



Title	ロベール・ブレッソン『ラルジャン』における金銭表象を巡って
Author(s)	三浦, 光彦
Citation	層 : 映像と表現, 14, 134-152
Issue Date	2022-03-24
DOI	https://doi.org/10.14943/101735
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/84721
Type	departmental bulletin paper
File Information	14_08_134-152.pdf



ロベール・ブレッソン 『ラルジャン』における 金銭表象を巡って

三浦 光彦

1. はじめに

『スリ』（一九五九）、『バルタザールどこへ行く』（一九六六）、『少女ムシエット』（一九六七）、『やさしい女』（一九六九）など、ロベール・ブレッソンの作品において、金銭の問題は常に通奏低音として鳴り響いていたわけだが、『ラルジャン』（一九八三）、まさしく「金銭」と題された作品において、物語的にも映像的にも金銭は主題として扱われることになる。J・M・G・ル・クレジオは「金銭、福音書からとられたこの象徴（神殿から商人たちを追い払ったキリストの怒りが想起される）、これこそまさに天地創造のわざの純粹さを乱し、人間を幸福か

ら遠くへ追放するものである。金銭はブレッソンの諸作品においてことを乱すものである」と述べているが、単純に金銭が「ことを乱すもの」として表象されていると結論づけるのはあまりに早急である。『少女ムシエット』には、遊園地で遊びたがっているムシエットに顔の見えない女性がさりげなく金を手渡すというシーンがジョルジュ・ベルナノスの原作から追加されている。ムシエットが遊園地で遊ぶシーケンスは『少女ムシエット』において唯一、多幸感溢れるシーケンスとして組織されており、ここでは、明らかに金銭は「ことを乱すもの」として表象されていない。ブレッソンは、インタビュで、なぜ顔の見えない女性がムシエットに金を渡したのかを聞かれた

際、「人生にはそういうことがよくある。『抵抗 死刑囚の手記より』（一九五六）において、フォンテーヌの独房の扉を誰なのかよく分からない男がドアをノックしている時にも同じようなことが起こっている」²と答えている。さらに、ブレッソンは『抵抗』の劇中で起こる、こうした事象に対し、別のインタビュウの中で「すべてを導く手が存在しているかのように思わせる、何かあるいは（何者か）—それを何と呼ぶかはお任せします—の存在」³があると述べている。この二つの発言を結びつけると『少女ムシエット』における金銭の贈与のシーンは「ことを乱すもの」どころかある種の恩寵として表象されると言えるのではないだろうか。

本稿では、ジル・ドゥルーズの『シネマ』における金銭を巡る議論、及び、レフ・トルストイの原作との詳細の比較を通じて『ラルジャン』を分析し、金銭の贈与、いわば、不均等な交換そのものが物語、映像双方のレベルにおいて恩寵として表象される地点を探っていく。

2. 金銭とイメージの「不均等な交換」

ジル・ドゥルーズは映画における金銭の表象に関して、端的に次のように述べている。「金銭は、映画が提示し表側で築く

すべてのイメージの裏側にあたるのだから、金銭についての映画は、どれほど暗黙にであつても、すでに映画映画、ないし映画についての映画である」⁴。金銭は映画を内側から条件付けているのだから、金銭のイメージは必然的に映画に対して自己言及的なイメージであるという訳だ。ピーター・サンディはドゥルーズのこの一節をロバール・ブレッソンの『スリ』と『ラルジャン』における金銭の表象を参照しながら、読み解いている。『ラルジャン』の冒頭では何が起こっているだろうか。ATMのドアが閉まり、金属の背景、黒いスクリーンへと生起すると、冷光の筋（通り過ぎゆく車のヘッドライトの反射）が流れていき、光による筆跡が描かれ、白い文字でクレジットが映し出される。あたかも、この開いて閉まるドアが全ての来たるイメージの可能性を条件付けているかのようだ⁵。ここでは、金銭のイメージと、映画の条件となるイメージそのものの類似性が指摘されているわけだが、サンディはさらに、『スリ』において、マルタン・ラサル演じる主人公のミシェルが二人のスリ師と共に、リヨン駅で華麗に人々の財布や腕時計を掠め取っていくシーンに関して、次のように述べている。「ブレッソンの傑作『スリ』の主人公ミシェルは、リヨン駅の電車の有名なシークエンスに見られるように、イメージの狭間を滑り、映画からその外側へ、裏側へと動いていくように見える金を掴

もうとするとという不可能な仕事に従事している」⁶。どういうことだろうか。サンディは、このシークエンスにおいて、列車の廊下を進むために身を振るスリ、及び乗客たちの動き、それが客室のガラスに映り込む様子、そして、スリが上着のポケットから財布を抜き取る動きなどを、ブレッソン自身の「自分の映像を平たくする（ちようどアイロンを当てるように）」⁷、「映像が何よりもまず交換価値を持つようにする」⁸といった言葉を参照しながら、列車全体がコマをスライドさせるフィルム送り装置 (Gasse-vues) の様相を呈していると指摘する⁹。そして、そのみならず、『スリ』において頻繁に登場する、金銭が入り出す様々な間隙が、フィルム送り装置のメタファーとなつているのだとサンディは述べる。「半分開かれたドア、開かれる服、マットレスとバネの狭間の溝、折り畳まれた新聞紙。これら全て、投影面に僅かな層を導入するためのたくさんの間隙であり、ここで紙幣が消えたり、或いは、再び現れたりする。これらの溝、隙間、窪みは、物語、映画のプロット、イメージの奔流の中で、映画を可能たらしめるメタストーリー的なフィルム送り装置に言及している」¹⁰。つまり、『スリ』において金銭は、まさしくフィルム送り装置から出てくる、コマ、イメージそのものとして表象されるのであり、スリたちの試みは、イメージを金という記号のもとで掴もうとする試みである

というわけだ。

そして、サンディは、金銭のイメージと、ドゥルーズが「結晶イメージ」と呼んだイメージの関連へと議論を進めていく。ドゥルーズは次のように言っていた。「それは映画を蝕むもの、古くからの呪いである。金銭とは時間なのだ。運動が、交換の総体あるいは等価性、対称性を、不変のものとして仮定していることが本当だとすれば、時間とは本性上、不平等な交換の共謀または等価性の不可能性である。この意味で、時間は金銭なのだ」¹¹。金銭が時間である、とは果たしてどのような事態を指し示しているのだろうか。まずは、ドゥルーズが「結晶イメージ」と名付けたものが何であったかを確認しておこう。ドゥルーズの『シネマ』においては、「運動イメージ」と「時間イメージ」というイメージの二つの体制が議論の俎上に載せられるわけだが、前者が感覚―運動連関に基づく現働化によって組織されるのに対し、後者は非―現働的なものによって組織される。そして、「結晶イメージ」はいわば、「時間イメージ」の前の段階的なイメージであり、現働的なものと潜在的なものの識別不可能性によって特徴付けられる¹²。サンディ、及び、廣瀬純は、ドゥルーズの「結晶イメージ」がアンリ・ベルクソンの「デジャ・ヴュ」の議論に基づくものであることに着目しつつ、「結晶イメージ」と金銭がどのような関係を結ぶのかを説明し

ている。サンデイ、及び、廣瀬の議論を簡単に纏めよう¹³。
ドウルーズの「結晶イメージ」という概念は、アンリ・ベルクソンが「誤った再認と現在の記憶」¹⁴の中で論じた「デジャ・ヴュ」の議論が踏まえられている。ベルクソン、及びドウルーズの時間観においては、どの瞬間においても、現在の現働性とそれ自身の記憶（現在の記憶）という潜在性は、同時に二重化されている。「デジャ・ヴュ」という現象は、潜在的な「現在の記憶」をひとつの「過ぎ去った過去」として時系列上に、現働的なものとして配置する「インチキな認識」であるとされる。「結晶イメージ」とは、この「インチキな認識」によって隠蔽されてきた潜在的なものが露呈するようなイメージである。では、この「結晶イメージ」は金銭のイメージとどのような関係を結ぶのか。ドウルーズは「マルクスによる二つの定式のうち、 $W-G-W$ は等価性の定式だが、 $G-W-G$ は、不可能な等価性の定式、あるいは捏造された非対称的な交換の定式である」¹⁵と述べた上で、こう続けている。「映画が最も内的な前提に、つまり、金銭に直面することと、運動イメージが時間イメージに場を譲ることは、同じ事態にはかならなかつた。端的にいえば、映画中映画が表現するのは、イメージと金銭のこうした地獄的な回路であり、時間が交換の中に導入するあのインフレーション、あの「衝撃的な物価上昇」である。映画

とは運動であるが、映画中映画とは金銭であり時間である。結晶イメージは、こうしてみずから基礎づける原理を受けとる。非対称的で不等で等価物のない交換をたえず再開すること、金銭と引き換えにイメージを与えること、先端で立つ独楽のように、時間という透明な面と、金銭という不透明な面を交換すること」¹⁶。既に見たようにすべてのイメージの交換を裏で条件づけるのは金銭であるわけだが、ここで言われる「交換」というのは $W-G-W$ ¹⁷という等価交換であり、金銭がイメージの裏面にとどまり続けている限りにおいて、それは「運動イメージ」と呼ばれる。しかし、金銭が表面に前景化するとき、それは映画の外側の資本主義、つまり、 $G-W-G$ という不均等な交換を露呈させる。このことは現働的なイメージと潜在的なイメージとの間の不均等な交換を露呈させ、「結晶イメージ」を現出させる。換言すれば、時間の先端で行われる現働的なものと潜在的なものとの絶え間ない不均等な交換と資本主義的な金銭の不均等な交換は同質なものであり、この不均等な交換を露わにさせるのが、「結晶イメージ」であるといっわけだ。

ドウルーズがこうした「結晶イメージ」の典型として挙げるのは、オーソン・ウェルズやジョゼフ・ロージの諸作品において見られる鏡のイメージだが、サンデイはここに前述した、ブレッソンの『スリ』におけるリヨン駅のシークエンスを付け

加えるべきだと主張している。「各々のイメージが鏡の反射のように、客室の窓へすぐさま二重化される。過ぎゆく現物的なイメージがその潜在的な分身に生を与える。これはまさしく、ドウルーズが「結晶イメージ」と呼んだものである」¹⁸。ここでサンデイが言及しているシークエンスを詳細に見ていこう。駅でスリを終えたミシエルを含むスリ師たちは電車へと乗り込んでいく。まずミシエルは、コンパートメントに入って荷物を上の荷物棚に載せようとしている乗客の上着のポケットから華麗に財布を抜き出すと、それをすぐさま、自分の後ろで待機していたスリ集団の頭目（チュニジア出身の奇術師アンリ・カッサジが演じている）へ手渡す。カッサジが切り替わり、カメラは廊下に据えられ、財布を手渡された頭目を正面から捉えている。頭目が廊下を進むと、別のコンパートメントから共犯者が出てきて、頭目は目立たぬようにこの共犯者に財布を手渡す。このとき、廊下を歩く頭目と、コンパートメントから身体を半分だけ廊下に出している共犯者はコンパートメントの窓に映り込み、姿が二重化されている。今度は、頭目が共犯者をコンパートメントに押し込み、頭目がコンパートメントの扉から身体を半分だけ廊下に出している。すると、一人の乗客が頭目の前を通り過ぎようとする。カッサジは切り替わり、頭目が乗客の上着の内ポケットから財布を抜き取る様子がクローズアップで映し出さ

れる（サンデイは、前から捉えられた乗客の胴と後ろから捉えられた頭目の胴が入れ替わる様子が、まるでフィルム送り装置でイメージが交換されているかのようなたと指摘している）¹⁹。カメラは再度、廊下に据えられ、財布を盗られたことに気づかず、廊下を進んでいく乗客を捉える。このとき、廊下の両脇の無数のコンパートメントの窓がフィルムのコマのように映し出され、まさしくサンデイが言うように、列車全体がフィルム送り装置の様相を呈している。そして、財布を盗られた乗客はコンパートメントに荷物を置くと、再度、来た道に戻っていく。頭目と共犯者が素早く財布から金を抜き取る様子がクローズアップで挿入され、財布を盗まれたときと同じ画角で、頭目が財布を上着の内ポケットに戻す仕草が映し出される。このように、このシークエンスでは、金銭のイメージと結晶イメージが見事に結びつき、映画の裏側、或いは外側を露呈させているのである。

長くなったが、以上がこれからの議論の理論的前提となる。ここまではサンデイに依拠しながら、『スリ』において金銭がどのような表象されているかを見てきたが、次章から『ラルジャン』における物語とイメージを分析していく。ドウルーズは『ラルジャン』に関して『シネマ』の中で、次のように言及している。「ブレッソンは、金銭が時間の次元に属しているが

ゆえに、恩寵によるのでなければ、悪のどんな償い、どんな等価性または正しい分配をも不可能になることを示している」²⁰。ドゥルーズが『ラルジャン』に対してどのような評価をしているのかを、この短い言及から推し量ることは難しいが、文字通りに受け止めるのであれば、『ラルジャン』における不均等な交換が、恩寵によって均等性を取り戻すのだと、ドゥルーズは主張しているように見える。しかし、『ラルジャン』の物語、映像を細かく分析していくと、恩寵によって等価性、均等性が可能になるのではなく、むしろ、不均等そのものが恩寵として訪れていることが明らかになる。このことを確認するために、まずはアダプテーションの観点から『ラルジャン』という作品を見ていきたい。

3. レフ・トルストイ『にせ利札』と

ロベール・ブレッソン『ラルジャン』

ロベール・ブレッソンの遺作『ラルジャン』はレフ・トルストイの中編小説『にせ利札』を原作としている。ブレッソンは『やさしい女』や『白夜』でトルストイと同時代のロシアの文豪、フョードル・ドストエフスキーの中編を映画化しているのみならず、『スリ』は『罪と罰』に、『バルタザールどこへい

く』は『白痴』に、それぞれ着想を得たことをインタビューで語っている²¹。それに対し、トルストイを原作としているのは『ラルジャン』のみである。先行研究においてもブレッソンとドストエフスキーとの関連に関しては、両者の実存的・宗教的関心の共通点を探るものや、ドストエフスキーの作品に内在するメロドラマ性や、ミハイル・バフチンが言うところのポリフォニー性、カーニバル性がブレッソンの演出によってどのように映画的表现へと洗練されていくかを論じるものなど²²、豊富にあるのに対して、トルストイとの関連を論じるものは極めて少ないと言えるだろう。ル・クレジオはル・モンド紙に掲載された『ラルジャン』評の中でトルストイの『にせ利札』を「ドストエフスキー的な短編」²³であるとして、ブレッソンとトルストイを結びつけることをせずに、半ば強引にドストエフスキーと関連させている。また、ブライアン・プライスは後期のブレッソン作品が政治的にラディカルな方向へ傾いたことに着目しながら、ドストエフスキー的なポリフォニーからトルストイ的なモノロジーへ転向したと主張している²⁴が、ほとんど政治的・イデオロギー的な発言をしないブレッソンの作品を、『ラルジャン』公開時のフランス大統領であったフランソワ・ミッテランのイデオロギーとの関連で解釈しようとするプライスの議論には説得力が欠けている。ブレッソンは一九七三年の

ロナルド・ヘイマンとのインタビューの中で、ドストエフスキーとトルストイに関して聞かれた際に「ドストエフスキーが内側から創作しているのに対して、トルストイは外側から創作しているように感じる」²⁵と答えている。恐らく、ドストエフスキーが人物の内面に着目するのに対し、トルストイはむしろ社会的な関心から創作していることを、ブレッソンは指摘しているのだろう。人物の内面の重要性を重視するブレッソンにとってはトルストイよりもドストエフスキーの方が特権的な作家であったのだ。では、何故、ブレッソンはそれまではあまり関心を示してこなかったトルストイの作品の映画化へ踏み切ったのだろうか。ブレッソン自身は、トルストイの『にせ利札』に関して「めくるめく《悪》の蔓延と最終的な《善》の出現というアイデア」²⁶に惹かれたと語っている。つまり、ブレッソンの『にせ利札』への関心は人物の心理描写や語りの構造ではなく、専らプロットや物語の主題に対してのものであったと言えることができるだろう。

まず、トルストイの『にせ利札』のあらすじを簡単に確認しておこう。友人からの借金を返すためにミーチャという少年が、厳格な父親に小遣いを無心するも、にべもなく拒否されるところから物語は始まる。金が必要になったミーチャは悪友のマーヒンと共に、利札を偽装し、そのにせ利札をカメラ屋で使うこ

とで、金を手に入れる。にせ利札を掴まされたことに気づいたカメラ屋の店主は、被った損害の埋め合わせをするために、農民のイワンの薪代への支払いににせ利札を使用する。イワンはそれがにせ利札であるとは気づかず、酒場での支払いに使用してしまい、逮捕される。カメラ屋は庭番のワシーリイに偽証させ、にせ利札の使用を隠蔽する。釈放されたイワンは馬泥棒として生計を立てていくが、盗んだ馬の飼い主であったステパンに撲殺される。ステパンには二年の刑期が与えられ、その間に妻が死に、家も失ってしまう。釈放されたのち、ステパンは、世間への恨みから、宿屋の夫婦を殺害する。さらに、ステパンは、信心深い寡婦、マリーヤの家へ赴き、その家族を殺害した後、「金はどこだ」とマリーヤにナイフを突き立て、問い詰める。マリーヤは身じろぎもせず、「お前さん、よくもそんなことが」と問いかける。その声と表情に耐え切れることが出来なくなったステパンはマリーヤを殺害する。ここまでは、物語の前半にあたる第一部となっている。

ステパンはマリーヤの今際の際の表情や声を忘れることが出来ず、自首する。刑務所でステパンはマリーヤの元で働いていた跛の仕立て屋を介してマリーヤの信仰心を受け継いでいたチェーエフと出会う。そして、福音書を読み聞かせられたステパンは感銘を受け、回心する。ステパンの公判が始まり、その

予審判事となったのは全ての発端を作るきっかけとなったマーヒンであった。ステパンの答弁に感銘を受けたマーヒンは婚約者のリーザにもその話をし、さらにリーザを通じて長老のインドルにもステパンの話は感銘を与える。インドルの説教は評判となり、遂に皇帝に呼ばれるまでになる。マリーヤの教えが、ステパンを通じてロシア全土に広がっていくのだ。それから一〇年の月日が経ったある日、シベリアの金鉱で働くミーチャとステパンは出会うことになる。ステパンの行いに感銘を受けたミーチャが父親と和解しようと決意する場面で、物語は幕を閉じる。ここで詳述することはしないが、実際には、このステパンを軸とした物語に、大臣の暗殺未遂や宗教教師の解雇偽証をしたワシーリイによる刑務所の脱走など膨大なサブプロットが絡んでくることになる。

果たしてこの中編を通じてトルストイは何を描きたかったのだろうか。トルストイが自身の宗教的理念を綴ったテクスト、『我が信仰はいずれにありや』と照らし合わせながら考えると、『にせ利札』がどのような思想の基で書かれたのが自ずと見えてくる。『わが信仰はいずれにありや』においてトルストイはキリスト教に基づく社会システムが福音書の教えと矛盾していることを痛烈に批判している。「私にとって一切の鍵だったのは、マタイ伝5章39節の《目には目を、歯には歯をと言え

ことあるを汝ら聞けり。されどわれは汝らに告ぐ、悪しき者に逆らうなかれ》という箇所だった。私はいきなり、しかも一度でこの一説をじかに、素直に理解できた。キリストは言葉どおりのことを言っているのだということがわかった。するとたちまちにして、なにか新たなものが現れた、というよりもむしろ、真理を曇らしていたものが悉く脱落して、真理が文字どおりそっくり私の前に立ち現れたのである²⁷。トルストイはここで、福音書の一節がある種の啓示として立ち現れたことを告白しているわけだが、「悪しき者に逆らうなかれ」という福音書の教えが『にせ利札』におけるマリーヤのモラルと響き合っていることは一目瞭然だ。さらに、トルストイは「キリストは、悪しき者に逆らうな、と言っている、裁判の目的は―悪しき者に逆らうことである。キリストは命じている―悪に酬いるのに善をなせ、と。が、裁判は悪に酬いるのに悪を以ってしている」²⁸として、福音書の教えと矛盾するキリスト教、及びそれに基づく社会システムを批判している。つまり、トルストイの宗教的思想においては、報復感情、罪に対して罰を与えて、罪と罰の釣合をとろうとするキリスト教及び、それに基²⁹づく社会システムと、一方的に罰を被り、自己犠牲、純粋な贈与によって行動するキリスト個人とが、対置されている。

このことを踏まえた上で、『にせ利札』における人物たちの

行動モラルを確認してみよう。第一部においては、人物たちが罪と罰の釣合を取ろうとすることによって巻き起こされる負の連鎖が描かれるのに対して、第二部においてはマリーヤの行動つまり、自己犠牲、純粋な贈与を人物たちが反復することによって引き起こされる恩寵の連鎖が描かれている。つまり、『わが信仰はいずれにありや』における前述した対比が、『にせ利札』の第一部と第二部の対比を構成している。そして、『にせ利札』では、罪と罰の釣合が金銭的な釣合とパラレルに描かれているのだ。

では、ブレッソンは『にせ利札』をどのように翻案したのだろうか。物語上の変更点を確認していこう。物語の舞台は二〇世紀後半のフランスに移されており、ミーチャはノルベールに、ワシーリイはリュシアンに名前が変更されているが、ミーチャ、カメラ屋夫妻、ワシーリイに関する第一部のプロットに関してはほぼそのまま、映画へ翻案されている。また、前述した原作における膨大なサブプロットはほぼ全て捨象されている。より重要な変更点として、まず偽札を掴まされるイワンと殺人を犯すステパンが、イヴォンとして一人のキャラクターに統合されている点を挙げなければならない。そして、何よりも重要なのは、恩寵の連鎖を描いた第二部がほぼ全て捨象されている点だ。ブレッソンによるこの翻案をどのように捉えるべきだろう。

ジョゼフ・クニーンは、「ブレッソンは、トルストイによる、金への欲望がどれだけ悪が蔓延る動機となっているのか、に關する記述に惹かれたが、トルストイの倫理的・宗教的信念の開示の部分は削っている」²⁹と述べているが、果たして本当だろうか。ブレッソンはむしろ、細かなプロットの変更や、厳密な映像の反復によってトルストイの原作の主題を見事に映画へ翻案しているように思える。ここからはブレッソンが如何に原作の主題を保ちながら、映画へと翻案しているかを物語、映像双方のレベルで細かく検討していきたい。

4. 人物たちの不均等な交換

まずは『ラルジャン』の人物たち一人一人における金銭、及び罪と罰の釣合がどのように描かれているのかを順に追っていく。

金銭の不均等は映画が始まった段階から現れている。ノルベールは映画冒頭で既に友人に借金を負っており、この埋め合わせをするために、カメラ屋で偽札を使い現金を手に入れる。現金が手に入ったことで、最初の不均等、つまり、友人への借金は解消されるわけだが、一方で、カメラ屋には損害、新たな不均等が生じている。無論、ノルベールは偽札を利用するとい

う罪を犯すわけだが、その後、父親からの外出禁止命令が出されることで、この罪に対する罰がくだっている。外出禁止令が出される場面は原作にはなく、ブレッソンによって追加されている。原作では、ミーチャの母親がカメラ屋に謝罪と代金の支払いを行い、父親はミーチャの悪行を知らないままで、ミーチャに罰は下されない。外出禁止令が出されるという場面の追加によって、映画では、罪に対して罰が下るという因果関係が明確にされている。

次はカメラ屋による不均等な交換と埋め合わせを見ていこう。偽札と写真スタンドを交換してしまったことで、彼らは損害を被るが、この不均等を解消するために彼らは、労働をしたイヴォンに対して偽札を払い、さらにそのことを隠蔽するために店員のリュシアンに偽証させる。ここで、彼らは、ノルベール同様に、不均等を解消すると同時に罪を犯し、今度はイヴォンにおいて新たな不均等が生じている。彼らはその後、ノルベールの母親から謝罪がわりの金銭を受け取るものの、リュシアンにより金庫の金を奪われている。蓮實重彦が「写真屋の主人こそ幽閉の真の主題の体現者だといふべきなのかもしれない」³⁰ と言うように、彼らはこのことによって、ノルベールが外出禁止を命じられたのと同様に、或いは、イヴォンとリュシアンが投獄されたのと同様に、行動を制限され、罪に対する罰がく

だっている。だが、最終的に、彼らはリュシアンから金を返済されている。このことをどう解釈すべきだろうか。リュシアンによる金銭の返済に関しては、原作の第一部ではなく、第二部から翻案されている。リュシアンによる金銭の返済を映画のプロットに組み込むことで、金銭の交換の均等性が強調されている。また、原作ではワシーリイによるこの金銭の返済は感動的なものとして描かれている。ワシーリイから金銭を返済された際のエヴゲーニイ・ミハイロヴィッチ（カメラ屋の主人）の反応を見てみよう。「いやどうも、こいつは驚いた」とエヴゲーニイ・ミハイロヴィッチは言った。彼はこれを、自分自身と妻とに言ったのである。この時以来、このことについて思い出したり、また妻と話しあったりする場合には、彼の目にはいつも涙が浮かび、その心には喜びがあふれた」³¹。しかし、映画では、ブレッソン特有の心理表現を抑制した演技によってこの価値判断は宙吊りにされている。つまり、リュシアンによる金銭の返済という、原作では恩寵として描かれていた事態をブレッソンは、あくまで金銭の交換における均等性を保つために映画のプロットへ組み込み、その一方で、その価値判断を宙吊りにすることで、罪と罰の均等性に関しては温存しているのだ。

さらに、リュシアンに関しても金銭、及び、罪と罰の均等性

を考えてみたい。前述したようにリュシアンは写真屋から奪った金を最終的に返しているだけでなく、資本主義的な搾取に対する富の再分配という理念から、富裕層を標的として仲間と共に犯罪を起こしているが、結局逮捕され、裁判によって罪に対する罰がくだっている。この「富の再分配」という理念に基づいて犯罪に関しても、やはり、原作の第二部から翻案されている。原作においてワシーリイはステパンの力を借りて刑務所を脱走したのち、映画のリュシアン同様、富裕層から金銭を盗み、貧乏人に金を分け与えて、最終的に逮捕され、裁判で裁かれている。しかし、この行動に対する価値判断は原作と映画とは正反対のものとなっている。原作では、「彼の心証があまりにもよかつたので、陪審員たちは危うく彼の無罪を主張するところであつた」³²と、ワシーリイの犯罪に対して、明らかに肯定的な判断が為されているが、それに対して、映画におけるリュシアンの裁判シーンでは、判事から「その言葉は判事の心証を書ることになると思う」という台詞が口にされ、明らかに原作における価値判断が反転させられている。ここでの翻案においては、均等性に重きを置こうとするリュシアンの行動は他の人物たちの行動と同じレベルのものとして描かれている。つまり、リュシアンの行動に関しては、徹底的に原作とは正反対の描かれ方が為されているわけだが、このことに関して、もう少し考

えてみたい。確かに、トルストイは前述したように、釣合を求めて動く第一部における人物たちの行動と、純粹な贈与を行う第二部における人物たちの行動を対置させている。しかし、一方で、トルストイは社会への、もつと言え、ブルジョワへの批判意識からワシーリイの行動は称賛されるべきものとして描かれるが、ブレッソンはそうしたイデオロギー的な意識には加担していない。均等性への意識は、例えそれが立派な大義名分のもとで行いであつたとしても、罪として描かれ、それに対して罰が下るのだ。

このように、ノルベール、カメラ屋夫妻、そして、リュシアンに関しては、金銭、そして、罪と罰の釣合が、細かなプロットの変更を通じて、厳密に取られている。それに対して際立つてくるのがイヴォンの不均等性だ。前述したように映画のイヴォンという人物には原作におけるイワンとステパンの二人の人物が一人に纏められている。原作においては、まずイワンがにせ利札の被害に遭い、逮捕され、釈放後、その埋め合わせのために馬泥棒をしている。そして、馬を盗まれたステパンがイワンを殺害し、それに対して、裁判で罰が下る。つまり、原作では、ステパンもイワンも罪を犯し、それに対する罰が下るという因果関係になっている。しかし、映画でのイヴォンは、他の人物において罪と罰、金銭の釣合が取れていたのとは対照的

に、明らかに、罰、支払いを多く被っている。カメラ屋の偽札使用によって被った被害は何も解消されないまま逮捕されるだけでなく、原作のステパンが明確な意志を持って馬泥棒をし、金を手に入れて対し、イヴォンは銀行強盗にほとんど何も知らずに加担した上に、強盗たちを車に乗せることもなく、つまり、金銭を一度もその手に掴むことなく逮捕される。しかも、原作におけるステパンの服役中の妻の死は、映画において子供の死、妻の離別、それに続く、イヴォンの自殺未遂へと置き換えられ、明らかにイヴォンの悲惨さは増している。

このようにイヴォンが一方的に、罰、或いは、支払いを被っていることを考えると、釈放後に犯す二回の殺人は罪と罰の釣合を保つために罪を犯していると考えられるのではないだろうか。このことを映画のクライマックスとも言えるイヴォンと老婦人の交流を描いたシークエンスを通じて、分析していこう。

5. はしばみの実とコミュニケーションの可能性

原作では、ステパンがいきなりマリーヤの家に押しかけ、家族とマリーヤを殺害するのに対し、映画では原作にはなかったイヴォンと老婦人の交流が描かれている。実際、原作においてマリーヤと交流するのは、恩寵の連鎖を齎らす発端となった

跛の仕立て屋だ。映画では、イヴォンが、刑務所内で自殺未遂をした後、薬の副作用で膝を痛めたという描写があることから明らかのように、ブレッソンは明確に、イヴォンに、イワンとステパンだけでなく、跛の仕立て屋の要素を組み込んでいる。このことの意味をもう少し考えてみたい。

蓮實は、映画全体において法廷での判事の衣装や殺人を犯した後に洗面台に流れる血液など、「緋色」という色彩が印象的に反復されていること、及び、金銭を交換する際にテーブルやポケットなど腰の位置が媒介されることに着目しつつ、イヴォンが老婦人の一家を惨殺する直前の、はしばみの実を摘むシーンの例外性を指摘している。『ラルジャン』の最も美しいシーンは、それは懲役を終えたイヴォンが田舎に暮す老婦人に庭のはしばみの実をいくつかつんで差し出す場面だろう。その行為そのものが美しいというのではない。(中略) 袖のさきに顔を出している手首はその赤さに汚染されねばならない。そして、緋色に染める手を持ちえたのは、まぎれもなくイヴォンのみである。その殺人者が、いま夕暮れの光に黒さをました緑の枝に手をかざし、はしばみの実をつみとる」³⁵。「ここでのテーブルの不在が視覚的にある解放感を漂わすことになるのである。その表面で紙幣が場所を変えるテーブルから遥かに遠く、引出しもポケットも上着の袖のまわりでその存在を饒舌に示しはしない。

はしばみの実は、イヴォンから老婦人へと手渡され、二人がともにその堅い実を奥歯でかみくだく」³⁴。蓮實がこのように指摘する以外にも、このシークエンスでは明らかに他の場面とは違った演出が為されている。

まずは視線だ。ブレッソンは二人の人物の視線が衝突するようなショットを避けている。具体的には、二人の人物が会話する際は切り返しによって二人の視線を切断するか、或いは、肩舐めのショットによって手前の人物の視線を不確定なままにしている。イヴォンが失職するシーンを見てみよう。職場から出てくるイヴォンを妻が画面右側で待っている。この時、妻はカメラ正面を向いているのに対し、イヴォンはカメラ手前からフレームインし、背中が捉えられているため、視線は見えない。イヴォンが妻に近づき、妻のいる方向を向くと同時に、妻はやや不自然な動きで体を画面左側のイヴォンがいる方向へ体を向ける。すると、イヴォンの視線がカメラに捉えられると同時に、妻の視線は豊かな髪の毛に隠され、見えなくなる。このようにブレッソンは意図的に視線の衝突を避けているように思われるのだ。しかし、はしばみの実を摘むシーンでは、イヴォンの手からはしばみの実を、老婦人が受け取る瞬間に二人の視線が例外的に衝突している。イヴォンと妻の間でさえ為されなかつた視線のコミュニケーションが老婦人との間で達成されているの

だ。

さらに顕著なのは垂直運動だ。劇中、階段のショットが頻出するが、囚人護送者の階段、刑務所の階段、殺人を犯した宿屋の階段などイヴォンは常に階段を降りている。そのみならず、偽札を使った喫茶店で店員を突き飛ばした際に落ちる皿、或いは、刑務所で他の囚人たちの発言に激昂した際、投げる杓子などイヴォンは常に下への運動によって特徴づけられている。それに対し、老婦人は洗濯物やジャガイモなど何かを常に持ち上げており、上への運動によって特徴づけられる。老婦人が納屋で寝ているイヴォンのもとへコーヒを持っていくシークエンスを見てみよう。老婦人が納屋に向かっている途中、老婦人の父が現れ、素性の知れない男を泊めようとする老婦人の行動を叱責する。追い出そうとする父親を老婦人が制止しようとする時、父親は老婦人の頬を打つが、この際、老婦人が手に持っているコーヒークップがクロスアップでインサートされ、コップが落ちるのを防ぐとする老婦人の運動が強調される。老婦人が寝ているイヴォンの枕元にコーヒを置くと、イヴォンが上半身を起こし、コーヒを一口啜ったのち、立ち上がり、毛布を畳む。毛布を畳み終わると、イヴォンは毛布を布団の上に投げつけるが、この時、カメラがテイルトダウンし、毛布を追うことで、下への運動が強調づけられる。ピアノの音がオー

バーラップし、老婦人の父親がピアノを弾いているシーンへ移行する。父親はアップライトピアノの上に置いてあるワイングラスを取り、ピアノを弾きながら一口飲むと、ピアノの右端にワイングラスを置く。バランスを崩し、揺れるワイングラスのクロスアップ、グラスが落ちるとともに、ピアノの音が止む。すぐさま、老婦人が割れたグラスを拾いに行くが、割れたグラスを拾うさまは、手のクロスアップによって捉えられ、やはり、拾うという上への運動が強調されている。しかし、はしばみの実を摘むシーンにおいて、イヴォンの手から老婦人がはしばみを受け取り、口へ運んでいくという上への運動へ接続されるというだけでなく、イヴォンは洗濯物を下から拾い上げ、老婦人へと手渡ししている。イヴォンは上への運動という老婦人の運動をここで反復しているのだ。

何故このシークエンスだけが特別に組織されているのだろうか。このシークエンスの直前のイヴォンと老婦人の会話を見てみよう。イヴォンは老婦人にこう問いかける。「あなた一人が家族の犠牲だ。なぜ川に身投げしない？奇跡を待つ？」これに対して老婦人は端的に「何も待たないわ」と返す。この部分は原作における、マリーヤと跛の仕立て屋の以下の会話から翻案されている。

「あつしやまた、あなたに驚いているんですがね、マリーヤ・セミヨーノヴナ。あなたはいつも、万事ご自分で一人でみなさんのために骨を折っておいでなさる。そのくせ、どなたもあなたにはあんまり親切にはなさらないようですが」

マリーヤ・セミヨーノヴナはなんとも言わなかった。「きつとあなたは、聖書を読んで、この報いは来世にあるというところまでお悟りになってるんでしょね」

「そんなことは、わたしらなんかじゃわかりませんよ」とマリーヤ・セミヨーノヴナは言った。「ただこうして生きてることがいちばんいいですよ」

「そういうことが聖書に書いてあるんですか？」

「聖書にはね」と彼女は言つて、彼に福音書の中から山上の垂訓を読んで聞かせた、仕立て屋は考え込んだ³⁵。

このことから明らかのように、はしばみの実を摘むシーンはマリーヤが跛の仕立て屋に山上の垂訓を読み聞かせるシーンを専ら、映像論的なレベルで翻案しているのだ。プレッソンは「トルストイには、宗教的な福音のような部分があつて、それが小説のほとんど三分の二を占めています³⁶」と言っているが、この発言は些か奇妙だ。なぜなら、原作では第一部が約三分の

二を、第二部が約三分の一を占めているからだ。つまり、ブレッソンは単純に第一部が負の連鎖、第二部が恩寵の連鎖という捉え方をしていない。まさに、前述したマリーヤと跛の仕立て屋の会話をブレッソンは原作における恩寵の発端として捉えているのだ。

ならば、はしばみの実を摘むシークエンスに続く、イヴォンによるマリーヤの家族の殺害と、その後の唐突な自首において恩寵はどのように現れているのだろうか。イヴォンが老婦人を殺そうとするとき、老婦人は何の表情の変化も見せない。斧を振り上げ、「金はどこだ」と問いかけるイヴォンに向かって、老婦人は、何の報いも期待せず、黙ってその命をイヴォンに差し出すことによつてあまりにも「過剰な支払い」をするのだ。そして、イヴォンは自首することで、過剰な罰を受けることになる。なぜなら、殺人に対する罰を受けることによつて、偽札を使ったことによる不当な逮捕、支払いは、いわば、「過剰な支払い」として温存されるからだ。つまり、イヴォンの自首は、老婦人の自己犠牲、換言すれば、罰を一方的に受けること、不均等な交換に身を投じるといふ身振りの反復として理解できる。さらに、映画の最後のカット、イヴォンが手錠をかけられ、警察に連行されていく場面を見よう。イヴォンが手錠をかけられる場面は、法定を後にする場面、囚人護送者から降りる場

面など他にもあるが、これらの場面において、イヴォンの手は腰の位置に据えられているのに対し、最後の場面のみはイヴォンの手は胸の位置へと上がっている。ここでもイヴォンは老婦人の身振りを反復している。このようなイヴォンによる老婦人の行動の反復こそが原作における恩寵の連鎖として映画には翻案されているのだ。

最初の疑問に立ち戻ろう。ドゥルーズは「金銭が時間の次元に属しているがゆえに、恩寵によるのでなければ、悪のどんな償い、どんな等価性または正しい分配をも不可能になる」と述べていた。マルクス主義的な原理に従うのであれば、金銭の不均等は時間進展とともにひたすら増殖して行くのであり、不均等が均等へと反転させられるのであれば、それは、ドゥルーズが言うように、まさに「恩寵」に他ならない。しかし、ここまで見てきたように『ラルジャン』において均等は回復されていない。ブレッソンの作品においては、むしろ進展しゆく不均等な交換に身を投じることこそが「恩寵」なのだ。

6. 映像と金銭の不均等な交換

『ラルジャン』において最も印象的なのは、最後のカットでイヴォンが警察に連行されていく中、イヴォンが立ち去った後

も、イヴオンが来た方向を見つめ続ける野次馬たちの姿だろう。このラストカットをどのように考えるべきだろうか。このカットの分析で本稿の議論を締めよう。

『ラルジャン』では、鏡、ガラスによつて人物の身体が二重化されるイメージが、ブレッソン作品の中でも、とりわけ頻繁に繰り返される。写真屋のガラス窓を筆頭に街並みは常に店先のガラスに反射され、イヴオンが警察に自首するバーでは画面内に鏡が横溢し、実像と虚像とが常に溶け合っている。本稿の第二節で、主に『スリ』に関連して論じた結晶イメージと金銭との結びつきは、『ラルジャン』において、より強固なものとなっている。

サンデイはその他にも、ノルベールが偽札を使う提案を友人からされる前に、腕時計を担保にして金を得ようとしていたこと、フレームに何も入っていない写真立てを偽札と交換していることに着目し、『ラルジャン』において、金銭、時間、イメージが密接に絡み合っていることを指摘している³⁷。さらに、サンデイは映画のオープニングクレジットでATMのドアが閉まる動作と、その直後の、ノルベールが父親の部屋を出ていく時にドアを閉める動作の類似性を指摘している³⁸。サンデイはこの部分に関して議論は進めないが、ここで着目すべきは、人物の身体そのものも、また、金銭として表象されている点だ。

『バルタザールどこへいく』で陰険な殺物商を演じたピエール・クロソウスキーは次のように言っていたはずだ。「産業的奴隷は、その身体的現前とおのれがもたらす金銭とのあいだに密接な関係をうち立てるか、あるいはみずから金銭の機能にとつて代わるかのどちらかである。後者であるならば、産業的奴隷はそれ自身が金銭となる」³⁹。このクロソウスキー演じる殺物商は、アンヌ・ヴィアゼムスキー演じるマリーの身体を金で買おうとすることで、ブレッソンの映画における「身体≡金銭」という等式を、その身をもって証明しようとするのであり、この等式は『やさしい女』においてさらに発展させられることになるが、このことに関しては、また別の機会に論じたい。重要であるのは、ブレッソンの作品において、「身体≡金銭」という等式は常に顔を覗かせていたのであり、『ラルジャン』において、より明白な形で表れている。サンデイが言うように、ドアが金銭、或いは、イメージの交換を可能たらしめる隙間としてあるならば、幾度とドアを出入りする人物の身体もまた、金銭、或いは、イメージそのものと類推されるのだ。ラファエル・ピコンは『ラルジャン』を論じる文章の中で「キャラクターの消去と現実の平準化は、プロットの様々な要素を結びつける真の媒介である貨幣の流通によつて課せられる法則と正確に一致する。現実の構成要素が紙幣に変換されることで、それ

らは市場価値に還元され、交換の対象が変わる。人物は、彼に行動を起こさせるもの、つまり無限に循環するお金の後ろへと消えていく」⁴⁰と述べ、人物と金銭の、パラレルな関係を指摘している。

ジャン・セモリュエは『ラルジャン』の最後のカットで、イヴオンが立ち去った後の空間を見つめ続ける野次馬たちはスクリーンを見つめ続ける観客を表していると指摘する⁴¹。奥のバーの中の光と手前の外の闇との対比、そして、奥を見つめ続ける野次馬たちは、セモリュエが言うように、まさに映画館にいる観客たちを表象しているように見える。つまり、鏡が横溢するバーは『スリ』の列車同様にフィルム送り装置として機能し、そこから出てくるイヴオンはまさに、フィルム送り装置から吐き出されるイメージそのものに他ならないのではないだろうか。最後のコマが吐き出された後、しばらく座ったまま黒いスクリーンを凝視している我々同様に、野次馬たちもイヴオンの来た方向を凝視しつづける。そして、ドウルーズがフェリーニに言及して「金が尽きれば、映画は終わる」⁴²と『三つちゅうに』、「イメージが尽きれば、映画は終わる」⁴³の。新たな交換は為されることなく、交換は不均等なままで映画の幕は閉じられる。冒頭のカットを思い出してみよう。ATMのドアが閉じられ、そこに車のヘッドライトの光が反射し、白い文字でオープン

ダクレジットが映し出される。サンデイはこの直後にノルベールの父親の引き出しから金が出てくる事態に言及して、「我々は、ATMの最初の閉鎖が、映画の外、つまり映画を可能たらしめている物語の外のものとして、閉じ込めようとしていた貨幣が、プロットの中で、つまり、物語内の空間の中で再出現するのを目の当たりにするのだ」⁴³と述べている。最後のカットは冒頭のカットと見事に対になっている。イヴオンはフレームアウトしていき、ドアは開かれたまま、その向こうには何も無い。冒頭のカットが来たるイメージの不均等を隠蔽しようとするのであれば、最後のカットは不均等を露呈する。それだけが『ラルジャン』において唯一可能な恩寵なのだ。

注

1 J・M・G・ル・クレジオ著「秘儀入門の旅 ロベール・プレッソンの『ラルジャン』について」豊崎光一訳、『季刊リュミエール』五号、筑摩書房、一九八六年、二四頁

2 Charles Thomas Samuels, 《Encountering Robert Bresson》, *The Films of Robert Bresson A Casebook*, edited by Bert Cardullo, Anthem Press, 2009, p.110

3 ロベール・プレッソン著 ミレーヌ・プレッソン編『彼自身によるロベール・プレッソン インタビュー 1943—1983』角井

- 誠訳、法政大学出版局、二〇一九年、六七―六八頁
- 4 ジル・ドゥルーズ著『シネマ2*時間イメージ』宇野邦一ほか訳
法政大学出版局、二〇〇六年、一〇六頁
- 5 Peter Szendy, *Le supermarché du visible. Essai d'économie*. Les Éditions de Minuit, 2017, p.29
- 6 *Ibid.*, p.31
- 7 ロベール・ブレッソン著『シネマトグラフィ覚書 映画監督のノート』松浦寿輝訳、筑摩書房、一九八七年、一六頁
- 8 『彼自身にちろロベール・ブレッソン インタビュー 1943―1983』二二〇頁
- 9 *Le supermarché du visible*, pp.32-33
- 10 *Ibid.*, p.34
- 11 『シネマ2*時間イメージ』一〇七頁
- 12 この部分の議論の詳細に関しては福尾匠『眼がスクリーンになるとき ゼロから読むドゥルーズ『シネマ』』(フィルムアート社、二〇一八年)の第四章(二五八―三五頁)を参照されたい。
- 13 以下の「結晶イメージ」に関する議論は *Le Supermarché du visible*, pp.21-25及び、廣瀬純『シネキヤピタル』(洛北出版、二〇〇九年)四四―五八頁において展開される議論を筆者が纏めたものである。
- 14 アンリ・ベルクソン著『ベルクソン全集5 精神のエネルギー』渡辺秀訳、白水社、一九六五年
- 15 『シネマ2*時間イメージ』一〇七頁
- 16 前掲書、一〇七―一〇八頁
- 17 Wは商品、Gは貨幣をそれぞれ意味する。W—G—Wは商品を売り、等価の貨幣を得て、等価の新たな商品と交換するところの流通だが、G—W—Gは資本としての貨幣で商品を買ひ、余剰価値を含むより多くの貨幣と商品を交換する流通である。
- 18 *Le supermarché du visible*, p.38
- 19 *Ibid.*, pp.32-33
- 20 『シネマ2*時間イメージ』一〇七頁
- 21 『彼自身にちろロベール・ブレッソン インタビュー 1943―1983』一〇三頁、一〇二頁
- 22 T. Jefferson Kline, 《Picking Dostoevsky's Pocket Bresson's Sl(e)ight of Screen》, [Robert Bresson (Revised), edited by James Quand, Indiana University Press, 2012, pp.299-337], Ronald Meyer, 《Dostoevski's "White Nights": The Dreamers Go Abroad》, [Border Crossing: Russian Literature into Film, edited by Alexander Barry, Frederick H. White, Edinburgh University Press, 2016, pp.40-63]などを参照されたい。
- 23 『秘儀入門の旅 ロベール・ブレッソンの『ラルジャン』について』一三頁
- 24 Brian Price, *Neither God Nor Master*, University of Minnesota Press,

- 2011, pp.183-186
- 25 Ronald Hayman, 《Robert Bresson: In Conversation with Ronald Hayman》, *The Films of Robert Bresson A Casebook*, p.143
- 26 『彼自身によるロベール・ブレッソン インタビュー 1943—1983』三六七頁
- 27 レフ・トルストイ著 『トルストイ全集 宗教論 下』中村融訳、河出書房新社、一九七四年、一一頁
- 28 前掲書、二〇頁
- 29 Joseph Cunneen, *Robert Bresson A Spiritual Style in Film*, Continuum, 2003, p.168
- 30 蓮實重彦「緋色の襷に導かれて」『季刊リュミエール』五号、筑摩書房、一九八六年、二〇頁
- 31 レフ・トルストイ『トルストイ全集 後期作品集(下)』中村白葉訳、河出書房新社、一九七三年、一一九頁
- 32 前掲書、一九四頁
- 33 「緋色の襷に導かれて」二二頁
- 34 前掲書、二二頁
- 35 『トルストイ全集 後期作品集』一六九—一七〇頁
- 36 『彼自身によるロベール・ブレッソン インタビュー 1943—1983』三七〇頁
- 37 *Le supermarché du visible*, pp.136-137
- 38 *Ibid.*, pp.29-30
- 39 ヴェール・クロソフスキー著 『生きた貨幣』兼子正勝訳、青土社、二〇〇〇年、一四二—一四四頁
- 40 Raphaël Picon, 《L'argent, ou la femme aux cheveux gris. Relecture du dernier film de Robert Bresson》, *Autour Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, N° 50, 1996, p.74
- 41 Jean Sémoué, *Bresson ou l'acte pur de Métamorphoses*, Flammarion, 1993, p.251
- 42 『シネマの時間』一〇六頁
- 43 *Le supermarché du visible*, p.30

※本稿は二〇二二年七月十日にオンラインで行われた日本ロシア文学会北海道支部会研究発表会における口頭発表の原稿に加筆・修正したものである。