

2018 年度佐藤元状研究会卒業論文

鈴木 瑛介

31556431 法学部政治学科 四年〇組

偶然性の映画作家、ジム・ジャームッシュ ～「2」という数字に取り憑かれた男～

始めに

ジム・ジャームッシュは、偶然性の映画作家である。その証拠として、彼の映画には偶然性が溢れている。例えば、彼はデビュー当時のインタビューの中で、偶然性について次のように語っている。

僕が興味を惹かれたのは逆にちっぽけな出来事であって、それからそういうちっぽけな出来事同士をいかに関係づけられるかということだった。例えば、早朝に窓際にサクスを吹いている男が出てきて、次にサクスフーンについてのジョークがあって、そして最後に朝のサクス吹きと主人公が再会する、といった具合だ。[...]偶然の一致のほうが、観客の心を強く打つと思うんだ。ドラマチックな活劇、つまりカーチェイスとか、女と痴話喧嘩することなんかよりもね。

ジャームッシュは、ちっぽけな出来事を愛している。そして、それが何よりの偶然性の作家としての証拠である。なぜなら、偶然性とは「無いことのできる存在」、すなわち、儚く消えていってしまうこともあり得る、決して目立つことのない小さな存在であるのだからⁱⁱ。

彼は、このスタンスを曲げることなく、最新作の『パターソン』(Paterson, 2016)に至るまで、偶然性の作品の数々を世に送り出してきた。例えば、初期の代表作である『ダウン・バイ・ロー』(Down by Low, 1986)では、それが脱獄映画であるにも関わらず、本来ならばその見せ場となるはずの緻密な脱獄計画や、実際にそれを行っている最中の緊張感は、見事に全て切り取られている。そして、それよりも興味の対象となって映されているのは、脱獄した三人衆が身を隠すことになった小屋の内装が、ついさっきまで彼らのいた監房の内装と瓜二つなことであったりする。

また、七人の巨匠たちがそれぞれ10分の短編を持ち合って作られたオムニバス映画『10ミニッツ・オールダー 人生のメビウス』(10 Minutes Older The Trumpet, 2002)において、ジャームッシュが取り込んだ短編『女優のブレイクタイム』(Int. Trailer. Night, 2002)は、他の六人の作家たちが10分を超える時間の流れを表現していたのに対し、ただ一つ10分をそのまま切り取った作品であったⁱⁱⁱ。その内容というのは、女優が撮影の合間に与えられた10分の休憩時間を、どのようにくつろごうとするのかであり、そこでカメラが映し出すのは、彼女の疲れた吐息と共に吐き出されるタバコの淡い煙や、彼女の靴が脱がれて解放された足の細やかな動きだったりする。つまり、ジャームッシュは普段それとなく見ている些細な光景を、改めてスクリーンの舞台に上げようとしているのだ。

しかし、そうした傾向が最も強く表れているのは、後期の傑作『リミッツ・オブ・コントロール』(The Limits of Control, 2009)である。この作品は、例によってスクリーンに小さな事物たちが取り上げられているものの、ただそれだけには留まっていなく、最早それらに対する観客の感覚さえも変えてしまう強度を持っている。具体的に言えば、「テーブルの上の平凡なコーヒーカップや、腰を下ろしている部屋に差し込む光を見る時の見方」が変わる^v。もちろん、これは否定的な意味合いではない。むしろ、それらに対する喜びを感じ、それまでの自分を後悔してしまうほどだ。

しかし、これは一体何による効果なのか。ただスクリーン上に「コーヒーカップ」や「部屋に差し込む光」を映せば良いというわけではあるまい。そこには、ジャームッシュの美学的な方法や、それによって果たされる目的があるはずだ。そして、それを著者は偶然性の美学と考えている。なぜなら、特に『リミッツ・オブ・コントロール』は、観客の中にある必然的なものを、偶然性が壊す作品であるからだ。本論文では、主にこの『リミッツ・オブ・コントロール』を軸とし、偶然性の観点からジャームッシュの美学を浮き彫りにしていく。

偶然性の説明

ただ、まずは偶然性を明らかにする必要がある。九鬼周造は、著書『偶然性の問題』(1935)の冒頭で、「偶然性とは必然性の否定である」と述べている^v。されば必然性とは何かというに、それは「必ず然か有ること」、すなわち、無いことがあり得ないことである^{vi}。それに対し、偶然性とは「偶々然か有ること」、すなわち、先も言ったように「無いことができる存在」である^{vii}。

九鬼は、偶然性及び必然性を、「何」が有るのか無いのか(=主語)を基準に、大きく三つの様態に分けて考察した。すなわち、(1)概念性における概念と微表(2)理由性における理由と結果(3)全体性における全体と部分、の三つである。

例えば、一つ目の概念性における「主語」は、微表である。そして、それが必然性か偶然性であるかは、その微表が概念に対して、無いことがあり得ないか、無いこともあり得るかによって決定される。すなわち、前者であれば必然性、後者であれば偶然性、ということになる。また、二つ目の理由性における「主語」は、理由か帰結かのどちらかであり、その理由がある帰結に対して、またその帰結がある理由に対して、無いことがあり得なければ必然性、無いこともあり得れば偶然性、ということになる。そして、最後の全体性における「主語」は、全体か部分かであり、全体はすべての部分を含んでいるという意味で、無いことがあり得ない必然性であるのに対し、各部分は全体における一つの部分でしかないという意味で、無いこともあり得る偶然性である。

しかし、これではまだ抽象的な説明に留まっている。そのため、これからはそれぞれの様態ごとに具体的な例を挙げて検証していく。

(1) 概念性の例としては、クローバーという概念がある^{viii}。そして、クローバーの最もよく考えられる微表として、三つ葉がある。このとき、クローバーは三つ葉であるという定言が成立するために、この三つ葉という微表はクローバーという概念にとって無いことがあり得ない本質的微表である（＝定言的必然）。

それに対し、四つ葉という微表を備えたクローバーも時々存在する。この四つ葉という微表は、三つ葉を本質的微表とするクローバーの概念とは相容れない。なぜなら、クローバーは四つ葉であるという定言は成立しないからである。つまり、この四つ葉という微表は、クローバーという概念にとって無いこともあり得る非本質的微表なのである（＝定言的偶然）。そして、その四つ葉という微表を備えたクローバーは、概念に対して偶然的なものなのである。

しかし、これは決して四つ葉に限った話ではない。なぜなら、四つ葉以外にも、例えば、葉の先が少し欠けていたり、葉の色が（本質的に緑であるという定言に対して）若干白かったり、そうしたクローバーという概念とは相容れない非本質的微表を備えたクローバーは、取り上げてみれば無限大に存在するからである。つまり、概念ではなく、個物としてのクローバーに着目するならば、それらはすべて何らかの形で非本質的微表を備えているのである。そして、そうした意味で個物とは偶然的なものなのである。

こうして、概念性における必然性と偶然性との違いは、本質的微表からなる概念と、非本質的微表を有する個物との違いということになる。

(2) 次は理由性の例である。しかし、今回は先に偶然性の方から説明する。それは「棚から牡丹餅」ということわざである。意味としては、棚の下で口を開けたまま寝ていたら、棚にあった牡丹餅が落ちてきて口に入るということであるが、これはまさしく偶然的な出来事である。なぜなら、牡丹餅が口の中に入るという帰結は、棚の下で口を開けながら寝ていたという理由に対して、無いこともあり得たからである。すなわち、口を開けて寝るならば、上から牡丹餅が降ってきてそれを食べられるという仮説は、一概には言えないことなのである（＝仮説的偶然）。

それに対し、もし牡丹餅が落ちてこずに、ただ空気のみを吸っていたならば、それは仮説的必然である。なぜなら、口を開けて寝るならば、空気を吸うことができるという仮説は、一概に言えることであり、空気を吸うという帰結は、口を開けるという理由に対して無いことがあり得ないからである。

しかし、たとえ牡丹餅が落ちたにしても、偶然にはならない場合がある。それは、牡丹餅が口ではない箇所に落ちたために、寝る人の口に入らなかった場合である。あるいは、牡丹餅が口の方へ落ちたにしても、その時に寝ている人が寝返りを打ったために、口の中に入らなかった場合である。これらはいずれにしても、牡丹餅が口の中に入らなかったということであるが、それが偶然ではないのは、起こった帰結が理由に対して無いことがあり得ないからである。すなわち、牡丹餅が口の中に入らなかったという帰結

は、寝る人がただ空気を吸っていたという帰結と同じであり、それは口を開けて寝ているという理由に対して、無いことがあり得ない必然的なものなのである。

こうしたことから、理由性における偶然性は、二つの独立した主体（今回の例ならば寝る人と牡丹餅）が会うところに生まれると言える。そして、それは場所と時間とを共有するということでもある。すなわち、先の例ならば牡丹餅が落ちる場所と、寝る人の口のある場所の共有、そして、牡丹餅がそこに落ちる時間と、寝る人の口がそこにある時間の共有、ということである。

そうしてみれば、すべての出会いは偶然的なものだとも言える。なぜなら、先の寝る人がたとえ空気のみを吸っていたにしても、その寝る人の口とそこにある空気とが出会っていることには変わりなく、そうした意味では偶然的なことだと言えるからである。しかし、それを偶然性とはあまり言わない。むしろ、それはやはり必然性だと言う。なぜなら、口を開けることの帰結と、空気を吸うことの原因が一致しているからである。さらに、そうした理由と帰結との一致が自己の内部で為されているために、実際には出会っているはずの他の存在（今回の例では空気）には意識が回らなかったからである。

つまり、これらのことから理由性における必然性と偶然性の違いを定義するならば、それは出会いという帰結に対して理由が一貫した根拠を持つか否かであり、それによって他の存在が浮き彫りになるかどうか、ということである。

(3) 最後の全体性の例としては、サイコロがある^{ix}。サイコロは、一般的に全部で六つの面（離接肢）があるが、それらすべての面を合わせたものが全体であり、離接肢の必然である。なぜなら、全体とは決して無いことがあり得ないからである。もし、全体が無くなったならば、それと同時にサイコロも消えてしまう。

それに対し、サイコロの部分としての各面は、接肢的偶然である。なぜなら、サイコロを振ったときに出る目は、決して一つの離接肢ではなく、他の目でもあり得たという意味で、無いこともあり得るからである。

すなわち、全体性における必然性は各部分を総合する全体にあり、偶然性は全体を構成する各部分にある、ということになる。

偶然性の美学とは

これらの分析に基づいて、偶然性の美学を説明することができる。すなわち、それは(1) 概念性において個物を概念ではなく個物として見ること、(2) 理由性においてすべての出会いの中で他の存在を感じることに、(3) 全体性において部分を全体の一つとして捉えること、である。

そして、これらは九鬼も言うように、「決して個々に分離しているのではなく、渾然として一に融合」している^x。つまり、それらは全て「一者としての必然性に対する他者の措定」ということだ^{xi}。詳しく言えば、まず「個物の起源は一者に対する他者の二

元的措置に遡る」^{xii}。これは、一つの個物が発見されるのは他の個物との差異によって、あるいは、それらをまとめた概念との差異によってである、ということだ。そして、出会いとはそもそも「独立なる二元の邂逅」であった^{xiii}。また、与えられた部分を全体の中で捉えることは、他の部分としての「二元を予想している」ことに変わらない^{xiv}。つまり、偶然性の美学というのは、いかなる事象をも二元的に捉えるということなのだ。

では、ここで逆に、必然性の立場に立った場合を検討してみる。まず、概念性においては、非本質的徴表を備える個物ではなく、本質的徴表から成る概念こそ在るものとして考える。次に、理由性においては、すべての出会いという帰結に対して何らかの理由を立て、他の存在は排除しようとする。最後に、全体性においては、与えられた部分を一つの全体として捉えようとする。つまり、いかなる事象をも一元的に捉えて、考えられる二元性一個物、他者、他の部分一を無いものにしようとする。

こうした必然性の態度は、一元をある種の基準に見立て、それによって他の事象の有無を決定していることから、一者による「支配」的な態度だと言える。それに対し、偶然性の二元的な態度をとる人間は、常に一に対して他を想定しているという意味で、他と「共存」していると言える。つまり、必然性と偶然性との根本的な違いというのは、一者による「支配」か、他者との「共存」か、ということなのである。

リミッツ・オブ・コントロール＝支配の限界

さて、著者は先ほど、『リミッツ・オブ・コントロール』は観客の中にある必然性を偶然性が倒す作品だと述べたが、それは映画のタイトルからも一目瞭然である。すなわち、『リミッツ・オブ・コントロール＝支配の限界』である。

このタイトルは、ウィリアム・S・バロウズによる同名のエッセイ『The Limits of Control』(1978)から意図的に拝借されたものであるが、そのエッセイは主に支配機構の仕組みについて扱っている。特にその中でも重要だと考えられるのは、「支配は部分的なもので、完全体にはならないもの」というコンセプトである^{xv}。これは、支配はまだ支配されていない対象が存在するからあり得るのであって、完全に支配された対象には支配する必要性がないということである。つまり、支配はその役目を完全に果たしたら「無意味な計画と化す」ということだ^{xvi}。そして、そうした意味で「支配の限界」である。つまり、支配はその限界があるからこそ成立するということだ。

こうしたコンセプトは、ジャームッシュの映画の基調を成している。特に、それが明らかとなるのは、エンドロールの最終部に映る「NO LIMIT NO CONTROL」という言葉である。これは、まさしく限界なくして支配はない、限界があるから支配はあるという、バロウズの述べた支配と限界との関係性を直接に言い表している。そして、これは一ではない他の存在を認めていることにも変わりはない。なぜなら、やはり支配する対象とは自分ではない他者なのであって、それがいる限り「支配の限界」であるならば、それは他の存在を前提にしていることには変わらないからである。つまり、このタイト

ルは、支配の限界性を明示しているだけでなく、その裏返しとしての共存をも暗示しているのである。

しかし、そうした「支配の限界」が最も強く感じられるのは、やはり映画体験の場である。そして、それだからこそラストの「NO LIMIT NO CONTROL」は説得力を持つ。では、それが一体どういうことかと言え、それは一である観客が他としてのスクリーンに対して「支配の限界」を感じてしまうということだ。つまり、先ほどの分析を基にするならば、(1) 映るものに対して概念の枠組みが適応されない、(2) 映るものに対して理由帰結の一致が実践されない、(3) 映るものに対して全体性の保証が付与されない、ということである。

まず(1)に関して言えば、それは個物を個物として捉えさせるショットがある(図①)。これは、透明のレインコートが部屋の中で裸の上から着られているために、レインコートは雨を防ぐものであるという定言からは解放された、個物としてのレインコートを際立たせるショットである。もし、このレインコートが定言通りに雨の中に着られていたら、観客はそれへと意識を向かわせることはなく、ただ概念の範疇にあるものとして見過ごしていってしまうだろう。しかし、今回はその定言とは違う形でスクリーンに現れたために、観客は嫌でもそれへと意識を向かわせ、個物を発見することになる。これは、そうした意味で非常に作為的なショットであると言える。



図①

次に(2)に関して言えば、それはすべての出会いを浮き彫りにさせるショット或いはモンタージュがある(図②)。これは、初めに言うておけば、決して絵葉書に描かれた塔の実物を確認するために、わざわざそこまで足を運んだというわけではない。実際のところはその逆で、道端に落ちていた絵葉書を持って歩いていたら、偶然その実物の塔を発見したのだ。さらに言えば、その絵葉書を拾う前にも、右の男は自分の泊まったホテルの一室で、その塔のミニチュアサイズのオブジェが置かれているのを発見していた。つまり、このショットはそれまでの軌跡が一堂に会した上での塔との出会いのショ

ットであり、そうした意味でモンタージュに寄るところの多いショットであるのだ。そして、もちろんなぜこの男がこんなにも塔と出会うかの理由は明示されていない。まさしく、偶然に他としての塔に出会っているのだ。しかし、もしこんなにも塔が繰り返されていかなかったら、この男は、そしてわれわれ観客も、その塔を他のものとしては認識していなかっただろう。なぜなら、たった一回きりだけ塔が登場するにしても、それは言ってしまえばこの画の中央に位置する木の幹のようなもので、スクリーンという風景に溶け込んでしまった一つの事物にすぎないからだ。しかし、実際はそれらはそこに他のもものとして存在している。問題は、そのことが認識できるかであり、それらと共に出会っていることを強く自覚できるかどうかであるが、ジャームッシュは、まさにここでの理由なき繰り返しを実践することによって、観客に普段見過ごされている他としての事物を浮き彫りにさせる。これが、第二の特徴的なショットであり、モンタージュ的方法である。ちなみに、言うのが少し遅くなったが、この右の男が、この映画の主人公「孤独な男」である（先の図①の女は、彼の元に現れる恋の？ 刺客である）。



図②

最後の（3）に関するショットとして、この主人公「孤独な男」の不思議な癖から成る、部分を全体の部分として捉えさせるショットがある（図③）。まず部分がコーヒーカップであることは伺えるであろうが、果たしてなぜ彼は二つのコーヒーを同時に注文するのであろうか。それは、おそらく彼の習慣に着目して答えを出すよりも、まさしく映像的な観点から答えを出す方がよろしいであろう。すなわち、それはコーヒーカップの存在を希薄化させ、われわれ観客に絶対的な有の安心を与えさせないために、コーヒーを二つに分けて注文したのだ。しかし、これは必ずしもコーヒーの存在を二つに分けて、仮に元が 1.0 ならばそれらを 0.5 と 0.5 にしたというわけではない。そうではなく一つのコーヒーに対するもう一つの他なるコーヒーの可能性を視覚化しているのだ。つまり、もしコーヒーが一つだけならそれにおそらく与えてしまうであろう全体性、すなわち無いことがあり得ない絶対的な有の保証を、「孤独な男」はコーヒーを二つ頼むこ

とによって、というよりジャームッシュがそれらを真上からまるで双子のように映し出すことによって、観客にその保証を一次的に保留させ、他なるものの可能性を検討させようとしているのだ。そしてその意義というのは、まさしくそれらのどちらが本物で、それらのどちらが偽物かの二者択一的な判断をさせないことにある。



図③

『リミッツ・オブ・コントロール』は、こうした大きく三つに分けられるショットのイメージによって編まれたテキストである。もちろん、それらは相互に重なり合い、純粹にどれか一つのイメージに該当するショットはないものの、やはりそれらは一つの目的に向かって集まっている。すなわち、観客の中にある一元的な（1）基準（2）認識（3）判断による、他者への「支配の限界」を宣告することである。そして、こうした一元から二元への変革によって、観客はそれまで得たことのなかった、他の存在と共にいることの喜びが、感じられるようになる。

二元性 vs 一元性の物語

では、これから偶然性のショットとも呼べるイメージ群（1～3）についての具体的な分析を行っていきたいが、その前に、まずはこの映画の物語について確認したい。というのも、この映画は、二元性を代表する人物（主人公）が一元性を代表する人物（自分こそ偉大だと思う男）を暗殺するまでの軌跡でもあるからだ。そして、そうした意味で、この映画は他のジャームッシュ映画にも増して、偶然性が前面に押し出されていると言える。

まず、主人公「孤独な男」は二元性を代表する人物である。そのことが端的に表されているのは、映画の冒頭における言語を超えた会話である^{xvii}。主人公の役柄は、殺しの任務を承るヒットマンであるが、その映画の冒頭は、彼がある任務「自分こそ偉大だと思う男を墓場へ送れ」を依頼されることから始まる。その任務の頼み手は、あるスペイン語を話す男性であるのだが、悲しいことに、彼と主人公との間には言語の壁がある

(主人公にはスペイン語がわからない)。そのため、彼と主人公には一人の通訳が付いているのだが、この通訳には一つだけ頼み手の言うことで訳せない言葉がある。それは、「宇宙には中心も端もない、現実は気まぐれだ」という言葉である。この啓示的な言葉は、今後物語の中でも基調となっていく重要な言葉であるのだが、果たして主人公は理解できたのか。しかし、その答えはやはり是である。主人公は、頼み手も言うように、言語を超えてその言葉を理解している。実際、彼は後にそれと全く同じ言葉を発しているほどだ。しかし、彼は一体何によって理解できたのか。それは、おそらく頼み手が手の中で転がしている「目」のオブジェのように、主人公と頼み手のお互いの剥き出しになった「目」によってである(図④)^{xviii}。その証拠として、頼み手は主人公と会話をする前に、わざわざかけていたサングラスを外している^{xix}。つまり、お互いに自分のわからない言語であっても、それを決して撥ねつけることなく、むしろ「目」によって受け入れようとしているその態度は、他の存在を他のものとして扱っているという意味で「共存」的であり、二元的である。



図④

それに対し、決して己の目を晒さず、一方的に世界を眺めているのが、主人公の標的「自分こそ偉大だと思ふ男」である。彼は、通常ヘリコプターに乗っており、映画の終盤まで姿を現さない(図⑤)。そして、その視覚的なイメージこそ、彼を一元的な「支配者」の地位に居座らせている。なぜなら、ヘリコプターに乗って、上空から一方的に下界の人々を監視するということは、自らがその中心となって、基準となり、その世界(宇宙)の端を定めていることに他ならないからである。

また、彼の次のような死に際の台詞は、彼の「支配者」ぶりをよく表している。

目的はなんだ。お前らクズは分かっていない。世界がどんな仕組みで回っているか。[……] バカらしい。お前の脳ミソは汚染されている。音楽、映画、科学、幻覚

剤にラリるボヘミアン。これらすべてに毒されている。現実の世界はそんなものじゃない。私を殺せば願いが叶うとでも。この人工的な世界 (artificial reality) を支配する力を排除できると思うのか。

彼は、現実の世界を一元的に決めつけている。そして、それが作られた (artificial) ものであり、「支配」のできるものだとして考えている。こうした彼の態度は、自らを絶対的な基準として、そこから得られた現実を絶対的な有としているために「支配的」と言える。そして、そうした他を認めない世界を構築しようとする態度こそ、一元的なものであり、主人公が殺すべき相手なのである。



図⑤

偶然性のショット分析

では、改めて、こうした二元が一元を殺す映画『リミッツ・オブ・コントロール』を軸に、ジャームッシュ映画における偶然性のショットを分析していきたいと思う。

(1) 個物のショット

まずは、個物を概念ではなく個物として捉えさせるショットについてである。先ほどの例 (図①) で、偶然性の操作の対象となったのは、カメラに映る被写体であった (レインコートの置き場所の操作)。しかし、それ以外にも偶然性の操作はある^{xx}。それは、カメラの置き場所自体を操作することである。具体的に言えば、「移動手段の上に亡霊機械 (カメラ)」を置くことによって、普段の人間の知覚を変えるのである^{xxi}。

『リミッツ・オブ・コントロール』は、主人公が「支配者」を殺すまでに、様々な地を「移動手段」によって経由するために、そこに「亡霊機械」を置く機会に恵まれている (というより、これはジャームッシュによる計らいである)。例えば、高速で走る列車の窓からカメラを構えて映された木々のショットは印象的である (図⑥)。これは、

たしかにそれは木々である、という定言を施すこともできるが、それ以上に飛び込んでくる情報は、その木々の壊れた輪郭から構成される曖昧な直線たちである。そして、それはもしかすると木々ではないかもしれないという、若干の疑いが生まれるところに、観客は他としての木々を認めていることになる。つまり、もし立ち止まってそれを見たり、歩きながらそれを見たりするだけでは得られない、個物への意識—それが木々であること—の概念を疑う意識—が、カメラを人間よりも速く走る列車に置くことによって得られるのである。



図⑥

こうした「移動手段の上に亡霊機械」を置くという方法は、二つの例外（室内劇『コーヒー&シガレッツ』[Coffee and Cigarettes, 2003]と先の『女優のブレイクタイム』）を除いて、すべてのジャームッシュの劇映画に見られる特徴である^{xxii}。すなわち、船から眺めたニューヨークの街並みで終わる処女作『パーマネント・バケーション』(Permanent Vacation, 1980)から、バスの運転手を天職とする最新作『パターソン』に至るまで全てである^{xxiii}。そして、その目的というのも、先の『リミッツ・オブ・コントロール』で見たように、個物を個物として捉えさせることである。その中でも特に際立って見えるのは、五つの都市をタクシーでドライブするオムニバス映画『ナイト・オン・ザ・プラネット』(Night on Earth, 1991)における、一篇『ニューヨーク』(New York)でのワンショットである(図⑦)。これは、ニューヨークに架かる橋をタクシーの中から見上げたものであり、そこに映り込む光源たちと鉄骨(直線)たちはタクシーのスピードを伴って橋ではない(かもしれない)何かを構成している。また、これはストーリーの内部とも関わっており、実はこれを眺めている人間というのが、初めてそれを見る人間なのだ。彼は驚きの表情でそれを眺めているのだが、観客もまさに彼と同じように、言い換えるならば、観客もまるでそれを初めて見ているかのように眺めることとなる。これは、やはり「移動手段の上に亡霊機械」を置くことによる効果—異常な速度と角度によって橋という見慣れたものの概念を打ち壊す効果—なのであり、それこそ

がジャームッシュの目指すところである。



図⑦

このように、被写体とカメラの操作によって為される概念から個物への転換のショットは、観客を一元的なものから見方から二元的なそれへと変容させていると言えよう。なぜなら、観客は普段それとなく見ているものに対する一元的な認識（概念）をここで放棄せざるを得なくなり、そうではない新たな見方をここで検討し始めようとしているからだ。そして、その時見えてくる新たな事物（個物の再発見）は、たとえそれがどんなにありふれたものであろうと、われわれ観客に喜ばしい新鮮味をもたらす。さらに、そうした個物への意識は映画館を出た後にも持続する。まるで世界がそれまで鎖に繋がれており、いまそれが解放されたかのように見えるのだ。そして、それはまさに一元から解放された二元的存在である。つまり、これこそが個物ショットの映画体験を超えた本質なのである。

（２）出会いのショット

次は、すべての出会いを浮き彫りにさせるショットについてである。しかし、これは先の例（図②）でも言ったように、モンタージュに関わるものであった。そのため、今回は、主にどのようなモンタージュの流れで出会いのショットに移っているのかを検証したい。

まず、一つの指針になるものとして、ジャームッシュは初期のインタビューの中で次のように述べている。それは、処女作『パーマネント・バケーション』における、主人公（アリー）とスペイン娘の出会いの場面である。

スペイン娘の場面の基本方針は、アリーがまだ知らないなにかの音を聞くということ、いいかえれば、カメラの視点が主人公の先回りをしていないということだった。主人公が彼女を見るときに始めて彼女が映される。[……] 肝心な点は、観客が主

人公と同じ通りに出来事を経験するという事なんだ。だけど同時に観客と主人公は切り離されていて、観客は主人公のことを観察する—主人公の目を通してものを見るわけではないけど、それでいて彼が体験する通りに出来事が起きるということかな^{xxiv}。

こうした「カメラが主人公の先回りをしない」モンタージュが、すべての出会いを浮き彫りにさせるショットの一役を買っている。なぜなら、もしカメラが主人公の先回りをしたならば、その出会いは“観客にとって”、歴とした理由帰結の関係に縛られてしまうからだ。つまり、それは観客が二人の出会いを上から俯瞰していることに変わりなくなる。そして、ジャームッシュはそれをさせず、観客に主人公が出会ったことの原因—そこに至るまでの経緯—をわからせない。

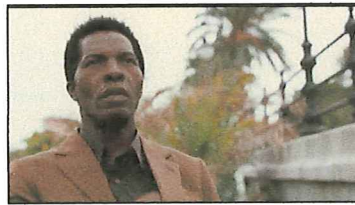
先ほどの例（図②）においても、そうした方法が実践されている。すなわち、主人公が初めて塔を見るときには、観客もそれを初めて見る（図⑧）。そして、次に主人公が塔（の絵葉書）を発見するときも、観客はそれを同時に発見する（図⑨）。そして、先ほどの図②のショットに移るわけだが、その時も主人公の体験の順序は守られている。すなわち、まず実物の塔のショットが映るのではなく、それよりも先に、それを見る主人公の顔が映される（図⑩）。こうして、これらの主人公の出会いのショットが結集されて、図②のショットが映る。



図⑧



図⑨



図⑩

もちろん、こうした「主人公の先回りをしない」ショットは、この映画の他のシーケンスにおいても見られる特徴である。例えば、先の図③の女「ヌード」と主人公が出会う場面も、まず「ヌード」が映されるのではなく、主人公が彼女を発見する形で、観客も彼女の姿を発見する。また、主人公は鳩の飛ぶ姿を見るのが好きなのだが、その鳩が飛ぶ様子も、主人公がそれを見ているという顔が映された後に映される。しかし、これらに総じて言えるのは、やはり主人公の出会いの体験を尊重しているということだ。つまり、主人公と他の存在との純粋な出会いを、一方的な俯瞰の座に就くことなく、蔑ろにしていないということだ。

そして、こうした土台があった上で、他の存在を浮き彫りにさせる繰り返しの作法が実践される。考えてみれば、この論文の最初に挙げたジャームッシュのインタビューの

内容も、この繰り返しの作法から成る偶然性の美学を語っていた。すなわち、「サククス」の繰り返しである。これは、九鬼の言う継起的偶然—「単一の同時的偶然が数回にわたって継起的に繰返されるところに偶然が十分な印象力を具現して成立する」—に一致している^{xxv}。すなわち、ただ「サククス」吹きを見かけるだけでは得られない他として「サククス」への意識が、それが何度も繰返されることによって呼び起こされるのである。そして、その目的とは、特定の繰返される事物—サククスや塔—に限らず、あらゆる身の回りにある事物たちの存在を自覚させることにある。なぜなら、たしかにいま特定の事物が繰返されているものの、それはいつ何時他の事物が繰返されるのではないかという疑惑も呼び起こすからである。そして、それによって観客はいまスクリーンに映っているあらゆるものに対して敏感となる。さらに、これは映画館を出た後にも（やはり）持続し、これから何かが韻を踏み始めるではないという疑惑から、観客の意識を世界へと向けさせる。そのときに見えてくるものというのは、それまで出会っていたにも関わらず、まるで見えていなかった他の存在であり、そうした再発見からわれわれ観客は他の存在への新しい歓びを感じることになる。そして、これこそが主人公の出会いを尊重しつつも、それを観客の心へとも普及させる出会いのショットの本質なのである。

（3）部分のショット

最後は、部分を全体の部分として見させるショットについてである。先ほど、著者は図③のショットについて、それはコーヒーカップの双子のようであると述べたが、まさにこの『リミッツ・オブ・コントロール』では、その双子のようなショットが度々で見られる。例えば、それは鏡（ガラス）に映る反射像である（図⑩）。劇中でも言及されているように、「鏡に映る反射像は実物より存在感がある」。つまり、実物を疑うほどの存在感が、反射像にはある。そして、それらが一堂にスクリーンに集まると、そのどちらが本物で、そのどちらが偽物であるかの判断に揺らがされることになる。しかし、その二者択一的な判断を放棄させることが、このショットに込められたジャームッシュの願いである。



図⑪

また、こうした双子のモチーフは、ショット内だけに留まらず、ショットを超えても現れている。例えば、主人公は先の図⑪の女「ヌード」に出会う前に、美術館でもう一人の「ヌード」に出会っている（図⑫）。これは、時系列順に考えると、まるで絵画中の「ヌード」が具現化されて、実物の「ヌード」が主人公の元に現れたようにも思えるが、そうした考え方は、やはり二者択一的な判断に根差しているだろう。つまり、実物が本物で、絵画が偽物だという必然的な判断—部分としての実物を全体のものとして考えようとする判断—に根差しているだろう。しかし、そうではなく、そのどちらをも現実のものとして受け止めようとする態度が、このショットに込められた意義である。また、そもそもこうした二者択一的な判断に迫られていること自体、一つの部分ではないもう一つの部分を予想していることには変わりない。つまり、この双子的なショット（内も外も含めて）において、観客は必然の道を取るか偶然の道を取るかの分かれ道に立たされているのである。



図⑫

こうした双子のモチーフは、他のジャームッシュ作品にも見られる特徴である。例え

ば、『パターンソン』においては、計 10 組以上の（実際の）双子が登場するし、たとえ双子でなくとも、様々な双子的関係—主人公と愛するローラの眠る姿は双子のようでもある—を見出すことは容易である。また、『コーヒー&シガレッツ』には『双子』(Twins, 1989) という題の付いた短編もあるし、他にも『いとこ同士』(Cousins, 2003) や『いとこ同士?』(Cousins, 2003) という双子にはなり切れない二人組の姿が面白おかしくも描かれている。そして、これらを総じて言える主題というのは、富塚亮平氏も言うように、「ほとんど同じもの」である^{xxvi}。しかし、その裏に込められたメッセージを取り過ぎしてはならない。すなわち、それは「されど違うもの」である。

こうしたことは先ほど見たショットにも言え、つまり、それは二つのほとんど見分けの付かないもの—コーヒーカップや反射像、そして絵画—に対して、それらの小さな差異を味わう機会を観客に与え、そのどちらをも受け止めさせようとするのである。そして、このことが部分を全体の部分として捉えさせる離接的偶然の核心であるのだが、それは、こうした二つの似た存在を全体の視野に入れた上で、それぞれの部分的な存在のことを愛そうとするのである。つまり、もしかするとそれはあまりにも似すぎていて、時には一つの部類に括られてしまったり、あるいは二者択一の判断によって片方が捨て去られてしまったり、そうした一元的な判断に陥ってしまうことは多々あるものの、ジャームッシュはここで敢えて、それらのどちらをも愛そうという想いを込め、それら二つの存在をショット内に、そしてショットを超えた映画（モンタージュ）内に囲い入れようとするのである。これこそ、部分のショットの本質である。

まとめ、そして終わりに

ジャームッシュによる『リミッツ・オブ・コントロール』及びその他の映画作品は、三つの観点から偶然性を推し進めた映画であった。すなわち、(1) 個物を概念から解放させるショット、(2) すべての出会いを自覚させるショット、(3) 全体における各部分を認めさせるショットから成り立つ映画作品であった。そして、それらの意義というのは、総じて世界に目を向けさせることである。すなわち、(1) 個物の再発見に歓びを感じ、(2) いま出会っているものに対して有難さを感じ、(3) いまそこにあるもの一つ一つに愛おしさを感じる。そうした自己の一元には縛られない他の存在への態度を呼び起こすことであった。そう考えてみると、『リミッツ・オブ・コントロール』における二元性の主人公が一元性の悪敵を殺すまでの物語というのは、観客の中にある一元的な「支配者」が殺され、他と共にあることの二元的な態度へと移行させる軌跡でもあったのだ。

しかし、『リミッツ・オブ・コントロール』のエンドロールの幕開けは、ヘリコプターの音から始まる。これは、まだ観客の中には一元的な「支配者」が居座っているということのお告げなのだろうか。あるいは、たとえ観客が二元的な態度へと移り変わったとしても、まだこの世界には一元的な「支配者」が存在するということなのだろうか。

実際、二元的な態度を維持することは難しい。他の存在というのは、時に自己に対する脅威ともなる。しかし、それだからこそエンドロールの最後に現れる言葉は胸に響く。

「NO LIMIT NO CONTROL」。限界無くして支配は無い、限界有るから支配は有る。「他者を支配するなんて馬鹿げている、だってそれには限界があるんだから」とでも言わんばかりのジャームッシュのこの言葉は、われわれ現代人に他者を迎入れることの勇気を与えると共に、未だ他者を支配し続けるもののいるこの世界に向けられた痛烈なメッセージなのである。

注

- i ルドヴィク・ヘルツベリ編、三浦哲哉訳『映画監督ジム・ジャームッシュの歴史』、東邦出版社、2006年、18頁。
- ii 九鬼周造著『偶然性の問題』、岩波書店、2012年、13頁。
- iii 他の六人の作家は、アキ・カウリスマキ、ビクトル・エリセ、ヴェルナー・ヘルツォーク、ヴィム・ヴェンダース、スパイク・リー、チェン・カイコーである。
- iv <http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/jimjarmusch/04.html> 【2019年1月25日閲覧】
- v iiと同じ。そして、ここでの「否定」という語は、小浜善信氏も言うように、「排除」あるいは「両立不能」の意ではなく、コインの「裏は表ではない」と言うように、コインの裏は表ではないが、裏がなければ表もないという「他在」の関係の意として考えるべきである（同書、288—299頁）。つまり、偶然性があるのは、必然性が一方にあるからで、その逆もまた然りということだ。
- vi 同上。
- vii 同上。
- viii 九鬼が定言的偶然を説明する際にしばしば用いる具体例である。例えば、同上、39頁。
- ix 小浜善信氏が用いた離接的偶然及び離接的必然の具体例を拝借させてもらった。同上、426頁。
- x 同上、277頁。
- xi 同上。
- xii 同上。
- xiii 同上。
- xiv 同上。
- xv William S. Burroughs, *The Limits of Control*, in *Semiotext(e): Schizo-Culture*, vol. III, no. 2, 1978, pp. 38 【拙訳。】
- xvi 同上。
- xvii 言語を超えた会話は他のジャームッシュ映画にも見られる特徴である。例えば、『ゴースト・ドッグ』（*Ghost Dog*, 1999）における、英語話者（主人公）と仏語話者（アイスクリーム屋の店員）との不思議な友情はその典型である。ちなみに、この仏語話者の俳優はイザック・ド・バンコレであり、『リミッツ・オブ・コントロール』の主人公役である。
- xviii 『リミッツ・オブ・コントロール』の冒頭は、アルチュール・ランボーによる詩『酔いどれ船』（*Le Bateau inre*, 1871）の一部—無情な大河を下りながら もはや船曳きの導きを感じなくなった（劇中翻訳）—に始まるが、ロラン・バルトはこの詩の主人公〈酔いどれ

船)を「無限性にふれる眼」と評している(篠沢秀夫訳『神話作用』、現代思潮社、1967年、69頁、傍点引用者による)。

xix 一方、後に話す「支配者」の仲間たちは、常時サングラスをかけている(図⑬)。



図⑬

xx もちろん、他にも被写体の操作はある(図⑭)。これは、ビニール傘は雨を凌ぐためのものであるという定言から解放された、図①と同じく個物を強調させるショットである。



図⑭

xxi ジル・ドゥルーズ著、財津理/齋藤範訳『シネマ1*運動イメージ』、法政大学出版局、2008年、179頁。

xxii 『イヤー・オブ・ザ・ホース』(Year of the Horse, 1997)、『ギミー・デンジャー』(Gimme Danger, 2016)はドキュメンタリー映画として括った。

xxiii 本文中で言及していない作品としては、『ストレンジャー・ザン・パラダイス』(Stranger Than Paradise, 1984)、『ダウン・バイ・ロー』、『ゴースト・ドッグ』、『ブローケン・フラワーズ』(Broken Flowers, 2005)、『オンリー・ラヴァーズ・レフト・アライブ』(Only Lovers Left Alive, 2013)における自動車、『ミステリー・トレイン』(Mystery Train, 1989)、『デッドマン』(Dead Man, 1995)における列車がある。

xxiv iに同じ、23頁。

xxv iiに同じ、144頁。

xxvi 『ユリイカ 2017年9月号 特集=ジム・ジャームッシュ — 『ストレンジャー・ザン・パラダイス』から『パターソン』『ギミー・デンジャー』へ—あるいはイギー・ポップ&ザ・ストゥージズ—』、青土社、217,227頁。

参考文献

ルドヴィク・ヘルツベリ編、三浦哲哉訳『映画監督ジム・ジャームッシュの歴史』、東邦出版社、2006年。

遠山純生編『ジム・ジャームッシュ (e・m books 13)』、エスクアイア マガジン ジャパン、2006年。

『ユリイカ 2017年9月号 特集=ジム・ジャームッシュ — 『ストレンジャー・ザン・パ

ラダイス』から『パターソン』『ギミー・デンジャー』へ—あるいはイギー・ポップ&ザ・
ストゥージズ—』、青土社。

佐久間義貴編『エクリヲ vol.6』、エクリヲ編集部、2017年。

蓮実重彦著編『光をめぐる—映画インタビュー集 (リュミエール叢書)』、筑摩書房、1991年。

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

アンドレ・バザン著、野崎歓／大原宣久／谷本道昭訳

『映画とは何か (上)』、岩波書店、2015年。

『映画とは何か (下)』、岩波書店、2015年。

野崎歓著『夢の共有—文学と翻訳と映画のはざままで』、岩波書店、2016年。

九鬼周造著

『偶然性の問題』、岩波書店、2012年。

『人間と実存』、岩波書店、2016年。

『講義 文学概論・講義 偶然性 (九鬼周造全集 第十一巻)』、天野貞祐／澤瀉久敬編、岩波書店、2012年。

ロラン・バルト著、篠沢秀夫訳『神話作用』、現代思潮社、1967年。

マルティン・ブーバー著、植田重雄訳『我と汝』、岩波書店、1979年。

アンリ・ベルクソン著、合田正人／平賀祐貴訳『笑い』、筑摩書房、2016年。

アンドレ・ブルトン作、巖谷國士訳『ナジャ』、岩波書店、2003年。

アルチュール・ランボー作、宇佐美斉訳『ランボー全詩集』、筑摩書房、1996年。

William S. Burroughs, *The Limits of Control*, in *Semiotext(e): Schizo-Culture*, vol. III, no. 2, 1978.

OUTSIDE IN TOKYO、ジム・ジャームッシュ『リミッツ・オブ・コントロール』オフィシャル・インタビュー、2009年。

<http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/jimjarmusch/index.html>