

ドゥルーズの『シネマ』をクラカウアーの映画理論 を通して読む (1) —映画の経験の映画理論—

荻野 雄

Deciphering Deleuze's Cinema using Kracauer's Film Theory as the key (1)
— The film theory that has as its core a particular film experience —

Takeshi OGINO

Accepted July 24, 2018

抄録: 本稿は、論者のこれまでのジークフリート・クラカウアー研究の継続として、クラカウアーの映画理論とフランスの哲学者ジル・ドゥルーズの映画哲学の意外な親近性を指摘する試みである。まず、ルドルフ・アルンハイムの『映画の理論』評である「未成形のメランコリー」と、ジャック・ランシエールの『シネマ』評である「或るイメージから別のイメージへ？」とを考察して、それらがそれぞれの作品を極めて似た仕方で描き出していることを明らかにし、それによって『映画の理論』と『シネマ』を比較することが正当化されることを確認する。そのうえで、ドゥルーズの『シネマ1 運動イメージ』と『シネマ2 時間イメージ』を、クラカウアーの『映画の理論』を鍵として解読する。

索引語: クラカウアー, ドゥルーズ, 『映画の理論』, 『シネマ』, ランシエール

Abstract: In continuation of my past study on Kracauer's thought, this article focuses on the surprising similarities between the film theory of Siegfried Kracauer and the film philosophy of the French philosopher Gilles Deleuze. First, I deal with Rudolf Arnheim's review of Kracauer's *Theory of Film*, "Melancholy Unshaped," and Jacques Rancière's review of Deleuze's *Cinema*, "From One Image to Another?," to demonstrate that Arnheim elucidates Kracauer's theory almost in the same way as Rancière does Deleuze's theory. Establishing this relation between the two theories will serve as a basis for comparing Kracauer with Deleuze. Further, I decipher Deleuze's *Cinema 1 the movement-image* and *Cinema 2 the time-image* using Kracauer's film theory as the key.

Key Words: Kracauer, Deleuze, *Theory of Film*, *Cinema*, Rancière

1.『映画の理論』の先駆性

ドイツ出身で、1941年にアメリカに亡命したジークフリート・クラカウアーは、その思想の優れて今日的な意義が現在注目を集めている文化哲学者、映画理論家である。1920年代末からナチズムと思想的に格闘してきたクラカウアーにとって、映画はプロパガンダの卓越した手段として、とりあえず批判的分析の対象であった。彼によれば「現実の非現実化」と「非現実の現実化」こそがナチズムの本質であり、その手の中で映画は、人々に現実から背を向けさせ彼らを虚構の世界の中に巻き込んでいく道具として、存分に働いたのだった。ただし映画がこのような機能を果たすのは、全体主義的体制においてだけではない。一般に近代社会は、人間を「現実」の経験から疎外する抽象性が支配する世界であると、クラカウアーは診断する。詳しく言えば近代においては、世界から切り離された主観が、合理的知性（ラティオ）に依拠して自身の周囲に効率的な環境を作りあげており、この環境はいわば主観の内部に形成された現実の似姿として、「表象の体制」とも表現できるが、個々の人間はその中に組み込まれて、その合理性に適合的な「自律的個人」であることを強いられている。抽象性は現実に対して不透過な「非現実」であり、それが想定する自律的個人という在り方も幻想である。それゆえ近代的主観も自身が作り出した非現実に自ら囚われ、それを生きているのである。このように、自身の創出した幻想に自縛されているという、クラカウアーの洞察したナチズム体制の特徴を近代社会一般が帯びているならば、自由民主主義を採用している近代社会はファシズム国家から質的に区別されるとしても、やはり両者の間に或る繋がりを認めることができ、前者には常に後者へと横滑りする可能性が存しているだろう。そして映画は、幻想の世界を人々の心に定着させるメディアとして、こうした危険を孕んだ体制の重要な支えの一つとなっているのである。

しかし幼年期からの映画中毒者として、クラカウアーは他方で不安定な流転の生活の中ですら継続的に、映画の解放的ポテンシャルを探る論考をも書き進めていた。クラカウアーにとって映画技術は、権力に隷属しうると同時に、近代の閉塞を打ち破る契機となりうる両義的な媒体であった。近代が人間を現実から疎外しているならば、その苦境を超える第一歩は、当然非現実から現実に戻ること、現実の経験を回復することである。映画は近代技術の産物であるが、正にそれこそがこの喫緊の課題に応えることができると、クラカウアーは自身の映画論の集大成である1960年の『映画の理論』で説く。なぜなら映画を通じて、人は日常的な知覚体制を逃れた、いわば脱人間中心主義的な視点から世界を見ることができるからである。「動画カメラは、可視的諸現象をそれ自身のために記録しないならば、カメラではない。「葉の震え」を描き出すとき、動画カメラは自己を実現する。」(KI)¹⁾ 映画とは、非人間的なカメラによる「物理的現実」の探査と記録なのであり、それゆえに映画は、合理性によって統べられた統一的世界という非現実つまり表象の体制も、近代的主観の全能性や自律的個人といった幻想も崩壊させながら、観客に現実自身を根源的に経験させるのである。そしてクラカウアーによれば、その根源において物理的現実とは、人間の構成を超える無限なもの、またそれから逸脱して偶然的に生成するものであり、さらにはそれ自体において多義的で未決定の意味を帯びている。この最後の特徴を彼は、「精神物理的照応（psychophysical correspondences）」とも表現している。「自然的客体は、様々な心的状態、感情、不明瞭な考えの流れを惹起させる意味の縁に囲まれている。言い換えれば、それらは理論的には無限の心理的、精神的照応を持っている。……マドレーヌを紅茶につけたときの衝撃の影響によって、プルーストの語り手は、身も心も、その多くが外部な事物の圧倒的なイメージに等しい過去の場所、風景、名前の核へと引き戻された。「精神物理的照応」という総

称的術語は、これらの、物理的世界と語の最も広い意味で心理的な次元との間の多少とも流動的な関係全てを包括している。心理的次元は物理的宇宙と境を接しており、なおそれと密接に結びついているのである。」(K68-69) 観客は、個人の虚構から脱した断片化された存在として、映画が暴露し記録するこの根源的な物理的現実へと浸透していくことができる。そうしてこの経験を通じて、観客は抽象性を脱して「再生」し、「我々の生息地であるこの地球」との関係を深める」(Kli) ののである。これこそが、クラカウアーにとって近代世界における映画の使命なのであった。

作品解釈や技法の具体的な分析といった通常の映画批評とは違う着眼点のため、『映画の理論』は発表当時その狙いを正確に理解されることはほとんどなく、「素朴なリアリズムの単調な繰り返し」、「ドイツ的術学趣味」などのレッテルを貼られて片づけられ、早々に忘却されてしまった。「批判者たちを特に憤激させたと思われるのは、クラカウアーによる映画の可能性の描写が、実際の映画の包括的な分析にではなく、「我々が物理的世界をその精神物理的照応と共に発見する手助けをすること」という、映画の課題に関する彼自身の概念に基づいていることであつた」²⁾ と、タラ・フォレストは述べている。しかし正に、ミリアム・ハンセンも指摘するとおり「今日の我々に『映画の理論』が提示しうるのは映画一般の理論ではなく、特定の種類の映画経験の理論」³⁾ であるからこそ、同書は傑出した今日的意義を持っていると言えるだろう。ポピュリズムなどやはり虚構の現実化とも見なしうる政治現象が台頭しつつある今日、クラカウアーの近代社会診断、そしてそれに規定されている映画に対する彼の特殊な観点も、改めて顧みられねばならないからである。実際、現在アメリカを代表する映画研究者の一人である D.N. ロドウィックも、2010 年の「世界、時間」で、『映画の理論』の重要性を再評価してこう記している。『映画の理論』のエピローグの冒頭で、クラカウアーは問うている。「映画経験の価値 (good) は何か」と。この問いの立て方は、一つの哲学的な問題として倫理と映画をひとまとまりにすることの意味を、明らかにしている。クラカウアーは、特定の映画あるいは映画作家が「倫理的」であるのかどうかを知りたいのではない。また、芸術作品とその作者を道徳的に判定するための基礎が問題なのでもない。クラカウアーはこう問うているのである。我々は映画の経験をいかに評価するのか、すなわち映画はいかなる仕方で、我々による自分自身の問い質しの、また世界および他の存在との関係の問い質しの媒体となるのか？換言すれば、映画は倫理的思考の可能性をどのように要請し、かつ支えているのか？」⁴⁾ そして、映画の経験の倫理的含意へと向けられたこうした問いは、後に現代哲学の代表者の一人であるジル・ドゥルーズによっても追求されたことに、ロドウィックは注意を促している。「ジル・ドゥルーズは、もっぱら倫理を扱った著作は書かなかった。……ドゥルーズの倫理に関する最も喚起的なコメントは、彼の活動の晩期に、特に二冊の映画論『シネマ 1』と『シネマ 2』でやっと現われたのだった。」⁵⁾ クラカウアーとドゥルーズの間には、映画に特殊な倫理的意味を認めている点で系譜関係が存在しているというこの主張は、ドゥルーズが現代思想の中心的な源泉の一つとなっている哲学者である以上、クラカウアー研究にとっても、また一般に 20 世紀思想史研究にとっても、新たな視界を拓く重要な指摘であるだろう。ロドウィックのみならずドレーリ・ロブニックも、啓発的なクラカウアー論「たとえば—魔術的リアリスト」で、クラカウアーとドゥルーズの思想的親縁性に触れている⁶⁾。ただし、「世界、時間」はクラカウアーとドゥルーズの現代社会批判の類似性には言及するものの、もっぱらドゥルーズの映画哲学の倫理的含意の抽出に集中しており、「魔術的リアリスト」の方は反対に、クラカウアーの思想的意義の多角的な考察を主眼としているから、両者の関係についてはいずれの論文も示唆を与えるに留まっている。つまり、クラカウアー研究およびドゥルーズ映画論研究の周辺では、近年両者の思想的親和性に

注意が向けられ始めているのだが、「クラカウアーとドゥルーズの作品の間の潜在的な照応と差異とを全面的に解明する」⁷⁾ というこの困難な課題は、なお本格的に着手されてはいないのである。

2. アルンハイムとランシエール

だが、位置している思想史的脈絡の違い、また存在の大きさの違いなどのため、一般にはクラカウアーとドゥルーズとの結びつきはそもそも想像されたこともなく、二人を比較すること自体が飛躍した、強引な試みだと考えられるかもしれない。そのためまずは、クラカウアーとドゥルーズの映画論が単に断片的な重なりを示しているのではなく、詳細な比較考察に値する根本的な共通性を有することが、「客観的な証拠」によって裏づけられねばならないだろう。そうした証拠の一つであり、クラカウアーの映画理論をドゥルーズのそれへと橋渡しする手掛かりになると考えられるのが、ハーヴァード大学の芸術心理学教授で、『芸術としての映画』(1930)でも有名なルドルフ・アルンハイムの『映画の理論』評「未成形のメランコリー」(1963)である。やはり亡命ドイツ人であるアルンハイムはクラカウアーの友人であり、映画について彼と直接討論していたこともあって、このエッセイは『映画の理論』の主題把握の正確さでは際立っている。「クラカウアーの議論の頂点は、「映画媒体の生の流れとの親縁性」を詳細に説明している箇所である。映画は、「悲劇が設定する有限で秩序づけられた体系とはほとんど似ていない、開かれた無限の世界」へと引き寄せられていく。無限の街路、無定形の群衆、偶然的な細部への偏愛、緩く編み合わされた諸々のエピソード、終結のない筋への偏愛は、単純に写真的イメージの特徴の延長である。カメラは物理的世界を「その未加工の未決定性」において保存するから、この世界の方は、その未決定の側面を前面に出すはずである。」(U293) 観客は、「スクリーン上のイメージを夢の状態で見ると」ため、「物理的現実をその具体性において把握すると想定することができる」。(U294) だからこそ近代の苦境に直面している我々にとって、「おそらく映画こそが脱出口である。「内的生の捉えどころのない内容への」道は、もし存在するとすれば、「表面的現実の経験を通していく道である」。(U294) このようにクラカウアーの主張を捉えるアルンハイムは、表象の体制下での知覚と脱人間中心主義的な知覚とのクラカウアーの区別を受け入れたうえで、しかしそれらの評価を正に転倒させる。彼によれば、「明確な区切りを欠き、いかなる枠組みも超え出ていく連続体」(U292)としての現実とは、クラカウアーの考えとは違って最も根源的な現実では決してない。「知覚は必要に仕えて発展する。動物と人間は生き延びるために見る。つまり、それらは区別と一般化とによって自身を方向付けねばならない。」(U295) 心理学者アルンハイムにとっては、人間の原初的な知覚における現実とは、つまり人間にとって最も基礎的な現実とは、明確な輪郭の有意味な形象からこそ成り立っている。「この「様式化された」単純さこそが、真正の具体性の、現実との原初的親密さの原型である！細密に精査された表面の非合理性に気づくには、そしてそれに関心を持つには、疲弊した文化末期の洗練が必要である。それは関与しない観客の受動的な感受性を必要とする。」(U295)

それゆえにクラカウアーの映画理論は、西欧の現代芸術における一般的ナリアリズム傾向の一環であり、「人間精神の形成的能力が経験の生の素材に徐々に従属していくことと相補的な、可視性[アルンハイムの考える基礎的現実]の漸次的減退」(U296)の産物であると、アルンハイムは断じる。「こうしてリアリズム傾向は、[現実が]意味していることの能動的把握の断念として露わになる。人間

がその精神的力を完全に所有していたときには、この能動的把握こそが、人間の現実との関係の特徴づけるものであった。」(U295) クラカウアーは『映画の理論』で、統合的自我を溶解させるメランコリーの働きの重要性を強調しているが、「メランコリーは我々の時代に蔓延している気質」(U295)である以上、クラカウアーは正にこの時代の病理に囚われている。彼の映画理論は、現実造形力を失ってアモルフな世界に無力かつ受動的に対峙する人間をモデルとしているから、型より素材の質感を重視する現代芸術と同じく、現在の精神的無能化の反映なのである。『映画の理論』も現代芸術も、「創造以前の世界、混沌の魅力的な無限性と多様性の世界」を求めているが、それは「人間の義務からの逃避」(U297)に過ぎない。「この報告が検討してきたのは、人工的形式から経験の未成形な生の素材への移行は、具体的な現実への帰還であり、こうした帰還からのみ新しい思考は生まれるだろうという主張を、最もラディカルな定式で提示した理論であった。そうして指摘せねばならなかったことは、真正なリアリズムは経験の生の素材を有意味な形式によって解釈することに存していること、したがって未成形の事象に対する関心は人間の現実掌握の回復ではなく、むしろ現実に対するメランコリックな屈服であること、これであった。そうであるなら、我々が目撃しているのはおそらく、疲弊し切った文明の最後の痙攣であり、その洗練された概念はもはや感覚の世界に届くことはないであろう。」(U297)⁸⁾

そしてアルンハイムは、「形式の解体への最近の傾向は映画でもまた現れ始めている」と指摘して、その一例としてアントニオーニの『情事』を挙げている。「いくらか見どころはあるものの、しかし『情事』は、半分消化しただけの多量の素材の中を熱意なくさまようだけである。例えば主要なシークエンスでは、人物たちは島を目的なく延々とうろつきまわっている。この独特の作品に私は不公正なのかもしれない。だが私にそう思われることが事実だとしてみよう。『情事』は、非有機的な形式によって解体を解釈する新しく正当な方法なのか、それとも、それが描こうとしている精神的憂鬱の一つの病理的兆候なのか。つまり、未成形のメランコリーの兆候なのか。」(U295-296)

注目すべき点は、『映画の理論』に向けられたこの批判は、むしろドゥルーズの映画理論をこそ直撃している、ということである。なぜならドゥルーズの映画理論は、崩壊しているが幻想的統一によってそのことが隠蔽されている世界の中を、さまよい、うろつきながら、その虚偽を貫いてただ「見る」映画を範例としているからである。そしてそうした模範的映画の一つが『情事』だったのであり、ドゥルーズにとってアントニオーニは、戦後の映画を代表する監督の一人なのであった⁹⁾。このようにアルンハイムの批判がドゥルーズの映画論も射程内に収めているとすれば、ここでさらに別の証拠として、自身独自の思想家でもあるフランスのジャック・ランシエールのドゥルーズ映画哲学論、「或るイメージから別のイメージへ？ ドゥルーズと映画の諸時期」(2000年)が参照されねばならない。ランシエールは、正にアルンハイムが設定したものと似た対比関係の中に、そしてアルンハイムがクラカウアーを置いたところと同じ場所にドゥルーズを位置づけている。すなわち彼は、「表象的体制(régime représentatif)」としての古典的芸術から、「美的体制」としての現代芸術を截然と区分し、後者にドゥルーズの映画論を配置しているのである。「映画に対するドゥルーズの特別の関係の核心は、いっそう深くは映画が思考に提起する問題の核心である。なぜなら映画は現代芸術と呼ばれるもの、私がむしろ「芸術の美的体制」と呼びたいものの中で、極めて特別な位置を占めているからである。美的体制を古典的な表象の体制から区別するのは、芸術作品をどのように考えるかについての観念の違いである。表象的体制では芸術的活動は、自動力のない素材に自身を押し付け、それを表象の目的のために服従させる能動的形式をモデルに考えられている。美的体制においては、形式の素材への自

発的な刻印というこの観念は拒絶される。今や作品の力は、反対物の同一性を、すなわち能動的なものとの受動的なものとの、思考と非思考との、意図的なものと意図せざるものとの同一性を、模範とするようになる。……思考はもはや、自身の意志を客体に刻む能力ではない。それは、自身の反対物と等しくなる能力である。反対物のこの等しさは、ヘーゲルの時代には、自身から出て絵画内の光、あるいは石像の神の微笑になる観念のアポロ的な力だった。ニーチェからドゥルーズに到って、この等しさは反対にディオニュソス的な力になった。すなわち、このディオニュソス的な力によって思考は、意志という属性を捨て、石材、色彩、あるいは言語の中で己を失い、そして自身の能動的な顕われを事物のカオスと等しくするのである。¹⁰⁾そして映画が美的体制において「特別の位置を占める」のは、それが「現代の芸術と思考のイメージを定義する、思考と思考ではないものとの根本的なこの同一性を実現する」¹¹⁾からである。つまりランシエールによれば、ドゥルーズが映画に魅了されているのは、意志を放棄した無限小の思考の無限大のカオスとの同一化をそれが体現しているからなのであり、ランシエールはアルンハイムがクラカウアーの内に見て取った、人間の手が加わっていない素材へのメランコリックな服従を、ドゥルーズの内に見出しているのである。なおランシエールは、この同一性の追求自身を否定はしないが、映画はやはり人間による創造物である以上、この試みにはアポリアがつきまといざるをえないことは指摘する。「しかし映画はまた、この同一化の方向をひっくり返して、世界の中心となって事物を自身の思うがままに処理することへの人間の頭脳の要求を、復活させる芸術でもある。」¹²⁾

このように、アルンハイムのクラカウアー論とランシエールのドゥルーズ論とを重ね合わせて考えるならば、クラカウアーの映画理論とドゥルーズのそれとが極めて近い志向性を持つものであることが推定され、両者を詳しく比較考察する試みは正当化されるだろう。そればかりかこの試みからは、大きな成果が期待されると考えられる。既に述べたようにクラカウアーの映画理論は、主観による構成（形成的傾向）を排して物理的現実それ自身の開示を求めるものであったが、しかしそこでは奇妙にも、人間的視覚から切り離されてそれ自体として露わにされるとき、無限で偶然的な物理的現実は無規定な精神的意味を放つと説かれていた。ヨルグ・シュペーターも指摘しているように、クラカウアーは「体系的な主観哲学の敵であるが、同時に認識の主観性を強調した」¹³⁾のである。彼の映画論も、物理的現実と一体化している精神というこの逆説的な経験を核にしていると認められるものの、クラカウアー自身はそれを十分掘り下げて考察してはいないのであり、正にドゥルーズの『シネマ』を参照することで、この謎めいた経験は理解可能となるのである。他方で、多岐に渡るトピックを扱って見極めたい広がりを見せているドゥルーズの映画哲学に対して、『映画の理論』はそれを通覧する一つの視点を提供してくれている。さらに、これまでほとんど併せて考えられたことのない二人の思想家の対照は、両者の間の地下水脈的繋がりを露呈させつつ、「未成形のメランコリー」の、あるいは「事物のカオスへの思考の受動的な同一化」の今日的な意義に、アルンハイムの批判やランシエールの留保に抗って、光を当てることができるのである。

それゆえ本稿は、アルンハイムとランシエールが設定した対比関係も念頭に置きながら、ドゥルーズの『シネマ1 運動イメージ』（1983）と『シネマ2 時間イメージ』（1985）を、クラカウアーの映画理論との「照応」が浮き彫りとなるように解説していきたい。具体的には、背景的な政治的問題意識、もっぱら観客としての根本経験に基づく映画理解、そして映画の救済機能への期待などをドゥルーズがクラカウアーと共有していることを随時指摘しながら、ドゥルーズがその映画哲学を披歴しているこの両著作を読んでいく。

3. 『物質と記憶』から『シネマ』へ

結論を先取りして端的に述べるならば、ドゥルーズもクラカウアーと同様に、映画は物理的現実の探査とその根源の開示であり、そうであることによって人間に精神的な変容をもたらすと考えている。それでは、映画が、ドゥルーズの用いる言葉では「物質的宇宙」の根源の開示であることは、彼の場合どのように説明されるのか。そしてなぜ映画は、この物質的宇宙に自己を開示させることによって、同時に精神的次元へと観客を誘うことになるのか。

ドゥルーズが『シネマ 1』、『シネマ 2』での映画分析で一貫して依拠しているのは、ベルクソンの「生の哲学」である。ベルクソンによれば、実在するのは何らかの不動の実体ではなく生成の絶えざるうねりであり、それは根源的には質的な変化を生み出していく「持続」としての時間である。にもかかわらず常識は、空間への定位という実践的必要に引きずられて、質的変容としての生成を空間的な運動として捉え、また時間の枠組を同じ単位が積み重ねられていく一種の均質空間と理解している（「時間の空間化」）。そのため、常識のみならずそれを無批判に踏襲している反省的考察においても、存在の源泉である時間は反対に物体の空間的移動の測定から導き出されるようになり、空間内の物体の運動は物理学的に予見可能であることから、将来一般も予見可能であるという錯誤が生まれる。飛躍すなわち新たなものの出現という生に固有の事象を隠蔽し、抑圧するこの常識の引力に抗い、生へと肉薄して持続の次元を開くことが、ベルクソンの狙いであった。ドゥルーズの映画理論は、このベルクソンの哲学の根本的問題意識を引き継ぐものなのである。

ただしベルクソン自身は、永遠を求め、運動を典型的な姿勢（いわば「情念定式」）の間の移行と捉えた古典哲学と共に、運動を任意の瞬間に結びつける近代科学も常識の誤謬に嵌り込んでいると考えており、映画に関しても、近代科学と同様に運動を瞬間ショットの連続的映写から組み立てるものと見て、否定的な判断を下していた。『創造的進化』（1907）には、我々の「通常の知識の仕掛は映画的な性質をもつ」¹⁴⁾とすら記されている。それに対してドゥルーズは、近代科学にはベルクソンが目を見なかった可能性が含まれていると言う。「運動を任意の瞬間に関係づけるとき、人はそれらの瞬間のいずれにおいても、新しいものの生産を、すなわち際だったものや特別なものの生産を、思考できるようになるはずである。それは哲学の全面的な転換／回心（conversion）である。」（M17/15）そして近代科学が哲学に密かに要求しているこの課題は、映画の約束ともなっているとドゥルーズは説く。「諸々の芸術もまたこの転換を行うべきだということを否定できるだろうか。そして、この点において映画が一つの本質的な要因となることを、さらには映画はこの新しい思考の、思考のこの新しい様式の誕生と形成に重要な役割を果たすことを、否定できるだろうか。」（M17/15）

他方でももちろん、ドゥルーズは近代的思考の陥穽に対する批判意識をベルクソンと分かち持っていた。近代的思考が、人間の生存や便宜のために、世界の諸事象を空間的配置とその内部での運動へと変換して捉えることであるならば、そこには「表象の体制」へと向かう傾向も含まれていると言える¹⁵⁾。表象の体制とは、既に述べたように、主観としての人間が事物の世界に対峙し、自身の内面での事物の「像」の構成すなわち知覚を媒介として、それらに対する支配を打ち立てる体制である。クラカウアーが「ラティオの支配」と表現するそれは、ベルクソンに引きつけて言えば、行動者としての近代の人間がそれを「生きている」世界理解（自然的知覚）の延長線上に出現する体制である。ベルクソンの指摘した常識の誤謬は、こうした体制の確立に貢献する限り、単なる理論的な過ちを超えた問題を孕むことになるだろう。ベルクソンの映画観が正しければ、映画もこの体制に組み込まれ

ることになるが、ドゥルーズは正にベルクソンの哲学に即することで、実際には映画には人間にそれを超えさせる力が潜んでいることを示そうとするのである。ベルクソンの『物質と記憶』(1896)に従えば、知覚とは主観の内部で対象の像を構成することではなく、物質をそのあるがままにおいて掴み取ることである。ドゥルーズによれば映画は、常識や自然的知覚を掘り崩して知覚のこの本来の性質を回復させ、のみならずそれを超人間的な、脱人間中心主義的な次元にまで拡張することができる。つまりそれは、行動の必要からまったく解放された受動に徹した知覚を可能にするのであり、物質的現実を根源的にそれ自身の側から開示させるのである。そして実在は生成であるから、物質的現実はその根源において時間的であり、可能性と混交している、あるいはそれと二重化されているだろう。クラカウアーにとっても映画が初めて露わにする物理的現実とは、意味に関して未規定で偶然的で、心理的次元と密接に連結していた。受動的に「見つめる」映画が露わにする物理的実在のこの根源こそが持続の次元であり、それゆえに映画には、観客に「表象の体制」を乗り越えさせる力が潜んでいる。映画の観客はこの持続の経験を通じて、「任意の瞬間のいずれにおいても新たな始まりが可能である」ことを体得し、世界を信じる実存へと飛躍するのである。

このようにドゥルーズにとっても、映画は「物理的現実の探査と暴露」である。また「映画の素材は物理的現実それ自体である」と述べるパノフスキーと同様に、映画のイメージは「物質 (matière) それ自身である」(T49/46) とも彼は書き記す¹⁶⁾。物質を「表徴的素材 (matière signalétique)」にする映画は、連続的切り替えによる平面的図像の運動、「不動の断面図+抽象的時間」であると同時に、持続という物質の根源的次元も開示する「持続の動く断面図」でもありうる。しかし映画が「持続の動く断面図」ではなくなるとき、映画は物質自体と主観の間にいわば膜として偽りのイメージを蔓延させることになり、人間の物質支配のみならず、人間に対する人間の支配の一環ともなるだろう。「それはイメージの文明なのか？実際にはそれはクリシェの文明であって、そこでは全ての権力が、我々にイメージを隠すことから利益を得ているのである。」(T33/28) この退廃の可能性は、未来を、世界の解放と開放を信じえた時代の終焉と共に映画に忍び込んできた。いわば喪失の時代である現在において、権力の道具に墮すことを拒絶する映画は、純粋に「見る」方向に新たな可能性を模索しているとドゥルーズは診断している。だから結局彼の映画哲学も、素材に人間的な理念を刻印することを放棄して、憂愁の中で受動的にそれを披歴することを肯定する、「未成形のメランコリー」の映画論に属していると言える。ドゥルーズの映画理論は脱人間中心主義的な地平へと、人間以前の世界へと、延びていくのである。

おそらくドゥルーズにとって映画は、ベルクソン哲学の図解あるいはそのさらなる掘り下げとして重要だっただけでなく、その理論の核になっていると見なしうる彼の映画の根本経験が、ベルクソン哲学と深く共振していたのであろう。以下では、最終的にはドゥルーズのこの映画経験とクラカウアーのそれとの親和性が浮き彫りになるように、ここまで簡単にその概略を見てきたドゥルーズの映画理論を、改めて詳しく辿っていくことにする。ドゥルーズの映画理論は古典的な「運動イメージ」映画論と、現代の「時間イメージ」映画論とから構成されており、前者は『物質と記憶』の純粹知覚論に、後者は純粹記憶論に、それぞれ依拠している。彼の理論は極めて多くの問題を扱っているが、ここでは今述べた課題を果たすため、特にこれら二つの映画類型における主観の規定の相違、それに対応する各々の映画の脱人間中心主義的性格の相違に着目していきたい。ドゥルーズの映画哲学において運動イメージ映画から時間イメージ映画への展開を辿る過程は、そのままで主観の根源を掘削していく過程となっているのである。

4. ベルクソンのコスモロジーと映画の意義

『シネマ 1』ではベルクソンの純粹知覚理論を手掛かりに、映画は宇宙の本質に関するベルクソンの哲学的洞察の具現化であることが論じられていく。その限りランシエールの言うように、ドゥルーズの映画理論は「自然哲学」¹⁷⁾の一面も持っている。

ベルクソンによれば、宇宙は普遍的波動である。波動のこの宇宙的＝普遍的な伝播過程で出現するのが、イメージである。イメージとは、「広大な宇宙全体に伝播される変容が、あらゆる方向へと進んでいく際に通過する道に過ぎない」(M86/105)。一切のイメージのこの無限の総体が構成するのが、「内在平面」である。イメージはこの平面の上に即自的に、つまり人間による認識以前に、しかし基本的に人間の認識に現われるとおりに (いわば「絵画的」に)、存在している。「イメージのこの即自、それが物質である。物質とは、イメージの背後に隠されている何かではなく、反対に、イメージと運動との絶対的な同一性である。」(M86-87/107) 宇宙は、端的に運動であるイメージ＝物質の間の相互的な作用と反作用とも捉えることができ、こうして絶えず作用しあう物質の総体が「運動イメージ」である。さらにイメージである物質は、また光でもある。意識こそが暗闇の世界を照らして知覚を成立させると考える哲学の伝統とは対極的に、ベルクソン＝ドゥルーズにとっては、物質の世界自体が光なのである。「内在平面はその全体が「光」である……。諸々の運動、諸々の作用と反作用の総体は、拡散する光である……。イメージと運動が同一であるのは、物質と光が同一だからである。」(M88/109) 物質はイメージであり光であり、また普遍的波動の宇宙の中であって他のイメージ全てを受容しているから、それ自体で知覚である。「物そのものが、一つの知覚として、しかも完全で直接的で拡散する知覚として、自身に即自的に現前していなければならないだろう。物はイメージであり、そのような理由から、自身を知覚し、また他の全てのものを知覚する。」(M93-94/115)

この物質＝イメージ＝光の普遍的な伝播としての宇宙の中で、作用に直接反作用が続くのではなく、刺激に対する反応が遅延して行われ、両者の間に「間隙 (une intervalle)」が開くことがある。「間隙というこの現象は、物質平面が時間を含む限りにおいてのみ可能になる」(M91/111) のだが、それは「生けるイメージ、生ける物質」であり、「運動イメージの中心なき宇宙の中で形成される、「不確定の中心」」(M92/112) である。このようにしてドゥルーズは、運動イメージに「主観」を導入する。主観とは、物質的宇宙とは切り離された、そしてそれに対峙するものなのではなく、内在平面に開くこうした間隙なのである。

間隙はイメージの一部を素通りさせ、他の一部を反射して、それが存在するところで知覚を成立させる。この知覚の媒介となるのが、身体という物質すなわち身体イメージである。身体を通じて行われる選択作用が、「主観の第一の物質的契機を定義する仕方」(M93/115) である。ただし知覚は、身体内部で成立するのではなく、脳内の或る過程でもない。間隙＝主観の知覚は身体を媒介とするが、身体を超えて、内在平面を広がっていく。「運動イメージは、不確定の中心に連関するとき、知覚イメージに生成する」(M94/116)。物質はそれ自体でイメージであり、間隙はそのイメージをただ「より少なく」するだけであるから、知覚はあくまで物質が存在する場で成立する。写真は単なる模倣ではなく、光すなわち物質の直接的把握であるとしても、知覚は人間の眼というカメラから撮影された写真ではない。あえて知覚を写真に準えたとすれば、そうした写真は「既に諸物の内部自身において、かつ空間のあらゆる点に向けて、撮影され、焼きつけられているのである」(M89/109)。「諸物と、諸物の知覚は、捕捉 (préhension) である。ただし、諸物は客観的な全体的捕捉であり、諸物の知覚は、

主観的な偏った部分的捕捉である。」(M94/116)

しかし間隙は、すぐ後に述べるように刺激に対して行動する存在であるから、本来運動する物質をそのまま掴むことである知覚を、たいていは慣習的反応（感覚運動図式）の単なる引き金としての認知（自然的知覚）へと縮減している。また反省的に考察する場合も、既に述べたように「常識」に従って運動する物質を「不動の断面図」から再構成するため、主観は通常真に事物を知覚してはいない。ここまでベルクソンの哲学をまとめてきたドゥルーズは、この点から映画の画期的な意義を導き出してくる。クラカウアーは、「いかに奇異に聞えようとも、街路や、顔や、鉄道の駅などは、我々の眼前に横たわっているのに、これまでほとんど不可視に留まっていた」(K299)と指摘し、ホワイトヘッドの近代的知覚批判と本来的な知覚の理解とを参照しながら、この状態を破り物理的世界を真に経験させたのが映画だったと主張した。それゆえクラカウアーにとって映画は「物理的現実の救済」であったのだが、同様に、映画は常識や自然的知覚を超えて運動イメージ自身を掴みとり、この本質的に時間的な物質的現実を初めて人々に広く知覚させたということが、ドゥルーズの映画理論の基礎となるのである。その際ドゥルーズは *préhension* という概念の使用によって、やはりホワイトヘッドの哲学を示唆している（*prehension* は通常「把握」と訳される、ホワイトヘッド哲学のキーワードの一つである）。運動イメージを捕捉しあるいは探査し、そうして運動を媒介にして時間を提示する映画が、彼の言う「運動イメージ映画」である。確かにそれも、カメラによって撮影される写真から構成されている。しかしそれは光自身の把握であるうえに、見る者にとって初めから動くイメージであり、また高速度撮影や低速度撮影、モンタージュ（編集）、カメラ自身の運動などによって、習慣的反応を困難にして観客を真に知覚させるのである。運動イメージ映画は、これらの技術によって本来の知覚を回復／現実化するものとして、クラカウアーの言葉を用いれば知覚の救済、運動イメージ＝物質の救済である。「物質的宇宙、内在平面」は、「即自的映画としての宇宙、すなわちメタシネマ」(M88/107)であり、知覚はベルクソンが言ったのとは全く違う意味で映画的なのである。

運動イメージの映画は、このように内在平面の、あるいはドゥルーズの別の表現を用いれば「時空ブロック」の真の知覚であり、しかもそれを媒体としての身体が課す条件を超えて拡張していく。だが知覚は間隙の関与を通じて成立するため、客観と主観という「二重の準拠」を持つ。「さしあたり私たちが占拠している視点」では、我々は「物と一体になった客観的な全体的知覚から、そうした客観的知覚＝物から単純な除去あるいは引き算によって区別される主観的な知覚へと向かう。厳密な意味で知覚と呼ばれるのは、単一の中心を持つこの主観的な知覚である。」(M94/116) 映画はこの主観的な知覚を超えて、客観的な極へと知覚の幅を広げることができる。これが、運動イメージ映画における脱人間中心主義的地平である。「映画は、中心なき事物状態から中心のある知覚へ向かうのではなく、反対に、中心なき事物状態に向かって遡り、それに接近することができる。」(M85/104) 映画の知覚は、主観的知覚から、この「普遍的＝宇宙の変動、客観的で拡散する全体的知覚」(M94/116) までを包括しており、これら二つのどちらに重点を置くかによって違った知覚様式を成立させる。

間隙は、宇宙の普遍的波動を反射して知覚を成立させるだけではない。既に示唆したように間隙は同時に波動を媒体としての身体で受容し、それに対して行動で反作用する。運動イメージは行動イメージへと生成するのであり、宇宙の変動は間隙において、知覚（受容される運動）と行動（実行される運動）へと「分化」するのである。「ここで考察されている操作は、もはや除去、選択、フレーミングではなく、宇宙の湾曲である。そうした湾曲から、諸物の我々に対する潜在的作用と、我々の諸物に対する可能的行動とが同時に由来する。これが、主観の第二の物質的アスペクトである。」(M95/118)

行動イメージとは、運動イメージが間隙内部で主観の受容可能性と行動可能性とへ転化したもの、およびその現実化としての実際の行動である。ここに慣習的反応の、それから「表象の体制」の淵源がある。そして知覚と行動の間には、「主観の第三の物質的アスペクト」である感情も存在するから、結局「運動イメージは、特殊なイメージとしての不確定の中心に連関させられるとき、三種類のイメージに分割される」。「特殊なイメージあるいは偶然性の中心たる私たちは」、知覚イメージ、行動イメージ、感情イメージの「連結体以外の何ものでもない」(M97/119-120)。

知覚と行動（そして感情）とは分化しており、知覚は行動イメージ、感情イメージの知覚であるため、これらのイメージ（およびさらに追加されていくイメージ）と先に述べた異なる知覚様式との組み合わせから、いっそう細分化された特殊なイメージとしての記号が導き出されてくる。いわばイメージの身体における展開が縦軸であるとすれば、知覚体制における変化が横軸であり、それらから構成される表によって区別される様々な特殊なイメージ群が、映画の記号分類となる。ドゥルーズが『シネマ 1』の序文で述べているところによれば、彼の映画論の目的は、このような映画分類学の確立であった。

5. 感情イメージの中核性

しかしここでの考察にとって重要となるのは、何よりも感情イメージである。それはドゥルーズの映画理論体系全体においても、核となる位置を占めていると考えられる。イメージの運動が事物の空間内での移動に尽きているなら、抽象的時間が確認されるだけであり、そこには持続としての時間は現われない。物理的現実（運動イメージ）をそのまま掴んでその時間的次元を露わにするためには、映画は新しい質を生み出す運動、すなわち「逸脱 (aberration)」的な運動を捉えねばならない。そしてドゥルーズによれば運動は、感情のなかで「移動運動であることをやめ」、逸脱していくのであり、感情こそが間隙＝主観の動性の根源なのである。

ここまでの議論では、主観としての間隙には、外部からの波動を取捨選択して主観的知覚を成立させるという働きしか認められていなかった。確かに間隙は行動の主体ともなるが、刺激と行動とが直結される場合には、行動は既存の図式に従った単なる反作用に過ぎない。それゆえ正に感情の働きによって、間隙は既に述べたような宇宙の中の「未確定性の中心」となるのである。このように「偶然性」の在りかとして、感情とはつまり精神であると言えるだろう。ただし運動イメージ映画論の基本枠組となっているベルクソンの純粹知覚論は、彼にとって精神を意味する「記憶」を捨象したうえでの議論であるため、ドゥルーズもとりあえず感情を内在平面の次元で、刺激を与えられた不動の受容器官中の運動傾向（いわば意識を伴う反作用に先立つ情報処理）として規定している。しかし「動く断面図」である映画を論じていくために必要となる以上、ここでドゥルーズはいわば議論を先取りして感情に新たな規定、すなわち「主体が自らを経験する、あるいは「内部から」感受する仕方」(M96/118)、「自己触発」つまりは生成の自己感受という規定も与えて、自発性としての感情を運動イメージ映画分析に織り込んでいく。感情は、こうした自己触発として、新たな方向での生成つまり飛躍の源泉なのである。

ともかくも感情イメージ分析を追っていくなら、運動傾向としての感情は「顔」において、状態つまり「質」あるいは「力」として表出されるとドゥルーズは言う。顔を通じて表われるとされるこの

「質」と「力」に、ドゥルーズは、今触れたとおり、波動の単なる間隙内での継続を超えた自発的に生じる何か、現働的な (actuel 現に働いている) 惰性的運動を逸らす潜在的なものをも含意させているだろう。潜在的な逸脱としての感情は、質と力をにじませる顔を通じて画面に刻まれるのであり、こうした質と力を顔において、顔と共に捉えたものが、感情イメージである。「感情イメージとは質あるいは力、表現された限りでの、それ自体として考察された潜在性 (potentialité) である。」(M139/174) 顔は、潜在的なもの、可能的なものをそれ自身において指示している現実的なもの、精神の表現でもある現働的なものであるから、一言で言えば感情イメージとは顔である。そして映画の最も重要な手法の一つであるクローズアップは、狭義の顔のみならず全てを顔貌的表現へと転化させるので、「感情イメージ、それはクローズアップであり、クローズアップ、それは顔である」(M125/154)。人間の身体的諸部分だけではなく、全ての物質のイメージが、クローズアップを通して「顔」となりうる。「顔のクローズアップは存在しない。クローズアップ、それは顔である。」(M141/176) 物質は質と力が示唆している逸脱の波及に潜在的に巻き込まれているから、クローズアップはそれらから感情を抽出することができるのである。さらにこのとき顔すなわち感情イメージは、現実、あるいはドゥルーズがこの文脈で頻繁に用いる言葉を使えば「事物状態」から剥離される。「感情イメージは、……それを事物状態へと関係づけるであろう時空座標から抽象されたものである。事物状態において顔が属している人物から、その顔を、感情イメージが抽象する。」(M138/173)

このように感情イメージは、人物や事象を「顔」化して現実的文脈から解き放ち、質と力、つまり現実には回収されえない、そしてそれを変化させうる潜在的なものを抽出するイメージである。可視的なものはあくまで物理的現実であるが、感情イメージはこのように現実からその変貌の可能性を剥離し、そうして両者を二重写しにする。だからそれは逸脱的な運動としての生成を、つまりは「時空のブロック」である物理的現実には溶け込んでいる時間という不可視なものを、観客に感得させるのである。このように「時間的なパースペクティブ」(M87/107) を拓く限り、映画における「知覚の救済」のポテンシャルは感情イメージにこそ蔵されている。なお、ここで指摘された現実 (現働性) と可能的なもの (潜在性) との並存という現象は、『シネマ 2』では両者の識別不可能性の経験として捉え直され、間隙の淵源に遡って説明されたうえで、新たな映画の可能性の源泉として解明されていく。このことは、感情イメージの分析中に取りあげられる感情に焦点を当てる運動イメージ映画と、『シネマ 2』の時間イメージ映画とは、ランシエールも指摘するように本質的には重なっていることを示唆しているだろう¹⁸⁾。

付言すればドゥルーズは、その映画分類学をベルクソンの哲学の枠組にパースの記号学を組み入れて構築しているが、パース記号学のこの利用は、特に感情イメージの今述べた特徴の闡明に有用であると思われる。ドゥルーズは、パースによる一切の現象の三区分、無秩序な多様性である一次性、我々に抵抗してくるものあるいは対立である二次性、普遍的法則的なものである三次性とへの区分を、それぞれ感情イメージ、行動イメージ、関係イメージと重ね合わせるものであり、そして感情イメージに相当する一次性は、ドゥルーズの言葉では、「他のいかなるものも指示せずに、自らの現働化に関するあらゆる問題からも独立して、それ自体として考察された質あるいは力」(M139/174) なのである。一次性は、「感覚や心情や観念ではなく、可能な感覚や心情や観念の質である。したがって、一次性とは「可能的なもの」の範疇である。……感情イメージも可能的なもの以外の何ものでもない。」(M139/174)

さて既に指摘した映画の知覚体制の幅のため、感情イメージ自身も基本的には二極に区分され、一

方の主観的な極ではそれは、「顔ないしその等価物によって表現された力-質」(M155/195)である。そこでは、質と力は事物状態から抽出されながらも、なおそれとほぼ一体化している。それに対して客観的な極では、映画の知覚は間隙を超えて内在平面を広がっていくから、ここでは感情イメージは力と質を現実的文脈から極限的に浮き上がらせ、両者を純粋に二重化させるのである。「おそらく後者は、前者よりいっそう繊細であり、感情の誕生と進展と広まりとを抽出することにいっそう適している。」(M155/195) 映画は、例えば、クローズアップの多用によって感情イメージのこの客観的な極に到ることができる。そのとき日常的な空間配置の感覚は攪乱され、イメージはそれが属する「時空座標」上の位置を失うため、つまり我々が「生きている」現実が解体されるため、感情自身が現出してくるのである。いかなるクローズアップも、「表現される限りでの純粋な感情を出現させるために、イメージを時空座標から引き離すという同じ力を保持している」(M137/171)。より詳しく言えば、映画の技術によって空間が解体されるならば、人物や事物のイメージは時空間上の位置を失って浮遊し、潜在的に接続されるのだが、このとき顔としてそれらが表わしている感情も潜在的に接続していき、事物状態と並存する感情の宇宙、あるいは「精神空間」を構成するのである。このように自己分断を通じて感情つまり精神の次元を解放する映画の空間を、ドゥルーズは「任意空間 (espace quelconque)」と呼ぶ。任意空間は「可能的なものの純然たる場所として捉えられた、潜在的接続の空間」(M155/195)であり、内在平面上における、時間の方向での脱人間中心主義的知覚である。ドゥルーズの挙げている任意空間の例から、クラカウアーも高く評価しているドライヤーの『裁かるゝジャンヌ』に関する叙述を引用しよう。ジャンヌ・ダルク裁判を扱ったこの作品は、大胆に人物のクローズアップから構成されており、そのため感情は事物状態から流れ出て相互に連結されていくから、歴史的現実としての裁判からは区別される逸脱的運動の可能性の空間、持続としての時間が現出するのである。「出来事を引き起こす原因たちは、事物状態において決定されている。しかし出来事それ自体、すなわち感情的なもの、結果は、そのもともとの原因から溢れ出ていく。それが指示するのはただ他の結果だけであり、原因たちの側は脱落する。確かにそれは司教の怒りであり、ジャンヌの苦悩である。しかし役割や状況のうち、残るものは、怒りあるいは策略といった「力」であれ、自己犠牲や苦悩といった「質」であれ、感情が自身を解放し、自身の間の接続を操作するのに必要なものに限られる。つまり、裁判から受難=激情を抽出すること、出来事から、現働化されたものを溢れ出る汲み尽くしえない閃く部分を、「それ自身は決して完成されない完成」を、抽出することである。」(M151/189)

6. 精神空間としての内在平面

ドゥルーズによれば、今までの映画で空間はクローズアップによってだけではなく、光と影を駆使することによっても任意空間へと生成してきた。その先駆けとなったのが、『カリガリからヒトラーへ』における主たる考察対象であったドイツ表現主義であり、それらの映画では、画面を満たす影が人間や物たちの輪郭をぼやかして、日常的な空間の繋がりを崩落させている。「影は無限に延びていく。こうして影は、事物状態あるいは影を作り出している人物たちの位置には合致しない潜在的な接続を生み出す。」(M158/198) それに対して、ドゥルーズがスタンバーグ、ドライヤー、ブレッソンらの作品の内に認める「抒情的抽象」という手法は、光と、光が捕獲され不透明化された状態としての白、光の停止としての黒、両者の間の動揺としての灰色とを連関させる。「白い空間は閉鎖的で狭小にな

ればなるほど、いっそう不安定になって、外部の潜在性に開かれる。」(M134/165) ドイツ表現主義では、クラカウアーが『カリガリ』に関して指摘したように影に対して光が、闇に対して精神が闘ったとすれば、抒情的抽象においては「光が白とアヴァンチュールする」(M134/166)。抒情的抽象の信奉者たちにとっては、精神の行為は闘いではなく、二者択一なのである。「影はもはや事物状態を無限に引き延ばすことはなく、むしろ事物状態自身と、それを超える可能性、潜在性との二者択一を表現する。」(M158/199) それゆえに、抒情的抽象こそが真の任意空間である。そしてそれは、物質的現実と根源的に絡み合っている潜在性つまり精神的次元の開示として、「哲学の転換／回心」に対応する実存的転換／回心へと観る者を促す力を、秘めているのである。ドゥルーズは人物イメージの多分にアレゴリカルな解釈も用いながら、この倫理的経験としての映画経験を描き出していく。ここでの叙述は、『シネマ』の考察を導いているであろうドゥルーズの根本的な映画経験を垣間見させると同時に、現代社会における映画の意義に関してドゥルーズとクラカウアーが極めて似た見解を有していることを、はっきりと示している。

ドゥルーズは、抒情的抽象で光と二者択一の関係に置かれる現実を寓意的に、つまり白を偽善、黒を悪、灰色を「確信の持てなさ」と解釈する（ドゥルーズは、ブレッソンの作品の登場人物をこれらの範疇に振り分けてもいる）。日常的には我々は、人間の在り方に関するこれらの選択肢のいずれかを選び、それを生きている。なぜなら日常我々は必然に、道徳的必然（善、義務）、あるいは物理的必然（事物状態、状況）、あるいは心理的必然（何ものかへの欲望）に従属しており、これらの現実には与えられている選択肢以外には選択の余地はないと考えているからである。抒情的抽象はこうした常識に抗って、所与の事物状態から逸脱の可能性を幻出させる。現実のもの以外の選択肢を見いだすこの経験は、それ自体で生の変容となるのである。「私が選択を意識する場合には、……私はもはや、「選択の余地はなかった」という私の確信を条件にして私がとっていた実存様態には戻れない。」そして、この変容に身を委ねて「光」の方向に決断することは、純粋な自発性としての感情の次元に降り立つこと、新たなことが常に可能であることを「信じる」実存に生まれ変わることである。スタンバーグの『上海ジェスチャー』で言われているように、「いつどんな瞬間にも、どんなことだって起きる」。全てが可能である……。」(M134/167) 抒情的抽象が提示する新たな選択とは、善と悪の間の選択とは関わりがない。「この選択は、それが選択するものによってではなく、それが所有する力によって定義される。そうした力とは、どんな瞬間にも新しく始め、自己自身も新たにし、こうしてそのつど賭け金全てを賭け直すことで自己自身を確証することのできる力である。……正に感情が問題なのである。他の人物たちが感情を、既成の秩序や無秩序の中での現働性として維持しているとすれば、真の選択を行う人物は、感情を純粋な力、あるいは潜在性に高めている。」(M162-163/204-205) 任意空間が可能にする開かれた生成への没入という決断は、世界を別のものに変えるわけではない。しかしそれは、救済された知覚の引き受けとして、世界を再び取り戻す。「白、黒、灰色は、我々には選択の余地がないこと（あるいはもはやないこと）を意味していた。しかしただ一つのものだけが、我々が選択することを選択することを、あるいは選択の意識を持つことを意味していた。それは、白、黒、灰色を超えた、内在的つまり精神的な光である。この光に到達するや否や、それは我々に再び全てを与えてくれる。……我々は、その場で、一つの空間からもう一つの空間へと、すなわち物理空間から精神空間へと移行したのである。その精神空間で我々は、一つの物理学（あるいは一つの形而上学）を取り戻す。物理空間は細胞状で閉ざされているが、精神空間もそれと異なっていない。ただ精神空間は、精神的な開きを見出しただけである。この精神的な開きは、物理空間の全ての形式的強制と

物質的拘束を、事実上ないし権利上の脱走によって克服する。……任意空間は精神の力と、絶えず更新される精神的決断と同一である。正にこの決定こそが、感情あるいは「自己触発 (auto-affection)」を構成し、諸部分を接続させるのである。」(M164-165/207-208)

映画によって救済される知覚は、物理的宇宙がそのまま根源的には精神空間であることを露わにし、それゆえに観客は、内在平面と一つである精神空間のダイナミズムを、クラカウアーの言葉を用いれば「内側から把握する」(K297) ことができる。ドゥルーズはこうしたことを、初期のクラカウアーが大きな影響を受けたキェルケゴールの「反復」概念を用いても言い表わしている。「他に選択肢はない」という確信に基づく実存は、「過去の反復、拘束された墮落させる反復」であり、悪人と同様善人もそのサイクルの中に閉じ込められている。それに対して絶えざる逸脱への決断としての実存は、「信仰の反復、未来に向けられた反復」であり、それは「自身のサイクルから脱することができ」、「善悪の彼岸へと「跳躍する」ことができる」。「我々を破滅させ、退化させるのは正に反復なのだが、しかしその反復こそがまた我々を救済しうるのである。」(M184-185/232) 未来に向けられた信仰の反復は、「時間の或る創造的な瞬間の結果として、全てを新たに始めることであり、サイクルが閉じ込めている流れを遡ることである」(M186/234)。この対比は、やはりクラカウアーがオフエンバック論で参照したニーチェの「永劫回帰」概念を用いて、「常に既になされてしまったものの再生産としての永劫回帰」と、「復活としての永劫回帰、新しいもの、可能なもののその度の贈与としての永劫回帰」(M185/232) のそれとも言い換えられる。ドゥルーズにとって、内在平面を超えたところに精神が存在するというのではなかった。内在平面＝物質的宇宙を超えては何もない。そうではなく物質は精神と一体なのであり、それゆえに内在平面は変化し、任意の瞬間において新しいものを生産しうるのである。これこそがドゥルーズにとって、そしてクラカウアーにとっても、「大衆芸術」としての映画が普及させるべき洞察なのであった。

7. 物語の派生的性格

映画が内在平面において人間中心の知覚を超えるのは、任意空間を生成させるときだけではない。モンタージュによって、映画の知覚は内在平面の中をいわば無限に広げられていくだろう。ドゥルーズは「古典的な」運動イメージ映画、すなわち第二次世界大戦終了以前の映画のモンタージュを、グリフィスが代表するアメリカ型、エイゼンシュタインが代表するソヴィエト型、戦前のフランス派、ドイツ表現主義の四つに分類する。それらの唯一の共通点は、「映画のイメージを全体と連関させること、すなわち「開かれたもの」として理解された時間と連関させること」(M82/100) であり、そのことによって全体は、それぞれ「有機的全体、弁証法的全体化、数学的崇高の度を超す全体性、力学的崇高の強度的全体性へと生成することができた」(M82/100)。これは、内在平面上の第二の脱人間中心主義的知覚と言える。「疑いなくモンタージュは、人間の眼の視点からの構築である。しかしモンタージュは、他の眼の視点から行われるときそのような構築ではなくなる。[その場合] モンタージュは非人間的な眼からの、物の中にあるような眼からの純粋なヴィジョンとなる。」(M117/144) そのヴィジョンとは、「宇宙の変動、宇宙的相互作用 (変調)」であり、「それはもう、セザンヌが人間以前の世界と呼んでいたものである」(M117/144)。「我々にとってこのヴィジョンが構築しなければならぬものであることは、驚くべきことではない。なぜならそれは、我々には備わっていない眼

にしか与えられていないからである。」(M117/144)

ただし、フランス派とドイツ表現主義のモンタージュが超人間的な「崇高」へと高まっていくのに対して、アメリカ映画とソヴィエト映画のモンタージュは、全体に連関すると同時にまた「人間の眼」からの構築でもあった。そして、映画の「物語 (la narration)」はこうしたモンタージュの帰結であり、物語がモンタージュの起点なのではないと、ドゥルーズは主張する。言うまでもなく、これまでに作られた映画のほとんどは、人間のドラマを中心としている。しかし映画は、最初から物語を描くための新たな媒体として見いだされていたのではなかった。グリフィスがその原型となりエイゼンシュタインが発展させたモンタージュが、とりわけそれを中心原理とするアメリカ映画がモデルとして広まったことで、映画において運動イメージを素材として人間の物語を構築することが、自明視されるようになったのである。その意味で、このモンタージュは映画の現実の展開にとって決定的に重要であった。

人間の眼からのモンタージュとは、環境からの刺激に対する間隙＝主観の現実的反作用としての行動を追跡するモンタージュであり、いわば「行動モンタージュ」である。既に述べたように、間隙によるこの刺激の受容とそれに対する反応は、あらかじめ存在する可能性によって規定されている。主観は常に集団（共同体）に属しているから、主観にとっての環境とは基本的に共同体であり、主観はそれからこれらの可能性を与えられているだろう。こうした可能性とそれに即した行動とが、行動イメージであった。行動モンタージュは、任意空間を生成させるモンタージュ（「感情モンタージュ」）とは違い、感情（新たな出発の反復）に焦点を当ててはいないから、独立した精神空間の地平を開くことはない。それゆえに、グリフィスとエイゼンシュタインの行動モンタージュが単なる不動の断面図に終わらず、時間と連関するためには、実行される行動自身が逸脱的な運動でなければならない。だが行動が常に行動可能性によって制約されている以上、行動が逸脱的であるためには、可能性自体が逸脱していかなくてはならない、つまり共同体自身が質的に変化していなくてはならない。そして可能性あるいは共同体の変化とは、飛躍の源泉である質と力が、環境においてはほぼ余すところなく現実化（現働化）されていることを意味する。「環境は、質と力の全面的な総合を遂行する。環境はそれ自身が雰囲気、あるいは包括者であり、他方で質と力は、環境の中で諸勢力 (forces) へと生成している。環境とその諸勢力とは登場人物に対して弧となって、人物に作用し、挑戦し、人物が捉えられている状況を構成する。人物の側は反応して（本来の意味の行動）、状況に返答し、環境を、あるいは環境、状況、他の人物と自身との関係を変容させる。」(M197/248) 要するに、行動モンタージュが時間の間接的イメージでありうるためには、行動主体の逸脱的行動と共同体の質的变化とが、相互に促し合いながら共に生じなければならないのである。ドゥルーズは、「包括者」としての環境を論じるなかで、ルカーチが『小説の理論』で提示した「コスモス」や「叙事詩的」といった概念にも言及しているが、行動モンタージュ映画が持続を感得させるために前提となる状態は、クラカウアーの思想形成に多大な影響を与えたこれらの概念が表わしている、「人間にとって意味に満ちた世界」に近いだろう。

行動モンタージュの映画は、環境の中での現実的な行動の描出に集中しているから「リアリズム」の映画であり、主体の行動と環境とを緊密に噛み合わせているから有機的統一の映画でもある。ドゥルーズはそうした行動モンタージュを、状況からの挑戦に主体が応えて行動し、状況を変化させる「大形式」と、行動が隠されていた状況を露わにし、露わにされたその状況が行動を変化させる「小形式」とに区別している。これらの形式は自ずと物語をいわば分泌し、それらが範例となって多くの「古典

映画」が作り出された。(行動の原語の **action** は、「筋」も意味する。)[「アメリカ映画はイメージ構成の論理から、その最も堅固な形式を導き出している。すなわち、一般的状況から、対決あるいは行動の収斂という媒介を通じて確定された、あるいは変形された状況へ、という論理である。アメリカのモンタージュを、物語に従属したと批判することは誤りである。その反対なのであり、モンタージュのこの概念から派生するのが、物語なのである。』(M49/58)¹⁹⁾ しかしストーリーを語る今日通常の映画の起源は、さらに遡ることができる。パオラ・マラティの簡潔な定式を用いるなら、「グリフィスとエイゼンシュタインがモンタージュの行動形式を特権化したのは、彼らが人間と歴史に対する信仰を共有していたからであった」²⁰⁾。グリフィスは移民とマイノリティに開かれたアメリカを、エイゼンシュタインは社会主義の実現を信じていた。つまり前者は抑圧された人民が解放されて他へと開放された社会の現存を、後者はその実現を、確信していた。「結局、アメリカ映画は絶えず一つの基礎的な映画を撮り直し続けている。それはグリフィスが先鞭をつけた、国民的文明の創成である。アメリカ映画は、世界史の究極目的を信じている点でソヴィエト映画と共通している。前者の場合はアメリカネーションの出現、後者の場合はプロレタリアートの到来。』(M205/260)

それゆえに行動モンタージュ映画は当初より、やはり観客にとっての倫理的経験となることが期待されていた。具体的に言えば、観客に衝撃を与えて全体の運動へと巻き込み、彼らの内に全体の思考を駆動させることが狙われていた。こうしたいわば「覚醒」の媒体としての映画を、ドゥルーズは「精神的自動装置」と表現する。「運動が自動的になったときに、初めてイメージの芸術的な本質が実現される」(T203/218) のであり、そうした本質とは、「思考に衝撃を生み出すこと、大脳皮質に振動を伝えること、神経と頭脳のシステムに直接に触れること」(T203/218-219) だと、考えられたのである。「全ては、あたかも映画がこう主張しているかのように進行する。私と共に、運動イメージと共に、あなたはあなたの中の思想家を目覚めさせる衝撃に、逃れがたく見舞われる。自動的運動のための主体的かつ集团的自動装置、つまり「大衆」の芸術。」(T204/219) このように現実の歴史への信頼が、行動モンタージュを真の映画とする。だがそれが失われれば、物語つまり行動可能性あるいは有機的統一の描写は、まったく違った影響を観客に与えることになるだろう。

注

- 1) 引用文後の括弧内のアルファベットと数字は、それぞれ引用文献 (K は『映画の理論』, M は『シネマ 1 運動イメージ』, T は『シネマ 2 時間イメージ』, U は「未成形のメランコリー」) と頁数を示している。『シネマ 1』(M), 『シネマ 2』(T) に関しては、最初に原著の頁数を、スラッシュの後に翻訳の頁数を記している。翻訳者の方々には、貴重な学術的成果に感謝申し上げると同時に、本稿の趣旨をより明確にするなどの理由から訳を一部変更している点に関して、ご海容を乞いたい。Siegfried Kracauer, *Theory of Film The Redemption of Physical Reality*, Princeton, 1997. Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L'image mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983. 財津理／齋藤範翻訳『シネマ 1 * 運動イメージ』法政大学出版局, 2008 年。Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985. 宇野邦一／石原陽一郎／江澤健一郎／大原理志／岡村民夫翻訳『シネマ 2 * 時間イメージ』法政大学出版局, 2006 年。Rudolf Arnheim, "Melancholy Unshaped", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21 (3), 1963.

- 2) Tara Forrest, *The Politics of Imagination Benjamin, Kracauer, Kluge*, Bielefeld, 2007, p.90.
- 3) Miriam Bratu Hansen, “Introduction”, in *Theory of Film*, p.x.
- 4) D.N.Rodowick, “The World, Time”, in *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*, Minnesota, 2003, p. 97.
- 5) Ibid., p.98.
- 6) Drehli Robnik, “Among Other Things — a Miraculous Realist : Political Perspectives on the Theoretical Enttangement of Cinema and History in Siegfried Kracauer”, in , Gerd Gemüden&Johannes von Moltke (ed), *Culture in the Anteroom The Legacies of Siegfried Kracauer*, Michigan, 2012.
- 7) Amy Herzog, “Becoming-Fluid : History, Corporeality, and the Musical Spectacle”, in *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*, p.260.
- 8) アルンハイムのこうした『映画の理論』批判は、クラカウアーの思想の核を幼年期の事物への逃避に認めるアドルノの見方と、軌を一にしているだろう。
- 9) 他方で『映画の理論』は、1961年に公開された『情事』に言及していないのは当然ながら、アントニオーニにも触れていない。
- 10) Jacques Rancière, “D’ une image à l’ autre? Deleuze et les âges du cinéma”, in *La fable cinématographique*, Édition du Seuil, 2001 ,pp. 215-217. なお英訳も参照した。Translated by Emiliano Battista, “From One Image to Another? Deleuze and the Ages of Cinema”, in *Film Fables*, London, 2016.
- 11) Ibid., p. 226.
- 12) Ibid.
- 13) Jörg Später, *Siegfried Kracauer Eine Biographie*, Berlin, 2016, S.603.
- 14) アンリ・ベルクソン, 真方敬道訳『創造的進化』岩波書店, 1979年, 358頁。
- 15) Cf. Paola Marrati, translated by Alisa Hertz, *Gilles Deleuze Cinema and Philosophy*, in Baltimore, 2008, pp27-28.
- 16) パノフスキーの映画理論に関しては、次の拙稿を参照のこと。荻野雄「クラカウアーとヴァールブルク学派 (2) —クラカウアーとエルヴィン・パノフスキー—」『京都教育大学紀要』第130号, 17-34頁, 2017年。
- 17) Rancière, *op.cit.*, p. 202.
- 18) Cf.Ibid., pp. 206-210.
- 19) 翻訳では最後の一文は飛ばされている。
- 20) Paola Marrati, *op.cit.*, p. 51.