HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	ドゥルーズの黒澤論について ：<問いの形而上学>としての黒澤映画
著者	大石，和久
引用	北海学園大学人文論集，22：35-59
発行日	2002-07-31

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

ドゥルーズの黒澤論について
〈問いの形而上学〉としての黒澤映画

大　石　和　久

序

ジル・ドゥルーズの映画論『シネマ』(第1巻1983年，第2巻1985年)は，映画を本格的に取り扱った，哲学者による初めてのイマージュ(image)論であり（〝image〟という語は『シネマ』のコンテクストのなかでは映像とは訳しえない。後述)，ドゥルーズ哲学の視点から映画というイマージュに厳密に対応する概念を与えようとする試みである。

『シネマ』のなかで，ドゥルーズは多くの映画作家（約180名）について言及しているが，その一人に黒澤明がいる。拙論の目的は，その黒澤に関するモノグラフが，黒澤映画に対応するいかなる概念を提供しえたのかを明らかにすることにある。また，黒澤映画に内在的なその黒澤論は，黒澤明という，「過度な中傷と賛辞」(1)に晒されてきた映画監督に正当な評価を与えているように思われる。いかなる意味で，その評価が正当であると言えるのかも検討してゆくことにする。黒澤明がこのような両極端の評価に引き裂かれてきた所以も，ドゥルーズの黒澤論について考察してゆくなかで明らかになるであろう。

『シネマ』のなかで，個々の映画作品は，それがもつイマージュとしての性質によって様々なタイプのイマージュへと，映画作家ごとに割り振られる。『シネマ』は何よりもまず，映画というイマージュの「分類学」(IM 7)(2)である。黒澤映画が語られるのも，それがある性質のイマージュを現実化しているという観点からである。ただし，『シネマ』では同時に映画作家のオリジナリティもまた充分に語られている。『シネマ』の分類学は，体系性を保ちつつも，ある映画作家のみが創り出しえたイマージュに対して開か

れているのである。したがって，黒澤のモノグラフを取り上げる際，それを『シネマ』におけるイマージュの分類体系から独立させてはならず，その分類体系内における位置も考慮しなければならない。

あらかじめ言っておけば，黒澤明はドゥルーズによって「行動イマージュ(image-action)」を拡大させた作家とみなされている。「行動イマージュ」とは，「運動イマージュ(image-mouvement)」の分化によって生み出されたイマージュである。よって，まず運動イマージュについて，次いで運動イマージュの分化と行動イマージュについて，そして行動イマージュを拡大した黒澤映画とはいかなるイマージュなのかについて順に論じてゆきたい。

1　行動イマージュとしての黒澤映画

三つのタイプのイマージュへの，運動イマージュの分化

ドゥルーズは，19世紀末に誕生した映画と，フランスの哲学者アンリ・ベルクソンが1896年に発表したその主著『物質と記憶』の第1章に登場する「イマージュ」概念との間に，同時代的ないわば共鳴現象を見ている。世紀末，哲学の領域においてベルクソンが新たに捉え直した「イマージュ」という概念は，同時代，芸術の領域において新しく登場した映画という映像と領域横断的に等価となりえている，とドゥルーズは考えるのである。『シネマ』におけるイマージュの分類学はベルクソン哲学と厳密に対応している。では，なぜベルクソン哲学は映画に対応する概念を提供しうる，と言えるのであろうか。基本的にはドゥルーズのテクストに即しながら，また必要なときはベルクソンのテクストにも遡及しつつ，その理由を検討してゆきたい。

『物質と記憶』第1章のなかで，ベルクソンは，物質そのものを，ないしは物自体を指して，「イマージュ」と呼ぶ。しかしながら，イマージュ(image)という語は，通常フランス語では何物かの表象あるいは像を意味しても，決してその「何物か」すなわちその物自体を指すことはない。一

見したところ矛盾したこのターミノロジーはいったい何を意味しているのか。（それゆえ，〝image〟を映像と訳すことはできなかったのである。）

ベルクソンにとって，宇宙とは作用・反作用の運動を繰り返す広大な物質のフィールドであり，この熱き物質の流動のなかでは物質そのものとその運動とは区別しえない（IM 86）。また，宇宙は知覚されなくともすでにイマージュ（表象）であり，知覚の可能態である。ベルクソンは，物質は知覚される通りに，知覚されるまさにその場所に存在するという「常識」から出発する（MM 1）(3)。でなければ，知覚された物質がそのイマージュとどうして一致することがあろうか。物質をイマージュへと還元してしまう観念論（バークレー）と，イマージュの背後に物自体を想定する実在論（デカルト）との対立が生じるのは，そのどちらもが物質そのものすなわち物自体がすでにイマージュであるという「常識」を忘却しているからである。ここで，運動＝イマージュ＝物質の等式が成り立つであろう。これが「運動イマージュ」である。ドゥルーズは運動イマージュを「相互に作用し，反作用する可変的な要素の中心を欠いた（acentré）集合」（IM 291）と定義する。それ自体では中心を欠く運動イマージュにおいて，中心として誕生するのが「身体（corps vivant）」である。

身体は物体（corps）である限り，イマージュであり，中心となりうるという意味において確かに特殊なイマージュであるが，原理的には他のイマージュと異なるわけではない。ただ，身体は，宇宙のなかから，自らの生存の「利害＝関心（intérêt）」に関わる作用ないしは刺激を選り分け，自らの運動を単なる反作用ではなく，新たに組織化することができる（cf. IM 90-94）。身体はそれ以外の物質のように作用に対して即座に反作用をなすのではなく，受け取るべき作用を限定し，行うべき運動を選択する（生物が環境のなかから危険を察知し，それから逃れる運動を選択するように）。このように，身体は自らの反作用を遅延させることができる。身体が他の物体と異なるのは，作用と反作用の間に「間隔（*intervalle*）」があるという点においてのみである（IM 90）。

身体が受け取るべき運動を限定するとき，つまり，身体という参照軸に

運動イマージュが関係付けられたとき，知覚の可能態にすぎなかった宇宙は，身体の利害＝関心に関わる部分のみが現実化され，意識化される。この意味において，知覚はイマージュを知覚対象に向かって「投射する」行為ではない(MM 41)，と言わなくてはならない。そうではなくて，運動イマージュを限定するという仕方で，それを「縮減する」活動である(IM 93)。もしも，イマージュが投射されるのであるとすれば，それはどうやって宇宙と一致するであろうか。このアポリアから，前述の観念論と実在論の対立が生じる。知覚においてイマージュは縮減されるのみであって，身体は宇宙に何も付け加えない。「常識」にしたがってこう考えるしか，近代哲学の認識論における対立を解消する方法はない。身体が自らの生存の利害＝関心に関わる作用ないしは刺激のみを捉え，他の作用ないしは刺激は排除するとき，宇宙は「絵」のように浮き出すであろう (MM 33)。身体が選り分ける作用を送り出す宇宙のその部分は〈図〉となって浮き上がり，その他の部分は〈地〉となり，地平を形成する。このようにして，宇宙は身体から眺められたパースペクティヴのなかで分節化され，ゲシュタルト化される。宇宙が身体の生存の欲求にしたがって秩序化されるとき，身体は宇宙の中心となるのである。ドゥルーズが現象学を非難するのは，現象学が身体的実存によって意識化された知覚（ドゥルーズはそれを「自然的知覚」と呼ぶ）から出発し，ゲシュタルト化された宇宙のみを特権化するからである (IM 84-85)。

映画における知覚は，ある登場人物の知覚が一定の「フレーミング(cadarage)」によって示される場合を考えるとよい (IM 91)。フレーミングはある主観が知覚しているものを際立たせ，それ以外のものをフレームの外部へ捨て去る。しかしながら，この知覚に関わる主観的なイマージュは，映画のなかでは，宇宙それ自体としての客観的な運動イマージュへ回帰してゆこうとする傾向をもつ。映画という運動する映像は，一定のフレーミングを打ち破り，「脱フレーム化(décadrage)」されたイマージュを実現するからである。

> 映画が自然的・主観的知覚のモデルに全くならないのは，諸中心の可動性，フレーミングの可変性が，中心を欠き，脱フレーム化した広大なゾーンを映画に回復させるからである。映画はそのとき，運動イマージュの元の状態，宇宙的変化，客観的で拡散してゆく全体的知覚に再びたどり着こうとする（IM 94)。

映画という新たな映像がベルクソンのイマージュ概念と領域横断的に等価であるのは，この意味においてである。そして，この運動イマージュが「知覚イマージュ（image-perception)」,「行動イマージュ」,「感情イマージュ (image-affection)」という三つのタイプのイマージュへと分化してゆく。

知覚イマージュについてはすでに述べたように，それは映画のフレーミングの契機に対応している。行動イマージュもまたすでに上述したように，それは身体の生存の欲求にかなうように遅延させられた反作用であり，選択された行動である。また，行動イマージュは知覚イマージュと切り離しえない。あらゆる知覚は「感覚＝運動的」である（IM 95)。知覚とは，身体の利害＝関心に適合した運動が選択されるためになされる状況の認知であり，それはすでにある運動を予示している。最後に感情イマージュとは，宇宙そのものでもなく，身体の運動でもない第三のタイプのイマージュである。それは，知覚主体たる身体が知覚対象となったとき，自身の内に感じる感情であり，「純粋な質における主体と対象の一致」と定義される (IM 96)。感情イマージュは顔の表情を際立たせるクロース・アップ・ショットによって映画においては表現される。(以上，知覚に関する限りでのイマージュについて言及してきたが，ベルクソンはそれに加え，記憶表象としてのイマージュについても述べている。この記憶に関するイマージュは映画において「時間イマージュ（image-temps)」として実現されるとドゥルーズは論じているが，それについては，拙論で論じるべき範囲を超えてしまうため，ふれることができない。)

行動イマージュの大形式と状況の所与

ドゥルーズは，黒澤映画を行動イマージュの典型とみなす。もちろん，そこには知覚イマージュもあり，感情イマージュもあるが，行動イマージュが黒澤映画のイマージュとしての性質を決定する主たる要素となっているわけである。

行動イマージュとは，すでに述べたように，ある状況に対して反応する身体の行動である。『シネマ』のなかで，ベルクソンの行動の概念は状況を変容させてゆく行動，すなわち状況との「闘い（duel)」と捉え直される(IM 197)。

> 環境とその力は湾曲し，登場人物に作用し，脅威を投げかけ，登場人物が捕らわれている状況を構成する。登場人物はその番になると状況に応える仕方で環境を変容させる，ないしは環境との，状況との，他の登場人物との関係を変容させる仕方で反応する（本来的な意味での行動である)。登場人物は新たなあり方（ハビトゥス）を獲得するはずであり，または環境と状況の要求に応えるまでに自分のあり方を高めるはずである。そこから，変容した，ないしは回復した状況，つまり新しい状況が生じる（ibid.)。

行動は無根拠に行われるわけではない。ある状況が行動の根拠となっている。特定の状況の中でこそ，それに対する反応として登場人物の行動はなされる。それは環境の脅威に対する，自らの生存をかけた闘いである。そして，闘いの結果，新しい状況が到来する。ここから，ある状況(Situation) が行動 (Action) によって新しい状況へと変容してゆく，という行動イマージュの公式 SAS' が導き出される。アメリカ映画はこの行動イマージュを自家薬籠中のものとしてきた。その典型としてはやはり西部劇を取り上げなければならないであろう。思い切って単純化して言えば，たとえば，無法の町 (S) にやってきたヒーローが，その町の悪者と闘い (A)，町に平和が取り戻される (S') といった西部劇は行動イマージュの公式 SAS'

にしたがっているわけである。この公式をドゥルーズは行動イマージュの「大形式」と呼んでいる(IM 198)。(ちなみに，行動イマージュの「小形式」はASA'の公式によって表される(IM 220)。小形式では，まず行動(A)のみが呈示され，その後状況(S)が次第に明らかになり，その状況によって行動が変化する（A'）という過程を経る。小形式が見出されるジャンルは主に喜劇である。)

黒澤の場合，ドゥルーズは状況の「所与(donnée)」に注目する。このような所与が黒澤映画において重要なのは，黒澤映画には状況から行動へと至る行動イマージュの大形式がはっきりと見出されるからである。

> 黒澤は言っている。自分にとってもっとも難しいのは，「登場人物が行動を起こす以前に関することである。行動を起こすに至るまでを考えると，数ヶ月もかかってしまう」。しかしそれが困難であるのは，まさしく登場人物自身が行動を起こすのが困難であるときだけである。登場人物は［状況の］所与をすべて手に入れなければならなかったのである。それゆえ，黒澤映画はしばしばはっきりと区別される二つの部分からなる。一方では長く［状況の所与が］呈示され，他方では，行動が激烈に，急に始まる(『野良犬』，『天国と地獄』)。それゆえにまた，黒澤の空間は収縮した，劇場のような空間でありうるのだし，そこでは主人公の目にすべての所与が見えており，行動するためにそれらから目を離さないのである（『用心棒』）(IM 256)。

黒澤の描く人物たちは，行動する以前に状況に関して自らに何が与えられているのか，つまり状況の所与を問題とし，それらをすべて把握し，状況を見極めた上で行動を起こす。黒澤自らが西部劇の文法にしたがったと告白する『用心棒』では，無法の町にやってきた浪人がその町の悪人たちを一掃する。ただし，浪人は闘いという行動を起こす前に，その町のすべてについてまず把握しなければならなかった。町にはいかなる人物たちが住んでいて，いかなる建物があって，現在町はいかなる状態にあるのか

……，それらすべてが映画の冒頭十数分間で主人公の浪人に対してほぼ明らかにされる。『用心棒』の舞台となった無法の町は，いわば閉じた空間(「収縮した，劇場のような空間」)を形成し，この映画のほとんどのエピソードがそこで展開されるのであるが，それはドゥルーズによれば状況の所与をそのなかに閉じ込め，主人公の行動を惑わせないためなのである（用心棒が陥る唯一の危機は，町の外からやってきた者によってもたらされる)。ここでは，ドゥルーズが黒澤映画を行動イマージュへと分類することだけではなく，所与という概念によって，黒澤の空間構成にまで言及していることに注目したい。黒澤的空間と言えば，広大な開かれた空間を思い浮かべがちであるが，実はそれだけではない。後に述べる『七人の侍』においても，闘いはある農村という極めて限定された空間で繰り広げられる。黒澤はその村のなかに状況の所与を閉じ込め，侍たちにそれを熟知させるのである。さらには，『野良犬』，『天国と地獄』のように黒澤映画の構成が所与という概念から説明されている点も重要である。その特徴的な二部構成は，状況の所与の呈示とそれを把握してからの人物の行動といった観点から理解できる。以上から分かるように，ドゥルーズの黒澤論は黒澤的イマージュにあくまでも内在的である。

ただし，ドゥルーズによれば，黒澤映画における登場人物たちは単に行動へと駆り立てられるのみではない。「しかしながら，大形式の枠内にあって，[黒澤映画の]いくつかの側面は本質的なオリジナリティを示している……」(IM 257)。彼らは状況を超えて「問い（question)」へと向かい，それを思考することを余儀なくされる。状況から行動への移行ではなく，問いと思考との連関が重要となる。これを指して，ドゥルーズは黒澤映画は行動イマージュの大形式を拡大したと言う。以下，具体的に作品に即しながら述べよう。

2　〈問いの形而上学〉としての黒澤映画

『七人の侍』

たとえば，『七人の侍』。この映画は，戦国時代，野武士に目を付けられた農村があって，そこの百姓たちが野武士を撃退するために侍を七人雇う，というストーリーである。『七人の侍』の大枠は，確かに，行動イマージュの大形式の公式によって次のように表されるであろう。

S ：野武士に襲われそうな村
A ：決闘
S'：平和を取り戻した村

しかしながら，『七人の侍』はこの公式に収まらない側面をもつ。そこに黒澤映画の特異性があり，新しさがある。豪雨のなか，侍たちが野武士たちと激しく闘い合うシークエンスの後，この映画のラスト，戦に勝利したはずの侍の頭がしばしの熟考の末，呟く言葉「勝ったのはわしらではない。百姓どもだ」がそれを示している。ドゥルーズは次のように言う。

> 侍たちが大変長い期間をかけて状況について情報を得るのは，つまり村の物理に関する所与のみならず，住民の心理に関する所与を熟知するのは，[状況]より高度な問いは状況のすべてから少しずつしか引き出しえないであろうから，である。この問いは，いかにしたら村を守れるか，というものではない。そうではなくて，今日，歴史のまさしくこの時点において侍とは何か，というものである。そして答えは――最後まで待ち望まれていたこの問いとともに出されるであろうが――，侍は主人側にも，貧民の側にももはや居場所のない影のような存在になってしまったというものになるであろう（農民が本当の勝利者だったのである）（IM 260）。

行動による状況の打開のみが重要なのではない。そうであれば，農民とともに勝利の喜びに浸る，それだけでよい。「問い」は状況を超え出ている。

勝利してもなお，問いへの思考に沈潜してゆくのが侍の頭である。「いかにしたら村を守れるか」という問いはひたすら状況とその改善に関わるのみであろう。そうではなくて，問いは，その状況とそれに反応し行動する侍の身体ではなく，むしろ侍の存在，ないしはその行動の前提となるような侍の歴史的存在理由と，そしてそれを問う思考に関わるものでなくてはならない。侍は自らが生きている歴史の一時点において，いまここで侍としてあることを問うている。ドゥルーズは，黒澤映画が状況を超え出る問いに襲われ，それを思考する登場人物を描くという意味において，黒澤を「形而上学者」と呼ぶ。

> 黒澤はそれゆえ彼なりの流儀において形而上学者なのであり，創意によって大形式を拡大させるのである。すなわち，黒澤は状況を超えてある問いへと向かい，所与をもはや状況の所与ではなく，問いの所与にまで高める。したがって，問いがときおり偽りに，ブルジョア的に，空っぽのヒューマニズムから生じたように思われるとしても，大したことではない。重要なのは，何らかの問いを引き出してくるという形式であって，問いの内容よりもむしろその強烈さであり，問いの対象よりもその諸々の所与である……（IM 258)。

それゆえ，ドゥルーズが黒澤を形而上学者と呼ぶのは，黒澤映画に外在的な，黒澤作品から独立している思想内容を指してのことではない。従来，黒澤はそのような意味合いで形而上学者と名付けられ，その名の下に人は黒澤を中傷するか，あるいはそのヒューマニスト的側面を熱狂的に支持してきた。ないしはその名には全く言及せず，黒澤映画における問いを無視する仕方で(たとえば，ダイナミックな映像処理にのみ)，黒澤に賛辞を呈してきた(4)。しかしながら，ドゥルーズは問いを黒澤的イマージュに内在的な問題として取り上げる。問いによって行動イマージュの大形式を拡大し，新しいタイプのイマージュを創造した黒澤を形而上学者と呼び，そこに「黒澤固有の天才」を見る（IM 257)。これがドゥルーズによる黒澤映画の擁護

であり，このようにして彼は映像作家としての黒澤に正当な評価を与える。

確かに，『七人の侍』は侍の頭の問いによって「ブルジョア的」となろう。黒澤は貧民の側に完全には与しない。しかしながら，これはひたすら問いの内容に関することであって，問いの内容がいかなるものであろうと，行動の勝利さえも凌駕する問いの声に耳を傾け，それを熟考する侍の姿こそが黒澤映画の本性をなすのならば，黒澤に対する上述のような両極端の評価の対立は無意味なものとして解消されるべきである。そのような評価はどちらも映画作家としての黒澤に対しては外在的だからである。なるほど黒澤は形而上学者である，が，それは彼が映画作家である限りにおいてなのであり，黒澤は映画というイマージュの形而上学者なのである。状況を超え出る存在への問いを思考する主体を指して〈魂〉という言葉を使うことが許されるならば(ドゥルーズ自身はこの語を用いていないが)，黒澤映画の形而上学が探求するのはまさしくこの〈魂〉の領域である。『七人の侍』のラスト，問いを突き付けられた侍の頭は，問いを問う自らの魂へと向かい，それを気遣い，また死んでいった仲間たちの〈鎮魂〉を祈願する。問いの内容がいかなるものであろうと，過酷な闘いの末勝ち取った勝利さえもいわば無効にする問いに襲われた侍の姿に，この映画を観る者は心を激しく揺さぶられる。

ドゥルーズは確かに，黒澤映画とドストエフスキーの小説の間に「親近性 (affinité)」を認めている (ibid.)。「ドストエフスキーにおいては，ある状況が切迫した事態を，それがどんなに重大なものであったとしても主人公は毅然とした態度で顧みない。まず，彼はそれよりも差し迫った問いが何であるのかを探りたいのである」(ibid.)。ドゥルーズは黒澤とドストエフスキーは「理念 (idée)」において共通していると言う (cf. QA 137-138)。ドストエフスキーの小説にも黒澤的形而上学が認められるならば，それは映画に対しては外在的ではなかろうか（ドストエフスキーの黒澤への影響は，黒澤が『白痴』を映画化したことからも明らかであろう)。しかし，そうではない。その共通する理念はそれぞれの領域（映画と小説）に固有の「表現様態 (mode d'expression)」のなかに組み入れられているからである

(QA 134)。映画作家としての黒澤は行動イマージュの大形式の拡大といった仕方で,小説におけるドストエフスキー的な理念へと到達したのであり,この意味において,黒澤は単にドストエフスキーを模倣したのではない。黒澤は「映画的プロセス（processus cinématographique)」のなかで,ドストエフスキーの小説における理念を捉え直し,映画の理念へと創り直したのである（QA 138)。

『生きる』

ドゥルーズは他の黒澤映画のなかにも,問いの形而上学を見出してゆく。そのなかでも『生きる』こそがドゥルーズの黒澤論のモデル的作品であった,と考えられる。『七人の侍』において問いへの「答え（réponse)」は思考のなかでしか見出されえないものであった。しかし,ドゥルーズはこうも述べている。黒澤においては状況に対する〝réponse〟（反応）が同時により深い意味においては,問いに対する〝réponse〟（答え）でもある,と(IM 257)。答えは状況に対する反応として現実化されるべきものである。『生きる』についてドゥルーズが論じるとき,彼が〝réponse〟の二つの意味について述べる理由がはっきりする。『生きる』は,「黒澤のもっとも美しい映画作品の一本である」(IM 260),とドゥルーズは評する。『生きる』は黒澤の形而上学の完成なのである。

自分が胃ガンに冒されていることを知ってしまった『生きる』の主人公は,まさしく問いにとり憑かれた男であり,あくなき問いの探求者である。彼が問うのは,「何をすべきか」という問いである。この問いは「自分が残り数ヶ月しか生きられないと知ったならば,何をすべきか」(ibid.)と提起できるであろうか。しかし,それは誤った問いである。ドゥルーズは言う。「すべては所与にかかっている」(ibid.),と。主人公は自らに与えられたものに即しながら,問いを提起し直し,創り直さなければならないのである。

結局は,快楽を知るために何をすべきかを理解すべきなのか。そして,気が動転した不器用な男は,快楽の園,つまりバーやストリップ

劇場を徘徊する。これらがある問いのための真の所与なのか。むしろ問いを覆い隠す喧噪ではないのか（ibid.）。

このように「自分が残り数ヶ月しか生きられないと知ったならば，何をすべきか」という誤った問いは，「快楽を知るためには何をすべきか」という問いに引き継がれてゆく。しかしながら，「快楽の園」は問いの所与ではありえない。それはひたすら行動する身体に，ないしは状況に関わるにすぎない。そのような所与では決して問いが正確に立てられることはない。主人公は，生命的な魅力に満ちあふれた，ある若い女性に惹かれてゆくが，彼女から問いを引き出すことができるのか。もちろん，若い女性も問いの所与たりえない。問いは，老いらくの恋への問いではないのである（ibid.）。しかしながら，『生きる』の主人公は，彼女の生命力の源に彼の追い求めている秘密の問いを知るための鍵があることに気付いており，彼女に執拗につきまとう。彼女は所与そのものではない，が，真の所与を差し出すのは彼女である。

彼女は自分なりの例を挙げて，次のように説く。自分は小さなうさぎのおもちゃを大量に製造しているが，このうさぎが見知らぬ子供たちの手に届き，そのようにして町中を行き渡る，このようなことをうさぎを通して知ることができて幸せである，と。そこで，男は理解する。「何をすべきか」という問いの所与は，人の役に立つためになされるべき仕事の所与であること，を。それゆえ，彼は公園計画を再び取り上げ，それに対するすべての障害を乗り越え，死んでゆく（ibid.）。

真の問いの所与たりうるものは，「うさぎのおもちゃ」だったのである。女性にとってこのうさぎのおもちゃは単なる玩具ではなく，「人の役に立つためになされるべき仕事の所与」であって，それを通して人の役に立つ仕事とは何かを彼女が把握しえたものであり，そして，その仕事が彼女の生命力の源となっていた。このうさぎのおもちゃが単なる玩具以上のものと

なるという点は，この映画の主人公にとっても同様であった。つまり，余命幾ばくもないこの男にとって，うさぎのおもちゃこそが形而上学的な問いの所与であり，そのような秘密の問いへの通路となりえたのであった。「何をすべきか」という問いは，「人の役に立つ仕事をなすためには，何をすべきか」という仕方で問われなければならなかったのである。もちろん「ここでもまた,黒澤はかなり薄っぺらなヒューマニズム的メッセージをわれわれに送っている，と言えよう。しかし，映画(film)は全く異なるものとなっている。それは，状況を横切る，問いとその所与の執拗な追求の映画なのである」(ibid.)。ドゥルーズはこのように，映画の「メッセージ」と「映画」自体とを区別する。「映画」自体とは行動イマージュの大形式の拡大としての黒澤映画を指す。すでに述べたように，ドゥルーズが黒澤を評価するのは，このようにしてである。問いの内容ではなく，主人公の，あくまでも問いを探求し続けるその姿勢にこそ，『生きる』の映画としての強烈さがある。男は勤めていた市役所から出発し，快楽の園を経て，真の問いを見出すのと同時に子供たちのために公園を造るという答えを得，再び市役所へと舞い戻る。探し物を自らの生きている場所で見つけるというこの〈青い鳥〉的円環。このような円環を描く問いへの追求の軌跡，問いの所与への探求の遍歴が最も純粋に描かれているがゆえに，『生きる』は黒澤による映画の形而上学の完成なのである。

ここで注意すべきは，問いの所与――キャバレー，ストリップ劇場の喧騒，生命感に満ち溢れた若い女性，無表情のうさぎのおもちゃ――，そしてそれらすべてを凝視し，問いを探し求める男の必死の形相をもまた，すべて視覚的に映像によって示されていることである。重要なのは，登場人物が問いを探るために何かが与えられていることだけではない。黒澤がそれらの所与をフィルムに収め続け，所与から所与へと経巡る主人公の問いへの執拗な追求を映像として描き出していることに注目しなければならない。黒澤はあくまでも映画の形而上学者なのである。

『七人の侍』とは異なり，『生きる』では答えはこのように公園の建設という行動となって現実化される。主人公は数々の抵抗（役所における事な

かれ主義，または暴力的妨害）に屈することなく，このプロジェクトを完遂する。このため，病にあった主人公は命をすり減らしてゆく，が，問いが形而上学的である限り，主人公の行動は状況に対する身体による〝réponse〟（反応）である以上に，問いへの〝réponse〟（答え）となっている。侍の頭がいまここに生きている侍の歴史的存在理由を問うように，『生きる』の主人公はいまここに生きている自らの存在理由に関わるかたちで「何をすべきか」を問わなければならなかった。問いがこのような意味で形而上学的なものである以上，その答えもやはり身体そのものではなく，むしろその存在，いまここに自らがあること，つまり〈生きる〉ことに関わる。ならば，問いへの答えは身体による行動というかたちを取るにせよ，それは同時に自らの〈魂〉への配慮であるはずであり，その結果，行動する身体の消滅は顧みられることがなくなる。大形式の拡大は，問いが状況を超え出るものである以上，行動する身体のこのような消滅をも必然的に含んでいる。

また，この答えが黒澤映画に独特の「気としての空間（espace-souffle）」を理解する鍵でもあることを，ドゥルーズが指摘しているのは重要である。たとえば，画面を覆い尽す，『蜘蛛巣城』の深く立ち込めた霧（IM 258）。「気としての空間」の「気」とは「すべてのものに浸透し一つに結びつけ，一つの全体へと再統一する……生命的な気」である（IM 254）。このような空間は，「唯一の線」によって表象される（IM 255），とドゥルーズは言う。それは，『影武者』の始まり近く，多くの兵士たちの間をかいくぐり，城の階段をジグザグに駆け下りる使者の軌跡であり，『七人の侍』の合戦の場面で激しく降り注ぎ，そこに登場する構成要素（人物，馬，建物等）すべてに浸透する「濃密な雨」である（IM 255-256）。うさぎのおもちゃは，見知らぬ子供たちに行き渡り，その意味で彼らをいわば一つに結びつけるという点において，空間に「気」を与え，黒澤的な空間を拡大させてゆく。公園も同様であろう。公園に集まってきた子供たちは一つの場を共有することで，一つに結び付く。このように空間に気を与えたならば，「人は影になろうと，死んでしまおうとかまわない」（IM 261）。『生きる』の主人公の死

が幸福であった理由がここにある。黒澤の形而上学は他者の〈魂〉への配慮でもあったのである。

問いと登場人物との関係 ── その四つのケース

以上,『七人の侍』,『生きる』を中心に黒澤映画における問いの形而上学を見てきたが,ドゥルーズは他の黒澤映画にも様々なかたちで問いと登場人物の関係を見出す。登場人物が問いを問うことは,黒澤映画の特異性を構成し,すべての黒澤映画に共通する一つの傾向,ないしはその本質となっている。ドゥルーズは問いと登場人物の関係を四つのケースに分類している。

まずは,問いを理解できず,状況の所与のみで満足し,問いの所与を見出すことができなかった者のケースである(IM 258)。これに当てはまるのが,黒澤がシェークスピアの『マクベス』を翻案した『蜘蛛巣城』の主人公,戦国武将鷲津である。魔女の謎かけ(「この蜘蛛の手の森が動き出して,蜘蛛巣城へ押し寄せぬ限り,貴方様は戦に破れることはありませぬ」)に対して,鷲津はそこに自分が戦で負けることがないという,ひたすら自らの行動,そして状況に関する事柄しか読み取らなかった。彼は,この謎かけという問いに隠されている秘密の問いを理解できなかったのである。魔女の棲む霧の立ち込める森(「気としての空間」)は,あたかも蜘蛛の巣のように彼を捕らえる。問いを理解できなかった鷲津は,矢にまみれ,非業の,無残な死を遂げる。

次は,状況の所与を得るだけで満足していた登場人物が,問いの所与に気づくケースである(ibid.)。これは『赤ひげ』に見られる。この映画のなかの問いの所与とはある狂女の「うめき声」である。小石川療養所の医師赤ひげの助手保本は,長崎で当時最新の科学的医学を身に付けてきただけあって,「独裁的で,古くさく,ほとんど科学的ではない師のやり方＝実践(pratique)」に反感を覚える,が,助手はある狂女の「うめき声」のなかに,「とてつもない,底知れぬある問いのこだまを掴みとり」,その結果,赤ひげを師として仰ぐようになる(ibid.)。

彼はとたんに，師が問いを〈分かっていた〉＝問いの〈声を聞いていた〉（entendait）こと，師のやり方＝実践は問いの核心を探るものであったことを理解する。それゆえ，彼は赤ひげのもとに留まるであろう（いずれにせよ黒澤の空間に出口はありえないのである）（ibid.）。

ここで，黒澤が処女作『姿三四郎』に始まり，遺作『まあだだよ』に至るまで多くの作品のなかで主題としてきた師弟関係は，弟子が師の問いを共有することとしてドゥルーズによって捉え直されることになる。黒澤映画において師とは，弟子にとって秘密の問いを理解しうる者としてその前にそびえ立つ存在である。科学的治療行為は患者のおかれた「客観的，客観化しうるあらゆる状況」（ibid.）に関わるだけであろう。しかしながら，病がそれをはるかに超え出るものでありうるとすれば，すなわち身体の問題ではなく，むしろその存在ないしは〈魂〉に関わるとすれば，病の治療において科学的には答えを出しえない形而上学的な問いがありえよう。狂女のうめき声という所与からそのような問いがあることを，弟子は悟る。彼は師と問いを共有しえたのである。そのようにして初めて，弟子は師のやり方＝実践の本性を知ることができる。弟子は，それをもはや非科学的であるとして，非難しないであろう。ここでは，所与が聴覚的に示されていることに留意しよう。それは狂女の強烈なうめき声によって，映画的に表現されているのである。

第三のケースは『七人の侍』に見られるものであって，「明らかに登場人物がすべての所与に浸透＝熟知し（s'imprègne）なければならない」（IM 259）ケースである。登場人物は，あらゆるものに浸透してゆく「気」として存在する。そのようにして，彼は問いとその所与を追い求める。武田信玄の分身を描いた『影武者』では，信玄の死後，分身は「主人＝師（maître）」を取り巻いていたあらゆるもの，主人＝師に与えられていたすべてのもの ――「女性たち」，「孫」，信玄のみが乗りこなしていた「馬」（ibid.）―― を探索する。（影武者がこの馬から落ちたことが，彼の正体が暴かれるきっかけとなる。）分身が追求する問いとは「疾如風，徐如林，侵掠如火，

不動如山」である（ibid.)。これは「主人＝師についての記述」ではなく，「主人＝師のみが熟知し，答えを出すことができた謎(enigme)」(ibid.)である，とドゥルーズは指摘する。謎とは『蜘蛛巣城』の謎かけと同様に，倍加された問いである。つまり，謎ないしは謎かけにおいては，問いそのものの意味が問われている。しかしながら，主人＝師のみが知る「人間を超え出る」,「宇宙的射程さえもつ」(ibid.)この問いは，分身にとっては「謎」として知られうるのみであって――分身は主人＝師の「影」にすぎない――，その結果，信玄死後，武田は滅びることになろう。『デルス・ウザーラ』における問いも，人間的なものをはるかに超え出る「森が人間に提起する崇高な問い」(IM 260)である。シベリアの森に住む猟師デルス・ウザーラの悲劇は衰えた視力がもはやその問い，そしてその所与を受け取ることができなくなったことによる。彼はもはや影にすぎない。デルスは都会での快適な「状況」を捨て，森へ帰るが，森で死ぬであろう（ibid.)。『七人の侍』では，侍が自らを影と自覚したのであった。

第四の場合は，黒澤映画の「全体を要約する」(ibid.)，黒澤映画のモデルとなりえている，すでに述べた『生きる』のケースである。

3　問いの哲学

以上のように，ドゥルーズは黒澤映画の人物たちを，問いとその所与を探求する者たちとして描写する。気を付けよう。答えではなくて，問いとその所与を，である。ドゥルーズの黒澤論においては，ドゥルーズがベルクソンから引継ぎ，独自に発展させた「問い」ないしは「問題(problème)」の概念が黒澤映画を対象として，再び展開されているように思われる。以下，この問いないしは問題の概念について，ドゥルーズのベルクソン論『ベルクソニスム』に即しながら，黒澤論に関わる限りで考察してゆきたい。

与えられた問題に「解答（solution)」を出すことにのみ専念するのは，「一種の隷従」である(たとえば，学校の先生に対する生徒のように)（B 3)。「真の自由は問題そのものを決定し，構築する能力のなかにある」（B 4)。

解答が問題に先行すると考えるのは，隷従する者の錯覚である。解答はつねに問題のなかに含まれており，実際は，解答の方が問題の「影」である，と言わなければならない(ibid.)。一旦問題が構築されてしまえば，そこに内包されている解答は発見されるのを待つのみであるが，対照的に，問題を構築することはそれを解答ともども創造することなのである(ibid.)。この観点からは，人類の歴史は，問題構築の歴史であるとさえみなされよう(ibid.)。さらには，ベルクソンによれば，生命の進化も同様に生命による問題構築とそれに対して解答を与える活動である。「有機体の構築は問題の提起であり同時に解答である」(B 5)。たとえば，「眼の構築はなによりもまず光との関連で提起されたある問題の解答である」(B 107)。生命は光に関して，光をいかに利用し，自らの生存に役立てるのか，という問いを立てる。生命が光のなかに問題を見出し，自らの生存をかけてこの問いに答えを出すとき，眼が形成されるというわけである。この場合，光は生命にとって問いの所与である，と言える。

ここで注意すべきは，まず，問題とその解答は「同時」であるということである。問題があればその影のように解答が寄り添う以上，そうならざるをえない。『七人の侍』のラスト，問いが提起されたとたんにその答えが出されたように，問題とその解答は厳密に同時である。

しかしながら，問題を構築することだけではなく，それに解答を与えることもまた重要である。「問題にはつねにそれにふさわしい解答がある。問題を提起する仕方，問題を問題として規定する諸条件，問題を提起するために整えられる諸手段や諸項に応じて，問題はそれにふさわしい解答をもつようになるのである」(B 5)。『生きる』において，主人公が「何をすべきか」という問いを正しい仕方で提起したとき初めて，答えを見出すことができたように，である。「何をすべきか」という問いが形而上学的な性質をもつ以上，それは状況に関わる仕方で問われてはならなかった。それでは，形而上学的な問いにふさわしい答えは，決して得られなかったのである。提起の仕方を誤った問題は無意味であり，そもそもそのような問題は存在しない。そのような問題をベルクソンは，「偽の問題」と呼ぶ（B 6)。

ベルクソンにとって，真偽は解答において問われるべきではなく，問題において検証されなければならない。問題を構築することが同時にその解答を出すことであるならば，問題のなかですでに真偽は決定されているはずである。とすれば，『生きる』の主人公の問いへの執拗な探求も，偽の問題しか提起できない点に由来していたのではないか。偽の問題は問題において異質な「諸項」が混同されることから生じる。たとえば「感覚がどのくらい大きくなるのか」は誤った仕方で提起された問いであり，偽の問題である（B 8)。感覚とは純粋な質であり，したがってその変化は質の変化である以上，感覚は等質な量によって計測できないからである。この問いは純粋な質である感覚と計量可能な量を混同した問いである。質的に異なる諸項を混同し，それらを同質とみなす問いが，偽の問題であって，このような問いはそもそも存在しない。『生きる』の主人公も偽の問題へと陥っていたのであって，たとえば，「自分が残り数ヶ月しか生きられないと知ったならば，何をすべきか」，ないしは「快楽を知るためには何をすべきか」という問いは，偽の問題である。なぜならば，形而上学的希求があるところに，身体ないしは状況に関わる欲求を混在させているからである。問いを形而上学的希求に向けて純化すること，これが『生きる』の主人公にとって，問いを正しく提起することであった。そのために，問いの所与を探求しなければならなかったのである。

光を所与とした生命の問いは，光の性質に合致するものでなければならない。光の性質を無視した問いは，光を生存のために利用しなければならない以上，無意味である。光という具体的な所与の性質に対応した問いを立てること，これが生存の鍵を握る(5)。『生きる』の主人公がおもちゃのうさぎを目の当たりにしたときも，同様であった。目の前に与えられている具体的なものの性質を見極めることを通して初めて，『生きる』の主人公はそれが形而上学的希求に向けて問いを純化する「手段」であることを悟るであろう。『赤ひげ』の助手も同様に狂女の「うめき声」の性質をその耳で聞き取ることが必要であった。『七人の侍』における所与とは，侍たちが存在理由を失った歴史のある時点における所与であった。「侍とはなにか」と

いう問いは，侍たちが生きたいまここにおける所与に基づいているがゆえに，真の問いでありえた。問いは具体的な所与に対応し，それ自体も具体的でなければならない。抽象的な問いは偽の問題であり，そもそも存在しない問題である（時代を超えた侍の普遍的本質を問うたとして，それはいかなる意味をもつであろうか）。

結びに代えて

以上，ドゥルーズがあくまでも黒澤映画に内在的にそれを考察し，また評価する仕方を見てきた。そして，「問い」の概念を巡って，ドゥルーズの黒澤論がいかに彼の哲学に基づいたものかということも述べてきた。さて，ここで，ドゥルーズによる黒澤論に次のような批判を与えることも可能であろう。黒澤映画は『生きる』を頂点として他の作品もなんらかのかたちで「問い」の概念に関わると解釈され，その解釈は映像の個々の構成要素にまで至るが，ドゥルーズのそのような解釈は少々強引ではないのか，と。そのような批判を誘発する原因として，ドゥルーズ独特の論述スタイルが挙げられるのではなかろうか。一方に黒澤映画に内在的であろうとする態度があり，それは彼の黒澤論が黒澤映画に忠実な解釈であると思わせるが，他方に黒澤映画に自らの哲学を見出そうとする姿勢があり，それはこの黒澤論が黒澤映画を対象にしたドゥルーズ哲学の展開であるように思わせる。黒澤映画に忠実な解釈なのか，自らの哲学の展開なのか，この両者があいまいとなったドゥルーズの論述スタイルが，黒澤映画をその細部に至るまで強引に「問い」の概念によって解釈しているのではないかという印象を与えてしまう，と考えられる。上のような批判に答えるために，拙論の最後にドゥルーズがなぜ黒澤論をこのようなスタイルで書くのかということについて述べたい。というのも，ドゥルーズの論述スタイルの積極的解明がそのまま批判に対する答えとなる，と思われるからである。その際に鍵を握るのが，ここでもやはり「問い」である。ドゥルーズの『シネマ』が，映画理論における彼固有の問いの答えであるならば，彼が，一体いか

なる問いを立てていたのか，それをまず理解しなければ，彼がなぜこのようなスタイルで書くのかも理解できないからである。

その問いは，通常考えられている映画理論において問われるべき問い，「映画とは何か」ではなかった。そうではなくて，「哲学とは何か」という問いこそが，映画理論において問われるべき問いである，と彼は言う。これはどういうことか。ドゥルーズは『シネマ』の最後を次のような文章で締めくくる。

> 映画そのものはイマージュと記号の新しい実践であり，その実践を，哲学は概念の実践としての理論に作り変えなければならない。というのも，いかなる技法的規定も，応用的規定（精神分析，言語学）も，反省的規定も映画そのものの概念を構成するのに充分ではないからである（IT 366)。

理論と実践の区分をドゥルーズは無効にする。理論は実践に対して「先行存在している」ものではなく，その対象と同様に実践であり，つまり，「作られる何か」である(IT 365)。映画理論は映画に対応した概念の実践でなければならない。「ひとつの映画理論は映画〈について〉ではなく，映画の呼び起こす概念について」書かれたものである（ibid.)。映画という実践そのもののなかには，概念は存在していないからである。概念は哲学の領域に属しており，映画の概念は映画自体のなかでは与えられていない。よって，「技法的規定」はそれ自体では，映画の概念となりえない。「反省的規定」は，映画「について」の反省に終始するのならば，そこでは理論が概念の実践であることが忘却されているのである。映画の概念は，「映画固有のものでありながら，哲学においてしか形成しえない概念」である(P 83)。「精神分析，言語学」は，それが映画に対応する仕方で形成されていない限りにおいて，映画の概念としては不適格であろう。映画の概念は映画という対象に合わせて裁断されたものでなくてはならない。

結局，ドゥルーズにとって，映画とは「哲学とは何か」という問いの所

与であったのである。それゆえ，この問いは映画という所与に厳密に対応する仕方で問われなければならない。ドゥルーズが黒澤のイマージュに内在的に，つまり個々の作品に，そして映像の個々の構成要素に対応する子細な映画分析を展開するのはそのためである。黒澤映画の解釈なのか，ドゥルーズ哲学の展開なのか，そのどちらなのか見分けのつきがたいほど錯綜したドゥルーズ固有の論述スタイルは，映画理論における彼固有のこの問いに由来する。黒澤映画は問いの所与である限り，黒澤論は厳密にそれに対応するものでなくてはならない，一方，黒澤映画そのもののなかに概念は存在していないのだから，実践によって黒澤映画に対応した概念をドゥルーズは生み出さねばならない。黒澤映画に対応する概念は，問いという概念であった。ここで，問いの概念そのものはドゥルーズがベルクソンから引き継いだ哲学に由来するのであれば，それは実践という名に値するのであろうかという疑問を提起することもできよう。しかしながら，ドストエフスキー的理念が黒澤によって映画固有のプロセスのなかで創り直されたのと同様に，映画と哲学の間にある映画理論の領域のなかで，問いの概念は黒澤映画との対応において新たに再創造された，と言わなければならない。(拙論ではドゥルーズ独特の論述スタイルを彼の映画論に限定して述べたが，ベルクソンも含めて彼が研究の対象とした他の哲学者の思想をドゥルーズが論じるときも，同様のことが指摘できる。この問題は，ドゥルーズ哲学全体とその哲学の核心との関連において問わなければならないであろう(6)。)

また，この『シネマ』という書物が概念の実践である限りにおいて，アラン・バディウのように言うことも可能であろう。「だから人が映画についてのこれらの巻のなかで学ぶことは，ドゥルーズの運動および時間の理論に関することであって，映画はそこで少しずつ中性と忘却の位置につくのである」(7)，と。確かにこれは，ドゥルーズの映画理論が概念の実践である限りにおいて，その裏面を言い表している。しかしながら，『シネマ』が映画固有の，それに対応する概念を創り出す試みである，とドゥルーズが言っていることを忘れてはならない。映画理論に限らず，いかなる理論であれ，

対象には含まれていないが，それに厳密に対応する概念を創り出さねばならないのであれば，このドゥルーズの映画理論は概念実践の一つの試みとして一定の評価がなされるべきである。

註

(1) 樋口尚文，「黒澤明を決して熱く見つめてはならない」，『黒澤明集成II』，キネマ旬報社，1991年，8頁。

(2) ドゥルーズの著作ならびに論文の引用には以下の略号を用い，丸括弧内にその頁数を示した。

IM＝*Cinéma 1 L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

IT＝*Cinéma 2 L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985

B＝*Le bergsonisme*, Paris, P. U. F., 1966.

QA＝«Qu'est-ce que l'acte de création ?», *Trafic*, vol.27, 1998.

P＝*Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

また，引用文の［ ］はすべて論者による補いである。

(3) ベルクソン著『物質と記憶（*Matière et mémoire*)』はMMと略記し，丸括弧内にP. U. F. 版の頁数を示した。また第1章の記述には，拙論「ベルクソンの〈イマージュ〉概念と映画映像について」(『第7回日韓美学会報告書』所収，1999年）と重複する部分が多いことをここでお断りしておく。

(4) たとえば，武田潔は次のように述べる。「人は黒澤明に無関心でいることができない。彼の映画を見るたびに，われわれはあるいは激しい反撥を，あるいは強烈な魅力を，そして多くの場合にはその両方を感じてきた。しかし，彼の作品を冷やかにやり過ごすことは決してできなかった。黒澤への反撥をかきたてるものは何か――例えば，その直情的なヒューマニズム信仰，そのための説話や演出の強引な図式化，そしてひどく聞きづらい三船敏郎の吠えるようなセリフ回し……。黒澤明への称賛を抱かせるものは何か――例えば，そのダイナミックな空間処理，編集のリズムの的確さ，陽光や雨や霧への生理的な感触……。しかし，それらの言葉はもはや紋切型以外の何ものでもない」(武田潔，『映画そして鏡への誘惑』，フィルムアート社，1987年，192頁)。武田は，この黒澤への反撥と称賛という不毛なアンビバレンツの乗り越えを，黒澤を鏡像に魅せられた作家と捉えることで図る。

(5) 前田英樹はその著書『小林秀雄』(河出書房新社，1998年）において，ベル

クソン＝ドゥルーズによる問いの哲学を基に，小林秀雄の卓越した批評眼を解明する作業を行っている。参考のために，彼がそのなかで次のように言っているのを引用しておく。「金策に走り回る商人にとって，金を得なければならない状況は，強いられた問いの所与にほかならない。この所与の性質を見抜き，これを正確な問題へと創り直すことに成功しなければ，金の調達という回答に彼は失敗するだろう」(21-22 頁)。

(6) フランソワ・ズーラビクヴィリは，ドゥルーズの論述スタイルを「自由間接話法」によって，語るものと語られるものとの見分けをなくす手法であり，そこにこそドゥルーズの名が刻まれているのである，と指摘する。「かれはスピノチストか，ニーチェアンか，ベルクソニアンか（かれは善玉か悪玉か)。ドゥルーズに帰されるもの，他の者たちに帰されるものは，ほとんど識別できない，または正統性とか影響関係といった用語で価値評価できない。反対に，この新しい無名の布置は判別でき，この自由間接の著作群において肯定されている。そしてそこに冠しうるのはドゥルーズの名をおいて他にない」(フランソワ・ズーラビクヴィリ，『ドゥルーズ・ひとつの出来事の哲学』，小沢秋広訳，河出書房新社，1997 年，62-63 頁)。

(7) アラン・バディウ，『ドゥルーズ ── 存在の喧騒』，鈴木創士訳，河出書房新社，1998 年，28 頁。