的な例は、ふたりの対話場面で、一方の対話者Aを正面から捉えた画面(un champs)から、Aの視点から捉えた対話者Bの画面(un contrechamps)に切り替え、さらにAの画面にもどるといふ編集の仕方である(A↓B↓A)。いずれの画面の人物も、結局は画面には存在しない人物(不在者)に語りかけ、まなざしを向けているのだが、たとえばこれらの画面のまえに、ふたりの対話者を取めた画面——いわゆる「ツー・ショット」(two-shot)——をおいたり、あるいは、カメラの位置と視線を、人物の位置と視線に合わせるなどの操作をおこなうことによつて、不在者は、観客の想像空間においては、対話者として

現前することになり、結果として対話者に語りかけ、視線を向けているというできごとが作り出されることになる。したがって、対話者がおたがい相手に相手を直視することを前提として、各画面の顔は、正面を向き、視線も直進するのが基本といえる。

ところが、この映画の、とくに法廷内の場面においては、「カット・バック」は、一般的なそれと、微妙にことなっているように思われる。たとえば、尋問するコーションとそれに答えるジャンヌが、できごととして対話者の関係にあることは、むしろ自明のことなのだが、このふたりが「カット・バック」でしめされることによって、その関係がかえって曖昧になつていふように感じられることがある。このことは、おそらく、このふたりが位置する法廷の全体が明確にしめされることなく、したがってふたりの位置関係が判然としないこと、このふたりをおなじ画面に捉えた、いわゆる「ツー・ショット」がないこと、ふたりの視線を結ぶべき軸線が曖昧なこと——カメラの位置と視線、ふたりの位置と視線の関係がゆらいでいること——などに、その原因をもつていふと思われる。観客は、尋問というできごとの在り方から、ジャンヌとコーションのあいだに、

「対話者」の関係が成立していることを、あらかじめ信じているのだが、その信憑が、いつてみれば、はぐらかされるのである。まなざしによって人物を結びつけることを、編集の基本と考えるブレソンにしては、これは奇妙なことのようにも思われる。もつとも初歩的な編集を、ブレソンが誤ったとも信じがたい。コーションとジャンヌのことばが、尋問と答弁というかたちをとっているのはたしかだから、ここでの「編集」は、むしろ観客の信憑をゆるがすこととに、あるいは、このふたりのあいだに、本当の対話は成立していたのかと問うことに、その目的をもつていたと考えられはしないだろうか。そしてこのことによつて、ジャンヌのことばの真実を明かすこと。対話が成立するために、ふたりが対等の位置にあること、おなじ言語によつて、おなじものを共有できること——それが本来の「コミュニケーション」なのだろう——が不可欠なのだろうが、そのことからみれば、このふたりのあいだには、対話はむしろ成立しがたいのではないか。コーションのことばが、あきらかに慣習と規範に制約されているのにたいして、ジャンヌのことばは、かの女の内面の奥底から発した、いわばパトス的なことばであり、慣習だけにたよる理解の枠外にあ

る。ジャンヌは、理解されることを期待して、コーションに、あるいは裁判官たちに語りかけているのではない。裁判官らとおなじレヴェルで、おなじことばを語ろうとはせず、ついにパトス的なことばに終始したことに、ジャンヌの受難の直接の原因があつたとも考えられるだろう。その意味では、ジャンヌのことはそのものが、モノローグにはかならないのだった。

ところでフィリップ・アルノ (Philippe Arnaud) は、ジャンヌとコーションの視線の想像的な交錯点に、ジャンヌにたいしてある好意をしめすイザンボールをおいている——不在者は、ジャンヌないしコーションとしてではなく、イザンボールとして現前する、そうアルノは考えているのだろう⁽²⁷⁾。ふたりの画面のあいだに挿入されるイザンボールの画面、あるいはかれとジャンヌの視線の方向を考えると、アルノの解釈がある説得力をもつことはたしかである。ジャンヌ＝ピエール・ウダール (Jean-Pierre Oudart) は、映画の画面は、四番目の方向 (quatrième côté) に、ある不在 (une absence) を響かせているが、それは、観客の想像力がある人物、「不在者」をおく位置であり、撮影時のカメラの位置と合致すると述べている。映画の画面

が、基本的には、ある位置におかれたカメラによって、周囲空間から切り取られたものである以上、画面が、その外に、それをそのようなものとして切り取った、いまここにはないカメラをほのめかすのは、当然といふべきかもしれない。そしてカメラは、画面をこのようなものとしてみている「まなざし」でもあるのだから、それが「不在者」として捉えられるのも当然といえるだろう。そして映画のカメラは、すべてにたいする透明と不在を原則とするのだから、できごとの展開や画面間の関係などによって、この不在者は、人物のひとりとして観客の想像的意識に現前したり、場合によっては、観客そのひとが不在者と合致すること——観客のまなざしとカメラのまなざしが合致すること——が想定されることもあるのだろう。いまこのことについて詳細に検討することはできないが、いずれにしても、この「不在者」とその想像的現前に、ここでいわれた意味での「カット・バック」の技法が成立する根拠があることは、たしかである。

アルノのいうように、不在者の位置にときにイザンボールがおかれるということは、ジャンヌとコーションが、おたがいに視線を交すだけでなく、それぞれイザンボールと

も視線を交すことを意味する。こうして、ジャンヌーコーションという、中心的な(顕在的な)軸線に、ジャンヌーコーションーイザンボールという副次的な(潜在的な)視線の三角が重ねられていることになる。おそらくこのことが、ここでの「カット・バック」を多義的なものにし、信憑のゆらぎを作り出すことに寄与しているのだろう。それとともに、観客のまなざしが不在のイザンボールのそれと合致することもありうるだろうから、そのとき観客は、すくなくとも法廷のいくつかの場面を、イザンボールによりそってみることになるだろう。裁かれるジャンヌや、裁くコーションや、あるいは裁判の場において第三者である記録者や、すべてのできごとにたいして完全に第三者的な位置にある透明な記述者(語り手)でもない、聖職者として裁判にあるかわりをもちながら、しかしおそらくはジャンヌの真実にいくぶんかは触れているという、きわめて曖昧な位置にあるイザンボールのまなざしそのものも、きわめて曖昧なのだが、そのような曖昧なまなざしこそ、かえってできごとを既存の解釈からとりだし、覆われた真実をあらわにするためには、ふさわしいものかもしれない。

裁判においては、裁くものと裁かれるものとのあいだ

に、明確な対立関係が成立しており、そのことがある緊張感を生み出すのだろう。したがって、裁判を題材とする映画にとつて、「カット・バック」はもつとも重要な(主要な)技法であり、だからその使用に曖昧はゆるぎないだろう。しかしジャンヌ裁判は、普通の、あるいは近代的な意味での裁判ではない。ジャンヌのことはあるいはまなざしは、かならずしも裁くものであるコーションにむけられてはいない。コーションにとつては、ジャンヌは、宗教的ないし教学的な権威あるいは権力によつて、そしてその代表者としてのかれ自身によつて、裁かれるべき人物なのだが、ジャンヌにとつては、自分を裁くべきものは、おそらく神のみだからである。裁判の開始直後、真実を語れというコーションのことはにたいして、ジャンヌは真実は語るがすべては語らないと答える。すべてを語るのは、神にたいしてのみなのだろう。ところでコーションは、ある意味では通念に反して、ジャンヌの完全な敵対者ではない——このことはかれの英国軍司令官(Warwick)にたいする言動からもあきらかだろう——。かれ自身もまたある曖昧さをもつた人物なのであり、ブレソンはそのことをも、コーション自身のことばにもとづいて呈示しようとしたのだら

う。『ジャンヌ・ダルク裁判』をみた著名なジャンヌ・ダルク研究者レジヌ・ペルヌー (Regine Pernoud) が、この映画は『かの女自身によるジャンヌ』 (Jeanne par elle-meme) という題にしたらよかつたのに、といったのにたいして、ブレソンは『かれ自身によるコーション』 (Caution par lui-meme) と呼んでくれてもいいと答えたという。⁽³⁰⁾ジャンヌがジャンヌのことはにのみもとづいて呈示されているように、コーションもかれ自身のことばによつてのみ呈示されている、そのことをこのやりとりは意味しているのだろう。

ふたりの視線の関係が、曖昧なものになっているのも、当然だったのかもしれない。ところで、基本的な軸線と視覚の三角形の重なりについては、さきに述べたが、それ以外にも、できごとの空間におけるジャンヌ、コーション、イザンバールの位置関係、そしてカメラの位置も、この曖昧に関与しているように思われる。ジャンヌとコーションは、視線の方向から判断すれば、それぞれの位置からみた場合、いくぶん右にずれて相対しているようにみえるし、ふたりを捉えるカメラも、それぞれの視線からずれた位置におかれている——たとえばジャンヌを捉えるカメラは、

本来の軸線から、ジャンヌからみて右手にかなりおおくぶれている——。だからといって、観客がふたりの関係を捉えそこなったり、信憑が一挙に消滅することもないだろうが、これら微妙に「ずれた」画面が反復され、つまかさねられる過程で、潜在的であつた曖昧がしだいに現れ出ることにはありうるだろう。さらに曖昧なのは、イザンバールである。ジャンヌは裁判の冒頭でみずからジャンヌと名のり、コーションも、みずから名のりはしないが、裁判の責任者であることは明白である。しかし、一般の観客にとつて、イザンバールは、その名前も、その身分も、まったく不明であり、それは最後までかわらない。できごとの空間のなかで、イザンバールはどこに位置しているのだろう。画面の関係から、かれが裁判官のならば、コーションの左手——ジャンヌからみて右手——に位置していることがみてとれ、そのかぎりでは裁くものの側にあることをうかがわせるが、同時に、かれが裁判官席の手前、より低い位置にあるのもたしかで、その身分は、映画のなかでは、はっきりと定めがたい。むしろブレソンは、意図的にイザンバールをどこにも明確には所属しない、宙吊り状態においているようにさえ思われる。だからその役割も、行動も、最

後まで曖昧なままに留まっているのだろう。にもかかわらず、ジャンヌもコーシヨンも、イザンボールにまなざしを向ける。しかしこのまなざしの交点、視覚の三角形の頂点は、それ自体がゆらぎをみせており、曖昧である。

*

ジャンヌ・ダルク裁判は、ルアン (Rouen) 城においておこなわれたが、一四三二年一月九日の予備審理に始まり、最終判決のくだされた五月三〇日にいたる、およそ半年におよぶものである。法廷審理は、二月二日から三月三日のあいだに六回、ジャンヌの独房での牢内審問が、三月一〇日から二五日にかけて九回おこなわれている。三月二八日には告発文の朗読がおこなわれ、その後「悔い改めの勧告」(exhortations charitables) がくりかえしおこなわれ、いっこうに悔い改めないジャンヌにたいして、五月九日、拷問のおどしがかけれ——実際には責め道具をみせただけで、拷問はおこなわれなかった——、同二三日、破門の決定がなされる。同二八日、サン・トゥアン墓地 (Cimetière de Saint-Ouen) で、判決文の朗読がおこなわれるなか、ジャンヌは誤りを認め、男装をやめ、女性の服を着ることを誓い、終身刑を宣告される。その後、ジャンヌ

は二八日の発言をとり消し、五月三〇日、あらためて異端と断ぜられ、処刑される⁽³¹⁾。この裁判の過程は、そのままこの映画のシノプシスといつていいのだが、映画の長さが、わずか一時間五分にすぎないことからみると、できごとにたいして、かなりの省略あるいは圧縮がおこなわれているとみるべきだろう。ブレソン自身、このことについて、「私に与えられたことばは、かなりのくりかえしを含んでいたもので、私はそれを圧縮し、本質的なものだけを残そうとした。ときには、順序を変え、リズムを与えた」と述べている⁽³²⁾。たとえば映画における三番目の法廷審理のことばは、ジャン・セモリュエ (Jean Semoulin) の指摘によれば、五月一七日におこなわれた六回目の牢内審問、同一五日の五回目の牢内審問、同一日の五回目の法廷審問、同一五日の五回目の牢内審問からとられ、この順序で並べられている⁽³³⁾。

裁判記録を省略するだけでなく、その順序までいれかえるのは、恣意的な操作であり、ジャンヌのことばの現実を無視した、むしろフィクションに、シネマに属すことではないだろうか。この問題は、裁判記録とシナリオの詳細な比較検討によって、はじめてあきらかにされるのだろうか

が、ここでは断念するしかない。ただつぎのことはいえるように思う。裁判の展開は、あきらかに裁くものの論理にしたがっており、記録された裁判官のことばは、ジャンヌの口から、処刑に値することばを引き出すための、詐術にみちた、執拗にくりかえされるものであり、それにたいしてジャンヌは、変わることはない真実のことばを、くりかえし答えるだけである。ブレソンのおこなった操作によって、ジャンヌのことばは、たしかに裁くものの論理の枠組から取り出され、その本来の在り方を回復し、不必要な反復を免れて、一度かぎりの——それ以外にはありえない——真実のすがたに還元されているといえるのではないか。ブレソンの操作がそのためのものであったこと、ブレソンのいう「呈示」が、記録やできごとの単純な再現を意味するものではないこと、すくなくともこのことはたしかである。

「私は……『裁判』ののろさ、重苦しさが気がかりだった。だから私はこの映画を急速に、きつぱりと開始し (attacher le film)⁽³⁵⁾、きわめてはやいリズムを保ちつづけた。映画を八分音符、十六分音符で書くこともできるはずだ、映画と音楽は同類なのだから。」⁽³⁶⁾ この映画について語るひとのお

おくが引用するブレソンのことばである。ドゥルーズ (Gilles Deleuze, 1925-95) は、『ジャンヌ』に言及しながら、「裁判は十字架の道行 (station)、前進とあゆみだ」という⁽³⁶⁾。いくつかの「留」(stations) を経過しながら、確実に、不可逆的に、結末——十字架上の死——にむかって進行するという意味で、たしかにそういえるだろう。ジャンヌのこのあゆみは、生まれ故郷のドンレミ (Domremy) で天使の声を聞いた十三歳のときにすではじまり、十七歳のときに戦闘に参加してからは、加速度的にはやまっていたといえるだろう。そして最後の、半年にもみたくない裁判のあゆみ。その歴史的意義の重要性、その内実の重さにもかかわらず、この裁判は、かの女にとって、きわめて急速なテンポで展開する終結部——「受難」の成就——であった。おそらくそれが、「きわめてはやいリズムを保ちつづけた」理由だったにちがいない。「映画を八分音符、十六分音符で書く」ということが、譬喩にすぎないとしても、映画の基本的な単位を短くすることによって、「きわめてはやいリズム」を作ること、もちろん可能だろう。ところで、映画の最小単位は「ショット」であるが、「語り」というレヴェルで捉える場合、その基本単位は、「ショット」の

結合から作られる「シーン」だと考えるべきだろう。⁽³⁷⁾そしてこの映画の基本的な「シーン」が、法廷あるいは独房でおこなわれるいくつかの審問に対応することはいうまでもないが、それぞれの審問の場面は、ジャンヌの法廷への出入り、あるいは裁判官らの独房への出入りなど、いわば「裁き」以外のできごとの介入によって、短く断片化されているといっている。ドゥルーズはこの映画における「個々の断片による空間の構成」(a composition d'un espace morceau par morceau) について語り、それにつづいて「この空間の法則は断片化である」と述べているが、断片化されているのは、空間だけではない。ところで、「断片化」(fragmentation) は、ブレソンにとって、きわめて重要な意義をもつものであった。「断片化」について、表現 (a REPRESENTATION) に陥りたくなかったら、それは不可欠のものだ。／人間やものを、その分離可能な部分においてみる。これらの部分をひき離すこと。それらにあららしい相互依存関係をもたらすために、それらを自立させること。」(p.93)。

「表現」は、美学、すくなくとも近代の美学の根本的な問題のひとつであり、要約して述べることはむずかしい

が、多様な仕方と与えられる対象——さまざまな存在、現象、できごとなどの全体——を、ある特定の態度をとる主体が、みずからの内部に捉え、統一的な「表象」(a representation) に作り上げ、それをあらためて他者の意識にたいする現前にもたすこと (a re-présentation) と、ここでは考えておく。ある対象——できごと——を、ある主体によって任意に選択された視点——カメラ位置——から捉えることによつて決定される画面枠も、そのような枠をもつた画面を、対象にたいする視点の変化という、主観的原理にしたがつて結合する編集も、あきらかにこの意味での表現とかわるだろう。ブレソンの画面がこの意味での枠をもたず、またかれの映画が、視点の変化と対応する画面変化をしめさないことについては、さきに述べた。「断片化」とは、枠によつて覆い隠されていた画面の開かれた性質をあらわにし、慣習化した編集によつて意味的な単位として規定された画面を、できごとの断片という本来のすがたにもどすことを意味するのかもしれない。そして、それが、「私」とはべつの統一的な人格をもつ存在を現し出すものとしての、演技の連続性の否定であることも、あらためていうまでもないだろう。あるいは、ブレソ

ンにとって、人間のできごとは、人間の視点からみるかぎり、それ自身が脈絡を欠いた断片にほかならないのかもしれない——『バルタザールどこへ行く』(An Hasard Balihazar, 1966) や『フルジャン』などを参照の項)——。

だから連続し、統一したできごとは、人間の現実を超えるものとして恣意的に設定された(超越的な)視点からおこなわれる、「全体化」ないし「表象化」(la representation)の結果であり、その意味で「虚偽」のものであって、シネマトグラフには本来なじまないものなのだろう。「断片化」——断片を断片として呈示すること——は、こうして、たしかに「表現」否定の技法であり、「呈示」のための技法といふべきことになる。

「裁判」というできごとは、断片化され、それとはべつのできごとによって、分離される。おそらくこの断片が、八分音符であり、十六分音符なのだろう。おなじく断片化された法廷外のできごとは、「裁判」というできごとからみれば、「句切り」(la césure)、あるいは「休止」(le repos)の役割をはたし、この映画のきわめて独特なリズムをかたちづくっているのだろう。法廷にしろ、独房にしろ、その全体が示されることはなく——「ロング・ショット」はほ

とんどない——、画面空間は枠を取り去られて、断片化しており、そのために人物たちの位置関係も定かではなく、まなざしの関係も曖昧、多義的である。

*

「表現」の否定と「呈示」の主張という、いくぶん性急に、近代の否定ないし超克のころみととるひとがいるかもしれない。また「シネマ」の否定と「シネマトグラフ」の主張というと、映画史のいまの否定ないし逆行のくわだと捉えられるかもしれない。しかしそのテクストによるかぎり、ブレソンにそのような意図はまったくない。おそらくかれは、ある意味で近代の異端として生まれた映画が、正統の地位をえようとするくわだてのなかで捨て去ってしまったものを、探し求めているだけなのだろう。かれは「近代」の「あと」や「さき」に身をおこうとしているのではない。近代が自律的に展開するなかで、次第にその困難さをましていく「創造」を、かつて「³⁹創造」の花園をあらすものとして糾弾された映画をとおして、なお模索しようとしているのだろう。あるいは、「創造」の困難を口実に、やや性急に、安易に否定される傾向のある、自己と自己の使用する媒体への忠実を、まもりぬこうとしているだけな

のかもしれない。「これらのことは、苦悩の傷跡であり、しるしであり、宝石である。われわれの夜（スクリーンが輝くために、どうしてもやっけて来なければならぬ創造の夜）のさなかで、これらのことは星のようにきらめき、われわれに完全さにむかう単純で困難な道をしめしてくれる。」、『覚書』への序として書かれたル・クレジオ（Jean-Marie G. Le Clezio, 1943）の文章の一節である。⁽⁴⁾

『覚書』だけではなく、ブレソンのしごとすべての特徴を、的確にいいあてているといえるのではないか。映画——シネマではなくシネマトグラフ——の到来が、「表現」のゆらぎを助長したことはたしかである。シネマトグラフがシネマトグラフであるために、「表現」は超克されるべきものであった。にもかかわらず、いやだからこそ、ブレソンは「創造」の成就を追いつづけるのだらう——「創造」を「表現」からとり戻し、その本来のすがたにかえすこと——。「スクリーンが輝くために、どうしてもやっけて来なければならぬ創造の夜」——ここでの「スクリーン」は、シネマトグラフがそこで輝くべき場であり、「創造の夜」は、「表現」という「虚偽」の「創造」の夜を意味するのだらう。ブレソンは自分の活動を、厳密に、禁欲的に映画という領

域にかぎっているが、かれの提起する問題は、その領域をはるかに超え出ている。映画という、いまなお周辺に追いやられることのおおい領域のなかの、しかも例外的な存在であるために、ブレソンが正統的な学問の関心の対象になることは、これまでほとんどなかったといっている。しかしそのことと、かれの提起する問題の重要さのあいだに、必然的な関係はない。そして『ジャンヌ・ダルク裁判』は、いくつかの点でブレソンの特徴をもっともよく現している映画であり、おそらく今日の芸術現象全体のなかで、きわめて「例外的」な作品である。

*

Procès de Jeanne d'Arc

Production : Agnès Delahaire

Directeur de production : Léon Sanz

Scénario : Robert Bresson

Photographie : Léonce-Henry Burel

Décor : Pierre Charbonnier

Son : Antoine Archimbaud

Costume : Lucilla Mussini

Musique : Francis Seyrig

Montage : Germaine Artus

Modèles: Florence Carrez (Jeanne), Jean-Claude Fourneau (l'évêque Cauchon), Michel Herubel (Isambart de la Pierre), Richard Pratt (Warwick)

Distribution : Consortium Parhé

Durée : 65 minutes

*

ビデオカセット番号 : Sony-Video 00ZS-57

*

註

(1) 「フィルムの事実」とは、「映像の結合から生じるひとつのシステムによって、生命を——世界、精神、想像力、人間、ものの生命を——表現すること」にかかわる現象をさし、「シネマ的事実」は、「人生によって与えられ、フィルムによって形態化されたもの、すなわち記録、観念、情緒などを、人間のあらゆる集団のあいだに流通させること」にかかわる現象をさす。cf. Gilbert Cohen-Séat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Nouvelle Edition, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, Chapitre IV,

p.54.

(2) 一九九六年度「芸術学・芸術史実習」(成城大学文芸学部芸術学科)において、この映画を映写し、検討をおこなったが、聴講者のリポートによるかぎり、単調、平板だとする意見がおおく、参考映写したドライエルの映画の評価のほうか、はるかにたかかったし、こんな「おもしろくない」映画を授業でとりあげる理由がわからないという苦情をよせるものもあった。

(3) Entretien avec Robert Bresson et Jean Guiton, dans *Études cinématographiques* No. 18-19, 1962, cité par Jean Sémolue, J. Sémolue : *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, Flammarion, Paris, 1993, p.108.

(4) 淺沼圭司『語り』の禁欲——『抵抗』をめぐる断片——、「成城文芸」第一二二号、成城大学文芸学部、一九九五年。一二二頁参照。

(5) 同論文参照。

(6) cf. Georges Sadoul : *L'histoire générale du cinéma Tome II, Les pionniers du cinéma (De Méliès à Parhé)*, Les Éditions Denoël, Paris, 1948, Chap. X, p.154 sqq. "l'orchestre" は、うぐいすびきき、"一階半土間座" をよすが、"ハ" は意をこめてハのハをこ訳した。

- (7) 淺沼圭司『映画学——その基本的問題点——』、新装版、紀伊国屋書店、一九九四年。一〇七頁以下参照。
- (8) cf. Christian Metz: *Le cinéma: langue ou langage?*, *Communication No. 4*, 1964, repris dans son "Essais sur la signification au cinéma", Éditions Klincksieck, Paris, 1968. p.64 etc.
- (9) cf. René Descartes: *Les passions de l'âme*, cité par André Lalande dans son "Vocabulaire technique et critique de la philosophie", Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p.745.
- (10) 高山一彦『ジャンヌ・ダルクの神話』、講談社現代新書、一九八二年。二七頁以下参照。これ以外にも、ジャンヌ・ダルクそのひとについての記述は、この書にもあるであろう。おおよそ。
- (11) 同書、一三七頁以下参照。
- (12) 淺沼圭司「映画における塵と俗」、「アート・シネーター」七二号、一九七〇年。大幅に改筆の上、『不在の光景——映画についての——による断章——』（行人社、一九八三年）に再録。一四頁以下。表記はいくぶん変えてある。
- (13) vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in "Holzwege", zweite Auflage, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1952, S.22.
- (14) cité par Philippe Arnaud. P. Arnaud: Robert Bresson, Cahier du Cinéma, Paris, 1968, p.180.
- (15) cf. J. Semolné: op. cit. p.111.
- (16) cf. Louis Marin: *Les plaisirs de la narration, Fontainebleau novembre 1990-juillet 1991*, repris dans son "De la représentation", Gallimard, Le Seuil, Paris, 1994, p.174.
- (17) cf. Roman Jakobson: *Essai de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, p.218 sqq.
- (18) 高津春繁訳『オズモンドセニア』、『世界古典文学大系』I、筑摩書房、一九六四年。三二三頁。
- (19) cf. L. Marin: *Représentation et simulacre, Critique 373-374*, 1978, repris dans op. cit., pp. 303-312. cf. ASA-NIUMA Keiji: *Imitation, représentation et citation, Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics, No. 17*, Institute of Aesthetics, The Faculty of Letters, The University of Tokyo, 1992.
- (20) 淺沼圭司「映画のためにI」、風の薔薇、一九八六年。一七二頁以下参照。
- (21) ゼルゲイ・M・ハイゼンベルグ「十二使徒号」、一

九四五年、『エイゼンシュテイン全集2』、キネマ旬報社、一九七四年。七二頁以下参照。

(22) エイゼンシュテイン「三つの中間——演劇から映画へ——」一九三四年、『エイゼンシュテイン全集3』、キネマ旬報社、一九七五年。一一頁。

(23) cf. Roland Barthes: Le grain de la voix, in *Musique en jeu*, 1972, repris dans "Œuvres Complètes II", Éditions du Seuil, Paris, 1994, pp. 1436-1442.

(24) Πλάτων『國家』X. 307^a - 4. 598a-602b. cf. Platon: La République, texte établi et traduit par Émile Chambry, Œuvres Complètes Tome VII, 2e Partie, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1973, pp.88-94.

(25) cf. Stéphane Mallarmé: Crise de vers, Œuvres Complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions de Gallimard, Paris, 1945, p.368.

(26) 「コミュニケーション」(the communication)が、ララン語の「communicatio」を語源として、その語がその後に「communicare」(共有する、共有する、ともにある、かかると)から生じたことについては、あらためて述べるべきでもないだろう。共通の場にあること、あるいはその場を作ること、

あるいは共通のコードをもつことが、コミュニケーションにとって不可欠の条件であらう。

(27) cf. P. Arnaud: op. cit. p.103 sqq.

(28) Deux articles de Jean-Pierre Oudart parus dans *Cahiers du Cinéma* No. 211 et 212, 1965 et cités par P. Arnaud, P. Arnaud: op. cit. p.97 sqq.

(29) cf. P. Arnaud: op. cit. p.101 sqq.

(30) cf. J. Sémolué: op. cit. p.123.

(31) その記述は、高山(前出書) 44頁、J. Sémolué (op. cit.) 124頁を参照。

(32) Entretien avec Robert Bresson et Yves Kovacs, *Cahiers du Cinéma* No. 140, 1963, cité par J. Sémolué, J. Sémolué: op. cit. p.112.

(33) cf. J. Sémolué: op. cit. p.114.

(34) その「attaques」が、音楽用語としての「attaques」を指していることはたしかなので、意を誤らせないように注意して訳した。

(35) cité par J. Sémolué: op. cit. p.112.

(36) Gilles Deleuze: *Cinéma 1, L'image en mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, p.153.

(37) 浅沼圭司『映画のためにII』風の薔薇、一九九〇年。

三〇頁以下参照。

- (38) G. Delaunay: op. cit. p.153.
- (39) 「いろいろな意見を代表するものとして、たどべき道の書物がある。Konrad Lange: Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Verlag von Ferdinand Eckle, Stuttgart, 1920.
- (40) Le Clézio: Preface pour "Notes sur le cinématographe" de R. Bresson. p.11 sqq.

なお直接の引用はおこなわなかったが、参考にしたブレレンに関する書物に、上記のものがある。

Michel Estève: Robert Bresson, La passion du cinématographe, Éditions Albatros, Paris, 1983.

またこのテクストの材料として、一九九二年度、成城大学文芸学部芸術学科「映画学演習」および、一九九六年度、同「芸術学・芸術史実習」のためのノートが使用されている。