

パリ留学以降の諏訪敦彦

『不完全なふたり』を中心として

板井仁

はじめに

『H story』を撮影した後、映画との関係を見失ったという
 か、映画に正面衝突して自分がバラバラになってしまった感
 覚がありました。ギリギリのところをやったので、もうこれ
 以上映画は撮れないだろうという思いが強かった。¹⁾

諏訪敦彦（一九六〇年〜）はキャリアのその初期から、既存
 の日本映画における規範を逸脱しながら独自の作品づくりを目
 指した映画作家であった²⁾が、それは『H story』（二〇〇一）

において頂点に到達する。『ヒロシマ・モナムール』（アラン・
 レネ、一九五九）の完成しないリメイク映画を制作すること
 によって、即興演出や長回しを用いて、カットの掛け声の内外に
 おいて生起する生々しい現実をフィルムに収めることによって、
 諏訪は、俳優やスタッフ、周辺環境を含んだ雑多なものの力関
 係が作動する混成系としての映画づくりを目指した。それは、
 映画の制作主体を解体すること、「個の単一の主体を何とかば
 らばらにできないだろうか、そのことで映画の別の形式を引き
 出せないか」³⁾ということを目指しながら、「公共性」に開かれ
 た映画づくりを模索する諏訪の方法論であった⁴⁾。しかしこう

して制作された『H story』は大変に優れた作品でありながらも、日本において興行的に失敗することになる⁵⁾と同時に、ある事態を——それは自身が目指していたことであつたのだが——引き起こすこととなつた。「自分がバラバラになつてしまつた」のだ。諏訪は規範からの離脱によつて当然とされている現実に問いを差し挟み、これを議論の俎上に載せる。それによつて観客は、この現実のイメージを批評の対象として捉えなおすことを強要される。諏訪の映画に直面した我々が言葉を失つてしまうのは、問いを差し挟むことによる宙吊りの方法にあるだろう。このため、日本における『H story』の興行的失敗は、問いの過剰によつて観客に高度なものを求めてしまつたから、という理由も否定出来ないのではないだろうか⁶⁾。

『H story』撮影後、映画との関係に行き詰まつた諏訪は、文化庁の在外研修プログラムに応募し、パリで一年間生活することを決断する。制作主体の解体は、ある極点において監督個人の表現主義へと反転してしまつたのかもしれない⁷⁾。バラバラになつてしまつた諏訪の映画作りの歩みは、フランスに渡ることで、ドゥルーズが「中間の高さ *hauteur moyenne*」と形容するものへと向かうことになる。「中間の高さ」とは、既存の映画からの逸脱を目指したことで識別不可能となつた点から再び浮上するため、世界を信じることを目指すことであり、それ

は「天と地の間に『中間の高さ』を作り」出すこと、「言葉の手前で、あるいは彼方で、世界への信頼を再発見する」こと、「身体を信じる」ことであつた⁸⁾。重心の移動、日本を離れることによつて、諏訪は「イメージの接続過剰の大地」から身を引き剥がす。フランスで家族との生活を始めた諏訪は、もう一度原点へと立ち返り、シンプルに映画を撮ることを決意するようになる。こうして撮影されたのが『不完全なふたり』（二〇〇五）であつた。

本稿では、『不完全なふたり』を中心として、パリ留学以降の諏訪が目指した「公共性」がどのようなものであるのかについて論じていきたい。

1 諏訪における「公共性」

『不完全なふたり』は、別れを決意した夫婦の物語である。全編フランス語で語られるこの作品では、『H story』において見られた複雑な編集方法は排され、ほとんどが定点カメラによるロングショット、ディープフォーカスの長回しによつて撮影されている。しかし『不完全なふたり』においても、これまでの諏訪の作品同様、俳優やスタッフとのディスカッションが映画の重要な構成要素となっている。とくに撮影監督とアーティ

スティック・ディレクションを担当したキャロリーヌ・シャンブティエ（一九五四〜）は多くの点でこの映画に関わっている。シャンブティエはジャン・リュック・ゴダール、ジャック・リヴェット、クロード・ランズマンといった即興的演出あるいはドキュメンタリー映画の監督たちの撮影監督の経験があるキャメラマンである。諏訪はシャンブティエとともに映画を制作することで、ドキュメンタリー／フィクションという二項対立を問うことのない地点において、個々の集合体としての「リアル」⁹を制作しようと試みる。制作主体の解体を目指す諏訪の方法は、『不完全なふたり』においても引き継がれているが、『H story』におけるさまざまな実験的方法は、「結局それは映画を単なる自己表現にしてしまう気がした」¹⁰からという理由で用いられなくなる。『H story』における難解な問いは、観客をはじめ、諏訪自身の言葉さえも話まらせる結果となってしまうのである。諏訪は日本を離れ、映画制作から離れることで、映画への問いを突き進めることがかえって強烈な自己表現、「監督のみに属する美学的選択」となってしまうという逆説に気づいたのである。諏訪は方法的なところからいったん離脱することによって、改めて映画制作に向きあうことになる。そこで目指されたのが「公共性」である。諏訪はインタビューにおいてこう語っている。

映画というものはもっと公共なものに開かれていくべき、と思ったのです。方法的なものが勝つと、それが閉じちゃうんだよね。（……）ポピュラーなものに関わりながら、誰もがそこに参画することができる雑多なものを組織しながらも、でも今の映画が持つ主要な言語が失っているものを回復したいと思います。だから、同じような方法論では撮れないし、従って違うものの方においてやりたいけれども、自分の表現としての作品を実現していくことだけでは済まないような映画の公共性に開かれていく必要性を感じますよね。¹¹

『H story』までの作品において描かれてきた人物たちの姿はみな共同の歩みを感じさせるものであったが、映画作りの方法論によって、公共性が閉じることに結びつきかねない事態へと向かっていった。諏訪はフランスに渡り家族との生活を送るなかで、方法論へと向かうのではない映画作りを目指し始めた。それは、今の映画において失われてしまった言語を再生させること、映画を「公共性」に開くことである。しかしここで語られている「公共性」という言葉は、監督と統一主体の解体を目指す諏訪の姿勢を考慮するならば、規範や常識、あるいは国家や自治体といった official なものを含まない意味において理解

されるべきであろう。アーレントは公共的 public という言葉を「世界そのもの world itself」という意に解する。世界は、「すべてのものに共通 common するものであり、私たちが私的に所有している場所とは異なる」¹²⁾。ここで諏訪が語る「公共性」は、対談相手の井上がこれを「共同性」¹³⁾と言いかえるように、超越的な存在としての監督を回避する意味において、つまり映画を監督個人の私的なものとしてではなく、むしろ監督や俳優たちとの共同的 communal で共通の common ものとする意味において、「雑多なもの」が保持されうるような共同作業の場として考えるべきである¹⁴⁾。これは、自身の方法論を飛び超えながら、複数のものと結びつきあうこと、映画を私的に論理的に構成するのではなく、フィルムに映し出された「世界」を、諸現実を信じ、捉え直すこと、「身体を信じること」を旨指した姿勢ではないだろうか。映画への問いをいったん宙吊りにし、社会生活に立ち返ることで、諏訪は映画を、俳優やスタッフ、カメラで捉えられた空間、そしてそれを鑑賞する観客を含めた共同作業として創造していこうと考えたのである。そこで、『不完全なふたり』では、これまで用いられることのないなかった手持ちカメラによる顔の極端なクローズアップが「発見」され、挿入されるようになる¹⁵⁾。諏訪のクローズアップは、登場人物の行動を分解し観客に説明するためのものとし

てではないやり方で用いられている¹⁶⁾。諏訪はこれを長回しのうち不意に挿入するため、いわば不合理なカットのように断片化されたものとして現れてくる。では一体なぜ、「公共性」を旨指した諏訪は、このようにクローズアップを使用するようになったのだろうか。

2 長回しとバザンの「曖昧さ」多義性

クローズアップについて考察する前に、本節ではまず長回しについて考察する。諏訪はこれまでの映画と同様、『不完全なふたり』においてもまた切り返しショットを放棄し、ディーブフォーカスの長回しによって画面を構成する。厳密に言えば一度、マリーとニコラのクローズアップにおいて(1:16:20-1:18:40)ショットは切り返されているが、それ以外のシーンでは用いられることはない。なぜなら切り返しショットは、諏訪にとってみれば「異様な知覚」として切り捨てられる編集方法であったからだ。切り返しショットで一つのシーケンスを構成する場合、撮影されるべき全体はあらかじめ想定されていない。撮影されないし、全体を俯瞰することができる超越的な視点が前提とされていない。また、諏訪の映画は即興によるひとつづきの長回しによって撮影されているため、カメラ

を複数台回していない場合、技術的にも切り返すことが難しくなった^⑩。だからこそ諏訪は長回しを用いてきたのである。諏訪にとって切り返しショットとは、画面外の存在を消去し「すべてを見る」ことが可能である」ように見せかける方法であり、観客の思考を奪うものであった。それに対して長回しとは、意識を画面外へと開く撮影法であり、監督という制作主体から離れて、撮影スタッフや録音スタッフの力をより強く反映させることのできる撮影法である。

『不完全なふたり』は冒頭のシーンから長回しがい用いられている。タクシーの窓ガラス越しに映し出される、主人公のマリーとニコラの夫妻(00:00:20-00:02:54)は、カメラに近づいたり遠ざかったり、あるいは画面外からの反射によって白み、あるいは暗く澱みながら、それでも同じ方向へと進んで行く。別れ間際の二人の不安定な関係性は、この長回しによって見事に表現されている。長回しにこだわるのは、「リアル」としての映画を製作するためである。長回しの映画によるイメージは、複層性を帯びた現実の諸現象を捉え、同時多発的に生起する様々な運動を包含する。ここにおいてカメラは、普段の生活において意識していないものや、視覚を逃れているものを収めうる。シーンを複数のカットによって構成する場合、中心として映し出されるのは、動作の伴うものや、映画製作者の意図す

る対象であり、それ以外のノイズは可能な限り編集によって排除される傾向にある。それに対して長回しは、撮影者が制御しきれないものを多分に含まざるを得ない撮影法、偶然的なものがより多く折りたたまれる撮影法である。特にロングショットの長回しでは、空間と、そこにある人物や対象物などが同時に映され、そこに配置された諸対象が動作の有無に関係なく併置されるため、観客は普段意識していなかったものや、偶然的に映り込んだ対象を注視することが可能となるのではないだろうか。

自身をバザン主義と称する^⑪諏訪の撮影法は、バザンが肯定していたリアリズムである。バザンがモンタージュや切り返しショットではなく、ディープフォーカスや長回しを擁護したのは、リアリズムを追求することこそが映画の使命であるという考えに由来する。野崎敏がいうように、バザンの語るリアリズムとは「曖昧さ(=多義性) ambiguité」という語にあると言えよう^⑫。曖昧であるとは、それぞれのショットに多数の意味が包含されていること、一つの意味へと回収されないまま、複数を保持しうるショットであるということである。シャンブティエは二〇一二年のインタビューにおいて、『Mother』の撮影監督である猪木雅三による、露出不足の画面に影響を受けたことを語っている。『不完全なふたり』における画面のコン

トラストの繊細さは、猪本の実験的な姿勢とシャンプティエとの大いなる努力との結びつきによって創造されたものである²⁰。ここでシャンプティエは、バザンの「曖昧さ」を反転させる。

ディープフォーカスは画面全体のさまざまな対象が同時に見えることで曖昧さをもたらすが、露出不足の画面は、不明瞭であることによって曖昧さを保持する画面である。窓ガラスの反射によって白飛びし、かつ暗さのうちで不明瞭になる二人の姿は、曖昧であるがゆえに、また長回しの持続としてあるがゆえに複数性を保持しうるだろうし、また不安定さ、不完全さを喚起させるのではないだろうか。

この作品において最も特徴的な長回しは、ホテルでマリーとニコラが口論をするシーン(00:19:53-00:28:48)であろう。マリーとニコラはそれぞれの部屋にいたのだが、二つの部屋は一つの扉によって仕切られている。カメラはニコラの部屋に設置され、ニコラの存在はオフの声によってのみ示される。解放された扉の向こうにはマリーの部屋が見える。二人が言い争いをはじめ、マリーが扉を閉めてしまうと、そこに映し出されるのは閉ざされた扉と壁だけになる。しかし、諏訪はカメラを止めることなく、二人に即興演技を続けさせる。二人は、画面外、オフの声によって演技を続けることになる。諏訪はこのシーンに関してこう述べている。「数分間続くその扉の映像を、

ある人は退屈だと思うだろう。それで構わない。私たちは『そのショットを見よ』と呟く²¹。

諏訪は、「そのショットを見よ」と要求する。バザンは「ディープフォーカスは観客の演出に対するより活発な精神的態度さらには積極的な関与さえもたらす²²」と語るが、長回しもまたこうした機能を持つのではないだろうか。

分析的モンタージュの場合、観客は案内に従って見るだけであり、彼のために見えるべきものを選んでくれる監督のまなざしに自分のまなざしを合致させるのみであるのに対して、ディープフォーカスでは、最低限の個人的選択が必要となる。

映像が持つ意味は、観客の注意力および意志に、一部依拠することになる²³。

ディープフォーカスや長回しによって観客は、次に何を見せられるのだろうか、という受動的な知覚ではなく、次に何を見るべきなのか、という待ち伏せの姿勢をとるようになる。監督の私的で個人的なまなざしを取り去ることで、観客に選択の自由が与えられ、主体的なイメージの読み取りが開始される。これは、創造への回路の出発点となるのではないだろうか。観客は、ふだん見逃していたはずの細部を凝視し、そのイメージ内に於

いて取捨していただきまざまなものを知覚することが可能となる。そればかりか、オフの声によって続けられるこのショットは、観客に、映画が視覚によるイメージだけのものではなく、音声という聴覚によるものでもあることも伝えるのである²⁴。だからこそ、視覚や聴覚において知覚されるもの以上の感覚、イメージのみでは伝達されえないその空気感、不穏な香りなどといった感覚が喚起されるのではないか。意識はこうして、主体的に感覚器官を働かせ、その都度イメージへと向かうようになる。長回しのイメージは、オフという外部の声によって、フレーム外へと開かれていくだろう。

注意しておきたいのは、ディープフォーカスや長回しは、モニタージュに対立するものではないということである。むしろ長回しにおけるイメージは、複数のカットを一举に提示するのであり、この諸カットは、細かなモニタージュを形成するのである。これは、ドゥルーズが「無人島 *île déserte*」²⁵と形容したものを想起させる。貧しいイメージのように感じられる長回しのイメージは、複数のもの、潜在的なものが豊富に眠る「大洋 *ocean*」である。一見してこれが貧しいイメージであると感じられるのは、感覚と運動とが結びつくことのない断片だからである。しかしむしろ、こうした非意味的な断片は、人間によって荒廃させられることのない手つかずの状態であるからこそ、

諸断片へと思考を差し向けさせ、そのたびにまざまの諸原子を、諸々のカットに「無人島」を隆起させ、群島を形成するのである。これはまた、バザンの語るリアル、「曖昧さ」をもたらずものとしても説明されるのではないだろうか。このモニタージュは監督や編集者の意識をほとんど介されずに構成されたモニタージュであり、その読み取りに於いては想定された正解というものが存在しない。ここにおいて観客は自由に失敗をし、試行錯誤することで汲み取り尽くせない意味に出来事を知覚することができるのである。

しかし、長回しにおいて問題なのが、観客の能力が試されるということではなかっただろうか。長回しを用いることで、再認の失敗、再認の円環からの逸脱が目指されるのだが、観客はここに於いて自発的にイメージを凝視し、己の全能力を働かせて思考しなければならぬ。そうでなければイメージを読み取ることはできない。自らが参与しなければ、長回しのうちに現出するカットの知覚さえまもなくなくなり、スクリーンを長時間眺めることが苦痛な作業となる場合もある。だからこそ『*in story*』は、こうした映画に慣れていない日本において、興行的に失敗してしまったのかもしれない。

ここで、切り返しショットがどのような意味を持つのが理解できるかも知れない。それは、監督個人による「美学的選

扱」をいったん宙吊りにし、観客や社会に寄り添う姿勢なのではないだろうか。「公共性」に開かれた映画作りのため、諏訪は過剰な方法論に固執することをやめ、切り返しショットを導入するのである。クロースアップの切り返しショットによって捉えられた二人(1:16:20-1:18:40)。マリーはニコラに感情を表出する。ニコラは言葉を発さず、ただマリーの言葉を、黙って受け入れるだけである。受け入れること、ここに、映し出されたイメージを信頼する諏訪の姿勢が表れているのではないだろうか。「言葉の手前で、あるいは彼方で、世界への信頼を再発見する」こと、「身体を信じる」ことである。

3 クロースアップの発見

前節では長回しという撮影法について考察を進めてきたが、本節では諏訪のクロースアップについて論じていく。先述のように、諏訪はクロースアップによって「二つのサイズの映像が互いに補完しあいながら、ひとつの世界を再構成するのではなく、二つの世界、二つの視点があるということを示したかった」²⁶⁾と語っている。二つの世界を示すことで、諏訪は監督²⁷⁾統一主体を解体し、世界を多重化・複層化させることを目指す。クロースアップは、ドゥルーズにおいて「情動 affect であり、

感情イメージである」²⁸⁾と説明されるショットである。情動は力 puissance—質 qualité と言い換えられ、怒りや悲しみといった、一つの感情表現として切り取られる以上のもの、力や質そのものとして、複数で雑多なものが保持されたものとしてある。クロースアップはショットを一つの意味へと還元させず、個体化を逃れることを可能にしながら、視覚によって知覚されえなかった潜在的なものを包含する複合的なイメージとしてある。「クロースアップは、顔を、個体化の原理に支配されないそうした諸領域にまで推し進める」²⁹⁾のだ。ベンヤミンもまた、クロースアップの効果を「物質のまったく新しい構造組成を目に見えるようにする」³⁰⁾ものとして論じているように、単に俳優の顔といった表面を映し出すものではなく、その内面的な感情を表出するのみならず、物質の新しい構造組成を目に見えるようにし、世界の新しい展望を開くものである。つまりクロースアップを使用することは、世界にカメラ向けることで、映し出された世界への信頼を取り戻すこと、「身体を信じる」ことなどではないだろうか。ドゥルーズを読み、かつそれを映画制作において使用していると語る諏訪の歩みは、ここで、この有名な一文と共鳴する。

映画は世界を撮影するのではなく、この世界への信頼を、わ

れわれの唯一の絆を撮影しなくてはならない。〔……〕世界への信頼を取り戻すこと、それこそが現代映画の力である。⁽³¹⁾

先述のように『不完全なふたり』は、ほとんどがディープフオーカスの長回しによって構成されているが、そのうちに挿入されるクロスアップはすべて顔を映し出している。とくに初めの三回のクロスアップはマリリーの顔を捉えている。カフェで友人たちと食事をするシーン(00:15:37-00:16:30)‘美術館でロダンの彫刻を鑑賞するシーン(00:36:30-00:37:40)‘友人の結婚式後のパーティ会場でのシーン(00:50:08-00:51:04)である。ここでは、夫・ニコラと喧嘩をしたマリリーが、美術館で一人ロダンの彫刻を鑑賞しているシーンを取り上げたい。やや画質の荒い手持ちカメラは、極端なクロスアップによってマリリーの顔を映し出している。マリリーはいったん画面奥にある窓の外へと視線を向け、窓に凭れかかるが、再びカメラの方を振り返ると涙を流し始める。ここでクロスアップは、マリリーの顔の物質性を露わにしながら、この統一的な顔を、眼と鼻、口という諸感覚器官へと解きほぐしていく。ここで、「クロスアップは個体化を保留する」⁽³²⁾。マリリーの顔は個体化から逃れながら、スクリーンの外部へと開示される。マリリーの

身体は、確かに美術館のうちにいるが、彼女の視線は中空を漂い、その意識は別の空間、喧嘩の相手であるニコラとの空間へと向けられているのではないだろうか。これは、マリリーの頬を伝う涙によって示されているだろう。

ところで、諏訪がクロスアップを用いるとき、ほとんどの場合、作曲家の鈴木治行によるピアノの音が挿入される。諏訪によればこのピアノの音は「二人を肯定的に見守っている天使のような存在」⁽³³⁾としてあるという。ピアノの音は「天使は、曖昧なイメージを保持しながらも音によって観客に何らかの契機や導きを与えるが、それは観客や社会に寄り添う諏訪の姿勢を想起させる。「天使」は、人間ではないし神でもない、その間にある亡霊的な存在である。諏訪はこのピアノの音を「天使」と形容することによって、超越的ではない場所でありながら、かつ私的でも個人的でもない非人称的な場所、いわば「公共性」の場所から肯定しようとしたのではないだろうか。

クロスアップによって映し出された顔は、天使という案内役によってさらに多層化され、世界の新しい展望を開示する。クロスアップとピアノの音はこうして、複数のものを共存させるが、これはリビット水田堯が「乳濁(エマルジョン)」⁽³⁴⁾として説明するものではないだろうか。乳濁とは、「総合されえない総合」、「宙吊り suspension」として、二つのものが混合

する状態である。それは、個々が互いに独立していながらも、世界Ⅱ「公共性」に開かれたものとして、「群島」として共同の歩みを見せるような状態である。

しかし乳濁は、「混和しえない混合が開いた間隙の効果として現れる」³⁴⁾ため、観客はそこではと息を飲む。長回しにおけるクロースアップは間隙として現れ、我々が感覚し、その感覚によって運動するというような感覚運動図式を打ち崩していく。感覚運動図式の崩壊、それは、眼前に広がる光景の目の当たりにして、どう動いてよいかわからなくなる体験、呆然とする体験である。間隙はこうして再認を失敗させ、そこにおいて観客に彷徨することを強いることになるだろう。観客の思考は二つのイメージの間で延長されることがなくなり、「一つの『描写』だけがある」ようなイメージとなる。「それは純粹に光学的かつ音声的な状況であり、そこで人物はいかに反応するか知らない」³⁵⁾。観客は、感覚や反応によって行動することをやめ、イメージに主体的に関わりはじめる。つまりクロースアップとピアノの音による乳濁は、「公共性」に開きながら、かつ観客が映画へと参与する場を構成する。観客に寄り添いながらも、同時にイメージと観客との共同作業の場を開示するのである。

おわりに 『不完全なふたり』以降の歩み

その後の諏訪は、俳優イポリット・ジラルドとの共同監督作品である『ユキとニナ』（二〇〇九）を撮影し、また二〇一六年夏には、パリにおいてジャン＝ピエール・レオや子供たちとの映画撮影を終えた³⁶⁾。

『ユキとニナ』は、『不完全なふたり』の準備期間に出会った³⁷⁾二人が、フランスにおいて制作した映画である。そのきっかけは、ジラルドがオムニバス映画『パリ、ジュテーム』（二〇〇六）の一編である「ヴィクトワール広場」に出演したことだった。「ヴィクトワール広場」もまた家族を描いた作品ではあったが、『ユキとニナ』では、ユキとニナという二人の子どもが主人公として据えられている。諏訪は共同制作によって監督Ⅱ統一主体を複数化するが、フランス人の父と日本人の母のあいだに生まれたユキという主人公は、日本とフランスを往還する存在、二つの異なる空間を結びつける存在としてある。

本作において、諏訪は演技がほとんど未経験である子どもたちとの共同作業を開始する。子どもたちは方法論によってだけでは太刀打ちできない存在である。「さあ一緒に物語を考えてみよう、君だったらこういう時どうするだろうね、という話をしていくことだけでしかやっぱり共通の言語っていうのは作り

出せない」³⁸という諏訪の言葉のうちに含まれているのは、方法論や言語を超えた結びつきである。『ユキとニナ』のメイキング映像には、諏訪とジラルド、ジョゼ・デシャイヤーズが意見を出しあい、ときに衝突しあいながら映画を創造していく姿が映されている。またジラルドはインタビュアーにおいて、「撮影のあいだ、ユキは確かにこの映画の「作者」であった」³⁹と語っている。「有機的につながった相互関係」を目指す諏訪は、「一者—全体」としての結びつきではなく、共同監督のジラルド、撮影監督のジョゼ・デシャイヤーズ、そして子どもたちといった個々の無人島が創造を実践しながら、相互に関係しあうような共同体としての映画作りを目指したのである。それが、イメーজの「群島」と、監督＝統一主体の「群島」の隆起する場としての「公共性」である。確かに方法論もまた重要であるが、それに過剰になりすぎてはいけない。公共性に開かれた映画作りとは、一方でこうした方法的なことを念頭に置きつつ、これを絶えず変化させながら、それぞれ人間自体が重要であることを意識し、たとえ異なる存在であっても、互いを尊重しあうことを目指す試みなのではないだろうか。

『不完全なふたり』までの長編作品における二人の男女は、それがたとえ不安定で不完全なものではあっても、最後には関係を継続することを決断していた。しかし『ユキとニナ』におい

て初めて別れが描かれることになる⁴⁰。別れは、互いを尊重するためならば悪いことではない。家族のシステムに固執する必要はない。独身者となること、それは、重心を移動すること、「中間の高さ」へと飛翔することである。『ユキとニナ』における別れは、かつての方法論から別れることであり、現実を生きることに、この世界自体を肯定するという新たな方法論を構築することであろう。

これまで論じてきたように、諏訪は監督が頂点となって制作される既存の映画作りを解体し、さまざまな問いを創出し苦悩しながら、映画というメディアに真摯に向き合ってきた映画作家である。諏訪が辿ってきた道のりとは、これら諸項の「中間の高さ」において、新たな形となって再生することを目指す歩みなのではないだろうか。諏訪が映画製作の場を通じて目指したものの、それはドゥルーズが「独身者の共同体」*La communauté des célibataires*⁴¹と形容するものではないだろうか。

監督という共通の原理原則に従って行動する共同体は全体主義となるが、それに反して独身者の共同体とは、「世界」＝「公共性」という「大洋」において、それぞれが孤独に隆起することと、群島として現出するものである。独身者は、超越的存在としての父権的機能から解放され、性別、血統などの属性が剥ぎ取られた存在であり、この共同体は兄弟的、友愛的、あるいは

は同志的な結びつきによって編成されるという⁽⁴⁾。クローズアップは、個性化を保留するのではなかったか。この、「独身者の共同体」としての歩みこそが、映画を「公共性」へと開いて

いくのではないだろうか。自身の方法論を絶えず吟味し、ときにはそれを廃絶し、また新たなものを形成していくこと。それが、諏訪が目指す「公共性」ではないだろうか。

註

- (1) Webページ (<http://ekagejinu.com/article/45420126.html>)
映画芸術ホームページ、対談 諏訪敦彦(監督)×稲川方人(詩人)『不完全なふたり』をめぐって、二〇〇七年。
- (2) 矢崎仁司×諏訪敦彦×井土紀州「映画は誰のために作られるのか——生きかたと映画のリアリティをめぐって」『日本映画ニューウェイヴ・リアル』の彼方へ」所収、エスクアイアマガジンジャパン、二〇〇〇年、一〇二頁。
- (3) 諏訪敦彦・鶴飼哲「きみはヒロシマで何も見なかった」、城戸朱理・宮岡秀行監修『Edge——映画と詩の間』所収、アートスクウェア、二〇〇三年、二二六頁。
- (4) 諏訪敦彦・井上間従文「『貧しい』世界の内奥から映画における雑多性と公共性」『映像と批評』cocc3 映像と言語の世界』、森話社、二〇一二年、二一頁上段。
- (5) 日本に比して、『H story』はフランスではよりよく受容され、カンヌの『ある視点』部門にノミネートされた。諏訪がパリを選んだのは、この理由のためでもあっただろう。
- (6) マウリツィオ・ラツァラート『記号と機械 反資本主義新論』杉村昌昭・松田正貴訳、共和国、二〇一五年、一三五頁。マウリツィオ・ラツァラートによれば、映画は「シニフィアン／シニフィエといった表現の二つの構成要素を機能させるのではなく、原始社会におけるように、〈無限の要素〉を、つまりイメージ、音、話し言葉・書き言葉(テキスト)、運動、位置、色、リズムなどを機能させる」ものとしてある。映画は主体化に抗うものとしてあり、脱主体化によって無限の要素へと解きほぐすことを可能にする。しかし諏訪は映画との関係を過剰に破壊してしまっただけで詰まっただけではないだろうか。
- (7) 野崎敏は、台湾の映画監督たちが行った「リアリズム＝曖昧さ」への追求が、ある極点において表現主義へと反転してしまっただけを論じている。『アンドレ・バザン 映画を信じた男』、春風社、二〇一五年、一七九頁。
- (8) Gilles Deleuze, *Cinema 2: L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 224-225. (ナル・ヌルヌーズ『シネマ2』時

- 間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大橋理志・岡村民夫訳、法政大学出版社、二〇〇七年、二四一頁。)
- (9) 矢崎・諏訪・井上、前掲書、一〇七頁。
- (10) 諏訪・稲方、前掲Webページ。
- (11) 諏訪敦彦・井上間從文、前掲書、森話社、二〇一二年、二二頁上段。
- (12) Hannah Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, 1958, p. 52. (ハンナ・アレント『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫、一九九四年、七八頁。)
- (13) 諏訪・井上、前掲書、二二頁上段。
- (14) アレントは、公共空間を「人びとが、リアルであり他人と取り換えることのできない自分を示しうる、唯一の場所」と定義した。*The Human Condition*, p. 41. (『人間の条件』六五頁。)
- (15) 諏訪は撮影監督であるシャンプティエに、これまでの作品において用いられることなかった新たな道具の使用を持ちかけた。それがクロスアップにおいて用いられた小さなカメラだった。Webページ (<http://cafedesimages.fr/caroline-champette-r-au-travail-22/>) Caroline Champetier, Caroline Champetier au travail. Café des Images Cinema, 2016.
- (16) それは、バザンが語る、「禁じられたモニタージュ」ではないやり方である。バザンはモニタージュに関して、「出来事の本質的部分がアクションの二つ、ないしそれ以上の要素の同時的要素の同時的共存に左右されると、モニタージュは禁じられる」が、そうではないと、モニタージュの意味が物理的接続性に左右されなくなると、に「権利を取り戻す」と論じている。André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, les Éditions du cerf, 1985, p. 59. (トナレ・バザン『映画とは何か』上巻、野崎・大原宣久・谷本道昭訳、岩波文庫、二〇一五年、九四頁。)
- (17) 諏訪の映画では、登場人物がいつ言葉を発し、いつどのように動くかなどが決定されないまま撮影に入るため、テイクごとに台詞や動作の差異があり、別の画面で撮られたカットを他のカットにつなげることが困難になってしまった。
- (18) 諏訪敦彦・板井仁・片岡佑介・瀬尾尚志・正清健介「シンポジウム 映像と記憶、出来事 諏訪敦彦氏をお迎えして」『言語社会』10、一橋大学大学院言語社会研究科、二〇一六年。
- (19) 野崎・アンドレ・バザン 映画を信じた男『春風社、二〇一五年、三四頁。]
- (20) Champetier, 前掲Webページ (<http://cafedesimages.fr/caroline-champetier-au-travail-22/>) より。
- (21) フィルムアート社編集部編『このショットを見よ 映画監督が語る名シーンの誕生』フィルムアート社、二〇一二年、五八頁。
- (22) *Qu'est-ce que le cinéma?*, p. 75. 『映画とは何か』上巻、二二六頁。]
- (23) *Ibid.*, p. 75. (上記同書、二二六頁。)
- (24) これは、デジタルがノンマーシュとどう概念、映像と音声との対等な関係を目指したことを想起させる。
- (25) Gilles Deleuze, *Causes et raisons des îles désertes* * *L'île déserte: Textes et entretiens 1953-1974*, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 12-14. (ギル・ドゥルーズ『無人島の原因と理由』『無人島 1953-1968』前田英樹訳、河出書房新社、二〇〇三年、一四一―一七頁。)
- (26) 諏訪・稲方、前掲Webページ。
- (27) Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Les Éditions

- de Minuit, 1983, p. 126 (シル・ドゥルーズ『シネマー*運動イ
メージ』財津理・齋藤範訳、法政大学出版社、二〇〇八年、一
五六頁。)
- (28) *Ibid.*, p. 142. (上記同書、一七七頁。)
- (29) ヴァルター・マンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『マンヤ
ミン・コレクション1 近代の意味』久保哲司訳、浅井健二郎
編訳、ちくま学芸文庫、一九九五年、六一九頁。
- (30) *Cinema 2*, p. 223. (『シネマ2』一四〇頁。)
- (31) *Cinema 1*, p. 142. (『シネマ1』一七六頁。)
- (32) 諏訪・稲方、前掲Webページ。
- (33) リビット水田莞『原子の光』門林岳史・明知隼二訳、月曜社、
二〇一三年、二七七頁。
- (34) 上記同書、二七八頁。
- (35) *Cinema 2*, p. 356 (『時間イメージ』三七四頁。)
- (36) 諏訪敦彦 Facebook ページに於て。
- (37) Web ページ (http://www.cinemotions.com/interview/64521)
Hippolyte Girardot et Nobuhiro Suwa. Propos par Hippolyte
Girardot et Nobuhiro Suwa sur 'Yuki & Nina, CinEmotions.
com.
(38) 諏訪・井上、前掲書、二〇頁。
- (39) Web ページ (http://www.artetv/sites/olivierpere/2013/10/22
/yuki-et-nina-entretien-avec-hippolyte-girardot/) Hippolyte
Girardot, Yuki et Nina: entretien avec Hippolyte Girardot,
artetv, 2013.
- (40) 『ヴィクトワール広場』でも息子との別れが描かれてゐる。
- (41) Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*. Les Éditions de Minuit,
1993, p. 108. (シル・ドゥルーズ『批評と臨床』守中高明訳、
河出書房新社、二〇〇二年、一七〇頁。)
- (42) *Ibid.*, p. 108. (上記同書、一七〇頁。)

参考文献

。書籍

- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, les Éditions du cerf, 1985.
(マンヤミン・マンヤミン『映画とは何か』上二巻、野崎敏・大原宣久・
谷本道昭訳、岩波文庫、二〇一五年。)
- Dudley Andrew, *André Bazin*, Columbia University Press, 1978.
- Gilles Deleuze, *Cinema 1: L' image-movement*. Les Éditions de Min-
uit, 1982. (シル・ドゥルーズ『シネマ1 運動イメージ』財津
理・齋藤範訳、法政大学出版社、二〇〇八年。)
- *Cinema 2: L' image-temps*. Les Éditions de Minuit, 1985. (『シ
ネマ2 時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大

橋理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、二〇〇七年。）

—— *Parlantes 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, 1990. (『記号と事件 1972-1990年の対話』宮林寛訳、河出文庫、二〇〇七年。)

—— *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993. (『批評と臨床』守中高明訳、河出書房新社、二〇〇二年。)

—— *Le déserte: et autres textes 1953-1974*, Les Éditions de Minuit, 2002. (『無人島 1953-1968』前田英樹監修、河出書房新社、二〇〇三年。); 『無人島 1969-1974』小泉義之監修、河出書房新社、二〇〇三年。)

Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980. (『千のプラトー』上中下巻、宇野ルーズ&フェリックス・ガタリ『千のプラトー』上中下巻、宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳、河出文庫、二〇一〇年。)

—— *Qu'est-ce que la philosophie?* Les Éditions de Minuit, 1991. (『哲学とは何か』財津理訳、河出書房新社、一九九七年。)

Hannah Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, 1958. (ハンナ・アレント『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫、一九九四年。)

井上間従文「物語」なるものの根源 諏訪敦彦の『2/デュー』と『H story』、『映像と批評 ecc3 映像と言語の世界』、森話社、二〇一二年。

齋藤純一『公共性』岩波文庫、二〇〇〇年。

諏訪敦彦「ある惑星の引力 ロバート・クレマーの『遺産』について」『ミダールと複数の映画史 カイエ・ドゥ・シネマ・ジャポーン 映画の21世紀Ⅱ』所収、勁草書房、二〇〇〇年。

—— 「映画における他者性をめぐって」早稲田大学人文論集、二〇〇七年。

—— 「肯定という暴力」『映画芸術』No.385、編集プロダクシヨン映芸、一九九九年。

—— 「孤独の発見」『映画芸術』No.387、編集プロダクシヨン映芸、一九九九年。

諏訪敦彦・板井仁・片岡佑介・瀬尾尚志・正清健介「シンポジウム 映像と記憶、出来事 諏訪敦彦氏をお迎えして」『言語社会』10、一橋大学大学院言語社会研究科、二〇一六年。

諏訪敦彦・井上間従文「貧しき」世界の内奥から 映画における雑多性と公共性」『映像と批評 ecc3 映像と言語の世界』、森話社、二〇一二年。

諏訪敦彦・鶴飼哲「きみはヒロシマで何も見なかった」、城戸朱理・宮岡秀行監修『Edge—— 映画と詩の間』所収、アートスクウェア、二〇〇三年。

諏訪敦彦・キム・ホジョン「Mutual Looking」、『現代詩手帖』二〇〇二年七月号』思潮社、二〇〇二年。

野崎敏「アンドレ・バザン 映画を信じた男」春風社、二〇一五年。フィルムアート社編集部編『このショットを見よ 映画監督が語る名シーンの誕生』フィルムアート社、二〇一二年。

ベンヤミン、ヴァルター『ベンヤミン・コレクション』久保哲司訳、浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、一九九五年。

矢崎仁司×諏訪敦彦×井土紀州「映画は誰のために作られるのか—— 生きかたは映画のリアリテイをめぐって」『日本映画ニューウエイヴ リアル』の彼方へ』所収、エスカリアアマガジンジャパン、二〇〇〇年、一〇二頁。

ラツアラート、マウリツィオ「記号と機械 反資本主義新論」杉村

昌昭・松田正貴訳、共和国（二〇一五年）。

リベット水田堯『原子の光（影の光学）』門林岳史・明知隼二訳、月曜社、二〇一三年。

○ Web ページ

Caroline Champetier, Caroline Champetier au travail, Café des Images Cinéma, 2016. (<http://cafedesimages.fr/caroline-champetier-au-travail-22/>)

Hippolyte Girardot, Yuki et Nina: entretien avec Hippolyte Girardot, arte.tv, 2013. (<http://www.arte.tv/sites/olivierpere/2013/10/>)

22/yuki-et-nina-entretien-avec-hippolyte-girardot/)

Hippolyte Girardot et Nobuhiro Suwa, Propos par Hippolyte Girardot et Nobuhiro Suwa sur Yuki & Nina, CinEmotions.com. (<http://www.cinemotions.com/interview/64521>)

諏訪敦彦・稲川方人、対談 諏訪敦彦（監督）×稲川方人（詩人）『不完全なふたり』をめぐって、映画芸術 Web スペース、二〇〇七年。（<http://eigaageijus.com/article/45420126.html>）

諏訪敦彦【日仏監督インタビュー】日本編】諏訪敦彦、Phile-web Web ページ、二〇〇八年。（<http://www.phileweb.com/news/da-v/200801/03/20056.html>）

（いたい、じん／博士後期課程）