

前田英樹教授 退職記念インタビュー

自身の仕事を振り返り、映像身体学への期待を語る

インタビュー・構成 | 日高 優

日高 前田先生のご著書というのは、前田英樹という一個人の歩みであると同時に、映像身体学の核、原理を示し、さらにその具体的な展開を演じてみせるものでもあると思います。今日は、そうした観点も入れながら、お話を伺えたらと考えています。前田先生は、これまで20冊を上回る単著を出されてきて、一番はじめは『沈黙するソーシャル』（1989）でデビューされていますね。そういうある種純粋な言語論から入られて、しかも「沈黙する」ソーシャルというところへ一挙に向かって、次いで『小津安二郎の家』（1993）で記号ならざる質料、映画の本性という問題へ赴いています。映像身体学のほうへ向かわれた経緯について、少しご説明をいただけますか。

前田 僕が最初ソーシャルをやったのは、いま思い出すと、もともと高校生くらいのとこからフランス象徴派の詩人が好きだったことがある。ボードレール、マラルメ、ヴァレリー、この3人が好きで、よく読んでいました。それで、フランス象徴派の詩人の言語論というのが、僕にとっては、一番ものを考える上での骨格だったのです。すごく若い頃はね。その一方で、大学に入ったばかりの頃、それと別にベルクソンっていう人が入ってきて、ベルクソンを読んでものすごく感動しました。だから、フランス象徴派の言語思想と、ベルクソンの哲学が一体どう結びつくだらうかということが、長い間僕のテーマの一つでした。『言語の闇をぬけて』（1994）と

か、『言葉と在るものの声』（2007）などは、自分なりに、ベルクソンの哲学と、フランス象徴派の詩人が持っていた言語哲学というか、文学言語論、詩的言語論みたいなものを、どういうふうに分の中で結合させるか、自分自身の思想として作り直すかということが、もともとありました。その問題意識というのは、だいたい『言葉と在るものの声』の辺りで、僕としては一応締めくくったつもりです。それは、僕だけの問題ですからね。ただ、ソーシャルの場合は、フランス象徴派のエッセンスの中のエッセンスというか、言語が在るとは何かという問題を徹底的に突き詰めていて。だからものすごく魅かれた訳なのです。そこから、言語それ自体の存在、言語的な質がそれ自身において存在するというような問題に下りていったと思う。ソーシャルのことを書いているときは、マラルメやなんかのことを書く余裕はなかったですけどね。こういったことがあった一方で、片や僕はベルクソンが好き人間でもあって。ベルクソンというのは、言わば極限のマテリアリストだから、質料的なもの存在論というのがその哲学の本領で、そういうことは、僕の資質に合っているのでしょう。こう、抽象的、記号的なものよりも、マテリアルなものの方が。身体的なもの、と言ってもいいです。身体に直に感じられるもの、感得できるもの。それで、ソーシャルをやっていくうち、もうこれ以上は言語の問題を考えることはできないとなったときに、言語と質料的なものにどう関係があるか、つまり、どういうふうに混ざり合って、互いを交換し

合って、現に生きている言葉というものが生まれてくるのか、という問題へだんだん移っていきました。そのときにベルクソンが役に立ったし、僕をますます根本的に導くものになっていきました。

日高 『言葉と在るものの声』のあとがきで、書かれていますね。言語についての考え方を教えてくれたのはソシュールで、その教えは彼が語らなかつた実に多くのことを考えるように私に強いた、と。ソシュールは、言語というものが、マテリアルな物と心と徹底的に無関係に在るということ突き詰めていったわけですが、しかしこの言語^{ラング}というのは、この質料世界に在るほかない、そこからしか出てこない、という問いを引き出したのは、ほかならぬ前田先生の創造であり、また、先生がベルクソンに出会っていたからですね。

前田 片や、僕の中にはそういうものがあつたということですね。ソシュールをやっていたときに、留保された問いが常にあつたということでしょう。ソシュールは、骨の髄まで言語学者で、言語^{ラング}それ自体とは何か、という問題で一杯だつたと思います。厳密な言語学者として語りうることしか、決して語りませんでした。その問題に、僕が引張られて、付き合つて、『沈黙するソシュール』を書いたのですけれど、その問題だけでは事は済まされないわけです。言語自体はこういうふう^フに存在している、言語事象はこういうふう^フに記述されるべきだといった問題で、終わるわけがない。僕らが現に使っている言葉というのは何故生まれてくるのか、僕ら自身が在るということに、それがどう関わってくるのかといった問題があるのです。そういう問題を、ヴァレリーも問うていましたけれど、僕は氣質的に、ヴァレリーよりもベルクソンなのです。この二人には、すごくよく似たところがあるけれど、簡単に言うと、ヴァレリーはヨーロッパ人なのです。ヨーロッパの文明

の歴史、文化の歴史がなかったら、ヴァレリーのようなものの考え方は完成しません。ベルクソンは、そういう所を打ち破つていて、ヴァレリーに比べたらずっと野人で、あまりそういった西洋的なことを意にしません。ですから、むしろ哲学者ベルクソンのほうが、西洋の哲学史とは無関係にもの考えたといつてもいい位でしょう。ベルクソンは、長い間学校で西洋哲学史を教えていて、実に正確にデカルトやスピノザ、ライプニッツ、あるいはプロチノスなども教えているのですが、影響は受けていないですね。正確な位置付けをしつつ、自身が言うことは何か根本から違う。この人は、伝統的作用といつてもを極度に受けない、とんでもなく独特な天才だと僕は思います。その意味では、20世紀の哲学者の中で彼一人でしょう。彼の哲学は、西洋形而上学の影響を何ら被らずに生み出されてきている。信じがたいことですが、そう感じる。

言語論から映像身体学の方へ

日高 そして、『小津安二郎の家』を書き、映画の問いを立てる……。

前田 しっかり思い出さないと、うまく話せないのですが(笑)、『小津安二郎の家』を書くときに、〈機械による知覚〉という概念が、ふっと頭に浮かんだのだと思います。普通身体^{コト}の存在が、身体^{コト}の行動がなければ、知覚は成立しませんが、映画——写真もそうですけど——においては、身体の外に視覚が成立するという事態が、人類史の中で初めて起こつてきた。このことと、小津の映画がもつている極めて特異なさまざまなあり方というもの、真っ直ぐに結びついているのではないかということを、ふつと考えたわけです。物それ自体のあり方を、人間の認識対象としてではなくて、物それ自体の存在、物そ

れ自体が在るということに真っ直ぐ降りてゆく、〈思考の方法としての映画〉をね。ベルクソンの哲学は、そもそも物それ自体に真っ直ぐ降りてゆくもので、ここが現象学と全く異なるところです。現象学は、一種の認識論でしょう。20世紀の中に出てきた一つの新型の認識哲学だと思うのですが、ベルクソンは、そういった認識哲学の伝統を知っているものの、何の影響も被っていない。物そのものが在ることへ真っ直ぐに降りてゆく哲学だったのですが、そういう哲学と、機械による知覚という問題が、驚くほど直接に結びつくのではないかということ、多分ふと思ったのでしょう。その少し前かな、出て間もないドゥルーズの『シネマ』は読んでいました。この本のモチーフは、深く分かりました。これは、僕が考えていることと同じ範疇にあるモチーフではないかと思えましたね。そこで、〈機械による知覚^{マチエール}〉という発想から、ベルクソンの問題、物質^{マチエール}の存在それ自体の問題を書けるのではないかと思いました。題材として、小津映画は実に好都合だったのです。それが一体どれぐらい好都合だったのかということは、『小津安二郎の家』を書きながらだんだんとはっきりしてきたことでしたし、書き終わった後でもますますそうで、もう一度小津論を書いた（『小津安二郎の喜び』(2016)）理由もここにありますが、二冊の間には20年以上の隔たりがありますが、その間、小津という映画作家が、どれほど〈機械による知覚〉という問題を語るのに適切な素材であるかということ、ますます確認していった。僕にとっての映画論^{マチエール}というのは、物質^{マチエール}の存在論^{プレサタスト}を語るための一つの口実なのです。

日高 そう掴まえるからこそまた、映画が、なにもものの表象であるとか、単なる一娯楽形態であるとかいった問題を超越して、この持続する世界に連なる位相を顕わすのだし、映画の睽目すべきありようと価値が明確に引き出されてくる、ということでもあります。まさに「イマージュの秘蹟」、ですね。『映画＝イマージュの秘蹟』と小津論二冊は、映像身

体学の導きの糸です。ところで、前田先生は『小津安二郎の家』はある種自身が思考するために書いて、『小津安二郎の喜び』の方は、黙した映画を観る人のために書いたとのことでした。映像身体学の原理を学ぶのに『小津安二郎の家』は欠くべからざる本で、私などは『映画＝イマージュの秘蹟』と合わせてこれを経由するからこそ、その原理がより明確に分かりました。黙した読者は、こういうことを殊更思考する必要はないのですが、映像の本質を考える者、映像身体学の学徒にとっては、読まれるべき本だと思います。

前田 そうですね、僕がなぜ映画のことを考えたのかっていうことの、一番の根本の理由は、『小津安二郎の家』に一番明確に書いてあるかもしれません。

日高 機械による知覚、その知覚が身体の外にあるということ、そもそも身体の知覚がどうなっているのか、そのようなエッセンスが書かれています。それに対して『小津安二郎の喜び』の方は、小津の全作品を網羅しながら、その映像世界を示す、小津のモチーフを深くはっきりと浮かび上がらせるもので、各々の本に明確な課題と存在理由とがあります。

前田 そうですね。『小津安二郎の喜び』は、タイトルの示す通り、小津を観る喜びとは何なのかということ、どちらかと言えば観る側の立場から書いています。『小津安二郎の家』の方は、小津の映画が成立する原理というのを書いていて、観る側のことはあまり考慮していない。読む側のことも考慮していないかもしれないけれど（笑）そういう違いはあります。書いた時の年齢も関係しているし、書く態勢^{ディスポジション}が違うのでしょう。

日高 前田先生は、『小津安二郎の喜び』で

今年度の学部の授業「映像の思想」をなさっていますが、私などは、身体による知覚と機械による知覚の話をするときに、『小津安二郎の家』のロダンの『歩く人』の彫刻と写真の話などが分かりやすいので、授業で紹介したりします。

前田 『小津安二郎の家』は、映像の問題を、最初から知覚の問題として成立させて、そこから出発しています。映像の問題は、身体の知覚とは何か、という問いと切り離して語ってもつまらないと、僕は思っているのです。いわゆる表象体系のひとつとして、記号システムのひとつとして分類したり、比較したり、社会的、歴史的な背景を探ったりと、映画の研究者たちはなさるでしょうが、僕はそういうことには始めから関心がありません。関心があるのは、写真や映画が、僕ら自身が生きている知覚の態勢と、つまり〈私のこの心身〉と、どう結びついてくるのかということ、そのことが、僕らの生に何をもたらすのかということですね。そういう問い方しか、したことはない。

日高 そこに映画が映画たる本性があり、映画の存在意義があるからです。それを探求しないでは、映画を映画たらしめるものを取り逃がすことになる。

前田 優れた映画、少なくとも僕が観て優れた映画と感じるものは、常に〈映画とは何か〉という問題をじかに揺り動かし、僕たちに突き付けてくる。

映像身体学の系譜を引き出す

日高 映像身体学は、映像の学としては、映像の存在論であり、映像の本性というもの

から映像の思考を始めようというものです。前田先生が学部一年生の必修授業「映像身体学入門」のテキスト「何を〈映像身体学〉と呼ぶのか」や、大学院の必修授業「映像身体学概説」のテキストでも書かれているように、映像身体学が成立するとすれば、それはまず〈知覚〉という思考の領域において成立する。その〈知覚〉の問題は、写真論であれ映画論であれ、まだ本当には本格的に探求されておらず、これからもっと深く問われ掘り進められていかなければならないですね。

前田 そうですね。それから、過去に遡る方向でも、映像身体学は僕らが突如として言い始めたものではなくて、こうした系譜があると思いますから、それをはっきりと引き出して示す仕事が必要でしょう。写真が出現したときから、映像身体学的な言説——この翻訳語は好きじゃないから、本当は使いたくないのですが（笑）——、映像身体学を拓く文章というのは、断片的にせよ、あったと思います。映画が誕生したときには、もう既にはっきりとあった。有名なゴリーキーのシネマトグラフについての新聞評などは、映像身体学的な文章の最初の明確な現われかもしれない。その後も、映像身体学の系譜に含めうるものが、いろいろなところに出てきていると思う。そういうものを拾い集めれば、いかに人類は機械映像の出現という人類史上の事件に早くから気付いてきたかがわかる。もちろんベンヤミンやバルトの名を挙げるのも結構だろうけれど、やはりドゥルーズの『シネマ』が映像身体学にとって最も近くにある範例だと思います。もちろん『シネマ』の先はまだまだやれる、もっと広い視野でやれると思いますけれど。映像身体学的な文章は、さまざまな所にあります。これは、映像のことを肯定的にはなくて、否定的に語っているような文章の中にもあります。『小津安二郎の家』の中で引用している、ロダンの言葉のように。これは、否定の側から為される、裏側から為される映像身体学です。それまでの肉眼の芸術に対して、機械による知覚とい

うものがどういふふうに入ってきたか、ロダンはこのことと闘っていました。彼の文章に、そのさまがいろいろと見えるでしょう？ こういうものは、裏から見た映像身体学の系譜だと思います。19世紀後半の写真や映画に対する否定的な意見も、全部拾っていくと面白いと思います。その中に、いかに映像身体学の裏焼きみたいなものが存在するかということです。

日高 先生がいま仰られたことはとても重要で、「映像身体学」と命名されたのは、私たちの学科が設立されて今年が10周年ですからごく最近のことですが、その思考というのは、映像が誕生したときに、多くの人が、むしろはっきりと感受していた。それを系譜としてきちんと掴まえて引き出し、明確にしたのが映像身体学であり、その先まで問いを展開していくのが映像身体学ということですね。

前田 映像身体学の大事さは——機械映像というものが生まれることによって、たとえば従来の絵画がいかに根本から変化したかというようなことは、あまり語られていないでしょう？ 映画の誕生によって、たとえば小説はものすごく変化したと思います。近代小説ですね。フローベールの『ボヴァリー夫人』には、映画の出現を予示するような描写がすでにありますけれども、実際に映画が出てくると、たとえばロプ＝グリエの小説などは、映画の存在抜きには考えられないわけです。僕は、他の小説もそうだと思う。20世紀の新しい小説の潮流は、映画の出現なしには生まれてこなかった、と。でも、それを今でも誰もきちんとは語っていないでしょう？ つまり、機械による知覚というものの成立によって、人類の文化全体が大きな変動を受けているということ。歴史学でもそうだと思いますよ。歴史学の変動と機械映像の出現というのは、必ず連関していると思う。意識するにせよ、しないにせよ。哲学で

もそうだと思いますね。機械映像の出現によって、哲学の内部に起こってきた変動というのは必ずあるはずだ。それを、まだ誰も明確な言葉で語っていないということがあります。ですから、これは大きいことです。あらゆるジャンルにまたがる思考というのが、これから必要になってくると思う。そういうことをやっていくのが、映像身体学です。映像身体学がやるべきことは、腐る程ありません。映像身体学的な思考は、意識されていないし、語られてはいても体系的にはない。そのことはあまり気付かれていないだけです。演劇でもダンスでもそうです。映像、映画の出現によって、根本から変わってきたものがあると思います。現在のモダン・ダンスからコンテンポラリー・ダンスへの流れなどでも、映像の動画が生まれてこない、ダンスはそうしたものにはならなかったのではないかと。クラシック・バレエなどに留まっているのではないのでしょうか。ただ、これは西洋の問題です。機械映像は、西洋の文明を、何かしら根本から変えたところがある。アジアの問題は、また別です。アジアには、主体と客体(対象)とその関係、というような西洋型の、狩猟・牧畜型の発想はそもそもない。物それ自体のなかに、身体を通して繋がっていく、そのなかに直に入っていくというのが、アジアの発想で、これは農耕型です。この発想は、実は機械映像と最初から親和性を持っている。19世紀から20世紀始めに西洋に起きた機械映像に対する反発、批判というのは、主体による対象の認識モデルに根がある。アジアの農耕型の文明には、むしろ最初から機械映像に対する親和性が含まれていた。日本の中に、どうしてあんなに優れた映画監督が何人も出たのでしょうか。写真家でも——これは日高先生の専門ですけれど——そうだと思います。こういったことは、アジア全域について言えることだと思います。こうしたことに関しても、きちんとした思索は為されていない。人類の文明史全体に関わりますね、映像身体学の思考というのは、近代の芸術史とか思想史とかいったものにも関わりますけれど、それはほんの

一部でしかない。映像身体学の探究は、人類史の全体に関わってくるものだと思います。「芸術」というのも、西洋近代が作った一つの概念です。映像身体学が扱うものは、「芸術」なんかよりはるかに大きいものだ。

身体を内側から捉える学び

日高 話が戻りますが、19世紀に機械による知覚、機械映像というものが出現して、そういうものに遭遇した人間は、逆に人間の知覚、身体による知覚というものを問い直さざるを得なくなる。そうしたことは、先生が『絵画の二十世紀』(2004)などでも実に生き生きと、また深く書かれていますし、人間の知覚を、その知覚を為す身体というものを問い直す作業は、歴史を振り返ると体系だっではないにしても、画家たちばかりではなく、さまざまなジャンルで行われてきました。機械映像が出現した19世紀後半から20世紀初頭の西洋近代の時代は、先生が授業や著述でも指摘されるように、科学的に外側から身体を観察するとか、解剖学的に身体を捉えるという流れが形づくられていく時代ですが、同時に機械映像の出現に対して、優れた画家や表現者たちが身体を内側から捉えるという営為を為していく時代です。映像身体学は、このような身体へのまなざしを分け持ち、内側から身体を捉えるというような身体へのアクセスの仕方にとりますね。

前田 そうですね。19世紀の西洋哲学の流れの中で、そういった考え方が生まれてきたでしょう。メーヌ・ド・ビランやラヴェッソンなんかの流れ、ベルクソンに繋がる身体哲学の潜在的な流れもありました。20世紀に入って、たとえばメルロ＝ポンティの現象学は、フッサールでは意識の現象学だったのが、身体の現象学になる。それはどうして

か、ということです。これは、機械映像が出現してきたことと深く関わっていると思う。メルロ＝ポンティは、映画を否定的に捉えています。これは、彼の哲学の発想そのものが脅かされているからです。映画が示す運動の言わば即自な力というものに、彼一流の知覚の哲学が、身体に根拠を置く実存主義が抵抗しているのです。ひょっとすると、その抵抗は彼の哲学の本質を形成しているかもしれない。

西洋の科学は、ギリシャ起源の数学を土台にしているでしょう？ 数学を土台にした事物の関係付け、現象の常数化というのは、物質の領域を対象にしたときには易々と成功します。それで最初に天文学ができ、物理学ができ、という具合に進みました。古代ギリシャの数学を土台にした近代科学が成功を取った。それは、次第にその対象を広げていった。生物学、生理学と進み、とうとう心理学までいった。人文科学や社会科学も多かれ少なかれ、その方向で生み出されてきた。それは、対象のあり方に密着してそうなったのではない、物を扱う方法を、さしたる反省もなく生命や心の領域に拡大適用させてきたきらいがある。その中に、身体科学も心の科学も現われてきた。

なぜ映像身体学は、「身体」を持ち出すのか——心は、直接にはよく分からないです。知覚できない。外から観察するのはもちろん難しいし、内側から観察することさえ困難です。けれど、身体なら捉えられるのです。しかも、自分の身体で。ベルクソンの言う、〈mon corps (私の身体)〉、これだったら捉えられる。内側からも、そして外側からも捉えられます。計量可能なものとしてもね。病院へ行ったら、血糖値はいくらだ、体脂肪率はいくらだってさんざん計量化されるわけだけれど(笑)、また他方で、僕の身体は、僕にとっては一つの特権を持っています。何故かという、自分の身体だけは、唯一内側からはっきりと知覚されるからです。いまこうして、こういうつねられ方をするとどれほど痛いかわ、僕だけが知っている。まざまざと明らかにね。主観も客観もなく、その事実が明

らかに分かるのです。この〈mon corps〉から出発することこそが、計量不可能なものを思考する、最も堅固な地盤です。ベルクソンが言うのは、そういうことだと思います。映像身体学の方法の最初の明確な出発点は、だから、〈私の身体 (mon corps)〉です。言いかえると、知覚という出発点です。身体は、在るだけではなく、絶えず外のものとの接触の中にあつて知覚し、知覚したものを外へと返して自己を展開させます。外から来たものを内へ取り込んで、またもう一回外へ展開し返すのが——ベルクソンが言う感覚＝運動的なシステムというのですが、この感覚＝運動的なシステムを、絶えず内側から推進するのが私というものですし、私の身体なのです。〈mon corps〉が映像身体学の出発点だと僕は思いますね。これは、20世紀の身体哲学が次第にはっきりと掴んできたことですから、アジアでは、大昔から当然のこととしてあったものだと思う。老子の養生思想は、まさにそうでしょう。天地の間で、天地を内側から知るものとは何かといえ、それは私の身体だという考え方です。言い換えれば、天地は私の身体の中にこそある。こういう考え方は、アジアの身体観にはあった。西洋では、20世紀になってから生まれてきましたよね。西洋形而上学との闘いの中で生まれてきたのです。なぜ西洋が、自分自身を振り返って、ベルクソンやメルロ＝ポンティのような哲学を生み出すに至ったのかを考えてみると、これはやはり機械映像の出現と密接な関係がある。さらに重要なのは、西洋近代に出現してきた機械映像が、奇妙にもアジアの文明との間に持っている親和性ね、これをはっきりと考え直すことでしょ。これも映像身体学の一つの大きな仕事になります。

そう考えると、19世紀から20世紀に誕生してきた機械による知覚が、この〈私の身体〉にどう結びつき、これをどう変容させてきたかということは、最も大きな人類上の問題になりますね。ここにあるのは、東西の思考の歴史全域にわたる問題です。また映像身体学は、たとえば近代以降の自然科学が何をしてきたかということ、逆の向きから照ら

し出す方法ともなって現われてくるでしょう。映像身体学が人類学的な問題の立て方から成り立つというのは、こうした意味においてです。写真や映画のことをとやかく言うのが、映像身体学ではない。

制作すること、〈観る〉ということ

日高　いま前田先生がお話しされてきたのは、内側から直に確かめられる特権的な私の身体というものがある、ということでした。確かめられることから一步一步進むことが、やはり映像身体学の態勢として極めて重要なことですし、それ以外にないですね。例えば、以前、松田先生が仰っていたことがあるのですが、演劇はどこから始まるのか。舞台上を歩くのと、そこから辺を歩くのとはどう違うのか。そもそも歩く、ということは、どういふふう掴まえられるのか。まさに映像身体学的問いです。松田先生がご担当の演劇の授業をはじめとして、映像身体学科、映像身体学専攻に配置されている身体系の授業は、西洋に支配的な外的把握では大きく取り逃がしてしまう身体のありようを問い直し、そのような身体を深く広大な思考の領域として新たに引き出して掴むために設定してあるかと思ひます。また、映像系も含めて制作系の授業は、まさに身体の内側から展開される単純なひとつの行為、経験として、制作過程で手ごたえを〈私の身体〉で感じながら、自分で確かめてものづくりをするという授業に自らなっているはずで、映像身体学の学びで大事な役割を担っています。あらゆる制作系の授業は、自ずと扱う素材、物質の抵抗がありまから、それをどう乗り越えるか、諸々の課題をどう克服して制作するかという問題に常に向き合う以上、そうならざるを得ない。そうしたことに鋭敏であることも大切ですよ。

前田 歩く運動を、科学は外側から分析し尽くすことができません。歩くときに、自分はどうふるまっているかっていうことをね。これは、内側からしか掴めないのです。歩く現象学(笑)でも呼べるものが必要なのです。演劇でもダンスでも、そういうところから問い直すようになってきたでしょう？ これは、やはり20世紀以降のことです。身体の動きそのものは、その持続や展開は、内側からしか捉えられない。外側から分析されるような、身体を素材とした科学というのは、生理学でも、医学でも、身体についての本質的なこと、身体を身体たらしめているものについては、何ひとつ示すことができない。この問題と、機械映像の問題とが結び付く。機械映像が、そういう問題の傍に常に存在しているのです。機械映像という、身体の外で運動を直接に視る眼が常に存在しているということです。それは、実に驚くべき眼です。

日高 身体の外部で為される知覚の像、ということですね。このことひとつにしても、これから本格的に探求されていかなければならないことです。

前田 映画を撮る人が、歩く人をどう撮ればいいのかを考えているとき、そのとき考えられていることは映像身体学に属すると思います。撮られるのは、〈その人が歩くこと〉でなければダメなのです。〈その人が歩くこと〉そのものを、まさに運動として知覚するのとなければ。科学は、その人が歩いたときに通過した身体の位置しか押さえることができません。僕がこう手を挙げたら、この人は、ここここの通過点を通して、ここへ手を運んでいきました、というように。ところが、僕がこう手を挙げるときに、腕の内側から起こってくる力や方向づけというのは、自分の中に絶えず新しく生まれてくるものです。映画監督が、こうやって僕が手を挙げるところを写す、「ちょっとそこ手を挙げてみてよ」、「こう?」、「いや違う」だとかやってい

るときに追求されているのは、腕を上げるという運動を、身体の外で、それ自体で知覚するとはどういうことかということです。そこに、身体の運動についての真実が、肉眼が知覚したことのない真実が、現われてくる、ということでしょう。これは言葉にできる性質のものではない。だから、何度でも撮り直してみる。これは、カメラを通して映像身体学をやっているということでしょうね。

松野孝一郎という自然科学者がいます。「内部観測論」という思考の領域を立てて、とても厳密な仕事をされている人です。僕が感心するのは、〈mon corps〉という基盤から出発する思考を、自然界、人間界のあらゆる範疇に用いようとしていることです。例えば、僕ははたいてい何らかの共同体に生きています。村の中に生きていますとすれば、村を外から見ると、その中の村のメンバーとして生きていて見るとでは違うわけですね。そうすると、村についての内部観測と外部観測が成立することになります。それから、日本の社会に生きていて、株なんかを買っている人は、株式の変動を右往左往して必死に捉えようとしていますね。その株を外側から観測する人もいる、けれども他方で、株を買っている人のなかだけに成立している内部観測がある。生きていて世界のあらゆるところで、内部観測と外部観測の両方が均衡を取り合って成立している。それは、本当にそうだと思います。ですから、〈mon corps〉というのは、だんだんと広がるのです。広がって行って、僕らの生活世界の全体が否応なく内と外とを持つということ、松野さんは言いたいのだと思います。言うなれば、「私の身体」から出発するベルクソニスムは、社会学にも経済学にもなりうる、なるのでなくてはならない、ということです。では、この人の「内部観測論」を、映像身体学はどう迎え入れ、活用するのか、というのはなかなか面白い問題だと思う。

批評について

日高 最後に、映像身体学の態勢についてお伺いします。映像身体学は、守備範囲が確定している専門や特定ジャンルの研究ではなく、ひとつの〈思考の領域〉ですね。そして、その領域は、私たち自らが開かれた世界の全体から引き出してくるものです。ですから、対象を対象として引き出してくる批評のような方法、態勢が、映像身体学の学徒にはひとつの範となるのではないのでしょうか。先ほど、身体の内側からとか、自分で一步一步確かめられることからやっていくという話が出ましたが、批評は対象に直に向かっていきその手ごたえを感じながら正確に観、対象に即して言葉を研ぎ澄まして書く、という営為です。プラトンの『パイドロス』を引いて始まる。先生の『定本 小林秀雄』(2015)の冒頭でも書かれていますが、批評というものの方法は、その職人仕事のような仕事の質に賭けられている。映像身体学が求めているのは、ナニゴトもナニモノも固定した完成品として要素に分解、分析してみることではない。ベルクソンの例でいえば、竜巻を考察するのに、それが巻き上げて竜巻の形を描き出す葉っぱや石ころを分析するのではなく、竜巻という運動それ自体に遡って捉える努力をすること、それをそれたらしめる元の運動、本当に在る生成の運動に送り返しつつ捉えようとするこなしには、竜巻は捉えられない。巻き上げられた葉っぱや石ころは、竜巻の相関物ではあり得ても、それ自体は竜巻ではない。その意味でやはり目指すべきは、言葉によってその生成を捉えようとすることでしょうし、そのようなとき、書くこと自体が問われる。こんな理論があります、あんな理論があります、いろいろな調理法を寄せ集めて対象を料理してみても論文を書きました、では対象に迫るのには足りないし、生成の運動をつかむことはできない。つまり、映像身体学を為すことはできない。対象に直に向かう批評の態勢は、映像身体学にとって大切なひとつの方法ではないのでしょうか。

前田 僕が考える〈批評〉は、要するにディシプリンができあがることへの永続する抵抗です。対象があって、その対象と共に生きるという一つの生き方の確立なのです。どうやったら対象と共に生きられるかは、簡単なことです、その対象への徹底した愛があればいい。ですから、その対象への愛によって、その対象を内側から生きるという一つの態度、決心、方法なのです。それは、必然的にディシプリンの成立には協力しないのです。フーコーの『知の考古学』なんかを読んだら、ディシプリンというものが、いかに18世紀のヨーロッパで、いろいろな知の多様な変動とか、自己増殖とかいったものを刈り入れ、規範化しながら形成されていったか、あるいは、形成していく歴史的な力、権力が、ディシプリンの形成に向けて働いたかということが精細に書かれています。あそこでフーコーが言っている方法は、考古学と系譜学の二つがあるのだけれど、僕らが唱える映像身体学は、ある意味では考古学的なものであり、ある意味では系譜学的なものです。どんな場合にも、ディシプリンの形成に抵抗している。いろいろなディシプリンの箱の中に生成途上の知を回収して、その生きた運動を奪うということに絶えず抵抗する働きだと思います。それを何と呼んでもいい。僕は〈批評〉という言葉にそういう意味を込めている。要は、思考の働きを死んだサンプルのようなものに換えて並べていく、そういうあり方、そういう手続きの総体に対する根本的な抵抗ですね。それから、僕らがものを知ることの中にもともとある創造性、それを回復する自主独往の営みが批評なのです。映像身体学は、それを回復しようとする熱烈な試みであってほしい。こうしたことを理念とする学科が、大学の中であって、正当な予算をもらって成立しているということは、ほとんど信じがたいし、嬉しいことですよ。

日高 ディシプリンへの抵抗、批評がその身に帯びるほかない生成の運動と共振する活気を帯びて、いま、先生が月刊『新潮』で連

載中の「批評の魂」で書かれていることも同じことですね。人文学を根底から活気づけるのに、映像身体学が果たすべき役割があると感じます。大学内に置かれているからには責務、大学に、さらには大学を通して社会に貢献するという責務とともに。

前田 「批評の魂」で書きたいと思っているのは、明治以降、日本の文明が近代化してきたときに、精神のなかに、ほんとうは何が起こったのかということです。そのとき、西洋から何が入ってきたかという、まさにもろもろのディシプリンが科学技術や社会制度と共に入ってきた。日本には皆目なかった西洋式の知識の枠組みが入ってきたわけです。そういうものと渾身の力で闘った人たちがい

る。闘いながら、この自分が生きるとは何かを根本から問い直した人たちがいる。彼等が遺した仕事は、しばしば〈批評〉という形を取りました。取らざるを得なかったのです。それは、なぜかということ、一生懸命書いているところです。

日高 書くことと生きることが、ひとつであるということ。映像身体学において書くということも、そういうことを目指しているのだと思います。私は「批評の魂」を読んでいて、その意味でも大いなる学びと励ましを得ているので、学生の皆さんにも是非読んでもらいたいと思っています。本日はありがとうございました。

(2016年8月17日 前田研究室にて)