

映画は音楽のように：日本におけるジャン＝リュック・ゴダール作品の受容についてのささやかな覚書

その他のタイトル	Ut Musica Cinematographia: Notes on the Japanese Reception of Jean-Luc Godard 's Films
著者	堀 潤之
雑誌名	関西大学東西学術研究所紀要
巻	45
ページ	163-177
発行年	2012-04
URL	http://hdl.handle.net/10112/7305

映画は音楽のように

—日本におけるジャン＝リュック・ゴダール作品の受容についてのささやかな覚書

堀 潤 之

Ut Musica Cinematographia:

Notes on the Japanese Reception of Jean-Luc Godard's Films

HORI Junji

This paper examines the history of the distribution and criticism of Jean-Luc Godard's films in Japan, covering half a century and concentrating on the years 1967–1971, when almost 16 of his films were released in succession. Today, we forget the fact that the discourse of Shigehiko Hasumi emerged at this time as a counterattack against the dominant critical trend that emphasized the political dimension of a film. I suggest that one of the consequences of this amnesia is the widespread acceptance in the years following the 1980s of a simple aesthetic view that it is sufficient to appreciate Godard's films as if they were music, seen particularly in the statements of several famous musicians. Finally, this paper advocates the necessity of a semantic exegesis of his films that lacks in the recent Japanese reception of Godard's oeuvre.

ジャン＝リュック・ゴダールの映画作品の人氣が、日本でとりわけ高いことはよく知られている。そのことを確かめるために、日本におけるゴダール作品の興行の歴史をざっと振り返ってみるなら、たとえば、4時間半を超す難解な超大作『映画史』(*Histoire(s) du cinéma*, 1988-98)が普通の映画館で一般公開されたのは日本だけだし(2000年5月公開、配給・フランス映画社)、翌年の11月には同作品の注釈機能付きのDVDが世界に先駆けて発売されている。それ以後も、フランス映画社は2002年に『JLG / 自画像』(*JLG/JLG*, 1994)と『フォーエヴァー・モーツァルト』(*For Ever Mozart*, 1996)を封切り、別の配給会社のプレノンアッシュは『愛の世紀』(*Eloge de l'amour*, 2001)と『アワーミュージック』(*Notre musique*, 2004)、およびアンヌ＝マリー・ミエヴィルが監督し、ゴダールが主演した『そして愛に至る』(*Après la réconciliation*, 2000)を劇場公開している。

いくつかの例外はあるとはいえ、ゴダールの新作がたちまち一般公開されるという状況は、日本においては昨今の現象というわけではない。『勝手に逃げろ／人生』(*Sauve qui peut (la vie)*, 1980)によって商業映画に「復帰」して以降の彼の長編作品の多くは、映画祭などでの特殊上映だけでなく、同時代的に劇場で一般公開されている¹⁾。1983年に開館したシネ・ヴィヴァン六本木のこけら落としに『パッション』(*Passion*, 1982)が選ばれたことに象徴的であるように、こうした状況が、1980年代におけるいわゆる「ミニシアター」の流行と密接に結びついていることは銘記しておくべきだろう。さらに時間をさかのぼるなら、日本では、形式面でも内容面でも非常に実験的なジガ・ヴェルトフ集団時代のいくつかの作品——『プリティッシュ・サウンズ』、『プラウダ』、『東風』、『イタリアにおける闘争』——や、『ヒア&ゼア』(*Ici et ailleurs*, 1976)さえ公開されている。こうした興行の歴史を振り返るなら、『ゴダール・ソシアリズム』(*Film socialisme*, 2010)がフランス本国とフランス語圏スイス以外でいち早く公開されたのが日本だったことはさして驚くにはあたらない。

『気狂いピエロ』(*Pierrot le fou*, 1965)を頂点にして世界的な人氣を博したいわゆる「60年代ゴダール」が『ウイークエンド』(*Week-end*, 1967)でひとまず区切りを付けられた後にも、日本においてゴダールへの関心が衰えなかったどころか、かえって高まりさえしたという事態

1) ただし、『勝手に逃げろ／人生』は同時代的には封切られず、1995年4月29日ようやく広瀬プロダクションの配給によって劇場公開された。こうしたタイムラグを伴って公開されたものも含めれば、「復帰」以降のゴダールの長編作品——1時間以上の作品としておこう——で日本公開されていないのは、『子供たちはロシア風に遊ぶ』(*Les Enfants jouent à la Russie*, 1993)だけであり、たとえば『映画というささやかな商売の栄華と衰退』(*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1986)や『新ドイツ零年』(*Allemagne neuf zéro*, 1990)さえ劇場公開されている。

は、ここであらためて振り返ってみるに値する。1968年以降のゴダールは、「ゴダール」というブランド名を捨ててジャン＝ピエール・ゴランらとともにジガ・ヴェルトフ集団を名乗り、匿名的な集団製作に身を投じると同時に、完成した作品をあえて通常の資本主義的な流通回路に乗せまいとすることによって商業映画の存立基盤そのものをラディカルに否定するに至るのだが、それゆえにジガ・ヴェルトフ集団期の作品群はおのずと人の目に触れにくい「不可視のフィルム」となる運命にあった。そのためにフランス本国においてさえ（あるいは、フランス本国だからこそ）、正規の上映ルートに乗らなかったそれらの作品が、日本だけでまがりなりにも一定期間にわたって商業的に劇場公開されたことは、世界的に見て特筆すべきことなのである。

末尾のゴダール作品の公開日一覧表を見ても分かるように、日本では1967年から71年にかけて、ゴダール作品がとりわけ集中して封切られている（表中の公開日で網掛けになっているものが該当する）。ゴダール自身がきわめて多作だったとはいえ、この足かけ5年間で実に16本（うち2本は再上映）もの長編作品が公開されているのだから、一人の映画作家の作品の上映ペースとしては尋常ではない。その模様を時系列順にたどってみるなら、まず、1967年7月7日に『気狂いピエロ』がフランス公開から2年ほど遅れてATG系の劇場で公開されたのに続いて、翌68年にはゴダールの短編『カメラ・アイ』を含む『ベトナムから遠く離れて』（*Loin du Viêt-Nam*, 1967）のほか、『男性・女性』（*Masculin Féminin*, 1966）、そして製作から8年を経た『小さな兵隊』（*Le Petit soldat*, 1960-63）が封切られている。1969年には、前年10月に雑誌『季刊フィルム』の創刊とともに設立されたフィルムアート社によって、『中国女』（*La Chinoise*, 1967）と『ウイークエンド』（*Week-end*, 1967）が日本の観客にもたらされる。1970年と71年の上映活動は、この5年間のなかでもとりわけ豊穡だ。1970年の5月末にはATGで『アルファヴィル』（*Alphaville*, 1965）が、7月にはフィルムアート社によって『東風』（*Vent d'est*, 1970）がジガ・ヴェルトフ集団の作品としては初めて公開され、秋からはフランス映画社と創造社によって4期にわたって展開されることになる「ゴダール・マニフェスト」と題された連続上映が始まる。1970年10月3日からの第1期には『勝手にしやがれ』（*A bout de souffle*, 1960）の再上映と『彼女について私が知っている二、三の事柄』（*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967）の初公開、同年11月7日からの第2期には『カラビニエ』（*Les Carabiniers*, 1963）と当時の最新作でジガ・ヴェルトフ集団による『イタリアにおける闘争』（*Lotte in Italia*, 1970）の初公開、翌71年1月15日からの第3期には『女は女である』（*Une femme est une femme*, 1961）の再上映と『メイド・イン・USA』（*Made in U.S.A.*, 1967）の初公開、少し間が空いて同年11月3日からの第4期にはジガ・ヴェルトフ集団による『ブリティッシュ・サウンズ』（*British*

Sounds, 1970) と『プラウダ』(Pravda, 1970) の初公開が、それぞれ行われた。「ゴダール・マニフェスト」は、ジガ・ヴェルトフ集団として地下に潜ったゴダールの最新の姿を追いかけるとともに、松田政男が強調するように、「前期ゴダールのピーク」にして、日本の興行史における「ミッシング・リンク」になっていた1966年製作の『彼女について…』と『メイド・イン・USA』を上映することで、なぜゴダールがそのような変貌を遂げたのかを理解させようとする「劃期的なプログラム」だったと言え、「そこのところをクリアしないまま日本の批評家たちは「ゴダール・マニフェスト」に先立って、いきなり70年夏に『東風』を見て大混乱を巻き起こしてしまった」というのも頷ける²⁾。

こうした密度の濃い上映活動の展開には、当然のごとく、ゴダールをめぐる夥しい量の言説の生産という事態が対応していた。まず、ATG系の劇場で封切られた作品に関しては、作品ごとに『アートシアター』誌が発行され、シナリオ採録を含めた複数の作品研究が掲載された³⁾。1968年10月には、勅使河原宏・松本俊夫・飯村隆彦・山田宏一・武満徹・中原祐介・粟津潔を編集同人とした『季刊フィルム』が創刊される。映画を美術やデザインをはじめとするより広範な芸術活動と交渉させることを志向していたこの雑誌は、創刊号でゴダールの小特集を組んで、ゴダールの最新インタビュー「ふたつの戦線の闘争をおこなう」や、まだ公開されていない『中国女』のシナリオ採録を掲載して以来、1972年12月の終刊号(13号)まで毎号欠かさずとは言わないまでも、少なくとも1971年3月の第8号まではゴダールがらみの記事を必ず載せていた⁴⁾。また、波多野哲朗・手島修三・山根貞夫を編集同人として創刊され、映画を何らかの時代背景やイデオロギーに還元するのではなく、映画のテキストそのものに寄り添う傾向がとりわけ強かった『シネマ69』(以降、『シネマ70』、『シネマ71』と続く)は、創刊号のレネ特集、第2号の鈴木清順特集に続いて——レネと鈴木清順を続けざまに取り上げるとのこと自体に、

2) 松田政男「『ゴダール・マニフェスト』の頃——同時代者のモノローグ風に」、『文藝別冊 ゴダール 新たな全貌』、河出書房新社、2002年、129-30頁。なお、松田も回顧しているように、『プリティッシュ・サウンズ』、『プラウダ』、『イタリアにおける闘争』の3作品は、異例なことに、日本語吹き替え版で公開された。この上映活動に対しては、「ブルジョワの上映形式に対する進攻」が不十分であるという苛烈な批判もなされている(グループ・アノニム「〈日本におけるゴダール映画〉への批判」、『シネマ71』第8号、1971年、74-96頁を参照)。

3) 公開順に、『アートシアター』誌の50号、57号、59号、64号、71号、77号が、それぞれ『気狂いピエロ』、『ベトナムから遠く離れて』、『男性・女性』、『小さな兵隊』、『ウイークエンド』、『アルファヴィル』に当てられている。

4) 『季刊フィルム』については、「季刊フィルム」コレクション①と銘打たれたアンソロジー『芸術』の予言!!——60年代ラディカル・カルチュアの軌跡(フィルムアート社、2009年)に寄せられた四方田犬彦の序文も参照のこと。

この雑誌の基本的態度がよく示されている——、1969年秋の第3号で「ゴダール 映画零年」という充実した特集を組んでいる。1970年1月には、全4巻にわたる『ゴダール全集』の第1回配本として、蓮實重彦と保苺瑞穂の共訳による『ゴダール全集4 ゴダール全エッセイ集』が刊行され、それまであまり知られていなかった批評家としてのゴダールの活動の全貌が一挙に日本の読者にもたらされることになった。1970年秋には、「ゴダール・マニフェスト」の第2期に合わせて、上映作品である『カラビニエ』と『イタリアにおける闘争』の採録とともに、ゴダールによる1970年1月のマニフェスト「なにをなすべきか？」⁵⁾や松田政男による「『イタリアにおける闘争』覚え書」などが掲載された劇場用パンフレットが出る。それと相前後して、足立正生・相倉久人・佐々木守・平岡正明・松田政男をメンバーとする「批評戦線」の編集により第2次『映画批評』が創刊される。この雑誌でも、ゴダールは頻繁に取り上げられることになるが、とりわけ、創刊号（1970年10月号）に本格的な『東風』論「東風は西風を圧倒する」を寄せた津村喬は、以後、「ゴダール・マニフェスト」に随伴して、またそれ以降も精神的にゴダール論を発表し続けていくことになる。津村の一連の論文以外にも、大島渚がゴダールの全キャリアを作家論的な観点から総括した論文「ゴダール・解体と噴出」（1970年11月号）や、「映画が直接的な行動様式である」という映画＝運動論的立場から、津村喬による『イタリアにおける闘争』の黒画面の読解を批判しつつ、ゴダールの「なにをなすべきか？」を映画＝運動のテーゼとして書き替える足立正生の秘儀的な論文「何をなさざるべきか 映画＝運動のためのアンチ・テーゼ」（1971年4月号）など、本誌ではとりわけ密度の濃い議論が展開されたと言える⁶⁾。

ゴダールをめぐるこの時期の豊穡な言説のすべてをここで網羅的に検討することはできないが、平沢剛も強調するように、蓮實重彦の映画論が、「映画が映画であることの意味を唯物論的に検証していくことで、政治、運動的な言説を批判したゴダール論」として、津村喬や松田政男が中心となって展開していた政治・運動論的な読解との激しい緊張関係においてこの時期に明確な姿を取りつつあったことは銘記しておくべきだろう⁷⁾。たとえば、『イタリアにおける闘争』の名高い黒画面を、津村が次々に「〈空白〉である」、「〈かき曇った鏡〉あるいは〈壁〉で

5) この文章のゴダール直筆の原稿は、<http://www.derives.tv/Que-faire> で見ることができる。

6) ここで言及した津村、大島、足立の諸論文は、松田政男の「『イタリアにおける闘争』覚え書」と中平卓馬の鋭敏な短評「作品は現実の一部である」、「作品の背後になんてゴダールはいるはずもない」とともに、『文藝別冊 ゴダール 新たなる全貌』に再録されている（151-196頁）。平沢剛による解題（197頁）も参照のこと。

7) 平沢剛「解題」、『文藝別冊 ゴダール』、197頁。

ある]、「イデオロギーである」、「〈土地の精霊〉である」と解釈したことを、蓮實は（註においてのみ津村の名前を挙げながら）「意味作用の独占によるフィルム体験の放棄」であるとし、「それ〔黒画面〕が構造上で果すべき機能の叙述を、個人的体験史における実践的証言としての解釈のレベルに転化させる無意識の操作」に陥っていると批判する。そして、蓮實自身は、「作品」としての『イタリアにおける闘争』が「フォルムとして積極的に自己を顕示する正当性を、フィルム体系の潜在的規定性との関連において把握する」という方策に基づきながら、この作品の黒画面を「ゴダールのフィルム体系における色彩の構造」と照らし合わせることで鮮やかに読み解いていく⁸⁾。政治的・運動論的な読解を括弧にくくったこうしたテーマティックな読解は、1980年代以降、一世を風靡することになるが、再び平沢が指摘するように、「ついに現在では、方法論だけが踏襲－制度化され、何を括弧にくくったのかすら忘れられてしまった」という事態が蔓延していると言いうるだろう。

本稿で私が試みたいのは、1980年代以降の日本におけるゴダール受容にみられるいくつかの特徴的なパラメータを指摘することによって、平沢の言う「忘却」の帰結がどのような具体的な姿を取って現れているのかを確認することである。その作業は同時に、ゴダール受容の日本的特異性を指摘することでもあるだろう。

冒頭でも確認したように、1980年以降のゴダールの長編作品は、世界的に見てもきわめて稀なことに、ほとんどが同時代的に劇場公開されている。それに加えて、1990年代以降は、フランス映画社などの老舗以外にも、ザジフィルムズ、N.S.W、広瀬プロダクション、プレノンアッシュといった新参の、それぞれに個性的な配給会社の手によって、多くの60年代作品がリバイバル上映されると同時に、新作が次々と日本の観客のもとに届けられている（公開日一覧表を参照）。私の印象では、ゴダール作品は1980年代以降の日本では、熱心な映画ファンの狭いサークルだけにはとどまらない受容のされ方をしており、しかも、あちこちで「ゴダールはわけが分からない」と囁かれながらも、総体としては、その分からなさも含めて、おおむね好意的に受け入れられているように見える。この印象を綿密に跡づけるためには、本来であれば、それぞれの配給会社の宣伝方針や、都市圏における封切り映画館の選定とそれに備わる一定のイメージの吟味といったことから、ゴダールをめぐる産出されてきた膨大な量の言説とそのコンテクストの分析を経て、さらには学生運動の退潮や、80年代におけるいわゆる「ニューアカ」

8) 蓮實重彦「批評とフィルム体験——『イタリアにおける闘争』をめぐる映画の不在の現存について」、『シネマ71』第8号、1971年、2-14頁（『映像の詩学』、筑摩書房、1979年に註を削除して収録されている）。なお、蓮實が批判する津村の論文は、「鏡の国のゴダール——イタリアへの旅あるいは〈黒画面〉試論」（『映画批評』1971年3月号、15-28頁）である。

の隆盛や、サブカルチャーへの注目度の増大などのより広範な文化的潮流の検討に至るまで、重層的な解釈の作業が必要となってくるだろうが、この小論では、日本における近年のゴダール受容を規定していると思われるいくつかの主要なパラメータをごく大雑把に指摘するだけにとどめたい。

そのようなパラメータのうち、最も重要なのは、おそらく、ヨーロッパと日本を分かつ地政学的な距離であろう。1980年代以降のゴダール作品を貫く重要な主題の一つは、ほかでもなくヨーロッパである。1968年前後に世界各地の闘争に肩入れし、実際にキューバやパレスチナなどの「第三世界」にも精力的に足を運んでいたゴダールは、1970年代にはまずグルノーブルに、次いでスイスのロールに籠もり、ヨーロッパの芸術的・歴史的象徴にだけもっぱら興味を示すようになる⁹⁾。ヨーロッパの虚の中心とも言うべきスイスから、フランスを中心とするヨーロッパに批判的なまなざしを向けるのが、80年代以降のゴダールの地政学の基本的なスタンスであると言える。『ゴダール・ソシアリズム』は、そうした内在的なヨーロッパ批判の頂点に位置する作品である。蓮實重彦の言葉を借りれば、この作品の主題は「ヨーロッパ的に思考すれば世界の誰もが普遍を体現しうるはずだと信じている人々の無意識の傲慢さ」を批判することである。ただし、その批判は、「傲慢な人々が見落としがちな真のヨーロッパと文学、絵画、音楽などを通して向かいあい、より純度の高い傲慢さを身にまとい自堕落に共有された傲慢さを撃つ」という、より「屈折」した戦略に基づいているという¹⁰⁾。こうした「屈折」は、おそらく、ヨーロッパの観客にとっては居心地の悪いものであるに違いない。だが、誤解を懼れずに言えば、日本の大多数の観客にとっては、ヨーロッパの憂鬱など、所詮は他人事である。しかも、ちょうどそれに対応するかのように、ゴダールの側も、日本を含めたアジアの状況にはまったくと言っていいほど関心を示していない——『映画史』でも、日本映画史からは、わずかに溝口の『近松物語』や小津の顔写真などが召喚されているにすぎなかった。アメリカの観客とは言えば、おそらく、ゴダールのステレオタイプの反アメリカ主義にたびたび苦笑させられてきたに違いない。たとえば、コリン・マッケイブは、『愛の世紀』におけるハリウッド＝アメリカ批判が、「正直なフランス人と不実なアングロサクソン人を対立させるという、最も粗雑なたぐいの愛国主義に陥っている」と指摘している¹¹⁾。それに対して、「日本」は戯画的な悪役とし

9) この経緯に関しては、Junji Hori, « La Géopolitique de l'image dans les Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard », *European Studies*, DESK (Deutschland- und Europastudien in Komaba), Vol. 3, 2004. 3, pp.43-61を参照してほしい。

10) 『朝日新聞』、2010年12月17日。

11) コリン・マッケイブ『ゴダール伝』、堀潤之訳、みすず書房、2007年、328頁。

てさえほとんど登場しない。ゴダールの心象地理にとって「日本」とは、ほとんどお伽の国に近いような、非実体的なものなのだ。別の観点から見れば、日本の観客は、ゴダールの省察にこめられた毒がじかに降りかかってこない安全地帯にいるのである。

ゴダールと日本人観客の間にみられる互いの地政学的状況に対する無関心は、何を生み出したのか。一言で言えば、それは美学的な受容である。内容や主題を括弧に入れて、ひたすら「ソニマージュ」の精妙な編集の手つきに目を凝らすこと——それが1980年代以降のゴダール作品の日本における基本的な受容の様態だった。文化的背景の差異に加えて、言語的なバリアもあるので、日本の一般的な観客にとって、ゴダール作品の内容をきちんとつかむことは必ずしも容易なことではない。だから、多少意地悪く言えば、そのような受容の仕方は、内容や主題を十分理解せずにするための免罪符のようなものとなっていたとも言える。このような態度が肯定されたからこそ、一般の観客は、ゴダール作品の物語や台詞の「難解さ」をものともせず、映像と音の戯れをただファッションナブルなものとして心地よく享受することができたのである（1980年代の日本において、ゴダールの1960年代の作品で消費社会のシンボルとしてたびたび登場していた女性誌と大差がないような雑誌で、ゴダールの作品がトレンディなものとしてもてはやされていたのは皮肉なことである¹²⁾）。また、フランスのテレビ番組に積極的に出演して、テレビというコミュニケーション回路の円滑な作動を攪乱しようとしていた「現代の道化」としてのゴダールの姿¹³⁾がほとんど知られていなかったために、ゴダールは日本ではよけいに、絶妙なモンタージュの背後に潜む不可視のデミウルゴスとして神格化される傾向があったのかもしれない。

もちろん、ゴダールの映画ほど豊穡な作品は、それが創造的な触発をもたらす限り、どんな読まれ方をしてもよい。それに、映像と音の操作というマテリアルな次元にこそ、ゴダールの比類なき斬新さが宿っていることは否定しがたい。だが他方で、内容や主題を単に度外視して、断片的な映像と音の分離・接合の操作がもたらす強度だけを顕揚するという態度には、やはりどこかいびつなところがある。この態度は、相關的に、作品中にちりばめられている既存のテ

12) ただし、そのような雑誌に掲載された記事が、時にはかなり高度な内容を誇っていたことは指摘しておかねばならない。とはいえ、内容の如何にかかわらず、その種の雑誌でゴダールがよく取り上げられていたこと自体が、現象として興味深い。

13) Antoine de Baecque, *Godard: biographie*, Paris: Grasset, 2010, p.646 を参照。ゴダールは1980年代の十年間で60回以上もテレビに出演し、その都度、テレビ番組の紋切り型を揶揄する挑発的な道化の役割を演じてきた。ド・バックの言葉を借りれば、ゴダールはテレビ出演を通じて「マスメディアのお祭り騒ぎにおけるおどけ者、現代の道化、心理を操るディオゲネス、映像の専門家の巨匠、ちょっとした職人かつ親方、非難がましい偉大な祭司」といったイメージをフランスの視聴者に植え付けてきた。

クストからの引用の出典を突き止める作業を、野暮なこととして退けていた。確かに、『ヌーヴェルヴァーグ』(Nouvelle Vague, 1990) くらいまでの作品では、引用の多くは登場人物たちの台詞に気づかれにくい形で織り込まれており、引用されているテキストの内容そのものよりも、それを音楽的に構成することに重点が置かれていたので、出典が分かったところであまり大きな意味はなかったかもしれない。しかし、『新ドイツ零年』、『JLG / 自画像』、そしてとりわけ『映画史』では、ソニマージュの実践が重要であることに変わりはないとはいえ、何を引用しているかということも同じくらい重要である。『愛の世紀』から『ゴダール・ソシアリズム』に至る21世紀のゴダール作品では、その傾向はさらに強まっているように思える。にもかかわらず、日本の観客がゴダール作品に投げかける基本的なまなざしのありようが、それに応じて変化したようには思えない。

そのことは、『ゴダール・ソシアリズム』に対するいくつかの反応を検分することで、よりはっきりするだろう。たとえば、ある著名な映画評論家は、この作品の劇場パンフレットに寄せた短評で、「何が語られているか、〔ゴダールが〕何に怒っているか等もはやどうでも良くなる。まさにこちらも鑑賞後〈NO COMMENT〉で四の五の言いたくないすこぶる気持ちいい映画なのだ」と述べ、内容の水準を等閑視している。「文字フェチには文字が画面を支配するだけでコンセプチュアルなエクスタシーがある」とも言われているので、画面に展開される文字の内容よりも、その美的な配列が重視されていることは明らかだ¹⁴⁾。映画作家の青山真治も、『ゴダール・ソシアリズム』には「いつにもまして何の変哲もない、ごく普通の映像と音響があるだけ」なのに、「どうしても驚嘆せざるを得ない作品がそこから現れ」るので、ただひたすら「繰り返し見る」しかないと言う（それはまったく正しい）¹⁵⁾。映画のマテリアルな水準への注意を促すこうしたタイプの言説は、ときには、「頬をなぶる暴風雨のような映像と音の飛礫に、ただ虚心に瞳を、耳を晒せばいい」という単純なスローガンにまとめられることもある¹⁶⁾。ゴダール作品は理解するものではなく、感じ取るものである——こうした言説が一定の影響を持って流布していることが、日本でゴダールが好意的に受け入れられるための素地を作っていることは間違いないだろう。

それに関連して、日本において、これまで何人も有名な音楽家がゴダール作品に大きな関心を示してきたことも興味深い。たとえば、作曲家・ミュージシャンの坂本龍一は、「ゴダール・フリーク」としてよくメディアに取り上げられ、若者向けのサブカルチャー雑誌『SWITCH』

14) 『ゴダール・ソシアリズム』劇場パンフレット、東宝／フランス映画社、2010年12月、33頁。

15) 同書、32頁。

16) 『キネマ旬報』2011年1月上旬号（1572号）、68頁。

の最近の号でも、彼は自分の好きなゴダールの10作品をざっくばらんに紹介している。とりわけ興味を惹かれるのは、『パッション』を「全編ダブみみたいな映画」と形容し、この作品における音と映像の分離と再結合の操作に関して、「ものすごく乱暴にやっているんだけど、乱暴にならないんですよ、ゴダールって。どうやってもかっこ良くなってしまふ」と述べている箇所だ¹⁷⁾。非常に影響力のあるミュージシャンのこうした発言によって、『パッション』をもっぱらその形式面に注目して、ポップな音楽のようなものとして鑑賞するという見方が広く正当化されているのである。音楽家の立場から、ゴダールの創作活動に対して最も興味深い指摘を行っているのは、ジャズ・ミュージシャンの菊地成孔だろう。彼はたとえば、ゴダールは「音楽がわからなかったし、音楽の出し入れに関しては単純に不器用だった」人であり、「音楽がわからないからこそ特定の音楽を使わず、(…)編集のショックを求めて乱暴に音をつなぎ合わせ」、それを『パッション』以来の録音技師フランソワ・ミュージーが「美学的に昇華させた」のだという見方を提示している¹⁸⁾。菊地は、『ゴダール・ソシアリズム』に関しては、「半世紀の長きにわたって鑑賞者を縛り続けてきた「ゴダール・コンプレックス (「様々な引用元を知らない」ということが、「作品を理解できない」ということの担保になっている、奇妙な劣等感複合体)」は、「ひょっとして、何も知らなくていいのかも」という柔らかさに至った」と述べており¹⁹⁾、ゴダールの映画をあくまでも一種の「音響作品」としてとらえるという姿勢を堅持している。

ゴダールに強い関心を寄せる音楽家のリストはさらに続く。ミュージシャンの鈴木慶一も、ロング・インタビューで自分の音楽作りとゴダールの映画作りの「シンクロニシティ」を語っており、坂本龍一と同じようにとりわけ『パッション』の音処理がダブのようで画期的だと思ったと述懐している²⁰⁾。ジョン・ゾーンに影響を受けた大友良英も、自身がターンテーブルの上でやってきたことと、『映画史』で頂点に達するゴダールの実践との近しさを語っている²¹⁾。こうした系譜の起源に位置しているのは、映画音楽も数多く手がけたより年長の現代音楽作曲家の武満徹だろう。彼はたとえば『パッション』の冒頭のシーンにみられる「視覚と聴覚による

17) 「坂本龍一によるジャン・リュック・ゴダールの10 (+1) 作品」、『SWITCH』Vol.29, No.1 (2011年1月号)、114-116頁。彼は同様の指摘を『パッション』公開時の劇場パンフレットでも行っている (『欲望の統辞法』、『CINE VIVANT N° 1』、リプロポート、1983年、13頁)。

18) 菊地成孔「音楽との愛なき老人の華やかな晩年」(聞き手・吉住唯)、『文藝別冊 ゴダール』、245-251頁。

19) 『ゴダール・ソシアリズム』劇場パンフレット、32頁。

20) 鈴木慶一「『パッション』の音の使い方はショックだった」(インタビュー)、『現代思想』1995年10月臨時増刊号 (vol.23-11)、240-249頁。

21) 大友良英「コラージュだけで解決はつかない——ジャズの即興、映画の編集」(インタビュー)、同書、302-310頁。

対位法」について、次のように語っている。

その冒頭のシーンは、ジェット機が小さく飛行機雲の白い線を描いて、ゆっくり空を横切っていくシーンから始まるんだけど、その時にラヴェルの《左手のためのピアノ・コンツェルト》の冒頭を使っています。ラヴェルの魅惑的なコンツェルトは、ご承知のように、非常に低いコントラ・ファゴットから始まるんだけど、僕らは飛行機の高い雲しか見ない。しかも画面の上の方を速いジェット機が音もなく白い航跡を残して飛んでいくんだけど、聴覚的には、不思議なことに、高いものは音でも高いってのがあるんだよね。ところが彼はそこに、非常に低い響きを付けたわけです。そうするとその映像は、トータルなものとして僕たちが感じる時には、非常に複雑な密度の高い感じになってくる。視覚と聴覚による対位法ですね。²²⁾

これは1991年の時点での発言だが、武満は『パッション』封切り時の蓮實重彦との対談でも、こうした対位法が複雑に絡まり合うこの作品が「たいへん音楽的な映画」であり、より具体的には「二重フーガのような構造を持っている」と指摘している²³⁾。以上のように、武満徹から菊地成孔まで、世代も作風もまったく異なるタイプの音楽家たちがもっぱらゴダール作品の形式面に強い関心を寄せていることは、日本におけるゴダール受容を考える上で示唆的である。

ゴダール自身は、おそらく、音楽家たちによるこうした解釈を歓迎するだろう。彼はかつて『右側に気をつけろ』(*Soigne ta droite*, 1987)の公開時に、「よく、ほくの映画のすべてを理解したわけじゃないなどと口にする人がいる。でもほくの映画には理解すべきことなどなにもない。耳を傾けさえすれば、そして受け入れさえすればいいんだ」と語っていたし、『映画史』に関しても、無数の引用の出典など「知らなければ知らないほどよい」と言明していた²⁴⁾。こうしたゴダールの発言を真に受けるならば、フランス語を解するわけでも、地政学的な状況を共有するわけでもなく、映画を音楽のように感じ取る日本の観客は、ある意味では、ゴダール作品

22) 武満徹「映画と音楽」(1991)、長木誠司・樋口隆一編『武満徹 音の河のゆくえ』、平凡社、2000年、340-341頁。

23) 武満徹・蓮實重彦『シネマの快楽』、リプロポート、1986年、82-83頁。初出は、『パッション』の劇場パンフレットの『CINE VIVANT』N°1、シネ・ヴィヴァン六本木、1983年、3頁。

24) « Le regard s'est perdu », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, Paris: Cahiers du cinéma, p.123. (「この視線は失われてしまった」、『ゴダール全評論・全発言Ⅲ』、奥村昭夫訳、筑摩書房、2004年、157頁) および、Michel Ciment et Stéphane Goudet, « Entretien avec Jean-Luc Godard: Des traces du cinéma », *Positif*, n° 456, février 1999, p.57 を参照。

の理想的な観客なのかもしれない。

だとするならば、私自身は、とうてい理想的な観客には属していないことになるだろう。というのも、私は『映画史』の頃から、ありとあらゆる引用の出典を突き止める作業の必要性を感じ、それ以降の作品に関しての詳細な注釈を機会あるたびに公表してきたからだ²⁵⁾。これはゴダール作品に対して、あまりにも意味論的な解釈が軽んじられてきたように思える近年の日本の状況へのささやかな抵抗でもある²⁶⁾。とはいえ、私は、ゴダールが断片化してみずからの作品に放り込む諸々の断片を、オリジナルの「正しい」文脈に沿って解釈することが重要だと言うつもりはまったくない。むしろ、無数の映画やテキストや絵画の素材をゴダールがどのように選択し、切り取り、加工し、順番を変え、意味をずらし、転用しているのか、その操作を見極めるためにこそ、引用源を知ることの意義がある。また、私はゴダールの作品をあたかも音楽のように感じ取ることの醍醐味を否定する気もない。それどころか、テキストも含めた無数の断片の引用元とそのコンテキストを把握した上で、ゴダールによるその意味論的な脱コンテキスト化(=引用)と再文脈化の手つきを玩味することによって、単にソニーマージュの精妙さといった映画の感覚的な次元においてだけでなく、内容面も含めたより概念的な次元においても、ゴダール作品を音楽のように受容することが可能になるだろう。ここ数十年にわたってゴダールを感覚的に受け止めることにとりわけ長けているように思える日本の観客は、いまや、より高度な次元においてゴダールを感じ取る術を磨き上げるべきなのではないだろうか。

25) 『映画史』に関しては、劇場公開時に発売された『ゴダール 映画史 テキスト』(愛育社、2000年)が主に文字部分(ナレーションおよび画面上の文字)についての注釈を含んでいるほか、日本版DVDには膨大な数のインデックスが付けられている。『新ドイツ零年』の日本版DVDにも、詳細な注釈付きの採録を含むリーフレットが封入されている。『ゴダール・ソシアリズム』の劇場パンフレットにも、注釈付きの採録が含まれている。

26) ただし、主として *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (tome 1 et 2, Cahiers du cinéma, 1985, 1998) の翻訳(『ゴダール全評論・全発言』I~III、筑摩書房、1998年、2004年)に結実している奥村昭夫の仕事が、その怪物的なまでに詳細な訳注によって、日本のゴダール受容の全般的な傾向に強く対立するものであったことは、すぐさま付け加えておかねばならない。

ゴダール作品の公開日一覧表

作 品 名	フランス公開日	日本公開日 (初上映)
		日本公開日 (主なりバイバル)
『勝手にしやがれ』	1960. 3 .16	1960. 3 .26 (新外映)
		1970.10. 3 (フランス映画社=創造社) ※ゴダール・マニフェスト第1期 (1970.10. 3-16)の一環で再上映
		1978. 7 .22 (フランス映画社)
		1998. 8 .29 (カルチュア・パブリシャーズ)
『小さな兵隊』	1963. 1 .25	1968.12.31 (ATG)
		1999. 2 .13 (N.S.W)
『女は女である』	1961. 9 . 6	1961.12. 8 (新外映)
		1971. 1 .15 (フランス映画社=創造社) ※ゴダール・マニフェスト第3期の一環で再上映
		1998. 2 . 7 (ザジフィルムズ)
『女と男のいる舗道』	1962. 9 .20	1963.11.19 (日本 Herald)
		1994.10.28 (日本 Herald)
		2011. 7 .30 (ザジフィルムズ)
『カラビニエ』	1963. 5 .31	1970.11. 7 (フランス映画社=創造社) ※ゴダール・マニフェスト第2期として (-11.17)
		1989. 1 .14 (フランス映画社)
		2001. 6 .30 (N.S.W)
『軽蔑』	1963.12.20	1964.11.22 (日本 Herald)
		1991. 9 .27 (ユーロスペース)
『はなればなれに』	1964. 8 . 5	2001. 2 . 3 (フランス映画社)
『恋人のいる時間』	1964.12. 4	1965. 2 .20 (松竹映配)
		2002.10.26 (ザジフィルムズ)
『アルファヴィル』	1965. 4 .21	1970. 5 .30 (ATG)
		1994. 8 .27 (ウイズダム)
『気狂いピエロ』	1965.11. 5	1967. 7 . 7 (日本 Herald)
		1983. 4 . 2 (フランス映画社)
		1998.11. 7 (アミューズ)
『男性・女性』	1966. 4 .22	1968. 7 .20 (東和=ATG)
		1977.11.30 (カルト・ド・シネマ)
		1998.10.10 (ザジフィルムズ)
『メイド・イン・USA』	1967. 1 .27	1971. 1 .15 (フランス映画社=創造社) ※ゴダール・マニフェスト第3期として (-2.1)
		1999. 9 .25 (N.S.W)

『彼女について私が知っている二、三の事柄』	1967. 3 .18	1970.10. 3 (フランス映画社=創造社) ※ゴダール・マニフェスト第1期として ----- 1983. 5 .28 (フランス映画社)
『中国女』	1967. 8 .30	1969. 5 .30 (フィルムアート社) ----- 1998. 8 .22 (ザジフィルムズ)
『ベトナムから遠く離れて』	1967.12.13	1968. 4 . 6 (ATG) ----- 2001. 1 . 27 (ザジフィルムズ)
『ウイークエンド』	1967.12.29	1969.10.25 (フィルムアート社) ----- 2002. 4 . 27 (フランス映画社)
『楽しい科学』	――	――
『ありきたりの映画』	――	――
『ワン・プラス・ワン』	1969. 5 . 9	1978.11. 1 (フランス映画社) ----- 1996. 4 . 27 (コムストック)
『ワン・アメリカン・ムービー』	――	――
『ブリティッシュ・サウンズ』	――	1971.11. 3 (フランス映画社=創造社) ※ゴダール・マニフェスト第4期として
『プラウダ』	1970. 2 など	1971.11. 3 (フランス映画社=創造社) ※ゴダール・マニフェスト第4期として
『東風』	1970. 5 . 6 (カンヌ上映)	1970. 7 . 7 (フィルムアート社) ----- 2001. 2 .17 (ザジフィルムズ)
『イタリアにおける闘争』	――	1970.11. 7 (フランス映画社=創造社) ※ゴダール・マニフェスト第2期として
『ウラディミールとローザ』	――	――
『万事快調』	1972. 4 .28	1996. 7 .20 (広瀬プロダクション)
『ヒア&ゼア・こことよそ』	1976. 9 .15	1978. 7 .22 (フランス映画社) ----- 2003. 4 . 5 (ハピネット・ピクチャーズ)
『パート2』	1975. 9 .24	――
『うまくいってる?』	1978. 4 .26	2003. 4 . 5 (ハピネット・ピクチャーズ)
『勝手に逃げろ／人生』	1980.10.15	1995. 4 .29 (広瀬プロダクション)
『パッション』	1982. 5 .26	1983.11.19 (フランス映画社)
『カルメンという名の女』	1984. 1 .11	1984. 6 .23 (フランス映画社)
『こんにちは、マリア』	1985. 1 .23	1986. 3 . 1 (バルコ) ----- 2002. 9 . 7 (ザジフィルムズ)
『ゴダールの探偵』	1985. 5 .10	1986. 5 . 1 (バルコ=俳優座シネマテン)
『映画というささやかな商売の栄華と衰退』	1986. 5 .24 (TV)	1992. 5 .21にテレビ放映／1994. 2 .27 (ACT)
『ゴダールのリア王』(1987)	2002. 4 . 3	1998. 8 .10 (コムストック)
『右側に気をつけろ』	1987.12.30	1989. 1 .28 (フランス映画社)
『ヌーヴェルヴァーグ』	1990. 5 .23	1991.11.11 (広瀬プロダクション)

『新ドイツ零年』	1991.11.8 (TV) 1997.4.16	1993.12.25 (広瀬プロダクション)
『ゴダールの決別』	1993.9.8	1994.9.3 (コムストック)
『子供たちはロシア風に遊ぶ』 (1994)	—	—
『JLG / 自画像』	1995.3.8	2002.8.17 (フランス映画社)
『フォーエヴァー・モーツァルト』	1996.11.27	2002.6.29 (フランス映画社)
『映画史』	—	2000.5.13 / 6.10 (フランス映画社)
『そして愛に至る』(ゴダール出演作)	2000.12.27	2002.4.27 (プレノンアッシュ)
『愛の世紀』	2001.5.16	2002.4.13 (プレノンアッシュ)
『アワーミュージック』	2004.5.19	2005.10.15 (プレノンアッシュ)
『ゴダール・ソシアリズム』	2010.5.19	2010.12.18 (フランス映画社)

※表中の作品は、長編作品のみとし、基本的に短編作品は除外した。公開日が「—」となっているものは、不明、あるいは通常の商業的な公開がなされなかったと思われるケースを指す。また、日本におけるリバイバル上映の公開日は、網羅的なものではない。

※『ゴダール全評論・全発言』Ⅱ・Ⅲ巻末のフィルモグラフィーを元に、コリン・マッケイブ『ゴダール伝』所収のサリー・シャフトによるフィルモグラフィー、『アートシアター』該当号をはじめとする劇場公開時のパンフレット、各配給会社のホームページなどを参考に作成。