

1 哲学と映画

1-1. 『シネマ』にとって映画とは、ドゥルーズにとって芸術とは何か

私はごく素朴な観客です。とりわけ、見たままの画面と、その背後の意味といったうがった見方は信じていないのです。背後を考えてもいいのならそのままの画面でもいいはずだし、そのままだめなものはいくら背後を考えてもだめなのです。『狂人の二つの体制 1983-1995』 p. 25

ここで行われるのは、映画史の研究ではない。『シネマ1*運動イメージ』 p. 1

それから、絵画と映画が問題になる、つまり一見したところイメージを扱ったのが、私にとっての『『意味の論理学』までの哲学的な仕事、70年代のガタリとの協働に次ぐ』第三期だと仮定してみましょう。しかしこの時期の著作も、やはり哲学書なのです。『記号と事件』 p. 275

映画は私にとってプレテクスト [=それについて書くべく与えられる題材] でも、適用 application の領域でもない。哲学は他の領域について外から反省する *réflexion extérieure* ようなものではない [中略] 私は映画についての哲学をするつもりはなかった。RF 114

多くのひとにとって、哲学の理論は「作られる」ものではなく、前もって作られた天空にあらかじめ存在するものである。しかし、哲学の理論はその対象 [ここでは映画のこと] に劣らず、ひとつの実践なのである。それは対象と同じように、抽象的なものではない。それは概念の実践であり、この実践が相互に干渉することになる別々の様々な実践との関連において、この実践を判断しなければならない。映画の理論は、映画「について」*« sur »*ではなく、映画が喚起する諸概念についての理論であり、これらの諸概念はそれ自体別の実践に対応する別の概念とかかわり、概念の実践が一般に別の実践に対して何の特権ももたないのは、ひとつの対象が別の実践に対して特権を持たないのと同じである。『シネマ2*時間イメージ』 p. 385

もし誰しものが誰にでも好きな相手に話しかけられるとすれば、もし映画作家が科学者に話しかけられるとすれば、そして科学者が哲学者に、あるいは反対に、哲学者が科学者になにか言うことがあるとすれば、それは、各人に固有の創造活動の限りにおいてのことであり、各人の創造活動に応じてのことです。創造 [一般] について語るということはありません——創造というのは、むしろ、非常に孤独ななにかなのです——、むしろ、自分のやっている創造の名においてこそ、私は誰かにいうことがあるでしょう。『狂人の二つの体制』 p. 180

創作者は自らに固有の不可能性を作り出す者であり、同時に自らに固有の可能性を作り出す者でもある。『記号と事件』 p. 269

[映画作家たちは] 概念のかわりに、運動イメージ、そして時間イメージを用いて思考する。『シネマ1』 p. 2

1-2. ベルクソンにおけるイメージと運動

それ〔＝哲学者の仕事〕は、経験とその源泉にいたるまで探し求めてゆくことであるだろう。あるいはむしろ、経験が私たちにとっての有用性という方向へと屈折して、固有な意味での人間的経験となる、そのような決定的な曲がり角を越えて、探求することだろう。『物質と記憶』 p. 360-361

物質とは、われわれに言わせれば「イメージ」の総体なのだ。ここで「イメージ」という言葉によって理解されているのは、ある種の存在ではあるけれども、その存在は観念論者が表象と呼んでいるもの以上のものでありながら、いっぽう実在論者が事物と称するもの以下の存在である——つまり「事物」と「表象」との中間に位置する存在なのである。『物質と記憶』 p. 17

ここでイメージという語は、できるだけごく漠然とした意味で捉えられているのであって、イメージとはつまり、私が感官を開けば知覚され、閉じれば知覚されないものである。あらゆるイメージは、たがいに作用し、反作用し合っているが、この作用と反作用はその構成要素のいっさいにいたるまで、恒常的な法則に従っている。この法則を私は、自然法則と呼ぶ。『物質と記憶』 p. 33

それにもかかわらず、イメージのなかでもひとつだけ、ほかのすべてのイメージから際立っているものがある。それは、くだんのイメージを自分が、たんに外部から知覚によって認識するだけでなく、内部からも情動 *affection* をつうじて認識するからである。つまり私の身体である。〔中略〕それらの情動はあたかも、運動の最終的な足取りに、なんらかの不確定な影響を及ぼさざるを得ないかのように挿入される。『物質と記憶』 p. 34

自分には選択の余地がなく、私の視覚そのものもまた、A から B への運動を不可分な全体として捉えていること、視覚によってなにかが分割されるとすれば、それは通過されたものと想定される線分であって、その線分を通過する運動ではない。『物質と記憶』 p. 369

1-3. ベルクソンの映画批判

通り過ぎる連隊の連続写真を撮って、これらの写真が極めて速く次々と入れ替わるように、スクリーンに投射するのである。これが映画のやり方である。映画は通り過ぎる連隊の動性を、写真を使って再構成する。それぞれの写真は、不動の姿勢を取っている連隊を表している。〔中略〕いくら不動なものを無際限に並べても、それらが運動になることはないだろう。イメージに命が吹き込まれるためには、どこかに運動がなければならない。今の場合、運動は実際に存在している。映写機の中だ。〔中略〕すべての人物に固有なすべての運動から、非人稱的、抽象的なやり方で単純な運動、いわば運動一般を抽出してそれを映写機の中に置く。そして各々の特殊な運動の個別性を、この匿名の運動を人稱的な態度と組み合わせることによって再構成するのである。以上が、映画のやり口であり、われわれの認識のやり口で

もある。『創造的進化』 p. 387

人為的システムと自然的システム、死んでいるものと生きているものを区別しようとするや否や出くわすことになるのが、この知性の傾向の反抗である。この傾向のせいで、有機的なものは持続すると考えることにも、無機的なものは持続しないと考えることにも、同じく困難を覚える。『創造的進化』 p. 42

事実、科学が働きかけるシステムが存在するのは、絶えず更新される瞬間的な現在のうちにあつて、過去が現在と一体になっているような、実在的で具体的な持続のうちには決してない。数学者が、時間 t が経過した後のあるシステムの未来の状態を計算するとき、物質的宇宙がそのあいだ消滅していて突然また現れると想定しても何の不都合もない。『創造的進化』 p. 43

手段が人為的であるということから、結果も人為的であると結論してしまつてよいのだろうか。『シネマ 1』 p. 5

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与えるということはないのであつて、映画は直接に、ある運動イメージを与えるのである。『シネマ 1』 p. 6

ひとつの物の本質は、はじめには決して現れず、その展開の流れのなかで、ようやく中央において現れ、そのとき物の勢力 *forces* は強固なものになる。ベルクソンが知っていたのはまさにこのことであり、そしてベルクソンこそが永遠についての問いの代わりに、「新しいということ」についての問いを立て、これによって哲学を変化させたのである。たとえば、彼はこう言っていた——生物の新しさは、その始まりにおいては現れることができない。なぜなら生物ははじめは物質を模倣せざるを得ないからである……。事態は、映画にとつても同じではなからうか。映画はその始まりにおいては、自然的知覚を模倣せざるをえなかつたのではなからうか。一方では、撮影は固定されており、したがつてショットは空間的であり、その形式においては不動であつた。他方、撮影装置と映写装置は一体化しており、そこには一様な抽象的時間が備わつていた。映画の進化、すなわち、映画自身の本質あるいは新しさの獲得は、撮影を映写から切り離して解放することと、動くカメラと、モンタージュによって成し遂げられるだろう。そのときショットは空間的なカテゴリーであることをやめて、時間的なものに生成するだろう。そして切断面は動く切断面となり、もはや動かない切断面ではなくなるだろう。『シネマ 1』 p. 7

2 運動とイメージ

2-1. 分化と種別化

わたしたちは三つの水準に直面している。(1)総体 *ensemble* あるいは閉じられたシステム。それは判別しうる諸事物あるいは区別される諸部分によって定義される。

(2)移動としての運動。それらは諸事物のあいだで成立し、対象のそれぞれの位置を変更する〔＝総体的運動〕。(3)持続あるいは全体 tout、精神的実在。それはそれ自身の諸関係に即して絶えず変化する〔＝絶対的運動あるいは宇宙の変動〕。『シネマ 1』 p. 21

したがって、運動は、ある意味でふたつの面を持つ。運動は、一方では諸事物あるいは諸部分のあいだで生起するものであり、他方では持続あるいは全体を表現するものである。『シネマ 1』 p. 21-22

相対的に閉じられたシステムを規定すること、それがフレーミングと呼ばれている。『シネマ 1』 p. 23

ショットとは、総体の要素あるいはその諸部分のあいだで、閉じられたシステムの中で成立する運動の規定である。しかし、先に見たように、その運動はさらに、総体とは本性上異なる全体にも関わっている。『シネマ 1』 p. 35

ショットとは、動く切断面であり、言い換えるなら、時間的パースペクティブあるいは変調である。『シネマ 1』 p. 45

モンタージュとは、つなぎを通して、あるいは切断とつなぎ間違いを通して、〈全体〉なるものを規定することである。『シネマ 1』 p. 54

中心なきこの宇宙ではすべてがすべてに作用し反作用をおよぼすわけだが、さて、その中心なき宇宙のなかでは、いったいなにが起きているのだろうか、またなにが起きることができるのだろうか。その際、他の本性をもつ異なるファクターを導入して考えるはならない。だとすると、起きうるのはまさに以下のような事態である。すなわち、平面上におけるいくつかの任意の点において、ある間 *intervalle* が現れる。つまり作用と反作用にあいだにある隔たりが現れるという事態である。『シネマ 1』 p. 111

光の線あるいは光のイメージは、あらゆる向き、あらゆる方向に「抵抗なしに、かつ損失なしに」拡散し、伝播するというのではなく、今度は、ある障害物にぶつかる。すなわち、それらを反射しようとするある不透明なものにぶつかるのである。生けるイメージによって反射されたイメージは、まさに知覚と呼ばれることになるだろう。『シネマ 1』 p. 113

つまり、主観性は引き算をするものであり、主観性は、おのれの関心を引かないものを、物〔＝イメージ〕から差し引くということだ〔主観性の第一の物質的アスペクト〕。『シネマ 1』 p. 115

知覚から行動への移行は、感知しえないほどのものである。ここで問題になっている操作はもはや排除〔引き算〕でもなく、選択あるいはフレーミングでもなく、それは宇宙の湾曲なのであって、そこにこそ、諸物が有するわれわれへの潜在的な作用が由来し、同時に、われわれが有する諸物への可能的行動が由来するのである。それが、主観性の第二の物質的アスペクトである。そして、知覚〔イメージ〕は運動〔イメージ〕を「物体」(名詞)に連関させる。つまり運動体や動かされるものとして役に立つ硬い対象に連関させる。それと同時に、行動〔イメージ〕は運動〔イ

メージ]を「行為」(動詞)に連関させる。つまり、想定された最終段階や結果の素描になるような「行為」に連関させるのである。『シネマ1』p.118

情動は、間を占めるものであり、しかも間を満たすこともなければ埋めることもなく占めるものである。幾つかの点で困惑させる知覚と、逡巡する行動とのあいだで、そうした情動は、不確定性の中心のなかに、すなわち主体のなかに出現する〔主観性の第三の物質的アスペクト〕。『シネマ1』p.118

2-2. 運動イメージの零度としての知覚イメージ

本当のところ情動は、知覚がそこから作られるところの第一質料などではない。情動とはむしろ、知覚に混入される不純物なのである。『物質と記憶』p.115

そして、知覚が運動イメージの中で最初のタイプのイメージを構成するとき、知覚は他のタイプのイメージのなかへと延長されるだろう。行動の知覚、情動の知覚、関係の知覚などというように。したがって知覚イメージは運動イメージに応じて行われる演繹における零度のようなものだろう。パースのいう一次性の前に〈零次性〉があると言えるだろう。『シネマ2』p.43

外的諸対象は、私によって、それらがある場所において、私においてではなくそれら自身において知覚される。『物質と記憶』p.113

だが逆に、そうなればまさしく、物 chose そのものは、ひとつの知覚として、しかも完璧で直接的で拡散する知覚として即自的に現前してはならない。物はイメージであり、それを理由として à ce titre、おのれ自身を知覚し、おのれ以外の全てを知覚する。すなわち、物は、おのれ以外の物から、おのれのすべての面において、おのれのすべての部分のなかで作用をこうむり反作用を返す限りにおいておのれ以外の全てを知覚するのである。『シネマ1』p.115

すなわち、映画によって操作される諸切断面 coupes は、映画には投錨の中心や地平の中心がないというまさにその理由で、自然的知覚ならば下ってゆく道を映画には自由に遡らせるだろう。〔中略〕映画は、中心なき事物の状態から、中心のある知覚へと向かうのではなく、反対に中心なき事物の状態に向かって遡り、それに接近することができるだろう。『シネマ2』p.104

モンタージュは、物の中にあるような眼の、非人間的な眼の純然たるヴィジョンである。宇宙的変動、宇宙的相互作用(変調)〔中略〕われわれにとってそれは構築しなければならないものだということは、驚くべきことではない。なぜならそれは、われわれが有していない眼にしか与えられないものだからである。『シネマ2』p.144

2-3. 行動イメージの危機とファシズム

行動イメージを揺さぶる危機は多くの要因に基づいていたのだが、それらの要因は

戦後になってようやく十分に影響力を発揮した。それらのいくつかは、社会的、経済的、政治的、道徳的な要因であり、他のいくつかは、芸術にとって、文学にとって、そしてことに映画にとっていっそう内的な要因であった。いくつかランダムに引用してみよう——戦争とその諸々の帰結、「アメリカン・ドリーム」のすべての面における動揺、マイノリティーの新たな意識、外の世界におけるのと同時にひとびとの頭のなかでのイメージの増大とそのインフレーション、文学がすでに実験していた新たな様式の世界が映画にもたらした影響、ハリウッドの危機と古いジャンル……。『シネマ 1』 p. 357

このうえなく「健全な」すべての錯覚は崩壊する。いたるところで危うくなっているのは、状況-行動、作用-反作用、刺激-反応という連鎖であり、要するに行動イメージを作り上げていた感覚-運動系の紐帯である。『シネマ 1』 p. 358

ヒッチコックのサスペンス、エイゼンシュテインの衝撃、ガンスの崇高は、凡庸な作家たちに受け継がれていったどこにいったのか。暴力がもはやイメージとその振動に属する暴力ではなく、表象されたものの暴力にすぎないとき、われわれは血みどろの恣意に陥ってしまう。壮大さがもはや構成の壮大さではなく、表象されたものの安易な増長にすぎないとき、もはや頭脳への刺激も、思考の生成もありはしない。『シネマ 2』 p. 229-230

つまり真の主体としての大衆に接近するということと不可分な芸術としての大衆芸術、大衆への対処法は、プロパガンダと国家による操作に陥り、ヒトラーをハリウッドに、ハリウッドをヒトラーに結びつけた一種のファシズムに陥ったのである。『シネマ 2』 p. 230

運動イメージの到達点はレニ・リーフェンシュタールである。そしてもし映画こそがヒトラーを糾弾しなければならないとすれば、それは映画の内部で、映画作家ヒトラーに対して行われなければならない。「映画的に彼に勝利し、彼の武器を彼自身にむける」ためであればならない。〔中略〕ヒトラーに対して、ハリウッドに対して、表象された暴力に対して、ポルノグラフィに対して、商業に対して……。〔中略〕われわれは運動イメージを放棄しなければならない。『シネマ 2』 p. 363

3 運動イメージから時間イメージへ

3-1. 純粋に光学的な状況

眼はカメラなのではなく、スクリーンなのです。『記号と事件』 p. 85

登場人物がほとんど無力に陥ったとしても、それは行動上の偶発時のせいで、束縛され沈黙させられていたにすぎない。観客が知覚していたのは、それゆえにひとつの感覚運動的なイメージであって、観客は登場人物と同一化することで、多かれ少なかれそれに参加していた。〔中略〕しかし今や、同一化の意味はまさに逆転する。登場人物が一種の観客になるのだ。彼は動き、走り、動き回るが、彼がその中にある状況は、あらゆる面で彼の運動能力を上回り、権利上、もはや反応にも行動にも

依存しないものを彼に見させ、聞かせる。彼は反応するよりも、記録するのである。彼はひとつの視覚 vision に委ねられ、行動の中に巻き込まれるよりもむしろ視覚に追いかけられ、視覚を追いかける。『シネマ 2』 p. 4

彼らはもはや運動の間にしか存在せず、純然たる見者である。『シネマ 2』 p. 56

ところが一見するだけで、いわゆる現代の映画においては、別のことが起きている。それはより美しいものでも、より深いものでも、より真実なものでもなく、何か別のものなのだ。つまり、もはや感覚-運動図式は行使されないのだが、だからといって、この図式は乗り越えられ克服されたわけではない。感覚-運動図式は内側から引き裂かれる。『シネマ 2』 p. 56

彼らはむしろ、なにか耐え難いものに身をゆだねており、それは彼らの日常性そのものである。まさにそこで転倒が生じるのだ。もはやたんに運動が逸脱的なのではなく、今や逸脱がそれ自体で価値を持つものとなり、その直接的原因としての時間を指し示す。「時間は蝶番から外れる」、時間は蝶番から外れるが、世界における行動のみならず、世界の運動が、この蝶番を時間に課していたのである。もはや時間が運動に従属しているのではなく、逸脱した運動が時間に従属しているのである。感覚-運動的状況→時間の間接的表象という関連にかわって、純粹に光学的な状況→直接的時間イメージという位置付けられない関係が現れる。『シネマ 2』 p. 56-57

つまり人物たちは、もはや偽のつなぎを飛び越えるのではなく、そこに飲み込まれる。〔中略〕すべての運動を、すでに逸脱した運動とつなぎ間違いによってできていたものとして見直すには現代的な *moderne* ものが必要だった。直接的な時間イメージとは、つねに映画に取り付いていた亡霊であるが、この亡霊に身体を与えるためには、現代の映画が必要だったのである。『シネマ 2』 p. 57

感覚-運動図式の断絶は、より高いレベルを前提とし、人間と世界の絆の断絶にまで遡る。『シネマ 2』 p. 237

3-2. 結晶イメージの境位

記憶の形成は知覚の形成の後に続くのではなく、それと同時である。Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 130

映画は、イメージを提示するだけではなく、ある世界によってイメージを取り囲む。そのようなわけで、映画は非常に早くから、次第に拡大する回路を探求したのであって、これが現働的イメージを、回想イメージ *image-souvenir*、夢イメージ、世界イメージ、へと結びつけたのだ。〔中略〕しかし、逆方向へ進むべきだったのではないか。イメージを膨張させるかわりに、収縮させること。ほかのすべての回路にとって内的限界として機能する最小限の回路を探求すること、それが現働的イメージを直接的、対称的、連続的あるいは同時的さえある分身のようなものに接合するのだ。『シネマ 2』 p. 94

いかに、より広い回路を通じて、知覚と回想、現実的なものと想像的なもの、身体

的なものと心的なもの、あるいはむしろそれらイメージどうしがたがいに追いかけあい、たがいの背後を走り、識別不可能な点のまわりで関係し合うかをわれわれはすでに見た。けれども、この識別不可能な点は、まさしくそれを構成する最小の回路すなわち現働的イメージと潜在的イメージの複合体であり、現働的であると同時に潜在的である両面的なイメージなのだ。『シネマ 2』 p. 95

結晶イメージは時間ではなかったが、そのなかに時間が見える。『シネマ 2』 p. 112

それ [= 潜在的イメージ] は現働化するのではなく、つまり別の現働的イメージのうちに現働化する必要はなく、それ自身の現働的イメージに対応している [correspond à]。その場における現働的-潜在的回路であって、転位する現働的なものに応じる潜在的なものの現働化ではない。それは結晶イメージであって、有機的イメージではないのだ。『シネマ 2』 p. 107

結晶が示すのは直接的な時間イメージであって、もはや運動から派生する時間の間接的なイメージではない。結晶は時間を抽象化しないばかりでなく、時間が運動に従属しているという事態を転倒させる。[中略] 結晶が示すもの、あるいは見せるものは、時間の隠された基礎、つまり移行する現在と保存される過去というふたつの噴射への時間の分化である。『シネマ 2』 p. 135

3-3. 時間の多元性の 3 つのタイプとしての時間イメージ

時間が直接的に現れるとすれば、それは現在の脱現働化された *désactualisées* 諸先端においてであり、過去の潜在的な諸層においてである。『シネマ 2』 p. 181

[時間記号の] 最初のもは時間の秩序にかかわる。この秩序は継起からなるのではなく、もはや間接的な表象の間あるいは全体と混同されない。『シネマ 2』 p. 377

空間において、物事が現前するまさにその場所においてわれわれがそれを知覚するのと同様に、時間において、われわれは物事が起きたまさにその場所において思い出す。そしてわれわれはいずれの場合も自分自身の外に出るのである。記憶がわれわれのうちにあるのではない。われわれの方が記憶-〈存在〉のうち、記憶-世界のうちに生きているのだ。要するに、過去は、「すでにそこに」の、先在一般のもっとも一般的な形式として現れる。われわれの回想は、最初の回想（そんなものがあるとすればだが）でさえそれを前提とする。知覚もまた、最初の知覚でさえそれを利用するのである。この観点からいえば、現在それ自身が「すでにそこに」の最先端において構成される無限に収縮した過去としてしか存在しない。この条件なしには、現在は移行しないであろう。現在が移行するのは、それが過去の最も収縮した度合いであるからだ。[中略] 逆に、過去は様々な度合いにおいて弛緩し収縮したもろもろの円環の共存として現れる。『シネマ 2』 p. 136

映画は、現在を逃れることによって、過去が回想に変質するのを防ぐ。『シネマ 2』 p. 172

もしわれわれが過去を、それを現働化する回想イメージから区別するのと同じよう

に、現在をそれ自身の現働性から解放することができるのだとすればどうだろうか。
『シネマ 2』 p. 138

過去の現在、現在の現在、未来の現在の同時性がある。『シネマ 2』 p. 140

地球上の出来事が、別のいくつかの惑星に伝達されると仮定しよう。ある惑星では、起きると同時に（光の速さで）受け取られる出来事が、別の惑星ではより早く、さらに別の惑星ではより遅く、つまりその出来事が起きる前後に受け取られるだろう。同じ宇宙に折り込まれる三つの同時的現在のもので、ある惑星は出来事をまだ受け取っておらず、別の惑星はすでに受け取っており、さらに別の惑星はまさに受け取りつつある、というわけだ。〔中略〕多元論的な宇宙論においては、単に様々な世界があるばかりではなく、唯一の同じ出来事がこの様々な世界の中で、両立不可能な様々なヴァージョンのもので演じられるのである。『シネマ 2』 p. 141

もはやわれわれは、結晶イメージを特徴付ける現実的なものと想像的なものの識別不可能な区別ではなく、直接的な時間イメージに関わる過去の諸層の決定不可能な交代あるいは現在の諸先端のあいだの「展開不可能な」差異のなかにいるのである。

IT359

第三のもの〔＝時間イメージ〕は時間のセリー〔＝第二の時間記号〕に関わっているのであり、このセリーは生成において以前と以後を切り離すのではなく、結合させる。これが逆説なのは、瞬間そのもののなかに持続する間 *intervalle* を導入するからである。『シネマ 2』 p. 216

〔セリーとしての時間において〕以前と以後それら自体はもはや外部的な経験の継起にかかわるのではなく、時間において生成するものの内在的性質にかかわる。生成はまさに経験的な連続をセリーに変形する事態として定義できる。『シネマ 2』 p. 379

ひとつのセリー、それは一連のイメージであるが、それ自体ひとつの限界に向かい、限界は最初の連鎖（以前）を方向付け、活発にし、今度は別の限界（以後）に向かうセリーとして組織される別の連鎖に場所を譲る。『シネマ 2』 p. 260

以前と以後は、したがってもはや時間の流れの継起的な規定ではなく、力能のふたつの面であり、あるいは力能から別の高次の力能への移行なのである。〔第三の〕直接的な時間イメージはここで共存または同時性の秩序〔＝第一、第二の時間イメージ〕として現れるのではなく、潜勢化 *potentialisation* としての、諸力能のセリーとしての生成において現れる。『シネマ 2』 p. 378

4 『シネマ』の最深部

4-1. 画面外の諸相

〔画面外は〕見えも聞こえもしないが完全に現前する。『シネマ 1』 p. 30

〔前略〕ひとつは相対的で、より大きな総体へと連続する、あるいは連続しうるようなイメージの総体にかかわる運動にしたがうような側面。もうひとつは絶対的で、どのような総体であるかにかかわらず、それが表現する全体の変化へと差し向けられる運動にしたがうような側面。一方の次元にしたがえば、視覚的イメージは別のイメージと連鎖する。他方の次元にしたがえば、連鎖したイメージは全体において内部化され、全体は、諸イメージが運動し連鎖するのと同時に自らを変化させながら、諸イメージにおいて外部化される。『シネマ 2』 p. 328

全体とは外部 *extérieur* であるということと、先にわれわれが古典的映画についていった、全体は開かれたものであるということのあいだに、大きな違いがあるとは思えない。ただし開かれたものは時間の間接的な表象と一体だった。運動のあるところならどこでも、時間のなかのどこかに開かれたものがあり、変化する全体があった。だからこそ、映画のイメージには本質的に画面外があり、これは一方で現働化されうる外部世界にかかわり、他方では、連合するイメージの総体において表現された全体にかかわるのだ。『シネマ 2』 p. 250

もちろん画面外を創出したのは音声ではないが、音声は画面外を満たし、特殊な現前の視覚的な〈見られないもの *le non-vu*〉を満たすのである。『シネマ 2』 p. 305

全体はイメージを内部化し、イメージにおいて自らを外部化することで、この二重の引力にしたがって成立する。これはつねに開かれた全体化のプロセスであり、モンタージュあるいは思考の力能を定義していたのであった。われわれが「全体、それは外 *dehors* である」というとき、事態はまったく異なっている。なぜならまず、問題はイメージの結合や引力のそれではないからである。重要なのは反対にイメージのあいだの間隙 *l'interstice* であり、要するにそれぞれのイメージが空虚から引き離され、またそこに落ちてしまうような間隔化 *espacement* なのだ。『シネマ 2』p. 250

間が解放され、間隙はそれ自体として価値をもつようになる。『シネマ 2』 p. 381

これ〔＝画面外が間隙になること〕がもたらす第一の帰結とは、イメージがもはや合理的切断によって連鎖されるのではなく、非合理的切断において再-連鎖されることである。〔中略〕再-連鎖という言葉で、新たに加わる第二の連鎖としてみなすべきではなく、〔中略〕脱-連鎖されたイメージのあいだの特徴的な脈略としてみなすべきである。もはや外部世界を構成しうる現実的な、あるいは可能的な延長について語る必要はない。われわれはそれを信じることをやめたのであり、イメージは外部世界から切断される。しかし自己意識としての全体における内部化あるいは統合作用もまた消えてしまった。再-連鎖は〔中略〕断片化によって行われる（再-連鎖する断片化）。だからこそまだ存在しない力能としての思考はあらゆる外部世界よりも遠くにあるひとつの外から生まれ、まだ存在していない力能として、あらゆる内部世界より深いひとつの内、思考不可能なもの、あるいは思考されないものに直面するのである。第二に、それゆえもはや内部化や外部化、統合作用と分化の運動は存在せず、距離と無関係な、ある外とある内の対面、あの自分自身の外の思考、そして思考におけるあの思考されないものがある。『シネマ 2』 p. 381-382

視聴覚的イメージを構成するのは、視覚的なものと音声的なものの、離節、分離で

あり、両者おのおのは自律的であるが、同時に非-共約的ないし「非合理的」関係でもあり、それはひとつの全体を形成することも、いかなる全体をめざすこともなく、両者を結びつける。それは感覚-運動図式の断絶から発生する抵抗であり、視覚的イメージと音声的イメージを分離するが、なおさらそれらを全体化されない関係へと導くのだ。『シネマ 2』 p. 353

言説のもとに、古いスタイルとの言語的闘争を通して、その度に浮かび上がる新たな言語行為のスタイルを見出さなくてはならず、また、物のもとには、古い空間との構造地質学的闘争を通して形成される新たな空間を見出さなくてはならない。ルイ十四世の空間はヴェルサイユであり、マザランの山積みと対立する整理された空間であるが、また物が量産される工業的空間でもある。ソクラテスであれ、キリスト、アウグスティヌス、ルイ十四世、デカルト、パスカルであれ、空間が古い層を覆おうとする新しい層を形成すると同時に、彼らの言語行為は古いスタイルから引き裂かれる。一つの世界がある歴史的モメントから抜け出て、別の歴史的モメントへ入ろうとする行程をしるしづけ、言葉と物、つまり言語行為 *acte de parole* と地層化された空間という二重の桎梏のもとで、新たな世界の困難な出発をしるしづけるような闘争が、いたるところにあるのだ。『シネマ 2』 p. 323

4-2. 時間イメージの基礎としての身体=生成

問題なのは身体の現前ではなく、世界と身体の不在を意味するものから出発して、世界と身体をわれわれに与えなおすことができるという信にいたることである。『シネマ 2』 p. 281

もし映画が身体をわれわれに身体の現前を与えるのではなく、そもそも与えることができないとすれば、それはおそらく映画が別の目標を持っているからである。映画は〔中略〕可視的なものに根本的な動揺をもたらし、あらゆる自然的知覚に反して世界を宙づりにするからである。こうして映画が生み出すのは、思考において思考されないものとして、われわれが頭蓋の背後に抱える「未知の身体」の発生、まだ視覚を逃れている可視的なものの誕生なのである。『シネマ 2』 p. 280

〔映画において身体を与えることは〕セザンヌにおいて、世界の夜明けが、抽象的な形態としてではなく、発生や誕生としての点、平面、立体、断面に結び付けられたのと少し似ている。『シネマ 2』 p. 280

身体から分割されたイメージを身体に返すこと。

イメージを身体の態度と姿勢にもどすこと。『シネマ 2』 p. 270

身体は決して現在に属しているのではなく、以前と以後を内包し、疲労、待機を内包している。『シネマ 2』 p. 264

身体の態度とは時間イメージのようなものであって、以前と以後を身体に、そして時間のセリーに組み込むのである。『シネマ 2』 p. 272

4-3. 偽なるものが力能になるとき

実際、特定の環境の独立を前提する有機的描写は、さまざまな感覚運動性の状況を定義するのに役立つが、結晶的描写のほうは、描写の対象そのものとなり、みずからの運動的な延長から切り離された、純粋に光学的かつ音声的なさまざまな状況に差し向けられる『シネマ 2』 p. 176

結晶の形成と時間の力と偽なるものの力能は、イメージの新たなる座標として、厳密に相補的であり、たえずたがいに前提しあう。『シネマ 2』 p. 184

偽なるものの力能は真なるものの形態に取って替わり、その地位を奪う。なぜなら、偽なるものの力能は、共不可能なさまざまな現在の同時性と、あるいは必然的には真でないさまざまな過去の共存を主張するからだ。『シネマ 2』 p. 183

発話行為はみずからの上に折重なり、もはや視覚的イメージに依存し帰属するのではなく、完全に音声的なイメージとなり、映画の自律性を獲得し、映画は真に視聴覚的となる。〔中略〕もはや作用-反作用も相互作用も問題ではなく、内省すらも問題ではない。発話行為はその規定を変えたのである。〔中略〕発話行為は仮構作用の行為となる。『シネマ 2』 p. 335

偽なるものの力能は一連のさまざまな力能という相のもとでしか存在せず、それらはつねにたがいにかかわりあい、たがいのうちへ移行しあう。『シネマ 2』 p. 186

この第二のタイプの時間記号〔=セリーとしての時間〕、生成記号は、それゆえにまた、真理を告発するという性質を持つ。なぜなら偽なるものは、もはやたんなる外観、あるいは嘘であさえもなく、生成のあの力能に到達し、諸々のセリーあるいは度合いを構成し、限界を超えてさまざまな変容をもたらし、その道程全体にわたって、伝説、仮構作用 *fabulation* の行為を展開するからである。『シネマ 2』 p. 378

ランボーが「私ははるか昔から劣った人種に属している……私は獣であり、黒人だ……」と叫ぶとき、彼は延々と続く一連の偽造者を経由しているのであり、〔中略〕これは最上位の偽なるものの力能へと続く。この最上位の力能によって、〈黒人〉は彼自身、白人の役を通じて〈黒人〉に生成しなければならないが、一方で〈白人〉もまた〈黒人〉になる機会をそこに見いだすのである。そして〔シャルル・〕ペローのほうでも同時に、自分自身の民衆に合流するために他者に生成する必要がある。それはもはや「国民の創生」ではなく、民衆の構成あるいは再構成である。『シネマ 2』 p. 213-214

Gilles Deleuze,

- IM : *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Minuit, 1983. 『シネマ 1 * 運動イメージ』財津理・斎藤範訳、法政大学出版局、2008 年
- IT : *Cinéma 2. L'Image-temps*, Minuit, 1985. 『シネマ 2 * 時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江沢健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、2006 年
- PP : *Pourparlers 1972-1990*, Minuit, 2003 [1990]. 『記号と事件』宮林寛訳、河出文庫、2014 年
- CC : *Critique et clinique*, Minuit, 1993. 『批評と臨床』守中高明ほか訳、河出文庫、2010 年
- RF : *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, 2003. 『狂人の二つの体制 1983-1995』宇野邦一ほか訳、河出書房新社、2004 年

- Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, 2012 [1896]. 『物質と記憶』熊野純彦訳、岩波文庫、2015 年
- , *L'Évolution créatrice*, PUF, 2007 [1907]. 『創造的進化』合田正人ほか訳、ちくま学芸文庫
- , *L'Énergie spirituelle*, PUF, 2009 [1919]. 『精神のエネルギー』原章二訳、平凡社ライブラリー、2012 年