

平成二六年度
博士論文

題目

映像と身体

——写真、映画に関する考察——

武蔵野美術大学大学院造形研究科

氏名 築地 正明

目次

序論 映像という〈問題〉について	5
第一章 シネマトグラフとその観客	8
一 新たな発明としての映画 二 映画の本質的な二つの側面	
三 「列車の到着」と観客の反応	
第二章 映像をめぐる思索の系譜	26
一 幽霊による知覚 二 映像の非意味性と笑い	
三 リュミエールとウォーホル 四 写真とベンヤミンへの問い	
第三章 映像とテクノロジーの諸問題	45
一 映像技術の変遷、テクノロジーという与件 二 物質としての光の性質	
三 精神の声、アレクサンドル・ソクーロフ 四 他性の声、マルグリット・デュラス	
五 風土とテクノロジー、小栗康平、賈樟柯 六 映像技術の問題から新たな問いへ	
第四章 要約と結論、知覚する身体	70
一 映像の直接的な経験 二 イマージュの残存、身体の二重性、偏在性	
三 イマージュの分離 四 亡霊性と身体 五 身体とその「肉」	
六 知覚する身体	

序論 映像という〈問題〉について

本論は、「映像」を身体との関係において考察することを主要なテーマとしている。だが「映像」という領域は、今日極めて多様化しており、何を指して「映像」と呼ぶのかは、一般的にそれほど定かではない。「映像」という語は、もちろん‘image’の訳語である。しかし厄介なことに、この外来語は「イメージ」という日本語としてすでに流布しており、定着してしまっている。しかもそれは、普通「映像」という用語で表されるものとは、明らかに異なる意味で用いられているのである。たとえば、あの学校のイメージ、あの人のイメージ、この商品のイメージは……等々。この場合「イメージ」という語は、漠然と固定された観念、ないしはグループ化された一般観念を指していると言ってい。もちろんそれは、言語的な意味を基礎として成立している。それに対して「映像」の方は、機械的な技術に基づくイメージ一般を指すものと、考えられているのではないだろうか。すなわち写真や映画、テレビ、さらに現在の主流をなすパソコン画像など、多岐にわたるものを総称して、「映像」と呼ばれていると考えてよいと思われる。そうであれば、先の「イメージ」の方が、ある固定された観念を意味し、「映像」の方は、単に機械的に映し出された〈視覚像〉を指すと言えるだろうか。一般論としては、おそらくそう考えておいてもよいだろう。だが、もちろん問題はそれほど単純なものではない。なぜなら、まず実際においては、両者は一体となって機能していると言えるからだ。つまり映像の領域においては、何か、あるいは誰かについての「イメージ」は、通常、後者の「映像」の情報伝達を通じて作り出されている。しかも両者一体となった「イメージ」は、様々な言葉の意味が固着した観念から成り、こうした意味で、両者は互いを前提し、相互に作用し合っていると言えるのである。映像論において、メディア論や記号学が要請される所以もここにあるだろう。

ところで、「イメージ」のように、日常に浸透している語というのは、当然ながら曖昧にしか使用されていない。日常生活における〈使用〉である限りは、特にそれで支障はないからだ。しかし「イメージ」について、また「映像」について正確に考えようとするのであれば、そういうわけにはいかないだろう。すでに見たように、「イメージ」という語は、様々な観念の混合から成る、あるカテゴリーを指すとさえ言える。それゆえ、‘image’について正確に考えるためには、この語が担っている複数の観念と事物とからなる混合体を、それぞれの性質の差異に沿って分割していく必要があるだろう。しかしながら、そもそもなぜそれを考え、知る必要があるのだろうか。つまりどうして私たちは、特に「映像」および「イメージ」を問題としなければならないのだろうか。これに対する回答は、最後に示されなければならないが、この問いそのものは、最初に置かれるべき、重要な問いであるように思われる。すなわち本論は、「映像」が論じられるうえで、これまで前提とされてきた、様々な考え方や先入観をいったん括弧に入れ、改めて映像をひとつの〈問題〉として考察しようとしているのである。

そのために本論は、これまで十分に考慮されてこなかったように思われる、映像と「身体」との関係を考察の中心に据えることになる。映像がここでひとつの〈問題〉とされなければならない理由も、やはり「身体」というテーマと密接に関わっている。

だがそれについて述べる前に、まず次の点に簡単に触れておく必要がある。すなわち、これまで映像の問題は、表象＝再現（representation）という概念によって包括され、考察されることが非常に多かった。しかしこの概念は、映像の問題を正確に把握するためには、必ずしも適切なものではないように思われた。なぜなら、それは映像を〈再現するもの／再現されるもの〉の関係において考察するという、一種の前提から出発しており、それでは「映像」は最初からすでに、何ものかの「再現＝表象」として、二次的なかたちで想定されていることになると考えられるからだ。ではその場合、そもそも一体何が再現＝表象されると（あるいはされないと）考えられているのだろうか。それは、例えば私の身体なのだろうか。もしくは私の内面に隠された何かなのだろうか。いずれにしても、やはりそこでは、表象すべき何らかの「実物」、あるいは「真実」等が想定されていることになるのではないか。つまり「表象」概念は、自らのうちに、何らかの実体や実物の観念、もしくはある真実の観念を、一種の対立項として含んでいるように見える。別の面から言えば、オリジナルに対するそのコピー、原本とその複製といった関係を、暗に内包していると受け取ることもできるように思われる。要するに、まず何らかの実体、実物があって、それが機械的に、あるいは人工的な手段によって「再現」され、「表象」される（もしくはされない）というわけだ。これは典型的に、伝統的な西洋哲学や絵画における考え方の延長線上にある思考のモデルのように見える。そして、そこからほぼ不可避免的に、映像における〈表象可能性〉と〈不可能性〉という問題が引き出されることになるだろう。しかしそうなると、すでに最初からそれは、解決される見込みのない問題となってしまっているのではないだろうか。最も単純な例で言えば、劇映画は当然フィクションだが、ドキュメンタリーもまた固有の仕方、多くの演出や（広い意味での）仮構がなされているという事実がある。写真についても、ある程度まで同様のことが言えるだろう。ならばその時、映像はある何らかの真実、実在を「表象」することが可能だと言えるだろうか。究極的にはやはり、そこに〈表象不可能性〉が見出されるのではないか。あるいは偉大な作品だけは、そうした不可能性の彼方を垣間見させることができるのだろうか……。およそこのような問い、および回答が、この概念からほとんど必然的に引き出されることになる。こうした問い方は、繰り返すが、やはり一方に何らかの真実、隠された実体といったものを想定し、そして他方にそれを何とかして表象しようとする技術や技法があるという、二項対立のもとで発想されている。つまりそれは、物自体の認識をめぐるなされてきたような、伝統的な形而上学の〈問題〉を踏襲した問いの、ある種の変奏のように思われるのだ。

しかし、もし映像を問題とするうえで、そもそも〈再現＝表象〉という概念から出発しないとすればどうだろうか。つまり、そこで前提とされている事柄そのものを問題化し、それとは異なる〈問題〉を、映像に対して提起するならどうだろうか。要するに私たちは、

〈再現＝表象〉に関わる、どこまでも複雑化可能な、以上のような問いをはじめから提出しない。その代わりに、それとは異なる問いを提出しようと試みる。そうすれば、映像という〈問題〉に対し、これまでとは大きく異なる展望が開けてくるのではないだろうか。そこで本論において重要となるのが、映像を知覚する「身体」の問題である。すなわち、映像とそれを知覚する身体との直接的な関係を、改めて問題にしようとするわけだ。ではなぜ特にここで、身体が重要となるのだろうか。それについては次章以降で詳述するが、ここで簡単に触れておくとするなら、それは十九世紀以降の映像技術が、その原理的な側面において、私たちの身体を離れたところで、あるいは私たちの身体に基づく自然的な知覚から独立した地点で、一挙に成立したという事実と深く関係している。そして、この事実が孕む深い意義は、まだ十分には汲み尽くされていないように思われるのである。

また、以上の点と関連することだが、本論の次章以降においては、「イメージ」ではなく特に「イマージュ」という表記を基本的に用いている。それは、後で詳しく触れる哲学者ベルクソンが、『物質と記憶』という書物の第一章で提示した、‘image’概念を念頭においているためである。ベルクソンはこの本のなかで、彼以前にも以後にも誰も与えなかったような、極めて独特の意味を込めて、この語を用いている。それについては、身体の問題と合わせて、様々な面から取り上げていくことになるだろう。また同時に本論では、「映像」という語も合わせて用いることになる。もちろん、二つの併用によって混乱が生じないように、その都度それらが具体的に何を指しているのかは明確にする。そして当然ながら、これら二つの語が併用される理由についても、やがて見ていく。ただこの問題は、掘り下げていくと非常に根が深く、本論の重要なテーマの一部である〈映像とは何か〉という問いに、真っすぐ通じていくように思われる。

では、ここで簡単に本論全体の構成と、その中心的テーマとなるものを、再度、具体的に示しておこう。冒頭で述べたように、「映像」あるいは「イメージ」と日常呼ばれているものは、現在極めて多岐にわたっている。だがここでは、特に「映画」と「写真」を考察の中心的テーマとする。その理由は、簡単に言えば、現在の多様化した映像も、やはり十九世紀に発明されたこれら二つの装置を、直接的にも間接的にも源泉としていると見做してよいと思われるからである。そのうえで、今日のデジタル技術の問題についても、特に第三章のなかで触れることになる。それもまた、これら二つの古典的な映像との対比によってなされるだろう。周知のように、写真が発明されたのは、およそ一八三十年代とされており、映画は九十年代に入ってからであるから、両者のあいだにもかなり長い隔りがあることがわかる。本論では、まず後者の映画（シネマトグラフ）の考察から出発し、やがて写真の問題へと遡っていくことにしたい。そして両者はそれぞれの本性である「運動」と「静止」を通じて、映像という〈問題〉を相互に、二つの根源的な観点から照らし出すことになるだろう。

第一章 シネマトグラフとその観客

一 新たな発明としての映画

映像理論に、記号学や精神分析が導入されて以来、映画のイメージと、夢や無意識とを関連づけて論じるという研究は、広く行なわれてきた。ただ、そうしたアプローチによる方法が、体系的に姿を現しはじめたのは、特に一九六十年代以降であるから、それほど古いわけではない⁽¹⁾。映画史を通して見るなら、映画研究における精神分析や記号学の興隆は、言わば映画自身が回顧的、分析的になると同時に、極めて多様化していった時期とちょうど重なっている。ところで、映画を夢や無意識的表象と同列において論じることは、研究者ではない観客からすると、すぐには合点できないことだろう。なぜなら、ごく普通の意味で、映画のイメージは、スクリーン上に映写されたひとつの対象であって、私たちの内的、または主観的な夢や無意識とは異なっている他ないからだ。さしあたってここでは、言語や記号、あるいは主体性や欲望などに関する複雑な理論はひとつも念頭においていない。ただ具体的な知覚経験において、両者のあいだの明確な差異は、疑いようのないものであるということ、考察の出発点において確認しておきたい。というのも、記号学的あるいは精神分析的に映画を論じようとする際には、スクリーン上の映像と、心的表象とのあいだの明白な差異は、何らかの仕方で飛び越えられなければならない、そうした一種の飛躍が、理論そのものの内に含まれていると言えるからだ。つまりその場合、映画作品は、言語的、言説的に組織されたものとして捉えられ、一種の言語記号と等価なものとして扱われることになる。そうした認識論上のある種の操作は、映画作品における各ショットの、言語的な意味（**signification**）への〈還元〉を、不可欠な条件のひとつとしているだろう。ひとたび映画のイメージと無意識的表象、もしくは言語記号とのあいだの性質の差異を飛び越え、後者へと前者を還元してしまえば、あとはお望みしだい複雑多様に、映画のイメージは解釈可能となるはずである。ある時代における、映画的な「言説」の歴史的、社会的構造といったものが問題にされ得るのも、こうした操作を経ることによってなのである。

ただそれでは、映画のイメージそれ自体の、固有の性質の問題はどうなるのだろうか。本論は、言説やテキスト分析を中心において映像について考える立場とは反対に、映画のイメージそのものの固有性を問題にしていこうとしている。もちろんこれまでも、様々なかたちで、映像の非言語的な性質については指摘がなされている。そのこと自体は、映像が事実において言語と同一でない以上、特に不思議なことではない。それどころか、テキスト分析や言語学を基礎とした立場から、その点を指摘することは、映像における表象可能性や不可能性を云々することと同じ程度には、容易なことだろう。難しいのは、言語学や記号学の側から、否定的なかたちで映像の非言語性を指摘することではない。そうで

はなく、映像それ自体の純粋に肯定的な性質を、言語やその他の表象システムとのあいだの本性の差異を通じて、正確に捉えて提示していくことである。

ところで、以上のような観点から映像を問題にする場合、前述した記号的、社会的分析に基づく映画理論は、モンタージュによって統一される以前の、草創期のシネマトグラフの映像を対象とする際、それをどのように捉えることができるのだろうか、という疑問が起こってくる。なぜなら、記号学やテキスト主義的な立場からすれば、映画のイメージそのものは、単なる機械装置による事物の運動の「再現」という、新たなスペクタクル、あるいは再構成された事物のイリュージョンということ以上の意味を、持ち得ないことになってしまうと思われるからだ。言い換えるなら、シネマトグラフの映像は、新奇な見世物と見做されたこと以外、伝統的な絵画や演劇による再現＝表象システムと、原理上は異なるわけではないということになるだろう。実際、後ほど検討する主要な理論家らは、事態を多かれ少なかれ、まさにそのように見做していたのである。だがそれでは、映画の発明がもたらしたものの根本的な新しさについて、あるいはその新しさの真の性質の在りかについて正確に論じることが、困難になってしまうのではないだろうか。ここで、改めて想起しておきたいのは、草創期の観客を驚嘆させたのは、他でもなくシネマトグラフという装置によってもたらされた、単純かつ直接的な、イメージの運動それ自体であったという事実である。すなわち、映画の問題を考えるためには、まずシネマトグラフの映像だけが持つ、固有の性質について見ていくことから開始されるのでなければならないと思われるのである。

ロシアの作家マクシム・ゴーリキー（1868~1936）は、シネマトグラフが最初に公開された年の翌年、一八九六年にそれを始めて観た時の強烈な印象を、当時の新聞紙上に時評文として書き残している。その有名な文章の一節は、次のような言葉ではじまっている。——「昨晚、私は影の王国のなかにいた。もしあなた方に、そこにいるということが一体どれほど奇妙であるかが分かっていたら。それは、音のない、色のない世界である。そこに在るすべてのもの——大地、木々、人々、水そして空気——は、単調な灰色のうちに浸されている。灰色の空を横切る灰色の太陽の光、灰色の顔に灰色の瞳、木々の葉の色も、灰を被ったようである。それは生命ではなく、その影である。それは動きではなく、音を欠いた亡霊である」(2)。ここでゴーリキーが語っている生々しい印象は、映画のイメージを考察するうえで、非常に示唆に富むものだと思われる。言うまでもなく、今日においては色彩も音声も、もはや映画に欠かすことのできない要素となっている。しかしシネマトグラフは根源的に「色のない世界」であり、いかなる音声も伴わない、沈黙と運動とからなる映像であった。この事実は、これから見るように、当時の技術の未熟さといったものとは関係のない、はるかに深い問題を含んでいるだろう。ゴーリキーはそれを、「影」や「亡霊」といった言葉で、現実に知覚される事物とは本質的に異なる、何か恐ろしく奇異なものとして率直に語っているのである。ここで夢のイメージと映画のイマー

ジュとの性質の差異をはっきりと踏まえたうえで、再び両者のあいだのアナロジーを考えてみることは、無駄ではないと思われる。たしかに映画と夢のあいだの関係は深く、その発明の起源まで遡ることができることが、ゴリキーのこの一節からも伺われるだろう。夢は、後の分析的な映画解釈とは別に、モンタージュが確立される以前からすでに、様々なかたちで映画において繰返し引き合いに出されていた。この事実のうちには、単なる連想作用として退けてしまうことのできない、何かもっと深い理由があると考えられる。たとえば、人は普通、睡眠時に見ていた夢のなかの光景の色彩を尋ねられても、覚えていないことが多い。それは単に忘れてしまっているからというよりも、夢の映像自体がしばしば非色彩的なものとして現れるからである。また夢は、大きさや距離、場所や時制などに関し、目覚めている時の前後の脈絡などまるで存在しないかのごとく変転し、展開する。そこには、現実の厚みも奥行きもない、純粹に視覚的なシネマトグラフの映像が、草創期の人々の知覚に対して引き起こした、目まぐるしく異様な印象と、共通する面があるように思われる。ではまずその点について考えてみたい。

浅い眠りにおける夢が、睡眠時の身体の諸感覚に対する、外的ないし内的刺激に起因するということは、様々な確認されている事実である。だが、夢のなかの多様で具体的なイメージそのものを、身体への物理的作用にのみ求めることはもちろんできない。といっても私たちの見る夢は、その都度何もないところから、想像力によって創り出されるわけでもない。では、夢の多様なイメージが自らを引き出してくる源泉とは、一体どこにあるのだろうか。まさに「夢」(一九〇一年)と題された講演のなかで、哲学者アンリ・ベルクソン(1859~1941)は、夢のイメージの源泉が、私たちの過去の「記憶」にあるということをも明快に語っている。もちろんここは、ベルクソンと精神分析を創始したジークムント・フロイト(1856~1939)の夢の理論との連関について述べる場ではないのだが、ベルクソンが、精神分析の事実上の創始に先行する一八九六年に、それとは全く異なる研究を通して到達していた諸テーゼが、フロイトの「無意識」の理論と深く重なり合う点については、簡単に確認しておく必要がある。ベルクソンは『物質と記憶』のなかで、私たちの記憶が、やがて薄れて消え去っていくものではなく、すべてそれ自体において保存され、残存し続けるという驚くべきテーゼを提出していた。この、過去の記憶が幼児期に遡るものから、すべて無意識のうちに残存しているという見解は、言うまでもなく、フロイトが臨床において繰返し遭遇し、また様々な仕方で実証していくこととなった考えでもある(3)。ただベルクソンは、そこから「なぜ人は夢を見るのだろうか」という通常の問いに答える代わりに、夢について、全く独自の問いを提示してみせる。それが、先の「夢」の講演の主調をなすものである。すなわち、ベルクソンによれば、「夢」の多様なイメージは、権利的に過去の記憶を指す以上、まず説明を要するのは、「夢とは何か」ではあり得ない。むしろなぜ夢が私たちに示すようなイメージは、覚醒時の意識には現れないのか、ということになる。つまり、過去の私たちの記憶が無意識の領域に残存しているのだとすれば、膨大に残存しているはずの記憶内容は、どうして普段の目覚めた生活において、そのほん

の一部分を除いて、意識に上らないのだろうか。説明を要するのは、まずはこの事実の方である。もちろん私たちの意識は、目覚めていても半ば夢のような状態であることがあるし、眠っていても、感覚が外界から完全に遮断されているわけでもない。ならば問いは、厳密には「どこに知覚することと夢を見ることの差異があるのか」ということになる(4)。それに対しては、次のように答えることができるだろう。まず、目覚めている時、人は何ごとかを意欲し、行動し、選択している。そこでは、任意の記憶内容ではなく、現在の知覚と関連した記憶内容が常に必要とされる。つまり「記憶」はこの場合、現在の行為にとって有効な面を差し出し、知覚を完成させる働きをするのでなければならない(5)。たしかに人は、一連の知覚において、その時々々の状況や意向からは、一見かけ離れた記憶内容を呼び起こすこともある。だがやはり、そうした記憶内容が引き出され得るのも、その時の知覚対象や心的状況に、それが何らかの点で結びついているからだろう。では反対に、もし人が行動の要求、生活上の様々な関心ごとから離れる時、言い換えれば、彼を取り囲んでいる諸事物に対して無関心になる時にはどうだろうか。制限を解かれた過去の様々な記憶内容は、現在において行動を有効に導く働きから離れ、再び自らの存在を現示するはずではないだろうか。生活へと向かう注意が、つまり意識の緊張が最も緩む時、それはもちろん眠る時だが、まさにその瞬間を狙い、「それら〔無感覚となっていた記憶〕は起き上がり四方へと拡がって、無意識の夜のなかを激しく夢幻的な舞踏を演ずる」(6)。ベルクソンによれば、夢においても目覚めている状態においても、そこで働いている機能そのものには本質的な違いはない。たとえば眠っていても、身体の生理的な欲求は働き続けているように、知覚や推論や思考の機能にしても、完全に停止してしまうわけではない。ただ一方の夢においてそれは弛緩しており、他方の覚醒時においては、生活へと向かう注意によって緊張している。

影と沈黙とからなるシネマトグラフの映像には、やはりどこか夢のイメージが演ずる「夢幻的な舞踏」を思わせるところがないだろうか。私たちはここに、通常、映画理論のなかで語られているのとは異なる意味での、両者のあいだのある種の類縁性を見て取ることができると言ってもいい。現にベルクソン自身が、まだシネマトグラフが誕生して間もない時期になされた、先ほどの「夢」の講演のなかで、映画を引き合いに出して、次のように述べているのである。「映写速度が制御されていない、シネマトグラフのフィルムのように、眩惑的な速さで〔夢の〕イメージは、お望みのままに展開し得る」と(7)。ただ、このことに関連して、ベルクソンの語る「無意識」ないし「記憶」と、フロイト的な「無意識」とのあいだの重大な差異についても注意しておく必要がある。まず、医師フロイトをして、「無意識」の発見へと至らしめたものとは何であったか。それは、単に患者という現実の対象の精緻な観察にあったわけではない。「無意識」の心的メカニズムそのものが持つとされる論理が、神経症の治療という実践と、元来切り離すことのできないものとして、言わば発明されたのである。この事実はやはり重要であって、フロイトによる「無意識」の発見と、後の様々なイメージの解釈学として援用されるフロイト理論とでは、この点

で根本的に異なっている。同様に、フロイト的な「無意識」は、その臨床的な性質上、患者において「現に作用する要因としての働きをなす」何ものである他ない。つまりそれは、フロイトの語る「無意識」が、何らかの症状となって顕在化し、作用しているものの裏面、医師が患者の意識の背後に措定する、抑圧されたひとつの〈可能的対象〉に他ならないということを意味している(8)。ベルクソンによれば、厳密な意味で〈存在する〉と言えるものは、可能的なものでも、現在において作用を及ぼしている何か（例えば「抑圧された表象」）でもない(9)。この点において、次のベルクソンの言葉は、彼の「記憶」の理論とフロイト的な「無意識」の理論との関係を考えるうえで、本質的な重要性を持つだろう。——「それがイメージとなった瞬間から、過去は純粹記憶の状態を離れ、私の現在のある部分と一致する。イメージのうちに現働化された記憶内容は、それゆえこの純粹記憶からは根本的に異なる」(10)。つまりベルクソンにおいて、真に存在すると言えるのは、このいかなる作用も持たない「純粹記憶」の方であって、現在における作用となった「記憶内容」ないし「記憶映像」の方ではない。もちろんフロイト的な「無意識」にしても、明確な「記憶映像」というかたちを必ずしも取るわけではないだろう。しかしそれが、患者への何らかの作用（症状）となって現れてくる限り、それは「私の現在のある部分と一致」していると考え他ない。つまりそれは、あくまで「純粹記憶からは根本的に異なる」はずである。しかもこれは肝心な点だが、フロイト的「無意識」は、ベルクソンの「純粹記憶」の即自的な残存を前提するのでなければ、本来考えることさえできないはずなのである。ベルクソンの提起した「純粹記憶」とは、語の厳密な意味において存在論的であり、それは存在することを止めたのではなく、単に現在における作用（症状）であることを止めたに過ぎない。だからそれは、〈可能的対象〉からも厳密に区別されなければならない。この意味でそれは、それ自体において在るもの、無意識的というより、むしろ「潜在的なもの」と呼ばなければならないだろう。ベルクソンの次の言葉は、まさにそのような〈潜在的な記憶の現存〉を語っているのである。——「私たちの過去の生は、最も微細な細部でさえも保存されてそこにあり、私たちの意識が目覚めて以来、私たちが知覚し、思考し、意志してきたすべては、何ひとつ忘れ去られることなく、無期限に残存する」(11)。

再びここでシネマトグラフの性質について考えてみるなら、それはその徹底した非現実性、ないし非現在性によって、ベルクソンの記憶、夢、無意識、つまり純粹に潜在的な領域へと通じているように思われる。ならば、映画がドラマや物語を作り始める遙か以前に、「影の王国」の「亡霊」達から成る、死後の世界のように感じられたということは、素朴な前時代的な印象であるどころか、むしろ自然な直観に属していたように思われてくる。現に草創期のシネマトグラフの映像は、絵画や演劇など、他のいかなる伝統的な表象システムともおよそ異なる、これまで目にしたことのない、全く新たな対象として知覚されていたのである。

なぜ人は夢を見るのか、夢とは何かといった問いに対しては、二十世紀を通じた精神分析の興隆によって、膨大な回答が提出されてきた。「欲望」の理論、「無意識」の構造など

がそれに当たるだろう。ただ、そうした元来は映画とは何の関係も持たない、神経症の臨床から発明された実践的理論が、言語学と結合することで、映画のイメージを説明するための、最も有効な装置のひとつとなっていたという経緯については、改めて反省されてよいのではないか。というのも、繰り返すが、映画はそこでは単に人工的な装置によって再現された、無意識的表象の一種でしかなくなるとも言えるからだ。しかしそれでは、理論を適用するための、恰好な素材を映画が提供することになったに過ぎないことにもなりかねず、映像そのものの性質の問題は、脇へ置かれてしまうように思われる。そうになると、分析の対象は、結局のところ夢そのものや、文学、絵画等々であっても構わないことになりはしないだろうか。現に、テキスト主義的な批評理論を応用した映画論では、言説とイメージの境界は、非常に曖昧に相対化されてしまっており、両者の性質の差異の問題は事実上消えてしまっている。だからこそ映画の社会学や文化論は、イメージとその言説構造の分析という、先行する人文科学の方法を引き写し、容易に考えを借用することができたのである。だがそれはやはり、出発点において言語的な領域へとイメージを従属させることで、諸対象のあいだの性質の差異を相対化し、覆い隠してしまったからではないだろうか。映画理論の多くが、依然として、映画のイメージを言説的な問題へと還元することによって機能しているのもそのためだろう。もちろんそうした映画理論が、間違いだというわけでも、そこに映画的イメージに関する考察が欠けているというわけでもない。この問題に関しては、草創期の上映をめぐる考察と共に後ほどじっくり検討するが、ここで、映画理論には〈言説的なもの〉と〈イメージ〉との差異を相対化し、後者を前者へと従属させてしまう強い傾向があることは、指摘しておいてよいだろう。

ところで、さきほど私たちは、夢に現れるイメージには、どこか初期のモノクロームの映画に似て、色彩を伴わないことが多いということを指摘していた。もちろんこれは、勝手な印象を述べたものではない。社会学者エドガール・モラン（1921～）によれば、「国際映画学会の最初の会議」（一九四七年）においてすでに、「夢がめったに色彩をもたぬこと、それにもかかわらず、夢の「現実感」がつくられていること」が指摘され、その上で夢と映画の類似性、親近性が問題とされていたのである(12)。シネマトグラフの映像の具体的考察へ移る前に、そのことに簡単に触れておきたい。まず、私たちが現実知覚している様々な事物は、多様な色彩と共に現れてくる。それに対し、夢のイメージは「めったに色彩をもた」ない。ベルクソンの考察に即して考えてみるなら、その理由は、色彩の「感覚」が、身体そのものと直接的な関係を有しているからだと言える(13)。現実の知覚対象は、その色彩を通じて、身体に直接何らかの感情ないし「感覚」を引き起こさずにはおかない。たとえば、血の赤は、単に外的要素として知覚されるだけでなく、必ず内的にも感覚されて、ある情動を引き起こすだろう。反対に、具体的な対象であろうと、回想された記憶内容であろうと、それが身体によって感覚されている状態を離れるなら、それは「無感覚」なものとなる。つまり「感覚」とは、本質的に身体の即自的な受動性とひとつであり、対象はそこから離れるにつれて、色（感覚）を欠いた輪郭だけとなっていく(14)。それゆえ、

実際に多くのカラー映画が、過去を示すシーケンスにモノトーンに近い映像を多用してきたことには、自然な根拠があると言ってもいい。それはおそらく、単に現在と過去を視覚的に区分する記号として考案されただけではないのである。ただ、もちろん先ほど挙げた例のような、赤い血がもたらす強い感覚が、現在の知覚から消え去った後も、生々しく記憶のイメージとして残存することはあり得るし、あるいはそれが無意識のうちにとどまり続けることもあるだろう。つまりそうした事実は、感覚と強力に結びついた記憶の現実化も十分に起こり得ることを証している。それゆえ、ここで夢が色彩を伴わないという一般的傾向を指摘したからと言って、過去の記憶が、時に強烈な色彩を伴って、私たちの意識に現前することがある、という事例を妨げる論拠とはならないことは明らかである。

夢が、忘れていたはずの様々な記憶を脈略もなく出現させるように、映画という装置もまた、それとは全く異なる独自の仕方で、記憶と呼ばれる領域へと一挙に沈潜していくことを可能にする。しかしそれは、映画が何らかの物語を通して、私たちの夢や欲望を表象したり、再構成してみせたりすることとは決定的に異なる仕方でそうするのである。以上の点からも、モノクロームでサイレントであることをその本性としていたシネマトグラフは、技術的に色彩を獲得した時、感覚と直接結びついたイメージを探求する道を、全く新たに開いたのだと言える。たとえば、アンドレイ・タルコフスキーの『鏡』（一九七四年）は、独特な湿度に浸透された深い樹木の緑や、納屋を包みこんで淡く燃え上がる炎といった、色彩の感覚的な記憶によって満たされており、アレクサンドル・ソクーロフの『マザー・サン』（一九九六年）のような作品は、さらに色彩実験の一步を進め、映画によってのみ可能となるような夢幻的な色彩の運動を、イメージとして見事に実現している。こうした映画独自の色彩の探究は、映像そのものの本性へと遡り、そこから何ものかを掴んで現在へと戻ってこようとする、映画作家固有の努力を不断に要求しているはずである。だがそれは、以上のような意味において、単に技術史的側面から見られた、映画の起源だけを意味するのではおそくないのである。

二 映画の本質的な二つの側面

シネマトグラフに対する直接の印象には、これまで述べてきた、夢や記憶との独特の類縁性と並行して、私たちの現実的な知覚に対する強い違和感もまた含まれている。それは、そもそも映画が、現実の知覚経験からは掛け離れた、モノクロームでサイレントであったことと深く関係しているだろう。映画は一般的に言って、まさにそうした異質性を、私たちの身体的な知覚の機構の方へと撓め、視線や身体の動きへと従属させることによって、様々な違和感を隠蔽していく方向へと洗練されていった。移動撮影や、フェード、ディゾルヴ等の技法は、私たちが事物を知覚したり、夢を見たりする際の、動きや移行を暗示的に再現するために開発されたと言っていい。それゆえ、シネマトグラフに対峙した時の強烈な異質性は、最初は直接的な印象だったのだが、ほどなくして影に隠れてしまうことと

なった。とはいえ、現在のように映像に満ち溢れた時代においてでさえ、映像固有の異質性が、依然として感じられる例外的な場合があるように思われる。それは、人が映像となった自分自身の姿を目の当たりにする時である。おそらくこれ以上に歴然とした、映像に対する際の違和感他に見当たらないのではないだろうか。エドガール・モランもその点に注目していたひとりである。モランが言っているが、たしかに「自分の映像を見たとき、私たちはたいてい笑うもの」である。だがそれはなぜだろうか。モランによればそれは、なによりも「他者となった自分の姿」を見るという驚きに関係しており、そのとき笑いは、感嘆したり、得意になったり、あるいは反対に、気恥ずかしさをうまく隠したりするための反応であるという(15)。当然それもあるが、そこにはさらに別の理由が潜んでいるように思われる。写真や、とりわけ映画が映し出す自分自身（もしくは親近者）の姿は、それを見慣れない者にはほとんど直接的に、奇妙な、そして不思議な印象を与えずにはおかない。それは、自分自身から分離してしまった、身体の純粹に視覚的で、非自然的な現前とも言う他ないものである。対象が、単なる機械や自動的なものを思わせるのに正確に比例して、私たちは笑いを催す(16)。これは、ベルクソンによる「笑い」の基本的なテーゼの一部だが、機械によって実現されたイメージの現前が引き起こす笑いは、ひとつにはそのことに由来しているように思われる。手回しだったためもあって、常に一定したコマ数で映写されていたわけではない草創期のシネマトグラフの映像は、とりわけ、自然な動きから逸脱した奇妙な機械性を呈して、人々に「笑い」を引き起こしたと考えることができる。たとえば、サイレント期の喜劇を代表する、チャップリンやバスター・キートンの様々なしぐさや動きの滑稽さは、すでにシネマトグラフの本性そのもののうちに秘められていたのだと言ってもいい。ただ同時に、両者のあいだにある巨大な隔たり、すなわち無意識的な笑いと、意識的に組織された笑いとの違いを想ってみるなら、発明からわずか二十数年のあいだの、非常に大きな変化と隔たりも看取されることだろう。もちろん、草創期には「笑い」とは対極の反応も見られた。シネマトグラフは、生命も色彩も脱落させた無音の運動によって、観客の「気を滅入らせ」、「奇妙ないくつもの想像」が精神を侵していくというような、異様な印象を人々に刻んだのである(17)。一見すると、以上の二つの両極端な反応は、互いに矛盾し、相容れないことのように思われるかもしれない。しかしこの場合、前者の笑いと、後者における恐怖や不安とは、実は全く矛盾するものではない。私たちの「笑い」という反応を、機械的なもの、あるいは広い意味で非自然的な現象に対峙した時の、「生の防御反応」としてベルクソンが捉えていたことを、ここで想起する必要があるだろう。シネマトグラフという機械が現前させるイメージは、まさにその非自然性によって私たちを笑わせるが、常にそれは驚きや恐怖と表裏をなしており、不安や、場合によっては狂気にさえ反転しかねないのである。エドガール・モランは、ロシアへとシネマトグラフがはじめて持ち込まれた時、それを観た農民たちが「魔法使いを焼き殺せ」と叫びつつ、上映小屋に火を放った」という驚くべき事件を、その他いくつかの特殊な事例と共に紹介し、次のように述べている。――「五大陸の旧文化のなかで原始的

な生活をしてきた人々にとって、各地にひろまったシネマトグラフは、本当に魔術であると思えたのだ」と(18)。今日では、こうした事実を、資料の出典の有無やその信憑性を問題にし、否定しようとする研究者も存在する。だが、そうした現代風の態度から離れてよく考えてみるなら、この現在においてでさえ、映画や映像作品に直接影響された、異常で奇怪な事件が様々なところで実際に起こっており、それはほとんど数えきれないほどだ。このような事実は、一体どう説明されるのだろうか。この点だけを見ても、モランが記したような驚くべき事件を、伝説や作り話として簡単に片付けてしまうことなどできないのではないだろうか。つまり映像の持つ、ある「魔術」的な力が、今日において完全に消え去ったと思うとすれば、それはやはりあまりに短略的で、性急にすぎるのではないか。私たちが学んで得る、様々な知識が遺伝し得るものではない以上、最初に映像に接した人々のうちにあった自然な感受性は、やはり何らかの点で今日の観客のそれと通底している他ないはずである。ならば、草創期のシネマトグラフが有していた、ある名づけがたい力が、今日もなお映像のうちに存続しているということを感じ得るのは、不可能なことではないだろう。シネマトグラフの映像を最初に観た人々が、それをまるで死後の世界であるかのように感じたことや、夢の世界とのあいだに何らかの類縁性を感じていたことなどを、ある種の理論家たちがするように、素朴な前時代的観客像だとして、退ける必要などないだろう。むしろそれは、映像に接した時の直接的な印象として、現在の私たちにも、微かながら感じることができるものではないだろうか。

ただもちろん、草創期の観客らが抱いたシネマトグラフの印象は、一般的には、科学技術が実現した、この不思議な運動に対する驚きや賛嘆と分ちがたく混淆した感情によって、激しく彩られていた。ということは、「魔術」的な印象もまた、そうした熱狂に紛れて、あるいは熱狂の後に生じた、「見せ物」に対する一連の侮蔑によって、すぐさま覆い隠されてしまったのである(19)。しかしこうした熱狂、笑い、恐怖、違和感、驚きといった観客の反応のすべては、シネマトグラフが実現した、イマージュの運動それ自体の力によって引き起こされたのではなくて、他になんであろうか(20)。しばしば漠然としている夢の諸印象とは違って、シネマトグラフのイマージュは圧倒的な実在感を持っているが、それはまさしくイマージュが、機械によって対象から直接引き出されてきたことによるのである。言い換えるなら、これまで見てきたような夢と映画との一種の類縁性は、両者の根本的な性質の差異によってこそ、まさに際立つと言うべきだろう。たとえばゴリキーは、先ほども引用した、シネマトグラフの上映に関する時評文のなかで、次のように語っている。――「馬車が、画面の遠景のどこからともなくやって来て、あなたが座っている暗闇へと真っ直ぐに向かってくる。どこか遠くから人々が現れ、あなたへと近づいてくるにしたがって、不気味に大きくなって現れる」。これは、シネマトグラフについて書かれているということも伏せるなら、悪い夢の情景描写のようにも見える。ところが、またもう一方でゴリキーは、スクリーン上の列車が「真っ直ぐにスピードをあげ」迫ってくる時の生々しさについて語り、さらに画面上で噴射されたホースの水が、「あなたのところまで届くのではない

かと思い、自分の体をかばおうとしたくなる」という風にも書いている(21)。つまり、一方では夢を思わせるような非現実的な情景が語られながら、他方ではシネマトグラフの映像の、強い実在感が語られている。映画の誕生によって、夢と現実という二つの極みは、イメージの内側で溶け合い、奇妙に交錯していくことになっていったということもできるだろう。要するにシネマトグラフは、一方で現実的な実在感を与えながら、同時に他方において、夢や死後の情景のような、非現実感を与えていたのである。この互いに相反するような奇妙な事実は、矛盾と言うよりも、むしろ映画的イメージが本性的に有する、特殊な〈二重性〉を端的に表していると思えるべきではないだろうか。実際、すでに映画が発明された初期の段階で、早くもリュミエールによる現実の〈記録性〉と、次いでメリエスにおけるような〈空想性〉という、全く異なる二つの傾向が顕わにされていたのである。これまで、以上のような映画における二つの側面は、あたかも対立し合う二つの立場やイデオロギーのようなものとして論じられることが多かった。あるいはどちらか一方が、映画の本性を独占すべく主張されたりもしてきた。しかし実際には、両者は対立し合う二つの立場などでは全くなく、映画的イメージが内包する本質的な〈二重性〉に由来していると思えるべきだろう。たとえばリュミエールの作品にさえ、意図的か否かを問わず、メリエス的な空想性や非現実的要素が常にある程度含まれるように、メリエスの作品にも、現実性ないし即物的な要素が、イメージそのものに否応なく現れてしまう他ないのは、そのためである。後に映画は、大きく分けて劇映画とドキュメンタリーという、二つの異なる形式へと分化していくことになるわけだが、やはりそれも、映画的イメージそのものが本性的に有する、〈二重性〉に由来すると思えるのである。

ところで、このシネマトグラフが草創期の観客にもたらした、強烈な実在感に関しては、これまで様々な考察が加えられてきている。その最も代表的な議論は、シネマトグラフをはじめて観た観客らが、映像の列車に轢き殺されるのではないかと感じて逃げ出した、というあの有名なエピソードに関するものである。今日では、草創期の観客によるこの種の反応は、多くの研究者らによって問題に付され、「神話的」観客として退けられている。草創期の映画が論じられる際、これまで繰返し議論の中心を占めてきた、この有名な問題を、次節において再び検討してみたい。というのも、この問題の本質を明らかにすることは、おそらく必然的に、私たちが最初に提起した、映画のイメージそのものの問題へと、深く結びついていくことになると思われるからである。

三 「列車の到着」と観客の反応

リュミエールがパリで最初の上映を行なった時、シネマトグラフの列車が観客席へと突進してくるのではないかと恐れた人たちが、驚き慌て、客席から逃げ出したという逸話は、これまで至る所で言及されてきた。この有名なエピソードを、おそらく最初に、正面から批判的に取り上げて論じてみせた人物に、アメリカの映画研究者トム・ガニングがいる。

ガニングは、クリスチャン・メッツによる、映画とその観客に関する精神分析的な論考を批判的に受け継ぎ、そこに社会学的分析を加えることによって、新たな視点から、この「列車の到着」の問題に光をあててみせている。一九八九年に発表されたその論文のなかでガニングは、今日まで語り継がれてきたようには、当時の観客が映像の列車を見て、驚いて逃げ回りなどしなかったということ、あるいは映像を無邪気にも現実と信じ込んでしまったのではないと主張し、このエピソードを「神話」として退けてみせた(22)。

以下では、映画のイメージと観客の知覚に関する、単に草創期の観客だけの問題ではないこの重要な問題について、あらためてじっくりと考えてみたい。ではまず、ガニングによる論旨の要点から見てみよう。彼はまず、メッツが『映画と精神分析』(一九七七年)のなかで提示した観客論を、自身の分析へと結びつけるところから論を起している(23)。ただメッツ自身はそこで、草創期の観客そのものを問題にしているというよりは、物語的表象システムとして映画が成立した後の観客を中心に置いて論を展開している。そのなかでメッツは、心のなかでは懐疑を抱きつつも、それでもなお座って映画を観ているという、映画を観に行く人々の心理のパラドキシカルな側面に注目する。そして、現代の人々が作り上げた草創期の観客像とは、私のうちの、映画が映し出してみせるものを簡単に信じてしまう一面を、もはや単純にそれを信じることのないもう一方の私が、自身の幼年期のイメージとして想像的に投射してみせた、心理的観客像に他ならないと指摘するのである。ガニングは何よりもまず、メッツによるこの観客の心理的両義性に着眼する。観客のこうした両義性は、もともとは演劇を鑑賞する観客について指摘されていたのだが、メッツは、それが映画の観客にも十分に適用可能だと考え、両者を密接に関わるものと見なしている。ガニングは、メッツによる観客の心理学的テーゼを賞賛しつつも、そこでは当時の観客そのものの方は、具体的なかたちで論じられていなかったという事実注目する。そしてまさにそこに、ガニング自身の観客論が起こる基盤が見出されるだろう。

こうしてガニングは、メッツのテーゼに欠けていると彼が考える、シネマトグラフの発明当時の、現実的で歴史的な主体(観客)を、そこに回復させてやればよいことになる。それゆえガニングによる分析は、メッツの観客論に、当時の社会学的状況に関する分析を織り込むことによって、その理論的な抽象性を補い、完成させることに基本的に向けられる。そしてその帰結として、ガニングは、次のような答えを引き出してみせるのである。すなわち、当時の観客は、今日まで語られてきたようには、列車を目にして逃げ出したりなどしなかったはずだ。なぜなら観客らは、実物と映像とを「未開人のように」混同したために驚いたのではないから。むしろ全く反対に彼らは、シネマトグラフの映像を、イリュージョンだと知りつつ、あるいは知っているからこそ驚いたのであると結論する。つまり、単なる映像に過ぎないと分かっているながらも驚いてしまい、嘘だと知りつつも信じてしまうという、「信頼と否認」に関する精神分析的でパラドキシカルな心理が、まさに草創期の観客らによって見事に演じられていたのだと、ガニングは考えるのである。これがメッツの理論を多少変更してみせた(ガニングの言い方では、歴史化し検証可能なものとし

た)、彼の論考の要点である。またそれが、ガニングが初期映画とその上映の原理を説明するものとして提起しようとする、「驚きの美学」と呼ばれる理論の最も基礎となる考え方である。

このようにして、私たちがこれまで繰り返し聞かされてきた、列車のエピソードのからくりは、実にあっさりと解明されてしまい、単なる「神話」として退けられてしまったことになる。とはいえ、本当にこの問題は十分に解明されたと言えるのだろうか。やはり、それほど単純にはいかないように思われるのだが、その点について検討する前に、まずは次の点を改めて指摘しておかなければならない。すなわち、メッツやガニングに限らず、現代の理論家に共通する特徴として、映画のイメージと、それを知覚する私たちの身体とのあいだの直接的な関係を、主体的な心理の問題や、あるいは認識論上の問題として処理しようとする強い傾向が認められるという点である。たとえばシネマトグラフの映像の知覚という問題は、ここでは「信頼と否認」(メッツ)の相反する心理的パラドックスにあるとされ、知覚は、言わば弁証法的な認識の問題に還元されてしまっている。言い換えるなら、最初からイメージの運動に対峙する〈身体〉という問題は、消しとられてしまっているのである。映像の社会学が、歴史的状況や言説を持ち出す場合にも、全く同等のプロセスが踏まれていることは間違いない(24)。「列車の到着」をはじめとする、草創期の上映に立ち会った観客に関する問題はそこで、〈表象されたもの〉に関する「信憑性」の問題に、つまり観客の「信じやすさ」という、主体の心理学的問題に、あらかじめ変換されたうえで提出されている。だからこそ、メッツがそうしたように、演劇の観客との相関関係によって、シネマトグラフの観客についても論じることが簡単にできてしまうのである。だが、そのような分析によっては、映画だけが持つ固有の性質を、それ自体において捉えることは不可能ではないだろうか。分析はその時、映画のイメージの独特な力を、あまりに過小に見積もることになるかもしれない。メッツは、演劇と映画の観客の類似性に注目したわけだが、では、映画のイメージが嘗てない規模と広範な作用で、その発明以後の歴史の深部へと喰い込んでいったという事実は、一体どのように説明され得るのか。つまりそれが、他でもなく映画のイメージによってしかなされ得なかったという単純な事実を、いかにして説明するのだろうか。他の表象システムとの類似性や、言語との相互関係を指摘するだけでは十分ではない。むしろ、そこに映像の固有性に関わるひとつの決定的な差異を、あるいは根本的な〈新しさ〉を認めるのでなければ、映画について真の意味で考えることにはならないのではないだろうか。映画が社会のなかに次々と産み出していくことになった、全く新たなタイプの関係性や出来事は、演劇的表象作用との機能的類似や、信憑の戯れのようなものによっては説明されないのである。

ということはやはり、観客に関する一連の問題を、幼児期における信頼から、大人における否認への移行という、主体の心理学上の問題として捉えるメッツの方法は、決して十分とは言えないだろう。ガニングはそれを応用し、シネマトグラフに対する観客の「知覚」の問題を、真か偽かの問いとして提出した。要するに彼は、当時の観客が、映画のイマー

ジュを「本気で本物と信じてしまったのだろうか」と問うのである。「列車の到着」を観た人々が驚いて逃げ出したというエピソードを聞くと、今や人々は、それは事実なのだろうか、懐疑的に問わずにいられない。その疑問に、ガニングのような専門の研究者による、当時の歴史的検証と精神分析の応用が、それは「神話」に過ぎないという回答を与えてくれる。だがそれは、映像が当たり前の対象となってしまった、現代の人々があらかじめ育てていた懐疑への、単なるアカデミックな保証に過ぎないのではないだろうか。ガニング以後のシネマトグラフの「神話」批判の論旨が、細かい点はおいたとしても、研究者らのあいだで一般に継承され、支持されているとするなら、その本当の理由は、ガニングの論証の正確さにあるというよりも、むしろそれに容易く説得されてしまう、私たち自身の非常に曖昧な懐疑の方にあるのではないだろうか。この意味で、注意すべきなのはむしろ、こうした懐疑が現れるようになったのが、映画に加えて、テレビその他の映像が生活へと浸透し、もはや完全に日常の一部となり果せた、七十年代末以降であるという事実の方ではないかと思われる。メッツやその後のガニングの時代では、すでに映像は日常的な事物のひとつとしてどこまでも一般化され、習慣化されてしまっていた。そのような状況から、草創期の神話批判まではほんの一步であっただろう。

しかし「列車の到着」の逸話は、その根底において全く真実であったのではないだろうか。ここでは、シネマトグラフを観た最初の観客らが、易々とそれを現実だと信じてしまったのか、あるいはそうではないのかと問う代わりに、まず「知覚」の事実に戻ってみることが先決だと思われる。人は、いかなる哲学や理論を信奉しようとも、対象が真か偽か、正しいか誤りか、あるいはそれを信じるか信じないかといった問いに先立って、遥かに実践的な論理に即して事物を知覚している。それは、知覚対象に対して一瞬のうちに行為を選択しなければならぬ場合に最も際立つ。状況が切迫している時、たとえば突然飛んできたボールに、何とかして対応しなければならないような場合、私にとって知覚対象が間違いなくボールであるか、それとも実は石ころであるか、あるいは単なる何かの影がそう見えただけか、といったことはさし当たってどうでもいい。まずはそれを避けることが先決であり、私の「知覚」はその瞬間、身体との「感覚＝運動的」(ベルクソン)で緊密な連携によって、危険を回避するための反射的行為のひとつになっているだろう。私は向かってくるボールに対し、咄嗟に目をつぶり首をすくめるかもしれず、あるいは瞬時にかわそうと身体を逸らすかもしれない。そのような時に、対象が実際には何と呼ばれるものであるかなどは、事後的な関心事でしかないのである。

このことは少し位相をずらせば、全く初めて接するシネマトグラフの映像に対しの際の、観客の反応にも正確に当てはまるのではないだろうか。草創期にシネマトグラフが上映されたという、カフェやレストランのサロンの暗闇のなかで、観客が知覚していたのは、平面上に映写された、当時すでにありふれていた、モノクロームの駅の静止画像に過ぎなかった。すると映写機の音と共に、突如こちらへと向かって列車が突進してきたのである。その瞬間、観客の反応が、避けようとして咄嗟に身体を動かし、椅子の背もたれの方へ後

ずさったり、悲鳴を挙げたり、驚いて目をつぶったりする等々、多様な反射的行動となって現れたということは、十分に想像できる光景ではないだろうか。すなわち、映画のイメージの知覚に関するこの重要な問題は、「信憑性の体制」(メッツ)と呼ばれる認識論的な問題として提出されるべきではなく、まず身体との関係に則して提出されなければならないだろう。最初の観客らの反応は、メッツ的な知りつつも驚く精神的な主体によっても、あるいはそれを敷衍し歴史的に対象化することで得られた、ガニングの言う「驚きの美学」の論理によっても、おそらく決して正確には説明することができない。それよりも、人々が驚きと感嘆の念と共に、今日に至るまで語り継ぎ、そう信じてきたように、観客らの眼前で、列車や人々や樹木の純粋な視覚像がそれ自体において動いたということ、すなわちイメージの即自的な運動に率直に反応し、驚愕したのだと考えて、全くさしつかえないと思われるのである。

あえてメッツやガニング的な観客を問題とするならば、それは明らかに最初の観客ではなくて、シネマトグラフの〈機能〉を飲み込んでしまった後の観客、動く映像の非現実性を十分に把握し、それを可能的にも利用する方法を学び知った観客だろう。無論こうした観客は、草創期にもすぐに続々と登場してきたはずである。これは前者の、直接的なイメージの知覚から、事後的に引き出される当然の認識であり、映画のメカニズムに関する、いくらでも複雑化できるこうした知識によってこそ、映像の様々な、——しばしば狡猾な——利用法は習得されるのである(25)。だが、そうした反省によっては、観客へ与えられる諸々の効果を、予測したり相対的に分析したりすることはできても、その本質的な力を直接捉えることはできないだろう。それに可能なのは、結局のところ、撮影、現像、映写という制作過程のどこかで、常に施すことのできる、何らかの意図に基づいた映像の操作方法でしかない。たとえば、映写機の逆回転によって壊れたものが元に戻る光景などの、様々なトリックを用いた作品は、すでにリュミエールらによって、続々と作り出されていたのである。それも含めてやはり、シネマトグラフという装置が、人々を心底から驚嘆させることができたのは、とりわけ「列車の到着」において極めて純粋なかたちで表れたような、即自的なイメージの運動という、単純な力以外の何ものによってでもなかった。この意味で、それは単に事物の再現や表象作用といった伝統的な概念では、正確に語り尽くすことのできない、全く新たなイメージの出現であり、たとえ以後、無数の技術的發展や変遷があったにしても、やはりこの事実は今日に至るまで、根本的には変化していないのである。

以上の点を確認したうえでなら、メッツやガニングの論考を否定する必要など、些かもないことがわかる。いや、私たちが提起した考えと、彼らのものが抵触し合うものでさえないということが理解されるだろう。というのも、ガニングによる基本的テーゼが、「驚きの美学」と彼が呼ぶものにあることは先に触れたが、それは要するに、モニタージュを通じて物語化される以前の映画が、一種の視覚的「アトラクション」ないし「驚き(astonishment)」を与えるイメージを選別し、組織化して提示していたということだろ

う。このテーゼ自体は、特に間違っていないはずである。なぜなら、ここで再びシネマトグラフにおける、あの沈黙と影からなる、非現実的な側面を想起してみるならば、人々が最初の驚きや新奇さに慣れてしまえば、もはや普通の意味での娯楽としては存続し難いような側面を、シネマトグラフの映像そのものが、間違いなく含んでいたと考えられるからである。この意味で、ガニングの主張はもっともだと言える。つまり、驚きを与えるなどの、何らかの方針に基づいたイマージュの選択や組織化が、ごく早い時期から要請されたのも、ひとつにはまさにそのことから来ていたと考えられるからである²⁶⁾。

では、これまでの考察の要点を簡潔に記しておこう。「列車の到着」に代表される、最初期の観客らの反応を、もはや「神話」として退ける必要などない。ただそれに関し、観客が危険を感じて逃げ廻ったり、パニック状態に陥ったりしたとする諸説を、ことさら誇張して信じる必要もないだろう。おそらく列車に轢かれるのではないかと咄嗟に身をかわそうとした観客が、事態を理解するためには、ほとんど一瞬の時間があれば十分であったはずだからだ。要するに彼らは、「神話的」観客などではなく、現在の私たちと本質的に連続している、実在の観客だと考えるべきなのである。つまり、映像技術に浸透された今日の私たちが、あらためて原初的な観客像を感得するためには、様々な初期映像に関する文献や記録を綿密に調査してみるだけでは、おそらく足りないだろう。さらにそれに加えて、知覚へと直接与えられたものを内観によって捉えようとする、思考の一種の強い努力を必要としているのである。したがって、これまでのシネマトグラフに関する限定的な考察の帰結としてではあるが、以下のことは指摘しておいてよいと思われる。

すなわち、映像理論はこれまで、映画における制度や権力、表象作用等を分析的、批判的に論じてきた。だがその時、すでに映像そのものは、その他の表象システムと同列に置いて比較できるような一個の所与として、ある面が無批判的に受け入れられてしまっているということである。たとえば哲学者スラヴォイ・ジジェクが編纂し、一九九二年に刊行された映画の理論的書物のなかで、論争的な批評家パスカル・ボニツェルは、リュミエールによる始原的で、エデンの園を思わせるイマージュを引き合いに出し、次のように述べている。人は普通、シネマトグラフの映像を、無垢でイノセントなものだと思っていたが。だがしかし、「そもそもそれを記録するというだけで、すでに原初の無垢性を汚していることにはならないのだろうか」、すなわち「なぜ他ならぬこの場面を選択したのか。なぜこのカットニング、このフレーミング、あるいはこの視線を選んだのか」と⁽²⁷⁾。こうして、ボニツェルによるなら、あらゆる映画は、たとえ歴史的起源まで遡って見たとしても、常に何らかの点で政治的（イデオロギー的選択）であることから免れることができず、記号的な配列や操作から、一時も逃れられないということになる。それは一見、もっともな意見のようにも見える。が、それは突き詰めると、映画を、政治社会学的で心理的な諸機能における関係性においてしか認めない、一面的な態度に至るのではないかと思われる。つまりそれは、メッツの観客論においてそうであったように、すでに社会のなかで、現実化されてしまった後の映画作品の堆積とその観客像とを、事後的に反省した時にのみ言える

ことでしかないのではないだろうか。

もちろん、いかなる映画であろうと、現実的な側面からのみ捉えるなら、それが何らかの政治的な権力によって貫かれていないということなど、全くないと言っていい。たとえばロシアの映画作家タルコフスキーが、いかに晩年、奇妙に錯綜した政治機構のせいで、母国で映画を撮ることも、上映することも困難な状況に置かれていたか。実際に、そうした社会的、政治的な弾圧の例で映画史は溢れている。しかしそれでもなお、私たちが繰返し連れ戻されるのは、「列車の到着」に代表される草創期の映像において、人々を驚嘆させ、彼らの身体を客席から動かしさえした真の力とは、では一体何であったか、という単純だが深い問題である。それは根本的には、どんな意味作用のうちにも、政治的なもののなかにもないことは、明らかではないだろうか。しかも映画の誕生以前に、絵画や演劇といった芸術が、このような直接さで、これほどまでに広範な作用を人々に一挙に及ぼし得る力を持ったことは、嘗て一度もなかったのである(28)。このことは、諸芸術間における優劣の問題ではもちろんないが、映画の固有性のひとつを指し示していると言えるはずなのである。

そこで改めてここで、一般に映像理論が教えるのとは反対に、知識や習慣によって覆われたヴェールを剥ぎ、シネマトグラフが出現させたイマージュの運動それ自体に、向き合ってみなければならぬ。するとそこには、理論家らが神話的観客として退けた、映画を最初に目にした当時の観客らの驚きや感嘆が、蘇ってきはしないだろうか。もちろんそれが、完全なかたちでとは言えない。それほど、意識されないがゆえに驚くほど迅速な、身体による知覚対象に対する行動図式の構築は、生物にとっては自然なことなのである。そして実際、この事実と後の映像のモンタージュによる組織化とは、深く関係していくことになるだろう。つまり、観客を映画のなかに引き込み、楽しませるようなドラマの構築、いわゆる「感覚＝運動的図式」の構築は、身体が現実の知覚対象に対して描き出す行動図式を基礎としており、そこから映画は、様々な技術を磨き上げていくことになるのである(29)。ただ、そうした問題については、これからまた詳しく検討していかなければならない。

注

1 一九九四年までの映画理論の、膨大な数にのぼる主要研究を、包括的に整理し、概説している以下の書物の、序論、第一章、および第四、五章を参照。J・オーモン他『映画理論講義』、武田潔訳、勁草書房、二〇〇〇年（原書、初版一九八三年、追補第二版一九九四年刊）。

2 Jay Leyda, *KINO, A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1960, Third Edition 1983, pp.407-409.

3 Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, Éditions du centenaire, PUF, p.886. 『精神のエネルギー』、渡辺秀訳、白水社、一一七-一一八頁（以下、ベルクソンからの引用はすべて、生誕百年記念版原書ペー

ジ数の後、邦訳書の参照ページ数を記す)。フロイト『夢判断 (上)』新潮文庫、高橋義孝訳、一九六九年、I/B、V/B等を参照(原書、一九〇〇年刊)。

4 Bergson, *L'Énergie spirituelle*, p.890/一二三頁。

5 Bergson, *Matière et mémoire*, Éditions du centenaire, PUF, p.307. 『物質と記憶』、合田正人・松本力訳、ちくま学芸文庫、二四〇頁。

6 *L'Énergie spirituelle*, pp.886/一一八頁。

7 *Ibid.*, p.895/一三〇頁。

8 ヨーゼフ・ブロイアー、ジークムント・フロイト『ヒステリー研究』、金関猛訳、ちくま学芸文庫、二〇〇四年、上巻、一六頁、および下巻、六七一六八頁(原書、一八九五年刊)。「無意識的な表象が存在し、それが作用している」。

9 *Matière et mémoire*, pp.281-282/一九九頁。

10 *Ibid.*, p.283/二〇一頁。

11 *L'Énergie spirituelle*, p.886/一一七-一一八。

12 エドガール・モラン『映画 想像のなかの人間』、杉山光信訳、みずず書房、一九七一年、一六五頁(原書、一九五六年刊)。

13 *Matière et mémoire*, pp.201-212/六一-八〇頁。

14 *Ibid.*, pp.280-282/一九七-二〇〇頁。

15 モラン、前掲書、四一頁。

16 Bergson, *Le Rire*, Éditions du centenaire, PUF, p.401. 『笑い』、林達夫訳、岩波文庫、三五-三六頁。

17 Leyda, *KINO, A History of the Russian and Soviet Film*, p.408.

18 モラン、前掲書、三七-三八頁。

19 Leyda, *Ibid.*, pp.17-21. Noël Burch, *Life to those Shadows*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1990. pp.20-21, 26. 等の、草創期の人々の様々な反応の記録を参照。

20 映画的イマージュの出現を、「機械映像」や「非中枢的知覚」といった厳密な概念として提示した、非常に優れた論考として、前田英樹『映画=イマージュの秘蹟』、青土社、一九九六年、を参照。

21 Leyda, *Ibid.*, p.408. 言及されている作品のタイトルを、ゴリキーは明記していないが、「ラ・シオタ駅への列車の到着」、「庭師」(「水をかけられた水撒き人」として知られる。共に一八九五年)などを参照。

22 Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", in Linda Williams(Editor), *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, Rutgers University Press, New Brunswick New Jersey, 1994. pp.114-133. 初出は *Art and Text* 34 Spring, 1989. 最初の上映に関する、ガニング以前の先行研究について触れておくべきところだが、ここでは、彼自身が初期映画の代表的な研究者として、次のように述べているのを引いておけば十分だろう。「最近の映画史は、サドゥールの書を挙げるだけで満足しているか、単に伝説を復唱しているだけにすぎない」(p.130)。つまり、最初の上映を正面から問題として論じた例は、ガニング以前には特になく、彼以降の研究に関し

ては、注 24 を参照。

23 クリスチャン・メッツ『映画と精神分析 想像的シニフィアン』、鹿島茂訳、白水社、一九八一年、一四五―一四八頁（原書、一九七七年刊）。

24 ガニング以降、彼の論考のヴァリエーションとして挙げられるような神話批判は、いくつも存在する。次の論文のなかで、近年に至るまでの諸研究が詳細に列挙されているので挙げておく。中村秀之「シネマの身体」、『映像と身体』所収、せりか書房、二〇〇八年、一四七―一五一頁、および一七〇―一七二頁参照。なお、上記の論文も含め、この系譜に位置づけられる初期映画の研究はどれも、根本において、ガニングの見解（脱神話化）を踏襲していると言ってよい。

25 Gunning, *Ibid.*, pp.117-118.

26 現代の認知科学を代表するひとりである J. J. ギブソンは、映画のイマージュを、物理的接触を欠いた「光学的接触の情報」と捉え、そこから「視覚的衝突」という現象を抽出している。こうした考察は、確かに映画的イマージュの本性の一端に触れていると言えるであろう。が、むしろ実際には、その可能的利用の方により深く関わっているように思われる。一例を挙げれば、テーマパーク等の、映像を用いた擬似 - 知覚空間の構築は、まさにギブソンが行なっているような、映像による身体的知覚への〈効果〉の分析、実験、計量化に基づいているからである。ガニングが、初期映画の特徴として提起した「驚きの美学」は進化し、以上のような地点において、最も洗練されることになるだろう。最近の 3D 画像などもまた、この視覚的な〈効果〉を孤立させた上での分析と、その技術的な洗練の上にあることは間違いない。James J. Gibson, *The Ecological Approach To Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates Inc., Publishers, New Jersey, 1986 [1979]. J. J. ギブソン『生態学的視覚論 ヒトの知覚世界を探る』、古崎敬他訳、サイエンス社、一九八五年、一八九頁参照。

27 パスカル・ボニツェル「ヒッチコック的サスペンス」、スラヴォイ・ジジェク編『ヒッチコック×ジジェク』所収、鈴木晶・内田樹訳、河出書房新社、二〇〇五年、三四頁以下参照（原書、一九九二年刊）。

28 この点は様々に指摘されているが、特に美術史の大家パノフスキーによる指摘は、やはり極めて意義深い。「映画における様式と素材」、『映画理論集成』所収、フィルムアート社、一九八二年、を参照。

29 Noël Burch, "Porter, or Ambivalence", *Screen*, London, 1978. pp.91-106. および同著者の *Life to those Shadows* を参照。ノエル・バーチはそこで、映画史の進化論的發展という考え方を批判すべく、初期映画が有していた「両義性」、「多義性」に特別な注意を向けている。だが、映画が発明から間もなく、私たちの人称的な「知覚」の模倣からはじめて、次第にある共通性を持ったシステムの全体へと発展していった事実を、バーチのように一種の支配的コード（「制度的再現モード」）と規定し、批判的に相対化してしまうことは、本当には誰にもできないだろう。そこには、コード化の問題以前に、間違いなく〈身体の行動図式〉との連関があるはずだからである。

第二章 映像をめぐる思索の系譜

一 幽霊による知覚

映画が発明されたのとほぼ同時期に上梓された、『物質と記憶』（一八九六年）のなかで、ベルクソンは次のように書いている。——「物質が神経系統や、感覚器官の助けなしで知覚され得るということは、理論的には想像できないことではない。しかしそれは、実際的には不可能である。なぜなら、そのような知覚が存在しようとも、何の役にも立たないであろうから。それは幽霊（fantôme）には適しているだろうが、生物、すなわち活動する存在には適していない」(1)。ここで、映画という機械装置が出現させたイマージュが、まもなく爆発的に世界を席捲していくことになった事実を考え合わせてみるなら、あたかもベルクソンは、映画の存在が一般に知られる以前に、すでにその種のイマージュの価値を否定してしまっているかのようには見ええる。だが、もっとよく考えてみれば、ベルクソンのこの言葉は、むしろ映画固有の奇妙な性質を、見事に捉えているようにも思われる。というのも、シネマトグラフが最初、人々に驚くほど奇異な印象を与えたのは、ひとつにはまさに、以上のようなパラドクシカルなイマージュの在り方によってであったと思われるからだ。また実際においても、映画のイマージュが具体的に何の役に立つのかなど、はじめは誰にもわからなかったのである。だからこそ、映画理論史家のジャック・オーモンは、一見ごく当たり前のことのように見ええることだが、「映画的表象の歴史にあって最初の決定的な事件となったのは、間違いなく、映像を視線に同化させることによって生じる、映像の物語的な可能性の認知であった」と指摘していたのである(2)。「映像を視線に同化させること」など、今日から振り返るなら、簡単に踏み出すことのできる、初歩的なステップのように思われるかもしれない。しかしそれが「最初の決定的な事件」とまで言われたのは、やはりシネマトグラフの映像が、決定的に未知なる領域の出現であったがためだ。そして、この「最初の決定的な事件」を経てそれは、単なる見せ物的な形式から、より組織的な利用に向けて、配列されていくことになっていったのである。

ところで、「物質が神経系統や、感覚器官の助けなしで知覚され」ないということ、つまりそれが「実際的には不可能である」と言われるのはなぜだろうか。ここに、今日の認知科学と結びついた知覚論が、いかに見事に生物学的知覚の機構と外的環境とのあいだの関係性を解明してくれようと、必ず連れ戻される問題がある。すなわちそれは、あらゆる生物による「知覚」が、それぞれの身体的システムに即して、プラグマティックに組織化されているという、ごく当たり前でありかつ驚くべき事実である。言い換えるなら、神経系や感覚器官なしで、なおも知覚が成立しているという事実は、生物にとって、本質的にパラドクシカルな状況に他ならないのである。では、そのような状況が、人工的な手段で作られてきたとすればどうだろう。私たちにはそれが、先ほどベルクソンが述べていたよう

な、〈幽霊による知覚〉に相当するものに感じられたとしても、不思議はないのではないだろうか。その点でやはり興味深いのは、草創期のシネマトグラフの観客には、そのモノクロームでサイレントの映像が、現実の世界からはどこか切り離された、死後の世界で展開されている光景でもあるかのように、実際に感じられていたという事実である。では仮に、人間以外の生物が、そのような「映像」を知覚する場合はどうだろうか。たとえば、現実には科学者が行ってみせたことがあるように、カエルやネズミなどを映写室のなかに隔離し、映像を強制的に知覚させたとしよう(3)。そこで上映された映像が、それらの生物に何らかの作用を及ぼさずにはおかないであろうことは、十分想像できる。だがもしそうした人工的、抽象的操作を加えないとすればどうか。つまり、映像を生物の前に提示する。が、恣意的に隔離はしない。たぶん、カエルやネズミはおろかすべての生物は、映像などの前にいつまでもじっと留まってなどおらず、あるいはほとんどそれを見ようとさえせずに、さっさとどこか餌のある場所へでも行ってしまうことだろう。マーシャル・マクルーハンが、『メディア論』(一九六四年)の冒頭で引いていた有名な一節に、テレビの作用を日常的に受けていたと思しいネズミが、少女と猫に襲いかかったという話がある(4)。もちろん、そうした特殊な事例を否定する必要はどこにもないが、ここでは、たとえばそうした現象をことさらに強調し、法外な事件の如く特別視する必要は、さしあたってないと思われる。ベルクソンが端的に、そのような知覚は生物にとって「何の役にもたたないだろう」と言っていたことを、前述してきた意味において理解しておけば足りるからだ。それゆえ、生物への実験が、何らかの映像活用のための新データを提供するであろうこと、また認知科学の問題に一定の光を投げかけるであろうことにも異論はないとしても、それが〈映像という問題〉を、本質的な面から照射することになるとは思われない。当然のことながら唯一、映像に対峙する人間の場合においてのみ、一切の事情が違って来るからである(5)。このような観点から出発するなら、映像に関する本質的な問題が、一方では、言語や記号に関わる問題を本質的に孕んでおり、そうした点への考察が不可欠となってくるということを、すでに予感させる。だが、以上で述べた事実はまた、映像という問題そのものが、単なる外的な比較分析、動物実験、調査や統計だけでは現れてはこず、根本的には、映像を知覚する私たちが、自身の内的経験を、直接捉えようとする努力のうちにしか現れてこないということも、はっきりと示しているのではないだろうか。映像の本性の探究においては、〈身体〉による知覚の問題を欠くことができない所以もここにある。しかもこの身体の問題は、非常に長いあいだ、映像理論の歴史のなかでは、二次的にしか扱われてこなかったように見えるのである。それは、すでに第一章で触れたように、認識論的な問題の陰に隠れ、言語的な意味作用の分析の優位のもとで、知覚へと与えられた映像それ自体の問題が、相対化されてきたためではないかと思われる。だが、おそらくこの映像と身体に関わる問いを深化していくことのうちにこそ、映像の本質的な問題へと真っ直ぐに通じる道があるのだ。

二 映像の非意味性と笑い

学生時代、小笠原島にいた時、或る夜、活動写真が来たという事で、殆ど村中の人間が、家をあけて魚の倉庫の中に集って了った。仕方がないので私も出向いて見ていた。アセチレン・ランプで写し出されたのは、西洋物の映画で、弁士の説明にも係わらず、人々は、何やら合点のいかぬ様子であったが、一人の男が画面に現れ、煙草に火をつけて、煙を吹き出すと、俄かに場内が、ざわめき出し、笑声となり、拍手となった。唾然としていたのは、恐らく私一人だったであろう。煙が写し出されたという事に、見物一同驚嘆しているのだ、という事に気が附くのに、私には、しばらくの時間が要ったのである。(6)

この文章は、映画がまだ「活動写真」と呼ばれていた、大正時代後半頃の出来事について、批評家の小林秀雄（1902~1983）が後年、「感想」（一九五五年）と題した短いエッセーのなかで記したものである。小林は、このように書いた後、さらに以下のような説明を与えている。——「映画を見つけない見物は、映画の持つ一番強い純粋な力が現れたまさにその時を捕えて心を動かしたに違いない。習慣が驚きを消して行く」。これは全く本質を射抜いた指摘だと思われる。たぶん当時の島の大部分の人にとって、それは最初に目にした映画のひとつであったのだろう。もちろん、すでに一九二十年代ともなれば、映画は、複雑なモンタージュに基づく物語構成によって、洗練された映像表現を完成させていた。だが、島の「見物」たちを熱狂させたのは、どうもその方ではなかったし、あらすじを語ってくれる「弁士の説明」でもなかった。彼らを直接捕えたものは、「映画の持つ一番強い純粋な力」、言い換えるなら、イマージュの運動それ自体であったのである。

ではここで、なぜ場内全体から他にもない、笑いが引き起こされたのかを考えてもいい。もしその瞬間が、「映画の持つ一番強い純粋な力が現れたまさにその時」であり、見物が「その時を捕えて心を動かした」のだとすれば、なぜそれは、ざわめき、笑声、拍手となって表出したのだろうか。つまり私たちはここで、特に「笑い」が引き起こされた理由を問うてみることができる。ここで語られた「見物」の反応には、リュミエールのシネマトグラフの映像に対峙した時の、草創期の観客らの反応と、たとえ表面的には異なるように見えても、やはり本質的な点で共通する性質が認められるように思われるからだ。このことは、一面的にではなく、いくつかの異なる側面から考えられなければならない。まず、人々が驚きと共に笑ったのは、単に「煙」の運動だけでなく、イマージュの持続する全体、つまり男が煙草に火をつけ煙を吹き出すに至る、全体を通してであっただろう。そしておそらく、吹き出された煙が空中に浮遊して描く形象の運動が、驚きの頂点となったのではないかと思われる。もちろん「見物」は、映画のイマージュを現実と混同してしまったわけではない。しかしだからといって、彼らは、それが実物と見紛うばかりに似ていたことに対して笑い、喝采したのでもないだろう。むしろ彼らは、「写真」のイマージュが動いていることそれ自体の、一種の〈ありえなさ〉に対して笑い、感嘆していたと思われる。

る。そうでなければ、そもそも「活動写真」という、その率直な驚きと結びついたような名称は、生まれてこなかったかもしれない。これは一義的には、ベルクソンが明示したような、私たちに笑いを引き起こす「原型的イマージュ」、すなわち「機械的に贗造された自然」、あるいは「生に重ね合わされた機械という根本の観念」に密接に関わっていると言えるだろう(7)。すでに見たように、生が機械的な自動性を強めていくことと正確に比例して、私たちにはその対象が奇妙に感じられ、滑稽に見える。そこには、人々が〈自然〉という言葉の意味に、知らないうちに込めている、一種の哲学があると言ってもいい。つまり人は、誰に教えられたというわけでもなく、非自然的な形象に関する、言わば直観に属する認識を持っているのである。ならば、もし現実の世界において、生の機械的に見える側面を、ある方向へと極端に推し進めてみたとすればどうだろうか。それは、もはや「笑い」を超えて、恐怖や悪夢へと近づいていくことになりはしまいか。ゴーリキーが印象深く記述していたのは、シネマトグラフのこの側面の方であっただろう。

まるで機械のように作動する人間、自動人形のように一様に働く人間のイマージュは、滑稽でもある反面、恐怖を与えもする。なぜなら——例えば軍隊の整然とした行進や、行政機構における、度を越えてシステム化された場合の、人々の動きを想像してみるといいが——、そこにはもはや心や感情といったものが存在せず、機械的な自動運動に、生が取って替わられてしまったかのように見えるからだ。ちなみに、映画の誕生とその爆発的拡がりの時期に当たる二十世紀初頭に、フランツ・カフカ(1883~1924)が小説のなかで描いた、人物や行政機構の諸イマージュの恐ろしさのひとつも、この社会が、もはやほとんど笑い難いような「自動機械」(ベルクソン)へと変貌していこうとするさまを、極めて正確に観察し、実存的にと言うよりは、むしろ写實的に描出してみせたことから来ているだろう。まさに「社会全体によって夢見られている夢」は、カフカの生きた時代において、もはや再び覚めることのない、怪物的な諸記号のシステムからなる機械的で抽象的な悪夢へと変貌しつつあったのである(8)。このような事実と併行して、非常に長いあいだ、映画がそうした現実の悪夢を、美しいヴェールで覆い隠す、強力な夢の「マスク」であったということは決して偶然ではないだろう。それについてはまた後で触れるが、ここでは、映画のイマージュの運動によってもたらされた「笑い」や「驚き」には、単純ではあっても、決して単一ではない、非常に深く多様な意義があるということに、注意を留めておきたい。

話を戻すが、島の見物の人たちにおいて広がった「笑い」の波のうちには、先ほど認めたとような側面に加えて、映画的イマージュの、〈非意味性〉とでも言うべき不思議な力を見ることができるようになる。つまり彼らは、単に生や自然のイマージュの機械仕掛けを面白がっただけなのではないだろう。シネマトグラフが発明されて以来、とりわけ流動する水や煙といった、通常ほとんど意識されることのない物質の運動それ自体が、映画においては、特に人々の強い興味を引き付けてきたという事実がある。このことはもっと良く考えられていい。なぜなら、その主な理由のひとつがまさに、それまで現実生活においては注意深く知覚されることも、あるいはそれ自体として意識されることもほとんどなか

ったような物質の運動——煙草の煙の描き出す独特の形象や、迸る水の形作る多様な動きなどはまさしくそうだが——が、機械的な正確さで強力に引き出され、知覚可能なものとして眼前に提示された、そのことにあるように思われるからだ。すなわち、映画の見物たちの驚きや笑いのうちには、先ほど見たような、機械的なものへの生の防御反応としての「笑い」をはるかに超えていくものが含まれているように見える。「映画の持つ一番強い純粋な力」に対して発せられた人々の笑いのうちには、こう言ってよければ、ただイメージが眼前に在り、運動しているという単純な事実に対する率直な感動がある。そこには、イメージの实在を純粋に肯定するためだけに発せられた、爆発的な笑いが満ち溢れていたように思われるのである。もちろんそうした驚きや感動は、「見物」たち自身によっても、瞬く間に忘れさらられていったことだろう。ただそうだとすると、彼らの純粋な驚きのうちには、草創期の有名な「列車の到着」や「工場の出口」に対峙した時の観客から、真っ直ぐに連続しているものがあるのである。

それゆえ、ここで映画的イメージの〈非意味性〉について語ろうとする時、それはまずは純粋に視覚的なイメージの運動それ自体を指すと言っていい。要するにそれは、イメージに纏いつく様々な観念、事物の名称や意味や暗示を、映画が与える運動が、本性的にはみ出してしまっているということである。煙のかたちや水の流れだけにとどまらず、誰もそれまで特に意識しなかったような、事物とその独特の変化そのものが、映画によって巨大化され、精密なすがたで眼前に引き出された。このような世界の純粋な視覚像を、肉眼が直接知覚することは不可能であったし、これからもそうだろう。不可能なのは、ベルクソンが示したように、生物の行動にとっては、そうした知覚が余計で、行動にとって邪魔にさえなるからである。このことは、人間であってももちろん例外ではない。機械装置が、事物から正確に引き出す映像の奇妙さは、こうした事実と密接に関わっているだろう。おそらく誰であろうと一度くらいは、たとえばテレビの映像や自身のビデオ画像などを観て、映像の存在自体の奇妙さに気づくことがあるはずである。そしてそれを、あえて名づけてみるとするなら、〈非意味性〉と呼んでよいのではないかと思われる。映画の〈力〉の奇妙さとは、結局この私たちの意識的な知覚を、常に様々な仕方で超えていく、言わば潜在的な知覚の力から来ていると考える他ないように見えるからだ。それは、ベルクソンの言う「不可能」な知覚であり、行動には「何の役にも立たない」知覚である。この点にこそ、今日に至っても変わることはない、映画の驚くべき〈非現実的〉な力が存すると考えられる。

ところで、この特異な力は、すでに第一章で触れておいたように、常に二重性を帯びている。したがって、そのどちらか一方だけについて語るのでは、片手落ちになってしまうだろう。シネマトグラフの映像は、先ほど見たような、純粋に肯定的な笑いを引き起こしただけでなく、気味の悪い、人を不安にさせるような感情も同時に引き起こしたのである。これは矛盾でも何でもなく、シネマトグラフに固有の二重性に起因している。最初期の観客の「気を滅入らせ」、「精神を侵し」たところのものとは、まさに「幽霊」の知覚にこそ

相応しいような、言わば知覚本来の目的も、意図も決定的に欠いたまま、事物を知覚してみせる、シネマトグラフというこの奇妙な装置の力そのもののうちにあったのだ。こうした最初の経験を経て、次第に人々がその利用法を学び、また新たな技術を発明していくに従って、やがてそれが無意識的かつ集団的でもあるような、身体に潜む「自動機械」（ベルクソン）へと働きかけることになるのも、おそらく決して偶然ではない(9)。先ほど挙げたカフカだけではない、『カリガリ博士』（一九一九年）以来、ドイツ表現主義の映画は、操作される夢遊病者、人間の機械的な隷属、つまり人々が「自動機械」へと傾斜していくことへの恐怖そのものを、繰り返し映画の主題そのものとしてきたのである。またそれと平行するようにして、映画は、意識の制御を超えた無意識の欲望や夢の領域へと、まさしくその「自動性」を通して結びついていったと言える。その点で、映画が大きく発展していった時期と、フロイトによる「無意識」の理論が練り上げられていく時期とが、ほとんど並行しているという事実は注意すべきであろう。これは、ベルクソンの『物質と記憶』が、映画の発明と同時期に書かれ、それと密かに深い関係を持ってきたことと共に、映画のもうひとつの対応関係を示している。先ほど、人々が「自動機械」のようになることについて述べたが、もちろん私たちは、本来、ドイツ表現主義の映画が繰り返し描いてみせたような、自動的に操作される操り人形の類ではない。しかしながら、たしかに私たちの「無意識」のうちには、惰性的な一種の自動性を好む、物質的で夢遊病的な傾向が、その予見不可能で創造的な傾向と共に、潜んでいることも間違いないのである。無意識がある程度、構造的に説明されることができるようになるのもやはりそのためだろう。そしてここにも、映画と深く関わりを持つ、フロイト的「無意識」とベルクソンの「潜在性」の両方の性質が、重なり合って認められるように思われるのである。

実際に映画は、発明から間もなくすると、人々の願望を映像によって再現しようと試みるようになっていった。もちろん最初は、非常に幼稚な仕方で、人々の欲望や夢を何とか視覚化しようとしていたに過ぎない。だがそれは、十数年のあいだに瞬く間に洗練されていき、二十年代になると、もはや誰も笑うことのできないような、映画的表現の完成の域に達することになる。そしてそれと並行するように、観客は「意識を持った自動人形」の方へと次第に傾斜していくことになる(10)。そのことは、同時期に進行していたハリウッド的な夢の生産とならんで、映画がファシズムや戦争・政治喧伝の道具として広範に利用され、それが十分な効果を及ぼした事実を見るなら、否定し得ないことのように思われる。またここで、いかにハリウッド的な物語が、極めて早い時期からすでに、政治的・戦略的であり続けてきたかという事実を改めて思い至るなら、ファシズム的プロパガンダとハリウッド的夢物語は、相反するどころか、同種の目的へと向かう、映像の二つの仮面（マスク）にすぎないということがわかるだろう。その目的とは、やはり常に政治的で権力的なものであり、この点において、映像が纏うことになる二つの仮面は、フロイト的な無意識の欲望の論理に、何らかのかたちで対応していくように見えるのである。映画的イメージの「利用」に関わるこうした問題について、次の小林秀雄の言葉は非常に的確なもので

あり、しかもそれが極めて早い時期（一九三七年）に書かれている点でも注意を引く。

〔…〕一般にいつて映画の表現する実物の感覚というものは、これを強制される僕等の精神に一種の無力感を惹き起す。そしてこの無力感の実物と精神との間をつなぐ言葉というものがすっかり奪われたという感情に他ならない。そして又この甚だ生理的な観客の感情の利用の上に、映画はその美学を築き、その目的を遂行するのである。(11)

ベルクソンは、視覚的な「無力」を、知覚される事物と身体のあいだの「感覚＝運動的」連関の切断によって説明していたが、映画的イマージュに対峙させられた時の私たちの「無力感」は、小林が指摘するように、「実物と精神との間をつなぐ言葉というもの」を悉く脱落させてしまうことから来ているだろう。これは明らかに、私たちが「非意味性」と呼んだものと関係している。触ることも、嗅ぐこともできない、ただ見入るばかりのイマージュの即自的な運動に対峙することが、やはりいかに奇異な体験であることか。もちろん、人が映像ではない「実物」に触れ、それに見入る時にも、沈黙が訪れることはしばしばある。しかしその時、言葉は奪われているのではなく、むしろ静寂のうちで充満しているだろう。ところが反対に、「映画の表現する実物の感覚というもの」においては、小林が指摘するように、事物との自然な接触を欠いたままの状態、視覚を通じた感覚だけが孤立させられ、言葉と事物との紐帯は、断ち切られてしまっているのである。感嘆や恐怖、笑いや不安などに加えて、映像に対する「無力感」に伴う独特の〈疲労〉が、すでに最初期の上映から、至る所で付き纏ったであろうことは、想像に難くない。それは、近代化された文明社会の住人だけに限らず、原始的な生活をおくっていた人々に対しても同様であっただろう。彼らは、エドガール・モランが記していたように、映像に対してほとんど全く無関心であるか、あるいは大笑いをして興味を示す。映画は、このような両極端な効果をもたらす性質を、自らの二重性として持ち、それ自体の〈非意味的〉な本性によって、私たちの知覚、そして思考に対するひとつの不可解な所与となるのである。シネマトグラフが発明された後、間もなくしてモニタージュの技術が発明され、映画固有の物語を構築していくことになったのも、ある意味では、映画的イマージュの強いる、こうした〈非意味的〉な沈黙が、絶え難かったためだとさえ言えるかもしれない。すなわち人は、映像を前にして、実物とのあいだの現実的な紐帯を切断されたがゆえに、何とかしてそこに言葉を求め、尋常な意味的つながりを回復しようとしたのではないだろうか。

三 リュミエールとウォーホル

映画が、それ自体において〈非意味的〉であることと、触れることも、破壊することもできず、ただ視られるしかない〈非現実的なもの〉であることとは、単に技術やメカニズムの問題に帰し得ることではない。リュミエールが「動く写真」を実現した草創期には、

当然ながら映画固有の性質とはいかなるものであるか、といった反省はほとんどなされ得なかった。サイレント映画の古典的な時代と呼ばれる一九二〇年代前後においても、その機械的特性に関する様々な考察、探究はあっても、その存在自体の性質が問われたわけではない。その後、映画の技術や形式が極限まで洗練されていったのは、およそ戦前から戦後にかけての時代であると言えるが、映画のイメージそのものに関わる問題は、その形式の洗練の陰に隠れることとなった。それが、映画作家らの立場から提出され、直接的に問われはじめることになるのは、特にヌーヴェル・ヴァーグとアメリカ実験映画の隆盛の時期、およそ五十年代末から六十年代以降のことであるように思われる。

それまでハリウッドを中心に洗練されてきた、いわゆる映画文法とそれに関わる様々な技術は、この時代になってはじめて正面から問われはじめることになる。しかもそれは、映画史家や理論家によってではなく、まず映画作家たち自身によってであった。そこで提起された問いのひとつは、次のようなものであった。すなわち、映画固有の〈非意味性〉の一面を、全面的に展開してみたとすれば、一体どうなるだろうか。当時、一般に映画だと考えられていたものに対する固定観念を、いったん脇に置いてみるとどうなるか、というわけだが、アンディ・ウォーホル（1928～1987）が、彼の映画で行なってみせたのがまさにそれである。有名な作品 *Empire*（一九六四年）は、固定カメラで延々と八時間ものあいだ、エンパイア・ステイト・ビルディングを撮影し、それをそのまま繋いで上映してみせただけの作品である(12)。その他にも、同様の手法で撮られた彼の作品 (*Kiss, Sleep, Eat, Blow job*（一九六三年））は、すべて一時間近くするものから六時間にもおよぶ。有名な逸話だが、当時すでに芸術家として注目を集めていたウォーホルが映画を撮ったと聞き、さっそく映画館へと集まった知識人や芸術愛好家らは、映画のなかで何も起こらないこと、——つまりここでは物語的な起承転結が一切ないこと——に憤慨して館主に怒鳴りこんだという。リュミエール兄弟のシネマトグラフとほぼ同じ方式で撮られたこれらの作品は、映画が最初に上映されてから、六十八年後のことである。これは長いようで、やはり非常に短いとも言える期間ではないだろうか。ウォーホルの作品は、モノクロームでサイレントという、シネマトグラフの根本的性質から、全く変化していないのである。ところが半世紀の間に、観客たちの映画に対する観念の方は、根本的に変化してしまっていた。いかに信じ難い速さで、映画とそれを取り巻く状況が変遷してきたか、という事実が驚かされる。まさに小林秀雄が述べていたように、「習慣が驚きを消して行く」わけだが、それだけではない。さらに現代では、私たちの映像に対する意識や知覚は、惰性的なまま無意識化してしまっているのではないかと思われる。だからこそ、映像を操作する側は、それを知覚する者を、たやすく一定の消費行動の回路のなかに取り込むことができるのだろう。これは映像と音声の結合による新たな「魔術」、もはや誰もそのような名では馬鹿馬鹿しくて呼ぼうとさえしない、奇怪な魔術でなくて何であろうか。映像を通じて、現実には知りもしない人間に夢中になったり、彼らを崇拜したりすることがあるのは、やはり依然として驚くべきことではないのか。映像の出現を率直に「魔術」だと感じた草創期の素朴な観客

から、おそらく実際それほど遠い距離には、私たちはいないのである。映像は貨幣、資本、言葉との強固な連結によって、より一層、魔術的な効果を発揮するようになっていったとさえ言える。六十年代の時点で、ウォーホルが誰よりも鋭敏に洞察していたのは、まさにこのことであったように思われる。

さて、リュミエールとウォーホルの作品のあいだのもっとも明白な違いは、もちろん上映時間の長さの法外な隔たりにある（リュミエールによる映像は、それぞれ数十秒程度に過ぎない）。だが、むしろ根本的な差異は、両者を別つ六十八年間のあいだに撮影され、上映されてきた、膨大な長さの物語フィルムの蓄積のうちにこそ認められるべきだろう。ただ果たして、しばしば言われるように、ウォーホルの映画は、緻密な筋立てを持って観客を楽しませることを映画の本質とする、ハリウッドが築き上げてきた映画へのアンチテーゼなのだろうか。しかしウォーホルのフィルムには、そのような激した調子は微塵もないように見える。ではそれは、純粹映画を求めるリュミエールへの回帰なのだろうか。映画の始原へのそうした郷愁を、ウォーホルのフィルムのうちに探してもおそらく無駄だろう。では彼の作品は、映画史家が定義してみせるような、映画の拡張（Expanded cinema）なのか。やはりそうとも言えないだろう。なぜならそれは、もはやそれ以上いかなる拡張の可能性も持たないし、与えもしないからだ。やはりそれは、映画についての極度に覚醒した意識による、一種のパロディであり、「笑い」であると言ったほうがよいものではないか(14)。これらのウォーホルの作品は、産業と化し、どこまでも制度化された〈イメージ＝資本〉の巨大なシステムが、疑われることなく生産され、受容され、消費され続けている事実を、直接見つめていた眼によって作り出された映画である。そしてそれは、缶詰とスターを同時にアイコン化してみせるのと、全く同じ精神によって貫かれていると言っていだろう。繰り返すが、リュミエールによる最初の上映以来、たかだか六十八年の間に、「映画」というものに関する一般的な認識は、ほとんど完全に変貌してしまっていたのである。その事実が、八時間も物語的な事件が一切何も起こらないという、従来の映画の転倒によって闡明されているのである。この観点からすれば、リュミエールによる数十秒にも満たない「列車の到着」その他が、特質すべき〈事件〉を選択していたのに対し、ウォーホルが、彼の最も長い作品のひとつにおいて、あえて静止したビルを選んでいたことは、興味深い対照と言えるかもしれない。つまりここでは、草創期のリュミエールによる映像において、当然考慮されていたはずの、撮影対象の事件性さえも、周到に排除されているのである。ちなみに、ウォーホルが映画を撮り始めた六十年代前半の時点で、彼とジャン＝リュック・ゴダールとのあいだに、仮に共通するものがあつたとすれば、それは「映画」に対する、上述したような観察眼と批判的意識であつて、またその点のみであろう。そこからやがて、映画それ自体を多様な仕方で問題化し、映像の美学的で政治的な実践へと向かって、先鋭化していくことになるゴダールにおいて、常に何らかのかたちで残存し続けるようにみえる映画への郷愁は、当然ながらウォーホルの作品からは、いささかも感じられないものである。

映画は、ベルクソンが述べたように「实际的」には「何の役にも立たないであろう」ものとして、私たちの知覚の眼前に出現したのである。だがこのように言うと、依然多くの人は奇異に思い、次のように反論するかもしれない。映画は、「何の役にも立たない」どころか、その発明と同時に、驚くべき効果を観客に及ぼしたではないか。それに映画はやがて、社会的機構の不可欠な一部として機能し、強大な力を発揮することになっていったではないか、と。結果からするとたしかにその通りなのだが、私たちはここで、商売にも非常に長けていた発明者のリュミエール兄弟が、はやばやとシネマトグラフに見切りをつけて、その権利を売り渡していた事実にも再度注目してみることもできる。彼らには単に、先見の明が欠けていたのだと言えるだろうか。おそらくそうではない。彼らは一貫して商業的にも明晰であったし、シネマトグラフの未来に関しては、むしろそのために誤ったようにさえ思われる(14)。リュミエールはおそらく正當にも、シネマトグラフの映像が社会において、実際にそうなるようなかたちで、存続することになるなどとは全く思っていなかった。たぶん彼らにはそれが、驚くべきものではあっても、やはり単なる新奇な見世物として以外、实际的には「何の役にも立たないであろう」ものと映っていたのである。「ただ、私自身、シネマトグラフに人が何時間も見入るようになるとは、考えもしませんでした」という、リュミエール自身が晩年のインタビューで漏らした率直な言葉は、以上のような意味において理解される必要があるだろう。

当時、優れた人間のドラマが観たければ、映画のような機械が映し出す色彩も音声もない、異様な光の形象の、常にどこか不自然な運動などよりも、遥かに優れ、長大な伝統を持った劇場が存在した。映画などが、古代ギリシャに遡る偉大な芸術の一ジャンルに取って代わるような力を持つなどと、一体誰に想像できたであろうか。さし当たって言えるのは、シネマトグラフが、発明当時しばしばそう形容されてきた「いかがわしさ」の本性が、あるいはその奇妙な力の性質が、演劇とも文学とも全く異なるところに存していたということであり、大衆はまさにその名づけがたい性質にこそ惹きつけられていったのである。そのことを、発明者自身が理解していなかったはずはない。しかしその未来に関しては、現実的な、あるいは商業的な見通しにおいて明晰であったはずの発明者よりも、むしろそうしたものは無関係な立場にあった、ゴーリキーのような文学者の炯眼の方が遥かに本質を射抜いていたようである。シネマトグラフが発明された翌年に、ゴーリキーが新聞紙上に書き残した文章の一部は、すでに前章において見た。次の文章は、同じ彼の手になる、もうひとつ別の時評文からの、あまり知られていない一節である。つまりゴーリキーは、同時期に二度にわたって、新聞紙上にシネマトグラフに関する時評を書いていたことになる。そこからも彼が、いかにこの新たな発明に衝撃を受け、それについて深く思いを巡らせていたかが伺われる。

誇張してしまう恐れなしに、この発明には広範な利用を予想することができる、そ

れもこのすさまじい新しさによるものだ。しかし、その諸帰結は、それが要求する神経性のエネルギーの消耗に比すなら、どれほど優れたものであろうか。それは、それが観客のうちに産み出す神経の過大な負担の補償となるように、十分うまく利用されることも可能なのだろうか。なお、さらに重要な問題は、〔現代においては〕私たちの神経が虚弱化し、たよりないものとなっているという事実であり、私たちは、日常生活における自然の諸感覚に反応することが減り、なおかつ新しい強力な諸感覚を激しく渴望している。シネマトグラフはそれらすべてを与える——、一方において神経を啓発しながら、他方ではそれを愚鈍にする！それが与える、奇妙で、空想的な諸感覚への渴望は、いっそう巨大なものに膨れあがっていき、私たちは、益々元来の生活における日々の印象を掴むことが少なくなり、そうしたことへの意欲を失っていく。奇妙さと新しいものへのこの渴望は、私たちを遠くへ、非常に遠くへと引き連れていくことができる、そしてこの『死のサロン』は、十九世紀末のパリから、二十世紀初頭のモスクワへともたらされるかもしれない。(15)

私たちはゴーストが書き残した以上の言葉に、改めて驚いてみた方がいいかもしれない。映像が与えるものに関するゴーストの指摘は、本質的な点において、今日も全く古びていないように思われるからである。いや、むしろ一層その価値を増しているのではないだろうか。たとえば、「日常生活における自然の諸感覚に反応することが減り、なおかつ新しい強力な諸感覚を激しく渴望している」という状況は、百年前とはおよそ比べものにならないほど推し進められていった。その結果、映像が「与える、奇妙で、空想的な諸感覚への渴望は、いっそう巨大なものに膨れあがっていき、私たちは、益々元来の生活における日々の印象を掴むことが少なくなり、そうしたことへの意欲を失って」しまうことになった。要するに、映像によって産み出された、「奇妙さと新しいものへのこの渴望」は、実に「私たちを遠くへ、非常に遠くへと引き連れていく」ことになったのである。今日に至るまで、映像それ自体は、その美しさや醜さ、あるいは平凡さなどとは一切異なる観点において、間違いなく一種の固有の〈力〉として作用してきたのである。しかしそれが、なおも〈力〉と呼ばれるとすれば、それは真に奇妙な力と言えよう。なぜなら身体との原理的な連関を欠いたまま成立している映像など、ベルクソンが述べていたように、「生物、すなわち活動する存在」にとっては、「何の役にも立たないであろうから」だ。ここで語られている「生物」の意味は、ここでもう一度注意されるべきである。人間以外の「生物」、「活動する存在」にとっては、映像など今もって「何の役にも立たない」。つまりいかなる実用性も、必要性もそこには見出されないのである。それに対し、唯一人間だけが、活動するためにはどこまでも無用な映像に魅了される。そしてそこから、さらに新たな領域を創り出していくことになっていったわけだが、そこで必然的に要請されることになるのは、小林が述べていた意味での「言葉」であり、「物語」であった。発明と同時期に、はやくもゴーストが直覚していたもの、そして小林秀雄が、極めて早い時期に見抜いていた当の

ものとは、まさしく、言語的意味に還元されることも、「日常生活における自然の諸感覚」に有機的に結びつくこともない、映像の特異な〈力〉それ自体だったのである(16)。

四 写真とベンヤミンへの問い

これまで映画について考察し、ウォーホルと共に簡単に現代の複製技術の問題にも触れたわけだが、そうするとやはり当然、映画が発明される基底のひとつである写真についても、ここで触れておかなければならないだろう。映画の発明は、言うまでもなく写真を先行する条件のひとつとしている。いや、より正確に言うなら、高速度撮影を可能にした機械、いわゆるスナップ写真の技術をその決定的な条件のひとつとしている。以下では、ヴァルター・ベンヤミン(1892~1940)の有名な複製芸術論が含む、写真に関する考察を、あらためて取り上げてみようと思うが、ここでは、すでに様々に語られているその重要性を、繰り返して指摘しようとは思わない。つまりその著名すぎる論考の大きな価値について、わざわざここで再確認する必要はないだろう。その点を述べておいたうえで、ベンヤミンの写真に関する考察の、重要と思われる箇所から詳しく見ていきたい。

最晩年に書かれた論文「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」(一九三九年)には、写真を撮られるということが、発明当時一体いかなる経験であったかということに関する、ベンヤミンの詳細な考察が含まれている(17)。まずそのなかでベンヤミンは、「芸術的再現の危機」という言葉を用いているのだが、それを彼は、写真が実現した新たな「知覚」によって引き起こされた、「知覚そのもののある危機の重要な一部」だと指摘している。つまりそこでベンヤミンは、十九世紀の後半において、古典的芸術を代表する絵画と新たな発明である写真とのあいだで顕わになってきた、「知覚」をめぐる一種の裂け目を喚起しているのである。そして同じ箇所では、古典的な芸術を、再現的な美を通して「前世のイメージ」を「時の深みから連れてくることができる」ものと定義したうえで、直ちに、「これは技術的複製においてはもはや生じない」と結論する(18)。ベンヤミンは、「技術的複製」という言葉で、もちろん写真や映画を念頭に置いているのだが、たしかに機械的な複製技術以前の古典的な芸術のうちに、ベンヤミンが指摘するような特異な力があることは間違いないだろう。しかしながら、もし芸術が、ベンヤミンがここで定義しているようなものであるとするなら、それは写真や映画にも十分当てはまるのではないだろうか。というのも映像は、もはや現存していない対象を、厳密な意味で「時の深みから連れてくることができる」からである。

ベンヤミンがそこで、古典的芸術を、「前世のイメージ」との関連で語ろうとしていたのには、もちろん彼の明確な意図があった。そのことは、同じ一節のなかでベンヤミンが、彼の有名な「アウラ」概念と、ブルーストの言う「無意志的記憶から浮かび上がるイメージの特徴」とを内的に関連づけようとしていることから、はっきりとわかる。つまりベンヤミンはそこで、ブルースト的な「イメージ」を、自身の「アウラ」概念と結びつけて論

じようとしているのである。そして、両者を結合させたうえでベンヤミンは、その対照的事実として、「写真は〈アウラの凋落〉という現象に決定的に関与している」と述べるのである。ではまず、その写真による「〈アウラの凋落〉という現象」とは、具体的にどのようなことなのかを見ておこう。ベンヤミンは、それを十九世紀中葉の写真の発明当時の状況と関連づけて、次のように説明している。——「銀板写真において、非人間的、いわば殺人的な点と感じられざるをえなかったのは、器械を（しかも長いあいだ）見つめることであつた。なぜなら器械は人間の像を写し取り、しかもその人にまなざしを送り返すことがないから。だがまなざしには、自分が見つめるものから見つめ返されたいという期待が内在する」。そして、「この期待がみたされるとき、まなざしには充実したアウラの経験が与えられる」のであると。このように述べつつ、ベンヤミンはさらに、人と人とのあいだだけでなく、人と事物や自然の対象とのあいだにも、広い意味での「まなざし」の交換があるとし、そこにその都度一回的で、オリジナルである他ない、「アウラの経験」があるのだと語っている(19)。ベンヤミンは、要するにここで、写真を撮影する過程には「まなざし」の交換としての「充実したアウラの経験」が欠けていることを指摘しようとしているのである。もっとも、以上のような「アウラ」そのものに関するベンヤミンの記述のみでは、それが明確に定義されているとは言えず、厳密な概念とはまだ呼べないであろう。それはともかくとして、ベンヤミンはここで、特に写真という「器械」と、それによって引き起こされる経験の本性について論じている以上、この点に限って述べるなら、少なくとも撮影段階と、写真が像となって知覚される段階とのあいだの根本的な差異の問題は、曖昧なまま残されているように見える。それゆえ現段階では、写真がその撮影において、アウラ経験すなわち「まなざし」の交換を欠くからといって、像となった写真そのものが、「〈アウラの凋落〉という現象に決定的に関与している」と断言させるものはないはずである。ではさらに彼の言葉を注意して聴いてみよう。

ベンヤミンは先の一節で、写真機の前に立たされるのが、当時「非人間的」と感じられたことの原因を、「自分が見つめるものから見つめ返されたいという期待」が裏切られ、まなざしの交換という「充実したアウラの経験」を欠いていたからだとして説明していた。たしかに写真には、ベンヤミンが指摘するように、生きた人間同士や、自然の事物とのあいだで交わされるような「まなざし」の交換はないと言える。だが、理由はそれだけなのだろうか。つまり撮影行為が「非人間的」と感じられたことには、もうひとつ別に深い原因が潜んでいたのではないだろうか。すなわち、写真機の前に立った人々のうちには、彼らの「まなざし」が「器械」によって「写し取」られ、それ自体がひとつの特異な「まなざし」として二重化されてしまうことへの、一種の本能的な不安が内在していたのではないだろうか。ベンヤミンの言うように、「まなざしを送り返す能力」が、内的に「アウラの体験」と結びついているのだとするなら、たしかにそれは、撮影段階ではほとんど望めないことである。初期の撮影が、非常に長い露光時間を要したという単純な事実だけを見ても、撮影はある種の忍耐を、つまり長いあいだの沈黙と静止に耐えることを人々に要求してい

たはずである。だが、単に動かないで沈黙に耐えていることだけで、それが果たして「非人間的」で「殺人的」とまで感じられたらどうか。ここで、画家とモデルとの関係を思い浮かべてみるなら一層明白なように、絵画はたいていの場合、写真以上に長い静止の持続に耐えることを、モデルに要求している。だがそれは、決して「非人間的」な体験ではない。いやそれどころか、そこでは純化された、一種過剰なまでの「まなざし」の交換、贈答が、ベンヤミンの言う「充実したアウラの経験」が行なわれていることだろう。つまり絵画制作においては、写真とはほとんど対極的なことが起きていることがわかる。ここで、写真における撮影者の存在を持ち出してこれに反論してみたところで、本質的な事情はやはり何ら変わらないだろう。なぜなら、ベンヤミンによれば、写真機という「器械」の現前こそが、この固有の経験の中心を占めているからであり、「器械を（しかも長いあいだ）見つめること」それ自体のうちに、問題は存していたと言えるからである。こうした点において、ベンヤミンの洞察は、古典的な絵画制作の経験と比較する時、一層その鋭さと輝きを増すように見える。無機的な「器械」の眼を長いあいだ見つめ続けなければならない経験には、たしかに人を不安に落とし入れさえするような、「非人間的」なものが含まれているように思われるからである。

だがもう一方で写真は、そこに写し取られた人物の像を知覚する私たちに対しては、恐るべき「まなざし」を、永遠に送っている。先ほど述べた、「器械」による「まなざし」の二重化とはこの事実を指すものであり、人物たちは、撮影の行われていた際の「まなざし」の幾ばくかを、言わば永遠に奪われてしまったことになるのである。写真に写し取られた人物たち、つまり^{イメージ}像となった人物たちは、もはや「器械」を見つめているのでさえない。「器械」に対して人は、本質的に一回的なものとしての「まなざし」を、無償で明け渡してしまうことしか叶わないからである。したがって、写真機の方を対象の視線が実際に向いているか否かということも、絶対的な問題とはならないだろう。事実、古い肖像写真の多くでは、人物がこちらを見ていようといまいと、その人はあたかも、自分自身の内面だけを見つめてでもいるかのように、静まり返って感じられるからだ。あるいは彼らは、そもそもいかなるものも見つめてなどいないのかもしれない。「まなざし」という語を、ベンヤミンが使った独特の意味（「充実したアウラの経験」）において捉えるなら、そうと言うより他ないだろう。

写真は、本質的に孤独な、一回性の「まなざし」を、あたかも自身の人質の如く、永遠な^{イメージ}像として孤立させてしまう。このことに対する、本能的な不安と畏敬の念が、写真の発明当時の人々にははっきりとあったのではないだろうか。おそらくこの原初的意識こそが、写真機が発明された初期の人々をして、写真に撮られることを、しばしば忌避させ、恐れさせた当のものではなかったかと思われるのである。ただしこうした意識は、習慣によってその大部分が打ち消されていく。少なくとも表面的にはそうだろう。だがそれにも関わらず、そうした微かな意識は、蒸発して、消えて無くなるのではない。むしろどこまでも無意識のうちに残存し、写真を撮られることが一種の快楽や日常となった、はるか後

の時代の私たちにさえも、やはりどこかで付き纏い続けているのではないだろうか。ここには、単にナルシシズム的な欲望の充足などの説明によっては、説明し難いものが含まれているように思われる。もっとも、そうした作用を映像が帯びることになるのを、否定する必要は些かもないだろう。というのも、現に人は一枚の肖像写真のなかに、無数の文化的コード（年齢、職業、出身等々）を識別し、さらにその他にも多様な意味を読み取ることなく、それを知覚することなどないはずだからである。しかし、そうした側面だけを取り上げてみただけでは、映像の本質的な二重性の一方だけを見ているに過ぎないことになるだろう。

あるいは、「まなざし」という、精神分析が好んで用いてきた言葉に、こだわり続ける必要はもはやないのかもしれない。身体から魂が抜き取られるのではないかと恐れた、写真の発明初期の人々にとっては、その不安の感情が、特に「眼」という人間の生のしるしとして、極めて特徴的でもある器官によって代表され、語られていたのだと考えることもできるからだ。ともあれ、ベンヤミンの「まなざし」と結びついた「アウラ」概念に即して考察してきた以上は、これまでの考察を要約しておくべきだろう。まず、発明当時の人々が、写真に「写し取」られることを恐れ、それを「非人間的」と感じたとされるのは、ベンヤミンによれば、「まなざし」が送り返されないことによって、「充実したアウラの経験」が与えられなかったことに起因していた。このことはベンヤミンが、絵画に代表される古典的芸術と、新たに発明された写真とのあいだの本質的な差異を見出し、規定しようとしていたことと深く関係していた。だが、もし写真そのものに「非人間的」な性質があるのだとすれば、おそらくそれは、「まなざし」の交換だけに由るのではないのではないか。もうひとつ、決定的に重要な理由があるように思われる。すなわちそれは、生命や自然の事象に内在する礼拝的なもの、一回的なもの、オリジナルなもの、今ここにあるもの、要するにベンヤミンが「アウラ」と呼んだものが、「器械」によって、何らかの意味で奪われてしまうのではないかということに対する、撮影段階における人々の本能的な不安に、根源的な原因があるのではないだろうか。もしそうだとすれば、写真は対象から「アウラ」を、ある特異な仕方では引き離し、そのうちの何ものかを定着してみせたのであり、像としての永遠の存立性を、それへと与えたということになりはしないだろうか。

実際、そのことにはっきりと気づいていたのは、他でもないベンヤミン自身であったように思われる。だからこそベンヤミンは、『写真小史』（一九三一年）のなかの、発明初期の写真を賛美した見事な一節において、それを後の高速度撮影（スナップ写真）によって生じた新たな諸効果から峻別しつつ、「長い露出時間」や「光の集中的な配置」によってもたらされる、すぐれた肖像画にも劣らない写真の「持続する性質」について指摘し、次のように述べていたのである。すなわち「彼らのまわりにはアウラがあった」と(20)。しかしながらベンヤミンは、その後の写真史の展開を辿るなかで、そうした写真の「持続する性質」をやがて決定的に過去のものとし、全く反対に写真そのもののうちに、「アウラを崩壊させること」を強力に推進する力を見、強調するようになっていった。それが彼の論文「複製

技術時代の芸術作品」(一九三五-六年)における、次のようないくらか挑発的な表現にあらわれていることの意味である。——「しかし礼拝的価値は、無抵抗に退却するわけではない。それは最後の砦に逃げこむ。そしてこの砦とは、人間の顔貌である。[…] アウラが初期の写真から、これを最後と合図を送る」(21)。

だがまさにこの「最後」の点こそ、明らかに疑問の余地ある主張のように思われるのである。もちろん、もし望むなら、ベンヤミンの写真論と複製技術論の有する両義性を、上記した点に限らず批判的に指摘することは様々に可能だろう。なぜならそこには、見事な洞察だけでなく、問題性を孕んだテーゼもまた多く含まれていることは明らかだからだ。しかし、そうした点をあれこれ論ってみても仕方がないだろう。ベンヤミンの論考にまっすぐ向き合おうと望むなら、ここでどうしても注意しないわけにはいかないのは、写真や映画が最も代表的なものとして挙げられ、関与したとされる、「複製技術時代」における「アウラの凋落」という議論が、厳密に辿っていく時、先述した本質的な点において、どうしても受け入れ難い考察を含んでいるという点である。ベンヤミンの複製技術論が、彼の死後、これほどまでに有名になった理由は、もちろんその論が含んでいた見事な洞察にあるだろう。だが、もうひとつの理由は、やはりそれが厳密に検討されないまま、便利に、繰り返し利用されてきたことによるものと思われる。しかし、その曖昧さが由来するところに遡って、正確にその点を検討するのでなければ、本当の意味で、ベンヤミンの残した非常に豊かな考察を、引き継ぐことにはならないのではないだろうか。

「器械」は、たしかにベンヤミンが指摘したように、いかなる「まなざし」も持たないため、「充実したアウラの経験」を人々に与えることはできないと言えるかもしれない。しかしそれゆえに「写真」は、「〈アウラの凋落〉という現象に決定的に関与」することになるのではないだろう。むしろ「器械」は、「まなざし」を持たないからこそ、あらゆる人間の「まなざし」の奥底にまどろむ礼拝的なもの、一回的なもの、いまここである他ないもの、オリジナルなもの、つまり「アウラ」と呼んで良いであろう何ものかを、生きられる世界の混合から切断し、定着することができるのではないだろうか。それをあえて、アウラ的経験の^レ人質と呼んでみてもいい。あるいは、もはやこの言葉にこだわる必要がないのだとすれば、それを、ある特異な形式における〈時間〉の現前と呼んでもいいだろう。ベンヤミンが特に好んだ二人の写真家のうちの一人、ウジェーヌ・アジェによって写し出されたパリの、無人の街路やうらびれた路地裏の写真は、「犯行現場」などよりもむしろ、それらが、言わば誰からも見られることなく永遠にそこに存在している、という風に見えるはしないだろうか。その舗石や、古びた建物が永久に失われてしまっていたとしても、写真は、その静止と無限の沈黙のうちに、人々のざわめきや賑わい、あるいは馬の蹄の音や、荷車の横切る音さえをも含んで、静かに現前している。まさにこの点において、ベンヤミン自身が古典的芸術、特に絵画のために確保しておこうと望んだ、「無意志的記憶から浮かび上がるイメージの特徴」は、徹底して意志を欠いた「器械」が出現させる映像と結合することができるように思われるのである。そしてベンヤミンが論じたもう一人の写真家、

アウグスト・ザンダーが二十世紀前半に写した、ドイツに暮らす様々な階級や職業の人々の肖像写真もまた、「器械」のまなざしならざる「まなざし」を通じて、はじめて現在の私たちの眼前へと「時の深みから連れて」こられた「前世のイメージ」となることができたのである。

ならば、「複製技術」と「アウラの凋落」に関わる問題は、写真や映画をその代表として語るよりも、むしろ、全く別の観点からもう一度提起され、論じられなければならないように思われてくる。すなわちそれは、ひとつには近代以降の「複製技術」の爆発的な普及と展開によって出現した、「表意性の度合」（ソシユール）を著しく欠いた〈純粋に記号的な領域〉の生産の問題としてである(22)。あるいはそれと密接に結びついた、映像全般の資本による掌握とその広範な利用、操作の問題としてである。言うまでもなく、商業映像は、まずその担う記号的で情報的な価値としてしか意義を持たず、それぞれ一義的かつ一時的な「表層の効果」でしかない。というか、その在り方そのものにおいて、記号的な〈意味〉の一定の効果として機能すること、あるいは情報として流通することを、あらかじめ強いられている。言い換えるなら、映像はその時、貨幣価値に従属して働く「意味作用」の一部として機能しているだけか、あるいは何らかの「観念」（たとえばある企業やある商品といったものの「イメージ」）を代理表象しているに過ぎないのである。しかしもし、そうした従属関係が解かれるか、あるいは転倒され得るものだとすればどうだろうか。写真そのものは、単なる意味作用や情報に還元してしまえるものではなく、固有の性質を持つということはすでに見た通りである。『写真小史』（一九三一年）におけるベンヤミンの言葉を借りるなら、写真においては「人間によって意識を織りこまれた空間の代わりに、無意識が織りこまれた空間が立ち現れるのである」（23）。写真によってはじめて「立ち現れる」ことになった「無意識が織りこまれた空間」は、現在の可能的行動（たとえばある商品の購入）へと結びつけられるかわりに、私たちの記憶の領域へと、さらには個々人の記憶さえも越えた「過去」それ自体——ベンヤミンが「前世のイメージ」と呼んだもの——へと垂直に伸びていく時、この世界の事物が、また人々がただそこに〈存在する〉ということについての、不思議な、驚くほど豊かなヴィジョンを開示することができるだろう。先ほど挙げたアジェやザンダーの写真は、おそらく写真家自身の意図さえ超えて、すでにごくことをはっきりと示していたのではなかったか。ということは、肖像に限らず、あらゆる事物、自然の映像もまた、「アウラ」を、あるいはむしろ「時間」の本質に関わる何ものかを開示し得ると、率直に認めるべきではないだろうか。少なくともそのような可能性を持つことは間違いないだろう。写真家や映像作家のなかには、映像が不可避免的に担う社会性、記号性、つまりすべての現実的な関係性を超えて、「器械」の眼を通した、存在そのもののヴィジョンと合致していく、そのような役目を担わされた者が、ごく稀であっても確かにいるのである。

そうである以上、今や私たちは、ベンヤミンの複製技術論における本質的テーゼである「アウラの凋落」の問題を、映像それ自体の問題から、はっきりと切り離してしまわなけ

ればならないだろう。そこで注意すべきなのは、先ほど少し触れた、複製技術論の前に上梓された『写真小史』に含まれていた考察の、十分に展開されないまま残された側面である。それは、ベンヤミンが後に「複製技術時代の芸術作品」としての写真や映画を、いわゆる〈脱アウラのなもの〉として規定し、そのテーゼを高らかに打ち出すために切り捨ててしまった、「映像の本質」(『写真小史』)に関わっている。

注

- 1 Bergson, *Matière et mémoire*, pp.193-194. /四九頁。
- 2 ジャック・オーモン「視点」、武田潔訳、『新映画理論集成2』所収、フィルムアート社、三二九頁。
- 3 そのような実験が実際になされている模様が、以下の本のなかで論じられている。James J. Gibson, *The Ecological Approach To Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates Inc., Publishers, New Jersey, 1986 [1979]. J. J.ギブソン『生態学的視覚論 ヒトの知覚世界を探る』、古崎敬他訳、サイエンス社、一九八五年、一八九頁参照。
- 4 Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Routledge, 1964, p.3.
- 5 では、よく引き合いに出されるチンパンジーのような、比較的人間に近い知能を持つとされる動物への実験はどうだろうか。もちろんそれは、人間との対比によって、映像理解に関わる認知論的問題に、何らかの光を投げかけることだろう。だが、彼らを隔離して映像を強制するということの恣意性だけでなく、それ以前に、動物園などにおける生活により、すでに彼らが人間とのあいだで、全く新たなアレンジメントに入ってしまったということを、第一に考慮してみることもできるだろう。
- 6 小林秀雄「感想」、『第五次小林秀雄全集第十一巻』、『小林秀雄全作品21』所収(引用文には後者の普及版を使用した)。
- 7 Bergson, *Le Rire*, pp.407-409. 『笑い』、四七-五〇頁。
- 8 *Ibid.*, p.407/四六頁。
- 9 *Ibid.*, p.402/三八頁。
- 10 *Matière et mémoire*, p.296/二二二頁。 << automate conscient >>
- 11 小林秀雄「実物の感覚」、『第五次小林秀雄全集第五巻』、『小林秀雄全作品10』所収。
- 12 Jonas Mekas, *Movie Journal*, Collier Books, 1972, pp.150-153.
- 13 ただ、たとえばタルコフスキーは、ウォーホルのこうした作品に、リュミエールの映像と直接通じる「映画それ自体の魔術」を直観している。それもまた、別の観点ではやはり正しいことであると思われる。 *Sculpting the Time*, Alfred A. Knopf, 1987, pp.113-114.
- 14 『リュミエール元年』、蓮實重彦編、古賀太訳、筑摩書房、一四七一一八三頁。一九四六年と一九四八年にルイ・リュミエールへとなされたインタビューを参照。
- 15 Jay Leyda, *KINO, A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1960, Third Edition 1983, pp.20-21.

16 もう一点、映画について、小林秀雄による極めて本質的な指摘がなされているのを引いておく。晩年に交わされた対談の一節である。現実の「人間の実体」と、「写された画面の俳優との違い、その感覚を、映画というものに慣れた人は失うのだ」と述べ、さらに「動いている影画に眼が慣れて来ると、実物と肉眼との微妙な関係、これは画家や彫刻家が実によく知っている関係だが、その関係について全く鈍感になってしまうのだ。映画を見ている当人はちっとも気が付かないが、写真に対する視覚というのは、全く抽象的視覚なんだよ。その作る感動は非常に観念的なものなんだ。誰もそうとは思っていないが、映画の楽しみ方というものは非常に観念的なものなのです。非常に観念的なものは、ひどく動物的なものを挑発するのだ。私はそう考えています。この心理学はやっかいだがね」。これは、映像の固有の性質を、ネガティブな側面からではあるが、簡潔に捉えた鋭い指摘だと言え、ゴーリキーの言葉と併せて考えるべき問題であると思われる。「対談／芸について」『第五次小林秀雄全集第十三巻』、『小林秀雄全作品26』所収。

17 『ベンヤミン・コレクションⅠ』、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫。ここでの引用はすべてこの訳書に基づいている。

18 同上、四六九―四七〇頁。

19 興味深いことに、ベンヤミンが「複製技術時代の芸術作品」のなかで、写真を賞賛する際の論拠と、哲学者メルロ＝ポンティが、映画について批判する際の論拠（特に論文「眼と精神」を参照）とのあいだには、本質的な共通性が認められる。すなわち、前者はその唯一性（オリジナル性）を失墜させるゆえに写真を讃え（アウラの凋落）、後者は、映画が、実存する身体（唯一的な）を欠いているがゆえに、それを批判するのである。

20 ベンヤミン前掲書、五六〇―五六六頁。

21 同上、五九九頁。

22 この「表意性の度合」という概念は、前田英樹氏によって訳出・注解が為された、次の本質的な著作から借用している。フェルディナン・ド・ソシュール『ソシュール講義録注解』、前田英樹訳・注、法政大学出版局、一九九一年。

23 ベンヤミン前掲書、五五八―五五九頁。

第三章 映像とテクノロジーの諸問題

一 映像技術の変遷、テクノロジーという与件

現代において映像ほど、人々の日常生活に直接、しかも頻繁に関わっている対象も、他にあまりないように思われる。それにも関わらず、映像そのものに関する問題が、正面から扱われることは、実は意外なほど少ない。大学のような場所での講義の他は、映像理論の領域は、専門の研究者以外の人にはほとんどわからないか、あるいは興味も持てないような議論に止まっていることが多いように見える。このような、閉じられた現状を、根本から批判し、映像について開かれた視野から、深い思索を展開してみせた映画作家がいる。それは、現代の日本を代表する映画監督のひとり、小栗康平氏である。小栗氏は著書のなかで、映像を作る者の立場および映像を論じる側の立場両方において、「映像とはなにかという根本的な問い」が欠如してしまっていることを、正当にも、重大な危機意識と共に語っている⁽¹⁾。なぜ危機意識と共にであろうか。それはこの問題が、研究者や映像関係の仕事をする人など、一部の専門家だけに限られたものでは決してないからだ。ただし小栗氏がそこで述べているのは、メディア・リテラシーの必要性といった話とは何の関係もない。多種多様な映像が、反省を欠いたまま、ほとんど無意識に亘るまで広範に、現代の私たちの生活全般を覆っている。そのような状況のなかで、映像のリテラシーについて語ることは、その極めて限られた一面でしかあり得ないだろう。現代のように、映像技術全般が極度に制度化され、生活の内部で習慣化され尽くしてしまった状況では、もはやその作り手でさえも、「映像とはなにかという根本的な問い」など持たない場合が非常に多い。映像とは、表現のための単なるツールであり、そうした問題は、理論家や研究者向けのものという風に考えられているからであろうか。それは一応もったもなことのようにも見える。だがそこには、危機的な意識の欠落に基づく、幼稚で危険な自負が潜んでいるように思われる。なぜなら現代では、観る者の側だけでなく、映像の作り手さえもが、実際には一般化された映像技術やシステムの方に、上手く操作されてしまっているに過ぎない、という事態も十分に可能だからだ。すでにどこかで観たことのあるような、紋切り型の表現が繰り返されているのを見てもそれはわかる。今日ひろく「映像」と呼ばれている領域は、十九世紀においてはじめて、完全に人の手（あるいは肉眼）を離れ、機械によって出現した。写真、ついで映画がそうである。まずこの点でそれは、絵画とも文学とも演劇とも、根本的に異なっている。ならば、「映像とはなにかという根本的な問い」に答えるためには、やはりその徹底して機械的な技術によって実現された、映像固有の性質こそを、具体的に考察していくのでなければならぬだろう。あるいは、そうした本質的な観点の基に、映像論は一貫して構築されていかなければならないはずである。

したがって本章では、「映像」について、特に〈技術〉という側面から考察していきたい。

そしてそれは、最終的に「映像とはなにかという根本的な問い」に対する、何らかの回答を見出そうとする試みであろうとしている。冒頭で述べたように「映像」の問題が、今日のあらゆる人々に関わるテーマである以上、この試みは同時に、来たるべき映像表現の可能性に向けて、何らかの示唆を与えるものでもなければならぬだろう。映像論は、単なる分析にも、理論体系の分類や構築にもとどまるべきではない。映画作家、小栗康平が放った「映像とはなにかという根本的な問い」は、抽象的な問いなどでは全くなく、現代に生活する私たちすべてに常に関係している、生々しい問いなのである。

さて、映像の領域全般における、諸技術の進化、変容は殊に目まぐるしく、それは、誰もが感じずにはいられない事柄のひとつと言えるだろう。本質的に、機械技術の上に成立している、映像について考えてみようとする時、そうした様々な技術上の進化や発展を取り上げないわけにはいかない。たとえば、映写方式を見てみるだけでも、発明からわずか五年後には、一九〇〇年のパリ万博にあわせ、早くも巨大なスクリーンが作り出されていた。このことは、単に映写サイズの変遷という歴史的事実の確認にとどまらない。それによって、観客の知覚へと与えられる、感覚的性質そのものが大きく変化したと言えるからだ。このように、新たな形式の導入や、様々な技術の進展は、映画の発展と切っても切り離すことの出来ない問題として、常に現れてきたと言える。ということは、今日のデジタル画像しか知らない新たな世代からしてみれば、シネマトグラフが実現した、暗闇のなかで、無音のままチラチラと明滅するモノクロームの映像などは、もはやどこまでも古風で、薄気味悪く、様々な意味で現在と懸け離れたもののように見えるかもしれない。それはそれで自然な反応であろう。が、それと同時に、そうした印象それ自体が起こってくる所以は、慎重に考察されなければならない問題である。

ところで、映像論においては、このテクノロジーの進展の問題はどのように語られてきたのだろうか。今日までの、それに関する議論を挙げるなら、おそらく膨大な量にのぼると思われる。特に最近に起こった、アナログからデジタル技術への根本的な移行はそのひとつである。それは、映像の領域において起こった全く新たな事態であり、そこから様々な議論が引き出されてきている。ではその点に関し、基本的な事実を確認しておこう。まず、それまでは写真にしても映画にしても、フィルムや印画紙という現実の物質に、直接映像が刻み込まれていた。それは、デジタル画像の、非実体性と比べるなら、明らかにまだ、たしかに実在感を有していたと言えるだろう。フィルムや印画紙といった物質に何らかのかたちで触れることで、写真家も映画作家も作業を行っていたからである。デジタル技術は、まずこの物質的な接触（それが純粋に視覚的なものであったとしても）から、私たちを一挙に離脱させるところから開始される。フィルムや印画紙は、物理的に破ったり燃やしたりしなければ、デジタル画像のように一瞬にして消去される、というようなことはない。「デジタル」とは周知のように、数字表記や数計算の意味から来ており、膨大な知覚的与件（物質）を、数値化ないし信号化して配列することの謂いであると、一応言ってよ

い。これは、フィルム／スクリーンという上映方式が担っていた、実際に放たれる光の物質性を、根底から異なる性質のものに変えてしまったということでもある。別の言葉で言うと、映像は、単にその知覚されるシステム（映画館から個々のモニターへ）を変更したというだけではもちろんなく、電子信号化され、〈抽象的な記号性〉へと変換されることになったのである。では、そうした新たなタイプの映像が、テレビやパソコンの画像として知覚されるということは、フィルム／スクリーンという上映形式とのあいだに、どのような質の差異を作り出していくのだろうか。

先ほど触れたように、フィルムとデジタル技術の問題に関しては、すでに様々な議論が、理論家や技術者その他によってなされてきている。ここでは、そうした純粋にテクニカルな問題、あるいは技術革新が及ぼしてきたものに対する、社会文化論的な考察としてではなく、私たちの〈現実の知覚経験〉にできる限り即して、この問題を考えてみたい。〈現実的な知覚経験〉と述べたが、では映像技術に関する問題を、こうした側面から、最も切実なかたちで突きつけられてきたのは誰だろうか。それは観客であろうか。おそらくそうではない。といっても、それは理論家でも、様々な新技術を次々と作り出す、技術者や科学者たちでさえないかもしれない。やはりそれは、各々の時代の先端にいた映像作家たちであったように思われる。たとえば、ムルナウと可動式カメラ、エイゼンシュテインとサウンドやカラー技術、ジャック・タチと現代都市のサウンドスケープ、あるいはゴダールとビデオとの関係等に至るまで、テクノロジーの台頭を、あるいはむしろ、新たに強いられる技術的与件を、映像表現における真に固有な価値の問題へと転換していったのは、常にこうした少数の映像作家らの実践であったからだ。つまり、彼ら以上に、実践的にも理論的にも（両者は本質的には不可分である）、また審美的、倫理的にさえも、映像技術の問題を、徹底して思考したものはいないとさえ言えるように思われるのである。

現代において、この映像技術の問題、とりわけ電子画像について、最も深い思索と実践をなし得た映画作家のひとりに、アレクサンドル・ソクーロフ（1951～）がいる。フィルムという媒体から、ビデオをはじめとした、電子、デジタル技術への最大規模の転換がなされた時期は、一応九十年代だと言ってよいと思われるが、ソクーロフは、この一大転換期にあたって、最も早い時期に、徹底して電子技術の問題を思索した映画作家のひとりであった。以下では、彼のビデオカメラや電子技術に関する、実際の経験から得られた思索を辿りながら、電子画像とフィルムとの差異や、映像とテクノロジーに関する一連の問題を見ていこうと思う。またそれに加えて、主に九十年代以降の映画作家によるビデオやデジタル作品を取り上げ、テクノロジーに関わる問題を、地理的、生態学的な観点とも突き合わせて考察していきたい。それは、新たなテクノロジーの及ぼす様々な変容が、当然、映像そのものに対するだけでなく、カメラの前に広がる世界、およびそこで生起するあらゆる現代的な形象と、別ち難く結びついていもいるからである。そしてもうひとつは、現在のように、デジタル技術がすでに完全に一般化してしまった時代においては、映像に関する本質的な問題そのものが、早くも見え難くなるようにしているという事実がある。以下で取

り上げる映画作家らの作品は、それについて考えていくうえで、極めて重要な示唆を与えてくれるように思われるからである。

まず、今日のデジタル画像の飽和的な状況は、その一見した多様性とは裏腹に、際限なく平板で等質的な〈記号性〉によって、概括的には定義することができないのではないだろうか。ここで〈記号性〉とは、原則的に「同一性」および「抽象性」によって定義されるものを指している。あるいはそこに、「表層性」という言葉を加えてみてもいい。たとえば人は、普通プラスチックよりも木の方に、コンクリートよりも石のほうに、物質（素材）としてのニュアンスの豊かさを、あるいは質における上位を、自然に感じてしまう⁽²⁾。だがそれは一体何故だろうか。こうした共通感覚には、決して主観的な印象と違って片付けられない、対象そのものの時間的な深さに直結した、明白な根拠があると思われる。それは俗に、経年変化による素材の「味」や「風合い」と呼ばれるものとも関係しているだろう。そのような物質それ自体がもつニュアンス、あるいは時間と共に微細に変化していく物の性質は、家屋の素材から絵画、工芸全般に亘るまで、特に日本では、歴史的にも極めて敏感に感受されてきたと言える。それとは対照的に、プラスチックをはじめとした工業製品の方は、物質としての固有のニュアンスや、時間的に微細に変化する性質を、ほとんど原理的に欠いていることを、大きな特徴としている。それがどこから来ているかと言うと、やはり科学技術に基づく物質の〈抽象化〉からと言う他ないだろう。すなわち、〈物〉が本来もつ様々な質のニュアンスの差異を捨象することが、まさに〈抽象化〉の正確な意味であるわけだが、物質の抽象性の増大と、先ほど挙げた、記号性・表層性の増大とは、この点で比例していると言っていいだろう。ということは逆に、物としてのニュアンスの増大は、真に時間的な深さの増大と対応していると言えるのではないだろうか⁽³⁾。つまり、こうした〈物〉の持つ固有のニュアンスや質的深さの度合と言ったものは、時に軽薄に考えられてしまうようには、決して単に主観的なものではなく、まして抽象的な考えでは全くない。それは、身体や物そのものの質的な持続に、言い換えれば、時間それ自体の在り方に明確な根拠を有しているのである。ところが、それとはちょうど反対に、記号的な同一性によって表されるものの方は、実在する固有の質のニュアンスを欠いているため、語の厳密な意味で〈抽象性〉によって定義されるのである。

この〈物質としての抽象性の度合〉という観点から、フィルムという媒体と、デジタル技術とを、改めて比較してみることができるのではないだろうか。すると、物としての実体性を完璧に捨象し、電子信号へと変換されたデジタル画像が、いかに、それまでのフィルムに対して、抽象的・記号的なものとなっているかが理解されるように思われる。初期のビデオや電子映像などは、露骨にそのことを示していたと言える。もちろん、フィルムもまた、絶え間ない技術改良によって、更新されてきたことは言うまでもない。今日のカラー・フィルムを取り上げても、それは初期のテクニカラーに見られた、けばけばしい、原色をこってりと塗ったような人工性のものとは全く異なっている。今日のそれは、極めて再現的であり、人間による知覚の色彩感受の平均値とのあいだに、驚くべき近似性を作

り出すことに成功している。いや、成功し過ぎていると言った方がいいかもしれない。もちろん、こうした技術的な進歩自体は、映画（また映像一般）にとって、決して悪いことではないだろう。だが、科学技術による色彩再現の精密化の結果が、そのまま映像作品固有の価値と結びつくわけでは全くないことも明らかである。同じように、現代の精密なカメラが、膨大な記号的情報を、対象のイメージからデータとして拾ってしまわずにはおかない御し難い傾向と、今日の機械技術が、電子的な抽象的記号性に浸透されていることとは、完全に相関しているはずである。あるいは、デジタル技術による事物の再現性・操作性と、CGによる図像の、深みのない平板な抽象性・記号性もまた、コインの表裏のように対応していると言っていい。

今日の映画作家において、以上のような、映像一般が背負わされている表層的な記号性や情報性から、映画的イメージを何らかの仕方で離脱させることが、大きな課題のひとつとなっていることはおそらく間違いない。その必要はやはり、一方でテレビやパソコン画像が次々と流通させる、映像の多種多様な記号性に起因しているのだろう。またこのことは、現代の映像の体制が、物そのものの実在的なニュアンスを欠いた、抽象的・記号的な傾向に偏しているという事実も、同時に示している。ここで仮に、ゴダールのような映画作家を例に取るなら、彼が、映像の美学的な側面だけでなく、その純粋な記号性や錯綜する政治的意味の側面に、深いまなざしを向けてきた者の一人であることが改めてわかる。ゴダールは、その批判的カテゴリーの独特な制作を通じて、イメージとイメージとの、イメージと音声とのあいだの交錯と切断、分離と再結合とを、ひとつの極限までもたらしめている(4)。そしてやはりそこでも、イメージの進展における、政治的または美学的な強度の実現は、イメージの諸結合の体制（映画文法）から、イメージ、音響、言葉を、ある固有の仕方で切断し、さらにそれらを新たなかたちで再結合させることによって達成されているのである。もちろんそれは、一義的な意味や物語へと収斂していく連鎖を断つための、極めて特殊なゴダール固有の方法によってなされている。つまり、繰り返し生産される、紋切り型の表現に陥ることなく、映画が新たな探究に向けて解放されていくためには、何らかの仕方で、今日の強固な記号的体制から、イメージと言葉を離脱させる必要があるのである。しかしそのための、何か特定の美学的な方法があるわけではない。ではまず、そうした抽象的な記号性から区別されるべき、映画的イメージの固有の質は、どこに、またどのようにして見出されるのであろうか。それを見なければならぬ。

二 物質としての光の性質

映画が、暗闇のなかで映写されることによって出現するという事実は、当然ながら映画のイメージの性質について考えるうえで、どこまでも本質的なことである。人々の座る映画館の暗闇の背後から、一条の光がスクリーンへと射す。そこでは、光という物質の流れが、イメージの運動を出現させる。幾度となく指摘されてきたことには違いないが、

ここにはやはり、映画固有の本性を示唆するものがあるだろう。ソクーロフは、映画館の闇に包まれた空気と、映写機が放つ光の特異な物質性の意義について、次のような強い言葉で語っている。——「映画の光とは神から来たものなのです。[...] 物理的な現象について言うのですが、映画館の座席に座って、スクリーンに向かってしているとします。そして、映写室から光が来ます。確かに、この光もテレビと同じように電気が作り出したものです。しかし、映写室からスクリーンに届く光は、空気を突き抜けているのです。この空気そのものは、神によって作られた謎めいたものなのです！」(5)。これは、神や光に関する詩的な表現に違いないが、簡単に神秘主義として、片付けてしまうべき考えでもないように思われる。ソクーロフがわざわざ断っているように、「映画の光」は、「物理的な現象」から、決して分離して考えることができないからだ。ここで語られている物質としての「光」や「空気」は、実在するものであり、それらが存在することそれ自体の究極の理由は、物理学によっては説明されない。そうである以上、それら「物理的な現象」には、合理的解説を超える、何かしら「謎めいた」性質が含まれていると言ってもいい。それをソクーロフは率直に、「神から来たもの」と述べるのである。このようなソクーロフの思想には、ロシア映画の伝統、ただしエイゼンシュテインやヴェルトフ以上に、ドブジェンコやタルコフスキーに連なるような、一種の精神主義的な自然哲学とでも呼ぶべきものが含まれているように思われる。とはいえ、ここではただ、映画のイマージュの存在が、映写機から放たれた「光」と、それが通過する闇に包まれた「空気」という、物理的過程と切り離して考えることのできない不可分なものだという事実が、率直に述べられているのだと解しておいてよい。現にソクーロフは、同じところで、より具体的に次のように語っているからだ。——「現在のほとんどの人たちは、映画の過去に作られたとても基礎的な芸術作品をテレビで見えています。[...] 本当の芸術、映画作品をテレビやビデオで見せられる場合には、そこに込められた何か人間的なものを理解する事をととても困難にするとおもいます。スクリーンで見るよりも、ずっと難しくなってしまうのです」と(6)。

つまり、ここでソクーロフが述べているのは、映写されたフィルムの知覚経験には、それ自体の、交換不可能な固有の質があるということだろう。そして、もし映写という、映画において本質的な過程を、便宜的にも他の形式、テレビやビデオなどの電子画像へと置き換えてしまうならば、映画はその最も大事な、物理的性質を変質させてしまうことになる。そのことをソクーロフは、分析や比較研究によってではなく、彼自身がこれまで深めてきた実践的经验から、率直に語っているのである。またそのうえで、さらにソクーロフは次のような指摘もしている。——「[電子映像と共に長い時間仕事し] そして私にだんだん分かってきたことは、テレビ作品に非常に力強いものはない、ということです」(7)。ここでもソクーロフは、テレビやビデオなどの電子映像が、フィルムが上映される際に持つ、光の質的な強度には遠く及ばないということを、理論としてではなく、あくまで深化された自身の経験から述べているのである。これは、注目すべきことではないだろうか。映像理論が、はっきりと経験の側から問われているからだ。ここでは映画のイマージュは、言

語事象へと還元できるような指示対象としても、事物の機械的な再現や表象作用としても全く捉えられていない。何よりも、映像固有の〈質〉の問題が提示されているのである。ならば結局このことは、次の事実以外の何を意味しているだろうか。すなわち映像論は、単に映し出された個々の事物の意味内容だけでなく、こうした経験に与えられた質、強度、あるいはニュアンスといった問題を、厳密に扱う義務があるということ。そしてもし映像理論が、ソクーロフの経験（また明らかにそれは、彼だけに限ったものではない）を、単に主観的なものとして退けてしまうか、あるいは一個の見解として、あくまで相対化しようとするなら、それはおそらく最も語り難い問題、すなわち、質的な経験として与えられたものとしての映像という問題に対し、目をつぶることになってしまうのではないだろうか。これまでいかに映像論が、身体的な経験よりも、言語や記号との関係の方に、つまり様々な意味の分析や、認識の問題の方に偏重してきたことか。ソクーロフは、それらに還元され得ない、ひとつの質的経験に関わる問題を、ここで改めて提出しているのであり、こうした問題を扱うための思考が要請されねばならないということを示しているのである。

ソクーロフは、「テレビ作品に非常に力強いものはない」と述べ、「映画作品をテレビやビデオで見せられる場合には、そこに込められた何か人間的なものを理解する事をもとても困難にする」とまで語っていた。ところが、ソクーロフによるこうした発見は、彼をして、それを用いて仕事することから離れさせる理由とはならない。それどころか全く反対に、フィルムに比べ、質において大きく劣るとされる電子映像固有の探究を彼自身に強いる、明確な理由となっていくのである。

[...] 私は電子映像の問題を何とか解決しようと試みています。電子の抑揚の中での芸術作品を作ろうとしているのです。それは、物質としては、とても寒い電子映像の世界の中で、いかに暖かいものを保持するかということなのです。ビデオカメラというものは、無関心でまったくどうにもしようがありません。[...] しかし、こうしたビデオカメラという手段で、なんとか生きたものを作りたいと思っています。このようなエレクトロニクスで何か生きた芸術作品を作り出すという事は、あたかも死んだ人を生き返らせようとする作業のようです。(8)

明らかにソクーロフは、新しい便利な技術に惹きつけられているのでも、新たな可能性を安易にそこに見出しているのでもない。全く逆である。「電子映像」という伝統を欠いた新技術が、九十年代に至って、それまでのおよそ百年の歴史を持つフィルム形式に取って替わろうとしている。そのことが映画作家らすべてに、遅かれ早かれ、この新たな状況に対する回答を、強いるようになるであろうことを、彼は非常に深いところから見据えているのである。言い換えればそれは、テレビやビデオといった電子画像が、すでに十分に一般化してしまっている現代（九十年代）において、映像作家として、この問題へと何らか

の答えを与えておかなければならない、という非常に明確で、覚醒した意識である。ソクーロフがそこに見出した問題は、映像技術の大規模な転換期の只中における、強い危機の意識に基づいたものであったと言っている。新しい世代の、テレビやデジタル画像と共に育った人は、映画固有の質の経験のうちには厳然としてあった、映写されるイメージの物質的深さやニュアンスなどを、もはやほとんど知らないか、気にかけていない。すでにそのような状況にまで来てしまっている。彼らは、テレビその他のデジタル画像によって作品を鑑賞し、それが当然の状態となってしまう。その経験は、フィルムという媒体との、長い格闘と共同作業のなかから、少しずつ築き上げられてきた、スクリーン上の映画作品の経験とは、やはり根本において異なっている他ないだろう。テクノロジーの大規模な転換には、このような〈感覚される質〉についての意識が、一挙に失われてしまうという側面がある。この事実は、批判以前に、ある面でどうしようもない現実、避け難い状況である。ただ、もう一方では、誕生以来ほとんど常に、急速な機械技術の変遷を辿らされ、その上に築かれてきた〈映画産業〉にとっては、様々な新技術の出現は、それぞれの時期において、やはりどれも避けることの不可能な問題であり続けてきたことも事実である。過去の映画作家らはみな、新技術という強いられた与件（トーキー、カラー、テレビ、ビデオ等）に直面させられてきた。九十年代における、さらなる根本的な転換期において、人々が電子技術の便利さ、自由、編集の容易さ等を喜び、速やかに同調していくことになるなかで、あるいは反対に、フィルムへの拘りを固持し、電子技術を拒もうとする作家たちのなかで、なぜソクーロフは、ひとり深い反省的意識を持って、電子映像の問題に対峙したのだろうか。なぜ彼は、そのような困難な問いを、自らに課したのだろうか。繰り返すがやはりそれは、ソクーロフが、デジタル技術によってこれから急速に進むであろう、広範な転換に対して抱いていた、極めて率直かつ深い危機意識、真の意味での批判精神によると考える他ないのである。他の多くの作家が、危機とは感じていないところで、ソクーロフは、電子技術に関して彼自身が直に感じ取った、最も困難でパラドキシカルな問題を、自らに強いたのだと言ってもいい。すなわち「それは、物質としては、とても寒い電子映像の世界の中で、いかに暖かいものを保持するか」という問いであり、電子という冷たく無関心な抽象的物質から、「ビデオカメラという手段で、何とか生きたものを作りたい」という強い決意となって現われる⁽⁹⁾。これは、単にソクーロフだけの問題にとどまるものでは、明らかにないだろう。デジタル映像を担う、これからの作家にとって、最も深い問いの源泉となるべきものではないだろうか。事実ソクーロフ自身が、はっきりと自覚的に次のように語っているからである。「このビデオカメラに関する考えの逡巡は、我々の映像の未来、運命の問題と関係があると思います」と。

こうした決意は、あとでやや詳しく触れる、彼の最初のビデオ作品、『精神の^{こころ}声』（一九九五年）となって結実する。ここには、繰り返すが、フィルムへの甘いノスタルジーも、最新技術への安易な迎合もない。真っ直ぐに現実を見つめる、映画作家のヴィジョンがあるだけだ。映像の領域において、今日これほど明白であると同時に、閑却されているようにみ

える重大な問題——いかに暖かいものを、生命的なものを保持するか——が他にあるだろうか。いや、彼のような決然とした態度と考えを持って、電子技術と対峙してきた作家が、それまで他にあっただろうか。ソクーロフは、前述したような個々の物質（フィルムとビデオ）のあいだの質の差異、あるいは〈物質〉として到達し得る深さの、著しい度合の差異を、はっきりと感じ取ったうえで、対象固有の性質に即して仕事をしようとしているのである。だからこそ彼は、一方で『ロシアン・エレジー』（一九九三年）において、十九世紀から二十世紀初頭の無数の写真や、古い戦争の記録映像を、誰も思いつかなかったような、極めて美しく厳しい、映画固有の仕方でも扱うことができたのだし、他方では、ビデオカメラによって、誰にも想像できなかったような、驚嘆すべきいくつものイマージュ——そのひとつの頂点は、やはりワンカットで撮られた、『エルミタージュ幻想』（二〇〇二年）であろう——、を出現させることもできたのである。

三 精神の声、アレクサンドル・ソクーロフ

映画史は、見事なフィクションとその諸記号の無数の系列を、俳優の身体や衣服などを通じて多様に作り出してきた。あるいは映画は、演劇からいくつもの観念を転用し、俳優、セット、小道具といった元々舞台の概念や機構であったものを、次々と取り込み、固有の仕方でも引継ぎながら、制度化していった。カメラによって写し出された様々な事物、自然等は、そのようにして、すべて活動する登場人物たちの背景、ないし単に物語に奉仕するためだけの諸々の記号として、強固に構造化されていったわけである。だが、映画が提示する、事物や自然のイマージュそのものは、もちろん演劇におけるような、単なる背景でも、記号でもない。それらは、それらだけで実在する時間的な深さを有し、固有のニュアンスを持っており、本来は決して背景や舞台、あるいは物語に奉仕する記号としての機能にとどまるものではない。そのことは、シネマトグラフが人々に与えた衝撃が、どこにあったかを想起してみるだけでもすぐにわかる。つまり、事実はむしろ全く逆であって、何よりもまず、映画が実現した多様なイマージュの運動があり、人はそれらを劇のセットとしてどうにか使用できるように、様々な手段を用いて制限を加え、配列していったのである。物語のために、千変万化する〈自然〉が早々と捨てられ、スタジオ撮影が普及していくことになった所以である。この点で映画は、観客と俳優とのあいだの真に有機的な関係からなる舞台芸術を、映画固有の方法を発明したことによって、ある面では受け継いでいると言える。だが、それでもやはり映画は、その原理において、演劇とは全く異なっており、この点については、やはり何度繰り返して確認しておいてもいい。というのも、私たちには、ほとんど気づかないうちに、映画のイマージュそれ自体の問題を、劇や物語性の問題へとすり替えてしまう、抗し難い傾向があるからだ。

ソクーロフが、文学や音楽や絵画に強い関心を持ち、古典へと尽くせぬ尊敬の念を表明してきたことは、重要な事実である。そうした背景なしで、彼の作品は決して考えられな

いし、そうした源泉から彼が、無限のインスピレーションを受けてきたということもまた、疑い得ないことである。しかしながらそこには、普通の意味での影響関係、あるいは暗示や目配せといったものは全くない。ソクーロフは、映画だけがもち得るイメージの質的持続やリズムの問題に、彼自身の言葉では「イントネーション」の問題に、限らない関心を注いできた。たとえば、ある現実の都市（ペテルブルグ）の下層に、あたかもその虚像のように拡がる、もうひとつの都市のゆらめくような時空が、独特の湿度と共に、『静かなる一頁』のなかで見事に捉えられていた。そうかと思えば、そのイメージが湛えていた湿度は、やがてどこか遠い島国の、海のさざなみの音へと通じていく（『オリエンタル・エレジー』）。ソクーロフはこのような意味において、大地と人々の暮らしとが織りなす、時空的な一種の地図を製作しているかのようだ（ロシア、中央アジア、日本、そしてヨーロッパ）。ロシアが、こうした国々すべてと、それぞれ何らかの地理的な接点を持っているという事実は、おそらくソクーロフにとって重要である。ロシアという広大な大地は、一方の極みにおいて西洋と、そしてもう一方の極みにおいて、日本と接している。ロシアとは、ソクーロフにとって、他の国々や地域と分離しながらも（記号的、政治的区分）、他方、物質的に、あるいは精神的にさえ連続している〈何か〉であるように見える。彼の作品においては、それらを結ぶ見えない中心に、ひとつの理念的な大地としてのロシアがあるように感じられる。言い換えればそれは、単に現実的な巨大な一国家を意味するのではなく、むしろ臍の緒のようにそこに結ばれ、いつか必ず帰還することになるであろう〈ひとつの祖国〉として、ソクーロフのイメージのうちに、繰り返し現れてくるように思われるのである。ソクーロフの戦争記録映画、『精神の声』は、まさにそのような問題をめぐって展開されており、その後の彼が、日本を含む様々な地域で、いくつもの作品を撮ることになる、ひとつの出発点を示しているとも言える。それでは、ソクーロフが「ビデオカメラという手段で、なんとか生きたものを作りたい」という決意で望んだ、彼の最初のビデオ作品について以下で見ていきたい。

『精神の声』第一章においては、ただひとつのカットで、ロシアの雪に覆われた広大な大地が映し出される。カメラはじっとして動くことはないが、その真っ白な大地の上層では、太陽の光が与える微細なニュアンスと共に、変化して止まない大気が流れている。沈黙した風景のなかから、やがて、ひとつの〈声〉が立ち現われてくるのだが、その声は、映像に被さるナレーションといったものとは大きく異なっている。雪に覆われた大地に静かに響く、ロシア語と呼ばれるものの、微細な律動、美しいイントネーションそのものである。その声は静かな、だが確固とした抑揚で、私たちの誰もが知る音楽家について語り始める。モーツァルトについて。

やがてその声と共に、何処からともなく音楽が響いてき、ここに、イメージ、声、旋律という、複数の持続する系列をなす、真に映画的で稀有な関係が築きあげられていく。イメージ、声、音楽、そしてさらに自然の発する沈黙に満ちたざわめき、それぞれの流れが、互いに従属し合うことなく、ただひとつのショットのうちで見事に束ねられ、驚く

べき単純さに到達している。この単純は、単一性では決してない。メロディーは、たしかにどこかで鳴っているのだが、その音楽は演奏行為を想起させるような現実性を消してしまっている。それは、白い大地と大気のなかに浮遊する微細なニュアンスと、溶け合うことも、離反することもなく流れ、持続している。音楽が鳴っているにも関わらず、静まりかえった画面上には、やがて海鳥たちが飛翔しはじめ、それと共に遠くの海のさざなみが聞こえてくる。そのなかを舞う鳥たちの姿は、はじめ白い大地に雪がゆっくりと舞いはじめたかのように見える。だがやがてそれは、無数の魂たちが浮遊しているように、まざまざと感じられてくるのである。しかもそれは、次第しだいに数を増していき、雪に覆われた大地、針葉樹の森、そして大気をおおい尽くすように舞い拡がり、不思議な沈黙に包まれたイマージュの全体をどこまでも満たしていく。楽章は、無数の鳥たちと共に飛翔し、イマージュと並行する完璧な響きとなって、自然とのあいだで特異な照応関係を築いていくのである。この真っ白な雪の大地に、かつて生きた無数の魂たちが、今や鳥となって無限の空を経巡っているのであろうか。イマージュの持続する全体は、はっきりとそう語っているようにも見える。モーツァルトの旋律は、もはやその固有名さえ消し去り、イマージュ、声、そして大地の響き、これらすべての持続と結合し、空を飛翔する鳥たちとのあいだに、無限の共鳴を産み出していく。

画面奥、遠くの方で、ある時ひとりの人物が、この広大な雪の世界を歩いていくのが、ほのかに見える。よく目を凝らすとその人物は、足を少しだけ引きずるようにして歩いており、雪で覆われた、遠い点景のなかを静かに横切って、再びどこかへと去っていく。それはおそらく、この映画の第二章以降が示すように、中央アジアの戦場へと向かう、ソクーロフ自身の姿であろう。ふと気づくと、真っ黒な針葉樹が大気へと突き出したところと、雪深い大地が出会う、画面真ん中左方の外れに、一条の煙が立ち始め、上空へと昇っていくのが見える。その煙の源には小さな火が燃えはじめ、それはとうとう、第一章の最後に至るまで、決して消えてしまうことはない。この長いながい第一章において、カメラは静止したまま、途切れることなく、ただじっと雪の大地を映し出している。その一点にあらわれた、まるで小さな魂のような炎は、日没と共に凍てつく大気によってさえ、消えてしまうことはない。次第に闇に覆われていく世界のなかで、赤い炎を燃やし続けているのである。遙か彼方に沈んでいこうとする、まん丸の太陽が、静寂のなかで光を放ち、『精神の声』第一章の、イマージュの持つ時間的深さは増大していき、沈黙を限りなく濃くしていく。たったひとつのショットのなかで持続するイマージュは、一瞬たりとも同じ光を放つことはない。それは静かな大気の流れと、光の微細な変化と共に無限に変容していく。そしてイマージュはある時、ゆっくりと溶解（ディゾルヴ）し、若い兵士であろうか、横たわって眠る青年のイマージュが画面いっぱいに見える。そしてまた再び、眠る青年の姿は、ロシアの雪の大地のイマージュへと回帰していく。薄闇がたちこめ、さらに深い沈黙に満たされようとしているこの世界には、暗い永遠のような夜がゆっくりと訪れる……。

『精神の声』第二章において、雪に覆われた無人の大地に、ついに朝日が昇っていく。

輝くばかりの光が、雪の上に降り注ぎはじめ、それはやがて再びゆっくりと溶解し、別のイメージへと変化していく。今度は、中央アジアの乾ききった土のうえに、太陽が直に降り注ぐ、厳しく荒々しい山岳のイメージである。第二章冒頭の雪の世界は、こうしてもうひとつの全く異なる世界へと、まさに一挙に転調する。ヘリコプターや戦車、荒々しいエンジンの音をたてて粉塵を巻き上げて進む軍隊のイメージがそれである。第一章の、静寂そのもののように思われた世界は、兵士らの乗る軍用車と共に、乾ききった砂埃の大地を彷徨う、カメラを持った男のヴィジョンへと、接合されていくことになるのである。しかしながら、カメラが捉える世界は、いわゆるルポルタージュのようなものへと変貌するわけでは全くない。映画はただ静かに、灼熱の太陽の光、大地にたちこめる砂塵に包み込まれた世界、そこで静かに目を閉じる兵士たち、そして水晶のような瞳で前方を見つめる若い兵士の姿を、驚くべき純粋さで映し出していく。「夢を見ているようだ……」、画面外の声は呟く。私たちがこの一連のイメージを観て、まさしくそう感じるように。つまりここでカメラは、軍隊の記録映画が普通、当然そうするようには、作家的な視点を仮構することが全くない。同様に、声は些かもイメージを解釈したり、方向付けたりすることがない。中央アジアの国境に位置する山岳地帯の、何時いかなる瞬間に戦闘が開始されるか知れない、一種の極限的な状況の持続だけが与えられている。そのような状況にあって、映し出されたこの世界が、非現実的で、どこか夢のようにさえ感じられるのは、ある意味では当然のことであり、言葉とイメージとが、日常におけるような、有機的な連関を築くことができないということもまた、本質的な事柄である。ソクーロフはその事実を隠そうとするどころか、全く反対に極めて率直に提示する。この点に、長時間のそのような持続に耐え得る、ビデオカメラが使用されることの、重要な意義のひとつがあっただろう。大抵のドキュメンタリーが、事後的なモンタージュによって仮構し、提示してみせるような、如何なる視点も、問題提起もここにはない。コメンタリーと作家的視点によって、通常ほとんど無意識になされている俯瞰的手法は、ここでは一切放擲されているのである。こうしたことは、兵士たちと時を共にする、映画作家自身の深い倫理性を、はっきりと示してもいるだろう。まずカメラの眼が捉えるイメージと、映画作家の現実の知覚とのあいだに、越えることの不可能な断絶があり、それが明確にソクーロフによって意識されている。同時に、彼自身の声とイメージとのあいだにもまた、越えられない溝があり、それが隠蔽されることはない。そうでなければ、「夢を見ているようだ……」という画面外の声が発せられることはなかっただろう。言葉は、もはやイメージを解説したり、方向づけたり、予測したりすることがない。そうした行為や操作が、倫理的な面からだけでなく、ほとんど映像の本性への直観のようなものから、拒絶されているのである。兵士たちが、映画に使えるかもしれないような、便利な無駄口など一切たたかないように、カメラの眼が純粋に見つめるイメージには、劇（通常のドキュメンタリーは、この点ほとんど劇である）に仕立てあげられるような要素などはどこにもない。あるのはただ、恐るべき砂埃と乾ききった大地、そして軍用機が巻き上げる粉塵とその機械音であり、幾ばくかの休息

と待機における、恐ろしいばかりの静寂と沈黙、すなわち時間そのものの直接的現前である。

ここには、繰り返すが、古典的な戦争記録映画において保たれていたような、言葉とイメージのあいだの調和的關係は、もはや全く見当たらない。知覚される状況は二つの極みに同時に貫かれている。すなわち、極めて平凡である他ない単調な砂の大地の連続と、いつ如何なる攻撃に晒されることになるかも全くわからない緊迫した状況。五章構成からなる、この長大な（いわゆる）戦争記録映画は、長いながいあいだ、灼熱と寒冷が交互に訪れる砂塵の大地を、ヘリや軍用車、機関銃といったものが、喧しく行き交う只中のイメージを、じっと静かに捉え続けたあと、再び冒頭の静寂に満ちた雪の大地へと回帰していくことになる。ロシアと呼ばれる、あの理念的な祖国の大地へと。様々な戦争機械が響かせる爆音、殺戮兵器が、もはやそこでは何の意味も、価値も持たないような、静かな真っ白なあの大地へと、である。そしてこの作品は、ビデオカメラによってはじめて到達し得たような、驚くべき映像の持続を実現しており、新たな電子映像の探究の幕開けの、ひとつの全く特異なかたちを示しているのである。

四 他性の声、マルグリット・デュラス

『精神の声』では、極度の緊張と弛緩のあいだを、絶え間なく往還する砂塵の世界において、純粋な「時間」が、声とイメージとの切断によって溢れていた。それは、これから見ていく、マルグリット・デュラスの『インディア・ソング』（一九七四年）における、両者の特異な切断によって出現した独特の「時間」とは、およそ対極にあると言えるかもしれない。同じユーラシア大陸の中心に位置し、地図上に、ロシアの雪の大地から下方へと向かって一本の垂直線を引いてみるとするなら、三角形を転倒させたかたちの、アジアのひとつの中心を成すインドへと到達する。『インディア・ソング』においては、タキシードやスーツ、ドレス姿に身を包んだ白人たちが、密林や沼沢を湛えた濃密なアジアの自然のなかへ、どこまでも人工的に介入していく。そうした他性が奏でる、奇妙な不協和音に満ちたポリフォニーと、『精神の声』第一章における、飛翔する鳥のイメージと共に響きわたったシンフォニーとは、ある意味で、映画においてイメージと音楽の分離と結合が示すものの、二つの極みを形成していると言っていいかもしれない。デュラスのこの作品は、イメージと音声のあいだの分離を極限まで推し進めた、おそらく最初の作品のひとつであり、その意味では、現代映画のひとつの源泉となるものである。

『インディア・ソング』では、一方に非人称化されたロング・ショットによる、インドの太陽、大地、森、沼沢の系があり、他方に、重厚なつくりの領事館の外壁をゆっくりとカメラがパンしていき、やがて、ヴィクトリア朝のとも言うのだろうか、豪華な部屋の内部へと至る一連の系がある。これら二種類のイメージの系列は、やがて異様なしかたで関連し合うことになるのだが、それはこれから見ていく、両者の系の決定的な差異を通

じてである。まず、非人称的なカメラの緩慢な前進運動によって、部屋の内部が捉えられ、ひっそりとしたその空間には、西洋式の美しい家具調度品が整然と並んでいる。そうした映像の連なりに、誰とも知れない二人の女性のオフの声が介入してくる。二人はどうやら、この植民地インドの白人社会で起きた、様々な出来事等を、うわさしているようなのだが、どれだけ待っても画面に現れることはない。後にはそこに、さらに別の様々な声加わるのであるが、それらの声もまた、やがてカメラが現前させることになる、それらが帰属すべきはずの、彼ら自身の身体とさえ、有機的に結びつくことがない。したがって、それら純粹に他性化された声たちは、イメージとのあいだに、どこまでも回復不可能な溝を作り出していただけなのである。たしかに複数の声のうちのあるものは、やがて画面のなかに現れる、幾人かの人物たちのものとして同定できるかに思われる。が、やはり映像のなかでは誰も、何も語りはしない。取り交わされる一連の声は、どこまでも冷静で抽象的な、白人社会一般とも呼ぶ他ないような声としてのみあり、永遠に匿名なまま響いてくるように感じられる。このように、声は身体から一貫して切断されており、両者は有機的な連関を形づくることが決してできない。そして、そうした一連の声の持つ、非有機的で抽象的な一種の冷淡さは、彼らの身体、衣服、家具調度そして建物といった人工的な系と、インドの大地、沼沢、森といった自然の系とのあいだに、すでにあらかじめ横たわっていた絶対的な距離や隔たりと、はっきりと通じているように見える。

官邸の室内に置かれた、絹やサテンをはじめ、折り重なった様々な生地をつくる襞を、嘗めるようにしてカメラが捉えると、やがて、淪落したようにみえる美しい白人の女が、彼女の周囲の男たちと共に映し出される。コロニアル風に着飾った男たちのあいだに、女は真っ白な肢体と乳房をドレスから露わにして横たわっている。オフ（画面外）で、不定の二人の女性の声が、次のようにささやきあう。

「酷い暑さね、耐え難い暑さ、また嵐だわ」

「なんという夜、なんという暑熱、逃げ場もないわ、死ぬほどの暑さ」

ヨーロッパ風に設えられたこの場所もまた、画面外に拡がる、周囲に深く立ちこめた、インドの森の放つ、咽かえるような大気熱によって浸透されている。真っ白な肌を晒し、男たちと共に官邸の床の上に横たわった女の身体は、夜になってもおさまることのない、濃密な湿気を帯びた空気と、独特な熱気とによって浸され、ほとんど腐りはじめる寸前の果実のような、異様なエロティシズムと頹廃を呈している。他方で、画面に決して現われることのない、子供をみな失って発狂したという物乞い女の声が、この作品の全体を通して、断続的に聞こえてくる。それは白人たちの、抑制され整った発声に対し、どこまでも異質で、無邪気というよりは、はるかに異様なもので、聴く者の聴覚にこびり付いて離れない。幼児のようなその甲高い声は、どこの言葉であろうか、ときおり頓狂な声をあげて、何か故郷のことを話しているようである。その狂女の声は、やがてもうひとつ別の声と奇

妙に呼応することになる。それは、ある白人の中年男性の声なのだが、その男は、領事館で開かれたレセプションの後、官邸のあの美しい女と一緒にいたいと懇願したが、まわりの男たちに聞き入れられずに、連れ出され、猛り狂って絶叫するのである。得体の知れない、画面外からこぼれてくる密やかな噂話によって、その男が三十を過ぎて未だ童貞であること、発砲事件を起して左遷された、ラホールの元副領事であることなどがわかる。こうした様々な声が織り成す、他性的で冷たい狂気を孕んだ、不協和に満ちたポリフォニーに、「インディア・ソング」と呼ばれるピアノ曲が、精神に絡みつくように繰返しくりかえし鳴り続ける。それらの声、旋律、そして抑揚のひとつひとつは、どこまでもインドの自然とは異質なままであり続ける。咽るような大気と湿度に貫かれた、官邸の堅牢な建物や、煌びやかに装飾された室内は、その異質性の果てで、やがて見捨てられ、廢墟となって放棄されるであろうことを、すでにそのイマージュの持続そのもののうちに予感しているかのようである。

このようなタイプのイマージュが、嘗て映画に現われたことなどなかった。様々な声、反復される音階、身体、自然、これらすべての映画的要素は、どれひとつとして有機的に結びつくことができない。あらゆる出来事は、どこまでも遠くで生起し、身体はそれと結合することができないのである。そしてすべては大地、運河、沼地、あるいは森が醸し出す湿度に浸透されてやがて腐敗し、一切は映画の冒頭の、あの異様な姿で光を放っていた、インドの太陽へと昇っていくであろうことを、既視感を孕んだイマージュの持続のなかで予見しているのである、——ただ、あの堅牢な石の官邸だけが、やがては廢墟となり、忘却のなかで永遠に残存するであろうという予感を除いて。要するに、この作品は一種異様な傑作であって、私たちは明らかにここに、救い難く西洋的な「イマージュ - 時間」(ドゥルーズ)の映画の、ひとつの極限の姿を見て取ることができるのである。ここで「イマージュ - 時間」とは、とりわけハリウッドが繰返し描いてきたような、エトノセントリックな異国情緒に溢れたロマンスが、まるごと欠落していることによって、ある決定的な風景が、無為の時間と共に直接露わにされている、という意味である。言い換えればそれは、古典的な映画が、西洋的なエキゾチズムによって覆い隠してきた、「植民地」という出来事が、自らのうちに孕んできたものそれ自体であり、そこで築かれる白人社会に関するひとつの深い真実であるだろう。つまり、この恐ろしく長い伝統を持った支配の一形式の、ある極限的な姿が、『インディア・ソング』において、愛や性に関する特異なイマージュと共に、はっきりと捉えられているのである。

五 風土とテクノロジー、小栗康平、賈樟柯

映画は、持続するイマージュのうちに、自然の持つ膨大な質の充満、拡がり、深さといったものを直接捉えることができる。沼地に立ち込めた大気の湿度、その風土と結びついた森や樹木の独特のかたち、あるいは家屋や街を包んで拡がる世界と、その光の様々なニ

ュアンスまでも。そしてそれは、映像の発明によって、はじめて可能となったのである。このことは、映像そのものに、文学や絵画におけるような、描く「主体」や「主語」に相当するものがないということと深く関係している。もちろん、そうした「主体」が想定されないというのではない。そうではなく、身体的な行為や思考と結びついた、語ることや描くこととは根本的に異なる原理によって、映像が出現するという意味である。言うまでもなく、そこには撮影者が存在するし、個々のショットが結合され、作品として展開されるためには、それらは映像作家固有の観点や内的リズムによって束ねられ、構成される必要がある。それゆえ、この映像の帰属や、創造性に関する難しい問題は、様々に論じられてきたわけであるが、やはり映画作家自身による、次のような言葉は注目に値するだろう。

画面のフレームはサイズとアングル（カメラの位置や角度）で決定されます。だとすればそれを決めているものが、主語ということになるのでしょうか。カメラマンでしょうか、監督でしょうか。どちらであれ、これもしっくりしません。確かに、撮影の現場がうまくいっているときには、カメラをこれ以上もう一ミリとて右にも左にも動かさない、そう思えることがあります。しかしそう思えたときであっても、そのときの映像の主語、語っている主体を自分だとは考えません。なによりもそこに撮ろうとする「場」があり、私もまた、そこで見ているだけだというのが、いつわらざる実感です」(10)。

これは、小栗康平氏が、実際の映画制作における、固有の経験に基づいて語った言葉であるが、やはり非常に重要な指摘であると思われる。それは小栗氏が、映画において監督の個性ないし主体性よりも、その「場」の方をより重視しているから、といった単純な理由からだけではない。むしろそこに、映像の本性への直観が含まれているように思われるからである。小栗氏の「いつわらざる実感」には、深い映像に対する洞察が含まれているように見える。このことは、すでに述べたように、西洋の映画作品がほとんどその出発点から、人間の主体的ドラマを中心とし、実在する「場」の持つ多様な要素を、緊密に組織された〈劇〉や心理へと従属させてきたことを想起してみるなら、いつそう明らかとなるだろう。そのような劇においては、観客は映像の世界に想像的に入り込み、劇中人物と共に活動し、共感し、反発し、要するに映画を十分に楽しむことができる仕組みとなっている。そのような映画のシステムを、哲学者ジル・ドゥルーズは、「感覚＝運動的図式」という、ベルクソンに由来する概念を用いて、精緻に分析していた(11)。

ところで、今や私たちが、そうした古典的な映画の仕組みの、現代的な焼き直しを、心から支持することができないとすれば、映画作家にとって今日的な課題は、技術的な所与（デジタル技術の覇権）から、観客の擬似的な「感覚＝運動性」をさらに増大させる、新たな視聴覚システムをいかに巧妙に作り出していくか、ということではもはやあり得ないだろう。言うまでもなく、こうした古典的タイプの映画の、技術革新による刷新を目指す全体的な動きは、CGや3D画像の導入によって、広範に行われている。またもう一方で、

デジタル画像は、映画におけるイメージの即自性を否定し、その広範な記号的操作性によって、〈イメージ＝資本〉の無際限な系列の生産を続けている。ならば、問題は依然として、映画だけが出現させることのできる、「場」それ自体の質的な豊かさを、目まぐるしく変わるテクノロジーという強いられた状況のなかで、新たに見出し続けることにあるのではないか。すなわち、映画固有の持続するイメージを通じて、自然、風土そして身体が織り成す、生態学的とさえ言えるような固有の時間を、再び見出していくことのうちにあるのではないだろうか、——場合によってはそれを、新たな諸技術を用いて、再創造していくということさえ厭わずに。もちろん新たなデジタル技術の導入には、嘗ての優れた映画作品が持っていたような、固有の質や強度を著しく損ないかねない、無数の危険が付き纏うことになる。たとえそうだとしても、デジタル技術の浸透が避けられない現代において、以上のような問題と対峙しなければならないのは、おそらくただ映像作家だけなのである。

デジタル技術を便利なテクノロジーとして、広範に利用している映像作家や作品は、至る所に存在する。だが、前述してきたような、現代的な、本質的に困難な問いとして、それを避けることなく正面から受け止め、〈深化〉させる方向にむけて思考し、実践している作家は、やはり極めて少ないように思われる。すでに見たように、ソクーロフは、そこから、驚嘆すべき答えのいくつかを引き出してみせた。では日本ではどうだろうか。安易で、表面的な目新しさに終始するのではない限り、苦渋と実験、さらに懐疑や逡巡を強いずにはおかない、様々なデジタル技術の導入に関する実践の見事な例を、小栗康平の『埋もれ木』（二〇〇五年）に認めることができる⁽¹²⁾。小栗氏が、樹木や森、山、川や海に囲まれた自然へと向かっていく傾向は、すでにそれ以前の作品のうちに、はっきりと窺われた。その方向を、なんと彼はCGを縦横に駆使したこの作において、力強く押し進めているのである。以下では、それについて見ていきたい。

この映画は、小さな田舎町に住む少女たちが、それぞれ物語を作ってお互いに語り合うところから始まる。少女らの、どこか夢のような、おとぎ話のような物語の実験は、言葉という「乗り物」に乗って、現実生活のうちへと入り込んでいく。そしてそれは、彼女たち自身も想像していなかったある仕方で、やがて様々な生き物や、人々の暮らしを横断し、物語と現実とのあいだの差異を溶解させていくことになるのである。たとえば少女たちの物語行為は、そこで不思議な回路をイメージとのあいだで形成していくのだが、それは、いくつもの夢のようなイメージ——南米から届いた巨大な鳥の卵や、ペット屋の買った駱駝、浜に打ち上げられた鯨、そして森の精霊たちといった——が、言葉固有の線を通して、現実の世界のなかに、紡ぎ出されていくことによって展開される。少女らのあいだで取り交わされていた物語リレーは、はじめはほんの小さな戯れに過ぎなかった。しかしやがてそれは、埋没したまま地中に永らえていた、太古の〈樹木〉の発見と共に、この世界そのものが有する、汲み尽せないようなファンタジーと重なり合い、それへと一挙に結合していくことになるのである。物語は、イメージとの不思議な交錯を通じて、この町に

住む誰も知らなかった現実、物語のような現実としての夢幻的な地層、太古の樹木と共に埋没していた大地の古層にまで浸透していくことになる。もはやそこでは、物語行為がイメージを紡ぐのでも、空想を創り出すのでさえなく、反対にイメージの方が、ファンタジーを物語へと与え返すようなしかたで。そしてついに「埋もれ木」の発見が、この町に暮らす様々な人々の生を束ねていくことになるのである。若い娘を失った父親、家族から家を追い出された老女、南国から出稼ぎにきているホステスたち、あるいは母親と上手く折り合いのつけられない不良少年と、内気で心をうまく開くことのできない少女のあいだの友情、また彼らを優しく見守る不良グループのリーダー、そして町外れの古びたアーケードに暮らす人々……そうした、互いに交流があったりなかったりする様々な人々、いわゆる通常の映画の主人公になるには、およそふさわしくないような、そうした人々によって、スクリーンは豊かに満たされ、何万年も埋もれていた樹木の生が、静かにそれを包括するのである。

こうした樹木や森に対する何か根源的な共感、私たちに固有の、何千年あるいは何万年にも及ぶであろう巨大な記憶の全体が、「埋もれ木」と呼ばれる、不思議な樹木の生へと収斂していくようにして、はっきりと掴み出されている。これはおそらく、日本人でなければ決して描くことのできなかつたような、詩的な考古学とも呼ぶべき、美しく見事なイメージである。しかもそれが、デジタル技術なしでは、絶対に不可能な仕方では達成されているのである。これは非常に驚くべきことであり、賛嘆すべき事実であるだろう。ところで、この巨大な時間によって形成された、大地の古層へと向かった『埋もれ木』の探究は、前作『眠る男』（一九九五年）において、「月の湯」と呼ばれる古い温泉のなかで、赤ん坊を抱いた女性が語っていた言葉と、深い糸で結ばれているように思われる。——「受精から産まれるまでの十ヶ月のあいだに、何億年という生命の、全部の歴史を辿ってくるんですって」。これは、生命の存在に関する、母親の愛情と喜びに満ち溢れた、感嘆の言葉であるが、同時にそれは、現代科学が明かしえた、おそらく最も美しく深い真実ではないだろうか。それは、一切の過去が何ひとつ失われることなく、それ自体において完全に保存され、「現在と一体となっている」と語った、バルクソン哲学の本質と見事に照応している(13)。お腹のなかの赤ん坊が、母親の胎内で経巡る生命の全歴史・全時間は、小栗康平の作品のなかで、自然にのびて樹木の生へと結ばれていき、さらに大きな地球的な地層の連なりとのあいだに、無限に美しい通路を形成していくのである。すなわち『埋もれ木』のフィナーレにおいて、あの夢のような地層のなかを行き交う人々と、そのなかをゆっくりと浮かび上がっていく、色とりどりの風船と光る鯨がそれである。またそれは再び、『眠る男』における、無人となった「月の湯」に射す、朝の光の煌めく神々しいショット——それは、生命そのものの誕生する根源の「場」のようにはっきりと見える——へと往還していくように感じられる。そしてさらにそれは、主人公の男が植物のように眠りつづける日本家屋の庭先で、月あかりに照らし出されて真っ白に咲くモクレンの花の、この世のものとも思えないような美しさとなって輝きわたり、自然の運動と人間の営みとが浸透し合いながら、

常に宇宙的な糸によって結ばれているということ、静かな時間のうちで告知させるのである。

現代の映画はたしかに、古典的な映画では決して考えられなかったような、こうした新たな仕方で、再び大地について思考しはじめている。また、都市や機械文明の産み出す欲望や、貨幣のシステムとは異なるベクトルにおいて、自然やその地層に再び目を向け始めている。ただ、これら二つの異なるベクトルが交錯する線は、近代以降、恐ろしく複雑となっており、その錯綜が至る所に、もはや癒しがたい傷や変形を加え続けていることも疑い得ないことだろう。それはたとえば、賈樟柯（ジャ・ジャンクー）の『長江悲歌』（二〇〇六年）における、何千年もの歴史が刻まれた溪谷が、巨大なダムの中になって沈んでしまうという、着々と準備されながら、訪れつつある未来の〈出来事〉に対する、静かな、だが底の知れない無言の旋律の意味である。この映画の持つ、一種の巨大な沈黙に似た律動は、立ち退きを迫られた住民たちに由来するものだろうか。それともそれは、その土地と深く臍の緒のようにして結ばれた人たちの、意識や生活の底に何百年、もしくは何千年ものあいだ絶えず流れてきた、何かもっと深いものに由来するのだろうか。そうだとすれば、それは単に人々の心理だけに属する事柄ではありえないだろう。それは、静まりかえった大河、街路、建物、あるいは部屋に射す光の物質的な充満そのもののうちに、一言で表わすなら、映画が映し出す、大地全体に流れている何かに、属しているはずのものである。たとえば、薄汚れた部屋の縁に少年が佇み、タバコをふかしているところに、外から光が射し込んでいる、静寂に満ちた見事なショットがある。このショットは、部屋に充満する光の驚くべき沈黙のなかに、不思議な無言の旋律をどこまでも響き渡らせている。街は刻々と取り壊されており、画面内外では、断続的に重機の響かせる音が続いている。人々のざわめきや、機械の喧騒のなかで積み重ねられていく、いくつもの長いショットの持続は、まさにその重なるなかでこそ、大地の無言の声とでも言うべきものを、画面の内に満ちわたらせていくのである。一見すると何でもない静かなショットの積み重ねが、やがて驚くべき密度・深さにまで達していく。しかもそれがフィルムではなく、ビデオカメラによって達成されているということは、やはり大きな事実だと言えるだろう。

ところで、ここで『長江悲歌』のイメージの持続の底を流れているものを、仮に悲しみと呼んでみるとするならば、それはやはりどこかの外れに感じられるかもしれない。この映画が、一般的な映画作品が主題として示すような、個々の人物たちの心理的感情を遥かに超えるものを、はっきりと示唆し得ているからである。また、だからこそ賈樟柯の捉える、解体されていく都市の諸事物や、機械的に変形されていく大地や大河、そしてそこに生きる人々のあいだの不可分の持続は、悲しみと言うより、遥かに何だかわからない奇妙な焦燥と倦怠を、イメージそのもののうちに充満させてしまうのである。その名づけえぬものとは、対象もなく、目的も原因も定かでない焦り、諦念、そしてなおもそのうちで蠢くことを止めない、生命的な力といったものすべてかもしれない。ここでは、たとえば

地と図の関係として、個々の人物や個体が画面に浮かび上がってくることはない。つまり人物たちは、舞台となっている、解体の進行する街を背景にして活動しているのではない。むしろ人々はそのなかに没入し、共に持続し、相互に分離しつつも浸透し合って、唯一の持続を形成しているかのようである。まさにそれゆえに、個体化され、指示対象となった知覚可能な諸事物よりも、もっと深いところで響いている律動、すなわち、薄暗い部屋や解体の進む街路、あるいは大河とそこに浮かぶ船など、それらすべてを内側から満たしている何ものかは、ショットとショットのあいだを貫いて流れる、唯一の不可分な持続として、純粋な時間と呼ばれるより他ないものとなるのである。この慌ただしくも緩慢にも見える、市井の人々の人生をまるごと包み込んでいるような巨大な大河、そしてそこに流れる無為の時間の直接的な現われ、つまりこの奇妙に美しいイマージュの全体は、当然ながら、デュラスの作品に見られたような、無為の時間とも根本から異なっている。言ってみればそれは、中国の大地の無限の広がり、その茫漠とした時間感覚が一貫してそこに漂っていることから来る何かなのである。

『長江悲歌』にも、古典的な映画が繰り返し描いてきたようなタイプの希望、あるいは絶望、怒り、抵抗といったものは、もはやほとんど見出すことができない。誰にもどうすることもできない、国家規模の巨大な〈出来事〉の進行それ自体の、一種の抽象的な自動性だけが、ただ人々をひたすら無為の焦燥へと（それはこの作品のなかで、ロケットの発射のような夢幻的なイマージュとなって表出する）、あるいは緩慢な疲労へと、ゆっくりと押し流していくかのようなようである。もちろんそこには、人々の営みの内にある、生命的な活力や意志、愛情や祈念といったものも漂っているだろう。だがそれは、観る者の心を激しく打つというよりは、むしろほとんど捉え難いような、小さな無数の引っ掻き傷を残していくと言った方が、遙かに近いように思われる。不可視の、もはや個人によってはどうしようもない巨大な出来事の抽象的論理、メカニズムによって、ダムや幹線道路、高層建築や工場が解体されては、常にどこかで、新たに次々と完成されていく。近代科学技術を基礎とした、貨幣、政治、経済と呼ばれる、抽象的な出来事の系列からなる、純粋に記号的な流れによって、〈自然〉は縦横に貫かれ、何千年と続いてきた歴史や記憶の痕跡を、次々と大地から締め出していく。そうして、大地から次々と拭い去られていった過去は、今度は記号的な表層性と量的多数性、つまり機械的な同一性によって刻々と覆われていく。賈樟柯が見つめているものとは、緩慢に、あるいは急速に、潜在的なかたちで人々の精神を制圧し、変形し、表層化していく現代的な諸形象と、その基盤をなす抽象的な出来事の運動そのものであるようにも思われる。

たしかにそれは、現代を真っ直ぐに見つめる、いくつかの本質的な点において、ポルトガルの映画作家、ペドロ・コスタの『ヴァンダの部屋』（二〇〇〇年）のような作品と、視座を共にしていると言ってもいい。コスタのこの作品もまた、再開発のために、解体が進行中のスラム街の一角に暮らす、麻薬に耽る女性の異様な日常を、二年という長い時間、ビデオカメラによって捉え続けた作品である。リスボンの街のうらぶれた一角において、今

まさに刻々と解体されている、薄汚れた路地や部屋に差し込む光が、コスタが沈黙のうちで見つめ続けたように、これほどまでに静謐で美しいのだとしても、人はそこに、何らかの具体的な希望や救いを見出すことも、あるいは勝手に絶望することも許されてはいないように感じる。なぜなら、観客の任意な都合による共感やカタルシスといったものは、おそらくここでは最も厳しく、倫理的に禁じられているからである。行政への反抗心や、尋常な意味での登場人物への共感や苛立ちさえ、この恐ろしく緩慢なイマージュの持続は、削ぎ落としていってしまうかのようだ。だがそれにも関わらず（もしくはそれゆえに）、ヴァンダという女性の薄暗い「部屋」や、彼女たちの住む路地裏を、純粋に映し出すショットの積み重なりそのものは、その根底において、おそらく単に映像作家のものでも、主人公の女性のものでもない、生命の、あるいは〈生態の倫理〉とでも呼ぶべきものの実在を、はっきりと示唆し得ているのである。そしてそれは、——「物質としては、とても寒い電子映像の世界の中で、いかに暖かいものを保持するか」というソクーロフの提出した問い、現代映画のひとつの源泉として位置づけてもいい、倫理的な問いへと、真っ直ぐに通じているように思われるのである。

明らかに現代の映画は、その優れたいくつかのケースにおいて、近代以降、奇怪なほど顕著となった交わりあう二つの軸線、〈実在する自然〉と〈抽象的記号〉とのあいだの、異常な歪みのなかを複雑に移動している。いや、両者の恐ろしい不均衡のあいだで、揺れ動くことを強いられていると言ったほうがいいかもしれない。これら二つの軸線は、交叉し合いながらも、それぞれ一方が他方に対し、根本から性質を異にしているため、決して溶け合うことがない。ちょうど合成樹脂が、大地へと分解されることなく永久に存続してしまうように。映画のイマージュは、実在する光を通じたその即自的な存立性によって、たしかに「自然」と別ち難く結びついている。だが他方においては、抽象的・記号的な諸関係（政治的・資本的な）によって不断に介入され、操作され、複雑に貫かれたかたちで、私たちの知覚の前に出現することを、運命付けられている。一連の複雑な配給・興行システムや、俳優の顔、髪型、衣服、音楽、流行、スタイル等々と呼ばれるものが一応それにあたる。ここには、「産業芸術」と呼び習わされてきた映画が、その起源から担われた固有の二面性がはっきりと認められる。大部分の者たちは、そうした抽象的な記号（資本）にイマージュを従属させ、功利的に利用することに終始している。あるいは反対に、それらを様々に分析し、時に批判を加え、体系付け、分類し、理論化することによって、前者と癒着関係に陥ってしまっている。だが、現代のごく少数の映画作家は、こうした一連の問題の溢れさせるパラドクシカルな両義性に常に晒されながらも、実在する生と、その多様な時間を見つめようとしている。ならば、映像に関わる批評的実践は、映像固有の本性と其の真の価値を、作品に即して正確に捉えようとする、明確な意義を担うのでなければならぬはずなのである。

六 映像技術の問題から新たなる問いへ

これまで、映像技術に関わる問題を具体的な作品と共に考察してきた。それでは最後に、一、二節において取り上げた『ソクーロフとの対話』が提起していた、映画の本性に関わる重要な問題に触れることで、本章の総括としておきたい。そのうえで、再度注意しておくべきなのは、この対話が、通常の映画理論が与える、対象の概念的区分や認識とは異なる、根源的な〈経験の質〉に関わるものを中心としてなされていた、という点である。

ソクーロフは『対話』のなかで、その点を踏まえつつ、映画の基本について次のように語っていた。それはあまりにも率直な言葉であるがゆえに、見過ごされてしまうかもしれないほど単純なものである。——「私は映画芸術の基本は、人間が自らブリッキングアップする、教養を高め、人間であるということを助けることだと思います。これは、もちろん芸術作品である場合です。いわゆる商業映画と言われるものは、むしろ人間の中にある獣性を引き出し、発達させます」(14)。そして「どんな状況下にあっても、ショックというものは芸術と隣り合わせすることはできないと思います」とも述べている(15)。ここで映画史が、「いわゆる商業映画」だけに限らず、それに反抗してきたような映画においてさえ、いかにその多くが視覚的・心理的「ショック」効果の生産に依存し、広い意味で、表象された暴力の上で成立してきたかということ、改めて思ってみたほうがいい。そうした「人間の中にある獣性を引き出し、発達させ」るようなものが、映画芸術の基本であることはできないと、ソクーロフは言うのである。また、そうした「商業映画」は、イマージュを、人々の心理的ドラマや、物語性へと従属させる、様々な技術の総体でもあり続けてきたわけだが、そうした技術は、映画のイマージュがそれ自体において有する豊かさを隠蔽し、何か別の目的へと従属させるために、一般に作り出されてきたと言えるのである。ならば、ここでソクーロフの言う、映画が「芸術作品である場合」という表現を、あまり単純に受け取ってはならないだろう。すなわち、ソクーロフがその言葉で真に言わんとしていることとは、映画がいわゆる芸術家の個性的表現によって、絵画や文学作品のようなものとならねばならない、というようなことではない。映画が「芸術作品である場合」とは、むしろ映画がそのイマージュの本性を隠蔽しない場合、と言い換えてみることもできるのではないだろうか。現にそのことは、『対話』巻末に収録された、ソクーロフが前田英樹氏へ宛てて書いた書簡のなかで、映画の本質を、「美術と文学の後に生まれた自立的で原初的な視覚芸術」、あるいは「人間の手によらない生きて動く芸術」という言葉で、力強く表現している事実から、はっきりと窺われるのである。そしてこれらの言葉は、小栗康平が語っていたことと、強い共鳴を引き起こすように思われる。小栗氏は、次のように述べていた。「確かに、撮影の現場がうまくいっているときには、カメラをこれ以上もう一ミリとて右にも左にも動かさない、そう思えることがあります。しかしそう思えたときであっても、そのときの映像の主語、語っている主体を自分だとは考えません。なによりもそこに撮ろうとする「場」があり、私もまた、そこで見ているだけだというのが、いつわらざる実感です」と。この共鳴は、両者の作品の非常に大きな相違を思うとき、いっそう重要な一致

に思われてくる。現代の二人の優れた映画作家が、それぞれ独自の映画制作の経験を通じて感じ、考えたことが、本質的な点で一致するのは、そこに「映像とはなにか」という根本的な問い」が秘められていたからではないだろうか。もちろんその「問い」への本当の回答は、映画作家にとっては、究極的に自身の作品以外ではあり得ないわけだが。

繰り返しになるが、現代における映画作家の真の努力は、もはや活動する人間の心理、あるいは視覚的暴力の諸表象を、日々性能を増していく様々な技術や、音響装置を用いることによって再現し続けることにはないだろう。あるいは、新たなテクノロジーを用いて、さらに虚構的で抽象的な記号を増殖させていくことのうちにもない。それでは益々、実在する世界から私たちを引き離し、観念的にし、「人間の中にある獣性を引き出し、発達させ」てしまうだけだろう。そうではなく、「人間の手によらない生きて動く」映像の、それ自体汲み尽くしえぬような豊かさへと遡り、それぞれに異なる固有の仕方で、そこから新たに何ものかを掘んでこようとする実践のうちこそ、真の努力があるのでなければならぬだろう。言い換えるならそれは、「自立的で原初的な視覚芸術」としての映画と共に、この唯一の持続のなかに、改めて身を置きなおそうとすることではないか。それは小栗康平、賈樟柯、あるいはペドロ・コスタの作品において見たように、個々のショットの結合と展開のうち、持続する〈深さ〉そのものの多様な水準を開示していくことであり、ショットとショットの繋がりを、語りの意味や、身体的知覚の連鎖で仮構していく代わりに、沈黙した言葉と、事物の絶えざるざわめきによって満たしていくことであるだろう。そう、あまりに饒舌となった抽象的で記号的な世界において、再び「沈黙」をイメージのうちに戻させること、あまりに可視的となった映像の世界に、その本性的な暗闇の次元を取り戻してやること。こうした努力は、決して、サイレントでモノクロームであった映画への、郷愁的な回帰を意味していない。なぜなら、常に新たに再開され、またされる他ない映像作家らの稀有な努力は、そのひとつひとつが映像の本性の探究の一部であって、単なるリュミエールへの、シネマトグラフへの回帰ではあり得ないからだ。

こうした意味で、映画において新たに加わっていった諸技術、カラーやサウンド（言葉、音響、音楽）そしてデジタル技術もまた、それらが、劇や物語を仮構したり、補強したりすることを止め、自らの自立性と固有の価値とを、映像とのあいだに確立していくことができるのであれば、それらは新たな可能性を開いていくものとなり得るだろう。そうした可能性については、すでに本文中でいくつかの作品を例に挙げて、具体的に見てきた。一つだけ補足しておくなら、ここで取り上げた映画作家らはみな、映画だけでなく、あるいはそれ以上に、先行する古典的な芸術、文学や絵画に深く精通し、汲みつくし得ないほど多くのものを、そこから学んでいる。このことは、これまでの議論を踏まえたうえでなら、極めて大きな意義を持つだろう。なぜなら、今日の映画の作り手の多くは、多様なジャンルの映画作品や一般化された映像文法には広く通じていても、映画の真に豊かな源泉となり得るような「教養」（ソクーロフと共に、この痛めつけられた言葉をあえて使うが）を大きく欠いてしまっているようにも見えるからだ。そうした事実と、作品のなかに現れてし

まう作り手の幼児性や暴力性、あるいはその幼稚な商業性は、間違いなく関係しているだろう。偉大な映画作家らの探究は、観客の生の経験をその〈深さ〉において豊かにし、満たしていくが、それだけではない。それは、デジタル技術を担う新たな映像作家たちへと、単に創造的なものにとどまらない、深く倫理的なものにまで亘る示唆を与えてくれるように思われるのである。

注

- 1 小栗康平『映画を見る眼』、NHK 出版、二〇〇五年。
- 2 アレクサンドル・ソクーロフ、前田英樹『ソクーロフとの対話』、児島宏子訳、河出書房新社、一九九六年、一八頁。物質の持つ固有の深さに関する、簡潔で見事な指摘が、前田英樹氏によってなされている。
- 3 Bergson, *Matière et mémoire*, p.250. 『物質と記憶』、一四〇頁。この頁で示されている図は、物質における時間的な深さを、図化したものとしても捉えることができるだろう。
- 4 ゴダールについての以上の論点に関しては、次の二つの本質的な考察を念頭においている。Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, pp.233-245. ジル・ドゥルーズ『シネマ 2 *時間イメージ』、宇野邦一他訳、法政大学出版局、二五〇一六二頁。前田英樹「ゴダールの結合について」、『在るものの魅惑』所収、現代思潮社、二〇〇〇年、二四一四〇頁。
- 5 『ソクーロフとの対話』、二五二二八頁。
- 6 同前、三〇一三一頁。
- 7 同前、三〇頁。
- 8 同前、二九一三〇頁。
- 9 同前。
- 10 『映画を見る眼』、三三三四頁。
- 11 Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 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。
- 12 『映画を見る眼』。デジタル技術全般に関する、極めて重要な考察が、「第八章 デジタル技術と映画」でなされている。日本の代表的映画作家のなかで、小栗氏ほど、デジタル技術の問題を深く掘り下げ、実践的かつ理論的な考察を展開している者は、おそらく他にいないと思われる。また、この書における氏の様々な考察は、実践に基づくしっかりとしたものであり、本質的な点で、ソクーロフの見解と共通している。このことは、両者の作風の極めて明白な相違を思うなら、よりいっそう重要な一致であるように思われる。
- 13 Bergson, *La pensée et le mouvant*, Éditions du centenaire, PUF, p.1390. 『思想と動くもの』、河野与一訳、岩波文庫、二四二頁。
- 14 『ソクーロフとの対話』、一六二頁。

15 同前、一五九頁。

第四章 要約と結論、知覚する身体

一 映像の直接的な経験

今日、一般に「映像」と呼ばれている領域は、極めて多岐にわたっている。しかし直接的にはそれは、十九世紀に出現した二つの発明、写真と映画を源泉としていると言っていだらう。ただ現在では、映像技術が多様化し、人々の暮らしのなかにもあまりにも深く浸透してしまったがゆえに、映像が本来持っていた特異な性質の方は、見え難くなってしまっているようにも思われる。本章では、これまでの考察を包括するうえでも、改めて「映像」という領域が、その発明以来、私たちの知覚、思考、あるいは意識へと及ぼし続けてきた独特な力の性質を、〈身体〉との関係に即して考察してみたい。

ではまず「映像」という語に、ここでもう一度触れておこう。それは、‘image’の訳語として用いられてきたわけだが、この訳語が、写真や特に映画の「像」を指示する語として使用されるようになったのは、実はそれほど古いことではない。映像作家で理論家の松本俊夫氏によれば、「映像」という訳語が一定して用いられるようになるのは、およそ一九五十年代後半からであるという。つまりそれは、松本氏自身が、理論家として意識的に用い始めた時期以降であるということが、『映像の発見』新装版（一九六三、二〇〇五年）へと寄せられた、氏の文章の一節で指摘されている。それまで‘image’は、「影像」という訳語で表されることも多かったが、それは写真と映画で長いあいだ主流だった、モノクロームの画面からくる印象によるものと思われる。だが本論では、特に「イマージュ」というベルクソンの概念と合わせて、「映像」という語を用いて、写真と映画について見てきた。

それでは、これからベルクソンの最後の主著、『道徳と宗教の二源泉』（一九三二年）の一節における「イマージュ」に関する考察を取り上げてみようと思うが、そこでベルクソンは、写真や映画について論じているわけではない。しかしそこには、新たに出現した「映像」の問題を照らし出す、豊かな思考があるように見えるのである。ただその前に、次の基本的な事実を、改めて注意しておくべきだろう。すなわち「映像」という新しい領域は、人類史的に見るなら、それが発明される以前には、人々の生活のなかで必要と感じられたことなど嘗て一度もなかった。言い換えれば、写真や映画には、絵画や演劇あるいは彫刻といった原始にまで遡り得るような、人間社会ないし共同体のなかから自然に生み出されてきた芸術——それらはすべて、最初は宗教とわかり難く結びついてはいたはずだが——とは、何か根源的に異なる性質があるということだ。ところが、映像は発明以後わずか百年のあいだに、人々の暮らしのなかにも驚くべき速度で浸透していき、現在に至るまで、抗しがたく人々の意識を引き付けて止まない対象となっていった。それは一体なぜだろうか。この問題を、単に資本主義的な社会制度の拡大や、商業的な観点からのみ考察するだけでは、映像固有の力を正確に捉えることはできないように思われる。そこには、さらに考え

てみるべき、何かもっと根源的な理由があるのではないか。こうした問いを掘り下げてみるのが、本章の主要なテーマであり、それによって映像の問題全般に、改めて身体や意識、あるいは生命という側面から光を投げかけてみようとしている。そしておそらく、今日のように、映像技術が生活を隅々まで覆い尽くしてしまった時代において、もう一度その源泉に遡ってその固有性について考えてみることは、現在の映像一般が抱える諸問題を、照らし出すことに繋がるのではないだろうか。

「互いにそっくりな二つの顔があり、どちらも一方だけでは可笑しくもないのに、一緒になると、両者が似ているというために、私たちは笑いを催す」。周知のようにこれは、パスカルの『パンセ』（一六七〇年）のなかの有名な一節である。この書が刊行されておよそ二百三十年後、ベルクソンは、『笑い』（一九〇〇年）のなかで、このささやかな謎に、ひとつの見事な回答を与えている。まずベルクソンによれば、この一節は次のような例に置き換えて考えてみるができるという。すなわち、「はなし家の身振りは、そのどれひとつを採ってみても、それのみでは笑いを誘うものではない。が、その反復は笑いを引き起こす」。その理由を、ベルクソンは次のように説明する。——「真実においては、本当に生きているものは、決して繰り返すことがないからだ。どこであろうと反復や完全な類似があるところには、生きたものの背後で何らかの機械仕掛けが働いているのではないかと私たちは疑う。あまりに似すぎている二つの顔から受ける、あなたの印象を分析してみよう、するとあなたは、同じ型から鑄造された二つのコピーを、あるいは同じ判による二つの押印を、あるいは同一のネガに基づく二つの複製を、つまり工業生産か何かのプロセスを、思い浮かべていることだろう。この生の機械的なものへの偏向が、ここでは真の笑いの原因となっているのである」(1)。

今日、この鮮やかな一節を改めて読むと、写真や映画のことを想起せずにはいられないだろう。機械の作動によって出現した、シネマトグラフの映像に最初に接した観客の驚きのうちには、疑いなくこうした性質の「笑い」が溶け込んでいたはずなのである。同様のことは、異なる側面から、「写真」に対しても言える。「笑い」は、「機械的なもの」に対する「生の防御反応」の一種とされるが、その笑いも、対象が感情的な側面に喰い込んでくる場合には消え去り、ただちに恐怖や畏怖の念へと転じる可能性があるのである。ベンヤミンは、『写真小史』（一九三一年）のなかで、写真の発明初期にそれを目にした人々の反応を、次のような言葉で紹介している。——「はじめのころ、彼〔ダゲール〕が製作した最初の写真を長いこと見つめる勇気は誰にもなかった。人間たちの鮮明さは気後れを覚えさせ、写真上の人物たちのちっぽけな顔もこちらのほうを見るかもしれないように思われた。ダゲレオタイプによる最初の画像の異様な鮮明さ、異様なほど忠実な自然の再現は、あらゆる人びとをそれほどまでに啞然とさせたのである」と(2)。注意しておかなければならないが、たとえここで「忠実な自然の再現」という表現が使われているとしても、写真術が人々を驚嘆させたのは、古典的な肖像画におけるように、対象がリアルに再現されていること

と同じ意味においてではない。言い換えれば、その写真のイメージが対象である人物に驚くほど似ていたからではない。厳密に言うなら、写真に写し出された対象は、その実際の対象に似てはいない。端的に写真の人物（対象）は、その人物（対象）自身であると言えるからだ。対象であるところの人物は、自身の生身の身体から切り離され、静止したモノクロームの画面のなかに、純粹に「イメージ」として刻印されている。この奇妙な事実こそが、写真術が人々を強力に引きつけることになった理由と深く関わっているように思われる。

「本当に生きているものは、決して繰り返すことがない」。だが実際には、人は生活のなかで、様々な行為を反復している。「習慣」とはまさにそのことを指すだろう。しかしやはり身体による反復行為は、そのどれひとつを取ってみても、完全な同一性の繰り返しであることはない。同様に人は、「本当に生きているもの」に絶対的な静止の瞬間などないことも直に知っている。もしベンヤミンが記していたように、写真が与えるモノクロームの人物像が、その強烈な沈黙と静止とによって、ある種の物質性としての〈死〉を暗示させることがあったとするなら、それは以上のようなベルクソンの考察と、間違いなく関係しているはずである。ならば、私たちはここで改めて、十九世紀に発明された映像の意義を、「本当に生きている」ものとしての身体（肉体）や意識との関係に即して考えてみる必要があるのではないだろうか。

周知のように、十九世紀半ばの写真の出現は、職業的な肖像画家たちを、速やかに廃業ないし転職へと追い立てていくことになった。それは写真が、画家の熟練した手技によることなく、人々の身体像を、光学的で化学的な装置を用いることで、純粹な視覚像として現前させたという、単純かつ直接的な事実によっている。写真の像が、絵画的再現による対象との〈類似〉とは、その性質において全く異なっていると考えなければならないのはそのためだ。この観点から、写真がいかなるものかを問うとするなら、それは、事物や人間の身体を、触知される実体から引き離し、純粹にその視覚的側面のみを切り離して現前させるという、決定的な〈分離〉に深く関係しているということがわかる。すなわち、写真という装置が発明当時の人々を魅し、同時に恐れさせたという事実は、この身体から純粹に視覚的なイメージ（像）だけを分離して現前させるという、極めて特殊な作用に関連していると思われるのである。

写真については、これまで記録としての価値、表現としての機能など、様々な観点から語られてきている。無論それらのどれもが、実際的な役割を社会の内部で果たしてきた以上、それらの意義が疑われる必要などどこにもない。ただ他方では、そうした議論とは関係のないところで、写真に写し出された人物像は、発明以来、特殊な力を一貫して持ち続けてきたという事実がある。たとえば、愛する人や家族の写真が一種のお守りとして感じられたり、部屋に飾られた遺影が、そこで暮らす人達に厳かな作用を及ぼしたりするといった具合に、写真は人々の生活の内側へと入り込み、その特異な存立性を失うことなく、現前し続けてきたのである。このことは、もちろんそれが発明された西洋諸国に限ったこ

とではない。ただし、視覚という問題を強力に追究してきたルネッサンス以降の西洋社会において、絵画や写真における人物像に対する関心のあり方が、根本的なものであり続けてきたことはやはり確かだろう。十九世紀西洋の文化に通暁していたベンヤミンが、「芸術的再現の危機」という言葉を用いて、それを他でもない写真によって生じた、「知覚そのもののある危機の重要な一部」として捉えていた事実には、そうした事情が明らかに窺われる⁽³⁾。写真的な視覚像は、社会へと普及するにつれて、特別なものとしては、次第に意識さえされなくなっていったわけだが、ベンヤミンは、その事実が秘めていた重要な意味合いを、私たちの知覚そのものにとっての「危機の重要な一部」として、正当にも捉えていたのである。つまり写真は、人や事物を純粋な視覚像として現前させたことによって、今度は再び、日常における知覚と意識の領域へと介入し、浸透していくことになっていったのである。

二 イマージュの残存、身体の二重性、偏在性

写真の発明は、身体に対する以前には存在しなかったような意識や関心のあり方を、全く新たに作り出したと言えるが、ベルクソンの『道徳と宗教の二源泉』のある一節には、この問題に深く関連すると思われる考察が見出される。そのなかでベルクソンは、「イマージュ」の問題を、人間の根源的な意識との関係から取り上げて論じている。ベルクソンはそこで、原始人らが抱いていたとされる、ひとつの宗教的観念、すなわち、人は死んでからも永遠に生き続けることができるという宗教的な「イマージュ」について、驚くべき考察を行っている。驚くべきというのは、ベルクソンが、そのような「イマージュ」の実在性を、哲学的論証によって肯定しているからでも、否定しているからでもない。そうではなく、それが議論以前に、言わば疑いようのないことであつたとして、その理由と根拠を精緻に語ってみせているからである。ベルクソンはそこで、まず既存の哲学や科学の立場を捨て、自らの意識の動きを直接視ようとする努力に呼びかけている。ただしそれは、これから見るように、論証すべき命題をア・プリオリに前提しようとしていることを意味しない。ベルクソンによれば、「今日の私たちの観念」は、「肉体〔身体〕の死後も、それが生き続けることができるという、直接意識に現れたイマージュを覆い隠している」という⁽⁴⁾。ここで「直接意識に現れたイマージュ」という表現が使われていることに注意し、ベルクソンの次のような言葉を聞いてみたい。

〔覆い隠されてはいるが〕それでもやはり、このようなイマージュは存在する、そしてそれを再び捉えるためには、ちょっとした努力があればよい。それは全く単純に言って、触覚的イマージュから解き放たれた、肉体〔身体〕の視覚的イマージュのことである。私たちは視覚的イマージュが、触覚的イマージュの反映か結果でもあるかのように、第一のものが第二のものから分離不可能だと考える習慣を持つようになっていった。

認識の進歩は、すべてそのような方向へとむけてなされた。[...] しかし、直接の印象はそのようなものではない。先入観のない精神は、視覚的イマージュと触覚的イマージュとを同列に置くであろうし、それらに同じ実在性を持たせるであろう、そしてそれらが、お互いに相対的に独立であると決めてかかることだろう。「原始人」が、触知される肉体から引き離された、目に見えたとおりの彼の肉体に気づくには、ただ池の上に身をかがめてみるだけでよい。

ここで語られている「イマージュ」という概念は、厳密にその二重性において捉えられなければならない。それはまず、私たちの「直接意識に現れたイマージュ」だと言われていた。それは、ベルクソンが同じ一節で述べているように「観念」と呼んでみてもいい。そしてそれは、対象の視覚^{イマージュ}像と触覚^{イマージュ}像という二重性から直接由来しており、前者が普通、〈主観的なもの〉とされ、後者は〈客観的なもの〉とされている。ベルクソンがここで、「認識の進歩」という言葉で語っているのは、要するに、視覚像を〈主観的なもの〉として対象から切り離し、後者の物理的な触覚像を客観的実在(延長)と見做す、今日の科学の基礎をなす、デカルト主義的な考え方を指している。ところが、近代科学をア・プリオリに持ち出すことのない普通の生活者においては、両者はそれぞれ同等の権利で、相対的な独立性を認められていたはずだと、ベルクソンは言うのである。それが最も自然な「直接の印象」であると。ここには、私たちの知覚する「イマージュ」の実在性の意識に関わる、深いヴィジョンがあるように思われる。

ところで、「幼児の対人関係」(一九五〇-一年)と題された、哲学者メルロ＝ポンティによる講演のなかに、幼児のイマージュ把握についての、注目すべき考察がみられる。そこでメルロ＝ポンティは、精神分析による最新の観察報告を詳細に辿りながら、幼児が持つとされる、イマージュに対する根源的な二重性の意識について論じている(5)。そのなかで解説されている事柄は、ベルクソンが「原始人」を例に取り、「直接意識」におけるイマージュについて指摘していたことと、本質的な点で一致しているように見える。メルロ＝ポンティは、そこでは明らかにベルクソンの考察を全く念頭に置いていないようなのだが、むしろそれゆえに、この符合は注目に値する。では、そこで語られている重要な一致を簡潔に示すなら、それは次のような点にある。まずメルロ＝ポンティによれば、幼児は実物だけでなく、鏡に映ったイマージュにも「比較的独立した存在を与え」、それに「分身」ないしは「準実在性」を認めているという。しかもそれは、成長と共に影に隠れてしまうとしても、完全に消失してしまうわけではないと指摘しているのである。つまり「自己自身の分身という価値を与えたあの呪術的信念は、決して完全に消えてしまうものではない」と(6)。このメルロ＝ポンティの考察で最初に注目すべきなのは、視覚的イマージュと触覚的イマージュが、それぞれ「相対的に独立である」とする捉え方が、決して幼児だけに限ったものではないと示唆されている点だろう。すなわちメルロ＝ポンティによれば、「鏡の中の像も、それを直接的・非反省的経験の中で考えるかぎり、たとえ成人のばあいでも、やはり

単なる物理現象とは言えない」のである(7)。ただ、それが「単なる物理現象とは言えない」として、あるいはメルロ＝ポンティの言う「呪術的信念」に関わるのだとして、ではそれは一体何なのだろうか。なぜそれは成長して後も残存し、何らかの力を失わずにすることができるのだろうか。ベルクソンの考察は、まさしくこの点において、精神分析によるイマージュ把握の心的メカニズムや、現象学による間主観的な関係性の記述へと向かうかわりに、そうした意識が発生し、存続する原理へと到達していくようにみえる。

すでに触れたように、水面に映った像や、わけても鏡は、触覚^{イマージュ}像から分離された視覚^{イマージュ}像を出現させる。こうした事態は、反省的な知性にとっては、反射という単なる物理現象に過ぎない。これはもっともなことであって、原始人にはそうした知性が欠けていたなどと考えることは愚かだし、その必要は些かもない。重要なのは、そのような視覚像が、同時に「直接意識」へと、それとは全く別の「イマージュ」ないし「観念」を生じさせるという点である。「原始人」が池の上に身をかがめ、自らの肉体から分離した純粋な視覚像を目にする、

もちろん彼が触れることのできる肉体は、彼が見ることのできる肉体でもある。この事は、見られる肉体を構成している肉体の外側の被膜が、二重になることができ、その二つのうちの一方が、触れられる肉体と共に留まるということを証明している。しかし事実だけをとれば、それ〔反射像〕は、彼がそれを見ている場所へと瞬時に動いてしまった、重さの全くない単なる肉体の外皮にすぎない。触れることができるものから、分離可能な肉体があるというにとどまる。そこには、肉体が死後も生き続けることを、私たちに信じさせるものは何もないということも確かだろう。しかしもし私たちが、生き続ける何ものかがあるに違いない、という原理からはじめるなら、私たちが触れることのできる肉体は、今までどおり現前し、静止したまま横たわっており、すみやかに腐朽していくのに対して、視覚的な被膜の方は、どこか他のところへ立ち去ったかもしれず、生きたまま存続しているかもしれない。〔肉体が生き続けるとするなら〕残存するのは明らかにこちらであり、他方ではないだろう。それゆえ、人間が靈魂や幽霊として生き続けるという観念は、極めて自然なものである。(8)

以上のベルクソンの考察を纏めると、まず、反省的な科学的知識によって覆われていない、「直接的な意識」にとっては、知覚される肉体は二重性を持って現れる。その一方の触覚的なイマージュは、事実として朽ち果ててしまうのに対し、他方の視覚的イマージュの死後の存続は、反省され議論される以前に、言わば直覚されている、そのようになるだろう。科学的知性はそれを曖昧な議論、不当前提、ないし非合理的として退けるだろうか。もちろん近代科学は、それを強力に断行してきた。ただそうだとすると、死後の永続を信じて疑わない宗教や信仰の様々なかたちが、まさしく現在に至るまで、あらゆる時代や地域で確認されるという、それ自体説明を要する事実はまるごと残るだろう。もちろん、論

点をそのように拮げなくともよいし、ここでは、実際に靈魂の死後の存続が、科学的に証明され得るか否かが問題とされているのではない。そうではなく、精神分析と現象学によっても同じように指摘されていた、幼児におけるイマージュの二重性、そしてそこから由来する、イマージュの「偏在性」(メルロ＝ポンティ)の意識が、誰から教えられることもなく、幼児らによって現に持たれている、語の厳密な意味で自然な「觀念」なのだという点が問題なのである。そしてそれは、幼児がやがて成長し、経験的、科学的知識によって隅に追いやられてしまうとしても、消え去ってしまうことはない。そうした「觀念」は、言わば無意識のうちへ沈み込んでしまうに過ぎない。つまりそれは、私たちの「記憶」が消え去ることなく、それ自体において保存されるのと同じように、「たとえ成人のばあいでも、やはり単なる物理現象とは言えない」何ものかとして、存続するのである。重要なのは、そうした直接意識に生じたイマージュ、あるいはメルロ＝ポンティの言葉では「呪術的信念」が、成人した私たちのうちにも、完全に消え去ってしまうことなく、何らかのかたちで残存しているという事実の方である。ならば次のようなベルクソンの言葉は、深くそして新たな響きを伴って聞こえてくるのではあるまいか。——「表層を剥ぎ取り、私たちが、永続的で絶え間ない教育に負っているものすべてを廃してみたまえ。私たちの奥深くに、原始的人間性を、あるいは何かそれと非常に近いものを見出すだろう」(9)。

三 イマージュの分離

長い迂回をしてきたようだが、写真の発明当時、そしてその後の映画の草創期において、もしそれらのイマージュが、全く奇妙なもの、「魔術的なもの」と感じられたのだとすれば、その深い原因は、このイマージュの二重性に関する「直接的な意識」と、それに結びついた「根源的な信念」、あるいは「呪術的信念」と、密接に関係しているからではないだろうか。水面や鏡に映る視覚像の経験が、幼児にとって本質的な契機であったように、十九世紀における写真と映画という二つの映像の発明は、それと深く関わりながらも、さらに全く新たな事態を私たちの知覚や意識の領域に引き起こしたと言えはしないだろうか。もちろん、精神分析が鏡への幼児の強い関心に注目して以来、映画のイマージュと鏡の像との相同性は、繰返し指摘されてきたし、自己のナルシシス的な投影による、映像への同一化の理論を説かれた後では、それは十分説得的でさえあるだろう(10)。しかしそこに留まり続ける限り、映像の本性に関わる問いを思考することは難しい。これまで、現実的な事物や身体のイマージュの二重性について見てきたように、写真や映画のイマージュもまた、それ自体において、独自の二重性を持つと言える。そしてそれは、身体のイマージュの二重性に、映像固有の仕方で正確に準ずるのである。それを見なければならぬ。

現実の対象は、〈触覚的／視覚的〉という基本的な二重性をもって経験へと現れる。カメラはそれを、純粋に光学的な原理によって分離し、そのうちの一方の「視覚的な被膜」を化学的に定着させることで、一種の永遠性を与えるのである。このような事態は、明らか

に鏡やカメラ・オブスキュラにおけるような、相対的なイメージの分離を遥かに超えた何ごとかである他ないだろう。映画の草創期の観客の目には、そのサイレントでモノクロームの映像が、死後の世界のようなものとさえ映ったと言われていた。このことは、それが私たちの自然的な知覚のイメージとは、根源的に異質なものとして、映像が最初から受け取られていたということに他ならない。こうした意味で「映像」は、触覚的イメージとその視覚的イメージとのあいだの〈分離〉の完全性にあるだけでなく、さらに、分離された純粋に視覚的なイメージに与えられた〈固有の存立性〉にあるだろう。写し出された人や事物のイメージは、その人の死後、その事物の消滅後も、権利上は、無期限に残存することができる。言い換えれば、カメラや映写機などの光学的機械は、対象から「視覚的な被膜」のみを引き離し、それへと独立した、固有の存立性を与えるのである。こうして、身体／物体から分離されたことにより、その視覚像の方に一種の「魔術的な価値」が発生し、同時に映像固有の様々な〈記号的価値〉も発生することになるのである(11)。映像の文化論的、社会学的な「意味作用」に関する大部分の議論は、特にこの後者の側面にのみ関わるものだと言ってよいと思われる。ベンヤミンが、前者からはっきり区別し、「^{アクチュアリティ}時事性と写真との接触」と呼んでいたのは、まさにこの後者のことなのだ(12)。

ここで再び映像を、古典的な絵画と比較してみるなら、機械的・化学的なプロセスによって生み出される映像と、古典的芸術とのあいだには、通約不可能な根本的な差異があることがはっきりとわかる。要するに、十九世紀に誕生した写真や映画は、ベンヤミンが直覚していたように、古典的な意味での芸術的イメージとの一種の断絶と共に開始されたのだと言っていい。複製技術と機械産業によって栄えるように運命付けられていたそれは、近代以降の他の多くの所産と同じように、ある脆弱さと移ろいやすさに浸透されている。だからベンヤミンは次のように語ったのである。「ギリシア人は、彼らの技術水準のゆえに、芸術において永遠性の価値を作り出すことに賭けざるをえなかった」、それに対し、「映画が永遠性の価値を徹底して放棄した」と(13)。これはある面では正しいと言えよう。だが、やはり根本においてそのように言い切ることはできないものが常に残るだろう。写真、ついで映画は、それが特に意図されたか否かに関わらず、その発明と共に、ある明確な役割を担うこととなっていったからだ。すなわち、存在する様々な事物や人々を、純粋な視覚像として定着し、保存するという。一八五九年に詩人ボードレーは、写真を嫌悪していたにも関わらず、すでに次のように述べていた。——「写真が、崩れ落ちようとする廃墟を、時間が貪り食う書物や版画や原稿を、その形態が消え失せようとする貴重な物、われわれの記憶の保存所の中に一つの場を要求する貴重な物たちを、忘却から救うならば、感謝され喝采されることでしょう」と(14)。ベンヤミンが賞賛してやまなかった、アウグスト・ザンダーの肖像写真、あるいはロシアの映画作家、「エイゼンシュテインやプロドフキンのような人びとによって扉を開かれた人間の壮大なギャラリー」(15)、そしてウジェーヌ・アジェの古いパリの街路の写真、それらはみな、以上のような意味において、「忘却」の彼方から姿を現し続ける、「魔術的な価値」をもった特異な「物たち」であるように見えはし

ないだろうか。

四 亡霊性と身体

ではここで視点を一旦大きく変えて、映像理論家リピット水田氏によって書かれた、「スペクトラル・ライフ」(二〇一一年)という映像論を取り上げてみたい。それはこの論文が、これまで私たちが論じてきたテーマに、全く異なる角度から触れるものであると思われるからである。リピット氏はそのなかで、哲学者ジャック・デリダの残した、映画やテレビに関する考察を詳細に注釈するかたちで論を展開している。デリダのテキストの深い理解に基づいたそれは、リピット氏の標榜するデリダ的映像論の展開という意味において、注目すべき論考であると言える。その「デリダの思考」による映像理論がいかなるものであるかを辿り、そしてその後で、私たちがこれまで見てきた観点と対照してみたい。それによって、映像に関わるひとつの重要な性質が、より一層明確になると思われるからである。

リピット氏はまず、デリダの残したテキストに寄り添いつつ次のように宣言する。——「生命、幽霊性、自伝といったデリダの思考、デリダの世界をめぐる布置は、反射(reflection)という形式の中に現れている。正確に言えば、それは一連の反射作用だ。「反射」という語は「反省」という意味も持つ。それは思考の様態でもあれば、像、表象でもある。それは思考のイメージであり、この場合は、自己自身について行われた複数回の思考のイメージである。それは回帰してくる亡霊(revenant)であって、思考の幽霊でもある。反射=反省とは、幽霊のように回帰してくる思考のことだ」(16)。

彼はここでまず、「デリダの思考」に現れているものと、映像の問題との結節点を指摘することから始めている。「反射」という概念がそれなのだが、リピット氏は、デリダの思考における重要な「形式」として、「反射=反省」を引き出してみせる。それは彼が、映像という問題に、この「反射=反省」という観点から切り込んでいくためである。では、なぜ特に「反射という形式」が持ち出されているのだろうか。それはおそらく、この語が含む「形式」の二重性を利用することによって、映像の問題を、一方で物理的な「反射」像として、他方で「反省」されて回帰してくる、「思考のイメージ」として把握することが可能になるからだと思われる。リピット氏によれば、写真や映画、さらにはテレビも含む映像とは、それら両面に、同時に跨って存在するものなのである。だから彼は、次のようにも述べている。「反射=反省とは、イメージとしての思考が結晶化したものだが、それはまた同時に差し戻され、幽霊となった思考でもある。写真はこうした反射=反省だと言える」と(17)。

ここでは、写真をはじめとする「像」や「表象」と、「思考のイメージ」とのあいだの質の差異は、さしあたって問われていない。その理由は後に明かされるのだが、それゆえリピット氏の論じる、「像」、「表象」、「写真」といった「反射」の系列に属するものは、そのまま他方では「思考のイメージ」、「回帰してくる亡霊」、「思考の幽霊」といった「反省」

の系列にあるものと同列に、あるいは相互的に論じられることになるだろう。つまり、リピット氏がそこで提起する「幽霊性」の概念もまた、「反射＝反省」という語が示すものと同じように、〈像〉と〈思考〉に跨りつつ、絶えず両者のあいだを往還する何ものかとして考察されることになるのである。

しかし以上のような論理に対しては、次のような疑問がすぐに思い起こされる。すなわち、対象として現前している写真の「像」と、「思考のイメージ」や「反省」とが、はたして同一平面上で論じられ得るのだろうか。リピット氏は、その点について、ロラン・バルトの有名な「プンクトゥム」の概念を援用することによって答えている。「プンクトゥム」とは、簡単に言えば、写真に内在する、それを見る主体を突き刺し、傷つける一種の理念的な棘だと考えてよい。リピット氏によれば、写真から到来する「プンクトゥム」の棘は、私という「生や幽霊性、自伝という表面に当たって、接触した点が粉々になる」のだという。つまり「自伝という表面」として、同一性を保っていた主体的存在は、到来する「イメージ」の知覚を通して「粉々」になる。ただ、もちろん現実の個体的な主体が「粉々」になるわけではない以上、ここでは、「自伝という表面」と写真の特殊な出会いを通じて、客観的な「像」と、主観的な「思考のイメージ」という通常の違いが、不可能になる事態が到来することが指摘されていると、考えていいだろう。こうして、物質と思考の二つの圏域に跨る「反射＝反省」の概念によって、映像と身体について同時に語るできるようになり、映像の「幽霊性」と身体「幽霊性」とが、相互的に論じられることになるのである。ただここで、もうひとつ疑問が生じる。リピット氏の言うように、「プンクトゥム」の棘によって、主客の明確な境界が取り払われ、「思考のイメージ」が、写真の明白な対象性と共に「粉々」になってしまうのであれば、いかにして「反省」は、なおも可能になるのだろうか。もはやそこには断片しかなく、思考の可能性を措定することさえできなくなるのではないか。ところがそうではない。というのも、ある別の審級によって、「主体」も「思考のイメージ」も、十分に基礎付けられることになるからである。リピット氏は次のように述べている。——「反射＝反省の中では、すべてのものが他者からわたしへと到来する。わたしがこの主体である。わたしはすでに反射＝反省されてある。それが生、幽霊性、自伝の主体だ」と(18)。「主体」は、こうして語り口を変えて再び現れることになるのである。ただ、ここで注目すべきなのは、反省された「主体」の方ではない。むしろ「粉々」になったはずの「自伝という表面」について、依然として「わたしがこの主体である」と断定することを可能にしているのが、「他者」だと指摘されている点である。「すべてのものが他者からわたしへと到来する」とは、この意味であり、この「他者」こそが、最終的に反射＝反省的主体を基礎付け、保証しているということがわかるのである。

「反射＝反省」という二つの異なる領域を交通させ、さらに「主体」を存続させるもの、それが「他者」と呼ばれる審級に他ならない。この「他者」が彼の論考の礎となっているがゆえに、——「わたしがわたしの中に見ているものは、他者によるイメージであり、他なるイメージである」という風に、至るところで言われることになるのである(19)。この点

で、次のようなデリダ自身の言葉は決定的であろう。——「イメージの力は、人がイメージの中に何かを見ているという事実よりも、イメージの中で人が見られているという事実の方に関連している。イメージは、見られるものである以上に見ているものなのだ」(20)。明らかに、この「見ているもの」とは「他者」のことを示唆している。ただ、言うまでもないが、デリダの語る「他者」とは、多かれ少なかれ、指示したり志向したりすることのできる、現実的な他人の類ではない。それは「秘密の、かつ還元不可能な他者性」(21)と言われるように、不可知の、絶対的な「秘密」としての「他者」である。この観点から、写真や映画に現れる人物の「イメージ」は、こちらの視線に晒されている以上に、こちらを見ている〈イメージ=他者〉として捉えられることになる。そしてさらに写真や映画は、「遅延された幽霊的ライブ性の瞬間」と呼ばれる、対象がこの場に現存していないにもかかわらず、絶えず再帰しながら現れてくるという、特有の在り方によって、一種の「亡霊性」を帯びることになるのである(22)。

ここまで、リピット水田氏が論じる「デリダの思考」と、その基礎をなす「形式」について見てきた。ではここで、具体的にデリダ自身がどのように映像について語っていたかを見ておいてもいい。その重要と思われる箇所を拾ってみると、たとえば、「写真や映画の再生可能なヴァーチャル性のうちには、根源的な形で幽霊性がつねに偏在しているのです」。あるいは次のような対話が、リピット氏によって引かれている。——「何か質問してみましょう。あなたは幽霊を信じますか？」デリダは答える。「あなたは幽霊に対して、幽霊を信じるかどうかと質問したことになる。ここにいます、幽霊とはわたしなのです」。デリダは続ける。「映画とは幽霊の芸術です。亡霊たちの争いです。[...]映画とは、幽霊たちに戻ってきてもよいという許可を与える芸術なのです」(23)。ここには、映像の特異性に関する、深い洞察が見られると言ってもいい。すなわち、映像に「幽霊性がつねに偏在している」という指摘は、ベルクソンの『二源泉』における考察、およびメルロ＝ポンティの考察と見事に響き合うように見える。だがここで、デリダによる「幽霊とはわたしなのです」という表明は、一体どういう意味として受け取ればよいのだろうか。あるいは、いかなる条件のもとでそのように言われているのだろうか。ここでは、映像に関わるものが「幽霊性」の偏在によって指摘され、主体についても、同じように「幽霊性」が語られていることになる。ならば、デリダの語る「幽霊性」とは、つまり一体何なのかという問題になるだろう。それはやはり結局のところ、還元不可能な「他者」であり、他者としての「幽霊性」と考えられる他ない。ちょうど「イメージの力」がデリダにとっては、「見ているもの」であり、ついには「他者」以外の何ものでもなかったのと同じように。

繰り返すが、デリダの言葉のなかには、一種の鋭い直観が含まれていると思われる。だが彼特有の問い方によっては、やはり「映像」という問題は、ついに「他者」を含む別の問題に吸収され、相対化されてしまうように見える。しかしそうすると、「映像」は単なる「反射」像ではないということが、あるいは「幽霊性」や「他者」の概念だけでは、正確に捉えることの不可能な側面を持つという、単純な事実が覆い隠されてしまうことになら

ないだろうか。「幽霊性」としての映像と、それを知覚する「わたし」とのあいだには、根本的な性質の差異があるのでなければならない。「幽霊とはわたしなのです」という言表によっては、両者のあいだの本性の差異の問題は、消し取られてしまうだろう。たとえそれを、差延による回帰（非同一性）によって説明したとしても、同じである。それでは、映像という〈問題〉そのものが消え去ってしまうのだ。したがって、「幽霊性」という概念によっては、映像と身体の問題について、最終的な回答を与えることはできない。同様に、物理的な反射像（reflection）と、主体による反省（reflection）という言葉の二重の意義も、両者の性質の差異を覆い隠してしまう巧妙なレトリックだと結論する他ないだろう。

写真や映画のイメージは、鏡におけるような単なる「^{リフレクション}反射像」ではない。それは身体から〈分離〉され、ひとつの固有の存立性をもった「視覚像」である。そして、デリダが映像に偏在すると述べていた「幽霊性」は、「他者」に関わるだけでなく、さらに根本的に「イメージ」のベルクソンの意味での即自的現存、あるいは「潜在性」にこそ関わるように思われる。ただリピット氏が、デリダの次のような言葉を引くとき、彼らが共に、写真や映画のイメージの特異性を、明瞭に感じ取っていたことは明らかだ。——「幽霊とは、まず視覚的なものです。けれども、不可視の視覚的なものであり、骨と肉をもって現前することがない身体の視覚性なのです。この視覚的なものは、それが身を向ける直観に身を許すことを拒みます。触れることのできないものなのです」(24)。ここにおいて、『二源泉』におけるベルクソンの考察が想起される必要がある。なぜならベルクソンの考察こそが、こうした論述に、ひとつの根底的な基礎を与えてくれるように思われるからだ。「骨と肉をもって現前することがない身体の視覚性」とは、もちろんデリダが「幽霊」と呼ぶものである。しかしそれはまた、光学装置によって分離され、ひとつの存立性を付与された「視覚的な被膜」でもあり、映像の固有性のひとつを指し示しているのである。ではなぜデリダは、「この視覚的なものは、それが身を向ける直観に身を許すことを拒むと考えるのだろうか。あえて答えるならそれは、デリダが、意識に直接与えられたものへの復帰としての「直観」ではなく、むしろ「視覚的なもの」の、触知不可能性に基づく亡霊的な回帰の方を、思考する哲学者だからではないだろうか。ただそれでも「映画とは、幽霊たちに戻ってきてよいという許可を与える芸術なのです」と語るデリダは、「映画が永遠性の価値を徹底して放棄した」と見做した、ベンヤミンからは、言わば逆進していき、『二源泉』のベルクソンへと接近していく方向を、たしかに示唆していると思われるのである。

五 身体とその「肉」

さきほど引いた一節でデリダは、「イメージの力は、人がイメージの中に何かを見ているという事実よりも、イメージの中で人が見られているという事実の方に関連している。イメージは、見られるものである以上に見ているものなのだ」と述べていた。そして、その「見ているもの」とは、「他者」であると指摘したわけだが、そこでは明らかに、見ること

以上に、「見られている」ことの方に、大きな意義が与えられていることがわかる。そのため、「他者」を「イメージの力」の中心に置く限り、私たち自身による視覚的な「知覚」の行為は、積極的に問題とされる必要がないことになるだろう。だがその一方で、最晩年のメルロ＝ポンティは、遺稿となった『見えるものと見えないもの』（一九六四年）のなかで、見ることそれ自体を徹底して問うことによって、次のような重要な指摘をしている。

すべての視覚には、根本的なナルシシズムがある。そして、その同じ理由によって、見る者は、自分の行使する視覚を物の側からも受けとるわけであり、多くの画家たちが言ったように、私は自分が物によって見つめられていると感じ、私の能動性は受動性と同一だということになる、——それがナルシシズムの第二の、しかもより深い意味なのだ。つまり、自分の住みついている身体の輪郭を、他人が見るように外部に見るのではなく、むしろとりわけ、外部によって見られ、外部のうちに存在し、外部に移住し、外の影によって魅惑され、捕えられ、疎外されるということ、その結果、見る者と見えるものが互いに逆転し、もはや誰が見、誰が見られているのか分からないようになる、ということなのである。(25)

メルロ＝ポンティはこの、見るものと見られるものとの「不思議な癒着」を、「肉」という概念で呼んでいる。この「肉」の概念は、厚みのない視覚的なもの（「可視性」）と、厚みを伴った「触れられうるものそれ自体」との、根源的な一種の分離不可能性を語っている。これは、身体的イマージュの二重性のテーマを、ある面で極端に突き詰め、一元化して統合しようとするものだと言えるだろう。なぜなら、そのような観点は、通常の、自己愛的な意味でのナルシシズムを押し進めた果ての、「第二の」より深いナルシシズム、すなわち「肉」という概念によって、視覚的なものと触覚的なものとの癒着を、究極の次元として見出しているからだ。言い換えれば、最晩年のメルロ＝ポンティは、この概念によって、ついに主体と客体の区分を踏み破り、両者の質的な混淆を根源的な次元として提起しているのである。この点に関し、卓越したラカン派の精神分析家である向井雅明氏は、次のような注目すべき指摘をしている。——「メルロ＝ポンティは、この「肉」について、世界と人間との根源的なナルシシズム的關係の中、世界に厚みを与えるものだと述べている。それは言い換えれば「もの (das Ding)」、もしくはラカンの言う「対象 a」のことではないだろうか。[……というのも] ラカンは、この「対象 a」とは私たちの感覚世界に厚みを与え、対象物の重しとなるものであり、それがなくなると世界は薄っぺらなものになる、と論じているからである」(26)。

メルロ＝ポンティは晩年、論文「眼と精神」（一九六〇年）のなかで、絵画との対比で映画について否定的に言及しただけで、ついに映像を正面から論じることはなかった。それは、彼の哲学の到達点に以上のような考えがあったからだと思われる。つまり彼にとって、映像には「肉」のもつ「厚み」が、もしくは「世界に厚みを与えるもの」としての「肉」が

決定的に欠けている。メルロ＝ポンティにとっては、映像は、言わば身体的な実存を削ぎ落としたうえで、はじめて成立しているということになるだろう。「すべての視覚には、根本的なナルシシズムがある」と彼は述べていた。映像という知覚経験には、なるほど極めて多くのナルシシズムが伴うであろう。いやそれどころか、映像の至るところにそれは含まれているであろう。だが、メルロ＝ポンティの観点に立つなら、実存する身体が欠けているゆえに、そこには「第二」の「根本的なナルシシズム」だけが欠落している。絵画が、メルロ＝ポンティの現象学において極めて重要な意義を持つことになったのも、この点と密接に関わっていると思われる。すなわち画家は、メルロ＝ポンティによれば、「自分の行使する視覚を物の側からも受けとる」ことを、誰よりも強力に感じ、「世界に厚みを与えるもの」としての「肉」に、制作を通じて深く関わる存在だということになるからである。

たしかに、こうした身体を基礎としたメルロ＝ポンティの現象学的な考察は、十分に強い説得力を持つように思われる。というのも「映像」は今日、多くの場合、私たちの表面的な「ナルシシズム」や「ファンタズム」を満足させるだけの装置として機能しているに過ぎないか、あるいは益々その抽象性・記号性を増大させ、「薄っぺらなもの」として氾濫しているかのどちらか、もしくはその両方であるとも言えるからだ。そしてその必然的な帰結として、もはや実在する「肉」の肌理、それが包みこむ空気、匂い、まなざし等を、しっかりと感受することの出来ないタイプの人々を、この世界のうちに生み出している。今日、「映像」という触知できない非実体的な領域は、二次元平面上に、メルロ＝ポンティが想像もできなかったであろうほど広範に、抽象的で空想的な世界を作り上げてしまったのである。

しかしながら、映像をメルロ＝ポンティのように、身体による知覚経験をある意味で特権視することによって否定してしまうことは、やはり決してできないだろう。カメラの眼が捉えるこの世界のイメージが、身体に基づく視覚能力に対して劣っていることを示すものは、実際何もないからだ。いや、それどころかカメラの眼は、肉眼が絶対に捉えることのできないものを、易々と捉えてしまう。つまり身体の現象学的観点では、映像を、あくまで否定的な側面から間接的にしか把握することができず、視覚的なものと触覚的なものとの質的混淆の立場から、映像の非身体性を指摘することができるに過ぎないとも言えるのである。また他方では、広範な〈記号的操作性〉を含む現代の仮構されたデジタル画像と、それまでの写真や映画のイメージとのあいだにも、混同することのできない性質の差異があるだろう。そうした映像技術の進展に内的な問題も、実存的な身体論の立場からでは、正確に扱うことができないように思われる。要するに、メルロ＝ポンティによる身体の現象学的観点に立つ限り、おそらく映像は、身体や物の次元に直接関わることができないのである。すでに述べたが、「肉」の概念は、主体の問題を極端に追求していった果ての、主客の一種の〈質的混淆〉を意味するように思われた。つまり「私の能動性は受動性と同一だということになる」。だがむしろ、十九世紀に新たに出現した映像は、視覚的な側面から、そうした実存的な同一性へと、一種の亀裂をもたらしたのであり、それ自体、

還元不可能な固有の本性を持った、全く新たな領域を切り開いたと考えるべきなのである。この事実そのものは、言うまでもなく、決して否定的な事柄ではあり得ない。

ではその写真や映画における、純粋に視覚的なイマージュは、間接的でも、否定的にでもなく、どのように捉えられる必要があるのだろうか。「映像」は、実在する「もの」とは直接関係のない「薄っぺらなもの」でしかないのか。それは精密に再現された「もの」の代理表象でしかなく、「私たちの感覚世界」およびこの「世界に厚みを与えるもの」とは、何の関連も持たないのだろうか。明らかにそうではないだろう。もしそうだったとすれば、写真も映画も、私たちの関心を、これほどまでに長い間惹きつけることなどなかったはずだ。繰り返すが、身体による知覚に対して、カメラの眼が捉える映像が、劣っていることを示すものは何もない。ベンヤミンが指摘していたように、「カメラに語りかける自然は、肉眼に語りかける自然とは当然異なる」のであり、むしろ写真や映画が提示しているのは、「自然の視覚がまったくとらえることのできない映像」なのである(27)。ということは、映像における対象の視覚的側面の根底的な分離とその現存だけでは、まだ、写真や映画だけが持つ、固有の性質を十分に明らかにしたことにはならないわけだ。ならば私たちは、最後に、映像を通してこの世界それ自体の実在が、いかにして私たちの知覚へと開示されるのか、という点について見ておかなければならないだろう。そのうえで、特に映画の「運動」について交わされてきた論争は、避けて通ることのできない問題である。いや、この問題ほど、実際私たちの「知覚の行為」の深い意味を照らし出すことのできるテーマは、他にないかもしれない。この問題を取り上げることで、これまで考察してきた、「映像」と身体の問題を総括してみたいと思う。

六 知覚する身体

映像理論の本を開くと、大抵の場合、映画における運動は残像効果によるもので、それは網膜が捉える、一種の知覚のイリュージョンに過ぎない、といった説明がなされている。そこで、映画の原理について語られる際、必ず引き合いに出される例のひとつに、次のようなものがある。すなわち、一枚の紙の表裏に鳥かごと鳥の絵を描き、高速で回転させることで、鳥があたかもかごの中に居るように見える、というのがそれだ。このささやかなトリックは、たしかに残像効果という現象を、誰にでもわかりやすく説明してくれる点で、非常に有効な例である。しかもそれは、眼が拾い上げる諸々の錯覚のメカニズムについての複雑な議論へも、まっすぐに通じているだろう。ところで、この「網膜の残像現象」という従来の説明には、今日では批判もなされており、それに替わるものとして、新たに、脳の一特性である「ファイ現象」なるものによる説明が提示されている。映画記号学を代表するクリスチャン・メッツを継承し、映画理論の膨大な体系を著したジャック・オーモンによれば、映写されるイマージュの知覚に関する議論においては、この脳現象の解析が、今日では「最も重要と考えられるもの」だという。オーモンは、このテーゼの要点となる

ものを最初に提示した、ヒューゴー・ミュンスターバーグの議論を引き合いに出し、次のように述べている。「心理学的に言えば、映画はフィルム上にもスクリーン上にも存在せず、ただ精神の中だけに存在するのであり、精神こそがそれに実体を与えるのである」(28)。この主張は、もう一方に、科学的に言えば、映画は光の粒子の平面上の戯れに過ぎない、という見解を含意している。それゆえオーモンは、次のように結論する。映画においては「実際には映写機の光束が、一定のペースで間歇的に送られる静止画像を投影することから、ファイ現象によって連続性と運動のイリュージョンが生じているにすぎない」と。つまり映画は、彼によれば単なる現実世界の「見せかけ」^{シミュラークル}でしかないことになる。オーモンは、ここで最新の脳科学の成果を参照してそのように述べているわけだが、それにも関わらず、彼の主張は、極めて古典的な認識論のテーゼに酷似しているようにも見える。すでに三百年以上前に、デカルトは「視覚対象を精神に表象するのは、直接には、目に起こる運動ではなくて、脳に起こる運動だ」と指摘していた(29)。もちろん、デカルトはそこで現実の対象の知覚について述べているのであり、それに対しオーモンの方は、特に映像の「運動」について論じている。だが、脳内で起こる「運動」、オーモンによれば「ファイ現象」によって「視覚対象」の「表象」や「運動のイリュージョン」が引き起こされるとする点においては、オーモンは完璧にデカルト的であると言えるだろう。いずれにしても、対象があるがままのすがたで実在することを率直に認めることのない、近代哲学および科学の長い伝統は、様々な変遷を経ながらも、今日の脳科学の複雑な議論に至るまで、真っすぐに通じているように思われる。

だが映画のイマージュを、「ただ精神の中だけに存在する」ような「運動のイリュージョン」、現実世界の単なる「見せかけ」^{シミュラークル}に過ぎないものと、はたして見做すことができるだろうか。あるいは反対に、それを純粹に物質的な光の粒子の運動に過ぎないものと考えることができるだろうか。どちらの立場においても、一見相反するよう見えて、実のところ相補うような、二つの極端な主張がなされているように思われる。ところで、哲学者ジル・ドゥルーズ(1925~1995)が『シネマ1』(一九八三年)において、ベルクソンの「イマージュ」概念を取り上げることによって、映画を「運動のイリュージョン」と見做す立場に反論することから論述を開始していたのは、決して偶然ではない。ではドゥルーズはそこで、映画のイマージュを「偽の運動」と見做す考え方に対し、どのように応じているのだろうか。それを見なければならぬが、そのうえで、まず注意しておかなければならないことがある。それは、ドゥルーズによる批判が、さきほどの、映画を「運動のイリュージョン」と見做す科学主義に対してではなく、ベルクソン自身の映画への見解に対する反論というかたちでなされているという点である。簡単に言えば、ドゥルーズはそこで、『物質と記憶』第一章における、ベルクソン自身の「イマージュ」概念に厳密に即することによって、後にベルクソン自身が語った、映画への否定的にも見える言及を、相殺できると考えたわけである(30)。ドゥルーズはそこで、ベルクソンが『創造的進化』(一九〇七年)のなかで、映画を、静止したコマの数を増大させ、「偽の運動」を合成したに過ぎないものと見

做していたと指摘しているのだが、それに対し、映画はコマを与えるのではなく「私たちへと直接、イメージ＝運動を与える」と述べて異議を唱えている(31)。もちろんドゥルーズが言うように、映画は直接「イメージ＝運動」を与えるのであって、静止したコマが並んでいるだけの状態を、誰も映画とは呼ぶまい。しかしここに大きな問題がある。というのも、一方の科学主義の方は、ドゥルーズが直接的なものとする「イメージ＝運動」の知覚こそを問題とし、それこそが網膜ないし、脳における運動の錯覚だと主張しているからである。すなわち前者は、映画が直接「イメージ＝運動」を与えるがゆえに、それを「偽の運動」や「運動のイリュージョン」ではないことの論拠とし、後者は、まさしくそのこと自体を「運動のイリュージョン」として批判的に捉えるわけだ。ここには、やはり依然として十分に解決されているとは言えない問題があり、映像の運動の知覚に関する、平行する二つの主張がなされているように見える。

『ベルクソン哲学の遺言』(二〇一三年)と題された書物のなかで、前田英樹氏はこの問題を改めて取り上げて論じている。前田氏はそこで、「映画が観られる」とは一体いかなることか、人が映画を観るとは、本質的にどういうことであるのか、という根本的問題について、ベルクソンのテキストに即した見事な考察を展開している(32)。ここで、その第三章に書かれた内容に、これまでの問題に関わる要点の範囲に絞って簡潔に触れておきたい。そしてそれをさらに、これまでの私たち自身の考察へと繋げてみたいと思う。前田氏はそのなかで、ベルクソンが、映画フィルムの例を『思想と動くもの』の「序論」(一九二二年)において、『創造的進化』の時よりもさらに踏み込んだ意味合いで使用している、と述べたうえで、「その用い方から、映画理論は今日でもまだ極めて重要な教えを引き出せるはずだ」と指摘している。ではまず、そのベルクソン自身による一節を、引いてみよう。「理論的には、完全に計算可能な体系のなかで、継起する諸状態が焼き付けられているフィルムは、何ひとつ変化させることなく任意の速さで回転させられるだろう。が、実際には、この速さは特定のものだ。なぜなら、フィルムの回転は、私たちの内的生の一定の持続に——、他の持続ではない、私たちの内的生の持続に、対応しているからである。だから、回転するフィルムは、おそらく意識に結びついている。その意識は持続し、またフィルムの運動を調整もするのである」(33)。

ここでベルクソンが、フィルムの回転が、他の持続でなく、特に「私たちの内的生の持続」に対応している、とわざわざ述べているのはなぜだろうか。というのも、映画は当然、観られるために作られる以上、ベルクソンの指摘は、一見すると当たり前のことのようにも見えるからだ。だが、ここにこそ、人が映画を観るとは、あるいは観ることができるとはいかなることであるか、という問題に関する、本質的な問い方があるのである。ドゥルーズは、『シネマ1』のなかで、ベルクソンが映画を「偽の運動」と見做して批判していたと書いていたが、正確にベルクソンのテキストを辿るなら、実際には『創造的進化』においてできえ、決してそうではないことがわかると前田氏は言う。しかしそれ以上に重要なことは、ここでベルクソンが、映画を即座に「イメージ＝運動」として捉えたうえで、

論を展開しようとするかわりに、映画の「イマージュ＝運動」の知覚的成立の条件こそを問題にしているという点である。すなわち、「映画館で観る映像には、現に運動がある。ベルクソンが私たちに注意を促したいのは、この運動がどこから来るのかということだ」(34)。これが第一の重要な問いである。もちろん、この運動は映写機の回転によるものであり、その速度は、原理上いかなる速度でもあり得る。だが実際には、それは決して任意の速度ではなく、たとえば一秒間に二四コマといった、「特定の」速度に「調整」されている。いや「調整」されるのでなければならない。つまり、知覚対象としての映画のイマージュは、私たちの「内的生の持続」に、ある一定の仕方で対応するのでなければ、決して観られることはないということだ。映画においては、この「調整」は、映写機と、身体による知覚の側からの二方面からなされる。そこから、人は一方の映写機のメカニズムを取り上げ、それを知覚のイリュージョンだと主張するのである。あるいは、身体の側から同じことを主張する場合も、やはり網膜ないし脳に、メカニズムの説明を移しただけで、前者と同様の主張がなされることになる。しかしそれでは、本当のところは「知覚」の存在論的な問題に全く触れていないことになるだろう。なぜなら、映写機の原理を機械論的に説明することは完全に正当だとしても、身体による知覚を同様の仕方で説明するだけでは、それが生命、意識を持つという単純な事実だけからしても、決して十分とは言えないからだ。知覚の物質的なメカニズムの説明は、「知覚」が現に私たちによって行なわれていることそれ自体が持つ、生命的で実践的な意義とは異なるのである。

そもそも知覚において「調整」がなされるという事実そのものは、本来映画に限ったことではない。それは、現実の対象を知覚するすべての場合に対して言えることである。だが、人はそのことにあえて気づくことはまずない。なぜだろうか。その理由を、ベルクソンが「変化の知覚」(一九一一年)と題した講演のなかで、実際に用いている例を借りて見てみることができる。二つの列車が、同じ速度で同じ方向へと平行して走っているとしよう。その時、一方の乗客は、他方の列車の乗客と挨拶することができ、互いに握手を交わすこともできるだろう。なぜなら、列車はその時、両方の乗客にとっては「不動」だと言え、二人は同じ持続を共有することができるからだ。そしてベルクソンは次のように述べる。——「しかし、このような状況は、結局のところ特別であるのに、私たちにとっては、規則的で正常な状況に見える。なぜかと言えばそれが、諸事物へと私たちが働きかけることを許し、同様に諸事物が私たちへと働きかけることを許しているからである」(35)。このベルクソンの指摘は注意して読まれる必要がある。まず人は、知覚が「規則的で正常」になされている限り、それがなぜ「特別」な状況であるかなど決して考えはしない。その必要がないからだ。だがたとえば、反対方向にむかって、互いにすれ違う列車のなかからでは、一方は他方の乗客を知覚することさえほとんどできないだろう。そのような場合にのみ、人はそれを「特別」で例外的な状況だと考えるわけである。しかし本当のところは、前者の場合もやはり、後者に全くおとらず「特別」なのだ。ベルクソンはここで、その点に私たちの注意を向けようとしているのである。すれ違う列車の場合に、対象を知覚する

ことができないことの根本の理由は、対象とのあいだで、同じ性質の持続が共有されていないからである。つまりそこで人は、知覚対象に対し、有功に働きかけることが全く不可能な状況にいる。しかし、「諸事物へと私たちが働きかけることを許し、同様に諸事物が私たちへと働きかけることを許している」何かは、単にその与えられた状況のうちにあるのではない。むしろそれは、身体による「知覚」そのもののうちにあるだろう。あるいは生命それ自体が、身体による「知覚」を通じて、物を利用し、さらに物のなかへと浸透していきこうとさえする〈力〉そのもののうちにあると考えるべきではないか。言い換えれば、そこには「知覚」の存在論的な意義が、直接的に現れているのではないだろうか。

身体による知覚にとって、すれ違う列車の場合と、映画フィルムが高速で回転するのを見る場合とは、ある重要な点で共通している。そこでまず注意すべきなのは、いずれの場合においても、知覚による「調整」がなされていないわけではないということだ。「調整」は、身体による知覚があるところでは、絶えず外界に対して行われている。ただ、すれ違う列車のあいだや、異常な速度で回転する映画フィルムを観る場合では、それが上手くいかないだけなのだ。ならば結局このことは、次のような事実以外の何を意味しているだろうか。すなわち、そもそも私たちのこのような身体と知覚の在り方そのものが、実在するこの世界のしかじかの持続のリズムに、固有の仕方に対応すべく、形成されているということである。ベルクソンが「このような状況は、結局のところ特別であるのに、私たちにとっては、規則的で正常な状況に見える」と述べていたのは、まさにこのことなのである。私たちの「知覚の行為」は、外界とのあいだで、意識しようがされまいが「調整」を絶えず行っている。そうであるがゆえに、何らかのかたちで外界の物質は、「内的生の持続」へと対応していくことができるのである。

身体による「知覚」を通じてこそ、人は映画であろうと写真であろうと、そのイメージのなかへと入りこみ、意識を浸透させていくことができる。そのようにしてはじめて、そこに何らかの情動、あるいは共感、照応といったものが生まれることができるのである。そうでなければ、どうして人が映像という現実の厚みを欠いた特異な世界に、感動するなどということが起こり得ようか。そして優れた写真家や映画作家らの仕事は、そのことを、つまり「内的生の持続」の実在を、理論としてではなく、すでにその作品において、現実に証明しているのではないだろうか。

ではここで再び、最初の問題に戻ってみよう。オーモンは、映画のイメージが、「運動のイリュージョン」に、現実世界の「見せかけ」に過ぎないことを、脳科学を援用して主張していた。ならばそこに、一秒間に二五ないし三十フレームの静止画像の連続からなる、テレビをはじめとする電子映像も含まれることは明らかだろう。映像の運動の原理は、映写機のなかに、あるいは電気信号を送受信する精密機器のなかにある、と常に言えるように、網膜や脳による説明も、望むだけ複雑に行なうことができる。そしてそれらの説明は、その説明の範囲内であれば、当然間違いではないだろう。だが、もう一度良く考えてみるべきではないか。たとえばテレビでライブ中継される映像、防犯カメラに映し出された映

像、自然災害、あるいは巷に溢れる個人的画像の類に至るまで、それらを「運動のイリュージョン」や単なる「^{シミュラークル}見せかけ」として観ることのできる者が、はたして本当にいるのだろうか。あたかも私たちは、一方で映像それ自体における運動の实在を確信しているながら、他方の科学的説明によって、その实在そのものを錯覚として否定しようとしているかのようである。だが、これほど奇妙なことがあるだろうか。繰り返すが、映像の運動についての科学的、機械論的説明が、間違っていると言うのではない。ただその説明は、实在の半分しか満たすことができないと考えるべきではないかということだ。というのも機械は、運動を技術的に可能にしているが、それは運動を映像に付け加えているのでも、作り出しているわけでもない。運動それ自体は、やはり対象そのもののうちに在って、そこから引き出されてきたのでなければ、そもそもどこにもなかつただろう。同様のことは、また別の側面から写真についても言えないだろうか。写真機は实在するこの世界の持続を、ある瞬間において切断し、静止した像を出現させることができる。写真に依らずに、实在するこの世界の、完全な静止した像を知覚することなど、誰にもできはしない。では写真機が露わにした静止像は、偽の、あるいは架空の瞬間なのだろうか。そうではないだろう。写真に現れた静止像に対しては、今度は私たちが、私たちの「内的生の持続」を送り返し、その像へと浸透させていくことによって、対象を知覚するのである。すなわちこうした問題は、どのようにしても、ついにベルクソンが示してみせたような「知覚」の哲学的、存在論的説明を要することになるのである。

そして注意すべきことだが、こうした私たちの知覚の事実と、映像そのものが、いかようにも操作され得るといふことは、厳密に言って、性質を異にした別の問題なのである。ジャック・デリダは、二十世紀の末に台頭してきた、映像のデジタル技術における、極めて広範な操作性について重要な指摘をしていた（『テレビのエコーグラフィ』）。それは簡単に言えば、私の知覚の前に現前している映像が、本当に現実に存在するものであるのかどうかを判断することが、もはや一般に不可能な事態が到来しているという事実である。言い換えれば、眼前の映像が、真に实在する世界の一断片であるのか、あるいは加工され、操作され、捏造されさえた、架空の出来事に属するものであるのかを言うことの不可能性である。たしかにそれは、特にデジタル技術が広範に可能にした、認識論上の看過できない大きな事実だと言えるだろう。だが、知覚対象が、もはや真か偽かを言えないという議論と、映像が实在するこの世界の持続と、私たちの「内的生の持続」の両方に対応しているというそのことを、存在論的に証明する哲学とでは、明らかに問われている事柄そのものが異なるのである。問題そのものが内包する性質の差異が、分割されないまま曖昧に混同されてしまってきたがゆえに、映像論において、解決される見込みのない、言い換えれば、任意の観点からいくらでも答えることが可能でもあるような、抽象的な議論が無数に発生してきているように思われる。映像論は、いかなるものであろうと、突き詰めていけば不可避免的に、知覚の問題、そしてイメージの存在論的な問題に至ることになる。つまりそれは、哲学を権利として要求することになるのである。そして、これまで見てきたよ

うに、ベルクソンの哲学は、身体や意識といった私たちの「内的生の持続」という根源的な観点から、まさに様々な水準において、「映像」という全く新たな問題に対する、汲み尽くせないほど豊かな示唆を与えてくれると言えるのである。

注

- 1 Bergson, *Le Rire*, p.403. 『笑い』、三九―四〇頁。
- 2 ヴァルター・ベンヤミン『写真小史』久保哲司訳、ちくま学芸文庫、二〇頁。
- 3 「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」、『ベンヤミン・コレクション I』所収、浅井健二郎、久保哲司訳、ちくま学芸文庫。四六九頁。
- 4 Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Éditions du centenaire, PUF, pp.1087-1088. 訳出に際して、次のベルクソン自身によって認可された英訳版も合わせて参照した。
The two sources of morality and religion, Henry Holt and Company, 1935, p.122.
- 5 M. メルロ＝ポンティ「幼児の対人関係」、『眼と精神』所収、滝浦静雄、木田元訳、みずず書房、一四七―一七〇頁参照。この一九五〇―一年の講演で、メルロ＝ポンティは、すでにラカンの「鏡像」理論に注目し、それを踏まえた上で考察を展開している。
- 6 同前、一六六頁。
- 7 同前、一五七頁。
- 8 *Les Deux sources de la morale et de la religion*, p.1088/p.122.
- 9 *Ibid.*, p.1083/p.117.
- 10 周知のように、エドガール・モランがすでに、映画と魔術とを結びつけて、「人類学」的に考察している。そこには、いくつかの興味深い洞察が含まれている。ただし彼の議論は、精神分析的な主体による対象への「想像的な投射＝同一化」と、サルトルの実存的イマージュ論に依拠しており、本質的な部分で、私たちの考察とは異なる観点が見出される。エドガール・モラン『映画 想像のなかの人間』、杉山光信訳、みずず書房、一九七一年、第二章を参照（原著一九五六年刊）。
- 11 『写真小史』、一六頁。
- 12 同前、二一頁。
- 13 「複製技術時代の芸術作品」（一九三五―六年）、ベンヤミン前掲書所収、六〇―一二頁。
- 14 シャルル・ボードレール「一八五九年のサロン」、『ボードレール批評 2』所収、阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、三〇頁。
- 15 『写真小史』、四〇―四一頁。
- 16 リピット水田堯「スペクトラル・ライフ」『思想』所収、二〇一一年、第四号、岩波書店、八二頁。
- 17 同上、八二頁。以下合わせて、ジャック・デリダ&ベルナル・スティグレル『テレビのエコーグラフィ』、原宏之訳、NTT 出版、二〇〇五年を参照。
- 18 「スペクトラル・ライフ」、八二頁。

- 19 同前、八七頁。
- 20 ジャック・デリダ「喪の力によって」『そのたびごとにただ一つ、世界の終焉Ⅱ』所収、岩野卓司訳、岩波書店、四四頁。
- 21 「スペクトラル・ライフ」、九二頁。
- 22 同前、八七頁。
- 23 同前、八七頁。
- 24 同前、九四頁。
- 25 M. メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』、滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、一九二〇一九三頁。
- 26 向井雅明『考える足』、岩波書店、二〇一二年、一四一頁。
- 27 『写真小史』、一七頁。「複製技術時代の芸術作品」、前掲書所収、五八九頁。
- 28 J.オーモン他著『映画理論講義』、武田潔訳、勁草書房、二〇〇〇年（原著一九八三年）、二七四―五頁。「ファイ現象」については、特に一七四―五、三一―頁参照。
- 29 デカルト『情念論』、谷川多佳子訳、岩波文庫、一六頁（原著一六四九年）。
- 30 Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, chapitre 1. 『シネマ 1 * 運動イメージ』、財津理、齋藤範訳、法政大学出版局、第一章。
- 31 *Cinéma 1*, p.11/六頁。
- 32 前田英樹『ベルクソン哲学の遺言』、岩波書店、二〇一三年、第三章、一、二節。
- 33 Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.1262. 『思想と動くもの』、二五―二六頁。
- 34 『ベルクソン哲学の遺言』、六四頁。
- 35 *La pensée et le mouvant*, pp.1378-1379, p.1391. /二二四―二二五、二四四―二四五頁。