

[研究論文]

ジャン＝リュック・ゴダール『ヒア&ゼア・こことよそ』 におけるモンタージュ技法について

A Montage Technique in Jean-Luc Godard's “Here and Elsewhere”

八木澤桂介

YAGISAWA Keisuke

〈抄 録〉

ヌーヴェル・ヴァーグを代表する映画監督であるジャン＝リュック・ゴダールが、1976年に発表した『ヒア&ゼア・こことよそ』は、彼の70年代の創作の特徴である実験的アプローチの中でも、ビデオを活用した「モンタージュ技法」が顕著にあらわれた代表作である。元々は、ゴダールらが60～70年代にかけパレスチナへ潜入し、撮影した映像を用いた反抗運動のための映画になる予定が、その反抗運動が敗北したため、その後映画の内容を大きく変え、ゴダール自身の振り返りと内省のための作品として作られた。本作では、その内容も然ることながら、当時新しいテクノロジーであったビデオを活用することで、ゴダール映画の特徴であるモンタージュ（編集）の技法において、さまざまな実験的な表現が試みられている。本研究では、『ヒア&ゼア・こことよそ』を取り上げ、シークエンスの構築に軸を置き、モンタージュ技法について実践的な分析を試みる。また、この技法によって生じる効果について考察を行う。

キーワード：ジャン＝リュック・ゴダール、ソニーマージュ、『ヒア&ゼア・こことよそ』、映画、ビデオ、シークエンス、モンタージュ技法

Abstract

Jean-Luc Godard, a film director representing the Nouvelle Vague, released “Here and Elsewhere” in 1976. This is a representative work of the experimental approach that characterized his creative work in the 1970s, in which the “montage technique” using video is particularly prominent. The film was originally intended to be a film for the Palestinian resistance movement, using footage that Godard and others filmed while they were undercover in Palestine during the 1960s and 1970s, but after the movement was defeated, the content of the film was drastically changed and made as a work of reflection and introspection. In addition to its content, this film attempts various experimental expressions in the technique of montage (editing), which is a characteristic of Godard's films, by utilizing video, which was a new technology at the time. In this research, I will take up “Here and Elsewhere”, focus on sequence construction, and attempt a practical analysis of the montage technique. In addition, we consider the effect caused by the technique.

Keywords: Jean-Luc Godard, Sonimage, “Here and Elsewhere”, cinema, video, sequence, montage technique

1. 序

ジャン＝リュック・ゴダール（1930–2022）の映画作品は、時代の変遷と共に作風や扱うテーマが大きく変わるといふ特徴がある。しかし、どの時代においても、共通する〈ゴダールらしさ〉が強く感じられる。とりわけ、60年代後半から70年代にかけての彼の作品群は、その特徴を形成する実践的なモンタージュ技法が方法論として体系化された時代であり、ゴダール作品を分析する上で極めて重要な時代となる。この区分において特筆すべきは、当時比較的新しいテクノロジーであった〈ビデオ〉による映像編集を、ゴダールが積極的に取り入れたという点だ。匿名性を前提としながらマルクス主義に基づく政治的姿勢を貫徹した〈政治的映画〉の製作を目的とした「ジガ・ヴェルトフ集団」¹⁾を解散した翌年にあたる1972年、アンヌ＝マリー・ミエヴィル²⁾（1945–）と共に「ソニマージュ」（SONIMAGE：音 SON と映像 IMAGE を組み合わせた造語）という小規模の映画製作アトリエを設立したゴダールにとって、他者の介在なく、商業性を排し、作家性を前提とした映画製作をゴダール個人で可能にさせるビデオというメディアは、当時のゴダールにとってうってつけの機材であった。本研究では、そのようなゴダールのシークエンスの構築手法に焦点を当てる。以下、1976年製作の『ヒア&ゼア・こことよそ』を対象とし、作中に用いられる映像のシークエンスの構築について分析を試みる。その上で、ゴダール特有のコンテキストの形成方法を示し、それについての考察を行う³⁾。

2. 作品の背景

『ヒア&ゼア・こことよそ』の完成に至るまでには、ジガ・ヴェルトフ集団での活動、とりわけ、パレスチナでの撮影取材と、『勝利まで』という未完の映画について触れる必要がある。1970年、ジガ・ヴェルトフ集団として活動していたゴダールとジャン＝ピエール・ゴラン⁴⁾（1943–）が、パレスチナ革命中央委員会からの依頼を受け（実際にはジガ・ヴェルトフ集団側からアラブ連邦に対して企画を持ち込んだとされる）、6,000米ドル（当時のレートで200万円）の製作費を得てパレスチナへ撮影取材に赴いたところから話は始まる。この時彼らは、親パレスチナ映画である『勝利まで』という作品を企画しており、フェダイーン（パレスチナ解放戦士）の日常的な生活や訓練、パレスチナ解放戦線の集会など、現地での状況を記録映像として撮影することを目的としていた。当初の予定においては、彼らの革命成功までの軌跡をドキュメンタリーとして構成し、その作品をフランス国内（労働者階級）へ向けて発表しようという企てであった。

しかし、同年9月、パレスチナ解放機構（PLO）の下部組織・パレスチナ解放人民戦線（PFLP）が5機の旅客機に対する同時ハイジャック事件を起こし、それを引き金としてヨルダン内戦が勃発する。この内戦によって、パレスチナ解放機構はヨルダン政府によって制圧されることになるが、それは同時に『勝利まで』の頓挫を意味した。さらにこの時、ゴダールらが撮影したフェダイーンたちが、そのわずか三ヶ月後にヨルダン政府軍に殺害されてしまう。フランスへ帰国したゴダールは、ジガ・ヴェルトフ集団での役割を終えたと判断し解散を決断する。集団最後の作品となる『ジェーンへの手紙』（1972）の公開直前の1971年、彼は運転していたバイクとバスの衝突事故を起こしてしまう。これには、二年半から三年近い療養期間を必要とした。そのような経緯を経て、半ばお蔵入りとなってしまったパレスチナでのフッテージが、『ヒア&ゼア・こことよそ』にて日の目を見ることになる。

本作は、フランス国内での一般的な家族の映像〈ここ〉と、パレスチナでの映像〈よそ〉によって構成されており、さらに、それらを連結させる〈と〉の機能を果たすメタ・イメージの3つのイメージ群によって全体が構成されている。ゴダールは作中において共同製作者のミエヴィルと共にナレーターとして登場し、フランスという土地からゴダール自身を通し、パレスチナでの出来事を語っている。そこでは、パレスチナでの撮影についてのゴダールの見解と、ミエヴィルの批判的な応対を伴いながら、彼らの視点で物語が展開していく。このような構成を作るきっかけは、パリで通勤ラッシュを見直している時に、パレスチナで撮影された単純な映像——映像の末尾に出てくる、木陰に腰を下ろし「イスラエルの機関銃の下での渡河のやり方を議論するフェダイーンたち」の映像——を、ゴダールらが全く見逃していた、という反省に基づく。というのも、その映像に映るフェダイーンたちが、まさにその後のヨルダンの内戦において殺害された者たちであり、〈正しい政治映画〉を撮ることを理念としていたゴダールの失意がなければ、この作品は完成しなかったと言ってもいいだろう。パレスチナの撮影の際、通訳者としてゴダールたちに付き添っていたエアラス・サンバルは、次のように回顧している。

ゴダールは習性となったいつもの直感で、ふと、自己批判について語っている男の声を小さくし、その背景であぐらをかいて座っている戦士たちの会話の音量を上げて、わたしにそれを訳するように頼んだ。若いフェダイーンは責任者に向かって言っていた。「あんたたちはわかっちゃいない。敵は容赦などしない。[あんたたちみたいに]物事を軽々しく考えてはないんだよ。偵察隊はわれわれを三回も同じ地点でヨルダン川を渡らせた。そして三回とも敵の待ち伏せにあってわれわれは同士を失った……」そして罵声が続いた。

わたしたちは呆然とした。ゴダールは、あのとき、自分がフェダイーンの言葉を通訳するように頼まなかったことに愕然としていた。そしてわたしといえば、何と言ってもそれは母国語なのだ。あの現場で正確には何ひとつ聞いていなかったことに、深い罪の意識を感じた。揺るぎなき理論や確信といったものが、かくまでも私の耳を聳していたのだった⁵⁾。

彼らにとっての失意と後悔、そしてそれを乗り越えるために再びパレスチナでのフッテージに目を向ける手段として製作された本作では、あまりにも生々しい〈よそ〉のイメージと、あまりにも演技的な〈ここ〉のイメージが、カットアップにより並置され、あるいは、混ぜ合わされ、そしてまた並置され……それらのイメージを繋ぐ〈と〉に対応するメタ・イメージの役割としての、ゴダールの回顧とミエヴィルの問いと批判は、本作を構成する上で重要な要素である。とりわけシークエンス中盤以降、マフムード・ダルウィーシュの抵抗詩を朗読する少女のイメージに重なるように始まるミエヴィルの批判的問いとゴダールとの対話は、観者の精神においてゴダール自身の視座を共鳴させ、観者の場、すなわち〈別のここ〉もまた、『ヒア&ゼア・こことよそ』のフレームに内在化されるかの如き効果を作り出している。

3. ヴィデオ・メディアについて

本作品を分析する上で、次に重要なのは、ゴダールがソニマージュにおいて、新しいテクノロジーであったビデオを本格的に導入し、その表現可能性について真剣に研究を始めたことだ。ゴダールが彼の作品においては初めてビデオの導入を検討したのは1967年の『中国女』であるが、実践で

用いたのは、ジガ・ヴェルトフ集団の時代であり、そこでは「信じられないほどの数のルポルターージュ用の小さなビデオを買い入れ、それらをパレスチナ人や労働者など、さまざまな人にあたえ」撮影を指示したとされる。また1970年には、『勝利まで』の撮影のために部分的ではあるが、ビデオを用いるなど、60年代より商業化され始めた新たなテクノロジーをゴダールが積極的に採用しようとしていたことがわかる。ビデオを用いた編集処理が本格化するの『ヒア&ゼア・こことよそ』と『パート2』からであり、80年代以降も、35ミリフィルムによる長編映画の製作と並行する形で、『映画史』⁶⁾が完成する1998年までビデオ作品を定期的に発表し続けている。この機材の投入については、現在のレートに換算し1億円以上の資金が投入されている。ゴダールがなぜビデオというメディアに着目し、製作の現場に積極的に取り入れようとしたかという問いについてはいくつかの解答があるが、まず資金面で圧倒的に有利であったということが挙げられる。同時期にアメリカやイギリスなどで発表されていた映画は、『時計仕掛けのオレンジ』(1971)や、『ゴッドファーザー』(1972)などの大作であり、それらの製作費は日本円に換算して数百億円に上る。この時期、商業映画と決別していたゴダールにそのような莫大な資金を調達可能なはずもない。そのような状況の中でのビデオの投入は、製作の環境を整えるための唯一の方法であったといえるだろう。ゴダールは、このビデオの導入について「15年前と比較し3倍近く安い低予算で作品を完成させることができる」などと発言している。また、ソニーマージュという少人数の製作現場においても、編集のしやすさと、撮った映像を確認することができる即時性といった、ビデオ・テクノロジーとしての特性がゴダールの製作に大いに貢献している。当時のインタビューにて、ゴダールは次のように語っている。

あまり金のかからない映画をつくるというのが、とるべき唯一の現実的な方策だ。ぼくらには金のかかる映画はつくることできない。テレビにかかわることもできない。だからぼくは、自分が今いる場所について、労働について、家族について語りながら、金のかかる映画とかテレビとかに少しも劣らないほどおもしろい映画をつくらうと努めている⁷⁾。

この会話は1975年の9月の話であり、これが、このほぼ一年後に公開される『ヒア&ゼア・こことよそ』について語ったであろうことは間違いない。また、ゴダールは同月別雑誌のインタビューにて「別の映画をつくるというのは、映画を——経済的にも精神的にも——別のやり方でつくるという労働を生きるということ」と述べている。また、ゴダールは以下のようにも語っている。

映画が存在することを、ただし別のやり方で存在することを望んでいる。問題は、別のやり方で撮るということ、ハリウッドとかヌーヴェル・ヴァーグとかから遠く離れて映画を撮ろうなどとは考えないようにするにはどうすればいいのかということなんだ。今日では、一本の映画が《それはうまくいっている》とか《うまくいっていない》とか言うことは大して重要なことじゃない。一本の映画は、それはどういっているかを提示する力以外にはどんな力ももっていないんだ。そしてその力を獲得するためには、更に努力をはらう必要があるんだ⁸⁾。

この発言を見れば明らかな通り、ソニーマージュの時代のゴダールについて、対外的な評価だけに着目し、表舞台から身を潜めた影の時代と捉えるのは誤りであろう。彼は、自らが置かれた状況を受け入れた上で、過去の自分や、あるいはハリウッドとは全く別のアプローチから新たな創作を見いだそうとしていた。この時期、ゴダールはビデオに関する編集技術を精力的に学び、作品へと応用している。彼のビデオへのこだわりは、さまざまなモンタージュ技法にあらわれており、それらの技法

を定型化させていった。また、他者に依存しない独立的な製作が可能ということもゴダールにとって大きな利点であった。

4. 『ヒア&ゼア・こことよそ』 シークエンス分析

4.1 分析の方法

本研究における分析方法は、『芸術研究13—玉川大学芸術学部研究紀要—』にて執筆した「ジャン＝リュック・ゴダール『ヌーヴェルヴァーグ』にみられるシークエンスの構築について」と同様に、平倉（2010）の著書『ゴダールの方法』にて展開された方法論を採択する。すなわち、ゴダールが実践する複雑なモンタージュについて、シーンを部分的に取り上げ、音と映像のシークエンスを構成する同次元的諸要素として捉える。その上で、それらの接合と、コンテキストの構成方法を示していくというものである。

4.2 『ヒア&ゼア・こことよそ』に見られる3つのイメージ群

『ヒア&ゼア・こことよそ』を分析するにあたって、まず始めに定義すべきは、この映画がA. フランス労働者階級の家族の日常生活〈ここ〉、B. パレスチナにおいて撮影された映像〈よそ〉、C. それら二つを繋ぐ間主観的、あるいはメタ・イメージ〈と〉、の3つのイメージ群によって成り立っているということである。さらに、この3つのイメージ群は前後のコンテキストによって、A. とB. が、それぞれC. として登場するパターンも存在する。各群には、映像のみならず、声、音響、写真、テキスト、などの要素も含まれる。本研究において、それらを特筆する際には「A. 声イメージ」、「B. 写真イメージ」、「C. テキストイメージ」などと表記することにする。

まずは、各カテゴリの一例として、それぞれの映像イメージを以下に示す。



【図1】 A. 映像イメージ一例

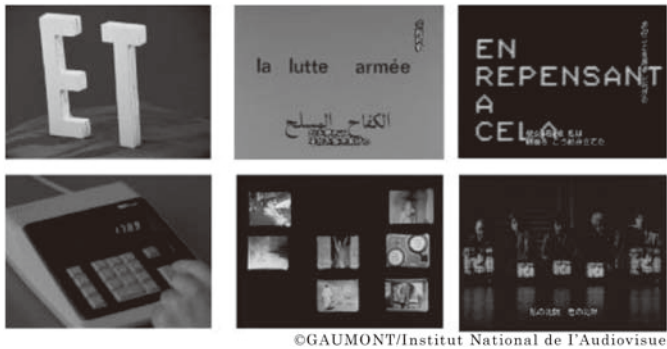
A. では、一般的なフランス人労働者階級の中年男性とその家族、妻と二人の娘を中心としつつ、フランスの一般的な生活、日常の街並み、フランス人青年男性などが登場する。A. に登場する人物らは役者であり、演技を前提とした立ち回りのため、B. との関連において演劇的な印象が強調される。



【図2】 B. 映像イメージ一例

B. では、ゴダールが、ヨルダン・レバノン・パレスチナの各地にて、パレスチナ解放戦線の集会をはじめ、パレスチナ解放戦士フェダイーンの日常的な訓練、密談、日常生活、子供たちへの教育などの様子をカメラに収めたものが用いられている。作中では映像のみならず、彼らの生の声や環境音、例えば銃撃の音や爆弾が爆発する音なども含まれて、A. イメージとの対比にお

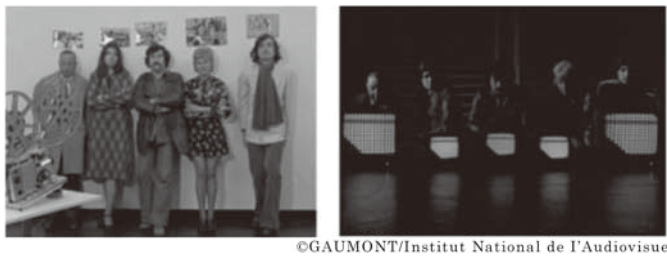
いて、生々しさが感じられる。なお、右下図の映像イメージの集団で座っている男たちが、撮影後にヨルダン正規軍によって殺害された者たちである。



【図3】 C. 映像イメージ一例

C.では、A.やB.とは明らかに異なり、【図3】のようなテキスト（レタリング、ビデオ、オブジェなどの形態を持つ）、計算機に数値（年代）を入力する、複数の映像イメージ（政治家、新聞などの引用写真、絵、映像などが含まれる）、役者の演技を伴うメタ・イメージ、などが含まれる。音声においても、ゴダール、ミエヴィルらの語り、アドルフ・ヒトラーの演説の音声といった、政治的な音響などもこの群に含ま

れ、作中全体を通して登場し、A.とB.の橋渡しの役割を担う。また、このC.イメージは、A.やB.との関係において、イメージの〈出入り〉が複雑であり、例えば以下のような状況が起きる。



【図4】 C.におけるメタ・イメージの例

このC.映像イメージ例【図4】では、A.イメージで役を演じている夫婦役の男、青年、清掃夫などの役者が、「フィルム・カメラを前に立つ」、あるいは「ビデオを想起させるテレビモニターの後ろに座る」など、メタ・イメージにおける別の役割を与えられ、演技をしている様子がわかる。このようなカテゴリの輪郭を意図的に揺さぶるよ

うな演出によって、A.のイメージを保持したまま、C.イメージの役割を果たす〈二重性〉が生じる。



【図5】 C.におけるメタ・イメージの二重性の例

また、【図5】の左図、「ポルノ小説を読むフランス人青年」というA.イメージの演技それ自体が、右図においては、C.映像イメージの中に切り取られ、作中劇におけるメタ・イメージとして再び提示されるような試みがなされている。これも、C.イメージにおける〈二重性〉といえることができる。この作中引用効果が、ゴダールがヴィ

デオ・メディアを活用した利点の一つである。すなわち、撮影された映像は即時性を持って再提示され、それ自体が新たな撮影素材となる、というビデオの特性である。このような手法によって、作中においては、A.あるいはB.でありながらC.といった曖昧なフレームが意図的に用意されているようなシーケンスも存在し、その複雑性、多義性によって、A.とB.の対比それ自体が曖昧化し、それぞれの座標にずれが生じることで、観者の位相自体も作中に取り込まれていくような効果を発揮する。

4.3 部分的なシークエンスの分析

まず始めに、本作での基本的なシークエンスの例を示す。【図6】のシーンは、映画冒頭、序の役割を果たす。ここでは、A.のイメージを軸に、B.パレスチナのイメージとC.間主観的イメージによって構成される。C.のイメージは【図6】のような、C.1＝ビデオの映像をテレビモニターに映したものをフィルムで撮影し直したもの、C.2＝オブジェのような表現が用いられる。あるいは、C.3＝フランス語とヘブライ語で表記されたテキストのようにA.とB.のテキストチュアを合わせ持つものなど、さまざまな表現が用いられる。このC.イメージのフレームの曖昧性が、A.とB.の関連を強めるような役割を果たす。これらのイメージは、図だけを参照すると、一見離散的で、バラバラのピースが次々と提示されていくような印象を受ける。しかし、映像と共に、ゴダールとミエヴィルの朗読によって以下のテキストが重ね合わされる。ことで、C.音イメージとして機能する。



ゴダール：1970年 この映画は「勝利」

1974年には「こことよそ」と呼ばれる

とよそと

ミエヴィル：1970年 この映画は「勝利」

1974年には「こことよそ」と呼ばれる

とよそと

©GAUMONT/Institut National de l'Audiovisuel

【図6】

本シーンにおける彼らの朗読は、映像イメージと同様、断片的に語られる。そのため、ゴダールとミエヴィルの関係においても、物理的な距離が感じられ、互いの〈ここ〉から、B.を過去の物語として見つめ直しているような印象を与える。



©GAUMONT/Institut National de l'Audiovisuel

【図7】

このシーンでは、本作における初めてのディゾルブのモンタージュが25秒程にわたって提示される。【図7】の通り、ここではゴルダ・メリアの口を開いた写真を軸として、フェダイーンを想起させるイラスト、アメリカンコミック的な口を開いた女性の顔が、ディゾルブやワイプなどのトランジション効果を伴って、次々に入れ替わる。本作全体に共通するが、ここで用いられているトランジション効果は極めて単純なものであり、現代においては編集の荒々しさが際立っているような印象さえ受ける。しかしそのような印象は、同時に、70年代のゴダールの実験的な試みを強調するような効果もたらす。映像のイメージにおいては、女性、口＝叫びあるいは演説、政治的強者＝思想、フェダイーン＝抵抗、といったイメージが、連続的なトランジションによって結びつけられる。これらは、口や女性などの、視覚認知レベルでの形態的な類似や、我々がゴルダに持つ政治的強者という印象、フェダイーンのイラストによる

対立の印象というふうに、さまざまな知覚のレイヤーにおいてイメージの連結が生じる。

また、このシーンで特徴的なのが、パレスチナにおいて録音された、子供たちが政治的スローガンを集団で叫ぶ声が当てられている点である。ヘブライ語のため内容は不明であるが、四拍子の一定のテンポで発声される子供たちの掛け声に合わせて、映像のトランジションがリズムカルに生じる。この聴覚において生じるイメージの形成、すなわち、教育、洗脳、抵抗といったフレームが、映像イメージにおけるゴルダと重なり合うことで、A.〈ここ〉にいる我々が、C.〈と〉を通して、B.〈よそ〉を見つめるというコンテキストが作られる。またこの直後のシーンでは、【図8】の通り、ゴルダのイメージが徐々にフェードアウトし、スローガンを叫ぶ子供たちの声援と共に、フェダイーンイラストだけが7秒ほど提示される。このような編集によって、政治的思想と、それに対する別の政治思想、若い世代への教育と洗脳、といったイメージの関連付けがより強固な印象となって、観者の内に固定化される。パレスチナの子供たちが叫ぶスローガンと共に提示される映像イメージのトランジションによって、〈政治〉、〈抵抗〉、〈教育〉、〈洗脳〉といった表象の連関が生じるのである。



【図8】 ゴルダ・メリアからフェダイーンへのディゾルブ



【図9】

このシーンは、B.パレスチナの映像イメージのみによって断片的に提示されているが、【図6】との対比において、より離散的な表現が強調されつつ提示されている。このシーンにおいては、【図9】の通り、B.の

映像イメージの間と間に1秒から3秒程度の黒のブランクが挟まれ、それぞれの映像が不規則なタイミングで切り替わっていく。これにより、ブランクの中で語られるC.ゴダールの朗読「我々はこのように組み立てた」、「全ての音と映像をこのように」がより強調され、C.〈と〉の機能と役割が、実践的なシーケンスとして提示されている。

またこのシーンで触れるべきは、【図7】で形成されたゴルダの写真を軸とする複合的なディゾルブのイメージが、このシーンにおいて一素材として切り取られ、そして再提示される点である。〈作中引用〉とでも形容できるようなこの手法は、後の『映画史』において理論化された「モンタージュ」として多用されていくことを考えると、やはり70年代のゴダールの実験的なビデオ作品は、後のゴダールの手法に繋がるタネが芽生えた時期だといえる。平倉（2010）においてはこのような技法は「剽窃」と呼ばれ、さらにゴダールの方法においては「剽窃行為の実行そのものに再帰的に依存する」としている。



【図10】



【図11】 フェダイーンのイラストに重なる
テキスト

またこのシーンで特徴的なのは、次に示すシークエンスである。【図10】の通り、ゴルダの写真が徐々にフェードアウトしていき、フェダイーンのイラストだけが数秒間にわたって提示される。ここで特徴的なのは、ビデオ的なテキストが逆さまの状態ですらに重ね合わされている点だ。ゴルダが消えることによって、イラストの男と銃にちょうど重なるように「MON 私の」、「FUSIL 銃」というテキストが配置されていることが確認できる（【図11】）。ここでは、ある一定の速度を保った断片的なイメージの並置がなされた直後に、今度はそれらのイメージの連結を補強するように、ゆっくりとした映像イメージの提示がなされる手法であり、本作においてゴダールが好んで用いたモンタージュの方法の一つといえる（【図12】）。



【図12】断片的なイメージの提示から、ゆるやかな提示による認識の形成の補強概念図



【図13】

【図13】シーンにおける考察は、既に平倉（2010）にて触れられているが、本研究でもそれを参照しつつ論じることとする。ここでは、レーニン、ヒトラーやゴルダといった政治的強者のイメージが「右手」を媒介として関連を紡ぐシークエンスが構成されている。この手法は、【図7】で述べた「口」を媒介としたイメージの連結方法と同様であるが、しかしここで生じているシークエンスは〈3つのレイヤー〉が存在するという意味で、より複雑である。

【図13】では、「右手」を挙げるイメージを保持するように、単純なワイプやディゾルブなどのトランジションが用いられることで、レーニン、ヒトラー、ゴルダら、「顔」のイメージが交錯的に重ねられていくが、ここでの平倉の指摘は興味深い。すなわち「ゴルダ・メイアは、画面左に向かって、つまりヒトラーの顔写真に向かって敬礼しているように見える」というものだ。平倉はこれを「提喩的類似」と定義し、「〈レーニン—人民戦線—ヒトラー—ゴルダ・メイア—パレスチナの屍体〉がなし崩し的に連結していく」としている。本研究に則して表現するならば、形態的な類似性を媒介とした視覚の認識である。

また、このシークエンスとは距離を置くように、間に所々、焼け焦げた屍体の写真、パレスチナの女性兵士の写真などが断片的に挟み込まれるのだが、これは、〈政治的強者〉と〈弱者〉

の並置である。

加えてこのシーンにおいては、ゴルダに重ねられるビデオ・テキストの変化についても見る必要がある。ヒトラーに重ねられるゴルダの写真と共に、タイポグラフィーが、「ISRAEL」→「PALSTRAEL」→「PALESTINE」と点滅しながら変化していく。これは〈モーフィング〉である。フルッサー的な発想⁹⁾ でいえば、テキストとは画像（イメージ）の〈メタ・コード〉である。そのメタ性を有するテキストの表象としてのタイポグラフィーにおいて、モーフィングを生じさせ、その上に映像イメージにおけるモーフィングをレイヤー状に重ね合わせる。さらにそこに、〈弱者〉と〈強者〉の二項の並置という主題も同時的に示す。このような操作は、同一事象に対する複数の視座の重ね合わせといえるだろう（【表1】）。

【表1】 【図13】のシーンに生じる複数のレイヤー構造

	認識イメージ	現象と実例
レイヤー3	記憶	二項の並置
レイヤー2	イメージ	写真
レイヤー1	テキスト	タイポグラフィー

この、複数のレイヤーによる多角的な構造の形成についての指摘は平倉においてはなされておらず、本研究の基本姿勢である「実践的技法に基づく分析」によって新たに浮き上がった問題である。この実践的な思考の実例と、モンタージュ技法による多層的な構造とシンタクスの形成によって作られる複雑性、多義性と相互関連性は、ゴダール特有の効果といえるだろう。



【図14】 A. 役者によるC. メタ・イメージ的演技

このシーンでは、C.の中でもとりわけメタ性が強調されている。そのメタの強調は、カメラ、フィルム、スクリーン、写真、といった小道具と、それらを作中に登場する役者たちを使いながら、極めて演技的に演技を行うことに起因する。この演技自体も、細かく分ければ3つのシーンからなり、1.それぞれの役者が「人民の意志」「武装闘争」「政治学習」「長期の戦争」「勝利まで」など声を発しながら順番に壁に写真を貼っていき、最後にカメラに向かってポーズを取る。2.スクリーンに予め撮られたメタ的なフィルムが二重性を伴って投写され、その後、パレスチナでの写真が並置される。この時、「人民の意志」「武装闘争」などの役者の掛け声が、写真と写真の間のブランクに挟み込まれる。3.役者がフィルムカメラの前や後ろに並んだり、あるいは横歩きしながら、〈流れ作業的に〉ぐるぐると回る。この時、パレスチナでの銃声やスローガンの読誦、あるいは、「人民の意志」「政治学習」などの役者の声が、断片的かつ交錯的に提示される。この繰り返しは、同じことを実行し続けるという行

【図14】では、本作の最も重要な主題、〈映画とは何であるか〉という問題が、ゴダール自身の朗読による自問と回答が弁証法的な手法を伴って語られるシーンである。また、このシークエンスでは、A.フランスの一般生活のイメージにて役を演じていた役者たちが、C.のイメージとして登場する。ここでの演技は、A.とは全くの別人格として、明らかに台本と演技指導が見て取れるような、〈演技的な演技〉が演じられる。このような演技の過剰性は、本作のみならず、ヌーヴェル・ヴァーグ作家としてのゴダールの作風を考えてみても、異質に見える。

動の〈強調〉である。

さらにこのシーンでは、C.ゴダールの朗読が並置されている。この朗読においても、同じような内容がひたすら繰り返される。内容は極めて哲学的かつ内省的なゴダール自身の弁証、すなわち〈映画とは何か〉についての問いと解である。以下、朗読の内容を記す。

映画では映像を一度に見られない 映像を一つずつ見るしかない こんな ふうに

映画づくりとはこのように行われるからだ 一つの映像が別の映像に 変わる映画は一度には見られない 次の映像が 前の映像を追いやり 場所を奪う 前の映像の記憶を保ちながら奪う 映画は動くものだからだ フィルムは 映像を一度に記憶するのではない アグファ コダック オルヴォ ゲバルトなどフィルムにコマずつ記録されていく

時間が空間にとって代わり時間が語るのだ むしろ、空間が別の形態をとり映画に自らを記録する 形態は もはや空間ではなく一種の翻訳である 空間に対する感覚 つまり時間だ 要するに映画とは映像の連鎖その連鎖が私の二つの身分を証明する 互いにつながった空間と時間 流れ作業の労働者同様 お互いが相手の原形であり複製である¹⁰⁾。

このシーンにおけるゴダールの言説は哲学であると同時に、実証的、実践的な科学的手法である。ゴダールが語る内容（思考）それ自体が、C.メタ的な映像イメージとして実証しているからだ。そして〈再帰的〉でもある。役者たちが同じようなことをひたすら繰り返し演じていることから再帰性が強調されていることがわかる。それは、映画における「コマ」をあらわし、その連鎖的形態それ自体を強調する効果を作る。

ゴダールは言う。映画とは「映像の連鎖」であり、「その連鎖が私の二つの身分を証明」し、それらの意識は映画形態の諸相、すなわち「時間」において生じるに至る、と。これが、平倉（2010）の指摘の通り、イメージの認識の過程において時間性が生じるのは「人間の身体認知限界」¹¹⁾であり、それこそが観者にとっての「時間」の構成である。ここでのゴダール作品に通底する創作哲学的な主張は、『ヒア&ゼア・こことよそ』における重要な主題の一つとして捉えるべきであろう。

5. モンタージュ（編集）の方法論

本節では、『ヒア&ゼア・こことよそ』シーケンス分析にて示した、実践的なモンタージュ技法の特徴を、イメージの「並置」、「形態的類似」という2つの観点から論じたい。

5.1 イメージの並置

ゴダール作品における「モンタージュ（編集）」とは、ゴダールの思考そのものであり、実践的方法であり、映画の一部をなすものであり、あるいは全体を形成するもの、すなわち〈映画そのもの〉である。とりわけ本作は、1970年代ソニーマージュの時代において、ビデオ・テクノロジーを本格的に投入した最初の作品であり、ゴダール自身が、ビデオで映画を作るための技術について極めて精力的に実験を繰り返すことで方法論化していった「モンタージュの技法」が積極的に取り入れられている。既に【図7】の解説で指摘した通り、それらの表現は、現在においては、一見粗削りに見える。しかし、だからこそ、余計な装飾性が排除された状態で、ゴダールの方法論が確認可能となる。ゴダー

ルの技法において何よりもまず特徴的なのは、複数のイメージの純粹な〈並置〉という方法である。



©GAUMONT/Institut National de l'Audiovisuel

【図15】

我々は通常、ある映像イメージを目撃したとき、そこから得られる諸情報を無意識的に認識する。例えば【図15】を突然見せられたとき、我々は何を思うだろう。——人が二人映っている。恐らく中東の人間だろう。女性は髪をヒジャブで覆っているからイスラム系教徒であろう。しかし、彼女の若々しさには似つかわない戦闘服を身に纏い、そしてマシンガンを持っている。彼女は一般人だろうか？。後ろの男性が厳しい顔つきで女性を見ている。マシンガンの使い方を指導しているのであろうか。ということは、彼らは何らかの抵抗勢力に属しているのかもしれない——といった具合である。当然のことながら、このイメージによって想起される情報の量と傾向は、個々人により異なる。武器に興味がある者であれば、女性の持つ武器の同定に思考が働くだろうし、社会学、あるいは政治学に精通している人間であれば、この映像から時代区分と地域、勢力まで確認することができるかもしれない。映像に興味のある人間であれば、このシーンが35mmのレンズで人物を撮影する基本的なフレーム構成であることに思考が働くだろう。このように、視覚的なイメージは、それ自体が情報を有する。だからこそゴダールは言う。「映像が語るのだ」と。ゴダールの方法とは、このイメージの次に、新たなイメージを「並置」する。それは、前の映像との対比が見られるようなものかもしれないし、関係性が全く見えないものかもしれない。

ゴダールが用いる直接的な技法の根幹は、極めて単純である。しかし、ゴダールにおいては、その独創的な思考ゆえに、複数のイメージの並置に留まらず、二重性、多層性といった状況が不可避的に生じ、それらが複雑に関連し合うことで、観者の思考までもが、ゴダールと共に止揚する。この過程によって、我々はゴダールの思考＝映画を共有するに至る。

5.2 形態的類似による連結

我々が、ヒトラーとゴルダ、あるいはゴルダとレーニンの映像イメージを目撃したとき、そこには大きな間隙が生じる。「ファシズム」と「シオニズム」、そして「マルクス・レーニン主義」には〈歴史的情報〉における断絶があるからだ。3名の存在について知識を持つ人間にとっては、彼らは〈政治的強者〉という共通性を見いだすことが可能だし、そうでない人々にとっては、〈人間〉、〈顔のクローズアップ〉という認識フレームのみを形成するだろう。「フランス人家族」と「ファタハの映像」においても、そこには〈人間〉、〈生活〉、〈労働〉、〈コミュニティ〉という共通性が確認できる。この離散的イメージにおける共通性の問題について、平倉（2010）は「類似」の概念を前提として、以下の解説を行っている。

実際のシーケンスに「見える」のは、身振りが「類似」しているというひとつの事実である。そこに「間隙」を見出すためには、「見ること」から離れ、「ヒトラーとゴルダ・メイア」、あるいは「ファシズムとシオニズム」の区別を、すなわち「読むこと」を導入しなければならない。「重要なのは結合ではない」、「間隙を導入するような別のイメージを選択することが重要である」¹²⁾。

平倉が、「実際のシーケンスに『見える』のは、身振りが『類似しているという一つの事実である』、というシーンは、【図13】のシーケンスにおける、「手」を媒介して推移するモンタージュについてである。平倉は、このようなゴダールの方法を「破廉恥」と形容しながら、「ゴルダ・メイアの挙

げる右手が、ヒトラーに向かって『敬礼』しているようにみえるという操作」が、『応答』と『結合』の操作」によって「なし崩し的に類似してしまう」ことで「映像と映像の間で、関係性の領野を内在的に切り閉じてしまう」と指摘している。この、平倉による視覚イメージにおける「類似」の概念は、ゴダール作品において生じている状況を捉える上で前提としたい概念である。しかし、本研究においては、よりその即物性を強調するために「形態的類似」という言葉に置き換えている。何故ならば、ゴダールのモンタージュ技法を実践的な手法の次元で明確に論じるために重要な問題は、それぞれのイメージの形象それ自体だからであり、その連結によって強固に構築されていくシークエンスに生じる新たなイメージの問題は、観者の認識フレームに依存するからである。本研究においては、本作にてゴダールが仕組んだ方法で生じた作用を、よりプリミティブな問題として捉えることで、実践的な手法としてのゴダールの「モンタージュ」を明らかにしようと試みてきた。

6. 結語

以上、『ヒア&ゼア・こことよそ』について、ゴダールの実践的なモンタージュ技法という観点から考察を試みた。まず、分析に至る前段階的な解説として、本作が完成するまでのゴダールの活動、とりわけジガ・ヴェルトフ集団期におけるゴダールらのイデオロギーと大義、映画を製作する目的などについて紹介し、ある種の必然性を伴いながら、パレスチナ問題にまつわる映画『勝利まで』の撮影が始まる一連の過程について触れた。その後、ジガ・ヴェルトフ集団の解散からソニーマージュ設立までの経緯に触れ、70年代における、実験的な作品の傾向を説明した。

ここで重要な要素は、この時代に初めて導入されたビデオというテクノロジーについてのメディア的特性である。すなわち、第一に初期費用の安価さ。第二に撮影した映像をすぐさま確認することができるという即時性。第三は少人数、あるいはゴダール個人のみでも作品を完成まで導くことができる編集の容易さである。特に、第三の個人で映画を完成させることができるという問題は、この時期のゴダールにとって極めて重要な事柄だったといえる。それは、集団での映画製作の場合に不可避的に生じる問題といえる、思想、思考の共有の困難さである。そのような経緯で完成した本作は、一見なんの脈絡もない二つのイメージ群を、〈と〉としてのメタな視座から継起することで構成された映画である。

その実践的な手法として挙げられるのは、離散的なイメージをそのまま「並置」するような即物的な「モンタージュ」であった。また、映像イメージのコンテクストを形成する上で、同様の思考が用いられた手法を、本研究では「形態的類似」と定義した。これは、各映像イメージのフレームに内在する諸情報から、視覚認知における形象に着目し、「手」、「顔」、「テキスト」といった〈形〉を媒介としてシークエンスを形成するような方法論である。このゴダールの手法は、そこに生じる認識的分断と、同時的に生じる知覚的結合の相反性を「なし崩し的に」結合する効果を持つ。

最後に、ゴダールにおける思考とは、それ自体が映画であるという1990年代に述べられた創作哲学をそのままに本作が製作されているということを確認した。あるいは部分的なシーンにおいて語られるゴダール自身の考察が、そのままそのシークエンスを構成する実際の方法となって映画を構成し、その中で語られるゴダールの思考が、また実践的な手法となって映画に立ち現れる。この、世界と映画とを区別するフレームに生じる二重性、あるいはより高次な多層性と、それによって副次的に生じる複雑性、多義性および相互関連性こそがゴダールの特徴である、と結論付けた。本作になぞらえるならば、我々は、それらを走査することで、ゴダールの思考の過程を見いだし、観者の座標、つまり〈別のここ〉もまた、『ヒア&ゼア・こことよそ』のフレームに内在化されることに気が付くのだ。

注

- 1) 1968-1972年にかけて、当時『ル・モンド』紙で文学関係の見習い編集者であったゴダールや、UJCM (マルクス=レーニン主義的共産主義青年同盟) の一員であったジャン=ピエール・ゴラン (1943-) をはじめ、政治的に活動的な映画作家と共に結成した映画製作集団。
- 2) 1970年以降、ゴダールと共同作業をしている公私にわたるパートナー。ジガ・ヴェルトフ集団からスチルカメラマンとして参加する。
- 3) 本論は、筆者の博士学位論文の中で実践した本作の分析と考察から、「並置」と「形態的類似」に焦点を絞り、再構築している。本論の要となるこれらの概念については、平倉の考察を以て全体を捉えることで、同論文にて行った、ドゥルーズの「間隙」の概念に対しての言及を避けた。
- 4) フランス、アメリカの映画監督。ゴダールと共に設立したジガ・ヴェルトフ集団では、『万事快調』(1972)、『ジェーンへの手紙』(1972) など、政治的作品を製作した。
- 5) 『ゴダール／ソニマージュ初期作品集』2013：12-13頁。
- 6) ゴダールの集大成といえる映画作品 (1988-1998)。全8章からなる。自らの作品を含めた401本の映画作品の他、写真、文学、絵画、音楽など、横断的な〈引用〉によって構成されており、ほぼすべてがゴダール一人の手によって制作された。
- 7) ゴダール〈Ⅱ〉、1998：170頁。
- 8) 前掲、186頁。
- 9) フルッサー 1999：10頁。
- 10) 『ゴダール／ソニマージュ初期作品集 ヒア&ゼア・こことよそ』2013：21:06-24:13。
- 11) 平倉 2010：188頁。
- 12) 前掲、184-185頁。

参考文献

- ゴダール・ジャン=リュック (奥村昭夫訳) 『ゴダール全評論・全発言〈Ⅰ〉1950-1967』、筑摩書房、1998年。
- 同上 (奥村昭夫訳) 『ゴダール全評論・全発言〈Ⅱ〉1967-1985』、筑摩書房、1998年。
- 同上 (奥村昭夫訳) 『ゴダール全評論・全発言〈Ⅲ〉1994-1998』、筑摩書房、2004年。
- 同上 (奥村昭夫訳) 『ゴダール映画史 (全)』、筑摩書房、2012年。
- ドゥルーズ・ジル (財津理・斉藤範訳) 『シネマ2*時間イメージ』、法政大学出版局、2006年。
- 同上 (財津理・斉藤範訳) 『シネマ1*運動イメージ』、法政大学出版局、2008年。
- 平倉圭 『ゴダールの方法』東京：インスクリプト、2010年。
- フルッサー・ヴィレム (深川雅文訳) 『写真の哲学のために』、勁草書房、1999年。
- 八木澤桂介 「ジャン=リュック・ゴダールの作品研究 コンテクストの形成にまつわる考察」、国立音楽大学博士学位論文、2021年、47-109頁。
- 同上 「ジャン=リュック・ゴダール『ヌーヴェルヴァーグ』にみられるシークエンスの構築について」、『芸術研究13—玉川大学芸術学部研究紀要一』、玉川大学芸術学部、2022年、31-43頁。

参考映像

- ゴダール・ジャン=リュック 『ゴダール／ソニマージュ初期作品集』、紀伊國屋書店、KKDS-722、2013年。

図録出典

図1-11、図13-15は、すべてゴダール・ジャン＝リュック『ゴダール／ソニマージュ初期作品集』、紀伊国屋書店、KKDS-722、2013年より掲載。