

まなざしで触れる『ピアノ・レッスン』 ——触感的視覚性を手がかりに

森川結真

はじめに

今日まで多くの映画理論は、映画に対する観客の身体的反応を低俗な過剰反応とみなし、映画体験における観客の情動を分析に値しないとして排斥してきた⁽¹⁾。したがって、観客の身体や精神の内部で起こる現象について、映画研究においてほとんど検討されず、観客は長らく「身体や精神をもたない存在」として措定されてきたのである。しかし近年では、後に触れる「触覚性」というキーワードへの注目の高まりとともに、映画に感応する観客の身体にも目を向けつつある。とりわけヴィヴィアン・ソブチャック（Vivian Sobchack, 1940-）やローラ・U・マークス（Laura U. Marks, 1960-）といった現象学的映画理論の代表者たちは、観客の身体に作用する映画の感覚的な要素に着目し、映画と観客の身体の関係性を新たな視点から論じてきた。このような映画理論の「情動論的転回」⁽²⁾に関連して、角井誠はつぎのように述べている。

映像と音響を前にして、私たちの身体は様々な情動——恐怖などの激しい情動から、より微細な情動に至るまで——に刺し抜かれる。映画を見ることは、どこまでも生々しい具体的な体験である。〔…〕映画を論じるにあたって、情動的＝身体的反応を余計なものとして切り捨てて、もっぱら客観的であろうと努めることもできる。しかし、そうすることで、作品と自分を切り離してしまい、かえって「私」の思弁のなかに作品を閉じ込めてしまう可能性もある。だから、作品にアプローチするさいに、作品と観客の身体関係を完全に手放してもならないと思うのだ。⁽³⁾

さらに角井は「映画を分析することは、作品と観客の身体との関係を記述することで

ある」⁽⁴⁾と続ける。本論文の目的は、まさに映画体験によってもたらされる観客の「情動的＝身体的反応」を掬い取り、テキストと関連させながら、「作品と観客の身体との関係」をできるかぎり忠実に記述することにある。

本論文では、マークスが提唱する「触感的視覚性 (haptic visuality)」の概念を補助線とし、『ピアノ・レッスン』における観客の作品への同一化の諸過程を論じる。第一章では先行研究を追いながら、「触感的視覚性」について、観客の主体的な観る意欲とイメージの身体感覚的な受容を要求するものであることを確認する。つづく第二章では、冒頭のシークエンスと「切断」「落下」をキーワードとするシーンの映像分析に取り組む。言葉を発することによって自分の感情を表現することのないヒロイン・エイダの心情は、彼女が奏でるピアノの音色や手話、表情や態度といった動作によって理解される。しかし、夫スチュワートを裏切り、はじめは嫌っていた粗野な男ベインズと不倫関係に陥るエイダの心境の変化を観客が抵抗なく受け入れるためには、エイダの動作を視覚的に追うだけではいささか困難が生じている。本作品はこのような状況に対して、触感的視覚性の効果をもって物語を読み解くよう促す。

マークスは『ピアノ・レッスン』について、感覚的な効果を得るために音やカメラの動き、モンタージュを組み合わせた触感的な修辞法を用いて、「より身体化された多感覚的なイメージとの関係構築を促す映画である」と言及する⁽⁵⁾。また、ソブチャックにおいても本作品を多感覚的な映画体験をもたらす作品の一つとして著作のなかで取り上げている。しかし、両者ともに物語や画面構成、カメラの動きなどの作家の意図を含む表現にまでは分析が及んでいない。それどころか、映画の構成要素の一つであるテキストの存在を完全に無視してしまっている。そこで本論文では、先行研究において論じられてこなかった触感的視覚性と物語との関連に着目し、観客は『ピアノ・レッスン』という作品に身体的に接近することで映画との同一化が可能になることを明らかにする。

1. 触感的視覚性について

本題に入る前に、映画理論史における「触覚性」という用語の使用について整理しておきたい。映画理論史において「触覚性」は「tactile (触覚)」と「haptic (触感)」の二つの語で表されてきた。渡邊大輔は tactile がたんに「何かに触れる」という意味合いを持つのに対し、haptic はそこに「(指で) 触って操作する」というニュアンスが加わると説明する⁽⁶⁾。この二つの語の差異をより明らかにするために、具体的な使用例を確認しよう。tactile な触覚性については、映画の効果を「触覚的要素」として論じたヴァルター・ベンヤミンの著述『複製技術時代の芸術作品』の以下の文章を参照する。

ダダイズムたちにおいて芸術作品は、もはや魅惑的な姿形や説得力ある響きであることをやめ、一発の銃弾となった。それは観る者に命中した。芸術作品はいまやある種の触覚的な性質を獲得した。これによって、映画の需要が促進されることになった。映画の持つ注意散漫をひき起こす要素も、ダダの芸術作品の場合と同様、まずもって触覚的要素だからである。これは場面とショットの転換に基づいている。場面やショットはひとくぎり、またひとくぎり、という具合に観る者に迫ってくるのである。映画は、ダダイズムがまだいわば道徳的なショック作用のなかに包んでおいた身体的なショック作用を、この包装から解放したのである。⁽⁷⁾

このように、ベンヤミンは映画の「触覚的 (タクティッシュ) な性質」を「一発の銃弾」になぞらえて、観客は一方的にその「ショック作用」を受容する立場であることを描き出している。一方で、haptic な触覚性についてはジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリによる『千のプラトー』にてその意を確かめることができる。

[平滑空間とは] まず、遠くからの像と区別される「近接像」である。それはまた、光学的空間と区別される「触覚的[tactile]空間」、というよりむしろ「把握[haptique]

空間」とでもいうべき概念である。把握的という言い方は触覚的という言い方よりも適切である。というのは、把握的という言葉は二つの感覚器官を対立させないで、眼もそれ自体で光学的な機能以外の機能を持つと考えさせるからである。(8)

さらに渡邊は、ドゥルーズ＝ガタリが近接的かつ把握的なものとして示した平滑空間の概念をつぎのように説明する。

遠隔的／光学的なものとしての条理空間と、近接的／把握的なものとしての平滑空間。ここで示されているドゥルーズ&ガタリの区分がわたしたちにとって示唆的なのは、このふたつの空間の対比が、ほかならぬ映画・映像文化におけるスクリーン的な画面とインターフェイス的な画面のそれにきわめて正確に重なりあうように思えるからだ。〔…〕平滑空間は、そうした距離（遠隔性）を排した近接性を持ち、なおかつ、まさに「手で触れる」という行為を想起させる、「把握的」（触覚的）な性質を備える。(9)

加えて渡邊は平滑空間の概念について、「イメージと観者が距離を排して可塑的に相互干渉しあう」(10)、触れて動かすインターフェイスやタッチパネルに置き換えることが可能であると述べる。したがって haptic という語で表される触覚性は、一方向的な特質を示す tactile と比較して、双方向的な作用を含むものであると理解することができるだろう。渡邊が断るように、両者の触覚性は厳密に区別されうるものではないが、映像の触覚性にはこのように二種類の意味が存在することを認識しておかななくてはならない。

1990年代に入り、映画理論において映像の触覚性に対する関心が高まるなか、マークスは「触感的視覚性」の概念を提唱している。美術史家アロイス・リーグルの絵画論を参照しながら、光学的視覚と触感的視覚の二つの視覚性をつぎのように定義した。

映画における触感的イメージは、観客とイメージとの距離を縮めることによって、

まなざしで触れる『ピアノ・レッスン』

イメージとの身体化された関係の形成をうながしながら、視聴覚的でない感覚をも巻き込み、身体的記憶に呼びかけるのである。ところが、より一般的な光学的イメージにおいて、映画は観客という主体から視覚の対象を分離させ、観客が形象を識別するために必要とされる精神的距離を要求するのだが、触感的イメージはこれらに遅延の効果をあたえるのである。しかし、難なく視覚的情報をもたらすわけではないイメージを、観客は無視してしまいがちなので、触感的イメージは観客自身の意欲と興味を要求することになる。したがって、「触感的視覚性」というタームは、むしろ観客がイメージを触感的に知覚しようとする傾向を強調しているのである。⁽¹¹⁾

光学的視覚の典型は遠近法、すなわち奥行きを携えた画面を一定の距離を置いて眺める見方である。堅田諒はマークスによる光学的視覚の言説に基づいて、鑑賞者は距離を置いて画面を眺めることで、イメージとの分離がなされ、視覚対象の形象の識別が可能となると述べる⁽¹²⁾。一方で、触感的視覚は奥行きに飛び込むというよりも、視覚対象の表面上を視線が移動する傾向があり、形を識別するよりも肌理を識別し、見つめるよりも掠めるように見る傾向がある⁽¹³⁾。さらにマークスによると、触感的視覚性は「既存のメディアの低い解像度、軟焦点描写、ブラー、高い精細度、浅い焦点面、クローズアップ、テクスチャ、あるいは織物のようなテクスチャ」⁽¹⁴⁾によって達成される。

次章では触感的視覚性をもたらす効果について、『ピアノ・レッスン』の各シーンの分析を通して具体的に検討していく。

2. まなざしで触れる『ピアノ・レッスン』

『ピアノ・レッスン』はジェーン・カンピオン (Jane Campion, 1954-) 監督・脚本のもと、ホリー・ハンターを主演に迎え、1993年に公開された。映画界で世界的に活躍する女性監督の一人としてのカンピオンの名を一躍有名にしたこの作品は、第46回カン

ヌ国際映画祭でパルム・ドールを受賞し、第66回アカデミー賞では脚本賞をはじめとする3部門での受賞を果たすなど、娯楽性、芸術性ともに国際的に高い評価を得ている。

本作品のあらすじを簡潔にまとめよう。19世紀のニュージーランドを舞台に、言葉をお話することなくピアノの音色で自身の感情を表現する気品高い女性エイダは、原住民マオリ族と同化して生きる男性ベインズと不倫関係に陥る。エイダを支配しようとする夫スチュワートはこのことに激昂し、エイダの心を手練り寄せようと苦心し、暴力を振るう。本作品はこうした登場人物たちの三角関係を官能的に描いている。

本作品には、ヴィクトリア朝時代の家父長制のもとで抑圧されてきた女性のジェンダー表象に着目した先行研究がいくつか存在する⁽¹⁵⁾。またこの作品に対する評価は、マイケル・ナイマンによる音楽とニュージーランドの自然豊かな情景が織りなす映像美に集中している。しかし、バーバラ・クリンガーが指摘するように、この映画を論じる上で、視聴覚以外の感覚をも巻き込んで観客の身体的／文化的記憶を喚起させるような作用があることも無視できない⁽¹⁶⁾。

前述の通り、主人公エイダは言葉を話さない人物である。したがって、彼女の心情は表情や動作、奏でるピアノの音色、あるいはヴォイス・オーバーによって解される。だが、ヴォイス・オーバーはプロローグとエピローグに挿入されるだけであり、その上彼女の心情ではなく状況を語るものとしてのみ機能している。そのため、物語の核となるベインズに対する愛情やスチュアートに示す拒絶といったエイダの心情の変化は、説明となる台詞（音声）を聴くことではなく、画面を注視することによって理解しなくてはならない。映画は元来モンタージュやフレーミングといった技術の確立によって、画で視覚的に物語を語る手法を発展させてきた。観客はそれらの技術がもたらす視覚情報をもとに、登場人物の心情や視線に同一化し、映画との主体的な関係を構築してきたと言える。しかし、本作品は視覚を通して触感を喚起させることで、スクリーン上のエイダの身体と映画館という空間に位置する観客の身体との「共鳴関係」を成り立たせることを可能にしている。以下では触感的視覚性の概念を援用して、観客がまなざしで触れるように『ピアノ・レッスン』を受容する過程を論じていく。

この映画が全体を通して観客の触感を惹起する作品であることは、冒頭のシークエ

ンスから明確に示されている。エイダが目を指で覆うようにして景色をみつめる場面を確認したい。最初のショットでは、指で目を覆い隠すエイダの主観ショットが示される。しかし、指がカメラに近づけられ過ぎているため、画面はぼやけ、観客は写された物体が何であるかをその場では認識することができない。次の瞬間、目を指で覆うエイダのクローズアップ・ショットに切り替わる。このショットにて、観客はこれまでみていた認識できないぼやけがエイダの指によってもたらされていたことを知る。つまり、最初のショットでは、視覚の対象が近すぎるゆえに画面は奥行きを失い、一つの大きな平面として立ち現れていたと解される。そのため観客の視線はイメージとの分離がなされることなく、スクリーンの表面を漂う。観客のまなざしはスクリーンという平面に触れる感覚器官として機能し、エイダの皮膚の肌理や指に刻まれた皺の質感を、触感として体験するのである。

2-1. 切断

エイダの「声」であるピアノを軽んじるスチュワートに対して、エイダは心を許すことができずにいた。浜辺に置き去りにされたピアノを弾くエイダの姿に心惹かれたベインズは、ピアノをエイダのもとに返す対価としてレッスンを要求する。はじめは粗野なベインズに警戒心を示していたエイダであったが、秘密のピアノ・レッスンを重ねるうちに、スチュワートとは対照的にピアノ＝エイダを尊重しようとするベインズとの愛の炎を燃え上がらせていく。しかし、娘フローラの密告によって2人の関係は遂に暴かれてしまう。会うことを禁じられた後もベインズへの思いを募らせるエイダに逆上したスチュワートは、身を振って抵抗するエイダを強引に抑えつけ、彼女の指を斧で思いきり切断する。暴力と血、傷が鮮明に映し出されるこのシーンについて、ソブチャックはつぎのように述べている。

たとえば、『ピアノ・レッスン』を見ていると、自分の身体と彼女の身体——どちらもある程度は「私の身体」である——の両方で痛みを強く感じてしまいそうなので、スチュワートが斧でエイダの指を切り落とすのを、文字通り見るに耐えられなかった。それゆえ、私は自分の席で身がすくんだだけでなく、迫り来る暴

力を予感し、即座に目を覆ったのである。(17)

このように、ソブチャックは指を斧で切り落とすというショッキングなイメージに対して、「痛みを強く感じてしまいそう」になるといった直感的かつ身体的な反応を示している。こうした反応についてはソブチャックだけでなく、ラリー・ジャヤマーナもまた、「斧で指を切断されたエイダの苦しみを理解し、左手に言いようのない痛みを感じた」と報告している(18)。両者の主張は極めて主観的で感覚的なものであるが、これらは画面を通して「痛み」を感じ取ったという映画体験の証左でもある。

ソブチャックの「映画感覚的主観性 (cinesthetic subject)」の概念によると、観客の身体は映画内と同時に映画外にも存在している(19)。スクリーンに現れる映像としての身体イメージと、映画をみつめる観客の身体という二つの身体は、斉藤綾子が述べるようにある種の共鳴関係に置かれており(20)、このシーンにおいてはエイダの身体に襲いかかる「指を切断される」という痛みが観客の身体にも同時に襲いかかるのである。しかしこの痛みは、単にエイダの身体が経験している過剰な暴力に共鳴する観客の身体反応として切り捨てられるものではなく、物語を読み取る上での重要な要素となりうる。

繰り返すが、エイダの心情は彼女が奏でるピアノの音や表情、動作から推測される。通常のプロットの主人公とは異なり、はっきりと言葉にして愛を伝えることがないため、彼女の気持ちを確かめようと尽力するベインズやスチュワートだけでなく、それを目撃する立場である観客にとっても、彼女の心境は少々理解し難い場面がある。その最たるものがこの指の切断シーンであると言えるだろう。このシーンでは、エイダが経験したえも言われぬ痛みを伝えるために、彼女自身が叫び声をあげることや苦悶の表情を浮かばせるといった典型的な表現が用いられることはない。むしろ、それまで必死の抵抗を見せていたエイダは、指を切断された直後、痛みなど全く感じていないかのような表情をみせるのである。しかし、エイダが痛みを全く感じていないかと言われれば、そうではない。この場面で彼女が経験する痛みとは、指に襲いかかった暴力による身体的な痛みではなく、ベインズとの関係を引き裂かれようとすることへの心理的な痛みなのである。

悲痛な叫び声をあげたフローラとは対照的に、指を切られた張本人であるエイダは、雨のなか毅然とした表情で立っている。しかし彼女の切断された指からはとめどなく血が流れ、必死にスチュワートに抵抗した際に付着した泥が彼女のドレスを汚している。前に示された斧による暴力の予感に引き続いて、これらのショットにおいても観客は血や泥、布の触感をまなざしで感じ取り、痛みをめぐる自身の記憶を呼び起こすことができる。しばらく指の痛みを気にする様子になかったエイダだが、自身に振りかかった悲しい運命を自覚したかのように、その場に崩れ落ちる。このように、指の切断シーンにおいて観客はエイダの痛みと共に鳴り、身体的に受容する一方で、画面に映るエイダは指の痛みには無関心であり、むしろベインズへの想いを断ち切らねばならない状況に立たされたことこそ、彼女が抱える痛みとなっている。しかし、そうした心の痛みはエイダの口から説明されることがない。聴くことによってではなく見ることによって物語を理解することを求められている観客にとって、触感的にもたらされた痛みは、エイダの心情を理解するための橋渡しとなっていると言えるだろう。

2-2. 落下

物語の終盤、抑圧的な夫からの愛を拒み続け、ここを立ち去りたいと願うエイダの「言葉」（エイダが実際に話したのではなく、スチュワートが感じ取った言葉である）を聞いたスチュワートは、遂に彼女を手放すことを決心する。エイダはピアノとフローラを連れ、ベインズとともに新しい生活に向けた航海に出る。旅の途中、船がピアノの重さに耐えられそうにないことを同乗するマオリ族の男達に指摘されたエイダは、彼女のコミュニケーション手段であるピアノを海へ投げ捨てるよう指示する。エイダにとってピアノがどれほど大切なものを理解しているベインズは、はじめエイダに考え直すよう説得を試みるが、エイダは譲らず、結局ピアノは海の底へと沈められる。しかしその瞬間、ピアノにくくりつけられた縄に足を絡め取られ、思いがけずエイダも海へと落下してしまうのであった。この場面でも、指の切断シーンと同様、かけがえのない存在であったピアノを捨てようとするエイダの突然の心変わりには観客にとって理解し難いものとなっている。これまでエイダの声となって言葉を代弁してきたフローラが、理由を伝えるでもなくただ「要らないのよ！」と感情的に叫ぶ様子から、エイ

ダの一番の理解者である彼女にとってもエイダの訴えは論理的に説明することができないものであることがわかる。そこで再び、台詞によってではなく触感的イメージがもたらす効果によって、観客は身体的に物語を読み解くことが要求される。

このシーンでは、水中に沈みゆくエイダの身体は、スローモーションによって鈍重に捉えられている。カメラは海の底へと引き摺られようとしているエイダの表情をクローズアップで捉える。この時画面には、彼女が吐き出した泡沫が勢いよく溢れ、水中で呼吸ができないエイダの息苦しさを観客にも経験させる。

死を受け入れたかのようにピアノと共に海の底深くへと沈んでいくエイダであったが、思い直したように縄をほどこうともがき、やっとの思いで縄から逃れることに成功する。エイダはピアノから離れると同時にこれまで自身の身にのしかかっていた重圧から解放されたように海面に浮上する。この時、両手で水をかき分けながら大きく息を吐き出すエイダの動きはスローモーションで示されている。そのため水は滑らかにではなくカクカクと揺れ、不自然さを感じさせる。この画面の不自然さは「難なく視覚情報をもたらすわけではないイメージ」であるために、観客のみる意欲と興味を要求する。ベンヤミンによるとスローモーションは「運動の既知の性質を提示するだけでなく、そのうちにまったく未知の性質を露わにする」⁽²¹⁾ 効果を持つものであるが、このシーンにおいては単に画面に映る物質の動きを示すだけでなく、エイダの身体にかかっている水の抵抗や海面の揺れ、泡沫の触感も立ち現れている。

そのうちに観客はエイダが吐き出した息とともにこれまで感じていた息苦しきから解放され、抑圧されてきた彼女のこれまでの人生との訣別を感覚的に予感する。マークスによると、「触感的イメージは傷ついた何か、あるいは死すべき何かと共有される身体化の感情を生じさせることができる」⁽²²⁾ ものである。このシーンでは、直後の「何という死、何という運命、何という驚き」という台詞を伴い、エイダのこれまでの人生が海に葬り去られ、ベインズと新たな人生を歩んでいくことが示唆されている。ここで観客は、物語において言語化されないままとなっている「エイダとこれまでの人生をともにしてきたピアノとの別れ」を、イメージとの身体化された関係のなかで読み解くことができるのである。

おわりに

触感的視覚性は、観客の画面の触感的な知覚を促し、登場人物や物語への感情移入とは異なるアプローチでの映画への同一化をもたらす。それによって観客は台詞による説明や、視覚情報によってではなく、身体感覚によって物語を理解することが可能になる。『ピアノ・レッスン』では繰り返される触感的イメージの提示によって観客の身体記憶が喚起され、指の切断や海への落下シーンにおいてエイダの経験の感覚的側面が強調された。触感的視覚性は従来の視覚中心で窃視症的な映画理解とは別の、観客の主体的かつ多感覚的な映画体験に作用し、映画の理解可能性の新たな側面を導き出す。これまで映画研究において無視されてきた観客の身体反応を物語との連関のなかで捉え直すことは、テキストだけでは理解しえない領域を補うような映画体験のあり方を肯定することに繋がる。本論文の分析を通して明らかになったのは、観客の身体は時に制作側の意図を超えた反応を示し、別の「作者」となって立ち現れるということである。

註

- (1) 齊藤綾子は映画と身体の問題を論じる上で、リンダ・ウィリアムズが「身体ジャンル」と呼ぶ観客の情動や身体的反応を期待した映画の存在に着目しているが、これらは「センセーショナルな感応する身体を無意味に誇示する」ために「扇情的、低俗」で「良識や中庸を欠く」ものとして、映画史や作家研究を中心とする映画研究の対象から長い間無視されてきたことを指摘している。齊藤綾子編『日本映画史叢書 6 映画と身体／性』森話社、2006年、23-24頁。
- (2) 渡邊大輔『新映画論 ポストシネマ』ゲンロン叢書、2022年、362頁。
- (3) 角井誠「映像学のアプローチ」『映像学』108巻、2022年、6頁。
- (4) 同上。
- (5) Marks, Laura U., *Touch: Sensuous Theory And Multisensory Media*, University of Minnesota Press, 2002, p. 172.
- (6) 渡邊、前掲書、352頁。
- (7) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション 〈1〉』近

代の意味』久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年、623頁、強調削除。

- (8) ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『千のプラトー』宇野邦一訳、河出書房新社、1994年、549頁、角括弧内筆者。
- (9) 渡邊、前掲書、366頁。
- (10) 同上、355頁。
- (11) ローラ・U・マークス「触感的知覚の考古学」『ドゥルーズ・知覚・イメージ 映像生態学の生成』宇野邦一編、程謙訳、せりか書房、2014年、24頁。
- (12) 堅田諒「ジョン・カサヴェテス『フェイスズ』論：顔、身体、空間」『研究論集』第18号、141-155頁。
- (13) Marks, 2002, p. 8.
- (14) マークス、前掲論文、37頁。
- (15) たとえば吉田はるみ「現代女性映画の行方：ジェーン・カンピオン試論」『表現文化』9巻、2015年、68-87頁が挙げられる。
- (16) Klinger, Barbara, "The art film, affect and the female viewer: The Piano revisited." *Screen* 47, 2006, pp. 19-41.
- (17) Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2004, p. 79. 日本語訳は筆者による。
- (18) Jayamanne, Laleen, *Toward Cinema and its Double: CrossCultural Mimesis*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 48.
- (19) Sobchack, 2004.
- (20) 齊藤、前掲書、17頁。
- (21) ベンヤミン、前掲書、619頁。
- (22) マークス、前掲書、37頁。