

ゴダール映画と商業主義（２）

——映画の政治性と革命——

梅 木 達 郎

第２部 政治的映画とスペクタクル

１．政治的映画への問い

ゴダールが政治的な闘争として映画づくりを試みた時期は、「毛沢東の時代」と呼ばれている。それ以前のゴダールは、映画の商業主義批判を強めてはいたものの、映画の撮り方としては、いまだ従来のやり方を踏襲していたといつてよい。たとえば先に見た『軽蔑』は、商業主義批判をその主要なモチーフとしていたが、それ自体はまともな商業映画として流通しうるものである。いわばゴダールは、スペクタクル批判を、一個の見事なスペクタクルとして仕上げたと言ってよい。

ところがこの商業主義批判をさらに徹底しようとするれば、伝えようとするメッセージの内容に批判を盛り込むだけにとどまらず、そうしたメッセージの伝え方そのものを商業主義から脱却させなければならない。それは要するに、映画の形式を政治化することであり、映画の撮影自体を政治的実践にすることであって、たんに政治的主題を扱ういわゆる「政治映画」を撮ることではない。ここには一つの断絶があり、それをゴダールは次のように表現する。「たとえば、映画監督であるわたしが政治映画を撮るというのではない。そうではなく、逆にわたしは政治映画を政治的に撮る、というのだ⁽¹⁾」。さらにそれに続く次の言葉ほど、この時期のゴダールの試みを簡潔に要約しているものはない。

わたしはこう答える。新たな内容をいうものは新たな形式をいわねばならない。新たな形式をいうものは、内容と形式の新たな関係をいわねばならない、と。（Ⅰ., p. 364, 邦訳Ⅱ, 107頁）

それはたとえば、ただ労働者の映像を撮るだけでは——そうした映像自体が極端に少ないと指摘することをゴダールは忘れていないが——、けっして十分ではないということだ。むしろその映像のための新たな「言語」が創出されねばならない。「ロシア人たちですら、労働している人々を見せることはずっと少なくなっている。それにそうした人々を見せるときですら、それはいつもステレオタイプ化されているのだ。ロシアの工場のシーンはまるで、フランスの広告代理店にいるかのようだ」（Ⅰ., p. 332, 邦訳Ⅱ, 69頁）。それは「広告」に、つまりプロパガンダに、虚偽にそして

歪曲に結びついている。それはすでにできあがったステレオタイプの再生産に終始する点で、反動的ですらある。

この地点で、マオの時代以前にゴダールがおこなってきた新たな映画のフォルムの探求と映画の政治的実践の要請が結びつく。紋切り型の反復から脱却し、欲望の充足を提供する商業映画とは別のものをつくること——これは政治的に有効である。ある意味で、ゴダールにおける映画の問題は変わっていない。それは、ドゥルーズの言い方を借りれば、「決まり切った表現から真のイメージをもぎ取る⁽²⁾」ことである。ただし、この時期のゴダールが違うのは、ステレオタイプ批判にブルジョア批判を重ね合わせ、商業主義批判に階級闘争的な意味づけを与えていることである。映像の硬直はまさに「ブルジョア的構造」に属しており、その意味でその批判は映画論的であると同時に政治的なものである。

紋切り型はなによりも広く行きわたった害悪だ。それはブルジョア的構造なのだ。この点についてじっくり考えることは、紋切り型の乗り越えに成功するために重要である。たとえばわたしが気づいたことだが、あらゆる演説は、ポンピドゥーの演説であれML[マルクス・レーニン主義派]のそれであれ、「次のことは明白である」という言い方から始まっていた。カストロの言うとおりで。明白な真理にはもううんざりし始めている。そんなものはブルジョア哲学の一部なのだ。(I., p. 337, II, 78-79頁)

紋切り型をブルジョア文化の問題としてとらえ、ステレオタイプ批判を政治的に解釈しなおすこと、それはこれまでの商業主義批判を政治闘争として再定義することに帰着する。かつての〈芸術〉と〈商業主義〉の対立は政治的に読みかえられ、革命的政治映画とブルジョアの商業映画の対立に置き換えられる。映画における商業主義とは、資本主義体制における支配階級のためのイデオロギー装置として、政治的に問題化されねばならない、といってもよい。このようにして商業主義の告発は政治的に先鋭化されていく。ただもう一度繰り返すが、重要なのは政治的題材を取り上げることよりもむしろ、映画を政治的に撮ることだ。だが、この考え方を押し進めていけば、最終的にはなにを題材に取り上げてもよいことになる。極端に言えば、まったくのブルジョアの主題を「革命的に」撮ることも可能になるだろう。かくしてゴダールの「革命映画」は、いわゆる古典的な「革命映画」——エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』からポンテコルボの『アルジェの戦い』にいたるまで——とは、かなり趣をかえたものになっている。ゴダール独自の政治映画への取り組みを、より具体的な事例をもとに考察してみよう。

2. ベトナムから遠く離れて

政治的に映画をとること——この時期のゴダールの試みのなかで重要な位置を占めるものの一つ

にベトナム問題がある。ベトナムをどのように映画に撮るか、まさにこの問いを中心に、ゴダールの「マオの時代」が転回したと言ってもよい。直接にベトナム問題を主題にした『カメラ・アイ』（1967）（オムニバス映画『ベトナムから遠く離れて』の一編）の約１年前に、ゴダールは北ベトナムでの撮影許可を当局に申請している。さらに『中国女』（1967）では、ベトナム戦争にかかわるたくさんの方の事柄を盛り込んでいる⁽³⁾。さらに、『万事快調』（1972）を撮り上げた直後、主演のジェーン・フォンダが北ベトナムを訪問する。その際に撮影されフランスの雑誌に発表された報道写真に対して、ゴダールとゴランは批判を展開し、『ジェーンへの手紙』を発表する。そこではベトナムの戦況のなかで、知識人、女優、映画がどのような役割を果たすことができるかが論じられるだろう。いわばベトナムは、映画監督ゴダールに政治的態度決定を迫る問題としてつねに存在していたのである。

しかし同時に、ゴダールがベトナムで起きていることを実際に現地に行き撮影することは一切なかった。なるほどそれは、北ベトナム当局がゴダールに撮影許可を与えなかったからであり、つまりは実際的に不可能だったからである。とはいえ、たとえゴダールがベトナムに赴くことができたとしても、古典的な政治映画——抑圧された人々の過酷な生活のドキュメントの呈示、証言、そして圧制の告発——を彼が撮ったかどうかは疑わしい。そもそも彼にとって「ある政治的な見解を人々に絵入りで解説するような映画」は「乗り越え」られるべきであり、そうしたやり方は「帝国主義的」であるからである⁽⁴⁾。むしろゴダールの独創は、現地に行かずにそれでもベトナムを撮り続けること、ベトナムの実写なしにそれを映画的に問題にしようと試みた点にある。実際、『ベトナムから遠く離れて』に参加した他のシネアストたち、アラン・レネやクリス・マルケルらとは異なり、ゴダールはベトナムあるいはアメリカのドキュメンタリー映像をほとんど使用していない。その逆に、彼は映画を撮影する彼自身の映像を『カメラ・アイ』の冒頭にもってくる。このシーケンスは衝撃的である。なぜゴダールは、ベトナムの実際の状況の証言ではなく、このようなナルシズムすれすれの映像をもってきたのか、なぜそれが「ベトナムを語ること」になるのか。この逆説を手がかりに、ゴダールの政治参加の問題を考えてみたい。

ベトナムを撮らずに映画を撮る自分を撮ることが、ベトナムについて語ることになる——これが成立するためには、ベトナム戦争と政治的な映画撮影が等価なものとして結びつき、なんらかの意味でパラレルなものとなる必要があるだろう。ゴダールはまず、映画＝戦争という等式を、カメラ＝機関銃という隠喩的な仕方で示している。冒頭のシーケンスでベトナム戦争について語りながら、ゴダールは映画のカメラをのぞく自分自身の姿をスクリーンに映し出す。それは機関銃のファインダーをのぞきこみ照準を定める兵士のように自分を呈示することだ。あるいはサミュエル・フラーが口にする「映画は戦争だ」という定義をそのまま映像的に実現することだ⁽⁵⁾。そのためにゴダールは、銃口の発火を暗示するかのように照明ランプを点滅させ、銃創が消費されていくかのように、フィルムが回るのを映し出している。そもそも英語で「撮影する」（shoot）はまた「（銃

を) うつ」という意味をもっており⁽⁶⁾、ショットとは、一回の射撃のことでもある以上、映画と戦争をメタフォリカルに接近させることは比較的容易である。

しかしながら、それはまだ隠喩的なレベルでの接近にすぎない。そこまでだったら、映画と戦争は「似ている」にすぎない。当時のゴダールの問題は、もっと先に行くこと、つまり映像表現そのもののレベルである種の戦いを実際に敢行することにあった。ベトナム人民にとってと同様、敵はアメリカ帝国主義である。より正確には、映像の生産・消費そのもののあり方を支配するアメリカ文化帝国主義に戦争を仕掛けなければならない。『ベトナムから遠く離れて』でゴダールの声は次のように言う。

でも、ぼくにはぼくの闘い、つまりアメリカ映画への闘いがある……

つまり、アメリカ映画の経済的美学的な支配に対する闘いなのだ。

世界映画を征服したアメリカ映画への闘いは、結局は、ロディアセータやヴェトナムでおこなわれている闘いと変わることがないのだ。

ハリウッドに代表されるアメリカ映像文化は、現実に見せていることを見せるよりも、存在しないことを見せ、こうして人々が現実を見ないことを見せないようにしている。そうした現状が、アメリカの資本主義を支えている以上、ハリウッドの商業主義に対する抵抗は直接ベトナムにつながっている。毛沢東が言うように、同時に二つの戦線で戦いを維持しなければならないのであり、その戦線の一つ——革命的な表現の創出——を自分が担うのだ、というゴダールの宣言⁽⁷⁾が、冒頭のシークエンスに明らかに込められている。

したがってカメラをのぞく自分自身を撮ることはたんなるナルシズムではなく、逆に「慎ましき」である。なるほど「自己について語る、そのとおりだが、それは他者たちによりよく耳を傾けるためなのだ」(I., p. 367, II, 114頁)。結局のところ「ベトナムから遠く離れて」いてもかまわない。ベトナムはどこにでもあり、映画をつくることそのものの中で戦争は可能である。逆にたとえベトナムの現地に赴いたとしても、そこで撮られる映像が「アメリカ映画の経済的美学的な支配」に屈しているならば、たとえそこに左翼的なメッセージが込められていようとも、きびしく批判されねばならない。問題にするべきは、伝える内容の政治性以上に、メッセージの形式の革新だからである。この問題に深く切り込んだゴダールとゴランの『ジェーンへの手紙』を次に検討してみよう。

3. スペクタクルの破壊

「作家主義」を捨てて映画づくりの集団化をめざしたゴダールは、ジャン＝ピエール・ゴランと共同でいくつかのビデオ作品をつくり、さらに1972年にイヴ・モンタンとジェーン・フォンダ主

演の『万事快調』を撮り上げる。同年7月31日の『エクスプレス』誌に載ったジェーンの写真をもとに、二人は16mmのカラー映画『ジェーンへの手紙』を作成する。そこでゴダールらは、その写真を批判しながら、知識人の役割とはなにか、女優は、映画はなにができるのか、という問題を提起する。

むろん彼らは、北ベトナムにわざわざ赴き、北爆の惨状の証人となろうとしたアメリカ女優ジェーンのおこないや意図を批判しているのではない。そもそもこ



Photo parue dans l'Express du 31 juillet 1972: Jane Fonda interrogeant des habitants de Hanoï sur les bombardements américains

ジェーン・フォンドの写真

の写真は北ベトナム政府によって認められ、発信されたものだ。批判の対象となるのは、西欧社会における写真の流通と消費であり、また写真映像のつくられ方であり、さらには映像のフォルムがもたらす政治的な効果にまでおよんでいる。まず写真に付けられたキャプション「アメリカ軍の爆撃についてハノイの住民に尋ねるジェーン・フォンド」が問題である。これは真実ではない。写真のジェーンは口を閉じ、ベトナムの人々の言うことに耳を傾けているのであって、質問しているのではない。他者に耳を傾けると自分が喋るの違いを無視するこの間違いはけっして偶然ではなく、おそらくこの写真のもつ本質的な問題を示唆している。

写真そのものの構造もまた検討される。アングルがやや仰角^{あおり}気味に女優の顔をアップでとらえている。それが被写体の権力的な優越性を暗示することは言うまでもない。フレーミングの選択もニュートラルではなく、女優中心となっている。「なにかを見つめる女優をフレームに入れているが、女優が見つめるものは入っていない。だから彼女は女優であるかのようにフレームに収められている」（I., p. 356 邦訳Ⅱ, 149頁）。写真で顔の正面が見える人物は二人だが、ジェーンの顔にピントが合い、無名のベトナム人の画はぼけている。だが現実においては「ピントがぼけているのはアメリカの左翼であり、逆にベトナムの左翼はこのうえなく鮮明である」。つまり「もっとも鮮明なのはぼけた顔であり、もっともぼけているのは鮮明な顔」である。ようするにこの写真は現実

きていることとは反対の像を提供しているものであり、そしてそこには政治イデオロギー的な理由が存在する。

結局のところ、このジェーンの写真はすべての映像がそうであるように、なにかを発見させてくれると同時に覆い隠してしまう「ジキルとハイド的な二面性」(I., p. 357, II, 153頁)をもっている。というのも、この彼女の顔はベトナムで起こっていることについてなにも語ってくれないからである。あるいはこの悲劇女優の表情はなにかを語るのだが、「自分はそれについていろいろ知っているということしか語らず、それ以上のなにも語ってはくれない」(Ibid.)。女優が悲しんでいるのは分かるのだが、その原因となる具体的な状況にカバーをかけ、見えなくしてしまう。彼女の同情の表現は、これほど安い値段で良心のやすらぎをつくり出してしまう以上、ベトナム人たちを支援するというよりは、むしろ有害である。逆に、ピントのぼけたベトナム人の顔は、はっきり北爆を見つめており、それがベトナムの革命家の顔であることは一目瞭然だ。その顔には、はじめフランス帝国主義が、次に日本帝国主義が、最後にアメリカ帝国主義がおこなってきたことが刻まれており、その意味でこの顔は「日々の闘争」に直結するものである。

この比較によって、ゴダールとゴランは、ジェーンの写真の問題を浮かび上がらせる。このアメリカ女優の顔はまさになにもものへも送り返されないがゆえに批判されねばならない。それはただ、「ミケランジェロの悲しみの聖母」(I., p. 359, II, 157頁)のような、無限にひろがる永遠の優しさを呈示するアイコンとなっているにすぎない。その顔は必ずしもベトナムと結びついていない。別の悲しみ、別の憂慮の表情であるかもしれないのだ。この写真映像そのものが、周囲から孤立し、問題を取り巻く社会的政治的コンテクストから切断されてしまっている。要するに、彼女は写真の構造そのものによって脱歴史化され、脱状況化されてしまい——つまりは脱政治化されてしまい——、そこにあるのはただ同情し憐れむ西欧左翼の自己像であって、ベトナムの現実ではない。この自己完結した自画像は、他者であるベトナムを見せてはくれないのである。

メイクを削いだ女優ジェーンの写真は、まさにそれだけを剥きだしに孤立させて晒すことによって、逆説的に政治的状况をも脱落させ、女優にメイクをほどこしてしまう。その結果、伝えようとするメッセージの内容を、メッセージの形式が裏切り、この写真そのものが資本主義的な仕方消費され、アメリカ文化帝国主義に回収されていってしまうだろう。そこでもしジェーンが批判されるべきであるとするなら、彼女は女優であるのに、映像そのものについての問いかけをしなかった点である。ドキュメンタリーであるものにスペクタ的な映像をかぶせることによって、映像は現実を呈示する機能を失ってしまうのだ。

このように『ジェーンへの手紙』は、ゴダールとゴランによるスペクタ的な映像生産の批判にほかならない。彼ら自身が、共同監督した他の作品で、物語性を破壊し、劇的なカメラの移動を排したフィックスの画面のみによる「平板な映画」⁽⁸⁾をつくりながら、映画におけるスペクタ性を排除しようとしている。逆に強調されてくるのは、映画のドキュメンタリー側面である。のち

にゴダールは自分の政治の時期を次のように総括している。

わたしは、映画の似非商業システムのなかで居心地の悪い思いをしていた。無意識のうちに、それが自分を破滅させるのではないか、自分を助けてくれないのではないかと疑っていたに違いなかった。わたしはあらゆる形の映画が好きだったので、ドキュメンタリーに戻らなければならないと思ったんだ。つまり現地での調査、駅への列車の到着を今のコンテキストで撮ることに戻ろうと。それが自分なりの闘いを進めるやり方だと思っていた。（Ⅱ., p. 321）

実際ゴダールは、数年間ではあれ、劇場用商業映画から完全に撤退し、「システムの外」での映画づくりを敢行している⁽⁹⁾。革命的映画づくりは、体制の外で、あるいは体制内部にありながらその裏切りとしてのみ存在する。「〈体制〉の内部に革命的映画はけっして存在しない。存在しえないのだ。周縁に身を寄せ、〈体制〉の矛盾の利用を試みながら、〈体制〉の外で生き延びようとしなければならない」（Ⅰ., pp. 334-335, Ⅱ, 73頁）。とはいえ、それは従来からおこなわれていたドキュメンタリーへのたんなる回帰にただちに結びつくものではない。そもそもゴダールは古典的なドキュメンタリーの手法を踏襲してチェコスロバキアの現状を撮影した『プラウダ』を失敗とみなしている⁽¹⁰⁾。あるいは『万事快調』において結局は商業映画に復帰し、名の知れた職業俳優を起用し、曲がりなりにも一種の「ラブ・ストーリー」（Ⅰ., p. 366, Ⅱ, 112頁）をつくろうとした。そうした一連の試行は、ゴダールにおけるスペクタクル批判の不徹底を示すよりも、むしろドキュメンタリーとスペクタクルをゴダール流にかき混ぜ、まったく新しい方法でモンタージュする試みであることを次に見てみよう。

4. 逆用されるスペクタクル

いつも念頭においておかねばならないのは、必ずしもゴダールは、たとえマオの時代にあっても、スペクタクル的効果の一切を全面否定したわけではないということだ。実際、『軽蔑』で商業映画批判についての一大商業映画を撮り上げたゴダールにしてみれば、逆にあるスペクタクルをスペクタクル批判として演出することも十分可能だからである。たとえば『カメラ・アイ』でゴダールは、無名の青年ベトナム兵士をまるでスターのように撮影したカットを挿入している。そこでカメラは、まず兵士のまだあどけなさが残る顔にクローズアップで迫り、大写しする。それから手持ちのカメラは大きくぶれながらもゆっくりと被写体である兵士のまわりをぐるりとまわり始める。ひとまわりしたカメラはもう一度兵士の顔を正面で捉える。360度の回転移動——それは被写体を全方位から映し、あらゆる角度から称え謳い上げる手法であり、ルルーシュが用いることはあっても⁽¹¹⁾、ゴダールにはほとんど無縁のスペクタクル的演出であると言わねばならない。それはむしろ、無名のベトナム兵士が真のスターであること、彼はなにか第三世界の薄っぺらな影としてあるのではな

く、独立して存在する生身の真の現実であることを強調するための演出であるだろう。だがこうした派手なスペクタクル的效果をもった映像ショットを、まさに映画のこの地点に挿入することによって、ゴダールは同時に映画のスターシステムを嘲笑し、いわゆるスペクタクル映画を破壊してみせてもいるのである。アメリカ映画の武器そのものをアメリカを攻撃するために用いること、一言でいえばスペクタクルの逆用は、ゴダールが映画にしかけた戦争の戦術の一つのほかならない。

スペクタクルをスペクタクル性を破壊するために用いること——まさにこの一点で、『中国女』という複雑きわまりない映画は一貫している。まずゴダールは、映画のなかでスペクタクルとドキュメンタリーの対立を揺さぶり、解体してしまおうと試みている⁽¹²⁾。たとえば『中国女』には、映画そのものについて論じるティーチ・インのシーンがあり、そこでドキュメンタリー＝リュミエール兄弟、スペクタクル＝メリエスという二分法が問題にされる。ジャン＝ピエール・レオー演じるギヨームは「共和主義的テレビのための情報問題」というタイトルで仲間に講義する。

ギヨーム うん、もちろん。しかし、まさしく、この〈ニュース映画〉に関して偽りの思想が横行しているのだ。というのも、ふつう、ニュース映画を発明したのはリュミエールだ、という説になっている。リュミエールがドキュメンタリーをつくったのだと言われている。しかるに、同じ時代に、メリエスという名のもうひとりの映画人がいたが、彼はフィクションをつくっていたのだというのが今では定説になっている。メリエスは夢想家で、夢幻劇を撮っていた。と。しかし、ぼくは、まさしく、それは逆であったと思うのだ。

全員 証明しろ。

ギヨーム (……) で、この映画を見ると、リュミエールは画家だったということが、はっきりわかるのだ。つまりリュミエールは、彼と同時代の画家たち、当時のピカソとかマネとかルノアールとまったく同じものを描いていたのだ。

(……)

メリエスは当時なにをしていたか？ かれは月世界を撮った。メリエスは……ユーゴスラヴィア王のファリエール大統領訪問を撮った。今日、時間的なへだたりをもってみると、ぼくらは、それこそ当時のニュース映画だったことに気づくのだ。あ、きみは笑ってるな。だけど、本当だぜ。かれはニュース映画をつくっていたんだ。それはたぶん、再構成されたニュース映画だったろうけど、つまり、それがかれのつくり方だったわけだけど、しかし、それは真のニュース映画だったんだ。さらに、ぼくはもっと推し進めて、メリエスはブレヒト的だったとさえ言えると思うんだ。メリエスがブレヒト的だったということは忘れてはならないことだ。⁽¹³⁾

荒唐無稽でファンタスティックな空想映画『月世界旅行』のメリエスが、真のアクチュアリティ(ニュース映画)を撮る監督であり、しかも彼は「ブレヒト的」であったという発言は、『中国女』

という映画全体の読みとりを導いていくために、おそらくゴダールが挿入したものだ。つまりは一見荒唐無稽なスペクタクルに見える『中国女』もまた、時事問題^{アクチュアリティ}の真の表現であり、ある種のドキュメンタリーにほかならない。それは、『中国女』が1968年の五月革命の現実を先取りした映画となったという意味でのみそうなのではない。むしろ、スペクタクルは「プレヒト的に」反転してドキュメンタリーになる可能性をもっているという意味でそうなのである⁽¹⁴⁾。あるいは、『中国女』はある種のスペクタクルを提供するのだが、それがみずからのスペクタクル性を破壊するような仕方——つまりはプレヒト的に——構成されており、その結果そこにスペクタクル社会のいわばドキュメンタリーが成立する、と言ってもよい。

まず一方で、この映画にはスペクタクル的要素がたくさんつめこまれている。テロリストグループの爆弾闘争はハリウッド映画が好んで取り上げるスペクタクルの主題であるばかりではない。そこにはギヨームとヴェロニクの恋愛の物語——なるほどそれは最小限の仕方で指示されているにすぎないが（cf. I., p. 306, II, 13頁）——が横たわり、そして全体はゲーテの『ウィルヘルム・マイスターの修業時代』にならった主人公ギヨームの成長を描く教養小説という体裁が与えられている。ところが他方で、ゴダールは映画の中にアクションの進展とはおよそ無関係な要素、長すぎる引用や延々と続く議論、インタビュー等々を挿入し、登場人物たちにスペクタクルの物語性を中断したり逸脱したりさせている。さらには、物語的必然性のない溶暗を用いたり、映画のカメラそのものを画面に登場させたり、「スタート」や「カット」と指示するゴダールの声を入れ、カチンコが鳴る場面からショットを見せたりする。こうしたすべては、映画の中で語られている劇的イリュージョンを破壊するのに役立つ。スペクタクルとは、そこに描き出されたものの幻想的实在性が主張され、観客がその幻想を現実そのものと錯覚する瀬戸際においてしか成立しない。スペクタクルはそれが見せ物であることの忘却によってはじめて成立するのであれば、作りものにすぎないことを強調する『中国女』は、みずからのスペクタクル性を意図的に破壊するスペクタクルである。しかし、なるほどそこでスペクタクルは完成されるのではなく解体されてしまうのだが、スペクタクルを作っては壊す運動そのものについて、ある種の「真実」の表現がある。『中国女』に即して言えば、青年たちの革命運動の虚構は解体してしまっているが、革命運動を演じる若者たちについてのドキュメンタリー的な表現があるのだ。それが虚構にすぎないことを強く意識させることによって、ゴダールはこの映画を、「革命ごっこ」を演じる新左翼の青年たちのドキュメンタリーとなす。そこに描かれているのは、真の革命集団の姿ではなく、革命集団を「演じる」しかない若者集団の「真の」姿なのである。

結局のところ、わたしの映画の登場人物たちがマルクス・レーニン主義の学生の本当の集まりに属しているわけではないということの強調が足りなかったかもしれないのだ。（……）うまくやればいくつかの曖昧さを避けることができたかもしれないのに。そうすれば、まさに真面

目さで際立っている、『カイエ』を刊行しているようなマルクス・レーニン主義の学生たちも、この映画によって、実際そうってしまったように苛立たせられることもなかったろう。というのも、彼らが苛立つべきではなかったからだ。それは皮相な反応であり、結局のところ、『フィガロ』で次のように言っている連中とさほど変わらない。「そのすべてがどれほど滑稽であるかを見たまえ。彼らは革命を行おうとしているが、立派なブルジョアのアパルトマンのなかで議論しているではないか、等々」。ところが、そうした類の事柄は、映画の中ではっきり言われているのだ。(I., p. 305, II, 9頁)

事実ゴダールは、映画でジャン＝ピエール・レオーにこのことをはっきり言わせている。作中人物ギヨームに対するインタビューで、自分を俳優であると認めながら彼は、モスクワでの中国人学生のパフォーマンスを紹介する。包帯を巻いた学生が、包帯をとってみると、顔は無傷のままであったという挿話を、レオーは自分の顔を包帯でぐるぐる巻きにし、またそれをほどきつつ説明していく。ここで問題となっているのは、スペクタクルへの期待を裏切り、劇的イリュージョンを破壊すること、つまりゴダールの映画そのものの問題にはかならない。

(……) 絶え間なく写真のフラッシュを浴びせつづけた。記者たちはみんな、青年の顔がめっちゃくちゃに傷つき、血まみれになっている、そんなふうに期待していた。青年は包帯を、こんなぐあいには、ゆっくりととりはずしていった。そして、青年はすっかり包帯をとった。その時になって、みんなは、この青年が顔になんの傷も負っていないことに気がついた。何だ、こいつらは！ 中国人ってのはひとを煙に巻いて悦に入っているイカサマ野郎どもだ。こいつらはみんなお笑い草だ。一体全体これはなんの真似だ！……かれらはまったくにも理解しなかった。かれらは、それが芝居であることを、真の芝居であることを、現実についての省察であることを、つまりブレヒト的なものであることを、または、シェイクスピア的なものであることを、まったく理解しなかったのだ。(『ゴダール全集3』, 268頁)

ここでゴダールは、レオーの口を通して、『中国女』が「芝居」にすぎないことをはっきり警告しているにもかかわらず、たとえば『フィガロ』の記者はゴダールの映画がたんなるお芝居でしかないといふと非難する。ゆえに「かれらはまったくにも理解しなかった」わけである。それは「芝居」だが、しかし「真の芝居」であり、「現実についての省察である」、つまりはドキュメンタリーであり、スペクタクルがスペクタクルでしかないという現実の忠実な表現なのだ。ここにもまたブレヒトが登場し、その肖像写真のショットすらインサートされているのは重要である。それは、ゴダールの演出が、ブレヒト的な異化効果《Verfremdungseffekt》をねらいながら、スペクタクルと同時にスペクタクル批判を行い、観客による劇的イリュージョンへの没入を妨げながら、映像を成立さ

せている文化的・イデオロギー的装置を意識化させものであることをはっきり示唆するからである。

このブレヒト的二重性によって、スペクタクルがドキュメンタリーに転化する。ギヨームがさらに「あなたはぼくが……ぼくが道化役者だと思ってるんですか？ 映画に撮られているから？」と問いかける場面で、カメラをのぞくラウル・クタールの切り返しショットが突如挿入される。その直後にギヨームは「まったく逆ですよ。カメラがぼくの前にあるからこそ、ぼくは誠実なんだ」と言葉をつぐ。それは、映画の撮影そのものの——構成されてはいるが、まぎれもない——ドキュメンタリーなのである。

だが同時に、それは映像の背後に揺るぎない実在が存在すると信じる古典的なドキュメンタリーの破壊でもある。そこには演じられ装われたものしかない以上、空疎な現実しか、あるいは現実の不在しかない。換言すれば、確固たる現実の裏付けを欠いたスペクタクル社会という「現実」しか残らない。だがそれでも、その映像は、毛沢東のいう「張り子の虎」としての帝国主義者たちが支配する資本主義社会の現状を「忠実」に写し出す。だからベトナム娘イヴォンヌと虎のぬいぐるみをかぶった男がくりひろげる戦争芝居は、「ベトナムから遠く離れて」革命を演じるしかないフランスの青年たちの現実を表現している。

このように、異化効果をもたらすブレヒト的な演出は、すべてを複雑に入り組ませ、まるで「嘘つきパラドックス」のように、真と偽の決定不可能性へと観客を追い込んでしまう。そこでは映像がお芝居を見せれば見せるほど真実の表現となり、映像が真実であればあるほど芝居がかってしまふ。結局のところ、そこではドキュメンタリーとスペクタクルの区別は無効になり、対立は解体されてしまうのである。

だがその結果、最後になにが残るのであろうか。なるほどそこにあるのは、真と偽の果てしのない反転の戯れでしかない。だが少なくとも、それは商業映画が提供する幻想を破壊し、映画が描き出す資本主義の夢の虚妄性を告発する批判として機能するものであることを否定できないのである。

5. 映像論的転回と見ることへの問い

ゴダールのスペクタクルの破壊は、スペクタクルがスペクタクルでしかないという事実をスペクタクルの内部で言うことであつた。それは結局、映画は映画でしかなく、その外の現実の表現ではないと断言することである。極言すれば、映画が映し出すのは人間でも建物でも戦争でもなく、光と影と色彩が織りなすスクリーン上のフォルムと音響でしかない。スペクタクル破壊を最後まで押し進めていけば、こうした「映像論的転回」に帰着せざるをえない。ここでは、この転回の運動を今しばらく追っていき、最後にゴダールがどこに帰着するのかを考察してみよう。

イマージュがイマージュでしかないと確認すること、ゴダールにとってそれは、たんなるトートロジーのくり返しではなく、むしろ政治的な振る舞いである。なぜならば、映像が映し出すものが

あたかも実在するかのような幻想が、われわれのまわりに強固に存在し、それが資本主義の体制を支えているからである。

もし映画について定義すれば、次のようになる。映画は資本主義の扇動的宣伝になり果てたのだ。それはまさにウイルスそのものだ。映画は資本主義の最良のプロパガンダであり、その証拠に、だれもそのことに気づいていないのだ。(I., p. 318, II, 41頁)

映画は幻想を実在すると思ひこませ、かわりに現実を見えなくさせ、しかもこの現実の粉飾すらをも見えなくさせてしまう点で、目に見えない害悪となってしまう。であるならば、この危険な「ウイルス」と戦うためには、映像の先に実在があるという幻想を打ち砕き、映画が「現実の反映」であるとみなす素朴さを捨て去ることだ。このとき、『東風』で、白板に見立てたスクリーンに書きつけられた有名な言葉「それは正しい(ジュスト)イマージュではなく、ただの(ジュスト)イマージュなのだ」(CE N'EST PAS UNE IMAGE JUSTE, C'EST JUSTE UNE IMAGE.)が理解されるだろう。この映像論的転回がなによりも政治的な所作であることを、ゴダールはインタビューでも述べている。

この仕事、それはイマージュと音についての、そして両者の関係についての、政治的な問いかけを開始することだった。それは正しいイマージュだと言うことではもはやなく、ただのイマージュだと言うことだった。だからもう、それは馬にまたがった北軍の将校だと言うのではなく、それは馬と将校のイマージュだということだ。それを『東風』で言うこと自体が、かなり攻撃的なことだった。というのも、われわれは敵の主要な陣地であるウエスタンに位置をとっていたからである。ウエスタンは西欧が他の世界に押しつけた——どんな手段でもかまわなかったのだが——「イマージュ」であった。(I., p. 366, II, 111~112頁)

イマージュがつくり出す幻影の呪縛から身をもぎ離すことは、資本主義社会が奏でる自己像を打ち破り、政治的な一つの解放を達成することである。それはたしかに「唯物論的な」態度であると言ってもよいだろう。スクリーン上の赤い染みに血を見るのではなく、「赤」という色を見ること、そこに「現実の反映」ではなく「反映の現実」を見ること⁽¹⁵⁾、これがゴダールの提案である。

現象学が世界の存在を前提する素朴な自然的態度をいったん捨て、意識のあり方そのものに光をあてる現象学的還元を果たしたように、映像の彼方になんらかの世界を想定せず、映像をまさに映像に還元するという映像論的転回がなされねばならない。それは一種の破壊であるが、イマージュそのものではなく、イマージュについての伝統的な観念の破壊である。いや逆にそれはイマージュの肯定でもある。というのも、「イマージュが表象するもの」ではなく「イマージュ」そのものに

焦点を向けなおすことによって、この転回はイメージ本体をそれ自体として認めなおすことにつながるからである。意味の呪縛から解き放たれた純粋な映像のフォルム、映像を補完する役割から解放されて響きわたる音、圧倒的な量感とコントラストを呈示するだけの原色の数々、そうしたもののすべての断固たる肯定によって、印象派が色彩を解放したように、ゴダールはソン＝イメージをもはや意味に従属しない「現実」として呈示する。マオの時代のゴダールの試みは、映画を政治的イデオロギーのもとで解釈しながらも、このように映画そのものを強く肯定する契機を含んでいたことは見逃されてはならない⁽¹⁶⁾。

さらに、この映像論的転回は、もしその論理を徹底化していけば、映画と政治を直結して論じることを困難にしていくものであることも忘れてはならないだろう。というのも、もし映像が映像でしかないならば、どのような映画を撮ろうと、いわゆる「現実」に直接触れることはないのであり、それがなんらかの現実の政治的な変革に直結することもないからである。映画は現実の戦争ではないし、カメラは銃口ではない。というのも「カメラではだれも殺せない」(p. 481, II, 363頁)からだ。ゴダールは、『ベトナムから遠く離れて』でカメラ＝機関銃という隠喩をあからさまに用いていたにもかかわらず、1981年のインタビューではそれを否定する。「わたしはいつでも、カメラを銃口にたとえるメタファーの使用について、戦闘的な新左翼の人々に反対して戦ってきたのです」(同前)。あるいはむしろ、「カメラは銃口ではない」ということこそが、ゴダールの政治的映画づくりの総括ともなるべきものである。

自分が間違っていたということに満足しているし、そのことを発見するのにずいぶん時間をかけもしたんだ。それに、それはまた、新左翼的な旅路^{トリップ}を経るわたしなりのやり方だった。自分が十分深いところまで行くことができ喜んでいます。おかげでそこには銃口はないこと、本当の権力は別のところにあることが分かったのです。(同前)

映画は映画でしかない。ゴダールは映画がもたらす観客の劇的イリュージョンを破壊し、また映画が直接的な政治行動の実践になりうるという自分の幻想をも破壊する。では最後に、なにが残るのだろうか。ある種の「失望」と、それから映像への根本的な問いかけ——ゴダールの「毛沢東時代」を締めくくるものは、おそらくこの二つである。同じインタビューで、「政治変革における映画の役割」について尋ねられたゴダールは次のように答える。

そうした役割を信じたことなど一度もない。ある映像が、あるいは一連の映像がなにかを直接変革することができるとは思わない。そしてわたしは映画の役割をますます信じなくなっている。というのも、人々が関心をもつのが映像よりも言葉の方だと思うからだ。それが変わることはありうるが。だがわたしが思うに、人々は事物を見ることを恐れているのであり、彼らは

事物について話すことを好み、後でそれを見ようとしているのだ…… 映像、それは裁判での証拠のようなものだ。わたしにとって映画をつくるとは、ある証拠を提出するようなものなのだ。(I, p. 479., II, 358頁)

この発言は重要である。ゴダールは映画を、もはや直接的な政治変革の手段ではなく、事柄を目に見えるようにしてくれるものとみなしている。映画とは現実についての証言をもたらししてくれる証拠物件なのであって、そうしたものとして映画もまたなんらかの役割を果たすことができるだろう。ところが事物を「見ること」へともたらず映画の働きがどんどん失われ、人々は「見る」ことからますます遠ざかっていく。であるならば、まず最初に必要なのは、映画の本来の機能——見ること——を回復することだろう。映画がなにかを——政治的であると否とを問わず——なしうるためには、事物を見る力をまず映画に返してやらねばならぬ。かくしてゴダールは、革命的な映画づくりの試みの果てに、一種の映像論的転回を経て、もう一度映画そのものへの問い——見るとはなにか——へと回帰する。

したがって80年代におけるゴダールの劇場用映画への回帰は、政治的映画づくりからの撤退あるいは後退ではない。むしろその「政治的」経験を貫徹してたどりついた帰結であり、映画をめぐる闘いを最後まで貫いた結果出てきたものと考えなければならない。なるほど79年の『勝手に逃げる／人生』以来、ゴダール映画に再びスペクタクル的側面が戻ってくる。だがそれは、『中国女』で確認されたように、つねにプレヒト的異化効果にさらされていると同時に、映画のもつ「ものを見る力」を回復させる手段として肯定されるようになるからである。そもそも、ゴダールは始めから映画のスペクタクル性を全面否定しているわけではなかった。1962年の発言でゴダールは「一般的に言って、ルポルタージュはフィクションに挿入されることによってのみ興味深いものになり、またフィクションはそれがドキュメンタリーのなかで確証される場合にのみ興味深くなる」(I, p. 232., I, 530頁)と述べ、フィクションを、ドキュメンタリーをいっそう強化するものとして肯定している。同様の発言は、1995年のインタビューにも見られる。「スペクタクル的なものをつくる権利はあるし、それをつくることは必要だ。しかしそれが最初にあってはならず、2番目に来なければならない。もしこうした映像を2番目においてつくるならば、その映像はさらに強いものになるのだ」(II., p. 316)。スペクタクル性は、こうして、現実を再構成し証言へともたらず映画の可能性として再度肯定されるのである。ゴダールの「マオの時代」とは、スペクタクルの否定から再肯定へと揺れ動きがあった時代として特徴づけられるだろう。95年の別のインタビューで、ゴダールは自分の軌跡を次のように回顧している。

ゴダール それを言うのはむずかしい、というのもわたし自身がある時期のあいだかなり混乱していたからだ。わたしには、スペクタクルと他のものを混ぜるべきかどうかについてはつき

りしていなかった……ときにはスペクタクルを混ぜたこともある……

インタビュアー すくなくとも『軽蔑』とか『気狂いピエロ』などでは……

ゴダール そう、そのとおり。スペクタクルを自分に禁じてはいなかった。しかしわたしがそうしたのは、映画はなんでもやれるのであって、そこに限界はないという考えがあったからでもある。（Ⅱ., p. 340）

映画を丸ごと肯定しようとするならば、スペクタクルもまた肯定されねばならない。結局のところ、ゴダールは「スペクタクルを自分に禁じ」はしなかった。そしてそれこそは、彼の映画の豊かさの理由の一つなのである⁽¹⁷⁾。とはいえ、それは商業主義的利害のためになされるのではなく、見ることへの根源的な問いかけとして映画が存在するためである。ゴダールが映像論的転回の果てにたどりついたスペクタクルとの和解は、この意味においてのみ理解されるべきだろう。

まとめておこう。「毛沢東の時代」と呼ばれるゴダールの「革命的」映画づくりは、第一に映画づくりを集団化し、第二に映画のスペクタクル性を批判・破壊し、第三に映像論的転回をはたすことによって特徴づけられる。そこで彼は映画がただの「イマージュ」でしかないことを示し、それを「現実」と取り違えることを禁じていくのだが、その結果、当初は映画に与えていた政治的実践の重要性をも否定するに至った。政治的に映画をつくる試みから得られた発見が、ゴダールの「毛沢東の時代」を終結させることにもなったのである。だが、ゴダールの映画への問いかけは終わらない。映画がイマージュでしかないとしても、では「イマージュ」とは何か。人は結局、映画になにを見るのか、あるいは見ないのか。80年代のゴダールが着手するのは、こうした映画を見ることについての、ほとんど哲学的ともいえるような——しかし映画の実践そのもののなかで遂行される——問いかけである。この問題については、場所をあらためて論じる必要があるだろう。

註

- 1) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Cahiers du cinéma*, 1985, p. 363 [邦訳, 『ゴダール全評論・全発言』奥村昭夫訳, 筑摩書房, Ⅱ, 107頁] 以下, 本書からの引用は, I と記し, ページ数を, さらにつづけて翻訳の巻数および頁を, 本文中に記す。また *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, Cahiers du cinéma*, 1998 からの引用は, Ⅱ と記し, ページ数のみを本文中に記す [第2巻の邦訳はまだないので, 邦訳の頁数はない]。
- 2) Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, p. 32.
- 3) 『カメラ・アイ』でのゴダールの台詞に次のようなものがある。「そこで, 自分の撮る映画の中では必ず遮二無二ヴェトナムの話をすることにした……/遮二無二というより, むしろ一貫して語ってやろうと心にきめたのだ。」

- 4) ジャン＝リュック・ゴダール／ジャン・コントネー「赤い映画＝対談」保莉瑞穂訳『ゴダール全集 3』, 竹内書店, 418頁。
- 5) 「映画をコマンドの作戦と比べることは、資金的、経済的、芸術的、あらゆる観点から見て、最良のイメージだ。それは、1本の映画がその全体性のなかで何であるかについての最良のシンボルなのだ。」
I., p. 268, I, 617頁。
- 6) ゴダール自身がこのことに言及している。Cf., II, p. 371.
- 7) ゴダールのマニフェストを引用しておこう。「十月革命から50年後の今日、アメリカ映画は世界中の映画を支配している。この現状に付け加えることはさほどない。ただ、われわれなりのつつましい規模で、われわれもまた2, 3のベトナムを、ハリウッド・チネチッタ・モスフィルム・パインウッドの巨大な帝国のただ中に創り出さねばならない。しかもそれを経済的にも美学的にも、つまり二つの戦線で戦いながら行うのだ。そして国民的で自由な映画を、つまり同胞、同志、友を創り出すのだ。」
(Presse-book de *La chinoise*, août 1967, I., p. 303, II, 5頁)
- 8) 細川晋訳「ゴダールとゴランの発言」パンフレット『万事快調』7頁。
- 9) 1969年1月23日のインタビューで、ゴダールは革命的映画と商業映画を完全に対立させており、両者は両立不可能ですらある。「五月革命の映画は商業映画とは異なる観点から出発する。(……) 彼らはスペクタクルとして見られるものではないし、だから、そうしたものとして判断されもしない。彼らはできるだけ良いものでなければならないが、この最良のものはまだ知られていない。」
(I., p. 332, II, 68頁)
- 10) 「『ブラウダ』はぼくが一人で撮った映画だが、ぼくはそれをCBSとかクリス・マルケル風の撮影スタイルで始めた——つまり、ソビエト軍侵入後のチェコスロバキアで「ちょっとした真の事実」をバラバラにルポルタージュしながら——。だがそれはこの撮影スタイルのために行きづまってしまった。」
(I., p. 366, II, 110～111頁)
- 11) 『男と女』の最後に360度の回転移動が出てくることを思いだしておこう。
- 12) とはいえ、ゴダールは対立そのものを破棄しようとするわけではない。この対立は、若きゴダールから現在に至るまで、重要な操作概念であり続けるだろう。ゴダールは次のように対立を説明している。「映画にはスペクタクルの側面、つまりメリエスがある、とトリュフォーは言っていた。またリュミエールの側面、つまり探求の側もあると。今日自分のことを分析してみると、わたしはいつも、結局のところ、探求の映画をスペクタクルの形でつくろうとしていたことが分かる。ドキュメンタリーの側面とは、これこれの状況のなかに一人の人間がいるということだ。スペクタクルの側面は、この男をギャングや秘密工作員とすることからやってくる。スペクタクルの側面は、『女は女である』の場合、女が女優であることから、『女と男のいる舗道』では娼婦であることからやってくる。」
(I., p. 223, I, 508頁)
- 13) 仲川譲、採録・構成「中国女」『ゴダール全集 3』, 竹内書店, 280～281頁。ほぼ同じ内容について、

ゴダールは自分自身の考えとして、1966年にシネマテークで発言している。Cf. I., p. 282, I, 646頁。

- 14) プレヒトの名は、『中国女』のなかでもう一度、はっきり目に見える形で強調されている。黒板いっぱいにかかれた古今東西の文学者の名前をギョームは一つ一つ消していき、最後にプレヒトの名前のみを残して終わるショットがそれである。プレヒトの試みが当時のフランス知識人らにどのように理解されていたかを示すために、1955年に書かれたロラン・バルトの文章を引用しておこう。「伝統をすべて軽蔑する」プレヒトによれば、「劇場に来る人はスペクタクルのなかに半分しか参入してはならず、そこに示されるものを受け身に蒙るかわりにそれを「認識する」ような仕方をとるべきである。役者は自分が演じる役割に一体化するのではなく、それを告発することによってこの意識を生み出すべきである。観客はけっして完全に主人公に同一化することがあってはならず、同一化を避けることによって観客は原因を自由に判断し、それからその苦しみを救済する手段を判断することができるのだ。演劇は魔術的であることを止め、批判的なものとなり、それこそはさらに演劇にとって熱のこもったものになる最良の方法となるだろう。」Roland Barthes, 《La révolution brechtienne》, in *Œuvres complètes*, tome 1, Seuil, p. 1205.
- 15) 『中国女』に登場するキリロフがティーチ・インで言及している。
- 16) とはいえ、ゴダールがすべてを純粋なシニフィアンに還元した、などと断言する必要はない。「シニフィアン」「シニフィエ」という対立を暫定的に用いるならば、ゴダールが行おうとしたのはシニフィエの破壊ではなく、シニフィアンがシニフィエに従属してしまう関係のあり方の破壊である。光や音、そしてフォルムは意味の媒体として必要である以上に過剰に使用され、意味の枠を超えて肯定される。とはいえ、そこにたんなる「光と音の顕現」（加藤幹郎「光と音のエピファニー」『映画のメロドラマ的想像力』所収、フィルムアート社、1988年、143-145頁）のみを見よ、というのはゴダール映画を一面化する批評操作でしかない。
- 17) スペクタクル性のたんなる排除は、映画のもつ可能性を切りつめることになりかねない。「映画は、『コットンクラブ』や『日陰を歩め』のようなスペクタクルをつくるべきだ。そうすべきなのは、それが映画の、観客の意識や無意識との現実的な関係のすべてだからである。」(I., p. 606, II, 637-638頁) 極言すれば、商業主義自体も映画をなす必要条件であり、単純に否定され排除されるべきではない。ゴダールは、『勝手にしやがれ』のテレビ放映におけるCM中断を積極的に認め、次のように言うだろう。「広告はそのあらゆる形態において、われわれの西欧世界の日常的現実の一部をなしている。だからこの世界が与える所与のいくつかをもう一度伝える映画が、ある種の「広告」を心から歓迎することができないとか、芸術的純粋さなどというわけの分からぬものを口実に広告を排除しなければならないというのは、異常なことであるように思われる。」(II., p. 159)