

出来事としての情動的なアクション

——ジル・ドゥルーズ『シネマ』における行動イメージの小形式をめぐって

鈴木 啓 文

はじめに

これまで、ジル・ドゥルーズの『シネマ』に関しては、結晶イメージを代表とする時間イメージが何度となく議論の対象になってきた。また、ドゥルーズ自身も含めて、現代映画としての時間イメージは古典映画としての運動イメージと対比されることによって論じられてきた。そして、運動イメージが古典映画として捉えられる時に想定されているのが、ジョン・フォード、キング・ヴィダー、ハワード・ホークスなどの古典的ハリウッド映画に相当する行動イメージだと言えるだろう。さらに言えば、従来、行動イメージは運動イメージの代表として、決まって肯定的に論じられる時間イメージに対置されるばかりであった。

では、行動イメージとは『シネマ』において時間イメージに取って代わられるネガティブな役割しか担っていないのだろうか。そのような問題意識の元に本論は、行動イメージ、とりわけ行動イメージの小形式の理論的意義について考察していく。そのためにまずは、行動イメージの大形式と小形式の差異について確認することを通して、小形式における登場人物の局所的な行動のあり方を明らかにする。次に、小形式の局所的な行動を行動主義的心理学の議論やニコラス・レイの演技メソッドによって捉え直すことで、情動的な反応と行動が区別されない情動的なアクションとして論じる。さらには、小形式の議論と相似形をなしている任意空間（感情イメージの一つ）の議論を参照し、小形式のアクションが起こる空間の断片性を論じた上で、断片的な空間と作品に流れる時間としての全体との関係性を検討する。最後に、情動的なアクションを「出来事」や「間としての時間」といった概念によって捉えることで、小形式の作品における観客の時間体験を明らかにする。

1. 行動イメージの大形式と小形式

ドゥルーズによれば、行動イメージとは環境とそれに対する登場人物の行動（ふるまい）の連関という2つの観点から捉えられるという。環境は「＜雰囲気 l'Ambiance＞または＜包括者 l'Englobant＞」（IM 197/248）とも呼ばれ、登場人物が置かれる状況を指している。そして、登場人物は自身が置かれた状況に対して行動（反応）を起こすことによって、状況が要求する新た

なレベルへと自身の存在様式を高めていくと共に、新たな状況を出現させる（IM 197/248）。このように、状況 situation → 行動 action → 新たな状況の順（SAS' と省略される）で進展していくのが、行動イメージの大形式である。

また、ドゥルーズが行動イメージの特徴として挙げている闘争＝二元性 duel は環境（もちろん、ここで言われる環境には主人公と敵対する他者などが含まれる）と人物の関係性を指している。しかし、行動イメージの大形式に関して、「シチュエーションと来るべき行動との間には大きな隔たりが存在しなければならないが、しかし、いくつもの中間休止で、しかもそれと同数の前進や後退として印付けられたプロセスによって埋め合わせられるためにだけ、この隔たりは存在する」（IM 214/271）と言われるように、環境と人物の対立、あるいは隔たりは最終的に解消される。行動イメージの大形式が「有機的表象」（IM 197/249）と呼ばれるのは、この意味においてである。他方で、ドゥルーズは行動イメージの小形式に関して、以下のように説明している。

包括者としての状況（共記号）から闘争＝二元性としての行動（二項表現）へ進む行動イメージは、大形式と呼ばれていた。行動、ふるまい、あるいは存在様式から部分的に明らかになった状況へと進む行動イメージは、便宜上、小形式と呼ばれる。これは転倒した感覚 - 運動系の図式である。そのような表象はもはや包括的ではなく、かえって局所的である。それはもはやスパイラル状の表象ではなく、省略的＝楕円的な表象である。それはもはや構造の表象ではなく、出来事の表象である（IM 220/280）。

登場人物の局所的な行動によって新たな状況が惹起されることによって進展する行動イメージは小形式 ASA' と呼ばれる。そして、局所的な行動は欠如の指標記号と多義性の指標記号を担うとされ、エルンスト・ルビッチのコメディやハワード・ホークスの西部劇、チャールズ・チャップリンやバスター・キートンのスラップスティック・コメディなど様々な時代の様々なジャンルの映画を通して小形式の議論は展開されるが、本論ではそれら全てを検討することは到底出来ない。

よって本論では、大形式と小形式の理論的な区別を明らかにするために、「転倒した感覚 - 運動系の図式」という語に着目したい。というのも、感覚 - 運動図式／連関に沿って進展するのが運動イメージであった以上、感覚 - 運動連関が転倒した小形式は、運動イメージのあり方を転覆させかねない要素を持っていると考えられるからである。では、転倒した感覚 - 運動図式とは何を意味しているのだろうか。以下で見ていくように、この点について考えることで小形式のあり方が明らかになる。

ドゥルーズは状況から行動へと進展する大形式 SAS' が包括的、積分的な法則であるのに対して、行動から状況へと進展する小形式 ASA' は差異＝微分的な法則であると論じている。小形式の局

所的な行動は、「互いにきわめて離れた諸状況や対立可能な諸状況を引き起こすためにしか存在しない最小の差異」(IM 229/291)として、次のような機能を担っているという。

だが、このように状況それ自体が行動に依存している以上、今度は行動がその誕生の時に、瞬間というものに、あるいは瞬時というものに連関する必要がある、そして状況にとって衝撃として役立つような差異としての最小の間に連関する必要がある。(中略)瞬間が行動の差異(微分)であってみれば、それらの瞬間のそれぞれにおいてこそ、行動は急転することができるし、まったく別の、あるいは対立する状況へと向きを変えることができる(IM 230/292-293)。

ここで重要なことは、登場人物の局所的な、つまりミニマムな行動が状況を「急転」させる「衝撃」として捉えられていることである。大形式においては、はじめに環境ないし状況があり、それに対して登場人物がしかるべき行動を起こすことで新たな状況が生まれた。つまりは状況を受け止め、それに対して反応を返す登場人物の感覚 - 運動連関に沿って行動イメージは進展する。よって、感覚 - 運動連関が機能している大形式において、登場人物の行動は、その前後の位置する状況との因果関係によって捉えられる以上、状況を一変させる衝撃ではなく、むしろ予め状況によって要請されていたものである。他方で、小形式においては、登場人物の局所的な行動は状況に対する反応としての行動ではないからこそ、状況というコンテクストを欠いた「衝撃」としてある。そして、その行動の突発性は、感覚 - 運動連関という自動化した「図式」の法則性に対置される。だからこそ、小形式は感覚 - 運動連関ないし図式の転倒として捉えられるのである。

以上のように、行動イメージの大形式における感覚 - 運動連関の結果として生じる行動と対比されることで明らかになった小形式における行動の突発性はハワード・ホークス、アンソニー・マン、サム・ペキンパーなどの西部劇に見出されている⁽¹⁾。次節では、そうした議論の妥当性や有効性を検討するために、小形式における局所的な行動に潜在している議論を敷衍し、その理論的な可能性について論じていく。

2. 情動的反応としてのアクション

前述したように、小形式における局所的な行動は状況を急転させる衝撃として機能している。

(1) ドゥルーズによれば、ジャン＝リュック・ゴダールは批評「スーパー・マン——アンソニー・マン『西部の人』」の中でマンの作品に小形式を見出し、大形式に対置させているという(IM 229/292)。ゴダールは、ジョン・フォードに代表される「古典的な西部劇において演出は、発見しついで明らかにしようとするところにあるのに対して、『西部の人』において演出は、発見すると同時に明らかにしようとするところにある」と述べている(ゴダール 360)。

ところで、衝撃 *impulsion* という語には「衝動」や「一時的な感情」の意味もあるように、局所的な行動の突発性は登場人物の中で生じる情動ないし感情としても考えられている。たしかに、『シネマ』において情動や感情は感情イメージとして行動イメージとは区別されて論じられていた。しかし、すでに引用した箇所にあったように (IM 220/280)、ドゥルーズが小形式の局所的な行動を「出来事」して捉えていたのと同様に、感情イメージの議論においても前個体的な情動が「出来事」と言い換えられていた (IM 151/189)。その点に着目すれば、ドゥルーズが小形式における局所的な行動の突発性に出来事としての情動を重ね合わせていたことは想像に難くない (『意味の論理学』などで論じられる概念「出来事」によって局所的な行動や情動が捉えられることに関しては本論の後半で論じる)⁽²⁾。だとすれば、以下でも考察していくように、小形式における突発的な行動において、ドゥルーズが論じ分けたはずの感情イメージと行動イメージないし情動と行動が区別されえないことが明らかになってくる。

また、小形式において情動と区別されない局所的な行動についてさらに考察するために、行動イメージの議論においても触れられている行動主義について言及しておく必要がある。以下のように、ドゥルーズが行動主義と見なすふるまいの映画に関する議論は、小形式について考える上で有益である⁽³⁾。

そうしたふるまいの映画は、単なる感覚 - 運動系の図式でも、条件反射的でさえある反射弓のタイプでも満足しない。これはこのうえなく複雑な行動主義なのであり、それが本質的に考慮に入れるのは内的なファクターである。事実、外面に現れ出なければならないものは、人物の中で生じるものであり、それもその人物に浸透するシチュエーションとその人物が暴発させることになる行動とが交差する地点で生じるものである (IM 217/276傍点引用者)。

この箇所では、暴発としての登場人物の行動が、感覚 - 運動系の図式に対置される内的ファ

-
- (2) 後述するように、行動イメージの小形式に関して論じられる概念「折れ線」が、感情イメージである任意空間と極めて似通っていることだけでなく、実際に両者が関連付けられて論じられていることも、ドゥルーズが小形式における局所的な行動と感情イメージの議論における情動を結び付けて考えていたことをはっきりと示している (IM 254/326-327)。
- (3) 行動主義は、行動イメージの大形式が論じられる『シネマ1 * 運動イメージ』(以下、『シネマ1』)第9章終盤、つまり小形式が論じられる第10章の直前において、「行動イメージは、ふるまい *comportement* の映画にインスピレーションを与える」(IM 214/271)という形で唐突に言及される。ドゥルーズはふるまいの映画に関してエリア・カザンやサミュエル・フラーの映画を論じ、感覚 - 運動系の図式が成立する場合と成立しない場合の双方を論じている。つまり、『シネマ』で言及される位置を考慮しても、ふるまい(行動主義)の映画は大形式と小形式の双方にまたがるカテゴリーとして捉えられる。しかし、行動イメージの小形式は局所的な行動によって進展する以上、大形式よりも小形式において人物のふるまいが前景化すると考えるのが妥当であろう(既に引用した箇所(IM 220/280)でも小形式の行動がふるまいと言い換えられていたことを思い出されたい)。

クターによって論じられている。そもそも、『シネマ1』第4章において運動イメージは、感覚 - 運動連関に沿って知覚イメージ→感情イメージ→行動イメージの順で進展すると論じられていた。対して、行動イメージの小形式においては登場人物の突発的な行動を通して内的なファクター、すなわち情動が感じ取られるのである。このように、ある人物の内側にだけ生じていると思われている情動は、他者によって外部から観察可能な行動によって捉えることが出来るとする立場が行動主義である⁽⁴⁾。感覚 - 運動連関が機能している大形式において、観客は知覚イメージ、感情イメージ、行動イメージの連鎖を通して登場人物の感情と行動を理解することが出来る。しかし、感覚 - 運動連関が転倒している小形式において、観客は登場人物の突発的な行動を介して潜在的な情動を感じ取るのである。

ところで、情動的反応としての行動はドゥルーズやメルロ・ポンティといった哲学者だけでなく、映画の作り手たちによって議論されている。ドゥルーズ自身はふるまいの映画に見られる行動主義にアクターズ・スタジオの影響を見て取っているが (IM 214/272)、情動的反応としての行動について考える際に参照すべきなのは、ニコラス・レイが自身の講義で終始探求している「アクション」という概念である。以下の引用は、レイが提起するアクションという概念に関するメモである。

したいということ、それからそれをする、それがなされてから、わたしはそれについて考えるかもしれない。わたしはそれについて考えた、そして詳しく考えれば考えるほど、わたしはわたしのなかに生まれてく情動的な反応をいっそう強く意識するようになった、そしてその感覚はわたしの思考に影響を与えはじめた (レイ 233)。

レイもやはりまずアクションがあり、その後にそのアクションを通して情動が感じ取られることを主張する。さらに、レイは「アクション」という概念の例として、牛乳瓶が詰まった箱を持った牛乳配達人がふと上を見上げた時に、建物の窓から赤ちゃんが落下してくるのを目にすれば、彼は箱をほうり出してでも赤ちゃんを受け止めようとするだろうと述べている (レイ 233-234)。レイにとって、「アクションとは欲望と意志を含んでいる」(233) ため、「内的なもの」(118) で

(4) ドゥルーズは行動イメージにおけるふるまいを行動主義の観点から論じる時、メルロ＝ポンティが講演「映画と新しい心理学」の中で映画と行動主義心理学の同型性に気づいていたことを指摘している。例えば、以下の記述を参照。「怒りや羞恥や憎しみや愛情は他人の意識の最深部に隠された心的な事実ではなく、行動のタイプないし外からも見える行為のスタイルなのである」(メルロ＝ポンティ 77)。「情動は内面の心的な事実ではなく、われわれの身体的な態度のうちに読み取られる対人的、対世界的諸関係の変容なのだとすれば、外にいる観察者には怒りや愛情のしるしだけが与えられるとか、他者はそれらのしるしの解釈によって間接に把握されると言うてはならないのであり、他者は行動として明証的に私に与えられているというべきなのである」(メルロ＝ポンティ 78)。

あるが、同時に、「動き」と「活動性」という概念」や演技ある場所」(30)に結びついていると言われるように、他者すなわち観客に対しても可視化される外的なものである。そうしたアクションを俳優から引き出すことが、レイの映画制作において重要な位置を占めていたのである。

例としては、『理由なき反抗』(ニコラス・レイ監督、1955年)の冒頭、ジェームズ・ディーン演じる主人公ジムが、警察に補導されるシーンが挙げられる。ジムは、迎えにきた両親のヒステリックな行動に不満を募らせていると、刑事に「強がって、何をそんなにスネているんだ」と、たしなめられる。その言葉に苛立ったジムは刑事に突然殴りかかるが、反って投げ飛ばされてしまう。その後も苛立ちが治まらないジムは、目の前にある机を何度も殴り続けることで、ますますフラストレーションを高めていく。こうした衝動的なアクションを介して、観客はジムの精神的な動揺を感じ取るように促されるのである。

以上のように、レイが提案するアクションという概念または情動的反応としての行動は、本論が行動イメージの小形式に見出した局所的で突発的な行動と合致すると言える。よって以下で本論は、小形式の突発的な行動を、登場人物の内的かつ外的な「動き」や「活動性」をよりはっきりと言いつづけている語であるアクション(ないし情動的なアクション)と呼ぶことで、大形式における状況によって要請される行動と区別する⁽⁵⁾。

レイが独自に探究したアクションと小形式における突発的な行動との合致は単なる偶然の符合ではない。むしろ、そのことは、ドゥルーズが行動イメージの小形式というカテゴリーによって捉えようとした戦後映画において、感覚・運動連関から逸脱する登場人物の身体的情動的なアクションが前景化していることを示しているのではないだろうか。では、小形式における情動的なアクションは個々の作品において何を表現し、私たち観客はそれを通してどのような体験をするのだろうか。そのことを論じるために、次節では小形式と任意空間の関連性や大形式と小形式の変換という問題を検討することで、情動的なアクションと小形式の作品全体に流れる時間との関係を浮かび上がらせたい。

3. 断片的な空間と時間としての全体

ここでもう一度、小形式における情動的なアクションについて論じた箇所を引用しよう。ドゥルーズは大形式と小形式を対比させて次のように述べている。

勝ち取られるものは全くない。(中略)すなわち、諸々の局面によって主人公が包括的な状況の要求にまで高まり、おのれ自身の力を現働化し、偉大な行動が可能になるといった、そうした局面ではない。というのも、たとえ主人公が並外れた技能を持っていたとしても、もはや堂々

(5) ただし、ドゥルーズの議論を説明する場合は、そのまま「行動」を使用する。

たる行動は全く存在しないからである。結局のところ、主人公はペキンパーが提示する『ルーズ』に属している (IM 230/293)。

このように、ドゥルーズは小形式における情動的なアクションは局面を開く堂々たる行動ではないと述べ、アンソニー・マン、アーサー・ペン、サム・ペキンパーなどの小形式の諸作品に「アメリカン・ドリーム」(IM 230/293)の崩壊を見て取っている。つまり、行動イメージの小形式は『シネマ1』において戦前の古典映画に相当する運動イメージの一変種として位置付けられているにもかかわらず、アンソニー・マンやハワード・ホークスの西部劇やアーサー・ペンなどのアメリカン・ニュー・シネマなど第二次隊戦後の映画を通して論じられている⁽⁶⁾。実際、以下で見ていくように、小形式の議論と戦後の現代映画である時間イメージの議論は重なり合う。

前述したように、小形式においては情動的なアクションによって状況が急転する。そして、状況と登場人物の行動が有機的な表象を形作る大形式とは異なって、小形式における各々の状況同士の関係は不確定であり、「行動ごとに、出来事ごとにねじれてしまうようなロープ」のようなものであるという (IM 230-231/294)。ドゥルーズはそのような小形式のあり方を「予見不可能な行程を持つ折れ線」(IM 230/294)、あるいは「いくつかの穴を貫いてゆく或る宇宙の線としての折れ線」(IM 231/295)とも呼んでいる。例えば、『ウィンチェスター銃'73』(アンソニー・マン監督、1950年)において、ジェイムズ・スチュアート演じる主人公が狙撃コンテストで勝ち取った名銃ウィンチェスター'73は、仇敵の男に強奪されたのを皮切りに、その後も些細な出来事によって、インディアンや名もなきカップルなどの手へと譲り渡されていく。そのように次から次へと持ち主が変わっていくウィンチェスター'73の行方を追う同作品は直線的な物語によって進展するというよりは、むしろ独立したエピソードの羅列によって構成されており、各々のシーンの間にはさしたる関連性や物語上の因果関係は希薄であると言えよう⁽⁷⁾。また、行動イメージの大形式として論じられる黒澤明の作品と対比されて小形式として論じられる溝口の作品

(6) もちろん、小形式はスラップスティック・コメディやルビッチのコメディを通して論じられている以上、小形式という概念は戦後映画のみを対象とする概念ではないことは既に述べた通りである。ところで、アンドレ・バザンは『裸の拍車』(アンソニー・マン監督、1953年)、『大砂塵』(ココラス・レイ監督、1954年)、『折れた矢』(デルマー・デイヴィス監督、1950年)などの西部劇を「超西部劇 sur-western」として論じた。バザンは超西部劇を「第二次大戦以後の現象」(バザン 198-199)であるとし、次のように定義している。「この超西部劇は、自らが西部劇にすぎないことを恥じ、美学的、社会的、道徳的、心理的、政治的な、またエロチシズムの次元での補足的な興味によって、要するに、このジャンルの映画に固有ものではないが、それを豊かにするように思われる何らかの価値によって自己を正当化しようと努力している西部劇だ、と言ってよい」(バザン198)。本論の文脈で注目すべき点は、バザンが超西部劇によって喚起される言葉として、「情感 sentiment」、「感受性 sensibilité」、「叙情性 lyrisme」(バザン205)を挙げ、その特性を「小説的」(バザン206)と形容していることである。超西部劇に関するバザンのこうした指摘は、ネオ・ウエスタンに局所的な行動、すなわち情動的なアクションが見出される行動イメージの小形式の議論と共鳴していると言えるだろう。

に関して、ドゥルーズは、「シーンごとに、ショットごとに登場人物や出来事がその自律性の、その強度的な現前の頂点にもたらされる」(IM 262/336)と述べ、大形式における包括者としての有機的な空間に対置される、小形式における空間(状況)の断片性を指摘している(IM 261/335)。

要するに、行動イメージの小形式においては、感覚-運動連関はもはや機能しておらず、登場人物の突発的な情動的なアクションによって状況が急変するために、状況つまり空間同士は相互に関連を持たず、断片的である。ところで、以上の議論は、感情イメージのひとつである任意空間と時間イメージの議論を思い起こさせる。任意空間は無数の仕方(つまりは、誤ったつながりによって)連結されうる断片的空間として論じられ⁽⁸⁾、『シネマ2 * 時間イメージ』(以下、『シネマ2』)では純粋な光学的音声的状况として論じ直されていた(IT 13/7)。また、現代映画である時間イメージの特徴の一つとして、イメージの間の非合理的切断、つまり誤ったつながりが挙げられることはよく知られている通りである⁽⁹⁾。すなわち、戦後の西部劇やアメリカン・ニュー・シネマなどを通して論じられる小形式は、感覚-運動連関の弛緩とその結果としてのイメージないし空間の断片性という点で、任意空間や時間イメージ(戦後の現代映画)の議論と同型である。

だとするならば、小形式の議論において時間はどのようにして論じられ、どのように観客によって感じ取られるのだろうか。その点について考えるために、ここで大形式と小形式の変換という問題へと迂回する必要がある。ドゥルーズは『シネマ1』第9章で大形式を、第10章で小形式を論じた後に、第11章において大形式と小形式は一方から他方へと相互に変換されうると主張する(IM 250/321)。大形式と小形式の変換はいくつかの観点から論じられているが、本論に関

(7) 映画評論家の吉田広明はアンソニー・マンの作品における古典映画の物語構造の不在を指摘し、マンの作品を古典映画と現代映画の間に位置づけている。吉田の議論は、行動イメージの小形式を折れ線として捉えるドゥルーズの主張と同じ問題を扱っていると言える。以下の記述を参照されたい。「映画はとりあえずある目標に向かって進むのだが、最終的にその根拠が失われ、その探求の過程全体は、とりあえず進み続けることによってのみ根拠がようやく確保されるような中空の時間となる。目的と、その達成のための困難な過程、そして最終的な決着という古典的な構造は、最終的には骨抜きにされている。物語自体がないわけではないので、それに沿って観客は映画を追うのだが、最終的に自体が解決らしい解決を本質的には迎えないマンの映画は、どこか中途半端な印象を残す。しかしその半端さ、カタルシスの不在こそが、マンが映画の古典期を踏み越えていることの証左である」(吉田 210)。

(8) ドゥルーズは任意空間を次のように定義している。「任意空間は完全に特異な空間であって、これはそのまとまりを、すなわち距離の諸関係の法則を、あるいは諸部分の連結を失っているだけであり、よってそれらの繋ぎは無数の仕方(つまりは、誤ったつながりによって)連結されうる。任意空間は可能的なものの純然たる場所として捉えられた潜在的接続の空間である」(IM 155/194)。また、筆者は以前、以下の論文で任意空間を観客の触覚的経験という観点から考察した。鈴木啓文「任意空間と触覚性——ジル・ドゥルーズ『シネマ』における感情イメージをめぐる」『映像学』第88号、日本映像学会、2012年、41-58頁。

(9) 「現代映画は理念的には、イメージが連鎖を解かれ、切断がそれ自体で価値をもち始めるという転換によって定義される」(IT 278/296)。

わるのは、小形式の局所的な行動または断片的な空間から、大形式の有機的な表象としての包括者（人物の行動または状況）への変換である（IM 254/326）。そして、注意すべきことは、その変換が「任意空間という概念」を通して可能になると言われていることである（IM 254/326）。ドゥルーズは、任意空間について論じる『シネマ1』第7章で次のように述べていた。

ブレッソンが「断片化」という彼の原理で示したのは、断片化された閉じた総体から、創造され再創造される開かれた精神的全体への移行である。また、ドライバーにおいて可能的なものが精神の次元としての空間を開いたのである（第4次元と第5次元）。空間はもはや規定されておらず、精神の力と同一の任意空間へと生成した、つまり絶えず更新される精神的決定と同一の任意空間へと生成したのである（IM 165/208 傍点原文）。

ここで言われる精神的全体とは、総体と対比的に用いられていることから分かるように、『シネマ』において運動するイメージの時間的側面を指す全体 tout である⁽¹⁰⁾。持続する全体とは「見えるものの次元に属さない」（IM 30/33）ものである以上、情動を表現する断片的な任意空間によって、全体が表現する精神の次元が感じ取られるというわけである。ここでは、断片的な任意空間と精神を表現する作品の全体としての時間が部分と全体の関係に、いわば換喩的な関係にあることが分かるだろう。そして、その部分と全体の関係が、小形式の局所的な行動と大形式の包括者の関係と同型であるからこそ、大形式と小形式は任意空間という概念を介して変換されうると論じられるのである。

しかし、任意空間と全体の間に見出される部分と全体の関係は、何も大形式と小形式の変換だけに関わる問題ではない。たしかに、局所的なアクションと断片的な空間からなる小形式の作品において、もはや時間としての全体は、大形式における包括者のような有機性を備えていない。とはいえ、小形式の作品の中を流れる時間としての全体があることは否定できないだろう。だとすれば、その小形式の作品に流れる時間としての全体を、局所的な情動的アクションや断片的な空間によって捉えることができるのではないだろうか。以下では、その点について論じることで、小形式の情動的なアクションや断片的な空間を通じた観客の時間体験のありようを明らかにする。

4. 出来事としてのアクション

既に引用したように、小形式において状況を急転させる局所的で突発的なアクションは瞬間と

(10) ドゥルーズが、「全体そのものは開いているものであり、物質と空間を指すというより、むしろ時間または精神さえをも指し示すのである」（IM 29/32）と述べ、持続する全体と精神を同一視するのは、持続に意識を見出すベルクソンに倣うものである。ドゥルーズはベルクソンが、砂糖が水に溶けるプロセス＝持続から、砂糖が水に溶けるのを待つ意識を引き出すことを指摘している（IM 18-19/19-20）。

しての「最小の間」(IM 230/293)に連関する「最小の差異」(IM 229/291)と呼ばれていた。ここで思い出すべきことは、ドゥルーズが『シネマ1』第3章において運動を捉える時間の尺度には「全体としての時間」と「間 *intervalle* としての時間」の2種類があると述べていたことである (IM 49-50/59)。全体としての時間は既に触れた通り運動するイメージの持続、つまりは作品全体を流れる時間を指すのに対して、間としての時間は「運動あるいは行動の最小単位」(IM 49-50/59)であって、絶えず小さくなろうとするものであるという。つまり、もはや言うまでもないが、大形式の状況である包括者と小形式の局所的なアクションはそれぞれ全体としての時間と間としての時間を背景に持った概念として論じられていたのである。また、ドゥルーズはそれから2つの時間に関して次のようにも述べている。

間としての時間は、加速される可變的現在である。そして全体としての時間は、二つの端で開いているスパイラルであり、広大無辺な過去と未来である。現在は無限に膨張すれば、全体そのものへと生成するだろう。全体は無限に収縮すれば、間の中に移行するだろう (IM 50/59)。

ここで言われている、間としての時間と全体としての時間の関係は、既に論じた部分と全体の換喩的關係であり、任意空間と精神的全体の関係そして相互に変換される小形式と大形式の関係と同型である。しかし、小形式を論じる上でより重要なことは、作品を包括する全体としての時間が間としての時間＝最小の瞬間に収縮されると指摘されていることである。というのも、局所的で情動的なアクションと断片的な空間からなる小形式においては、もはや大形式における包括者としての状況、つまりは有機的な全体が存在しないからである。よって、小形式においては、局所的なアクションが生じる瞬間である間としての時間が、全体としての時間を収縮していると言えるだろう。

例えば、『ララミーから来た男』(アンソニー・マン監督、1955年)のワンシーンを取り上げてみよう。ジェームズ・スチュアート演じるロックハートは、ララミーからニューメキシコに向かって荒野を進む途中、ボロボロになったカウボーイハットや破壊された馬車が散在しているのを目にする。インディアンの襲撃を想像させる、その光景の中に入ってしまったロックハートは眉間にしわをよせて、居心地が悪そうに佇んでいる。というのも、この光景がロックハートに、弟がアパッチに殺された過去と自身の旅の目的(未来)を想起させたからである。ところで、ロックハートの旅の目的とは、弟を殺したアパッチに銃を売り渡した男を探し出し、復讐を果たすことであり、本作品の全体はその旅の行程を描いている。つまり、断片的な光景とロックハートの局所的なアクションからなるこのシーンは、その前後に広がる過去(弟の死)と未来(弟の敵討ち)を、つまり作品を貫く全体としての時間を収縮する間としての時間として捉えられるのである。

以上の議論は、なぜ小形式の局所的なアクションが「出来事」として論じられていたのかを明らかにする。ところで、『意味の論理学』の中で「意味」や「効果」と同様に論じられる「出来事」という概念は、「過去と未来に無限に分割され、常に現在を逃れる生成（＝変化）」（LS 14/22上）と言われる⁽¹¹⁾。そして、出来事は役者の現在とも呼ばれ、次のように論じられている。

反対に、役者の現在は最も狭く最も収縮し最も瞬間的で最も一時的な点であり、この直線上の点は、絶えず線を分割し自ら過去—未来に分割される。役者はアイオーンに属している。最も深く最も充実した現在、油のシミのごとく浸透して未来と過去を包括する現在にかわって、限りなき過去—未来が出現する。そして、鏡ほどの厚さもない空虚な現在が、限りなき過去—未来を映し出す。役者は表象する。ただし、役者が表象するものは、常に未だ来ぬものと既に過ぎ去ったものである（LS 176/261上）。

以上のように、『意味の論理学』では、役者は瞬間として現在において、その前後に広がる過去と未来という時間を収縮する存在、すなわち出来事を表象する存在として論じられている。このような役者の現在としての出来事こそ、小形式の議論において「最小の間」と呼ばれていた、登場人物の局所的なアクションである。そして、そのアクションが起こる最小の間としての瞬間的な現在において、その前後に広がる過去と未来、すなわち小形式の作品を流れる全体としての時間が（大形式の場合のように包括者として有機的に表象される代わりに）収縮されているのである。

例として、『孤独な場所で』（ニコラス・レイ監督、1950年）を取り上げてみよう。ハンフリー・ボガード演じる脚本家スティールはバーで知り合った脚本家志望の若い女性ミルドレッドを自宅に連れ込む。結局、早々と夜のうちに女性を帰すことになるのだが、翌朝その女性が無残な姿で殺されていることが明らかになる。当然、最後に女性と会ったスティールには殺人の容疑がかかってしまう。ところで、女性の殺害シーンは描かれておらず、画面外の出来事として処理されているために、観客は終盤に至るまで彼が犯人なのかどうかを知ることが出来ない。つまり、本作品に流れる時間は、まさにドゥルーズが言うように、不可視の全体としての持続と見なすことが出来るだろう。

一方で、スティールは、かつて軍隊で一緒だった刑事が言うように、感情を表に出さない性格であり、取調べには淡々と応じ、容疑がかかっても平然している。しかし、他方で、過去に何度も傷害事件を起こしたことのあるスティールは一度頭に血が登ると、直ぐに暴力を働く凶暴な男

(11) ドゥルーズは出来事の例として死を挙げている（LS 177-178/263-264）。死は、死が起こる瞬間としての現在において、生前としての過去と死後の未来を分割する。死とは、生前＝過去と死後＝未来の「間」にある現在であり、それら前後に広がる時間を収縮する瞬間である。

でもある。そして、本作品でもいくつかのシーンで描かれるスティールの衝動的な暴力、すなわち情動的なアクションは、観客に彼の内に潜む狂気を感じさせる。その顕著な例が、次のシーンである。スティールは恋人のグレイと友人のカップルの4人でデートしていたのだが、友人の一人が口を滑らしてグレイが警察の取調べに応じたことを漏らしてしまう。恋人が自分に対して疑いを抱いていることに腹を立てたスティールは、友人カップルをほったらかしたまま、車に飛び乗ってその場を去ってしまう。その後、猛スピードで車を走らせるスティールは、ついには他の車と衝突事故を起こした挙句に、抗議する相手の運転手に飛びかかり気絶するまで何度も殴り続ける。このような突発的で衝動的なアクションを通して彼の狂気に触れてしまった観客は、やはり彼が殺人犯に違いないと思ってしまう。つまり、この場面において、観客は彼の衝動的な暴力を、過去の傷害事件やミルドレッドの殺害（彼が犯人でないことが後に明らかになったとしても）を収縮したアクションとして受け取ってしまうのである。

また、スティールの衝動的なアクションはその後の映画の展開にまで影響を及ぼしている。本作の終盤、グレイはスティールに結婚を迫られていたものの、彼の暴力的な行動に耐えかねて、黙って一人でニューヨークへ向かおうとしていた。その矢先、そうした彼女の不審な行動にスティールが気付き、口論になる。その最中に、真犯人の自白を知らせる警察の連絡によって、スティールに対する嫌疑は晴れることになるが、既に二人の仲は修復不可能なまでに壊れてしまっていた。ラストシーンで、グレイはドアにもたれて立っているのが精一杯であるほどに憔悴しきっており、スティールはカメラに孤独な後ろ姿を見せながら彼女の家から去っていく。このように、スティールの無罪が証明されたにも関わらず、本作品が暗い結末を迎えることになるのは、既に論じたようなスティールの情動的なアクションが、グレイとの別れという未来へと波及する出来事としてあるからである。以上のように、小形式の作品において観客は、登場人物の情動的なアクションを通して、目に見えない全体としての時間に触れることになるのである。

おわりに

本論を終える前に、これまでの議論を要約しておこう。はじめに本論は行動イメージの大形式と小形式を論じ分けることで、小形式における感覚 - 運動系図式の反転について検討し、状況を急転させる衝撃としてある局所的な行動の突発性に着目した。次に、行動主義的な観点やニコラス・レイの演技メソッドを参照することで、小形式の突発的な行動を、ドゥルーズが『シネマ1』において区別していた情動ないし感情と行動が重なりあった情動的なアクションとして捉え直した。さらには、ドゥルーズが言う「折れ線」や「任意空間」という概念に注意して小形式の空間の断片性を論じると共に、大形式と小形式の変換について検討し、小形式の断片的な空間と時間としての全体の関係を浮かび上がらせた。最後に、小形式の情動的なアクションを「出来事」や「間としての時間」という概念によって捉えることで、観客が、小形式のアクションが生じる

断片的な空間＝瞬間的な現在において、その前後に広がる過去と未来、すなわち時間としての全体を体験することを明らかにした。

以上の議論を通して見えてくることは、小形式において出来事としてのアクションが起こる場である、俳優という存在の重要性である。そして、『シネマ』において俳優の問題が前景化するのは、小形式の議論だけではない。周知の通り、『シネマ2』第1章では、登場人物は純粋な光学的音声的状况に対峙して何か耐えがたきものを発見する「見者（幻視者）voyant」として論じられる（IT 9/3）。さらに注意すべきことは、戦後のネオ・リアリズムやヌーヴェル・ヴァーグにおける見者である新しいタイプの俳優が、「メディウム（霊媒）としての俳優 acteurs-médiums」（IT 31/26）と呼ばれていることである。例えば、『ストロンボリ』（ロベルト・ロッセリーニ監督、1950年）のラストシーン、イングリッド・バーグマン演じるカリンは、山の噴火を目の当たりにして取り乱し、身体を激しく震わせる。私たち観客は、その身振りを媒介として、見者の内で生じた情動や光学的音声的状况が表現する時間に触れるのである。また、『シネマ2』第8章でフィリップ・ガレルやジョン・カサヴェテスなどの作品を通して論じられる「身体映画」に関しては、行動イメージの小形式の議論と同様に、俳優の前景化と空間の断片化が指摘されている⁽¹²⁾。さらにドゥルーズは「身体映画」について、「身体態度とは時間イメージのようなものであって、身体に以前と以後を注入し、時間の系列を注入するイメージである」（IT 254/272）と述べ、身体を時間のメディウムとして捉えている。身体に注入される以前と以後の時間が、小形式のアクションにも見出された出来事としての時間であることはもはや言うまでもないだろう。

たしかに『シネマ』においては、運動イメージの一変種である行動イメージの小形式と、時間イメージである見者の映画（純粋な光学的音声的状况）や身体映画は区別されている。また、運動イメージにおける時間の間接的な表象としての全体と時間イメージにおいて「外 de hors」として規定し直される全体も論じ分けられている（IT 233/250）。しかし、小形式が断片的な空間と情動的なアクションからなる折れ線としてあり、有機的な全体を欠いていることは既に述べた通りである。よって、情動的なアクションを介して、出来事の現在が収縮する全体としての時間、つまりは不可視の外の時間が感じ取られるのだった。つまり、見者の映画や身体映画と同様に、本論がニコラス・レイやアンソニー・マンなどの戦後映画を通して論じた小形式においても俳優の身体は出来事としての時間のメディウムとしてある。よって、『シネマ』において見者の映画、身体映画、行動イメージの小形式などと様々な形で論じられる戦後の現代映画を論じるにあたって、本論が提起した情動的なアクションという概念は一つの重要な観点となるだろう。

(12) 「一般的な規則として、カサヴェテスは、身体の固着するものだけを空間から保存し、ゲストゥスだけによって結び付けられる分断された断片によって空間を構成する。様々な態度の形態上の連鎖が、イメージの結合によって変わるのである」（IT 251/269）。

* ジル・ドゥルーズの著作を引用する際は以下の略号を使用した。ページ数は原書／邦訳の順で記し、翻訳の際には邦訳文献を参照したが、適宜文脈に応じて訳語を変更している。

IM : *Cinéma 1 L'image-Mouvement*, Minuit, 1983. (『シネマ 1 * 運動イメージ』財津理・斉藤範訳、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』宇野邦一他訳、法政大学出版局、2006年。)

LS : *Logique du Sens*, Minuit, 1969. (『意味の論理学 上』小泉義之訳、河出書房新社、2007年。)

その他の参考文献

バザン、アンドレ『映画とは何か 1 その社会学的考察』小海永二訳、美術出版社、1967年。

ゴダール、ジャン＝リュック『ゴダール全評論・全発言 1』アラン・ベルガラ編、奥村昭夫訳、筑摩書房、1998年。

メルロ＝ポンティ、モーリス「映画と新しい心理学」『意味と無意味』滝浦静雄他訳、みすず書房、1983年。pp. 72-87.

レイ、ニコラス『わたしは邪魔された : ニコラス・レイ映画講義録』スーザン・レイ編、加藤幹郎・藤井仁子訳、みすず書房、2001年。

鈴木啓文「任意空間と触覚性——ジル・ドゥルーズ『シネマ』における感情イメージをめぐる」『映像学』第88号、日本映像学会、2012年、41-58頁。

吉田広明『B 級ノワール論 : ハリウッド転換期の巨匠たち』作品社、2008年。