

ゴダール映画と商業主義（１）

——スペクタル批判から革命へ——

梅 木 達 郎

第１部 スペクタル批判のスペクタル

ゴダールのように、まずは引用から始めてみよう。

「彼女が期待しているのは、自分が知っていることをだれかにいってもらふことだ。ところがわたしにとって芸術とは、人が知らないことを言うことであり、人が見ないものを見せることだ（…）⁽¹⁾」。

1997年カンヌ映画祭で、「観客に対する尊重がない」と批判されたゴダールの返答である。既知のものを期待どおりに見せるだけの映画は、人々の欲望を充足させる商品であって、「芸術」ではない。人が見たいものではなく、見えていなかったもの、見ようとしなかったものについての新たな知覚をもたらすのが映画芸術である。ところがこの映画の使命を忘れ、観客の欲望に映画を従属させてしまったこと、商業的観点からのみ映画を判断してしまったことにおいて、ハリウッド映画は批判される。いやむしろ商業映画全体が、「見ること」にではなく「願望充足」に奉仕する点で同断なのだ。

当然ながら、こうした商業主義批判の実践から、商業的な成功はあまり期待できない。いやむしろ、商業的な失敗こそは逆説的に「良い」映画であることの証にもなりうる。「当たりをとった映画で良い映画は一本もない」（II, p. 411）。数少ない幸福な例外をのぞいて⁽²⁾、映画が芸術的であろうとするかぎり、観客の期待を裏切りつづけるしかないからである。ゴダールは『探偵』で、「見ること（voir）、失望すること（décevoir）」と言わせている。彼にとって見ることは望みをかなえることではなく、望みを失い、望見的な先取りの裏をかいて、既知の視覚世界に亀裂を走らせることに他ならない。1972年の『万事快調』もまた、「失望させる大作」というキャッチフレーズのもとに公開されたのを忘れてはならないだろう⁽³⁾。このように、商業主義的な興味を挫き、失望へともたらすことによって、イメージをステレオタイプから解き放ち、なにか新たなものをかいま見させること——これがゴダールの一貫した映画戦略であった。

こうしたゴダールの映画観は、映画の芸術性と商業性をきびしく対立させることに存している。むろん時代に即して、この対立に組み入れられる具体的な項目は変化するだろう。偉大なる古典の映画「作家」と「フランス映画のある種の傾向」の対立に始まり、政治映画／商業映画、ドキュメ

ンタリー／スペクタクル、あるいはサイレント／トーキーや、映画／テレビの対立にいたるまで、焦点化される問題はそのときどきで異なるものの、批評家ゴダールあるいは映画史家ゴダールはつねに映画の芸術性を擁護し、商業主義の支配に抵抗する立場を貫いている。

だが、批評家ゴダールの純化主義的明快さとは反対に、映画を創るゴダールはけっしてスペクタクル的側面を完全に無視しているわけでも、商業主義的要素を取り込まないわけでもない。革命的な映画づくりを唱えた時期の前後ですら彼は、商業的な成功の頂点にあるスター俳優を起用している。それをゴダールの妥協と見るにせよ、逆に商業主義告発の周到な戦略と見るにせよ、彼は映画づくりにおいて商業主義的側面とある種の緊張をつねに保ち、その側面と果てしのない交渉する道を選んだ。というのも、そもそも映画は製作のために資金を必要とし、その資金は回収されねばならないからであり、お金の問題は映画から払拭することができないばかりか、その存在を無視することは偽善ですらあるからである。ようするに（悪しき）商業主義は、映画を外からとりまく外的な脅威ではなく、むしろそれなしには映画そのものが存在しない条件であり、映画と不可分でありながら映画をその内側から脅かすなにものである。ドゥルーズにおいても、お金と映像は表裏一体の関係にある。「お金は、映画が見せる映像の、しかも表を見せてくれるあらゆる映像の裏面である。そのため、お金についての映画はすでに、たとえ暗示的ではあっても、映画のなかの映画であり、あるいは映画についての映画なのだ⁽⁴⁾」。

お金の問題が映画そのものに内在する以上、商業主義批判は映画批判となり、映画に対する根本的な問いかけとならざるをえない。逆から言えば、映画を丸ごと肯定しようとすれば、映画の片割れである「商業主義」となんとか折り合いをつけるしかない。この問題に対するゴダールの態度には、少なくとも表面的には、かなりの揺れ動きが認められる。長編第1作をヒットさせたゴダールは、その後次々に作品を送り出しながら興行的な浮沈を経験し、次第に商業主義への対決姿勢を強めていく。70年代のいわゆる「毛沢東時代」にそれは頂点に達するが、80年代になってゴダールは劇場映画に復帰し、スペクタクル性を必ずしも排除しようとはしなくなる。だがそれがたんなる商業映画への回帰でないことは、90年代に至って映画史的な視野のなかで問題の再検討がおこなわれることから明らかである。単純にいても、ゴダールが撮った何本かの娼婦の映画は、まさに娼婦が映画の隠喩であるかぎり、つねに映画と金銭の関係を論じたものだと断言してさしつかえない。ここでは、考察を限定するためにも、映画と商業主義の問題をもっとも先鋭化してみせた60年代ゴダールの傑作『軽蔑』（1963年）の分析から始めてみたい。そこには商業主義にからめ取られていく映画の分析と告発が鮮明に描かれているからであり、さらに商業主義批判からブルジョア文化批判へと移行していくゴダールの軌跡をある程度まで理解させてくれるからである。結局のところ、ゴダールは映画の芸術性と商業性の対立を一方で先鋭化し、徹底化していくのだが、他方でそれをずらし、二重化し、複雑なものにすることによって、この対立を無化していくのが認められるだろう。以下の分析においても、この対立を脱構築していくゴダールの実践がつねに問題となる。

1. 『軽蔑』あるいは映画を見つめるまなざし

アルベルト・モラヴィアの原作をかなり忠実に映画化したゴダールの『軽蔑』にも、映画にしかみられない重要な要素がないわけではない。その最たるものは、登場人物カミーユを演じる女優ブリジット・バルドーの存在である。お金と芸術の悲劇の物語を生きるカップルの一人を、当時人気の頂点にあった世界のアイドルが演じることによって、原作小説にはない次元が与えられることになる。なぜならそれは、制作費の半分を主演女優一人につき込むまぎれもないスター映画であり、そこでは演じる俳優と制作のレベルで映画の商業性が問われることになるからだ。「それは、わたしがシステムのなかで撮る機会をもった唯一の「古典的」映画だった。有名な男優や女優がいて、ユニークな監督がいる、豪華な映画というわけだ。この映画は若干ハリウッド的だ」（I, p. 16, 邦訳 I, 26頁）。

「ハリウッド的」とは、ゴダールにとって「商業主義的」ということにほとんど等しい。その映画の商業性を象徴するのがバルドーである。だがブリジット・バルドーとはそもそも何者か。まぎれもないメディアの産物であるバルドー像は、新しい時代に対応した「永遠の女性像」の現代的なヴァージョンを示している。それはイニシャルの「ベベ」が示すように、いまだ子供にとどまりながら、しかし身体的には成熟した女性であり、子供じみた気まぐれと性的な可能性を合わせ持つアイドルとして、つまりは新時代のセックス・シンボルとして、男たちのファンタズムをとらえた。社会学者アモシーは次のようにバルドーを記述している。

まるでキスを誘っているかのような子供じみたふくれっ面、その痩せて筋肉のついた身体と悩ましいバスト、彼女の自然らしさのまわりにつくり出された伝説——彼女は本能的、衝動的、ファンタスティックであり、あらゆる作り事を軽蔑する（彼女は裸足で歩き、指で髪をかき上げる）——、そうしたすべてが彼女を悩ましい完全なロリータに仕上げたのであり、それを彼女の時代は大いに享受したのだ⁽⁵⁾。

ベベはかくして、新たな時代の欲望がうみだし、この欲望に完璧に応えてくれる虚構そのものである。まさにこうした神話的存在を自分の映画のなかに導入すること、だが同時にたんなる商業主義に墮すのではなく、逆に商業主義批判を映画のなかで敢行すること、これがゴダールの問題であった。彼は、のちに『パッション』で主演女優イザベル・ユペールにどもって話させたように、バルドーを脱神話化する演出を試みることもできたであろう。だが前作『カラビニエ』で、パリ封切り2週間で入場者数2800人という記録的な興行的挫折をへたばかりのゴダールは、バルドーの商品価値をあからさまに否定する道を選ばなかった。あるいは、バルドーがバルドーであることを忘れたふりをしてみせることもなかった。かわりに彼が選択したのは、女優のスター性を消去することではなく、スターのもつ商品価値を十分に活用しながら、スターを渴望する欲望によって成り立つ映画装置を問題化することであった。それはつまり、バルドーを二重に使用することだ。

まずゴダールは、人々が求めていたもの——バルドーの裸体——をスクリーンに映し出すことを躊躇していない。ローマのアパルトマンでは、バスルームにいる姿やバスタオルで体を巻いただけのバルドーが歩き回り、カプリ島でも全裸の彼女が日光を浴び、海を泳ぐ。人々の欲望の対象としてのバルドー——そのもっとも直接的な表現は、クレジットタイトル直後の、最初のシーケンスにある。裸のカップルがベッドの上で話をしている。はじめは赤、ついで青のフィルターに映し出されたバルドーの全身がシネマスコープ画面いっぱい横たわる。そこでの会話は、彼女の体の部位の一つ一つを話題にし、その美しさを確認していく。

カミーユ：わたしのお尻が鏡に見える？

ポール：うん

カミーユ：太ももがきれいだと思う？

ポール：うん、とっても

カミーユ：膝をたてたほうがいい？

ポール：いや、これでいいよ

カミーユ：わたしの胸、好き？

ポール：うん、大好きだ

ここではなによりもまず、他者に見られる客体となった身体が、他者に欲望される対象が問題となる。つまりそれは欲望のフィルターから眺められ、観客の欲望に応えようとする見事な肢体である。しかもゴダールは、まるで念を押すかのように、カメラをゆっくり移動させながら、それを舐めまわすように撮り上げている。カミーユとはその全身を他者に差し出し、この他者の視線によってすべてを規定されている存在である。つまりここでゴダールは、スターの身体の商品主義的な使用を（過剰なまでに？）自分のものとしているのである。

そのことと、このシーケンスがプロデューサーたちの要請によって後からつけ加えられたこととは無関係ではない。最初のラッシュを見た彼ら、とりわけアメリカの出資者レヴィンは、観客が喜ぶような裸のバルドーを見せるシーンを加えることを要求した。はじめは突っぱねたゴダールも、最後にはこの要求を聞き入れ、映画のほぼ冒頭にこの特異な愛のシーンがつけ加えられた。彼は結局、映画産業の商品主義的要求に「妥協」したわけだが、それを後に撤回しようとはしないし、後悔しているわけでもない⁽⁶⁾。ゴダールはある意味で、商品主義的スター映画の約束事を尊重しないわけではない。クレジットが終わり、この冒頭シーンが始まる直前に、ゴダールはアンドレ・バザンを引用する、「映画は、われわれのまなざしのかわりに、われわれの欲望に合致する世界を置き換える」。(Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. 日本語字幕を若干変更した)。ゴダールにすれば、事物を直視する機能を捨てて、欲望の幻影

的な実現に奉仕することは映画の墮落であり、バザンの引用はこの危険にたいする警鐘として理解されねばならない。そしてその直後に、欲望の視覚化そのものであるような映像を露悪的とすらいえるような仕方配置することによって、ゴダールは映画の商業主義的側面を呈示するのである。

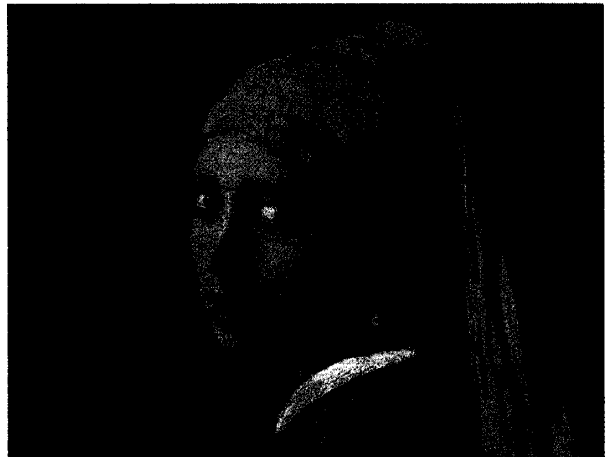
だがしかし、いったん商業主義的要請に同意してみせるのは、ゴダールがこの映画全体によって映画産業の商業主義を暴露し、問題化し、批判するかぎりにおいてでしかない。あるいはこう言ってもいい。ゴダールが自分の映画にバルドーを抱え込むのは、それによってスターを渴望するわれわれの欲望を顕在化させるためであり、スターに向けられた欲望に曇った視線をスター自身によって切り返させるためである。そのためにゴダールは、ブリジット・バルドーをもう一つのレベルで、すなわち見る主体として、まなざしを切り返す存在としても扱う。事実、映画が進行するなかで、バルドーがこちらを凝視する印象深いショットが次々に現れていく。それは自分の夫ポールを軽蔑する妻カミーユの視線であると同時に、それを演じるバルドーが見られるものから見るものへと変貌し、映画を見つめる観客の視線を切り返すまなざしの表現でもある。

映画と観客のあいだには一方的な視線しか存在しない。そこにしかし視線の「切り返し」のようなものをつくり出そうとしたゴダールの意図は、冒頭のクレジットシーンに明らかに表現されている。オフの音がクレジットタイトルを次々に読み上げるあいだに、レールに乗ったカメラとオペレーター（ラウル・クタール）が、若い娘（フランチェスカ）の歩みをトラベリングで追いながら、ゆっくりとこちらに近づいてくる。前景に達したカメラはパンで正面に向きなおし、ティルトダウンしながら観客を上から見据える。カメラはわれわれの視線よりも高いところにある。ここでは明らかに映画が観客を見つめているのであり、しかも高みから下へと視線をおろす、つまり軽蔑をあらわにするのだ。

バルドーは見られることを拒否しない。そのかわりに、自分を見るものを冷ややかに見つめ返す。軽蔑とはそもそもある種のまなざしであり、切り返しであり、またある一定のアングルであって、まぎれもない映画的な事象である。ゴダールは「軽蔑する」バルドーに、じつに周到的な映画的表现を与えている。軽蔑が生まれた直後のカミーユをゴダールがどのように撮ったかを思い出してみよ



ブリジット・バルドー



真珠の耳飾りの少女

う。そしてたとえば、なにゆえにバルドーが幅広の青いターバンを髪に巻いて登場するのかを考えてみよう。フロイトが精神分析の基本としたように、ここで細部に注目するのは重要である。とりわけゴダールのように、なにも偶然まかせにすることがなく、ないしある必然的な仕方でのみ偶然に身をゆだねるシネアストの場合には。実際彼は、この映画で色彩を、とくに青、赤、黄色の三原色を、ある計算された仕方で用いており、それについてはのちに分析したい。むしろここでは、横向きの体から顔を若干こちらに向け、じっと軽蔑のまなざしを注ぐバルドーのクローズアップが、フェルメールの傑作『真珠の耳飾りの少女』の構図そのものであることを指摘しておきたい。バルドーが青いターバンを巻いた頭の上から後ろに輝くブロンドの髪を垂らしているように、フェルメールが描く少女も、青いターバンの上の髪を黄色い布で包んでいる。その美しい黄色の色彩が、彼女の頭の後ろにゆったりと垂れている。少女の体は真横を向いているが、それからこちらを振り返る形で、顔が斜めを向き、大きな両目がこちらの正面をまっすぐ見つめている。体の向きと視線の向きはほぼ直角をなして開いており、顔がそのあいだを、振り返ろうとしているのか、それとも顔をそむけようとしているのか、二つの方向のあいだで揺らめき、立ちどまっている。口元はわずかに開き、なにかを言いかけている（それは今こちらの存在に気づいた驚きの言葉なのだろうか、立ち去る最後に振り向いて投げかける別れの挨拶なのか）。それが一瞬の表情であり、かつ永遠の印象を与えるのは、体の向かう方向と視線の向かう方向の二つのベクトルのあいだですべてが未決定のままであり、その緊張とたゆたいのはざまで危うい不動性を顔が獲得するからである。重要なのは、このフェルメールの構図が、フレームの外へ向かおうとする体に抵抗して、あるいはそれとの緊張関係において、顔を振り向かせ、観る者を見返すまなざしの存在を強調せずにはいないということだ。おそらくそこにこそ、ゴダールがフェルメールを引用した理由がある⁽⁷⁾。青いターバンを巻いたバルドーのポートレートにおいても、まなざしが突出する。それを演出しているのは、目のまわりを強調するメイクのみならず、このフェルメール的構図なのだ。ただし、両者の与える印象はずいぶん異なっている。フェルメールの少女は、立ち去るでもなく近づくでもなく、無防備なまま動きを止めてこちらに問いかけている。そこに拒否はない。それに対し、バルドーの体はこちらを拒むかのように別の方を向き、ただその目だけがなにか不気味なものでも認めたかのように、こちらを凝視している。体と視線が異なる方向に引き裂かれ、視線の先にあるものへの反撥と牽引の矛盾する作用のなかで顔がこわばり、半開きになった口元が凍りついている。そこにあるのは、アラン・レネ的な、あるいはギリシャの彫像的な不動性の冷たさである。われわれの視線を逃れ去りながら、逆にわれわれの視線を跳ね返す軽蔑のまなざし——それは見るものをただちに石にしてしまうメドゥーサの頭にほかならない。

映画のなかばにあるインサートショットで、腹這いに横たわった全裸のバルドーが頭をもたげ、こちらを真正面から凝視するシーンは、映画冒頭の愛のシーンとのコントラストにおいて理解されねばならない。見られ欲望される対象から見返し軽蔑する主体へ、バルドーを徐々に変貌させるこ

とによってゴダールは、映画の商業主義を内側から問題化し、映画が映画自身を批判的に見つめるまなざしをつくり出す。この二重のまなざしこそは、ゴダールの映画創作の基本にあるものである。「わたしにとっての関心は、スペクトルを作ると同時にその分析をすることだ」（I, p. 578, 邦訳Ⅱ, 569頁）。ゴダールは商業主義的映画を実践し、その同じ実践のなかで映画の商業主義をあらわにし、告発する。それは映画のなかでフリッツ・ラングが引用するもう1人のB・B, つまりベルトルト・ブレヒトのいう異化効果をスター映画のなかにつくり出すことだ。

だがことを複雑にしているのはそれだけではない。『軽蔑』の物語自体が映画製作と芸術創造の葛藤を描いたものであり、語られている物語内容そのもののレベルで、映画と商業主義の緊張関係が問題になるからである。さらにこの映画の内部に、制作中とされる映画『オデュッセイア』が嵌め込まれている。この映画内映画のラッシュ上映に登場人物たちが立ち会い、それについてコメントをおこない、論争する。つまりこれまで問題となってきた映画と商業主義との闘いは、『軽蔑』というフィクションの内部で登場人物らによって生きられ、また議論される主題に他ならない。このフィクションの内部で、映画の問題はカミーユとポールのカップルによって悲劇的に生きなおされ、フリッツ・ラングとプロデューサーを演じる俳優によって論じられる。このレベルで生じていることは、これまで論じてきた映画の芸術性と商業性の対立をフィクション内で反復しつつ、この対立に新しい微妙な光をあててくれはしないだろうか。それを見るために、『軽蔑』が語る物語の内在的分析に取りかからなければならない。

2. アレゴリーと分身 ——『軽蔑』の構造分析——

「構造分析」といっても、さほど厳密なものを目指しているわけではない。物語世界をいくつかのレベルに分け、それらを規定する根本的な対立の抽出を試みるに過ぎない。たとえば『軽蔑』の主題はおもに次の三つに分けられる。第一にそれは「映画」そのものを論じる映画である。そのことは、先に見たように、冒頭クレジットシーンで演じられるのが映画の撮影風景そのものであることから明らかである。第二に、ポールとカミーユというカップルの愛と危機の主題がある。その重要性は、クレジットに続く最初のシークエンスに、二人の愛の会話を位置づけることによって強調されている。第三にホメロスの物語『オデュッセイア』、とりわけオデュッセウスとその妻ペネロペイアの物語が主題として存在している。これら三つはばらばらに独立しているのではなく、たとえば『オデュッセイア』は、作中人物たちによって制作される映画であるという点で、映画の主題と結びつき、また妻の不義の物語に重なり、悲劇的次元を与えていくという点で、カップルの愛の破綻の物語に結びついている。この主題の重層性は見事に構築されており、ポールとカミーユは私的な夫婦の危機を演じると同時に、また映画の物語そのものを象徴的に生きなおすことになる。カミーユを誘惑しようとするプロデューサー、プロコシュは、アメリカの映画産業の拝金主義そのものを体現する存在である。フリッツ・ラングはそのまま、映画の良心、映画の芸術性を表す象

徴にはかならない。このように、各作中人物は、かれら自身であると同時に、より抽象的な観念の寓意的存在である。このようなアレゴリーの使用は、ゴダールの映画づくりの基本の一つであり、前作『カラビニエ』でもその極端な使用が見られる⁽⁸⁾。

こうした寓意的世界は、しばしばある観念ともう一つの観念の戦いを表す。『軽蔑』も例外ではない。主要な登場人物が最初に勢揃いするチネチッタ撮影所でのラッシュ上映のシーンで、監督ラングとプロデューサーのプロコシュは激しく対立する。創造するものと製作するものの対決はそのまま、芸術としての映画と商売としての映画の対立である。この両者の対立は最後まで揺るがない。それゆえ〈芸術〉と〈商業主義〉の戦いは、『軽蔑』全体をつらぬく根本的対立と考えられる。他の登場人物たちは、この対立項のどちらかに属し、あるいはそれによって規定される存在である。お金のためにラングの映画のシナリオ書き直しを引き受けるポールは、経済的理由で仕事をし、自分の才能をお金のために売る。つまり彼は映画の商業主義を受け入れる存在である。カミーユはそうしたポールを軽蔑し、プロコシュを嫌う。二人の振る舞いの細部もまた、映画をめぐる根本的対立ぬきには理解できない。バスルームでカミーユが読むのはフリッツ・ラングについての本であり、一方ポールは、プロコシュが貸し与えた古代ローマのエロチックなグラビア画集をめくる。また、ナウシカ役のカスティングがおこなわれている映画館の観客席に到着したカミーユは、横にいたポールとわざわざ入れ替わってラングの隣に席をとり、その結果ポールはプロコシュのそばに座ることになる。あたかも二人のとる位置は、映画をめぐる〈芸術〉と〈商業主義〉の対立によって規定され、この大きな対立を、プライベートな夫婦関係のなかで演じなおしているかのようだ。このカップルは、プロコシュの誘いがあるたびに、その受け入れをめぐって揺れ動きながら、映画そのもののあり方を問題化する焦点となる。

とはいえ、この対立の構図は実際には見かけほど単純なものではない。対立を基本にしながらも、登場人物の関係がさらに微妙で、ときには入り組んだ仕方で分節されていく。たとえばポールは、カミーユとの対立においてプロコシュ側にあるにもかかわらず、実はどちらの陣営にも完全に属することなく、右に左に揺れ動く不安定な存在である。彼はフリッツ・ラングに賞賛の念を惜しまず、彼と芸術論をたたかわせる知識人だ。内心では映画仕事を軽蔑し、演劇を志向する芸術家である。そもそも、彼はシナリオ書き直しの仕事を引き受けるかどうか、最後まで迷いつづけるだろう。ミッシェル・ピコリ演じるこの複雑な登場人物は、監督ラングとプロデューサーのあいだに立ち、芸術に徹することも商売に徹することもできず、映画の葛藤を、いわば内面で生きる存在なのである。

この二面性を際立たせるかのように、ポールは二人の女、カミーユとフランチェスカにはさまれ、分裂する。プロコシュの通訳であるフランチェスカは、フリッツ・ラングのように数か国語を操るポリグロットであり、カスティングのシーンでもカミーユの後ろに、つまり「ラング側」に位置を占めている⁽⁹⁾。とはいえ彼女はあくまでプロコシュの秘書であり愛人ですらある。彼女がお金の支配に屈しており、そのためならなんでもする存在であることは、自分の背中をプロコシュが小切

手を切る台として使わせるシーンではっきり印象づけられる。金ですべてを解決しようとする男に背中を向け、前傾して屈従する彼女の姿勢は、金次第で男の（性的）支配を受け入れる女、すなわち娼婦のポジションを示唆せずにはいない。その知性と言語の能力にもかかわらず、他者の欲望に奉仕する存在は、商業主義に墮落したトーキー映画を象徴するかのようである。

もしもゴダールの映画がここでも二項対立の論理にしたがっているとすると、欲望の婢女である従順なフランチェスカは、誇り高きカミーユのネガティブな分身であると言うべきだろう。髪の色をのぞけば二人の体格はよく似ており、その美しさは拮抗している。ゴダールはカプリ島の階段で、まったく同じ黄色のバスローブを着た二人をすれ違わせることによって、両者が置き換え可能な関係にあることを暗示している。そもそもポールは、カミーユがフランチェスカになることを要求するがゆえに軽蔑されたのだ。それに映画の最後ではカミーユはプロコシュと一緒に、フランチェスカがカプリ島に残る。ようするに彼女らは反転可能な姉妹なのである。二人の女は同一のもの——すなわち映画——の二つの側面を表す分身であり、貞淑な妻と娼婦の二元性——すなわちペネロペイア——の表現にほかならない⁽¹⁰⁾。

このように映画の芸術性と商業性の対立はすべてを貫徹していく。たとえばそれはある程度までゴダールの色彩の使用法を説明してくれるものである。映画では青と赤という二つの原色がはっきり対立する。最初のタイトル《LE MEPRIS》は赤のゴシック文字であり、最後の《FIN》は青の文字で綴られるだけではない。冒頭の愛のシーケンスも、最初は赤のフィルターで、最後は青のフィルターで撮影されている。プロコシュの側にあるもの、アルファロメオ、カプリの別荘のソファ、舞台上で唱い踊る若い娘のセーターなどは鮮やかな赤を基調としており、それは血と欲望とパッションの色⁽¹¹⁾——つまりスペクタクル的側面——となっている。一方フリッツ・ラングの側にあるものは、彼が撮影する海の青、空の青であり、カミーユのターバンの色、すなわち雲一つない晴朗さと神々の高みの表現である⁽¹²⁾。ゴダールにおいてはすべてが計算しつくされていると覚悟しなければならない。だから、ローマのアパルトマンのシーンで、カミーユが真っ赤なバスタオルを体に巻くのは偶然でも間違いでもない。それはむしろ、カミーユがつねに青の側にとどまっているわけではないということ、彼女自身も対立する二項のあいだで揺れ動いているということ、あたかもポールの内的分裂が彼女に伝染したかのように彼女も引き裂かれていることの明白な記号と見なさなければならない。それにまさに、彼女のうちに深刻な亀裂が走っているからこそ、カミーユはしばしば「謎めいて」おり「不透明」なのである。むしろ彼女の内的な揺れ動きこそが『軽蔑』という映画に固有のアクションを与えているといってもいい。それを分析するために、カミーユとポールの物語をもう一度振り返って考察してみよう。

3. 映画、この不純なるもの

ゴダールは冒頭の愛のシーンをつけ加えることによって、カミーユとポールの物語を、二人の完

全な一致の幸福から語り起こしている。それはまた、二人の緊張が高まる瞬間に挿入されるインサートショットに響くカミーユのオフの声「昔はなにもかも、まるで無意識の雲につつまれて、共犯の歓びにひたっているうちに過ぎていった。なにもかも、すばやく、狂喜と魅惑のなかで、知らぬまに行われていった……」が描き出す至福の光景でもある。この二人のあいだに真っ赤なアルファロメオに乗ったプロコシュが割ってはいり、亀裂が走り、悲劇が始まる。むろんそれは、映画の誕生から現在に至るまでの歴史のアレゴリーとしてもあるわけだが、今はそれを脇において、二人の愛の破断をゴダールがどのように表現したかを追ってみよう。

最初の切断が生じるのは、チネチッタ撮影所からカミーユがプロコシュの別荘に連れ去られ、ポールがそれを放置する時である。プロコシュは赤い車にカミーユを乗せ、後部座席に乗ろうとするポールにはタクシーで来るように言う。ポールは同意し、急発進したアルファロメオは青いターバンを巻いたカミーユをプロコシュ側に拉致する。ここで二人は文字どおり空間的に引き離されるが、ゴダールは二つのショットを分断することによってそれを印象づけようとしている。走り出した車からカミーユは「ポール！」と鋭く叫ぶが、この声を途中で切るようにして、車を追うポールのショットに切り替わり、「カミーユ、カミーユ」と呼ぶ声がむなしく聞こえる。声が切断されるだけではない。ここで画面そのものが引き裂かれたような印象を持つのは、ゴダールがおそらく意図的に「つなぎまちがい」をやっているからである。プロコシュの車は画面の右側に向かって走り出し、そこで一瞬後ろを振り返るカミーユの動作は、車の方向との激しい緊張を生み出す。だがそこでいきなり、車を追いかけて画面左側に向かって走るポールのフルショットに切り替わる。車は右に走り去り、それを追いかけるはずのポールは左に向かうのだから、観客はカミーユを追うポールが正反対の方向に駆け出したかのような印象を受ける。人物の動きがバラバラであるばかりか、二人の視線もまったく一致していない。叫びを切り、カットつなぎの基本である動きや視線のマッチングを無視した「つなぎまちがい」によって、ゴダールは映像的にスクリーンを切り裂く。以後二人が完全な一致に戻ることはない。「いったんポールに対する軽蔑が彼女のうちに入り込むと、もうそれが出ていくことはない。というのもこの軽蔑はここでもまた、反省から生じた心理的感情ではなく、寒気やほてりのような肉体的感情であってそれ以上のなにもものでもなく、風が吹こうが海が荒れようがこの感情のなにもをも変えることはできない。それゆえにこそ、『軽蔑』は一個の悲劇である」(I, p. 242)。以後二人が演じるのは、すれ違いと分断、反撥と牽引の果てしのない繰り返しとなる。

カミーユとポールのアパルトマンのシークエンスは、失われてしまった一致の、あるいは埋めようのない二人の距たりの見事な表現となっている。室内は見通しのきかない入り組んだつくりになっていながら、まだ未完成でドアがないのか、意外なところで部屋と部屋が通じ、意表を突いたフレームイン、フレームアウトが可能である。この一定の方向性をもたない迷路のような空間で、一人が現れては消え、他方が逆に消えては現れ、接近と離反の絶え間ない運動をおこなっている。明

らかにゴダールはこの空間を利用して、二人のあいだでおこなわれる「見るもの」と「見られるもの」の役割交代を視覚化しようとする。「それゆえにポールとカミーユのシーンのすべては、役者として介入したり観客として介入したり、その役割交代でできている。つまり、役者ポールを眺める観客カミーユの上につくられたシーンの後に、動きまわるカミーユを今度はポールが見つめるシーンがくるようになっている」（I, p. 246, 邦訳, I, 564頁）。最初の破断をへて、もう一方的に見られるものではなくなったカミーユは、しかしまだ一方的に見下すまなざしになりきってもおらず、見るもの見られるもののあいだを揺れ動く。ここで重要なのは、視線の切り返しがつねに二人の距離を印象づける仕方ではなされていることだ。ゴダールは歩み寄り融合しようとする二人の視線を見せようとしなければかりか、両者のツーショットをできるだけ排除している⁽¹³⁾。二人が同時にフレーム内に存在するときでも、ポールとカミーユの視線はほとんど方向を共有しない。視軸が変わらないことによって、両者のすれ違いが表現される。アパートマンのシークエンスの最後で、ついに二人の視線が対峙するが、あいだに白い笠ランプが置かれ、それが障害物のように二人を隔て、両者がもはや同じ空間に属していないことを暗示する。

決裂が決定的になる前に、ポールは何度も接近を試み、二人のあいだを穿つ深淵を飛び越えようとして挫折する。だがカミーユもまた、ポールをなんとか理解し、許し、接近しようとしないうけではない。それはまるで、ポールの分裂が彼女にも伝染し、今度はカミーユが映画の分裂を生きはじめようとするかのようだ。このアパートマンでは、まだすべてが過渡的であり、分裂の混沌のなかで未決定状態にとどまっている。カミーユは少なくとも理屈では、お金のために映画の仕事を引き受けプロデューサーに媚びを売るポールを理解している。頭の上では相手を認め相手に近づこうとするのだが、逆に身体は彼を拒否し、心の動きが相手との距離を保とうとする。この牽引と反撥の二重の動きが、二人のつかず離れずの複雑な動線を規定している。カミーユの揺れ動きは、たとえば彼女が青いターバンを外し、ブロンドの髪を隠して褐色のかつらをかぶる仕草によっても表現される。というのも、カミーユとフランチェスカの対立が視覚的には髪の色（ブロンド／ブリュネット）によって引き立っていた以上、かつらをつけるのはカミーユが自分の分身の側に身を置くこと——それは挑発なのだろうか——を意味するからである。かつらの不自然な盛り上がりは、ペネロペイアのギリシャ彫刻の形のようにもあり、また『女と男のいる舗道』でアンナ・カーリーナが扮する娼婦ナナの髪型を、さらにさかのばればパプストの『パンドラの箱』の忘れがたいルイズ・ブルックスのプロフィールを思い起こさせる。いずれにせよ、カミーユはかつらをつけることによって「娼婦」の側に、他者の欲望に奉仕する映画の商業主義の側にも立ちうることを暗示する。だからこそ彼女はそこで真っ赤なバスタオルを身にまとうのだ。さっさとセックスを済ませるよう言い放って、挑発的に赤いバスタオルをはだける彼女は、赤いソファに身を横たえる。とはいえ、そこには人を見下すまなざしがあり、「赤」の側に自分を引きずり込んだポールを軽蔑するもう一人のカミーユが場面すべてを見通しているのは言うまでもない。

このように、カミーユもまた青と赤を揺れ動き、映画の芸術性と商業性の対立を自己の内面のドラマとして生き直す存在である。もう一つだけ例を挙げておこう。ポールに言葉遣いを注意されたカミーユは、下品な単語を、まるで祈りの言葉を連発するように口にする。《Trou du cul, putain, merde, nom de Dieu, piège à con, salope, bordel...》このシーンが印象深いのは、並んだ言葉の猥雑さを裏切るかのような、カミーユの荘重な、少し沈んだ口調である。その横顔の美しさは、言われている内容（言表）とそれを口にする仕方（言表行為）のあいだの非常な緊張によって際立つ。それはまた、この物語の結末そのものがある意味で先取りしている。カミーユはこれみよがしにプロコシュとキスをし、真っ赤なアルファロメオに乗ってローマに出奔するだろう。しかしその彼女の行為はあくまで荘重であり悲劇的であって、映画＝ポールのなかに入り込んだ悪である商業主義に自分の身を犠牲として捧げながら、最終的に映画＝ポールを救おうとする乙女となることによって、悲劇的次元を映画にもたらしけているともいえよう。

したがって、ことはさほど単純ではない。なるほど、映画における〈芸術〉と〈商売〉の対立は根本的なものであり、『軽蔑』という映画全体を規定している。この対立にしたがって登場人物は分節され、また人物配置や書き割り、色彩までもがそれによって構造化されている。しかし、たとえばポールはこの対立のどちらの項にも完全に属することなく、揺れ動いていた。それに、他の登場人物たちもしばしばもう一人の登場人物と対をなしながら分身の関係を保っているのが分析された。この分身関係のなかで、二人の人物はしばしば反転可能なのである。カミーユはポールやフランチェスカとの対立において「芸術＝ラング＝青」の側にいるのだが、ポールは分裂しており、それに応じて彼女も分裂する。また、フランチェスカと最後に立場を交換することによって、反対側にも移行する存在である。自分自身が揺れ動いているカミーユは、分裂するポールをよく理解しており、おそらく愛してすらいるのであって、彼が商業主義の側に引き寄せられること自体を彼女が非難しているのではない。ただ、ポールがカミーユを商業主義に妥協する自分の共犯者にし、しかし自分は気づかぬふりをして、彼女に最終的な決定の責任をとらせようとするがゆえに、カミーユの軽蔑は決定的となる。つまりポールは、「カミーユのために」「カミーユが望むなら」妥協するのだと言い張ることによって、プロコシュ側にカミーユを押しやり、自分だけは「芸術」の側にとどまっていようとするがゆえに、軽蔑に値する。カプリ島で、ポールはカミーユをプロコシュのボートに放置し、自分はフリッツ・ラングと残って芸術談義をおこない、彼女に娼婦の役を与え、自分はいくまで芸術家を演じようとするがゆえに、卑劣なのである。卑劣さは、商業主義にまみれているということよりもむしろ、その事実を無視して芸術を気取り、他人にいやな役をやらせようとするにある。カミーユは、このポールのやり口を軽蔑しつつ、しかしあたかも彼の思いを遂げてやるかのようにプロコシュの女になる。それがポールへの最後の愛の証なのか、それで映画とポールが最終的に救われることになるのか、断じてだれも答えることはできないだろう。

『軽蔑』の構造はかくも複雑である。それは、基本的な対立の一方の項の内部に、さらに内的な

対立が開かれ、同時に分身となる他の対立項と反転し、もつれ合いながら、映画の芸術性と商業性の対立が、外的にまた同時に内的に表現されていくからである。ゴダールは、この対立をポールとカミーユのカップルに演じさせることによって、問題を内面化させている。批評家ゴダールがしばしばおこなう発言とは異なり、映画の商業主義は映画を外側から脅かす敵というよりも、映画の内部に巣くう根本的な条件であることを、『軽蔑』という映画そのものが示している。監督とプロデューサー、ラングとプロコシュの対立すらも、映画という巨大なものなの、つまりたった一つの同じものの、対立する二つの側面にすぎない。『軽蔑』はみずからの商業主義を自己分析する映画である。その過程で明らかになったのは、映画とはみずからの商業性を完全には払拭できない「不純な」芸術だということである。だが『軽蔑』ほど、この不純性が映画そのものの魅力であることを雄弁に語る映画はないのである。

結局のところ、映画が商業主義を脱出する唯一のやり方は、それを根絶することではなく——その不可能性を「毛沢東時代」のゴダールが確認することになるだろう——、商業主義にまみれた自己の姿を見つめるまなざしを創出することではないだろうか。ゴダールの革新性は、映画の芸術性と商業性の対立の鋭さにあるというより、二つのものを分かつ境界線を絶えず移動させつつ、この対立を脱構築していく実践にこそ認められるといえよう。

注

- 1) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome II, Cahiers du cinéma, 1998, p. 410. 以下、本書からの引用には、本文中に巻数とページ数のみを記す。第1巻については、邦訳がある〔奥村昭夫訳、『ゴダール全評論・全発言』I, II, 筑摩書房〕。該当箇所については、翻訳の巻数、ページ数をも記す。
- 2) 芸術性と商業的成功が両立した例外的な映画としてゴダールが挙げるのは、たとえばグリフィスの『国民の創生』であり（II, p. 411）、ヒッチコックの映画である。ヒッチコックは、大衆の嗜好に迎合したのではなく、むしろ逆に自分の観客そのものを映画によって作り出した偉大なる映画監督である（II, p. 414）。
- 3) Cf. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du cinéma, 1985, p. 363. [邦訳、奥村昭夫訳、『ゴダール全評論・全発言 II』筑摩書房, 107頁]
- 4) Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 104.
- 5) Ruth Amossy, *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, 1991, Nathan, p. 104.
- 6) このあたりの事情については、Michel Marie, *Le Mépris*, Nathan, 1990, pp. 19-29を参照。
- 7) この「引用」が意図的なものかそうでないかは定かでない。少なくとも筆者の知る限り、バルドーのアップがフェルメールの少女の構図そのものであることにゴダールは触れていないし、またゴダールを論じる批評家も言及していない。ただ確実なのは、フェルメールがゴダールによって好まれた画家

の一人であることだ。『ゴダールのリア王』には、『真珠の耳飾りの少女』の絵のショットが挿入されている。また、同じ絵が、ゴダールの《Histoire(s) du cinéma》第3巻にも登場する。

- 8) そこでは娘はヴィーナス、母はクレオパトラであり、二人の息子はミケランジェロとオデュッセウスとされる。ゴダールは自作解説で、「ようするにすべては、書き割り、登場人物、筋、風景、事件、ディアログ、それらのすべては観念でしかない」(I, p. 238)と述べている。とはいえ『軽蔑』が成功しているとすれば、登場人物たちが抽象的観念の記号にあまりに極端に還元されることなく、彼ら自身の物語が相対的な自立性をもって展開しているからであろう。
- 9) Cf., Michel Marie, *Le mépris*, op. cit., pp. 78-81.
- 10) 若きゴダールはすでに分身の論理を駆使して映画の分析を試みている。彼はヒッチコックの『間違えられた男』を「映画とその分身」というタイトルの論文で詳しく分析している。また、『軽蔑』のシナリオでも、作中人物間の分身的な関係ははっきり指摘されている。「結局のところ、おそらく、フランチェスカとジェレミーの関係は、ポールとカミーユの関係の裏側である」(I, p. 245, 邦訳I, 560頁)。
- 11) ポールが拳銃を取り出すのも、赤い背表紙の本の列の後ろからである。
- 12) もう一つの原色である黄色も映画ではふんだんに使われている。それはブロンドの髪の色であり、「カミーユの色」と考えられる。この意味で、チネチッタ撮影所やカプリの別荘でフランチェスカが黄色の服をまとうて登場してくるのは偶然ではない。彼女はカミーユの分身であり、黄色を身に帯びることによって、二人が交換可能であることが示されるからである。
- 13) 一瞬和解する二人の接吻は、カミーユの足の動きのみで表現され、二人の顔はフレームアウトされている。アパルトマンがつくり出す空間について、ドゥルーズは次のように述べている。「またヌーヴェル・ヴァーグこそはショットプランを壊し、その明確な空間規定をかき消し、そのかわりに全体化不可能なある空間をもたらし。たとえばゴダールの未完成のアパルトマンは不協和音と変奏を可能にしたのであり、あらゆる仕方で板のないドアを通り抜けることによって、ほとんど音楽的な価値が生み出され、情感への伴奏として役立ったのである。」(Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, 1983, p. 170)

特に『軽蔑』における室内ショットについては、Pascal Vimenet, *Le mépris* Jean-Luc Godard, Hatier, 1991, p. 70 「いきなり、もうドアの入り口からして、アパルトマンはカップルを分断する役目を果たしている。二人はすぐ離れてしまう。カミーユは台所に、ポールはまず洋服掛けの方に行き、ついで部屋から部屋へとさまよう。アパルトマンのデコールのすべてもまた物語と反響しあっている。それは意図的な仕方で、パースペクティヴを押しつぶし、表面を貼り合わせ、ペしゃんこに平面化する機能を果たしている。」