

# フィルム・ノワールの現代性

渡邊大輔

*Hiromi Watanabe*

「身体」の問題系の歴史的な位置づけ直し  
——前回の補足

今回はまず、新たな主題に入る前に、過去二回の映像Ⅱ身体の問題系をめぐって、前回の最後につけ加えようと思いつながら、筆者の配分ミスで取りこぼしてしまった一つの注目すべき論点なるべく簡潔に補足しておきたいと思う。

行論を再度繰り返すならば、初期映画から現代の映像コンテンツにいたるまで、主に二〇世紀以降の複製イメージ文化の一部では、「観客身体」の微細な生理的反応システムがひとびとのイメージ受容のプロセスにきわめて重要な意味を担っていた。そして、「物語」の機能を重用する古典的映画の表象体制を初期映画期同様に払拭した現代映画の生育環境——すなわち、「映像圏」の今日的状況においては、それはとりわけ以前よりも中心的な役割を担いつつあるのではないかと論じてきた。過去二回の論述では、ひとまずそのことを個別具体的なトピックを通じて随時示してきたわけだが、ここでそうした古今にわた

る映像圏システム独特の表象モデルを大きな歴史的視野を以て抽象している言説にも触れて議論を仮留めしておくべきだろう。それは、映画を含めた、現在の近代視覚文化史研究においてはおもはや古典的地位を獲得しているといつてよいだろう、ジョンナサン・クレリーによる一連の議論である。

ステレオスコープから考える

——もう一つの視覚／表象システム

現在の文化批評の領域でもしばしば参照されるのでにご存じの読者も多いかもしれないが（筆者も『U30』掲載の拙論ですでに触れている）、例えば、このアメリカの著名な視覚文化史学者はかねてから、古典主義時代における光学装置「カメラ・オブスキュラ camera obscura」の発明に始まり、写真や映画などの一九世紀半ばの複製技術（とそれらに裏打ちされたモダニズム絵画）の登場までの流れに象徴される、一般的な近代西欧の「視のモード」のパラダイム（連続性）を鮮やかに相対化し、むしろその間の一八二〇年代前後に現れたある特異な視覚／表象モデ

ルとそれによる近代的知覚の変容に注目している。より具体的にいえば、その特異な視覚／表象モデルとは、残像効果（仮現運動）に関する科学的研究が活発化し始める当時のヨーロッパで発明された「ステレオスコープ Stereoscope」と呼ばれる原初的な光学装置の持つ構造に仮託して説明されている。これは、イギリスの物理学者チャールズ・ホイー トストーンらが発明した一種の「立体鏡」であり、微妙に異なった視点から捉えた二つの同じ対象を左右の眼で別々に覗くことによつて立体感を伴った映像を鑑賞することができ る装置である。では、そのステレオスコープ的な視覚モデル、あるいは視覚的主体とはどのようなものなのか。

よく知られているように、カメラ・オブスキュラとは、文字通り密閉した「暗い箱」の内部に入ると、一方の壁に開けた小さな穴から入った光線が、反対側の壁面に、その壁の外部の風景を倒立した形で映し出すのが見えるという仕組みの装置であり、主にルネサンス期のヨーロッパ美術で遠近法（一点透視図法）の確立に大きく貢献したのみならず、その名称からも明らかのように、現在の写真や映画装置（カメラ）の直接的なルーツであると長らく看做されてきた。また、かつてエルヴィン・パノフスキーが『象徴形式』としての『遠近法』で定式化したように、そうし

たカメラ・オブスキュラが実現させた遠近法は、きわめて人工的かつ幾何学的な作図のもとに、世界を人間の知覚様態（眼の生理学的構造など）を一切介さない、観念的な主客関係のうちに截然と区分けして把握するものであつて、そうした世界観（認識論）は、独り美術の世界を離れて、広く近代西欧の基本的な世界了解（デカルトの二元論）そのものにも深い影響を与え続けたのであつた★1。端的にまとめるならば、クレリーによると、先のステレオスコープとは、まさにそうしたカメラ・オブスキュラが孕んでいたオーソドックスなデカルト的認識論を鮮やかに転倒させるモデルを一九世紀のヨーロッパに提出していたのである。そして、それこそが、筆者の考える映像圏システムと同じく、感覚的・生理的な身体作用をインストールされた視覚システムにほかならない。つまり、ここでも（ジュディス・パトラーの著書のタイトルにかこつけていえば）やはり「問題なのは、*Bodies that matter*」なのだ。

クレリーは主著『観察者の系譜』やその周辺の論文において、バークリの『視覚新論』（一七三三年）からゲーテの『色彩論』（一八一〇年）まで、一七〜一八世紀に現れた視覚モデルが、つねに「触覚性」をめぐる問いと関わっていたことに読者の注意を促しながら、ステレオスコープ、あるいは当時の独特の視

★1 例えは、ジョン・ロック『人間知性

論』第一巻、大槻登彦訳、岩波文庫、一九七一年、一三三〜一三四頁などを参照。

覚モデルの内実を以下のように敷衍している。少々長くなるが、重要な箇所なので引用しよう。

「ステレオスコープ的視覚とは」主観的視覚

——カメラ・オブスキュラの非身体的な諸関係から引き剥がされ、人間の身体のなかに再配置された視覚——だった。それは一七、八世紀の幾何学的光学から、一九世紀の生理学的光学（視覚をめぐる一九世紀の科学的及び哲学的議論を支配した知である）への移行によって表わされているような変動である。★<sup>2</sup>

カメラ・オブスクーラは、科学者にとっても芸術家にとっても、経験主義者にとっても合理主義者にとっても、何よりもまず客観的真理に近づくことを保証する装置であつた。「中略」

カメラの孔は、数学的に規定される一点に対応している。そして、その一点から世界は論理的に演繹され、表象される。「中略」身体に左右されるほかない感覚的証拠は拒否され、この単眼用の機械的装置によつて作り出された表象こそが、疑う余地なく正しいものとされたのである。「中略」

その主体は、外部との生き生きした関係からすべて切り離された、私的な単独的意識として存在していた。「中略」

驚くべきことに、一九世紀前半、突如としてこのパラダイムは崩れ去り、人間の視覚というまったく異なるモデルに取つて代わられた。この転換において、視覚をめぐる言説と実践のなかに、「人間の身体」という新しい用語が導入された。「中略」

カメラ・オブスクーラが前提としていた内部と外部との区別が崩壊し始めた。ひとたび視覚の対象が身体と共通の拡がりを持つことになれば、視覚は単一の内在平面上で構成されると考えられるようになる。外部と内部という二極配置は消滅する。そして主観的視覚は、身体のみで展開する一連のプロセスとして時間化される。こうして、知覚と対象とが直接的に対応するという考えは揺らぎ、一八二〇年代には、自律的な視覚のモデルが成立したのである。★<sup>3</sup>

カメラ・オブスキュラを規範とする視覚の伝統的な「近代化」のプロセスに対する理解とは、いわゆる「視覚」光景sightの自律化」

★<sup>2</sup> ジョナサン・クレリー『観察者の系譜 視覚器間の容とモタティ』遠藤知記訳、以文社、二〇〇五年、三六〜四〇頁、傍点及び「」内引用者。  
★<sup>3</sup> ジョナサン・クレリー『近代化する視覚』、ハル・フォスター編『視覚論』

樽沼範久訳、平凡社、二〇〇〇年、五二〜五八頁、「」内引用者。また、映画における「触覚性」の問題を先駆的に提起した記念的文獻として以下を参照。ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術作

品（第一稿）』（久保哲司訳、浅井健一郎編訳『ベンヤミン・コレクション』近代の意味』ちくま学芸文庫、一九九五年、五八五〜六四〇頁。ベンヤミンとクレリーに共通する映像における「触覚性」と慣習』の問題系については改めて詳述したい。

(クレリー)として要約されるような、「視覚からの触覚の切り離し」(諸感覚の分離)として定式化できるものだった。デカルト的認識論をはじめとし、それは、主客の二元論を截然と区別し、視覚≡主観(眼)は諸々の外部的なりファレンス(身体の系)からはつきりと隔離される。ところが、他方のステレオスコープ的な視覚モデルは、むしろ「身体のなかで展開する一連のプロセス」に再配置され、ひとの眼は「触知性のなかで受肉した指示関係のネットワーク」の中にこそ組み入れられていく。こうしたステレオスコープ的な視覚モデルを宿した主体像について、クレリーは、一般的な意味で使われる「観客spectator」と区別して「観察者Observer」という独自の用語を付与するのだが、曰く、「一八二〇年代および三〇年代に開始されるのは観察者の位置変更であり、そのとき彼はカメラ・オブスクュラによって前提されていた内部／外部の固定した関係の領域から引き離され、内的感覚と外的記号とのあいだの区分がもはや後戻り不能なまでに曖昧になるような、境界線なき領域へと投げ込まれるのである」★4。

何にせよ、以上のような一九世紀初頭の「ステレオスコープ的」な「観察者」の表象システムや視覚モデルが、これまでに描いてきた本論が映像圏の環境と呼ぶものと限りなく近いことはいまさら断るまでもないだろう。ここでクレリーが「境界線なき領域」と記す位相空間こそ、例えば、デリダースティグレルやバルトが思い描いた「現≡潜勢的」な領域や「ユートピー」だと看做すことができ、それは何度でも繰り返すように観客身体(観察者)の「触知性」(知覚の生理的偏差)の介在によって初めて可能となる場なのだ★5。事実、クレリーは、こうした一九世紀の観察者モデルをめぐる議論を、「コンピュータ操作によるデザイン構成、合成ホログラフィー、飛行シミュレーション」……などなどといった現代の最新の映像環境との類比においても捉えていた★6。すなわち、このクレリーの議論を通じて、私たちは、映像圏システムに関する問題系を、ピエール・ド・シヤルダンからスーラにいたる近代西洋絵画史の問題へと繋げることもできるし、より広い近代西欧的な認識論モデルに対する根

★4 前掲『観察者の系譜』、四七頁。

★5 ちなみに、クレリー自身は、ステレオスコープ『観察者モデルの内装を、ミシェル・フーコーの「経験的≡超越論的」二重体(『言葉と物』)やドゥルーズ&ガタリの「ジャン空間」(『千のプラトー』)などと並べていた。

★6 例えば、以下の記述などは、筆者が擬似ドキュメンタリーやニコニコ動画に

ついて述べていても少しも不思議ではない。「わずか三十年ばかりのあいだに生じた大規模なソビエト・クラフィック技術の急速な発展は、観察する主体と表象の複雑な関係、年下した広範な発着過程の一部分を形成しているのであって、この変化は『観察者』や『表象』といった術語がもっていた、文化的に確立した意味の大部分を、事実上無効にしている。C

G合成された大量のイメージの形式化と散布は、仮想的に構成された視覚「空間」が遍在的に根付くという事態の到来を予告するものであり、かかる人工的空間は、映画、写真、テレビなどが有するイメージ能力とは根本的に異なるものだ」、前掲『観察者の系譜』、一三頁。

本的批判としても拡張することができるだろう★7。また、より詳しく見るなら、クレリーがステレオスコープ的視覚モデルを「言葉のもつとも厳密な意味において猥褻なものを (obscene [ob-scene]、すなわち情景 (scene) に逆らうもの、情景として眼にできないもの) (」

孕んでいた」★8とするように、もしかするとそこには現在のAVにも通じるようなタイプの表象も認められたのかもしれない(事実、ステレオスコープは、後にマックス・エルンストなどの性的モチーフを扱うシュールレアリストにも注目された)。あるいは、ジェームズ・キャメロン監督の『アバター』Avatar

(○九年)以降、世界的に流行している「第三次3D映画ブーム」(立体視モデル)もまた、その起源はステレオスコープ・モデルにある★9。何にせよ、前回で論じてきたデジタル・ゲームから「神聖かまつてちゃん」、そして、AVといった現代の、「身体性」を表現の主要な糧としたさまざまなコンテンツは、揃って以上のようなクレリー

が注目した一九世紀前半のオルタナティブな視覚／表象モデルの伝統に立脚していると考えることができるだろう。

\*  
ハリウッドの中の映像圏

さて、ところで、これまでに二回にわたって扱ってきた映像をめぐる身体的・生理的な反応システムに関する問いは、例えば、より最近の観客研究で流行しているキーワードで補填すれば、いわゆる「情動affect」——喜怒哀楽といった「感情emotion」からシヨットの目まぐるしさといった「感じfeeling」、そして、条件反射、発汗といった自律神経系の身体作用までも含む——の問題系に連なるものだろう★10。それで改めて考えれば、そもそも本論の基本的なテーマは、ソーシャル・ネットワーク化が進んだ現代の映像／映画文化の孕む内実を「コミュニケーション」と「情動」という主に二つの相から(おおまかには)根本的に探究し直すことにあつ

★7 なぜなら、例えば、映画史を離れていえば、クレリーが注目するこの一八二〇〜三〇年代という時期は、周知のよまに、一方で、ヨーロッパにおいてカメラ・オブスキュラを元にした写真機が開発された時期にもあたる。その点でいうと、近年、盛んに近代真実言説の脱構築を企てているユージューフの写真史家ジェフリー・パッチェンもまた、一九世紀初頭のヨーロッパで流通していた一般的な「風景」(パースペクティブ)をめぐる美学的言説である「ラクチャレス」なものが、風景の

表象→再現性をめぐって矛盾にも満ちた美に複雑な「差延」(デリダ)を抱え込んでおり、同時期にわたるの哲學的・科学的な視覚理論を突き変容させた過程をウィッドに跡づけている。そして中で登場したコロロやターナー、コンスタブルらバルビゾン派と通じる当時の風景画家たちの素描スタイルなどは、私見ではアレオスコープ的な身体性とも深く関係していると思われる。ジェフリー・パッチェン『写真のアルケオロジー』前川修他訳、青弓社、二〇一〇年を参照。

★8 「一九世紀が進むにつれ、ステレオスコープがエロティックな、あるいはホルノグラフィックな写真像とますます同義になっていったのは、偶然でも何でもない。ホイットストンが当初から追求していた触感性という効果自体が、眼にある所有の大衆的形態へと、即座に転換していったわけだ」、本文引用箇所ともに、前掲『観察者の系譜』、一八九頁。

★9 例えば、渡辺昌宏・深野曉雄『3Dの時代』岩波書店、二〇一〇年、一頁を参照。

たともいえる。そして、そこで自己準拠的かつ現前的なコミュニケーションと、アトラクティヴな情動性(身体性)によって形成される記号的リアリティが日常を覆い尽くす世界を「映像圏」と呼んでおいたわけだ★11。それを踏まえた上で、この「あらゆるものが映画のようなテクストに転生するチャンスをつねに抱えている状況」＝映像圏の中で、私たちが何らかの「文化的」なテクストを生み出す／見出す際の美学的規範やある種の「合理化」の手続きについて考えてみよう。と試みた本論では、ここまで主に従来の映画批評や映画論ではまったくといってよいほど扱われていない文脈やコンテンツにあえて照準を合わせて、それらの文化論上の意義を考えてきた。

とはいえ、もはやそうした映像圏的な問題系の文脈や重要性は、筆者なりにある程度

読者には伝えきれたのではないかと思われる。だから今度は改めて、そうした映画史／視覚文化史の黎明期と現代が前景化させている映像圏システムの様相を、翻って既存の映画史の先行事例に、具体的な作品分析も絡めて求めてみることにしたい(というのも、本論では比較的「作品分析」のアプローチが不足していたためだ)。そこで筆者が今回選択したのは、(これもまた月並みだが)一九四〇年代後半を絶頂期とする戦中戦後の一時期に主にアメリカ映画で流行していた「フィルム・ノワール(film noir)」と呼ばれる奇妙な犯罪メロドラマ(心理的スリラー)の作品群である。このフィルム・ノワールについて再考すること、ハリウッド映画史における映像圏の問題を考えてみたい。

★10 情動」をめぐる関連文献はすでに多数存在する。例えば以下を参照。Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, 2002. Noel Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Balckwell, 2008. 藤木秀朗「『サブ・コーヴ』と情動の文化——序に代えて」、『JunCure 超域的日本文化研究』第二号、笠間書院、二〇一一年、一四―三三頁。また、周知の通り、この関連で、ドゥルーズの「シネマー」における「感情イメージ」などの問題にも留意するべきだろう。

★11 したがって、評論界の話題に少し目配せをしておけば、筆者がここで描きつつある映像圏なる文化的世界のイメージは、例えば、評論家の宇野常寛が近著『リトル・ビートルの時代』(幻冬舎、二〇一一年)で提唱した九五年代以降の時代＝「リトル・ビートルの時代」の原理であるところ(「拡張現実」という概念も近い)と、ネットワーク(「コミュニケーションの海」)が形成した(「いまここ」)——この現実の生活世界の内部を掘り下げて、そして多重化するところその姿を現す「ハッキング」の想像力としていることは、例えば、筆者が本論第10回で提示した映像圏の「現実性」などの特徴とも重なるものだ。そもそも拡張現実(AR)というテクノロジーにたいして、第10回でも扱っているし、私見からは、同書は文化批評としては凡庸なものだといわざるを得ない。ただ、同書

刊行後のTwitterでの好意的反応を見てみれば分かるように、宇野の「拡張現実」というコンセプトには、現代の有力な若手批評家たちの扱ったコンセプト群——例えば、福嶋亮大の「偽史的想像力」や、千葉雅也の専攻するドゥルーズ哲学、あるいはカトリヌ・マラーブの「予見木測(voir venir)」「ヘーゲルの未来」などもおそろしく近接している。したがって、その意味での宇野の(そして、筆者の)見解は凡庸なほど「正しい」のではない。むしろ逆に「震災後の想像力」などのように、そのハードコアが、以上のようなイメージに現状、集約されつつあるのは、筆者自身の仕事を鑑みても確かだろうと考えている。

## ある八ミリ映画から

とあるハリウッド製フィルムが眼の前で物語の終わりを告げる。シネマスコープの広い横長画面が静かにフェード・アウトし、主題歌とスタツフロールが現われ始めると、少々気の早い観客たちは暗がりの中でそそくさとして、膨大なスタツフロールが注視しているのと、膨大なスタツフロールが流れる画面右半分の隣に白い矩形の光が輝き、わざわざかき一つ短編映画が突如として幕を開ける。映画の本編を観ていた観客たちは、すぐにそれが劇中で主人公の少年少女たちが仲間内の遊びで撮っていた自主製作八ミリ映画の完成版だと気づくだろう。その八ミリ独特の肌理の粗い、多少赤みがあったカラー映像に写されているのは、彼ら自身が自作自演した一種のゾンビ映画である。主人公の私立探偵がゾンビと化した男と戦い、また彼の愛する妻さえもがゾンビとなり、自宅で不意に後ろから襲われそうになる寸前、以前、科学者から手渡されていた解毒剤を注射して間一髪、危機を逃れるまでを描いたこのいかにも「B級的」な小品は、物語の終了後、科学者を自作自演し、その立派な肥満体からヒッチコックを想起させずにはいない監督の少年が、やはりというべきか、当の「スリラーの巨匠」よろしく背広姿で深々と座椅子のソファにもたれながら鷹揚に自作解説する姿がインサートされ、と次の瞬間、画面左から映画の物語世界を飛び

出してきたように、再びゾンビと化した妻役の少女がフレームインして監督を襲い、さらにカメラに向かって飛びかかってきた青白い顔のアップでようやく終わる……。

以上は、いうまでもなく、この夏、巷でもことのほか評判がよかったノスタルジックなSF映画『SUPER 8』<sup>スーパースーパーエイト</sup> Super 8 (一二年)の終幕部分である。ステイヴン・スピルバーグが製作に加わり、監督のJ・J・エイブラムスがほとんどあからさまに前者の『未知との遭遇』*Close Encounters of the Third Kind* (七七年)などの作品に郷愁とオマージュを捧げているこのフィルムは、そのタイトル通り「スーパー8mmフィルム」による子どもたちの映画作りのエピソードと、スピルバーグのエイブラムスの現代ハリウッド史的な「映画作り」(撮影所システム崩壊後の「映画オタクfilm brats」の台頭)の文脈とが相俟って、この監督らしい叙情的で露悪的な「メタ映画」の様相を内容・形式の両面で避け難く帯び始めるのだが、それはひとまず無視しておく。重要なのは、やはり第一に、この添え物的に最後にインサートされる劇中八ミリ映画が、五〇年代ユニヴァーサル・ホラーや七〇年代ゾンビ映画などと同様、主人公役の少年



SUPER 8  
(公式サイトで見る)

がハンフリー・ボガートばりのクリーム色のトレンチ・コートに帽子を目深に被った私立探偵として現れることだ。つまり、そこには、まごうことなく四〇年代フィルム・ノワールの記憶が影を落としているのである。また第二に、それを撮った監督エイブラムスが、本作を当初、あの『クローバーフィールド／HAKAISHA』(Cloverfield (〇八年))の「続編」として構想していた点である。すなわち、『SUPER8』は、フィルム・ノワールのイメージと映像圏的イメージが思わぬ形でその見過ごし難い親しさをこれ以上ないほどの雄弁さで提示する稀有なフィルムとして記憶されるべきなのだ。では、その親しきとは一体どこにあるというのか★12。

フィルム・ノワールとは何か

まず、フィルム・ノワールとは何か。実は、その呼称(カテゴリー)の定義こそが根本的に曖昧なのだが、ここでは教科書的に要約しておこう★13。このフランス語で「暗黒／陰惨なゴキ映画」を意味する映画は、およそ一九四〇年代初頭から五〇年代の末期にかけて

ハリウッドで製作されていた共通の傾向(テнденシー)を備える一連の犯罪スリラーである。その特徴をざっと挙げるならば、演出や映像のスタイルでは、戦前のドイツ表現主義などの影響を受けた極端なキアロスキューロ(明暗表現)、フィル・ライトやレフ板をほとんど用いないロー・キー・ライティング、大胆なカメラ・アングル、ボイス・オーバーや一人称ナレーションによるフラッシュバック(回想シーン)の多用とそれによるナラティブの複雑化・曖昧化、そして、後年ではイタリアン・ネオ・レアリズモ由来の「セミ・ドキュメンタリー」の手法の導入。また、モティーフの面では、マッカーシズム(赤狩り)や冷戦をはじめとする戦後アメリカ大衆社会の混迷や、その作り手の多くがナチズムの迫害を逃れてきたヨーロッパの亡命映画人であったことを背景とする、人間や社会に対する倫理道徳・規範が揺らぐ徹底した悲観主義やシニシズム、破滅願望の前景化がある。さらに、同時代のハードボイルド探偵小説を多く原作として採用し、主人公の男性(タフガイ)が性的魅惑を湛えたいわゆる「ファム・ファタール」(運命の女)に翻弄され自

★12 今年(二〇一一年)七月には、アメリカのロックスター・ゲームス社からフィルム・ノワールをコンセプトにしたコンシューマーゲームソフト『L・A・ノワール』(L.A. Noire (二年)もリリースされている。ちなみに本作は、作中でブリッツ・ラングな著名な巨匠のフィルム・ノワールの各シーンを多数引用しており、発

売後、SNSのSNSファイルコミュニティなどでも評判を呼んでいる。  
★13 フィルム・ノワールの定義と歴史 について、以下の文献を参照。加藤 一郎『映画ジャンル論 ハリウッドの快楽のスタイル』平凡社、一九九六年、遠山純生 編『EMバックス⑥ フィルム・ノワールの光と影』エスタライアマガジンシャバ

ン、一九九九年、山田宏二『新編 美女と犯罪』ワイ文出版、二〇〇一年、中村秀之『映像／言説の文化社会学 フィルム・ノワールとモタニティ』岩波書店、二〇〇三年、吉田広明『巨匠の探偵小説』ハリウッド転換期の巨匠たち』作品社、二〇〇八年。



滅・零落するというパターンもよく知られて  
いるだろう★14。

何にしても、これらの特徴を大なり小なり  
持っていたフィルム・ノワール作品群は、い  
うまでもなく、当時の古典的ハリウッド映  
画や撮影所システムが堅牢に築き上げていた  
諸々の表象システムや制度——スリー・ポイ  
ント・ライティングや人間の眼の高さにセッ  
トされたカメラ位置に象徴される客観的で  
明朗なミザンセン、リニアで簡潔的確なス  
トリーテリング、いわゆる「ヘイズ・コー  
ド」の検閲規制に則った道徳的な物語とハッ  
ピー・エンディング……——に真つ向から対  
立する問題作であり、代表作の多くは超低予  
算・早撮り・二流スター出演の「B級映画B  
movie」としてハリウッドの傍流（俗に「貧  
窮通Poverty row」と呼ばれた独立系群小プ  
ロ）で撮られた。だが——あるいはそれゆえ  
にというべきだろう、フィルム・ノワール  
は、本論の、あるいはそれ以前に映画史の観  
点から眺めても、アメリカ映画史における空  
前絶後の表象的・説話的パラダイムシフトを  
もたらしたのであり、のみならず映画史全体の  
「現代」（ポストモダン？）の始まりを告げた  
ともいえるのである。もし仮に映画の名にお  
いて映像圏を擁護しようとするならば、それ  
はおそらくフィルム・ノワールに立ち戻るこ

とを意味するのだ。

古典から遠く離れて

その歴史的意義を、映像圏的文脈と照らし  
合わせる形でもう少し仔細に辿ろう。そもそ  
も重要なのは、この新しい犯罪映画のスタイ  
ルが生み出され、また批評的（言説的）に見  
出されていったのは、ハリウッドが産業・表  
象制度の諸相において確立させた「黄金時代  
（古典期）」のシステムをほぼ絶頂にまで行き  
渡らせると同時に、そのシステムを背後で大  
きく変容させ始める端境期に当たっていたと  
いうことである。連載第三回でもその概略を  
触れたことだが、当時のハリウッドの映画産  
業は、メジャー系のスタジオがフィルムの製  
作・配給・興行の流れを一挙に統括する「ブ  
ロック・ブッキング」（垂直統合）と呼ばれる  
製作システムが幅を利かせ、同時に、そこで  
作られるフィルムの説話の反社会的な逸脱を  
規制するプロダクション・コード（ヘイズ・  
コード）が映画の「古典的システム」を強固  
に保証していた。

ところが、そうした古典的システムが絶頂  
期にいたる一九三八年、メジャー系の一つ、パ  
ラマウントが独占禁止法違反で起訴される  
という名高い「パラマウント訴訟」が始ま

★14 こうしたフィルム・ノワールにお  
ける倫理性・象徴秩序の動揺や、ファミ  
フアタールのような「無気味なもの」の回  
帰の主題の背景には、例えば、ヒッチ

コックが『白い恐怖』Spellbound（四五  
年）で典型的に描いたように、アメリカ社  
会への精神分析の本格的な紹介とその「大  
衆化」（通俗化）も深く関係している。し

たがって、スロウエニアのラカン派思想家  
スラヴォイ・ジジエクがワール度々言  
及するのは少しも自然ではない。

り、それは、第二次世界大戦を挟んで、四八年、ついにパラマウントスタジオ側の敗訴に終わる。これによって、すでに述べたように、ハリウッドは五〇年代以降、テレビや郊外文化の普及とも相俟って、雪崩を打つようにその「黄金時代」の資産（撮影所システムやヘイズ・コード）を軒並み弱体化させていくのだ。いうまでもなく、その果てに現れたのが、現代映画と映像圏だというのが本論の立場である。

こうしたハリウッド史の流れにあつて、かたや「フィルム・ノワール」とは、近年、社会学者の中村秀之がその精緻きわまる言説分析研究で示したように、第二次大戦中に作られていた一群の特異なアメリカ製犯罪メロドラマが、戦後の一九四六年、フランスで一斉に公開された際に、一種の驚きとともに事後的（遡行的）にラベリングされた言説的なカテゴリーである★15。そして、その呼称が同国の映画批評家によって初めて用いられたのが、同じ四六年、その呼称に関する最初の古典的モノグラフィが出版されたのが五五年だ。この経緯に明かなように、フィルム・ノワールと呼ばれるフィルムとそれをめぐる言説双方の誕生は、いわゆる古典的ハリウッドの崩壊（パラマウント訴訟の終焉）と正確に軌を一

にしているといつてよい。

実際、四六年にフランスで公開され、最初に「フィルム・ノワール」と名指された四本のフィルムの中の一本、フリッツ・ラング監督の『飾窓の女』*The Woman in the Window*（四四年）には、主人公の大学教授の犯した殺人を伝えるニュース・フィルムとそれを観る映画館の観客を写したシークエンスが入れ子状に挿入されるのをはじめ、よくいわれるように、フィルム・ノワールの諸作品には、「ハリウッド」映画に関する自意識（形式化の所作）があらさまに露呈している。ノワール末期の『復讐は俺に任せろ』*The Big Heat*（五三年）にいたるラングのフィルム・ノワールは、とりわけ大小の矩形の額縁や肖像画写真立て、鏡面を画面のそこここに配しているし、その特徴的なセノグラフィにおいて同様の印象を強めているだろう。また、『飾窓の女』で肖像画に描かれた美女（＝スクリーン）に魅了される中年教授（＝映画の観客）という隠喩的關係を描いたラング以外にも、同じく肖像画に描かれた女性がまるで額縁から抜け出てきたように主人公の前に現れる『ローラ殺人事件』*Laura*（四四年）のオットー・プレミンジャーにせよ、また、ジェーン・グリア演じる妖艶なファム・ファタールとロバ

★15 前掲『映像／言説の文化社会学』参照。したがって、同書で中村がいようたに、「フィルム・ノワール」とは、そのカテゴリーの規則そのものを個々の具体的作品と周辺の言説が自己言及的＝再帰的——

★15 前掲『映像／言説の文化社会学』参照。したがって、同書で中村がいようたに、「フィルム・ノワール」とは、そのカテゴリーの規則そのものを個々の具体的作品と周辺の言説が自己言及的＝再帰的——

★15 前掲『映像／言説の文化社会学』参照。したがって、同書で中村がいようたに、「フィルム・ノワール」とは、そのカテゴリーの規則そのものを個々の具体的作品と周辺の言説が自己言及的＝再帰的——

ート・ミッチャム演じる主人公が初めて遭遇する、メキシコのカフェの通りの向かい側に「映画館」をさりげなく配置させたノワールの古典『過去から逃れて』(Out of the Past (四七年) のジャック・ターナーにせよ、ノワール作家における種の「メタ映画的」な手つきは、まさに崩れつつある古典的ハリウッドに対する明瞭な目配せ以外ではない。後述するように、そうした「メタ映画的」と他メディアとのハイブリッドを最も象徴的に行ったのがほかならぬオーソン・ウェルズだったのだが、それは、フィルム・ノワールの「終焉」を告げたともいわれる傑作『黒い罌』(Touch of Evil (五八年) )の中で、古典的な女優優マレーネ・デイトリッヒ演じる酒場の女主人に「私はテレビも持っている」と呟かせ、かたや新時代の女優ジャネット・リーに「あなたはギャング映画の見過ぎだわ」とまくし立てさせたことに如実に反映しているといえる。だからこそ、あの『SUPER8』の示す「フィルム・ノワール性」と「メタ映画的」の隣り合わせは決して偶然ではないのだ。

フィルム・ノワールの  
「擬似ドキュメンタリー性」

さて、こうした時代の文脈と同じくらしい、あるいはそれ以上に注意しなければならないのが、フィルム・ノワールの諸々の表象上の画期性・特異性だろう。どういうことか。これに関して、さしあたり挙げられるのは、連載第一回でいささか詳細に検討しておいた映

像圏システムを象徴するような現代映画の表現スタイル——「擬似ドキュメンタリーの」な表象空間との近きである。確認しておけば、擬似ドキュメンタリーとは、ドキュメンタリー映像のクリシエ的手法を巧みに摸したフィクション映画のことであった。その際に、その映像の「リアリティ」を生み出している主な特色(「ドキュメンタリーっぽい」クリシエ)とは、撮影機材のモバイル化が可能にしたきめ細かく揺れる映像であったり、いわゆる「POVショット」(主観ショット)の効果的使用に認められる。

それを踏まえていうならば、実はフィルム・ノワールが当時のアメリカ映画で初めて実現したのも、ある種の「擬似ドキュメンタリーの」な感性——第一に、観客の「情動」に訴えるような、映像そのものの「主観化」(内省化)であり、第二に、その「ドキュメンタリー化」であったと考えることができる。まず後者から考えよう。例えば、後にヌーヴェル・ヴァーグの旗手の一人として活躍するクロード・シャブローは、現在、フィルム・ノワール批評の古典的テキストと看做されている五五年のある文章(「犯罪映画の進化」)において、この新しい犯罪メロドラマの持つ本質的特徴の一つを、「ドキュメンタリー的な撮影」に見出しているという。実際、とりわけ四〇年代後半以降のフィルム・ノワールでは、先にも記したように、実際に起こった事件を題材に、その実際の現場で関係者を出演させた「セミ・ドキュメンタリー」な

手法が広く流行していた。ここには、いうまでもなく、一方で、マッカーシズムを背景としたハリウッド内部での社会的（左翼的）な関心の高まりやネオ・レアリズモ映画の影響があり、また他方では、第二次大戦中の技術開発が実現した撮影機材の少量化と、高感度フィルムや高感度レンズの登場があった。こうした種々の要因が、簡便でコミュニケーション的ノワールを可能にしたのだが、それは他面で、いささか逆説的にも、映像そのものを持つ「真实性」（客観性）に対する拭い難い不信、つまりは、その「主観化」の流れともぴたりと相即していたのである★16。

### イメージの「主観化／内向化」

とはいえ断っておけば、実はこれは独りフィルム・ノワールだけの問題でもなかった。アメリカ文化史の研究者ロバート・スクラーや女性解放運動家のバーバラ・デミングらすでに多くの論者が指摘していることだが、そ

もそも一九四〇年代のアメリカ映画の表象空間じたいが、映像の「主観化」「内向化」の獲得を大きな特徴としていたのだ★17。例えば、その「主観化」の極北が、全編主人公のPOVショットのみで撮られた異様なノワールでもあるロバート・モンゴメリー監督『湖中の女』*Lady in the Lake*（四六年）★18だといえる。だが、いずれにせよ、その傾向が最も先鋭的に示されたのがやはりフィルム・ノワールの諸作品であったことは疑いない。

例えば、四〇〜五〇年代のフィルム・ノワールの物語構成で顕著に見られる特徴に、主人公の回想シークエンス、いわゆる「フラッシュ・バック」とモノロークがあることはすでに述べた。これらの説話上の特色は、「陰鬱な犯罪事件」というノワール特有の主題や物語の強い反社会性を「事後的で主観的な視点」という括弧にいったん入れることで構造的に抑制し、それによってヘイズ・コードの圧力を緩和させようという製作者側の戦略的意図に基づいていたことが知られている。何にせよ、ノワールのな表象空間においては、歪ん

★16 以下の四〇年代アメリカ映画の「主観化」の問題については、今年六月に東京大学駒場キャンパスで開催された、三浦哲哉の東京大学大学院総合文化研究科表象文化論コースの博士論文審査会での口頭発表（サスペンス映画論）から大きな示唆を受けたことを断っておく。

★17 例えば、ロバート・スクラー『アメリカ映画の文化史 映画がつくったアメリカ』鈴木主税訳、平凡社、一九八〇年、



★18 *Lady in the Lake*  
(YouTube で見る)

★18 『湖中の女』*Lady in the Lake*  
<http://youtu.be/4AKDw2hw15I>

だ構図、クローズアップ、フェード・アウト、ソフト・フォーカスなどの技巧によって、主人公（視点人物）の意識が混濁し、前後の視界が溶解するさまがしばしば象徴的に表現される。

例えば、ウエルズを見てみよう。『上海から来た女』『The Lady From Shanghai』（四八年）

のクライマックス近くのチャイナ・タウンで開催されている京劇の劇場内で、何者かの罨によって殺人犯の濡れ衣を着せられ裁判所を脱走してきたウエルズ演じる青年マイケルは、客席で以前から惹かれあっていたリタ・ヘイワース演じるエルザと遭遇する。彼は、すでに以前彼女から渡された薬を飲んでおり今にも気分が混濁しそうだ。と、そこへマイケルを追う警察の一団が観客席の廊下に入ってくる。エルザはマイケルをきつく抱きしめ彼を

警察の眼から隠そうとするが、その瞬間にマイケルはエルザの身に彼を陥れた殺人事件の被害者を撃った拳銃を見つける。自分を畏にはめた人物が愛するヒロイン（ファム・ファタール）だったとそこで初めて彼は気づくが、次の瞬間、薬によって人事不省に陥った彼はその場に昏倒してしまふ。——以上の一連のシークエンスを、監督ウエルズは、ハイ・キラーのソフト・フォーカスと二人の顔の極端な

★19 また、クレリーは別の論文で

は、一九世紀の「主観的視覚」の確立が、当時の言説状況に「注意」や「気散じ」といった新たな問題系（知覚の宙吊り suspensions of perception）の問題を構成したことをその絵画を事例に

クローズアップの切り返し、そして、マイケルの顔だけに強いロー・キーの照明を当てることによって、きわめて「主観的」で生理的な知覚の停滞を巧みに視覚化している。また、その印象は、本作全体のマイケルのモノローグ（フラッシュバック形式）によっていつそう強化されるだろう。

そして、いささか唐突ながらも、ここで先ほど参照したクレリーが、一九世紀初頭のステレオスコピックな視覚モデルを、ある種の身体性（情動性）と密着した「主観的視覚」だと定式化していたことを再び思い起こしておいてもよいだろう。それで行けば、この場合のフィルム・ノワールの表象空間とは、また優れて「ステレオスコピック」なそれともいいうるのではないだろうか★19。

映像圏についてヒッチコックとウエルズが知っている（ことについて私が知っている）二、三の事柄

だが、古典的ハリウッド映画が解体し始める四〇年代におけるフィルム・ノワールとその「主観化」への傾斜、そして、現代の映像圏システムとの関連において、私たちはここまですでに、ある二つの重要な固有名についてしっかりと踏み込んでいない。それこそ、フィルム・ノワールの想像力の実質的起源を形成

綿密に検証している。ここから類推すれば、

フィルム・ノワールが四〇年代のハリウッド映画の視覚に構成した新たな問いも、クレリーの「注意」であったと云うことも、ジョナサン・クレリー『知覚の吊り』注意、スペクタクル、近代文化』

岡田温司監訳、大木美智子他訳、平凡社、二〇〇五年を参照。

し、なおかつアメリカにおける古典的映画そのものの最も過激な脱構築をも行った二人の特権的なシネアスト——アルフレッド・ヒッチコックと、すでに何度かその名に触れているオーソン・ウェルズに他ならない。例えば、

この二人の映画作家の共通点について、映画研究者の北野圭介は次のように要約している。

「古典的ハリウッド映画が完成した後、人々のまなざしが古典的な映画作りの型に十分に慣れ親しんでしまっているのを見越した上で、あえてそれを意図的にはぐらかしているという方向性が、この二人にはみられるのです」

★20。

四〇年代の初め、相次いでアメリカ映画界に突如として現れたこの二つの異形の才能は、いつてみれば、いずれもそれまでの古典的ハリウッドが体現していた叙述の客観性や透明性を根底から揺さぶりにかかった。例えば、ヒッチコックは知られる通り、無実の一般人が一方的に巨大な事件に巻き込まれ、逃走を続ける様子を受動的（主観的）に描く「巻き込まれ型サスペンス」の物語を執拗に取り上げた。よくいわれることだが、そうしたヒッチコックの世界とは、その意味で、何が真実かが最後まで（あるいは最後になっても）分からない見た目と現実の底が抜けた空っぽの空間であり、それゆえに、きわめてノワール

的な、さらにはまさに映像圈的な「不信」を共有している。

しかし、こと映像圏という視点から見た場合、よりラディカルな存在はウェルズのほうだろう。まずこの不世出の「ワンダーボーイ」は、弱冠二六歳で撮りあげた監督デビュー作『市民ケーン』*Citizen Kane*（四二年）以来、その異様な「パロック主義」で映画史を圧倒し続けている。むろん、ヒッチコックもまた、斬新な映像テクニクの使い手だったが、ウェルズの場合は、極端きわまらないワンシン・ワンショットと移動撮影、ディープ・フォーカス、広角ショット、ノワールのキアロスキューロに裏打ちされた空間の歪曲と拡張……と、それまでの映画史が積み上げてきた映像技巧の数々をほとんど実質を欠いた過激さで画面に前景化させ、前者以上に「映画」という制度の自明性・安定性を打ち砕く凶暴な形式主義者として振る舞ったのである。

そうした彼の形式主義やバロキズムは、いうまでもなく、その活動のごく初期に、現在ではもはや伝説となった一つの「擬似ドキュメンタリー」をも早々と作り上げてしまう。そう、一九三八年一月にCBSラジオで放送され、全米をパニックに陥れたという、マッキーリー劇団によるドラマ『火星襲来』である（この年がパラマウント訴訟の始まりの

★20 北野圭介『ハリウッド一〇〇年史講

画』と題しているが、これは本論における

義 夢の場から夢の王国へ平凡社新書、

「映像の主観化」とパラレルなものだそう。

二〇〇一年、二三頁。また、北野はこ

で四〇年代のアメリカ映画を「自意識の映

年であることにも注意されたい)。よく知られるように、ここでウエルズは、H・G・ウェルズの著名なSF小説を「音楽ライヴ番組の中に挿入された臨時ニュース」というメタフィクション的な構成で翻案し、新世代のコミュニケーションメディア（ラジオ）というフレームを逆手に取って内容の真偽を意図的に宙吊りにさせてみせた。こうした彼の形式主義（真偽の宙吊り）への強い拘りは一般には幼時からの奇術好きに由来するといわれているが、そうした評伝的関心とはまた別に、ここではやはりそれが現代の映像圏の感性にまでシームレスに繋がるものである点にこそ注意したい。

そもそもデビュー作の『市民ケーン』からして、当時のカリスマ的な新聞王ランドルフ・ハーストの半生を露骨にモデル化した虚実皮膜のあわいを描く「実録もの的」な作品として作られ、受容されたのはよく知られているだろう（だからこそ、公開後はハーストの怒りを買って、興行的失敗に追い込まれた）。ウエルズの異才ぶりは、そうした作品のモチーフを形式的なレヴェルでもきわめて巧妙に表現したことにある。

早速、本作をそのオープニング・シーンからリテラルに見てみよう★21。「立ち入り禁止」と書かれた看板が下がる金網を超クロースアップとソフト・フォーカスで捉えながら、ゆっくりと上へティルトしていくカメラの動きは、もとより通常の古典的ハリウッド映画のイスタブリッシング・ショットの規格を外れた異質なものが、その後も、チャールズ・ケーンの住む巨大な屋敷の概観を写すまで、映画のカメラと照明は同様なソフト・フォーカスと逆光、ロー・キーを用いて、物語世界の現実感をどこまでも宙吊りにし続ける。

続いて、有名な「バラの薔rose bud」と叫ぶケーンの夢幻的な死の床のシーンが来るのだが、次の瞬間、観客の意識はことごとく脱白される。静かなフェード・アウトの後、突如、「ニュース・オン・ザ・マーチー」というウエルズ自身の声が高らかに響いたかと思うと、画面は、一転して、「ザナドゥの領主死す」というタイトルのニュース・フィルムのリールに切り替わり、本作の主人公の生涯はまさに文字通りの「擬似ドキュメンタリー」的にインサートされたフィルムによってものの一

★21 『市民ケーン』 Citizen Kane  
<http://youtu.be/GuZ6fm5F7bE>



★21 Citizen Kane  
(YouTube で見る)

○分ほどで語り切られてしまうのだ。その後物語は、このニュース・リールを発端として「バラの蕾」というケーンが最期に発した言葉の真相を探るべく、記者によって取材された複数の人物たちのケーンをめぐる証言Ⅱフラッシュ・バックの重なり合いという構成を採り、まさにオープニング・シークエンスの映像のような一種の虚実混淆した夢幻性のうちに展開していく。

何にせよ、ここで重要なのは、繰り返し返すように、本作の孕むあからさまに「擬似ドキュメンタリー」な趣向と、それを裏打ちするウエルズの映像圈的感性だろう。つけ加えておくと、先ほどのウエルズが挿入した『ニュース・オン・ザ・マーチ』という架空のフィルムは、実は、『ザ・マーチ・オブ・タイム』*The March of Time* (三五〇五年) という当時の有名なニュース映画シリーズのパロディなのだが、このシリーズを考案した二〇世紀フォックスのプロデューサー、ルイス・ド・ロシュモントこそ、後にあの「セミ・ドキュメンタリー」という用語の考案者となり、四〇年代後半のドキュメンタリー調ノワール流行の立役者になった当の人物でもあった。その意味で、ウエルズの仕事をフィルム・ノワールと映像圏の延長上に捉えることは文脈的にも至極正当である。何にせよ、『市民ケーン』というフィルムにしても、その看過し難い特異性は、映画としてのリアリティの主要な部分を、ハーストという当時実在した著名人をめぐるさまざまな情報の日常的なコミュニケーション

ーションの濃淡に負っていただろうということであり、事実、それをウエルズは作中で、ニュース映画、新聞記事、ラジオ放送、演説会場……などなどといった無数の「コミュニケーション」(メディア)の交錯するハイブリッドなプラットフォームの上で描き出すことで象徴的に示しえたのである。その点において、ウエルズは紛れもなく、「コミュニケーション」と「情動」を糧とする現代の映像圈的リアリティの先駆者だったのであり、同時に、当時の映像の「主観化」(客観性の希釈化)の浸透とも深く共振していたといえよう。

周知のように、監督ウエルズは続く『偉大なるアンバーソン家の人々』*The Magnificent Ambersons* (四二年)も興行的に大敗し、以後ハリウッドでは大作を撮る機会を永遠に奪われ、「呪われた作家」として、役者業に身をやつしながら群小プロでのB級作品、あるいはヨーロッパでの製作を余儀なくされる。また、ヒッチコックもウエルズほどの不遇をかこつことはなかったものの、六〇年代、フランスのヌーヴェル・ヴァーグによって大々的な再評価を受けるまでは、「二風変わった娯楽映画の職人監督」とだけ看做され続けたのはいうまでもない。四〇年代の古典的ハリウッドにおいて彼らはずいにマイナーな地位しか占めえなかったのだが、しかし、例えば、『市民ケーン』と、それを製作したRKOスタジオの敏腕プロデューサーであるヴァル・リュートンの手になる一連のB級ホラー映画は、確実にフィルム・ノワール隆盛の一つの大きな契



機を形作ったのである。

### 階層から反響・凝集へ

——ジョン・フォードを事例に

ともあれ、このようにして、フィルム・ノワールは、四〇年代アメリカ映画に、映像の存在論的位相における一種の「主観化」（内向化）の氾濫をもたらした★22。それはヒットチョコックとウエルズの例で見たように、主題的にも、安定的な客観性・合理性の崩壊——つまりは、「真偽の曖昧化」「現実と虚構の混淆」というリアリティをこの上なく浸透させたのだが、それを最後に映画の「セノグラフィ」（舞台設定や配置の仕方）の問題として捉え返してみる。

### 結論を簡潔に言えば、「主観化／内向化」

されたフィルム・ノワールの表象空間の特性とは、筆者の見る限り、その無数の視聴覚イメージのセリー（系統）のアトラクティヴで無方向的な「反響性」や「凝集性」として形

★22 このことを、多少違った視点から敷衍しおぼし。例えば、すでに述べたように、フィルム・ノワールの物語の多くは、レイモンド・チャンドラーやダニール・ハメットといった戦前のハードボイルド探偵小説原作としている。このハードボイルド小説に関して、自身、本格ミステリ作家で批評家でもある登井潔は、近著の中で、それと同時期に本格ミステリジャンルに登場したクリスティ「アクトロイド殺し」(二十六年)を代表とする「叙述トリックもの」との構造的な近さを指摘している。確かに、内面描写を徹底して省くハードボイルド

象化しているといえる。それはごく分かりやすい部分でいえば、すでに触れたように、ラングの映画における「矩形」のセリーの執拗な反響性や、「鏡」を用いた対象イメージの無限の増殖・反響性にあるだろう。後者のモティーフの最も有名な事例が、周知のように先のウエルズの『上海から来た女』の終幕における名高い「鏡の部屋」のシークエンスだが★23、これらの要素は、映画の中のあらゆる対象を「挙に係累のない「シミュラクル」の群れと化し、現実／表象の安定的区分を際限なく揺さぶり続ける。また同時に、具体的イメージとしては、映画内世界を薄い被膜の重なりのようにどこまでも複層化してみせるだろう。

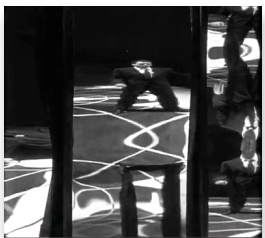
何にせよ、こうしたモードは、それ以前の古典的ハリウッド映画のシネアストが作り上げていた特徴的なセノグラフィとは明らかに異質である。例えば、ジョン・フォード。この神話的な巨匠のフィルムでは、そ

ウァの事件書寫に飛びたつか？』東京動元社、二〇一一年、一三四頁以下参照。

★23 『上海から来た女』

The Lady from Shanghai

<http://youtu.be/G05H0QaeqQM>



★23 The Lady from Shanghai  
(YouTube で見る)

の初期から一貫して空間は、いわばさまざまな「ブロックング」——フレーム内部における人物やセットの視軸上の「縦」の重なりによって占められている。事実、彼の西部劇で頻繁に見られるのが、『リオ・グランデの砦』Rio Grande (五〇年)の冒頭や『騎兵隊』The Horse Soldiers (五九年)のラストシーンで、それぞれ長い列の騎兵隊を連れて帰還し、また、長い橋脚を爆破して走り抜けるジョン・ウエインを捉えたような、ロー・アングルからの縦の構図だったのであり、そうしたシーンをフォードは、さらに「扉の枠」や「砦の大きな木製の城門」といった矩形の物体をしばしば画面のフレームと入れ子状になるように配置することでそのいかにも「映画的」な奥行きを演出していた。したがって、ここに例えば、『長い灰色の線』The Long Gray Line (五五年)の冒頭の青年士官の隊列姿や、『リバティ・バランスを射った男』The Man Who Shot Liberty Valance (六二年)の語学授業のシークエンスなど後期フォードにより顕著に見られる、「並ぶこと」「列なること」という主題のセリールとも併せて眺めてみれば、この古典的監督のフィルム空間にとつて、ある種の奥行きを備えた確固とした「階層性 hierarchy」、いい換えれば、古典的物語システムの「線状性」をイメージの次元で体現するような文字通り「長い線」(列なり)の形象こそが、映画の強度を確保する上で重要だったということになるだろう。

だが、繰り返すように、フィルム・ノワー

ル的な表象空間のエコノミーにおいては、それとはまったく異なる美学的フェーズが発動している。それは、一切のリジッドな「階層性」を拒む徹底した「複層性」や「反響性」に帰着せざるをえない。その事例として最も好適なフィルムが、おそらくジョゼフ・H・リュイス監督の傑作B級ノワール『拳銃魔』Gun Crazy (四九年)である。

B級ノワールにおける視覚的セリールの拡散的ネットワーク——ジョゼフ・H・リュイスを事例によく知られるように、ジャン・リュック・ゴダールがその長編デビュー作『勝手にしやがれ』*A bout de souffle* (五九年)を実質的に捧げたといってもよいこの伝説的なフィルムは、リュイスにしては珍しく厳密にはB級作品ではないが、その画面にみなぎる独特の映画強度はこの作家の代表作に相応しく、紛れもなく「B級」のそれである。本作は、いわゆる「ボニー&クライド」の物語に範を仰いだよるような、拳銃に魅せられ強盗事件を起こした後あてどない逃避行を続けながら最後に銃殺される若いカップルの顛末を描いた典型的なノワールだ。このフィルムをめぐっては、おかれた映画批評ではこれまで、あまりにも有名な、映画中盤のハンプトン銀行強盗のワンシーン・ワンショットの部分にのみ多くの分析が集中していたように思われる。とはいえ、筆者の考えでは、真に注目すべきなのは、むしろ本作全体の物語と視覚イメージが紡ぐ、この上なく緊密な主題的セリールのネットワーク

クの拡散と凝集の様相であろう。

「どういうことか、具体的に示そう。まず、『拳銃魔』の驚嘆すべきイメージの均衡ぶり、そのオーブニングとラストに、等しく「水」のイメージが氾濫していることによつて端的に暗示されている★24。というのも、冒頭、薄暗い夜に少年時代の主人公バーが街中のショッピング・ウィンドウのガラスを割つて、そこに陳列されていた拳銃を盗み出すシーケンス。そこでは、どしゃ降りの「雨」が彼の全身を濡らしていたし、他方、ラストの銃殺シーンにおいては、その直前にカップルが飛沫を上げて逃走してきた湖沼の「川」、そして、その周囲を白く光る「濃霧」が画面を隈なく覆っていたからだ。そして、こうした諸々の「水」のセリーは、『拳銃魔』においては、そこから次々とそれに隣接した異なる視覚的セリーを多様に派生させていくこととなる。例えば、オーブニングのショッピング・ウィンドウの「ガラス」と、ラストの二人の足元の反射する「水面」は、そのまま本作に「鏡」（鏡面）のセリーを喚起せずにはいない。そもそも「鏡」とは、繰り返し返すように、それじたい反響性の視覚的メタフ

アーであるとともに、メタ映画的な感性をいやおうなく刺激する優れてノワールのな意匠でもあったわけだが、さらに重要なのは、それがこと本作においては、物語とも緊密に連動する形で「矩形」のセリーへとスムーズに転化していくことだろう。

例えば、ジョン・ドール演じる主人公のバートが、後に運命を転落させる原因となるベギー・カミンズ演じる拳銃狂いの恋人アニーと出会い、その姿に魅了されるのは、彼女が「射撃の女王」として出場するカーニヴァルの余興ステージのことだったが、そこではアニーとの一騎打ちの対戦的として、彼女の背後には背丈より少し高い、「鏡」のように「長方形の大きな板」が確かにまっすぐに立っていたはずだ。すなわち、『拳銃魔』においてもまた、主人公の男が誘惑されるファム・ファタールは、『飾窓の女』以降のノワールの伝統を忠実に踏まえるように、紛れもなく「矩形の女」として現れるのだが、それは一方で、いうまでもなく、冒頭に少年バートが魅せられる「ショッピング・ウィンドウ」（＝拳銃）の「矩形性」とも深く共鳴している。のみならず、この「矩形」は、すぐにバ

★24 『拳銃魔』 Gun Crazy

<http://youtu.be/pnuGhpkcGo>

<http://youtu.be/xUuNcOFHNA>



★24 Gun Crazy  
(YouTube で見る)

ートがアニー（ファム・ファタール）や拳銃とともに魅了されるいま一つの対象、「紙幣」の形象とも均しく重なり合い、この「紙幣」は、さらに本作の冒頭ショットの「矩形」の「看板」から始まり、いたるところに登場する「文字」のセリーとしても絶え間なく結びついていく……。

いずれにしろ、もはや明らかなように、リュイス的な表象空間においては、物語や無数の視覚的要素のセリーは、フォードのように明確かつ堅牢なヒエラルキーを備えてはいない。それらは、リュイス——そして、B級作家特有の、セット撮影による事前の厳密な画面設計にも基づくことによって、映画世界のいたるところで遍在的に幾重もの反響と凝集を不断に繰り返している一種の「プラットフォーム」を形成している。あたかも無数の「鏡」に映り込み、前後を失って膨大な数に増殖し続けるような、圧倒的な平面の地平。いふなれば、それこそがフィルム・ノワールが四〇年代アメリカ映画に築き上げた特異なセノグラフィだといつてよい。

ノワールの映像圏  
——オーソン・ウェルズを事例に

さて、『拳銃魔』は主にその視覚的な次元において映像の堅牢な客観性・構築性をもるとも骨抜きにする、反響性・凝集性を効果的に象っていたわけだが、映像の「主観化」という観点に話を再度焦点化させると、当然ながら、その「主観性」をより語の直接的な意味で強調するのは、むしろ聴覚的な要素においてであるだろう。その点で注目していただきたいのは、ウェルズの『黒い罫』のクライマックス・シークエンスである★25。

『黒い罫』は、チャールトン・ヘストン演じるメキシコ人麻薬捜査官ヴァルガスと、犯罪事件の証拠を捏造してしまふことで無実の人物を容疑者に仕立て上げ、それによって仮初めの名声をえているウェルズ演じる異形の悪徳警部クインランとの対決を描いたノワールである。よくいわれていることだが、「証拠の捏造をする人物」と、物語の結末で、「証拠を捏造して仕立て上げたはずの事件の真相が、実は本当に真相だった」という眩暈を起こす

★25 『黒い罫』 Touch of Evil

<http://youtu.be/whzleW18tIU>

<http://youtu.be/o/yDMVJ18-C0>



★25 Touch of Evil  
(YouTube で見る)

ような前代未聞の梯子外しにおいて、本作は、そのほかのウエルズ作品と同様、主題的にも物事の真偽の曖昧さ（宙吊り状態）を露悪的に肯定するポストモダンのリアリティを如実に反復している。

作中で、クインランはヴァルガスを陥れるために、同行していたジャネット・リー演じる彼の妻スーザンをいつもの要領で麻薬常用者や与太者殺人の容疑者に仕立てようとする。ついにクインランの思惑と妻への犯行を確信したヴァルガスは、ジョゼフ・キャレリア演じる刑事のメンジーズとともに、クインランの足取りを追い、その言動を盗聴機で盗聴しようとして決意した。メンジーズは酒場にいるクインランを見つけたが、盗聴機で彼の声が拾いにくいとため、戸外に誘い出す。

酒場の外に出ていくクインランの様子をいつもながらのロー・アングルから一気に俯瞰まで持つていくカメラワークで捉えると、画面は、暗い夜の物影に隠れて様子を伺うヴァルガスの手に抱えられている四角い箱の盗聴機から流れてくるクインランの声を聞かせる。一方、「本当のことを教えてくれ」とクインランに迫るメンジーズたちの歩きながら会話する姿を、そこから二百メートルほど離れた大きな鉄柱から覗くヴァルガスの脇に据えられるカメラは、夜の暗がりに白い煙が立ち込める中、盗聴機からクインランとメンジーズの声をそのまま響かせ続ける。その声は、ヴァルガスの指で調節されるスピーカーの音

量の加減で、あたかも距離感覚を失調したまま空間をあてどもなく漂うかのようだ。やや広めの木橋を渡り、少しずつ二人への距離を縮めていくヴァルガス。そのあいだにも、映画の空間は、漆黒の暗闇の中で、会話する二人の口から流れる声と、ヴァルガスの手許のスピーカーから流れる声が、微妙に反響しながら——手許の盗聴機の籠った調子と、周囲の鉄塔に反響して響く声など——そここで聞こえている。ヴァルガス（とクインラン）は、一つの「声」を無数に多層化・増幅化し、かつ遍在させながら川の上に架かる大きな橋まで歩いていく。ヴァルガスは、橋脚の下に降りて隠れながら盗聴を続けているが、スピーカーから流れるクインランの声が、橋の底面や川面に反響してしまい、ついにクインランに尾行を気づかれてしまう……。

この、一連のサスペンスに満ちた空間演出において、ウエルズの天才は、いわば自ら演じるクインランという、これまで再三にわたって証拠捏造を重ねてきた人物の「虚偽」の「声」を、ヴァルガスが持つ盗聴機のスピーカーという増幅装置を介して、その映画の物語空間全体に幾重にも底なしに反響させ、遍在させるといふ大胆きわまりない趣向を凝らしてみせた。ここにおいて、『黒い罠』の映画世界（セノグラフィ）は、ウエルズ自身が以前、『上海から来た女』の「鏡の部屋のシークエンス」において視覚的に行った「シミュラクルの遍在性・拡散性」というモティー

フをより徹底させた形で聴覚的・音響的に達成したといつてよいだろう。したがって、例えばここには、映画批評家のクリス・フジワラや、同じく批評家で実作も手掛ける葛生賢が、かつてジャック・ターナーの『豹男』*The Leopard Man* (四三年) や『キャット・ピープル』*Cat People* (四二年) について詳細に検証したように、——ウエルズお馴染みの悪夢的なまでに歪むカメラワークとも相俟つて——圧倒的な「方向感覚の失調の効果」をもたらしている★26。つけ加えておけば、このシークエンスの後、ウエルズの声は、録音されたテープを通じてさらに複製され、拡張されることにもなる。

思えば、こうした観客の聴覚的刺激やその想像力に訴える演出というのは、フィルム・ノワールの傑作群に一再ならず認められる要素ではあったが★27、こうした映画の表象空間における、真偽がどこまでも脱臼されたシミュラクルの音響Ⅱ「声」を拡散化・遍在

化させるといふ演出は、まさにフィルム・ノワールのイメージが孕んでいた語の真の意味での映像の「主観化」を極限まで具体的に形象化したものだといえる★28。その意味で、ウエルズの『黒い罫』が映画史的にフィルム・ノワールの「終焉」を告げるフィルムだったといわれるのは、おそらく映像圈的に、とても正しい。そして、現在の映像圏は、確実にこの『黒い罫』の彼方に広がっている。

今回は、作品論が中心となったが、ともかくここで要点をまとめておこう。現代の映像圏的環境の映画史的起源の一つには、アメリカのフィルム・ノワールがある。なぜならそれは、四〇年代当時、まさに古典的なハリウッド・システムの諸々が崩壊の一途を辿る端境期に現れたメルクマールのな作品群だったからであり、モティーフ的にもイメージのセノグラフィの上でも、それらは、擬似ドキュメンタリー的で、世界の安定的・確定的な真偽のデイクォトミーがなし崩し的に溶解して

★26 Chris Fujiwara, *Jacques Tourneur : The Cinema of Nightfall*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998, p.103. 葛生賢「ジャック・ターナーと私たち——Lost&Found」  
flowerwild.net/二〇〇六年七月三日  
http://www.flowerwild.net/2006/07/2006-07-03\_223827.php

★27 例をば、映画評論家の吉田広明がその浩瀚なノワール論で分析しているように、「ジョセフ・ハリュイスもまた「ブラック・

「ノボ」*The Big Combo* (四四年) の有名な補聴器による疑問シーンにおいては、そうした聴覚的印象による主観性の演出を巧みに行っているといえる。前掲「B級ノワール論」八一〜八頁。また、ジャック・ターナーの『過去から逃れて』も、「醒睡」の青年が物語の重要人物として登場して、たごと知られる通だ。

★28 映画圏的リアリティにおける音響の重要性については、すでに指摘している。渡邊天輔「セカイへの信頼を取り戻せ」……。

——セカイ代映画史試論—— 隈原小説研究 会編「社会は存在しない。セカイ系文化論」南堂堂、二〇〇九年、とりわけ三八頁以下を参照。ちなみな、この拙論でも論じた岩井俊二のフィルムを新種のフィルム・ノワールとして看做すのはあまりに奇抜な着想だろうか。例えば、彼の『花とデリス』(四四年)を、「ファム・ファタール」としての「花」と「有栖川」に翻弄された「記憶喪失の男」の「主観」の物語として……。

いくような、映像の「主観化」をきわめて鮮烈に描き続けていた。それは、例えば、リュイスの『拳銃魔』やウエルズの『黒い罠』において、視覚イメージや音響の無方向的な複層性・遍在性・拡散性として形象化されることになったのだ。それは、第一回で言及したような『リダクテッド 真実の価値』*Redacted* (〇七年) や『クローバーフィールド／H A K A I S H A』の視覚イメージの持つそれを端的に予告しているといえるだろう。事実、最後に私たちは、優れて映像圏的なフィルムといえる擬似ドキュメンタリー、ジョージ・A・ロメロ監督『ダイアリー・オブ・ザ・デッド』*Diary of the Dead* (〇八年) の冒頭部分

で登場人物の一人によって呟かれた言葉を強い確信とともに想起しておくべきだ——「ま、で、オ、ソ、ン、ウ、エ、ル、ズ、の、ラ、ジ、オ、み、た、い、だ、と。」

〈続く〉

渡邊 大輔 (わたなべ・だいすけ)

映画研究者・批評家。日本大学芸術学部非常勤講師。専攻は日本映画史。共著に『探偵小説のクリティカル・ターン』(社会は存在しない)、『サブカルチャー戦争』(以上、南雲堂)、『本格ミステリ08』(講談社)、『ゼロ年代十の映画』(河出書房新社)、『Floating view 郊外からうまれるアート』(トポフィル)、『日本映画史叢書15 日本映画の誕生』(森話社、近刊)。ブログ <http://d.hatena.ne.jp/daisukewatanabe1982/> Twitter [http://twitter.com/diesuke\\_w](http://twitter.com/diesuke_w)