

## 研究論文

# ドゥルーズ『シネマ』における「信の転換」の倫理

—人間形成論としての再定位に向けて—

松枝 拓生

### 1. 序論

フランスの哲学者ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze, 1925-1995) は、その晩年に、映画について論じる二冊の大著を出版している。ドゥルーズの映画論に特徴的なのは、彼が映画監督を哲学者や芸術家に比肩する思想家とみなしていることである [IM: 7-8=2]。映画とはドゥルーズにとって、単なる娯楽にとどまるものではなく、哲学や芸術に並ぶ一つの自律的な思考の営みとして位置づけられる。ゆえに、映画の営みについてのドゥルーズの議論は、映画に固有の思考の蓄積から、新たなものを引き受け、新しい哲学的な思考の仕方を、そして新しい映画の経験の仕方を発見する試みである [Sinnerbrink 2016: 53]。

そうしたドゥルーズの映画観は、映画という思考の営為のうちに、人間が世界といかに関わって生きるのかという倫理的な問いの展開をも認めることになる。人間と世界の関わりあいについて思考してきた映画の（その成立から現代にいたるまでの）展開をふまえたとき、我々が引き受けるよう要請される問題とは、「人間と世界との絆の断絶」[une rupture du lien de l'homme et du monde] [IT: 220=237] という事態であり、「われわれがもはやこの世界を信じていない」[IT: 223=239] という現代的事態である。それを受けて我々は信を別の形で取り戻す「信の転換」[une conversion de la croyance] [IT: 223-224=240] の必要性に迫られるのである<sup>1)</sup>。

本稿が明らかにしようとするのは、ドゥルーズが提起するこの「信の転換」の思想がニーチェ的な道徳的真理批判に裏打ちされていること、そして信の転換という倫理的な主題が、感性的な受容の問題と切り結ぶ形で、人間形成論としての射程を胚胎していることである。結論を先取りすれば、信の転換を可能にする経路として、見ることに関わる学習の論理が見出されうる。そして転換の内実は、普遍的真理性への盲信から自覚的に選択されるべき信への、信の様態の根本的変質として理解されうる。人間と世界との絆の断絶は、後に確認するように、映画が我々に提示するイメージの根本的転換と対応しており、そこで映画を見る人間の知覚のあり方もまた問いに付される。それは感性的な受容の次元において世界との関わり方を問い直される経験であり、そのことが同時に、倫理的な次元において世界とどのように関わり直すのかという問いをも我々に突きつけるのである。人間が世界と相互干渉するなかで、より良さを追求しながら自らの生を変容させてゆく漸進的なプロセスとしての人間形成の一端を、ドゥルーズ映画論に見て取ることができると思われる<sup>2)</sup>。

本論は次のように展開する。第2節では絆の断絶に対応する映画上の契機である感覚運動図式の断絶が、従来の価値への不信のニヒリズムを含意することを確認する。第3節では映画論におけるニーチェの道徳的真理批判の明示的継承を踏まえて、感覚運動図式の断絶がニヒリズムの問題という射程において肯定的な意味をも持ちうる可能性を確認する。それらを踏まえて第4節では、見ることの学習と選択の選択という主題系に着目することで、感覚運動図式の断絶が道徳的真理への盲信からの解放を準備すること、そして信の転換とは盲信から自覚的に選択される信への転換であることを明らかにする。

### 2. 一つの信の体制としての感覚運動図式

ドゥルーズは信の問題（すなわち絆の問題）について次のように問題提起している。

現代的な事態とは、われわれがもはやこの世界を信じていないということだ。われわれは、自分に起きる出来事さえも、愛や死も、まるでそれらがわれわれに半分しか関わりがないかのように、信じていない。[IT:

223=239-240]

「もはや…ない」[ne…plus] という文言は、いまだ信が成立していた頃があるとの認識を示している。では、我々がかつてまだこの世界を信じていたとき、人間と世界の絆はどのように結ばれていたのか。

手がかりとなるのは、ドゥルーズが映画の展開のうちに見出す、「感覚運動図式の断絶」という契機である。

この感覚運動上の断絶[cette rupture sensori-motrice]は、自らのより高次の条件[sa condition plus haut]を見出し、それ自体、人間と世界の絆の断絶にまで遡る [remonte] ののである。[IT: 220=237]

原因への遡行を含意する remonter や「高次の条件」という表現は、感覚運動図式の断絶という出来事が、人間と世界の絆の問題を前提とするものだとすることを示唆する。哲学や芸術と並ぶ自律的な営みとして、映画は我々の生きる現実のありよう（絆の断絶）について思考し、映画固有の形で応答してきたのである。これらを踏まえて以下では、感覚運動図式の断絶を通じて映画のイメージにどのような転換が訪れたのか、確認する。

### (1) 運動イメージ

ドゥルーズは、映画が提示するイメージとして「運動イメージ」[l'image-mouvement] と「時間イメージ」[l'image-temps] を大別しており、主に『シネマ1』を運動イメージの分析に、そして『シネマ2』を時間イメージの分析にあてている。その浩瀚なプロジェクトの冒頭でドゥルーズは述べる。「偉大な映画作家たちは、概念の代わりに、運動イメージおよび時間イメージによって思考するのである」[IM: 7-8=2] と。以下では、運動イメージについて概観しておく。(時間イメージについては、本稿3節の結晶的体制の議論を参照されたい。)

二つのイメージ論は「持続」概念を中心としたベルクソンの思想を背景に展開されるのだが、特に運動イメージはベルクソンの実在的運動の議論と関わる。ベルクソンは、運動そのものを、運動する物体が通過する空間的位置や、その位置に還元される時間的瞬間によって再構成することはできないと論じた。実在的運動は、数量化された抽象的な空間や時間の尺度をすり抜ける。これをドゥルーズは「『実在的運動→具体的持続』と『動かない諸切断面+抽象的時間』」[IM: 10=4] と定式化する。前者は後者をいくら束ねても認識できない。

ベルクソンは後者で前者を捉えようとする認識構造が映画の構造と類比的だと考えた。「われわれの通常の認識のメカニズムの本性は、映画的である」[ベルクソン 2010: 388, 強調原文] との要約が示すように、無数の静止画を並べることで映像を作り運動を見せる映画の手法に、ベルクソンは批判すべき運動観を見たのである。しかしドゥルーズはベルクソンとやや異なる立場をとる。映画装置を支える手法は、ベルクソンの指摘する通り運動を人為的に作り出すが、その結果我々がまきに見るものは、偽物の運動ではなく運動そのものだという。

要するに、運動が後から付け加えられるようなイメージを、映画が我々に与える、ということはないのである。映画は直接に、動く切断面、つまり運動イメージを我々に与えてくれるのである。[IM: 11=6]

手法としてはコマという「動かない」切断面を並べているとしても、我々が目にするのはコマが一連の映像として滑らかに連なったショット、すなわち「動く」切断面である。映画は我々に実在的運動を提示している。

### (2) 行動イメージの危機と感覚運動図式の断絶

かくして映画は運動イメージという体制を立ち上げたと言われるのだが、本稿にとって重要なのは、運動イメージがその一側面として感覚運動図式を備えていたという点、そしてその図式の断絶が「行動イメージの危機」とともに訪れたという点である。

ドゥルーズが「感覚運動図式」[le schéma sensori-moteur] および「行動イメージ」[l'image-action] と呼ぶものは、映画の古典的なジャンルを特徴づけてきたという。感覚運動図式とは、出来事の知覚が感情を喚起し、結果的に行動へと促されるという、感覚と運動の連鎖の仕方について登場人物のふるまいを規定する類型のこと

であり、行動イメージとはそのような連鎖によって、登場人物の行動を軸として構成された運動イメージの性質を指す。

環境とその諸勢力は、湾曲し、人物に作用を及ぼして、人物に挑戦する〔＝人物に決闘を申し込む〕[lui lancent un défi]。環境とその諸勢力は、人物が取り込まれている一つの状況を構成する。すると今度は人物が周囲に反応することで、状況に回答し環境を変更したり、あるいは自分と環境との関係、自分と状況との関係、自分と他の人物たちとの関係を変更する（厳密な意味での行動）。[IM: 197=248]

登場人物は自らの置かれている状況に対して行動で回答し、その状況に変更を加えてゆくことで、映画のストーリーが展開してゆく。状況から行動へ、そして再び行動へと向かうこの形式はとりわけ「大形式」[IM: 196=247]と呼ばれる。話の展開としてなじみ深いと言ってもよいこのイメージは「息づかいや呼吸に恵まれたように思われる有機的表象」[IM: 197=249]を構成する。「人物に挑戦する」という表現が示唆するように、状況と行動は緊張感に満ちたダイナミックな脈絡を作り出し、物語の有機的構造を構築する。

ところが、ドゥルーズによれば感覚運動図式の断絶という事態が映画のパラダイムに到来する。その一つの先駆者とされるのがヒッチコック (Alfred Joseph Hitchcock, 1899-1980) である。ドゥルーズは例として『裏窓』(Rear Window) を挙げる。そこでは主人公の状況に対する行動での回答という連鎖によってストーリーが単線的に展開するというおなじみの展開は影をひそめる。ストーリーは、足を骨折して動けない主人公が、自室から窓越しに覗く光景の数々によって構成される。主人公に事件がふりかかるわけではなく、むしろ主人公は窓越しの向かいの家々の光景を眺め、何が起きているのか解釈するだけである。それゆえ「ヒッチコックにおいて、行動、感情、知覚はすべて、初めから終わりまで解釈である」[IM: 270=346]。ここでドゥルーズにとって重要なのは、ストーリーの構成原理であるはずの感覚運動図式が、それ自体解釈と反省の対象になるということである。それは、自明視されていた前提を根底から問い直す営みだと言えるだろう。

映画を一つの思考の様式とみなすドゥルーズにとって、映画自体の手で映画の営みについて思考するこの再帰性は、評価すべきことであった。それは映画のイメージの提示様態が高度に発展したからこそ可能になった。しかし他方でその再帰的営みが自らの足元を掘り崩すことにもなったのである。ロドウィックの言を借りれば、ゆえに、「一つの同じ挙措によって、ヒッチコックは行動イメージの危機の先駆者にも、またある特定の古典主義の体現者にもなる」[Rodowick 1997: 73]。

こうした映画に内在的な側面のみならず、ドゥルーズは時代状況の影響をも示唆している。第二次世界大戦の惨禍である。「古典的な映画」の時代と「現代的な映画」の時代を分かち地点に、ドゥルーズは第二次世界大戦を置いている [Sinnerbrink 2016: 56; 福尾 2018: 86]。実際、感覚運動図式の断絶を引き受け新しいイメージを確立したと評価されるのは、フランスのヌーベルヴァークやイタリアのネオ・リアリズムなど、戦後映画である [IM: 284=365-366]。大戦の惨禍において行動する人間の無力が残酷に突きつけられた、その厄災の重荷をドゥルーズの映画論は背負っているのだとも指摘される [O'Donnell 2017: 6; Marks 2003: 114]<sup>3)</sup>。

行動に対する一種の懐疑が映画の内外に漂う行動イメージの危機の果てに、ドゥルーズは映画に新たな表現が浮上するさまを見定めている。それが、「純粹に光学的音声的な状況」[une situation optique et sonore pure] と呼ばれるものである。

しかし今や、一体化の意味はまさに逆転する。登場人物が一種の観客となるのだ。登場人物は動き、走り、動き回るが、登場人物がそのなかにいる状況は、あらゆる面で登場人物の運動的能力を上回り、理論上、もはや回答にも行動にも依存しないものを登場人物に見させ、聞かせる。登場人物は反応するよりも、記録するのである。登場人物は一つの視覚に委ねられ、行動のなかに巻き込まれるよりもむしろ視覚に追いかかれ、視覚を追いかける。[IT: 9=4]

かつての感覚運動図式とそれに裏打ちされたイメージでは、観客は行動し状況を切り拓く登場人物に一体化し

ていた。行動が映画の躍動感と脈絡の一貫性を担保する中心だった。しかし純粋に光学的音声的な状況では、登場人物はもはや眼前の事態に対して行動しようとしな。行動を凌駕する出来事が展開されるために、登場人物は椅子に深く座って何もできない観客のように、描写される光と音の組み合わせを「見る」ことしかできない。観客はドゥルーズが「見者」[voyant] [IT: 33=28]と呼ぶ、見るだけの登場人物に一体化することになる。

では、感覚運動図式の断絶において映画が提示するイメージにどのような転換が訪れたのかという、本節の問いにここで立ち戻りたい。ドゥルーズが感覚運動図式の断絶の前後で対比的に位置づけているものは、行動の位置であることがここまでの内容から確認できる。もう少し踏み込んで言えば、状況の知覚は直ちに行動へと延長されるものであるという想定、あるいはそうした想定を支える行動の力への信頼であるだろう。事実、ドゥルーズはすでに行動イメージの危機を論じる中で、次のように述べていた。

我々のはもはや、包括的な状況が行動のきっかけとなり [donner lieu à une action]、その行動が状況を変更できるとは、ほとんど信じていない [croyons]。我々は、たとえ部分的であっても行動が状況にその姿をあらわにするよう強いることができるとは、なおのこと信じていない [croyons]。この上なく「健全な」錯覚 [les illusions les plus «saines»] は崩れ落ちる。何よりも危うくなっているのは、状況-行動、作用-反作用、刺激-反応の連鎖、要するに、行動イメージを作っていた感覚-運動系の絆である。[IM: 278-279=358]

状況が行動を引き起こし、行動が状況に影響を及ぼしうるとは、もはや誰も「信じていない」。そうした感覚運動の連鎖が起こりうるというのは、実は健全なものではあれ「錯覚」だったのである。人間を取り巻く状況と取り巻かれる人間との間に作用-反作用の連鎖の形で結ばれているはずの結びつきは、その虚構性を露呈する。感覚運動図式の断絶がもたらしたものは、かつて世界と人間との間に、環境と行為主体という関係で保たれていた（はずの）絆の断絶であり、かつて自明視されていたそのような関係への不信なのである<sup>4)</sup>。

自明なものの陥落が引き起こす落差は、そこから生じる不信を徹底的に根深いものにすると言えるだろう。関与しうる対象という意味が世界から剥奪され、また行動から関与と変革への能力という価値が剥奪されるという意味についての危機がここに見出されるのであり、その点で感覚運動図式の断絶はそれ自体ニヒリズムの問題を提示していると言えるだろう。我々のはもはや、素朴に世界とのつながりを信じることができなくなった地点に立っていることになる。それでもなお信を取り戻す可能性が残されているとすれば、我々はそのことをどのように理解すれば良いのか。この問題に答える糸口を得るために、次節では映画論におけるドゥルーズのニーチェ思想の継承を紐解くことにしたい。

### 3. 映画論におけるニーチェの道徳的真理批判の継承

#### (1) ニーチェの道徳批判

ニーチェは「道徳」を系譜学において取り扱うことでその虚構性を示し、「道徳」の尺度を超える立場として「善悪の彼岸」を論じた [ニーチェ 1993]。こうした主題は初期の著作『ニーチェと哲学』以来、ドゥルーズの思想に通底している。ドゥルーズにとってニーチェの系譜学は、既存の絶対的基準に対する全面的な批判という側面と切り離せない。個々の生の文脈を超越した基準によってあらゆる生を裁き序列づける道徳に対して、普遍的な基準という考え自体を批判的に問いたですのである。それによって基準は生の文脈の個性へ送り返され、そのつどの状況に応じた内在的な評価を行うプラグマティックな立場が前景化する。そうした立場では、価値や意味は所与のものではなくなる。

[価値を所与のものとして前提する評価に対して]しかし他方では、より根本的には、評価 [des évaluations] を、つまり「見極めの観点」を前提するのは諸価値の方であり、こうした観点から諸価値の価値それ自体が生じるのである。批判の問題とは、すなわち諸価値の価値であり、諸価値の価値にとりかかる評価であり、したがって諸価値の創造の問題である。[NP: 1=20]



人の生であれ物であれ、その価値や意味は所与のものではなく、評価を通じて形成されてゆく。この評価様態を明らかにすることには、普遍的基準による一律な意味規定の体制への全面批判が伴うのである。

映画論では、普遍的基準による意味規定と内在的評価の対比は、映画の思考様式と内的に連関した主題として再定位される。この対比は、感覚運動図式の断絶以前と以後の映画イメージの体制の区分に対応している。

## (2) 有機的体制から結晶的体制へ

感覚運動図式の断絶以前と以後の区分に対応するのが、「有機的体制」[un régime organique]と「結晶的体制」[un régime cristallin] [IT: 165=175] と呼ばれるものである。これらは、そのまま運動イメージと時間イメージの区分に対応しており、以下に確認するように、両イメージの真理性に対する立場の差異にフォーカスした区分だと理解することができる。また、純粹に光学的音声的な状況は、結晶的体制に位置する。

有機的体制では、映像が描写するものには描写から独立した現実世界のモデルがあるという想定がある。映像描写はあらかじめ存在するものの表象である。それゆえ、必然的に有機的体制では描写は因果的・論理的な連結によって構造立てられる。夢や幻想といった想像的なものはあくまで現実的なものと切り分けられ、合理的理解に回収可能な形で（たとえば登場人物の見る夢とその後の行動の因果関係が成立するように）提示される。そうした有機的に構造化された描写においてこそ感覚運動図式が成立する。

他方、結晶的体制では、描写にその現実のモデルを想定することができない。むしろ、描写がさらなる描写の対象となり、描写どうしが互いを参照しつつ矛盾しあい、お互いの意味を交差させ合うようになるとされる。そうした体制では現実的なものと夢などの想像的なものの関係も攪乱される。これは有機的な関係をもたない「識別不可能」[indiscernables] [IT: 166=177] な関係であり、登場人物が感覚運動図式にそって行動することも期待できない。登場人物が見者となるというのは、登場人物がその眼前に見る純粹に光学的音声の状況が、空間的な座標と有機的なつながりを欠いた、断片化した描写の数々として現前するということともかかわっている。

ドゥルーズは、これらの対比的な諸特徴から帰結されるより一般的な主題として、「時間」と「真理」[vérité]の問題を挙げている。

まず時間について述べるなら、因果法則や理解可能な意味連鎖に従う形で描写とストーリーの展開する有機的体制では、時間はあくまで、行動やより広い意味で運動の提示によって提示される時系列的な時間であり、それは空間的座標を伴った運動による「間接的な表象の対象」[IT: 167=178]である。それに対して、結晶的体制ではもはや行動・運動の首尾一貫性は崩れている。「重要なことは、運動の異常が偶発的ないしは偶然的ではなく、本質的になることだ」[IT: 168=179]と言われるように、運動の接続の混乱が恒常的な事態となる。そこでは描写される諸空間が空間的な座標系を喪失しており、時間は間接的表象ではなくなる。「時間の直接的現前」[IT: 169=180]であり、これこそ「時間イメージ」を定義するものである。運動と時間の関係は完全に転倒する。

我々はもはや、運動に由来する時間の間接的イメージではなく、時間の直接的なイメージをもっており、運動はそこから生じる。我々はもはや、場合によっては異常な様々な運動によって混乱に陥るかもしれない時系列的な時間をもっているのではなく、慢性化した非-時系列的な時間をもっているのであるが、こうした時間は必然的に「異常」で、本質的に「偽」であるような様々な運動を引き起こす。[IT: 169=180]

真理性の問題もまた、ここで浮上する。ドゥルーズがここで異常さ、偽物の位置づけを刷新していることに注意したい。有機的体制では、異常な運動や異常な場面展開は、あくまで正常とされる展開を前提とした偶発的な事態である。同様に、偽物という考えが意味をもつのは、あくまで有機的体制には「真正の説話」が想定される限りにおいてである。因果法則や論理性が担保されている以上、たとえ登場人物や観客を欺く展開が登場しても、それは最終的に登場人物の行動を通じて真実が明るみに出されるということになるという説話構造を前提としている。真正なるものという指標が、異常さや偽物の背後に存在しているのである。

それに対して結晶的体制にとっては、異常さや偽物こそが本質的な初期条件となる。描写はもはや映像の外側

の現実という真正なモデルをもたない。描写どうしもお互いの役割と意味を変容させ合う識別不可能な関係にあるので、描写の意味や役割を一義的に確定することは困難である。つまるところ、ここでは意味の一義的な確定可能性という考えのものが宙づりにされ、真正なもの前提可能性が揺らぐのである。

### (3) 結晶的体制における真理批判

有機的体制から結晶的体制への移行のうちに、真理性に対する立場の転換を認めるドゥルーズはまた、その転換に映画におけるニーチェの道徳的真理への批判の体現をも見出す。ドゥルーズは一例としてオーソン・ウェルズ (George Orson Welles, 1915-1985) を挙げている。

ウェルズにはある種のニーチェ主義があり、まるで、ウェルズはニーチェにおける真理批判の要点をたどりなおしているかのようだ。つまり、「真なる世界」というものは存在せず、仮に存在したとしても到達不可能で想起することもできず、仮に想起できたとしても、不要で余計なものなのである。[……] 真正な人は結局、生を裁くこと以外のことは望まず、より優れた価値や善をうちたて、それらの名において裁くことができる。真正な人は裁くことに餓えており、人生のうちに悪を、あがなうべき過ちを見て取る。それこそ、真理という観念の道徳的な起源である。[IT: 179-180=191-192]

真正な人は「真理を欲する人間」[IT: 179=191]とも表現されるが、真理という高次の普遍的価値を想定し、その価値によって個別の生の善し悪しを裁こうとする人の類型のことである。真正な人は、真や善といった生を超越する普遍的価値に照らしてものごとの意味規定を行う道徳の立場の体現者である。

ウェルズの作品には実際、ニーチェの「ニヒリズムの諸段階」[IT: 184=196]を体現する人物類型が見出されるとドゥルーズは指摘する。一つ目は法で裁こうとする真正な人であり、二つ目は倒錯的に裁きを与えようとする「病者」[l'homme malade] [IT: 184=196]である。病者は、自らがより優れた人間であるという考えのもと、自らの権限で生を裁こうとする。病者は普遍的価値を想定しはしないが、その復讐への意志は自己欺瞞の状態にあり、生を断罪の対象とみなしている点で、ニヒリズムにとらわれているとされる。「両者はニヒリズムの二つの形象、力能への意志の二つの形象として相補的である」[IT: 184=197]と述べているように、真正な人と病者はともに、善悪の尺度で生を裁く道徳的ニヒリズムの体現者である<sup>5)</sup>。

ドゥルーズは善悪の彼岸にある良いものと悪いものという尺度について、次のように述べている。

善悪の彼岸 [au-delà du bien et du mal] は、少なくとも、良いものと悪いものの彼岸 [au-delà du bon et du mauvais] を意味するものではない。この悪いものは、消尽し、墮落した生であり、それだけになお恐ろしく、拡散しやすい。しかし良いものは、ほとぼしり、上昇する生であり、出会う様々な力にしたがってみずからを変容させ、変貌させることができ、それらの力と結びついてはるかに大きな力能となり、つねに生きる力能を増し、つねに新たな「可能性」を開く。確かにいずれにも真理はない。生成しかないのであり、生成とは生という偽なるものの力能、力能への意志である。[IT: 185=197, 強調原文]

真正な人や病者は、普遍的価値や自己欺瞞によって生を裁くことにとらわれ、生の価値を一義的かつ否定的に固定してしまい、自らの生も含めた力の諸関係を評価するという視点をもたない。ゆえに、諸力の関係の変動をそのつど評価し意味づけを更新してゆくことができず、生の価値がもつはずの可塑性を締め出してしまう。この意味で、その生は意味を枯渇させた消尽と墮落の状態にある。対して、内在的な評価を行う良いものの体現者は、意味や価値の一義性という思想に縛られることがない。普遍的価値基準にはそぐわなかったとしても、自らの生の価値を更新してゆけるので変貌に長けており、その意味でその生は喜ばしい<sup>6)</sup>。つまり、真理という超越的価値の彼方に見出されるのは、こうしてプラグマティックに生の可塑性を活かすことができるかどうかという観点であり、その成否を分かつのは普遍的真理という構造に縛られているか否かである。

ニヒリズムの類型を上記のように分かち、普遍的真理による拘束の有無を、ドゥルーズは映画が提示するイメ

ージと体制の位相にも敷衍する。すでに引用したようにウェルズはその作品を通じて「真なる世界」の幻想や不毛さを示そうとしたのだが、それは「直接的な時間イメージを引き出し、イメージを偽なる力能なるものの力能の下に向かせる」[IT: 179=191] ことによってである。ここには、信の転換を紐解く手がかりがある。

結晶的体制における異常さや偽物であることの恒常性に立ち戻ろう。それらに特有の逸脱的な性質は論理的・合理的な連関という真正さのモデルを徹底的に排除するのであり、真正なものという理想の前提可能性自体を問いに付すものであった。描写に現実のモデルを認識することはできず、描写どうしの相互関係によって描写の意味も一義の規定を受けつけない。感覚運動図式も、それによって最終的に真実があらわになるという期待も打ち崩される。これらを踏まえて、ドゥルーズはウェルズの達成を次のようにまとめている。

ウェルズは中心という観念そのものに対して、新たな映画を基礎づける二重の変化をもたらしたということができるだろう。中心は感覚運動的であることをやめ、一方で、光学的となつて描写の新たな体制を規定し、同時に他方では、光り輝くものとなつて説話の新たな進展を規定する。描写的あるいは投射的な変質と、説話的あるいは陰影的な変質……。[IT: 188-189=201-202]

感覚運動図式という中心は姿を消し、代わりに識別不可能な仕方できらめく光学的イメージがあらわれる。必然的に真実へと収斂してゆく説話構造も根本的に変質する。

結晶的体制のこうした特質は2節で明らかにしたように、感覚運動図式の断絶が表現する、かつての世界と人間との関わりについての根源的な懐疑と不信の感覚を背負っている。感覚運動図式が結んでいた世界と人間の関係性が前提を失い、行動によって状況を切り拓く説話構造、真実が明らかになるという前提さえ崩れている。この不信の感覚はドゥルーズ自身が問題提起するものに他ならず、図式の断絶は否定的な含意を帯びている。

しかし他方で、ドゥルーズはウェルズ映画の解釈を通じて、まさに同じその感覚運動図式の背景にある真理性をニーチェとともに批判することで、真理性を打ち崩す時間イメージの結晶的体制を評価しているということもまた、本節の議論で確認できることだろう。その点では、感覚運動図式の断絶はドゥルーズ映画論において肯定的なニュアンスをもっていると考えられる。

次節では、感覚運動図式の断絶がいかなる意味で肯定的なポテンシャルを保持しうるのか明らかにすべく、見ることの学習という主題と選択することを選択する実存様式という主題の内的連関を論じる。

#### 4. 二つの信：盲信から自覚的に選択される信へ

##### (1) 見ることができるようになるという学習の論理

前節で確認したように、感覚運動図式を中心とした有機的体制は、モデル、合理的理解、一義的意味確定といった鍵概念の複合によって普遍的真理を前提とする体制をなしていた。翻ってみれば、感覚運動図式は我々をある普遍的モデルの中で飼い馴らしていたとも言える。観客としての我々は行動イメージ中心の映画を見るとき、登場人物がある状況をきっかけに主体的に行動して当の状況を打開し、真実が明るみになるクライマックスが訪れるとどこか期待している。さらに、映像描写のモデルが観客の生きる現実世界にあるという想定は、遡及的に現実世界の認識にも行動感覚図式が影響するのを可能にする。感覚運動図式は映画の見方だけではなく、映画の外側の世界の捉え方をも規定するのである。かくして、おきまりの作用-反作用の捉え方が現実認識に浸透し、世界をそのつどの諸力の関係において精妙に評価し、ものごとの意味や価値を作り出す可能性が締め出されてゆく<sup>7)</sup>。図式の断絶は世界と人間の絆への不信を診断する一方で、同時に道徳的な真理観の転換を可能にするポテンシャルをも備えたものとして位置づけられていると言えるだろう。

そのようなポテンシャルと肯定的な含意は実のところ、結晶的体制や純粋に光学的音声的な状況に関するドゥルーズの言明にも示唆されている。國分功一郎は、純粋に光学的音声的な状況は「既存の知覚の体制を破壊するような知覚との出会い」をもたらすものであり、それが習得や学習のテーマと結びつく形で提示されていると指摘する [國分 2013: 113]。その論拠として國分は、見者となった映画の登場人物を形容して「彼女は見ること

ができるようになった」[elle a appris à voir] [IT: 9=3] と学習 [apprendre] の語彙が用いられる箇所を挙げ  
る。他にも、見者となった登場人物を指して「彼らは『見る』ことができるようにならなければならない」[il faut  
qu'ils arrivent à «voir»] [IT: 168=178]、「見ることができる、見させることができる」[capables de voir et de  
faire voir] [IT: 31=26] と表現されている。どちらも、熟達や能力の含意をもつ言い回しである。

見るようになるという論理を、次のように理解することができるだろう。感覚運動図式を通じて  
我々の知覚がすでに枠づけられていることを指して、ドゥルーズは「一つの紋切り型、それは事物の感覚運動的  
イメージである」[IT: 32=27] と述べる。我々は感覚運動図式において、「十全な物やイメージ」を知覚している  
のではなく、「知覚するべく関心をひかれる [intéressés] ものしか知覚していない」のである [IT: 32=27]。

ときには、失われた部分を再構成し、イメージにおいて見えなかったすべてのもの、イメージを「関心をひ  
く」[«intéressante»] ものにするためにわれわれが差し引いたすべてのものを再発見しなければならない。  
しかしときにはまた反対に、穴をあけ、空虚や空白の空間を導入し、イメージを希薄にし、すべてが見えて  
いると信じ込もうとしてわれわれが付け加える多くのものを斥けなければならない。[IT: 33=28-29]

感覚運動図式において、我々は物やイメージを行動への展開という関心に沿って知覚しているのであり、その  
限りで物やイメージの即自的全体を捉え損ねていることになる。純粋に光学的音声的な状況や結晶的体制が見る  
ことの学習につながるの、上の引用が示唆するように、関心に沿って見ることができなかつたものを見  
ることができるようにするからである。結晶的体制が提示する異常で逸脱した描写は、我々が勝手に物やイメ  
ージに読み込む方向性を攪乱する。そうして感覚運動図式が宙づりにされてはじめて、我々はそれまで図式に覆  
い隠されていたものをよく見るようになる。ここには、知覚の水準における世界との関わり方の変容  
を認めることができるだろう。見ることの熟達や深まりとでも呼ぶべきこの過程によって、我々はすでに自らが  
行なっている知覚の仕方、捉え方に目を向けられるようになる。

ところが、國分はこうした学習と変容にそれほど重きを置かず、むしろそこに限界を見出す。実のところ國分  
の映画論の検討は、政治的変革を可能にするような能動的で実践的な行為主体の次元をドゥルーズ思想に認めう  
るかを問う文脈でなされたものである [國分 2013: 106]。すると、結晶的体制がもたらす攪乱と宙づりは、あく  
まで意図せぬ「失敗」[國分 2013: 114] としてしか見出せない。國分の論理では、見ることの学習の論理は、主  
として能動的行為主体の可能性を阻むものと位置づけざるを得ず、「ドゥルーズの実践の理論の限界」[國分 2013:  
114] と総括する論調のなかでは、見ることの学習の意義は縮減されてしまう。だが、見ることの学習は、実践  
性とは異なる倫理と人間形成の視角から、その意義を浮かび上がらせられはしないだろうか。

## (2) 選択することを選択する実存様式

見ることを学ぶという過程を通じて、自らの知覚がつねにすでにある特定の仕方へと整序されていることに気  
づくということは、選択肢が他にもあることに気づくということである。ドゥルーズはこうした自らを規定する  
枠組みの選択肢の問題を、「任意空間」[l'espace quelconque] [IM: 165=208] という概念の下で論じている。  
任意空間とは、その諸要素があらかじめ特定の意味の結びつきや理解の方向性を受け取っていないような空間、  
解釈が任意にひらかれている、光学的音声的状况や結晶的体制に特徴的な空間である。それゆえ、多様な意味か  
らの選択の問題が前景化することになる。選択の問題は、選択する見者の「実存様式」[le mode d'existence]  
[IM: 161=202] にかかわるといふ。

私が選択を意識する場合にはしたがって、もはや私がとりえない選択の数々や実存様式の数々がすでに存在  
しており、それらの実存様式はいずれも、「選択の余地はなかった」と確信している状態で私がとっていたも  
のである。[……] 要するに、精神的決定としての選択は自らだけを対象とする。選択することを選択するこ  
とによって、私は、選択の余地をもたないという様式の下でなされる選択をすべて排除しているのである。  
[IM: 161=202]



「選択の余地がない」様式とは、道徳的な善悪の基準から抜け出せない状態のことを指す。ドゥルーズは、善を体現する潔白な登場人物、黒に象徴される悪を体現する登場人物、そして善悪のはざまで揺れ動く灰色の登場人物という三つの類型を論じている [IM: 161=203]。これらの類型の人物たちはいずれも、道徳の基準の中で自分の立場を選択している。こうした選択者たちは、既存の道徳の基準自体が一つの選択肢にすぎないということを実感していない。善か悪かの二者択一への閉塞は、道徳の尺度以外に選択の余地などないと信じている状態である。翻って、「選択を意識する」者は、選択肢を規定する尺度自体の選択に意識的である。「選択することを「選択する」とは、尺度自体を問い直すことなのである。

選択の問題が実存様式にかかわるのは、つねにすでに我々の選択の可能性を一定に制限し、選択する自己のあり方を規定している枠組が問題となるという意味である。そうした枠組の普遍性を疑わないのか、あるいは批判的に問い直すのか。これは自己の生のあり方に目を向け、また、自己の世界への向き合い方、測り方、価値の見出し方に目を向けるということの意味する。「選択の余地がない」という想定（普遍的尺度への追従）を超越し、選択に意識的になる（尺度の多元性を認める）という主題は、善悪の彼岸における内在的評価を主張するニーチェの道徳批判に通底しているのである。

こうした選択のあり方と実存様式の転換を可能にする通路として、見ることの学習が位置づけられるだろう。見ることを学ぶことで我々にもたらされるのは、受容的感性の次元ですべてと世界との関わり方が枠づけられているという気づきであった。それは、選択——どのように見るか、どのように測るか——について無自覚な状態から、意識的な状態への移行を可能にする。そして見ることができるようになるのは、感覚運動図式の断絶の果てに純粋に光学的音声的状况が立ち現われることによってである。國分ならば「既存の知覚の体制を破壊するような知覚との出会い」と呼ぶものによって、すなわち既存の意味連関を攪乱することで、観客が内面化した知覚の体制を半ば暴力的に——というもそれは世界との絆について不信に陥れるほどのものなのだから——問い質す一撃によって、よりよく見るための道筋がひらかれる。そして、能動的行為主体への期待を打ち砕くような徹底した不能感、実存様式の転換を果たすために立ち止まってみるきっかけとしての意義をもつだろう。

いまや感覚運動図式の断絶の肯定的な意義もまた明らかとなる。感覚運動図式には我々の見る仕方を気づかぬうちに制限しているという意味で、我々を無自覚のうちに「選択の余地がない」状態に追いやっている。感覚運動図式は我々をある真正なるモデルへの盲信のうちに閉じ込めており、その断絶こそが見る仕方への自覚と盲信状態そのものへの気づきを促すのである。この意味で図式の断絶には、感性的な知覚の変容を経由した実存様式の変質、そして道徳から内在的評価への立場の転換へのドゥルーズの期待が込められている。

### (3) 信の転換

善悪の彼岸への転換、選択の無自覚から意識への移行、それに伴う実存様式の変質。これらを踏まえて、あらためて「信の転換」の含意の問題に立ち戻りたい。

引き裂かれるのは、人間と世界の絆である。そうならば、この絆こそが信の対象とならねばならない。それは信仰 *un foi* においてしか取り戻すことのできない不可能なものである。信はもはや別の世界、あるいは変化した世界に向けられるのではない。人間は純粋に光学的音声的状况の中にいるかのように世界の中にいる。人間から剥奪された反応に取って代わられるのは、ただ信のみである。 [IT: 223=240]

このドゥルーズの言辭は、信の断絶に代わる道として信を要請する自己撞着に陥っているようにも見える。しかし、本稿での考察を踏まえれば、ここで要請される信のあり方は、かつての信とは異質なものである。

キリスト教徒であれ、無神論者であれ、われわれの普遍化した分裂症において、われわれはこの世界を信じる理由を必要とする [*nous avons besoin de raisons de croire en ce monde*]。これはまさに信の転換である。[……] 知のモデルを信によって置き換えること。しかし信が知に取って代わるのは、信があるがままの

この世界 [ce monde, tel qu'il est] に対する信となるときだけである。[IT: 223-224=240, 強調原文]

代替的な信への置き換えが可能になる条件として、信が然るべき「理由」をもって「あるがままのこの世界」に向かう必要が指摘されている。本稿で論じたように、従来の信は感覚運動図式という世界モデルへの盲目的追従であり、それが世界をありのままに見ることを妨げていた。世界についての知のモデルである感覚運動図式のフィルターによって、我々はこの世界と表現される世界そのものの現前から隔てられている<sup>8)</sup>。しかし見ることを学ぶことが、そうした構造への批判的自覚を伴った実存様式への転換を可能にする。それは、選択の余地を知らないがゆえの漠然とした盲信から、選択の余地を視野に取めた上で自らの手で選び取られる、判断をとまなう信への転換である。信の転換とは、ニーチェ的な道徳的真理批判をへた信の構造そのものの変質なのである。ひいては、この世界への信は、この世界への向き合い方を再考せよという、倫理的な呼びかけである。

## 5. おわりに

本稿では、ドゥルーズ映画論において提起される世界と人間との絆の問題、とりわけ信の転換の様相について取り組んできた。また、転換を可能にする契機として見るという感性的次元の変容が組み込まれている思想構造を捉えることを試みた。明らかになったのは、信じるという営みの質的変容とでもいべきものであった。普遍的価値体系に無批判に依拠していられるような信の様態はもはや失われているからこそ、映画はその喪失を表現するのであり、ドゥルーズはそれをうけて、新たな信の模索を提言するのである。新たな信は、普遍的価値による一義的な意味付与の彼方においてなお模索されねばならない以上、従来の信のように一筋縄ではいかない困難な課題である。

具体的には、新たな信は内在的な評価のなかで、すなわち自らがそのうちに置かれている諸力の関係をそのつど見極めるなかで世界と切り結ぶものであろう。あるがままのこの世界とは、つねにその諸力の関係性を組み替えてゆく生成のうちにある世界なのだから。それゆえ、ドゥルーズが要請する信は一回きりで結実するようなものではなく、そのつど調整されてゆかねばならないようなものではないだろうか。というのも、信を寄せるべき対象は、現代映画がその表現であろうとしているということを実撃に受け止めるならば、絶えず異なる相貌を見せ続ける多義性にひらかれた世界であり、信を寄せる自己自身との関係も流転し続けるような世界だからである。信じられる理由も、いつ再び転覆してしまうかわからない。その意味で、転換後の立場に立つ者は信じる理由（すなわち根拠）についてより鋭敏な感覚をもつことが求められる。理由と根拠はそのつど自ら選択し打ち立てなければならないのである。これは、「見ることができるようになる」になぞらえて、「信じることができるようになる」とでも表現できるような、高度な能力としての信を要請するものだと言えるだろう。それゆえ、信の転換はそれ自体が一つの人間形成のプロセスである。そして同時に、より包括的な意味での人間形成のプロセス全体を下支えするものでもあるだろう。世界と切り結びながら自らの生き方をより良いものにしてゆこうとする漸進のプロセスは、まさにその世界との切り結びを諦めない姿勢、断絶によるニヒリズム的不信のうちに閉じこもることなく改めて信を打ちたて続けようとする姿勢なくしては、うまく構想し追求しえないのである。

## 註

- 1) 映画と哲学、映画と倫理の間の密接な関係を指摘する思想として、ドゥルーズの映画論は道徳的完成主義の思想を追求したアメリカの哲学者スタンリー・カベルの映画論と比肩されることがある。例えば[Rodowick 2002][Sinnerbrink 2016]。ドゥルーズの思想もカベルの完成主義もともに、ニーチェの思想に一つの淵源をもつという点で、両者は思想的な意味でも、ある系譜を共有している。
- 2) 本稿が「人間形成」という概念によって念頭に置くのは、「一人の人間が社会文化的な生活形式とのかかわりのなかで得る経験や、それに接するなかで自己を「陶冶」していく経験」[モレンハウアー 2012: 5] や、アドルノを参照しつつ述べられる「自我と、自我の世界への立ち位置を変えていく陶冶活動」[パーモンティエ 2012: 17] といった語り

が共有している、意図され制御される教育的行為に単純に分類できないようなプロセスとしての自己教育であり、また、カベルの道徳的完成主義の思想を探求する〔齋藤 2009〕や、〔西平 2005〕〔西平 2009〕といった、臨床教育学や教育人間学の知の集積である。〔西平 2005〕〔西平 2009〕が扱うふるまいや思考を流れさせる型の問題は、ドゥルーズの思考論・芸術論にとっても重要だが、ドゥルーズはそれを「紋切り型」という形骸化の位相で俎上に載せる。本稿4節参照。紋切り型論には創造性を制限するだけでなくその条件ともなるという両義性を見出しうると思われるが、本稿の射程を超える。別稿を期したい。

- 3) 現実について思考する営みとして映画を位置づけるドゥルーズにとって、現実への応答として映画の展開を記述するドゥルーズの態度は自らのスタンスに忠実であるように思われる。他方、「ひとつの分類学であり、イメージと記号についての分類の試み」であって「映画史ではない」〔IM: 7=1〕と自らの映画論を定義しておきながら映画の決定的転換点を歴史的出来事と平行に描き出す点には、〔Rancière 2001: 145-163〕が批判を向けている。この問題に取り組む研究として、〔福尾 2018: 104-118〕を参照。
- 4) 『シネマ2』出版と同年のインタビューでも、ドゥルーズは感覚運動図式が信に支えられたものだという考えを表明している（既訳では「抜きがたい思い込み」と訳出されている）〔PP: 167-168=246-247〕。
- 5) 一例として、『黒い罌』（*Touch of Evil*）の検事ヴァルガスが法で裁こうとする真正な人として、同作品の刑事クインランが法抜きに裁こうとする病者として、また『オセロ』（*Othello*）のオセロが前者として、イアゴが後者として挙げられている〔IT: 184=196〕。
- 6) ウェルズ作品における良いものの体現者である、『オーソン・ウェルズのフォルスタッフ』（*Chimes at Midnight*）におけるフォルスタッフと未完の作品『ドン・キホーテ』（*Don Quixote*）におけるドン・キホーテは、「ほら吹き、あるいは哀れむべき者」に見えるかもしれないが、それは生の裁きの観点から見たときのことにはすぎないとされる〔IT: 185=198〕。
- 7) ドゥルーズの思想には世界観の制度化の働きへの強い関心があると思われる。〔松枝 2018: 140-142〕参照。
- 8) ドゥルーズとガタリの最後の著作『哲学とは何か』でも要請される「この世界への信」について、その政治思想としての射程を論じる論文として、〔Thiele 2010〕。超越した世界と対比される「この世界」に着目する重要性について、本稿は同論文から大いに示唆を得ている。

## 引用文献

ドゥルーズの著作は、本文中で著者名と出版年に代えて書誌情報末尾の略号で示している。また、邦訳の存在するものについては原典ページ数の後にイコールで続けて邦訳ページ数を掲載している。邦訳は最大限参考にさせていただいたが、訳語や表現の統一の観点から、適宜引用者の責任で訳出し直している。

ベルクソン、アンリ (2010) 『創造的進化』 合田正人・松井久訳、筑摩書房

Deleuze, Gilles ([1962] 2010) *Nietzsche et la philosophie*, 6<sup>e</sup> éd., Paris: Press Universitaires de France. (= (2008) 『ニーチェと哲学』 江川隆男訳、河出書房新社) : [NP]

Deleuze, Gilles (1983) *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Paris: Éditions de Minuit. (= (2008) 『シネマ1 \*運動イメージ』 財津理・齋藤範訳、法政大学出版局) : [IM]

Deleuze, Gilles (1985) *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris: Éditions de Minuit. (= (2006) 『シネマ2 \*時間イメージ』 宇野邦一他訳、法政大学出版局) : [IT]

Deleuze, Gilles (1990) *Pourparlers: 1972-1990*, Paris: Édition de Minuit. (= (2007) 『記号と事件 1972-1990年の対話』 宮林寛訳、河出書房新社) : [PP]

福尾匠 (2018) 『眼がスクリーンになるとき ゼロから読むドゥルーズ『シネマ』』 フィルムアート社

國分功一郎 (2013) 『ドゥルーズの哲学原理』 岩波書店

Marks, John (2003) 'Gilles Deleuze: Writing in Terror', *Parallax*, 9:1, pp. 114-124.

松枝拓生 (2018) 「概念に媒介される教育的関係性：ジル・ドゥルーズの「口さがない批評家への手紙」に着目して」『京都大学大学院教育学研究科紀要』第64号、139-151頁。

- モレンハウアー、クラウド (2012) 『回り道 文化と教育の陶冶論的考察』眞壁宏幹・今井康雄・野平慎二訳、玉川大学出版部
- ニーチェ、フリードリッヒ (1993) 『善悪の彼岸 道徳の系譜 (ニーチェ全集 11)』信太正三訳、筑摩書房
- 西平直 (2005) 『教育人間学のために』東京大学出版会
- 西平直 (2009) 『世阿弥の稽古哲学』東京大学出版会
- O'Donnell, Aislinn (2017) 'Shame is already a revolution: The politics of affect in the thought of Gilles Deleuze', *Deleuze Studies*, 11:1, pp. 1-24.
- パーモンティエ、ミハエル (2012) 『ミュージアム・エデュケーション 感性と知性を拓く想起空間』眞壁宏幹訳、慶應義塾大学出版会
- Rancière, Jaques (2001) *La Fable cinématographique*, Paris: Éditions de Seuil.
- Rodowick, David Norman (1997) *Gilles Deleuze's time machine*, Durham and London: Duke University Press.
- Rodowick, David Norman (2002) 'The World, Time', in Rodowick, David Norman (ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, pp. 97-114.
- 齋藤直子 (2009) 『〈内なる光〉と教育 プラグマティズムの再構築』法政大学出版局
- Sinnerbrink, Robert (2016) *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*, Abingdon and New York: Routledge.
- Thiele, Kathrin (2010) "'To Believe In This World, As It Is": Immanence and the Quest for Political Activism', *Deleuze Studies*, 4:supplement, pp. 28-45.

(まっえたくお 神戸市看護大学・姫路日ノ本短期大学・清恵会医療専門学院非常勤講師)