

スクリーン上のカイアファ

アデル・ラインハルトツ 著
栗原詩子 (訳)

翻訳にあたって

本稿は、アデル・ラインハルトツ『大祭司カイアファ』(Adele Reinhartz. *Caiaphas the High Priest*. Fortress Press. 2013) 第6章の和訳である。原書では、エルサレム神殿の大祭司としてイエスの捕縛に関わったカイアファについて、第1～2章で史料的根拠の薄さを概観した後、第3～6章で壮大に広がったイメージ群(文学・美術・演劇・映画)の性格を作品ごとに検討し、これを通じて、キリスト教芸術において反セム的視点がいかに醸成されたかを暴き出している。訳出した章では、約120年にわたる映画史における大祭司カイアファ像の検討を通じて、ホロコーストより前の約60年間でそれより後の約60年間で対照化される。

なお、稿末には、本章に登場する映画の原語名と日本語名の一覧表を追加した。

序

映画という大衆的メディアは、神秘劇／聖史劇や受難劇の伝統を塗り替えた。19世紀末に映画芸術が生まれて以降、イエスの受難は、ハリウッドならびに世界中の数百におよぶ映画作品で描かれてきた¹⁾。最初期のイエス映画群は受難劇のドラマ化であった。最初期のイエス映画の中で有名になったのは1898年の『オーバーアマガウ受難劇』である。オーバーアマガウ受難劇の映画化として信頼できるものという触れ込みだったが、この19分間の映画は実際にはニューヨークのグランド・セントラル・パレスの屋上で演技・撮影された。ここで用いられた小道具や衣装は、ニューヨークで

1) 1990年までに制作されたイエス映画の完全なリストとしては、キンナール&デイヴィス『聖なるイメージ』(1992)を見よ。イエス映画というジャンルについては、ラインハルトツ『ハリウッドのイエス』(2007)を見よ。

の上演用に作られたが公演中止になってしまった際のものである。

この映画がオーバーアマガウ上演「と偽った」ものだということが一般に知られた後でさえ、この作品は人気を博し続けた²⁾。無声映画時代から今日にいたるまでのイエス映画の多くはイエス伝を生誕の時点から語り直すが、この『受難劇』は、古代のユダヤ地域とガリラヤ地域におけるイエス物語に材をとる映画群（『キング・オブ・キングス』1927, 『パッション』2004）や、より現代的な枠組みで受難物語を描き出す映画群（『ジーザス・クライスト・スーパースター』1973, 『モントリオールのジーザス』1989）も含めて、イエス映画というジャンルに影響を与え続けている。

イエス映画は、ほとんど常に、1世紀初頭のガリラヤ、サマリア、ユダヤ地域から始まる。ほとんどの作品——『偉大な生涯の物語』1965や『ナザレのイエス』1979を含む——は、イエスの誕生から復活まで伝記物語全体を語る。他の作品群——メル・ギブソンの『パッション』2004など——は、この伝記物語の特定の部分、その多くは彼の死に先立つ出来事に焦点をあてる。パズリーニの『奇跡の丘』（1964）やサヴィルの『新約聖書～ヨハネの福音書～』（2003）は例外であるが、映画作家たちは、正典の四福音書の中から出来事や会話を使いつつ、一貫した力強い物語を作り出すために、福音書の隙間を埋めるような場面や会話、そして人物までも創案する。

イエス映画のほとんどは、伝記映画ジャンルに属している³⁾。このジャンルは通常「バイオピック」と呼ばれる。バイオピックは、特定の歴史的時代と場所に設定され、歴史的な人物を主題とする長編映画である。バイオピックは歴史的な物語と架空の要素を結びつける。主題として扱っている人物像について既に知られている伝記的な事実を全般的には固守しつつも、語り口や登場人物や会話を自由に創案する⁴⁾。バイオピックは一つのジャンルとして、固定的なテンプレートに沿った語り口を構成しており、面白いことに、ほとんど常に裁判の場面を含んでいる⁵⁾。バイオピックにおいて裁判の場面は、主人

2) キンナール&デイヴィス『聖なるイメージ』（1992）、19～20頁。

3) カステン『伝記／映画』1992、144。

4) この章における議論が焦点をあてているのは、英語の映画か、北米で配給のある非英語映画のみである。英語以外にも、特に当該地域向けのイエス映画は、数多く制作されている。そうした作品の例として1978年公開のインド映画『カルナメドゥ』（テルグ語で「哀れみの人」）がある。この件についてはフリーゼン「哀れみを示すこと」（2008）を見よ。

5) カステン『伝記／映画』1992、144。

公が自分の哲学を説明し、映画内の人々だけでなく観客にも、彼の味方をすべきか対抗すべきか決断させる機会となる。裁判の場面は、主人公への反感意識を強固にしたり、反対に、主人公の正当性を観客に納得させて、彼に対する意識上の武装を解除するかを決めるのに役立つ。

映画を作る者は、イエスの姿を具体的に描き出すために膨大な資料を活用する。ヨセフスの著作は、イエスの人生の社会的背景ならびに政治的背景の詳細を提示する。また『イエスの幼年時代をめぐるトマスの福音書』のような外典福音書群における奇想天外な描写は、正典福音書がほとんど全く口をつぐんだままのイエスの幼少期を肉付けするのに使われることがある。映画を作る者はまた、イエスの肖像を置く場として架空の枠組みを創り出す場合がある。『ベン・ハー』(1959)や『モンテリオールのジーザス』(1989)のような場合がこれにあたる。同じように映画の作り手は、受難劇の伝統を用いてイエスの死をとりまく出来事を探ることもあるし、他のイエス映画を用いて特定の象徴的な画像や場面に敬意を払うこともある⁶⁾。

ニコラス・レイの『キング・オブ・キングス』(1961)はユダとバラバを結びつけ、二人をユダヤの過激派グループの幹部に仕立てて、イエスのカリスマ性を利用して革命を有利に導く試みだ。ロバート・ヤングは、1999年のテレビ用映画『ジーザス』に恋愛的関心を加えるが、物議の炎上を避けるべく、若きイエスがベタニアのマリアと恋におちるものの、救世主としての運命に従うために結婚を断念する流れにしている。

言うまでもないことだが、既存の文書がまだ完全に伝えていない視覚要素・聴覚要素を創り出そうとするのが映画の作り手だ。そこには、登場人物たちの肉体的な登場、口調や声質、彼らをとりまく音と景色、動き回り方やしぐさが含まれる。こうした諸要素のうち幾分かは美術の伝統に由来する。例えば、多くの映画には、ミケランジェロの『悲しみの聖母』をオマージュするように、イエスの母マリアが死せるイエスを膝に抱く短い場面が含まれ、また、レオナルドの有名なフレスコ画を模して最後の晩餐の場面が含まれている。映画におけるほとんどのイエスは、ほっそりとした体格で、明褐色の頭髮と青い目をしているが、これはワーナー・サルマンが1940年に描いた象

6) たとえば『奇跡を起こす人』(2000)は、ゼフィレッリの叙事詩映画『ナザレのイエス』(1979)の諸場面を何度も再現しているし、ギブソンの『パッション』(2004)におけるピラトの外見は、スティーヴンスの『偉大なる生涯の物語』(1965)のピラトによく似ている。

徴的な絵⁷⁾で人気を博した紋切り型のイエス像を反映している。

このジャンルの最も顕著で興味深い特徴は、おそらく、歴史的な正確さを主張しつつ、同時に、その主張に抵抗している事実である。歴史性の主張は、あからさまに注解される場合から、時代や出来事について権威ありげに響く太い声のナレーションによって参照される場合まで広範囲にわたる。前者にあたるのは、1912年の無声映画『銅い葉桶から十字架まで』の場合で、序盤に「福音書の語りに基づいて救世主の生涯を見直す」という紹介がなされている。後者にあたるのは、1961年の『キング・オブ・キングス』の場合で、序盤にオーソン・ウェルズによる堂々としたナレーションが行われる。

歴史の葛藤と両義性をめぐって、忠実さ — 四福音書ならびにキリスト教神学への忠実さ — と今日の妥当性の緊張が存在する。イエス映画は、視聴者がイエスを「見る」ための媒体であるのみならず、イエスが社会の現状にどう妥当するかを考察するよう視聴者に働きかける手段でもある。したがって、イエス映画は、それぞれの時代の関心事や心配事に取り組む。たとえば、あからさまな反ユダヤ主義が受け入れがたくなるに従って、イエス映画はイエスの死をめぐるユダヤ民衆の役割から焦点を遠ざけ、責任をかぶせる相手をカイアファ（『キング・オブ・キングス』）、架空の人物（『ナザレのイエス』における律法学者のゼラ）、ローマ（『奇跡を作る人』）へと移す。同様に、社会ならびにキリスト教の諸潮流における女性の役割の変化は、比較的新しい映画において、イエスの母マリア（『救世主』）や、バタニアのマリア（『最後の誘惑』）や、マグダラのマリア（『モントリオールのジーザス』、『パッション』）に与えられる役割に反映している。

イエス映画は、四福音書を解釈・表現するだけでなく、それぞれの時代やジャンルの慣例に従う。セシル・B・デミル監督の壮大な『キング・オブ・キングス』（1927）は、スペクタクル場面・ヌーディーな衣装・恋愛・サーカスの動物が特色で、これらは無声映画の中でもより後の時期には困難になってしまった。レイ監督の『キング・オブ・キングス』（1961）やジョージ・スティーヴンス監督の『偉大な生涯の物語』（1965）は、第二次大戦後の時期の叙事詩ジャンルを特徴づけていた有名俳優をふんだんに起用していることと並んで、威厳のある舞台背景や交響的音楽が特色である。デヴィッド・グリーン監督の『ゴッドスペル』（1973）やノーマン・ジュイソン監督

7) ワーナー・サルマン・コレクションを見よ。http://www.warnersallman.com/collection/images/head-of-christ/. (アジアのプロトコルからはアクセス不可)

の『ジーザス・クライスト・スーパースター』（1973）の作風は、ミロシュ・フォアマン監督の『ヘア』（1979）やケン・ラッセル監督の『トミー』（1975）のミュージカル仕立ての映画と、その特色を共有している。『パッション』（2004）がA・K・エンメリックの霊的回顧録（1833）に基づいているのは明らかだが、より多く依拠しているのは、メル・ギブソン監督が「俳優として」出演してきた現代のアクション映画ジャンルである⁸⁾。

カイアフアをイエスの死について重責を担う者として描く映画ばかりではない。マーティン・スコセッシ監督の『最後の誘惑』（1988）は、イエスがカイアフアと「神殿浄化」で相対した際に、イエスの側がカイアフアに暴言を発する様子を描いている。「神は宮殿など必要とされておらぬ、神はシェケル銀貨など必要とされておらぬ。神があなた方だけのものだとでも思っているのか？ 神は不死の魂であり、皆のもの、全世界のものである。あなた方は自分たちが特別だと思っているのか？ 神はイスラエル人ではない！」⁹⁾ この激怒の内容は、神殿時代に発生した大論争の内容にあたり、精神の肉体に対する闘争とその最終的な勝利という映画の主要テーマを体現している。これは映画内で、イエス自身の内部で真っ先に起こる葛藤であり、この場面では神の普遍的で遍在的な霊と「イスラエルの民」の特殊視の対比として、神殿が祭儀の中心かつ経済的中心でもある人物に向けて表明されている。ただしスコセッシはカイアフアを描くにあたり、イエスの激怒や神殿境内におけるイエスの行動にカイアフアが反応した、という立場をとっていない。『最後の誘惑』は、イエスの死における主要な役割をカイアフアに割り振らず、代わりに、ピラトの面前における裁判に焦点をあてている。ピラトは、イエスをユダヤ人の問題児にすぎない他の多くの者と同様だと考え、イエスに無関心だとして描かれている。

とはいえ『最後の誘惑』の描き方は例外である。ほとんどのイエス映画は、大祭司の面前におけるイエスの裁判を重要視し、同時に、受難物語の中のカイアフアの役割を強調するために、ピラトの面前の裁判にもカイアフアを登場させて積極的に活動させている。正典の説明では「祭司長たち」が占めている位置に大祭司を挿入し、カイ

8) この映画が、ギブソンの映画歴をふくむ他ジャンルに依拠している点については、ティスレスウェイト（Thistlethwaite）の論文「メルは戦争映画を作る」を参照のこと。

9) 映画やテレビの発話内容は、特に断りのないかぎり、著者自身によるものである。

アフアのイエス敵対の行動について、個人的要因から宗教的要因・政治的要因まで多種多様な要因を付与される。

カイアフアはなぜ反イエスの立場を画策したか

a. 強欲

新約聖書とヨセフスはカイアフアの悪徳も美徳も詳述していないが、多くの映画の中で、この大祭司は極度の強欲という短所をもった人物である。ドイツ映画『ガリラヤの人』（1921）では、ユダヤ人と金銭を結びつける反ユダヤ的な常套表現がふんだんに表現されている。この映画の中でカイアフアはこう尋ねる。「神殿業がもたらす金銭を差し控える理由などあろうか？」¹⁰⁾ またユダに30枚の銀貨を渡しながらいふ。「幸福はここにある。お前の面前に、お前の手中に。お前は豊かになり、人々の間でも、サンヘドリンにおいても一^{ひとかど}廉の者となるだろう」。彼が金を手渡すと、ユダヤ人は皆ユダを嘔う¹¹⁾。

デミルの『キング・オブ・キングス』におけるカイアフアは、利益の追求があらゆる問題に先立つような、金の亡者の典型例である。デミルは大祭司のことを「ローマが指名した大祭司カイアフアは、宗教よりも収益を望む者で、イエスを神殿から得られる豊かな収益を脅かす者とみなした」と紹介している。カイアフアは豪勢に飾られた執務室に腰をおろしている。私たちが彼をローマや「東方」の統治者と間違えることのないように、彼の背後にはヘブライ語の文字が映し出されている。デミルの大祭司は、精神的遺産や宗教的職責について口先でしか賛同していない。「イスラエルの信徒」にとって、神殿は「イエホヴァの住処」であるが、カイアフアにとっては「贈収賄ができて利益を生み出す取引の場」である。

スターン&ジェフォード&デボーナの共著で記されているように、デミルは「中世から宗教改革期に際立って現れた強欲なユダヤ人という戯画をもって」カイアフアを描いた。カイアフアは「後世の教会が描くような1世紀ユダヤ教の揺るぎない厳しき

10) この映画は広く公開されなかったが、紛れもなく、最も反セム的なカイアフア描写のひとつである。独語インタータイトルの英訳は、私ラインハルトによる。

11) この映画の、特に反セムの側面についての詳細な分析としては、ツヴィック「反ユダヤ的傾向」（1997）を見よ。

にとまなう、あらゆる有害さを体現し」ており、「信仰の篤い（宗教的に純粋な）イエスが愛の父なる神のしなやかな恩寵を提供するのに対して、律法主義の頑迷で墮落した標識を探求して」いる¹²⁾。強欲さというテーマは、その後の時代を経て『パッション』（2004）で再興した。この映画では、ユダの前に金をぶらさげるカイアフアの姿を、カメラが執拗に追いかけて回し、スローモーション編集まで施されている。

b. サタン

強欲という非難によって、カイアフアには欠陥のある人間という責めが課される。

『パッション』はより宇宙的な説明を弄しており、カイアフアは、サタンの世界内エージェント仲介者たちの一人である。共観福音書の中には、イエスが荒野でサタンから受ける3つの誘惑を跳ね返す場面があるため（マコ1：12-13、マタ4：1-11、ルカ4：1-13）、サタンは無数のイエス映画に登場する。ルカ福音書とヨハネ福音書では、ユダのイエス密告がサタンの仕業に関連づけられている（ルカ22：3、ヨハ13：27）。しかしギブソンの映画はこの観点を拡大して、カイアフアがサタンの仲介者であると示唆している。ギブソンの映画は中性的な姿をとったサタンを、ローマ勢も含めてイエスの敵対者たちすべてと関連づけ、これと並行して、カメラワークが最も注意を寄せているのはユダヤ人たちである。

この映画でユダヤ人たちは常に暗い色の衣服をまとい、その周囲は煉獄の火のイメージを喚起するような紅炎に照らされている。ユダヤ人たちがイエスを死刑に値すると糾弾している間も、嗜虐的なローマ勢がイエスをボロボロになるまで鞭打って拷問しているのがユダヤ人たちの目に映る間も、イエスが自分の十字架を背負ってゴルゴタに向かうのをユダヤ人たちが視る間も、サタンはこっそり、するりとユダヤ人たちの間に分け入る。イエスの死の瞬間、カイアフアは頭を抱えて叫ぶ。数秒後、カメラは、今や地面の下に消えたサタンの視点へと引き下がる。サタンは髪が逆立つほどの痛みに叫び声をあげており、土は両者の上にかかる。叫び声の共時性——大祭司とサタンの叫び声である——は両者を否応もなく直接に関連づけている。

12) スターン&ジェフォード&デボーナ『救世主』39頁。

c. 政治的配慮

ほとんどの映画では、小説や演劇でもいくつかの例があったように、カイアファはイエスについて政治の面から懸念している（ヨハ11：49-52を参照）。カイアファの反イエスの諸行動の根因は、ローマ領ユダヤの政治的現実であり、また、大祭司には、自分の民衆の秩序を保つことによってローマに盲従するよりほかに選択の余地がなかったという想定である。この解釈は、1960年代から1970年代にかけての叙事詩映画に顕著であり、少なくとも2つの重要な目的に適っている。この解釈のおかげで、出来事と出来事の間因果関係を作り出して一貫性を付与することができる。またこの解釈によって、ホロコーストを経て反ユダヤ主義がもはや公衆に受け入れられなくなった時代において、カイアファに、より共感的な記述をすることができる。

レイ監督の『キング・オブ・キングス』では、カイアファにとって、政治的な立場が避けがたかったことが焦点となっている。この映画では、ピラトが洗礼者ヨハネの取扱いについてカイアファに責任を被せようとする場面があり、それは観客にとってイエスの死をめぐるカイアファの役割について考える準備となる。レイ監督のピラトやカイアファについては知らなくても、観客は洗礼者ヨハネがイエスの先触れであったことを知っている（例えばマタ3：11）。ピラトが「奴の行状は罰せよ」と大祭司に命じると、大祭司は反論する。「罰を与えても彼らの熱意を削ぎません。これら民衆の熱狂は、迫害するより無視するほうが良いのです。私見ながら、この男は殉教したがつています」。カイアファがピラトよりも下手なのは明らかだが、反論するだけの権力も立場も持っているので、同胞のユダヤ人の命を奪うことへの嫌悪を表明しているのだ。

ヤング監督がテレビ用に制作した『ジーザス』（1999）は、カイアファやユダヤの他の指導者たちが立たされていた困難な状況に共感的である。ピラトとその軍勢が初めてエルサレムに入ってくる際、ユダヤ人たちはローマ勢が鼻たらしだと思う。カメラは上方からパノラマショットを撮り、それから街路の高さに戻ってくる。ピラトが画面に入ってきて、辺りを興味深げに眺める。ピラトの側近で、カエサルに自称歴史家として語るリヴィオがピラトの隣にいる。リヴィオが、ピラトの心にカイアファへの関心を引き出し、ローマが指名すべき大祭司としてカイアファを示唆する。「彼は、一方では自国民を束ねる人物として知られており、他方では地位のことでローマに恩義があります。大胆な裁量などできますまい。」

カイアファ：ようこそポンティウス・ピラト。私はこの神殿の大祭司カイアファです。ユダヤ領の総督の地位を務められる間、諸事うまく運ぶようお願いしに来ました。

ピラト：祭司よ、ありがとう。肝心なことを解決させてくれ。ローマは幾百の群衆を不快に思っている。平和を維持するためにこの不毛な土地を維持せねばならない。この土地から出る税は、この土地にかかる経費にみあっていない。

カイアファ：それはかつてのことでしょう。

ピラト：この混乱は、この神殿に帰依するあなたがたの現行の宗教に直接起因するものだ。今日終わらせる。ただ今より毎日毎分、私の兵士を送り込む。

カイアファ：そのご命令は神殿を汚します。

他のユダヤ人：私たちの宗教は神殿内に彫像を持ち込むのを禁じています。あなたの兵士たちは神殿の禁忌です。彼らの旗さえ我々の戒律に違反します。私たちはいかなる彫像も認めませんし、あなた方の彫像が引き起こすのは……

ピラト：この盾は、ローマ領地の象徴である。いかなる建物・神殿といえども、このシンボルの提示を免除されない。あなたの宗教がローマの要求を差し止められようか。

(カイアファは強力な象徴たる自分の杖を手に持ったまま、厳しい表情で見守っている。人々は沈黙しており、不吉な音楽が鳴っている)

カイアファ：我々は…あなたの剣に従います。(跪く)これが私の首でございませう。ローマに切らせてください。

(ピラトは眺めている。他の従者たちも同様)

カイアファ：神殿が汚染される前に、我々は死ぬでしょう。

(ユダヤ人は皆跪く。ピラトが驚き慌てるとリヴィオが彼の近くに寄る)

リヴィオ：総督、初日から血の海になりますよ。神殿内の祭司を皆殺しにすることがローマの意図に沿うとも思えません。

(ピラトは、しばし立ち去る)¹³⁾

映画の中盤で、ピラトはイエスの勝利に満ちたエルサレム入城を懸念深げに見て、「この男を逮捕せねばならん」と言う。リヴィオは賛成して言う。「彼は私たち皆をだめにするでしょう。彼を止めなければなりません。すなわち死です。ただ、明日にも殺せませんが、すぐ後に別の人間が続くでしょう。それよりも、彼は同胞側の幾名かにとっても問題にちがいません。彼らが我々に代わって問題を解決してくれるでしょう」。

この映画は、イエスを十字架にかけるまでのユダヤ人側の指導的役割をピラトに付与して、彼がユダヤ人の指導者を操作してひねり出すという筋書きをでっち上げることによって、四福音書の語り口を逆転させている。

(カイアフアはゆっくりとピラトに歩み寄る)

ピラト：祭司よ、巷では噂がとびかっている。

カイアフア：噂？

ピラト：私に隠し立てをするな！ この男イエスはロバで街に乗り込み、王のように歓待されている。ヘロデは彼を殺したがっているが、何もしない。あなたは私に、神殿を平穩に保つと約束したのに、剣を使う羽目になった！ もう黙ってはいないぞ！（ピラトは劇的に怒りを爆発させる）

カイアフア：この偽の救世者たちが…。

ピラト：（叫ぶ）お前らの宗教のことは知らぬ、私に関係があるのは平和だ。

カイアフア：平和ですね、私にとっても平和は大事です。

ピラト：ほう、ではこの男を管理せよ！

カイアフア：私の権限が…制限されているものですから。

ピラト：ではお前に代わって、汚れ仕事を引き受けろというのか。

カイアフア：仕方ありません。一人のためにイスラエルを危険にさらすことはできません。

ピラト：その男を私のところに連行させよ。私が彼を排除しよう。

13) 映画作者は、ピラトがエルサレムの全住民と対峙した際のヨセフスの説明（『古代誌』18巻55-62節、『ユダヤ戦記』2巻169-174節も参照）の只中に、カイアフアを挿入している。この点についての議論は本書第8章を見よ。

カイアフアはしぶしぶ頷いて、ピラトの御前から去る。その姿は心配ずくめで、まるで年老いた人のようだ。リヴィオがピラトに向かって称賛の拍手を送っていることから、この会話全体が作りものであることがはっきりとわかる。彼らは憑かれたように嘔う。この会話を通じて、ヤング監督は責任の轡をローマ勢、とりわけピラトに割りあて、ユダヤの権威者たちがローマと人々との間で板挟みになってしまったことを示す。

政治的配慮と自身の利益がからみあって反イエスの動機となっている映画もある。1973年制作の『ジーザス・クライスト・スーパースター』で、カイアフアは、イエスが全住民に与える危険度について、他の者たちと議論する。カイアフアは「我々はあまりに長いこと見過ごしてきた…その間に彼は勝負に出ると我々は推論する」と警告する。他の者たちは「彼はガリラヤから出てきて、ただ聖典をかき混ぜているだけだ」とあまり懸念していないが、カイアフアは「人々が彼を王と呼んでいる」事実に怯えている。「ローマ勢はどうする？ もしイエスが王冠をかぶっても、ローマ勢が放っておいてくれると思うか？」 ふたたび穏健な考えを述べる者がいる。「なぜ民衆からおもちゃをとりあげるのだ？ 狂人ではないか」。しかしカイアフアはためらわない。「私の立場で考えてみよ。私は譲れない。私の両手を縛ってくれ。私は法であり秩序である。祭司職が崩壊するかもしれない。長く持ちこたえるなら分断されるわけにはいかない。心は決まったか？」 他の者たちが「心は決まった」と答える。

カイアフアはいかにして自らの計画を実現したか

自身の計画を実行に移す上で、カイアフアにはイエスの活動と居場所に関して信頼に足る諜報元が必要だった。四福音書が手短かに示唆するところによれば、祭司長たちには、必要な情報を提供してくれる諜報員がいた。

ヨハネの11章57節によれば「祭司長たちとファリサイ派の人々は、イエスの居どころが分かれば届け出よと、命令を出していた。イエスを逮捕するため」である。同じくルカ20章19-20節によれば「律法学者たちや祭司長たちは、イエスが自分たちに当てつけてこのたとえを話されたと感じたので、イエスに手を下そうとしたが、民衆を恐れた。そこで、機会をねらっていた彼らは、正しい人を装う回し者を遣わし、イエスの言葉じりをとらえ、総督の支配と権力にイエスを渡そうとした。」

[イエスの] 伝記映画は、劇的な効果を最大限にすべく、こうした諜報員を活用しており、諜報員たちの雇用主としてカイアフアをあてている。スパイたちの報告は視聴者に向けて、祭司長がいかにしてイエスの活動をめぐる情報を得るのかを説明するだけでなく、イエスの奇跡に関する情報を提供する。こうした奇跡は、福音書の読者にとってはおなじみではあるものの、スクリーン上に説得力のある描写を行うのが難しいものだ。

無声映画『INRI』（1923）には、カイアフアが諜報員たちに相談している場面がある。インタータイトルに以下が記される。「人々は、ナザレ人がエルサレムに王としてやってくるだろうと言っています。行って彼を探りましょう」。後のほうで、諜報員がイエスに神殿のことを尋ねる長々とした審問があって（「汝は汝が神の神殿を壊して3日で再建できると言ったのか？」）、ずばりと尋ねる。「お前が約束されたメシアか？」 イエスは両腕を上げて答える。「神はそれほど世を愛されたゆえに…（ヨハネ3：16）」それからカメラは神殿のカットに映る。背景には大きなダビデの星がある。その星の真中に、十戒が書き込まれた二つの銘板の形をした契約の箱がある。他の装飾品の中には、お決まりのとおりメノラーがある。

こうしたユダヤ的な象徴物は、神殿をめぐる祭司の管轄権について、疑いのなさという印象を残す。しかしイエスは、神殿は彼のものだと言張している。彼は、この領域に足を踏み入れて「あなたは私の父の家から何を作ったのか？」と尋ね、大騒ぎを起こしはじめる。カイアフアは、他の者が彼を捕縛するのをまだ静止する——「否、人々はまだ彼を称賛している、それは危険だ」——そして、弟子たちの中に裏切り者が探し出せるかどうか考える。諜報員たちが現れる。そしておそらくカイアフアにユダが彼の右腕になる可能性があると言えたのだろう。

デミルの『キング・オブ・キングス』（1927）は、「宗教的な憎しみの炎に操られた」諜報員たちを描く。諜報員たちはカイアフアに宣言する。「私たちの眼の前で彼は安息日を破りました！ そして彼は、自分の父は神だとも言い、自身を神と等しい者となりました！ 私たちは彼を取り押さえることもできたでしょうが、大衆を恐れたのです。彼らは彼を預言者と思っていますから！」 カイアフアは怒りを交えて彼らを叱責する。「お前たちも欺かれたのか？」 カイアフアは彼らを退かせて熟考する。そして今やアイデアがある。彼は兵士に姦通で捕まった女性を連れてこさせる。「この女は姦通で訴えられている。我々が彼女を石打ちで殺すことにお前たちは賛成

するか？」 カイアファは彼女を不愉快そうに見る。「彼にこの女を裁かせよう。もし彼が彼女を開放すれば、彼はモーセの法を破った咎で、彼女の代わりに石打ちになるかもしれない」。彼は人をつかわし、喜びで手をこすり合わせる。

後に、諜報員たちはカイアファに報告する。「彼は両替人たちや商人たちを神殿から追い払っています」。カイアファは驚いて自らの目で見られるために出かける。彼はイエスに向き合う。「いかなる権威をもって、汝はこれらのことをするのか？」(マタイ21:23) イエスは答える。「こう書いてある。『わたしの家は、祈りの家と呼ばれるべきである。』ところが、あなたたちはそれを強盗の巣にしている。」(マタイ21:13) カイアファは「彼を捕らえよ！」と叫び、槍を掴む。彼の両目は憤怒で燃えている。

叙事詩映画もまた、この主題をとりあげている。『偉大なる生涯の物語』(1965)において、カイアファは、イエスの奇跡的偉業をめぐって広まった噂について、諜報員をガリラヤに送って調査させる。「そんな話を信じるのは子どもだけだろう」。ニコデモがやってくる。「私は子どもたちの物語が大好きでした。子どもたちの物語にはいつも重要な真実が含まれています」。

ゼフィレリもまた、『ナザレのイエス』(1979)の中で、この仕掛けで、カイアファではなく[律法学者の]ゼラを首謀者にみだてている。ゼラはユダに言うのだ。「あなたの師は政治的なセンスは甘いだが、並外れた人物だ。私たちは彼の天命を注意深く見続けるとしよう」。

救世主殺しカイアファ? — 大祭司の面前のイエス裁判

数の上ではほんの少数だが、ヨハネ福音書やルカ福音書にならって、カイアファの面前での裁判を削除している映画もある。例えば、デミルの『キング・オブ・キングス』には、カイアファと議会が待ちかまえる部屋にイエスが入っていく場面があるが、裁判は見せない。この場面は、イエスがピラトの前に運ばれてくる場面にジャンプしている。『ガリラヤの人』において、カイアファの面前での裁判は、客観的で品位のある訴訟手続ではなくヘイト集会であり、そこでカイアファはイエスを死に定めるように議会を激しく扇動する。大祭司は司教座に居て、笑いながら、仲間たちと仕事を続け、彼らの前に立たされているイエスとは距離を保っている。外見とふるまいの両面で、裁く側と裁かれる側の対比は、これ以上ないほどに大きく、前者とその支持者

が声を発するのに対し、イエスは一言も発しない。

カイアフア：神の祭司を侮る者、彼に見合うのは何か？

議 会：死だ！

カイアフア：安息日を冒瀆する者、罪人を擁護する者、彼に見合うのは何か？

議 会：死だ！

カイアフア：そして神その方を誹謗した者には？

議 会：死につぐ死だ！

カイアフア：では聞け、お前の運命を、異端者にして不敬な者よ！ そして死に
処せられよ！

ゼファイレリは対照的に、[神殺しという]非難の矛先をカイアフアから架空のゼラに変えている。ゼラこそが、実際のところ、サンヘドリンの前で神への不敬の有罪を言い渡す裁判としてイエスと大祭司の「対面」を周到に準備する。

議会は、親イエス的な証言と反イエス的な証言の両方に長々と耳を傾けるし、カイアフアは貪欲な策謀家とは程遠く、神の目に義とされることを為そうとする賢い指導者として描かれている。それからカイアフアはイエスに礼儀正しく尋ねる。「では永遠者の名のもとに、あなたに尋ねよう。あなたは救世主、神の子であるか？」イエスはゆっくりと間をおく。その時、カメラはイエスの顔を焦点として、超クローズアップする。「そうである。そしてあなたは人の子が、神の權威の右手に座しているのを見るであろう」。カイアフアは目を閉じ、カメラは部屋中をぐるりと見渡して、サンヘドリンの[議員たちの]啞然とした反応を見せる。それから大祭司は、ゆっくりと厳かに、しかし感情をこめて朗唱する。「聞けイスラエル、我らが主なる神、主は一つである！」彼は、嘆きの儀式的な徴として自らの上着を割く。ゼラは進み出る。「もう十分にわかりました。彼をポンティウス・ピラト総督のところ^{しるし}に連れて行きましょう。裁判を行い、判決をください最終権限を握っているのは彼です」。

ピラトの面前の裁判でのカイアファ

しかしながら、最も劇的なのは、ローマ人の統治者の前での裁判を描く映像であり、こうした場面においてカイアファが演じる役割である。四福音書はいずれも、民衆をイエスに敵対するように扇動して、ピラトがイエスを十字架にかけざるをえないように仕向けたのは「祭司長たち」だったと書いている（マコ15：11、マタ27：20、ルカ22：1-5、ヨハ19：15）。しかしながら、とくにローマ側の裁判とその直後の状況にカイアファが出席していたと明確に述べた福音書はない。

a. レイ『キング・オブ・キングス』（1961）

ピラトの面前の裁判にカイアファ自身を置かない映画は、四福音書に近い。レイの『キング・オブ・キングス』は、乗り気でないピラト像からはずれている。ピラトが指揮している法的手続は、ローマの法的手続きについて知られているものよりも、1960年台からの他の映画やTV番組に多くを負っている。ピラトはイエスに（そして映画の観客に）以下のように説明する。

あなたはカイアファの尋問を受けたばかりである。彼らは、あなたを2点で有罪とした。この法廷では、あなたの冒涇は考慮しないが、治安妨害罪は大きな罪である。ローマ法の諸規定が優先する。私、ユダヤ総督のポンティウス・ピラトは、ローマの神聖皇帝ティベリウスの代理として、あなたの案件を裁定する。これまでにあなたが何をなしたかとは関係なく、他の者があなたのやったことを訴えていることとも関係なく、私、そして私一人が、あなたを十字架にかけたり、鞭打ちにするなり、釈放するなどの権威を持つ。あなたが今ここでどうふるまうかが、あなたの運命を分けるのだ。わかったか？

彼はイエスに2回、弁明する機会を与えるが、共観福音書におけると同様、イエスは沈黙したままである。そこでピラトは、イエスの弁護人として、架空のルシウス〔カタヌス〕を指定するが、これはまるで、アメリカの法廷ドラマにおける公選弁護人のようである。ルシウスは弁護活動を開始する。「被告の利益を期して、本件の重大さを認識させるべく、被告にかけられた嫌疑を復唱してくださるよう求めます」。

ルシウスは確信をもって、イエス擁護の役割を遂行する。彼は、イエスが治安妨害罪に関して無罪だと陳述するのだ。すなわち、イエスが口にする神の王国は、ローマ帝国の権威をゆるがすものではないのだと。

ピラトがイエスをヘロデ・アンティパスの下に送ろうと提案すると、ルシウスは、ヘロデ・アンティパスはイエスに先入観を持っていると反論する。ピラトは説得する。ルカ福音書にあるとおり（ルカ23:11）、ヘロデはすぐにイエスにうんざりして、彼をピラトの下に送り返す。ピラトはイエスに自白させるよう、ルシウスに命じる。ここで、ピラトの妻はマタイ福音書にあるようにイエスに好意的であるが[マタ27:19]、これが裏目に出た展開として、ピラトは、カエサルにまで影響を及ぼすイエスは真正の危険人物だと結論する。

この映画においては、ユダヤ教権威者たちの面前での裁判が、ピラトの面前の裁判で言及されるものの、その描写はない。物語は、ピラトがこの裁判が適正だと確認したがっていることを強調しながらも、ピラトがイエスを怪しんでいて、イエスへの死刑宣告にいささかも抵抗を感じていないことを暗示している。ここには、それ以前の諸映画とは対象的に、怒り騒ぐユダヤの群衆がいない。焦点は完全にピラトに向けられている。彼は、事件から手を洗うことも、その事柄について無実だと宣言することもない。

b. スティーヴンス『偉大な生涯の物語』(1965)

ジョージ・スティーヴンスの『偉大な生涯の物語』でも、同様のアプローチがとられている。この映画でピラトは手を洗うが、自分が「この男の血には無関係」とは宣言しない。群衆も[血の]責任を宣言しない。代わりに映画は、ヴォイス・オーヴァーで使徒信条を引用する。「ポンテオ=ピラトの下に苦しみを受け、十字架につけられ、死にて葬られる」。削除とヴォイス・オーヴァーは、イエスの苦しみと死の元凶として、ピラトを指差す。同様に、スコセッシの『最後の誘惑』は、カイアフアの面前での裁判を含めないし、ピラトの面前のイエスの裁判にもユダヤ人たちは現れず、公的な裁判というより私的な対話である。

c. ゼフィレリ『ナザレのイエス』(1979)

ゼフィレリの『ナザレのイエス』は、カイアフアもしくはユダヤ人を責めるのを

回避するべく苦心惨憺している。完全に架空の人物である律法学者のゼラを作り出し、このゼラに、最終的にはイエスを死にいたらしめる反イエス的な企みの責任を課している。ピラトがイエスを放免しようとする時、ゼラは口をはさむ。

ゼラ：総督、サンヘドリンの指導者である私たちは、いつも閣下と目的を共有してきました。我々の民にとって益となるような、我々の国土の平和的な運営です。

ピラト：おい、おい、おい、おい、民のことを私に話さないでくれ。我々はイスラエルの申し子たちが従うかぎりにおいて、ローマの大衆に対するのと同じように面倒をみるのだ。我々に直接話してくれ。なぜサンヘドリンは、この男をそんなに危険視して、わざわざあなたを送り込んでまで、彼の有罪を確かにしようとするのだ？

ゼラ：あなたも彼を知れば、彼のことを危険だとお考えになるでしょう。

群衆がイエスではなくバラバを選んだ後、ピラトは死罪を宣告する。カメラはイエスにズームインした後、ピラトが歩き去る姿にカットし、それから少し角度を変えると、イエスが十字架へと曳かれていくのが見える。ゼフィレリは型通りの描き方に倣って、ピラトをほどほどに共感的に描き、ユダヤ教権威者をはっきりと非友好的に描く。しかしながら、通常カイアファが果たす役割については、ここでは架空のゼラが引き受けている。ゼフィレリの描くピラトは手を洗わないし、ユダヤ勢は集団としての責任をひきうけない。かくしてゼフィレリは、ユダヤ人イエスを描くことだけでなく、神殺しの責任について明白に否認している。彼はそれを悲劇だと捉えているのだ¹⁴⁾。

d. ディミトリ・ブコウエツキ『ガリラヤの人』(1921)

しかしながら、この山場となる裁判シーンにおいて、カイアファを提示するだけでなく、彼の役割を強調する映画もある。1921年制作の無声映画『ガリラヤの人』では、

14) ゼフィレリは、第二ヴァチカン公会議(1962-65)の声明である「諸宗教宣言」が、イエスの死における集団的罪を負った人民という咎をユダヤ人から拭った点に深く感動を覚えたこと証している。ゼフィレリ『ゼフィレリのイエス』6頁。

カイアファが数多のユダヤ人たちを血に飢えた熱狂へと駆り立てる。群衆は、イエスの死を求めて叫びながら、ピラト邸へと急ぐ。ピラトは、同情でいっぱいになり、イエスの釈放を申し出るが、群衆はバラバを生かしてイエスが死ぬことを求める。ピラトは、自分の手こそ洗わないが、ユダヤ人に血の呪いをかける。「彼の血はそなたたちの上にある *Auf euch komme sein Blut*」。数多の群衆はイエスの血を彼らの身と子孫に引き受けるのだ。それはマタイ福音書では一度だが、映画では二度引き受ける。「我らと我らの子孫に彼の血はやってくる。我らはそれを我らの身にひきうける *Auf uns und unsere Kinder komm' sein Blut. Wir nehmen es auf uns*」。この映画では、血の呪いが三度繰り返される。つまりマタイ福音書27章24-26節に忠実なのではなく、神殺しの責任がよってたつ諸要素を拡大しているのだ。もう一つ特記するに値するのは、カイアファとその他のユダヤの指導者たちが、角のような怪しげな被り物、その他広く行き渡った反ユダヤ主義的なイメージをまとめて視覚上に登場している点である¹⁵⁾。

e. デミル『キング・オブ・キングス』(1927)

セシル・B・デミルの『キング・オブ・キングス』にみられるピラトの前での審判は、サイレント期の映画の中で、最も複雑で、明らかに最も影響力がある。この映画は全体に亘って、カイアファを金にうるさく権力を笠にきた人物として描く一方で、倫理的な責任をユダヤの群衆からぬぐっている。ピラトが「汝らの王を十字架にかけのを良しとするか？」と尋ねると、「我らにはカエサル他に王はない」という文言を(ヨハネ19:15にあるとおりに)民衆が答えるのではなく、カイアファが答える。ピラトがこの案件から手を洗った後、マタイ福音書では群衆が述べる文言「もしあなた、皇帝のもとにあるピラトが、この男の死について手を洗うなら、この男の死は私に、私のみにあるように！」(マタ27:25)を、カイアファが宣言する。

この場面の終わりの数コマにおける、ピラトとカイアファのふるまいは、彼らの対比を、映画のどこよりも大きく見せている。ピラトが自分には「このただの人の血に

15) 『ガリラヤの人』におけるカイアファの被り物の、半ば角のような外見がほのめかすように、西洋文化において、ユダヤ人が繰り返し悪魔と関連づけられてきたことについては、トラハテンベルク『悪魔とユダヤ人——中世のユダヤ人理解とその近代における反ユダヤ主義との関係』(2002)を参照せよ。『ガリラヤの人』における反ユダヤ主義については、ツヴィック「イエス映画における反ユダヤの傾向」(1997)を見よ。

ついて責任がない」と宣言してから、自分の執務室にひきこもって咽び泣く。カイアファは自己満足に浸って、にたにた笑い、腕を組んで勝利を嘯みしめる。四福音書が全般的にユダヤの群衆のせいにしたことを、カイアファのせいにするだけで、デミルはこの裁判を真正面から — また単独に — 大祭司の責任と明示するべく再構成している。バビントン&エヴァンスは、デミル版のカイアファが「ローマ帝国側についてユダヤ人」だと述べ、次のように描写している。「反セム主義者が夢に描く悪意の戯画だ。つまり肥満し、冷笑的で、自分の企みがうまく運ぶとぼっちゃりした指をすり合わせ、ピラトに『彼を十字架につけろ！ この生贄のヤギを』と耳打ちするべく、その脇にいるよく肥えた悪魔のようだ。(中略) こうした描き方は民族的な罪の生きる模写なのだ」。デミルの描き方は1920年代のアメリカではおなじみだった。すでに確たるものとなっていた反ユダヤの戯画に支えられて、東欧出身のユダヤ系移民やユダヤの人間関係は、雇用の不安定の原因とされ、反ユダヤの態度はごく正当な態度だったからだ¹⁶⁾。

f. パゾリーニ『奇跡の丘』(1964)

パゾリーニの『奇跡の丘』における熟練したカメラワークは、他の多くのイエス伝映画よりも精妙なアプローチを見せている。裁判の場面で、視聴者はカメラによって、神殿に集まった群衆の中に立たされ、神殿の前の中庭で、大祭司の前での裁判と、ピラトの前での裁判が次から次へと開催される間、両者の化合物のようなものを目撃する。私たちは見物人たちごしに見ようとして、首を持ち上げる。誰が主な役者であるかを識別することはできるが、彼らをはっきりと見分けるには遠すぎる。カメラワークによる効果は、ユダヤとローマの権威者の違いが消され、それと同時に、統治するエリートと平民からなる群衆の隔たりが作り出される点である。この視覚的な隔たりは、両集団の社会的・政治的・経済的・イデオロギー的な亀裂を象徴している。

パゾリーニは、視聴者をスクリーン上の群衆のただ中に置くことによって、視聴者の支持を、社会的なヒエラルキーや政治的な権威の反対側へと引き込む。私たちは、全体として不正義が執行されるのを否応なく目にする。私たちは、ピラトが自分はイエスの血について責任がないと宣言するのを聞き、発音源の不確かな一人の声が「彼

16) バビントン&エヴァンス『聖書叙事詩映画』122頁。

の血はわれらに、そして我らの子孫に！」と叫ぶのを聴く。私たちが場所も人物像も特定できない、この語り手は、見物する群衆全般をも、その中の特定の派閥をも表象していない。パズリーニはこの場面を、歴史や聖典の忠実な書き取りとしてでなく、同時代のイタリア社会の寓話として見るように促しているのだろう。一方に政治的・宗教的権威があり、他方に人々がおり、両者が反目していることは、パズリーニ自身のマルクス主義者的な世界観と、当時の社会的・政治的システムへの彼の批判が反映している¹⁷⁾。

g. ロッセリーニ『救世主』(1975)

ロッセリーニ監督の『救世主』は、『奇跡の丘』とは対照的に、無声映画や叙事詩映画のいくつかにみられた慣習にそった方法をとっている¹⁸⁾。ピラトはいエスに同情的であり、カイアフアは非難すること旺盛で、口が上手いのだ。カイアフアがいエスをピラトのもとに送ると、ピラトは大いに悩む。

ピラト：この男について、具体的な告訴が届いていないではないか。(中略)
彼があなたがたの宗教を侮辱したというだけで、私にも十分だとは思わないでくれ。(中略) 誰かがあなたがたの父祖の掟を破ろうが破るまいが、ローマは感知しないのだ！

カイアフア：(ピラトを怒らせすぎないように配慮して) 彼が有罪だというのは、なにもこのことだけのためではないのです。私たちが彼をここに連れてきたのは、我々の友好関係の印トークンでもあるのです。私たちは、彼が、あなたの統治に反逆するべく人々を扇動していることを知りました。(中略) 彼は人々に、カエサルへの年貢を支払わないように教え、自分自身が王だとか救世主だとか主張していました。

h. アルカン『モントリオールのジーザス』(1989)

ドニ・アルカンの『モントリオールのジーザス』は、モン＝ロワイヤル丘の頂上に

17) ウォルシュ『四福音書を読む』107頁。

18) この映画は、配給上のジョン題により北米ではあまり広汎に公開されなかった。ギャラハー『ロッセリーニの冒険』670頁。

建つ聖ヨセフ祈祷堂の敷地で受難劇を制作・上演しようとする劇団を扱い、裁判の場面をめぐる複雑な見方を提示している。この映画の受難劇では、イエス裁判におけるカイアフアもピラトも、明らかに主要登場人物として丁寧に描かれている。カイアフアは脇で、頭に祈りのショールをかけて、うろろしている。ピラトはイエスを審問——彼がセクトの一員なのか預言者なのか——して、イエスが愛を強調するのを馬鹿にする。「ちょっと楽観的すぎないか？ ローマには一週間と居られないぞ」。ピラトはイエスが無害だと述べ、案件をカイアフアにさしもどす。ピラトは、聖職者たちなど馬鹿か悪徳業者だと言って、聖職者を軽蔑している。

カイアフア：祭司たちはローマを支持します。うわさが広がるのをお望みにはならないでしょう。ティベリウス帝は疑い深い統治者です。我々はあなたの統治を手伝いますが、誰かが手本を示さなければなりません。イエスは群衆をひきつけています。彼には弟子がいます。

ピラト：その弟子たちは丸腰だぞ。

カイアフア：彼は奇跡をやってみせます。彼は神殿で大騒ぎを引き起こしました。彼を十字架にかけてください。(人を見下すように笑って歩き去る)「一人の人間が犠牲になるほうがよいのだ」(ヨハネ11：50)

ピラトはイエスのところに戻る。どうやら祭司の言葉が彼の決心を固めたらしく、彼は捕虜に向かって、これから起こることを伝える。

私の兵士たちはあなたを連れて行く。彼らはもちろん野蛮だ。エリートを雇っているわけじゃないのでね。あなたは鞭打たれ、そして十字架につけられる。心地よいことではないだろう。あなたはローマ人ではないが、勇敢にふるまうよう務めたまえ。あなたの気に入るかどうかは知ったことではないが、ある哲学者が言っている。苦しいときに自殺する自由は、人間の持っている最も大きな才能だと。あと数時間であなたは三途の川を渡るだろう。その川をもどった者は、オルフェウスのみと言われる死の川だ。おそらくあなたの王国は彼方の岸辺にあるだろう。あるいはミネルヴァ神殿が、アテナイ神殿が、もしくはゲルマン族の神やフランク族の神が、あなたを待っているのかもしれない。神々は山のように居

る。おそらくあの川には、岸辺など一つしかなく、暗闇に消えていくだろう。あなたにもわかる。勇気をだせ。

そしてピラトは兵隊たちに、イエスを連れて行くように指示する。

この場面の表層において、モンテリオール受難劇におけるピラトという人物は、とりたててイエスの死を望んでもいないが、カイアファの要請に政治的理由で歩み寄っている。カイアファという人物は、デミルの大祭司に似ている。彼は〔デミル版と〕同様に、でっぷりした体つきであり、笑いをうかべた顔には横柄な様子がかがえるし、その敬虔さからは見栄がにじみ出ている。しかしながら、この場面を映画全体の文脈で見してみるなら、別の解釈が出現する。この映画内の受難劇の諸側面と同様に、裁判の場面は、受難劇の語りの一部であること以上に、現代ケベック社会をめぐる圧倒的な批判となる寓意性をもっている。ピラトが祭司たちを罵倒する際に指しているのは、1世紀のユダヤ地方における聖職者ではなく、映画が一貫して描いているような、20世紀後半のケベックにおける墮落し偽善的なカトリックの聖職者である。

もう一つ対応しているのは、劇中劇の最後の諸場面である。ダニエルは、受難劇の最終公演で、自分がつるさされている十字架が倒れて頭を圧迫し、重い怪我を負う。彼は、はじめ、聖マルコ病院に運ばれるが、注意を向けられることなく、ごたごたした急患室に置き去りにされる。その手当ぶりは、モンテリオール・ユダヤ一般病棟における手当ぶりと対照的だ。後者では、付き添っていく2人の友達コンスタンスとミレイユも、彼も、共感と正真正銘の思い入れをもって扱われる。ダニエルの死が明らかになると、ユダヤ人医師は2人の女性に、彼の角膜と心臓を移植用に提供してはどうかと示唆する。かくして教会の偽善と宗立病院の冷淡さを通じて暗示されるのは、イエスを殺したユダヤ人ではなく、冷淡なローマ・カトリックの組織である。他方、ユダヤの医師や看護師は、彼が尊厳をもって死ぬるようにし、そればかりでなく、臓器提供を受ける人々のより良い人生における「新生」へと復活できるようにしてくれる。病院の職員の制服にあるダビデの星という視覚的なガジェットは、上記の見方に貢献するが、同時にナチ政権下のゲットーや強制収容所のユダヤ系住人が纏ったユダヤ人バッジをやや想起させる。この場面は、聖マルコ病院のキリスト教徒たちが、死に向かうイエスを受け付けなかったこと、反対に、さんざん苦しんだユダヤ人がイエスを迎え入れたことを強く主張する。

i. サヴィル『新約聖書～ヨハネの福音書～』(2003)

映画『ヨハネの福音書』には、裁判におけるユダヤ人の役割を減じようとする真剣な試みを見て取ることができる。ヨハネ文書のあらゆる文言を再現するという場合、ユダヤ人は必ずかかわってくるはずなので、それは困難な仕事である。したがって、裁判の場面におけるユダヤ人の描き方について、いかなる修正にせよ、台詞言語の修正ではなく要素からの修正であるのは、パズリーニ映画の場合と同様である。この観点において、映画『ヨハネの福音書』は、ユダヤ人への注意をそらす挑戦を行っている。

カイアファは存在するが、彼は唯一にして主要な被告人として抽出されているわけではないし、デミルやアルカンの映画のように、面と向かってピラトに相談しているのでもない。二人の指導者のあいだには敵意のあることが感じられるし、人々のまもっている房飾りの衣装からみて、群衆は間違いなくユダヤ人である。ユダヤの群衆のうち幾名かがまもっている暗い色の上着は、いくぶん不吉な印象を与え、あたかもその熱意でイエスの死を求める怒号をあげているかのようである。ただし、群衆の規模は比較的小さくて、イエスの死を迫ったのが、エルサレムにいたユダヤ人の全てどころか、大多数でさえないことを示している。

この映画の制作チームと助言委員会の識者は、ヨハネ福音書全体を映画のスク립トとして用いると、なかならず受難の場面において、深刻な問題を引き起こすと認識していた。この映画はもともと、GoodNewsBible 訳のほぼ全ての言葉を忠実に台詞化することを前提にしているので、他の映画作者たちが行ったように、会話を削除したり、ある台詞を他の登場人物たちに割り振り治すといったことが不可能であった。学術助言委員会はこの制限の下で、映画の始まりにスクロールさせる短い文章を作成した。

下記のスクロール文が強調したのは、イエスはローマが主催する裁判を受けて死刑が執行された点と、第四福音書がその話を伝える方法は、イエスの生前の現実ばかりでなく、この文書が書かれた当時の、ユダヤ教徒と原始キリスト教徒のあいだの反目を反映している点である。

十字架刑は、刑罰においてローマでよくとられた方式だったが、ユダヤ法では認可されていなかった。イエスも彼の初期の弟子たちの全ても、ユダヤ人であった。

この福音書は、ユダヤの民衆のあいだで注目されはじめた教会と既に確立された宗教組織とのあいだの、前代未聞の論争と反目の時代を反映している。

j. ギブソン『パッション』(2004)

これとは対照的に、ギブソンの『パッション』は、福音書資料のあらゆる解決困難な要素のみならず、1921年の『ガリラヤの人』よりもさらに、福音書の説明をはるかに超えてユダヤ人の役割を強調している。ピラトの前での裁判をギブソンが描く際、ローマの総督が群衆を喜ばせようとするのは、マルコ福音書に沿ったものだ(マコ15:15)。ピラトがイエスの血のことで手を洗うのは、マタイ福音書に沿ったものだ(マタ27:24)。ピラトがイエスをヘロデ・アンティパスのもとに送るのはルカ福音書に沿ったものだ(ルカ23:6-7)。ピラトが最終的にイエスの処刑を命じるにあたって、長々と躊躇するのは、ヨハネ福音書に沿ったものだ(ヨハ18:29-19:16)。『パッション』は、ホロコースト後の他のイエス映画に比べて、カイアフアと彼の同僚のユダヤの権威者とユダヤの群衆に重きをおいている。カイアフアは血に飢え、策謀家で、残忍な悪党であり、ピラトがイエスの十字架刑を命じるまで、甘言とおためごかしでピラトを説得するために、持てる力の全てを注ぐ。贅沢に着飾ったカイアフアは、肉体的に醜いだけでなく、イエスを憎み、真実も正義も神も軽視しているので、倫理的にも嫌悪を催させる。ユダヤの群衆は、あらゆるイエス映画の中でおそらく最も多い巨大な数にのぼる。時折、弟子たちの口からイエスに慈悲を求める声があがったとしても、その声は群衆の声によって、簡単にかき消されてしまう。ギブソンの描くピラトは、デミルの『キング・オブ・キングス』や、スティーヴンス監督の『偉大な生涯の物語』と相似的に、同情心に満ちた人物であり、イエスを釈放しようと最善を尽くす。イエスの極度の苦しみを伴う死をめぐって、その最も残酷な一撃をもたらし、血を搾り取り、十字架に釘で打ったのがローマ人たちであるとしても、それに責任があるのは、ユダヤの群衆であり、なかんずくカイアフアとその仲間の祭司たち、というわけである。

反ユダヤ主義

ギブソンは、メディア上で幾度も、彼の反ユダヤ傾向への非難について、自己弁護をしている。以下に示すのは、ABC ワールド・ニュースの2004年2月18日放送分に

おけるダイアン・ソイヤーに尋ねられた際のギブソンの説明である。「彼 [イエス] は、ユダヤ領のダヴィデの家系にお生まれになった。彼はイスラエルの子どもであり、他のイスラエルの子どもたちの中にいた。ユダヤのサンヘドリンも、ユダヤ人を牛耳っていた人々も、ローマ人も、彼 [イエス] の逝去の道具立てである。私のことを野次っている批評家たちは、本当の意味で私を野次っているのではなく、四福音書を野次っているのだ」。

反ユダヤ傾向への非難に対して自己弁護する際、ギブソンは、マタイ福音書27章25節 [その血の責任は我々と子孫にある] の英語版字幕を除去したことを挙げている。しかしながら、この行があろうがなかろうが、ユダヤ人の極悪非道なさまは、申し分なく表現されているのだ。しかも、この行は音声上、アラム語で存在しており、したがって、このセム語を知っている視聴者なら誰でも理解可能である。映画が世界中で公開されていることや、聴衆の世界規模の多様性をふまえると、英語字幕からこの行が消えて、効果をあげる意味でも、効果をあげない意味でも、ギブソンのお望み通りとなる可能性がある¹⁹⁾。

ギブソン作品をめぐる議論で明らかになったように、イエスについての映画は、反ユダヤ傾向をめぐる繊細な問題だと認識する必要がある。目立った登場人物として、ユダヤ人の大祭司カイアファは、この問題の発火装置になりうる。たとえば『ジーザス・クライスト・スーパースター』においては、裁判場面の全ての登場人物は、皆同等に卑劣である。カイアファもその他のユダヤの権威者も、肉食的で力強く、ヘロデは見てくれ倒しの馬鹿者であり、ピラトはイエスの前で何の堪え性もない。群衆は、ピラトを駆り立てて死刑宣告を宣言させるのに一役買っているが、ピラトの側はそれに気が進まない。イエスが話すことを拒否すると、ピラトは歌で宣言する。「死にたければ死ぬがよい。殉教者ぶりおって」。彼は赤い水で手を洗って続ける。「お前など論破しても仕方がない。お前のような無邪気な人形ごときを」。ピラトはイエスの無罪を宣言するにも等しいのに、この「超星／スーパースター」への軽蔑を表明する。今や、これら関係者全ての否定的な描写にもかかわらず、ファリサイ人、カイアファ、そして他の人々の描き方は混乱している。

19) イスラム教諸国におけるこの映画の受容については、以下を見よ。フレドリクセン「痛みなしに」、レヴィンソン「ギブソンの『パッション』上演にかかわる広い許容度をもったアラブの検閲——ギブソン映画は中東の映画館を味方につける」

ロイド・ボーが以下のように記すとおりである。

『ジーザス・クライスト・スーパースター』が、たとえ人種差別の咎〔黒人の俳優にユダを演じさせたところから生じた物議に言及している〕について弁明できたとしても、映画で何度も明らかにされた反ユダヤ傾向の咎を振り払うのは難しいだろう。この映画は、明らかに、イエスの死をユダヤ人のせいにしてしている。福音書の説明から少しずらしているにもかかわらず、ウェバーもライスもジュイソンも、イエスの死についてサンヘドリンの責任を減じようとしていない。三人は、ピラトを弱くて恐ればかり抱いている人物として描き、ヘロデを子供じみた甘えん坊そして喜劇的人物として描いている。イエスの死におけるピラトとヘロデの責任はこうした性格づけによって減少する。他方、サンヘドリンのほうは、廃墟の上の建築用の足場に黒いマントを来て「さながら木の枝に泊まる大きなエセ知識人」として現れ、強く決然としており、政治的に機敏で嗜虐的にあくどい²⁰⁾。

しかしながら、ジュイソン映画においては、イエスもまた、とりたてて興味のわかない人物であることを覚えておかなければならない。この映画の全般的に非現実的な性格——イスラエルのネゲブ砂漠に設定があるにもかかわらず、真正性が計算されて不在なこと——のおかげで、反ユダヤ傾向は薄められている。

カイアフアを、人民とローマの大君主との板挟みになった中間管理職として描きだす1960年代の叙事詩映画は、問題性が少ない。こうした映画において、カイアフアは、冷淡でない光のもとで、自らがイエスの死に先立つ出来事において演じることになっている役割に苦しさを感じていることが描かれている。たとえば『ナザレのイエス』で、大祭司は、品位と霊的な深みのある人物として描かれ、自分の配下の律法学者にまきこまれて、裁判のあいだにイエスへの不敬に混じりけのない痛みを体験する。

しかしながら、反ユダヤ傾向の咎を払拭することに最も成功した映画群は、大祭司を直接かつ明白に寓喩した作品群である。『モンリオールのジーザス』は、同時に、イエス映画ジャンルの定型や慣例に同調しつつ、申し分なく明らかに、カイアフアが過去や現在のユダヤの人民ではなく、今日のモンリオールのカトリックの司祭を代

20) ボー『聖なるものをイメージすること』37～38頁。

表しており、映画内のユダヤ民衆の行動は、イエス役にあたるダニエル・クロンプの死に結びついてしまう。反ユダヤ傾向の問題は、寓意的な取扱をした最近の作品には、全くあてはまらない。マーク・ドーンフォード・メイの2006年の映画『人の子』である。この映画の舞台は現代アフリカで、演じるのは全て黒人である。この力強い映画において、イエス物語に参加する全ての人々は、イエス、カイアファ、ピラトなど全てアフリカ系であり、人種や民族や宗教的信条といったものの区別が葛藤を生じさせることがない²¹⁾。

結 論

イエスの死におけるカイアファや彼の役割について、長篇映画が四福音書よりも正確に描いてくれるようにと期待するのは現実的でない。なにしろ映画は、文章態の原資料の筋を複雑にするよりも単純にする方向に向かうものだからだ。映画メディアに似合うのは、できるだけ単純で明確な衝突だ。そうすれば、観る者は容易に敵対関係を見極められるのだ。

イエス伝映画の場合、イエスは「善玉」にきまっている。新約外典、愛国心豊かな実況中継、中世の演劇と同様に、たいていの映画で「悪玉」を務めるのは、ローマ人やユダヤ人、そしてユダヤ人のうちでもとりわけ大祭司カイアファである。同族非難の様態は、時代ごとに多様である。しかしここでも、オーバーアマガウ劇の歴史の場合と同様に、20世紀半ばに変化が起こっている。第二次世界大戦より前に制作された諸映画のうち、ごく少数の作品は、イエスの死の責任をユダヤ人全体に問うのを避けているにしても、そのほとんどは、脳天気にもユダヤ教の指導者たちをイエスの敵対者の中心とみなしている。敵をはっきりさせるというアプローチをとると、物語から得られる満足味が増す。これは福音書の説明に整合性をつけることよりも重視される。そして、イエスが、ローマ帝国の大きくて名指しのできない機構によって消されてしまうよりも、イエス自身の民を彼に敵対させるほうが、ずっと劇的だ。20世紀後半以降の映画は、明らかに、反ユダヤの傾向の表明が受け入れがなくなったホロコースト以降の感受性のおかげで、より陰影豊かな筋書きを提示している。これらの映画は、

21) ドーンフォード＝メイの映画『人の子』(2006)は、イサンゴ・ポルトベッコ劇団の演じた神秘劇の第二部に基づいている。本書第5章を見よ。

カイアフアやユダヤ教の権威者たちを描くにあたって、人民とユダヤ帝国との間で板挟みになっているとか、騒動や反抗が起これば熾烈な報復がなされるといった、根拠の確かな強い恐怖によってイエスの案件を扱っているものとして描いている。映画の作り手が、ナチ体制についての詳細な知識を持っていたことを明示する証拠はないが、ここには、ナチス時代のゲッソーにおけるユダヤ人評議会やユダヤ人会議の役どころが反映しているのかもしれない²²⁾。したがって、ホロコースト以前か以後かを問わず、いくつかの映画で、反ユダヤの典型を大祭司カイアフアに置き換える試みがなされたが、反ユダヤ的効果を減じることにはならない。なにしろ、デミル作品やギブソン作品の鑑賞者も、カイアフアがユダヤ人であったことを知っている。したがってカイアフアを非難しても、神殺しというユダヤ人の咎が軽減されることはないのだ。

本章における参考文献

- Babington, Bruce, and Peter William Evans. *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*. Manchester University Press. 1993.
- Baugh, Lloyd. *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*. (Communication, Culture and Theology). Sheed & Ward. 1997.
- Custen, George Frederick. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. Rutgers University Press. 1992.
- Eichengreen, Lucille, and Rebecca Fromer. *Rumkowski and the Orphans of Lodz*. Mercury House. 2000.
- Fredriksen, Paula. *Jesus of Nazareth, King of the Jews: A Jewish Life and the Emergence of Christianity*. Knopf. 1999.
- Friesen, Dwight. "Showing Compassion and Suggesting Peace in Karunamayudu, an Indian Jesus Film." *Studies in World Christianity* 14 (2008): 125-141.
- Gallagher, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini*. Da Carpo. 1998.
- Kinnard, Roy, and Tim Davis. *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*. Carol. 1992.
- Levinson, Charles. "Arab Censors Giving 'Passion' Wide Latitude: Gibson Film Packs Mideast Movie Houses." *SFGate.com*. April 1, 2004. <http://www.sfgate.com/news/article/Arab-censors-giving-Passion-wide-latitude-2772206.php> (2019年9月30日最終閲覧)
- Reinhartz, Adele. *Jesus of Hollywood*. Oxford University Press. 2007.
- Stern, Richard C., Clayton N. Jefford, and Gueric DeBona. *Savior on the Silver Screen*. Paulist. 1999.

22) ユダヤ人評議会の役割については、アイヒェングリーン&フローマー『ルムコフスキ』を見よ。

- Thistlethwaite, Susan. "Mel Makes a War Movie." In *Perspectives of "The Passion of the Christ."* 127-45. Miramax. 2004.
- Walsh, Richard G. *Reading the Gospels in the Dark: Portrayals of Jesus in Film*. Trinity Press International. 2003.
- Zeffirelli, Franco. *Franco Zeffirelli's Jesus: A Spiritual Diary*. Harper & Row. 1984.
- Zwick, Reinhold. "Antijüdische Tendenzen im Jesusfilm." *Communicatio Socialis* 30(1997): 227-46.

映画作品の原語名と日本語名の対照表

日本未公開作品の場合は () 内に本稿での仮訳名を示す

製作年	監督	原語名	日本語名
1898	Vincent	The Passion Play at Oberammergau	未 (オーバーアマ gau 受難劇)
1912	Olcott	From the Manger to the Cross	飼い葉桶から十字架まで
1921	Buchowetzki	Der Galiläer	未 (ガリラヤの人)
1923	Wiene	I. N. R. I.	キリストの一生
1927	DeMille	King of Kings	キング・オブ・キングス
1959	Wyler	Ben Hur	ベン・ハー
1961	Ray	King of Kings	キング・オブ・キングス
1964	Pasolini	Il Vangelo secondo Matteo	奇跡の丘
1965	Stevens	The Greatest Story Ever Told	偉大な生涯の物語
1973	Jewison	Jesus Christ Superstar	ジーザス・クライスト・スーパースター
1973	Greene	Godspell	ゴッドSPELL
1975	Rossellini	Il Messia	救世主
1975	Russell	Tommy	トミー
1978	Bhimsingh & Coelho	Karunamayudu (英訳名 Ocean of Mercy)	未 (哀れみの人)
1979	Zeffirelli	Jesus of Nazareth	ナザレのイエス
1979	Forman	Hair	ヘアー
1988	Scorsese	The Last Temptation of Christ	最後の誘惑
1989	Arcand	Jesus of Montreal	モントリオールのジーザス
1999	Young	Jesus	ジーザス
2000	Hayes	The Miracle Maker	奇跡を作る人
2003	Saville	The Gospel of John	新約聖書～ヨハネの福音書～
2004	Gibson	Passion of the Christ	バッション
2006	Dornford-May	Son of Man	未 (人の子)