

イマジユのパラドックス

柴田健志

はじめに

十九世紀の発明である写真装置と映画装置によって、人間は外界の対象をイマジユとして正確に複製する技術を手にした。これらの技術によって、人間はかつて眼にしたことのないイマジユを見ることになった。しかしそれだけではない。これらの技術はイマジユの在り方そのものを変えてしまったのである。この点にいち早く気づき、これら新しいイマジユの本質を理解しようとした理論家たちが存在していた。ヴァルター・ベンヤミン、アンドレ・マルロー、そしてアンドレ・バザンである。

ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』〔第二稿、一九三六〕とマルローの『映画の心理学素描』〔一九四〇〕はほぼ同時期に執筆されたのに対して、バザンの『写真イマジユの存在論』〔一九四五〕はマルローの影響下にありながら全く独自のイマジユ論として展開されている。これら三つの画期的な論考は、いずれも映画が一九二〇年代のサイレントの黄金期を過ぎ、すでにトーキー化が完了した時点で書かれたものである。これらを比較検討してみるとすぐ明瞭になることは、写真と映画のイマジユを、それ以前のイマジユと根本的に区別している点で、この三者が深く通底しているということである。この三者に通底する論点は、イマジユは対象を再現≡表象するものではなく、それ自身以外の何ものにも関係しない自律したものとなったという論点である。

絵画や図像がもっていた再現＝表象機能をもたないイマジユ、それが写真装置によつてもたらされ、さらに映画装置によつて徹底されたイマジユの在り方である。このようなイマジユの在り方がこれから検討されるテーゼである。以下では、つねにベンヤミン、マルロー、バザンを基本的な参照軸として、このテーゼに関する三つの疑問に答えていくという形で論を進めよう。先ず第一に、なぜ写真と映画のイマジユはこのような自律した存在を獲得しえたかという疑問を解明しなければならない(一、二節)。次に、そのようなイマジユの存在の意義について考えてみなければならない。この点を、新しいイマジユへの人間の関わりという観点から考察しよう(三節)。そして最後に、そのようなイマジユの在り方がなぜ写真よりもむしろ映画において徹底されるのか、言い換えれば映画イマジユの固有性とは何かという点について考えてみなければならない(四節)。

これらの問いを検討することによつて徐々に鮮明になってくるのは、映画を見るときという行為が極めて現代的でかつある種の徹底性をもった行為であるという点である。この点から見直すと、この行為には固有の美学的規準が内在していることになる。そこで、以上の論考の結論として、映画作品を鑑賞する際の美学的規準を提案してみなければならない。それが論文の最終的な目標である。

一 対象とイマジユ

写真装置および映画装置という複製技術によつてもたらされたイマジユはまったく新しい種類のイマジユであった。ベンヤミンのいう「アウラの粉碎 (Zertrümmerung der Aura)」(二)とはこのようなイマジユがもたらした事態を指している。『複製技術時代の芸術作品』におけるベンヤミンの主張を要約すれば次のようになるであろう。人間は芸

術作品に接するときつねに独特の「アウラ」を感じていた。そしてそれが芸術作品の「真正さ」を作り出していた。ところが、写真による芸術作品の複製は芸術作品に接する際に感じられる「アウラ」を取り除いてしまった。

『写真小史』（一九三二）において導入されたこの「アウラの粉碎」という概念は、『複製技術時代の芸術作品』においてベンヤミンの理論構成の中心に位置づけられ、さらに『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）においてもその主要な論点が要約的に示されているものである。したがって、これがベンヤミンの主張を理解するために極めて重要な概念であることは間違いない。

では、複製技術によって生み出されたイメージはどのようなようにして「アウラの粉碎」という事態を引き起こしたのであるろうか。じつは、この点に関してベンヤミンは誤解を誘うような書き方をしている。「どんなに完璧な複製においても、欠けているものがひとつある。芸術作品のもつ（いま・ここ）的性質——それが存在する場所に一回的に在るという性質である」^(三)。ベンヤミンによれば、このような性質こそが「アウラ」をもたらすのであるが、複製によってそのような性質は消えてしまうというのである。この部分だけを読めば、例えば、美術館に展示されている絵画と画集に収録されたその絵画の複製との関係が、ここで問題になっていると受取ることはいくく自然なことであろう。すると、「アウラ」とはひとつしかない作品を、あるいは二度と再現できない上演を生で見るときに感じられる雰囲気のことなのであるか。無論そんなものではない。なぜなら、もしそれだけのことであれば、ベンヤミンは次のように書く必要はなかったであろうと考えられるからである。

ベンヤミンによれば、「アウラ」は芸術作品の真正さの証であるが、真正さとは「根源から伝承されるものすべてを総括する概念であり、これにはこの事物が物質的に存続していることから、その歴史的証言力までもが含まれる」^(三)。ところがまさに複製によってこの「歴史的証言力」ならびに「事物の権威、その伝統的な重み」が「揺らぎ出す」^(四)のだ

というのである。ベンヤミンはさらにこの論点をまとめる形で次のように述べている。「複製技術は——一般論としてこう定式化できよう——複製される対象を伝統の領域から引き離す」^(五)。ここまで読めば、ベンヤミンが「アウラ」をもたす条件として述べた「一回的に在るという性質」とは、その場にいた人たちにしか経験されえないというようなことなのではなく、伝統の中に在るといふことなのだとする点に明瞭である。歴史の中では出来事は「一回」しか起こらないのである。テキストを読み進めていけば、ベンヤミン自身はつきりとそう書いている。「芸術作品が唯一無二であるということとは、芸術作品が伝統の連関に埋め込まれているということと同じである」^(六)。

では、芸術作品が伝統の連関に埋め込まれているとはいふのはいかなることを意味するのであろうか。その作品の〈意味〉が、伝統の中でのみ理解されるということの意味している。言い換えれば、作品の意味が作品それ自体の内部にはなく、作品の外部からしか与えられないということの意味している。作品の意味とは「根源から伝承されるすべてのもの」として、つまりは作品の「真正さ」として与えられるのである。根源から作品に何かが伝承されているということが、作品の「真正さ」をなし、作品に接する者たちに「アウラ」を感じさせている。

ところで、根源からの作品への伝承という矢印の向きを逆にしても、この同じ事態を言い表すことができる。すなわち作品は、歴史的な指示の連関の中で、それが何か根源的な対象にたどり着くと考えられるときにのみ「真正さ」を獲得するのだと。そしてそうであるとすれば、複製技術によって破壊されたのは、作品の意味を作品の外部の歴史につなぎ止めていた指示の連関である。こうして、「アウラの粉砕」とは、このような指示の連関が断ち切られた結果として生じる現象として理解される。複製技術の出現によってもたらされたのはじつはこのようなことである。ひとこと言えば、作品の外部の対象を再現＝表象するという機能から、写真と映画というイメージの複製技術は作品を解放したのである^(七)。

このように解釈すれば、ベンヤミンが用いた「遠さ」と「近さ」の対比の意味も明確になるであろう。事物が「近く」

にあるということとは、複製イマージュの特色であつて、その意味を作品の外部に探し求める必要はないということである。「事物を自分たちに（より近づける）ことは現代の大衆の熱烈な関心事」^(八)であるとして、ベンヤミンは書いている。反対に、「遠く」とは現前する事物の外部、言い換えればベンヤミンが「根源」と呼んだ歴史的空間を意味している。「アウラ」とは「ある遠さが一回的に現れているものである」^(九)。

この連関で、やはりベンヤミンが用いた「礼拝価値」と「展示価値」という対概念の意味についてもここで整理しておかねばならない。芸術作品を歴史的な指示の連関の中に置いて見るには、それに相応しい儀式というものが不可欠である。「真正」な芸術作品の比類のない価値は、つねに儀式にもとづいている^(一〇)。このような価値が芸術作品の「礼拝価値」と呼ばれる。極端な場合、儀式さえ執り行われれば、作品そのものは見られる必要がない。これに対し、歴史的な指示の連関から解放されたとき、作品はただたんに「展示価値」のみをもつにすぎない。それは見られなければ何の価値もないものとして作品が存在するということを意味している。ベンヤミンは、歴史的な段階として、「礼拝価値」から「展示価値」への重心の移動が生じていると見ていた。そこには芸術概念そのものの変化が含意されている。そしてそのような認識に立った上でベンヤミンは次のように述べている。「現在のところ映画が、このような認識のための最も有用な手がかりを提供してくれることは確実である」^(一一)。

さてこのように見てくると、「アウラ」をめぐるベンヤミンの主張の重点が、複製イマージュの出現とともに芸術作品に生じた変化を、受容という観点から考察するということと置かれていたことは明瞭であらう。しかし、ベンヤミンは、なぜ複製イマージュにそのような力があつたのかという角度からこのような変化を考察しようとはしていないのである。そこで、次節ではむしろこの点に焦点を移して複製イマージュの特徴を考察してみなければならない。

二 イマージュのパラドックス

ここでバザンの『写真イマージュの存在論』を参照しなければならない。問うべきことは、写真イマージュが、さらに写真の延長線上で映画イマージュが、なぜ外部の対象を再現し表象するという機能から自律する力をもっていたかという点である。バザンを参照することによってこの点を説明しなければならぬ。

絵画や彫刻のような造形芸術は、外的世界に存在する対象を再現するものであると見なされている。この場合、対象とはモデルであり、これに対して芸術作品は対象に類似した表象であるにすぎない。したがって、作品の意味はつねにモデルとの関係においてのみ理解されるのである。例えば、モデルに似ているか似ていないか、似ていないとすればどのような意図によってそうなったのか、等々がいわゆる作品の解釈である。このようなモデルと作品との再現し表象関係が写真および映画イマージュにおいては成立しなくなったというのが、ベンヤミンの読解をとおして見えてきた点である。では、どうしてそれが成立しなくなったのか。この点は、バザンの読解をとおして考えてみなければならぬ。

そこでまず次のように問うてみよう。人間はなぜ絵画や彫刻のようなものを制作してきたのであろうかと。写真イマージュに関するバザンの考察は、この問いに対する答えから始まっている。バザンによれば、造形芸術とは「人間心理の根本的な欲求」^(二二)を満足させるものであった。人間は時間の経過とともに老い、滅びる存在である。一言でいえば死すべき存在である。このことを自覚するがゆえに、人間には「時間から身を守る」^(二三)という欲求が生じることをバザンは指摘する。それは、時間の流れに抵抗しておのれの存在を保存したいという欲求である。バザンの考えでは、古代エジプト人たちがミイラを作った動機も、宗教的な形に昇華されたこの欲求によって説明できるものである。したがってバザンは

この欲求を「ミイラ・コンプレックス」^(二四)と名づけている。絵画や彫刻の起源にはこのような欲求が存在するとバザンはいっているのである。「造形芸術を精神分析すると、絵画と彫刻の起源にはこのミイラ・コンプレックスが見出される」^(二五)。このように、バザンは造形芸術一般を心理学的に考察しようという前提に立っているが、写真イマジユと対比するために論考の以下の部分ではもっぱら絵画が取り上げられているという点にここで注意しておこう。

バザンによれば、絵画はこのような欲求を完全に満足させることはできなかった。なぜなら、絵画とは人間の手で制作されたものであり、それゆえいかにモデルに忠実であったとしてもやはりモデルに類似する別のものでもしかなかったからである。いかにモデルを忠実に再現した絵画であれ、それが人間の手で制作されたものである以上、原理的に不完全な再現でしかない。対象の完全な再現は写真装置によって初めて果たされたのである。「それゆえ絵画に対する写真の独自性はその本質的な客観性に存する」^(二六)。バザンはとりわけそこに人間の手が加わらないという点を重視していた。バザンによれば、写真イマジユとは「人間の創造的介入なしに自動的に形成されるイマジユ」^(二七)である。別の言い方をすれば、「人間の手がいっさい除かれた機械的複製によって」^(二八)形成されるイマジユである。そしてバザンによれば、このようなイマジユによって、「幻影を求めるわれわれの欲求が完全に満足させられた」^(二九)のである。

このように、バザンは造形芸術に関する心理学的な仮定をもとに、絵画との対比で写真イマジユの新しさを本質的な水準で説明しようとしている。では、絵画と対比させることで明瞭となった写真イマジユの特質がこのようなものであるとすると、写真イマジユはなぜ外部の対象を再現 \equiv 表象するという機能から自律する力もちうるのであろうか。この問いをもとにしてバザンの論考をさらに読み進めてみよう。

確かに、バザンが着眼したとおり、写真イマジユの形成そのものはまったく人間の手が介入しない物理的な過程にすぎない。それは対象の視覚的性質を完全にありのままに複製することができる。では、ここでもやはり絵画との対比で考

えると、絵画と対象との関係が（類似）と呼ばれうるとすれば、写真と対象との関係は何と呼ばれるべきであろうか。私の考えによれば、それは（同一性）と呼ばれる他ないであろう。実物を現に眼で見た場合の視覚的性質と写真に映し出されたそれとは、同一であると考えられるのである。バザンはそのような言葉は使用してはいない。しかしバザンがこれらの関係を（同一性）とみなしていたことは次の引用文から鮮明に読みとることができる。

「ただカメラのレンズだけが、対象を何か別のもので置き換えたいという抑圧された欲求を、われわれの無意識の底から解放することのできるイメージをわれわれに与えてくれる。われわれは対象を〔絵画のような〕大まかな写しで置き換えるのではなく、時間的な偶然性から自由になったその対象そのもので置き換えるのである。イメージは不鮮明であったり、形が歪んでいたりと、色褪せていたりして記録としての価値はないかもしれないが、その生成過程からしてモデルの存在の論理にもとづいている。イメージはモデルである」⁽¹⁰⁾。

いつか減ぶべき対象の外観だけでも何か別のもので置き換えて保存したいという欲求は、絵画においてはまだ十分に解放されておらず、抑圧されていた。写真がこの欲求を抑圧から解放したのである。絵画は対象の外観をその「大まかな写し」で置き換えたにすぎない。それでは不十分である。では写真は何で置き換えるのであろうか。バザンは「対象そのもの」で置き換えるのだといっている。無論これはレトリカルな言い方であって、写真は眼に見えている対象の外観のみを対象から剥離して保存するといっているのである⁽¹¹⁾。それゆえイメージとモデルとのあいだにもはや類似の関係は認められない。対象の外観に関する限り、これらは厳密に同一である。この意味において、「イメージはモデルである」。

こうして、写真イメージは対象とのあいだに厳密な同一性の関係を打ち立てる。そしてこの関係が成立することによって、写真イメージは外的対象からの自律を獲得すると考えられるのである。イメージを対象に類似したものとみなす限り、イメージはつねに対象に関係づけられ、対象を再現＝表象するものとして取り扱われなければならない。現

前するイマージュが何を意味するかは、現前しない対象との関係においてしか理解できなかったのである。(類似)という関係がイマージュそのものを見ることの妨げになっている。ベンヤミンの言葉でいえば、このときイマージュには「礼拝価値」があるにすぎない。それは見られる必要のないイマージュである。これに対して、写真には「展示価値」しかないことになる。それは見られなければ何の意味もないイマージュである。イマージュが対象と同一である場合には、イマージュが対象を再現し表象するという指示関係は成立しないからである。外観に関する限り、これらは同一であって、写真が実物を表象するものでないのは、実物がそれ自身とは別の何かを表象するものでないのと同じである。

この最後の点をいま少し敷衍しておくべきであろう。イマージュを対象と類似の関係に置くということは、イマージュを対象に従属させるということを意味する。すなわち、重要なのはじつはイマージュが指示する対象であって、イマージュそのものではない。この限りイマージュと対象は明確に区別されることができる。絵画にはこの論理があてはまるであろう。ところが類似が完全なものとなり、視覚的性質としての区別が不可能になったとき、類似という関係そのものが廃棄される。完全に類似した二つの事物はもはや何の関係ももつことができないのである(三三)。この意味で、イマージュは対象から完全に独立するのである。事物の視覚的側面すなわちイマージュだけがこのような逆説的な論理を内蔵している。それゆえ、完全に類似した二つの事物はもはや何の関係ももつことができないというこの論理を、私はイマージュのパラドックスと呼ぶことにする。

とはいえ、このパラドックスによれば外的世界とイマージュの世界は厳密に同一なのであるから、イマージュの世界が存在することにとりたてて意義はないように思われるであろう。意義というより、むしろ余分なものがひとつ増えたというにすぎない。これまでの論述のみによれば確かにそうである。後述するように、このパラドックスの意義は、二つの世界が同一であるにもかかわらず、人間が対象を真実ありのままに見ることができるとはじつは外的世界においてではなく

イメージの世界においてのみであるという点にある。したがって、以下ではこの点をさらに掘り下げて究明しなければならない。

三 イメージと真実

写真や映画は、現実の代用品としてではなく、現実の世界と同等のリアリティーをもったもうひとつの世界として見られなければならない。これまでの議論から出てくる結論はさしあたりこれである。しかし、これだけではまだ不十分である。なぜなら、外的世界とイメージの世界の双方に同等のリアリティーがあれば、なぜイメージを見なければならぬかが不明だからである。したがって、同等のリアリティーがあるにもかかわらず、われわれはそのリアリティーをイメージの側にしか発見できないという点を明確にしなければなるまい。そのために、ここでもまたベンヤミンとバザンを参照する必要がある。

これらのイメージの特徴は、バザンが強調したように、それらが機械的複製であるという点から導き出されるであろう。人間が現実の世界を見ると、ただたんに見るということはまれである。なぜなら人間はつねに何らかの目的ないし関心の下で行動しているし、かつまたすでに形成された習慣の中で周囲の事物に働きかけているからである。人間の眼はそれに沿った形でしかものを見ていない。これに対して、カメラという機械の眼はまったく無心に対象を見る。考えてみなければならないことは、このことがいったい何を意味しているかである。

先ずベンヤミンのテキストを繙いてみよう。ベンヤミンはカメラ（とりわけ映画のカメラ）によって開かれた空間を「遊戯空間 (Spielraum)」と呼んだ。では、それはいったいどのような空間なのであるか。ベンヤミンは次のように

書いている。

「私たちの知っている酒場や大都市の街路、オフィスや家具付きの部屋、駅や工場は、私たちを絶望的に閉じ込めているように思われた。そこに映画がやってきて、この牢獄の世界を十分の一のダイナマイトで爆破してしまった。その結果私たちは今や、その遠くまで飛び散った瓦礫の中で、悠々と冒険旅行を行なうのである。クローズ・アップによって空間が、スロー・モーションによつて運動が引き延ばされる。拡大撮影というのは、〈これまでも〉不明確なら見えていたものを、たんに明確にすることではなく、むしろ物質のまったく新しい構造組成を眼に見えるようにすることである。同様にスロー・モーションは、たんに運動の既知の諸要素を眼に見えるようにするだけではなく、この既知の要素の中にまったく未知の要素を発見する」(1111)。

酒場やオフィスは、そこで実際に仲間と酒を呑んだり仕事をしたりする限り、「私たちを絶望的に閉じ込めている」ということはない。そのような現実の活動から離れて、酒場やオフィスと呼ばれる対象を客観的に見ようとしたとき、われわれはそこに「閉じ込められている」ように考えられるというにすぎない。客観的に見るということは、今仲間と酒を呑んだり仕事をしたりしている酒場やオフィスは、それ以前から存在していたということを前提してこれらを見るといふことを意味する。われわれは現前する事物をつねにそのような枠組みの中で見ようとする知的な習慣をもっている。ところがカメラにはそのような知的な習慣はない。カメラが見るのは、今見えている限りでの酒場やオフィスである。機械の眼には、見えているものしか存在しえない。十分の一秒だけしか映らなかつたものは、フィルムの中にはそれだけのあいだしが存在していないのである。

ちなみに、テキストに現れる「十分の一」という表現は、映画の原理となつた「フェナキスティスコープ」が十分の一秒間隔で撮影された写真の連続によつて動面を作り出すという事実にもとづいた表現であつて、したがつて「十分の一の

ダイナマイト」という言葉は、文脈からも明らかのように実質的には映画を指す^(二四)。確かに、これまでいっただいれほど多くの「酒場」や「オフィス」そしてとりわけ「駅」が映画に撮られたことであろう。これらの場所が、私に現前していない時にも客観的に存在していると考えながら、私は「酒場」や「オフィス」そして「駅」を見る。しかしカメラという機械の眼はものを見るとときにそんなことは考えない。カメラには映つたものしか存在しえないがゆえに、われわれが信じていた事物の連続的な存在はカメラに映されることで断片化されるのである。

さらに引用文の読解を続けよう。引用文の後半を一読すると、「クローズ・アップ」や「スローモーション」によつてもたらされるのは、人間の眼には見えない客観的な事物の構造である、と述べられているように見える。しかし、それらによつてなされるのは、これまで「不明確に」見えていたものを「明確に」見ることというよりも、「既知の要素の中にまったく未知の要素を発見する」ことであると明言されていないであろうか。不明確ながら見えていたものを明確にするというのであれば、それは映画装置の科学的利用というにすぎない。マイブリッジが馬の疾走を、マレーが鳥の飛翔を連続撮影して、その運動を科学的に解明したように。しかし、ベンヤミンが強調するのはそのような映画装置の科学的利用価値ではなく、「既知の要素の中にまったく未知の要素を発見する」という本来の機能である。私の解釈によれば、この意味は、現に生きられているが生きられている通りには決して見られることのない対象を、はじめて眼に見えるようにすることが映画イマジユの機能であるというのである。すなわち、すでに述べたとおり、現前している限りでそこにあると考えられるような仕方で対象を眼に見えるようにすることが映画イマジユの機能である。

ただし、ベンヤミンのテキストはじつはこれほど割り切つて理解できるものではない。というのは、ベンヤミンは以上の主張を「カメラに語りかける自然が、肉眼に語りかける自然と異なることは明白である」^(二五) という点から支持しようとしているからである。ここではあたかも、見えないものを見えるようにすることが、科学的な意味で言われ

ているかのようにである。すなわち、われわれの眼差しとは独立に存続する、対象の客観的な存在をカメラは見ると言われているかのようにである。

しかし、その文章にすぐ続けて、「異なるのはとりわけ次の点においてである。人間によって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識が織り込まれた空間が立ち現れるのである」^(二七)とベンヤミンは書いている。これは明らかに、肉眼では見えないものを顕微鏡で見るといふようなこととは異なることである。例えば、私が机の上にボールペンを見出すのは、そのペンを使つて書き留めておくべきことができたからである。それまではボールペンは私には見えていなかった。しかし、私は私が今日にしたボールペンはもともと机の上にあつたという前提でそれを見る。机も、その机が設置されている部屋も同様に前提されている。これが「意識が織り込まれた空間」である。では、これに対し「無意識が織り込まれた空間」とは何であろうか。それは現前するものだけが存在しうる空間である。カメラという機械の眼は映つたものだけを見る。対象は、私に現前する以前からそこにあつたといふような推論を交えずに見るのである。しかしその限りにおいてはどのような細部も見逃さない。「視覚における無意識的なものは、カメラによつてはじめて私たちに知られる」^(二七)。

ところで、現前する事物が見られる前からそこにあり、またそれ以後もそこにあるであろうと信じるには、現在から過去へ伸びる直線的な時間表象が必要である。したがつて、現前するものだけが存在しうる空間を眼にするとき、人間の意識はそのような直線的な時間の流れから断ち切られ、一種の不意打ちを食らつた状態に置かれるであろう。人間が現に生きている時間からこうした知的な表象を取り除けば、時間とはじつは断片なのであり、写真や映画こそそのような現実的な時間をとらえているのである^(二八)。

このような時間のあり方が映画固有のものであることは、後にアラン・ロブ・グリエによつて強調されることになるだ

ろう。『新しい小説のために』（一九六一）から引用しておこう。

「映画全体が展開される宇宙は、これが映画の特徴なのだが、絶え間ない現在から成る宇宙であり、その中では記憶へ訴えることは不可能にされているのである。それはその都度充足し、現れるとともに消えていく過去のない世界なのである。この男、この女は、彼らがはじめてスクリーンに現れたときからのみ存在し始める。それ以前は、彼らは何ものでもなく、上映が終わればもはや彼らには新たに何もつけ加わらない。彼らの存在は映画が持続する間だけ持続するのである」(一九〇)

次に、ベンヤミンのテキストを分析したのと同様の観点から、バザンのテキストを見ていこう。バザンは写真イマジユについて考察しているが、写真イマジユについて妥当することは、そのまま映画イマジユにも妥当すると考えてバザンのテキストを読み進めてよいであろう。

「美学的な意味で写真がもっている潜在的な力は、それが事物というものの真実を露にするという点に存している。湿った歩道の光沢、子供の仕草、そういったものを外的世界の生地の中にはつきりと見分ける力は私にはない。レンズの冷静さだけが、習慣や偏見を、私の知覚が対象を覆っていた精神の垢を、対象から剥ぎ取ることで、対象を私の注意にとつて無垢の状態にし、私の愛に語りかけるものとしたのである。写真という、われわれが見るすべを知らず、また現に見ることができなかつた、世界のありのままのイマジユにおいては、自然はついに芸術を模倣するという以上のことをしている。それは芸術家を模倣するのである」(一九〇)

イマジユのパラドックスの意義を、ここにはつきりと読みとることができるといえる。カメラという機械の眼は、私が見る際の「習慣や偏見」および「精神の垢」を「対象から剥ぎ取る」とバザンは書いている。なるほど、われわれは何か対象を見るときにはつねに、それを解釈して見てしまっている。われわれは対象を「無垢の状態」で見ることができな

い。では「無垢の状態」とはどのような状態であろうか。人間の側の思い入れを排した対象そのものの客観的な状態という意味であろうか。バザンの文章はそのように読めなくもないが、むしろベンヤミンと同様に、現前する限りでの対象という意味に理解した方がよい。その方向で読めば、客観的な状態とは、それが現に見られている前から存在していたという推論を含むから、むしろわれわれの「精神の垢」にまみれた状態である。見てもいないものの存在を仮定しているのであるから。これに対し、カメラという機械の眼はそのような推論なしに対象を見る。

例えば、「湿った歩道の光沢」を人間がみるとき、この歩道は自分がここを歩く前から水に濡れており、いずれ乾くであろうという推論を伴って見ている。そのような抽象的な時間表象の中に置かれてしまうと、対象は私に向かってありありと現前してはこない。バザンの言葉によれば、対象は「私の愛に語りかける」状態にはない。「子供の仕草」もそうである。フランソワ・トリュフォーの『恋愛日記』（一九七七）の中に、アパルトマンの階段の昇降口にしゃがんで泣いている少女に、二階の自室へ向かおうとする主演のシャルル・デネルがふと声をかけるシーンがある。人間の眼は、少女がそんなことをしている理由の存在を、自分がその少女を見ている今という時間の以前に設定しながら少女を見る。これに対し、カメラという機械の眼にはそのような推論の能力は欠けている。しかし、それが欠けているがゆえに、対象の現前という事態をありありと示しうるのである。「事物というものの真実を露にする」とはそのようなことである。そしてバザンが、真実と愛を結びつけようとしている点に注意しなければならぬ。「それ相応の理由があつてこんなところで泣いているのだらう」というような見方をしていいる間は、少女の存在が「私の愛に語りかける」ことではないのである。したがって逆説的に、ただ機械の冷静な眼がもたらすイマジジュだけが、われわれに愛を喚起するといわねばならない。くり返し言えば、イマジジュは外的世界の再現≡表象なのではなく、自律した世界である。したがってカメラのレンズを通して与えられたイマジジュを、外的な世界に送り返してはならない。だがそれだけではない。さらに本質的な点を

述べれば、対象のありのままの存在は外的世界の側ではなくそのイマージュの側でのみ見ることができると考えなければならぬのである。それゆえバザンも、ありのままの世界といわずに「世界のありのままのイマージュ」という、そのまま読むと少々通りの悪い言い方をしている。私の解釈では、バザンはこのような言い方によって、現実の世界と完全に類似したイマージュは現実の世界と関係をもたない別の世界であり、かつイマージュの側にこそ真実を見ることができるといふ、イマージュのパラドックスの意義を言い表そうとしているのである。以上が、バザンのテキストに対する私の解釈である。

ベンヤミンとバザンのテキストにもとづく考察は以上である。考察の趣旨は、外的な世界とそっくり同一であるイマージュの世界の側にしか、われわれは真実を見出すことができないという点であった。この点を整理し直してみよう。カメラが映し出すイマージュは、外的世界と同一であり、したがって同等のリアリティーをもっている。しかし、われわれにとってこれらは同等ではない。なぜなら、現実の世界もっているリアリティーを、われわれは写真や映画の断片化されたイマージュの中にしか見ることができないからである。われわれにとっては、イマージュの方が、いやイマージュだけがリアルなのである。

この点に関して、ソーザン・ソクタグは『写真論』（一九七七）の中で注目すべきことを述べている。ソクタグによれば、人々を写真装置による外的世界の複製へと駆り立てる動因は現実への不満である。複製技術の存在しない時代においては、現実への不満は別世界へと向かった。しかし、複製技術を得た時代においては、その同じ不満が世界を複製することへと向かっている。現実の世界の中では経験することのできない現実性が写真の中にあるかのように。

「過去においては、現実への不満は別世界へのあこがれという形で表現された。現代社会では、現実への不満は、強力にかつ極めて執拗に、この現実を複製したいというあこがれによって表現されている。あたかも、現実を写真に定着させ

ることによって、対象という形で眺めることによってしか、現実には本当に現実的 (really real) すなわち超現実的 (surreal) にはならないとも言えるように」(三二)。

ソングは、「本当に現実的」であることを「超現実的」と同義に用いている。なぜなら人々が不満を感じている現実には現実性が欠けているからである。本当に現実性を感じられるものは現実の中にはない。したがって、それは現実を越えていなければならない。写真による複製はこの意味で超現実的である。ただしソングがこれを「あたかも (as if)」という形で主張しているのに対して、私はむしろ事実としてそうであると主張しているのである。

論述が少々脇道に入るが、この観点から舞台俳優と映画俳優の相違が明瞭にできるかもしれない。言うまでもないことだが、舞台俳優が観客の前で演じるのに対して、映画俳優はカメラの前で演じる。しかしこの相違は決定的である。舞台俳優の演技を見るのが人間の眼であるのに対して、映画俳優の演技を見るのはカメラという機械の眼だからである。人間の眼は、舞台の上にいる俳優を俳優本人として見るのではなく、演じられている役柄として見るであろう。どんな俳優が演じていても、演じられているのがオセロならオセロとして、リア王ならリア王として見る。しかし、カメラの機械の眼は決してそんな見方はしない。では、カメラはいったい何を見るのであろうか。任意の役柄を演じている限りでの俳優そのものを見る。いや、俳優が演技という仕事をしている現場を見る、と言った方がよい。この点に関して、ベンヤミンは、映画俳優というものはカメラの前でテストを受けているのだと書いている。

「映画俳優はいうまでもなく公衆の前ではなく、機械装置の前で演技する。映画監督が立っている位置は、適性検査において検査官が立っている位置とまさに同じである。強力な照明のもとで演技し、同時にマイクロフォンの要求する条件をも満足させることは、第一級のテスト成果である」(三三)。

卓抜な指摘である。映画俳優は人間の眼で鑑賞されているのではなく、監督によってテストされている。カメラの機械の眼はその現実をそのままとらえるであらう。すると、映画の観客が見るのは、役柄というよりもむしろ役柄を懸命に演じる俳優であることになる。それでも映画の観客が決して役柄を演じる俳優を見ているとは思わず、俳優が演じる役柄を見ていると信じるのは、一カットごとに撮影された演技が虚構の物語の中に組み込まれるからである。しかし本当は、観客が見ているのは役柄を演じる俳優以外のものではない。

ゴダールの『万事快調』(一九七二)には、イヴ・モンタンが物語とはあまり関係のない台詞を延々と述べるのを固定カメラでじつととらえ続けるカットがある。始めのうちは、観客は役柄の男としてイヴ・モンタンを見ているが、そのうち役柄を演じるイヴ・モンタンが姿を現してくる。それは演技という仕事をしている一人の男である。ゴダールが意図的にこれを観客に意識させようとしたことは明白である。なぜならこの作品はその製作の諸経費が記入された小切手の映像から始まっているからである。ゴダールによって意識させられるのは、カメラというものが持っている唯物論的な特性である。カメラは見えるものしか見ない。現実に見えるものを、見えてはいない××として見る、というようなことをカメラはやらないのである。

また、スターに関するマルローの見解も、このような観点からすると極めて興味深い。マルローによれば、どんな役柄を演じても自分自身である以外にないのが映画スターという存在にほかならない。「偉大な女優とは、多くの異なった役柄を演じることのできるひとのことである。しかしスターとは似通った無数のシナリオを生み出させてしまうひとのことなのである」(iii)。確かに、ジョン・ウエインはどの映画でもジョン・ウエイン以外の誰でもなかった。しかし、映画スターがどんな役柄を演じても自分自身であるのは、別に映画スターに演技力がないからではない。カメラという機械の眼で撮影されるといふ条件がそのような帰結をもたらすのである。

それゆえ、かつてのグロリア・スワンソンがしばしばそう回想されるように、カメラの前に立つと俄然輝き出す資質を持った者のみがスターとなるのであろう。ビリー・ワイルダーは、『サンセット大通り』（一九五〇）のラスト・シーンで、久しぶりに立ったカメラ（ただし報道カメラ）の前で俄然輝き出す往年の美女優ノーマ・デズモンドをグロリア・スワンソンに演じさせたが、このシーンにはスターという存在の精髓が集約されている。カメラの前で演技をしているのは生身の人間であるが、その人間のスター的側面はイマーヂュとしてしか存在しないということ、ビリー・ワイルダーのような人は熟知していたように思われる。だが考えてみればこれは不思議である。なぜならカメラが映し出すイマーヂュとそのモデルとは同一であるはずなのに、イマーヂュだけがそのモデルの魅力をわれわれに見せることができるのだから。これこそイマーヂュのパラドックスといえよう。このように、マルローの指摘を掘り下げて理解すれば、スターとはイマーヂュのパラドックスが生み出した存在であるという見解にたどりつくことができるのである（三四）。

複製イマーヂュにはパラドックスが内在している。いや、このパラドックスが複製イマーヂュの存在そのものであるといってもよい。しかし、こうした逆説的な在り方ゆえに、かえって複製イマーヂュの存在はしばしば誤解されているように思われる。したがってこの誤解について少しばかり触れておかねばならない。

その誤解とはいうまでもなく、複製イマーヂュというまったく新しいイマーヂュを従来の再現＝表象という枠の中で理解しようとしたことから出てくるものである。この考え方によれば、写真や映画のような複製イマーヂュの意義は、それらが現実をありのままに記録し、伝達しようとする点にあることになる。言い換えれば、複製イマーヂュの意義はそのドキュメンタリズムにあるということになるのである。このような観点に立てば、当事者にはすでにありのままに経験されている現実を、作為を排して記録し、より多くの人間に伝達することが何より重視されるであろう。したがって、われわれは

複製イマージュを見ると、勝手に自分がたまたま知らなかった現実を見るにすぎず、誰も知らなかったものをイマージュとして見るといふ経験はついに起こりえないことになる。

例えば、中井正一は『美学入門』（一九五二）の中で次のように述べている。

「フィルムが撮った一画面の中の、群衆の弊れている一人を私たちが見ている時、私が見ている一黒点は、その涯をたどるならば現象、すなわち物質的手続きを貫いて、実はじかにその横たわっている一人の人間の肉体に、私の眼は連続しているのである」^(二五)。

「一黒点」が主語なのか、それとも「私の眼」が主語なのか不明で、文法的には極めて曖昧な文章である。しかし、文章の主旨はそれほど曖昧ではない。中井は、フィルムが伝えるのは、私がかもしその場にいれば見ることでできる現実であると言いたいのである。だが、このようなもともらしい主張にはひとつの誤解が潜んでいる。フィルムは現実を再現し、表象するものであり、したがって最終的には現実というモデルに送り返されるものにすぎないという誤解である。私のこれまでの論述が正しければ、これが誤解であることはすでに明白であろう。モデルとまったく同一のものを、どうしてモデルに送り返す必要があるというのであろうか。

同じ誤解は、より大規模な形で多田道太郎の『複製芸術論』（一九六二）にも読みとることができる。多田はまず、複製イマージュにもとづく芸術を複製芸術と呼び、その特性をオリジナルの不在という点に求める。「複製芸術とはオリジナルのない芸術、ぜんぶが複製である、たとえば映画のような芸術を指す」^(三六)。こう定義した上で、オリジナルにもとづく従来の芸術概念からすればほとんど芸術とはいえないもの、例えば映画を芸術として擁護しようとしている。「一回性、稀少性という問題を問題にするなら、ここでもまた映画が登場するが、映画はとうてい芸術とはなりえない。（中略）これは根本的にまちがっている。複製芸術とは芸術の複製ではない。それは一個の芸術である」^(三七)。

これだけなら一応は歓迎すべき主張である。では映画をはじめとする複製芸術を多田が支持する理由は何であろうか。そこで持ち出されるのは現実の再現＝表象という旧態依然たる概念にすぎない。

「現代芸術の多くが、まるで神秘的な糸にたぐられるようにして「抽象」の方に向かっていくとき（小説ではディッケンズからカフカへ、音楽ではクーランからシェーンベルクへ、絵画ではブリュゲルから無対象絵画、あるいはアンフォルメルへ）、ひとり「現実」に執着し、その再現、その「写真」に仕えているのが写真と映画とである」^(三八)。

こうして、映画の芸術的価値を決定するのはそのドキュメンタリズムにあることになる。そうであるとすると、真に芸術的な映画とは劇場用のニュース・リールや人類学的な記録映像であることになる。実際、多田はそうと明言はしていないが、それとに合わせる程度の曖昧な文章は堂々と書いている。「むしろ芸術家は、産業と機械と人間とのあいだに現存する基本的な矛盾、葛藤を、将来の解決のために自分のテーマとすべきである。現実の根本問題をとらえて、その様相を人間の意識の正面にもたらさなければならない」^(三九)。ここには、先に引いた中井の考えと同一の考えが明瞭に読みとられる。要するに、多田は、複製イメージが視覚メディアとなったことで獲得した副次的な機能を複製イメージの根本的な性質と思い込み、それを複製イメージ本来の性質から生み出された映画のようなものに投影しているだけなのである。

この点について少々補足しておこう。視覚メディアは（コミュニケーション）を前提して成立する。人々が知りたいもの、求めるものを提供するのが視覚メディアである。まだ存在していなかったもの、したがって知りたいと思いたくても思えないものは（コミュニケーション）の回路には乗らない。それゆえ、映画は芸術であって視覚メディアではない。この点を、レジス・ドブレは次のように書いている。「供給が必要にならう時に「コミュニケーション」は存在するのであり、イメージの供給が必要から独立に理解される時には「芸術」が存在するのである」^(四〇)。このような見解はまったく正

当なものである。そしてここから見直せば、多田は映画と対立すべき視覚メディアの観点から映画を擁護するという、まったく意味のないことをやっているのである。

さて、批判がやや長きに失したが、ここで本題に戻ってこの節を閉じることにしよう。以上の論述を通じて、私は複製イマーージュという括りの下で、写真イマーージュと映画イマーージュを同列に論じて来た。実際、私がイマーージュのパラドックスと呼んだ事態は、どちらのイマーージュにも当てはまるものである。しかし、写真イマーージュにはこのパラドックスを覆い隠してしまう要因が含まれており、したがってただ映画イマーージュだけがこのパラドックスを十全に表すことができると考えられる。そこで最後に、写真イマーージュの弱点を指摘した上で、映画イマーージュの固有性について論じてみなければならぬ。

四 映画イマーージュの固有性

写真イマーージュの弱点とは、それが対象から独立した自律的なイマーージュであるにもかかわらず、つねに対象をその指示対象として喚起してしまうという弱点である。われわれが写真を眺めながらつい考えてしまうことは、ここに映っている人間は、家は、風景は、いつかどこかに存在したであろう、ということである。このような仕方では、写真はそこに映っている対象がかつて間違いなく存在したことの証拠であると見なされる。ロラン・バルトは、『明るい部屋』（一九八〇）の中で、このようなごく自然な見方を定式化して「写真の本質はそれが再現＝表象するものが存在したということ

認証することにある」(四二)と書いてある。このような見方によって覆い隠されるのは、人間が写真イマージュによって始めて目にするのできた、対象の真実である。

このように、写真イマージュをそれ自体として見るということはじつはたいへん難しいことなのである。写真イマージュが一枚ずつ孤立した静止画像であり、それを見る人間の注意を別のものに向ける余裕を与えてしまうことがその理由である。したがって、写真イマージュを外的世界に送り返すことなしに、たんにイマージュとしてのみ見ようとするのなら、決して写真をじつくりと眺めてはならないのである。

ベンヤミンは、『写真小史』の中で、一八八〇年代以降、写真によるアウラの捏造がさかんに行なわれたという事実を指摘している。新しい写真をわざとぼかし、古めかしい外観を与えて、それを過去へと、かつて存在したモデルへと送り返したのである(四三)。この事実は、写真イマージュにはそのような捏造を許す性質があったということを示している。

したがって、イマージュが外的世界とは独立に、まったく新しい存在として見られるためには、この性格が克服されなければならなかった。すなわち、イマージュを見つめる人間の注意に、イマージュ以外のものへと向かう余裕を与えないような条件が新たに必要であった。はからずもその条件を提供したのは、いうまでもなく映画イマージュである。映画イマージュは技術的には写真イマージュの連続から構成されるものである。しかし、その連続によってイマージュを外的世界から切離す。映画イマージュはそれがスクリーンに投影されるとほとんど同時に他のイマージュに取って代わられる。観客はひとつのイマージュをじつと見続ける余裕を与えられない。これによって、イマージュをひとつの独立した世界として見る条件が整った訳である。

ベンヤミンはこの条件を「ショック」という概念でとらえようとしている。「ショック」という概念は、ベンヤミンが『ポードレールにおけるいくつかのモチーフについて』において現代的な経験の分析にとりかかる際に中心的な役割を果たすこ

とになるが、『複製技術時代の芸術作品』においてもすでに「歴史の転換期において人間の知覚器官が直面する課題」^(四三)についての言及があり、それとの関連で映画の「ショック作用」が語られている。しかし、その文脈にはここでは深入りすることを避け、もっぱら写真と映画の相違点を明確にする目的でこの概念に眼を向けてみよう。ベンヤミンは写真ではなく絵画を引き合いに出しているが、絵画の受容と映画の受容とのあいだの差異を論じた以下のテキストは、写真の受容と映画の受容とのあいだの差異に関する指摘として読むことができる。

「スクリーン上の画像は変化するが、キャンバス上の画像は変化しない。後者は眺める者を観想へと誘う。その前で彼は自分の連想の流れに身をゆだねることができる。映画の画像の前ではこれは不可能である。画像が眼に入ってくるや否や、もうそれは変化してしまっている。定着することはできない。画像を眺めるものの連想の流れは、その変化によってたちまち断ち切られる。映画のもつショック効果はこのことにもとづいてるのであって、あらゆるショック効果と同様、映画のショック効果も、普段より緊張した意識によって受け止められるべきものである」^(四四)。

ベンヤミンによれば、絵画は、したがってまた写真は、見る者を「観想」へと誘う。その結果、現に見ているイメージとは別のものへとそのイメージを自然に結びつける。これに対し、「観想」に対立する態度を指す言葉はここには書かれていない。「ショック」とは見る者に与えられる作用であり、そこから生じる見る者の態度ではない。しかし、この態度を指す言葉は別の箇所に見出される。ベンヤミンはそれを「気が散った状態 (Zerstreuung)」と呼んでいる。

「気が散った状態での受容は、芸術のあらゆる分野においてますます顕著になってきており、統覚の徹底的な変化の兆候であるが、このような受容を訓練するのに最適の道具は映画である。映画のもつショック作用は、気が散った状態での受容に対応している」^(四五)。

このように、写真イメージに対する映画イメージの固有性はそれが変化するイメージをもたらずという点にある

と、まずおおよそそのところではどのように考えられる。しかし、この点はもっと丁寧に考えてみる必要がある。私は先ほどバルトの文章を批判的な意図で引用したが、同じ著作でバルトが写真と映画の差異に言及した箇所も、やはり的を外しているように思われる。

バルトによれば、写真の場合には対象がカメラの「小さな穴」の前に「置かれている」だけであるのに対して、映画の場合にはこの穴の前を「何かが通る（過ぎ去る）」^{（四六）}のだと書いている。要するに、映画の場合は写真と違ってイマジユが運動し変化することが論点のようであるが、しかしただ映っているものが運動し変化するというだけではベンヤミンのいう「シヨック」は与えられないであろう。例えば、演劇的一幕あるいはオーケストラの一章を固定カメラで収録した場合、イマジユの内部には確かに運動や変化があるが、そのフィルムには再現価値ないし保存価値しかないことは明白である。そのようなイマジユはいつも簡単に外的世界へ送り返されてしまうであろう。

したがって問題は、対象が運動しているかどうかではない。現前したイマジユが次の瞬間には廃棄され、別のイマジユに置き換わることが重要なのである。今引用したベンヤミンのテキストをよく読めば「画像が眼に入ってくるや否や、もうそれは変化してしまっている」と書かれている。また別のテキストには、「映画のもつ注意散逸を引き起こす要素」について、「それは場面とカットの転換にもとづいている。場面やカットはひと区切り、またひと区切り、という具合に見る者に迫ってくるのである」^{（四七）}と、もっとはつきり書かれている。すなわちベンヤミンはここでカットのつながりが作り出す効果を映画固有の効果とみなしているのである。

人間は対象を見るときに過去から未来へと一直線に伸びる時間表象の中に対象を置き入れ、対象の連続存在を仮定している。そのようにして、人間は見てもいないものが存在するという抽象的な推論の中に対象を位置づける。それで見失われるのは、対象の現前そのものである。これとは逆に、カメラという機械の眼は、現前しているものしか見ることがで

きない。しかし、対象の連続的な存在をカメラが断片化するというのではない。連続的な存在こそ抽象的なのであって、対象が現れる真実の姿は断片的なのである。映画は、そのような断片すなわちカットをつなぐことで成立している。したがって、ベンヤミンのいう「気が散った状態」とは現実から気が逸れて空想に流れるということではなく、まったく逆に、現実的なものに注意が集中されるということを意味する。くり返し引用すれば、「あらゆるショック効果と同様、映画のショック効果も、普段より緊張した意識によって受け止められるべきものである」。

このように、写真に対する映画の固有性は、カットの連鎖にあると考えられる。極論すれば、映画をまさに映画たらしめているものこそカットである。じつはこの点は、ベンヤミンとほぼ同時期にマルローが強調した論点であった。映画に対するマルローの見立ては、ルネッサンス以来の芸術の終点に映画を位置づけようとするものである。マルローによれば、「四世紀の間続けられて来た運動を捕らえるための努力」^(四八)は、映画においてはじめて実を結んだ。しかし、私がここで注目したいのはこのような見立てではない。むしろ、強調しなければならないのは、映画が運動を捕らえたと言うとき、マルローが見出したのがカットであったという点である。

マルローは、写真に対する映画の特徴は映し出された対象の運動にあるという通俗的な見方に反して次のように書いている。「問題は、イマージュの内部での登場人物の動きにあったのではなく、カットのつながりにあったのである」^(四九)。このように論じる際に、マルローが外的世界の「再生 (reproduction)」とその芸術的な「表現 (expression)」^(五〇)とを厳密に区別している点が重要である。ただ動いている人物を映しているだけのイマージュであれば、その機能はじつは写真とあまり変わらない。静止した人物のイマージュと同様に、動いている人物のイマージュもまた外的世界に容易に送り返される。わざわざカメラの眼で見なくても、肉眼で見えるこのできるものが記録されたというにすぎない。この限り、写真と映画の違いは技術的な水準のものにすぎない。「動いている人物を再生する手段にすぎない」^(五一)は、映画は録音装置

や写真装置と同様に芸術ではなかった」(五二)。

それゆえ、重要なのはやはりカットである。映画が「再生」から「表現」へと踏み出すのは、「脚本家が物語をカットに分割することを考えた」(五二)ときからである、とマルローは書いている。カットに分割されなければ、物語は過去と未来を結ぶ一直線の時間の上で展開されなければならない。この場合、物語は人間の眼が対象を見るときに抽象的な枠組みを模倣しており、それゆえ何かしら現実を再現するものでしかない。カットへの分割はこうした直線的な時間表象への回帰を断ち切り、イマージユの断片性を維持することによって、「再生」から「表現」への踏切台となるのである。(リユミエール兄弟が一八九五年に世界ではじめて公開上映したといわれるフィルムの中の一本である『水を撒かれた撒水夫』は、じつはカットによって組み立てられている。映画は、その誕生からすでに芸術であったというべきか、それともたんなる偶然か)。カットへ分割されることによって、映画という動くイマージユは現実世界から独立した、自律したイマージユとしてのあり方を徹底させることができたのである。

おわりに

以上の結論を述べる前に、まず次の点を確認しておこう。外的世界の外観をそのまま複製するという技術の真の意義は、人間がすでに知っている現実を再現＝表象して何かに役立てることであったというよりも、むしろそれとは逆に人間がこれまで知らなかった現実を人間に見させることを可能にしたことであった。以上が、この論文で私が主張しようとしたことである。この可能性が徹底されたのは映画においてであって、したがってその固有性を明確にするという作業が論文の最後になされなければならなかったのである。この考察の結論として、映画作品に対する美学的な判断基準についての提

案を導こう。

映画イマジユが外的世界に対する自律を維持し、対象の真実を露にし続けるには、映画がカットのつながりによって構成されていることが不可欠であった。この観点からすれば、カットそのものというよりも、カットが次々と切り替わることが重要とみなされるであろう。とはいえ、われわれにリアリティーをもつて迫ってくるのはやはり個々のカットである。これに対し、カットのつながりそれ自体の機能は、むしろ物語を語るためのものである。この点から言えば、映画とは物語の一種である。したがって、映画を見ると、物語の方を追いかけてばかりいると肝心のイマジユそのものが見えなくなるのではないかと危惧されるであろう。

映画の歴史において実際に起こったことをみると、一九三〇年代にトーキー化が進むにつれて、カットのつながりそのものに質的な変容が生じた。その変質を簡単にいえば、物語を語る有効性という観点からカットが決定され、いわばカットが物語に従属するという事態である。バザンが「心理学的モニタージュ」^(五三)と名付けた細かなカット割りの技術が、三〇年代から四〇年代をとおして、とりわけアメリカ映画において完成されていくであろう。サイレントの基本文法であったクローズ・アップやカットバック（クロス・カットティング）に代わり、構図^{II}逆構図や視線の一致が映画言語を構成する基本的な文法となるのもこの時期においてである。

では、それで本当にイマジユそのものが見えなくなつたかという点と、じつはそんなことはない。むしろそこまでカットの役割が希薄化されることで、映画イマジユはようやく再現^{II}表象機能から解放されたとみなさなければならぬ。サイレントのように、場面全体を固定カメラでとらえつづけると、どうしても外的世界をカメラで撮っていることが観客に意識されてしまう。これに対して、トーキーの特徴は、観客が映画の中で起こっていることをカメラを通さずにあたかも直に見ているように感じるという点にある^(五四)。したがって、サイレントが再現^{II}表象機能を前提した受容へと

観客を誘う危険をもっていたのに対して、トーキーではそのような危険がむしろ回避されえたのである。したがって事実として、トーキーは映画の可能性の抑圧ではなく発展であったという視点が成立しうるのである。

問題は、映画イマーヂュがどれほど再現＝表象機能から遠ざけられるかであって、トーキーは映画イマーヂュをそこから遠ざける要因となった。無論、そうならなかった可能性もある。映画製作は多数の人間が参加する複雑な過程であって、どのような要因が何を帰結するかを前もって言うことなどできない。ただ事後的に事実を確認することができるだけである。ともあれ、個々の映画作品について、それが再現＝表象機能を廃棄する方向にあるか、それとも逆にそれを助長してしまっているかという点を、イマーヂュの本性にもとづく評価基準として設定することはできるのであろう。これが結論である。

△凡例▽

ベンヤミンからの引用は基本的に浅井・久保訳（ちくま学芸文庫）を使用した。ただし、訳語には多少の変更を施した場合もある。テキストの参照箇所は、ズーアカンパ版ベンヤミン全集の頁数の後に邦訳版の頁数を括弧に入れて示す。

注

- (一) Benjamin [1991] Band VII p.355 [592]
- (一) *ibid.* p.352 [588]
- (二) *ibid.* p.353 [589]
- (四) *ibid.* p.353 [590]
- (五) *ibid.* p.353 [590]

- (六) *ibid.* p.355 [593]
- (七) マウラの粉砕を、表象⇨再現機能の失調として解釈したのは、中村〔一九九七〕二五五頁である。私は本稿でこの解釈を踏襲した。
- (八) Benjamin [1991] Band VII p.355 [592]
- (九) *ibid.* p.355 [592] 『写真小史』『ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて』に同様の表現。Band II p.378 [570]、Band I p.647 [471]
- (一〇) *ibid.* p.356 [594]
- (一一) *ibid.* p.358 [597]
- (一二) Bazin [2002] p.9
- (一三) *ibid.* p.9
- (一四) *ibid.* p.9
- (一五) *ibid.* p.9
- (一六) *ibid.* p.13
- (一七) *ibid.* p.13
- (一八) *ibid.* p.14
- (一九) *ibid.* p.14
- (二〇) *ibid.* p.14
- (二一) 同様の指摘はペンヤミンにもある。写真装置が登場する以前にも、モデルと厳密に同一なイメージは存在した。それは鏡像である。しかし鏡像は、モデルが現前している時にしか形成されないという制限をもっており、その意味ではまだモデルの存在に依存していた。写真および映画装置によって可能になったことは、鏡像をモデルから引き離し、完全に独立した存在にってしまうことなのである。ペンヤミンはこう書いている。「今やこの鏡像は人から切り離しうるようになった。それ

は運搬可能になった。ではどこへ運搬されるのか。大衆の前へである」。Benjamin [1991] Band VII p.369 [611]

(二二) デカルトは『屈折光学』〔一六三七〕で次のように述べている。「表象している対象にあらゆる点で類似したイマジジュは存在しない。なぜなら、もし存在するのなら、対象とそのイマジジュのあいだにはいかなる区別も存在しないであろうから」。Descartes [1996] tome VI p.113. デカルトは対象と同一であるイマジジュは存在しえないと考えていた。しかし、もしそういうイマジジュが存在すればどうなるかは正しく理解していた。それは対象といかなる関係をも持ちえない〔区別〕は関係の様態である。イマジジュである。

(二三) Benjamin [1991] Band VII p.376 [619]

(二四) 中村〔一九九八〕一九六～一九七頁

(二五) Benjamin [1991] Band VII p.376 [619] 『写真小史』に同様の表現。Band II p.371 [558-559]

(二六) *ibid.* p.376 [619] 『写真小史』に同様の表現。Band II p.371 [558-559]

(二七) *ibid.* p.376 [620]

(二八) 中村〔一九九八〕一九八～一九九頁において、ベンヤミンにおける時間の断片性が論じられている。しかし、その意味は私が本稿で展開しているものとは異なる。

(二九) Robbes-Grillet [1961] p.131

(三〇) Bazin [2002] p.16

(三一) Sontag [2002] p.80

(三二) Benjamin [1991] Band VII p.365 [607]

(三三) Malraux [2004] tome IV p.15

(三四) モランは「スター論の古典である『スター』〔一九七二〕の中で、「スターを発明し世に送ったのは映画である」と正しくも指摘した後、しかし「映画の技術的・美学的性質の中には直接スターを招来するものは何もなかった」と続けている。Morin [1972] p.13. まったく賛成しかねる意見である。

- (三五) 中井〔一九九五〕二九三～二九四頁
- (三六) 多田〔一九六二〕三頁
- (三七) 同前、五頁
- (三八) 同前、十七頁
- (三九) 同前、三四頁
- (四〇) Debray [1992] pp.328-329
- (四一) Barthes [1995] tome V p.858
- (四二) Benjamin [1991] Band II p.377 [567]
- (四三) Benjamin [1991] Band VII p.381 [625]
- (四四) *ibid.* p.379 [639] 写真のコメント作用については『写真小史』参照。Band II p.385 [580]
- (四五) Benjamin [1991] Band VII p.381 [626] 『ポードレールにおけるいくつかのキチーフについて』に同主題の指摘。Band I p.631 [450]
- (四六) Barthes [1995] tome V p.852
- (四七) Benjamin [1991] Band VII p.379 [623]
- (四八) Malraux [2004] tome IV p.7
- (四九) *ibid.* p.7-8
- (五〇) *ibid.* p.8
- (五一) *ibid.* p.8
- (五二) *ibid.* p.8
- (五三) Bazin [2002] p.72
- (五四) Bazin [1998] p.85

文献

- Bazin, André [1998] *Orson Wells*. Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma
—— [2002] *Qu'est-ce que le cinéma?*. Les Éditions du Cerf
- Barthes, Roland [1995] *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil
- Benjamin, Walter [1991] *Gesammelte Schriften*, suhrkamp taschenbuch
—— [一九九五] 『ベンヤミン・コレクション』 浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫
- Debray, Régis [1992] *Vie et Mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Gallimard
- Descartes [1996] *Œuvres de Descartes*, Vrin
- Malraux, André [2004] *Œuvres complètes*, Gallimard
- Morin, Edgar [1972] *Les Stars*, Éditions du Seuil
- 中井正一 [一九九五] 『中井正一評論集』 岩波文庫
- 中村秀之 [一九九七] 「映像の野生を解き放つ—イメージの言説／言説の不安—」 大田省一編著『分析・現代社会—制度／身体／物語』
八千代出版
- [一九九八] 「飛び散った瓦礫のなかを」 「複製技術時代の芸術作品」再考」 内田隆三編『情報社会の文化2 イメージのなかの社会』 東京大学出版会
- Robbes-Gillet, Alain [1961] *Pour Un Nouveau Roman*. Les Éditions de Minuit
- Sontag, Susan [2002] *On Photography*. Penguin Books
- 多田道太郎 [一九六二] 『複製芸術論』 勁草書房