

言語行為の探究としての映画

——ドゥルーズ『シネマ』におけるデュラス映画を中心に——

黒木 秀 房

はじめに

ドゥルーズは、『シネマ』¹⁾において、映画について論じたのではなく、映画とともに思考したのだとしばしば言われる。それは、ドゥルーズが、歴史上の名作について編年的に辿る一般的な映画史研究ではなく²⁾、また哲学の例証でも、いわゆる作品批評でもなく、映画の創造性を論じながら自身の思考を深めているからである。『シネマ』で行われた試みとは、ドゥルーズ自身によれば「記号の分類学」である³⁾。それは、言語を出発点としてさまざまな記号システムを分析し、意味作用の発生について考察する、ソシュールに代表される記号学ではなく、非言語的記号を出発点としてそれを言葉の意味作用のみに還元することなく、どのようにして記号として機能するか分析する、パースに代表される記号論にもとづくものであった。したがって『シネマ』では、なによりもまず、映画に現れるイメージを言葉に還元することなく、映画を見ることそのものが問われていたと言える⁴⁾。

とはいえ、映画が言語に関する問題と無関係であるというわけではけっしてない。むしろ純粋な視覚的イメージの探究の裏側には、言語行為 (acte de parole) の探究があったように思われる。言語行為とは、発話の内容ではなく行為そのものを指す。これに注目することは、言語における事実の記述性ではなく、パフォーマンス的な側面に光をあてることになり、発話行為による直接的、間接的な効果が測られることになる。言語行為論の代表的論者であるオースティンとサールは現代思想にも多大な影響を与えたことで知られるが、ドゥルーズは彼らにくわえ、イェルムスレウをはじめその他の言語哲学も援用している⁵⁾。これらの新たな言語観に影響を受けたドゥルーズにとって、映画もまた言語行為に関連するものであり、この意味において、映画はイメージと言語の新たな関係の探究として捉えられる。実際、実質的な本論の最終部に相当する『時間イメージ』第9章では、

言語行為の観点から改めてサイレント映画から現代映画に至るまで論じられる。

だが、これまで『シネマ』について論じた研究は、その多くが運動や時間に関する概念的、理論的分析に集中しており、言語行為についてはあまり注目されていない⁶⁾。たとえば、言語行為のひとつである「仮構作用」という概念については研究の蓄積があるが、その多くはこの概念の提唱者であるベルクソンとの関係において論じられるのみであり、言語行為との関連でドゥルーズ自身が具体的にどのように展開したのか、という点については十分に論じられていないように思われる⁷⁾。

そこで本稿では、『時間イメージ』第9章を中心に、とりわけマルグリット・デュラスについて論じられている箇所を分析しながら、ドゥルーズが映画とともに目指していた言語行為がどのようなものであるのか、またその意義を明らかにしたい。デュラスが興味深く思われるのは、ドゥルーズが現代的映画の極北としてジーバーベルク、ストロープ=ユイレと並んでデュラスの映画についてさまざまな場所で繰り返し言及するのみならず⁸⁾、映像と音声の分離を特徴とするこれらの映画作家、なかでもデュラスが実質的にこの映画論の最終部を締めくくる存在として取りあげられているからである⁹⁾。まず『時間イメージ』第9章の問題構成を確認しつつ、ドゥルーズが示す現代的映画の特徴を明らかにした後、その中でデュラスの特異性を検討し、最終的に、デュラス映画のうちにドゥルーズが見出す言語行為の意義について考察したい。

1 音声切り開いた地平

ドゥルーズは『時間イメージ』をつうじて古典的映画と現代的映画の二元論的枠組みを繰り返し用いるが、第9章においても言語行為の観点から両者の区別が見られる。その際ドゥルーズは、サイレント映画とトーキー映画の関係を分析することから始める。映画史上数ある変革期の中でも、トーキー映画の誕生は映画のさまざまな側面に変化をもたらしたが、ドゥルーズもまたここに大きな差異を見出している。ただしそれは、演劇のように、生身の身体が発する言葉が直接に伝わることでリアリティが増したということではない。技術的發展によって映像と音声の同期が可能になることで、言語行為の作用がサイレント時代とはまったく異なるものになった点を明らかにしているのである。以下ではその相違について検討しながら、ドゥルーズが何を問題としていたのか見ていきたい。

まずはサイレント映画における言語行為についてである。ドゥルーズは、サイレント映画が「見られるイメージと読まれる字幕（眼の第二の機能）」からなるとした上で、字幕に書かれた文字を読む観客においては、それが「間接話法として機能（「おまえを殺してやる」という字幕は「彼はその男を殺す」という形式で読まれる）」することで言語行為がなされる、と指摘する¹⁰⁾。ここでは見られるイメージと読まれる（字幕の）言葉の関係が問題となっている。サイレント映画において、言葉は見られるものである以上、たとえ直接話法で書かれた登場人物の台詞であったとしても、それを見て読む観客においては、語り手によって伝えられたものとして機能する。その一方で、サイレント映画における視覚的イメージについてドゥルーズは次のように述べている。

視覚的イメージは、ある言語行為の条件、その直接的帰結、その発声さえ提示する。けれども、こうして視覚的イメージが達するのは社会の性質であり、作用と反作用の社会物理学、まさに言葉の物理学なのだ¹¹⁾。

サイレント映画における視覚的イメージが見せるものを、ここでドゥルーズが「作用」や「反作用」といった力学的用語とともに「社会物理学」あるいは「言葉の物理学」と呼ぶのは、彼が『運動イメージ』においてベルクソンのイマージュ概念の影響の下に展開した議論とも結びついている。それは、イメージの一元論として捉えられた運動イメージにおける諸イメージは、作用＝行動と反作用＝反応からなる感覚運動図式によって結びつけられているというものである。そのため視覚的イメージは、発話という行為の条件となる社会的状況や、発話のきっかけとなった動因、さらには発話による社会的変化や人間存在の変容を示すとされる。こうして、ネオレアリズモ以前の古典的映画の特徴として定義される感覚運動図式によるイメージの連鎖がサイレント映画にも見出され、それが言語行為にも適用されていることが分かる。

他方で、トーキー映画において、言葉は「もはや読まれるのではなく、聴かれる」ことになる。ただしそれは「視覚的イメージの新たな次元、新たな構成要素として聴かれる」とドゥルーズは指摘する¹²⁾。登場人物が発した言葉は、音声によって観客の耳に直接届くことになるので、トーキー映画において言語行為は直接話法的に機能する。しかしながらドゥルーズは、この音声による言語行為は視覚的イメージから独立したものではな

く、あくまで視覚的イメージに関連づけられたままであることを強調した上で、サイレント映画とトーキー映画の差異を、音声の付加そのものではなく、むしろ音声の付加による視覚的イメージの変化の側に見出している。その変化とは、まさに言語行為の作用の変化であり、サイレント映画において視覚的イメージは言葉の作用、反作用を示していたのに対し、トーキー映画における視覚的イメージは相互作用を示すのだとされる。

相互作用は言語行為において見るべきものとして与えられる。それはまさに、相互作用は、個人によって説明づけられず、また同様に、構造から生じるわけでもないで、相互作用はただ言語行為のパートナーに関わるだけではなく、むしろ言語行為のほうが、みずからの循環、伝播、それのみでの変化をつうじて、たがいに離れ、分散し、無関係な諸個人や集団の間に相互行為を創造することになる¹³⁾。

「相互作用」ということでドゥルーズの念頭に置かれているのは、バフチンの言語観である。バフチンは、表現を内的世界の外的客観化として捉える言語哲学における個人主義的な表現理論を批判し、あらゆる発話は社会的相互関係を反映したものであり、言語は絶えざる生成のうちにあるとしていた¹⁴⁾。つまり、言語行為は、発話する者とそれを受け取る者との一対一対のパートナー関係に限定されるものではなく、言語外の具体的な状況との関連のうちに、さまざまな言語的なやりとりをつうじた発話の流れのなかで現実化する。したがって、サイレント映画において言語行為は個人同士の、あるいはある個人が置かれた社会の諸構造の作用、反作用の連続性のうちに捉えられていたのに対し、トーキー映画は、たとえば「うわさ」のように、言葉がある個人から離れ、社会のうちで循環し、伝播していくさまを見せることで、会話の「内容や対象から独立した形で」¹⁵⁾、直接に関係していなかった個人、集団、場所を横断する相互作用を生み出す契機を示すものとされる。

このように、ドゥルーズはきわめて慎重な手つきでサイレントとトーキーの異同について分析している。サイレント映画とトーキー映画の差異は、言語行為の作用のあり方の変化にあった。だが、このサイレント映画からトーキー映画への移行によって、古典的映画と現代的映画の区別が示されるわけではない。『時間イメージ』第9章第2節では、映画における音声について、発話にとどまらず音楽やノイズへと対象を広げつつ、さら

に詳細に分析している。ここでは、移行期のトーキー映画であっても、言語行為が結局のところ視覚的イメージに関連づけられていることが繰り返し指摘されていることを確認するだけにとどめておきたい。重要だと思われるのは、ドゥルーズが言語行為のあり方を言葉とイメージの関係として捉え、その変化を分析していることであり、その際、イメージに従属した言葉の解放を映画史的発展と並行して論じていることである。だとすれば、音声を獲得した移行期のトーキー映画において、言葉はたとえ聞かれるものであったとしても、それは見るべきものとして与えられるというドゥルーズの指摘は、この後に論じられることになる現代的映画においては視覚的イメージを超える言語行為こそが問題となるということの裏返しとして捉えることが可能であろう。ここには、現代的映画の特徴が予示されているように思われる。

2 デュラスにおける視覚的イメージと音声イメージ

実際、ドゥルーズが言及する現代的映画は、フランスの文脈で言えば、ゴダール、ロブ＝グリエ、ストロブ＝ユイレ、デュラスといった映像と音声の分離を特徴とした映画である。ただし、これまで見てきたように、これらの映画にドゥルーズが興味を持つのは、映像と音声の二つの回路をもつ映画というメディアの物質的条件下での一つの実験として、両者を分離させる前衛的な身振りそのものというより、そうした実践をつうじて視覚的イメージから言語行為を抽出することに対する関心からである。デュラスの映画もまた、まさにこの観点から論じられ、しかも現代的映画のひとつの到達点として提示される。以下では、ドゥルーズが現代的映画の言語行為の特徴を分析したのち、デュラス映画の特異性について見ていきたい。

表1

サイレント映画	間接話法	作用・反作用
トーキー映画	直接話法	相互作用
現代的映画	自由間接話法	仮構作用

第3節の冒頭では、運動イメージと時間イメージの相違を示す、感覚運動図式の崩壊の議論が再び持ち出され、それが言語行為との関連においては、視覚的イメージからの音声的イメージの独立として現れることが示される。その中でドゥルーズは、これまでの議論を言語行為の観点から整

理し、サイレント映画の言語行為を間接話法、移行期のトーキー映画を直接話法としつつ、両者を乗り越える現代的映画の特徴を自由間接話法として定義する(表1)。一般的に自由間接話法は、直接話法と間接話法の中間に位置づけられ、物語においては作中人物の発話や思考が地の文に溶け込む形で表出するものである。またそれは、内的独白と客観的な語りとの間にあるものであり、フローベールをはじめ、多くの小説家がこの話法が用いる効果をさまざまな形で取り入れてきた。ドゥルーズは現代的映画のうちにこの自由間接話法的な言語行為のあり方を見出している¹⁶⁾。

したがって、もはや作用-反作用も相互作用も問題ではなく、内省すら問題ではない。言語行為の様相が変わったのである。「ダイレクト」シネマを観ると、パロール言葉に自由間接話法の価値を与えるこの新たな様相が完全に見つかる。それが仮構作用なのであるルーシュやペローにおいて言語行為は仮構作用行為となる¹⁷⁾。

ここで現代的映画を代表するものとして言及される「ダイレクトシネマ」とは、1950年代後半から1960年代にかけて世界的に起こったドキュメンタリー映画の一潮流を示し、技術的發展によりカメラがハンディになり、同時録音が可能になったことで、ナレーションや音楽を排除し、事実をそのままに伝えることを目的としていた。とりわけドゥルーズは、ジャン・ルーシュやケベックのドキュメンタリー映画作家ピエール・ペローに大きな影響を受けているが、ここでは「ダイレクトシネマ」の映画史的な狭義の定義を超えて、「ダイレクト」に伝わる様態として、「自由間接話法」を規定している。「ダイレクト」であることと「自由間接」的であることは、字義通りに解釈すると矛盾しているように見えるが、そうではない。ダイレクトシネマにおいて「ダイレクト」に届けるべきは民衆の声であり、それを撮る者と撮られる者、植民者と被植民者といった何重ものヒエラルキーを乗り越えて伝達するために考案されたのがこの映画における自由間接話法なのである。それは、被植民者でありながら植民者の側に移ることでしか被植民の状態から抜け出すことのできなかつた言説に対し、嘘、伝説、作り話の再現をつうじて、「植民者のイデオロギー、被植民者の神話、知識人の言説」¹⁸⁾を内破し、支配-被支配の關係から脱して登場人物も映画作家も変容を促す言語行為を指す。つまり、ドゥルーズの概念を借りるならば、生成変化を引き起こす言語行為であり、こうして得られ

る言葉は、非中枢的な知覚を介した客観的な語りでも、登場人物の内的独白でもないため、「自由間接話法の価値」を得ることになる。ドゥルーズ自身が「自由間接的であるとき、言語行為は、仮構作用の政治的行為、つくり話の道徳的行為、伝説の超歴史的行為となる」¹⁹⁾と述べるように、ここには表象をめぐる政治的、倫理的問題が関わってくる。この点については、ドゥルーズが他の章でも言及しているのみならず、デュラス映画にも直接関わるものであるから後に詳しく検討することにした。

こうして言語行為は、自由間接的になることで視覚的イメージへの従属から解放され、言語行為そのものによってイメージを立ち上げるものとなる。他方で、視覚的イメージは、感覚運動図式から切り離され、イメージ同士の連鎖が解かれることによって、物語の有機的な連関を脱した任意の分断された空虚な空間を開示する。それを見ることは、たんに虚無をまなざすということではなく、想像されたもの、記憶されたもの、知られているものがどのようなまなざしに支えられていたのか、知覚の裏側を捉えることになる。ドゥルーズはそのことを指して「視覚的イメージの読解」と呼び、それは「イメージの反転であり、これに対応して、空虚を充実に、表を裏にたえず変換する知覚行為である」と規定している²⁰⁾。

ドゥルーズはこの新たな現代映画の特徴をデュラスの映画のうちにも見出す²¹⁾。つまり、ドゥルーズは同一の映画作品において、映像と音声同期せず、それぞれが音声的イメージと視覚的イメージとして二つのイメージが立ち上がるものとして、デュラス映画を観ている。また、これら二つのイメージをカントの用語を用いて「自己自律 (héautonomie)」的と形容するが、これは自他関係の中で捉えられる自立 (autonomie) とは異なり、他とは関係なしに自律することである。だが、ドゥルーズのデュラス映画への言及が興味深く思われるのは、これまでデュラス映画について幾度となく指摘されてきた映像と音声の分離という現代的映画の特徴をふまえつつも、両者の間にはさらに「複雑な絆」があるとしている点である²²⁾。これまでドゥルーズは、視覚的イメージからの音声の解放をきわめて綿密に論じていたのに対し、ここでは両者の間の新たな結合が論じられていることから、デュラス映画のうちにドゥルーズは現代的映画の新たな側面を見出していると言える。では、ドゥルーズがデュラスの映画のうちに見る視覚的イメージと音声的イメージの新たな結びつきとは一体何だろうか。デュラスの『インディア・ソング』三部作のラストシーンの共通点を分析しながら、ドゥルーズは以下のように述べている。

視覚的なものと音声的なものは、はてしない、同一でありながら異なっている一つの恋愛物語に対する二つの遠近法である。『インディア・ソング』以前に、『ガンジスの女』は、非時間的な二つの声の上に音声的イメージの自己自律性をすでに確立していて、音声的なものと視覚的なものが無限遠点に「触れる」ところで映画を終わらせており、この二つはそれぞれ辺を喪失しつつ、無限の遠近法となっていた²³⁾

ここで論じられているデュラス映画の特徴とは、一つの出来事を二つのパースペクティヴから照らし出し、それを同時に表現している点にある。一般的な映画であれば、見えているものに従属した音声を同期させることで、一つの世界を表現することになる。だが、デュラス映画に見られる二つのパースペクティヴは、映画が視覚的なものと音声的なものの二つの回路を備えているという物質的条件によって偶然に結びつけられるものではなく、ドゥルーズはデュラス映画のラストシーンにその両者の結びつきの必然的な理由を見出している。たとえば、『ヴェツィア時代の彼女の名前』のラストシーンでは、廃墟の映像が積み重ねられた後に夕日が沈む海を映し出す水平線のショットが現れ、悲恋の物語の後にラオスから夕日に向かって歩く旅についての語りが入った後、サヴァナケットの歌だけが響く。映し出される視覚的イメージと声によって届けられる音声的イメージを結びつけることは困難であるが、たしかにこのラストシーンは、水平線のイメージと夕日に向かう旅が無限遠点という共通の終わりなき終わりをもっているかのようなのである。水平線の視覚的イメージは、もはや見るべきものが何もなく、規定されるものがなくなったがゆえに、言語化不可能な見ることしかできないものが提示され、「カルカッタで彼女に残ったのはサヴァナケットの歌だけだった」という声の後、視覚化不可能な言語行為として歌が響く。ここにまさに映像と音声の分離と接続が見られる。

ここで注目したいのは、二つの自己自律的イメージが接触する点をドゥルーズが「無限遠点 (point à l'infini)」と呼んでいることである。無限遠点とは二つの平行線が交差する点であると定義することが可能だが、それはあくまで理念的に措定される点であり、有限的な日常的な意味空間から脱する点である。ドゥルーズは、デュラスの初期映画に見られる、空間的に限定された有限の「家」という重要なモチーフがやがて無限の「海」に置き換わることを指摘し、デュラスの映画作品がこの無限遠点に向かって展開されていることを跡づけている。

しかし、家から離れ、捨てなければならなかったのは、任意空間は逃走においてのみ構築することができるのと同時に、言語行為が「外に出て、逃げ」なければならなかったのと同時に、任意の空間が逃走の中でのみ構築されるからである。人物どうしが合流し、交わらなければならなかったのは、ただ逃走においてのみである²⁴⁾。

ここでは「逃走」という言葉が繰り返し用いられていることを見て取ることができるが、これを「無限遠点」との関連で読み解くならば、それが遠近法との語彙連関の中で語られていることが分かる。一般的に、透視図法における平行線の交点である消失点 (point de fuite) は、数学用語で「無限遠点」と呼ばれる点に相当し、消失点から放射線状に伸びるが、実際には平行である線は消失線 (ligne de fuite) と呼ばれる。そのことにくわえて、フランス語の fuite は「逃走」という意味もあることから、ドゥルーズはデュラス映画における映像と音声の自己自律的イメージを二つの「消失線」としてとらえ、先に見たような『インディア・ソング』三部作のラストシーンに見られるような離接的な関係を示す「消失点」に至るまでの初期映画のプロセスを、ここではデュラスの「家」というモチーフからの「逃走」として論じているように思われる。

この「逃走」のプロセスと、語彙連関の中から浮かび上がってくるのは、ドゥルーズが想像した数多くの概念の中でもとりわけ重要なものの一つであり、ガタリとの共著の中で提示された「逃走線 (ligne de fuite)」という概念である。ドゥルーズは「生成変化」という概念に象徴的に表されるような流動の哲学を展開したが、彼は固着化したシステムには収まりきらず、そこから漏出するものを肯定することを、哲学的、芸術的、政治的な文脈において行っている (フランス語の fuite には、「逃走」のみならず「流出」や「漏洩」の意味もある)。そのため、いかなる全体化からも逃れる限りにおいて各構成要素が相互に触れあい、また既存の形態に集約させようとする動きと対立する限りにおいて共闘の関係を結ぶという、全体と部分、総合と分析、普遍と独自といった伝統的な哲学の二元論を運動のうちに捉え直すことになるような関係性に関する議論が政治的、倫理的な文脈において繰り返される²⁵⁾。こうした逃走線をめぐる議論と照らし合わせてみるならば、たとえドゥルーズが明白なかたちでデュラスの映画を政治的映画として分析していないとしても、表象から逃れる無限を描く美学的側面のみ注目していただけではなく、その政治性を見抜いていたように思

われる。次にその点を分析することで、映像と音声の分離によって獲得される言語行為の意義について検討したい。

3 純粋な言語行為の意義

これまで、音声的イメージと視覚的イメージが二つの自己自律的イメージに分化する過程をたどりながら、ドゥルーズがデュラスの映画の特色を、その二つのイメージが相互に無関係なままに関係する離接的關係に求めていることを指摘しつつ、その特徴がドゥルーズの政治的地平と結びついていることを見てきた。以下では、ドゥルーズがデュラス映画に見出す政治性についてより具体的に見ていきたい。

デュラス映画の政治性についてドゥルーズが言及するのは、先に見たような逃走の問題に言及したすぐ後に、再び現代的映画の代表的な映画作家であるデュラスとストロープ＝ユイレの比較が行われ、その差異について言及する箇所である。ドゥルーズは、三つの点において違いを見出すのだが、そのうち二つは音声的イメージと視覚的イメージが自己自律化していく過程における程度上の差異である。そして、三つ目が、まさに政治的文脈のうちで論じられ、そこでは無限遠点である視覚的イメージと音声的イメージの接点が問題になっている。ドゥルーズは、ストロープ＝ユイレにおいて、音声的イメージと視覚的イメージとが共約不可能なものでありながら、両者がともに階級闘争に結びつく点を指摘する一方で、デュラスについては次のように述べる。

しかし、マルクス主義から距離をとるマルグリット・デュラスは、自分自身の階級に対する裏切り者になるような人物では満足せず、階級外の者、つまり、女乞食やレプラ患者、副領事や子供、セールスマンや猫を結集し、「暴力階級」を形成する。(中略) この階級の方が、二種類のイメージの間を循環する機能をはたし、音声的イメージにおける言葉－欲望の絶対的行為と、視覚的イメージにおける大河－海洋のかぎりない力とを交流させるのだ。ガンジスの女乞食がいるのは大河と歌との交差点である²⁶⁾。

「暴力階級」とは、デュラス自身によれば、いわゆる階級問題とは異なり、現代社会に対峙する子どもたちの本性から生まれる、社会水準や教育水準によっては説明不可能な暴力によってのみ形成される階級であり、あらゆる階級から逸脱する階級である²⁷⁾。この「暴力階級」を無限遠点に

において見出すことこそが、デュラス映画の映像と音声の分離の果てに見られる交点であり、ドゥルーズがデュラス映画のうちに見出す一つの闘争の形態である。だが、この交点に見られる「ガンジスの女乞食」とはいったい何か。これについてドゥルーズが詳細な説明を加えることはない。だが、これまで述べられてきたことと、デュラス自身が置かれた状況や彼女の創造行為の動因を踏まえると、この形象がきわめて重要な意義を持つことが浮かび上がってくるように思われる。

デュラスは、仏領インドシナに生まれ育ち、幼少期をフランス植民地で過ごす。白人ブルジョワ社会よりも、現地のベトナム社会の中で育ったため、本国に憧憬を抱くと同時に、反植民地主義的な視点を得た²⁸⁾。そのことによって、デュラスはアンヌ＝マリー・ストレットルという白人ブルジョワ社会を象徴するとされる女性像を生み出し、これを繰り返し対象としながら作品制作を行っていた。デュラスが映画を撮ったのは、この女性像を破壊するためとも言われ²⁹⁾、実際、さらにこの女性が登場する『インディア・ソング』を破壊すべく、『ヴェネツィア時代の彼女の名』が撮られた。また、その一方で作品を超えて繰り返し登場する、もう一人の重要な人物として、まさにドゥルーズが言及する女乞食を挙げることができる。というのも、この女乞食は、アンヌ＝マリー・ストレットルの分身とも言われるだけでなく、植民地社会の中で排除されたものを象徴的に表しているからだ。こうしたデュラス作品における二人の女性像は夙に知られており、その破壊と創造の連関こそが、難解で知られるデュラスの小説、戯曲、映画を領域横断的に読み解く際の鍵となっている。

『インディア・ソング』三部作を語るドゥルーズは、デュラスの創造行為におけるこの二つの女性像の重要性を当然認識していたと思われる。しかしだからこそ、ドゥルーズがアンヌ＝マリー・ストレットルについては言及しない一方で、女乞食をデュラス映画の到達点に置いていることは、よりいっそう興味深い。アンヌ＝マリー・ストレットルは映像と音声によって表現されるが、女乞食は音声をとおしてのみ知ることのできる存在であり、けっして画面内に映し出されない音声的イメージである。『インディア・ソング』三部作は、アンヌ＝マリー・ストレットルと副領事との死に至る愛の物語が基調となっているが、その物語の欄外に置かれる女乞食が見られない存在であるのは、白人ブルジョワ社会の側からは見ることのできない存在であるからであろう。一方でデュラス自身にとって植民地主義を象徴するアンヌ＝マリー・ストレットルは死をもたらす存在であり、

デュラスは彼女の存在を「現地人の水準」から観察することで、「書き、そうしたものによって覆い隠されていたものをすべてあらわにすることができた」と述べている³⁰⁾。この二人の女性像に対する視点のあり方は、デュラス自身の見解とドゥルーズの見解との間には乖離が生じているように思われる。

実際、ドゥルーズはデュラス作品の動因ともなる、彼女の「原光景」であるインドシナ時代の経験を読み解くことはない。それどころか、ドゥルーズはヴァンセンヌで行われた「シネマ」講義において、やはり映像と音声の分離を特徴とした映画として、ストロープ＝ユイレ、ジーバーベルク、デュラスを取りあげつつ、『シネマ』においては展開されていない現代的映画のもう一つの特徴として、フラッシュバックが排除されていることについて、とりわけデュラス映画について語りながら繰り返し論じている³¹⁾。

私がフラッシュバックの排除について強調するのは、それが根本的なことだからである。燃えるような出来事はけっして与えられないだろう。(中略)燃えるような出来事がけっして視覚的に与えられないのは、つまり、フラッシュバックとの絶対的な断絶があるのは、燃えるような出来事を再び与えてくれるのは言語行為、つまり現在の言語行為であるからである。(中略)フラッシュバックは常に表面的な手段、簡単な手段であったのだが、それは古典的映画において必要なものとされていた。それでもやはり、フラッシュバックの排除は、現代的映画、戦後の映画において必要なものとされる³²⁾。

音声的イメージが視覚的イメージから切り離され、両者が自己自律的になるや、視覚的イメージは感覚運動図式の連関から解放されることはすでに言及した通りだが、ではその視覚的イメージはどのような関係をもつのかといえ、それは過去イメージと現在イメージの共存であるフラッシュバックを示すものと理解することが可能かもしれない。だが、現代映画においてフラッシュバックは排除されているとドゥルーズは指摘する。ところで、フラッシュバックとは、強く衝撃を受けた過去の経験がトラウマとなって蘇ることである。過去の経験が記憶として整理されず、自分の意志とは無関係に、その潜在的な次元の過去に一挙に遡ることで、それがまるで現在の出来事であるかのように生々しく感じられることがある。先に見たデュラス自身の証言と照らし合わせて考えれば、インドシナ時代の彼

女にとって衝撃をもたらした「原光景」を動因として創造的な反復の中で展開された一連の映画を、過去の出来事の想起として捉えることはできるだろう。しかしながら、ここでドゥルーズが「燃えるような (brûlant)」という火の隠喩を用いながら、出来事を鮮烈なままにもたすのは、フラッシュバックではなく、言語行為であると執拗に強調している。それは、デュラスの諸々の映画は、その出来事を私的なものに閉じた過去の表現ではなく、むしろ制作をつうじてデュラス自身も変化しながら、まさに自由間接話法的に映像と音声が多岐に結びつけられていくプロセスの諸断面だとドゥルーズが捉えているからではないか。

だとすれば、すでに触れた「仮構作用」をここにも見出し、ドゥルーズの見解における女乞食の重要性を改めて理解することができるように思われる。ベルクソンを経由してドゥルーズが用いるこの「仮構作用」概念は、もともとピエール・ジャネが考案したものであり、そもそも過去の記憶内容の伝達ではなく、虚実ないまぜに感情や情動を伝えることを指していた³³⁾。この概念については多くの言及があるから、ここではむしろ、ドゥルーズがこの仮構作用をピエール・ペローの言葉を用いながら「伝説を作る (faire la légende)」ことと言い換えている点に注目して分析したい。légende というフランス語は、ラテン語 legendus の中性複数形派生分詞 legenda (「読むべきもの」を意味をする) を語源とする。もともとは「[[聖人の] 物語, 出来事に関する説明文]」の意味で用いられたが、後にそれとは無縁の神話的物語も意味するようになる³⁴⁾。また、この語には、写真や図版などを説明する文や映画の字幕などの文字情報を示す「キャプション」という意味もある。だが、ドゥルーズが述べるころの faire la légende は単に見られたものを説明することを意味しているわけではないだろう。というのも、それはイメージを言葉に還元することにほかならず、言語行為の抽出というドゥルーズが映画に見出す哲学的プログラムとはふさわしくないように思われるからだ。実際、デュラスが女乞食に仮託して引き出す言語行為とは、もはや叫びや歌である。ドゥルーズの議論を踏まえるならば、こうしたデュラスの映画に見られる声ならざる声が表示しているのは、それまで不可視なものとされてきたもの、語りえないとされてきたものであり、faire la légende とは、映画内に見られる伝説的行為の再演を指示するのみならず、植民者の物語にも被植民者の個人的経験にも還元せずに、「読まれるべきものがここにある」ことを意味しているのではないか。それが視覚的イメージから独立した純粋な言語行為の作用の効

果であると思われる。実際、自己自律化した視覚的イメージと音声的イメージについてドゥルーズは以下のようにも述べている。

言葉が告げるものは、視覚が透視によってしか見えない不可視のものであり、また視覚が見るものは、言葉が告げる言語化できないものなのだ³⁵⁾。

このドゥルーズの文章を、端的に次のように言い換えることができるだろう。言葉は不可視なものについて語り、イメージは語りえないものを見せる、と。ここには、可視的なものに対し有限な言葉を無際限に繰り返すという、西洋思想において伝統的であり、弁証法において頂点を迎える視覚優位的な体制から言葉が解放されることで、純粋な言語行為が非物体的な出来事を出発するという反弁証法的な反転が見られる。この反転は、ドゥルーズが「語ることは、見ることではない」³⁶⁾という有名な言葉を繰り返し引用していることからわかるように³⁷⁾、ブランシヨのエクリチュール論から影響を受けつつ、映画を論じながら独自に展開したものである³⁸⁾。このように、映像と音声の分離の問題は、西洋的な知における可視的なものと言表可能なものとの関係性の問題にも結びついており、もはや一時期の映画作品に関する映画論にとどまるものではなく、エピステーメーの基礎付けにも関わるように思われる³⁹⁾。

まとめにかえて

現代的映画の特徴として映像と音声の分離が指摘されることは多く、デュラス映画についてもまた、映像と音声が同期する安定した表象の解体についてしばしば論じられてきた。ドゥルーズもまたそうした前提を共有しているのだが、あらためて言語行為に着目しながら映画史を再検討するドゥルーズを跡づけながら見てみると、デュラス映画の特徴として、映像と音声の分離の果てに、反植民地主義的な声の獲得の問題が浮かび上がってきた。つまり、単に映像と音声の分離に留まることなく、純粋な言語行為の抽出の過程を見ることで、植民者と被植民者の二元論的な枠組みから逃走し、いかに両者に還元されない声を獲得するか、というマルクス主義的な階級問題を越えたサルタンの問題が創造行為の下に隠されていることがわかった。

だが、このように映像と音声の分離という映画表現上の美学的問題が政治的、倫理的な地平と結び付けられて論じられるのは、哲学的真理や知の

問題とも深く関わっているからである。西洋思想の視覚優位的な伝統において、語ることは見ることに従属させられてきた。それに対し、ブランショとともにドゥルーズは、デュラスの映画作品を頂点とする現代映画のうちに純粋な言語行為の抽出を見出すことで、これまで見られなかったものを逆照射しようとしていると言えるだろう。というのも、可視的なものと言表可能なものの関係性を批判的に検討することが、知やその形態を規定する権力への抵抗にも関わってくるからだ。ドゥルーズの哲学と現代的映画が通底するこれらの問題は、まさにフーコーが展開していた問題でもある。実際、ドゥルーズは『フーコー』においても、可視的なものと言表可能性の離接関係について論じているが、この点については稿を改めたい。

注

- 1) 本稿では、Gilles Deleuze, *Cinéma 1—L'image-mouvement*, Minuit, 1983 (『シネマ1 * 運動イメージ』財津理ほか訳, 法政大学出版局, 2008年), Gilles Deleuze, *Cinéma 2—L'image-temps*, Minuit, 1985 (『シネマ2 * 時間イメージ』宇野邦一ほか訳, 法政大学出版局, 2006年)をそれぞれIM (『運動イメージ』), IT (『時間イメージ』)と略記し, また上記2冊の総称として『シネマ』と記す。なお, ドゥルーズからの引用の訳出にあたっては既訳を参考にしつつ, 適宜変更をくわえたことをお断りしておく。強調はすべて著者によるものである。
- 2) ドゥルーズ自身が『シネマ』は「映画史研究ではない」としている。IM, p. 7. (邦訳, 1頁)ただし, このドゥルーズの記述に対し, 大きく分けて二つの批判がある。一つは映画史研究ではないがゆえに扱う対象が恣意的であるというものであり, もう一つは映画史研究ではないと言いつつも結局のところ映画史的な枠組みを超えて新たな視座を提出しているようには見えないというものである。とりわけ, ネオレアリズモの位置づけについては, ジャック・ランシエールの批判を筆頭に, 議論的となりつづけている。これに関しては論じたことがある。黒木秀房「リアリズムの問題の哲学的射程——ドゥルーズ『シネマ』におけるネオレアリズモの位置づけを出発点として」, 『フランス哲学・思想研究』第25号, 日仏哲学会, 2020年, 102-112頁。
- 3) IM, p. 7. (邦訳, 1頁)
- 4) たとえば, 三浦哲哉は, ドゥルーズとメッツを対照的に位置づけ, この反メッツの側面を強調している。三浦哲哉『映画とは何か フランス映画思想史』筑摩書房, 2014年, 第4章, 145-197頁。
- 5) ドゥルーズはガタリとの共著である『千のプラトーン』において, チョムスキーの生成文法論を批判する一方で, オースティンの言語行為論や語用論, さら

にはイェルムスレウらの言語学を高く評価する。『千のプラトール』における言語の問題については、以下の論考を参照。小林卓也「ドゥルーズ哲学と言語の問題——『千のプラトール』におけるイェルムスレウ言語学の意義と射程」、『京都産業大学論集』、京都産業大学、2013年、181-194頁。また、ドゥルーズの言語学を受容、とりわけイェルムスレウやラポフとの関係については次の論考を参照。平田公威「『千のプラトール』における言語学受容について」、『フランス哲学・思想研究』第26号、日仏哲学会、263-274頁。ただし、『シネマ』においては、デュクロ、トドロフ、あるいはマリノフスキー、ファース、マルセル・コーエンが参照されている。『時間イメージ』第9章訳注52を参照。IT, p. 329. (邦訳、(81)頁)

- 6) ドゥルーズ映画論の代表的な先行研究のひとつとして以下のものを挙げることができるが、言語行為については触れられていない。Pierre montebello, *Deleuze et cinéma*, Vrin, 2008.
- 7) この概念についてはすでに論じたことがあるが、バルクソンやケバックのドキュメンタリー作家ピエール・ペローとの関連を中心に、『シネマ』第8章の分析にとどまっている。黒木秀房「プラトニズムの転倒と哲学的スタイルドゥルーズにおける三つの仲介者」、『立教大学フランス文学』第41号、2012年、113-132頁。
- 8) これらの映画作家に、ロッセリーニ、レネ、ゴダール、オリヴェイラ、あるいはベケットらに加えられることがある。Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Minuit, 1990, p. 101. (『記号と事件 1972-1990年の対話』宮林寛訳、河出文庫、2007年、147頁)
- 9) ドゥルーズとデュラスの関係性は単純なものではない。デュラスは作家としても知られているのにもかかわらず、ドゥルーズはデュラスの映画についてのみ論じており、小説に対する言及はない。とはいえ、ドゥルーズは作家としてのデュラスを評価していなかった、ということでもない。『記号と事件』においてドゥルーズは次のように述べている「バルザック、スタンダール、セリヌ、ベケットというフランス文学の偉大な作家たちにくわえて、デュラスの名を見出すことができる」。 *Ibid.*, p. 175. (邦訳、258頁)
- 10) IT, p. 292. (邦訳、311-312頁)
- 11) 「社会物理学 (physique sociale)」, 「言葉の物理学 physique」における physique というフランス語は、邦訳では「生理学」と訳されているが、physiologie という語と区別するために、また作用、反作用という運動法則が問題となっていることから「物理学」と訳した。IT, p. 293. (邦訳、312頁)
- 12) IT, p. 294. (邦訳、313頁)
- 13) IT, p. 295. (邦訳、314頁)
- 14) ミハイル・バフチン『マルクス主義と言語哲学』、桑野隆訳、未来社、1989

- 年, 125-152 頁.
- 15) IT, 300 (邦訳, 319 頁)
- 16) 現代映画における「自由間接」の問題が詳細に論じられるのは『運動イメージ』第5章「知覚イメージ」においてである。ここでは二つの知覚イメージ、すなわち主観的知覚イメージと客観的知覚イメージの止揚として、パゾリーニが提唱する「自由間接主観的」イメージを見出し、カメラの存在を意識させる特殊な映画を想起しながら、そうしたイメージにおいては、登場人物が見ている世界を表していると同時に、登場人物が見られていることを指摘している。IM, p. 106-111. (邦訳, 130-137 頁)
- 17) IT, p. 316. (邦訳, 334 頁)
- 18) IT, p. 289. (邦訳, 308 頁)
- 19) IT, p. 317. (邦訳, 335 頁)
- 20) IT, p. 320. (邦訳, 338 頁)
- 21) ドゥルーズは、『インディア・ソング』三部作と呼ばれる『ガンジスの女』(1972-73 年), 『インディア・ソング』(1974 年), 『ヴェネツィア時代の彼女の名前』(1976 年)を中心に、60 年代から 80 年代のデュラスの映画作品を年代的な隔たりなく、映像と音声の離接についてテーマティックに論じている。だが、すべての作品を網羅的に論じているわけではなく、原作やテキストとの照合を行っているわけでもない。また邦訳の訳注では、『オーレリア・シュタイナー(メルボルン)』(1979 年), 『オーレリア・シュタイナー(ヴァンクーバー)』(1979 年)を識別しておらず、『陰画の手』(1979 年), 『セザレ』(1979 年)等の作品と混同されていることが指摘されている。『時間イメージ』, (84) 頁.
- 22) ただし、ドゥルーズは、「映画の物質的な同時性」によってのみ映像と音声結びついているとするデュラスに対して、それでは両者が偶然に結びつけられたものでしかなく、「芸術固有の必然性」がないため、「ユーモアまたは挑戦」であるとして退け、映像と音声の「再結合」を論じようと試みる。IT, p. 330. (邦訳, 348 頁)
- 23) IT, p. 335. (邦訳, 353-354 頁)
- 24) IT, p. 336. (邦訳, 355 頁)
- 25) 例えば、『千のプラトー』においてドゥルーズ=ガタリは、フィッツジェラルドについて言及しながら以下のように述べる。「分離とも結合とも異なる逃走線は、断念や諦観とは逆の、新たななる是認のために絶えず引かれる」。Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, p. 252. (『千のプラトー(中)』宇野邦一ほか訳, 河出文庫, 2010 年, 94 頁)
- 26) IT, p. 338-339. (邦訳, 357 頁)
- 27) Marguerite Duras, *La couleur des mots—Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Éditions Benoît Jacob, 2001. マルグリット・

- デュラス『デュラス、映画を語る』岡村民夫訳、みすず書房、2003年、29-32頁。
- 28) 植民地主義体制において、白人ブルジョワ社会においても、現地の社会においても完全に同化せず、幼少期は本国フランスに憧憬を抱きながらベトナム語環境に生きつつ、本国に戻りフランス語で書くデュラスのトランスナショナルな特殊な言語環境を、ドゥルーズがカフカについて指摘するような（カフカはチェコ生まれのユダヤ人でありながらドイツ語を使用した）マイナーな状況と比較することが可能であるように思われる。
- 29) 川口恵子『ジェンダーの比較映画史——「国家の物語」から「ディアスポラの物語」へ』彩流社、2010年、259頁。
- 30) Marguerite Duras, *Ibid.*, p. 64. (邦訳、52頁)
- 31) 『時間イメージ』第10章においても、デュラス映画は過去の出来事をフラッシュバックによって再現しているのではないことが述べられている。IT, p. 364. (邦訳、383頁)
- 32) *Sur le cinéma : l'image-pensée*, Cours Vincennes-St Denis, Cours du 28/05/1985. (<https://www.webdeleuze.com/textes/379>, 2023年11月6日閲覧)
- 33) ドゥルーズが援用するベルクソンの仮構機能とそれに影響を与えたピエール・ジャネの仮構作用については以下の論考を参照。平賀裕貴「ベルクソンにおける〈仮構機能〉と神秘経験」、『立教大学フランス文学』第45号、2016年、87-105頁。
- 34) cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 2012, p. 1879-1880.
- 35) IT, p. 340. (邦訳、358頁)
- 36) Maurice Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir », in *L'entrelien infini*, Gallimard, 1969, p. 35-45. (「言葉を語ることは見ることではない」上田和彦訳、『終わりなき対話 I 複数性の言葉 (エクリチュールの言葉)』, 筑摩書房, 2016年, 82-97頁)
- 37) ドゥルーズは「話すこと、それは見ることではない」というブランシヨの論考を「ブランシヨの全著作に現れる主題にとって最も決定的なテキスト」としている。Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1986, p. 68. (『フーコー』宇野邦一訳、河出文庫、2007年、117頁)
- 38) アントワヌ・ジャンヴィエは、弁証法の可視的な体制における穏健な有限性 (finitude modérée) と出来事の不可視な体制における根源的な有限性 (finitude radicale) とを区別しながら、後者を共有する、ブランシヨにおけるエクリチュールの純粋な実践の理論とドゥルーズの出来事の哲学との関係を考察している。Antoine Janvier, « “Parler, ce n'est pas voir...” : Deleuze et

Blanchot entre évènement et dialectique », in *Espace Maurice Blanchot*, 2007. また、ドゥルーズとブランシヨの弁証法との関係については以下を参照。Roxanne Breton, *Peut-on aller plus loin ? : la dialectique et l'écriture du silence philosophique : Maurice Blanchot et Gilles Deleuze avec et contre Hegel*, Thèse de doctrat, Université de Sherbrooke, 2020.

- 39) ドゥルーズは、この点に関してフーコーがブランシヨに負うところが大きいことを明示している。Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Minuit, 1990, p. 133. (『記号と事件——1972-1990年の対話』宮林寛訳, 河出文庫, 196-197頁)