

# 映画における影の形象について

武 田 潔

## 影を見る／影を操る

第二次大戦前夜のパリにイタリアから一人の男がやって来る。彼はパリに亡命して反ファシズム運動を主導するある知識人のもとを訪れるが、その人物は男の大学時代の恩師であり、実は、男はファシストの秘密警察の命を受け、この活動家を暗殺すべく接近してきたのである。男を歓迎しながらも訪問の目的を訝る恩師の前で、男はおもむろに傍らの窓の板戸を閉じ、暗がりに包まれた室内で正面の窓から差す光に照らされながら、プラトンの『国家』で説かれる「洞窟の比喩」について語り始める。生まれて以来、生涯を洞窟の中で過ごすように強いられ、しかも身体も頭も縛られて奥の壁しか見られない囚人たちがいたとして、彼らの背後で火を燃やし、その光にかざして人や動物をかたどった木や石の像を動かせば、彼らは奥の壁に映る影を現実の事物ととらえるに違いない……〔図1〕。男が諳んじるこの名高い一節は、普遍的真理をなす観念（火の光）と、それを個別に実体化する現実（木や石でできた像）と、さらに

それを模した表象（壁に映る影）からなる、プラトンのイデア論を説明する比喩として知られるが<sup>1</sup>、それはかつて男が卒業論文で取り上げたテーマであり、恩師が大学を去ったことでその論文は未完に終わったのだった。そう語る男の姿は、まさにこの比喩そのままに、背後の壁に影となつて浮かび上がり、恩師はプラトンの思弁にことよせて、現今のファシズムの隆盛も所詮は幻影にすぎないと断じるが、男は己の影を顧みながら、たとえ幻影であれ人々がそれを信じれば現実になるだろうと答える。ベルナルド・ベルトルッチの代表作『暗殺の森』（一九七〇）で強く印象に残る場面である。

アルベルト・モラヴィアの小説『順応主義者』（邦訳『孤独な青年』）を映画化するにあたり、自ら脚本も手がけたベルトルッチが、原作にない「洞窟の比喩」のエピソードを付け加えたことで、信念を欠いた主人公の行動の空虚さがいっそう際立つ趣向となつたことは明らかであるが、他方で、この情景が映画を見る行為そのものの寓意をなしていることも、今日では広く了解された知見であろう。ベルトルッチ自身、後の『カイエ・デュ・シネマ』誌のインタ

ヴェューでそのことを語っており、彼が言及しているように、この作品の数年後に『コムニカシオン』誌に掲載されたジャン・ルイ・ボードリーの論文が、映画体験と「洞窟の比喩」との根源的な関係論を論じたことで、そうした観点は映画のフィクションの受容に関する理論的基盤の一つをなすに至った<sup>3</sup>。さらに、概ね一九九〇年代以降、相次いで刊行されている『陰影論』の書物（これについては次節で触れる）においても、洞窟の比喩は映画と影の関わりをめぐる考察の中でしばしば取り上げられている。しかし、ファシズム支配の虚妄をプラトンの思惟に結びつける巧みな趣向や、映画理論の展開を予見するかのような鋭い直観にもまして、ここで注目したいのはくだんの場面の最後に現れるある身振りである。男は、あたかも自分を見捨てた親をなじるかのような風情で、あなたが大学を去ったから私はファシストになったのだと語るが、それを聴いた恩師は「本物のファシストならそんな言い方はしないだろうね」と受け流すと、男が閉じた窓の板戸を再び開け、室内に光を満たして、壁に映っていた男の影を消し去るのである。この恩師は、自分の教え子が真にファシズムを信奉しているわけではなく、その虚無的な加担の姿勢も脆いものに違いないと察しているのであるが、二人のそうしたやり取りは、ここでは男が黒い影を作り出し、恩師がその影を消して白い壁面を回復するという、ともに光と影を操る身振りとして形象化されている。まさに「光と影の偉大なわざ」たる映画にふさわしいフィギュールと言えよう<sup>4</sup>。

そもそもプラトンの洞窟の比喩において、囚人たちが影を現実と取り違えるためには、彼らの背後で火を燃やし、その光に雛形をか

ざす「影を操る者」の介在が必要であった。映画においても、例えばフレッド・アステアとジンジャー・ロジャーズ主演のミュージカル『コンチネンタル』（マーク・サンドリッチ、一九三四）の大詰めで、主人公の二人をホテルの部屋で監視する伊達男が、回る紙人形の影を見て彼らが隣室で踊り続けていると信じ込み、さしづめ洞窟の囚人の遙かな後裔と化してしまうためには、紙人形を蓄音器のターン・テーブルに載せて回転させ、それにスタンドの光を当てたアステアの術策がなければならなかった<sup>5</sup>（図2）。しかも、いずれの場合にも決定的なのは、そのように影を操る行為が隠蔽されて初めて、影を現実とみなす錯誤が成立するという原理である。これに関連して、ベルトルッチが『ラストタンゴ・イン・パリ』（一九七二）をめぐるインタビューの中で、ロラン・バルトのある言葉を引き合いに出していることは甚だ興味深い。そこでベルトルッチは、ジャン・ピエール・レオ扮するいかにもヌーヴェル・ヴァーグ的な青年映画監督をはじめ、映画にまつわる幾多の引用や言及を盛り込んだことについて、自分は理論ではなく見世物を創ろうとしたのであり、そうした映画狂的な意匠も、メタ映画的でありながら物語の進行を支える役割をも担っていたということを強調しながら、「ロラン・バルトが言ったように、影絵では影と同時に手も見せて、指の動きが影を作るさまも見せるのだ」と述べているのである<sup>6</sup>。ベルトルッチはこの言葉の典故を示していないが、それはおそらく、バルトがコレージュ・ド・フランスの教授に就任して最初に行った講義の中で語ったものである。その冒頭でバルトは、自身が大学を活動の場としながら、そのために通常求められる

資格（アグレンゲンツェン）を有しておらず、また人文科学の分野での研究を志しながら、テクニク書くことと分析が相克する曖昧なジャンルである評論<sup>⑤</sup>しか生み出してこなかったと述べ、そうした「言わば各々の特性が反対の特性を阻むような不安定な主体」を、フランスの最高学府たるコレージュ・ド・フランスが迎え入れてくれたことに慎ましくも厚利な謝辞を呈している<sup>⑦</sup>。その上で、彼が囑任された講座「文学の記号学」をめぐって、これから進めてゆく論考の展望を、あるいはむしろ、それを導く自らの志向を表明しているのであるが、その中で、自分のめざす記号学が「否定的であると同時に能動的である」ことを説いている<sup>⑧</sup>。すなわち、片や記号学は、エクリチュールに對して、科学研究におけるように純然たる「メタ言語<sup>⑨</sup>」とはなりえない点で否定的なものである。なぜなら、「科学の主体は自身自身を人目に晒さないということが本当なら、そして、私たちが『メタ言語』と呼ぶものは結局、そうした見世物の抑制にはかならないのだとしたら、記号で記号を語ることによって私が引き受けることになるのは、影絵師が自分の手と一緒に、ウサギやカモやオオカミを模したシルエットを見せる時の、あの奇妙な一致の、不可思議な斜視状態の、見世物そのもの」とならざるをえないからである。しかし、片や記号学は、記号を不動化したり、破壊したりするのではなく、「記号へと向かい、それに魅せられ、それを受け止め、またそれに手を加え、時には模倣しながら、想像的な見世物のように扱ふ」という点で能動的なものである。記号学者とは「意識的な畏であるかのように記号と戯れ、その魅惑を味わい、人にも味わわせ、理解させたいと願う」ものなのである。当初は学としての記号学の

構築をめざし、次第に『テクストの快楽』の実践へと誘われていったバルトにいかにもふさわしいこの言葉は、単に否定的と能動的という、通常は相容れないような状態が不可分に重なり合うことを述べているのみならず、双方に内在する根本的な両義性をも指摘している点で（否定の様態における影絵と手の共存、能動の様態における意識的な畏との戯れ）、まさにそうした、想像的な（ラカン的な意味での）両義性こそが、記号をめぐる言説生成の要諦をなしていることを明かしている。

ここで影絵と手の共存に関する指摘は、バルトが『記号の帝国』の中で、人形遣いの介在をあえて露呈させる文楽の上演形態について、「それは芸術と作業を一緒に開示し、各々にそのエクリチュールを割り当てる<sup>⑩</sup>」と述べた一節にも通じるものであるが、無論、文楽と違って影絵においては必ず『影絵師』の介在が明示されるわけではない。確かに家庭などでの「影絵遊び」では、われわれの誰もが子供時代に経験したように、影を操る手つきとそれが作り出す影の両方を見て楽しむことが通例であろうが、他方、小屋がけで行われるような「影絵芝居」の場合には、基本的には影絵師の存在はスクリーンの裏側に隠される<sup>⑩</sup>。しかし、いずれにせよ影絵の魅力とは、単に壁やスクリーンに映し出される黒い形象やその動きのみによるのではなく、光源と、光を遮る物（巧みに組み合わせられた指であれ、紙や板で作られた人形であれ）の連係によって、実物ならざるものから実物のごとき姿や動作が生み出されるといふ、そのわざへの興味と賛嘆に根ざすものに違いない。実際、洋の東西を問わず、古くから影絵の種明かしを供する冊子の類が数多く流布してきたと

いう事実も、そうした魅惑のあり方を示唆してよい。<sup>(11)</sup>

しかしながら、現実によれらの影絵遊びや影絵芝居を楽しむのと、そうした情景を映画作品中で目撃するのでは、その様態が根本的に異なっている。まず、元来、映画の画面に映し出されるすべての事象は、被写体をフィルムに記録し、それをスクリーンに映写する限りにおいて、現実そのものではなく映像による再現表象として提示される。したがって、映画の画面に影が出現する時、その影は必ずや二度投影されていることになる。最初は撮影の時点で、被写体となる影が現実において投げかけられ、次いで映写の時点で、その影の映像が——中国語で映画を「電影」と称するように——電気仕掛けの影絵として一度投影されるからである。そこには必然的に、空間的な転移（もとの影が生じ、見られた場所は、観客のいる映画館の空間ではない）や、時間的な遅延（もとの影が撮影された時点は、観客がそれを目にする時点よりも前である）が介入することになり、さらに、洞窟の比喩が示唆するように、もともと現実が目にする影もその実在性については曖昧な性格を帯びている（事物に似ていながら事物そのものではない）ことから、映画に現れる影の「現実感」をめぐっては、幽霊や幻想が描かれる場合と同じく、「信憑の体制（メツツ）」と呼ばれる両義性の心的機構がいつそのの複層化を呈することになる。

このことは人物についても同断で、現実の影絵にあつては影絵師も鑑賞者も生身の人間であるのに対し、映画ではそれらの人物もまた——「雨に唄えば」（一九五二）の序盤でキャシーがドンに言い放つように——スクリーンに映し出される「ただの影」にすぎない。

しかも、ここでは「影を操る者」と「影を見る者」の関与の仕方をめぐって、現実とは明らかに異なる不均衡が認められる。なるほど、映画においても物語世界の次元では、現実と同じく、例えば影絵遊びに興じる場面で、影を見る者とそれを操る者がともに示されることもあれば（オーソン・ウェルズの『市民ケーン』（一九四一）で、後妻となるシーズンと初めて出会った主人公が、彼女の部屋で雄鶏の影絵を見せるシーンのように）、あるいは影絵芝居の場面で、スクリーン上の影絵とそれを見る観客は示されても、その見世物を創り出す影絵師の姿は示されないこともある（ジャン・ルノワールの『ラ・マルセイエーズ』（一九三八）で描かれる「セラファンの影絵芝居」<sup>(14)</sup>のくだりのように）。しかし、描かれる内容を離れて物語世界外の状況に着目すれば、それらの映像を送り出しているのは映写室で機器を操作している映写技師であり、映像に見入っているのは客席の暗闇に座っている観客である。そして、現実における影絵の実演とは違って、映写技師という「影絵師」の介入は、それが見世物の存立を物理的に保証しているにもかかわらず——あるいはそれゆえに、技術的なトラブルでも生じない限り——当の見世物の進行中は決して顕在化することがない。装置論の主張にも通じる、こうした「人為の排除」の装いこそは、映画的表象作用を支える根源的な原理の一つにほかならず、それは映画における影の形象を考える上でも重要な意義を担うことになる。

これらの問題を射程に収めながら、本稿ではまず、陰影全般をめぐる論考の流れを辿り、次いで映画に現れる影が、空間性と時間性と現実性を軸として、どのような表象の契機を切り拓くかを論じた

上で、最後に、映画において、影絵と同時に手も見せる。わざが提起する特異な相貌を採ってみることにする。

### 陰影論の系譜

一九九〇年代の半ば頃から、陰影をめぐる論考が盛んにいとままれるようになった。今や古典となった観のあるE・H・ゴンブリッチの簡潔な「影——西洋美術における投射された影の描写」(一九九五)<sup>(16)</sup>をはじめ、陰影をめぐる啓蒙時代の言説を精緻に分析したマイケル・バクサンドールの『陰影と啓蒙』(一九九五)<sup>(17)</sup>や、西洋文化誌における影の意義を独自の観点から考究したヴィクトル・I・ストイキツアの『影の歴史』(一九九七)<sup>(18)</sup>などが相次いで刊行され、その後も、イタリアの哲学者ロベルト・カザーティが『影の発見——プラトンからガリレオまで、偉大な精神の持ち主たちを魅了した謎の歴史』(二〇〇〇)<sup>(19)</sup>を著し、フランスでは「フアンタスマゴリー」研究で知られるマックス・ミルネールが「目に見えるものの裏側——陰影試論」(二〇〇五)<sup>(20)</sup>を世に問うなど、刺激的な考察が発表されている。わが国でも、かつて谷崎潤一郎が日本の伝統的な文化や生活様式の内に、翳りの美への嗜好を見出した『陰翳礼讃』(一九三三)<sup>(21)</sup>が知られているほか、現代においても前掲の山本慶一『江戸の影絵遊び』(一九八八)や展覧会『影絵』の十九世紀(一九九七)<sup>(22)</sup>など、日本文化における影と影絵の系譜を顧みる試みがなされるところに、雑誌「is」の特集「〈影〉イリュージョン」(一九九五)<sup>(23)</sup>や、国立美術館五館の共同企画として開催された展覧会『陰翳礼讃』(二〇一〇)<sup>(24)</sup>が、時代や文化圏やジャンル

の違いを越えた興味深い陰影の展望を提起している。

こうした多彩な陰影論が教示あるいは示唆するように、本来、光の欠如や減衰として定義できる陰影は幾つかの大まかな類型に分けられる。プラトンの洞窟の比喩において、直接言及されるのは火の光にかざされた錐形が奥の壁に投げかける「影」であったが、囚人たちがそれを見てとるには、つまり燈火の投げかける光芒の内に影がそれとして際立つためには、当然ながら洞内が煌々と明るくあつてはならず、辺りが「暗がり」に覆われていなければならない。その種の陰影の区別は洋の東西を問わず古くから行われ、例えば私たちが用いる漢字についても、「影」の語義は日光が当たって明暗が区切られることを意味する「景」と模様を表す「影」の組み合わせに由来し、「陰」は丘や山を示す「阜」(もとは「阜」と、日が当たらず湿気がこもっていることを意味する「陰」が合わさって、山かげの土地のような(あるいは「蔭」ならば草かげのような)「日かげ」や「暗がり」を指すに至った。さらに「翳」は、羽根飾りなどをかざして覆い隠す意から、ものに覆われることで生じるほの暗い翳りを意味するようになった<sup>(25)</sup>。他方で、西洋の言語にあっては、ギリシャ語の *ekúō* も、ラテン語の *umbra* も、影と陰の両方を意味し、そうした語義がドイツ語の *Schatten* や、ロマンス諸語の語彙(フランス語の *ombre*、イタリア語の *ombra*、スペイン語の *sombra*) にも継承されたが、英語においては *shadow* (影) と *shade* (陰) という別々の語が派生した<sup>(26)</sup>。

このように陰影の区別に関わる言語的な系譜はそれ自体でも興味深いものであるが、ここでは主にルネサンス以降の西洋において、

陰影をめぐる認識が辿ってきた大まかな推移を振り返っておくことにする。まずレオナルド・ダ・ヴィンチは、『絵画の書』の第五部「光と影について」の中で、「物体の表面に張り付いた影」を「光源影」(ombra primitiva)、「物体から発して、大気中を走る影」を「派生影」(ombra derivativa)と呼び、後者が「障害物に出会う」とその場所に停止して、そこに自分の基底部の形を投影する」と説いた<sup>(27)</sup>。また、ゴンブリッチも前掲書の冒頭で、十七世紀のイタリアの書物が、球体を例に採りながら、光が当たらない側の表面にできる「陰影」(ombra)と、光が当たる側から当たらない側にかけて徐々に表面を翳らせてゆく「半影」(mezzombra)と、球体が床などの表面に投げかける「影」(sbattimento)を区別していたことを紹介している<sup>(28)</sup>。このように陰影を分類する仕方はさまざまであるが、少なくとも西洋においては、(一)光を受けた物体それ自体の、光の当たらない側の表面に生じる陰影と、(二)その物体が他の表面上に投げかける影と、(三)物体とその影の間の、光が遮られる空間に広がる陰の三つが、基本的な区分として考えられてきた<sup>(29)</sup>。そうした分類が定着した背景には、もともと西洋美術史において、陰影は立体感を生み出す要因として扱われたという事情があり、実際、レオナルドが「明暗は、あらゆる物体の形姿を認識させてくれる、きわめて確実な要因である」と述べ、「遍在的な光は、物体を取り囲んでその立体感を失わせる」と主張したように、そこでの陰影、特に対象そのものの表面に生じる翳りは、事物の立体感や質感を描写する上でひときわ重視された。これに対し、対象が投げかける影や、対象を包み込む暗がりや、それ自体の表現効果において活用される

ようになったのは主に十七世紀以降、なかんずくカラヴァッジオやレンブラントやラ・トゥールらに代表される「テネブリズム」の隆盛を迎えてからであった<sup>(32)</sup>。ストイキアがその著書において、あえて「影」をめぐる論考に専念しているのも、そうした西洋美術史の基本的な枠組みを踏まえた一つの戦略であったのかもしれない。

その後、十七世紀の科学革命から十八世紀の啓蒙思想の時代にかけては、例えば望遠鏡を用いて月や惑星の表面に生じる影を観察することが天文学に大きな発展をもたらしたり、あるいは物体が投影する影を幾何学的に製図する技術が建築や工学に応用されるなど<sup>(33)</sup>、むしろ世界の知的な認識と統御という展望のもとで陰影の問題が探究されていった。実際、『百科全書』の「影」の項で主に論じられているのは、光学や天文学や「グノーモニック」<sup>(35)</sup>におけるその意義であり、美術や神話など文芸に関わる陰影についてはごく簡略に触れられているにすぎない<sup>(36)</sup>。そうした啓蒙時代の言説がもたらすに至った逆説的な帰結について、ミルネルは「ファンタスマゴリー——幻想光学試論」の結論で次のように述べた。

啓蒙時代 (Le siècle des Lumières) はまた、ある意味で光の世紀 (Le siècle de la lumière) でもあったのであり、光の伝播の法則を統御し、世界の外見を利用しながらそれを矯正したり変形したりできるような思考や技術が発達したことによって、現実と幻影、客観と主観、さらには現在と過去の境界までもが変動したのであって、そのことは文学における想像世界のあり方に大きな影響をもたらし、なかんずく実証できるものとそうで

ないもの、可能なものと不可能なものとの限界と戯れ、その両方を等しくありそうなこととして現前させてしまうような類の文学においては、その影響が著しかった。<sup>37)</sup>

このような変容を経て、十八世紀末から十九世紀にかけて、とりわけドイツ・ロマン派の幻想文学やその流れをくむ幾多の作品において、人間の根源的な欲望や忌まわしい妄想を形象化する契機としての影や闇の主題が、文芸のさまざまな領域において展開されるようになった。かつてオットー・ラングは、精神分析学の見地から分身や鏡像の主題を論じた著書『分身』の中で、シャミツソンの『ペーター・シュレミールの不思議な物語』（邦訳『影をなくした男』）（一八一四）やアンデルセンの『影法師』（一八四七）といった文学作品をはじめ、各地に伝わる民話や呪術信仰などを取り上げつつ、影の精神的な意義についても考察をめぐらせたが、ミルネールもまた、その『目に見えるもの』の裏側<sup>38)</sup>では、ノヴァーリス、ユゴー、ドイツ・ロマン派幻想文学から現代文学に至るまでの、陰影の想像力の系譜について多くの頁を割いている。無論、<sup>39)</sup>幻想的、<sup>40)</sup>理想的な事象としての陰影の概念は近代において初めて成立したのではなく、ミルネール自身、自らの陰影論をギリシャ・ローマ時代の古典や聖書における記述の検討から説き起こしているが（これについては後述する）、少なくとも、神聖で超越的なものの顕現としてではなく、人間にとつて親密でありながら通常は秘められているものの露呈（これがまさにフロイトによる「不気味なもの」の定義である<sup>39)</sup>）としての影や闇は、基本的にはやはり自我が人間主体の根幹として認

識されるようになった時代に生み出された形象と考えるのが適當であろう。

### 映画における影と陰

映画を主たる対象としていない以上、当然かもしれないが、これらの陰影論の書物において映画作品が取り上げられることは稀であり、あつたとしてもその範囲はごく限られている。西洋文化誌をめぐる該博な知識と卓抜な洞察によつて最も魅力的な陰影論の一つとなっているストイキツアの『影の歴史』ですら、映画については『カリガリ博士』（ロベルト・ヴィーネ、一九二〇）と『吸血鬼ノスフェラトゥ』（F・W・ムルナウ、一九二二）について簡略に論じている程度であり、確かに連続殺人犯や吸血鬼の不気味な影が跋扈する光景はドイツ表現主義映画の典型的な意匠には違いないが、彼が題名しか挙げていない他の作品に関しても、例えば同じムルナウの『フアントム』（一九二二）の中で、家並みが主人公に向かってのしかかつてきたり、その影が主人公を追いかけてくる非凡な情景のインパクトや、『戦く影』（アルトゥール・ロビンソン、一九二二）で、催眠術や影絵芝居、影や鏡の形象を交えて練り広げられる夢幻譚の造形など、注目に値する要素は少なくない。また、古今の文芸を幅広く渉獵するのみならず、冒頭で洞窟の比喩と映画の関連を論じ、巻末には映画に関する一章を設けてもいるミルネールの『目に見えるもの』の裏側<sup>41)</sup>も、考察の主眼は——いかにもミルネールらしく——ロベールソンの『フアンタスマゴリー』から表現主義映画を経て、フリッツ・ラングの『M』（一九三二）や『死刑執行人もま

た死す」(一九四三)へと至るような、幻惑の体験としての映画の系譜を辿ることにあり、それなりに興味深い論考ではあるものの、アプローチとしてはやはり限定的な観を否めない。彼らの著書では、『鉄仮面』(アラン・ドワン、一九二九)の中盤で若きルイ十四世を父子の替え玉とすり替えようと策謀する男たちの巨大な影も、『暗黒街の顔役』(ハワード・ホークス、一九三二)の冒頭で敵対するボスに忍び寄るギャングの影も、『キャット・ピープル』(ジャック・ターナー、一九四二)で夫とその同僚の女性を脅かす呪われたヒロインの影も、はたまた『ビガー・ザン・ライフ』(ニコラス・レイ、一九五六)で誇大妄想に陥った主人公の背後に伸びるまさに「実物大以上」の影も、言及されることはないが、それらの事例が一群のドイツ表現主義映画のそれに比べて精彩を欠くわけでないことは言うまでもない。

他方で、こうした陰影論の隆盛に込めるかのように、映画研究の分野でも近年、陰影の主題を扱った書物が相次いで刊行されている。シネマテーク・フランセーズの館長を務めたドミニク・パイニーが著した小冊子『影の魅惑』(二〇〇七)<sup>42</sup>や、映画理論家ジャック・オーモンが影に限らず広く映画における陰影の問題を検討した『影絵師』(二〇一二)<sup>43</sup>、さらには黎明期から一九五〇年代までの日本映画における陰影の美学を探究した宮尾大輔の『陰影の美学——照明と日本映画』(二〇一三)<sup>44</sup>や、西洋美術史の知見に基づいて映画と絵画の相関を論じる中で影や反映の形象についても考察した岡田温司の『映画は絵画のように——静止・運動・時間』<sup>45</sup>などがそれである。もちろん、これらの研究においても洞窟の比喩と映画の

通底性がしばしば言及され、なかにはこの問題自体をテーマとした書物も存在するが、こと映画のテクストにおける影と陰の形象の様態を考える上では、いまだ検討が尽くされたとは言えない。実際、パイニーの『影の魅惑』は取り上げられている作品がわずかで論述も簡略に過ぎるし、オーモンの『影絵師』は豊富な事例を交えつつ随所で鋭利な分析を展開しているものの、時に首肯しかねるような見解も見受けられ、なかんずく、ボードリーの装置論を歴史的・社会的検証を欠いた観念的思弁として厳しく批判する一方で、自身は映画館の暗闇を——映像に関わるハードとソフトの普及による、映画館以外での映画鑑賞が広く普及した現状にはまったく触れることなく——依然として「映画的状况の本質の様相」とみなし続けている点<sup>46</sup>は、明らかに整合性を欠いている。他方で、宮尾による『陰影の美学』は、林長治郎⇨長谷川一夫のキャリアをめぐる、松竹時代の「明」から東宝移籍後の「暗」へとそのイメージが変容していった過程を、撮影所の製作体制から具体的な表現の細部に至るまで緻密に分析することで明らかにし、また戦時下の日本映画について、西洋とは異なる美学的伝統が称揚され、陰影を生かした撮影が推奨された背景に当時の困難な製作条件があったことを実証するなど、注目すべき成果を上げているが、その主たる関心は——谷崎の嗜好に倣ってか——「影」よりも「陰」や「翳り」にあるように思われ、その点で本稿がめざすところとはむしろ逆である。最後に、岡田による『映画は絵画のように』は、映画に現れる視覚的表象の主題系について長らく考究してきた筆者自身と関心や認識をある程度共有しており、実際、そこでは影をめぐって『戦く影』(著者



の表記では原題の直訳の「影」も『キヤット・ピープル』も『ビ  
ガー・ザン・ライフ』も詳しく分析されているが、その論述は、や  
はり著者が専門とする西洋美術史や西洋文化誌と映画との結びつき  
を主眼としている観があり、それは、映画とその分身<sup>48</sup>という視座  
のもとに、互いに相関する視覚的表象を介して映画の自己反省作用  
の契機を探ってきた筆者のアプローチと必ずしも軌を一にするもの  
ではない。

ここで、映画における影と陰——オーモンの表現を借りれば  
「<sup>フィギール</sup>現象としての影」と「<sup>環境</sup>環境としての陰<sup>49</sup>」——について論じる際  
にあらかじめ考慮しておくべき点を、映像媒体の現況を踏まえて整  
理しておく。先にも述べた通り、元来、スクリーンに映し出され  
る映像は、映写機のランプの光がフィルムを通して投げかける「影」  
にはかならず、それを見るためには映画館の暗闇という「陰」が不  
可欠であった。そして、それが映画とテレビを技術的かつ存在論的  
に隔てる要因でもあった。しかし、今日では映画館のみならず、自  
宅のテレビやパソコンで、映像ソフトやテレビ放映（の録画）や  
ネット配信を利用して、映画を見ることも広く普及している。さら  
に、映画に限らず映像を提供する媒体は、自宅のテレビやパソコン  
やテレビゲームのほか、個人ではスマートフォンやタブレットPC  
やヴァーチャル・リアリティなどのデヴァイス、公共の場では遍  
在する広告や掲示のディスプレイから、大がかりなパブリック・  
ビューイングやプロジェクトエクション・マッピングやテーマパークのア  
トラクションに至るまで、その展開は実に多種多様である。このよ

うな状況のもとでは、当然ながら、映画作品を見るにしても、モニ  
ターなど自ら発光する表示装置で視聴する場合には暗闇を必要とせ  
ず、逆に、テレビやパソコンなどの映像でも、プロジェクトエ  
クションで見る場合には最低限の暗がりが必要となる。要するに、現  
在では映画館の暗闇を映画を見るための必須条件とみなすことも、ま  
たそれを必要とするか否かという基準によって諸々の映像媒体を区  
別することも、もはや不可能であることは明白である。その上、観  
客ならぬ利用者<sup>ユーザ</sup>の側でも、映像を受容するのみならず、ビデオ・  
カメラや種々のモバイル機器を用いて映像を撮影し、それをSNS  
に上げることが日常的に行われている。そのような「スクリーン」  
の機能様態の著しい変化をめぐって、近年のメディア研究が技術  
的<sup>49</sup>に産業的および社会的<sup>50</sup>に歴史的観点から検討を加え、映画<sup>51</sup>に映像  
文化の「ハビトウス」（ブルデュー）の変容を探究しつつあること  
は周知の通りである。

しかしながら、映画作品を鑑賞する<sup>52</sup>行為が本来的に要請して  
いた環境とそこでの慣行——映画館の暗闇の中で上映され、互いに  
見知らぬ多くの観客が、自らの座席に収まり、一定の時間じつとス  
クリーンに見入るといふ——についての志向や認識が、もはや完全  
に消失したとは考えにくい。二十一世紀に入って二〇年余を経た現  
在にあっても、少なくとも一定以上の世代の、映画鑑賞を愛好する  
人々にとっては、たとえ自宅のテレビで映像ソフトを見る場合でも  
（彼らにはスマートフォンの小さな画面で映画を見ることなどおよ  
そ考えられない）、それが映画として製作、公開された作品である  
限り、そこで自らが行っているいとみなすが、もともと映画館の暗

闇を始源とするものであったという感覚は多かれ少なかれ潜在しているのではなからうか。筆者自身、大学での平素の活動において、会議室の薄明かりの中でパソコンから出力し映示される資料映像が白く霞んでいてもさしたる不都合は感じないが、完全な暗闇にできない仕様の教室で映画の上映し鑑賞を行うことには大きな抵抗を覚える以上、その事実を無視するわけにはゆかない。むしろ、そうした感覚が普遍的である根拠はなく、映画と映像をめぐる状況と世代の推移とともに、将来的にそれが潰え去ることは十分に考えられようが、かつて精神分析的映画理論が映画の快楽の基底的要件とみなした鑑賞様態が、現時点においてもなお、少なくとも映画愛好家シネマフィロソファと呼ばれる一部の観客層によって志向、実践されている限りにおいて、それを映画について考究する上での基盤とすることは一つの方法的選択として認められてしかるべきである——ちょうどルネサンス期に盛んに描かれたフレスコ画が、やがて油彩画に取って代わられることで技法としては衰退したにせよ、そして、現在それを鑑賞する手段はたいいてい画集やネットに掲載された複製写真であるにせよ、それが建築物の壁面を彩る造形的表象として生み出されたという事実が、今日でも美術史や絵画理論の研究において無視すべき要因とみなされるわけではないのと同じように。

したがって、先に言及したオーモンの所説に戻れば、そこでの誤謬は、映画館の暗闇を現在でも有効な「映画的状态の本質的様相」と規定したこと自体にあつたのではなく、自らが理論構築における歴史的検証の必要性を強く訴えながら、その主張に合致しない見解を掲げた点にあつたのである。付言しておけば、オーモン自身、『影

絵師』の二年前に上梓した『光の魅惑』では、ノートパソコンや種々のモバイル機器で映画を見る機会が増えつつある状況に触れた上で、「それでも私の世代にとつては（フィルムフィルムの段階をほとんど知らないままとなる子供たちにとつてはおそらく違つたろうが）、フィルムの母体としてのフィルムが、少なくとも幻想上のモデルとして常に存続している。映像の素材というフィクションが常に存続しているのだ」と留保を交えて明言している。こうした所感は、メディアの変容を論じる言説においてはとかく「郷愁」と形容されるもするが、実は、そこには映像メディアにおける反省的契機の射程という重要な問題が関わつてくるのであり、そのような見地からも、暗闇の中での、フィルムを用いた上映を映画体験の「幻想上の」基盤とみなすことは、決して妥当性を欠いた選択ではないように思われる。少なくとも、ノエル・キャロルが主張するように、「私たち私が映画と呼ぶもの、またそれをめぐつて映画史と呼ぶものは、将来の世代においては、いわゆる映画媒体が作り出す事象だけでなく、ビデオ、テレビ、コンピューター制作によるイメージ、さらに未知の媒体が作り出す事象も含めた、より広範で連続的な歴史の一部とみなされるようになる」と私は予言することを理由に、もはや「映画」ではなく「動・画」として映像を一括することだけが唯一の正しい方針であるとする考え方には与することができない。

さて、映画館の暗闇が必須の場であろうとなかろうと、スクリーンやモニターに映し出される映像それ自体の内にも、先に論じたさまざまな陰影の様態が現出することは言うまでもない。例えば、古

典的ハリウッド映画で標準的な照明法とされたいわゆる「三点照明」は、斜め前方から人物を照らす「主光線」と、それによってできる陰影（例えば鼻筋や頬の）を和らげるために反対側から当てる「補助光線」、さらに人物の輪郭を際立たせる「バックライト」からなる照明法であるが、それは明らかに西洋絵画における陰影法の伝統に連なるものである。あるいは、時代や国やジャンルなどによってさまざまな様相を呈する「ハイキー」や「ローキー」の画調は、場面全体を明るく照らし出すか（例えば一九三〇年代のコメディ映画のように）、暗い翳りを基調に明暗のコントラストや影を際立たせるか（例えば一九四〇年代のフィルム・ノワールのように）といった、まさしく光明と陰影の相関を体系的に組織するアプローチにはかならなかった。さらには、光なくしては存立しえないはずの映画にあって、暗闇が特権的な役割を果たすことも珍しくなく、例えばルネ・クレールの『巴里の屋根の下』（一九三〇）の終盤で、ならず者の一味と格闘する主人公を助けるため、仲間が拳銃で街灯を撃って辺りを闇に閉ざす場面や、フリッツ・ラングの『恐怖省』（一九四四）の大詰めで、咄嗟に部屋明かりを消して逃げようとした男がドア越しに撃たれ、暗闇の中に一瞬、開閉される戸口の矩形や、銃撃の閃光に照らされて扉の面が明るく浮かび上がった後、そこに開いた弾痕の穴から廊下の光が差し込む光景など、秀逸な意匠のもとに闇が現前する例は幾つも挙げられる。時には、『暗くなるまで待って』（テレンス・ヤング、一九六七）のクライマックスのように、夜の自宅でただ一人、悪漢を迎え撃つことになった盲目のヒロインが、愛用のステッキで家中の電灯を叩き割り、室内

を真っ暗にすることで窮地を脱するという、本来なら見せ場となるはずのアクションが、完全な闇の中で練り広げられる例さえある。確かに、映画館の暗がりに輝かしく浮かび上がることを常とするスクリーンが、時として暗闇に覆われてしまうことのインパクトもまた、映画的な興奮の一つのかたちに違いなからう。

しかしながら、われわれが陰影と相対する時、そのさまざまな様相は等しい関心をもって受け止められるわけではない。バクサンドールは、一般に陰影が観察されたり考察されたりする際には、とにかく「投影された影」が注目される傾向を指摘し、その理由として、そうした影はしばしば動きを伴って目につきやすいこと、また光源と物体と影が一緒に知覚される場合が多いこと、さらに人間の視覚には縁をとらえようとする特性が備わっていることなどを挙げている。他方で、投影された影以外の、あるいは動きも明暗の縁も見てとれないような類の陰影は、そもそも陰影として認識されないことが少なくない。このことは、カザンティやオーモンが述べる通り、天体現象についての日常的な感覚からも確認できるであろう。例えば、月食を、地球が太陽光を遮って自らの影を月面に投げかける現象ととらえることは一般的な理解であろうし、また、月の満ち欠けを、太陽に照らされない側の月面に生じた「本体の影」の推移と解することも別に奇異な考えではないであろうが、それに対して、夜の闇を、太陽に照らされていない側の地表に生じた陰の広がりとして受けとめることはまずないのではなからうか。やはり、陰影の第一義的な魅惑とは、影の形態とその運動によってもたらされるもののように思われ、その限りでは、投影像の形とその動きによつ

て成り立つ影踏み遊びも、映像が繰り広げる情景に見入ることで生成される映画の愉しみも、片や能動的な身体運動であり、片や受動的な知覚行為であるにせよ、快楽の本質としては変わるところがない。スクリーンに映し出される影の形象とその運動こそが、映画という光と影の偉大なるわざの根本であるとすれば、やはり映画のテクストに現れる投影された影をこそ、ここでは探究してみたいと思う。

## 影と空間の侵犯

影がパースの記号学における「アイゴ類像」、すなわち指示する対象との類似関係によって規定される記号をなしていることは明白である。プリニウスの『博物誌』が絵画の起源として伝える逸話において、コリントに住む娘が愛する青年の旅立ちに際し、ランプの光が壁の上に投げかける彼の影の輪郭を写し取ったもの(61)、あるいは十八世紀後半のヨーロッパで「シルエツト」が人気を博し、さらにはラヴァーターがそれを正確に描くための装置を発明して「リュウチ観相学」の探究に応用したのも、影が本人の体躯を忠実に象つた「イシテラス類像」をなすからにはかならずなかつた。同時に、類像としての影が、同じくパースの記号学における「イシテラス指標」、すなわち指示する対象との物理的な結合関係によって規定される記号をなしていることもまた自明である。影とは、光源から発せられた光が何らかの物体によって遮られるために他の表面上に投げかけられる暗部であり、よって当の物体の存在や形状、その物体と光源と投影面との位置関係、それらに基づく諸々の情報を指示するからである。指

標の代表的な例として挙げられる風見鶏が、吹く風によって尾羽が押され、頭部が風上の方向を指し示すのと同じように、日時計は時間の経過とともに移動する（正しくは地球の自転に伴って見える角度が変化する）太陽の位置に応じて、指柱の落とす影によって時刻を表示するのである。

しかしながら、通常はそのように類像であり指標であるとみなされる影の形象が、時として本来の属性から逸脱し、バルトが形容したような「不可思議な斜視状態」や「意識的な罫」を観る者に仕掛けてくることがある。先にも指摘した通り、そもそも影絵遊びのように影と戯れるいとなみにあつては、そこにさまざまな物の形が浮かび上がるといっただけでなく、それらが実物とはまったく異なる素材から作り出されるといふ事実がその興趣の根幹をなしている。そうした種明かしの楽しみは映画においてもしばしば経験されることろであり、前述した『コンチネタル』のあの場面もまた、類像であり指標であるはずの影が、映画という光と影の偉大なわざにおいてその本性を偽りうることの例証にもなっている。さらには、そうした裏切りが、物語世界の次元では隠蔽されたまま、平然とクワイマックスの見せ場を捏造してしまうことさえあり、例えば『マッケンナの黄金』（J・リー・トンブソン、一九六九）の大詰めでは、夜明けとともに、広野に聳える巨大な岩柱の影が黄金の谷に通じる秘密の入口を示すという、この大味な西部劇の中ではそれなりに秀でた場面が繰り広げられるが（図3）、もとより、日が昇るにつれて岩柱の影が伸びてゆくなどという事態は現実にはあり得ず（日が昇れば影は短くなるはずである）、ここでは指標としての影の特性



図1 『暗殺の森』



図2 『コンチネンタル』

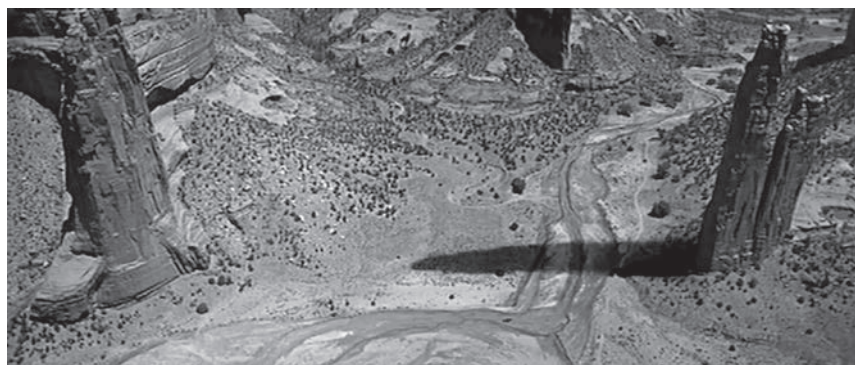


図3 『マッケンナの黄金』



図4 『落第はしたけれど』（左右とも）



図5 『アクメッド王子の冒険』



図6 「田舎の礼節」または「出来事の予感」（ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館蔵）

そのものを覆すことが映画の詐術の決め手となっている。

加えて、映画に現れる影の属性が揺らぐのは、必ずしも類像Ⅱ指標としてのそれに限ったことではなく、パースが「象徴」<sup>シネボル</sup>と呼んだもの、すなわち対象との関係が慣習的な観念連合として規定される記号の類型についても、同様の曖昧さが出来する場合がある。例えば『落第はしたけれど』（小津安二郎、一九三〇）の学生たちは、夜、腹が減ると下宿の障子窓に「パン」の影絵文字を浮かび上げ、夜、腹が減ると下宿の障子窓に「パン」の影絵文字を浮かび上げ、田中絹代扮する向かいの喫茶店の娘にパンとコーヒーを届けてもらうが（図4）、ここで影が現出させる「パン」という語彙、すなわち言語記号こそ、パースが「象徴」の典型として論じたものであった。この奇矯な場面について、それは原理的には映画に限らず現実にも出来しうる情景の再現にすぎないとみなすこともできようし、逆に、そこにこそ映画的な喜劇性に対する小津の稀有なセンスが発露していると主張することもできよう。しかし、純然たる物理的可能性や作家論的な評価を離れて、元来、映画を構成する映像が類同的な性格を有し、かつてメッツやエーコが明らかにしたように、類同性もまたコード化された意味作用であることを勘案するならば、実は「類像」もまた「象徴」の性格を合わせ持つことは明らかであり、要するにスクリーンに映し出される映像とは、実写であるか否とにかかわらず、ほぼすべてが象徴化された類像記号からなる影絵であるのかもしれない。右に挙げた場面はそのことを示唆しているようにも思われ、さらに、そうした映画の特性を端的に具現しているのが、アニメーション映画の一ジャンルをなす「影絵映画」である。これは影絵芝居の伝統を踏まえつつ、まさにスク

リーンに映し出される影のみで構成された映画であり、サイレント時代の代表的作品であるE・M・シューマツハーの『カリフの鶴』（一九二二）やロッセ・ライニガールの『アクメッド王子の冒険』（一九二六）（図5）から、近年のミシェル・オスロによる『プリンセス&プリンセス』（二〇〇〇）や『夜のとばりの物語』（二〇一一）などの連作に至るまで、ユニークで魅力的な系譜をかたちづくっている<sup>(65)</sup>。

とはいえ、ここでの問題は、映画に現れる影とパースによる記号の分類との相関を問うことではない。スクリーン上の影が、現実におけるそれと同じく、基本的には類像Ⅱ指標として振る舞いつつも、時にその枠組みを越えて、映画の表象をめぐる種の侵犯作用を引き起こすさまを探ってみたいのであり、本節ではまず、空間的次元に即してそうした考察を試みることにする。

そもそも影を介して、画面に提示されている空間に画面外の要素が侵入してくるのは珍しいことではなく、絵画でもそうした例は数多く知られている。ゴンブリッチが挙げているのは、例えば十九世紀イギリスの風景・風俗画家ウィリアム・コリンズの「田舎の礼節」（一八三二）で、ここでは恭しく農家の門を開いた少年の前に、馬に乗った来訪者の姿が地面に落ちた影として描かれており、また、同じ十九世紀のフランスの官展派画家ジャン・レオン・ジェロームの「エルサレム」（一八六七）でも、磔刑に処せられたキリストと二人の罪人の姿が、同じく地面に伸びる影によって表現されている<sup>(66)</sup>。映画においても、前者のような趣向は——牧歌的な画題

とはまるで趣きが異なるもの——先に触れた『カリガリ博士』や『M』などで、不気味な人影が犠牲者に迫る場面に受け継がれており、後者のような宗教的題材に関わる用法も、例えば『キング・オブ・キングス』（ニコラス・レイ、一九六二）の最後で、復活したキリストがガリラヤの湖畔に現れ、使徒たちに福音を広めるよう告げる場面において、そっくり再現されていると言えよう（図7）。もとより、映画において「画面」と「画面外」の連係は最も基本的な表現原理の一つであり、影に限らず、会話のシーンで話者を交互にとらえる切り返しであれ、視点ショットにおける見る人物と見られる対象のつながりであれ、さらにはパンやティルトや移動撮影などによる画面外空間の取り込みであれ、画面の内と外の要素が結びつけられること自体は、映画にとつてごく一般的な事象である。問題はその結合の仕方である。

そこでとりわけ興味深い事例として注目されるのが、日本家屋の特徴的な建具の一つである障子とそこに映る影である。映画に限らず、もともと障子に映る影は、松崎仁による興味深い論考が明らかにしたように<sup>69</sup>、日本の古典演劇の演出にさまざまな形で採り入れられてきた。よく知られたものでは、『鍵の権三重帷子』の中で、茶道の秘伝を伝授してもらうため、夜更けに主人公が人妻を訪ねたところ、二人の影が障子に映り、それが間男の誹りを受けて二人が出奔を余儀なくされる場面や、『二谷嫩軍記』の「熊谷陣屋」の段で、討ち取られたと伝えられながら実は生きている武将の姿が幽霊のごとく障子の影となって浮かび上がる場面などが想起されるが、松崎によれば、このほかにも影を利用した二役の早替りや、手の込んだ

影絵を操る楽屋裏の種明かし、さらには障子に映る人物の影めがけて手裏剣を投げるアクションなど、実に多彩な工夫が凝らされたようである。そうした趣向は、それらの古典演劇の映画化作品にそのまま採り入れられたり、あるいは題材もジャンルもまったく異なる作品に思いがけない形で姿を現したりする。例えば、篠田正浩によって映画化された『鍵の権三』（一九八六）では、宮川一夫による撮影のもと、くだんの場面が密やかな影の佇まいをかし出す一方で（図8）、東宝の「社長シリーズ」の端緒となった『三等重役』（春原政久、一九五二）では、主人公の実直な社長と好色な知人の社長（河村黎吉と進藤英太郎がともにあまり役！）が旅館に逗留するくだりで、同様の光景が奇矯な振る舞いを招ききつかけとなる。知人の社長は愛人の女性を伴っており、後を追って来た妻に浮気を隠すため、咄嗟に、このご婦人は友人の社長の奥方だと嘘をつく。その結果、主人公は囚らずも当の女性と同室で就寝するはめとなるが、この張本人である好色社長は、寝支度をする二人の影が障子に映るのを見て嫉妬に駆られ、深夜に彼らの部屋に忍び込んで、くれぐれも、貞節を守ってくれなどと枕元で囁いたりする。さながら近松の遠いパロディのような趣向ではないか（図9）。

しかしながら、映画において障子に映る影の系譜を考えるとすれば、やはり時代劇に注目しないわけにはいかないであろう。ここで時代劇映画に現れる影の形象を網羅的に検討する余裕はないが、戦後の代表的な作品に限っても数々の印象的な事例が見出される。例えば内田叶夢の『大菩薩峠』（一九五七）の序盤では、主人公の机龍之助に祖父を殺され、身寄りがなくなつたお松の境遇を憐れんだ



義賊の七兵衛が、彼女の遠縁にあたる大店のおかみに引き取りを頼

むも邪険に拒まれ、その夜、おかみと番頭が密会している部屋へ踏み込んでくる。その際、忍び寄る七兵衛の姿はまず障子に映る影で示され、次いで当人が障子を開けて闖入して来て、二人は翌朝、縛り上げられた姿で店の前に晒されることになる。また、同作の中盤で、若い娘となったお松と、同じく龍之助に兄を殺された宇津木兵馬が初めて出会うくだりでも、お松の住まいの軒下で雨宿りをする兵馬の人影が障子窓に映り、それに気づいた彼女が窓を開け、中に入るよう声をかけることで、二人の長い縁が始まる。いずれの描写においても、障子に映る影を介して、内と外に隔てられた空間が通じ合うプロセスが見てとれる。時には、そうした作用がより荒々しい越境のかたちを採る場合もあり、例えば『眠狂四郎円月斬り』（安田公義、一九五七）では、主人公が屋形船で女と会っているところへ、外から声をかける船頭の影が障子に映ると、いきなり槍が障子を突き刺し、暴漢たちが襲いかかってくる。あるいは、『雪之丞変化』（市川崑、一九六三）の中で、障子の上をすーっと丸い小さな影が横切り、次いですばとと障子を破って、書状でくるんだ石つぶてが飛び込んでくる光景もまた、影を介した空間侵犯の鮮やかな意匠の一つとして記憶されていよう。さらに付け加えれば、この種の系譜は、時代劇と入れ替わるように隆盛を見た任侠映画にも受け継がれ、例えばその最高傑作の一つと目される『昭和残侠伝 唐獅子牡丹』（佐伯清、一九六六）のクライマックスでは、敵の組に乗り込んだ高倉健が、障子に映る影となつて、迫る相手を一刀のもとに斬り捨て、その血しぶきが障子に飛ぶと同時にそれが蹴破ら

れる。

これらの例にあつて、障子は谷崎が称揚したような、翳りを生み出し、それを愛するための造作でもなければ、江戸時代から愛好されたように、月明かりや蠟燭の光を用いて影絵遊びに興じるための設けでもなく、影の形象を契機として、内と外に隔てられた空間を通底させ、さらにはその境界を越境させるような役割を果たしている。そうした特質は日本映画のみならずアメリカ映画においても認められ、そこでの様相はむしろより直截なものとなつているように思われる。実際、サイレント時代の『チート』（セシル・B・デミル、一九一五）では、早川雪洲演じる日本人骨董商の邸宅で、陵辱された妻を追つて来た夫が、くずおれる骨董商の影を障子越しに目撃してことの重大さを察し（図10）、いきなり障子を滅茶苦茶に破って室内に押し入つて来る。また、戦後の『東京暗黒街 竹の家』（サミュエル・フラー、一九五五）でも、大詰めの真珠店の場面で、店内にいるギャンクの影が障子の壁に映り、駆けつけた警官が咄嗟にその影めがけて発砲する（図11）。ちなみに同作の序盤では、米軍の捜査官という身分を隠してギャンクの一味に潜入しようとする主人公が、パチンコ店の奥で男に殴り倒され、障子を突き破つて次の間に転がり込むと、そこにはギャンクのボスと子分たちが控えているという場面があり、あたかも障子とは突き破られるために存する建具のようですらある。もともと日本家屋の室内で立ち廻りともなれば襖や障子が突き破られることは珍しくないものの、ここに挙げた一連の例において、障子に映る影が空間を隔てる境界を取り払い、

時には暴力的な侵犯を引き起こす機能を担っているという事実は、映画における影が呈するきわめて興味深い様相の一つに違いない。

## 影と時間の超越

これら空間に関わる越境の契機に加えて、時間に関わるそれも同じく注目に値する。改めて断るまでもなく、影そのものはリアルタイムで映し出される（そうでなければ日時計は用をなさない）のに対し、コリントの娘が壁に写し取った恋人の影の輪郭のように、影を象った表象物は過去の痕跡に転化する。フィリップ・デュボワが影と写真を引き比べつつ述べたように、「影は常にそれがそこにある<sup>72</sup>」ことを明言する。これに対し、影の画は常にそれがそこにあつた<sup>73</sup>ことを明言する。一方の純然たる指向的現前性は、他方の必然的先行性<sup>74</sup>と対立する<sup>75</sup>のである。影と肖像の相関についてすぐれた論考を展開した岡戸敏幸は、江戸時代後期から明治にかけて幾多の事例が見られる「影の肖像」を取り上げて、親愛や追慕の念を影に託す古来の感情と、写真の伝来がもたらしつつあつた近代的な表象原理が併存し、統合されてゆく時代の文化的な相貌を描き出した<sup>76</sup>。岡戸はまず、漢の武帝が亡き寵姫、李夫人を思慕してやまず、そこで臣下の一人が「影絵をもつて夫人の姿を武帝の眼の前に映し出した」という逸話（後述参照）や、北宋の蘇東坡が肖像画を描く際に人の影を写し取る手法を勧めた故事から説き起こし、その蘇東坡に触発されて「影の自画像」を試みた谷文晁の「文晁影像并和歌」（一八三五）や、多くの役者や芸妓などの「影の肖像画」を描いて人気を博した落合芳幾の作品などが、画家の意思の介在よりも

影という自然の光学現象に依拠する表象の系譜をかたちづくる一方で、敬愛する人物の追善会の記念として故人と参加者の影の肖像を収めた書物「久万那幾影」（一八六七）や、三遊亭円朝が後援者の最期の姿を影絵で写し取った墨画などが例示するように、追慕の思いを寄せるにふさわしいとみなされた、情緒的な拠り所としての役割もまた、影をめぐる理解の基層に根づいていたことを論証している。豊富な資料を駆使しつつ、「写真」に通じる醒めた近代的な感覚と、「追慕像」にまで昇華された古代以来の感情が、ひとつの「影法師」に併存する時代の表情<sup>77</sup>を浮かび上がらせたその論述には大いに啓発されるが、おそらくそうした二つの性格は、影を描いた画像そのものの属性のみならず、それが眺められ、受容される際の様態によっても決定づけられるものであろう。岡戸自身も、「影の肖像」に限らず、「肖像」の本質は、今は眼の前にはいない人の面影を、残された人のためにとどめることにある<sup>78</sup>として、「肖像」は、描かれる人のためよりも、これを眺める人のためにあつた。「肖像」が、一人一人のうちによく受容されるためには、これに向き合う人の感情や想像の働きにより補完される余地が、そこに残されていないければならない<sup>79</sup>と説いている。そして、そうした余地が担保される上で重要な要因となるのが、影にまつわる時間性の関与である。先述したように、影自体はリアルタイムで生じるが、その画は過去に生じた影の痕跡であり、それを眺める行為は——バルトが写真について主張したごとく——必然的に「かつて、あつた」という「ノエマ」へと差し向けられることになる。言い換えれば、絵画や写真のような静止画による再現表象である限り、その画像は今、ここで

描かれつつあるのでも、撮影されつつあるのでもなく、かつて描かれ、撮影された結果として目の前にあるのであり、そこにとらえられた影を見るということは、その画像の指向対象と、制作と、受容のいずれに関しても、本来的に過去を志向するプロセスとして実践されることになるのである。

これに対し、映画においては、観客は過去に生じた影の映像を、今、ここで生起するものであるかのように目の当たりにする。先に触れた心理学の実験が示すように、静止した影を見るのと動く影を見るのでは知覚の様態に大きな違いが生じるが、それはまさしく、絵画や写真といった静止画における影の表象と、映画のような動画におけるそれとを根本的に隔てる相違でもある。岡戸が言及した漢の武帝の逸話もまたそのことを示唆しており、実際、『漢書』の記述によれば、武帝はまず離宮の甘泉殿に亡き李夫人の肖像画を掲げさせ、次いで、夫人の靈魂を蘇らせることができると申し出た方士（道教の術士）が、夜、燈燭を並べ、帷帳をめぐらせて、帝は別の帳の中から亡き人の面影を望見する。影絵が用いられたとは必ずしも明言されていないものの、このくだりでは、単に故人の姿が浮かび上がったのみならず、それが「坐すさま歩すさま」が見てとれたと述べられており、岡戸はこの点に関して、「この李夫人の『影』が静止したものではなく、影絵劇のごとく動きを伴うものであったこと」に注意を促している。さらに、この逸話に因んだ白楽天の詩「李夫人」においても、「ものも言わず笑いもせず、人を悲しませるだけ」の肖像画の虚しさが語られた後で、方士が死者の魂を蘇らせるという「反魂香」を焚き、その煙の内に亡き寵姫の姿が

ゆらゆらと浮かび上がるさまが謳われる。いずれの場合も、絵という静止して固定された媒体と、影や煙の揺らめきという不安定な媒体が対比されており、それによって、過去を失われたものとして定位させるか、幻のごとく現在に蘇らせるかという、表象の様態の違いがくつきりと際立つことになる。

であるならば、映画に現れる影もまた時間的な越境を生起させるはずであるが、実はそうした事例は意外に少なく、空間的な侵犯作用に関わる例が多数見られるのは対照的である。それはやはり、映画にあつては、影の出現」という出来事自体が、現在における顕現と、過去に起きた事象の再現という、二重の性格を帯びざるを得ないことに由来するのではなからうか。武帝の逸話のように、現実の影や煙の内に故人の姿を見てとる場合、その「顕現」は絵に描かれた姿に比べれば儚く、とらえどころのないものであるにせよ、少なくともその面影を浮かび上がらせる影や煙は目の前で、現実立ち上り、揺らめいている。しかし、映画にあつては、今、ここで、スクリーンに映し出される影の映像もまた、必ずや、かつて、よそで、撮られた影の光景の名残にほかならず、しかも、そうした表象の二重性は、空間的次元と時間的次元とでその様態が根本的に異なっている。というのも、前節で論じたように、影を介して空間の侵犯がなされるとしても、それはあくまでも物語世界内のことであつて、そこでは、例えば画面の内と外のように、あるいは障子のような遮蔽物の手前と背後のように、両者とも物語世界の内に並存しており、よつて、侵入される、ここも、侵入してくる、よそも、空間的な均質性を担保されている。これに対し、今、に

介入してくる。かつてとは、そもそも現実においても物語世界においても、現在と過去が実際に並存することがあり得ない以上、不在として規定されるほかはない。ところが、映画のスクリーンとは、もともと不在であるはずの、かつての情景を、今であるかのようになまざまと現出させる場にはかならず、たとえそれが物語世界において過去に位置づけられる場面であっても、映画が編み出した術策（フラッシュバックの技法）によって、言わば強引に、この存在論的な制約を廃棄してしまう。その点で、少なくとも物語世界において隣接する空間に対し、影を介して、提示された「ここ」と隠蔽された「よそ」の間の越境を生み出すような趣向とは、表象の様態が決定的に異なっている。このように、映画における時間の二重性と、それにまつわる物語世界の虚構性を図らずも浮上させてしまうからこそ、映画に現れる影の形象は、絵画や写真など静止画に留められたそれに比べて、過去を起点として時を踏み越えるというプロセスを受け入れにくいのではなからうか。そしてここにこそ、影の力によって映画が時間の超越を果たす上での、核心となる問題が潜んでいるように思われる。なるほど、数は稀でも、影をきつかけに物語上の時間が飛躍する例がないわけではない。「カラーパープル」（ステイヴン・スピルバーグ、一九八五）の序盤で、少女のセリーが椅子に座って本を読む姿が、たどたどしい朗読の声とともに壁に映る影として示され、次いで家の周りのショットを挟みながら、声色が大人びて調子も淀みないものになると、その影が立ち上がり、戸口からウーピー・ゴールドバーグ扮する大人のセリーが姿を現すといった、いささかあざとい場面などは端的な実例の一つ

ではある。しかし、映画にあつては、そうした物語世界内で収束しうるような様態とは異なる、独特の喚起力を有する時間の踏破もまた、影の形象を介して起こりうるのである。

そこで参考となるのが、絵画や写真における影の形象をめぐる、別の観点から時間性の関与の様相を引き出したストイキツアの考察である。例えば、ルノワールの「デザール橋、パリ」（二八六八）では、画面下部に、手前のカルーゼル橋とそこを行き交う行人たちの影が描き込まれており（そこには画家自身の影も含まれているかもしれない）、ストイキツアによれば、それは画面外・現実の移ろいゆく時間性と、そのある瞬間を切り取った絵画作品の時間性とを通底させ——いみじくもボードレールが「現代生活の画家」（一八六三）で示した「遊歩者」の概念そのままに——「観察者の一時的で偶発的な姿を投影した表象」を提起するものである。そうした考えは、同じく時刻の推移を絵画的表象の内に取り込んだモネの「ルーアン大聖堂」の連作（一八九二—一九三）にも当てはまるものであろうが、ストイキツアはむしろ、モネの「睡蓮」の連作（一八九〇年代から最晩年まで、特に一九〇三—〇八年）と、彼が最晩年に撮ったある写真（一九二〇年頃）との関連に着目し、洞察に富んだ見解を示している。彼はまず前者について、それは「片や観察者と観察される対象との間の、片や枠と形象化との間の、新たな関係の産物である。（中略）絵画の表面は水面と一体化し、外界（木や空など）がイメージの内に現前するのは、それが鏡の効果によってイメージに吸収される限りにおいてでしかない」と述べ、その上で、モネ自身の影が水面に映り込んでいる後者の写真は、「彼

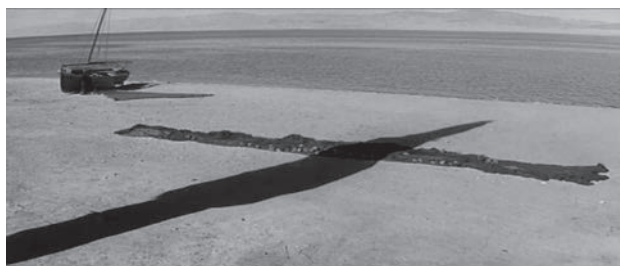


図7  
『キング・オブ・キングス』(上下とも)



図8 『鐘の権三』



図9 『三等重役』



図10 『チート』



図11 『東京暗黒街 竹の家』



図12 『アナへの二通の手紙』

の晩年の作品に潜在していたもの、すなわち絵画を成り立たせる眼差しの影」を明示している点において、「手に対する眼差しの(近代的な)優位を宣告している」と結論づけているのである。これらの考察にあつて重要なのは、ここでは表象されたものとしての絵画や写真ではなく、当の表象作用を生成するプロセスに注目しつつ、作品に刻印される現実の時間性の、さらには表象とその主体にまつわる歴史性の指標の、新たな相貌を明らかにしている点である。そして、写真に写り込んだ人物の影が、遙かな歳月を貫いて喚起する時間性＝歴史性のインパクトは、例えば『二十四時間の情事』(アラン・レネ、一九五九)の撮影のために来日した主演女優のエマニユエル・リヴァが、共演の岡田英次の到着を待つ間、広島街を彷徨いながら撮つたあまたの写真の一枚に見入る時、われわれが深く体験するところでもある<sup>81)</sup>。

そのような体験を映画において、卓抜なたちで実現しているのが、ホセ・ルイス・ゲリンによる短編『アナへの二通の手紙』(二〇一一)である。この三〇分ほどの作品では、主としてプリニウスの『博物誌』にそつて、彼が称賛した古代ギリシャの芸術をめぐる省察が映像と音楽と字幕によつて綴られ、例えば「第一の手紙」では、五人の女性をモデルとして各々の身体の最も美しい部位を組み合わせて「女神アフロディーテを描いた」ゼウクシスの逸話が、「ロシアのモンタージュのようだ」と評される<sup>82)</sup>。次いで「第二の手紙」では、まさに絵画の起源に関するくだんの逸話が紹介され、それに着想を得たダンス「コリントの婦人」の映像が挿入されて、ダンサーとその影がともに舞い踊る<sup>83)</sup>。そして最後に、コリントの廢

墟を探訪する映像が示され、ゲリン自身と思しき撮影者の姿が影としてのみ現れて、その影が崩れた壁や柱や石塊の上を波打ちながら移ろつて行く間に(図12)、今は失われた古代ギリシャの絵画作品が次々と列挙され、結びとして、芸術家の「最後の作品や未完に終わった作品がより大きな称賛を呼び起こすこともある。絵の中に残された描線から、彼らの考えの道筋を辿ることができからだ」という『博物誌』の一節が引用され、さらに本作の冒頭にも掲げられていた、「滅びゆく芸術の尊厳についてはここまでにしておこう」といういま一つの引用によつて、この作品は締め括られる。まさに影と絵画と映像という、運動と静止、接触の可能性と不可能性、過去の痕跡とその擬似的現前といった、複合的な要因にそつて結びつき、かつ隔てられる、視覚的表象の生成とそれが辿る命運を感銘深く描き出した稀有な試みと言えよう。

### 「不気味なもの」から「異なるもの」へ

西洋文化誌において、影が平穏な日常生活を脅かす「不気味なもの」の象徴として介入してくるという趣向が、主としてドイツ・ロマン派以降の、人間の自我を優越させる文芸思潮のもとで確立されたことは既に述べたが、それ以前の時代にも、また西洋以外の文化においても、影の形象が何らかの超常的な力を帯びた「異なるもの」として現出する事例が数多く見出されることもまた事実である。

ミルネール自身、その陰影論を説き起こすにあたって、聖書に基づくキリスト教の教義や文化誌の伝統においては、マニ教やゾロアスター教が奉じるような光と影の二項対立とは違つて、神聖さが光

輝だけでなく、ある種の翳りによっても体现されたという事実を強調しており、その実例として、「出エジプト記」において、イスラエルの民を昼間は「雲の柱」が、夜は「火の柱」が導いたとする一節（第三章・第二一二二節）や、モーセがシナイ山に登って神から十戒を授かる際に、「民は遠く離れて立ち、モーセだけが神のおられる密雲に近づいて行つた」とする記述（第二〇章・第二二節）などを挙げている。<sup>(85)</sup> ストイキツアもまた、フィリッポ・リッピの『受胎告知』（一四四〇年頃）を取り上げ、天使ガブリエルがマリアに「聖霊があなたに降り、いと高き方の力があなたを包む」と告げる情景（ルカによる福音書、第一章・第二六―三八節）の描写にあつて、天使からマリアに向かつて伸びる影に、神性が人間の身体に宿る「受肉」の象徴を読み取っている。<sup>(86)</sup> さらに、こうした影による神聖さの具象化はキリスト教文化の埒内に限つたものではない。例えば、マヤ文明の都市として10世紀頃に栄えたチチェン・イツアの「エル・カステイヨ」（別名「ククルカン神殿」）。ククルカンとは羽毛が生えた蛇の姿をした豊饒神のこと）では、春分の日と秋分の日を二回、沈む太陽が正面階段の側壁にピラミッド各段の影を投げかけ、それがうねうねと伸びるククルカンの胴体を形作つて、最下部に据えられた頭部の彫刻とつながる。降臨（*hierophany*）の現象が起こり、特に春分のそれは農作業の始まり（焼き畑を行う時期）を告げる<sup>(87)</sup>。あるいは、日本においても、京都の仁和寺に伝わる「僧形八幡神影向図」（鎌倉時代後期）は、僧侶の姿で「影向した」、すなわち仮の姿で現れた八幡神を二人の貴人が跪坐して拝するさまを描いているが、彼らの前の壁には神の本体と覚しき

人形の影が浮かんでいる<sup>(88)</sup>（図14）。これらの例が示すように、影は古来からしばしば神性の顕現と結びつき、また先に触れた『漢書』の反魂香の逸話が示すように、死者の蘇りと関係づけられてきた。ちなみに、反魂香の故事は、近松の『けいせい反魂香』の中之巻において、死んだ遊女のみやが、愛する元信と再会して仮初めの夫婦暮らしをするくだりで引き合いに出されるとともに、彼女の姿が五輪塔の影となつて障子に映ることでもはやこの世の人でないことが明かされる<sup>(89)</sup>。また、先に触れた『一谷嫩軍記』の「熊谷陣屋」の段でも、平敦盛の影が現れる場面で、その母である藤の方が思わず障子に駆け寄ろうとするのを、熊谷直実の妻、相模が、反魂香が蘇らせる故人の面影の儂さを説いてそれを引き留めようとする<sup>(90)</sup>。このように、神であれ死者であれ、この世ならざるものと影の形象を結びつける発想は、時代や文化圏の違いを越えて、人間の想像力を支えるある種の基層に根ざすもののように思われるが、ここで検討したのは、そうした想念自体の普遍性を吟味することではなく、あくまでも、それがいかに映画と遭遇し、いかなる意匠と様態のもとに、特色あるフィギュールを生み出すかということである。

そこで、ドイツ表現主義映画に代表されるような「不気味なもの」の介入としての影の承譜を離れて、映画の表象の支配的な制度を担ってきた古典的ハリウッド映画に目を転じてみよう。当然ながらそこにも、これまでに挙げた幾つかの例にとどまらず、また不気味なもの表出とみなしうるか否かにかかわらず、無数の影の形象が見出される。そして、そのことは題材やスタッフやスタイルを介してドイツ表現主義映画とも結びつくフィルム・ノワールだけで



なく、そこからおよそ遠いと思われるようなジャンルにも当てはまる。例えば、ジャック・オーモンが簡略に指摘しているように、ジョン・フォードの西部劇にはしばしば影が印象的なかたちで登場する。すなわち、『黄色いリボン』（一九四九）の序盤では、退役を控えた騎兵隊長のジョン・ウエインが亡き妻の墓前に跪くと、その墓標に女性の影がかかり、見る者は一瞬、亡妻が蘇った姿かと見紛うし〔図15〕、『搜索者』（一九五六）の冒頭では、インディアン<sup>(9)</sup>の襲撃で家族を失った白人の幼女に迫る酋長スカアの影が、それ以降、インディアン<sup>(9)</sup>の娘として育つ彼女の命運を予告し、さらに『馬上の二人』（一九六二）では、インディアンに弟を拉致されたヒロインが、彼の持ち物だったオルゴールに聴き入る姿に父親の影が被さり、弟を思つて悲嘆に暮れる娘を父が優しく慰める。オーモンは詳述していないが、これらの例にあつては、影の現出が一瞬、脅威の切迫を印象づけるにせよ、最終的にはまさしく古典的な物語展開の原理に則つて、しかるべき秩序が回復される。実際、『黄色いリボン』では直ちにくだんの影が些に暮らす司令官の姪のそれとわかり、ウエインは彼女と不器用な青年士官との恋の成りゆきを含む、砦と守備隊に降りかかる幾多の難題を克服して、結局、退役（それは軍人としての死を意味する）を免れることになるし、『搜索者』では拉致された娘がこれもウエインの執念によつて（抱き上げた娘に彼が告げる「家に帰ろう」の言葉とともに）遂に白人のコミュニティーに奪還される。さらに『馬上の二人』でも、ヒロインは弟を失うものの、最後には彼女を励ましてきた陸軍士官のリチャード・ウイドマークと結ばれ、インディアンに拉致されたことで人々から

蔑まれていたいま一人の女性も、彼女を支え続けた保安官のジェイムズ・スチュワートとともに新たな生活へと旅立つ。まさに古典的ハリウッド映画における想像力の基底としてレーモン・ペルールの明らかにした「象徴的閉塞」の力学が端的に成就される観がある。あるいは、まったく趣きの異なる例を挙げれば、ハワード・ホークスの『赤ちゃん教育』（一九三八）の中で、奇矯な令嬢のキャサリン・ヘブバーンに翻弄される考古学者のケリー・グラントが、シャワーを浴びている間に勝手に衣服を洗濯屋に出され、やむなく彼女のネグリジェを着るはめになる場面で、それを身に纏うさまがバスルームの壁に映る影として示される。男性に女性の装いを強いる攪乱の契機を含みつつも、作品全体としては幾多の紆余曲折を経ながら実直な考古学者が令嬢と結ばれることになるのであるから、ここでも「象徴的閉塞」のプロセスが——ヒッチコック作品でその最も明瞭な担い手となるケリー・グラントの身体に託して——成立していると考えられなくもない。しかし、それにしても、これらの事例において、生死や、民族や、ジェンダーに関わる境界の不安定性を示唆する要因として影の形象を介在させ、なおかつ、最終的には支配的な極、すなわち死に対する生の、他民族に対する白人の、女性に対する男性の、優位を回復するかのような図式が踏襲される中で、何ゆえにあえて影の形象が選択されるのであろうか。もちろん、そうした支配の構図そのものが根柢を欠いた幻影にすぎないからという、政治的適正さに還元する説明もあり得ようが、ここでは映画の表象作用の基本的な性格を改めて顧みつつ、影を用いた意匠が選ばれることの意義をいま少し探究してみることにする。

先に述べたように、影絵遊びや影絵芝居においては、影を操る者の介在は明示されることもあれば隠されることもあり、また「影踏み」の遊びでは、自然現象としての影とそれを利用する意図的行為とが一体化する。いずれにせよ、現実にとままれる影との遊戯<sup>95</sup>演戯には、必ずや何らかの人為が働いていることが不可欠である。それに対して、電気仕掛けの影絵たる映画にあつては、その見世物の存立に——企画から製作を経て興行に至るまでのあらゆる段階で、また世界観や芸術観に関わるあらゆる創作理念を通じて——必ずや人の営為が介在することが明らかであるにもかかわらず、そのプロセスはしばしば、人間が関与しない、まったく新しい創造原理を実現するものとして論じられてきた。ここにおいて、既に述べたような、映画に影の形象が現れることの二重性や、映画的虚構に不可欠な存在と不在の、また現在と過去の両義性に加えて、映画媒体そのものの存立にまつわる両義性が、すなわち、人為の産物でありながらそのことが否認されるという特性が、さらなる重層的要因として浮かび上がってくる。実際、一九二〇年代の前衛映画および前衛映画理論においては、エプシュタインのフォトジェニー論やヴェルトフの「映画眼」の主張に代表されるように、「機械の眼」たるカメラのレンズが、不完全な人間の眼ではとらえることのできない新たな世界の相貌を開示し、それが旧来の世界観を打破するというヴィジョンが提唱され、かつ実践された。サイレント時代の映画理論に異を唱えたバザンもまた、写真映像は事物の現実性をその複製に転移させると訴え、サイレント期に志向されたような現実の変換ではなく、人の手を介さないレンズによる徹底した再現こそ

が、人間にまつわる慣習や先入観を排して、曖昧さを本質とする現実を「客観的に」とらえることを可能にすると主張した。さらに、アルベール・ラフエはその慧眼に富んだ著書『映画の論理』の中で、映画的世界の構築を統括する契機として「大いなるイメーヂ師」(Grand imageur)という概念を提起したが、これもまた、単に映画作品は一人の作者によって作られるものではないという実態の指摘にとどまらず、映画的表象の担い手を特定の経験的人格に還元することへの批判を内在させていた。彼によれば、「大いなるイメーヂ師」とは、「監督でもなければ他のスタッフの誰でもなく、彼らが共同で生み出した架空で不可視の人物なのであり、その人物は隠れたところから、私たちのためにアルバムのページをめくり、あれこれの細部をさりげなく指さして私たちの注意を導き、しかるべき時に必要な情報をそつと差し出し、なかならず映像の進行にリズムを与え<sup>96</sup>」のである。「人物」(personnage)という語彙は用いているものの、そこに付された「架空で不可視」という形容が示唆する通り、ラフエの関心は、ジュネットが物語論(マタロ)の理論構築において、経験的な作者や読者とは区別して、物語が生産され、受容される概念的な境域を「物語の具現域」(instance narrative)として措定したのと同じく、映画的表象作用の全体を司る、ただし人格とは別の契機を明らかにすることにあつたと思われる。

クリスチャン・メッツの遺著『非人格の言表作用、あるいは映画の場』<sup>96</sup>も、こうした映画理論史の系譜と奇しくも符合するものである。彼もまた、ラフエの考察に言及しつつ、ただし基本的には語用論と物語論の方法に依拠して、映画におけるフィクショ

ンは、特定の「人格」(Personne)ではなく、ある種の「非人格的な」(impersonnel)言表作用によって構築され、したがって、フランチェスコ・カゼッティが試みたように<sup>96</sup>、映画の言表作用を言語における指呼作用になぞらえて分類するようなアプローチ——例えば指呼詞の一種である人称代名詞(pronoun personnel)を用いて、カメラへの視線を「私(言表発信者)と彼(登場人物)」があなた(言表受信者)を見る」と解する類の——を批判する。メッツによれば、そもそも言語学における言表作用の研究は、バンヴェニストの論考に明らかのように、言表を挟んでそれを発信し、受信する人間主体の関与を想定したものであり、これに対して映画の場合には、それを鑑賞する局面において「発信者」は不在であり、よって発信者と受信者の発話の可逆性も成立しない。そこで観客に提供されるのは機械的手段によってテキストに刻まれた言表作用の痕跡のみであり、しかもそれらの痕跡が言表作用そのものを顕在化させるのは、言語におけるように人称や空間や時間に関わる「指呼的」な指標(「私||こ||いま」のような)によってではなく、「再帰的」な構成によってであるというのがメッツの主張の骨子である。そのような展望のもとで、画面内や画面外からの呼びかけ、視点ショットやカメラへの視線、鏡や映画の中映画などの形象が豊富な具体例にそって検討されるのであるが、メッツのそうした取り組みは、第一期の映画記号学において言語学的な見地から映画の意味作用の構造を明らかにし、次いで第二期において精神分析学的な見地から映画体験の根幹をなす「信憑の体制」を解明した彼が、これらのアプローチを統合し、さらには新たな地平に踏み出すこと

を目論んだもののように思われる。<sup>97</sup>

ともあれ、ここでの問題の核心は、サイレント期から現代に至るまでの映画理論の流れにおいて、映画の存立から人間の関与を排するような考え方がしばしばその基盤に据えられてきたという点であり、なるほど前述したように、物語論の理論構築においても経験的な作者や読者ではなく、物語の具現域という概念上の場が考察されたのではあるが、それでも文学作品の場合には概ね経験的な作者が特定されるのに対し、映画の場合にはまさにその経験的な作者を認定することが——明確な作家主義の立場を掲げるのでもない限り——およそ困難である。そして、その事実こそが、映画に現れる影の形象を考える上で重要な示唆を含んでいるように思われる。現実の影絵においては誰かが影を操っているが、映画においてイメージを操っているのは誰でもない、それどころか現実の人ですらないある不可知の契機であるという認識は、詰まるところどこへ私たちを導いてゆくのであろうか。

そのことを探る手がかりとして、あるSF映画の一場面を想起してみよう。ステイヴン・スピルバーグの『未知との遭遇』(一九七七)のクライマックスで、秘密基地に巨大なUFO母船が降下してきて、フランソワ・トリュフォー演じるフランス人科学者をはじめ、一同を圧倒するくだりがそれである。ここでは、畏怖の眼差しで見上げる人々を母船の影がゆっくりと覆つてゆくのであるが(図16)、考えてみればこれは物理的にあり得ない光景である。というのも、母船は当然ながら基地の照明灯よりも高い位置に浮かんでおり、しかもその全体から眩い光を放っているのであるか

ら、その「影」が地上に落ちるはずはないのである。にもかかわらず、そうした疑問を生じさせる余地なく、この情景が見る者を魅了するのは、地球外の (extraterrestrial)、かゝ常軌を越えた (extraordinary) ものの顕現が、光り輝く装置が投げかける不合理な影を介して、まさに先に触れたリッピの「受胎告知」と同じく、「いと高き方の力があなたを包む」さまとして鮮やかに形象化されているからであろう。思えば、先に述べた『マッケンナの黄金』の例も、太陽と巨大な岩柱が作る影という人為ならざる現象に対して、映画的な詐術を施すことよって作り出されたものであった。地球外知的生命体の降臨、神からの告知、太陽と大自然による秘密の開示——それらがいずれも人間存在を超えた「いと高き方の力」を、光と影のわざよって現出させるとすれば、その光景はもはや、抑圧された近代的自我の思いがけない露呈たる「不気味なもの」としてではなく、まさしく人のいとなみを超越する、真に「異なるもの」として生起するのではなからうか。前述したように、影と神性を結びつける発想は古くからあるが、最後に、映画においてそれがいかなる様相を呈し、いかなる意義を担うかということについて、さらに掘り下げて検討してみることしよう。

### 恩寵と自己反省——映画とその影

ロベール・ブレッソンの『田舎司祭の日記』(一九五一)の結末にはある特異なしるしが現れる。主人公の青年司祭の訃報が、彼の神学校時代の友人が送った手紙により、故人が生前に師と仰いだ年配の司祭のもとにもたらされる。頑ななまでに清貧の生活に徹し、

遂に病に倒れた主人公の最期の様子が差出人の声によって語られ、今は聖職を離れたその友人が、臨終に際しての秘跡を授けられないことを憂えたのに対して、主人公がいまわの際に発した言葉が伝えられる——「そんなことは構わない。すべては恩寵だ」(「Quelle est que cela fait ? "Tout est grâce." »)。その間、スクリーンには、ほの明い無地の画面を背景として、黒い十字架が浮かび上がるのである(「図17」)。

このあまりに名高い幕切れの光景をめぐって、バザンは次のように述べた。

こうして映像と文章の関係は、終盤に向けて後者の優位の内に進展してゆき、結末の場面では、抗いえぬ論理に命じられるまま、まったく当然のごとく映像はスクリーンから姿を消してしまう。ブレッソンが到達した地点にあつては、映像は消え去ることよつてのみ、さらに多くを語れるのだ。観客は徐々にこの感覚の闇へと導かれてきたが、そこでの唯一可能な表現は白いスクリーン上の光だけだ。サイレント映画を装うかのようなこの作品の緻密なリアリズムがめざしていたのはまさにそのこと、すなわち映像を消し去り、小説の文章だけに席を譲るということにはかならなかつたのだ。しかしそこで、われわれは反駁不能な美学的明証性をもって、純粹映画の究極の成功を経験する。マラルメの白い頁やランボーの沈黙が言語の至高の状態であるように、ここでは映像を取り除かれ、文学に引き渡されたスクリーンが、映画的リアリズムの勝利を示しているの



図 13 ククルカンの降臨（「コズミックフロント 太陽の民マヤ～いま明かされる驚異の暦～」、NHK-BS プレミアム、2011年7月5日放送より）

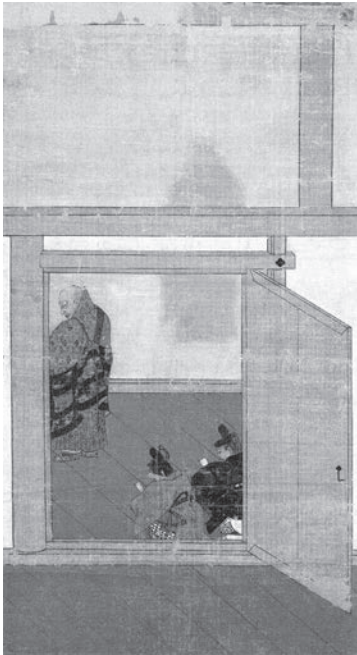


図 14 「僧形八幡神影向図」  
（京都・仁和寺蔵）



図 15 『黄色いリボン』



図 16 『未知との遭遇』



図 17 『田舎司祭の日記』



図 18 『田舎司祭の日記』 (左右とも)

だ。白いスクリーンに浮かび上がる黒い十字架は、死亡通知状に記されたそのように不調法に、映像が昇天した後に残された唯一の目に見える痕跡をなしているが、それは映像の現実性なるものがそのしるしでしかなかったような何ごとかを立証しているのだ。

このバザンの論評は、それが語っている光景そのものと並ぶほどによく知られているが、しかし、ここでいささかの疑問が湧いてくる。もともとサイレント期の「純粹映画」の理念を退けていたはずのバザンが（彼はわざわざ「不純な映画のために」文学作品の映画化を擁護したのではなかったか）、映像が消失して文章のみが残る事態を「純粹映画の究極の成功」として讃えるのはなぜか。さらに、より根本的な問題として、彼にとつては写真映像が自らの内に現実を転移させることが、映画におけるリアリズムの存在論的基盤をなしていたはずなのに、映像の消失と言語の顕現が、「映像の現実性なるものがそのしるしでしかなかったような何ごとかを立証」し、そのことで「映画的リアリズムの勝利」が達成されると評することは、いかなる論旨のもとに正当化されるのか。この問いには、バザン自身が一応の答を用意している。曰く、プレッソンは映像がとらえる現実と「書かれた現実」という二つの現実に立ち向かっているのであり、彼は人物や背景に対するのと同じように、ベルナノスの原作小説を徹底して尊重する。彼にとつて、「それは生のままの事実、与えられた現実であつて、それを状況に合わせたり、目先の都合で変えたりしてはならず、反対に、ありのままに堅持すべき

もの」なのである。そのため、人物たちは文学的な情趣を湛えた台詞を口にし、それはリアリズムとは対極の芸術的な様式化とみなされるかもしれないが、「ここでの「現実」とは、文章の倫理的または理知的な描写内容などではなく、文章そのもの、より正確にはその文体」なのであつて、「原作に伴うこうした二次的な現実と、キャラが直接とらえるそれとは、互いに継ぎ合わされも、引き伸ばされも、混ぜ合わされもしない。反対に、それらが接近すること自体が、各々の本質の異質性を強調する」のである。その上で、バザンは次のように結論づける——「スクリーン上で競合し、対峙する二種類の事象の間の存在論的な不一致が、両者に共通する唯一の尺度である魂を明らかにする。それぞれが同じことを語り、その表現や素材やスタイルが違うにもかかわらず、演者と文章、言葉と表情を特に区別しない姿勢が保たれていることが、それらの間に深い共謀関係が成り立っていることの何よりの証左だ。唇が発しえないこの言葉は、畢竟、魂の言葉であるに違いない。「魂」などという、いかにもバザンらしい観念論的・超越論的な言辞を用いて、映画の存在論的な基盤を、写真映像が再現する現実と、言語が文体として生成する現実との不一致に求めるならば、なるほどそれらの「現実」が具体的にいかなる表現を繰り広げようとも、それを根底から支える「魂」に比べれば、それはただの「しるし」にすぎないとみなすこともできよう。そして、あの結末の場面に現れる黒い十字架こそは、「すべては恩寵だ」という司祭の（唇が発する）言葉をも超えて、そうした魂を指し示すしるしとなるのかもしれない。それにしても、このように主張するバザンの論述はあまりにも抽象的であ

り、その「魂」なるものの実相を把握することはおよそ困難である。いま少し映画の「テキスト」に即して、あの十字架へと連なる「恩寵」の視覚的な様相とその展開について考えてみる必要がある。

そこでまず注目されるのは、この作品の全体を通じて、十字架の形象が司祭の背後に繰り返し浮かび上がっていたという事実である。冒頭近くで、司祭の居室の壁に掛けられた黒い十字架が窓越しにとらえられて以来、それは時に部屋の奥に小さく、時に司祭の傍らにやや大きく、姿を現し、さらには窓枠の格子までもが壁に十字形の影を投げかけることもある(図18)。それらは明らかに物語世界の要素でありながら、その次元を超えて、十字の形象それ自体を画面に刻み付けるかのようなのである。加えて、この作品の随所で、夜の闇とランプの光とのせめぎ合いが見られることも特徴的である。例えば、村に着任からしばらくして、果たして自らの使命をまっとうできるのかと司祭が懊悩し、「私の後ろには何もなく、私の前には壁が、黒い壁があった」とつぶやいた後、階段を降りながらランプの光を吹き消して、「神は私から離れていった。そうに違いない」と絶望するくだりがあるが、ここで彼を覆う闇の情景が、大詰めで、道に倒れて瀕死の状態であるところを少女セラフィタに見つけられ、彼女のかざすランプの光が司祭の顔を明るく照らし出すさまと対をなすことは明らかである。詰まるどころ、結末の黒い十字架は、純然たる宗教的次元において、苦難の末に訪れた恩寵と救済を象徴するのみならず(そうした象徴性を排除する必要があるまい)、同時にまた、全編を通じて織りなされてきた十字の主題系や、光と陰の相克のプロセスの末に立ち現れるものである。そこではも

はや、その黒い形象が十字架本体なのか、あるいはその影なのか、はたまた十字の図形なのかさえ定かではない。そのような観点から先のバザンの評言をとらえ直すならば、そこで説かれていたのは、映画の表象が、映像の現実と言葉のそれとの競合と不一致により、彼が想定する本質(「魂」)の記号をなす限りににおいて、自らの機能様態に対する反省的な契機を内在させているということだったのではなからうか。現実を転移する映像が消失し、現実としての文体のみが残る中で、光と影によつて再現される被写体としての十字架もまた後退し、光と影の交わりそのものである十字形が映画の表象の真実として前面化されること——そのようなプロセスこそが、ここで讃えられる「純粹映画の究極の成功」であり、「映画のリアリズムの勝利」なのではないか。映画の表象の根柢を現実の曖昧さの再現に求めたことで観念論的・超越論的とみなされるバザンの理論であるが、かつて別の場で明らかにしたように、その論考の内には意外なかたちで映画の意味作用に対する自己反省の契機が見出されることを考えると、このような読解もあながち見当違いではないように思われるのである。

ところで、先に挙げた『キング・オブ・キングス』のラストシーンもそうであったように、十字架のみならず、十字の形象がキリスト教の説く福音や恩寵の象徴として映画に登場する例は少なくない。プレッソンと並んで宗教的見地から論じられることも多いカール・ドライヤーの作品においても、例えば『裁かる、ジャンヌ』(一九二八)の序盤では、牢獄の窓の格子が——『田舎司祭の日記』



と違つてこちらは壁ではなく——床に十字形の影を落とし、ジャンヌはそれを見てとることでの心の平安を得る。しかし、その影は彼女への同情を装つて罪を認めさせようと目論む審問官の一人が独房に入ってくることでかき消され、やがて彼女が民衆の前に引き出されて、己の非を認める文書に同意を表す十字の印を記すことで、十字形は——傍らの建物の壁に映る刑吏や武具の影とともに——死を告げる予兆となる。実際、その後、彼女は審問官らに対し、命が惜しくて神に背いたと明言して、遂に処刑の審判が下るが、そのやり取りの間、傍らの壁には再び窓格子の十字形の影が浮かび上がっている。そして、ゴダールの『女と男のいる舗道』（一九六二）にも引用された、アントナン・アルトー扮する青年修道士との対話の場面——「そなたの救済とは」と問われたジャンヌは、「死です」と答える——が示す通り、火刑台上の彼女は、炎と煙の中に、修道士が差し出す十字架を——これも灰色の背景に浮かぶ黒い——恩寵のしるしとして見届けることになる。

この『裁かる、ジャンヌ』にもまして、影の形象がきわめて鮮烈な印象をもたらすドライヤーの作品が、彼が同作に続けてフランスで撮つた『吸血鬼』（一九三二）である。なかんずく、宿で寝つかれない夜を過ごす主人公の青年が、謎の老人の訪問を受けた後、村を歩き回つて目撃する一連の奇妙な光景は独特の妖しさを帯びている。銃を携えた義足の男の影が一人歩きした後、腰掛けている当人の影にびたりと収まつてしまう名高い場面にとどまらず、土を掘る男の影は、放り投げるはずの土塊が宙を飛んでくるのを鋤で受け止め、また幾組もの男女の影が、楽士たちの影が奏でる音楽に合わせ

て幻の舞踏会の情景を繰り広げる。さらに、主人公は野原を進む三つの人影を追つて、くだんの老人と二人の娘が暮す館に辿り着き、彼が窓から中を覗いた刹那、銃を構えた男の影が天井に浮かび、老人はその凶弾に倒れる。ジャック・オーモンが指摘する通り、これら一連の場面においてはしばしば時間や空間が逆転している。義足の男の影や、土を掘る男の影の光景には動きを逆転させるトリックが使われており、また老人を撃つ男の影は、それが義足の男の仕業であることを暗示するように、序盤で川沿いを歩く彼の姿が水面に映つた像として倒立していたのと同じく、上下逆さまで天井に映し出される。そこからオーモンは、幾多の情景が曇つた窓越しに、時にぼんやりした反映として、時に霧に包まれて、描き出されるといふ点で、この作品はまさに、ドライヤーが着想を得たシェリダン・レ・ファニユの怪奇小説集のタイトル『鏡の内に、おぼろげに』をそのまま具象化するかのようであり、「ここではすべてが、見ることは難しく、不確かなのであつて、見かけは本質的に人を惑わすといふことを喚起するようになっている」と評している。『目に見えるものの裏側』で本作を取り上げたミルネルも、「この魅惑的な作品においては、すべてが見ることを不安定化させるようになっているようだ」と述べており、この映画が単なる怪奇譚としての吸血鬼の物語を描くだけでなく、多様なかたちで見ること自体への問いかけを提起する、自己反省的な次元を内在させていることは間違いないように思われる。

しかし、ここに挙げた数々の例にもまして、ある場面での異様な影の横溢りが私たちを強く惹きつける。宿を出た主人公が最初に

足を踏み入れる納屋か工場跡のような廃屋の場面がそれで、先に述べた義足の男や踊る男女の影もここに登場するのであるが、注目すべきはその後である。広い屋内が俯瞰でとらえられ、最後に吸血鬼の老婆が戸口に現れて、跳梁する幻たちを一喝する叫び声を上げるが、その時、壁のあちこちには天井から吊された車輪や、鎖や、さまざまな器具の影が、「何かおぞましい刑罰の道具を思わせるような」佇まいで映っているのである〔図19〕。考えようによつては、これらの物体はかつてここで行われていた作業の名残であり、差し込む外光がその影を投じていると解することも不可能ではないが、差し当たり、この不可思議な光景が物語世界において動機づけられているか否かは問題ではない。そんな詮索を虚しく思わせるほど、真にこの画面が驚嘆に値するのは、およそ信じ難いことに、それがマルセル・デュシャンのある作品と酷似しているからである。より正確には、「投影された影」または「レイメイドの影」という題名で知られる、ニューヨークのデュシャンのアトリエで撮影された一枚の写真作品（一九一八）がそれである〔図20〕。実際には盟友のマン・レイが撮つたらしいこの写真は、一九一五年に着手され、一九二三年まで制作されたが最終的に未完に終わったデュシャンの代表作「彼女の独身者によつて裸にされた花嫁、さえも」（通称「大ガラス」）にも通じるような、さまざまなオブジェのコンポジションをさまざまな影によつて作り上げている。宙に浮かぶオブジェの影を配したこの写真と、くだんの『吸血鬼』の画面との思いがけない符合は、映画に現れる影の主題をめぐつて、いかなる展望を切り拓いてくれるのであろうか。

デュシャンの作品において、影が重要な要因をなしていることはつとに指摘されてきた。例えば、彼は「大ガラス」にまつわる習作の複製やメモ（執筆は一九二二―一五年）を収めた「グリーン・ボックス」（発表は一九三四年）において、「レイメイドの投影された影」と題して、「近づけられた」、二つ、三つ、四つのレイメイドが投げかける影」を用いて作品を制作する構想を述べており、また「投影された影」と題した別のメモ（執筆は一九二三年頃）では、「大ガラス」の後で、「(一) 平面上に、(二) しかじかの湾曲がある表面上に、(三) 幾つかの透明な表面上に、物体が投影する影を用いてタブローを作る」ことを計画し、その際に「光源と、これらの平面上の影のデッサンを用い、投影された現実の輪郭を単になぞりながらタブローを制作すること」と付記している。そして、デュシャンが手がけた最後の油絵作品「お前は私を：」（一九一八）では、まさに自身の仕事を集大成するかのように、それまでに手がけた幾つかのレイメイドの影を主要な構成要素の一部として描き込んでいるのである。このことについて、デュシャン作品の浩瀚なカタログ・レゾネを完成させたアルトゥーロ・シユワルツは、右に挙げたデュシャンのメモに触れながら、同作に「自転車の車輪」や「帽子掛け」といったレイメイドの影とともに、コルク栓抜きが描かれていることに注目して、これにも先行するレイメイドが存在するのかとデュシャンに照会したところ、当人から「コルク栓抜きそのものよりも、むしろコルク栓抜きの影をレイメイドとみなしてよい」という返答があったことを伝えている。



図 19 『吸血鬼』

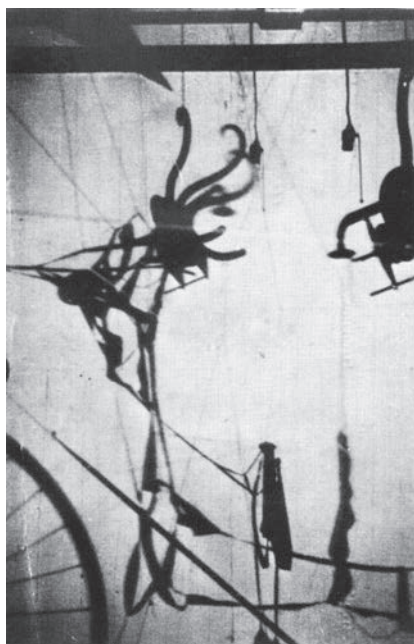


図 20 マルセル・デュシャン「投影された影」または「レディメイドの影」  
(フィラデルフィア美術館蔵)

© Association Marcel Duchamp / ADAGP (Paris) & JASPAR (Tokyo), 2021  
Marcel Duchamp Exhibition Records, Philadelphia Museum of Art,  
Library and Archives

を最も明晰に語ったものの一つとして評価されよう。

この作品については、ストイキツアもまた、シユワルツの質問に対するデュシャンの回答、投影された影をめぐるデュシャンのメモ、先に挙げた写真作品「レイメイドの影」などを参照しつつ、さらにはデュシャンが看板画家に描かせた中央部の「指差す手」に注目して、この「最後の絵画」は、突き詰めれば、「一つの取るに足りないような表象の表面によって、絵画的表象とその歴史の幻のような性格を露わにしている」のであり、ここでは「表象がそれ自体へと折り返され、創る／指差す手も一つの皮肉な構成の産物、つまり、もはや絵画など存在しない場で、画家の現前を表す一つの空疎な記号にすぎなくなってしまうのだ」と、洞察に富んだ主張を展開している。こうした企図が、もはや既存のいかなる美術作品の範疇にも収まらない「大ガラス」を貫いていることは明らかであろうし、さらには、これもデュシャン自身のメモに綴られている通り、その射程が単なる表象作用の様態にとどまらず、物理的世界を律する諸次元の認識にまで及ぶことも、現在では広く理解されているよう。「ホワイト・ボックス」と通称されるいま一つのデュシャンのメモ集成『不定法で』（執筆は一九一四―二〇年、刊行は一九六六年）においては、 $n$ 次元の事象の $n-1$ 次元への出現（または $n+1$ 次元への展開）をめぐって、時に数学的な論理を以て、時に創造的な飛躍を以て、「大ガラス」へと結実することになる非凡な思考が展開されている。そこで示された構想についてはさまざま論評がなされてきたが、かつて東野芳明が、デュシャンの制作活動全体を視野に収めつつ、「お前は私を……」に関して提起した以下のような見解は、今日でも、おそらくデュシャンのヴァイジョン

を最も明晰に語ったもの一つとして評価されよう。

このようにオブジェの影を「大ガラス」のドラマと呼応したものと考えるのとは別に、あるいはそれと絡み合って、デュシャンが、ここにいわば $n$ 次元の存在の問題を見ていたのも事実である。簡単にいえば、物体が平面に投げかける影とは、三次元の物体の二次元への反映であり、絵画とは本来、二次元の平面に三次元の世界を、反映した影としてとらえるものであり、透視法は、そのために考案されたひとつの罫であった。しかし、それまでの絵画が二次元のなかに、透視法を通してとらえてきたものは、二次元上における三次元的錯覚だったのである。これを影として、つまりそれ自体、純粹に二次元の世界として描くことは、三次元的錯覚を否定することであり、いわば、二次元の画面である絵画の純粹な極致といつてよい。そして、二次元しか知らない生物がいれば、コルク栓抜きはあくまで、黒い平べったい影の二次元の形としてしか認識しないことになる。ということは、われわれが三次元の物体と認識しているものは、四次元の世界の存在の影を見ているにすぎないのではなからうか——これがデュシャンの投げかけた問いであり、「大ガラス」にこめられた問題であった。

長い回り道を経たが、『吸血鬼』のくだんの光景が、「レイメイドの影」と題された一枚の写真とこのような視座において結びつくとするれば、それはエイゼンシュテインが歌舞伎に自らのモニター

ジュ理念の具現を見出したのと同じくらいに魅力的な、「思いがけない出会い」となるであろう。無論、当時のドライヤーとデュシャンの間に直接的な接触や影響があったなどと主張したいわけではない。もしもそうした事実が確認されれば誠に興味深い巡り合わせとなろうが、管見の限りではそのような痕跡は見当たらない。ちなみに、ドライヤーがフランスで『裁かる、ジャンヌ』と『吸血鬼』を撮った一九二〇年代後半から三〇年代初頭にかけては、ドライヤー自身がパリに滞在し続け、デュシャンも平素はパリに住んでいたため、時期としては重なっている。また、デュシャンが——常に微妙な距離を保ちながらではあったが——シュルレアリスムの活動に参加し、他方で、『裁かる、ジャンヌ』に出演したアントナン・アルトールや、同作で衣裳を担当したヴァランティヌ・ユゴーも、一時的にはあれシュルレアリストのグループに加わっていたことを考えると、彼らを介してドライヤーとデュシャンが知己を得たのではないかと推測したくもなるが、そのような事実を証する資料は見当たらない。もともとドライヤーが社交的な性格でなかったことはよく知られており、モリス・ドルジーによる評伝が述べている通り、前衛芸術が隆盛を極めた二〇年代後半のパリにあっても、彼が『流派や、集団や、党派とは距離を置き、孤高の内に仕事を続けた』のだとすれば、やはりここで取り上げた二つの画像の類似自体は、偶然的なせるわざとみなすのが妥当であろう。

しかし、実証的な観点を離れて、テクスト自体が喚起する相関の様態に注目するならば、影の介在によって視覚的表象の基盤そのものを解体した「お前は私を……」の目論見は、『吸血鬼』をめぐる

本稿の読解にも重要な示唆を与えるものである。なぜなら、この作品においても、先に挙げた幾つかの事例に見られるように、単に人物が画面外にいて、その影が画面内に示されるといふ換喩的な表現にとどまらず、存在するはずの本体を欠いた、影や反映の形象のみが現前することが少なくないからである——そもそも主人公が川べりで目撃する男が、身体のない水面の反映としてのみ現れたことに始まり、くだんの廃屋の場面では、まさに義足の男や踊る人々の影が人物に寄り添うことなく跋扈し、義足の男の影が当人の傍らに収まるあの光景も、むしろそれまで影と本体が乖離していたことをこそ強調するもののようにも思われる。実際、ドライヤーとクリステン・ユルによる脚本でも——その場面構成や細部の描写は完成作品とかなり異なっているが——例えば主人公が宿を出て見かける人影について、水面の反映ではなく路上の影として登場させた上で、「そうだ、それは影に違いない、しかも影だけなのだ」（強調原文）と記されており、さらに、主人公が野原を横切る三つの人影に導かれて老人と二人の娘の館に辿り着くくだりでも、「彼は三人の男の身体を欠いた影を見かける」と明記されている。前述したように、影と身体の間隔は、『ペーター・シュレミールの不思議な物語』をはじめとするロマン派幻想文学のお気に入りの主題ではあったが、その意匠は必ずしも「不気味なもの」の観念のみに還元されるべきものではない。繰り返した述べたように、スクリーン上の映像は実体を欠いた被写体の影にすぎないわけで、そうした映像によって成り立つ映画において、影と実体との乖離の光景を操ることは、コルク栓抜きのようにレイメイドが実体として存在せずとも、その影自体をレ

ディメイドとみなしてよいと考えたデュシヤンの姿勢と——映像こそは現実の被写体を写し取った究極の「レディメイド」であるだけに——奇しくも通底する身振りなのではなかるうか。

さらに、本作の視覚的特色として、主に屋外の場面が霧のなかったような、ぼんやりとした画調になっていることも見逃せない。これについては後年、ドライヤー自身がその由来を語っており、それによれば、この題材に関して彼が最初に惹きつけられたのは「私が思い描いた一つのイメージ、白と黒からなる何か」であった。そこで撮影監督のルドルフ・マテとともに、それにふさわしいスタイルを模索したが、撮影開始当初のラッシュを見たとわかったところ、撮影の際にレンズに不用意な光が当たっていたためとわかり、結局、それからこのミスをあえて繰り返すことにして、ライトの光をヴェールに反射させ、それがレンズに当たるようにして撮影したのであった。加えて、ある日の撮影が終わって一同がパリに戻る途中、偶然に「白い炎に包まれたような小さな家」の前を通りかかり、中に入ってみると、そこは石膏を粉末に戻して回収する作業場で、物も人も、内部のすべてが白い粉に覆われていた。すぐさま、その佇まいもまた作品のスタイルに採り入れることになり、こうして、「灰色の画質、白い光。それが最終的に作品の調子を生み出すことになった」のである。

白と黒の対比とは、取りも直さず光と影のそれにほかならず、言わば映画表現の根幹をなす要因であるが、それらを対比させるだけでなく、表現主義映画と同様の趣向を踏襲するだけに終わったかもし

れない。しかし、私たちが立ち会うのは必ずしもそうした対比のプロセスではなく、ある種の曖昧模糊とした地平に向かう、言わば映画の消失である。なるほどこの作品には妖しい影が溢れ、それらが忌まわしい呪いを形象化していることは否めないが、そこで描かれる情景はしばしばぼんやりとした画調に包まれ、夢とも現とも判然としない出来事が繰り返された末に、吸血鬼の手下の医者は迷い込んだ作業場で降り注ぐ粉に埋れ、主人公と彼に救われた娘は濃い霧の彼方に去って行く。このラストシーンを目撃するに至って、私たちは、あの廃屋での影の氾濫が、究極的には、白と黒、光と影の対比ではなく、おほろげなグレーの——それが主人公の名でもある——帳とぼりですべてを覆い、消し去ってしまう、この映画の不可逆的な工程の引き金を引いたのではなかったかということに思い当たる。白か黒かではなく、その間に織りなされるグレーの肌理に作品のスタイルを委ねること、それは取りも直さず、現前と不在の間に仕掛けられる「信憑の体制」の両義性——主人公の白日夢の中で彼の分身が身体を抜け出し、棺に入った自らの屍を見出す場面の二重写しを想起せよ——へと、映画そのものを差し向ける振る舞いでもある。その限りにおいて、ここにはまさしく、映画的表象の核心を反省的に映し出す、映画とその影シレツクが現出しているように思われる。

注(1) プラトン『国家』(下)、藤沢令夫訳、岩波文庫、一九七九年、第七巻・一―五章。

(2) \* Entretien avec Bernardo Bertolucci \* (par Pascal Bonitzer et

Serge Daneyl, *Cahiers du cinéma*, n° 330, décembre 1981.

- (5) Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, n° 23, 1975, repris dans *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978 (シヤン・ルイ・ボードリー「装置——現実感へのメタ・心理学的アプローチ」, 木村建哉訳, 岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『新・映画理論集』, 第二巻, フィルムアート社, 一九九九年, 所収)。ただし「こうして着想自体はサイレント時代の映画論にも見られる—— Lionel Landry, « Formation de la sensible », dans *L'art cinématographique*, t. II, Paris, Félix Arcan, 1927, pp. 51-54.
- (4) 付言しておけば、この後のレストランの場面で、恩師はイタリアの同志たちに宛てた手紙を男に託さうとし、それを受け取って密告することもできたのに男が頼みを断ったことで、自分の推測が正しかったことを確認する。原作にも同様の場面はあるが (Alberto Moravia, *Il conformista* (1951), in *Opere complete*, vol. 5, Milano, Bompiani, 1976, pp. 223-224 e 232, アルベルト・モラヴィア『孤独な青年』, 千種堅訳, 早川文庫, 一九八四年, 三二四—三二六および三三三頁), ベルトルツチの脚色はここでも、当の手紙が実は白紙で、男の真意を確かめるために恩師が芝居を打ったという設定に変えている。封筒から取り出されるのが、仲間へのメッセージが綴られた書状ではなく、スクリーンのように白間だけの紙片であるという点で、面会の場面で光と影の戯れと呼応している点が興味深い。
- (5) ちなみに、原作のブロードウェイ・ミュージカル『陽気な離婚』(一九三三)の台本には、回る紙人形の影によって監視人を欺く描写はなく、これは映画化に際して加えられたアイデアである——Gay Dioree : *Mimeo script by Dwight Taylor*, New York Public Library, Dwight Deere Winan Papers, ZC 310/Micro 678/Reel 17. 同資料の写しを「提供くださった仁井田千絵氏に謝意を表す。」
- (6) Enzo Ungari e Donald Ranvaud, *Scene madri di Bernardo*

*Bertolucci*, Milano, Ubaldini, 1982, nuova edizione 1987, p. 89 (ベルナルド・ベルトルッチ『ベルトルッチ・クワイ・ベックス・ニン』, 竹山博英訳, 筑摩書房, 一九八九年, 一一四頁。以下、欧文出典を表示した引用文は拙訳)。

- (7) Roland Barthes, *Leçon: Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977* (1978), repris dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Seuil, 2002, p. 429 (ロン・バルト『文学の記号学——コロン・ド・ヌ・フランス開講講義』, 花輪光訳, みすず書房, 一九八二年, 五—六頁)。
- (8) *Ibid.*, pp. 441-443 (souligné dans l'original) (同書, 四四—四九頁。強調は原著による)。以下の引用も同所。
- (9) Roland Barthes, *L'empire des signes* (1970), repris dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 2002, p. 394 (ロン・バルト『記号の国』, 石川美子訳, みすず書房, 二〇〇四年, 八四頁)。
- (10) ただし「ジャワ島に伝わる伝統影絵「ワヤン」では、見世物ではなく祭礼という本旨によるためか、スクリーンを挟んで多くの観衆がいる側も、「タラン」と呼ばれる影絵師「語り手やガムラン奏者のいる側も、等しく観覧の場となるようである(福岡ほか『インドネシア上演芸術の世界——伝統芸術からポピュラーカルチャーまで』, 大阪大学出版会, 二〇一六年, 三六頁, 参照)。
- (11) 例えば、ジャック・ルミーズほかの『光の魔術——影絵芝居から幻燈まで』は、十九世紀のフランスにおける「影絵の流行」(ombromanie)をめぐる影絵のからくりを図示した多数の冊子や絵葉書やポスターなどを掲載している——Jac Remise, *Pascal Remise et Régis Van De Walle, Magie lumineuse: du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979, pp. 257-260, 294-301 et passim)。また、山本慶一『江戸の影絵遊び』(草思社, 一九八八年)は江戸時代に刊行された影絵の解説本の類を豊富に紹介していて興味深々。

- (12) 近年では映像の撮影や視聴に関わる技術的基盤や実践様態が大きく変化しているが、そうした問題については後述する。
- (13) ホーム・ヴィデオの場合には撮影と上映の場所が同じ(こ)もありうるし、会場をリアルタイムで映し出すようなインスタレーションの類であれば空間的にも時間的にも転移は生じないことになるが、少なくとも映画館で上映されるような物語映画についてはこれはまずありえない状況であろう。
- (14) 十八世紀後半のフランスで人気を博したセラファンの影絵芝居については、前掲のルニースらの著書を参照せよ—— Voir Remise et al., *op. cit.*, pp. 250-277 (« Le théâtre de Seraphin »)。
- (15) 例えば、ビントの甘い映写が放置されたり、ごく稀にリールの掛け違いがあった場合などは映写技師の不手際を意識せざるを得ない。かつて筆者の留学中に、シネマテーク・フランセーズで『悪い奴ほどよく眠る』(黒澤明、一九六〇)を見ていたところ、リールの変わり目ではいきなり同じ黒澤の『椿三十郎』(一九六二)の場面に切り替わって場内が大爆笑に包まれたことがあった。数分後に正しいリールで上映が再開されたが、その間、大慌てで対処する映写技師の姿に観客一同が思いを馳せた(こ)は言うまでもない。
- (16) E. H. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London, National Gallery Publications, 1995, けれどロンドンのナショナル・ギャラリーで催された展覧会の図録である。
- (17) Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven/London, Yale University Press, 1995.
- (18) Victor I. Stoichita, *Breve histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books, 1997 (「シャドウ・リー・ストイキッタ『影の歴史』」岡田温司・西田兼訳、平凡社、二〇〇八年)。なお、同書の原典はフランス語版であるが、出版は英訳版の方が早く、邦訳も基本的に英訳版を底本としている。本書での典拠表示にあたっては、読者の便宜を考えてフランス語版/英訳版/
- 邦訳の順で併記する。
- (19) Roberto Casati, *La scoperta dell'ombra: Da Platone a Galileo, la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000, seconda edizione, Roma/Bari, Laterza, 2008.
- (20) Max Milner, *L'empereur du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.
- (21) 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』(一九三三)、篠田一士編『谷崎潤一郎随筆集』、岩波文庫、一九八五年、所収。
- (22) 図録『影絵—の十九世紀—』サントリー美術館、一九九七年。
- (23) 『is』, No. 67 (特集「影」イリュージョン)、ポララ文化研究所、一九九五年三月。
- (24) 図録『陰影礼讃——国立美術館コレクションによる』、独立行政法人国立美術館、二〇一〇年。
- (25) 藤堂明保編『学研漢和大典』、学習研究社、一九七八年、白川静『字通』、平凡社、一九九六年などの記述による。
- (26) ミルネールはまた、ギリシャ語の *skia* と *skotos*、英語の *shadow* と *darkness*、ドイツ語の *Schatten* と *Finsternis* など、諸言語で「陰影」と「暗闇」を表す語彙の対比にも注目している—— Milner, *op. cit.*, p. 13.
- (27) レオナルド・ダ・ヴィンチ『絵画の書』、斎藤泰弘訳、岩波書店、二〇一四年、三四五—三四六頁(イタリア語(トスカーナ語)の用語についてはインターネットで公開されている『絵画の書』の「ウルビーノ稿本」によって補った—— *Libro di pittura, Codice Uffinate lat. 1270*, <http://www.treasurespainting.org/cocoon/leonardo/mssFront/vu> [最終閲覧二〇二二年九月七日])。ただし、改めて断るまでもなく、陰影が生じるのは大気中に限らない。
- (28) Gombrich, *op. cit.*, p. 6.
- (29) これら三つの区分に充てられる用語は必ずしも一定ではなく、例



えばバクサンドールは——本文で述べた順序とは異なるが——「投げかけられた影／張り付いた影／陰」(cast shadow/attached shadow/shading)と「う」一般的な呼称に「う」て、始めの「う」は「物体と陰影の生じる表面との関係が不明瞭だと指摘して」(例えば、人の顔に上前方から光が当たった場合、鼻や顎の下にできる陰影は、投げかけられた影でもあり、ひとつながりの皮膚上に張り付いた影でもある)より適切な用語として、「投影された影(物体と離れた表面であれば)「投げかけられた影」も可」／本体の影／陰」(projected shadow/self-shadow/shading)と「う」表現を提唱して「う」(Baxandall, *op. cit.*, pp. 2-4)。

(30) レオナルド・ダ・ヴィンチ、前掲書、四二二頁。ちなみに、前注で触れた、人の顔に当たる光線についてのバクサンドールの指摘も、同書(四四三頁)に示された図解に基づくものである。

(31) 同書、三九二頁。

(32) See Gombrich, *op. cit.*, pp. 19-21, 41-44; Milner, *op. cit.*, chap. IV (\* Clair-obscur \*) 展覧会『陰影礼讃』の図録も、各種の美術事典に「陰影法」の項目はあっても「影」の項目が見当たらないことを指摘している(中西博之「陰影礼讃」『陰影礼讃』前掲書、一〇一頁)。

(33) カザレティの著書では、月面に生じる影の観察からその地形に起伏があることを論証したガリレオの研究をはじめ、幾つかの興味深い事例が述べられてくる——vedi Casati, *op. cit.*, parte terza \* Il secolo dell'ombra \*

(34) See Baxandall, *op. cit.*, pp. 84-88. この技術は「う」て「キリシヤ語」で「影を描く」を意味した「σκιαγραφία」の名で呼ばれ(フランス語では skia-graphie、英語では sciography など、それぞれに綴られる)、「まろ」て「影画法」を意味するが、「う」の語が提起する表象理念の解釈をめぐる問題については Stojichita, *op. cit.*, pp. 28-29 (ストゥイキニア、前掲書、三五一-三七頁)を参照せよ。

(35) 「グノローモン(晷針)」(キリシヤ語で ρολοιον)と呼ばれる指柱が落

とす影をもとに時刻や暦を算出する、時計の制作に不可欠な技術。  
(36) Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, t. II, Paris, Brasseur et al., 1765, pp. 460-466 (le terme \* ombre \*, avec ses diverses sous-catégories).

(37) Max Milner, *La fantasmagorie: Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 254 (バックス・シルネール『ファンタスマゴリア——光学と幻想文学』、川口顕弘・篠田知和基・森永徹訳、ありな書房、一九九四年、二五八頁)。

(38) Otto Rank, *Der Doppelgänger: Eine psychanalytische Studie* (1925), Bremen, Bremen University Press, 2013, insbesondere Kap. IV (オート・ランク『分身——ドッペルゲンガー』、有内嘉宏訳、人文書院、一九八八年、特に第IV章。ただし、邦訳の底本は一九一四年に雑誌発表された初版であり、その後に増補された記述は含まれない)。

(39) Sigmund Freud, \*Das Unheimliche\* (1919), in *Gesammelte Werke*, Bd. 12. 6. Aufl., Frankfurt am Main, S. Fischer, 1986 (ジークムント・フロイト「不気味なもの」藤野寛訳、『フロイト全集』、第一七巻、岩波書店、二〇〇六年、所収)。

(40) Stojichita, *op. cit.*, éd. fr., pp. 155-162/Eng. ed., pp. 149-152 (ストゥイキニア、前掲書、一九〇—一九五頁)。

(41) Milner, *L'empire du visible, op. cit.*, prologue (\* Des ombres dans une caverne \*) (et chap. X (\* Camera obscura. Voir dans le noir \*)).

(42) Dominique Pami, *L'atrait de l'ombre*, Crisnée (Belgique) Yellow Now, 2007.

(43) Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre*, Paris, Vrin, 2012, など々に「う」書名はロウソクの『戦々影』のフランス公開題名に由来する。

(44) Daisuke Miyao, *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema*, Durham/London, Duke University Press, 2013 (宮尾大輔『影の美学——日本映画と照明』、笹川慶子・溝渕久美子訳、名古屋大

- 学出版会(二〇一九年)。この研究に基づいて、二〇一四年にはベルリンのドイツ・キネマテクとニューヨークの近代美術館(MoMA)で特集上映「陰影の美学—照明スタイル一九一五—一九五〇年」が開催された。図録はConnie Betz, Julia Patris und Rainer Rother (Hg.) *Ästhetik der Schatten: Finnisches Licht 1915-1950*, Berlin/Marburg: Deutsche Kinemathek/Schüren Verlag, 2014.
- (45) 岡田温司『映画は絵画のやうに——静止・運動・時間』、岩波書店、二〇一五年。
- (46) Voir Panti, *op. cit.*, pp. 7-8, et Aumont, *op. cit.*, pp. 57-61, 岡田、前掲書、四四—四五頁。
- (47) Nathan Andersen, *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*, New York, Routledge, 2014. ただし、著者の関心は『時計じかけのオレンジ』(スタンリー・キューブリック、一九七二)を手がかりに(特に「ルドヴィコ療法」の場面)、正義と真実、善と美、倫理と自由といった観点から哲学と映画の関係を論じていることであって、本稿の企図とはおおよそかけ離れている。
- (48) Aumont, *loc. cit.*, plus particulièrement pp. 58-60.
- (49) Aumont, *op. cit.*, p. 11.
- (50) Stephen Monteiro (ed.), *The Screen Media Reader: Culture, Theory, Practice*, New York, Bloomsberry Academic, 2017. 光岡寿郎・大久保彦編『スクリーン・スタディーズ——デジタル時代の映像／メディア経験』、東京大学出版会、二〇一九年などを参照せよ。
- (51) 近年ではNetflix 配信作品のように劇場公開しない例もあり、それが二〇一八年以来、カンヌ映画祭が同社作品のコンペティション参加を認めていない理由であるが、ここではそうした判断の是非を問題にしていくのではなく。
- (52) Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2010, p. 70. これは前掲のバイニーによる『影の魅惑』と対をなす小冊子である。
- (53) 光岡寿郎「序章 Mind the gaps, film in the gaps ——二〇二〇年代の映像文化を迎える前に」、光岡・大久保、前掲書、八、一一頁。
- (54) ヴァルター・ベンヤミンは「複製技術時代の芸術作品」(一九三五—一九三九)において、オリジナルとしてのアウラを伴う絵画や彫刻はその礼拝的価値によって「観想」(Kontemplation)を導くのに対し、複製技術に依拠する写真や映画はその展示的価値によって「気散じ」(Zerstreuung)の内に受容され、特に映像がめまぐるしく変化してゆく映画にあつては観想は不可能だと述べた(この記述は同論文の五つのヴァージョンすべてに見られる)。その後、アンドレ・バザンもまた、「希望」あるいは映画におけるスタイルについて(一九四五)の中で、アンドレ・マルローが手がけた唯一の映画作品を論じてつ、映像による譬喩の困難さに関連して、映画においては観客が立ち止まって省察する時間がないと評し(堀潤之による同論文の邦訳に付された解題を参照せよ)『アンドレ・バザン研究』、第四号、二〇二〇年、所収)、さらに後年、ロラン・バルトも、写真を論じた『明るい部屋』(一九八〇)の中で、コード化された文化的理解としてのストゥディウムと、そこに思いがけない亀裂を生じさせるペンクトゥムを区別し際に、後者が生じるのは写真の「思索性」(pensive)のゆえであり、映画にはそれが欠けているとみなした。これに対してレーモン・ベルルは「思索する観客」(一九八四)や「中断・瞬間」(一九八七)などの論考により、映画においてもまた、写真の形象やフリーズ・フレームなどの技法を介して、バルトの言う思索性が生起しうることを主張した。このような考察の系譜をもとに、「気散じ」の媒体の最たるものと言えよう各種のモバイル機器が提供する映像をめぐる、そこでの反省的契機の成立や様態を探ることは興味深い企てであるが、映画における影の形象を論じる本稿のテーマからは外れるため、そうした問題については別の機会に検討することにする。
- (55) Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge

University Press, 1996, p. xiii.

- (56) ヴォルフガング・シヴェルプシュは、十八世紀末から十九世紀にかけてのパリでは、治安維持のために完備され、秩序の象徴であった街灯を破壊する行為が、権力への挑戦として盛んに実行されたことを明らかにしている—— Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke: Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert* (1983), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2004, S. 103-112
- (57) 『Laternenzerstörung』(『闇をひらく光——十九世紀における照明の歴史』小川さくえ訳、法政大学出版局、一九八八年、一〇三—一二二頁(「街灯破壊」))。ここで触れた場面では、パリの下町を牛耳る犯罪集団の、秩序、に対して、主人公の青年が、抵抗する際の一助として街灯が破壊される。

(57) ミルネールは、ジャン・ポーランのエッセー『明と暗』の中で語られる、暗闇がもたらしたある啓示のエピソードに注目している—— Milner, *Lumens du visible, op. cit.*, pp. 374-377. そのでは深夜に帰宅した語り手が、既に寝ていた妻を起すように、一瞬だけ明かりを点けて場所の見当を付けると、あとは暗闇の中を手探りで、家具の角や本の山を避けながら進んで行くが、そうすることによって、それまで慣れ親しんで陳腐なものとなっていた部屋の佇まいが、まったく新しく相貌のもとに立ち現れるのを実感する—— Jean Paulhan, *Le clair et l'obscur* (1958/1983), repris dans *Écrivains complètes*, t.3, Paris, Gallimard, 2011, pp. 448-452 (ジャン・ポーラン「明解なもの」と不可解なもの」『詩の鍵』高橋隆訳、国文社、一九八六年、一三二—一三九頁)。こうした暗闇による、異化の作用は、健常者が目隠しをして普段の生活空間を歩いてみる、ブライント体験<sup>ブライント体験</sup>によってもたらされるものであろうし、本稿の筆者もまた、かつて長野の善光寺本堂の地下で、真つ暗な回廊を進んで、極楽の鏡前<sup>極楽の鏡前</sup>に触れる「戒壇巡り」をした際に同様の感覚に襲われたことがある。その時、私の前には楽しくおしゃべりをしながら進む若者の一団がいたのである

が、その内の一人がふと私に触れて、「あれ、これ誰？」と問うてきた。真つ暗闇の中で赤の他人に己が何者であるかを告げねばならなくなった私は、「一瞬のためらいの後、「後ろの者です」と答えたが、その途端、回廊には若者たちの爆笑が響き渡った。アイデンティティに関わる異化を被った者としては、それ以外に答えようがなかったのであるが……。

- (58) Baxandall, *op. cit.*, p. 123.
- (59) Casati, *op. cit.*, pp. 53-54, et Aumont, *Le montreur d'ombre, op. cit.*, pp. 56-57.
- (60) この点で、カザティが取り上げている心理学の実験例は興味深い。それは、スクリーンの向こう側に折り曲げた針金を置き、背後から光を当ててその影を被験者に見せるといふもので、針金が静止している時には、被験者は不規則に曲がった線を認めるだけであったが、針金を回転させると、単に平面上で線が動いたり伸び縮みしたりするのではなく、折り曲げた線状の物体が回転しているさまを見てとったという—— Casati, *op. cit.*, pp. 10-11. 当該の実験については次の報告を参照せよ—— Hans Wallach and D. N. O'Connell, "The Kinetic Depth Effect", *Journal of Experimental Psychology* Vol. 45, No. 4, April 1953. 先に触れた『コンチネンタル』の例でも、紙人形をターニングテーブルに載せて回転させたことが監視人を欺く機転の要をなしていた。
- (61) 『プリニウスの博物誌』、中野定雄・中野里美・中野美代訳、第三巻、雄山閣、一九八六年、第三巻「絵画・画家」、第四章、第一五一節。正確には、(60)では娘の父親がその輪郭に粘土を押しつけて浮彫を作ったことが塑像術の起源になったとされているが、これに先立つ部分(同書、同巻、第五章・一五節)で既に、「人間の影の輪郭線をなぞることから絵画が始まったと説かれている。
- (62) Voir Stochta, *op. cit.*, ed. fr., pp. 166-179/Eng. ed., pp. 155-167 (ストイキツァ、前掲書、二〇〇—二二六頁を参照)。

(63) ここでも、学生たちが四肢やカンカン帽(つばと底が切り離されている)を巧みに組み合わせて文字を投影する様子が描かれている点で、影絵とその種明かしの両方が提示されていることに注意しよう。

(64) 拙稿「裂け目と縫い目——映画作品における写真の意味作用」序説、『演劇学』、第三八号、早稲田大学演劇学会、一九九六年、三四頁を参照せよ。

(65) 先に触れたジャン・ルノワールの『ラ・マルセイエーズ』において、セラフアンの影絵芝居として挿入される映像もライニガーが制作したものであった。なお、日本における影絵映画の系譜については以下の論考が詳しい——牧野守「草創期の日本アニメーション映画に於ける前衛性について——シルエット・アニメーションの四人のシネアスト」、『アニメーション研究』、第三巻・第二号A、日本アニメーション学会、二〇〇二年、および佐野明子「影絵映画」再考——戦前・戦中期を中心に、『表象と文化Ⅲ——言語文化共同研究プロジェクト 二〇〇五』、大阪大学大学院言語文化研究科、二〇〇六年。

(66) Gombrich. *op. cit.*, pp. 52-53. ちなみに、「田舎の礼節」(Rustic Civility)または「出来事の手感」(Coming Events)の題名で知られるこの絵画は、当初、コリンズが一九三二年に制作したものであるが、その人気の高さから翌三三年に彼自身が同じ題材の複製画を描いた(図6)。両者は絵柄の細部がわずかに異なるほか、寸法(前者が七一×九一・五センチ、後者が四五・六×六一センチ)や所蔵者(前者はデヴォンシャー・コレクション、後者はヴィクトリア・アンド・アルバート博物館)も違う。ゴンブリッチの著書に掲載されているのは、その絵柄と寸法と所蔵者の表示から原画の方と判断されるが、であるならば制作年代はそこに記載されている一八三三年ではなく三二年が正しい——see Victoria and Albert Museum online catalogue, <http://collections.vam.ac.uk/item/O17373/rustic-civility-oli-painting-collins-william-ar/> [最終閲覧 二〇一二年九月七日]

(67) Gombrich. *op. cit.*, p. 53. この作品は、十字架に架けられたキリス

トが最後に発したとされる言葉に因んだ「ゴルゴタ——事畢りぬ」(Golgotha Consummation est)という別題でも知られ、ゴンブリッチもそちらを採っているが、同作を所蔵するオルセー美術館のカatalogueでは「エルサレム」が選択し優先されているため、ここではそれに従った——voir le catalogue en ligne du Musée d'Orsay, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/jerusalem-25601> [最終閲覧 二〇一二年九月七日]、『オルセー美術館展 印象派の誕生——描くことの自由』、国立新美術館・読売新聞東京本社、二〇一四年、九二頁。

(68) ただし、ここに現れるキリストの影は使徒たちのそれと比べて巨大であり、それはおそらく、浜辺に長く伸ばして置かれた黒い網と合わさって十字を作るといって、造形的な要請によるものであるが、ここにも影に対する映画的な作為が見とれる。

(69) 松崎仁「障子にうつる影——影絵演出の諸相」、『舞台の光と影——近世演劇新攷』、森話社、二〇〇四年、所収。同書についてご教示いただいた児玉竜一氏に謝意を表す。

(70) 『大菩薩峠』三部作では、このほかにも影の形象がしばしば劇的な展開を導く契機となっており、第二部(一九五八)では、悪辣な神尾主膳がお豊を手籠にするさまが障子に影となって映り、その直後にお豊は自害する。さらに完結篇(一九五九)でも、財産目当てで神尾に言い寄られたお銀が、常に纏つている頭巾を外して顔の痣を晒し、なおも迫る神尾から逃げようとする利那、その姿が障子に影を投げかける。結局、龍之介の助けで窮地を脱したお銀は、その後、二人である名主の館に身を寄せるが、その場面では、まずお銀が緑側の障子の面を進む影として登場し、次いで名主との会話から、そこがかつて龍之助が殺めた妻の実家であることが明かされる。顔の痣という秘められた矜りの刻印の暴露から、影に導かれた思いがけない事実の露呈に至るまで、陰影が織りなす呼応の編み目として興味深々。

(71) Philippe Dubois, *L'acte photographique* (1983), seconde édition augmentée, Paris, Nathan, 1990, p. 120 (soulgne dans l'original). ただ

し、先に触れたように、影がそのまま対象の実在を「明言する」とは限らず、そこに介在する曖昧さについては次節で検討することにする。

- (72) 岡戸敏幸「影」と肖像Ⅱ、『日本の美学』、第二号、一九九四年七月。同「江戸の幻影」、『is』、No.67、前掲書、所収。同「影絵」の十九世紀——人は「影」に何を見えたか?」および「作品解説」『影絵』の十九世紀、前掲書、所収。
- (73) 岡戸「影絵」の十九世紀、前掲論文、七二頁。次の引用も同所。
- (74) Roland Barthes, *La chambre claire* (1980), repris dans *Œuvres complètes* t. V, Paris, Seuil, 2002, chaps. 32, 47, et passim (バルト「明るい部屋」花輪光訳、みず書房、一九八五年、三二二章、四七章、および随所に)。
- (75) フィルムを用いない(すなわち露光・現像・焼付のプロセスを経ない)デジタル・カメラであっても、撮影した写真画像が表示されるのと言うまでもなくシャッターを切った後である。
- (76) 班固『漢書』、第八卷「列伝Ⅴ」、小竹武夫訳、ちくま学芸文庫、一九九八年、一四七—一四九頁。
- (77) 岡戸「影」と肖像Ⅱ、前掲論文、一三三頁。
- (78) 「白楽天詩選(上)」、川合康三訳注、岩波文庫、二〇一一年、一八五—一九三頁。
- (79) Stochita, *op. cit.*, éd. fr. pp. 108-111/Eng. ed. pp. 104-106 (ストイキツァ、前掲書「一三三—一三六頁」)。
- (80) *Ibid.*, éd. fr. pp. 111-114/Eng. ed. pp. 106-110 (同書、一三六一—一四〇頁)。
- (81) 五〇年の時を経て発見されたそれらの写真は、港千尋、マリールクリステイヌ・ドゥ・ナヴァセル編『Hiroshima 1958』(インストラプト、二〇〇八年)に関係資料とともに収められている。拙稿書評「二十四時間の情事、一週間の猶予、五十年の踏破——『Hiroshima 1958』」(『図書新聞』、二〇〇九年三月二八日)を参照せよ。
- (82) 作品中の字幕(スペイン語)では、ゼウクシスがアフロディテを描いたとされているが、プリニウスの『博物誌』には「アグリゲントウム市のために、公費でラキニアのヘラの神殿に納める絵」を描いたとのみ記されており(第三卷、前掲書、第三五卷、第三六章・第六四節)、またキケローの『発想論』では、ゼウクシスはクロトンの市のヘラ神殿のために、トロイア戦争の原因となったトロイの肖像を描いたと述べられている(『キケロー選集』、第六卷、片山英男訳、岩波書店、二〇〇〇年、所収、第二卷、第一章)。この逸話をゲリンはソヴェイト・モンタージュ派の探究と結びつけているが、周知通り、そこでは異なる場所で撮影した断片を組み合わせて映画的空間を創造する「実在しない風景」の実験とともに、複数の女性の身体部分の映像をモンタージュする「実在しない女性」の実験も行われた——voir Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 5, Paris, Denoël, 1975, pp. 321-322 (ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史』、第一〇卷、丸尾定・小松弘訳、国書刊行会、一九九九年、一三二—一三五頁、参照)。
- (83) この映画およびダンスは、もともとゲリンの企画によりセゴビアのエステバン・ピセンテ現代美術館で行われた展覧会「コリントの婦人——ある映画の素描」(二〇〇一年二月—二〇〇一年八月)の一环として制作されたものである。図録は José Luis Guerín, *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2011。
- (84) 訳文は作品中の字幕に基づくが、『博物誌』からの引用箇所は、前段が第三五卷、第四〇章・第一四五節、後段が同卷、第一〇章・第二八節。出典の確認にあたって『博物誌』のラテン語原文について、教示いただいた宮城徳也氏に謝意を表す。
- (85) Milner, *op. cit.*, chap. II (« L'ombre de Dieu ») など、引用文は日本聖書協会の『聖書 新共同訳』によっているが、ここで「密雲」と訳されている表現は、ミルネルが依拠している仏訳版(定本とされる

- 『エルサレム聖書』 La Bible de Jerusalem) で *ta* \* la nuée obscure \* などについて、*kyōjū* 「暗雲」を解説する。
- (86) Stojichia, *op. cit.*, ed. fr., pp. 68-79/Dug. ed., pp. 67-82 (ストイキニア、前掲書、八七—一〇〇頁)。
- (87) See Jean-Jacques Rivard, "A Hierophany in Chichén Itzá", *Katunob: A Newsletter-Bulletin on Mesoamerican Anthropology*, Vol. 7, No. 3, September 1969 (issued in 1970), and Anthony F. Aveni, *Syncretisms of Ancient Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1980, pp. 285-286. 青山和夫『マヤ文明を知る事典』、東京堂出版、二〇一五年、一五一頁を参照。
- (88) この垂迹画については次の論考を参照せよ——平田寛「仁和寺藏八幡神影向図」、『国華』、第二二四九号、一九九九年、および萩原裕貴「仁和寺藏僧形八幡神影向図小考——神との密約」、『芸術学研究』、第一号、京都造形芸術大学芸術学研究室、二〇〇六年。
- (89) 近松門左衛門『けいせい反魂香』、鳥越文蔵ほか校注・訳『近松門左衛門集』第三卷、小学館、二〇〇〇年、所収、二二九—三三三頁。
- (90) 並木宗輔『二谷嫩軍記』、祐田善雄校注『文楽浄瑠璃集』、岩波書店、一九六五年、所収、二四二—二四三頁。
- (91) Aumont, *Le montreur d'ombre, op. cit.*, pp. 34-35.
- (92) 今日では政治的適正さの見地から「アメリカ先住民」と表現されることが多いが、古典ハリウッド映画における西部劇のジャンルでは紛れもなく「インディアン」と呼称されているので、*rajin* はそのような歴史的事実を尊重してそのように表記する。
- (93) Albert Lafay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, pp. 81-82.
- (94) Gérard Genette, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 76 (『物語のメタースタール』、花輪光・和泉涼一訳、書肆風の薔薇、一九八五年、二二二頁)。なお、邦訳では「instance narrative」が「語りの審級」と訳されているが、これは不適切である。シムネットが注で断っている通り、*rajin* の instance の概念

- は「パンヴェニストが「言述の発現」(instance de discours) になっている語っている意味において」すなわち、潜在的な言語構造(ラング)が、現実の状況の中で、発話の主体によって言語実践(パロール)として現働化される作用と局面を指すものとして提起されている。したがって、フロイトが裁判の審級制度になぞらえて心的装置の機構を論じた際の「審級」(Instance)とは——フランス語では同じ instance がどう訳語が当てられるにせよ——明らかに語義が異なる。ちなみに、パンヴェニストがこの問題を論じているのは「一般言語学の諸問題」の「V 言語における人間」におきているが、邦訳では「instance de discours」が「語の現存」と訳されている (Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, « V. L'homme dans la langue », 『一般言語学の諸問題』、岸本通夫監訳、みすず書房、一九八三年、「V 言語における人間」。また、『フランス言語学用語辞典』でこの術語が「談話の具体例」と訳されている (Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p. 264, 『フランス言語学用語辞典』、伊藤晃ほか編訳、大修館書店、一九八〇年、二七六頁)。
- (95) Christian Metz, *L'énunciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, notamment chap. I (« L'énunciation anthropoïde »).
- (96) Francesco Caserri, « Les yeux dans les yeux », *Communications*, n° 38 (« Énonciation et cinéma »), 1983.
- (97) 同書全体の内容とその意義については拙稿書評を参照されたい——「クリスチャン・メッツ著『非人格の言表作用』あるいは映画の場」、『映像学』、第四七号、日本映像学会、一九九二年三月。
- (98) André Bazin, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin 1951, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. II, Paris, Cerf, 1959, pp. 49-50, et *Écrits complets*, édition établie, annotée et présentée par Hervé Joubert-

Laurencon, t. I, Paris, Macula, 2018, p. 721 (マンザン・バザン『田舎司祭の日記』ハロズール・ブレンソンの文体論』『映画とは何か(上)』野崎敏ほか訳、岩波文庫、二〇一五年、二〇六―二〇八頁)。

- (76) Voir André Bazin, « Pour un cinéma impur: Défense de l'adaptation » (dans Georges-Michel Bovay (dir), *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, Lausanne, La Guide du Livre, 1952), repris en version abrégée dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. II, op. cit., pp. 7-32, et en version intégrale dans *Écrits complets*, t. I, op. cit., pp. 822-831 (マンザン・バザン「不純な映画のために——脚色の擁護」『映画とは何か(上)』前掲書、所収を参照せよ)。

- (100) Bazin, « Le Journal d'un curé de campagne... », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. II, op. cit., pp. 44-45, et *Écrits complets*, t. I, op. cit., p. 720 (マンザン『田舎司祭の日記』ハロズール・ブレンソンの文体論』前掲書、一九八―二〇〇頁)。

- (101) 拙稿「アンドレ・バザン再考——映画における自己反省作用の概念をめぐって」『映画学』第一号、映画学研究会、一九八七年五月。

- (102) 窓の格子が床の上に十字形の影を落とすこの意匠はドレイヤーが脚本に盛り込んだものである(voir Carl Th. Dreyer, *Œuvres cinématographiques 1926-1934*, présenté et annoté par Maurice Drouzy et Charles Tesson, Paris, Cinématique française, 1983, pp. 51-53)。この作品の脚本はドレイヤーとジョゼフ・テルティユの共作だけれど、テルティユが執筆した物語調の脚本原案 (Joseph Delteil, *La Passion de Jeanne d'Arc*, Paris, Ed. M.-P. Trensols, 1927) は多分に恣意的な潤色を含んでおり、それを嫌ったドレイヤーは歴史学者のビエール・シヤンデオンを顧問に迎えて、異端審問を克明に追った最終版の脚本を完成させた(voir Maurice Drouzy, « Introduction » au scénario de *La Passion de Jeanne d'Arc*, dans Dreyer, op. cit., pp. 29-30)。前掲の脚本集に付られたモーリス・ブルジーとシヤナル・テッソンによる注記からわかる通り、ドレイヤーによる最終版

- にもテルティユの原案から若干の要素が採り入れられているが、ブルジーが別の著作で (Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer, né Nilsson*, Paris, Cerf, 1982, p. 240, et « Une œuvre de foi » en l'art et la vérité », *L'Avant-scène cinéma*, n° 367-368 (« Carl Th. Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc* »), janvier-février 1988, p. 9) シヤンヌが薬で王冠を編む様子に加え、窓の格子が床に十字の影を落とす趣向をテルティユの原案に見られると述べているのは誤り。テルティユが描写しているのは、シヤンヌが薬で王冠を編むほか (Delteil, op. cit., p. 67) 二本の薬を組み合わせて床に十字を作る情景である (*ibid.*, p. 18)。

- (103) Jacques Aumont, *Vampyr*, Criasee (Belgique), Yellow Now, 1993, p. 63。

- (104) *Ibid.*, p. 19, ちなみに、「鏡の内に、おぼろげに」という表現は、新訳聖書の「コリントの信徒への手紙一」第三章・第十二節の記述に由来する。

- (105) Milner, *Levers du visible*, op. cit., p. 424。

- (106) Aumont, *Le montreur d'ombre*, op. cit., p. 30。

- (107) 『デュシャンと写真』を著したジャン・クレールによれば、デュシャン自身が直接写真で表現することはきわめて稀であり、彼の写真作品とされるものでも実際にはベン・レーが撮ったものが多いようである。影の写真が撮られるようになったのは、当時、デュシャンのアトリエの壁に数々のレディメイドの影が映っており、それがあまりに風変わりなので友人たちが写真に撮るのを勧めたからであった——Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, Paris, Chêne, 1977, pp. 6 et 10。

- (108) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe: Écrits* (1975), nouvelle édition, *Duchamp du signe suivi de Notes*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, Paris, Flammarion, 2008, p. 69 (« ombres portées de Readymades ») (souligné dans l'original) (マルセル・デュシャン著／ミシェル・サヌイエ編『マルセル・デュシャン

全著作』、北山研二訳、未知谷 一九九五年、七一―七二頁（「レディメイドの射影」。強調は原文。邦訳の底本は一九七五年刊の原書初版）。

- (109) *Idi..*, p. 108 (« Ombres portées ») (souligné dans l'original) (同書、一四七―一四八頁（「射影」）。強調は原文）。

- (110) Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (1969), third revised and expanded edition, Vol. 2, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, p. 657 (No. 353 “The Corkscrew’s Shadow”) and p. 658 (No. 354 “Tu mi”).

(111) 上の回答に関するストイキツァの記述 (Stoichita, *op. cit.*, ed. fr., p. 214/Eng. ed., p. 196, ストイキツァ、前掲書、二二五頁。フランス語版) \* Duchamp proposa de considérer l'ombre seule comme un « vrai ready-made » \*、英語版 \* It was Duchamp's intention that the shadow alone be considered as a 'real ready-made' \* は、邦訳 \* 彼は「真のレディメイド」\* に見なしようとの影だけだを考へよう \* 』と訳されているが、これは不適當である。それでは一連のレディメイド作品本体の意義が否定されてしまうことになるし、ストイキツァが言及している、シユワルツのカタログに引用されたデュシャンからの回答（ストイキツァが参照したのは同カタログの第二版であるが、増補改訂された第三版にも同じ回答が掲載されている）の実際の文面は本文に訳出した通りであって（原文は “One may consider the shadow of the corkscrew as a Readymade rather than the corkscrew itself”）、デュシャンは影だけを「真のレディメイド」とみなしてゐたわけではなく、ストイキツァもそのように述べているのではない。

- (112) Voir Pierre Cabane, *Enthéiens avec Marcel Duchamp* (1967), seconde édition, Marcel Duchamp, *Ingenieur du temps perdu: Enthéiens avec Pierre Cabane*, Paris, Pierre Belfond, 1977, p. 102 (「マルセル・デュシャン、ピエール・カバンス『デュシャンは語る』」岩佐鉄男・小林康夫訳、筑摩書房、一九九九年、一二〇頁を参照せよ。

邦訳の底本は一九六七七年刊の同書初版）。

- (113) Stoichita, *op. cit.*, ed. fr., pp. 213-217/Eng. ed., pp. 196-199 (「ストイキツァ、前掲書」二二四―二二五頁）。

- (114) Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de Notes*, *op. cit.*, pp. 110-139 (« A l'infinité (la Boite blanche \*) (デュシャン著/サヌイエ編、前掲書、一五一―一二〇三頁（「不定詞 \* へロワイター・ボックス」））。

- (115) Voir, entre autres, Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand faitif : essai de mythanalyse du grand verre*, Paris, Gallée, 1975, et *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallinard, 2000, pp. 21-27 (passage intitulé « De Flatland à la quatrième dimension ») et les deux chapitres intitulés respectivement « Thaumaturgus opticus » et « La boîte magique »; voir également Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Gallée, 1977, pp. 120-125; Thierry de Dave, *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984, pp. 53-55 (「ナイエリー・ユ・デュヴァ」マルセル・デュシャン、絵画唯名論をめぐる）；鎌田博夫訳、法政大学出版局、二〇〇一年、五〇―五二頁；Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography* (1996), revised edition, New York: The Museum of Modern Art, 2014, pp. 439-441 (「カルウイン・トムキンス『マルセル・デュシャン』」木下哲夫訳、みすず書房、二〇〇三年、四九九―四六〇頁。邦訳の底本は一九九六年刊の同書初版、な）を参照せよ。

- (116) 東野芳明『マルセル・デュシャン』、美術出版社、一九七七年、八七―八八頁。

- (117) See Tomkins, *op. cit.*, pp. 244, 250, 259-260, 263 (「トムキンス、前掲書」二五二―二五八、二六七、二七二頁を参照)。

- (118) 同作の配役については、アルトーがマラー役で出演したアベル・ガンスの『ナボレオン』(一九二七)の配役も手がけたレイ・オスモンが、今日で言う「キャストینگ・ディレクター」の役割を果たし、



特色ある顔ぶれを揃えることに貢献した——*L'Avant-scène cinéma*, n° 367-368, *op. cit.*, p. 40 (« Générique et notes rédigés par Lenny Borger ») note 4.

- (119) 画家のジャン・ユゴー(ヴィクトル・ユゴーの曾孫)と、その妻で自身も画家であったヴァランティヌ・ユゴーは、ジャン・コクトーと六人組によるバレエ作品『エッフェル塔の花嫁花婿』(一九二二)の美術や衣裳とともに手がけ、『裁かる、ジャンヌ』の製作にも夫妻で参加した。しかし、『カリガリ博士』で知られるホルマン・ヴァームとともに美術を担当したジャンは、その無邪気な気質や趣向がドライヤーの厳格な完璧主義と相容れず、やがて任を離れた。一方、ヴァランティヌは夫の離脱後も献身的かつ情熱的に協力し、この作品の成功に大きく貢献した—— voir, entre autres, Cathy Bernheim, *Valentine Hugo*, Paris, Presses de la Renaissance, 1990, chap. 21 (« Passion ») et Jean Hugo, *Le regard de la mémoire*, Le Paradou, Actes Sud, 1983, pp. 257-259, 268, 272-273.

(120) 一九二四年秋にシュレアリスト・グループに加わったアルトーは、二六年秋にアンドレ・ブルトンらから除名を宣告された後、二七年五月—一月に行われた『裁かる、ジャンヌ』の撮影に参加した。その後、『貝殻と僧侶』(ジェルメーン・デュラック、一九二八)の公開に際し、アルトーの脚本の意図が歪められたとして——当時、シュレアリストの一員であったサドゥールの回顧によれば、「数ヶ月だけ、グループがアルトーをもう一度受け入れた」ので——一九二八年二月に、シュレアリストたちが上映館のステュディオ・デ・ズルシュリーヌに押しかけて騒乱を起こしたことは周知の通り。これらの経緯については以下を参照せよ—— Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, p. 145 (ポリーヌ・ナデー『シュレアリズムの歴史』稲田三吉・大沢寛三訳、思潮社、一九九五年(改裝版)、一四八—一四九頁) ; Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1978, pp. 18-25, 65-72, 119-123, 125-126, 128-

129 (『アントナン・アルトール著作集Ⅲ 貝殻と牧師 映画・演劇論集』、坂原真里訳、白水社、一九九六年、一四—二一、四九—六一頁。邦訳は原書全集第二巻に所収の演劇関係の文章と、第三巻に所収の映画関係の文章を独自に編纂したもの) ; Antonin Artaud, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, le chapitre consacré aux années 1926-1928, et « Antonin Artaud: Vie et œuvre, par Evelyne Grossman », pp. 171-9-1726; Georges Sadoul, « Souvenirs d'un témoin », *Études cinématographiques*, n° 38-39 (« Surréalisme et cinéma I »), printemps 1965; Alain et Odette Virmaux, *Artaud/Dulac : La coquille et le clergymen, essai de lucidation d'une querelle mythique*, Paris, Ed. Paris Experimental, 1999.

ヴァランティヌ・ユゴーもまた、一九二六年のシュレアリズム展覧会への出合いをきっかけに、ポール・エリュエールやブルトンのシュレアリストたちと深い親交を結び、三〇年代半ば頃までグループのメンバーとして活動した。その間、夫のジャンとは次第に疎遠となり、二人は一九三二年に離婚するが、それに先立って一九二九年の冬、当時、芸術家のパトロンとして知られたエティエンヌ・ド・ポーモン伯爵が仮装舞踏会を催した際に、常連であった夫妻はドライヤーを誘い、仮装はせずに平服で参加した。ドライヤーと、映画出演を希望していたニコラ・ド・ギュンズブル男爵を引き合わせて、その結果、男爵が出資して(ジュリアン・ウェストの芸名で)主演する『吸血鬼』が企画される運びとなった。これらの経緯については以下を参照せよ—— Bernheim, *op. cit.*, chap. 20 (« Les chemins divergeants ») et du chap. 22 (« Forces obscures ») au chap. 24 (« Nuit et jour ») ; Jean Hugo, *op. cit.*, pp. 251, 318-320, 322; Anne de Margerie, *Valentine Hugo 1887-1968*, Paris, Jacques Damase Editeur, 1983, pp. 42-44 et l'ensemble du chap. III (« Le temps du surréalisme 1930-1940 ») ; Beatrice Seguin, « Valentine Hugo, du 16 mars (1887) au 16 mars

(1968) \*, dans *Valentine Hugo. Ecrits et entretiens radiophoniques*, textes et documents réunis par Béatrice Seguin, Arles/Boulogne-sur-Mer, Actes Sud/Bibliothèque Municipale de Boulogne-sur-Mer, 2002, pp. 18-24, et Jean-Pierre Cauvin, « Le surréalisme de Valentine Hugo », *ibid.*, pp. 167-186; Herman G. and Gretchen Weinberg, « *Vampyr*: An Interview with Baron de Gunzburg », *Film Culture*, No. 32, Spring 1964; Charles Tesson, « Introduction » au scénario de *Vampyr*, dans Dreyer, *op. cit.*, p. 93.

(121) Drouzy, *Carl Th. Dreyer, né Nilsson, op. cit.*, pp. 239-240.

(122) \* *Vampyr* : scénario de Christen Jul et Carl Th. Dreyer \*, dans Dreyer, *op. cit.*, pp. 106 (souligné dans l'original) et 113.

(123) \* *Entre terre et ciel : entretien avec Carl Th. Dreyer par Michel Delahaye* \*, *Cahiers du cinéma*, n° 170, septembre 1965, repris dans *La politique des auteurs*, Paris, Champ Libre, 1972, pp. 262-263 (「カール・Th・ドライヤーに聞く(聞き手=ミシェル・ドライ)」) 『作家主義——映画の父たちに聞く』、奥村昭夫訳、リブポロート、一九八五年、四二五—四二七頁)、et également repris dans Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, Paris, Cahiers du cinéma/Ed. de l'Etoile, 1983, pp. 134-136, rééd. 1997, pp. 153-154.

(124) この作品は仏・独・英の三カ国語で製作され、フランス語版とドイツ語版が現存しているが、主人公の名は前者ではダヴィッド・グレイ、後者ではアラン・グレイとなっている。

#### 〔追記〕

本稿は、映画とその分身、という題目のもとに筆者がかねてから取り組んできた、映画のテキストに登場する視覚的表象の主題系に関する研究の内、書物としてまとめる際にはその第一章をなす予

定のものである(結論に当たる部分がないのはそうした事情によるものとご容赦いただきたい)。内容はもともと大学院の講義科目「映画学特論一」において、二〇一〇年度にその一部を、二〇一六年度にはほぼ全体を講じたもので、その後、いったん論文にまとめたが、あまりの長さゆえに学術誌に発表できないままになっていた。今般、大学を去るにあたって、若干の加筆修正を行った原稿を、本誌編集委員会の特別のご配慮により掲載していただけることとなった。深く感謝申し上げます。

参考までに書物全体の構想を簡略に述べておくと、まず最初のパートでは映画に現れる影と反映という、映るうイメージの介在について論じ、次のパートでは絵画と写真という静止画が、映画の映像という動画に関与する際の様態について分析する。その上で、本誌前号に掲載されたアスペクト性に関わる考察を挟んで(反映の形象からここまででは論考を発表済み)、最後に、映画のテキスト内に現れる映画、テレビ、ビデオなどの動画媒体の事例を検討して(それらについては二〇一九年度の映画学特論で一部を講じたが、論文は未発表)、映画とその分身の相関が織りなす映画の自己反省作用の全体像を描き出す、ということが最終的な目標である。できれば退任までに上梓に漕ぎ着けたかったが、自身の怠惰と非力さゆえにそれが叶わなかったため、未発表であった最初の章なりとも読者諸賢にお示ししようと考えた次第である。退任後は著書の速やかな完成に向けて注力したい。