

『ザ・コーヴ』と情動の文化——序に代えて

藤木 秀朗

2010年。この年も、本稿を執筆している秋の時点からみて、例年に勝るとも劣ることなくナショナルなアイデンティティを情動的・感情的に喚起させる出来事が数多く起こった。冬期オリンピックに始まり、ワールドカップ・サッカー、普天間、『ザ・コーヴ』、尖閣諸島……¹。この中には、今もその興奮が続いているものもあれば、すでにほとぼりが冷めているものもある。『ザ・コーヴ』は、イルカ漁の実際的な問題は別として少なくともこの映画に関しては後者の例だと言えるかもしれないが、しかし、情動の文化を考える上では、すぐれて興味深いケースとなっている。ここでは、「情動／主体／文化」と題した特集の口火として、『ザ・コーヴ』を題材に情動と主体もしくはアイデンティティに関する問題の一端を考えてみたい。

周知のように、2009年に制作されたこの映画は翌年、アカデミー賞長編ドキュメンタリー映画賞を獲得した一方、日本では右翼団体の抵抗もあり劇場公開が予定よりしばらく延期された。イルカ保護の立場から、和歌山県太地町でのイルカ漁の「残虐さ」を暴き出し、それを放置している日本政府の態度を非難するという描写が、日本では一部で日本批判として受け止められ、とりわけ右翼の感情を逆撫でしたというのがおおかたの理解であろう。ここでの目的は、この映画の装置としてのイデオロギー性——環境主義など——を暴露することでもなければ、この映画をめぐるアイデンティティ・ポリティックス——アメリカ対日本、環境主義対文化主義など——を突き止めることでもない。そうしたアプローチでは、後述するように、この映画をめぐる問題の解決には何にもつながらないどころか、「主体」や「アイデンティティ」という観念自体のイデオロギー性やナショナリズムをさらに強化してしまうことにもなりかねない。私の大きな関心は、なぜ情動・感情は、一時期盛んに「ポストモダン」とも呼ばれた現代の消費社会にあってもなお、アイデンティティとかくも強く結びつくのか、ということにある。「ポストモダン文化における情動の^{アフジェクト}衰退化」を個の解体と関連させて論じたフレデリック・ジェームソンの議論は有名である²。むしろ映画研究を専門とする私には、思想的かつ領域横断的な問題を包括的に論じる能力はない。しかし、ナショナリズムが感情的・情動的に発露され続け、それがますますエスカレートしているという感さえ抱いてしまう背景には、両者が結びつけられる仕組みや慣習が目に見えにくい形で社会の中に根強く遍在しているでは

1

ただし、普天間問題は、沖縄への無関心さを表面化させた点では、ナショナリズムの日和見主義的な性格を伺わせる出来事だとも言えるかもしれない。

2

Frederic Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 10–16. 訳は私による。以下、特に断りのない限り同様。

ないかという疑念を常々抱いてきた。『ザ・コーヴ』はその疑念を考える上で格好の題材と言えるのである。

以下では、この映画がいかに関動・感情を消費しやすい類型的な加工品として自らの形式に組み込み、それをナショナルなアイデンティティに結びつけているかを分析してみたい。そうすることで、すでに様々な場で提唱されている、アイデンティティや主体を超える情動・感情のポジティブな可能性について改めて問題を提起する。

しかしその前に、情動・感情といった鍵となる用語を定義しておく必要があるだろう。近年顕著になっているように、これらの用語は、認知科学、ドゥルーズ派の思想、文化人類学、現象学、映画研究をはじめ数多くの異なる分野で様々な論じられ始め、情動研究という領域さえ立ち上げられつつあるが³、それらの意味するところは分野間や研究者間でかなりずれている。これに、日本語訳の不統一が加わり、事態はいっそう複雑である。例えば、脳神経学者アントニオ・R・ダマシオの*Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*の日本語訳『感じる脳——情動と感情の脳科学 よみがえるスピノザ』では、emotionに「情動」、feelingに「感情」、affectに「情感」という訳語がそれぞれ当てられている。ダマシオにとって、「情動」は「外にあらわれる公な部分」^{パブリック}であり、「感情」は「内にとどまる私的な部分」^{プライベート}である。「情感」はそれほど明確に定義されていないが、両者を包括する概念として使われているようだ⁴。一方、アントニオ・ネグリとマイケル・ハートの『マルチチュード——〈帝国〉時代の戦争と民主主義』は、ダマシオを参照しつつも、「心的現象である感情とは異なり、情動とは精神と身体^{エモーション}の両方に等しく関連する」と定義づけた上で、ファーストフード店の店員の笑顔にみられるような、安心感や幸福感、満足、興奮、情熱などを生み出したり操作したりする労働を「情動労働」として論じている⁵。

本稿では、映画の分析を一つの課題としていることもあるので、affectを「情動」、emotionを「感情」と訳し、それらの定義については、認知派の哲学・映画研究者ノエル・キャロルに倣うことにする。キャロルによれば、感情は喜怒哀楽、妬み、恨み、苦悶、郷愁など認知を介して起こるものに限定されるのに対し、情動はこれとともに、自律神経系の身体的な（認知を介さない）直接的反応——驚き、反射など——を含む包括的な概念である⁶。

しかし同時に、用語の定義とは別に、ここではドゥルーズ派のブライアン・マッサミが論じた区別も考慮に入れたい。マッサミにとって、感情が固的主体に帰属し、記号的・言語的な意味に還元されうる「内容」であるのに対し、情動は一個の主体にとどまることなく常に流動してとらえどころのないものである⁷。スティーヴン・シャピロはこの見方をネグリとハートの区別と対峙させながら敷衍し、次のように展望している。

3

例えば、Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth eds. *The Affect Theory Reader* (Durham: Duke University Press, 2010)を参照。

4

アントニオ・R・ダマシオ『感じる脳——情動と感情の脳科学 よみがえるスピノザ』田中三郎訳、ダイヤモンド社、2005年、50～51頁。ルビは訳者による。

5

アントニオ・ネグリ、マイケル・ハート『マルチチュード(上)——〈帝国〉時代の戦争と民主主義』幾島幸子訳、日本放送協会、2005年、185頁。ルビは私による。ネグリとハートによる議論については、この後の水嶋一憲「情動の帝国——探求のためのノート」を参照されたい。

6

Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (Blackwell, 2008), 147-91. ただし、以下では強調や明記の必要がある場合には、両用語を併記することがある。

7

Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham: Duke University Press, 2002), 27-28.

感情とは、主体によって把握された情動、もしくはその主体と同等のものとなる程度に手懐けられ還元された情動である。諸々の主体は情動に圧倒され横断される一方で、自身の感情を持つか所有している。今日、新自由主義の体制で私たちが自身を主体だと感じるのは、自分が自律した経済単位であるという範囲においてであるに他ならない。(中略)そんな一個の主体にとって、感情は投資の資源であり、可能な限り多くの報酬を得ることを望むにあたってのものである。今日「情動労働」として知られているものは、本来的には情動的なものではまったくなく、むしろそれは予め規定されパッケージ化された感情という形態で労働力を売るにかかわっている⁸。

私は情動と感情という言葉をもつマスの意味で区別することはしないが、主体もしくはアイデンティティとそれらの関連については考えたい。というのも、これから見ていくように、『ザ・コーヴ』には、情動や感情と呼べるものがまさに予めパッケージ化されたものとして投資され、それによって観客はこの映画をアイデンティティに裏付けられた主体という立場から観るよう誘われるからである。ここでは、それがいかに行われているのかを示しつつ、情動・感情がそのようにアイデンティティや主体に帰着される傾向に対してどのようなオルタナティブなビジョンが示せるのかという問題を提起してみたいのである。

こうした問題意識による映画分析が、1970年代から80年代にかけて英語圏の映画研究で隆盛を極めたイデオロギー装置論(主体位置付け論とも呼ばれる)や、その後これに対抗する形で支持を集めた狭義のカルチュラル・スタディーズとは対照的なアプローチであることは明白だろう。イデオロギー装置論は、ルイ・アルチュセールのイデオロギー国家装置の考え方をもとに⁹、映画をブルジョワ中心主義、男性中心主義、あるいは白人中心主義のイデオロギーを構造化した装置とみなし、それに日常的に接する人たちは無意識のうちにそのイデオロギーの主体へと位置付けられると想定した。この想定のもとに、研究者たちはこぞってそれぞれの映画のイデオロギー性を暴露することに傾注した。これに対して、バーミンガム学派に由来するカルチュラル・スタディーズは、イデオロギー装置論が平均的・均質的で受け身的な観客を想定していることを批判し、観客(オーディエンス)の多様性や、抵抗的もしくは対抗的な解釈を含む様々な受容の可能性とドミナントな意味の押し付けに対する交渉関係を読み解く必要性を唱えた。しかし、この種のカルチュラル・スタディーズにとって、オーディエンスの多様性や解釈はあくまで階級、ジェンダー、人種といった社会的アイデンティティに規定されるものである。言い換えれば、解釈の違いは何よりも社会的アイデンティティの違い——例えば、男性と女性の違い——に規定される。確かに、スチュアート・ホールが主張するように、理想的にはアイデンティティ形成のプロセス自体を問題にするのがこの立場の目的で

8

Steven Shapiro, "Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales," *Film Philosophy* 14.1 (2010), 3-4. <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/issue/view/14> (2010年11月9日確認)。

9

ルイ・アルチュセール「イデオロギーと国家のイデオロギー装置」柳内隆訳『アルチュセールの〈イデオロギー〉論』三交社、1993年、7～111頁。

例えば、Stuart Hall. "Cultural Identity and Diaspora." in Patrick Williams and Laura Chrisman eds. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), 222-37.

はあろう¹⁰。しかし、実際の事例研究では、異なるアイデンティティの主体間の意味付けをめぐる交渉関係を明らかにすることに力点が置かれ、アイデンティティの変化の可能性やアイデンティティという概念自体の妥当性が自明のものとして前提とされていることが少なくない。

要するに、イデオロギー装置論も(狭義の)カルチュラル・スタディーズも、一見対立しているように見えながら、主体やアイデンティティといった概念を無批判に前提としている点では共通していると言えるのである。しかし、情動や感情がアイデンティティと結びつく形で喚起されるという現象に切り込むためには、すなわち『ザ・コーヴ』がいかに情動的なナショナリズムを喚起する潜在性を備えているかを捉えるためには、この映画がまとう環境主義のイデオロギー——環境保護という地球規模の人類の課題を打ち出しているように見えながら、実は生態系全体に対する検証よりも特定の動物に対する愛着からくる偏った見方に基づいている——を暴露するだけでは不十分である。このことは、映画が表明する環境主義のイデオロギーに対して日本人観客は反発し、イルカ漁を日本の文化として擁護しようというナショナリズムないしは文化主義を主張しているといった、受容の抵抗性を指摘しても同じである。どちらのアプローチもともに、異なるアイデンティティ間の感情的対立を解消に向かわせる糸口を示すことはない。それどころか、問題をアイデンティティ・ポリティックスに帰着させることで、ナショナルなカテゴリーとそれに基づくアイデンティティを自然で絶対的なものにし、感情的対立を暗黙のうちに強化している。

これに対してここで問われるべきは、情動・感情がアイデンティティという観念に結びつけられる仕組みを明らかにしつつ、その結びつきを超えるあり方を提示するということであろう。マッサミヤ、脱構築的な観点から哲学的言説における感情と主体の結びつけられ方を再検討したレイ・テラダをはじめ¹¹、少なからぬ数の論者が近年論じているように、情動・感情を考えることは主体やアイデンティティといった概念そのものを問い直すことにつながる。この小論はあくまである一つの映画作品を事例に考えてみる試みに過ぎないが、本特集の前ふりとして情動の重要性の一端を具体的に示すことはできるのではないかと思う。

『ザ・コーヴ』は、ドキュメンタリーとして制作、宣伝、配給、受容されてきた。このジャンルの一般的認識は、フィクション映画とは違い、「事実」を記録しているということであろう。その一方、ドキュメンタリーが純粹に事実を再現しているわけではないことは、多くの研究者や批評家の間で了解されている。ドキュメンタリーというレッテルの貼られた映画の大多数は特定の視点から特定の条件の下で撮影されるとともに編集を通して加工が施されており、

Rei Terada, *Feeling in Theory: Emotion after the "Death of the Subject"* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001).

物語的に構造化されている。また、映画研究者ビル・ニコルスがドキュメンタリー映画史を概観しながら示しているように、この種の映画はその構成のあり方によって様々な趣の異なる形態をとってきた。詩的形態、説明的形態、観察的形態、参加的形態、自己言及的形態、パフォーマンス的な形態というのがニコルスの分類である¹²。この分類に従えば、イルカ漁の不当性を訴える『ザ・コーヴ』は、ドキュメンタリー映画史の中でも主流を占めてきた説明的形態、とりわけこの範疇の中の議論^{アーギュメンタティブ}の形態をとる映画の典型例だと言えらる。したがって、この映画が純粋に事実を提示しているわけでないことは観る前から明らかである。問題なのは、この映画が自らの主張を観客に納得させるためにどのような表現上の戦略をとっているのか、ということである。「事実」に基づいているというドキュメンタリー映画の暗黙の了解が、その主張の根拠の一つとして利用されていることは間違いない。しかし、それ以上にここで注目したいのは、この映画が主流のハリウッド映画と同じように情動を消費しやすいものとしてその形式に組み込み、そうすることで観客のアイデンティティに訴えかけようとしている点である。

『ザ・コーヴ』が、典型的な善悪の物語になっていることは明白だろう。情動はもっぱらこの善悪の物語を盛り上げる役割を果たしている。主人公の活動家リチャード・オバリーとその環境保護団体のチームは、人目を避けるように密かに行われているイルカ漁という悪事を暴き、この太地町の実態を国際捕鯨委員会 (IWC) に告発するヒーローとして描かれている。オバリーには、そのヴォイス・オーバーによって自らの経歴、動機、内面を語り、他者についてコメントする特権が与えられている。そして、この特権性は、彼の語りにはしばしば付随する、イルカと戯れるシーンなどのフラッシュバック映像や、その語りの合間に挿入されている和気あいあいと仲間と話す会話シーンなどによって強められている。太地町の漁民にはこれらの描写がまったくと言ってよいほど与えられていない。その代わりに、彼らは沈黙を守りながら、警察権力に頼りつつ姑息に事態を回避しようとするものとして描かれている。

12

Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), Chapter 6.



図1
オバリーがマスクをして太地町に潜入するオープニングシーンのワンショット。Oceanic Preservation Societyより転載許可。

この善悪の対極性はさらに、ミステリーのプロットによって強化されている。物語は、不気味な雰囲気を出し出す音楽をバックに主人公が車でこの町に潜入するにシーンから始まるが(図1)、それによってこの地域で何らかの怪しい出来事が起こっていることが示唆される。中心的なプロットはここから、主人公

図2

ラストシーンでは、上空からのハイアングル・ショットによりもう一度、血に満ちた入り江が強調される。Oceanic Preservation Societyより転載許可。



たちがいかに真相を突き止めるかという問題をめぐって展開し、最後に血に満ちた入り江でイルカが捕獲されている実態を暴露するシーンでクライマックスを迎える(図2)。悪事の実態という情報がずっと完全には開示されないまま——宣伝などで断片的には見せて暗示しているが——最後になって白日の下に曝されるというミステリー・プロットは勧善懲悪もののハリウッド映画で慣例となっているがためになおいっそう、この種の映画に慣れ親しんでいる観客には漁民が悪だと感じられるだろう。オバリーと漁民は、対等に議論を交わす関係ではなく、映画の物語を通して善と悪の関係に仕立て上げられているのだ。

ここで重要なのは、情動がこの善悪の物語を強化するために投資されているという点である。逆に言えば、情動はこの物語を覆すようには表現されていない。ノエル・キャロルや、映画研究者カール・プランティンガが詳細に論じているように、主流のハリウッド映画は情動と感情を何よりも観客を引き付けるための売りにし、それらを巧妙に映画表象に組み込んでいる¹³。同じことが、『ザ・コーヴ』にも言えるのだが、この映画はそれを、「事実」を根拠にしているように見せかけながら議論を仕掛けるというドキュメンタリーの様相を呈している点でさらに精妙である。つまり、この映画はハリウッド映画のような単なる娯楽とは違うように見えながら、実は消費文化の常套的表現を最大限駆使しているのである。例えば、太地町の入り江に広がるイルカの血の映像は、観ている人の身体的な反応——発汗、身震い、嘔きなど——を呼び起こすという点で、情動に直接訴えかけるものだと言えるだろう¹⁴。このおぞましさの感覚は、そのシーンがずっと保留されたのちに最後になってようやくセンセーショナルに暴露されるという形で提示されるだけにおいっそう痛烈なものと感じられることにもなる。同時にまた、物語の善悪の対極は、オバリーが勇敢に正義を貫き、動物への愛情にあふれ、仲間を思いやり、太地町の現状に感嘆する人物として描かれているのに対し、漁民は無表情で、奇怪で、姑息で、陰湿で、怒りっぽい人たちとして描写されていることに支えられている。後者には感情がないかのようにみえるときさえある。明るい日差しの下でイルカと戯れる心地よい感覚と、(赤外線撮影された)夜間や雨または曇りのシーンが多く岸壁が入り組んでいて見通しのききにくい太地町のじめじめとした感じの対照性もしかりである。さらに言えば、映画にたびたび挿入される科学的データも、純粋に客観的な証拠として提示されているというよりも、この物語に組み込まれることで正義感を煽る手立てとなっている。同じく時折差し挟まれている

13

Carl Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (Berkeley: California University Press, 2009).

14

実際、アカデミー賞の受賞を伝えるテレビ報道でこのシーンを観たために『ザ・コーヴ』を観に行くのがためらわれるという人たちが私の周りにはかなりいた。

漫画は、太地町を滑稽化するとともに、制作者側にユーモアのセンスという肯定的な価値を与える役割を果たしている。

この対極はしかし、一見してナショナルなアイデンティティとはそれほど関係ないようにも見える。もっぱら攻撃の対象にされているのは、太地町であり、日本全体ではないと見ることも可能かもしれない。また、日本での劇場公開では、上映前に制作者からのメッセージが字幕で提示され、これが反日映画ではないこと（そして、正悪を述べるものでもないこと）が伝えられた。日本の映画館で販売されたパンフレットの中でも、この映画の監督は次のように述べている。

『ザ・コーヴ』が日本での賛否両論を巻き起こすことは予想していました。そしてその予想通り、「反日映画であり、日本の文化や伝統を理解していない」と、広く批判され始めています。しかしこの映画は、日本ではまだほとんど観られていないはずですよ。（中略）はっきりとは言えませんが、映画を批判している人たちの多くはまだ映画を見ていないのではないのでしょうか。単純に、まずはこの映画を観てから判断していただきたいのです¹⁵。

確かに、この映画が日本のナショナリズムを喚起したとすれば、それは映画自体だけでなく、映画についての言説によるところが大きいとも言えるだろう。右翼がこの映画の日本公開を妨げていることが広く新聞、テレビ、ネットなどで伝えられた。これに対して、ある新聞のコラムは、ナショナリズムを喚起してイルカ漁を日本の文化として守ろうとするならこの映画を見せた方が効果的だと皮肉った¹⁶。しかし、いずれにせよそうした報道はどれも、この映画がよほど反日的内容をもつものだというを示唆している。こうした報道によって人々は映画を見ずしてこの作品が反日的なものだという印象をもつだろう。

とはいえ、それらの報道は、たとえ少数の人たちであってもそれを観た人たちが日本批判として受け取ったことの証拠ともなっている。私の見方からすれば、ナショナリズムを喚起した一つの大きな要因は映画自体にあると言える。それは、一つには、この映画が太地町を日本文化の提喩として描いていると見てもおかしくないように作られているからである。とりわけ、アメリカの制作者が、善悪の対極性がはっきりしている物語を自分を善の方に置きながら作っているという条件の下では、それはおかしくないどころか、そう見るのが自然に感じられるだろう。もしこれを日本人スタッフが作っていたとしたら事態はまったく異なっていたと予想できる。また、この映画は別のレベルでもこの対極にナショナルな区分を重ね合わせている。それは、オバリー側が太地町のイルカ漁を野放しにしている日本政府を批判するとともに、その実態を知らされていない日本の人々をうぶな人たちとして描写する、そのサブプロットに表れて

15

ルイ・シホヨス「日本の皆さんへ」『The Cove——[ザ・コーヴ]』メダリオンメディア、2010年。

16

石飛徳樹「『ザ・コーヴ』にみるドキュメンタリー 単純化の功罪」『朝日新聞』2010年7月20日 <http://www.asahi.com/shobiz/movie/TKY201007200381.html> (2010年11月9日確認)。

いる。IWCに出席している日本政府の代表者は科学的データを顧みることなく頑に自己主張をしている、まさに否定的な意味で官僚的とも言える人物に見えるし、東京の街頭インタビューでイルカ漁のことを知らされて驚く人たちは、政府もしくは産業によって欺かれた犠牲者か、さもなくば実態を知らない無垢な人々(さらに言えば、実態を知ろうとしない無責任な人々)のように見える。言うなれば、政府も街行く人たちも、彼らの意図にかかわらず、少なくともその行為を容認しているという点では太地町の漁民と共犯の関係にあるものとして受け止めることが可能な描写となっているのである。そして何よりも、情動が彼らに共感するようには投資されていない。映画はむしろ被写体である「日本人」たちに対して距離をとりながら、「日本人」としてのアイデンティティをもたない観客に第三者的な優位な立場から彼ら彼女らを観察もしくは軽蔑すらできるような観点を与えている。逆に、映画がこのようにナショナルな枠組みに基づいた偏った描写をしているのであれば、そのためにある種の観客が「日本人」としての立場から被写体に同情し、作り手に対して嫌悪を抱いたとしても、不思議ではないだろう。

このように、『ザ・コーヴ』は善悪の物語に一致するように登場人物たちの間にナショナルなアイデンティティの対立関係を設定している。おそらく、この設定のために、観ている人たちはナショナルなアイデンティティに基づいて自と他を区別しやすくなり、そこに怒りの感情を結びつけることにもなる。イルカ漁に反対の日本人以外の観客は漁民だけでなく日本もしくは日本人に怒りを感じ、イルカ漁に賛成もしくは容認の日本人観客は映画の主張の不当性だけでなく日本が批判的に描かれていることに怒りを覚え、イルカ漁を日本の文化として保守しようとするだろう。実際、そうした両方の受容言説が至る所に見られる。

しかしもちろんここでは、すべての観客がそうしたアイデンティティをもとにこの映画を観る、ということが言いたいわけではない。ナショナルなアイデンティティに限定されることなく観る人も当然いるだろう。あるいは逆に、制作者のアイデンティティや自分のアイデンティティにこだわるのは映画のせいだけでなく、観客がこの映画を観る前から持ち合わせているステレオタイプや志向のせいだということもありうる。

いずれにせよ、ここで問題にしたいのは、観客のアイデンティティの違いに従って異なる解釈が行われるということではなく、アイデンティティ自体の生成のプロセスである。すなわち、いかにアイデンティティをめぐって交渉が行われているかということではなく、その対立関係の根っこにあるアイデンティティというものがいかに生み出され、そこに情動がいかに投資されているかということが決定的に重要なのである。ここではそれを、映画の物語的・視聽覚的なアイデンティティの構築と情動の表現との結びつきを分析することで検討してきた。これに対して、アイデンティティの違いを自明視して意味をめぐる交渉がどう行われているかという次元だけに注意を奪われると、アイデンティ

ティに基づく感情的対立を正当化してしまうことにもなりかねない。そうした危険性は、この映画がイルカ漁を人類共通の問題としてみせているように見えながら実は偏向した見方に基づいているというイデオロギー性や、この映画がまとっているように見えるオリエンタリズムや人種主義を告発することだけにこだわる場合も同様にある。

いったいイルカ漁の問題を、アイデンティティに還元されるのを避ける形で描写することはできなかったであろうか。情動・感情をアイデンティティに帰着させることなく表現し、観客に喚起させることはできなかったであろうか。あるいは、アイデンティティという観念自体の妥当性を問い直すような形で情動・感情を駆使することはできなかったらうか。さらに言えば、もし、今まで社会的にあまり知られていなかったイルカ漁の実態を広く人々に伝えることに最大の意義があるとすれば、この映画のようにアイデンティティに情動的に訴えかけるのがその一番有効な方法なのだろうか。もしそうであるのなら、それはなぜなのか。それが有効な手法として採用されてしまう状況自体を変える方法はないのだろうか。

情動のもっとも大きな意義の一つは、それがアイデンティティや固的主体を超越する可能性を秘めているということにある。マッスミが、感情と区別しながら情動の重要性を主張したのはその一例である。また、情動や感情が人類に共通のものであり、それが人類の進化にとって不可欠な役割を果たしたという多くの認知心理学者の見解も熟慮に値する¹⁷。確かに社会進化論のように一見普遍的に見えるものでも実はイデオロギーであるといった場合も少なくないが、言語的・文化的・人種の区別を超えるものに価値が見出されない限りナショナリズムの問題は決して解消されないとも言えるだろう。情動は、『ザ・コーヴ』に見たようにアイデンティティによる区分に回収される可能性もある一方で、それを乗り越える潜在性も秘めている。だとすれば、いったい情動にはより具体的にどのような可能性があるのか。そこに理知的な思考はどうかかわることができるのか。

＊ ＊

この特集は、こうした問題に直接的に答えることを目的にしたものではないが、それについて何らかのヒントが得られるのではないかという期待の下に企画された。また、情動という問題は、既存の学術領域の区分を横断することなしには考えられないテーマであるという点で、「超越」を謳う本雑誌の性格に一致している。以下に続く4編の論考は思想史、批評研究、認知心理学、文学という専門を大なり小なり異にする論者によるものであり、一つのテーマをともにしつつも問題関心から用語の定義・使用法に至るまで多くの面で相違がある。実際、その違いをそのまま見せることもこの特集の一つのねらいである。しかしそれでもなお、異なる領域をつなぎ上記の問題の糸口になるものが

17

例えば、デラン・エヴァンス『感情』遠藤利彦訳、2005年、1～63頁、下條信輔『サブリミナル・インパクト——情動と潜在認知の現代』ちくま新書、2008年、54～109頁。

随所にちりばめられていると考えている。それらが、読者の問題関心と議論を刺激すれば幸いである。