

ダイアグラムの類似

——ジャン＝リュック・ゴダールにおける形態^{フォルム}の思考——

平倉 圭

仏の映画監督ジャン＝リュック・ゴダール (1930-) は、『映画史 *Histoire(s) du cinéma*』(1988-98) を始めとする最近の作品において、しばしば「復活」のテーマを語っている。「復活」が初めて明確に主題化されたのは、『ヌーヴェルヴァーグ *Nouvelle vague*』(1990) においてである。仕事をせず毎日ふらふらしてばかりいる男、ロジェ・レノックス (アラン・ドロン) は、彼の恋人であり大企業の総括者であるエレナ (ドミツィアーナ・ジョルダノ) に愛想をつかさされ、湖で殺される。その後ロジェは、ロジェの兄弟リシャール (アラン・ドロン) と名乗る、瓜二つの、しかしきわめて有能なビジネスマンとして「復活」し、エレナを支配する。

「ロジェ・レノックス」が「リシャール・レノックス」として「復活」したと語りうるための映画的条件とは何か。それは二人の見かけが「そっくり」であるということである。ロジェとリシャールは正反対の能力を持ちながら、見かけだけは分身のごとく類似している。そして「見ること」に内在する限り、見かけが完全に「類似」していることと、実体として「同一」であることは区別しがたい。ゴダールの映画には、この、見かけ上の「類似」と実体的「同一性」が不分明につながってしまうような場所をめぐる思考がある。

しかし、ジル・ドゥルーズが『シネマ 2』(1985) において、ゴダール映画における「差異」の問題を強調して以来、現在に至るまで、ゴダールにおける「類似」の問題は全く注目されてこなかった。本稿の目的は、「類似」という問題がゴダール映画の核心部において機能していることを明らかにすることにある。ゴダールは映画を「思考する形態^{フォルム}」と呼ぶ¹。その「思考」は、「類似」の問題を通じて初めて分析可能になるだろう。そこには、「復活」の問題が賭けられている。

1. 類似

ゴダールが「類似」を編集の「原理」にまで徹底したのは、『ヒア&ゼア・ことよそ *Ici et ailleurs*』(1974) においてである。映画冒頭、「勝利まで (jusqu'à la victoire)」という字幕につづいて、「口を開いた」ゴルダ・メイア²の顔が白黒で映し出される (図1)。白い部分が透明に抜かれ、アメリカン・コミックからと思われる「口を開いた」女のイラストにオーヴァーラップする (図2)。イスラエル (ゴルダ・メイア) とアメリカ (ン・コミック) のオーヴァーラップ。それは「開いた口」の形態的類似によって連合されている。つづいてアラブの武装兵士と思われる人物のイラストがオーヴァーラップし、ゴルダ・メイアの顔はかき消され (図3)、イスラエルに対するアラブの「勝利」が紙芝居のごとく示される。ここではまだ、類似をめぐるゴダールの思考は徹底されてはいない。しかし 15 分後、『シネマ 2』



図1

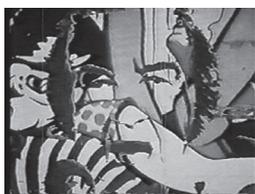


図2



図3

のドゥルーズを躊躇させることになるモンタージュが現れる。

タイポグラフィーが画面に点滅する。「見ることを学べ。読むことではなく」。ゴダール作品における「見ることの講義」の最初の例がそこにつづく。1917年10月、右手を挙げて笑うレーニンの写真がクロスアップで映し出される(図4)。右手がワイプする。1935年7月14日、男たちが人民戦線の示威大会で右手を挙げている写真が映し出される。画面が下からワイプして半分で止まる。右下に鼻髭が見える。画面右半分もワイプしてヒトラーの顔写真を映し出す。画面左上半分には、人民戦線の男たちが挙げる右手の映像が一つ残っている。人民戦線の右手がヒトラーの代わりに「敬礼」する(図5)。「POPULAIRE」という文字が点滅する。レーニンの写真が半透明でオーバーラップする。レーニンの顔面はヒトラーの顔面の位置にちょうど重なり、人民戦線とともに右手を挙げて「敬礼」する(図6)。ぼろぼろになった死体の写真、次々と年号を足していく計算機が映る。再びヒトラーの写真が画面左に映る。画面右上半分がワイプし、画面左に向かって、つまりヒトラーの顔写真に向かって、右手を挙げるゴルダ・メイアの写真が映る(図7)。点滅しながら下に落ちていく「PALESTINE」という文字。再びぼろぼろになった死体が映る。



図4



図5



図6



図7

「見える」のは「右手を挙げる」という同じ身振りだ。その形態的類似を介して、〈レーニン＝人民戦線＝ヒトラー＝ゴルダ・メイア〉がなし崩し的に連結していく。ドゥルーズの議論を躊躇させたのは、この「なし崩し」にほかならない。

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・メシアとヒトラーを一緒にする『ヒア & ゼア・こことよそ』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左である。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。³

イメージの「真の「読解」、その基準をドゥルーズはいったいどこに保有しているのか。「見える」のは、身振りが「類似」しているという一つの事実である。そこに「裂け目」を見出すためには、「見ること」から離れ、「ヒトラーとゴルダ・メシア」、あるいは「ファシズムとシオニズム」の区別を、すなわち「読むこと」を導入しなければならない。「もはや問題は連合ではない」、「裂け目を誘導するものが選ばれなくてはならない」。ドゥルーズはゴダールの名を借りてそう語る。だがそれは、ドゥルーズ自身の混乱から要請された境界設定の試みだと言うこともできる。

ゴルダ・メシア「と」ヒトラーの間には「裂け目」があると考えられなければならない。つまり「と」は、離接的であると考えられなければならない。そうでなければ、たんに写真の「見かけ」が類似しているというだけの事実によって、ファシズムとシオニズム、ファシズムと人民戦線が、なし崩し的に連結されてしまうからだ。そこには、「見ること」に対するドゥルーズの怯えがある⁴。

だが、いったい何が怖ろしいのか。シークエンスが示すのはたんなる類似の事実であり、冒頭のイデオロギー的「紙芝居」とは異なり、解釈と反発の余地を残さない。ゴダールはある種の相対主義に立って、異なる陣営に属する身体の映像を並べて「見る」。そこに「右手を挙げる」という共通の身振りが、「人民＝大衆 (POPULAIRE)」を扇動するものとして見出される。死んでいくのはしかし、いつも名もなき人民＝大衆のぼろぼろの身体なのだ。だがほとんど通俗的とすら言っていそんな「主張」に、人を躊躇させる要素は備わっていない。

ヒトラーとゴルダ・メシアを「並置」したり、観念のレベルで「連合」することが「耐え難い」のではおそらくない。このシークエンスには、より直接的な、ほとんど破廉恥と言っていい操作が存在する。それはゴルダ・メシアの挙げる右手が、ヒトラーに向かって「敬礼」しているように見えるという操作である。ゴダールはゴルダ・メシアの写真を用いる前に、わざわざヒトラーの写真の位置を左に移し替え、ゴルダ・メシアの「敬礼」が上手くいくように、さらにヒトラーの視線の向きがメシアの視線の向きと「応答」するように配慮して編集している。ゴダールはまた、人民戦線の男の右手がまさにヒトラーの身体の一部となつて「敬礼」しているように見えるよう編集している。ヒトラーの身体と人民戦線の男の身体が、見かけ上、文字通り「同一化＝個体化」するのだ。破廉恥なのはその「応答」と「個体化」の操作である。

この映画が『勝利まで』と題されていた1970年から、『こことよそ』と題されるに至る1974年の間に、ゴダールの制作態度には決定的な変更が生じている。ゴダールが問題にしているのは、もはや現実世界でのパレスチナの「勝利」を標榜することではない⁵。実在する政治と歴史の世界から、ゴダールはただその「映像」を盗み、表面的な類似と応答関係を構築する作業に執着している。1974年を境にゴダール映画の政治的主張が途端に曖昧になるのは偶然ではない。だがそれは、政治からのたんなる「退却」ではおそらくない。ゴダールは、表面への、「見ること」への内在をラディカルに推し進めた挙句、「ここ」と「よそ」がなし崩し的に「類似」してしまう地点に直面し、立場として選び取られる場所を失ったのだ⁶。ヒトラーとして右手を挙げる人民戦線。それが高度に政治的な形象であることに変わりはない。だがそれはいったいいかなる形象なのか。

「見ることの講義」は、『うまくいってる? *Comment ça va?*』(1975)においてさらに徹底して展開される。オデット(アンヌ＝マリー・ミエヴィル)が、共産党系新聞社につとめる組合活動家の男に雑誌の切抜きを提示する。ファンに向かって「右手を挙げる」ロック・スター。「左手を挙げて」挨拶するスポーツ選手。パレードで「右手を挙げる」軍人。「左手を挙げて」いる人物を示すジーンズメーカーの広告。デモ行進で「右手を挙げる」男。「右手を挙げて」敬礼するヒトラー。「片手を挙げる」という身振りの表面的「類似」によって、複数の人物たちの映像が連鎖していく。その映像の一つ一つに、男の声で次のようなナレーションが入る。「ある映像——それを夢見るのはひとりのドイツ人だけではない」。

だがここでも「ファシズムは世界に遍在している」というような一般的「主張」がなされているわけではない。注目すべきは最後に呈示される一枚のコラージュである。ゴダールはそれを『6×2 *Six fois deux*』(1976) 2Aのシナリオにも利用しているのでそこから採録しよう(図8)。

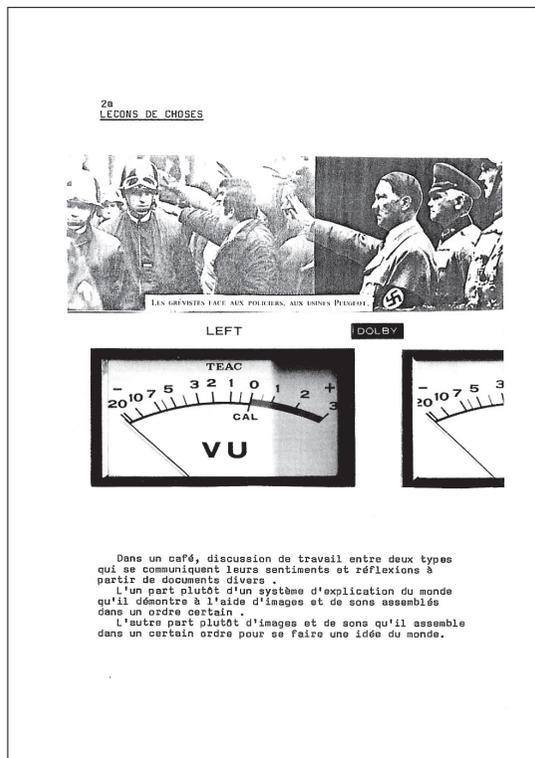


図8

右側に「敬礼」をするヒトラーの写真。だが掲げられたその右手は先端部で切断されている。左側にはプジョーの工場でストライキを行う労働者たちの写真。その労働者たちの一人が警察に向かって突き出す右手が、ヒトラーの右手と自然につながれている。「敬礼」の完成。「裂け目」はない。〈ヒトラー＝プジョーの労働者〉が、身振りの「類似」を介して、身体の縁において連続的に結合し、新たな個性性を構成するのだ。

二枚の写真の下には「DOLBY」という標示があり、その下にステレオアンプの音量計の写真が貼りつけてある。プジョーの労働者たちの下には「LEFT」スピーカーの目盛り。ここにはすでに、27年後にゴダールが完成することになる「ステレオの図表」^{フィギュール}の原型的ダイアグラムがある⁷。左右のスピーカーから出る二つの音が不可避免的に一つに聞こえてしまうように、左右の陣営に属する二つの身体から、一つの個体的身体が構成される。「見える」形態の表面的類似において、反省よりも早く遂行されてしまう知覚的同一化＝個体化。ゴダールが直面している「なし崩し」の暴力はそこにある。

『うまくいったる?』の前半では、より浸透的な個体形成の例を見ることができる。オデットは男に、ポルトガルとフランスで起きた二つのストライキの写真を見せながら言う。「あなたはヒロシマを…ヴェトナムを…プロレタリアートを見ていない」。「ポルトガルのこの男の口や身振りは、ちょっと気狂いのようにも、ポップ・シンガーのようにも見える。それを見るのをあなたは怖れている」。

「見ること」において、ストライキに参加する男の身振りが、「気狂い」、あるいは「ポップ・シンガー」に「類似」する。二枚の写真が半透明のディソルヴ、あるいはオーヴァーラップによって呈示されている。クロスアップで示されたフランスの男の顔の上を、ポルトガルの男の半透明の顔面が滑る。二つの顔面ともほぼ同じ大きさで、ほぼ同じ角度で右を向き、口を開いて何事かを言おうとしている。ポルトガル男の半透明の顔面は画面を動き続ける。ときにポルトガル男の写真の背景がフランス男の顔に重なって怪物的な表情をつくりだし(図9)、あるいは二つの顔が横に並び(図10)、そしてたびたび、ふっと、ちょうど口の形を合わせるようにして、二つの顔面が重なり合う(図11)。重ね焼きから浮かび上がる空ろな彫像のような一つの顔面。二つの顔面はまたすぐに離れ、画面を彷徨い、またじりじりと近寄っていく。



図9



図10



図11

この異様な緊張感に満ちたシークエンスに起きている出来事を言語に翻訳することは難しい。半透明のディソルヴにおいて浸透的に重なり合い、しかも動き続けているようなものを言語の同一性はコード化できないからだ。二つの顔面は、動かされるたびに「度合い」的に諸要素の連結強度を変え、不気味に揺動する「不定の顔面」をつくりだす。男が言う。「二つの問題がある。そして一つの解(solution)がある。[……]他に選択はない」。そして「一つの解」という男の声に同期して、二つの顔面が重ねられる。二つの離散的な「問題＝顔面」から、一つの「解＝顔面」が、純粋に表面的な一つの出来事として立ち上がるのだ。

だがそれはいかなる意味において「解」なのか。無論、現実の労働問題の「解決」ではない。問題の本質は、ここに二枚の映像があるということである。一枚の映像は、つまり写真は、つねにその「痕跡」の起源たる「原事象」へと与え返される。その限りにおいて、写真は現実と何らかの接触を持ちうる。写真の倫理と強度はそこに存している。だが二枚の映像はそうではない。二枚の映像は、特にそれらが「類似」している場合、映像と映像の間で、関係性の領野を内在的に切り

閉じてしまう。ゴダールが繰り返し口にする「と (et)」ないし「間 (entre)」の関係とは要するに、この二枚の映像の間に閉じられる内在的關係のことである。ポルトガルとフランスの男の^{フォトグラム}写真は、それぞれ、「原事象」たる労働問題を指し示している。だが重ね焼きから浮かび上がってくる虚ろな顔面＝解は、ただそれ自身の表面しか指し示してはいない。一つの^{フォトグラム}写真によってではなく、二つ以上の映像によって思考すること⁸。それはこの原事象を欠いた、内在性の虚ろな顔面において思考することにほかならない。しかしそれは、いかなる問題を解いているのか。

2. ダイアグラム

ゴダールは単独的な^{フォトグラム}写真の代わりに、つねに複数の映像から始めようとする。その方法は、「シナリオ」として作られた映画のなかにしばしば見ることができる。

映画『ゴダールのマリア *Je vous salue Marie*』(1984)の「シナリオ」である、『ゴダールのマリアのためのささやかな覚書 *Petites notes à propos du film Je vous salue Marie*』(1984)を見てみよう。ゴダールはビデオカメラを使って、マリー役のミリアム・ルーセルの顔をクローズアップで映し出す。「今度はミケランジェロのピエタのように…」。ゴダールが指示する。目を伏せるルーセル (図12)。そこにマリア像のデッサン (ミケランジェロではなくレオナルド・ダ・ヴィンチのもの)の映像がディソルヴし、ちょうどルーセルの顔の大きさ・角度と重なり合う (図13)。〈マリア＝ルーセル〉が「類似」において結合する。



図12



図13

「類似」の原理による「シナリオ」は、映画『パッション *Passion*』(1980-81)の完成後に制作された『パッションのためのシナリオ *Scénario du film Passion*』(1982)にも現れる。白いスクリーンに照らされて逆光になったゴダールのミディアム・クローズアップ。そこに、工場で機械に向かうイザベル (イザベル・ユベール) のミディアム・ショットが半透明で重ねられる。イザベルは画面左に、工場の機械は右に、ゴダールはその真ん中に見えるように見える (図14)。ゴダールはイザベルと機械からなる映像の構図をちょうどなぞるように、手を大きく「U」字型に動かしながら言う。「工場のなかにこんな風な運動があつて…イマージュを構成して…」。すると今度はティントレットの一枚の絵画 (『アリアドネ、ヴィーナス、バックス』) が半透明で重ねられる。ゴダールの手は「U」字型の動きを続ける。それはちょうどティントレットの画面の構図をなぞるような形になる (図15)。「ほとんど同じ運動…同じ運動…愛と労働…だからジャン＝リュックの馬鹿な思いつきなんかじゃない…それは実在する…見ての通り」。〈イザベル＝労働〉と〈ティントレット＝愛〉が、形態の「類似」を介して連結されるのだ。

ここにはある種の思考の異常がある。というのは、ごく普通に見る限り、イザベルの映像とティン

ダイアグラムの類似



図 14



図 15

トレットの絵画は少しも似てはいないからだ。『ヒア&ゼア・ことよそ』や『うまくいつてる?』で実演されていたのは、イメージのアーカイヴから遡行的に見出される「類似」的身振りの発見＝構成だった。だがいま「類似」を保証しているのは、「U字型」という暴力的に単純化された「ダイアグラム」でしかない。ゴダールがここでU字型に手を動かさなければ、そのような類似は決して見出されない。そもそもイザベルが生きているのは三次元の空間であり、二次元の構図ではない。アーカイヴからダイアグラムへ。工場で働くイザベルとティントレットの絵画は、像としての単独性を完全に無視され、単なる一本の曲線にまで還元されたうえで、「類似」していると断言される。

ゴダールにはそもそも、「類似」の問題に限らず、「単独的」なイメージを極端に「一般化」されたものとして扱う強い傾向がある。そして映像における「一般化」が限界まで推し進められるときに現れるのが「ダイアグラム」である。

ゴダールのダイアグラムには二種類ある。一つは「一般的なものを一般的に考える」ためのダイアグラムである。紙に「青(BLEU)」、「白(BLANC)」、「赤(ROUGE)」という文字を書き、「ROUGE」の五文字だけを画面いっぱい増殖させることによってフランスにおける左派勢力の増大を示すのがその例である(『楽しい知識 *Le gai savoir*』(1968))。

もう一つは「単独的なものを一般的に考える」ための「ダイアグラム」である。ゴダールはモントリオールで行った映画史講義が出版されるにあたり、講義で用いた映画から抜き出したいくつかの写真と、自作の「ダイアグラム」を添付している。驚かされるのは、添付されているそれらの写真が完全に白黒二値化され、ほとんど資料としての用をなさない意味不明な地図のようになってしまっていることである。像の単独性は徹底的に破壊される。だがその破壊は、おそらく、映像を「ダイアグラム」として用いるための準備である。

第三の講義でゴダールは、ムルナウ『ファウスト *Faust*』(1926)、ラング『無頼の谷 *Rancho Notorious*』(1952)、コクトー『美女と野獣 *La belle et la bête*』(1946)、レネ『去年マリエンバートで *L'année dernière à Marienbad*』(1961)という四本の映画からそれぞれ一枚の写真を用い、つづけて次のようなダイアグラムを載せている(図16)。左下ページに示された図に注目しよう。左上から時計回りに、「ムルナウ」「ラング」「レネ」「コクトー」の名。それぞれの名前の下に、枠で囲まれた点線と矢印が示される。それは引用された写真の「構図」と「視線方向」を標示する「ダイアグラム」である。ゴダールは映画史を講義するにあたって、過去の魅惑的なイメージの細部に耽溺したりはしない。ゴダールは写真から単独性を剥奪し、代わりに過激に単純化された「ダイアグラム」の一般性へとそれらの像を投入して比較する。ゴダールにとって、二つ以上の映像から思考するとは、この極端な「一般性」の次元において思考することなのだ。

だが、映像はダイアグラムではない。ダイアグラムが重ねられるとき、映像の単独性は残り続ける。「一般性」における「類似」が二つの映像を結びつけるとき、この単独性の残余が極端な違和感とともに現れてくる。



図 16

例えば、『ヒア&ゼア・ことよそ』を見てみよう。半分ワイプされたキッシンジャー（当時の米国国務長官）の顔写真。その隣に「KISSINGER」という文字が提示され、「SS」の部分だけが点滅する。ここまではゴダール映画を見慣れた者にとってはお馴染みのリテラリズムにすぎない。「SS」階の地下プールでは「SS」的な処刑が行われていなければならない（『アルファヴィル *Alphaville*』（1965））のと同様に、名前に「SS」を持つ人物には「SS」的な性質がともなっていなければならないというわけだ。だが異様なのは、つづけてゴダールが女性の「尻」の映像を「SS」という文字の代わりに提示していることである（図 17）。単に「SS」の暴力から性的暴力への連想が行われているのではない。四つん這いになった女性の「尻」の二つの部分と二本の「太もも」と「ふくらはぎ」が形成する曲線が、ダイアグラムのレベルにおいては「SS」という同じ曲線を描いていることによって代置されているのだ。



図 17

このことは、つづけてちょうど女性の尻の形に重なるような形で「SS」という文字が呈示されることによって判明する。

「S」字ダイアグラムによる連結は、テレビシリーズ『6×2』2Aにも現れる。性交する男女の写真。女性の広げた股の形に重ねて「S」字ダイアグラムが横向きに描かれる。交尾するてんとう虫の写真。てんとう虫の体が描く曲線に重ねて、横向きの「S」字ダイアグラムが描かれる。映像の単独性はここでも一本の曲線に還元される。この「S」字ダイアグラムが何をしているのかといえば、それは二つの映像が、ダイアグラムのレベルでは「同一」であるということを断言することである。同じダイアグラムを演繹することによって、ゴダールは次々に異質な映像を連結していくだろう。「これも同じである。あれも同じである。なぜならS字だから!」

ゴダールはモントリオールの映画史講義で次のように述べている。

[……] ヒトラーというのはきわめて不思議な男で……こういう悪戯をしてみるとおもしろいでしょう。老婆でも赤ん坊でもいいのですが、だれかをつかまえて、その人のここに小さな口髭を貼りつけ、髪の毛をこんなふうには垂らすわけです。みんなはすぐに、「あっ、あいつだ」と言うでしょう。こうした悪戯をさせてくれる人物はほかにはいません。ナポレオンもスターリンもさせてくれません。させてくれるのはヒトラーだけなのです。だから結論として、われわれはごくわずかではあっても、ヒトラー的なものをもっていると言えます。われわれは、まったくなにもつかわないで、いともたやすく、自分をあの男に似せることができるのです!(強調引用者)⁹

この発言の異常性は、「だから結論として」という言葉にある。「みんなヒトラーに似ることができる。だから結論として、みんなヒトラー的なものを持っている」。論理的演繹を示す表現であるはずの「だから結論として」という言葉がここでは、何かしら錯乱的な思考の原理へと変貌している。ゴダールはここで、たんなる見かけの「類似」から、いかなる留保もなく性質の「実在」へと短絡している。それは、「見ること」に内在する限り、見かけが「類似」していることと実体として「同一」であることを区別するいかなる基準も存在しないことに由来する短絡である。ゴダールにとって、人はいわばその見かけの「類似」において、「度合い」的にヒトラー性を分有しているのだ。見かけが似てくれば似てくるほど、その人物は実際にヒトラー的であるだろう――。

『パッションのためのシナリオ』でゴダールはこう述べていた。「だからジャン＝リュックの馬鹿な思いつきなんかじゃない……それは実在する……見ての通り」。「労働」と「愛」の形態的「類似」が、「見ての通り」の一言を介して「実在」へと短絡する。人をうろたえさせるのは、そこで「見ての通り」と言われている連結の原理が、単なる「U字型ダイアグラム」でしかないことだ。だがそれは、「映画」という基底面なき世界に残された、数少ない連結の可能性へと向けられた実践であるはずだ¹⁰。

ゴダールはあるインタビューの中で、『こんにちは、マリア』には「円」の形象が多用されていますがと問われ、次のように答えている。

そう、円です。私たちはそれをメタフォリカルに使っていました。女性は円なんです。[……] だけどもある時点からメタファーと現実の区別はなくなりました。私はあんなにたくさん[満]月を撮るつもりじゃなかったんです。でも突然私たちはあれらの[満]月のショットを手にしていました。そして私は、[満]月はマリーの試合で使われているバスケットボールに似ているということを発見しました。だから、それは同じでした。マリーは[満]月でバスケットボールをしていたんです。(強調引用者)¹¹

原事象への参照を欠いた複数のイメージからなる映画の世界において、メタファーと現実を区別するものは何もない。月は円い。バスケットボールは円い。そこには同じダイアグラムがある。だからそ

れらは「同じ」である——。「見ること」への内在に対するゴダールの思考は一貫している。1977年9月7日、ジャン＝ピエール・ゴランに宛てた手紙の中では、ゴダールはこう書いている。

もし多少なりとも科学的な映画雑誌が存在し、そこで映画人たちが、彼らの印象を説明するのではなく、彼らの表現を印刷したいと思うならば、私は君と二、三話したいことがある。[……]たとえば、先日の夜、イタリアのTVで「めまい」を再見しながら、私は、ヒッチコックの力量は、顔をまるで尻のように撮り、正面を後ろから見た正面として撮ることから来ており、そのために彼のやや丸顔ですべすべした顔の女性への好みが生まれる気がした。(強調引用者)¹²

そしてゴダールは、突き出された女性の尻の写真にイングリット・バーグマンの顔写真を重ねたコラージュを示している(図18)。「見ての通り」ということだろうか。ヒッチコックは尻のように丸い顔の女性を使う。そしてその「類似」は、ゴダールにとって単なる「印象」ではなく、「科学」的知識である。尻と顔が、「丸さ」という一種のダイアグラムの「類似」を介して、実体的な「同一性」へと短絡するのだ。それはいわば、「見ること」への絶対的内在において行使される、「形態論的証明」の原理である。



図18

「見ること」がすなわち「科学」であるという信念は、異様な執拗さをもってゴダールの発言に反復される¹³。そして何事かが「実在」するにもかかわらず人々に信じてもらえなかったのだとしたら、それが「見られ」なかったからでしかない。「コペルニクスにしてもガリレオにしても、地球がまわっているということはすぐに見てとっていたのですが、でもかれらはあとでそれを、言葉で表さなければなりません。そしてほかの人たちは、かれらがそれを言葉で表したがために、それを信じなかったのです¹⁴。ゴダールにとって、世界とは「見られる表面」のことでしかない以上、世界についての客観知である「科学」は、「書く」ことでは決して遂行されえない。〈見ること＝映像〉は〈書くこと＝言語〉によっては決してコード化できないからだ。ゴダールは言う。

ダイアグラムの類似

私はかつて CNRS [フランス国立科学研究センター] に、癌の問題をきっぱりと解決するための映画の主題をもちかけたことがあります。そしてその主題というのは、ものごとを見さえすればいい……ものごとを見なければならぬ、そして見たことについて語ってはならない、ものごとを見、見ることのなかにとどまらなければならぬというものです。(強調引用者)¹⁵

「見ること」に内在すること。そして語らないこと。それ以外に癌を治療する方法はない。なぜなら癌は世界の表面で起きているのであって、言語の中で起きているのではないからだ。ここにはゴダールの錯乱がある。そしてゴダールがしきりに訴える「孤独」とは、誰もそのような「錯乱」を本気にはしないということに由来しているだろう。ゴダールは自分の「科学的発見」についてこう語っている。

ぼくは哲学者なんだが、でもときどき哲学者や科学者に軽蔑の目で見られることがあって、それを苦にしている。ぼくは自分では、これまでに二つか三つの科学的発見をしたと考えている。もっともそれらは文章の形に翻訳されていない。たとえば、『二人の子供フランス漫遊記 *France Tour Détour Deux Enfants*』(1977-78)のなかで、A という文字がどこから来たかを発見した……。¹⁶

ゴダールが言っているのは『二人の子供フランス漫遊記』に登場する少年アルノーが、人類博物館で測量用具の巨大な「コンパス」を見て、そこから「A」という文字が来たと思いつくエピソードのことである。ゴダールにとってこの発見は「科学」的である。なぜなら、「コンパス」をダイアグラム化

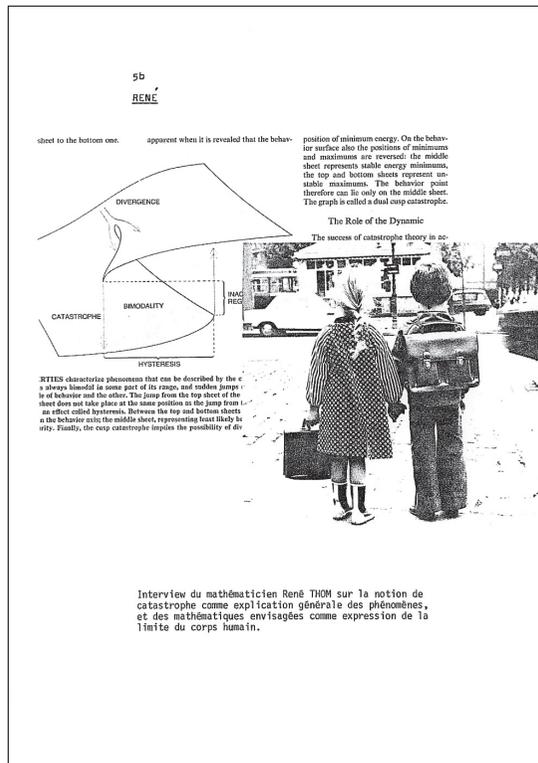


図 19

すれば「A字型ダイアグラム」になるのは誰の目にも明らかだからだ。しかも「類似」が目には明らかであるというそのことによって、すべての「証明」は完遂している。ゴダールには確信がある。そして当然、誰もそのような確信に付き合いはしない。

ゴダールの孤独が解消されることはない。「理性」が「言語」にはかならない以上、見える「類似」が即「実在」に短絡してしまうゴダールの思考は端的に「錯乱」でしかないからだ。ゴダールは『6×2』5Bにおいて、当時世界的に有名だった数学者ルネ・トムにインタビューに行く。——ルネ・トムは「カタストロフィー理論」というものを作っているらしい。私も映画の中ではたくさんの「カタストロフィー」を撮ってきた。だから結論として、私たちは「同じ」仕事をしているにちがいない——。だがこのときゴダールは、「言葉の類似」だけで連結していたわけではなかった。『6×2』5Bのシナリオには、ルネ・トムの著作から取られたと思われる「カタストロフィー」のダイアグラムの隣に、少年と少女が手をつないでいる写真が併置されている(図19)。ゴダールはその二つのイメージの関係を具体的には何も説明していないが——関係はつねに「見ての通り」だから——、いまや私たちは、その併置が、意味論的な連想に基づいて行われているのではないということを確認できるはずだ。少年少女の手のつなぎ方は、「ダイアグラム」に還元すれば、カタストロフィーの「ダイアグラム」とまさに同一の仕方では絡み合っているのであり、すなわちカタストロフィー理論について、〈愛〉という観点から質問することはまさに「科学」的な行為なのだ。それがゴダールの「形態論的証明」である。確信に満ちたゴダールの質問はしかし、ことごとくルネ・トムと噛み合わない。これは数学の理論ですから、と苦笑するルネ・トム。『6×2』5Bのラストは、全裸の少女のヒステリックな乱舞という激烈なシーンの挿入で唐突に終結する。カタストロフィーの例示だろうか。

3. ^{フォルム}形態と復活

ゴダールにとって、「見ること」への内在が「錯乱」と受け取られてしまうのであれば、それは人が「見ることを」決定的に「忘れて」しまったのだと考えるほかはない。なぜなら生まれたての幼児には「見ることを」しかなかったはずだからだ。「見ることを」殺戮するのは「言語」である¹⁷。そしてあくまで映画に寄り添って考えるゴダールの短絡的思考において、それは映画の〈幼年期＝サイレント＝失語〉が、〈台詞＝トーキー〉によって¹⁸、また〈解説＝テレビ〉によって¹⁹、殺戮されたことと「同一」である²⁰。だがトーキーの時代にあつて、「見ることを」の威力を行使した特権的例外が存在する。ヒッチコックである。

よく知られるようにゴダールは、『映画史』4Aの章においてヒッチコックを手放しで讃えている²¹。そこで賞賛の対象となるのはシナリオやサスペンスや演出ではない。「見ることを」に絶対的に内在するゴダールにとって、評価に値するのは「表面」、すなわち^{フォルム}「形態」でしかないからだ。

1万人の人々が、セザンヌのリングを覚えているかもしれない。だが『見知らぬ乗客』のライターを覚えているのは、10億もの観客だ。そしてアルフレッド・ヒッチコックが、呪われた詩人として唯一成功したのは、彼が20世紀のもっとも偉大な^{フォルム}形態の発明者だったからであり、また事物の根底をなすのは何なのかを教えてくれるのも結局、^{フォルム}形態だからだ。²²

表面、すなわち事物の根底を解き明かす^{フォルム}「形態」の発明者たるヒッチコック——。だが、何故ヒッチコックなのか。なぜサイレント期のカール・ドライヤーではなかったのか。本論稿はここで一つの

ダイアグラムの類似

仮説を立てておこう。ゴダールにとってヒッチコックが特権的に「形態」^{フォルム}の、すなわち「見ること」への内在の発明者であったのは、ヒッチコックが「分身」^{ドッブル}の映画監督だからである。簡単に納得してはならない。

『映画史』4Aにおけるヒッチコック讚のシークエンス最終部がどのようにアレンジされていたのかを見ておこう。『めまい *Vertigo*』(アルフレッド・ヒッチコック監督、1958)から、森の中を歩くマデリン(キム・ノヴァク)の映像が引かれる(図20)。そこに、右手を挙げるヒッチコックの顔写真が半透明のディゾルヴと点滅によって重ねられる。『めまい』は言うまでもなく「分身」^{ドッブル}の映画である。「奇跡(UN MIRACLE)」という字幕が挿入される(図21)。そして映し出されるのは『間違えられた男 *The Wrong Man*』(ヒッチコック監督、1956)である。ゴダールがナレーションで言う。「言い換えれば、芸術の幼年期だ。偽の犯人に仕立て上げられたヘンリー・フォンダの顔がキリストに祈る。ヒッチコックの顔面はフォンダの顔の真上でディゾルヴと点滅を続けている。フォンダの顔面もまた半透明である(図22)。背後から、「二重写し」にされた真犯人が歩いてくる(図23、24)。ヒッチコックの顔面は点滅を続ける。真犯人の顔面が、半透明のフォンダの顔面に重なろうとする(図25)。真犯人が立ち止まり、あたりを見回す。〈ヒッチコッカーフォンダー真犯人〉の顔面が「三重化」する(図26、27)。——ヒッチコック讚のシークエンスはこのカットで終わっている。



図 20



図 21



図 22



図 23



図 24



図 25



図 26



図 27

私たちは批評家時代のゴダールが書いたもっとも長いテキストが、この『間違えられた男』^{ドッブル}についてのものであったことを知っている。そのタイトルは、「映画とその分身」というものだ。ゴダールは

書いている。

ネクタイを結ぶフォンダがクローズアップでとらえられ、ついでキリストを描いた絵のクローズアップにうつる。そして、その絵を見つめるフォンダがもう一度クローズアップでとらえられ、ついでオーヴァーラップが始まる。フォンダの顔の背後から、レインコートを着、ソフト帽をかぶった男が通りを歩いてくるところが見えてくるのである。男はカメラに向かって進んで来て、やはりクローズアップでとらえられるまでになる。男の顔立ちはフォンダのそれとびったり一致しそうになる。男の顎がフォンダの顎と、男の鼻がフォンダの鼻と重なりあうように見える……しかし、オーヴァーラップはそこで終わってしまう。²³

この『間違えられた男』のカットがヒッチコック讚のシークエンスの「最後」に置かれていること、オーヴァーラップの直前に「奇跡」という字幕が挿入されていることなどを考えれば、ゴダールが、この「分身」^{ドッブル}的なオーヴァーラップに40年間魅惑され続けてきたのは明らかだろう。そしてヒッチコックは、この一つのカットを撮影しえたが故に、「形態」^{フォルム}の決定的発明者となるのだ。なぜか。それはこのオーヴァーラップが、二つの映像の重ね合わせだからであり、しかもフォンダが真犯人なのかどうかということをめぐって、二つの映像の形態的「類似」の「度合い」が、「見ること」への絶対的な内在性の場において強烈にせめぎあう場面だからだ。批評家としてのゴダールは、ただ、二つの顔＝映像が「びったり一致するのかしないのか」ということのみをめぐって緊張している。フォンダと真犯人の映像は、ただそれらが相互に似ているのか似ていないのかという一つの問題のみをめぐって、いかなる原事象の参照とも無縁に、純粹に形態的かつ内在的な関係性の閉域をつくりだすのだ。

『JLG / 自画像 JLG/JLG』(1993-94) や『ゴダールのリア王 King Lear』(1987) などの作品においてゴダールは、自ら映画の中に登場して編集の「講義」^{モンタージュ}を行い、編集の根源的規範が「分身」^{ドッブル}的な映像にあることを示していた²⁴。その理由はいまや明らかだろう。「分身」^{ドッブル}とは、二つの映像が、いかなる原事象への参照も欠いたまま、内在的に結合＝編集されうる極限的地平なのだ。しかも「分身」^{ドッブル}である限り、その二重性は存在の同一性には決して解消されえない²⁵。『うまくいってる?』において、重なり合った半透明の二つの顔面をじわじわと近づけ、また引き離すという「度合い」的な連結の運動を繰り返していたときゴダールの念頭にあったのは、『間違えられた男』に真犯人の顔がだんだん接近してくる、あの緊迫感に満ちたせめぎあいの時間ではなかっただろうか?

ゴダールにとって「見る」とは、この二つの「類似」した映像のあいだに形成される内在性の領野を「見る」ことにほかならない。つまり「見る」とは二つの映像を「編集」^{モンタージュ}することなのだ²⁶。そして「編集」^{モンタージュ}において見い出されようとするのは、あくまで「類似」である。

ゴダールの編集講義の集大成たる『映画史』から一部を見ておこう。例えば2Aの冒頭。黒人の「手」のクローズアップが映し出される(図28)。そこにゴダールの「手」のクローズアップが同じ大きさで点滅的にディソルヴする(図29)。「手」を「虫眼鏡」で見る「眼鏡をかけた」女性の写真(図30)。つづいて「眼鏡をかけ」機関銃を構えた武装兵士の写真(図31)。「機関銃の斜線」はゴダールの手元におかれた「定規の斜線」とダイアグラムの的に類似している。「眼鏡をかけた」男のクローズアップ(図32)。ゴダールがもう一つの「定規」を取り出す。すると「ゴム紐」で投石しようとする民間人が映る(図33)。「ゴム紐の斜線」が「定規の斜線」とダイアグラムの的に類似する(図34)。「顕微鏡」を「一つ目」で覗き込む女性(図35)。「一つ目」の怪物の映像(図36)。つづいて望遠鏡を「一つ目」で覗く男の映像(図37)。「望遠鏡筒の斜線」と「定規の斜線」はダイアグラムの的に類似する。「単眼鏡」を覗き込む女性(図38)。すると空に浮かんだ巨大な「一つ目」が映る(図39)。「FAIRE」という字幕とともにゴダールの声。「10秒後にスタート」。——オープニングを盛り上げる「類似」的編集のオンパレードだ²⁷。

ダイアグラムの類似



図 28



図 29



図 30



図 31



図 32



図 33



図 34



図 35



図 36



図 37



図 38



図 39

ゴダールにとってエイゼンシュテインが編集の発明者ではないのは、エイゼンシュテインが「類似」による連結を行っていないからだ。ゴダールは言う。『十月』の例の三つのライオン像の映像を見るとき、三つのライオン像がモンタージュの効果をもたらしているとすれば、それは三つのアングルがあるからであって、何らかのモンタージュがあるからではない²⁸。三つのライオン像はあらかじめ同一なのであって、「類似」が見出されているのではない。だがエイゼンシュテインもまた、労働者の脚の「形態」を工場の煙突の「形態」と重ね合わせるような編集をやっていたのではないだろうか(『ストライキ *Stachka*』(1925))？——だが、あえてゴダールに即して考えれば、そのような編集はあらかじめ意味論的に(労働者・工場)連結されたものを、あとから形態的に類似するように編集しているにすぎない、つまり言語が先行しているものであって見ることに内在して「類似」が発見されているわけではない、ということになるだろう。編集は、あくまで存在する事物の表面を「見ること」から始められなければならない。すなわち、「受け取る」ことから。ゴダールは『パッションのためのシナリオ』で言う。「書くのではなく見る (voir) のだ。すなわち、受け取る (re-ce-voir) のだ」²⁹。「見ること」

は受動=受苦として始められなければならないのだ。

『パッション』のゴダールは、その「見ること」を「絵画」を見ることから始めようとする。なぜか。ヒッチコック亡きいま、映画に「形態」の力を回復させようものは「絵画」を措いてほかにないからだ³⁰。ゴダールが『パッション』の撮影を開始するのはヒッチコックが死んだ 1980 年である。その年のインタヴューでゴダールは次のように述べている。

ヒッチコックはヒトラーのように「俺はおまえたちを皆殺しにしてやる」と言うことによってじゃなく、『汚名』のように、ボルドー産のワインの瓶の列を見せることによって千人の人を震えあがらせることができた唯一の人だ。このことに成功した人はほかにはだれもいない。いとすれば、ティントレットのような偉大な画家たちだけだ。(強調引用者)³¹

1985 年には次のように述べている。

[……] ぼくは、あとになってから、ヒッチコックはフォルムの創出者だ、画家だということを発見した。それにまた、彼については、ただ単にシナリオやサスペンスや宗教のことを語るだけじゃなく、ティントレットについて語るのと同じように語らなければならないことを発見した。(強調引用者)³²

『パッションのためのシナリオ』において、ゴダールがイザベルの映像と「ティントレット」の絵画を重ね合わせていたのはすでに見た。『映画というささやかな商売の栄華と衰退 *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*』(1986) においても、「ティントレット」の絵画を見ることから映画を始めようとする映画監督バザン(ジャン=ピエール・レオー)が登場する(しかもこの映画のなかでティントレットの絵画を真に「見る」ことができるのは、ディタ・パルロ——すなわち古典的映画に属する人物——に顔が「似ている」と言われる女性(マリー・ヴァレラ)のみであるとされる)³³。それは映画に、「形態」の力を「復活」させるための死闘の開始にほかならない。

その「復活」は、文字通り「復活」を通じて表現される。『ゴダールのリア王』の後半、ゴダール演じるプラグー教授が死ぬ。プラグー教授の弟子、シェイクスピア No. 5 の声がある。「復活祭の鐘が鳴る。新しく、無垢で、輝いていて、強いイメージの誕生だ…。プラグー教授の死は無駄ではなかったのだ。聖パウロが言うようにイメージは復活のときに現れるのだ」。草むらを歩くシェイクスピア No. 5。突然男が現れて銃を向ける。シェイクスピア No. 5 は「腕をぱっと水平に広げる」(図 40)。するとジョットの「絵画」から、「腕をぱっと水平に広げる」天使の像が挿入される(図 41)³⁴。古典的絵画の「形態」が、身振りのダイアグラムの「類似」を介して「復活」する。シェイクスピア No. 5 は銃殺される。「新しく、無垢で、鋭い、強いイメージの誕生だ」という声がかたまる。するとモネの、ゴッホの「絵画」が次々と画面に現れる。〈「イメージ」=「絵画」=「形態」〉が、死=受苦の後にとめどなく映画に「復活」する。



図 40



図 41

ダイアグラムの類似

だが1990年以降、「形態」^{フォルム}を復活させようとするゴダールの試みは次第に一種の悲愴さを帯びはじめる。『新ドイツ零年』(1991)中盤、「死と変容(MORT ET TRANSFIGURATION)」——すなわち受苦と復活——という字幕が入る。ラ・トゥールの『イレネに介抱される聖セバステアヌス』から「うつむく」イレネのクロスアップ(図42)。続いてグリユーネヴァルトの『磔刑』から「うつむく」イエス=キリストのクロスアップ(図43)。続いて「うつむく」レミーのクロスアップ(図44)。ここには身振りの「類似」がある。だがそこでいったい誰が死に、誰があるいは何が「復活」しているのかはきわめて不明瞭だ。すべては同じ「うつむき」の身振りのなかに暗く沈みこんでいってしまうかのように見える。——いったい映画は、いかなる「変容」=「復活」を与えうるというのか。

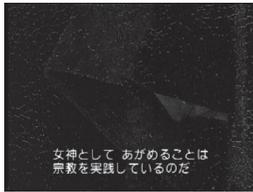


図 42



図 43



図 44

「プラグー教授」として死んだ翌年、ゴダールは『映画史』の制作に着手している。^{モンタージュ}編集すなわち「見ること」についての講義が全面化する。展開されるのは「復活」のテーマである。

『映画史』の映像を形式面でアレンジしている原理は二種類に大別できる。(1) スローモーション-ストップモーション、(2) デイソルヴァー点滅-ワイプ-アイリス・イン/アウト。(1)の系列は映像を「静止」させることに関わり、(2)の系列は二つ(以上)の映像を浸透的に連結=個体化することに関わっている。映像を「静止」させるとは、映像を静止した「形態」^{フォルム}として扱うことであり、そのことによって映像間のダイアグラムの類似が可能にされる。

『映画史』における「類似」による連結技法は、台詞との関係において複雑な構成を見せている。一つのシークエンスを例に挙げよう。『映画史』2B 後半でゴダールは言う。「ミルクのグラスを見つめる、ジョン・フォンテーンの有名な眼差しが呼応するのは、ドラクロワのヒロインではなく、パストゥールの犬だ」³⁵。画面に「右を向く犬の頭」がクロスアップで映る(図45)。つづけて同じ位置にドラクロワの描いた「右を向く女の顔」がクロスアップで映る(図46)。もういちど「右を向く犬の頭」。犬の頭の周囲にはドラクロワの絵が残されており、人物の首の上に犬の頭が乗る形になる(犬=ドラクロワの女)の個体化。この間ゴダールは次のように言う。「というのもコダックの富を築いたのは、エクス線の感光板であり、『白雪姫』ではないから」。つづいて『断崖』(ヒッチコック監督、1941)から「ジョン・フォンテーン」の正面クロスアップ(図47)。ケーリー・グラントが一瞬オーヴァーラップする。つづいて『白雪姫』から、目を剥く「魔女」の映像(図48)。

整理しよう。ゴダールが「言語」で語っているのは二つのことである。「フォンテーンはパストゥールの犬に似ている。ドラクロワのヒロインにではない」。「コダックはX線感光板によって富を築いた。『白雪姫』によってではない」。論証の言語として考えれば、アンダーラインを引いた箇所³⁶の固有名が参照される必然性は皆無である。一方、「映像(静止画)」はすべて形態的類似の原理で連結されている。「犬」は「ドラクロワの女」に似ており、「ドラクロワの女」は「フォンテーン」に似ており、「フォンテーン」は「白雪姫」の魔女の目」に似ている。つまり映像の連結原理



図 45



図 46



図 47



図 48

としては、〈犬＝ドラクロワ＝フォンテーヌ＝魔女〉の「類似＝同一性」という「形態論的証明」の原理しか働いていない。この「形態論的証明」に無理やり「言語論理的証明」の装いを扮させるとき、何を言いたいのかよく分からないゴダールのナレーション言語が生まれる。実際には、ゴダールの「形態論的証明」をできるだけ正確に言語に置き換えると、「犬はドラクロワの女であり、それは『断崖』のフォンテーヌの目であり、それは『白雪姫』の魔女の目である。なぜなら似ているから!」となるだろう。それが論証の言語としてはほとんど「強弁」にしか聞こえないのは、それらの連結が形態的に、すなわち言語に対して外在的に遂行されているからだ。「形態論的証明」の真偽を判定するのは「類似」の「度合い」のみであるが、その「度合い」は、言語表記においては「似ている」という一語のなかに含みこまれてしまう。つまりコード化されない。ゴダールの『映画史』にしばしば現れる理解不可能な断言は、本来「失語」の場所で遂行されている連結を、無理やり「言語」の場所にもたらしたときに現れるものにほかならない³⁶。

形態の類似を介した最も鮮烈な編集は、『映画史』1A の後半で行われる。

もしジョージ・スティーヴンスが最初に、初めての 16 ミリカラーフィルムをアウシュヴィッツとラーヴェンスブリュックで使っていなかったなら、たぶん決して、エリザベス・テイラーの幸福は『陽のあたる場所』を見出さなかっただろう。³⁷

まず映し出されるのは口を開いた「丸い頭」が狭い場所に押し込められている版画である(図 49、ゴヤ『ロス・カプリーチョス』)。つづいてジョージ・スティーヴンスが撮影した強制収容所の映像から「丸い頭」の屍体が積み重なっている映像が映し出される(図 50)。〈ゴヤ＝収容所の屍体〉の連結だ。

つづいて『陽のあたる場所』のエリザベス・テイラーが映る(図 51)。男の頭を撫でるテイラー。ふとテイラーが、何かに気がついたように眼を上に向け、口をぽかんと開く(図 52)。その瞬間、スティーヴンスが収容所で撮影した、眼を上に向け、口をぽかんと開いた屍体の顔が映し出される(図 53)。

ゴダールの編集原理について分析を続けてきた私たちにとっては、この二つの顔が「形態的類似」によって連結＝個体化されていることはすぐに分かるだろう³⁸。エリザベス・テイラーのこの表情は、

ダイアグラムの類似



図 49



図 50



図 51



図 52



図 53

フィルムはこの1コマにしかない。ゴダールは正確にその瞬間を捉えて「屍体の顔」にカットインする。「見ること」への恐るべき執念と言うべきである。ゴダールはここで、テイラーの身振りからたった24分の1秒の「類似」を救い出し、時間軸を超えて、収容所の屍体の顔面に「復活」を与える。ゴダールにとってその「復活」は「比喩」ではない。屍体の顔面は、誰の目にも明らかな類似＝同一性によって歴史の底から突如浮上し、テイラーの顔面となし崩し的に個体化して「復活」するのだ³⁹。そこに〈テイラー＝収容所の屍体〉という内在性の虚ろな顔面が浮かび上がってくるだろう——。だが、そのような「復活」＝「解」の虚ろさを、私たちはどう理解すればよいのか。それは端的に、「信じられる」べき対象でしかないのか。

エリザベス・テイラーの顔は、強制収容所の屍体に似ている。だから、それらは同じである。——そのような言明を、私たちの理性は到底信じることができない。だがここには、アルファベットAの起源をコンパスの形態に見出したときとは別の実践があるのではないか。エリザベス・テイラーの顔が強制収容所の屍体に「似ている」と示すこと。それは、たんなる観察された事実の報告ではない。同じスティーヴンスが撮影したという事実の力を導きにしなが、24分の1秒の「類似」をゴダールは救い出す。その「類似」はしかし、ゴダールにとっても決して自明の事実ではなかったはずだ。「類似」は救い出され、急速な連結によって初めて現実化する。そのとき、テイラーは屍体になり、屍体はテイラーとして復活する。

ここにはイメージ記号の新たなプラグマティクスがある。イメージの連結によってゴダールは、復活せよ、と宣告するのだ。眼を上に向け、口をばかっと開くという形態の最小限の類似——諸映像を貫く形態のダイアグラムの類似によって、ゴダールは復活を宣告し、現実にもたらそうとする（ちょうど死刑を宣告する言葉が死を現実化するように）。しかし、いかなる現実にか。アウシュヴィッツの屍体は、現実にていラーとして復活したのだろうか。だがそもそも「復活」とは、顕現する「イメージ」の出来事なのではないだろうか。「同じ」であることと「別」であることが、同時に一つの「イメージ」に折りたたまれて顕現すること。「復活」とは、目に見える姿の類似を介して、現前するものの実在性が、別の、失われたはずのものの実在性へと引き裂かれる、そのような「イメージ」の出来にほかならない。そのとき、目に見える世界の表面に過去への通路が現実化する。ダイアグラムの類似は、かけ離れたものを、この「復活」という一つの「イメージ」の表面に向かって結合する。

註

¹ 『映画史』3Aにおけるゴダールの台詞。

² ゴルダ・メリア(1898-1978)。帝政末期のロシアに生まれ、ロシア政府のユダヤ人抑圧政策から逃れてアメリカへ移住。ロシアに残った親戚はすべてナチスによって殺害される。17歳のときシオン労働党に入党し、ユダヤ人国家建設を目指すシオニズム運動に参加する。建国に大きく貢献し、労働大臣として入閣。イスラエル側に多量の死者を出した第四次中東戦争(1973年)。イスラエルはそれを「ヨム・キプール(=贖罪の日)戦争」とも呼ぶ)時には首相を務める。『ヒア&ゼア・ことよそ』は第四次中東戦争の翌年に完成されている。

³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris: Éditions de Minuit, p. 234.

⁴ 現在に至るまでゴダールにおける「類似」の問題が注目されてこなかったのは、ドゥルーズの離接的「と(et)」の議論が、まさに「類似」という原理が徹底された作品である『ヒア&ゼア・ことよそ』から引き出されていたからだと考えられる。

⁵ 『勝利まで *jusqu'à la victoire*』という字幕に続けて示されていたイデオロギ的「紙芝居」のシークエンスは、構想当初の名残として意図的に残されたものだと考えられる。しかし四年後、映画は『ことよそ』と改題される。勝利への方向を示す前置詞からたんに並置する接続詞への移行が、ゴダールの制作態度の変化を示している。

⁶ 以下のゴダールの発言を参照。「よくないのは、「一方に革命があり、もう一方にはファシズムがある」などということと言うということです。事実、ものごとをいくら違ったやり方で見ようとすれば、そうしたことを言うことはできません。[……] 私が『ヒア&ゼア・ことよそ』をつくるのにきわめて長い時間がかかったのは……五年もかかったのはそのためです。[……] まったくの善人であったりまったくの悪人であったりするような人は一人もいません。でも人々はいつも、あたかもそうした人がいるかのような考え方をとっています。それに人々はよく、ビデオか映画かと言ったりします。こうした考え方は、善か悪かという考え方からくるのです(ゴダール『ゴダール/映画史II』奥村昭夫訳、筑摩書房、1982、456頁)。

⁷ 『JLG/自画像』(1993-94)でゴダールは、ユダヤ-ナチスとパレスチナ-イスラエルの関係をそれぞれ三角形によって示し、重ね合わせて「ヘキサグラム」の形を描く。それを「ステレオの図表」とゴダールは呼ぶ。

⁸ ビデオ作品『勝手に逃げろ/人生のシナリオ *Scénario de Sauve qui peut (la vie)*』(1979)においてゴダールは次のように言う。「ディソルヴ」を使え。一つの映像からではなく、一つの映像のように連鎖した幾つかの映像から始めよ。連鎖した映像から、連鎖のなかの一瞬間から、何かのなかに引き込まれている何者かから始めよ。人物、そこに一つの物が滑り込んでいく、そしてそこに人物が滑り込んでいく…。[……] シナリオのアイディアとしての「ディソルヴ」。以下の論稿における採録を参照。Philippe Dubois, “Video Thinks What Cinema Creates: Notes on Jean-Luc Godard’s Work in Video and Television”, *Jean-Luc Godard: Son+Image 1974-1991*, New York: Museum of Modern Art, 1992, p. 179. なおこのドゥボワの論稿は、ゴダールの編集の原理を内在的に説き明かした数少ない研究である。

⁹ ゴダール『ゴダール/映画史II』、376-377頁。

¹⁰ ゴダールにおいては連結の外在的根拠が失われ、連結の内在的強度が問題にされる。以下の拙論を参照。平倉圭「ゴダールの連結と「正しさ」の問題」、『表象文化論研究』、第3号、2004、94-114頁。

¹¹ Godard, Katherine Dieckmann, “Godard in His “Fifth Period”: An Interview”, *Jean-Luc Godard’s Hail Mary: Woman and the Sacred in Film*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993, p. 120.

¹² この手紙は、ゴダールが編集したカイエ・デュ・シネマ300号に写真とともに採録され、「不可能な雑誌」と題された。ゴダール「不可能な雑誌」梅本洋一訳、『ユリイカ』、15(5)、1983、11頁。

¹³ ゴダール『ゴダール/映画史I』奥村昭夫訳、筑摩書房、1982、90頁などを参照すること。

¹⁴ ゴダール『ゴダール/映画史I』、173頁。

¹⁵ ゴダール「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、319-320頁。

¹⁶ ゴダール「一周めぎして再出発することができるという幸運」、『ゴダール全評論・全発言II』、230頁。ただし映画のタイトル表記は変更した。

ダイアグラムの類似

- ¹⁷ ゴダール『ゴダール／映画史Ⅰ』、174-175頁参照。
- ¹⁸ 以下を参照。ゴダール「ゴダールが歴史＝物語を作る」、『ゴダール・映像・歴史 —『映画史』を読む—』四方田彦彦・堀潤之訳、産業図書、2001、21頁。
- ¹⁹ 以下を参照。ゴダール「映画と歴史について」森田祐三訳、『批評空間』、II-12、1997、91頁。
- ²⁰ ゴダール「自分を生きる、自分を見る」、『ゴダール全評論・全発言Ⅱ』、216-217頁参照。
- ²¹ 同様の趣旨のヒッチコック讃はすでに1980年に行われている。『ゴダール全評論・全発言Ⅱ』、216頁。
- ²² 『『映画史』テキスト採録』、『ゴダール 映画史 テキスト』堀潤之・橋本一径訳、愛育社、2000、76頁。
- ²³ ゴダール「映画とその分身——アルフレッド・ヒッチコック『間違えられた男』」、『ゴダール全評論・全発言Ⅰ』、201-202頁。
- ²⁴ この問題については、平倉「ゴダールの連結と「正しさ」の問題」、107-109頁において分析を行った。
- ²⁵ 「分身」のテーマは最近のゴダール映画に頻出する。『ヌーヴェルヴァーグ』におけるレノックスの「分身化」。『ゴダールの決別』では、シモンの身体が神に乗っ取られることによって、「同じ見かけだが別人」、すなわち「分身」になるという事態が生じている。『ヌーヴェルヴァーグ』では、レノックスの姿が「水面に映って二重化」したり、ゴーギャンの同じ絵が「二枚の複製絵葉書」で示される。以下の対談に詳しい。Kaja Silverman, and Harun Farocki, *Speaking about Godard*, New York University Press, 1998, pp. 197-227.
- ²⁶ 例えば以下の発言を参照。「編集というのは、ものごとを言葉で表すことをやめ、ものごとを見ることを可能にするものだった」(『ゴダール／映画史Ⅱ』、264頁)。「編集というのは人々になにかを見させようとするものだ」(「アルフレッド・ヒッチコックが死んだ」、『ゴダール全評論・全発言Ⅱ』、237頁)。
- ²⁷ 『映画史』全体の構成原理は明らかに「類似」にあるが、私が知る限りそのことを問題化した研究はない。
- ²⁸ ゴダール「ゴダールが歴史＝物語を作る」、『ゴダール・映像・歴史 —『映画史』を読む—』、21頁。
- ²⁹ 『映画史』に「映写機」の映像とともにしばしば示される「送り(ENVOI)」という字幕は、観客による映像の「受け取り(RECEVOIR)」と対になっている。
- ³⁰ ヒッチコックの死が「古典的絵画」へのゴダールの転向のきっかけとなったことについては以下の論稿の指摘を参照。Kerry Brougher, “Hall of Mirrors”, *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1996, p. 122.
- ³¹ ゴダール「アルフレッド・ヒッチコックが死んだ」、『ゴダール全評論・全発言Ⅱ』、233頁。
- ³² ゴダール「人生を出発点とする芸術——アラン・ベルガラによるジャン＝リュック・ゴダールへの新しいインタヴュー」、『ゴダール全評論・全発言Ⅰ』奥村昭夫訳、筑摩書房、1998、14頁。
- ³³ このシークエンスについては以下を参照のこと。Jean-Louis Leutrat, “The Declension”, *Jean-Luc Godard: Son+Image 1974-1991*, pp. 25-26.
- ³⁴ 『ゴダールのリア王』には明らかに「類似」による連結が見られるにもかかわらず、ティモシー・マレーは、『リア王』の編集は「類似の外 (Outside resemblance)」で行われていると述べている。そこでマレーが参照するのがドゥルーズの「共立不可能性」をめぐる議論である。ドゥルーズによるゴダール解釈が与えた悪影響の典型例と言っているだろう。なお「類似の外 (Outside resemblance)」という言葉はマレーが「ブラギー教授の講義」から引用している言葉だが、マレーはブラギー教授の実際の台詞である「outside of resemblance」という表現から、〈出所〉を示すとも考えられる前置詞「of」を(意図的に)聞き漏らしている。また「two realities are *distant and true*」という台詞を勝手に「two are *dissimilar*」と書き換えて採録し、あたかも「非-類似」の思考がそこにあるかのように捏造している。収録されているのはゴダールをめぐる本格的な研究論文集の一つだが、いわばイデオロギー化したドゥルーズへの参照の身振りによる、ゴダール映画の歪曲が散見される。Timothy Murray, “The Crisis of Cinema in the Age of New World Memory: the Baroque Performance of KING LEAR”, *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Ed. by Michael Temple, and James S. Williams, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000, pp. 172-175.
- ³⁵ 『『映画史』テキスト採録』、『ゴダール 映画史 テキスト』、50頁。以下このシークエンスについての引用は同じ頁より。

³⁶ 付言すると、ゴダールはこの箇所を観客が「なんとなく」理解できるように、「映像」よりも先に「言語」を聞かせるという操作を徹底している。もし逆に、先に「映像」が提示されていたなら——つまり先に〈犬ードラクロワーフォンテーヌ—魔女〉という「類似」した映像連結を見せておいてから同じナレーションを付していたなら——「映像」と「言語」の乖離ははっきりと意識されるはずだ。

³⁷ 『『映画史』テキスト採録』、『ゴダール 映画史 テキスト』、23-24 頁。ただしタイトルには二重かぎ括弧を付した。

³⁸ この箇所についてアラン・ライトは、二つの顔がともに〈口を開いている〉ことに気がつきながら、「両者はまったく似ていない」と述べている（その理論的根拠として採用されるのは、またしてもドゥルーズの「間 (entre)」の議論である）。Alan Wright, “Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage”, *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, pp. 53-54.

³⁹ ジャック・ランシエールはこの箇所を「復活」という観点から論じているが、「形態的類似」には気がつかず、つづけてオーバーラップするジョットの絵画から引き出される意味論的解釈に終始している。「教訓なき寓話」堀潤之訳、『批評空間』、III -3、2002、173-186 頁参照。

図版出典

図 8 『ゴダール全評論・全発言II』奥村昭夫訳、筑摩書房、1998、190 頁。

図 16 『ゴダール／映画史I』奥村昭夫訳、筑摩書房、1982、180-183 頁。

図 18 ゴダール「不可能な雑誌」梅本洋一訳、『ユリイカ』、15(5)、1983、12-13 頁。

図 19 『ゴダール全評論・全発言II』、197 頁。