

鮮明なショットと不鮮明なショットが織りなす
ベケットの『フィルム』とは⁽¹⁾

北 山 研 二

0. はじめに

サミュエル・ベケット（1906-89）の『フィルム』（1964年制作）⁽²⁾は、ベケットの唯一の無声短編映画である。1930年代にはすでにトーキー映画が始まっていたのに、ベケットはあえて無声映画を選んだ。しかし、その後は、映画制作をしなかった。なぜか。成功したので二作目は無用と判断したからだろうか。それとも、失敗したので、映画はやめようと思ったからだろうか。いまだに不明である。その3年後に台本を出版しているので、少なくとも失敗とは見なしていなかっただろう。ともあれ、ジル・ドゥルーズ（1925-95）は『運動イメージ』（1983）⁽³⁾で、ベルクソンの「イマージュ」論を運動イメージ論として映画論に発展展開して、『フィルム』を、「行動のイマージュ」、「知覚のイマージュ」、「感情のイマージュ」の具体例として見なし、それは「驚くべき企てだ」と言う。はたしてそう考えてよいのだろうか。ベルクソンの哲学とベケットの文学・映画論は、はたして重なるのだろうか。

そもそもこの映画は、2系列のショット、つまり鮮明なショットと不鮮明なショットからできている。なぜ2系列のショットなのか。正反対の2系列のショット、すなわち見られる男の目からみた対象のショットと、男を見るカメラアイ（眼）から見たショットなのだが、それらは逃げる男と追跡する眼とを明快に分けるためだ。では、2系列のショットとは、そもそも何なのだろうか。それらを比較すれば、ベケットの『フィルム』が「フィルム＝映画」と名付けられるからには、映画そのものということになるのだろうか。映画は、ショットされる対象（登場人物やシーン／情景）は、ショットの対象であることを意識しないか意識しないふりでショットの対象になり、さまざまなショットの組み合わせの連続によって映画になる。もしショットされる

対象（登場人物やシーン／情景）が、ショットの対象であることを意識するだけでも、映画にならないのだが、さらにショットされる対象から逃げ出すか拒否すると、どうになってしまうのだろうか。それがベケットの前提であるならば、映画についての映画つまりメタ映画になり、存在論的映画になるのではないだろうか。ベケット文学が文学についての文学、メタ文学になり、存在論的文学になるように。では、そもそも『フィルム』における不鮮明なショットとは何なのだろうか。初期の映画は、60年代の映画ほど鮮明なショットではなかったから、その比較あるいは対比なのだろうか。いや、そうではない、意図的に2つを使い分けているのだから、その使い方が問題なのである。映画にあっては、背後が不鮮明であっても鮮明なショットが大前提であり、それに不鮮明なショットが介入するとしても、鮮明なショットが構築した情景や物語を時空間的にずらしたり、わずかに停滞させるだけであり、もし大幅に闖入するか乱入してくると、映画は崩壊してしまうだろう。それが無声映画であれば、なおさらだろう。そうであれば、不鮮明なショットとは、鮮明ショットからはその存在が限定的にしか認められないもの、鮮明なショットの外にあるものだろうか。しかしながら、不鮮明なショットがあるから、鮮明なショットが成り立っているのではないだろうか。そもそも、この映画をどのように考えるべきなのだろうか。

1. 『フィルム』の展開とは

1-1. 『フィルム』が始まり、カメラアイが覆面の男を追う

『フィルム』は、突然しわだらけのまぶたのクローズアップから始まる。まぶたが画面いっぱいに拡大する。目が開き、閉じ、また開く。その目がカメ

ライとなって左側の古い建物の壁に行き当たり、壁の向こう上の晴れた空、奥の建物を確認する。カメラアイは何かを探す。移動しながら、壁に沿って左から右に急ぐ男を見つける。男は、壁に寄り添い、立ち止まると、カメラアイが男を数メートル離れた後方40度くらいから捉える。男は、見られていることにドキッとして身構える。見られる対象としての男は、見られる対象にならないために逃げるように壁沿いを進む。カメラアイは、男の後方右45度くらいで男を追跡する。男は長く黒っぽいコートを着て、襟を立て、帽子のつばを折り、晴れて暑そうな雰囲気なのにハンカチで顔を隠す。見られることを避けて、壁に沿って急ぎ立ち去る。男は、地図を広げるカップルの男女にぶつかり、カップルの男はよろめく。この一連のショットは鮮明である。しかし、男が男女のカップルを見ると、ショットは不鮮明になる。男が見ると、その対象は不鮮明にしか見えないのである。そのとき、観客は、カメラアイが男を斜め45度後ろから見るとき、ショットが鮮明になるのに対して、男が自分の前のものを見るときショットが不鮮明になることを理解する。これは、映画の冒頭でよく行われるその映画固有の映画文法の修得過程である。

（鮮明なショットのなかで）カップルの男性が、怒って声を出そうとすると、女性が制止する。（鮮明なショットのなかクローズアップで）この男女のカップルは、見られる対象としての男をカメラアイが男を数メートル離れながら追いかけていることに、そしてカメラアイから見られていることに、あるいは男を追いかけているカメラアイそのものに気がつき、驚愕する。（鮮明なショットのなかで）カップルは、見られる対象としての男がカメラアイから逃げようとしていることを理解して、「それじゃしょうがない」と言うかのように、驚愕してから諦めた表情になり怒らない。カップルは、実際はカメラアイを見ることはできないので、男の逃げ方から推測して、まるで見られ

る男は実際は死んでいて、死なないでいる見る分身（意識）から逃げ出し、その分身が男を追いかけていることを瞬時に理解したかのようでもある。映画は、偽装された現実を撮した映像のつなぎ合わせ（モンタージュ）でほんとうらしい現実を装うが、実際は非現実の映像なのだから、カップルの理解は、否定できないだろう。しかし、見られることから逃げる男と、その男を見ようと追いかけるその分身の追いかけごっこなぞ、はたして映像化できるのだろうか。できないからこそ、そうした映像はここには現前しないのだろう。では、なぜ映像化できないことを映画にするのか。そうではなくて、サスペンス映画のように、見せないことによって、見たい欲望を増幅するためなのだろうだろうか。視覚化可能な現実と、視覚化不可能なもうひとつの現実の対決の映画なのだろうか。一人間の意識の内部と外部の対決の映画なのだろうか⁽⁴⁾。

（鮮明なショットのなかで）見られる対象としての男が、無数のゴミがうち捨てられた荒れ果てた歩道⁽⁵⁾を壁に沿って急いで左から右へ移動しながら、ある建物内に逃げ込む。（カメラアイがやっと男の背後にまで追いつき、男の肩越しの鮮明なショットのなかで）男は入り口からなかに入り、階段右の小階段を降りて、肩で息をしながら落ち着きを取り戻す。（男の肩越しの鮮明なショットのなかで）男は脈をとろうとする。このとき、カメラアイが男に近づき右後方30度くらいから見る。そして、（男の見る目としての不鮮明なショットのなかで）男は脈をとる。男は、カメラアイから逃れるために建物内に急いで避難して、逃れきったと思い、まだ生きていようかを知りたいのだ。なぜ見られる男は、見るカメラアイ（分身）から逃れきれるかぎり、生きていられると思うのだろうか。それとも、見られなくなったら、死んでしまうことを承知しているからこそ、脈をとるのだろうか。ベケットが台本

の冒頭で引用するパークリー（1685-1753）の文章——「存在することは知覚されることである」——の言うところに従えば⁽⁶⁾、知覚されなければ（見られなければ）、存在できないはずだ。しかし、脈があるのだから、まだ死んではない、存在していると男は思っているのだ。どういうことだろうか。実際は、男は、見られることから逃れられたとされていて、実際は逃れられていないから、脈があるのではないだろうか。

（男の肩越しの鮮明なショットのなかで）男は、左から45度を超えるカメラアイに気づき右奥の小階段の下の右の壁に寄り添おうと逃げたため、カメラアイが左後方45度くらいまで後ずさりして、男から離れる。カメラアイは、男を見るにしても、後方45度を越えられないのだ。それを越えると、男に気がつかれて、さらに逃亡されてしまうのだろう。

（男の肩越しの鮮明なショットのなかで）カメラアイが後ろから男を見る。男は左の階段を上り始める。しかし、（不鮮明なショットのなかで）男は女性が階段を降りてくる音に気がつく。（男の肩越しの鮮明なショットのなかで）男は、階段を降り直して、女性から見えないように階段右に座り縮こまる。（男の見る目としての不鮮明なショットのなかで）花籠を持つ年取った女性が降りてくる。なぜ男は、この女から逃げるのか。路上で出会ったカップルは、男に気がついていないから突き当たったのだとすれば、この女性に正面から出会うと、まじまじと見られることになるから、逃げたのだろう。（男の肩越しの鮮明なショットのなかクローズアップで）女性は下まで降りる。そのとき、カメラアイと出会う。女性は驚愕し諦めるかのように、前に倒れる。なぜ女は、驚愕し倒れたのか。男女のカップルと同じカメラアイを見たのだろう。

（鮮明なショットのなかで）男がいた小階段の空白が見えたため、急ぎカメラアイは階段を上る。男は大急ぎで階段を上っていたのだ。このショットは、

カメラアイが揺れて、例外的に少し不鮮明になる。カメラアイは鮮明なショットを取り戻す。(男の腰あたりから見上げる鮮明なショットのなかで) 男は階段を上がりきると、あたりを見る。男は、だれにも見られていないことを確認したのである。(男の肩越しの鮮明なショットのなかで) 男は左のドアの鉤に鍵を差し入れてドアを開ける。そして、(男の見る目としての不鮮明なショットのなかで) 男は、閉じたドアの鍵を閉め、鉤の前で、脈をとる。男は、カメラアイの追跡を逃れられたと思って、まだ生きているかを確認する。そのとき、観客は、カメラアイが第三者のように男を真後ろに付いていて、肩越しから、鮮明なショットのなかで見ていることを、そして男の眼が、不鮮明なショットのなかにあって、観客の目と同じであることを改めて了解するのである。それゆえ、観客の目は二分化されて、二つのまなざしを持つことになる。一方は客観的なカメラアイのまなざしであり、他方は主観的な男のまなざしであると言っておこう。ショットが続くかぎり、観客もまた、対象を見るし、見られるその対象になる。そうであれば、観客は、分割された意識のなかに置かれていることになる。主人公が2つの網膜に向かい合っているとか、知覚がぼんやりしても、意識だけははっきりしているとかいう小説『名付けえぬもの』(1947)⁽⁷⁾が思い出される。はたしてその映画版なのだろうか。

1-2. 男は、カメラアイから逃げ切ったのか

さて、(男の肩越しの鮮明なショットのなかで [以下、鮮明なショットで、とする]) 男は、部屋のなかに入る。カメラアイは男を後ろから見る。男は、右手にカバンを持ったままで、その手で帽子を取り、左手で顔を覆っていたハンカチをしまい、また帽子をかぶり自分の周りを左から右へ見回す。男は、カメラアイから逃げ切った、もう見られなくてすむと思っているのだ。(鮮明

なショットで) 左に顔を向けると、下にベッドが見え、右に顔を向けると、窓、壁に掛かる大きな鏡、籠のなかのオウム、金魚鉢の中の金魚、パジャマらしきものを着て目がかなり大きく頭髮が薄い神が描かれている絵⁽⁸⁾の複製が見える。しかし、(男の見る目としての不鮮明なショットのなかで[以下、不鮮明ショットで、とする) この神の絵の複製は、ぼんやりする。男がこの絵の複製の神の眼から見られているかどうかを思案しているのだろう。(鮮明なショットで) 男が左にむくと、籠のなかのオウムと金魚鉢のなかの金魚がちらっと見える。そして、(不鮮明なショットで) 男は、籠のなかのオウムと金魚鉢のなかの金魚を見る。そして、(鮮明なショットで) 男は、カメラアイが籠のなかのオウム、金魚鉢のなかの金魚と鏡を見るが、鏡の反射に自分が写らないように用心する。男は、カメラアイでなくとも、見られる対象であることを拒否し続けているのだ。(不鮮明なショットで) 男が鏡、その左下の籠のなかの小さな犬と猫、窓、枕や毛布が乱雑に置かれたベッドを見る。(鮮明なショットで) カメラアイが窓を見る。(不鮮明なショットで) 男が同じ窓を見てから、左下の犬と猫を見る。(鮮明なショットで) 男が鏡の方に寄るとき、ビクッとして顔を隠す。(不鮮明なショットで) 男は右に移動して籠のなかのオウムと金魚鉢のなかの金魚を見る。(鮮明なショットで) 男は、オウムと金魚から眼を離し、左に体を向けるとき、鏡が眼に入り、顔を隠す。男は鏡に映る自分の目から見られることも拒否するのだ。(不鮮明なショットで) 男は、左の窓を、その左下の犬と猫を、また窓を見る。(鮮明なショットで) 窓を見た瞬間に、男はビクッとし、左に身をかわし持っていたカバンを床に置き、壁沿いに右に移動し窓脇までくると、外のだれかに見られることを避けるために、ぼろぼろに破れている日よけシェードを下ろし、左右の薄いカーテンを引き、窓を覆い、(不鮮明なショットで) 両手で窓を覆ったことを確認

して、さらに右にいるオウムと金魚を見る。(不鮮明なショットで) 男が、右下にいる犬と猫を見てから、しゃがんで、猫と犬をなでる。(鮮明なショットで) 男は犬と猫を見てから、鏡の前に向かうが、自分が映ってはまずいとはかりに、はっとする。(鮮明なショットで) 男は、ベッドの上の黒い毛布に気がつく。そして、(不鮮明なショットで) 毛布を取る。(鮮明なショットで) 取った毛布を持って、鏡の方に移動する。(不鮮明なショットで) 男は犬と猫を見る。(鮮明なショットで) 男は移動し、壁に寄る。そして、(鮮明なショットで) ベッドの毛布で鏡を覆う。そして、(不鮮明なショットで) 男は毛布で覆った鏡を両手で押さえて確認する。(不鮮明なショットで) 男はオウムは見る。そして、(鮮明なショットで) 男はオウムは見る。(不鮮明なショットで) 男は下の籠の中の犬と猫を見る。そして、(鮮明なショットで) 男は犬と猫を見る。(鮮明なショットのなかで) 男は、犬と猫に見られないために、まず猫をドアの外に出してから、今度はドアを開けて犬を外に出すとき、猫がなかに戻ってくる。(不鮮明なショットで) 男は戻って下の籠の中の猫を見て驚く。(鮮明なショットで) またドアを開けて猫を外に出すとき、犬がなかに戻ってくる。(不鮮明なショットで) 男は戻って下の籠の中の犬を見て驚く。こうして男は、同じことを3回繰り返す。最後に、(不鮮明なショットで) 男は、犬と猫が籠にもう入っていないことが分かってから、ドアに両手で鍵をかけて閉めて確認して、もう犬と猫から見られないですむとばかりに、安心する。(鮮明なショットと不鮮明なショットが交互に入れ替わるなかで) 男は書類カバンを手にとると、突然毛布が鏡から落ちる。そして、男はまた毛布で鏡を覆う。鮮明なショットと不鮮明なショットが同じ場面で交互に入れ替わるとは、ついにカメラアイは、男の視線に追いついたのだが、それでも微妙な差がある。アンフラマンズ (感知されないほど薄い)⁽⁹⁾ の隔た

りで、不鮮明なショット＝見られる男が見るショットと鮮明なショット＝男と周囲を見るショット（両者は絶対等しくない）の間での相互の反転した関係があるからだ。このアンフラマンスな隔たりは、見る対象だけに集中するか、周囲を取り込んで見る対象を位置づけるかの差である。前者は内部だけしか見えない目であり、後者は内部の外部の目である。人間は、えてしてこうした内部と外部のどちらかを選んでしまう。選ばないと、行動できないし、全体が見えないから意思決定できるのだ。

1-3. 男は、真正面からカメラアイに捉えられて

（不鮮明なショットで）男は、ロッキングチェアの奇妙に彫刻されたヘッドレストのなかの2つの穴に気がつく。そして（鮮明なショットで）男は2つの穴を見るが、まじまじとは見ずに（2つの目にも見えるが、これを何かで隠すほどでもないとはばかりに）、ロッキングチェアに座り込む。そして、（不鮮明なショットで）大きな目が気になる神の絵の複製が男の眼に入る。そして、（鮮明なショットで）男はその絵の複製に見入り、神の絵の複製がちょっとしたクローズアップで男の眼に入るが、男は、ぶすつとしてそれを破り捨て踏みつける。（不鮮明なショットで）男は、破って絵の複製が消えたことを確認する。絵の複製のなかの目であっても、男を見るのは許せないのだ。だから、過剰な反応になるのだ。（鮮明なショットで）男は、書類カバンをとって封筒を取り出す。（不鮮明なショットで）男は、封筒の、眼のかたちをした二つの鳩目が気に入らず、封筒を逆時計回しで90度縦に回転した後、オウムが男を見ていることに気がつく。そして、（鮮明なショットで）男はオウムを見る。（不鮮明なショットで）男は、マントを脱いで鳥かごを覆い、両手で押さえて確認する。そして、（鮮明なショットで）男は、マントを脱いで鳥かご

を覆ったことを確認する。オウムの目からでも、男は見られたくないのだ。(不鮮明なショットで) ヘッドレストの2つの穴、金魚の眼、神の絵の複製がないピンが刺さる壁、封筒の鳩目が男の目に入る。(不鮮明なショットで) 男は金魚を見るが、また(鮮明なショットで) 金魚を見て、(不鮮明なショットで) 金魚の眼を見る。(鮮明なショットで) 男は金魚鉢も、(不鮮明なショットで) 脱いだマントを広げて両手で覆ったことを確認する。金魚の目からでも、男は見られたくないのだ。(不鮮明なショットで) 男は、ロッキングチェアのヘッドレストの2つの穴が気になる。(鮮明なショットで) 男は、二つの穴を見るがまじまじとは見ない。ロッキングチェアに座り込む。(不鮮明なショットで) 男は神の絵の複製がなく、ピンだけが刺さった壁を見て確認してから、何かしらの眼で見られないために、封筒を時計回しで90度縦に回転する。(鮮明なショットで) 男は、封筒から家族写真を取り出し、母親の腕に抱かれる赤ちゃんとしての自分を、跪いてお祈りをする子供としての自分を、犬に餌のもらい方を教えているブレザーを着た高校生としての自分を、学長から卒業証書を受け取る儀式用学生服を着る大学生としての自分を、婚約女性といっしょにいる婚約者としての自分を見る。そして、(不鮮明なショットで) 男が手で婚約女性をなでる。(鮮明なショットで) 男は、小さな娘を腕に抱き、新たに兵役に服する男としての自分を見るが、(不鮮明なショットのなかで) 手で小さな娘をなでる。(鮮明なショットで) 眼の上に目隠しバンドをする40過ぎの男としての自分を見る。(不鮮明なショットで) 突然男は、写真を次々と破り始める。(鮮明なショットで) カメラアイは、男の肩越しに、床に落ちたちりぢりの写真を見る。(不鮮明なショットで) 男は脈をとる。自分を見るものすべてを、たとえこれらの写真を撮るときに自分を見ていたカメラアイすらも拒否しても、生きているのではないかと、男は自信満々に確信

する。見られたこと、見られることすべてを拒否したら、生きたことも、生きることも拒否することにならないだろうか。だから、男は脈をとるのだろう。自分の行動は正しい、主観的にさえ生きていると思えばよいのだと納得できれば。

（鮮明なショットで）男は、ロッキングチェアで前後に揺れながら、寝入るあいだに、カメラアイが左から時計回りに移動し始めて、男の死角の45度を越えるところで、男が一瞬目を覚ましたため、急いで男の後ろに戻るが、男がまた寝入ったので右から時計回りに壁に寄り沿って、窓、毛布の掛かった鏡、コートが掛かった金魚鉢、オームの鳥籠、ピンだけの壁の前を経て、男の前に移動する。男は、カメラアイの強い視線で起こされて、椅子から半立ちして自分の前のカメラアイ＝分身を見て驚愕する。分身は男と同じく、左目に眼帯をしている。（不鮮明なショットで）あれほど逃げ回っていたのに、目の前に座る自分の分身がいるではないか。（鮮明なショットで）男は、絶望して、すべてが終わったかのように諦めて、手で顔を覆う。男女のカップルや花籠を持つ老女のように。死をかけても、見られることから決して逃れられないかのように。そして、（鮮明なショットで）男は目を開けて、（不鮮明なショットで）分身の目を見る。男は絶望して目をつむる。やがて『フィルム』の冒頭のまぶたのクロースアップがまた現れる。ベケット好みの無限反復の始まりである。世界は、それでしかないかのように。

2. ドゥルーズによる『フィルム』論とは

ジル・ドゥルーズは『運動イメージ』（1983）において、ベルクソンの「イマージュ（イメージ）」論を運動イメージ論と見なして映画論に発展的に展開

して、ベケットの『フィルム』を、「行動のイマージュ」、「知覚のイマージュ」、「感情のイマージュ」の具体例として見なす。はたしてそう考えてよいのだろうか。ドゥルーズは、「ベケットの指示と図式は、そしてベケットが自分の映画作品のなかで区別している諸契機は、彼の意図を半分しか露わにしていないように思われる」⁽¹⁰⁾として、『フィルム』に3つの契機を見いだす。まず第1の契機はこうだ。男は、45度後方からカメラアイによって撮影されることから逃れようとして、壁に沿って逃げていき、垂直に階段をよじ登ることで、「行動する」わけだが、これは「行動知覚」すなわち「行動イメージ」だとする。ただし、男を追うカメラアイは、男の後方45度を越えることはなく、越えたら、男は「行動は止められて消失するだろう。つまり、人物O〔対象 objet としての男〕は自分の顔の怖がられる〔筆者：脅かされる〕部分を隠しながら停止するだろう」⁽¹¹⁾とドゥルーズは分析する。はたしてそうだろうか。顔を隠して見られないようにしているのだから、人物O〔男〕は停止する、つまり行動しなくなる、言い換えれば、逆に男は行動するかぎり、男でいられるわけなので、停止すれば存在しなくなるということになる。しかし、そうだろうか。カメラアイが壁沿いに逃げる男にその後方40度くらいからで発見するとき、男がギクッとして立ち止まるがまた逃げていくし、カメラアイが建物に逃げ込んだ男に左後方45度を一瞬超えて回り込んだとき、男はビクッとしているが、存在を停止してはいない。脈をとって安心しているではないか。そもそも、カメラアイが男を追跡する鮮明なショットと男が見るときの不鮮明はショットについて言及しないのはどういうことだろうか。「行動イメージ」に言及するだけでよいのだろうか。

第2の契機は、男が部屋に入り、壁に面していないから、カメラアイに許されたアングルは2倍になり、それぞれの側の45度を合わせて90度になる、

という。しかし、第1の契機に関して、男が壁に沿って逃げるとき、カメラアイは男の右45度後方から追跡したが、男が建物に逃げ込み右の小階段脇に立ち脈を取るとき、左45度後を少し越えるとき、男がビクッと拒否の反応したのでまた45度後方に戻っていたのではないだろうか。すでに90度越えをしていたのではないだろうか。どう考えればよいのだろうか。さて、「人物O[男]は、部屋とそのなかにある物や動物を（主観的に）知覚し、その一方で、カメラE[カメラアイ]は、人物Oそのものと、部屋と、その内容を（客観的に）知覚する。これは、二重の体制のなかで、二重の準拠系のなかで問題にされる知覚の知覚、すなわち知覚イメージである」⁽¹²⁾とドゥルーズは言う。ここで、ドゥルーズは不鮮明なショットを（主観的な）知覚と、鮮明なショットを（客観的な）知覚と定義している。確かにそう言えるだろう。目と機械の差があるからだ。「これは、二重の体制のなかで、二重の準拠系のなかで問題にされる知覚の知覚、すなわち知覚イメージである」と言う。カメラアイが見ているものを男が見ているし、男が見ているものをカメラアイは見ているから、そう言えるだろう。しかし、「結果的に主観的な知覚が消えるように、そしてただ客観的な知覚 α だけが残るように、人物は動物たちを追いつねさねばならず、しかも、鏡としてまたフレームとしてさえ役立つことのできる物をすべて覆い隠さねばならない」⁽¹³⁾と言う。男は、動物からであれ鏡からであれ見られないことが問題なので、犬猫を部屋から出したり、鳥籠や金魚鉢をオーバーで覆ったり、鏡や窓を覆ったりしたことについて、「主観的な知覚が消えるように」行動している言うべきなのだろうか。覆った後でも、不鮮明なショットのなかで、それぞれシェード、毛布、コートで覆ったことを両手で確認しているのを見ているではないか、あるいは犬猫を完全に外に出してドアを閉めたことを両手で確認しているのを見ているではない

か、神の絵の複製については、不鮮明なショットのながら、目で確認するだけだが。男は、見られなくなったと思っていても、主観的な知覚は消えていないではないか。最後に、眼の前に分身が現れて不鮮明なショットのなかで、分身を見て絶望するが、また目を開けて、不鮮明なショットのなかで男を見るではないか。そして、映画がまた冒頭の大きなまぶたの目から始まることを告げているではないか。それゆえ、「主観的な知覚が消えるように」は、この映画はできていないのではないだろうか。最後に、カメラアイ＝分身に追いつかれて、男は絶望するが。「主観的な知覚が消える」ことがこの映画の主題であれば、最後に、大きなまぶたの目の再登場によって映画の反復を告知しないのではないだろうか。そうであれば、ベケットが文学にあっては、無意味なことをはてしなく言い続けたり、同じことをはてしなく言い換えたりしながら、何を言っているのか分からないがはてしなく話し続けることで、通常コミュニケーション・システムや意思疎通の肯定的制度を存在論的に摩滅させているように、反復的に見続けるよう繰り返して見るように要請するこの映画について、改めて考えてみるべきではないだろうか。

さらに、第2の契機は、男がロッキングチェアで居眠りするときに、カメラアイが男の正面に回り、男が目覚めると、カメラアイとしての分身が正面にいて冷静なのに対して、「不安にさいなまれた表現＝表情が伴い、カメラCE [正面の男＝カメラアイ] には、注意深い表現＝表情が伴い」⁽¹⁴⁾、前者は「むなしくあせる」[筆者訳]⁽¹⁵⁾ばかりで、後者は「すべてを映す反射面」[筆者訳]⁽¹⁶⁾になるだけで、われわれは「このうえなく恐ろしい感情知覚の領域に入っている。感情知覚とは、他のあらゆるものを解体してもまだ存続しているものであり、それこそ、自己による自己の知覚であり、感情イメージなのである」⁽¹⁷⁾と言う。男が分身を見たときは、不安にさいなまれた表現＝表

情どころか、男は驚愕そのものなのである。どう考えればよいのだろうか。ところで、ベケットの台本には、こうした感情的に驚いて失望する表情は、これより前で、カメラアイから逃げる男を見るカップル、階段下でカメラアイと出会って、驚愕して失望して倒れる花籠を持つ女と同じ表情だと言っている⁽¹⁸⁾。行動イメージ、知覚イメージ、感情イメージが都合良く順番には出てきてないのである。どう考えればよいのだろうか。そうした曖昧さを的確に分析せずに、ベケットはこの3つの「イメージの消滅を進めながら、光り輝く内在平面（plan d'immanence）へ、つまり物質平面およびその運動イメージのコスモス的な波打ちへと遡及する」⁽¹⁹⁾とドゥルーズは言うではないか。これでは、ドゥルーズによる、ベケット『フィルム』へのベルクソンの運動イメージ論のかかなり無理強いした適用例と言いたくなってしまふ。ベケットの『フィルム』を、ベルクソンの運動イメージ論の具体化だと言い切れるのだろうか。

3. 『フィルム』は、存在論的問いに向かうのか

メルロ＝ポンティは、講演のベルクソン論（「生成するベルクソン像」⁽²⁰⁾）で、知覚の問題にこう言及する。「物理学者たちは、相対論的物理学の中に観察者を導入したとって、ベルクソンを非難しています」⁽²¹⁾と。そもそも科学的測定は、機械的な測定であって、多様な人間や個人的測定の誤差は拒否しなければ成り立たない。しかし、ベルクソンにとって、「知覚が存在するやいなや、たちまち、しかも測るべきいかなる尺度もなしに、端的な直観の同時性、それも単に同じ領域に属する二つの出来事間の同時性だけではなく、知覚のあらゆる領野、あらゆる観察者、あらゆる持続の間の同時性が存続することになるのです」⁽²²⁾。そうであれば、ベルクソンの知覚は、客観的測定

に合致するのではなく、暗黙の合意で成り立っているということになるだろう。そうであればこそ、持続の同時性的再興が起きるのは、ベルクソンに言わせれば、「受肉せる主観がお互いを知覚し合う時であり、それぞれの知覚野が互いに交わり合い包み合う時であり、またお互いに同じ世界を知覚しつつある他の主観を見合う時です」⁽²³⁾ という。まったくの個別の主観を問題にしているのではなく、同じような他の主観が共有しているとするのである。ある種の共同主観性のようなものが前提にされているわけである。

ベルクソンの知覚をこのように問題にすると、『フィルム』の男の知覚（見ること）は、主観的知覚であるとしても、カメラアイはただちに客観的知覚であるというよりは、共同主観的知覚であるというべきだろうか。そうであれば、ベケットの『フィルム』の台本の「あらすじ」の冒頭で、1929年頃の工業地帯の朝に労働者たちが通勤で活気づくと描写したあとで、以下のように書かれていることに一致する――

この冒頭部分では、すべての人物が、お互い同士を、あるいは店の窓とかポスターといった何らかの対象を観察し知覚しているように示さなければならぬ。言いかえれば、すべての人物は満ち足りて《知覚し》たり《知覚され》たりしているのである⁽²⁴⁾。

冒頭の労働者たちは、「満ち足りて《知覚し》たり《知覚され》たりしている」のである。ここでは、まさしく「受肉せる主観がお互いを知覚し合」い、「それぞれの知覚野が互いに交わり合い包み合」っているし、「またお互いに同じ世界を知覚しつつある他の主観を見合」っているのではないか。それゆえ、ある種の共同主観性に支えられた知覚とすべきなのではないだろうか。

そして、「あらすじ」は続く。「以上はE [カメラアイ] によって眺められたものである」⁽²⁵⁾。ここで客観的世界らしきものが立ち現れるのであるが、「E [カメラアイ] はじっと動かないで、目でO [見られることを拒否する男] を探しているのである」⁽²⁶⁾、言い換えれば、「満ち足りて《知覚し》たり《知覚され》たりしてい」ない人物を探しているのである。そうすると、はたして客観的世界が提示されていると言えるだろうか。この人物は、共同主観的知覚から逃れたい人物なのである。

ところで、こうした知覚の問題は、普通の日常空間で起きる自然な知覚だと見なしたくなるのだが、カメラアイで見るとなると、自然な知覚ではなく、映画の知覚だと見なすべきではないだろうか。そうであれば、自然な知覚と映画の知覚という2つの知覚の対立なのだろうか。それは、作られた対立ではないのだろうか。そうした対立は、普通の日常空間で起きないだろう。映画の冒頭は、カメラアイが逃げる男を追うのが鮮明なショットなので、自然な知覚と言いたくなるが、逃げる男がカップルにぶつかり、カップルの男が怒っているのを男が見るときは、不鮮明なショットになるので、男は周囲を鮮明な知覚で把握していないのだと観客は了解するし、以後この2つのショットを何の違和感もなく、交互に受容する。やがて、男が見る対象が不鮮明になり、男が見られることを嫌っていることが分かる以上に、不鮮明なショットになるとき、観客が男と同じ知覚になり、同じ反応行動をしてしまうのだ。おそらく。映画の恐ろしいところは、一般に映画のどのショットも（アニメ映画やコンピュータ等で画像処理していないショット）、日常空間を借りて撮影しているため、不自然ではなく大いにありうる映像であるため、日常的知覚のままでショットに入り込んでしまうことだ。しかし、そこには、観客の知覚の自由はなく、すべてが強制された知覚つまり偽造された知覚の連続な

のである。『フィルム』に限定しても、アメリカン・ミディウムショット、ミディウムショット、クロースアップ、繰り返しショット、カット等のモンタージュのシーンが組み合わされて続いていて、日常に似ているが全く日常的ではない知覚時空間を生きることになる。日常的知覚がいつの間にか映画の知覚になってしまっているのだ。こうした考察を経てくると、もはやドゥルーズの言う、日常世界におけるベルクソンの運動イメージの3分類（行動イメージ、知覚イメージ、感情イメージ）がこの映画を構成しているとするのは、適切ではありえないだろう。なぜなら、現実の知覚は、すでに獲得した知覚集合平面におかれて意識的にせよ無意識的にせよ生活上の有意味性に導かれて、あるいは意思に誘導された、生きる＝現実を構成するが、映画の場合は映画のなかであらたな知覚集合平面／疑似現実を構成しながら、構成される物語の有意味性に導かれて、つまり意思が関与せずに受動的に構成されるからである。

さて、『フィルム』は、映画の知覚で成り立っているわけであるが、そこで改めてこう問いたくなる。見る／見られる、知覚する／知覚されるという幸福な関係が存在することを保証するのであれば、見る／見られる、知覚する／知覚されるの関係から逃れるとは、その関係を拒否するとはどういうことなのだろうか。存在しなくなるということなのか。確かに、カメラアイから逃げ切ったと思った男はかならず脈をとっているではないか。見られなくなったら、死んでしまうのではないかと恐れているからである。男が見られなくなるとは、男の存在が承認されなくなるのだから、死んだも同然ということだろう。しかし、男は、死ぬかもしれないのに、見られることから逃れ続けるのはなぜだろうか。しかも、この映画は、最後に冒頭のまぶたの目のシーンが再登場するので、無限に繰り返されるように、製作されている。そのため

に、男は見られることから無限に逃れ続けることになる。まるで、パークリー（1685-1753）の「存在することは知覚されることである」という方程式が摩滅し、知覚されなくとも存在できるかもしれないという希望との対立が浮上してくるのではないか。しかし、そうした対立もやがて、それに付き合う観客にとっては、摩滅してしまい、知覚し知覚する人間の幸／不幸も、知覚されたくない人間の不幸も、もはや問題ではなく、いずれにあっても人間であるため、そもそもどうすれば人間は存在しないで人間でいられるのかという問いから逃れられなくなる。だからといって、ドゥルーズがいうような人間以前のことが問題になるわけではない。人間であることが分からなくなるのは、実際だとしても、それが人間以前のことを言うわけでなく、人間の存在論的問いに直面するからではないだろうか。

4. おわりに

ベケットは、「無が起こった」という小説『ワット』⁽²⁷⁾を1941-45年に書いた。それは、ノット邸に雇われたワットがそこで「何も起こらない」ではなく、「無が起こった」としてこれを語ろうとして身辺雑記を語るが、うまく語りえず、語り得ないものを語ろうとする自己言及的ゲームに浸るワットが精神を破綻させるという小説である⁽²⁸⁾。さて、その約20年後の『フィルム』は『ワット』の映画版なのではないだろうか。『フィルム』は、カメラアイという映像化できないものを映像化しようとするからである。男がそれから見られないように逃げる、それはカメラアイであるため、それを見たカップルも花売りの老女も仰天し諦めるのだが、最後になってカメラアイとは分身だとして男の分身そのものが登場するのだが、問題は見る分身ではなく、見るカ

メラアイであるはずだ。分身はカメラアイではなく、その換喩なのである。観客はその突然のすり替えに思わず納得するが、しばらくするとそうではないと言うはずである。それゆえ、最後までカメラアイは、映画化されていない。「無が起った」という小説化できない小説『ワット』がメタ小説であるように、カメラアイの映像化という映画化できない『フィルム』はメタ映画なのではないだろうか。

一般に小説は、書くことにおいても読むことにおいても、「いまここ」を忘れさせてくれるが、ベケット的に「いまここ」を問うとなると、書くことにおいても読むことにおいても、迷宮化し、曖昧化し、非明瞭化し、非合理化し、摩滅化し、無意味化すれば、さらには書くこと（読むこと）に飽きるときがくれば、語り手（読者）は「いまここ」に呼び戻されることになるのではないだろうか。まさしく非小説、メタ小説そのものではないだろうか。『フィルム』もそうなのである。波瀾万丈な冒険映画でも人生を謳歌する青春映画や恋愛映画でもなく、見られることを拒否する男の映画で、男がひたすら見られることを拒否し続けるなか観客がそれに同意しながら、男をカメラアイといっしょに見続けるとは、そもそも映画が見られて初めて存在するものであるからには、非映画、メタ映画にならないだろうか。

さらには、いかなる対象であれ、見られて（知覚されて）存在するものであるならば、映画では、何でも可能なのではないだろうか（現今の映画が実際そうだ。ベケットが『フィルム』を制作した時代は無声映画が終わりかけていたが、アニメもなかった。コンピュータグラフィクスもなかった）。その何でも可能な映画が唯一不可能なのは、そのカメラアイの映像化（知覚化）なのではないか、ベケットは、その文学で最後には言葉にできないことを言い続けることがメタ文学だと見なしたように、そしてベケット晩年の『まだ

ももぞ』(1988)で、瀕死の老人が机に顔を埋めながらも、立ち上がる自分を見るように、見えないものを見るように。

『フィルム』は、映像化できないことを映像化しようとし続けることがメタ映画だと言いたいのではないだろうか。ベケットは、その後は、映画制作をしなかった。なぜか。十分な作品になったからだろうか。それとも、映像化できないメタ映画の限界を知ったからなのだろうか。その問いは残り続ける。

注

- (1) 本論文は、2014年3月28日に、国立ルイ・リュミエール高等師範学校で開催された、パスカル・マルタンとフランソワ・スーラージュの企画による「さまざまな境界シリーズ」の「映画における鮮明と不鮮明の境界」シンポジウムで発表した原稿を改訂して刊行した Kenji Kitayama « Flou & net: Film de Beckett » (Sous la direction de Pascal Martin & François Soulages, *Les Frontières du flou au cinéma*, L'Harmattan, 2014, pp. 71-80 ; Kenji Kitayama, *L'art, excès & frontières*, L'Harmattan, 2014, 97-10 pp. 109-119) をさらに大幅改訂増補して日本語版にしたものである。筆者は、『フィルム』と文学の共有する問題意識とは何かを「映画と文学におけるグローカル研究——ベケットをめぐる」(『文学のグローカル研究』(荒木正純責任編集、アウリオン叢書13、弘学社、2014、pp. 9-27)で論じた。
- (2) 『フィルム』Film, 1964年、シナリオ：サミュエル・ベケット、芸術監督—バー・シュミット、撮影監督—ボリス・カウフマン、制作指導—シドニー・マイヤーズ、監督—アラン・シュナイダー、出演：バスター・キートン、ネル・ハリスン、ジェームズ・キャリン、スーザン・リード、35ミリ、24分、配給：1965年(イタリア)、1966年(アメリカ)。『フィルム』撮影の事情については、ジェームズ・ノウルソン『ベケット伝』(高橋康也他訳、白水社、2003、pp. 162-168)を参照せよ。本論執筆には、FILM de Samuel Beckett, 2006MK"S.A: 1965 by Evergreen Theatre, inc. All rights reserved を使用した。
- (3) ドゥルーズのベケット『フィルム』論については、行動イメージ、知覚イメージ、感情イメージに分類して、詳しく分析をしている。Cf. ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』(財津理／齋藤範訳)、法政大学出版局、2008、pp. 120-124 および第4章の注29, 30 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-MOUEMENT*, Gallimard, Editions

du minuit, Collections "CRITIQUE", 1983, pp. 97-103). ジル・ドゥルーズの映画論については以下を参照せよ。ロベルト・デ・ガエターノ『ドゥルーズ、映画を思考する』（廣瀬純・増田靖彦訳）、勁草書房、2000。

- (4) 田尻芳樹は「ベケットとカメラアイ——『フィルム』をめぐる」(『ベケットとその仲間たち』、論創社、2009、pp. 18-37) で、主体が見られる対象と見る視線に別れ、見られる対象(男)の視線を主観的視線、見る視線(カメラアイ)を客観的視線と見なし、自己意識というもっとも内的な意識の次元を問題にする。
- (5) トーキー映画が一般化するのには20年代後半からなので、このあたりは恐慌で荒れ果てたニューヨークのどこかと思いたくなる。
- (6) ジョージ・パークリー George Berkeley (1685-1753) は、アイルランド出身の哲学者・聖職者である。主著は『人知原理論』。命題「存在することは知覚されることである」「Esse est percipi」: "To be is to be perceived" で知られる。パークリーは、唯物論的無神論をさけて物質を否定し、不滅なものとして知覚する精神を認めた。神のみを实体とした。ベケットは台本の冒頭に「存在することは知覚することである」を引用し、「動物、人間、神など、あらゆる外的なものによる知覚を抹殺したとしても、その場合なお、自己による知覚は存在しつづける。外的なものによって知覚されることから逃れて、非存在を求めようとする試みは、結局、不可避免的な自己知覚に直面して、挫折する」(ベケット『フィルム』(1967)『ベケット戯曲全集3』(高橋康也訳)、白水社、1986、p. 102)
- (7) 『名づけえぬもの』 *L'Innommable* は、1947年にフランス語で書き始められた小説だが、刊行は1953年である。英語版 *The Unnamable* 刊行は1959年である(サミュエル・ベケット『名づけえぬもの』安藤元雄訳、白水社、1970年)
- (8) シュメール人のアプー神とのことだ。Cf. ジェイムズ・ノウルソン『ベケット伝』、p. 165。
- (9) Cf. 北山研二「アンフラマンズまたは外部」『静寂と色彩：月光のアンフラマンズ』(展図録)、川村記念美術館、2009、pp. 8-9; 北山研二「新しい知覚概念・新しい対象着想法としてのアンフラマンズとは」『ヨーロッパ文化研究』第33集、成城大学文学研究科、2014、pp. 158-186; Kenji Kitayama, « Marcel Duchamp, *Inframince*, nouvelle conception », *L'art, excès & frontières*, pp. 59-86)。
- (10) ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』、p. 120 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-MOUVEMENT*, pp. 97-98)。
- (11) ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』、p. 121 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-*

- MOUVEMENT*, p. 98).
- (12) ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』、p. 121 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-MOUVEMENT*, p. 98).
- (13) ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』、p. 121 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-MOUVEMENT*, p. 98).
- (14) ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』、p. 122 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-MOUVEMENT*, p. 99).
- (15) ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』、p. 122 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-MOUVEMENT*, p. 99).
- (16) ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』、p. 122 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-MOUVEMENT*, p. 99).
- (17) ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』、p. 122 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-MOUVEMENT*, p. 99).
- (18) ベケット「フィルム」(1967)『ベケット戯曲全集 3』、p. 107.
- (19) ジル・ドゥルーズ『運動イメージ』、p. 122 (Gilles Deleuze, *CINEMA I. L'IMAGE-MOUVEMENT*, p. 100).
- (20) M・メルロ＝ポンティ「生成するベルクソン像」(滝浦静訳)、『シーニュ 2』(竹内芳郎他訳)、みすず書房、1970、pp. 41-62 (Maurice Merleau-Ponty, « Bergson se faisant », *Signes*, Gallimard, 1960, pp. 224-241).
- (21) M・メルロ＝ポンティ「生成するベルクソン像」、pp. 48 (Maurice Merleau-Ponty, « Bergson se faisant », p. 235).
- (22) M・メルロ＝ポンティ「生成するベルクソン像」、pp. 48 (Maurice Merleau-Ponty, « Bergson se faisant », pp. 235-236).
- (23) M・メルロ＝ポンティ「生成するベルクソン像」、pp. 49 (Maurice Merleau-Ponty, « Bergson se faisant », p. 236).
- (24) ベケット「フィルム」(1967)『ベケット戯曲全集 3』、p. 105.
- (25) ベケット「フィルム」(1967)『ベケット戯曲全集 3』、p. 105.
- (26) ベケット「フィルム」(1967)『ベケット戯曲全集 3』、p. 105.
- (27) 『ワット』*Watt* は、1941-45 年にかけて英語で書かれた小説だが、刊行は 1953 年(フランス語版刊行は 1968)。精神疾患、路上での刺傷事件、戦争体験が反映している小説と言われる。
- (28) Cf. 北山研二「映画と文学におけるグローカル研究——ベケットをめぐる——」、p. 11.