

は止めて簡潔に述べるなら、トム・ウェイツの「ルビーズ・アームズ」が開始と共に始まり、最後まで完奏するこのシーンの長さは、「ルビーズ・アームズ」の曲の長さよりも、少しだけ長い。ワンショットごとにリヴァースされているのだから当然である。

その巻き戻しはそれぞれ一秒足らずではあるが、はっきりとわかるように、あからさまに成されている。そしてそれは、この場面では時間が巻き戻っているというのを端的に示している。複数のショットから成るこの場面が、もしも複数のカメラによって（テレビ的に）撮影されたものなら、こうはならない。また、普通にショットごとにカメラを置き換えて撮られたものを並べて後から音楽を加えたのなら、やはりこうなるわけではない。つまり、音楽が流されたのがリアルタイムであれ編集後であれ、わざわざこうしなければ、このようなおかしなことにはならないのだ。

ならば、この奇妙な試みが意味していることは何なのか。それは映画が時間を扱うにあたってさまざまに弄している詐術の露呈に他ならない。トム・ウェイツは、映画の中で流れている時間は現実の時間とは全く異なるものなのだという真理を晒け出すために召喚されていたのである。そしてこの真理は、ソンとイマージュの殆ど暴力的とも言うべき切断と接合によって、まさに目で

見つつ耳で聴くものとして証明されている。そう、ソニーマージュとは、シネマが「時間」を相手取って何をしているのかを示す言葉である。言い替えればシネマとは、映像と音響の重合によって「時間」を相手取る芸術なのだ。

予定枚数も超過したのでそろそろ終えようと思うが、『さらば、愛の言葉よ』の3Dも、ソニーマージュの問題として捉えられなくてはならない。それはまずモニタージュの範疇に3Dという装置というかテクノロジというかメカニズムを置き直すことを必要とするだろう。人間の目と耳は通常二つずつあり、スピーカーは左右ひとつずつ二つあるのにもかかわらず、スクリーンは通常ひとつしかない。たとえ（たとえばウォーホルのように）スクリーンを左右ひとつずつ二つ並べたとしても、それではこの矛盾の解決にはならない。それは目が二つであることと耳が二つであることは、同じ数であっても違っているからである。『さらば、愛の言葉よ』は、この問題に対するゴダールの返答だ。だからそれは本当は3Dではない。三次元など、あの映画のどこにも存在してはいない。あるのはソニーマージュの成れの果て、その姿である。そしてそれがシネマの成れの果てでもあることは言うまでもない。

（ささき あつし・批評）

特集*ゴダール2015

触発する映画

ヴェイユからゴダールへ

今村純子

シモーヌ・ヴェイユのテキストに接していると、しばしば、いまま手にしている本を閉じ、立ち上がり、走り出したくなる感覚にとられることがある。それはまさしく神を語る際にデカルトが述べた「目を閉じ、耳をふさぎ、あらゆる感覚を遠ざけ」、イメージの力動性に身をゆだねることである。だが、デカルトと決定的に異なるのは、それが、あたかも葉緑素が光を受け止めてはじめて自らのエネルギーを出すように、「動き出すこと」に先だって「受け入れること」が不可欠だということである。この働きはいみじくもゴダールが、「無からの創造」をなす創り手ではなく、対象を「批評すること／批判すること」によって、すなわち、言葉と映像という通常相容れないふたつの位相を衝突させることで、そこに起こる「ずれ」や「亀裂」を見つめ、そこから逆り出る「閃光」を表現に結実させる作家であることとつながって

いる。

*

世紀の変わり目に製作された『愛の世紀』(Éloge de l'Amour = 愛を讃えて、二〇〇一年)では、作中、シモーヌ・ヴェイユの映像やテキストがクロージングアップされ、作品の主旋律を奏でているかのようには思われる。だが主人公エドガーが「シモーヌ・ヴェイユに捧げる声楽曲」を作曲できないように、映画の主旋律とヴェイユは根源的には相容れない。否、ヴェイユを主題化しようとすれば、決してヴェイユは描き得ないことを映画は指し示している。それはまさしく、主人公エドガーが述べるように、「何かについて考えているとき、何か別のものを思い浮かべている」からである。そしてまた、「シモーヌ・ヴェイユやハンナ・アーレントのよう

な女性がいい」と両者を同一に並べ懼れしてしまう主人公の姿には、「全人類を愛する」という言葉があっさり全体主義に回収されてしまうのと同様の危うさが見てとれる。わたしたちが真に自らの愛を傾けるのは、恋人や友人や家族といったきわめて親しい人々にかざられる。だが、『女と男のいる舗道』(The way we live) 自身の人生を生きて、一九六二年で、作中いみじくもブリス・パラン (Brice Parain、一八九七—一九七一年) が示唆したように、その愛が真実でありさえすれば、それは全人類をも射程に入れた普通の翼をもちうる。『愛の世紀』(愛を讃えて)は、『愛の不在』あるいは『愛の不可能性』の設計図であり、この設計図を基にして、自然には決して抱き得ない、ヴェイユが述べる「超自然的な愛」ないし「愛の過剰」の可能性が、『アワロミュージック』(Maurice Maugé) わたしたちの音楽、二〇〇四年) で問われることになる。

無限の隔たりにおける調和

『アワロミュージック』は、「この世」における非日常と日常、そして「あの世」を、それぞれ、ダンテの『神曲』を模して地獄篇、煉獄篇、天国篇に振り分けた三部からなっている。この作品は、『女と男のいる舗道』の主人公ナナのような一個人がどう生きようのかを手放さずに、歴史的・社会的な色彩が強められているため、おのずから「自分の人生を生きていくこと」は「歴史的・社会的自己」であることを余儀なくされている。

のみによって映し出してゆく。

このことは、戦禍の爪痕が残るサラエヴォの日常を描く「煉獄篇」ではどう表現されるのであろうか。ここでは、容姿や年齢が酷似しているふたりの若い女性がそれぞれ、「歴史的・社会的自己」を手放さずに、一方は目をつむりイメージすることに、そして、他方は目を見開き記憶することによって、「自分の人生を生きていくこと」に真摯に向き合おうとしている。だが後者は、いつしか、権威・金銭・名譽といった「力」に素材に寄り添って行為していることに気づき得ない。他方で、前者すなわち主人公オルガは、一見したところ、いっさいの「力」から解放放たれているように思われる。光のなかを駆け抜けてゆくオルガの行く先はゴダールの講義である。そこでオルガは、「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」というゴダールの言葉に触発されて目を閉じる。そして講義が終わる頃には、カール・ドライヤー監督「裁かる、ジャンヌ」(一九二七年)における修道士とジャンヌ・ダルクのやりとり——「救いととは?」「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たあと、目を閉じ、不在のジャンヌ・ダルクを鮮烈にイメージし、そうして自爆テロを決意しているようである。

ここでは、『女と男のいる舗道』における、『裁かる、ジャン

ここでは、ヴェイユによる行為の動機の考察から「地獄篇」を捉え直してみたい。戦争の様々なシーンのモンタージュは、戦争という非日常において、本来、それぞれがそれぞれなりに「高い動機」を必要とし、それゆえ行為しにくいはずの「人を殺す」という行為が、あたかも駅前でティッシュを受け取るような盲目さと安易さで、「低い動機」によってなされてしまうありようを映し出している。

ある同じ努力が、高い動機よりも低い動機によっていつそう容易に為しうる。それは、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。(『カイエ』)

それゆえサル群れが河を渡る姿と兵士の集団が河を渡る姿は区別がつかないものとなる。さらに深刻なのは、戦争のシーンのカラージュに挟まれた宗教的儀礼や女子学生の笑顔を讃えたナチス式敬礼の映像が映し出すように、わたしたちは容易に思考を停止したモノとなる可能性を有しているということである。そして、他者をモノとして扱うその人自身が自らモノとなってしまうのである。このことをゴダールはほとんど言葉を使わず、モンタージュ『ヌ』の同一の場面の引用に立ち返ることで、ジャンヌとオルガの絶対的な差異をあきらかにしてみたい。『女と男のいる舗道』での引用は原作からデフォルメされ、音声が無声化され、字幕による台詞と反比例するかのごとくに、両者の表情の変化とその逆転が見られる。ジャンヌは修道士に死刑の宣告を受ける前から処刑されることを知っていたはずである。だが修道士から火刑という言葉を知ると、ジャンヌの魂は絶望の淵に落とされる。だが対話の過程で、次第にジャンヌの表情は欲びに満ち溢れ、その「存在の強さ」は「存在の美」として輝き出す。他方でそのジャンヌのあまりの美しさに接した、当初、ジャンヌに対して圧倒的な強者であったはずの修道士は、わなわなと震え始めるのである。

ジャンヌは、修道士との対話の過程で、神とは無にほかならないことをはつきりとイメージし、そうであるからこそ、その神が差し出す死を、それが神の意志であるがゆえに「受け入れること」に同意する。他方で、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、闇夜に穿たれた「真空」ともいふべき心のうちに湧き起こる鮮烈なイメージが、オルガをジャンヌに近づけはしない。ジャンヌの死と同様、オルガの死も——自爆テロを呼びかけるもの誰も賛同してくれず、バッグから本を取り出すようにして射殺されてしまったという——、共にばかばか

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、そこに見られるのは実のところ、自己執着にほかならない。

殉教者たちは神と離れているとは感じなかったが、彼らが念頭においたのは別の神であった。それにおそらく殉教者にならなかったほうがよかつたのである。責め苦や死のなかに見出した彼らの神は、ローマ帝国が公式に採用し、そして、皆殺しという手段によって押し付けた神となら変わらない。

〔カイエー〕

「自らの無に同意すること」と、「自らの無に飛び込むこと」が、一見似ていながらまったく異なる行為であるように、現象としては同じあらわれを呈していながら、その内実はまったく異なることを、ゴダールは『女と男のいる舗道』で完璧に映し出していた。それはたとえば、「エディ・コンスタンチヌの映画に出たことがあるのよ」というナナの同一の台詞や、「ナナがアパートの中心で男性に取り押さえられる」という同一のシチュエーションが提示する実在リリァティの絶対的な差異を指し示すことによつ

ノすなわち商品にほかならず、ナナは、商品価値の損失ないし利益のために、最初は取引相手に、次にヒモに、あたかも金銭授受のように、いとも容易に射殺されてしまう。この同一の問題は、より政治的・社会的色彩が強まる『アワ・ミュージック』では、「アウシュヴィッツのユダヤ人」にまで拡大投影されている。そして生きる屍のような状態になったアウシュヴィッツのユダヤ人がいみじくも「回教徒・ムスリム」と呼ばれたように、「回教徒・ムスリム」の写真とアウシュヴィッツのユダヤ人の写真はどちらもどちらか判別がつかない。だが単に判別がつかないだけでなく、瀕死のユダヤ人は、一切の社会的「力」から解放されているがゆえに、もしもこの状態に同意しうるならば、神の似姿に連なる唯一の可能性を有する。ヴェイユとゴダールの眼差しはまさしくこの一点に定められている。無限に隔てられた距離においてこそ、相反するもの的一致があり、そこには至高の調和が奏でられる。

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、わたしたちのうちで最高度に悲痛で甘美な調和による音楽であっても、この至高の調和に似るにはるかに及ばない。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。

〔前キリスト教的直観〕

てである。そうしてナナは、「自分の人生を生きる」ために女優を目指すものの、娼婦に墮してしまい、さらにはやってくるどんな現実をも受け入れようとしつつ、結局は、それを「受け入れること」からも脱落してしまう。ゴダールはこの娼婦という属性に一貫して鋭い眼差しを向けてきた。娼婦という属性の特徴とは、作中「罵って怒れば娼婦、笑えば貴婦人さ」という台詞にあるように、「社会的威信の全的な剥奪」である。この状態に置かれるとはいったい何を意味するのであるか。ヴェイユは、人格、権利、民主主義を前面に押し出すことで、「社会的威信の全的な剥奪」を被っている人々が一切の庇護の外に置かれてしまうことを次のように述べている。

市場でぶしつけな買い手から、卵を買い叩かれた百姓は、こう答えてやることができるだろう。「言い値で買ってくれないなら、卵を売らない権利だ。わたしたちにはあるのだ」と。しかし、力づくで売春宿に入れられそうになっている娘は、自分の権利を語りはしないだろう。こうした場合、権利という語は意味がなく、滑稽なものに思える。

〔人格と聖なるもの〕

社会という「巨獣」が「剥奪してもよい」と認定した人たちの権利はいともたやすく奪われてしまい、またそのことにわたしたちは何ら矛盾を感じない。娼婦の存在とは、交換条件のなかのモ

それゆえゴダールは、己れのうちに穿たれた「真空」にのみ活き活きとしたイメージが宿ると考え、「イメージは幸福だが、イメージの傍らには無(emptiness)がある。無がなければイメージの力は表現されない」と述べたのであった。さらに、映画という芸術は、「この世」において至高の調和の模倣である音楽を奏でうるとし、「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、わたしたちの音楽 (noire nuit, noire musique)」と述べたのであった。

美と聖なるもの

『アワ・ミュージック』の登場人物たちは少なくとも、「自分の人生を生きることに真摯であった。だが一転して『ゴダール・ソニアリスム』(Zina schizme) 映画社会主義、二〇一〇年)では、権威・名誉・金銭に寄って生きることへの疑問も感じずに豪華客船で世界をめぐる富裕層の老若男女が映し出されている。海の上をゆっくりと動いてゆく豪華客船に合わせた長回しのカメラの「横移動」は、豪華客船に乗っている人々が「水平方向」に盲目的に導かれることに甘んじ、「垂直方向」の眼差しそのものがないことを暗示している。だがヴェイユが洗礼盤に譬えた海と陽光の美しさは、植物が太陽エネルギーを葉緑素で受け止め、樹液を重力に抗して垂直方向に上昇させるような、天空へと向かうわた

私たちの眼差しを惹起する。そして、無目的・俗物的・全体主義的な豪華客船上の人々の生は、映画を観るわたしたちひとりひとりの生と無縁ではない。とりわけ金銭は、わたしたちの生のリアリティをいつもたやすく転倒させてしまう大きなファクターとなる。

中国で十万人の大虐殺が起こっても、自分が知覚している世界の秩序は何の変化もこうむらない。だが一方、隣で仕事をしている人の給料がほんの少し上がり自分の給料が変わらなかつたとしたら、世界の秩序は一変してしまうであろう。それを自己愛とは言わない。人間は有限である。だから正しい秩序の觀念を、自分の心情に近いところにか用いられないのである。

〔前キリスト教的直観〕

世界中の都市を巡ったところで、人類の種類はつかめたとし、も、「人類とは何か」はつかめず、それゆえ、社会主義についても語りえない。しかし、それにもかかわらず、『愛の世紀』や『アワーミュージック』に比べ、格段にビトレスクで、それゆえ、格段にポエティックなこの映画は、まったく別の角度から新たな社会主義の可能性を照らし出す。それは、映画後半、豪華客船はバルセロナに寄港し、舞台がバルセロナでガソリンスタンドを営む一家庭に移されることによってである。ここでは、バルセロナ

自らの生を創造しえない。そしてパトリシアが「自分を生きることを放棄せざるをえない大きなファクターに、彼女が女性で外国人であるという二重の社会的抑圧を受けていることが挙げられよう。社会的抑圧を受けているからこそ社会的威信を手に入れようと躍起になり、そうして自らの生のリアリティを失っていつてしまう。これはわたしたちを取り巻く大きな陥穽のひとつである。

ところで、『ゴダール・ソシアリズム』の最後には、ふたたびシモーヌ・ヴェイユの二枚の写真が映し出される。一枚目はいかにも富裕層の子女らしい、セミヌードの少女のものであり、二枚目は、軍服と相容れない脆弱な体と繊細な微笑が印象的な、一九三六年のスペイン内戦参加当時のものである。ヴェイユは、自分の生を生きるべく富裕層から抜け出そうとし、その行為のひとつがスペイン内戦参加であった。だが、双方の写真とも彼女の生のリアリティからははるかに遠い。だがそれにもかかわらず、これらの写真には何かしら「聖なるもの」が感受される。それは、自分の人生の方向性さえ見紛うひとりの女性が、世界の悪に直面し、絶望し、しかしそれにもかかわらず、「他者は悪ではなく善をなしてくれるにちがいない」とどうしようもなく期待してしまう心の部分を持ち続けているからである。この「善への欲望」が美として輝き出るのである。それは、『ゴダール・ソシアリズム』で引用される、セルゲイ・エイゼンシュテイン監督『戦艦ポチョムキン』（一九二五年）で、瀕死の我が子を抱いて自らに銃を向ける

の強い太陽の日差しの逆光を巧みに用いることで、人物の表情がわからなくなるのみならず、しばしば白人か黒人かの差異をも消し去ってしまう。そして動く影のような存在となった人間と対照される、白雲たなびく青空と草木の緑とのコントラストや、壁に映った大きな水車の影の動きとその中心に佇む逆光を受けた女性という構図のデザイン性の高さは圧巻である。

ここで作中、引用されるジュールジュ・パタイユの小説『青空 [空の青さ]』(La Bleu au ciel、一九三四年)に寄りつつ、わたしたちに必要なのは希望ではなく、青空であることが語られる。すなわち、実際に空が青いかどうかではなく、大切なのは、空が青いと感じられるかどうかである。それが可能となるのは、自らが世界の秩序の一部となったとき、すなわち、影のように、この世界の美しさを汚さぬ無となったときである。このことを映画は暗示している。これらの一連の描写は、ゴダールの個性と資質による、ヴェイユの「脱創造」のひとつの表現のかたちとなっているであろう。ここで、「勝手にしやがれ」(A bon vuifire)吐息の果てに、一九五九年)の悼尾に立ち返ってみよう。主人公ミッシェルは自分を裏切ったパトリシアに向けて「悪い」とも「正しくない」とも言わない。「きたない」というのである。「君はきたない」(Es degueulasse)、と。そうして自ら目を閉じ、この世を去る。美がない人とは、その人自身が「世界の美」を感受しえず、そうした心には愛は宿りえない。それゆえ他者とのつながりの橋を渡しえず、

兵士たちに向かって「撃たないでほしい」と懇願しつつオデッサの階段を駆け上がる母親の姿に連なるものであろう。母親の我が子への愛が、ひとたびモノとなった兵士たちの頑なな心を解きほぐしはしない。だがそれにもかかわらずこの母親は、この兵士たちが善をなすことをどうしようもなく期待せざるを得ないのである。母親が最期までこの心の部分を抱いているからこそ、この場面は、なされている行為の残酷性とは裏腹にかぎりなく美しいのである。

*

『ゴダール・ソシアリズム』を跳躍板として開花した『さらば、

ユリイカ』2月号

予価1300円(税別)

特集*高倉健

論考*エッセイ*渡辺武信 長谷正人 中村秀之 伊藤彰彦

劉文兵 酒井隆史 御園生涼子 城殿智行

杉作丁太郎 鷺谷花 石田美紀 廣瀬純

新城郁夫 フィル・キャフェン 入江哲朗

資料*高倉健フィルムモグラフィ

愛の言葉よ』(Mitsunori Taniguchi) 言語との決別、二〇一四年)では、水彩絵の具を溶かす水や湖の水のみならず、水を背景とした犬の動きが絶妙である。それはあたかも、一秒間に二四コマのアニメーションにおける粘土細工の人形のかくかくした動きそれ自体が、言葉をはるかに超えて、わたしたちの心に直接働きかけることに類似している。世界が醜悪さ一色で染め上げられたとき、何が真理で何が正義かわからなくなる。否、いっさいの真理や正義は捨象されてしまう。『アワロミュージック』で、作中フランス大使が、「一九四三年に、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である。彼女は処刑されたよ」と述べていたことを思い出そう。だが、ただひとつ美だけは、黙して語らず、それにもかかわらず、わたしたちの心を震撼させ、覚醒させる力をもちうる。

舌を切り取られた真理と正義は、それらのほかにいかなる救いも期待しえない。美は語らない。美は何も言わない。だが美に

は呼びかける声がある。美は呼びかける。そうして声なき正義と真理をあらわし出す。それはちょうど犬が雪のなかに息絶えそうになって倒れている主人のまわりに人々を呼び寄せるがごとくである。

(「人格と聖なるもの」)

ここで言われている犬の役割とは、すなわち、芸術の役割にかならない。さらに、映画の中心的存在となるこの犬の存在の強さは、主人公が映画という表現のなかにいることを指し示している。「海のなかの魚のようにではなく、海のなかの一滴の水のように」生きるとき、わたしたちははじめて「水と精神」とから生まれる「第二の誕生」を果たす。そのとき芸術家は、世界を創造し、自らは退いた「創造の神」に倣い、真に第一級の芸術作品が誕生する。ゴダールはようやくその端緒に辿り着いたことを、この映画は暗示している。

(いまむら じゅんこ・美学／表象文化論)

特集*ゴダール2015

《ゴダールの〈建築空間〉の攪乱》

小澤京子

空間のあり方——その興行きや連続や配置関係——をいかに描き出すか。この問いに対して、絵画や建築図面や舞台装飾の分野では様々な創意が凝らされてきたけれども、映画はカメラの運動性と時間の連続性(ないしは操作や連結の可能性)によって、およそ二次元平面上ではなしえなかつた表現を可能にしてしまう。この点で、ことさら「建築」を意識的に扱った作品でなくとも、建築という人工的な構造物ないし環境(あるいはその環境を境界づける線と面の集合体)と映画はそもそも、密接に関連し合う二項なのである(1)。そのなかでも名を挙げるべき作品や監督は数多く存在するだろうが、複数のそれぞれに特異なやり方で建築を映し出している、あるいは映画において一種の建築空間を体現してしまっている希有なシネアストが、ジャン・リュック・ゴダールその人である。ロケーションも建築物の造りや外観も独特なマラルテ邸で撮影された『軽蔑』(一九六三年)は、分かりやすくその一例であるが、しかしそれだけに留まらない。

廃墟の映画／廃墟としての映画

「建築」というものを考えているはずなのに逆説的に聞こえるかもしれないが、ゴダールが際立っているのは、作中での廃墟というテーマティックの扱い方においてであり、それはさらに三つの次元に分けて考えることができる。第一には、文字通りの意味での廃墟化した建築空間の扱いにおいて。第二に、建築物の断片や瓦礫が集積する廃墟と、イメージの異時間的なモンタージュとして生成される映画作品との通底性において。第三には、映画内に捕捉されたいわば「多孔性」の空間——廃墟同様、外壁の堅固さが失われて無数の孔が穿たれ、内部と外部との浸透が可能となった空間——の、独特の扱いにおいてである。

フィルムの中には、廃墟映画の系譜というものが間違いなく存在している。第二次大戦終結直後、爆撃によって破壊されたベルリンで撮影された、ロベルト・ロッセリーニの『ドイツ零年』(二