

Remarks on the "Five Modes of Concrete Existence" in *Cinema 1 : The Movement-Image* by Gilles Deleuze

TANABE Akimori

[Abstract]

When we are impressed by a decision made by a movie protagonist, what kind of structure of the decision are we seeing on the screen? In this article, I take the "movement-image" theory of Gilles Deleuze as a clue in thinking about this question. My primary focus is on the "five modes of existence" that Deleuze put forward in his *Cinema 1: The Movement-Image*. I firstly point out that in the movie, *Lyrical Abstraction*, a range of characters can be seen in such "five modes of concrete existence," and secondly, the "existent derivation" state is also found in the movie. On this point, I extend my discussion to a phenomenological act theory, and explain further by using the theoretical framework of speech act. It is phenomenology and speech act theory that this article draws on throughout. As I demonstrate in my analysis of *Mystic River*, the "affection-image" and the "action-image" connect the "modes of existence," and these are effective methods for movie analysis. Finally, I wish to conclude that the Deleuze's concept of the "movement-image" indicates the beginning of the so-called "movie anthropology."

[Keywords]

Gilles Deleuze、five modes of concrete existence、affection-image、action-image、movie anthropology

[キーワード]

ジル・ドゥルーズ、5つの実存の様態、感情イメージ、行動イメージ、映画人間学

ジル・ドゥルーズによる実存の5つの 様態への注解

— 『シネマ1 * 運動イメージ』の映画人間学 —

田辺 秋守

(日本映画大学准教授)

1. 序

2015年に製作されたハンガリー映画『サウルの息子』（ネメシュ・ラースロー監督）¹⁾は、「不可能な決断」ということを鮮やかに描いた秀作であった。絶滅収容所で同胞のユダヤ人をガス室に誘導し、またその死体の処理を行うという過酷な労働を担うゾンダーコマンドであるサウルは、ある日ひとりの少年がガス室をかりうじて生き延び、虫の息で医療室に運ばれてくるのを目撃する。サウルはその少年が自分の息子であると確信する²⁾。結局は命を落とすことになるその少年の亡骸を前にしてサウルが決断したことは、この絶滅収容所のなかで、なんとか少年にユダヤ教に則った「正しい埋葬」を施すことだった³⁾。サウルは収容所に次々と送り込まれてくる新たな収容者の中にラビを探しまわり、埋葬の際の「正しい祈り」を実行することを懇願する。筆者は、この絶望的な行動のなかに、「不可能な決断」であると同時に「真の決断」を見る思いがする。

ところで、われわれが映画の主人公の決断とそれに基づく執拗な行動に心を動かされるとき、そこにいったいどのような決断の公準ないしは決断の構造を見ることができるのだろうか。この問いを考えるうえで、本稿では、いささか迂遠ではあるが、ジル・ドゥルーズの映画イメージ論を手がかりにしたい。具体的には、2. でドゥルーズが『シネマ1 * 運動イメージ』で論じている「実存の5つの様態」を提示する。3. ではその議論をまず現象学的な行為論によって敷衍してみる。ついで、言語行為論の理論的な枠組みを用いた説明をおこなう。総じて、本稿が方法的に依拠しているのは、言語行為論的な現象学である。その点で本稿は、ドゥルーズの映画イメージ論を現象学的－言語行為論的に解釈する試みである。4. では一旦その議論で見い出され

た実存の派生態をまとめる。5.では、ドゥルーズが『シネマ1*運動イメージ』で論じている感情イメージと行動イメージを明らかにして、実存の様態との関連を述べる。6.では、一本の映画を事例として、実存の様態、感情イメージ、行動イメージの関連の分析が、映画分析に有効であることを示す。最後に、本稿を通じて、ドゥルーズの映画イメージ論に「映画人間学」の端緒を確認したい。

2. 実存の5つの様態

ジル・ドゥルーズは『シネマ1*運動イメージ』(1983)⁴⁾の第6章「感情イメージ—顔とクロスアップ」に引き続いて、第7章「感情イメージ—質、力、任意空間」のなかで「叙情的抽象」(abstraction lyrique)の映画について論じている。その際、ドゥルーズはドイツ表現主義の映画と対比して、叙情的抽象の映画の特徴を端的に次のように述べている。すなわち、それは対立の原理や葛藤の展開ではなく、また精神と闇との闘いの原理でもなく、諸項の交替と精神における二者択一(あれか、これか)である。ここで注目されるのが、ドゥルーズがその代表者たち(ジョセフ・フォン・スタンバーク、カール・Th・ドライヤー、ロベール・ブレッソンら)の映画に「精神における選択」という実存の諸様態を見い出していることである。それらは人物類型として、5つの様態に区分されている(CINÉMA1 pp.161-163 / 202-205頁)。

①「偽善的な者」

神、善、美德の側にあるように振る舞う人間。自己の選択を最初から肯定している者。パスカルの言う偽善的な「信心家」、秩序の番人、「疑わぬ者」：『怒りの日』(カール・Th・ドライヤー監督・1943)の審議官。

②「懷疑する者」

確信のなさの側にあって、選択を回避する者。「疑う者」：『吸血鬼』(カール・Th・ドライヤー監督・1931)の主人公、『湖のランスロ』(ロベール・ブレッソン監督・1974)の主人公、『スリ』(ロベール・ブレッソン監督・1960)の主人公。

③「悪をおこなう者」

選択することがもはや許されていない状況を選択してしまった者。そのような「偽なる選択」とは、選択の余地があるということが否定されるという条件においてのみなされる選択のことである。：『ブローニュの森の貴婦人

たち』（ロベール・ブレッソン監督・1944）のエレーヌ、『バルタザールどこへ行く』（ロベール・ブレッソン監督・1964）のジェラル、『ラルジャン』（ロベール・ブレッソン監督・1983）のイヴォン。

④「真の選択をおこなう者」「決意する者」

精神的決定としての「選択」の意識をもつ者。選択の力とは、そのつど再開することができること、自己自身を再開することができることである。つまり、そのたびごとに再び「賭ける」ことによって自己を確認することができる力である。：『田舎司祭の日記』（ロベール・ブレッソン監督・1950）の司祭、『ジャンヌ・ダルク裁判』（ロベール・ブレッソン監督・1962）のジャンヌ、『怒りの日』のアンネ、『奇跡』（カール・Th・ドライヤー監督・1954）のインガー、『ゲートルーズ』（カール・Th・ドライヤー監督・1964）のヒロイン。

⑤「選択できる状態にない者」

選択する精神的決定に達する可能性もなく、もろもろの出来事において自己を傷つけてしまうような者。「選択できる状態にない者」は、選択しないことの結果と、他者による選択の結果をつねに被ってしまう者である。彼らは、人間の悪意の被害者になるが、同時に、真の選択をおこなう者との優先的結合（「救い」）をなす場合がある（『バルタザールどこへ行く』のロバ）。

3. 「選択」の本質（「パスカルの賭け」）

以上のように、実存の5つの様態には、「選択」をめぐる態度決定が本質的に関わっている。ドゥルーズによれば、実存としての人間にとってもっとも本質的な行為は「選択」である。特に「決断すること」「決意する」ことである。周知の通り、この「選択」をめぐることは、哲学の歴史はアリストテレス以来ながい議論の歴史を擁している⁵⁾。

一般に選択は、物理的必然（事物の状態や状況）によるか、心理的必然（何かを欲望する）によるか、道徳的必然（善や義務）によるかのいずれかによっておこなわれる。だが、二者択一という精神的な選択が関わっているのは、選択すべき諸項（あれ／これ）ではなく、選択する者の実存の様態だとドゥルーズはいう（CINÉMA1 p.160 / 201 頁）。

つまり、選択には、選択の重要性がわからずに選択する場合と、選択の重要性がわかって選択する場合があるのだ。言い換えれば、「選択することを「選択する」という実存の態度か、それとも「選択しないことを選択する」と

いう実存の態度かのいずれかが存在するということである。説明の順番では四番目に置かれてはいるが、「真の選択をおこなう」ということが、選択の重要性を理解している場合であることはあきらかであろう。「選択することを選択する」という実存の様態が最も根本的なのである。

やはりここで言及すべきなのは、ドゥルーズが引用しているパスカルの有名な「賭け」の議論だろう。パスカルは『パンセ』⁶⁾の断章233で、「賭け」といういわば、一種の実存の態度について言及している。それが言わんとしているのは、神の存在に賭ける方が勝てば得をするし、負けても損はしないというものである。賭けられている選択肢は、①神の存在の肯定、②神の存在の否定、③それについての判断の保留であるが、精神的決定としての二者択一は、単に三つの選択肢からどれかを選ぶというのとは別のことを意味するのである。それは、神が存在する方に「賭ける」者の実存様態と、神の不在の方に賭ける者の、あるいはより正確には「賭けることを欲しない」者の実存様態とによって成立しているということである。すなわち、「賭ける」実存様態と「賭けない」実存様態のみがあるのだ。

パスカルによれば、選択の重要性を意識しているのは神の存在に「賭ける」者のみであり、神の不在に賭ける者＝「賭けない」者は、選択の重要性がわからないまま選択をするのである。後者は見かけの選択、あるいは偽の選択である。精神的決定としての選択は、「選択」そのものを対象としているといえる。つまり、「選択することを選択する」とき、そのこと自体によって「選択しないことを選択する」という偽の選択を排除しているのである。

3.1 現象学的行為論による注（ポール・リクール）

ところで、ここでのドゥルーズ／パスカルの議論を、現象学的な行為論によって敷衍してみることは見当違いなことではないだろう。とりわけ、ポール・リクールの初期の大著『意志的なものと非意志的なもの』（1950）⁷⁾を参照することは有益である。

まずは、決断、決意、選択といった基礎的な事柄を検討してみよう。決意は、あきらかに行動から区別されるが、空虚な志向として、実践的な充実への連関をもっている。つまり、決意とは始まりつつある行動である。リクールはまず瞬間的な決意が、ある時間的な決定過程の中にあることに注意を喚起する。決意には次のような言語的構造が存する。「私がこのことをなそうと欲するのは、……であるから、……の理由からだ（je veux faire ceci parce

que..., à cause de...)」(リクール前掲書 p.64 / 115 頁)。ここには、未来の行動への企投、出発点である私への帰責、行動を基礎づける動機という三つの次元が含まれている。このうえで、リクールは「選択」を主知主義的観点と主意主義的観点から論ずる。

(1) 主知主義的観点からは、選択とはそれ以前の知的判断の総合によってなされる合理的なものである。「私は、新しい決意のうちに、自分の行動の路線を認め、自分自身を認め、自分自身に同意する。選択は、この同意の合理的な承認なのである。」(リクール前掲書 p.161 / 286 頁)。ドゥルーズが再三強調するように、選択の能力とは、自己へ戻ってくることのできる能力である。自己を確認することのできる能力である。

(2) 主意主義的観点からは、選択とはそれ以前のあれやこれやの熟慮の停止を意味する。また、自己の傾向性に反して一種の跳躍を遂げる冒険である。この観点では、熟慮をやめることが選択することなのだが、選択は同時に単なる停止であるのではなく、分裂していた企投の両義性(あれでもあり、これでもある)を解消することによって、単一の跳躍(あれ/これ)として出現させることである。

リクールによれば、選択の説明はこの二つの立場の間を行き来するのであって、これまでの自分の合理的な判断と、突然の跳躍をなにか論理的に統合することはできない。かろうじて、そのつど実践的な和解がなされるだけである。しかし、特に非連続的な跳躍に際しては、選択によって決意の三つの次元——企投への関わり、自己への関わり、動機への関係という三重の関係が、定言的な様相で、すなわち「～せよ」という形で出現してくるのである。「突然、私の企投が決定され、私がおのれを決定し、私の理由が決定される。この三重の決定——あるいは解決——こそが、選択の出現にほかならない」(リクール前掲書 p.163 / 290 頁)

それでは、ここからドゥルーズがいう「選択することを選択する」という実存の様態を、どのように説明できるだろうか。それは、選択以前に、前反省的な仕方ですらえを選んでいるというものだろう。リクールの言葉を借りれば、「前反省的な自己帰責」(リクール前掲書 p.57 / 100 頁)である。真に選択する者は、何か(選択肢)を選ぶという以前にすでに選んでいる。これが「選択の選択」ということの意味だろう。選択以前に選んでいるが故に、選んだことに確信を持つことができるのである。これはパスカルが宗教的な意味で「改心」と言っていることの根幹にある構造である。改心とは突然宗旨変えることではない。それと知らずに信じ始めていることを、ある日突

然確信するのである。しかし、改心に先立つ漠然とした信念とは、日常的な意味でも普通に起こっている事柄である。それと知らずにやっていることを、ある時それとして自覚するという瞬間はいくらでもある。だから、「選択の選択」が際立つのは、行動以前に決意されたものを、行動の際にあらためて確信する場合である。

そのような実存の選択の様子を鮮やかに描いているのが、例えばエリック・ロメール監督の『モード家の一夜』(1969)⁸⁾である。ドゥルーズは選択をめぐるの実存様態の物語としてロメールの『六つの教訓物語』シリーズを重要視していた。

語り手である主人公役ジャン＝ルイ・トランティニヤンは、ある日教会で一心に祈りの言葉を繰り返す金髪の女性を見かけ心惹かれる。主人公はこの時点で、見ず知らずのその女性が自分の妻になることを確信する(ヴォイス・オーヴァーでそう述べられる)。しかし、もちろんこの確信はまだ選択ではない。幾日かして、主人公は友人に紹介されたブリュネットの魅力的な女性モードの自宅で一夜を過ごすことになるが、夜半ベッドで話をするだけで、結局情事にはいたらない。あきらかに誘惑されながらも据え膳を食わないというこの決断は、主人公にとっては決定的な試練の乗り超えとなり、件の金髪の女性と結婚するという直観的な確信は、次の行動に際して選択の意識を強化する。彼の方から声をかける形で知り合いになった金髪の女性フランソワーズと、モードの家で過ごした状況と同じように一夜を過ごす。主人公には、相手が女友達ではなく、恋人でもなく、妻になるべき女性だということであらためて確信する。同じ状況の反復が確信を強めるのである。もともと優柔不断な傾向性をもつ主人公ではあるが、彼の無自覚な信念には疑いがなかったともいえる。すなわち、結婚の相手はカトリックで、金髪で、美しくなければならないということだ。他人には最初から見えていた主人公のこの信念に、主人公は思い至ることになる。ここに主人公は選択の意識を自覚し、選択することを選択しているのである⁹⁾。

あえて述べれば、選択の選択、すなわち「真の選択」をなした者が、必ずしも行動としてそれを成就できないにしても、選択はなされているのである。『モード家の一夜』の主人公は、結局フランソワーズと結婚するが、何らかの理由で結婚がなされなかったとしても、一度は選ぶことを選んだ(「賭ける」)人間と、一度も選ぶことを選ばず、選択の重要性を理解しない(「賭けない」)人間とでは、決定的な違いがある。ここで、賭金としての結婚そのものの是非や結婚制度のイデオロギー的側面については、言及する必要はな

いだろう。カトリックの信仰についても同様である。

3.2 言語行為論による注：確約の基本構造（ジョン・サール）

さて、以上のような準－現象学的な考察を別の観点から見なおしてみることができる。それは、ジョン・サールによる言語行為論的な観点である。先に見たように、「真に選択する」ものは、自己の選択に確信を持つことができるというが、なぜ「真の選択」は、自己を確認することになるのか、再帰的な構造を取るのかについて改めて考えてみる必要がある。言語行為に内在する構造からそれを説明することができる。サールは『行為と合理性』（2001）のなかで、確約（commitment）の構造について論じている¹⁰⁾。

確約とは、サールが分類する「行為拘束型」の言語行為である¹¹⁾。行為拘束型とは、未来の行為におけるプロセスに話し手をコミットさせるという目的を持つ発語内行為である。たとえば、私が来週京都へ行くことへの確約を負うならば、その命題内容は「私が来週京都へ行くこと」であり、この確約は、その内容に合致するように世界が変化するとき、すなわち私が実際に京都へ行くときにのみ、充足される。確約とは、ある一連の行為や信念を採択し、そのことによって、人にその一連の事柄を追求する理由が生じることである。たとえば、人はカトリックの信仰に確約を負ったり、共産党に確約を負ったりする。この確約が、人に信仰や政党への忠誠を追求することへの理由を与える。日本語でコミットするというのは、その本来の意味を考えるなら、逃れられない理由を作ることなのである。サールは、このような理由は欲求に依存するものではないという。

さて、確約という言語行為はなぜ行為者に拘束力を持つのだろうか。それはまさに自分自身の負った確約に他ならないからである。他人の主張ならば、自分はそれにコミットせず、それに無関心でいることもできる。しかし、自分の主張に無関心でいることはできない。自分がそれをすると決めたのは、それを他者から言われたからではなく、自らがそれを引き受けることによって、自らを拘束したからである。

もう少し一般的な言葉「約束する」を取り上げてみよう。約束は、行為への理由で欲求に依存しないものを創り出すことなので、最も純粋なものである。約束とは一種の「義務」を意図的に創り出すことである。約束は特異な発語内行為だ。すなわち、約束をする人が命題内容の主体となる点と充足条件に自己言及の要素が必ず課される点である。約束の充足条件は、話し手が何かを行うだけのことでなく、話し手がそうすると約束したがゆえにそ

れを行うことである。それゆえ、約束には自己言及の要素が内在する（自らに「～せよ」と指令する）。この要素は他の発語内行為にはなく、たとえば事実の「主張」（「今日は雨が降る」）や、感情の「表現」（「彼女はうれしい」）には存在しない。

以上のようなサールの説明から、ドゥルーズのいう「真の選択」がなぜ自己を拘束する再帰性があるかがわかっていく。真の選択とは、自己に確約の構造を見出すことである。つまり自己になにかをはっきりと約束することだ。『モード家の一夜』の語り手ジャン＝ルイ・トランティニャンは、フランソワーズと結婚することを、自己自身に約束しているのである。

しかしここで、そもそも約束とは他者とするものではないのか、『モード家の一夜』の語り手は、まず結婚の約束をフランソワーズとするのであって、約束とはそうした相手、受益者を想定するものではないのか、という当然の反論はあろう。約束は自己との関係が根本的なのか、他者との関係がより根本的なのか、ここではこれ以上この問題には触れない¹²⁾。リクールは『承認の行程』（2004）で、話者（約束する者）が他者に対して拘束されるものとは、「為す」ことと「与える」ことであると指摘している¹³⁾。一方で、約束とは行為についてなされるもので、感情について約束することはできないということがある。『モード家の一夜』の語り手は、「結婚する」という行為について約束することはできるが、「愛」が感情であるなら、愛について約束することはできないのである。

4. 実存の派生態

これまでの議論から、「選択することを選択する」という真の選択の意識を中心にして、他の四つの実存の様態が派生していることがわかる。

一番目の「自己の選択を最初から肯定している者」とは、疑わない者、迷ったことのない者である。本来そんな人間はいないから、自分が本当は一度も真に選択したことがないことを薄々知りつつも、秩序に加担することで疑うことと決断することを免れているに過ぎない（もちろん、結婚制度も強固な秩序のひとつである）。偽善とは、自分の決断によらず、見かけだけは善をなしている様に見えることである。

二番目の確信のなさの側にあつて、選択を回避する者、すなわち「懷疑する者」とは、たいていのインテリが陥る様態である。幾つかの選択肢の間で葛藤し、途方に暮れたままである場合である。あるいは、リクールがいう

ように「善の他の諸可能態、他の諸局面を消去することにあきらめがつかず、そして行動の法則はつねに総合であって決して二者択一ではないようにと願うような統合的意識」(リクール前掲書 p.165 / 293 頁)もまた、これに属する。結局、「懷疑する者」は二者択一を延々と先送りし、決断の前に立たず、それゆえに次にやってくる行動にはなかなか至らないという様態である。

三番目の「選択の余地はなかった」という様態にもとづいてなされた選択は、総じて「悪をなす」ことになる。本来は、どのような場合でも選択の余地は残されている。われわれが、最善のものを求めるといったとき、本当は葛藤のなかで次善のものを決めているだけである。逆に、最悪なもの避けるためには、何らかの選択の余地があるということを残しておかなければならないのである。その意味で、選択を選択するという枠組みを放棄することが、悪に至るのだ。悪をなす者は、悪を選択するのではなく、自らによってか他者の強制によってか、悪に至る非選択を余儀なくしているのである。人も知るように「仕方なかった」というのは、不本意に悪をなしたものの常套句だろう¹⁴⁾。

最後の五番目の「選択できる状態にない者」は、精神的な選択が原理的に不可能な者である。葛藤する可能性がそもそも与えられていない者にとっては、自己を確認するという場合の自己と自己との距離がなく、したがって選択に際して跳躍もありえない。彼には約束することはできない。このような実存の様態にあるものを、われわれはドストエフスキーからの文学的伝統に則って、「白痴」(idiot)と呼ぶことができるだろう。こうした選択の不能者を、選択する能力のある者がどう扱うかは、倫理＝道徳的な観点からはきわめて重要であるが、こうした存在があるからこそ文学／映画のなかで〈救済〉というものに何らかの意味を与えることができるのである。ドゥルーズが選択の不能者の実存様態と真に選択する者(救い主)との近さ、その短絡的な直結を指摘している点は、注目に値する。「白痴」を描く文学／映画の小さからぬ伝統では、「白痴」はややもすると、逆説的に神秘的な存在、神々しい存在として描かれることがある¹⁵⁾。

5つの実存を「選択する」という動詞の派生態としてまとめてみるならば、以下になるだろう。(1) 選択しない(選択を選択しない)、(2) 選択に迷う、(3) 選択をあきらめる、(4) 真に選択する(選択を選択する)、(5) 選択できない。

5. 感情イメージ／行動イメージ再考

ところで、ドゥルーズが実存の様態について述べているこの件は『シネマ1 * 運動イメージ』の全体の中では、いかにもエピソード的な論じ方がなされ、一見するところ付随的な議論のような印象を与えるが、ドゥルーズの述べるところでは、「映画と哲学とのあいだの貴重な諸関係の総体」(CINÉMA1 p.163 / 205 頁)¹⁶⁾を標的にしている。なぜなら、映画におけるシナリオは、哲学が類型化する実存の様態を前提にすることによってのみ成立するからだ。それは事実問題としてそうだというより、分析的事実として指摘できることだろう。シナリオが選択や決断を描こうとすれば、必ず5つの実存の様態に訴えざるを得ない¹⁷⁾。しかし、それにしても、実存の5つの様態はなぜ感情イメージの章として扱われねばならないのか、そもそも感情イメージとは何であるのか。

ドゥルーズによれば、感情は知覚と行動との中間にあって、主体に生ずるものである。「感情は、主体と対象との合致であり、あるいは主体が自分自身を知覚する仕方であり、あるいはむしろ、主体がみずからを「内部から」感受したり感じ取ったりする仕方である」(CINÉMA1 p.96 / 118 頁)。ところで、感情においては、運動イメージは移動運動から表現運動へと変質する。表現運動とは、身体の他の部分で埋もれているものを、特権的な器官が代表することであり、動かない要素をなんとか揺り動かす傾向として示すことである。身体の自由な移動運動やふるまいとしての運動とは明確に異なる。

ドゥルーズは、『シネマ1』では、映画の運動イメージを、知覚イメージ、感情イメージ、欲動イメージ、行動イメージの四つに区分して、その特性について論じていた¹⁸⁾。このイメージの特性と区分について、ドゥルーズが依拠する理論は、おもにベルグソンのイマージュの哲学であり、C.S. パースの現象学／記号学である。今ここで重要なのは後者のパースの理論である¹⁹⁾。

パースによれば、あらゆる事物は、第一性 (firstness)、第二性 (secondness)、第三性 (thirdness) という究極的な三つのカテゴリーに区分される。第一性とは一項関係からのみ成り立っている事物の性格である。パースはそれを「情態の性質」(qualities of feeling)、「質的可能性」あるいは単に「性質」と呼んでいる。「性質は世界の一項的な要素である」(1.426)²⁰⁾。「第一性の典型的な観念は情態の性質であり、あるいは単なる現われである」(8.329)。パースによれば、性質は単なる抽象的な潜在性、可能性であり、したがってそれは現実的な感覚や認識主体には依存しない。ドゥルーズの「感情イメー

ジ」はパースのいうこの第一性から、一項的な在り方、情態(感情)であること、純然たる質、潜在的な可能性という点を汲み上げて映画の運動イメージに適用したものである。

それに対して行動イメージは、パースのいう第二性から考えられた概念である。第二性とは、二項関係から成り立っているあり方である。言い換えれば、第二性とは第三のものすなわち中間者または媒介作用をいっさい含まず、直接第二のものとの関連において在るものの在り方である。パースは第二性の在り方を顕著に表わす概念として、争闘、ショック、衝突、抵抗、作用と反作用、刺激と反応、経験、事実、「個体化の原理」(haecceity)、指標(index)などを挙げている。

そして、最後のカテゴリーである第三性とは、第一と第二のものとの関係づけることによって、そのものであるような在り方である。「わたくしの言う第三のものとは、絶対的初めと絶対的終わりの間の媒介または結合体を意味している。初めは第一、終わりは第二、中間は第三である。目的は第二、手段は第三である」(1.337)。第三性は、たとえば意味作用、法則、習慣、関係として現れるようなものである。映画ではこれを表すのに心的イメージを用いるとドゥルーズはいう。心的イメージは感情ではなく、関係についての「知的心情」(「なぜなら～」「～ではあるが」「したがって～」等々の論理的接続の使用にともなう心情)を表現したり、象徴や関係そのものを対象とするイメージである²¹⁾。

決断や選択は、第一性、第二性、第三性のうち、自己自身の一項関係から出現するものであり、感情イメージの表現のヴァリエーションとして捉えられる。しかも、それらは事実的な人格や実存の様態というより、個別的主体を想定する以前に、潜在的な可能性としてある。言ってみれば、人はすべて個別的主体である前に、5つの実存の様態を取りうるのである。

さて、そろそろドゥルーズが感情イメージに与えている射程の全域を示す必要があるだろう。合わせて、行動イメージの射程も示す段であろう。『シネマ1』のターミノロジーに習熟している読者にはまったく余計なものに思えるだろうが、煩瑣になるのをおそれずに、感情イメージ／行動イメージの特徴をまとめておこう。

5.1 感情イメージの主要な特徴

(1) 感情は、ある表現されたものである。感情は、感情を表現するものから区別されるにもかかわらず、表現するそのものから独立して存在しているわけ

ではない。両者は内的な関係にある。感情を表現するのは、顔および顔の等価物（顔化されたもの）である。ここから、ドゥルーズは、感情イメージとはすなわち顔であり、顔とはクロースアップのことであるとする。物のクロースアップですら「顔」となる（動かない文字盤と針の運動としての時計）。

(2) 顔（表現するもの）と感情（表現されたもの）との総体は、パースの用語で「類似記号」(icon)と呼ばれる。類似記号の特性は、その記号の性質がその指示する対象の性質と類似しているという点にある。ドゥルーズは類似記号が内的な特徴によってその対象を指し示すという点から、類似記号を顔によって表現される感情を指示するものとする。類似記号は二つの極をもつ。輪郭と描線の類似記号である。それらは感情イメージの二極合成された記号である。

(3) 顔は、輪郭と描線、動かない受容プレートと表情の微小運動というように、〈質〉と〈力〉の二極を合わせ持っている。つまり、感情イメージとは、表現されたもの（＝表情）であるかぎりでの、それ自体として考察される質ないし力である。質とは、異なる諸物に共通するひとつの質（たとえば、驚き、愛、憎しみ、喜び、悲しみ）の表現のことである。力とは、ひとつの質から他の質へ移行する力（愛－憎）の表現である。

(4) 感情（情動）は非人称的なものであり、個体化された事物状態から区別されるものである。それでも、情動は特異なものであり、他の諸情動との特異な組み合わせがなされたり、特異な接続がなされたりする。それには歴史的蓄積もある。

(5) 普通、顔には三つの機能がある。まず顔は個体化する（顔は各人を区別し、性格づける）。次に顔は社会化する（顔は社会的役割を示す）。さらに顔は関係化する、あるいは相互化する（顔は他者とのコミュニケーションだけでなく、同一人物における性格と役割との内的な一致を保証する）。だが、映画においてクロースアップになるやいなや、顔は三つの機能を失ってしまう。もともと顔がもつ三つの機能は、人々が知覚し行動する状態である事物状態の現働性（顕在性）を前提にしている。しかし、感情イメージはあくまでも潜在性であり、それに対応する記号は、表現であって、なにかを現働化（顕在化）することではない。

(6) 感情イメージには、顔によって表現された質－力のほかに、もう一種類の記号がある。それは「任意空間」(espace quelconque) のなかで提示される質－力である。任意空間とは、あらゆる時間、あらゆる場所に偏在するような抽象的普遍ではない。任意空間は特異的な空間であり、空間の等質性

やそれ自身の諸部分の現実的な繋がりを失っている。任意空間は、可能的なもの場所として捉えられた潜在的な接続の空間である。任意空間は、第一には空虚にされた空間（ミケランジェロ・アントニオーニの空虚化）であり、第二に諸部分の繋がりが固定されていないような空間（ロベール・ブレッソンの断片化）である。ドゥルーズは、パースにならって任意空間を表す記号を、性質記号（qualisign）と呼んでいる。

5.2 行動イメージの主要な特徴

(1) 行動イメージは「リアリズム」の世界に生ずる運動イメージである。「リアリズム」とは、環境とふるまいの二項によってのみ定義される。地理的、歴史的、社会的に規定された環境と、情動や欲動を具現化するふるまいである。行動イメージとは、この環境とふるまいの連関によって生ずる一切のイメージである。

(2) 環境は質と力の包括的な総合をなしている。環境はそれ自体が〈雰囲気〉ないし〈包括者〉（空、大地、山脈、国民）である。質と力は環境のなかで諸勢力（文明、技術、資本、ギャング）へと生成している。環境と諸勢力は人物に作用を及ぼし、人物に挑戦する。それらは、人物が取り込まれているある状況（シチュエーション）を構成する。人物は状況に応ずるようになり、環境に適応したり、環境を変更したりする。そのうえで自分と状況との関係を変更したり、自分と他の人物たちの関係を変更したりする（「真の行動」）。

(3) 状況と人物（行動）は、相関的であると同時に敵対的な二つの項として存在する。行動はそれ自体において、諸勢力の闘争^ユ = 二元性^エであり、環境との闘争 = 二元性、他者たちとの闘争 = 二元性、自己との闘争 = 二元性である。

(4) 行動イメージの形式は、有機的表象を構成しており、〈息吹〉あるいは〈呼吸〉がそなわっている。そのような有機的表象は、環境の側に膨張したり、行動の側に収縮したりするからである。つまり、行動イメージは二つの逆に向きあったスパイラルをなしている。その一方は行動に向かって狭まるスパイラルで、他方は新たな状況に向かって広がるスパイラルである（砂時計の形）。このスパイラル状の表象の定式は、S-A-S'（状況－行動－変換された状況）である。この定式を「大形式」と呼ぶ。

(5) 行動イメージは二つの極あるいは二つの記号をそなえている。一方は有機的なものを指し示し、他方は行動的なものあるいは機能的なものを指し

示す。前者の記号が共記号 (synsigne) である。共記号とは、環境 (規定された時空) のなかで現働化されたものとしての力-質の総体である。つまり、一個あるいは複数の主体 (人物) に連関する状況を構成するものである。

後者の記号は二項表現 (binôme) と名付けられる。それは、環境のなかで一個あるいは複数の主体の行動を構成する闘争 = 二元性のすべての形式である。ひとつの勢力の状態がそれと敵対する勢力を指し示すときには、二項表現が存在する。一方の行動者は、他方の行動者が何をしようとするかを考えて、それに応じて行動する。フェイント、予防策、罠、裏切りなどは、典型的な二項表現のケースである。

(6) だが、行動イメージにはもうひとつ別の形式がある。それは、大形式とは反対に、行動から状況へ進んで新たな行動へ向かう形式、すなわち A-S-A' (行動-状況-新たな行動) である。この形式を小形式と呼ぶ。これは、行動、ふるまい、存在様式 (ハビトゥス) から部分的に露呈された状況へと進む行動イメージである。したがって、小形式の表象は包括的ではなく、局所的である。それはスパイラル状の表象ではなく、省略的 = 楕円的な表象である。それは有機的構造の表象ではなく、出来事の表象である。

(7) 小形式の行動イメージの記号は、指標記号 (index) である。指標記号には二つの極が存在する。その第一のケースでは、ひとつの行動 (あるいは行動の等価物、身振り、服装、所持品) が、まだ与えられてはいない状況を露呈する。状況は、行動から直接的推理によって、あるいは複雑な推論によって結論として引き出される。状況はそれ自体としては与えられていないので、指標記号 (行動の等価物) は、ここでは「欠如の指標記号」であり、話のなかに或る欠如を折り込んでいる。

第二のタイプの指標記号は「多義性の指標記号」である。ひとつの行動が小さな差異を内に秘め、この差異によって、その行動はまったくかけ離れた二つの状況を同時に指し示す。あるいは、二つの行動がわずかしか異なっていないにもかかわらず、そうした微細な差異ゆえに、その二つの行動は、対立している二つの状況を指し示すのである (死体に突き刺さったナイフに手を触れたのは、犯人なのか発見者なのか)。

(8) 大形式、小形式という呼称は、行動イメージの二つの定式、S A S' と A S A' を対立させるための呼び方である。S が先に来るか、A が先に来るかということは大して重要ではない。重要なのは、大形式が状況の大きな隔たりを埋めようとする積分的な法則に従っているのに対して、小形式が対立可能な状況を引き起こすための最小の差異を生み出すこと、つまり微分的な法

則に従っているということである。

5.3 感情イメージと行動イメージの絡み合い？

ドゥルーズの『シネマ1』の枠組みは、古典的ハリウッド映画²²⁾が典型的に示す運動イメージの連鎖、すなわち感情-行動による目標志向、目的行為を基本とするような運動イメージを対象としている。そこでは環境の物理的な因果関係と、人物の心理的な動機づけのなかで、感覚-運動系の図式が成立している。このような映画の事態を、感情イメージと行動イメージの絡み合いと言っていいだろうか。古典的ハリウッド映画の秩序では、そうは言えないだろう。古典的ハリウッド映画が体现する運動イメージでは、両者が越境されることはない。実際、感情イメージによって示される質や力と、行動イメージによって示されるそれは、映画のなかでどのように異なって描かれているだろうか。顔によって表現されるかぎりの、それ自体における質-力（感情イメージ）と、その同じ質や力が事物状態のなかで、つまり規定された時間・空間のなかで現働化される場合の質-力（行動イメージ）は、映画の中で必ず区別しなければならない。前者はクローズアップで示されるが、後者はフル・ショットで示され、その主眼は移動としての行為の再現にある。

選択や決断は内的なものであり、それが他者に示されるのは事後の行動だけだとしても、それ自体は行動ではない。行動は外的な移動であり、映画のなかでは行為やふるまいとして再現される。一方、内的な決断は、顔とその類似記号としての感情の動き（情動）によって示されるしかない。したがって、まったくの無表情やいわゆるポーカーフェイスの場合、すなわちゼロ感情イメージの場合、他者はその人物が決断しているのか躊躇しているのか分からない（セリフによるか、ヴォイス・オーバーの説明を借りるのでなければ）²³⁾。これはわれわれが日常的に経験することであり、よくわからない人とは感情イメージの乏しい人を言うのである。しかし、その人間の行動イメージを追えば、わかりにくいということはない。映画は人物の行動イメージを淡々と追跡するだけで、その人物を主人公たらしめる（行動主義の映画）。

だが、映画において主人公を主人公たらしめるのは、決断、選択の見事さであることがしばしばである。映画は、何一つ疑わない秩序の番人よりも、疑い、迷い、その果てに見事な選択をする者をより愛するのだ。これまでに示したように、「偽善者」、「懷疑する者」、「悪をおこなう者」、「選択の不能者」という実存のカテゴリーも、結局は「真に選択する」という実存の様態から派生していることが明らかであった。ただし、「選択の選択」を意識す

る者が、必ずしも「正しい選択」を行っているとは限らない。ましてや、真の選択をしたと確信する者が、他者から見て「真の行動」を実行するかはどうかはまったく未知数である。

たとえば『サウルの息子』の主人公の選択は、ナチスの絶滅収容所のなかで武装蜂起するという選択をした人々からすると、はた迷惑な決断である。サウルは結果的に武装蜂起した人々と行動をともにすることになるが、それは彼が巻き込まれたからであり、主体的に選びとった行動ではない。行動イメージの基準からすれば、絶滅収容所のなかで武装蜂起するという実践にこそ、主人公を決する要素がより多くある。蜂起の過程でリーダーが仲間やグループを構築していくというプロットや、グループの面々が蜂起の準備を着々と進めていくといった大形式の積分的展開を描くもう一本の映画を想像することはたやすいだろう。リーダーは絶滅収容所の環境に匹敵するだけの行動をとるだろう。しかし、『サウルの息子』はそうした構成をとらない。失敗した英雄的な蜂起²⁴⁾という行動イメージの影に、やはり失敗した少年の埋葬の試みをひそかに描くことで、サウルひとりの決断の純粹さが際立つ映画となっている。

スタンダードサイズの狭い画面のなかに頻繁にクローズアップで示されるサウルの顔²⁵⁾は、ゾンダーコマンドの過酷な生活の反映からか、疲れ切つて一見無表情に見えるが、微細な感情イメージの差異化を示し続けている。サウルのやや愚直な表情は、息子を犠牲にするアブラハムのそれを否応なく想起させる。ドゥルーズは書いている。「真の選択は、犠牲の精神のなかで、まさに犠牲の瞬間に、あるいは犠牲が実効化される前にさえ、わたしたちにすべてを取り戻させるだろう。」(CINÉMA1 p.164 / 206頁)。サウルは自己犠牲のすえに、果たして何かを取り戻したのだろうか。映画のラストシーケンスで、収容所を脱走して森のなかの小屋で休息しているサウルたちを覗き込む「闖入者」であるポーランド人の少年とサウルの眼が合い、少年に微笑するサウルの顔を目にすると、観客は感情イメージの強度に圧倒されることになる。そのすぐ後で、少年がサウルたちをドイツ兵に「売ってしまっている」ことを知って、落胆するにしても、『サウルの息子』は行動イメージの映画（行動主義の映画）ではなく、感情イメージが主導する映画となっている所以である。

ところで、果敢に決意する主人公が、「真の選択」をなしているのか、悪を行っているのか曖昧だという場合が映画には多々ある。そうした例を次に取り上げてみたい。クリント・イーストウッド監督の『ミスティック・

リバー』(2003)²⁶⁾である。この事例において、実存の様態、感情イメージ、行動イメージがどのように関わっているかを分析してみよう。

6. ケース『ミスティック・リバー』

『ミスティック・リバー』の舞台は、カトリック系住民の多いボストンのイーストバッキンガム地区のダウントウンである。三人の幼馴染みジミー、デイク、ショーンは少年の頃にある忌まわしい事件に巻き込まれ、それ以来疎遠になったまま同じボストンで生活している。そんなある日、雑貨店を営むジミーの娘が惨殺されるという事件が起きる。奇しくも三人はこの事件に深く係るようになる。

デイク(ティム・ロビンズ)は登場人物のなかで最も悲劇的な男である。25年前にジミー、ショーンとともに路上で他愛のないいたずらをしているところを、彼だけが警察官に扮した変質者二人に拉致され、監禁、性的暴行を受ける。その過去の記憶は完全には癒えておらず、精神障害とまでは言えないが、現在の彼の情態は鈍重で、成人の判断力からズレているように見える。深夜、いたずらされそうになった少年を助け、相手に過剰暴力を加えたすえ手に大怪我をしたことが、同じ夜のジミーの娘の殺害への容疑のもととなり、またその事件を契機に過去の忌まわしい記憶のフラッシュバックに悩まされる。デイクはまったく理不尽に押し入ってくる暴力の被害者であり、「無垢な者=白痴」(幼児的退行という意味も含めて)の一人だ。デイクのもとに感情イメージと欲動イメージがない交ぜになるきわめて特徴的な運動イメージが出現する。それは、デイクが過去の虐待体験とつい最近の少年の事件がごっちゃになり、「狼」や「吸血鬼」に襲われるという妄想体験を語る彼の顔のクロスアップである。その顔は、自分自身が「吸血鬼」になったかのような怪異さを漂わせている。

ジミー(ショーン・ペン)はクライマックスでデイクを私的な制裁にかけて殺すことを決意する。その果敢な決断だけをとれば、「真に選択する者」の名に値するかもしれない。だが、その選択は完全に誤りであり、しかもデイクには逃げ道のない選択を押しつける。つまり、どっちに転んでも結局は殺されるという選択の余地のない二者択一を押しつける(「娘を殺したと認めろ、認めれば殺しはしない」)。その結果、デイクから望んでいた通りの「嘘の自白」を引き出してしまう。スターリン裁判やマッカーシー公聴会などと同様な有無を言わせぬ独善に貫かれている。この点でジミーは「悪をな

す者」以外の何ものでもないが、ジミーは「選択の余地のない二者択一」に自らを追い込むとともに、相手に対してもそれを強要する点において、ドゥルーズの規定する受動的な「悪」よりも、はるかに罪の重い能動的な「悪」を行っている。ジミーのクロースアップはかなり頻繁に現れる。娘が遺棄された現場で取り乱す顔のアップから始まり、何度となく悲嘆に暮れる表情を映画は映す。悲嘆から復讐心への極端な変化（力）は、ジミーがけっしてタフな男ではないことを、感情イメージの面から明らかにしている。

ジミーの娘の殺害事件の捜査に当たることになったショーン（ケビン・ベーコン）は、刑事として有能で、合理的な捜査を実行することによって着実に犯人に迫っていく。が、職務にそれほど情熱をもっているわけではない。出て行ってしまった妻に強い未練を残し、妻の愛情に確信の持てない、弱く繊細な面を見せる。その意味でショーンは典型的な「懐疑する者」である。ショーンのクロースアップの多くは、捜査の過程において感情の表出を抑制した無表情な顔として示される。妻からの無言電話に出るときにのみ、自己の未練の感情を露呈する。観客のみが知るショーンの感情イメージである。

以上の三人は、デイクはもちろんのこと、ジミーもショーンも25年前の事件にいまだ強く拘束され、どこかで少年時代を喪失してしまったという共通のトラウマを抱えている。また、それがゆえに、少年時代友人だった三人は、今や疎遠となり、誰一人としてお互いを友人だとは認めない。ジミーが、娘を殺されて悲嘆に暮れているときに、「あのときデイクではなく自分が拉致されていたら、娘は殺されたりしなかった」ということを口にするが、それはデイクに対する同情というよりも、現状を否認したいがために原体験までも変更したいという欲望を口にしてにすぎない。

ショーンの相棒である黒人刑事（ローレンス・フィッシュバーン）は、出世した黒人にありがちな、自分の役職に過剰適応した性格である。犯罪者のおいをかぎ分けることに自信を持ち（ジミーの肩の力の入れ様から刑務所帰りだとにらむ）、犯人摘発に執念を燃やす。その職業意識からジミーを怒らせる寸前にまでゆく。また予断による早まった逮捕でジミーたちにデイクに対する嫌疑を植え付け、デイクを間接的に死に追いやることになる。自分がやっていることを疑うことのない「偽善者」であろう。

デイクの妻（マーシャ・ゲイ・ハーディン）は、アメリカ的「裏切り」と密告を体現する人物である。ジミーとデイクの妻ほど「カインの世界」²⁷⁾に近づいている者はいない。ジミーの背中に彫られた大きな十字架のタトゥーは、「カインのしるし」と見るべきだ。それに対してジミーの妻（ローラ・

リニー)のふるまいには、どこか西部劇に出てきそうな女の単純な割り切りがある。過った殺人を告白する夫を彼女は「我が家の王」だと言って、あくまでもそんな夫を擁護する²⁸⁾。感情イメージの相関性が集中的に示されるのは、ラストのシークエンスでの二人の妻たちの顔である。裏切ってしまう女のただならぬ戦慄きのクローズアップと決して裏切らない女の勝ち誇った笑みのクローズアップ。デイブの妻の表情は、自分の裏切りが最悪の結果(デイブの死)をもたらしたであろうことをうすうすは感じつつも、一人息子の姿を目で追うようにしてその疑念を必死に打ち消そうとしている。一方、事の真相をすべて知っているジミーの妻は、いどこに対して明らかな優越感を感じている。

さて、ここまで『ミスティック・リバー』を主に実存の様態と感情イメージの観点から分析してきたが、今度は行動イメージの観点から映画をたどり直してみよう。映画は一見して小形式(A-S-A')によって作られているように見える。映画開始早々、デイブの巻き込まれた変質的な拉致・監禁事件の経緯が語られる。話が現在に移るや、すぐさま、ジミーの娘の殺害事件が起こり、それに偶然同じ夜に起こったデイブの事件が重なる。映画の冒頭から観客は事件や行動の渦中に引きずり込まれる。主人公三人が幼なじみであったことは最初に紹介されるが、現在はかなり疎遠になっている主人公たちの関係やお互いの感情は、徐々にしか明らかにならない。

事件当日に怪我したデイブの拳の傷は、二つの事件(ジミーの娘の殺害かデイブが襲われた事件か)のどちらかを証拠立てる痕跡として、典型的な指標記号になっている。しかも、映画のクライマックスに至るまで、ミステリー(ジミーの娘の殺害者はだれか)を維持するために、「欠如」(娘の殺害シーンは不在である)と「多義性」(妻ですらデイブの手の傷を疑ってしまう)という指標記号の二重性を担わされている。

だが、映画の展開には大形式(S-A-S')の要素も組み込まれている。まず、大多数の住民がカトリックを信奉しているという同質性や、舞台となるダウンタウンでは住居が隙間なく並立していて、住民同士のコミュニケーションが密であり、したがって他者が頻繁に住空間に出没するという現実的環境(ポーチの上のベランダ、玄関前の階段)が共記号としてある。また小児性犯罪者がひとつの「勢力」をなしているらしい恐るべき状況がある。

「二項表現」については以下のようなものが使われている。黒人刑事が独断でデイブを署に連行させるのは、デイブに対する「フェイント」であり「予防策」のようなものである。この情報を手下のサベッジ兄弟から聞き、

またデイクの妻からデイクがジミーの娘を殺害したのではないかという告白（デイクに対する「裏切り」）を聞いたことによって、ジミーはデイクに対する「罨」を仕掛ける。

ジミーがデイクを殺害するクライマックスは、ショーンと黒人刑事が真犯人を追い詰めるシーンと並行交替モンタージュになっている。クライマックスのショット（ジミーがデイクに放つ銃の閃光）に近づくにつれて、次第にその間隔が短くなり、スパイラル状に収束モンタージュとなる。しかしこのクライマックスは、決して崇高な瞬間にはならない。真犯人がデイクではないということがすぐ直前に明らかにされているからである²⁹⁾。ジミーとデイクとの間に、またショーンと犯人の少年たちとの間に典型的な闘争＝二元性が成立している。

だが、事の真相を知った後のジミーとショーンとの間には真の意味でのこの闘争＝二元性が回避されている。パレードの最中ショーンは手で拳銃を型どり、ジミーに向けて撃つ素振りをするが、ジミーは両手を広げて軽く受け流す。これは変換イメージ³⁰⁾のうち、典型的な「演劇的表象」（演劇的な虚構的行動）であろう。観客が予想する行為（A）は、ショーンによるジミーの逮捕であるはずなのに、それが軽いジェスチャーのやりとり（A'）に変えられている。この行動イメージが結末のシチュエーション（S'）に倫理的な曖昧さと解決のなさという印象を与えている。悪に身を置く者と治安に身を置く者との暗黙の結託ととれなくもない。観客には、デイクの妻の深い罪悪感が転移し、ここでは正義は回復されないという不均衡の感覚が強く残るだろう。

『ミスティック・リバー』は、アメリカ映画はアメリカの歴史的記憶を絶えずたどり直してしまうものだと主張するような作品である。映画のラストのシークエンスでアメリカ大陸発見記念日のパレードと国旗の乱舞が登場するのは偶然ではない（クリント・イーストウッドが一貫してアメリカ論、アメリカ人論、アメリカ風景論を展開していることは周知であろう）。いや応なく殺人を再生産してしまう環境（S=S'）と、殺すことによってしか罪を清めようとしなないヒーローのふるまい（A, A'）。果敢に選択はするが、選択が誤った結果をもたらしてもにわかには反省しない姿勢。ヒーローの暴力を被る者にとっては、ほとんど何の〈救い〉もないこと（ヒーローがその暴力の発露自体を〈救い〉に見せようとしても）。この社会的環境とシチュエーションを「アメリカ」と呼ぶ以外になんと呼ぶことができるだろうか。ジミーのふるまいには、9.11以降もっとも顕著になったアメリカの傾向を思い

出さずにはいられない。デイクをミスティック・リバーの川べりで殺害する時のジミーの発言は通常の断言型の言語行為ではない。「おれたちはこの川におれたちの罪を沈め、それを洗い流す」(We bury our sins here. We wash them clean)は、一種の遂行的な「宣言」である。この宣言によって、結局ジミーは犯罪を共にした同志たちを束ね、ある種の集団のリーダーになってゆくことだろう。アメリカ史のなかで何度となく、また現在も繰り返されている光景である。ここまでアメリカの宿命的な傷とモラルの空洞状況を突き放して描いている作品は少ない。

『ミスティック・リバー』は感情イメージと行動イメージがそれぞれの整合性を保ちながら、緊密な語りを形成している映画である。すなわち、感情イメージにも行動イメージにも破綻はなく、しかもそれぞれは並行的であって、絡み合ったり、越境したりしているわけではない。しかし、その全体から見れば行動イメージが主導する映画であろう。この点で、イーストウッドの映画にはまれなことではないが、『ミスティック・リバー』は、古典的ハリウッド映画の枠組みに収まる映画である。しかし、道徳的・物語的曖昧さのないエンディングという観点からは、まったく古典的ハリウッド映画ではない。

7. 結語：映画人間学のトルソー

さて、感情イメージと行動イメージの接合は、映画の秩序に関して、どの程度まで整合的なのだろうか。どのような意味で不整合なのだろうか。特に感情イメージの潜在性が、行動イメージの顕在性のなかで示される場合、映画が描くのが個別化され、現働化された状況である以上、潜在性はどのような変化を被っているのだろうか。潜在性（第一性）と顕在性（第二性）との区別（『シネマ1』における最大の区別）を、映画のなかで整合的に維持し続けることは可能なのだろうか。これについて、ドゥルーズはすでにこの書でひとつの結論を導いている。現代的な映画においては、感情イメージと行動イメージの結びつきが、いっそう希薄になっていく傾向があることである。そうした映画の徴候をドゥルーズは「行動イメージの危機」³¹⁾と称している。しかし、古典的ハリウッド映画の秩序が行動イメージの危機によって崩壊に向かおうと、映画が終焉するわけではない。むしろ、映画がこの危機を奇貨として大きな展開を果たしたことは、映画史が証明するところである。例えば、すでに古典的なハリウッド映画ではないマーティン・スコセッシ監督の『タク

シー・ドライバー』(1976)を事例にドゥルーズが述べているように。「スコセッシの『タクシー・ドライバー』では、運転手は、自分を殺すか政治集会で殺戮をするかで逡巡し、それらの計画を最終的な虐殺に置き換えると、そのことで自分自身驚いて、まるでその実現は、それ以前のやる気ほどには彼に関わっていないかのようになる。行動イメージの現働性、感情イメージの潜在性は、同じ無関心のなかにおちいるだけに、ますますお互いに交換されるのである。」(CINÉMA1 p.280 / 360 頁参照)。ここでは、感情イメージと行動イメージの越境や交換が、行動イメージの危機であるよりは、新たに生じた状況の映画的な再現として積極的に捉えられている。

とはいえ、『ミスティック・リバー』の分析で示したように、いまだに多くの映画は古典的ハリウッド映画の秩序のなかで作られ続け、したがってまた感情イメージと行動イメージの紐帯が堅固なままの映画は少なくない。感情イメージと行動イメージによる映画の分析は一定の有効性をもつのである。

筆者が最後に強調しておきたいのは、行動イメージの叙述に当てられた第9章と第10章よりも、第7章にいかにも付随的に記されている実存の様態の説明の方が、人間学的な分類としては、より根本的であるように思われることだ。実存の5つの様態は、「叙情的抽象の映画」という文脈を超えて、またドゥルーズ自身が意図したことを超えて、「映画人間学」の体系のひとつの基礎をなしているように思われる。巨視的に見れば、ドゥルーズの『シネマ1*運動イメージ』は、アリストテレスの『ニコマコス倫理学』やカントの『人間学』やヘーゲルの『美学講義』に連なる人間学³²⁾の書のように読める。ただし、ヘーゲルが芸術作品の枠組みを借りて精神(人間)の類型を語っているのと同様に、ドゥルーズは映画の運動イメージの枠組みを借りて人間学を語っているという趣旨である。

筆者はこうした読解の「反動性」を自覚しているつもりである。ポスト・ヒューマンが語られて久しいこの時代に、「人間」の類型を語る反時代性しかり、ドゥルーズを用いて「流動」「変転」ではなく「類型」に着目する点もしかり。しかし、この書『シネマ1』は、冒頭に述べられているように、本来「映画の歴史」の研究ではなく「イメージと記号についての分類」の試みであり、分類学(taxinomie)なのである。しかも、方法としてもパースの現象学/記号学に助けられた分類学である。これを人間の類型論たる人間学に読み換えるのは、さして奇異なことではない。ただ、類型論という点からして、未来志向的なものでないことはたしかだが。

このような読解にそれなりの正当性を与えるには、筆者の見解では、「イ

メージと記号についての分類」として書かれている『シネマ1*運動イメージ』に、あえて「言語と行為についての分類」である現象学的=言語行為論的考察の目を向ける補完的な作業が必要になるように思われる。ここではその一端を示したにすぎない。また、当然のことだが、ドゥルーズの『シネマ2*時間イメージ』の時間イメージの諸層について、映画人間学の観点からどのように読解できるか本稿では一切触れていないので、別の機会に稿を改める他はない。

※ 本稿の前半は、日本映像学会第42回大会において口頭で発表した原稿を基にしている。また、6.は「図書新聞」2908号に掲載した映画評を加筆訂正したものである。

■注

- 1) C・ネメシュ・ラースロー『サウルの息子』ファインフィルムズ、Happinet、2016年。
- 2) サウル自身が語る所では、サウルが息子だと言っている少年は、妻との子ではない不義の子である。しかし、同郷のゾンダーコマンドが指摘するように、実はサウルには息子はいるのかも知れない。いずれにしろサウルが息子だと言っている亡骸は、息子ではない可能性が大きい。
- 3) 正しく埋葬するという主題は、ソフォクレスの『アンティゴネー』にまで遡る。
- 4) Gilles Deleuze, *CINÉMA I L' IMAGE-MOVEMENT*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1983. ジル・ドゥルーズ『シネマ1*運動イメージ』財津理・齋藤範訳、法政大学出版局、2008年。引用に際しては、該当するページ番号を(原著/邦訳)の順に記す。
- 5) アリストテレス『ニコマコス倫理学(上)』渡辺邦夫・立花幸司訳、光文社古典新訳文庫、2015年、第三巻、第二章「ただ単に自発的なだけではない、選択に基づいた行為」参照。
- 6) パスカル『パンセI』前田陽一・由木康訳、中公クラシックスW10、中央公論社、2001年。
- 7) Paul Ricœur, *Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, 1950. ポール・リクール『意志的なものと意志的なものI・決意すること』滝浦静雄他訳、紀伊國屋書店、1993年。
- 8) エリック・ロメール『モード家の一晩/パスカルについての対談』紀伊國屋書店、2007年。
- 9) 実はフランソワーズがモードの夫と恋人関係にあったことに気づくことになる主人公は、その事実についてそれ以上を問おうとしない。そればかりか、主人公は、映画のラストで、海岸で今は妻となっているフランソワーズと共にモードに再会する時、妻にモードとの一晩が自分にとっての最後のアヴァンチュールだったと嘘をつく。この嘘の効用、この嘘の言語行為論的な機能については、論ずべき点がいくつもあると思う。ちなみにスラヴォイ・ジジェクは、ラカンの「宮廷恋愛」の概念を借りてこの嘘を説明している。スラヴォイ・ジジェク『快樂の転移』『宮廷恋愛、もしくは、(もの)としての女性』(松浦俊輔・小野木明恵訳、青土社、1996年)、ラカン『精神分析の

- 倫理（上）』XI「アナモルフォーズする宮廷愛」（小出浩之訳、岩波書店、2002年）を参照。
- 10) John R. Searle, *Rationality in action*, MIT Press, 2001. ジョン・R・サル『行為と合理性』塩野直之訳、勁草書房、2008年、第6章参照。
 - 11) サールは『表現と意味』（1979）の第1章「発語内行為の分類法」で、発語内行為をその機能にしたがって以下の5種類に分類している。① 断言型 (assertives)：表現されている命題が「真」であることに話し手をコミットさせる。「雨が降っていると私は言明する〔雨が降っている〕」② 指令型 (directives)：話し手が当の行為によって聞き手に何かを行なわせようとする。「私はあなたに去れと命ずる」③ 行為拘束型 (commissives)：未来の行為におけるプロセスに話し手をコミットさせる。「復讐することを私は誓う」④ 表現型 (expressives)：「命題内容」において特定される事態に関して、誠実性の条件での「心理状態」を表現する。「お支払いに感謝します」⑤ 宣言型 (declarations)：その宣言が成功裏に行なわれることによって、言及された対象の地位や状態になんらかの変化をもたらす。「私は今やあなた方を夫婦と宣する」John R. Searle, *Expression and meaning : studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press, 1979. ジョン・R・サル『表現と意味 言語行為研究』山田友幸監訳、2006年。
 - 12) これは、まったく別の論考に値する問題である。注目すべきは、デリダが『友愛のポリティクス』（1994）で述べているような、決断や約束が持っている他者に対する応答責任の優位性である。「私は、他者を前にして自分に責任を負うが、まず第一に、また同様に、他者を前にして他者に責任を負っている」（Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Galilée, 1994, pp.87-88 / 『友愛のポリティクス1』 鶴飼哲他訳、みすず書房、2003年、119頁）。
 - 13) ポール・リクール『承認の行程』（川崎惣一訳）法政大学出版局、2006年、183頁。
 - 14) このような「悪」の捉え方が、あまりに「悪」に対して受動的な、あまい見方であるという批判はあるだろう。アリストテレスにまで戻れば、悪を知っていてなおかつ悪をなすものが「悪人」なのであり、無自覚に、あるいは無知から「悪」をなす上記の例は、意に反した行為の例として、「悪」の規定を免れてしまう可能性がある。現代的な観点から「悪」について、特に「根源悪」についてその哲学的問題点を簡要にまとめてくれているのは、リチャード・J・バーンスタイン『根源悪の系譜 カントからアレントまで』（菅原潤他訳、法政大学出版局、2013年）である。
 - 15) ハリウッド映画的な典型として、『チャンス』（ハル・アッシュビー監督・1979）や『フォレスト・ガンプ／一期一会』（ロバート・ゼメキス監督・1994）を挙げることができる。前者では、ラストシーンでチャンスが広大な池の上を渡っていくという隠喩的表現に、また後者では冒頭で天から白い羽がフォレスト・ガンプに舞い降り、ラストでその羽根がもう一度舞い上がるという件に明らかであろう。
 - 16) この箇所が付された長い注でドゥルーズが述べているのは、19世紀後半キルケゴール等によって始められた哲学のスタイルは、一種のシナリオであり、シノプシスであるということだ。ドゥルーズによれば、シナリオは映画ができる以前に実存の哲学とともに始まっている。問題は、実存の哲学のいったい何が、シナリオを誕生させたのかである。

- 17) ところが、ドゥルーズは別の文脈で、少なくとももう一つの実存の様態に言及している。それはニーチェに由来するものである。「二者択一は、まったく禁欲主義的理想と生の過小評価との影響下にある。ニーチェが彼自身の戯れとパスカルの賭けを対立させるのは尤もなことである」(ジル・ドゥルーズ『ニーチェと哲学』江川隆男訳、河出文庫、2008年、86頁)。その実存の様態は、賭けるのではなく、あらゆる偶然を肯定することであり、二者択一(選択)ではなく、全選択肢を肯定するというものであり、端的に「戯れる」ことである。筆者はこれを第6の実存に数えるのを躊躇する。この実存の様態は、人間学的な地平を超えた〈超人〉の実存様態であり、人間において実現されているとは言い難いからである。とはいえ、映画という虚構の中でこそ、〈超人〉を描くことができる。〈超人〉は〈怪物〉などととも非人間学的な実存の様態を構成するであろう。
- 18) 本稿では、知覚イメージ、欲動イメージについては議論の俎上に載せない。
- 19) ドゥルーズが『シネマ1』で繰り返しベルグソンを注釈の対象としているのに対して、パースの概念は操作的な扱いを受けているように思われる。しかし、操作的概念であるがゆえにパースの基本的な用語は『シネマ1』にことごとく浸透しているとも言える。
- 20) *Collected papers of Charles Sanders Peirce vol.1~8 / edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Thoemmes Press, 1998.* 引用に際しては、慣例に従って、巻数とパラグラフ・ナンバーを示した。
- 21) ドゥルーズの見立てでは、古典的映画を完成したのはヒッチコックである。ヒッチコックは運動イメージを、パースのいう第三性にまで拡張し、映画のなかの諸記号がそれぞれ自体で「関係」となるようにしつらえた。
- 22) 古典的ハリウッド映画の規定としては、以下のものを参照。David Bordwell, Janet Staiger, & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- 23) 北野武の初期の映画は、このゼロ感情イメージを巧みに演出していた。ゼロ感情イメージから全く理不尽な行動イメージへと飛躍する現象が、古典的映画の枠組みを離脱するモダンな映画を構成するひとつの要素であるとも言える。
- 24) 1944年10月6〜7日にアウシュヴィッツ第2収容所=ビルケナウで実際に起こった武装蜂起をモデルにしていると思われる。第四焼却炉を担当するゾンダーコマンド要員による反乱で、焼却炉とガス室が爆破された。クロード・ランズマン『ショア』(作品社、1995年)所収「絶滅収容所の、抵抗運動と挫折」の証言も参照のこと。
- 25) 観客は、サウルの背後に一貫して焦点の合わない「背景」を見続けるのだが、そこが正確に「アウシュヴィッツ」だと確信させるようなものはない。背景はアウシュヴィッツであり、アウシュヴィッツではない。これは空虚化でもなく、断片化でもない違った形での任意空間の創出ではないだろうか。
- 26) クリント・イーストウッド『ミスティック・リバー』ワーナー・ホーム・ビデオ、2004年
- 27) CINÉMA1 p.216 / 275頁参照。
- 28) クリント・イーストウッド監督は、インタビューで「マクベス夫人」のイメージについて触れている。ジミーの妻はそそのかす女の役割を演じているということだろう。マイケル・ヘンリー・ウィルソン編『孤高の騎士 クリント・イーストウッド』石原

陽一郎訳、フィルムアート社、2008年、242頁。

- 29) ジミーは以前、強盗仲間に裏切られ、出所直後にその男レイ・ハリスを殺している。ジミーはその罪滅ぼしとして、レイ・ハリスの遺児に毎月決まった額を送金していた。その長男が恋人関係にあったのが、殺されたジミーの娘であり、その次男こそはジミーの娘を殺してしまった犯人であった。銃の暴発による事故であったとはいえ、知らぬ間に次男は父親の復讐を行っていたという因縁めいた話である。これらは一切映像としては示されず、人々のセリフの総和からそれと知られるだけである。これはアリストテレスが「劇の外」や「筋の外」(アリストテレス『詩学』1453b32, 1460a30.)と呼んだものである。これらを感情イメージ、行動イメージによって説明することは困難である。
- 30) 変換イメージについては、『シネマ1』第11章「フィギュール、あるいは諸形式の変換」を参照。
- 31) 「行動イメージの危機」は、以下の五つの現象と結びついている。①イメージが分散的な状況しか示さなくなったこと。②出来事の結びつきが弱体化したこと。③感覚運動系の行動が「さすらい」(バラード)の形式に取って代わられること。④いたるところにクリシェ(紋切型)の反復が見られること。⑤イメージが「陰謀」の告発をせざるを得ないこと。
- 32) ここでは、マックス・シェラーやヘルムート・プレスナーらという「哲学的人間学」という狭い意味で人間学を考えているわけではない。