

Phenomenology of Touch in the film *Female Perversions*

FURUYA Kohei

Abstract

The difficulty in explaining the “touching” effect of the film *Female Perversions* lies in its contradictory appeal to the audience. While the film calls on the audience to participate in a discussion about contemporary sexual politics, it also encourages them to suspend such a cerebral way of watching the film and to engage sensually in it as lay cinema fans enjoy a nice entertainment movie. This apparently highbrow film illuminates the gap between a sophisticated analytic mode of film-watching and a more sensual and corporeal cinematic experience, inviting us to move from the former mode of filmic experience to the latter. Drawing on French phenomenological philosopher Maurice Merleau-Ponty’s concept of “flesh,” this paper aims to describe the film, the audience, and the intertwining of the two as a sensual, material, and corporeal being. Focusing especially on the moments of “touch” in the film, the effect of which plays a crucial role in the subtle shift of the aforementioned filmic experience, this paper textualizes what happens when there is a touch in the film, how touch serves to produce the power of the film, and how the power of touch affects us when we are watching.

映画『女性的倒錯』における接触の現象学

古 屋 耕 平

著名なイギリス人女優ティルダ・スウィントンが主演を演じる日本未公開のアメリカ映画『女性的倒錯 [Female Perversions]』は、1996年の公開以来、主に英語圏の新聞や雑誌のアート・エンターテインメント欄において、概ね好評ながらもやや微妙、といった評価を受けてきた。多くの批評家が、映画に込められた力強いフェミニスト的なメッセージに肯定的なコメントを寄せ、性差別的な社会で困難を抱える女性たちの鮮やかな描写を称賛しつつも、いささか安易とも取れる俗流フロイト派的な精神分析言説の多用には難色を示している¹⁾。特に批評家たちの不評を買ったのが、ともすれば感傷的な家族ドラマへの逃避にも見えるような映画の最終場面である。例えば、あるニューヨーク・タイムズの批評家は、「現代の性政治やフェミニズムに鋭く波長を合わせた映画にとって、[主人公の] イヴが抱える問題に対する心理学的な回答への非常に説得力を欠いた退却は、洗練された議論の積み重ねが論点を欠いたまま終わってしまうのと同義である」(Holden 1997) と述べている。しかしながら、このような評価にも関わらず、実際に映画を見た観客たちの中には、批評家たちの不評を買っ

1) 例えば、『ツーソン・ウィークリー』のコラムニストは「頭のおかしい登場人物に焦点を当てることによって、ストレイトフェルドは女性が力を勝ち取る上での主な障害は内的で心理的なものであると言っているように思われるが、それは単純に馬鹿げている」(Richter) と述べている。また『ロサンゼルス・タイムズ』のライターは「イヴの夢と想像の中に湧き出ていると思われる多数のイメージは、文字通りにすぎるものと、曖昧にすぎるものの間で揺れている」(Thomas) と述べている。

た映画の最後の、主人公が一人の少女の顔に触れる (touch) 場面に、どこが良いのかうまく説明できないながらも、感動させられた (touched) ように見える。

なぜ、どのように、この映画の最終場面が感動的 (touching) でありうるのか。この問いをより複雑にしているのが、監督であり脚本家の一人であるスーザン・ストレイトフェルド自身のコメントである。インタビュー等で、ストレイトフェルドは、学者や批評家たちがフロイト精神分析理論の通俗化とみなすようなポップ心理学に強い影響を受けたことを公言し、実際に、映画『女性的倒錯』もフロイト派フェミニスト精神分析家ルイーザ・J・カプランの1991年の著作『女性的倒錯—エマ・ボヴァリーの誘惑 [*Female Perversions: The Temptations of Emma Bovary*]』の翻案として構想されている。あるインタビューでは、ストレイトフェルドは「その本は挑戦的で非常に解放的で、[人間の] 行動を単に自らの意志で行う以上のものと捉えています。行動は家族や社会に由来するものであり、そこには社会的、経済的、政治的な要因と密接に絡み合った長い歴史があるのです」(Durick 1997, 107) と述べている。だが、後に論じるように、この監督の言葉とは裏腹に、映画『女性的倒錯』の観客を感動させる力は、彼女がインスピレーションを受けたというフロイト派精神分析理論とは直接関係が無いように思われる。また、それは批評家たちが映画の核であると思える古典的なフェミニズム思想にその多くを負っていないようにも見える²⁾。むしろ、この映画をユニークな点は、観客に対する一見すると矛盾した訴えかけにある。映画『女性的倒錯』は、一方では、芸術映画マニアやプロ批評家からなる観客に対して、現代の性政治に関する高度に理論的な議論に参加するよう求めながらも、もう一方で、彼らが慣れている客

2) ジュリー・マーレイは、映画『女性的倒錯』は「ときには、セルフヘルプや回復物語と呼ばれるようなものとは無関係で、それらと戯れている」(Murray 102) と論じる。『女性的倒錯』の心理学や精神分析の扱いに関する本稿の議論もマーレイの議論に同意する。

観的で理性的な映画鑑賞法を一旦中止し、素人が人気の娯楽映画を楽しむように、映像や登場人物に身体的にのめり込むことを促す。映画の現象学を標榜するヴィヴィアン・ソブチャックは「現代の映画理論は、映画の感覚的な訴えかけや、観客の『身体的、物理的存在』を一般的に無視するか避けてきた」(Sobchack 2004, 55-56)と述べているが、一見するとインテリ向けのフェミニスト映画『女性的倒錯』は、客観性を重視する分析的な映画鑑賞法と、感覚的で身体的な映画体験とのギャップを浮き彫りにする。特に、ソブチャックが述べるような身体的で肉体的な映画体験について考える上で、モーリス・メルロ＝ポンティの身体の現象学は非常に有益である。伝統的に、フェミニスト批評家はメルロ＝ポンティの現象学に内在する独我論的思考と男性中心主義を批判してきたが、フェミニスト的現象学を謳う批評家の間では、近年メルロ＝ポンティの再評価が行われつつある³⁾。後に述べるように、映画『女性的倒錯』はメルロ＝ポンティの現象学のフェミニスト的再解釈の好例を示すと同時に、古典的フェミニズムの現象学的再考の模範たり得ている。

以上のような観点から、本稿は、映画『女性的倒錯』における映画と観客の感覚的で身体的な絡み合いについて言語化することを試み、人が他の人や物に接触する瞬間に着目しながら、そのような瞬間が上で述べたような観客の映画体験の変容を促す重要な契機として提示されていることを明らかにしたい。そのために、本稿では、特にメルロ＝ポンティの接触という現象に関する論考に依拠しつつ、映画の中でいつ接触が起こり、そのような接触がどのように映画の魅力を生み出し、またそれが観客にどのように作用するのか、現象学的に記述してみたい。

3) 例えば、ジュディス・バトラーは、『知覚の現象学』においてメルロ＝ポンティが想定する「性的関係とはヘテロセクシャル」なものであり、「その男性性は、結果的に対象を肉体としてのみ定義する実体の無い視線によって特徴づけられる」と批判している(“Sexual Ideology and Phenomenological Description” 86)。

心理学・精神分析を超えて

主人公イヴと女性精神分析医レネーと初めて会った日に肉体関係を持つが、レネーはイヴの性格を分析し「私のプロフェッショナルな意見では……あなたは深く衝動的で、ひどく好色で、過度に共依存的な女性で、大抵の場合、愛しすぎるか愛が足りないかどちらかといったところね」と述べる。これに対して、イヴは「心理学の問題点は……何も具体的でないこと。私は法のほうが好き。白か黒か。ルールに従い、結果は受け止める。有罪か無罪か。」映画全体を通して、イヴの心理学一般に対する強い反感は繰り返し強調され、例えば、妹マデリンが自身の窃盗症について心理学の文献から引用して説明しようとする際にも、鼻であしらい会話を止める。その一方で、映画は、イヴ自身も心理学的なボキャブラリーにしばしば頼っている点もアイロニカルに描き出す。例えば、万引きで逮捕されたマデリンが留置所から出てきた際に、イヴは「あなたの行動は非常に自身に対して自己破壊的に見える」と説教をするが、これに対して今度はマデリンのほうが「一生のお願いだから、私の行動をジャッジするのを止めてくれないかな……。イヴ、あなたは人の話を聞いてないわよ」と苦々しく答える。心理学的な表現を多用するのは、これらの高等教育を受けた知識人女性だけではない。マデリンが部屋を賃借するウェディングドレスショップのマネージャーであるエマも、母親に反抗しフェミニンな服を着るのを拒む思春期の娘エド（エドウィナ）に対して、「くそ面倒な青年期になるわね！」と吐き捨てるように言う。映画の中で、心理学的な表現の不用意な使用は、その言葉が向けられた当人を常に怒らせることになる。これらの場面を通じて、『女性的倒錯』は、それが向けられた当人を物象化し、孤立させてしまう俗流心理学の一般的な傾向を暗に批判する。また、精神分析医レネーがイヴと信頼関係を築くことに繰り返し失敗する点も、心理学や精神分析の有効性に対するアイロニーとなっている。同作品は、単純化

された俗流心理学の過度の使用が、人同士のコミュニケーションを容易にするのではなく、むしろ阻害する要因となってしまった現代アメリカの医療文化に対する風刺であると言える。

この映画の心理学や精神分析一般に対する批判は特にフェミニズムの伝統的なフロイト派精神分析の批判と密接に関わっているが⁴⁾、それは特にイヴの脳裏に繰り返し蘇る子供時代のトラウマの記憶の中の一つの場面に最も良く現れている。その場面で、彼女の父親は椅子に座り、ノートに何かを書き付けている。一方、母親は彼の前に立っている。母親は父親に近づいて彼の膝の上に座り、彼のペンを奪って、自身の裸の胸の上にペン先を走らせる。彼はペンを払い除け、彼女を床に突き飛ばし、再び何かをノートに書き始める。このように肉体的な接触を求める母親とそれを拒む父親の姿は、この映画の原型的なイメージとなっている。家族を気かけない著名な作家の父親は、冷徹で分析的な人間理解に固執するフロイト的知識人のカリカチュアであり、物語全体を通じてイヴが抱えるトラウマとは精神分析的思考それ自体である。ゆえに、物語における主人公イヴのトラウマからの回復の物語は、しばしば父権制と密接に結びついた精神分析的言説からの脱却の物語となる。そして、そのような主人公の対象から距離を置いた分析的な他者との関係からより感覚的で肉体的な他者との関わり合いへのシフトは、冒頭で先に述べたような、映画自体の、観客に考えさせる知的な作品様式から、より感覚的、身体的に観客をのめり込ませるような作品様式へのシフトと平行になっている。そして、作品の中の物語と作品の外の様式的な要素の両面において、このような変化を引き起こ

4) フェミニズムと精神分析の対立の歴史については、Richard Feldstein and Judith Roof (eds.), *Feminism and Psychoanalysis* (Ithaca: Cornell UP, 1989) を参照。ジェンダー理論やクイア理論、その他のセクシュアリティ、ジェンダー理論を通じたフェミニズムと精神分析の関係についての再検討に関しては、例えば Teresa Brennan (ed.), *Between Feminism and Psychoanalysis* (New York: Routledge, 2002) を参照。

す契機となるのが、様々な接触の場面である。

接触の現象学

近年、様々な研究分野において、新たな世界認識の方法としての接触や触覚に関する研究が進んでいる。心理学や医学においてはすでに多くの研究が発表されているが⁵⁾、ロボティクスの分野などでは、特にロボット用の人工感覚器官開発のために人間の触覚についての研究が進められている⁶⁾。また人文学一般においても、接触に関する様々な問題が注目を集めつつあるが⁷⁾、そこでメルロ＝ポンティの知覚の現象学が取り上げられることも多い。メルロ＝ポンティの遺稿からなる『見えるものと見えないもの』における以下の一節などは、現代の映画研究においても、彼の現象学的身体論を最も良く要約した文章としてしばしば言及されている。

私はどのようにして特に私の手に、滑らかな物やざらざらした物の木目を感じさせてくれるその程度と速さと方向をもった運動を与えるのだろうか。手の探索とそれが私に教えてくれるもの、私の運動と私が触れるものとの間には、或る原理的な関係、或る血縁性があり、そのおかげで、それらが単にアメーバの偽足のような、身体的空間の漠然とした束の間の変形ではなく、触れうる世界への加入・開在性となるのでなければならない。そして、このようなことが起こりうるのも、

5) 接触の研究において、心理学分野で影響力のある研究書としては、David Katz, *The World of Touch* (Hillsdale: L. Erlbaum, 1989)、Tiffany Field, (ed.), *Touch* (Cambridge: MIT Press, 2001)などを参照。

6) Claudia Castañeda, "Robotic Skin: the Future of Touch?" in *Thinking through the Skin*. Ed. Sara Ahmed and Jackie Stacey. (New York: Routledge, 2001), 223-36を参照。

7) メルロ＝ポンティ的な身体現象学と関連した文学、映画、及び表象研究の好例としては、Gabriel Josipovici, *Touch* (New Haven: Yale UP, 1996)、Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: U of Minnesota P, 2002)、高村峰生『触れることのモダニティ——ロレンス、ステューグリッツ、ベンヤミン、メルロ＝ポンティ』(東京、以文社、2017年)など。

私の手が内側から感じられるものであると同時に、外から近づきうるもの、例えば私のもう一方の手で触れうるものであり、私の手が、それによって触れられている物の間に位置し、或る意味ではそれらの一つであり、要するにそれがその部分をなしている触れられうる存在に開かれているからにほかならない。私の手における触れるものと触れられるものとのこの交叉によって、手自身の運動が、その問いかけられている宇宙と合体し、宇宙と同じ地図に記載されることになるのだ。手の運動と宇宙というこの二つの系は、オレンジの両半分のように、互いに重なり合うのである。(『見えるものと見えないもの』185)

ここでメルロ＝ポンティは、いわゆるデカルト的な近代の世界認識の枠組みの外側から、自己と世界との関係、あるいは世界の一部としての自己の存在についての再検討を可能とする三つの参照点を提示している。第一点は、考える体、あるいは身体に備わった思考能力である。例えば、手が物に触れるとき、手は、頭の部分における思考能力の助けを殆ど借りずに、その物がある場所へと勝手に移動する。また、手はザラザラした表面となめらかな表面の違いを頭よりも先に認識する。第二点は、触れる主体と触れられる客体の逆転の可能性である。接触は、触れる側から触れられる側に対する一方的な働きかけというよりも、一方が主でもう一方が客という区別のない両者の相互作用として捉え直される。このような理解においては、ある事物がもう一つの事物に触れるとき、同時に、後者が前者に触れていることになる。第三点は、両者の間に予め存在している関係性である。触れる主体が触れられる客体に触れることを可能とするためには、後者が前者の手の触れる範囲内に位置していることが必要である。両者の関係性こそが両者の接触を可能とする。

このようなメルロ＝ポンティの接触をめぐる、精神と肉体、主体と客体

の関係性に対する現象学的な理解は、映画『女性的倒錯』も共有するものである。この映画は、一人の人間と他の人間と接触する場面や、人間が物に触れる場面など、様々な接触の瞬間を執拗に映し出す。冒頭から、主人公イヴが他人との性的な接触を衝動的に求める様子が繰り返し描かれる。一方で、妹のマデリンはいわゆるフェティシズムと窃盗症に嗜癖する人物として設定され、彼女が店で上質な布のスカーフを撫で回したすえに盗み出すようすが描き出される。またカメラは、ブライダルショップのマネージャーであるエマが、自身が作るブライダルドレスの表面を何度も撫でる姿を映し出す。その一方で、カメラは、さらにエマの姉でダンサーのアニーがダンスをしながら自身の体と他人の体に官能的に触れる様子も映し出す。

様々な接触行為が描かれた場面は、映画の翻案元である前述のカプランの著作『女性的倒錯』において紹介されているが、その記述スタイルは映画版における同じ行為の描写と大いに異なる。例えば、以下の箇所はカプランの著作の典型的な記述スタイルを表している。

窃盗症においては、変態的行為は公共の場へ移動し、そこでは窃盗は社会環境に対する非難となり、器物破損や放火と同様に、社会の伝統やシステムや記念碑に対する復讐的な攻撃でとなる。デパート、ホテル、博物館、ナイトクラブ、墓地など、窃盗が起こる場所は、篡奪的でフラストレーションをもたらす乳房の感情的な代替物である。窃盗症においては、かつて人間関係に付随していた欲望は、物、すなわち社会的な商品へと転移する。(Kaplan 1991, 287)

この一節を含む一章において、著者カプランは、窃盗症とはなにか、それがどこで行われるか、だれが窃盗症になりやすいか、なぜ窃盗症という病理が生じるのか、といったことについて論じ、窃盗症の様々な行為を分析

しながら、女性的倒錯の症例のひとつとして分類している。だが、カプランの因果論的記述には、症例として言及されている人々が実際にどのような（優しく、乱暴に、ゆっくり、速くなど）物に触れ、またどのように盗むのかといったことについての詳細な描写は殆ど無いと言って良い。対照的に、映画の方では、カメラは、マデリンが商品に触れ、盗むまでの行動を、クローズアップを用いながらじっくりと追いかける。その一方で、物語上は、マデリンが物を盗む理由について明示する場面は存在しない。他の様々な接触行為についても同様で、その行為が行われる理由について因果的な説明が加えられることはなく、カメラはそれらの場面を、クローズアップを多用しながら映し出してゆく。このようにして、映画『女性的倒錯』は接触の心理学ではなく現象学を志向することになる。

現象学的に再検討することによって、これら女性の倒錯行為について異なった見方が可能となる。例えば、カプランの窃盗症の解説では、倒錯行為の原因は基本的に個人が抱える精神的な問題に帰される。しかしながら、盗む人と盗まれる物の間に予め存在する関係性について考慮するならば、倒錯の原因は必ずしも盗む側のみに帰されるものでなく、むしろ倒錯行為を喚起する社会の側にも求められることになる。だが、それは単に窃盗を行った個人の法的な責任を問うべきではないと主張することにはならないし、また社会の側に一方的に責任を転嫁することにもつながらない。そうではなく、現象学的な理解においては、（マデリンのセリフにもあるように）判断を一旦留保することによって、例えば法や医療といった枠組みの外側で、一つの現象を再考察することが促される。この現象学的方法論は、マデリンが物を盗む理由を必ずしも説明できるわけではないが、それよりもむしろ、マデリンの欲望を単に彼女の個人的な問題と考えるのではなく、より広い社会の網の目の中に置いて見直すことを可能とする。カプランの殆ど暴力的に単純化された精神分析医学や、主人公イヴの厳しい法理解に

やや欠けているのは、そのような医療や法や種々の社会システムが必要とされ、作り出され、実践されるに至ったそもそもの状況に対する批判的視点と、さらには、そのようなシステム自体の変更可能性に対する想像力である。

イヴが窃盗で逮捕された妹マデリンの面会に留置所に行く場面で、彼女は女性看守に妹の本を日曜日に差し入れに来て良いか尋ねる。

看守：「だめです。」

イヴ：「なぜ？」

看守：「規則です。」

イヴ：「一体どんな規則よ？」

さり気なく挿入されたこの短い会話は、たとえ馬鹿げた規則であっても、規則である以上守らなければならないという法の本質を巧みに描き出す。だが皮肉なことに、イヴ自身も恋人との関係において、同様の不条理な規則にがんじがらめになっていることが明らかになる。イヴは男性の恋人との取り決めに破って予定外の時間に彼の仕事を訪れるが、夢の中で母親を乱暴に拒絶する父親と同様に、恋人はイヴをにべもなくはねつける。これに対し、イヴは「規則を変えられると期待してはいけないって分かっている。あなたは仕事を続けて。私は大丈夫」と言いながら、あっさりと引き下がる。これらの場面を通じて、男性優位の社会で男に負けずに生きる彼女が、社会的成功と引き換えに、いわゆる父の法を内面化している姿が浮き彫りにされる。

しかしながら、映画が進むにつれて、イヴは自身の人生を支配する厳格な規則を変えることを少しずつ自身に許すようになり、自分と他人の両方に対する客観的で分析的な理解を保留し、より感情移入的で関係性重視の

他者との交流を行うようになる。このような、デタッチメントからコミットメントへ、あるいは無関心から共感への意識の変化が最も良く表れているのが、以下の場面である。留置場にいるマデリンの荷物を取りに彼女の部屋に入ったイヴは、マデリンの博士論文の原稿を目にし、なんとなく手にとってみる。それはメキシコの母権制コミュニティについての人類学的研究で、その中のいかにもインテリのフェミニスト的な一文を読み上げてイヴは鼻で笑う。その直後、イヴはなにげなく顔を上げ、生きたイグアナを頭にのせた（おそらくはマデリンの研究の研究対象である）メキシコの女性の写真を目にする⁸⁾。その瞬間、まるで写真の中の女性彼女を見つめているのに気付いたかのように、イヴは真面目な顔になる。彼女はマデリンの博士論文を見た際には明らかに馬鹿にした顔をするが、写真の女性に対しては笑い飛ばすことができない。なぜこのような違いが生じるのだろうか。この場面では、おそらくイヴと写真の女性の間に身体的なレベルで何らかのコミュニケーションが成り立っているように思われる。そうであれば、写真の女性を見た瞬間にイヴの顔が変わることは無いはずだからである。



8) このイグアナを頭に載せた女性の写真は、メキシコ人写真家 Graciela Iturbide の作品で、タイトルは “Nuestra Señora de las Iguanas, Juchitán, Oaxaca” である。



イヴと写真とのコミュニケーションについて考える上でヒントとなるのが、前述の考える体という概念である。身体に備わった思考能力という観点から上の場面を見直すならば、状況の理解としては、イヴがイグアナを頭にのせた女性の表情から何らかの深い感情や思考を読み取り、その結果として、イヴの表情も真剣になった、ということにはならない。メルロ＝ポンティの現象学的な見方を借りるならば、むしろ、写真の女性の表情を目にした瞬間、まずイヴの顔の筋肉は無意識で女性の表情を模倣し、ほぼ同時に、イヴの意識は女性の表情に込められた思索の跡に向かう、ということになる。彼女の筋肉と意識が協同的にイヴに新たな認識をもたらし、それから彼女は写真の女性の真剣な表情に込められた感情や思考について想像力を働かせ、さらには写真の歴史的、文化的、社会的な背景についても思いを巡らせることになる。同様のことは、イヴがマデリンの部屋に入り、写真の女性に目を向けるまでの一連の過程についても言うことができる。『見えるものと見えないもの』において、メルロ＝ポンティは、「触れるもの」と「触れられるもの」に「予め存在する関係」を「見るもの」と「見られるもの」との関係にまで敷衍する。彼はこの「見えるもの」と「見られるもの」の関係を「肉」と名付け、次のように述べている。

同じ身体が物を見、物に触れている以上、見えると触れうるとは、同じ世界のことがらなのである。私の眼のいかなる運動も——ましてや私の身体のいかなる移動も——、私が眼の運動によって仔細に観察し探索しているその同じ見える宇宙に場所を占めているのであり、それは逆に言えば、いかなる視覚も触覚的空間のどこかで起こっていると同様だということは、これまであまりにも注意されずにきた不思議である。……したがって、見る者と見える物との独自の含み合いに立ち入るまでもなく、視覚が眼差しによる触診である以上、視覚もまたその露呈する存在の秩序に書きこまれていなければならない、眼差す者自身がそれによって眼差されている世界と無縁であってはならない、ということが分かる。（『見えるものと見えないもの』186-7）

このメルロ＝ポンティの議論に倣えば、イヴがマデリンの博士論文の原稿を読んでいる最中にふと目を上げて写真の女性を見るのは決して偶然ではない。最初に部屋に入った瞬間に、彼女はすでに一度写真を目にしている。その時点では、彼女は写真の意味や、女性の表情に込められた感情や、マデリンが写真を部屋に飾っている理由については、特に意識はしていない。しかしながら、写真を目にした瞬間に、イヴの身体は写真が体现する（写真の中の女性や、それを取った写真家、さらには写真を飾ったマデリンたちの）様々な感情や思考について何かを感じ取っている。物質的存在としての写真、さらにはマデリンが盗んだ洋服や窃盗の道具が散りばめられた部屋の空間についての身体的なレベルの認識が、部屋の住人であるマデリンの生きた経験の一部をすでにイヴに伝えている。そして、彼女は写真の位置についてもすでに無意識に把握している。つまり、彼女が部屋に入った瞬間からすでに置かれている状況が、彼女がマデリンの博士論文を読んでいる最中に目を上げて写真を見ることを可能にしているのであり、

彼女の考える体は写真と妹の博士論文の原稿との関係をすでに感じ取っているのである。このようにして、イヴはマデリンの論文の議論の内容については賛同せずとも、それを単に馬鹿げたものとして否定することには少し躊躇することになる。言い換えると、部屋に入った瞬間から、イヴと部屋との、さらにはイヴとマデリンとのコミュニケーションはすでに始まっているのであり、このようなコミュニケーションのあり方は、メルロ＝ポンティが「肉」と呼ぶものに近い。

しかしながら、触れるものと触れられるもの、見るものと見られるものの全ての接触が、メルロ＝ポンティが構想するような、二者の平等な関係へと開かれているわけではない。特に異なるジェンダー同士の接触は、しばしば一方から他方への暴力の可能性をはらむ。ソニア・クラクスが、メルロ＝ポンティを批判的に検証しながら述べるように、現実の世界においては他者同士の平等な関係は不可能に近く、むしろ「他者をモノとみなし、自己言及的で独裁的な意識の様式へと引きこもるようわれわれを促す、不平等、抑圧、搾取といった状況はあまりにもありふれている」(Kruks 2006, 39)。『女性的倒錯』もイヴが恋人たちとの間にしばしばいわゆるサドマゾ的な支配と服従の関係に陥るさまを繰り返し描き出す。性行為の最中では、イヴはしばしば目を閉じ、彼女の目の前にいる人間に相手に意識を払わず、繰り返し彼女の脳裏によぎるイメージだけを見つめている。暗闇の中で、彼女はロープの上を綱渡りしているか、あるいはロープに縛られていて、彼女の周りには何人かの人間が立っている。あるものは無表情で動きも無く銅像のようで、他のものの体は布で覆われ、顔もマスクで隠されている。これらのカットは、他者との接触の場面において、クラクスが述べるような「自己言及的で独裁的な意識の様式」へと陥るイヴの意識を象徴的に示すものとして挿入されている。その一方で、彼女がしばしば見る白昼夢の中では、イヴは見知らぬ男にしばしば暴力的に体を触られる。

イヴにとって他者との接触とは支配か服従のいずれかしがなく、両者の平等な関係は彼女の想像の埒外にある。メルロ＝ポンティ自らの著作においては、このような支配と服従の関係にとらわれない二者の接触が可能となる条件がきちんと提示されているわけではない。その意味で、その接触の現象学も、クラクスが述べるように、あくまで「潜在的なコミュニケーションと肯定的な間主観性の場所」(Kruks 2006, 42)を遠くから指し示すに留まると言えるだろう。同様に、映画『女性的倒錯』も、一人の女性の支配と服従の関係からの最終的な解放の物語としてではなく、彼女がより平等な自己と他者の可能性を微かに認識するようになるまでの過程の描写と、彼女に身体的なレベルで訴えかける、映像が持つ潜在的な力に対する現象学的な表現として見るべきであろう。

女性性の謎

イヴにこのような気付きをもたらすのは、妹マデリンと彼女の持ち物だけではない。映画が進むにつれて、イヴと、砂漠の真ん中のエマの洋服屋にやってくる彼女とは社会階層を異にする女性たちとの交流に物語の焦点は移るが、そこで彼女は、それまで自分とは無関係だと思っていた女性たち彼女たちとの間に予め存在する関係について思いを巡らすようになる。彼女たちに共通しているのは、その生き方は様々ながらも、いずれも男性優位の社会の中で女として生きることとはどういうことかという実存的な問題について自覚的なことである。すでに述べたように、イヴは男性優位の社会の規範を内面化することによって、弁護士として男に負けない社会的な成功を目指している。妹のマデリンはメキシコの母権制社会を研究することによって、男性優位の社会に対するオルタナティヴを模索している。エマは大衆向けのラブ・ロマンス小説を読み、現代社会における理想の女性像を進んで模倣する。彼女の姉アニーは、ストリップで鍛えた性的魅力

によって男たちを支配しようと目論む。エマの娘エドは、思春期を迎えて、自身が女性として分類されはじめることに違和感を持つようになる。どの女性も、それぞれ現代アメリカの女性のかかなり誇張された原型として描かれている。その中でもアニーのキャラクターは興味深く、彼女は「女性性」は「自然ではなく」「人工的なもの」であるという自身の理論について語るが、これは1990年代以降の人文系アカデミズムにおける、いわゆる構築主義的なジェンダー理論のパロディーであり、これらの登場人物を通じて、映画は女性性をめぐる現代の様々な言説の戯画となっているのである。

しかしながら、すでに述べた通り、映画『女性的倒錯』のユニークさは、現代のジェンダーやセクシュアリティの理論をうまくドラマ化した点ではなく、むしろ女性や女性性に関わる様々な問題に対するとりあえずの解答を現象学的な観点から提示している点にある。例えば、ジュディス・バトラーは、ポストモダンなフェミニスト及びジェンダー理論の高度な洗練の結果として、現代のアカデミックなフェミニズムは袋小路に入ってしまったと指摘し、「人種の問題やヨーロッパ系アメリカ人が声を上げることを可能とする世界的な不平等の状況に無頓着なフェミニズムの批判は、フェミニズム運動の広い団結力に対して疑問を投げかけ続ける」(Butler 2004, 175)と述べている。バトラーが言うように、ある人々を「女性」として一括りにしてしまうことは、個々の人間が抱くそれぞれの文化、特にそれぞれのマイナーな文化の特異性を抹消してしまう危険性を内包している。その一方で、人種、民族、国籍、宗教等、それぞれの文化の個別性を強く擁護することは、ことなる社会的集団に属する女性間の団結を困難にする。

このフェミニズムのジレンマについて考えるために、メルロ＝ポンティの身体現象学に再注目しているフェミニスト批評家もいる。例えば、前述のクラクスは「フェミニズムが、女性間の差異を物象化せずに包括するような運動として持続するためには、われわれが可能な共通体験の領域、

特に生きた女性の身体の領域を探究することが早急に求められる」(Kruks 2001, 152) と論じている⁹⁾。『女性的倒錯』の次の場面などは、クラクスや他の現象学的フェミニスト批評家が女性の団結力を高めるために必要であると考え、女性の生きた身体経験の共有についての可能なシナリオを提示している。イヴとエドが二人並んで座り、月を眺めている場面である。

イヴ：「見て、月の中にいる男。」

エド：「私のお母さんは月は女だって言ってた。」

イヴ：「うん、そうですね。」

エド：「あなたはそう信じてないの？」

イヴ：「私が小さい頃、父が月にいる男を見せてくれた。私はそれを信じてる。」



この月の性別についての会話は、ある文化の中で固定された女性性（あ

9) Gail Weiss, *Body Images: Embodiment as Intercorporeality* (New York: Routledge, 1999), Sara Heinämaa, *Toward a Phenomenology of Sexual Difference: Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2003), Dorothea Olkowski and Gail Weiss (eds.), *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty* (University Park: Pennsylvania State UP, 2006), Gail Weiss, *Refiguring the Ordinary* (Bloomington: Indiana UP, 2008) を参照。

るいは男性性)の概念が、いかに恣意的で根拠のないものであるのかをさり気なく明るみに出している。だが、この場面でもより重要なのは、一見すると取り留めもない会話を通じて、年齢も社会的地位も異なる二人の女性が、女性というカテゴリーに強制的に置かれることによって苦しんでいるという事実を共通認識として抱くようになる過程が描かれていることである。映画『女性的倒錯』は、批評家が期待するように、父権制社会からの女性の最終的な解放への道を示すものではない。そうではなく、個々の女性が、それぞれが生きる現実の中で気付かずに内面化してしまっている様々な抑圧の在り処に、他の女性との身体的な交流を通じて少しずつ気付いてゆく様を現象学的ともいえる観点から描き出している点がこの映画の最もユニークな特徴である。その意味で、映画『女性的倒錯』は、「性差は、完全に[生まれつき]与えられたものでもなく、[文化的に]構築されるものでもなく、その両方」であり、それは「生物学的なもの」と文化的なものの関係についての疑問が提示され、再提示され、しかし、厳密に言えば、その疑問が答えられることのない場所」(Butler 2004, 186)である、というバトラーの議論に近いものとなる。この映画は、一般化を避け、同時代の人文系アカデミズムで支配的であった本質主義と構築主義という二元論的な見方を留保し、それぞれの女性に固有のジェンダーのあり方を描き出すことによって、女性性の起源をめぐる謎に対する答えを提示するのではなく、むしろ問いをさらに複雑にしているのである。

前述の月のジェンダーをめぐるイヴとエドの会話においてももうひとつ重要なことは、表面上の言葉にやり取りとは別次元のコミュニケーションが二人の間で成立していることである。このコミュニケーションの性質について考える上で、メルロ＝ポンティの、友人ポールと一緒に同じ景色を眺める場面の考察が示唆的である。

私の友人のポールと私とが、互いに風景のある部分を指で示しあっているとしよう。私に協会の鐘楼を示すポールの指は、私一にとっての一鐘楼に向けられたものとして私が思惟するところの私一にとっての一指ではない。それはポールが見る鐘楼を彼みずから私に示すところのポールの指である。同様に、逆に、私の見る風景のある点に向ってある身振りをすることによって、私は、単に私の視覚作用に似た内的な視覚作用を、予定調和によってポールのなかに喚起しているのだとは、私には思われない。かえって私の仕種がポールの世界に侵入し、彼の視線を導くように思われる。私がポールのことを考える場合、私は中間に介在する記号によって私の感覚の流れと間接的に関係づけられた個人的な感覚の流れのことを考えているのではない。そうではなくて、私と同じ世界、同じ歴史を生き、この世界、この歴史によって私と交信しあう者のことを考えているのである。……ポールと私とは「いっしょに」この風景を眺めている。われわれはこの風景にともに臨んでいる。風景は……われわれ二人にとって同じなのである。（『知覚の現象学』669-70）

二人が同じ景色を眺めるとき、二人の視点は完全に一致するということはない。例えば、ふたりのうちの片方が一つの点を指差して、横にいる友人にそれを見るように促すことによって、片方がもう片方の景色の見方に大きな影響を与えることはあるとしても、それでも二人が全く同じように一つの物を見るということは起こりえない。二人は少し異なる角度から同じ景色を眺めるが、しかしその角度の違いは、今ここで、ともにほぼ同じ景色を眺め、ほぼ同じ時間を共有し、ほぼ同じ世界に生きているのだという、二人の間主観的な経験自体を否定するものではない。この、メルロ＝ポンティが「オレンジの両半分」（『見えるものと見えないもの』185）と

呼ぶような、少し異なる角度から得られるほぼ同じ経験は、月を眺めるイヴとエドの間で成立するコミュニケーションの性質を説明するものとなる。月のジェンダーをめぐる二人のやり取りは、二人のジェンダーについての考え方の違いを示す隠喩的な会話であるが、古い言い伝え通り月は女である点でイヴのジェンダーの考え方はやや本質主義に近く、月は男でもあり得ると考えている点でイヴの考え方はやや構築主義に近いと言える。だがこの場面でより重要なのは、月を眺める二人が、やや異なる角度からながらも、ともにジェンダーの曖昧な起源をめぐる謎を抱えて生きているという感覚を、この瞬間にこの場所で共有している点にある。この異なる二人の女性の間で起こる共通性の間主観的な経験の可能性こそが、映画『女性的倒錯』が提示するフェミニスト的なメッセージの核である。

映画に触れること

妹マデリンの博士論文の原稿を読んだ後、イヴはプロジェクターが置いてあるのを見つけ、電源を入れてみる。映し出されたのは、幼い頃の家族の記録である。映像の中の幼い自分の顔を見た瞬間、それまで陰しかったイヴの顔も笑顔に変わる。ここでも、前述の考える体の機能によって、彼女の顔の筋肉は映像の中の顔を模倣し、その筋肉の動きと同時に子供の頃の幸福な記憶が甦る。映画全編を通じて、同様の見るものと見られるものの間で身体的なコミュニケーションが起こる瞬間が、一見すると物語とは無関係に挿入される女性たち（例えば、写真の中のイグアナを頭に載せたメキシコの女性、白昼夢に襲われたイヴを怪訝そうに見るヒスパニック系の清掃員の女性、駐車違反を見逃すよう警察官に懇願するイヴを見つめる非白人のホームレスの女性など）の視線とイヴの視線との間でも、カメラのカットバックによって繰り返し映し出される。これらの女性たちとイヴが言葉を交わすことはないが、イグアナの女性の場合と同様に、エリート

である自分とは全く異なる社会的階層に属する女性との間に存在する、女性の身体を抱えて生きる者同士であるという共通点に、イヴは少しずつ気付いてゆく。

このような、イヴの世界との関わりにこのような変化をもたらす、一見すると無関係の人間同士、あるいは人間と物との間で成立するメルロ＝ポンティが「肉」と呼ぶようなコミュニケーションのあり方は、映画とそれを見る観客との間の関係にも敷衍することができる。『女性的倒錯』が（特にこの映画を見るような、どちらかと言えばインテリ的な）観客に教えるのは、対象を冷静に分析するのではなく、共感を持って対象に没入するような映画鑑賞の技法である。

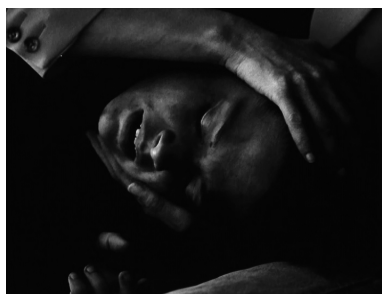


映画の終盤で、イヴはエドが太ももにカミソリで傷つける自傷行為を目にする。妹マデリンとの口論の後、イヴも発作的に同じように、自身の胸をカミソリで傷つける。バーバラ・ジェーン・ブリックマンは、近代西洋の医学言説において、このような自傷行為は「受動的な個人による……半攻撃的な行動」(Brickman 2004, 96) として、女性に特有の異常行為と見なされてきたことを指摘する。ブリックマンが解説するように、近年のフェミニスト批評家の中には、同じ行為を「自身の内面的な状況を体の表面に表現する」(Brickman 2004, 102-03) 行為としてポジティブな意味で捉え直すものもあるが、そのような見方は、自傷行為を行う個人が行為の瞬間に感じるであろう痛み、さらには、そのような行為を行って欲しくないと感じる周囲の人間の痛みを無視してしまうという点で、乱暴な俗流精神分析と同じような誤謬を犯すリスクを孕んでいる。この自傷行為をめぐる問題についても、映画『女性的倒錯』はやや異なるアプローチを採る。自身の裸の胸にペン先を走らせる母親の姿と、自身の太ももを切りつけるエドの姿を思い浮かべながら、イヴは裸の胸にカミソリで切り込みを入れるが、その際に、カメラはクローズアップでゆっくりとしたカミソリの動きを追い、カミソリの動きとともに胸にできる赤い血の線を映し出す。この場面では、バックグラウンドの音楽も意図的にカットされ、同時にカミソリの刃が肌の上を走る微かな音が増幅され、観客の聴覚に強い刺激を与える。この時、観客はイヴの自傷行為をただ外側から観察するのではなく、殆ど代理的にカミソリの刃が肌を切る痛みを感じるよう促されることになる。イヴが母親やエドの痛みを追体験するのと同様に、それを観る観客もイヴの痛みを代理的に体験するよう強く促される。このようにして、メルロ＝ポンティが「肉」と呼ぶような空間が、イヴと他の登場人物だけでなく、彼女たちと観客の間にも作り出されるのである。



イヴが、エドに自傷行為を行う理由を訪ねたところ、エドは「骨に熱を刻み込みたかったから」と述べる。もちろん、一本の映画が、画面から観客へ、物理的に熱を伝達することはできない。しかし、われわれの多くが経験的に知るように、イメージと音と登場人物のセリフの組み合わせによって、映画が観客の身体に熱を感じさせることは不可能ではない。最終的に映画『女性的倒錯』が目指すのは、感情的というよりも、むしろ身体的に他人の経験を代理体験することができるような身体の模倣能力を主人公のイヴが取り戻す過程を丹念に描き出すことによって、観客であるわれわれにも、日々の生活ではおそらく忘れてはいるが、同じ能力が備わっているかもしれないことを思い出させることである。したがって、イヴがエドを抱き寄せてエドの顔に触れるラストシーンが、映画内の無数の瑕疵にも

関わらず（あるいはその瑕疵ゆえに）感動的（touching）でありうるのは、単に物語の上でイヴが他人に共感する力を取り戻すからではなく、むしろ、イヴを通じて観客も同じような身体の模倣能力に気付くかもしれない点にあると言える。逆に言えば、観客がそこに気付かない限り、この映画のラストシーンは失敗した感傷的な家族ドラマのようだ、という批評家の意見は正しいことになる。



イヴの手がエドの顔に触れるとき、エドの顔もイヴの手に触れている。この瞬間に、二人の人間の中で、女として生きることがもたらす苦痛と、それが僅かでも和らいでゆく感覚が奇跡的に共有される。だが、このラストシーンをハッピーエンディングと見るべきではないだろう。この場面の後、二人は再び自身にとって多くの困難をもたらしうる現実の社会へと帰ってゆかざるを得ないからである。そして、そのような現実への回帰は観客の側でも同様であり、映画を見た瞬間の感動は決して長続きするものではなく、日々の生活の中ですぐに忘れ去られてしまうであろう。映画『女性的倒錯』は、現代のジェンダーをめぐる諸問題についての解決策を提示するものではない。むしろ、この映画のフェミニスト的な可能性は、生物学的な男性も女性も含む観客に対して女性一般の問題を語るのではなく、

むしろ「この」女性が生きる上での様々な身体的な体験を、僅か二時間程であっても代理的に体験させる点にある。あるいは、こう言っても良いかもしれない。人は女に生まれるのではなく、映画に触れ、触れられることによって、女になるのである。

本稿は、Furuya, Kohei. “Why Is Touch Sometimes So Touching?: The Phenomenology of Touch in Susan Streitfeld’s *Female Perversions*.” *Film-Philosophy*. 15. 1 (2011): 63-81 を、Open Humanities Press 及び Edinburgh University Press の掲載許可を得て翻訳・修正したものである。

引用文献

- Brickman, Barbara Jane. “‘Delicate’ Cutters: Gendered Self-mutilation and Attractive Flesh in Medical Discourse.” *Body & Society* 10. 4 (2006): 87-111.
- Butler, Judith. “Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau-Ponty’s Phenomenology of Perception.” *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*. Ed. Jeffner Allen and Marion Young. Bloomington: Indiana UP, 1989. 85-100.
- . *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Durick, Zoe. “On Female Perversions: A Conversation with Susan Streitfeld.” *Tessera* 23 (1997): 107-110.
- Female Perversions*. Directed by Susan Streitfeld, Trans Atlantic Entertainment, 1997.
- Holden, Stephen. “Life in This Man’s World Can Rattle a Superwoman.” *New York Times*, 25 April. 1997.
- Kaplan, Louise J. *Female Perversions: The Temptations of Emma Bovary*. New York: Talese/Doubleday, 1991.
- Kruks, Sonia. “Merleau-Ponty and the Problem of Difference in Feminism.” *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty*. Ed. Dorothea Olkowski and Gail Weiss. University Park: Pennsylvania State UP, 2006. 25-48.
- Kruks, Sonia. *Retrieving Experience: Subjectivity and Recognition in Feminist Politics*. Ithaca: Cornell UP, 2006.
- Murray, Julie. “Conversion, Aversion, or Perversions?: Tropes of Recovery in Female Perversions.”

Tessera 23 (1997): 97-105.

Richter, Stacy. "Female Perversions." *Tucson Weekly*, 26 June. 1997.

Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: U of California P, 2004.

Thomas, Kevin. "'Perversions' Is Brave Look at Sexuality." *Los Angels Times*, 25 April. 1997.

メルロ＝ポンティ、モーリス『知覚の現象学』中島盛夫訳、法政大学出版局、改装版、2018年。

メルロ＝ポンティ、モーリス『見えるものと見えないもの』滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、新装版、2017年。