

Title	映像の意味作用
Sub Title	Signification of images
Author	福田, 正子(Fukuda, Masako)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1980
Jtitle	哲學 No.71 (1980. 3) ,p.43- 64
JaLC DOI	
Abstract	This article is intended to study the fundamental character of signification-the signifier (signifiant) and the signified (stgnifie)-of images. The word image, in this paper, only purports the image produced by mechanical means, i. e. the camera. This image is common to photograph, film and television which play important roles as media of communication or that of representation in our time. Roland Barthes, in his "Rhetorique de l'image", analyzed the image and seperated out three kinds of messages, that is, (1) linguistic, (2) coded iconic or symbolic (connotation), (3) noncoded iconic or literal (denotation). A semiological analysis like this, however, can not fully make clear the specific character of signification peculiar to images. Then, with this analysis as the startingpoint, but apart from the standpoint of semiology, a more precise examination about the signification of images must be required. The investigation of messages at the level of denotation especially lead us to the Ontology of the image. The other aim of this paper is to go into the question of how we perceive the objects in the image like real objects, and how we accept literal or symbolic messages from images. From this point of view, the existence or the meaning and implication of code will be thoroughly reconsidered.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000071-0043">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000071-0043</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 映像の意味作用

福 田 正 子\*

## Signification of Images

*Masako Fukuda*

This article is intended to study the fundamental character of signification—the signifier (*signifiant*) and the signified (*signifié*)—of images. The word image, in this paper, only purports the image produced by mechanical means, i.e. the camera. This image is common to photograph, film and television which play important roles as media of communication or that of representation in our time.

Roland Barthes, in his “*Rhétorique de l'image*”, analyzed the image and separated out three kinds of messages, that is, (1) linguistic, (2) coded iconic or symbolic (connotation), (3) non-coded iconic or literal (denotation). A semiological analysis like this, however, can not fully make clear the specific character of signification peculiar to images. Then, with this analysis as the startingpoint, but apart from the standpoint of semiology, a more precise examination about the signification of images must be required. The investigation of messages at the level of denotation especially lead us to the Ontology of the image.

The other aim of this paper is to go into the question of how we perceive the objects in the image like real objects, and how we accept literal or symbolic messages from images. From this point of view, the existence or the meaning and implication of code will be thoroughly reconsidered.

\* 慶応義塾大学文学研究科修士課程 (美学)

## 1. 序

「映像」という言葉は通常、写真、映画、テレビなど一群の媒体に共通する視覚形象の総称として漠然と用いられているが、その概念規定を明確になすことはかならずしも容易ではない。写真、映画、テレビの産出する視覚形象は、「映像」という名のもとに一括されてはいるものの、それぞれにその客観的品質、形成過程、社会的機能等を異にしている。たとえば、写真は固定した静止的形象であるのに対し、映画とテレビは、少なくとも我々の眼には、流動的形象としてうつる。つまりこのように静止と流動の差異に応じて、写真は後二者から確然と区別されるのである。だが別の観点に立って各形象の形成過程に目を向けるならば、映画は一秒間に十六ないし二十六齣、静止した写真が連続して投射されたものであるから、映画映像の形成は静止写真にその由来を求めることができるが、テレビ映像は前二者とは工学的変換過程を全く異にし、電氣的に伝送された信号がブラウン管上につくる走査線画像の継続する系列（毎秒三十画像）から成立している<sup>(1)</sup>。従ってこの意味では、むしろ写真・映画とテレビの間に明白な差異が認められるのである。また以上のような各種映像間の差異に加えて、写真、映画、テレビがそれぞれ純粋な視覚形象からのみ成り立つものではなく、言語もしくは聴覚的要素と結び合っ、現代社会における情報伝達メディアとしてあるいは表現メディアとして、各々独自の役割を果たしていることは周知のとおりである。

上述のごとく各映像媒体は本質的にその構造や機能を異にするので、それらに共通すると考えられる「映像」の概念は必然的に曖昧なものとならざるを得ない。しかしながら、我々主体との関りという点から写真、映画、テレビを考察するならば、これら映像媒体はいずれも我々と現実的対象の間に人工的視覚器官ともいべきカメラを介在させることによって、生理的視覚印象に極めて近い視覚形象を客観的に確立しうるものと言えよう。

すなわち映像は「人間に固有な感覚印象の生理的発生機構のなかに機械的過程が介入し、生理的過程の一部分に機械的過程がとって代わることによって生ずる特殊な感覚的<sup>(2)</sup>形象」であると同時に、「客観的対象性<sup>(3)</sup>」を有するものと定義される。だが、このような定義そのものの中にはすでに二義性 (ambiguïté) が孕まれているといわねばならない。つまり、映像は現実的対象の機械的に「忠実な」模像としてわれわれの視覚的到達域を空間的・時間的に拡大するものと考えられるが、無論われわれの視覚機能が直接拡張されるのではない。映像はわれわれが見る以前に他者によってあらかじめ構成されてある存在なのである。本稿では、「映像」という特殊な対象世界と我々との関りについて—それはまさしく現代に固有な、我々と世界との関りの一形態であると思われるが—考察したいと思う。

映像は前述したように、介在する機械工学過程の機能にしたがい、多量に複製される可能性を有している。「視覚時代」「イメージ文化」といった呼び名で特徴付けられるような現代に固有の文明状況を生ぜしめた要因の一つとして、この映像の「技術的複製可能性」(technische Reproduzierbarkeit) があげられるであろう。我々は今日、一世紀前とは較べものにならないほど膨大な量の視覚形象を手にしている。映像産出技術は、過去にあったたとえば絵画が特権階級の所有物として占めていた地位から視覚形象を解放し、いわば民主化したのである。しかしこのような文明状況もまた映像の量的問題にのみ還元されうるものではない。なぜならば前述のように映像と我々との関りは独自の性質のものであり、他の視覚形象と全く同列には扱えないからである。従って映像の社会的機能・役割等に関して問うためにもその前に、映像への我々の関り方そのものに眼が向けられねばならない。

それでは我々と世界との関りのこれまでにない特殊な形態とおぼしきこの映像経験の構造とはいかなるものなのか。映像は生理的知覚印象に類似の視覚形象を提供し、我々はそれを日常的知覚におけるごとくに (wahr-

nehmungsmäßig<sup>(4)</sup>) 知覚している。無論、知覚判断や対象認識以前にその前段階として対象が与えられるその与えられ方が映像のばあいと日常的諸対象のばあいとは明らかに異なるのであるから、映像知覚は日常における知覚と同等の感覚的所与に基づいてなされてはいない。しかし、我々は普通ほとんど自然に映像を知覚していると言って良いであろう。本稿では詳しく触れることができないが、映像の知覚・認識は自然的知覚における生理学的知覚心理学的プロセスの応用と考えられる。ところでこのような疑似自然的知覚が、我々に対象の端的な把握をはじめ、映像から何らかのメッセージを読みとることを可能にしているのだが、映像は我々にとって日常的知覚における意味とは別の、それ以上の、あるいはそれ以下の「意味」をア・プリオリに担って存在するものである。実際我々は映像によって様々なメッセージを伝え、また受けとっている。では我々は映像からどのような意味を、いかにして受けとっているであろうか。あるいはどのような意味を受けとることができないのであろうか。翻って問い直すならば、映像とは何をどのように伝え得るものであろうか。—映像から我々の読みとる「意味」(もしくは「無意味」)という観点から映像経験の特性を記述すること、これが本稿の課題である。

## 2. ロラン・バルトによる映像分析

映像が情報伝達媒体としてあるいは表現媒体として、つまりコミュニケーションの手段として現代社会において大きな役割を果たしつつあることは前に述べた通りであるが、このような映像を言語に類比的な「記号の体系」(système de signes<sup>(5)</sup>)とみなして言語学の分析方法を借りうけつつ、その意味作用を分析しようとする試みがいわゆる「記号学」(sémiologie)の立場からなされている。ロラン・バルトによる映像の分析はその一つであるが、ここではバルトの論文『イメージのレトリック』<sup>(6)</sup>を参看しつつ、論を進めて行きたい。

ところで映像の分析に記号学的方法をもってすることがどの程度まで有効であるかはそれ自体重大な問題である。そもそも映像に「言語」(langage)の資格を与えることができるのか？映像はたしかにコミュニケーションの一手段であるが、一定の体系に従って機能しているとは思われない。このような対象を実際に記号学的に研究し得るのか？——こういう疑義が、映像を記号学的に分析しようとする試みに対して向けられていることを忘れてはならない。<sup>(7)</sup>しかしここではこの問題にこれ以上深く立ち入ることはできない。本稿の目的は映像の記号学的分析を、バルトにならって、より精密に行い映像の記号学的分析の可能性と限界を確かめることではなく、あくまでも我々が映像から何をまたどのように知覚し、読みとりうるかを考察することにあるからだ。バルトによるイメージ分析はその一つの手がかりを与えてくれるものであるにすぎない。我々はバルトによる分析をむしろ批判的に継承しながら、「映像の伝えるもの」について考察して行かねばならないだろう。

バルトの分析を略述する前に、ここでバルトが用いている「イメージ」という言葉に関して一言触れておかねばならない。バルトが上記の論文で実際に分析しているのは一枚の広告写真である。しかし——これはフランス語の image という単語がカヴァーする意味の範囲に関することであるが——バルトのいう「イメージ」はかならずしも写真に限られる訳ではなく、映画にも所々論及している他、絵画、漫画の類に至るまでイメージという言葉に含めていると思われる記述が散見される。従って「イメージ」は「映像」と重なり合う部分もあるが本来同義の概念とは言えない。だがバルトによる意味作用の分析をたどるにつれ、純粋なイメージによるデノテーションのレベルでシニフィアン・シニフィエの関係が準同語反復的であるイメージに対し分析が行なわれていることが明らかにされるので、分析結果から遡って考えるならば、バルトの分析している「イメージ」は「映像」概念とほぼ重なると言うことができよう。よって本稿においては

## 映像の意味作用

バルトの用いた「イメージ」という言葉を「映像」とほとんど同義のものとして述べていく。

さて先述したようにバルトが『イメージのレトリック』において分析を試みたのは一枚の広告写真である。バルトが広告写真をとりあげたのは、それがまさしく広告であるがゆえに、つまり意味伝達を明瞭に意図しているがゆえに、映像の意味作用を分析する際の適切な範例とみなされるからである。その写真はパンザーニ (Panzani) という食品会社の広告であり、袋詰めのパスタ、缶詰、玉葱、トマト、ペッパー、マッシュルームなどが半分口の開いた網状の買物袋から顔を出している。バルトはまずこの広告写真から三種のメッセージを抽出する。

第一のメッセージ、それはキャプションあるいはラベルという形式をとって場面に挿入されている「言語によるメッセージ」(message linguistique) である。このメッセージを読みとるために必要とされる知識は言うまでもなく、特定の言語に関する知識である。つまりこの広告写真のばあい、メッセージの掘って立つコード (code) はフランス語のコードに他ならない。また、言語的メッセージにはデノテーション (dénotation) とコンノテーション (connotation) の二面が考えられる。たとえばパンザーニという記号は単にメーカーの名称を意味するだけではなく、語音の響きによって「イタリア風」(Italianité) というシニフィエ (signifié) をも伝えるのである。

第一の言語的メッセージを取り除くと、「純粋な映像」が残されるが、この映像もまた我々に様々な意味を伝えることができる。まずはじめに——ここでの順序はほとんど問題ではないのだが——網の袋からあふれ出ている食料品というシニフィアン (signifiant) によって、「買い物帰り」なるシニフィエが受けとられるであろう。このシニフィエには「生産物の新鮮さ」や「家庭的な調理」という我々に幸福感を与えるような価値が含

まれている。このようなシニフィエを受けとることができるのは、我々が日々の買物を習慣として確立している文化社会に帰属しているからにほかならない。要するに文化的知識がこの「意味の読みとり」を我々に可能とさせるのである。次にトマトやペッパー、そしてこのポスター写真の三色の色調（赤・黄・緑）から、「イタリア風」というシニフィエが読みとられうる。この意味を受けとるためには、我々は特別の、言わば「フランス的」知識を有していなければならない。恐らくイタリア人は前記の言語的メッセージにおける「イタリア風」というシニフィエも、またこのトマトやペッパーによる「イタリア風」なるシニフィエも受けとることはないであろう。さらにこれまで述べたことがらの他にも幾つかのシニフィエが考えられる。たとえばここに集められている商品はパンザーニが一皿の料理のためにワン・セットの材料を提供するというシニフィエを与えるかもしれないし、映像全体の構図からは美的なシニフィエが受けとられるかもしれない。また以上のシニフィエに加えて、これがまさに広告であるという情報はこの写真が雑誌の中で占める場所やラベルの強調の仕方から我々に告げられるであろう。これまで挙げた様々なシニフィエは映像の中で不連続に散在してはいるが、互いに緊密に関係している。一般にこれらのシニフィエの読解には文化的知識が要求されることから、バルトはこの第二のメッセージを「文化的（象徴的）メッセージ」（*message culturel ou symbolique*）あるいは「コード化された図像的メッセージ」（*message iconique codé*）と呼ぶ。

ところで、これまで述べて来たような文化的知識が欠如している場合、それでも尚且つ我々には映像からあるメッセージを読みとることができる。つまり我々には少なくともある場所に名前をつけてよべるような一群の対象が集められていることを理解するのである。この時のシニフィアンは写真にうつされた、映像内の諸対象であり、シニフィエは実際に存在していた諸対象である。この第三のメッセージにおけるシニフィアン・シニ



## 映像の意味作用

フィエの関係は、言語におけるシニフィアン・シニフィエの関係のごとく「恣意的」(arbitraire)<sup>(8)</sup>なものではなく、「準同語反復的」(quasi-tautologique)とでも言うべき性格を示すものである。映像は対象をアナロジカルに再現するのであり、実在的对象の映像への転移 (passage) は変形 (transformation) ではない。つまりこのような意味での映像記号は、制度化された記号の貯蔵庫から引き出されるものではないのである。従ってこの第三のメッセージは「コードなしのメッセージ」(message sans code) という一つの逆説を提出する。この最後のレベルのメッセージを読みとるために必要とされるのは我々の知覚に密接な知、「人類学的」(anthropologique) とでも呼ばれるような知である。このメッセージは言わば映像の伝える文字通りの意味に相当するので、バルトはこれを「字義的(知覚的)メッセージ」(message littéral ou perceptif) もしくは「コード化されない図像的メッセージ」(message iconique non-codé) と名付けている。なお第二の象徴的メッセージは第三の字義的メッセージを土台として成立するものである、つまり第二のメッセージにおけるシニフィアンが第三のメッセージによって構成されているので、第二のメッセージはコノテーション、第三のメッセージはデノテーションと言い換えることができる。

以上はバルトによって析出された三種のメッセージであるが、これらのメッセージを構成している意味作用は次の四種に類別されると見做してよい。すなわち、

- (1) 言語によるデノテーション
- (2) 言語によるコノテーション
- (3) 純粋な映像によるデノテーション
- (4) 純粋な映像によるコノテーション

ところでこのような意味作用の類別は映像を分析するにあたって操作上一応の妥当性は有すると思われるものの、この類別の仕方に問題がない訳ではない。というのも、ここで映像の意味作用は言語のそれに類比的に分

析されているが、バルトによる記述においてもすでに幾分かは明らかにされたように、映像による意味作用は言語によるそれとは異なる性格を有すると考えられるからである。従って上に記したメッセージの分析に則しながらも、映像の意味作用の特質について一層くわしく検討する必要がある。

上記四種の意味作用が実際にはほとんど区別しがたく緊密に結び合って作用しているとしても、映像固有の意味作用が(3)と(4)であり、言語による意味作用——すなわち(1)と(2)——が附随的なものであることは言うまでもない。よって以下、映像の伝える意味の性格とその受容に関する記述は最も基底的な意味作用、すなわち映像によるデノテーションからはじめ、次に映像によるコノテーションにおよび、そしてこれら両者と言語による意味作用の関係という順序ですすめて行く。

### 3. 映像による基底的意味作用

純粋な映像によるデノテーションは、バルトによれば、映像からあらゆるコノテーションを排除したあとに残される映像の最も基底的な意味作用である。写真の構図決定、距離、照明、焦点、シャッター・スピードなどは全てコノテーションに含まれるので、実際に我々はコノテーションの全くない映像なるものに出会うことはあり得ない。観念的、コートピア的のみ映像の純粋なデノテーションを想定しうるのである。

さて前述のように、バルトはデノテーション・レベルでの映像のシニフィアンを写真にうつされた対象、シニフィエを現実的对象として、その関係を準同語反復的と特徴付けるのであるが、厳密に言うならば映像が現実的对象を意味することと、我々が映像から字義的な意味を受けとることとは同じではない。つまり、そこには二種の意味作用が重合していると考えられるのである。したがってこの二種の意味作用は峻別されねばならないが、まずはじめに問題となるのは、映像と現実的对象の間に「意味作用」

を呼びうるような関係が存しているか否かである。

映像的に現象するものが現実的対象のある種の感覚的性質——介在する機械工学過程によってとらえられうる限りでの感覚的性質——であるにすぎず、しかも映像の形成にこの現実的対象の存在が不可欠であるところから、映像に現象している対象が現実的対象を「意味する」ということもあるいは可能であるかもしれない。しかしながら映像と現実的対象の関係をこのようにシニフィアン・シニフィエの関係と見做すためには、意味作用という言葉をかかなりの程度まで拡大解釈しなければならないであろう。言語による意味作用——そこではシニフィアンは語形態の聴覚映像であり、シニフィエは語の意味対象の概念である——および他種の記号(信号など)と異なって、映像によるこの意味作用のシニフィは概念ではなく、存在である。映像と現実的対象の関係を厳密な意味で「意味作用」と呼びうるか否かという問題は我々をここで映像の記号学からつれだして、映像の存在論へと否応なく誘導するのである。

映像を、バルトにならって、「現実的対象を意味するもの」ととらえるならば、映像は現実的対象の存在——つまり実在——を意味しつつも、それ自体は実在しないところの一種の記号と規定されよう。<sup>(9)</sup> 言うまでもなく映像的に現出する対象は現実的対象と同じような意味で「存在する」(実在する)ものではない。——映像において対象を現出させている素材(たとえば光、印画紙、スクリーン等)は現実的存在であるが、我々の意識に与えられるのはこれらの素材そのものではなく、素材に担われて現象している視覚形象である。——しかし、現実の具体的対象の存在を意味するためには、映像は現実的対象と同じ現出のハビテュス(Erscheinungshabitus)<sup>(10)</sup>を有し疑似現実的に(quasireal)知覚されねばならない。映像と現実的対象の関係が同語反復的と特徴付けられる由縁でもあるが、つまり映像が現実的対象を「意味する」関係は映像に実在的対象の現実的性格を付与するのである。映像はたとえば絵画形象のように——実在的対象の現実

性から離脱した——固有の現実性を有する独自の存在ではない。それは現実的対象の实在性に背後からささえられた、言わば一種の疑似現実性 (Quasi-realität) をもって我々の前に現前して (gegenwärtig) いるのである。

それでは映像に疑似現実性を生ぜしめる、映像と現実的対象の関係はいかに考えるべきであろうか。バルトはデノテーション・レベルでのシニフィアン・シニフィエを、上述のように、準同語反復的關係としてその間にはいわゆるコードが不在であると説明する。だがここで「コード」と呼ばれているものの何たるかがあらたに問題となって来よう。バルトはデノテーション・レベルでの映像と素描をコードの観点から比較対照し、前者にコードの不在を、後者にコードの存在を認めている。したがって素描に存在するとみなされているコードを参照することによって、バルトの言うコードの意味を明らかにし得るであろう。素描におけるコードの存在をバルトは次の三点において確認する。(1) 対象を再現する際に、転位 (transposition) の規則 (たとえば透視画法) が存する。(2) 素描は対象の規定性の全体を再現することはない。なぜならば様式の欠如する素描はありえないからである。(3) 素描は他の全てのコードと同じく習得されねばならない。

たしかに映像のばあい、単に機械的に写すという作業に限るならば、上記 (3) にあげたコードの習得はほとんど要求されないであろう。この意味では映像にコードが不在であると言い得る。しかしながらはたして映像にはいかなる転位の規則、もしくは様式化 (Stilisierung) も存在しないであろうか？ 映像は対象の「忠実な」模像とはいえ、現実的対象と全く同等の感覚的性質がそこに再現されている訳ではない。映像的に現象するものは媒介する機械工学過程を経てうつしとられうる限りでの感覚的性質にすぎないのである。すなわち映像には広い意味での様式化が施されていると考えられるのだ。映像はまた三次元的対象を二次元の平面上に転位する

が、その転位は映像に固有の規則にのっとって行なわれているのではないだろうか？

これまで述べたように我々は映像にも一種のコードの存在を認めることができる。いやむしろ次のようにいう方が良いかもしれない。——映像には一種のコードが実は明白な形で存在するからこそ、我々は映像を自然に知覚し得るのであると。我々は映像のコードに、もはやそれが「自明なもの」となるまで知覚的に親しんでいるので、かえってその存在に気づくことが無い。映像のコードは我々の意識にすでに潜在化しているのである。というのも映像におけるコードは時代・民族・個人等によって差異性を示す素描等のコードとは異なって、機械工学システムに基づく普遍性（画一性）を有しているからだ。このような映像コードのその画一性ゆえの自明化・潜在化とは、コードがそれ自身を無化すること、すなわち映像が現実的対象を「意味する」関係が止揚されることに他ならない。このため我々は映像を現実的対象の知覚におけるがごとく自然に知覚しうるのではないだろうか。そのコードを自明なものとして我々にとって映像はまさに「第二の自然」と化しているのである。

コードを我々の意識に潜在せしめているようなシニフィアン・シニフィコの関係はまさしく映像に固有のものである。たとえば現実の事象を「写真のごとく」忠実に模写することに努めた絵画であっても、そこにはハイパー・リアリズム (hyper-realism) という様式が顕在している。言い換えるならばいかなるリアリズム絵画においても映像と同じ様に純粋なデノテーションは存立しえないのである。描かれた対象は、映像における対象が現実対象を「意味する」ようには、現実的対象を「意味する」関係にはない。

映像のコードに特有の普遍的性格はまた、映像が現実的対象をそのままに記録する正確さに対する暗黙の信頼をうちたてさせる。たとえば複合写真や修正なども、映像へのこのような確固たる信憑が存するからこそ成さ

れうるコノテーション的操作——すなわちレトリック——であると言えよう。

ところで映像と現実的対象の間のいわゆる同語反復的關係、および我々が映像から読みとる字義的意味という二重の意味作用が映像のデノテーションに考えられることは先に述べた通りであるが、現実的対象の知覚におけるがごとく映像をほとんど自然に知覚している我々は、映像から普通苦もなく字義的なメッセージを受けとっている。多くのばあい我々は映像内の対象を、たとえばそれが玉葱でありトマトでありスパゲッティであることを一見して了解する。そのような映像においては、親しみぶかい日常の意味の地平が妥当しているのである。

しかし大写しにされた対象、逆に縮小された対象、あるいは日常的知覚とは異なるカメラ・アングルから捉えられた対象などの場合、たとえ対象が機械的に再現されているとしても、映像から字義通りの意味を読みとることは困難となる。それは写しとられた対象がそれまで見たことのない未知の代物であるばあい（たとえばガストロ・カメラで胃の内壁を撮った写真）の対象の字義的意味を把握することの困難さとは別種の困難さである。日常見慣れているはずの対象であるにも拘らず、否、見慣れている対象であるが故に、前述したように日常とは異なる視点から撮影された場合、その対象の字義的意味は把握し難いものとなる。なぜなら、モーリス・メルロ＝ポンティが言うように、対象の意味は、ある視点、ある方位、ある距離をもって見た場合にのみ開示されるものであるからだ。<sup>(11)</sup> 日常とは異なる視点、異なる方位、異なる距離をもって撮影された対象は日常の意味のレベルでこれを捉えるカテゴリーを我々に見失わせるのである。映像的に現象している対象は我々に親しみ深いものでありながら、もはや見知らぬものへと変貌している。従って映像は対象の字義的メッセージのレベルでは常に正確に意味を伝えるものとは言い難い。しかし映像のこのような伝達の不正確さはまた、時には積極的な意義へと転換する可能性を秘めてい

る。結論を先取りすることになるが、対象の字義的意味を包摂するカテゴリーが喪失されることで、映像内の対象は日常的意味の体系から離脱して別の新たな——たとえば美的な——意味を与えられるのである。

バルトはデノテーション・レベルでの映像を、「あらゆるコンテキストをとり除くことによって徹底的に客観的な、無垢なもの」と規定する。だがこのような映像はやはりユートピアと言う他はないであろう。なぜなら、カメラ・アングルをもたない映像なるものは想定され得ることすらかなわぬからである。バルトによればカメラ・アングルもコンテキストに含まれるのであろうが、我々があるパースペクティブなしに世界に對することができぬように、カメラ・アングルなしの映像はそもそも存立しえない。映像は写し撮られる角度によって、すでに広義の「意味」を荷担せしめられているのであり、それが対象の字義的意味の開示にも深く関与するものであるのは上に述べた通りである。人為的「意味」を負うていない、映像の「客観性」——無意味性——とは「神話」であるにすぎない。無論このような神話を成立せしめたのは、映像それ自身の強い記録的性格に他ならないのだが、事物を「忠実に」記録する全面的に「無垢」な映像は決して存在しないのである。

先のバルトによる分析において、以上述べたような映像の基底的意味作用に基づいて、我々が様々な「象徴的意味」を受けとり得ることが明らかにされた。それでは映像の伝える象徴的意味とはいかなる性格を有するものであるのか。そして我々はそのような象徴的意味をどのようにして読みとっているのだろうか。

#### 4. 映像の伝える象徴的意味とその読解

バルトによってコンテキスト・レベルにおけるシニフィアンは「レトリック」(rhétorique)、シニフィエは「イデオロギー」(ideologie) と呼ばれている。今この呼び方にならうならば、映像がいかに象徴的意味を伝え

るかという間は「映像のレトリック」への間に他ならない。ここでは多岐にわたるレトリックの全てを網羅することは不可能であるし、またその必要もないと考えるので、映像のレトリックについて、以下二、三の特性を記述するにとどめる。まず第一に映像のレトリックには映像それ自体のレトリック(構図決定、露出、照明、モンタージュ、複合写真等々)と、写しとられた対象の側のレトリック(身振り、ポーズ、対象の配置等)<sup>(12)</sup>が混在していることが指摘される。映像はその「忠実な」再現的機能によって映像以外の記号のレトリックを取り込むことが可能である。第二に映像のレトリックは、多種多様に恐らくは限りなく産み出され得るものであろうが、ひとたび産み出された後は、他の媒材におけるレトリックと同様、否それ以上に急速に類型化の道をたどる傾向がある。映像のように現代社会において広く機能している媒体のぼあい、レトリックが早晚単なる常套句に墮する運命は避けがたい。最後に——これはバルトによって指摘されていることでもあるが——映像には他の表現媒体と共通のレトリックの形式(forme)が存在しうると考えられる。バルトはこれを「換喩」(たとえばトマトが「イタリア風」を意味する)、「連辞省略」(たとえばコーヒー豆、粉末コーヒー、コーヒーを飲む場面、以上三シーンの並列によってある論理関係を表わす)を例にとって説明しているが、このように分類することの是非はともあれ、映像及び他の表現媒体におけるレトリックの形式が相互に影響を及ぼすものであろうことは想像に難くない。<sup>(13)</sup>

ところで多種多様のレトリックを用いて映像は様々なメッセージを我々に伝えるが、バルトは映像のコノテーション・レベルでのシニフィエを、他の媒材(たとえば言語、身振り、音等)によるコノテーション・レベルのシニフィエと共通の枠組で把捉されるものとする。バルトによれば、これらのシニフィエは分類され、イデオロギーの一般的財産目録が作成されることも、原則的には、可能である。たとえば「イタリア風」というシニフィエは映像ばかりでなく、言語または身振りによっても伝えられうる



## 映像の意味作用

シニフィエであり、それは「フランス風」や「スペイン風」などと一緒に「国民性」の項目に分類されるのである。

しかしバルトの言うように、映像によって伝えられたシニフィエと言語や身振りなど他の媒体をもって伝えられたシニフィエを共通のイデオロギーの領域に解消しえたとしても、それらを全く同質のものともみなすことはできない。コノテーションがデノテーションを土台として成立するものであるならば、コノテーションにはそれぞれの媒材のデノテーション・レベルでの意味作用の性質が反映していると見るべきであろう。たとえば同じ「イタリア風」というシニフィエであっても、映像であれば映像に固有の性質、言語であれば言語に特有の感覚的性質をもって現象しているのである。たとえ「イタリア風」というシニフィエが他の媒体によるシニフィエと共通のイデオロギーとして分類されうるとしても、それは単にシニフィエのメタ言語が分類されているにすぎない。

「イタリア風」といったシニフィエは映像以外の他の媒材をもってしても伝えられうる——たとえその性質が異なるものであろうとも——かもしれないが、映像でなければ伝え得ぬようなシニフィエもまた存在するのではないだろうか？たとえば、バルトがパンザーニの広告から析出したシニフィエの中で、「生産物の新鮮さ」や「家庭的な調理」という快適さの価値を含む「買物帰り」というシニフィエは、映像固有の感覚的性質をもってのみ可能となるものであろう。従って映像によるコノテーションにおいては、映像でなければ伝えられぬシニフィエと他の媒材をもってしても伝え得るシニフィエの区別がまず確認される。そして先述のように、コノテーション・レベルでの映像のシニフィエには映像固有の感覚的性質が反映しているのであるから、後者のシニフィエも厳密な意味では他の媒材によって伝えられるシニフィエと性質を同じくするものではない。よってイデオロギーの一般的分類は——もし可能であるとしても——その一般性ゆえに、映像であれば映像の伝える「意味」の特殊性をほとんど考慮しな

い、つまりシニフィエから固有の感覚的性質を剝奪する作業であると言わねばならぬだろう。

次に象徴的メッセージを読み解く際に働いている、バルトのいわゆる「コード」について触れねばならない。このばあいバルトが用いている「コード」という言葉は前述のごとく、言語学において使用されている意味での明確なコード——たとえば、「メッセージの変形を可能にする諸々の規約のあらかじめ定められた体系」と規定されるような——を示しているのではなく、広く文化社会にゆきわたった知識、慣習、常識、約束事——すなわち明瞭な体系をなしてはいないが、同じ場所同じ時代に生きる人々によって共有されている、つまり共同主観的に構成されている一種の制度——を意味している。これはつまり、ある文化環境に属する人間にとってのみ自明な、日常的経験を構成する知の総体である。多くのばあい映像の読解にはこの日常生活において機能している常識的制度がそのまま妥当する。それ故に映像は情報伝達メディアとして大きな役割をはたし得るのである。しかし前述のごとく、映像には常に新たなレトリックを産み出す可能性、すなわち既存の常識的な制度を超え出る意味を表現する可能性がある。このようなばあい上記の意味でのコードは役に立たずかえってその自明性を覆えされるかもしれない。しかし新たに産み出されたレトリックに対応して新しい読解のコードもまた産み出され、レトリックが常套化の道をたどると同時に、このコードもまた日常的意味の制度にとりこまれてゆく運命にある。映像経験はそのようにして新たな常識を開拓しそれを既存の制度に付け加えてゆくのである。

ところで前述のように、映像から我々が象徴的メッセージを受け取る際には「コード」の介在がみとめられるが、我々がどのようにコードを働かせ、またどのような象徴的意味を受け取るかは、我々が映像に対する時の態度によって大きく左右されると言えよう。たとえば、パンザーニの写真をあくまで広告として捉える者の目には、純粹に美的な意味は与えられに

## 映像の意味作用

くいであろうし、またたとえばアンディ・ウォーホルの有名な『キャンベル・スープ』という作品を前にして、それから広告という情報をうけとる者はまずいない。無論ひとたび態度を変更するならば、我々はパンザーニの広告写真から美的意味を、また『キャンベル・スープ』から「インスタントでも美味しい食事」というシニフィエを受けとることも可能である。しかしこのような「態度」は全面的に主観の自由に委ねられている訳ではない。それは映像の置かれている環境（雑誌の中の一ページ、美術館等）——これもまた一種のレトリックであるが——によってあらかじめ制約されているのである。

言い換えるならば、コンテクション・レベルにおけるメッセージのそれぞれは、原理的には同等の資格をもってそのコードを有する者に読みとられうるものであろうが、映像の置かれている環境及びそれに応じて制約される読みとり手の態度にしたがって、そこには一種のヒエラルキーが生じるのである。そのヒエラルキーによって、数個のシニフィエは相互補完的に共働し合うこともあり、あるいは逆に抑制的に働くこともあると考えられる。たとえばパンザーニの広告写真のばあい、パンザーニ会社の意図するメッセージが普通上位を占め、その他のシニフィエ、たとえば美的シニフィエなどはそれに補助的に働くであろうが、一旦態度を変更し、美的シニフィエを中心にこの映像を眺めようとするならば、他のシニフィエ（たとえばそれが「広告」であるという情報）はむしろ妨害的にはたらくであろう。なぜならば、そのような態度は、映像がその占める場によって潜在的に構成しているシニフィエのヒエラルキーとは別のヒエラルキーを構成しつつ映像を眺めようとする態度であるからだ。あらかじめ指示されている態度とは異なる態度をとろうとするばあい、そこには一種の摩擦が生ずるのである。

映像の基底的意味作用を記述する際に述べたように、コンテクションの全くない「無意味」な映像は現実には存在しない。それが意図されたもの

かあるいは意図されぬものか拘らず、映像は象徴的メッセージに満ちているのであり、我々が映像からどのような象徴的メッセージを受け取るかは、われわれの生きる文化環境によって条件付けられているのである。

## 5. 映像における言語的メッセージの役割

最後に全体的な映像において果たす言語的メッセージの役割について簡単に述べたい。言語はそれ自体独立した意味の体系である。言語の伝える意味の性格についても様々な問題が存するが、映像に較べてより明確に意味を伝える可能性が大であることは否めない。それ故言語的メッセージは——これまで述べて来たような——多義的性格を有する映像の意味作用を方向付けるものと言える。

バルトは言語が全体的なイメージにおいて果たす機能として(1) 意味の投錨 (encrage), (2) 中継 (relais) の二項目を挙げている。(1)の意味の投錨は、デノテーションの面では、字義の意味を把握するための理解の焦点をあわせる手助けとなり、コノテーションの面では、シニフィエ読解の指標となるものである。もう一方の機能である中継の典型的な例は、映画など動きのある映像における「会話」である。このばあい言葉は映像には見出されないメッセージを明らかにすることで、次なる場面へと行為を進ませる。映像と言語は相互に補足的な関係にあり、より高いレベル（たとえば、物語）におけるメッセージの統一に向けて機能している。

バルトによって分析された言語的メッセージの二種の機能は、映像の字義的及び象徴的意味の開示、さらに映像全体におけるメッセージの統一に言語がはたす積極的役割を明らかにしている。しかし言語は映像による意味の伝達に補完的にはたらくとは限らない。言語は映像よりも明確な意味を伝えうるが故に、映像の多義性に抑圧的に働くばあいもある<sup>(15)</sup>。過剰な言葉が映像の意味するものを限定し貧しくしてしまうことすらあり得るの<sup>(16)</sup>だ。——無声映画の画像はトーキーのそれよりも豊かな意味に満ちていた

のではないか？——言語は、映像による意味の伝達に果たす役割に関するかぎり、諸刃の剣である。

## 6. 結

以上、映像における意味の読みとりという観点から映像の伝達内容に関する基本的性格について若干の考察を試みたが、勿論映像的知覚経験の構造がこれで全て明らかにしえた訳ではない。なぜならば映像には意味作用の分析だけでは捉えきれぬ特有の「情緒に訴えかける効果」が存するからである。これは序において述べたように映像が二義的な存在の仕方を示す特殊な媒体であることに密接に関わる問題であるが、映像の「情動的側面」に関する検討が忘れられてはならないのである。ただし映像のこのような情緒に訴えかける効果は、映像の動き、画面の大きさ(立体化)、色調などに応じて相違するものであろうから、意味作用に関する分析のように写真、映像、テレビを同列に論ずることは不可能であろう。映像が与える情緒的效果を考えるばあい、ことに映像やテレビなど動きのある映像が聴覚的要素と相俟って我々に身体的に働きかけるその構造が明らかにされねばならない。

映像のこのような情動的側面は映像の伝える意味を考察する上でも深く顧慮すべき事柄である。映像は単なる記号の束ではない。映像は常に上述の両観点からとらえられねばならぬのであり、我々にとって望ましいのは殊に映像経験の情動性ないし身体性に関する検討である。

### 註

- (1) 世界科学大辞典, 講談社, 1977 を参照.
- (2) 木幡順三『映像の直接性』NHK総合文化研究所, 1969, p. 3
- (3) 同上
- (4) Roman Ingarden: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, 1963, Tübingen, S. 323

- (5) Roland Barthes: *Éléments de sémiologie*, in: *Communications*, n°4, 1964, Paris, p. 92
- (6) Roland Barthes: *Rhétorique de l'image*, in: *Communications*, n°4, 1964, Paris
- 以下バルトからの引用は特にことわらぬ限りこの論文による。
- (7) バルトが映像やモードなど言語以外のコミュニケーションの手段を、言語と同じタイプのコミュニケーション手段であるとの証明もなしに、言語学から様々な概念を借りうけて分析を試みているという批判。Georges Mounin: *Introduction à la sémiologie*, 1970, Paris. 『記号学入門』福井芳男他訳、大修館、1973を参照。
- (8) フェルディナン・ド・ソシュール Ferdinand de Saussure が言語記号に付与した基本的性格の一つであるが、この原理に対する異論もある。詳しくは Roman Jakobson: *Six leçon sur le son et le sens*, 1976, Paris, Chap. VI. 『音と意味についての六章』花輪光訳、みすず書房、1977。
- (9) 映像をチャールズ・サンダース・パーズ Charles Sanders Peirce による記号の三分法に基づいて写像的記号 (iconic sign) あるいは指標的記号 (indexical sign) として捉えようとする試みもある。Peter Wollen: *Signs and meaning in the cinema*, 1972, London, 「映画における記号と意味」岩本憲児訳、フィルムアート社、1975。
- (10) Ingarden: *op. cit.*, S. 328.
- (11) Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, 1945, Paris, p. 491 「知覚の現象学」竹内芳郎他訳、みすず書房、1974, 第2巻, p. 335.
- (12) バルトは『写真的メッセージ』の中では、コノテーション手段として以下の六種を挙げている。triquage, pose, objet, photogénie, esthétique, syntaxe. Roland Barthes: *Le message photographique*, in: *Communications*, n°1, 1961, Paris p. 131~133.
- (13) たとえば文芸における「映画的」手法の導入など。
- (14) ムーナン, 上掲書 p. 103
- (15) われわれは映像のデノテーションに関する章において、異なるアングルからうつしとられた映像が日常的な意味のカテゴリーを喪失し、新たな「意味」を開示する可能性を秘めていることを考察したが、映像に付された言語的メッセージは、われわれにその不思議な相貌を見せているものが実はわれわれにきわめて身近なものであることを教えてくれるとともに、新たな意味の開示をはばみ、映像を常識的な意味のカテゴリーに復帰させるのではないだろ

## 映像の意味作用

うか。

- (16) ジェルヂ・ルカーチ Georg Lukács によれば、「会話」は映画の気分統一 (Stimmungseinheit) をむしろ妨害するものである。したがって、情報を極大にすることと気分を散文的に妨げるのを極小にすることがいかにして一つにされうるかが構成上重要な問題となる。Georg Lukács: Ästhetik Teil I, 1963, Neuwied an Rhein, S. 519f