

映画の知覚と映画の技術

— 現象学の観点から —

小熊 正久

映画を見ることはどういうことか。また、さまざまな技術や装置から成り立つ映画を見ることはどのように成立し、どのような特質をもつのか。この問いに対しては、社会学、心理学、倫理、また、意味論や技術論などさまざまな観点から数多くの答え方がありうるであろうが、本論では、もっとも基本的な事象として、身体的主体による知覚によって成立する知覚の一種としての映画の知覚について考察する。そのさい、事物や他人の知覚についてのメルロポンティの基本的論点と映画についての論考、それらをふまえて映画を見ること^{*1}について論じているヴィヴィアン・ソプチャークの『眼を向けること—映画経験の現象学』の所論を紹介しながら考察したい。一言で映画の技術といっても、多くの技術が複合ないし統合されたものであり、また、われわれの身体による知覚の媒介となる点で、事物の製作や加工の技術とは異なる。ソプチャークはこうした点を明確に提示しており、映画を媒介とした、身体と世界や他者との関わりを考察するさいの基本的視座を提供しているように思われるからである。

たとえば上の問題について心理学的観点から考察すると、映画は人間の行動の「無意識的な部分」を見せてくれるということや、「無意識的に」観客に働きかけるということが指摘されるかもしれない。また、そうしたことは社会的、文化的に重要な事柄であるかもしれない。しかし、そうした事柄は、映画を見るとはどういうことかを解明した上ではじめて、それと関係させながら正確に論じることができるように思われるのである。

上の問題を考察するためには、映画の技術や装置を介さない通常の知覚がどのような働きなのかを見ておく必要があるであろう。そこで、第一節において知覚という志向性について、その特徴や諸側面を考察し、つぎに、映画を見ることにおいてそれらがどのように働いているのかを見る。そして、最後の第三節において、技術および装置と映画について考察する。

第一節 知覚的志向性と身体

最初に身体的活動と関連する志向性の諸構造を見るが、これは次節で、映画を見ることにおいて、そうした諸構造がスクリーンと観客を結びつけているということを示すためのものである。

ブレンターノの思想を参照しながら、意識を「意味を介して対象に向かう」という特性すなわち「志向性」をもつものとしてとらえ、その分析を進めたのはフッサールであった。「意味を介して」ということは、対象をしかじかの意味で理解ないし解釈しているということである。フッサールの分析をふまえて「志向性」が意識や意味の理解にかかわるだけ

*1 Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye — A Phenomenology of Film Experience* —, Princeton University Press, 1992. なお、同書からの引用箇所は、本文中で指示する。

でなく、身体全体にかかわるものであることを強調したのはメルロ＝ポンティであった。^{*1}
とくに知覚という志向性は、眼を向けること、注視すること、目標物に向かって手を伸ばすこと、耳を傾けることなどといった身体的運動を伴ったり予想したりするのである。

「身体」という点からみた場合、「身体的行為」ないし「運動的志向性」が的確に作動する条件として、主体的身体と客体的身体の統合ということがある。「主体的身体」とは「自由に（思うように）動かせるもの」としての身体を、「客体的身体」とは知覚の対象としての身体をさす。たとえば、「触れる身体」と「触れられる身体」、「見る身体」と「見られる身体」がその両者にあたる。或る目標に向かう行動において、これらが、適切に統合されていないければ「運動的志向性」はうまく作動しない。つまり、思うとおりに身体を動かすことができ、それが、意図のとおりを実現されるということ、これによって運動的志向性は具体化される（方向づけ、道具や装置の使い方の習得や習熟）のである。

以上、的確な行為の成立条件についてみてきたが、身体そのものの把握については、主体的身体と客体的身体は相互に転換しうる（触れる手と触れられる手の転換など）という現象が重要である。私にとって身体は、感じるという点で「一つ」であるとともに、客体的身体として広がりをもつ「多様」である。上のような転換をとおして、「私の身体」が成立するのである。また、これは身体が自らに関わるという意味で「反射性」ないし「反省性」をもつことを含意している。^{*2}

さて、こうした身体との関わりを含む志向性にとって与えられるものについて、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

「一般に、われわれは知覚を（感覚の）モザイクとしてではなく、さまざまな形態^{ゲシタルト}の体系として見なければならない。われわれの知覚において第一のもの、最初に与えられるものは、並列された諸要素ではなく、全体である。そこにおいて、視野の新しい切り直し、全体の新しい組織化^{*3}が起こる」。

つまり、知覚されるものも、身体的な方向づけや身体にとっての空間的な配置、物事との身体的習熟や身体にとっての意味など関連するのであるから、知覚の所与はすでにそうした意味を含んでおり、そうした所与^{ゲシタルト}がここでは「形態」という用語で表現されているのである。

次に、身体的志向性にとってはさまざまな知覚様式間の関連も重要である。知覚は視覚的与件や触覚的あるいは聴覚的与件の総和ではなく、知覚する者は自分の存在全体に共通する仕方²で知覚し、物のただ一つの構造、自分の全感官に同時に話しかけてくるただ一つの存在様式を捉えている。これは、「共感覚 synaesthesia」と呼ばれる現象である。メル

*1 彼は、「作動的志向性」というフッサールの言い方を援用している。

*2 *Signes*, Gallimard, 1960, p.210. 邦訳（木田訳）「哲学者のその影」、『シーニュ 2』（みすず書房）所収、参照。

*3 "*Le Cinéma et la nouvelle psychologie*" . in: *Sens et Non-sens*, Les Editions Nagel, 1948. 邦訳（滝浦訳）、「映画と新しい心理学」、『意味と無意味』（みすず書房）所収。

ロ＝ポンティは『知覚の現象学』^{*1}のなかで、この点について、次のように記述している。

「もろもろの感官は物の構造に向かって開かれていることによって、互いに連絡しているのである。われわれはガラスの堅さと脆さを見るのであり、それが清澄な音をたててこわれるときには、その音は眼に見えるガラスによって担われているのである。われわれは鋼の弾性、赤く熱した鋼鉄の可延性、鉋の刃の堅さ、鉋くずの柔らかさを見る。対象の形態というものは、その幾何学的な輪郭ではない。それはその対象固有の本性とある関係をもっており、視覚と同時にわれわれのあらゆる感官に語りかけるのだ」(下線は小熊による)。

メルロ＝ポンティによれば、他人の理解も運動的志向性と関連している。それは、他人の行動が運動的志向性を体現しており、その表現となっていることによって可能である。つまり、他人の行動は、私にとっても、世界の中で或る目標に向かう身体の運動であり、意味的な行動^{*2}である。このことによって、他人の行動は私の志向性に直接働きかけてくるのである。また、表情についても、「怒りや羞恥や憎しみや愛は他人の意識の最深部に隠された心的事実ではなく、行動のタイプないし外からも見える行為のスタイルなのである」と言われている。結局、〈世界や世界内のものに対する、他人の態度や行動の仕方〉が、私の態度や行動の仕方に身体のレベルで働きかけ、このことが他人を理解する鍵となる。

とはいえ、他人の行動の理解が可能であるからといって、自己が他者になりかわったり、他人の志向が直接自分の志向になったり、また、他者の知覚を自己の知覚として生きることができるわけではない。フッサールが他者の理解について「再現前化 *Vergegenwärtigung*」という用語を使ったのはこのためであった。フッサールはこの語によって、他者の所与や志向性は私に現前するようには現前せず、なんらかの仕方で間接的な現前だということを表そうとしたのである。もちろん、それだからといって他者の存在や理解が不可能であるというわけではない。

再度確認しておけば、他者の行動の理解は、他者の身体的行動に体現された志向性による。すなわち、他者の身体的行動が、意味的および身体運動的な差異や選択を表現するもの、つまり彼の志向性の表現となっていて、まとめれば、意味的な志向・行動・表現が関連し合った系をなしているゆえに、可能なのである。

*1 *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard (PhP.と略), pp. 265-266. (中島訳、376-377頁)。

*2 「これは他人である、第二の私自身である、と私は言う。そして、私がこのことを知っているのは、第一に、この生ける身体が私と同じ構造をもっているからである。私は私の身体を、若干の振る舞いかたの能力として、ある世界をもつ能力として、体験している。私は世界に対するある手掛かりとしてしか私自身に与えられてはいない。ところで他人の身体を知覚するのは、まさに私の身体であり、これはそこに、いわば自分自身の諸志向の奇蹟的な延長を、つまり世界を取り扱うなじみ深い仕方を見出すのである。今後はちょうど私の身体の諸部分がいっしょになって一つのシステムを形作っているように、他人の身体と私の身体とは、唯一の全体となり、ただひとつの現象の裏表となる。そして、たえず私の身体がその足跡となっているところの、あの匿名の実存は、今後は同時にこの二つの身体に住まうのである」(PhP., p. 406, 中島訳 578-9 頁)。

第二節 映画を見ること

映画は、カメラ、映写機といった装置や技術によって可能になる。映画を見ることは、通常の知覚を基盤としながらも、さらに、そうした技術を媒介として成立すると考えられる。装置や技術がどのようにかわるかについての考察は第三節にゆずり、本節では、映画を見る経験を考察しよう。

空間的地平と時間的地平

映画は、(視点の移動、接近などといった) 撮影者のカメラワークを通して、また、登場人物の動きや知覚表現によって、空間的な事柄の表現を含むが、そうしたことが可能なのは、観客である私の身体および行動が空間的広がりの中で行われ、展望や方向付けを含んでいるからにはかならない。たとえば、映画のスクリーン自体が2次元でありその画像が2次元画像であろうとも、それが3次元的に見え、奥行きを表現しているのは、われわれの身体と行動、知覚が奥行きを含むからである。このように、映画を見ることにおいて、映画は単なる画像ではなく、それがわれわれの「知覚的行為」と絡み合っているゆえに、われわれはそれを生きることができるのである。

同様のことが、志向性の「時間的地平」に関してもなりたつ。フッサールが示したように、世界についての意識は、現在だけでなく、過去把持、未来把持という時間的地平(展望)をそなえている。それは、意識を、点的な現在として把握することができないということでもある。すなわち、意識はつねに「現在から過去」へのずれを含む。こうした時間的ずれの中だけではじめて、(物の) 運動や変化や持続、(音の) 変動、連続などが知覚されうる。身体的運動も時間的契機を含んでおり、上と同様に時間的ずれを含む。また、以上の時間的地平を土台として、志向性は未来への期待、未知の恐怖も含んでいる。さらにこのことは、身体的行為が時間的地平を含んでいることをも意味している。こうして、時間的地平は、映画を見る者の時間的地平であり、画像に表されている物事(たとえば人物の行為)の時間的地平でもある。

これと対比してみると、写真は、見る者の時間的地平を背景として、「瞬間性」および「永遠性」を表現することになる。一枚の写真はある時点での映像であり、その瞬間の光景を定着するが、世界の時間的地平と対照的に、いわば「永遠の相」を帯びている。たとえば、かつてのある時点での家族写真、結婚式の写真、事件現場の写真などは時間的持続の中かで、永遠のものとも言える。それにたいして、映画の映像は時間的契機を含み、運動を表現する。そして、私の見る働きは画面の動きを「生きる」ことになる。これは、私が見ることも、画像も時間的地平を含むからである。

映画の時間的側面に着目して、メルロ=ポンティは、次のように述べていた。

「映画は映像の総和ではなく、それらの「時間的形態」である。それは、プドフキンの実験[ある映像の順番や前後関係を変えることによって、その映像の見方が変わる]で示される。映画の意味は、映画の中で先行している映像の依存するわけであり、映像の継起が、そこで使用された諸要素の単なる総和ではない新しい現実を

創造するのである」^{*1}。

共感覚および〈他者の志向の理解〉

先にみたようにわれわれの知覚が「共感覚」的であるという点を考慮すると、映画を見ることはたんに視覚的・聴覚的出来事であるだけではなく、触覚や身体全体の感覚に関連する出来事であることに思い至る。すなわち、映画が上演されているスクリーンとそれを見る者とは切り離された別のものと考えられがちだが、身体のもつ共感覚性によって、つまり、視覚も身体全体に関わりを持つために、緊密に交流しあうのである。しかも、視覚対象はスクリーンの側にあるが、触覚や体感は自分の側にあるのであるから、視覚対象がこちら側の諸感覚に結びつくことになるのである。

さらに、通常の他者理解が、身体に具体化された志向性を介するのと同様に、スクリーン上の人物の理解も、その行動を介してなされる。その理解も、通常の他者理解を支えている志向性の構造のゆえに可能となっていると考えられる。また、これと関連して、次のような例を考えてみる、部屋の外から鍵穴を通して部屋の中を覗いている人物を映す。つぎに、鍵を映し、それから部屋の内部を映す。そうするとわれわれには、覗いている人物の行動を通常の知覚のように理解できるが、それだけでなく、覗いている人物の知覚を生きること、あるいは少なくともそれを生きているかのような思いを抱くこともできる。このようにして、われわれは映画が表現する知覚を生きることができ、スクリーン上の画像とわれわれはそのようにして一体になっているのである。(なお、そのさい、通常の知覚でも映画を見る場合でも、自分自身の身体はほとんど見えないという点も、スクリーンとわれわれが一体化するさいの重要な要因であることを付け加えておきたい。)

メルロ＝ポンティは、映画によって表される時間的地平を考慮しながら、「映画が何を意味し、何を言わんとするのか」ということについて、おおよそ次のように述べていた。

「(小説などと) 同様に、映画にもつねに物語があり、ときには観念があるが、しかし映画の機能は、それらの事実や観念をわれわれに認識させることなのではない」。

「あたかも絵画においてその諸部分の共存から観念が生まれるように、ここでも観念は映画の時間的構造から立ち現れてくる。或る物が、すでに形成され獲得されている観念への暗示によってではなく、諸要素の時間的・空間的配置によって何かを意味し始める^{*2}しだいを示すのが、芸術の幸せ(幸運)というものである」と。

以上でみてきた構造をそなえた知覚的志向性によって、映画鑑賞においては言葉とは違ったレベルでの意味が生成するということになるであろう。

〈観客の視覚〉と〈映画の視覚〉

以上では、知覚の志向性の諸構造のゆえに、観客は映画を見ながら、画像と密接に関連し、いわば映画を生きるということが成立することをみてきた。ところがさらに、ソプチャークは、映画の画像はわれわれ観客に見られるものであるだけでなく、それ自体が一

*1 以上のことは、音響や、音響と映像の組み合わせに関しても成り立つ。

*2 *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, p.103, 邦訳、84 頁。

つの「見ること」(視覚)にもなりうるという理解を示している。

遠くからある街を眺め、それがだんだんと一つの建物やある人物に接近し、その人物をいろいろな角度から描写していく。こうした画面の展開を見ていると、画面が視野、見ている身体、あるいは、世界の経験の「視覚的中心」であるという経験をする。そのように画面を経験している場合には、画面をたんなる対象として見ている場合には見えていたはずの^{フレーム}枠組みは、もはや見えなくなる。画面を〈見ている視覚〉と捉える際には、その画面そのものが世界の「方向づけの原点」であるが、また「知覚器官」すなわち身体でもある。こうして画面が一つの「見ること」(視覚)として経験されるわけである。これは、「画面を通して見る」という経験を表現していると言ってもよい。先に見たような知覚の諸様態に関連する共感覚性や、時間や空間、他者の理解に関する画面と観客の一体性をも考慮するなら、画面が一つの視覚であるという把握は、画面を通して世界をみる、あるいは、画面とわれわれが一体となっているといった映画の経験を忠実に表しているように思われる。

先にみたように、通常の他人の行動についての知覚の場合には、ある対象に向かう他人の行動を通してその志向性が理解されることによっており、映画の登場人物の行動を理解するさいも同様であろうが、映画を見ることにおいては、いわば、さらに他者の経験に接近する。ソプチャークはこの点を次のように説明している。

「映画の視覚は視覚の「他の」側面として視覚的に現れるのではなくて、志向的に、内受容的に、視覚的に「私のもの」として生きられた視覚として現れるのである」(p.137)。つまり、「映画の視覚」は、間接的に解釈されるのではなく、直接、私にとって一つの「視覚」^{*2}として与えられるというわけである。

しかしながら、「映画の視覚」が全面的に私の知覚だというわけではない。だんだんと建物や人物をクローズアップしていく場面において、私は、もう一度自由に鳥瞰的な視覚に戻って風景を眺めたり、撮影されたのとは違うアングルから対象物を見てみるわけにはいかない。心ならずも暴力的なシーンを見ざるをえないといったこともある。こういった点を考慮して、ソプチャークは次のように述べている。

「これは、私にとって見えるものではあるが私によって遂行されるのではない視覚を「私の側から」見ることである」と。

このように、「映画の視覚」は「私によって遂行されるのではない」という意味で「私の視覚」ではないが、「他者の視覚を共有すること」ではあるといえよう。その共有は、

*1 *ibid.* p.130.ソプチャークはこの区別を、つぎのように表現している。「われわれの前で映画が行使する見ること」と「映画(が行使するもの)の前でわれわれが行使する見ること」(すなわち、「映画の視覚的行使」と「観客の視覚的行使」)。

*2 *ibid.* p.138.「私の映画との出会いは、私に〈他人の見る活動〉をあたえてくれるが、その仕方は、それが、〈可視的な見える身体の活動〉を通して書き込まれ、また、その活動性に翻訳されるというのではない。むしろ、映画の見る活動は内在的で可視的である。それは、私自身の視覚に、私自身の視覚が私に与えられるように与えられる。映画の視覚は視覚の「他の」側面として視覚的に現れるのではなくて、志向的に、内受容的に、視覚的に「私のもの」として生きられた視覚として現れるのである」。

撮影者の視覚を私が共有すること、あるいは、それを他の多くの人々と共有することと解されるかもしれないし、さらに、ソプチャークのように、「映画自体の知覚」を私が共有するという理解も可能かも知れない。そうした解釈の是非についてここで検討することはできないが、こうした共有は、映画あるいは動画によって初めて可能になったことである。ソプチャークは次のように言う。「映画は、たんに可視的客体として出会われるのではなくて、見る主体として出会われる」と。

ところで、絵画などを見るさいの意識を、フッサールは「像意識 *Bildbewusstsein*」と名付け、それを「再現前化作用 *Vergegenwärtigung*」の一つと位置づけていた。描かれたキャンバス上に肖像画に描かれた人物が実在してそのように知覚されているわけではなく、だからといってわれわれは絵画において絵の具で塗られた板だけを見るわけでもなく、絵画を見る者は、あたかも描かれた人物がそこにいるかのように見るのであり、それをフッサールは「再現前化」と呼んだのである。こうしたとらえ方は「映画を見ること」にも適用できると思われる。われわれは、スクリーンを通して登場人物をあたかもそこにいて行動しているかのように見るからである。また、概して、絵画や写真よりも映画の方が「再現前化」することは容易であるように思われる。その理由は、映画が時間の次元を含むことによって、見る者の「運動的志向性」を作動させているからだと考えられよう。

以上でみてきたように、映画を見ることは、身体的志向性を前提としているが、たんにそれだけではない新しい知覚の仕方を含んでいる。他人の知覚を生きるということである。「見られる対象」を共有するだけではなく、「視覚」を共有することによって、種々の可能性が生まれていると思われる。たとえば、他人の知覚を共有することによって「見方」を豊かにしたり、ある「見方」を強制ないし固定したり、知覚の共有を基盤として対話をしたりということである。（このことはすでに、絵画や写真を通してある程度は起こっていたことかもしれないが。）

さて、そのような、あたかも自分の知覚であるかのように、世界の他者の知覚を共有することは、映画で使われる技術や装置によってはじめて本格的に可能になった。以下ではその面を考察しよう。

第三節 映画を見ることと装置

映画は、カメラ、フィルム、プロジェクター映写機などといったさまざまな装置や技術があることによってはじめて存在している。「映画」はそれらの技術に媒介されて成立しているわけであるが、さらに、そうした装置と映画を見るという経験が内的に関連しており、われわれはそうした装置を介してはじめて映画を見るという経験が成り立つということに注目すべきであろう。たとえば、生産された自動車は一度作られれば、技術や機械なしに（少なくとも一定期間は）存在するのであり、この点で映画の技術と映画の経験は、自動車を生産する技術や機械と生産された自動車の関係とはちがうのである。

このように、映画は映画に関連する装置を介して見られ経験されるわけであるが、そう

*1 だが、ここでは、フッサールの言う「再現前化」作用とここでみてきた「映画を見ること」について、詳細に検討することはできない。

した映画の知覚と通常の知覚はどのように違うのであろうか。そして、映画の装置や技術を媒介としてどのような知覚が可能になっているのであろうか。

ソプチャークが『眼を向けること』のなかで「映画における装置」としてとくに詳しく扱っているのは、カメラと映写機である。当然、映画にはほかの技術や装置も使われているわけであるが、これらは映画の成立するための必要条件であることを考慮すれば、当をえた取り扱いであろう。

映画と装置の関連を扱う前に、彼女は以下の注意を与えている。

「映画はその装置に還元されえないダイナミックで総覽的な形態^{ゲシュタルト}であり、それは、人間の知覚と志向的行為がその生理学的かつ解剖学的な源泉に還元されたり、説明されたりできないのと同様である…」(p. 169)と。

「映画がわれわれの経験のなかで独特で重要な現象として現れるものとして説明するためにカメラの個別的諸機構は、必要ではあるが不十分である」(p. 169)。

たとえばカメラと映写機とスクリーンなどといった装置を枚挙してみても、それら相互のダイナミックな関係を見れば、われわれが映画を見るという経験は成立しない。そして映画制作や装置がはたらく諸プロセスを凝縮したものであるの映画を見ることを「総覽的に」見ると言われ、そうした諸機構や諸プロセスの関連を含んだ総和^{ゲシュタルト}が「形態」という語で表現されているのである。次に彼女は上の文の後半部で、それを人間の「知覚」や「志向的行為」になぞらえているわけである。ここでは、映画に含まれる個々の機能やプロセスを、そして「映画を見ること」を総合的に考察することが必要であるという点を、押さえておこう。

では、さまざまな装置と見るという経験の関係、また、さまざまな装置のダイナミックな複合はどのようになっているのであろうか。

一体的関係と解釈的關係

映画を見ることは、望遠鏡や顕微鏡で対象を見ること、撮影された写真を見ること、CDを使って音楽を聴くことなどと同様に、装置を介して経験することである。だが、映画に関する装置が複合的であることを考慮すると、その経験もそのほかの場合よりも複雑であるように思われる。ソプチャークは機械装置に関するアイディ(Ihde, Donn)の現象学的分析を生かしながら、装置に媒介された映画的な経験の考察をおこなっている。アイディは、〈人間と装置と世界〉の関わりを次の2種類^{*1}に分けて分析している。

(1) 一つは、人間と機械が一体になり世界に向かうといった関係である。それは、望遠鏡や顕微鏡を操作しながらある物を見たり、チョークをとおして黒板に触れながら黒板の有様を感じたりする場合、さらには、杖を使って地面の様子を知覚するような場合である。こうした場合には、われわれは機械を経験しているのではなく、機械を通して世界や物を経験していると言うことができよう。アイディによれば、「機械が使われているとい

*1 Cf. Sobchak, ibid. p.p. 171-191., Ihde, Don. *Experimental Phenomenology*, State University of New York Press, p.p.135-143, *Technics and Praxis*, Boston Studies in the Philosophy of Science, Vol. XXIV, Chapter 1.

うことのほかに、私はあることを経験しているのであるから、志向性の相関的構造はそのままであり、同時に私の経験は機械を通して、志向的充足のために拡大されている」。そして、私自身と経験されるものとのあいだには、「透明性」の関係がある。こうした関係は「一体的関係」(embodiment relation)と呼ばれている。フッサールにならって、志向性におけるノエシスとノエマの側面を区別するとすれば、この場合に装置はノエシスの側にあり、装置を通して経験される対象はノエマの側にある。アイディは、この関係を以下のように図示しており、左側の()は、人間と機械が一体となっていることを表している。

(人間-装置) → 世界

(2) もう一つの、人間と機械と世界との関わりは、たとえば温度計、湿度計、電流計の目盛りを読むことによって、温度や湿度や電圧について知る場合のように、機械を経験しそれによって世界の事柄について知るといった関係である。その場合、直接の知覚対象は装置であり、世界の事柄は間接的に知られる。アイディはこうした関係を、テキストを解釈することと類比的に「解釈的關係 hermeneutic relation」と呼ぶ。この命名について彼は次のように言っている。「機械と世界のあいだには部分的不透明性があり、したがって機械はテキストのようなものである。私は作者[装置であれば目盛りの変化を起こすもの]を読むといていいかもしれないが、その作者はテキストにおいてただ間接的にのみ現前する」。そして彼は、この関係を以下のように図示している。

人間 → (装置-世界)

さて、ソプチャークは、人間・装置・世界の関わりについての上の二通りの関係の仕方を使って映画における装置のあり方について分析している。

まず、映画における撮影者とカメラの関係をみておこう。撮影者がカメラによって世界の物事を撮影する際には、彼はカメラを持ち運び操作しながら、カメラと一体になって物事を知覚している。そこで、こうした点では、撮影者とカメラは「一体的関係」にある。

しかし、映画が成立するプロセス全体のなかで考察すれば、ちがった関係が浮かび上がってくる。すなわち、撮影者は撮影中に、自分がカメラによって撮影した画像を直接見ることはできず、彼がカメラのレンズを通して見るものは、撮影された画像ではない。ビデオカメラのモニターのような機能を使って映像を見ることはできるであろうが、それは、そうした付加的な装置を付けてはじめて可能になるにすぎない。また、スローモーションでの映写といった場合を考えてみれば、カメラマンが見ているものと撮影したあとで映写機によって直接見られるものは明らかに異なる。撮影者自身はそれを想像するしかない。それゆえ、こうした撮影者とカメラと世界の関係は、直接的な「一体的」関係ではなく、装置の媒介を考慮する「解釈的」関係である。

次に、映写機と観客との関係はどのようなであろうか。われわれは通常、カメラで写されたものを、映写機を通し映写機と一体になって見るので、その関係は基本的には「一体的」である。けれども、映写機が故障したとか調子が悪いといった場合を考えれば、そうした「一体的関係」は背景に退き、世界内における映写機の有様を解釈するという「解釈的関係」が前面にでてくる。しかし、全体的にみれば「一体的関係」が支配的であり、またそうでなければ、われわれの映画を見るという経験は一般的ではないだろう。

さて、このように撮影者は撮影の際にはカメラを「通して」対象を見るのであり、観

客は映写機を「通して」映画を見る。これらはいずれも「一体的関係」であり、こうした関係がなりたたなければ映画は成立しない。なお、観客にとってこうした「一体的関係」の成り立つ条件として、撮影者とカメラもまたスクリーンに向かっていて自分自身の身体も例外的な場合を除いて見えない、ということがあり、こうした点は通常の知覚と映画の知覚の構造を対比するさいに興味深い点である。

しかし、ソプチャークはこうした場合にも「解釈的关系」が働いているという。というのは、たしかに映写機を通して対象や風景を見ているのは私であるが、それは、撮影者が撮影し編集された映画を通しての視覚であり、先にもみたように、完全に私の自由に視線を動かせるといった意味で「私の視覚」ではないからである。

さて、映画と映画の経験は、「撮影者とカメラの関係」と「観客と映写機の関係」が複合することによって成立するが、以上にみたように、それぞれの関係はまた、「一体的」であることもあれば「解釈的」であるという両側面をそなえているわけである。これを「媒介」という用語を使ってまとめれば、カメラの媒介によるプロセス(①)と映写機の媒介によるプロセス(②)というそれぞれの媒介的プロセスが、二つの様態(あり方)——「一体的様態(α)」および「解釈的様態(β)」——を含むと言うことができよう。ではそれらの複合の結果、どのようなことが生じるのであろうか。

まず、観客が映画を見るさいには、①のプロセスのあとで②が生じるとか、①と②のプロセスが並列的に起こるといえるのではなく、「映写機の媒介によるプロセス」のなかに「カメラの媒介によるプロセス」が包みこまれる(含まれる)ということになる点に注意すべきである。図式的に言えば、①は②のプロセスに直列的に複合され、映画を見る経験においては①は②のなかに包みこまれるが、それぞれが上の α と β という様態を取りうるということになる。ある場合には、観客が映写機を介して映画をみるさいに、撮影者の「カメラの媒介による経験」によってできあがった画像を、観客は、あたかも撮影者の経験のままであるかのように見ることになる。しかし、場合により、観客は見ている画像が、撮影者がカメラを媒介として構成したものであることを意識しながら見ることも十分にありうる。その場合には、「映写機による媒介」(②)の方は「一体的」であるとしても、「カメラによる媒介」(①)の方は「解釈的に」捉えられる。そして、その場合には撮影者の使うカメラの仕組みや写し方、また、映画全体の撮り方や作り方が問題とされ、映画との「対話」が成り立ちうるであろう。ちょうどあるテキストに対しての解釈が行われるように、撮影された映画に対しても、感じる、そして、語るということが可能になるのである。さらに、場合によっては、撮影者とカメラのプロセス(①)は問題にならず、映写機を含めた映し方やスクリーンの性能(画面の大きさや枠組みのありかた)、観客の見方(三次元的映像を特殊な眼鏡を掛けてみる)などが問題になり、解釈の対象になることもあるであろう。

知覚と表現

次に、知覚と表現という観点から、媒介や媒介の複合の結果について考えてみる。撮影者が「知覚しつつ」撮影した画像は映写機によって「表現され」、それが撮影者自身によっても観客によっても「知覚される」ところのものとなる。また、「表現されている」画像は撮影者によって「知覚された」ものではあるが、同様に、撮影者自身によっても観客

によっても「知覚される」。こうして、知覚と表現の可逆性が成立するが、これは、上の考察からわかるように、画像（ないしフィルム）というものが形成されることによって視覚がいわば物化されて、それを媒介として二つのプロセスが複合することによってはじめて成立すると考えられる。

こうした知覚と表現の関係を自己と他者という観点から考えてみると、撮影者にとって自己の知覚であるものが表現となることにより、他の人によって共有される結果となっていることに気づく。また、観客にとっても自分が見ている画像と知覚は他者によって共有されているということになるわけである。こうして、映画においては、「私の」知覚と「他者の」知覚は相互に共有されることになる。このことは、絵画や写真においてもある点で起こっているとはいえ、知覚の動的な連続性や運動性を考慮すれば、映画においてはじめて本格的に可能になった特筆すべき出来事である。

しかし、先の考察をふまえるならば、観客が他者の知覚を共有するといっても、撮影者の知覚をそのまま知覚するだけではない。それはやはり映画における画像であるとして、それを解釈的に取り扱うことも可能である。映画を見ることは、装置と観客が一体的で私の経験であるという面をつけけれども、その経験が撮影者とカメラによって可能になっていることに気づいていて私の経験でないという面もある。こうして、知覚の共有とともにそれを批判的に取り扱うこともできることになる。そこには、撮影者の位置、カメラの向け方、撮し方、また、上映の仕方などといったさまざまな点での吟味が含まれてくるであろう。

以上がソプチャークによる映画の技術と経験の分析である。こうした装置や技術の複合およびそれを経験しつつ映画を見ることによって、知覚されたものや知覚そのものの「共有」と共にそれとの「対話」が可能になるのである。この分析は、たんに映画と一体になったり映画にのめり込んだりするというだけでなく、あるいは、映画から影響を受けるというだけでなく、映画の画像を媒介とした感性のレベルでの「対話」という観点から映画の経験を分析するための視座を提供するものとして重要性をもつものといえよう。

さて、彼女はさらに、以上の分析をふまえて、映画の諸装置の複合を映画の身体ととらえ、それによって可能になる知覚と表現を、「映画の知覚」、「映画の表現」ととらえる。すなわち、映画を、人間とは異なるとしても、知覚と表現の（匿名的な）主体であるとしてとらえているのである。こうした把握は興味深い点もあるが、その検討は今後の課題とすることにしよう。