

何でもない、特異なイメージ

——ジル・ドゥルーズ『シネマ』における任意空間をめぐる

鈴木啓文

はじめに

ジル・ドゥルーズは『シネマ1*運動イメージ』（以下、『シネマ1』）でクロス・アップと任意空間を感情イメージとして論じている。クロス・アップが感情イメージとして論じられることは、顔のクロス・アップを考えれば直ぐに納得できるだろう。他方で、任意空間の「任意 *quelconque*」は「何らかの」だけでなく、「何でもない」、「ありふれた」という意味も持つが、何らかの、何でもないイメージが感情イメージであるとはどういうことなのか。そもそも、論ずべきイメージは、私たちに触発する特定のイメージ、私たちに分析を促す特別なイメージではないのだろうか。本稿は、そうした疑問を念頭に置きつつ、任意でありながら特異なイメージでもあるという任意空間を考察する。

はじめに、リュミエール映画の話から議論を始めよう。というのも、リュミエール映画はイメージの任意性と特異性が『シネマ』の感情イメージの議論だけに関わる、些末な問題ではないことを教えてくれるからである。リュミエール映画は赤ん坊の食事や列車の到着といった日常的な光景＝何気ないイメージを記録した作品である。無論、私たちは既にそれらの作品が映画の原初的な特性を露わにしていることを知っている。ダイ・ヴォーンは小論「光あれ——リュミエール映画と自生性」で、リュミエールの作品『港を出る小舟』を通して映画の自生性 *spontaneity* を称賛した¹。同作品では、男たちが漕ぐ小舟が港から出て、穏やかな海に向かって進む、のどかな様子が捉えられている。しかし、しばらくすると、突然少しだけ荒くなった波が小舟を回転させ、男たちを困難に陥れる。ここでヴォーンはその海の波に映画の自生性を見る。つまり、自生性とは自然発生的な事象や動き（特に、海のような無生物の）、及び活き活きとしたその様を捉える映画の特性である²。それは「映画の作り手には予想できなかったもの、そしてコントロールできなかったもの」であり、人間の意図や意志を超えた映画特有の可能性であるという³。以上のようなヴォーンの議論は、リュミエール映画においてイメージの任意性と特異性が問題になっていることを教えてくれる。『港を出る小舟』の光景自体は凡庸でありふれた、何らかのイメージである。しかし、波の高まりによって、その何らかのイメージは映画の（における）自生性を発現させる特異なイメージになるのである。また、ヴォーンは自生性を、物語（という人間の意図や意味）を語る以前の初期映画の特性としながらも、それ以降の映画にも発見することは不可能ではないと述べていた⁴。同様に、任意空間について考える本論にお

いても、任意かつ特異なイメージが初期映画に限らない映画の根本的な性質であることが明らかになるだろう。

以下では、まず『シネマ1』の感情イメージの議論を整理すると共に、同論においては任意空間の任意性と特異性の二重性が十分に検討されていないことを確認する。そこで本論は、同じく任意かつ特異なイメージが問題になる、映画の運動や視覚的音声のイメージに関する『シネマ』の議論を参照することで、任意空間の任意性と特異性を考えていく。そうすることによって、映画という機械的な運動や感覚—運動連関（自然的知覚の図式）からの逸脱といった観点から、任意かつ特異なイメージとしての任意空間の性質と力を明らかにすることができるだろう⁵。

1. 感情イメージとしての任意空間

はじめに、情動の二つのあり方である現実的連結と潜在的接続の区別を確認することで、感情イメージの議論の要点を押さえよう。

わたしたちは力—質の2つの状態を、すなわち情動の2つの状態を、それらが互いにどれほど折りこみあっていようと区別する。一方は、情動が、個別化されたある事物状態において、かつそれに対応する現実的連結 *connexions réelles* の中で（しかじかの時空、つまり「今、ここ」と、しかじかの人物と、しかじかの役柄と、しかじかの事物の現実的連結のなかで）現働化される場合、他方は、情動がそれに固有の理念的な特異性およびそれらの潜在的接続 *conjonctions virtuelles* によって、時空座標 *coordonnée spatio-temporelle* の外で、それ自身のために表現される場合である（IM 146/182 傍点原文）。

はじめに力—質が情動と言い換えられているように、情動とは力 *puissance* であり、かつ質 *qualité* である（IM 129/160–161）。『シネマ1』で取り上げられる作品を例にして説明すれば、『裁かるゝジャンヌ』（カール・ドライヤー監督、1928）におけるジャンヌの顔や『パンドラの箱』（G.W.パブスト監督、1929）におけるナイフのクロス・アップはある力を表現している。そして、その力によって表現される何かが質である。例えば、ジャンヌの顔が表現する力によって苦悶が、ナイフによって恐怖や殺意が表現されているだろう。

さらに、情動は現実的連結と潜在的接続の場合とで異なるあり方を呈する。現実的連結とは諸々のイメージが連結されることで、情動が時空座標=あるシーンの時空間の中で現働化することをいう。そして、現実的連結において情動は、「登場人物の感覚、心情、情感に、または欲動にさえなる」とも言われることから、情動の現働化は情動の人称化と捉えられる（IM 138/173）。例えば、『パンドラの箱』では、ナイフ、切り裂きジャック、ルルのショットが有機的に連結されることによって、それら三者からなる時空間が生じる。

そして、その時空間の中で、ナイフのクロス・アップが示す情動はルルに対する切り裂きジャックの殺意として現働化（人称化）される。他方、潜在的接続の場合では、ショットは緊密に連結されず、断片的に連鎖するだけなので、有機的な時空間は構築されない。例としては、『裁かるゝジャンヌ』における顔のクロス・アップの断続的な連鎖が挙げられる。同作品において、顔のクロス・アップは、ジャンヌのあれこれの感情や思いとして人称化されるのではない。むしろ、断続的に連鎖する顔のクロス・アップが、そのまま情動という力一質の表現になっている。そして、潜在的接続において、情動は現働化ないし人称化される代わりに、第四次元および第五次元としての時間ないし精神へと無媒介的に連結するという（IM 152/191）。『シネマ』において、第四次元および第五次元としての時間ないし精神とは運動イメージの時間的側面である、持続する全体 tout のことを指している。持続＝全体は運動イメージの空間的側面である総体 ensemble（空間化されたイメージの集合）から逃れるため、第四次元ないし第五次元と呼ばれる⁶。

以上、現実的連結と潜在的接続の区別を通して感情イメージの議論を整理した。次に任意かつ特異な任意空間を検討するため、感情イメージの議論でそもそも「特異性」がどのように論じられているのかを見ておく。以下で、特異性は情動の構成要素（部分）として論じられている。

表現されるもの、すなわち情動とは複合体である。なぜ表現されるもの、つまり情動が複合体であるかという、情動はあらゆる種類の特異性によって構成されているからであり、情動がそれらの特異性を再結合している場合もあれば、また情動がそれらの特異性へと分割される場合もあるからである（IM 149/187）。

また、顔のクロス・アップに関して特異性は次のようにも説明される。

顔が他の諸々の特異性ではなく当の諸々の特異性を表現できるのは、その顔そのものの物質的諸部分の異化＝分化によってであり、それらの関係を変化させる力によってである（IM 147/183）。

つまり、クロス・アップされた顔が表現する情動は、例えば、大きく開かれた眼、こわばった頬、震える唇といった異化＝分化した諸部分＝諸々の特異性によって構成されるというわけである。しかし、任意空間は何らかの、何でも無いイメージである以上、その情動をなす特異性を眼や唇といった諸部分の特異なあり方として容易に特定し、記述することはできない。では、ドゥルーズは任意空間をどのように論じているのだろうか。

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、したがって、それらのつながりは無数の仕方でもなされる。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)。

読まれる通り、任意空間は特異な空間であり、もっぱら潜在的接続に関わる感情イメージである。任意空間はまとまりや関係性を欠いたまま、断片的に、つまり無数の仕方(どのようにでも)連鎖しうる。その例として、ロベール・ブレッソンの断片化という方法と作品が挙げられている。例えば、『スリ』(1959年)におけるリヨン駅でのシーンでは、スリの連携プレイが断片化されたイメージのリズミカルな連鎖によって提示される。それら任意空間は、一つ一つのイメージとしては何気ないのだが、断続的に連鎖することによって、力一質である情動を喚起するのである。そして、任意空間は潜在的接続の空間であるから、その情動は第四次元、第五次元としての時間、精神へと連なるとされる⁷。また、任意空間は、イメージの断片性(非連結性)という観点からだけでなく、空虚なイメージとしても論じられる。冒頭でも述べたように、そもそも任意空間の「任意」という形容詞には「何らかの」という意味の他に、「ありふれた」、「取るに足らない」などの意味がある。よって、任意空間は力一質である情動でありながらも、空虚なイメージでもある。ドゥルーズは、そのような任意空間の特性が探求された例として、アントニオーニの作品を挙げている(IM 167-168/211-212)。とりわけ、『太陽はひとりぼっち』(1962年)の終盤で提示される無機質な風景群は代表的な例だろう。

以上のように、ドゥルーズは主にブレッソンとアントニオーニの作品の任意空間を取り上げて、イメージの断片性と空虚なイメージという二点からその特異性を論じている。対して、本論は以下で、断片性や空虚さとは異なる論点から、任意空間というイメージの任意性と特異性の二重性を検討する。というのも、イメージの任意性と特異性の二重性には、感情イメージの議論のように個々の作品の任意空間を論じることによっては汲みつくせない理論的な含意があるからである。実際、感情イメージの議論の外に目を向けてみると、『シネマ』では映画の機械的運動や視覚的音声のイメージの議論でも任意かつ特異なイメージが問題になり、ドゥルーズの映画論の重要な論点を形成していることがよく分かる。そこで次節では、任意空間の議論と共鳴するそれらの議論を検討及び参照し、映画というテクノロジーとそれがもたらす映画特有の経験という観点から、任意かつ特異なイメージとしての任意空間のポテンシャルを明らかにする⁸。

2. 何でもない、特異なイメージ

まず、映画という運動におけるイメージの任意性と特異性について考えよう。ドゥルーズは感情イメージの議論で「任意空間は映画と同じくらい古くからあるものである」(IM 154-155/194)と述べているが、その指摘の主旨は以下で『シネマ1』第一章の運動に関する議論を検討することで明らかになるだろう。同議論では、運動の考え方を巡る古代と近代の差異が論じられる。古代ギリシアにおいて、運動とは「理性的なエレメント」、つまり永遠で不動たる「<形相 Forme>または<理念 Idée>」を指し示しており、その運

動はある形相から形相への移行を意味する（IM 12-13/8-9）。それはダンスにおける「諸々のポーズ、または特権的な諸瞬間」（IM 13/9）の連なりのようなものだという。それに対して、近代科学が行った革命とは、「運動をもはや諸々の特権的な瞬間ではなく、任意の瞬間と関連づけること」であった（IM 13/9）。近代科学において、運動とは「任意の諸瞬間の機械的な継起」（IM 13/10）なのである。そして、今さら言うまでもないが、映画は連続する静止画像＝任意の諸瞬間を機械的に継起させることで、近代的な運動を再現する装置として誕生したのだった（IM 14/10）。だが、もちろん、映画を含む近代的な運動は決して任意の瞬間の継起だけで成り立っているわけではなく、何らかの特権的な瞬間も備えている。ドゥルーズはその例として、疾走するギャロップの運動を撮影したマイブリッジの連続写真を取り上げる。その連続写真は、疾走するギャロップを捉えた任意の瞬間の連続である。だが、それと同時に、ギャロップの足が地につく瞬間は、もはや形相やアイデアを指し示さない任意の瞬間であるものの、任意の瞬間の連続の中で特権的な瞬間とも呼ばれる（IM 14-15/11-12）。すなわち、連続写真や映画という近代的な運動において、「特異点の生産（質的飛躍）は通常の点の蓄積（量的プロセス）によってなされる」のであり、「特異点は任意の点から取り出される」のである（IM 15/12）。以上のように、イメージの任意性と特異性の二重性は映画という近代的な運動の特性の一つでもある。つまり、任意空間という概念／イメージの背後には、任意の瞬間＝イメージが特異になりうる映画（という運動）の特性を見て取ることができる。そして、それこそまさしく、本論が冒頭でリュミエール映画『港を出る小舟』に見出した事態でもあったのである。

裏を返せば、私たちは普段、任意の瞬間がある時、特異になる場面に遭遇することは極めて稀である。私たちは、あらゆる瞬間を平等に記録する映画のカメラとは異なり、特異な瞬間が生じるかどうか分からない任意の諸瞬間の継起を機械的に見続けることなどできない。そして、そのことは『シネマ1』で映画という運動の議論の後で論じられる運動イメージの議論を介しても明らかだろう。運動イメージは感覚―運動連関に従って連鎖する。感覚―運動連関とは、知覚（感覚）と行動（運動）を連結させる自然的知覚（日常的な知覚）の図式である。例えば、青信号の知覚と歩道の横断という行動は結び付けられることで、その連鎖は図式化される。私たちはそうした図式を通して世界を知覚し、世界へ働きかける。運動イメージは、そのような自然的知覚と同様の原理で、知覚イメージ、感情イメージ、行動イメージの順に進展するとされる。よって、先に検討した映画の機械的な運動はあくまで映画の始原的な性質である。運動イメージが感覚―運動連関という人間の図式によって組織され、連鎖することは、映画という機械的な運動が人間によって飼い馴らされ、我有化されるということである。また、私たちは感覚―運動連関という図式を通してイメージそのものではなく、自身の関心や欲求に応じる決まりきったイメージしか知覚しない。それゆえ、感覚―運動系のイメージは紋切型のイメージと見なされる⁹。

以上の議論から、運動イメージの感覚―運動連関と任意かつ特異なイメージを対比することができる。そこで、同じく運動イメージの感覚―運動連関と対比される視覚的音声的イメージないし状況（『シネマ2*時間イメージ』第一章で論じられる時間イメージ）の議

論を検討しよう。以下のように、視覚的音声的イメージは任意空間のヴァリエントとして論じられている。

ネオ・リアリズムの視覚的音声的状況は、伝統的なリアリズムの強力な感覚—運動的状況と対立する。感覚—運動的状況は空間として十分定まった環境を持ち、その状況を明らかにする行動を前提とし、またはそれに適応し、それを変容させる反応を引き起こす。しかし、非連結的で空虚になった空間、つまり我々が任意空間と呼んだものにおいて、純粋な視覚的音声的状況が成立する (IT 13/7)。

何でもないイメージは任意空間だけでなく、視覚的音声的イメージにもなりうる。任意空間が感情イメージである一方で、視覚的音声的イメージは運動イメージの感覚—運動連関が破綻している時間イメージである。その相異によって両者は区別される (よって、両者のうち一方が他方に還元されるわけではない)。しかし、ここで本論が着目したいのは、視覚的音声的イメージも、任意空間と同様に任意かつ特異なイメージとして論じられていることである。その点について考えることで、感覚—運動連関の失効と任意かつ特異なイメージの関係性が改めて明確になるだろう。

時間イメージである視覚的音声的イメージにおいて、登場人物と観客は知覚したイメージに反応する (行動する) ことができず、イメージと対峙することを強いられる「見者」になるという (IT 9/3)。見者が直面する視覚的音声的イメージは次のように論じられる。

あまりにも強烈で、まったく説明不可能で、しかしあまりにも美しい何らかのもの *quelque chose* が重要であって、それはその瞬間から我々の感覚—運動的なキャパシティを上回ってしまう。『ストロンボリ』、それは我々にとってあまりに壮大で、あまりに強烈な苦痛のような美であり、それは極限的な状況、火山の噴火であるが、また実に凡庸なもの、単なる工場、ある空地であったりする (IM 29/24 傍点引用者)。

『ストロンボリ』(ロベルト・ロッセリーニ監督、1950年)のラストシーンにおける火山の噴火は、代表的な視覚的音声的イメージである。それはあまりの強烈さでイングリッド・バーグマンの身心を揺さぶる特異なイメージである。だが、視覚的音声的イメージは任意のイメージでもある。例えば、『ストロンボリ』のマグロ漁や『ヨーロッパ1951年』(ロベルト・ロッセリーニ監督、1952年)における工場の光景といった何でもないイメージが、見者である登場人物と観客を圧倒する¹⁰。

また、視覚的音声的イメージは視覚記号 *opsigne* と音記号 *sonsigne* とも言われるが、シーニュ *signe* という概念は視覚的音声的イメージと見者の分かちがたい関係を示している。シーニュという語には「記号」だけでなく、「兆し」、「サイン」という意味があり、ドゥルーズはブルースト論『ブルーストとシーニュ』でも、われわれに「思考を強制するもの」として論じていた (PS 118/198-199)¹¹。つまり、視覚的音声的イメージは見者を

突き動かすサインとして、あくまでも見者にとって特異なイメージなのである。だとすれば、それと同様に任意空間も兆し＝シーニュであると言える。というのも、それはそれ自体では何でもない、何らかのイメージであるのだが、ある情動（力一質）を放ち、登場人物や私たち観客を触発するがゆえに特異なイメージであるからである。

以上のように、任意空間と視覚的音声的イメージは共に任意かつ特異なイメージである点で相似形をなしている。そして、両者の相似性は、視覚的音声的イメージと同様に、任意空間にも感覚一運動連関の破綻を見出すことを可能にするだろう。こうして映画の近代的な運動や視覚的音声的イメージの議論を経ることによって、「無数の仕方ではなされる」（IM 155/194）任意空間のつながりをランダムで出鱈目な連鎖と考えるだけでは不十分であることが分かる。前述のように、感覚一運動連関はイメージの図式的な連鎖であり、人間の自然的知覚の図式であった。よって、任意かつ特異なイメージの発生を感覚一運動連関からの脱却という論点と共に考えることで、任意空間が自然的知覚とは異なる映画の可能性を提示していることが明らかになるだろう。最後に、以上のような任意空間の可能性をよく見て取ることができる作品、『エレファント』（ガス・ヴァン・サント監督、2003年）を例にして、具体的に考えてみよう。

同作品は、コロンバイン高校の銃乱射事件というスキャンダラスな出来事を題材しているにも関わらず、冒頭からひたすら高校生活の凡庸な日常を提示していく。それらは授業風景、同級生の写真撮影、廊下や食堂でのおしゃべりといった何気ない、何らかのイメージ＝任意空間ばかりである。そうした単調な場面が延々続いた後、終盤に至ってようやく当の事件が起きる。無論、高校生がライフルを乱射する光景は、それまでの何でもない日常とは異なり、その場にいた生徒と観客を戦慄させる特異なイメージである。だが、より重要なことは、事件の発生によって、それまでの何でもないイメージまでもが特異性を放ち出すことである。というのも、私たちがそれまで見てきた生徒たちが事件に巻き込まれるからである。つまり、授業に出ていた生徒、写真を撮っていた生徒などを捉えたイメージは、相変わらず何でもないイメージであるのだが、事件が起きた後では、やがて事件で命を落とすことになる生徒や運よく死を免れることになる生徒を捉えた特異なイメージに変貌する。このように本作品では、犯人の狂気や蛮行よりも、何でもないイメージが事件の被害者や生存者を捉えた特異なイメージになる／でもあることが、事件の残酷さや非情さ＝非人称的な情動を表現するのである。そうした任意空間のあり方は感覚一運動系のイメージとは異なるイメージ体験をもたらしている。もしも『エレファント』が感覚一運動系の作品であったならば、犯人たちが犯行に至るまで何を見て、何を感じ、どう行動したのかを描いていこう（知覚イメージ、感情イメージ、行動イメージの連鎖）。そして、その感覚一運動系の連鎖は、自然的知覚の連鎖と同様である以上、観客によって容易に身体化／我有化される。他方、『エレファント』ではそうした身体化／我有化を経ない何でもないイメージが、あたかも自発的に特異になることで、登場人物や観客を不意打ちし、面食らわせる。以上のように、任意かつ特異なイメージである任意空間は、感覚一運動連関（図式的な自然的知覚）から自由になった剥き出しのイメージが無媒介的に私たちを触

発することを、映画のひとつの可能性として示しているのである。

結論

本論ははじめにドゥルーズによる感情イメージの議論を整理した上で、同論だけでは十分に理解できない任意性と特異性の二重性という観点から、任意空間の性質と力能を明らかにすることを試みた。そのためにまず、『シネマ1』第一章の運動に関する議論を通して、任意かつ特異なイメージの発生が近代的運動（任意の瞬間の機械的な継起）を生み出す映画というテクノロジーによってこそ可能になることを確認した。さらには、任意空間の変奏である視覚的音声的イメージの議論を参照し、任意空間の発生を感覚—運動連関から逸脱しうる映画の可能性として論じた。

任意空間との遭遇とは、私たちが感覚—運動連関という自然的知覚の図式を介さずに、映画という機械が生む、生のままのイメージの連なりと向かい合うことである。感覚—運動系の知覚において、私たちは関心のあるイメージ、そして紋切型のイメージしか見ようとしなない。例えば、それは、『エレファント』が正当にも回避したように、銃乱射事件に悲惨な光景や犯人の狂気しか見ないことである。反対に、同作品が示しているように、映画はあらゆるイメージを平等に任意のイメージとして記録するテクノロジーであることによって、任意のイメージが特異なイメージへと変貌する様を捉えることが出来る。それゆえ、私たちは映画を通してこそ、普段は視界に入っていない何でもないイメージの特異性を、それが発するサインを感受できるようになるのである。

付記：本論文は早稲田大学演劇博物館「卓越した大学院拠点形成支援プログラム」（2013年度）の研究成果として執筆された。

* ジル・ドゥルーズの著作は以下の略号で指示し、頁数は原書／邦訳書の順で記した。なお、訳文は文脈に応じ適宜変更している。

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、法政大学出版社、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、法政大学出版社、2006年。)

PS: *Proust et les signes*, PUF, 1967. (『ブルーストとシーニュ』〔増補版〕宇波彰訳、法政大学出版社、1981年。)

註

1 ダイ・ヴォーン「光あれ——リュミエール映画と自生性」長谷正人訳、『アンチスペ

クタクル——沸騰する映像文化の考古学』長谷正人・中村秀之編訳、東京大学出版会、2003年、33-40頁。

2 同前、37頁。

3 同前、39頁。

4 同前、40頁。

5 筆者は以前、以下の論文で任意空間を観客の触覚的体験という観点から論じている。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』88号、日本映像学会、2012年、41-58頁。本論は同論文で論じられなかったイメージの任意性と特異性という観点から、任意空間の理論的ポテンシャルを再検討することを目的としている。

6 持続が時間であると同時に精神でもあることは『シネマ1』の第1章でもベルクソンの砂糖水の例によって論じられていた。ドゥルーズはベルクソンに倣い、砂糖が水に溶けるプロセスとしての持続は、わたしがそれを待つことによって、精神的実在として表現されると述べていた（IM 19/18）。つまり、持続する全体とは私たちが持続に直面する時、または持続の中にある時、「意識の様式」（IM 21/21）として存在する（IM 20/19）。

7 以下の記述を参照。「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、ドライヤ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（第四次元と第五次元）。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）。

8 ところで、任意かつ特異なイメージである任意空間は、ロラン・バルトが写真論『明るい部屋』で論じたプントゥムという概念を想起させるかもしれない。映画の概念である前者と写真の概念である後者の差異は少なくないものの、たしかに両者は似通っている。両者の差異は本論が以下で行う議論を通してでも自ずと明らかになるが、ここでは予め、両概念の興味深い共通性と差異を簡単に指摘しておく。バルトはプントゥムを写真の、文化的意味を欠く「細部」であり、「私を突き刺すもの」だという（ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年、56頁）。そして、プントゥムは「何ものか」の兆しや一閃と捉えられ、その任意性や偶然性が論じられている（同前、62-63頁）。つまり、観者を突き刺す＝観客を触発する点やイメージの任意性という点で、プントゥムと任意空間は同型である。しかし、バルトがプントゥムを体験した「温室の写真」に関して次のように言われ、プントゥムはあくまで個人的に経験されることが強調される。「「温室の写真」をここに掲げることはできない。それは私にとってしか存在しないのである。読者にとって、それは関心＝差異のない一枚の写真、≪任意のもの≫の何干という表れの一つにすぎないだろう」（同前、89頁）。また、バルトは、映画は私に目を閉じる自由（つまりイメージを熟考する余裕）を与えないとし、映画の流れゆくイメージの運動性や連鎖に否定的である（同前、68頁）。

対して、以下で論じる通り、任意空間は映画に固有な機械的で断片的な連鎖と密接な関係にある。それ故、任意空間の任意性と特異性はイメージの即自的な性質であり、その経験は特定の個人に限られないだろう。

- 9 以下の記述を参照。「ベルクソンが言うように、われわれは物やイメージの全体を知覚するのではなく、いつもより少なく知覚するのであり、知覚するべく関心を惹かれるものしか知覚せず、またはむしろ我々の経済的利益、イデオロギーの信念、心理的欲求などを理由として、知覚することに利益があるものしか知覚しない。それ故、我々はクリシェしか知覚しないのである」(IT 32/27)。
- 10 なお、前述のように、感覚—運動連関は運動イメージの原理であるだけでなく、そもそも我々の知覚の習性である。よって、運動イメージの感覚—運動連関が失われた後でも、クリシェしか知覚しないという我々の習性がなくなるわけではない。そういうわけで、ドゥルーズは、全体性も連鎖（運動イメージの感覚—運動連関）もないという戦後の世界におけるクリシェの支配を論じる（IM 281/361）。そして、ロッセリーニに代表されるネオ・リアリズムの作家が行うことは、クリシェが氾濫する世界の中から、ゴダールが正しいイメージ *une image juste* に対置した「単なるイメージ *juste une image*」を救出することだという（IM 289/371-372）。つまり、視覚的音声的イメージひいては任意空間はゴダールが言う単なるイメージのドゥルーズの変奏であると言えるだろう。
- 11 『シネマ1』の序文で、『シネマ』が「イメージとシーニュの分類の試み」であると言われていることは、ドゥルーズが映画を論じるにあたって、シーニュという概念を重視していたことをよく示している（IM 7/1）。