

平倉 圭

ゴダールの連結と 「正しさ」の問題

イメージとは連合です。

——ジャン＝リュック・ゴダール！

1 構成主義——「正しさ」とは何か

本論はジャン＝リュック・ゴダール (1930-) の 1968 年以降の作品における音 - 映像連結について、連結の「正しさ *justesse*」という観点から理論的に考察するものである。

ひとつのシークエンスから出発しよう。『愛の世紀 *Éloge de l'amour*』(2001) 冒頭、オープニング・クレジットにかきながら次のような声が聞こえてくる。

男 1 (オフ) 「そして…最初るとき。名前を覚えているだろうか？」

女 (オフ) 「いいえ、いいえ」

男 1 (オフ) 「おそらく言わなかったのだ」

女 (オフ) 「いいえ、知らないわ」

男 1 (オフ) 「デモの終わり」

女 (オフ) 「ええ」

男 1 (オフ) 「そして…彼女は電話する男友達と一緒にだ。そして彼を喜ばせるために胸に黄色い星をつけ…」

男 2 (オフ) 「三つの物語。始まり。終わり」

男 1 (オフ) 「そして男たちがやってきたのが聞こえる。そして彼女はなにかを書く」

画面に女の映像が映し出される。女は手前にいるだれかに視線を向けているよう

<http://repre.c.u-tokyo.ac.jp>

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論
表象文化論研究

3 (February 2004): 94-114

だ。

女 「“失業者よ、この時こそ思考すべし”」

男1 (オフ) 「そう。そこへ男たちが現れ…」

「そう」という声を聞いて観客は、そこで映像の女と男1が「対話」していたのだと理解する。そこで画面は唐突に黒くなる。男1の声は続く。1秒後、再び女の映像が映し出されるが姿勢が微妙に変わっている。

男1 (オフ) 「…彼女は殴られて気絶する。そして人々は…」

男2 (オフ) 「時を過ぎ去らせよ」

「人々は…」という男1の台詞を中断させたまま、「時を過ぎ去らせよ」という別の声を引き受けるようにして画面は再び黒くなる。1秒後、再び映し出された女は目を閉じている。

男2 (オフ) 「動くな」(女が目を開く)

女 「ひどい時代」

対話の時間は曖昧に不連続化し、そこに別の声がかさなってシークエンスを錯綜させている。さらに映画のラストに至り、冒頭の男1の声がもういちど聞こえてくる。

男1 (オフ) 「そして…最初るとき。名前を覚えているだろうか？ おそらく言わなかったのだ。おそらく言わなかったのだ。おそらく言わなかったのだ。おそらく言わなかったのだ」

対話を構成していたはずの同じ声も、ここでは女の声から切り離され、モノローグとして利用されている。しかしそもそも「対話」など行われていたのか。はじめからモノローグであった男の声が、女の声と混ぜ合わさっていただけではなかったのか。現実世界の切れ目なき連続性はそこでばらばらに切り離され、相互に外在的な単位として取り出された要素的な音と音、音と映像が、根拠なき連結を繰り返している。そしてこの連結の根拠不在という事態は、映画というメディアの基本的条件をなしている。

映画は徹頭徹尾「構成主義的」なメディアである。そこではいちど「音」と「映

像」という二つの要素に分割された世界が、事後的に編集＝再連結され、出来事の系列を構成する。それはオリジナルな現実の再現ではない。映画にはそれが到達すべき「原事象」のようなものは存在しない。出来事はつねに編集の現場においてはじめて構成される。どの映像にどの音を付すことも技術的には不可能ではない。それが映画というメディアの物質的条件である。

もちろん世界それ自体に「音」と「映像」という分断がはじめから刻みこまれていくわけではない。急速に電車が近づいてくるとき、そこに生じる音響的変動と光学的流動は、ともに<電車の接近>という分割不可能なひとつの出来事を指し示している。私たちの身体はそのように対応する。行為する身体にとって、世界は根源的に統一された「原事象」としてしか存在しないのだといってもいい。だが映画はそのような「原事象」を記録できない。映画は人間の「目」と「耳」という二つの感覚器官の分断をなぞるようにして、「視覚」と「聴覚」という生理学的に区別された二つの感覚のレベルに還元して世界を記録する。そこにはもはや<電車の接近>という「原事象」はなく、たんに電車が接近する「映像」と恣意的に付された「音響」があるばかりである。問題は「アフレコ」か「同時録音」かということではない。映画というメディアにおいては、世界に「視・聴覚」という感覚の生理学的区分が適用できるという信念が、技術的なレベルで無条件に肯定されているということが問題なのだ。映画には、その生誕期に19世紀末西欧を支配していた構成主義的心理学のエピステモロジーが、物質的・技術的なレベルで繰り込まれている²。

ゴダールの音・映像編集の特徴は、この映画というメディアの物質的・技術的条件を、条件それ自体として意識させてしまうことにある。『愛の世紀』に見たような連結技法がはじめて行われるのは『パッション *Passion*』(1980-81)においてである。イザベル(イザベル・ユペール)が同じ工場で働く女性たちと集会をするシーケンス。映し出されているのは女たちの顔であり、聞こえてくるのも女たちの声である。しかしその声は映像とうまく同期しない。だれかが口を開いて喋っているのに声は映像からずれてしまう。あるいはイザベルが口を閉じているのに、イザベルの声が聞こえてくる。同じ場所、同じ人物たちの声でありながら、映像とは別の時間に撮られた声³、集会というひとつの出来事の連続性を切り刻んで錯綜させる。

音と映像の離散的操作にもとづくこのような編集を、ハリウッドその他「主流」と目される映画の編集技法に対するゴダールの批判であるなどと考えて安易に納得してはならない。それはむしろ映画というメディアの物質的条件から論理的に帰結するものだからだ。世界に対して感覚の生理学的区分を適用することが無条件に肯定されるなら、世界には「視・聴覚」の分断を調停するいかなる基底的

な実体も想定しえない。ゴダールの作品が与えるのはそのような局面におかれた世界の経験である。それはすなわち、「世界」が「映画」化するという事態にはかならない。

「純粋な視-聴覚的状況」⁴。ドゥルーズは「映画」化された「世界」をそう呼ぶだろう。ここで「純粋」とは、世界と相即した「行為」の可能性が奪われてしまうということであり、端的には世界からの「応答」が抜け落ちることである。原事象を欠いた音-映像は、私たちの行為とのいかなる連動=応答も持っていない⁵。座席から立ち上がったとしても浴槽の中が覗き込めるというわけではない（『カラピニエ *Les carabiniers*』（1962-63））。だからドゥルーズがロッセリーニ以降の現代映画に見出した、感覚-運動系の脱臼によって露出される「時間=イメージ」とは、すでに映画というメディアの物質的条件のうちに胚胎されていたのだといってよい。

しかしゴダールの映画においては、すべての音と映像がばらばらに、でたらめに混合されているというわけではない。先の『パッション』の集会シークエンスのラストでは、「ランプを近づけて」という女の声がしてから約3秒の沈黙のあと、イザベルがおもむろにランプを下に向けるというカットが差し挟まれている。イザベルは女の声に応答したのか、しなかったのか。『愛の世紀』のときと同様、そこで音と映像は完全に分離されているというより、ある確かな、しかし曖昧な連結関係を生きている。本論が問題にしたいのは、原事象から切り離された音と映像が構成しうる、この不定の連結の原理である。

音と映像が分離されるということ自体は映画メディアの物質的条件にかかわる問題であって、ゴダールに固有の問題ではない。映画を編集してみればだれでも分かるように、音と映像が「ずれ」てしまうということはむしろ制作の日常茶飯事に属している。だからゴダールの連結の問題は次の二点から捉えられなければならない。すなわち、(1) 音-映像の諸要素を分離すること、(2) それをなんらかの原理で再連結すること。ゴダールはピエール・ルヴェルディの言葉を借りることによってそのことを明確に言い表している。『映画史 *Histoire(s) du cinéma*』（1988-98）4Bの章でゴダールは言う。

あるイメージが強烈であるのは、それが粗暴だったり幻想的であったりするからではなく、諸観念の連合が、かけ離れていて、かつ正しい [*lointaine et juste*] からだ。⁶

音-映像の諸要素が(1)「かけ離れて」いる、というだけでは十分ではない。それは(2)「正しい *juste*」やり方で連結されなくてはならない。ゴダールの編集に

において賭けられているのは、この特殊な「正しさ」が成立する地平である。

ゴダールは『彼女について私が知っている二、三の事柄 *Deux ou trois choses que je sais d'elle*』(1966)以降、連結の根拠についての問いかけを自らの映画の中で表明するようになる⁷。それが激化するのは1968年、『楽しい知識 *Le gai savoir*』からである。パトリシア(ジュリエット・ベルト)と、エミール(ジャン＝ピエール・レオー)が、深夜のスタジオで議論する。

パトリシア 「例えば…「オー」って言ってみて」

エミール 「オー—————」

パトリシア 「私は彼に言う。こんどは「スターリン」って言ってみて」

エミール 「私は彼に言う。こんどは「スターリン」って言ってみて」⁸

パトリシア 「理論的には、この二つの音の間には何の繋がりも存在しない」

エミール 「いや…。場合によってはありうるはずだ」

パトリシア 「そう。私たちが発見しなくてはならないのは、それらを分離しているもの。知る事…」

エミール 「限界を知ること。…時間と空間の中でそれらを分離している沈黙の言語を」

[……]

パトリシア 「それを知り、二つの音を一緒に用いるとき、二つの音の関係は正しく [juste] なる」

「オー」と「スターリン」。何の論理的繋がりも見出されないように思われる二つの音が、いかにして「正しい juste」連結を実現するのか。ここですでに「juste」という単語が登場していることに注目しておこう。音と映像の探求を続けたエミールは、映画の最後で次のように言う。

エミール 「ミ・ゾ・ト・ディ・モン。ミゾトディモン」

パトリシア 「なにそれ? 方法 [méthode] と感情 [sentiment] を混ぜたの?」

エミール 「そう。映像と音を定義するために、僕が最終的に見出した言葉はそれだ」

所与の上部構造において自らの趣味が分節化されているとき、そこから脱け出して新たに「正しい」連結を可能にする方法的＝感情的原理が「ミゾトディモン」である。だが「ミゾトディモン」の内実は、ここで具体的に明らかにはされていない。

『楽しい知識』で音声として導入されていた「スターリン」の問題は、翌年の『東

『東風 *Vent d'est*』(1969)において、こんどは映像の問題として導入される。「スターリンの映像を映すかどうか」をめぐってなされる集会のシークエンス。『パッション』の集会シークエンスを予告するように、だれも口を開く者のいない集会の映像に、さかんに言い争う声がかさねられる。続いて、「それは正しい映像 [une image juste] ではない、ただの映像 [juste une image] である」という有名な字幕が提示される。議論されている「スターリンの映像」が、それ自体としてはイデオロギー的に正しくもまちがってもいないということを示す言葉だ。しかしここでは、スターリンが「ただの映像である」ということだけが問題とされているのではない。集会シークエンスの最後に次のようなナレーションが挿入される。

スターリンの映像。この問題について考えること。肯定的に評価できることは「映像には意味がない」と示したことだ。[……] 否定的な面は、「正しい映像 [des images justes]」を発見できなかったことだ。

『東風』の問題は三段構成になっている。(1)スターリンはただの *juste* 映像である。(2) 映像はイデオロギー的な正義 *justice* とは関係がない。(3) にもかかわらず、正しい *juste* 映像を発見しなければならない。問題は「正義 *justice*」ならざる「正しさ *justesse*」を、音 - 映像の錯綜の中から見出すことなのだ。

連結の根拠が外在的現実の連続性に置かれなくなったとき、作品の問題は諸要素の内在的連結原理をめぐるものとなる。ゴダールがしばしば自らをピカソになぞらえるのは、そこにコラージュが開いたのと同じ問題が開かれているからだろう。しかし音 - 映像の連結が原事象の想定を欠き、またイデオロギー的正義に支えられないというときに、連結の「正しさ」とはいったいなにを意味するのか。ここで連結が「作品」の問題、すなわち美的判断の問題にかかわるものであるかぎり、「正しさ」を実体的原理として措定することはできないはずだ。にもかかわらず連結の「正しさ」を思考の地平に引き入れられるとしたら、それはいったいどのようにしてだろうか。

2 「et」と失語——「正しさ」は思考可能か

ゴダールの中心的問題が「連結の技法」にあることを明瞭に論じたのはドゥルーズである。『シネマ 2』でドゥルーズは、映画における「全体性」の地位をめぐってエイゼンシュテインとゴダールを対比している。ドゥルーズによると、エイゼンシ

ユテインにおいては分裂的諸要素の葛藤が弁証法を駆動して全体性を止揚的に産出する。一方ゴダールにおいては、全体性は実体としては獲得されえず、共約不可能な音・映像の諸要素が接続詞「と [et]」の働きによってただ並置され、全体性はその離接的な「と」あるいは「間 [entre]」の「裂け目」から吹き荒れる「外の力」としてはたらくということになる。これをドゥルーズは、ゴダールにおける「〈と〉の技法」あるいは「〈間〉の技法」と呼ぶ⁹。

このドゥルーズの議論は、それが発表された1985年以来現在に至るまでもっとも多く参照されるゴダール論であり¹⁰、本論もそこから出発している。しかしながらこの「et」ないし「entre」の議論は、本論の関心から言えば不十分なものである。長くなるが引用しよう。

「全体とは〈外〉のことである」と言うとき、事情はまったく変わってしまう。第一に、問題はもはやイメージの連合や牽引ではない。重要なのは反対に、二つのイメージ間の「裂け目」である。それは各イメージが空虚からもぎ取られ、再びそこに落ちていくような間隙化を意味している。ゴダールの強さは、この構成法（構成主義）を彼の全作品において利用しているというだけでなく、それを映画が、用いると同時に自問しなくてはならないひとつの方法に仕立て上げたことにある。『ヒア&ゼア』はこのような反省の最初の頂点をするすものであり、それはのちに『6×2』においてテレビへと移し変えられた。実際には、裂け目は連合されたイメージ間にしかないではないか、という反論はつねにありうるだろう。この観点からすれば、ゴルダ・メイアとヒトラーを一緒にする『ヒア&ゼア』におけるようなイメージは、耐え難いということになるだろう。しかしこれはおそらく、私たちがまだ視覚的イメージの真の「読解」に対して準備できていないということの証拠である。というのは、ゴダールの方法においては、もはや問題は連合ではないからだ。あるイメージが与えられた場合、次のイメージは、二つのイメージの「間」に裂け目を誘導するものが選ばれなくてはならない。それは連合ではなく、差異化＝微分化の操作である。（強調引用者）¹¹

ゴダールの編集が本質的に「構成主義」的であるという指摘は本論も共有している。しかしゴダールにとって「全体」は「外」にあるがゆえに「連合」はまったく問題ではなく、「裂け目」の導入だけが重要なのだと言い切ってしまうと、それらの諸要素がそもそもいかにして連結の関係に入りえたのかを問えなくなる。論理的にはそこで連結を保証するものはフィルムのマテリアルな連続性だけとなり、たんにばらばらであるだけの連結と、「作品」を構成するような連結とを区別することが困難になるだろう。また後に論ずるように、ドゥルーズの論理では「裂け目」の「ス

ケール」を問うことができない。

「裂け目は連合されたイマージュ間にしかないではないか」という反論を当然提出されるべきものとして取り上げつつ、しかしゴルダ・メリアとヒトラーを連結するゴダールの技法は「連合」ではなく「差異化」であると急速に断言して議論を封じてみせるドゥルーズの論法は、『差異と反復』において「類似」と「概念なき差異」のどちらが先行するのかを問うていたときと同じものである¹²。しかし実際の『ヒア&ゼア』のシークエンスでは、ゴルダ・メリアとヒトラーの映像は明白な形態論的「類似」によって連結されているのだ¹³。「類似」は連結の実際の原理である。ここでドゥルーズはゴダールの連結の「かけ離れて」の次元を強調することによって、連結のもうひとつの局面を見え難くさせている。つまりそこでは、連結の「正しさ」を思考することができないのだ。

連結の問題をめぐっては、ドゥルーズはもうひとつ別の議論を立てている。それは現代映画における「信仰」の問題である。

映画にはカトリック性が存在する [……]。現代の事実は、私たちがもはやこの世界への信仰を失っているということである。[……] 人々と世界との繋がりは破壊されてしまった。それゆえ、この繋がりがそのものが信仰 [croyance] の対象とならなくてはならない。それは信仰のなかでのみ取り戻されうる不可能なものである。人はあたかも純粋な視・聴覚的状况の中にあるようにして世界の中に存在している。[……] ただ世界に対する信仰だけが人を、彼が見、聞くものへと再連結することができる。映画は世界ではなく、この世界への信仰を、私たちの唯一の繋がりを撮らなくてはならない。[……] 世界に対する私たちの信仰を回復すること——これが現代映画の力である。(強調引用者)¹⁴

そしてドゥルーズは、ゴダールをこの「信仰 croyance」の特権的事例として考える。

問題は言葉の手前あるいは彼方で、世界に対する信仰 [croyance] を発見し、回復することだ。信ずる理由を見出すためには、空に、芸術と絵画の空に住めば十分であろうか (『パッション』)? あるいは大地と空の間の「中間の高さ」を発明すべきではないだろうか (『カルメンという名の女』)?¹⁵

純粋な視・聴覚的状况において人と世界の連結を可能にする原理として、ドゥルーズは世界への「信仰」を要請する。ここでは、たんに「裂け目」があるというだけでは理解しきれないゴダールの連結のもうひとつの次元が思考されているとい

ってもよいだろう。だがそこには、連結の内在的な根拠不在という事態を外在的世界に対する「信仰」へともういちどすり替えることで解消してしまいかねない危うさがともなっている。

連結と信仰をめぐるこのドゥルーズの論法は、決して唐突なものではない。というのは、ドゥルーズはこの議論を行う32年前、すでに統覚を介さない感覚与件の「連結」と「信じること」における主体の定立とをめぐる同様の議論を行っていたからだ。ヒューム論である。

ヒュームの認識論の特徴は感覚与件からの超出を排除することにある。そのもっとも重大な帰結は諸観念の「関係」、特に「因果関係」を知覚不可能としたことであり、人格の同一性はそこでばらばらな「諸感覚の束」にまで還元される。ヒュームによれば、諸観念の連合を実在的に保証するものは存在せず、与えられるのはただばらばらな知覚印象の必然性なき恒常的随伴の経験のみである。だから「世界」が原事象との繋がりを失って「映画」化するとは、「世界」が「ヒューム」化するということでもあるのだ。そこに映画をめぐるドゥルーズの思考がヒューム論と結びついてしまう理由が存している。ドゥルーズは書いている。

カントと同じくヒュームにおいても、認識の諸原理は経験に由来しない。しかしヒュームにおいては、思惟のうちでは想像を超出するものは何もなく、超越論的なものは何もない。¹⁶

ヒュームにおいて認識の統制原理たる「関係」は経験からは与えられ得ない。「関係」は知覚できない。「関係」は所与の諸観念に対して外在的である。では経験はいかにして可能になるのか。

私は、所与から、所与ではない他のものの存在を推断する。つまり、私は信じるのである [je crois]。たとえば、カエサルは死んだ、あるいはローマは存在した、太陽は昇るだろう、そしてパンは栄養になる、とわれわれは信じる。私は、同一の働きにおいて、判断すると同時におのれを主体として、すなわち所与を超出するものとして定立するのだ。(強調引用者)¹⁷

原事象も超越論的なカテゴリーもない、すべての連結の必然性を欠いた場所で、しかし「信じること [croyance]」において、「関係」が立ち上がり、感覚与件を超出する主体が定立される¹⁸。「主体」をめぐる議論はドゥルーズ独自のものだが、「信念 belief / croyance」という概念はヒューム自身によって導入されていたもの

だ。

ヒュームにおいて連結の経験をもたらすのは「習慣」であるとされる。習慣には必然性はないが規則性がある。だが、規則的に反復されるもののすべてが連結の関係に入りうるというわけではない。梅が咲いたあとに桜が咲くという経験が何度繰り返されたとしても、前者が後者の原因であると経験されてしまうことはない。一方、ヒューム邦訳者の木曾好能は、ただ一回きりの経験であったとしても因果関係は知覚されうることを指摘している¹⁹。またヒューム自身、ある種の狂気においては連結の経験に「習慣」は必要とされないと論じている²⁰。連結の究極的原理は、その連結が現に経験されているという事実のみであり、この生き生きとした経験の事実を指し示すのが「信念」である。だがいかなる超出も排除されている以上、私たちは「信念」の必然性をいかなる意味でも論証することができない。河本英夫はこの事態を以下のように解説している。

いま二つの木片が衝突し、摩擦によって火がつく場面を想定する。灰の塊を二つ作り強く衝突させても、火はつかず分子が飛び散るだけであるから、火がつく必然性はない。[……] こうして産出的因果への懐疑が開始され、木の衝突と火の発生の接続は、習慣によって連結されているように見ているだけだという結論が出される。これがヒュームの懐疑であり、現在の因果関係の議論はおおむねこれに依存している。火がつくのは事実起こることである。もちろん必然性はない。[……] この事態をマクロに見たときには、質変化を知覚できないという人間の知覚の限界に突き当たっていることがわかる。ところがマクロに見ても習慣や推測で変化の前後を繋いでいるわけではない。運動の激しさの度合いに対応するものは、火の激しさだけであり、[……] だが激しさの度合いを単独で取り出すことができないために、論証不可能な確信になっている。

21

連結の必然性、すなわち「正しさ」を論証することはできない。「確信」されるだけである。それが連結の経験に開かれた理性の陥没点にほかならない。ヒュームは、たんに想像されたのではないこの連結の経験に「信念」の語を与えるにあたって、印象的な文章を展開していた。

同意される観念は、単に想像力が提示する虚構的な観念とは、異なって感じられる。この異なる感じ [feeling] を、私は、より優った、「勢い」、「生氣」、「堅固さ」、「確固たること」、あるいは「安定性」と呼んで、説明しようとするのである。このように多様な言葉を用いることは、非哲学的に見えるかもしれない [……]。[……] こ

の感じあるいは思念される仕方を完全に説明することは不可能であるということを、私は認める。われわれはそれに近いものを言い表す語を用いることはできる。しかし、その真の正しい名前は、「信念 [belief]」なのであり、これは、誰もが日常生活で十分理解している言葉なのである。そして哲学においては、信念とは精神によって感じられる或るものであり、この感じられる或るものが、判断力の観念を想像力の虚構から区別するのである、と主張すること以上には、進めない。(強調原文)²²

生き生きとした連結の「感じ」を指し示す語を選ぶにあたって、ヒュームはある種の躊躇を示す。ここには哲学的論証の言語の限界が、あるいは端的に一種の「失語」があるのだといってもいい。論理的必然性をもたない連結を捉えようとするヒュームの議論は、それがまさに論理に外在的な出来事であるがゆえに、言語が滑落する地点へと直面する。——そして現代映画に要請される連結に「信仰」の名を与えたドゥルーズもまた、連結の内在的根拠不在を前にして同じ失語の地点に直面していたのだとは言えないか。

1987年、ドゥルーズはFEMIS（ヨーロッパ視聴覚技能養成学院）の学生たちを前に「創造行為とは何か」と題された講演を行っている。そのなかでドゥルーズは、ロベール・ブレッソンの映画における離散的諸断片の連結原理を問題にする。

ブレッソンは、結合を欠いた小さな断片を用いて、つまりは、相互の関係が事前に決定されていない小さな断片を用いて空間を作った初めてのシネアストの一人であったのです。[……] その際浮かぶ疑問は、相互の関係が事前に与えられてはいないこれらの視覚的空間の小断片は、何によって結合されるのかというものです。²³

決定的な問いである。ドゥルーズはしかしこう続ける。

それは手によって結合されています。これは理論でもなく、哲学でもない。そのような形で演繹される性質のものではありません。[……] ブレッソンの空間の小さな末端の接合は——それがまさしく末端であり、結合を欠いた空間の断片であるという理由から——手による接合でしかありえないのです。(強調引用者)²⁴

ドゥルーズの答えの次元はすり替わっているように見える。ここで唐突に登場する「手による結合」という議論は、ブレッソンの映画に「手」のイメージが頻出することに掛けられているのであろうが、具体的にはカットの内在的連結の問題をフィルムのマテリアルな連結の次元へと繰り上げてしまうものである。だがマテリアル

な連結のレベルでは、たんにでたらめであるだけの連結と、「正しい」連結とを区別することができないはずだ。連結の内在的原理を目前にして、ドゥルーズの言語はマテリアリティの次元へと横滑りしてしまう。——私たちが再びゴダールに戻ってくるのはここにおいてである。なぜならゴダールは、ドゥルーズの講演が行われたのと同じ1987年、「プラグー教授」と名を変えて、ドゥルーズの議論が停止するのとまさに同じ地点から「映画編集」の原理に関する空前の「講義」を開始しているからだ。『ゴダールのリア王 *King Lear*』(1987)である。

3 プラギー教授の講義——「正しさ」を感覚すること

頭から電気プラグをぶらさげた「プラグー教授」は、モニターとビデオ機器がならぶ暗室に彼の新弟子となった「ウィリアム・シェイクスピア Jr. No.5」(ピーター・セラーズ)を連れていく。そこがゴダールの連結の奥義が伝授されるラボラトリーである。プラグー教授は言う。

イメージは魂の純粋な創造物である…。それは比較からではなく、多かれ少なかれ遠く離れた二つのリアリティーの和解から生まれる。その二つのリアリティーの間の結びつきが、かけ離れていて、かつ真実であるほど[distant and true]、イメージは強力になる。そしてより多くの感情的な力を発揮する…。結びつきをもたない二つのリアリティーは、有効には引きつけあうことができない。そこにはイメージの創造はない。二つの反対のリアリティーは引きつけあわない。

私たちが先に『映画史』に引用されているのを確認した「かけ離れていて、かつ正しい」というルヴェルディの言葉がここにも鳴り響いている。出典はアンドレ・ブルトンの『シュルレアリスム宣言』に引用されたルヴェルディの文章だと思われ、仏語原文の「正しい *juste*」を「真実な *true*」と訳すのは、『シュルレアリスム宣言』の英訳の慣習によっている。

分析しよう。注目すべきは後半の二つのカットである。

1 (激しい鳥の鳴き声 1。音楽。小さな恐竜の人形のクローズアップ。プラグー教授の手が裸電球を振りまわす)

「…かけ離れていて、かつ真実であるほど、イメージは強力になる。(音楽消える)そしてより多くの感情的な力を発揮する」(鳴き声 1 終わる)

2 (画面左を向いて静止するシェイクスピア Jr. No.5 のミディアム・クロースアップ)

(鳴き声 1 より穏やかな鳥の鳴き声 2 が入る)

「結びつきをもたない二つのリアリティーは、引きつけあうことができない…」

二つのカットは明白な対照関係におかれている。まずカット 1 では、「[結びつきが] かけ離れていて、かつ真実であるほど、イメージは強力になる」という台詞に合わせて、小さな靴箱の中に置かれた「恐竜の人形」と「激しく動き回る裸電球」と「激しい鳥の鳴き声」が示される。激しい鳥の鳴き声は、あたかも恐竜の鳴き声であるかのように感じられる。だがその印象は恐竜の人形自体によってではなく、画面を激しく左右に往来する裸電球の光と、それが人形にもたらす影の揺れ動きによってもたらされている。つまり動かない恐竜のかわりに、恐竜を照らし出す光と影の運動が「鳴いている」ように感じられるのだ。鳴き声は恐竜の人形と意味論的に連合しながら、いわば運動論的に人形から分離し、逆に意味論的に無縁であるはずの光の運動と相即する。この錯綜した光と鳴き声のアレンジメントは、同じカットの台詞が述べる「かけ離れていて、かつ真実」な連結の、ひとつの「実例」として示されていると考えられるだろう。

他方カット 2 に付された台詞は、「結びつきをもたない二つのリアリティーは、引きつけ合うことができない」というものである。示されるのは「穏やかな鳥の鳴き声」と「画面左を向いて静止するシェイクスピア Jr. No.5」のアレンジメントだ。照明は動かない。鳴き声はカット 1 と比べてゆっくりとしており、また音量もわずかに下げられているとはいえ、その音と映像の間にはカット 1 にあった意味論的なし運動論的な繋がりは感じられない。つまりカット 2 の音-映像もまた、カット 1 と同様に——しかしこんどは対照的に——、同じカットの台詞が言う「結びつきをもたない」連結の「実例」として提示されていると理解することができるのだ。

ここでゴダールは、映画編集の原理に関する新しい講義形態を発明している。感覚されるしかない連結の「正しさ」を、まさに事実として経験される「実例」の感覚的強さによって標示すると同時に、台詞によってそれを思考の地平へと引き入れること。そこで台詞は、「正しさ」を外から画定する概念的記述というより、感覚の現場を直に徴づけるマーカーのようなものとして機能している。「正しさ」が思考可能になるのは、この特異な「実例教育」によってである。

言葉のみで論じているかぎり連結の「正しさ」を正面から思考することはできない。感覚は言語の縁からつねに滑落してしまう。それは言葉でシークエンスを採録するしかない本論の記述にもあてはまる限界である。だが「実例」を示すならそうではない。「教えてください [Tell me]、教授!」と請うシェイクスピア Jr. No.5 に

対して、プラグーは「見せるのだ！ 語るのではない！ [Show! Not tell!]」と繰り返す。ゴダールの連結の奥義は、音 - 映像 - 台詞の複層的アレンジメントを同時に見る - 聴くことによって初めて伝えられるのだ。この講義形態は、翌 1988 年から制作が始まる『映画史』において全面化されることになる。

しかし以上の分析はいまだ十分なものではない。プラグー教授の講義の続きを検討しよう。同じ映像を映し出す二つのモニターを見せながらプラグーは言う。

アナロジーは創造の尺度である。それは諸結合の類似 [resemblance of connections] である。創造されたイメージの力は、この結合の本性にかかっている。

「諸結合の類似」とはいったい何か。ここでも「実例」の論理にこだわるとすれば、二つのモニターに映し出された分身的イメージは、ある種究極的な「類似」を実例として示していると考えられるだろう。実際ゴダールは、『JLG / 自画像 JLG/JLG』(1993-94)のなかでも、ルヴェルデイの言葉を引用しながら「同じ映像を映し出す二つのモニター」、そして「同じ形で蛇行する二つの轍」の映像を見せることで、分身的類似をめぐる同様の講義を繰り返している。ゴダールの編集の核心には、類似の構成という問題がある。

『ゴダールのリア王』においても、「腕を広げて地面に倒れるシェイクスピア Jr. No.5」の身振りが、ジョットの絵画から引用された「嘆く天使」の身振りと「形の類似」を介して繋げられるカットをはじめとして、「類似」による連結の実践が多数行われている。しかしここでは、それ自体独立の論攷を必要とする「形の類似」という問題は保留し²⁵、音と映像の関係に集中しよう。例えば先の「鳥の鳴き声」のシークエンスは、この「諸結合の類似」という問題といかなる関係を持っているだろうか。

表 1、2 は先に分析したカット 1 と 2 の音 - 映像の部分を便宜的にダイアグラムで示したものである (29.97 フレーム/秒の DV に落として表示。表では映像の 1 コマが DV の 4 フレームに対応する)。ダイアグラムを用いる必要があるのは、言葉だけでは音と映像という同時に進行する二つの事象の時間的関係を正確にコードすることができないからだ。カット 1 と 2 に付された「鳥の鳴き声」の音圧は、その位相に大きなちがいを見せながらも、数フレーム～数十フレーム単位で見ると概して周期的な変動を示している。そしてカット 1 では、映像もまた明るさを周期的に変動させているのに対し、カット 2 では明るさと構図にほとんど変化が認められない。カット 1 において「鳥の鳴き声」と「裸電球の光」の強い融即の印象を構成していたのは、この周期的変動という時間的レイアウトの「共鳴」である。

表1 プラギー教授の講義 (カット1)

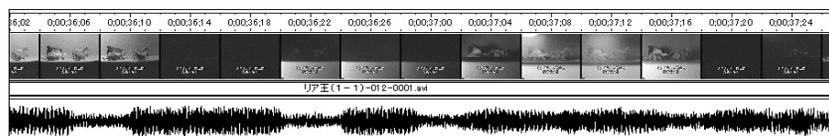
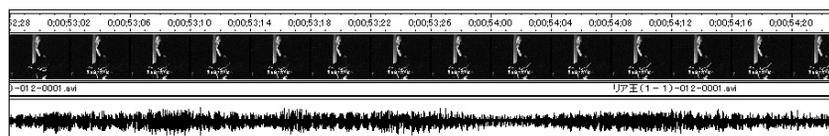


表2 プラギー教授の講義 (カット2)



音 - 映像の「共鳴」とはなにか。例えばいま、光点をある時間的リズムで明滅させたとする。その明滅のリズムに合わせて音を鳴らすと、光と音が不可避的に「ひとつ」の事象として経験される。質的特異点において同期する音と映像は知覚経験上分離されない。それは映画の音編集のもっとも基本的な原理である。そしてそのように共鳴する音と映像は、相同する時間的レイアウトを共有しているという点において、限定的な意味で「類似」していると言われうる。²⁶

もちろんカット1において音と映像の変動周期は正確には同期していない。音の変動周期のほうが速い。しかし音圧と明るさが数フレーム～数十フレーム単位で周期的に変動する時間的レイアウトを共有しており、さらに局所的な同期を挟むことでたびたび融即しながら共鳴している。もし、ここでカット1の音響をそのままにして明るさの変動周期だけを引きのばしていくなら、音と映像の関係は希薄になり、カット2のアレンジメントに近づいていこう。音 - 映像の「類似」を作りだすひとつの方法がここにある。だがこれだけではない。

『ゴダールのリア王』ではサウンドトラックを構成する環境音(レストランのざわめき)や音楽(ベートーヴェン弦楽四重奏曲第16番)の再生速度がしばしばリアルタイムで変化させられ、独特の効果を生んでいる。このプラギー教授の講義シークエンスも例外ではない。再生速度を変えて聴いてみると、カット1と2で別の鳥の鳴き声として聞こえていたものは、実はそれぞれ「約2倍速」(カット1)、「約0.5倍速」(カット2)で再生された同じカモメの鳴き声であったことが分かる²⁷。それは講義シークエンスの5分前、窓辺に座って画集をめくるコーディリア(モリー・リングウォルド)の映像に、湖畔で羽ばたくカモメの群れの映像がクロスカットするというシークエンスで用いられていた音響と同じものである。²⁸

音響が速さを変えながら分身的に増殖する。コーディリアのシークエンスでは、

カモメの鳴き声はその映像をはみ出し、コーディリアがめくる画集の映像に浸透させられていた。そこでめくられる画集の白い余白が生みだすく横方向の明るさの運動>と、画集の中で示されるくウサギの怪物の映像>と、くカモメの鳴き声>との結合は、カット1においてく裸電球の横運動>と、く恐竜の人形>と、くカモメの鳴き声>がつくりだしていた結合と相同的なアレンジメントをなしている。つまり単位要素的な音や映像の類似ではなく、音・映像アレンジメント全体の類似、すなわち「諸結合の類似」と呼ばれるべき事態が構成されているのだ。ゴダールのいう「正しさ」のヒントはこの類似の実現とともにある。

理解を精密にするためにさらに実践的な分析を行ってみよう。例えばカット1とカット2の音響を入れ替えるとうなるか。カット2に付されていた0.5倍速のカモメの鳴き声をカット1の映像に付して編集しなおすと、カット1の裸電球の運動は意外なほど遅く感じられる。そこではじめて、裸電球を動かすブラギー教授の手の動きがそれほど激しくはなかったという事実気づかされる。当初のカット1のアレンジメントでは、2倍速にされたカモメの鳴き声が裸電球の周期的運動を巻き込み、波立たせるように加速して経験させていたのだ。連結の「正しさ」が感覚されるのは、音・映像のこの微妙な操作の中から、そのどちらにも還元できないような新たな出来事が現れる瞬間である。

そしてカット2の音・映像もまた、たんに「結びつきのない」連結の実例として提示されていたと見るだけでは適切ではない。カット2の機能は二重である。カット1における音・映像の強い共鳴と対照をなす一方、再生速度を落とし音量をわずかに下げた鳴き声が、静かに画面左を眺めるシェイクスピアの映像に寄り添いながらその静止をわずかに泡立たせ、新たな出来事を構成している。そこに「イメージ」が産出される。

4 不確定性——「正しさ」と力の場

だがこの「類似」あるいは「諸結合の類似」は、ゴダールの連結のひとつの条件であって、「正しさ」の原理そのものではないように思われる。なぜなら例えばカット1の連結が強烈なものとして経験されることには、その音と映像が完全には同期していなかったということが決定的だと思われるからだ。ゴダールにおいて「正しさ」は、「かけ離れて」いることと対である。

整理しよう。本論が明らかにした限りでは、ゴダールの特徴的な連結は以下の二つの次元で構成されているように思われる。(1)複製による同じものの分身化

——飛び回るカモメというひとつの原事象は、音と映像に分離され、さらに複製されて事象の単独性に裂開をいれる。複製された音ないし映像は、同じであることにおいて区別されず、しかし時空間上で距離をおいて配置されることによって分離される。(2) 類似による異質なものの連結——原事象から切り離された音ないし映像の諸断片は、意味論的類似あるいは時空間的レイアウトの類似を介して異質な音ないし映像に連結される。それらの音・映像は類似において強く連結し、しかしもともと異質な事象であることによって要素的に区別される。(1) は「区別不可能かつ分離可能」な経験、(2) は「区別可能かつ分離不可能」な経験と言え換えることができるだろう。しかしゴダールの連結の問題は、むしろこの区別／分離（不）可能性の領域が一義的に決定できないということにこそある。

映画の諸要素はアクチュアルな時空間的連続性のなかで配置されている。それは言語がそうであるように潜在性のレベルで互いにネガティブに分離・区別されているのではない。そしてアクチュアルな連続性のなかにあるかぎり、区別／分離可能性と区別／分離不可能性の境界は定めがたい。複製された「カモメの鳴き声」は分身的に同一であるということにおいて区別不可能である。しかしそれは再生速度を変えられることによって、連続的に、区別可能性の領域へと移行していく。

冒頭で引用した『愛の世紀』のシークエンスで問題になっていたのは、男女の声が「対話」であるのかそれとも「モノローグ」であるのかが決まれないまま揺れ動くという事態である。最初、女の表情は男の声に対して分離不可能な仕方では応答しているように感じられる。だが女の姿勢のちょっとした不連続、男の声のちょっとした中断によって、対話の空間は分離可能なモノローグの空間へと曖昧に流れ出し、またちょっとしたきっかけで対話の空間へと揺り戻していく。連結の「強さ」がそれ自体「力」として感覚されるのは、連結が完全に遂行されたときではなく、むしろこのような確率論的揺らぎの場においてである。

この「力」を、たんに音・映像の「裂け目」に吹き荒れる「外の力」というだけでは十分ではない。なぜならそれは、音・映像の同期をわざわざにずらし、再生速度をさりげなく変え、そうして開かれる裂け目の「スケール」を1/24秒単位で巧妙に操作することによって初めて見えるようになる力だからだ。ゴダールの連結の「正しさ」が現れるのは、「編集」というこのアクチュアルなスケール操作の場である。

『新ドイツ零年 *Allemagne année 90 neuf zéro*』(1991)においてゴダールは、「ヒトラー」の映像を登場させている。だがもはやゴダールは「スターリン」のときのように「正しさ」を自問したりはしない。1987年以降のゴダールは、「正しさ」の感覚を開く方法、あるいは「ミゾトデモン」を確かに獲得しているからだ。映画中盤、ローザ・ルクセンブルクの死体が投げ捨てられた場所だろうか、女性が橋

の上から川面を見るカットに続いて、背中を丸めたヒトラーとエヴァの映像がストップモーションで映し出される。同時にドイツのラジオ放送が聞こえてくる。1秒後、ヒトラーの映像が動き出し、一歩目を踏みおろすのと同時に大きな「爆撃音」が鳴る。鳴っている間ヒトラーは静止する。1.3秒後、二歩目を踏み出すと同時に「爆撃音」が鳴る。ヒトラーは静止する。さらに1.6秒後、三歩目を踏み出すと同時に「爆撃音」が鳴る。ほぼ等間隔で反復する「爆撃音」と、「ヒトラーの運動」が同期する。さらに1.6秒後、4回目の「爆撃音」が鳴ると同時に映像が変わり、橋に向かって飛行機が急速に落ちてくる。だが0.3秒後、飛行機は橋にぶつかる直前でストップモーションになる。飛行機が静止した直後、さっきまでの「爆撃音」の等間隔リズムを破壊して、別の鮮明な「爆撃音」が鳴る。飛行機は静止している。0.8秒後、飛行機が動き出して橋に激突する。0.3秒遅れて、もういちど鮮明な「爆撃音」が鳴る。爆撃が一挙に多重化する。1秒後、「爆撃音」の残響が消え、同時に映像がストップし、「ぶつつ」と途切れるような音がして画面がホワイトアウトする——。ここで行われているのは音と映像の「ずれ」をつくることではない。「ずれ」の度合を一定の値にしないということである。音・映像が同期と裂開の間を動揺するこの不確定性の空間において、いかなる信仰もなく、連結へと向かう「力」それ自体が感覚に直接的に到来する。「正しさ」という語は、この力の感覚を思考の地平に浮上させるための簡素な符牒にほかならない。

註

¹ Jean-Luc Godard, Gavin Smith, p.190.

“Jean-Luc Godard,” *Jean-Luc Godard: Interviews*, David Sterritt, ed., Jackson: University Press of Mississippi, 1998,

² 構成主義的心理学については以下に詳しい。Edward S. Reed, *Encountering the World: Toward an Ecological Psych-*

ology, New York: Oxford University Press, 1996, pp. 13-16. (エドワード・S・リード『アフォーダンスの心理学——生態心理学への道』、細田直哉訳、新曜社、2000、27-32頁)。生理学的心理学がもたらした19世紀西欧のエピステモロジーについては以下を参照。Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992. (ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』、遠藤知己訳、十月社、1997)。

³『パッション』の音響を担当したフランソワ・ミュージーは、このシークエンスの声は後からスタジオで録音されたのではなく、あくまで映像と同じ場所で録音されたということを強調している。François Musy, “Recording for Godard,” *Cinema and the Sound of Music*, Philip Brophy, ed., North Ryde: Australian Film Television & Radio School, 2000, p.30 参照。

⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985, p. 223.

⁵ 逆に行為可能性によって原事象の实在論を基礎づけたのは J. J. ギブソンである。James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1986 (originally published in 1979). (『生態学的視覚論』、古崎敬・古崎愛子・辻敬一郎・村瀬旻訳、サイエンス社、1985) 参照。

⁶ 引用されているのはルヴェルディ『毛皮の手袋』(1936)。この言葉は、『パッション』、

『ゴダールのリア王 *King Lear*』(1987)、『JLG / 自画像 *JLG/JLG*』(1993-94) においても使用されている。

⁷ 例えば以下の台詞を参照。「ジュリエットがいる。夫がいて、修理工場がある。だがなぜこの映像、この言葉なのか？ 他でもありえたのではないか？ 私の声は強すぎるのではないか？ 私の視線は遠すぎる、あるいは近すぎるのではないか？」(『彼女について私が知っている二、三の事柄』)

⁸ ここでエミールはパトリシアの台詞をまるごと繰り返しているが、文脈から考えると、次の台詞でパトリシアが言う「二つの音」とは、「オー」と「スターリン」という音のことだけを指していると考えられる。

⁹ Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, p.235. なおこの「et」あるいは「entre」という接続詞はゴダール自身によって導入されたものであり、ドゥルーズはそれを参照している。『ヒア&ゼア *Ici et ailleurs*』(1974) では、タイトルにも含まれる「et」という文字が画面に繰り返し映し出される。TV 作品『6×2 *Six fois deux (Sur et sous la communication)*』(1976) では、幼児と母親の写真に「entre」という文字がかさねられる。「間 *entre*」については以下のゴダールの発言も参照すること。「私は、存在するのはあいだだと考えています。」(「思い浮かぶままに」、『ゴダール全評論・全発言II』、奥村昭夫訳、筑摩書房、1998、308頁)。「私は少しずつ、映画というのは、事物そのものではなく、事物と事物の間にあるもの、だれかとだれかの間にあるもの、諸君と私の間にあるものだということに気づくようになりました。それにまた、スクリーンに映し出されることになるのは、事物と事物の間にあるものだという

いことに気づくようになりました」(『ゴダール／映画史I』、奥村昭夫訳、筑摩書房、1982、220頁)。

¹⁰ 例は枚挙に暇がないが、Jacques Aumont, “The Medium,” *Jean-Luc Godard: Son+Image 1974-1991*, New York: Museum of Modern Art, 1992, p.208などを参照すること。また「<間>の技法」という概念の適用可能範囲に関するフィルム・スタディーズ的な整理は以下の論文で行われている。Michael Witt, “On Gilles Deleuze on Jean-Luc Godard: An Interrogation of “la méthode du ENTRE”,” *Australian Journal of French Studies*, vol.36, No.1, 1999, pp.110-124.

¹¹ Deleuze, *Cinéma 2: L'image -temps*, p. 234.

¹² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968, pp. 153-158. (G.ドゥルーズ『差異と反復』、財津理訳、河出書房新社、1992、184-190頁) 参照。

¹³ 「形態論的類似性」はゴダールの1974年以降の作品を特徴づけるもつとも重要な連結原理であるが、ドゥルーズの影響の大きさのために現在に至るまで完全に見逃され続けている。拙稿『ジャン＝リュック・ゴダール論』、東京大学大学院学際情報学府提出修士学位論文、2003、110-131頁参照。

¹⁴ Deleuze, *Cinéma 2: L'image -temps*, pp.222-223.

¹⁵ Deleuze, *ibid.*, pp. 224-225.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité: Essai sur la nature*

humaine selon Hume, Paris: Presses Universitaires de France, 1953, p. 126. (ジル・ドゥルーズ『ヒュームあるいは人間の自然——経験論と主体性』、木田元・財津理訳、朝日出版社、1980、204頁)。

¹⁷ Deleuze, *ibid.*, p. 90. (邦訳、149頁)。

¹⁸ Deleuze, *ibid.*, p. 4.

¹⁹ 木曾好能「解説」、ヒューム『人間本性論』所収、法政大学出版局、1995、496-497頁参照。論拠はミショットの古典的な心理学実験である。A. Michotte, *La perception de la causalité*, Louvain: Publications Universitaires de Louvain, 1954参照。

²⁰ David Hume, *A Treatise of Human Nature*, David Fate Norton, Mary J. Norton, ed., Oxford; New York: Oxford University Press, 2000, p. 84. (邦訳、148-149頁)。

²¹ 河本英夫『メタモルフォーゼ オートポイエーシスの核心』、青土社、2002、83-84頁。

²² Hume, *A Treatise of Human Nature*, p. 68. (邦訳、120-121頁)。

²³ Gilles Deleuze, “Qu’est-ce que l’acte de création?,” *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Éditions de Minuit, 2003, p. 294. (ジル・ドゥルーズ「創造行為とは何か」、鈴木啓二訳、『批評空間』、II-22、1999、94頁)。

²⁴ Deleuze, *ibid.*, p. 294. (邦訳、94-95頁)。

²⁵ 註13を参照。

²⁶ エドムント・フッサール『受動的総合の分析』、山口一郎・田村京子訳、アウロ

ラ叢書、1997、364 頁参照。

²⁷ さらにカット 1 では、同一の鳴き声が二回繰り返されている。

²⁸ ただしカット 2 にはもうひとつ別のカモメの鳴き声もかさねられている。その組み合

わせは、映画の冒頭近くでシェイクスピア Jr. No.5 が画面左に向かって湖畔を眺める映像に付されていた音響と同じものである。

ゴダールの連結と「正しさ」の問題