

映像と作者あるいは作者の誕生と死

浅沼 圭司

倉敷芸術科学大学大学院芸術研究科

(2003年9月30日 受理)

はじめに

まず、ここでいう「映像」は、その制作と伝播 (diffusion) の過程に、ヨーロッパ近代において成立した自然科学を基礎とする技術——いわゆるテクノロジー——が、不可欠な要素として介在するイメージを指し——対応する西欧語としては、"technological image" や "la techno-image" などが考えられるだろう——、具体的には写真、映画、テレビジョンなどを包括する。ただここでの検討は映画をおもな対象とするが、このことは映画が、一方では、ジルベール・シモンドンのいう「技術的集合体」(l'ensemble technique) として、それを構成する「技術的個体」(l'individu technique) のひとつとして写真を含み、他方では、それ自体がひとつの「技術的個体」として、テレビジョンという「技術的集合体」ないし「技術的システム」(le système technique) に含まれるという関係にあること⁽¹⁾、いいかえるなら他の二者にたいして媒介的な位置にあること、そして他の映像領域のおおくが、なんらかの意味で、これら三者の展開としてとらえられることにもとづく。

芸術と機械技術

ところでドイツの美学者コンラート・ランゲが、その著書『現在と未来の映画』において映画 (die Bewegungsphotographie) の芸術性をほぼ全面的に否定したことはよく知られているが、否定の一方の根拠としてかれがあげたのは、映画の構成要素のひとつである「運動」(die Bewegung) が、「意識的な自己欺瞞」(die bewußte Selbsttäuschung) という近代芸術にとって不可欠な条件を満たすことができないこと、そして他方の根拠は、ふたつめの構成要素である写真 (die Photographie) が、基本的には自然科学的 (機械的) な過程にほかならず、そのために「芸術的人格」(die künstlerische Persönlichkeit) という近代芸術のもうひとつの条件をみたすことができないということだった⁽²⁾。前者についてはともかく、後者の問題はここでの話題と密接な関係をもつだろう。なぜなら、「芸術的人格」の表出を行う存在こそが芸術家=作者にほかならないと考えることも可能であり、ランゲの考えにしたがうかぎり、映画には芸術家=作者は存在しないことになるだろうから。現在ではランゲ理論はその妥当性をまったく失ってしまったとするのが一般的と思われるが、しかしそれがことごらのある側面をいいあてていることも否定できないのではないか。なぜなら、映画が機械技術的な過程をその基礎にもつことはいかようにしても否定しえないし、さらに機械そのものが与えられた情報ないし刺激の正確な

反復を特質とする以上、個性的な作者による唯一無二の作品の創造としての近代的な芸術とあいられないことはあきらかだからである。たしかに、一八九五年末にはじめて公開されたりエミール兄弟 (Auguste Lumière, 1862-1954; Louis Lumière, 1864-1948) の映画——たとえば『工場の出口』(La sortie des Usines Lumière à Lyon) や『列車の到着』(L'arrivée d'un train en Gare de La Ciotà) など——は、日常的な現実の機械的、断片的な模造にすぎなかったし、映画は、しばらくのあいだ、単なる見世物ないしは低級な娯楽として社会的にも軽視されていた。しかし映画が、その後の展開のなかでおおきのひとびと——その代表的なひとりとしてグリフィス (David Wark Griffith, 1875-1948) をあげることができるだろう——のこころみをとおして、次第に芸術の領域に接近していったことも事実であり、映画をあたらしい「七番目の芸術」(le septième art) ととらえる傾向も一般化するにいたる——その理論的な反映は、はやくはミュンスターバーグの『映画劇』に⁽³⁾、そして典型的にはアルンハイムの『芸術としての映画』にみることができる⁽⁴⁾。芸術は「作者—[制作]—作品—[受容]—鑑賞者」という過程としてとらえられるだろうから、上述のような観点からみるかぎり、その誕生からある時期までの映画の展開を、映画における作者誕生の歴史とすることも、けっして不可能ではない。

しかしながら映画は、機械技術的な過程の全面的な否定によって芸術性を獲得したのではないだろう。アルンハイムは、芸術の素材 (das rohe Material) の一般的な条件として、現実的な対象にたいして「特徴的」(charaktervoll) であることをあげ、映画の素材である映像 (das Filmbild) は、現実の機械的模造にほかならないためにこの条件に反しており、したがって芸術にとってきわめて危険であると指摘し、そのうえで、映画が芸術的になるためには、映像と「現実像」(das Weltbild) のあいだになお存在する六つの差異の強調——「芸術的利用」(Künstlerische Ausnutzung) ——によって、人間にとって本性的な「形式感情」(das Formgefühl) を満足させる必要があるとしたのだった。しかしこのことは、もともと現実的な対象にたいして「特徴的」である素材を使用する他のジャンル——音楽がその典型である——の作者にたいして、映画の作者が最初からあるハンディキャップを背負っていることを意味するとも考えられ、そのために誕生した作者は、その自立にあたって、最初からある困難につきまといわれたとみなすこともできるだろう。そのうえ映画においては、制作に機械技術的操作が不可欠であるために、いわゆる作者とはことなった技術者の関与が不可欠であること、しかも多様な装置ないし器具を必要とするために、多数者の共同作業が要請されるだけでなく、制作が分野ないし専門への分化を余儀なくされていること、そしてこれらのことが制作費を増大させ、そのために制作が、公的と私的のいずれを問わず、なんらかの企業の枠組内でおこなわれざるをえないこと、などの具体的な条件のために——これらのことは他の映像領域の多くにもなんらかの程度妥当する——、制作のありかたが、したがって制作主体 (作者) のありかたが、他領域のそれとはことなったものとなることも否定できない。作者は、ある意味で未熟のまま誕生したとも考えられ、そのために映画においてはその後も、作者自立のための努力が、いいかえれば作者性の追及あるいは確立のための努力がつけられたとみることも不可能ではない——

そしてそこで努力目標ないしモデルとして選ばれたのは、いうまでもなく既存の芸術領域における作者であった。

作者とその死

ロラン・バルトが作者に死を宣告したことはよく知られているが（『作者の死』⁽⁵⁾）、しかしこの宣告のあとも、無数の作品ないしテキストが制作され、受容されているのだし、作品と作者のあいだになんらかのつながりがあることもあきらかなのだから、すべての作者が死に絶えたわけではない。ミシェル・フコーのいう「フィクションのころもとない言語に統一とまとまりをあたえる」機能としての作者が⁽⁶⁾、いつでも、いかなるところでも、不可欠であることはいうまでもない。バルトはおそらくすべての作者に死を宣告したのではなかったのだろう。死を宣告されたのは、バルトのこぼを借りれば、ルネサンスと宗教改革を経過したヨーロッパ社会において誕生した作者、いうならば近代的な意味での作者、結論だけを述べるならば、自分の作品にたいして絶対的な父権を行使するだけでなく、読者（受容者）とその読み（受容）をもみずからの支配下に置こうとする作者ではなかったか。そしてこのような、作品の絶対的起源でありかつ読者（受容者）をも超越する作者とは、あきらかにカントやシエリングらによって規定された意味における「天才」（Genie）にはほかならない。天才による制作は、それまでには存在しなかったまったくあたらしい作品の産出であり、その意味ではまさに「無からの創造」（*creatio ex nihilo*）というべきものであり、作品は当然他にふたつとなく（唯一無二）、しかも通常の水準を超越した絶対的な能力（天才）の所産であるために、一般的な受容者は、みずからの私意を捨てて——カントのいう「実際的な関心からの解放」（*die Interesselosigkeit*）——作者に帰依すること、あるいは相対的にすぐれた能力の持ち主——ヘーゲルのいう「才能」（*Talent*）——であり、その意味では一般的な受容者と天才の中間に位置する——媒介的な位置にある——と思われる専門的な批評家ないし解説者に導かれることによって、ようやく理解可能な域に達すると考えられる。バルトは十九世紀後半に認識上の大変動（地滑り）が生じ、その余波（余震）が現在——一九六〇年代——にまでおよんでいるというが、とすれば作者＝天才もまた十九世紀後半に死にいたる病にかかり、二十世紀の後半に死を迎えたと考えるべきだろうか。

作者の死の病が次第に重くなって行ったと思われる時期、具体的にはおおよそ二十世紀初頭から中葉におよぶ時期は、映画の領域において作者が誕生し、その自立ないし作者性の確立が目指されていた時期でもあった。一方における作者の死と、他方における作者の誕生と自立、この一見あい反するできごとのあいだには、なんらかの関係が存在するのだろうか。

近代的な作者の死は、外部から突然もたらされたものではなく、ある意味では近代における芸術の自律的な展開の過程で、作者みずからが招き寄せたものであって、むしろ作者の「自死」というべきものではないだろうか。なぜならば……

近代的な作者が誕生する以前、たとえばヨーロッパの古代や中世においては、芸術的な制作

が「模倣」(mimesis)としてとらえられていたことについては、あらためて述べるまでもないだろう。そして、その理想的なありかたにおける「模倣」においては、完璧に反復(模造)された対象(模倣対象)のみが受容者の意識に現れ、模倣主体も模倣媒体もその意識から消滅する——意識にたいして透明になる——というべきだろう⁽⁷⁾。「模倣」においては、対象的契機が主体的契機と媒体的契機にたいして絶対的に優先する、そういうこともできるだろう。ここでは例証を省略して結論的というしかないが、歴史の展開する過程で主体的契機は次第にその地位を上昇させ、やがて対象的契機と拮抗するにいたったと考えられる。制作はもはや主体にたいして外在する対象の反復(模倣)なのではなく、主体の内部にとらえられ、主体的な法則によって統一された対象(対象的世界)——対象の表象(representation)ないし世界像(Weltbild)——の対象化(客観化)(objectification)というおもむきを帯びるだろう。制作は、表象の模倣、というよりは、表象の「現前への転換」(re-presentation)として、むしろ「表現」(representation)と呼ばれるべきだろう。こうして成立した「表現」においては、主体的契機は対象的契機と同等の位置にあり、二者のあいだにはある緊張関係が成立するが、媒体的契機は、この場合にも、意識にたいして顕在化することはなく、主体的契機と対象的契機双方にたいして——あるいは「表象」にたいして——透明になるといえる⁽⁸⁾。たとえば絵画における「透視画法」(perspective)は、世界のなかに画家が任意に設定した位置(視点)から外界(自然)を対象化し、それをみずからのまなざし(視線)によって統一的な表象に構成し、その表象を外化する(現前へ転換する)ための、根本的な技法ととらえられるのではないだろうか。ついでにいうなら、芸術における近代とは、こうした「表現」が成立し、展開し、衰退する過程としてとらえられるのかもしれない。

近代が展開する過程で、かつて対象的契機にたいして従属的な位置にあった主体的契機は、次第にその地位を上昇させ、やがて対象的契機を凌駕するにいたると考えられる——作者はこうして絶対的な地位を獲得してゆく。対象的契機は次第に後景に退き、ついには形式的構成のための口実(pré-texte)にすぎなくなってゆくだろう。作者が受容者の意識にたいして呈示しようとするのは、もはや対象的な世界ではなく、そしてその表象ですらなく、作者そのひとの主観的世界(内面そのもの)にほかならない。このような状況においては、対象的契機は主観的契機の背後に消滅する傾向にあり、それとともにあの緊張関係もゆらぐのだから、「表現」はすでに解体しつつあると考えられ、したがって制作はもはや「表現」としてではなく、内的世界の「表出」(expression)としてとらえられるべきだろう。ところで「表出」の場合、媒体的契機はどのような位置にあるのだろうか。さきに対象的契機は形式的構成のための「口実」にすぎなくなると述べたが、対象的なものからある意味では自由に(恣意的に)構成される形式が、内的世界の「表出」において重要な役割をはたしているとはできないだろうか。ここでいう形式とは、絵画の場合でいえば、線、形体、色彩などの視覚的性質に特有の「感性的性質」——ローマン・インガルデンのいう意味での"die ästhetische Qualitäten"⁽⁹⁾——を顕在化し、構成したものにほかならないが、これらの感性的性質は内的世界とのある照応関係

(correspondence) にあると考えられ——ここで色彩などのもつ「気分象徴」(Stimmungssymbolik) 的なはたらきを考えてもいいが、ただその場合「気分」は色彩によって意味されるのではなく、むしろ色彩そのものに内在するとみるべきだろう——、そのことが「表出」と密接に関連することはあらためていうまでもない。このことからすれば、「表出」は内的世界と照応関係にある「感性的性質」の構成としてとらえられるのではないだろうか。そして「表出」ないし感性的性質の構成が、あきらかに媒体——たとえば色彩のような特定の感性的性質、あるいはその担い手(存在基礎)としての、たとえば絵具のような特定の物質⁽¹⁰⁾——と密接な関係にあることもいうまでもない。媒体的契機は、「模倣」においても「表現」においても透明化する傾向にあったが——それが顕在化することは、対象や表象の意識にたいする現前を妨げることになり、制作の失敗と判断されるはずである——、作者が絶対的な優位を獲得し、「表出」が成立するとともに、受容者の意識にたいして次第に顕在化する——不透明になる——と考えられるのだが、これはある意味できわめてアイロニカルなことではないだろうか。なぜなら、感性的なもの、あるいはその担い手としての物質的なものは、そのものとしては意識にたいする不透明を特質としており、したがってその顕在化は、ただ単に対象的契機だけではなく、主体的契機をも後景に追いやる——作者の絶対化こそが作者を絶対的な位置から引き降ろす——、そう考えられるからである。表現から表出への展開は、あきらかに作者——制作における主体的契機——の優位化と絶対化をその動因(dynamics)としてもつただから、さきのアイロニーは近代における芸術の自律的な展開によってもたらされたものというべきだろう。作者の死を作者の自死としたのは、このことにもとづく。そして、近代的な作者の自死は、いうまでもなく近代的な芸術の自壊にほかならない。

映画のトポス

映画は、たしかに近代的な作者と芸術を努力目標にかかげ、展開をつづけてきたのだったし、そのうごきは、エドガール・モランの表現を借りれば、「シネマトグラフ」(le cinématographe) から「シネマ」(le cinéma) への展開としてとらえられるのだが⁽¹¹⁾、しかしこの展開は、たとえばシネマからシネマトグラフへの転換を企図したロベール・ブレッソンの視点からみれば⁽¹²⁾、映画の自己否定ないし自死の過程にほかならないのかもしれない。自死する作者、自壊する芸術を目標に定めたことによって、映画もまた死の病にとりつかれたのだろうか。しかし、いうまでもないことだが、このようなうごきは映画そのものの特性にもとづいたものではない。映画は、近代的な芸術の枠外にそれ本来の場(トポス)をもち、それに特有の法則にもとづいた展開をこそなすべきであった、そう考えることはできないだろうか。

ランゲは、きわめて正当にも、映画が本性的に近代的な芸術の枠外にあることを指摘したのだ、そう解釈することもできるのではないか。ランゲ理論は、すくなくともその点では、映画から近代的な美学が定めた芸術の基準に合うもののみを抽出し、それを強調することによって映画の芸術的可能性——映画が芸術の基準に適うること——を主張したアルンハイムのやや

トートロジックな理論よりは、むしろ整合的であるということさえできるかもしれない。ところで、二十世紀前半——とくに一九一〇年代から二〇年代にかけて——、芸術上の前衛運動がさかんであったが、それはひたすらに自死をいそぐことによって——あるいはあえて「死の跳躍」(salto mortale) をこころみることによって——、一挙に近代芸術の枠組のそとに身を置こうとした作者らのくわだてにほかならなかった。そしてこれら前衛運動の推進者が映画や写真につよい関心をしめたことはよく知られているが、それはかれらが映画や写真をおのずから近代的な芸術の枠組のそとにあるものとみなしていたことにもとづくと思われる。いまこのことについて、マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) によってこころみられた「レディ・メードのオブジェ」——たとえば『泉』(La fontaine, 1917) など——を例に考えてみよう。これは、機械的手段によって大量に生産された実用的な——「効用性」という価値をもつ——既製品 (男性用便器) を、それ本来のコンテキスト——ある製品 (便器) が効用性を発揮するために置かれるべき、他の製品 (水道管、排水管、洗面器具など) との関連ないし配列——から切り取り、まったくべつのコンテキスト——たとえば美術展における美術作品の配列——に組み入れることによって成立する。既存のコンテキストから切り取られたもの (断片) のあらたなコンテキストへの組みこみという点で、それは「引用」による制作といえることができるだろう。この意味でのオブジェは、あきらかに、絶対的個性によって創造され、美という特有の価値をもち、それとして自足する唯一無二の「作品」の、絶対的な否定態というべきものであり、ある意味では作者の自死の成就ともいうべきである。一方映画が、その基本的なレベルにおいては、現実的なし具体的な世界から、カメラの視野と一回の撮影に使用されるフィルムの長さに対応する空間的、時間的な部分を切り取り、その断片を恣意的に配列することによって制作されることはあきらかであり、しかも制作品は最初から複数であることを特質としており——マザー・ネガからの映写用ポジの作成——、その点で近代的な意味での「作品」よりはむしろ「レディ・メードのオブジェ」に対応するものといえよう。もっとも、映画がある展開の段階に達したあとは——ジョルジュ・サドゥールがその浩瀚な映画史の第三巻「映画、芸術になる」においてあつかっている一九〇九年から一九二〇年にいたる時期がここでの参考になるだろう⁽¹³⁾——、切り取りの対象は、現実的对象から演出技法によって独自のものに構成された⁽¹⁴⁾、その意味では想像的な対象に移行するだろうし、切り取りもまた恣意的に選択された視点 (カメラ位置) からおこなわれ——おそらくこのことに種々の撮影技法が成立する根拠がある——、切り取られた断片も多様な編集技法を駆使して自由に配列されるだろう。そして多数の専門的な技術者が多様な技法を用いておこなう演出、撮影、編集の作業とその結果を統括し、制作品に統一を与えるべき「作者」が不可欠であることもたしかである。そしてこのことに映画における作者誕生の根拠をみることも可能であり、またこのことによって、映画の制作も芸術制作としての性質を獲得するとみなすことができるだろう。しかしここでの「作者」は、作品の絶対的起源としての「作者」なのではなく、フコーのいう「フィクションのこころもとない言語に統一とまとまりを与える」という機能における「作者」、むしろそのような機

能としての「作者」にはかならないのではないだろうか。そして映画の制作も、厳密な意味での創造——「無からの創造」——なのではなく、その根柢においては、既存のものからの「引用」であることにはかわりはない。

しかしこのような特質は、芸術性と作者性の探究という歴史的な流れ——いいかえるなら、シネマトグラフからシネマへという主流——の下に覆い隠され、いわば伏流と化していたとは考えられないだろうか。既存の芸術領域——たとえば文学——においても、作者の死は、フコーの指摘するように、たしかに「マラルメ以降絶えることのない事件でありつづけている」⁽¹⁵⁾としても、それが明確に自覚され、表明されるためには、やはりバルトやフコーらを俟たなければならなかったし、大多数の作者は、死にいたる病の自覚もなしに、その近代的な在り方に固執し、あるいは安住しつづけていたのではなかったか。映画においても事情はおなじだった。というより、近代的な芸術と作者を目標に定め、作者性を確立しようとしたそれまでの映画のうごきは、他領域においてみられる作者の自死にいたる過程を逆行する、その意味ではアナクロニックなものであったというべきかもしれない。いくつかの例外はあるにしても、作者の死と、みずからのトポスが近代的な芸術の枠組のそとにあることの自覚がなされるのは、ようやく二十世紀も終盤にさしかかったことではなかったか。あるいは、映画においては、このような自覚はむしろ生じがたかったというべきかもしれない。なぜなら映画は、運動する具象的なイメージであることによって、最初から、あるいは本性的に、「語り」——想像的なできごとの連鎖の呈示——としての性質 (la narrativité) を有しており、そのことによって「語りのわざ」 (l'art narratif) ——叙事的芸術——ときわめて親近的な関係にあるといえるからである。また写真においても、制作が個人的であること、制作品の存在の仕方がとくに絵画作品のそれに近いこと、そのために、オリジナル・プリントの重視の傾向が物語るように、制作品が「作品」と同様に唯一無二のものでありうること、などによって既存の芸術ジャンル (美術) に接近しているために、あの自覚は生じがたかったとみることも不可能ではない。上述のような自覚と、それにもとづいた近代の枠組を超えるあたらしい制作と制作主体の探究は、だから映画や写真などの領域においてよりも、むしろそれ以降のテクノロジーの展開によって出現したあたらしい映像領域において、かえって鮮明にみられるとも考えられるのだが、そのことについて検討する余裕はいまない。

「意味するもの」の解放—テキスト

作者の死は、作品を父親 (作者) の絶対的な権力から解放しただけではなく、かつては作者の創造のあと (nach) の、作者の意図にしたがった (nach)、二次的な創造 (Schaffen) ——追創造 (Nach-schaffen) ——にすぎなかった受容のありかたをもおおきく変えた。作者の権力からの受容者の解放といってもいいだろう。作者はその死によって二重の解放をもたらしたことになるが、この解放は、べつの視点からみれば、「意味するもの」 (le signifiant) の「意味されるもの」 (le signifié) からの解放としてとらえられるだろう⁽¹⁶⁾。「意味するもの」は、かつては、

受容者の意識を「意味されるもの」に導くという媒介的な作用においてだけとらえられており、そのものとしては意識にたいして透明であるべきだった。意識は、「意味するもの」を通り抜け、「意味されるもの」に到達するのだが、作品における「意味されるもの」そのものは、インガルデンやN・ハルトマンらの分析が示すように⁽¹⁷⁾、それ自体が多層状の (mehrschichtig) 構造——あるいはバルトのいうように、多くの声部 (voix) からなる構造⁽¹⁸⁾——をもつと考えられるが、その構造に最終的な統一を保証するのは、創造主としての作者の意図であると考えられていた。べつのいいかたをするなら、「意味するもの」は、「最終的な意味されるもの」(le signifié dernier) としての作者の意図によって、その在り方を一義的に規定されているのだった。しかし作者の死によって、「意味するもの」は「意味されるもの」への隷属から解放され、そのものとして受容者の意識に与えられるにいたる。もちろんこの場合でも「意味するもの」はその「意味する」作用をそれとして保持しつづけるのだが、その作用の方位を決定するものは、もはや作者の意図ではなく、自由になった受容者そのひとだといえるだろう。作者の「言おうとすること」(vouloir-dire)ではなく、受容者(読者)の「読もうとすること」(vouloir-lire)がここでの原理となる。受容者は、所与としての「意味するもの」——「書かれたもの(エクリチュール)」(l'écriture)といってもいいだろう⁽¹⁹⁾——を舞台として、その都度自由に演じる(戯れる)のだろうし、あるいは「エクリチュール」を構成する「記号」を解きほぐし、あらためて恣意的に織りなしてゆくのだろう——こうして演じられ、あるいは織りなされたもの(textus)こそが「テキスト」(le texte)にほかならない。作品は唯一無二であったが、テキストは受容者の自由な読み(受容)にしたがってそのときどきに織りなされるものなのだから、複数であることを特質とする。ただひとつしか存在しない作品でも、その解釈は多様でありうるが、テキストは、それとはちがって、そのものとして複数なのである——バルトのいうように「テキストは複数でしかありえない」(Le texte est un pluriel irréductible)⁽²⁰⁾。

作品は作者によって創造されるのだったが、テキストは読者(受容者)によって織りなされ、あるいは演じ出される。しかし読者にとっての所与としての「意味するもの」(エクリチュール)は、なお読者とはべつの存在によって制作される必要があるだろう。あるいはこの「べつの存在」こそが近代的な作者の死以降の作者なのだろうか。そしてその制作の仕方こそが「引用」なのだろうか。そうだとすれば、ここでの「引用」は、近代的な芸術の枠組内のひとつの技法としての「引用」とはことなり、「模倣」「表現」「表出」とあいならぶ制作の根本的なありかたのひとつととらえるべきであり、ある意味では、創造と受容のあいだの差異の曖昧ないし解消とふかく関わるものと考えべきだろう。「作品」の「同一性」(identity)の根拠は、創造主としての作者にあるが、絶対的に複数であるテキストについて「同一性」を語るのはいかなることだろう。「同一性」は、「所与としての意味するもの」(エクリチュール)については語りうるのだろうが、その根拠は、独自の存在としての作者にはなく、切り取りと配列の過程を統合し、あるいは「エクリチュール」に形式的な統一を付与する、「機能としての作者」にあると考えられる。こうして、映画あるいは映像一般において語られるべきは、創造ではな

く引用であり、したがって「作品」ではなく「テキスト」でなければならない。

映像と電波

写真や映画は、視覚的な信号を「物理学（光学）的—化学的」な過程をとおして変換する—記録・再現する—技術としてもとらえられるが、その変換過程はやがて「物理学的—電子工学的」な過程に置きかえられ、そのことによって映画映像の電波による伝播が可能となった—いうまでもなくテレビジョンである。映画は、ある意味ではその全体が「変換過程」であるのにたいして、テレビジョンは「変換—伝播」の複合的過程としてとらえられるだろう。いま詳述することはできないが、映像そのものの性質は、映画とテレビジョンにおいて基本的にはことならないと考えられるから⁽²¹⁾、映画にたいするテレビジョンの特有性の根拠は、伝播媒体としての電波の特性、すなわち伝播の広域性、同時（即時）性、そして多（無）方向性、いかえるなら、空間的、時間的そして個体的な差異の解消に求められるだろう。映像（テクノロジカル・イメージ）は、こうして、電波によって、大量に、全方位的に、そして無差別に拡散（散布）される。受信装置さえ備えれば、だれでも、いつでも、どこでも、任意にイメージを受容することが可能になった。しかもこの受信装置は、基本的には信号の変換のための電子工学的な装置であって、そのなかにさまざまな制御回路を備えており、受容者はそれによって映像—画像や音像—を、一定の範囲で、恣意的に制御（コントロール）することができる。もっとも一般的なテレビ受像機にも、色彩や音声に関する多様なコントロール機能が備わっているし、ひとつとはそれぞれの感性に応じて恣意的にコントロールした映像を受容しているのだろう。映像もまた複数でしかありえない。

さきに述べたようなテキストの複数性は、読者がその読みによってそのときどきにテキストを演じ出し、あるいは織りなすことにもとづいていた。しかしここでの映像は受容者の感覚にたいして直接与えられるもの—所与としての「意味するもの」すなわち「エクリチュール」—であり、受容者の恣意的な読みがそこで行われる場にほかならないのだが、その形式的同一性さえもここでは成立しない。もちろん発信（送信）の場においては、あの「機能としての作者」が「エクリチュール」に形式的統一を付与し、それが同一性の根拠となるだろうが、その統一すら各受容者によって解体され、「エクリチュール」はそれぞれべつのものに構築しなおされるのである。同一性の解消は、イメージの制作過程への機械技術の介在に端を発すると考えられる。機械は、たしかに与えられた情報を正確に反復するが、機械の本質的傾向ともいえるべき性能の向上と多様化にともなって、反復のしかたは多様化し、その結果反復される（出力される）情報もまた多様性をおびてゆくだろう。それだけではなく、機械はその展開過程において次第に多様な制御装置を内在するようになり—そのひとつの極が機械の完全な自己制御（automation）なのだろう—、情報の恣意的な制御を、ある意味では必然的にもたらすからである。

電波はたしかに発信者と受信者の距離を解消するのだから、情報はほぼ無媒介的（直接的）

に受信者にあたえられるだろうが、しかしそのことは情報の起源が受信者にとって明確であることをいささかも意味はしない。電波は、あらゆる情報を瞬時にそして無差別に不特定の受容者に送り届けるのだから、情報の起源はその問題性をまったく失うというべきではないだろうか。受容者は「機能としての作者」という起源から、特定の——それとして同定しうる——経路をとおして「エクリチュール」を受け取るのではない。受容者は、ある時点において、単に可能態としてある無数の「エクリチュール」のなかから、みずからの選択によって、ただひとつだけを現実化するといえるのだから、ある意味では自分こそがその「エクリチュール」の起源である——「エクリチュール」は自分の所有物である——という信憑が成立するとも考えられる。受容空間が、おおくの場合、私的な居住空間であることも、この傾向に拍車をかけるだろう——わたくしの部屋の、わたくしの受信機がとらえた、わたくしのイメージ。このようなイメージの所有（私有）はほぼ無意識的におこなわれると思われるが、それだからこそイメージに恣意的な操作をほどこすことに、受容者はいささかのためらいも感じないのだろう⁽²²⁾。そして受信機とともに編集機能をもった各種の記録装置が私有される現在、この傾向はさらに強まっているにちがいない。絶対的な作者はもちろん「機能としての作者」さえもここでは消滅する傾向にあるのだろうか。発信者と受信者が同一のものを共有することが「コミュニケーション」(communication←communicare←communis)の基本だとすれば、映像の領域においては、厳密な意味でのコミュニケーションは成立しないのだろうか。もっともこの問題は、「エクリチュール」の同一性についての論議なしには解決することができないだろうが、たとえその同一性がどのようなものとしてとらえられるにしても、「エクリチュール」が受容者によって所有され、解体され、再構築されることは否定できない。このような状況においてなお「コミュニケーション」が可能になるためには、制作者は受容者による「脱構築」(deconstruction)を前提ないし許容する必要があるだろうし、受容者はみずからが所有し脱構築する「エクリチュール」が、他者の制作によるものであることに配慮しなければならないだろう。このことについてきわめて明瞭な問題意識をもっていたのが、カナダ生まれのピアニスト、グレン・グールド(Glenn Gould, 1932-82)であった。ある時期以降コンサート活動を中止し、放送とレコードに活動をかぎっていたグールドは、現代的な芸術状況のなかであらたなモラル(倫理)を確立する必要性を説いていたが⁽²³⁾、あるいはこのモラルとは、受容者の恣意にたいする制作者の許容と制作者による統一への受容者の配慮(敬意)——ある意味では両者の相互的な「寛容」(tolerance)——によって成立するものなのかもしれない。いずれにしても、制作と受容の境界がここでさらに曖昧化することはたしかである。

この問題との関連で、コンピュータ・ネットワークによって作り出されるいわゆる「サイバー・スペース」における映像についても、当然考える必要があるだろう。具体的にはネットワークに接続したパーソナル・コンピュータのモニタ上に現れるイメージである。たとえば「インターネット」は、一般のひとびとにとっては、あまりにも錯綜した、実体をとらえがたい網目であり、しかもコンピュータそのものもほぼブラック・ボックスにちかく、そのためにイメ

ージはそれらの起源（発信源）から完全に切り離され、そのものとして自足してわたくし（受容者）のまえにあるのだが、その一方で、このイメージはわたくしがわたくしのパーソナル・コンピュータを操作することによって、モニタ上に呼び出したものにほかならず、しかもわたくしは、キーボードを操作することによってこのイメージに恣意的な書きこみをおこない、さらには変更を加え、ハードディスクなどの記録媒体に取りこみ（保存し）、あるいは消去し、さらには未知の不特定多数のひとびとにむけて発信する。イメージは、この意味で、完全にわたくしに支配され、わたくしの所有物と化しているともいえるが、しかしわたくしはこのイメージの制作者ではない。わたくしは、だれかが制作し、おおくのひとによって変更を加えられたイメージを受信し、発信するだけの存在であり、その意味ではイメージの単なる通過点にすぎない。わたくしが制作したイメージが、他者によって変更を加えられ、錯綜した経路をたどってふたたびわたくしを通過することも、そしてわたくしはそのことを意識せずにいることもありうるだろう。発信者と受信者、あるいは制作者と受容者の差異はこうして失われるのだから、二者は容易に、しかも瞬時に入れ替わり、その結果二者ともにそのすがたを消してゆけよう。にもかかわらずその実体を知ることのないサイバー・スペース内を無数のイメージが飛び交い、わたくしを通過しつづけているのだから、イメージは猛烈ないきおいで自己増殖していると考えるしかないだろう。この空間内では、自己増殖するイメージが戯れあうばかりなのかもしれない。

おわりに

ここで制作についてあらためて概観してみよう。「模倣」においては、制作の主體的契機は対象的契機にたいして透明であるが、「表現」においては、ふたつの契機は対等の位置にあり、そのあいだにはある緊張関係が成立する。「表出」においては、主體的契機が対象的契機にたいして優位に立ち、後者は形式的構成にたいする「口実」の位置に後退するが、この優位が絶対化することによって、それまでふたつの契機の背後に追いやられていた媒体的契機が顕在化し、やがて主體的契機の優位を脅かすにいたる。媒体的契機が他のふたつにたいして優位にある制作、それがおそらく「引用」である。制作の展開は、ある意味では、作者の誕生、絶対化、そして消滅（死）にいたる方位においてとらえられるだろう。

作者を中心というならば、近代において、作者は絶対的な能力（天才）として、受容者にたいして超越的な位置にあり、それを支配下においていた。このような隷属状態からの受容者の解放をもたらしたのは「作者の死」にほかならないが、そこでもなお「機能としての作者」が「エクリチュール」にたいして形式的統一を付与し、受容者はそれを場にテキストをその自由において織りなすという関係が成立しており——テキストはたしかに複数でしかありえないにしても、「エクリチュール」の同一性は保たれており——、二者のあいだにはなお差異が想定される。バルトが記述したのは、まさにこのような状況であった。しかし電波によって伝播される映像、あるいはコンピュータ・ネットワークが現し出す空間においては、なお残っていた

二者の差異はほぼ完全に消滅し、自己増殖するイメージだけが戯れる。

たしかにそう考えられるのだが、通念的には、このような状況はただ理論的に、むしろ単なる概念的な遊戯によって想定されたものにすぎず、あるいはなお未来に、サイエンス・フィクションの領域に属す問題にすぎないとされるのではないだろうか。事実、現在おおくのすぐれた写真作家が、映画作家が、そして映像作家が活発に制作活動を展開しているのだから。しかしながら、ここでの作家が、近代的な意味での作者でありえぬこともたしかではないだろうか。バルトのいう認識上の大変動このかた、作者が二度にわたって死んだ——存在としての作者も、機能としての作者もすでにない——とすれば、現在は作者不在の時代なのだろうか。「作者の刻印とは、もはや作者の不在という特異性でしかない」そうフコーはいう⁽²⁴⁾。あるいはかれは、その不在によってのみ作者たりうるという作者をなお想定しているのだろうか。かりにそうだとすると、そのような作者の制作行為は、いったいどのようなものなのだろうか。それはなんらかの結実を、制作品をもたらしうるのだろうか。そしてその制作品はどのような価値をもち、その受容はいかなるものでありうるのだろうか。かつての栄光に満ちた座へのノスタルジーから、現在における作者復権を叫ぶのもいいだろうが、現在の制作状況を精査し、そのような状況下において、制作はいかにして可能であるかを、かりに可能だとすると、その制作はいかなる主体によっておこなわれるのかを、むしろ問うべきではないだろうか。

写真や映画を、あるいは映像全般をどうとらえるにしても、その出現はあきらかに制作主体にたいする、作者にたいする反省をもたらすべきであったが、この問題は、なぜかこれまで十分には論じられてこなかった。映像の制作は映像そのものにたいする反省（自省）を伴うべきであったが、映像を他領域にたいする批判として把握する傾向はみられても、自省的な傾向はこれまで例外的ではなかっただろうか。バルトやフコー以降、あるいはむしろマラルメ以降、文学の領域においては作者についての反省がさかんであったが、むしろ映像領域においてこそ作者の問題は問われるべきではないだろうか。そして作者（制作主体）というグリッドを通してみることによって、映像の、これまで十分にはとらえられなかったある側面がすがたを現すことも期待できるのではないだろうか。イメージによって覆われた世界——あるいはイメージでしかない世界、イメージ的世界（le monde imaginaire）——にあって、「映像」と名づけられたイメージ領域の可能な根拠、あるいはその意義を解きあかすためのかすかな手がかりをとらえる可能性が生じることも、望みうるかもしれない。

*

このテキストは、日本映像学会第二十九回大会（二〇〇三年五月三十一日～六月二日、於倉敷市立美術館、倉敷芸術科学大学）のシンポジウム「映像と作者」の基調講演の草稿として書かれたテキストを、論文にふさわしいかたちには書きあらためたものである。

註

1) cf. Gilbert Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier-Montaigne, Paris, 1969. 「要素」は技術

体 (l'objet technique) の最小構成要素であり、そのものとしてはいかなる「はたらき」もしめさない——たとえばネジ、バルブのようなもの。「個体」は「要素」の結合からなり、なんらかの物理的「はたらき」はしめすものの、そのものとしては具体的、社会的な機能をはたすことがない——たとえば蒸気機関など。「集合体」は「個体」の結合からなり、ある具体的、社会的な「はたらき」をしめす——たとえば蒸気機関車など。「技術的システム」はシモンドンの用語ではない。技術的集合体が、単に技術的だけではなく多様な社会的（制度的）な関連によって結合し、その機能がきわめて広範囲におよぶもの——たとえば「テレビジョン・システム」「航空運輸システム」など——を想定し、浅沼が作成した用語である。

- 2) vgl. Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Verlag von Ferdinand Ecke, Stuttgart, 1920.
- 3) Hugo Münsterberg: *The Photoplay, a psychological Study*, D. Appelton & C., New York, 1916. Reprint Edition, Arno Press, New York, 1970.
- 4) Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1932.
- 5) Roland Barthes: La mort de l'auteur, *Manteia*, No 5, 4e trimestre 1968 (publié d'abord en anglais sous le titre <The death of author>, *Aspen Magazin*, No 5-6, automne-hiver 1967), repris dans les *Œuvres Complètes* Tome 2, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- 6) cf. Michel Foucault: Qu'est-ce qu'un auteur? 1969 (清水徹訳『作者とはなにか』哲学書房、所収) do: *L'ordre du discours*, 1971 (中村雄二郎訳『言語表現の秩序』、河出書房新社)
- 7) 模倣を構成するみつつの契機については、アリストテレス『詩学』第一章参照。
- 8) 芸術的制作とは、ある意味で、対象的契機ないし主体的契機、あるいはその双方にたいする媒体的契機の透明を実現する過程としてとらえられるだろう。
- 9) vgl. Roman Ingarden: Das Bild, in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1962.
- 10) このふたつは、たとえばスリオのいう、作品における「現象的存在」(l'existence phénoménale) と「物質的存在」(l'existence physique) に対応するものといえる。cf. Etienne Souriau: *La correspondance des arts--Éléments d'esthétique comparée--*, Flammarion, Paris, 1969.
- 11) cf. Edgar Morin: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, Paris, 1956.
- 12) cf. Robert Bresson: *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, Paris, 1975.
- 13) cf. Georges Sadoul: *L'histoire générale du cinéma*, Tome III, *Le cinéma devient un art*, Éditions Denoël, Paris, 1951.
- 14) 演出技法は、ここでは、撮影対象の形成に関するあらゆる技法——狭義の演出、装置、小道具、俳優の演技など——を意味する。
- 15) M.Foucault: op.cit.
- 16) この問題についてバルトは批評との関連においてしばしば発言している。cf. R.Barthes: *Histoire ou Littérature? Sur Racine*, Éditions du Seuil, 1963, repris dans les *Œuvres Complètes* Tome 1, Éditions du Seuil, Paris, 1993. do: *Essais Critiques*, Éditions du Seuil, 1971, repris dans *O.C.* Tome 1. et.al.
- 17) vgl. R. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, 2., verbesserte und erweiterte Auflag, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1960. vgl. Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1953.
- 18) cf. R. Barthes: *S/Z*, Éditions du Seuil, 1970, repris dans *O. C.* Tome 2, 1994.
- 19) "l'écriture" はいうまでもなく「書かれたもの」であるが、このテキストではそれに限定せず、「所与としての意味するもの」一般を指すものとして、拡大した意味でも用いられる。
- 20) cf. R.Barthes: De l'œuvre au texte, *Revue d'esthétique* No 3, 3e trimestre 1971, repris dans *O.C.* Tome 2. p.1213 sqq.
- 21) テレビジョンの普及期に、主として映画の側から指摘されたテレビジョン画像の特徴——画面の小ささ、粗さ、など——は、伝播（搬送）媒体としての電波に起因するものであり、しかもテクノロジーの展開にともなって、現在ではほぼ解消されるにいたっている。
- 22) このことは、テープやディスクなどによってパッケージ化されたイメージにも妥当するだろう。
- 23) 「徹底して自分本位の聴き手参加が奨励されるような状況にこのメディアを利用することができるようになるにつれて、音楽的階層制（ヒエラルキー）内部の階級構造にみられるあの古臭い区別（作曲家と演奏家と聴き手の分離）が廃れるだろう。（中略）出来上がったものにはさまざまなレベルでの参加が読みと

れるため、そのアイデンティティとか原作者を特定する個々の情報はいちじるしく影が薄くなる。(中略) 創造的状況においてアイデンティティを示す要素が必然的に無視されるということでもっとも期待できることは、芸術を判定する場合、環境との関わり方が問題となり、もはや伝記的資料や時代的設定がそれほど重要な判定の基盤でなくなるような風土が認知されることである。」(「レコーディングの将来」)「わたしはテクノロジーの『侵略』を信頼している。なぜなら、本質的にそうした侵略は、芸術そのものの観念を超える倫理の観念を芸術に負わせるからである。」(「音楽とテクノロジー」) Glenn Gould : *The Glenn Gould Reader*, edited and with an introduction by Tim Page (野水瑞穂訳『グレン・グールド著作集2 パフォーマンスとメディア』、みすず書房、1990)

24) cf. Michel Foucault: op. cit.

Techno-image et auteur OU Naissance et mort de l'auteur

Keiji ASANUMA

Graduate School of Arts

Kurashiki University of Science and the Arts,

2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712-8505, Japan

(Received September 30, 2003)

Si la techno-image est produite par le procédé technologique moderne et reproduit fidèlement n'importe quel objet donné et si l'image artistique est produite *ex nihilo* par l'activité toute personnelle d'un individu, il y doit, entre ces deux domaines de l'image, une différence essentielle et indissoluble. Pourtant, il est certain aussi que celle-là a été regardée de plus en plus comme artistique pendant le premier moitié de 20^e siècle — l'art photographique et cinématographique etc. Alors, n'y a-t-il pas, entre ces deux domaines, quelque différence de la mode de production? Comme on le sait, Roland Barthes a dit que, dans la littérature, l'auteur a commencé à mourir à la fin de 19^e siècle, mais, à la même époque, l'auteur a été en train de naître dans le cinéma. Quelle relation y'a-t-il entre la mort et la naissance de l'auteur dans ces deux domaines? La techno-image a posé ainsi quelques problèmes esthétiques importants, dont l'étude a été pourtant, nous semble-t-il, tout insuffisante jusqu'ici.