HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	精神・身体・視覚的支配 : 現象学に基づく映画理論における映画と観客の関係性をめぐって
Author(s)	モルナール, レヴェンテ
Citation	研究論集, 18, 109（左）-123（左）
Issue Date	2018-12-26
DOI	10.14943/rjgsl.18.l109
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/72440
Type	bulletin (article)
File Information	18_009_molnar.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

10.14943/rjgsl.18.I 109

精神・身体・視覚的支配

── 現象学に基づく映画理論における映画と観客の関係性をめぐって ──

モルナール・レヴェンテ

要　旨

約 120 年前に誕生したシネマと同時に，映画の理解を促すための，後ほど映画理論と呼ばれた研究分野が生まれた。その研究分野を総合的に考察した巨大な著作『Film Theory』では，トマス・エルセサーとマルテ・ハーゲネルは映画理論の最優先すべき問題を 1 つの問い掛けで次のようにまとめた。「*映画とその観客の間には，どういった関係があるのか*」。

映画と観客の関係性を把握し説明するために，作家や作品，ジャンル，あるいは映像（イマージュ）などを中心とする分析は，むろんのこと非常に重要である。しかし，その関係をより科学的に記述することのできる理論は，90 年代までに現れていない。と 2 人の著者が主張する。要するに映画理論で初期時代から絶えず言語学，美術史学，哲学および精神科学などが参考として確実に利用されているとはいえ，その点に関する理解はまだ不十分であるというのが現実であるという。

本稿では，1 つの路線，すなわち*現象学に基づく映画理論*（Phenomenological film theory）からの提案に絞って観客と映画の関係性が孕む諸問題に触れたい。該当路線の先駆者であるヴィヴィアン・ソブチャックは，『The Address of the Eye』という先行研究で認知心理学の見方から出発して観客の立場を徹底的に再定義し，映画を観る行為を多感覚的体験として論じあげた。本稿でこの理論を包括的にまとめることは難しいとしても，ソブチャックの他に現象学的路線の 2 人の代表者，ローラ・U・マークスとジェニファー・バーカーによるテキストを精読した上で，今後の研究課題の出発点を俎に載せたい。

映画理論の系譜を概観する巨大な著作[1] で，トマス・エルセサーとマルテ・ハーゲネルは，シ

[1] Thomas Elsaesser, Malte Hagener *Film Theory: An Introduction through the Senses*, Routledge 2015（初版は 2009 年に発行されたが，本稿では「デジタル化」の時代に直面した映画理論の諸問題をめぐる新しいチャプターを追加した増補版を参照にした）

ネマと観客の身体・精神における関係性をめぐる様々な概念をまとめた上で，次の疑問を取り上げた。「では結局，（経験としての）映画は観客の精神（マインド）の内部で起こるのだろうか，あるいはその外部で起こるだろうか。また，その経験は客観的だろうか，主観的だろうか。物語の語り手は誰，あるいは何だろうか，およびその語り手と我々（観客）はどういった立場を共用し，どういった位地に置かれているのだろうか。そもそも，視知覚そのものが脱身体的（純粋な視覚的）な，あるいは身体的（つまり，身体と意識の存在は不可欠の）ものだろうか」[2]。この問い掛けでつまり映画体験（film experience）のありさまが問われる訳だ。その問題を異なる方法と出発点から考察した様々な映画論の中で，90 年代に〈*身体的転回*〉（Corporeal turn）を求めた流派が出現した。ヴィヴィアン・ソブチャックは，1992 年に『The Address of the Eye』[3] というタイトルで発表した著書で，より物質的アプローチの前に道を開き，後に現象学の哲学に基づく映画理論の先駆者となった。彼女は 2004 年に発表された『Carnal Thoughts』では，次のような提案を述べていた。

> この件ついては，映画体験における自己同一化の諸過程を再考したほうが良いかと考えられる。それら（の過程）を，我々の二次的つながり（secondary engagement）および〈主語位置〉（“subject postions”）あるいは登場人物（の現存）を認知する過程との関連で考えるよりも，我々観客かつ映画の孕む物質そのものの感覚と感覚・知覚能力（sense and sensibility of material itself）との直接的つながり（primary engagement）の関連で改めて考え直すべきだということだ。要するに，観客である我々自身は主観的な物質である。我々の〈生きている身体〉（lived bodies）はスクリーン上で映っている*物質的なもの*（“things” that “matter” on the screen）と多感覚的につながっており，そういった関係が前者の個人的ないし場所的にも限られた二次的同一化ではなく，より直接的であり，*個人以前の*（pre-personal）であり，包括的である多感覚から見い出すものである[4]。

上記の文は，ソブチャックが代表する映画理論のスローガンとみなしてもよかろう程にまとまった，ないし刺激的な言い回しに富む文章でありながらも，むしろだからこそ説明を必要とする。したがって，本稿の目的は，映画作家の作品あるいは特定の映画ジャンル，映画運動を分析することではなく，上記の提案でソブチャックがどういったアプローチ，どういったスタンスを伴う映画論の必然性を語ったかを明らかにする試みである。それはつまり，現象学に基づく映画論の，より詳細で正確な理解を可能とする出発点を述べることに過ぎない。それによって，このアプローチの最も革新的かつ他の映画理論と相違する要素も明確になる見込みがある。それはすなわち，観客の立場，言い換えれば映画を観るという行為・経験をラジカルに

---

[2] エルセサー／ハーゲネル　前掲書 169 頁（すべての日本語訳は投稿の著者による）

[3] Vivian Sobchack *The Address of the Eye, A Phenomenology of Film Experience*, Princeton Un. Press, 1992

[4] Vivian Sobchack *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Un. of California Pr. 2004, 65 頁

再定義し，観客と映画の関係性をまったく新しい前提から考察することである。そのため，ソブチャックの他に，北米の現象学的映画理論派を代表するローラ･U･マークスとジェニファー・バーカーに焦点をあてたい。

さらには，本稿は現象学に基づく映画論に関する総合的分析でも，上記の３者の理論を徹底的に概括する試みでもないことを強調したい。テキスト分析および具体的な例文をも取り上げることによって，３者が属する学派で当然のこととみなされている理念を確認することが第１の目的である。それは，映画を観るとき，媒体（フィルム）と受け手の間に相互的ないし身体的（文字通り映画と観客の間に作用する身体上の接触）関係が成立するといった理念である。また，身体上の体験を表現するにあたって理論家たちは新しい専門用語を創り上げたのみならず，*まなざし*（Gaze）と*観客の〈眼〉*（Eye），*触感的*（Haptic）と*触覚的*（Tactile），*身体化*（Embodiment）と*脱身体化*（Disembodiment）などといった言葉をも他の映画理論[5]とは全く異なる表現形式において使い始めたのである。そのいわゆる〈現象学的な言葉遣い〉を把握することもむろん現象学的アプローチを理解するのに欠かせないため，ソブチャック・マークス・バーカーの文章に絞って用語の問題に触れることをもう１つの目的としたい。

Ⅰ．映画とその観客・エルセサー／ハーゲネルの〈映画理論〉

エルセサー／ハーゲネルの『Film Theory』を読むにあたって，１つ注意しなければならない点がある。２人の著者は新しい理論を作ろうとせず，映画といったメディアの誕生と同時に現れた映画理論の進化を考察していた。すなわち「*シネマ，知覚，そして人間の身体はどういった関係性を孕むのか*」[6]といった問題をめぐって，諸々の理論は，時代とともに変化した映画観客の立場，また映画中の*仮想空間*（Virtual space）と観客が出会う状況に関して，如何に考え，如何に論じたのかという点を重視していた。該当著作では，技術とともに発展した映画芸術，そして映画芸術の発展とともに次々と新しい研究分野を導入し多様化した映画理論の進化が一連のメタファーにおいて示されている。それは，映画＝窓枠，映画＝扉（スクリーンと玄関），映画＝鏡（顔とクロースアップ），映画＝眼（眺めと眼差し），映画＝皮膚（身体と接触），映画＝耳（聴覚と空間），映画＝脳（精神と身体）[7]となっており，著者コンビはこの流れに沿って映画理論を考察した。これは，1945 年以降の映画論を年代順に整理したものではなく，「外部から

---

[5] 後ほど詳しく述べるが，触覚性（Tactility）と触感性（Haptic）は，本来は主に絵画論において使用された用語で，映像との関連で取り上げるのはあまり一般的ではなかった。

[6] エルセサー／ハーゲネル　前掲 4-5 頁

[7] 増補版で現在の理論範囲でもはや語ることは不可能だとみなされているデジタル・シネマと，それが伴う，レフ・マノヴィッチに「ニューメディアの言語」と名付けられた新しい専門用語の必然性を述べる章が追加された。

内部へと」[8]，つまり映画を観る行為をただ「距離をもってみる」とみなしていたセオリーから出発し，観客の〈心の中〉と同時に〈体の中〉（within the body）に行われる体験とみなす理論までを並べたものである。現象学的（phenomenological）および認知心理学的（cognitivist）理論がむろん，後者の内部に示されている。

上記のとおり，エルセサー／ハーゲネルの観点からすれば，最も重視すべき問題は観客と映画の関係性だとはいえ，実際は，〈理想的観客〉（Ideal spectator）を仮定し，そういった観客の立場から思考する理論が多いという。彼らによると，理想的観客の視点を借りて映画を論じることは，ある意味で自然な成り行きではあるが，しかし，そうすると，観客をいわば〈心〉と〈体〉をもたない〈眼〉，あるいはスティーヴン・ヒースの皮肉な表現で言うと，「完璧な眼」[9] と仮定するのはより大きな問題を伴う。すなわち，多くの理論では，単にみえているものを把握すること（understanding），内容を理解する方法を探ること（making sense），それを再現すること（interpretation）と解釈すること（comprehension）がキーワードとなる。つまり，観客のマインドとボディーの内部を軽視する，あるいは無視することが，理論の多発的な不全性であると主張した。その不全性は如何に改善すべきなのか。

1）映画＝完璧な〈眼〉・縫合，ナラティブの空間，ハプティック空間

現象学に基づく映画論は*観客を中心とする理論*（theory of spectatorship）である。観客の現存を論じる理論家は，そうでない映画論を批判するよりも[10]，映像（イメージ）（みえているもの），作家，あるいはジャンルなどを中心とする分析との演繹的な違いを前もって明示することが多い。要するに，ソブチャック，バーカー，マークスの観点からすれば，他の映画理論においては，カメラがある種の〈眼〉，多くの場合は〈全能の眼〉（Omnipotent Eye）とみなされており，その眼が何を観て，我々観客に何をみせるかは，作家の判断による。そうであるとすれば，観客は映画から完全に離れた現存，つまり外部的かつ受動的な立場に置かれてしまうことになるという。なぜなら，これらの理論では，映画を観るとき起こること，というよりむしろ，観客の身体と精神の〈内部（なか）〉で起こることが，分析されていないからである。さらに言えば，映画体験および映画と観客の間における関係性を語らないことによって，観客は*身体と精神をもたない存在*（Entity without body and mind）となってしまう。その恐れがあるからこそ，ソブチャックは，上

8　エルセサー／ハーゲネル　前掲書 6-7 頁

9　スティーヴン・ヒース「物語の空間」『「新」映画理論集成〈2〉知覚・表象・読解（知覚／表象／読解）』（フィルムアート社，1995 年））170 頁を参照

10　実際は，ソブチャック，バーカー，マークス，スティーヴン・シャヴィロの全員が自分のアプローチを「現象学的」と呼ぶことなく，絶えず「観客を中心とする理論」として語っている。後ほどまた触れる予定だが，ジル・ドゥルーズの「映画哲学」を頻繁に参照したローラ・マークスは，前者との関連でアプローチの違いを何度も強調している。

記の引用において下線部で示した文のように「*同一化の過程を再考する*」必然性を提起したのであろう。

本稿では，紙幅の関係上，すべての映画論とそれらが伴う観客の立場を概括することはしないが，ソブチャックたちのスタンスをより分かりやすく説明するために，いくつかの典型的な事例を挙げたい。まずは60・70年代に非常に影響を及ぼした縫合論から始めたい。縫合とは，映画を観る際，観客がカメラの〈眼〉と同一化されざるを得ない立場に置かれているといった概念に基づくものである。「映画の眼は完璧な眼であり，映画装置の特質が場面をしっかりとたえず制御し，監督から観客へと引き渡す」[11] という皮肉を含んだ指摘で，明らかにクリスチャン・メッツ[12] とジャン＝ルイ・ボードリー[13] の観念を揶揄していたスティーヴン・ヒースのような理論家もいたとはいえ，観られる対象を制御（しはい）することが映画装置＝体験に付随する現象として認識されることが一般的だった。それはつまり，映画を観るとは，外部的かつ全知的，ないし支配的立場を伴う行為であるという。ローラ・マルヴィの導入したフェミニスト批判の新規性は，同一化の過程は支配的立場にある特定の観客（＝男性）においてのみ発生するという論点にあった。とりわけ古典的ハリウッド映画で，同一化はカメラ・男の登場人物・男の観客といった3者の間にしか作用しない閉じられた関係であり，観客だの登場人物だの女性にはスペクトル（＝支配される対象）といった立場しか残されていないという[14]。縫合を語った理論家は皆，その関係を少し異なるものとして述べていた。彼らによれば，カメラは本来は〈不在〉を示しており，観客（の〈眼〉）とカメラの間に距離があることが強調される。その〈不在〉に関して，足立ラーベ加代は次のとおり説明する。「映画の画面は（省略）見えない人物や物体の存在を反映している。一人の人物を画面の中に視るとき，観客はその手前にいる不在の人物の代理を務める。このとき，ショットと，まだ現れないリヴァース・ショットが観客（の眼）によって「縫合」されるという。不在の人物が現れると，観客はまた客観的なオブザーバーにもどる。このようにして，観客はショット間に取り込まれながら，映画の世界を体験し，その世界観を把握する」[15]。足立の言葉を借りていうと，縫合論における観客は，常に「ショット間」にしか居場所をもっておらず，ある種の「代理者」として特定の場合においてのみ〈内部〉に

---

[11] ヒース　前掲書 144-145 頁

[12] クリスチャン・メッツ『映画と精神分析 ── 想像的シニフィアン』（鹿島茂訳，白水社，1981 年）を参照

[13] ジャン＝ルイ・ボードリー「装置　現実感へのメタ心理学的アプローチ」『「新」映画理論集成〈2〉知覚・表象・読解（知覚／表象／読解）』（フィルムアート社，1995 年）104-127 頁を参照

[14] ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」『「新」映画理論集成〈1〉歴史・人種・ジェンダー』（フィルムアート社，1995 年）126-142 頁を参照

[15] 足立ラーベ加代「カメラアイのまなざし，その相互主観性」『Ecce「エチェ」映像と批評 2 「特集」目と映像』（森話社，2010 年）76-77 頁

現れる。しかし，そのときでさえ，現象学派の語る相互的かつ物質的な関係は成立し得ないし，しかも画面外の人物の代理を務めた特別な瞬間が終わったとたんに観客は直ちに「オブザーバー」，つまり，*身体なき眼の*立場に戻されてしまう。

話題をローラ・マルヴィの「視覚的快楽」論に移す前に，ノエル・バーチが触感的（ハプティック）と呼んだ映画空間[16] にも簡潔に触れなければならない。非常にユニークなこの名づけからして，バーチとローラ・マークスの語る*触感的視覚性*（Haptic visuality）を関連するものと思われる可能性が高いが，実際は全く別のアプローチである。バーチは映画技術の発展による革新，すなわち平面と奥行の表象可能性および画面における物質性の出現を〈触感的空間を構築する〉（Building a Haptic Space）と呼んでいた。これは，技術発展の他にむろん作家の志，すなわち「各々の場面で，演劇的に重要な特定のアクションの運びや細部をもっと効果的に記録する位置にカメラ」を据えることで「場面の理想的な像を提供する」[17] といった狙いこそがもたらした革新として論じられており，観客の立場に及ぼす影響などは一切検討されていない。なぜなら，バーチの理論も*観客を中心とする理論ではない*からである。

2）カメラアイ＝男の眼差し・ローラ・マルヴィと視覚的快楽（Visual Mastery）

上記のとおり，バーチの触感的空間であれ，ジャン＝ピエール・ウダールの縫合[18] であれ，あるいはヒースによるナラティブ空間論であれ，映画は編集，ショットどうしのつなぎ（すなわち縫合），カメラの位置や動き，焦点の調整などによって構築される空間，また，あくまでも身体をもたない観察者にしか居場所を与えない媒体とみなされていた。そのいずれにおいても，基本的に二種類の*まなざし*（Gaze，Look）が区別されている。能動的であるカメラのまなざしと，受動的な立場に置かれている観客のまなざし。ヒースは，モンタージュの保ち続けるべき連続性を語るとき，映画の能動的まなざし（＝カメラ）をとおして受動的まなざし（＝観客）にみせられるもの（＝スペクタクル）が常に物語のロジックによって決まると主張した。また同様に，ショットが切り替わるタイミングもさらにアクションによって動機付けられていると。これまでの映画論では，連続性を保持するために次々に生まれた諸々の手段，例えば 180 度のルールあるいは D・W・グリフィスの平行モンタージュなどが説明されてきた。しかしながら，そういった理論の良さ悪さに問わず，映画を観る行為，別の言い方で映画体験を如何にみなすべきなのか，いまだに説明がなされていない，あるいはむしろ十分に注目されても分析されてもいない，との批判的な声が 70 年代の半ばからあげられるようになった。それらの批判にも

---

[16] Noel Burch *Life to Those Shadows*, BFI Publishing 1990, 162-185 頁を参照

[17] スティーヴン・ヒースが K・ライツと G・ミラーの先行研究（『映画編集の理論と実際』，岩崎放送出版，1971 年）を引用して「監督の狙い」を説明した（ヒース　前掲書 147 頁と注 19 を参照）

[18] ジャン＝ピエール・ウダール「縫合」『「新」映画理論集成〈2〉知覚・表象・読解（知覚／表象／読解）』（フィルムアート社，1995 年）14-32 頁を参照

多様性がみえるのだが，一点だけ共通する要素，すなわち現象学に基づく映画理論で*視覚的支配性*（Visual Mastery）と呼んだものは，そのいずれにおいてもより重視すべき問題として取り上げられた。

映画の孕む視覚的支配性の問題そのものを定義し，初めて語ったのは，おそらくローラ・マルヴィである。マルヴィによれば，「上映（スクリーニング）の状態と物語（ナラティブ）上の約束事」も含めて，映画の「擬人化されている」「スケール，空間，物語（ストーリー）」のいずれもが，観客に「内密の世界」，あるいはソブチャックらの言うように，他者（Other）の行動，つまり人にみせたくない私生活を「見ている感覚を与えてしまう」[19] かのように構築されている。このようにして，意図的に観客の支配的な立場を備えるという。しかし，既に触れたとおり，マルヴィの批判はまず第1にフェミニズムの視点からの批判[20] である。したがって，能動的・受動的まなざしの問題は性別の問題との関連で扱うこととする。「見るという行為の快楽は能動的＝男性，受動的＝女性に分割されている」，つまり男性は視線（ゲイズ）の担い手であり，女性はみられる主体，あるいは，マルヴィの刺激的でありながら非常に訳しがたい駄洒落で言うと「To-be-looked-at-ness」（「見られるため」）である。「出血する傷の担い手」であると同時に女性の身体が「去勢不安を象徴する」[21]。要するに，あまりにも美しすぎて「見られるため」の現存，あるいはジェニファー・バーカーの表現で言うと「触れることを乞うような物質性と質感を孕む身体」[22] でありながら，女性は男性（＝映画の登場人物のみならず観客）に対する脅迫的な存在でもある。そして，以前の理論において〈外部〉あるいは〈オブザーバー〉のように位置付けられた観客（男女問わず）はその脅迫に抗し，最終的に抑圧するおとこの主人公に同一化するという。なぜなら「観客がヒーローに同一化する時，彼は自分の視線を，画面上の代理人である自分に似た人物の視線」[23]，つまり，主体＝女性を眺める権限を握っている絶対的かつ全能の感覚が与えられた者の視線に投影する。視覚的快楽と呼んで，ローラ・マルヴィがこのように映画の孕む視覚的支配性の最初の理論を創り上げた。

主に古典ハリウッド映画を考察したマルヴィにとっては，「「女性の身体」の見世物化」は，そもそも「家父長制に直結したイデオロギー装置」[24] に過ぎず，映画の破壊すべき特質である。

---

19 マルヴィ　前掲書 129–130 頁

20 マルヴィのほか，テレサ・ド・ローレティスのアプローチは当時の代表的なフェミニスト映画論として取り上げることはできる（「女性映画再考　美学とフェミニスト理論」『新」映画理論集成〈1〉歴史・人種・ジェンダー』（フィルムアート社，1995 年）142–165 頁参照）

21 マルヴィ　前掲書 127 頁

22 Jennifer M. Barker *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Univ of California Pr, 137 頁

23 マルヴィ　前掲書 132 頁

24 マルヴィはここでむろん，現実を記録する，あるいは物語を語る媒体というより技術の系譜学における 1 つの要素として映画を再定義したボードリーの「装置」論に言及する。映画理論上の「装置」問題に関してエルセサー／ハーゲネル　前掲書 76 頁を参照

現象学に基づく映画理論の代表者にとっては，映画装置の孕む視覚的支配性は女性だけでなくすべての*観られる対象＝主体＝他者*に対する優越的な立場を示しており，ローラ・U・マークスの触感的視覚性は，それに抗する映像の提案とみなしても間違いなかろう。マークスのその提案に入る前に，心理学の一つの大きな発見をもとに映画と観客の関係性をラジカルに再定義した認知心理学的映画理論に関しても説明しなければならない。その発見とは，ミラーニューロンのことである。

Ⅱ．（映画を）観るという行為を再定義する・ミラーニューロン

1990 年代前半に，まずはサル，後ほど人間の大脳皮質内においても証明されたミラーニューロンが，心理学全体に影響し，とりわけ人間の行動に関する研究分野に新しい視点を与えたのである。これによって，観る行為の孕む受動性がさらに疑わしくなった。なぜなら，様々な実験結果によって，人は，行動をとる他人のことを観る・覗く・観察するときは，大脳皮質よりは自ら行動をとるのと同じ活動電位が発生することが裏付けられた。それゆえに，ミメーシス，他者との同情，あるいは例えば映画の登場人物への感情移入・自己同一化などといった過程のいずれも，新しい視点から説明せざるを得なくなったと同時に，受け手（＝映画観客）の受動的立場を想定して映画を語った諸概念の再考も必要となった訳である[25]。

1）映画理論と認知心理学が出会うとき・デイビット・ボードウェル

認知心理学的映画理論，あるいは彼自身の言葉でいうと「認知心理学的見方」（cognitive perspective）[26] の最も名が知られている代表者はデイビット・ボードウェルに違いない。その見方がミラーニューロンの発見以前に，ボードウェルのクリスティン・トンプソンとの共同著作『フィルム・アート：映画芸術入門』[27] においてすら垣間見える。彼の先行研究をもとに新しいジャンル論を創り上げたトルベン・グロダールは，『フィルム・アート』に関してこのように述べた。「（ボードウェルは）抽象的と連想的な形式体系を区別している。その両方は系列的かつ

---

[25] ミラーニューロンが映画理論に与えた影響に関してエルセサー／ハーゲネルの前掲書（87-90 頁）あるいは Teréz Vincze, *Heavy Bodies, Bodies in film, in the Film Theatre and Film Theory*, in Metropolis, 2013/03 を参照

[26] David Bordwell *A Case for Cognitivism*, in Iris 9（Spring 1989）no9 p11-40,（電子データのアクセスは http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf，あるいは本稿の引用に https: //qmplus. qmul. ac. uk/pluginfile. php/13140/mod_resource/content/1/david%20bordwell%20-%20a%20case%20for%20cognitivism.pdf にある PDF 化した文章を参照）

[27] 日本語訳は 2007 年にて名古屋大学出版会で発行されたが，原文の初出発は 1979 年においてである（Bordwell-Thompson *Film Art: An Introduction*, Mcgraw-Hill College）

結合的な体系に基づくとはいえ，主な相違は（観客の中に）飽和した感情・気持ちを活性化するかしないかという点にある」[28]。その概念を展開した次の著作で，ボードウェルは，映画の「語り」（narrative）を，作家（監督のみならず，原作の小説か，脚本家なども含む）の意図とほぼ関係なく，*観客の内部*で出来上がるものとして論じていた[29]。山本祐輝は，その論点を次のように説明している「ボードウェルは，物語の創造や伝達に関わる動作主の存在を否定し，シュジェート（＝物語言説）やスタイルを元に観客がファーブラ（＝物語内容）をまとめ上げるというモデルを提示した。このような，観客による物語構築のプロセスが「語り（narration）」である」[30]。さらに言えば，「ファーブラとは，観客が受動的に〈受け取る〉ものではなく，認知心理上の行為のセリーで自ら構築しなければならないものである」[31]。

映画理論における認知心理学的アプローチといえば，ボードウェルの名が当然のように浮かび上がる主な理由は，上記に触れた先行研究よりかは，彼が 1989 年に書き下ろした一本の短い論文『A Case for Cognitivism』のためである。その論文で，ボードウェルは，認知心理学が映画理論にもたらす有効性と可能性について論じた。彼自身は，認知心理学的な見方は「シネマがやり遂げるすべての行為」を説明する「万物の理論」[32] であると考えていなくとも，その見方によって「認知，理解，推定，把握，判断，記録，想像などといった諸々の精神活動」[33] をより科学的に分かることができるはずだと主張した。そのことによって最終的に「子供は*あるがままの状態*で如何にして映画およびテレビ番組を把握する能力を身につけるか，また，その能力を既に有する観客は如何にしてありふれたテキストとそうでないテキストを把握するのか，それと批評家などは如何にして映画を説明され得るものとして再現するのか」[34] といった問題にまで研究視野を広げることもさらに可能になるだろうと指摘した。また，ボードウェルが「解釈学的概念」（hermeneutic discipline）とみなしていた他の映画論と違って，認知心理学は「（作品の）解釈より説明を提供し」，つまり「アレゴリー化され得る物語を一切語らないのである」[35]。要するに，映画を解釈する際，例えばフロイトの「視覚快楽嗜好」[36] あるいはラカンの「鏡像段階理論」は頻繁に使われている。認知心理学的な見方はそれらを軽視したり，否定したりする訳でなく，ただ，より力を注いで考察しておくべき現象とみなしている。それで映画を観る行

---

[28] Torben Grodal *Moving Pictures, A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford 1997. 166 頁

[29] David Bordwell *Narration in the Fictional Film*, Univ of Wisconsin Pr, 1985

[30] 山本祐輝「映画の〈混成的な語り〉と音声」『映像学 95』（2015 年）26 頁

[31] グロダール　前掲書 40 頁

[32] ボードウェル『A Case for Cognitivism』1 頁

[33] ボードウェル　前掲書 2 頁

[34] ボードウェル　前掲書 12 頁

[35] ボードウェル　前掲書 4 頁

[36] 上記に述べたローラ・マルヴィの「視覚的快楽」論も視覚快楽嗜好を出発点とする。

為がより充分に説明できることになる。ボードウェルは，ラカンとの関連でこのように述べた。「6ヶ月から 18ヶ月のあいだ鏡をみて子供は自然に自我を認知し，他者のイメージと区別できることになる，ということが（説明として）足りていない。奇跡だと思わない限り，これが起こるのを可能にした諸々の条件・状態（成熟要因なども含めて）を明示する必要がある」[37]。このようにして認知心理学の見方を身に着けた理論家は映画体験をより科学的に分析しようとしていた。

2）観客と映画の相互的関係・トルベン・グロダールによる認知心理学的ジャンル論

トルベン・グロダールは，ボードウェルの概念を「心身の過程とつながる諸々の感情および動機付け」[38] の問題にまで拡大した。ボードウェルをもとに物語映画に描写されている出来事の客観的解釈を（映画を）観る過程とまったく無関係の問題として取扱し[39]，映画を語るとき，絶えず*視聴覚上の体験*（audiovisual event）あるいは*視聴覚上の流動*（flow）について語っていた。また，グロダールが〈ナラティブ〉と呼んだものは，（現象学的理論家と同様に）物語のことのみならず，「我々（観客）によって構築される，諸々の行為とそれらの結果による時空間上の過程」も示している。したがって，「メディアを受け取る行為」（＝映画を観る行為）を「視聴覚上のインプット（＝映画）が引き起こす精神と身体における諸過程の連鎖とみなしてよかろうが，そのいずれもが観客の神経系の内部で起こるものである」[40] と主張した。この論点が，映画を〈身体上の幻視〉（Embodied visions）[41] と呼んでいる彼の最新の著作においてより徹底的に展開されていたが，本稿では，映画を観る際に「体験する諸々の感情」（experience of emotions）による認知心理学的ジャンル論に注目したい。

映画は観客に向かって〈*態度をみせる*〉（Behaving）。その態度の受動性あるいは能動性，およびその態度によって引き起こされる感情移入かつ同一化の過程をもとにグロダールは 8 つの範疇からなる，非常に複雑な映画方式のシステム[42] を創り上げた。今回はその中から 1 つの要素，同一化の問題に絞ってまとめたい。なぜなら，その過程でポジティブとランキングされた，つまり強い感情移入を引き起こす方式に属する「身体的映画は，（観客から）無意識の体内反応

---

37 ボードウェル　前掲書 5 頁

38 グロダール　前掲書 39 頁

39 グロダール　前掲書 39 頁

40 グロダール　前掲書 39

41 Torben Grodal *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*（Oxford, 2009）を参照

42 詳細に述べることをまた別の機会にしたいが，参考のためその 8 つを述べておく「悲劇的・メロドラマティク方式，ホラー方式，シゾイド方式，リリカル方式，メタフィクション方式，カノニカル・ナラティブ方式，喜劇・コミカル方式，強迫的ナラティブ方式」 前掲書 157-181 頁を参照（上記のとおり，古典的なジャンル論で例えば場所と時代設定に定義された西部劇のようなジャンルは，むろんグロダールのシステム上でまったく有効しない）

を発させようとする」[43] というのだが，そのいわゆる*身体的映画*は，現象学に基づく映画理論の代表者にも注目されている。すなわち，グロダールのジャンル論で「メロドラマティク方式」，「ホラー方式」，「カノニカル・ナラティブ方式」の映画を「身体的」（“physical”）と呼ぶのに対して，現象学派では「身体ジャンル」（Body-genre）を語ることが多い。例えば，スティーヴン・シャヴィロのようにホラーがもたらす恐怖感と不安定を中心とする[44]，または，リンダ・ウィリアムズのように，メロドラマ・ホラー・ポルノといった特定のジャンルに限って，観客と映画の間に作用される身体的関係に視野をおさめる理論家がいる。本稿では，ジャンルを問わずあらゆる映画を対象に，観るものと観られるものの間に身体的かつ相互的関係の成立可能性を想定する理論家に焦点をしぼる。

Ⅲ．映画と観客が身体を与えられたとき・現象学に基づく映画理論からの提案

Ⅱ章で簡潔にまとめたとおり，認知心理学の映画論は，映画体験をメディアと受け手の間に孕まれる相互的関係とみなしている。その相互性はとりわけ２点において掴むことができる。第１に，映画を観る際は，ファーブラの構築に観客も参加・協力しなければならないという点（ボードウェル），また第２に，映画を観客の〈内部〉から発する身体的反応に起因するいわゆる〈身体上の幻視〉とみなすという点（グロダール）である。現象学に基づく映画理論は，観客と映画の関係に関する思考をさらに展開していく。その視点からして，映画とはもはや*身体なき情報集合*（＝視聴覚上のインプット）ではなく，多感覚的（multisensory）現象とみなされており，したがって相互的（mutual）かつ身体的体験（embodied experience）でもある。

1）ヴィヴィアン・ソブチャックとジェニファー・バーカー・観客の身体と映画の身体が出会うとき

現象学的路線は，既に結論を出して終了したというより，むしろ未だ多方面から分析することの可能性をもっていると考えられる。本稿ではソブチャック，バーカー，マークスといった理論家に注目するが，相違点に関する詳しい説明は別の機会に譲り，今回は３者のテキストを精読した上でアプローチの共通点，すなわち観客の立場および映画体験に関する概念を明らかにしたい。要点からみておくと，ソブチャックは認知心理学から出発し現象学の方へ進んでいた。その方針を引き継いで，バーカーがモーリス・メルロー＝ポンティの〈肉〉をもとにより純粋な現象学的アプローチを提案した。そして，マークスは，文化人類学的な路線で映像・メディア文化における視覚的支配性を論じた上で，最終的にはそれに抗する触感的イメージの概

---

[43] グロダール　前掲書 42 頁

[44] Steven Shaviro *The Cinematic Body*, Univ of Minnesota, 1993 を参照

念を提案するに至った。この順番でみていきたい。

ソブチャックの試論は，もちろん観客を中心とする（Theory of spectatorship）。したがって，物語，ナラティブ形式，画面構図，カメラ運動などといった諸要素のいずれもを，作家の意図あるいは特定のジャンルによる表現方法，映画文法との関連で分析することは一切ない。『The Address of the Eye』という，現象学的映画論の基本ともいえる先行研究では次のとおり書いている。「映画には，自ら感覚をもつ（*have* sense）のみならず，自ら感覚（いみ）を創り上げる（*to make* sense）特質もあるのだ」[45]。この言葉の遊びとともに示唆に富むたった一つの文から，ソブチャックの理念をまさに読み取ることができる。どういうことか。映画的効果は観客から様々な反応，例えば笑い，涙，緊張感などを発生させる。しかし，物を描写して何かを表現すると同時に映画は感覚も伝達するだけでなく，自らもそれらの感覚を体験する。別の表現で言えば，本来は観られる対象であるはずの映画は，観客と同様に〈～感を抱く特質〉および身体上の触れ合いをとおして〈～感を表し出す特質〉もさらにもっているのだ。また，映画を観る行為は文字通り*身体どうしのつながり*である，という論点をもソブチャックは導入した。この点に関して，3 者の全員が同意しているが，観客と映画，その 2 つの身体的存在（エンティティ）がどういった状況下で出会うのか，および出会（つなが）った後に如何にして行動をとるのかに関する考え方において多少の違いがみえる。例えば，ソブチャックの描く〈*映画の身体*〉（Film's Body）は「生きている身体であるとはいえ，人間らしきものではない」[46] という。それに対し，ソブチャックの次の世代を代表するバーカーは，映画の身体を「観客の身体のような，それとつながっている物質的かつ映画的〈生きている身体〉」[47] として考えている。これこそがバーカーの試論の新鮮さであり，この基盤の上に，彼女は，外部から内部へと進んで〈皮膚 Skin〉〈筋肉 Musculature〉〈内臓 Viscera〉といった 3 つの階層を区別して観客と映画の関係性を考察していた。バーカーはその 3 つの階層で作用する諸関係を*触覚性*（Tactility）と名付けた。

*身体的関係，触覚性，まなざしで触れること，観るものと観られるものの相互的関係，*などといった意外な表現を，3 者がどこから持って来たのか。この疑問との関連で，もう一度エルセサーの，軽くからかっているかのような論点を取り上げたい。すなわち，「すべての映画理論（と同様に全種類の映画も）は，何より先に 1 つの理想的な観客を想定した上で」[48] アプローチを決める。バーカーは，まるでこのからかいに応えたかのように，前もって自分なりの理想的観客を定義した。メルロー＝ポンティの「存在するものは何かといえば，それは，後になってから見る者に対しておのれを呈示するような自己同一的な諸事物ではないし，また，最初は空

45　ソブチャック　前掲書 55-56 頁（バーカーも引用する。前掲書 161 頁）

46　バーカー　前掲書 10 頁

47　バーカー　前掲書 10 頁

48　エルセサー／ハーゲネル　前掲書 4 頁

虚で，後から諸物に向かっておのれを開くといったような見る者でもない。そうではなく，まなざしで触れることによる以上に我々が近づくことのできない何らかのもの，まなざしそのものがおのれの肉でそれらを包み込み，おのれの肉を纏わせるがゆえに，「丸裸にして」見るという夢を追うわけにはいかない諸事物なのである」[49] という文章の中から次のように論点を見出していた。「このようにして肉そのものが，映画の意味内容を創り上げる過程に（意図的に）参加する観客を強く要求する」[50]。また，観客と映画の関係を語る際〈編み合わせ Intertwining〉および〈交差 Chiasm〉といった単語においても，メルロー＝ポンティの表現が常に垣間見える。このように哲学者の文章から表現・用語を乗っ取り，それに新しい意味を追加する過程は，次の事例からより明白になる。「彼（＝メルロー＝ポンティ）の発言における「世界」を「映画」に取り換えると映画と観客における恒久的な編み合わせの要旨が伝わってくる」[51] と述べたバーカーは次のように引用文を挙げる。「世界（Film）の現前とはまさに世界（Film）の肉が私の肉に現前することだということ，私は「世界（Film）に属している」が，世界（Film）そのものであるわけではないということ，これが，言われるが早いか，忘れられてしまう事態なのだ」[52]。なるほどバーカーの論文で「身体は世界の前に立っていると同時に世界は*その身体の前に*真っすぐ立つのだ」などのような文章を読むと，「身体」という単語はまさに「観客＝我々」を示し，「世界」を「身体をもつ映画」との意味で受け取るべきだと把握できる。また，ソブチャックと同様に，映画体験は「観客の身体と映画の身体に共用される触覚的構造」[53] とみなされており，その構造において「距離をもってみる」のみならず，映画を身体化された主体（embodied subject）として受容するのも可能となる。バーカーの理論では，映画は常に物（What）ではなく，まさに者（Who）であり，したがって「一面で我々に似ているようでありながら根本的違ってもいる存在である」[54]。

2）「だから，私に一つの身体を与えてください」・ローラ・U・マークスの〈触感的（ハプティック）〉

上記の最後の文は，ソブチャック，バーカーの２人とマークスの理論における差異も示唆する。すなわち，マークスにとっては，映画が「我々に似ている」メディアというより，あらゆる意味での他者（other）との出会う場である。バーカーの言葉を借りていうと，マークスの語る〈映画の皮膚〉（the skin of the film）とは〈機能的境界線〉（functional boundary）と同時に〈交際の場〉（migling place）である。その場で起こる，他者との同一化かつ感情移入に関してマー

---

49 モーリス・メルロー＝ポンティ『見えるものと見えざるもの』（クロード・ルフォール編／中島盛夫監訳，法政大学出版局）211 頁（英訳の引用はバーカー　前掲書 27 頁）

50 バーカー　前掲書 27 頁

51 バーカー　前掲書 27 頁

52 メルロー＝ポンティ　前掲書 206 頁（英訳の引用はバーカー　前掲書 27 頁）

53 バーカー　前掲書 145 頁

54 バーカー　前掲書 145 頁

クスは『The Skin of the Film』と『Touch』とういう著作[55]で論じている。メルロー＝ポンティの哲学およびソブチャックの理論をもとに映画を観る行為は決して受動的ではなく，相互的かつ身体的体験であるといった基盤[56]に対し異議をもたなくとも，マークスは別の問題に重点を置く。すなわち，身体の捉え方に焦点をあてて，とりわけ資本主義の諸国における社会統制との関連で「みえるものと語りうるものの対立」[57]から発生する緊張感，および現代の映像文化の孕む視覚的支配性（Visual mastery）の問題を多方面から考察する。アロイス・リーグルの絵画論における光学的（オプティカル）と触感的（ハプティック）の概念をもとに創り上げた*触感的イメージ*とは，主にマイナーあるいは異文化間映画（Intercultural cinema）から見出された，視覚的支配に抗する映像をめぐる多感覚的映画体験論である。それがマークスの日本語訳でも入手できる論文[58]において丁寧に概括されているため，ここでは省略する。その代わりに，本稿の最後にマークスの理論をジル・ドゥルーズの映画哲学と対照しながら，前者のスタンスを述べたい。なぜなら，マークスはドゥルーズのイメージ分類を重要な参考として頻繁に取り上げており，『シネマ』から言及する頻度の多さもとりわけ『The Skin of the Film』でさらに目立っている。次の文は，そのティピカルな言及事例である。「「だから，私に一つの身体を与えて下さい」と言いながらも，我々に与えられた身体と映画の関係はどうなるかといった問題点にまで彼（ドゥルーズ）の興味が至らなかった」[59]。一見して批判にみえても仕方ないが，実際はこの主張において２人のアプローチにおける根本的な差異がはっきりと姿を表している。それをもう１つの具体的な事例で顕示したい。マークスが，ドゥルーズは『シネマ１・2』でリーグルの絵画論に触れていないと述べているが，ロベール・ブレッソン監督の『スリ』という作品との関連で次の指摘が見当たる。「三人の共犯者の手がリヨン駅の空間の断片を結びつける〈省略〉手は（物を）把握する機能を，（空間を）接続する機能によって二重化する。しかしリーグルの視線に固有の触覚を指示する定式にしたがえば，こうして眼全体が，まさしく「接触的」な機能によって，光学的な機能を二重化するのだ」。このようにドゥルーズの『シネマ』においては，接触＝ハプティック機能は観客の立場と関係のない，映画内部の人物かつ空間の断片をつなげる「触記号」[60]として語られている。それと対照的に，マークスは絶えず映画外部における人物（＝観客）の方に向いており，ミメティック[61]

---

55 Laura Marks *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke Univ Pr, 2000 と *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Univ of Minnesota Pr, 2002

56 マークス『The Skin of the Film』149-150 頁

57 マークス　前掲書 152 頁

58 ローラ・U・マークス「触感的視覚性の考古学」（程謙訳），宇野邦一編『ドゥルーズ・知覚・イメージ―映像生態学の生成』せりか書房，2015 年，24-39 頁

59 マークス『The Skin of the Film』150 頁

60 『シネマ２　時間イメージ』（宇野邦一ほか訳　法政大学出版局，2006）17 頁

61 マークス　前掲書 138 頁

だの，アウラティク[62]だの，何よりも多感覚的映画体験を語っている[63]。だからこそ，マークスは，ドゥルーズが「我々に与えられた身体と映画の関係はどうなるかといった問題点にまで彼の興味が至らなかった」と述べた訳だが，これはまさにドゥルーズの批判よりも自分のスタンスをより明確にする主張にすぎない。

Ⅳ．結論にかえて・エルセサーの問い掛けとソブチャックの提案

わたしは現象学的と呼んでいる映画論の最も重要な特徴は，概念の裏付けに現象学の哲学が利用されていることというより，観客を理論の中心とするスタンス自体であると考えている。

たとえば，上記に触れた足立ラーベ加代の論文でエトムント・フッサールとメルロー＝ポンティの哲学をもとにC. ムンジウ監督の『4ヶ月，3週と2日』という作品が念入りに分析されている。しかし，現象学を使っているからといって，その論文は必ずしも「Theory of spectatorship」であるかといえば，実際はそうでもない。論文の最後で足立はこのように述べている。「監督は，観客を映画世界に投入させるため，主人公の視点を理想的な形で再現することを最優先した」[64]。この結論が正しいか否かと関係なく，「監督が～をさせる」といったときに，つまり，作家の意図に関して述べた瞬間に，この論文は，もはや「Theory of spectatorship」とみなすことができなくなる。したがって，最後にもう一度，トマス・エルセサーが映画理論の最も肝心な問題としてとりあげた問い掛け（＝映画体験とは結局どういうものなのか），とソブチャックの提案（＝映画体験における自己同一化の諸過程を（省略）我々観客かつ映画の孕む物質そのものの感覚と感覚・知覚能力との直接的つながりの関連で改めて考え直すべきだ）[65]を今後の課題として俎に載せたい。

（モルナール・レヴェンテ・言語文学専攻）

---

[62] マークス　前掲書140頁

[63] ついでながら，マークスなりのアンリ・ベルクソンの理解においてすらドゥルーズとの違いがみえてくる。例えば彼女は，身体の内部で記憶を保存する「習慣」（*habit*）が，ドゥルーズとさらにベルクソン自身よりも重視すべき現象として考えている（マークス　前掲書142頁）

[64] 足立ラーベ加代　前掲書81頁（下線部は本稿の著者による）

[65] 本稿の注4における引用文の下線部を参照