

| | |
|------|-------------------------|
| タイトル | 映画の想像力の問題：映画とサルトルのイメージ論 |
| 著者 | 大石，和久 |
| 引用 | 北海学園大学人文論集，36：203-227 |
| 発行日 | 2007-03-31 |

映画の想像力の問題

—映画とサルトルのイマージュ論—

大石和久

序

ジャン＝ポール・サルトルの現象学的想像力論は、哲学の領域のみならず、映画研究にも大きな影響を与えた。しかしながら、サルトルの想像力論は映画理論において、そのままに映画に適用されたのではない。サルトルの想像力論は映画に適用されることで、修正を余儀なくされたと思われる。どういうことか。

サルトルの想像力論の大きな特徴の一つは、知覚と想像という二つの意識のタイプの間、本性上の差異を見出す点にある。後に見るように、サルトルは、知覚と想像の間に本性上の差異を見出すことを通して、想像するとは心の中にイマージュ（心像）を生み出すことではない、と主張することができたのである。サルトルによれば、本性上異なる知覚と想像は、同時に共存できない意識のタイプである。しかしながら、映画というイマージュ（映像）——サルトルの用語法では「物的イマージュ」と呼びうるだろう——に向かい合う観客の意識はどうか。本稿で明らかになるように、それは知覚的で同時に想像的でもあるような、両義的な意識なのではないだろうか。サルトルのイマージュ論に即した映画理論が直面した難問がここにある。本稿ではそのような映画論として、アルベール・ラフェの映画論を取り上げる。ラフェは、サルトルの説に忠実でありつつも、サルトルに反するかのように想像と知覚の同時共存する意識のタイプを受け入れざるをえなくなるのである。この意味で、ラフェはサルトルのイマージュ論を修正せざるをえなかった。さらには、このように映画を対象にしたとき、

サルトルのイメージ論からその大きな特徴が失われるのであれば、映画はサルトルのイメージ論の一つの限界を示唆しているとは言えないだろうか。つまり、映画がサルトルのイメージ概念の下に包摂されないイメージであるという事態が、サルトルのイメージ論の限界を露呈しているように思われるのである。本稿では、その限界をアンドレ・バザンとジル・ドゥルーズの映画論を取り上げながら探ってゆく。本稿の目的は、このように、映画と向かい合ったときのサルトルのイメージ論の限界を見極めることにある。また、その限界から、映画とはいかなるイメージであるのか、そして映画を見るとはいかなる体験であるかを明らかにしてゆくことにある。まずはサルトルの想像力論、そのイメージ論とはいかなるものであったかを、彼の著作『想像力の問題』に即しながら、見てゆきたい。

1 サルトルのイメージ論 — 知覚と想像の本性上の差異

サルトルは『想像力の問題』において、イメージ（心像）の特徴を四つ挙げる。このイメージの四つの特徴のそれぞれを、知覚的意識と対照させながら、以下見てゆく。

サルトルによれば、まず、イメージの第一の特徴として挙げられるのは、「イメージが一つの意識である」ことである (Ime 17)。イメージとは、意識内部に生じたある事物のコピーの如きものではなく、それ自体一つの意識なのである。たとえば、不在のピエールへ思いを馳せ、そのピエールのイメージを生み出すことは、ピエールの肖像を意識の中にもつことではない。イメージを意識の内部に位置づける、このような憶見を、サルトルは「内在的錯覚」(Ime 20)と呼ぶ。一つの椅子を瞳を閉じて想像するにせよ、現に眼の前に知覚するにせよ、いずれにせよ、その椅子は意識の対象として意識の外にあり、意識の中にあるのではない。知覚と想像の二つの場面において、「意識は単にこの同一の椅子に二つの仕方で関係するだけである」(Ime 21)。こうして、サルトルは、イメージを意識内在的な事物のコピーとしての地位から解放し、意識そのものの方へと回収す

る。サルトルにしたがうならば、イマージュとは意識の対象なのではなく、意識そのものなのである。このようなサルトルのイマージュ概念は、現象学における志向性の概念に基づいている。現象学によれば、意識の本質は志向性にあつて、意識とは常に何ものかについての意識である。すなわち、意識とは常にその対象と相関的であつて、自己超越的にその対象へと関わりゆくのである。であれば、意識には、そもそも、イマージュが位置付けられるべき内部などありえない。イマージュと知覚とはどちらも自己超越的に対象へ関わる意識である。ただし、それらは、それぞれに対象への関わり方が異なるが故に、区別されるべき二つのタイプの意識なのである。

イマージュの二つ目の特徴は「準観察の現象」である (Ime 22)。われわれがある対象を想像するとき、知覚する場合のように、その対象を様々な観点から徐々に学習することはできない。準観察とは、想像におけるこのような学習を欠いた観察を意味する。想像された対象には、意識が予めその中に置いたものしか見出すことができない。「一言で言えば、知覚の対象は常に意識から溢れ出すが、想像の対象は人がそれについて持つ意識以上のものでは決してない」 (Ime 27)。サルトルはこの点にイマージュがもつ「一種の本質的な貧困性」 (Ime 26) を見ている。

第三のイマージュの特徴は、「想像的意識は対象を無として措定する」点にある (Ime 30)。他方、知覚は、対象を「現実中存在するもの」として措定する。たとえば、眼前に不在のピエールに思いを馳せるとき、われわれはピエールを「無」として措定しているのだし、現前しているピエールを目の当たりにするとき、われわれは彼を「現実中存在するもの」として措定しているのである。「無」として措定するとは対象を不在として措定するのみならず、サルトルによれば、さらには、対象を非在、他所に存在するものとして措定すること、あるいは存在の措定が中性化され、対象を現実存在として措定しないことでもある (Ime 37)。このように、イマージュとは、何らかのかたちで現実的なものに対する「否定」を内包している (Ime 32, 351)。サルトルは想像力を「意識の〈非現実化する *irréalisante*〉偉大な機能」と呼んでいる (Ime 13)。すなわち、想像するとは、知覚対象とし

での現実を「否定」しながら、非現実を志向することである。

第四に、イメージは「自発性」をその特徴とする (Ime 35)。知覚は、眼前の現実を受け入れるのみの受動的意識であるが、想像は現実を否定することで、ある対象を想像上のものとして生み出すのだから、それは創造的性格をもち、その本質は自発性にある (Ime 35-36)。

このようにして、サルトルは、知覚とイメージとを性質上異なる意識のタイプとして区別している。サルトルのデビュー作『想像力』の言葉を借りるならば、「イメージと知覚の間には本性上の差異 *différence de nature* がある」 (Imn 112)。「想像力」の中で、サルトルは、彼が「イメージの素朴な形而上学」 (Imn 4) と呼ぶデカルト以来のイメージをめぐる様々な学説が、知覚とイメージの間にある本性上の差異を見失い、イメージの本性を取り逃がしてきたことを批判する。サルトルによれば、それらの諸説は「内在的錯覚」に陥っていて、イメージを意識に内在的な対象とみなしている。イメージが意識の対象であれば、それは意識の内部に生じた外的対象のコピーに過ぎないことになろうし、人はそれをまるで事物のように知覚するということになろう。眼前に現前する事物に比して、思い浮かべられるだけのイメージは、その鮮明さにおいて劣らざるをえない。「一言で言えば、イメージは劣った事物である」 (Imn 5)。それで、「イメージの素朴な形而上学」は、両者の間には鮮明さにおける程度の差異しかないという誤謬に落ち込むのである。イメージが意識の対象とされ、意識そのものではなく、その対象たる事物とみなされた途端に、イメージと知覚の間には程度の差異のみが残されることになる。このように、イメージの物化こそが、イメージと知覚の混同を招く。しかし、それは経験から遊離した形而上学における抽象であって、「内的直観」 (*ibid.*) においてはこのような混同はありえない。つまり、形而上学によって理論化される以前の具体的な経験の場面にあっては、人は不在の対象を志向するイメージと、現前する対象を捉える知覚との本性上の差異を弁えており、決してそれらを混同することなどないのである。

以上のようなイメージ論の観点に立ち、サルトルは『想像力の問題』

の結論において、「芸術作品は一つの非現実 un iréel である」（Ime 362）と主張する。『想像力の問題』の結論部で、サルトルが芸術作品を取り上げたのは、芸術作品の鑑賞の場面こそが、イメージと知覚との本性上の差異がとりわけ際立つ場面であるからに他ならない。ここでは、芸術作品が問題となっている以上、単なる想像すなわち「心的イメージ」ではなく、物質的基盤をもつ「物的イメージ」を目の前にしたときの、鑑賞者の意識の構えが問われている。芸術作品が非現実的な存在である限りにおいて、鑑賞者は物質に向かう知覚的態度から想像的態度への転換を迫られる。たとえば「シャルル8世」の肖像画を見るとき、意識が知覚的であり続けるならば、意識は眼前にあるキャンバスや絵の具などの絵画の物質的側面しか捉えず、そこに再現されている「美的対象 l'objet esthétique としてのシャルル8世」は現れることはないだろう（*ibid.*）。鑑賞者が知覚するのは物質そのものであるが、想像上の美的対象を志向するためには、鑑賞者はまずそのような絵画の物質的側面を否定しなければならない。サルトルはこのような否定の操作を「無化 néantisation」と呼び、こう言っている。「美的対象としてのシャルル8世は、意識が世界の無化を前提とする根源的な回心を行って、自らを想像するものとして構成したときに、現出するだろう」（*ibid.*）。さらに、サルトルはシャルル8世の肖像画に関して以下のよう記述する。

それ〔シャルル8世〕は、想像する意識の志向的作用に必ず相関している。また、キャンバスの上に把握されるものである限り、非現実であるこのシャルル8世が美的鑑賞の対象（〈感動的だ〉、〈知的に、力強く、優雅に描かれている〉などと言われるのは、彼についてなのである）であるのだから、われわれはタブローにおいて、美的対象とは一つの非現実であると認めうるのである。（Ime 362-363）

鑑賞者は知覚的意識から想像的意識へと「根源的な回心」を行い、不在の対象を志向的に狙うとき、想像上の美的対象としてのシャルル8世と出

会う。そのとき、同時に、知覚の相関者としての絵画の現実性、物質的側面は否定され、無化される。ゆえに、シャルル8世は、キャンバスそのものではなく、キャンバスの「上に」に把握されるのである。サルトルは物的イメージの物質的側面を「アナログン(類同体)」とも呼んでいる。「アナログン」はそれ自体としては物質に過ぎない、が、それは想像的志向に対しては、不在の対象との類似性によって、意識をその対象へと導いてゆく機能を果たしているのである(Ime 42)。

今まで見てきたように、サルトルにあっては、イメージと知覚は二者択一的関係にある。人はイメージと知覚という本性上異なる二つの意識の構えを同時に取ることはできない。想像するか、さもなければ知覚するか——肖像画というアナログンを通して想像上のシャルル8世と出会うのか、物質としての絵の具ないしはキャンバスを見るのか——、どちらかである。知覚とイメージの関係をこのように考えるならば、回避できない一種の逆説的な事態を招き寄せることになるだろう。つまり、サルトルが言うように芸術作品が決して知覚的に把握できないのであれば、それは美的=感性的な *esthétique* ものであるにもかかわらず、決して感覚されないということになってしまうのではないだろうか。

現象学的な視点から芸術を論じてきた美学者、金田晋は、サルトルのイメージ論について以下のように指摘する。「その難点は像を純粹化するあまり物理的類同物を基体として構築される芸術的所産(フッセルの用語では「物理的形像界」)を想像一般の水準に均質化している点であるように思われる」⁽¹⁾。金田晋はそして次のように提言する。「むしろ事象的にこの[知覚か想像かという]二者選択をゆるさない、つまり知覚と想像が錯綜的に重なり合っている両義性の領域に立って、そのからまりをときほぐす道を選ぶべきであろう」⁽²⁾。

サルトルに対する上の批判は、芸術作品が物質的基盤の上に成り立つ以上、正鵠を射た指摘である。内在性の錯覚に抗いつつ、イメージと知覚の本性上の差異を見極めること。サルトルはその美学的思想においてもこの作業を徹底化させるのみで、芸術作品の鑑賞におけるイメージと知覚

との重層的に織り成される関係には目を向けることがなかった、と言えるかもしれない。サルトルの美学思想は、その点において修正されるべきだろう。ただし、それでもなお芸術作品の鑑賞は、サルトルの指摘通り、不在の対象を志向するという点においては、物質を捉えるのみの単なる知覚とは本性上異なる志向体験であり続けることも間違いないだろう。

さて、映画の場合はどうか。映画をサルトルのイメージ論の視点から考察する際、金田が指摘するのは異なる意味で、知覚と想像の「両義性」が問題となってくる。映画鑑賞の場合、そもそも本性上異なる知覚と想像という二つの意識の態度がまずあって、それらが重層的に絡み合ってくるのではない。以下明らかにするつもりであるが、映画に向かい合う意識、それは、知覚的でありなおかつ同時に想像的でもあるという意味において、両義的な意識である。もちろん、この両義性は、知覚と想像を峻別するサルトルの二分法に抵触する。映画に向かい合う意識は知覚的でもあり、想像的であるような、第三の意識のタイプを示すのである。この点でサルトルのイメージ論は、映画を対象とするとき修正を被らざるをえないだろう。以下、取り上げたいのは、アルベール・ラフェの映画論である。ラフェはサルトルのイメージ論に忠実でありつつも、いや忠実であるが故に、映画を考察するにあたって、知覚的であると同時に想像的でもあるような意識の様態を受け入れざるをえなかった。ラフェの映画論に即しながら、この第三の意識のタイプについて見てゆきたい。

2 現実的でかつ想像的な映画の世界 — アルベール・ラフェの映画論

ラフェは、彼の著書『映画の論理学』の中でサルトルの現象学的イメージ論の視点から、映画についてその物的イメージとしての特質を論じる。たとえば、ラフェは、サルトルの美学的思想に忠実に、「美しいものは非現実であり、現実存在するものとして捉えられた光景ではない」(LC 23) と主張する。しかしながら、そのラフェは映画についてはこうこぼし

ている。「要するに映画の世界は記述し難い。というのも、それは全く現実的である限りにおいてしか、決して想像的ではないからである」(LC 28)。ラフェは、サルトルのイメージ論における知覚か想像かという二分法が、映画という物的イメージにはそのまま適用できないがゆえに、映画の世界の記述に困難を感じているのである。サルトルのイメージ論においては、先に明らかにしたように、知覚かあるいは想像かのどちらかを人は意識の構えとして採用するのであって、一度にその両方の意識をもつということはいえない。ラフェがサルトルに忠実に「知覚的態度は想像的態度を追い払う」(LC 20)と言うように、である。しかしながら、映画の世界は知覚的であり、かつ想像的である。ラフェは映画の世界について、こう続けている。

それは〈夢の世界〉であると言いたくもなろう。しかし、夢は本来的な意味での世界を形成することはないし、それに加え、写真の中にある冷徹な *impitoyable* ものや半ば剥き出しの *quasi brutal* ものは想像的なものの反対側へとわれわれを連れてゆくのである。それゆえ、映画はわれわれの周りに堅牢な世界という錯覚を打ち立てるのであるか。しかし、われわれは実際にはこの世界に取り囲まれているのではないのである。(ibid.)

映画が呈示する「冷徹なもの」、「半ば剥き出しのもの」が「想像的なものの反対側へとわれわれを連れてゆく」のであれば、われわれは映画に対して、想像以外のもう一つの意識の在り方である知覚的な態度で臨んでいるということになる。ということは、われわれは半ば世界の現前を眼の当たりにしているわけである。しかしながら、それでもなお観客は、映画の世界が実際に自らが生きている世界とは異なり、不在なるもの、想像上のものであることを承知している。つまり、観客は知覚的態度のままに不在なるものに出会ってしまっている。それゆえ、ラフェは、映画は現実的でありかつ、想像的であると指摘するのである。ラフェのこの指摘が意味

するものを、サルトルの先に述べたイメージ論に照らし合わせながら、以下、今しばらく探ってゆきたい。

物的イメージの場合であれば、現前する物質的アナログンを否定し、不在の対象へと思いを馳せること、これが想像することだった。ラフェの指摘通り、映画を眼の前にして観客が想像的なものとは反対の方へ連れて行かれるのは、映画には、そもそも絵画におけるような否定されるべき物質的アナログンが存在しないからである、とは言えないか。それゆえ、映画鑑賞の場合、われわれは物質的現前を否定しながら想像することはなく、知覚的態度を取るのではないか。ラフェの「半ば剥き出しのもの」という言い回しは示唆的である。映画が再現する対象は、物質的アナログンには覆われていないという意味で、いわば「剥き出し」の状態になっているとも解釈できるからである。カメラという機械は、対象を、それとは異質な物質（絵の具、カンヴァスなど）を介在させることなく、自然科学的（光学的・化学的）過程を通じて、機械的に直接、写し取る。それゆえ、映画においては、それが再現する対象と類似する——対象と類似するということは対象と異質であることを前提とするだろう——物質的アナログンは存在しえない。映画というイメージと対象との関係は、単に類似的であることを超えて、むしろ同一的と言ってもよいような関係にある。映画理論家・評論家のアンドレ・バザンが指摘するように、映画と対象との「類似性 *ressemblance*」を超えたこの「一種の同一性 *une sorte d'identité*」が、スクリーンにおける世界の「現前 *présence*」を可能にする⁽³⁾（バザンについては後にまた取り上げる）。映画によって世界が現前化するのだから、人はそれを不在の対象へと至る通路すなわちアナログンとしてではなく、むしろそれ自体として、知覚的態度の下に見ることになるだろう。もちろん、スクリーンの上の世界は映画というイメージが再現しているものに過ぎず、この意味では不在なのであって、想像上のものでもあるだろう。それゆえ、映画に対して、観客は、知覚的であると同時に想像的に接する。われわれは、映画を眼前にして、現実を否定し、非現実を想像するのではなく、それ自体が非現実と化した現実を知覚する、と言えようか。

さて、ラフェによれば、映画は世界を現前化させるがゆえに、「トロンプ＝ルイユ（騙し絵）」的な偽の知覚を誘発するだろう。しかしながら、「トロンプ＝ルイユとしての写真は決して決して美しくないだろう」（LC 24）。ラフェがサルトルを踏まえつつ言うように、「現実的なものそのものは決して美的ではない」（LC 23）のだから。美的なものは非現実でなくてはならない。では、映画の非現実性を際立たせるにはどうしたらよいただろうか。ラフェは、その一つの方途として「デクパーージュ（カット割り）による空想力 *la fantaisie du découpage*」（LC 28）を挙げている。「私は電話をしている男を見、次に突然その男の電話の話し相手を見る。したがって、私は現実世界を見ていると言ってもいいだろうが、しかしそこには私はいないことになる」（*ibid.*）。映画においてよく見られるようなこの「空想上の遍在性 *l'ubiquité fantastique*」（*ibid.*）は、映画の非現実性を強化し、増幅させて示すのである。

ラフェは、映画という所与を目の前にして、サルトルのイマージュ論に忠実であるがゆえにこそ、そこから逸脱してゆかざるをえなかった。ラフェは、知覚的でありかつ想像的でもあるような両義的な意識を扱わざるをえなくなったのである⁽⁴⁾。次に、ラフェと同様にサルトルの論を修正しながら、自らの映画論に取り入れた理論家として、すでに言及したバザンを改めて取り上げたい。バザンの映画論は、しかも、以下明らかになるように、サルトルのイマージュ論の限界をも示しているようにも思われるのである。

3 世界の現前としての映画 — アンドレ・バザンの映画論

バザンについての研究書を著した映画理論家ダドリー・アンドリューは、バザンの映画論の基礎の一つになっているのが、その用語法からも明らかのように、サルトルのイマージュ論であると指摘している⁽⁵⁾。そのバザンもラフェ同様、映画は、想像的かつ現実的なものであるとし、その両義性について言及している。バザンはその高名な論文「写真的イマージュの存

在論」の中で、映画のイメージとしての特質を、写真という、映画と同じく機械的に形成されるイメージ（映像）に基礎付けて考察する。バザンは、その論文の中でシュルレアリスムにおける写真の活用にとよせながら、こう言っている。「想像的なものと現実的なものとの論理的な区別は無くなってゆく傾向にある。すべてのイメージは事物として、すべての事物はイメージとして感じ取られなければならない」(QC 16)。

写真とは想像的であり、かつ現実的である。それゆえ、バザンは写真を「真なる幻影 *hallucination vraie*」(*ibid.*)、と逆説的な言い回しで名付けえたのである。先に述べたように、これは、バザンが写真ないしは映画に、絵画におけるような対象との「類似性」を超えて、対象との「同一性」を見たことの必然的な帰結である。写真のもつ対象との同一性はまた、写真の「本質的な客観性」(QC 13)をも導き出すであろう。カメラは、世界を、それとは異質な物質を介することなく、自然科学的な過程を通して機械的に、直接、写し取る。つまり、カメラが自動的に形成するイメージとしての写真には、その形成過程に人間が介入する余地がない。写真には、絵画のように、絵の具やキャンバスを用いて対象と類似するアナログンを形成する芸術家の存在が欠落しているのである。写真は、このように人間の存在が介入することなく、人間的意識による規定から逃れているがゆえに、客観的である。写真の登場をまって「初めて、外的世界のイメージは、人間の創造的介入なく、厳密な決定論にしたがって、自動的に形成されるのである」(*ibid.*)。写真において、人間の介入は被写体やアングルの選択などに限定されており、映像そのものは自動的に形成されるしかない。バザンはこのようにも言っている。「すべての芸術は人間の現前に基づいているが、写真においてのみわれわれは人間の不在を享受することができる。写真はわれわれに花や雪の結晶——それらの美は植物として生まれたこと、あるいは大地から生じたことと切り離せない——のような、〈自然〉現象として働きかける」(*ibid.*)。

バザンは、写真は客観的であるがゆえに、写真には現実を「露呈 *révélation*」する能力があると指摘する (QC 16)。写真の形成は人間の影響力を

排除し、自然科学的な過程へと委ねられているがゆえに人間的意識の制約から解放されており、したがって、人間の眼が見ることができなかった世界の有り様を露わに示すことができるのである。バザンは写真の露呈性について、以下のような美しい記述を通して論じている。

写真の美的能力は現実的なものを露呈する点にある。濡れた歩道に反射する光、子供の身振り、それらを外界の織り目の中で見分けるのは、私の力によるのではない。対物レンズの非情さだけが対象から習慣と偏見を、すなわち私の知覚を覆っていた精神的な垢を洗い落として、私の注意力、したがって私の愛の前に、それを汚れなきものとして示すことができたのである。(ibid.)

写真は、人間の眼には見えなかった——「習慣」や「偏見」などといった「精神的な垢」がいわばヴェールとなって——、あるがままの世界を露呈する。写真は、非情なレンズという眼を通して、人間的意識の制約から解放され、それ自体へと回帰した世界、すなわち世界の即自態を露わにするのである。(即自的なものはバザンによれば「愛」の対象なのであって、決してサルトルのように「吐き気」を催させるものではなかった)。バザンがシュルレアリスムにおける写真の使用を取り上げたのは示唆的である。バザンの指摘通り、非情なレンズの眼が人間の眼が捉え損ねているような、人間の知覚における無意識の側面を露呈させるのであれば、無意識を探究するシュルレアリストたちが写真を手にしたのは、必然だったのである。

ここで注意すべきは、写真の露呈性が取り上げられる際、バザンは知覚のみを問題としていることである。世界の現前性のみが問題となっていて、世界の不在は問題とされていない。バザンは、サルトルの論を踏まえつつ、写真は単に現実的ではなく、想像的でもあることを認めているのだから、むしろ、写真を鑑賞する意識に、不在に関わる意識が含まれていることを否定はしないだろう。しかしながら、そのようにわれわれが不在に関わるのは、逆説的にも、写真というイメージを通して、日常よりもいっそう

充溢した世界に知覚的に関わるためなのである。写真は、人間の眼には不可視なものを露わに示すことで、日常われわれが知覚する世界とは、いかに限定されたものであったのかを教えてくれる。写真鑑賞における意識は、日常われわれが知覚するよりも充溢した世界へと向かい、自らを拡張させていくような知覚的意識である。そして、このような意識の在り方にこそ、カメラという機械を生み出した近代という時代に対応するような新しい意識の様態を見出すことができるだろう。この独特の知覚的意識は、近代テクノロジーの産物であるカメラによって、人類史上初めて形成過程に人間が介在しないイメージが誕生することで、可能になったのである。カメラという機械が、人間の不在の中でイメージの形成することによって、日常われわれが知覚するよりもさらに充溢した世界の現前が可能になる。カメラとは世界を人間的把握の制限から解放する装置である。それゆえ、カメラの眼が知覚した世界とは、人間的把握を超え出た (transhuman) 光景である、とも言えるだろう。

バザンの論に立てば、写真を鑑賞する態度はもはや想像的態度なのではなく、そこからサルトルが追い出したはずの知覚的態度そのものとなる。サルトルは現前する世界を否定、無化しながら不在を目指す、人間の自発性に想像力の本質を見たのだった。写真の場合、人間が不在であるが故に、世界は無化されるどころか、その充溢した存在を取り戻しながら現前する、すなわち露呈される。写真には、想像的な「貧困性」ではなく、反対に知覚的な「豊饒性」があると言えるだろう。先に言及した映画理論家ダドリー・アンドリューは、バザンの映画論がサルトルのイメージ論を基礎としていることを指摘しつつも、バザンの論はサルトルの論とは根本において異なることを、適切に以下のように指摘している。

サルトルは美を想像力の属性であり、世界の属性ではないと語ったのだった。しかし、バザンのもつ自然主義者的部分は、決してこの意見を受け入れなかった。われわれはわれわれのもっている想像力を、自然に潜んでいる真実を引き出すために、自然の方に与えてやっている、

とバザンは考えていた。写真において、われわれは見えるがままの世界に敬意を表さなくてはならない。また、われわれが写真を凝視するとき、ある事物やその諸性質を再認しているのではなく、われわれはまさしくその事物が現前しているのを眼の当たりにするのである⁽⁶⁾。

アンドリューは、バザンの理論にサルトルの理論の影響を認めつつも、同時に、それらの間に本質的差異を見る。写真において、創造的な想像力の主体は、もはや人間ではなく、自然ないしは世界の側へとその位置を変える。写真の形成過程における人間の不在は、このような帰結を導き出すのである。人間が世界を否定しながら非現実を想像するのではなく、世界それ自体が自らのイメージを創り出す。創造する自発性は、人間から世界の側へと移行する。バザンの映画論は、このようにサルトルのイメージ論と本質的に異なるのであって、それを転倒させたものであるときえ言えるだろう。であれば、バザンの映画論は、サルトルのイメージ論の単なる修正に留まることなく、むしろ、映画がサルトルのイメージ概念に包摂されないイメージであることを明らかにしている点で、サルトルのイメージ論の限界を露わにしているのである。

次に取り上げたいのは、現象学的な考察は映画というイメージに対応できないと説く、ドゥルーズの映画論である。ドゥルーズの映画論は、サルトルのイメージ論の転倒という事態について、反現象学的な視点から鮮明化してくれると思われるからである。(後に見るように、ドゥルーズは、映画を現象学的イメージ概念ではなく、アンリ・ベルクソンのイメージ概念に対応するものとして考えている。)ただし、ドゥルーズは映画を取り上げながら、サルトルのイメージ論ではなく、むしろ、直接的には、モーリス・メルロ＝ポンティによる知覚に関する現象学的考察を批判する。ドゥルーズは映画なるイメージを知覚の対象として見、映画を知覚するという事態は決してメルロ＝ポンティの現象学によっては解明できないと主張するのである。その際、ドゥルーズの批判の矢は、現象学の志向性の概念に向かっている。サルトルのイメージ論も同様に現象学的な志向性の概

念の上に成り立っていることはすでに述べた。ドゥルーズの批判は、直接的にはメルロ＝ポンティの知覚の現象学批判であるとしても、サルトルのイメージ論が志向性の概念に基づく以上、その批判は同時にサルトルのイメージ論の限界をも明らかにしているように思われる。まずは、ドゥルーズの映画論におけるメルロ＝ポンティ批判を見てゆきたい。その後、その批判を踏まえつつ、サルトルのイメージ論について検討してゆきたい。

4 「光」の転位 — ドゥルーズの映画論における現象学批判

現象学に批判的なドゥルーズであっても、サルトル的な用語法に基づきつつ、「映画は世界の向こう側に非現実を狙う他の諸芸術とは異なり、世界それ自体を一つの非現実、ないしは一つの物語とする」(IM 84) と言う。やはり、彼も、映画を現実的でありかつ非現実であるような、両義性において捉えているのである。映画によって世界は現前化されるのであり、ドゥルーズはそれゆえ映画を知覚の対象として扱う。そしてドゥルーズは、映画となって現前する世界を知覚することとは、いかなることかを問う。ドゥルーズはその際、メルロ＝ポンティによる知覚の現象学的考察では映画の知覚は捉えられないことを指摘している。メルロ＝ポンティによれば、世界を知覚するとは、世界に内属する知覚主体としての身体が、その志向性によって、自己超越的に世界に関わりながら、世界をゲシュタルト的に構造化することに他ならない。世界はそうして、身体と相関的に図と地とに分節される。ドゥルーズはこのような身体による世界の知覚を「自然な知覚」(ibid.)と呼ぶ。しかしながら、映画の場合、その運動性が身体による世界の分節を常に流動化し、無効にする。「映画が自然で、主観的な知覚のモデルに全くなならないのは、その中心の可動性、フレーミングの可変性が、中心を欠く、脱フレーム化した広大なゾーンを映画に回復させるからである……」(IM 94)。身体にとっての世界ではなく、脱中心的な熱き流動に

よって、それ自体へと回帰した世界、それが映画によって現前化され、われわれの知覚に与えられる世界である。ドゥルーズは、映画が示すこの即自的な熱き運動の世界は、ベルクソンが『物質と記憶』第1章の中で「イメージ」と呼ぶものに対応すると考えている。

ベルクソンは『物質と記憶』の第1章において、熱き運動を展開する即自的な世界、すなわち物質がそのまますでに「イメージ」であると指摘する。ここに言う「イメージ」とは、サルトル的用語法とは異なり、知覚表象を意味していることに注意されたい。物質はそれ自体で、たとえば知覚されなくとも「イメージ」である。つまり、逆説的にも物質はそれ自体すでに知覚であり、現象であり、意識である。ベルクソン哲学においては、「あらゆる意識は何物かである」。ただし、それは未だ実際には知覚されていないのだから、「権利上 *en droit*」の知覚である (MM 38)。では、この権利上の知覚は、いかにして「事実上 *en fait*」の知覚となるのか (*ibid.*)。ベルクソンにあっても知覚主体は身体——身体も物質である限りイメージである——である。身体は、世界の中で、自らの生存の「利害関心」を惹く部分のみに焦点を当て、他の部分は捨て去る。そのとき、身体が関心を傾けた世界の一部分は「一幅の絵画のように」浮き上がるだろう (MM 33)。こうして世界は図と地に分節化されるのである。知覚するとは、このように、身体が自らの「利害関心」にしたがって世界を選択することである。選択は選択されなかったものの排除をも同時に意味しているのだから、知覚することとは、すなわち世界を「縮減」することに他ならない (MM 32, IM 93)。知覚が世界に何かを付け加えなければならないとすれば、知覚表象と世界の間には、意識と事物を分け隔つ、乗り越え不可能な二元論的な懸隔が生じよう。ベルクソンによれば、知覚するとは世界に意識が何かを付加することではなく、単に世界を「縮減」するだけである。ベルクソンはこのようにして意識と事物の二元論を克服するだろう。日常のわれわれにはもちろん、事実上の知覚によってしか決して世界は与えられない。しかしながら、映画は、その運動性によって、世界を中心無き運動状態へ回帰させ、知覚主体による世界の捉えを排することで、この

権利上の知覚を目に見えるようにする。映画は、その運動性によって、世界を知覚者なき即自的「イメージ」へと遡及させるのである。とすれば、映画を見るときは、いかなる知覚者の眼にも送り届けられないことがない世界それ自体の有り様を知覚するという逆説的な体験に他ならない。このようなベルクソンの知覚の捉え方に、ドゥルーズは、現象学との本質的な差異を見出している。現象学もベルクソン哲学と同様に、意識と事物の二元論の克服という課題に、同時代的に取り組んだにもかかわらずである。それらの差異は、ドゥルーズによれば、「光」を精神(ないしは主体)と事物のどちらに位置づけるのかに由来する差異である。ということか。

ドゥルーズは「哲学の全伝統においては、光はむしろ精神の側に置かれ、意識は、生来の闇から諸事物を引き出す光線束とみなされてきた」(IM 89)と指摘する。現象学もこの伝統の中に位置している。「現象学はただ単に光を内的な光とするのではなく、光を外部に向けて開いただけである。意識の志向性はいささか電灯の光に似ている(「すべての意識は何物かについての意識である……」)」(ibid.)。現象学においては、意識とは志向性をその本質とするのだった。すなわち、現象学では、意識とは常にその対象と相関的であって、対象を目指して、自己を超越してゆくものと捉えられていた。「光を外部に向かって開いた」というのは、意識のこの自己超越的な在り方を指す。現象学が意識と事物の二元論を乗り越えるのは、意識をこのように自己超越として捉えることによってである。現象学にあっては、意識は闇の中からある対象を浮かび上がらせるような一条の光である。このように、現象学において「光」は外部に向かって開かれたとはいえ、それは事物そのものではなく、むしろ事物に向かい合うような精神の側に、ないしは主体の側に依然として属している。この点で、現象学は哲学の伝統に忠実なのである。しかしながら、ベルクソンにとっては「あらゆる意識は何物かである」のだから、事物そのものがすでに「光」である。ベルクソン哲学では「光」は事物の側に属している。この点に、ベルクソン哲学の哲学の伝統から逸脱した、新しさがある。「事物それ自体こそが光輝くものなのであり、それを照らし出すものはない。あらゆる意識は何物かである。

すなわち意識は事物、つまり光のイメージと同一なのである」(IM 89-90)。事物は知覚主体の構成作用に先立って、それ自体ですでに知覚表象であり、「イメージ」なのである。主体は事物に光を投じ、照明するのではなく、むしろ世界に闇をもたらす存在者である。身体なる主体が実際に行う知覚とは、対象に光を投じるのではなく、ベルクソン自身の言葉を用いるならば、むしろ「対象のいくつかの側面を暗くする」ことに他ならない(MM 33)。なぜならば、知覚するとは、身体が自らの利害関心にしたがって世界を「縮減」する行為でしかなかったからである。身体の利害関心に関わる部分はその輝きを保持されるが、その他の利害関心に関わらない部分は排除され、闇となる。主体は対象に光を投じ、何かしらの意味を付与するのではなく、対象を減じるのみである。とすれば、映画ではその運動性が知覚主体の存在を排しながら、世界をそれ自体へと回帰させるのだから、世界にそれがそもそももっていた輝き、光度を取り戻させると言えるだろう。このようなドゥルーズの映画論の視点から、バザンの映画論を捉え直すことができる。

ドゥルーズもバザンも、映画において知覚主体たる人間の存在が排される事態について指摘する。ドゥルーズは映画の運動性に注目することで、バザンは映画の機械的形成過程に注目することで。(あるいはむしろドゥルーズは、映画は世界そのものを一つの非現実とすると主張する点において、映画の機械的形成過程に注目するバザンの映画論をその論の前提としていると言えるだろう。)バザンによれば、カメラのレンズによって、世界は人間から解放され、即自態へと回帰し、その充溢度を増しながら現前化する。バザンにとっても、映画の中で示される世界は、即自的にすでに知覚表象、「イメージ」であるものに他ならない。バザンによれば人間とは世界に「精神の垢」を付与し、それを見えにくくする存在者に過ぎず、この意味で人間とは光としての世界に闇をもたらす者でしかないからである。バザンが指摘する、映画が露呈する充溢した世界とは、ドゥルーズの用語を用いるならば、人間がもたらす闇が取り除かれ、本来の光の強度を取り戻した世界である、と言えるだろう。このようなバザン、ドゥルーズ

の映画論の視点から、サルトルのイメージ論を捉え直すとどうなるだろうか。

現象学において、意識とは自らの内部を照らし出すのではなく、その外部を志向的に狙ういわば光線であった。サルトルは光を外部に向かって開くことで、「内在的錯覚」を打ち破り、イメージを人間の意識内部から解放したのである。想像的意識とは、自己超越的に世界と関わり合いながら、現実を否定しつつ、その向こう側に非現実を目指す光である。その光に照らされて初めて、想像的対象は、現実界の闇から浮かび上がるだろう。このようにサルトルにおいて、なるほど人間の内部から外部へと想像的対象の場所が変わったとはいえ、主体の側に、対象を照らし出し、構成する光が位置づけられることは変わっていない。この点では、サルトルのイメージ論は、サルトルが批判した彼以前のイメージ論の伝統の中に位置づけられるだろう。サルトルの場合、イメージは意識内部の対象ではなく、むしろ意識そのものとなる。イメージは光に照らされるものではなく、光そのものとなったわけである。そのイメージという光が意識外部の対象を、現実の向こう側で、想像的なものとして照らし出す。しかしながら、映画を取り上げて、想像力の問題を考察すればどうかなる。

映画を見るとき、われわれの意識は、現実を否定しながら、想像的なものへ向かってゆくのではない。われわれが映画を見るとき、向かい合うのは現前化された世界であって、否定されるべき現実はそこには存在しない。否定されるべき物質的アナログはもはや存在しないのである。世界は否定ないしは無化されることなく、露呈されるのであり、むしろそれ自体として肯定されるのである。それゆえ、われわれは知覚的に世界と出会うと言ってもよいのだろうが、この事態は知覚的に世界を構成するということの意味してはいない。映画によって世界の即自態が眼に見えるものになるのであり、想像的にも、知覚的にも世界を意識が照明し、構成するということではない。先に述べたように、映画においては、世界がそれ自体で光輝くのである。サルトルはイメージを意識そのものとみなすことで、イメージを意識の内部から解き放ったけれども、やはり従前のように、想

像的なものは、主体が放つ光によって浮かび上がるものに他ならなかった。イメージは意識そのものとなろうとも、光が主体の側に属し、想像的な対象を照明するという構図自体は、サルトルが批判した現象学以前のイメージ論と全く変わらない。映画の場合、想像的な意識という光線が想像上のもう一つの世界を切り拓くのではなく、この現実的な世界がそれ自体で光輝くようになるのである。ここに映画のイメージとしての新しさがある。サルトルのイメージ論では、映画という近代的で機械的な新しいイメージにおいて、光の位置づけが精神ないしは主体から事物の側へと移り変わった事態に対して対応できない。先に指摘した、サルトルのイメージ論の転倒という事態を、このような光の転位によって、特徴づけることができるだろう。サルトルの場合、想像的なものを生み出すのはやはり、それを照明する人間の意識である。しかしながら、映画というイメージは、むしろ世界に闇を与えるだけの人間の存在を排除し、世界にそれ本来の光の強度を取り戻させる。そうして、映画の中で世界は現前の充実度を高めながら、世界自らが自らのイメージを形成するのである。それゆえ、映画には想像的貧困性ではなく、知覚的充溢性があることになる。また、映画が世界の即自態を呈示する限りにおいて、映画というイメージを知覚するとは、それ自体として存在している世界をそのままに、知覚される以前の姿を知覚するという、一種の逆説に満ちた体験となるであろう。それは、すでに述べたように、誰の眼にも送り届けられることのない世界それ自体有り様を眼の当たりにするという体験なのである。

結

本稿で明らかになったのは、映画を対象として、サルトルのイメージ論を適用するとき、サルトルのイメージ論は修正を被らざるをえないし、さらにはその限界が明らかになる、ということである。まず、サルトルのイメージ論が修正を被らざるをえない、とはどういうことか。想像と知覚との間に本性上の差異を見出し、それらを峻別するサルトルのイマー

ジュ論においては、想像と知覚の同時共存するような意識態度はありえない。人は、想像か知覚か、どちらかの意識態度を二者択一的に取るのみである。しかしながら、ラフェが指摘するように、映画鑑賞における観客の意識は、想像的でもあり、同時に知覚的でもあるような両義的な有り様を呈している。映画は類似性を超えて、現実と同一的な物的イメージである以上、映画によって世界は現前化するのであって、観客はその世界と知覚的に関係するのである。しかしながら、同時に、それは映画に再現されているのみの不在の世界でもあれば、観客はスクリーンの上ですでに不在の対象と出会っているのだから、観客の意識は、想像的でもあるとも言えるのだった。このように、サルトルのイメージ論は、映画によってその性質が変わってしまう地点にまで導かれてゆく。では、次に、この修正を被らざるをえなかったサルトルのイメージ論の限界とは何か。

バザンの映画論は、映画を知覚の対象として捉えるものである。先ほども述べたように、映画によって世界は現前化するのだから、知覚的態度で観客は映画を見るのだった。ただし、観客は単に映画によって現前化した世界を知覚的に意識するのではなく、日常よりもいっそう充溢した世界の現前に知覚的に関わってゆく。映画は現実を露呈するのである。機械によって自動的に形成される映画においては、その形成過程から人間の存在が排除されるために、人間的意識の制約から解放された世界の有り様、すなわち世界の即自態が明らかになる。したがって、映画が呈示する即自的世界は想像的貧困性ではなく、知覚的充溢性をその特徴としてもつ。それはもはや想像的意識の相関者として現実の否定によって創り出されるものではなく、世界自らがカメラを通してその充溢度を高めながら、自らのイメージを形成するのである。映画というイメージを考察するときの、サルトルのイメージ論の転倒に他ならないようなこの事態に、その限界を見ることが出来る。つまりサルトルのイメージ概念は映画というイメージを包摂できないのである。この事態を、ドゥルーズの映画論に即しながら、意識を「光」になぞらえつつ述べる事が出来るだろう。ドゥルーズは、人間の知覚的な捉えを排除する映画の運動性に注目しながら、映画

は世界の即自態を呈示すると考えている。サルトルの場合、想像的意識とは現実を貫きながらその向こう側に想像的対象を狙ういわば一条の光であった。しかし、映画の場合、光は精神ないしは主体ではなく、事物そのものに属している。事物は照明されることなしに、自ら輝くのである。事物とは、ベルクソンの言う通り、それ自体で知覚表象であり、即自的なイメージである。映画は、世界から主体の存在を排することで、世界をこの即自的なイメージへと回帰させるのである。むしろ、主体は世界に、その「精神的垢」によって、その「利害関心」によって闇をもたらすものに他ならない。サルトルは志向性の概念によって、光を意識の外部に向けて開いたのであったが、それを依然として、人間という主体に属するものと考え、事物に帰属させることはなかった。サルトルのイメージ論では、映画というイメージにおいては光が人間主体の側から事物の側へ転位したという事態に対応できない点に、その限界を見ることができる。映画は現実を露呈するというのは、つまり、映画はその人間のもたらす闇を取り除きながら、世界の本来もっていた光度を取り戻させるということに他ならない。そして、映画を見るとは、人間が知覚する以前の、このような本来的光度を回復した世界を知覚するという逆説的な体験に他ならない⁽⁷⁾。

最後に付け加えておきたいのは、バザンの映画論に対するイデオロギー批判についてである。たとえば、武田潔は、バザンの映画論をイデオロギー批評の視点から指弾したジャン＝ルイ・コモリの論文「技術とイデオロギー」の解題の中で、コモリの論を引き継ぎつつ、バザンの掲げる「リアリティの理念」のイデオロギー性を次のように批判する⁽⁸⁾。「実際、遠近法からカメラ・オブスクラ、写真を経て映画に至るまで、“人間の目に忠実に”現実の光景を写し取る装置が、現実のリアルな再現をもたらすとする判断は、決して自明のものではなく、ある一つのイデオロギー、すなわち近代的な人間中心主義のイデオロギー、言い換えればブルジョワ的イデオロギーの要請にほかならず、しかも人々はそうした選択を普遍的原理と思いこむほどに、それに慣れきってしまっている」⁽⁹⁾。むしろ、本稿では、その目的から鑑みて、こうしたバザンの映画論がもつイデオロギー性に対する

批判について、本格的に議論する余裕も能力もなかった。ただし、本稿で明らかにしたことから、この件に関して言えることがあるとすれば、たしかにバザンの映画論がそのようなイデオロギー批判が向けられる点をもつにせよ、バザンの映画論はそのような批判に収まりきれない側面をももつことである。バザンは人間的把握を超え出たリアリティーをこそ、映画に見ていたのであり、決して単に「近代的な人間中心主義のイデオロギー」の下にあったとは、考えられないからである。バザンが映画に見たのは、本稿で明らかにしたように、人間の眼に忠実な現実ではなく、人間の眼を超えた現実であったのであり、単なるリアリスム的な現実ではなくシュルレアリスム的な現実であり、要するに、人間中心主義的に把握された現実ではなく、人間を超え出た現実であったのだからである。サルトルのイメージ論との対比の中で際だたせられたバザンの映画論は、イデオロギー批評からは見えてこない、バザンの映画論のもつ本質的な特質を浮かび上がらせてもいるのである。

註

本論で扱うサルトル、ラフェ、バザン、ベルクソン、ドゥルーズの著作とその略号は以下の通りである。訳出に当たっては既に翻訳がある場合、参考させていただいた。また引用文中の [] はすべて論者による補いである。

Jean-Paul Sartre

Ime: *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, 《Folio/Essais》, 1997. 『想像力の問題—想像力の現象学的心理学』, 平井啓之訳, 人文書院, 1955年。

Imn: *L'imagination* (1936), Paris, PUF, 《Quadrige》, 2003. 「想像力」, 平井啓之訳, 『哲学論文集』, 人文書院, 1957年。

Albert Laffay

LC: *Logique du cinéma: création et spectacle*, Paris, Masson, 1964.

André Bazin

QC: “Ontologie de l’image photographique,” (1945) in *Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 2002. 「写真映像の存在論」, 『映画とは何かII—映像言語の問題』, 小海永二訳, 美術出版社, 1970年。

Henri Bergson

MM: *Matière et mémoire* (1896), Paris, PUF, 《Quadrige》, 1993. 『物質と記憶』, 田島節夫訳, 白水社, 1965年。

Gilles Deleuze

IM: *Cinéma 1 L’image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

- (1) 金田晋『芸術作品の現象学』, 世界書院, 1990年, 79頁。
- (2) 同上。
- (3) André Bazin, “Théâtre et cinéma,” (1951) in *Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 2002, p. 151. (「演劇と映画」, 『映画とは何かIV—映画と他の諸芸術』, 小海永二訳, 美術出版社, 1977年, 121頁。)
- (4) 日本の映画美学者, 浅沼圭司もラフェと同様に, サルトルの二分法に収まりきれない, 両義的な意識の有り様を探った。しかも「呪術」というサルトル的な概念を用いつつ, である。浅沼は「映像」に対する意識として「呪術的意識」について論じている。この呪術的意識とは, 本稿の中で, 知覚で想像的な両義的意識と述べた意識の様態を別の視角から切り取るものである。「意識は現前する「視覚的性質」との直接的な出会いと同時に不在の対象と出会うのだし, 直接的に出会った対象との具体的関係の樹立はなしえぬにしても, 対象の「視覚的現象面」そのものが現前しているのだから, 対象を不在として措定し, 志向的にのみそれと関わることもできず, 具体的関係は樹立しえぬままに, 対象を現前するものと捉えるしかないのだろう。このような, 知覚的でも想像的でもない意識の在り方を, さしあたって呪術的(magique)と呼ぶことにする」(浅沼圭司『映画のためにI』, 書肆風の薔薇, 1986年, 171—172頁)。このように呪術的意識とは, 不在と現前, 想像と知覚の未分化な意識とされ, 意識はこのような呪術性を帯びることで, 「理性」の支配が確立する以前の意識による分節が未分化な「始源的世界」すなわち「アルケー」へと「退行」してゆくのだとされる(同上, 184—185頁)。浅沼の論と本稿とが異なる点は, 浅沼の指摘通り, 映画に向かい合う観客の意識態度が呪術的であって, 始源へ回帰的する懐古的なものがあったとしても, 他方で, そこには近代という時代に相応

しい新しい意識をも見ることはできないないか、と本稿では考えている点である。近代テクノロジーが生み出した映画に対応するような新しい意識様態を、本稿ではバザン、ドゥルーズの映画論とともに、考察したつもりである。詳しくは本文を参照にさせていただくとして、それはたとえば、バザンが言う映画の露呈性を受容する意識だった。浅沼もまた、本文中では取り上げることができなかったが、同様のことを別の視角から指摘していたことをここで付言しておきたい。「レンズとフィルムによる機械的産物だからこそ、映像は知覚現実とは異なった世界を現すのである。より積極的に言うならば、映像は日常的知覚において私たちによって捉えられることのない対象の姿を、それ自体の存在における姿を露わにするものである」(浅沼圭司『映画学』、紀伊國屋書店、1964年、105頁)。

- (5) Dudley Andrew, *André Bazin*, New York, Oxford University Press, 1978, p. 70.
- (6) *Ibid.*, p. 79.
- (7) 本稿では映画における人間の不在を強調するあまり、映画作家の活動については述べてこなかった。ここで、もちろん、この問題について本格的に議論を展開することはできないが、本稿での結論として明らかになったことに関連させて、若干述べておくなれば、映画作家は画家のように対象と異質な物質(絵の具やキャンバス等)によって、そのアナログを形成するのではない。映画作家は、映画が対象と同一的である限りにおいて、現実的なものに直接働きかけ、それを操作する。このような仕方で、映画作家は映画作りに関与するのである。現実的なものに直接働きかけ、それを操作する仕方は、映画作家それぞれによって多様であり、それぞれに特異なものであろう。つまり、それぞれの映画作家に特異な映画作りのスタイルがある。映画作家は、それぞれに特異なスタイルによって、現実的なものに直接働きかけ、それを操作し、被写体にそれ本来の現前の充溢性、光度を取り戻させるのである。
- (8) 武田潔「ジャン＝ルイ・コモリ「技術とイデオロギー」解題」、『新映画理論集成2 知覚／表象／読解』、フィルムアート社、1999年、102頁。
- (9) 同上。