

相貌のない女

——スタンリー・カヴェルの『ステラ・ダラス』論における
「瞬間」の批評——

木原圭翔

はじめに

本論文は、アメリカの哲学者スタンリー・カヴェル (Stanley Cavell, 1926-) による『ステラ・ダラス』 (*Stella Dallas*, 1937) 論を検討し、彼の批評の方法論及び作品解釈の独自性を明らかにすることを目的にしている。

映画研究 (Film Studies) 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、議論の的になった古典的ハリウッド映画は他にあまり例がないだろう。これまでに E・アン・カプラン、リンダ・ウィリアムズ、メアリ・アン・ドーン、ジョアン・コプチェクといった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⁽¹⁾。なぜ『ステラ・ダラス』はこれほどまでに多様な解釈を生み出したのだろうか。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といった外在的・間接的要因が大きく作用していたことは間違いないが、それ以上に、この映画がステラ (バーバラ・スタンウィック) の「表情 (facial expression)」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のクローズアップは、思索し、苦悩し、そして名高いラストシーンにおいて何かを成し遂げたかのような彼女の恍惚とした表情を提示してみせるが、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、アンドレ・バザンが、あるいは感覚運動連関図式が弛緩した末に到来した、純粹に光学的音声的状况としてジル・ドゥルーズが理解するロッセリーニ二作品におけるイングリッド・バーグマンの顔に、いわば感情にならない情動 (affect) を見出すのとは違い、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⁽²⁾。

このように、表情の意味を追求する「相貌」(バラージュ) 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。結論を先取りすれば、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すくむ瞬間 (moment) に映画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」とは違う、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することになる。そして、それは同時に、古典的ハリウッド映画における登場人物の感情と対峙するわれわれ観客の立ち位置に関する問題をも提起することになるのである。

1. “Too Stella Dallas?” —— 「歩くクリスマスツリー」の自己意識

まず、カヴェルによる『ステラ・ダラス』論をごく簡単に概観しておきたい。カヴェルの読解は、自己犠牲としてのステラ像という一般的な解釈に抵抗 (contest) しようとするものである。つまり、上流階級への参入という娘 (ローレル) の幸せを達成するために、自らの (母親としての、そして女性としての) 欲望を抑圧し、自己消去するというような否定的な枠組みにおいてステラを捉えるのではなく⁽³⁾、自己意識を持った女性として変容 (transformation) を遂げた、思索する人間としてのステラ像を提起する。それは男性を必要としない女性の孤立 (isolation) の承認を意味している。カヴェルによれば、ステラが学んだ教訓とは、スティーヴンとの結婚は真の結婚ではなく、彼はステラを教育する真の夫ではなかったという事実である。したがって、ステラはスティーヴン (及び上流階級の人々) と趣味 (taste) を共有しないという権利を持ち、単に彼らから立ち去るだけでなく、彼女が自らを変容させてくれると信じていた結婚の結果からも自由であることを認識することになるのである (*Contesting Tears* 217)⁽⁴⁾。

『ステラ・ダラス』に関するカヴェルの解釈には、彼の自伝的要素が深く刻み込まれている。母親と父親に連れられて週末に映画を見に行くのが幼少時のカヴェルの日課であったが、その際、おしゃれをする母親がその身だしなみに関して男性陣に問う決まり文句があった。それが「ステラ・ダラスすぎる? (“Too Stella Dallas?”)」という言葉である。カヴェルはこれを次のように回想している。

私は当時でさえ——つまり常にそれを覚えていたように思うのだが——ステラ・ダラスに対する [そのような] 母の言及は、彼女にとってまったく関係のない人物に対するものではなかったということを認識していた。母の質問は、誇示することのあからさまさを避けるためであって、注目されることへの要求を否定することではなかった。 (*Contesting Tears* 200)

カヴェルに対する母親の問いかけは、リゾート地での派手な格好をしたステラ

のイメージ（「歩くクリスマス・ツリー」）を踏まえた一種の冗談である（図1）。カヴェルによる想起は、この場面が当時から映画の見せ場であったことを示している。この発話に対してカヴェルはこれ以上多くを語らないのだが、彼の『ステラ・ダラス』論全体を踏まえるならば、次のように理解すべきである。まず一方で、そこにはステラのように場違いで過剰な格好をしていないかどうか



図1

かを字義通りに確認する母親が存在している。しかし、他方でこれは母親のメタレベルの視点に関連する。つまり、母親は自らの格好に対して十分に自覚的である。そのため、母親の台詞は二重の意味を持つ。すなわちそれは、ステラを一つの対象として客観的に捉える視点と、自らがステラとしても意識的であることを示している。この母親にまつわる思い出を念頭に置くことで、カヴェルによる『ステラ・ダラス』論は他の論者とそのリゾート地での場面の解釈をめぐって大きく意見を異にすることになるのである。

ステラは明らかに場違いな恰好をして、上流階級がくつろぐそのリゾート地を闊歩する。問題の焦点となったのは、この行動に対してステラが意識的であったかどうか、という点である。つまり、自分の服装があまりにも派手で場違いなものであり、そのような恰好で姿を晒すならば、必ずや周囲の人間から軽蔑、嘲笑されるはずであるという自覚である。

リンダ・ウィリアムズはその場面について、ステラは自らの服装の不適切さに「気づいていない (oblivious)」と述べており、そしてその無知こそが、ローレルを引き離す策略を準備することになるとしている (Williams 312)。次のシーケンス（寝台列車の場面）に至って、ようやくステラはリゾート地における己の醜態を認識し、それを恥じ、以後自らの欲望を娘のために捨て去るのである。ウィリアムズに限らず、リゾート地でのステラが自らの服装に意識的ではなかったという認識は、多くの論者にとって共通の前提であるように思われる（『ステラ・ダラス』が服装をめぐる映画であることは多くの論者が指摘しており、それ自体にカヴェルの独自性はない）。しかし、このような読解に対して、カヴェルは次のように反論をしている。

この映画には、ステラがそこでの効果がどのようなものであるのかを正確に

知っていたという多くの証拠があり、したがって彼女が^{スペクタクル}見世物となることはローレルを引き離す策略の一部なのであって、策略を形成する原因となる誤解の悲劇ではない。(Contesting Tears 201 強調は原文)

カヴェルによれば、ステラは自らが及ぼす効果について知っていただけではなく、実のところ、それこそがすでに策略の一部であった。ここでステラは常に自らの欲望を堅持し、自ら思考し、能動的に行動する女性として認識されている。

ステラが自らの効果を把握していた、すなわち自己主張する女性としてのステラ像を確立するためにカヴェルが証拠として挙げるのは、映画に一貫して現れるステラの服装に対する趣味 (taste) の良さである。ステラは、正しい人、正しい場所に適合した服装を心得ており、その優れた才能が映画ではきめ細やかに描かれているとカヴェルは主張している。例えば、ローレルがヘレン (スティーヴンの元婚約者で、最終的には妻) の自宅を初めて訪れた時、ヘレンは荷解きを手伝うが、そこにあった服装の清楚な美しさに驚嘆し、それがステラの手作りであることを知らされると、上流階級の人々にも劣らない衣服に対するステラの類まれなセンスを賞賛する。

そして、特にカヴェルが重視するのが、クリスマスにスティーヴンが赴任先のニューヨークから帰宅し、久々にステラと再会する場面である。そこでステラはシンプルな黒のドレスを選び、さらにそこから余分な装飾を鉄で切り取ることで、夫の好みに合わせた格好を迅速かつ的確に準備する (映画はこの場面を詳細に描写する)。ステラの策略 (?) 通り、スティーヴンは、ステラの服装の趣味の良さに気を良くし、予定の列車への乗車を遅らせる提案さえする (スティーヴンはクリスマスステラとではなく、ローレルを連れてヘレンとともに過ごすためにここに来ている)。しかし、偶然居合わせたステラの旧友エド・マンの登場によって、スティーヴンはステラに対する嫌悪感をふたたび露わにし、ローレルを連れて足早に家を立ち去る。その時 (このシーケンスの最後のショット)、閉じられたドアを凝視するステラの背中を捉えた固定ショットが示される (図2)。



図2

ステラはその黒いドレスに身を包み、カメラに背を向けて立ち、ステイヴンとローレルが立ち去り閉められたドアを見つめている。そのショットは思った以上に長く、それ自体に注意を喚起する（もちろん、私はこれを証明することはできない。それは趣味のように、各自が確認できるだけである）。映画においてわれわれに背を向けた人物は、自己没入、自己評価を示す傾向にある。（*Contesting Tears* 203 強調は引用者）

この背を向けたステラのイメージこそ、カヴェルが『ステラ・ダラス』において決定的だとみなす瞬間（moment）である。ここでステラは「自分と同じ趣味を持たない人々の趣味に訴えることの不毛さ」（202）を学び、男性に対する深い失望を味わうが、それは同時に「知られなさを新たな形で受容し、声の喪失から声の発見へと踏み出すステラの新たな歩み、変容の節目を象徴する」（斎藤・スタンディッシュ 142）瞬間なのである。

2. 瞬間の批評——カヴェルの映画批評の方法論

カヴェルの映画論における批評の意義については、アンドリュー・クリーヴァンが詳細に論じている（Klevan）。クリーヴァンはカヴェルの映画論が彼の哲学をめぐる鍵概念の数々——懐疑主義（scepticism）、承認（acknowledgement）、完成主義（perfectionism）、再婚（remarriage）——を例示するものとして理解される一般的傾向を批判し、彼の作品分析の鋭敏さの重要性を喚起している（49）。ここでクリーヴァンの論考を簡単に確認しておく、彼はカヴェルの映画批評の特徴として「発見（discovering）」、「顕現（revealing）」、「記述（describing and writing）」、「再帰（returning）」、「精査（investigating）」、「評価（appreciating）」の6つを挙げているが、これらはすべてカヴェルが『眼に映る世界』で「メEDIUMの創造（creation of a medium）」として提起したものを細分化し整理したものとみてよい。すなわち、優れた映画を積極的に評価するに際して、単一的でない（物理的基盤のみに還元しない）複数のメEDIUMの可能性を創造的に繰り返し発見していくことが批評家の使命だとするカヴェルの主張が、ここでの確に押さえられているのである⁽⁵⁾。

そして、クリーヴァンの論考の中でも特に重要だと思われるのが、「発見」の考察に際して、カヴェルの映画論が映画作品の特定の「瞬間」に着目しているという点を明らかにしていることである。

私は『オペラ・ハット』において背を向けベッドに横たわり、チューバを吹くディード氏を見る。『ステラ・ダラス』においては、クリスマスに夫と娘

が立ち去るのを、黒いドレスを着て、われわれには背を向けながら一人ドアと向き合うステラを見る。(中略) カヴェルの解釈は必ずしもこういった瞬間から始まるわけではない。しかし、その瞬間に到達すると、それは彼を立ち止まらせ、捉え、先へと進むのを妨げるのだ。(Klevan 49)

このように、映画を解釈するにあたって重要となる瞬間は、観客を立ち止まらせ、思考を促す。そしてカヴェルはその瞬間に、映画の時間が停止し、ある種の無時間性が立ち上がる点に注意を向けている。これはカヴェルの最初の映画論である『眼に映る世界』以来、一貫した彼の方法論である。『突然炎のごとく』(Jules et Jim, 1962)におけるフリーズ・フレームや、『フィラデルフィア物語』(The Philadelphia Story, 1940)のラストシーンにおける写真の分析等、カヴェルは映画の運動が停止する瞬間に狙いを定め、そこから作品全体を包括した一貫性のもとにその物語内容を解釈していく⁽⁶⁾。先ほど引用した、背中を向けたステラのイメージを描写する際に、そのショットの持続時間が通常よりも長く感じられるというカヴェルの記述は、そういった発想を端的に示している。運動と対比的に示される静止は、時間の無効化によって映画を思索することへとわれわれを導くのである⁽⁷⁾。

クリーヴァンは指摘していないが、ある瞬間が作品全体の本質を凝縮し、提示しているという発想を、カヴェルはおそらくマイケル・フリードとの対話から得ている。カヴェルとフリードの相互の影響関係については、事実に側面に関しては、本人たちの回想録もあることで比較的よく知られているが、実際に彼らの思想に明確な類似点を見出すのは容易なことではない。というのも、フリードの議論の鍵概念の一つである「演劇性 (theatricality)」に含意される時間性は、まさに映画という時間芸術に必然的に付き纏うものであり、周知のように、フリードはモダニズム芸術を評価するに際してこの演劇性を痛烈に批判してきたのである。「芸術と客体性」においてフリードは、ミニマリズム (フリードの言い方はリテラリズム) の欠点は演劇性、つまり、一種の時間性にあるとしている。一方、フリードが評価するのは瞬間性 (instantaneousness) という性質、すなわち、ある任意の瞬間が作品全体の意味を充満させ、さらに観客を排除することでそれ自体が自律し、完結しているような作品であり、それがフリードにとっての最良のモダニズム芸術を体現している。われわれ観者はそのような作品を後から追体験するにすぎない。

カヴェルの映画論はこの瞬間性という概念を受け入れることで決定的な変化を被るのであり、それが映画はモダニズムであるという事実を受け入れるということ、そしてモダニズムである以上、映画が自ら「映画のメディウムの可能性を発

見する」(Contesting Tears 209) 瞬間を見出し、われわれはそれを批評することができる(criticizable)という確信であった⁽⁸⁾。1980年代以降のカヴェルの映画論は、この批評の方法論を洗練していくことが徹底的に追求される。したがってクリーヴァンのように、カヴェルにおける映画批評のあり方自体を詳細に検討する意義が生まれるのである⁽⁹⁾。

そもそも、演劇性の対概念としてこれもまたよく知られているように、画面に背を向けて何かに「没入(absorption)」している人物は、「芸術と客体性」の後、フリードが自らの理論を構築するに際して特に注目した図像であるが、『ステラ・ダラス』においては文字通りその姿が現れ、カヴェルの物語解釈の要となっているのである。

3. 服装の分かり易さと感情の掴み難さ

画面に背を向け、没入し、思索する新たなステラ像を経ることで、リゾート地でのステラが自らの服装の効果に気づいていただけでなく、それがすでにローレルを引き離す彼女の策略の一部であったという、一見すると信じがたいカヴェルの主張は、特にカプランによって痛烈に批判された。そもそもカプランは、カヴェルが臆面もなく母親の記憶から映画を読み解くというその態度に疑問を呈しているが、カプランの批判の最大の根拠は、このリゾート地の場面の直後、寝台列車の中で耳にした噂話にステラが慄き、すべてを悟ったかのような表情を捉えたショットの存在である(図3)。



図3

議論の大部分は納得がいくものであるけれども、カヴェルの解釈では、ローレルの友達かステラの異常な服装を物笑いの種にしているのをステラが聞いてしまった際の、彼女の明らかな驚きの表情を説明できない。もしステラが故意にローレルを引き離そうとしてそのような服装をしていたならば、なぜ彼女は驚いているようにみえるのだろうか。(Kaplan “Review” 80)

カプランはステラの表情が驚きの表情であることを自らの解釈に基づいて確信している。しかし、われわれはどのようにしてある人物の表情から読み取れる感情の実態を確信することができるのだろうか。クレシヨフ効果を想起するまでも

なく、表情というのは如何様にも解釈可能であるし、何よりも『ステラ・ダラス』をめぐる絶え間ない論争こそが、その確信の難しさを物語っている。

リゾート地でのステラの服装をめぐるカヴェルと他の論者との解釈の相違は、古典的ハリウッド映画における「分かり易さ」と、登場人物の表情を目撃する観客の立場の問題を提起する。というのも、ステラのあからさまに派手な服装は、古典的ハリウッド映画における分かり易さのエコノミーの一例であるように思うからだ。木村建哉は『裏窓』(Rear Window, 1954)の冒頭場面を例に、デイヴィッド・ボードウェルらの議論を出発点にしながら、古典的ハリウッド映画におけるエコノミーの特質を詳細に分析し、明らかにしてみせている。木村が言うように、物語を円滑に進めるためには(つまり、エコノミカルであるには)、観客にとっての分かり易さ(及びそれに付随する「自然さ」)が重要な要素になる。しかし、視覚的な分かり易さは物語内容上の分かり易さに必ずしも直結しない。つまり、ステラが派手な格好をしていることは明白であるが、彼女が何を考えているのかは判然としないのである。ここでわれわれが直面しているのは、表象上の分かり易さと内容の分かりにくさが重層構造を成す古典的ハリウッド映画という体系の複雑さである⁽¹⁰⁾。

4. 「無防備な表情」を目撃する観客

この映画においてステラは、常に何かのふりをして、策略をめぐらす女性として描かれている。特に映画の前半は、スティーヴンとの結婚へと至る道筋において、策略家としてのステラを詳細に描写している⁽¹¹⁾。そういったステラ像を明確にするかのように、この映画にはステラが何かを企んでいるように思わせるショットが頻繁に登場する(図4、5、6)。

ステラの表情は常に観客に提示されている。つまり登場人物には悟られないまま、観客だけがその事実を知るという構造において、われわれはステラの感情の



図4



図5

読解に関して優位に立つと考えられてきた。メロドラマというのは概して、観客と登場人物のこの情報量のずれが、われわれに強い情動を引き起こすのである。グレッグ・スミスは『ステラ・ダラス』において、いかに表情が観客に対しては特権的に提示されているかを明確にし、そのずれがメロドラマの効果を高めていることを明らかにしている (Smith)。そして、スミスに



図6

よれば、われわれがそこで見るのは無防備な表情 (“unguarded” expression)、つまり「真実」を示した顔である (93)。こういった指摘は、観客には常に真実が開示され、そしてその示された表情を字義通り理解することを前提としている。観客だけに悲しそうな表情が示されるならば、その人物は悲しんでいるのである。しかし、そのことは『ステラ・ダラス』において果たして正しいだろうか。というのも、カヴェルによれば、この映画は行間を読む映画であり、必ずしも画面に提示されたものを字義通りに理解することはできないからだ。

ステラのもとへ戻ってきたローレルに対して、彼女は母親に相応しくない派手な格好と振る舞いでふたたびローレルを引き離し——カヴェルにとってこれはリゾート地で行った策略の反復である (203-204) ——、さらにステラはエド・マンとの結婚を偽る手紙をしたためることで、ローレルとの別離を決定的なものにする。ステラの気持ちにまったく無頓着であるかのようなスティーヴンに対して、「この哀れな行間を読むことができないの? (Couldn't you read between those pitiful lines?)」と、ヘレンは問いかける。カヴェルはこの台詞が、単にステラの手紙に対してだけでなく、「同時にこの映画自体の台詞に言及し、ゆえにその受け手——つまりわれわれ——に、例えば彼女 [ヘレン] 自身の台詞を読解し、解釈するように求める」と述べている (206)。こういった映画の自己言及的側面に対する評価は、映画がモダニズムであることを受け入れたカヴェルが示す典型的な態度の一つである。

以上の点を踏まえて、ステラが背中を向けている場面をもう一度振り返ってみよう。むしろこの背中では、表情を隠すことで観客にもその策略が悟られないことを示してはいないだろうか。これ以降の場面において、われわれもまたステラの策略に気づいていないかもしれないのだ。観客はもはや特権的な位置にはいない。われわれは提示される映像を字義通り捉えるのではなく、その行間を読まなければならない。それはいわば演技でもあるのだ。カメラ視線を避ける自然な

ポーズが、ポーズである限り些かも自然ではないように (*The World Viewed* 90)、観客の視線との衝突を避けながらも確かに提示してみせる何らかの表情が、われわれに想定される感情をそのまま表出していると考えerことは実は容易ではないのである。そして、カヴェルはリゾート地でのステラに、無知を装うことで、逆説的にも強い自己主張を行う一人の独立した女性を見出したのである。

『ステラ・ダラス』の解釈における最大の焦点が、ラストシーンにおいてわれわれの方へと向かってくるステラの顔に浮かび上がる謎めいた微笑みであったように、意味が充満するのは常に顔である。それに対してカヴェルは、ステラの多彩な表情によって様々な意味を放出する『ステラ・ダラス』において、彼女の背中に注目し、まさにその表情のない、相貌が見いだせない一点に、この映画全体が凝縮する瞬間を定め、独自のステラ像を構築した。すなわち、思索する女としてのステラ像である。しかし、カヴェルの主張は多様な解釈を引き起こすステラの顔から目を背けることではない。

『ステラ・ダラス』における典型的な物語を私が「使用する」のは、自己抹消的な犠牲として一般的に受け入れられている物語をくつがえし、代わりにそのくつがえされたものを、スタンウィック演じるステラ・ダラスの内に、まさに顔の主張 (the claiming of a face) として表されるような自己解放と自己強化の物語として——あるいは物語の表紙として——明るみに出すためである。(Contesting Tears 36 強調は原文)

いわば、ステラの顔をより良く見るために、カヴェルは一度ステラの背中を凝視するのである。この映画においてステラは、常に物語内の人物から自らの感情を隠し続けてきた。ラストシーンにおいてもまた、涙に抵抗しようとする (contesting tears)。しかし、今や堪える必要のない——ローレルは母親の存在に気づいていない——その涙は誰のための抵抗なのだろうか。そして、その制御はもはやうまくいかず、涙を抑えることはできない。ラストシーンには、観客に対しても策略を施していたステラがそれを最後まで遂行しようとする意志と、それに耐えることのできない身体との葛藤が表象されているか



図7

のようである。ここでわれわれはカヴェルの映画論を通して、ステラの相貌を再度凝視し、翻ってそれを見ているわれわれ観客とは何かという、映画というメディアムに関する根本的な考察へと誘われているのである⁽¹²⁾。

注

- (1) 『ステラ・ダラス』をめぐっては『シネマ・ジャーナル』誌上で展開されたカプランとウィリアムズの論争がよく知られているが、この論争については、アネット・クーンの概説を参照 (Kuhn 209-214)。なお、『ステラ・ダラス』は1925年版 (ヘンリー・キング監督)、1990年版 (『ステラ』、ジョン・アーマン監督) など何度か映画化されているが、カヴェルが論じ、本稿で検討するのはキング・ヴィダーが監督した1937年版である。他の論者も基本的に37年版を議論の対象としている。
- (2) バザンは『ヨーロッパ1951年』について次のように述べている。「どのような「感情」が、イングリッド・バーグマンを明確に「表現する」ことができるというのだろうか。彼女のドラマは、あらゆる心理学的語彙をはるかに超えている。彼女の顔付きは、ある性質の苦悩の、痕跡にすぎない」(460)。因みにカヴェルは自らの映画論の中でロッセリニには一度も言及したことがないが、このことは古典的ハリウッド映画論者としてのカヴェルを理解するうえで重要な事実である。
- (3) リンダ・ウィリアムズは、母親が同時に女性でもありたいと願うステラの矛盾 (“something else besides a mother”) を、その両方を消去することで解消してみせたのが『ステラ・ダラス』のラストシーンであると解釈している (314)。
- (4) カヴェルの映画論を貫くテーマは「女性の創造 (creation of the woman)」である。男性の力を得て成し遂げられるのが「再婚喜劇」であり、男性を拒否し、女性自らでそれを成し遂げる (変容する) のが、カヴェルの言う「メロドラマ」である。
- (5) クリーヴァンが指摘するように、例えば『情熱の航路』(Now, Voyager, 1942) のラストシーンは、映画というメディアムの意義を顕現させる瞬間として、カヴェルの六冊目の著作で——微妙な差異を伴いながら——言及されている (Klevan 56)。「メディアムの創造」に関しては拙稿「スタンリー・カヴェル『観られた世界』における「自動性」と「メディアムの創造」」を参照。
- (6) カヴェルが映画を論じる際、常にエンディング場面を重視するのも、おそらくこのような瞬間に対する意識の現れである。一般的に言って、エンディングこそ物語の意味が集結する最大の瞬間の一つである。
- (7) こういった方法論は一見するとレイモン・ベルールによる「思索する観客 (Le spectateur pensif)」という発想に極めて近い。ベルールは映画という運動を基盤とするメディアムにおいて、その運動が停止する瞬間、すなわち写真の表象に着目し、その時、観客が一時的に思考の主体性を取り戻すと述べている。カヴェルにとっても停止は思考・反省を促すが、思考することは懐疑主義という文脈において、無限遡行という狂気 (= 思考できないこと) へと陥る道筋でもあり、ベルールの発想とは本質的な部分で相違があるように思われる。カヴェルにとっては、映画における写真的なもの

の顕現こそが最終的に思考を奪うものなのであり、むしろその（潜在的な）思考不能性という状態に着目している。映画における写真に関する議論についてはカヴェルの“What Photography Calls Thinking”を参照。

- (8) フリードは任意の瞬間が全体の意味を示すと述べているのであって、カヴェルのようにある瞬間を特権化するのとは意味合いが若干異なる。このような点も含め、両者の共通点と差異に関しては別の機会にあらためてより厳密に論じなければならない。「芸術と客体性」とカヴェルの映画論との関係については、1960年代の美術を時間恐怖症（chronophobia）という観点から考察したパメラ・リーが比較的詳細に論じている（Lee 39-62）。
- (9) クリーヴァンの論文はカヴェルの批評の本質を鋭く指摘してはいるものの、それが、カヴェルの映画論において一貫しているという印象を与えてしまうものでもある。別の箇所でも論じたように、カヴェルの映画論は常に古典的ハリウッド映画を考察の対象にしているが、批評の方法自体は『眼に映る世界』とそれ以降とは、モダニズムの観点において大きく異なっている。古典的ハリウッド映画に対するカヴェルの認識の変化に関しては、拙稿「芸術化する映画」を参照。
- (10) 古典的ハリウッド映画におけるエコノミーの概念については、木村の議論を基盤に据えて、より厳密に議論していく必要がある。登場人物の感情の他に、二点ほど問題を提起したい。(1) エコノミーと分かり易さはむしろ相反する。つまり、省略という意味での極端なエコノミーは物語を分かりにくくする。この点は木村も認識しているように思われる（木村 18）。(2) エコノミーは経済的な意味でのエコノミーに必ずしも貢献しない。例えば、『裏窓』冒頭においてジェームズ・スチュワートの額を流れる汗は、暑さの記号としてその意味内容を簡潔に伝えるが、明らかに入念なりハーサルが必要とされるこの演出は、時間や経費の節約には貢献しない。つまり、作品の完成度（簡潔性、明瞭性）という観点から捉えられる美的なエコノミーは、しばしば経済的なエコノミーには反するのである。さらに、カヴェルの映画論のように、観客／批評家が映画の特質を簡潔に凝縮しているある瞬間を創造的に発見するものを批評的なエコノミーとして区別することもできるだろう。
- (11) ステラはスティーヴンが家の前を通りすぎる瞬間を狙って詩集を読んだり、工場で働く兄に昼食を届けるのを口実にスティーヴンに近づいてみたりする。
- (12) 涙を堪えるためにステラは手に持ったハンカチを噛み締めるが、その左手薬指にははっきりと指輪の存在を確認することができる（図7）。娘の幸福な結婚を目の前にして、ステラは結婚という制度それ自体を拒否しているわけでないことを示しているのだろうか。カヴェルの解釈にさえも抵抗するようなこの指輪の存在は——カヴェルは指輪に言及しない——、記号化を志向するメロドラマにあって、単一的な意味を大いに錯乱させるものである。一つ言えるのは、この指輪の認識がカメラの力であるという点である。家の中にいる登場人物たちはステラのことを仮に認識できたとしても、その指輪を認識することはできない。それが可能であるのはクロースアップで示された画面を見つめるわれわれだけであるという点において、ここでもまた観客の位置が重要な問題を提起している。

引用文献

- Bellour, Raymond. "The Pensive Spectator." *Between-the-Images*. JRP, 2012, 86-93. «Le spectateur pensif», *L'Entre-Images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: La Différence, 1990, 75-80.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged ed. Cambridge: Harvard UP, 1979. カヴェル、スタンリー『眼に映る世界——映画の存在論についての考察』石原陽一郎訳、法政大学出版局、2012年。
- . *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- . "What Photography Calls Thinking." *Cavell on Film*. ed. William Rothman. Albany: State U of New York P, 2005, 115-133.
- Copjec, Joan. "More! From Melodrama to Magnitude." *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. ed. Janet Bergstrom. Berkeley: U of California P, 1999, 249-272.
- Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana UP, 1987. ドーン、メアリ・アン『欲望への欲望——1940年代の女性映画』松田英男監訳、勁草書房、1994年。
- Fried, Michael. "Art and Objecthood." *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: U of Chicago P, 1998, 148-172. フリード、マイケル「芸術と客体性」川田都樹子・藤枝晃雄訳、『批評空間』臨時増刊号「モダニズムのハード・コア 現代美術批評の地平」太田出版、1995年、66-99頁。
- Klevan, Andrew. "Notes on Stanley Cavell and Philosophical Film Criticism." Havi Carel and Greg Tuck eds., *New Takes in Film-Philosophy*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, 48-64.
- Kaplan, E. Ann. "The Case of the Missing Mother: Maternal Images in Vidor's *Stella Dallas*." *Heresies*. 16(1983): 81-85.
- . Rev. of *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, by Stanley Cavell. *Film Quarterly* 52.1 (1998): 77-81.
- Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London: Verso, 1994.
- Lee, Pamela M. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Smith, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Williams, Linda. "'Something Else Besides A Mother': *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama." *Cinema Journal*. 24.1 (1984): 2-27.
- 木原圭翔「芸術化する映画——スタンリー・カヴェルの古典的ハリウッド映画論について」、『映像学』第89号、日本映像学会、2012年、5-21頁。
- 「スタンリー・カヴェル『観られた世界』における「自動性」と「メディウムの創造」、『演劇映像学2011』（第1集）演劇博物館グローバルCOE紀要、2012年、185-203頁。
- 木村建哉「古典的ハリウッド映画における不自然な「自然さ」：ヒッチコック『裏窓』（1954年）の冒頭場面を例として」、『成城文藝』第220号、成城大学文芸学部紀要、2012年、14-35頁。
- 斎藤直子・スタンディッシュ、ポール「自らの声で 喪失・出立・再生——カベルによるエマソンの道徳的完成主義」、『現代思想』32巻第8号、青土社、2004年、128-151頁。
- バザン、アンドレ「『ヨーロッパ五一年』」、『小海永二翻訳撰集 映画とは何か4』丸善、2008年、458-460頁。
- バラージュ、ベラ『映画の理論』佐々木基一訳、学藝書林、1992年。

