

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 (2) — 「ただ見ること」の政治学 —

荻野 雄

Deciphering Deleuze's Cinema using Kracauer's Film Theory as the key (2)
— The politics of "just seeing" —

Takeshi OGINO

Accepted June 26, 2018

抄録: 本稿は、前稿に続いて、クラカウアーの映画理論とドゥルーズの映画哲学の親近性を明らかにする。両者の基本構造は、ほぼ同一であると考えることができる。第一に、両思想家は映画の本質を、観客としての特殊な映画経験から導き出している。彼らは第二に、現代社会では抽象性あるいはクリシェとしての知覚反応図式の蔓延のため、人間は世界から疎外されていると考えている。第三に彼らは、こうした苦境からの脱出口を映画の中に見出している。彼らにとって映画は観客に、任意の瞬間にいかなることでも可能であることを理解させるのである。

索引語: クラカウアー, ドゥルーズ, 『映画の理論』, 『シネマ1 運動イメージ』, 『シネマ2 時間イメージ』

Abstract: In continuation of the previous article, this article focuses on the similarity between Kracauer's film theory and Deleuze's film philosophy. They have similar structures. First, the two philosophers derive the essence of cinema from the peculiar film experience of audience. Second, both of them think that in the modern society man is alienated from the world because of the rampant sensory reactive schemata as abstraction or cliché. Third, they find the escape from this predicament in the cinema. For Kracauer and Deleuze, the cinema makes the audience believe that everything is possible in every moment.

Key Words: Kracauer, Deleuze, *Theory of Film*, *Cinema 1 the movement-image*, *Cinema 2 the time-image*

1. クリシェと化した世界

これまで見てきた映画の見解の共通性から当然であるが、クラカウアーもドゥルーズと同じく、物語は映画の本来の使命から言えば派生物であると位置づけている。そのうえクラカウアーもドゥルーズも等しく、行動モンタージュを志向する映画といえども、真の映画であるならば話を語る途中で出られる偶然的に生成する物質的現実的魅力され、語りを中断してそれを追っていかざるをえないことを強調する。すぐ後に取りあげるように、第二次世界大戦後行動モンタージュ映画は危機に陥ったと診断する一方で、ドゥルーズは、「それを新たな危機として提示してよいのだろうか、行動モンタージュの危機は映画の恒常的な状態ではなかったのか」(M277/356)¹⁾と問うている。彼によれば、最も純粋な行動映画の価値も、「行動＝筋から外れたエピソード」など物語の外部にこそ存するのである。「映画は、行われつつある出来事に到達する義務を必然的に持っていた。……多くの映画作家において準備作業がどれほど徹底していようと、映画は「直接的なものという回り道」を避けることはできない。映画はいかなる瞬間にも、予測不可能なもの、あるいは即興的なもの、すなわち物語叙述の現在の下の何にも還元されえない生き生きした現在に遭遇しうるのであり、カメラは、障害でもあれば必要不可欠な手段でもあるそれに固有の即興を生み出すことなしには、自分の仕事を始めることすらできないのである。」(M277-8/357) ドゥルーズのこの文章は、真の映画作家のプロフィールを描いた『映画の理論』の次の文章と、いかに響き合っていることだろうか。「物語を語り始めるものの、撮影している途中で、物理的現実の全てを捉えたいという内奥の欲求に流され、またいかなる物語であれ映画的に伝えるためにはそれを捉えねばならないという感情に駆り立てられて、物質的現象のジャングルのいっそう奥深くへと敢えて踏み入っていく者、そして迷って出てこれなくなるという危険を冒しながら、多大な努力を払ってもと来た道に帰還する者、真の映画の芸術家はこうした人間として考えることができる。」(K255)

だが今触れたように、第二次世界大戦前後の政治的事件は、歴史への信頼、そして解放され開放されていく「人民／民衆 (peuple)」の存在への確信を粉碎し、行動モンタージュ映画を危機に陥れたとドゥルーズは言う。「ヒトラーの出現は、映画の主題として、もはや主体となった大衆ではなく、支配された大衆を与えた。スターリン主義は、人民の一体性を一党の専制的統一に置き換えた。アメリカの人民は解体し、もはや自分が過去の人民たちの坩堝だと、来るべき人民の胚珠だと信じることはできなくなった。……人民はもはや存在しない、あるいはまだ存在しない……人民が欠けている。」(T282/300) このように「コスモス」が崩壊して、世界はいわば瓦礫の散乱となっているにもかかわらず、多くの人間は絶望してはいない。戦後の自由主義世界では、「クリシェ (cliché)」によって幻想の統一が作り出されているからである。クリシェとは、人間の環境に対する受容可能性と行動可能性が凝固したものとしての「感覚運動図式」である。「状況が余りにも不快なときには眼を背けさせ、恐ろしいときには諦めを促し、余りにも美しいときは同化させるための図式を、我々は持っている。……それは特別な、感情的性質を帯びた図式である。それこそがクリシェである。一つのクリシェ、それは事物の一つの感覚運動的イメージである。ベルクソンが言うように、我々は物やイメージの全体を知覚するのではなく、常により少なく知覚するのであり、知覚するべく関心を惹かれるものしか知覚せず、あるいはむしろ我々の経済的利益、イデオロギー的信念、心理的要求に応じて、知覚することに利益があるものしか知覚しない。それゆえ我々は通常、クリシェしか知覚しない。」(T31-32/27) クリシェはいわば主観を包み込む膜としてのイメージであり、物質的宇宙の真の知覚を妨げて、人間

を世界から疎外する。現代世界では人間はクリシェが作り出す「非現実」を生きているから、有機的統一の消失は隠蔽され、人間の物質に対する支配としての表象の体制が確立され、また人間の人間に対する支配も強化されている。こうした現代社会診断は、ロドウィックも指摘するように、近代世界では「抽象性（ラティオ）」が支配しているため、統一的人格の幻想に囚われた人間が瓦礫の山を素通りして生きていると見なすクラカウアーの近代批判と、極めて近いだろう。「クラカウアーの晩年の理論におけるように、ドゥルーズにとって戦後の崩壊およびジェノサイドとの直面、イデオロギーとユートピアという大きな物語の腐敗は、信仰の衰退を表わしている。ドゥルーズはそれを、行動イメージの危機と感覚運動図式の衰退として表現している。」²⁾

またこのような視点に立つため両者は共に、自由主義社会とファシズムとの間に一定の連続性を見てとつてもいる。実際ドゥルーズにとって、観る者に知覚を回復させる真の映画となるのは今や困難であるにもかかわらず、行動モンタージュの映画がなお作られ続けているのは、観客を幻想の全体へと巻き込んで、彼らにそれを生きさせるプロパガンダの手段としてである。「真の主体の名において大衆へと接近することと不可分な芸術としての大衆芸術……は、プロパガンダと国家による操作へと、ヒトラーをハリウッドに、ハリウッドをヒトラーに結びつけた一種のファシズムへと崩れ落ちた。」(T214/230) 行動モンタージュ映画はもはや精神的自動装置ではありえず、感覚運動図式を広め、強固にする媒体でしかない。それは、観客を操作する「心理的自動装置」と化してしまった。

しかし第二次世界大戦後にも、プロパガンダへの墮落を回避することに成功した真の映画、ドゥルーズの言葉で言えば「現代映画」は存在してきた。現代映画は行動モンタージュとは違う原理に立脚しており、コスモスの崩壊した現代の状況を反映して、「もはや包括的あるいは総合的な状況ではなく分散的な状況を指し示す」(M279/358)、とドゥルーズは言う。分断されたそうした環境の中で人物たちは、状況を変える有意味な行動をすることはなく、さまよい、うろつき、さすらっている。つまり現代映画の原理とは、行動モンタージュを放棄して感覚運動図式のシステム全体をむしろ積極的に断ち切ること、詳しく言えば「知覚を運動への延長から切り離すこと、一つの状況に結びつける糸から行動を切り離すこと、感情については、人物への癒着あるいは帰属から感情を切り離すこと」(M289/372) である。しかしこの原理は単に現状を映し出し、世界は断片化されていることを暴露するだけではなく、現代映画に積極的な特質も与えてもいる。すなわち有意味な行動を阻害される現代映画の人物たちは、知覚に立ち戻り、受動に徹していわば瓦礫である事物を純粋に「見る (voir)」のである。ドゥルーズによればこの「見ること」こそが現代映画の展開を導いてきたのであり、ヨーロッパを中心に創造されてきたそうした映画の分析が、『シネマ 2』の課題となる。

ただし『シネマ 2』の映画へのアプローチは、『シネマ 1』とは違っている。ベルクソンのコスモロジーから映画の本質とその特別な位置とを演繹した『シネマ 1』に対し、『シネマ 2』で基となるのは、今述べた現代映画における「見る」ことである。そこでは、現代映画が展開してきたイメージはこうした純粋に「見る」経験から派生してきていることが、ベルクソンの純粋記憶論に依拠して解明されていくのである。だが映画の人物が「見る」経験の原型は、映画を見る経験、すなわちドゥルーズ自身の映画の根本経験ではないかと思われる。つまり『シネマ 2』のドゥルーズの論述は、自身の映画体験の、ベルクソン哲学を動員しての反省的解釈という側面を持っているのではないだろうか。この根本経験とは、既に感情イメージ分析を導いていた、物質的現実と精神的なものとの根源的一体性（並存）の経験、より正確に言えばそれがいっそう深化された両者の「識別不可能」の経験であるだろう。そうであるならば純粋に「見る」経験は、『シネマ 1』の考察にとっても密かな導きだったのであり、

それゆえにこそ既に述べたとおり、ドゥルーズの描き出す感情モンタージュ映画と現代映画との間には連続性が認められるのである。そしてこのように『シネマ』全体を通じて鍵となるドゥルーズの映画の経験は、クラカウアーが「観客」論で仄めかしている、彼自身の映画の原経験、それゆえやはり彼の映画論の手引きとなった経験に極めて近いと思われる。ここまで随所で指摘してきたドゥルーズとクラカウアーの映画理論の共通性は、大きくは現代社会診断、映画の本質とその使命という二つの範疇にまとめることができるが、『シネマ 2』からはさらにいっそう根本的に、両者の映画の原経験の類似性も取り出すことができるのである。

2. ドゥルーズとクラカウアーの根源的映画経験

ドゥルーズによれば、クリシェというヴェールを引き裂いて、「純粋な光学的状況」（それは「光記号と音記号」とも言い表わされる）を出来させる「現代映画」の嚆矢は、イタリアのネオレアリズモであった。『ウンベルト D』では日々の単調な仕事を機械的にこなしていた若い女中が、ふと自分の腹に目を落とす。まるで妊娠したその腹から、「世界の全ての悲惨が生まれてくるかのように」（T8/2）。「日常的なあるいは平凡な状況の中で、無意味なだけに単純な感覚運動図式にいっそう従順な一連の動作の過程で、突然、純粋な光学的状況が出現する」（T8/2）。行動モンタージュ映画の映画では、登場人物たちは状況に反応していたから、観客が知覚するのは一つの感覚運動的イメージであり、彼らは登場人物と一体化して多少なりともそれに参加していた。しかし今や登場人物の方が「一種の観客」となるのであり、現代映画の登場人物、観客は、「反応するよりも記録」し、光学的状況を純粋に見る。「[ネオレアリズムの原点と目される]『郵便配達は二度ベルを鳴らす』以来、……事物と環境は自律した物質的现实（une réalité matérielle）を獲得し、そのためそれら自体で価値を持つようになる。だから観客だけでなく、主人公たちも環境と事物を視線で取り囲み、物と人々とを見つめ、聞かなければならない。そのとき行動あるいは情動（passion）が生まれて、既存の日常的な生に侵入するのである。」（T11/5-6）

そして感覚運動図式に即した行動への繫縛から解き放たれて純粋に見るとき、「物質的现实」は過去あるいは記憶、一般に精神的なものと不可分になっていると、ドゥルーズは言う。主観的なものと客観的なものとの区別は、「光学的状況……が運動的な行動にとって代わるにつれて、その重要性を失う傾向にある。我々は確かに、不確定性、識別不可能性の原理に捉えられる。もはや状況の中で何が想像か何が現実か、何が物理的で何が心的かが、わからなくなるのである。両者を混同しているのではなく、区別する必要がなく、する理由さえない。あたかも現実的なものと想像的なものとが、一つの識別不可能性の点の周囲で互いに後を追いかかけ合い、互いの中で反映し合うかのようである。」（T15/9-10）これは、先に述べたようにドゥルーズの現代映画論の中核となる洞察、彼の映画理論全体の導きとなっている経験であるだろう。現代映画は、「見者（voyant）」の映画である。付け加えて言えば、批判的な見者の映画である。なぜならクリシェは全てを作用と反作用の図式に組み入れ、それゆえどんなに暴力的な事象でも「耐え」、「許す」のに対して、純粋に光学的音声の状況は、「耐えがたく、許しがたい何かを把握させる」からである。「我々が見ているつもりになっているものには、客観的な把握と同じくらい幻想と夢想とが含まれているのではないか。そのうえ我々は、耐えがたいものに主観的な共感を抱き、感情移入を通じて自分の見ているものに浸透するのではないか。しかし

このことは、耐えがたいもの自身が、第三の眼としての啓示あるいは靈感と切り離せないことを意味する。……映画はもはや再認識の企てではなく認識の試みとなり、「我々の固有の論理と網膜の習慣を忘れることを我々に強いる視覚的印象の科学」となる。……重要なことは、常に人物あるいは観客が、あるいは両方ともが、幻視者になることである。純粋な光学的音声的状况は、透視能力を目覚めさせ、幻想と事実確認、批判と同感を同時に呼び覚ます。」(T29-30/24-25) 映画はいわば「ペルセウスの楯」として、余りにも恐ろしくて日常見することを拒否しているものを見させると、クラカウアーも指摘している³⁾。

このようにドゥルーズは、現代映画の原点を純粋な「見」に認めた。その見はクリシェに従属する日常的知覚を批判的に解体しながら、精神的なものと混交して識別不可能となっている物質的現実を捕捉する。「現実と想像との、現在と過去との、現働的なものと潜在的なものとの識別不可能性は、頭や精神の中で作り出されるものでは全くなく、本性的に二重的な特定のイメージの客観的な特徴である。」(T94/96) こうした見の経験は、どのように説明されうのか。ドゥルーズがまず取りあげるのは、ベルクソンの回想あるいは「注意深い再認」の理論である。ベルクソンは、記憶とは脳の内部に断片的に保存された過去であるという常識的見解を斥け、失語症の考察などを通じて、過去は脳から独立にその全てがそのまま残存していくことを示した。即自的に存在するこうした過去全体の領域を、ベルクソンは「純粋記憶」と呼ぶ。日常的には知覚は身体的に習慣化された反応へと直ぐ引き取られるが、注意深い再認は、光学的音声的イメージと運動とのこの無意識の移り行きを堰き止めて、このイメージが何かをはっきり見定めるために純粋記憶の領域を探っていくのである。こうして、「現実的なものと想像的なもの、物理的なものと心的なもの、客観的なものと主観的なもの、描写と物語、現働的なものと潜在的なもの」(T64/63) が関係づけられる。しかし注意深い再認は、結局現在の行動のために純粋記憶の中から特定の記憶イメージを動員することに終わるから、これら二項が識別不可能の点へと落ち込んで一体になる「極限」の説明を求めるドゥルーズにとっては十分ではない。回想も、それから続いて検討される「夢」も、「現実的なものと想像的なものの識別不可能性を確約することはない」(T80/81) のである。そのため彼が続いて着目するのは、純粋記憶の「生成」に関するベルクソンの議論である。その考察を通じてドゥルーズは主観の根源へと導かれていき、「主観は新しい意味を、もはや運動的あるいは物質的ではない、時間的かつ精神的な意味を帯びる」(T67/65-66) こととなる。

「運動イメージ」映画論では、主観は普遍的波動伝播過程における間隙として現われていた。間隙は偶然性の場合、(運動の)逸脱の生じる場であり、この逸脱をドゥルーズは、自己触発(生成による自己の絶えざる感触)である感情に淵源するものとして先取的に把握していた。しかし行動モンタージュ映画では、感情は「認知されてはいたが、払いのけられていた」(T57/55)。それは感覚運動図式に縛られていたのであり、それゆえ純粋な見がクリシェを破って虚偽の統一を裂いていくなら、繋がり喪失の意識がメランコリーを呼び込む一方で、感情(偶然、逸脱)が解放される余地も作り出される。今や感情は間隙を「満たし」、そしてそれとともにその根源を浮かび上がらせてくるのである。そうした根源とは、動性としての時間である。このことをドゥルーズは、既に述べたようにベルクソンの純粋記憶「生成」の議論を用いて明らかにしていく。

なぜその「生成」について語るかと言えば、ベルクソンによれば独立の領域としての純粋記憶は「各瞬間ごとに」成立しているからである。すなわちそのつど現在を過ぎ去り、同時に過去の全体が保存されるのだが、このダイナミックな過程を駆動させているのが時間である。時間は現在を過ぎ去らせ、

純粹記憶の領域を成立させていくのであり、こうした過ぎ去る現在と保存される過去とへの「二重化」こそが、「時間の本質」なのである。「時間は二つの非対称的な噴出に分裂して、一方は全ての現在を過ぎ去らせ、他方は全ての過去を保存する。」(T109/112) 時間は、いわば過ぎ去る現在を絶えず繰り込んでいくことで、純粹記憶を持続的に増大させていく。そして現在と純粹記憶への二重化として、つまり果敢なく過ぎ去る物理的現実と精神の世界とを同時に成立させるものとして、時間は両者をそのつど二重写しにしている。それは絶えず現在を流れ去らせつつそこに純粹記憶を被せるのであり、こうしてその根源において把握された時間においては、現実と想像、物理的なものと心的なものとは識別不可能なのである。

現在と純粹記憶とが識別不可能に混交するとき、初めて現在つまり物理的存在はその多様な意味やそこに潜在する可能性を打ち明け、それゆえに逸脱あるいは偶然が生起可能となる。純粹記憶と現在との絶えざる差異化としての根源的時間こそが感情の条件であり、したがって主観の根源である。(時間はいわば一次性的の根源である。) 時間とは、人間的主観の非人間的基層であり、「我々の身体的運動性の経験とは全く結ばれていない世界の誕生」(T54/51) である。こうして先取りの自己触発の場として規定されていた感情が、その本来の位置を確定されることになる。自己触発としての感情は、時間の「一つの側面的部分」に過ぎない。「主観は決して我々のものではなく、時間である。つまり魂あるいは精神、潜在的なものである。……主観はまず、我々が時間の中で覚える感情であった。それは今や時間自身、触発するものと触発されるものに自身を二重化する純粹な潜在性、時間の定義としての「自己による自己の触発」となる。」(T111/114)

そしてその淵源に時間の次元が発掘されたことで、主観は「新たな意味」を帯びることになる。時間の分裂が現在を過ぎ去らせる、つまりはそのつど到来させるのならば、身体を媒介とする宇宙的波動の間隙への伝播は、時間によってこそ可能となっている。「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」のだったが、間隙こそが絶えざる裂き開きとしての時間であり、それによって内在平面に「精神的な意味」が「付け加わる」だろう。時間は、波動の伝播を純粹記憶と識別不可能に混交させながら間隙に迎え入れ、多様な意味や潜在的可能性を放つ様々な物質的現実のイメージをそれぞれの場で成立させるから、物質的現実は根源的には記憶すなわち精神と一体的である。『シネマ 1』では主観は、基本的に外部からの刺激に受動的に反応する、現在に繫留される間隙として捉えられていた。だが感覚運動図式から解き放たれるとき、それは現在と純粹過去への絶えざる分裂としての時間というその秘められた基層を露わにしながら、現在に隷属するのではなく現在(物質的現実)に可能性を二重写しにする、つまり現在を積極的に予見不可能な変化へと開く、偶発的な生成の源泉へと変貌する。主観は一種超越論的な機能を果たすとも言えるが、この超越論的主観は普遍の実体ではなく絶えざる生成であり、その根源は超人間的な実在としての時間である。これこそが現代映画の「見」の現場なのである。

現代映画はこうした「見」の場に立つため、行動モンタージュ映画とは根本的に性質を異にしているとドゥルーズは指摘する。両者はいわば違った「世界観」に立っている。行動モンタージュ映画は、もっぱら人間の行動を追っていく映画として、その「常識的な」知覚の立場に引き入れられていく。そうした立場とは、主観と客観とを截然と分ける「表象の体制」であり、そこからは物理的実在としての環境は、行動者から独立して存在すると想定される。しかし「もはや行動者の映画ではなく、見者の映画である」(T166/176) 現代映画においては、物理的対象は主観から独立したものとは前提されず、感覚運動図式に即座に回収されることもない。そこでは客観の「描写」は描写される客観その

ものなのであり、つまり物理的現実とは、存在している場での心的なものとの一体的な生成というその根源において、捉えられるのである。「そのつど描写は対象を抹消し、同時に心的イメージは別の対象を創出する……。それぞれの〔記憶の〕回路が、対象を消しては創り出す。しかし、正にこの「創造と消去の二重の運動」においてこそ、継起する諸平面と独立した諸回路とが、互いに取り消し合い、矛盾し合い、再会し、分岐しながら、唯一の同じ物理的現実 (*réalité physique*) の諸層と、唯一の同じ心的現実、すなわち記憶や精神の諸水準とを、同時に形成していくのである。」(T65/64)「現働的なものは常に客観的だが潜在的なものは主観的である」(T111/114)とすれば、現代映画は物質的現実を主観と客観がなお未分化な次元で捕捉する。現代世界において我々は、「客観的な」事物の存在を前提する「リアリズム」映画を通じて現実に触れることはない。物質的現実はその根源では主観的なものと識別不可能であり、それこそが「現実」なのである。

運動イメージ映画の感情モンタージュでは観客は、物理的現実からは抽象されながらもそれと並存している精神空間を知覚していた。それに対して現代映画の純粹な「見」においては、物理的なものと心的なものとは識別不可能であり、つまり観客は根源としての時間の分裂の間際にいる。現代映画では観客は感情の空間から、それを絶えず送り出していく分裂としての時間へと溯るのである。「唯一の主観性とは時間、その根底で捉えられた時系列的でない時間である。我々が時間の内部にいたのであって、その逆ではない。」(T110/113) 映画の観客は、クリシェとしての感覚運動図式によって象られた自我から離脱して、時間の自己触発の内部で、精神的なものとの一体である物理的実在を知覚することができる。檜垣立哉によれば、ドゥルーズはベルクソンを、「「存在の一義性」「存在の一つの声」を聞き届けるさまざまな思想家たち」⁴⁾の系譜に位置づけているが、分裂としての時間の中にいる観客は、ぼんやりとではあるにせよこの「存在の声」を聴きとっているだろう。これこそが、ドゥルーズがベルクソンの哲学を用いて解明しようとしている映画の基礎的経験であると思われる。そしてそれは、『映画の理論』の「観客論」における次の記述が示唆しているものと、同じ経験ではないだろうか。「映画の観客は、意識の制御から解放されているので、自分の前の諸々の現象に引きつけられていると感じざるをえない。それらはもっと近くに来よう、観客を手招きする。セヴェが述べているように、諸々の現象は観客の内に確信ではなく不安を喚起し、それらが記録している物体の探究へと船出させる。……しかし観客が、その軌道へと引き入れられる物体の存在をいかに不完全にであれ把握するためには、それらの多様な意味と心理的照応の迷宮を、夢見ながらさまよい歩かなければならない。映画で示される物質的実在は、映画ファンを無限の追求へと乗り出させる。映画ファンは感受性の特殊なタイプである。……観客は、自身が沈潜している物体を汲み尽くすことに成功するだろうか。観客の歩みには終わりが無い。しかしときおり、千の可能性を試みたあと、全ての感官を緊張させていた観客は、混乱したつぶやきを聞いているように感じる。イメージが音となり、再び音はイメージになる。この判然としないつぶやき、存在のつぶやき (*murmur of existence*) が届いたとき、観客は到達しえない目的地に最も接近しているのである。」(K164-165)⁵⁾

3. 時間イメージの映画

「純粹に光学的で音声的な状況に捉えられた人物たちは、彷徨や散策を宿命づけられている。彼らは純然たる見者であり、もはや運動の間隙にしか存在せず、彼らを物質へと回帰させる、あるいは精

神を征服させる崇高さという慰めも、持っていない。彼らはむしろ、何か耐えがたいものに引き渡されている。それは彼らの日常性自身である。正にここで逆転が起きる。もはや、単に運動が逸脱するというのではなく、今や逸脱それ自体が価値を得て、その直接的原因としての時間を指し示す。「時間は蝶番から外れる。」……世界の中での行動のみならず世界の運動も、時間にこの蝶番を課していたのである。……感覚運動的状况→時間の間接的イメージという関連に代わって、純粹に光学的で音声的な状况→直接的時間イメージという位置決定不可能な関係が現われる。……偽なる繋ぎは、位置決定不可能な関係そのものである。人物たちはもはやそれを飛び越えるのではなく、それに呑み込まれるのである。」(T58-59/56-57)『シネマ 2』のこの文章は、メランコリーが現代映画の通底的な、逃れられない根本色調であることを示唆しながら、現代映画に関するドゥルーズの理論の方向性を示している。純粹な見者は、受動的な「純粹に見ること」へと身を委ね、究極的には時間の内部で自身を見出し、いわば時間の絶えざる分裂(生成の自己触発)を覚えるに到るのだった。そしてドゥルーズは続いて、見者のこうした経験から、現代映画の様々なイメージを導き出してくる。「イメージは感覚運動的脈絡から解放され、行動イメージであることをやめて、純粹な光学的、音声的……イメージにならなければならなかった。しかしそれだけでは不十分だった。……それは力強く直接的な啓示に、時間イメージの……啓示に、開かれる必要があった。」(T35/31) 運動イメージを記号へと細分化した『シネマ 1』とは反対に、『シネマ 2』は、光記号と音記号が現代映画において様々な時間のイメージへと構成されていることを追求する。具体的には、純粹な見者にとっては、現実的なものと想像的なものとは識別不可能であり、時間は直線的連結から脱して相互に並存し、真理という基準はその有効性を制限され、偽なるものあるいは純然たる逸脱が躍り出てくる。現代映画はもはや運動に従属するのではなく、時間という根源において精神と混交した物質的現実を探索し、時間の直接的な表われを捕捉するのである。それは「時間イメージ」の映画であり、いわば内在平面の動性自身へと立ち入る、第三の脱人間中心主義的地平を拓いているだろう。

ドゥルーズに従って、主要な時間イメージを簡潔に述べていく。まず物質的現実が純粹記憶と一体のものとして現われるイメージが、「結晶イメージ」である。それは例えば次のように構成される。鏡を用いて現実とその鏡像とを識別不可能にすること、透明性と不透明性とを混交させること(隠然たる権力欲から明晰な科学に打ち込む学者のイメージ、反対に科学としては認知されていない知的営みに潔癖な精神で取り組む研究者のイメージ)、環境の潜在的な構造が事物を変化させるのか、事物の潜在的資質が環境を変化させているのか、判然としないようにすること。結晶は時間によって可能となっているから、結晶を通じて人(映画作家、登場人物、観客)は、時間を「見る」だろう。「結晶はいわば時間の認識根拠であり、逆に時間は結晶の实在根拠」(T129/135)なのである。「結晶の中には、時間の永続的な創設、時系列的ではない時間……が見える。それは、世界を取り囲む非有機的な「生」の力である。幻視者、見者とは、水晶の中を見る者のことであり、そして彼が見るのは、二重化、分裂としての時間の進みである。」(T109/112) ドゥルーズは、オフェルス、ルノワール、フェリーニ、ヴィスコンティが違った性質の結晶を創出していることを指摘し、それぞれを詳しく分析している。第二に、純粹な見の追求を通じて時間が「蝶番から外れ」、時系列的順序もばらばらになる結果、人は「あたかも大きな波のうねりに運び去られるかのように」、「不断の危機状態としての時間性の内に」(T147/156)、全ての過去の絶えざる増大である純粹記憶に入り込み、その中を漂流する。このとき、「時間性が、探究すべき大きな諸領域の共存という形式のもとに、それ自体として初めて姿を表わ」(T138/146)し、「直接的な時間イメージ」が出来する。「空間において、我々は物をそれ

が現前する正にその場所で知覚するのと同じように、時間において、我々は物をそれが通過した正にその場所において回想する。我々はいずれの場合も同じく、自分自身の外に出る。記憶が我々の内にあるのではなく、我々の方が記憶—「存在」、記憶—世界の中を動くのである。」(T129-130/136) ウェルズは、『市民ケーン』でパンフォーカスによって一つの空間に違う時期を並存させ、ロブ＝グリエとレネの『去年マリエンバードで』は、或るひとまとまりの事件を時系列上の特定の位置から切り離し(脱現働化し)、その事件の中で前後していた出来事を同時に現在として提示した。これらが直接的な時間イメージであり、今見たようにそれは、「潜在的な過去の諸層の共存」と「脱現働化された現在の諸先端の同時性」とに区別される。第三に、時間の分裂の間隙では時系列は解体され、そして現実とは様々な想像と識別不可能に一体であるならば、そこで人は複数の異なる現在、および実際には起こらなかったかもしれない複数の過去を「見る」だろう。物質的現実の根源の開示のこの帰結は、時系列的順序の絶対性を前提とする真実の限界を、つまり「真理」という基準の限界を露呈させる。真偽という基準はいわば前方から視野を狭小させていたのであり、それが相対化されるとき、絶えざる生成としての時間が「見る」人を背後から動かし始める。現代映画ではそれは「偽なるものの力能(les puissances du faux)」として現われ、物語に介入していく。「結晶の形成と時間の力と偽なるものの力能とは、イメージの新たな座標として、厳密に相補的であり、絶えず互いを含意し合う。」(T172/184) それゆえに現代映画では、物語は「真であると主張することをやめ」、「本質的に偽造するもの」(T171/182)となる。偽なるものの力能は、不動の真理という虚構を揺るがして、「共不可能な様々な現在の同時性、あるいは必然的に真ではない様々な過去の共存」(T171/183)を繰り出させる。つまりそれは端的な逸脱を奔出させるのであり、統合や自己同一性を志向し、はみ出すものを裁く真理に対して、偶然的生成を肯定し、多様化を促していくのである。「「私は一人の他者である」が、「私」＝「私」という等式に取って代わった。」(T174/186) 現代映画の説話が、このように偽なるものの力能をいわば動力とする創造的生成でありうるのは、そこでは物質的実在が根源的に、すなわち心理的なものと一体的なそのつどの生成において把握されているからである。「描写が描写自身の対象になることと、物語が時間的かつ偽造するものになることは、全く同時に起こるのである。」(T172/184) ドゥルーズによれば、偽なるものの力に定位している典型的映画作家の一人がウェルズであり、彼はニーチェのように善悪を、生を昂進させる高貴なものと生を腐敗させる卑しいものの区別に変えたのだった。高貴なものは、「迸り、上昇する生である。それは、遭遇する様々な力に従って変化し、変容することができ、それらの力と結びついて絶えずよりいっそう大きな力となり、絶えず生きる力を増大させ、絶えず新たな「可能性」を開く。確かに良いもの悪いもののいずれにも真理はない。存在するのは生成だけであり、生成とは生という偽なるものの力能、力への意志である。だが、……高貴なものと卑しいものはある。」(T185/197)

4. クラカウアーとドゥルーズにおける映画の倫理的意義

一言で言えば直接に時間を表わすイメージとは、現実と想像(記憶)の厳格な区分や時系列的順序や真理といった、感覚運動図式が強いてきた一切の基準を無視して、逸脱あるいは偶然的変化を捕捉するイメージである。それゆえにドゥルーズによれば、映画は今日でも、感情モンタージュ分析の途中で指摘された映画の意義の延長線上に、やはり重要な役割を果たす。戦後の運動イメージ映画は、

全体の明晰な思考へと喚起するというエイゼンシュタインの期待を裏切り、虚構の全体を観客に思考させる心理的自動装置へと堕していた。それに対して純粹に見る現代映画は、クリシェが蔓延する「日常の凡庸さ」を観客に突きつけて、この耐えがたさの中に人は逃れがたく投げ込まれていることを知らしめる。「人間とて、耐えがたく、その中では身動きとれないと感じている世界と、別の一つの世界であるわけではない。」(T221/237) 現代映画は、その中で生きねばならないこの世界が、人間にとって「思考不可能」であることを告げる。クリシェという夢から目覚めても、人は思考という世界との伝統的な媒介を失っているため、それから疎外されている。「現代的な事態とは、我々がもはやこの世界を信じていないということである。」(T223/239) だが同時に現代映画は、逸脱の捕捉として、「日常の凡庸さ」の中で「思考を逃れるもの、つまり生」(T246/263)を経験させる力を秘めており、観客を「思考の外部」へと、「偽なるものの力能」へと開く。「映画のイメージは運動の逸脱を引き受けて以降、世界を中断させ、見えるものを動揺させているとシュフェールは言っている。この中断や動揺は……思考において思考されえないものに……向けられている。おそらくそれは……偽なるものの力である。」(T219/235) すなわち時間イメージ映画の観客は、感情モンタージュの場合のように現実には二重写しにされる精神空間を幻視するだけではなく、見者として、さらにその源泉である時間の絶えざる分裂を自身の根底に感じ、「精神的自動装置」となるのである。不随意的に動く身体、また確率的で半ば偶然的な空間であり、「或る不確実なシステム」である脳髄は、いわばこの自動装置の動力であり、人間を思考の外部へと媒介している。そのためドゥルーズは『シネマ 2』の第 8 章で、身体や脳髄の可能性を追求している映画（前者は例えばヌーヴェル・ヴァーグ、後者はアントニオーニ、キューブリック、ルネなど）を扱っている。「キェルケゴールが言うように、「魂の深淵の動きは心理学を武装解除する」。それは内部からやってくるのではないからである。作家の力量は、彼がこの問題的で、偶発的で、しかし決して恣意的ではない瞬間を、つまり恩寵あるいは偶然を刻印するやり方によって測られる。」(T227-228/244-245)

現代映画の観客は、今日「人間と世界の絆」は引き裂かれていることを知ると同時に、このように世界が根底において変化の源泉であり続けて、任意の瞬間に逸脱しうることを、また自身も逸脱の起点でありうることを感得する。それゆえに彼らは、断絶を飛び越えて、再び世界へと身を委ねることができるようになるだろう。つまり現代映画の観客は、全体を思考することはできないままで、世界への信頼を回復しうるのである。「映画の幻想の性質が、しばしば問われてきた。世界への信頼を取り戻すこと、それこそが現代映画の力である。」(T223/240) それは、観客が歴史の進歩を再び確信するようになるということでも、映画の人物の逸脱的行動の物語に観客が刺激を受けるということでもない。人物を通じてまた人物と共に世界を見る観客は、世界を根源的に把握して、正に自己自身の逸脱の可能性を掴み取るのであり、つまり信頼とは、自分と共に世界がなお変わりうることへの信頼なのである。「信頼はもはや別の世界、あるいは変化した世界に向けられるのではない。人間は、純粹な光学的音響的状况の中にいるように、世界の中にいる。人間から奪われた反応は、ただ信頼によってのみ埋め合わせることができる。ただ世界への信頼だけが、人間を自分が見聞きするものに再び結びつける。映画は世界ではなく、この世界への信頼を、我々の唯一の絆を撮影しなくてはならない。」(T223/240) 全体を思考することなどはむしろもはや不要である。現代映画は真偽の基準に縛られた「知のモデル」を、「信頼」によって置き換えるのである。確かにここで信頼される世界の生成は何らかの目的への発展や弁証法的展開などではなく、逸脱であり、その意味で非合理性を孕んでいるだろう。だが正にそうした危険を含んだ世界への跳躍のみが、近代の困難からの「巧妙な出口」(T220/236)

となる。現代映画は、この出口を指示するのである。「映画だけで十分かどうかは疑わしい。しかし世界が、我々がもはや信じていない一つの悪しき映画になってしまったとすれば、真の映画は、消えうせた世界と身体を信じる理由を我々が取り戻すのに、貢献できるのではないか。映画でも他の領域でも、支払うべき代価はいつも、狂気と立ち向かうことであった。」(T261/279) この出口は世界への信頼の回復であるから、最終的には失われた人民の創出に繋がっていくだろう。『シネマ 2』の議論展開の最終局面、音響を扱った第 9 章などでドゥルーズは、「一つの民衆を作り出す」(T289/308) 集団的な「仮構作用 (fabulation)」について、考察を展開している⁶⁾。

ここまで見てきたように、クラカウアーが『映画の理論』で詳述した映画論は、ドゥルーズの映画哲学の基礎となっているであろう映画経験と、極めて近似したそれから導き出されている。その必然的帰結として、クラカウアーが究極的に映画に認める意義は、以上で見たドゥルーズの考えと同じ方向を指している。反対に言ってクラカウアーとドゥルーズの映画理論の結論が非常に近いという事実は、両者を導いてきた根本洞察が同質的であることの、さらなる証拠であるだろう。クラカウアーによれば映画は、人間と世界とを隔てる抽象性という図式を破って、未決定の意味によって縁どられた物理的現実を露わにする媒体であった。またそれは「統合された人格」という近代の虚構をも崩落させ、人格を積極的に分裂させていくから、映画が物質的宇宙にその「精神物理的照応」を放射させるとき、人間の脱人間中心主義的な知覚は解放され、人はいわば世界の様々な場へと散逸していくのである。「映画は、その出現前には我々が見なかったもの、あるいはおそらくは見るのが不可能でさえあったものを、見えるようにする。映画の効果的な助けのおかげで、我々は物質的世界をその精神物理的照応と共に発見するのである。カメラを通じてこの世界を経験するよう努めることで、我々はそれを休眠状態から、実質的な非存在の状態から文字通り救い出す。我々は断片化しているがゆえに、それを自由に経験することができる。」(K300) そして映画において根源的現実とは、偶然的に生成しているものとして、刹那刹那に立ち現われてくるのであり、それゆえ結局クラカウアーにとって映画経験の意義とは、遺稿となった『歴史』の表現を用いるならば、人間が現実の根底で働いている「偶然を産み出す生きた力」⁷⁾に自身を貫かせながら、世界が「偶然 (contingencies) の、新たな始まりの領域」⁸⁾であることに、覚醒することなのである。クラカウアーは、『映画の理論』のエピローグで、「映画はどのようにして孤立した個人の憧れを満たすのか」と問い、次のように答えている。映画館に通う「孤独な個人は、スクリーンを満たす果敢ない現実 - 生の現象に敏感な点で、19 世紀の遊歩者を想起させる (ただし他の点では両者の間に殆ど共通点はない)。集められた証言から判断する限り、そうした現象の流れこそが、孤独な観客に最も強く作用している (affect)。こうした現象、すなわちタクシー、建造物、歩行者、無生物の事物、顔たちは、それらにおいてたまたま生じる断片的な出来事と共に、きつと孤独な観客の感覚を刺激し、夢想のための素材を与える。バーのインテリアは未知の冒険を仄めかし、即興の集まりは生き生きとした人間的接触を約束し、突然の場面転換は予見しえない諸々の可能性を孕んでいる。映画はカメラ現実 [カメラが初めて暴露する物理的現実の根源] にこそ関心を向けているから、特に孤独な観客は、縮小しつつある自我、事物自身に単なる事物の図式が取って代わろうと脅かしている環境の中で縮小しつつある自我を、生それ自身のイメージ、きらめき、暗示的で、無限な生のさまざまなイメージによって、満たすことができるのである。その間の繋がりが緩やかであるため、もちろん多くのやり方で織り合わされるだろうこうしたイメージは、明らかに観客を極めて深く満足させる。なぜならそれらは、具体的客体、衝撃的情動、そして非日常的な機会から構成された幻覚的な世界への脱出口を、開いているからである。ここまで述べて

きたこと全ては、観客が映画から受け取る喜びは、筋そのものに由来するのではないこと、あるいは由来する必要はないことを示唆している。シャペローはこう述べている。「ときおり、筋を知っている映画を見ている正に途中で、この後の悲嘆すべき展開を待ち構えさえしながら、我々は突如として、イメージこそが問題であって、「ストーリー」なるものは二義的な重要性を持つに過ぎないという感覚に襲われるのではないか？」映画中毒者を孤独から救うのは、個人の運命のスペクタクルではない。それは再び彼を孤独にするだろう。そうではなく、混交し、互いに語り合いながら絶えず違った図柄へと変化していく人々の眺望こそが、観客の孤独を癒すのである。映画中毒者が求めているのはドラマ自身ではなく、ドラマの機会なのだ。」(K170-171)

映画の経験に含まれたこうした洞察は、「街路」のイメージに託されて、クラカウアーの思想に最初から刻印されていた。映画が開示する物質的宇宙への溶解は、個室から街路へと帰還すること、つまり他者と共に常に新たに世界を生成させていく次元へと没入することである。それゆえに、「映画は実質的に、世界を我々の家(home)にする」(K304)と語られるのである。クラカウアーも、映画のうちに人民(民衆)の再生に寄与する働きを見出していた。クラカウアーによれば映画経験は魂の奥底から意識の海岸に「命題」を打ち上げさせるのだが、「物理的現実の根源的次元における共通性は、新たなかたちの民衆を要請している」ことが、最も重要なその一つなのであった⁹⁾。

5. メランコリーと政治

本論文では、ドゥルーズの映画哲学とクラカウアーのそれとの基本的同型性に光を当てるため、『シネマ1・2』を『映画の理論』の議論を顧みながら読み解いてきた。彼らによれば、映画の本質は観客としての根本経験から導き出されねばならず、そうした経験とは、物質的宇宙は潜在的なものと識別不可能であること、言い換えれば物理的現実は無限で偶然的で多義的な精神物理的照応を放っていることである。映画の観客はこの物理的現実の根源に入り込み、「任意の瞬間」が「新しい出発」でありうることを聞き届けるので、世界への信を回復することができる。今日抽象性あるいはクリシェの支配のために人間は世界から疎外されているが、ここからの脱出口は、正にこうした映画の経験にこそ見出されるだろう¹⁰⁾。哲学的掘り下げの点では深淺の差はあるとしても、クラカウアーとドゥルーズはこうした見方を分かち持っていた。ただしドゥルーズの映画観をこのように一元的なものとして把握することには、あるいは異論があるかもしれない。確かにドゥルーズの映画理論にとって、人間中心主義的視点から見られた宇宙の運動に従属して物語を紡ぐ運動イメージ映画と、そうした運動に沿った出来事の展開を絶えずずらしていく時間イメージ映画との区別は、根本的なものである。だがドゥルーズは時間イメージ映画の特徴を最初に展望する際、結論を先取りするかのように、実際にはそれらは、「非常に早い時期から映画に現われていた」ことを認めている。「好みにしたがって、全ての映画の連続性が強調されたり、古典映画と現代映画との違いが強調されたりするだろう。全ての映画を、既に逸脱した運動と偽なる繋がりとから作られていたものとして解説し直すには、現代映画が必要だった。直接的な時間イメージは、常に映画に取りついてきた亡霊である。ただしこの亡霊に身体を与えるには、現代映画が必要だったのである。」(T59/57)

ここでは両者の「照応」を際立たせることを主眼としたためほとんど触れなかったが、当然ながらクラカウアーとドゥルーズの映画理論の間には大きな差異もあり、本稿とは違う視点からは、それら

は全く接点を持たないように映るかもしれない。そのうえ一般的な注目度や評価の点では開きがあるから、思想史において両者の比較はこれまで課題として意識されることがなかった。だからこそ、アルンハイムとランシエールの批判的考察の重なりが示唆している両者の共通性を、まず掘り起こすことが肝要であったのである。そしてこの密かな共通性の指摘は、クラカウアーとドゥルーズの政治理論が共有している政治的視点、つまり「未成形のメランコリー」の政治的含意の説得力を強める働きをもする。

アルンハイムが指摘したように、クラカウアーにとって映画の核であるカメラによる物理的現実の探査および把握は、我々の生きる世界に統一が失われていることを暴露し、そのうえクラカウアーによればそれは端的に受動的な行為として自己喪失を促すから、不可避免的にメランコリーに繋がっていかざるをえない。「メランコリーは自己疎外を促進し、そして自己疎外は、一切の客体との同一化を生み出すのである。」(K17) クラカウアーのこの言葉は、先に引用したランシエールのドゥルーズ論の次の文章を髣髴とさせるだろう。「[ドゥルーズによれば映画において] 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。」このことから推定されるとおり、『映画の理論』がメランコリーを根本基調としているように、純粹に「見ること」を導きとするドゥルーズの映画哲学も、メランコリーという感情から切り離しえない。例えば感情モンタージュの特徴だった任意空間は、逸脱を招き入れるので現代映画の重要な表徴の一つであるが、それは通常の空間の分断として、やはり喪失の感覚、メランコリーの情態に浸潤されていく。オリヴィエ・アガールは、クラカウアーにおけるメランコリーを論じる文脈で、クラカウアーが偏愛したネオレアリズモとメランコリーとの結びつきをドゥルーズも見てとっていたと指摘し、次の文章を指示している¹¹⁾。「ネオレアリズモは、破壊された都市あるいは再建中の都市のなかに、古いリアリズムの規定された空間に対立する任意空間を、すなわち都会の癌、分化状態から退化した組織を、空き地を増殖させる。」(M286/368) ドゥルーズは、アルンハイムが現代の無気力の現われと見たアントニオーニ映画のそれを、「空虚な無人の空間」と表現する。そこでは「結果から結果へと移るたびに、人物は客観的に空虚になった。彼らは他人の不在以上に、自分自身に対する不在に苦しんでいる。」(T17/12) アルンハイムはこのような映画に寄り添う映画理論をメランコリーへの無力な耽溺と断じたが、しかしクラカウアーにとってもドゥルーズにとっても、メランコリーに沈潜しながら「見る」経験は決して傍観的な行動の放棄ではなかった。観客が「見る」のは、メランコリーのいわば裏側、すなわち全体を思考することはできないが、そもそも全体へ帰る道はもう必要ないこと、そして人間も世界も共に変容しうから、再び世界へと飛び込んでいくことができること、これである。現代の状況では、一見能動的な行動や行動の物語の構築は、クリシェつまり感覚運動図式に従属しているから本当は受動的、現状肯定的であり、反対に一見受動的な純粹に見ることは、現在を未決の未来に開くので実際には優れて能動的なのである。

この意味で、両者の映画理論は優れて「政治的」である。クラカウアーの映画理論は、ナチズムのプロパガンダに対する長期の闘争の中で構想され、練り上げられていった。ドゥルーズもまた、現代の世界がクリシェに呑み込まれ、映画も多くの場合「プロパガンダのマネキン」になり果てていることをたびたび強調しているから、同時代に対するこの批判的認識が、映画を巡る彼の思考の駆動力の一つであったと見てよいであろう。両者は現代社会に潜在するプロパガンダによる操作の傾向に、「見ること」を対峙させるのである。「見る」映画に対してしばしば投げつけられる非政治的という非難を、ドゥルーズは斥ける。「映画は政治に背を向けたのではなく、全く異なるやり方によってではあるが、

全面的に政治的になったのである。」(T31/26)『シネマ 2』全体の正に締め括りの箇所、ドゥルーズは自身の映画理論のこうした政治的問題関心を再度強調している。そこでは、人間の精神を自動機械化する装置としての映画が、昏い「原始的な力」(T344/362)を体現する勢力の台頭と共に腐敗したことが指摘される。「人間—機械の組み立ては状況に応じて変化するだろうが、しかし常に未来の問題を提起する。機械化は人間の心をあまりにしっかりと占拠するから、太古の力を呼び覚まし、そして運動機械は、新しく恐ろしい秩序に仕えて純粋で単純な心理的自動人形と一つになることがありうる。これこそ、『カリガリ博士』から『メトロポリス』とそのロボットを経て『怪人マブゼ博士』にいたるまでの表現主義における、夢遊病者、幻覚者、催眠術師と催眠をかけられた人々の行列である。ドイツ映画は原初的な力を召喚したのだが、そうしたドイツ映画はおそらく、映画を変えることになるだろう何かを予告し、残酷な仕方ですそれを「現実化し」、そうして映画の基礎的条件を変えてしまうにはうってつけだったのである。」(T344/362)

当然ながらドゥルーズは、この議論の文脈でクラカウアーに言及している。それは、『シネマ』を通じて唯一クラカウアーに触れた箇所である。「クラカウアーの本『カリガリからヒトラーへ』の意義は、表現主義映画が、ドイツ人の魂の中に備え付けられたヒトラー主義の自動人形をいかに反映しているかを示した点にある。」(T344/362-363)だがただちにドゥルーズは、クラカウアーの観点はなお「外部的 (extérieur)」であり、戦後のジーバーベルクの諸作品によって補完されねばならなかった、と指摘する¹²⁾。「あたかもジーバーベルクは、クラカウアーの本に第二部を付け加える欲求を感じていたかのようなのである。そしてこの第二部は映画でなければならなかった。」(T345/363)なぜならヒトラーに対する戦いとは、本質的に「映画作家」ヒトラーに対する戦いであり、それゆえ映画の内部で遂行されねばならないからである。ヒトラーから映画を奪回するために、運動イメージを放棄して別の可能性を解放する必要がある。しかしプロパガンダ化への危険を孕む映画に蔵されているこの別の可能性は、クラカウアー自身が理論的に、ドゥルーズに先駆けて既に詳細に掘り起こしていたのであった。それゆえ実際の映画ではなくても『映画の理論』もまた、ドゥルーズの言う意味で『カリガリからヒトラーへ』の「第二部」とであると言える。にもかかわらずドゥルーズがクラカウアーに対して限定的な評価しか下さなかったのは、おそらく、時代遅れの作品として顧みられていなかったクラカウアー映画論のこの主著に、彼が触れていなかったからであろう。

しかしこのように直接的な影響関係の不在を推定しうるなら、クラカウアーとドゥルーズが共通の政治的な問題意識の下に共に映画に着目し、映画の本質に関して大きく重なる理論を練り上げ、さらに映画に今日課せられている重要な使命について類似した見解を披歴していることは、逆にいっそう意義深いこととして現われてくる。時代診断と映画の使命に関して、実績ある思想家たちが独立に似た見解に達したとすれば、そうした見解がいかに逆説的であっても、それには真剣な考慮が払われねばならないからである。クラカウアーにとってもドゥルーズにとっても、日常的な立場からは非現実と考えられる、客観的なものと記憶や想像との混交状態は、正にそれゆえに可能性を潜在させている状態として、より「現実」的なものであった。映画は人間に非現実を生きさせるメディアとして「表象の体制」を強化し、さらには権力に仕える危険を含んでいる一方で、こうした「現実」を人に見させることによって、現状の支配を揺さぶる力をも秘めている。クラカウアーの映画観が映画理論の歴史の中では傍流的なものと扱われてきたとしても、ドゥルーズの映画哲学とのこの強力な共振は、それらが優れて現在的な、重要な政治的な意義を有する理論であることを証ししていると思われる。

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』) 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ますと同時に、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。
- 2) Rodowick, *op.cit.*, p. 109.
- 3) Cf. Kracauer, *Theory of Film*, pp. 305-306.
- 4) 檜垣立哉『ベルクソンの哲学 生成する実在の肯定』勁草書房, 2000 年, 226-227 頁。
- 5) 近代日本の思想, 美術, 文学, 映画という多岐に渡る領域で多くの成果をあげている伊藤徹も, 寺山修司映画論の文脈で『映画の理論』を取り上げ, それが「根源的で「リアル」な場所」を指示していることに注目している。伊藤徹「寺山修司《書を捨てよ, 町へ出よう》・映画における音楽の機能」『京都工芸繊維大学学術報告書』第 10 巻, 2017 年。
- 6) ここまでのドゥルーズ解釈については、これまでに挙げたものの他に以下の文献も参照した。Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, New York, 2003. David Deamer, *Deleuze's Cinema Books Three Introductions to the Taxonomy of Images*, Edinburgh, 2016. Felicity Colman, *Deleuze and Cinema : The Film Concepts*, Oxford, 2011.
- 7) Kracauer, *History*, Princeton, 1995, p. 45.
- 8) *Ibid.*, p. 31.
- 9) Cf. Kracauer, *Theory of Film*, pp. 309-311.
- 10) クラカウアーの映画理論は、いわば事物に声を取り戻させる試みとして、現代世界における「自然の沈黙」というベンヤミンのパースペクティヴと絡めて考えることもできるだろう。
- 11) Olivier Agard, *Kracauer : Le chiffonnier mélancolique*, Paris, 2010, pp302-303.
- 12) 田中純は、ドゥルーズの議論とも絡ませながら、ジーバーベルクの『ヒトラー, ドイツからの映画』の批判的考察を行っている。田中純『政治の美学 権力と表象』東京大学出版会, 2008 年, 17-54 頁。

