

# イメージの場、思考の襞

— 映画における視聴覚の様式と技術的文字について —

Field of Image, Fold of Thought:  
On the Audio-Visual Style and the Technological Grammaticisation in Cinema

中路武士\* Takeshi NAKAJI

## 1. はじめに

1895年の「映画cinématographe」の出現が記したのは、「運動の書記ciné-graphie」、つまり世界の運動の「技術的文字化grammatisation technique」<sup>1</sup>によって、時間を形象化する複製イメージが、記号の微分化と積分化を通して組み立てられるということであった。映画とは、「graph」という「文字」が示すように、人間の知覚と記憶のもとで、運動すなわち時間的対象の経験を、機械的—自動的に記録し分節し保存し再現する技術的文字によって成立するメディアなのだ。そして、映画は「芸術としての政治」として機能することで人間の意識や想像力を技術的文字によって根本的に書き換え（Ästhetisierung der Politik / Politisierung der Kunst）<sup>2</sup>、巨大な資本を背景に人間の知覚や記憶を文化産業化してきたのであった（Kulturindustrie）<sup>3</sup>。映画によって、意識の運動としての時間は視聴覚的イメージの記号作用に支配され、知覚や記憶は美学的—政治的な操作の対

象となったのである。映画とは、運動と時間の美学的技術装置、あるいは知覚と記憶の政治的装置にほかならない。しかし、同時に、映画においては、イメージという技術的文字のなかに人間の知覚や記憶が組み込まれることで、「視覚的無意識Optisch-Unbewußt」や「技術的無意識inconscient technique」<sup>4</sup>を基盤とした、自動機械による特異な思考の形式が組み立てられたのであった。それは映画の視聴覚の様式によって創造される運動や時間の概念が、思考のイメージへと導入されたことを意味するだろう<sup>5</sup>。映画は、人間の意識や想像力の技術的な書き換えを通して、視聴覚的イメージによる非人称的な思考の地平を描き出すのである。本稿は、映画の技術によって構成される視聴覚の様式、思考形式に関して、その技術的文字の変容という側面から批判的考察を行っていく試みである。

\*東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：イメージ、思考、映画、技術、時間、情報、アーカイヴ

## 2. 問題系の導入

映画という技術的文字によって、世界を構成するイメージは、光化学的—物理学的な作用を通してリアル・タイムにありのまま記録される（焦げ穴）<sup>6</sup>。そして、映画のイメージは、文字通り、その機械的—自動的な「痕跡性—指標性index」によって、あらゆる出来事を記憶装置への物質的書き込みとして加算的に保存し、時間と空間を違えて反復的に再現することを可能とする。さらに、この保存されたイメージのネットワークによって、あらゆる記号の刻印システムが視聴覚的なアーカイヴとして組み立てられていく<sup>7</sup>。

そのなかで、世界は、遠近法による「視点point de vue」に機械的に縮約されるとともに<sup>8</sup>、「スクリーンécran」という代補的技術（補綴prothèse）に投影されることで<sup>9</sup>、イメージという多様体的な「襞pli」<sup>10</sup>として身体に折り畳まれ、折り広げられる（主体化のプロセス）。技術という「前—定立pro-thesis」によって、襞が、前もって（pro-）、定立されるのだ（thesis）。そして、この襞を通して、視聴覚的イメージによる特異な思考の形式が組み立てられる。つまり、技術的文字によって、＜イメージの場＞が構築され、＜思考の襞＞が形成されるのだ。映画のイメージの視聴覚の様式は、こうして世界を多様に表出しているのである（世界は技術を通してイメージへと転化されることで、存在へと達するといえよう）<sup>11</sup>。

しかし、20世紀末の情報技術によるメディアの構造的転回は、映画の美学的—政治的な諸機能を拡張するかたちで、映画の技術的文字の構

造やイメージの存在論的な位相を根本的に書き換えつつある。イメージのデジタル化は、映画による知覚や記憶の書写や保存、映画の視聴覚の様式の機能や関係性に本源的な影響を及ぼしている。それは映画的時間と映画の空間の離散化や不連続化を意味し、また、映画を見る近代的表象装置としての主体性や身体性の解体を意味するだろう。そして、それは同時に、イメージの場の離散化を通して、思考の襞の新たな可能性の条件が提示されることを意味している。Deleuzeが疑義を提起したように、「映画の生と生存は情報的なものとの内なる闘争にかかっている」<sup>12</sup>ならば、情報技術による映画のイメージの書き換えを分析し、イメージの場と思考の襞の技術的変容を把握することが要請されているのである。つまり、問題となっているのは、映画の視聴覚の様式における技術的文字と時間—空間の変奏し合う関係なのだ。

そこで、本稿が目指すのは、Deleuzeを中心に組み立てられたイメージ論に、DerridaやStieglerのメディア論、Foucaultのアーカイヴ論などを接続することで、映画の視聴覚の様式がいかに構築され、またそこに情報技術がいかに介入するかを分析し批判的に考察することである（Deleuzeのイメージ論を理論的基盤に据えるのは、その思考の投企—投影の中心が、固有の秩序とスクリーン、もろもろの概念の提示、構築、移動、劇化の特異な平面—ショットプランという意味で「映画—思考」を実現しているからである。概念という言葉そのものがDeleuzeにとっては映画化を意味している）。そ

の具体的事例として、『愛の世紀』[Godard, *Éloge de l'amour*, 2001] から切り出された三つのイメージを取り上げ、情報技術に媒介された思考の形式をイメージの存在論的構造から分析していく。『愛の世紀』を分析対象に選定したのは、1) 本稿で整理されていく、映画における視聴覚の様式と思考形式の理論的-概念的な関係が、明確な実践をともなって確認されること、2) Deleuze以後の視聴覚の様式の脱構築、その可能性の条件が情報技術を介することによって探られていることによる。この作業を通して、「理論以後post-theory」<sup>13</sup>と呼ばれる映画研究

### 3. 運動と時間、現勢態と潜勢態

Deleuzeは、運動と時間、知覚と記憶、つまり、世界の実在の総体を、Bergsonにならって、「イメージimage」<sup>15</sup>として導入する。ここで、世界とは、あらゆる運動-物質が作用と反作用を潜勢的に反復し、それらのイメージが非中核的に相互に関わり合いつつ、あらゆる側面とあらゆる部分で拡散的に変化し続ける「持続durée」<sup>16</sup>の生成システムを指す。ところが、特権的イメージとしての有機的身体、つまり可能的行動の不確定の中心として知覚を外界に反射投影する「黒いフィルターécran noir」<sup>17</sup>の発生によって、潜勢的な世界のイメージには縮減と選択が行われ、現勢的なイメージ（表象）が形成されることになる。そして、世界の表象は、身体を主体にして、「作用」・「反作用」・「作用と反作用の間」という三つの相、すなわち「知覚」・「行動」・「情動」という「運動イメージimage-mouvement」の三つの変奏態に編み

に新たな視座を導入するためのきっかけを少しでも提示してみたい。

本稿では、まずDeleuzeの描いた映画のタクソノミーから考察をはじめ、次に情報技術によって組み立てられた現代的映画の視聴覚の様式を分析し、そこから抽出されたイメージと情報の問題系を理論的に考察していくという方法をとる。古典的映画から現代的映画へのイメージ的屈折を孕む「思考のDeleuze的嬖」<sup>14</sup>の特異点を辿りながら、イメージの場と思考の嬖をめぐる論考を開始したい。

直される。こうして、「表象の舞台」<sup>18</sup>の可能的条件としての運動イメージが、身体（主体）を中心にして有機的に組み立てられるのである<sup>19</sup>。

この有機的身体（主体）は、表象の収斂するひとつの「視点」として<sup>20</sup>、あるいは表象の変化を生成する「運動」として考えられる<sup>21</sup>。ここで、運動イメージは、「有限な視点による世界の限定」と「その視点の運動による連合」のなかに折り畳まれることで、時間を間接的に表象する装置として機能するようになる。そして、それは映画という技術において、「カメラ/フレーム」と「ショット/モンターージュ」として表出する。このようにして、映画的技術の「文字gramma」による「文法grammar」が生まれ（感覚-運動的連関liens sensori-moteurs）<sup>22</sup>、表象の舞台、開かれた全体を合理的に形象化する物質の現勢的システムとしての古典的映画が形成されるのである。

しかし、映画のイメージの技術的・文字の本性は、自然的主体による自然的知覚（地平や集中や投錨やゲシュタルト）を排して<sup>23</sup>、非中枢的—非身体的なイメージの潜勢的な場を、機械的—自動的に知覚し記録し保存することにある<sup>24</sup>。映画は、世界の光化学的—物理学的な分析—再現装置として、イメージの持続、即自的に放たれた光を直接的に捉えて呈示することができるのだ（イメージは否定を知らない）。Deleuzeのタクソノミーによれば、ネオリアリズムやヌーヴェルヴァーグをはじめとする戦後の映画体系が、この持続の生成変化を「純粋に光学的—音響的な状況 situations purement optiques et sonores」<sup>25</sup>として露呈させることになる。こうして、主観的身体を行動の中心とした現勢的な表象ではなく（世界は表象によって芸術家の前にあるのではない）<sup>26</sup>、潜勢的な持続の直接的現前としての「時間イメージ image-temps」が組み立てられるのである。さらに、これが映画という芸術に単独の「被知覚態 percept」と「変様態 affect」の「合成態 composé」、つまり「感覚 sensation」を提示することにもなるだろう<sup>27</sup>。

ここで表象の舞台であった身体は、（行動の主体ではなく、ただ見る者として）純粋な視聴覚の生成において自らを不動化—不在化しつつ、表象を超えて世界へと自らを抜け出し、脱表象化された潜勢的実在である時間イメージを構築することによって、現在から過去へと、知覚の諸点から記憶の円錐へと迷い込むことになる。なぜなら、時間イメージの存在論的構造においては、感覚—運動的連関を喪失した現勢態（現在—知覚）は、その時間的根拠である潜勢態（過去—記憶）に覆われ保存されるからである

（そもそも持続の一元論においては、前者は後者の反映する鏡像でしかない）。こうして、非有機的な時間を直接的に現前させる記憶の潜勢的システムとしての現代的映画が形成されるのだ。さらにいえば、現代的映画は、このような現勢態と潜勢態の回路を、時間の「結晶 cristal」<sup>28</sup>として表出させるイメージの場を構築しているのである。

そして、この結晶の体制のなかで形成された非有機的な知覚や記憶を通して、映画は、クロノロジックではない空虚な純粋形式として時間を直接的に表出させるだろう（「The time is out of joint.」というHamletの言葉のように）<sup>29</sup>。ここで、Aristotleが「運動の数」として定義した時間は、Kantが「自己による自己の触発 affection de soi par soi」として再定義したように、逆に、運動を従属させ、物質や表象に亀裂を走らせる「普遍的な脱根拠 universel effondement」（差異化）として現前することになる<sup>30</sup>。このひび割れた時間は、もはや時間の順序や秩序に関わることなく、「死の欲動」（Freud）を「存在の不可能性の可能性」として、あるいは「永遠回帰」（Nietzsche）を「差異の反復の可能性の原理」として表現する「空虚なセリー」を生み出していく<sup>31</sup>。

こうして、映画の視聴覚的様式は、イメージの「強度 intensité」を高めながら、有機的に結合された表象にひびを穿ち、その連鎖を解体することで、空虚で純粋な「時間のセリー」を構築するにいたる。そして、この視聴覚的様式は、その特異な思考の形式のなかに、時間のセリーによって構成された差異を導き入れながら、思考の襲奪そのものを決定していく。しかしながら、

この思考は、差異や出来事という表象不可能性においてのみ呈示されるという意味で、「思考

の不能 *impouvoir de la pensée*」として襲を組み立てていくことになる。

#### 4. 映画、思考、視覚と聴覚

時間イメージの技術的文字化において、映画という自動機械が推進するのは、思考の能力ではなく、思考の不能である<sup>32</sup>。つまり、映画が表現する思考の問題は、感覚-運動的連関によって表象される思考の可能性ではなく、解体され、麻痺し、石化し、凍りついた、思考が思考することの不可能性そのものであることの証言なのだ。ここで、思考の不可能性が意味するのは、イメージを連鎖から解放する分離的な差異や裂け目が、存在に穿たれた空隙のように、フィギュールを形成することなく、思考の中心に無力として呈示されるということである。現代的映画においては、思考を表象のシステムに従属させるのではなく、それを無化するように、思考不可能なものを思考させようとするイメージの裂け目、イメージとイメージの間の空隙が生み出されるのだ。つまり、時間のセリーは、思考の無力へ到達するために思考を強制する空隙、非人称的-非中枢的な思考の自動機械、思考そのものを崩壊させる非有機的な思考装置として機能するのである。

そして、思考の不可能性へ到達するために、イメージとイメージの間に空隙を穿つものが、BlanchotとFoucaultによって示された「外の力能 *puissance du dehors*」である（外の思考 *pensee du dehors*）<sup>33</sup>。思考は、表象を圧迫し解体し、諸イメージ間に裂け目を入れる外の侵入によって実現する。映画は、それが固有の思

考を剥奪され、世界から切断され、そこに外の出来事が介入することによって、思考されえないものを呈示することができるのだ。つまり、時間のセリーのなかで、思考が外に入り込み、外が思考に入り込むことによって（外の散乱 *dispersion du dehors*）、思考そのものは諸イメージ間の空隙のなかを彷徨することになるのである（空隙化の眩暈 *le vertige de l'espacement*）<sup>34</sup>。

したがって、重要となるのは、各々のイメージが空隙から引きずり出されては再び空隙へと落ち込むようにさせるような差異にほかならない。思考は、複数の視覚的イメージの間に、複数の聴覚的イメージの間に、そして、複数の視覚的イメージと複数の聴覚的イメージの間に差異を示すことによって到達されるのだ。それは、DeleuzeがFoucaultのアーカイヴに見出したとおり<sup>35</sup>、外から介入して映像と音響に差異を導入する力能として表出するのである。つまり、ここでは、視覚と聴覚の分離が生み出され、その空隙において、差異化された視覚と聴覚がそれぞれの限界にまで到達させられているのだ。

ここで、現代的映画の視聴覚の様式の特異性である映像と音響の裂け目が形成され、諸イメージ間の空隙が「と *et*」や「間 *entre*」として離接的に機能することで、Godardのように、「非合理的切断 *coupure irrationnelle*」や「繋ぎ間違い *faux raccord*」といった差異的構造をもつ文彩が生み出されることになる<sup>36</sup>。つまり、映画

は、技術的次元において、映像と音響を非合理的に切断し、その連結を繋ぎ間違えることによって、差異化した純粋な視覚と聴覚を単独的に現前させるのである。したがって、視覚的イメージと聴覚的イメージは、相互作用しつつも、それぞれが非同期的-非対称的な自己自律性を獲得するようになる。映像と音響は、それぞれ等価性を獲得し、従属関係や帰属関係が破壊された完全に共約不可能な相互関係を構築するにいたる。それぞれのイメージは、相互に自由に分離され解離されることでその特異な強度を高め(非合理的切断)、また、絶えず反復され修正される離接的な再連結に支配されることによって(繋ぎ間違い)、いかなる表象システムも決定しないまま、共約不可能な思考の襞を時間のセリー

として組み立てるのだ。つまり、このような共約不可能な関係にしたがって、映画は、時間を、決定不可能なもの、表象不可能なもの、思考不可能なものとの関係のうちに置くのである。

そして、このような共約不可能な関係を形成する視覚と聴覚のモンタージュが「偽なるものの力能puissance du faux」<sup>37</sup>を打ち立てることによって、時間が拡散的に錯綜し、複数の時制が非クロノロジックに混淆することになる。それは、Leibnizにおいては「不共可能的impossible」であるとされた可能的世界が、「共可能的compossible」なものとなって複数的-複層的に共存することを意味する<sup>38</sup>。また、ここで、身体は単なる身振りや姿勢、あるいは「ゲストゥスgestus」<sup>39</sup>によって捉えられ、「器官なき身体



図1 『愛の世紀』第一部のイメージ  
(Fig.1 Image taken from « Éloge de l'amour », part 1)

corps sans organes」<sup>40</sup>として表出することになる。

具体的にみてみよう。図1は、『愛の世紀』の「第一部=現在」のショットから切り出された35ミリの黒白フィルムのイメージである（時間イメージを形象化する『愛の世紀』の第一部を分析することによって、これまでの抽象的考察が具体的実践として呈示されるだろう）。ここでは、男の発話行為が終わると同時に、女が口を開き発話行為を始めるのだが、その発話音声は唐突に前景化した楽音に遮られ、その発話内容は宙吊りにされ、聴覚において決して認識することはできない（男の発話行為それ自体も、すでに口元の動きとはズレてしまっている）。視覚的イメージの女は発話を行っているはずなのに、聴覚的イメージにおいて発話が行われておらず、視覚と聴覚の間に「非合理的切断」が行われ、そこに裂け目が生じているといえる。つまり、楽音の介入は、映像と音響を分断することで男と女の対話を不連続化し、その構造や意味を曖昧なものにすることでシーケンスを錯綜させ、また、視覚と聴覚を非同期的に再連結することで時間のセリーを形成しているのである。ここでは、映像と音響の内と外が不可分に交叉混合し、イメージの間に空隙が穿たれることによって、視覚と聴覚が単独的な自己自律性を獲得しつつ、共約不可能な相互関係に置かれ、非有機的な思考の襞が形成されているといえよう。

また、男と女の身体は運動の形態というよりはむしろ不動の形態、つまりゲストゥスとして捉えられている。すなわち、視覚と聴覚の裂け目が、剥き出しの身体性をありのまま現前させ

るために、イメージ間に穿たれていると考えられるのである。

そして、この視覚と聴覚の間に「外」から強制的に介入して空隙を穿つ楽音は、「繋ぎ間違い」の「引用」として、『アタランタ号』（Vigo, *L'Atalante*, 1934）から非合理的に切り出された聴覚的イメージ（シャンソン）である。つまり、ここでは映画史的な間テキスト性が前景化されることで、映画史という時間の流れが非合理的にモンタージュされ、不共可能的な時間が共可能的に連結されているのである。

さらに、遠景に白く映える旧ルノー工場の視覚的イメージは、映画内で言及されるように、空虚な要塞として捉えられることで、人民戦線政府や労働総同盟などの歴史的時間を現在の時間に共可能的に導入している。また、そこから、ビヤンクールの労働者であったVeilが隠喩的に召喚されることで、スペイン内戦などの記憶が不連続的に連結されている。このような歴史的時間の非線形的なモンタージュによって、20世紀と21世紀が、そして映画とカトリシズムが非合理的に連結されているのである（Agamben にならなければ、このようなモンタージュは、かつてあったものの可能性の選別的回帰としての反復と、歴史の連続性を中断する力能としての停止によって、Benjaminのメシア的な歴史を実現している。また、イメージ群のイメージが引用として示されることで、Deleuzeのいう抵抗行為としての創造行為が脱創造として提起されている）。

以上が、Deleuzeのイメージ論を基盤とした現代的映画における視聴覚的様式の構成であると、（その一端ではあるが）考えることができ

るだろう。

## 5. 情報技術の離散的文字による視聴覚的様式の書き換え

では、このようなイメージの場と思考の襞に、情報技術はいかに介入するだろうか。デジタル化されたイメージのなかで、特異な思考の形式としての映画の視聴覚的様式はいかに構成されるのであろうか。

図2は、『愛の世紀』の「第二部＝過去」のショットから切り出されたカラーのデジタル・ビデオ・カメラのイメージである（時間イメージの技術的変容を捉えるためには、情報技術によって組み立てられた『愛の世紀』の第二部を分析し、第一部の分析と比較する必要が

あるだろう）。ここでは、図1の黒白イメージと同一の男が、同一の不動の形態（ゲストゥス）で捉えられ、同一の発話を行っていることから、イメージの根底に図1が共可能的に据えられていることがわかる。しかし、このイメージにおいては、男の発話は、内的独白＝モノローグとしてのみ機能しており、対話を構成してはいたはずの同一の発話音声は、女との対話から非合理的に引き離され、曖昧な形態に引き伸ばされることで、自己自律的な音響として単独的に使用されている。つまり、ここでは、映画的時間の



図2 『愛の世紀』第二部のイメージA  
(Fig.2 Image taken from « Éloge de l'amour », part 2-A)



構造（第一部と第二部の差異と反復）を通して、離接的かつ遠隔的に、視覚と聴覚の間に非合理的切断が行われ、そこに裂け目が露呈されているのである。このイメージにおいては、発話の時間が曖昧化され断片化されることによって、図1の黒白イメージを根底に据えた、視覚と聴覚の間の非合理的な空隙が時間のセリーを形成しているといえよう。

しかし、図1に対し、図2においては、デジタル技術の離散的文字によって、視覚的イメージにフォーヴィズム的な色彩処理が大胆に行われている。イメージは、錯乱する原色の多用と筆触による形態の単純化によって色濃く染め直され、文字通り、描かれているのである。また、このデジタル技術を強調するかたちで、ビデオグラフィックな男の映像には、ズームアウトしながらその色彩を多様に生成するブルターニュの海の映像が二重露光によって重ね合されている（重合化）。さらに、その映像が「コマ落とし」によって表現されることで、イメージの「不連続性」や「離散性」が呈示されている。したがって、ここで、イメージと記号の人工的合成という出来事が機械的—自動的に生成され（人工—現勢性artefactualité、現—潜勢性actuvirtualité）<sup>41</sup>、その出来事が映像と映像の間、つまり視覚的イメージと視覚的イメージの間に空隙を穿ち、フォトグラム間に非合理的切断を行っていることが確認されるのである。つまり、このデジタル化されたイメージにおいては、第一に、宙吊りとなった発話音声と映像の間に、第二に、情報技術によって操作された映像と映像の間に、「二重に」空隙が穿たれ、「複層的に」思考の襞が形成され重合されているのだ。ここ

では、離散的文字による複数的な差異化を通して、思考の襞にそって襞が二重化することで、「二重襞」(Heidegger)が形成されているのである。視覚と聴覚は、より本源的に、複雑化され離散化された共約不可能な関係に置かれているのだ。

このように、情報技術の離散的文字は、映画の視聴覚的様式を書き換え、視覚的イメージと聴覚的イメージの自己自律性を「複層化」あるいは「重合化」することで、それぞれを極限的に補完する。そのなかで、映像と音響の従属性も共約性もない非対称的で複雑な関係性が、機械的—自動的に生成される。つまり、情報技術によって、映画は根本的に「オーディオ—ビジュアルなもの」となるのだ。そしてさらに、このデジタル化されたイメージは、たえず垂直性と水平性の座標を交換し続ける多方向的空間を構築していくことになる。それは、スクリーンがデータの書き込まれる不透明な情報テーブルへと再構成され、また、ショットが情報を吸収し続ける脳へと関連づけられることを意味する。つまり、映画のスクリーンやショットにおいて、世界のイメージはすべて情報のデータとしてのみ現象するのである（「眼—自然」→「脳—情報」「脳—都市」）<sup>42</sup>。したがって、その視覚と聴覚においては、「指向対象réfèrent」は存在する必要はなく<sup>43</sup>、むしろそれはひとつの全体のなかに自らを内面化し、自らを吸収し、自らの内のみで回帰し、自らの内のみから新たなイメージ（シミュレーション）を生成する力を有している。指向対象の解体を通して、ある視覚的イメージと聴覚的イメージは、他の視覚的イメージと聴覚的イメージの内部から永続

的に再組織化され、機械的—自動的に生成されるのだ。あるイメージの奥底は必ず他のイメージになっており、いかなるイメージも他のイメージの上を滑り続けているのである。ここでは、デジタル化されたイメージへといかに入り込むか、いかに滑り込むかが問われているのだ。

情報技術による映画のイメージの構造の変化

## 6. インデックスとアーカイヴ

### 6.1 映画とインデックス

情報技術の離散的文字を通してデジタル化されたイメージにおいては、視聴覚的現象と世界との物質的連続性は微分化され解体される。離散的技術によって、イメージの構造に不連続の空隙として裂け目が穿たれる。つまり、機械によって自動的にショットが解体され、イメージのなかの不連続的な多様性が顕在化されるのである。ここで、持続のために分解不可能であったイメージを分析的に把握する契機が提示されることになる<sup>44</sup>。

このイメージの解体的分析は、イメージにインデックスを刻印するインデキシング技術によって可能となる<sup>45</sup>。書物が存在したときから目次や索引が実現されてきたと同様に、この離散的技術によってイメージにインデックスが書き込まれることで、映像と音響という時間的対象のなかを非線形的に探求しながら、その構成要素ひとつひとつを反復的に分析することができるのである<sup>46</sup>。それは、ひとつの映画のなかで、機械的—自動的に、道具や舞台装飾、人物の出現などが認識され、カメラの視点や移動が分析され、ショットのタイプが同定されることを意

には、このように、イメージによるイメージの内的な自己生成と、それによって複層化—重合化された、視覚と聴覚の共約不可能で自己自律的な相互関係の極限的な現出が認められる。しかしながら、イメージのデジタル化には、さらにそれ以上に重要な問題が孕まれている。

味する。つまり、イメージのデジタル化によって、映画を分析するための離散的規則の対象化可能性が組み立てられるのだ。ここでは、イメージの指標性（痕跡）が象徴性（計算）へと転化され、時間的対象の持続が分析され、感覚や意味が分節的に展開され、伝達され、生産されているのである。

また、情報技術によって離散化されたイメージには、その生成の場において、つねにすでにインデックスが書き込まれる（人工—現勢性、現—潜勢性）。ここでは、インデックスが潜在的に刻印されたイメージのみが現勢化されるのだ。それは、イメージへのインデックスの「刻印inscription」が、イメージの「案出invention」を担保する機能を有することを意味する。つまり、インデックス（解体的分析）によって、イメージ（出来事）が機械的—自動的に生成される可能性の条件が示されるのである。こうして、情報技術においては、イメージが存在するために、それが本源的に、痕跡、文字素、離散的要素のシステムとしての技術的エクリチュールでなければならないことが顕在化されることにな

る。そしてさらに、インデックスの刻印のように、技術によって組み立てられる離散的イメー

ジの諸機能を通して、映画が地図のように構造化されるのである。

## 6.2 映画とアーカイヴ

インデックスの刻印によって、イメージの生成の場が離散的に構造化されるということ、さらに、イメージがそれ自体の内に、またイメージからイメージへと、分節的な制度をもつということは、その時間的-空間的組織化としての映画が、蔵書と図書館のように、イメージのネットワークとしてシステム化されることを意味する。そして、システム化された離散的イメージによって、出来事が生み出されるとともに、そのすべてが映画のなかに記憶として保存されることになる。Godardは、このような問題を、

『愛の世紀』の第二部において、図3のように示している。

ここでは、情報技術を介すことによって、「アーカイヴ」という文字が提起されている。つまり、情報技術と記憶のアーカイヴという問題が、離散化され解体され構造化された映画的イメージにおいて示されているのである（これは『映画史』[*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998]以降のGodardの主題系にほかならない）。ここで、映画はもはや時間的な契機の順序のまま受容される物語ではなく、インデックスによって



図3 『愛の世紀』第二部のイメージB  
(Fig.3 Image taken from « *Éloge de l'amour* », part 2-B)

時間の前後に飛躍して分析可能な、セリー化されたイメージのアーカイヴとして再構成されることになる。したがって、映画の視聴覚的様式において、すべてのイメージがその出現の固有の条件と領域を有す出来事として、また同時にその使用の固有の可能性と領域を備えたモノとして保存される一般的な離散的規則の刻印システムが構築されるのである。この視聴覚的アーカイヴにおいては、明確な形象のうちに集合し、多様な関係にしたがって組み立てられたイメージが、その多様な存在のなかで差異化し合い、その固有の思考の形式のなかで特殊性を規定し合っている。つまり、ここで、Foucaultのいうようなアーカイヴの組織と制度と技術が、映画において実現されることになるのだ<sup>47</sup>。

この視聴覚的アーカイヴにおいては、情報技術の離散的文字によって、出来事として生成したイメージが再現－反復可能なモノとして伝播され（expansion）、すべて残留させられ（rémance）、共存させられ（coexistence）、加算的に保存されている（conservation）。つまり、ここでは、イメージの場、思考の襲が、すべてシステムティックに保存されているのだ。それは、すべてのイメージを記録し、分析し、説明し、解釈し、コード化し、形式化する普遍的なストックが、デジタル・アーカイヴとして組み立てられることを意味するだろう。そして、このアーカイヴは、過去の複製イメージを提示す

## 7. おわりに

本稿では、映画における視聴覚的様式と思考形式について、技術的文字の変容という側面か

るとともに、インデックスの付与やイメージの加工を通して、新たなイメージを新たな記憶として機械的－自動的に再構成する力能を有している。情報技術によって、記憶の保存とともに記憶の生成が分離不可能な仕方提示され、イメージの分節化と再構成によって、過去の記憶から未来の記憶が立ち現れる可能性が組み立てられているのだ。

また、このようにイメージや情報の非言語的要素を特権的部分とする視聴覚的アーカイヴの組織が、普遍的な技術環境を映画のものとして形成することによって、技術的文字がメディアとして外在化した「第三次記憶 troisième mémoire」が構築され、「意識の映画」が制作されることになる<sup>48</sup>。ここで、人間の意識や想像力、知覚や記憶は、つねにすでに本源的にビット化され微分化されて、技術によって美学的－政治的に規定されることになる（難－存在 mal-être）<sup>49</sup>。しかし、情報技術の離散的文字は、その同一の威力のために、映画を解体的に分析し、批判的に思考するための可能性の条件を提示するのであった。したがって、Deleuzeが指摘したように、普遍的にアーカイヴされた視聴覚的イメージから、「墮落としての情報」ではなく、「情報を超えること」「情報が純粋に知らせること」を見出していかなければならない<sup>50</sup>。これがイメージのデジタル化によって提起される、映画と思考のアーカイヴの問題なのである。

ら批判的な考察が行われた。情報技術による映画のエクリチュールの本源的な書き換えの分析

を通して、離散化するイメージの場の位相と、思考の襲の可能性の条件が明らかにされた。また、そこから抽出されたイメージと情報の問題系が検討され、映画におけるインデックスとアーカイヴの存在論的—技術論的構造が描き出された。

問題となるのは、情報技術によって変容されるイメージの痕跡や文字を通して、視聴覚的現象の生成の場が呈示され、また、イメージのアーカイヴの構造がその生成の原理によって組み立てられるということだ。そして、この出来事によって、離散化され分節化された思考の形式が、機械的—自動的に再構成されることになる。さらに、この計算論的な現象の呈示を前にして、現前と表象、遠近法と反遠近法の境界線、映画のイメージそのものの存在と機能が新たに問い直される。

したがって、デジタル化は、映画のイメージに関する新たな知と思考の可能性を切り開くと考えられる。この知と思考は、芸術的であると同様に、理論的でも科学的でもあるだろう。ここで要請されるのは、「映画の思惟学（ノオロジー）」を、その本源的技術性としての離散的な文字から探求する「映画の痕跡学（グラマトロジー）」、そして、そこから組み立てられるアーカイヴを分析する「映画の考古学（アルケオロジー）」にほかならない。このようなアプローチをきっかけとして、映画メディア技術とともに形成されてきた近代メディア社会が批判的に考察され、文化産業によって美学的—政治的に書き換えられる人間の知覚や記憶の在り方が明らかにされるだろう。本稿は、その踏み台を築くための試論である。

## 註

- 1 cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001, pp.27-62. Stieglerによれば、技術的文字化（映画や蓄音機）とは、人間の無意識のもとで運動と時間の経験を機械的に再構成する離散的な分節構造を有している。
- 2 cf. Walter Benjamin, » Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner der Reproduzierbarkeit (Zweit Fassung) « in *Gesammelte Schriften I-2*, Suhrkamp, [1936]1974, SS.471-508.
- 3 cf. Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Fischer Taschenbuch Verlag, [1947]1971, SS.108-150.
- 4 cf. Walter Benjamin, *op.cit.*, SS. 471-508. cf. Régis Debray, *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992, pp.281-318. Debrayによれば、技術的無意識とは、運動するイメージのひとつひとつは不可視であるにもかかわらず、まさにそのことによって、技術的文字化を通して、可視性が組み立てられることを指す。
- 5 cf. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Minit, 1990, p.168. Deleuzeは、映画（イメージへの運動の導入）とBergsonisme（概念への運動の導入）が同時代の出来事であることに注目し、それをメディアによる特異な思考の可能性として捉えている。この思考形式は、Saussureの記号学やFreudの精神分析学、Husserlの現象学とも同時代に形成されている。
- 6 cf. Walter Benjamin, » Kleine Geschichte der Photographie « in *Gesammelte Schriften II-1*, Suhrkamp, [1931]1974, SS.368-385. cf. André Bazin, » Ontologie de l'image photographique « in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome 1, Cerf, 1958, pp.14-15. Benjaminは、この光化学的—物理学的な作用を、偶然的指標性（いま—ここ）を

- 表出する「焦げ穴」として定義している。また、Bazinは、それを「トリノの聖骸布」と定義した。
- 7 cf. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme: 1800/1900*, Wilhelm Fink Verlag, 1985, SS.235-270.
  - 8 cf. Jacques Aumont, *L'image*, Nathan, 1990, pp.163-178. Aumontが指摘するように、映画は、クワトロチェント以来の歴史的-文化的-認識的-科学的-人文主義的な遠近法（視覚的イデオロギー）に基づいたカメラ・オブスクーラの単眼的システムをもつ。
  - 9 cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1973, pp.125-135. cf. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » in *Ecrits*, Seuil, [1949]1966. cf. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, 1 Technique et langage*, Aibin Michel, 1964, p.137. cf. Susan Buck-Morss, "The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account" in *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, ed. C. Nadia Seremetakis, University of California Press, 1994. Lacanにおいては、その鏡像段階論にも明らかなように、スクリーンとは主体と世界とを介在するものの役割を果たす。世界が表象となる以前に、それは、つねにすでに本源的に、私たちに対して、はるか遠くから、表象代理として出現する。つまり、スクリーンとは、知覚に先立って、主体を予め定立する機能を果たす道具なのである。これがLeroi-Gourhanによって提示された「前一定立pro-thesis」つまり「補綴prothèse」の問題である。補綴とは、義眼や義肢などの人工器官、代補的技術にほかならない。Buck-Morssも同様にスクリーンを知覚の補綴として提示している。
  - 10 cf. Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1986. Deleuzeにおいては、思考は、ひとつの襲を生み出すことによって到達される。襲とは、偶然的単独性として外を折り畳み、外をそれ自体が褶曲した内の深みによって二重化し、その折り目を生きることである。
  - 11 cf. Martin Heidegger, » Die Frage nach der Technik « in *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe, Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, [1953]2000. 技術によって世界が組み立てられるという観点は、Heideggerの「集-立Ge-shtell」という概念からも理解される。集-立とは、骨組みや仕組みを集合的に組み立てる技術の本質を指し、人間と存在が交互に自らを立てるような仕方、人間と存在をお互いへと送り届ける挑発の集約を意味する。
  - 12 Gilles Deleuze, *Cinéma 2: l'image-temps*, Minuit, 1985, p.354.
  - 13 cf. David Bordwell & Noël Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin University Press, 1996.
  - 14 cf. Jean-Luc Nancy, « Pli deleuzien de la pensée » in *Gilles Deleuze: une vie philosophique*, Institut Synthélabo, 1998. Nancyによれば、思考のDeleuze的な襲とは、ある固有の自律的な宇宙を構築することである（固有の潜勢性の現勢化）。
  - 15 cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, [1896]1941, p.1. Bergsonによれば、イメージとは、観念論者が「表象」と呼ぶものと、实在論者が「事物」と呼ぶものとの中間に位置する存在である。それは身体が感官を開けば知覚され、感官を閉じれば知覚されないという最も漠然とした意味で常識的に捉えられるものである。物質はイメージの総体であって、世界はイメージの海である。そこでは、運動と区別される運動体（物体）は存在しない。というのも、すべてのイメージは潜勢的に運動しており、他のイメージと相互に作用-反作用を反復しているからである。
  - 16 cf. Henri Bergson, *ibid.*, pp.197-254. Bergsonにおいては、知覚や記憶の实在論的本質はすべて持続として捉えられる。ここでは、あらゆる運動は絶対的に不可分であり、実在する運動のみが存在するとされる。
  - 17 Henri Bergson, *ibid.*, p.36. Bergsonによれば、身体とは、外界から受け入れられた光のイメージを生命体の有用性や必要性に応じて反映する黒いフィルターを意味する。そして、この身体は潜勢的イメージとしての物質から現勢的イメージとしての表象を生み出す。
  - 18 cf. Martin Heidegger, » Die Zeit der Weltbildes « in *Holzwege*, Gesamtausgabe, Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 5, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, [1938]1977, S.89. Heideggerは近代的な主体の概念の構築を表象の舞台として定義している（世界像の時代）。

- 19 cf. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p.59. cf. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Niemeyer, 1913. 運動イメージにおける身体性は、知覚と表象の主体、つまりMerleau-Pontyのいう「空間の零点」として、Husserlによる現象学的概念からも理解できるだろう。
- 20 cf. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principes de la nature et de la Grâce fonde en raison : Principes de la philosophie, ou, Monadologie*, PUF, [1714]2001, § 62-63. Leibnizによれば、モナドは宇宙の生きた鏡—視点であり、身体の表象を明晰に表現するものである。モナドはひとつのパースペクティブの中心となる視点であると同時に、宇宙全体を表現する。それは、ひとつの世界がひとつの身体に定位されたひとつの視点によって限定されると同時に、その視点に限定されたパースペクティブのうちにその無限性が縮約されることを意味する。
- 21 cf. Henri Bergson, *op.cit.*, pp.197-254.
- 22 cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 1: l'image-mouvement*, Minuit, pp.220-242. Deleuzeによれば、感覚—運動的連関を通して、行動と状況の有機的な相互干渉が形成される。その形式に応じて、古典的映画に「ジャンル」が形成される。
- 23 cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.82. Merleau-Pontyによれば、映画のスクリーンは地平をもっていない。しかし、自然的知覚においてはまなざしが景観の一部に集中される。この一部分は活気を帯び、いっそう細部を繰り広げる。そして、他の諸対象は欄外に後退して色褪せる。つまり、映画は、意識機能や知覚領野を組織化する感覚的—認識的形態としてのゲシュタルトをもたないのである。
- 24 cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 1: l'image-mouvement, op.cit.*, p.85. Deleuzeによれば、映画的な知覚は、絶えず変化し続けるモノの状態であって、いかなる定着点も参照の中心も指定しない。これが、「フォトジェニー」(Epstein)や「映画—眼」(Vertov)の本質である。
- 25 cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: l'image-temps, op.cit.*, pp.7-22.
- 26 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit, op.cit.*, p.69. cf. Jean-François Lyotard, *Discours Figure*, Klincksieck, 1972, p.237. Lyotardによる「表象の脱構築(脱表象化)」の議論を受けつつ、Merleau-Pontyが展開した表象批判は、同一性や運動から差異や時間へと思考を離反的に総合するDeleuzeの哲学史と映画史の捉え方に共通するだろう。
- 27 cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991. Deleuzeの定義する芸術作品は、被知覚態と変様態の合成態のブロックである。両者はそれぞれが非人称的に独立したものとして、知覚や情感を超えて、感覚を組み立てる。
- 28 cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: l'image-temps, op.cit.*, p.109. Deleuzeによれば、時間の結晶においては、現勢的イメージと潜勢的イメージが融合しつつ交換する。これを可能にするのは、同時性における、現在と過去の分裂、二重化、そして共存である。
- 29 William Shakespeare, *Hamlet Prince of Denmark*, ed. Philip Edwards, Cambridge University Press, 1985, 1-5-189, p.114.
- 30 cf. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Akademie der Wissenschaften, 1781/1787. Kantにおいて、時間の根本的な機制は自我の変容として捉えられる。しかし、自我それ自体は時間の内にあり、それはただ、時間形式の下で変化する現象的かつ受動的な存在としてのみ規定される。したがって、私は、私自身を、ただ自己を触発する他者としてのみ表象するほかない受動的自我として構成することになる(私とは他者である)。私は自我から時間形式によって分離されているにもかかわらず、私がひとつのものであるのは、私が時間を総合することによって時間形式を触発し、自我がこの時間形式の内に含まれるものとして、私に触発されるからである。つまり、私には、時間の空虚な純粹形式によって、つねにすでにひとつの亀裂が走っているのである。こうして、存在と思考のなかに差異が穿たれるのである(ひとが私において思考する)。
- 31 cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, pp.147-152. Deleuzeは、時間の空虚な純粹形式を「死の欲動」に結びつける。死は、実存することが不可能になるような可能性として表現されることで、時間のセリーとして形態化される。そして、その極点で、時間は「永遠回帰」を形成することになる。この永遠回帰は、同一的なものの回帰ではなく、異なるもの、多様なもの、偶然的なもの、差異の反復の選別的な回帰のみを意味する。

- 32 cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: l'image-temps*, *op.cit.*, pp.203-213. 自動機械とは「精神的自動機械」(Spinoza)を意味する。ここでは、心と身体の自律性を通して、思考の自律性が肯定される(心身並行論)。現代的映画においては、精神的自動機械は、思考を内在的に強制するもの、思考の不能を告げるものとして機能する。
- 33 cf. Gilles Deleuze, *ibid.*, pp.233-234. cf. Michel Foucault, « La pensée du dehors » in *Critique*, juin, 1966. Foucaultによれば、外の思考とは、あらゆる主体の外に身を保って、いわば外側からその諸限界を露呈させ、その終末を告げ、その拡散を煌めかせ、その克服しがたい不在のみをとっておくような思考である。この思考はあらゆる実証性の入口に位置するが、そのことはこの実証性の基盤ないし正当化を把握するためであるよりも、それが転回される空間を、その場となる空虚を、それが成立する距たり、視線が注がれるやいなやその直接的確実性の数々が身をかわしてしまう距たりを再び見出すためである。
- 34 cf. Gilles Deleuze, *ibid.*, p.235. Blanchotによれば、外の散乱とは、外によって、主体の人称性が剥奪され、剥き出しの他者性が露呈することを意味する。また、空隙化の眩暈とは、主体的な視線が揺らぎ、それが個々の対象に定まることなく、外に引きずり込まれることによって、視線そのものがそれを可能とする空隙のなかを彷徨することを意味する。
- 35 cf. Gilles Deleuze, *Foucault*, *op.cit.*, p.58. Deleuzeによれば、Foucaultが考え出したアーカイヴは、視聴覚的なアーカイヴである。なぜなら、Foucaultにおいては、アーカイヴの歴史的形成は、言表の形成、つまり「言說的形成(言表可能性・言語)」と、それを取り囲む環境の形成、つまり「非言說的形成(可視性・光)」に区別されるからである。
- 36 cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: l'image-temps*, *op.cit.*, pp.213-225, 265-281. Deleuzeによれば、「非合理的切断」とは、イメージの間の境界が分割し配置するいかなる連鎖にも属さない切断である。この切断面は、イメージの終わりや始まりを刻印するような合理的なものではなく、数学的無理数のように、いかなるイメージにも属することのない空隙によって特徴づけられる。また、「繋ぎ間違い」とは、共約不可能な様々な異質の構成要素を複数にわたって独創的かつ特徴的に掛け合わせ、その間の距離を思考することを意味している。
- 37 cf. Gilles Deleuze, *ibid.*, pp.171-172. 現代的映画においては、真なるものの形式に取って代わり、その権威を失墮させる「偽なるものの力能」が表出する。それは、真なるものと偽なるものとの間の説明不可能な差異を現在に示し(不共可能的な現在の同時性)、真なるものと偽なるものとの間の決定不可能な選択を過去に示す(必ずしも真ではない過去の共存)。
- 38 cf. Gilles Deleuze, *ibid.*, pp.170-171. Leibnizによれば、たとえば、「明日海戦が起こること」も「明日海戦が起こらないこと」も共に可能であるが、しかし「明日海戦が起こる世界」と「明日海戦が起こらない世界」とは、共可能的な同じ世界ではなく、それぞれが別の不共可能的な世界である。しかし、Deleuzeによれば、現代的映画においては、世界の背後に永遠の真実など想定することはできず、不共可能的なものは、同じ世界において共可能的に属することもできる。つまり、現代的映画のなかには「明日海戦が起こる」という言明と「明日海戦が起こらない」という言明とが同時に真であるような、あるいは同時に偽であるような、決定不可能で常に変化に満ちた世界が広がっているのである。
- 39 cf. Gilles Deleuze, *ibid.*, pp.246-265. ゲストゥスとはBrechtの概念である。それは、異化効果を背景に、物語やプロット、登場人物にすら依拠せず、身体がそれ自体として自らを展開していくことで、新たな空間を創造する機能を有す「振る舞い」のことを指す。
- 40 cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, pp.185-204. Deleuzeにおいては、身体は有機体ではなく身体ただそれ自身であり、器官を必要としない。この器官なき身体は、諸器官の有機的な組織に対立する「内在平面」として描かれる。
- 41 cf. Jacques Derrida & Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision*, Galilée-INA, 1996, pp.11-34. Derridaによれば、「人工-現勢性」とは、現勢性が人工的に作られていることを指す。現勢性は所与ではなく、能動的に生産され、選り分けられ、投資されており、人工的装置によって遂行的に解釈されている。また、「現-潜勢性」は、人工的合成つまり代補的補綴のみならず、潜勢性におけるイメージや出来事そのものに関わる。それは、生じる出来事の構造に直に刻印されるのであって、イメージや情報など、その仮定された現在の現勢性へと私たちを差



し向けるあらゆるものの時間と空間に影響を及ぼす。

- 42 cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: l'image-temps*, *op.cit.*, p.349.
- 43 cf. Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, 1980, pp.120-127. Barthesによれば、写真や映画は、文字通り、そのノエマを技術的に形成する指向対象から発出したものである。指向対象とは、現実のものであってもなくてもよいというわけではなく、必ず現実のものでなければならない（現象学的志向性）。それは対物レンズの前に置かれていたものであって、これがなければ写真や映画は存在しない（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）。
- 44 cf. Jacques Derrida & Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision*, *op.cit.*, pp.176-183. Stieglerによれば、デジタル技術によってイメージが解体されることで、観客が操作する「総合synthèse」と、機械が操作する「合成synthèse」の本質がすべて「分析的なもの」となり、映画を見る経験そのものが根本的に変容される。それは、ハリウッドが提示した、生産者と消費者を物化して対立させる図式、つまり「分析」と「総合」の構図の変容を意味する。
- 45 cf. Jacques Derrida & Bernard Stiegler, *ibid.*, p.176. インデキシング技術とは、画像や音響の認識、メディア解析、自然言語処理などを基盤として、機械が自動的にショットやカメラワークを認識し、そこからインデックスを生成することを可能とする技術である。
- 46 cf. Jacques Derrida & Bernard Stiegler, *ibid.*, p.70. Derridaによれば、書物と映像の両文化の比較を続けると、私たちは映像に対してほとんど目が見えないのと同様である。しかし、イメージを離散化し、インデックスを付与することで、映像文化を批判的に研究する契機が提示されると考えられる。その具体的実例として、フランスのボンピドゥー・センターで、Stiegler自身が開発に携わっている「タイム・ラインLignes de temps」（時間的対象の地図作製を非線形的に実現するソフト）などが挙げられよう。
- 47 cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, pp.166-173. Foucaultによれば、アーカイヴにおいては、すべての言表の所属や関係、維持、消去などが様々な規則に従属させられているのと同時に、その生産や流通、受容、所有、使用などが様々な体系のなかに組み込まれている。つまり、このシステムの形成は、多数の多様な言表を、それぞれ規則的な出来事であると同時に反復的に処理され現働化されるモノとして出現させ、また、それらの可能性と不可能性を統制しつつ、そのすべてを残留させるような実践として機能する「制度」の構築を意味している。なお、本稿においては、言表は、デジタル化されたイメージと共存する象徴的なモノとして捉えられている（Foucault自身も、『知の考古学』のプレオリジナル稿において、離散的技術によって組み立てられる言表の普遍的なストックの特権的部分に、イメージや情報などの非言語的要素を据えている）。
- 48 cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être*, *op.cit.*, pp.27-62. Stieglerによれば、Husserlが示した、人間が組み合わせる意識の生（第一次記憶）と、人間が構成する経験や保存する記憶（第二次記憶）の関係は、メディア技術が外在的に記録蓄積したアーカイヴ（第三次記憶）によって重層的に決定されている。「意識の映画」とは、時間の流れの制作としての意識が、映画として再構成されることを意味する（映画はその対象を通して働きかける意識を素材として成立する）。
- 49 cf. Bernard Stiegler, *ibid.*, pp.27-67. Stieglerによれば、デジタル技術が組み立てる第三次記憶によって、存在を担保する個体化の形象は、そのプロセスの単独性が毀損され、脱意識化（無化）されることになる。
- 50 cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: l'image-temps*, *op.cit.*, pp.352-353. Deleuzeによれば、情報は「その源は何か」と「その宛先は何か」というふたつの問いに答えることはない。なぜなら、情報の源や宛先は、別の情報にあるのではなく、その情報それ自体が知らせることにすぎないからだ。情報の墮落があるのではなく、情報とはそれ自体が墮落なのだ。したがって、すべての情報を超え、情報が純粋に知らせるものを打ち立てなければならない。

## 参考文献

- ADORNO, Theodor W & HORKHEIMER, Max, 1947, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1971. (1990, 『啓蒙の弁証法—哲学的断想』, 徳永惇訳, 岩波書店)
- AUMONT, Jacques, *L'image*, Nathan, 1990.
- BACK-MORSS, Susan, 1994, "The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account" in *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, ed. C. Nadia Seremetakis, University of California Press.
- BARTHES, Roland, 1980, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil. (1985, 『明るい部屋—写真についての覚書』, 花輪光訳, みすず書房)
- BAZIN, André, 1945, « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome 1, Cerf, 1958. (1970, 「写真映像の存在論」, 『映画とは何か II—映像言語の問題』, 小海永二訳, 美術出版社)
- BENJAMIN, Walter, 1931, » Kleine Geschichte der Photographie « in *Gesammelte Schriften II-1*, Suhrkamp, 1974. (1998, 『図解 写真小史』, 久保哲司訳, ちくま学芸文庫)
- BENJAMIN, Walter, 1936, » Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner der Reproduzierbarkeit (Zweit Fassung) « in *Gesammelte Schriften I-2*, Suhrkamp, 1974. (1994, 「複製技術時代の芸術作品・第二稿」, 『ベンヤミン・コレクション I』, 久保哲司訳, ちくま学芸文庫)
- BERGSON, Henri, 1896, *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, 1941. (1993, 『物質と記憶』, 田島節夫訳, 白水社)
- BORDWELL, David & CARROL Noël, 1996, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin University Press.
- DEBRAY Régis, 1992, *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Gallimard. (2002, 『レジス・ドブレ著作選 4 イメージの生と死』, 西垣通監修, 嶋崎正樹訳, NTT出版)
- DELEUZE, Gilles, 1968, *Différence et répétition*, PUF. (1992, 『差異と反復』, 財津理訳, 河出書房新社)
- DELEUZE, Gilles, 1983, *Cinéma 1: l'image-mouvement*, Minuit. (2007 [近刊予定], 『シネマ 1 \* 運動イメージ』, 財津理訳, 法政大学出版局)
- DELEUZE, Gilles, 1985, *Cinéma 2: l'image-temps*, Minuit. (2006, 『シネマ 2 \* 時間イメージ』, 宇野邦一他訳, 法政大学出版局)
- DELEUZE, Gilles, 1986, *Foucault*, Minuit. (1987, 『フーコー』, 宇野邦一訳, 河出書房新社)
- DELEUZE, Gilles, 1990, *Pourparlers*, Minuit. (1992, 『記号と事件—1972—1990年の対話』, 宮林寛訳, 河出書房新社)
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, 1980, *Mille plateaux*, Minuit. (1994, 『千のプラトー』, 宇野邦一他訳, 河出書房新社)
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit. (1997, 『哲学とは何か』, 財津理訳, 河出書房新社)
- DERRIDA, Jacques, 1967, *De la grammatologie*, Minuit. (1972-1976, 『根源の彼方に—グラマトロジーについて』, 足立和浩訳, 現代思潮社)
- DERRIDA, Jacques & STIEGLER, Bernard, 1996, *Échographies de la télévision*, Galilée-INA. (2005, 『テレビのエコグラフィ—デリダ〈哲学〉を語る』, 原宏之訳, NTT出版)
- FOUCAULT, Michel, 1966, « La pensée du dehors » in *Critique*, juin. (1978, 「外の思考」, 『外の思考』, 豊崎光一訳, 朝日出版社)
- FOUCAULT, Michel, 1969, *L'archéologie du savoir*, Gallimard. (1981, 『知の考古学』, 中村雄二郎訳, 河出書房新社)
- KITTLER, Friedrich, 1985, *Aufschreibesysteme: 1800/1900*, Wilhelm Fink Verlag.
- HEIDEGGER, Martin, 1953, » Die Frage nach der Technik « in *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe, Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, 2000. (1965, 「技術への問い」, 『ハイデッガー選集XVIII 技術論』, 小島威彦他訳, 理想社)

- HEIDEGGER, Martin, 1938, » Die Zeit der Weltbildes « in *Holzwege*, Gesamtausgabe, Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 5, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, 1977. (1988, 「世界像の時代」, 『ハイデッガー全集第5巻 杣径』, 辻村公一他編, 茅野良男他訳, 創文社)
- HUSSERL, Edmund, 1913, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Niemeyer. (1979-1984, 『イデーナー—純粹現象学と現象学的哲学のための諸構想』, 渡邊二郎訳, みすず書房)
- HUSSERL, Edmund, 1966, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917)*, M. Nijhoff. (1967, 『内的時間意識の現象学』, 立松弘孝訳, みすず書房, 1967年)
- KANT, Immanuel, 1781/1787, *Kritik der reinen Vernunft*, Akademie der Wissenschaften. (2005, 『純粹理性批判』, 原佑訳, 平凡社)
- LACAN Jacques, 1973, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil. (2000, 『精神分析の四基本概念—セミナー1964』, ジャック＝アラン・ミレール編, 小出浩之他訳, 岩波書店)
- LACAN Jacques, 1949, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » in *Ecrits*, Seuil, 1966.
- LEIBNIZ, Gottfried W, 1714, *Principes de la nature et de la Grâce fondée en raison : Principes de la philosophie, ou, Monadologie*, PUF, 2001. (1969, 「モノドロジー」, 『世界の名著 スピノザ, ライブニッツ』, 下村寅太郎編, 中央公論社)
- LEROI-GOURHAN, André, 1964, *Le geste et la parole, 1 Technique et langage*, Aibin Michel. (1973, 『身ぶりと言葉』, 荒木亨訳, 新潮社)
- LYOTARD, Jean-François, 1972, *Discours Figure*, Klincksieck.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard. (1982, 『知覚の現象学』, 中島盛夫訳, 法政大学出版局)
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard. (1966, 『眼と精神』, 滝浦静雄他訳, みすず書房)
- NANCY, Jean-Luc, 1998, « Pli deleuzien de la pensée » in *Gilles Deleuze: une vie philosophique*, Institut Synthélabo.
- STIEGLER, Bernard, 1994, *La technique et le temps 1: La faute d'Épiméthée*, Galilée.
- STIEGLER, Bernard, 1996, *La technique et le temps 2: La désorientation*, Galilée.
- STIEGLER, Bernard, 2001, *La technique et le temps 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée



中路武士 (なかじ たけし)

1981年生まれ。東京大学大学院学際情報学府修士課程修了  
 [専攻領域] 映画・視覚文化論、表象・メディア論  
 [所属] 東京大学大学院学際情報学府博士課程

# Field of Image, Fold of Thought: On the Audio-Visual Style and the Technological Grammatisation in Cinema

Takeshi NAKAJI

The appearance of cinematography in 1895 constructed a singular form of thought, termed the *movement-image* and the *time-image*, in the visual unconscious and the technological unconscious through the technological grammatisation of movement and preservation of time. On the other hand, the representational media, having rewritten the consciousness and imagination of human beings through technology, and constructed a modern society that is controlled by the Culture Industry, has changed the perception and memory of human beings. That is to say, cinema is the aesthetic and technical dispositif of movement and time, and the political and cultural dispositif of perception and memory. This paper is an essay on the form of thought which filmic images have constructed, in terms of the transformation of technology that has rewritten the experience of human beings.

In cinema, the world, by being reduced to the perspective viewpoint and repetitively projected onto the screen, which is a prosthesis of perception, is folded into and unfolded from the Spectator's body as multiple folds of the image. Therefore the audio-visual style of film, the formation of image and sound, expresses the world multifariously. However, in recent years, the fundamental transformation of representational media by information technology has affected the grammatisation and preservation of perception and memory in cinema, and the audio-visual style of film. This means that cinematic time-space has become digitalized and discontinuous, and subjectivity and corporeality, taken as the modern representational dispositifs by which films are viewed, have become discrete and differentiated.

In theorizing filmic images and signs taxonomically, Deleuze introduced the concept of *image* in the Bergsonian sense. Following Deleuze, the movement-image which composes *classical cinema* is the rational system of actualized images and organic bodies. But the nature of the technological grammatisation of filmic perception is to record and preserve the non-central and virtual field of the image that radiates of itself and has pure duration, namely, in Bergsonian words, *memory* or

---

Doctor Course Student, Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, the University of Tokyo.

**Key Words** : Image, Thought, Cinema, Technology, Time, Information, Archive.

*time*, dismissing Husserlian or Merleau-Pontian phenomenological perception. This is the time-image which composes *modern cinema*. Here the body, immersed in pure audio-visuality, loses its sense of time and detaches itself from the present, which results in the construction of the pure form of empty time and the direct presence of unfounded time. The power of this image breaks up the logic of montage which organically unites each image, and composes an irrational series that is non-organic. Correspondingly, thought itself is broken, paralyzed, fossilized, frozen and, as Deleuze says, thought becomes the impossibility of thought itself. As Foucault and Blanchot point out, this impossibility presents itself as the power that comes from the *Outside* and separates the visual and the audio (*la pensée du dehors*). And thus cinema becomes *series of time* due to the incommensurable audio-visual relation that is constructed through *irrational cuttings* and *false connections*, which give autonomy to the image and sound and enable them to interact with each other freely.

The logic of analogue audio-visual styles of film like this presupposes an optical trace and material continuance between the image and its referent. But the digitalized image is composed of pixels that are discrete units of visual information, which make the analogical image quantifiable. Moreover this new kind of image no longer refers to the natural world, but has the artificial ability of self-generation. The event takes place only in this self-contained world of the synthetic image. This is what Derrida called *artifactuality and actuvirtuality*.

Here, the field of images and the fold of thought have become discrete, in other words, the images and thought are discomposed, which requires analytic and critical comprehension. It is supposed that, by the transformation from analogue image to digital image, the audio-visual style of film becomes able to generate an extreme expression of the undecidable or the disjunctive conjunction of thought through superimposing or pluralizing autonomous images. That is to say, being digitalized, cinema obtains the possibility of radically creating a new field of images and fold of thought. For example, through the difference of analogue technology and digital technology, Godard's works, especially « *Éloge de l'amour* », images of which are analyzed in detail in this paper, embodies this new film style through the use of more irrational cuttings and false connections of the autonomous audio and autonomous visuals. But at the same time, the advent of digitalization results in the preservation of the entire corpus of audio-visual images and thought. This is the problem of the construction of informational digital archives.

By using the indexing technology of images, as Stiegler suggests, machines can recognize the viewpoint and movement of the camera, the characters, the voices, the sounds, the instruments, the scenery, and the editing, and then make indexes of such data, and add them to the image. Through this technology, cinema, as the systematized space in which indexes, namely, fragments

of the event, are recorded, constructs an enormous network of images. Here, just as books have been archived in the library system, the organization of images in the *universal archive* is constructed by technological grammatisation. In other words, information technology generates a universal system of regulations that preserves all the fields of images and all the folds of thought. This is what Foucault called *the age of generalized discursivity*, which is composed centrally of images or non-verbal elements of information. Moreover, this audio-visual digital archive has the ability of generating new audio-visual images automatically from itself, because in digital distribution, the new image is reorganized from always already preserved images.

Thus, the transformation of cinematic technology rewrote consciousness, perception, memory and experience of human beings, through a new field of images and fold of thought. Therefore, the boundary between representation and presentation, or perspective and de-perspective is questioned anew. The problem that still remains is to discover an adequate new type of thought. This will require a critical search for thought which is itself cinematic, that is, a grammatology of cinema, which is the study of technological grammatisation of cinematography, and an archeology of cinema, which is the study of the organization of the archive of cinematography.