映像のリアリティに関する理論的考察

Analysis of Reality in 'Image'

佐々木和彦

SASAKI Kazuhiko

This paper is an analysis of Reality in 'image'. 'Image', here, means represented visual images of physical reality by optical instruments. There are two purposes here: (1) To reveal intrinsic features of the 'image' itself, (2) To consider what kind of sense could be generated by stimulating our sensibility. As for procedure of the concrete analysis, the author first reveals the structure of the representation of 'image', based on semiological interpretation. Secondly, the author analyzes the features of 'image' and the structure of human sense of sight through a concept introduced by Benjamin, namely, the 'optical unconscious'. Finally, the author explores the origins of our sense of reality through image.

1. はじめに

われわれは映像を見る際に、そのリアリティの根拠をどこに置いているのだろうか。本稿の最終的な目的は、映像によって喚起されるリアリティの本質とは何であるのかということ进行を明らかにすることである。しかし、それは映像それ自体が本性的に内在している特性を探究することと同義である。何故ならば、映像によって喚起されるリアリティの本質は何かと問うことは、より精確に言うならば、映像を見ることによってわれわれ主体の感受性に喚起されるリアリティの感覚が、一体映像のどのような特性に由来するものなのかということを探り当てることにほかならず、そのような探究は映像それ自体の特性を明らかにすることとパラレルな作業になっているからである。

そこで、われわれはまず初めに、映像は本性的にいかなる特性をそれ自体に内在させているのかということ进行分析し、次いで、その特性はわれわれ映像を見る主体の感受性に対していかなる地位を持っているのかということ进行を考察し、その上で、われわれが映像を見ることによって喚起されるリアリティの感覚は何に由来し、その本質は何なのか、ということ进行を映像それ自体の特性から探究していく。まずその導入として、映像それ自体の特質を体系的に分析し、客観的な「学」の体系を提示しようと試みた映像の記号論的研究の意義とその問題点を見ていくことにする。何故ならば、映像の記号論的研究はその目論見に反して、記号論に立脚する限りは考察不可能な映像それ自体の特質を逆に浮かび上がらせたからであり、それは映像の記号論的研究なしには明確に照らし出しえなかった事柄だからである。尚、われわれが本稿において考察の対象とする映像とは、光学的装置によって表象された実在する事物の視覚的再現像としての「映像(image)」であり、そのような具

体的対象の視覚的性質の模像としての映像に議論を限定して分析を進めていく。

2. 映像の記号論的分析

映像の研究に記号学の方法論を適用する試みは、映像を一つの意味作用の体系として分析し記述する道を開いた。クリスチャン・メッツをその実質的な創始者とする映像に対する記号論的アプローチは、映像における意味作用の過程を分析するにあたって、映像によって表現されている内容の物語的分析やそのイデオロギー的解釈といった従来の映像研究に委ねられていたアプローチに対して、構造意味論によって作り上げられた言語学上のモデルを一つの範型として援用することによって、映像の形式的分析を可能にし、映像を一つの記号体系としてその構造と機能をより厳密に説明する原理を手にしたと言える。そこで本章において、映像の記号論的アプローチが映像研究にもたらした理論的認識の地平の概略を粗描することで、その研究方法の可能性と問題点を見ていくことにする。

そもそも映像の記号論的分析とはいかなる研究方法を指すのか。最も簡略化して言うならば、それは映像と言語との表象記号としてのアナロジーを通じて映像をその最も基本的な単位にまで分解し、抽出された諸単位の機能的な組み合わせの法則に基づいて全体を再構成することで映像の記号論的体系を樹立しようとする試みにはかならない。従って、それは先ず第一に「映像言語」という概念の妥当性を証明しえなければならないのである。但し、ここで注目しておくべきことは、この研究の目指すところが「映像言語」の体系化にある以上、映像それ自体へのアプローチが必然的に記号とその読解という解釈学的思考に基づいて進められ、それ故に映像をあくまで可読のイメージとして分析することになるということである。その最も典型的な例が、映画のフィルムの持続を分節化する最小単位であるショットを言語体系における単語に類するものとし、シークエンスを文に類するものと見做す、クレショフに代表される主張であるが、そのような隠喩に基づく主張は、映像には言語記号と異なり否定形が存在しないということ、つまり映像は否定文を構成することが不可能な記号によって成立している「言語」であるという指摘によってその妥当性を失わざるをえないだろう[松浦寿輝 1997:146]。エーコが言うように、「誤謬は、隠喩のこのような経験的な使用から、隠喩に文字どおりの価値を託してこれをまともにうけとってしまうというような理論化に移ってゆくとき、始まるのである。」[Eco 1968:訳 79-80]しかし、映像という表象記号を言語という表象記号とのアナロジーに基づいて分析を展開することの妥当性は、記号のより根本的な性質を考察することで検討することができる。

構造言語学の先駆者であるソシュールによるならば、言語記号(signe)とは「シニフィアン(意味するもの:記号表現)」(signifiant)と「シニフィエ(意味されるもの:記号内容)」(signifié)とから構成されている記号であるが、その二項の結びつきが恣意的関係にあるとされている[Saussure 1916:訳 98]。この言語記号の恣意性を確認した上で議論を進めると、ソシュールは言語学の対象をラング(言語体系)として見出したが、ラングというものは実在体ではなく、ただそれを語る主体のなかにしか存在しないと云った。[Saussure 1916:訳 126, 150, 171]つまり、ラングとは外在的文脈的なものすなわち実在的な指示対象(referent)や想像的な意味作用を現象学的に還元したところに主観性において見出される下位構造だということである。このような形式化の作業によってソシュール

は言語記号は何らかの意味をア・プリオリに表すという伝統的な記号観が前提としていた「実在(リサリ)とその表象(ゼー)」という二項図式を退け、翻って言語が解読可能な記号として成立し特定の意味を表しうるのは特定言語の特定状態においてシニフィアンとシニフィエの結びつきが慣習化(物象化)された場合のみであるということを示したものである。このような言語記号の成立には共同体のコンヴェンションとコードの体系が不可欠であるという洞察を可能にした記号観が言語記号の恣意性にほかならない。以上のような記号観から導き出される帰結として、記号が記号でありうるための条件すなわち記号の記号性とは、差異性(示差性)にしかなく、必然的に語は差異体系に依存するということになる。それに対して映像の記号としての構造は、バルトが言うように、シニフィアンとシニフィエの関係が殆ど同語反復的であり[Barthes 1982: 訳 28]、その帰結として、映像は「コードのないメッセージ」[Barthes 1982: 訳 28]として言わば即自的に存立しうる記号として、映像それ自体が積極的な多義的解釈に委ねられることになるのである。

ところで、メッツは映像の記号論的研究の先駆とされる論文「映画—言語体系(ラング)か、言語活動(ランガー・ジュ)か」の中で、映画を「言語(ラング)なき言語活動(ランガー・ジュ)」[Mets 1964: 訳 224]と定義づけたが、そのように言明することの根拠は上述したような映像の記号としての性格を考慮することで了解することができる。つまり、映像は言語記号と異なりシニフィアンとシニフィエの関係が殆ど癒着状態にあるために、言語においてラングを見出す際に行われた現象学的還元作業が不可能である。従って、映像においては言語記号におけるラングに相当するような映像体系といった下位構造を仮定することはできない。しかし、そうであるからといって映像によって語ることの可能性が総て否定された訳ではない。メッツは「映像的言説(あるいは「映画作品的言説」)」[Mets 1964: 訳 237]というディスクール形態が次のような理由から成立可能であると主張しているのである。すなわち、映像の記号上の特性としてのシニフィアンとシニフィエの同語反復的關係に基づく極めて自然な理解可能性とそのようなショットの連辞的關係(広義のモンタージュ)は、映像の持続(運動)を通して構成的ダイナミズムを生み出し、そこにある種の効果として独特の叙述のスタイルを発生させると言うのである[Mets 1964: 訳 238, 247]。

以上のことから、映像の記号論的研究の限界と可能性を指摘することができる。その限界とは、映像と言語とはその表象記号としての性格(シニフィアンとシニフィエの関係)が根本的に異なるが故に、両者をアナロジーに基づいて研究するためには一定の制限が設定されなければならないということである。何故ならば、そこには理論化の構築過程に伴う陥穽、すなわち映像を言語記号に基づく統語法に当て嵌めていくという転倒した手続きへと落ち込んでいきかねない可能性があるからである。一方その可能性とは、そのラディカルな形式化の作業によって記号の記号性が問われる地点にまで遡行し、そこから翻って記号の意味生成過程をより厳密に考察する可能性を開いたということである。たとえば現代記号論の創始者ともいうべきパースによるならば、記号の意味とはそれによってその記号が翻訳されうる別の記号のことだとされている[Peirce 1897: 訳 2]。つまり、ある記号の意味がそれ自体別の記号で表現されるほかないということは、原理上ある言葉が表現する意味というものはそれ自体別の言葉で表現されるほかないということであり、本来解釈の連鎖は無限後退的に続いていくということである。それは言い換えるならば、言語の自己言及的構造に基づく意味の決定不能性にほかならない。言語の場合、その無限の連鎖

を断ち切るような「最終的解釈項」は共同体のコンヴェンションとコードの体系、あるいは死のみであるとされているが[Peirce 1868: 訳 180-181]、それは言語記号の恣意性に起因しているということは上述した通りである。それに対して映像の場合、そのシニフィアンとシニフィエの関係が殆ど同語反復であるために、映像は常に直接表象された対象を指し示し、解釈の連鎖が無限に続いていくということはあるえないが、それは言わば一義的な解釈を拒むものとしてわれわれの前に提示されることになる。

但しここで留意すべきことは、われわれの意識というものが特定言語の共時文化内にあるとするならば、バンヴェニストが言うように、シニフィアンとシニフィエの結びつきは恣意的ではなく必然的であり、「両者はいっしょに私の精神に刷りこまれた。それでどんな場合にも、いっしょに喚起される」[Benveniste 1966: 訳 57]ということである。つまり、われわれが思考し意識するということは勿論のこと、映像に限らず何ものかを見るという視覚の働きあるいは知覚作用一般は言語によって分節化されており、それ故にあらゆる対象が分節構造を付与されているということである。この点を認識しておくことは極めて重要なことである。何故ならば、あらゆる現象を一つの意味作用の体系として分析を試みる記号論的アプローチは、あらゆる対象が言語によって分節構造を付与されている限りで、あるいはそのような事情においてその有効性を発揮しえたと言いうるからである。また、われわれの認識というものもまた言語によって分節化されているならば、映像を見るという体験は必然的に読むという行為に還元されることになるだろう。つまり映像それ自体へのアプローチが記号とその読解という解釈学的思考に基づいて展開され、映像があくまで可読のイメージとして分析を進められるのは、映像の記号論的アプローチの方法上の問題点であるばかりでなく、上述したような意識の言語的な分節構造にもその原因の一端があるのだということが照らし出されたからである。

そしてその当然の帰結として、映像研究における分析の対象は、映像によって再現された内容に限られてくるだろう。映像研究がそのような内容レベルの分析に終始している限り、映像によって喚起されるリアリティの本質は、映像化された内容の象徴体系に見出されるほかないのだが、われわれが映像を見る際にその内容によって喚起されるリアリティの感覚というものは、映像それ自体の特質によるものではなく、映像化された諸々の対象の同一性や出来事的分節化された意味を映像とは別の次元で社会的に保証する何らかの象徴を、再現された映像の中にわれわれが認めたことによって成立する性質のものである。本稿の探究がそのような結論に帰着するならば、われわれに対する映像の地位は単に様々な事象を再現し伝達する透明な媒体(メディア)にすぎなくなる。しかし、マクルーハンが言うように、情報伝達の過程ではその情報を運ぶメディアの形式が決定的な役割を果たしているのならば[McLuhan 1964: 訳 7]、また実際に種々のメディアを媒介変数として社会的な現実が構成され変換されてゆき、われわれの関係の様式が常にメディアという強力な変数によって規定されているとするならば、われわれが映像に見出すリアリティの感覚は、あくまで映像それ自体に内在的な特性から分析されなければならない。つまり、われわれは再現された内容にではなく、その再現の形式それ自体に注意を向けなければならないのである。

従って、われわれが映像におけるリアリティの本質をより厳密に分析しようとするならば、メッツが指摘したように「映画化された意味作用」と「映画の意味作用」とを明確に

区別して分析を進めるべきなのである[Mets 1972: 訳 164]。メッツの言う「映画化された意味作用」とは、映像化される以前に実質上歴史・文化的に成立している社会的な意味作用の映像化されたものであり、この場合のシニフィアンは実在する対象の再現された映像であり、シニフィエは実在する対象がある特定の共同体で既に身に纏っている象徴的な意味である。従って、この分析は映像の内容分析が取り組むべき事柄に属するだろう。一方の「映画の意味作用」とは、映像の表象形態それ自体によって生成する意味作用であり、この分析は映像の表象としての形態（形式）を分析すると同時に、映像における意味の生成過程を記述するという作業も含んでいる。そして、この場合のシニフィアンは実在する対象の再現された映像それ自体であり、シニフィエは実在する現実の対象（映像によって再現された対象）である。この「映画の意味作用」の分析において焦点を当てられているのは、映像と実在する現実の対象との関係であり、そこで問題となっているのは、その関係によって生成するある種の効果としてのシニフィエである。従って、従来シニフィエとして捉えられていた映像によって表象された対象とは、より厳密に言うならば、もうひとつのシニフィアンにはかならない。つまり、「映画の意味作用」の分析がその作業仮説として前提としている、映像それ自体のもつ意味作用の構造を形式的に表現するならば次のようになるだろう。すなわち、ある特定のシニフィエを成立させているのは、それぞれのシニフィアンが置かれている他のシニフィアンとの結合関係である、と。換言すると、それぞれのシニフィアン（映像）と他のシニフィアン（実在の対象）との結合関係が、ある種の映像的効力としてのシニフィエを発生させるということである[小林 1991:164]。以上のように、あるシニフィエの発生に関して、シニフィアン間の結合関係が常に先導的な役割を果たしていると見做すことの帰結として、この分析は映像のエクリチュールあるいは文体と情動性との関連を探究する方向へと進むことになるが、われわれはここで上述した事柄を想起しなければならない。

すなわち、われわれの視覚が言語によって分節化されているということである。そうであるならば、視覚によって獲得された感覚与件(sense data)の真偽（信憑性）は言語記号と同様に決定不能にならざるをえないだろう。一方それに対して映像は、表象としての本性上その記号表現と記号内容の結びつきが必然的であるために、言語記号のように意味の決定不能性に陥ることは免れており、それ故に映像の表象機能（言語的分節化を経ない純粋な表象機能）とわれわれの視覚の関係を探究するならば、われわれの視覚に関して、意識に問う限りは決して明かしえないような特質を浮かび上がらせることができるであろう。但し、映像によって喚起されるリアリティというものが、映像それ自体の特性によるわれわれの感受性に対してのある種の効果であるとするならば、それが映像を見る主体との関係において成立するものである限りで、その分析が主体の内面の心理的な次元に関わってくることは必至である。われわれはここで映像を可読のイメージから転回することを迫られているのである。

3. 「視覚的無意識」について

われわれが映像の記号論的研究から導き出した結論は、映像を可読のイメージから転回することなしには、映像におけるリアリティの本質を映像それ自体の特性から分析することはできないということであった。そこでわれわれは本章において、映像によって喚起さ

れるリアリティの本質を探究するための一つの契機として映像を見るという体験を記述し、その体験を媒介にして映像そのものの特性と映像に対する主体の地位を分析していく。そのために、われわれは先ず写真の映像としての表象形態の持つ特性について明らかにするところから始めたい。何故ならば、写真は光学的に再現された映像の歴史の起源に位置しており、映像とそれを見る主体とのある根源的な関係をわれわれに示唆するところがあるとわれわれは考えるからである。その根源的な関係とはいかなるものなのか。それがわれわれにとっての最初の問題である。バルトは「『写真』の本質は（もしそれが存在するものなら）、『写真』によってもたらされた『新しさ』以外のものではありません。」[Barthes 1980: 訳 9] として、その「新しさ」の核心を求めて独自の写真論を展開したが、それでは写真をそれ以前の（あるいはそれ以外の）表象＝再現形式から区別する決定的な「新しさ」とは何なのか。その「新しさ」の所在を探る上で参考になるのが、ベンヤミンが『写真小史』の中で初めて用いた「視覚的無意識」[Benjamin 1931: 訳 74] という概念である。「視覚的無意識」とは写真装置と人間の視覚（裸眼）との対比を示す概念として、カメラによって切り開かれた視覚的な地平を指してそう表現されているのだが、それではベンヤミンは、写真装置によって開示された「視覚的無意識」は、人間の視覚が捉えることのできる風景に比してどのような世界像を出現させたと言うのか。ベンヤミンによるならば、「カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透された空間の代わりに、無意識に浸透された空間が現出するところにある。」[Benjamin 1931: 訳 74] ここで言われている、カメラによって初めて捉えることが可能となった「無意識に浸透された空間」とは、いかなる様相を示すものなのか。それを説明するためにベンヤミンが例として挙げているのは、この小論の五年後に書かれた『複製技術時代の芸術作品』で再び「視覚的無意識」について言及した際と同様に、日常の歩行動作というわれわれが常日頃反復しているような、馴れ親しんで半ば自動化している所作である[Benjamin 1931: 訳 38]。但し、ここで注目すべき点は、ベンヤミンが写真装置を介して開示されることになった「視覚的無意識」を、精神分析によって明るみに出された衝動における無意識的なものと相同的な関係にあるものとして捉えている点である。

無意識というものは、言語によって表象される過程で、検閲に会い、歪曲されるほかないものであるということは精神分析によって明らかにされている。それ故に分析家は主体のどこかに痕跡としてのみ書き込まれている無意識を探り当てねばならないのである。言い換えるならば、「無意識(das Unbewusste)」というものは、「意識によっては意識されないもの」として「あくまで否定性という特殊な在り方をする」[小林 1991: 96] ものである。その存在は、意識化の徹底という作業によって実体として捉えられるようなものではなく、あくまで意識にとって否定的なかたちで、実際の精神分析の場面では、分析医に対する患者の転移というかたちで、初めて確認されるといった性質のものである。従って、「視覚的無意識」というものも、それを明示できるような実体としてあるのではなく、あくまでわれわれ人間の視覚とカメラの視覚との関係を通して露呈するものである。つまり、われわれにとって馴れ親しんでいる自然な行動が、カメラの視覚を通じてその自明性を喪失し、意識にとって否定的な性格を帯びた、あるよそよそしさの印象を伴って、改めてわれわれの前に現れて来るならば、その時われわれが感じ取っているある種

の違和感こそが、「視覚的無意識」であるということになる。そのような「視覚的無意識」は、われわれの視覚がカメラの視覚に転移（同一化）することによって初めて確認されるのだと考えられるが、クラウドによるならば、視覚における無意識の次元に関して当然次のような疑問が惹起されるという。すなわち、「視覚的領域で、「無意識」そのものに比較できるようなものについて語ることができるのだろうか。つまり、まず第一に、ある感覚をもつ存在を前提にし、その内部において作動する構造で、しかも、第二に、その存在の意識との葛藤状態にある限りで意味をもつ、そんな構造を考えることができるのだろうか。」[krauss 1993: 訳 210] と。われわれはこの疑問を解明することで視覚における無意識の次元を明らかにし、そのことによって写真の「新しさ」を探り当てたい。

ベンヤミンが「視覚的無意識」について言及する際に例として採り挙げた日常の歩行動作について詳細に分析してみると、そこで触れている視覚における無意識の次元とは、写真装置が人間の知覚の物理的能力を越えた速度で出来事に反応して、推移する時間の流れの中から一瞬を記録するという、技術的な達成が開示した次元、つまり人間の視知覚の身体的な低次機能によっては今まで意識化されえなかった次元を指しているように思われる。しかもそうした見方が正当な根拠を持つのは、ベンヤミンが高速度撮影、微速度撮影、クロース・アップ、ロング・ショット等のカメラの機械としての機能的側面から人間の視覚に新たに開けた地平の可能性（身体的機能の強化あるいは高度化）を礼讃していることから明らかである。しかし、視覚における無意識の次元に関してより本質的な点はほかにあるのではないだろうか。

松浦寿夫によるならば、20世紀初頭の芸術上の表現に決定的な方向性を与え、そのエートスを本質的に規定している時代の標徴を取り出すとすれば、[télé-]と[auto-]という接頭辞によって表されるだろうと言う[松浦寿夫 1989:164]。[télé-]という接頭辞があたりに波及させる力学は、「距離を介して存在するいくつもの項が無媒介的に接続しあう状態」（「相互に遠く隔たった項の接続の操作と、その遠隔性の無媒介化」）[松浦寿夫 1989:165]へ向けて想像力を刺激し、「共通の平面の創設によって世界を単層的な像へと転換する欲望を顕在化させる」[松浦寿夫 1989:166]ことにある。世界の無数の〈いま〉と〈ここ〉からなる出来事の起伏をモニター（ディスプレイ）表面の発光に還元すること、そのようにして転換された世界像を瞬時に世界中に転送するという、つまり今日衛星を介してテレビによって実現されているような状況は、[télé-]という接頭辞が編成する同時性の力学の圏内にあるとすることができる。このような速度の力学を讃美した未来派の推進者であるマリネッティによって発案された「無線的想像力(imagination sans fils)」は、[télé-]という接頭辞が示すベクトルを象徴的に言い表していると言える。一方の[auto-]という接頭辞によって喚起される想像力とは、「自動性」を巡って編成される欲望にほかならないが、この「自動性」の意味するものとは、ブルトンがシュルレアリスムの実践プログラムとして試みた「自動記述(l'écriture automatique)」において企図していたところの、思考の純粋な自動的活動(automatisme)を表現すること、すなわち主観性の入り込む余地のない完璧に客観的な表象機能の働きのことである。ここでわれわれが想起する[auto-]という接頭辞が喚起するところの純粋な自動的活動へと接近しようとする欲望を具現化する自動機械とは、ほかならぬ写真装置である。つまり、[télé-]という接頭辞が刺激する想像力が速度の美学に帰結するとしたら、[auto-]という接

頭辞が刺激する想像力はレアリスムの美学を追求すると言えるのである。

ベンヤミンは、未来派の運動の根本的な行動原理である、過去を否定し、文字通り未来を志向する反時間的態度や、絶対速度を讃美し、生身の身体の物質性が担う鈍重さを愚弄する反身体的態度には同調せずに、シュルレアリスムの運動を特徴づける、近代的主観による内省的な意識を排して、身体と事物との距離をゼロに近づけることで、文字通り事物の実相をハイパーリアルに浮かび上がらせようとする無媒介的態度や、意識によって統合的に把握された身体を否認し、ある種の連想形式の現実性を評価して、逆に無意識と化した身体へと目覚めようとする反形而上学的態度に対してシンパシーを示した。このことから判断して、視覚における無意識の次元とは、人間の身体的機能を拡張するというカメラの技術的な達成が開示した次元を指していると言うよりも、むしろカメラが物の視覚的な姿を主体の意識の関与しない客観的な視点によって捉えることができるというその非人称的な次元を指していると言えるのである。

そこで、再度日常の歩行動作について考察してみるならば、ベンヤミンは、われわれが普段半ば自動的に遂行している歩行動作を、いざ意識してその運動を正確になぞろうとすると、われわれはその描写が不可能であることに気づかされるだろう、と言うのである。この半自動的な身ごなしの描写の不可能性は何に対して言われているのか。それはわれわれが客観的な視点に立って事物を見ることの不可能性に対してであろう。われわれは自らの生の内部にいる限り、決して客観的な誰のものでもない視点から事物を見ることはできない。それは、われわれが自分自身の動作をその外側から傍観者（超越者）の如く見ることができないという「乗り越えがたい生きられる独我論」[Merleau-Ponty 1945: 訳(2)225]の内部に閉じ込められているからである。つまり、「知覚され認識されたものの現実性についての判断を、私は私の内部からしか述べることができない」[新宮 1996:114]ならば、われわれの視覚が捉えた感覚与件(sense data)のリアリティは、当然疑わしいものとならざるをえない。そのリアリティが保証されるためには、われわれの外部（普遍的な場所）からの視線という第三者的な審級が要請されるのである。従って、ベンヤミンが意図するところの写真によって開示された視覚における無意識の次元とは、写真装置がその機構上本来的に備えている属性としての自然の事物の完璧な模像（視覚的像）を表象するという「客観性」の位相、われわれ主体の主観的な視覚の外部、誰のものでもない非人称的な視点を指していると考えることができるのである。

しかし、それではわれわれはまだクラウドによって提示された疑問、主体の意識との葛藤状態にある限りでその存在が確認されるような、主体の視覚に内在する無意識の構造とは何か、という疑問に答えたことにはならない。そこでこの疑問に答えるとするならば、そのような無意識の構造とは、主体の視覚が内包する自己言及の構造であるということになるだろう。つまり、われわれは自らの視覚によって捉えた感覚与件の真偽を自分自身によっては判断（表現）できないという自己言及の困難（すなわち主観による視覚像の信憑性を支える根拠の不在）に直面せざるをえないのだが、そしてそれがわれわれの意識の言語的分節構造に由来する自己言及性に起因するということは先述した通りであるが、その自己言及の無力によって露呈したのは、「見る私（語る私：主観としての私）」と「見られる私（語られる私：客観あるいは他者としての私）」との分裂にほかならない。そこで明白にされたものとは、われわれ自身の「物自体(das Ding an sich)」としての存在様態

の位相であろう。思考する私（「見る私」）の存在根拠でありながら、主観性（意識）の内部に閉じ込められているわれわれによっては、決してその姿を見ることが不可能な「物自体」としての私の位相。従って、これこそがその無意識であると実体としては指し示すことができない、主体の視覚の自己言及の構造が浮かび上がらせるわれわれの「物自体」としての位相、換言するならば、客観的な位相にいる非人称的な「私」、それがクラウドの問いの形に対応する視覚における無意識であろう。

4. 映像の反復性について

われわれは以上のことから漸く、「写真」によってもたらされた「新しさ」、すなわちその本質とは、「客観性」の位相であると言うことができる。その「客観性」の位相の内実は、より正確に言うとな次の二つの契機から成っている。第一の契機は、カメラの「非中枢性」である。前田によるならば、われわれ人間は脳を含む神経系を核とする身体の生理的な機構の内部に、行動における有用性を前提にした外界からの刺激に対する反応のプロセスが組織されており、そのような反応のプロセスが知覚が作動する際に想定されると言う。前田は、このような中枢神経系の機能を前提とする人間の視覚の在り方（中枢的知覚）に対して、そういった身体的な中枢神経系を持たないカメラの機構を「非中枢性」とし、そのような非中枢的な機械であるカメラによる世界の切り取り方、その表象機能を指して「非中枢的な知覚」と表現しているのである。このように知覚内容を主体の身体的な行動にとって有用な情報へと縮減する、意識を含めた中枢的な機能を備えていないカメラの視覚とは、誰のものでもない視覚にほかならない。そして前田は、そのような「非中枢的な知覚」機械であるカメラによって表象された世界は、その即自的な姿である「潜在的な持続」の相をわれわれの前に開示すると言うのである〔前田 1996〕。

第二の契機は、フィルムの「記録性」である。松浦寿輝によるならば、映像メディアは、その表象媒体に記録された映像が書き換え可能なものと書き換え不可能なものものとに分類されると言う〔松浦寿輝 1997:130〕。CGのようなデジタル映像は言うまでもなく、ビデオのように磁気テープをその表象の支持媒体とすることで容易に書き換えが可能な映像と、写真や映画のように感光フィルムの上に光の明暗を濃淡の織物として即物的に焼き付けるが故に書き換え不可能な映像とでは、その映像がわれわれのイマジネールを触発し感覚的に喚起させるある種のエモーションの質に本質的な違いが出てくると言うのである。そして、映像メディアとしての写真や映画をビデオやCGから本質的に区別する映像それ自体に内在する特性は、そのフィルムの上に映像として残されている、表象された事物の物質的「痕跡」に由来するとされている〔松浦寿輝 1997:133〕。そのようなフィルムの上に刻印された事物の物質的「痕跡」とは、誰のものでもない記憶にほかならない。この誰のものでもない記憶としての「痕跡」、ある特定の個人に還元することのできない物質的記憶が、フィルムの「記録性」の意味するものである。しかしわれわれがそこに見出したいのは、フィルムの上に刻印された事物の物質的「痕跡」が示す、失われてしまった時の断片が確かに記録されているという結果としての在り方ではなく、特定の個人に還元することのできない物質的記憶の側面、すなわち世界の即自的な姿としての「潜在的な事物の持続」が含む過去一般の客観的な在り方である。

但し、カメラの「中枢性」とフィルムの「記録性」とが、映像に固有の「客観性」の位

相を成立させ、それに基づいて映像が客観的な再現力を誇りうるとしても、われわれがそこに見るべきなのは、実在の対象とその視覚的模像である映像との形象上の類似性ではない。何故ならば、二章で述べたように、映像と実在の対象との視覚的性質の類似性を確認することによって喚起されるリアリティの感覚というものは、ある特定の共同体に流通しているイメージを補強することによりのみ奉仕する性質のものだからである。それではわれわれはそこに何を見るべきなのか。それは、実在の対象と表象としての映像との「結び付きの確実性」[岡崎 1992:168]を通じて、実在の対象の即自的な在り方が映像それ自体によって示されるその反復性である。何故ならば、映像を通して対象の即自的な在り方を触知するという反復の体験によって喚起されるリアリティの感覚は、それこそが映像それ自体が本性的に内在している特性に由来する映像固有の効果と呼べる性質のものだからである。それではその映像独自の効果とはいかなるものなのか。それは、カメラの「非中枢的な知覚」によってフィルムに刻印された実在の事物の物質的な「痕跡」が、われわれの感受性にとって疑う余地のない、言わば分節化以前の裸の時間の持続を露呈させるような「客観性」を、われわれの眼差しに突きつけるということである。以上のことからわれわれは、映像のリアリティを保証する最終的な審級は、映像と対象(レファレント)とのある種宿命的とも言えるその「結び付きの確実性」にはかならないとすることができるのである。

5. 映像の「まなざし」について／結びにかえて

われわれの結論は、映像によって喚起されるリアリティの本質は、映像と対象との確実な結びつきにあるということである。しかしこのような結論は、映像は実在の事物の視覚的特徴を人為によらずに精確に表象・再現するからこそ一般に客観的であると判断され、それ故に映像はリアリティを主張する資格を持つのだという自明の事実を再確認したことにとどまるのか。そうではない。それでは映像におけるリアリティの本質の由来を、映像と対象との確実な結びつきに求めることの意義はどこにあるのか。その点を明らかにするために、われわれは映像を見るという体験を成立させている構造に注目したい。それを非常に簡略化して言えば、「ノエシスの作用」と「ノエマ的表象」とから成っていると言えるだろう[木村 1988:24]。「ノエシスの作用」とは、視覚の作用(知覚活動)そのもの、すなわち映像を見る一瞬一瞬の現在における視覚の実践的な働きそのものであり、「ノエマ的表象」とは、視覚の実践的な働きが意識に送り込んだ表象であり、すなわちわれわれの体験における一瞬一瞬の現在に脈絡を与え、全体的なまとまりを構成するために必要とされる時間的空間的に分節化された表象である。以上のことを踏まえた上で、先に検討した映像の類似性と反復性を例に取りながら、映像におけるリアリティの発生の構造を考察してみる。映像の類似性によって喚起されるリアリティとは、映像と実在の対象との空間的なあるいは時間的な距離と、その距離を越えて両者の視覚的性質がどれほど忠実に再現されているか否かによって判断される、言わば両者の「距離＝差異」[松浦寿輝 1994:159]を意識化することによって見出される性質のものである。しかし、そのような「距離＝差異」の意識が喚起するリアリティの感覚は、あくまで主体の意識によってノエマ化された時間空間的表象に由来しているのである。つまり、それはあくまで自分自身の身体感覚を基点にして、それとの比較考量を経た「距離＝差異」の程度が心理に与える効果をリアリティと名付けているのである。それに対して映像の反復性によって喚起されるリアリティと

は、映像とその対象との結びつき、言わば両者の「あいだ＝関係」の確実性に由来して発生するのであり、そのようなリアリティの感覚は、「あいだ＝関係」を構成する諸項に還元することはできない。それはあくまで「あいだ＝関係」それ自体によって喚起されるのである。つまり、そのような「あいだ＝関係」の不可分離性に由来するリアリティの感覚は、映像を見ることを通して対象の即自的な在り方を反復的に体験するという、視覚のノエシス的な知覚活動そのものによって喚起されるある生なまじさなのだと言いうる。

ここでわれわれにとって示唆的であるのは、バルトがその写真論において、写真がそれを見る者に対して働きかける作用を、「ノエマのないノエシス」と表現していることである[Barthes 1980:訳 137]。バルトは同じ著書のなかで、写真の本質はその被写体がかつて実際に存在していたということを証明する能力にあるとして、写真の映像が示す「それは＝かつて＝あった」という写真のノエマ的側面に重点を置いて自らの論を展開しているが、それがかつて実在していた事物に寄せる物質的な信頼感によるのでも、映像化された事物があらゆる実在的な質料性を欠いたシミュラクルと化してしまうことに対するシニカルな態度によるのでもないことは明らかである。たとえば、バルトは写真の「存在論」的性格は、「映像の起源にあるものの現実性」[Barthes 1980:訳 95]と写真の「事実確認能力（映像の真実性）」[Barthes 1980:訳 109]との融合、すなわち現実と真実の結合によって形成されるとして、「「写真」の事実確認性は対象そのものにかかわるのではなく、時間にかかわる」・「「写真」においては、確実性を証明する能力が、表象＝再現の能力を上まわっている」[Barthes 1980:訳 109]と述べている。それはつまり、われわれにとって写真を見るという体験は、映像とその対象とのどちらか一方に還元されることのない、両者が強固に結合した結果獲得される映像の「まなざし」[Barthes 1980:訳 137]によって眼差されるという強度の体験にほらならないということを意味している。たとえ写真が過去志向的であり、それ故にそれを見る者をメランコリックな気分へと誘導するとしても、それは写真の本質的な特性に拠るというより、その映像が停止しているというという映像の形態に起因するものなのであり、それは本来過去を追憶するのでも、「回想の現在性」[岡崎 1995:251]によって時間に序列を持ち込むのでもなく、世界の「潜在的な持続」を反復することによって、「「時間」の原義」[Barthes 1980:訳 145]を蘇らせるような性格を持っているのである。このような刻一刻新たに更新される世界の「潜在的な持続」の現実と真実に触れるという、映像体験のノエシス的側面は、映像におけるリアリティの本質の由来を、映像と対象との確実な結びつきに求めることによって、初めて考察しうるものとなるのである。何故ならば、そのようなノエシス的局面は、われわれが映像を見るという行為とわれわれが映像の「まなざし」によって眼差されるという体験とから構成されているが、そのような反復的な体験の契機となる映像の「私（われわれ）の目をまともに見すえる能力」[Barthes 1980:訳 137]は、映像と対象との絶対的な結びつきによって齎されるからである。

つまり、われわれが映像のリアリティに関して映像と対象との「結びつきの確実性」を強調するのは、それによって齎された映像の「まなざし」に眼差されることによって、われわれが世界の「潜在的な持続」の現実と真実に触れ、そこでわれわれ自身の絶対的な無力と、それにもかかわらずわれわれは存在したということの確信とを経験する可能性が、映像それ自体を通して開かれるからである。

参考文献

- 浅沼圭司 1995 「精密科学から哲学へ」『マス・コミュニケーション研究』No. 46:3-17. 三嶺書房
- Barthes, R., 1971, *De l'oeuvre au texte, Introduction a l'analyse structure des Recits*, Edition Seuil. 花輪光 (訳) 「作品からテクストへ」『物語の構造分析』みすず書房1979
- , 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil. 花輪光 (訳) 『明るい部屋』みすず書房1985
- , 1982, *Rhétorique de l'image, L'obvie et L'obtus*, Editions du Seuil. 沢崎浩平 (訳) 「映像の修辞学」『第三の意味』みすず書房1984
- , 1982, *Le grain de la voix, L'obvie et L'obtus*, Editions du Seuil. 沢崎浩平 (訳) 「声のきめ」『第三の意味』みすず書房1984
- Benjamin, W., 1931, *Klein Geschichte der Photographie*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag KG. 高木久雄・高原宏平 (訳) 「写真小史」『ヴァルター・ベンヤミン著作集1』晶文社1970
- , 1935-36, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag KG. 高木久雄・高原宏平 (訳) 「複製技術の時代における芸術作品」『ヴァルター・ベンヤミン著作集1』晶文社1970
- Benveniste, E., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, éditions Gallimard. 河村正夫・岸本通夫・木下光一・高塚洋太郎・花輪光・矢島猷三 (共訳) 『一般言語学の諸問題』みすず書房1983
- Eco, U., 1968, *Cinema e letteratura-La struttura dell'intreccio*, in *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia. 米川良夫 (訳) 「映画と文学」『ユリイカ』第7巻第7号:78-84. 青土社1997
- 藤田真文 1995 「映像の記号論的解釈と反＝記号論的解釈」『マス・コミュニケーション研究』No. 46:72-86. 三嶺書房
- Kant, I., 1787, *Kritik der reinen Vernunft*. 篠田英雄 (訳) 『純粹理性批判』上・中・下 岩波文庫1961
- Kierkegaards, S. 1843, *Gjentagelsen*. 榊田啓三郎 (訳) 「反復」『筑摩世界文学体系32』筑摩書房1973
- 木村敏 1981 『自己・あいだ・時間』弘文堂
- 1988 『あいだ』弘文堂
- 小林敏明 1991 『精神病理からみた現代思想』講談社現代新書
- Krauss, R., 1993, *The Optical Unconscious*, MIT Press. 小俣出美・鈴木真理子・田崎英明 (訳) 「視覚的無意識 (第4章)」『批評空間』臨時増刊号:193-223. 福武書店1995
- MacLuhan, M., 1964, *Understanding Media: The Extension of Man*, New York, McGraw-Hill Book Company. 栗原裕・河本伸聖 (訳) 『メディア論』みすず書房1987
- 前田英樹 1996 『イメージの秘蹟』青土社
- 松浦寿輝 1994 『平面論』岩波書店
- 1997 『ゴダール』筑摩書房
- 松浦寿夫 1989 「絵画の変貌、知覚の変貌」『講座・20世紀の芸術 第4巻』岩波書店
- Merleau-Ponty, M., 1945, *La Phénoménologie de la Perception*, Paris, Edition Gallimard. 竹内芳郎・木田元・宮本忠雄 (訳) 『知覚の現象学』みすず書房1974
- Metz, C., 1964, *Le cinéma: langue ou langage?*, in *Communication No4*. 森岡祥論 (訳) 岩本憲児 (編) 「映画—言語体系か、言語活動か?」『映画理論集成』フィルム・アート社1982
- 1972, *Essais sur la signification au cinéma, tome 2*, Paris, éditions Klincksieck. 浅沼圭司 (監訳) 『映画記号学の諸問題』水声社1987
- 岡崎乾二郎 1992 「信仰のアレゴリー」, 『批評空間』4号:180-193. 福武書店
- 1995 「経験の条件」, 『批評空間』臨時増刊号:246-261. 福武書店
- Peirce, C. S. 1868, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce Vol. 5*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. 内田種臣 (編訳) 勁草書房1986
- 1897, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce Vol. 2*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. 内田種臣 (編訳) 勁草書房1986
- Saussure, F. de., 1916, *Cours de Linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, 1949. 小林英夫 (訳) 『一般言語学講義』岩波書店1972
- 新宮一成 1996 『ラカンの精神分析』講談社現代新書