

## 小津, ブーレーズ, 時間

### ——ドゥルーズの映画論・音楽論における感覚できないものの問題——

山下 尚一

本論文の目的は、フランスの哲学者ジル・ドゥルーズの芸術論、とりわけ映画論と音楽論を読解しながら、感覚できないものという問題について考える。そのさい、小津安二郎の『晩春』とピエール・ブーレーズの《エクラ》という作品を取り上げて分析する。それにより、映画や音楽などの芸術作品は、普段は感覚できないものを感覚できるようにする、すなわち時間というものを感覚できるようにするということを主張する。

ジル・ドゥルーズ (1925-1995) はさまざまところで芸術について論及しており、文学・絵画・映画にかんする著書を出している。ドゥルーズにとって芸術とは、思考が構成される出発点となるものである。映画も音楽も、文学も絵画も、それぞれ別の仕方ですなわち私たちに考えさせるべく、何か具体的なものを私たちに与える。たとえば、映画であればイメージが動いているところを見せるし、音楽であれば音が音へとつながっているところを聞かせる、それによって思考するように仕向ける。ドゥルーズにおいて芸術作品は、概念をつかって把握すべき思考の対象というよりも、そこからのみ思考が構成されることができるよう思考の機会であり、そこからのみ哲学が広がっていくことができるような具体的な経験である。ある芸術から思考や哲学が取り出されれば、それはほかの芸術へと反響して新たな思考につながるし、あるいは哲学そのものに戻ってきてさらに別の思考にたどり着く。このように芸術は、実に多様な思考の仕方を可能にするものだとはいえる<sup>1</sup>。

本論文では、ドゥルーズの芸術論における、小津安二郎 (1903-1963) の映画作品とピエール・ブーレーズ (1925-2016) の音楽作品にかんする記述を見ながら、芸術はどのような機能をもっているのかということを考える。これによって、芸術作品というのは、小

津の映画にしてもブーレーズの音楽にしても、普段は気づかないけれども作動している時間を気づかせてくれるということを明らかにする。

具体的な手づきとしては、第一節では、芸術は感覚できないものを感覚できるようにするというドゥルーズの言葉を確認する。第二節から第四節まではドゥルーズの映画論に注目し、とりわけ小津安二郎の『晩春』(1949) についての議論を整理する。そこから、小津の作品にあらわれる壺の画面は、感覚しえないはずの時間を描いていることがわかる。第五節から第七節まではドゥルーズの音楽論を考察し、とくにブーレーズの《エクラ》(1965) についての議論をまとめる。それにより、ブーレーズの作品に見られる拍子のない構造は、感覚しえないはずの時間を聞こえるようにしていることがわかる。

#### 1. 感覚できないものを感覚できるようにする

ドゥルーズは芸術についてどのように考えているのだろうか。端的にいえば、ドゥルーズにとって芸術とは、感覚できないものを感覚できるようにするものである。「芸術にとっては、音楽であれ絵画であれ、形態を再現したり発明したりすることではなく、力をとらえることが問題なのだ。〔中略〕絵画の使命とは、見えない力を見えるようにする試みとして定義される。同じように音楽は、響くことのない力を響くように努める。〔中略〕問題は時間であって、それは響くものではなく、見えるものでもないのだが、いかにして時間を描くのか、あるいは時間を聞こえるようにするのか<sup>2</sup>。

ドゥルーズによると、芸術とは何らかのものを再現することではない。たとえば絵画というのは、見えているものを写し取る行為ではなく、見えないものを見

えるようにする試みである。同じように音楽は、響いているものを再生するのではなく、響かないものを響くようにする。それゆえ芸術というのは、それ自体としては見えないもの、それ自体としては聞こえないものをとらえなければならない。それが力であり、時間である、そのようにドゥルーズは述べている。

たしかに、すでに見えているものを見えているままに描くというのであれば、それはたんに模倣しているだけであって、絵画作品だとはいいにくいだろう。ある人物を描くということは、その人を見えているとおりに描くのではなく、その人の特徴や雰囲気のようなもの、実際には見えていないけれども、その人をその人たらしめているような何かを描いているはずである。音楽をつくるということもそれと同様であって、聞こえるものを聞こえているままに音にするというのであれば、音楽作品にはならない。芸術とはそういうものではなくて、私たちには見えていないものを見えるようにし、聞こえていないものを聞こえるようにすることであり、それはいいかえれば、感覚できないものを感覚できるように表現することである。そのことをドゥルーズは、「時間を描く」とか「時間を聞こえるようにする」といいあらわしている。それでは、「時間を描く」「時間を聞こえるようにする」というのは、いったいどのようなことなのか。

## 2. 小津の映画の特徴

それについて具体的に考えるために、ここでドゥルーズの映画論を見ていきたい。ドゥルーズによると映画という芸術もまた、見えないものを見えるようにするし、聞こえないものを聞こえるようにするのであって、とりわけ時間というものを感覚できるようにする。そのことを示すのに、ドゥルーズは『シネマ』という著書を執筆している。この著書は多くの映画作品を分析しているが、本論文では小津安二郎の作品について取り上げる。それにより「時間を描く」とはどういうことなのかということを考察していこう。

小津について、ドゥルーズは以下のように書いている。「小津安二郎は、最初に日本的な文脈で、純粋に光学的かつ音声的状况を展開する作品をつくり出した。〔中略〕その対象とは日本の家屋のなかの家族生活として把握された日常茶飯事である。カメラの運動はだんだんまれになる。トラヴェリング〔カメラを空間的に移動させて撮影する手法〕は、ゆるやかで低い「運動のブロック」であり、いつも低いところにあるカメラは非常にしばしば固定され、正面を向き、または角度が一定で、フェード〔画面をだんだん暗くしたり明るくしたりすること〕ではなく簡潔なカットが用いられる。〔中略〕それは今や筋立ての不在を証言する」<sup>3)</sup>。

ドゥルーズはこの引用で、小津映画の三つの特徴を指摘している。ひとつ目の特徴は、日常の時間を描くということである。小津の作品のテーマは家族生活であり、それも日常のありふれた家族生活である。そのために、登場人物が注目すべき行動をして物語が進んでいくとか、奇想天外な出来事が起こって新たな場面となるというわけではなく、むしろこれといったプロットがないかのように映画は展開していく<sup>4)</sup>。すべての出来事はありふれたことであり、いつも変わらない日常の時間が描かれている。二つ目の特徴は、カメラが低いところにあって固定されているということである。カメラはゆるやかな運動のブロックとして、生活の日常性、生活の変わらない時間を写し取っており、その時間はゆっくりとしたテンポで描かれている。三つ目の特徴は、人物がカメラの正面を向いてセリフを話しているということである。二人の人物のやりとりの場合、それぞれの人物が交互に正面を向いて話すことになる。小津の作品では、同じような内容のセリフを反復することが多く、そのために人物たちが交互に正面を向いて話している場面がいくらか長くつづく。このカメラの技法によって映像は反復のリズムを与えられる。いいかえると、日常生活の変化しない時間が独特の周期をもって繰り返すかのように描かれる。

この三つの特徴をとおして考えなければならないのは、時間という問題である。ドゥルーズによれば、小津の方法は「何も起きない時間 (les temps morts)

という問題をはじめから投げかけ、映画の進行につれてそれを増殖させる」<sup>5</sup>という。

### 3. 何秒間かの壺

ドゥルーズは小津安二郎の『晩春』という作品におけるひとつの場面を分析している。ドゥルーズが注目するのは、映画の後半部分において、父と娘のやりとりの合間に映される壺の画面である。

娘（紀子）は、男やもめである父（周吉）の世話をして過ごす生活が気に入っていたが、周吉に再婚の話がもち上がっており、周吉もその意志があるらしいと聞いて、不満に思っていた。母が死んでしまったからといって再婚するというのは、なんとなくきたならしいことだと感じていたのである。その一方で、紀子自身もお見合いをするように周囲から強く勧められ、お見合いの相手に会うことをしぶしぶ承諾する。紀子の結婚前の最後の旅行として、紀子と周吉は京都に旅行する。紀子は、再婚したという周吉の友人夫妻に会い、想像していたのとはちがって、再婚はきたならしいものではないと思い直す。京都の宿で、紀子と周吉はとなり合わせに布団に横たわって話をする。

で、紀子はそのまま口をつぐんで、じっと天井を見つめて考えつづける……。

紀子「……ねえお父さん……お父さんのこと、あたし、とてもいやだったんだけど」

返事がない。

で、見ると、周吉はもう眠りに落ちている。

紀子はそのままじっと天井を見つめて考えつづける。

周吉の静かないびきが聞こえてくる<sup>6</sup>。

このときカメラは、紀子が天井を見つめる様子を映したあとに、床の間におかれた壺を数秒間映す。その後、再び紀子が天井を見つめている様子を映し、さらにまた壺を映すが、今度は先ほどより長く、十秒間ほど映す。この壺の画面はいったい何なのかというのを、ドゥルーズは考えようとする。

もちろんドゥルーズのほかにも、この壺について分析している論者は少なくない<sup>7</sup>。たとえばポール・シュレイダーは、壺を映すことによって、人間と自然との乖離を解決するというよりも、その乖離を静止状態にしつつ高次の一体化を可能にしていると考えて、そのとき壺を見る者のうちに「風流」の気分ととりわけ「もののあわれ」が引き起こされると述べる<sup>8</sup>。それを受けて山本喜久男は、西欧の論者たちがこの画面のなかに壺しか見えていないということを目指し、実は壺のうしろには障子に映った庭の植物の影があって、「時間（晩春の夜）と空間（京都の宿屋）がみごとに有機的に融合している俳句におけるような季節の雰囲気、感情」が表出されているという<sup>9</sup>。さらに蓮實重彦は、父と娘が布団を並べて眠るという例外的な状況に着目し、娘から父への性的な欲望の震えがあり、けれども父は寝息を立てて娘の欲望を拒絶していると説明しながら、「壺は、ここでは父親そのものなのだ。実際、壺はひそやかな寝息を立てて呼吸してさえいる」と述べる<sup>10</sup>。こうした意見があるなかで、ドゥルーズはどのように考えているのだろうか。

### 4. 時間を感覚できるようにする——小津の『晩春』

ドゥルーズによると、『晩春』の壺をとおして考えるべきなのは時間である。この壺によって、普段は見ることのできない、そして聞くことのできない時間というものが浮かび上がってくる。『晩春』の壺は娘のおぼろげな微笑とこみあげる涙のあいだに挿入される。そこには生成、変化、移行がある。しかし変化するものの形態のほうは変化せず、過ぎ去ることもない。それは時間であり、時間そのものであり、「純粹状態にあるわずかな時間 (un peu de temps à l'état pur)」である。つまり直接的な時間イメージ (image-temps directe) であって、それが変化するものに不動の形態を与え、この形態において変化は生じるのである<sup>11</sup>。

この引用では、変化するものと変化しないものとが区別されているというよりも、変化するものと変化しないものの形態とが区別されている。さらに、変

化するものの形態は時間そのものであり、そこにおいて変化が起こるといふふうにいわれている。変化するものについて考えてみよう。りんごは、時間がたつとだんだんくさってそのかたちが変わる。ある人の表情は、ほほえむときもあれば涙をこらえるときもあり、そのかたちは時間において変わっていく。それらのかたち、それらのイメージは変化して過ぎ去っていくが、こうした変化は時間のなかで起こっている。いかえると時間というのは、そのなかで変化が生じるもののことである。この時間のかたち、時間のイメージはどのようなものかという、変化することもないし過ぎ去ることもない。その時間というものを表現しているのが、少しのあいだ動かないままの壺である。

このように壺が映されることによって、「時間、思考を感覚できるようにすること、見えるようにし、響くようにすること」が実現される<sup>12</sup>。先に述べたように、芸術は見えないものを見るようにし、響くことのないものを響くようにする。ここでは壺が、時間というものをあらわしている。壺は時間そのもののかたちとして提示されているのであって、映画を見る者は壺によって時間を感覚できるようになる。壺は、娘の表情が微妙に変化していくその合間に映されているが、この壺があるからこそ、あるいはもっといえば、この壺においてこそ、ある表情から別の表情へと変化していく。娘の表情が変化するのを可能にしているのはこの壺であり、何秒かのあいだ動かずにそこにある壺である。それは時間そのもの、「純粋状態にあるわずかな時間」である、そのようにドゥルーズは述べている。

この時間は、「日常生活における現実の時間」である<sup>13</sup>。娘は、壺が動かずに映されているその時間にも、父の寝息を聞き、天井を見ながら考えつづけているはずである。父の結婚のことなのか、娘自身の結婚のことなのか、それはわからないけれども、娘は考えつづけている。このとき、過去に発言してしまったことが現在へと食い込み、現在の行動が過去をまったく別の姿に変貌させる。現在と過去は相互反射をおこなっており、いわば合わせ鏡のように、ちょっとのあいだ「鏡に映った時間」なのである<sup>14</sup>。

そうしたわずかな時間は、多くのフィクション映画やテレビドラマなどでは無駄なものともみなされ、結局はできるだけ切りつめられて、その分物語の展開のテンポが早くなるわけだが、小津の映画はこういった時間をないがしろにしない。むしろ、このような「一見無駄とも思えるような時間」を省略せずに表現することで<sup>15</sup>、時間そのものを感覚できるようにする。

これこそ「純粋状態にあるわずかな時間」であろうが、別の表現をすれば、持続といかえることもできる。「静物は時間である。なぜなら変化するものすべては時間のなかにあるが、時間そのものは変化せず、時間は別の永遠の時間においてしか変化することがないだろうから。映画のイメージがもっとも親密に写真に対面するとき、それはまたもっとも根本的に写真と区別される。小津の静物は持続し(durer)、十秒間の壺として持続(durée)をそなえている。この壺の持続はまさに、変化する状態の継起を通じてとどまるものの表象である」<sup>16</sup>。『晩春』の壺は、動かないという意味において写真と同じでありながら、持続するかぎりにおいて写真とまったく異なっている。私たちは普段、持続するということを感じできない。しかしある人の表情が移り変わっていくさなか、壺のような静物にふと目を向けるとき、いつもは見逃していた時間というものが浮かび上がってくる。たしかにそれは少しのあいだしか感覚できないものではあるが、私たちの変化をつねに支えている持続、けっして省くことのできないような持続である。この持続は、ある別の時間というふうに呼べるかもしれない。このように壺の画面は「時間を描く」のであって、私たちは小津の映画において時間を感覚できるようになる。

## 5. ブーレーズの音楽の特徴

ここからはドゥルーズの音楽論を見ていこう。ドゥルーズによれば、芸術は感覚できないものを感じできるようにさせてくれる。つまり、映画が「時間を描く」のと同じように、音楽は「時間を聞こえるようにする」。ドゥルーズは音楽についてはま



まった書籍を残していないけれども、音楽を論じているいくつかの文章があるので確認してみよう。ドゥルーズは、とりわけピエール・ブーレーズの音楽作品を取り上げており、ブーレーズの作品が新しい時間のあり方をもたらすということ、そして聞こえないはずの「時間を聞こえるようにする」ということを主張している。

ピエール・ブーレーズはその著書において、音楽において二つの時間のあり方が区別されると述べる。ひとつは従来から存在していた時間、つまり「拍動づけられた時間 (*temps pulsé*)」であり<sup>17</sup>、もうひとつはブーレーズが新たに提示する時間、すなわち、拍動づけられない時間である。拍動づけられた時間の構造においては、時間が流れていくための目印があり、その目印にしたがって速度や方向がはっきりしてくる。それはわかりやすくいうと、1,2,3,4,1,2,3,4 というように、拍によって前へと進んでいくような時間、もっといえば拍子の体系にもとづく時間のことである。他方で、拍動づけられない時間は、いわばなめらかな面の上で展開していく。「一本の基準線のもとに、完全になめらかな面と筋目のついた面——筋目が規則的か不規則的かは問題ではない——を配置してみよう。この理想的ななめらかな面の位置をずらしても、目はとりすがるべきいかなる目印も見つけられないから、私たちはそのずれの速度も方向も把握できないだろう」<sup>18</sup>。ブーレーズによれば、こうした拍動づけられない時間は、流れていくための目印をもっていない。それゆえどんなテンポで進むべきなのか、どこを目指して進むべきなのかわからないままである。このために1,2,3,4,1,2,3,4 というように拍を数えることができず、ましてや拍子のシステムと結びつくこともできない。そうした時間構造は、拍子体系を発展させてきた西洋音楽の歴史においては見出しにくい。このようにブーレーズは、拍動づけられた時間と拍動づけられない時間を区別している<sup>19</sup>。

ドゥルーズは拍動づけられない時間に注目し、積極的に分析している。ドゥルーズによると、それは「純粹状態にあるわずかな時間」であり、持続である。「問題は、この拍動づけられない時間、この浮動する

時間はどんなものを理解することである。それはブルーストが「純粹状態にあるわずかな時間」と呼んだものに近いのだ。この時間のもっとも明白な特徴は、それが持続であるということ、つまり規則的であれ不規則的であれ拍子=尺度 (*mesure*) から解放された時間であるということである。拍動づけられない時間とは、それゆえ私たちを、不均等な時間からなる、質的な、一致することのない、交通することのない多様体の現前に立ち合わせるのだ。すなわち人は拍子に合わせて歩くことも、泳ぐことも、飛ぶこともない」<sup>20</sup>。

この引用において、拍動づけられない時間というのは、拍子から自由になった時間だといわれている。拍子とは、時間を均等な量に分割することで複数の音の動きが一致したりまじわったりできる、そういう時間的なシステムのことである。それに対して拍動づけられない時間は、不均等な時間からなる持続であって、そこで複数の音は一致や交通とはちがった仕方に進んでいく。この持続としての時間、拍動づけられない時間というのは浮動しており、拍子に合わせることはできない。しかしそうした時間においてこそ、私たちは別の何かに立ち会う、これまでの音楽では聞くことのできなかつた何かに立ち会うことになる<sup>21</sup>。

## 6. 知覚の拡大

ドゥルーズはこうしたブーレーズの音楽理論を考えるのに、マルセル・ブルーストの方法と比較している。それによりドゥルーズは、ブーレーズとブルーストの双方の芸術のうちに、知覚の問題、より厳密に言えば知覚の拡大という問題があると述べている。「芸術の問題、創造に関する問題は、知覚の問題であり、記憶の問題ではないのである。つまり、音楽は純粹な現前であり、宇宙の限界にいたるまで知覚を拡大させること (*élargissement de la perception*) を要求する。拡大された知覚、それこそ、芸術の(あるいはベルクソンによれば、哲学の) 合目的性である。ところでそうした目的は、知覚が記憶によってつなぎとめられている自己同一性と関係を断たないかぎ

り達成されない」<sup>22</sup>。ドゥルーズによれば、ブーレーズの音楽が目的としているのは、知覚を拡大することである。いかえると、これまでの音楽とはちがった仕方で知覚するようにうながすということである。

従来の音楽においては、長調や短調といった調性があり、オクターヴや和音があった。さらには定められた拍子やテンポがあった。音楽のなかにはこうした明確な基準があって、その基準にしたがうことよってのみ、音楽は音楽であることができた、すなわち音楽の自己同一性を維持することができたわけである。それに対してブーレーズは、調性やオクターヴ、既定の和音や拍子を取り除こうとしており、自己同一性を確立しないままに音楽をつくり上げようとする。それは結局のところ、私たち自身の知覚を拡大するという、これまでとは別の音楽的知覚が成り立つようにすることである。

そうした知覚の拡大は、音楽においてどのような素材がつかわれるのかということにかかわる。ヨーロッパの古典音楽では、音という資源があって、それが拍子やテンポ、あるいはオクターヴや和音という形式に適合するように使用され、結局のところ、ひとつの曲の全体的な流れに資するように使用されていた。けれども 20 世紀後半以降の音楽では、そうした音響形式にしたがわないような音、さらにいえば、全体の流れから解放されるような音がつかわれるようになる。音はほかのものに従属することなく、その音それ自体の可能性が掘り下げられ、精錬された素材となる。

ドゥルーズはそのような新しい音響的素材を創造した音楽の例として、ブーレーズの《エクラ》という作品をあげている。「この素材のほうは、それ自体としては響くことも聞き取れることもない力と、力のあいだの差異とを、響くようにし、聞き取れるようにすることを引き受ける。生の資源—音響形式という組み合わせに代わって、精錬された音響的素材—知覚しがたい力という組み合わせがあらわれ、この力を素材が聞き取れるようにし、知覚できるようにするのである。おそらくもっとも衝撃的な最初の試みはドビュッシーの《風と海の対話》のなかにある。

〔1978 年の IRCAM 講演のために〕ブーレーズが提案した作品群のなかでは、作品 II《音価と強度のモード》、作品 IV《エクラ》がそれにあたるだろう<sup>23</sup>。ブーレーズの《エクラ》における音は、従来の音響形式から解放されることにより、知覚できないはずの力というものを知覚させてくれる。それはつまり、私たちの音楽的知覚を拡大させてくれるということだろう<sup>24</sup>。

## 7. 時間を感覚できるようにする——ブーレーズの《エクラ》

《エクラ》という音楽作品をもう少し見てみよう。この作品は、指揮者と 15 の楽器によって演奏される。楽器は二つのグループにわけられる。ひとつは共鳴する楽器のグループで、これらの楽器の音は、演奏者がトリルなどで維持しておかなければ自然に消えていってしまう（ピアノ、チェレスタ、ハーブ、マンドリンなど）。もうひとつは音の固定した楽器のグループで、これらの楽器の音は、変わらず安定してつづいていくことができる（フルート、イングリッシュホルン、ヴィオラ、チェロなど）。つまり二つのグループは異なった残響の長さをもっており、しかもそれらはさまざまな仕方に関係していく。それゆえこの音楽では、音の響きわたる時間が一様に進んでいくわけではない。また、この作品は偶然性を含んだ形式をつかっており、指揮者は実演のさなかに、その次の瞬間に演奏するべき音をその場で選ぶことができる。そのためにこの音楽は、従来のように一定の拍子やリズムにしたがうのではないし、直線的・一方向的な流れを形成するわけではない。ブーレーズ自身の説明によると、「《エクラ》のような、私のいくつかの作品では、身ぶりは決まったリズム図式に呼応するのではなく、各演奏者に向けられ、指揮者がアドリブで選ぶ順序に応じて、その演奏者の入り方を示す」<sup>25</sup>。この意味で《エクラ》は、新たな音楽的時間のあり方を提示した作品のひとつだといえる。

この作品を聞いてみると、音はばらばらに飛び散っているかと思えば、突然大きな音が出たり、音から音へと鮮やかにつらなったりする。そこには拍子

があるようには思えない。1,2,3,4,1,2,3,4 というふうに、前へと進んでいくための目印をもっておらず、速度や方向も定まらない。それは拍動づけられない時間であり、つまり拍子の形式に回収される以前の時間である。ドゥルーズの言葉でいうなら、「力としての時間、時間それ自体、「純粹状態にあるわずかな時間」<sup>26</sup> のことである。これは、私たちがよく知っている直線的・一方向的な時間の流れにはいまだなっていないような時間、やや手前にあるような時間である。それは、ある別の時間といえるかもしれない。このようにブーレーズの《エクラ》は、私たちがいつもは気づかないようなものを気づくようにさせてくれる。「音楽にいつもはたらきかけていたもの」、けれども「響くことのない」ために、そして「沈黙している」ために私たちが感覚できないものを、私たちが感覚できるようにさせてくれる<sup>27</sup>。要するに「響くことのない〔中略〕時間それ自体を感覚できるようにし、聞き取れるようにする」<sup>28</sup> ということである。

以上のように、音楽が時間を感覚できるようにするのならば、その作業は「たんに音楽家だけにかかわることではない」<sup>29</sup>。ブーレーズの音楽は音をばらばらに飛び散るようにさせることで「時間を聞こえるようにする」、それとまったく同じように、小津の映画は動かない静物を十秒間ほど写すことで「時間を描く」。小津の作品もブーレーズの作品も、私たちが普段は見過ごしてしまっている何らかの力を垣間見せてくれる。それは時間、持続であり、「純粹状態にあるわずかな時間」である。そのように感覚できないものをわずかながらも感覚できるようにすること、これがまさしく芸術の仕事なのである。おそらくほかの芸術作品にしても、見えないはずのものを少しだけ見えるようにするだろうし、響くことのないものを少しばかり響くようにするだろう。芸術においてそのように提示されるのはわずかのものだけかもしれないが、それによって私たちが何かを見る見方、私たちが何かを聞く聞き方、つまり、私たちの知覚のあり方は大いに変わるはずである。

## 8. 結論

これまで確認してきたように、ドゥルーズにとって芸術は、感覚できないものを感覚できるようにする。たとえば小津安二郎の『晩春』における壺の画面は、少しばかりのあいだ動かない。それによって私たちは、変化を可能にしている時間そのもの、普段は感じるることのない時間そのものを感じることができ。またブーレーズの《エクラ》を聞いてみると、音は拍子にのっとっておらず、ひとつの流れになることなく破裂して拡散している。私たちはこのとき、音楽の流れを可能にしている時間そのもの、普段は聞き取ることのできない時間そのものを聞き取ることができる。このように、映画や音楽といった芸術作品は、ほんのささいな時間、「純粹状態にあるわずかな時間」というものを私たちに開示してくれるのであり、そのおかげで私たちは、たしかにほんの少しだけかもしれないが、感覚できるはずのなかったものを感覚できるようになる、いわば、新しい出来事に立ち会うことができるようになるのだ。

芸術は感覚できないものを感覚できるようにする、つまり不可能なものを可能にするということがわかったけれども、それは哲学についてもあてはまる。ドゥルーズは音楽と哲学を結びつけて、次のように述べている。「音楽において大事なものは、もはや絶対的な聴力ではなく不可能な聴力 (*oreille impossible*) であり、それはだれかのところにとまり、だれかにちょっとのあいだ (*brièvement*) 不意に生じる。哲学において大事なものは、もはや古典的哲学が体現しようとしたような絶対的な思考ではなく、不可能な思考 (*pensée impossible*) であり、それはつまり素材を洗練することであって、それ自体としては思考できない力を思考できるようにすることである」<sup>30</sup>。このようにドゥルーズにとって、音楽と哲学はつながっている。すなわち音楽は、既定の形式にしたがって聞くようにうながすのではない。むしろそれは、これまでの聴覚のあり方を揺り動かしながら、感覚できなかったものを新たに感覚させるということである。同じように哲学とは、それまでの形式にのっとって考えるようにうながすのではない。そうではなく

てむしろ、従来の思考のあり方に疑問を投げかけ、思考することのできなかったものを新たに思考させるということである。

そうした不可能な感覚の力、思考の力というのは、興味深いことに「ちょっとのあいだ」だけかをおとずれる。もちろん普段は気づかないし、そのわずかな時間が過ぎればまた気づかなくなるだろうけれども、それでもほんの少しの時間だけ、たとえばブルーゼの音楽を聞くときだけは、何ものかを聞くことができるのだし、小津の映画を見るときだけは、何ものかを見ることがができる。それと同様に、哲学をしているちょっとのあいだだけは、私たちは何かを思考することができるのかもしれない。このように芸術と哲学に触れる場合、不可能なものがふとした瞬間に可能になる。

## 注

<sup>1</sup> Antoine Bonnet, « Cinéma, musique. Lecture musicienne de Deleuze », *Gilles Deleuze : la pensée musique*, sous la direction de Pascale Criton et Jean-Marc Chauvel, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, p. 82. とはいえ、ドゥルーズが映画・文学・絵画にかんして深い知識をそなえていたのに対して、音楽についてはそうではなかったということにつけくわえておく必要があるかもしれない。ドゥルーズが音楽を参照するとき、その言及は一般的で、特定の作品をくわしく精査することは少ないといわれている。Ibid., p. 81 を参照。たしかにその傾向は、以下の本論の分析を見てもわかるだろう。

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation* (1981), Seuil, 2002, p. 57. 邦訳ジル・ドゥルーズ『感覚の論理学』宇野邦一訳, 河出書房新社, 2016年, 79-80頁。

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, Minuit, 1985, pp. 22-23. 邦訳ジル・ドゥルーズ『シネマ2』宇野邦一ほか訳, 法政大学出版局, 2006年, 17-18頁。

<sup>4</sup> ドナルド・リチーによると、小津の作品における家族の会話はさらなる状況や逸話へと開かれていくものの、プロットにつながっているというわけではない。Donald Richie, *A hundred years of Japanese film* (2001), Revised and updated, Kodansha International, 2005, p.120.

<sup>5</sup> Deleuze, *Cinéma 2*, op. cit., p. 24. 邦訳 18-19 頁。

<sup>6</sup> 『小津安二郎全集(下)』井上和男編, 新書館, 2003年, 72頁。

<sup>7</sup> 『小津安二郎を読む』(1982), フィルムアート社編, フィルムアート社, 2001年, 284-285頁。

<sup>8</sup> ポール・シュレイダー『聖なる映画』山本喜久男訳, フィルムアート社, 1981年, 86頁。

<sup>9</sup> 山本喜久男「訳者あとがき」, シュレイダー『聖なる映画』前掲, 283頁。

<sup>10</sup> 蓮實重彦『監督 小津安二郎〔増補決定版〕』(2003), ちくま学芸文庫, 2016年, 333頁。

<sup>11</sup> Deleuze, *Cinéma 2*, op. cit., p. 27. 邦訳 22 頁。ちなみに「純粹状態にあるわずかな時間」というのは、マルセル・ブルーストの言葉であり、変化や移行を支えているような時間のことである。この時間は、「過去にも、そして同時に現在にも共通であって、その二者よりもさらにはるかに本質的な何ものである」。それは私自身の意志にかかわらずふとしたときに不意に到来し、私はその時間へと巻き込まれてしまう。このとき「私の感覚の有効な発動は、私のなかにあらわれた存在に、普段はけってつかむことができないもの——きらりとひらめく一瞬の持続、純粹状態にあるわずかな時間——を、獲得し、孤立させ、不動化することを許したのであった」。邦訳マルセル・ブルースト『失われた時を求めて 10』井上究一郎訳, ちくま文庫, 1993年, 324-325頁を参照。ドゥルーズによると、過去に食べたマドレーヌ



の味は私にコンプレーを想起させるが、そのように呼びかけられてあらわれるコンプレーは、たしかに再びあらわれてくるものであるにもかかわらず、過去に体験されえなかったような姿であらわれてくる。つまりコンプレーは、その真実において、その内化された差異において、その本質においてあらわれてくる。「それは現在と過去、現勢的なものである現在と、かつて現在であった過去との単純な類似性ではなく、二つの瞬間の同一性でさえもなく、それを越えて、かつてあったすべての過去、かつてあったすべての現在よりもさらに深い、過去のそれ自体としての存在である」。Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964), PUF, 1976, pp. 75-76. 邦訳ジル・ドゥルーズ『プルーストとシーニュ [増補版]』宇波彰訳, 法政大学出版局, 1977年, 75-76頁を参照。また, Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 160. 邦訳ジル・ドゥルーズ『差異と反復 (上)』財津理訳, 河出文庫, 2007年, 328頁を参照。

<sup>12</sup> Deleuze, *Cinéma 2*, op. cit., p. 29. 邦訳 23頁。

<sup>13</sup> 貴田庄『小津安二郎のまなざし』晶文社, 1999年, 15頁。

<sup>14</sup> 邦訳マウリツィオ・グランデ「鏡に映った時間」増田靖彦訳, 『ドゥルーズ, 映画を思考する』ロベルト・デ・ガエターノ編, 勁草書房, 2000年, 286頁。

<sup>15</sup> 貴田『小津安二郎のまなざし』前掲, 17頁。

<sup>16</sup> Deleuze, *Cinéma 2*, op. cit., pp. 27-28. 邦訳 22-23頁。

<sup>17</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd' hui*, Gonthier, 1963, p. 99. 邦訳ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』笠羽映子訳, 青土社, 2007年, 133頁。

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 100. 邦訳 135-136頁。

<sup>19</sup> ブーレーズは、拍動づけられた時間を「筋目のついた時間 (temps strié)」とも呼び、拍動づけられない時間を「なめらかな時間 (temps lisse)」とも表現している。ドゥルーズによれば、この「ちがいは、はかないものと持続するものとのあいだにあるのではなく、また規則的なものと不規則的なものとのあいだにあるのでさえなくて、むしろ二つの個体化の様式、二つの時間性の様式のあいだにある」。Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p.320. 邦訳ジル・ドゥルーズ『千のプラトー (中)』宇野邦一ほか訳, 河出文庫, 2010年, 211頁。

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, « Le temps musical » (1978), *Lettres et autres textes*, Minuit, 2015, pp. 240-241. 邦訳ジル・ドゥルーズ「音楽的時間」宇野邦一訳, 『ドゥルーズ 書簡とその他のテキスト』, 東京, 河出書房新社, 2016年, 308-309頁。

<sup>21</sup> ここでくわしく論じることはできないが、ドゥルーズは拍動づけられない時間の位相として「個体化」を挙げている。*Ibid.*, pp. 241-243. 邦訳 309-311頁。

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, « Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps » (1986), *Deux régimes de fous*, Minuit, 2003, p. 276. 邦訳ジル・ドゥルーズ「計算せずに占有する——ブーレーズ, プルーストと時間」笠羽映子訳, 『狂人の二つの体制 1983-1995』宇野邦一監修, 河出書房新社, 2004年, 148頁。

<sup>23</sup> Deleuze, « Le temps musical », op. cit., p. 243. 邦訳 311頁。《音価と強度のモード》はオリヴィエ・メシアン作品である。

<sup>24</sup> 《エクラ》における音は、これまでの音楽における音とまったくことなった存在の仕方をしているという意味において、もはや音とはいえないのかもしれない。このとき「音楽はその唯一かつ基本的な要素として音というものをもたない」し、そこにあるのは音というよりもむしろ「響くことのない力の集合」である。Gilles Deleuze, « Rendre audibles des forces

non-audibles par elles-mêmes » (1978), *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 146. 邦訳ジル・ドゥルーズ「それ自体では聴覚不可能な力を聴覚可能にすること」鈴木秀亘訳、『狂人の二つの体制 1975-1982』宇野邦一監修, 河出書房新社, 2004年, 222頁。

<sup>25</sup> Pierre Boulez, « Le texte, le compositeur et le chef d' orchestre » (1990), *Regards sur autrui*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Christian Bourgois, 2005, p. 45. 邦訳ピエール・ブーレーズ「テキスト, 作曲家とオーケストラ指揮者」『ブーレーズ作曲家論選』笠羽映子訳, ちくま学芸文庫, 2010年, 35頁。

<sup>26</sup> Deleuze, « Occuper sans compter », op. cit., p. 278. 邦訳 150-151頁。

<sup>27</sup> Deleuze, « Le temps musical », op. cit., p. 244. 邦訳 312頁。

<sup>28</sup> Deleuze, « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes », op. cit., p. 145. 邦訳 221頁。

<sup>29</sup> Deleuze, « Le temps musical », op. cit., p. 244. 邦訳 312頁。

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 244. 邦訳 312頁。