

ゴダールと歴史のモンタージュ

—— シネ・トラクトから『われらの音楽』へ

堀 潤 之

はじめに

ジャン=リュック・ゴダールの『映画史』(*Histoire(s) du cinéma*, 1988-98)は、映像による歴史叙述の二つの方法論がせめぎ合う場として読解することができる。ゴダールは一方で、現実が写真的イメージに人の手を介さずに刻印されるというアンドレ・バザンの認識を知的背景に、映画が持っているドキュメンタリー的な力、歴史的な出来事に対する証言の力を重視する。彼はその上で、現実の持続を理想的にはそのまま保存しうる映画装置は、歴史を無媒介的に表象するための特権的なメディアであり、さらには現実の悲劇はそうしてイメージに写し取られることによって「救済」されるとさえ考えている。

他方、ゴダールの認識によれば、実際の映画史においては、映画はその理想的な能力にもかかわらず、歴史と遭遇しそこねたという。とりわけ、映画がそれなりにホロコーストの前兆を捉えていたのに、ホロコーストという出来事そのものを撮り逃してしまったことを、彼は映画の「原罪」とまで考える。そこで、歴史叙述の第二の方法論、つまり、映画が遭遇しそこねた歴史に「モンタージュ」によって漸近するという試みが浮上する。複数の懸け離れた項を結びつけることによって、その衝突が瞬間的に煌めかせるほとんど不可視のイマージュを介して歴史をめぐる思考を誘発するというこの方法論こそ、ゴダールが『映画史』で自家菜籠中のものとし、おそらくは彼自身も最も評価している試みである。¹

『映画史』で確立したこのような歴史叙述の方法論、とりわけ後者の方法論——「歴史のモンタージュ」と名付けられるだろう——は、ゴダールのフィルモグラフィーにおいて、果たしていつ頃から登場したのだろう

か。本稿では、まず第一に、「歴史」への関心が芽生えたと推測される時期のゴダールのある発言に、後に開花する方法論の前提となるような、「歴史」に対する基本的態度が見出せること、そして具体的な作品のレベルで、「歴史のモンタージュ」という方法論の萌芽が1968年に匿名的に作られたシネ・トラクトに認められることを確認する。ゴダールの「映像による思考」の集大成ともみなせる『映画史』以降の地平から、いわば遡及的に過去の作品を振り返れば、かつては茫漠としていたかもしれない作品に、よりくっきりとした理論的な輪郭を与えることができるだろう。

しかし、方法論の水準でいかに類似性であろうと、その方法論でもってゴダールが接近を試みている具体的な歴史的出来事がまったく変化していないということは考えにくい。さらに言えば、「モンタージュ」という映画的手法によって歴史をとらえるという着想が、技術的・表現的な深化・洗練を伴いつつ根本的には連続しているにしても、ゴダールがみずから関心を寄せる歴史的対象を、どのような他の歴史的諸対象と「モンタージュ」しているのか、そしてそれによって、どのような歴史のとらえ方を提示しているのかという水準——本稿では、それを「歴史的想像力」と呼ぶことにする——では、1968年から現在に至るまでに、それなりの変化があったはずだ。本稿の第二の目的は、近作『われらの音楽』(*Notre musique*, 2004. 日本公開題は『アワーミュージック』)を分析することによって、ゴダールの「歴史的想像力」が、「歴史のモンタージュ」という方法論が洗練されていくのに応じて、どのように深化していったのかを跡づけることである。²

「歴史」への関心とその背景

近年のゴダール、とりわけ『映画史』以降のゴダールの主要な関心は「歴史」という対象にある。アラン・ベルガラが〈「近い歴史」から「遠い歴史」へ〉と定式化したように(Bergala 224-29)、1960年代にはアルジェリア戦争や五月革命といった同時代的な出来事に随伴するという傾向の強かったゴダールは、70年代中頃を境として、第二次世界大戦やホロコーストをはじめとするヨーロッパの「歴史」に焦点を合わせ始めたかと推測できる。アンリ・ラングロワの死をきっかけとして、彼が1978年にモントリオー

ルで行った連続講義には、次のような、「歴史」への関心の芽生えを語っている箇所がある。

① 私が思うに、人々は十分には、あるいは適切なやり方では、過去を見ていません。おまけに、人々が歴史を語ったり歴史映画をつくったりするやり方には、曖昧なところがあります。② 私は第二次世界大戦を経験したのですが、あとで、私の家族が対独協力者だったことに気づきました。私の祖父は、アンチ・シオニストどころか、頑強な反ユダヤ主義者、ユダヤ人排斥論者だったのです——私はアンチ・シオニストです——。③ そしてその結果、私は今では、たとえばヒトラーや強制収容所とかについての本を、ユダヤ人の子供たちが読むよりもはるかに多く読むようになりました。しかも私は個人的には、こうした問題とどんな関係ももっていないのです。(Godard, *Introduction* 53/ 邦訳 89. 丸数字は引用者による)

ごく単純な述懐のようにみえるこの箇所は、実はいくつかの注目すべき点を含んでいる。ある意味では、『映画史』以降のゴダールの「歴史」に対する基本的態度が、この文章に凝縮されていると言っても過言ではない。³

まず、やや長くなるが、この講演がなされた 1978 年という時代のコンテクストを振り返ってみよう。フランスの歴史家アンリ・ルッソは、『ヴィシー症候群』という著作で、第二次世界大戦期に関するフランスの集合的記憶の変遷をたどっている。彼の図式によると、1954 年から 71 年までの時期においては、ヴィシー政権下における対独協力やユダヤ人迫害といった「蔭の歴史」が、とりわけレジスタンス神話の形成によって、抑圧されている状態にあった。たとえば、1964 年 12 月 19 日に華々しく催された、レジスタンスの英雄ジャン・ムーランの遺灰のパンテオンへの移送——その際に行われた文化相アンドレ・マルローによる有名な演説の録音が、ゴダールの『映画史』4B にも引用されている——は、記憶をめぐるフランス内部の亀裂を忘却させ、「思い出を方向付け、国の甦りつつある「偉大さ」に見合った公式の記憶をでっち上げる」(Roussio 101) ために最も好都合な方策だった。

こうした記憶の抑圧の状態、集団的な健忘症の状態は、1968 年の五月革

命による新しい世代の台頭、翌年のド・ゴール退陣、さらには1970年11月9日のド・ゴールの死といった出来事を前触れとして、1971年4月に、マルセル・オフェルスがアンドレ・アリスとアラン・ド・セドゥイと協力して制作したドキュメンタリー『哀しみと憐れみ』(*Le chagrin et la pitié*)がフランスで封切られることによって打ち砕かれる。クレルモン・フェランという地方都市を舞台に、元ペタン派や対独協力者や有名無名のレジスタントから普通の人々に至るまで、数々のインタビューを巧みに構成して、ヴィシー政権下の「蔭の歴史」を明るみに出したこの四時間強の作品は、「占領期の歴史という以上にその記憶についての最初の映画」であり、戦後期に着々と形成されてきたレジスタンス神話に対する「自発的かつ自覚的な脱神話化の壮大な企て」だった(Rousso 134, 133)。そのため、1969年には完成していたこの作品は、1971年まで劇場公開されず、フランスの国営放送 ORTF の検閲や妨害のせいで、1981年10月28日と29日に実現したFR3でのテレビ放映までには実に12年の歳月を要した。ルッソは、『哀しみと憐れみ』を嚆矢とする、抑圧されたものが帰還する1971年から74年を「打ち砕かれた鏡」の時代と位置づけ、それ以降、ホロコーストや占領期の記憶へのオブセッションが始まったとしている。そのことは、フランス映画の分野では、いわゆる「回顧もの」(mode «rétro»)と呼ばれる作品群——たとえば、パトリック・モディアノの原作によるルイ・マルの『ルシアン青春』(*Lacombe Lucien*, 1974) や、ジャック・ドワイヨンの『小さな赤いビー玉』(*Un sac de billes*, 1975) など——が一時的に流行したことに反映されている。ルッソによれば、1974年から78年までに、「第二次大戦に捧げられたり、それに触発された映画作品の数が急激に増加」し、その結果、「占領期は1970年代のあらゆる世代のフランス人にとって、身近な対象、普通に参照されるもの、頻繁に存在するものとなった」(Rousso 266-69)のである。

さて、ゴダールの発言の①の部分から読み取れるのは、ゴダールがそうした「回顧もの」の流行に刺激を受けて、歴史への関心を本格的に抱き始めたらしいこと、そして同時に、『哀しみと憐れみ』を嚆矢とするさまざまな「歴史映画」の試みに満足していなかったこと、である。

続く②の部分では、1940年6月にフランスがドイツに占領されたとき九歳だったゴダールが、ペタン率いるヴィシー政権を支持する右翼的な家庭

環境に守られて、何一つ痛手を被らなかつたこと、しかもそのことに事後的に気づいたということが読み取れる。言い換えれば、ゴダールには、第二次世界大戦という「歴史」に決定的に出会い損ねたという意識がある。だからこそ、③の部分で述べられているように、その「出会い損ね」を埋め合わせるかのように、個人的なモチーフがないにもかかわらず、あるいはまさにそれゆえに、ヒトラーや強制収容所についての知識を身につけていくようになる⁴。『映画史』のゴダールは、「歴史」との出会い損ねというモチーフを、単に個人史的なエピソードとしてではなく、映画そのものがホロコーストとレジスタンスを筆頭とする第二次世界大戦期の歴史を捉え損ねたとするテーゼに拡大して、展開することになる。

『映画史』以降の地平からこの発言を読み直すときに重要なことは、ゴダールが「歴史」に関心を寄せる際に、個人的なモチーフが介在していないということである。つまり、たとえばクロード・ランズマンが、自身のユダヤ系というアイデンティティにこだわって『ショア』(Shoah, 1985)を含む三部作を作り上げたのとは対極的に、ゴダールはみずからのアイデンティティと切り離された地点から「歴史」にアプローチしようとしている。言い換えれば、みずからの出自と、自分が関心を寄せる歴史の対象との「捻れ」を自覚し、その捻れを新たな「歴史映画」の創出に転化しようとしていることが読み取れるのだ。近年のゴダールはみずからを「映画のユダヤ人」と称することがあるが(たとえば、Godard et Mandelbaum 2004での発言を参照)、それが言わんとするのも、ユダヤ人の置かれている状況に同一化するということではいささかもなく、ユダヤ人のディアスポラ的な状況を踏まえて、いかなるアイデンティティ・ポリティクスにも与しないということであろう。

ともあれ、ゴダールのこうした態度は、「歴史のモンタージュ」という手法と密接に関わっている。というのも、複数の歴史的出来事を「モンタージュ」するとき、重要なのは、それぞれの歴史的出来事そのものというよりは、それらの関係性だからである。たとえば『JLG/自画像』(JLG/JLG, 1994)で、ゴダールがダヴィデの星を形成するような形で二つの三角形をマジックで描き、ナチス・ドイツ、イスラエル、パレスチナの投射-反射の関係を考察するとき、複眼的な視点からこうして歴史に目を向けるゴダール自身は、どの陣営にも与していないのだ。彼自身がモノローグで「歴史

の歴史」と呼んでいるような一種のメタ的な立場から、複数の出来事間の関係性——あるいは、空隙——をまなざすこのやり方、何らかの特定の出来事を対象とする歴史叙述ならぬ「メター歴史叙述」とも呼びうるこの方法論の前提となる基本的態度は、この発言の時点ですでに準備されていたと言える。

「歴史のモンタージュ」の起源

1978年のゴダールの発言に凝縮されている歴史叙述に関する着想は、およそ十年後に完成する『映画史』の最初の2章に、「歴史のモンタージュ」という確固とした方法論となって結実することになる。だが、今から振り返れば、この発言以前のゴダール作品にも、同様の手法の萌芽と見なしうるやり方を見出すことができる。ゴダールは、具体的な作品のレベルで、いつ頃から「歴史」に関心を寄せ、その関心をどのように形象化しているのだろうか。また、『映画史』以降の地平から振り返ったとき、その萌芽的なやり方は、とりわけ「歴史的想像力」の水準で、どのような限界を持っていたのだろうか。

「歴史のモンタージュ」につながる方法論は、遅くともジガ・ヴェルトフ集団の結成前夜から胚胎していたと思われる。⁵ 1968年の五月革命の最中に、主に闘争を鼓舞するために、「シネ・トラクト」(Ciné-tracts)と総称される数分の16ミリ、白黒、サイレントのアジビラ映画が、クリス・マルケルらの主導によって、匿名的に大量に作られたと言われている。匿名的に作られたとはいえ、ゴダールの手によるものは、主に手書きの文字の筆跡やモンタージュの仕方、他の作品で使われた素材のリサイクルなどによって、容易に判別できる。

シネ・トラクトは、基本的には、デモや闘争の様子を写した静止写真のモンタージュから成り、必要に応じて、インタータイトルや、ポスターなどの文字情報が使われることもある。完成したシネ・トラクトは、商業的に流通することはなく、むしろ資本に縛られた情報伝達の経路を攪乱するべく、個人のアパートマンや集会で上映されたという (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 332/ 邦訳II 68-69)。ゴダールが大雑把に言って五月革命のインパクトを受けて、非商業主義的な集団製作に基づくジガ・

ヴェルトフ集団を結成するに至ることを鑑みれば、こうした情報伝達の経路の問題もきわめて重要だが、ここではあくまでもシネ・トラクトを独立した作品とみなし、ゴダールによるシネ・トラクトが、他のシネ・トラクトとどのように異なっているのかを考えてみたい⁶。

まずは、ゴダールの手によるのではないと思われるいくつかのシネ・トラクトを取り上げて、それらが一般的にどのような性質を持っていたのかを概観しよう。『シネ・トラクト 003』は、ルノー工場のストライキがクライマックスを迎えていた6月10日に、憲兵から逃げようとしてセーヌ川で溺死した17歳の高校生ジル・トータンの葬儀デモの模様を、静止写真のモンタージュによって紹介している。トータンの肖像をあしらったポスターを掲げた学生たちが、哀しみと怒りを込めながら街を行進している様子がよく伝わってくるドキュメントであると言える。『シネ・トラクト 004』は、まず前半で、学生たちの弾圧にあたっているCRS（共和国保安機動隊）の静止写真をモンタージュし、後半では道路に倒れている数人の弾圧の犠牲者たちの写真を一人ずつディゾルヴによってつなくことで、加害者と被害者という対決の構図をやや抒情的に形作っている。『シネ・トラクト 005』は労働者の運動に焦点を当てて、街路を埋め尽くす群集や、CGT（労働総同盟）やCFDT（フランス民主主義労働同盟）に組織された工場の占拠や、ルノー工場を占拠するポルトガル人労働者たち、さらには「ウイ」OUIと「工場占拠」USINES OCCUPEESという文字をモチーフにした有名なポスターの写真などをモンタージュしている。他にも、五月革命の際の街の様子を中心としたモンタージュ（『シネ・トラクト 019』）や、人物や壁の落書きを中心としたモンタージュ（『シネ・トラクト 020』）など、それぞれに焦点を当てる対象は異なっているものの、シネ・トラクトは全体として、五月革命の映像のドキュメントであると同時に、作り手の側とそれを見る側がともに闘争心を鼓舞するための道具であると言えるだろう。

それに対して、ゴダールによるシネ・トラクト——彼自身の手書きによるタイトル画面の標記に従えば「フィルム・トラクト」——は、闘争の単なる記録をはるかに超えた複雑性を持っている。たとえば、『フィルム・トラクト 010』は、「よく考えよ、12秒間」（réfléchissez 12 secondes）や「同上、10秒間」（idem 10 secondes）といった落書き風の手書きのイン

タータイトルに続いて、雑誌、新聞、広告、本の表紙などに、謎めいた文字や等式が書き込まれた映像が出現する構成になっている。いくつか具体例を挙げれば、「プロレタリアの文化的・性的な革命」(Révolution/Culturelle/Sexuelle/Prolétarienne) という文字を示して、文化大革命 (Révolution Culturelle) に含まれる「けつ」(Cul) を強調するといった言葉遊びがあったり、マールボロの広告に「広告+セックス=ファシズム」(PUBLICITE+SEXE=FASCISME) という等式が書き加えられたりする。ここに、見る者に衝撃を与えて、思考を誘発する「モンタージュ」の原理が作動していることは明らかだ。

「歴史のモンタージュ」という観点からより重要なのは、『フィルム・トラクト 007』である。ゴダールはこのフィルム・トラクトで、1968年6月7日に放映されたド・ゴール大統領のテレビでの次のような発言を、手書きのインタータイトルで、文節を区切って小出しにして展開する。

〔共産主義、資本主義とは異なる第三の〕解決策がある。それは〔労働者の資本への〕参加であり、それこそが現代文明のただ中にある人間の条件を変えるのだ。共和国と自由は保障され (La république et la liberté seront assurées)、進歩・独立・平和が広がっているようになるだろう。共和国万歳、フランス万歳。

それぞれのインタータイトルの合間には、ド・ゴールの顔写真、街路での闘争の様、CRS の映像、舗道に倒れ込んでいる学生、逃げまどう群衆といった写真映像が差し挟まれている。「保証されるだろう」という部分の「SS」が言葉遊びによって強調され、ド・ゴール=ナチス親衛隊という等式が暗示されていることも重要だが、より目に付くのは、冒頭部分を除けば三度にわたって差し挟まれるド・ゴールの顔写真に、それぞれ手書きで「フランコ」、「サラザール」、「パタコス」という名前が書き付けられていることだ。ゴダールはここで、ド・ゴールを1936年のスペインとポルトガルの独裁者、および1967年にパパドプロスとともにギリシャでクーデターを敢行した軍人になぞらえている——換言すれば、「モンタージュ」している——のである。こうした「モンタージュ」による衝突を介して、ド・ゴールによる弾圧という同時代の出来事を思考するという発想は、確かに

後の「歴史のモンタージュ」という方法論の萌芽とみなすことができよう。

しかし、こうした萌芽的な「歴史のモンタージュ」を裏打ちしているゴダールの「歴史的想像力」は、実はありふれたものでしかなかったのではないか。再びアンリ・ルッソによれば、少なくとも占領期への気軽な言及は、五月革命の際によくみられたものだったという。

騒擾が燃え立つ中で、またスローガンが増殖する中で、「反ファシズム」への呼びかけはつねに根強かった。「CRS=SS」や「われわれはみなドイツ系ユダヤ人」という叫び、それから「新たなレジスタンス」という毛沢東の概念は、たとえそれらがファシズムの危険についての抽象的で幻想に基づく考えを伝えているとしても、過去と現在のあいだに同じ数だけ自発的に架けられた橋なのだ。(Rousso 119)

また、先に取り上げた『シネ・トラクト 005』に映し出される手書きのメモにも、「学生たちは権力を後退させた。労働者たちは権力を転覆できる。36年よりも力強く、みすみす氣勢をそがれないようにしよう」とあるように、人民戦線への言及は他のシネ・トラクトにも見出せる。こうした歴史的状況を考え合わせると、ゴダールは、方法論の水準ではすでに後の「歴史のモンタージュ」を思わせる試みに着手しているとみなせるものの、その背後にある「歴史的想像力」は、当時のごく一般的な通念の地平にあったと考えられる。

『われらの音楽』の概略

1968年の時点では独自性を持っているとはいいがたかったゴダールの「歴史的想像力」は、それからおよそ40年を経た『われらの音楽』において、どのように深化しているのだろうか。また、ゴダールはこの作品で、どのように「歴史」にアプローチしているのだろうか。分析に入る前に、この作品の概略をごく簡単に振り返っておきたい。

この作品は、ダンテの『神曲』にならって、全体が「地獄」、「煉獄」、「天国」の三部構成に分かれている。およそ10分間の「地獄」篇は、『映画史的な手法で、時代も場所もさまざまな災厄のイメージの断片群が、フィ

クションであるとドキュメンタリーであることを問わず、渾然一体とモンタージュされている。映像の素材という観点からは、『映画史』で使われていた映像もリサイクルされている—— 思いつくままに挙げれば、エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』、『アレクサンドル・ネフスキー』、『メキシコ万歳』、プレッソンの『罪の天使たち』、ゴダール自身の『ヒア & ゼア』など。要するに、あくまでも「ヨーロッパ中心の災厄」に焦点が当てられているのだが、仔細に眺めてみると、黒澤明の『乱』、さらには北村龍平の『VERSUS』といった日本映画からの引用や、スリランカやヒロシマのドキュメンタリー映像も含まれている。

60分ほどの長さのある「煉獄」篇は、〈本の出会い〉というイベントのために、ゴダール本人が演じる映画監督がサラエヴォにやって来て、空港で、恰幅のよい通訳のラモス・ガルシアと会話を交わすところから始まる。このユダヤ系の通訳者は、父親がエジプトの共産黨員、母親がエルサレムに移住したシオニストであり、自身はフランスで教育を受け、イスラエルで兵役に就いたという設定で、早くもこの時点で、『われらの音楽』が狭い意味でのサラエヴォについての映画ではないことが察知される。

続く部分では、フランス大使館でイベントのレセプションがあり、取材に来ているイスラエル人ジャーナリストのジュディットと大使との会話から、彼女の祖父母が大戦中のフランスで、若い頃の大使に匿われて命拾いしていたことが分かる。

続いて、舞台は廃墟と化したままになっているサラエヴォの図書館に移り、本人として登場しているスペインの作家ファン・ゴイティソーロ—— カタロニアに生まれ、フランコ体制から逃れて、パリとマラケシュで亡命生活を送っている作家—— がボードレールの詩やキューバの作家ホセ・レサマ＝リマの小説の一節をつぶやき、インディアンの男女が登場してパレスチナの詩人マフムード・ダルウィッシュの散文詩「インディアンの最後の演説」を朗読する。

そして、ホテルのロビーで、ジュディットが、マフムード・ダルウィッシュ本人をインタビューする。彼女はヘブライ語で質問し、詩人はアラビア語で答えているが、これは元々質問も返答もヘブライ語で行われた実際のインタビューの再構成である。

その後、ゴダール本人が、十数名の学生を相手に、講義を行う。このシー

ンを後ほど、詳しく分析したい。印象的に登場する女子学生オルガ——通訳のラモスの姪という設定——が、ゴダールの講義に聴き入っているのが見える。

次に、実際に爆撃を受けて崩れたモスタル橋の再建に関わった実際の建築家ジル・ペクーが登場し、ジュディットと会話を交わす。

続くシーンでは、カフェで、オルガとラモスが語り合っている。オルガは自殺をほのめかし、実際、「煉獄」篇の最後で、彼女がエルサレムの映画館で自爆テロをしようとして、狙撃されるが、赤いバッグには本しか入っていなかった、というニュースがすでにスイスに戻っていたゴダールに知らされる。

10分ほどのエピローグとも言える「天国」篇では、アルカディア的な風景の中で、明るい日差しのもと、人々が思い思いの行動をとっているなか、いわばこの世の悲劇を一手に引き受けたかのようなオルガが、ゆっくりと歩く。「天国の通りが海兵隊に守られている」というアメリカ海兵隊賛歌を流すことで、アイロニカルな観点が導入されているものの、災厄のイマージュに充ちた第一部の「地獄」篇に象徴されるような悲劇的な世界を、あたかも「救済」するかのような、静謐さにあふれたエピソードであると言える。

この作品では、確かに、舞台となっているサラエヴォの街路、路面電車、河、橋などが、きわめて瑞々しい、圧倒的なドキュメンタリー的存在感とともに画面に収められている。しかし、簡単に梗概を紹介しただけでも分かるように、本作でのサラエヴォは、単に民族浄化の傷跡を通じて「近い歴史」の記憶が呼び醒まされるだけの場ではない。むしろ、フランコ体制からの亡命、第二次世界大戦とホロコーストの記憶、パレスチナ問題、さらにはアメリカ帝国主義とネイティヴ・アメリカンの虐殺といった多くの事柄が召喚され、それらの歴史が複雑に絡み合う場であるといった方が的確である。

ゴダールの講義——歴史のモンタージュ

では、ゴダールは本作で、そのような複数の歴史の絡み合いを、どのように提示しようとしているのだろうか。また、その手法を通じて、ゴダー

ルのどのような「歴史的想像力」が明らかになるのだろうか。そのことを理解するために、ゴダールの講義の場面を検討したい。

ゴダールが自分の作品で講義を行うと言えば、すぐさま 1987 年に撮られた『リア王』(*King Lear*) が思い浮かぶ。ただし、この作品で頭からさまざまな色のケーブルをぶら下げているブラギー教授（ゴダール自身が演じている）は、イメージとプロジェクションをめぐる秘教的な美学を開陳するばかりだった。「イメージとは何か？」というウィリアム・シェイクスピア・ナンバー 5 の問いかけに対して、ピエール・ルヴェルディのイマージュ論——つまり、アンドレ・ブルトンにも受け継がれた、イマージュが懸け離れた二つの現実の関連づけから生まれるとする考え（Reverdy 73-74）——でもって答え、また映写という神秘的アイディアの「発明」を語るのである。それに対して、『われらの音楽』での彼の講義は、イメージに関する彼自身の着想を、「歴史」という対象に向けて開く、射程の広いものになっている。

講義の最初に、まずゴダールは一枚の廃墟の写真を提示する。学生たちが口々にスターリングラード、ワルシャワ、バイルート、サラエヴォ、ヒロシマと答えるが、彼らの予想を裏切って、写真は南北戦争時のヴァージニア州リッチモンドをとらえたものだという。ここでは、「歴史のモンタージュ」が、いわば想像的な水準で行われていると言ってもいいかもしれない。

講義のハイライトは、ゴダールが「ショット / 切り返しショット」(*champ-contrechamp*) についての議論を展開する部分である。⁷ ゴダールは、ハワード・ホークスの『ヒス・ガール・フライデー』(*His Girl Friday*, 1940) のケイリー・グラントとロザリンド・ラッセルのスチル写真を見せながら、次のように講じる。

ショット / 切り返しショットは映画でとてもよく知られた文彩です。しかし、このホークスの作品の二枚の写真を注意深く眺めれば、実は同じ写真が二度出てきていることが分かるでしょう。それというのも、この監督が女と男の違いを見ることができなかったからです(…)。たとえば、1948年に、ユダヤ人が水の上を歩いて約束の地に辿り着き、パレスチナ人は水の上を歩いて溺死する。ショットと切り返

しショット。ショットと切り返しショット。ユダヤ民族はフィクションに、パレスチナ民族はドキュメンタリーに近づきます。

ゴダール一流の韜晦趣味によって、真意がやや分かりづらいが、乱暴に簡略化するなら、通常「ショット / 切り返しショット」と言われている技法、つまり古典的ハリウッド映画においてショットの継ぎ目のない連鎖を可能にする古典的な技法としての切り返しは、同じものの繰り返しに過ぎず、真の「切り返し」ではない、ということだろう。では、真の「切り返し」とは何かと言えば、それは水を渡って約束の地にやって来るユダヤ人と、水を渡っておぼれ死ぬパレスチナ人の関連づけなのだ、と。ゴダール自身の言葉を用いて言い換えれば、「切り返し」とは、「二つの項に等しい価値を置く」と主張してそれらを単に交互に示すものではなく、ユダヤ人とパレスチナ人のような「非対称」的な項を併置することによって、「生じている複数の出来事をどのように関連づければよいのか分からないときに、そうした出来事を検討するための手段」なのである（Godard et Frodon 21）。共約不可能な複数の項目を衝突させ、両者の絶対的な懸隔を測定することで、その間に煌めく不可視の深淵を垣間見せる——この手法は、ゴダールが「モンタージュ」や「イマージュ」という言葉で、長年、考察し続けてきたことにほかならない。

講義のシーンで、「ユダヤ人」(juif)と「ムスリム」(musulman)という語句が続けざまに提示されるのも、この文脈で読解できる。「ムスリム」という言葉は、イスラム教徒を指すのみならず、強制収容所の隠語で、衰弱しきって生き延びる望みのないユダヤ人を指す言葉でもあった。すなわち、ユダヤ人がパレスチナ人を迫害するという力関係が、すでに強制収容所における「ムスリム」という隠語に圧縮されているのだ。逆に言えば、ゴダールはこの二つの言葉を「モンタージュ」することで、強制収容所のナチス・ドイツとユダヤ人の力関係が、パレスチナ問題におけるユダヤ人とパレスチナ人の関係に、まがまがしく「反復」されているという事態に注意を促している。むろん、ホロコーストの被害者が、いわば不幸な「歴史の反復」によって、後にパレスチナ人を迫害するようになるという認識は、純粋に歴史学的な見地からは単純かつ偽りの図式であるとの誇りを免れないだろう。しかしそれでも、『ヒア & ゼア』(*Ici et ailleurs*, 1975) の末

尾付近で、ミエヴィルのナレーションによってこの隠語が紹介されて以来、ゴダールは30年近くにわたって「ムスリム」という言葉にこだわり続けている。そのことから、ゴダールが「歴史」に目を向ける際の基本的な認識の枠組みが、1970年代半ばから連続していることが分かる。

だが、具体的な歴史的対象として何を選択するかという水準、「歴史的想像力」の水準においては、「歴史のモンタージュ」の手法の萌芽が見られた1968年と現在とでは変化がみられるように思われる。「歴史の反復」という観点は、ゴダールによる歴史のモンタージュから帰結する重要なポイントである。1996年の『フォーエヴァー・モーツァルト』(For Ever Mozart)の目論見の一つも、サラエヴォに象徴される旧ユーゴの民族紛争を、とりわけスペイン内乱(1936-39)とアルジェリア戦争の「反復」として捉えることだった。その視点は、主人公ヴィッキーがフアン・ゴイティソーロを引用して、「九〇年代のヨーロッパの政治は、オーストリア、エチオピア、スペイン、チェコスロヴァキアなどで繰り返された三〇年代の無思慮・無分別を、少しアレンジして繰り返しているだけなのだろうか。いつ終わるとも知れない、うんざりするラベルの『ボレロ』のように……」(ゴイティソーロ94)と述べるときに、明瞭に現れている。このような視点は、歴史的妥当性という観点からは疑問の余地があるだろうが、こうした挑発的な「モンタージュ」を可能にする「歴史的想像力」は、シネ・トラクトの試みと比べて、またレジスタンスとホロコーストが特権的な歴史的参照項となっていた『映画史』と比べてさえ、より射程の広いものになっている。

ゴイティソーロが本人として登場する『われらの音楽』では、さらに大がかりな——叙事詩的な、と言ってもよいような——歴史的想像力による「歴史のモンタージュ」が演じられている。その際、重要な役割を果たしているのが、本人として出演しているパレスチナの詩人マフムード・ダルウィッシュである。1941年にガリラヤに生まれ、はや48年からまずレバノンで、翌年からは生まれ故郷での亡命生活を余儀なくされたダルウィッシュは、1990年代以降、単にパレスチナの状況を詩に昇華するのみならず、より広範な世界史的対象を媒介に、パレスチナ人の位置を問い直そうとするようになる。たとえば、ギリシャに敗北したトロイ人や、1492年のグレナダ陥落に伴うアンダルシアからのイスラム勢力の撤退や、コロ

ンブス以降の白人によるインディアンの虐殺といった事柄を、「叙情的な叙事詩」と彼自身が名付けているスタイルで歌い上げるようになる。ダルウィッシュは、このような試みを通じて、「諸々の民族、文明、文化が自由に行き交うような場」としての〈歴史〉において、「あらゆるアイデンティティの異種交配、衝突、共存という法則に従って、自分のアイデンティティを探し求め」ようとする (Darwich, *La Palestine comme métaphore* 81)。このような歴史へのアプローチは、ゴダール的な「歴史のモンタージュ」を思い起こさせずにはいない。

実際、サラエヴォの荒れ果てた図書館の中で、ダルウィッシュの散文詩「インディアンの最後の演説」の英語訳からの自由な引用が、インディアンに扮した二人の男女によって朗読されるシーケンス——「コロンブスはわれわれの生者からも死者からも思う存分のもを手に入れた。それなのに、なぜ彼は墓の中からさえ、破壊的な戦いをすることに没頭しているのか。われらには荒廃した装身具と、湖を飾るための小さな羽根飾り以外に、与えるものなど残っていないというのに」 (Darwich, «Le dernier discours de l'homme rouge» 287) —— では、ゴダールは、ダルウィッシュを介して、パレスチナとイスラエル、コロニアリズムとインディアンを壮大に「モンタージュ」する視点を獲得していると言える。ちなみに、ゴイティソーロもダルウィッシュも、みずからの出自やアイデンティティからある程度の距離を取って、「歴史」にアプローチする視点を持っているという点で、非当事者的な立場から「歴史」に目を向けようとするゴダールとの精神的な類縁性を持っていることも指摘しておきたい。

おわりに

以上のように、ゴダールは、シネ・トラクトから『映画史』を経て『われらの音楽』に至るまで、一貫して「歴史のモンタージュ」と名付けうる手法で、「歴史」をとらえようとし続けてきた。彼はほぼ40年にわたって、根本的な着想をほとんど変えないまま、「モンタージュ」やそれと概念的にはほぼ等価な「ショット / 切り返しショット」という映画の根本的な力を成している単純な原理を鍛え直しながら、映画による歴史叙述の方法論を練り上げてきたと言える。その過程で、同時に、ゴダール自身の「歴史的

想像力」も随分と鍛え上げられてきたと言えるのではないか。1968年には同時代的に流布している認識に沿った「歴史のモンタージュ」を行っているに過ぎなかったゴダールは、第二次世界大戦期、とりわけレジスタンスとホロコーストに焦点を当てた『映画史』を経て、『われらの音楽』では、パレスチナの状況を、アメリカ帝国主義とネイティヴ・アメリカンの虐殺に複雑に絡み合わせるに至っている。ここには、モンタージュによる歴史認識が深化し、よりダイナミックで挑発的なものになっていることが認められるのである。

最後に、本稿で取り扱うことができなかった論点を二つ確認しておきたい。一つは、シネ・トラクトを撮っていた1968年から『映画史』以降の地平に至るまでの過程で、いったい何がゴダールの「歴史の想像力」の深化に寄与したのかという問いである。鶴飼哲が「ジガ・ヴェルトフ集團の時期の仕事をいわゆる「復帰」後の作品へと繋ぐ、しばしば目に見えない、だがいくつもの糸の一つは、パレスチナ問題との出会いをきっかけとして、ヨーロッパの歴史の、とりわけ映画の歴史と内在的に結びついた二〇世紀の歴史の展望が、ゴダールのなかで深く異化されたことなのではないか」（鶴飼 513）と述べているとおり、おそらくは、1970年にジャン＝ピエール・ゴランとともにパレスチナに赴いて『勝利まで』という未完のフッテージを撮ったこと、そしてそれをミエヴィルとともに五年後に『ヒア & ゼア』として完成させた体験が、ゴダールが「歴史」を考察する上で、大きな転機となったに違いない。ゴダールと歴史の問題系をより十全に考えるためには、『ヒア & ゼア』の詳細な分析が必要であろう。

もう一つは、物語性に関わる論点である。ゴダールは、1993年に物語を語ることの不可能性を出発点とした『ゴダールの決別』(*Hélas pour moi*)を公開するに至るが、1996年の『フォーエヴァー・モーツァルト』以降、明らかに通常の意味での物語を語ろうとしている。『われらの音楽』も例外ではない。本稿では、あくまでもゴダールの歴史叙述と歴史認識に絞ってこの作品を分析したが、物語を導入することで、たとえば『映画史』における歴史の扱い方とどのような差異が生じているのかを考える必要があるだろう。とりわけ、先に分析した講義のシーンで、ゴダールの話に聞き入っているオルガの顔がきわめて印象的な「切り返し」によって示されているように——あたかもそれが真の「切り返し」であると言わんばかり

に——、歴史叙述の方法論を語る言説と物語のレベルが密接に関わり合っているだけに、なおさらである。作品に物語性を再導入することで、映画による歴史叙述にどのような新たな視点が加えられているのか。その問いを考察することによって、本稿ではまったく触れることのできなかつた近作『愛の世紀』(*Eloge de l'amour*, 2001)を歴史叙述の観点から分析する道も開けることだろう。

註

- 1 以上の記述について、より詳しくは、堀を参照のこと。
- 2 もちろん、両者の水準を整然と分けられるのかどうかについては、疑問が生じないわけではない。ゴダールの歴史叙述の方法論とは、究極的には、両者が渾然一体となった地点で展開されているはずだからである。つまり、彼は「モンタージュ」という映画の基本的原理の一つにこだわり続けることによって、みずからの「歴史的想像力」を鍛え上げてきたのであり、逆に言えば、「歴史的想像力」の深まりによって、「歴史のモンタージュ」の手法も洗練されてきたのである。とはいえ本稿では、両者を便宜的に分けることで、ゴダールの長期的なスパンにおける歩みをより明確にすることを目指したい。
- 3 鵜飼哲もゴダールのこの発言を「安易に素通りできない(…)言葉」であると指摘し、主として「いわゆる歴史映画に対してゴダールがつねに取ろうとしてきた距離」という観点から読解している(鵜飼 514)。
- 4 やや深読みすれば、自分が同時代を生きていながら出会い損ねた「歴史」に、事後的に接近しようとする試みには、本稿では追究しない歴史叙述の第一の方法論と密接に関わる「歴史の贖罪」、「歴史の救済」という観点を読み取ることができるように思われる。
- 5 「歴史のモンタージュ」という手法の起源をさらに早い時期に定位することは、おそらく不可能ではない。「モンタージュ」がゴダールの最初期からの関心事である以上、収容所のテーマが最初に大きく取り扱われる『恋人のいる時間』(*Une femme mariée*, 1964)や、さらにはアルジェリア戦争を発想源とする『小さな兵隊』(*Le Petit soldat*, 1960)にも、「歴史のモンタージュ」につながる視点を見て取れるはずである。ただ、それらの作品の分析には、本稿では回避した物語性の問題を検討することが不可欠であるように思われる。そこで本稿では、『映画史』との視覚的類似性が顕著であるシネ・トラクトをこの手法の明白な起源の一つとして捉えるにとどめたい。
- 6 ゴダール以外にシネ・トラクトの撮影に携わった著名な監督たちには、クリ

ス・マルケルのほか、ジャン＝ピエール・ゴラン、アラン・レネ、フィリップ・ガレル、ジャッキー・レイナルらがいるとされているが、どのシネ・トラクトが誰の手によるものなのかを判別するのは困難である。シネ・トラクトに関する基本的な情報については、Brenez et Lebrat 333-335 を参照のこと。シネトラクトが全体で何本くらい作られたのか、そのうちゴダールによるものが何本なのか、正確なことは不明であるが、サリー・シャフトによると、少なくとも、7、8、9、10、12、13、14、15、16、23、40 はゴダールによるものだという（マッケイブ 355）。

- 7 作品中でゴダールによって演じられているゴダールと、ゴダール本人は、もちろん違う次元に属している。『勝手にしやがれ』以来のゴダールによる自作への出演の仕方の変遷をたどるのも興味深い。ここでは映画内のゴダールとインタビュー等での発言内容に大きな差異がなく、またこの作品自体が様々な実在の人物が登場するドキュメンタリー的な側面を併せ持っていることから、両者のゴダールをほぼ等価に捉えられると判断するにとどめておく。

引用文献リスト

- 鶴飼哲「応答する力、あるいは〈歴史の歴史〉」、『現代思想』1995年10月臨時増刊号「ゴダールの神話」（青土社）、506-521。
 ゴイティソーロ、フアン『サラエヴォ・ノート』山道佳子訳（みすず書房、1994年）。
 堀潤之「映画的イマージュと世紀の痕跡——『映画史』の歴史叙述をめぐって」、四方田犬彦・堀潤之編著『ゴダール・映像・歴史』（産業図書、2001年）、57-84。
 『アワーミュージック』（Notre musique）、ジャン＝リュック・ゴダール監督、2004年（DVD、アミューズソフトエンタテインメント、2006年）。

- Bergala, Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
 Brenez, Nicole et Lebrat, Christian, *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan: Cinémathèque Française and Mazzotta, 2001.
 Darwich, Mahmoud, *La Palestine comme métaphore*, trad. fr. par Elias Sanbar, Sindbad Actes Sud, 1997.
 ———, «Le dernier discours de l'homme rouge», *La terre nous est étroite et autres poèmes*, trad. fr. par Elias Sanbar, Paris: Gallimard, 2000.
 Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris: Éditions Albatros, 1980. (ジャン＝リュック・ゴダール『ゴダール / 映画史 I / II』奥村昭夫訳 [筑摩書房、1982年])

- , *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1 : 1950-1984*, Paris : Cahiers du cinéma, 1988. (ジャン=リュック・ゴダール『ゴダール全評論・全発言 I / II』奥村昭夫訳 [筑摩書房、1998年])
- Godard, Jean-Luc avec Mandelbaum, Jacques, «A Sarajevo, le “juif du cinéma” cultive l’optimisme», *Le Monde*, 12 mai 2004.
- Godard, Jean-Luc avec Jean-Michel Frodon, «Juste une conversation», *Cahiers du cinéma*, n° 590, mai 2004.
- MacCabe, Colin, *Godard : a Portrait of the Artist at 70*, London : Bloomsbury, 2003. (コリン・マッケイブ『ゴダール伝』堀潤之訳 [みすず書房、2007年])
- Reverdy, Pierre, «L’image» (1918), *Œuvres complètes : Nord-sud, Self défense, et autres écrits sur l’art et la poésie*, Paris : Flammarion, 1975.
- Rouso, Henri, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Paris : Éditions du Seuil, collection «Points Histoire», 1990.

* 本稿は、表象文化論学会設立準備大会（東京大学、2005年11月20日）での発表「ゴダールと歴史のモンタージュ」、および日本映画学会第1回大会（京都大学、2005年12月4日）での講演「救済の歴史叙述——ゴダールの『アワーミュージック』をめぐって」を大幅に改稿したものである。それぞれの発表時に有益なコメントを寄せて下さった方々に深く感謝したい。