

映画の全体と無限

ドゥルーズ『シネマ』とリュミエール映画

中村秀之

序論 | リュミエールなき『シネマ』

ジル・ドゥルーズが大学の講義の主題として映画を取り上げ、その成果を2巻の大著にまとめることになる1980年代前半は、折しも映画学においては初期映画 (early cinema) の探求が爆発的な展開を始め、映画作家ルイ・リュミエールとその作品にも新鮮な光が当てられるようになった時期である[1]。ところが、200名余の映画作家が招喚された『シネマ』[2]のどこにも、映画作家リュミエールとその作品のための場所は与えられなかった。「リュミエール」の名はわずか2回、装置 (シネマトグラフ) の発明者として挙げられたにとどまる[3]。管見によれば、その後の『シネマ』

[1] 国際フィルム・アーカイヴ連盟 (FIAPF) 年次総会での画期的な初期映画シンポジウム、いわゆる「ブライトン・プロジェクト」は1978年に開催された。このプロジェクトと初期映画研究の展開については、次の簡潔にして周到な解説が参考になる。武田潔「解説」、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『「新」映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、80-85頁。リュミエール映画に関しても、『シネマ』の刊行以前にすでに下記の重要な論文が発表されていた。Marshall Deutelbaum, “Structural Patterning in the Lumière Films,” *Wide Angle* 3(1), Spring 1979. Noël Burch, “Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein,” *Afterimage* 8-9, 1981. ダイ・ヴォーン「^{リュミエール}光 あれ——リュミエール映画と自生性」長谷正人訳、長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会、2003年、33-40頁 (Dai Vaughan, “Let There Be Lumière,” *Sight and Sound*, Spring 1981)。

[2] 『シネマ1*運動イメージ』財津理・齋藤範訳、法政大学出版局、2008年 (*L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1983)。『シネマ2*時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、2006年 (*L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985)。本稿ではこの2冊の総称として『シネマ』を用いる。

をめぐる議論でこの事実に注意を向けたものはほとんどなく、あっても哲学者ドゥルーズの映画史に対する知識の不足や認識の乏しさを示す欠落として言及されたにすぎない。

本稿の目的は、『シネマ』におけるリュミエール映画^[4]の不在をドゥルーズの映画理論に内在して考察し、その不在が必然的なものであること——欠落というよりも排除であることを明らかにして、その排除が含意する映画理論上の重要な問題を指摘することにある。それは映画における〈精神的なもの〉と呼ぶべき問題にほかならない。

以下の本論では、まずリュミエール映画の不在が消極的な欠落ではなく、むしろ積極的な排除であることを『シネマ』のテキストに即して示す(第1節)。次いで、『シネマ』の独特なショット概念を整理し、この概念を要とする理論体系からはリュミエール映画が必然的に排除されることを論証する(第2節)。その概念に照らすとリュミエール映画にはそもそもショットは存在しないのであり、その理論によればショットを欠いたイメージは〈精神的なもの〉へ開かれることがないために「映画」たりえないのである。それに対して本稿の最後の節では、初期映画研究のリュミエール映画に関する主要な議論を振り返り、そこで論じられた諸問題が、まさにドゥルーズが考えたのは別種の〈精神的なもの〉へ開かれる諸特性であったと主張する(第3節)。こうして本稿は、『シネマ』からのリュミエール映画の排除が、個別的にはドゥルーズの著作の限界を示す徴候的な事実であり、一般的には映画の〈精神的なもの〉に関する思考を触発する重要な契機であることを明らかにする。

1 | 『シネマ』からのリュミエール映画の排除

1.1 | かくも奇妙な不在

端的に「映画」という表題を掲げ、そのイメージと記号の「分類の試み」^[5]であると冒頭から宣言している著作にしては、『シネマ』に登場する映画作家の200名余という数は決して多いとは言えまい^[6]。事実、参照されている文献を見てもわかる

[3] ドゥルーズ『運動イメージ』10、13頁。

[4] 本稿が「リュミエール映画」と呼ぶのは、ルイ・リュミエールが1895年から1896年頃にかけてシネマトグラフで撮影した初期のフィルムである。

[5] ドゥルーズ『運動イメージ』1頁。

ように、その選択はおおむねフランスの映画批評の伝統を継承したものであり、相応の偏りと欠落は否めない。だがそうであればこそ、映画作家ルイ・リュミエールとリュミエール映画の完璧な不在は奇妙なのだ。主として英語圏で進行中であった初期映画研究にフランスの哲学者が通じていなかったとしてもさほど不思議ではない。しかし、本国フランスにおいてルイ・リュミエールは発明家としてだけでなく優れた映画作家としても高く評価されてきたのだった。たとえば1966年にジャン＝リュック・ゴダールは、シネマテーク・フランセーズでの講演でルイ・リュミエールを最初の「シネアスト」として賛辞を捧げた[7]。1974年には映画研究者のヴァンサン・ピネルが、カメラマンや演出家やプロデューサーも兼ねた「映画の総合的創始者」としてルイ・リュミエールを評価し、その作品『港を出る小舟』を「彼の最も美しいフィルムの本」と称讃した[8]。こうしてみると、『シネマ』における映画作家リュミエールの完璧な不在はやはり不可解と言わざるを得ない。

他方で、この奇妙な不在は『シネマ』をめぐる議論でほとんど問題にされてこなかった。「ドゥルーズと映画史」の関係性を論じたオリヴァー・ファーレは、例外的にこの不在に注目した研究者である。しかしファーレはこの看過しがたい事実について、ドゥルーズはリュミエール映画の魅力を「否認」したとは思えないけれども真の映画の前提にすぎないものとして重視しなかった、と穏便な注釈を加えるにとどめている[9]。他方、『シネマ』を主題とする単著を英語で初めて書いたD・N・ロドウィックは、初期映画に関するドゥルーズの歴史認識は「恐ろしくいい加減なもの [terribly remiss]」だと揶揄しつつ、『シネマ』で「時間イメージ」と呼ばれている

[6] (前頁) 挙げられている映画作家の数については次の「リスト」が参考になった。伊藤洋司・木下千花・篠儀直子・常石史子・彦江智弘・廣瀬純・堀家敬嗣・森田祐三・渡辺敦彦「『シネマ』インデックス——全監督・作品リスト」、『ユリイカ』「特集＝ドゥルーズ『シネマ』を読む」、1996年10月、123-170頁。

[7] 「ルイ・リュミエールはしょっぱなに、駅と列車と乗客を同時に撮影できる唯一の視点を見つけた。このことは彼がシネアストでもあったことを示しているんだ」。ジャン＝リュック・ゴダール「アンリ・ラングロワのおかげで」、『ゴダール全評論・全発言 I 1950-1967』奥村昭夫訳、筑摩書房、1998年、644-650頁 (Jean-Luc Godard, « Grâce à Henri Langlois », *Le Nouvel Observateur* 61, 12 janvier 1966, pp. 36-37)。

[8] Vincent Pinel, *Louis Lumière 1864-1948. Supplément à l'Avant-Scène* 147, 1974, p. 397, 424.

[9] Oliver Fahle, „Deleuze und die Geschichte des Films“ / « Deleuze et l'histoire du cinéma » in *Der Film bei Deleuze / Le Cinéma selon Deleuze*. Verlag der Bauhaus-Universität Weimar / Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, pp. 118, 130.

ものはすでに初期映画に現われているのではないか、と示唆してもいる^[10]。ただし、これも注の中での補足的な記述にすぎない。

1.2 | 排除の現場——『時間イメージ』第2章におけるタルコフスキーとリュミエール

これまでその事実に注目した論者たちの考えとは異なり、『シネマ』におけるリュミエール映画の不在は単に初期映画の知識の不足に由来するものではない。それは『シネマ』の映画理論にもとづいた明確な排除なのだ。その排除が決定的な形で行なわれているのは『シネマ2*時間イメージ』の第2章「イメージと記号の再検討」の最後の節である。ここにもリュミエールの名は登場しない。排除されているのだから当然とはいえ、その不在はいわば徴候的な空白である。ここでドゥルーズは、現代の時間イメージの映画におけるモンタージュの機能の変化を論じている。すなわちモンタージュは、運動イメージの映画では時間の間接的なイメージを表象していたのに対して、今や直接的な時間イメージを呈示するものになった、ゆえにショットかモンタージュかという「古典的な二者択一」はもはやありえない、と。ドゥルーズはこの点を説明するために、アンドレイ・タルコフスキーの「映画的形象について」というエッセーを参照する。タルコフスキーは「ショットの中を時間が流れるそのあり方」が重要だと述べているのだが、ドゥルーズによると、これはモンタージュに対してショットの優越を論じているように見えるけれども実はモンタージュを拒否しているのではなく、映画を言語活動とみなしてショットをその単位とするような言語モデルの記号論を拒否しているのだ、ということになる。むしろ、ショットはイメージの時間の力を決定しモンタージュがその時間の関係あるいは力の関係を決定するという形で両者は一体化する、とドゥルーズは主張するのだ^[11]。要するにモンタージュがすべて、というのがドゥルーズの立場である。

ところが、当のタルコフスキーが「ショットの中を時間が流れる」と言うとき、この映画作家＝理論家が想定しているのは単一の画面である。単一の「ショットに内在する時間の流れの感覚」こそが映画の本質であり、この「時間の流れの感覚」さえあれば、俳優も音楽も、そしてモンタージュさえ必要ない、と明言しているのだ。その意味での「真の映画」の実例としてタルコフスキーが挙げた作品は、最初

[10] D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press, 1997, p. 214. 引用文中の [] は、訳者による補足や省略を示すのに用いる。以下同様。

[11] ドゥルーズ『時間イメージ』58-59頁。

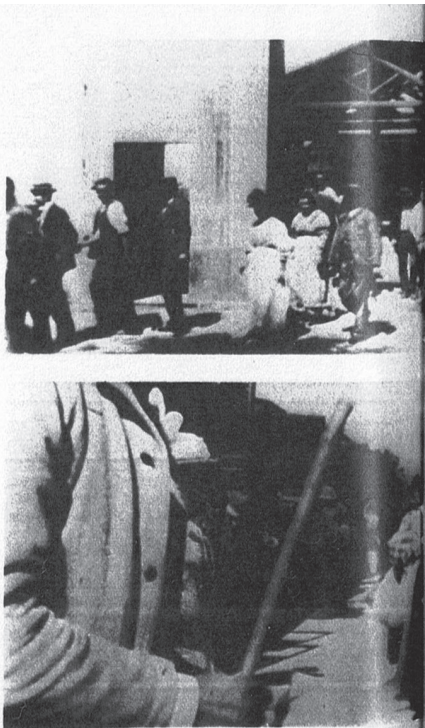
absolument absurde de parler de son sens synthétique. Bien qu'on parle sans arrêt du sens synthétique du cinématographe.

La dominante souveraine de la figure cinématographique est le rythme qui exprime l'écoulement du temps à l'intérieur du plan. Mais bien que le cours du temps se manifeste, se laisse découvrir aussi bien dans le comportement des personnages que dans les traitements figuratifs et dans le son, ce ne sont que des éléments d'accompagnement qui, en théorie, peuvent être présents, mais peuvent aussi être absents... On peut s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors et sans montage, avec juste la sensation du temps qui s'écoule dans le plan. Et ce serait du véritable cinéma. Comme, il y a longtemps, l'a été le film *l'Arrivée du train en gare de La Ciotat* des frères Lumière. Ou le film d'un des représentants de l'« underground » américain où nous voyons longuement un homme en train de dormir, jusqu'au moment de son réveil, moment chargé d'un effet cinématographique inattendu et frappant.

Tout ceci, bien entendu, n'est rien d'autre qu'une tentative de révéler l'idée cinématographique pure, si l'on peut dire. Et, indéniablement, cette façon de poser le problème a ses avantages. Elle aide à comprendre quelque chose qui a non seulement une signification théorique, mais aussi une signification pratique, créatrice. Plus précisément, le fait qu'aucune composante du film ne peut avoir un sens ou une signification indépendants. **Seul le film est une œuvre d'art.** Quant à ses composantes, nous ne pouvons en parler que sous condition, quand nous

« L'écoulement du temps dans les plans », *Sortie d'Usine et Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) de Louis Lumière.

34



期のいわゆる単数ショット・フィルム、ほかでもないルイ・リュミエールの『ラ・シオタ駅への列車の到着』だった。雑誌『ポジティブ』に掲載されたタルコフスキーのエッセーには『工場の出口』と『列車の到着』のコマの写真まで添えられている [図][12]。ところが、このエッセーを論じて引用までしてしながら、ドゥルーズはルイ・リュミエールの名前も作品の題名も記していない。タルコフスキーの文章の原典と照らし合わせて初めて判ることなのだが、まさにここでドゥルーズはリュミエール映画を自分の著作から意図的に排除している。

次節で見るように、ドゥルーズが映画において本質的なものだと考えたのはカメラの動きとモンタージュである。ところがリュミエール映画は固定カメラで撮られ

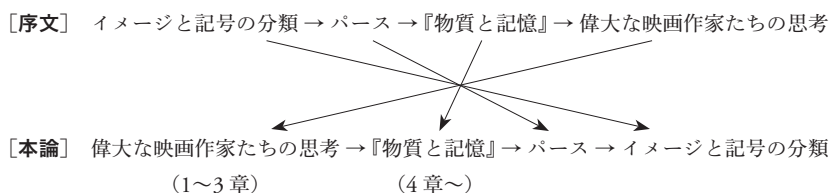
[12] Andreï Tarkovski, « De la figure cinématographique », *Positif* 249, décembre 1981, p. 34. タルコフスキーは、邦訳のある次の著作でも同様の主張をしている。『映像のポエジア — 刻印された時間』鴻英良訳、キネマ旬報社、1988年、171-172頁。

た単一画面のフィルムである。ゆえに、カメラは静止したままで編集も施されていないリュミエールのフィルムはドゥルーズにとって「映画」ではありえない。——このように、排除の論理はそれ自体として簡明である。しかし言うまでもなく真に問うべきことは、なぜカメラの動きとモンタージュが、一般には世界初の「映画」とみなされるリュミエール映画を排除するほどに本質的なものであるのか、という点だろう。ドゥルーズがタルコフスキーを引き合いに出して論じたのがショットとモンタージュの関係であったことにも示されているとおり、問題は『シネマ』の独特なショット概念にある。

2 | 排除の理論的根拠——映画の〈精神的なもの〉とショットの概念

2.1 | 〈精神的なもの〉としての全体と映画の本性としてのモンタージュ

『シネマ』が主たる対象として論じるのは、完成した映画作品というよりも、『シネマ1*運動イメージ』の序文の後半で語られている「偉大な映画作家たち」の「思考」である^[13]。この点は十分に理解されていないと思われるのだが、その理由の1つを『運動イメージ』の序文に求めることができるだろう。周知のとおり、そこではいきなり、本書は映画史ではなくイメージと記号の分類の企てであると宣言されているからだ。しかし『運動イメージ』における序文と本論の関係は交差配列（キアスムス）という伝統的な修辞法に従っている。序文で列挙されている事柄が、本論では下記のように逆の順序をたどって論じられていくのである。



『シネマ』の真の対象は「偉大な映画作家たちの思考」つまり映画実践である^[14]。「イメージと記号」はその「思考」ないし創造実践の条件であると同時にその所産なのだ。だからこそ、ドゥルーズは『運動イメージ』の最初の3つの章で、運動の

[13] ドゥルーズ『運動イメージ』2頁。

思考一般と映画実践の本性を基礎づけることから始める。運動の思考一般の基礎づけはもっぱらアンリ・ベルクソンの哲学にもとづいている。ただし、ここでの典拠は『物質と記憶』ではなく『創造的進化』である。映画実践の本性についても同様で、フレーミングやショットの概念はノエル・バーチのパラメータ分析から示唆を得つつ[15]、その核心は『創造的進化』の「全体」や「意識」の概念である。

ここで一挙に、当のショットの概念が導入される地点へ赴くことにしよう。第2章第2節の冒頭である。

デクパーシユ [カット割り、すなわちショットの区切りと配列] とは、ショットの規定である。そしてショットとは、集合 [ensemble] の諸要素あるいはその諸部分のあいだで、閉じられたシステムのなかで成立する運動の規定である。[略] その運動はさらに、集合とは本性上異なる全体にも関わっている。全体 [le tout] とは変化するものであり、開いているものつまり持続である。[16]

すでに第1章第3節で、閉じられた集合ないしシステムと開かれた全体との差異、開かれた変化する全体と精神的実在としての持続との同一性は、ベルクソンの『創造的進化』に依拠して論じられていた。そこでドゥルーズが持ち出したのはベルクソンの名高い砂糖水の比喩である。すなわち、砂糖が水に溶けることは人為的に閉じられた集合の中の物質の運動が全体の質的变化を表現することであり、溶けるのを待つことは「心的、精神的実在 [réalité mentale, spirituelle]」としての持続を表現する。この持続は、つねに開かれた「変化するひとつの全体」の存在を確証する[17]。

[14] (前頁) 『シネマ』の真の企てが映画のイメージと記号の「分類」よりも「偉大な映画作家たちの思考」すなわち映画実践の探求であるということは、『時間イメージ』第10章の「結論」、つまり『シネマ』全体の結論で述べられている。「映画それ自身はイメージと記号の新しい実践であり、哲学は概念的実践としてその [イメージと記号による映画実践の] 理論を作らなければならない」。ドゥルーズ『時間イメージ』385頁、強調は引用者。この点は本稿末尾の付記に記した研究会で指摘したことがあるが、別の機会に詳論したい。

[15] Noël Burch, *Theory of Film Practice*, translated by Helen R. Lane, Princeton: Princeton University Press, 1973, p. 51 (*Praxis du cinéma*, Paris: Éditions Gallimard, 1969).

[16] ドゥルーズ『運動イメージ』35頁 (Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 32)。強調は原文。〔 〕内の補足は邦訳書による。なお、邦訳で「総体」と訳されている ensemble を本稿では「集合」とする。

[17] 同書 18–19 頁 (ibid., pp. 19–20)。

というのも、全体は、人為的に閉じられた集合を「宇宙の残りの部分に結びつける細い糸のごときものによって」どこかへ開いたままにするからである[18]。

全体は、みずからを創造し、そして、部分なき別の次元で絶えずみずからを創造する。しかも全体は、集合をひとつの質的狀態から別の質的狀態に連れてゆくものとして、また、それらの質的狀態を通してゆく停止なき純然たる生成としてみずからを創造するのだ。全体が精神的あるいは心的なもの [spirituel ou mental] であるというのはまさにそうした意味においてである。[19]

つづけてドゥルーズは『創造的進化』の一節を引用する。

一杯の水、砂糖、砂糖を水に溶かす過程は、おそらく、それらが私の感覚、悟性によって〈全体〉[le Tout] から切り取られた [découpés] 抽象でしかなく、〈全体〉のほうは多分意識のように発展するということを措いて他にないだろう。[20]

このあたりのドゥルーズの議論の展開は必ずしも明瞭なものとは思えない。しかし、依拠されている『創造的進化』の該当箇所はむしろそれ自体として明晰である。そこでベルクソンが主張しているのは、無機的な物質の世界における継起にも「われわれの持続に類似した持続」が認められるということである。この場合、コップの中の砂糖水は科学的研究の操作対象として設定された物質のシステム——まさに人為的に閉じられた集合——の比喩であり、ここでの「糸」は或るシステムと別のシステムを結びつける環境的要因を意味する[21]。

ドゥルーズによるベルクソンの引用は二重の比喩になっている。というのも、砂糖水＝物質のシステムは、ここでは暗黙裡に、そしてあらかじめ、映画のフレーミングされた画面を含意しているからだ[22]。さらにドゥルーズは、ベルクソン自身が用いた「切り取る [découper]」という動詞にもとづいて、システムとしての集合

[18] 同書 20 頁。

[19] 同書 20 頁 (ibid., p. 21)。

[20] アンリ・ベルクソン『創造的進化』合田正人・松井久訳、ちくま学芸文庫、2010年、28頁 (Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris: Presses Universitaires de Paris, Édition du centenaire, 1959 [1907], p. 502)。

[21] 同書 28–30 頁 (ibid., pp. 502–504)。

を人為的に閉じる操作に「区切り [découpage]」という名詞を充てる^[23]。この章での議論の目的は運動の思考一般を基礎づけることにあり、映画はまだ直接の対象となっていないのだが、明らかにこの用語は映画の「デクパージュ (カット割り)」を先取りしている。そして、先に引用した「デクパージュはショットの規定である」という文に表わされているとおり、第1章で基礎づけられた運動の思考における基本概念のセットが、つづく第2章で映画の諸パラメータに結びつけられるのである。

人為的に閉じられた集合はフレーミングに対応する。フレーミングは必然的に画面の外を伴うけれども、ドゥルーズによれば、その画面外 (le hors-champ) は別の集合あるいは全体との関連で2つのアスペクトを持つ。相対的アスペクトにおいて閉じた集合は別の見えない集合を生むのに対して、絶対的アスペクトにおいては閉じた集合は全体 - 持続 - 精神に自らを開く^[24]。以上と対応してショットにも2つのアスペクトが存在する。集合における位置移動つまり物質の運動を現前させることと、全体における持続つまり精神の変化を表現することである。これら2つのアスペクトを持つ結果、ショットは集合のフレーミングと全体のモンタージュを仲介する機能を担う^[25]。すなわち、ドゥルーズ自身はそのような言葉で表現していないけれども、ショットはベルクソンの「糸」の役割——「システムとシステムを結び付ける」^[26]——を果たすことになるのだ。

こうしてドゥルーズはモンタージュこそ映画的思考の本性であると主張する。モンタージュは運動イメージを操作して、変化する開かれた全体としての持続を表現する。すなわち、映画の〈精神的なもの〉を規定するのはモンタージュなのである。ドゥルーズはセルゲイ・エイゼンシュテインに依拠して、モンタージュは映画作品の全体であり〈理念〉であるとも述べている。そして「全体は前提されていない

[22] (前頁) 砂糖水の比喩についてドゥルーズは、「スプーンの運動が砂糖の溶解を速めうるということを、ベルクソンは忘れてるように見える」という奇妙なコメントを挿入している。『運動イメージ』17頁。ドゥルーズが想定しているのはスプーンをかき回す人間の存在である。ここでの議論が暗黙裡に映画を先取りしているとすれば、それは観客でも映写技師でもなく映画作家でなければならない。閉じた集合すなわちフレーミングを規定し、その要素に介入する主体といえば映画作家だからである。

[23] ドゥルーズ『運動イメージ』21頁 (Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 21)。

[24] 以上は同書 30-35頁 (ibid., pp. 28-32)。

[25] 同書 37-38頁。

[26] ベルクソン『創造的進化』29頁。

ばならない」[27]。なるほど理念は要請されるべきものであるが、このような前提としての「全体」の要請はベルクソンの『創造的進化』の読解にもとづいていると考えられる。かつてドゥルーズは『ベルクソンの哲学』のきわめて重要な部分で、『創造的進化』における生命の進化にとっての問題が「全体性」を前提とした差異化＝分化にあると論じていた。

ベルクソンがエラン＝ヴィタルについて語る時、彼は何が言いたいのだろうか。つねに問題とされているのは、現実化されつつある潜在性、差異化されつつある単一性、分割されつつある全体性 [une totalité] である。[略] 差異化はなぜひとつの《現実化》であろうか。それは差異化 [=分化 différenciation] が、ひとつの統一性、潜在的で初原的な全体性を前提としているからである。[28]

『創造的進化』に依拠した『運動イメージ』の議論において、映画の実践における全体を前提としたモンタージュは生命の進化における全体性を前提とした差異化＝分化に類比されている。そして、生命の進化における差異化＝分化の機能を映画の創造において担うもの、それこそがショットなのである。

2.2 | ショット-意識-カメラ

ショットはフレーミングとモンタージュを仲介する。換言すれば、持続すなわち全体を分割し、再分割し、そして再結合する。ここでドゥルーズは一見すると意外なアナロジーを持ち込む。「或る意識こそがそのような分割と再結合を遂行するということを前提すれば、ひとは、ショットについて、それは意識のように働くと言うだろう」[29] と。だが、ショットと意識とのこのような同一視は、『シネマ』のここでの議論が『創造的進化』に依拠していることを考えれば少しも不可解ではない[30]。

[27] 同書 55 頁。

[28] ジル・ドゥルーズ『ベルクソンの哲学』宇波彰訳、法政大学出版局、1974年、105頁 (Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris: Presses Universitaires de Paris, 1966, p. 96)。

[29] ドゥルーズ『運動イメージ』38 頁。

[30] ジャン＝ミシェル・パマルは、この「意識」を『物質と記憶』や『精神のエネルギー』にもとづいて解釈している。Jean-Michel Pamart, *Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Paris: Éditions Kimé, 2012, pp. 36–38. しかし、ここで参照すべき典拠は『創造的進化』である。

『創造的進化』において意識は、たとえば次のように規定されている。

したがって、動物の意識——たとえそれが最も知性的な動物の意識であっても——と人間の意識の差異も根本的なものである。なぜなら、意識は正確に、生物の持つ選択能力に対応するからだ。意識は、実在的な行動のまわりを取り巻く可能的な行動の量と同じ外延を持つ。意識は発明ならびに自由の同義語なのである。^[31]

映画においてはこの分割と再結合が「偉大な映画作家たち」の選択によって行なわれるのであれば、ショットと意識の機能を同一視するのは妥当である^[32]。とはいえ、その意識についてのドゥルーズの主張こそ真に驚くべきものだ。「映画的意识」とはカメラであると断言するのだから。

しかし、問題になるのは映画的意识のみであり、それはわれわれ観客ではなく、主人公でもないのであって、それはむしろ、あるときは人間的な、またあるときは非人間的あるいは超人間的なカメラである。^[33]

ショットと意識を同一視する根拠が、フレーミングとモンタージュを仲介する機能、あるいは分割と再結合の選択機能にあるのだとしたら、そのショット-意識をさらにカメラと同一視するのは驚くべきことだ。なぜなら、前田英樹がベルクソンの『物質と記憶』を踏まえて力強く論じたように、身体を持たないカメラは自分の行動の必要にもとづいて選択的に知覚することがないからである。換言すれば、通常の知覚が行動を選択する未決定の中枢としての身体と相関的に現われるのに対して、映像は行動も選択もしないカメラという機械によってもたらされる「非中枢的な知覚」なのだ^[34]。他方、ドゥルーズの論理に従えば、カメラは選択する——たとえそれが

[31] ベルクソン『創造的進化』335頁（Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 718）。強調は引用者。

[32] だとすれば、ここでドゥルーズは自然と自由を対立させず、両者を一元的に捉えていることになるのかもしれない。本稿で詳述する余地はないが、『シネマ』において、演繹ないし延長されるものであるイメージや記号が「偉大な映画作家たちの思考」すなわち創造的実践の条件であると同時にその所産である理由は、まさにそこにあるのではないだろうか。

[33] ドゥルーズ『運動イメージ』38-39頁。

[34] 前田英樹『小津安二郎の家——持続と浸透』書肆山田、1993年、24頁など。

「非人間的」ないし「超人間的」であるとしても^[35]。だが、身体を持たないカメラにどうしてそれが可能なのか。

ここで注意すべきことは、ドゥルーズにとってショットの仲介および選択の機能はカメラの可動性 (mobilité) を前提としていることである。たとえば、ドゥルーズは「映画が登場したとき」の状況について次のように書いている。

一方では、撮影は固定されており、したがって、ショット〔^フ平面〕は空間的であり、その形式において不動であった。他方、撮影装置は映写装置と一体化しており、そこには一様な抽象的時間がそなわっていた。映画の進化、すなわち、映画自身の本質あるいは新しさの獲得は、撮影を映写から切り離して解放することと、動くカメラと、モンタージュとによって成し遂げられるだろう。^[36]

「撮影装置は映写装置と一体化」していたという記述は、カメラとプロジェクターを兼ねたリュミエール社のシネマトグラフを念頭に置いていると考えてよいだろう。しかし、だからといって「そこには一様な抽象的時間がそなわっていた」とは何を意味するのか。不可解な記述である。文脈から明らかなのは、この記述がベルクソンによる映画批判を引き写したものにすぎないということだ^[37]。ここには確かに映画史に関する認識不足が露呈していると言わざるを得ない。ともあれ、この引用の後半で簡潔に述べられているように、ドゥルーズにとって映画の本質はモンタージュと「動くカメラ」にある^[38]。そして身体のないカメラが自ら動く能力を持た

[35] 前田英樹は或る談話で、「非中枢的知覚」はすでにリュミエール映画に現われていて、その驚きに立ち帰ることがドゥルーズの『シネマ』の最初のモチーフだったのは「明らかなこと」だと断言した。「映画の本性」、『ユリイカ』1996年10月、102頁。しかし、「非中枢的知覚」に関する前田の洞察は、本文で述べたようにドゥルーズの考えとは真逆と言ってよい。むしろこの概念を梃子として『シネマ』を批判的に読解することが可能だったのではないか。それはたいそう生産的な企てとなつたであろうと思われる。

[36] ドゥルーズ『運動イメージ』7頁。〔 〕内は邦訳による補足。強調は引用者。

[37] ベルクソンは、「映画のやり口、われわれの認識のやり口」として、「すべての人物に固有なすべての運動から、非人称的、抽象的で単純な運動、いわば運動一般を抽出してそれを映写機の中に置く」と書いている。『創造的進化』387頁。強調は原文。

[38] 『運動イメージ』で最初にカメラが言及されるのは交通機関との類比においてである。ドゥルーズ『運動イメージ』10頁。カメラについては、同書36-37、42-44、46-47頁なども参照のこと。

ない以上、カメラと一体化してその動きを可能にする何者かが暗黙裡に前提されている。それこそ映画作家にほかならない。

こうして『シネマ』からリュミエール映画が排除される理由が明白となった。リュミエール映画は固定カメラで撮られた単一ショットの映像である。ドゥルーズにとってカメラが動かずモニタージュもない映像は「映画」ではない。カメラを動かさずモニタージュも行なわないルイ・リュミエールを「偉大な映画作家」と見なすことはできない。そして『シネマ』の映画理論によれば、リュミエール映画にそなわっているのはせいぜいフレーミングだけであり、そこにはそもそも「ショット」が存在しないのである^[39]。その画面は閉じた集合でしかなく、物質の運動すなわち相対的な位置移動を示すことしかできない。変化する全体である持続、つまり〈精神的なもの〉へと開かれてその全体を表現することがない。この最後の点が決定的に重要なのだ。結局のところドゥルーズにとって、〈精神的なもの〉へ開かれることがないという特性ゆえに、リュミエール映画には「映画」の本質がそなわっていないのである。

3 | 全体と無限 — 映画の〈精神的なもの〉の2つのあり方

3.1 | 物語の糸 — ドゥルーズ『シネマ』のショットと全体

ドゥルーズの議論に賛同するのではないにしても、ずっと素朴に、リュミエール映画はせいぜい「動く写真」にすぎないとみなす人々もいるかもしれない。しかし映画作家リュミエールを称讃しリュミエール映画の映画としての魅力を論じる者は、過去にも少なくなかったし今も後を絶たない^[40]。その中にはドゥルーズの概念にもとづいてリュミエール映画に「時間イメージ」を見出せると主張する議論さえあ

[39] 一般にリュミエール映画を「単数ショット」と呼ぶような場合には、カメラの1回の作動によって撮影された映像の連続的なまとまりを「ショット」という単位 (unité) として想定している。ドゥルーズの「ショット」の概念はそのような意味に還元されない。ドゥルーズが「ショットの一性 [unité]」と称するものについて『運動イメージ』の第2章第3節で主題的に詳論するのはそのためである。

[40] 本文中で言及する主要文献に加えて最近の論文を1点挙げておく。Nico Baumbach, “Nature Caught in the Act: On the Transformation of an Idea of Art in Early Cinema,” in Jeffrey Geiger and Karin Littau eds., *Cinematicity in Media History*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, pp. 107–116.

る[41]。だが、それはありえない。「時間イメージ」は、ほかならぬリュミエール映画を排除した同じ理論体系から演繹的に導かれた概念なのだ。『シネマ』それ自体の概念や論理でリュミエール映画を救うことはできないだろう[42]。他方、リュミエール映画がカメラの動きやモンタージュを欠くにもかかわらず、別の意味で〈精神的なもの〉に向けて開かれたものであることを論じた文献はすでにいくつか存在する。その〈精神的なもの〉はドゥルーズが前提として要請した全体とは本性において異なる。換言すれば、リュミエール映画からは、ドゥルーズが閉じた集合ないしシステムにすぎないとみなす画面を別種の外部へ開く別種の「細い糸」が伸びているのだ。

それにしても、前節ではその内実を不問に付していたのだが、ドゥルーズが考える「映画」の「全体」とは何だろうか。リュミエール映画との対比という問題関心を踏まえ、映画史を参照することで、その内実について1つの仮説を立ててみよう。

『シネマ』が対象とする「映画」は歴史的には1910年代半ば以降のものである[43]。この時代的限定は、フレーミングとモンタージュを仲介するショットの存在を必須とする「映画」の定義を時間軸に射影した結果とみなすことができる。しかし同時に、そのショット概念それ自体が歴史的に規定されたものであることを示してもいるのではないか。さらに、このことは『シネマ』における全体の理念にも関わるのではないだろうか。

[41] たとえば、Damian Sutton, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, pp. 83–84.

[42] 『シネマ』において「時間イメージ」は行動イメージの危機、感覚運動連関の崩壊という否定的契機によってしか議論に導入されえない。『シネマ』において探求される映画的思考の出発点には不確定の中心としての身体や脳に生じる知覚が置かれていて、この知覚は〈ショット-意識-カメラ〉とともに、映画的思考の主体に帰属し——あるいは主体を構成し——、この主体（映画作家）は、演繹的に発生する諸イメージをモンタージュの素材として作品を創造する。その中の行動イメージが危機に瀕することで時間イメージが顕在化する、という論理の展開である。本文で述べたとおり、この論理の中にリュミエール映画が占めることのできる場所は存在しない。リュミエール映画に時間イメージを見いだしたいのであれば、いわば『シネマ』を脱構築して、時間イメージの概念自体を刷新しなければならないだろう。

[43] 『運動イメージ』第3章で論じられるモンタージュの4つの主要な傾向で時的に最も古いものは、アメリカ映画（グリフィス）である。また、画面の深さに関してオーソン・ウェルズやジョン・ルノワールに対比される「初期の」映画はグリフィスやルイ・フィヤードの作品を指す。『運動イメージ』第2章注25。同書50頁と注（26）頁。

小松弘がジャン・ミトリに依拠して述べたところによれば、今日一般に解されているような「単位」としてのショット概念が形成されたのは1908年から1915年までの時期である[44]。ショットの概念は、その発生時には撮影時の「カメラと対象の関係の間に築かれる概念であり、それは対象を奪取するものであるという起源の性格」を持っていた[45]。ところが、古典的システムの生成によってショットは作品の単位として認識されるようになる。するとショットの概念は、「語源 [「撃たれたもの」] が暗示する〈対象奪取〉の意味を、単に異例で象徴的なものとして沈め、空間を得ようとする演出された一続きの単位としてのプラン [plan = 平面] とかアインシュテルング [Einstellung = 所定の場所に置くこと] の意味を積極的に吸収してゆくような、映画の物語化形成の傾向をもつ」ことになる。「古典的システムとは、物語性に従属した再現モードに他ならないからである」[46]。

このような事実を踏まえるなら、ドゥルーズのショット概念は、古典的な物語映画のシステムにおける「単位 [unité]」としてのショット概念を前提としつつ、その「一性 [unité]」を独自に再定義したものとみなすことができる[47]。さらに、モンタージュが表現する〈変化する開かれた全体としての持続〉すなわち〈精神的なもの〉は、映画の虚構の物語と不可分のものになるだろう。閉じたシステムを全体へと開く細い糸は、物語を語るために個々の画面を関連づける機能を担うのだ。なるほど、時間イメージの映画において古典的物語映画を前提としたショット概念が維持できなくなるときにショットかモンタージュかという二者択一はなくなる、とドゥルーズは主張する（本稿の1.2）。しかし、『時間イメージ』の議論にとっても、物語が——しかも物語言説というよりもむしろ物語内容が——しばしば決定的な役割をはたしている[48]。〈精神的なもの〉としての全体が時間イメージにおいて新た

[44] 小松弘『起源の映画』青土社、1991年、25頁。Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 1, Paris: Éditions universitaires, 1963, p. 149. ドゥルーズ自身が再三にわたってミトリの議論を参照していることを想起すべきである。

[45] 小松『起源の映画』35頁。

[46] 同書36頁。強調は引用者。

[47] 本稿注39も参照のこと。

[48] 1つだけ例を挙げれば、『市民ケーン』の「画面の奥行き [la profondeur de champ]」も物語内容との関連において初めて意味を持つ。ドゥルーズによれば、この「画面の奥行き」は直接的な時間イメージの1つのタイプを創造するのだが、その時間イメージはすべて「ケーンの死」という固定点と「バラの蕾」という特異点の間に現われるのである。ドゥルーズ『時間イメージ』154–155頁 (Deleuze, *L'Image-temps*, p. 146)。なお、邦訳では« la profondeur de

に規定されるという議論においてもそうなのであって、たとえば、「映画はもはや説話的 [narratif] ではなくな」ってゴダールとともに「小説的 [romanesque]」になるという指摘は、逆説的にも広義の物語の重要性を示している[49]。

3.2 | 超越の糸——リュミエール映画のショットと無限

ドゥルーズの映画理論において、リュミエール映画はショットによるモンタージュへの仲介を欠いたフレーミング＝閉じたシステムでしかない。それは物質の相対的な位置移動を規定するだけであり〈精神的なもの〉へ開かれる契機を持たないため、映画ならざるもの、あるいはせいぜい映画の本質を未だ持たざるものにとどまる。ところが、これまでのリュミエール映画をめぐる主要な議論は、まさにドゥルーズによって物質の相対的な位置移動を示すだけのものとみなされた特性を、それ自体として肯定的に論じてきたのである。そして、そのような議論には、ドゥルーズのそれとはまったく別種の「細い糸」の存在を、豊かに、そして刺激的に示唆するものがある。

たとえばダイ・ヴォーンの「自生性 [spontaneity]」の議論は比較的知られているが、その含意が汲みつくされていないとは思えない。「自生性」とは、ヴォーンがリュミエール映画の魅力、そして映画一般の潜在的可能性の核心にあるとみなす特性である。カメラに撮影されることで「[波や葉っぱや煙や土埃のような] 生命を持たないものまでが自己表現 [self-projection] に参加し、ひるがえって人間もまた、その自生性によって「奇跡的なものとして、葉っぱや埃と等しいもの」になってしまう[50]。あたかも物質のダンスとでも呼ぶことができそうなこの特性こそ——ドゥルーズにとっては物質の相対的な位置移動にすぎないのだが——、リュミエール映画の「魅

champ」をすべて「パンフォーカス」と訳しているが、これは適切ではない。ここでドゥルーズは、通常はディープ・フォーカスと呼ばれる撮影技法と画面の奥行き（空間の深さ）を活かした演出を区別していないからである。この点については次の論文が主題的に論じている。岩城覚久「ディープ・フォーカスとイメージの深さ——ドゥルーズ『シネマ』の奥行き論への一考察」、『人文論究』56(3)号、2006年、89–105頁。

[49] ドゥルーズ『時間イメージ』261頁 (Deleuze, *L'Image-temps*, p. 244)。訳語を一部変更した。もちろん、映画における言語の問題と密接に関わるこの主題は別の機会にしかるべき仕方
で論じられなければならない。

[50] ヴォーン「^{リュミエール}光あれ」37頁 (Vaughan, “Let There Be Lumière,” Thomas Elsaesser ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI Publishing, 1990, p. 65)。

力」の核心をなすものなのだ。しかしヴォーンは、さらに大胆にも「自生性」と〈精神的なもの〉との関係にまで踏み込む。すなわち、映画の自生的なものは制御された意図的なコミュニケーションという概念を脅かすだけでなくコード化された表象システムをも否定する。映画の「海」は絵画的技法や言語的修辭によって描写された本物らしい「海」ではない。だからといって感覚的なイリュージョンでもない。『港を出る小舟』の上映終了後に観客たちが思わず杖でスクリーンを突いたと伝えられるが、その観客たちは現実の水が存在すると錯覚したのではない。「彼らがそこにあるだろうと思った[suspected]」のは「ある種の形而上学的意味における海それ自体の存在」だったのだ[51]。

なんの論証もなく放たれたヴォーンのこの断言には、しかし実に重要な洞察が含まれていると思う。ここで示唆されているのは、物質の相対的な位置移動を示すだけと見えもする映像にそなわった超感性的な特質なのである。スクリーン上の映像は光による物理的現実 (physical reality) の痕跡であるだけでなく、いわばそれ自体が形而上学的実在 (metaphysical reality) でもあり、知覚の対象であるというよりも思考の対象である、とヴォーンは言っているのだ。そういえば、人間から通常の意味を剥ぎ取って「葉っぱや埃と等しいもの」にしてしまうカメラの作用は、どこか現象学的還元を連想させないだろうか。「ある種の形而上学的意味における海それ自体」などと言われるとプラトンのアイデアを思い浮かべもするが、やはり現象学の本質直観に通じるものではないだろうか……。

リピット水田堯も、異なる視点から異なる作品を対象としてではあるけれども、「没視覚性 [avisuality]」という独特の概念をリュミエール映画に適用し、その超感性的な特質を指摘している。『工場の出口』には観客に衝撃を与える空間と奥行き感覚があるというバーチの議論を受けて、リピット水田は次のように述べている。

この「空間と奥行き感覚」はリュミエールの映画すべての一般的特徴であり、諸対象 (人々、動物やその他の生気を吹き込まれた諸事物) が観客に向かい、そして遠ざかる運動の軸を確立している。映画の投影の効果としてのみ存在する余剰の空間にして余剰の次元。深淵、入れ子構造、底知れぬ空間だ。奥行きの空間はそこ、没視覚的世界にのみ開かれ、外側から内に、内側から外に折り畳まれている。[52]

[51] 同書 37-38 頁 (ibid.)。訳語を一部変更した。

ここで指摘されている独特な不可視性や底知れなさに通じる特徴は、リュミエール映画初公開時の同時代の証言でも、画面の奥だけでなく、画面の手前、あるいはむしろスクリーンの手前に関して語られていた。有名な1896年のレポートでマクス・ゴーリキーは、画面奥から手前に近づいてきた人物や乗り物がフレームの外へ消えてゆくことに対する違和感に何とか言葉を与えようと腐心したのだった[53]。画面外へのいわば水平的な退場ではなく、むしろ垂直的に何かが画面奥から観客席に向かってきて、そのままスクリーンからあふれ出るように消えてしまうことへの違和感である。

リピット水田が思弁的に考察し、ゴーリキーがその体験を報告したこのような不可視性、つまり単一画面の奥行きに関連する不可視性は、ドゥルーズの問題体系に出現することはない。たとえば『市民ケーン』について、まさに「画面の奥行き [la profondeur de champ]」を主題的に論じた箇所でもドゥルーズが考察の対象とするのは、もっぱらその時間的機能であり、ドゥルーズが〈精神的なもの〉を見出すのは物語内容と不可分の時間の在り方、すなわち潜在的過去としての「ケーンの全生涯」の全体なのである。それゆえ「画面の奥行き」の他ならぬ空間の在り方に関しては、あくまでも画面内の可視的な要素の関係に限定され、そこから発して感性的なものを超越する特質は問題にならない[54]。

だが、上に述べてきたように、リュミエール映画は独特の仕方で超感性的な外部へと開かれるものとして論じられてきた。これこそ別種の〈精神的なもの〉である。映画は、すでにその単一の画面において、〈見る〉ことだけでなく、モーリス・メルロ＝ポンティが次のように言う意味での〈反省する〉ことを促すのだ。

反省とは、世界から身を退いて世界の基礎としての意識の統一性に赴くことではない。反省はさまざまの超越が湧出するのを見るためにこそ一歩後退するのであり、われわれを世界に結びつけている指向的な糸を出現させるためにこそ

[52] リピット水田堯『原子の光 (影の光学)』門林岳史・明知隼二訳、月曜社、2013年、141-142頁 (Akira Mizuta Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, University of Minnesota Press, 2005)。強調は引用者。

[53] 次の英訳による。Maxim Gorky, "Last Night I Was in the Kingdom of Shadows," in Colin Harding and Simon Popple eds., *In the Kingdom of Shadows: A Companion to Early Cinema*, London: Cygnus Arts, 1996, pp. 5-6.

[54] ドゥルーズ『時間イメージ』第5章第2節、146-155頁 (Deleuze, *L'Image-temps*, pp. 138-146)。

それを緩めるのであって、反省は世界を異様で逆説的なものとして啓示するからこそかえってただそれだけでも世界についての意識なのである。[55]

もちろんメルロ＝ポンティにとっては身体と世界との直接的な関係が問題なのだが、映画は機械によって媒介される。単一の固定ショットはすでに、それに固有の超越の糸によって〈精神的なもの〉へと開かれ、そのことによって世界との関係を新たなものにする。ルイ・リュミエールの作品はこのような「映画の潜在的可能性」を最初から鮮やかに具現していたのではないだろうか。ドゥルーズの「全体」とは異なるこの〈精神的なもの〉を、さしあたり両者の対比を強調するために「無限」と呼ぶことにしたい。たとえばエマニュエル・レヴィナスが「他なるもの」や「外部」と結びつけて次のように論じた理念として――。

無限とは超越的であるかぎりでの超越的な存在に固有なものであり、無限なものは絶対的に他なるものである。超越的なものは、観念だけが私たちのうちにあり、しかもそれ自体は観念から無限に遠ざかるような、ただひとつの観念されたものである。言い換えると、このことが、超越的なものが無限であるがゆえに外部的に存在する、ということなのである。[56]

結論 | 「無限を望む天窓」を通して

ノエル・バーチの初期映画研究は、ベン・ブルースターによる英訳版が1990年に出版され、オリジナルのフランス語版は遅れて翌1991年に刊行された。内容はほとんど同じだが表題は異なる。英語版は *Life to Those Shadows*、フランス語版は *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique* という[57]。フランス語版の

[55] モーリス・メルロー＝ポンティ『知覚の現象学』I、竹内芳郎・小木貞孝訳、みすず書房、1967年、12頁 (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard, 1946, p. viii)。強調は引用者。

[56] エマニュエル・レヴィナス『全体性と無限』上、熊野純彦訳、岩波文庫、2006年、76頁 (Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essais sur l'extériorité*, Le Haye: Martinus Nijhoff, 1961)。

[57] Noël Burch, *Life to Those Shadows*, translated and edited by Ben Brewster, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990. *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris: Nathan, 1991.

メイン・タイトルはシャルル・ボードレールの美術評論「一八五九年のサロン」から取られた。

何千という貪欲な眼が、立体鏡の覗き穴の上に、まるで無限を望む天窓 [les lucarnes de l'infini] でもあるかのように、^{かが} 屈みこむことになりました。[58]

ボードレールは「自然主義的イデオロギーに対する不倶戴天の仇敵」だった、と注釈を付けつつバーチはこの文を引用している[59]。新しい技術である写真に対して芸術を冒瀆するものとして激しい罵言を浴びせている箇所に含まれるこの一文は、立体鏡（ステレオスコープ）に熱狂する人々を嘲弄しているのだ。バーチ自身、まさに写真から古典的映画までを貫く「自然主義的イデオロギー」、あるいは現実主義的イリュージョンへの欲望を批判することをみずからの課題としていたのだった。

なるほど、たとえばコレッジョの円蓋装飾フレスコ画であればふさわしいであろう詩的な比喻を、19世紀後半の欧米市民層の間で家庭用娯楽として大流行した玩具に反語的に用いたボードレールと、それを引用して自著の表題に冠することさえしたバーチの意図は明白である。だが、当のバーチやその議論に触発されたリビット水田が述べているようなリュミエール映画の特性は、その単一の画面の奥行きが、不可視の——つまりは超感性的な——何かに思考を誘う喚起力を持つのであり、「無限を望む天窓」という一句を、皮肉ではなくむしろしかるべき探求のモットーのようにして掲げるように促すのである。単一の画面から伸びる超越の糸に導かれつつ、その探求の方法を練り上げていかなければならない。

[58] シャルル・ボードレール「一八五九年のサロン」阿部良雄訳、『ボードレール批評2』ちくま学芸文庫、1999年、28頁。

[59] Burch, *Life to Those Shadows*, p. 6. Burch, *La Lucarne de l'infini*, p. 13.

〔付記〕

- 本稿は次の口頭発表を発展させた論考である。「リュミエールなきシネマ——ドゥルーズ『シネマ』におけるショット概念の批判的考察」日本映像学会第40回大会、2014年6月8日（日）、沖縄県立芸術大学。一部の論点については下記の研究会で行なった別の口頭発表から取り入れた。「ドゥルーズは『シネマ』で何をやったのか？——映画的思考の思惟学（ノオロジー）について」立教大学映像身体学専攻研究会、2014年5月9日（金）、立教大学新座キャンパス。「ドゥルーズは『シネマ』で何をやったのか？——映画的思考の思惟学（ノオロジー）について」日本映像学会東部支部第19回映像理論研究会、2014年5月17日（土）、成城大学。それぞれの機会に、質問、コメント、批判などを賜った参加者の方々に感謝します。
- 本研究は、文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業（平成23年～27年、事業名「新しい映像環境をめぐる映像生態学研究の基盤形成」）の助成を受けて行なわれたものである。

中村秀之 | なかむらひでゆき

立教大学現代心理学部映像身体学科教授 | 映画研究・文化社会学・表象文化論