

映画における「感情移入・共感」の考察 —チャップリンの『街の灯』の分析から見た心理臨床との関連について—

角田 豊

“Empathy” for films: Chaplin’s *City Lights* and its relevance to clinical psychology

Yutaka KAKUTA

Accepted June 18, 2025

抄録：映画の観客が、作品に「感情移入」するのはどうしてであろうか。本研究では、まず映画と内面のイメージとの共通性を、投影と同一化を鍵に検討した。次に、投影と同一化が、対人的なかかわり合いにおいて、正負両面に作用することを論じた。また、ウィニコットの「遊ぶこと」の観点から、映画を観て心が動くことを、創造的な感情体験の生成として考察した。さらに、物語の「読者・観客」というメタファーが、対人援助職に役立つことを論じると共に、そのかかわり合いには、省察が求められることを指摘し、省察法として「プロセスレコード」を紹介した。最後に映画作品であるチャップリンの『街の灯』のラストシーンをとりあげ、考察した映画用プロセスレコードを用いて分析した。その結果、登場人物同士の「感情移入・共感」が、観客の映画への「感情移入・共感」に影響することが明らかとなり、かかわり合いを通じた「入れ子構造」が見出された。

索引語：感情移入・共感、映画、かかわり合い、映画用プロセスレコード

Abstract: Movie audiences have reported “empathizing” with a film. This study examined the commonalities between movies and inner images, focusing on projection and identification. The study also explored the positive and negative effects of projection and identification on interpersonal relationships. Using Winnicott’s perspective of playing, the study considered how the emotional impact of watching a movie generates a creative emotional experience. Furthermore, the study discussed the usefulness of the metaphor of the reader/audience of a story for helping professions and introduced “process records” as a method of reflection, a requirement in professional interaction. Finally, the final scene of Chaplin’s film *City Lights* was analyzed using a proposed process record for movies. The analysis results revealed that the empathy between the characters influenced the audience’s “empathy” with the movie, pointing to a “nesting structure” of interactive relationships.

Key Words: empathy, movie, interactive relationship, process records for movies

1. はじめに

映画を観ている人が、そのフィクションの世界に「感情移入（独語 *Einfühlung*・英語 *empathy*）」するのはどうしてであろうか。感情移入が生じるのは、映画に限らず芸術全般においてであり、さらにはスポーツ観戦でも起こる。アニメを含め、様々な人生を題材にして、これまで数多くの映画作品が創られてきた。年代を問わず、それらは娯楽とされており、映画は他の芸術形式に比べて、感情移入がされやすいのかもしれない。ここでは、映画館で上映されるものだけでなく、テレビドラマやネット配信を含め、フィクションとしての動画・映像作品を広く「映画」と呼ぶことにする。

ドイツ語の“*Einfühlung*”は、英訳に際して“*empathy*”が造語され、そして日本語としては「感情移入」の他に「共感」も用いられるようになった（角田, 1998）。芸術では前者が、対人場面では後者を使うのが一般的だろう。本研究でも、状況に応じて二つを使い分けるが、語源が同じであることは留意する必要があるだろう。

本研究では、まず2～5章で、モラン（Morin, E., 1956）の見解を中心に、映画と内面のイメージとの共通性を検討し、私たちがどのように映画に感情移入するのかを、投影と同一化を鍵に考えていく。6～8章では、実際の対人場面に軸足を移しつつ、「かかわり合い」に注目する意義について触れ、さらにウィニコット（Winnicott, D.W., 1971）の「遊ぶこと」と、映画を観て感情移入し心が動くこととの関連を考察する。つづく9章では、物語の「読者・観客」という立場を、心理臨床など対人援助者の共感的理解のメタファーとして考察する。10章では、対人援助者がかかわり合いを繰り返すための省察法で、シナリオ形式を持つプロセスレコードを紹介する。さらに11・12章で、映画チャップリンの『街の灯』のラストシーンを、映画用プロセスレコードを用いて分析し、私たちが映画に感情移入・共感して心が動くことを、「かかわり合い」と関連させて考察したい。

2. 映画とイメージ

フランスの社会学者で映画の研究を行なったモラン（Morin, E., 1956）は、映画と人の内面で形成されるイメージとの関連を考察している。映画を観ることと、実際の対人関係の関連を検討する上で、彼の見解は大いに役立つと思われる。

映画における映像とは、視覚的にとらえた像が優位であり、モランによれば私たちは「カメラの眼」を通して眺めている。カメラの視点は一点にとどまらず、ある対象を撮影する場合も位置を変え、近寄りまた遠ざかる。現実の人間には見ることのできない角度から対象を眺め、対象の周囲を自由にとび回ることができる。つまり、映画は遍在的で超越的な視点を持ち、空間的に自由と言える。

また、映画は時間の経過を表すことができ、ショットをつなぐことによって、過去に向かうことも、未来へと跳ぶことも可能である。時間の流れは速めることも、遅くすることもできる。したがって、映画は時間的にも自由な世界をつくることができる。

そして、映画は現実にあるものを再現することができる。実在性は欠いているが、客観的な

姿を忠実に再生できる。それらは現実の反映であるが、この反映は現実そのものではなく、空間的にも時間的にも現実を超えたものである。

私たちは、こうした映像を毎晩眠りの中で、「夢」として体験している。夢の中で、私たちは空間・時間に対して自由であり、そこに表現される内容は単なる現実の反映ではなく、ある種のメッセージを含んでいるという点も映画と似ている。フロイト (Freud, S.) に始まる精神分析では、映画を取り上げた論考が多くなされている (小林, 2020) が、その理由は、映画と精神分析にこうした近接性があることに由来するのだろう。映画についての精神分析家の著作・エッセイとして、日本では小此木 (1992)、鑪 (2008)、斎藤 (2023) などが挙げられる。

夢に代表される内的な像を、五感を含めた「イメージ」と呼ぶならば、映画はイメージに似ており、イメージを模倣していると言える。換言すれば、私たちは、内的なイメージの世界を、映画に見ているとも言える。映画を写し出す装置は、モランが指摘するように、私たちの心の働きの一部を代りに行っており、心理学の用語と映画の用語が、投影＝映写 (projection)、表象＝上映 (representation)、心像＝映像 (image) などのように一致していることも単なる偶然とは言えないのである。

3. 映画の誕生

映画の歴史は、19世紀の終りに、スクリーンに映写する形態の映画を発明したフランスのリュミエール兄弟 (frères Lumière) に始まる。その最初の映画は「シネマトグラフ」と呼ばれ、まず映像化されたのは、ごく普通の街並、人々、列車といったものであった。それらは身近な現実の再現であり、ありきたりの日常を映し出していた。しかし、観客は馴染みのある珍しくもない映像に歓喜したのであり、そこには人々を魅了する何かがあった。

21世紀の最初の四半世紀となった現代では、多くの個人が、パソコンやスマホ・タブレット等を使って、動画の撮影や編集を簡単に行ない、ネット空間で共有できるようになった。しかし、それ以前の8ミリ映画やホームビデオの時代から、私たちは、シネマトグラフと同様に、日常の風景や家族や知り合いが映像に現れると、そこに自分たちの姿を見ようとし、それらは繰り返し見られることになった。モランによれば、このことは、私たちが映像の中に自分が生きたある一定の時間と空間を、永久に手に入れたかのように錯覚したからと言える。

現実の反映であるシネマトグラフが誕生した直後に、同じフランスのメリエス (Méliès, G.) がトリックの技法を発見した。彼はそれらを用いて、空想的、幻想的な映像をつくった。例えば、再生速度を変えてみたり、逆転再生をしたりすることは、対象の変身を私たちに見せてくれる。モランは、こうした初期のトリックについて「それらは映画以前の見世物と結びついていた性質をとりもどすために、まさしく魔術的かつ空想的な効果をめざした」(p.60) と述べる。

興味深いことに、オーバーラップなどメリエスが生み出した幻想的な技法は、やがてすべての映画の基本的かつ本質的なレトリックを構成する手法の一部になっていく。つまり、はじめは幻想的な表現であった技法は、現実的な表現の中に組みこまれていった。先に映画とイメージとの類似を述べたが、夢などの内的なイメージにも、現実の反映としての性質と、非現実の性質とが一体になっていることは興味深い。

4. 映画と心的作用：投影（擬人化）

カメラによってとらえられた映画を観るとは、どういうことなのだろう。画面やスクリーンの中では、忠実に現実の対象が再現され、私たちに現実感を与える。こうした現実感が生じる理由は、私たちが映画の中に視覚的な「運動」を知覚するためと考えられる。こうした運動の感覚は、そこに映る対象に生命感を引き起こすことになる。モランは、この点について次のように述べている。「ものが生命をもつのは、明らかに現実のことではない。ものに生命をもたせているのは、主観が行なっていることなのだ。けれども、この外化の働きは、ものが表情をもつ現象をアニミズム的な現象へと拡張し、外部で実際に事物が本当に表情をもっているかに思いこませるに至る。（・・・中略・・・）映画は、事物を感情のなかに浸せると同時に、そこで特殊な生命を生じさせる」（p.77）。アニミズムとは、未開人や太古の人々、あるいは幼い子どもたちに見られるもので、現実には生命をもたない事物や自然の出来事の中に、生命を感じとるものである。

では、こうした認識はどのようにして起こるのだろうか。モランは「アニミズムは、その深い根底として、それを通じて人間が、自然の上に自らの性質を投影し、自然を感じつつ認識する過程、つまり擬人化の過程をもっている」（p.84）と述べる。彼はこの説明に「投影（projection）」という言葉を用いているが、ここでは精神分析で使われる、狭義の防衛機制に意味が限定されないことを確認する必要があるだろう。

ユング派の分析家であるヤコービ（Jacoby, M., 1985）は、広義の投影について次のように述べている。「ユングによれば、われわれが投影についてうんぬんするのは、主観的な心内体験が、他の人々とか物との関わりで外的世界のこととして体験される場合である。このことは、これらの内容が実際にはわれわれ自身の心的構造の一部であることを、われわれが意識していないことを意味している」（p.31）。つまり、私たちは意識していないからこそ、対象に生命を感じとることができると言える。

また、モランは、映画が「事物を感情のなかに浸せる」と表現している。すなわち、生命を感じることに、その対象にある種の感情を感じることを、関連したものにとらえている。これと同様の見解が、「感情移入（Einfühlung）」について考察したリップス（Lipps, T., 1909）にも見ることができる。リップスは、美術に心を動かされることや、他者の感情を感じとる心性を、私たちがその対象に私たち自身の感情を無意識的に移入（投影）することによって、逆にその感情が対象によって引き起こされたと認識する過程にとらえている。そして、感情移入を媒介するものとして、彼も運動感覚を認めている。リップスの説にしたがえば、私たちは対象に、ごく弱いながらもある運動感覚をまず感じとる。そして、その感覚は私たちにその運動に伴った感情を生起させ、私たちはそれを対象のものと認識するのである。

こうした見解は、心理臨床の人格査定で用いられるロールシャッハ・テストにおいて、静止したインクブロットに人の運動を見出す「人間運動反応」が、自他の情緒的交流・共感性の指標とされていることと共通した見方である。また、脳科学で言われるミラーニューロンの作用は、こうした運動知覚と感情移入・共感の関連を、異なる角度から説明していると言えるだろう。

私たちは、アニミズムそのものではないにしても、それに近い原初的な投影を用いた心理過程を通じて、感情を喚起しつつ映画を観ていると考えられる。

5. 映画と心的作用：同一化（擬物化）

映画を観ている時に、私たちはその世界にとらえられてしまい、映画を見終った後もその主人公のような気分でいることがある。こうした場合も、投影の働きはあると考えられるが、それ以上に映画が観る者の側に侵入すると考えることもできる。これは、方向性からすれば投影と逆のようである。

モランは、こうした過程を同一化（identification）をとらえ、投影における「擬人化」の作用と比較して、自分が対象物になってしまう「擬物化」の働きがあると考ええる。こうした心性もアニミズムにみられた投影と同様に、原初的な性質のものであり、未開人や子どもに、より明確に現われる。

「さまざまな動物や、雷、風、飛行機を身振で表わしている子どもは、自分が子どもで、動物で、飛行機で、風であると信じてやめないものなのだ。この擬物化の働きを通じて人間は自然を感じとるのだが、この擬物化は擬人化と応じたものなのだ。擬人化の働きを通じて、自然が人間的な属性をもつと感じられるのだから。従って、世界は人間の内部にあり、人間は世界の中の至るところに広げられる」（p.85）とモランは述べる。つまり、同一化においては、人間が自分自身を外的な世界に投影するのではなく、反対に世界を自分自身の内に呑み込むと言える。擬人化と擬物化の働きは、互いに独立したものではなく相互的な関係にあると考えられる。

なお、精神分析には「投影同一化（projective identification）」という概念もあるが、これは自己が、①苦痛な心の状態を相手に「排出」する、②ある心の状態を相手に「伝達する」といった意味を持ち、それ以外にも多義的に用いられているため、本研究では使用せずに区別しておきたい。

6. 投影と同一化：自他のかかわり合い

投影と同一化によって、人は世界とかかわり合ってきたと言えるが、ユング（Jung, C.G., 1921）は、こうした心性を太古性（archaisms）と呼んでおり「未開人の心性の属性と基本的に一致する心的特徴はすべてこの属性をもったものと言うことができる」（p.445）と述べ、対象と同一化する関係や、「神秘的融即（participation mystique）」あるいは思考や感情の具象性を、そのようにとらえている。現代の私たち成人は、こうした性質を排除する傾向にあり、実際古代に生きているのではなく、また子どもの世界にとどまっているわけでもない。

投影と同一化が、人間と世界とを文字どおり結びつけていた時代では、同一化は人間を自然の事物に変身させることがあり、投影は外在的な事物に生命を与え分身を生みだしていた。人々は精霊や神々、憑依といった現象を本当にあるものと信じ、彼らにとっては歴然とした現実だったと考えられる。しかし、モランが言うように「人類史におけると同じように個人史においても、進化は脱魔術化をすすめ、魔術を人間の内面に閉じこめる傾向がある」（p.105）と言える。

投影と同一化という心の働きは、古代の人々にも現代の私たちにも同様に生じると考えられる。しかし、現代の私たちは、映画を見る際に、あくまでも映画を見ていることをわかっている。つまり、古代や幼児の心性であれば、投影と同一化によって生じた体験を、実際の現実として

認識することになるが、現代の成人では、想像の世界の出来事と認識し、外的現実とは区別できるのである。

この想像的なものの中で作用する投影と同一化の過程は、映画に限られたものではなく日常生活の中にも見ることができる。後の8章でも触れるが、それらは対人関係において明らかだろう。投影と同一化は、情緒的な人と人との結びつきに様々な形で関与している。肯定的に働く場合は、愛になりうるし、感情の共有として現れることがあり、否定的に働けば、不安、恐れ、怒りといった、負の感情やイメージを防衛的に他者に投影することになる。対人関係における「かかわり合い」には、言語のやり取りだけでなく、こうした投影と同一化による相互作用が含まれている。

心理療法やカウンセリングといった臨床場面において、クライアントは様々な感情を心理治療者に向ける（転移＝投影する）ことになり、同様に治療者もクライアントに対して様々な感情を向ける（逆転移＝投影する）。このような両者の間に生じる感情体験は、治療過程を考えていく上で大きな意味をもつ。クライアントが自己の内的現実と外的現実をどのように結びつけ、どうかかわっているのか、そしてクライアントと治療者の間には何が起こり、その意味がいかなるものかを考える時、投影と同一化の過程に注目することは、理解を深める手がかりになる。

7. 対人場面における「かかわり合い」：関係調節と自己調節そして間主観性

次に、映画から一旦離れて、実際の対人間の「かかわり合い」に目を転じてみよう。「子どもと養育者」「児童生徒と教師」「クライアントとカウンセラー・心理治療者」というように、子育て、教育、心理臨床をはじめ、様々な対人関係の中で人は発達・成長・回復している。

齋藤（1998/2017）は、人には「対象希求性（Fairbairn, W.R.D., 1952）」と呼ばれる、生得的で根本的な動機づけがあり、それはかかわり合うことそれ自体を目的とした「呼べば応える」関係への期待であると述べている。

スターン（Stern, D.N., 1985）の乳児研究の見解から、齋藤は「共に在る（being with）」ことを人がなぜ求めるのかについて論じている。人の子どもには、生物学的基盤としての「自己調節システム」は備わっているが、他の動物に比べ「自己調節」は「関係調節」に大きく依拠している。つまり、外からの刺激や内側からの興奮など、過剰な負担によって崩れた心身のバランスの回復には、養育者とのかかわり合いが必要とされる。自己調節と関係調節は、切っても切れないつながりがあり、「…好ましい『関係調節』が結果として成り立つと、それは同時に、かかわり合っている当事者個人のなかで『自己調節』が成功をおさめる」（『著作集』p.284）ことになる。

スターンは、乳児を対象に研究を行ない、養育者と乳児の非言語的な感情交流に注目した。そこで明らかにされたのが「情動調律（affect attunement）」である。養育者だけでなく、乳児も相手の感情状態を感じると、それを照らし返す反応が自己内で起こるが、これは生得的なものであり、二人の間で「合わせることと合わせてもらうこと」が相互的に入れ替わって共有され、こうした交流体験によって「共に在る」ことが当事者に実感される。情動調律の特徴は、喜びや悲しみといった「感情の種類」ではなく、だんだん強まる・弱まるといった感情の強弱・リ

ズム・テンポなどの「感情の勾配」を共有することにある。こうした感情の次元は「生氣情動 (vitality affects)」と呼ばれ、大人同士の感情交流にも含まれている。

情動調律が起こる際、当事者にはそれが意識されないこともあり、非意識的、非言語的、自動的なプロセスとして起こる。それは発達早期から毎日のように、乳児と養育者との間で体験され続け、子どもが、養育者とのかかわり合いの中で体験したことを意味づける基本パターンになる。先に述べた関係調節においても、まずはこうした情動調律の形式でやり取りがスタートする。その後、感情の種類が共有されるようになり、また言語の獲得によって、より明示的なやり取りが行なわれるようになり、コミュニケーションは多層化していく。

齋藤によると、お互いが可能な限り自分の思いに正直である「自然さ・本心のまま (authenticity)」のかかわり合いが成立する時、「共に在る」実感が得られ、関係調節と自己調節が無理なく行なわれることになる。その反面、現実には、調律の過不足や偏りや歪みなど、関係調節がうまく機能しないこともあり、それは自己調節の機能不全につながる。こうしたことが繰り返されると、人格システムとしての「自己」は脆弱なものにならざるをえない。

「間主観性 (intersubjectivity)」という言葉は、こうしたかかわり合いの重要性を強調するために生まれた、哲学由来の用語である。対人場面では、各々が心の世界をもってその場に臨んでおり、かかわり合いを通して双方の心が影響しあい、二人の心の世界（主観性）は変化していく。こうした二人の間で生じる、刻一刻と変化する体験世界が「間主観性」である。

相手とかかわり合っていれば、自分がその関係に様々な形で巻き込まれるのは当然で、そのため、かかわり手は、どうしても偏った視点になりがちと言える。そうであるからこそ、対人関係とは、心（主観）と心（主観）との間で様々なコミュニケーションがなされる場（間主観的な場）であることを、改めて認識する必要がある。他者理解は重要だが、相手の問題点だけを追求する他者理解では、本当に何が起きているのかに気づかないかもしれない。つまり、かかわり合いや間主観性を中心に据えないことには、対人的な営み（子育て、教育、支援、治療）について検討しようとしても、なかなかその本質は見えてこないと考えられる。

8. 映画を観ること・遊ぶこと・心が動くこと

対人的なかかわり合いでは、前章で見たように、お互いがその影響を受けることになる。情動調律では、生氣情動が、乳児と養育者との間で相互的に生起し、それが二人に「共に在る」体験を生む。その際、乳児と養育者の個々の「自己」を考えてみると、乳児の「自己」は、養育者を対象に投影と同一化を行ない、養育者の「自己」は、乳児を対象に投影と同一化を行なっている。二人が「自然さ・本心のまま (authenticity)」の状態にあり、その相互作用が無理なく行なわれる場合は、各々の投影と同一化の内容は近似したものになり、喜びや安心といった共有体験につながると考えられる。

しかし、調律の過不足や偏り・歪みなどが繰り返し起こる場合は、投影と同一化が攻撃的・被害的・防衛的な性質を帯びることになり、関係調節は次第に成長を阻害するものになると考えられる。このように、対人的なかかわり合いでは、その結果は正負どちらにもなる可能性がある。

それに対して映画を観る場合、対象となる映画は、観客の「自己」に投影と同一化の働きを促すが、対人場面のかかわり合いのような、相互的な影響は生じない。ただし、一方的な影響として、恣意的に作成された映画を見せられることで、心理的なダメージやマインドコントロールを受ける恐れはあると言える。

映画がそもそも娯楽たりうるのは、たとえ恐怖や悲哀が作品のテーマであっても「これは映画である」と限定できることが条件と言える。換言すれば、映画と現実の区別を生む「枠組み・境界」が明確であるほど、様々な感情を味わいつつも、それを「楽しむ」ことができると言えるだろう。具体的な枠組みとしては、作品の上映「時間」が決まっていることや、映画館で見える場合なら「場所」や「料金」の存在が境界として機能する。これはカウンセリングや心理治療の枠組みに似ている。

心の発達論・治療論として、小児科医・精神分析家のウィニコット (Winnicott, D.W., 1971) は、「遊ぶこと (playing)」を重視した。遊び場となる環境 (乳児なら母親・養育者) への信頼を基盤にして、人は、発達の初期から、心の内側である内的現実と、外側の環境である外的現実とを、「遊ぶこと」を通してつなげ、折り合いをつけようとする。ウィニコットによれば、子どもは具体的な遊びを創出しながら、それらを主体的に体験すること (遊ぶこと) によって、自他の関係を安定させ、自己を情緒的に発達させていく (角田, 2019, 角田・塩貝, 2024)。

こうした「遊ぶこと」は、子どもに限らず、精神的な健康に必須の要素であり、大人にとっても創造性の源になるとウィニコットは述べる。また、睡眠中の「夢」と「遊ぶこと」は、内的現実と外的現実をつなぐという意味で、共通した心の作業であると彼は指摘している。

このように見てくると、映画を観て楽しむこと (遊ぶこと) ができる場合、私たちは、内的現実と外的現実とをつないでいると言えるだろう。特に、映画を観て「感動」が起こるような場合は、二つの現実が、創造的につながる瞬間と言えるのではないだろうか。

9. バーガーの臨床的共感の実際

次に「読者・観客」というメタファーを使って、カウンセラーや心理治療者の共感的理解を論じた、精神分析家のバーガー (Berger, D.M., 1987) の見解を取り上げてみたい。

彼は、精神分析的な心理療法における治療者の共感的理解 (empathic understanding) には、クライアントの個人的な物語・イメージを、治療者が「読む・観る」姿勢が必要になることを強調している。彼は「小説の読者」や「演劇の観客」を喩えに用いているが、このメタファーに「映画の観客」を加えることは十分可能と思われる。

バーガーによれば、「読者・観客」とは、先行きがわからない状態にあっても、物語に対して性急に結論を下さず、やがてはゴールに辿り着くだろうと、希望を持ちつつ困惑に耐えるものである。「読者・観客」は、登場人物が示す、個人的で感情を喚起するイメージ (物語・ドラマ) に関心を向けており、決して客観的な事実や歴史上の真実を学習したいわけではない。

臨床場面における心理治療者も、事前の情報や理論的な仮説をいったん棚上げにして、クライアントが表現する個人的で感情を喚起するイメージ (ドラマの断片) に「読者・観客」として関心を注ぐことが肝要になると、彼は述べている。

バーガーがこのメタファーを強調する理由は、治療者とは、問題解決を焦るあまり、クライアント個人の物語（生育史や現在の人間関係）ではなく、一般的な理論的見解から決めつける危険性を持つからである。こうした問題解決を急ぐ態度は、カウンセラーや心理治療者に限らず、子育て中の養育者や、学校の教師を含め対人支援にかかわる専門職に広く当てはまるだろう。理論や技法はもちろん大切であるが、そこに固執すると、相手の理解は平板なものになる。それゆえ、わからなさに安易な答えを出さずに、個人的な物語の展開を待ち望む「受容性 (receptivity)」が大切になると言える。

バーガーは、こうした受容性を詩人のキーツ (Keats, J.) が述べる「控えめである能力 (negative capability)」と同義にとらえている。「治療的に役立つ困惑には、方法と理論の知識、鋭い観察力、理論的公式化よりもデータに高い関心を持つこと（例えば理論から離れた状態）、知りたがる欲求に抵抗する能力（例えばデータにあまりにも急に結論を当てはめることを避ける能力）、そして希望の感覚が伴っています。キーツの控えめである能力の概念には、これらの諸属性が含まれているのです」(p.89)。ここでバーガーが述べる「データ」とは、クライアントの生の語り・表現を指す。

前章で述べたように、映画を観る行為には、観客の内面と外界（映画作品の世界）との間に創造的なつながりが生まれ、生き生きとした感情が喚起される可能性がある。バーガーが強調する共感的理解とは、クライアント理解を表層的な一般化で終わらせるのではなく、対人援助者の心を活性化させ、個人的なクライアントの体験世界を、代理内省的 (Kokut, H., 1959) に理解することと言えるだろう。

そうした他者理解に至るために、一方で、対人援助者は困惑に耐えつつ、クライアントの物語の展開を待ち続ける必要があり、他方では、援助者自身がクライアントの人生における「登場人物」でもあるという自覚が必要になると言える。すなわち、物語の展開をただ待つのではなく、援助者として自分がどうクライアントと交流しているのかという「関わることのリスク (Jaenicke, 2006)」を負うことへの自省が必要になる。これは7章で見た間主観性に基づく考え方である。

以上をまとめると、対人援助の専門職に求められることは、①受容性を持った観客としてクライアント理解の進展に期待を持ちつつ、②自分自身の言動についての内省を試み続けることと言えるだろう。②は、クライアントの物語の登場人物でもある自分について、メタ的に観客となって振り返る視点を持つことである。齋藤 (1990/2017) の言葉を借りるなら、援助者は「自己共感 (self empathy)」を行なうことになることと言える。これは訓練や経験と共に、時間や労力も必要となる作業である。

10. プロセスレコードを用いた「かかわり合い」の省察

「省察 (reflection)」という用語があり、これは対人援助にかかわる専門職が、かかわり合い・間主観性をとらえ直すことを指す。前章で述べた、援助者が自分自身についての内省あるいは自己共感を行なうとは、振り返って省察を行なうことと言えるだろう。その具体的な省察法のひとつに、プロセスレコード (process records) がある。

プロセスレコードとは、アメリカの看護教育（とりわけ精神科看護）で用いられてきた省察法で、サリバン（Sullivan, H.S.）の精神分析的対人関係論に由来する（角田・柴崎, 2017）。その特徴は、看護師が自分の内面や言動を含め、ある場面の患者とのかかわり合いについて、シナリオ形式のフォーマットにまとめて省察することにある。

筆者らは、プロセスレコードを教師教育に用い、学校臨床上の研究を重ねてきた（角田・柴崎, 2017, 角田, 2019, 角田・堀内, 2019, 角田, 2020, 角田・塩貝, 2024）。教師用フォーマットを表1に示す。現場のある場面でなされたかかわり合いの流れ（プロセス）を(3)～(5)の3つの領域に分けて、できるだけ具体的に思い出しながら記述するものである。(3)「子どもの言動」では、教師である「私」が知覚した子どもの発言、態度、行動あるいは表情などを記載する。(4)「私を感じたこと・考えたこと」では、「私」自身の内面で生じた主観的な体験を想起して記載する。(5)「私の言動」では、外的観察が可能な「私」の言動を記載する。やり取りが続けば(3)～(5)は増えることになる。

表1 プロセスレコード用フォーマット

(1) エピソード・タイトル ()			
(2) この場面を選んだ理由 :			
(3) 子どもの言動 (発言「 」の他, 行動・態度や表情なども記述する)	(4) 私を感じたこと 考えたこと	(5) 私の言動 (発言〈 〉の他, 行動で示したことも記述する)	(6) 分析・考察
(7) 私がこの場面から学んだこと :			

先にシナリオ形式と述べたように、プロセスレコードは、演劇の台本や映画の脚本に近い形式を持つ。プロセスレコードの作成者は、実際の対人的なかかわり合いを、非言語的な面も含め、改めて言語化し客観化する作業を行なう。また、作成されたプロセスレコードを第三者が読んだり、グループ省察会に参加して報告を聞いたりする場合は、作成者の内面の思いが明示されるため、他者が作成者の視点からその場面を眺める、つまり臨場感を持ってその場面が想像されやすいのである。

11. 映画作品のプロセスレコード化：チャップリンの『街の灯』から

前章で紹介したプロセスレコードを使って、映画作品の分析を行なうことにする。本来のプロセスレコードの使い方とは異なり、映画作品の分析では、当事者として省察する主体はいな

いが、わざわざこの方法を用いる理由としては、次の3点が挙げられる。

①プロセスレコードがシナリオ形式であるため、映画の登場人物同士のかかわり合いを描写するのに適している。また、プロセスレコードの特徴である、省察主体の「言動」と「内面」を分けて記述することを応用し、②登場人物の「言動」と「内面」も分けて記述することで、より細やかに登場人物同士のかかわり合いが検討できる。もちろん、ここで言う登場人物の「内面」とは、あくまで観客の立場として、プロセスレコード作成者（今回なら筆者）が想像したものになる。したがって、その個人的なバイアスは意識しながら作業を行なう必要があるだろう。そして、③映画を観る中で、どのように感情移入が起こるのかに迫ることは、対人場面における「かかわり合い」の検討においても、有益な示唆が得られるのではないかと考えられる。

取り上げる映画作品は、1931年にチャップリン（Chaplin, C.）が、監督・脚本・音楽・編集・主演をつとめた『街の灯（原題：City Lights）』である。この映画はモノクロのサイレント作品で、内容はロマンティック・コメディである。当時の映画産業はサイレントからトーキーへの移行期を迎えていたが、チャップリンは敢えて本作品をサイレントにし、得意のパントマイム的な喜劇の要素を前面に出している。そのため、観客に明示される台詞は少なく、字幕で表示されるものは、必要最小限となっている。ただし、全くの無音ではなく、楽曲「ラ・ヴィオレテラ（La Violetera）」、その他全編に流れるチャップリン作曲の音楽、そして部分的な効果音がサウンドトラックとして用いられている。

本作のラストシーンは、映画史に残るものとされ（淀川, 1998）、感動を呼ぶシーンと評価されている。この場面では、チャップリン演じる放浪者と花売娘のかかわり合いが展開されるが、映画の観客はどのように感情移入をして心を動かすことになるのだろうか。まずは、全編のあらすじを、大野（2017）から引用して表2に示す。主な登場人物は、放浪者、花売娘、富豪である。なお、俳優名は省略し、段落構成など一部変更している。最後のシークエンスは太字で示す最後の段落となる。

表2 『街の灯』のあらすじ

記念碑の除幕式。広場には大勢の人が集まっている。綱を引くと大理石造りの像の上で放浪者チャーリーが眠りこけている。像から追い出されたチャーリーはあてもなく街をうろつき、花売り娘に出会う。盲目の娘は、チャーリーを高級車から降りて来た紳士と勘違いする。

その夜、チャーリーは、岸壁で酩酊して自殺を試みる富豪を助ける。富豪はチャーリーを心の友と呼び、意気投合して街にくり出す。ところが、この富豪は奇妙な二重人格で、素面になるとチャーリーのことをすっかり忘れていたのだ。

盲目の花売り娘に恋をしたチャーリーは、富豪の助けも得て、娘の前では金持ちを演じる。そんなある日、娘の家の家賃が滞納していることを知り、金を工面することを約束する。

一念発起して賭けボクシングで稼ごうとするが、あえなく敗退。偶然、再会した酩酊中の富豪がチャーリーに1000ドルを渡した時、運悪く二人の泥棒が押し入る。泥棒に殴打されて気を失った富豪は、すっかり素面になって、チャーリーのことを知らないと言う。逆に、泥棒呼ばわりされたチャーリーは、娘のために1000ドルをひったくって逃げ、娘を訪ねてお金を渡した後、警察に捕まる。

数ヶ月過ぎて、チャーリーがくれたお金で手術をして、目が見えるようになった花売り娘は街角に花屋を開いた。ハンサムな紳士が店にやってくると、自分の目の恩人かと思う日々。そこに、監獄から出たチャーリーが、前にも増してぼろぼろの服で通りかかる。ふと花売り娘に気付くチャーリー。自分の恩人とも知らず、目の前の汚らしい浮浪者に小銭を握らせようと、チャーリーの手を握った時、娘はその手の温もりを思い出し、彼女の心の目が開く。二人はお互いをじっと見つめたまま、その場に立ちつくすのだった……。

さらに、このシークエンスにおけるラストシーンの直前までの展開を、映画に沿って筆者が詳述したものが表3となる。

表3 『街の灯』のラスト・シークエンス

取り上げた場面：監獄から放免された放浪者が、手術を受けて目が見えるようになった花売娘に再会する場面。

ラストシーンまでの展開（*はカットの切替を示し、字幕で示されたものを「」で示す）。

*放浪者の収監から10ヶ月程が過ぎた「秋」。*花売娘はおしゃれな服に身をつつみ、自分の花屋を構え、豪華な花をカゴ一杯にさしアレンジしている。店内奥の全面ガラスからは、通りの車や人が行き交う様子が見える。店は繁盛しておりカップルの客が出ていく。店内には祖母の他に女性店員もあり、娘は店主として指示を出す。*ひどい身なりの放浪者が、かつて盲目だった娘が花を売っていた通りを歩く。今はそこに娘の姿はない。*花屋の前に高級車が停まり、裕福な紳士が店に入る。娘は胸をときめかせながら接待する。紳士「花を注文したいのですが」。娘は声で恩人ではないとわかり、平静を装いつつ祖母につなぐ。祖母は紳士の注文を受け、やがて紳士は店を出る。祖母は娘の様子がおかしいのに気づく。祖母「お前どうかしたの?」、娘「なんでもないの、ただあの人が戻ってきたような気がして」。

*放浪者が以前も来た店のショーウィンドウ（花屋の隣）を眺める。放浪者に気づいた新聞売りの少年二人が、豆鉄砲を吹いてからかう。放浪者は二人に文句を言いつつ去ろうとするが、そこは花屋の前である。娘がガラスの向こう側で、腰を掛けて花のアレンジに勤しむのが見える。女性店員が、店内から床に散った草花を車道へと掃き出す。放浪者は、車道に掃き出されたものに目を止める。*車道に落ちた傷んだバラの花冠。*放浪者はそれを拾い上げるが、先の少年達が放浪者のズボンの尻が破れているのに気づき、駆け寄って下着の切れ端を引っ張り出す。放浪者は怒ってそれを取り返し、後を追おうとするが、少年達は逃げ去る。*店内で作業をしながら娘と店員が、一連の放浪者の様子を見て笑いながら話す。*放浪者は取り返した下着の切れ端で鼻を噛み、胸ポケットにハンカチのように入れる。それを見てさらに笑う娘と店員。

そして、最後のラストシーンにおける放浪者と花売娘のやり取りを、「映画用プロセスレコード」に構成して表4に示す。今回考案した「映画用プロセスレコード」は、まず(2)「放浪者の言動」で、作品中の放浪者の行動と字幕の台詞を示し、(3)「放浪者の内面」では、彼が内面で体験していると推測される思考や感情を、筆者が想像して記述する。また、(4)「花売娘の言動」には、作品中の花売娘の行動と字幕の台詞を示し、(5)「花売娘の内面」では、(3)と同様に、彼女が内面で体験していると推測される思考や感情を、筆者が想像して記述する。つまり、映

表4 映画用プロセスコード

(1)映画のタイトル 『街の灯』(City Lights)			
(2)放浪者の言動	(3)放浪者の内面	(4)花売娘の言動	(5)花売娘の内面
*店内から ①放浪者は、目の前のガラス越しに、腰掛けて花のア	②とうとう娘の目が見える		

レンジをする娘を見つける。まさに花売娘である。驚きの間。次第に彼の表情が微笑みに変わる。 *店内から ⑤放浪者は、ガラス越しに、微笑みながら娘を見つめ続ける。手に持っていた傷んだバラの花冠から花びらが、ポロポロとこぼれ落ちるが、放浪者は気づかない。 ⑫慌ててその場を立ち去ろうと、娘に背を向ける。 ⑯放浪者は、立ち止まってふり向く。その表情は和らぎ、微笑になる	ようになった。前とは違って生き生きとした彼女の姿が、自分の眼前にある。心からの歓喜。 ⑥娘の生き生きとした姿が、ただただ眩しく、嬉しい。 ⑪我に返る。こんな自分を恥ずかしくて見せられない。富豪のふりをしていたことがバレてしまう。 ⑮ああ本物の娘の声だ！ ⑰姿だけでなく声からも彼女の存在を感じる。	*店の外から ③放浪者が自分を見つめるうちに笑顔になったことに一瞬戸惑うが、「私に恋しちゃったみたい」と店員に笑いながら話す。 *店の外から ⑦花びらが落ちていることを伝えようとするが、声はガラスで放浪者に届かない。娘は、手元にきれいな一輪のバラがあるのを示し、これをあげると伝える。さらに店員に言ってコインを1枚持って来させる。娘はバラとコインを両手に持ち、両方ほしくないかとジェスチャーで示す。 *店内から ⑩娘は、バラとコインを持ったまま立ち上がる。 *店の外 ⑬店から出てきた娘は、立ち去る放浪者に呼びかける。 ⑱左手に持ったコインを差し示し、これをあなたにあげたいと語りかける。次に右手に差し替えて、この花	④哀れで滑稽な男の人が、私を気に入ってしまった。可笑しいけれど悪い気はしない。 ⑧この人は、花が好きそうだし、新しい花をあげよう。それに貧乏そうだし、ついでにコインも恵んであげよう。 ⑨入るのを躊躇っているの、自分で渡しに行こう。 ⑭恥ずかしがらないで。 ⑲花の方がよかったら、受け取って。
--	---	---	--

②①娘の手に触れないように、距離を空けたままそつと花を受け取る。 ③⑩放浪者は、もらったバラを口元に持ちながら、微笑んで娘を見つめる。 ③④うなづく。 ③⑧自分の目を指しながら、「もう見えるんですね？」 “You can see now ?” ④②バラを口元に持ったまま、微笑みに明るさがいっそう増す。	②②娘が自分に語りかけている。彼女が思いを込めてくれた花を受け取ろう。 ③①手の感触から、生きた彼女の存在が嬉しい。 ③⑤娘と自分が同じ地平にいると感じる。 ④④わかり合えた嬉しさ。	もあげたいと右手を伸ばす。 ②③コインも渡そうと、放浪者に近づき、彼の手を取る。 *店の外：二人のアップ ②④語りかけながら、放浪者の手の中にコインを握らせる。二人の手が触れ合う。 ②⑦娘の表情が真剣になり、彼の顔を見つめる。 *二人の手のアップから ②⑧娘は右手で放浪者の服を触っていく。 ③③右手を自分の頬に当てる。「あなた、なの？」。 “You ?” ③⑥右手を胸元に当てる。 ③⑨「ええ、ちゃんと見えます」 “Yes, I can see now.” ④①放浪者の左手を自分の胸元に引き寄せる。	②②花を受け取ってくれて良かった。 ②⑤このコインもあなたのもの。持って行ってね。 ②⑥あら？ この手の感触を私は知っている。 ②⑨この服越しの感触も知っている。 ②⑫私の恩人・憧れの人の感触に違いない。しかし、感触と見た目のギャップへの驚き。 ③⑦驚きは収束する。 ④⑩あなたが誰かわかります。
--	---	--	---

画上の流れは、ゴシック体で書かれた(2)と(4)に示され、想像上の個々の内面が(3)と(5)となる。なお、本プロセスレコードを作成するにあたって、DVD『街の灯』(Love Chaplin! City Lights, 2004, 日本ヘラルド映画)を用いた。

12. 映画用プロセスレコード（『街の灯』）についての考察

『街の灯』のプロセスレコードを作成する中で気づいたこと、ならびに考察したことを以下に述べる。なお、丸数字はプロセスレコード内の数字を示す。

(1) 放浪者について

まず、放浪者の「表情」に注目したい。花売娘に気づいた放浪者は、①から喜びに満ちた表情となり、その後もほぼ一貫して、同様の表情を繰り返し見せている。⑪と⑫で、男は我に返り、その場を去ろうとするが、すぐに先ほどの表情に戻っている。ここまでの、男の娘に対する献身的な行動を知っている観客は、その文脈を背景にして、娘の今を喜ぶ男の表情に、自らを投影し、その気持ちに同一化するのだろう。男の表情からは、恋愛感情はもちろんであるが、それを超えた、かけがえのない対象を見守る際の、慈愛に満ちた喜びを、観る者に喚起するのではないだろうか。

1章で述べたように、独語の”Einfühlung（英語は empathy）“に対して、日本語訳には「感情移入」と「共感」という二つが存在する。これら二語のニュアンスの違いは、4～6章で述べた「投影」と「同一化」に各々対応するように思われる。つまり、観客の内面が、外界で映写される放浪者の表情へと「感情移入＝投影」され、その際、観客の内的現実と外的現実とが創造的につながる場合に、観客の内面で感情が喚起されるのである。その感情は、放浪者の気持ちとして「共感＝同一化」され、観客は男の思いをまさに味わうことになる。二つの訳語をあえて「感情移入・共感」とセットでとらえることで、映画を観る際の「観客」の「作品」に対する心の動きが、理解しやすくなると思われる。

このように観客の「感情移入・共感」が起こりうるが、ちょうど「入れ子構造」のように、作品の中では、放浪者が花売娘の姿に「感情移入・共感」している。それが「ガラス越し」でなされていることは、ちょうど私たちが「スクリーンを通して」映画を観るのと似た状況になっていると言える。

(2) 花売娘について

放浪者とは対照的に、表情も内面も揺れ動くのが花売娘であり、作品として、その言動に様々な意味が込められていると思われる。③を娘の視点から見ると、無様な見ず知らずの男（放浪者）が、ガラス越しに自分を見つめ、いきなり親しみを込めた表情を向けてくる。客観的には不気味な状況かもしれないが、娘は「私に恋しちゃったみたい」と店員に笑顔で語る。全体を知っている観客からすると、男にとって残酷とも思える言動であるが、よく考えればこの台詞は的を得ており、物語の当初から、放浪者は娘に恋していたのである。

つづく⑤で、男が握るバラの花びらが、ポロポロと落ちていく様が映される。⑦で、それに

気づいた娘は、近くにあった若いバラを一輪取り、さらに店員に指示してコインを受け取る。そして、男にそれらを渡そうとガラス越しに思いを伝える。ここで、娘が渡そうとする「物」に注目すると、まず「傷んだバラの花冠」と「若い一輪のバラ」の対照性がある。醜と美の二つのバラは、貧相な男と、健康で美しい娘のコントラストを示すと言える。古いバラの代わりに、新しいバラが男に渡されるが、それは娘の憐れみでもあるだろう。そして、娘はさらに1枚の「コイン」を男の手に握らせる。コインはバラに比べて、相手への憐れみや見下す思いが投影されやすいと言える。しかし、放浪者が花売娘に渡した1000ドルや、出会いの場面で花を買った時のコインも同じ金銭である。お金は、愛憎様々な心のエネルギーの象徴であり、醜にも美にもなりうると言え、観客の行なう感情移入も様々になりうると言えるだろう。

(3) 二人のかかわり合いについて

次にラストシーンにおける二人のかかわり合いを見ていく。放浪者の感覚体験を鍵にすると、かかわり合いは3つの段階に分けられる。まず1つめでは、先述のように、放浪者はガラス越しに「見る」ことで花売娘に気づき、歓喜の感情に包まれる。この段階の男の娘への「感情移入・共感」は、かかわり合いとしては一方向的と言え、娘にとっては戸惑いとなる。

2つめの段階は⑬～⑯で、娘は店の外に出て、花とコインを渡そうと男に呼びかける。そこで男は娘の生の声を「聞く」ことになる。もちろん観客には、サイレント映画のためその声は聞こえず、字幕もなく暗示的な展開である。しかし、かかわり合いとしては、娘の声が男に届き、それに男が反応するというやり取りに発展している。

そして、3つめは⑳から始まり、お互いの手に「触れる」ことになる。放浪者からすると、視覚→聴覚→触覚というように、その感覚体験は遠から近へと変化するが、このクライマックスで何よりも観客の目を奪うのは、花売娘が感じている男の手の感触であろう。そして、それに伴う娘の変化に、観客は「感情移入・共感」する可能性をもつと言える。

放浪者の感覚体験とは反対に、花売娘が「見る」ことができたのは、貧相な見知らぬ男の姿にすぎない。また、娘が放浪者の声を「聞く」のは、シーンの最後まで待たねばならない。その前に、娘は直接男の手に「触れる」ことになり、当初はただの憐みだった行為が、予想もしない触覚記憶を彼女に呼び覚ます。娘はそれを確かめるように男の服を触っていく。娘の内面にある理想化された恩人の記憶と、外的現実である放浪者の姿とが衝撃的につながり、㉓「あなた、なの？」の台詞が生れる。

男のうなずきと、娘の驚きの収束がつづき、放浪者からの台詞である㉔「もう、見えるんですね？」となる。ここには、手術の成功の確認と共に、自分（男）が誰かわかるか、という男の率直な問いが含まれると言える。㉕「ええ、ちゃんと見えます」という娘の返答には、㉖で示したように、明確な彼女の意思が感じられる。“can see”は「見える」であり「わかる」でもある。花売娘の一連の心の変化は、8章で述べた内的現実と外的現実が創造的につながるプロセスを示しており、ここでは作品中の娘にそれが起るのを、観客は目の当りにする。(1)で述べたように、ここでも「入れ子構造」があり、作品中の登場人物が「感情移入・共感」するプロセスと、観客が映画に「感情移入・共感」するプロセスとが、重なり合う可能性のあることがわかる。

最後の㉗であるが、放浪者は、㉘～㉚の間で一輪のバラを娘から受け取り、やがてそれを口

元に持っていく。彼が娘の声に立ち止まり、かかわり合いを受け入れた「はにかみ」が、口元のバラに示されている。ラストカットの④③では、彼の表情の明るさが一層増すが、それは放浪者が娘の④④「ええ、ちゃんと見えます」を聞き、④⑤で娘が男の手を胸元に寄せたのを感じたことで、「共に在る (being with)」実感を得たからと言える。ここに至って「わかり合いとしての共感 (角田, 2020)」が示されたと言え、観客は、お互いを理解し合う二人の姿に「感情移入・共感」することになるのだろう。

13. おわりに

本研究では、映画『街の灯』を題材に取り上げた。この作品を選んだ個人的な動機には、筆者自身が前思春期に本作を観た際に、ラストシーンで涙が出てそれに驚いた経験がある。今回、内的現実と外的な作品との創造的なつながりによって、映画における感情移入・共感が感動体験となることが示唆された。また、プロセスレコードを精細に分析することで、作品中の登場人物の間にも「感情移入・共感」が様々に描かれていることが明らかとなった。登場人物と観客の双方に「感情移入・共感」が認められることは「入れ子構造」に喩えられたが、これは他の映画作品ではどうなのだろうか。また、人は映画や実際の対人場面でそういうシーンに出会うと「感情移入・共感」を起こしやすいのだろうか。これらについては、映画研究と臨床研究の両面から、今後さらに検討を深めていきたい。

参考文献

- Berger, D.M. (1987) *Clinical Empathy*, NY, Jason Aronson. 角田 豊他訳 (1999) 『臨床的共感の実践—精神分析と自己心理学へのガイド—』人文書院
- Chaplin, C. 監督 DVD 『Love Chaplin! 街の灯』(2004) 日本ヘラルド映画
- Fairbairn, W.R.D. (1952) *Psychoanalytic Studies of the Personality*, London, Tavistock.
- Jacoby, M. (1984) *The Analytical Encounter: Transference and Human Relationship*, Toronto, Inner City Books. 氏原 寛他訳 (1985) 『分析的人間関係』創元社
- Jaenicke, C. (2008) *The Risk of Relatedness: Intersubjectivity Theory in Clinical Practice*, NY, Jason Aronson. 丸田俊彦監訳 (2014) 『関わることのリスク — 間主観性の臨床 —』誠信書房
- Jung, C.G. (1921) *Psychologische Typen*, Zehnte, revidierte Auflage. 林 道義訳 (1987) 『タイプ論』みすず書房
- 角田 豊 (1998) 『共感体験とカウンセリング — 共感できない体験をどうとらえ直すか —』福村出版
- 角田 豊・柴崎朱音 (2017) 『学校臨床力』とプロセスレコードによる教師の省察『京都教育大学紀要』No.131, pp.1-15
- 角田 豊・堀内大輔 (2019) 「学校臨床力・至適な応答性・遊ぶこと — プロセスレコードを用い

- た『行為レベルの実践知』の検討―『京都教育大学紀要』No.135, pp.33-48
- 角田 豊 編著 (2019)『子どもとの関係性を読み解く 教師のためのプロセスレコード ―学校臨床力を磨く自己省察とグループ省察会―』金子書房
- 角田 豊 編著 (2020)『学校臨床力を磨く事例検討の進め方 ―かかわり合いを省察する教師のために―』創元社
- 角田 豊・塩貝哲哉 (2024)「二律背反性と教師の学校臨床力 ―学習 vs 遊び・集団 vs 個人・秩序 vs 混沌―」『京都教育大学紀要』No.145, pp.21-37
- 小林 陵 (2020)「今、世界の精神分析家は映画をどう語っているか？」『精神分析研究』, 64 (4), pp.421-428
- Kohut, H. (1959) Introspection, empathy, and psychoanalysis: An examination of the relationship between mode of observation and theory. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 7, pp.459-483. 伊藤 洸訳 (1987)「内省・共感・精神分析・観察様式と理論の相互関係の検討」伊藤 洸監訳『コフト入門』岩崎学術出版社
- Lipps, T. (1909) *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig, Engelmann. 大脇義一訳 (1932)『心理学原論』岩波書店
- Morin, E. (1956) *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit. 杉山光信訳 (1971)『映画 想像のなかの人間』みすず書房
- 小此木啓吾 (1992)『映画でみる精神分析』彩樹社
- 大野裕之 (2017)『チャップリン ―作品とその生涯―』中公文庫
- 齋藤久美子 (1990)「自我とパーソナリティ理解」小川捷之他編 (1990)『臨床心理学大系 2 パーソナリティ』金子書房, pp.107-150 (『齋藤久美子著作集 臨床から心を学び探究する』(2017) 岩崎学術出版社 所収)
- 齋藤久美子 (1998)『『かかわり合う』能力 ―心理力動的検討―』長崎・本郷 (編)『能力という謎』ミネルヴァ書房 pp.147-171. (同上 所収)
- 斎藤 環 (2023)『映画のまなざし転移』青土社
- Stern, D.N. (1985) *The Interpersonal World of the Infant*, London, Routledge. 小此木・丸田 監訳 (1989)『乳児の対人世界・理論編』岩崎学術出版社
- 鑪幹八郎 (2008)『映像・イメージと心理臨床』ナカニシヤ出版
- Winnicott, D.W. (1971) *Playing and Reality*, London, Tavistock Publication. 橋本・大矢 訳 (2015)『改訳 遊ぶことと現実』岩崎学術出版社
- 淀川長治 (1998)『毎日ムック チャップリンのすべて』毎日新聞社