

女性・真理・映画  
—『カルメンという名の女』論—

梅 木 達 郎

ブラギー わたしは名前には興味がない。

シェークスピア5世 どうしてです？ — 名前がなければ、行がなく、行がなければ、物語もない。

ヴァージニア（オフの声） 物に名前をつけると、教授が小便をちびる。

なぜ人は見ることにとりつかれるのだろうか。それは、なにかが見えないからであり、見るべきものがヴェールで覆われ、隠されているからだ。ドアの向こうに、壁の彼方に、カーテンの背後になにがあるのか、と人は自問する。そこに視界を遮るものがあるがゆえに、人はそこに視線を集中させる。暗い穴があればのぞき込もうとする。だれもすでに暴露されてしまったものを探求しようとはしない。真理とは隠されていたものがついに明るみに出されることであるとすれば、見ることないし真理の探究の欲望を駆り立てるものは、ヴェールで隠されているなにもものかより、むしろヴェールそのものである。ヴェールの向こう側になにがあろうが、あるいはなにもなかろうが、むしろ大事なのは見ることを妨げるものがあるということだ。この覆いが秘密を、したがって見ることの欲望を、真理の探究の運動を引き起こす。あるいはこう言ってもよい。秘密が覆いをつくりだすのではなく、覆いが秘密をつくりだすのだ、と。それはおそらく秘密の秘密なのだ。見ることの欲望、真理探究の運動を開始させてしまうのは、したがって世界にかけられたスクリーンのもつ効果である。つまりそれは映画の問題にほかならない。

ことを面倒にしているのは、目に見えているものが本当に見えているのかどうか定かではないということだ。雲を見る、たとえばそんなことが可能なのだろうか。「雲」という概念ではない。雲の様々な分類やパターンでもない。たんなる雲を人は見ることができるのだろうか。いや、それ以前に、「たんなる雲」と言われるものがたしかに存在しているのだろうか。そしてそのことをどのように知るのか。ゴダールが『パッション』冒頭で、刻々と変化する雲の映像を示すのは、おそらくこうした問いを挑発するためだ。ある光と影のフォルムを「雲」と名づけてしまえば、人は雲の意味は見ても、「雲」と呼ばれるなにもものかをきちんと見ることなしに納得してしまいがちだ。なにを見えるためには、それについてのできあいのステレオタイプの理解を取り除き、それにかけられた名辞の覆いをはぎ取り、既成の意味に安住することなく、その果てに結局なにが残るのかを凝

視しなければならないだろう。

ゴダールもまた、見ることの欲望にとりつかれた存在である<sup>(1)</sup>。『パッション』完成直前のインタビューで、作品の破壊にまで突き進もうとする「見る」ことへの意志について、彼は次のように語る。

のちにわたしは見ようと試みた。ただ見つめながら、それだけで前進しようとした。この見ようとすることによって、あやうくこの映画を物質的にも資金的にも破滅させてしまうところだった……見ようとしていたといっても、雲が通り過ぎて太陽が戻ってくるのを待つ撮影監督のようだったわけではない、つまりなにかはっきりしたものを、たとえばこんなシーンを待っていて、みんな揃っていて、太陽さえ出てくれれば……というようなものじゃない。そうではない。撮影すべきシーンは雲の後ろにあって、だからそのシーンを見るためにはその雲がどこかへ行ってくれる必要があった。この雲は、われわれの仕事をする仕方のなかに、われわれの思考のなかにある。わたしはいつだって哲学者だ、それは探求なのだ (……)<sup>(2)</sup>。

なにかが見えないのは、見るべきものが欠けている（たとえば光が）からではない。そうではなくて、雲の後ろにあって、雲が視界を遮るからである。この遮蔽物は、外的に物理的に視線を遮るというより、われわれの思考そのものに内在し、見ることを妨害するなものかである。雲は見ることそのものに内在する。そうした雲が存在するがゆえに、ゴダールは、隠された真理を開示しようとする「哲学者」のように、見きわめる試みをを、つまり「探求」を開始する。このように「雲」とは見ることの困難そのものの形象である。

雲を一掃してその先にあるものを見ようとするシネアスト、カヴァーをとってその背後にあるものを発見 (découvrir) しようとする哲学者——彼らには共通の素朴さがある。ヴェールの背後になにか見るべきものがあると想定しているからだ。ヴェールやスクリーンを取り除いてみれば、なにか「真理」に直接到達することができると素朴に信じているからだ。彼らは、視野を遮るものの背後にはなにもないかもしれないなどとは考えない。彼らにとって雲やカヴァーはたんなる妨害物にすぎず、見るべきものがじつは表層にあるこのヴェールかもしれないとは考えない。あるいはヴェールこそが秘められたものをつくり出すのであって、その逆ではないということに思い至らない。ゴダールは、そのあくなき「見ることへの意志」によって、こうした素朴さを共有している。

だが、彼はつねにそういう自分を問題にする者でもある。秘め隠されたものを暴露する情熱にとりつかれ、真理の後を追いかけるゴダールがおり、その素朴さを笑いものにするもう一人のゴダールがいる。そもそもそれは——つまりなにかを見るだけでなく、なにかを見ているのを見るということは——、映画の「役割」である。「映画には一つの役割がある。それは人がどのように見るかを見ることだ」(I, p. 606, II, 638頁)。八〇年代以降のゴダールはしばしば自分の映画に出演し、

病人や教授や白痴を演じている。こうしてカメラの背後にそして前に位置することで、ゴダールは見ることを、見ようとする情熱を問題化する映画を作ろうとした。そのひとつ『カルメンという名の女』を取り上げ、なにかを見ようとする欲望と、その素朴さをめぐる問題を考えてみたい。

## 一、見ることと言葉

ゴダールは、われわれの思考のなかに存在する「雲」を持ち出して、見ることの困難さを表現していた。見ることをできなくさせているもののうちでも、彼が一番の槍玉にあげるのは言葉の存在である。あるいは、事物に名前のレッテルを貼りつけることによって、なにかを見たつもりになる人々の怠惰である。彼にとって、見ることと名を呼ぶことはほとんど両立しない。

だから言いたいのは、「ぼくの名を口にしないでくれ」ということじゃなく、「名づけるのはやめよう」ということなんだ……映画を名づけないでいられるだろうか、あるいはまた、トラベリングを名づけないでいられるだろうか。(……)

名前を呼ぶことによって、今ではあまりに多くのことを言ってしまうので、ぼくが思うに、人はきちんと名づけることもしていない。(……)

それにとりわけ、今日では名を呼ぶことでなにかをしたつもりになっている……。(……)

映像の場合、名前を呼んだりはしない。サイレント映画は、文化的かつ大衆的な一大革命だった。それは名前を呼びはしなかったが、人はすべてを見てとったのであり、すべてを知ったのだ。ところがトーキー映画が産業になるとともに、再び名前を呼ぶことを始めてしまった。テレビとともに、人は滑稽なことに、名前の名前〔あだ名〕にまで行ってしまった。

(I., pp. 407-408, II., 220 ~ 222頁)

いつものように挑発的な仕方で、ゴダールは言葉と映像を対立させる。ものの名前を呼ぶことは、ものを見るのではなく、言葉を見、ものの意味を問題にしているのであって、結局はものを見ないですます便法となる。「目と舌のあいだには大いなる闘いがある」(II., p. 165)。それは映画史的に言えば、サイレントとトーキーの対立でもある。言葉は目の前に立ちはだかる「雲」である。先に引用した「雲」の言及の直前に、ゴダールは次のように言う。

人はけっしてまず最初に映像を見ようとはしない、人がまずはじめに見るのは二番目に来る物、テキストの方である。(……) 映像は最初にやってきてはいるんだが、いつも代弁されてしまい、目に見えないものになったり、融けた原子のようになったりする。(I., pp. 498-499, II., 392頁)

トーキーの前にサイレントがあったように、言葉以前に映像がある。この起源の純粋な映像は、あとからやってきた言葉に汚染され、名前にとって代われ、目に見えなくなってしまう、とされる。人は見ることによって、世界との最初の直接的な接触をおこなう<sup>(3)</sup>。ゴダールにとって映画の使命は、この原初的な映像の起源に回帰することとなる。それがどれほど形而上学的なものであれ、こうした起源の映像の純粋性の想定を、ゴダールはしばしば自分のものとしている。1990年のカンヌ映画祭での彼の発言をここで引いておこう。

〔映画『ヌーヴェル・ヴァーグ』で〕庭師が言う。「黙れ。しばしのあいだ、ものを名のないまましておけ。」ものごとに名前を与えすぎたがゆえに、それをあまりに名づけ、〈黒人〉、〈黒人ば〉、〈アラブ人〉、フィリップスの映写機、ジュール、君へのぼくの愛、ぼくの銀行口座……と呼んだがゆえに。だからしばしのあいだ、ものを名のないままにしておいてほしい。映画はそこにあるのだ、映画はサイレントであったりトーキーであったりするが、映画が語るものは、なにか無言のものである。それがあなたがた自身の言葉によって生き返る……。 (II., p. 200)

言語以前の、事物の始源の状態に立ち返ること——『カルメンという名の女』が、この真理の開示の欲望についての映画であることは、そのフランス語原題《Prénom Carmen》にも現れている。《Prénom》とは、ファーストネームであり洗礼名であると同時に、名前 (nom) の前に (Pré-) あるものを指してもいると考えられるからだ。その場合、「カルメン」とは伝説的な女性の神話的形象の名であると同時に、名づけられる以前の、映画が見るべきなものかとなる。この映画はまたジョゼフ (=ホセ) の物語でもあり、つまりはヴェールを剥ぎとろうとする情熱にとりつかれた男の話でもある。だが言葉の覆いを突き破り、そのかなたにおいて見られるべきもの——真理——が、なぜほかならぬ女性の形象をとるのであろうか。

## 二、女性としての真理

西欧世界における哲学的な伝統が、開示されるべき真理を女性の形象をとおして表現してきたことはよく知られている。その淵源を古代エジプトの神話にまで求めることができる。プルタルコス『倫理論集』のなかで、エジプト神イシスとオシリスの伝説について次のように述べている。

武士階級の者が王に指名されると、彼はただちに祭司の一員となり、祭司としての学問にあずかりますが、これは大部分、物語と言葉によって真理をぼんやりと反映している、あるいは視かせるような、秘めやかなものです。(……) サイスにある女神アテナ、これを人々はイシスだとも信じているのですが、このアテナの座像にはこんな銘文が刻まれています、「われはかつてありしもの、今あるもの、また向後あるならんもののすべてなり。わがまとう外衣の裾を、

死すべき人間のただ一人も、翻せしことなし。』<sup>(4)</sup>

イシスをとおして、過去であり現在であり未来である一切のものが、われは真理であると語る。この神に関する教えは隠されているのであり、この謎を解こうとするのが「学問」である。イシスの箴言は、たとえばカントによれば、この上なく「崇高な」真理の呈示である。

おそらくは、イシス（母なる自然）の神殿に書き込まれた銘文における以上に、崇高なことがかつて言われたことなどないであろう、あるいは、それ以上に崇高な仕方では思想が表現されたことはないであろう。「われは、存在するもの、存在したもの、存在するであろうもの、これらすべてのものであり、死すべきいかなるものであろうとわがヴェールを取り除いたものはいない」。ゼーグナーは、センスに満ちた装飾模様においてこの理念を用い、それを彼の『自然論』の冒頭に掲げたのだが、それというのも、彼がすでにこの神殿に導こうとしていた彼の弟子を神聖な畏怖で満たし、この畏怖によって弟子たちの心を厳粛な注意へと身構えさせるためであった。（カント『判断力批判』第49節）

ここでの問題は、ただたんに真理はイシスの秘部としてヴェールで覆い隠され、不可侵であり、それに手をつけることができないということではない。カントのいう崇高性は、この銘文が、一方で一つの真理を述べ、それをあからさまに公開し暴露するものでありながら、同時にそれが「真理は暴露できないものである」と語るところから生じる。つまりそれは真理を明らかにするのだが、しかしその真理とは明らかに暴露もされえないとするものだからだ。銘文は真理が暴露できないものであることを暴露する。ラクー＝ラバルトは次のように言い切っている。「真理自体について真理を言いながら、真理の真理を言いながら、そして真理としての自らを暴露しながら、真理（暴露すること）は、暴露することの不可能性として、あるいは有限な（死すべき）存在にとっての真理にヴェールをかけることの必然性として、自らを暴露するのである。真理自身について語り、自らを暴露しつつ、真理が言うのは、真理の本質は非・真理である、——あるいは暴露することの本質はヴェールをかけることである——ということなのだ。真理（暴露すること）は自らにヴェールをかけるものとして暴露されるのである<sup>(5)</sup>」。かくしてイシスを露呈することはイシスを隠蔽することであり、それゆえにこそイシスは到達不可能な謎となって、男たちの欲望をかきたて、あるいは「神聖な畏怖で満たす」のだ。映画『カルメンという名の女』が、この到達不可能な真理を開示しようとする欲望の物語であることを次に示そう。

### 三、真理への愛

カルメンと運命的な出会いをしたジョゼフは、カルメンをつかまえ、外衣を剥ぎとり、彼女に直

接到達しようという欲望にとりつかれてしまう。二人の逃避行の最初から、ジョゼフは自分の手とカルメンの手を手錠でつないでしまう。彼女を逃さず、しっかりとつかまえておくためだ。男は女に接近し、触れ、着ているものを脱がせ、裸にしようとする。二人の愛の夜は、カルメンの「さあ、やって」という挑発に促され、ジョゼフが彼女の服を引き裂き、その胸をはだけの仕草から始まる。若者は、カルメンを覆うヴェールを取り払い、その肉体を裸にする情熱にとりつかれている。あたかも、彼がヴェールの背後になにか事物の直接的現前のようなものを信じており、最終的に開示可能な真理の存在を信じているかのように。その姿は、ニーチェが描くエジプトの若者そのものである。

われわれの将来に関していえば、二度とあのエジプトの若者の轍を踏むことは先ずないであろう——夜中に神殿をみだし、彫像を抱擁し、しかるべき理由あって覆われてあるもの一切のヴェールを剥ぎとり、裸にし、これを容赦なく明るみにさらけ出そうとするあの若者の轍を。いな、この悪趣味、この真理への意志、「どんな犠牲をはらってでも真理を」とめざす意志、真理への愛のためのこの若気の錯乱——それがわれわれには嫌になった。そうするにはわれわれはあまりにも経験を積み、あまりにも真面目で、あまりにも快活で、あまりにも火傷を負い、あまりにも深くになっている……。真理がそのヴェールを剥がれても、なお真理としてとどまるなどということを、もはやわれわれは信じない。そんなことを信ずるにでは、われわれはあまりにもたっぷり生きてきた。なにもかにもを裸にして見ようなどとしないうこと、あらゆるものの間近にいようなどとしないうこと、なにもかにもを理解し「知ろう」などとしないうこと、こうしたことは今日われわれには礼節の問題と思われる<sup>(6)</sup>。

イシスのヴェールを持ち上げようとする若者はなにも分かっていない。女神の姿をとる真理は神秘的なのだが、そこに隠されているのは、神秘はない、ということにすぎない。だから、それを無理矢理暴こうとはしないこと、それは「礼節」の問題である。同じくジョゼフは、ヴェールを剥いでしまえば、そこにはなにもないことを理解していない。真理とはヴェールがつくり出す効果なのであって、そのヴェールを取り去ってみれば、同時に真理もまた消え失せてしまうことを。ようするに彼は女性を理解していない。というのも、ニーチェが言うように、真理とは女性だからである。この命題は、人も知るように、『善悪の彼岸』の序文冒頭を飾るものだ。

真理は女である、と仮定すれば、——どういうことになるか？ すべての哲学者は、彼らが独断論者であったかぎり、この女をうまく理解できなかったのではないかという疑いも、もっともなことではなかろうか？ これまで彼らが真理に近づく際にとった常套的やりまえである恐るべき厳粛さ、ぶざまな厚かましさは、女というやつを手なずけるには実に拙劣な、不似合

いなやりくちではなかったか？ 女が手なずけられなどしなかったのは、きまりきったことだ。  
 ―されば、あらゆる種類の独断論は、今日では、悄然たる意気阻喪の様で立ちつくしている。  
 それとても、それらがまだ立っていると云えるとするれば、の話だ！<sup>(7)</sup>

独断論者は女性を理解することも、うまく手なずけることもできない。彼らは女性に対して、女性  
 が持っていないものを、つまり確固たる真理がヴェールの背後に存在すると思いこむ。真理それ  
 自体は存在しない。あるいは同じことだが、じつは真理とは真理が不在であるということに彼らは  
 気づいていない。むろん女性は、真理それ自体も信じていなければ、女性それ自体も信じてはいな  
 い<sup>(8)</sup>。彼女は、ヴェールの背後にはなにも隠されていないこと、ハイデガーの言葉を借りれば「真  
 理は、その本質において非 - 真理である」ということを知っている。いや逆に、ヴェールの背後に  
 はなにもないことをよく知っているがゆえに、女は身にヴェールをまとい、「はじらい」を示すの  
 だ。女性こそは、真理が存在すると思ひこむ狂信者の誤りと無縁であり、真理が最終的に開示され  
 るという幻想を見抜いている。と同時に、彼女たちはこうした真理＝女に対する幻影がもたらす効  
 果を知っている。女はおのれを隠しも露にもしない。というのも、隠すべきものも露にすべきもの  
 も、なにもないからだ。ただ、彼女はたえず距離をとり、たえず遠ざかる存在である。ニーチェが  
 言うように、「なによりも大事なもの――それは距離」であり、「女たちの魔力と最強の作用は、哲  
 学者たちの言葉でいうなら『遠隔作用』なのだ」(『悦ばしき知』断章六〇) からである。

#### 四、カルメンという名の女

カルメンはたえず逃げ去る女である。そもそも「名前以前」の存在である彼女は、名辞やカテゴ  
 リーや概念で捉えられるはずがない。ジョゼフがやっと捉えたと思った瞬間に、もう彼女はそこ  
 にはいない。彼女は男の接近を許すのだが、その核心に触れることはできない。彼女を裸にし、肉  
 体的に交わっても無駄である。なぜなら核心などなく、たとえ肉体を露にしても、そこには彼女はい  
 ないからである。この捉えがたさは、男たちに失望をもたらすどころか、逆になにかを暴き出そう  
 とする欲望を駆り立てる。カルメンはいつも不在であり、目の前にいるときでも、たえず逃れ去り、  
 つかまえるがままにならない。愛を交わした後、ジョゼフが翌朝目覚めると、カルメンのベッドは  
 もぬけの空だ。いつも彼女の尻を追いかけて、パンティに手をやり、それを脱がそうとする。「今日  
 はだめ」とカルメンは言うだろう。「明日ね」と、もし明日がだめなら「あさってね」と。ジョゼ  
 フにとって、カルメンの現前を完全にとらえる「今日」はやってこない。それに苛立ち、彼はバス  
 ルームにまで彼女を追いかけて、シャワーを浴びている彼女を無理矢理つかまえ、床に押し倒し、背  
 後から迫る。彼は女性のもつ本質的なはじらいを尊重しない。そんな彼に対し、「男なんてきらい」  
 と、また「なぜ男なんているの」とカルメンは嫌悪とともにつぶやくだろう。トム・ウエイツの感  
 動的な歌声をバックに演じられる二人のシーンで浮かび上がってくるのは、かくして男の側の不様

なぎこちなさ、素朴さである。そこにあるのは、真理＝女性の開示を求めるがむしゃらな欲望であり、その欲望に目がくらんだ男の、女性に対する無惨な無理解なのだ。

ここで注意しなければならないのは、カルメン自身は神秘的な女を演じているわけでも、思わせぶりの媚態を示しているわけでもない、ということである。つまり彼女は自分のうちになにかが隠されているかのように振る舞ったりはしない。むしろゴダールはカルメンを、惜しげもなくその裸体をジョゼフにさらす女として描いている。二人の逃避行が始まってすぐ、ガソリンスタンドに立ち寄った二人は、手錠のままトイレに入り、カルメンは便器に腰をおろして下着を下げる。彼女はジョゼフの目の前で、音をたてて排泄する。ことのはじめから、すべてがさらけ出されていると言ってもよい。また、セックスを求めるジョゼフに、カルメンは自分の尻は汚いから、と挑発的に言うだろう。その輝く裸体の背後には——汚物をのぞけば——なにもない。かくして秘密は暴かれてしまえば秘密でなくなる。だがすべてが明るみにさらされているように見えるものこそは、その秘密のなさによって、謎めいてくる。ある存在がその存在でしかないということは、つねに思考にとってのスキャンダルなのだ。ジョゼフの探求は終わりが無い。実際、二人が愛を交わし、カルメンのすべてが与えられたと思われた瞬間に、彼女はどこか遠くにいる——これがゴダール映画によって描かれたカルメンである。永遠の不在を捉えるために、ジョゼフは銃を引くが、死はさらに決定的に彼女を遠くにやってしまうだろう。この結末は、秘密のなさこそが秘密であることを理解しようとしなない男が不可避免的に招来するものなのである。

## 五、病人ゴダールの笑い

もう一度確認しよう。『カルメンという名の女』は、なにもかもを暴き出そうとする男の物語である。相手に接近し、遠慮会釈なく覆いをはぎとり、すべてを明るみにさらけ出そうとする男の物語である。この暴露の欲求にとりつかれた男たちの姿を、ゴダールは他の映画でも登場させている。ジョゼフと手錠でつながれたまま用を足すカルメンの場面に居合わせ、同じトイレで離乳食のビンの中身を指で舐める男を演じるジャック・ヴィルレは、『右側に気をつけろ』にも登場し、ゴルフ場にはいつくばり、ゴルフの穴を見つめ臭いをかぐ。その背景に、男が女の上にかぶさってキスをしているのが見える。『ゴダールの決別』の字幕が言うように、「あなたの興味をそそるのは、穴のなかにあるなにか (machin) だけ」でしかない。男たちは、穴をのぞき、そこになにかが隠されているかを探ろうとする。穴のなかの「なにか」を捕まえようとやっきになり、逆にその虜になってしまう。ゴダールは『カルメンという名の女』で、フランス語で穴 (trou) が監獄の意味をもつことに言及するのを忘れていない。

ゴダールもまた、真理を見ることの欲望にとりつかれているのは否定できない。「人々は次第に、ものごとを見るということをしなくなりつつある。でもぼくは見るということが、ものごとを見つめるということが大好きなんだ」(I, p. 578, II., 570頁)。そもそも、穴をのぞき込む動作とカメラ

のファインダーを覗く行為とのあいだに、さほどの違いはない。だが、彼はまた、穴をのぞき、ヴェールをめくろうとする男たちを撮影することによって、まさにそうした欲望の素朴さ、滑稽さを笑うものでもある。一方で真理の開示への欲望にとりつかれ、他方でそうした欲望を笑う。それは、ゴダールが、映画を撮りつつ、映画を撮る自分を笑うことだ。ベートーベンの弦楽四重奏が「音楽の理論であると同時にその実践である」(I, p. 576, II, 562頁)ように、ゴダールの映画は、つねに映画批評であり、なにかを見ると同時に「人がものごとをどのように見ているのかを見る」(I, p. 606, II, 638頁)。この点から、ゴダールが『カルメンという名の女』や『右側に気をつけろ』で「映画監督ゴダール」をそのまま自分で演じていることの意味を考えてみなければならない。

それにしても、なにゆえ『カルメンという名の女』のゴダールは病人なのか。彼はなんの病気にかかっているのか。しかもなぜ彼は病気であることに固執しているのか。病室で彼はタイプライターに《mal vu》[よく見えぬ]と打ち込む。目が不自由な人のように、手当たり次第にまわりのものを手探りし、看護婦には「お尻を触らせてくれたら熱を出す」といって、退院を拒否する。彼は目が見えないと同時に、見えないものにとりつかれたままであることに固着する病人である。彼は、たんに見ることを超えて、手で直接触れることによってものの本質に迫ろうとする。その状態は、カルメンの尻を追いかけるジョゼフの狂信状態とうりふたつである。ジョゼフのようにゴダールもまた、カルメンの身体にたえず手をかけ、触れようとする。この「叔父さん」が自分の「姪」に恋をしているということすらほのめかされる。ただ違いは、ゴダールが自分は病人であると認めていることにある。ゴダールは、女の裸を見る欲望にとりつかれた病人であり、それを一九九六年のインタビューでも認めている。

下着姿の女優を見せる？それも悪くない。わたしたちが下着姿の女優を見せようとする時には、とくにわたしの場合は、そうしたものに自分が病んでいるから、コンプレックスにとらわれているからなんだ。わたしがしようとしていたのは、なにかに違反することだった。もしそれがうまくいかなかったなら、そんなことをしても自分の役に立たなかったということだし、わたしが自分の仕事をまともな仕方ではなかったということだ。(II, p. 370)

ここでゴダールは、自分が裸の女性を見ることのコンプレックスにとらわれた病人であったと告白している。ようするに彼もまた、独断論者同様に、男一般にならって、女＝真理を裸にする欲望にとりつかれた病者でしかない。だが彼は、おのれの見事な病人ぶりをカメラの前で披露することによって、自分の病気を笑いのめす者でもある。たしかにゴダールは、独断論的な狂信者をあざ笑うニーチェの身ぶりを共有している。彼もまた、ヴェールをめくってしまえば、見ようと思っていたものがそこにもはや存在しなくなることを知っているのだ。それゆえ彼はカメラの前と同時に背後にも位置する。そのカメラは、世界の秘密を映し出すのではなく、秘密の幻想にとらわれた病人

ゴダールを映し出す。カメラの穴をのぞくと、その背後にはただ、穴にとりつかれた男の盲目が見えるのみである。この時、映画はなにかを見ることよりも、なにかを見ようとしてなにも見えなくなっているおのれを見ることに限りなく接近していく。窓を開け、カーテンを上げて外を見ようとしても闇に連れ戻される——そうしたものとして、ゴダールは『パッション』の映画づくりを語っている。

まったくそれどころじゃない。部屋の窓を開けて景色を見ようとしたんだが、じつは部屋の中に入ってすらいなかったんだ。というか、部屋には入ったが、すきま風が吹いて、開けようとしていた窓がまた閉じてしまい、よろい戸がぱたんと閉まって、真っ暗になってしまった。だから、よろい戸を開き、景色を見ることができるよう、ドアを開めることからはじまった。この映画はドアをもう一度閉じることにある。窓まで行って景色を見る予定だったのに、できたことといえば、せいぜいが、窓を閉じさせてしまった開いたドアをもう一度閉めることだった。それでもうなにも見えないんだ。景色を見ることができなかつただけでなく、その景色に背を向けてしまったわけだ。イメージを使って言えば、わたしにはこんな感じに思われる。  
(I, p. 498. II, 390-391頁)

ここで語られる奇妙なイメージにおいて、ゴダールには風景を見ることが許されていない。なにかを見ようとしてドアを開けることは窓を閉じることであり、窓を開けるためにまずドアを閉めねばならず、結局はなにも見えない。ヴェールを取り除こうとすればするほど見ようとするものは遠ざかり、最終的な世界の開示の欲望は裏切られ、ただ「失望」のみが残る。ゴダールにとってなにかを見ようとすることは——それは映画を撮ることにほかならない——その不可能性を確認し、失望の経験を反芻することだ。「ぼくは自分がかかり年をとってしまったと感じたり、もうこれで一巻の終わりだぞと自分に言い聞かせたりすることになる。ぼくには例の窓に近づく可能性さえも残されていない。あれは不可能なことなんだ」(I, p. 512, II, 423頁)。窓の外の景色を見ることが、窓に近づくことすらも禁じられているがゆえに、ゴダールは失望の物語『カルメンという名の女』を撮り、「よく見えない」ゴダール自身を登場させる。まるでカメラを覗くゴダールが、カメラの向こう側に渡り、そこにやはりなにもないことを、「窓」に対して背を向けてしまった盲目の自分しかいないことを、改めて確認するかのよう。見るゴダールと見られるゴダール。その両方を演じることによって、「神秘は存在しない」こと、スクリーンの背後に秘密などないことを示していく<sup>9)</sup>。ゴダールはそうしてヴェールの裏に、真理の、女性の背後にまわり、そこになにもないことを確認しようとする。『パッション』では、映画監督を演じるジェルジーがイザベルとの愛のクライマックスシーンで「後ろから抱こうか」とささやき、イザベルが「そうね、後ろからして。跡になにも残らないように」と答える。あたかも最後の幻想を打ち砕くかのように「監督」は女の背後にまわり、

そこには「無」しかないことを確かめるのだ。真理がないということが真理なのであれば、この不在を、この不在のもたらす失望を映画で撮るしかない。それはもう一度、表面に、見かけに、ヴェールの表層に回帰することに帰着する。では、この失望の果ての表層への回帰に、映画を肯定する可能性が残されているのではないだろうか。

#### 六、映画を肯定するために

いうまでもないが、これまで述べてきたこと——ヴェール、女、真理、閉じられた窓、見ることの欲望、言葉の手前にある事物——すべては、映画の問題に送り返される。というのも映画のスクリーンは、事物の手前にかけられたヴェールのもつあらゆる両義性をもっているからである。第一にスクリーンは、まなざしと事物そのものとのあいだに立ちはだかり、事物を隠蔽するヴェールである。世界を直視するかわりに、われわれの欲望を満たしてくれるものを置き換える映画（アンドレ・バザン）は、世界の現実を見えなくしている雲ないし遮蔽スクリーンとして機能している。第二に、それはわれわれの視線を遮るかぎり、ヴェールの背後、スクリーンの彼方にあるなにもものかの幻想をつくり出す。それは、真理という形をとるにせよ、女性という形をとるにせよ、視線を遮りながら引き寄せ、見ることの欲望の運動を惹起する。

後期のゴダール映画がそこに付け加えるのは、そうした飽くなき見ることの欲望の素朴さを笑うこと——だがそれは自分自身を笑いのめすことだ——であり、スクリーンの背後にはなにもなく、神秘も秘密もすべてはスクリーン＝ヴェールがもたらす効果にすぎないという確認である。さて、ヴェールの背後にはなにもないのであれば、視線はヴェールの表層にとどまるしかない。事物を裸にすることが映画の運動の一つであるならば、その逆の運動もまた、映画に属している。いやむしろ、ヴェールの引き裂きと再ヴェール化の往還こそ、シネマと呼ばれるもののあり方なのだ<sup>(10)</sup>。『フォーエヴァー・モーツァルト』を撮り終えたゴダールは次のようなコメントを述べる。

映画のおかげで、わたしは監獄にぶちこまれずに女性たちの服を脱がせることができた。それはまったく統制されておらず、一つの罪であり、抑圧されていて、悪徳であった。(……) そのため、服を脱がせるかわりに、一度は服を着せることにした。その際念頭にあったのは、ピランデルロの戯曲『裸のものたちに服を着せる』だ。それ——裸のものたちに服を着せる——がわたしには映画の定義のように思われた。ドキュメンタリーというものもあり、それは事物を、真実を、裸で示す。その一方でフィクションは真実に服を着せるんだ。(II., p. 378)

映画とはドキュメンタリーであると同時にフィクションでもある以上、世界の事物にヴェールをかける運動もまた映画に属している。それにおそらくヴェールこそは、事物の表層の凹凸に沿いながら、それをむしろ可視的なものにし、裸の事物をいっそう彫琢のあるものにするのではないだろう

うか。たとえば女性の体をぴっちり包む衣服があつてはじめて、その体の張りつめた量感が見るものに実感される。ヴェールはなるほどそれが包む事物を隠蔽する。しかし同時に、その事物に寄り添い、それとの対立と緊張をつくり出すことによって、逆にその事物を裸で呈示する以上に知覚可能なものにするのである。映画もまた、世界の直接的な現前にスクリーンをかけ、その手前に影をつくり出して、世界を隠蔽すると同時に、スクリーンをかけられた世界の陰影をいっそう鮮やかに描き出す。

であるならば、ヴェールを、覆いを、スクリーンを、たんなる妨害物として否定するべきではない。それは見るべきものの一部をなし、それなしには見るべきものが見るべきものでなくなるようなもの、つまり事物と一体のものと考えなければならない。なにもかも暴き出そうとはせず、ヴェールのつくり出すスクリーン効果を尊重し、あくまで表層にとどまること、それはニーチェがギリシア人たちから受け取った教訓でもある。

「神様がどこでもご覧になっていらっしゃるって、本当なの？」と幼い少女が母親にたずねた、——「でもわたし、そんなのひどいと思うわ」、——哲学者にとっての警告だ！ 自然が謎や種々さまざまな不確実性の背後に身を隠している、その羞らいを、もっとわれわれは尊重すべきだ。おそらく真理とは、それ自身の曰く因縁のかずかずをわからせないようにする訳のある女なのだろうか？ (……) おお、このギリシア人！ 彼らは、生きるすべをよくわきまえていた。そのためには、思い切って表面に、皺に、皮膚に、踏みとどまること、仮象を崇めること、形式や音調や言葉を、仮象のオリュンポス全山を信仰することが、必要だったのだ！ このギリシア人らは表面的であった——深さからして！ そして、われわれはまさにその地点へと立ち返るのではないのか、(……)<sup>(11)</sup>。

「深さ」とは、表面の「襞」が、「皮膚」の窪みがつくりだす印象にすぎないのではないか。だから、われらは表面的であらねばならない、そしてそれは深遠な問題なのだ、とニーチェは言う。それはつまりヴェールをヴェールとして尊重すること、ヴェールを余計な邪魔者ではなく、世界そのものに属す本質的ななにかと見なすことである。ヴェールの背後にはなにもない以上、ヴェールこそが世界である、そう言ってもよい。では、その世界の表層をスクリーンに映し出す映画もまた、世界の表現として肯定されなければならない。映画を撮るものは、カメラの穴をのぞき込む。この穴の向こう側にあるのはなにか深遠な神秘でも隠された真理でもない。そこにはただ世界が広がっている。内面性の表現を強調するオリヴェイラに対して、「すべては外にある」(II., p. 267) とゴダールは断言するだろう。映画は世界の表層につながっているものであり、まさにそうしたものとして映画は肯定されなければならない。ゴダールとともに、セルジュ・ダネーの次の言葉を引用しよう。「スクリーンは、表面をつくりなおすかわりに、遮るスクリーンになってしまった」(『l'écran fait

écran au lieu de refaire surface.》, II., p. 395 に引用)。映画が世界へのまなざしを妨げるスクリーンになってしまったことをダネーは、そしてゴダールは批判する。必要なのは、世界の表面を映画によってもう一度作りなおすことだ。ヴェールだけに目を奪われるのではなく、ヴェールの彼方のみを幻視するのではなく、ヴェールとヴェールに覆われたものを丸ごと肯定することだ。それは、ドキュメンタリーでありスペクタクルである映画のすべてを、スクリーンごと肯定することである。まさにそこに、ゴダールが映画を撮り続ける理由があるとも言えよう。

## 注

- 1) とはいえ、ゴダールの映画を、意味の幕を突き破り事物そのものへ到達する一直線の運動に還元するのは、問題の単純化でしかない。たとえば加藤幹郎は、ゴダールにおいて「映像が映像そのものであり、音が音そのものであり」「それ自身以外のいかなるものでもない」ことを強調する。そしてまさに『パッション』冒頭の雲のシーンに言及する。「このおどろくべき事態はフィルムの冒頭のあの飛行機雲のシーンですでに予告されていた。ゆっくりと、だが毅然と伸びていく一筋の白い飛行機雲。その手前に黒い叢雲がみえる。青空を背景にしたこのファースト・シーンがそれ自身以外のいったい何であるというのであろうか。これがなにかしらの象徴であるなどと誰が本気で信じよう。むしろ、そうした映像が映画のはじまりにふさわしいことは認めよう。しかし一筋の白い飛行機雲はあくまでも一筋の白い飛行機雲なのである」(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』, フィルムアート社, 143頁)。だが、事物の現前にじかに触れようとするなら映画を観る必要はまったくない。スクリーンを介さず、直接「事物そのもの」に赴けばよい。ところがそうした事物そのものへのアクセスが、ほとんど禁じられており、あるいは不可能ですらあるがゆえに、映画が存在する。事態はさほど簡単ではない。そもそも、「そこでは映像と音がただみずからを真実の姿でさらけただけなのである」という言説は、「映画は映画であって、それ以外のなにものでもない」という、これまたきわめて紋切り型のトートロジーをただなぞっているにすぎない。問題なのは、こうした言説が自分以外の言説を禁じてしまうことである。なぜならそこでは、映画についてなにも語らぬことが映画に忠実である証になってしまうからだ。こうして映画についての問いを封じてしまうのは、結局は反ゴダールの所作であることはまちがいない。
- 2) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du cinéma, 1985, p. 499, 邦訳, 『ゴダール全評論・全発言』奥村昭夫訳, 筑摩書房, II, 393頁。以下, 本書および *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, 1984-1998, Cahiers du cinéma, 1998 からの引用は, 本文中に, I, あるいは II と記し, 頁を示す。またすべて拙訳であるが, 第一巻について出ている既存の翻訳(二分冊)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。
- 3) 「生まれたばかりの子供はまず見ることから始める。そしてどうしていいかわからなくなると, いく

らかさわってみようとする。ついであるとき『パパ』とか『ママ』といった言葉やある種の音を発するようになる。」(I, p.463, II, 318頁)

- 4) プルタルコス『エジプト神イシスとオシリスの伝説について』柳沼重剛訳, 岩波文庫, 25頁。
- 5) Philippe Lacoue-Labarthe, 《La vérité sublime》, in *Du sublime*, Belin, 1988, p. 125. 『崇高とは何か』梅木達郎訳, 法政大学出版局, 173~174頁。
- 6) ニーチェ『悦ばしき知』信太正三訳, 『ニーチェ全集8』理想社, 14-15頁。
- 7) ニーチェ『善悪の彼岸』信太正三訳, ちくま文芸文庫, 11頁。
- 8) 「しかし他方で, 女であるこの真理があると哲学者が信じるならば, 信じやすく独断論的な哲学者が真理も女性もそうしたものと信じるならば, 彼はなにも分かっていなかったのだ。／彼は真理についても女性についてもなにも分かってはいない。／というのも, もし女性が真理であるとしても, 彼女は真理が存在しないこと, 真理が生じはしないこと, 人は真理をもっていないことを知っているからだ。彼女が女性であるのは, 自分は真理があると信じないかぎりにおいて, つまり彼女がそれであるところのもの, 彼女がそれであると人が信じており, つまり彼女がそれではないところのものを信じないかぎりにおいてである。」(Jacques Derrida, *Eperons*, Flammarion, 1978, p. 40)
- 9) 「自分の映画に出演する理由を尋ねられて, ゴダールは次のように言う。「自分に, ぼくは前と後ろにいないといけない, と言っている。つまり本当の前は後ろにあり, 本当の後ろは本当は前なのだと」(I, p. 581, II, 577頁)。
- 10) ゴダールの『探偵』で, 若い女性が服を脱いで乳房をあらわにし, また服を着るという動作を何度も繰り返すシーンがある。純粹な映画の瞬間ともいえるこのまぶしいショットにおいて, ゴダールは映画とは何かという問いかけをおこなうのである。
- 11) ニーチェ『悦ばしき知』前掲邦訳, 15頁。