

博士学位請求論文概要書

「スタンリー・カヴェルと古典的ハリウッド映画のモダニズム」

木原圭翔

本論文は、哲学者スタンリー・カヴェル (Stanley Cavell, 1926-) によって執筆された一連の古典的ハリウッド映画論——とりわけ、『眼に映る世界』(*The World Viewed*, 1971)、『幸福の追求』(*Pursuits of Happiness*, 1981)、『涙への抵抗』(*Contesting Tears*, 1996) ——を分析対象とし、カヴェルが古典的ハリウッド映画に見いだすメデイウムの自己反省性という思想の実体を明らかにすることを目的とする。カヴェルの映画論は、このメデイウムによる自己反省性ないし自己言及性を映画というモダニズム芸術の重大な特質として捉え、その意義を徹底的に追究している点に独自性がある。本論文の構成と各章の概要は以下の通りである。

第 I 部「映画というメデイウム」では、主にカヴェルの映画論の基盤を形成する理論的な側面について考察していく。第 1 章「自動性とメデイウム」では、カヴェルの映画論を論じるうえで欠かせない「自動性 (automatism)」と「メデイウム (medium)」という二つの重要概念について考察する。前者については、その機械的側面の意義をあらためて検討し、そこから主観性の排除というカメラの根本的な作用の実体を解明していく。後者については、モダニズム芸術に対する批評の閉塞性を打破するために打ち出された「メデイウムの創造」と呼ばれる、カヴェルの映画論の思想的基盤の意義を考察する。本章ではどちらの概念の考察に関しても、カヴェルがアンドレ・バザンの映画論を出発点にしていたという事実を重視し、両者の親近性と差異の問題を中心に据えて議論を進めていく。カヴェルは自動性に多様な意味を含ませているものの、カメラの機械的特性という意味においては、バザンと概ね共通した認識を持っている。特に、その自動性によってイメージから人間が排除されるという事態に着目したという点においては、両者の主張は同一であったと言ってよい。しかし、「写真映像の存在論」においてバザンが主張した、外見の保存によって時間に打ち勝ちたいという人間の欲求を満たすための条件としてあった主観性 (人間) の排除を、カヴェルはその主観性の排除自体を人間の願望だとする論点へと移行させた。その結果、カヴェルはその主観性 (人間) の排除という議論の中身を独自に拡大させていくことになる。カヴェルにとって、カメラが持つ機械的特質としての自動性がもたらすものは、イメージの作り手の排除だけではなく、それと同時に、それを眺める人 (観客) の排除でもあるということ、そしてカヴェルによる後者の強調が、バザンとは異なるカヴェル独自の映画存在論の基盤を形成することになる。一方、メデイウムという概念には物理的基盤としての物質的側面と、意義を生み出す力という抽象的側面の二つの意味がある。両者は相互に影響を与えているが、カヴェルのメデイウム概念を考察するうえで重要なのは、後者の抽象性をどのように評価するのかという点である。本章後半では、「メデイウムの創造」と

いう、カヴェルのメディウム論の基礎的概念をエルヴィン・パノフスキーの映画論との関連から確認した後、バザンの「完全映画の神話」を通じて、カヴェルがメディウムを抽象化する過程を明らかにしていく。

第2章「芸術化する映画」では、カヴェルの映画論の重大な転回、すなわち、映画をモダニズム芸術として捉えるという思想的転回の過程とその意義を考察する。カヴェルにとって、映画の問題とは常に古典的ハリウッド映画の問題であった。彼の映画論は、どれも1930-40年代に製作された古典的ハリウッド映画を考察の中心的対象にしており、しばしばフランス映画等を個別に論じることはあっても、それらは一貫してハリウッドとの関連が念頭に置かれている。こういった事実は、カヴェルの映画論全体を統一的に捉える発想をわれわれに与えることになる。しかし、『眼に映る世界』から近年の考察に至るまで、カヴェルの映画論が変わらず一貫した思想的基盤を有しているわけではない。本章で明らかにするのは、『眼に映る世界』と『幸福の追求』以後の映画論との間に存在する、古典的ハリウッド映画に対するカヴェルのアプローチの決定的な変化である。その変化の兆しは、年代順に語られる『眼に映る世界』の後半部分、すなわち、アメリカン・ニューシネマやヌーヴェル・ヴァーグの作品に対してカヴェルが行った分析によってすでに明瞭に示されている。それらの「現代映画」を分析し、そこで獲得された新たな知見——「メディウムの創造」という独自の方法論——を遡及的にこれまでの古典的ハリウッド映画に適用することで、カヴェルはこれまでのアプローチを大きく変更させた。その変化の内実とは、当初（古典的ハリウッド）映画は近代の産物でありながらモダニズムという運命を回避し得たものとして理解されていたのが——そして、その事実こそが映画が他の諸芸術と袂を分かち固有の美的可能性であったにもかかわらず——映画はまさにモダニズムの芸術であるという理解へと変更されたということである。ここで特に着目すべき点は、モダニズムであることを受け入れることで、映画が芸術として正統化され得るというカヴェルの認識である。本章は、はじめに『眼に映る世界』で展開された前期カヴェルの古典的ハリウッド映画論、すなわち、モダニズムという真剣さ（seriousness）から逃れ、ジャンル映画という古典的ハリウッド映画の伝統的かつ安定した黄金期に関する議論を、カヴェルが依拠した批評家ロバート・ウォーショアの映画論との関連で考察する。次に1950年代以降のハリウッド映画の変容、ヌーヴェル・ヴァーグの到来を受けて、映画がはじめてモダニズムの状況へと突入したというカヴェルの映画史認識の内容を確認する。そして、『眼に映る世界』の増補版で追加された議論において、カヴェルがそれまでの認識を修正し、映画というものが少なくとも1930年代からモダニズムの状態にあった、すなわち、映画は自らのメディウムを意識し、その意味を自ら問うような状態にあったものとして捉えるべきだという、映画のモダニズム化に対する重大な認識変更の事実を明らかにする。これを受けて、最後に、古典的ハリウッド映画をモダニズムの芸術作品として捉えた批評の典型例として、『幸福の追求』所収の『フィラデルフィア物語』（*The*

Philadelphia Story, 1940) 論を取り上げる。特に、この映画のエンディングに登場する写真の解釈に注目することで、カヴェルのモダニズム的映画分析の特徴を解明していく。

第3章「メediumの境界」は、映画というメedium固有の問題を追究するために、カヴェルが映画の境界をどのように画定しているのか、そしてその境界に基づく映画の定義がどのように彼の映画論の基盤として機能しているのかを検討していく。特に、本章ではアニメーションとテレビという、映画の二つの隣接領域に関するカヴェルの考察を取り上げる。映画研究において不当にも周縁化されてきたアニメーションは、近年その評価を飛躍的に向上させたが、レフ・マノヴィッチのニューメディア論によって、映画こそがアニメーションの下位ジャンルであるという認識が——それを認めるにせよ認めないにせよ——一種の議論の前提として広く共有されるようになった。このように、両者を同じ土俵で扱えるものとして認識する態度を推進しているのは、90年代以降に顕著となった映画をめぐる二重の劇的な状況変化である。すなわち、一つは映画のデジタル化という映画産業の問題、もう一つは「^{グランド・セオリー}大文字の理論」の終焉という映画研究の問題である。こうした状況変化により、従来強い影響力を持っていた写真重視の映画論がその存在価値を著しく低下させ、それと反比例するようにアニメーションが重要な研究対象として新たに浮上してきた。こうした現況を踏まえると、カヴェルのアニメーション論は明らかに時代に即したものではないと言える。というのも、カヴェルは映画を定義するに際して、それを実写に限定し、アニメーションを明確に除外してしまったからだ。こうしたカヴェルのアニメーション論に関しては、ライアン・ピアソンによる優れた論考がすでに存在している。ピアソンの議論で重要な焦点となっているのは、セルゲイ・エイゼンシュテインのディズニー論に端を発する「原形質性」の問題とカヴェルの議論の親近性である。本章では、ピアソンの論考を参照しながら、カヴェルの議論の内容を概観したうえで、もう一つ別の観点からカヴェルのアニメーション論を批判的に検討する。とりわけ、『眼に映る世界』初版に数回現れる「生氣 (animation)」という言葉に着目し、映画とアニメーションの区別に固執するカヴェルの主張に宿る無意識をテキストから明らかにする。一方、テレビと映画は共に現実の事物を素材とした映像メediumであるという点において、アニメーション以上に多数の共通点を持っているようにも思われる。しかし、カヴェルは「テレビという事実」 (“The Fact of Television”) という論考において、テレビと映画に見出されるジャンル形式の差異と、映像を見る時のわれわれの視覚モードの差異を示すことで、両者に対する明確な線引きを行い、それぞれが固有の方法で各メediumの意義を引き出すべきだという主張を展開していく。重要なのはカヴェルの映画論にとって特別な意味を持つジャンルが、「メediumとしてのジャンル (genre-as-medium)」という映画特有のジャンルとして概念化されたこと、そして「眺めること (viewing)」という映画における根本的な営みの内実が、「監視すること (monitoring)」というテレビ的視覚モードとの対比によって、より厳密に再定義された点である。本章後半では、テレビとの比較を通して、

カヴェルが映画作品において向き合うべき事実をどのように定めているのかを見ていく。

第Ⅱ部「モダニズムとしての古典的ハリウッド映画」では、カヴェルによってなされた個別の作品論を具代的に検討していく。第4章「思索する女——『ステラ・ダラス』論における「瞬間」の批評」では、『涙への抵抗』所収の『ステラ・ダラス』(Stella Dallas, 1937) 論を取り上げ、映画における任意の「瞬間 (moment)」に着目するカヴェルの批評の方法論を検討する。映画研究の歴史において、『ステラ・ダラス』ほど多様な解釈が飛び交い、議論的になった古典的ハリウッド映画は他にあまり例がなく、これまでに多くの著名な映画研究者がそれぞれに対立する独自の解釈を提示し、論争を巻き起こしてきた。そこには映画研究におけるメロドラマの再評価や、フェミニズム理論の発展など、いわば外在的、間接的要因が大きく関与していたことは間違いない。だがそれ以上に、根源的にはこの映画がステラ (バーバラ・スタンウィック) の「表情」をめぐる物語であることが大きな要因であったように思われる。随所で示されるステラの顔は、思索し、苦悩し、そして名高いラストシーンにおいては何かを成し遂げたかのような恍惚とした表情を提示してみせる。しかし、それらはすべてそのように見えるという曖昧さのもとに、ステラの感情をめぐる——時に明確に矛盾し合うかのような——無数の解釈を引き起こすこととなった。そして、それはまさにこの映画が古典的ハリウッド映画であるという認識がもたらす結果でもある。なぜなら、古典的ハリウッド映画においては、堅固な因果関係によって動機づけられている画面の連鎖が、登場人物の顔に確かな感情を読み取るようにわれわれの思考を強制するからである。このように、表情の意味を追究する「顔」の映画として『ステラ・ダラス』を理解するならば、カヴェルの議論にはそれとは異なる、一つの際立った特徴を見出すことができる。ステラの表情で溢れるこの映画において、カヴェルは彼女が画面に背を向けて立ち竦む「瞬間」に画面全体の意味が凝縮した中心点を定め、それによって、一般的解釈である「自己犠牲」とは別の視点を提供している。すなわち、ステラに何らかの否定性を読み取るのではなく、自己意識を確かに持った思索する女としてのステラ像を構築しようとしているのである。しかし、本章の目的は、カヴェルの解釈の独創性それ自体を評価することではない。問題は、なぜカヴェルはステラを孤独に思索する女性として解釈しようとするのかという点である。この解釈にはカヴェルのモダニズム的思想が内在している。カヴェルの言うメロドラマの女性たちは、結婚を否定するため、自己の変容を自分自身で成し遂げなければならない。そして、そのためには真の孤独が必要とされる。それは、登場人物だけでなく、われわれ観客からの離別も同時に行わなければならないということの意味する。すなわち、ステラの策略を物語として読み解いていくうえでカヴェルが提起しているのは、映画において観客の存在をどのようにして排除するのかという問題である。そして、そうしたステラの孤立への志向は、カヴェルにとって、芸術における自律への志向と軌を一にしている。ステラを孤立した女性として認識することで目指されているのは、モダニズム芸術としての作品の自律性である。

カヴェルにとって『ステラ・ダラス』とは、モダニズム芸術を駆動させてきた「演劇性の克服」(マイケル・フリード)の衝動の一事例に他ならないのである。

第5章「カメラの欲動」では、カヴェルによる映画批評がいかにカメラの〈力〉の問題を重視しているかという点を明らかにし、そのことが彼の作品解釈にどのような影響を及ぼしているのかを検討していく。まず、カヴェルにとってカメラが持つ〈力〉とはいかなるものであるのかという点を、彼の最も重要なカメラ論である「写真が思考と呼ぶもの」(“What Photography Calls Thinking”)を手がかりにして考察する。そもそも、カメラという機械が持つ〈力〉を重視するということは、映画作品を理解するに際して監督という人間よりも「テキスト」を優位に置くことを意味する。なぜなら監督の意図がいかなるものであろうとも、カメラはその自動性という特異な性質によって人間の意識の眼をかいくぐり、多様な解釈を可能にする無数の細部を均等に捉えることで、テキストそれ自体が独自の意味を産出する基盤を形成するからである。「写真が思考と呼ぶもの」ではフランク・キャブラの『オペラハット』(*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936)が議論の俎上に載せられているが、それは監督であるキャブラの思想が凝縮した彼の代表作としてではなく、カメラ特有の〈力〉が自ら顕現する場として捉えられている。そして、カヴェルはそこに「ソマトグラム (somatograms)」という独自の概念を導入しているが、これは「視覚的無意識」とも比較されるカメラ特有の性質を指すものである。本章前半では、この概念に対する考察を通してカヴェルの批評原理の実体を明らかにしていくが、その原理とはイマヌエル・カントが提起する「反省的判断力」、すなわち、普遍と特殊が通常的判断力(「規定的判断力」)とは反対の関係にあるような思考方法のことである。これにより、カヴェルの批評は単にカメラの特性を映画が巧く取り入れているのではなく、逆に映画作品自体がカメラの性質の一種の「アレゴリー」になるという、極めて独創的な映画論の様相を呈すことになる。しかし一方で、カメラの〈力〉の重視という観点でカヴェルの映画論を眺めていくと、ある一人の監督の作品が特権的な地位にあることがわかる。それは古典的ハリウッド映画を代表する巨匠ジョージ・キューカーである。カヴェルはキューカーを、透明性を美徳とする古典的ハリウッド映画の優れた体现者の一人としてではなく、カメラの〈力〉を積極的に活用し、映画というメディアに極めて意識的なモダニズム芸術の作家として評価している。本章後半は、キューカーを「作家」として捉えることのむずかしさについて、先行研究をもとに概略的に確認したうえで、カヴェルによるキューカーの作品分析を具体的に検討していく。とりわけ、カメラの〈力〉をキューカーの作家的特質とみなす姿勢を鮮明に打ち出している『アダム氏とマダム』(*Adam's Rib*, 1949)論の検討と、第2章でも取り上げた『フィラデルフィア物語』論をまた別の観点から、特にこの映画それ自体がカメラの〈力〉及び理想的な映画監督のアレゴリーとして捉えられているという事実を明らかにし、その意義を考察する。

第6章「メディアムの承認」では、カヴェルにとって映画のモダニズム化を象徴する映画作

家であったアルフレッド・ヒッチコックに関する論考を考察していく。特に焦点となるのは、カヴェルによるモダニズム的映画分析の臨界点を示す『北北西に進路を取れ』(*North by Northwest*, 1959) 論である。この論考でカヴェルは自らのモダニズム的映画論を徹底して押し進めているが、その自己反省的読解はいわばここで一つの限界に達する。カヴェルは『幸福の追求』の出版と同じ 1981 年に、古典的ハリウッド映画の転換を担う重要な映画として、『北北西に進路を取れ』を単独で取り上げ、詳細な作品分析を行った。カヴェルはこの映画を基本的に、再婚喜劇の核を根本的に否定したうえで生じた新しいジャンル(「隣接ジャンル」として)として考察している。だがそれと同時に、これは古典的ハリウッド映画をモダニズム芸術として捉えるという視点を最も徹底したかたちで追究した論考である。ここでは、その分析の実態を可能な限り詳細に追い、その執拗なまでに提起される自己言及的観点からの読解の意味を考察していく。この論考を受けて、本章後半はカヴェルが直接論じることのできなかつた「ポストモダン映画」としての『サイコ』(*Psycho*, 1960) について考察することで、メディアムに意識的なモダニズム的＝自己反省的な映画論が生み出す閉塞感に対する一つの突破口を提示する。まず、カヴェルの弟子であるウィリアム・ロスマンの『サイコ』論の検討を中心に据えて、『サイコ』という作品をめぐる諸問題について考察していく。ロスマンはカヴェルの『北北西に進路を取れ』論を重要な指標として受け止め、『サイコ』をさらなるモダニズム的、自己反省的映画として分析している。ロスマンの『サイコ』論はカヴェルの方法論をさらに極端なかたちにしたもので、それはその方法論の問題点をも鮮明に露わにしている。しかし、ヒッチコック自身が全く新しい手法で製作したことを明らかにしているように、『サイコ』をこれまでのヒッチコック作品と同等の方法で分析する妥当性はまったく保証されていない。カヴェルは自ら『サイコ』論を展開することはなかつたが、この端的な事実を重視し、本章末尾では、ポストモダン映画として『サイコ』を捉えるという、リンダ・ウィリアムズが提起した新しい視点を手がかりにしながら、カヴェルが『サイコ』及び「現代映画」を論じなかつた、その忌避の意味について検討していく。

最後に、カヴェルの映画論が自己反省的傾向を示す理由とその意義について考察することで、本論文全体の結論とする。