

# ノイズ / 音楽 / 映像 「盲人シネマ」の世紀のために

高木 繁 光

## 1

六〇年代は映画音楽にとって新たな時代の始まりだった。それはまずジャズと映画のコラボレーションから始まる。マイルス・デイビスとルイ・マルの『死刑台のエレベーター』（五七）、マルシャル・ソラルとジャン＝ピエール・メルヴィルの『マンハッタンの二人の男』（五九）、それに刺激されたジャン＝リュック・ゴダールがソラルを招いて作った『勝手にしやがれ』（五九）、チャーリー・ミンガスとジョン・カサヴェテスの『アメリカの影』（五八）において、音楽はたんに物語に従属しこれを演出するだけでなく、ときに映像と拮抗しつつ映像とともにある対等な地位を獲得する。

ちょうど三〇年代初頭のサイレントからトーキーへの転換期にルネ・クレール、ジョゼフ・フォン・スタンバーグ、マルクス兄弟らが競って音楽ドラマを撮り、トーキー固有のジャンルとしてミュージカルが成立したように、スタジオシステムの崩壊と、手持ちカメラ、高感度フィルムの発達によって第二の転換期を迎えた六〇年代にはヌーヴェルヴァーグやニューヨーク派の若手作家たちが、新たな映画言語と音楽の出会いを求め実現してゆく。

この傾向は、エルヴィス・プレスリー主演のハリウッド映画やりチャード・レスターのビートルズ映画、あるいはまた、後にザ・ローリング・ストーンズの『ギミー・シェルター』（七一）を撮るデイヴィッド＆アルバート・メイスルズ兄弟やアラン・ペンベイカーによる初期ライブ映画を経て、やがてロックと映画のコラボレーションへと発展する。六〇年代のドキュメンタリー復権運動の中心にいた作家たちがロックと関係を結び始める。ミケ

ランジェロ・アントニオーニは、ヤードバズズのジェフ・ベックがロンドンのクラブでギターを壊してみせる『欲望』(六六)、ピンク・フロイドが参加した『砂丘』(六九)でロックに接近し、ゴダールは、ザ・ローリング・ストーンズの〈悪魔を憐れむ歌〉の演奏風景を撮影した『ワン・プラス・ワン』(六八)において、フィクションとライブ映像の融合を試みる。

そして、ウッドストックが開催される六九年以降には、ヌーヴェルヴァーグやニューヨーク派の斬新なカットつなぎとドキュメンタリズムに影響されたマーチン・スコセッシ、ヴィム・ヴェンダースといった“ロック通”の作家たちによって、ロックと映画の本格的コラボレーションが開始される。マイケル・ウオドレーによるライブ映画『ウッドストック』(七〇)の編集に参加したスコセッシは、『ミン・ストリート』(七三)でニューヨークのリトル・イタリーをドキュメンタリータッチで撮った(実はほとんどロサンゼルスでロケされたらしいが)映像に、〈ジャンピング・ジャック・フラッシュ〉などお気に入りのロックナンバーをかぶせ元祖D監督としてメジャーデビューをはたし、やがてザ・バンドの解散ライブ映画『ラスト・ワルツ』(七八)でロック史に名を残すことになる。

デニス・ホッパーとピーター・フォンダのロック・ロードムービー『イージー・ライダー』(六九)から強い影響を受けたヴェンダースは、処女長編ロードムービー『都市の夏』(七〇)をキックスに捧げ、以後、「男と女と自動車とがあれば映画ができる」<sup>1</sup>というゴダールの言葉を実践するかのようになり、『都会のアリス』(七四)、『さすらい』(七六)、『パリ、テキサス』(八四)といった一連のロードムービーにおいてドキュメンタリズムとロックを結びつける。

MTVを長編化しただけの映画が量産された八〇年代に一時停滞気味だったロックと映画のコラボレーションは、九〇年代に入るとクエンティン・タランティーノらデジタル世代の“ロック・オタク”作家の登場によって新たな段階を迎える。『レザポア・ドッグス』(九二)によって「サンプリング(=パクリ)とリミックス(=好き勝手なお色直し)こそが、これからの映画のクリエイティビティだ」と宣言した<sup>2</sup>と評されるタランティーノ、後続する『トレインスポッティング』(九六)のダニー・ボイル、『ブギー・ナ

イツ』(九七)のポール・トーマス・アンダーソン、『バッファロー‘66』(九八)のヴィンセント・ギャロら「ポスト・タランティーノ世代」の作家たちは、六〇年代、七〇年代のヒット曲を自在にサンプリング/リミックスして新たな相貌を与えることに成功している。また、六〇年代初頭のゴダールやジャック・ドゥミのミュージカルへの憧憬を反復するように、エイミー・マンの曲に着想を得て作られたアンダーソンの『マグノリア』(九九)や蔡明亮の『Hole』(九八)など若手作家の間にミュージカルへの指向が強まっていることも見逃せない。

こうして六〇年代から現在にまで至るロックと映画の関わりを概観すると、二つのキーコンセプトが浮かび上がってくる。一つは、六〇年代以降ヌーヴェルヴァーグやニューヨーク派の登場とともに映画史の中に確かな足跡を刻み始め、ロック史的にはライブ映画を生み出すことになるドキュメンタリズムであり、それは今日では、ますます音楽への傾斜を強めているヴェンダースの『リスボン物語』(九五)や『ブエナ・ビスタ・ソシアル・クラブ』(九九)あるいはジム・ジャームッシュによるニール・ヤング&クレイジー・ホースの三〇年にわたる活動の記録映画『イヤー・オブ・ザ・ホース』(九七)などの作品によって受け継がれている。

もう一つは、ロックにおけるハウス・ミュージックの登場を受けて、九〇年代以降映画に関しても頻繁に用いられるようになったサンプリング/リミックスという概念である。そこでは、「いかに新鮮でオシャレなセレクト・センスと組み合わせの妙を發揮できるか<sup>3</sup>」というDJ的な才能が試されることになるが、それを映画的に言い換えれば、すでにある映像と音楽からの自由な引用を編集によって組み合わせオリジナルなものを生み出す才能ということになる。例えば『バッファロー‘66』においてギャロは、レオス・カラックスの『ボーイ・ミーツ・ガール』(八三)でのミレイユ・ペリエのタップダンスを想起させるシーンで、キング・クリムゾンの<ムーンチャイルド>に合わせてクリスティーナ・リッチにタップを踏ませ、すでにナツメロとなっているこの曲を見事に現代に蘇らせている。

## 2

本論においてはこのドキュメンタリズムとサンプリング/リミックスという二つの概念が論考の中心となるが、ここで確認しておきたいのは、映画において映像と組み合わせられるのは音楽だけではないということである。そこにはセリフや間の沈黙、様々なモノ音、ノイズという要素が重要なものとして加わってくる。そして、「ポスト・タランティーノ世代」のD J的センスのよさに新たな可能性を感じながらも、あえて物足りなさを指摘するならば、この音楽以外のモノ音、ノイズに対する細心さの不足であると思う。

ノイズ/音楽に対する聴覚的鋭敏さを示す例としては、カラックスの八年ぶりの新作『ポーラX』（九九）がすぐに思い浮かぶ。青山真治はこの映画を、「我々の頭の中に鳴り響くカタストロフィの轟音」<sup>4</sup>と呼ぶが、それはまず散水するスプリンクラーのカシャカシャと鳴る軋みに始まり、やがてギョーム・ドパルデューの、あるいはドクトル・マブゼのように夜道を疾走して横転死するカトリーヌ・ドヌーヴの運転するバイクの轟音、そして工場廃屋の不可思議な空間で演奏されるスコット・ウォーカーのインダストリアル・ノイズ風の音楽となり、最後に殺人を犯した主人公を警察へ運ぶ護送車の小刻みな軋みとなって映画は閉じられる。つまり、『ポーラX』においては、外界のモノ音、ノイズが、スコット・ウォーカーの音楽と一体となって映画を構成しており、観客はそのノイズ・ミュージックの振動を身体的感覚において聴くことになる。今回はじめてカラックスがサントラ盤を出したことから、『ポーラX』における彼の音作りへのこだわりが、前三作とは段違いのものであることが伺える。このサントラ盤には、映画では使われていないがスモッグとソニック・ユースが映画にインスパイアされて書いたという曲が収録されており、スモッグの〈エクストラ・ブルース〉ではスプリンクラーの軋みに似た音が通低音として流れ、ソニック・ユースの〈ブリンク〉ではアンビエントな楽音に停止する列車の摩擦音のようなノイズが加えられることで、映画と見事に共鳴し合っている。

ヴェンダースもマドレデウスとのコラボレーション作品『リスボン物語』において、リュディガー・フォークラー演じる録音技師がリスボンの街で探

集し、あるいは作り出すモノ音を通して聴覚の面からドキュメンタリズムの探求を試みているが、このような外界の音に対する聴覚的鋭敏さはとりわけ旧ソ連・ロシア出身の監督の持ち味となっているようだ。「ゾーン」へ向かうトロツコのゆるやかな走行音がいつまでも耳に残るアンドレイ・タルコフスキーの『ストーカー』（七九）アレクセイ・ゲルマンの『戦なき20日間』（七六）で平原を走る列車の刻むレール音、『わが友イワン・ラブシン』（八二）で雪の中を歩くラブシンの長靴の軋む音、あるいは、「帆船のこの遠ざかる動きのように、消えていくもの、かすかに聞こえてくるものを感じるとき、それは解放的だ。ドルビー使用によって、音はより空間的な距離感を持つ。例えば風の音の間からかすかに聞こえてくるピアノの音に始まり、最後もまた、流れる近くの水の音と遠くで聞こえる雷鳴の対置の間にピアノが響いてくるように。母と子のつばやくような慈愛の語らいを包み込むさまざまな音々は、聴く者を、何か情動的な環境とでも言いたい時間の最中に置く。」<sup>5</sup>と評されるアレクサンドル・ソクーロフの『マザー・サン』（九七）あるいはヴィターリー・カネフスキーでも、グルジア出身のオタル・イオセリアーニでも、一つのモノ音まで緻密に計算されたこれらの作品に接すると、映画とは見るものであるだけでなく、目を閉じて聴き、「情動的な環境とでも言いたい時間」として感じるべきものであることを納得させられてしまう。

これら旧ソ連地域出身の監督たちの音声処理の見事さの背景には、例えばソクーロフ作品を支えているウラジミール・ペルソフのような優れた録音技術師の働きがあるのだが、それはまたトーキー初期から旧ソ連で培われてきた音響技術の水準の高さを示しているとも言えよう。『アレクサンドル・ネフスキー』（三八）で「視覚と聴覚の対位法」を実践したエイゼンシュテイン、そして、何よりも『熱狂ノドンパス交響曲』（三一）で社会主義へと邁進するソビエト社会を、現実音と音楽と映像のサンプリング/リミックスによってドキュメンタリー的に捉えたジガ・ヴェルトフの存在を忘れるわけにはいかない。

革命後の社会の現実を映す「キノブラウダ」の延長上にある代表作『カメラを持った男』（二九）においてすでに音に強い関心を持ち、これをサイレント映像として表現する実験を試みていたヴェルトフは、トーキーの誕生と

ともに、これまでの音／音楽／映像のモンタージュに関する彼の研究の集大成として『熱狂／ドンバス交響曲』を撮りあげる。そこでは、民衆によって取り壊されるロシア正教会の鐘の音、行進する労働者のマーチ、汽笛、周波数の合わないラジオ放送、インターナショナルの歌声、ハンマーの打撃音、歯車の回転音、ベルトコンベアーから流れ落ちる碎石、溶鉱炉、農民の踊り、馬の蹄鉄、トラクターなど様々なモノ音が細かく編集され、音楽と映像と組み合わされ（しばしば音のみの黒画面さえある）、ノイズ／音楽の壮大な交響曲として、ソビエトにおける社会主義建設を映し出している。すなわち、この『熱狂／ドンバス交響曲』において、ノイズ／音楽／映像のサンプリング／リミックスと、それを通して現実を記録するドキュメンタリズムとはじめて結びつけられ、しかも、ほぼ完全な作品として実現されたのである。

### 3

このヴェルトフのノイズ／音楽／映像のモンタージュを、今日もっとも先鋭なかたちで継承しているのが、ソニーマーニュ工房を主宰するジャン＝リュック・ゴダールである。六〇年代にエリック・ロメールやフランソワ・トリュフォーらとともにヌーヴェルヴァーグの中心人物として活躍をはじめたゴダールは、「ヌーヴェルヴァーグはドキュメンタリーから生まれた」<sup>6</sup>という彼の言葉が示しているように、偶然性を排除しない即興演出と手持ちカメラによるロケーション主義によって映画におけるドキュメンタリズムの復権に貢献したが、当初から同時代の音楽に強い関心を持ち、ジャズピアニスト、ソラールが音楽を担当した『勝手にしやがれ』、シャルル・アズナブールや『シエルプールの雨傘』（六四）の作曲家ミシェル・ルグランの曲が流れるミュージカル『女は女である』（六〇）、トリュフォーとのコンビで知られる作曲家ジョルジュ・ドルリュエーのミニマル的な楽曲が印象的な『軽蔑』（六三）、ヌーヴェルヴァーグのアイドル、シャンタル・ゴヤが歌う『男性、女性』（六六）、ミック・ジャガーの恋人マリアンヌ・フェイスフルがヒット曲〈アズ・ティアーズ・ゴー・バイ〉を歌う『メイド・イン・USA』（六六）、ローリング・ストーンズを撮った『ワン・プラス・ワン』（六八）、トム・ウェイツの〈ルピーズ・アームス〉が印象的な『カルメンという名の女』（八二）

かつてのアイドル歌手ジョニー・アルディーが出演する『ゴダールの探偵』(八五)レ・リタ・ミツコの曲作りのシーンを織り交ぜた『右側に気をつける』(八六)など、同時代の様々なジャンルの音楽、あるいはアーティストが作品の重要な構成要素となっている。その理由として、とくに六〇年代においては、アイドル歌手やヒット曲を用いることで時代状況を映し出そうとするシネマ・ヴェリテ的傾向を考えることもできよう。

しかし、ゴダールとノイズ / 音楽の関係において重要なのは、やはり、ソニーマージュ工房を設立し、録音技師フランソワ・ミュージーとのコラボレーションを開始した八〇年代以降である。マオイズムに傾倒した七〇年代前半の「ジガ・ヴェルトフ集団」時代を挟んで、六〇年代と八〇年代以降のゴダールでは何が変わったのか。松浦寿輝のように、ゴダールの六〇年代を、「過去の反復としての引用をまだ信じ」、「映画史の内部にとどまっていた」時代とし、それが今日では、「たとえ引用といっても、過去の記憶を呼び戻して反復するというのではもはやない。閉じたシステムとしての映画史の空間の中にもはや自分のための席はないという認識のもとに行われる、いわば起源無しの反復といったものになってゆく」と捉えることもできよう。

それは一言で言うなら、共同体から孤独への歩みである。映画史という保護機能の中でハリウッドB級映画などとの「血縁関係の拡大と濃密化」<sup>8</sup>を指向していた時代から、「ジガ・ヴェルトフ集団」という政治的共同体に依拠していた時代を経て、八〇年代以降のゴダールは、もはや映画史の中に身元保証人を求めず、孤独への傾斜を強めてゆく。それにともないゴダールにとってますます重要度を増してゆくのが、編集というきわめて孤独な密室の作業である。

もちろんゴダールは、五〇年代の短編習作時代から、編集 = モンターージュに強い関心を寄せており、トリュフォーやロメールがワンシーン・ワンカットを多用したドキュメンタリー性の濃い作品(トリュフォー『大人は判ってくれない』〔五九〕、ロメール『獅子座』〔五九〕)で長編デビューしたのを横目に見ながら、自分はハリウッドB級映画に学んだモンターージュを主体とした『勝手にしやがれ』でデビューをはたしている。この当時のゴダール作品における即興演出と編集について、大友良英がフリージャズと比較しつつ次

のように語っているのは興味深い。

ゴダールは即興ということよりも、編集のほうが特徴的だと思う。即興で撮ったとか、台本にあるものなのかは、当時のゴダールの映画にとって実はどうでもいいことなんじゃないかって気がしている。でもジャズや即興演奏は、即興であることが、どうでもいいことじゃなかった。ゴダールにとって即興は手法だったんじゃないかな。でも当時のデレク・ベイリーやアルバート・アイラーの即興は、手法じゃなくて生きる問題。ゴダールにとっての生きる問題は、編集の方にあった。撮るときにどうこう考えるよりも、即興でおもしろいのをいっぱい撮っておいて、あとからの編集が問題だ、ということじゃないかと思う。当時のフリージャズはそういう編集の問題ではないんだ。<sup>9</sup>

フリージャズではライブという限定された時間の中での即興演奏が生命であり、これを後から編集しなおすということは、フリージャズの生命そのものを切り刻むことになる。これに対して映画では、実際に撮影している時間以上に、その後の編集が重要であり、映画の生命を左右する。この意味で、映画における編集とフリージャズの即興とは対立する。

フリージャズの即興演奏の時間軸は自然なんだよ。ネイティブな時間なんだよね。フリージャズのレコードはそれを架空でみせる嘘なんだけど、最初から最後まで入れてドキュメンタリーという形にしているという点でやはりネイティブな形を保っている。でも編集するのは、このネイティブに見える時間軸にハサミを入れることだから、その意味でもゴダールのやってたこととフリージャズの即興するのはむしろ対立したものだと思う。フリージャズが共演者との共通の時間の中で対話をしていくものだとしたら、ゴダールの方法はもっと物質的。相手にしてるのは人間じゃなくて、一人自分の部屋でフィルムを相手にしているんだからね。これはかなり陰惨な作業だよ。八〇年代のジョン・ゾーン等のNYダウントアウンの音楽もこの影響を強く受けてはい



る。ただ最後の一步で人との共演という共同作業と対話の形はのこそうとしているけどね。<sup>10</sup>

フリージャズは、ライブにおける即興演奏を録音し、たとえそれがレコードとして再現される架空の時間であるにしても、原則として編集なしで、そのままのドキュメンタリーという形で作品化されるが、映画では、例えばストロープ＝ユイレのように実際に撮影する時間の経過をきわめて重視する作家においてすら、編集なしにもとの時間軸をそのままドキュメンタリーとして呈示することは、ほとんど不可能である。せいぜい映画に可能なのは、もとの時間軸をできる限り引き延ばすワンシーン・ワンカットによって切り取られた現実の断片を、編集によって生じるフィクションとしての映画の時間の中に組み込むことである。すなわち、ライブ性を重視するフリージャズの即興と映画の編集とが対立するのと同様に、もとの時間軸を尊重しドキュメンタリー性を指向するワンシーン・ワンカットと、切断によってフィクションとしての時間を生み出す編集＝モンタージュとは対立する。

このようなドキュメンタリー性とフィクションの間での葛藤を、シネマ・ヴェリテのドキュメンタリー映画とハリウッドB級映画の両方に魅せられていたヌーヴェルヴァーグの若手は内に抱えていたのだが、ゴダールの革新性は、このドキュメンタリーとフィクションという対立する二項を、「同じひとつの運動の二つの側面」<sup>11</sup>と考え、現実を素材としたフィクションであると同時に、フィクションを通しての現実の探求であるような映画作りを目指した点にある。そして、この二項を結びつけ、相互に開かれた境界域を作り出す作業こそが、ゴダールにとっての「編集」にほかならない。

六〇年代には『男性・女性』(六六)、『彼女について私が知っている二、三の事柄』(六六)、『ワン・プラス・ワン』(六八)などの作品において特にこのような現実とフィクションのモンタージュの実験という傾向が顕著であるが、七〇年代後半にはソニーマージュ工房で制作された一連のビデオ作品(『パート2』[七五]、『6 X 2』[七七]、『二人の子供のフランス漫遊記』[七七-七八])において、「ワン・プラス・ワン」という二項の連関において「私をワンとワンの外へぬけ出させてくれる」「プラス」記号<sup>12</sup>として機

能する境界域についての探求がさらに深められ、八〇年代になると、光と影、労働と愛、工業生産と映画製作、イザベル・ユペールとハンナ・シグラという二項のモンタージュによって構成される『パッション』（八二）がフランソワ・ミュージーとの初のコラボレーション作品として作られる。ここでは連関する二項の一方はたえず他方によって中断されて、空回りを続け、音楽もまた、様々なモノ音とリミックスされながら、たえず中断されては反復される。

このようなノイズ／音楽／映像の編集が、八〇年代のジョン・ゾーンらに影響を与え、音楽にも編集＝サンプリング／リミックスという概念が導入されるのは、大友の言うとおりである。そして、ここから逆に、佐々木敦や陣野俊史のようにゴダールをサンプリング／リミックスという観点から論ずることも可能になってくる。<sup>13</sup>

ゴダールの「音楽」は近代までの和声法に基づく、ある種の「調和」を理想とするものとはかなり異なっている。それは不協和音や変拍子が進んで導入された、おそろしくノイジイなものだ。ゴダール&ミュージーは古典的なハーモニー＝話法やリズム＝因果律をことごとく無視し、時には意図的な「つなぎ間違い」（『ウイークエンド』）さえ援用することによって、およそ聴いたことのないような、独創的なサウンドを作り上げるのだ。しかも彼らの「音楽」は、全くゼロの状態から、神のごときインスピレーションによって産み出されているわけではない。すでにそこにあるものを並べ替え、繋ぎ合わせているという意味で、それは「作曲」というよりも「編曲」であり、あるいは「指揮」なのである。いや、もっと適当な言葉があるように思う。そう、「リミックス」の一語がそれである。<sup>14</sup>

佐々木が指摘するように、ゴダール&ミュージーがリミックスによって作り出すサウンドは、ジガ・ヴェルトフ&ショスタコヴィッチが『熱狂／ドンバス交響曲』で作り出したのと同様、ノイジイな、ほとんどミュージック・コンクレートに近いものである。

このゴダール&ミュージーのノイズ・ミュージックは、『パッション』においてそうであったように、中断と反復を特徴としている。ゴダールはすでに『ワン・プラス・ワン』において、ストーンズが<悪魔を憐れむ歌>を生み出すために試行錯誤を繰り返す光景を、中断と反復のプロセスとして撮影しており、彼の意図では、その曲作りが未完のまま映画を終わりたかったにもかかわらず、プロデューサーの改変でラストシーンに完成された曲が流されたために、激怒したという経緯がある。つまり、ゴダールの映画は、未完から終点へ、起点から終点へという直線的思考とは無縁であり、中断と反復という円運動を原理として構成されている。

この特徴は八〇年代以降の作品においてますます顕著になってゆく。『パッション』においては、映画製作の現場で、光が気に入らないという理由からいつも中断されるテイクシーンが反復され、『カルメンという名の女』ではミリアム・ルセルの所属する楽団が練習するベートーベンの弦楽四重奏曲が、『右側に気をつける』ではレ・リタ・ミツコの新曲の音作りがたえず中断され反復される。

中断され反復されるのは音楽だけではない。『パッション』ではイザベル・ユベールの話す言葉も、つまずきながら発せられる吃音となっていた。あるいはまた、『ゴダールの決別』(九三)で、父の父の父が知っていた火のおこしかたも、父の父が知っていた祈りも、父が知っていた祈りの場所も忘れてしまった「私」であっても、「まだ物語ることはできます」と言われ、八〇年代以降のゴダールは、ことあるごとに映画における<物語>の意義を強調しているが、しかし、例えば『カルメンという名の女』や『ゴダールの探偵』において反復されるフィルム・ノワールの物語は、そこにミキシングされる音楽同様、中断され、ほとんどノイズへと解体される寸前まで切り刻まれ、物語と物語の不可能性との境界域でかろうじて形を保っている。

つまり、ゴダールが物語の重要性を説くとき、すべては語り尽くされ、物語とはすでにかつてあったものの反復にすぎないという前提から彼は出発しているのであり、にもかかわらず映画は、物語=フィクション<と>何か、例えば弦楽四重奏曲、あるいはレ・リタ・ミツコ、あるいは湖岸に打ち寄せるさざ波、あるいは飛行機雲に切り取られた空、あるいは夜明け、あるいは

鳥の叫びとのモンタージュにおいてはじめて、「敬虔なまでに現実主義的な芸術」としてそれが描き出すべき「物の魂」<sup>15</sup>、言葉以前の事物の裸のイメージを呈示しうるものであって、どちらの項を欠いても映画は成立しないという認識の上に立っているのである。それゆえ、フィルム・ノワールの物語が反復されていても、それはかつて六〇年代に自らの身元保証人としてフィルム・ノワールが召喚されていたのとはまったく意味合いが違い、松浦の言うように「いわば起源無しの反復」としてありつつ、「まだ存在してはいない大陸」としての「編集＝モンタージュ」<sup>16</sup>という新たな映画言語の創造に不可欠な構成要素となっている。では、このような中断と反復としてのノイズ／音楽／映像のモンタージュを通して、ゴダールはどこへ向かおうとしているのか。

## 4

それはすてきな玩具には違いない。が、私には堪えられないのです、たぶん私はあまりに<視覚的>な素質なのでですね。私は眼の人間なのです。映画はしかし見ることを妨げます。動きの速度や画面の急速な転換は、人間に絶えず見すごすことを強制します。視線が画面を捉えるのではなく、画面が視線を捉えてしまう。そして意識に氾濫を起こさせるのです。映画は、これまで裸のままだった肉眼に、制服を着せることを意味します。(・・・) 映画は鉄の鎧戸です。<sup>17</sup>

フランツ・カフカは、サイレント映画が全盛期を迎えていた二〇年代に、グスタフ・ヤノーホとの対話で映画についてこう語っている。カフカの言うとおり、映画はわれわれに見すごすことを強制し、それによって錯覚としての<自然らしさ>を獲得する。映画とは、裸のままだった肉眼に画面という目隠しをするようなものであり、それゆえ、カフカによれば、あらゆる映画館は、「盲人シネマ」という名前で呼ばれるべきものである。<sup>18</sup> このことは、ゴダールが『映画史 第一章』(八九)において、「映画は、われわれの視線を、われわれの欲望と一致した世界に置き換える」と述べているのに通じている。つまり、われわれの欲望の投影としての映画の画面は、われわれの視

線を捉え、現実に対して盲目にする。

カフカと同様に「眼の人間」であるゴダールは、だからこそ、眼を信用しない。『カルメンという名の女』において、精神病院で発明したという「音楽カメラ」を抱え、「眼を開かず、閉じねばならない」とつぶやくゴダールが作ろうとするのは、視覚ではなく、むしろ聴覚と触覚のための映画、すなわち、真の意味での「盲人シネマ」であるだろう。

寄せ返す波のような中断と反復の中で、聴覚と触覚を通して自らの身体性において感じる映画、ソニマージュ以降の作品では、それゆえ、手と尻が身体部位の中で特権化されてゆく。『カルメンという名の女』でテレビのサンドストームの上をトム・ウェイツの<ルビーズ・アームス>に合わせてゆっくりとさまようジャック・ボナフェの手、『右側に気をつける』で列車の窓に手錠で繋がれたジャック・ヴィルレの手、『ヌーヴェルヴァーグ』(九〇)でミケランジェロの「天地創造」のように差し出され、結ばれるドミツィアーナ・ジョルダノとアラン・ドロンの手、あるいはまた、『勝手に逃げる / 人生』(七九)で豚に向かって突き出される尻、『ゴダールの決別』で「神」によってむき出しにされる少女の尻、『カルメンという名の女』でボナフェに愛撫されるマルーシュカ・デートメルスの尻、この特権化は、手が何よりも触覚の器官であり、また尻が手によって愛撫され触知されるものだからにほかならない。

この「盲人シネマ」のもっとも果敢な試みが『ヌーヴェルヴァーグ』である。「…私の映画は、映像なしでサウンドトラックをお聴きになれば、もっとよくなるでしょう」<sup>19</sup>というゴダールの言葉どおりに、盲目のクレール・バルトリがサントラ盤に、この映画を「聴いた」印象を寄せている。

視覚を失った私はその光景が内に向かって投影されるのを感じ取った。耳は私たちを内なる世界へと導いてくれる。時間は私たちの内にあると同時に外にある。『ヌーヴェルヴァーグ』はその諸瞬間、様々な思い出、未来の様々な萌芽の錯綜において私にそのことを思い出させる。<sup>20</sup>

『ヌーヴェルヴァーグ』は、ソクーロフの『マザー・サン』同様、「聴く者を、情動的な環境とでも言いたい時間の中に置く」。ここでは、フィクションの時間と「私たちの内にあると同時に外にある」時間が混じり合い、共鳴する。「僕が作りたかったのは物語だ」と、もちろんゴダールは言う。しかし、その風景は二重になっている。「時たま、光線が地表を引き裂き、大地がひそかにうめくのが聞こえる」「僕」の背後には、「喪に服しているただ一本のポプラの木の影」が重なっている。また、カフカから引用される『寓話』は、寓話＝フィクションと現実の入れ子構造を指示している。この二重性の中で、アラン・ドロン演じるレノックスは、最初は死に憑かれた者として、二度目は生氣に充ちた者として反復される。そして、この二重性の中で、「事物は自らを聞く。自ら聞く事物として」と言われるように、「事物に自らのあるがままの姿を聞かせる」こと、換言すれば、事物としてのわれわれの存在を、その身体性と共振するノイズ・ミュージックとして「聞かせる」ことを、「盲人シネマ」は目指すのである。

## 5

ジャームツシュの『ナイト・オン・ザ・プラネット』(九一)のパリ編でベアトリス・ダル演じる盲人は、自分は音楽を感じ、映画を感じ、色彩を感じるのだと言う。ジョン・リューリー、トム・ウェイツ、ニール・ヤング、RZAらの音楽が、風景の中を一つの点としてさまよう(半分死んでいる)主人公の歩行のリズムを刻むジャームツシュの映画もまた、そのリズムを聴き、自らの身体性において感じるべき「盲人シネマ」と呼べよう。

CGの発達は、眼を欺くスペクタクルとしての映画をいっそう肥大化させてゆくように見える。しかし、われわれはゴダールの『映画史』に言われる「盲目の眼の心やさしき奇跡」を信じたい。二一世紀は「盲人シネマ」の時代となるだろう。それは、どんなにかすかなモノ音にも耳を傾ける細心さを要求する。映画は、見るものから、聴き、感じるものへと変わりつつある。

## 注

- 1 ゴダール、インタビュー「憎しみの時代は終わり、愛の時代が始まったと確信したい」：蓮實重彦編著『光をめくって 映画インタビュー集』（筑摩書房、一九九一）所収、二五頁。
- 2 森直人、「デジタル世代の90年代的精神史」：『キネマ旬報』一九九九年七月下旬号所収、三〇頁。
- 3 同、三一頁。
- 4 『ポーラX』劇場パンフレット（ユーロスペース、一九九九）九頁。
- 5 赤坂大輔、「体験する映画」：『マザー、サン』劇場パンフレット（パンドラ、一九九七）所収、一九頁。
- 6 ゴダール、インタビュー「A B C D・・・」L G」：『ジャン=リュック・ゴダール』（エスクアイア マガジン ジャパン、一九九八）所収、二〇五頁。
- 7 松浦寿輝、「ゴダールを語る2 松浦寿輝との対話」：浅田彰著『映画の世紀末』（新潮社、二〇〇〇）所収、九五 - 九六頁。
- 8 松浦寿輝、『ゴダール』（筑摩書房、一九九七）、二八頁。
- 9 大友良英、インタビュー「コラージュだけで解決はつかない ジャズの即興、映画の編集」：『現代思想臨時増刊号 総特集ゴダールの神話』（青土社、一九九五）所収、三〇三頁。
- 10 同、三〇七 - 三〇八頁。
- 11 ゴダール、『映画史』（奥村昭夫訳、筑摩書房、一九八二）三九三頁。
- 12 同、四三九頁。
- 13 佐々木敦、『ゴダール・レッスン』（フィルムアート社、一九九四）陣野俊史、「リミックス原論」：『現代思想臨時増刊号 総特集ゴダールの神話』所収。
- 14 佐々木敦、前掲書、二三 - 二四頁。
- 15 ゴダール、「映画とはなにか？」：『ゴダール全評論・全発言』（奥村昭夫訳、筑摩書房、一九九八）所収、一三二頁。
- 16 ゴダール、「編集（モンタージュ）・孤独・自由」：『現代思想臨時増刊号 総特集ゴダールの神話』所収、二七八頁。
- 17 グスタフ・ヤノーホ、『カフカとの対話』（吉田仙太郎訳、ちくま学芸文庫、一九九四）二八一 - 二八二頁。
- 18 同、二六二頁。
- 19 クレール・バルトリ、「内なるまなざし」：『ヌーヴェルヴァーグ』サントラ盤解説（細川晋訳、ECM、一九九七）所収、二八頁。
- 20 同、三八頁。

## Geräusch/Musik/Filmbilder: Der Film für die blinden Augen

Shigemitsu TAKAGI

Im folgenden wird anhand der beiden Begriffe, *Dokumentarismus*, der seit den 60er Jahren in der Geschichte des Films immer mehr an Wichtigkeit gewinnt, und *Sampling/Remix*, das sich seit zehn Jahren mit dem Auftreten der Hausmusik in den Vordergrund der populären Musikszene rückt und auch im Bereich der Filmkritik oft verwendet wird, die Beziehungen von Töne/Musik/Bilder untersucht.

1931 ist es Dziga Vertov mit dem Film "Entuziazm: Simfoniia Donbassa" gelungen, die alltäglichen Geräusche der neu zu bauenden sozialistischen Gesellschaft mit der Orchestermusik Schostakowitschis und den Bildern montiert, die Wirklichkeit der damaligen Sowietunion dokumentarisch darzustellen.

Dieser Versuch Vertovs wird heute von Jean-Luc Godard, der seit den 80er Jahren das Filmatelier "Sonimage" leitet, fortgeführt. Im Film "Passion", dem ersten Kollaborationswerk mit dem Aufnahmetechniker François Musy, wird die Verbindung des Dokumentarismus und der Fiktion, der Plansequenzen und der Montage, die schon seit der Nouvelle-Vague-Zeit die Grundstruktur der godardschen Werke bestimmt, verstärkt und variiert. So werden die Oppositionen wie Licht und Schatten, Arbeit und Liebe, Industrieproduktion und Filmmaking, Isabelle Huppert und Hanna Schygulla immer von dem anderen abgebrochen und aufs neue wiederholt. Die in dieser Abbrechung und Wiederholung fragmentierten Töne/Musik/Bilder montieren sich von dem godardschen Sampling/Remix zu einer geräuschvollen Konkretmusik wie in "Entuziazm: Simfoniia



Donbassa”. Die Geräuschkmusik, deren Rhythmus wir als körperliches Dasein mitfühlen, will uns Godards Filme, die weniger an die Sehkraft als an “das sanfte Wunder der blinden Augen” glauben, als Hörerlebnis vermitteln.

Noise/Music/Images: The Film for the Blind Eyes

Shigemitsu TAKAGI

Key words: Godard, Vertov, noise, documentary