

# 映像における身体表象の認知の問題

石 渕 聡

## Body image in visual representation

Satoshi ISHIBUCHI

### はじめに

芸術作品における表象作用と認知の問題は、映像の記号論によってここ数十年にわたって取り組まれてきた。クリスチャン・メッツ、ウムベルト・エーコ、ロラン・バルトらの考察にはその問題についての示唆が数多く認められ、それらは記号作用によって認知にもたらされる契機を分別し、そこから逃れる領域を認めつつもそれを記述することに苦心しているのである。それはバルトの「第三の意味」であったり、「意味作用」に対する「再現性」、メッツの「類同性」の問題であったりする。映像を取り巻くこれらの理論はもちろんそのまま他の芸術理論に取り込むことは困難であることはいうまでもない。しかし、このような「不可解なもの」、つまり記号作用から逃れるような残余物に対して今後それらをどのように説明づけていくのかという問題は、そのまま芸術諸分野の研究課題に当てはまるものである。特に身体の表象の認知の問題に限っても、身体パフォーマンスの芸術における身体表象と映像芸術におけるそれとを構造的につきあわせることによって、新たな視点を見いだしうる可能性は十分にあるであろう。

ここでは、映像の身体認知の問題を、第一節では「第三の現実」という映像内現実に対する了解システム、第二節では自己認知のシステムの稼動（及び、他者認知の視線の問題）、第三節では舞踊作品を、映像における身体表象が虚性における特質を示す場として、つまり、映像が「映像であること」を主張してくるものとして捉え、映像の身体表象の機能を考察する。

### 1. 現実と映像<sup>1</sup>の関係の整理

通常、我々は映像に「身体が写っている」ということになんら疑問を持つことはない。しかしながら、映像に身体として現れているものは我々が現実に見たり触れたりする身体や、あるいは、自分の身体の映像であれば、自分が生きている身体とは異なるものである。すなわち、映像にお

---

<sup>1</sup> この論稿で議論される映像とは、さしあたって、一枚の写真と一繋がりの動画の上映されたものの区別はしていないが、絵画、アニメ、CGにおける表象されたものについては除外しておく。

いて我々は、現実の身体とは多くの様相を異にするものを、「現実の身体がそこに写っている」という一つの事実として受け取っているのである（少なくとも日常的なレベルにおいては疑問を持つことはない）。そのことは我々の側にある「身体表象の認知に関する強固な約束事」を示していると捉えることができる。現実における身体認知と映像として表象された身体を認知することにどのような連関があるのであろうか。

まず、現実と映像の関係を整理することから始めてみよう。ここでは考察の足がかりとして、ある一つの考え方から出発する。それは「映像は現実をカメラのレンズによって切り取ったものである」というものである。この素朴な考え方は、すでに幾つかの批判を受けていることも事実である。しかしながら、ここでもう一度、我々が経験的に持っている印象と合致するようなこのような考え方から出発することも許されるであろう。

「現実をカメラのレンズによって切り取る」ということは、映像はその内側に現実のある時間的空間的様相をとどめていると考えることができる。そして、映像を見ている我々の現実、その映像を含んでおり、その場合は映像は我々の現実の中の一つの対象（例えば、「一枚の写真」というように）ということになる。つまり映像を対象的に捉えるような我々の現在と、「レンズによって切り取られいつまでもそこにとどまっている現在」という映像内現在とでも呼ぶべき二つの様相を見出すことができる。我々の現在と映像内現在との関係は原理的には不変のものとして成立している。それは映像は過去のとある場所という時間的空間的な意味における映像内現在の我々の現在に対する先行性を告げるだけであるはずである。

しかしながら、映像が表象している内容、つまり、映像表象の意味作用を考えてみると、その関係は危ういものとなる。なぜならば、時間的な性格と空間的な性格が我々がそれぞれの映像を見る状況によって別様に現れてくる場合があるからである。たとえば私が小学生の時の写真は、映像が過去の私であることを告げていることは明らかである。映像内の現実私の過去といえるであろう。一方で、たとえば年賀状に写っている友人の姿は過去を私に告げるものではない。その場合、映像は現在の私の友人を示している。また、旅行パンフレットに写されているパリのエッフェル塔もその意味作用は決して「そのパンフレット用に撮影された最近のエッフェル塔」を示しているのではない。その場合は、映像が示す時間的な性格が消失し、「我々の住む日本から遠く離れた外国のすばらしい場所」というような空間的様相（他所性）のみが表出しているのである。このように映像を見るものの立場に対して、映像の表象が指し示す意味は単にかつて撮影されたところのものを提示するのではなく、映像を見るものの現実的状况に入り込むような仕方、過去や現在という時間性や、あるいは他の場所という空間性を提示したり消したりするのである。

そのような映像の表象する現実と我々の現在の現実との複数の関係性も、その根底に映像内現実に対する我々の信憑性があることによって成立していると考えられる。この我々の映像内現実に対する現実信憑性を先ほどの「現実をカメラのレンズによって切り取る」という考え方とつぎ合わせるならば、我々がカメラのレンズの存在を疑わないということが、我々の現実と

映像内現実との安定した関係を作っているということができる。カメラのレンズはこの二つの現実がつながった一つのものであるということの保証をしているのである。言い換えれば、我々はカメラのレンズと一つの現実を共有しているという暗々裏の了解があるということである。

このカメラのレンズの媒介は我々と映像内現実とにある別の関係をもたらすものである。というのは、映像が表象する事物や人間（身体）の総体としての映像内現実の外側を二様に見出すことができるからである。一つは対象としての映像の枠の外側の現実、つまり我々が「今・ここ」と呼ぶような現実である。もう一つは、カメラのレンズから逃れているという意味での外側の現実、つまり、「カメラのレンズに切り取られる可能性があった」外側の現実である。ここでは我々の生きる現実を第一の現実として、映像内現実が表象されているという意味で第二の現実として、そして、先ほど示した「カメラに切り取られなかった現実を」第三の現実として規定しておく。ここで注目したいことは、映像内現実において枠の外にあった現実（第三の現実）は、その映像からも我々の現実からも逃れているわけである。しかし、それは存在していなかったということにはならない。そのように考えると、映像は内側だけではなくその外側にも現実のある様相をとどめていることになる。

また、カメラのレンズの存在を疑わないということについては、「映像を見る我々の目のカメラのレンズへの同一化」の問題にあらかじめ言及しておく必要があるであろう（Metz, 1993 (3e éd.) : 61-81)。この考え方は、我々が映像を受容する際、すでに我々の目はレンズへと同一化しているというもので、カメラのレンズは姿を隠す（我々に存在を意識されない）ことによって、映像表象を成立させる媒体（あるいは表象装置）として機能を果たすというものである。ところが、この同一化も映像と我々の関係をそもそものはじめから規定しているものでなくて、「我々の映像表象に対する態度」が起因していることは留意すべき点であろう。たとえば、スーパーリアリズムの手法で写真さながらに描かれた一枚の絵に対する我々の見方を考えてみよう。即物的な議論をするならば、写真にせよ絵画にせよ、表面には発色性（モノクロであれば白と黒の段階）のある物質が2次元に配置されていることは同じである。まず、我々は、写真さながら描かれた絵を「現実のもの」として捉えるかもしれない。この段階では、我々は絵画を見ているにもかかわらず、「カメラのレンズ」を絵画の表象作用の中に忍ばせているのである。ところが、絵画の側に、いくつかの「写真でない証拠」を見出したとしよう。たとえば、明らかにパンフォーカス（すべてにピントが当たっていること）が不可能な状況にもかかわらず、すべての対象がくっきりとしていることであつたり、光線の具合であつたり、粒子の質感であつたり様々な要因が挙げられる。その場合、我々はすぐさまそこから「レンズの存在を消し去る＝現実的空間を表象することをやめる」はずである。つまり、実際に対象が「レンズによって現実を切り取った」かどうかというよりも、我々の受容する態度が「対現実的」になっているか否かが、レンズの存在あるいはレンズに対する同一化を成立させていると考えることができる。このように考えると、「絵画的な写真」に対しても同様であつて、「目のレンズへの同一化」という映像と現実を規定する

「見方の構造」は、「映像の表象内容」に依存する側面があるということができるのである。ある映像表象に対して、ひとたび、現実の認知と共通した仕方でもって臨んだ途端に、我々の目が同一化すべきカメラのレンズがひそかに存在しており、我々は先ほど分析した三つの現実の構造の中に置かれるのである。

上で述べたように、映像は第一の現実と第三の現実というような外側の現実との二重の関係を示しているが、このことを考えるに当たって、アンドレ・バザン (Bazin, 1973 : 9-17) が提唱した、「映像の存在論的リアリズム」の概念は大いに参考になるであろう。この概念はその後、複数の批評家によって、「素朴なリアリズム」として批判にあったが、この概念のもっている豊饒性は今でも損なわれているわけではない。このバザンの存在論的リアリズムは先ほどの問題、「事物（現実）がそこに写っている」という事態を「事物（現実）がそこに在る」に変換する一つの鍵をもっているのである。バザンの理論は、現代のバーチャルリアリティの問題も含めて（つまり、現実という概念そのものの再構築の必要性に関する問題）、再び映像のリアリズム論を構築する起点としては重要な概念である。また、ここでは少なくともバザンの理論はただ一つの事実を示していることを確認することだけでも有意義であろう。つまり、「映像がすべからくそこに写しているもの」に対して我々が「写されている」ということに対する反省的な認識を必要とする煩雑な手順を介入させることなしに「それらをそこに認知する」という事実である。この事実は映像は現実に通じる何かを備えているということを示している。ここでは映像が現実と通底する一つの契機として、我々の構成する諸事物や身体に対する表象の性格に注目することによって考察していく（第二節）。存在論的リアリズムを構成主義的なものに読み替えることによって、バザンのような反記号論的な理論を意味や表象の理論の分野に引くことが可能となるのである。

ここでの議論において、映像が我々の現実と関与するいくつかの様相が示されたはずである。映像は「カメラのレンズによって切り取られたもの」であるという一つの実事、我々と映像との関わりを構造づけており、そこに三つの現実を見出すことができる。一つは映像の内部の現実性、二つめは映像を見る我々の現実性、そして三つめはレンズによって切り取られなかった外側の現実である。三番目の現実、レンズに切り取られていないという意味において映像内現実から逃れており、我々が直面していない（体験していない）という意味で我々の現実からも逃れている。にもかかわらず、その現実、我々と映像との関係に常につきまってくるのである。我々が映像を見るという一つの実事を構造づけているものは、この両者から逃れ続ける第三の現実であるということができ、さらに、この第三の現実こそが、同一化の問題で議論されたカメラのレンズの心理的な存在と同格のものであるということができ、すなわち、映像の中に写されている事物や身体が提示する意味作用が働きだすと同時に、我々はこのレンズに保証される第三の現実によって、映像の中の現実と結びつけられてしまっているということである。

## 2. 映像における身体認知のシステム

それでは、映像表象に対して我々は何をどのように認知しているのでしょうか。ここでの考察対象は身体であることはすでに述べたが、身体を主題化しているということは、我々はすでに身体的存在でない事物を映像の中に弁別していることになる。したがって、映像に表象されている身体と諸事物とは認知のされ方において、（ここではまだ現実の場合と同じ方法か否かについての議論は留保するとしても）、何らかの区別がなされていると想定することは妥当であろう。つまり、映像においても身体が事物と等価なものとして認知されているのではないということである。ここでは映像における身体の認知のされ方を映像に表象された身体の特徴から分析することで検討していく。

さて、映像において我々は何かしらの身体を認知するが、まず明らかなことは、映像に表象された身体は現実と比較するならば空間的にも時間的にも限定されているものである。空間的には、二次元で表象されていること、つまり、映像とはスクリーンや紙の表面における視覚的な表象でしかないということは避けられないのである。また、「レンズが切り取る」が意味していることは、映像が表象するのはレンズによって狭められた部分であるということも限定要素としてあげることができるであろう。特に人物のバストショットや、顔や背中へのクローズアップなど、身体が部分として写されている場合は、空間的限定の強い場合としてあげることができる。

時間的限定については、一つながりの動画と一枚の写真では様相が異なる。動画の場合はモンタージュによって構成される人為的創作的な物語的意味にかかわる議論を別にすれば、基本的にはワンショットの映像が持つ時間幅は、対象の現実の時間幅と同じである。少なくとも何分何秒というレベルにおいては一致する。しかしながら、空間的な限定と同じ議論で、それは対象の行為や状況にかかわらず、「明確なはじめと終わりを持っている」ということを指摘しうる。現実の身体認知においては、たとえば、「あくび」という行為をその開始から終結まで一連の身体の行為として弁別する。ところが、映像においては、あくびの途中のみを切り取ることも可能なのである。一方、動画に比べて写真は瞬間を表象しているということが可能であろう。対象が身体であれば、風景や静物などと比べて「瞬間性」は強調されていると捉えうる。スポーツの報道写真等はその格好の例である。時間的な限定という点からすれば、写真はまさに「ぶれ」などの効果を別にすると、時間の推移を伴わないものとしてあげることができる。

このような身体に関する映像表象の空間的時間的な制限事項を数え上げることは、我々が映像における身体をどのような条件の下で認知しているかということの指針となる。つまり、我々は二次元の表面上に示され時間的な推移と身体の全体性（頭からつま先まで）の欠如したものに対してさえも、それを身体として認知していることになる。たとえば、ネイルサロンの広告に人差し指の先のデザインされた爪の映像が載っているだけで、そこには身体が出現しているということができる。もちろん、現実においては、人差し指だけが存在しているという事実は基本的には

起こらないことなので、そこではすでに現実に対する「再現性」であるとか「類同性」という問題では整理しきれない事柄が起こっているようである。それでは一体、映像における我々の身体認知のシステムはどのように説明しうるのであろうか。

この問題を前節で議論した「カメラのレンズによって作り出される第三の現実」に関連づけて考えてみよう。つまり、我々の現実からも映像内の現実からも逃れている第三の現実にある身体こそが、映像に表象されている身体を我々にスムーズに認知へもたらしめているという考え方である。我々はレンズから逃れている身体の部分の存在を疑うことがないので、寸断された身体を認識することに対しては映像の現実性の構造にしたがっていると見える。すなわち、人差し指の映像がそれとして認知されるためには、それより先に、レンズから逃れている身体が全体として想定されていなければ、我々はその映像を人差し指のものとして認知することができないというあり方である。したがって、寸断された身体の映像を見る際には、それに先行する身体の全体像への遡行が前提されていると考えることができる。

このような、身体認知に関するイメージの先行性について、フランスの精神分析学者であるジャック・ラカン（Lacan, 1966 : 89-97）の鏡像段階の理論に興味深い記述を見ることができる。ラカンは、我々が自己を形成する際、自らの身体像が（鏡像によって）外から与えられているということに着目している。この考え方は映像と我々との原初的な関わりを考えるものとして、また、身体の映像がそれだけで諸事物の映像から独立した性格をもっていることを考察する足がかりとして有用である。通常、現実には映像に対して「レンズが現実を切り取る」かぎりにおいては、常に先行している。ところが、鏡像段階の理論はある特定の映像がある特定の現実には先行するような様相（私の身体は私の身体の映像から与えられるという様相）を示しているのである。このことは映像が現実と事物において取り結ぶ決定事項を、唯一身体の映像が無効化するような事態を提出している。

このような映像と自己との原初的な関係は、一つには「身体は見る存在でありながら、自己の身体の全体像は自ら直接見ることができない」という事実に関与していると考えられる。先ほど、映像における寸断された身体を例示して、認知における身体の全体性のイメージの前提を述べたが、このように考えると、自己の身体像は直接的には部分的なイメージとしてしか見ていない（たとえば、鏡を見ることなしには自分の顔を見ることができない）のであって、常に全体的なイメージを前提しつつ認知されているものとして捉えることができる。なお、鏡像でさえも、それは左右が逆になった像であり、現実の身体像を捉えているのではないことも事実である。つまり、自己の身体の獲得とは、そもそものはじめから表象のレベルにあるということが出来る。したがって、映像における寸断された身体に対する認知は、自己の身体を獲得する認知システムが稼働していると考えることが可能である。

それでは、他者の身体認知システムについては、映像の中でどのようなことが関与してくるのであろうか。現実において他者を認めることは、私ではない一つの主体が身体的なものとして

そこに存在している (Sartre, 1943 : 298-349)、という事実直面することである。他者の身体は確かに見られるものとして存在する一方、私や私が見ている事物、そして私が見ていない対象を見る存在でもありうる。いったい、我々は映像の中で他者に出会う、言い換えれば、映像の中の身体は果たして「見る存在」足りうるのだろうか。

我々が映像内現実において身体を認める際、その身体から「私でない<私>」の資格を完全に剥奪してしまうことは妥当ではない。すなわち、すくなくともその映像は、「レンズによって切り取られている」のであるから、その身体は映像内現実と「切り取り作業から逃れた」第3の現実においては、見る存在であるということ是可以する。ところが、当然のことながら、我々の現実と映像内現実を隔てる枠を越えて、映像の中の身体は我々や我々の現実の事物に視線を与えることはできないはずである。我々はこちらの現実を見ることのない身体的存在を見ることになる。つまり、映像の中の身体に対して我々は「絶対的な安全圏」の関係にあるとあってよい。(ところが、最近出始めているテレビ電話は近い将来、「映像に見られること」を日常化して、この「絶対的な安全圏」の領域は変わってくるであろう)。このことはマジックミラーになぞらえることができる。ところが、マジックミラーと決定的に異なるのは、映像の中の身体は第三の現実を見ているということである。(もちろん、マジックミラーの向こうの身体もこちらの死角を見ているが、その領域はこちらの場所を移動することによって見ることができる)。つまり、映像内現実における身体と我々は常に互い違いに決定的な不可視な領域をもっているということである。また、先ほど、「絶対的な安全圏」と述べたが、映像の中の身体も我々を脅かす方法をもっている。それはカメラのレンズを見るということであるが、この行為がもたらす視線の問題も映像の身体特有のものであろう。つまり、その視線は「誰も見ていない」ものでありながら、映像を見るものすべてのものに投げかけられる視線である。カレンダーをどの角度から見ても、女優がいつもこちらを向いて微笑んでいるというあの視線である。ところが、視線を向けられていても、見られていないことを知っている我々は、そのような視線を見出すと同時に、映像の身体を「単なる表象物」に下落させてしまう危険性も孕んでいる。つまり、我々は映像の中にある唯一の虚の視線に気づいてしまうのである。この場合は映像の表象装置であるレンズの存在が露呈するといっていだらう。(俳優が映画においてレンズを見つめることが禁じ手となっているのもそのためである。) もちろん、ここで述べたことは、我々が映像の中に見出す「身体的イメージ」についての記述であるから、すでに表象物となっている映像の中の身体に対して、存在の価値を与えることは矛盾していることも事実である。しかしながら、我々が映像に身体を見出すという行為は、ある種の現実を立ち上げていることとして捉えることが必要であろう。この問題は、たとえば映像が映画であるか会議の中継であるかによっても状況は変わるものではない。

このように、映像における身体を認知するということは、映像と我々との原初的な関係を考えることで、自己の身体を認知するシステムと他者のものを認知するシステムに構造付けることが可能となる。

### 3. 舞踊作品中の映像シーンの演出効果からみた映像の身体表象の機能

これまでの考察は、「我々が映像においてどのようにして現実との関係を築きながら、そこに別の現実性（身体）を見出すのか」ということについて、その認知システムを分析してきた。しかしながら、一方では映像はあくまでも虚構物であることも事実である。ここでは「身体を見せること」を目的とした舞踊芸術を参照し、「身体が写っている」ということと「身体がそこにある」ということを付き合わせることによって、虚構物としての映像が固有にもっている身体表象のあり方を明らかにしたい。

まず、90年以降の舞踊の上演において、映像が多くの作品で使われていることに触れておきたい。そこで投射される映像が表象するものは様々であるが、その中で身体表象を含むものも決して少なくはない。つまり、文字通り「身体がそこにある」と「身体が映されている」という状況が同時に実現しているのである。この状況は現実の身体と映像の身体が共に同じ資格（舞台上にあるということ）で第三者（観客）に認知されるというものである。通常、映像とその映像の外側の現実を考える場合、映像内の現実とは空間的・時間的な枠組みによって明らかに閉じられていることに対して、外側の現実はそのような意味では閉ざされることがないので、事実上比較対照が困難である。つまり、閉じられているものが閉じられていないものに従属してしまう（分析が映像一般と現実一般という媒介概念的な比較に終わってしまう）危険性がある。しかしながら、上演シーンと上映シーンが並列されているような状況では、映像が閉ざされていることには変わりないとしても、それに対する舞台という現実も、作品上演という空間・時間的な枠の中に閉ざされているのである。つまり、こうした状況設定は映像の特質と現実の特質について同じように枠組みをつけて、なおかつ具体的な様相を伴うものとして考察できる。

また、上演芸術の中でも舞踊は身体があらかじめ主題化されているという意味において、ここでの議論に有効である。現実生活において身体が諸事物に対して持っている特権とは別に、舞踊は観客に対して身体を提示する一つのシステムとして捉えることが可能である。もちろんこのことは現実生活における身体の諸様相の多くを捨象して考えることになるわけである。しかし、このような特殊な状況における分析は、映像の身体表象の特質に関する一つのモデル概念を導き出すであろう。

さて、舞踊作品において、映像が投射される方法はいくつかあるが、ここでは「舞台後方のホリゾントスクリーンに客席後方から投射される大画面」という状況を想定する。この状況は上演シーンがそっくり上映シーンに変えられることになる。また、映像に表象される身体も出演者のものに限定する。つまり、観客にとって「舞台上の出演者」と「映像に写っている出演者」が同一人物のものとして提示される状況である。このような場合、観客がもつ身体表象は上映シーンと上演シーンにおいてどのような違いがあるのであろうか。分析の方法としては、両者の相違は、映像の投射が舞台上の身体に及ぼす効果、すなわち、作品の演出的効果に表れると考えられるこ

とから、以下、いくつかの主な演出的効果を考察していく。

まず、映像が持つ非現実性（あるいは虚構性）に着目するならば、映像の身体を提示する事によって、舞台上の身体をより生き生きとしたものとして強調するという陰画的な効果を挙げることができる。この考え方は素朴なものであるが、単に「映像を現実から何かが欠如したものである」というところにとどまらせてしまうものではない。つまり、舞台で行われている舞踊も観客にとっては舞踊という形式を持つ身体の表象であり、映像もまた固有の形式の身体の表象を提示しているわけである。それは、観客の空間に対して、同じような資格の異種の身体表象を示しているのである。そして、観客は映像を「より虚構性の高いもの」として認知するということが、結果として観客と舞台との空間的構造に変容をもたらすのである。つまり、通常は客席と舞台が現実と虚構という対立でもって壁ができていていると考えるならば、「より虚構性の高い」映像の出現によって、舞台の虚構性が観客の現実になづくという効果を見出すことが可能である。映像はその虚構性によって、「舞台と観客の壁を消失させる（上演シーンにおける舞台の時空間を観客に開放する）」ということができる。

また、そのような映像の持つ虚性の舞台上の身体に対する効果も留意すべきものである。観客は、舞台上の身体に対してそれまで見てきた「ダンサーに対する身体表象の様々なモデル」を用いて、目の前にある身体を捉えているとする。たとえば、バレエのパを知っている観客は、ダンサーがどのような動きを舞台上で遂行したかをより正確に捉えることができるというように、あらかじめ、目の前の全体的な身体表象に何を見出すかは、個人の経験に依存していることも事実である。ところが、映像による身体の「うつしかた」は観客に対して、ある見方を促すような別のモデルを提供していると考えられる。というのは、映像は我々が現実では見えているのにも関わらず注視しないことによって捉えていないものを提示しうるからである。たとえば、観客が、ダンサーの手首だけが写されている映像を見る場合、直後に見る舞台上のダンサーに対して、ことさら「手首」を捉えようとし、身体の全体的な統一像は保ちつつも、それまでとは別の身体表象を構成するといつてよい。つまり、映像が現実を切り取り、規範化することで、現実の方が逆につくられていくようなあり方を見ることができる。

他の効果としては、「観客にパースペクティブを意識させる」ということも重要であろう。観客は劇場であれば通常は、作品のはじめから終わりまで、固定した一つのシートに座って、そこから固定したパースペクティブの元で舞台上のダンサーを見るわけである。ここではさらに、上映される映像表象が、作品の中で上演時空間内において出演者を写した映像である場合（実際、上演中に舞台上の出来事を撮影して同時あるいは直後にそれを上映シーンとして上映する演出は実践されている）に限定される必要がある。その場合、観客は自分の場所とは異なるカメラのアンクルからの身体を見ることになる。その際、観客は自分のとるパースペクティブに意識的になりうるのである。このような映像による演出は「見ることに対する反省」を促す意味で異化的な演出の一つとして捉えることができる。また、別の議論となるが、上演シーンが観客の見る場所

によって違いが出る、つまり、パースペクティブを持つ場所に表象内容が影響を受けることに對して、上映シーンにおいては基本的には見る場所を問わないということは、映像の二次元性のもつ特性である。上で述べたことは、映像表象の二次元性によって、舞台の三次元性、すなわち、空間性が強調されると言い換えることもできる。

これまで舞台における映像表象の仕掛ける効果について、もっぱら空間的な側面を取り上げたが、時間的なことについても留意しておく必要があるであろう。というのは、第一節で述べたように、映像が基本的に見るものと取り結ぶ関係は「現在－過去」であるからである。たとえば、ダンサーのしぐさを中継して、ほんの二、三秒のわずかなタイムラグをつけて投射するような演出を想定してみると、この場合は、観客が得る身体表象の情報量は非常に多くなる。つまり、現在進行中の舞台上のダンサーのものと映像が示す数秒前のダンサーのものが別のパースペクティブから二次元的な表象として、さらにそれに加えて、その映像によって想起される数秒前の舞台上のダンサーのものである。このような多次元的な情報の錯綜する演出が成功した場合は、身体表象においては視覚的な形象よりも、「時間的推移」の感覚が強調されるであろう。なぜならば、このような過去への遡及は、ダンサーの「振付」または「動き」の遂行、及び観客のそれに対する認知の時間性の構造そのものをなぞっているからである。つまり、舞踊が進行する時間は「この身体表象」からの脱出であり、「いまだあらぬ身体表象」へと向かってゆくのであり、そのことを保証するのは、「かつてそうであった過去の身体表象（この場合は直前の姿態と理解してよい）」に対する距離だからである。このような特殊な演出の他に、映像表象が単独で時間性を強調するものとしては、スローモーションなどの技術的な処理を挙げることもできるであろう。また、同一人物の映像であれば、これまでの議論で限定していたような上演時空間中の映像（表象内容として関与する外側の現実が舞台の時空間までにとどまるような映像）でなくとも、そのダンサーの過去や他所性を舞台に乗せることが可能であるし、このような物語性を持ち込むような演出も多く行われて然るべきである。

このような舞台上で投射される映像による演出的方法や効果を数え上げていくとするならば、まだ多くのものが残されている。（また、議論を身体表象の問題から映像一般の議論に敷衍するならば、取り上げる演出例も異なるものとなるであろう。たとえば、上演に挿入される風景の映像やCGなどによる抽象的なデザインの映像などは、明らかに別の効果を目論んでいるのである。）しかしながら、ここまでの分析において、既に映像における身体表象のある特質が示されているのである。仮に映像における身体表象の機能が、単に現実の身体の現実的再現であるとするならば、これまで述べてきた演出効果は観客による舞台上の身体の不完全な追体験にとどまることになる。しかしながら、映像の身体表象は「虚構性によって観客と舞台の間の壁を消失」させ、「舞台上の身体表象」を再構成し、観客に「自らの視線の存在」を気付かせ、また、時として身体的形象ばかりではなく「時間性」をも表象するのである。この事実は、「映像における身体表象」が舞台上の身体や身体的存在としての観客に対して、両者の構造的関係やあり方を変容させ

ているものであることを示している。つまり、第二節で議論された「現実に対して先行」したり、「機能的な他者性を示す」ような映像の身体表象の認知の機構が、舞台という状況における具体的様相として機能していると捉えることができるのである。

#### 4. 結語

最後にこれまで議論した事柄を箇条書きに記す。

##### 1. 現実と映像の関係の整理

- ・現実と映像の関係の整理を始動する一つの考え方として「映像は現実をカメラのレンズによって切り取ったものである」という経験的なものから分析を始める。
- ・映像内現在はその見るものに対して原理的には時間・空間の様相において先行する。
- ・映像が表象する意味作用は我々の現在と映像内現在との関係を危うくする場合がある。
- ・映像と現実とは「映像内現実－我々の現実－両者から逃れる第三の現実」という3次元の構造によって整理しうる。
- ・第三の現実こそが我々を映像に結び付けている。

##### 2. 映像における身体認知のシステム

- ・映像における身体表象は空間的にも時間的にも限定されており、その限定そのものに認知システムが示されている。
- ・寸断された身体の映像表象を見る際には、自己の身体像を獲得する認知システムが稼動しており、それによって身体の全体的なイメージが前提される。
- ・映像において我々が見出す身体に他者の性質を見出すことが可能である。

##### 3. 舞踊作品中の映像シーンの演出効果からみた映像の身体表象の機能

- ・舞踊の上演に映像が使用された場合、映像における身体の表象作用の特質は演出効果として分析可能である。
- ・映像はその虚構性によって、舞台と観客の壁を消失させる。
- ・映像による身体表象は、観客に対してある見方を促し、舞台上の身体表象を再構成させる。
- ・観客は自分の場所とは異なるカメラのアンクルからの身体表象を見ることによって、観客は自分のとるパースペクティブに意識的になりうる。
- ・時間的側面については、映像が持つ「過去の表象」の性質は、舞踊の時間的構造を類似的に表出することができる、また、スローモーションや物語的な時間性も示すことが可能である。
- ・「映像における身体表象」が舞台上の身体や身体的存在としての観客に対して、両者の構造的

関係やあり方を変容させている。

#### 参考文献

- Bazin, André. 1973. *Qu'est-ce que le cinéma?* • Paris. Ed. du cerf (Collection «7e ART»).
- Lacan, Jacques. 1966. Le stade du miroir comme formateur de la fonction de Je. *Écrit I*. Paris: Seuil.  
(宮本忠雄他訳. 1972. <わたし>の機能を形成するものとしての鏡像段階. 『エクリ1』弘文堂.)
- Metz, Christian. 1993 (3e éd.). *Le signifiant imaginaire (Psychanalyse et cinéma)*. Christian Bourbois Editeur. (鹿島茂訳. 1981. 『映画と精神分析 想像的シニフィアン』. 白水社.)
- Sartre, Jean-paul. 1943. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard. (松浪信三郎訳 1956 『存在と無』人文書院)

(2004年9月25日受理)