慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	瞬間の形而上学：『女と男のいる舗道』をめぐって
Sub Title	Métaphysique de l'Instant dans Vivre sa vie
Author	今村, 純子(Imamura, Junko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2008
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.23 (2008.) ,p.23- 34
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20080531-0023

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

瞬間の形而上学

――『女と男のいる舗道』をめぐって――

今　村　純　子

はじめに

映画で哲学を提示する才能にめぐまれたジャン・リュック・ゴダール（1930 ～）の全作品において，その初期作品が放つ形而上学性の高さは，今もって色褪せていない。否むしろ，モノクロの利点を最大限に活かした初期作品だからこそ，逆説的にも，現在においては決して創作し得ない稀有な形而上学的閃光を放っている，と言いうるであろう。

『勝手にしやがれ』（1959）においては，心情に映し出されてくる「無限の観念」が，『小さな兵隊』（1960）においては，告白の言語形態における「悪の意識」が，おそらくはじめて，「映画の形而上学」と言いうる高さまで昇華させられている。そして，『女は女である』（1961）［カラー］をはさんで，第 4 作目となる『女と男のいる舗道』［原題：『彼女の人生を生きる（*Vivre sa vie*）』（1962）において，ゴダールは，前 3 作の収束点の役割を果す，完璧な形而上学性を映し出すことに成功している，と言いうるであろう。この作品を跳躍板として，これ以降ゴダールの作品は，社会性，政治性を強めてゆく訳であるが，ゴダールという作家の個人史を超えて，この映画は，時代背景が異なっても決して色褪せない，普遍的な問いを投げ掛け続けうる，稀有な作品である。

この作品は，前後の因果律を意図的に遮断した，12章／景（tableau）の断章／光景で構成されている。この映画製作をしたゴダールの願望の一

つに，わたしたちの生のリアリティは，現象における因果律ではない，ということを，映画として提示する，ということが挙げられるであろう。わたしたちの生のリアリティは，因果律が断たれた後の「真空の空間」において，鑑賞者自らの「想像力／構想力」によって築き上げる「イマージュ」においてこそある。このことを，この映画ははっきりと提示している。

本小論においては，映画制作当時，ゴダールの公私共に絶好のパートナーであったアンナ・カリーナ扮する，主人公ナナの「生きざま」から，わたしたちが，「自分の人生を真に生きる」とはいったいどういうことなのかを，とりわけ，動画の中の静止画の「一瞬」，言葉が発語された後の「沈黙」に焦点を当てて，考察してみたい。

1．「わたくし」が「わたくし」で「ある」ということ

『勝手にしやがれ』以来，ゴダールの作品は，主人公の個が完全な個であらんとすることを，ただただシンプルに，徹底的に描くことで，主人公と深いかかわりのある異性との非対称性において，「世界の問題」，とりわけ，「フェミニズムの問題」を浮き彫りにさせている。『勝手にしやがれ』においては，男性である主人公ミッシェルよりも，女性であるパトリシアは，より属性に縛られた生き方を余儀なくされている。このことを，ミッシェルの個の描写の徹底性から，両者の対話における「言語の差異」を通して，浮上させている。また，『小さな兵隊』においては，終始一貫して，映画全体が主人公ブルノの告白の言語形態に依ることで，ヴェロニカの主体が剥奪され，受動的な生き方にならざるをえない有り様を浮上させている。このように，光と影の非対称性によって，逆説的にも，「マイノリティの問題」に光が当てられる，という構図をとっている。

だが一転して，『女と男のいる舗道』においては，影が影としていったいどれだけの光を放ちうるか，という「逆説の実在性」に，勝負は賭けられている。前作『女は女である』において，喜劇の主人公を演じた同一の俳優アンナ・カリーナが，『女と男のいる舗道』において，悲劇の主人公

を演じきることも，「現象」における光から影への転落に，よりいっそう効果を与えているであろう。

「彼女が彼女の人生を生きること」の出発点である第１章「カフェ　ナナのあきらめ　ポール　ピンボール」において，物質的な不自由がないにもかかわらず，なぜナナが夫と子どもを捨てようとしているのかが，カフェでの二人の後ろ姿のみの映像に直面した鑑賞者が，否応なく両者の対話に注視せざるをえないことを通して明らかにされる。第１章においてわたしたちは，両者の間に，対話における「関係性」の橋がまったく架けられていない事実を，「想像力／構想力」によって，自らの心に映し出してゆくのである［映像 -i-a］。

夫のポールは，なぜナナが，自分と子どもを捨てて女優になろうとしているのかを理解することができない。そもそもこの男には，理解しようとする方向性そのものがない。ナナとポールは，身体としては隣同士に位置している。だが，魂としては，お互いにとって，全く存在していないに等しい。このように，「わたくし」の奥底に「他者」が映し出されず，また，「他者」の奥底に「わたくし」が映し出されてこない，「わたくし」が「ない」結婚生活にピリオドを打ち，「わたくし」が「ある」人生を歩むために，ナナは，女優という道を見定め，その道へ一歩を踏み出そうとするのである。

だが，ナナが「わたくし」に出会うために切り開いてゆくこれからの道

［映像 -i-a］

［映像 -i-b］

程が，決して平坦なものではないだけではなく，これまでとはまったく別次元の位相が要求されるであろうことが，この章の終わり部分において暗示されている。第１章終わり部分で，ナナとポールはピンボールをする。その際，ポールがナナに語り聞かせる８歳の少女が書いた「素晴らしい作文」における次の一節，「めんどりには外と中があります。外を剥くと中が見えます。中を剥くと魂が見えます」に，耳を澄ましながらピンボールをするナナの後ろ姿に，それまでにない不気味さが忍び寄る気配が感得される［映像 -i-b］。

２． 第二の誕生

「めんどりには外と中があります。外を剥くと中が見えます。中を剥くと魂が見えます」という一節は，このような不気味さを伴う反面，「生きているのは，もはやわたくしではない，キリストがわたくしのうちで生きているのである」［ガラテヤ　２・20］という，使徒パウロの感嘆の叫びに転換してゆく深さをも孕んでいる。その深さの提示は，この一節の後に続く「沈黙」と，第２章「レコード店　2000フラン　自立」への転換による。ここにおいて，「わたくし」が「わたくし」に出会うことに避けられない，「死の匂い」を伴う暗黒の「魂の闇夜」は，うちに「世界の美しさ」への胎動をも孕んでいる。「めんどり」の象徴は，たとえば，まだ卵の殻のうちにいる雛が，恐る恐る卵の外に出ることで出会う世界への位相転換をも暗示している。だが，そのために，わたしたちは，暗黒の「魂の闇夜」を経なければならない。そのことをもまた，章と章の間に見出される一瞬の「停滞」が，指示している。この「時間の停止」が，「永遠の瞬間」へと転換されてゆくのである。

この「死の匂い」と，それを経た後の「世界の美しさ」の方向性は，第３章「管理人　ポール　『裁かるるジャンヌ』　写真家」において，揺るがぬものにされてゆく。ここでは，ナナが映画のなかで映画を観る，という重層性によって映し出されるリアリティがある。そこで映される映像，カ

ール・ドライヤー『裁かるるジャンヌ』(1927) は，原作からデフォルメされたものである。原作とは異なり，ジャンヌと，ジャンヌに火刑を告げにくる若い牧師の表情が，代わる代わるクローズアップされ，なおかつ，音声が無声化され，両者の表情の交互の描写の間に，字幕が小さく書かれた白地の画面が挿入される。ここで，両者の表情の変化と字幕が指示する，両者が発語する言葉から，わたしたちは，両者の魂の変化の有り様を読み取ることになる。ここで，わたしたちが「イマージュ化」するものは，現象の苛酷さと反比例して開花してゆく，ジャンヌの生の実在性である。

ジャンヌに火刑を告げにくる際，若い牧師の態度は高圧的であり，ジャンヌは，覚悟していたとはいえ，若い牧師の口から「火刑」という残酷な言葉が冷酷に発語されるのに接して，愕然とする。だが，それに続く対話の過程において，両者の立場は次第に逆転してゆく。「勝利はいずこに？」(若い牧師) —「殉教の地に」(ジャンヌ)，「救いは何処に？」(若い牧師) —「死！」(ジャンヌ) という問答において，ジャンヌの表情は次第次第に歓びに満ち溢れ，それとは対照的に，牧師はワナワナと震え出す。

死刑宣告を受ける前から，ジャンヌは自分が処刑されることを知っていたはずである。だが，実際に死刑宣告を受け，さらにそれが火刑であることを知らされると，ジャンヌの魂は，絶望の底に突き落とされる。ここでは，すでに受け入れられているはずの自らの死に，完全には同意できてはいなかった事実が，なによりもまずジャンヌ自身に自覚される。そして，ジャンヌの表情が次第次第に歓びに満ち溢れてゆく過程は，「わが神，わが神，なぜわたくしをお見捨てになったのですか？」[マタイ 27・46，マルコ 15・34] と発語せざるをえない「呪い」となった「十字架上のキリスト」が，「身体の死」より前に「自我の死」に同意することを通して「世界の美しさ」の感情に与りゆく過程にほかならない。

「あなたの行為に一体何の意味があるのか？」，また，「いったい救いは何処にあるのか？（何処にもないではないか？）」という，若い牧師の問いかけそれ自体が，「魂の闇夜」をジャンヌが自らの力で超え出てゆくこ

［映像 -ii］

とを促進してゆく。そしてまた，ジャンヌの歓びは，ジャンヌの実存に限られることではなく，対話者である若い牧師の実存をも揺さぶるのであり，若い牧師はジャンヌの実存のうちに自らの実存を映し出すのである。さらに，「救いはいずこに？」（若い牧師）―「死！」（ジャンヌ）の問答における後者の「死！」のみが画面にグローズアップされ，それを見つめるナナが涙を流す表情が画面いっぱいに映し出される瞬間，音声は「沈黙の充溢」に満たされ，鑑賞者の「想像力／構想力」が十全に花開く，「真空」の境域が開示されることになる［映像 -ii］。

「水と精神から生まれること」を，認識の領野において知悉するのは比較的容易である。だが，実践の領野において知悉するのは難しい。しかし，この映画は，「現象と実在との間の振幅」によって，「言葉の沈黙」において，鑑賞者に，「水と精神から生まれること」の何たるかを肉感させる方向性を提示するのである。

3． 本質と属性

この映画において，同一のセリフ，同一の場面，同一の状況が，絶対的に異なる位相において，一定のコントラストのもとに多用される「幾何学的配置」は，「『わたくし』が『わたくし』で『ある』ということ」の位相を明確にする効果を与えている。

第７章「手紙　再びラウール　シャンゼリゼ」において，ナナは，後に

ナナの「ひも」となるラウールに向けて，「エディ・コンスタンチーヌの映画にも出たことがあるのよ」というセリフを言い放つ。このセリフは，第10章「幸福　ある男　幸福は楽しくない」において，今度は客に向けて，再び繰り返される。この同一の言葉は，第７章と第10章において，まったく異なる意味作用を有している。

第７章において，この言葉を発語した途端，ナナは，激しい自己嫌悪に陥るのに対して［映像 -iii-a］，第10章においては，むしろ，客との対話を強引に誘導し，客の注意を引き，金をせびるために，ナナはこの言葉を発語する［映像 -iii-b］。前者においては，この言葉が自らの口から出ることは，「今，ここ」で，ナナは自分が女優ではないことを自覚することになるが，後者においては，「女優でないこと／娼婦であること」が自明であるために，何ら痛みを伴うことなく，むしろ，自己を強めるために，この言葉が発語されるのである。このことを，わたしたちは，ナナのしぐさと表情の絶対的な差異において，「同一の言葉において」，読み取るのである。

第６章「イベットに会う　郊外のカフェ」において，ナナは，旧友のイベットに偶然再会する。久しぶりに会ったイベットが語る近況は，ナナと対照的なものであり，イベットの夫が，イベットと子どもを捨てて，俳優になることを目指すというものである。だが，イベットの夫とナナが絶対的に異なる点は，イベットの夫が，俳優になることに「成功している」と

［映像 -iii-a］

［映像 -iii-b］

［映像 -iv-a］

［映像 -iv-b］

いうことであり，この事実に接したナナは，自分が「成功していない」ということを否応なく自覚せざるを得ない。

イベットは，娼婦に堕ちたのは，自分を捨てた夫のせいであり，自分には関係がない，と言い放つ。そのイベットに向けてナナは，「自由と責任」について語る。自分も娼婦に堕ちている現実を踏まえて，「わたしは全てに対して責任があると思うの。なぜなら自由だから」，と言い切る。だがその表情は，暗黒の海よりも暗い［映像 -iv-a］。だがしかし，カフェの入り口付近でピンボールをしている，すでにイベットの「ひも」であるラウールが，ナナに話を持ちかけようとする際，「ののしって怒れば娼婦，笑えば貴婦人さ」という，別の客が発する言葉に押されて，ラウールは，実際にナナを試しにののしってみると，この時ナナは，一瞬の沈黙を経て，「笑う」のである［映像 -iv-b］。この時点においてナナは，娼婦につきまとう「社会的威信の剥奪」という属性に，完全に取り込まれてはいない。まだ，「わたくし」を保持しているからこそ，「ののしり」を笑いとばすことができるのである。

4．「現象としての死」と「本質としての死」

第12章「再び若い男　『楕円形の肖像』　ラウール　ナナを売る」において，ナナと同棲する若い男が読み上げるポー『楕円形の肖像』の一節は，画家が妻の完璧な肖像画を描き上げたとき，「妻は死んでいた／妻を殺し

ていた」というものである。このエピソードを跳躍板として，物語の最終場面において，ナナを売り飛ばそうとするラウールと売り飛ばす先の「ひも」とのいさかいに巻き込まれたナナは，最初は売り飛ばす先の「ひも」に，次にだめ押しのようにラウールに撃たれて，死ぬ。まさしくこのナナの「現象としての死」の描写をもって，映画は幕を閉じる。

この主人公の突然の「現象としての死」は，鑑賞者に大きな衝撃を与えざるを得ない。だが，映画全体において問題になっているのは，この「現象としての死」ではなく，むしろ，この衝撃から逆照射される「本質としての死」である。つまり，射殺される以前に，「ナナの魂は果たして生きていたのか？」ということが問われなければならないのである。

第１章から第３章にかけて，ナナは，夫に，同僚に，写真家にと，あらゆる知り合いに，「2000フラン」の金を無心をしている。つねに金に困っており，ついに，第４章「ナナ　警察の尋問」では，１万フランを盗んだかどで，事情聴取されている。警官との対話におけるナナの最後のセリフ，「以前のわたしはもういないの」において，彼女が物理的にも，経済的にも絶体絶命の状態に陥っていることが指示されている。

一転して，第５章「舗道　最初の客　売春宿の部屋」において，ナナは娼婦となっており，暗くうつむきながら，舗道を歩いている。呼び止められた最初の客と部屋に入るが，ナナはいくら客に請求していいのか分からない。こころみに「4000フラン」請求してみると，あっさりこの金額が手に入る。「2000フラン」の倍額である。だがしかし，失った魂の深さが，客のキスを拒むナナの絶望的な表情に映し出されている［映像 -v］。

第３章において，ナナは，アパートを差し押さえられている。管理人の目を盗み，部屋の鍵をとって自分の部屋へ行こうとするナナは，管理人夫婦の夫のほうに取り押さえられてしまう［映像 -vi-a］。この現場である「アパートの中庭」は，第12章において再び登場する。第３章の管理人夫婦もこの現場にいることが，鑑賞者に否応無く第３章での出来事を思い出させる。第12章では，ラウールがナナを売るために，ナナの身体そのもの

［映像 –v］

［映像 –vi–a］

［映像 –vi–b］

を「差し押さえる」のである［映像 –vi–b］。アパートを差し押さえられた際の管理人の妻のほうとのやりとりと同様，ラウールの目を盗み，ナナは逃げ出そうとするが，売られる先のひもに差し止められてしまう。

5． 言葉と欲望

このような幾何学的配置によって，どのようにしてナナが，人間として疎外されてゆくのかが，あらわされている。そして，さらに，魂のレベルに踏み込んだ疎外が，言葉に着目することによって，あらわされてくる。すなわち，「言葉がないこと」は「魂が生きていないこと」を明晰に物語るのである。

第11章「シャトレ広場　見知らぬ人　ナナは知らぬ間に哲学を」において，ナナは，カフェで読書中の言語哲学者ブリス・パランに声をかけ，同席する。だが，何かを話そうとしても，ナナには自らを語る言葉がな

い。なぜなら，彼女が送っている娼婦の生活は，ナナの「わたくし」から乖離した，実体のない生活だからである。別の言い方をするならば，「考えること」をしたら，生きてゆけない生活だからである。哲学者はナナに，『三銃士』に登場するボルトスが，生まれてはじめて「考えること」をしたために，愚かしく死んでしまうエピソードを話す。すると，間髪入れずに，ナナは，「なぜそんな話をするの？」と立腹する。『三銃士』のエピソードは，ナナの実体の意表をついているからこそ，ナナは立腹するのである。ここで，「『言葉をもつこと』と『考えること』は表裏一体である」，と哲学者は言う。さらに，「生は自己放棄したほうが，よく生きれるのだ」と言う。ここで言われている「自己放棄」とは，「自己執着」から解き放たれる，ということである。すなわち，「わたくし」が「わたくし」から距離をとって，自らを観照するということである。これは容易なことではないので，哲学者は，「自己離脱して生きること」には「苦行」が必要だとも言うのである。ここにおいて，「言葉をもつこと」は「考えること」であり，「考えること」は「苦悩すること」であり，この過程において主体が確立してゆくことが指示されている。そして，それとナナの実体とのギャップを通して，わたしたちは，わたしたちが自分の人生を生きるとは，いったいどういうことかを，感性を通して認識せざるをえなくなるのである。

結びにかえて

芸術は，幾何学のような完璧な純粋性を生じさせることはできない。だが，芸術の個性が強ければ強いほど，この純粋性に漸近してゆくのであり，そこにわたしたちそれぞれの生のリアリティがたちあらわれる。

12章への分断，映画『裁かるるジャンヌ』の挿入，言語哲学者ブリス・パランの出演，小説『楕円形の肖像』の引用等，これまでの映画の枠組みを華麗に超え出てゆくヌーヴェル・ヴァーグ全盛期の映画『女と男のいる舗道』は，その数々の斬新な手法とは裏腹に，きわめて高い形式性を提示

している。若い監督ゴダールが，世界を全身で感受してゆくその過程は，逆説的にも，作家が自己無化してゆく過程であることを，この事実は物語っているであろう。作家が徹底的に個性的であるとき，そこでは，逆説的にも，普遍の地平が拓かれてゆく。偶然性は，必然性へと転換してゆく。形而上学が，「今，ここ」で，生きられ感じられるものであることを，『女と男のいる舗道』は，おそらく，映画史上はじめて，十全に示し得た映画である，と言いうるであろう。