

中動態の映像学の可能性をめぐる試論

青山太郎（名古屋文理大学）

序・「撮る」と「分かる」の関係を問う

本稿は、知覚や思考の拠点としての身体がカメラという機械を介して変容する過程について考察することを通じて、思考の方法としての映像制作の性質について論じるものである。

特に注目するのは、カメラによって「撮る」という行為と、それによって自分が何を表現しようとしているのかが「分かる」という感覚とが相互に関係し合いながら成立する過程である。それは、映像制作において作者が被写体とのあいだにいかにして創造的な関係を構築するのかという問いと結びついている。

以下では、まず「撮る」と「分かる」を架橋するであろう「発見」という概念が映画学のなかでどのように位置づけられているかを確認し、そのときに身体がどのように動いているかを検討する。次に、そうした身体の動作と思考の関係を考えるため、中動態という言葉学概念を導入する。そして、中動態という観点から映像制作において「分かる」という現象が成立するプロセスの特異性を考察し、中動態の映像学としてどのように身体と思考の創造性を議論することができるかを検討する。

1・カメラをもって「発見」を目指す身体

実写映像の撮影にもとづく動画制作という行為は、目の前に展開しているイメージから何かを受け取る（あるいは掴み取る）ことによって得られた複数の素材を組み合わせることで新たな表現へと昇華していくものであると言える。そうした表現過程は映像メディアに特有のものというわけではないが、言葉や絵筆とは異なり、実写映像の撮影においては作者がその出来事に臨在し、そこに現れているイメージをリアルタイムに撮ることが基本的に求められる⁽¹⁾。とりわけドキュメンタリー要素の強い映像作品の制作においては、レンズの前で生じる出来事の特徴が「分かる」とこと、それを「撮る」とことがある次元においてタイムラグなしに結びついていることがひとつの理想として考えら

れる。ここでいう「ある次元」とは、言語的理解以前の、ほとんど無意識の領域にあるような記号的理解の次元とひとまず考えられたい。

メディア史家のエリック・バーナウに言わせれば、一般的にシナリオを出発点とするドラマや宣伝広告、あるいはメッセージがあらかじめ決まっているプロパガンダとは異なり、ドキュメンタリーは制作過程での新たな発見が創作過程の核をなす。したがって、被写体へのアプローチの仕方にはさまざまな種類があるが、共通して「ドキュメンタリー作家は、映像と音声のうちに発見するものに情熱をかけている」という。なぜなら「そちらのほうが、自分で作り出せるものよりつねに意味があると思える」からである⁽²⁾。

このとき、観察 (observation) という方法は「発見」をもたらしするための数ある手法のうちの一つとして位置づけられる。映画学において観察とは、撮影者が中立的な立場から客観的な現実を把握しようとする一種の理念であり、撮影者の存在を前面に出さず、被写体の動きに干渉しないことを基本とする立場のことを指す⁽³⁾。映画史のなかの潮流としては、1960年代におこったダイレクト・シネマからの系譜がこれに当たる。その意味では「観察」とは比較的新しい概念であると言える。

また、映画史には観察という手法に批判的な見解を示す流れや、まったく思想を異にするアプローチもある。参与 (participation) と呼ばれるスタイルはカメラを持った撮影者が被写体に積極的に働きかけ、ときに挑発的な質問を投げかけるなどし、その相互作用の成果を記録するというものである。バーナウに言わせれば、それらは「触媒としての役割」を担う手法であって、何らかの生成変化を制作者の側から引き起こそうとするアプローチである。

とはいえ、そこで目指されているのはあくまでこの世界に潜在する「何か」を発見することである。それを踏まえれば、「発見」という概念はすでに世界にアクチュアルに存在している「何か」を科学的に探索することだけでなく、未知なる「何か」を動的に浮かび上がらせることを含むものであると言える⁽⁴⁾。

また、撮影者の身体動作について考えるときにも、被写体との関わり方という点に注目するならば、大きく分けて観察を目指す方向と、参与に接近する方向とがあると思われる。実際のカメラワークに寄せた言葉で表現すれば、一方の極は「じっと待つ」というかたち、他方は「ぐっと歩み寄る」というかたちである。

「じっと待つ」というのは、典型的にはカメラを三脚に固定するなどして、撮影者の動きを最小限にした状態で、その固定したレンズの先で「何か」が起こるのを待ち構えるというものである。一方「ぐっと歩み寄る」というのはカメラを手を持って被写体に

物理的に接近するとか、その周りを回るとか、質問や命令などを声に出して心理的な距離を変化させるなどして、「何か」を見つけ出そうというアプローチのことをいう。

この「じっと待つ」と「ぐっと歩み寄り」という区分は被写体への働きかけの度合いによるものであるという性質上、絶対的な区分ではない。ぐっと歩み寄った上でじっと待つ、というようなアプローチも実際にはなされているし、複数台のカメラを用いてそれらを組み合わせるといふこともある。また、それらは純粹に撮影者と被写体との美的関係のみによって決定されるわけではなく、その場の空間的条件や社会的文脈にも左右される。しかし、それらはいずれも未知なる「何か」についての探索的姿勢であって、その「何か」に合わせて選択されるものである。

ここから問題としたいのは、そうした撮影行為のなかにある「何か」が一体何であって、その「何か」がどのように現れるかを撮影者がいかにして「分かる」のかという問いである。

宣伝広告やプロパガンダとされる映像においては、特にそれが一定規模以上の集団によって制作される場合には、マーケティング・リサーチなどにもとづきながら表現すべきメッセージが制作過程に先行して作られる。そして、そのメッセージをどのように表現したらよいかという決定はおおむね論理的に、順序立ててなされる。したがって、ここでは発見と表現のプロセスは分離し、かつ前者が後者を規定するという関係になっている。

しかし、ドキュメンタリーのような即興が求められる映像撮影においては、シナリオのない状況で、どのような動きをするか分からない、その核心が何であるかも漠然としているような対象や出来事をめぐって、カメラを介して発見することとそれを表現することは同期してなされると考えられる。そうした中で映像の作り手は、どのように発見と表現のスタイルを選択しているのか。その未知なる「何か」をいかに具体的なイメージとしてつかまえていくのか。この点について考察を進めよう。

もちろん、その「何か」がある程度経験的に予測されているということは十分現実的である。たとえばインタビューベースのドキュメンタリー映画であれば、その「何か」は被写体が発することばに現れるのか、動きに現れるのか、表情に出てくるのか、ある程度予測される。そうした予測がなければカメラを操作したり動かすということは満足には実行されえないだろう。また、それらをどのフレームサイズで、どれくらいの時間的長さで切り取ればどのような心理的効果が得られるかといった事柄についても、映像制作の教科書を開けばおよそ一通りは書かれている。そうした知識は100年以上の映画・

映像の歴史のなかで、ひとつの文化として蓄積・構築されてきたものであり、当然、今日の作家もその歴史のネットワークの影響を受けないというわけにはいかない。どころか、無限の可能性の中から純粹無垢な目で未知なる「何か」を見出すということは端的に不可能であり、場合によってはそうした経験や知識が創造的な「発見」のために足枷になることさえあるかもしれない。

しかし、それでも撮影者は生きた被写体、生成変化の途上にある出来事に向き合っているのであって、その核心にあるような未知なる「何か」を表現したいという欲望に突き動かされている。そしてその「何か」は被写体の側の人物も含めて誰も知らないものかもしれない。むしろそうでなければ制作行為そのものの意義が揺らぎかねない。それはやはり作家が自ら発見するしかない。

そのように考えるとき、ひとつの疑問が生じる。撮影者と被写体の関係において「発見」という出来事の起源は必ずしも撮影者のみに割り当てることはできないのではないか。なぜなら、そこには「見る／見られる」という関係だけでなく、「見つける／見せる」といった関係、そのほか様々な関係性が存在しており、どちらか一方に能動性、他方に受動性を割り当てることが不可能に思われるからである。

では、撮影者は自らをも含みこむ流動的な力学が作用するプロセスのなかでどのようなふるまっているのだろうか。これを考察するために美学者の森田亜紀による『芸術の中動態』を参照しよう。

2・言語学における中動態

中動態とはもともと文法範疇の態のひとつとして言語学の領域において議論されてきたものである。森田はエミール・バンヴェニストの議論に依拠して考察を進める。それによれば、かつてインド＝ヨーロッパ系言語の態には能動態と受動態の対立のかわりに、能動態・中動態・受動態という三分法があり、さらに遡れば、そもそも受動態は中動態の一樣相として発生したものであり、言語の発展という観点でみれば「能動態-中動態」の対立が先に存在し、後に「能動態-受動態」の対立が登場してきたという。

そこからバンヴェニストは「行う行為と受ける行為」の対立である能動-受動とは異なる意味をもつ関係性として、能動-中動の対立を考察している。

能動態においては、動詞は、主語 (sujet) に発して主語の外で行われる過程を示す。こ

れとの対立によって定義されるべき態であるところの中動態では、動詞は、主語がその過程の座 (siège) であるような過程を示し、主語はこの過程の内部にある⁽⁵⁾。

ここ [中動態] において、主語は過程の場所 (lieu) であり、そのことはラテン語の *fruor* [享受する] やサンスクリット語の *manyate* [考える] のように、その過程が目的語を必要とするときにも同様である。主語は、その過程の行為者 (acteur) であると同時にその中心なのである。主語は、それ自身において起こる何事か——生まれる、眠る、横たわる、想像する、成長する、など——を成し遂げるのである。そして主語はまさしくみずからがその動作主 (agent) である過程の内部にある⁽⁶⁾。

すなわち、中動態によって記述される出来事においては、主語として示される主体＝動作主はその変化の過程の内に位置付けられる、という定義になる。バンヴェニストはこうした能動-中動の区別について、伝統的な言語学的用語法に代えて「外態」(diathèse externe) と「内態」(diathèse interne) という概念を用いるとすれば、その対立の必然性がより容易に理解されるだろうと述べている。つまり、変化が生じる場そのものであるような地平にその動作主がいるという関係を中動態は示しているのである。

これとあわせて、森田は中動態概念を芸術学に導入するにあたり、同じく言語学者のジャン・ゴンダやスーザン・ケマーによる議論を参照している。

ゴンダは「主語が動作主として動詞の表す過程を引き起こした」とは言いにくい中動態」に着目することで考察を行い、動作主の不在という点を中動態の根本的な特徴として捉えている。それは、主語が動作主として自分から引き起こしているというよりも、主語＝主体の意志や意図に関係なく、主語＝主体に「起こる」「ふりかかってくる」出来事であると言われる⁽⁷⁾。この主語＝主体の意志という点については、國分功一郎も著書『中動態の世界』において、バンヴェニストの議論を検討するなかで次のように展開している。

能動態と受動態の対立は「する」と「される」の対立であり、意志の概念を強く想起させるものであった。われわれは中動態に注目することで、この対立の相対化を試みている。(中略) そこでは主語が過程の外にあるか内にあるかが問われているのであって、意志は問題とならない。すなわち、能動態と中動態を対立させる言語では、意志が前景化しない⁽⁸⁾。

ここで國分が取り上げている「意志」とは、その動作主が起こす出来事の原因として措定され、そこにその出来事の責任が帰せられるものである。しかし、能動-中動の図式では動作主の「意志」という概念を前提する理解のあり方そのものが相対化されるのである。

またケマーは中動と再帰の關係に注目をしている。ケマーは動作の「起動者」(Initiator)がその動作の「終点」(Endpoint)でもあるというかたちで中動態を理解しつつ、形式的には区別することの難しい再帰と中動を「関与者の区別可能性の低さ」(low distinguishability of participants)という点で区別しようと試みている。

再帰は主語と同一の実体を目的語にとるが、他の実体にはたらきかけるのと同じようにふるまうのであり、そこでは同一実体内ではたらきかける側(起動者)とはたらきかけられる側(終点)の区別が生じている。たとえば、「自分を見る」(sees herself)や「自分をたたく」(beats herself)というような表現にそれは見られる。他方、中動では他動詞の主語と目的語というかたちで起動者と終点を区別して考えることができない。たとえば「体を洗う」(washes herself)や「服を着る」(dresses herself)という動作でははたらきかけを受ける身体部分もみずから動いてその動作に関与しており、同一実体の内部でその意味論的役割を区別することができない。その点で中動態の主語は「ただ一つの全体としての実体」(a single holistic entity)と呼称される。

また、中動は関与者が一つである(目的語をとらない)自動詞とも区別される。ケマーにおいて中動はあくまで関与者が二つである出来事(他動詞の能動で表現される)と一つである出来事(自動詞の能動で表現される)のあいだに位置付けられる。森田は特にその点に注目し、次のように記述している。

このようなケマーの整理からすれば、中動における「ただ一つの全体的実体」は、自動詞の主語(能動であれば他動詞の主語も同様であるが)のような全き一ではなく、内部に何らかの「ずれ」や「二重性」を含むことになるのではないだろうか。あるいは、主語で表される何かが、出来事を通じて元の状態からずれながら変容していくと言えるかもしれない⁹⁾。

こうした記述に見られるように、森田は言語学における議論から中動態を「差異化の過程の表現」として捉えている。森田においては、能動態や受動態が自己同一的な項を基

本とし、項と項との関係で出来事を表現するものであるのに対して、中動態は自己同一的な項を基本とするのではなく、過程の中で全体が変化する、差異が生じ、変化が起こるというように出来事を表現するものであると考えられている⁽¹⁰⁾。

森田は以上のような言語学における議論を参照しながら、言語活動のうちに見出される人間のふるまいの中動態的あり方を浮かび上がらせ、芸術体験の考察に導入している。

3・芸術学への中動態の導入

その出発点にあるのは、「意識的な主体の制御・支配を超えて、知覚がいわばひとりでに生じてくるということ」をめぐるモーリス・メルロ＝ポンティが提起した知覚の議論である⁽¹¹⁾。メルロ＝ポンティが指摘していたのは、「見る」などの知覚経験が人称的な意識（コギト）においてなされているのではなく、その基底にある非人称的な身体の次元においてなされているということであった。それは、たとえば「私が山を見る」という主体による意識的経験に先んじて「山を見る」（あるいは「山が見える」という知覚経験が根源的な現象として与えられるというものである。森田は、メルロ＝ポンティが論じようとした知覚のあり方を「主体や客体という項に先立って、まずおのずと生じてくる知覚」という表現で要約し、そこに主体-客体、能動-受動という図式を超える知覚の自発性を見出す⁽¹²⁾。

その上で、森田は日本語の「見える」という表現と合わせて考察する。たとえば、フランス語で視覚を表す動詞「voir」や知覚を表す「percevoir」は、人を主語にし、物を目的語にとることが通常の用法であるため、形式的には主体-客体の図式をとらざるをえない。それは能動-受動の図式に重なる。他方、「見る」と区別されるところの日本語の「見える」は自然展開的性質をそなえている。「見る」という語が誰かの意志によって作為的に引き起こされる動作を示すのに対して、「見える」（あるいはその古い形である「見ゆ」）という表現は誰かの意志によらず自然に成立する動作を示すものとされる⁽¹³⁾。森田が提示する例を引けば「私は山を見た」が作為的であるのに対して、「山が見えた」は自然的であるということになる⁽¹⁴⁾。こうした考察に基づいて、能動-受動（見る-見られる）とは異なる次元の対立として、作為的-自然的（見る-見える）という区別が提出される。

この作為的-自然的という図式は中動態として芸術体験を理解する上で重要な枠組みとなる。作為的な事態や状態においては、それに先立って存在する項に原因を還元し、そ

これらの項から因果関係を考える。「私は山を見た」であれば、見るという行為は、それに先じて存在する「私」に起因するものと考えられる。これに対してその出来事が自然的である場合には、特定の項を動因とみなすのではなく、またそれを項と項との因果関係に還元するのでもなく、出来事全体として捉える。「山が見えた」と記述される場合、「私」あるいは「山」のいずれか一方をこの出来事の原因とすることはできない。森田の議論では、このような出来事のあり方を理解するために中動態という概念が要請される。

中動態においては、過程の成立に、過程を生じさせる外部の何か、過程を超越した何かは前提されていない。主語として示される項は、そのような外部の動作主・動因ではなく、それ自身過程に巻き込まれてあり、過程の一部をなし、過程から影響を受け、過程の中で変化する⁽¹⁵⁾。

このとき、名詞によって示されている諸項は見えるという出来事に巻き込まれていると考えられる。つまり、主語として記される主体は出来事の絶対的起源ではなく、その出来事に巻き込まれ、自らも変化を被るのである。

森田はこうした見地に立って制作のあり方を考察する。つまり、知覚経験だけでなく、作るというふるまいもまた、そこに諸項が巻き込まれるような出来事として理解されるというのである。それは作るということを能動-受動の図式において理解する方法論への批判でもある。

仮に完全に能動的とされる制作を想像しよう。このときには、作り手が有する意図や構想 (idea) が存在しており、それを具現化しようとする意志を起源として、具体的な素材を実際に変形させる手続きが発生する。ここで暗黙裡に前提されているのは、能動的な主体である作り手のふるまいによって、作品が受動的な客体としてつくられるという図式である。あるいは、これほどまで素朴に制作主体の自由意志を措定しないとしても、そうした作者の意図や構想が心的に抱かれるまでの過程を何らかの因果関係に基づいて分析しようとするアプローチはこれまでの美術史研究や哲学研究においてたびたび見られてきた⁽¹⁶⁾。

ここで問題となるのは、そうした理解においては、作り手は作品に対してつねに支配的な立場にあるということである。また、制作過程の始まりと終わりとして、作品にかかる作者の意図が一貫して変化しないものであると暗黙のうちにみなされる。こうした視

点においては、実際の制作過程の中にある「何か」が発見され創造される瞬間が見落とされる。

中動態として芸術体験を理解しようとするアプローチは「主体-客体、能動-受動の枠組みでは捉えられない位相」を提示することを目指すものであり、この何かが発見され創造される瞬間における作り手と素材（あるいは道具や制作途中の作品）との関係に注目するための手がかりを提供する。

そこで注目されるのが、具体的にもものをつくることにおいて作動する「技術」の位置付けである。周知の通り、artの語源であるラテン語のarsは、ギリシア語のτέχνηと同じく一般に「技術」や「方法」を意味する語であった。そして、どのような芸術であれ——それは視覚芸術に限らず、音楽や演劇なども含めて——、他者に知覚可能な具体的な形を産出することではじめて「作品」は成立するのであり、それは必ず何らかの技術によって実現される。

その「技術」とは、一般に複数の身体動作が全体としてまとまりをもってひとつの「かたち」をなすときに有効なものになる。たとえば斧で木を切るという技術は腕の動きだけでなく、目や足腰の動きと連動することで成立する。そのようにまとまりある「かたち」が意識せずとも実現されるとき、作り手はその技術に習熟しているとされる。

森田はこの習得された技術と動作者のあいだに「潜在的なかたち」を見て取っている。それは、その都度の動きや手順の具体的なまとまりがひとりでにかたちづくられる、その基となる暗黙知を指すものであり、それは伝統芸道などにおける「型」の概念と重なる⁽¹⁷⁾。重要なことは、それが暗黙知であるということ、すなわち直接意識されるものではなく、無意識的な身体次元において成立するということである。それはいわゆる自由意志や、言語的に理解されうる構想と同じものではない。

一方で、この「潜在的なかたち」は社会的訓練を通じて、つまりは他者や周辺環境との関わりを経て身につけるものである。たとえば師匠の動作を模倣する、他の作家のスタイルを学ぶといった過程を通して「潜在的なかたち」は形成される。そうした意味において、「技術」というものは当人が自ら身につけたという点でその個人に属するものであると同時に、その成り立ちは間主観的で社会的なものであるという側面をもつ⁽¹⁸⁾。これらの点をふまえて、森田は次のように主張する。

芸術制作にはたらく技術は、他者に対して開かれたかたちという側面をもつと考えられる。そしてひとが身につけたこのかたち、潜在的なかたちによって、「想」とか「意

味」とか「可能的なもの」とか言われるものが、実際に見たり聞いたり触ったりできる現実のものになっている。ここでかたちは、二重の意味で媒介としてはたらいている。そしてそれが主体の意識や操作を超えて暗黙にはたらしき、しかもなお主体のものとされることも合わせて、われわれは身体化された技術におけるかたちのはたらしきを、中動態で理解することができるだろう。

パラフレーズすれば、芸術制作においてはたらく技術とは、先行する様々な系の諸技術がひとつの「かたち」へと収斂されたものであり、その「かたち」は、表現（作品の形態）と表現されるもの（作品の意味）が同時に生成＝現実化されるのを媒介する。そのような身体化された技術は、その個体に属するものでありながら、つねに当の主体の意識を超えて出ている。さらに言えば、かたちを作るという行為そのものが作り手による制御から逸脱する要素を含みもっている。とりわけ芸術においては、工業生産のように、目的と手段、計画と実施の明確な区分が必ずしもあるわけではなく、そうした意図を超越したところから何かがかたらしめられるということが創造性として歓迎されるという面がある。技術の発動をもって現れた形がそのものを作品たらしめることはしばしば見られる。

同様の観点から「素材」との関わり方に注目しよう。芸術作品——特に視覚的な造形芸術——の制作は、何らかの素材をもってある形を現実につくりあげる行為であると言える。しかし、素材とは単に技術的操作によって任意の形を外側から与えられるだけの均質な抽象的質料ではなく、それ固有の形と力を有する具体的な物質である。したがって、作品が現実的で個別的な事物として生成されるためには「形やそれを生み出す技術が、素材と何らかの内的な関係をもつのでなければならない」と考えられる⁽¹⁹⁾。人類学者のティム・インゴルドは作ることをめぐる能動-受動的図式を「質料形相論的モデル」と呼称して批判しながら、素材と技術の関係を次のように論じている。

（前略）つまり、それ〔熟練したわざ（skilled practice）〕が問うのは、あらかじめ心に抱かれた諸々の形を不活性な質料に押し付けるのではなく、形が生成されてくる場所の素材の力と流れの場に介入すること（intervening）である⁽²⁰⁾。

たとえば、熟練の大工の技術は設計図に従って木を切断するというより、その木の生長の歴史の中で刻み込まれた木目に斧の刃が適うように切り分けていく。そうした生きた

素材の力や流れの現れのことをインゴルドは肌理 (grain) と呼称し、それを見つけ出し、その流れに従いながら、展開しつつある目的に向けて屈曲させていく能力のうちにわざ (skill) があるとしている。

ただし、そうした肌理なるものはあくまで何らかの目的を有する作り手が実際の動作のなかで見出していくものである。したがって、それは素材による決定論を意味するのではない。言い換えれば、わざをそなえた作り手は、素材を支配するのではなく、また素材にただ従属するのではなく、素材と対話するのである。

ここで、先に提示した森田の「自然的」という理解に再び注意を向けたい。素材や環境による決定論は能動-受動の枠組みのなかにあると言える。したがって、中動態理解に重なる「自然的」という考え方は、自然発生的事態にすっかり身を委ねる態度とは異なるものとして理解しなければならない。

その意味においては「発見」も「表現」も自然発生的事態とは異なる。なぜなら「発見」や「表現」という出来事が中動態として理解されるならば、それはあくまで制作者の意図にもとづく行為が存在することによって導き出され、作り手が最適な技術や「わざ」を展開することで成立するからである。もちろん、そうであるからといって、その意図が出来事のありようを完全に規定するわけではなく、絶対的な根源の位置を占めるわけでもない。

中動態においては、意図は行為においてあり、行為は意図を含むというかたちで、両者は不可分な全体としての「意図的行為」をなしていると理解される。ここでいう「意図」とは、行為を引き起こし導くものであると同時に、行為を可能にする諸条件から規定されるものでもあり、行為を規定していく複数の要素のうちの一つとして位置づけられる。その意味で、意図は、過去から切断された絶対的かつ支配的な始原としての「意志」とは決定的に異なる概念である。こうした作者の意図や構想といったものは、制作過程に先んじて存在する不変の項＝動因ではなく、むしろその「表現」という出来事が展開する環境や、取り扱う素材との関わり、およびそれに適した技術や「わざ」とのあいだにおいて生成され、不断に変化する。

その意味で、作り手は素材や環境を変形することを通して、それらと関わる作り手自身をも「新たなかたち」に変化させる。したがって「作者」や「作品」なるものも、その表現の形がつくられるのと一体をなして成立してくるものだということになる。こうした過程においては、作り手は素材や環境と実際に関わる行為の中で、それらに応じた

技術でもってあるかたちを具体的に作り上げながら、そのかたちを通じてそこに潜在する特性や意味をあらためて抽出し、知覚する。そのような制作過程の進行によって、表現する前は何を表現したいか自分でもわからなかったのに、表現が完了すると「表現したかったことはこれだ」と思えるということ、つまり「表現によって知る」という事態が生じる。ここに制作行為の後の「発見」の獲得という中動態の表現過程のありようが浮かび上がってくる。

4・複眼的中動態と主体性の生成変化

これを映像表現に特化させて考察を進めたい。他の芸術体験に比べ、撮影行為にはカメラによって写される素材が強く存在感を発揮し、その素材の肌理を高い精度で見ることが作り手に要求されるという側面がある。同時に、カメラが存在することで場の流れが変質するという点において、作り手の存在感が強くはたらくところがある。

このとき、インゴルドのいう「介入」がきわめて中動態的な概念として浮かび上がってくるが、それは「没入」(immerse)とは似て非なる概念であると考えなければならない。インゴルド自身も「見る」には一定の距離が必要であると論じている。

少なくとも両目で見るためには、一定の距離を取らなければならない。この距離感において、ある種の再帰的な自意識の可能性がある。ただ見るのではなく、見ている自分自身を見るということである。この自意識こそが別のモノや存在に接近することを可能にするのであり、実際にそれと一体化することなく、実質的に連動することを可能にするのである。これは、たとえば狩猟には不可欠である。獲物を仕留めるためには、猟師は獲物と一体化しなければならないが、しかし本当に同化してしまうなら致命的な結果になるだろう。同様に、風景画家は感覚を通じて環境に没入しなければならないが、一方でそこから遠く離れてもいる⁽²¹⁾。

この二重の距離についての指摘は、一方でカメラという機械を扱い、他方で対象の肌理を見出すという作業を同時に行わなければならない撮影時の「見る」ことの複雑さにも当てはまる。撮影者は「いま、ここ」に集中しながら、同時に、あるいは交互に、カメラの状態や、レンズの先に見える以外の情報に気を配るものだからである。たとえば、被写体の大きささまざまな動きにカメラワークを合わせながら、焦点距離や露出の数

値を適宜確認し、それを適切な値に補正し、バッテリーの交換のタイミングを見計らうなどしているのであって、流れや出来事といったものを鳥瞰するような視点にも立っている。

また、純粹に表現に関わる面から考えても、フレーミングを選択するということはそこに展開されている現実の光景から、物理的に可能な範囲のなかで、最適と思われる構図を「発見」する作業であると言える。それも、基本的には平面的で長方形のイメージとして、である。場合によっては、先に述べたような、カメラがそこに存在すること自体がその出来事に及ぼしている影響も考慮する必要がある。そうした意味でも、「いま、ここ」への没入とそこから離脱した俯瞰が同時に、あるいは交互になされなければならない。この複眼性こそが中動的過程としての映像制作者の「介入」の特性であると言える。

そこにおいてカメラという特殊な機械が果たしている役割は非常に大きい。というのは、まずもってカメラが撮影者の身体の動きを強く制約する装置であるからだ。テクノロジーの発達によって、様々な機構が小型化し、機能が自動化しているといっても、カメラはつねに使い手の細やかな配慮を要求する。原則的にシャッタースピードを超える動きを捉えることはできず、フレームやピントを動かすことも融通無碍というわけにはいかない。

カメラの操作に習熟すればするほど身体そのものがそうした配慮を無意識にできるように学習しているという感覚は、程度の差はあれ、多くの人がもつだろう。しかし、それはカメラという道具を身体化するというより、自分の感覚運動機構に別種の機械を埋め込むようなものだと言う方が妥当であると思われる。それは「機械を使う」でも「機械に使われる」でもない、能動-受動とはまったく異なる次元での機械との関係である。それは通常の身体という感覚運動機構にカメラという異物を差し込むことで、自らがまったく新しい別種の「機械になる」ということであって、そのような変態こそが出来事の核心をなすような「何か」を発見し表現するための条件であると思われる。

習慣化された感覚運動図式をそなえた自然的身体においても、通常反応の連鎖が中断されるということはある。そしてそれが対象についての別様の視座をもたらすということもある。しかし、多くの場合、それは何らかの過剰なイメージに触れることで思考停止や行動不能に陥るといった圧倒的な受動の経験であると考えられる⁽²²⁾。たとえば普段見慣れている職場や学校の風景が不意に得体のしれない牢獄のように見えるといったような感覚である。そこでは「主体」と「客体」は単一の関係に切り縮められ、束

縛されている。

それに対して、カメラとの接続によって拡張された身体機械は複数の主体性を同時に作動させる。言い換えれば、カメラという機械の挿入によって触発された複数の中動的過程を経由して、これまでとは異なる新しい能動、新しい受動の可能性に身体が同時に開かれていくのである。こうした能動態でもあり受動態でもあるという多重化された身体においては、「主体」と「客体」が同時に複数の関係を取り結ぶ。そのような複数の位相をもつ「あいだ」の創出において、映像の作り手は「見る」「撮る」「分かる」を同時に成立させるのであると考えられる。このような主体と対象が同時に複数の関係を取り結ぶことを「複眼的中動態」と呼称したい。

インゴルドが例示したように、風景画の制作にあっても巨視的観察と微視的注目とが同時に生起する、あるいはそのあいだを制作主体が交互に往復するということは実践されている。しかし、それでも制作主体の身体はひとつの技術機械としてのまとまりを有しており、二種類の視線には連続性があると考えられる。一方、映像制作では、肉眼によって知覚する身体機械とカメラというイメージ複製機械とが相互に関与し合いながらも、それぞれに独立して存在している。作り手は自分の目で見るという関係と、レンズ越しに見るという関係を同じ対象とのあいだにもつが、それらは画家の二種類の視点のように連続的なものではなく、相互に異質なものとして並存している。

肉眼で見るという関係性は前節までに見てきたような芸術的中動態の出来事として理解することができる。一方で、カメラにおける機械的知覚は双方向の能動-受動の構造の現出として見ることができる。つまりレンズを向ける-向けられるという能動-受動の関係と、それによって生じる光学的情報を受ける-送るという受動-能動の関係がそこに重なることになる。一方で、それらの項は生身の身体に接続され、相互に影響を及ぼしあうことで成立しているのである。つまり、主体(制作者)と対象(被写体)とのあいだには中動態の関係と能動-受動の関係が折り重なって成立しているのである。

映像の作り手たちが探求する「未知なるイメージ」は見る主体と見られる客体との閉じた相互関係だけで成立するものではない。そこに撮影機械を組み入れることで、作り手たちは自らの身体をもって「見る」だけでなく、カメラを介して没入的に「見る」と同時に鳥瞰的に「見る」ことを試みる。こうした複数の「見る」を循環させる工夫と相まって、「見える」という現象が「見せる」過程とともに成立するのである。

そのように考えるならば、今後映像表現の創造性をめぐる議論の基礎はこうした複眼

的中動態において獲得される未知なる「何か」に求められるようになるものと思われる。

注

- (1) 一方でドキュメンタリーには、過去に起こった出来事のような「不在の対象」を扱う作品も数多くある。その代表的なアプローチとして「再現」という手法が挙げられるが、これについては拙稿「映像表現における〈再現〉と想像力について」『社藝堂』第3号、2016年、pp.55-78.を参照されたい。
- (2) Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, 1993, p.348.
- (3) ただし、ダイレクト・シネマの作家たちの多くは自らの制作が客観的であるとは言明しておらず、むしろリチャード・リーコックやフレデリック・ワイズマンといった映画作家はインタビューなどでその制作過程における主観の重要性を論じている。
- (4) 補足をしておけば、この「発見」は撮影過程のみに起こるものではない。たとえば撮影のときにはまったく気づかなかった「何か」が編集中に他のショットと組み合わせることで不意に立ち現れるというのは実際に多々ある。あるいは無意識レベルでつかまえていた「何か」が制作過程で徐々に言語化されるようになるということも少なくない。しかし、紙幅に限りもあるため、本稿では「撮影」の過程に限って進めていく。
- (5) Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique Générale*, Gallimard, 1966, p.172.
- (6) Ibid.
- (7) 森田亜紀『芸術の中動態』萌書房、2013年、p.67.
- (8) 國分功一郎『中動態の世界：意志と責任の考古学』医学書院、2017年、p.97.
- (9) 森田、前掲書、p.45.
- (10) 同上、p.72.
- (11) モーリス・メルロ＝ポンティ（菅野盾樹訳）『知覚の哲学：ラジオ講演1948年』ちくま学芸文庫、2011年、pp.227f.
- (12) 森田、前掲書、p.7.
- (13) インド＝ヨーロッパ語でない日本語に中動態を見出すということについてはさまざまな議論があるが、この点については國分が、英文学者の細江逸記が1928年に『岡倉先生記念論文集』に寄せた論文「我が國語の動詞の相 (Voice) を論じ、動詞の活用形式の分岐したるに至りし原理の一端に及ぶ」を参照し、次のような考察を行っ

ている。すなわち、細江はインド＝ヨーロッパ語において、能動態と対立するところの中動態から自動詞と受動態が派生してきたという言語の発達の歴史を示しており、この視点からすれば、日本語の「見える」は他動詞と対の関係にある自動詞であるが、それは明らかに受動の意味から派生したものであり、自動詞と受動態の意味をそこから導出することのできる中動態に対応する動詞として考えることができるという。さらに「見える」の文語に当たる「見ゆ」の語尾にある「ゆ」は、自発、可能、受動、可能の意味をもつ助動詞であるが、これがインド＝ヨーロッパ語の中動態の意味を担っていたという。こうした理解から國分は中動態を「主語を座として「自然の勢い」が実現される様を指示する表現」として位置づけている。(國分、前掲書、pp.185-188.)

(14) 森田、前掲書、p.8.

(15) 同上、pp.91f.

(16) これに対する批判は伊藤徹『作ることの哲学』（世界思想社、2007年）を参照されたい。

(17) 森田、前掲書、p.108.

(18) 同上、p.112.

(19) 同上、p.145.

(20) Tim Ingold, *Being Alive*. Routledge, 2011, p. 211.

(21) Tim Ingold, *Making*. Routledge, 2013, p.72.

(22) この点については、ドゥルーズが『シネマ2』において『ヨーロッパ一九六五年』について言及しながら行動イメージと回想イメージの関係について論じている箇所、あるいはそれをあらためて検討する國分の『ドゥルーズの哲学原理』における記述にみられる「再認の失敗と主体性の関係」という問題と深く関わるものと思われる。

(Gilles Deleuze, *L'Image-temps, Cinéma 2*, Éditions de Minuit, 1985, pp.62-91.、國分功一郎『ドゥルーズの哲学原理』岩波現代全書、2013年、pp.105-116.)