

タイトル	暗黒化と露呈：レヴィナスの芸術論とベルクソニスム的映画論(退職記念)
著者	大石, 和久
引用	北海学園大学人文論集, 38: 51-82
発行日	2008-03-00

暗黒化と露呈

— レヴィナスの芸術論とベルクソニスム的映画論 —

大石和久

序

エマニュエル・レヴィナスは、深く現象学に影響を受けながら、独自の思想を展開した哲学者である。レヴィナスは1947年に出版した『実存から実存者へ』における「異邦性」と題された一節において、現象学に拠って立ちながらも、従来の現象学的芸術論を手厳しく批判しつつ、彼独自の芸術論を展開している。後に詳述するように、このようなレヴィナスの芸術論の特徴は、芸術のもつ物質性を強調する点にある。この点で、レヴィナスの芸術論は芸術一般を扱いつつも、モダンアートをそのモデルとしていたように思われる。このことに関して、「エマニュエル・レヴィナスの著作における芸術と詩の概念」なる論文を著したジェラルド・L・ブランズは、同論文の中で次のように言っている。「レヴィナスが芸術作品の物質性 materiality について行った考察は、モダニズムの美学への重要な貢献である。その考察はモダンアートの存在論的な意義について、また古典的伝統およびカントから現代のわれわれまでに伝わる形と美の美学から、モダンアートが断絶していることについて、明瞭に言い表しているのである」⁽¹⁾。対象を再現することを断念したモダンアートはしばしば、形なき物質の塊として呈示される。そのようなモダンアートは、対象のもつ明確な輪郭を物質の中に溶かし込む。それを見る者にとって、そこからはいかなる対象も浮かび上がることがないだろう。後に見るように、レヴィナスはモダンアートにおけるこのような出来事を「暗黒化」と名付ける。レヴィナスに倣い、主体を光を発する光源と喩えるならば、そのような芸術作品に向か

い合うわれわれの意識は、もはやいかなる対象にも光を当てることもできない。対象はその輪郭を失いながら、まるで闇に沈み込むかのようなのである。そのようにして、意識は対象を見失い、彷徨う。芸術は、世界を意識の対象ではなく、つまり、われわれに対して存在しているのではなく、それ自体として、つまり即自的に存在するものとして呈示する。現象学は志向性の概念によって、意識と対象と常に相関させて捉えるべきことを説いた。しかしながら、レヴィナスは、そのような志向的体験が対象を失い、破綻に至る極限的なケースとしてモダンアートの体験を取り上げるのである。

このような芸術論の中でレヴィナスは、映画のクローズアップにも言及している。クローズアップに捉えられた事物が、周囲から切り取られ、それだけで示されるがゆえに、それが何であるか不分明になってゆき、非具象性までも帯びるといったことがあるだろう。クローズアップも世界を「暗黒化」するのである。しかしながら、クローズアップは世界をただ「暗黒化」するだけであろうか。

レヴィナス自身が認めているように、クローズアップは、肉眼が見逃さざるを得なかった、事物を構成する個別的な要素を露わにするだろう。ならば、クローズアップとは事物の一側面を明るみに導き出す技法である、とは言えないか。本稿の目的は、クローズアップを、世界を即自化するものとして捉えるレヴィナスの見解を肯定しながらも、それは決して世界を「暗黒化」するのではなく、むしろ明るみの中で世界を「露呈」ということを解き明かすことにある。また、そのために本稿で取り上げたいのが、ジル・ドゥルーズが提起した、アンリ・ベルクソンの「イマージュ」概念を映画に照応する概念として捉える立場である。すでに述べた「光」の隠喩を用いて予め語っておけば、ベルクソンは、レヴィナスのように意識の側に光源を置き世界を闇とみなすのではなく、世界自体の側に光を位置づけ、主体こそ闇をもたらすものと考えている。とすれば、世界を即自化するクローズアップは、世界から、世界に闇を与える主体の存在を取り除き、暗闇に沈んでいた部分を露呈すると言えるのではないか。レヴィナスはクローズアップについて語る時、光はもはや主体ではなく、世界の方に位

置することを見落としているように思われる。

まずは、レヴィナスの芸術論を詳しく見てゆきたい。レヴィナスの芸術論の中で、映画というイメージがどのように捉えられるのかを詳しく探ってゆきたい。ただし、予め断っておけば、本稿では、レヴィナス哲学の全体の下で考察された彼の美学思想を扱うことはない。そのような試みは別稿に譲らなければならないだろうし、本稿ではそのような能力も余裕もない。本稿では、クローズアップについて述べられている『実存から実存者へ』、およびそれと関連する限りでレヴィナスの想像力論「現実とその影」を取り扱うに過ぎない。その後、ベルクソンに言及してゆきたい。

1 レヴィナスの芸術論——世界の暗黒化

1-1 異邦性

レヴィナスは、芸術によって事物は「語源的な意味での異邦性 *exotisme*」(EE 83) の性格を帯びる、と言う。芸術によって事物に「異邦性」が与えられるとは、事物は、芸術に再現されることによって、われわれが普段、実践的に生き、親しんでいる世界から切り離され、まるで異邦の、見知らぬ物のように立ち現れることを意味している。レヴィナスは、世界をきわめて実践的な行為が展開する領域とみなす。レヴィナスの場合、主体的な志向とは何よりもまず「欲望 *désir*」を意味しており、レヴィナスはそのような志向が目指す目標としての「糧 *nourriture*」に満ち溢れた世界がわれわれの眼前に広がっていると考えている (cf. EE 65)。主体は世界から「糧」を得、世界を享受するのである。事物を芸術に再現するとは、このような実践的世界から事物を切り離すことであり、そのようにして「異邦性」を帯びた事物は、もはや主体の実践的関心を惹くことはないだろう。レヴィナスはこう言っている。

諸事物は所与の世界の部分として、認識の対象あるいは日用品として、内面に準拠している。それらはそれらの他性 *altérité* がほとんど目立

つことのない実践 *pratique* の歯車のなかに組み込まれている。芸術は世界からそれらを切り離し、そうしてそれらを主体への帰属から引きはがすのである (EE 83)。

レヴィナスは「芸術の原初的な現れに認めうるその初源的機能は対象そのものの代わりに、対象のイメージを差し出すことである」(*ibid.*)と述べ、イメージは事物を「対象以下 *moins que l'objet*」(*ibid.*)のものに変えると言う⁽²⁾。レヴィナスは「写真」を例に挙げている (EE 84)。われわれは、写真に示された事物に、実践的に向かい合うような対象としての関心を寄せることはもはやないだろう。こうして、イメージとして示される事物は「主体への帰属」から解放され、「対象以下」の存在となり、つまりは非対象化されるのである。

レヴィナスが言う「異邦性」とは、実際のどこか異邦にあることに由来する事物の性質を意味しているのではないことは、もはや言うまでもないだろう。「異邦性」とは、芸術において、事物が世界から切り離され、もはや実践的意識の対象ではなくなった事態を指しているのである。

ところで、レヴィナスがこのように実践的関心が芸術においては否定される事態について述べる時、彼がカント美学に由来するような「無関心」の概念を踏まえているのは明らかであろう。レヴィナス自身「芸術の「無関心」 *désintéressement*」についてふれ、それは「行動の可能性が無効になること」に関係するのみならず、「観想 *contemplation*」そのものに本質的な変容をもたらすと述べている (*ibid.*)。

芸術に再現されている異邦的な事物は、もはや意識の対象以下なのであれば、それは主体の実践的志向をいわば挫折させるものであろう。レヴィナスによれば、芸術はそのようにして事物をそれ自体として、いわば剥き出しの「裸形 *nudité*」の状態を示す。

芸術はいかに写実的なものであっても、再現された対象に他性を与えている。そのような対象はわれわれの世界の一部を成しているにもか

かわず、である。芸術は対象をその裸形において、真の裸形において、われわれに示す。真なる裸形とは、衣装の不在ではなく、言ってみれば、形 formes の不在そのものであり、すなわち、形が遂行する、外在性を内在性へと変換する行為が存在しないということである（EE 84-85）。

意識が向かう外在的对象は、常に、意識つまりは内面によって「形」ないしは「形相」を与えられ、構成された存在であり、この意味において、それは外在的でありながらも、内面に準拠するものに他ならない。こうして、対象の「外在性」は「形」を介して「内在性」へと変質してゆくのである。このようにレヴィナスは、現象学に忠実に、実践的・現実的世界における意識とその対象の関係を相関的に捉えている。その上で、レヴィナスは、芸術によって主体とその対象の志向的關係が断ち切られる、と主張するのである。芸術によって、主体との志向的關係を絶たれた対象は、主体による構成を欠いた、形なき、「裸形」として立ち上がる。（それゆえ、後に見るように、芸術作品は形相なき質料、純粋な物質性を露わにするのである。）とすれば、たとえば絵画は、一般的に考えられているように、事物に美的な装飾を付け加えるのではない。むしろその逆である。すなわち「絵画における形態や色は事物それ自体を覆うのではなく、事物それ自体を露わにする *découvrent* のである。というのも、まさしく、形態や色が事物の外在性を保たせるからである」（EE 85）。レヴィナスはここで「色」や「形態」など、芸術作品における感覚的な側面を取り上げているが、これは偶然ではない。レヴィナスによれば、感覚こそ、芸術作品の「異邦性」を如実に表し、さらに強化させるものに他ならない。というのも、感覚は、意識が志向する対象そのものが失われる次元に生まれ出るからである。

1-2 感覚の音楽性

レヴィナスは感覚を知覚と対照し、特徴付けている。対象を把握するのは知覚であって、この知覚の中にこそ日常われわれが慣れ親しんでいる世

界が与えられる。われわれが知覚する音、色、言葉は、常にある対象への指示を含んでいる。「音はある対象のもの音であり、色はある対象の色であり、言葉はある意味を包みもち、ある対象を名付ける」(ibid.)。感覚はそのような対象性が失われたところに生じる。感覚とは何ものかの音ではなく単なる音であり、何ものかの色ではなく単なる色であり、意味や指し示す対象をもたない単なる言葉の響きである。このように意識の相関者としての対象が消え去るとき、感覚が生まれ出る。レヴィナスによれば、芸術とは、知覚を主体による構成以前の、感覚へと回帰させるものに他ならない。

芸術の運動とは知覚を離れ感覚を復権させること、対象を参照することなく質を取り出すことにある。志向は対象に至ることなく、感覚そのものの中で彷徨う。そして感覚の中での、すなわち「*ア・イ・ス・テ・ー・シ・ス aisthesis*」の中でのこの彷徨いこそが、美的な *esthétique* 効果を生み出すのである。感覚は対象へと導く道ではなく、そこから遠ざける障害物なのである。感覚はもはや主観的な秩序にも属さない。感覚は知覚の素材ではない。芸術において、感覚は新しい *エレマン* [元基] *élément* として浮かび上がる。むしろ、感覚はエレマンの非人称性 *impersonnalité* へと回帰するのである (EE 85-86)。

感覚はいかなる対象性ももたないがゆえに客観的ではなく、また、それは主体に準拠することなくそれ自体としてあるのだから、主観的でもありえない。引用にあるように、レヴィナスは、感覚を主観的な「知覚の素材」とみなすことさえない。感覚とは、客観的でも主観的でもなく、「非人称的」としか言いようのないものである。感覚は、事物を、主体的に意味付けられる以前の、それ自体としてあるような始源的な元基すなわち「エレマン」へと差し戻す。

芸術が知覚を差し戻すところの感覚とは、レヴィナスが「感覚の音楽性」(EE 86) と言い表すように、そもそも音楽的である。レヴィナスは芸術の

範例を音楽に求めている。音楽はもはや何ものかの音ではない。音楽はそもそも本来的に何ものかの音ではなく、それは対象性をもたない。この意味で、音楽は最も感覚的な芸術であって、感覚にこそ芸術の本質があるとすれば、音楽こそ芸術の規範たりうる芸術ジャンルであろう。「感覚の音楽性」は、絵画であれば「事物から色が離脱してゆくような」(*ibid.*) 絵画、つまりは、具体的対象の再現から解放された抽象絵画に認めることができるだろう。そのような抽象絵画において、色は「対象の総合」とは無関係に、それ独自の「アンサンブル」を形成する(*ibid.*)。レヴィナスによれば、「古典的韻律法」を放棄したモダンな詩は、決してその音楽性を捨て去ったのではない(EE 87)。そのような詩は、言葉に多義的な意味を与えることで、言葉の音楽性をより深く追究しているのである(*ibid.*)。

レヴィナスがこのように音楽を芸術のモデルとみなすことは、すでに述べたように、レヴィナスの芸術論が「モダンアートの美学への貢献」であることに関係している。周知のように、音楽こそ、モダンアートがその範例とした特権的な芸術ジャンルであった。レヴィナスは、このように、彼と同時代的な芸術に照応するような理論を構築しているのである。

1-3 クローズアップ——個別的なものの裸形

さて、レヴィナスは、絵画が異邦性をもつための一つの条件として、絵画の限定性を挙げている。絵画はその限定性がゆえに、世界を断片化する。絵画を限定する「抽象的で暴力的な線」(EE 88)。同じような役割をロダンの彫刻においては、そこから伸びてくる「無関心な塊」が果たしている(*ibid.*)。断片的に呈示される対象が何であるかが不分明であるということがあるだろう。名指しがたい何ものかがただそこに在る。断片化され「破壊された世界 *monde cassé*」(*ibid.*)の中で、事物は、その対象性を失いながら、主体による構成を逃れた裸形として、感覚的で美的なものとなり、その異邦性を発揮するのである。レヴィナスが映画におけるクローズアップを取り上げるのは、この文脈においてである。

同種の効果が映画ではクローズアップによって得られる。クローズアップの興味深さは、それが細部を目に見えるようにする能力をもっている点にあるのではない。クローズアップは個別的なもの *le particulier* が一つの全体 *ensemble* に結びつく動きを留め、個別的なものがそれだけで存在するようにする。クローズアップは、個別的なものの中の個別的で不条理な *absurde* 本性を明らかにする *manifester* ことができるのであって、そのような本性を、対物レンズがしばしば思いがけないパースペクティヴの中で、露わにしているのである。たとえば、幻惑的な大きさに *dimensions hallucinantes* 投影される肩の曲線は、可視的な宇宙とそこでの正常な比率の作用が曇らせ、覆い隠していたものを裸にするのである (*ibid.*)。

クローズアップはある対象の細部をより明確に示すだけではなく、その一部分を孤立させ呈示することによって、その対象性を失わせてしまう。クローズアップに捉えられた肩はもはや肩とも呼びがたい、言ってみれば、肉の塊——あるいは、それを肉とも呼びがたければ何らかの塊——に過ぎないのではなかろうか。レヴィナスは「見つめるとは、曲線を描く能力であり、諸要素が統合される全体、個別的なものがその個別性を捨てながら現れ出る場としての地平を描く能力である」(EE 90)と言う。このような、見つめるという主体的能力の相関者としてその対象はある。肩の曲がり具合を「正常な比率」で看取するとは、肩の大きさをそれを含み込むような全体性において(たとえば全身との関係で)、位置づけ得ることに他ならないだろう。クローズアップは肩だけをその他から孤立させ、全体との関係の中では見失われていた、その個別性を際立たせる。全体性に抗しながら、それに解消されないような、個別的なものの個別性を示すこと。その個別性とは、全体性の中に位置づけられないような余剰であり、レヴィナスの言葉を借りれば、「不条理」ですらあるだろう。こうして、クローズアップでは、知覚の中では隠されていた個別的なもの、不条理なものが露わに示されるのである。

1-4 「イリヤ」の夜——「物質の再現」としての芸術

レヴィナスは一貫して、モダンアートを異邦的なものとして捉え、その鑑賞体験を、主体的行為としての知覚が破綻する経験とみなす。「いかに逆説的に思われようとも、絵画は視覚との戦いである」(ibid.)。モダンな絵画とは、芸術家の主観的な視覚とは無縁である。モダンな絵画は、ルネサンス期に確立した線遠近法によって描かれるような絵画、すなわち、世界に眼差しを送る一主体を世界の中心に据え、そこから眺められたパースペクティブにしたがってすべての事物を秩序立てるような絵画から、断絶している。「現代の絵画において事物は、眼差しが一つのパースペクティブとして獲得する普遍的な秩序における要素として、重要なのではない。ひび割れがあらゆるところで宇宙の連続性に亀裂を生じさせている。個別的なものが存在の裸形の中で浮き出てくる」(ibid.)。

芸術は世界を裸形において示す。このことは、芸術が、世界をもはや主体性に帰属することのない、形相なき質料として、つまり世界をその「物質性」(EE 91)において呈示することに他ならない。すなわちレヴィナスにとって芸術は「物質の再現 [表象] représentation」(EE 90)である。レヴィナスは明らかに抽象絵画、あるいはキュビズムを念頭に置きながら、こう言っている。「事物がそれ自体でしか価値をもたない断片、塊、立体、平面や三角形——それらの間にはいかなる移行もない——として、地平なき空間から引き離され、われわれに向かって投げられる」(EE 91)。抽象的な芸術は、地平から浮かび上がる一つの対象を描き出すことはない。それは、地平もないままに、いかなる対象とも無縁な、それ自体としてしか価値をもたないような、断片的形態の集合を呈示するのみである。

敢えて言うならば、モダンアートは、事物を意識に対して存在するような対象としてではなく、それ自体としてある即自的な存在として再現する。この即自的存在こそ物質そのものであり、形相なき質料である。この即自的なもの、物質とは、もはや意識の対象ではないがゆえに、名状し難い何かでしかない。しかし、そのような名状し難いものをこそ、詩人は詩に詠むのではなからうか。「……絵画は形態の存在の即自態そのもの、対象

ではなく、名でもないあるものがある *il y a* という絶対的な事実——それは名付け難く、詩によってしか現れない——を実現する」(*ibid.*)。

レヴィナスにとって、物質とはこの「イリア *il y a* ~ [~がある]」という事実¹に他ならない。人は、芸術を通してこの「イリア」という事実を「発見」する。「存在の物質性の発見 *découverte* とは、新しい質の発見ではなく、存在の形なき蠢き *grouillement informe* の発見である。形の明るみ *luminosité des formes* によって、存在はすでにわれわれの「内面」に準拠するのだが、そのような明るみの背後²にあつて、物質は³あるという事実そのものなのである」(EE 92)。

ここで、「形」が「明るみ」として、対象を照らし出すような光とみなされていることに注意したい。であるとすれば、後に述べるように、そのような対象を照らし出すような光なき「イリア」は、闇であろう。形ないしは形相を付与し、対象を構成する意識の活動が、ここでは、光の照明という隠喩によって語られるのである。知とはそれ自体では暗闇に沈み込んでいる世界にスポットライトをあてながら、そこからある対象を浮かび上がらせることに喩えられている。レヴィナスは、志向性とは「意味の起源そのもの」とも言い換えられるとし(EE 73-74)、その「意味」とは何かについてこう言っている。「意味とは、それによって外部がすでに内面に合わせて調整され、内面に準拠しているもののことである。……意味、それは感覚と呼ばれるものをすでに特徴付けている精神に対する浸透性 *perméabilité* そのものであつて、こう言ってよければ、明るみ *luminosité* のことなのである」(EE 74)。意識がその対象を意味付けるという行為は、意識の光が対象を照明し、外部的なものを精神の光に満たしつつ、精神へと浸透させること、つまりは、外在的なものを内面化することに他ならない。「イリア」とはこの光が消え去った暗闇の世界である。鑑賞者の意識が、その相関者として、もはやいかなる対象をも見出し得ない、非具象的なモダンアートは、それゆえ、「イリア」の表象たり得るのである。

ところで、この「イリア」とはレヴィナス独自の存在概念である。芸術と「イリア」の関係を見極めるために、以下、この「イリア」なる概念の、

レヴィナス自身による規定を見ておこう。レヴィナスはこう言っている。「すべての存在が、事物も人間も無に回帰したと想像してみよう。この無への回帰をどのような出来事とも異なるものとして位置づけることは不可能である。しかし、この無そのものはどうだろうか。何事かが起きる。それが無の夜やその沈黙であろうとも。この「何事かが起きる」ことの不確定性は、主語〔主体〕の不確定性ではなく、それは実詞に準拠していない。この不確定性は、動詞の非人称構文における三人称のようなものであって、行動の主体がよく分からないことを指し示すのでは全くなく、いわば主体そのものをもたない、匿名的な行動そのものの特徴を指し示している。非人称的で、匿名的な、しかし鎮め難きこの存在の「焼尽 *consumation*」, 無そのものの根底でざわめく焼尽であり、われわれはこの焼尽をイリアという用語で表現する。イリアとは、人称的な形態をもつことを拒む点において、「存在一般」である」(EE 93-94)。

「イリア」とは、事物や人間などの、あらゆる存在者が無に帰したときに、それでもなお残存する「ある」という出来事に他ならない。あらゆる存在するものが「焼尽」した後になお残る「イリア」、それはもはや存在者ではない。レヴィナスによれば、それは存在者とは異なり、それから分離された「存在」そのもの、存在するという出来事そのものであって「存在者なき存在 *existence sans existant*」である (EE 93)。あらゆる存在者が消え去った以上、主体も、ということはそれと相関する対象もそこには存在しない。この意味で「イリア」とは、主観的にも客観的にもない、その区別を不可能にする「非人称的」としか言いようのない出来事である。「イリア」という非人称構文が、その非人称性を表現している。この「イリア」という出来事は主体から主体性を剥奪するがゆえに、「恐怖」である。(レヴィナスはこの「イリア」なる「存在の恐怖 *horreur de l'être*」を、ハイデガーの言う「無の不安 *angoisse du néant*」と対置し、その根源性を主張する〔EE 102〕。)「イリア」、それは夜の恐怖と言ってもよかろう。もはや、そこには、主体から発せられる光が届くことがないのだから。「光を絶対的に排除した状況にも経験という用語が適用できるなら、夜とはイリアの経験そのもの

である」(EE 94)。すでに見てきたとおり、レヴィナスにとって、モダンアートとはこの「イリア」の表象であった。とすれば、モダンアートの体験とは、光を排除した、暗闇の中での恐怖体験ということになる。それゆえ、レヴィナスは、彼の想像力論「現実とその影」の中で、芸術について次のように言うのである。

芸術は特殊なタイプの現実を認識することではない——それは認識と対照的なものである。芸術は暗黒化 *obscurcissement* という出来事そのものであり、夜の到来であり、影の侵入である。いかに大雑把な仕方にせよ、このことを神学的用語で言うならば——このような神学的な用語によって、理念と日常的な概念との境界が画定されるのだが——、芸術は露呈 [啓示] *révélation* の類には属さない。また、そればかりか、まさしくそれとは逆の方向に向かう動きをもつ創造 *création* の類にも属さないのである (RO 126)。

レヴィナスは、このように、芸術を「露呈 [啓示]」でもなく、「創造」でもなく、「暗黒化」としてその本質を規定する。これが、芸術を、世界を意識への帰属から解放し、非対象化する機能において捉えることで導き出される結論である。芸術は意識から発せられる光を遮り、世界を暗闇に回帰させる。レヴィナスによれば、個別的なものを露わに示す映画のクローズアップも、世界を意識の光から遮り、非対象化するのだから、もちろん「暗黒化」をその機能としているのである。しかしながら、ここには一種の逆説的な事態が潜んではいないだろうか。

個別的なものを露わにする限りにおいて、クローズアップは、むしろ肉眼が捉えられなかった現実の一側面に光を与えるとは言えないだろうか。レヴィナスは、芸術は「事物そのものを露わにする」と言うのだった。ということは、クローズアップは日常の知覚には隠されていた事物のあるがままの姿に光を当てつつ、それを「露呈」するとは言えないだろうか。後に述べるように、レヴィナスとは反対に、映画理論家・批評家のアンドレ・

バザンは、映画のもつ事物を露わに示す能力に対して、宗教的意味合いをもつ *révélation* [露呈・啓示] という語を用いたのであった。本稿の目的に関わる、この問いについては後に検討する。その前に、以下ではまず「現実とその影」についてさらに見ておきたい。レヴィナスは『実存から実存者へ』の中で、対象を非対象化するイメージの機能について述べていたが、レヴィナスの想像力論である「現実とその影」には、それに加え、さらなるレヴィナスのイメージ論の展開が見られるからである。この論文は、映像というイメージである映画を考察する上で、大きな手がかりとなるだろう。

1-5 不透明なイメージ

「現実とその影」はジャン＝ポール・サルトルが創刊した『レ・タン・モデルヌ』に掲載された論文である。この論文の中で、レヴィナスは名指しこそしないものの、明らかに、サルトルの現象学的想像力論を意識しつつ想像力論を展開している。ただし、サルトルを批判しながら、である⁽³⁾。

イメージの現象学はイメージの透明性 *transparence* を主張する。イメージを観想する者の志向はイメージの向こう側へと、窓の向こう側へと向かうように、直接的にイメージが再現する世界の中に赴きつつ、一つの対象を狙うのである (RO 132)。

「イメージの現象学」によれば、イメージを観る者は、透明なガラス窓の向こう側を見入るようにして、透明なイメージをすり抜けながら、その再現する世界へ入ってゆくということになる。しかしながら、後に述べるように、レヴィナスのイメージ論にあつては、人がイメージを観る場面においては、イメージ自体が知覚対象として、その実在性を主張するということになる。レヴィナスのイメージ論においては、イメージはいわば不透明に濁ると言えようか。イメージを観る者は、この不透明なイメージに遮られ、その再現する世界へ入り込むことができなく

なるだろう。

『実存から実存者へ』で、レヴィナスは、現象学者オイゲン・フィンクの名を挙げ、フィンクはイマージュの再現する世界を、存在措定が中断され「中性化」された、「非現実的」なものとして分析したが、その「異邦性」について考察していないとして、批判している(EE 87-88)。この論文の中でも、レヴィナスはフィンクを再び取り上げ、同じ観点から批判している。また、イマージュをアルベルティ以来の伝統にしたがって「窓」に喩えたのも、フィンクである。ただ、レヴィナスが「透明性の理論は、心的イマージュ *image mentale* — 内的な絵画 — とは知覚の対象がわれわれの内に残してゆくものだという理論に対する反動によって確立された」(RO 132)と言うとき、名前は出さないとしても、レヴィナスが念頭に置いているのはやはりサルトルの想像力論だろう。なぜなら、サルトルこそが、イマージュを意識内部に位置付ける説を「内在的錯覚」(Ime 20)に囚われていると告発し、そこから現象学的想像力論を本格的に展開した哲学者だからである。以下、サルトルのイマージュ論との対比を通して、レヴィナスのイマージュ論の特徴を際立たせてみたい。まずは、サルトルのイマージュ論について振り返っておこう⁽⁴⁾。

サルトルによれば想像するとは、意識の中に、内的なイマージュを、内なる絵画を抱くことではない。そもそも意識に内部など無く、意識とは自己超越的に対象に関わりゆく志向性をその本質とする。想像という行為が意識内にある外界のイマージュを見ることとみなされるとき、想像と知覚との間にある「本性の差異」(Imn 112)が見失われるだろう。すなわち、内的なイマージュは鮮明度において知覚対象に劣るだろうから、想像と知覚との間には鮮明度という程度における差異しか見出されなくなるだろう。しかしながら、それらの間には「本性の差異」がある。サルトルによれば、知覚と想像とは対象への関わり方の違いによって、本質的に区別されるべき二つの意識のタイプである。知覚は対象を目の前に現前する、現実的なものとして措定するが、想像は対象を「無」として措定する(Ime 30)。対象を「無」として措定するとは、対象を目の前にはない不在のもの

として、すなわち非現実的なものとして措定することである。芸術作品の鑑賞においては、この知覚と想像の本性の差異が際立つものとなる。なぜならば、サルトルによれば、絵画を鑑賞するとは、目の前のキャンバスや絵の具などのその物質的な側面を知覚することではなく、その現実的な物質的側面を否定しながら、そこに描かれている、いま、ここには不在の非現実的対象を志向することに他ならないからである。サルトルはそのような芸術作品の物質的側面を「アナログン（類同体）」と呼ぶ。「アナログン」は芸術作品において再現された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が、物質的な知覚対象としてはその存在を否定されるのである（Ime 42）。「アナログン」はその物質的な厚みを否定され、それ自体としては知覚されない。この意味で、サルトルにとって、イメージはそれ自体の物質的な厚みを否定されるがゆえに、透明なものに過ぎない。現象学によって「内在的錯覚」を批判しつつ、想像に知覚とは本性上異なる独自性を見出したにもかかわらず、サルトルは、イメージそれ自体を透明化してしまったのである。

サルトルは、以上見てきたように、想像と知覚の一般的区別が際立つ具体例として芸術作品を挙げるのであるが、おそらくそのようなサルトルのイメージ論を念頭に置きながら、レヴィナスは「あるイメージを観想すること、それは絵画を観想することである。絵画の現象学から出発して、イメージを理解しなければならないのであって、その逆ではない」（RO 134）と言う。「絵画の現象学」から始めるならば、イメージは決して透明性によって特徴付けられないだろう。レヴィナスは次のように言っている。

絵画は、再現された対象の視覚において、固有の厚みをもっている。つまり、絵画自体が眼差しの対象なのである。再現についての意識は、対象がそこにはないという点にその本質がある。知覚された諸要素は対象ではなく、対象の「衣装 nipples」としての、色の染みや大理石やブロンズの断片である。これらの諸要素は象徴の役目を果たすのでは

なく、対象の不在においてその現前を強いるのでもなく、諸要素の現前によって対象の不在を強調するのである (RO 134-135)。

絵画を鑑賞する場合、われわれの意識は絵画の再現する不在の対象を目指しつつも、絵画のもつ物質的な厚みを否定できずに、それに行く手を阻まれる。このように意識の志向が阻まれるのは、絵画が、それが再現する対象とは異質な、「色の染み」、「大理石」や「ブロンズ」といった物質的実在を素材として出来ていることに由来する。そして、それらが対象の不在を際立たせる。このように絵画の鑑賞の場面では、われわれの意識と対象の間に絵画が物質的実在として介入する限り、われわれはどうしても想像するのみならず、知覚的態度に留まってしまう。レヴィナスは、サルトルの言う「アナログン」が、それ自体、再現する対象とは異質な物質的実在である限り、意識を再現対象に導くことなく、自らに意識を引き留めることに注目するのである。イメージそのものがいわばオブジェ(対象)となる。レヴィナスはそれゆえ、サルトルと正反対に「したがって絵画はわれわれを所与の実在の彼方へと連れて行くのではなく、いわば、その手前に導くのである」(RO 135)、と言うのである。レヴィナスは絵画の物質性に、絵画自体に内在する、いわば偶像禁止の運動を見ているとも言えようか。

ここで、再び、意識の志向性を光に喩える隠喩を用いるならば、サルトルのイメージ論においては、意識から発せられた光は透明なイメージを貫きながら、その再現する不在の対象へと到達し、それを想像上ものとして照らし出すものとみなし得るだろう。しかしながら、レヴィナスのイメージ論では、意識から発せられた光は、不透明な物質的遮断物にぶつかり、その向こう側にある物を照らし出すことができなくなるということになるだろう。レヴィナスは、このように、物質的実在としての絵画にその再現性への抵抗を見るのである。

レヴィナスの芸術論はたしかに芸術一般を扱っているにせよ、イリュージョニスティックな空間性を捨て去り、再現性を失った、モダンアートに

よりよく対応していることがここでも確認できるだろう。すでに述べたように、レヴィナスは、抽象絵画が対象を再現することを放棄するとき、そのような絵画を「物質の再現」とみなした。非具象的図柄でしかない絵画は「物質の再現」たりうるだろう。ただし、イメージが不透明に濁るとき、すなわち、絵画あるいは彫刻などの芸術が物質的な厚みを主張し、再現性を捨て去りながら、それ自体が意識の対象となるときは、われわれはもはや「物質の再現」ではなく、単なる「色の染み」、「大理石」や「ブロンズ」などの物質そのものに直面しているのである。たとえば、カンヴァスに激しく打ち付けられた絵の具の塊からなるアクション・ペインティング。アクション・ペインティングのような絵画を目の当たりにしたとき、われわれの意識は現前する不定形の物質の塊によってのみ占められ、それ以外の対象へと導かれてゆくことはないだろう。そこでは、「マティエールの効果」が、対象への指示を喪失してしまったことを補うかのように強調されるのである⁽⁵⁾。そのような絵画を前にして、われわれは即自的なもの、物質に出会う。そのとき、われわれは絵の具の材質感そのものものを、いかなる再現対象にも帰属しない物質のそのもののもつ感性的な質、それ自体としてある質を鑑賞することになるだろう。われわれは絵画が物質的実在であることが、再現性への抵抗であることの端的な例を、アクション・ペインティングのようなモダンアートに見ることができるのである。このように、芸術の暗黒化とは、究極的に、いかなる対象も再現しない、形なき物質の塊にまで到達する。

サルトルの想像力論においては、想像の大きな特徴は、知覚が現実を受け入れるだけの受動的意識であるのに対して、想像は所与の現実を否定して、想像的なものを創造するという点において、自発的であるということにあった。レヴィナスは、サルトルが指摘した想像のこの特徴をも否定している。レヴィナスはこう言う。「イメージとはわれわれのイニシアティヴというよりもむしろ、われわれに対する影響力を示しており、つまり根本的な受動性を表しているのである。憑依され、靈感を受け、芸術家はミューズの声を聞くと言われる。イメージは音楽的である」(RO 127-

128)。ここでも芸術の典型は、音楽に求められている。主体は、音楽のリズムに巻き込まれ、自らの主体性を喪失してゆく。既に指摘したが、レヴィナスは、対象を指示することなき音楽を芸術のモデルとする点において、モダンアートに照応するような芸術論を提供しているのである。

以上サルトルのイメージ論と対比させながら、レヴィナスのイメージ論の特徴を際立たせてきた。以上のレヴィナスのイメージ論を基に、映画について考察したら、どうなるか。このような考察はレヴィナスのクローズアップについての見解を検討するために必要となると思われる。果たして、映画は、レヴィナスのイメージ論にすんなり収まるようなイメージとして捉えることができるだろうか。

2 映画なるイメージ — その露呈性

2-1 アナログンの不在

世界を「暗黒化」する芸術。意識から発せられる光を遮断することで、事物が意識の対象として浮かび上がることを芸術は阻害する。そのとき意識から解放された事物は、その本来の暗闇に再び回帰する。レヴィナスによれば、イメージが世界の「暗黒化」を成し遂げるのは、イメージが物質的な不透明性を主張するときである。さて、映画というイメージはどう考えられるか。果たして、レヴィナスの主張がそのまま映画にも、適用できるだろうか。

映画というイメージの形成には、カメラという機械的手段が不可欠である。カメラは、現実的对象のもつ視覚的性質を、それとは異質な性質をもつ物質的素材（絵画におけるカンヴァスや絵の具など）の介入なしに、直接的に、自然科学的（光学的・化学的）な過程を通じて写し取る⁽⁶⁾。映画というイメージは、われわれの知覚対象である現実的对象の視覚的性質をほぼそのままに写し出す。つまり、映画には、カンヴァスや絵の具からなる物質的アナログンが存在しない（もちろん、写真にも、それがカメラによって形成されるイメージである限り、同様のことが指摘できる）。映

画を観る者は、絵画のように、世界を、それと類似的なアナログンを通して観るのではなく、世界そのものをほぼ直接的に観るのである。アンドレ・バザンの指摘するように、映画の場合、対象との「類似性 *ressemblance*」を超えた「一種の同一性 *une sorte d'identité*」が、スクリーンにおける現実世界の「現前 *présence*」を可能にするとも言えるだろう⁽⁷⁾。

映画は、ほぼ現実的对象の視覚的性質そのものであり、物質的アナログンも介在しないとすれば、映画というイマージュは不透明に濁るといったことはない、と言わなくてはならない。物質的アナログンが存在しないのであれば、映画というイマージュは透明であるとさえ言えないだろう。映画には物質的アナログンが不在であるということが、映画というイマージュが透明か、不透明かという問い自体を無効にしているのである。映画にはアナログンが存在しない以上、イマージュが不透明化する事態は、あり得ない。それゆえ、レヴィナスの芸術論においては映画というイマージュに関しては、クローズアップのケースが取り上げられた、とは考えられないか。

映画というイマージュが世界の現前であるならば、クローズアップは世界そのものに働きかけ、それを断片化しながら、全体性の中で見失われていた個別的なものの個別性、全体にとっては不条理でしかない個別性を炙り出す。クローズアップの場合、対象の見え方が何ものかに曇らされるのではない。クローズアップは、映画において物質的な不透明性が欠如していることを補うかのように、対象自体に作用し、個別的なものを露わにすることで、それを非対象化し、すなわち暗黒化するのである。ここで留保していた、先にふれた問いを再び取り上げたい。

2-2 ベルクソンの「イマージュ」概念——意識から事物への「光」の位置転換

クローズアップが、全体性の中で隠れていた個別的なものを〈明るみ〉に出すのであれば、それは現実を「暗黒化」するのではなくて、逆に、現実を光で満たすことではなかろうか、と先に問うたのであった。意識を光

源とみなし、世界を暗闇と考える限りにおいて、クローズアップによって非対象化された事物は闇に再び埋没したとみなされるであろう。しかし、クローズアップは、隠れていたものを露わにし、それをわれわれの視覚に与えるといった意味では、事物に光を与えるものとも言えるのではないだろうか。レヴィナス自身の表現に注目しよう。レヴィナス自身も、クローズアップは、個別的なものの不条理な本性を「明らかにする *manifeste*」、また、芸術を通して「イリア」が「発見 *découverte*」されるとも言っていたのだった。芸術は事物を「裸形」で示すのではなかったか。この意味においては、芸術は、即自的なものを発見し、それを明るみにもたらし機能をもつ。クローズアップがそのような発見装置であることは、映画史初期のハンガリーの映画理論家ベラ・バラージュが指摘する通りである。バラージュはサイレント映画における顔のクローズアップについて、こう言う。「クローズアップによって、映画はまた、すでによく知られている生活——われわれが非常によく精通していると考えていた生活の隠れた根底を発見した」⁽⁸⁾、と。クローズアップは、このように可視的なものに潜む不可視性を発見する装置である。このように、芸術が隠れていたものを露わにするのであれば、芸術の機能として「露呈」を認めるべきではないのだろうか。しかしながら、レヴィナスの言う通り、芸術が露呈した即自的なものが、意識の光から切り離された夜の闇でしかないのなら、われわれはそれについて何を語ることができようか。意識から切り離されたものに関して、私たちはどうやってそれを意識し、それについて語るができるだろうか。不可能ではないか。

たしかに、意識を光源として考え、世界はそれ自体では闇であるとみなすときには、クローズアップが呈示する世界は、暗黒としか言えないだろう。しかし、世界はそれ自体で光り輝くのであって、むしろ主体は世界に暗闇をもたらすものにすぎないと考えるならば、事態は異なるだろう。もしそうであるならば、芸術が露呈する即自的なものは、主体の闇から解放されているのだから、暗黒化されるどころか、むしろその光度を増幅させながら現れるということになるだろう。どういうことか。

ここで取り上げたいのが、アンリ・ベルクソンが『物質と記憶』（1896年）第一章において提起した「イマージュ」概念である。（この「イマージュ」とは、後に見るように物質と同一的な知覚像という意味であって、映画、絵画などの芸術的表象を指しているのではない）。19世紀末に提出されたこの「イマージュ」概念も、それと同時代的な現象学の志向性の概念も、同様に、意識と事物の二元論の超克を目指して打ち出された概念である。しかしながら、それらの概念は、事物と意識をどう規定するかによって、大きく異なっている。ベルクソンの「イマージュ」概念は、光の隠喩を用いるならば、現象学の志向性の概念とは対照的に、光を光源としての主体の側に置くのではなく、事物の側に位置づける。事物はそれ自体で発光するものであり、主体はむしろ闇をもたらすものとみなされる。映画という19世紀末に新たに生み出された芸術的表象は、事物を主体から切り離し、即自的にすると同時にそれを明るみにもたらしるのであれば、映画は現象学ではなく、ベルクソン哲学にこそ領域横断的に照応する同時代的なイマージュではなかろうか。以下、まずは、現象学と対比させながら、ベルクソンの「イマージュ」概念を見ておきたい。

ベルクソンは事物を、主体抜きで、主体の構成作用から独立して、即自的に、それ自体で知覚像であり、すなわち「イマージュ」と述べる。意識は物質そのものと同一視されるのである。それゆえ、ベルクソンは「イマージュは知覚されることなく存在し得るとするのは真実である」と言うのである（MM 32）。したがって、知覚とは脳内に、イマージュ、知覚像を生み出す行為なのではない。いわば、脳髄の中で、外界の「写真」を現像するような行為ではない。「しかし、もし写真があるとすれば、写真は事物のまさしく内部において、空間のあらゆる点に向けてすでに撮影され、すでに焼き付けられていることをどうして認めないことがあろうか」（MM 36）。「写真」が脳内ではなく、脳の外に、それが写し出す事物と同一のものとしてある。でなければ、どうして事物とその表象は一致し得ようか。そうでなければ、それらは二元論的に分離したままだろう。

ベルクソン哲学において物自体がすでに意識であり、よって光であると

言わなくてはならない。ベルクソンにとっては、世界は意識の相関者として、意識によって照明されるのではなく、それ自体で光り輝く。他方、現象学は意識を志向性として、自己超越的に捉え、常に対象と相関的に捉えるのだった。現象学では、意識は常に何ものかについての意識であり、それは自己超越的に外部の対象を目指す、いわばサーチライトである。しかしながら、ベルクソンは意識を事物と同一視する。すなわち、意識は常に事物なのであり、意識が光であるならば、事物はそれ自体で発光するのである。ベルクソンは、意識を主体から切り離し、世界の方へ回収する、とも言えるだろう。では、ベルクソン哲学において、もはや光源ではなくなった主体の地位はどうなるのか。

『物質と記憶』第一章において、知覚の主体とは身体に他ならないが、その身体的主体とは、現象学的主体とは正反対に、世界に闇をもたらすものでしかない。主体は、対象に光を当て闇から引き出し、そうして知の明るみに導き出すことをしない。逆に、主体は、事物に陰りを与えるものである。なぜならば、主体は、世界の中で自らの生存の「利害関心 *intérêt*」にしたがって、それに関わるものを知覚し、それ以外のものを知覚しないからである。主体は、周囲の環境の中から危険なものを察知し、利益を与えてくれるものに注目するが、自らの生存に関わらない、それ以外ものには関心を向けない。ベルクソンは、知覚は「権利上 *en droit*」は全体のイメージであるが、「事実上 *en fait*」は主体と関係づけられ、その利害関係のあるものへと「縮減される」と言う (MM 38)。われわれが意識しているのは、この全体から差し引かれた「事実上」のイメージに他ならない。それゆえ、ベルクソンは、ある対象を知覚するとは対象に光を投げかけることではなく、「対象のいくつかの側面を暗くする *obscurcir*」ことである、と言うのである (MM 33)。対象が明るく見えるのは、その周りが暗くされたからに過ぎず、この意味において、主体が光の充溢した世界に闇をもたらしたからに他ならない。

フランスの哲学者、ジル・ドゥルーズは世界の側に光を位置づける点に、主体の側に光を位置づけてきた従来の哲学的伝統とは異なる、ベルクソン

哲学の新しさを見る。現象学は意識を志向性として、自己超越的に捉えることで、光を意識の外部に向って開いたのだが、光は相変わらず、主体の方に未だなお位置づけられ続けている。現象学にあつて、意識は、哲学の伝統に忠実に、それ自体では暗闇に沈んでいる世界に光を当て、それを知の明るみに導き出すという役割を担っている。すでに述べたように、レヴィナスは、志向性を「意味の起源」として捉え、対象に付与されたその意味を「明るみ」と呼んでいたのだ。レヴィナスも、現象学的に、意識は光源であり、光が対象を照明すると考えているのである。たとえば、芸術においては、意識の光が対象にまで届かない、と考えていたとしても。レヴィナスも意識を光源であると前提にしている点は、現象学に忠実である。ベルクソン哲学にあつては、現象学とは対照的に世界の方こそがまず光である。逆説的にも、ドゥルーズは、このベルクソン哲学の新しさを見抜いていたのは、現象学者のサルトルであつた、と指摘する⁽⁹⁾。サルトルはベルクソンのイマージュ概念を以下のように見ている。

光に対立し、光を受け取り、そのようにして、明るくされた対象を構成する不透明があるのではない。照明された物質をもたない、純粋な光、発光があるのみである。ただこの純粋な光は、いたるところに拡散しているが、ある表面に当たって反射することによってしか現実化しないのであり、その表面は同時にその他の光る地帯との関係においてスクリーン *écran* の役目を果たしているのである。古典的な比喩の一種の逆転がある。つまり、意識は主体から事物へ向かう光ではなく、事物から主体へ向かう明るみなのである (Imn 44)。

意識は光源として、光を対象に放ち、照明するのではない。光は世界に属しているのだから、世界の方から、身体（それも世界に属する一物体である限り、イマージュであり、光である）へと光は向かう。光としての世界は、身体の利害関心と関係付けられ、その利害関心を「反射」する、ないしは反映する部分のみが意識される。サルトルの言う「表面」とは、し

たがって主体としての身体を指している。身体的主体はまた、いわば「スクリーン」である。光に満ちた世界から、身体の利害関心を惹く部分のみが留められる。身体は、世界に充溢する光の一部分のみを引き留める「スクリーン」として機能するのである。こうして、世界は意識の対象として浮かび上がる。ベルクソンにとっては、世界がすでに光なのであり、意識である。それゆえ、サルトルはベルクソン哲学を現象学の観点からこう批判せざるを得なかった。「ベルクソンは意識が必ず相関者を必要とすること、あるいはフッサールの言うように、意識は常に何ものかについての意識であることに思い至っていない。意識はベルクソンにあっては、ある質、所与の特質、実在の一種の実体的形態 *une espèce de forme substantielle de la réalité* として現れる」(*ibid.*)。しかしながら、ベルクソンの意識概念の新しさについては、サルトル自身が指摘する通りであった。このサルトルのベルクソンへの批判は、かえってベルクソンの意識概念の新しさを言い表しているとも捉えられるだろう。

2-3 映画 — 「光」としての世界

さて、今まで見てきたような、ベルクソンの「イマージュ」概念にこそ、映画、そのクローズアップは照応するイマージュであろう。

レヴィナスは世界を即自態に回帰させるクローズアップを、世界を暗黒化させるものと考えたのだった。しかしながら、レヴィナス自身が示唆しているように、クローズアップは同時に世界の発見装置として捉えられるのであって、この意味においては、対象を明るみにもたらしものとも考えられたのであった。クローズアップを世界を暗黒化する技法と捉えるのは、レヴィナスが現象学に忠実に、主体の方に光を位置させる限りにおいてのみである。ベルクソンは、レヴィナスとは逆に、世界の側に光を置き、主体を世界に暗黒をもたらしものとして捉える。それゆえ、世界を即自化することは、主体がもたらし闇が取り除かれて、世界がその本来の光度を取り戻し、露わに示されるということになる。ベルクソン哲学の視点に立つならば、対象を即自化することと、対象を明るみにもたらし、露呈すること

の間には、何の矛盾もない。よって、クローズアップの芸術的機能に照応するのは、現象学ではなく、意識と物質を同一視し、光を世界の側に位置づけたベルクソニズムである。19世紀末に誕生した映画という新しいイメージは、ベルクソニズムにおける新しい意識概念に照応するものである。ドゥルーズが映画を、現象学ではなく、ベルクソニズムに照応するものとして考えるのも、映画によって即自化された世界が、それでもなお「光」である点にある⁽¹⁰⁾。ただし、後に述べるように、ドゥルーズは、映画の脱中心的な運動性が世界を即自化すると考えている（ベルクソンの言う「イメージ」も運動そのものであり、運動と同一的な物質を指すのだが、この点については本稿ではこれ以上ふれない）。

クローズアップは世界を即自化する、ということは、世界を身体的主体の利害関心から解放するということを意味しよう。クローズアップによって、世界は身体の利害関心による取捨選択を免れ、まるごと呈示される。そのようにして、クローズアップは人間の眼が見落としていたものを掬い上げるということになろう。人間の眼は、生活上は、対象の全体性を捉えれば十分であって、それを構成する個別的諸要素の個別性まで、捉えることはなかろう。クローズアップが露呈する不条理なまでの個別性というのは、われわれが日常、自らの利害関心によって、無意識化していた対象の諸部分なのである。このように、クローズアップは、世界を即自化しながら、主観によって縮減された世界に、その知覚的な豊饒さを与え返すのである。

われわれの日常の知覚は、われわれが身体的存在者である限り、その利害関心によって常に縮減され、制限されている。ところが、クローズアップは世界を即自化し、世界を主体への帰属から解放し、主体なき状態へと回帰させる。そのようにして、クローズアップは、われわれが身体的存在者である限り意識できない、主体なき世界の豊饒さを呈示するのである。この意味で、映画を観るとは、日常的知覚を超え出る、脱身体的な体験なのである。

芸術によって世界が暗黒化されるというレヴィナスのこの表現は、たし

かに、日常的な意識の射程が届かない領域を映画が切り拓いていることを言い当てているだろう。しかしながら、むしろ、映画は、日常われわれが世界を捉えるよりも、その光を充溢させつつ、世界を現前させる。この意味では、世界が日常のわれわれの瞳を裏切るのは、それが日常より白く輝くからである、と言わなくてはならない。映画体験とは、暗黒の中の手探りの体験ではなくて、白光に目が眩む体験ではなからうか。

クローズアップは世界を断片化することで、画面から、眼差しの主体の影を追放する。クローズアップは世界を細切れにすることで、対象を「諸要素が統合される全体」として捉える主体的眼差しを寄せ付けないのである。このようなレヴィナスの指摘は映画を考察する上で、重要である。映画というイメージを形成する、カメラなる機械は、自らの眼差しの下に世界を秩序化する主体によって中心化された空間を描く、ルネサンス期に確立された線遠近法に基づきつつ、世界を写し出す。クローズアップは、カメラなる機械が構築する、主体によって中心化された空間を解体し、世界を即自化するのである。そのとき、全体のなかで、見失われていた個別的なものが、露わになるだろう。主体がその関心を向ける対象が諸要素全体として構成され、個別的なものは、むしろ自らをその対象が浮かび上がる背景としての地平へと身を隠してゆくだらう。クローズアップは世界を断片化し、対象と地平の関係を崩壊させ、個別的なものを露わにしてゆく。ジル・ドゥルーズは映画の運動性が「脱中心的な広大な地帯」を常に映画空間に回復させてゆくがゆえに、映画における知覚は、主観的な知覚をモデルとすることはできないと指摘している⁽¹¹⁾。とすれば、クローズアップは、主体によって中心化された空間を解体するという点において、映画の運動性と同様の効果をもつのである。

ここまで、クローズアップに限定して、世界を即自化する映画の技法を見てきたが、レヴィナスも言うとおりに、映画に写された事物は、ただそれがイメージであるというだけで、われわれの実践的志向から解放され、その点で即自的になるとも言えるだろう。そうして、それは、利害関心による取捨選択から逃れた姿で示されるのだから、われわれは映画を通して、

日常われわれが接するよりも、増幅されたその視覚的性質を目の当たりにするのではないだろうか。このような映画の「無関心性」は映画がイメージであるだけでもつに至る性質である。しかし、映画の場合、さらにそのイメージとしての独自性を考えるべきであると思われる。

映画には、絵画におけるようなアナログンの役割を果たす、再現される対象と異質な物質的実在が存在しないのだった。アナログンの不在は、アナログンを形成する主体の不在、すなわち、素材(物質)を形作り、イメージを創り出す人間の不在をも意味している。バザンも指摘する通り、われわれは、他の芸術には「人間の存在 présence」を認めるが、映画（あるいは写真）の中でのみ「人間の不在を享受できる」のである⁽¹²⁾。このように、映画というイメージは、その制作過程に人間が介入しないがゆえに、人間的意識によって規定されることなきイメージであり、この点に、絵画などの他のイメージに対して、映画のもつイメージとしての新しさがある。バザンは、映画はもはや人間的意識に規定されないことから、映画はわれわれの知覚を覆っていた「習慣」や「偏見」といった「精神的垢」を取り除き、現実を「露呈」する能力をもつ、と言う⁽¹³⁾。ベルクソニスム的な映画論の立場からは、映画が人間的意識に規定されないイメージであることで、取り除かれることになるのは、身体的主体の利害関心である、と言えるだろう。それゆえ、映画は、身体による主観的な知覚からは、こぼれ落ち、闇に沈んだものに再び、光を与え返し、それを露わに示すことができるのである。絵画のような映画以外のイメージは無関心性を帯びてはいても、人間が創り出すものである限りにおいて、身体的主体の利害関心に基づいた世界の把握を反映しているだろう。映画の場合、それが人間的に意識による規定を免れた新しいイメージであり、この点において、他のイメージとその本性において異なっているのである。また、上に述べてきた、クローズアップという技法は、人間的意識に規定されないがゆえにもつ映画の露呈性を、主体によって中心化された遠近法的空間を解体することで、さらに高める技法だ、と言えるだろう。

結

レヴィナスによれば、芸術によって世界は、主体への帰属から解放され、即自化され、異邦化され、感覚的なものになり、すなわち非対象化される。レヴィナスはこの事態を世界の暗黒化と捉えたのだった。現象学の志向性の概念が破綻するような光景をレヴィナスは芸術に見たのである。芸術の再現する世界は、主体から発せられる光がもはや届かない世界である。このようなレヴィナスの美学は、具体的対象の再現を排除し、その物質性を際立たせるモダンアートについての卓越した理論となり得ていた。レヴィナスは、映画、特にそのクローズアップの技法を取り上げ、それも世界を暗黒化する芸術の一例とみなす。クローズアップはたしかに、対象を部分的に写し出すことで、その対象を非対象化してゆくように思われる。しかしながら、クローズアップは同時に、対象を諸要素の全体として捉える主体的眼差しからは、逃れゆく、個別的なものを露わに示していたのではなかったか。その意味では、肉眼では捉えられないものを明るみにもたらしただとは言えないか。ならば、クローズアップは決して、世界を暗黒化するものではなかろう。レヴィナスのように、光を主体の側に位置づけ、世界を闇と見る限りでは、たしかに世界を即自化するクローズアップは、世界に暗闇をもたらすものであろう。しかし、世界を即自化するクローズアップが同時に世界を露呈する、発見装置であるならば、むしろ、世界の方が光でなくてはならず、主体の方が暗闇でなくてはならないだろう。この点が、レヴィナスが現象学に忠実である限りで、捉えられなかった点である。ベルクソンが提起する「イマージュ」概念においては、世界それ自体が意識であり、つまりは光であり、世界を自らの利害関心に基づいて取捨選択する知覚主体は、世界に影を落とす存在に過ぎない。クローズアップが世界を露呈する限りにおいて、ベルクソン哲学こそ、映画というイマージュに照応する概念を提供している、と言えるだろう。

本稿では、序でも述べたが、レヴィナスの美学思想を限定的なかたちでしか取り上げなかった。彼の思想の全体との関わりにおいて捉えていたの

であれば、また別の展開が見られたかも知れない。今後課題としたい。また、クローズアップについて述べる際、具体例に乏しかったように思われる。以上のような考察を基に、具体的な映画作品について分析することが、今後の課題として残された。たとえば、人物の位置関係を大きく捉えるエスタブリッシング・ショットなしに、顔のクローズアップの連続のみによってジャンヌ＝ダルクの宗教裁判を写し出した、カール・ドライヤー監督の傑作『裁かるるジャンヌ』（1927年）。クローズアップが捉えた、ジャンヌ＝ダルクの情念に溢れ、パトスに襲われた表情にわれわれが見出すもの、それはバラージュが言う通り「精神的次元」⁽¹⁴⁾ではないだろうか。

ドライヤーのクローズアップが露呈するのは、ジャンヌ＝ダルクの顔面に潜んでいた彼女の魂の深みなのである。クローズアップを「精神的次元」にまで深めたドライヤーは、比類なき映画作家である、と言えるだろう。また、こう考えると、映画作家ドライヤーの創造性についても、語るができるのではなかろうか。

その創造性とは、もちろん、サルトルの言うような、現実を否定し、非現実を生み出す想像的な創造性ではない。映画は現実の一種の現前であり、それは現実を否定することはないのだから。映画は非現実を創造するのではなく、現実を露呈する。ここでドライヤーの創造性と言うとき、サルトルとは異なる視点から、創造について考えている。つまり、ドライヤーは、かつてなかった「精神的次元」にまで至るような、新しい性質のイメージを創造したのである。映画作家は、非現実を創造的想像力によって、創り出すのではない。映画が現実の一種の現前であれば、映画作家は現実に働きかけ、それを操作するのであるが、映画作家はその過程を通して、それぞれに特異なスタイルによって、新しい性質のイメージを創造するのである。創造はこのように、非現実の創造ではなくて現実の操作、または作家のスタイルに関わる、新しい性質のイメージの創出といったかたちで、映画の場合は問題になってくるだろう。こう考えれば、レヴィナスが芸術の領域から排除していた「露呈」のみならず、「創造」についても映画において語り得るものとなるだろう。この点には、本論ではふれることができ

なかった。今後の課題としたい。

註

本稿で扱う、レヴィナス、サルトル、ベルクソンの著作とその略号は以下の通りである。訳出にあつては翻訳も参考にさせていただいた。また、引用文中の [] はすべて論者による補いである。

Emmanuel Levinas

EE: *De l'existence à l'existant* (1947), Paris, J. Vrin, 1993. 『実存から実存者へ』, 西谷修訳, 朝日出版社, 1987年。

RO: “La réalité et son ombre” (1948), in *Les imprévus de l'histoire*, St. Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994. 「現実とその影」, 『レヴィナス・コレクション』, 合田正人訳, ちくま学芸文庫, 1999年。

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。

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。

- (1) Gerald L. Bruns, “The Concepts of Art and Poetry in Emmanuel Levinas’s Writings”, in Simon Critchley and Robert Bernasconi (eds.), *The Cambridge Companion to Levinas*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 207.
- (2) レヴィナスはここでベルクソンの名を挙げ、ベルクソンが語る「イマージュ」こそがここに言う「対象以下」の「イマージュ」なのでであると述べる。しかしながら、典拠が記されておらず、どの文脈でベルクソンが語った「イマージュ」なのかが不明である。本稿でも取り上げる『物質と記憶』第一章における「イマージュ」を指すのであろうか。たしかに、ベルクソンは「イマージュ」に関して、それは「観念論者が

表象と呼ぶものより多く、実在論者が事物というものより少ないある種の存在」と定義している（MM 1）。ただ、このようなイメージとは、われわれが普段の日常的経験の中で知覚している対象を指し示しているのであって、決して「対象以下」なのではない。よって、本稿で取り上げるベルクソンの「イメージ」と、この箇所と言う「対象以下」の「イメージ」——写真がその具体例となるようなそれ——とは同一ではない、としか言えない。

- (3) 合田正人『レヴィナスを読む——〈異常な日常〉の思想』、NHK ブックス、日本放送出版協会、1999年、133-135頁、参照。合田は、サルトルのイメージ論批判のみならず、「現実その影」におけるそれ以外のサルトル批判と思われる箇所をいくつか指摘している。たとえば、サルトルが「アンガジュマン」を主張するのに対し、レヴィナスは世界からの離脱すなわち「デガジュマン」、ないしは「エキゾティズム」を説いている点などである。
- (4) サルトルの想像力論と映画の関係については、拙論「映画の想像力の問題——映画とサルトルのイメージ論——」（『人文論集』第36号、北海学園大学人文学会、2007年）を参照のこと。本稿において、サルトル、ベルクソンについてふれるとき、同種の内容を扱っているため、同拙論と重複する箇所が多いことをお断りしておく。
- (5) 竹内敏雄『美学総論』、弘文堂、1979年、261頁、参照。たとえば竹内はこう言っている。「絵画の実在的に平板な作品は物体としての存在性格において彫像におよばないが、抽象絵画が在来の顔料をつかっても、これをもりあげたり、けばだたせたり、あるいはアクション・ペインティングにみるように、タブロー面に飛散させたりして、強烈な物質的刺戟をあたえるとき、このマティエールの効果はやはり無対象的造形の弱点を補強するのに役だつことにある」（同上）。
- (6) 浅沼圭司『映画のために I』、書肆風の薔薇、1986年、132-139頁、参照のこと。浅沼は、映像の形成過程に注目し、「映像の基本的性格」について述べている。浅沼は、映画のカメラが形成する映像には、カメラ・オブスクーラにおける「鉛筆」のような、対象の視覚的性質とは異質な「材料」は、存在上の意味においても、ということとは現象的な意味においても、存在しないと指摘する。映像とは、カメラのレンズによって「具体的対象のその視覚的性質に還元したもの」でしかなく、それゆえ、その視覚的性質はその具体的対象自体に存在上の根

拠をもつのである。

- (7) André Bazin, “Théâtre et cinéma” (1951), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2002. p. 151. 翻訳として「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)を参照した。
- (8) ベラ・バラージュ 『映画の理論』, 佐々木基一訳, 學藝書林, 1970年, 49頁。
- (9) Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983. p. 90. 同頁の註を見よ。
- (10) *Ibid.*, pp. 88-89.
- (11) *Ibid.*, p. 94.
- (12) André Bazin, “Ontologie de l'image photographique” (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 13. 翻訳として「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)を参照した。
- (13) *Ibid.*
- (14) バラージュ, 前掲書, 66頁。