

『ラ・シオタ駅への列車の到着』 と動けない観客

もしわれわれの眼が自分の身体のどの部分をも一切見ることができないようになっていたり、あるいは何か意地の悪い仕掛けがあつて、われわれが物には自由に触れるが、自分の身体には触ることができないようになっていたとすると（中略）自分を顧みることのありえないこの身体は自己を感じることもないだろうし、それに、木石のようなこの身体はもう肉体とは言いきれないであろうから、人間の身体でもないということになり、したがってそこには「人間のしるし（ユマニテ）」もないということになる。
——モーリス・メルロ＝ポンティ「眼と精神」

1. 序論

暗闇の中で客席前方に設置されたスクリーンへ後方から動く映像を投射するという現代我々が経験するのと同じタイプの映画の上映が世界で初めてパリのグラン・カフェで催されたとき、『ラ・シオタ駅への列車の到着』（以下、『列車の到着』）と題されたフィルムを目の当たりにした観客が実際にイスから逃げ出してしまったというよく知られた逸話がある¹。しかし、長い間そう信じられていたように1895年12月の第一回プログラムにこのフィルムがあつたわけではなく、実際は1896年の1月が正確な初公開の日付であるという。いずれにせよこの逸話が事実であつたかどうかについて、現在それを裏付けるいかなる確証も与えられていない。新しいスペクタクルについての誇大宣伝、あるいは当時のマスメディアが付け加えた脚色だつたと考えるのが常識的な見解なのかもしれない。ただし、『列車の到着』のみならず、映画史の最初期に好んで制作されていた同種のフィルム、すなわちカメラへ向かつて接近して来る列車を撮影したフィルムの上映には、広範な地域、国に

わたってやはり同様の反応についての報告がつきものであることを考えると、その全てを後年に捏造された伝説だと言い切ることもまた難しい。そして証言を全て疑うのでなければ、現実にかつての観客が動いたのだと仮定して、その理由を問うことが課せられる。

最初期の観客たちが動いたこと的事实を蓋然的にしか信じることができないとしても、尚この問いが現代性をもちうると思われるのは、『列車の到着』を特殊な一症例として、表面下で現代の観客をなおも規定し続ける映画観賞体験の条件を問い直す契機とすることができるだろうからである。だからこそ『列車の到着』はこれまでも、映画観客理論の重要な対象であり続けてきた。『列車の到着』へのアプローチは、やがて映画館において観客の身体と動く映像の間に打ち立てられる回路、その一つの発生の現場へと遡行することさえ意味するだろう。

同時に、これまで試みられたこの遡行の道程そのものもまた興味深い検討の対象となる。グラン・カフェの観客と同質の映像経験を直接に再現することのできない現代の観客に可能なのは、失われた経験の論理的再構成でしかなく、ここには必然的に既成のパースペクティブがバイアスとして作用する。実際、画面右奥から左手前へ伸びるレールの直線上を列車が接近して停車し、乗客が乗り降りするという光景を記録した1分に満たないこのフィルムは、あらゆる意味を担うことができる受け皿として機能してきた。例えばドキュメンタリーの起源として、リアリズムの起源として、アクション映画の起源として。つまり神話化の過程を幾重にも経ている。したがって『列車の到着』を対象とする場合、問いは神話化を巡る言説分析へと二重化する。再構成の途上で必然的に生じる錯覚自身にもまた注意を払う必要があるからだ。

この論考で注目したいのは、その中でも「想像的参加 (participation imaginaire)」の起源というステータスについてである。表象された映画内現実にあたかも居合わせるような錯覚を観客に与えるプロセスとしての「想像的参加」に、おそらくこのフィルムとこのフィルムを巡る言説は最も深く規定され続けていると思われるからである。ここには、劇映画が観客に強いる退行的な「没入」という心的姿勢²が、映画の出生においてすでに見出されるのか否かという掛け金がかけられている。そして実際のところ、このフィルムは長い間、逃げ出した観客の滑稽なイメージと共に、「想像的参加」をいわば純粹状態で出現させた特権的作品として語られてきた。無論のこと現代の映画理論は素朴にそのようなことを信じはしないが、後述するように、これを否定する場合に関しても「想像的参加」のモデルが大きな頸木となっている点で変わりはない。したがってこの論考では、『列車の到着』へと遡行する過程において、「想像的参加」のモデル自身を批判的に検

討しつつ、これがバイアスとしてどのように作用するかをまず分析する。その上で、最終的にはこれに還元されない映像と観客のインターフェイスを再考する新たな遊行の道筋を提示することを目的とする。

2. 「想像的参加」について

『列車の到着』を見た観客が恐怖し、本当にイスから逃げだしたのだとしたらそれはどのようにしてか。そして現代の観客において、この身体的な反応はどこへ消えたのか。この謎への糸口を、エドガール・モランの1956年の書物、『映画：あるいは想像的人間』のいくつかの記述のうちを探ってみることにしたい³。その理由は二つある。第一に、ここで取り上げられるテキストではこの問いが、観客の身体をめぐる思考へと開かれていると思われるからである。自身は動くことなく、それでも動く映像を受容するという映画の観客の両義的な姿勢に着目し、これを映画体験の本質的な構成要素だとしたモランの先駆性はそれとして再評価すべき点であると思われる。モランがここで議論の俎上にのせるのは、映像をめぐる信憑の問題である以上に、映像と関係づけられる観客の現実の身体の問題である。しかし、にもかかわらず、モランの解釈は本人がいうところの「想像的参加」のモデルを前提としており、そのために映画理論史において長らく支配的だったいわゆる進歩史観の枠内から結局は出ない。『列車の到着』もまた、目的論的に発展する映画の未熟な一段階という立場に置かれる。そしてその帰結として、グラン・カフェの観客は、このモデルから逆算され、想起された架空の存在になるだろう。そこで第二の理由は、このような限界をモランのテキストが典型的に示していると思われるからである。「想像的参加」のモデル自身にあつて、『列車の到着』の解釈をめぐる根の深い錯覚を誘う必然、それがどのようなものであるかを明らかにすることが期待できる。そしてこの錯覚を分析することによって、なぜこの神話がこれまで広範な説得力を勝ち得てきたのか、その理由の一端を理解することができるだろう。

さて、モランによれば映画という装置の本性はその歴史の始まりから、観客をスクリーンに映写されたイメージの中へ想像的に参加させることにあつた⁴。「想像的参加」とはこの著作においてモランが人類学研究から導入した概念で、おもに古代の魔術や宗教儀式への参加者を念頭において使用されている。「想像的参加」は、モランの定義によると「環境を自己のうちに合体しそれを感情的に統合する」という「同一化」の局面と、「人間性を外的世界に接種」する「投射」の局面、二つが行き来する「エネルギー的特質」だとされている⁵。そして映画というメデイ

アは「想像的参加」を促す強力で特異な様式をもつ。その様式とは、映画館の暗闇と、観客がそこで強いられるところの身体的な拘束状態のことである。その必須条件ではないとしても、映画における「想像的参加」は観客の身体的な受動性から相対的に生じるプロセスである。「人類学的試論」の副題をもつこの著作全体で、モランはこの概念を柔軟に使用しており、論述のある種の幅がこの書物の魅力でもあるのは確かだが、ここでは動く映像と受動的な身体とが出会う局面における「想像的参加」の様態に焦点を絞ることにする。

《暗い映画館》の観客は純粹状態の受動的主体である。観客は何もできないし、与えるものは何もなく拍手喝采ももたない。辛抱強く受け止め、魅了されるままになっている。すべてがひじょうに遠いところ、観客の手の届かぬところで起こっている。だが、まさにそのせいですべてがまた同時に観客のうちで、もしそんなふうにいえるのであれば観客の心的体感覚 (coenesthésie psychique) のうちに起こるのだ。スクリーンを除いていっさいが閉ざされ、匿名の共同体と暗闇という二重の胎盤に包まれたモナドである自分の小さな孔に深く沈んだ観客にとって影と分身のさまざまな威光が夜のホールの白いスクリーン上で溶け合うと、つまり行動の水路がふさがれるとそのとき神話と夢と魔術の水門が開かれるのである。(強調は引用者による)⁶

暗闇のなかで観客の身体と白いスクリーンとが形成する或る閉じられた回路が、比喩的にはあるが、ここでは明快に表現されている。映画館の暗闇で、座席に固定されて不動を余儀なくされ、視覚と聴覚とを拘束されたとき、すなわち「行動の水路がふさがれる」ことを引き換えに、観客はその「心的体感覚」をスクリーン上のイメージへと投射、解消できるというわけである。「胎盤」の語が使われているが、モランは映画を睡眠時における夢との並行関係で語ってもいることを指摘しておこう。映画館の観客は身体の退行的「受動性」と、同時に比例して亢進される「投射」とを経験する。

起動力となる、あるいは実際の、あるいは積極的な(中略)参加の欠如または衰弱は、心的で感情的な参加と緊密に結びついている。観客の参加は行為としては表明されえないので、内的で感じ取られるものとなるのである。スペクタクルの運動感覚は観客の身体感覚、すなわち主観性のうちに呑み込まれて、同一化としての投射を惹き起こす。したがって実際の参加の欠如が強い感情的参加の原因となり、文字通りの転移が観客の魂とスクリーンのス

ペクタクルとの間に行われるのである⁷。

スクリーン上に投影された動く映像と、観客の内的な身体感覚の滞ることのない循環の理想的な様態がこのように示される。モランは上述書に続き、俳優への同一化現象に特化した『スター』という書物を記すことになるのだが、いずれにせよ、動けない観客に対する動く映像の代理関係が、典型的なモデルとして提示される⁸。このモデルが比喩的にではあれ、量的な概念に支えられていることに注目すると、映画館で観客が囚われることになる経済論的な閉鎖性がさらに強調されよう。

そしてこのようなモデルを所与として、そこへ行き着く発展過程に『列車の到着』を置くとき、そのステータスは容易に逆算されることになる。すなわち「投射」の体制の機能不全である。このとき「行動の水路」は完全に塞がれておらず、だからこそグラン・カフェの観客のように、スクリーン上のイメージに実際の身体的リアクションを返してしまうようなことが起きる。モランは『列車の到着』を含む最初期の映画の上映において観客たちが本当に逃げ出したという証言を概ね認めた上で⁹、これを「想像的参加」の体制へと至る前段階と捉える。もともと、モランはグラン・カフェの観客たちが信じたのはあくまで「現実の印象」であって、イメージと現実を取り違えたわけではないことに注意を促してもいるが、いずれにせよここで問題なのは観客の「身体感覚」がスクリーン上の「運動感覚」へ受け渡されることができなかつた点である。喩えるならば、円滑にスクリーンと観客の間を循環するはずの「心的体感覚」がここでは出血してしまったともいえるだろう。『列車の到着』を見た観客の実際のリアクションは、「心的体感覚」の目に見える漏洩であり、いわば証拠物件だった。だがやがて映画が複雑に分化し、特にモランがいうスターへの「感情移入」が制度として整う段階に至っては、もはやこのような出血は起こりえない。はけ口の与えられないまま一つのショットで閉じられたがために観客に一方的な過備給状態を起こした『列車の到着』のようなフィルムと異なり、俳優達が観客の「心的体感覚」を代理的に引き受ける劇映画においては、このようなエネルギーの漏出は未然に防がれている。つまり観客のリアクションは完全に内面化し、「想像的」なものとなる。

3. 想像的観客

「想像的参加」のモデルから出発して考えたとき、『列車の到着』は補完されるべき欠如を含んだものとして捉えられる。では後年に一般的に作られることになる、

そのような欠如をもたないようなシーケンスとはそもそもいかなるものか。ここで実例を挙げて考えてみたい。おそらく映画史の中で無数に作られたであろう典型的な列車のスペクタクルの一つである¹⁰（文末の図版を参照）。

1. 登場人物が視界に列車を発見する。2. 登場人物の視線を介して、接近する列車が写される。3. 突進する列車への当然の反応として、逃走する登場人物。4. 最後に、すんでのところまで列車をかわす。

ここではアクションとリアクション、構図と逆構図が登場人物の視線を介して合わせ鏡のように閉じられる古典的デクパーージュが用いられ、複数の映像断片が一つの連続体として有機的に結びつけられている。「同一化」と「投射」を間然とすることなく実現すると思われるこの典型的なシーケンスを、観客として律儀に追ってみよう。まず『列車の到着』さながらに手前へ向かってくる恐るべき列車が示され、そしてこの恐怖を（自ら本当に座席を立てて逃げ出す代わりに）全力疾走する登場人物たちが代理的に解消する、という具合になるだろうか。そのように事態は進行するかのように見える。だが果たしてこのような「転移」が本当に起こっているだろうかと問えば、もちろん、現実とは異なるといわざるをえない。このシーケンスが成立するために、観客が潜在的にであれ座席から逃げ出すような恐怖を覚える必要はないし、等量の恐怖を登場人物が代理的に引き受ける必要もない。映像と観客を結ぶ「心的体感覚」の「転移」は、制作者の設計としては存在するだろうが、現実の観客がこれを再体験する保証はどこにもない。

というより明らかに、この迫り来る列車の恐ろしさは、次に置かれる登場人物の表情によって事後的に表象されたものでしかない。列車が恐怖すべき対象だということを観客が了解するのは、登場人物の恐怖に歪んだ表情によってであって、列車自身の映像の力によってではない。これは、単純にここで取り上げられたシーケンスの完成度の高低の問題ではない。いかに正確に設計されていようとも、このように指定されたイデアルな場、このシーケンスでいえば列車の映像が差し向けられた少年の場、へと常に観客が同一化するわけではないことは誰もが知る経験的な事実である。端的に、現実の観客はある種の居たたまれなさを感じることもありうる。そして前節で示された理想的な「想像的参加」のモデルは、この居たたまれなさを感じる現実の身体を排除することによってのみ成り立つ。

実際のところ、それでもこのシーケンスが成立してしまうのは、その全体が登場人物の視線を介して結ばれている限りで、列車が恐怖の対象として想起されてしまうからにはほかならない。観客に直接与えられるのは映像断片の一つに過ぎず、複

数の映像断片が組み合わさって成立するシーケンスの全体は、常に回想された過去にのみある。列車の映像を見ているとき、そこから逃げる登場人物はすでに過ぎ去っているし、逆もまた同様である。そしてその過ぎ去ったイメージを、連続的に回想させることによって始めて映画内現実の連続性が回復されるのである。言い換えるならば、列車という原因に対して登場人物の恐怖という結果が与えられるのではなく、登場人物が恐怖して逃げているという結果から恐怖すべき列車という原因を過去へと遡及的に投影せざるを得ないような、そのような転倒によって始めて「想像的参加」は成り立つ。モランのテキストで示された予定調和的な「想像的参加」のモデルが成立するのも実はその限りにおいてであるだろう。

このように考えた場合、『列車の到着』を起点として無数に変奏されてきた列車の脅威をめぐるスペクタクルは、視線を介して遡及的にその全体を回復させるという「想像的参加」のプロセスの特権的な題材だったということがわかる。映画が列車の脅威を可視化しようと思うならば、視線を介して観客を「想像的」に参加させるしかないからである。生身の人間の変わりに人形や、あるいは現代であればデジタル技術で合成された人間の映像を置くことも考えられるが、いずれにせよ、列車に轢かれる、轢かれそうになるという出来事の恐怖を観客に主観的に体験させるためには、代理的な視点を設定することが不可欠である。このことは、見るものと見られるものを同時に共存させることができないという劇映画の表象形式の限界と重なる。だからこそ、決定的な（主観的）衝突の瞬間は、可視化されえないものとして反復し続けたということもできるだろう。決して現勢化されえない不可視の項を含んでいたことによって、『列車の到着』は常に想起され続ける起源でありうる。

ここで『列車の到着』についてのジョルジュ・サドウールの報告を取り上げてみよう。

地平線で大きさを増す機関車は、観客の方向に向けて突進し、ますます早く肥大化した。これがグラン・カフェの観客にとつてもない印象をもたらし、その何人かは轢かれると思い、イスから後ろに飛び退いた。¹¹

他の多くの証言と同様に、これもまた一人称で振り返られる直接的な体験（「わたしは飛び退いた」）としてではなく、第三者として眺められた視覚的な回想として書かれている。そしてあえていうならば、サドウールのそれに限らず、このような証言は、視線の劇で構成された「想像的参加」に則ったシーケンスとして読まれてしまう必然がある。こちらに向かって突進してくる列車（アクション）、その列車に対して恐怖心を覚える観客（代理的な視点）、さらに逃げ出すという反応（リアク

ション)。「想像的参加」の起源におかれたこの原初の観客のイメージは、このようにしてごく自然に補完されてしまう。無意識的にであれ『列車の到着』を欠落を含んだ未完のシーケンスだと見なすならば、その欠落を埋めるのは回想された当時の観客のイメージであるほかない。グラン・カフェの観客の滑稽なイメージがこれまで一定の信憑性を獲得してきた理由の一端をこのように説明することができる。ここで取り上げたアクション・シーケンスにおける列車が喚起する恐怖が、実際は登場人物の視点を介して想起された恐怖でしかないのと同様に、グラン・カフェの観客の恐怖も本質的には回想された恐怖である。

4. 自覚する観客

後年になって始めて出現する或るシステムから逆算して起源の神話を想起すること、このような本末転倒のパーспекティブから『列車の到着』を含む初期映画を解放することを目指したのが、1978年に着手された通称「ブライトン計画」に端を発する大規模な実証研究であったことはよく知られている。リュミエール兄弟のシネマトグラフから、さらにそれ以前の先駆的映像メディアから、いわゆる「古典的表象システム」へと映画が単線的に発展してきたとする単純な目的論的進歩史観が見直され、同時に、リュミエール作品を含む初期映画が自律したオルタナティブな「再現モード」に属することが主張されることになったのだが、この潮流は、まさにモランが先鞭を付け、そして1968年代移行のフランスで盛んに論じられた観客論と真っ向から対立するかのような様相を呈する。一般化する制度としての大文字の「映画」を対象としてきた後者を「観念論的」と批判した前者は、社会的コンテクストによって多様に存在するはずの観客を実証的に検討すべきだとする立場をとる¹²。その中でグラン・カフェをめぐる従来の解釈にも当然のように批判の矛先が向けられることになるのだが、その代表的な論考として、トム・ガニングによる「驚きの美学： 軽々しく信じ込む（ことのない）観客」¹³を挙げることができよう。ここでガニングは『列車の到着』を、観客を「没入」へと誘う類いの劇映画にやがて収斂される一事例として扱う立場を斥け、当時の映像がいかなるコンテクストで受容されてきたかに専ら依拠することで別の解釈の道を開いている。

それではこの場合、『列車の到着』を見て逃げ出してしまった観客の逸話はどのように説明されるのだろうか。以下に要約してみよう。第一に、グラン・カフェのそれを含む初期映画の上映は、都市における「劇場と観客のだまし＝だまされの遊戯で構成されている」¹⁴ところの奇術劇場の文脈で受容されており、観客は投

影された映像を現実だと取り違えることなどなく、虚構だと了解したうえで観賞していた。当時の映画全般に該当する特徴であるが、劇中の登場人物たちはカメラへ向けて露骨な視線を送り、映像が虚構に過ぎないことをことさらに誇示する。カメラ＝撮影の事実を隠蔽することで観客へ同化を誘う後世の劇映画と異なり、初期映画はカメラ＝撮影の事実をむしろ強調し、したがって表象されたイメージは常に異化され、また異化されることからこのスペクタクルが娯楽性を獲得していたのだという。明らかにイリュージョンとして提示されているものがそれでも現実的に見えてしまうことの驚きこそが問題だったのだ。第二に、それでもなお観客が『列車の到着』に恐怖を覚えた理由は、当時の上映の特殊な形態にあった。ガニングが強調するのは、シネマトグラフが上映の最初、静止映像として提示されたという事実である。まず静止映像を見せて観客をじらせた後、唐突にそれを動かすという操作によって観客は強烈な衝撃を覚えた。「静止したイメージの投影は、装置の存在理由である動きの幻影をしばらく見せずにいることで、最初の映画の上映にサスペンスの効果をもたらした。観客は、動きがシネマトグラフが約束していたものであるのを知っていた（中略）その幻影を遅らせることで、リュミエールの興行者は装置を目立たせるだけでなく、集まってきた者たちに驚きという美学を伝えた」¹⁵。第三に、『列車の到着』を模して作られた多くの作品では、列車が観客に向かって突進する映像を見せるまえに、その恐怖心を煽るような前口上が伴われた。「もう間もなく、大異変の瞬間が訪れ、皆様、歴史上並ぶものなき瞬間でございます、皆様は列車が驚嘆するような実に驚くべき様子で生命を得るのをごらんになられます。それは、その怪物のようななどから煙と炎を噴き出しながら、皆様へ向かって突進してまいります」¹⁶。つまりここで問題だったのは、同化ではなくて異化、信憑ではなくて懐疑である。観客に退行を誘う映画の想像的起源としての『列車の到着』というステータスは全面的に否定され、初期映画全体の性質であるところのアトラクションの美学が逆に前面に押し出される。

これらの観客の経験は感情移入を促すような物語への古典的観客の沈潜とは深層で違うことを、我々は認識しなければならない。歴史的な文脈と伝統の内に位置付けると、最初の観客の経験は子供じみた信頼ではなく、映画の幻想的な能力についてのあからさまな自覚（と喜び）を示している¹⁷。

神話的に回想された想像上の観客とは全く対照的なこの現実の観客の姿は、90年代以降、『列車の到着』をめぐる解釈において一つの主流になったといつてよい。退行的な「没入」に身を任せた窃視者的観客像への批判は、制度化され

たハリウッド映画とその理想的な観客を固定化することへの批判と通底する。反対に肯定すべきオルタナティブとして、大衆的な見世物とエイゼンシュテインの美学的実践、その両方に由来する「アトラクション」の語を冠した美学を掲げたガニングの目論みは、知られるように一定の成功を収める。

しかし『列車の到着』を見た観客の恐怖に関しては、疑問が解消されたようには思えない。信じがたいものがそれでも視覚化されてしまうことのショック作用、とガニングは説明するのだが、静止映像がモーションピクチャーに変化する瞬間に喚起されるショックと、観客の身体的な反応は、明らかに異なる位相に置かれるべきであるからだ。「驚く」、「喜ぶ」ということに関していえば対象への信憑も没入も必要ないが、「逃げる」ということは対象との何らかの関係が成立した後でなければ起こりえない。幻影だと自覚したまま逃げるということが果たしてありうるだろうか。だとすればガニングは、「信憑」という判断とは別に、不随意的な身体の反射をさりげなく混入していることになる。しかし、即座の、条件反射的な反応という解釈は、少なくとも『列車の到着』に限っていえば十分な説得力を持たない。もともとフィルムの題材は「到着」であり、したがって風を切るような速度で走り去る列車の姿はない。たとえ静止から運動へと唐突に変化するのだとしても、瞬間的に観客を飛び退かせてしまうような速度だとは思われぬし、それどころか十分に待ちかまえるゆとりすらある。

より厳密に言えば、「没入」とは、そもそもフィクション映画の成立とともにしか問題にならない。フィクション映画が表象する映画内現実に対して観客がとりうる心的体勢である「没入」としての「信憑」と、スクリーンに投影された列車の映像が喚起する視覚的錯覚を巡る「信憑」、この二つは分けられて然るべきである。例えばホースの水をめぐる悪戯を描いた有名な『水を撒く庭師』について人はそれをフィクションだと疑うことができるわけだが、『列車の到着』はそのような意味での懐疑の対象ではない。というより、列車の映像から逃げ出すことは、退行的「没入」などをはるかに超えた例外的な事態である。そもそも「没入」とは、わかっただけでも信じたつもりになるという両義的な心的姿勢のことであるから、そのような観客が本当に逃げることはないのは自明であろう。問題なのは、わかっているはずの彼らの身体を動かしてしまったものが何かであるはずだ。だからここで注意しなくてはならないことは、そもそも「古典映画」の枠から考えられた「没入」とこそ対立するはずの「自覚」という心的体勢を強調するあまり、すべてがその「自覚」に引きつけて語られてしまうことである。「没入」とも、「自覚」とも、そしてたかだか視覚的なショックとも異なる位相で動いてしまった観客の身体を問う余地は依然として温存されている。

5. 動けない観客

これまでの議論を整理しておこう。第二節と第三節では「想像的参加」のモデルがそれとしていかに『列車の到着』の逸話を信じさせるべく誘うのかを検討した。可視化しえない衝突の契機を含むがゆえに、列車の驚異を題材にしたスペクタクルは視点の中継を要請し、ゆえに常に想起の対象となる。そしてまさに「想像的参加」の一つの成立基盤は、仮の視点を設けることでフィルム断片を回想された過去において統合することにある。だからこそグラン・カフェの観客も半ば必然的に想起されてしまうのだが、これは無論架空の存在としてである。次に、ガニングの検証に従って、「想像的参加」あるいは「没入」と対照的な「自覚的」観客像をみてきたが、『列車の到着』の逸話に関する限り、これを説明する理由が説得的に示されたとは思えない。視覚的なショックに過ぎないものがいかにして観客の身体を動かすことができたのかが判然としないからである。要するに、「没入」か否かという軸に依拠する限り袋小路は免れえない。

以上の議論を踏まえた上で問いたいのは、「没入」に還元されない身体的な経験の位相をどこに確保することができるかである。言い換えるならば、「想像的参加」の回路によって縫い合わされる以前の、観客と映像との境界面をいかにして同定しうるだろうか。ここでモランによって示唆された、映画館で観客が強いられる「受動性」を再度取り上げたい。第二節と第三節では、これがすでに「投射」の局面を前提とした、つまり動く映像へと内的に結びつくことを保証されている相対的な「受動性」であることが確認された。モランのテキストで一貫して問題だったのは、観客の現実の身体であるというよりは、その内的な「運動感覚」であり、端的にいつて「想像上の人間」だった。それに対して、ジャン・ルイ・シュフェールが1981年に『映画の普通の人間 (L'homme ordinaire du cinéma)』という、モランの『映画：あるいは想像上の人間 (Le cinéma ou l'homme imaginaire)』と対照的な題を持つ書物を取り上げてみたい。シュフェールはここで「想像的参加」、あるいは精神分析的主体をモデルとした観客論と一線を画すもう一つの観客論を展開している。その中で、シュフェールは、想像的な融和ではなく、動く映像と対峙した観客の違和の経験に専ら焦点をあて、投射の契機に原理的に先行する身体的な受動性について興味深い指摘をしている。ここから「想像的参加」とは異なる、原初の観客へのもう一つの遡行の道筋が得られないだろうか。

シュフェールによれば、運動状態に置かれたイメージを見るという経験を規定するのは、なによりもまず観客の身体の全面的な失調状態である。

私は映画館で、様々な運動の想像的な作用範囲を失う。私はかつてこの範囲の中心であると確信していた。そしてまた、この範囲によってのみ、世界の中で働きかける（歩き、苦しむ）ことができるのである。私が映画館へ行くのは、結局のところ、自分がそうであるところの中心と共に、世界そのものを失うためであるのだ。¹⁸

シュフェールによれば、自分の身体という中心点から拡張された想像的身体感覚の「作用圏域」が失われることが、映画観賞体験の一般的な特性である。一般的というのは、スクリーンに表象される映像と観客にいかなる共通の空間的尺度も原理的に保証されないからである。円滑な移入の機制へと参入する手前に留まる観客の寄る辺ない身体をシュフェールは記述の対象とし、しばしばここに「吐き気 (nausée)」、「失神 (syncope)」といった強い表現さえ与える。ここで強調されるのは、映画館という特殊な環境における、自身の身体と運動する映像との間の鋭い断絶であり、そこで生じる観客の身体の「不均衡」である。自然的知覚において、運動するイメージを捉える場合、見ている者は自身の身体を協動的に調整することによって運動を把握する。つまり運動するイメージの把握と、参照枠としての自身の身体は本来切り離せない。ところが映画館において、例えばスクリーン上で接近してくる物体を知覚する場合に、観客は自然的知覚におけるような眼球運動と共にさえ、その映像を迎え入れることができない。運動するイメージに対する身体的な調整は無効であり、イメージの運動が自身の身体にその都度唐突な「重心」を一方向的に押しつけてくるというわけだ。シュフェールの喩えを用いれば、観客は潜在的な「船酔い」の状態にある¹⁹。例えば俳優の身体を代理的な中心点として映像が再組織化される場合でも、常にこの「不均衡」は残る。なぜなら観客が直接関係を結ぶことができるイメージは束の間だけ持続した後、直ちに通り過ぎてしまうからであり、その度ごとに観客は微分的な身体的調整を連続的に再開し続けることしかできないからである。映画の観客は本質的に「実行に移すことのない微かな意思しかもたない優柔不断な存在 (l'être velléitaire)」であるとされる²⁰。

動く映像と対峙したときに観客が経験する知覚の絶対的な非対称性。「想像的参加」というシステムが縫い合わせてしまう以前の、このような違和の局面についてのシュフェールの厳密すぎる論述を経由することで、最初期の映画の観客が直面していた当のものを別様に理解することができるだろう。すなわち、自然的知覚との鋭い断絶と、それでもなお運動状態のイメージと対峙するという経験自体が、驚異の対象だったと仮定することができる。この点については、長谷正人の指摘を参照しておくべきだろう。『リュミエール兄弟のアルケオロジー』と題されたテキ

ストにおいて、長谷は最初期の映画の上映で観客を何より驚かせたのが、脳という情報選択機構を介在させないカメラが可能にした「非-文化的な視覚」であると述べる。視界が意味と親しみを失う「失認症」と比べつつ、長谷はシネマトグラフがもたらした驚愕の理由を、その無媒介的描写の能力に置いている。結論部分を抜粋しよう。

観客たちは列車の突進を、(中略) 日常的な認識枠組み抜きに直接的に受け取ってしまった。だからそれが、スクリーンから溢れ出て来てしまうようにさえ感じ、逃げ出そうとした。言わば彼らは、「ある形而上学的意味における、列車それ自体の存在」を触覚的に感じ取ってしまったというわけだ。だから逆に日常的な認識枠組みを通してしかこの映画を見ようとしなない私たち現代の観客は、この映画に何の恐怖心も感じない。(中略) だからこそ列車は彼らに向かって飛び出してきたのである。それはけっして「夢想」でも「錯覚」でもない。それこそ映画という触覚的現実そのものだったのだ²¹。

長谷の見解は明瞭だが、しかし補足が必要である。これを素朴に、無媒介的な光景それ自体の現前ととってしまうと、その「非-文化的」に撮影されたイメージも結局はまた人間が選択的に視るではないかという反論を避け得ず、長谷の主張もそのような誤解を招く危険を孕んでいる²²。少なくとも『列車の到着』に限って言えば、焦点は、カメラによる無媒介的かつ「非-文化的」な自動転写能力である以上に、観客による運動の知覚を保証していた「環境」に一挙に持ち込まれた断絶である。カメラによって非-身体化された映像の切片が、それでも運動状態のままに映画館で観客の身体と再び唐突に接続されてしまうことによって、たとえば神経を接ぎ木されるような違和がもたらされる。シュフェールはシネマトグラフによって初めてもたらされたこのような経験を「急激発作 (sidération)」と呼ぶ。この点において映画は、同じように座席に固定されたまま受動的に体験される伝統的な演劇の上演や音楽の演奏から区別されるスペクタクルとしての新しさを持っていたのであり、今日見れば特に刺激的に思われないう『列車の到着』が、多大な衝撃とともに受容された理由がここにあるのではないだろうか。

ところで、フランク・ボーは『列車の到着』の神話の背景には当時の西欧社会で頻発していた列車事故への一種のアレルギーが存在していたと指摘し、グラン・カフェの上映のわずか2ヶ月まえ、しかも地理的にもごく近いモンパルナス駅で大規模な列車事故が起こっていたことに注意を促している²³。こうした心理的要因が、当時の観客の恐怖心を煽るのに一役買っていたこともまた無視できないけれども、

ここでいう「列車恐怖」は別のレベルでも理解できるかと思われる。つまり、かつて列車という未知のテクノロジーが西欧社会に引き起こした不安こそがここで反復されている当のものであると考えることができるのではないだろうか。映画の誕生が観客に与えた、機械的知覚を強要されることの衝撃に比肩するものとしてまっさきに挙げるべきは、列車の誕生という出来事であると思われるからだ。ヴォルフガング・シヴェルブシュがその著作『鉄道旅行の歴史』で詳述する通り、鉄道の黎明時代において西洋の人間が経験した知覚の変容は、初期映画の場合と非常によく似ている。

鉄道は、鉄道旅行をするものの知覚が「機械化」するための条件を作り出す。(中略) 旅行者には、ただもうパッと消えてしまう風景しか見えない。大ざっぱな輪郭以外に、通過してゆく風景の何かを認識することの困難さを、鉄道旅行の初期の頃のすべての記録が物語っている。1840年、ヤーコプ・ブルクハルトは、「一番近くにある対象、木とか小屋とかいったものは、全く区別がつかない。振り返ってその方を見ようとすると、それはもうとうに過ぎ去っている」と書いている²⁴。

シネマトグラフと同様に、人は列車の中で視覚の対象を選択することができず、機械が動くのに任せて、視界を拘束され続ける。無論、車窓から見られた「パノラマ的眺望」は同時に新しい視覚の快楽を提供することにもなるのだが、しかしその最初期、馬を使って移動していたときの風景の親しさが奪われ、自分の足で随意に移動することができない状態に対して、人は違和感といいようのない不安を覚えたのだという。運動状態におかれた自身の身体と風景との、機械によるドラスティックな配置変更として、列車の誕生はシネマトグラフの誕生を先取りしていたといえる。

6. 結論

以上、スクリーンに投影されたイメージにあたかも本当に立ち会っているかのような錯覚、すなわち「想像的参加」を軸にして、『列車の到着』の逸話をいかに再構成できるかを検討してきた。「想像的参加」を既成のメカニズムとして前提する限り、グラン・カフェの観客が逃げだす光景は、列車の映像に対してとられた想像上のリアクションとして回想されるしかない。これが『列車の到着』を神話化させてきた一因であった。だが、観客を巻き込む「同一化」の回路への依存が

あり得ない時代において、現実の問題だったのは、運動する列車の映像が観客の身体に引き起こす「不均衡」であり、これはそれ自体として驚異であり、少なくとも接近する列車の映像の恐怖を増幅させる強勢的要因であったと思われる。つまり、列車の映像が動いたから驚愕したのであると同時に、その映像に対して動けないでいる自身の身体に彼らは驚愕したのである。最初期の観客にとっての驚異の対象は、運動状態の映像と自身の身体との新しい境界自体にあった。そのように考えたとき、なぜ他のフィルムでなく『列車の到着』がこれを突出させたのかも理解されるかと思う。画面上を走る一本のレールの上を列車が漸次接近してくる映像作品において、なにより強調されるのは、不動の姿勢のままになすすべなく待機するときの自身の身体の無能力であるからだ。観客は条件反射的に飛び退いたのではなく、むしろ、身体的な反射とは全く無縁に列車が接近するのに驚いた。一般的に、レール上を走行する列車というものはそれ自体恐怖すべき存在ではなく、本当に恐ろしいのはそこから逃げることを禁じられるという特殊な状況のほうであろう。だからこの列車が遅かったとしても、あるいは遅いからなお一層のこと、シネマトグラフの上映装置の中に全身を捉えられ、歯車が不可逆的に進行させていく光景に知覚の自由を奪われることそれ自体が、このフィルムの恐怖を増幅させたと考えべきである。

以上、この論考では、「想像的参加」のモデルの検討を経て、これが融和的に縫い合わせてしまうところの断絶への逆行が試みられた。これを、想像上の身体の基底にある映画館の現実の身体を再発見する試みであったともいえるだろう。原初的断絶、と言えは再 - 神話化の誹りを受けるかもしれないが、実際のところ、このような断絶が普通の映画観賞体験から決して排除されているわけではないのは自明だろう。ネガティブに言えば映画館で覚える居たたまれなさがそれであるし、あるいは映画館を出た後に覚える列車旅行の後のような心地よい疲労感がそれであるともいえる。また、映画の「想像上の観客」は、そもそもこの断絶を縫い合わせたときに初めて出現する効果であり、「想像的参加」、あるいは「没入」には常に上述した断絶が先行することを確認できたかと思う。今後の課題は、このようにして再発見された「想像的」ならぬ「現実的」な違和の経験を初期映画の領域に留まらず、それ以降の時代の映画を記述するフレームへといかに侵入させられるかを考えることにある。例えば、観客の想像的自己をその全体性において代理する存在としてではなく、シュフェールが語る「実行に移すことのない微かな意思しかもたない優柔不断な存在 (l'être velléitaire)」²⁵として、スクリーン上の人間を見つめてみる。そのとき「同一化」とは異なる観客と俳優の絆が記述の対象となりうる。それは例えば、ゴーレムとしての俳優論かもしれないし、また、「想

像的参加」の裏で展開される「恐怖の映画史」をここから書き始めることができるかもしれない。その微かな足場を映画の起源のフィルムにおいて確保することが、この論考のささやかな願いである。

註

¹ グラン・カフェの上映について寄せられた証言については次の文献におけるフランク・ボーの網羅的な調査を主に参照した。Frank Beau, “Le myth de la Ciotat”, *Du trucage aux effets spéciaux, CinémAction*, n° 102, 2002, pp.166-172.

² 『列車の到着』を「古典的劇映画」が要請する退行的なナルシシズムと結びつけて論じたものとしては次の文献を挙げることができる。また、第四節でトム・ガニングが直接批判の対象としているのもこの文献である。Christian Mets, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Union générale d’Edition, 1977. (邦訳＝鹿島茂『映画と精神分析：想像的シニフィアン』白水社、1981年)

³ Edgar Morin, *Le cinéma ou l’homme imaginaire : Essai d’anthropologie*, Edition de Minuit, 2e édition, 1978, La première parution=1956. (邦訳＝渡辺淳、『映画：あるいは想像上の人間：人類学的試論〔第二版〕』法政大学出版局、1983年)

⁴ 「同一化としての投射のメカニズムがシネマトグラフの知覚の起源そのものに存在

している」。Op. cit., p.98.(邦訳＝117頁)。「映画の技術は同一化としての投射の挑発と促進と強化である」。Op. cit., p.105.(邦訳＝125頁)。

⁵ Op. cit., pp. 91-92. (邦訳＝109～110頁)

⁶ Op. cit., pp.102-103. (邦訳＝121頁)

⁷ Op. cit., p.101. (邦訳＝123頁)

⁸ Edgar Morin, *Les Stars*, Editions du Seuil, 1972. (邦訳＝渡辺淳・山崎正巳『スター』法政大学出版局、1976年)「映画というスペクタクルは、あらゆるスペクタクル同様、いやそのどれよりもはげしく、観客と提示される行為との間に、心的同一化の過程を含んでいる。観客は、映画のヒーローの架空で、充実し、勇ましく、愛にみちた生活を心的に生きる、つまり彼らに同一化するのである」。(邦訳＝108頁)

⁹ 「《シネマトグラフ・ド・リュミエール》の観客たちは明らかに、自分たちに向かって突進して来る列車の現実性を信じたからこそ列車を恐れたのであり、彼らは「写実主義の驚くべき場面」を見たからこそ自分たちが俳優であると同時に観客だと感じたのである。(中略) この不確かさは、た

とえ小さなものではあったにせよ初期の上映会ではきまって体験されたもので、人々は車が自分たちの方へ走って来るので叫んで逃げ出し、婦人たちのうちには気を失うものも出た」。Morin, *Cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p.98. (邦訳=117～118頁)

¹⁰ *Stand by me*, Directed by Rob Reiner, Columbia Pictures, 1986. (『スタンド・バイ・ミー』ロブ・ライナー監督、コロンビア・ピクチャーズ、1986年)

¹¹ ジョルジュ・サドウールの証言である。Beau, op. cit., p.168.

¹² Melvyn Stokes and Richard Maltby (edition), *Hollywood spectatorship : changing perceptions of cinema audience*, British Film Institute London, 2001.

¹³ トム・ガニング「驚きの美学：初期映画と軽々しく信じ込む(ことのない)観客」(訳=濱口幸一『「新」映画理論集成 ①：歴史/人種/ジェンダー』所収、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編、フィルム・アート社、1998年、102～117頁、論文初出=1989年)

¹⁴ ガニング上掲書、105頁。

¹⁵ ガニング上掲書、107頁。

¹⁶ J・スチュアート・ブラクトンが『ブラック・ダイヤモンド急行』の前に述べた口上だとされる。ガニング上掲書、108頁。

¹⁷ ガニング上掲書、115頁。

¹⁸ Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma, 1981, p.100.

¹⁹ Op. cit., p. 101.

²⁰ シュフェールはルイス・ブニュエルの『ア

ルチバルド・デラクルスの『犯罪的人生』を援用し、殺人を犯したいという欲望をもちつつも実行に移すときに常に失敗してしまうというこの喜劇映画の主人公を、映画の観客の寓意だと述べる。一般的な筋のある劇映画においても、やはり観客がスクリーンで対峙している最中の登場人物の意図などというものは、やはり微分的、断片的にしか与えられない。Op. cit., pp. 200-201.

²¹ 長谷正人「リュミエール兄弟のアルケオロジー：『列車の到着』の神話学」『CinemagaziNet! : no.2』1998年、<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO2/ARTICLES/HASE/1.HTM>

²² 例えばアンドレ・バザンが顕彰したカメラによる無媒介的な記録の能力に対して次の書物で提示されたジャン・ミトリの反論を参照。Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Cerf, 2001. 補足しておく、バザンはカメラの無媒介性が作家に強いる倫理と、そこから刷新される形式をこそ中心的に論じた。

²³ Beau, op. cit., p.170. また列車恐怖症については長谷の詳細な議論も参照。長谷正人、上述ウェブ・サイト。

²⁴ ヴォルフガング・シヴェルブシュ『鉄道旅行の歴史：19世紀における空間と時間の工業化』(加藤二郎訳、法政大学出版局、1982年、72～73頁)。

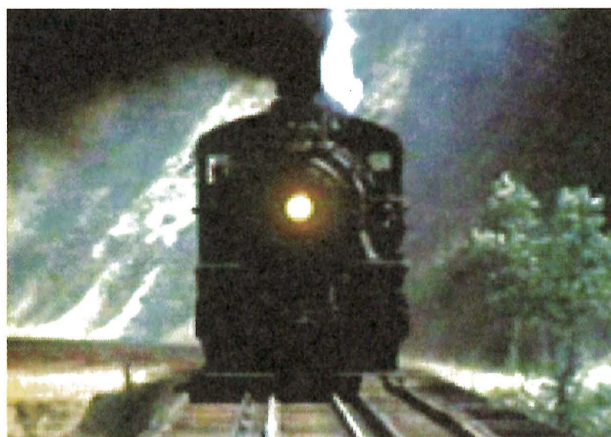
²⁵ ジル・ドゥルーズが『映画-時間』の「思考と映画」の章で示唆したような、映画装置が観客にもたらす「思考の不能力」と、その条件のもとで可能になるイメージ認識における「絶えざる誕生 (perpetual naissance)」もまた、ドゥルーズ本人が

述べているように、シュフェールが提示した「優柔不断な存在 (l'être velléitaire)」と本質的に結びついている。Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Editions de Minuits, 1985, p. 219.

1.



2.



3.



4.



