

## 映画としてのアニメーション<sup>1</sup>

### ——「飼いならされた写真」と写真の狂気について——

藤野 幸彦

本稿は「アニメーション」を巡る問い、それも、所謂「アニメ作品」や作品ジャンル、あるいはその作製技法でもなく、我々をして或る物を生命あるものと感じさせる作用としての「アニメーション」を巡る問いを扱うものである。映画や写真が、この意味でのアニメーションが何らかの仕方でも働くメディアであるとすれば、それはいかなる仕方においてか、またその時、「生命」はどのように感じとられるのか。

これらの問いに、本稿はロラン・バルトの著作『明るい部屋』に提示された写真論の解釈を通じて取り組みたい。彼の主張は、どのような議論をその前史とし、如何にそれらに答えているのか。バルトの写真論が持つ映画批判としての側面を明らかにすることで、本稿は「アニメーション」なる概念を彼の問題意識の中に位置づけるものである。

結論を先に述べるなら、バルトの映画批判は写真が有するアニメーションを不当に知性化すること、あるいはコード化することに向けられたものである。ではその時、所謂「アニメ作品」——最早、対象としての現実を持たないとも思われるイマージュによる構成物、また「アニメ作品のアニメーション」とは如何に理解されるべきか。論を始めるにあたり、本稿がこうした議論に向けた準備作業の一部であることを付言しておきたい。

#### 1. 実写／非実写 —— 問題の定位

「アニメーション」とは何だろうか。この語の多義性は、アニメーションを主題とする研究において常に意識される事柄の一つと言える。例えば『アニメ研究入門』なる本では、辞書的な定義を参照しつつ以下のように纏めている。

短い文章だが、既に「アニメーション」が技法、映像、更に作品をも表す語として理解されていることが分かるだろう。

現状ではアニメーションは、「生命のない物体や絵に、あたかも生命が宿っているかのような動きを与える技法。またはその技法で得られた映像」（ブリタニカ国際大百科事典：2008）であり、「映画技法の一つ。絵や人形などを少しずつ変化させ、1コマずつ撮影し、映写によって被写体が動いているように見せること」（百科事典マイペディア：2008）、「これを連続映写して動きの感覚を与える映画・テレビ技法。漫画・劇場映画・テレビ番組の制作に使用。また、その映画・テレビ番組。動画。アニメ」（広辞苑）となっている。

（『アニメ研究入門』, p.5）

これを踏まえて、同書の編著者である小山昌弘氏は「コマ撮り frame-by-frame recording」をアニメ（所謂「アニメ作品」を指す）の必要条件とする見解を提示する。これは広義のアニメーション（運動の感覚によって生命の印象を与える技法、およびその技法による作品）に対して、特に「コマ撮り」を用いるものを狭義のアニメーション（コマ撮りという技法、およびその技法による作品）と規定するものと言えよう。こうした（作品ジャンル、または映画のサブジャンルとしての）「アニメーション」の定義は一般的なものと見てよい。

本稿はこうした定義そのものに異を唱えるものではない——しかしこの時、次の問いは避けられないだろう。即ち、このように理解されたアニメーションは映画から如何に区別されるのか？

この問いは、映像作品のデジタル化——記憶媒体がフィルムではなくなり、映像がデジタルデータの形で保存、処理、作成されるようになったことを指す——の進行によって顕在化した問いの一つである。デジタル技術による映像の処理は畢竟、コマ毎の画像管理を前提とするに至り、それ故に「コマ撮り」は映画とアニメーションを分かつ基準として不十分なものとなろう。逆に、映画がアニメーションに含まれることにもなりかねない。

実際、レフ・マノヴィッチが *The Language of New Media* (2001) の中で既に

「デジタルシネマは自身の多数ある構成要素の一つとして実写映像を用いる、アニメーションの特殊ケースである<sup>2)</sup>」(p.255)と述べていたように、現代の事情に照らせば映画とアニメーションの作成事情は用いられる技法を含めてかつてなく近付いている。だとすれば「映画／アニメーション」というかつての区別は、最早「実写アニメーション／非実写アニメーション」の区別として——それもあくまで素材として、編集の可能性を含む「実写」と「非実写」というやや曖昧な区別ではあるが——理解され直すべきではないか。こうした思考は今後、更に真実味を増していくことだろう。

以上を踏まえて、本稿は「実写アニメーション作品／非実写アニメーション作品」の区別として「映画／アニメーション」の区別を再規定する。その上で、映画(慣習に従い本稿はこの語を用いる)におけるアニメーションの在り方に関する考察を手掛かりに非実写アニメーションの在り方を検討する、その道筋を提示することを本稿は試みる。

また、上述の広義のアニメーション——生命の印象を与える技法およびその技法による作品——この枠組みを採用するならば、映画作品やアニメーション作品は「実写／非実写」という分類以前に、映像(より厳密には、運動を仮構する映像)によるアニメーションを実践している、ということができる。本稿の議論は専らこの「映像アニメーション」と呼ぶべきアニメーションの在り方に関わり、特に実写アニメーションへの批判を検討することを通じ、その先に非実写アニメーションを位置づけることを筆者は目指している。非実写アニメーションとは如何なるアニメーションでありうるか。本稿の議論は、こうした問いを将来のものとするを断っておくことにしたい。

## 2. 写真のアニメーションと「フォトジェニー」

上で本稿は広義のアニメーションなるものが「生命のない物体や絵に、あたかも生命が宿っているかのような動きを与える技法」として定義されることを見た。これを「コマ撮り」により実践するのが狭義のアニメーションだったわけだが、しかし我々が映画において何かしらの生命や運動を感ずるのは、このコマ撮りによるものなのだろうか？

周知の通り、アニメーション animation という言葉はアニマ anima、即ち生命や魂を吹き込むことを意味する。これを「コマ撮り」と映写による再生のことだと理解するなら、「アニメーション」とは言葉通りのものを指すに過ぎない、と主張することも可能だろう。しかし、ここで言う再生はあくまで仮構としての再現であり、生命そのものではない——こうした主張もまた十分にありうる。むしろ事情は逆で、一つ一つのコマに生命ないし運動が既に含まれているからこそ、コマ撮りとその再生は成立するのではないか。バルトが『明るい部屋』（1980）で提示した主張は、このような議論に関わるものである。

この荒涼たる砂漠の中で、とつぜん、ある写真が私のもとにやって来る。その写真は私を活気づけ animer, 私はそれを活気づける。それ故、写真を存在せしめる魅力を、私はアニメーション animation と名付けなければならない。写真そのものが活気を帯びている、ということでは決してない（私は《生き生き》とした写真の存在を信じない）が、それは私を活気づける。  
（『明るい部屋』, 邦訳 p.31）

先に断っておくと、この著作で「アニメーション」という言葉が用いられるのは上記の一箇所に限られており、取り分け重要な術語として扱われたわけでもない。しかし『明るい部屋』がバルト自身の個人的経験を基に、彼が「鷹揚な現象学 Une phénoménologie désinvolte」と呼ぶ手法によって分析を進めていく著作である点を踏まえるなら、「アニメーション」とはその最初の一步を表した語であり、続く著作全体もまた彼が言うアニメーションに関する何らかの分析として読まれうることは見込んでよい。加えて、バルトが映画を写真の「飼いならし domestication」と見做していたことも忘れてはならないだろう。『明るい部屋』の冒頭に、彼は「映画に背を向けて写真を愛する j' aimais la Photo contre le cinéma」ことを告げていた。その理由は、まさしく写真のアニメーションとその映画による飼いならしにあったのである。

ここでバルトが述べた「アニメーション」とは、既に技法ですらない。言うなればそれは写真と「私」の間に成立する、一種の相互作用として理解されるべきものであろう。その詳細は以下で見ていくが、写真のアニメーションとは

いわば写る対象そのものの効果であり、それにより我々をして対象を生命あるものと確信せしめる根拠と位置づけられる。本稿が先に広義のアニメーションと呼んだものは、バルトにおいてはこうした作用としてのアニメーション——これは、原義的なものと言って差し支えない——を基礎に成立し、かつこれを何らかの意味で貶めるものとして理解されていたのである。

では、こうしたバルトの写真論、映画に背を向ける姿勢とはどのような文脈の中で理解されるべきか。結論から言えば、「フォトジェニーphotogénie」なる概念こそがその文脈を形成するものと筆者は考えている。「光によって生じるもの」を原義とするこの言葉は、物理学者フランソワ・アラゴ (François Jean Dominique Arago : 1786-1853) によるものとされており、世界初の実用的な写真撮影法を發明したルイ・ダゲール (Louis Jacques Mandé Daguerre : 1787-1851) の、まさにその撮影過程を指す言葉であったという<sup>3</sup>。その後、徐々にこの言葉は技術から被写体の適性、現代で言うフォトジェニック (=写真写りが良い) と同様の意味を担うようになる。

時代は少し移り、写真と共に生まれたこの語を映画の美的要素を扱うための術語としたのがルイ・デリュック (Louis Delluc : 1890-1924) である。1920年代のフランスを代表する映画監督の一人でもあった彼は、その論集 *photogénie* (1920) に収められた同名の論説 (1919年初出) において自然の美を重んじる姿勢と共に「フォトジェニー」という概念をいわば再提示した。やや長くなるが、抜粋して確認することにした。

フォトジェニーの重要さを把握している者は殆どいない。その上、彼らはそれが何かすら知らないでいる。私はと言えば、写真 photo と天性 génie の神秘的一致を想定することに魅了されんばかりだ... (中略) ...

こうしたフォトジェニーの概念は、不便なしに済むものではない。この概念は、我々を奥深い単調さにより脅かすのである。..... 監督たちは、彼らの個人的才能によってこの困難を撮影すると嘯く。仰る通り奇怪な主張だが、しかし、この主張は時おり実現するのである... (中略) ...

... 見目麗しいもの joli を求め続けたとしても、得られるものは醜いものだろう。我々はこのことに、諸々の対象を通じて気付いてきた。ソファのラ

イン、また彫像のラインの美しさは写真によって展開（＝現像：développée）される。諸々の存在者も動物も同様である。スクリーンの中の光の中で虎や馬が非常に美しいのは、それらが自然的に美しく、そしてスクリーンにはそれらの、いわば開かれた（＝説明された：expliquée）美しさがあるからである...（中略）...

フォトジェニーの諸々の秘密は、最大級の優美さ *élégance* を以てしても触れえないような類の、不可侵のものではない。イタリア映画やアメリカ映画と同様、我々の映画によっても美しさは記録可能であることが証明されてきている...（中略）...人々は複雑さの内に美を見付け出せると信じているが、他方、その美しさは丸裸なのだ...

（“Photogénie”, in *Photogénie*, Paris: Editions de Brunoff, 1920<sup>4</sup>）

このように論じることで、彼は「フォトジェニー-photogénie」を「写真 photo」と「天性 génie」により理解される術語へと転換することを告げる。そしてその美しさは自然物の美と関連付けられ、虚飾を排するデリュックの姿勢、美意識とも繋がっていた。他方、この記述がそれ以上の分析を不可能にしていることも——それが責められるべきか否かは別の問題だが、確かではなからうか。

「フォトジェニー」に先立つ論考「シネマにおける美 *La Beauté au cinéma*」（1917）で、デリュックはチャップリンと雪洲を「二つの美の表現（＝表情：expression）」として取り上げており、そこでは彼らの芝居 *mime* は「知的なもの不在 *absence de toute intellectualité*」という点で一致すると語られていた。

チャップリンについては才能を有している、と言いうるのみであり、雪洲については何も言いうることがない。それは一つの非凡さ *phénomène* なのだ。他に適切な説明 *explication* がない。

（“*La Beauté au cinéma*”, in *Le Film* 73 (6 August 1917) <sup>5</sup>）

これらの言説を踏まえれば、「フォトジェニー」とはこの如何とも説明し難い美を「写真による展開（＝現像：développement）を通じて、いわば開かれた（＝説明された：expliquée）美しさ」として捉える術語だったことがはっきりし

てくる。説明不可能であることをただ修辭的に言い換えただけでも思われるが、しかし、この変換により前景化されたものを見逃すべきではあるまい。写真による展開——デリュックが語る映画の美の要がここにあったとすれば、我々の視線は当の写真を撮り収めるもの、即ちカメラへと向かうことになる。33歳にして夭逝した彼の亡き後、フォトジェニー論を受け継ぎ、発展させたジャン・エプスタン（1897-1953）はまさにここから考察を始めることになった。その中で、本稿が検討する「アニメーション」の在り方もまた浮かび上がってくるのである。

### 3. フォトジェニー論の展開①——異化

引き続き、フォトジェニーなる概念の発展を追うことにしよう。エプスタンは *Bonjour Cinéma*（1921）に収められた論考の中で、映画を詩に結び付けると共にその詩的要素をフォトジェニーと関連付け、更にそれを捉える契機、手段としてのクロース・アップについて論じている。

…映画は私にある精髓、二倍に凝縮された生成物を示す。私の眼は、私にある形式による観念をもたらす。フィルムもまたある形式による観念を含んでいる。即ち私の意識の外から書き込まれる観念、意識のない観念、潜んでいた秘密の、しかし素晴らしい観念を含んでいるのである。そしてスクリーンから私はある観念の観念、対物レンズによる観念により描かれた、私の眼の観念を獲得する。観念の二乗、即ち、かくも代数が柔軟であるように、ある観念は観念の平方に基づくのだ。

（“Le sens1 bis”, in *Bonjour Cinéma*, p.38）

カメラの対物レンズは、我々の眼と同じ仕方で対象を捉えてはいない。一言にすれば、彼はこの新たな視点の獲得とその意義を強調した。注目すべきは、この主張が当時、既に展開されていたロシア・フォルマリズムの著述家たちの論説に重なる点であろう。その立役者の一人、ヴィクトル・シクロフスキー（1893-1984）が「手法としての芸術」（1917）において思考の自動化に対する危

惧を表明し、「異化 *ostranenie*」と呼ばれる手法を提唱したことは周知の通りだが、その際に彼は、この自動化をまさしく「代数化」と表現していた。

約言するならば「異化」とは知覚の複雑さと持続を増加させる芸術の機能であり、これにより生の感覚を回復することがシクロフスキーにおいては芸術の使命となる。加えて、その実例として挙げられたトルストイの手法は、「事物や出来事をその名前で呼ぶのではなく、初めて見られたかのように、また初めて起こっているかのように描写する」(“Art as Device”, in *Theory of Prose*, p.6) ことに存すると彼は述べていた。その上で「詩的言語」を自動化の解消に向けられたものと見做す彼の见解を合せるなら、エプスタンの意図もまた同様のものと解することができよう。即ち映画を詩になぞらえ、スクリーン上の映像を我々の視覚経験を異化するものとして捉えることを彼は主張していたのである。

関連して、我々はエプスタンにおける「フォトジェニー」もまた「異化」に紐付けられた概念として理解することができる——簡単に言えば、異化を担う映像の詩的な美しさを表す役割が、この概念によって担われているのである。これも確認しておこう。

精神的に活発な真の群衆がそこに居たならば、映画における群衆のシーンがどれほどのリズムを付され、詩的で、フォトジェニックな結果をもたらすか我々は知っている。これは映画が我々の眼とは違った仕方、そしてより良い仕方での抑揚 *cadence* を明らかにし、リズムと、その倍音を合せた基底音を書き込むことによる... (中略)... ここにこそ、いつの日か映画はその固有の韻律 *prosodie* を見出すことだろう... (中略)...

(Ibid, p.41)

また上に述べた通り、エプスタンのフォトジェニー概念はクローズ・アップと緊密に結び付けられている。それは、いわばフォトジェニックな一瞬の発見という役割のためだ。

クローズ・アップは映画の真髄である。それは短いものであり得る、というのも、フォトジェニーとは一瞬の秩序がもたらす価値だからである。も

し長くなれば、そこに私は継続した喜びを見出すことができない。それは、針のように私の心を突き刺す断続的な発作である... (中略) ...それ故、我々はそれ(筆者註：フォトジェニー)が或る火花、或る突発的な例外と認める必要がある... (中略) ...笑おうとしている顔は、その後の笑顔より美しい。中断せねばならない。話そうとしてなお閉ざされた口、左右どちらにしようかと迷う身振り、跳躍を前にした反動、障害物を前にした跳躍、生成、躊躇、張られたばね、前奏曲、そしてそれら以上に、序曲の前の調律を私は愛する。フォトジェニーは未来時制と命令法 *futur et impératif* に結びついている。それは静止 *état* を許さないのだ。

(“Grossissement”, *Bonjour Cinéma*, p.94)

未来時制と命令法。これは即ち現れた瞬間、切り取られた瞬間が、既に次の瞬間を含んでいることを意味する。エプスタンの記述は、場合によっては数秒のフォトジェニックな時間を認めるものともなっているが、しかしその根底に「一瞬における運動の把握」とも呼ぶべき特徴をフォトジェニー概念に帰していることは明らかであろう。「運動のフォトジェニー *photogénie du mouvement*」という術語はこれ以降のエプスタンの論考に幾度か現れることになるが、その基本的な規定はこの段階で既に完了していたものと思われる。

#### 4. フォトジェニー概念の展開②——アニミズムと非合理主義

*Bonjour Cinéma* 以降、エプスタンによるフォトジェニー概念の展開は大きく二つに分けることができる。一つは上の引用で触れた運動に関連した、時空間概念の異化とでも呼ぶべき方向。もう一つは、エプスタン自身がアニミズムと呼んだ方向である。これらはいずれも自覚的に語られた内容であるから、これまでと同様に彼の言を参照していくことにしたい。

1924年に発表された論考「フォトジェニーの諸条件 *De Quelques Conditions de la Photogénie*」の中で、エプスタンは「それが存在者のものであれ精神のものであれ、映画的な再現によりその精神的な性質 *qualité morale* が強められる事物のあらゆる相」をフォトジェニーと位置づけ、論述を進める中で次のように規定

を加えている。

私は今や次のように言う。それが事物のものであれ魂のものであれ、世界の可動的な諸相のみが映画的な再現によりその精神的価値を高められると考えうる... (中略)...

この可動性は精神に知覚可能なあらゆる傾向に応じて、最も一般的な意味において理解されねばならない... (中略) ... フォトジェニックな可動性とは空間-時間の体系における可動性であって、空間と時間両方における可動性である。

(“De Quelques Conditions de la Photogénie”,  
in *Le Cinématographie vu de l’ Etna*, 1926)

先に見たフォトジェニー概念が、ここでは既に前提になっている。その上でエプスタンが強調する「最も一般的な意味における可動性」とは、結論から先に言えば、我々の日常的な時空間に関する把握を覆すものだ。

誰もが知るように、映画においては空間的な移動がしばしば極端に速められ、あるいは異様に減速されるといったことが起こる。それどころか、同時点での複数の場所で起こった出来事を見ることもありうるし、場合によっては時間を遡ることすらも可能となる。エプスタンは、こうした映画的な経験を日常的な時空間の経験を異化するものとして捉えるのである。

他方のアニミズム——これは例えば、植物や結晶の成長を早回しで再現する映像等を念頭に置いたものである。一瞬の内に変化を見ようとする彼の姿勢を踏まえるなら、これは自然な帰結であったとも言えるかも知れない。いずれにしても、同論考の中で彼は以下のように述べていた。

... 映画は事物と存在者の極度に凍り付いた現れに、死よりも遙かに早く、最も偉大なものを与える。即ち生を。そして映画はこの生を、その最高の相において授けるのである。即ち、パーソナリティにおいて。

パーソナリティとは知性を超えたものである。パーソナリティは事物と人々の可視的な魂であり、その相続は明白、その過去は忘れられぬものと

なり、未来は既に現前している。映画によって生と認められた世界のあらゆる相は、ある固有のパーソナリティを有する場合にのみそう認められる。これがこれ以降、我々がフォトジェニーの規則に付け加える第二の詳細である。

(Ibid.)

この文章が収められた *Le Cinematographe vu de l'Etna* (1926) の序文に相当する文章中で、エプスタンは「映画の最も偉大な力能の一つはそのアニミズムである」と宣言する<sup>6</sup>。この論考はエトナ山の噴火を収めたフィルム——現在は残念ながら散逸した作品を基に著されており、その中で彼は「スクリーンの中では、死んだ自然などない」と述べるに至った。この判断は全体としての人間に対する部分としての手、また一丁の拳銃にまで及ぶ。およそあらゆる対象はその中に生命とパーソナリティを見出しうるものとなるのである。敢えて言うなら、これは生命概念ないし自然概念の異化として位置づけられよう。

この態度は彼の基本姿勢となり、同様の主張は以降の著作でも見出される。例えば *Le Cinéma du diable* (1947) において「第二の現実 *seconde réalité*」、また「第二の理性 *seconde raison*」と呼ばれたものは従来の空間 - 時間の感覚により捉えられた現実と、それに基づいて現実を安定した形式の下で扱う理性の在り方に対する批判として示された概念であった。その言によれば「この非合理主義は、しかし実のところ、ある意味ではデカルト主義の盲目的な方法や、合理的な判断の無謬的な正しさに対する極端な信仰よりもはるかに合理的である<sup>7</sup>」。

フォトジェニーを通じてエプスタンが見出す世界像は、やはり異化という語を用いるなら、合理主義的な世界像をアニミズム的かつ新たな空間 - 時間感覚を可能にする視線により異化するものだったと言ってよい。そしてそこには、非合理的なものとして生命、またあるいはパーソナリティを捉える意図と試みがあった。我々はこのように結論することができるだろう。

## 5. 「第三の意味」——詩的な意味として

「フォトジェニー」に与えられた上の布置は、バルトが「第三の意味」(1970)

において提示した分析を参照する時、彼が（恐らく自覚的に）参入する文脈の一つとして現れることになる。同論考のタイトルともなっている第三の意味、鈍い意味とも呼ばれるこの「意味」の在り方を見ていくことにしたい。

バルト自身の言によれば、彼は（故に恐らく我々も）「そのシニフィエが何であるかを知らない」という。加えて、彼は「第三の意味の読み方に根拠があるのかどうか——一般化できるかどうか」も知らない。その一方で、「そのシーンの単なる現に存在することとは混同し得ず…疑問形の読みを強制する」とも言われ、そしてこの疑問は「シニフィエではなくシニフィアンに、理解力ではなく読み」に向けられる。注目しておきたいのは、この「読み」をバルトが「《詩的な》把握 *saisie* 《poétique》」と呼んでいることだ（『第三の意味』邦訳 p.75）。

バルトはこの第三の意味を「意味形成性 *signifiante*」——意味作用 *signification* そのものを産出する作用を表す術語——の水準に属し、またシニフィエのないシニフィアンだとも述べていた（同 p.76）。「鈍い意味が攪乱するもの、不毛にするもの、それはメタ言語（批評）である」（同 p.89）という彼の言を併せて見るならば、その主張は次のように纏められる。即ち、鈍い意味とは意味形成性に属するが故に「云々のシニフィアンは彼此のシニフィエに対応する」という前提を許さない。そのためにこの対応を語る言説、つまりはメタ言語を無効化するのである。

このシニフィアンはシニフィアンである限り、何かを意味している。だが、それを我々が言うことができないのは、このシニフィアンが象徴的価値 *valeur symbolique*——バルトはこれを知的価値 *valeur intellectuelle* とも言い換える——を持たないからだと説明される。彼による別の論考「写真のメッセージ」から言葉を借りるなら、この事態はコード *code* が——意味を読み解くための規約がないことを意味する。そして翻って言えば、このコードとはシクロフスキーの議論に見た「代数化」と軌を一にするものでもあろう。鈍い意味においては、シニフィアンとシニフィエの関係は自動化（＝知性化、合理化）されていない。それ故、このシニフィアンが何かを指し示す時、それはまさに「初めてそれを指し示すかのように」なされるのである。即ち、新しい意味が形成されているところの意味。「詩的な把握」という表現を用いたバルトが意図したのは、この

ことだったに違いない。

「要するに、第三の意味はストーリーを覆さずに……映画を別な風に *autrement* 構造化する」(同 p.93)。この主張も、今は見通すことができるだろう。一言にすれば、バルトはやはりここに「異化」の機能を見出しているのだ。従って、映画が芸術であるとすれば——加えて、異化こそが芸術の機能だと述べていたシクロフスキーに倣うなら——この第三の意味こそが「映画的なもの」の担い手となる。従って、エプスタンとは強調点が異なってはいるが、しかし「第三の意味」はバルトの文脈において捉え直された「フォトジェニー」なのだともしやというかに見える。但し、以下の点には注意が必要である。

本稿は先に、「映画に背を向けて写真を愛する」というバルトの言を紹介した。その意図も、今は明らかであろう。バルトにとって、映画の本質とは映画そのもの、映画のストーリーの中にあるものではない(そんなもの、場合によってはただコードを押し付けてくるだけだ)。ここまでならば、恐らくエプスタンも同意しうるだろう。しかし、それがフィルム上の静止画に現れる第三の意味にあるとされ、「映画の本質とされた《運動 *mouvement*》は、活気 *animation* でも流れ *flux* や可動性 *mobilité* や《生 *vie*》や模写では全然なく、ただ単に、置換による展開の骨組みでしかなくなる」(同 p.95)とまで主張されるならどうだろうか。この言説には、直接に名指されてこそいないもののエプスタンに対する(あるいは少なくとも、それに近い見解を取る論者たちへと向けた)ほぼ全面的な批判が込められているようにも思われる。

勿論、エプスタンの論じる「運動」が単なる映像の再生を通じた運動の仮構でないことは確かである。とはいえバルトの批判が可動性にまで及ぶ時、「一瞬における運動の把握」なるものもまた必要でなくなることはあるかも知れない。バルトがエプスタンの理論に反証を示したとは言えないだろうが、その主張に含まれた何ものかを否定したことまでは確かだと言える。

だが果たして、バルトはエプスタンの何を否定しようとしていたのだろうか。その内実を示した上で両者の距離を示すことが、本稿最後のテーマである。

## 6. 写真イメージ——その対象との同一性

改めて、議論を進めよう。ここで本稿はアンドレ・バザンによる議論を追い、バルトへの影響を見定めつつ改めて「フォトジェニー」と「アニメーション」の関係を論じることにした。

注目すべきはバザンによる著名な小論「写真映像の存在論」と、恐らくは自明とすら言いうるバルトへの影響具合である。ここでその詳細を追うことはできないが、その主張の要点は次のように纏めることができよう。一つは、写真技術の成立によって芸術作品につきまとっていた類似性 *ressemblance* への欲求から我々は自由になったということ。そして、写真によって得られる映像（イメージ：image）は写された事物そのものだというのである。

バザンによれば、「芸術上のリアリズムを巡る論争は美学と心理学の混同」から生じるとされる。即ち「真のリアリズム」とは「世界の具体的意味、真の意味を表現する欲求」であるにも関わらず、遠近法の発明以来、それは形態の錯覚、視覚上の類似性をよしとする擬似リアリズムと混同されるに至った——遠近法を西洋絵画の「原罪」だとバザンは述べているが、つまりその成立以降、我々は視覚的な類似性への欲求につきまといわれて来たと思立っているのである。写真の登場が覆したのは、こうした状況であった。

ニエプスとリュミエールはその原罪をあがなった。写真は、バロック絵画にとどめを刺し、造形美術を類似性という固定観念から解放した……バロック絵画から写真への移行における本質的現象とは、単なる物理的完全さではなく（そもそも写真は長いあいだ、色彩の表現において絵画に劣ったままであるだろう）、心理的事実の内にある。それは錯覚を求める私たちの欲求が、人間を除外した機械的再現 *reproduction mécanique* によって完全に満たされたということである。

（『映画とは何か』邦訳 p.14-15）

ここで語られる再現 *reproduction* の意味は、最大限強く受け取る必要がある。この再現は、類似性を求める欲求が満たされるほどの、つまりは完全な類似を達成したものと見られているからである。しかし完全な類似とは、最早一致と呼ばれるべきものではなからうか？ 機械的な再現とは、今や「同じもの」を

作ることを意味しているように見える。バザンが引き受けたものとは、まさにこの可能性だった。

こうした自動的生成は、イマージュの心理学を根本から覆した。写真の客観性は、いかなる絵画作品にも欠けていた強力な信憑性をイマージュに与えたのである。内なる批判精神がどう反論しようが、私たちは表象された *représenté* 対象の实在を信じないわけにはいかない。それはまさに再＝現前化 *re-présenté* されたのであり、つまり、時間、空間の中に現前する *présent* ものとなったのである。写真は事物からその再現へと实在性 *réalité* が譲り渡されることの恩恵に浴している。

(同 p.16-17)

バザンは、イマージュがその対象と文字通りに同じものとして現れることを主張する。そうでなければ、何故に写真は我々を類似性への欲求から解放したと言いつののだろうか——勿論、物理的な存在としての写真（つまり印画紙とインク）が、再現前化の対象と同じであるなどと主張されているのではない。先に見たバルトの言葉を借りれば、「生き生きした写真」が在るわけでは決してないのだ。そうではなく、ここでは写真のイマージュ、いわば視覚的な像が、対象のイマージュと同一であることが主張されているのである。

ここで、この小論が「写真映像の存在論」と題されていたことを思い出しておこう。写真映像とは即ち、写真のイマージュ *image photographique* に他ならない。バザンが論じようとしたのは、まさにこのイマージュの实在なのである。イマージュの同一性というこの論点においてのみ、「イマージュとはモデルである」というバザンの言葉は正しく理解される。敢えて付け加えるなら、写真はこうしたイマージュのリアリズムを我々に要求する初めての経験であったのだと言えよう。

## 7. 第〇の意味——意味の始原として

こうしたバザンの見解を、バルトは『明るい部屋』において引き継ぐことに

なった。このことは、バルトがこの著作の冒頭で「写真の存在論」への熱意を述べたことから窺われる——彼自身が写真イマージュ *image photographique* なる術語を用いる箇所は一つに留まるが、著作内の記述を見る限り、バルトが写真イマージュを全体の主題の一つにしていることは明らかであろう。幾つか彼の言説を確認しておきたい。

実際、ある写真は決してその指示対象 (*réfèrent*) (写真が再＝現前化するもの) から区別されない。あるいは少なくとも直ちに区別されることはないし、また全ての人により区別されるということもない (写真以外であればどんなイマージュでも、その対象から区別される。というのもそれらの映像には最初から規定上、それによって対象が模写される方法が含まれているからである)。

(『明るい部屋』邦訳 p.10)

バルトはこの事態を「指示対象が密着している *le réfèrent adhère*」と表現しているが、これはそのまま写真の視覚イマージュと対象の写真イマージュが同一であること、即ちバザンの主張に倣ったものと言えよう。そしてこのことは、『明るい部屋』の中で決定的な役割を果たしていた。著作全体の丁度半ばほどで彼は「パリーノディー *Palinodie* (改詠詩：以前に自分の詠んだ詩を撤回する詩)」と題された一節を挿入しており、それを経た後に改めて「写真の本質」を提示してみせる。即ち、《それは＝かつて＝あった》(《*Ça-a-été*》)。この確信についても参照しておこう。

「写真」の場合は、事物がかつてそこにあったということを決して否定できない。そこには、現実のものであり過去のものである、という切り離せない二重の措定がある。そしてこのような制約はただ「写真」にとっししか存在しないのだから、これを還元することによって、「写真」の本質そのもの、「写真」のノエマとみなさなければならない。

(同 p.93-94)

写真を見る我々が抱く、写る事物がかつてそこにあったに違いない、という疑いのような確信。これは、写真のみが可能にする視覚イメージの同一性に基づくものに他ならない。またここから、バルトが『明るい部屋』において馴染みあるシニフィアン、シニフィエではなく「指示対象 *réfèrent*」なる術語を用いた事情も理解されるだろう。写真が指し示すものは、決して概念的な対象ではありえない——概念化できない「これ」を指し示すもの。そうした仕方では、バルトは常に写真を捉えようとしていた。

従って、次のように述べておこう。写真がもしも「意味」を担うとすれば、それはどんな意味か。当然、情報（第一の意味）でも象徴（第二の意味）でもない。そして恐らく、第三の意味でもないと言わねばならないだろう。確かに写真は、第三の意味同様にコードを持たない——しかし、第三の意味が第一の意味、第二の意味によって概念化されえずに残ったものだとするならば、対する写真が担う「意味」とは恐らく、そこから第一の意味、第二の意味が読み取られていくところのものなのではないだろうか。即ち概念化や抽象化、あるいは知性化を経る前の、些かも代数化されていない個別的なものとしての「意味」。もし名付けるとするならば、写真とは「第〇の意味」を担うのだと筆者はここに述べたい。それは残余に対する始原、恐らくは意味形成性そのものである。

私はリアリストであり、また写真とはコードのないイメージである、とかつて認めた時には既にリアリストであった——たとえ、コードが読み取りの方向を変えるようなことがあっても明らかにそうである——そしてリアリストは、決して写真を現実的なもの《コピー》と見做しているわけではない——過去の現実的なものから流出したものと見做しているのだ。写真は一つの魔術であり、芸術ではない。

(同 p.108-109)

このようにバルトが述べる時、彼は始原の——概念化を免れたものの実在を語っているだけではなかった。同様に、その実在性を写し取り視覚イメージを担う、写真の在り方をも述べようとしていたのである。

## 8. 結びに代えて——アニメーションと狂気

本稿は最後に、こうしたバルトの議論がエプスタンの見解へと接近していくことを確認しておくことにしたい。議論の最終盤を迎えるにあたって、バルトは顔が持つ雰囲気 air について語っていた。

雰囲気というのは、シルエットのように図形的、知的な所与ではない。雰囲気はまた、《似ている》場合のように——どれほど似ていたとしても——単なるアナロジーでもない。そうではなく、雰囲気とは肉体から魂へと——ある人にあっては善良で、またある人にあっては性悪な、個人の小さな魂 animula へと導く法外なものである。私はそのようにして、一切の言語活動 langage の終わりである、《これだ (C'est ça) !》の叫びを私にもたらず秘義伝授の過程に従い、母の写真をつぎつぎにたどったのである。  
(同 p.133-134)

この雰囲気をバルトは、「いわば自己同一性の手に負えない補完物」(同 p.134) と呼び、また「神秘的にも生の価値の反映を顔にもたらず、精神的なある何ものかではないか？」(同 p.135) と語ろうとしていた。エプスタンが「パーソナリティ」と呼ぶそれと同じものを、ここに認めることは容易だろう——それは最早語りえなくなるまでに異化された生の在り方をこそ示している。

そして、エプスタンが宣言してみせた非合理主義。これと同じものにバルトは「狂気 folie」と名前を与えていた。「写真において私が指定するのは、ただ単に対象の不在だけではない。それと同時に、それと並んで、その対象が確かに存在したこと、そしてその対象が私の見るその場所に在ったということを指定する」(同 139-140)。この言葉に、エプスタンにおける時空間の異化を重ね合わせるのは拙速に過ぎるかも知れない——しかし恐らくはそうした、最早理性では捉えきれない対象をイメージの向こうに捉えること。この点で両者は一致を見る。してみるとバザンが提示した存在論は、フォトジェニーなる概念を、直接に現実を捉えたものとして位置づけ直す役割を果たしたのだとも言えよう。

また、次のようにも付け加えたい——ここまで述べてきたような生がある

からこそ、イメージは私たちに向かって働きかけてくることができる（働きかける、という表現は適切でないかも知れないが）。この逆転が論点先取の誹りを免れることはないだろうが、しかし、ここではこの視点の切り替えを強調しておきたい——バルトが語った「アニメーション」は、そうして私たちが生を実感あるものとする、その試みの一歩として提示されたものとして理解されるべきように思われる。

従って映画としてのアニメーションの在り方は、映画というものが何らかの形式を与える限り、飼いならされたアニメーション、代数化された生だと言う他にない。この地点において、バルトとエプスタンを分かちものもまた明らかになるだろう。即ち、バルトは詩としての映画すらも、その幾許かの形式性の故に否定するに至ったのである。言語活動の終わり。それはエプスタン以上に徹底されたゼロ地点への回帰であり、そして知性化の拒絶であったと言えよう。フォトジェニーなる概念を共有しえたとしても、バルトはそれを利用し、飼いならすことを拒否した。両者の差異はここに存するものだったのである。

以上、本稿はバルトの議論をその前史と共に紐解きながら、映画におけるアニメーション、即ち実写作品のアニメーションを検討してきた。勿論、ここで示された論点が、エプスタンやバルトの視点に依存することは否定しえない——しかし我々がアニメーションを「コマ撮り」へと還元することを拒否し、それ以上の実質を求めるとすれば、彼らの議論は我々に一つの結論を提示するものとなる。エプスタンの「フォトジェニー」概念からバザンの存在論を経てバルトへと至る、非合理的な現実と主体の相互作用としてのアニメーション。これが写真のアニメーションである。加えてバルトは否定するとしても、このアニメーションに基づいたものとして我々は映画のアニメーションを理解することができる。

ならば非実写作品、所謂アニメ作品のアニメーションとは如何に理解されるべきだろうか。アニメ作品は、映画において写真が可能としたような現実との繋がりや、そもそも有してはいない。我々はこちらにおいて、なおも何かを飼いならそうとしているのだろうか？ そこには空虚な、飼いならしだけがあるのかも知れない——それはありそうなことだが、しかしそれだけだろうか。この問いに答える時、我々は「アニメーション作品とは何か」という問いにもまた回

答を与えることができる。そこには、最早「狂気」は無いのだろうか？ この次の問いと共に、本稿を閉じることとしたい。

## 註

1. 本稿は2018年哲学若手研究者フォーラムにおける筆者の発表「映画におけるアニメーション」を基に議論を整理・修正したものである。フォーラムの運営に携わる運営委員の方々、また当日の司会を引き受けて戴いた高田敦史にこの場を借りてお礼申し上げます。
2. 以下、本稿の訳文は既存の邦訳が存在する場合はそれを参照しながら、筆者の責任において適宜変更を加えて訳出したものである。但し頁数については、邦訳を参照したものについては断りの上で邦訳の頁数を示した。
3. Wall-Romana, Christophe, *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy* (French Film Directors MUP), Manchester University Press, 2013, p.25.
4. 引用にあたって *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies Vol.1* に収録の版（英訳されず、原文がそのまま収録されている）を参照した。
5. 引用にあたって *Le cinéma: naissance d'un art 1895-1920* に収録の版を参照した。
6. Epstein Jean, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Les Écrivains Réunis, 1926. 引用にあたっては *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Éditions Seghers, 1974, p.134 を参照した。
7. Epstein Jean, “A seconde réalité, second raison,” *Le cinéma du diable*, Éditions Jacques Melot, 1947. 引用にあたっては *Écrits sur le cinéma*, pp.403-410 を参照した。

## 参考文献

- Barthes Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.  
邦訳『明るい部屋』, 花輪光訳, みすず書房, 1985年.
- —, “La troisième sens”, in *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Édition du Seuil, 1982.  
邦訳「第三の意味」, 沢崎浩平訳, 『第三の意味』, みすず書房, 1984年, 所収.
- —, “Le message photographique”, in *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, édition du Seuil, 1982.  
邦訳「写真のメッセージ」, 沢崎浩平訳, 『第三の意味』, みすず書房, 1984年, 所収.

- Bazin André, “L'ontologie de l'image photographique”, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Edition du Cerf, 2002.  
邦訳「写真映像の存在論」, 野崎歆訳, 『映画とは何か』(上), 岩波書店, 2015年, 所収.
- Delluc Louis, “Photogénie”, in *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Vol.1, Philip Simpson/ Andrew Utterson/ Karen J. Shepherdson(ed.), Routledge, 2013.
- —, “La Beauté au cinéma”, in *Le cinéma: naissance d'un art 1895-1920*, Daniel Banda & José Moure(ed.), Éditions Flammarion, 2008.
- Epstein Jean, *Bonjour cinéma*, Éditions de La Sirène, 1921.
- —, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Les Écrivains Réunis, 1926.
- —, *Le cinéma du diable*, Éditions Jacques Melot, 1947.
- —, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Éditions Seghers, 1974.
- Manovich Lev, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001.
- Shklovsky Viktor, *Theory of Prose*, translated by Benjamin Sher with an Introduction by Gerald L. Brans, Dalkey Archive Press, 1990.
- Wall-Romana, Christophe, *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy* (French Film Directors MUP), Manchester University Press, 2013.
- 小山昌宏, 須川亜紀子編著, 『アニメ研究入門〔増補改訂版〕』, 現代書館, 2014年.

