

精神分析理論の視点から「映像」について考える：
アナログからデジタルへ

伊集院 敬 行

島大言語文化

島根大学法文学部紀要 言語文化学科編 第55号 抜刷

2023年（令和5年）10月

精神分析理論の視点から「映像」について考える： アナログからデジタルへ

伊集院 敬 行

はじめに

「今日、映像とは何かと問うとき、デジタル技術が映像をどう変えたか、という論点はやはり欠かすことができない。カメラの前の実在を前提とし、それを光学的に記録するアナログ画像と、そのような実在抜きにコンピュータが生み出すデジタル画像との間には、一見すると大きな差異があるように思われる。では、デジタル画像とアナログ画像との間には断絶があるのだろうか、あるいはそうではなく、両者の間に連続性を見ることもできるのだろうか」¹。

本稿の目的は多様な精神分析的映画理論のおおまかな全体像を把握し、またそこで重要になるいくつかの概念を確認することで、精神分析学の立場からこの問いに答えることである。

周知のようにフロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) は、第一局所論においては人間の心を大きく「意識」と「無意識」という二つの場に分け²、第二局所論 (構造論) においては「自我」と「エス」という二つの人格的なものを想定することで、夢や精神分析の実践を「意識—自我」と「無意識—エス」が交わる場と考えた。そして精神分析家、映画作家、映画理論家らはこのような精神分析の理論に基づき、映画を夢と比較したり、映画と鑑賞者の関係を心の構造と比較したりすることで、映画というメディアや映画を見るという体験を説明しようとした。

だが、そうしてなされた比較は実に多様なものとなった。なぜなら「意識—自我」を中心にするか、「無意識—エス」を中心にするかで、映画の諸特徴をどう説明するかが大きく異なってくるからである³。そして映画の精神分析的理解が多様である以上、映像のデジタル化を精神分析的に考察する前に、我々はその多様さを把握しておかねばならないだろう。もしかすると、その多様な理論間にある矛盾にこそ、映像のデジタル化を精神分析的に考察するためのヒントがあるかもしれない。これが本稿の執筆の動機が映像のデジタル化であり

ながら、本稿が精神分析的映画理論の振り返りにそのほとんどの頁を割く理由である。その手順は次のようになる。

第1節では1940年代までのフロイトに影響を受けた映画理論には、第一局所論に基づき映画を睡眠中に見る夢としながら、鑑賞者をその夢を見る者として理解する理論と、その夢を解釈する者（いわゆる精神分析家）として理解する理論という大きく二つのものがあったことを確認する。

第2節では1960年代に入りラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）によるラディカルなフロイト解釈の影響を受けた映画理論にも異なる二つの立場、すなわち第二局所論的な発想に基づいて映画と鑑賞者の関係を心的構造と比較するという発想は同じでありながら、鑑賞者を「自我」とし、映画のスクリーンをその「視線」が注がれる「窓」や「鏡」として理解するものと、鑑賞者を「エス」とし、映画のスクリーンをその向こうに「眼差し」を隠す「ヴェール」として理解するものがあったことを確認する（2-1）。またこの第2節では、スクリーンを「ヴェール」として理解するために必要となるラカンの言語理論についても解説したい。というのも、言語が網の目のように透明ではなく、むしろヴェールのように不透明であるとするラカンの言語理論は、映画理論で重視されながらもしばしば誤解されるラカンの「眼差し」を理解するためにどうしても必要だからである（2-2）。

第3節では、第2節で説明した「窓」や「鏡」としてのスクリーンと「ヴェール」としてのスクリーンの対立についての理解を深めるべく、その絵解き図解としてM・アントニオーニ（Michelangelo Antonioni, 1912-2007）の『欲望』（*Blow-Up*, 1967）を取り上げる⁴。『欲望』でははじめカメラのレンズは主人公の「視線」の支配を象徴していた。だが、その時撮影された写真が並べられて原始的な映画になると、写真は主人公の視線の支配を逃れ、トラウマをもたらす「眼差し」となって彼を見返す。ただしこの写真に見られるトラウマ的な性格は、ラカンの言う眼差しによってはじめて論じられたわけではない。この第3節ではそのトラウマ的な性格が、ベンヤミン（Walter Benjamin, 1892-1940）が『複製技術時代の芸術作品』（1936）で用いた「ショック」や「触覚的視覚」という概念ですでに論じられていたことも確認する。

そして「むすびに」でようやく本稿は、前節までに見たさまざまな精神分析的映画理論の共通点や相違点を踏まえ、精神分析的映画理論の全体的な立場から、我々はどのように映像のデジタル化を論じることができるのか、デジタル

技術が映像にもたらしたものは何かを問う。

1. フロイトの時代の精神分析的映画理論：夢としての映画

映画と精神分析が19世紀末に同時に現れると、すぐに多くの人は両者を結びつけて考え始める。「映画は夢に似ている」。ジャン＝ルイ・ボードリー (Jean-Louis Baudry) は「装置、現実感へのメタ心理学的アプローチ」(1975)で次のように当時を思い描いている。

夢と映画の並行関係はしばしば気づかれていた。常識はすぐにそれを察知した。映画の上映は夢を連想させるものであり、夢の一種、本当に夢のようなもの、夢を見る人が自分の夢を説明しようとして、「それは映画の中のようなもの...」と言わざるを得ないときに、しばしば気づかれる類似性があるようなものに思われる (Baudry [2004] 214)。

一方、精神分析家たちも、映画と精神分析を比較し始める。その最初期の言説として、ルー・アンドレアス＝ザロメ (Lou Andreas-Salomé, 1861-1937) が、精神分析について1912年から書き始めた日記『フロイトジャーナル』(1987)の記述が挙げられる。その1913年2月の日記で彼女は次のように述べる⁵。

映画というものは、私たちにとって実に小さくない役割を担っている。この美学批評のシンデレラを擁護するために、いくつかの純粹に心理学的な考察を付け加えるべきだろう。その一つは、映画の技術だけが我々の想像力に近い形で図像を動かすことができるという事実に関係している。映画は、我々の想像力の常軌を逸した動きを真似できると言ってもよい (Andreas-Salomé 100-101)。

ちょうどこの頃のドイツでは、のちに「ドイツ表現主義」と呼ばれる、心理学的なテーマを持つ映画が作られ始めていた。そのひとつ『プラハの大学生』(Stellan Rye, *Der Student von Prag*, 1913) は、E・T・A・ホフマンやエドガー・アラン・ポーによる19世紀のゴシック文学の分身譚を連想させる「無気味なもの」となっている。当然、精神分析はこの作品を見逃さなかった。まず、オットー・ランク (Otto Rank, 1884-1939) が『分身』(1914)でこの作品を論じ、

フロイトも「無気味なもの」(1919)の中でランクの記述を引用する形でこの作品に言及している(なお、この個所は、映画嫌いを公言していたフロイトと映画の数少ない接点のひとつである⁶⁾)。

では、ランクは精神分析と映画についてどのように考えたのだろうか。ランクは以下のように述べる。

おそらく、多くの点で夢の作業(dream work)を思い起こさせる映画撮影は、作家がしばしば言葉で明確に表現できないようなある種の心理的事実や関係を、非常に明確ではっきりと分かるイメージで表現することができるので、その理解を容易にする(Rank 4)。

心の出来事を視覚的に描く映画技術の特殊性は、人間の自我に対する関係が興味深く重要な問題であるということと、その関係の混乱が目に見えるものとして表象されていることを、極端な明瞭さで我々に気づかせてくれる(Rank 7)。

ここでは映画は、それと睡眠時に見る夢との類似から、覚めて見る夢、いわば白昼夢と見なされている。そしてこのような夢と映画鑑賞との類似性を探求したのがシュルレアリストたちであった。とりわけブニュエル(Luis Buñuel, 1900-1983)にとって映画は、鑑賞はもちろん製作においても、夢の状態、睡眠中の心の働きに匹敵するものであった。1952年のメキシコ大学での講演でブニュエルは次のように言う。

映画は、もしそれを操るのが自由な精神であるときには、壮麗かつ危険な武器である。それは、さまざまな夢想、情感、本能の表現に優れた装置である。映画のイメージを作り出すメカニズムは、その機能からいって、人間のあらゆる表現手段のうちでも、眠りのさ中にある精神の活動をもっとも連想させる態のものである。映画作品は、夢の無意識の模倣のようなものだ。B・ブリュニウスは、映画館の中を、しだいに浸透していく闇が目目を閉じるという行為に似ていることを指摘した。このときスクリーンの上と人間の心の奥処に、無意識の中への闇入りが起こる。(略)映画は、その根を深くポエジーの中に滲透させている意識下の生を表現するために発

明されたかの如くだ。それでいて映画がこうした目的に使われたことはなかった。(アド・キルー 112-113)

ランクやブニュエルに従うなら、映画館で我々は、映画製作者という他者の夢を自分の夢として引き受け、そうすることで自身の願望を充足しているということになる (wish fulfillment)。ただし、ここでいう願望充足を、娯楽映画を見ることで普段から思い描いている現実では叶わない夢を叶えることだと考えてはならない。なぜなら、そのような映画は夢のように願望を隠していないからである。ブニュエルが「夢の無意識の模倣」と言うように、映画は夢の作業をなぞることができるからこそ、「意識下の生」としての願望を表現できる。だから、我々が映画によって他者の夢を自分の夢として引き受け、そこで願望充足しているとしても、夢見る者がそうであるように、その願望が何かは分からないままである。映画に隠された願望を明らかにするには、夢と同じく、映画を診察室で患者が語る夢として捉えなければならない。そしてそうするならばこのとき我々は映画を感情移入して観るのではなく、精神分析するようにして観ることになる。たとえば、『カリガリからヒトラーへ』(1947)でクラカウアー (Siegfried Kracauer, 1889-1966) は、ランクと同じくドイツ表現主義の映画を論じ、そこに大衆の無意識を読もうとする。

映画が反映するのは、明白な信条というより、むしろ心理的傾向である——つまり、多かれ少なかれ無意識の次元の下に広がっている、大衆のメンタリティを反映するのである (クラカウアー 11)。

この場合、映画は精神分析の対象であり、映画の鑑賞者は大衆の夢を読み解く精神分析家としてある。

なお、クラカウアーがこのように映画を理解することに大きな影響を与えたと思われるものに、『カリガリからヒトラーへ』で度々引用される最初期の映画専門の雑誌『クローズ・アップ』誌 (*Close Up*, 1927-1933) がある。そこでは精神分析家のハンス・ザックス (Hanns Sachs) や、この雑誌の三人の編集者、マクファーソン (Kenneth Macpherson)、ブライハー (Winifred Bryher)、女性詩人の H.D. らによって、精神分析の視点からたびたび映画が論じられている。また『クローズ・アップ』誌の編集者たちは自ら映画製作に取り組み、その代

表作である『ボーダーライン』(*Borderline*, 1930)には、ザックスの精神分析理論、そして映画を目に見えない内なる事象を知覚可能にするメディアと考えるパブスト (George Wilhelm Pabst, 1885-1967) からの強い影響を見ることができ (Marcus)。

2. ラカンの時代の精神分析的映画理論

2-1. 「窓」, 「鏡」としてのスクリーンから「ヴェール」としてのスクリーンへ

1960年代後半、政治的関心の盛り上がりと共に自我の働きから映画の鑑賞について論じる映画理論が盛んになると、映画は夢よりもむしろ心的構造と比較されるようになる。このような動向を代表する論者が、ボードリーやメッツ (Christian Metz) である。そして、その後のフェミニズム映画理論⁷も、これを引き継ぐ形で発展していく。

ボードリーとメッツの議論をまとめてみよう。まずボードリーとメッツは、映画のカメラを遠近法のカメラが発展したものと捉え、映画の鑑賞者を遠近法の特権的な観察者として見なす。次に、彼らはスクリーンをラカンが「〈わたし〉の機能を形成するものとしての鏡像段階」(1949)で論じた鏡と見なし、そこに「主体」の誕生の再演を認める。こうしてボードリーとメッツにとって映画の楽しみは、スクリーンに映し出されるものへの鏡像的な同一化がもたらす母子一体の感覚の幻想的な再現と、そうして形成される「主体」の誕生にあるとされる (Metz, Baudry [1974-75]) (ただし後で確認するように、ここで言われる「主体」は正確には「自我」のことである)。

つまりボードリーもメッツも、映写機、暗いホール、スクリーンといったさまざまな要素の配置がもたらす効果を、ルネッサンスの遠近法——「窓」であり「自然を写す鏡」とされた——と鏡像段階理論を重ね合わせることで、映画を「主体の眼差し」を中心に構築された、鑑賞者の特権的な位置を保証する装置として論じている。そしてこう論じることでボードリーやメッツは、映画をイデオロギーの産物としてだけでなく、イデオロギー自体を生み出し、さらにそのことを隠蔽する「装置」であるとするのである (apparatus theory)⁸。

1970年代半ばになると、このようなボードリーやメッツの映像理解に基づき、L・マルヴィの「視覚的快楽と物語映画」⁹ (1975) に代表されるフェミニズム映画理論が盛んになる。たとえば、M・アン・ドーンとL・ウィリアムズの編集による『リ・ヴィジョン』(*Re-vision*, 1984) はその成果の一つだろう

(Williams and Doane)。

だが、1990年代になると、このような精神分析の映画理論への応用に対し、ボードウェルとN・キャロルによる『ポスト・セオリー：映画理論の再構築』（1996）に代表される認知理論（cognitivism）側からの批判が起こる。ここでいうセオリーとはいわゆるフランスの構造主義、ポスト構造主義のことで、精神分析的映画理論はその代表的なものとされる。そしてこのような映画理論におけるセオリーの支配に対し、『ポスト・セオリー』は認知主義の立場から代替案を示そうとした（Bordwell and Carroll）。しかし、『ポスト・セオリー』は、精神分析的映画理論への批判としては不十分である。というのも、彼らが批判するボードリー、メッツ、フェミニズム映画理論は、ある意味でラカンの思想の中心に基づいていないからである。

ボードリー、メッツ、フェミニズム映画理論が依拠した鏡像段階理論は、もっぱら自我の誕生について論じたものである。だが、その後ラカンは、意識—自我よりも無意識—エスを重視する理論を展開することになる。ラカンの『セミネール』の各巻の刊行とともに彼の思想の全体像が明らかになると、精神分析的な関心を持つ映画理論それ自体の中からも、鏡像段階理論に基づく映画理論に対する批判が起こってくる。そのひとつが、『オクトーバー』誌に掲載されたジョアン・コプチェクの論文「オルソサイキックサブジェク ト：映画理論とラカンの受容」（1989）である¹⁰。

この論文でコプチェクは『リ・ヴィジョン』に言及し、「鏡像段階理論」に基づくそれまでの精神分析的映画理論をラカン理論のフォーケー化として批判し（Copjec 56）、その代わりにラカンの1964年のセミネール『精神分析の四基本概念』（1973）に基づいて映画を論じることを主張する（Copjec 66）。

コプチェクによれば、それまでの精神分析的映画理論が主体として論じてきたものは、ラカンにとっては主体ではなく自我（ego, self）である。この自我から対象に注がれる「眼差し」——これは「視覚的快楽と物語映画」でマルヴィが「male gaze」と呼んだもので、ラカンの用語では「視線（目）」（l'œil, look）に当たる——は、見る者を見返す「眼差し」（le regard, gaze）と区別されなければならない。これまでの装置理論やその影響を受けたフェミニズム映画理論と異なり、コプチェクはこの見る者を見返す眼差しとそのような眼差しに惹きつけられる者としての主体（sujet）を映画理論に応用しようとした。たとえばコプチェクはこの論文の註で次のように言う。

眼差しは、男性であると想定される覗き見やフェティシズムといった精神分析的な構造に依存していると主張されている。私はその代わりに、眼差しは言語的な前提から生じ、その言語的な前提が今度は精神分析的な概念を形成することを主張しているのである (Copjec 59)。

『精神分析の四基本概念』によれば、見ることには見返されることが含まれている。これはあまりにも常識と違っている。またこの引用でコプチェックが言うように、どうやら我々を見返している眼差しは「言語的な前提」から生み出されるらしい。これもまたすぐに理解できるものではない。では、ラカンの言う眼差しとは一体どのようなものなのだろうか。

2-2. 「言語的な前提が作り出す眼差し」

デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) の『横たわる裸婦を素描する人』(1525) を思い起こそう。これは遠近法の仕組みを説明する版画である。この絵が示すようにルネッサンスの画家たちは、眼の機能をレンズのそれと見なし、眼底に形成される映像を描くことで眼に見えるように対象や空間を描くことができると考えた。見るという行為を説明しようとするとき、私たちの頭に浮かぶのは、このような遠近法が前提とする眼のレンズとしての機能だろう。もし見るものが遠近法的なものだとすると、見ることは、見る者の眼を頂点とする三角形 (視線が作り出す三角形, visual pyramid) として図解できる。

しかし、ラカンを見ることにはそれとは逆向きの三角形もあると言う (Lacan 85, 97)。そしてこれを説明するためにラカンが用いる喩え話が、ゼウクシスとパラシオスの絵の腕比べの物語である。それは次のような物語である (Lacan 95-102)。

ゼウクシスとパラシオスは絵の腕比べをすることになった。ゼウクシスは葡萄の絵を描いた。それは鳥がその実をついばもうとするほど、見事な出来栄であった。勝利を確信したゼウクシスはパラシオスに言った。「さあパラシオスよ、君の絵を見せてくれ。そのヴェールを上げて」。しかし、そのヴェールこそ、パラシオスの描いた絵であった。

このパラシオスのヴェールの仕組みを図解したものが、遠近法を図解した三角形と逆向きに広がる三角形である。ヴェールがあると、その向こうに何かが

生まれる。我々はその何かに魅了され、惹きつけられている。ラカンはこのことを「眼差し」と呼ぶ。だから、それまでの映画理論が眼差しと呼んできたものは、ラカンにとって眼差しではない。ラカンの言う眼差しとは、コプチェクが「言語的な前提」と呼ぶもの、すなわちラカンのいう「象徴界」がヴェールのようにして生み出すものである。

この象徴界とは、まずは言語のことと考えてよい。だが、それは網の目のようにして世界を分節するのではなく、ヴェールのようにしてその向こうに不可能の領域としての「現実界」を作り出す。では、一体どのようにして言語はヴェールのように機能するのだろうか。大雑把ではあるが、ラカンが幼児の言語獲得の場面と考える「快感原則の彼岸」(1920)に登場するフロイトの孫の糸巻き遊びでこれを説明したい¹¹。

「快感原則の彼岸」でフロイトは、「オー」と「ダー」の声を発しながら糸巻きの投擲と引き寄せをするという「いないいない」遊びに興じる自身の孫について考察する。観察からフロイトはこの遊びを次のように理解した。現実には自分の思うようにならない気まぐれな母の現前と消失という受け身の体験に苦しんでいた幼児は、糸巻きを母に見立ててそれを放り投げたり、引き寄せたりする遊びをすることで、その受け身の体験を能動的な体験に置き換え、母の不在を克服しようとしている。そして「オー」はドイツ語の「fort」から、「ダー」はその「da」から借用された音であった。

ラカンはこの遊びが糸巻き単体でなされるのではなく、「オー」と「ダー」という記号の対と結びついてなされていることに注目する。ラカンに倣い、「オー」と「ダー」に注目してこの遊びについて考えてみよう。糸巻きを放り投げるときに「オー」、それを引き寄せるときに「ダー」の語を発したことから、「オー」は母親がそこにいること（見当たらない、どこかにいる）、そして「ダー」は母親がそこにいること（見えている）を表していると考えられる。だから両者の状況を見た目で比較すれば、「オー」は「ダー」に比べて劣っていることを意味する記号ということになる。

しかし、「オー」と「ダー」の発声が交互に繰り返されることで、優劣のある二つの状態が等価なものとして捉え直される。その結果、「オー」は糸巻きが「見当たらない」、「欠けている」という視覚的な「無さ」（どこかにある）から、「どこにもない」という「無さ」へとその意味を変える。そして、これに合わせて、糸巻きが表す母もまた「見当たらない者」から「目に見えるもの

としては存在しない者」になる。このように子が「オー」と「ダー」の語を学んで「語る主体」(sujet parlant)¹²になるとき、子が糸巻きに託した、かつて十全な喜びを与えてくれた母との出会いは、目に見えるものの世界(想像界)では不可能になる。

こうして言葉を学ぶことで、子は母がいなくなった世界で生きていかねばならなくなる。母のいない世界、それは子にとって生きる意味のない世界である。しかし、そんな子供に希望を与えるのも言語である。母を失ったとき、その代わりに「オー」と「ダー」という一組の記号のペア¹³が母の形見として残される。これがヴェールのようにして母を仄めかし、子に欲望を引き起こす。だが、同時に言語はヴェールとして、その欲望の成就を「禁止」する(父の名／禁止, nom/non du père)。もちろん、禁止とは現在の不可能性を未来の可能性へと読み替える方便にすぎず、ヴェールの向こうには何もない。だからたとえヴェールの向こうにいる母と出会うとしても、それは無=死との出会いというトラウマ的な体験になるだろう。したがってヴェールの向こうにいるはずの母と出会うことは、喜びであると同時に、無気味なことでもある。そしてヴェールの向こうには何もない以上、そこで主体は母との出会いを「出会い損ね」ていくしかない (la rencontre manquée) (Lacan 54, 57, 58-59, 61, 66)。

このような母との出会いを説明するためにラカンが喩えに用いたのが、ホルバイン (Hans Holbein, 1497-1543) の『大使たち』(1533)である。真正面から遠近法的にこの絵を見ると、大使たちの足元にはそれが何かが分からないしみがある。しかし、斜めから見ると、それは真っ黒い二つの穴としての目でこちらを見返す髑髏であることが分かる。この『大使たち』のしみのように、遠近法的な見方が解体するとき、そこには無気味な眼差しが現れ、こちらを見返してくる。

以上、眼差しを生み出す「言語的な前提」について概説した。これを踏まえるなら、コプチェックが想定している主体とは、『大使たち』のしみにも似た眼差しとの出会い／出会い損ねを求めて映画を見に行く鑑賞者ということになる。そこでは遠近法的の観察者のような自我は眼差しに見返され、イデオロギーは形成されるのではなく、解体する。おそらくコプチェックはそこに映画を見ることの喜び／畏れを見たのだろう。

ところで、周知のように映像のこのようなトラウマ的な性格を、「プンクトゥム」という語で論じたのがバルトである。『明るい部屋』でバルトは、ラカン

の「現実界との出会い」や「現実界との出会い損なったものとしての出会い」である「テューケー」(tuché) の概念を参考にして、「写真の場から矢のように発し、私を刺し貫きにやってくる」点、「私を引(惹)きつけたり傷つけたりする細部」を「プンクトゥム」と呼んだ(Lacan 53-66, Barthes 15, 48-49, 69)。そしてバルトは、『明るい部屋』の第一部では見る者の読みを狂わす写真の細部に、第二部では写真の「それはかつてあった」という特徴にプンクトゥムを見だし、「温室の写真」と呼ばれる少女の頃の母の写真を巡って写真を論じるようになる。

3. 『欲望』の写真の中の眼差しとしてのしみと

『複製技術時代の芸術作品』のショック作用

『明るい部屋』でバルトが論じるのは、写真であって映画ではない。また、バルト自身は、写真が動きだして映画になることでそこに映しだされるものが生を得るとき、それは「自己のかつての存在を主張」しなくなってしまう、つまり「それはかつてあった」ことを写真が失ってしまうと考えていた(Barthes 139-140)。だが、写真にせよ、映画にせよ、映像は機械という他者の視覚であり、それゆえそこには自我の空間としての遠近法的空間を解体する契機がある。そのとき、映像は我々を見返すだろう。『明るい部屋』でも言及されるアントニオニーの『欲望』(Blow-Up, 1968)を取り上げ、このことを説明してみよう。そのあらすじは以下のようなものである。

ある日、人気写真家の主人公は、公園で逢引をしている年の離れたカップルを撮影する。すると写真を撮られた事に気づいた女は家まで押しかけ、そのフィルムを要求する。そこで主人公は偽のフィルムを渡し、本物のフィルムを現像し、引き伸ばして印画紙に焼き付ける。すると、そこには拳銃や男の死体らしきものが写っている。すでに真夜中であったが、主人公が公園に戻ると、なんと木の根元に男の死体がある。慌てて家に帰る主人公。だが帰宅すると部屋は荒らされ、すべての写真が盗まれていた。唯一残された写真を隣人の画家の恋人に見せるも、引き伸ばされすぎて粒子が露わになった写真は画家の描くポロック風抽象絵画のようには見ええない。翌朝、主人公は死体を撮影しようとした公園に戻る。だが、死体は跡形もなく消えていた。茫然とする主人公。すると、そこに道化の姿をした学生たちが現れ、その中の一組のカップルがパントマイムのテニスをし始めるのだった。

以上が『欲望』のあらすじである。主人公ははじめ公園で盗み撮りしたカップルの戯れる様子を、「幸せで平和な光景」だと想像していた。ファインダー越しに見ることは強調された遠近法的視覚であり、そのとき主人公はその視線で対象を支配している。しかし、次に主人公が写真でその光景を見直すとき、その支配は崩れ去る。写真の引き伸ばしとその並べ替えという原始的な編集により、過去が映画のように再現されると、拡大された写真のしみに拳銃や死体が浮かび上がる。主人公がファインダー越しに見たと思っていたものと現実はまだ違っていた。このように『欲望』では、映像は主人公の遠近法的視覚を解体し、死体との出会いというトラウマ的体験を彼に与える。そしてそのきっかけは、『大使たち』同様、しみであった。

ただし、映像のこのようなトラウマ的な性格は、ラカンの眼差しを用いることではじめて論じることが可能になったわけではない。それは、ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』で用いた「視覚的無意識」、「ショック」、「触覚的視覚」¹⁴という概念によってすでに論じられていた。有名なその箇所を確認しよう。

クローズ・アップによって空間は拡がり、スローモーションによって運動はふくらむ。そしてクローズ・アップは、「どっちみち」ほんやりとなら見えるものを、はっきり見せるだけにはとどまらない。(略) カメラに語りかける自然は、肉眼に語りかける自然とは違う。何より異なる点は、人間の意識によって浸透された空間に代わって、無意識に浸透された空間が現出することである。(略) 人間の歩行について、大まかにではあれ誰でも説明できるのが通例だとしても、足を踏み出す何分の一秒かの瞬間の動きについては、ひとはたしかに何も知らない。ライターや匙をつかむおなじみの動作について、ぼくらは大まかには承知しているものの、そのさい手と金属とのあいだに本来どうということが生じているのかは、ほとんど知らない。まして、ぼくらの心理状態の差異に応じてその点がどう微妙に変化するかなど、分かってはいない。こういうところにカメラはそのすべての補助手段——パン・アップやパン・ダウン、カット・バックやフラッシュ・バック、高速度撮影や低速度撮影、アップやロング——を伴って介入していく。精神分析によって無意識の衝動を知るように、ぼくらはカメラによって初めて、視覚的無意識を体験する。(ベンヤミン 175-177, 傍

点強調引用者)。

そしてこう述べた後でベンヤミンは、意識の空間を把握する肉眼の視覚を「視覚的」(optisch)とするのに対し、無意識的の空間を把握する映像の視覚を「触覚的」(taktil)とし、その感触を「身体的ショック作用」(physische Chockwirkung)と呼ぶ(Benjamin [1974] 464-466, 503-505)。その箇所を確認しよう。

ダダイズムにおいて芸術作品は、ひとの目を魅惑する外見や、ひとの耳を納得させる響きから脱け出して、一発の弾丸に転化した。それはひとを撃ち、こうして作品は、いわば触覚的な質を獲得した。このことは同時に映画への需要を育てることになった。というのも、映画の気散じ的な要素も同様に、まず第一に触覚的といえる要素なのだから。この要素は、つぎからつぎへと観衆に襲いかかってくる場面の転換・ショットの転換にもとづいている。映画は、ダダイズムがいわば道徳的な範囲にお包み込んでいた身体的ショック作用を、その包みのなかから解放したのだった(ベンヤミン 181, 一部改変, 傍点強調引用者)。

このようにベンヤミンが映画を説明する方法は、カメラ・オブスキュラの延長上に写真や映画のカメラを置くような我々の一般的な映像理解とはまるで違っている。確かに一見すると、写真や映画は遠近法的なメディアであるように思える。しかし、ベンヤミンは、クローズ・アップやスローモーションのような「補助手段」や、ソビエト映画に見られるような短いショットの連続する編集スタイルが遠近法的空間としての意識や光学的視覚を解体するとき、スクリーンに無意識——遊戯空間——が現れ、それが我々にショックと呼ばれる触覚的な感触をもたらすと考えた。

このようにベンヤミンのショックは、スクリーンから放射し、我々を傷つけるものとしてあり、その意味ではラカンの眼差しやバルトのプンクトゥムに似ている。そしてこの印象の正しさは、この論文の第一稿であるピエール・クロソウスキー(Pierre Klossowski, 1905-2001)の翻訳によるフランス語版において、ショックの語が, traumatique や traumatisant となっていることによって裏付けられるだろう(Benjamin [1936] 62)。とすれば、先に我々はラカンの眼差

しの説明に『欲望』を用いたように、ベンヤミンのショックの説明にも『欲望』を用いることができるかもしれない。クローズ・アップならぬ「ブロー・アップ」によって拡大された写真のしみに浮かび上がるトラウマ的事実に導かれるようにして、主人公は再び公園に戻る。するとそこには本当に死体がある。恐る恐る主人公はそれに触れる（映像の触覚性）。だが翌朝、彼が再び公園に戻ってみると、死体は跡形もなく消えていた。

ところで、『欲望』の主人公を男児、女を母、殺された男を父と考えるなら、本作には「父を殺し、母を娶る」という男児のエディプスの欲望を認めることもできる。この場合、主人公が女の欲望という謎に導かれて写真を引き伸ばすのは母の欲望を欲望することであり、そうして発見したしみに拳銃や死体が浮かぶのは去勢不安であり、道化のカップルによるパントマイムのテニスは糸巻き遊びということになるだろう。とすれば、主人公が道化の女に促されて見えないボールを拾い上げ、ボールを投げ返すと、聞こえないはずのテニスのラリーが聞こえてくることは原抑圧（エディプス・コンプレックスの抑圧）である。

我々の言語活動が不在の母を中心に行っているように、ボールがなくてもテニス是可以する、死体がなくても死体探しはできる。死体が忽然と消えていたように、我々は欲望の対象といつも出会い損ねる。主人公がこれを受け入れたとき、彼の死体を巡る一夜の冒険は終わる。これは去勢不安の克服を表している。そしてこのことを強調するかのようになり、カメラは芝生の上の主人公を俯瞰ショットで捉えると、彼は緑の矩形の中のしみになり、次第にそこから消え、芝生だけが残される。これはそれまで想像的・鏡像的な「自我」としてあった幼児が、言語の獲得＝象徴界の成立により、「語る主体」として生れなおしたことを表している。

以上、この節では精神分析的な視点から、『欲望』が幼児の鏡像段階から言語獲得への移行を、視線と眼差しの対立、窓もしくは鏡とヴェールの対立、視覚性と触覚性の対立として描いていると解釈した。そしてこのように『欲望』を解釈するなら、我々はこの視線と眼差しの対立が、オープニングクレジットとエンドクレジットの文字の違いとしても表現されていることに気づくだろう。実はこの芝生は、映画冒頭のオープニングクレジットの背景と同じものである。そのときこの芝生に浮かぶ *Blow-Up* のタイトルは、覗き穴のようにしてそこにビキニの女性とそれに群がるカメラマンを見せていた（遠近法的視

覚)。今度も同じ芝生に THE END のタイトルが浮かぶ。だが、このとき、その文字は冒頭と違って黒く塗りつぶされている（不透明なヴェールとしてのスクリーン）。

むすびに

以上、本稿は同じ精神分析理論に基づきながらも多様である映画理論を概観し、次のことを確認した。

フロイトが生きていた時代を中心に活躍した精神分析家やその影響を受けた映画理論家は、第一局所論的な発想に基づき、映画を夢として理解した。そこではある者は映画を見ることを他者の見た夢を自分の夢として引き受けることと考え、またある者は映画を見ることを精神分析の実践と比較しようとした。

そしてフロイトの死後、精神分析的な映画理論は、ラカンによるフロイトの読み直しに合わせながら、第二局所論的な発想で映画を理解することが試みられる。鏡像段階においては、鏡像が「私」＝「自我」を形成する。糸巻き遊びの段階では、「オー」と「ダー」という記号のペアが母子を引き離し、子を「語る主体」にする。映画理論もこれに倣い、鏡像段階理論に基づき、スクリーンを窓、鏡として理解するものと、眼差しとそれを生み出す言語の理論に基づき、スクリーンをヴェールとして理解するものとの二つの方向で映画を説明してきた（言うまでもなく、これらは補い合う関係にある）。

では、このような精神分析的な映画理解に基き、そもその問いに答えてみたい。それは「精神分析的映画理論の立場から、我々はどうのように映像のデジタル化を論じることができるのだろうか、デジタル技術が映像にもたらしたものは何か」というものであった。

デジタル技術の発達による CG や映像の加工は、それまで映像を特徴づけると考えられてきたインデックス性——被写体と映像の物理的結びつき——に揺さぶりをかけ、映像が動くことを再考するきっかけとなったことは記憶に新しい。しかし、映像メディアを説明する比喩として精神分析学が考えた人間の心の仕組みを用いるとき、そうして理解される映像メディアがアナログであるかデジタルであるかは大きな問題にならないだろう。なぜならここまで見てきたように、そこで問われているのはスクリーンが窓・鏡なのか、それともヴェールなのかというものだからだ。

だが、その一方で、スクリーンを窓、鏡、スクリーンたらしめる技術のデジ

タル化が、窓・鏡とヴェールの対立をこれまでとは違った形にすることは十分に想像できる。映像のデジタル化は、一方でCGのように隅々まで製作者の意図が反映された映像の制作を可能にしたが、それと同時にクローズ・アップやスローモーションのような遠近法的空間を解体する「補助的手段」のリストに新しいものを付け加えてもいる。たとえば超高感度撮影、超高解像度撮影、高フレームレート撮影、グーグル・ストリート・ビュー、監視カメラの遍在、ノンリニア編集などがそうである。また最近話題になっている画像生成AIの技術も、一見、製作者の意図をかなえる技術に思えるが、実際の制作において製作者の意図を裏切る映像を量産することから、ここにも窓・鏡とヴェールの対立を認めることもできるだろう（我々が画像生成AIの作り出す映像の出来栄えにどれほど満足しようとも、そもそもそれは我々の「意図通り」なのだろうか?）。このように精神分析的な視点から見れば、映像技術のデジタル化は、映像技術が内包する意識と無意識の対立はそのままに、遠近法的空間（意識の空間）とそれを解体する「補助的手段」の形を変えたと言える。

そして、この変化は制作だけでなく、鑑賞にも見られる。映像のデジタル化は、それまで映画鑑賞に課されていたさまざまな制限から鑑賞者を自由にした。もちろん、すでに家庭用ビデオの登場により、家庭で好きなときに好きな映画を鑑賞できるようになっただけでなく、鑑賞中に映画を好きな場所で停止したり、異なるシーンを見比べたり、スローやコマ送りで見たり、逆に早送りして見たりすることができるようになった（βマックスは1975年にソニーから販売。VHSは1976年にビクターから販売）。とはいえ、再生機器のデジタル化は、磁気テープとは比較にならないほど、再生における自由度を飛躍的に増大させている。最近話題になっている映画の「倍速視聴」はその一つだろう。一見する限り、それは映画を鑑賞者の支配に置く行為に思える。だが、アナログからデジタルになろうと、レンズが作り出す映像は対象の光の機械的複製という意味で機械的画像であり、CGのような画像もまた、コンピュータという他者の作り出した機械的画像であることに変わりはない。写真や映画において遠近法（ベンヤミンが言う「肉眼」）と機械的複製（ベンヤミンが言う「クローズ・アップ」や「スローモーション」）が対立するように、映像が基本的に機械的プロセスという他者性を内包する以上、アナログ、デジタルに関係なくそうして作り出された画像には鑑賞者の視線の支配を裏切っていくものが潜んでいるはずである。とすれば、アナログからデジタルへと変化しても、制

作と鑑賞の双方におけるさまざまな「補助的手段」によって、映像は「視覚的快楽」¹⁵をもたらすと同時に「無意識に浸透された空間」を現出させていくだろう。

註

- ¹ 日本映画学会第18回大会「映像とは何か—デジタルとアナログの間—」シンポジウム趣旨書より。一部改変。
- ² より正確に言うと「無意識について」(1915)でフロイトは、人間の心の場を「意識」(consciousness)と「前意識」(preconscious)と「無意識」(unconscious)の三つに分けた上で、これを快感原則に基づく一次過程(最初に成立する心理過程)に従う「無意識系」と、現実原則に基づく二次過程に従う「意識—前意識系」(二次過程)とに分類した。
- ³ 映画はその機械的特徴においてそれ以前の他のメディアと区別されるが、同時にそれは先行する様々なメディアを統合したものであるため、心との比較で取り上げられた映画の諸特徴には、実際には映画に固有ではないものもある。たとえばボードリーがした映画の遠近法的特徴と自我との比較は、当然のことながら、遠近法絵画にも当てはまる。本論第2節参照。
- ⁴ 本論における『欲望』の理解については、拙論「『悪魔の涎』の翻案としての映画『欲望』：精神分析的解釈から明らかになる両作品の共通点について」(『美学』66巻2号、美学会編、2015年、85-96頁)に基づく。
- ⁵ なおこの記述は、ジャン・ボードリーの『装置、現実感へのメタ心理学的アプローチ』において引用されている(Baudry [1974-1975])。
- ⁶ 1925年1月24日付の『ニューヨーク・タイムズ』紙に「フロイト、ゴルドウィンを撃退：ウィーン精神分析家は映画化のオファーに興味なし」という見出しの記事が掲載されたように、フロイト自身が映画に興味がなかったことは伝説となっている。また、1926年に公開されたG.W.パプスト(George Wilhelm Pabst, 1885-1967)監督作『心の不思議』(*Geheimnisse einer Seele*, (*Secrets of a Soul*), 1926)の製作に参加の要請にも抵抗している(Lebeau 33-34)。1925年、フロイトの6人の高弟(フロイトを含む7人の指輪のメンバー)の一人カール・エイブラハム(Karl Abraham)は、ウーファのエリック・ノイマンから、精神分析的な概念を探求する映画の可能性について相談を受けた。フロイトはこの計画に激しく抵抗するが、同年半ばには同じく高弟の一人のハンス・ザックスがこれに加わり、エイブラハムとザックスの監修のもと、パプストの『心の不思議』が完成する。フロイト自身は映画に批判的だったにせよ、この映画の公開は、映画と精神分析の関係における重要な出来事と言え

るだろう (Marcus 100-104, 240-245)。

- 7 この時代のフェミニズムにおける精神分析の応用とフェミニズム映画理論におけるそれには、その関心に違いがあったことに注意したい。1970年代以降、フェミニズムにとって精神分析は批判の対象からジェンダーやセクシュアリティについて考察する武器となった。そこではフロイトから受け継いだ謎、「女性的ということ」、「女性は何を欲望するのか」を問い直すべく、フロイトやラカンの性理論の修正が試みられる。一方、フェミニズム映画理論では、鏡像段階やフェティシズムの理論を用いることで鑑賞者の自我に焦点が当てられ、セクシュアリティよりも政治に重点を置いた議論がなされる。
- 8 「映写機、暗いホール、スクリーンといったさまざまな要素の配置は、プラトンの洞窟のミザンセースを印象的に再現することに加えて、ラカンが発見した「鏡像段階」のために必要な状況を再構築している」(Baudry [1974-1975] 45)。
- 9 この論文が収められた『視覚と他者の快楽』(1989)でマルヴィは、フロイトのフェティシズムや窃視症の概念を用い、映画において女性登場人物が鑑賞者にとってフェティシズムの対象(フェティッシュ)として機能していることや、彼女に注がれる鑑賞者の「眼差し, male gaze」を窃視症の語で論じている(なお、この「眼差し」は、『精神分析の四基本概念』では「眼差し, le regard」ではなく、「視線, l'œil」に対応する)。では、この本でマルヴィが映画を見ることに認める「フェティシズム」や「窃視症」とはどのようなものか。それは、去勢に直面した幼児がそれを認めまいとする自我の「否認」(denial)の機制(メカニズム)から生じる「倒錯」(perversion)である。

一般に男児の去勢不安は、エディプスコンプレックスを断念、すなわち「抑圧」(repression)によって克服される。これに対し倒錯では、去勢不安は母におちんちんがないことを「見なかったことにする」ことにすることで回避される。この「見なかったことにする」ことが否認であり、そのためには彼が見たその光景は何かで覆い隠されねばならない。そこでフェティシズムではあるべき母のおちんちんの代理、もしくは母のおちんちんの欠如を隠すものとしてフェティッシュ(下着、足、ハイヒールなど)が選ばれる。また、下着泥棒や窃視症では、倒錯者は下着を盗むことやのぞき見することで母のおちんちんを探している。同様に、鏡像段階において幼児が鏡像に同一化することにも、否認のメカニズムを認めることができるだろう。ここでは幼児は母の欲望の対象(=母に欠けたおちんちん)としての鏡像に同一化することで自身を母に差し出し、これにより母におちんちんがないことを否認している。

以上がマルヴィの理論の根底にあるフェティシズムや窃視症のあらましである。この説明から分かるように、これらフェティシズムや窃視症、そしてボードリーや

メッツが依拠する鏡像段階の理論は、言語獲得前の視覚中心の自我の機能（ラカンの言う想像界の論理）に基づく視覚的なものである。したがって同じラカンを参照しながらも彼らの映像論は、後に見るコプチェックが基づくラカンの理論、すなわち言語と主体の関係を論じる理論（象徴界）とは基づくものが違っているのである。

- ¹⁰ 論文題目にある「オルソサイキック・ザブジェクト＝正しい精神的主体」とは、これまでのラカン理論を応用した映画理論が、実は主体ではなく自我を論じていたことを指摘し、正しくラカンの言う主体（フロイトのエス＝それ＝SujetのS）を論じることを主張するためのものだと思われる。
- ¹¹ ラカンがした『快感原則の彼岸』の糸巻遊びの再解釈は、石田浩之の『負のラカン：精神分析と能記の存在論』を参考にした（石田1992）。
- ¹² ラカンのいう主体 Sujet (S) は『自我とエス』の Es (it, それ) に相当するものである。このSは言語を獲得することでS' (Sに去勢を意味する／を重ねたもの。「エス・バレ」と読む) と対象 a (言語のヴェールの向こうに抑圧された母) に分裂する。そして「語る主体」としてのS'は、かつての半身としての対象 a を激しく欲望し、それを掴もうと言語活動に駆り立てられる。したがってラカンの言う主体とは無意識的なものであり、我々が「私」と思っているもの（＝自我）ではない。
- ¹³ 記号のペアとしてラカンが用いる表現には以下のようなものがある。une des premières oppositions, signifiant binaire, le couple des signifiants, le signifiant S₂ du couple (Lacan 60, 199, 200, 213, 214) なお、『エクリ』の「無意識の位置：ボンヌヴァール会議にて、1960年の発表を1964年に書き直した」でラカンは、記号を「記号は誰かのために何かを表す」(Les signes représentent quelque chose pour quelqu'un.) と定義するのに対し、シニフィアンを「あるシニフィアンはそれとは別のシニフィアンの代わりに主体を表象する」(Un signifiant représente un sujet pour un autre signifiant.) と定義する (Lacan [1966] 840)。このシニフィアンの定義を糸巻と fort-da に当てはめるなら、はじめ糸巻が表していた母は、糸巻遊びの後、言語のヴェールの彼方に捉えられるようになるのだから、「fort-da (S₂) は糸巻 (S₁) に代わって主体を表象する」となるだろう。この主体は去勢される前の母子一体の状態の主体 (S =Sujetの頭文字) のことで、母でも自分でもあるものである。はじめ糸巻はこれを表象している。しかし、糸巻に代わって言語がこれを表象するとき、言語 (S₂) というヴェールは母子一体としての主体を対象 a (かつての主体の核としての母) とS' (去勢された主体。／は去勢を表す) とに切り離し、以後、残りかすとしての主体 (S') は、言語というヴェールが仄めかす対象 a を果てしなく望む者となる
- ¹⁴ ベンヤミンはこの触覚性の語をアロイス・リーグル (Alois Riegl, 1858-1905) の『末期ローマの美術工芸』(1901) から借用した。もし、個々の事物が持つ「存在」の確かさを表現しようとするなら、直接触ることのできる距離から対象を見なければな

らない。その結果、対象は平面的に描かれ、陰影よりも輪郭が強調される。リーゲルはこのような「近接視 (Nahsicht)」による対象把握を古代エジプト絵画に認め、これを「触覚的把握」と呼ぶ。一方、古代ローマの絵画のように、個々の事物の存在よりも、それを取り巻く空間 (奥行) のほうを重視するなら、対象から遠ざかって描かなければならない。こうして対象は立体的に描かれ、輪郭よりも陰影が強調される。リーゲルはこのような「遠隔視 (Fernsicht)」による対象把握を「視覚的把握」よび、これが遠近法を準備したと考える (奥田 256-259)。

- ¹⁵ 「今、新しいメディアは、観客が映画の直線性や流れを操作する新しい能力によって、古い鑑賞を新しい種類の視覚的快楽へと変異・再構成している」。(ローラ・マルヴィ『視覚と他者の快楽』第二版 (2007) の序文にある *Death 24 x a Second* に言及する箇所より (Mulvey xxiii))。

文献リスト

- 石田浩之『負のラカン：精神分析と能記の存在論』誠信書房，1992年。
- 奥田隆男「視覚と距離：ゲオルグ・ジンメルとアロイス・リーゲル」『視覚と近代：観察空間の形成と変容』大林信治，山中浩司編，名古屋大学出版会，1999年。
- キルナー，アド「現代のシネマ3 プリュエール」種村季弘訳，三一書房，1970年。
- クラカウアー，ジークフリート『カリガリからヒトラーへ』平井正訳，せりか書房，1971年。
- ベンヤミン，ヴァルター「複製技術時代の芸術作品」，多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』所収，岩波書店，2000年。
- Andreas-Salomé, Lou. *The Freud Journal*. Trans. Stanley A. Leavy with an introduction by Mary-Kay Wilmers. London: Quartet Books, 1987.
- Barthes, Roland. *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*. Paris: Seuil, 1980. (ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳，みすず書房，1985年)
- Baudry, Jean-Louis. "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema." Trans. Jean Andrews and Bernard August. *Film Theory and Criticism*, 6th ed., Ed. Leo Brandy and Marshall Cohen, New York: Oxford University Press, 2004. Originally published in *Camera Obscura*, no. 1, Fall 1976.
- Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." Trans. Alan Williams. *Film Quarterly*, vol. 28, no. 2, Winter 1974-1975. University of California Press.
- Benjamin, Walter. "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée," Traduit par Pierre Klossowski. *Zeitschrift für Sozialforschung* (Jahrgang V). Herausgegeben im Auftrag des Instituts für Sozialforschung von Max Horkheimer/Librairie Félix Alcan, 1936.

- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit Erste Fassung, Zweite Fassung.“ *Gesammelte Schriften* 1.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, 1974.
- Bordwell, David and Carroll, Noël. eds. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University Wisconsin press, 1996.
- Copjec, Joan. “The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan.” *October*, Vol. 49, Cambridge: The MIT Press, 1989.
- Doane, Mary Anne and William, Linda. ed. *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: University Publications America, 1984.
- Lacan, Jacques. “Position de l’inconscient au congrès de Bonneval reprise de 1960 en 1964.” *Écrit*. Paris: Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973. (ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』小出浩之、新宮一成、鈴木國文、小川豊昭訳、岩波書店、2000年)。
- Marcus, Laura “The Contribution of H.D,” and “Cinema and Psychoanalysis.” in *Close-up 1927-1933: Cinema and Modernism*. Ed. James Donald, Anne Friedberg and Laura Marcus. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire : Psychanalyse et Cinéma*. 1977. Christian Bourgois,1984.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Visual and Other Pleasures* 2nd Edition. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.
- Rank, Otto. *Double: A Psychoanalytic Study*. Trans. Harry Tucker Jr.. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.

本稿は日本映画学会第18回大会シンポジウム「映像とは何か—デジタルとアナログの間—」(2022年12月10日)の発表に基づく。