

窓的コスモス、テーブル的コスモス

タル・ベアラ『ニーチェの馬』における開かれた秩序について

法学部政治学科四年 山田滉介

序

社会的なもの（social）から宇宙的（cosmic）なものへの移行。ハンガリーの映画監督タル・ベアラは、自らの映画のスタイルの変遷を、そう特徴づけている¹。本稿は後期タル・ベアラが獲得した宇宙的な視座とはいったい何であったのかを、彼の引退作『ニーチェの馬』（2011）を取り上げて考察するものである。

彼はたびたび、自らをパブリック・ワーカー、すなわち公的領域における労働者であると称している²。彼が映画を作るのはもっぱら人々のためであり、その作品は公共財なのである。こうした特殊な労働者としての彼の自己認識は、ハンガリーが経験した共産主義の思想的基盤に裏打ちされるものと言える。だが共産主義が跡形もなく崩れ去っ

¹ Rancière, Jacques. “Béla Tarr, the Time After”, University of Minnesota Press, 2013, p5.

² キネマ旬報 Web 『タル・ベアラ監督インタビュー』、

<https://www.kinejun.com/2019/09/24/post-835/>、2020年1月17日取得。

て以来、分け合うことの価値は失墜し、私的事であること、所有することのみが残酷な真実として認識された。いまや、公的事であるための秩序原理の内実ではなく、公的事であることそのものの正当性が問われようとしている。

それでは、このような時代に生きる公的事な労働者にとって、公共性を復権させるためにはいかなる戦略が可能だろうか。それこそが後期のタル・ベーラの主要な課題だったはずであり、その戦略こそ「社会的なものから宇宙的なものへの移行」なのではないか、というのが本稿の主要な論点である。第一章では、村や街の外から誰かが到来するというタルの主題を、コスモスとカオスという概念を用いて考察する。この過程で、タルがある一つの秩序を評価することから、秩序が無限に書き換わっていくような生成と破壊の運動を表現することへと関心を移したことが示される。第二章では、コスモスとカオスの対立を時間論的に整理することで、循環や回帰といったもう一つのタル・ベーラの主題を読み解いていく。これらの主題は永遠なるものへの問いへとつながることを明らかにした後、ニーチェの永遠回帰という思想を検討することで、いかにして永遠なるものに達することが可能なのか、その仮説を構築することを試みる。第三章以降は映像の分析が中心となる。まず第三章では、知覚—情動—行動という系を作動させるような身

体を脱中心化させ、「カオスを知覚する」身体を映像によって表出する試みを考察する。

第四章では、画家ポール・セザンヌの一枚の絵から永遠なるものへの到達のヒントを得

て、結末のタブロー・ショットが瞬間における持続そのもののイメージとなっているこ

とを論じる。終章では、宇宙的な観点から捉えられた公共性のイメージについて考察し、

タル・ベールの描きだす秩序が、無を基調とした開かれたコスモスへと生成したことが

論じられる。

1 秩序と無秩序

1 - 1 闖入者

公共性の危機はどのようにして乗り越えられるだろうか。それはまず、私的所有をド

グマ化している原因となっている、資本主義の「最終的な勝利」という神話を突き崩す

ことから始まるだろう。共産主義が歴史上最後の発展段階であることが虚偽だったよう

に、資本主義の「最終的な勝利」という目的論的な言説もまた、疑問に付されなければ

ならない。それは資本主義に対するオルタナティブを手にしていなくとも、可能だろう。

つまり、偶然出来上がった数あるうちの一つのシステムとして、現在の秩序を相対化す

るのである。このとき映画は、一つの秩序を評価することを離れて、秩序それ自体が絶

え間なく再編されるような、永遠の秩序の変革運動を描写するものへと移行するだろう。

したがって、後期タル・ベーラにおける秩序の内実は、固定的で絶対的なものではなく、

流動的な秩序でなければならない。

一つの秩序が再編される時、後期タル・ベーラ作品においては必ず外部から異質な何かが到来する。『ヴェルクマイスター・ハーモニー』（2000）では、「プリンス」と呼ばれる謎の男と、見世物である巨大なクジラがトラックに載せられて街にやってきたあと、男に煽動された住人たちによって街が破壊されていく。『サタンタンゴ』（1994）では、死んだはずのイリュミアージュという男の帰還が、村に混乱をもたらしていく。『ニチエの馬』では、馬車に乗った浮浪者たちが父と娘の住む家に到来する。彼らは井戸の水を勝手に飲むのであるが、その後なぜか井戸水がすべて枯れ、家庭という秩序を保ってきた生活基盤が崩壊することとなる。

外部からの到来者とそれに伴う既存の秩序の崩壊というモチーフは、コスモスとカオスという概念を援用することで整合的に理解できる。井筒俊彦によれば、コスモスとは「有意味的に秩序付けられた空間」、すなわち「有意味的存在秩序」として定義できる

と言う³。それは「無数の意味単位が一つの全体的網目構造として組み合わせられて作り出す意味空間⁴」であり、井筒はその一例として家を挙げている。家という生活空間においては、それぞれの事物が我々に使い易いように合目的的に配列されており、したがって存在にきちんと整理のついた有意味的な秩序が与えられているのである。『ニーチェの馬』においては、家というコスモスは、暴風が吹き荒れる外部の世界というカオスから身を守る安全圏としての役割を担っている。

翻って、この有意味的存在秩序の圏内に取り込まれないもの、もしくは「まだ有意味化されていない、意味づけがまだ行われていない、あるいはどうしても意味づけることのできない、存在の無秩序の領域⁵」は、カオスと呼ばれることになる。井筒によれば、コスモスはカオスの中に意味の体系の中心点、すなわち文化人類学の用語で言う「宇宙軸」を措定することによって生成されるのであるが、外部からの到来者はみな、この意

³ 井筒俊彦「コスモスとアンチコスモス」、『コスモスとアンチコスモス—東洋哲学のために』、岩波書店、2019年、220頁。

⁴ 同上、221頁。

⁵ 同上。

味づけされていない存在としてのカオスに当たる。例えば、『ヴェルクマイスター・ハーモニー』における「陸に連れてこられたクジラ」、『サタンタンゴ』における「生きているイリュミアーシュ」などは、どちらも有意味的な存在秩序からはみ出てしまった端的に「場違い」な存在であり、彼らがコスモスに侵入することで、有意味的な体系が崩れていくのである。

ここで注意すべきことは、コスモスは外部のカオスによってのみその秩序の再編を迫られるわけではなく、コスモスの内部から、その秩序を組み替えていく運動が現れる場合があるということである。井筒はこのような運動をアンチコスモスと名付ける。『ヴェルクマイスター・ハーモニー』における住人たちによる街の破壊運動は、これに相当する。コスモスは無秩序からシステム全体を守る役割があるが、そのロゴスの構造は内部の人間にとって常に心地が良いとは限らず、かえってその固定された秩序が内部の人間を抑圧することが多々ある。外部からの到来者は、彼がその意味体系に属していないという理由によって、内部からの秩序再編の欲望を掬い上げ、コスモスを変革する契機となることが出来る。タル・ベーラは闖入者という主題によって、既存のシステムを相対化しているのである。

1 - 2 中心なき宇宙へ

固定的な秩序から流動的な秩序へ。これが「宇宙的なものへの移行」の第一段階であるとするれば、『ニーチェの馬』における宇宙＝コスモス観はもう一段階、秩序を相対化する作業を進めているように思われる。ここでは秩序の流動性ではなく、秩序の無根拠性が、新秩序の生成ではなく新秩序の拒否が、強調されているのである。

前述した作品とは大きく異なり、『ニーチェの馬』においては、新たな秩序が形成される契機は一切見当たらない。カオスはただひたすらコスモスを侵食し、秩序付けられた家庭というシステムは極限まで解体されることになる。以下、作品のあらすじを辿りながら、その過程を見ていこう。

『ニーチェの馬』は、父と娘と一頭の馬の生活を六日間にわたって描いている。本作はプロローグとして、フリードリヒ・ニーチェが1891年にトリノで発狂した出来事に言及する。外に出かけたときに馬が馭者にひどく打たれているところを目撃したニーチェは、泣きながらそれを止めるように懇願し、そのまま精神が錯乱して正気に戻ることはなかった。このエピソードと映画の主題がどのように関連しているかは後に詳しく

論じることになるが、この逸話のあと、父が馬車に乗っているところを映し出して、物語の一日目が始まる。

家庭にやってくる外部からの到来者は、本作では二日目と三日目に登場する。最初に到来するのは焼酎を分けてもらい来た男で、彼は街が強風により破壊されたニュースを一家にもたらした後、ニーチェ流の神の死と人間の頽廃を語り始める。三日目にやってくるのはアメリカに行くことを誘ってくる流浪者たちで、彼等は勝手に井戸の水を飲んだ拳句娘を連れ去ろうとする。こうした人々に対して、父親は断固とした態度をとる。

男の語りを「下らん」と一蹴し、流れ者たちを手に斧を持って追い出すのである。本作における外部からの到来者に対する拒否の身振りは、『サタンタンゴ』や『ヴェルクマイスター・ハーモニー』よりも徹底したものになっている。彼らはもはやいかなる到来者の言葉にも耳を貸さず、いかなる新秩序の建設にも期待しない。

新秩序を拒否し続ける間も、強風が吹き荒れる外部世界によって、家庭というコスモスは着々と解体されていく。まず馬が歩かなくなり、仕事が不可能になる。四日目には唯一の水資源である井戸が枯れる。彼らは家財道具を持って一度家を捨てるが、どういふわけかまた家に戻ってくる。五日目にはついに照明や調理に利用してきた火が点かな

くなり、家庭が機能停止する。六日目、カメラはテーブルに置かれた生のジャガイモを前にして硬直している彼らの姿を映し出し、映画が終わる。

ここで描かれているのはカオスの圧倒的優越であり、生命という有機的な秩序だけが唯一のコスモスと呼べるような事態である。意味づけ不能な荒野としてのカオスが、自律的な秩序のシステムである生命というコスモスに漸近する状況。これは明らかに『ニーチェの馬』が他の後期作品と違う次元へ進んでいることを示している。前節では、映画の主眼が秩序と無秩序の緊張関係に置かれており、秩序が外部からの到来者によって再編されることを論じたが、『ニーチェの馬』における宇宙＝コスモスは、秩序としてのコスモスとは違う、別の含みを持っている。ここで描かれる宇宙は、救済もなければ神もない宇宙であり、ただの物質的宇宙なのである。本作では登場人物たちはもはや救済を待つこともなければ到来者の呼びかけに応じて新たなコスモスを作ろうとすることもない。彼らはただただ強風が吹き荒れるカオスの只中を生きていくのである。

物質的宇宙の特徴を一言で表せば、それは無中心であるということになる。物理学的宇宙観においては、宇宙にはただ原子の作用・反作用の運動があるのみであり、いかなるアプリアリな秩序原理もなければ意味の体系もない。したがって、宇宙は、本来的に

無意味・無秩序のカオスである。この本源的なカオスとしての物質的宇宙のことを、「宇宙には端や中心というものはない」という物理学的な前提(=宇宙原理)と関連させて、以後「中心なき宇宙」と呼ぶことにする。この宇宙では、神を中心とする存在秩序のような、宇宙に一つの絶対的な中心点がアプリオリに存在するという考えは、端的に偽なるものとして拒否される。

先の議論で、コスモスはカオスの中に或る意味の体系の中心点を措定することによって成立することを述べたが、『ニーチェの馬』においてはコスモスが極限まで解体されることによって、この本来的なカオス=中心なき宇宙が現前するようなプロセスが見られる。したがって、「社会的なものから宇宙的なものへの移行」を、「中心のある秩序から無中心の宇宙への移行」と呼び換えることが出来るだろう。いかなる秩序原理も完全に無根拠であり、コスモスは偶然に措定されたものに過ぎない。このようにしてタルはいかなる絶対的な秩序も拒否するのである。

2 循環、回帰

ここまで、外部からの到来者という後期タル・ベーラの主題を、コスモスとカオスという概念を導入して読み解いてきた。『サタンタンゴ』や『ヴェルクマイスター・ハー

『モニー』では場違いなものたちによるコスモスの再編が、『ニーチェの馬』では強風というカオスによるコスモスの解体が、描かれていた。第二章では、コスモスとカオスという概念を時間論的に整理することで、タル・ベーラのもう一つの主題である循環や円環といった幾何学的なモチーフを考察していく。そのときに鍵となるのが、人間の可死性と宇宙の不死性の対立構造である。この両者の対立は、「永遠なるもの」への問いとして、『ニーチェの馬』の最大のテーマを構成することとなる。

2 - 1 可死性と不死性

中心なき宇宙において、そもそもコスモスが生成されなければならない根本要因とは一体何なのであろうか。ハンナ・アーレントはその原因を死すべき存在である人間と不死の宇宙の対立構造に見ている。彼女は主著『人間の条件』で以下のように述べている。

死すべきものの任務と潜在的な偉大さは、無限の中にあって住家に値する、そして少なくともある程度まで住家であるもの—仕事、偉業、言葉—を生み出す能力にある。こうして死すべきものは、それらによ

って、自分を除いては一切が不死である宇宙の中に、自分たちの場所をみつけることができたのである⁶。

可死である人間という存在は、不死である宇宙に対して、ある「住家」、つまりコスモスを作ることによって自らの存在を意味づけ、自らの生死を超えるような耐久性の高いもの、つまり仕事、偉業、言葉などを生み出すことに救いを見出している。中心なき宇宙はそれ自体としては意味の体系を持たないのだが、人間は無秩序ないし無意味には本来的に耐えられないのであり、だからこそ人間は安全圏としてのコスモスを必要とするのである。しかし、より本質的な問題は、なぜ、宇宙の中では人間だけが死すべき存在であるのか、ということである。アーレントはこのように説明している。

人間が「死すべきもの」であり、存在における唯一の死すべきものであるのは、動物と違って、人間は、単に、その不死の生命を生殖によって保証する種の一員ではないからである。一個の生命は、なるほど生物学的生命から生まれる。しかし、それは、生から死までのはっきりとした生涯の物語をもっている。人間の可死性はこの事実にある。

⁶ ハンナ・アレント『人間の条件』、志水速雄訳、筑摩書房、1994年、34頁。

いいかえれば、この個体の生命は、その運動が直線を辿るということによって、ほかのすべてのものと異なっている。その直線運動は、いわば、生物学的生命の円環運動を切断している。つまり、一切のものが—それが動いているとして—円環にそって動いている宇宙であつて、直線にそって動くこと、これが可死性である。⁷

中心なき宇宙では万物は作用と反作用の運動を行うのみであり、したがって時間という概念はそこにはないのであるが、なるほど人間は経験的には誕生から死までの一直線上の時間を生きている。それに対して、自然の中を流れていると感じられる時間は、円を描くものとして体験される。死すべき人間の生きる線的な時間と、悠久の宇宙の環状の時間。コスモスとカオスを時間論的に捉えたときに現れる人間と宇宙の対立関係は、循環や回帰のなかを生きる人間たちによってスクリーンに現前することとなる。

後期タル・ベーラの作品における循環や回帰というモチーフは、ナラティブの次元では、革命を目指したアンチコスモス的な運動が調停されることによって、つまり既存の秩序がある程度まで回復されることによって表象されている。

⁷ 同上。

例えば『ヴェルクマイスター・ハーモニー』では、二つのアンチコスモス的な運動が存在する。一つは街の住人の破壊運動であり、もう一つは音楽家エステルが企てる、17世紀にドイツの音楽学者ヴェルクマイスターが作り出した音律を解体しようとする試みである。結末では、前者は治安部隊の登場によって、後者はエステルが告白によって、どちらの運動も調停されたことが明らかになる。アンチコスモスが挫折し、コスモスが回帰する。こうしてもろもろの秩序の生成と破壊の運動は円を描くようにして経験されるのである。『ニーチェの馬』においては、循環というモチーフは生活のルーティーンによって表現されている。父と娘は、来る日も来る日も同じ行為を繰り返す。朝起きて着替え、井戸に水を汲みに行き、仕事し、食事し、寝る。この単調な生活のリズムは、天体の運行のごとくであり、それ自体永遠を感じさせるような循環である。また作品中に最も循環というモチーフが鮮明となるのは、一家が家を捨て旅に出たあと、また家へと回帰する場面だろう。

循環、回帰という主題は、映像の次元ではロング・テイクによって表象されている。長回しを多用して少ないカットで映画を作るやり方は、いくつかのショットを整合的に配列し物語を作り上げていくハリウッド映画に顕著にみられるようなスタイルとは一

線を描いている。例えば、『サタンタンゴ』では、カメラは10分以上にわたって酒場の
いつ終わるとも知れないどんちゃん騒ぎを記録する。村人たちは音楽に合わせて踊るの
だが、彼らはまるで原子の運動のようにあるときは反発し、あるときは結びついて回転
する。音楽は24小節が終わったら始まりに戻り、その循環は果てしがたい。まるで永
遠に続くかのような、宇宙的な律動である。

したがって、タルの「社会的なものから宇宙的なものへの移行」は、時間的なアスペ
クトを加えるところ言い換えることが出来るだろう。すなわち、起承転結のある線的な
物語を語ることから、循環するような円環の時間を語ることへの移行である。

可死の人間の生きる線的な時間に鋭く対立するような不死の宇宙の円環の時間を提
示すること。それは人間の生死を遥かに超えるような大きなスケールを提示すること
もあり、突き詰めれば永遠とは何かについて語ることでもある。タルは『ニーチェの馬』
について、インタビューでこのように述べている。

舞台となっているハンガリー大平原を自分の視界におさめ、その時間
と空間を体感するとき、わたしたちの人生がまさに時間と空間のなか
で起きるものだ理解できます。自分にとって時間というものが重要

なものになりました・・・ハンガリー大平原にいと、そのような感
覚を自分の身体の内側に感ずます。物事が永遠に終わらないのではな
いかという感ずです⁸。

風が吹き抜けるどこまでも続くような平原を前にして体験する、人間を優に超越する
ような宇宙の時間のスケール。タルが『ニーチェの馬』においてカオスをコスモスに漸
近させるのは、登場人物たちをこの巨大な円形の時間と直面させるためにほかならない。
この「何も終わらないのではないか」と思われるほどの巨大な時間を前にして、死すべ
き人間はいかなるコスモスを建設し、何を思い描いて生きていけばいいのだろうか。人
間が束の間の生を生きるのと同様に、人間によって作られたいかなる秩序も宇宙の圧倒
的な時間を前にしてはあまりに脆く、その巨大なカオスの力に対してはどんな秩序も無
力である。それでは、すべてが変化するこの宇宙において変化しないものは一体何なの
か。ここにおいて永遠なるものへの問いが開かれ、本作とニーチェの思想が共鳴するこ
ととなる。次節ではニーチェの永遠回帰というアイデアを手掛かりにこの問題を議論す

⁸ neoneoweb 『【連載】ドキュメンタリストの眼 vol.23 タル・ベーラ（映画監督）イン

る。結論から言うと、永遠なるものを解く鍵は、線と円の二つの幾何学が交差する地点、つまり瞬間にある。

2 - 2 永遠回帰の教説

フリードリヒ・ニーチェが「一切のものは未来永劫にわたって回帰する」という奇怪な思想を受胎したのは、1881年のこと、スイスの湖畔を散歩していたときであった。瞬時にしてニーチェを震撼させたこの思想は、人を絶望の淵に叩き込むこともあれば、救済へと導くこともできる、毒にも薬にもなるような代物であり、それゆえ最も受け取る人を選ぶような思想であった。ここでは『ツアラトウストラはこう言った』の中から、ツアラトウストラが永遠回帰の教説を語る場面を取り出して、絶望と救済の分水嶺となるものを考察しよう。

ツアラトウストラは、「重力の魔」と呼ばれる小びとを肩に乗せて、山道を登っている。彼は門の前で立ち止まると、小びとに永遠回帰の教説を語り始める。「この門を通る道を見るがいい！・・・二つの道がここで出会っている。どちらの道も、まだそのはてまで歩いた者はいない。この長い道をもどれば、永遠にはてしがない。またあちらの

長い道を出ていけば、—そこにも別の永遠がある⁹。」二つの道が出合っているこの門には、「瞬間」という文字が掲げられており、したがって二つの道は、それぞれ過去と未来という時間の方向を表している。そこでツアラトウストラはこう問う。「ところで、誰かがこの道のひとつを選んで進んでいくとする、一どこまでもどこまでも行くとする。どうだろう、小びとよ、これら二つの道は、永遠に喰い違い、矛盾したきりであろうか？・・・およそ走りうるすべてのものは、すでにこの道を走ったことがあるのではなからうか？¹⁰」つまり、あらゆる出来事は無限回にわたって回帰するのではないか、と問うのである。

上の問いかけに対する小びとの答えと直後のツアラトウストラの応酬が、永遠回帰という思想を読み解く重要なポイントとなっている。

「直線をなすものは、すべていつわりなのだ」と、小馬鹿にしたように小びとはつぶやいた。「すべての真理は曲線なのだ。時間そのものもひとつの円形だ。」

⁹ フリードリヒ・ニーチェ『ツアラトウストラはこう言った（下）〔全2冊〕』、氷上英

廣訳、岩波書店、1970年、19-20頁。

¹⁰ 同上、20頁。

「重力の魔よ！」と、わたしは怒って言った。「そう安直に言うな！

さもないと、おまえをその坐った場所におきざりにするぞ、足萎え

め！—おまえをこの高みまで担いできたのは、このわたしだ！」¹¹

小びとの発言は、一切のものは無限回にわたって回帰するというアイデアと整合的であるように思える。にもかかわらず、なぜツアラトウストラは「時間は円形である」という発言を「安直」だと切り捨てたのだろうか。岩下真好は以下のように述べる。

「重力の魔物」が「あらゆる真理は曲線であり、まさに時間そのものが円環をなしている」と述べる時、この言い方は、対象を一定の時間的経過のなかで観察した結果として言明されている。だからこそ、「曲線」とか「円環」という変化図式を提起することができるのだ。言い方を変えれば、観察者（この場合は「重力の魔物」）は、当該の構造の外にいて、時間的経過のなかに把握できるその軌跡を眺め、それが描く形状を指摘しているのである。これに対して、ツアラトウストラが語った永遠回帰論は、構造そのものを問題にしている。構造が時間的経過のなかで描く図式は問題にしていない。すなわち、永遠回

¹¹ 同上。

帰を瞬間に生起する事柄として捉えている。全てを瞬間の相において

眺めているのである¹²。

ニヒリズムの代弁者「重力の魔」と生の肯定者ツアラトウストラを分けるものは、時間を円形として捉える視座か、瞬間においてすべてを捉える視座か、という視点の違いなのである。もし宇宙の時間を円形として捉えるとき、我々はそれを構造の外部において眺めることができるある特権的な観察者を措定していることになる。このとき永遠回帰の容貌は必然的にニヒリズムに帰結するような非常に耐えがたいものとなる。なぜだろうか。

ツアラトウストラによれば、「全ての事物は固く連結されて」おり、ゆえに「この瞬間はこれからくるはずのすべてのものをひきつれて」¹³いる。したがって、もし時間が円形であると仮定するなら、それは同一なものがそっくりそのまま、同一順列で無限回にわたって回帰することを意味するだろう。しかしそのとき、ジル・ドゥルーズ曰く、永遠回帰は「陳腐でもあり、かつ同時に恐怖に充ちた仮説¹⁴」として現れることとなる。

¹²岩下真好「深淵の思想—『幻影と謎について』に見る永遠回帰」、30頁。

¹³ ニーチェ『ツアラトウストラはこう言った（下）〔全2冊〕』、21頁。

¹⁴ ジル・ドゥルーズ『ニーチェ』、湯浅博雄訳、筑摩書房、1998年、68頁。

円形の時間における同一なものの永遠回帰が「恐怖に充ち」ている理由は、「もし一切が回帰する、同一へと回帰するというのが真実なら、小さく狭量な人間も回帰するだろうし、ニヒリズムや反動もまた回帰することになるから¹⁵」であるが、より重要なのは、ドゥルーズが円形の時間における永遠回帰を「陳腐な仮説」とであると語っていることである。「陳腐だというのは、その仮説がある自然的な確信、動物的な、直接＝無媒介的な確信と同等になってしまう¹⁶。」つまり、永遠回帰は、「同じものが回帰するのではないか」という根拠の希薄な推察であるべきではない。これは中心なき宇宙において新たな価値を創造するためのガイドラインであり、「足萎え」と創造者を選別する原理として考えられなければならないのである。

「重力の魔」の視点は、構造の外部に特権的な立場を容認するという立場であった。しかしながら、中心なき宇宙ではこれは原理上不可能であるし、そのような立場は偽なるものとしなければならない。なぜなら、「時間が円を描いている」と言うためには、宇宙にどの構造を捉えることが出来るような中心点を措定しなければならないからである。物理学的宇宙においては万物が作用・反作用の運動をしており、その構造を外から眺めることが出来るものなど、何一つ存在しない。そのようなことは、宇宙の創造主

¹⁵ 同上。

¹⁶ 同上。

を想定しない限り不可能だろう。つまり、これは二者択一なのである。神を認めて、宇宙にアприオリな中心点を想定し、意味づけられた宇宙を生きるか。または神を認めず、中心なき宇宙を生きるか。前章で論じたように、『ニーチェの馬』における登場人物たちが後者の立場に立っているのは間違いない。であるならば、中心なき宇宙においては、時間を円形として捉える視座は端的に偽なる中心を措定するということであり、否定されなければならない。偽なる中心は死すべきものにとっては永遠の住家ではなく単なる「仮住まい」なのであり、それが新たな価値となることはないだろう。

また、中心なき宇宙において中心原理がそもそもないことを嘆くようなニヒリストの態度も、同様に受け入れられない。「重力の魔」の視点がニヒリズムを導くのは、彼が神の存在を想定している視点に居ながらして、神がもともと存在していなかったという事態を嘆いているからなのである。よって、我々は時間を円形として捉える「重力の魔」の視座を離れて、瞬間の相においてすべてを眺めるような視座へと移行しなければならない。これがニヒリズムに墮することなく、中心なき宇宙において価値を創造するための唯一の方法なのである。我々は無中心の宇宙という事態を厳格に受け入れた上で、そのこと自体を価値へと生成するべく歩みを進めなければならない。つまり、我々は中心点がないということだけを新たな中心としなければならないし、秩序がないということによってのみ、秩序を築かなければならないのである。

新たな価値を創造するために、円形の時間のパースペクティブから、瞬間の相へと視角を移し替えること。これが永遠回帰というアイデアの最も核心的な部分であり、中心なき宇宙を生きる死すべき存在が永遠なるものを解く鍵なのである。

2 - 3 多数性と同一性

それでは、円形の時間においては「同一なものの回帰」として現れていた事態は、瞬間の相において眺めたとき、一体どのような様相として現れるのだろうか。結論から述べれば、それは「回帰するゆえに同一である」という事態、言い換えれば反復、差異化によってそれ自体が限りなく組み替えられていくような同一性が顕現するという事態である。

「重力の魔」の視角から移行すること、それは二ヒリズムの乗り越えであり、特定の中心点を措定することなく、無中心・無秩序・無価値を、中心・秩序・価値へと反転させることであった。このような価値転倒は、ニーチェにおいては、同一性に代わって生成と多数性をより価値が高いものとして肯定することから始まっている。ドゥルーズは、二ヒリズムが断罪してきた生を高めようとする諸力の筆頭こそ、生成と多数性であったと述べている。

二ヒリズムは生成を、罪を償わねばならないなにものか、そして〈存在〉のうちへと吸収され、解消されるべきなにものかとみなしている。

また多数性を、なにか不当なもの、裁かれるべきもの、そして〈一なるもの〉のうちへ吸収・回収されるべきものとみなしている¹⁷。

こうしてニーチェは、〈存在〉を同一性に基礎付けることを拒否し、多数の諸力が瞬間ごとに充実しており、絶え間なく生成を行っているようなものとして〈存在〉を捉えるのである。この段階で、かつて生成や多数性と対立するかのように思われた〈一なるもの〉という概念は修正されることになる。なぜなら、「多数性はもはや〈一なるもの〉の管轄に属さない」のであり、「いまや〈一なるもの〉とは、多数性としての多数性（諸々の破片、あるいは断片）についてそう言われる¹⁸」からである。しかし、多数でありながら〈一なるもの〉である、という一見して矛盾とも思える事態はどのようにして可能となるのだろうか。

その答えこそ、回帰という現象による反復作用なのである。ニーチェの宇宙観では宇宙は多様な諸力の行き交う場として、物理学的な宇宙観では宇宙は原子の作用・反作用の場として現れるが、そこには〈存在〉の同一性を担保するようなある種の中心点はなく、したがって「〈同一なもの〉は、種々異なるもの以前にあらかじめ存在することは

¹⁷ 同上、60頁。

¹⁸ 同上、63頁。

ない¹⁹。」こうした中心なき宇宙において何かが〈同一である〉と言えるためには、繰り返すことによる差異化の働きがなければならないのである。ゆえに、円形の時間において現前した「同一なものの永遠回帰」という事態は、このように修正さなければならない。

〈同一なもの〉が回帰するのではない。というのも回帰することとは、〈同一なもの〉の、すなわちもっぱら種々異なるもの、多数性、生成することについてのみそう言われるオリジナルな形態なのであるから。〈同一なもの〉は回帰しない、ただ回帰することのみが、生成しているものの〈同一なこと〉なのである²⁰。

〈同一なもの〉はアプリアリに存在しない。〈同一なもの〉とはむしろ、回帰することによって生じる差異化のなかではじめて遡行的に認められるような、生成すること、多数であることがそれでも〈同一である〉という事態なのである。つまり、瞬間の相への移行が意味するものとは、同一性によって固定された主体たちの場から、反復によって現れる中心なき宇宙における不確定の中心としての〈存在〉たちの場へと移行なのである。

¹⁹ 同上、64頁。

²⁰ 同上、65頁。

一刻一刻変化し、多様な諸力が充実していながら、しかも同一であるような〈存在〉。
オルダス・ハクスリーは幻覚剤を服用した時、こうした〈存在〉の在り方を直観的に理解した。著書『知覚の扉』で、彼はこう記している。

私が薬を飲んだのは十一時である。一時間半後には、私は書齋に坐つて小さなガラスの花瓶に目を凝らしていた。花瓶には花が三本活けてあるだけであつた・・・私が見ているのはアダムが創造された日の朝彼が目にしたもの—一刻一刻の、裸身の存在という奇跡だったのである。

「気持はいいですか」誰かがそう訊いた・・・「気持良くも悪くもないですよ」私は答えた—「あるがままです。」

〈イスティッヒカイト〉—これこそマイスター・エックハルトが好んで使った言葉ではなかったか。即ち、「存在性 is-ness」。プラトン哲学でいう〈存在〉である—ただし、プラトンは〈存在〉と〈生成〉を区別し〈存在〉を〈イデア〉という数学的抽象物と同一視するという、法外な、グロテスクな間違いを犯したようであるが。可哀そうにプラトンは、内なる光に輝き意味を充填されてその重みにうち震えている—一束の花を見たことがなかったに違いない。薔薇や菖蒲^{あやめ}やカーネーシ

ヨンがこれほど激しく意味しようとしていたものがあるがままの花の存在そのもので、それ以上でもそれ以下でもないことなど、気付いたためしがなかったに違いない—それは、無常でありながら永遠の生命であるような無常、たえざる消滅でありながら同時に純粹な〈存在〉であるような消滅、微小な、個々別々のものの特殊の集まりでありながら何か言うにいわれぬ、だがまた自明である逆説によって全実在の聖なる源泉を見ることができるものとしての個物の束なのである²¹。

刻一刻と変化しながらも、そこにひとつのものとしてある、あるがままの花という〈存在〉。こうした多数性、生成としての〈存在〉は、自らこそが「薔薇」であり、「菖蒲」であることを開示する。つまり、瞬間の相における〈存在〉は同時に意味であり、端的に固有名詞なのである。固有名詞とは、ここでは対象が同一性によって基礎付けられていることを示す記号では全くなく、むしろ多様であり、不断に変化しているにもかかわらず、そうとしか名付けることが出来ない場合において使われる、〈存在〉のゼロ・ポイントとしての記号である。後述するが、この多数でありながら〈一なるもの〉を表す固有名詞という記号は、『ニーチェの馬』において重要な役割を果たすことになる。

²¹ オルダス・ハクスリー『知覚の扉』、河村錠一郎訳、平凡社、1995年、18-9頁。

さて、価値転倒の完成は、〈存在〉自らが肯定だけを反復するような選択的な〈存在〉になることによって達成される。ドゥルーズは永遠回帰を車輪の運動に例えて、このように述べている。

車輪の運動は遠心力を授けられており、その遠心力はあらゆる否定的なものを放逐するのである。〈存在〉は自分が生成であるとはっきり告げるのであるから、肯定に反対するあらゆるものを、またニヒリズムと反動のあらゆる形態を、自己から振り払うのである²²。

〈存在〉とは生成の別名であり、生を高めようとする諸々の力だけが集まった中心なき宇宙における不確定性の中心である。ゆえに瞬間の相における永遠回帰では、ただ肯定的なものだけが回帰することができるのであり、諸々の力を選別し、肯定だけを無限に反復するような選択的な〈存在〉が生成することとなるのである。永遠回帰の選択性によって肯定だけを反復する諸力の運動 = 〈存在〉、これこそがニーチェの言う「第一運動」、「自力で回転する車輪²³」にほかならない。

選択的な〈存在〉にとっては、可死の人間と不死の宇宙、つまり線的な時間と円環の時間という対立関係は、雲散霧消する。比喩的に言えば、彼は車輪を回すものでも回さ

²² 同上、67頁。

²³ ニーチェ『ツアラトウストラはこう言った（上）〔全2冊〕』、117頁。

れるものでもなく、自らこそが車輪となるのである。なぜなら、そこには純粋な生成運動としての選択的な〈存在〉だけが存在できるのであって、その外部には何も存在できないからである。したがって、当然、瞬間と永遠を対立するものとしてもはや区別することなどできない。瞬間ごとにすべてが生起するのであって、瞬間それ自体が永遠なのである。瞬間という永遠、変化という持続、多数でありながら同一であるもの、これこそニーチェの導き出した、永遠なるものの回答なのである。

2 - 4 宇宙的視角へ

ここまでの議論を整理しよう。コスモスとカオスの緊張関係は、人間の可死性と宇宙の不死性の対立に端を発しており、それは同時に円形の時間と線的な時間の対立を意味していた。永遠回帰という思想の要諦は、時間を円形として捉える中心ありきのパースペクティブから、瞬間においてすべてを捉える無中心のパースペクティブへと移行することで、変化における持続を、また多数でありながら同一である〈存在〉を認識することであった。最終的には、回帰の選択性によって〈存在〉は自らが第一運動そのものとなり、主体と客体、不死と可死といったあらゆる二項対立は消え失せ、瞬間そのものが永遠となった。

この事態を視覚論的な角度で述べてみよう。視角を瞬間へと移行したのちに、あらゆる内と外の区別がなくなったということは、これ以上視角を移行することがそもそも不

可能な事態が訪れたということの意味している。ここで現れるような最終的なパースペクティブを、宇宙的視角と呼ぶことにしよう。しかし、このときそもそも「見る」ということは可能であろうか。物理学的な宇宙観では物質の作用と反作用の運動が、ニーチエの宇宙観では諸力の運動のみがあるのであって、どちらの場合にも「見る」主体などどこにも存在しないのである。

そこで我々は、宇宙的視角とはどんなものであるかを考察するために、新たな概念を導入する必要がある。ここからはベルクソンとドゥルーズに倣って、現れているものの総体を「イメージ」と呼ぶことにしよう。あらゆる現れているもの、例えば物質、原子、また、わたしの身体や眼などは、すべてイメージである。そしてあらゆるイメージの無限の総体をかき集めた場を、ドゥルーズは内在平面と呼んでいる。

さて、ドゥルーズは「内在平面はその全体が<光>である²⁴」と述べる。先ほどまで我々は、宇宙を万物の作用と反作用の運動の場である、と見なしていた。しかし物質の運動とはそもそも振動であり、波打ちであり、したがって光である。「もろもろの運動の総体、もろもろ作用と反作用の総体は、拡散する光であり、『抵抗なしに、かつ損失なし

²⁴ ジル・ドゥルーズ『シネマ1・運動イメージ』、財津理・齋藤範訳、法政大学出版局、

に』伝播する光である²⁵」。したがってこう言い換えることができるだろう。宇宙は物質の作用・反作用の場であるが、同時に光の振動の場であり、つまりイメージの波動の場である。中心なき宇宙におけるこのような運動を、ドゥルーズは「普遍的 = 宇宙的変動」と呼んでいる。

通常我々は、主体が光を網膜に取り込んでから、脳でその光を処理するといった一連のプロセスを「見る」と呼んでいるが、こうした普遍的 = 宇宙的変動のもとでは、そもそも何かを「見る」、すなわち知覚するという事態は、何をさすのだろうか。ドゥルーズはこのように説明している。

黒いスクリーンが乾板に欠けていなければ、影響力のあるイメージ

(写真) が露になるのだが、このような黒いスクリーンの役割を、もろもろの生けるイメージつまり生ける物質が演じる・・・光の線または光のイメージは、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、或る障害物にぶつかる、すなわち、光の線や光のイメージを反射しようとする

²⁵ 同上。

る或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²⁶。

後にドゥルーズは知覚を「抱握」と呼び変えている²⁷のだが、ここで対比されているのは、黒いスクリーンという物質の知覚＝抱握と、不透明なもの、すなわち生けるイメージである身体や網膜の知覚＝抱握である。人間という生けるイメージは、光を捉えたときに、物質の作用と反作用とは違う、或る「遅延」され、「引き算」された反作用を遂行する。なぜなら、生けるイメージの場合、知覚は何らかの情動を惹起し、情動は行動を誘発することになるからである。この知覚—情動—行動という一連のシステム、これをドゥルーズは「感覚—運動図式」と呼ぶが、これは主体が受けた作用の特定の面においてのみ反応するような過程であると言えるだろう。つまり意識的であれ無意識的であれ、主体は主観的に或る「引き算」をするかたちで反作用しているのである。このプロセスにおいて現れる〈間〉、これこそが遅延にほかならない。これと対照的に、物質は遅延も過不足もなくそのすべての面において反応する。黒いスクリーン、すなわちフィルムは、受け取った光を引き算することなくイメージを露にし、また、例えば鏡という物質も、光をそのまま反射させ、遅延なく作用・反作用の運動を遂行する。したがっ

²⁶ 同上、113頁。

²⁷ 同上、116頁。

て、物のほうが我々よりもより多くを知覚＝抱握するのである。なぜなら、「諸物は、客観的な全体的抱握であり、諸物についての知覚は、主観的な偏った部分的抱握である²⁸」からだ。知覚が感覚—運動図式を起動させるというプロセスこそが、主体性を事後的に導いているのであり、主観的な引き算と遅延を発生させているのである。

したがって、宇宙的視角における知覚とは、原子やフィルムが知覚＝抱握するような種の、主体以前に存在するような或る「純粹知覚」であると考えられる。それは物質的宇宙においては端的に「物の知覚」であり、ニーチェ的な諸力の生成の場としての宇宙においては「力の知覚」であるはずだ。

ドゥルーズはこうした純粹知覚へとアプローチする可能性を、映画の中に見て取っている。

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・・・

映画は、中心なき事物状態から、中心のある知覚へ向かうのではなく、反対に、中心なき事物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²⁹。

²⁸ 同上。

²⁹ 同上、104頁。

宇宙的視角に達するためには、中心なき事物状態に遡る必要がある。それはつまり、知覚—情動—行動という「感覚—運動図式」を逆から辿っていくことで、知覚する主体として虚構されていた身体を脱中心化する過程を意味するだろう。これはナラティブの次元では、第一章で論じたような、カオスが身体というコスモスに漸近する過程を意味し、映像の次元では次のようなイメージの変遷として表象される。すなわち、まず行動イメージ、次に情動イメージ、最後に知覚イメージである。

3 純粹知覚へ

第三章以降は、これまで論じてきた諸概念を援用して、主として映像の分析を行う。本章では、『ニーチェの馬』の四日目と五日目にあたる部分のいくつかのショットを取り上げ、これらが知覚主体を脱中心化するようなイメージとなっていることを論じる。まず第一節では、父と娘が馬を連れて家を出ていき、再び家に戻るまでの二つのショットを扱い、第二節では家に帰ってきた娘が窓の外を眺めるショット、第三節は五日目の強風が吹き荒れる光景のショットを扱う。これらはそれぞれ、行動、情動、知覚のイメージに対応しており、『ニーチェの馬』が感覚—運動図式を遡行するようにして、「中心なき宇宙」のイメージを現前させていることを論じる。

3-1 重荷を背負って一二つの行動イメージ

ドゥルーズは行動—情動—知覚のプロセスに対応するような知覚の在り方を、それぞれ固体状、液体状、気体状の知覚であるとしている³⁰。これらはもちろん、知覚する身体の脱中心化の度合いに対応している。普遍的=宇宙的変動と呼ばれるような中心なき事物状態に遡るにつれて、原子は激しく振動しはじめ、固定的なものはより光の波打ちの状態へと近づいていく。つまり、この三者はそれぞれ剛体力学、流体力学、量子力学的な身体の在り方と対応していると言ってもよいだろう。

本節が扱うのは、剛体としての身体である。それは風に抵抗する身体であり、状況に応じて行動する身体である。

タルは家を出てから回帰するまでの身体を二つのやり方で捉えている。一つは全身が画面にちょうど収まる程度の距離から撮影されたトラベリング・ショット(図1)、もう一つは風にそよぐ一本の木のすべてを画面に収めるような超ロング・ショット(図2)である。

³⁰ 同上、150頁。



図 1



図 2

この二つのショットで表そうとしている主題は、間違いなく永遠回帰であろう。そう考えられる理由は三つある。一つ目の理由は最も単純だが、二つのショットが彼らの回

帰を告げ知らせているからである。二つ目は、ショットが車輪の回転運動をフォーカスしているからである。図1のトラベリング・ショットは、彼らの身体を映したのちに、次第に荷車の車輪へとズームしていく（図3）。前述したようにニーチェとドゥルーズは永遠回帰を車輪の運動に例えており、このショットにタルが永遠回帰という思想を重ね合わせていることは明白だろう。

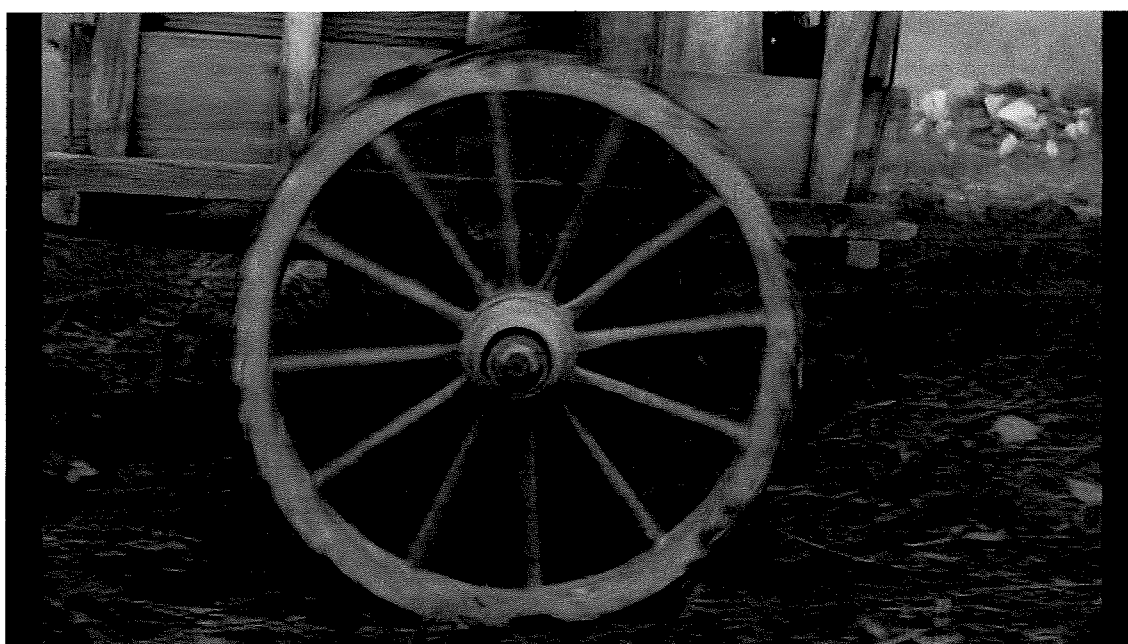


図3

最後の理由は、永遠回帰が主体の行為選択の基準となることと関連している。ニーチェは『悦ばしき知識』のなかで、永遠回帰を「最大の重し」と表現している³¹。これは、

³¹ フリードリヒ・ニーチェ『(普及版) ニーチェ全集 8』信太正三訳、理想社、1970年、

永遠回帰という思想が、「ある行動が永遠に繰り返されるとしたら、君はその行動をするか」と問いかける形で、行為選択の究極の判断基準となる事態のことを指している。

生存のために家を出ることを決断し、強風のなか家財道具を運ぶ二人の姿は、まさしく究極の選択を生きている身体であり、永遠回帰という思想が求める実存の様相と寸分たがわず一致している。これと対比されているのが、父が馬に重荷を背負わせ軽々と移動する姿を捉えた冒頭のトラベリング・ショットである（図4）。他者に荷を預け、他者に自分自身を運んで貰うような身体は「足萎え」の身体である。つまり、この二つのショットは、ただ宇宙的視角の獲得を阻害するような偽なる中心としての身体ではなく、視角を移し替えるだけの資格を持った、強風に抵抗する強固な剛体としての身体を表現しているのである。永遠回帰という主題は選別の原理であり、足萎えの身体は振り落とされなければならない。ただ襲い掛かるカオスにあくまでも抗い続ける身体だけが、宇宙的視角の獲得への道を進むことができるのである。



図 4

この二つのイメージが行動イメージであるのは、彼らの身体が強風に抵抗する剛体だからである。ドゥルーズは、行動イメージの基本的な型を、「S-A-S」だとする³²。Sは状況 (situation)、Aは行動 (action) である。行動は、状況に対する反応として生成し、その行動が、新たな状況を生む。よって、この二項は強い関係を結んでいる。『ニーチェの馬』では、カオスという状況の優位が圧倒的であるが、それでも身体というコスモスがあくまで抵抗しつづけることによって、二項の間の結び付きが極限にまで高められている。図1のトラベリング・ショットでは、カメラは主体が歩いている姿から、次第に車輪にフォーカスしていくことで、主体から状況へ、というベクトルを強調する。つまり、主体の行動が車輪を回し、状況を変化させる。ここで主体は車輪を回すものであ

³² ドゥルーズ『シネマ1・運動イメージ』、249頁。

る。ところが図2のロング・ショットでは、状況のほうが車輪を回すのである。主体は状況に駆り立てられ、円を描いて家へと回帰する。つまり、ここでは、主体は回されるのであり、したがって状況から主体へのベクトルが強調されている。もちろん状況と主体は相互に影響を与え合うのであるから、これらのベクトルを厳密に区別することは不可能である。しかし、この二つのショットが、何らかの位相の変化を示しているとは言えるだろう。すなわち、前者は円環に対する線の優位、後者は線に対する円環の優位である。

線形の時間と円環の時間の不断の緊張関係、これこそが永遠回帰の根底にある対立構造であった。そして、この二つのショットは、遠近法を使うことによって、二つの時間軸から運動を捉えることを意図していたのである。第一のショットでは、我々は人間の線的な時間軸で、抵抗する人間の身体を目撃する。第二のショットでは、我々は人間の時間軸を離れて、より宇宙的な時間軸で、これらの運動を眺める。遠近法による時間軸の移動は、主体と状況がさながら綱引きのように拮抗し、一本の太い線で結びつけられていることを表現しているのである。次節で見るのは、この両者の拮抗が崩れ、状況の圧倒的な威力の前に呆然とする主体の姿である。すなわちそれは行動の終焉であり、人間と宇宙の紐帯の断絶である。

3 - 2 顔と情動

本節で扱うのは、流体としての身体である。それは行動を引き起こしていた抵抗する身体が、もはや状況と十全に対立できなくなった時に現れる身体であり、強固に結びつけられていた原子たちが振動しはじめるような、拡散と脱中心化の第一段階としての身体である。

家へと回帰した父と娘は、以下のようなロング・テイクで表現されている。まずカメラは動かずに、彼らの全身と荷車、そして家のドアと窓をフレーミングする（図5）。



家財道具を片付けた後、娘は家の中に入り、父親は馬と荷車を小屋に運ぶ。このとき、荷車から馬の鞆が転げ落ちる。カメラはしばらく前景に落ちた鞆と、後景に窓から外を見ている娘の顔を捉えている（図6）。父親が再度フレームインし、落ちた鞆を肩に下げて持ち去る。次第にカメラは窓枠へとズームしていき、娘の顔をクローズアップでしばらく捉える（図7）。

図5



図 6

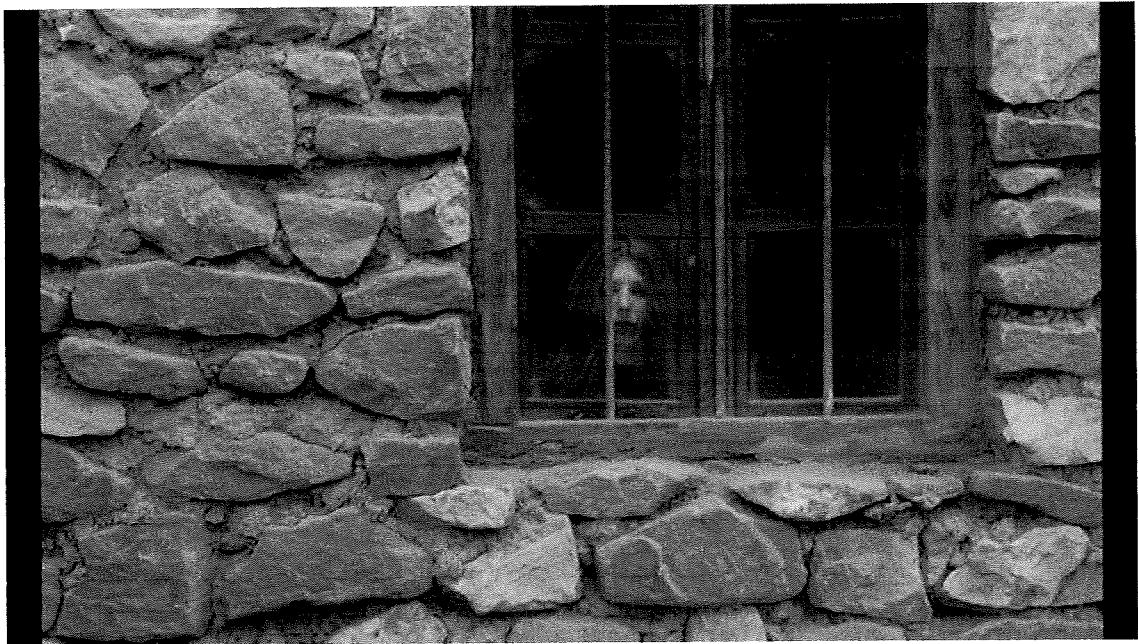


図 7

ここで語られているのは、主体と状況を結び付けていた太い線が切れてしまったという事態である。馬の軛、それは主体が車輪を回転させるときに必要なベルトであって、

この車輪の運動を通して主体は世界を回し、状況に影響を与えていたのである。また逆に言えば、状況が主体に影響を与えるときにも必要であったのがこの軛であった。カオスによるコスモスの侵食こそが主体を家の外へと駆り立てているのであるから、状況が車輪を回しているとも言えるのである。つまり、軛こそ主体と状況を結び付けるものであり、二者のとめどない相克を通じて行動を保証していた一本の線にほかならないのである。

行動の終焉は、必然的に行動する主体の終焉でもあり、抵抗する剛体としての身体の終焉である。カオスの猛威に対してもはや主体が抵抗できないとき、カオスは次に剛体としての身体を振動させ、拡散させ、溶解させる。これは知覚—情動—行動という図式のうち、行動がもはや生成されず、情動が宙吊りされて現前するという事態を意味する。このような事態は、典型的には顔において表現される。

ドゥルーズは以下のように述べる。「感情イメージ、それはクローズアップであり、クローズアップ、それは顔である³³。」ここでいう感情イメージ (image-affection) は、『シネマ2』では「情動イメージ」と訳されており、本稿では後者の表現を採用することにするが、ところでなぜ情動イメージ=クローズアップ=顔という図式が成立するのだろうか。

³³ 同上、154頁。

顔というイメージは二つの極を持つとドゥルーズは述べる。一つは反省＝反映する「動かない受容プレート」としての顔であり、もう一つは強度的な「表現＝表情の微小運動」としての顔である³⁴。前者は「質」を、後者は「力」を表すとされているが、まず動かない受容プレートとは、掛け時計の文字盤に相当するものであると説明される。文字盤は、それが動かない一つの面であることによって、時計という物質の一性を保っている。反対に、掛け時計には秒針が、顔には神経や筋肉があり、これらが運動することによってそのプレートに強度が書き込まれるのである。

ベルクソンによる情動の定義は、この二つの極を保持しているとドゥルーズは述べる。すなわち情動とは、「感覚神経〔文字盤〕における或る運動傾向〔針の微小運動〕」であって、「反省＝反映する動かない一性」と「表現＝表情の強度的運動」の総体が、情動を構成しているのである³⁵。これが、二つの極を持つ顔というイメージが情動と同一視される理由である。

また、顔はそれ自体が情動であるような或る「大きい平面」なのであって、したがって顔は知覚主体＝〈存在〉の「質」と「力」が純粹化して抽出されるようなクローズアップなのである。「顔のクローズアップ」というものは存在しないのであって、顔はそれ

³⁴ 同上、155頁。

³⁵ 同上。

自体がクローズアップ〔gros plan 大きい平面〕であり、クローズアップはそれ自体で顔である³⁶。」このようにして、顔＝情動＝クローズアップという図式が成り立つのである。

窓によってフレーミングされた娘の硬直した顔は、反省＝反映する「動かない受容プレート」としての極、すなわち〈質〉の極に大きく振れている。〈質〉は、「本性の異なるいくつかの物に共通する『何か』を表現する³⁷」ものであるとされる。したがって以下のように述べても差し支えないだろう。状況の圧倒的な優位の前にもはや行動することが出来なくなった彼女の身体は、さながら鏡のように、もっぱら光をリフレクト（反省＝反映）する。カオスの猛威の前に茫然自失とした身体は、かえってそれゆえに、生命というコスモスの残滓をわれわれに突きつけているのであり、それは完全な物質でも抵抗する主体＝剛体でもない、「何か」なのである。

³⁶ 同上、156 頁。

³⁷ 同上、161 頁。

3-3 カオスの知覚へ

物質でも主体でもない、脱中心化の過渡期としての身体を表象するのが、顔というイメージであった。本節では、脱中心化が完了し、感覚—運動図式のゼロ地点である純粹知覚のイメージが現出する瞬間を取り上げる。

『ニーチェの馬』における知覚イメージは、端的にカオスのイメージであるだろう。カオス、それは無中心・無秩序・無意味であり、カオスこそが人間を行動へと駆り立てる。したがって、主体を極限まで脱中心化した先に辿り着く最終地点は、当然このカオスである。

先ほど論じたように、四日目において行動が終焉し、主体は溶解し、「何か」としか呼べないような〈存在〉となった。五日目に現れるのは、人間にとってあまりにも耐えがたい状況、すなわち強風世界の直接のイメージであり、それをただ知覚するだけの物質的な身体である。カメラは窓越しに風が吹き荒れる平原を捉えたあと（図8）、そこから徐々にズーム・アウトしてそれを眺めている父の身体を捉える（図9）。



図 8



図 9

木の葉が風に舞う運動は、高温状態の原子の運動に比肩するほど無秩序であり、無中心である。このような事態に直面し、行動が終焉したとき、「登場人物が一種の観客に

なる」とドゥルーズは述べる。「彼がその中にいる状況は、あらゆる面で彼の運動能力を上回り、理論上、もはや応答にも行動にも依存しないものを彼に見させ、聞かせる³⁸」。

五日目の窓越しの強風世界と父の背中を捉えたショットは、「純粹に光学的音声的な状況³⁹」と呼ばれる上記のような事態を的確に表現している。たしかに、四日目の娘の硬直した顔からも、登場人物が行動を送り返せずに観客へと変化するような状況は見て取れるだろう。しかし、これはあくまで宙吊りにされた情動のイメージであり、知覚のゼロ地点としてのカオスのイメージではない。カオスのイメージは、身体の〈質〉や〈力〉については何も語らない。言い換えれば、カオスのイメージは顔を持たないのであり、それにふさわしい身体のイメージがあるとすれば、むしろそれは湾曲した父の背中であるだろう。

ここまで我々は、いかにして『ニーチェの馬』が中心のある知覚を解体し、中心なき事物状態に遡ってきたかを考察してきた。それはつまるところ、極限までコスモスを解体し、カオスそのもののイメージを現前させる過程でもあった。よって、タル・ベールの宇宙的なものへの移行とは、無中心・無秩序・無意味としての宇宙を現前させる試み

³⁸ ジル・ドゥルーズ『シネマ2・時間イメージ』、宇野邦一、石原陽一郎ほか訳、法政大学出版局、2006年、4頁。

³⁹ 同上。

なのである、と断定して本稿の筆を擱くこともできるだろう。しかしながら、タル・ペーラはニヒリズムの宣教師ではなく、パブリック・ワーカーなのである。公共的であるというのは、人々が何か共通の価値を了解し、それを共有するという事態にほかならない。したがって、無中心・無秩序・無意味が、中心・秩序・意味へと反転させるような価値転換がなければならない。換言すれば、カオスそのものをコスモスへと反転させなければならないのである。最終章では、六日目のタブロー・ショットを、このような究極の価値転換として位置付けることを試みる。

4 永遠の風景

4-1 シネマトグラフデッサンと〈質〉

「六日目」の表示の直後、そのショットは始まる。固定されたカメラはテーブルをはさんで座る父と娘を捉える（図 10）。彼らの前には生のジャガイモが置かれている。昨夜暖炉の火が消えたので、もはや茹でることが出来なかったのである。俯いて硬直したまま、食べようとする娘に、父は「食わねばならん」と告げる。カメラはしばらく二人を捉え、その後闇へと溶けるように、画面はゆっくりと暗転する。

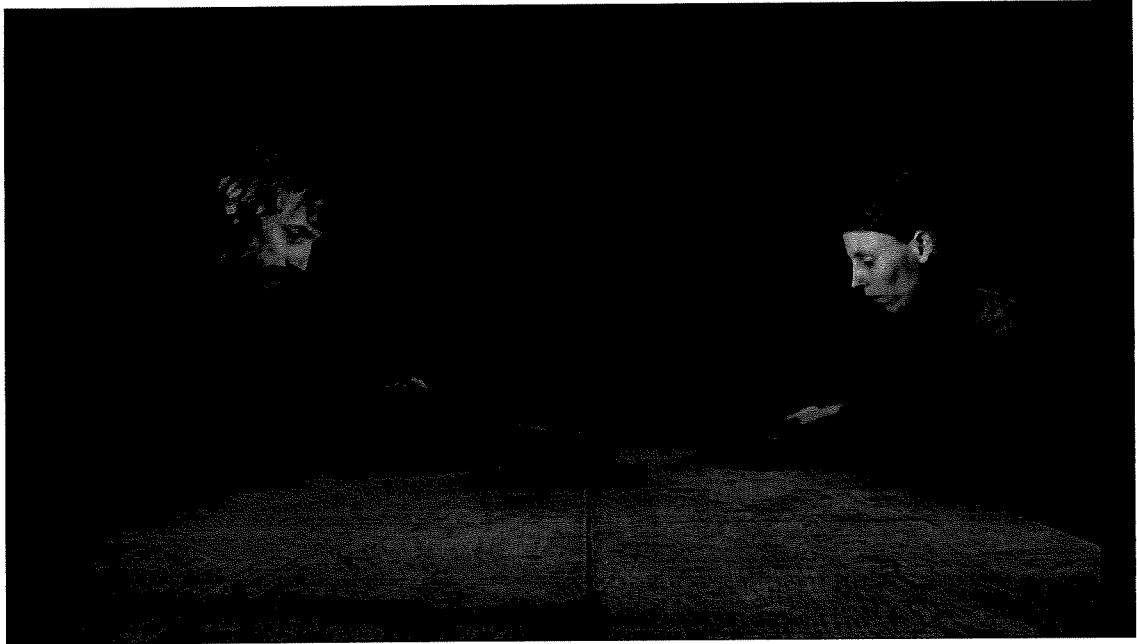


図 10

このラスト・ショットが他と一線を画しているのは、それがあたかも一枚の絵画であるようだからだ。フレームは完全に固定され、すべてがシンメトリーに配置されている。速度がゆっくりであるとはいえ、何らかの動きのあるショットが中心となる本作のなかで、これほど静的で、コンポジションを意識させるようなショットは、まさにタブロー・ショットと呼ぶにふさわしい。このようなかなりの作為性を感じさせる幾何学的なショットを最後に配置したのは、どのような意図があるのだろうか。ドゥルーズはこのように述べている。

確かに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、世界と身体を取り戻すことができるという信頼にいたることである。カメラは身体の発生に対応し、身体の本源的な姿

勢の形式的な連鎖である運動または位置を発明しなければならない。

われわれは、点、円、半円とともにそれ自体で世界を構成する一つの

幾何学に、身体の写真におけるガレルに固有の領分を見出すことにな

るだろう。これ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、断面に結びつ

けられたのに少し似ている⁴⁰。

我々がカオスからコスモスへの価値転換と呼ぶものは、ドゥルーズにとっては世界と身体の不在から「世界と身体を取り戻すことが出来るという信頼」への転換であるのだが、さしあたり重要なことは、ここでガレルについて述べていることはタルについても当てはまることである。タルの映画の中に、確かに幾何学は数多く存在する。酒場で踊る村人たち、ヤーノシュの再現する天体の運行、父と娘の回帰など、円形のモチーフは枚挙にいとまがなく、また前章で論じたような、顔を切り取る窓枠といったフレーム内フレームもその一つであろう。これらの幾何学は、まさにポール・セザンヌのいう「世界の夜明け」、つまり大いなる価値転換へ到達するための重要な基盤になっているのではないだろうか。

⁴⁰ 同上、281頁。

セザンヌの傑作のうちに、『カード遊びをする人々』という絵がある（図 11）。酒場でテーブルをはさんでトランプをする二人を描いており、静物画や風景画、あるいは肖像画に代表作が多いセザンヌの中で、このモチーフは異彩を放っている。『ニーチェの馬』の最後のタブロー・ショットがこの構図に瓜二つであるのは、偶然だろうか。二人の人物が向かい合って座り、両手がテーブルの上に据えられている、完全にシンメトリカルな構図。違いは、中心軸を構成する瓶が、ボウルであり、二人の手で扱うのがカードでなくジャガイモであるというだけである。タルがこのセザンヌの作品を意識していたかは定かではないが、両者の表現には何か通底しているものがあるように思われる。



図 11

セザンヌが彼の芸術の中で表現しようと試みたのは、『ニーチェの馬』の主題と同様、永遠であった。彼は友人の一人にこう語っている。

われわれの見るものは全部、散乱して、どこかへ行ってしまふ、そう
でしょう。自然はいつも同じ自然だけど、私たちの目にあらわれてい
るものの中からは何も残らないでしょう。われわれの芸術は、自然が
持続しているということの戦慄を人に与えるべきなのだが、それは自

然のあらゆる変化の要素や外見を駆使してなのだ。永遠なものとして

味わわせてくれないといけない⁴¹。

永遠、すなわち変化するものの持続。散逸する風景の本質にある、時間を超越した変わらない何か。画家セザンヌにとって、こうした「世界の夜明け」への到達は、まず幾何学的に対象をデッサンすることから始まる。「自然は円筒、球体、円錐をつかって処理すること⁴²。」デッサン、すなわち素描は、自然を一つの厳格な論理形式で扱うことである。彼はまず宇宙の差し出す光をそのものとして知覚し、その光を純粹に幾何学的な形式に従って変換していくのである。彼によれば「素描はひとつの代数⁴³」なのであり、したがって生命を持たない。

しかし、死んだイメージが、タブローの中で突如生命へと転換する奇跡が起こる。「色彩！ 空気のような、色のついた論理が、暗い強情な幾何学にとってかわるのだ。すべてが、木々や畑や家が、有機的にまとまる⁴⁴」。静物、すなわち死んだ自然が生命を獲得するのは色彩によってなのである。「色彩は生物的なのだ。色彩は生きていて、ただ一

⁴¹ ジョワシャン・ガスケ『セザンヌ』、與謝野文子訳、岩波書店、2009年、214頁。

⁴² 同上、242頁。

⁴³ 同上、248頁。

⁴⁴ 同上、224頁。

つ、色彩だけがものに生を与え得る⁴⁵。」そして、素描と色彩が混ざり合い、手を組む時、ついに「世界の夜明け」が訪れる。

真の時代！　すべてが同時に濃密で、流体的であり、そして自然である。その時代には、私が見逃すものはない。もう色彩の数々があるだけで、そのうちに光明があつて、色彩を思考する存在と、太陽へ向かつての地球の上昇と、愛へ向かつての深奥からの発散がある・・・還りゆく世界の一瞬がそこにある⁴⁶。

ここで語られているのは、二つの相異なるものの統一である。一つ目はもちろん、素描と色彩の統一である。「私が夢見ているような出来栄えの良い^{タブロー}絵画では、ひとつの統一があります。素描と色彩はもう別々ではない⁴⁷。」また「還りゆく世界の一瞬」とは、散逸と持続の統一であり、それは結局多数であるものと〈同一なもの〉の統一でもある。つまり、この二つの極が統一されたとき、すべての内と外の区別は消え失せ、絵画そのものが「普遍的＝宇宙的変動」の、つまり変化する持続のイメージとなり、画家自身も

⁴⁵ 同上、238 頁。

⁴⁶ 同上、224 頁。

⁴⁷ 同上、351 頁。

その変化の中の持続となって、「私は絵と一体になる⁴⁸」とセザンヌが言う事態が現れるのだろう。これこそが、「空無の上にあるわれわれ自身の暁⁴⁹」にほかならない。

第二章で引用した『知覚の扉』では、幻覚剤を服用した著者によって、セザンヌ同様、幾何学が突如生命を獲得する奇蹟が語られている。

私は自分の家具を見つめていたが、椅子に坐るとか机やテーブルでものを書く必要のある実務家の眼とかカメラマンや科学的な記録者の眼ではなく、形態としかいないし絵画空間における形態間の関係にのみ関心を持つ純粹審美主義者としての眼で見ていたのである。ところが見つめているうちに、この純粹に美的なキュービストの視点が、現実に対する秘蹟的な視点としかいいようのないものにとって代わられたのである。例の花を見つめていたときのあの地点に戻ったのである—すべてが〈内なる光〉に輝き、無限の意味に満たされている世界へ。例えばあの椅子の脚—その管状の丸みのなんと奇蹟的なことか、その磨き上げられた滑らかさのなんと超自然的なことか！ 私は数分間—いや、数世紀間であつたらうか—その竹製の脚を凝視していた

⁴⁸ 同上、223 頁。

⁴⁹ 同上、222 頁。

だけでなく、現実には私がその脚そのものであった—というよりは、その脚において私が私自身であった。いや、もっと正確にいうなら（「我」はこの場合に係わっていなかったし脚自体もある意味では係わっていなかったから）、私は椅子という〈非自我〉における私の〈非自我〉であった⁵⁰。

観察者が幾何学のなかに無限の意味に充ちた〈存在〉を発見するとき、そこでは観察者までもが〈非自我〉として、〈存在〉たちと、その〈非自我〉という領域において一体になる。観察者は多なるものの〈一なるもの〉が顕現する場へと消え失せ、いかなる内部も外部もない、普遍的＝宇宙的変動そのものになるのである。

それでは『ニーチェの馬』のタブロー・ショットでは、ショットの幾何学は何によって統一を図られているのだろうか。その答えは物理学であり、「光」である。ドゥルーズは「フレームはつねに、幾何学的であるかあるいは物理学であるかのいずれかである」と論じている。「幾何学的であるのは、フレームが、閉じられたシステムを、選ばれた座標に対応して構成する場合であり、物理学的であるのは、フレームが、閉じられたシステムを、選択された変量に対応して構成する場合である⁵¹。」この変量、それは光にほ

⁵⁰ ハクスリー『知覚の扉』、24頁。

⁵¹ ドゥルーズ『シネマ1・運動イメージ』、24頁。

かならない。なぜなら光は明—暗の尺度で図ることが出来るからである。「光には、否定 = 0 としての黒との連関を包み込んでいるという事態が属している。そしてこうした黒に応じて、光は、強度として、強度量〔内包量〕として定義される⁵²。」

事実、このタブロー・ショットは、二人の姿を捉えた後、それが全くの暗闇まで暗転する。つまり、明から暗までの推移を、生きている身体を持つ強度量が、ゼロになるまでの過程を、我々は目撃するのである。それは、彼らが死ぬということにほかならない。

ここまでの議論をまとめよう。瞬間における持続、すなわち永遠なるものへの到達は、二つの極の統一である。ひとつ目の極は、幾何学—素描—反省 = 反映する—性—〈質〉。もうひとつの極は、物理学—色彩—強度的な多数性—〈力〉。つまり、このタブロー・ショットは、シンメトリカルな〈質〉的シネマトグラフィーに、露出の操作という強度的な光の効果を加えたことで、二つの極の統一を図り、永遠なるもののイメージを現出させるような試みであったのである。しかし、ドゥルーズが言うように、もしフレームは常に物理学的か幾何学的かのどちらかしかありえないのだとしたら、この二つの極は映像的な操作だけでは決して統合されえないことになる。では永遠なるものに到達するためにはどうすればよいのか。そのとき、身体そのものが持っている二つの極のうち、

⁵² 同上、90 頁。

〈質〉ではなく〈力〉の極に注目する必要があるだろう。このとき鍵となるのは、馬という存在である。

4-2 ニーチェの狂気—身体と〈力〉

タブロー・ショットにおける父と娘の身体は、あまりにも硬直した身体であり、まさに反省=反映的な〈質〉を表現する身体というほかないだろう。しかしながら、ここで注目されるべきは父親の発言であり、それは彼らの身体の強度を示すものなのである。父は娘に、「食え」、「食わねばならん」と告げるのであるが、このとき想起されるのが、馬の存在である。これまでのシーンで、娘は全く餌を食べなくなった馬に対して、何度も食べるように説得していたのである（図 12）。



図 12

つまり、この最後の発言は、馬と二人の身体が全く同じ状況に居合わせていることを告げ知らせているのである。カオスが限りなくコスモスを侵食し、中心なき宇宙が現前したとき、彼らの身体はもはや人間と動物の区別ができるような次元にはいない。つまり彼らの身体は馬と同じく純粋な生命であり、諸力の不確定の中心である。

このとき、冒頭で挿入されたニーチェの発狂についての逸話とラストシーンが共振し始める。ニーチェが発狂したとき、彼は主体ではなく非自我的な〈存在〉であって、人間と馬の身体を区別できる次元にはいなかった。そのことが窺えるテキストが、ニーチェ自身によって残されている。それが、彼が発狂の前後に書いていた書簡である。

結局、私は神であるよりは、はるかにバーゼル大学教授でありたいのです。しかし神に世界創造を神のためにやめさせようとしてまで、私はあえて自分の我欲を張ったことはなかったのです・・・私の謙虚さを圧迫し、また不愉快でもあることは、結局、私が歴史のなかのあらゆる名前であるということです・・・この秋、私はできる限り粗末ななりをして、二度ほど私の葬儀に参列しました。初めはロビラント伯爵として（一いや、いちばん深い性質からみて、私がカルロ・アルベルトであるかぎり、あれは私の息子です。）しかし私自身はアントネリでした⁵³。

この異様な文章は、何を意味しているのだろうか。それは、セザンヌやハクスリーが垣間見た、宇宙的な視角における〈存在〉たちの情景ではないだろうか。永遠回帰の教説によれば、瞬間の相においてすべてを眺め、肯定のみを反復する選択的な存在になるとき、あらゆる内と外の区別が消えうせ、自らは「自力で回転する車輪」となる。これを自らが宇宙と一体になると言っても、「神」になると言っても、同じことだろう。こうした視角において現れるのが、多数でありながら同一であるという固有名詞的な〈存

⁵³ フリードリヒ・ニーチェ『(普及版) ニーチェ全集 16』、塚越敏・中島義生訳、理想者、1970年、214頁。

在)であった。したがって、十分に脱中心化された主体が自らは宇宙であるという事実を一度離れて宇宙を眺め、多数でありながら〈同一なもの〉としての〈存在〉を見つけるならば、その〈存在〉たちは私の宇宙に生起しているのであるから、「私は歴史上のあらゆる名前である」と言わなければならない。ここからニーチェが発狂した理由が推測できる。ニーチェが馬を眺めていたとき、ニーチェは馬であり、馬はニーチェだったのである。

ドゥルーズはニーチェのシンポジウムでこのような報告をしている。

強度は、固有名詞というものと関係をもちます。・・・これらの固有名詞はすべて、記号表現でも記号内容でもなく、大地という身体、書物という身体でありうるとともに、ニーチェの悩める身体でもありうるような、何らかの身体の上を流れる強度を指し示すものなのです。・・・いろいろな固有名詞によって指し示される強度の一種のノマディズム、つまり絶え間ない移動というものがあります。それらの強度は、なんらかの充実した身体の上で生きられると同時に、おたがいに浸透しあってもいます⁵⁴。

⁵⁴ ジル・ドゥルーズ「ノマドの思考」『ニーチェは、今日?』、本間邦雄・林好雄ほか訳、

馬＝わたしであるような固有名詞的事態のとき、強度は身体を行き来し、お互いに浸透しあっている。父親の「食わねばならん」という発言は、彼らの身体がまさにこうした強度的な身体であることを告げ知らせていたのである。〈質〉的な幾何学的シネマトグラフィーは、固有名詞的な存在という〈力〉と十全に統合されることで、永遠のイメージとなる。このようにして「世界の夜明け」は訪れたのである。

結語―開かれた秩序について

本稿が最後に論じるのは、永遠のイメージを現前させるセザンヌ的な芸術家としてのタル・ベーラではなく、あくまでも人々のために映画を作る公的労働者としてのタル・ベーラである。彼が登場人物たちを「中心なき事物状態」に直面させるまで徹底的に脱中心化しなければならない理由とは何であったのだろうか。そこからどのような望ましい秩序への展望が開けるのだろうか。これらの問いに答えを出さねばならない。

井筒俊彦は著書『コスモスとアンチコスモス』の終盤で、「柔軟なコスモス」という概念について語っている。

「有」が窮極においては「無」であり、経験世界で我々の出会うすべてのものが、実は「無」を内に抱く存在者（「無」的「有」）であり、要するに絶対無分節者がそのまま意味的に分節されたものであることを我々が悟るとき、そこに自由への「開け」ができる・・・なぜな

ら、一々のものが、それぞれ意味の結晶であり、そして意味なるものが人間意識の深層に淵源する柔軟な存在分節の型であるとすれば、

「無」を体験することによって一度徹底的に解体され、そこから甦った新しい主体性—一定の分節体系に縛りつけられない融通無礙な意識、「柔軟心」—に対応して、限りなく柔軟なコスモス（限りなく内的組み換えを許すダイナミックな秩序構造）が、おのずからそこに拓けてくるであろうから、であります⁵⁵。

中心なき宇宙を徹底的に自覚し、カオスを受け入れるとき、自らの主体性という偽なる中心点が崩壊する。他者とは、一つのコスモスにおける意味体系に依拠する限りで他者なのであり、中心なき宇宙では私と他者を分け隔てるいかなる原理などそもそも存在しないのである。このことに気づくとき、全く新しい主体性が生まれ、それに伴って他者性の内実も変わる。「わたし」とは、限りなく変化していく不確定の中心点のことであり、ほかのあらゆる固有名詞も、本来的に多種多様でありながらも同一であると言わざるをえないような〈存在〉に対して使うことが出来る便宜上の記号である。「わたし」も「あなた」も、不断に変化し、交流し、交歓している、無中心の宇宙における不確定の中心なのである。

⁵⁵ 井筒『コスモスとアンチコスモス』、271頁。

知覚主体の解体が三章で論じた過程で完全に完了したとすれば、あのタブロー・シヨットは、新しい主体性と他者性によって構築される開かれた秩序、すなわち「柔軟なコスモス」のイメージであると言えるだろう。これを本稿では、テーブル的コスモスと名付けたい。

今まで我々が見てきた典型的なコスモスは、家であった。あるコスモスはいかなる場合においてもカオスと接触しているのであり、全く閉じたコスモスというのは本性状ありえない。家における秩序の開かれの役目は、端的に窓が担っている。窓は外部の光を内部へと浸透させ、ひとつのコスモスをカオスへと緩やかに繋げているのである。したがって、このような開かれ方をするコスモスを窓的コスモスと呼ぶことが出来るだろう。窓的コスモスの使命は、ある措定された秩序の維持である。窓は外部と連絡しておくことで、内部の秩序が危機にさらされない限りにおいて他者を迎え入れたり、あるいは他者を拒否したりするような判断を内部の人間に可能にしている。

しかしながら、テーブル的コスモスは事情が全く逆である。窓が秩序間の相違を前提に異なる秩序を関係させるのに対して、テーブルは秩序間の相違を前提とすることなく相異なっているものたちに介在するのである。アーレントは公共性の議論のなかで、テーブルを例に挙げてこう述べている。

世界の中に共生するというのは、本質的には、ちょうど、テーブルが
その周りに坐っている人びとの^{ヒトウィーン}真中に位置しているように、事物の

世界がそれを共有している人びとの真^{ビトワイン}中にあるということの意味

する⁵⁶。

テーブルは、相異なる〈存在〉同士の真中にあるものであり、彼らを繋げると同時に分離しながら、しかもそれ自体はどのような存在も拒んでいない。つまり、A=B、「わたし」=「あなた」であるというときの、異なる固有名詞間を繋げる、イコールにあたる部分がテーブルの役目である。

セザンヌの『カード遊びをする人々』を例に挙げてみよう。ここでテーブルは、二者に介在する開かれたコスモスである。このフィールドでは、いつ終わるとも知れない永遠のようなトランプ遊びが続けられる。そして、偶然そのカフェにあらわれた客が参加するときなどは、その構成員が増えることもあるだろう。テーブルは原理上誰にでも開かれており、そこでは多様な〈存在〉たちによって、無限にコミュニケーションが行われることになるだろう。開かれた秩序とは、このような風景を指すのではないだろうか。中心なき宇宙のなかで偶然居合わせた〈存在〉たちによって、秩序原理が無限に書き換えられていくような開かれた場としてのコスモス。これこそタルが最後に表現しようとした、真に「人びとのため」であることができる唯一の秩序の在り方なのだろう。

⁵⁶ アレント『人間の条件』、78-9 頁。

ここまで我々は、タル・ベールの「宇宙的なものへの移行」とは何を意味しているのかを、映像、ナラティブの次元から論じてきた。それはまず、何よりも中心なき宇宙へとすべてを開いていく態度を意味していた。人種、国籍、宗教、性別など諸々によって断絶された世界を生きる我々にとって、最も肝要なのは、まず自らを無中心へと限りなく開いていくことではないだろうか。そのうえで、特定の他者を断罪するのではなく、「他者とは私のことである」と言えるようにならなければならないだろう。つまり、馬を打つことをやめて、馬と共に重荷を背負って歩んでいかなければならないのである。われわれはみな宇宙という一つのテーブルについており、みなが同じ次元の〈存在〉であるという事態を厳格に認識してこそ、多様であること、複数でありうることの喜びをその上に築きあげていかなければならないのである。

参考文献一覧

〈日本語文献〉

アレント、ハンナ『人間の条件』、志水速雄訳、筑摩書房、1994年。

井筒俊彦「コスモスとアンチコスモス」『コスモスとアンチコスモス—東洋哲学のために』、岩波書店、2019年。

岩下眞好「深淵の思想—『幻影と謎について』に見る永遠回帰」『教養論叢』

No.138、27-36頁、2017年。

ガスケ、ジョワシャン『セザンヌ』、與謝野文子訳、岩波書店、2009年。

ドゥルーズ、ジル『シネマ1・運動イメージ』、財津理・齋藤範訳、法政大学出版局、2008年。

ドゥルーズ、ジル『シネマ2・時間イメージ』、宇野邦一、石原陽一郎ほか訳、法政大学出版局、2006年。

ドゥルーズ、ジル『ニーチェ』、湯浅博雄訳、筑摩書房、1998年。

ドゥルーズ、ジル、ジャック・デリダほか「ノマドの思考」『ニーチェは、今日？』、本間邦雄・林好雄ほか訳、筑摩書房、2002年

ニーチェ、フリードリヒ『ツァラトゥストラはこう言った（上）〔全2冊〕』、氷上英廣訳、岩波書店、1967年。

ニーチェ、フリードリヒ『ツァラトゥストラはこう言った（下）〔全2冊〕』、

氷上英廣訳、岩波書店、1970年。

ニーチェ、フリードリヒ『(普及版) ニーチェ全集 8』、信太正三訳、理想社、1970年。

ニーチェ、フリードリヒ『(普及版) ニーチェ全集 16』、塚越敏・中島義生訳、理想社、1970年。

ハクスリー、オルダス『知覚の扉』、河村錠一郎訳、平凡社、1995年。

〈英語文献〉

Rancière, Jacques. “Béla Tarr, the Time After,” translated by Erik Beranek, University of Minnesota Press, 2013.

〈Web サイト〉

キネマ旬報 Web『タル・ベーラ監督インタビュー』、

<https://www.kinejun.com/2019/09/24/post-835/>、2020年1月17日取得。

neoneoweb『【連載】ドキュメンタリストの眼 vol.23 タル・ベーラ (映画監

督) インタビュー text 金子遊』、<http://webneo.org/archives/47693/2>、2020年1

月16日取得。