

氏 名	築地 正明 (ツキジ マサアキ)
学位の種類	博士(造形)
学位記番号	博第17号
学位授与日	平成26年9月11日
学位授与の要件	学位規則第3条第1項第3号該当
論文題目	映像と身体—写真、映画に関する考察
審査委員	主査 武蔵野美術大学 教授 柏木 博 副査 武蔵野美術大学 教授 田中正之 副査 武蔵野美術大学 教授 寺山 祐策 副査 哲学者 宇波 彰

内 容 の 要 旨

本論は、映像について考察するものであるが、特に映画と写真をテーマとして選んでいる。いわゆる「映像」と呼ばれる領域は、今日ではもはや以上の二つに限定されることなく、非常に多様化してしまっている。ただそれでもやはり、写真そして映画は、現代の映像文化の二つの源流をなすものであると言ってよいだろう。またそれらは、人類の歴史において、十九世紀に至ってはじめて出現した全く新たな領域でもある。今や映像は、この社会全体において、ほとんど完全に必要不可欠な存在となっており、芸術や表現の一分野としても十分に認められていると言えるだろう。ただ映像と、それまでの古典的な芸術とのあいだには、大きな隔たりがあることも確かである。たとえば、様々な道具や時には複雑な装置を使うことはあるにしても、写真や映画以前の芸術は、基本的に芸術家の眼の働きと手仕事によって創り出されていた。ところが、写真の発明はそれまでになかった新しい状況を作り出した。つまりその発明初期に人々を驚かせたのは、まさにデッサンを行なう人間の手も、芸術家が事物を見つめる深い眼の働きも介在させることなく、事物や人間の姿が技術的に得られるというそのことであった。それについて映画は、それまで人間の眼を介してしか捉えられることのなかった事物の運動を、新たな機械装置によって、独立したかたちで画面上に出現させたわけである。すなわち映像という新たな領域は、それまでの人間の身体に基づいた「知覚」を、原理的な点で、一挙に越えたところに出現したのである。本論が焦点をあてて考えてみようとするのは、以上の点に関わっている。具体的に言えば、身体的な知覚経験を一旦離れたところで成立した映像は、では今度は、どのような作用を身体へと及ぼすことになるのか。映像を知覚することとは、本質的に私たちにとっていかなる経験であるのか、またあり得るのか。こうした問題を、掘り下げていこうとしている。ではなぜ映像論において、特に「身体」の問題を重視しなければならないのだから

うか。それは、すでに述べたように、十九世紀以降の映像技術が、その原理において身体を離れたところで成立したという、その事実と深く関係している。だがそれと共に、もう一方ではこの身体の問題が、これまで映像論において、ほとんど直接的には扱われず、長いあいだ相対的に扱われてきたという事実がある。映像文化論や社会学的研究を例にとるなら、それらは原理的に、〈言説的なもの〉をその考察の基礎とすることで成立している。たとえばそこでは、ある時代のある国における作品群がテーマティックに分析される。その際、問題はその特定の構造を支え、機能させている、言表可能な諸観念を抽象的に引き出すことにあるだろう。あるいはテキスト分析的な手法が、映画研究の領域に応用される場合には、個々のショットや映像は、様々な意味や文脈へと還元されて語られることになる。そうした方法が優れた研究成果を残してきたことは確かである。だがその時、映像とそれを知覚する身体のあいだの関係は、どこかで必ず相対化されてしまわなければならないように思われる。しかしどのような研究のアプローチを用いるにしても、やはり私たちが映像を知覚するという、この最も単純で直接的な行為がすべての出発点であり、基礎である他ない。だからこそ、それは映像論の根幹に置かれなければならない、本質的な論点とされなければならないのではないのか。つまりそこから、個々の作品の考察、あるいは社会文化事象の考察へと連続していくべきなのであって、決してその逆ではないのだ。言い換えれば、映像のテキスト的ないし社会学的研究から、映像それ自体の問題へと漸次的に遡っていく道はない。ただ映像と身体との直接的で内的な関係の考察から、様々な表現や文化の問題へと現実化されていく道だけがあるのだ。したがって本論は、身体を基礎として、「静止」と「運動」という、映像にとって本質的な二つの極みを、写真と映画の問題において見ていく。映像の問題を、その存在論的ないし原理的な面から考察しようとする以上、一方の極みにある静止を担う写真と、他方の運動を担う映画との両方を考えてみる必要がある。もちろん、映像技術の進化におけるフィルムから電子技術、そしてデジタル技術への大規模な転換の問題についても触れることになる。が、それもやはり、そうした転換以前までの映像の本性の考察に基づき、両者を対比することによってなされることになる。またそのうえで、ビデオカメラやデジタル技術を用いたいくつかの映像作品を取り上げ、具体的な側面からも論じていく。そして最終的に、映像を見ることそれ自体について、つまり映像を見るということはいかにしてなされるのか、またその行為そのものは、私たち生きる存在にとっていかなる意味を内包しているのかを、改めて問題として提起する。

審査結果の要旨

●論文の概要

本論文は、写真（静止のイメージ）と映画（運動のイメージ）を対象として、映像（イメージ）を知覚するということが、わたしたちにとっていかなる経験であるのか、あるいはありえるのかということの問題にしている。

19世紀に出現した写真、映画は、歴史的にそれまでにはありえなかった状況をつくりだした。それらの技術によって、人間の手も、対象物を見つめる深いまなざしの働きも介在させずに、対象物の姿をえることが可能となったからだ。そうした写真や映画による映像（イメージ）を捉えようとするとき、これまで記号論的、社会的あるいは精神分析的な分析によってきた。しかし、それは映像（イメージ）をリプレゼンテーション（表象＝再現）という概念に包括し、それを言語へと還元して捉えることになる。本論文の試みは、そうしたこれまでの議論とは異なって、映像（イメージ）を映像（イメージ）そのものとして捉えるとは、どういう経験であるのか、そしてそれは可能かという問いとなっている。したがって、言語に従属しない映像（イメージ）とそれを知覚する身体的経験をめぐっての議論の試みとなっている。

●論文の構成

論文の構成は、序論「映像という〈問題〉について」、第1章「シネマトグラフとその観客」、第2章「映像をめぐる思索の系譜」、第3章「映像とテクノロジーの諸問題」、第4章「要約と結論、知覚する身体」となっている。

序論では、本論文の目的が整理されている。これまで映像をめぐるさまざまな議論が、映像を表象＝再現として扱ってきた。その結果、映像はオリジナルに対するコピーであるという概念が暗にふくまれていた。本論文の目的は、そうした映像への接近とは異なるものであり、映像を映像として捉えることの試みであるとしている。したがって、これまでの映像論における視点とは異なったものであることははっきりとさせるために、アンリ・ベルクソンが『物質と記憶』の中で使った概念用語「イメージ、image」を中心的に使用している。論文全体の趣旨をわかりやすく伝えている。

第1章では、草創期のシネマトグラフを対象としている。これまでの映画理論では、シネマトグラフのイメージを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であるということ以上の意味を捉えることができなかった。論者は、草創期の観客を驚嘆させた、単純かつ直接的なシネマトグラフのイメージの運動にこそ、映像の固有の性質が見いだせるのではないかとする。

論者は、マクシム・ゴリキーが、1896年に体験したシネマトグラフについての言

説に注目する。色も音も存在しない「生命ではない」「影」「亡霊」のようなものであったと、ゴリキーはその奇異な体験を語っている。ここで論者は、アンリ・ベルクソンによる「夢」「記憶」「純粹記憶」とイマージュについての記述に依拠し、シネマトグラフ(映画)が現実の知覚対象とは異なる、あたかも夢にも似た体験を与えているとしている。それがゴリキーの「影」「亡霊」という言説を生んだのではないかとする。映画の誕生によって、「夢と現実という二つの極みは、イマージュの内側で溶け合い、奇妙に交錯して」いったという。それを「映画的イマージュが内包する本質的〈二重性〉」としている。

また、リュミエールのシネマトグラフいわゆる「列車の到着」の場面を見た観客が、慌て驚き逃げ出したという逸話について、クリスチャン・メッツ、トム・ガニングが、「神話」としていることとは別の視点からの議論をする。メッツ、ガニングは「単なる映像にすぎないと分かりつつも驚いたにすぎない」とし、「信頼と否認」という心理によっているとする。いわゆる「驚きの美学」であるという。

これに対して、論者は、ボールであれ石であれ、それが動いた瞬間に、人間は身体との「感覚＝運動的」(ベルクソン)で緊密な連携によって、反射的行為を引き起こすという。映像(イマージュ)の純粹な体験も例外ではなく、それは現在においてもわたしたちの中に残存しているのだとする。「感覚＝運動的図式」が構築され、現在の映画ではその技術が高度なものになっている。これはまさに、イマージュと身体(知覚)の関係であるとしている。

この章では、シネマトグラフを対象とすることで、映画の純粹なイマージュとは何かを的確に伝えている。

第2章は、おもに「映画的イマージュの〈非意味性〉の力」とともに、ヴァルター・ベンヤミンが指摘した写真とアウラの消失をテーマとして、物語や言語に還元されることのないイマージュの存在についての論考になっている。「映画的イマージュの〈非意味性〉」とは、日常生活の中ではほとんど意識されることのない事物や現象を、映画は巨大化して見せることで引き起こされる。それは、肉眼が直接知覚することができなかったイマージュであるとする。それを、論者は「純粹な視覚的なイマージュの運動それ自体」と要約している。

リュミエールのシネマトグラフ「列車の到着」が見せていたのは、まさにそのようなイマージュだと考える。それは人間以外の生物にとっては「何の役にも立たない」(ベルクソン)である。

そうしたイマージュに対して、ハリウッド映画に代表される映画は、物語にアクセントをおいて映像を構成してきた。とはいえ、そうした映画の中にも、「イマージュの〈非意味性〉」は、存在する。物語から離れて映像は存在しうるからだ。ハリウッド映画が磨き上げてきた映画とは異なり、リュミエールのシネマトグラフの系譜にある映画の例として、論者は1960年代のアンディ・ウォーホルの一連の映画を例示している。それは、言語的意味に還元されることのない「映像の特異な〈力〉それ自体」であるとしている。

他方、写真を対象にして、論者はヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」概念の再検討を行っている。まず、カメラという機械と撮影される人との関係である。それは「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」を欠いたものとなっている。と同時に、写真は「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」。それを「アウラの経験の人質」と論者は名付ける。この二重性が「映像の本質」（ベンヤミン）としてあるのではないかと述べている。

ここでの「非意味性」と「アウラ」についての説明は説得的である。

第3章では、技術面から「映像とは何か」という問いを考察する。それは、メディア論や文化社会学的な視点からではなく、技術面に深くかかわっている映像作家の作品の検討によっている、作品の分析とっていいだろう。

デジタル画像は、フィルム画像とは異なり「同一性」「抽象性」「表層性」によって定義されるとする。何度、複製を繰り返してもデータは変化しないこともそのこととかわわっているだろう。

冷たいメディアであるビデオを使って、ロシアの映画作家アレクサンドル・ソクーロフは、いかに「映像の本質」にせまる作品を生み出したか。戦争映画『精神の声』を対象に分析する。ソクーロフは、長時間撮影可能であるビデオの特性を生かし、物語性、言葉に回収されることのない記録映像を実現したことが語られている。

続けて、マルグリット・デュラスの『インディアン・ソング』がイマージュと音声との分離を極限まで押す進めることに成功していること。さらに、小栗康平の『埋もれ木』『眠る男』は、デジタル技術を使い、「自然、風土そして身体が織り成す、生態学的と言えるような固有の時間を見いだした」ことを指摘する。それは映画固有のイマージュによっているのだという。また、ジャ・ジャンクーのビデオ・カメラによる『長江悲歌』は、長いショットの持続により、密度と深度を持ったイマージュを実現していることを指摘する。

ここで、論者は新たなデジタル技術による映像について、これまでのフィルムとは異なっているが、新たな「自立的で原初的な視覚芸術」の持続がありえることを示している。

こうした記述は、第2章までのイマージュの固有性についての具体的論証になっている。

第4章は、結論となっており、ここまでに議論されてきたことが再度補強されている。

写真(映画)のイマージュの固有な性質は、「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」ことをベンヤミンを援用しつつ指摘する。

そして、この分離を「触覚的イマージュ」と「視覚的イマージュ」のイマージュの根源的二重性としてパラフレーズする。ベルクソンとメルロ＝ポンティを引用し、その二重のイマージュが固有に相対的に存在しうることを述べている。

加えて、ジャック・デリダが、写真や映画のイメージの特異性を「骨と肉をもって現前することのない身体の視覚性」つまり「幽霊」として捉えたことへの検討がなされる。それはベンヤミンのアウラに逆進し、ベルクソンへの批判的な接近としている。

しかるのち、論者はベルクソンの議論をさらに検討している。身体による「知覚」によってこそ、人はイメージのなかへ入り込み共感し照応するのだとしている。ベルクソンが示した、身体や意識といったわたしたちの「内的生の持続」という観点から、イメージの豊かな固有性をくみ取っていくことができるのではないかとしている。全体の議論をみわたす広がりをもった記述だ。

●本論文の成果

これまでの、記号論的、文化社会的、精神分析的などの分析によってきた映像論とは異なり、イメージを言葉に回収しえないそれ自体として捉えようとする視点は、新しい視点であり、この論文の成果だといえる。また、イメージそれ自体の独自性を論ずるにあたって、ベルクソン、ベンヤミン、メルロ＝ポンティ、デリダなどの議論を丁寧にたどって、自身の言葉で語っていることも評価できる。作品分析もこれまでのテキスト批評とは異なったものとなっている。

●審査の経緯

審査にあたったメンバーそれぞれから、この論文についての感想が述べられた。

これまで、さまざまな分析装置を使い語られてきた映像論が、映像のリプレゼンテーションという面にアクセントを置いてきたのに対し、それとは異なり、イメージを言葉に回収しえないそれ自体として捉えようとする視点は、新しい視点であり、そのことをよく理解しえたことが、全体として述べられた。

しかし、そのことがきわめて困難であること。言葉に回収されないイメージの独自性を言語によって語ることの弁証法が指摘された。また、記号論については、構造主義的記号論ではなく、C・パースによる記号論がむしろ、この論文で語られていることのヒントになるのではないかというアドバイスがあった。

予備審査の時点では、第3章の具体的なデジタル映像作品の分析は、全体の流れとやや離れている印象があったが、この論文では、むしろ魅力的なものとなったとの意見があった。

最後に、『映像と身体』という表題の「身体」についての説明がやや弱いという指摘がなされたが、それはイメージを受容する知覚(身体)であることが、あらためて口頭で語られた。

結論として、審査員全員で、論文は力作であり、合格とし、審査は終了した。