

## 映像と似ていること

原 章 二

### はじめに

「映像」という言葉は、1980年代前半まで、テレビ制作現場でもめったに使用されなかった。それ以前には「音」に対しては「え」、「音声」に対しては「画面」がふつうであった<sup>(1)</sup>。

しかしいまや、このあやしい言葉は「イメージ」というカタカナ版（広告の下に小さく「これはイメージです」と書いてあると「信じないでください」という意味である）とともに、日常的に屈託もなく使用されている。

いったい、この「映像」とはなんだろう？ いまさらわかりきったことを聞くな。「映像」は身のまわりにあふれている。

そのとおり。それらはみな、メディアにおいて欲望をかき立てる軽いモノである。しかしなぜ、それらに「映像」という名がついているのか？ そしてなぜ、それらは軽く欲望をかき立てるのか？

それを知るためにまず、辞書の定義を確認しておこう。『日本国語大辞典』によれば、「映像」はこう定義されている<sup>(2)</sup>。

- ①「光線の屈折や反射などによって映し出されたもの。像」
- ②「映画やテレビジョンの画面に映し出される画像」
- ③「頭の中で描き出されたもののすがたやありさま。イメージ」

これは、モノとしての「映像」を2種類に分け、それに心像・脳内イメージをプラスしただけである。結局「映像とは像である」といつているにすぎない。ところで、像とは物の形・姿のことだから、「映像」とはなにかを介してどこかへ映ったモノの形・姿ということになる。実際、シャープな記述で知られる

『新明解国語辞典』は、

- ①「他の物の表面に映し出された物の形・姿」
- ②「イメージ」

とあっさり片づけている<sup>(3)</sup>。なんともアツケラカンとした語義だが、こうなれば後顧の憂いなく、「映像」はふわふわ漂っていけるだろう。

もとより「映像」という言葉の根は浅い。使われ始めたのはさほど古いことではない。1891(明治24)年の『言海』にこの言葉は見当たらない。そもそも『日本国語大辞典』では「漢籍に例を見ず」とある。用例から判断すると、どうやら明治末から大正初めに使われ始めたものらしい。辞書には触れられていないが、かの有名な漱石の弟子・内田百閒には、ずばり『映像』というタイトルの作品がある<sup>(4)</sup>。短篇集『旅順入城式』に収められたこの興味深い作品については後で検討するが、「映像」とは結局、《image》の訳語として日本で造語されたものであるらしい<sup>(5)</sup>。

さて、その《image》の語源は、いうまでもなくラテン語の《imago》である。こちらにはたいへんな履歴がある。イマゴ、すなわち「似姿」。いわく《God created man in his own image》。ここには古典古代以来の伝統が麗々しくまとわりついている。しかしそれに驚かされずに「似姿」の似、つまり「似ている」ことにこだわってみよう。

森羅万象いっさいを記号と見たパースは、「映像」を「類似記号」として分類した<sup>(6)</sup>。「コードのないメッセージ」というロラン・バルトの言もある<sup>(7)</sup>。要するに、「映像」は依拠すべき体系なしにメッセージとして通用する。その理由は、「映像」がその元にあると思われている既知のものに、いやおうなく似ているからである。「似ている」ということはどうやら、「映像」に本質的なことであるらしい。しかし「似ている」こと自体は、けっして分かりきったことではない。

## 1. 「似ている」とはなにか？

「似ている」ことは「ちがひ」を前提にしている、とふつう思われている。それはそうだろう。同じものに対して「似ている」とはまずいわない。それをいったら、狂人か天才である。通常、AがBに「似ている」といわれるのは、AとBが本来「ちがう」ものとして受け取られているからだ。

では、AとBのその「ちがひ」は、いったいどこにどうあるのか？ Aにあるのでもなく、Bにあるのでもない。といて、AとB以外の別のところにあるのでもない。それはAとBがあることによって始めて現れてくる事実、AとBの認知と同時に知られる事実である。ペイトソンはそれを「もっとも単純で、かつもっとも深奥な事実」と呼んだ<sup>(8)</sup>。

世界の中でAとBのみを観察するなら、というより、観察される世界がAとBのみで成り立つなら、そのとおりであろう。世界がそのようにあるとき、AとBは「ちがひ」を除けば、AはAでなく、BはBでなく、そして世界は世界ではない。いや、ちょっと待ってくれ。Bとの「ちがひ」を除いたAはただのAであり、Aとの「ちがひ」を除いたBはただのBである、と反論されるかもしれない。しかし、ただのA、ただのBとはなんだろう？

いま世界はAとBのあること、そしてAとBの「ちがひ」によって構成されている。AとBはその世界を他にしては存在しえない。このとき、ただのAやただのBなるものは存在しない。ただのAはAたることがなく、ただのBはBたることがなく、そして世界は世界たることがない（そろそろこのあたりで話が抽象的で分かり難く騙されそうだと思う人は、AとBの代わりに「人」と「神」、あるいは「私」と「あの人」とでも入れると面白いだろう）。

さて、問題はつぎである。「ちがう」と認識されたAとBは、ではいったい、いつどこで「似ている」といわれたのだろうか？ 見れは見るほど、知れば知るほど「ちがひ」の際立つAとBを「似ている」などといったのは、錯覚か誤解、早トチリか苦しまぎれの逃げ口上ではないか？ なぜそんなことを口走ったのか？ それはほとんど、冒瀆だ！

冒瀆？ しかしなにに対して、なにゆえの冒瀆なのか？ そのことは、AとBのところに、しかるべきものを代入すれば分かるだろう。聖性や人格、個性や独自性、そういったものに対する冒瀆、一口にいえば、オリジナルに対する冒瀆である。

ここにいたって、どうやら話が変わると気がつかれたであろう。AとBの「ちがいが」で成り立つ世界というものが、そもそも少し変である。「ちがう」ものであるAとB、見れば見るほど、知れば知るほど「ちがいが」を深めてゆくAとBで構成された世界は、どこかがおかしい。いや、おかしいどころの騒ぎではない。AとBが本当にちがっていたら、両者はつながりを持ちえない。あるいは「ちがう」というつながりしか持たないAとBは、世界を実質的には構成しない。世界は世界として機能しない。絶対的な差異の世界、あるいは互いに相手に到達不可能な関係から出来ている世界は、破綻し崩壊するか、石化するしかないだろう。

大きなことを述べたが、要するに、AとBという「ちがう」ものだけで世界は構成されえない。AとB、0と1、神と人、あるいは私とあの人、そうしたもので成り立つような世界は存在しない。少なくとも、それは世界ではないというべきだ。

さきに、AとBの存在認知とAとBの「ちがいが」の発見は同時であると述べた。しかし、よくよく考えてみれば、それはトートロジーである。つまり論理的にはつねに真だが、そうしたAとBで構成されるトートロジーの場に、時間は働いていない。分かっていることが分かっただけである。それを世界というのは勝手だが、その世界は不変不動で、時間が停止している。それは同一律と矛盾律のうえに成り立つ論理の世界であり、生きた世界、はじまりの世界ではない。

時間が働くとき、生きた世界は変化する。AはA、つまり非Bとしてのみ存在するのではなく、BはB、つまり非Aとしてのみ存在するのではない。換言すれば、世界は自他の「ちがいが」を弁別する知性によってはじめて成立するの

ではない。時間が動く生きた世界では、AはAであるだけでなく、Bにもなり、そのことによってCにもなり、さらにDにもなり、そのようにAから遠く離れて、しかもAとつながっている。世界は「ちがいが」によって切断されるのではなく、「似ている」ことを通じて、少しずつ変わり、少しずつつながりを伸ばして、世界として存在する。世界はそのようにしてある。

## 2. 「ちがいが」の上と下にあるもの

いまや、こう述べてもよいだろう。「似ている」ことが「ちがいが」を前提にしているのではなく、「ちがいが」が「似ている」ことを前提にしているのだ。これは当たり前すぎて、とかく忘れがちのことである。より精確を期して、つぎのようにいおう。「ちがいが」の上に立つ「似ている」ことと、「ちがいが」の下にある「似ている」こととを区別しなくてはならない。前者、つまり「ちがいが」を前提にする「似ている」ことを「比較的相似」と呼び、後者、つまり「ちがいが」の根底にある「似ている」ことを「根源的類似」と呼ぼう。AとBという別のものが「似ている」といわれるのは、AとBの「ちがいが」を前提にした「比較的相似」である。しかし、そのAとBが「ちがう」といわれるのは、AとBが根源的に類似しているからである。

「似ている」ことがはじめにある。「ちがう」ものが後になってから「似ている」といわれるのではない。イメージの西洋語源にある「神は人を自らの似姿につくった」とは、いうまでもなく話が逆転していたのである。

「似ている」ことは、生物の基本的なあり方である。そして、生物は多様性を旨とする。すなわち、「根源的類似」は同一性に収束しない。同一性に収束するのは「比較的相似」のほうである。「ちがいが」の上に立つ「比較的相似」は、差異と同一性をとりなして、事をまるく収めようとする。あるいは逆に、傲慢に上立って統合しようとする。たとえば、AとBは発生論的にちがっても、同じような働きをなせば形態論的に同じものになりうる、と「比較的相似」はのたまうだろう。これぞ同化のためのイデオロギーである（Aに「移民」、B

に「本国人」などと入れるとよく分かる)。

しかし、別の見方をしてみよう。「似ている」ことが最初にあるとは、じつは恐ろしいことでもある。AとBが根源的に類似しているとは、AがAであってAでなく、BがBであってBでないことだ。あるものが別のあるものに根源的に類似しているとは、そのものがそのものでありつつそのものでない、ということである。それはそれであってそれではなく、それでないのにそれである。大きさにいえば、これは存在と非在の裂け目に身を曝すことだ。これはたとえば、鏡像における同一性の戯れとは次元がちがう。鏡像の戯れは、それがあるところとは別のところでそれである、というナルシスト的なことにすぎない。しかし「根源的類似」の世界では、それ自体からのずれがそれ自体の内部にはじめからセットされている<sup>(9)</sup>。これぞ、生成とか変化と呼ばれるものの実態であろう。

こうなると逆説でもなんでもなく、「根源的類似」は、すなわち差異生成の場となる。場というよりも、時間というほうがよいだろう。しかし差異生成の時間は、そのままでは目に見えない。それが目に見えるようになるのは、空間においてである。そこに「比較的相似」の出番がある。「比較的相似」はその名に反して、いわば過激な類似である。「ちがひ」の上に立って、「ちがひ」に目くじらを立てて、同一性を追求するからだ。「比較的相似」は空間において現れ、その空間を支配しようとする。これに対して「根源的類似」の時間の流れはおおらかだ。おおらかに流れて、同一性の根を流失させるだろう。

そのことは、こんなふうにもいえる。差異の空間に置かれた「比較的相似」は、どうしても個と個の関係にもとづく閉鎖系となり、タテの階層秩序をつくり出す。そこではどうしても、比較される諸項のどれかに中心が置かれて全体の基準となる。これは具体例をとれば分かりやすい。ふたたび「神」と「人」の話である。そこでは「神」がイニシアティヴを取り、「人」は「神」に従属する。「神」がオリジナルであり、「人」がコピーなのだ。オリジナルなしに、コピーは存在しない。いや、そうではない。「人」が「神」をつくり出したのだ、

コピーがオリジナルを成立させたのだ、と主張してもだめである。「人」が「神」に位置がたっただけで、ニーチェの言うように事態は少しも変わらない。「ちがいが」の上に立つ「比較的相似」は、「ちがいが」の基準を価値の中心へ持ってこざるをえない。そこにグレードの導入は避けられない。なにがいはばん中心に近いかに従って、序列化がなされるのだ。そこには同一化のプレッシャーが強く働くだろう。

結局「比較的相似」は、つねに2者関係に閉じこもり、支配と従属のタテ構造から自由になることが難しい。どうしても、主/従という観点が避けられないのだ。空間で目に見えるものとなった「ちがいが」に囚われて、「根源的類似」を忘却してしまうからである。

さて、こうして「映像」のメカニズムに戻ってこれることができる。「似ている」ことを本質とする「映像」に、「比較的相似」と「根源的類似」はどのように絡み合っているのだろうか？ それを知るために、つぎに「映像」の映、つまり「うつし」について考えてみることにしよう。

### 3. 「うつし」とはなにか？

『新明解国語辞典』による「映像」の定義は、「他の物の表面に映し出された物の姿・形」というものであった。アッケラカンとした定義だとクサしたが、ここまで簡潔になると物の姿が見えてくる。なぜなら、これをパラフレーズするとつぎのようになるだろう。

すなわち、イメージは物そのものではなく、物と物との間に起こる現象であり、それが一つの物から他の物へ「映し」という運動に乗って、「姿・形」という視覚的印象となって「表面」に定着する、というのである。

ここからさらに、つぎのようなことがいえるだろう。一方において、物そのものではないイメージは、物としての一義的な制約、つまり物理的空間の束縛を脱しうる。イメージと幻想との結びつきがこうして発生する。しかし他方で、物と物との間に起こる現象である以上、イメージはそれら複数の物の織りなす

関係の制約を必然的にこうむらざるをえない。

さて、そうした物たちの間で「うつし」という運動が起こり、なにかが外部へ投射されるのだが、そのように投射されただけのもの、つまり「うつし」自体は、まだイメージとは呼ばれない。それが「姿・形」という視覚的印象として「表面」に定着するためには、ふたたび物が必要になる。スクリーンという遮蔽幕である。すなわちイメージは、物たちの間で起こる十全な、あるいは無制限な交流の現象を、スクリーンという枠を持った「表面」で遮断することによって現れる。これが、すべてのイメージに枠のあることの原因である。枠のないイメージは存在しない。

ここで、物たちの十全な、あるいは無制限で自由な交流を、「ちがひ」の下にある「根源的類似」の働きと読みかえよう。そして、スクリーンという枠付きの「表面」でのそうした交流の遮断を、「比較的相似」をつくり出す「ちがひ」の刃の作用と考えよう。すると「似ている」ことを本質とする「映像」の成り立ちが、臆気ながら推察されてくるだろう。

すなわち「映像」は、「根源的類似」を「比較的相似」に変換する過程から生まれてくる。その過程が「うつし」なのだ。一見すると「比較的相似」の特殊例において、つまりAとBの似ていることではなく、AとA'との関係において映像は成立すると思われているが、事實は「映像」の誕生の根底にあるのは「根源的類似」から「比較的相似」へのプロセスなのだ。換言すれば、「根源的類似」に根ざさない「比較的相似」には力がない。しかし、そのことを見るまえに、「うつし」という運動についてももう少し考えてみよう。

「うつし」とは、なによりもまず「映し」である。かつて「影像」と書かれた「映像」は、物のかたちが光線の屈折や反射によってどこかに映る影であった。しかし投影という意味でのこの「映し」は、それが自然的・物理的な次元にとどまるかぎり、ここでは問題にしない。しかし「うつし」は「映し」であるだけでなく「模し」でもある。そして「模し」とは、元の物をなぞることであり、まねることである。「模し」がコピーで、元の物がオリジナルなのだ。



「神」と「人」の例で見たように、オリジナルがなければコピーはなく、オリジナルのあるかぎりコピーはどこまでもコピーにとどまる。しかし、それは見方を変えれば、オリジナルの宝を盗むことでもある。そうした「模し」があまりたくさん出てくると、オリジナルの資源は涸渇する。コピーの氾濫の度が越すと、オリジナルは浮いて汚される。そのときオリジナルは、そのような「模し」とは関係がないといい、奥の院へ姿をくらませて自分を神秘化することもあれば、あっさり犠牲者として葬られて祭られることもある。しかし、そんなことに関わりなく、「模し」は一方的に進化してゆくだろう。「模し」は「模し」でありつつ上昇し、技術革新により真に迫り、とうとう真影がそこに透き通るように現れる。いやもう、もうあまりによく似ていてどちらがどちらか分からない。いやもう、どちらでもよい。「模し」という盗みがあることは分かっているのに、むしろそれを褒めてしまう。これが「写し」である、といっていだらう。オリジナルと比べても遜色のないコピー。いやもう、ただのコピーではない。知的判断の問題ではなく、人がそれに満足を覚えるならば、それもオリジナル、それがオリジナルなのである。

ここでオリジナルとは唯一無比のものである、という観念が捨てられれば、旧オリジナルはあっさりと失墜し、新オリジナル称揚の時代が始まる。醒めた見方をすれば、もうオリジナルもコピーも、ミソもクソもない。俗にいうシミュラクルの時代である。こうなると「うつ（空・虚）」なるものが「うつ（現）」となった、いやこれこそが「うつ（顕）」であるということになる。ここで「うつ」とは「この世にはっきり形を見せて存在すること」<sup>(10)</sup>をいう。これを善しとするか悪しとするか、オリジナル＝独創＝唯一＝本物＝真という考えから自由になりきれない人は、また余計な心配をするかもしれない。

しかし、よくよく考えてみれば、これらはすべて「比較的相似」内部での話である。すなわち、「ちがひ」の上に立ち、「ちがひ」にこだわっている人々の間の話である。彼らは要するに、「粹」の内部しか見ていない。そして、「うつし」の本来の出所を忘れている。しかし、「比較的相似」の下の下には「根源

的類似」の世界がある。それはシミュラークルなどという、ミソもクソもないことが井の中の蛙の話である、という世界である。

#### 4. 時間と心における「うつし」

ここまでは「うつし」を「映し」「模し」「写し」「現し」「顕し」と、5通りに書いてきた。しかし、それらの根底にあるのは「移し」である<sup>(11)</sup>。

「移し」とは、むろん移動することだ。実際、5通りのどの「うつし」を見ても、そこではなにかが移動していた。しかし、いったいなにかが移動していたのだろうか？

通常、移動するのは物としての存在であり、空間における物の位置の変化が「移し」だと思われている。しかしいうまでもなく、物だけが移るのではない。いやむしろ、物そのもの、あるいは物の全体は移らない。ではいったい、なにかが移るのだろうか？

これまでの5通りの「うつし」においては、なにかがそこで移動していたとすれば、「移し」では、それ自体が移動する。あるいは、大きく物と心に分けるならば、そのように移るのは、物ではなくて心である。

私たちはごくふつうに、「情が移る」あるいは「心が移る」という。それは物が移動することになぞらえた比喻ではなく、むしろ物の移動が心の移動の結果である。物の配置はなにも変わらないのに、なにかが変わってしまっている。そのことに気がつくと、実際すべてが変わっている。「情」とか「心」とかいうものは、物事において肝心ななにかである。「情」という「まごころ」は、それ自体で動くものである。時間に触れているからである。「移し」とは、時間のうつっていくこと、否、時間そのもののあり方なのである。

「移し」には、色や香を他の物に染みこませるという日本古来からの意味がある（「移し花」「移し紙」）。色や香という肝心なものが、物から物へ、光と空気の中を移ってゆく。それを人の心が感じ、心と世界が動いてゆく。時間のうごきを心が感じている。

「梅が香を袖にうつしてとどめてば春はすぐともかたみならまし」という、よみ人しらずの歌がある<sup>(12)</sup>。過ぎゆく春というその移行の時にあって、物から肝心なものが抽出されて、人の心がそれに反応する。あるいは抽出されているものが心である。思い出に執着し、拘泥し、それに引きずられているのではない。思い出が心に満ち、世界に満ち、時が充溢しているので、もうそれだけでじゅうぶんなのだ。物が物理的空間において必然的・決定論的に存在するとしたら、心は心理的な時間の中にあって偶有的・非決定論的に、すなわち自由に存在する。

歌をさらにもうひとつ。「見ぬ世まで思ひ残さぬながめより昔に霞む春のあけぼの」という藤原良経の歌がある<sup>(13)</sup>。ここでいう「見ぬ世」とは、時間の動かない世のことである。それはここに立って向こう側に見ている空間的な世界、というより図式的な表象である。それとは逆に「昔」とは、けっして過ぎ去って帰らない昔ではなく、時間の中で持続している今であり、その今が春のあけぼなののである。

すなわち、「移し」とは、空間におけるものの移動ではなく、時間の姿のことである。このとき時間と「根源的類似」との関係があきらかになる。「根源的類似」にあって、ものはそれであってそれではなく、それでないのにそれである。時間の中にあるものもまた、それでありつつそれではなく、それでないのにそれであることに、否応なく曝されている。アウグスティヌスのいうように、私たちは時間を知っていて知らない。時間はそこにありつつそこになく、そこにないののにそこにある。しかし、あったものがもうないというこの当たり前の「ない」は、無についてのベルクソンの批判がというような絶対的な無ではなく、それがそれであることの無にすぎず、そしてそのことは肯定してしかるべきものなのだ<sup>(14)</sup>。

しかし、それがそれであることの無、つまり「うつし」自体は、それを遮断して枠に入れるものがなければうつらない。すなわち、ここでスクリーンとなるものは、一体なんだろうか？ それは「比較的相似」の中にある「個人」、

あるいは「自己」というものであろう。

こうして『新明解国語辞典』のいう物と物との関係、つまり客体間関係から発したイメージは、主体と客体の関係、さらには主体内部のありようの問題となってくる。こうして、さきに挙げた百間の短篇『映像』を読むことができるようになる。そこでは、遮蔽幕としての個人、つまり主体が、自己同一性に固執するとき、映像の生じてくることが語られている。

## 5. 内田百間の『映像』を読む

岩波文庫版『冥途・旅順入城式』の「解説」によれば、もともとは別の作品集であった『冥途』と『旅順入城式』とのちがいは、前者ではおそろしいものが「気配のかたまりとなってそこらへんにうようよしはじめる」のに対し、後者では「カタストロフがげんに起こってしまう」こと、換言すれば「語り手は気配のひしめくこちら側に留まっておらずに、いつしか映画フィルムの世界にとびこんでしまう」ことにあるという<sup>(15)</sup>。時代背景と百間の個人史を踏まえたこの指摘を参考にしつつ、得体の知れないその物語の内容を、無理を承知でまとめてみよう（全体を約3分の1に要約したが、段落はほぼ忠実にまもり、あとで行うコメントのために末尾に番号を付した）。

『映像』の主人公である私は、午後から吹き荒れていた風のやんだ、ある夜の12時ころ、寢床に入ってじきに寝る。明け方近く、また風が起こって、ふと気がつくと、足許の縁側の障子の切り込みガラスに、人の顔が映っている。見返すと、それが次第にはっきりしてきて、ぞっとする。それは私の顔だった。息の詰まる思いをして、ちぢこまっているうちに、私はいつしかまた寝てしまうが、夜が明けて、ほんとうに見たのか、それとも夢なのか、一日じゅう忘れられない。〔1〕

それから5、6日後の雨が降る日、帰宅途中の私は、街角の電機屋の飾窓に見入ってしまう。色とりどりの電球が、後ろと左右に張られた鏡に映り合って、

どこまでも続いている。私はその窓の奥を、いつまでもぼんやり眺める。しばらくして、何気なく自分の後ろをふり返ると、死んだ馬を載せた荷馬車が通ってゆく。家に帰ると、妙に静かな夜になっていて、私はひとり寢床へ入って寝る。〔2〕

その晩は寝苦しく、脈絡不明の悪夢をつぎつぎ見ているうちに、雀より大きなイナゴのような虫が飛んで来て、気味悪く膨れたその胴体に、いきなり雀がパクリと噛みつく、虫はくねくね悶えている。私のからだものた打って、声をあげ、唸っている。それでも私の目はさめず、雀も虫を離さない。ようやく夢が薄らいだと思ったら、また障子のガラスに青ざめた顔が映っている。私は目を動かすことができず、恐ろしい自分の顔をじっと見つめる。〔3〕

夜が明けると、降りやんだ雨がまた降っている。私は夢を思い出し、あの虫がああ死んだ馬だという気がする。障子のガラスに映った顔は、電機屋の飾窓に映った私の顔だ、その時は気づかなかった自分の顔が、夜中に自分を覗きに来たのだと思う。もうなるべく鏡を見ないようにしようと思い、自分のその考えに厭になる。〔4〕

その日の午後、いつものように帰ってくると、やっぱり雨が降っていて、電機屋の飾窓にまた灯がともっている。角を曲がって坂を上がると、ぬかるみに馬の足跡がついていて、どの凹みにも、水が溜まって薄白く光っている。その穴の底に、自分の顔が逆に映っているだろうと思いとらわれながら、私は坂を上がってゆく。〔5〕

その晩に、酔いたいと思って酒をのむ。酔うにしたがって、ひとり頭の中でしゃべり続ける。ふと、盃を手にとろうとして、上の電気がそこに逆さまに映っているのを見て、はっとするが、何が恐ろしいのか自分でもわからない。上にある電気がもうひとつ下に見えるだけではないかという考えが、私を不快にする。〔6〕

その夜の明け方に近いころ、私はまた障子のガラスに映っている顔を見る。顔は青ざめ、鬚がのびている。顔はいつまでたっても消えず、気がつく、右

の眉の上に青黒い痣があり、形がありあり見える。私の顔が消えるまで、私は身動きできない。〔7〕

夜が明けても、私は寢床を出ることができない。こんなことが続くと堪らないから旅に出ようと思う。海岸がいいなと思って、小春の海を見渡す宿屋の2階を想像していると、空想が恐ろしいものに突き当たる。そこに寝ていて、私の顔がついて来たらどうしよう。そんなところで自分の顔に覗かれるのは、家で覗かれるより怖いから、旅行はやめようと思う。〔8〕

やっと起きて、ぼんやりしていると、昨夜の顔が眼前にちらつく。気がついて顎の下を撫でまわすと、ごわごわ鬚がのびている。机から手鏡を取り出して、あわててそれを伏せる。昨日の夜見た青黒い痣が浮いている。〔9〕

それからまた2、3日経ち、床屋に行きたいと私は思うが、床屋の壁にある鏡が気になって行けない。湯屋へも、顔とからだは垢だらけ過ぎて行けない。外へ出て、どこかに鏡があると、私はあわてて目をそらす。〔10〕

とある夕暮れに、私は友達と町を散歩している。気分が軽くなり、新しいレストランへ行こうと思う。地下室の階段を降りて、食堂へ入ってゆくと、白い化粧煉瓦の壁に帯のように鏡が嵌められている。私はいきなり後にひき返し、驚いている友達をひっ張って外へ出る。友達には、夜中に現れる顔のことはいわずに、誤魔化す。〔11〕

また別のある日、昼過ぎから吹いていた風が急にやんで、厭な連想にかられつつ、寢床へ入ると、夜通し長い夢を見る。ふつりとそれが切れると、青ざめた私の顔がまた障子に映っている。しかし、いつもと少しちがう。じっと見返すと、顔の向きが変わって、私は呼吸の止まる思いがする。と同時に、顔は消えている。私は心配になり、いつまでも顔が消えない時よりもさらに恐ろしくなる。〔12〕

つぎの日の夜明けにも、続けて自分の顔を見る。顔は昨夜の消える前の向きに映っていて、落ち着かない様子をしている。その顔を一生懸命覗きこんでいると、それが急に下を向いて、私がひやりとした途端、消えてしまう。消えた

のではなく、障子の陰にかがんだのだと思うと恐ろしくなる。障子を開けたくても開けられず、自分の顔の消え去った障子をじっと見入る。〔13〕

その翌日、風が朝から吹き荒れ、午後から大風になる。夜、幾度も電灯が消え、また点る。2晩続いた顔がまた部屋に入っているのではないか、やっぱり旅に出ようか、しかし、顔がついてくるのが怖い。寝ようとする、風がぴたりとやみ、全身に水を浴びた気がする。何の物音もせず、家も道も不意に消えてしまったようだ。〔14〕

その夜中、案の定、障子にちらりと私の顔が映るが、すぐに消えてしまう。身を起こそうとすると、手足が化石のようにになっている。早くなんとかしないと、顔がこの部屋に入ってくる。しかし、枕の上で顔の向きすら変えられない。目を据えて、じっと障子の方を見ているしかない。すると障子がすこし開き、またすこし開き、私の青ざめた顔がはっきり現れて、寢床の足許に上がって近づいてくる。喉がふさがり、舌が動かない。腹の上に私の青ざめた顔が乗る。みぞおちのところが押さえられ、私の顔の上にととう私の顔が覗く。眼の中の赤い血のすじまで見える。私は身悶えして逃れようとする。上からおさえつけるように覗く私の顔が、いまにもなにかいい出しそうだ。〔15〕

## 6. 映像はなぜ怖いのか

百間の『映像』は以上のようなものである。ここに見られる映像の特徴を、番号を付けた段落ごとに拾ってみよう。それをするだけで、いろんなことがすでにかなりよく分かるようになる。

〔1〕映像と夢は区別できず、しかもそれは私の顔として現れる。私は夢を見たのか、ほんとうに私の顔を見たのか、忘れられない。

〔2〕映像は鏡の中で無限に反復し、孤独な雨の夜にひとりでに増殖し、私の自己同一性を脅かして死の映像を招きよせる。

〔3〕映像は論理的脈絡や物理的制約を無視して現れる。映像はつぎつぎに変化し、人は人以外のものに変貌した自分の映像にとらえられる。

- 〔4〕映像は時空をのりこえてやってきて、いたるところの鏡に反映し、人を恐怖におとし入れる。そしてなぜか、いつでも雨が降っている。
- 〔5〕映像は人と世界を、現実の世界とは逆さまに、しかも増殖して映し出す。
- 〔6〕映像は沈黙し、人はそれに耐えられずに脳内で饒舌になる。もう、なにが恐ろしいかも分からない。
- 〔7〕映像は人と同じように生育し、そして顔の痣のように染みつく。
- 〔8〕映像は人を彼方の水辺に誘い、かつその彼方にも映像がついてくるために、彼方への旅の実現を不可能にする。
- 〔9〕映像は現実には先行し、何かを予示し、そのことによって過去を思い出させる。
- 〔10〕映像は清潔さを願望させて人を不潔にし、しかもその自己認識を嫌悪させる。
- 〔11〕映像は地下に出現し、人を地上に追い返し、人に虚言を吐かせる。
- 〔12〕映像は凝視すると消えてしまう。そのことがかえって恐ろしい。
- 〔13〕映像は消えてしまっても存在する。
- 〔14〕映像は暗闇の世界にも存在し、沈黙の世界にも存在する。
- 〔15〕私の顔と私の分裂で始まった映像は、それらの合一によって終わりを告げる。

ざっと一覧したが、ここには《image》の翻訳語として「映像」という言葉が定着し始めたころの近代人の不安が、みごとに映し出されている。そしてまたここには分身・変身・二重化・鏡・水辺・死等々、映像の不安に関するほとんどすべてのテーマが露出している。

むろん百閒は、ドイツ語教師として、西洋におけるこうしたテーマをよく承知していたのだろう。しかし、そうした知識は単なる知識にとどまることなく、大正デモクラシーを経て近代の果てへ向かう日本の歩みの中で、彼の意識の裏面に沈澱していたものをいたく掻き立てた。近代産業社会から置き去りにされた異界の主、幼児であり続けようとした百閒は、社会に楯突いていのちをすり



減らすより、楽しく無為に遊んでいるほうがよかったのだろう。しかし、それが葛藤なしに許されるはずはなかった。

一口にいえば、『映像』の私は、現実の社会のつながりを「ちがい」の上に立つ「比較的相似」と見ている。そしてそれとは逆に、私の私たるところだけが、ほの暗い「根源的類似」の世界に生きていると思っている。外では大風が吹き、雨が降り、私は起きてぼんやりし、寝て夢ばかり見ている。しかしその私も外へ出て、電車に乗り、人と付き合う。つまり「比較的相似」の世界に生きています。私にはそのことが不愉快だ。私にはそのことが怖い。ゆえに、外の世界に交わる私の顔は、独自の私とは別ものになって剥離し、浮遊する。それが完全に私と分かれて、物のように操作できればよいのだが、しかしそれは私の顔なのだ。私は私でしかないと思うかぎり、浮遊する私の顔は私の自己同一性を脅かすものとなる。

私が生き物である以上、他の生物と私との間には「根源的類似」がある。しかし、私が主体である以上、私が他の生物の間に曝している私の顔は、他との「ちがい」の基準となり、主客を区別するものでなくてはいけない。私が私であることは、私の顔をしっかり持つことなのだ。それが私の顔であることは、私にとって自明なのだ。私の顔はそのまま私の証明として鏡に映り、写真に撮れる。だが他方では、それが過ちのはじまりなのだ。鏡に映し、写真に撮ったとたん、それは「比較的相似」の世界に投げこまれる。つまり「ちがい」の世界に脅かされる。私の内部から現れるはずの私の顔が、私に対して現れ始める。

実際は「根源的類似」があらゆる生を支えていることを、私は知っている。私も私に似た他の生物と、まして似ている他の人間と共生している。私のさまざまな顔が、私の手を離れて世界の中で勝手に流通することを、受入れなくては生きていけない。他者の中に生きる私の顔は、場合によっては私のコントロール下を脱して、分散してゆくのがふつうなのだ。なぜなら、その分散は死に触れ合いつつ流れる生命の流れだからだ。すべての生命がそのようにして時間の中で変化してゆく。

けれども、『映像』の中で私の時間は止まっている。時間はそこで実質的に働いておらず、反復ばかりがある。「根源的類似」こそ、ほんとうは「ちがいが」生きるための「地」なのに、自己同一性を守って他との差異を保とうとするばかりか、私の顔との差異にすら苛まれる私は、ちがうものが似ていること、同じものがちがうものであることに脅かされ続ける。自己同一性に固執する私は、時間の進展が怖いのだ。時間のプロセスにおける類似と差異の交錯によって、自分が崩壊させられると思う。私が私にこだわるかぎり、私は同一でなければならないのに、そうこだわるがゆえに、その私の夢うつつの中に、私の映像は他の生物の映像と同じものとして出てくる。私の顔が私であって私でなく、気味の悪い虫が、死んだ馬でもあり、それが私でもあるということは、私は私でしかないと思う私への「根源的類似」の側からの復讐である。同一性にとっては、「根源的類似」こそが敵なのだ。「似ている」ことは、個体の独自性を内側から破壊する。私は私の顔を、自己の内部に閉じこめなくてはならない。しかしそう思うと一層、私の顔は私を圧迫し、私の血を吸いにやってくる。

百間の『映像』が語っていたのはそうしたことであった。そこでは、私と私の顔と間の「比較的相似」と、私と他の生物や存在との間の「根源的類似」がせめぎ合っていた。「根源的類似」の世界に在るべきであった私は分裂・増殖し、映像がつぎつぎに飛び出し、それゆえに『映像』というタイトルがいみじくも付けられたのだ。そこでの遮蔽幕は「個人」であった。「個人」というスクリーンは、「個人」以外のものをさまざまに映し出さなければならないのに、『映像』では貧血した私とその分身ばかりを映し出していた。「個人」が自己の本質を追求しようとして、豊かな類似の相を恐れたからである。

## おわりに

それにしても、なぜ本質を追求すると世界が貧血化するのだろうか？ それは本質が事実を隷属化するからである。そのことはこんなふうに考えればよいだろう。

AとBはよく「似ている」が、じっくり検討した結果、AとBはやはり「ちがう」といわれたら、「どこがどうちがう？ ちがう点を全部挙げてくれ」と聞いてみよう。「すべてがちがう」と答えることはできない。AとBは似ていたのだ。似ていたから、比較検討されたのである。一方では際限なく見える「ちがいがい」も、他方ではどこもちがわない。「ちがう」ように見えたのは全体のイメージだが、「似ている」ように見えたのも全体のイメージなのだ。細部を見れば見るほど、ミクロの世界になればなるほど、「ちがいがい」が消失して「似ている」点ばかりが目立ってくる。そのとき、「それでもやっぱりちがう」という立場を支えるのが、理知の囁く「本質」という概念である。「AとBは表面的にいくら似ていようとも、本質がちがうのだ」と理知は耳元で囁く。このときになが起きたのだろうか？ 「似ている」ものの中に本質的な「ちがいがい」を見出すのは、認識の発達ではないのだろうか？ 認識の理想と世界の豊かさとは背馳するのだろうか？

しかし、そこで起きたことは、認識の発達とは別のことである。類似のヨコ同士のゆるやかで親近感にあふれた自由なつながりが、差異のタテの秩序で整理されたのである。類似の双方向性あるいは共同性が、差異によって一方的に切り取られ、合理的に管理されたのである。面白いことに、そのときにこそ「個性」がいい立てられる。類似という基本的かつ原初的事実に、オリジナリティという神話が取って代わる。そして、映像の劣化がそこに始まる。「似ている」ものは劣位にあるものなのだ。そこにはなにかが映っているだけなのだ。それはなにかを失うことによってそこに映っている。その「映し」はすでに見たように、ほんとうは「移し」であり、生きた時間の根源的な運動の現れなのに、それはいまや空間内での単なる反映という現象にすぎないといわれ始める。ほんとうはナルシスは、自分の顔に見入るのではなく、水と、岸辺の草木と、空と光と、そうしたものすべてと交流するべきであったのだが、いまや原型・本物・実体・永遠／模像・贗物・現象・時という二分法が、本質論者・本物主義者によって樹立されてゆくことになる。

ここでもうひとつ別のエピソードを挿入しよう。しかるべき掛軸をまえにして、好事家が喧々諤々「これは雪舟か。いや、よくできた贋物か」とやっている。そこに實際家がのっそり入ってくる。彼は面倒臭そうにいうだろう。「これは達磨じゃないか」<sup>(16)</sup>。映像をめぐる真と贋、健康と病気の弁証法がそこにある。實際家は映像を真贋談義の中で玩弄せず、その手前あるいはその少し向こうで、「似ている」ことの原初的事実の中につかまえている。「達磨」はそこにあり、ここにあり、いたるところにあり、人間の心の中にある。

本質あるいは本物を追求するのは、心を統御しようとする理知の行いである。理知は差異を探し出し、その差異を差別化し、「ちがいに」真／贋、優／劣、主／従、中心／周縁等々を見分け、それらを階層的に位置づけて、世界を整理しようとする。自己の存在を確立し、現実を整序し、行動の手がかりを得るにはもっとも効果的なやり方である。バルクソンのいうように、工作人 homo faber であるヒトは、生まれながらのプラトン主義者であり、つねに設計図に合わせて物事を計画し施行したがる。実物も現象としてあらわれ、現象以外のものであることを保証するいかなる根拠も現実には存在せず、世界は現れの解釈として以外には存在せず、本質とは現象の皺であると、ニーチェがいくら喝破しても、実物とその影という正統主義者の二分法は、ヒトが理知をふりかざすかぎり、この世から消えることがないだろう。

しかし、世界から本質を搾り取って貧しくするよりも、いかにいかがわしく見えようとも、こんなものもあり、あんなものもあり、ものはこんなにヘンテコなまでに豊穡なのだというふうに、「映像」の世界（ということは世界そのもの）を、実際に探索することのほうがずっと重要だろう。少なくともそのほうがずっと楽しい。そしてそのためにこそ、探索の方法を少しでも研ぎ澄ますことが大切だろう。

世界はどこかに唯一の祖がいて、そこからすべて発生したのではない。どこかにいる共通の祖とは、共存する多くのものの中のひとりであり、世界ははじめから多数性の世界であり、アナログの世界であった。「映像」もまた基本的

に多数性に拠って立ち、アナログの世界である。AがBに似ているのは、BがAに似ているからであり、さらにAはCにも似て、したがってBもCに似て、と知っているうちに、途轍もないものが飛び出してくる。

どこにも理想のモデルはなく、どこにも唯一の本質に収斂するものはない。すべてが時空に分散して持続する方向へ進む。それが「似ている」ということの歩む道であり、それが生命の姿である。「映像」は共通の本質によって括られ、規定され、収束させられるのではなく、規定を逸脱して、枝分かかれし、殖えてゆく。ウィトゲンシュタインのいう「家族的類似性」は、この場合に一層よくあて嵌まる<sup>(17)</sup>。「家族的類似性」は共通の先祖へ遡って始めて成立するのではなく、異質なものを類化して広がってゆくものである。

こうして、この論のはじめに戻るならば、「映像とはなにか」という本質論よりも、「映像にはなにがあるか」と事実をたずね、それと向き合うことのほうがずっと重要になるだろう。世界が「似ている」ことを基礎としているならば、「似ている」ものである「映像」は、それが世界を映し出して報知しているというのではなく、それ自体が世界を構成しているのだから。

## 注

- (1) 吉田直哉『脳内イメージと映像』1998年、文春新書、24頁。
- (2) 『日本国語大辞典』第2版、小学館、2001年。
- (3) 『新明解国語辞典』第4版、三省堂、1989年。
- (4) 内田百閒『映像』、1922（大正11）年、「我等」1月号。この作品は現在、岩波文庫『冥土／旅順入城式』で見ることができる。
- (5) 『日本国語大辞典』の記述、および植木則夫「映像の概念と映像研究の特色」（『映像学原論』、ミネルヴァ書房、1990年）を参照のこと。
- (6) 「類似記号」についての詳細は、『パース著作集2』（勁草書房、1986年）を参照のこと。
- (7) ロラン・バルト『映像の修辞学』ちくま学芸文庫、58頁。
- (8) ベイトソン『精神と自然』、思索社、1982年、92頁。
- (9) この点については、拙論「イマージュ・近代・シミュラークル」（『近代の映像』青弓社、1996年、所収）を参照してほしい。
- (10) 『岩波古語辞典』「写し・移し」の項目。
- (11) この点については、大岡信『詩人・菅原道真——うつしの美学』（1989年、岩波書店）を参照のこと。

- (12) 『古今和歌集』 46。「かたみ」とは思い出のこと。
- (13) 「六百番歌合」(春・春曙)。百人一首の「きりぎりす鳴くや霜夜のさむしろに衣片敷き独りかも寝む」で知られる藤原良経の歌である。
- (14) バルクソン『創造的進化』第4章「無の観念の分析」を参照のこと。
- (15) 種村季弘『冥途・旅順入城式』岩波文庫「解説」。
- (16) このエピソードは記憶で引用した。多田道太郎氏の「複製芸術論」にあったと思っ  
たが見出せない。
- (17) ウイトゲンシュタイン『哲学探究』第1部 65-67節。