

映像的認識についての覚え書

——〈映像〉と感性との問題——

津 金 沢 聰 広

I

人間のコミュニケーション活動は、今日、言語を中核としながらも、〈映像〉およびその他の非言語的コミュニケーションにまたがって、それらを媒介として成り立っている。これまで人間の記号活動についての理解は、主として言語理論の発展を中心に進められてきているが、すくなくとも現代のコミュニケーションを考えるばあい、言語理論と並んで〈映像〉のもつ本質と機能を無視しつづけることはできない段階にきている、と思う。とりわけ、光の電流理論と電子の発見を基礎とするテレビジョンがいわば「通信の最終媒体」として登場するに及んで、そのことの現実性はいっそう増した。われわれは否応なく、今や〈映像〉の氾濫の渦中に立たされている。

しかしながら、われわれは、肝心の〈映像〉の特質や機能について、そのすべてを充分理解しているとはいいがたい。〈映像〉という日本語のあいまいさも手つだって、一方には、それを、絵や漫画もふくめて広義にとらえようとする立場もある¹⁾が、これには有力な反論もある。たしかに文字や音声と対比して考えるなら、〈映像〉はまず具体的な形や色をもっており、なによりも視覚的にわれわれに働きかけてくる。とはいえ、次のような点にも留意すべきだ、と羽仁進は指摘する。たとえば、絵や漫画の人間は実在しない。しかし、「テレビにうつっている生の人間は、カメラをとおして実在の人間と対応している。これは、本来は〈映像〉を生み出す、作り出す過程の問題であるが、実際には〈映像〉をうけとる時に、ほとんどの人が意識的あるいは無意識的に感じていることである。」つまり、「作り出す過程が、うけとる人の意識

に反映してくる」点は、絵とは異った〈映像〉の特色のひとつだというのである。²⁾

これまで、〈映像〉についての理論的追求は映画理論を軸に進められてきた。初期の映画理論家たち、たとえば、ベラ・バラージュ、プドフキン、エイゼンシュテインらの開拓した土壌の上に、昨年わが国でも『現代映画事典』³⁾ という文献として、より発展的、総括的成果がまとめられ出版された。この成果を基礎に、ここではとりあえず、〈映像〉の範囲を、写真、映画、テレビの〈映像〉に限定しておく。つまり、機械的、科学的手段であるカメラの操作過程をとおして切りとられ、創造され、表現された〈映像〉（ないし、ある時間の中で運動している対象をとらえ、何らかの表現を与えられている〈画像〉）を意味する。

三者の〈映像〉のもつ相似性は、カメラの機械の眼をとおして表現された〈画像〉という点にある。岡田晋らによれば、「機械の眼は人間の眼から離れた独自の視覚機能をもち、逆に人間の視覚、人間の意識を規定」し、また「カメラのメカニズムから生れた〈映像〉は、運動している対象を、運動の渦中において、運動している状態からとらえることができる」と指摘している。⁴⁾ 動かない写真の〈映像〉にも、動きの一瞬を機械的にとらえるという点で、動きの要素がふくまれている。

〈映像〉は、運動を表現することで流動する現実そのものに結びつき、同時に、現実結びつきながら、カメラの動きによって〈映像〉自体の運動をつくり出す。この〈映像〉の運動の二重性が新しい芸術諸様式を生み出し、新しい〈映像的〉な意識をつくり出す基礎となるのだ、という。⁵⁾ だが、〈映像〉の特質はこれだけではとらえられない。さらには、〈映像〉の投射過程（写真のば

あい焼付、映画のばあい映写、テレビのばあい放送)や<映像>がうつし出される場、の問題もある。また、<映像>がすぐれて社会的コミュニケーションであることから、その社会的な伝達過程、受容過程での綿密な検討が要請されよう。しかも<映像>は、「単に表現としてとらえられただけでは不充分的なので我々の認識の問題の一つとしても考察されなければならないのである。」⁶⁾

現代コミュニケーションとしての<映像>の問題性と複雑性は、一般に<映像>が知覚像や心的像、形象像と一応区別される個性をもちながら、同時に「イメージ」の様式でもあるというその一般性から、それらと深く関連している点にある。単に表現としてばかりでなく、人間の認識の問題として把握されなければならない。そこには、物理光学や大脳生理学、認識過程の心理学的・哲学的側面、芸術理論、社会的コミュニケーションとしての諸側面等の課題が複雑にからみあっている。

小論では、もちろんこれらの問題を正面から論じる用意はない。これまでの映画理論、記号理論、視聴覚教育理論などの学習をとおして、<映像的>認識についてどう理解したらよいか、その論点は何か、といった問題の手がかりをうるための覚え書であるにすぎない。

当面、<映像>の社会的コミュニケーションとしての側面に留意すれば、まず、<映像>と言語との関係がうかびあがってくる。

一般に、「<言語>は間接的な追体験として現実をとらえ、意味を通して意識化されるが、<映像>は直接的な映像体験として感覚的に伝達される。」⁷⁾ 言語が概念的思考の典型として考えられているのに対し、<映像>はむしろ感覚的直観の世界であり、つまりは感性的な思考の様式とみなされている。だが、<映像>の直接体験性は、つねに一義的に受動的、感性的であるとは限らない。あるばあいには逆に、言語でとらえられる世界をこえて、そこからはみ出したところに、<映像>独自の世界像をきざぎざる発展契機をはらんでいよう。この点では、非言語的コミュニケーションの多くが<映像>に通じる要素をもっており、言語のばあいにも、詩の言語、あるいは、ポオランが「符号言語」に対して「暗示言語」とよんだ諸

形態⁸⁾の中にも同様な作用がみとめられる。

山田宗睦は、<映像>は三重の意味で、現代のコミュニケーションの基本的要因であると、次のように指摘している。「第1には、映像そのものが客観的記録と主観的構想との対話であること、第2には、映像そのものが、音響との対話、俳優の演技との対話、といった諸個人の生産した精神的価値物の交響からなりたつこと、そして第3には、この映像が視聴者大衆とのあいだに対話をもつこと。」⁹⁾であるという。そして、山田は、「映像がもつコミュニケーション機能は、言語にくらべてはるかにひろく大きくふかい」といい、言語思考が「現在の具体的なものをさかのぼって過去からみる」のに対し、「現在から未来の具体的なものをみる機能をもつのが映像」¹⁰⁾なのだと言及する。そこには、<映像的>認識が、いわゆる理性的認識への独自の能動的な発展契機となりうるという可能性ないし方向づけについて、重要な示唆がふくまれているように思う。

註(1) 最近出版された体系的な文献としては、川上春男『映像教育論』、法政大学出版局、1968.、があげられよう。

(2) 羽仁進「映像とは何か・その序説」『文学』1964.7号、74頁

(3) 『現代映画事典』美術出版社、1967. この事典は第一線研究者たちによるコンパクトで総括的な映画理論研究の現段階での集大成といえる文献である。小論もこの書から多くの示唆をえた。

(4) 岡田晋「映像の特質」『同上』、12頁

(5) 同上、13頁

(6) 羽仁「前掲論文」、79頁

(7) 岡田『前掲書』、18頁

(8) 田辺寿利『言語社会学総説』日光書院、1943、参照。

(9) 山田宗睦「コミュニケーションの社会的機能」山田編『コミュニケーションの社会学』（現代社会学講座Ⅳ）有斐閣、1963、212頁

(10) 同上、212～3頁。

II

——日常生活、新聞、実験室、刑事室、天文台などあらゆる領域に浸透する、機械の見る眼、そのもつ性格は、すべての人間の上により深いより大きい性格として、すべての人の上とその視点をおとしている。コルビュジェの「見ざる眼」、ボラージュの「見る人間」、ヴェルトフの「キノの眼」もまたその冷たい瞳について語れるにすぎない。——(11)

すでに40年前、中井正一は「『印刷せる言葉』より『電送せる言葉』」に転じた現代においてそれが思惟ならびに人の感覚にもたらす変革は何¹²⁾かを問い、その独自の構想を展開していた。その美学理論が今日あらためて注目を浴びつつある一方、他方では、〈映像〉に対してあまりに受け身的でありつづけ、すくなくとも〈映像〉の受容に関する限り、従来の教育の制度や方法はほとんど無力に近いという状況がつづいている。

こうした現状は、まず、〈映像〉をはじめとする視聴覚的コミュニケーションの氾濫現象に対して、その社会的評価ないし視点のくいちがいからくるある種の混乱として現れている。

たとえば、鶴見俊輔は、20世紀以降のアメリカを先駆とする急速なコミュニケーションの技術革新——発声映画の発明(1926)、テープレコーダーの発明(1930)、色彩写真の発明(1935)、テレビの産業化(1945)、色彩テレビの産業化(1950)、など——は、いわば言語以前のコミュニケーションの復活を意味するだろう、という見解を提出している。アメリカのいわゆる3S政策(スクリーン、セックス、スポーツ)についてみれば映画やテレビは、「登場人物の全身による演技をとおして受け手の身体的思考をよびおこす。それは読書がささう概念的思考とは明らかにちがう思考のタイプ」だというのである。映画だけではない。「広告や風俗における性的側面の強調は、性的行動のカヴァーを借りて政治・宗教・芸術その他多くの問題について表現させる傾向をつくった。スポーツがその代表選手の演技において、人間における動物的諸能力の復権を要求し、また観客の中にある動物的諸能力をひきだす役割を果たしている。」ジャズをはじめ20世紀流行の音楽様式やら広告のネオン・サインの群も同類の傾向にある、という。¹³⁾

鶴見は、こうした傾向の積極面を、人類のコミュニケーション史上における世界語形成への未来においてみる。とりわけ、ザメンホフの人工言語エスペラトやジェームズ・ジョイスの国際的新語による作品の試み¹⁴⁾などと共に、むしろそれ以上にチャップリンら映画作家の仕事に注目している。

映画『独裁者』(1940)の中に、チャップリンがヒトラーに扮して、ドイツ語らしい言語で大演

説をする場面がある。「これはカンヅメのレッテルで世界の主婦になじみふかい食物の名前とか、動物的なうなりごえや身振りからなり、そのストーリーの脈絡を理解すれば、ドイツ語を理解しない各国人にとっても理解できる一つのイメージを伝達する。」しかも、その模倣演技は、「そのまねかたそのものが一つのメッセージ——ヒトラーの侵略主義政策に対する反対意志の表明としてうけとられるのに十分であった。」¹⁵⁾

世界語形成への力は、世界的規模でのコミュニケーション通路の成立であり、そのためには交通・貿易と並んで〈映像〉産業の発達が決定的意味をもつ。おそらく、世界は、「それぞれの人が別々の言語をもちながら、他の国々におけるコミュニケーションに対しても敏感に反応するようになるという仕方、ゆっくりと国際的コミュニケーション圏の形成への道をゆくことになるであらう」と述べ、〈映像〉など非言語的コミュニケーションが主役となる将来を推測している。¹⁶⁾

こうした文明論的展望に対し、悲観論ないしとまどいを抱く識者はすくなくない。たとえば、無着成恭は文学教育の立場から、文字を読むという行為自体が、今やテレビの普及、電話網の完備、録音器の発達などによって実用の座からすべり落ち始めているのではないかと疑い、「見えるけれども読めない『文盲』の時代が再びやってくるような気がする」と、その危険性を警告している。それに拍車をかけているのはテレビだという。「テレビに写る姿かっこうは、頭で考えないまでも毛穴あたりから全身にしみとおっていくらしい」しかも、それが「社会的にどのような意味をもつものであるかなどと考えたり、理解したりする手間ひまが全部はぶかれる。」¹⁷⁾いわば、文字言語以前への『先祖がえり』であり、思考力の退行をもたらす、というのである。

また、清水幾太郎は、「テレビ時代」の出現を〈活字〉対〈映像〉の問題として、大要次のような見解を提起している。¹⁸⁾

——読書活動とは、人間がリアリティに乏しい活字に生命を吹きこんで、自分がリアリティらしいものを作りあげる作用である。自分の手でイメージを作り出す操作である。だが、テレビは、イメージの直接的対応的としての〈映像〉で始る。

そこでは、十分なリアリティが初めから投げ出されている。しかも、〈映像〉で始るテレビでは、一切は〈映像〉として現われなければならないし、〈映像〉化され難いもの、鮮明な色彩を伴わぬもの、そういう事実は、テレビジョンの世界において影のようなもの、無に近い存在にならざるをえない。その上、メディアの進歩性からして、必然的に大資本の支配の下に規制され、その反動的イデオロギーによってしか利用されない。活字の時代が聖書を以て始ったのに対し、テレビ時代が娯楽を以て始った事実は象徴であろう。——さらに重要なことは、「活字によるメディアが受け手の側の物質的な証拠を与えるのに対し、電波によるメディアがこれを与えないという事実を考えると、前者における一方性は、後者に比較して甚だ不徹底なものといわなければならない。活字の時代から映像の時代への変化は、われわれが証拠を握る時代から証拠を奪われる時代への変化である。」⁹⁾

清水の所説の主要な論点は、「コピーの支配（「現地」との照合不能な「地図」）」説であり、〈映像〉の一方交通の独裁＝シンボル生産の画一化の弊害、の指摘である。²⁰⁾

これらは、無着および清水に共通する活字言語の認識的機能を重視する多くの立論にとって、〈映像〉不信の有力な論拠といえようが、この問題領域は、正確には、現状における〈映像〉の現象形態に関わる側面ともいいえよう。通常よく批判されるように、たしかに現状では、批判の意欲すら奪いかねない消費的〈映像〉があまりに氾濫し、とくに、マス・コミ過程においては、われわれはまさに受動的な存在におかれている。実際には、多くのばあい、商品としての〈映像〉の消費性には気づきながらも、その情動的な「面白さ」に関心がひきつけられて、「何となくみてしまう」といった状態がくりかえされる。しかし、時には、幼児期から〈映像〉に囲まれて育った「テレビっ子」たちのばあい、たとえば「画像と事実の関係については、大人が論理的に考えることを、彼らは感覚的に先どりしてしまうこともある」¹⁾ であろう。

だがしかし、〈映像〉を現実を送り出すマス・コミュニケーション体制の実態を省みる時、その等質化の作用や送り内容の問題はやはり無視することはできない。送り内容によっては、恐怖や偏

見をうえつける可能性もあり、さらには、政治的偏見やアパシーなど、対象への正しい認識を歪められ、くもらされ、眠らされる落し穴はつねに存在している。²²⁾ つまり、マルクスのいう「社会の支配的な物質的な力であるところの階級は、同時にその社会の支配の支配的な精神的な力である」²³⁾ という原則は一貫されている。しかし、それにも拘らずわれわれは、「マス・コミュニケーションがつねに等質化へ向かいやすいとすれば、どのような内容の等質化であるのか」²⁴⁾ という問題の追求を怠ることは許されないと見える。

このことは、現状の〈映像〉を生み出し支えているマス・コミュニケーション体制の社会的基盤、その制度的在り方と深く関連するすぐれて実践的な課題でもあろう。〈映像〉に対する批判的態度は、「内容に対する批判というより、送り手全体への批判にまで深められ」²⁵⁾ 必要があるのである。

さて、これまでふれてきた〈映像〉への期待と不信との見解のずれは、山田宗睦が指摘しているように、現代のコミュニケーションとしての〈映像〉に対する基本的観点の混合にみられる。つまりそこには、大別して、それぞれたがいに関連しつつも、次元の異なるふたつの問題領域がある。

ひとつは、1) 資本制生産における疎外の理論の対象となる〈映像〉の問題であり、他は、2) 「活字の時代から映像の時代への転換、ということの意味が、認識論的に確定される必要」²⁶⁾ の問題である。

さきにふれた現状における商品としての感性的、消費的〈映像〉の氾濫は、基本的には現実のマス・コミ産業それ自体の担う階級性、イデオロギー性に規定された、いわば、そのコミュニケーションの機能障害と関わりあう問題領域といえよう。まさに、資本制生産における疎外の問題であり、「テレビをはじめとするマス・メディアが資本制的所有のもとにあるかぎり、コミュニケーションの疎外は、つねに存在する。」²⁷⁾

しかしながら、認識論上の問題は依然として残されている。ある意味で、〈映像〉の疎外理論をその批判の基点においてよりきめ細かく確定するためにも、〈映像〉に対する認識論上の整備は前提されているともいえよう。山田によれば、〈映

像〉をはじめとする現代のコミュニケーションは古典的認識論の核ともいえるオリジナルとコピーとの照合可能性（カント的には「対象と主観との一致」唯物論的には「物質の意識への反映」という言葉であらわされている）の段階をたびこえて成り立っている、という。つまり、「芸術的生産・科学的生産・思想的生産からなる精神的生産においては、（観念・映像・シンボル・イメージなどあれこれよばれようとも）コピーは、たんに原物のうつしではない。」²⁸⁾ テレビの〈映像〉、たとえば、安保闘争のニュース中継やプロ野球中継の〈映像〉について考えたばあい、それはたしかに原物の写しである。しかもこの原物の写しは、「同時に、第1にはメディアの技術的機能という人間の科学・技術的生産能力によって、第2にはこの事件・物件の全体からテレビ・カメラで切りとる図式空間の選定によって、二重に人間精神労働の生産物なのである。」²⁹⁾ 〈映像〉は、それを作り出す過程で、すでに二重に人間精神労働の生産物だ、という指摘は重要だ。つまり、カメラの機械の眼のメカニズムとともに、それを操作し、〈映像〉を切りとり、つくり出す人間の技術、視点、つまりは対象に対する人間の主体性が問題となってくる。

山田はさらに、〈映像〉の時代に即した認識論上の確定作業を展開しているが、小論では、そうした基本理論への学習はまだ充分でない。したがって、ふたたび〈映像的〉認識に関わる素朴な（より低次な）論点にひきもどり、そこでの問題の一応の整理をしておきたい。ただ、以上のような指摘からしても、「映像の問題を、単なる技術論あり、視覚の純粋性だけを追求する反歴史主義」³⁰⁾ だとする非難は必ずしも当を得ないことは明らかであろう。

註11) 中井正一「機械美の構造」『思想』1929. 11号
『中井正一全集・3—現代芸術の空間』所収、美術出版社、1964、244頁

12) 同上、243頁

13) 鶴見俊輔「言語の本質」岩波講座『現代教育学・6—言語と教育I』1961、30頁

14) ジェームズ・ジョイスの最後の長編小説『フィネガンのお通夜』（1939）は、英語を基調としながら世界各国の言語をとりいれデフォルムさせつつ、一種難解な国際的新語をつくって書かれた作品だという。鶴見「同上論文」、31頁

15) 同上、31頁

16) 同上、32頁

17) 無着成恭「テレビ時代と文学教育」『文学』1964. 5号、94頁

18) 清水幾太郎「テレビジョン時代」『思想』1958、11号。

19) 同上、13頁

20) 「コピーの支配」説に対し、稲葉三千男は、マス・コミを単に市場の場でとらえるのではなく、生産の場でとらえ直そうとする注目すべき試みを提出しており、山田宗陸もこの視点からの理論的追求を進めつつある段階である。（稲葉三千男「マス・コミュニケーションと認識論」岩波講座『現代思想・8—機械時代—』1957、「現代認識の方法」清水編『人間と歴史』有斐閣、1959.、および山田宗陸編『コミュニケーションの社会学』有斐閣、1963、等、参照）

21) 羽仁「前掲論文」、77頁。

羽仁は、たとえば、西部劇におけるインディアン的大量殺人についての見方に関して、次のように報告している。「大人達は、殺人そのものを重視しているのに対し、子ども達の方は、殺人は全くのウソであり、インディアンも本物でない（本物のインディアンの出演料が高いため白人がマークアップしている）ことを指摘し、番組の興味はそのようなところにあるのではなく、タイミングのよさ、リズムカルなおもしろさにあると主張した。カメラが対象の何を如何にして媒介しているかについて、ずれがあり、大人よりも子どもの方がそのずれの存在を自覚していた例である。」

22) だが、〈映像〉に限らず、一般に情報が政治意識と結びつく意識過程の問題は、まだ実証的にはほとんど解明されていない。日高六郎は、個人々の具体的な政治意識あるいは政治行動を規定している要因は複雑かつ多様であり、それをあげつくすことはほとんど不可能である、として次のように指摘している。

「ある政治行動を選択するさいに、個人の意識内部で働く要因（動機）に限定すれば、それは大きくわかれて、利害（の意識）・信念・情動にわけられよう。もちろんそれらは微妙に混合しているのがふつうである。しかし、ときには、利害に反して信念に従うこともあり、信念に反して情動に従うこともあり、情動に反して利害に従うこともあり、それらの逆もありうる。また、それぞれを支える情報の束が存在し、その情報には、認知的情報もあり、情緒的情報もあり、煽動的情報もある。従って、情報の欠落によって、真の利害と利害意識がずれることがあり、情報に根拠づけられた信念とそうでない信念があり、また、ゆたかな情報をもつ情動もあれば、そうでない情動もある。従って、利害意識と信念と情動のいずれに従うかということと、いずれがより賢明な選択であるかということとは、必ずしも一義的に関係しない。また、情報源としてはコミュニケーションおよびマス・コミュニケーションのすべての形態を考えることができる。」（日高六郎「政治意識と個人特性との関連についての調査報告」『東大新聞研究所紀要・第14号』1966.、17頁。）

日高の見解は、マルクス主義の階級意識論の視点か

らすれば、相対的多元論の批判を免れまいが、この種の問題の困難さは、「テレビの影響調査」、マス・コミ受容過程論の行きつまりとも関連して、再検討を迫られている問題領域であることは確かであろう。

- (23) マルクス『ドイツ・イデオロギー』岩波文庫版、66頁
 (24) 日高六郎「マス・コミュニケーションと教育」(序文)講座『マス・コミュニケーションと教育I』明治図書出版、1965、11頁
 (25) 稲葉三千男「現代認識の方法」『前掲書』、99頁
 (26) 山田宗睦「前掲論文」、200~202頁
 (27) 同上、200頁
 (28) 同上
 (29) 同上、201頁
 (30) 羽仁進『カメラとマイク』中央公論社、1960、45頁

III

戦後のいわゆる視聴覚教育の理論と実践は、とりわけ〈映像〉の認識の重要性について、いち早く注目してきた研究領域のひとつである。わが国に視聴覚(Audiovisual)の概念とその理論構成が導入されたのは、戦後、波多野完治によるホーバン³¹⁾およびデールの³²⁾紹介、批判を通してであるといわれる。³³⁾「抽象のハシゴ」概念と呼ばれるホーバンやデールの視聴覚教育概念は、大内茂男によれば、いずれも「具体から抽象へという一般化ないし概念形成のシンボリズムの過程を問題にしている。³⁴⁾その限りで、デールらのばあい、抽象的知識から具体的、感性的実践へという視聴覚教育の実践方向についての考察は著しく弱いものとならざるをえない、という。すくなくとも、「教育過程とはコミュニケーションの機能を使って、学習者の認識を意図的、計画的、しかも能率的、効果的に達成させていくプロセス³⁵⁾」であり、知識の実践化の過程であるとするならば、そこではまず、〈映像〉をはじめとする視聴覚的方法の認識過程での位置づけが明確になされる必要があるということになる。

認識過程において感性和理性的の両者のはたらきが不可欠である、ということは、アリストテレス以来、哲学者たちによって認められてきた。そこには、二つの段階、すなわち、感性的認識と理性的認識とがあり、パブロフ理論では、前者は第一信号系に規定され、後者は第二信号系に規定され

る、とされている。しかも、「すべての認識過程は感性から理性へとすすむが、この過程は同時に認識が単純なものから複雑なものへ、具体的なものから抽象的なものへ、個別的なものから普遍的なものへ、現象から本質へとすすむ過程である。」³⁶⁾といわれる。

ところで、ウィリアム・ジェイムズによれば、認識論に関してこれまでの多くの哲学流派に共通するひとつの傾向がみられる。つまり、「普遍的なものや知性的なものにかんする認識(それは、認識するものにとって、神々しく、尊厳で、高貴なものと考えられる)を、個々のものや感性的なものにかんする認識(それは、私たちを動物にむすびつける比較的卑しいものと考えられる)に対比させる³⁷⁾」という傾向である。ジェイムズの立場は、従来の唯理論における理性的認識の偏重を批判することにあつたが、ジェイムズら経験論の流れにたつプラグマチズムは認識における直感の契機を重視しすぎるという批判もある。

これに対し、弁証法的唯物論の見地にたつ認識論は、感性的認識と理性的認識とは、きりはなされたものでなく、実践によって統一されている、ということを示した。すでに指摘されているように、³⁸⁾レーニンは、人間による認識過程についてヘーゲル、マルクスから一步すすめて、次のように要約している。

「生き生きとした直観から抽象的思考へ、そしてこれから実践へ——これが真理の認識の、すなわち、客観实在の認識の、弁証法的な道すじである。」³⁹⁾

レーニンが指摘した、直感、抽象的思考、実践の三契機の統一的把握をさらに発展させたのが、毛沢東による弁証法的唯物論の認識論であるといわれる。毛沢東は『実践論』において「社会的実践⁴⁰⁾」だけが、人間の外界に対する認識の真実性の規準である、として認識の発展過程を次のように規定している。

「認識過程の第一歩は、まず、はじめに外界の事物に接触することである。それは感覚の段階に属する。その第二歩は、感覚された材料を総合して、これを整理し改造することであり、それは、概念、判断、推理の段階に属する。だが、感覚された材料が十分豊富であり(断片的な不完全なも

のではなくて)、また実際に合致している(錯覚ではなくて)ばあいだけに、それらの材料を基礎として正しい概念や論理をくみだてることのできるのである。』⁴¹⁾

そのばあい、重要な点の第一は、理性的認識が感性的認識に依存するという問題である。「認識過程の順序からいえば、感覚的経験が第一のものである。われわれが認識過程における社会的実践の意義を強調するのは、ただ社会的実践だけが、人間の認識をうみだし、客観的外界から感覚的経験を獲得させるからである。目をとじ、耳をふさいで、客観的外界から全然絶縁されている人間には、いわゆる認識というものはない。』⁴²⁾ 「もしも、理性的認識は感性的認識に由来する必要はないと考えるものがあるとするれば、それは観念論者である。……理性的なものがたよりになるのは、まさにそれが感性的なものに由来しているからである。』⁴³⁾

第二の点は、感性的認識は理性的認識へ発展してゆくことが要求される、という問題である。このことを同時に考えてゆかねばならない。

「感性的認識だけが信頼できるもので、理性的認識はたよりにならないものだと考えるならば、それは歴史上の『経験論』の誤ちのくりかえしである。こうした理論の誤りは、感覚された材料がもとより、客観的外界の真実性のなほほどの反映ではあるが(私はここでは、経験とはたんにいわゆる内省的体験にすぎないとする観念論的経験論についていっているのではない)、それらの材料はたんに事物の一面や表面にすぎないことを知らない点にある。……完全に、事物の全体を反映し、事物の本質を反映し、事物の内部的法則性を反映するためには、思考作用を通じて、粗をすて精をとり偽をすて真を残し、一つのものから他のものへ、表面から内面へと感覚された豊富な材料に改造と製作のくふうをくわえて、概念および理論の体系をつくりあげることが必要であり、感性的な認識から理性的な認識に躍進することが必要である。』⁴⁴⁾

(毛沢東のいう弁証法的唯物論の認識運動は、しかしながら、まだここまでで完結するものではなく「認識は実践にはじまり、実践を通じて理論的認識にたつし、さらに、ふたたび、実践へかえってゆかねばならない」こと

が強調される。つまり、「理論的なものが客観的真理性に合致するかどうかという問題は、さきののべた感性から理性へという認識運動のなかでは、まだ完全に解決されていない問題であり、またそこでは完全に解決することのできないものである。この問題を完全に解決する唯一の道は、理性的認識を社会的実践のなかにもちかえり、理論を実践に応用することによって、予想していた目的を達成することができるかどうかためすことである。』⁴⁵⁾ すなわち、「理性的認識にもとずいて、能動的に革命的実践を指導して主観的な世界と客観的な世界とを、改造すること、実践、認識、再実践、再認識という形で、この循環往復を無窮にくりかえしてゆくこと、そして、実践と認識が循環するごとに、その内容が一段と高度のものへすすんでゆくこと。これがつまり弁証法的唯物論の認識論の全部であり、これが弁証法的唯物論の知識と行動との統一についての見地である。』⁴⁶⁾

毛沢東は、いわば、はじめて「感性的認識と理性的認識はともに『社会的実践』の二つの契機」⁴⁷⁾であることを明らかにしたのであり、「そのどちらの段階もみな、統一された認識過程のうちの一つの段階」⁴⁸⁾として把握さるべきことを規定したのである。しかもそれは、毛のいう「大きな認識過程(たとえば、ある社会またはある革命についての認識)」についてばかりでなく、「小さな認識過程(たとえば、ある事物またはある仕事についての認識)」⁴⁹⁾についてもそのとおりだ、という。ただ、ここで当面問題となるのは、理性と感性、合理と非合理との統一的把握の原理が、毛によって鋭く指摘されたにもかかわらず、一般にマルクス主義のアカデミズムの領域では、感性の問題と密接に関わる諸分野についての理論的追求は、必ずしもまだ充分ではないように思われる点にある。パウエルは、それを「マルクス・レーニン主義による社会科学の独占」として指摘し、「マルクス・レーニン主義の人間観が、合理主義に基き、複雑な、また意識の深層を扱う心理学的概念の必要を認めない点」にあらわれている、という。⁵⁰⁾ そこでは、人間の意識についての研究領域は、「一方では、社会意識をとりあつかう史的唯物論と、他方では『個人の脳髄における存在の反映』としての『人間の意識』を取り扱う自然科学としての心理学との厳格な隔離」⁵¹⁾としてあらわれている。つまり、感性に関わる分野は、事実上「社会的実践」のなかで経験的に処理されている

ということであるが、この隔離は、「心理学の対象とする『個人の心的過程、脳髄の過程』と、史的唯物論の分析する歴史過程の法則とのあいだの広大な領域に、学問的空白地帯を創出」⁵²⁾する危険があり、この領域を分析する理論と概念要具の欠乏を招くおそれがあることが指摘されている。〈映像〉の問題も、実にこの学問的空白地帯にひそむ困難さと結びついている。それは、いいかえれば、〈映像〉が基本的にもつその感情価値の問題ともいえよう。

さて、わが国における波多野完治を中心とする心理学研究グループは、パヴロフの条件反射学説、ジャーネー、ピアジェ、ワロンらの研究成果をふまえ、アメリカ種の視聴覚教育理論をより発展的に位置づけようとする試みを提出している点でも注目されている。

波多野は、感性的認識への移調を可能にするものとして、〈映像〉をはじめとする視聴覚的方法の意義をとらえ、それを、「感性的体験の中から本質の認識がえられるだけの、必要にして十分な具体性をとり出し、具体と抽象との中間形態を提示しつつ、これに言葉を付加することによって、理性的認識をえさせる手段」⁵³⁾と規定する。とりわけ、〈映像〉コミュニケーションは、感性的認識と理性的認識との媒介をするという認識価値(cognitive value)をもつと同時に、その豊かな感情価値(affective value)によって、言語や理性ではつかめぬような本質の部分を、「芸術的伝達」というかたちでつかませることができるという点に、〈映像〉の独自性を強調している。⁵⁴⁾

大内茂男によれば、感性的認識は、いちおう認知(知覚表象)と心像(記憶表象)の二つの段階に分けて考えることができるが、⁵⁵⁾〈映像〉が関係するのは、主として知覚表象であるという。知覚はパヴロフ学説ではふつう、第一信号系の活動とみなされるが、第二信号系もまたこれに参加する。「これは、知覚が目的的、したがって選択的な精神作用であることと密接に関連している。……そして、常に概念や記憶や判断や推理のような思考作用、さらには感情作用までがこれに加わっている。したがって、知覚は意味をもち、感情に色づけられているとともに、その中には、すでに一般化への契機を含んでいるといえるのである。」⁵⁶⁾

パヴロフ学説では、これまで、〈映像〉的認識は感性の領域である第一信号系の活動として、第二信号系の活動としての言語的・理性的認識と区別されてきたが、すでにみてきたように、人間の認識過程においては両者は単純に切りはなされるものではなく、相互に媒介し、規定しあうものであった。ただ〈映像〉の特性を考えるばあい、一方では言語(第二信号系)との関連性に注意を払おうと同時に、他方ではそれぞれの独自な性質と機能をより明確にしてゆく作業も不可欠であるといえる。

第一に、たしかに〈映像〉はその制作、表現、伝達過程において、さまざまな形で言語の助けを借りているという側面がある。少くとも、現代の〈映像〉の多くは、言語によってその意味が補強され、調整され、方向づけられているといつてよい。たとえば、〈映像〉の制作過程におけるシナリオの役割がそうであり、⁵⁷⁾表現過程における第二信号系としてのナレーションやセリフ、テロップの同時存在もそうである。またエイゼンシュテインのいう発声映画における垂直モンタージュ(vertical montage)とは、つまり、視の外に聴という縦の関係を考慮した表現技法としてのモンタージュである。それは、画像に対する言語や音声の「対位法的使用」、視覚映像に対する音の「非同時性」によって弁証法的に、新しいより高次な意味を創り出していこうとする構想であった。⁵⁸⁾〈映像〉と言語との相互補強作用は、視聴覚教育の現場での教授過程における事前、事後指導のばあい、言語による方向づけ、一般化が実践上有効な手段であるという形で示されている。

しかしながら、〈映像〉がさまざまな形で言語の助けを借り、〈映像〉的認識が同時に言語の活動と不可分に結びついているという側面からは、その形態的特徴は指摘できても、そこから〈映像〉それ自体の性質をひき出すことはむずかしい。そこでは、〈映像〉の「あいの子」的な存在形態はみられても、ほんらいそれは、「『映像』と『文字』あるいは『言葉』との不見識な組合わせ」⁵⁹⁾であるかも知れないからである。

第二の、より重要な側面は、〈映像〉的認識にはそれ自体、すでに言語的認識に近い、あるいはそれをこえて、ある独自の作用がふくまれている

という点にあらう。それは、さきにふれたように〈映像〉は単に感性的認識の段階にとどまらず、「感覚された材料を総合して、これを整理し改造」⁶⁰⁾した〈具体的精神的再生産物〉＝抽象的具體⁶¹⁾であり、機械時代における新しい芸術的生産物であるからである。しかも、波多野が指摘しているように、〈映像〉は、その豊かな感情価値によって、言語や理性ではつかめぬような本質の部分を、「芸術的伝達」という形でつかませることができるという独自性をもっている。次に、このことと関連する問題についてさらに考えてみたい。(ただし、〈映像〉とならんで〈音声像〉の問題についての検討も不可分だが、ここでは省略せざるをえない。)

- 註(31)Hoban, C. F. J., Hoban, C. F., & Zisman, S. B.: Visualizing the Curriculum, 1937
 (32)Dale, E.; Audio-visual Methods in Teaching, 1946
 (33)大内茂男「教育過程と視聴覚コミュニケーション」波多野完治編『視聴覚コミュニケーションと現代の教育』明治図書, 1964, 32頁
 (34)同上, 33頁
 (35)同上, 42頁
 (36)芝田進午『人間性と人格の理論』青木書店, 1961, 107頁
 (37)ウィリアム・ジェイムズ『哲学の諸問題』(上山春平訳) 日本教文社, 1961, 47頁
 (38)上山春平「マルクス主義論理学の批判的分析」『思想』1957, 7号, 参照
 (39)レーニン『哲学ノート』(岩波文庫版, 第一分冊 松村一人訳), 143頁
 (40)毛沢東は『社会的実践』の内容を、「生産の実践, 革命的階級闘争および民族闘争の実践, ならびに科学の実験という実践」(『実践論』国民文庫版, 28頁)としている。新島淳良「毛沢東における弁証法の諸問題」『思想』1968. 1号, によれば, これはスターリン段階の「マルクス主義」と決定的に異なる点だという。「スターリンの出発点は『存在』, 人の意識の外にあるものであった。事実, 毛沢東はそのすべての著作をつうじて一貫して存在からは出発しない, 彼の出発点は『社会的実践』であり, 世界はその実践の正不正……, 浅さと深さに応じて開示される。この論理は, 実践のなかに『科学実験』をふくめたことにもよく示されている。……認識活動自体を『社会的実践』すなわち人間の社会活動のなかでとらえていることを意味する。スターリン段階の「マルクス主義」は, 実践をもっぱら実験, 産業としてしかとらえず, つまり実践を理論の検証段階でしかとらえていなかった。……毛沢東にとっては, 主体の変革は, 客体の変革とならぶ重要性をもつものとして認識されていた。」(133頁)
 (41)毛沢東『実践論・矛盾論』(国民文庫版, 尾崎庄

- 太郎訳) 23頁
 (42)同上, 24頁
 (43)同上,
 (44)同上, 25頁
 (45)同上, 28頁
 (46)同上, 36頁
 (47)新島「前掲論文」, 134頁
 (48)毛沢東『前掲書』, 16頁
 (49)同上, 26頁
 (50)綿貫謙治「社会心理学的方法と現代」『思想』1957, 5号, 38頁
 (Raymond A. Bauer, The New Man in Soviet Psychology, 1952)
 (51)綿貫「同上」, 38頁
 (52)同上
 (53)波多野完治「テレビジョンと教育」『思想』1958, 11号, 59頁。
 波多野は, ピアジェの情意論の特徴にふれ, 次のように述べている。「ワロンやワロン一派のフランス・マルクス主義心理学者たちは, 感情には感情独自の「構造」があり, それは知性の未発達に対応するばかりでなく, 知性という高度の構造を刺戟発展させる契機にもなる, とみている。これに反して, ピアジェは, 知性は精神の「構造」を形成するものであり, これに反して, 情意は精神のエネルギーの源泉であるし, 両者はまったく異った役割をもつものだ, とする。つまり知性と情意とは, ピアジェによれば, はじめからならんで存在し, 相互にはたらしかけつつ, 発展していく2大機能なのである。
 ワロンのように, 知性と情意とを発達関係におかぬ人でも, 感情を「未発達」, 知性を発達とみる人は多いのではなからうか。たとえば, ……映像を使う芸術が, 一般に年令的に早くから実現するのを, これらが, 原始的な芸術だからだ, みる人も少なくない。ピアジェは, このような考えをとらず, 知性にも感情意志にも, 原始から未発達まであり, 上のような議論は, 情意の原始段階と知性の高等段階とを比較するところから起った誤解だとする。
 ピアジェの上のような考えは, ピアジェが主知主義だという非難を解消するとともに, 科学だけが最高の「精神機能」で, 芸術や道徳はそれにくらべればひくい心性に対応するものだ, という考えをうちくずすのにも役立つだろう。科学にもひくい段階と高い段階があるように, 芸術や道徳にもひくいものと高いものがある。ひくいもの同士, 高いもの同士をくらべなくては, 本当の比較はできぬわけである。」(波多野編『ピアジェの認識心理学』国土社 1965, 197~8頁)
 視聴覚教育に対する波多野の立場は, ジャネーやピアジェの研究成果をより強くふまえているとみてよからう。
 (54)波多野『テレビ教育の心理学』日本放送教育協会, 1963, 参照
 (55)なお, 芝田進午は, 感性的認識の三形態として, 感覚, 知覚, 表象をあげ, それらをつぎのように説明している。(『人間性と人格の理論』〈前掲書〉107~8頁)
 「感覚は物質が人間の感覚器官におよぼす作用の結

果であり、したがって客観的世界の主観的な映像である。この点で、感覚は、その内容と起源からいえば客観的であるが、その形式からいえば主観的である。人間は感覚をつうじてでなければいかなる認識をもなさない。感覚はある一定の瞬間に外的実在または内的環境の個別的な性質を反映するが、これにたいし、知覚はこれらの感覚の複合から生まれ、対象の個々の特性ではなく、空間知覚、時間知覚、運動知覚のように諸特性の総体を反映する。この点で知覚は対象の客観的な関係を統一的に反映しており、そのかぎりでは感覚よりも抽象的であるが、他方、対象を誤って知覚すること、すなわち錯覚の可能性も生まれる。表象は現在の瞬間、人間が知覚していない対象の映像であって、高次神経活動の連合のメカニズムによってよびおこされる。表象は、知覚よりも内容的性格を欠き、空間的に不安定であり、時間的に恒常性を欠く。とはいえ、表象は対象の普遍的標識を不安定ながら保存しており、感覚、知覚、表象は感性的認識が個別、特殊、普遍へとひろがる段階に照応しているといえる。ヘーゲルは表象について、さらに想起、想像力（構想力）、記憶の三形態を区別しているが、……ここで必要なことは、表象は対象の映像の感性的形式を保存している点では感覚に等しく、また対象の映像の感性的形式を保存している点では思考につながる点である。この意味で、表象は感性的認識と理性的認識を媒介する環であり、人間は、表象を媒介として前者から後者へ飛躍し、思考をおこなうことが可能となる。」

(56) 大内「前掲論文」, 42~3頁

(57) しかし、〈映像〉の制作、表現過程で言語が発発点になるとしても、「注意する必要があるのは、その過程が必ずしも、（シナリオ）作者たちが最初に頭の中にかべたイメージに、そのまま戻っていく道すじではないことである。ここではあきらかに文字が映像によって考え直され、批判され、発展させられていくという過程がみられる。映像→文字という一方交通ではなくて、文字→映像という道もあることは当然、もっといりくんだ、たとえば映像→文字→映像、あるいは文字→映像→文字といったプロセスをも考察せねばならないことを意味している。」羽仁進「前掲論文」〈註:2〉, 79頁

(58) 波多野完治「映画の心理学」新潮社, 1957, 155~172頁参照

(59) 羽仁「前掲論文」〈註:2〉, 75頁

(60) 毛沢東「前掲書」, 23頁

(61) 山田宗睦「前掲論文」, 210頁

IV

「映画言語」ということばがある。初期の映画理論家たちは、〈映像〉を思想の伝達手段と考え、言語と同様な抽象作用が可能な手段にしようと努力してきた。映画は〈映像〉からなる言葉であり、文章であり、「モンタージュは映画の文法」

だというのである。

〈映像〉にも、たしかに言語の機能と同様、認識的意味 (cognitive meaning) と情動的意味 (emotive meanig) の両者がふくまれている。一般的には、言語が認識的意味を主として理解されるのに対し、〈映像〉のばあい、情動的意味に関わる作用がその基本的特徴としてあげられよう。しかし、そのばあいにも、スティーヴンソンが指摘するように、認識的意味と情動的意味とはきりはないものではなく、後者はつねに何かの認識的意味を中核としているものと理解されている。⁶²⁾

〈映像〉の特性は、それが生み出される過程についてみても、「カメラの機械の眼」によってとらえられた現実再現性、記録性とよばれるもののほかに、カメラの視点・移動、パンフォーカス、モンタージュといった様々な表現技法によってあらわされた比喩性、象徴性という点があげられる。とりわけ、後者において、制作主体の主観ないし個性がより強く発揮される。その個性ある比喩性、象徴性が言語に匹敵する論理や抽象をあたえるのだが、それは言語的概念とは異質なものといわれている。すなわち、〈映像〉（および〈音声像〉）と対象のあいだにある対応関係は、言語と物との関係とは同一レベルで論じられない、という点である。〈映像〉はつねに、具体的、個別的な物にしか対応しない。たとえば「猿」ということばはあっても、〈映像〉では一般概念としての「猿」は示しえない。どんな色で、どんな種類のどこの「猿」という条件が〈映像〉には必ず表わされる。

マルセル・マルタンは、そのちがいを、「言葉は概念的に言えば、一般に共通する観念であるが映像は精密にして限定された意味をもつ」として次のように説明する。「映画は我々に一般的に「家」とか「樹木」とかいうものを示したことがない。この家、あの木という風に示すのである。だから映像からなる言語は、十分に合理的な抽象化された思想を現わす段階に至っていないような、ある種の言語に類似している。」とすれば、どうして映画は、一般的、抽象的思想を説明できるか。それは、まず〈映像〉は多少とも象徴的であるからだ。スクリーン上の一男性が、全人間性を代表することは容易なことである。「その理由は

主として、観客の意識の中で一般化が行われるからである。観客はある映像をみると、それぞれの人特有の精密さと強さで、ある考えを浮かべる。これが観念上のモンタージュと呼ばれるものである。]⁶³⁾

中井正一は、このことを「カットのモンタージュ」と呼び、文学では、表象と表象をつなぐ「である」「でない」の繋辞（コブラ）をもっているのに、映画の連続はこれが欠けていることを指摘し、次のように述べている。「そのことは、製作者の主観がここでは、そのカットを制約することができない。カットとカットを連続するのは、見る大衆のころなのである。大衆の嘆き、憤りがじかにそのカットを連続するのである。製作者ももちろんこのことを意識してカットをつないでいる。すなわち製作する時すでに、歴史のもつ大衆性に、カットカットの連続をゆだねて製作されている。]⁶⁴⁾

ここで注意すべき点は、マルタンが〈映像〉は未分化な言語と類似しているというばあい、それはその〈映像〉が「粗」（vagueness）の段階にあることを示しているにすぎず、〈映像〉そのものは十分に「精」（preciseness）でありうることを見落している。すなわち、「カットのモンタージュ」の重要性は、〈映像〉は、その製作主体および見る主体それぞれの認識中核が、精密（あるいは粗雑）であることに応じて、精密あるいは粗雑であることを指摘しているのである。独創的であるか、ステレオ化しているかもその原理に従う。

〈映像〉的認識は、むしろ、言語における詩や文学のある側面の働きに似ているといつてよい。波多野完治は、言語芸術の感覚的側面は、その無条件反射の面であり、もっとも現象的な面であるが、これが、「意味」の面、つまり条件反射の面と交渉に入り、この二つが、相乗されると、非常に大きな効果を生むことを分析し、言語芸術は「言語」でできているにもかかわらず、言語の第二信号的特質——信号の信号という性質——以上に、少なくともそれと並んで、その第一信号的特質が非常に大切であることを明らかにしている。⁶⁵⁾ このことは、〈映像〉の特質が「直接意味し表示するのみならず、第二次的な効果として象徴的」⁶⁶⁾ だという点と密接に関連する問題でもあろう。

田辺寿利の研究によれば、フレデリク・ポオランは言語の存在理由を、その指示機能（fonction de signification）においてばかりでなく、その暗示機能（fonction de suggestion）においても等しく認められねばならぬ、として、とりわけ後者の作用が、現実の社会生活のなかで、重要かつ複雑な役割を果していることを鋭く分折している。⁶⁷⁾ ポオランは、言語のこの二側面に着目して、それに対応する符号言語（langage signe）と暗示言語（langage suggestion）のふたつをあげているが、〈映像〉的認識について考えるばあい、この暗示言語の心理的・社会的事実としての役割についての考え方は、示唆に豊んだ指摘であるように思われる。

符号言語が、一般に、「同一の観念、同一の知識、同一の指導原理、同一の感情を人々に伝達することによって、精神の類似を確保する」のに対し、暗示言語の社会的機能は、「一層非命令的であって、精神を拘束する代りに、それを誘導して、その内部にひそむ実力を発達せしめる」⁶⁸⁾ ところにある、とする。後者は、詩において最も高級かつ顕著であるが、それは、絵画、音楽、工芸品（あるいは映画）等の一側面にもみられる。また、機智、嘘、矛盾、諷刺などの現象も、暗示言語の「特殊化された特色ある具体形態」だとしている。

しかし、この暗示言語も、社会諸成員の「精神の類似的・共通の諸部分に向ってのものであれば一様の効果を与える。たとえば、……戦争とか革命とかまた政党の結成とか友の会の設立とかいう場合、感情、思惟、活動の潮流をつくるために貢献するのである。]⁶⁹⁾したがって、暗示の創造する一様性は、かなり不確定のものだ。「もちろん、暗示言語は、諸精神の多様性を創造しない。しかしながらそれは、各人に対しそれぞれ固有の性質に応じて、思惟し、感得する機会を与えることによって」多様性を発達させる、という。⁷⁰⁾

さらに、ポオランの指摘で注目したいのは次のような点であろう。すなわち、「暗示言語の特色の一つは、そしてその形態に於て最も特徴的であり且つ最も重要視すべき特色の一つは、それが不調和なそして多少とも矛盾的な諸印象及び諸観念を喚起することである。……すなわち暗示言語は

多少とも反対な二もしくは数系統の諸印象及び諸観念を同時に喚起するのであるが、そのうちの一系統は符号として知覚されるような語に対するに反し、他の系統の印象及び観念は、これらの語に暗示力を与える種々の連合によって、種々の方向に現出させられまた指向されるのである。』⁷¹⁾

ポオランの指摘するこうした暗示言語の特質は、多くの点で、〈映像〉のそれとかなり近似していることがわかる。たとえば、それは、エイゼンシュテインのいわゆる「倍音によるモンタージュ」や「葛藤のモンタージュ」⁷²⁾の主張とも通じあう要素をもつ点で、さらには、暗示言語が、〈映像〉と同様、一般にいわゆる「言語的思考」からはなれ、つまり、概念化された意味を破り、固定観念をつきくづすという作用をもつ点においても。あるいはまた、主として情動の意味によりかかる記号に共通する（問題解決よりも）問題設定的機能をもつ点などについても、両者の本質的な異同の検討が今後の課題として残されているように思われる。

これらの点に関して、ここでは当面、シュザンヌ・ランガーの説に注目しておきたい。ランガーによれば、「本来の言語」あるいは、「厳重な意味での言語」（主として認識の意味に関わる符号言語の意）と、〈映像〉などとは、それぞれの「象徴」記号⁷³⁾としての基本的な表現様式が全く異っている、という。「象徴」(Symbol)には大別して、「推論的シンボル」(discursive symbol)と「非推論的・表示的シンボル」(non-discursive symbol, presentational symbol)とに分けられる。「厳重な意味での言語は、本質的に推論的」であり、それは、記号物の構成要素が時間的に配列されており、順次に思考してゆく推論の手段である。それに対し、地図とか絵画とか写真とか、一般に〈映像〉的なものは、記号物の構成要素が同時に配列され、同時に眺められる対象の全体を一時に知るための手段である。つまり、それらは、「本来の言語」とちがって、「非推論的・表示的」なシンボルであり、いわゆる「パターン認識」に近いといえる。⁷⁴⁾

ランガーは、「非推論的シンボル体系」の主要な機能は、言語から生まれたどのような思考もそれに代わることでできない役目だとして、次のよ

うにもいう。「われわれが視覚と触覚とに負っている空間の理解は、そのあらゆる詳細さと明確さにわたっては、幾何学という推論的知識によっては、とうてい、展開されえないはずである。…われわれが識別し、記憶し、想像し、または認知する諸種の形式と性質とは、実在物のシンボルであって、それらはわれわれの瞬間的経験を超えてその後まで残存する。その上、同じシンボル——質、線、リズム——が無数のしかたで現われるが、それらは抽象可能であり、また組み合わせが可能でもある。』⁷⁵⁾

要するに、小論での文脈にもとせば、ランガー説は、現実におけるすべての事物が、「推論的」認識によって完全にとらえられるわけではなく、あるばあいには、具体的な多義的なままで、まるごととらえなければならぬものが少くないことを、特に「非推論的・表示的シンボル」としての芸術の特質をとおして明らかにしているのである。

羽仁進によれば、波多野完治は、その後——ランガー説への注目をひとつの契機として——視聴覚的方法の本質を「感性的認識から理性的認識へ」の橋渡しをするものと考えていたのでは、たりないところがあるのではないかと反省している、という。つまり、従来の視聴覚教育の領域では、〈映像〉は主として「推論的」教授への利用としてのみ使われてきたが、これでは〈映像〉の本質は生かされない。〈映像〉にはもっとほかの生きたエネルギー的な性質がある、として、〈映像〉のもつ教育的な意味の理論を、特に芸術との関連において考え直す必要を主張している、といわれる。⁷⁶⁾

〈映像〉を認識過程においてどう位置づけるか、という問題は、こうして今日なお模索されつつある段階にある。〈映像〉は、はたして第一信号系か第二信号系か。「こういう問題についてもソ連（および、それに影響された）心理学はまだ充分こたえてくれない。』⁷⁷⁾と同時に、〈映像〉がすぐれて感性的認識に主として関わる領域であるゆえに、ともするとその追求の方向は、いわゆる「感性、非合理、無意識についての観念論」のわなにおちこむ傾向性をも内蔵している。そうした二重の困難さをはらみつつも、現実における事態の急速な進展とひきかえ、この領域研究の立ちおくれ

はおおいがたい。〈映像〉に対するわれわれの理解は、ようやく「写真の嘘と真実」その「読みかた」⁷⁸⁾を、ほんの少し学んだばかりの段階である。〈映像〉がどのような条件によって「現在から未来の具体的なものをみる機能」をもちうるか、あるいは、ほんらい社会的記号としての制約を担う〈映像〉がいかにして「国際語」たりうるか、等々の課題に対しても、今やっとその作業に着手されはじめたばかりである。⁷⁹⁾

- 註 (62) 鶴見俊輔「折衷主義の哲学としてのプラグマティズムの方法」『思想』1956. 5号, 26頁
(Stevenson, C., *Ethics and Language*, 1944) 「情動的意味は、それのおおいつつむ認識中核ともどもに〈何々がどのように美しい〉という形でとらえられて始めて、情動的意味にふさわしい複雑さを獲得する。……つまり、情動的意味は、その含んでいる認識中核が精密〔あるいは粗雑〕であることに応じて、精密あるいは粗雑である。」(同上, 27頁)
- (63) マルセル・マルタン『映画言語』(金子敏男訳みすず書房, 1957. 16~17頁
(Marcel Martin, *Le Language Cinématographique*, 1955)
- (64) 中井正一「現代美学の危機と映画理論」『中井正一全集・3』美術出版社, 1964, 192頁
(『映画文化』第1号, 1950. 5月)
- (65) 波多野完治「第二信号系理論と文体論」『文学』1958. 6号, 10頁
- (66) マルタン『前掲訳書』16頁
- (67) 田辺寿利『言語社会学敍説』日光書院, 1946, 215~270頁
- (68) 同上, 259頁
- (69) 同上, 261~2頁
- (70) 同上, 262頁
- (71) 同上, 267頁
- (72) 岩崎昶『映画の理論』岩波新書, 1956, 148~150頁参照
- (73) 記号論では一般に、記号(sign)には、象徴(シンボル=symbol)記号と信号(signal)とを区別し、たとえば、モリスは「象徴とは、他の記号の代用品として使い手がつくる記号であって、それがもとの記号と同義であるような記号のことである。象徴でない記号はすべて信号だ」といい、ランガーは、象徴は「対象の代用物(proxy)ではなく、対象の概念(conception)ののりものである」という点で信号とは区別される、という。カッシーラーは「シグナルは物理的な〈存在〉の一部であり、シンボルは人間的な〈意味〉の世界の一部である」という区別を立てた。(加藤秀俊『マス・コミュニケーション』講談社, 1957, 61~64頁参照)
- (74) S. K. ランガー『シンボルの哲学』(矢部・池上・貴志・近藤共訳)岩波書店, 1960, 96~123頁参照
(Langer, S.K., *Philosophy in a New Key*, 1948)
- なお、訳書では discursive, presentational, をそれ

ぞれ「諷弁的」, 「現示的」と訳しているが、ここでは、それらを一応「推論的」, 「表示的」と改訳して使用した。

(75) 同上, 113頁

(76) 羽仁進「視聴覚的方法の発達と芸術教育」『岩波講座・現代教育学・8』1964, 316~7頁参照、波多野は、すでに教育における「言語主義」を批判して次のようにも述べている。(波多野「前掲論文」〈註: 53〉, 59頁)

「理性的認識は言葉(数は言葉の一種)であらわされるので、感性的体験から出発して理性的認識をえさせようとして失敗した教育者は、とかくすぐに言葉へはしりがちである。だが、言葉は感性的体験の基礎の上のみ意味をもちうるのに、その体験が不十分なものに言葉だけをあたえても、どうして成功しよう。そこから生まれるのは、*“言語主義” Verbalism* だけである。」

(77) 波多野「前掲論文」〈註: 65〉, 5頁

(78) 名取洋之助『写真の読みかた』岩波新書, 1963. 参照

(79) わが国におけるこの領域研究の動向として、
(1) 羽仁進, 松本俊夫, 佐藤忠男, 岡田晋らをはじめ、(前掲)『現代映画事典』編集, 執筆グループ周辺の意欲的なすぐれた〈映像〉作家, 批評家たち,
(2) 現代の精神的生産に関する理論的追求を進めている山田宗隆をはじめ(前掲)『コミュニケーションの社会学』執筆グループならびに、マルクス主義のコミュニケーション論に関心を寄せる研究者たち,
(3) 波多野完治を中心とする視聴覚的方法の理論的追求をめざす研究集団, 等の仕事が、当面, もっとも注目され、その成果が期待されていると思う。