

ロベール・ブレッソン論

—生きつづける関係—

中井 茂樹

An Essay on Robert Bresson : Subsistent Relationships

存在への漸近

創造すること、それは人物や事物を歪曲したりでっちあげたりすることではない。それは、存在する人物たちや事物たちの間に新たな諸関係を取り結ぶことだ、しかもそれらが存在しているままの姿で。¹

1. ロベール・ブレッソン『シネマトグラフ覚書—映画監督のノート』松浦寿輝訳 筑摩書房 1987 p.21

フランスの映画監督であるロベール・ブレッソン（1901-1999）は、その生涯において13の作品を自ら監督し制作している。ブレッソンの映画の特徴を端的に言い表すならば、虚飾を排した禁欲的なまでの映像表現にあると言える。ブレッソンは映像に表現される人物や事物の“存在”を際立たせるために、無駄な演出の一切を取り除く。ときに、削ぎ落とされた映像の“厳しさ”は、我々鑑賞者の感情移入を遠ざけ忌避されることも屢々あるであろう。

演劇的な、演技によって歩み寄る映画とは相反し、ブレッソンの映画が歩み寄ることはない。物語の内容が説明的に描かれるのではなく、映像固有の表現である人物や事物の“運動”描写を重視し、それらを断片的に繋げ映像が進行していく。差し当たり“抑制された抽象性”と言葉を宛らうことも可能であろう。『抵抗 死刑囚は逃げた』（1956）では、脱獄の顛末が淡々と描かれ、『ジャンヌ・ダルク裁判』（1962）では、記録映画のように同じ構図で撮影されたジャンヌ・ダルクの裁判の映像が多くを占める。

「捜すことなく見出すという戒律を實踐する²」映画。ブレッソンの映画は、ただ構え、そこに在る。我々は、映像に歩み寄らねばならない。ブレッソンの映画はそのようにして成立している。

2. ロベール・ブレッソン 前掲書 p.86

ブレッソンは自身の映画を“シネマ”と呼ばず、“シネマトグラフ”と称する。シネマトグラフとは、19世紀末にリュミエール兄弟が発明した撮影・映写一体型の装置の名称である。リュミエールがシネマトグラフを用いて最初に上映した映画は、工場の出口や列車の到着といった日常的な光景を撮影したものであった。リュミエールは凡そスペクタクルとは捉え難い“現実の反映”が人々を惹きつけると考えた。つまるところ当時の観衆が魅了されたものとは、工場の出口や列車の到着の“映像”そのものに他ならなかった。³

3. エドガール・モラン『映画 あるいは想像上の人間』渡辺淳訳 法政大学出版局 1983 pp.26-27

「シネマトグラフとは、運動状態にある映像と音響とを用いたエクリチュールである⁴」とブレッソンは記している。『スリ』（1959）における手の流麗な動き、『湖のランソロ』（1974）における騎馬の躍動。シネマトグラフが果たした“運動媒体を映像に捉える”という原初的な目的をブレッソンは意識的に自らの映画に反映させており、“シネマトグラフ”という名称で語るのである。

4. ロベール・ブレッソン 前掲書 p.8

「俳優なし。（俳優への演技指導なし。）配役なし。（役柄の研究なし。）演出なし。では何があるのか。人生のなかから掴み取ってきたモデルを使うこと、これだ。見せかけること（俳優）ではなく、在ること（モデル）⁵」。

5. ロベール・ブレッソン 前掲書 p.5

ブレッソンは演者を“俳優”と呼ばず、“モデル”と称する。『田舎司祭の日記』（1950）以降の11作品においては職業俳優を用いておらず、同じ“モデル”を起用することも原則としては行わない。

抑揚のない台詞、抑制された身振り、感情を露わにしない表情。一見したところ、ブレッソンの映像における“モデル”の振る舞いとはこのようなものであろう。なるほどブレッソンの映画に通底する主題は、悪や死といった極めて感情的なものであったはずである。しかし、ブレッソンは徹底して即物的な表現を追求する。そこで“モデル”に求められるものとは、“モデル”の内にある意図や感情の表出ではなく、「外部から内部へと向かう運動」である。

6. ロベール・ブレッソン 前掲書 p.6

重要なのは彼らが私に見せるものではなく、彼らが私に隠しているもの、そして特に、自分の内にあるとは彼ら自身思ってもいないものである。⁶

“モデル”は自分が喋っていることについて考えてはならず、自分が行なっていることについても考えてはならない。運動を思考に従属させるのではなく、運動がそこに在る状態を生み出すこと。幾度も同じ台詞を繰り返し、あたかも「自動現象」のようにブレッソンは“モデル”の台詞を抽出する。

意識の奥底に深く潜り込み、無意識へと至る発見的な漸近。そのときはじめて、“モデル”その人物だけが有する「純粋な本質」が見出されるのである。

関係への遡行

7. ロベール・ブレッソン 前掲書 p.107

存在と事物が、生きてゆくために待ち望んでいる絆の数々。⁷

手始めにブレッソンの映像に表現される人物や事物の“存在”について論じた。では、それらの“存在”をブレッソンはどのように関係づけているのであろうか。ブレッソンの映画を紐解くに際し、“境界”という概念を端緒に考察を試みる。

唐突ではあるが、映像は“境界”をつくるものと言えるであろう。カメラの枠は世界を切りとる“境界”となる。この映像における“境界”の考え方を建築に敷衍するならば、敷地境界線はひとつの“境界”と捉えられるかもしれない。

そして“境界”が存するという事は、そこに“関係”が生まれる。我々は意図をもって切りとられた“境界”の映像をみて、そこに含まれなかった“境界”の外側を思い遣ることができる。我々は“境界”のこちら側とあちら側の間に、“関係”を見出すことができる。加えて、異なる“境界”の映像を繋ぎ合わせるモンターージュの手法は、現実には強く意識することのない人物や事物の“関係”を詳らかにするであろう。

“境界”は密接に“関係”と結びつく。これは映画芸術全般に通ずる本質的な“境界”の捉え方である。

続いて、ブレッソンが映像を構成している要素としての“境界”、橋と扉を取り上げてみたい。

ゲオルク・ジンメルは「橋と扉」（1909）という論考のなかで、扉という事物が有する意味について次のように述べている。

扉はまさに開かれうるものでもあるがゆえに、それがいったん閉じられると、この空間のかなたにあるものすべてにたいして、たんなるのっぺりとした壁よりもいっそう強い遮断感を与える。壁は沈黙しているが、扉は語っている。⁸

8.ゲオルク・ジンメル『ジンメル・コレクション』北川東子編訳、鈴木直訳 ちくま学芸文庫 1999 p.95

『ラルジャン』（1983）では、扉の開閉による映像の切り替えが顕著にみられる。人物が扉を越境して次の空間に移動し、扉が閉じられることで映像が切り替わる。そして人物が移動した先の空間にカメラが移り、次の映像が映し出される。カメラは人物と同じように扉を越境するのではない。そこには映像としての断絶が生まれ、同時に時間的にも断絶が生じている。

つまり扉という“境界”は、「自然的存在の画一的で連続的な一体性をいかに分離するかを示している⁹」のである。ブレッソンは映像の切り替えに扉という要素を用いることで、視覚的にも意味的にも映像の“関係”の変化を強調して表現していると言える。

9.ゲオルク・ジンメル 前掲書 p.99

このような分離の“境界”として特筆しておきたいのが、川島雄三の映画『しとやかな獣』（1962）である。川島は団地の一室を舞台に、登場人物の心的関係を空間に穿たれた“境界”を介することで巧みに描き出している。

一方、橋はどうであろうか。ブレッソンは『白夜』（1971）において、橋を2つの“境界”を表象するものとして扱っている。

橋がひとつの審美的な価値を帯びるのは、分離したものをたんに現実の実用目的のために結合するだけでなく、そうした結合を直接可視化しているからだ。¹⁰

10.ゲオルク・ジンメル 前掲書 p.93

『白夜』では、男女がはじめて出逢い、そこに“関係”が生まれる場所として橋が設定されている。

藤沢周平の小説『橋ものがたり』（1980）は橋に纏わる短篇集であるが、藤沢も橋を、人と人、場所と場所を繋ぐ“境界”と捉え、互いを慮る“関係”の物語を描いている。

「事物は、一緒になるためにはまず離れ離れにならなければならない¹¹」。橋はその分離を結合する“境界”として機能するのである。

11.ゲオルク・ジンメル 前掲書 p.91

そしてもうひとつは、生と死の“境界”としての橋である。『白夜』において、橋は生と

死の狭間を揺れ動く場所でもある。橋という“関係”としての“境界”が、生（結合）への執着と死（分離）への希求とを相乗的に齎しているとも考えられるであろう。我々はブレッソンの映画に描かれる橋と扉に、隠喩としての“境界”を見出すのである。

さて本題に入ろう。ブレッソンが人物や事物の“存在”に漸近することによって見出される“境界”とは如何なるものであろうか。

“存在”への漸近とは、つまるところ本質を掴み取り原型へと至る志向性のことであった。ブレッソンの禁欲的な表現手法、我々はその間に両極としての“境界”を見出す。それは、極めて物質に肉薄し相対する“関係”としての“微視的境界”と、極めて精神に肉薄し相対する“関係”としての“巨視的境界”である。“微視的境界”は人物や事物の運動だけをクローズアップで捉えるブレッソンの姿勢に貫かれており、“巨視的境界”はブレッソンが一貫して自らの映画の主題に取り上げる悪や死といった精神性との交感に垣間見ることができる。

12. 原広司『空間〈機能から様相へ〉』岩波現代文庫
2007 p.168

建築や都市にあらわれる境界は、それをめぐって、人間が生きるといった境界である。建築や都市にみられる境界の性質は、生きるうえで設定される非物的な境界一般においてもあらわれているのではないか¹²

原広司も自身の「境界論」（1981）でこのように述べているが、“境界”とは“存在”が生きるために必要不可欠なものなのである。

我々はブレッソンの表現手法を通し、異なる次元で“存在”する人物や事物の“関係”を統べるものとして“境界”という考え方が汎用可能であることを示した。それは映画という“境界”を創造する芸術においてこそ、如実に見出されるものであろう。

13. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第三巻』岩波書店
2003 p.415

対象と対象とが互に相関係し、一体系を成して、自己自身を維持すると云ふには、かゝる体系自身を維持するものが考へられねばならぬと共に、かゝる体系をその中に成立せしめ、かゝる体系がそれに於てあると云ふべきものが考へられねばならぬ。有るものは何かに於てなければならぬ、然らざれば有るといふことと無いといふこととの区別ができないのである。¹³

西田幾多郎は「場所」（1926）という論考のなかで、“関係”の階層構造について述べている。“境界”は“関係”を齎すのであるが、そこで見出された“関係”とは果たしてそれ自体で成立するのであろうか。

西田が述べるところによると、ある事物と事物の“関係”はそこでの“関係”だけで成立しているのではなく、その“関係”を包括する上位の“関係”が更に存在する。“関係”と

は、幾重にも階層を重ねて構造化されたものなのである。

ブレッソンの映画において見出された“微視的境界”と“巨視的境界”は、物質と精神という両極のものと“関係”を取り結んでいる。この両極の“関係”は映画のリアリティとしては受け入れられるものであるが、現実世界は両極の“関係”だけでは成立し得ないであろう。なぜなら我々は映像を映し出すカメラのように現実世界を捉えているわけではないからである。

つまり我々が生きるためには、“関係”の階層構造を汲み、“関係”の解像度をその都度合わせていくことが必要となる。言うならば現実と虚構の関係も、その“関係”の妙において成立するのである。

反復（或る映像の、或る音の）から君が引き出すことのできるあれらすべての効果。¹⁴

14. ロベール・ブレッソン 前掲書 p.73

ブレッソンは映画において“反復”を多く用いることも忘れてはならない。映画の技法上のことを考えるならば、“反復”は映像にリズムを齎すであろう。

[リズムの存立にとって] まず、分割されざる運動状態が不可欠であり、つぎに、できるだけ類似したものができるだけ類似して再帰することが不可欠である。¹⁵

15. ルートヴィヒ・クラーク『リズムの本質』 杉浦実訳 みすず書房 1971 p.80

『少女ムッシュ』(1967)には印象的な“反復”の映像がある。物語の主人公は最後に自ら死を選択するのであるが、ブレッソンはこのシーンを原作の小説とは異なる描写で描き出している。主人公は3度斜面を“反復”するように転がり、そして漸く3度目に池のなかに落ち、音と水面の波紋によってそのことが示される。

我々はここに“反復”による生と死の葛藤を見出すであろう。そして、生きる“関係”とは“反復”によって齎されると敷衍することはできないであろうか。ブレッソンは死への対比として、少女の生きる姿を“反復”によって表現している。すなわち生きることは、“反復”による“関係”の確認行為なのである。

同様のことは、音楽の“反復”に置き換えて考えると分かりやすいかもしれない。自分が心地良いと感じて耳にしている曲は、必ず曲の終わりを迎える。しかしその瞬間に曲が自らのなかで終わりを迎えたと言い切れるであろうか。ある曲との“関係”は、変化する自身との“反復”的な関わり合いによってその都度見出されるものではないか。

生の永続性とは、再帰的な“関係”にこそ見出されるのである。

そこで“反復”の映画として付言しておきたいのが、ポルトガルの映画監督ペドロ・コスタの映画である。ペドロ・コスタの映画にはこの“反復”による生への意志がありありと感ぜられる。

想像力と創造

16. ロベール・ブレッソン 前掲書 pp.119-120

感動的な映像によって人を感動させるのではなく、映像に生気を与えると同時にそれを感動的なものにもする、映像相互間の諸関係によって感動させること。¹⁶

ここまで“境界”と“関係”に着目し、論を進めてきた。“境界”は“関係”を生み出すものであり、“関係”は単一の“関係”において成り立つのではなく階層的な構造を持ち、“反復”による時間的要素が“関係”に生の息吹を齎すのであった。では、この“境界”と“関係”を創造するものとは一体何であろうか。

それは、人間の想像力である。そこでシャルル・ボードレールの想像力の解釈を参考にしたい。ボードレールは、エドガー・アラン・ポーに関する批評のなかで次のように述べている。

17. シャルル・ボードレール『ボードレール全集Ⅱ 文芸批評』阿部良雄訳 筑摩書房 1984 p.167

〈想像力〉とは空想ではない。それはまた感受性でもない、想像力ある人間で感受性の強くないようなものを考えるのはむずかしいことではあるが。〈想像力〉とは、まず第一に、哲学的諸方法の外にあって、事物の内面で密かな関係を、照応と類縁関係を感知する、神々しいと言ってもいいような能力だ。¹⁷

ボードレールも述べるように、想像力とは“関係”を扱う能力のことなのである。我々はブレッソンの映画の分析を通して、“存在”へと漸近し、“関係”へと逆行した。そして、それらを創造する人間へと漸う至るに達した。ブレッソンも勿論そのひとりである。創造する人間とは、自らの想像力を駆使し“関係”を見出す者のことなのである。しかしここで注意しなければならないことがある。それは、創造する人間自らが矛盾した“関係”の存在であることはできないということである。なぜならブレッソンが“モデル”に「純粋な本質」を求めるように、人はその人自身でありつづけなければならないからだ。創造する人間は、自らのなかに持ち得る二律背反とも思しき感覚を、その“関係”の葛藤を、自身で体現することの不可能性を承知のうえで、想像力に託し、創造行為へと昇華させるのである。そのようにして生れ出づる“関係”こそが、我々に感動を齎すのだ。建築という創造行為にも同じことが言えるであろう。ジョン・サマーソンも次のように述べている。

18. ジョン・サマーソン『天上の館』鈴木博之訳 鹿島出版会 1972 p.262

本当は「新しい形態」などというものは在りはしないのだし、建築はどんな場合でも形態の問題ではなく形態の関係の問題なのであり、建築を刷新する者のみが建築家たり得るのだ。¹⁸

創造することとは新しい何かを生み出すことではなく、生きつづける“関係”を見出すことなのである。

建築家の矜持

最後に、19世紀の画家であるウジェーヌ・ドラクロワの建築家に関する記述を記して纏めたい。

建築上のすべての条件を真にそなえた建築家は、偉大な画家よりも、偉大な詩人や音楽家よりも、もっと稀有な第一人者のように私には思える。偉大な良識と壮大な靈感が、絶対的に必然な一致をしているのにまず驚かされる。建築の出発点を形成する実用的な部分部分、その本質である細部が、なによりもそれらの装飾を凌いでいる。彼の主題であるこの実用に適合する装飾をそこに提供するのつまりは芸術家なのである。私は適当など言うが、それは彼のプランをその実用と正確な比例の立場で設定したあとで、ある方法にかぎってこのプランを潤飾し得るに過ぎないからである。彼は気ままにこの装飾をむだづかいしたり、省略したりはできない。プランが実用にぴったり合わなければならないように、それもまたプランに適応させなければならない。画家や詩人が、雅致や魅力や想像上の効果に対してなす犠牲は、正しい理屈に反する幾千の欠陥のいいわけになる。建築家の許される唯一の放縦は、偉大な作家がある種の言葉の上で行うわがままとあるいは比較できるかもしれない。世間一般に使われている用語を保持しながら、独特の表現法がそこに新しい言葉をつくり出すように、建築家も、すべての建築家の領土で計画し、同時に、啓示された装飾を用いることによって、そこに思いがけない、しかも彼が芸術の目的を達するためにはどこした美を実現する、ある新しさを提示する。天分ある建築家は当然、記念的建築物を模するだろうが、改造することによって、それを独創的にすることをわかまえている。場所に適合させ、離れたところから、その釣合いおよび、彼がまったく一新したそのままの秩序を見ることだろう。¹⁹

19. ウジェーヌ・ドラクロワ『ドラクロワの日記
1822-1850』中井あい訳 二見書房 1969 p.285

建築家の矜持とはそのようなものであると私は考えている。