

夜と音楽

—— J=L・ゴダール『ノートル・ミュージック』をめぐる

今 村 純 子

はじめに

シモーヌ・ヴェイユ (Simone Weil, 1909～43年) は音楽のうちに、「無限の距離」に隔たれた神と人とのあいだに調和をもたらし役割を、あるいはまた「不在」というあらわれしかもちえない神の「沈黙における声」を映し出す役割を見出している。だからこそ歌は神を賛美するのに適うのである、と¹⁾。ジャン＝リュック・ゴダール (Jean-Luc Godard, 1930年～) の映画制作には、シモーヌ・ヴェイユの思想が色濃く映し出されている。それがもっとも鮮烈にあらわれている映画『女と男のいる舗道』(Vivre sa vie, 1962年) から約40年の歳月を経て、ゴダールの作品においてシモーヌ・ヴェイユはどのように息づいているのであろうか²⁾。世紀の変わり目に制作された『愛の世紀』(Éloge de l'amour, 2001年)ではシモーヌ・ヴェイユの姿がはじめてスクリーンに登場する。だが一転して『ノートル・ミュージック』(邦題:アワーミュージック) (Notre musique, 2004年)³⁾では、シモーヌ・ヴェイユの姿や名前はあらわれず、彼女の言葉が織りなすイメージだけが紡ぎ出されている。

ところで、個々人の考えがいったいいつ「思想」になるのかと問うならば、それは言葉が誰かの心に舞い降り、その人を震わせ、その人の何かを変えたときであろう。それを映画という表象形態において捉え直すならば、言葉と映像、あるいは言葉と音楽が共振することによって何かが生まれるということでもある。そのとき作品は、完全に作者の手を離れ、純粹に作品そのものとなっている。

『ノートル・ミュージック』では、自らの役を演じるゴダールが「映像とテキスト」と題した講義をする。そして映画は、「わたしたちの夜、わたしたちの音楽 (notre nuit, notre musique)」という講義最後のゴダールの台詞へと収斂されてゆく。

本小論では、ダンテの『神曲』の構成を模した、

「地獄篇」(10分)、「煉獄篇」(60分)、「天国篇」(10分) からなる映画『ノートル・ミュージック』において、ゴダールが「わたしたちの音楽」として表現しようとしたものとは何かを、シモーヌ・ヴェイユとの照応関係に注目しつつあきらかにしてみたい。

1. イメージの紛い物

映画冒頭の「地獄篇」では、戦時における様々な残虐シーン——劇映画、ドキュメンタリー、ニュース報道等——のコラージュのなかに、「女性キリスト教徒たちによる宗教的儀礼」や「自転車を手片に整列しナチス式敬礼をする女子学生たち」や「そり遊びをする子どもたち」のショットが挿入されている⁴⁾。その意味するところは何であろうか。それは「身体性の原理」である。戦争のみならず、宗教や政治やスポーツにも身体がかかわる⁵⁾。そしてやっかいなことに身体は感情と密着しているため、身体を通して「スローガン」や「イデオロギー」は、思考が宙づりにされたままいとも容易く血肉化され、それぞれの心のうちに、イメージに代わって「イメージの紛い物」を生み出してしまう⁶⁾。そしてこの「イメージの紛い物」があたかも確かな実在性をもつような錯覚を与えるのである。後の時代から考えれば、なぜこうした戯画的な現実を人々は生きえたのか、わたしたちはしばしば理解に苦しむ。だがそれも、この視点から考察するならば十分に理解できる。

地獄篇におけるコラージュには主人公オルガの姿はあらわれず、音楽の合間に彼女のモノローグの声だけが聞こえてくる。その最後は次のようなものである。

死にはふたつの考え方がある。死とは、「ありうることが起こらないこと」なのではなく、むしろ、「ありえないことが起こること」なのだ。とはいえ、わたしは一個の他者である (Je est un

autre [sic.])。

わたしたちの多くは前者の「死への態度」を日常的にとっている。すなわち、生きとし生けるものはすべて、いつかは死を迎える。だがそのことはあたかも「起こらないこと」のように自らの生を紡いでゆく。それに対して後者の「死への態度」は、戦時において多くの人々がとりうるものである。戦時にはなぜ「ありえないこと」が現実になりうるのであろうか。それは、シモーヌ・ヴェイユが的確に指摘するように、本来「高い動機」を必要とするはずの行為が、「低い動機」によってなされるからである。すなわち、高い動機による行為は、成し遂げるのに多大なるエネルギーを必要とするのに対して、低い動機による行為にはいかなる「注意力」も必要ではなく、疲労によって注意力が麻痺しても行為自体はエネルギーに富んでいるからである⁷⁾。だからこそ戦時には、殺人という本来、高い動機をとまなう行為が、あたかも平時に駅前で配られるティッシュを受け取るように、やすやすとなされてしまうのである。こうして映画冒頭のコラージュのように、武器をもった人間の有り様はサルの有様と何ら変わらないものとして映し出されることになる【映像-I-a】【映像-I-b】。この映像には次のオルガ



映像-I-a



映像-I-b

のモノローグが重ねられている。

人間たちは互いを夢中で殺し合う。生存者がいるだけでも驚きだ。

わたしたちの思考に不可欠な「注意力」は容易に捨象され、注意の働きが停止したまま「イメージの紛い物」に占拠された精神は、何ら罪悪感を抱くことなく、否むしろ、善と正義の名のもとに、「人を殺す」という行為をなすのである。

それでは、どのようにしてわたしたちは真の「イメージ」を取り戻し、自らの生の担い手となりうるのであろうか。

2. 権利と義務

——ハンナ・アーレントとシモーヌ・ヴェイユ

「地獄篇」に続く、映画全体の八割をなす「煉獄篇」の舞台は、紛争の爪痕が街中いたるところに残る2003年当時のサラエヴォである。サラエヴォの街を特徴づける路面電車や市内を流れる複数の河に隔てられた兩岸は、無限に交差することのない平行線を象徴している【映像-II】。そしてこの映画では、容姿や年齢が酷似している——観る者はしばしばどちらがどちらであるかわからなくなる——ふたりの女性が、互いに一度も会おうことなく、同じ時間、同じ場所で、それぞれに思考し、行動している。そのひとりがフランス系ユダヤ人のジャーナリスト、ジュジェットであり、もうひとりは同じくフランス系ユダヤ人の学生オルガである。「煉獄篇」前半では主体的に発言し行動するジュジェットの姿が前面に押し出され、そこに日中、大きな赤いバッグを肩からさげ、サラエヴォの街をひたすら無言で駆けぬ



映像-II

けてゆくオルガの姿が挿入されている【映像-III】。

ここでゴダールがしばしば自らの作品のなかで言及するふたりの女性のうちのひとりハンナ・アーレントをジュジェットに、もうひとりの女性シモヌ・ヴェイユをオルガに重ね合わせてみよう⁸⁾。『ノートル・ミュージック』では、ヴェイユへの言及はいっさいなく、他方でアーレントへの言及は、『愛の世紀』と同様に見られる。すなわち、『愛の世紀』においてアーレントとヴェイユが並列的に描写されているのに対して、『ノートル・ミュージック』ではアーレントは「有」あるいは「存在」として、ヴェイユは「無」あるいは「不在」として描かれている。だが逆説的にも、まさにそれゆえにアーレントのイメージは捨象され、ヴェイユのイメージが際立っている。ここに映画のもつイメージの力動性が躍如としている。すなわち、この映画には、ジュジェットとオルガというふたりの女性が登場し、ジュジェットの映像が前面に出されるにもかかわらず、観る者は、無言でサラエヴォの街を走り抜け——しばしばその姿すらばやけている——音声だけが聞こえるオルガのほうに惹きつけられる。しかしそうでありながらも映画はジュジェットの生きざまはもちろんのこと、オルガの生きざまをも手放して肯定的に描いてはいない。ジュジェットの生きざまもオルガの生きざまも、それだけではどちらも不十分ではないか、と映画は問いかける。すなわち、真理とは、「目を開けること」と「目を閉じること」の往還に、「現実を直視すること」と「イメージすること」の往還に、つまり、それらのあいだにこそ、見え隠れするものなのだ、と。

「煉獄篇」冒頭、ジュジェットは走行するタクシーの窓から、いまだ紛争の傷跡が癒えないサラエヴォの街を眺めつつ、「人道的な人間はどうして革

命を起こさないのですか？」と素朴に問いかける。それに対して、同乗している映画のなかのゴダールは、「革命が人道的ではないからさ。彼らがつくるのは、図書館と……」と、それを受けて『リベラシオン』紙のジャーナリスト、マイアールは「墓地だ」と応答する。さらにジュジェットは目に涙を浮かべつつ、サラエヴォの街に向けてひたすらデジタル・カメラのシャッターを切っている。タクシーの行き先であるサラエヴォ大使館でのレセプションで、ジュジェットはかつてジュジェットの祖父を匿った高校生であったフランス大使に対談を申し込む。ジュジェットとフランス大使のあいだには次の対話が見られる【映像-IV】。

ジュジェット 1943年、学生だったあなたは若いカップルを警察の手から匿いました。1945年、ふたりはわたしの母をあなたの屋根裏部屋で生んでから亡命しました。後になってあなたは、勲章の授与を断りましたね。高等師範学校の入学直前のあなたは言いました。“当たり前のことをしただけだ”と。

フランス大使 かもな。

ジュジェット わたしたちの集会に来てください。大使としてではなく、自由な人間として。昔と同じように。正しい会話ではなく、単なる会話です。軍事や政治は話題にしません。本質的なことを語りたいのです。人間の心理や倫理について。[…]
あなたのフランス語だって、やがて消えてゆく。あなたが集会に出れば記事になります。

フランス大使 新聞に？

ジュジェット 新聞はダメ。わたしはフリーだ



映像-III



映像-IV

けど、社内記者が書いても掲載されない。
パレスチナ寄りだから。時代は変わる！
でも、祖父の裕福な友人が何百万部も刷っ
てくれる。わたしたちふたりだけの単なる
話合いでも、誰もやったことのない対話に
なるわ。心はひとつだから……。

フランス大使 1943年に、カトリックの若いド
イツ女性が言った。個人の夢はふたりのも
の。国家の夢はひとりのもの。彼女は処刑
されたよ。

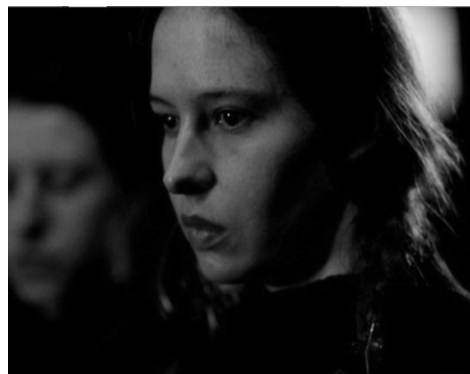
このシーンで着目すべきは、ジュジュットがいま
では無名の高校生ではなく、地位も名誉もあるフラン
ス大使に、「大使として」ではなく「人間として」
の言葉を求めているということである。かつその対
話を、祖父の「財力」や「人脈」に拠って書物にし
て発行しようとしているということである。ここに、
正義をどこまでも「力」——権威、権力、名誉といっ
た——によって体現しようとし、そこに何の矛盾も
感じないひとりの人間の姿を見ることができる。こ
のことはそのまま第二次世界大戦中のユダヤ人迫害
と現在のパレスチナ問題との関係に拡大投影されよ
う。すなわち、どれほどの「不幸」に陥れられよう
とも、ひとたび力を得て、不幸から回復した人間に
とって、不幸をイメージすることも、不幸に同意す
ることも至極困難である。さらには、不幸な人をいっ
そう「見えない存在」へと押しやる行為を、まさしく
不幸の経験をもつその人自身が果たしてしまうの
である⁹⁾。

一方、黙して語らず、ひたすら光のなかを駆け抜
けてゆくオルガは、一見したところ、いっさいの
「力」から解き放たれているように思われる。オル
ガの行く先はゴダールの講義である。彼女はゴダ
ールの講義に一学生として出席し、映画『裁かる、
ジャンヌ』における修道士とジャンヌ・ダルクのや
りとり——「救いとは?」、「勝利とは?」、「それはわ
たしの殉教です」、「わたしは天国にまいります」
——のみが書かれた厚紙を一枚一枚めくり、思いつ
めたような表情を浮かべている¹⁰⁾【映像-V-a】【映
像-V-b】。その姿にオルガがジャンヌ・ダルクその
の人をいわば「闇夜のなかで」、すなわち「真空のう
ちに」イメージしていると見てとることができる。

このように「煉獄篇」では、実際に起こったこと
の痕跡を「記録する」ジュジュットと、実際に起



映像-V-a



映像-V-b

こったことを「イメージする」オルガが対置されて
いる。この対置がそのまま、権利を前面に押し出す
アーレントと義務を前面に押し出すヴェイユとの対
置へと連なってゆくと見立てることができよう。そ
して「事実とイメージ」、「権利と義務」という対比
は、そのままジャーナリズムと映像芸術との対比へ
と重なってゆく。

『ノートル・ミュージック』において
「わたしたちの音楽」という言葉が聞かれるのはた
だ一度、ゴダールの講義のなかであり、この言葉を
もって講義は閉じられている、ということに注意し
ておこう。

想像的なものの確実さ。現実的なものの不確実
さ。映画の原理とは——光に向かい、その光で
照らすこと。わたしたちの夜を、わたしたちの
音楽を (notre nuit, notre musique)。

ここにおいて音楽とは闇から闇へ、沈黙から沈黙
へ向かうその一瞬の光彩であり伸介であることが知

られよう。そして映画は観る人それぞれの心に音楽を奏でる芸術なのではないか、と『ノートル・ミュージック』は問いかける。すなわち、映画こそが、神と人とのあいだの無限の隔たりのごとき距離に調和をもたらしのではないかと。

3. 映像とテキスト

努めて物事を見ること。努めて物事を想像すること。前者は“目を開けて見よ”、後者は“目を閉じよ”ということだ。

この台詞は講義の冒頭でゴダールによって語られる。ここでは、「目を見開くこと」と「目を閉じること」とが天秤にかけられている。それはそのまま先のジュジェットとオルガ、アーレントとヴェイユの対比でもある。一枚の廃墟の写真は、ヒロシマともサラエヴォともワルシャワとも判別がつかない。あるいはまたさして興味を引かない一枚の城の写真が、その城に住むハムレットを想像するだけでまったく違う趣きをもって迫ってくる。さらには、男と女、夢の土地エルサレムを目指すイスラエル人と土地を追われ溺死するユダヤ人、瀕死のユダヤ人と回教徒の写真が互に見分けがつかないように、映像それ自体はきわめて不確実なものである。それゆえわたしたちが経験する現象をどうイメージしうかが問われることになる。映画のなかのゴダールは次のように述べる。

イメージは幸福だが、イメージの傍らには無(néant)がある。無がなければイメージの力は表現されない。

この言葉に触発されるように、オルガは自爆テロを決意しているようである。だが「無に同意すること」と「無に自ら飛び込むこと」とは似ているようで絶対に異なる。すなわち、ジャンヌ・ダルクは処刑を告げにきた修道士との対話のなかで、神とは無にほかならないことをはっきりとイメージし、そうであるからこそ、その神が差し出す死を受け入れることに同意するのに対して、オルガは自らの意志で、自らが想像する無であり、自らが想像する死を選択する。それゆえその無も死もオルガ自身が作り出したものであり、オルガよりも高くも低くもない。

したがって、目を閉じ、闇夜において穿たれた「真空」ともいべき心のうちに湧き起こる鮮烈なイメージが、オルガをジャンヌ・ダルクに近づけることはない。ジャンヌの死と同様、オルガの死も——オルガの叔父がスイスに戻ったゴダールに電話で伝えるところでは、自爆テロを呼びかけるものの誰も賛同してくれず、バッグから本を取り出そうとして射殺されてしまったという——、ともにばかばかしく無意味なものである。しかしながら、ジャンヌの死が外的に蒙るものであるのに対して、すなわち、ジャンヌの死への同意は、「なぜなのか！／何のために！（pourquoi!）」と叫ぶその問いの先に見出される「神への愛」に貫かれていたのに対して、オルガの死は自らその死の淵へと飛び込むものであり、そこには愛による仲介の働きが見られない。喜んで死に赴く殉教者を批判してシモーヌ・ヴェイユはこう述べる。「殉教者たちは神と離れているとは感じなかったが、彼らが念頭に置いていたのは別の神であった。それにおそらくかれらは殉教者にならなかったほうがよかったのである」¹¹⁾、と。同様に、オルガの心に抱かれているのは、「想像上の実在」にほかならない。それゆえオルガの死後の世界、すなわち「もうひとつの世界」である「天国篇」においても、オルガは自己自身を見出すことができない。映画は海の遠くを見つめるオルガの姿に、次のような彼女自身のモノローグが重ねられ、静かに幕を下ろす。

よく晴れた日だった。遠くまで見える。だが、オルガのいるところまでは見えない。

4. 音楽と詩

「煉獄篇」では、実在の三人の作家——ピエール・ベニグニウ（フランス）、フアン・ゴイティソーロ（スペイン）、マフムード・ダルウィーシュ（パレスチナ）——が登場し、三者それぞれが、目を覆いたくなるような醜悪な現実を凌駕する「詩」の役割について語っている。まずフランス大使と会話するベルグニウによって、次に廃墟と化したサラエヴォ図書館のなかを闊歩するゴイティソーロによって、最後にジュジェットのインタビューを受けるダルウィーシュによって。それぞれの個性によって語られる「詩」は微妙な差異と変容を見せてゆく。そうして

「詩とは何か」が浮き彫りになってくるのである。

ベニグニウは、実在を言葉によって映し出すことがいかに困難であるかをこう述べる。「行動する人間は自分の行動を適切な言葉で語れない。逆に物語を語り、詩をよむ者は実態を知らない」。行動する人もイメージを抱く人も、ともに実在を映し出すには不十分である、とベニグニウは指摘する。さらにサラエヴォ図書館内のゴイティソーロはこう言い放つ。「巨大な破壊力を前にいまこそ革命が必要である。破壊に匹敵する創造力の革命だ。記憶を補強し、夢を明確にし、イメージを実体化する」。だが「創造力の革命」とはいかなるものであるか、具体的には述べられていない。ベニグニウとゴイティソーロの言葉は、次のジュジェットとダルウィーシュの対話のうちにハイライトされ、反復されることになる。

ジュジェット　ダルウィーシュさん、“自分の物語を書けばその土地の相続人だ”——とお書きになりました。イスラエル人と領土問題の矮小化では？ “もはやホメロスの居場所はない”とか。“自分はトロイの詩人になる”、“敗者を愛する”と。ユダヤ人のような口調ですね。

ダルウィーシュ　その通りです。いまだからこそ、すべてが見える。真実にはつねにふたつの顔があります。トロイ戦争もギリシア側の見方がありますし、ギリシアのエウリピデスによると、トロイの敗者の声もある。わたしはトロイの詩人を探しています。トロイ側からは何も語られなかった。だが偉大な詩人がいるからといって、詩人のいない国を負かす権利があるのか、敗北は詩人の不在ゆえなのか。詩とは未来への命題なのか。あるいは権力が使うひとつの道具なのか。自らの詩をもたない民族は強くなることができるだろうか。わたしは公認されなかった民族の子どもだからこそ、不在の名において語りたかったのだ。トロイの詩人として。勝利より敗北のなかにこそ、より多くの示唆と人間性が存在する。

ジュジェット　本当ですか？

ダルウィーシュ　喪失のなかにこそ偉大な詩は生まれる。もしわたしが勝者の側にいたら敗者への連帯を表明したであろう。なぜわ

たしたちパレスチナ人は有名なのか。あなたたちユダヤ人の敵だからだ。パレスチナ問題への関心とは、ユダヤ人問題への関心から芽生えるものだからだ。人々はわたしよりもあなたに興味をもつ。だから、イスラエルを敵としたわたしたちは不運なのだ。世界中のどこにでも彼らの同調者がたくさんいるのだから……。だが、イスラエルを敵としたことで幸運でもあるのだ。世界中で権力を握るユダヤ人たちのおかげだ。わたしたちに敗北と同時に名声を与えたのだから……。

ジュジェット　あなたがたの宣伝省ですね。

ダルウィーシュ　そう、まさに宣伝省だ。世界の関心はわたしたちにではなく、あなたたちへ向く。これはわたしの思い違いなどではない。

ジュジェット　『隠喩としてのパレスチナ』のなかに、“もしわたしたちが詩で負ければすべてが終わる”とあります。

ダルウィーシュ　民族や詩に終わりが訪れることはないと思う。その引用も不的確だ。そこにはほかの意味もある。勝利も敗北も軍事用語では測れないということだ。

ジュジェット　トルコの首相は、寺院の尖塔と銃剣を比較しました。

ダルウィーシュ　わたしの言葉は雲のように素直だ。詩をもたない民族は打ち負かされた民族だ。

この対話では端的には言葉にしえない「弱さの強さ」という逆説的真理がかすかに映し出されている¹²⁾。「自らの詩をもたない民族は強くなることができるだろうか」、「喪失のなかにこそ偉大な詩は生まれる」、「詩をもたない民族は打ち負かされた民族だ」というダルウィーシュが述べる「詩」という言葉には、言葉としての詩ではなく、わたしたちの生に不可欠な、もうひとつ別の詩が暗示されている。そしてこの詩こそが「語られなかった歴史」を浮き彫りにする。ここにおいて、「人民はパンと同じように詩を必要とする。それは言葉のなかに閉じ込められた詩ではない。そういう詩はそれ自体として人民にとって何の役にも立たない。人民が必要とするのは、自らの生活の日常的な実体が詩であるというこ

とである」¹³⁾とシモーヌ・ヴェイユが述べる意味における「詩」が重なり合う。

歴史はつねに勝者によって書かれる。それではいったいどのようにして敗者によって、すなわち沈黙において、闇夜のなかで語られる歴史が可能となるのであろうか。それは沈黙が沈黙として、闇夜が闇夜として際立つことによってである。すなわち沈黙と闇夜が「詩」となることによってである。そしてそれを可能とするのが「音楽」である、と映画はまさしく沈黙のうちに語りかける。というのも、音楽とは、沈黙から始まって沈黙に還帰するものだからである。男と女、勝者と敗者、加害者と被害者、パレスチナ人とユダヤ人のあいだには断絶があり、そこには「無限の距離」が隔てられている。だがその闇夜にこそ光が灯り、音楽が奏でられる。それはサラエヴォの街を流れる河の兩岸をつなぐ橋でもある。

結びに代えて

2001年9月11日、アメリカ同時多発テロ事件から1年半を経た2003年3月11日、根拠のない大義名分によってイラク戦争が勃発する。そのさなか、齢75歳となったゴダールは、それまでの作品とは一線を画する、むしろ1960年前後の初期作品を彷彿とさせる瑞々しい作品『ノートル・ミュージック』を作り上げる。それは、「強者の論理」が席卷し、弱者は不条理と不正義に翻弄されざるをえない世界を目の当たりにした熟練したひとりの映画監督が、自分自身の個性と資質をもって、その事態に対してどう抵抗しうのかを、静かに表現したものである。その作品は「音楽」というものを、はるか古代のギリシアの時代へと、すなわち、詩と音楽が同義であった時代へと遡らせる¹⁴⁾。世界がどれほど不条理で不正義な「力」に席卷されていようと、自らの音楽を、自らの詩を奏でる者の心には、どんな力もけっして及び得ない。というのも、詩と音楽が絶え間なく奏でられている心とは愛がみなぎっている心にはほかならず、また愛が宿るのは「やわらかい心」のみであるからである。すなわち、力に蹂躪された「かたい心」にはけっして愛が宿ることはないのである。別の角度から捉えるならば、愛が宿る「やわらかい心」でなければ、けっして「わたしたちの音楽」が、わたしたち自身によって奏でられることはない、と

いうことである。そして映画という芸術は、その仲介の役割を果たしうるということを、『ノートル・ミュージック』は、80分の時間の流れのなかで、いつしか観る者の心のうちに奏でられている音楽をもって証しようとしているのである。

注

- 1) ヴェイユは、イエス・キリストの受難の描写に続けて次のように述べている。「キリストの叫びと〈父〉の沈黙とが交響し、至高の調和を奏でる。あらゆる音楽はその模倣にほかならず、わたしたちのうちに最高度に悲痛で甘美な調和による音楽であっても、この至高の調和にははるかに及ばない。全宇宙はその微小なかけらであるわたしたち自身の存在も含め、この至高の調和の振動にすぎない」(Simone Weil, *Intuitions Pré-Christiennes*, Paris, La Colombe, 1951; Paris, Fayard, 1951, pp.168-169. シモーヌ・ヴェイユ、今村純子訳『前キリスト教的直観——甦るギリシア』法政大学出版局、2011年、195頁)。
- 2) 『女と男のいる舗道』については次の拙論を参照のこと。「瞬間の形而上学——映画『女と男のいる舗道』をめぐる」、今村純子『シモーヌ・ヴェイユの詩学』慶應義塾大学出版会、2010年、141-151頁。
- 3) 原題: *Notre musique* の表音は「ノトル・ミュズィック」であるが、「ノートル・ダム」など日本人になじみのある表現が存在することから、かならずしもフランス語に精通していない読者が「わたしたちの」の意味を感じ得しうのように、また、「ミュージック」という英語表記が「音楽」をあらわすことを万人が知るところであるため、あえて「ノートル・ミュージック」という表記に統一した。
- 4) ここで流される映像が何であるかは観る者には知られていない。だが映画後半でオルガがゴダールに渡すデジカムで撮ったというDVDとこの映像とは何らかのイメージの連鎖があることが暗示されている。
- 5) この点に関して、加藤周一(1919~2008年)の次の言葉を重ねて考察することができよう。「人間精神の多様性は、主として知的な面にあらわれる。ゆえに大衆の支持を求める政治的煽動家は、大衆の感情面に訴えかけてきた。しかもしばしばその訴えの効果を、特定の身体的運動とその感覚によって強化しようとしたのである」(加藤周一「藝術と現代」『加藤周一著作集』第11巻、1978年、6頁)。

- 6) 辻井喬 (1927年～) は筆者のインタビューで次のように述べている。「想像力というのは何によって豊かになるのかというのを本当に考えなければいけない時代だと思います。想像力が枯渇してきた時には、いわゆる怪しげな宗教がたくさん出てくる。あれは一種の想像力の枯渇をカバーしようという、ちょっとずれた復元作用みたいなものだと思います」(「詩と哲学を結ぶために——辻井喬インタビュー」、今村純子責任編集『現代詩手帖特集版 シモーヌ・ヴェイユ』思潮社、2011年、24-25頁)。
- 7) たとえばヴェイユは行為と動機の関係について次のように述べている。「ある同じ努力が、高い動機よりも低い動機によっていっそう容易に為しうる。どのようなメカニズムによるのか？ それは、低い動機にはいかなる注意も不必要であり、したがって、疲労によってもその動機が精神の前から消え去ることはないからである。その反対に、疲労によって注意が麻痺させられることによって、高い動機が消えてしまう」(*Œuvres complètes de Simone Weil VI-2 Cahiers 2*, Paris, Gallimard, 1997, p.249. シモーヌ・ヴェイユ、田辺保・川口光治訳『カイエ 2』みすず書房、1993年、72頁)。
- 8) ハンナ・アーレントとシモーヌ・ヴェイユの比較については次の拙論を参照のこと。今村純子「美的判断力の可能性——シモーヌ・ヴェイユとハンナ・アーレント」、前掲『シモーヌ・ヴェイユの詩学』、127-140頁。
- 9) シモーヌ・ヴェイユは次のように述べている。「人間のなかの不幸の条件それぞれが沈黙地帯をつくり、不幸に陥れられた人は島のなかにいるようにそこに閉じ込められてしまう。島を出た者は島を振り返らない」(Simone Weil, *La Condition ouvrière*, Paris, Gallimard, coll. folio, 2002, p.142. シモーヌ・ヴェイユ、黒木義典・田辺保訳「工場生活の経験」『労働と人生についての省察』勁草書房、1967年、247頁)。
- 10) このシーンは映画『女と男のいる舗道』(1961年)の自己パロディである。『女と男のいる舗道』において主人公ナナはカール・ドライヤー監督映画『裁かるゝジャンヌ』を観る。その際、音声は無声化され、処刑を告げにくる修道士とそれを告げられるジャンヌ・ダルクの表情の変化において両者の心の変容を見てとることができる。この点に関しては、次の拙論を参照のこと。「瞬間の形而上学——映画『女と男のいる舗道』をめぐる」、第二節、前掲『シモーヌ・ヴェイユの詩学』、145頁。
- 11) Simone Weil, *Œuvres complètes de Simone Weil VI-1*

Cahiers 1, Paris, Gallimard, 1994, p.298. シモーヌ・ヴェイユ、山崎庸一郎・原田佳彦訳『カイエ 1』みすず書房、1998年、205頁。

- 12) 「弱さの強さ」という逆説的真理は、パウロが述べる「弱さの力」に由来するものである。「力は弱さのなかでこそ十分に発揮されるものである」(第二コリント12・9)。
- 13) Simone Weil, “Condition première d’un travail non servile”, *La Condition ouvrière*, op. cit., p.424. シモーヌ・ヴェイユ「奴隷的でない労働の第一条件」、前掲『労働と人生についての省察』、257頁。
- 14) たとえばミクロス・ヴェトー (Miklos Vetö, 1936年～) は次のように述べている。「今世紀の哲学思想家で、シモーヌ・ヴェイユほどプラトンから影響を受けたものはいない。キリスト教的プラトニズムのほぼすべての基本的な問いは、彼女の著作において論じられており、その著作は、二〇世紀における、プラトンの・キリスト教的神秘主義に基づく思索の唯一の例である」(Miklos Vetö, *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Paris, Vrin, 1971, p.149. ミクロス・ヴェトー、今村純子訳『シモーヌ・ヴェイユの哲学——その形而上学的転回』慶應義塾大学出版会、2006年、341頁)。さらに次の一文をもってこの書を閉じている。「実存主義、弁証法神学、聖書学復興の時代にあつて、彼女の思弁的神秘主義は、キリスト教的プラトニズムの偉大さと、それが現代において欠如していることを、ただひとり孤高に証言しているのである」(ibid. p.149. 前掲書、342頁)。

映像-I-a J=L Godard (dir.), *Notre musique*, Suisse/France, 2004, 00 : 01 : 34

映像-I-b ibid. 00 : 01 : 36

映像-II ibid. 00 : 09 : 40

映像-III ibid. 00 : 32 : 58

映像-IV ibid. 00 : 23 : 53

映像-V-a ibid. 00 : 48 : 57

映像-V-b ibid. 00 : 49 : 02