

映画と盲目性

― ゴダールにおける不可視なもの ―

梅 木 達 郎

カルメン ― また映画をつくらない？

ゴダール ― それには目を閉じないとな。

映画を撮るためには目を開くのではなく閉じなければならない (Il faut fermer les yeux au lieu de les ouvrir.) ― 『カルメンという名の女』に映画監督として出演したゴダールの台詞である。映画人にとって致命的にもなりかねない盲目が、むしろ必要なこととして要請される。この逆説がたんなる思いつきの言葉でないことは、ゴダールの他の作品や評論・発言をあたっていけば容易に確認できる。彼にとって「盲目」というトポスは、映画を考える上で本質的なものであった。たとえばペルシアの寓話を引き合いに出しながら、ゴダールは次のように語る。

わたしはまたこうも考えた。だれかがわたしにこう持ちかけたとしよう、あるいはカリフがわたしに有罪を宣告し、こう言ったとしよう、「よろしい、おまえは映画をつくりつづけるがよい。ただし、おまえは盲になるか両手を切り落とされるかのどちらかを選ばなければならない」と。わたしはどちらを選ぶだろうか。わたしならば盲になる方を選ぶと思うんだ。そちらの方がさほど不自由ではないだろうから (どちらの場合も痛みはないことになっている、苦痛は問題にしていない)。映画をつくろうとすれば、眼が使えないより手が使えないことの方が、困ることになるだろう。⁽¹⁾

ここで目が見えることは、必ずしも映画を撮るための不可欠の条件ではない。重要なのはむしろ手を使うことであり、右手と左手でものごとを推し量り、指を組み合わせることでフレームを決め、ようするに「手を用いて思考する⁽²⁾」ことだ。モンタージュもまた手作業であり、それを言うためにゴダールは、『JLG / JLG』で盲目のフィルム編集者を登場させたりもしている。このシーンを説明するために、ゴダールは再度カリフの話を引き合いに出す。

もしも盲目になるか両手がないかの選択をだれかに迫られたら、わたしは目が見えない方を選ぶだろう。なにもフィルムに触るのが好きだからではない。そうではなくて、秤の二つの皿を

もって（少なくとも頭のなかで）、どちらが重いかを計ることができないなどというのは、わたしにはありえないことのように思われるからだ。というのもそうするのが映画であり、それがあるカットをつくること、ないしは二つのカットを結びつけることだからだ。つけくわえれば、それはまた、モンタージュにおいては映像が自らを聴き（聴きとられ）、目が聴くというクロードルの有名な言葉をも意味している。それは一種のたとえ話で、さほど明快ではないが。それはまた、デイドロの『盲人書簡』からも来ている。「お嬢さん、あなたはこのすべてをどうやって見ているのですか？」と尋ねられて、彼女は「頭のなかで、あなたがたと同様に」と答える。それはまったくの真実だ。たくさんの目の見えない音楽家がいる。だれもそれを云々しはしない。（II., p. 312）

なぜ目が見えないことをゴダールは選択するのだろうか。盲目のシネアスト——それは形容矛盾であると常識はいうであろう。この異形な存在をどのように考えたらよいのか。ゴダール本人が先のインタビューでこの形象が「さほど明快でない」「たとえ話」でしかないと述べている以上、文字どおりの盲人を直接問題にしていると考えする必要はない。だがまず最初に、映画は盲人にとっても十分に存在するものでなければならぬとゴダールが主張してきたことをここで思い出しておこう。映画とは見られるだけでなく聴かれるものでもある。であるならば、音を映像に従属させ、映画を視覚的な要素のみに還元してしまうのは、映画の可能性を半分に局限してしまうことに等しい。必要なのは視覚と聴覚が切り結ぶまったく新たな仕方を創出することだ。「事実、ぼくの興味をひくのは、音楽を見るということ……耳に聴こえるものを見、目に見えるものを聴こうとすることだ。逆転させるということだ」（I., p. 576. 邦訳 II、五六四頁）。かくして映画は盲者にも開かれておらねばならず、彼らが音を聴きながらそこになにかを見ることができなければならない。周知のように、ゴダール映画『ヌーヴェル・ヴァーグ』の完全サウンドトラック CD が販売され、この映画がたとえば目の見えない人のためにも存在しうるものであること——実際に CD ライナーノートを書いたのは目の不自由なクレール・バルトリである——を示した。映画における視覚の絶対的優位を壊すことはゴダールの課題の一つであり、彼は自分の「映画が盲人によって聴かれ、耳のきこえない人によって見られうるように」（II., p. 294）しようと試みてきたのであり、目の見えない人が映画から排除されてはならない。

しかしながら彼の発言で問題になっているのは、それ以上のこと、つまり映画そのもの——とりわけモンタージュ作業——に内在する「盲目性の契機」であるように思われる。「映画の基礎」であるモンタージュは、「あるものを別なものとの関係におき、判断を下すことに存する」（II., p. 306）。コペルニクスとヴェサリウスを同列においたフランソワ・ジャコブのように（Cf., II., p. 163）、二つのもののあいだに、それまでだれにも見えていなかった関係を打ち立てることである。そこには、これまで見えていたものからの離脱があり、見ることを中断することで不可視の時空を横断し、そ

ここにこれまで見えていなかった関係を手探りで発見する操作がある。なるほど一つ一つの映像は可視的なものに属している。しかし、それらの「関係」そのものは映像と映像のあいだにしか、したがって不可視のところには存在しない以上、それらを究めるためには目を閉じなければならない。モンタージュするとき、人はなにかを見ているわけではなく、むしろ見えないものを見ている。映画をつくるとは、ある種の盲目性を通過することにほかならない。かくして目が見えないことは、シネアストゴダールにとって致命的欠陥ではないばかりか、むしろ映画の可能性の条件そのものを構成するのだと考えてもよい。「目が見えなくても映画をつくることができる」のではなく、「映画をつくるためには目を閉じなければならない」のだ。

この逆説を、80年代以降のゴダールの作品や発言を通じて十分に論じてみなければならない。彼はこの時期、折にふれてはこの問題を取り上げ、またのちに見るように、ある種の作品では盲目の主題そのものを映画に撮ろうとすら試みたからである。さらには、ゴダールにとって映画とは、なにかを見ることを可能にすると同時に人々を盲目にするものでもあるからである。見ることの裏返しとしての盲目は、見ることそのものへの問いかけを促さずにはいない。この意味で盲目の問題は、後期ゴダールの映画批判の中核に存在するといってもよいだろう。

1. 見る／見ない、のダブルバインド

映画における盲目性の契機を強調することがあっても、ゴダールにとって映画の使命がつねに「見る」ことにあったことを、まずはじめに確認しておこう。そこに矛盾はない。言うまでもないが、ゴダールが目を閉じるとすれば、それはまさになにかを見ることができるようになるためである。映画はなにかを見るために存在する——この自明の理を彼は飽かず繰り返す。その定義によれば「映画は、ある目に見える形態のもとに思考を記録するためにつくられた」(II, p. 306) ものであり、モンタージュとは「わたしにとって見ること、生を見つめることを意味する」(II, p. 247)、ようするに「モンタージュとは人々になにかを見させようとするもの」(I, p. 415、II、二六四頁)である。80年代以降、ゴダールは映画を、まるで裁判の証拠物件のように、人々に現実を有無をいわずに突きつけ、それを見、聴かせるものとして定義するようになる。「わたしにとって映画をつくるとは、探偵、弁護士、裁判官ないしは検事となることだ。そしてそこが裁判所であるかのようにならぬ証拠を提出すること、それがなんなのかを発見しようと努めることだ」(I, p. 481、II、三六九頁)。現実についての明察をえるために、なにが嘘でありなにが真実かを見るためにこそ映画は存在する。

そもそも、彼が映画を——そしてとりわけテレビを——批判するのは、「見る」機能をないがしろにしてしまったからである。かくしてゴダールは、トーキーやシナリオの時代の映画を、見ることの忘却として批判する。かつてサイレントの時代に可能であった「見る」ことが背景に押しやられ、かわりに「話すこと」に偏重していったからである。

映画、それはモンタージュの発明である。(……)

さて、モンタージュは破壊されるべきものだった、というのも、それはなにかを見せてくれるものだからである。トーキーの役割は、印刷術や質の低い作家たちと共謀して、人々がなにかを見ることを妨害することであり、モンタージュが見るのを可能にしてくれたものを見えないようにすることだった。それをすぐさまコントロールしておく必要があったのだ。そもそもテレビとはまさしくそれなのだ。たいへんな戦いに負けてしまったのだ。(I. pp. 414-415、II、二三六頁)

この引用において「見る」voir という動詞を強調しているのはゴダール自身である。おそらくは、そもそも「見る」とはなにか、なにを「見る」のかが問われなければならないだろう。だがその前に、ゴダールの映画史のなかでは、見つめるまなざしの放棄は「映画の衰弱」にほかならないことを確認しておこう。「だが今日人は見つめるより解釈しようとしている。いつでもなにかに『ついで』言葉をつけ加えようとして。わたしが思うに、この現象は映画の衰弱に結びついている。映画は見ることを可能にしてくれるはずだったのに、いまや人はなにを見るかよりなにを『それはいいたいのか』に注意を払っている」(II., p. 391)。見ることを犠牲にしてなされた言葉と意味の支配のなかで、映画は本来の役割を放棄してしまう。この映画の敗北を象徴するのは、映画によって強制収容所が撮られなかったという事実である。

今日映画は見ることの役に立たず、スペクタクルを提供している。

(……)

素朴にも、ヌーヴェル・ヴァーグはなにかの始まりであり革命だと思ったものだ。ところがそれはすでに遅すぎた。すべては終わっていた。強制収容所が映画に撮られなかった時に、みな完了してしまった。この瞬間に、映画は完全にその義務に背いてしまった。(……) 強制収容所を撮らなかったことによって、映画は完全に役目を解かれてしまった。(……) 映画は表現手段なのだが、その表現が消えてしまった。残ったのは手段だ。今日映画は別物となり、世界を見るよりも世界を支配しようとしている。グーテンベルク以来、印刷はディケンズをもアインシュタイン理論をも印刷することに役立ってきた。映画はその役を果たさなかった。映画はすぐに大衆に大うけしたので、商人が映画を牛耳るようになってしまった。(II., p. 336)

換言すれば、映画はスペクタクルに走り、ドキュメンタリーの役割を放棄してしまったということである。あるいは商業主義が映画を席卷してしまい、映画に見世物を提供する以外のなににも残してくれなかったということだ。このような映画史の分節の根底にあるのは、「見ること」と「見ないこと」の対立である。この基本的対立を出発点として、ゴダールはサイレントとトーキーを、映

画とテレビを、ドキュメンタリーとスペクタクルを、芸術映画と商業映画を対立させて論じることになる。つまりアンナ・カレーナ時代から毛沢東の時代を通じておこなわれてきた商業主義批判が、80年代にいたって「見ること」の根本的な問いかけとしてもう一度提起されているのである。

ここで重要なのは、スペクタクルの提供が、「見ることの役に立たず」、むしろ「見ない」ためにある、というゴダールの告発である。もしもトーキーが、テレビが、スペクタクルが、商業映画が「見ないこと」の側に位置するのであれば、それらは盲目をつくり出すといわねばならない。むしろ人々はなにかを見るために映画館にやってくる。だがそれはなにも見ないで済ますために、たとえば「強制収容所」というものから目をそむけるために、つまり「現実」というものに盲目になるためであるかもしれなのだ。スペクタクルとともに盲目性が回帰してくる。だがそれは、映画に目が眩んだものの、映像を見つづけることによってもたらされる盲目である。

映画と盲目についてのゴダールの考察は、毛沢東の時代までさかのぼることができる。1971年にゴダールはミッシェル・セルヴェという偽名で、メルヴィルの映画に関する記事を発表する。その一節は「きみの両目を打ちのめす」と題され、ルノー工場の労働者クロードに宛てたメッセージとして述べられる。

このことについて、よく考えてみなければならない。というのもそいつがやっかいだからだ。おそらく映像というものが、きみの両目を打つために組み立てられているからだ、ちょうど工場がきみのお腹を叩くためにあるように。もしきみがお腹を守るために工場で闘うなら、おそらく、外に出た時にはきみの目を守るためにも闘わなければならないのだ。だってクロード、おそらくは、まあこんな風にぼくは思っているんだが、すべての映画、すべてのくだらない番組、すべてのマガジン、すべての写真は、結局それらを制作するやつや、そいつが求めているのはなにかというと、すべておそらく、工場の外できみを盲にするためにあるものなんだ。そうやって、きみが翌朝に工場に入るとき、きみは自分がそこに入ることに気づきもしないようになっているんだ。きみはもう、工場が徒刑場であることに気づきもしない。だってきみは目が見えなくなっているだろうから。そして経営者の罠も、きみはもうそれを見ることすらないだろう⁽³⁾。

映画は人々の目を攻撃する。それは彼らを盲目にし、労働者が自分の現実を見ることができなくするために組織されている。だがそれだけではない。人々は、映像によって盲目にされるという敵の「罠」そのものを「見ることすらないだろう」。つまり映画は人々を盲目にするばかりか、その盲目そのものを目に見えなくしてしまうものだ。それは罠であり、しかも罠であることが気づかれないような罠である。人は見ていないばかりか、自分が見ていないことを見ていない。それは盲目をつくり出し、盲目の盲目をつくり出す。なぜなら、人々は映像を見ているわけであり、だから見

ていると信じるだろうからである。この意味で、つまり「だれもそのことに気づいていない」がゆえに、「映画は資本主義の最良のプロパガンダ」(I, p. 318、II、四一頁)である。

ここで見ることを見ないこととは幾重にも反転している。そもそも映像と現実の混同を厳しく禁じる「映像論的転回」をへたゴダールにとって、映像を見ることはそのまま現実を見ることではありえず、むしろ現実を見ないことに等しい。映画を見る行為が「目を閉じる」ことへと転じる——この真理を雄弁に語るテキストがある。それは「ドイツの友人女性への手紙」として発表された1995年2月15日の日付をもつ書簡である。そこでポーラ・ネグリの回想録を引用するゴダールの手紙を引用しよう。

おぼえておられるだろうか、もうずいぶん前の1918年9月8日に、ルービッチ氏はUFAのトップたちを集めて『カルメン』の試写会に招待した。場所はスタジオの映写室で、このときルービッチはこの映画の編集を完成させたところだった。回想録の中で、ポーラ・ネグリはそのことを語っている。

「その晩、わたしのラメ入りのドレスが勝ち誇り、シャンペンはずばらしかった……遠くの銃撃音が近づいてきて、その音が映画の音にまじっていた。わたしたちはみな、なにが行われているのかを知っていた。しかし何事もなかったかのようにするのがよいと思っていた。まったくのところ、目を閉じる方が問いかけを発するよりはるかに簡単だった。そして映画の終わりは熱狂的な拍手で迎えられた……発砲は続いていた。」

それから、ネグリ嬢は、本によれば、UFAのパーティをそっと抜けだしたのだが、そのときスパルタクス団員と政府部隊とは機関銃で撃ち合っていた。彼女は流れ弾が飛び交う中を一番近いメトロの駅にもどった、「まるですべてが通常どおりであるかのように」。

開けられた目、閉じられた目、カルメンには目を開け、ローザには目を閉じる。そしてここに、さほど光栄でもない奇跡、同時であること、が横たわっている。というのもまさにここに、ついに光を当てられた一つ一つの映像のあいだにある暗黒の時間の、あの有名な神秘があるからだ。光のための時と闇のための時。一つは権利のために、もう一つは義務のために。(II., p. 345)

華やかな映画の試写会と戸外の現実の内戦との鮮やかなコントラストのなかで、映画の無視できない機能の一つが浮かび上がる。それは「目を閉じる」こと、なにも見ないで済ませることだ。映画『カルメン』を、スペクタクルを見ることは、「同時に」外の現実を問うことなく、そこから目をそむけることにほかならない。カルメンという虚構の物語を見るために目を開き、ローザ・ルクセンブルクの虐殺に目をつぶること⁽⁴⁾。それはじつに「簡単」であり、パーティから外に出ても映画の幻想が続くかのように、「まるですべてが通常どおりであるかのように」彼女は行動する。

映画はこうして人々を盲目にするのだ。

だがそれが映画である。ゴダールはこの手紙で、映画は光で照らされる瞬間と闇の瞬間の交替でできあがっていることを喚起している。映画のイリュージョンは、一こま一こまを照らす光と、コマの移動の時間に一瞬間に沈むことによって作り上げられる錯覚で成り立つ。よくも悪くも、映画は闇の時間、閉じた目が含まれている。この闇の時間があるがゆえに、光かがやく映像が出現する。しかし逆にかがやく映像は、われわれを盲目にし、暗黒の側面をつくり出す。ゴダールは、この手紙の先で、「親愛なる友よ、どうか分かっていたきたい、わたしができるかぎり、映像が語ることと同時に、それが黙っていることにも注意を向けていることを」(II, p. 346) と述べるだろう。映像とは光の束である。その裏面である闇を忘れずにいることは、われわれの「義務」なのだ。

この義務を果たすことは容易ではない。なにしろ闇を見なければならないからだ。それは、目を開いたまま盲目になるかわりに、目を閉じて明察を得ることだ。つまり、盲目から逃れるために目を閉じる勇気をもたなければならない。このようにして「見ること」と「見ないこと」とは反転する。なにかを見るためには目を閉じなければならず、逆に目を開けるのは見ないためであり、自分が見ていないことを見ないためである。銀幕の光に目が眩むことには、この見る／見ないのダブルバインドが働いている。映画の光の明滅のなかで、すべてが自明性を失っていくなかで、それでも少なくともスクリーンを見ているのは確実だということかもしれない。だが、スクリーンとはそもそも何だろうか。映画はスクリーンがなければ見ることはできないが、このスクリーンはその背後にあるものを覆い隠してしまうのではないか。スクリーンの二重の機能にまで及ぶゴダールの映画への問いを、章を改めて検討してみよう。

2. 映画と隠蔽記憶

映画館はなぜ暗くなければならないのだろうか。映画を観るとき、人は暗がりに身を置く。現実が闇に沈み、かわりに浮かび上がる光のフォルムに目を奪われ、われわれは身動きもしない。映画を観ることは、現実に対して目を閉じ、眠り込むことだ。これは比喻ではない。実際、目を閉じながらそれでもなにかを見るのは、「夢を見ている」状態以外のなにものでもない。映画を観る人を表現するなら、盲者というより夢のなかに入眠する者という方がより適切かもしれない。だからこそハリウッドは「夢の工場」なのであり、映画とは白昼夢であるとは、だれもが口にする常套句となった。ゴダールも例外ではない。だが彼が特異なのは、映画＝夢という等式を真に受け、フロイトが夢の分析をやったように自分も映画の分析をしようとするところである。1990年のインタビューでの彼の発言を引用してみよう。

ゴダール シネマと呼ぶものはなにか。文字どおりには、それは人が生きている世界の映像だ。ローズヴェルトの写真を見せられれば、「それはローズベルトだ」と言うものだ。ではそれを

文字どおりに愚直にとって、こう言うてみよう。人は夜眠るものだが、映画館は人が暗闇のなかで目を開いて眠る唯一の場所だ、と。それゆえ映画とは夢である、と。夢の困ったところは、翌朝、目を開いたときに、夢を検討しようとしてもなかなかできないことだ。それでフロイトはたいへんな作業をしなければならなくなる。それは巨大で気違いじみた、完全にタブーである作業だった。今日タブーである人間がいるとすれば、それはフロイトだ。わたしにとっては、精神分析をやるのは遅すぎた。それでわたしは、それを外的な仕方で、映画をとおしてやるのだ。映画、それは目覚めたまま眠ることを可能にしてくれるものだ。(II, p. 237)

ゴダールは映画と夢を結びつけ、フロイトの名を挙げ、精神分析と映画の分析が同じ作業であることを強調する。彼にとって、こうした接近が魅力的なものであったことは間違いない。そもそもフロイトは夢を「(無意識的な) 願望充足」と定義しており、ゴダールは映画がスペクタクルに、つまり願望充足の手段にのみ成り下がり、見ることを忘れてしまったと批判していなかっただろうか。また、無意識的な願望(父の殺害と母との近親相姦)を果たしてしまったがゆえに自己を罰し、両目をくり抜いたオイディプスの物語は、禁じられた映像を見ることによって盲目になった映画の比喩として秀逸ですらある。またフロイトが夢の歪曲のメカニズムとして論じた、圧縮、置き換え、形象化は、映像の分析概念として現在でも有効である。おそらくは、映画と精神分析を論じる無数のやり方があるのだ。しかしながら、ここでは、フロイトが提唱した概念である「隠蔽記憶」の問題にのみ焦点を当ててみたい。それは見るが見ないことに転じるというゴダールの映画の問題に直接通じているからである。

隠蔽記憶(Deckerinnerung)とはなにか。それは「特別な鮮明さと内容が一見無意味なことの二つが特徴である幼児期の記憶⁽⁵⁾」である。フロイトによれば、真に重要な記憶が抑圧され、それに置き換わる形で浮上してきた、それ自体は無意味な、しかし不自然なまでに鮮明な記憶が存在する。それは、真に重要な記憶ないしはファンタズムを覆い隠すカヴァー(Decke)であると同時に、覆い隠しているものの存在を指し示す痕跡ともなるものでもある、つまりそれは一種の妥協形成と考えられる。『日常生活の精神病理学』から引用してみよう。

幼児の記憶にどうしてもよいような内容のものが含まれているのは、心理過程における移動の結果なのである。すなわち、このような記憶は、本当に重要なものとほかの印象の代理として想起されるのであって、この本当に重要なほうの印象は、そうでないほうの記憶を分析することによって、甦らせることが可能であるが、なんらかの抵抗のために直接には想起されないものなのである。このように、どうしてもよいような記憶が保持されているのは、それ自身の内容とのあいだに連想関係が生じるためなのである。したがって、私がこのような記憶を「隠蔽記憶」と呼ぶのも十分な理由があると言えるだろう。⁽⁶⁾

したがって、それはあるものを置き換える形で隠蔽するが、この隠蔽記憶が存在することによって、抑圧された記憶ないしファンタスムへの接近も可能となる。それはある秘められたものにかけてられたマスクなのだが、このマスクはその背後にあるものを隠しつつ可視的なものとして示す。

隠蔽記憶は、見せつつ隠蔽する、この二重の運動のなかにある。重要なのは、この概念がフランス語に翻訳されて《souvenir d'écran》となり、あるいは英語で《screen-memory》と訳されているように、すなわち「スクリーン記憶」としての隠蔽記憶が映画と根本的な関係をもつものと想定せざるをえない、ということだ。映画の誕生と同時期に誕生した精神分析のなかでも、隠蔽記憶はすぐれて「映画」的な概念である。そこにこそゴダールが映画で問題にした見ることと見ないことの決定不可能性が書き込まれている。なるほど映画というフィクションと現実の記憶とでは、一律に論じることにはできないかもしれない⁽⁷⁾。だが、どちらの場合でも、問題になっていることは同じである。あまりに強すぎる光源が他のものをかえって見えなくさせてしまうように、あまりに鮮明な記憶は隣の記憶を見えなくする。どちらの場合でも見るべきものを見せずに、それにスクリーンをかけ、かわりになにか別のものが眼前に呈示される。フロイトが記述したものは、まさに文字どおり、われわれが映画を観るたびに生じている事態そのものである⁽⁸⁾。

もしそうだとすれば、映画における見ることの「抑圧」について語らねばならない。ある種の力が働いて、人が見ることを妨げるために映画が働いているということをこそ、見つめなければならない。無意識の検閲があるように、映画にも「検閲」があることの意味を問わねばならない。たとえばゴダールは、スピルバーグの『シンドラのリスト』を批判する(Cf., II, pp. 416-417)。このハリウッド映画が「絶滅収容所」というトラウマ的現実から「シンドラ」という人物に焦点を移動し、結局はそこでなにが起こったかを隠蔽する虚偽の物語を見せるからである⁽⁹⁾。ゴダールにとって、テレビとは、現実を見せるかわりに隠蔽する映画のもっとも墮落した形態でしかない。イメージは、目を眩ませ、そこから精神に入り込み、思考そのものを占領してしまい、他のものが入り込めない状態にしてしまう。その説明のためにゴダールが戦争の比喩をもちいるのは偶然ではない。

わたしはいつもある比較をおこなってきた。それは大げさだが正しい比較だ。つまり、ある映像は占領なのだ。精神を占領し、文化的な空間や時間を占領すること、だが同時に、この占領はごく身体的なものでもある。ひとはもう、映像があまりに小さいのでそれを見ることができなくなっている。コンピューターでそのうえになにかを書き込んでも、それは読むこともできない。テレビがつくられて、目を疲れさせずにそれを見ることなんかできない、だいたいテレビはそのためにつくられたのだとわたしは思う。(II, p. 97)

映像とは占領であり、占領とは他者の侵入であり支配である。支配の道具となった映像の氾濫の中で、われわれの「見ること」は妨げられ、抑圧されている。だからこそ、「見ること」は困難き

わまりない戦いなのだ。「どれほど人が見ようとしないうか、それは驚くほどだ、わたしですらそう」(II., p. 425)。であるならば、「見ること」の奪還は、ある種の支配への抵抗の身ぶりとならずにはいない。占領されたところから不当な侵入者を追いだし、境界を死守しなければならない。目を疲れさせ、目に幕をはり、かわりに居座る映像が支配しているなら、それを取り除かねばならぬ。そのためには、まず目を閉じることだ。もし目を開き、そこに映像が入り込むがままになることが現実を見ないことならば、なにかを見るためには目を閉じる必要がある。目を開けて盲目になるかわりに、目を閉じて盲目から脱しなければならない。映画が盲目をつくり出す以上、それに抵抗するために目を閉じることからはじめて見なければならない。

こうしてゴダールの映画の問題は、見ることを可能にする盲目をいかにつくり出すか、映画が盲目に抵抗しつつ、自らの盲目をいかに実践するかを問うことになる。そればかりか、彼は盲目についての映画を撮ってさえいる。次に『ゴダールのリア王』を分析するのはこの理由による。

3. 見ることの彼方——『ゴダールのリア王』分析

眼前にあるものが視界を遮るスクリーンとして立ちはだかっているのであれば、まずそれを見ないことから始めなければならない。この映画の課題を、ゴダールはシェイクスピアの『リア王』の問題に重ね合わせる。『リア王』とは、目の前に見えるものにたぶらかされて真の愛情を見ず、最後に零落し盲目になることによって真実を悟る男の物語だからである。

もちろん、壮大なスケールをもつ『リア王』に、人は無数の仕方に取り組むことができるだろう。そこには数えきれぬほどのテーマがあり、『blindness』はその一つにすぎない。実際、『乱』を撮った黒沢明のように、この物語を徹頭徹尾ヴィジュアルな、戦国色彩絵巻にってしまうこともできる。そこではなによりも色彩に重要性が与えられており、「盲目」の問題が存在するにしても、それはただ「見られる」だけのものであり、黒沢の映画において見ることにそのものが根本的な疑問に付されることはまったくない。『リア王』には数限りない演出が可能なのであり、ゴダールのリア王への取り組みは、無数の可能なアプローチの一つにすぎない。しかし、盲目性を強調する彼の「アプローチ」こそは、映画そのものへの問いかけにわれわれを導くものである。

ゴダールは、複雑で雄大なシェイクスピアの『リア王』をバラバラに解体し、削ぎ落として、もっぱらリア王と末娘コーデリアの物語にのみ焦点をあてていく。盲目性という観点からすれば重要なはずの、両目を抉りとられたグロスター伯爵の挿話は、直接取り上げられることはない。現実の盲目ではなく、むしろ精神の盲目が、目を開きながら見ることにできない盲目が問題だからである。それはリアの盲目である。たとえば彼は、それまで自分が見ていると思っていたものが信じられなくなったとき、つまり長女ゴナリルの不誠実に気づいたとき、自分が何者であるか、本当に目があるのか、と疑う。ゴダールもまた映画のなかでこのテキストを引用している。

リア ここにいる者でだれかおれを知っとる者はおるか？ こりゃリアではない。

リアがこんなに歩くか？ こんなにしゃべるか？ その目はどこにある？

頭がにぶったのか、分別が

眠ってしまったのか？—— や！ さめてるのか？ いや、そうではない。

おれはだれか？ 知っている者は教えてくれ。

道化 リアの影法師だい。(第一幕、第四場)

彼は自分を失い、目を見失う。しかし、失ってしまった彼の目は、じつは現実を見ることのできない、盲目の目であった。目が見えることは、むしろ見るための妨げであった⁽¹⁰⁾。物語の進行のなかで、彼は視力を失いながら、逆に現実への洞察を得ていく。それはさながら、徐々におそろしい真実を明らかにしながら、最後に自分の目を潰してしまったオイディプス王の物語をなぞるかのようだ。すべてを見通し、すべてを失ったリアは最後に実際の視力を失って息絶える。

リア (……) お前はだれじゃったな？

目がどうも悪くなった。今すぐに分かるがな。

ケント 運命の神にこのうえなく愛され、このうえなく憎まれた人があったら、

まさしくこのかたがそれだ。

リア 目がよく見えん。お前はケントではないか？ (第五幕第三場)

彼は目を潰されたグロスター同様、視力を失うことに比例して物事を悟っていく。見るためには、目を閉じなければならない。この物語では、すべてが反転する。沈黙は雄弁に、狂人は真理を述べるものに、盲目が明察に転じる⁽¹¹⁾。だが、目を閉じて、どうやって見るのか。狂ったリアは命じる、「耳で見よ」と。それは、錯乱した王が両目を失ったグロスターという言葉である。

リア なんじゃ、そのほうは気違いか？ 目などなくも世の中の成り行きぐらい見えるわ。耳で見るのじゃ。(第四幕第六場)

『「リア王」撮影ノート』ではこの言葉が引用され、さらにゴダールは、《Lear》という名前から《ear》を、すなわち「耳」を読み（聞き？）取っている（Cf. II., p. 108）。あたかも「見る」よりも、「聴きとる」行為が、刺激を精神の奥深く受け入れる点で、より内面的であるかのように、「耳で見る」ことによって、事物の表層の反射に目を閉じ、ものの内実に通わせなければならない。むしろそれは、言葉の意味にのみ耳を傾け、言葉にとらわれてしまうことではない。そもそも言葉だけを聞いてしまったリア王こそは、上の娘二人にだまされ、見るべきものを見ず、聴くべ

きものを聴かずに破滅したのではなかったか。だからむしろ、見ること聴くことの反対側で、見かつ聴くことができねばならないのだ。

ここで重要なのは、「見ること」と「聴くこと」のテーマ系が密接に関係していること、つまり『リア王』において重要な「沈黙」のテーマと「盲目」のそれが不可分に結びついていることである。劇の最初でリア王は真実を見ることも聴くこともできない。最後に身体的に盲目になり、精神的に開眼する彼は、また最初に聴きとることのできなかったコーディーリアの声を聞き届けることができるようになる。

リア コーディーリア、コーディーリア！ まだ行ってはならぬ。やっ！

なに、なにか言ったか？ あれの声はやわらかくて、やさしくて、低かった——女にはまことにめでたいことだ。(第五幕第三場)

最後の最後に、まさに目が見えなくなり死に絶える直前に、リアは、すでに息をひきとった彼女の声を聞く。コーディーリアはもはや無言なのに、彼は聞こえない声を聴くのだ。見えるものを超えて見なければならぬように、聴こえるものを超えて聴きとらなければならぬ。というのも、まさにそれができなかったがゆえに悲劇が起きたからだ。沈黙を聴きとるかわりに、声高に語られる言葉に耳を奪われたがゆえに、王は破滅したからだ。ゴダールは盲目のテーマにもまして、この聴きとられなかった沈黙を映画のなかで強調している。映画の『リア王』には、二人の姉ゴナリルもリーガンも登場しない。ただ二人が書いたと思われるファックスの文面が読み上げられる。このようにして、ゴダールはコーディーリアの二人の姉をただ言葉のみの存在に還元している。その文面は、シェークスピアによる第一幕の台詞と同じである。

ゴナリル わたくしは言葉などではとうてい表せないほどお父さまを愛しております。

自分の目よりも、無限の空間よりも、自由よりも、

高価でめずらしい、どんな値打ちのあるものよりも、

生命よりも、愛と美と健康と名誉にあふれた生命よりも、お父さまを愛しています。

かつて子がささげ、父がうけたかぎりの最大の愛情をもって、

息もとぎれ、言葉もつまるほどの愛情をもって、

どんなものにも比べられないほどの愛情をもって、わたくしはお父さまを愛しております。

この言葉は雄弁である。あらゆる価値のあるものを列挙し、そしてそれ以上に自分の父への愛をおく。そればかりか、それは「言葉などではとうてい表せない」ほどのものだ。だが、そこには矛盾がある。「言葉で表現できない」という言い方とは裏腹に、まさに「表現不可能なもの」として、

つまり否定のエコノミーを介して、それは言葉によって表現されている。そればかりではない。彼女は「息もとぎれ、言葉もつまるほどの愛情」を淀みなく雄弁に語る。この発話の内容は、それと矛盾する発話行為のあり方によって否定され、その虚偽性が露呈する。シェークスピアは、こうした矛盾によって、ゴナリルが、そして「姉上とまったくおなじ心持ち」のリーガンが嘘を言っていることを表現する。ゴダールはこの虚偽性を、沈黙し、うつむくコーディーリアのショットを見せることによって示している。まさしく、「言葉などではどうてい表せない」「息もとぎれ、言葉もつまるほどの愛情」をもつものは、コーディーリアのように沈黙するしかない。《Love, and be silent.》この彼女の傍白は、言葉とその内容、発話と発話行為を一致させる唯一のあり方を表している。したがって彼女の答えは、「なにもありません (Nothing.)」しかありえない。この一言でコーディーリアは、姉たちが口先だけで言ったことを自ら実践し、言葉と行動を一致させようとするのだ。それは言葉を放棄すること、この言葉の不在をたんなる否定ととられてしまう危険を冒すことである。この危険は現実のものとなる。父リアは含蓄に富んだコーディーリアの無言を文字どおりにとる。彼は言葉のレトリックに目を惑わされ、末娘の沈黙に耳を傾けるすべをしらない。彼は見えるものしか見ず、聴こえるものしか聴かないがゆえに、盲者であり聾者である。

逆にいうと、見なくてはいけないもの、聴かなくてはいけないものは、コーディーリアの「なにもない」である。おそらくそれは、たんなる不在ではない。ゴダールが言わせているように、それは「沈黙」ですらない。彼女は少なくとも《Nothing.》と、片言は言ったのだ。《She has said "Nothing"."No-Thing"》さらにゴダールは、なんども字幕で、NO と THING とを切り離し、コーディーリアの言葉を「なんでもない」と同時に「ものではない」と読ませている。それは「ものではない」以上、見ることも聴くこともできない。ようするに形にも言葉にもならない思い、魂、内面である、と言うこともできよう。だが、もしも呈示されるべきものがそうしたものであるならば、それは映画という視聴覚芸術に重大な問題を提起せずにはいない。なぜなら映画は、見えないものを見せ聴こえないものを聴かせるという、不可能な任務を抱え込むことになるからである。『ゴダールのリア王』では、Nothing と No-Thing が並べられた直後に、「映画をはじめとする芸術は再構築されるべきときに来ている」という文が読まれる。実際、ゴダールがめざしているのは、なにかこれまでとはまったく違う、ほとんど不可能な映画なのではないだろうか。盲目の果てにある映画とはなんだろうか。それは、たんなる暗闇でないという保証はあるのだろうか。こうした問題に取り組むためにも、映画が開示すべき《Nothing》とはなにかを、もう少し掘り下げて考えてみなければならない。

4. アボリアとしての見ること

もしも映像が現実を覆う隠蔽装置となっているなら、スクリーンを切り裂けばよい。目を開いていて盲目になるのなら、目を閉じてなにかを見ればよい。だが、ことを複雑にしているのは、スク

リーンの背後になにがある（ない）のか、盲目の目が凝視するものがなになのか、けっして定かではないということだ。「なにもありません。」——コーディーリアの答えは単純である。だがそれが『リア王』の宇宙全体を吹き荒れる嵐の始まりとなる。「なにもない」、これほどやっかいな言説もないからだ。ヘーゲルやフロイトやラカン、そこからあらゆるものを引き出してきたではないか。いや、西欧キリスト教そのものが、沈黙から雄弁を、盲目から明察を導き出す確固たる伝統を保持していたことを忘れてはいけない。ヘーゲルは、ユダヤ教からキリスト教への移行を、外面性から内面性への移行として、あるいは宗教的な問いの内面化のプロセスとしてみなしている。福音書において行われるのは、外面から内面への探索の方向転換であり、そこでは盲者が見者より洞見をもつという逆説が成立する。デリダは『盲者の記憶』で次のように書く。

あまりに自然的な、あまりに肉的な、あまりに外面的な、すなわち文字的な、字義通りの目で見ているのはつねに他の側なのだ。文字の、文字による盲目というわけだ。それを象徴するものとして、目隠しをされたシナゴークがある。ファリサイ派、この文字の人々は、実は盲者である。彼らには何も見えない。外を、外側だけを見ているのだから。彼らを内面性へと向け変え回心させなくてはならない。彼らの目を内側へと向けなくては、そしてまず、一つの魅惑を告発し、文字の身体と外面性を糾弾しなくてはならない。⁽¹²⁾

ここで「回心」(conversion)とは、見るまなごしを外面性から内面性へと向けなおすことにほかならない。それは外的な掟の遵守から内的な魂の問題への、愛の掟への方向転換を果たすことだ。デリダは続いて「福音書は盲目性の想起として読むことができる」と述べ、すぐにイエスの言葉を引用する。「わたしがこの世に来たのは、裁くためである。こうして、見えない者は見えるようになり、見える者は見えないようになる」(ヨハネ九章39節)。

盲目性の反転——それは外面的な価値から内面的な価値への転換そのものの表現であり、コーディーリアの「なにもありません」はこうした伝統のなかにまぎれもなく書き込まれている。表面的な、外的な美辞麗句の不在は、内面的な精神の価値の証として読みとられるべくそこにある。ゴダールもまた、NothingをNO THINGと分解することによって、つまりそれを「ものではない」と読ませることによって、この伝統に連なるのだ。ゴダールはオリヴェイラとの対談で、自分が子供の頃に聞いた話を繰り返している。「めんどりは内側と外側でできている。外側をむくと、内側が見える。内側をむくと、魂が見える」(II, p. 268)⁽¹³⁾。虚飾をはぎ取り、紛らわしいヴェールをとれば、そこには「魂」が、超感性的な秩序が解き放たれる。外面的なすべてを失い、内的な魂のレベルで、あるいは来世において、すべてを回復すること、これがイエスの復活の意味するところである。

だが、これは重要なことなのだが、ゴダール映画の独自性は、魂の存在を信じるキリスト教的な

解釈に抵抗を示すこと、あるいはプラトンの感性界／観知界の対立を脱構築すること、超感性的なものの存在をそのまま信じてしまわないことにある。なぜならば、見えるもの、聞こえるものを超えて、その彼方になにかがあるかどうか、けっして定かではないからだ。いやむしろ、そこにはやはり「なにもない」のであって、にもかかわらず否定弁証法を発動させ、そこになにか別のものを読み込もうとするのは、解釈の濫用であるかもしれないからだ。神秘は存在しない、あるいは、真理とは神秘の不在である、そうゴダールは何度も発言している。

(……)『軽蔑』は、西欧世界の難破した者たちの物語のようにもわたしには思われる。この者たちがある日、まるでヴェルヌやステューヴンソンの主人公たちのように、だれもいない神秘の島に上陸する。その神秘とは、だれがなんと言おうと、神秘は不在であるというものだ、つまりそれが真理なのだ。(……)

単純な映画で神秘はなく、アリストテレス的に、様々な見かけを取り払った映画である『軽蔑』は、その149のカットによって次のことを証明している。つまり映画においても人生においても、秘められたものなどなく、解明されるべきものもなにもなく、ただ生きさえすればいい——そして映画に撮りさえすればいいのだ。(I., p. 249、I、五六八～五六九頁)

あるいは『彼女について知っている二、三の事柄』で、ゴダールはフローベールの作中人物ペキュシェを登場させている。彼はカフェで、「神秘^{ミステール}」という名をもつアイスクリームを注文するのだが、「神秘はありません」という返事を聞いて愕然とする彼の姿を、ゴダールは正面から、長いフィックスのショットで見せる。「神秘はない」、だがこの「真理」そのものが一つの「神秘」となってしまうように、不在である神秘がただのアイスでしかないと強調する周到さで、ゴダールはすべてを脱神秘化している。

Nothing は Nothing であって、それ以外のなにもものでもない。人はそこにどうしてもなにか別のものを読みとろうとするがゆえに、やはりこの自明の理を繰り返しておかなければならない。そもそも、Nothing が Nothing でしかないということは、シェークスピアの『リア王』のもう一つの主題であることを忘れてはならないだろう。最愛の娘コーディーリアの言葉《Nothing》をあざけり、「無から生ずるものは無だけだぞ」(Nothing will come of nothing) と威嚇したリアは、権力の頂点から転落し、最後はすべてを失い、彼自身が《Nothing》となり果ててしまうことは、しばしば指摘されている⁽¹⁴⁾。シェークスピアはこの無への道のりを、一種の数学的正確さで表現している。王国を手放したリアは、従者の数を100から50に減らされ、さらに25に、10に、5に縮められ、最後にたった一人になる。彼を外側から覆い、飾っていたものを次々に失い、家もなく帽子もなく嵐をさまよい、着ている服すらも裂いて脱ぎ捨てようとするリアは、ただの動物でしかない。「外から附けたものを剥がしてしまえば、人間はみな、お前のように哀れな、赤はだかの、二本足の動物に

すぎん！ 脱げ、脱いでしまえ、お前の着ている借り物を！ おい、このボタンをはずしてくれ！」（第三幕第四場）。こうしてリアは無への道を突き進む。シェークスピアは過酷にも、この無が有に転じるような契機を与えてくれはしない。無の果てには無しかない⁽¹⁵⁾。コーディーリアは殺され、生き返ることはない。リアは最後にもう一度コーディーリアの声を聞く。つまり彼女の《Nothing》に、「まことにめでたいこと」《an excellent thing》を聞き取ろうとする。しかしそれは幻聴であり、取り返しのつかぬまでに失われてしまっているものだ。《No, no, no life!》、シェークスピアはリアの口を通して否定辞を畳みかける。おそらくたった一度の否定では、NothingがNothingでしかないことを確認するには不十分なのだ。失われたものはなにも戻ってきてはくれない。死からなにも生まれてはこない。「お前はもう帰ってはこない」そうリアは言って、あの翻訳不可能な五つの《never》を繰り返す。《Thou'lt come no more, / Never, never, never, never, never!》。そして自身が息絶える。ただの否定では、否定されたものを浮かびあがらせずにはいない。だからもう一度否定しなければならない。しかし否定すればするほど、否定されたものは回帰してくる。だからさらにneverをくり返し、弁証法的反転の可能性をつみとっておく必要があるのだ。すべてを断ち切るために。nothingがそのまま字義どおりに読まれるべく、neverは五回繰り返され、すべてが滅び、スペクタクルは幕を閉じる。

Nothingの背後になにかを見、聞かなくてはならない。しかし同時に、Nothingの背後にはなにも見てはいけなし、なにも聞いてはいけなし。『リア王』が差し出すダブルバインドの命令に、ゴダールは忠実である。彼は、現実を隠蔽する記憶や映像を一枚一枚はぎ取っていった果てにあるのが、Nothingであることをよく理解している。『ゴダールのリア王』のほとんど最後で、「知ってしまったのだ。リアリティやイメージの正体を知らないほうがよかった」と言う声がある。秘密は暴露されてしまったのであり、それは、秘密など存在しないということ、表面的な現象の背後には、スクリーンの背後にはなにもなく、「リアリティやイメージの正体」とはnothingでしかないことである。そこには失望とスペクタクルの終わり（秘密のないスペクタクルなどあるだろうか？）しかないがゆえに、「知らないほうがよかった」もののなのである。

こうしてすべてはNothingの、沈黙の、盲目の闇の二重の意味、二重の読みとりにかかっている⁽¹⁶⁾。否定は否定でしかないという事実と、否定は否定されたものの彼方を示さずにはいないという事実のあいだで、人はどちらも選ぶことができずに立ち止まる。No Thingは、眼前のものやスクリーンの背後になにものかを指し示すが、同時にそれはnothingでしかないことによって、背後の「物自体」の想定を否定し、なにか神秘的なものの存在を否定し、神学的ないし形而上学的な読み取りを禁じてしまう。スクリーンに映し出されるものは、隠蔽し目を盲目にするものである以上、スクリーンを超えて、見えるものの彼方を見つめなくてはならないのだが、同時にスクリーンの背後にはなにもない。では、映画において見るべきものはどこにあるのか。

それは映像の上にはないし、また映像の背後にもない。少なくともゴダールは、現象の背後にあ

る本質も、感性的なものを越えた観知的世界も信じてはいない。現象のレベルのみで思考し、見えるもののなかで表現する映画監督ゴダールは、形而上学的な深さを拒否し、徹底して表層にとどまりながら仕事をする人間である。映画によって思考するゴダールは、答えを映画そのものから引き出してくる。見るべきものは、映像と映像の結びつきである映画のなかにある、それは映像の上でも背後でもなく、映像のあいだにあるのだ、と。「そして私は少しずつ、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ことに気づくようになりました」⁽¹⁷⁾。ゴダールによる見ることへの問いは、かくしてモンタージュの問題にたどりつく。

5. 映画と見ることの使命

まことに「見る」ことはむずかしい。むろんゴダールにとっても同じことである。「ただ自分で腹立たしく思うのは――かつてほどでもないが、今でもときどきは――、ぼくが花を見ることも雲をみることもできないということだ。人の顔についてはなおさらだ――顔はもっとむずかしい――、このことが今の自分の仕事の起点となっている (I, p.522、II、四四六頁)」。いつでもステレオタイプの罫が待ちかまえており、明るすぎ鮮明すぎる映像が見るべきものを覆い隠してしまう。この覆いの向こう側を見なければならぬのだが、つまり見ることを超えて見なければならぬのだが、「彼方」になにかがあるかは定かではない。おそらくはなにもないことを見なければならぬのだが、それはなにも見ないことと同じになってしまうだろう。ゴダールの『リア王』には、一本の薔薇の花のショットがある。それをとおして、見ることの困難さがこの映画で問われている。

それでもなお、映画が「見ること」に寄与できるとすれば、それは目を占領し目を塞ぐ映像と映像をある仕方で組み合わせ、独自の関係を作り上げるからである。つまりモンタージュによって、目に見えるものの間に存在する不可視の関係を目に見えるようにすることが可能なのだ。ある種のモンタージュが見せてくれるものは、映像ではなく、映像の「あいだ」であると言ってもよい。かつて『東風』で「それは正しいイマージュではなく、ただのイマージュなのだ」と宣言して映像論的転回を果たしたゴダールは、最後にイマージュを、それ単独では、否定するに至る。以下が1995年の対談での発言である。

ゴダール イマージュはない。複数のイマージュしかない。あるのはある形でのイマージュの寄せ集めだ。二つあれば、三つある。それは代数の基礎であり、映画の基礎だ。(……) イマージュはない。あるのはイマージュの関係のみだ。シュールレアリストたちはそう言い切ったものだ。ピエール・ルヴェルディのような詩人が、関係が離れていれば離れているほど、イマージュは正しく、強力だ、と言ったのだ。(II, p. 430)

映画を見るときは、映像を見ることではなく、映像と映像のあいだを見ることでなければならない。その「あいだ」が広ければ広いほど、つまり両者の「関係が離れていれば離れているほど」、映画はよりたくさんものを見せてくれる。目に見えるものに見とれるのではなく、映像のあいだを見ることによって、人を盲目にするスクリーンの支配を逃れることもできる。映像で埋め尽くす代わりに、映像の間隙を生み出すモンタージュによって、ついになにごとかを見る——これが映画における「見る」ことの復権である。見ることの困難さを認めながら、それでもゴダールが映画の使命を見ることにおきつけるのは、この意味においてにである。

盲になってしまえば、盲のままだろう。事物を見るかぎり、ひとは一度はそれらを見ることができるものだ。だれかが嘘をつくの聞いたとする。きみはそいつが嘘をついたということを知るんだ。そいつがどう弁解しようが、またそいつの言うことをどうきみが利用しようがしまいが、きみはそれを知っている。見ること、聞くこととはそういうものだ。映画は、ある仕方で見ることであり、ある仕方で聞くことだ。いろいろな見方があり、異なる仕方で見ることのやり方がある。(I., p. 522、II、四四六頁)

映画は、見ることを妨害するものであると同時に、それでも見ることを可能にするものでもある。結局ゴダールは、映画において「見る」ことの可能性を捨ててはいない。むしろそこにこそ映画の使命がありつづけるのである。このとき彼にとって映画とは、出来事の証人であり、それについての判断を下す証拠として提出されるものである。「自分は見えていない」というアリバイを奪うために、嘘が嘘であることを人が知るために、裁きを下すために、映画は存在する。「見る」とはそういうことであり、それは聖書の教えですらある。先に引用したヨハネ福音書の一節を、その前後を含めてもう一度引用しよう。そして見ることへの問いを開きながら、この論を閉じることにしよう。

イエスは彼〔イエスに目を癒された盲人〕が外に追い出されたことをお聞きになった。そして彼に出会うと、「あなたは人の子を信じるか」と言われた。彼は答えて言った。「主よ、その方はどんな人ですか。その方を信じたいのですが。」イエスは言われた。「あなたは、もうその人を見ている。あなたと話しているのが、その人だ。」彼が、「主よ、信じます」と言って、ひざまずくと、イエスは言われた。「わたしがこの世に来たのは、裁くためである。こうして、見えない者は見えるようになり、見える者は見えないようになる。」

イエスと一緒に居合わせたファリサイ派の人々は、これらのことを聞いて、「われわれも見えないということか」と言った。イエスは言われた。「見えなかったのであれば、罪はなかったであろう。しかし、今、『見える』とあなたたちは言っている。だから、あなたたちの罪は残る。」(ヨハネ九章34-41節)

注

- 1) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Cahiers du cinéma*, 1985, pp. 503-504, 邦訳、『ゴダール全評論・全発言』奥村昭夫訳、筑摩書房、II、402頁。以下、本書からの引用は、本文中に、I と記し、頁を示す。またすべて拙訳であるが、既存の翻訳（邦訳は二分冊になっている）をたえず参照させていただいた。該当部分の巻数および頁数も本文中に入れておいた。
- 2) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 1984-1998, Cahiers du cinéma*, 1998, p. 361. 以下、本書からの引用は、本文中に、II と記し、頁のみを示す。本書の日本語訳は未刊である。
- 3) Michel Servet, 《Le cercle rouge 》, in *J'accuse*, n° 1, 15 janvier, 1971, repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, 1950-1984, Cahiers du cinéma*, 1998, p. 614.
- 4) 『ゴダールの新ドイツ零年』でローザに対する言及があり、彼女が虐殺され、死体が遺棄された場所の短いショットが見られる。その直前に、公園入口にある回転柵を逆方向に通過しようとする人がブロックされるショットがある。その時金属がぶつかる音が響き、それが機関銃の音を呼び覚まし、突然虐殺の記憶がよみがえる。ゴダールは、日常の風景のなかに、亡霊を、つまり見えないなにかものを見ようとし、聞き取ろうとしている。
- 5) 「隠蔽記憶」、ラプランシュ／ポンタリス『精神分析用語辞典』村上仁訳、みすず書房。
- 6) 『日常生活の精神病理学』、『フロイト著作集4』人文書院、四二頁。
- 7) とはいえ、幼児の記憶が「現実」のものなのかファンタズムにすぎないのか、それを判断することはできない。というのも「ある人の幼児記憶と称せられているものを分析的に検討してみると、この記憶の正しさを保証するものはなにもないことがすぐに明らかになる」（前掲書、四五頁）からである。要するにフィクションと現実の区別をそこに持ち出すことにほとんど意味はない。
- 8) ゴダールはおそらくフロイトの隠蔽記憶理論を知っていた。たとえば彼は次のように書いている。「(……) おそらく、これもフロイトなのだが、わたしの記憶のなかにスクリーンがあるのだ」(II., p. 158)。また、ゴダールの *Histoire(s) du cinéma* の第二巻には *écran / souvenir* という字幕が現れる。それは、隠蔽記憶への言及であると同時に、語順を反対にすることによって、スクリーンが記憶を保持するという可能性を指示しているとも考えられる。
- 9) 外傷隠蔽的な物語の作用は、たとえば次のように問題化されている。「ショアーは、現実であって、想像力や概念化の力をこえるものであり、犠牲者自身が時としてかれらが経験したこと、目撃したことを信じるができなかった。ショアーは、それが起こった時点で「表象」の諸問題を提起していたし、今日においても提起しつづけている。その意味で、ショアーは、典型的に外傷的な一連のできごとなのであり、たんなる無言症ではない、表象と複雑に結びついた沈黙の問題と複合的に関係している。さまざまな学問分野あるいはさまざまな言説と表象の分野で、ショアーは、その外傷的本質を否定したり、ショアーは起こらなかったと信じさせるか容易に補償できるとするような「呪物崇拝的」ないし贖罪的ナラティブをつうじて覆い隠してしまうことにはない対応を求めているのである。」(ドミ

ニク・ラカプラ「歴史・理論・トラウマ」小沢弘明訳、『現代思想』1996年10月号、九七頁)

- 10) 両目をえぐられたグロスターの台詞「わしには道などない、だから目はいらん。目の見えた時分にはかえってつまずいた。」(第四幕第一場)
- 11) すべてが反転の論理に貫かれている。たとえば第一幕第一場のフランス王の台詞を見よ。「美しいコーディーリア姫、あなたは貧しくなって最も富み、／捨てられて最も輝き、きらわれて最も愛されるかたです!」
- 12) Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Réunion des musées nationaux, 1990, pp. 24-25. [邦訳、鶴飼哲訳『盲者の記憶』みすず書房、1998年、二三頁]
- 13) むろんこの挿話は『女と男のいる舗道』で語られるものと同じである。フランス語で「めんどり」に「娼婦」という意味があることもついでに指摘しておこう。
- 14) たとえば、The new Penguin Shakespeare, *King Lear* における G. K. Hunter の《Introduction》pp. 24-26 を参照。
- 15) なるほどリアは、死ぬ直前に、コーディーリアの声を聞く。つまり、かつて Nothing のなかに何も見出そうとしなかったのに、最後の最後にその声が「やわらかくて、やさしくて、低い」「まことにめでたいこと」(an excellent thing) であったと認める。ここで Nothing が an excellent thing へと反転する。だがこれは幻聴にすぎない。この時コーディーリアはすでに息絶えている。つまり an excellent thing は幻であり、リアの死とともにまた、すべては Nothing に帰してしまう。
- 16) Nothing における No と thing の分離は、映画そのものの定義ともなりうるだろう。フィルムの映写機が、光と闇を交替させて投光することによって映画を上映することはすでに述べた。あるいはまた、言葉を聞くためには、それを区切る沈黙が必要である。つまりすべては、光と闇の交替、沈黙と言葉の交替のなかにある。映画はだから、No という否定と、Thing 「もの」の隣接のなかにしか存在しない。あるいはこう言ってもよい。光は目を眩ませてしまう(「明かりは人を殺す」)が、闇だけではやはり見ることはできない。なにかを見るためには、光と闇の交替のなかで、光と闇のあいだを見なければならぬ、と。なにかを聞くためには、音と沈黙のあいだに耳を澄まさねばならぬ、と。それがゴダールの問題であったことを示すものを一つだけ挙げておこう。映画『リア王』における照明効果の数々である。教授に扮するゴダールの頭の上で、裸電球が激しく揺れるシーンがある。光源が接近した遠ざかるにつれて、教授の顔は明るくなり、また闇に沈む。あるいはゴダールは、No と Thing の隣接と交替を示すかのように、コーディーリアに小さな花火を持たせ、そのはじける光で明滅する彼女の顔をアップで写している。必ずしも十分な効果を挙げているとはいえないこれらのシーンで、ゴダールは光の明滅を、そこに浮かび上がっては消える存在の明滅を表現しているのだ。ここでハイデガーを引用することはおそらく控えねばなるまい。アレーティアの戯れを、隠蔽と秘匿を解かれたものとの交替を、「ピュシスハ隠レルコトヲ好ム」ことを、芸術作品の起源を、真理はまた非真理であることを、存在がおのれを現しつつおのれを遠ざける「明るみ」を、存在の到来という「出来事」

を、さしあたりは忘れてしまうことにしよう。それがなくても、問題は十分込み入ってしまっているからだ。そもそも問題が容易でないことは、ゴダールが『リア王』のはじめの方で、すでに警告していたのではなかったか。「この映画はこのまましまっておくべきかもしれぬ。難解すぎる。」おそらくそれは、決定的な断言が不可能であり、「道はどこにも通じていない」（これはハイデガーの書物の題名である）からである。ハイデガーもまた「見えるもの／見えないもの」という単純な二項対立から限りなく遠いところにいる。「存在は、ただ存在への注視においてのみ開示され、しかもこの注視は、絶えず存在忘却の中から奪回されねばならず、そのためには身近な外観の輝きが必要である。それゆえ有の開示が生起するのは、真理の側に立って評価すれば、まさに非存在者（メ・オン）、映像（エイドーロン）と呼ばれねばならぬものの現成するところたらざるを得ないからである。だが、実にこれが美の所存である。」（ハイデガー「ニーチェ、芸術としての力への意志」ハイデッガー全集43巻（創文社）、241ページ。）

- 17) ジャン＝リュック・ゴダール『ゴダール／映画史Ⅰ』奥村昭夫訳、筑摩書房、二二〇頁。