HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	鏡の中の師と敵 ： 黒澤明と分身の主題
著者	大石，和久；OISHI，Kazuhisa
引用	年報新人文学(11)：38-91
発行日	2014-12-25

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

［論文］

鏡の中の師と敵——黒澤明と分身の主題——

大石　和久

序

多くの映画批評家が指摘してきたように、黒澤明は「分身」の主題に取り憑かれた映画監督である。黒澤の映画にあっては、分身の主題が個々のフィルムの境界を横断しながら頻出し反復されながら結びつき、主題論的体系を形成している。そして黒澤映画におけるこの分身の主題は、映画批評家の武田潔によれば「敵対者の関係」と「師弟の関係」のどちらかに関連づけられる。「この分身の主題は二つの様相のもとに現れる——対照性によって規定される敵対者の関係と、修行がもたらす相似性によって規定される師弟の関係がそれである。いずれの場合も、分身関係をなす人物同士の間に、根源的な同一性が想定あるいは構築されていることは言うまでもない」(1)。黒澤はこの師弟関係ないしは敵対関係にある分身たちを、まさしく視覚的に相似する者同士として、しばしばスクリーンに登場させている。武

田はこの分身の主題をめぐって黒澤映画の主題論的な批評を試みるのである。

本稿ではそのような先行研究から一歩進み、分身を一種の「鏡像」として捉え、この主題を鏡が触発する想像力という視点から論じたい。ナルキッソスは水辺に映った自らの分身を愛し、それゆえに命を失ったとギリシア神話は伝える。このナルキッソスの神話に促されるがごとく、黒澤の想像力は愛（師への愛）と死（敵対者への憎悪）を、彼のフィルムに登場する分身に演じさせたのではないか。そこで、本稿では、このナルキッソスの神話をナルシシズムの概念によって現代に蘇らせた精神分析家のジャック・ラカンの理論を援用する。ラカンの言う鏡像も、愛の対象でありながらも同時に憎しみの対象であるようなアンビヴァレントな性質をもっている。このような視点から、黒澤映画における分身の主題の特徴とは何かについて考察する。

とはいえ、本稿が主張するのは、黒澤映画が精神分析的な理論で還元的に説明できるということではない。あくまでも映画というメディア、映像というその表現形式にこだわり続ける論考を目指す。その意味で、本稿は映画というメディアに内在的である、と言ってよい。ここで、哲学者のジル・ドゥルーズの見解を援用する。

ドゥルーズは、ある「理念［アイディア］idée」が映画や小説など異なる「領域」において同等の価値をもち得る場合があるが、それぞれの「領域」において「その理念は同じ様相を呈することは全くないだろう」と断言する(2)。映画における「理念」は「映画的プロセス」にはめ込まれている限り、小説のそれとは異なるからである。それゆえ、ドゥルーズに従えば、小説と「親和性 affinité」をもつ理念であっても、映画の領域においてそれを具現化することは「創造的行為」である(3)。とすれば、重

要なことは、黒澤映画における分身をめぐる「理念」を精神分析のそれへと還元的に説明することではない。そうではなくて、黒澤映画の「理念」が精神分析のそれといかに親和的であっても真に映画に固有のものであれば、それが「映画的プロセス」といかに不可分であるかに焦点を当てることである。それゆえ、分身をめぐる「理念」が映画というメディアと不可分な仕方で、それに深く受肉している有様を明らかにしたい。黒澤映画の個々のフィルムについての記述はそのためになされる。ここで予め述べておくならば、本稿では映像がそもそも鏡像的性質をもっており、いわばそれは一種の鏡であるということに注目する。映像が一種の鏡であるならば、分身たる鏡像を映画の中で生み出してきた黒澤の想像力も、映画というメディアに深く根ざしており、映像というその形式に規定されている、と言うことができよう。そして、黒澤が映像を鏡としてどのように活用していったのか、そのやり方を具体的に見てゆこうと思う。言うまでもないだろうが、本稿は、黒澤がラカンの精神分析の思想に直接的に影響を受けた、と主張するのではない。黒澤は映画監督として映像という鏡を用いながら、精神分析とは異なる独自の仕方で鏡の思考を深化させていったのであり、それが結果、精神分析的理念と照応することになったのではないか。異なるがゆえに、共鳴し合い、照応し合う二つの思想について言及してゆきたい。

とはいえ、最終的には、ラカンの精神分析と黒澤映画における分身の地位をめぐって、それらの間にはある差異があることも指摘してゆく。それは、両者における師の位置づけが異なる点に見られる。ラカンの精神分析においては師と敵とがその立場を入れ替えることが可能であるが、黒澤映画にあっては師が師としていったん確立されたならば、師は敵へと反転することはまずない。このようにして、黒澤映画における師の至高性が示される。そして、その師とは黒澤の理想とする「無私」の人物であるから

こそ至高であるということを明らかにする。

まずは、黒澤映画における分身の主題を彼の個々のフィルムを取り上げながら、記述してゆく（第一章）。そして、ラカンの精神分析について述べる（第二章）。その後、ラカンの思想を参照しながら黒澤映画について検討し、かつそれらの差異を明らかにした後で、黒澤映画における師とは「無私」の人間であることを述べる（第三章）。

一　黒澤映画における分身の主題

一―一　分身と師弟関係

まずは、師弟関係と結びつけられる分身の主題から始めたい。

師の下で柔道の道を究めることを通して、悟りを模索し続ける青年の成長を描いた処女作『姿三四郎』（一九四三）から、作家の内田百閒と彼を師と崇める弟子の温かい交流を描く遺作『まあだだよ』（一九九三）に至るまで、黒澤はあるべき師弟関係とは何かを追求し続けてきた。黒澤映画の多くの登場人物は、師に憧れ、師を自己の理想とすることで自己の人格を形成してゆく。このように、黒澤映画は師弟関係を通じた自己形成の物語という点で「教養小説」的であり、つまり一種の「ビルドゥングスロマン Bildungsroman」である、と言ってよい。ここで、ビルドゥングスロマンとしての黒澤映画が分身の主題と深く結びついた特権的なフィルムとして、『赤ひげ』（一九六五）を取り上げたい。

図1　視覚的に相似的な保本（左）と赤ひげ（右）　©黒澤プロ

『赤ひげ』は小石川養生所の医師で赤い髭をたくわえた「赤ひげ」こと新出去定と、その助手の保本登をめぐる物語である。長崎の遊学から帰ってきた保本は幕府のお抱え医師（御典医）になることを夢見ていた。そのため、保本は当初、貧民のための医療施設である小石川養生所で赤ひげの下、働くことを忌み嫌い赤ひげに反抗的な態度をとる。しかし、赤ひげが貧民救済に尽力する姿に心打たれた保本は、次第に彼を師として慕い尊敬するようになる。黒澤独特の望遠レンズで撮られたこのフィルムのラスト・ショットは、保本と赤ひげのツー・ショットである（図1）。そこで、保本は「私は養生所に残るつもりです。先生は私に医者がどうあるべきか教えてくださいました。私はその道を行きます」と宣言する[4]。このラスト・ショットは春の雪解けの季節を映し出す。それは黒澤の望むあるべき師弟関係が成就し、春のように未来への希望に満ちたハッピー・エンディングとなっている。

ここで、このエンディングにおける師と弟子の視覚的相似性に注意したい。両者はまさしく視覚的に似通っており、視覚的に分身である。映画の始まりでは、小石川養生所の制服であるお仕着せを着ることさえ抵抗を示していた保本。しかし、保本は小石川養生所に

図2　立ち位置を入れ替える二人　　©黒澤プロ

留まると決めた以上、このエンディングでは赤ひげと同様の灰色のお仕着せを着ている。そもそも赤ひげと背格好がよく似ている保本は、そのような色と形態の一致がゆえに、このエンディングでは師のまさしく分身のように見えてくる。さらにここで注目したいのは、この師弟のツー・ショットが、鏡像的な左右対称の構図の中で捉えられていて、彼らの相似性の度合いを高めているということである。このように『赤ひげ』は保本が赤ひげのように視覚的に生成するメタモルフォーゼ――まさしく幼虫が蝶へと変態するように――のフィルムでもあった。

さて、師弟関係とは弟子が師に憧れ、師に自己を投影し、師のようにあることを目指すことに成立するだろう。赤ひげは保本にとって自らの理想像であり、自らを映し出すような鏡、つまりは「鑑」なのである。医術についての捉え方において赤ひげと魂を共鳴させた保本の魂は、映画監督・黒澤明によって師と鏡像のように似てくることとして、視覚的メタモルフォーゼとしてここで形象化されている、と言ってよい。

さらに、この師弟の相似性の強度は、このラストのワンショットの中で分身が己の立ち位置を交換するとき高まるだろう（図2）。望

図3　二本の門柱　　©黒澤プロ

遠レンズの見せる素早い動きの中で、両者はその位置を交換させ続ける。さながら、この二人が自らのアイデンティティを交換させ続けているかのごとく、である。そうして、最後にこの二人の視覚的隠喩が登場する。それは小石川養生所の入り口の門である（図3）。

『赤ひげ』はこの門をくぐる保本を望遠レンズで捉えたショットから始まり、この門をやはり望遠で撮ることで終わる。この門の二本の大きな柱は、左右対称の存在として相似的であり、あるいはむしろほぼ同一である。この門がその師弟の視覚的隠喩となっているのは、そっくりとなった二人を観た直後にその余韻を引くかたちでそれが示されるがゆえに明らかではあるまいか。この師弟は、二つの物質的な存在としてほぼ同じかたちをもつあの門柱のような姿となってしまった。物質的な反復が師弟の分身としての強度の高まりを示しているのである（そして、言うまでもなく、この二つの柱は赤ひげと保本の二人が、小石川養生所の二本の大きな柱となるということも暗示していよう）。

赤ひげは保本の分身であり、理想像であり、鏡像であり、鑑である。保本は赤ひげと魂においても、視覚的にも相似的であることをさきに見てきた。しかし、この分身の相似性は、ある差異をも前提とし

ていることに注意したい。人は他者と大きな隔たりがあるために、その他者に自らの似姿を求めるのではないか。保本はまだまだ駆け出しの医者であり、未熟。赤ひげは保本にとって仰ぎ見る大いなる理想であるとすれば、赤ひげと保本の間には大きな差異があるだろう。実際、視覚的にも二人は異なる。赤ひげには保本にはない髭がある。この髭こそが二人の間に横たわる隔たりを示す視覚的徴表である。この髭という視覚的有徴性こそが、赤ひげが理想であり、師であることをイメージとして際立たせるだろう。このように分身の主題は相似のみならず、差異をもその契機として内包していることをここで留意しておきたい。

図4　三人の「同じ人間」、真ん中の信玄にのみ影がある。
©黒澤プロ

さらに、分身の主題が師弟関係と結びついたフィルムとしては『影武者』（一九八〇）が挙げられよう。『影武者』で黒澤は、戦国武将・武田信玄の死後、信玄の身代わりを演じ続けた信玄の影武者の生き様を描いている。

自らも信玄の影武者であるその弟・信廉は、仕置き場から信玄そっくりの無頼者を拾ってくる。この無頼者が信玄の影武者となる。『影武者』のファースト・ショット（フィックスで撮られた約六分間続くロング・テイクである）に注目したい。信玄と弟・信廉、影武者の三名が揃う唯一のショットである。このファースト・ショットは黒澤明と井出雅人による脚本にはこうある。「躑躅ケ崎武田屋形・対面の間　同じ人間が三人居る」（図4）[5]。

三名の相似的な者どものが集うこのショットは、まるで合わせ鏡の中で増殖した鏡像のごとくである（信玄と影武者は仲代達矢の一人二役である）。このファースト・ショットで示されるのは、無頼者がなぜ信玄の影武者を引き受けるようになったか、その動機である。信玄は、自分によく似た無頼者を品定めするかのようにじっくり凝視し続ける。無頼者はその信玄を「数え切れないほど人を殺した大泥棒」と断罪し、激しく反発する[6]。この無頼者に対し、信玄はこのように諭す。「この儂は、強欲非道、天下の大盗人だ。（中略）しかしな、血で血を洗う今の世に何者か天下を取り天下に号令せぬ限り、その血の河は流れがつきず、屍の山は築かれるばかりぞ」、と[7]。この言葉を聞いた無頼者は、最終的には信玄に深々と頭を垂れ、平伏す。信玄は師として、高く聳え立つ理想として、影武者の前に立ち現れたのである。

図5　矢野（左）と三四郎（右）のツー・ショット
©黒澤プロ

ここで重要なのは、影武者を諭した信玄の台詞そのもののみではあるまい。むしろ、この師弟関係の誕生が分身の主題を通じて、視覚的相似性として具体的に示されることで、信玄が師であることが視覚的に正当化されていること、そのことが注目に値するのである。

ここで三人の分身の中で、信玄は中心の高見にあって、ロウソクの火の位置の関係でこの信玄にのみ影があるように見えることに注意したい。両脇の信廉と無頼者には影がない。影武者としてすでに「影」である者にどうして影ができようか。影に影はない。実体があるところ初めてその属性として寄り添うのが影である。師のみが実体であり、それゆえ影をもつ。影としての分身は師によってのみ

その存在を得る。ここに師が他の者と相似のみならず、差異をもつことが示されている。つまり、赤ひげの髭のように、信玄のみが影をもつことが、ここでの理想の師としての視覚的メルクマールである。

さて、またここで指摘しておきたいのは『影武者』には、師に厳しく見つめられた弟子が師に反発するが、結局は師の前に平伏すという一連の行為の展開が見られることである。黒澤は、師弟関係の生成をこのような一連の行為として反復して描いてきた。

たとえば、これは処女作『姿三四郎』にすでに見られる。三四郎は乱闘事件を起こしたことで彼の柔道の師・矢野正五郎に「お前は人間の道を知らぬ」と叱責される(8)。そのとき、矢野は自らと正対した三四郎を厳しく凝視し続けている。ここでも、やはり矢野と三四郎は、ツー・ショットの鏡像的左右対称の構図で映されている(図5)。さらには、矢野による三四郎への凝視が「切り返し」という編集技法でも形象化されていることに注目したい(図6、図7)。見る者と見られる対象を交互に映し出すこの切り返しという技法は、矢野と三四郎を交互に映し出すことで、複数のショット間で左右対称の鏡像的

図6　切り返し編集、矢野をみつめる三四郎
©黒澤プロ

図7　切り返し編集、三四郎をみつめる矢野
©黒澤プロ

構図を実現し、この二人が鏡像的分身であることを視覚的に暗示するからである（切り返し編集については後に詳述）。この切り返し編集によって、一つのショットのみならず、複数のショットを跨いでの左右対称構図が可能になる。すなわち、ショットのみならず、モンタージュのレベルで分身が形象化されるというわけである。さて、このように師に叱責され反発を感じた三四郎は、師のためにならば死ねると言って泥池に飛び込む。しかし、夜明け頃、泥の中に咲いた純白の蓮の花を見つめることで何かを悟った三四郎は、師の前に平伏し、自らの不明を詫びる。

このような師の凝視から弟子の平伏という一連の行為の展開は『赤ひげ』にも見られる。このフィルムでも保本が初めて赤ひげに正対するとき、赤ひげは新参者の保本を品定めでもするかのように厳しく凝視し続ける。ここでもはやり、師の弟子への凝視は、鏡像的な左右対称の構図を実現する切り返し編集によって形象化されている（赤ひげが保本の分身であることがこの時点ですでに暗示されていた、と言えよう）。さきにふれたように、保本は師に反発していた。しかし、保本は狂女に襲われたところを赤ひげに救われることで、師に自らの不明を恥じることになる。そのとき、やはり保本も赤ひげに平伏している。『赤ひげ』では、師弟関係が分身の主題を通して示されることはさきに指摘した。師弟関係に結びつけられた分身の主題は、このように師の凝視から弟子の平伏への一連の行為として主題論的に派生してゆくのである。

一―二　分身と敵対関係

黒澤映画においてこの分身の主題は、師への愛のみならず同時に敵対する者への憎しみへとも結びつ

く。黒澤映画で、登場人物たちの戦いは自らの分身との命を賭けた死闘としてしばしば描かれる。後に述べるように、どちらが勝利するのか、一つの栄光をめぐって二者が双数的に向かい合うというのが黒澤的な決闘である。一つの栄光の地位をめぐって争い合う者たちにとって、ライバルはその栄光の地位を占め得る者として自らの可能性を示しており、その意味においてもう一人の自分、すなわち分身である。戦う者同士は、決闘の間中、一つの栄光の座を目指し、しのぎを削り合う関係をライバルと切り結ぶ者として、お互いのアイデンティティを交換させ続けている。それゆえ、黒澤映画において、敵対関係にある二人も師弟関係と同様に視覚的な分身として、分身の主題によって形象化されるのである。

たとえば、黒澤の処女作『姿三四郎』においてすでに、三四郎の柔道のライバル、檜垣源之助は三四郎の分身として登場していた。たとえば、このフィルムのクライマックス、右京ケ原での決闘のシーン。まずは対峙し睨み合う二人が、複数のショット間で鏡像的左右対称の構図を実現する切り返し編集で映し出される（図8、図9）。また、その後、二人は接近し、一つの画面の中で睨み合うが、それは左右対称

図8　切り返し編集、矢野を睨む三四郎
©黒澤プロ

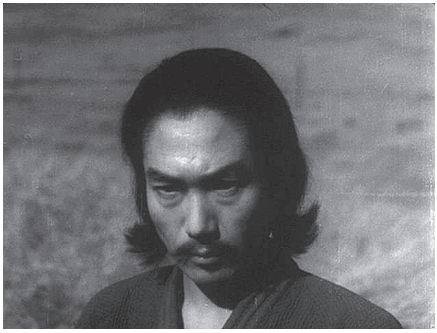

図9　切り返し編集、三四郎を睨む矢野
©黒澤プロ

図10　三四郎（左）と矢野（右）のツー・ショット
©黒澤プロ

構図のツー・ショットとなる（図10）。こうして顔つきも、背格好も異なる二人が実は分身同士であったことが露わになる。すなわち、見た目の異なる者同士が、実は鏡像的な分身関係にある者どもとして示されるのである。ここでもやはり、分身の主題はやはり相似の契機と差異の契機を同時に含みもっていることが分かるだろう。これに関して、黒澤が次のように語ってるのも見ておこう。黒澤は、三四郎と檜垣についてどちらも「磨けば玉」になる素材であると言い、両者の相似性を認めており、檜垣はこの素質という点でも三四郎の分身である(9)。しかし、両者に決定的差異も認めている。「環境や立場に負けない素直で柔軟な性格の人間もあれば、意固地で狷介な性格のために、環境や立場に負けて滅びる人間もある」(10)。三四郎は前者で、後者が檜垣である。ここで黒澤に付け加えておこう。三四郎が勝利したのは、その「素直で柔軟な性格」のおかげでもあっただろうが、「磨けば玉」というその資質を現実に引き出していった師の導きがあってこそでもある。実際、三四郎が檜垣に勝ったのは、「人間の道」を説く師の教えがゆえだった。三四郎は戦いの最中に、さきに述べた「泥の中に咲いた純白の蓮の花」を思い出すことで――戦いのシーンにこの蓮の花のショットがフラッシュ・バックとしてインサートされる――、檜垣に勝利するのである。師の存在の重要性については後に詳述するのでここではこれ以上ふれないが、分身の主題が呈する二つの様相、すなわち師弟関係と敵対関係とは、黒澤映画において深く有機的に結びついているということに注目しておきた

図11　対峙し合う三十郎（左）と室戸（右）　©黒澤プロ

い。単に戦いに勝利することが大切なのではない。黒澤映画は戦いの映画であっても一種のビルドゥングスロマンであり続けるのであり、師の導きを通して自己形成することが重要となるのである（三四郎から檜垣を隔てる決定的差異は、檜垣には三四郎にとっての矢野のような真の師が不在であったことであるように思われる。黒澤映画においては師の導きなしには、人には未来がない。後述）。

さて、黒澤映画ではほとんどの場合、人は自らのライバルと共存できない。一つの栄光をめぐって二者が争い合うのだから、勝利するのはどちらか一方である。それゆえ、黒澤映画における戦いは熾烈を極める。ある藩の権力争いに偶然関わることになった浪人の活躍を描いた『椿三十郎』（一九六二）も、椿三十郎と彼のライバル・室戸半兵衛との壮絶な戦いを描いた映画であった。豪腕かつ切れ者の室戸であるがゆえに、三十郎のこのライバルとの戦いはその強度を高めてゆく。このフィルムのクライマックス、すなわち三十郎と室戸が斬り合うショット。二人が長い沈黙の中（約三〇秒）対峙する緊張感に満ちたこのショットもやはり、左右対称の鏡像的構図の中で、三十郎と室戸という二人の異なる人物は捉えられていた（図11）[11]。三十郎と室戸は、分身関係にあったことが視覚的に示されるのであ

る。二人の斬り合いそのものは一瞬のうちに終わり、室戸は三十郎に斬られ（「逆抜き不意打ち斬り」）、激しく血を吹き出しながら死ぬ。三十郎はこの決闘を見届けていた若侍たちにこう語る。「（室戸を見下ろし）こいつは俺にそっくりだ……抜き身だ……こいつも俺も鞘に入っていない刀さ……」[12]。三十郎は、自分と室戸と分身関係にあったことを告白する。そうして、三十郎は本当にいい刀は「鞘」に入っているものだと、若侍たちを諭し、「あばよ」と去って行く。三十郎が彼らの「師」であったことが明らかとなって、このフィルムは終わるのである。

『野良犬』（一九四九）も、分身との死闘を描いたフィルムである。刑事の村上が自分の拳銃（コルト）を奪った犯人・遊佐を追い詰める決闘シーンが、この映画のクライマックスである。一つのコルトをどちらが獲得するのか。一つの栄光をめぐる二者の戦いである。遊佐と沼地でもみ合いになる。二人は泥だらけになり、そもそも同じような背格好であった二人は驚くほど識別できないようになってゆく。その後二人が横たわる光景を、黒澤は左右対称な構図の中で地面すれすれのロー・ポジションで捉える。その結果、観客からは彼らの顔面が定かではなくなり、こういった点でも二人は視覚的に識別できないようになってゆく。二人が分身同士であることが、こうして視覚的に識別不可能になることで示されるのである（図12）。村上はこのフィルムの中盤、自分と遊佐が同じ境遇であったことを先輩刑事・佐藤に告げている（佐藤は村上に刑事とはなんたるかを説くベテラン

図12　村上（左）と遊佐（右）　©黒澤プロ

刑事。その意味で村上にとって師である。しかし、孤独な遊佐には師が不在である）。二人は戦後の日本の混乱期にあって、どちらも盗みにあっている。村上は告白する。「ひどく無茶な毒々しい気持になりましてね……強盗ぐらい平気でやれたでしょう……でもね、ここが危ない曲がり角だと思いましてネ……僕が、逆なコースをとって今の仕事を志願したんです」(13)。このフィルムでも、村上にとって遊佐は、戦い合う相手としてのみ分身であったのではない。戦後の混乱期を生きる同じ人間として、村上は遊佐の中にそうあり得た自分、可能であったもう一人の私を見ていた。この意味でも、遊佐は村上にとってまさしくもう一人の自分、すなわち分身である。このフィルムでは、それが泥まみれの識別不可能な二人として、具現化されているのである。しかし、村上はこのように遊佐に強烈に共感しながらも、強盗にならず、刑事として生きる選択をした自分と遊佐との決定的な異なりも感じている。遊佐はそのような選択ができなかった者であり、黒澤自身の言葉を借りれば「環境や立場に負けて滅びる人間」でしかなかった。ここにも、分身の主題における相似と差異の契機が見られるのは明らかだろう。

『野良犬』と同じく戦後の混乱期を描いた『酔いどれ天使』（一九四八）も、やはり一つの栄光をめぐる二者の戦いのフィルムであった。このフィルムで、それは一つのボスの座をめぐって敵対し合う二人のヤクザ――松永と現ボスの岡田――として現れる。このフィルムの終盤、二人が戦い合うクライマックスで、この二人は、白いペンキにまみれながら『野良犬』の村上と遊佐のように識別不可能になってゆく。こうして二人は分身同士であることが視覚的に示される。松永はボスの岡田に殺されるだろう。ただし、これは松永の二度目の死であることに注意したい。このフィルムの中盤、松永は就寝しながら夢を見るが、その彼の夢の中にまさしく彼の分身、すなわち彼のドッペルゲンガーが登場する。夢の中で、白い

図13　松永のドッペルゲンガー　　©黒澤プロ

マフラーにブラック・スーツ姿の松永が、海辺に流れ着いた棺桶を斧で断ち割るのがスローモーションで示される。その棺桶の中には、アロハシャツを着たヤクザ姿の自分――三船敏郎の一人二役である――、つまり彼のドッペルゲンガーが眠っていた（図13）。ということは、松永はこの時点ですでに死んでいたのである。松永は「酔いどれ天使」こと、酔っ払いの医師の真島の助言もあり、ヤクザを抜け出そうともした。この点で真島は松永の「師」である。しかし、結局は松永はヤクザであることから抜け出せず、自らを滅ばしてゆく。このフィルムを貫くのは「やくざ否定の態度」であると、黒澤自身は語る[14]。「やくざ否定」、それはヤクザがヤクザであり続けることの帰結としての自ら招いた死、ヤクザのいわば自滅的な死としてこのフィルムでは描かれる。それゆえ、松永らはヤクザとしての自らの分身によって――すなわちヤクザ姿をした自らのドッペルゲンガーと自らと識別不可能になったヤクザのボスによって――二度死ぬのである。松永は真島の助言によってヤクザから抜け出そうとしたのであったが、結局はその助言に従わなかった。松永は師の導きを否定したがゆえに、『野良犬』の村上のように真の選択ができなかった者である。すなわち、このフィルムの主人公は現状に拘泥し、自らの新しい可能性を選択しなかった者である。それゆえ、彼は自らの分身ども――主人公と識別不可能になった者およびドッペルゲンガー――によって、自ら滅びてしまう。師の導きに従わなかったがゆえに、訪れた悲劇である。

図14　竹内を見る権藤、ガラスに映る竹内　©黒澤プロ

図15　権藤を見る竹内、ガラスに映る権藤　©黒澤プロ

『天国と地獄』（一九六三）では、敵対し合うこの分身の主題がガラスに映る反映として具現化されていることに注目したい。ある丘のふもとに広がるスラム街に住む貧しいインターンの医学生・竹内。竹内は、その丘の上に建つ豪邸に住む富豪・権藤の息子を誘拐しようとする。竹内は丘の上の豪邸を見上げて暮らすうちに、権藤に激しい憎しみを抱くようになったのである。しかし、彼は誤って権藤の運転手の子供を誘拐してしまう。竹内はそれにもかまわず、権藤へ身代金を要求する。権藤は逡巡するも結局は身代金を誘拐犯に払ってしまい、その結果破産してしまう。このフィルムのラスト・シーンでこの二人は刑務所の面接室で対面

する。二人が対面する面接室はガラスで仕切られていて、一方の顔はガラスの背後にあってそのガラスに反射した他方の顔の反映と重なり合う（図14、図15）。このような仕掛けの中で、他人の顔をもつキメラと化した者どもの対話が実現する。しかもこの対話は、鏡像的左右対称構図を実現する切り返しという編集技法で示されている。ガラスは分身を作り出す装置としての鏡として機能し、切り返しの技法がその装置の効果を倍加させている、と言えよう。敵対し合う二人は、このように分身同士である。竹内は権藤にその怨念をぶつける。「私のアパートの部屋は、冬は寒くて寝られない、夏は暑くて寝られない……その三畳から見上げると、あなたの家は天国に見えましたよ……毎日毎日見上げているうちに、だんだんあなたが憎くなってきた、しまいには、その憎悪が生甲斐みたいになってきたんですよ」[15]。貧しい竹内の富める権藤への激しい反感は権藤の地位に憧れることの裏面なのであれば、それは権藤に自分を映して見ていること、権藤を自分の可能性として、自分の分身として見ることに他ならない（後述の「ルサンチマン」である）[16]。この戦いは、二人の間に鉄のシャッターが降りて終わるだろう。三十郎と室戸の間に三十郎の刀が振り下ろされたように、面接室の二人の間に鉄のシャッターが落ちる[17]。竹内は死刑になるだろう。彼らの戦いは、権藤のみが生き残ることで終わる。さて、面接室のシーンで、権藤は「何故、君と私を憎しみ合う両極端として考えるのかね」、と竹内に父親のような深い同情を寄せている[18]。このような権藤は竹内にとって、「師」たり得る人物だったのかもしれない。しかし、時すでに遅し。竹内は死刑になるのだから。映画評論家によってドストエフスキー『罪と罰』の主人公ラスコリニコフにもしばしば比せられる竹内は、このフィルムの中で徹底的に孤独に描かれている。彼にはもちろん師もいない。この面接室のシーンは権藤が竹内に父親的な優しさを見せるだけに、師をも

たぬ竹内の孤独がいっそう際立ち、それが不気味に尾を引くラスト・シーンとなっている。

以上、分身の主題が黒澤の個々のフィルムを横断しながら、師弟関係と敵対関係へと関連づけられる主題論的体系を形成しているさまを見てきた。このように、分身の主題は、師への愛と同時に敵への憎悪に結びつく。つまり分身は愛の対象であり、同時に憎しみの対象でもあるといったアンビヴァレントな性質をもつ。水面に映った自分の姿を愛し、それゆえ死に至ったナルキッソス。黒澤映画の中で分身を生み出し続けたもの、それはこのナルキッソスの神話にまで遡及できるような「鏡」の誘発する想像力ではないか。さきに見てきた分身とは、すでにそう言い換えもしたが他ならぬ「鏡像」のことではなかろうか。この鏡の想像力を解き明かすために、ラカンが提示した精神分析の概念「想像界」を援用する。この想像界について語るためには、まず、人間がそこに入り込むことになる入り口としての「鏡像段階」について述べねばなるまい。

二　鏡像としての分身——鏡像段階と想像界——

鏡像段階および想像界は、精神分析のみならず文学理論や映画理論など文化理論にも広く援用され人口に膾炙した概念ではあるが、以下その概要を振り返っておきたい。

ラカンは、生後六ヶ月から一八ヶ月の幼児の観察を基にして鏡像段階の概念を提示した。その時期の幼児は神経系が未発達であり、身体的にまとまりの感覚を欠く「寸断された身体 corps morcelé」を生きなくてはならない（ラカンによればヒエロニムス・ボスが描く、人間の体が切り刻まれる地獄絵図は、

幼児期のこの寸断化された身体の記憶が回帰したものである)[19]。この「寸断された身体」の悲惨にある幼児は、鏡の中にまとまりのとれた身体像すなわち「全体的形態」を眼の当たりにすると、歓喜しそれを自らのものとして引き受ける[20]。こうして、幼児は身体の成熟を鏡像の中で先取りする。要するに、幼児は鏡の見せる「自我理想 *je-idéal*」に「同一化」してゆくのである(この場合、鏡像は他者、すなわちこの時期乳幼児が抱かれている母でもあり得る)[21]。このように、自らの鏡像を歓喜のうちに引き受けることによって幼児の内に自己愛、すなわち「ナルシシズム」が生じるだろう。このナルシシズムによって、鏡像を媒介として自我の存在が想像的生み出されゆく位相が「想像界」に他ならない。

しかしながら、このように鏡像が自我の存在誕生には不可欠であるとはいえ、鏡像は自我とは異なる他者でもあろう。実際、それは左右反転像である。とすれば、自我は他者に自らを引き渡すことと引き替えに誕生する、つまり「疎外的に」形成されると言わなければならない。人は鏡の中の統一的身体像を嬉々として引き受けるとき、自我を他者へと委ねてしまっている。人間が自我を手に入れるのはこのように他者という疎外的な迂回路を通して、である。鏡像が他者でしかなく、しかも人はそれを「私」と見なしてしまうのであれば、それは「幻影 fantasme」であって、人を騙す罠すなわち「擬餌 leurre」でしかないだろう。「(前略)鏡像段階は、不全から先取りへと急転する内的な衝動のドラマである。このドラマは、空間的同一化の擬餌に捕らえられた主体に対して諸々の幻影が現れるような筋立てをもち、その幻影は寸断された身体のイメージ、その次に整形外科的とでも呼べる身体の全体的形態として現れてくる。このように、ついには疎外的同一性 identité aliénante を引き受ける鎧が現れ、これが主体の精神発達全体に強固な構造を与えるのである」[22]。自我をこのように疎外的に形成されると捉える点に

おいて、ラカンのナルシシズムの精神分析は、デカルトのコギトの哲学と激しく対立する。私がこのように鏡像、すなわち他者に基づいて私を初めて知るのであれば、私が私であると認識することは私を他者であると主張することと同じである。それゆえ、私が私であると宣言するとき、私は常に妄想にとらわれている。すなわち、そのとき私は「パラノイヤ」なのである。

さて、このように鏡像が私を映しつつも他者でもあるとすれば、その見せる輝かしき属性は私と他者どちらに属するのか。ここから、存在をめぐる私と他者の死を賭した争いが始まる。それはラカンによれば、ヘーゲルの言うような存在をめぐる「主人」と「奴隷」の争いである。鏡像への愛は同時に、それを打ち割るような衝動を人に抱かせる。鏡像への激しい「攻撃性」をもつことと相即し、その愛は同時に羨望と嫉妬の激情でもある。ラカンは、アウグスティヌスが『告白』の中で描き出した、弟が母に抱かれているのを見て嫉妬に悩める兄弟の「ルサンチマン」をその例として挙げている[23]。鏡像への同一化と攻撃性は「相関」している。「攻撃性はナルシシズム的と呼ばれる同一化の様態と相関している傾向であり、この同一化の様態が人間の自我および存在者登録の形式的構造を規定している。この形式的構造は人間の世界に特徴的なものである」[24]。鏡像に向かい合う者とは、このように鏡に映ったもう一人の自分との「双数的 duel」関係を結び、まさしくその関係を闘争 duel として生きざるを得ない者である。人間がこの双数的闘争関係を抜け出すためには鏡像＝母との関係を超え出た絶対他者、第三項として父、すなわち「象徴界」の到来を待たねばならないだろう。

水面に映る自らの姿に恋い焦がれ、自らの命を失ったナルキッソス。ラカンによってこのギリシア神話が精神分析として蘇る。私が鏡像の中に輝かしき身体（「全体的形態」）を手に入れたとしても鏡像が常

にすでに他者である限り、それは私が惨めな身体（「寸断された身体」）であることと同義である。これは、私が鏡像＝他者を通して私の存在を手に入れることは私の死を意味しているということである。とすれば、私の存在には私の死が――私の存在が疎外的に形成される限り――、構造的に必然であるということになる。他者が私の存在の根拠である限り、私は他者に完全には勝利することはないだろう。たとえ私が死闘を制し輝かしき姿を手に入れたとしても、その輝きは他者へと帰せられるべき鏡面の輝きなのだから。私は他者に勝利したとたんに他者に敗北したことに気づく。私は、私の存在を他者に求めた以上、他者との死闘の中で絶えず勝敗が切り替わる「シーソー」を生きるしかない[25]。

以上、ラカンの鏡像段階の概念に基づき、鏡像すなわち鏡の生み出す分身について考察してきた。重要なことは、鏡に映し出される分身は、私を見せると同時にそれが他者であるという逆説的事態であり、前章に用いた言葉で言えば、分身は私との相似と差異の契機を同時に含むことである。私は、鏡に映った輝かしき自分の似姿を愛する。しかしながら、鏡の中の分身は私と相似しているとはいえ、畢竟、他者である。このように分身は私でありかつ他者ならば、つまり私と相似的かつ差異的であれば、分身の見せる栄光は私と他者のどちらに属するのか。こうして、一つの栄光の帰属をめぐって私と分身の二者が戦い合う。一つの栄光をめぐって二者が双数的に争うのだから、その争いは絶えず勝者が切り替わるシーソーゲームとなるだろう。想像界なる鏡の間にあっては、分身に向かって愛と憎悪は常に反転し続けている。黒澤はこのような鏡像としての分身に取り憑かれた映画監督ではなかったか。

三　鏡と黒澤映画

三―一　鏡なき鏡像としての黒澤映画

黒澤映画にあっては、分身への愛の契機はもっぱら師弟関係が引き受けているように思われる。さきに見たとおり、弟子にとって師は自らの理想像として分身であり、すなわち「鑑」である。未熟な弟子は、師に自らの成熟した姿を見つけ出し、嬉々として引き受ける。そして、この師弟関係が黒澤映画ではまさしく視覚的相似性として形象化されていたのであった。鏡が人を歓喜させること、そこに『赤ひげ』のラスト・ショットがハッピー・エンディングであった理由がある。保本は赤ひげを自らの理想として喜びのうちに引き受けたのであった。このように『赤ひげ』では、黒澤映画のビルドゥングスロマンの側面が前景に押し出され、理想へ向かう人間の成長が強調される。そのため、鏡を理想として自己形成することに含まれる構造的に必然な死の影は希薄化されてしまっている。ところで、この死の影を色濃く打ち出したのは『影武者』である。

影武者は信玄の死後、戦をも指揮するなど、信玄を模倣し彼を演じ続ける。しかしながら、影武者は信玄のみ御し得るその愛馬から落馬し、彼の背中に謙信に切りつけられた刀傷がないことを側室に見とがめられ、その正体がついには露呈してしまう。影武者はもはや主君ではなく、ただの盗人へ舞い戻った。そうなった彼はもはや鎧の武者ではなく、襤褸をまとった浮浪者でしかない。影武者は、師との大きな差異によって現実に立ち戻る。影武者は、鏡の中の栄光ある「全体的形態」をもつ身体から「寸断され

た身体」という現実へと振り向いてしまった幼児のように、悲惨である。ナルキッソスの死。実際、このフィルムのラスト・ショットで、影武者は信玄のいなくなった武田軍が敗れるのを見届けながら、自身も血まみれになり死ぬだろう[26]。鏡の中の分身によって疎外的に形成される私の存在には、その死が構造的に必然である。理想のまとう輝かしき属性は師である信玄に帰着するのであって、結局、それは影武者には到達不可能であった。師は影武者に模倣などできないほどの偉大なる存在として屹立するのである。（ここでは、影武者が師の信玄を演じ摸倣しようとし、それが限界に達したことに注目しておきたい。しかし、黒澤にとって師は、弟子に自分と同じことをするように強要するような者ではなく、弟子が自分の実践を反復しつつも自分とは異なるやり方で実践するようにと導く者でもある。そうして、弟子は師を差異化する仕方で反復する。影武者の悲劇は、師をもっぱら模倣のみすべき存在として捉えたことにあるのではないか。後述する）。

他方、分身への憎しみの契機は、もっぱら敵対関係が引き受けているだろう。さきに見てきたように、黒澤映画の登場人物は一つの栄光を求めて、ライバルと自らの生存を賭けたやるかやられるかのシーソーゲームを戦う。この分身と切り結ぶ敵対関係もまさしく視覚的に相似する者に演じられることで形象化されていたのだった。そしてこの戦いは分身に向かう羨望に満ちた眼差しから生じるがために、激しいルサンチマン、怨念が渦巻く闘争となる。ここでは『天国と地獄』の竹内の言葉を思い出しておくだけで充分であろう。竹内は丘の上の富豪への「憎悪」が「生き甲斐」のようになっていった、と告白していたのだった。

さきに見てきたように、同じ師弟関係を扱うにせよ『赤ひげ』と『影武者』ではそのニュアンスが異なることに注意したい。『赤ひげ』では理想としての師への深い愛のみが強調されるが、他方『影武者』

では他者への愛が孕む構造的に不可避な死がクロースアップされる。あるいは敵対関係にあっても、同様だろう。フィルムごとにニュアンスの異なる分身の敵対関係が示される。たとえば、『酔いどれ天使』では敵対関係を描いた他のフィルムとは異なり、ドッペルゲンガーを登場させることで、主人公の自己との戦いが前面に押し出され、自滅へ至らざるを得なかった者の悲劇が強調されている。同じ師弟関係あるいは敵対関係を扱うにせよ、分身の主題は、フィルムごとに異なるニュアンスで変奏されている。黒澤は様々なニュアンスで分身の主題のヴァリエーションを創り出しながら、この主題のもつポテンシャルを探ってきたのである。

黒澤は分身が愛の対象であり、かつ同時に憎しみの対象であるといった精神分析的事態、あるいはさらに遡及するならばナルキッソスの神話に照応するような、フィルムを創造してきたのではないか。もちろん、黒澤がラカンの精神分析について知っていた、あるいは黒澤のフィルムはその図解である、と主張するのではない。黒澤は映像を一種の鏡像と見立てることで、映画というメディアに基づきながら映画監督としての彼なり流儀で、ラカンの思想とアナロジックな鏡の思想へとたどり着いた、と言うべきである（ただし、後述のように、黒澤映画はラカン精神分析と類似するというよりは大きく異なる点もある）。さきに述べたように視覚的相似性、切り返し編集、そしてガラスの反映を活用し、あるいは人物を視覚的に識別不可能にすることによって、黒澤は映像を鏡としていわば磨き上げながら、いくつもフィルムを通して視覚的、具体的に鏡の思想を深めていった。この意味で、黒澤映画は鏡の思想の映画的探求であり、もちろん精神分析的思想の単なる図解ではない。この黒澤の映画的試みをその根本において支えていたもの、それは映像がそもそも一種の鏡像であるという事態ではなかったか、と思われる。映像が映画に

本質的な表現素材(matter of expression)であることは言を俟たないだろうが、その映像が鏡像的性質を元来もっているからこそ、黒澤は映画監督としてその鏡面の輝きに触発され、鏡の思想を深化させていったのではないか。どういうことか。

映像は極めて実在的(現実的)である。そもそも映像とは、実在する対象からその視覚的性質そのものを機械的に抽出したイメージに他ならない。それゆえ、アンドレ・バザンは、映像は実在との一種の「同一性 identité」をもつ、とさえ言っている[27]。一方、絵画は、実在する対象をそれとは異質な材料(絵の具、カンバスなど)を用いて再現する以上、実在とは異なる性質をもつ。それゆえ、絵画は実在と「同一性」をもつというよりは、「類似性 ressemblance」の関係を結ぶ[28]。映像は実在と異質なものを媒介とする類似性ではなく、直接的な同一性の関係を結ぶのである。映像はこのように実在的であるが、それはイメージである以上、もちろん不在であり、この意味で絵画と同じく想像上のものである。スクリーンに映し出された対象はいくら実在的であるとはいえ、むろん、そこに現前するわけではない。実在的でありつつも同時に想像的であるもの、それが映像である。鏡はどうか。鏡の反射する光も、実在から発せられた視覚的性質そのものの直接的反映であろう。たしかに左右反転しているという違いはあるにせよ、曇り無くよく磨かれてさえいれば、鏡は実在的対象の視覚的性質そのものを無媒介的に直接、映し出している、と言えるだろう。その意味で、鏡像も映像と同じく、実在との一種の同一性をもつだろう。そして鏡もそこに対象が実在するかのようであるが、それはイメージに過ぎず、不在である。とすれば、鏡像は実在と同一的でありつつもすでに想像的であるという点において、映像と同一的性質をもつ、と言えよう。

映像が実在的であるというのは、それがあたかも現前する対象であるかのようにわれわれが知覚的に関わるということを意味している。しかしながら、映像はイメージでしかないのだから、それは想像上のものであり、不在である。ならば、映像とは、知覚が捉える現前的対象の様相をもちながらも同時に不在の想像的対象でもあるという逆説を孕んだイメージであるということになろう。ここで、映画理論家のクリスチャン・メッツの言葉を引いておきたい。「他の諸芸術にもまして、あるいは特異な仕方で、映画はわれわれを想像的なもの［想像界］l'imaginaire の中に引き入れる。映画は知覚を大きく立ち上げるが、しかしそれは直ちに知覚を知覚そのものの不在の中へと反転させるためである。しかしながら、この不在こそが現前する唯一のシニフィアンである」[29]。そして、メッツが「映画は鏡に似ている」と言うのは、鏡も同様に知覚的不在という意味での想像的なものを見せるからに他ならない[30]。そうしてメッツは、まさしくラカンの想像界および鏡像段階の概念を援用しながら、映画体験と鏡の体験の共通性を明らかにしてゆく。もちろん、それらの体験には差異もある。映画はそれを見る者の影が映らない鏡である。この「奇妙な鏡」[31]。しかし、そのような差異があるにもかかわらず、映画の観客は「全知覚者としての主体 sujet tout-percevant」、すなわち「カメラ」に同一化してゆくだろう[32]。鏡を見る者が鏡の見せる統一的身体像へと同一化してゆくように。メッツにとって映画を観るとは、この意味においてラカンの主張した鏡を見る体験と相似的である。

このように映像と鏡像はどちらも実在的かつ想像的という点において、同一的である。とすれば、映像はそれ自体で一種の鏡である、と言うことも許されよう。映像は一種の鏡であるがゆえ、われわれはスクリーンの上の対象がカメラが直接撮影したものなのか、鏡の中に映ったものを撮ったものなのか識

別できなくなる場合があるのではないだろうか。映像が一種の鏡なのであれば、映像に撮られた鏡は鏡の中の鏡。そこではどこが鏡の中なのか、あるいはその外なのか問うことができなくなろう。たとえば、鏡に映っているなどと特に思わず、スクリーンに観ていたものが――たとえば、カメラが後退していくうちにその周りに鏡の枠が現れてくるなどして――、実は鏡に映っていたものであったことが明らかになる、そんな映画体験はないだろうか。スクリーンの上では鏡の外にある実在的なものも、それが映像であればすでに想像的なものであり、鏡像と存在様態において変わりない。具体的なフィルムの例としては、オーソン・ウェルズの『上海から来た女』（一九四七）のクライマックス、遊園地のミラー・ハウスで行われる銃撃戦のシーンが挙げられよう。このシーンでは、登場人物たちがミラー・ハウスの合わせ鏡の中で自らの分身を無数に増殖させてゆく。こうしてどれが鏡の中のイメージに過ぎない人物なのか、鏡の外のリアルな人物であるのかが識別できなくなってゆく[33]。それが分かるようになるのは激しい銃撃の末、その鏡が粉々に砕け散った後、である。それ自体一種の鏡でもある映像に捉えられた対象は、映像の中の鏡像と識別不可能となる。映像は鏡像と同一的な性質をもつのだから、鏡なくともそれ自体で鏡像たり得る。映画の中の鏡は、その鏡が映し出す鏡の外のリアルな対象と識別不可能となることで、そのリアルな対象も映像である限りすでに一種の鏡像であることを気づかせてくれるのである[34]。

この映像の鏡像性をギャグに活用したフィルムに、レオ・マッケリー監督、マルクス兄弟主演の喜劇『我輩はカモである』（一九三三）がある。このフィルムでは、グルーチョに変装したチコが鏡を割ってしまう。それで枠しか残されていないにもかかわらず、チコはグルーチョの動きを真似ながら、まるで鏡

でもあるかのようにマイムを演じる。そこに笑いが生まれる。そして、鏡の中のチコが鏡の外に、鏡の外のグルーチョが鏡の中にと立ち位置を入れ替えてしまう（実際には鏡がないのだから可能である）。鏡の中と外が入れ替わる出鱈目さから笑いがさらに生じる。このフィルムでは、実際には鏡ないにもかかわらず（すでに粉々に割れてしまっている）、あたかも鏡があるかのようである。映画ではそれが可能である。それはすでに述べたように、映像は実在的かつ想像的な点で、鏡像と同一的性質をもつからである。映像は実際に鏡がなくともすでに鏡像的であるとすれば、その意味で映像は潜在的に鏡像である、と言えよう。マルクス兄弟はこの映像の潜在的な鏡像性に注目しながら、マイムによってその鏡像性を顕現化したのである。マルクス兄弟のマイムは、スクリーンからいわば鏡を掘り起こす行為だったのである。とすれば、このギャグが説得力をもつのもそれが映画だからであって、たとえば演劇では説得力を決してもたなかっただろう。舞台で演じるのは単なる実在の人物であるが、スクリーンで鏡像のマイムを演じるマルクス兄弟は映像に撮られている以上、実在的かつ想像的であり、つまり彼らは一種の鏡像なのであり、鏡の中の人物なのだから。

映像の鏡像性を活用したこのマルクス兄弟の極めて映画的試み。黒澤明の分身を主題としたフィルムもこのような映画的試みではなかったか。黒澤もマルクス兄弟と同様に、映像の潜在的な鏡像性を顕現化し続けたのである。スクリーンから鏡を掘り起こすこと、黒澤が分身を登場させることで成し遂げたのはこのことであった、と思われる。黒澤は分身を登場させることで、鏡なくしても映像が一種の鏡像であることを露わにしてゆくのである。この意味で、黒澤映画の分身たちは鏡なき鏡像どもである。たとえば、映像が一種の鏡であるからこそ、赤ひげは実際に鏡なくもと保本が鏡に映った姿である、と言

える（それゆえ、赤ひげと保本がお互いの立ち位置を交替するのを目にした観客は、マルクス兄弟の鏡のマイムを観たときと同様に、鏡の前の者と鏡の中の者が入れ替わるような不条理な感覚に襲われてしまうだろう）。『野良犬』の村上と遊佐は識別不可能になるという仕方で、彼らが分身関係にあるということが示されたのだった。それは、映像に鏡が導入されたとき、鏡の中のイメージに過ぎないものなのか、鏡の外のリアルなものであるのかが識別不可能になってゆく事態と同様であろう。村上も遊佐も、映像の中の人物である限りすでに鏡像なのだから。とすれば、保本と赤ひげ（『赤ひげ』）、影武者と信玄と信廉（『影武者』）、三四郎と矢野や檜垣（『姿三四郎』）、三十郎と室戸（『椿三十郎』）、村上と遊佐（『野良犬』）、松永と岡田（『酔いどれ天使』）、竹内と権藤（『天国と地獄』）等々、黒澤がスクリーンに登場させた分身たちはすべて、鏡なき鏡像どもである。

黒澤の想像力は、多くの分身たちを個々のフィルムの境界を越えて繰り返し描き続けてきた。そのような黒澤の想像力を触発してきたもの、それは分身たちが鏡なき鏡像としての資格をもつ以上、映像の鏡像性であった、と言えよう。黒澤は映像の鏡像性に深く触発されながら、分身の主題のもつポテンシャルを徹底的に探索することで多くのフィルムを生み出していったのである。黒澤は、分身の主題を師弟関係あるいは敵対関係へと結びつける。こうしてこの分身の主題は大きく分化しながら二つの系列を形成する。しかも、さきに見たように、黒澤は同じ師弟関係あるいは同じ敵対関係を扱うにせよ、分身の主題を様々なニュアンスにおいて変奏してきた。たとえば、『赤ひげ』と『影武者』は同じ師弟関係を扱うとはいえ、そのニュアンスが異なるフィルムであった。黒澤は分身の主題のもつポテンシャルをフィルムごとに異なる強度で変奏し、展開してゆくことで、ニュアンスの異なる多様なフィルムを生み

出してきたのである。ならば、黒澤が実践し続けた映像の潜在的な鏡像性の顕現化とは、つねに新しいフィルムの創造であり続けてきた、と言ってよかろう。黒澤は映画監督として映像の鏡像性に触発され、分身の主題のポテンシャルを徹底的に探索することを通して、多様なフィルムを創造してきた。ここには映像に触発されるという受動の契機と、フィルムを創造するという能動の契機がみられる。黒澤が卓越した映画監督たるゆえんである。

さて、黒澤が潜在する鏡像性を顕現化した手法についてはすでに述べた。振り返っておけば、それは視覚的相似性や鏡面的左右対称構図、あるいはそのような構図をショットを跨いで実現する切り返し編集であり、そしてそれはガラスの反射を鏡面のように用いることにも見られた。黒澤が映画監督として、極めて視覚的、具体的にスクリーン上に鏡を造形していったことを改めて確認しておきたい。さて、これに関して特に言及しておきたいのは切り返し編集についてである。切り返し編集は見る者と見られる者を交互に映し出すことでショットを跨いだ左右対称構図を実現し、映像の鏡像性を顕現化する。この切り返し編集が、見るという行為における主客が反転する「キアスム（交差配列）」的構造をもつことに注目したい。切り返し編集は主客が反転する二者という双数性に基づくのである。映画評論家の加藤幹郎は、切り返し編集がカメラの視点を切り替えることで視点を複数化し、絵画にはない深い立体感ないしは「厚み」をスクリーンにもたらしたと指摘した上で、こう言っている。「切り返し編集は「見られた者」が次の瞬間には「見る者」になるという視線のシーソー運動と視点の双数性を前提とする。（中略）映画に「厚み」をもたらすものは、複数の主体が相互に見たり見られたりする視線の文字通りの（映像通りの）シーソー（seesaw）運動なのである」[35]。左右対称構図を実現するがゆえに師弟関係にも敵対関

係にも結びつくこの切り返し編集は、特にそのシーソー的双数性を考慮するならば、それがどうしてライバル同士の決闘の場面で用いられるのかも了解されるだろう。対峙し合うライバルどもを交互に捉えるこの切り返しは、一つの栄光をめぐってやるかやられるかのシーソーゲームを繰り広げる分身を視覚的に形象化するのにうってつけの編集技法なのである。二者の交互する現前と不在の交代劇が、まさしくシーソー運動を実現する。絵画にはない空間的な厚みを映画に与える切り返し編集という極めて映画的なプロセスによって、黒澤が自らのフィルムの分身を形象化していった点を強調しておきたい。繰り返すようであるが、黒澤は映画監督として彼なりの流儀で、鏡の思想を深化させていったのである(36)。

三―二　黒澤における師の主題――無の鏡像――

さて、ここでラカンの精神分析を援用し、黒澤の分身の主題を解明することの限界についてもふれておかなければならない。ラカンの精神分析では鏡像は愛の対象であり同時に憎しみの対象であるのだから、いままで愛の対象であった鏡像がいつ憎しみの対象に反転したとしてもおかしくはない。ラカンは、そこに鏡に取り憑かれた人間のパラノイヤとしての根源的姿を看取してたように思われる(37)。しかし、黒澤映画の場合、愛の対象である師が憎しみの対象へと反転してゆくことは、まずないのではないか。たしかに、さきに言及したように師は弟子の反発の対象でもある。しかし、弟子の師への反発は弟子が自らの不明を恥じ、師を愛することによって乗り越えられ、極めて希薄化してゆくことになる。弟子にとって師が師として確立されれば、もはや師が敵へと反転することはないだろう。保本にとって赤ひげが、三四郎にとって矢野が、そして影武者にとって信玄が激しい憎悪の対象へとなることはもはやあり

得ないではないか。黒澤映画では師弟関係と敵対関係とはどちらも同一の分身の主題によって担われているとはいえ、ラカンの精神分析と異なり師は敵へと翻ることはないのである。この意味においては、黒澤映画において師と敵は等価値的ではない、と言わなくてはならない。黒澤映画の場合、師弟関係が極めて価値的に重要視されていて、敵対関係はむしろこの師の不在に由来する、と思われる。

実際、黒澤映画にあって、敵に激しいルサンチマンを抱く者には、彼を導く師が不在である。そのような者は、未来を照らす理想の師をもたぬがゆえに、未来を失い死に至る者である。

たとえば、さきに述べたように『罪と罰』のラスコリニコフ風の孤独な犯罪者、『天国と地獄』の竹内には師の存在は示唆されない。貧しきインターンの竹内は、丘の富豪に激しい怨念を抱いていた。竹内の悲劇は、未来の自分のあるべき理想像たる師をもち得なかった者の悲劇ではないか。死刑になる身であれば、実際に未来はない。父親的同情を寄せる権藤に直接会い話したのも時すでに遅く、死刑が決まった後、刑務所の面接室においてであった。二人は師弟愛によって結びつくことはなく、竹内が権藤にぶつける強烈な敵意によって激しく引き裂かれることになる。それを形象化するのが、鉄のシャッターが落ちて二人を引き裂くこのフィルムのラスト・ショットだろう。スクリーンに残されたのは、権藤の後ろ姿とガラスに映った彼の姿のみ。そう、権藤の姿のみが残存することで、権藤がまさしくシーソーゲームに勝ち残ったのである。ここに『天国と地獄』の竹内と『赤ひげ』の保本との鋭い対照を見ることができる。つまり、分身を師として、すなわち自らの理想像としてもち未来に向って生きる者(保本)と、分身を師としてもつことなく、未来という時間性を失い、死にゆく者(竹内)との際立った対照である。『赤ひげ』の歓喜に満ちた幸福なエンディングに対して、『天国と地獄』のなんという陰鬱な悲劇的エン

ディングだろうか。それを分けるのは師の在不在である。分身の主題は師の在不在を介して、このようにエンディングというフィルムのプロットにおける大きな構成要素の性質さえも左右している。

街のボスへ激しい対抗意識を燃やす『酔いどれ天使』の松永は、ヤクザから足を洗うことを勧める、医師の真島という「師」がいたにもかかわらず、それを自ら退けた者であった。こうして、松永は理想としての未来の自己像を自ら拒んだがゆえに自滅し、死に至る。さらには三十郎へ怨念を抱く『椿三十郎』の室戸も師をもたない。彼の仕える主人・大目付の菊井は権力闘争に明け暮れるだけの人物で、室戸も菊井を自らの出世のために利用しようとしているに過ぎない。室戸には彼の未来を照らすような真の師がいない。三四郎の幸福は、柔術を敵を倒すための技術としてしか考えない、いわば偽の師を退けて、柔道が「人間の道」の追求のための武道であると説く真の師（矢野）に巡り会ったことに由来する。こうして、三四郎は自分の未来にたどり着いたのである。

黒澤映画の登場人物にとって師の導きに従うこと、そのことがライバルへのルサンチマンから人が解放されることを可能にする。黒澤映画における師は、ラカンの精神分析におけるような敵とのリヴァーシブルな関係にはもはやない。師は、自らの敵への転落はもはやあり得ないほどの至高の存在として弟子の前に聳え立つ。さて、鏡像でありつつも敵とはもはや等価値的ではなく、敵との反転可能な関係を超越してしまっている師とはいかなる存在であるのか。そのような師であるからこそ師は弟子の導きとなり得るわけだが、その師とはいかなる点で弟子にとって理想なのか。なぜ、師はもはやルサンチマンの対象ではないのか。本稿の最後にこの問題についてふれておきたい。

『姿三四郎』で師の矢野が、三四郎に諭したことは何だったか。すでに述べたとおり、それは「人間の道」

である。それでは「人間の道」とは何か。矢野の説くところによれば、「人間の道とは忠孝の道だ、即ち、天然自然の真理である。この真理によって死の安心を得る」[38]。それは「大義の為に己を滅する覚悟」をもつことである[39]。ここで、己の権力欲のためではなく、天下に平和をもたらすために戦いに己の身を捧げ、死に至ったのが『影武者』における師たる信玄であったことを想起されたい。また、黒澤は戦争中こうも言い切っていた。「己を空しくする事を知らずして、日本人を描くことはできない」、と[40]。師の説く思想は、このように軍国主義的イデオロギーと簡単に結びつく危険性をもっていた。戦後、黒澤はこのような発言を猛省する。しかしながら、映画評論家の都築政昭も指摘するように、この「無私」の思想は黒澤の中にむしろ不動のものとして留まり続けるだろう。都築によれば、「無私」は「黒澤映画の主人公が生きる重要な精神であり、それはやがて儒教道徳の惻隠の情に成長、最高の愛である無償の自己犠牲の愛に発展してゆく」[41]。たしかに、黒澤映画にこのような側面もあるだろう。しかし、この「己を空しくする事」を、私利私欲を断って他者へ奉仕することとのみ捉えるならば、それは、黒澤映画を批判するのにしばしば用いられる言葉を使うならば「説教くさい」ということになりはしないか。しかも、それはさきに見たように、イデオロギー的危険性さえもつ。けれども、黒澤の描く師たり得る理想的人物は道徳的な意味においてのみ、己を空しくしたのではない、と思われる。

たとえば、黒澤映画の登場人物はしばしば発狂する。道徳的意味において「無私」ではなく、発狂するという仕方で実際に己を喪失してしまうのである。たとえば、「真に善良であるということは馬鹿に等しい」と黒澤が「演出前記」に書き、札幌を舞台に翻案映画化したドストエフスキー原作の『白痴』（一九五一）[42]。真に善良であることは発狂にまで至るのだとすれば、その「善良」であるということの意

味は、通常の道徳的意味を超え出てしまっている。言うまでもなく、道徳は、善悪を判断し行動する主体を前提として通常は語られるからである。『白痴』の主人公の亀田欽司は発狂することでその無垢な本性を露わにしてゆく。癲癇性痴呆症を病んでいる亀田。あまりにも純粋に人を愛し、その人とともに苦しむがゆえに彼は、愛する人の死を目の前にしたとき、痴呆症が再発し発狂の末、己を失ってしまう。黒澤は発狂という究極的な仕方で、共苦する亀田の己を無にした姿を提示した。聖なるほどに無垢な狂人。映画評論家の佐藤忠男はかつて、このような黒澤の理想とする人物を「聖なるバカ」と名付けた(43)。そしてこのフィルムの中で、亀田は理想の人間として一種の師として描かれている。発狂し精神病院に入院した亀田。亀田の婚約者だった綾子は泣き崩れる。「そう！……あの人のように……人を憎まず、ただ愛してだけ行けたら……」(44)。綾子にとって、亀田は「人を憎まず、ただ愛」することを発狂にまで至るその生き方によって示してくれた。このように亀田は彼女の理想であって、その意味においては「師」であったとは言えないか。むろん亀田は自らが綾子の師たることに気づいていないのであり、その点では赤ひげとは異なる。彼はいわば無自覚のうちに「師」となったのである。黒澤映画における師は、視覚的に相似的な分身に限られるのではない、と思われる。白痴の中年男性の亀田と、美しく若い女性の綾子は視覚的にまるで対照的である。分身には相似と同時に差異の契機が存在していたのを想起されたい。弟子と師の隔たり、その間にある差異が強調される極では、その相似性は失われてしまう、と考えることができよう。その視覚的な対照性といわば反比例する仕方で、綾子の魂は亀田のそれと共鳴し合っているのである。この亀田のように、黒澤の理想とする人物は究極的には発狂にまで至るような無垢な人物である。とすれば、黒澤映画は、私利私欲を断った者を道徳的に顕彰しようとするのでは

ない。私利私欲を断つこと、それは黒澤の理想とする人物が無垢であることの結果もつに至ったその一属性に過ぎないのである。

あるいは、内田百閒と彼を師と慕う門下生の交流を描いた黒澤の遺作『まあだだよ』。師たる百閒は「金無垢先生」と門下生から呼ばれるほどのイノセントな人物である。百閒は、行方不明になった猫のノラのことが心配で、夜も眠れず、憔悴しきってしまう。他者への共感の中で己をすり減らしてしまうほどの無垢な人物という点に、百閒と『白痴』の亀田との共通点を見出すことができよう。この意味で、百閒は「白痴」であり、「聖なるバカ」の系列に属する。さて、黒澤はこのような人間の姿を「善良」と倫理的に顕彰するのみならず、「美しい」と美的に評価してもいなかったか。

たとえば、戦時中に制作された『一番美しく』（一九四四）は、国家のために工場で作業に打ち込む女子挺身隊の滅私奉公を描いたフィルムであった。黒澤は「『一番美しく』演出覚え書き」の中で、「一生懸命になれ！　夢中になるんだ！　我を忘れろ！」と挺身隊を演じた新人女優を演技指導した、と振り返る(45)。このエピソードにふれながら、映画評論家の越川道夫はこのフィルムについて、「黒澤明は少女が「我を忘れ」「夢中に」なっている姿を一番美しい姿として描いた。ひたむきに夢中になって増産に励む姿の中に美しさを見たのだ」、と評する(46)。また、越川は黒澤の他のフィルムについても同様にこう論じている。「『どですかでん』の中で、ひねもす一人幻の電車を「どですかでん」と運転することに夢中になっている六ちゃんの姿に、黒澤はある「無垢」な「美しさ」を見ている。異様なまでの理想主義者『わが青春に悔いなし』の八木原幸枝（原節子）も、そのような一人だろうか。言ってみれば、「普通の俳優が表現に十呎かかるものを三呎で表現」する抜群の表現力のスピードを持った俳優、三船敏郎

の中にも同じような「無垢」な「美しさ」を見ていたのかも知れない」[47]。黒澤の理想とする人間、それは我を忘れた無垢な人間であり、それゆえ美しく、善良な者である。赤ひげも、貧しき者の治療にひたむきに我を忘れ励む医師であったからこそ保本の理想であった、と思われる。したがって、黒澤映画における師の至高性は武術に長け、豪腕で、知性において鋭敏ということだけに存するのではない。たとえば、『姿三四郎』における三四郎の師、矢野はただ屈強の柔道家ということだけで、師たる資格をもつのではない。「己を空しくする事」を知る者のみが、師たり得る。

ここで注意したいのは己を空しくすること、それは単なる欠如態なのではない、ということである。無我夢中に生きることの充実の中に、私の真の宿りがある。黒澤映画には禅の思想からの影響が見られるとはしばしば指摘されるところであるが[48]、ここで思い出されるのは、道元の次のような有名な言葉である。「仏道をならふといふは、自己をならふ也。自己をならふといふは、自己をわするゝなり。自己をわするゝといふは、万法に証せらるゝなり。万法に証せらるゝといふは、自己の身心をおよび他己の身心をして脱落せしむるなり。悟迹の休歇なるあり、休歇なる悟迹を長々出ならしむ」[49]。自己を忘れて初めて開かれてゆく「万法」（世界）のただ中でこそ、自己は証される。そうやってこそ自己および他己の「身心脱落」、すなわち悟りに至る。その悟りの痕跡は残らず、この残らない痕跡を残らないままにしておかなければならない。自己忘却によってこそ自己充溢はある。逆説的にも、無であることで初めて自己は十全に発動する。つまり、無であることが私の存在論的存立形式である[50]。上に述べた黒澤の理想とする人物は皆、無私であるからこそ、充実した生を生きたものであり、その生を黒澤は「善良」で「美しい」とさえ形容したのだった。無であるからこそ充溢した自己の姿を、反復すべき

姿として弟子に差し出し得る者、それこそが黒澤にとっての師である。そして、師を反復するとは、師の無私の姿に触発されながら、自分なりの流儀ないしは強度で、自分が無私たり得る実践を見出すことということである。つまり、それは差異を孕んだ反復であり、その意味で創造的に生きることである。「善良」なる「白痴」、「聖なるバカ」にルサンチマンを感じるだろうか。このような黒澤の理想的人物は一般に否定的なイメージを伴うがゆえに、通常の意味ではルサンチマンの対象にはならないように思われる。しかし、さらに深い意味において人が一つの栄光をめぐるルサンチマンの情念から解放されるのは、師の生を反復することが師とは異なる生を創造的に生きることであり、生のモデルはもはや一つではなく複数となるからである。一つの栄光をめぐって双数的に戦うことが問題ではなく、それぞれが複数の栄光を生きることが重要となる。それゆえ、師はもはやライバルではなく、怨念の対象でもない。師はこのような創造的な生の開かれへ導くのであって、それが弟子の未来である。さきに述べたように、黒澤映画にあってはラカンの精神分析とは異なり、師はライバルと同じく分身的身分ながらも、ライバルへと反転可能ではなかった。その理由は、師は同一化すべきモデルであるというよりむしろ、差異を生み出すために反復するべきモデルであるからである。黒澤映画における師の至高性はここにある。つまり、差異化すべき反復のモデルであり、それゆえルサンチマンの対象への反転可能性から解放されているところに、黒澤映画の師の至高性は存するのである。保本の未来は、師たる赤ひげのこのような反復に宿っている。師が創造的生の開かれへの道標であっただけに、『赤ひげ』のラスト・ショットは歓喜に充ち満ちたエンディングとなったのだろう。

さて、ここで、無私の人間を反復するべき師として描いた特権的なフィルムとして『生きる』（一九五二）

を取り上げたい。胃癌に冒され余命幾ばくない、ある市役所の市民課長・渡辺勘治。彼は、死ぬまでに「何をすべきか」という問いに取り憑かれた男である。自暴自棄になった彼は夜の街に繰り出し、放蕩を続けるが、それが「何をすべきか」という問いの答えではなかった(51)。さて、渡辺の「師」はだれか。それは、生き生きとして生命感に満ち溢れる娘、小田切とよだろう。渡辺がとよをしつこく追い回すのは、彼女が「師」であることに気づいたからである。もちろん、とよは、文字通りの意味での「師」ではない。以下見る通り、『白痴』の亀田と同様に無自覚のうちに「師」となった者である。『白痴』の亀田と綾子が視覚的に対照的であったように、若く生き生きしたとよと癌にかかり余命わずかな老人の渡辺も視覚的にも対照的である。この視覚的対照性と反比例するような仕方で、渡辺は「師」としてのとよと魂を共感させるだろう。

市役所の官僚主義的な仕事に辟易し、市役所を辞めてしまったとよは、今はうさぎのおもちゃを作る工場で生き甲斐を感じながら一生懸命に働いている。とよは、うさぎのおもちゃを渡辺に差し出し、彼にこう説く。「こんなもんでも作ってると楽しいわよ。私、これを作り出してから日本中の赤ん坊と仲良しになった気がするのよ」(52)。渡辺はこの師を目の前にして、自らの問いの真の姿に気づく。つまり彼は「他者のために何ができるか」と問うべきだったのである(それゆえ、「放蕩」は誤答でしかなかった)。とよは、その問いをいち早く見出したがゆえに市役所を去り、おもちゃ工場で必死に働くことでその答えを実践していたのであるし、それが、彼女が生命感に満ちている理由だったのである。無であるからこそ充溢した自らの姿を、とよは渡辺の前に示し得た。師と同一化するというより、むしろ師を反復すること。すなわち師とは異なった自分なりの流儀ないしは強度で師の問いを反復し、それとは

差異を生み出すような生を創造的に生きること（つまりは師のコピーではなく、師の鬼っ子としてシミュラークルたること）。それが実現したとき、渡辺は真の解答にたどり着くだろう。それゆえ、渡辺は、とよとは異なり、市役所に立ち戻り自分にできることとして、つぶれかけていた児童公園建設計画を再び取り上げる（これが正解である）。公園建設をめぐっては、お役所に特有の官僚的事なかれ主義に由来する数々の障碍があった。彼は残りの命をすべて賭けてその障碍を乗り越え、未だ見ぬ子供のために公園を作り上げるだろう。

ここで、さきに取り上げた『影武者』についてもふれておきたい。影武者の死は、師たる信玄をもっぱら摸倣の対象としてしか見ていなかったことに由来するように思われる。影武者は信玄を摸倣し続け、その限界に達したところで彼が信玄でないことが見破られたのであった。影武者は、師を同一化すべきモデルとしてのみ見、師が差異をもって反復すべきモデルであることを悟らなかったがゆえに、死なざるを得なかったのではないか。結局、一つの栄光は師に帰せられるのであって、影武者は構造的に必然な死に至らざるを得なかった。影武者の悲劇は師に巡り会いつつも、師を単に同一化すべきモデルと見誤ったがゆえに、ラカンの言う想像界から抜け出せなかったことに存する、と言えようか。影武者は師を摸倣することにもっぱら拘泥し、渡辺のように師を差異をもって反復し生きることに失敗してしまったのである。

さて、『生きる』について、師の形象化との関連でもう一つふれておきたいことがある。それは、この『生きる』というフィルムが、公園建設に必死に打ち込む主人公の姿を直接的にじっくりと映し出すことはないということである。プロットの中盤、公園建設を決心したところで主人公は急に死んでしまい、ス

クリーンから消え去ってしまう。渡辺の公園建設をなんとか成し遂げようとする必死な姿は、彼の葬儀に参列した同僚の回想のフラッシュ・バックの中で間接的に、断片的に現れるだけである。よって、プロットの後半はこの葬儀が延々と続くことになる。アルフレッド・ヒッチコックの『サイコ』（一九六〇）における実験に匹敵するような、主人公をプロットの中盤で死なしてしまう大胆なこの試み。なぜ、主人公は映画の途中で、突然スクリーンから消え去ってしまうのか。渡辺はいまや師を差異をもって反復し、自ら理想的な人間となり、その意味では師たる資格をもっていた。つまり、公園建設に我を忘れ、没頭する彼は無私となった（後述するように彼はたしかに「師」であった）。とすれば、無となってしまった以上、文字通り、映像という鏡にはもはや映らなくなってしまうのではないか。黒澤は、無私なる者をまさしく「無」として形象化してしまう。さきに道元の思想を取り上げたが、黒澤が実際にどのように禅の思想を受容していたかを問題にしたいのではない。むしろ重要なのは、黒澤が無私なる者をスクリーンから消すというやり方で、映画監督としての彼なりの流儀で道元の思想と照応する映像を創造したことであり、そのようにして道元の思想に映画によっていわばたどり着いたということである。プロット中盤で主人公を死なしてしまう黒澤の大胆な映画形式の処理について、アンドレ・バザンはこう感嘆している。「［『生きる』の］このようなテーマが包み込んでいるあらゆる罠が見える。すなわち感傷性、メロドラマ、道徳主義、社会への提言である。これらのあらゆる罠は避けられたというより、むしろ乗り越えられた transcendé。とりわけ私を驚嘆させ満足させてくれた物語 récit 構造のセンスによって、それらは乗り越えられたのである。ムレが「果てしのない葬儀」と呼び、実際フィルムの半分近くも占めるその葬儀のシーンは、信じられないほどの斬新な物語の処理である」(53)。バザンのこの指摘は正鵠を

射ていよう。この映画形式の大胆さこそがそれらの「罠」を超越してしまう。ただし、このバザンの批評に付け加えるならば、この大胆な映画形式の処理は、黒澤による無私の形象化でもなかったか。無私の中で自己に至った者、それは無であるだけに映像という鏡には映らないということではないか。これは無私の究極的な形象化であり、あるいは無私の表象不可能性である、とも言えようか。黒澤映画にあって、師は鏡像でもありつつも、もはや敵へとは反転不可能であることで、その無私なるものとしての至高性は称揚された。ここでは、むしろ映像という一種の鏡には映らないことで、黒澤が理想とする無私の人物の究極的な姿が、逆説的ながら形象化されたのである。あるいは、道元の言うとおり、悟りはその痕跡を残さない。『生きる』では無私に到達し悟った者の姿は、鏡には映らない無として、その痕跡は消し去られるのである。こうして黒澤映画における師は、究極的には、鏡には映らない至高の存在として想像界を超越してしまう。

このように無として形象化された渡辺もやはり「師」であった。彼を理想として仰ぎ見、魂を共感させたのは同じ市民課の木村である。木村は渡辺の死後も、何ら変わらない市役所の官僚主義的なお役所仕事に憤る。そして『生きる』は、この木村のシルエットをロー・アングルで捉えたロング・ショットで終わる。木村は、夕方、渡辺の作った公園で子供が賑やかに遊び、母親が夕餉の準備をしている光景を橋の上から見下ろしていた。彼の生は「師」たる渡辺を反復することよって創造的で開かれたものになるだろう。木村のそのような未来がこのエンディングでは示唆されるだけであり、開かれたものであるように。

結

本稿では、黒澤映画における分身の主題論的体系をラカンの精神分析の視点から光を当てた。分身を鏡像として捉え、そのアンビヴァレントな性格を見据えるならば、この分身の主題が師弟関係として愛の契機、そして敵対関係としての憎悪の契機を同時に含みもつことが了解できる。黒澤はこの分身の主題を映画というメディアに固有の仕方で形象化した。黒澤は映像という一種の鏡にその想像力を触発されたのである。つまり、黒澤は映像の鏡像性を顕現化するやり方で、そのような鏡の思想に照応し得るフィルムを創造し続けたのであり、その意味では黒澤の鏡をめぐる「理念」（ないしは「アイディア」）は極めて映画的なものだった、と言わなければならないだろう。また、黒澤映画とラカンの精神分析との差異も浮かび上がった。黒澤映画おいては、師は敵とは反転不可能である。ここに黒澤映画がラカンの精神分析から隔たっている点があり、それによって黒澤映画における師の至高性が表現されているのであった。そして、その師とは「無私」のものであり、無私であるがゆえに、それは弟子にとって差異をもって反復すべきモデルとして存在する以上、もはやルサンチマンの対象ではない。そのような師は無であるがゆえに、黒澤映画においては師が文字通りスクリーンから姿を消してしまうことさえあった。

さて、黒澤映画と禅の関係など、本稿では不十分にしか論及していない点がある。今後の課題としたい。ただ、本稿は映画というメディア、映像というその表現形式に焦点を当てながら、あくまでも黒澤映画に内在的であろうと心がけたつもりである。文学的でも、演劇的でもなく「どこからどこまですべて映画的になっている――そういう作品を作りたいと思いますね」[54]と黒澤自身が願う以上、そうす

るしかなかったのである。

（おおいし　かずひさ・北海学園大学大学院教授）

［註］

（1）武田潔「映ることと見ること――黒澤映画における反映と表象の主題系――」、岩本憲二編『黒澤明をめぐる12人の狂詩曲』、早稲田大学出版部、二〇〇四年、五二―五三頁。黒澤映画における分身の主題に関しては、同著者による黒澤論「黒澤明あるいは反映の消失」、『映画そして鏡への誘惑』、フィルムアート社、一九八七年、一九〇―二〇九頁も参照のこと。また映画評論家の上島春彦は「ボディ・ダブル――黒澤的分身の成り立ち」（『血の玉座――黒澤明と三船敏郎の映画世界』、二〇一〇年、六四―一〇一頁）で武田の指摘を引き継いで、黒澤映画における分身論を展開している。

（2）Gilles Deleuze, “Qu'est-ce que l'acte de création?” (1987), *Deux régimes de fous : Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p.295.（ジル・ドゥルーズ「創造行為とは何か」、廣瀬純訳、宇野邦一監修『狂人の二つの体制 1983―1995』、一八二頁。なお［ ］内は筆者による補いである。）ドゥルーズが異なる領域間で同等の価値をもつ理念の例として挙げるのは、まさしく黒澤明の映画とドストエフスキーの小説ないしはシェークスピアの演劇である。

（3）Ibid.（邦訳、一八三頁。）

（4）黒澤映画の台詞に関しては『全集　黒澤明』（全六巻）から引用する。『全集　黒澤明　第5巻』、岩波書店、一九八八年、二七七頁。

（5）『全集　黒澤明　第六巻』、一九八八年、九七頁。

（6）同上。

（7）同上、九八頁。

（8）『全集　黒澤明　第一巻』、一九八七年、一一頁。

（9）黒澤明『蝦蟇の油――自伝のようなもの』（一九八四年）、〈同時代ライブラリー〉、岩波書店、一九九〇年、二二四頁。

（10）同上。

（11）映画評論家の尾形敏朗も、このショットについて「三十郎が左、半兵衛が右、鏡を見つめるような対称的構図」と描写している（『巨人と少年――黒澤明と女性たち』、文藝春秋、一九九〇年、二二〇頁）。

(12)『全集　黒澤明　第五巻』、一九八八年、一五六頁。
(13)『全集　黒澤明　第二巻』、一九八七年、一九五頁。
(14) 黒澤『蝦蟇の油』、二九二頁。強調は原著者。なお、本稿における引用箇所の強調はすべて原著者による。
(15)『全集　黒澤明　第五巻』、一九八七年、二一七頁。
(16) ドナルド・リチーは、権藤が竹内の「犠牲者」であったのと同様に、竹内も権藤の「犠牲者」であったと注意を促す。権藤の丘の上に邸を建てるという彼の虚勢の「犠牲者」なのだと (Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa* (1965), 3rd ed. Berkeley, University of California Press, 1999, p.170. ドナルド・リチー『増補　黒澤明の映画』、三木宮彦訳、一九九一年、四七七頁)。とすれば、二人はこの意味でも分身関係にある。
(17) 尾形敏朗は権藤と竹内を「兄弟」に擬えながら、二人が分身関係にあることについて、次のように指摘する。「厚いガラスと金網越しに〈兄弟〉は、お互いを見つめ合う。その会話は常に相手の顔がガラスに写り込んで重なり合い、写真の二重焼きのような効果を与えている。対立と一体……〈善魔〉と〈悪魔〉、〈現在〉と〈過去〉、すべては自分自身との対話である」(尾形、前掲書、二三六頁)。また、武田『映画そして鏡への誘惑』、一九七頁も参照のこと。
(18)『全集　黒澤明　第五巻』、一九八七年、二一七頁。
(19) Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.97. (ジャック・ラカン、『エクリI』、宮本忠雄他訳、弘文堂、一九七二年、一二九―一三〇頁。)
(20) *Ibid.*, p.94. (邦訳、一二七頁。)
(21) *Ibid.* (邦訳、一二六頁。)
(22) *Ibid.*, p.97. (邦訳、一二九頁。邦訳を参考にしたが、訳文は新たに翻訳し直したものである。)
(23) *Ibid.*, p.114. (邦訳、一五四頁。)
(24) *Ibid.*, p.110. (邦訳、一四八頁。邦訳を参考にしたが、訳文は新たに翻訳し直したものである。)
(25) Jacques Lacan, *Le séminaire. Les écrits techniques de Freud (1953-1954), tome 1*, Paris, Seuil, 1998, pp.265-268.(ジャック・ラカン『フロイトの技法論（下）』、小出浩之他訳、岩波書店、一九九一年、一五―一九頁。)
(26) 信玄を師として愛した影武者は、師に殉じたとも言えるだろう。黒澤によれば、武田軍の大将たちも、自らの師

に殉じたのである。映画評論家のトニー・レインズのインタビューに黒澤は次のように答えている。「影武者をこそ泥にするというアイディアを思いついてから、この男がいかにして信玄という人物になりきり、実際に信玄に「なる」のかということを考えなければならなかった。私はそれは信玄という人物の強さからでないとならないと決めた。そうして私は戦場で死んだ［武田の］大将も信玄に魅了され、魅惑されていたと考えた。実際に、大将たちは長篠で自殺した――つまり、信玄に殉じた。言うなれば、彼らは信玄を愛していたのである」(Tony Rayns, "Tokyo stories: Kurosawa", *Sight & Sound*, Summer 1981, p.172. なお［ ］内は訳をした筆者による補いである)。

(27) André Bazin, "Ontologie de l'image photographique" (1945), *Qu'est-ce que le cinéma ? 1, Ontologie et langage*, Cerf, 1958, p.17.（アンドレ・バザン「写真映像の存在論」、小海永二訳、『映画とは何か』［小海永二翻訳選集４］、丸善、二〇〇八年、一九一頁。）

(28) Ibid.（邦訳、一九二頁。）

(29) Christian Metz, *Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma* (1977), Paris, Christian Bourgois, 1984, p.65.（クリスチャン・メッツ『映画と精神分析――想像的シニフィアン』、鹿島茂訳、白水社、一九八一年、九四頁。邦訳を参考にしたが、訳文は新たに翻訳し直したものである。なお［ ］内は訳し直した筆者による補いである。）

(30) *Ibid.*,（邦訳、同上。）

(31) *Ibid.*, p.69.（邦訳、一〇一頁。）

(32) *Ibid.*, pp.68-70.（邦訳、九九―一〇二頁。）

(33) これはドゥルーズが「時間イメージ」に分類した「結晶イメージ」に示唆を受けたものである。この結晶イメージには、時間が純粋な状態において直接的に現出している。つまり、そこには、アンリ・ベルクソンがその持続の哲学の中で主張した、現在と過去の同時発生がイメージとして示されている。純粋な状態における時間において現在と過去が識別できないように、結晶イメージにおいては「実在的なものと想像的なもの、現働的なものと潜在的なものがお互いにお互いの後を追いかけ、それらの役割を交換し、識別不可能になる」(Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p.93.［ジル・ドゥルーズ『シネマ２＊時間イメージ』、宇野邦一他訳、法政大学出版局、二〇〇六年、九五頁］)。ドゥルーズは、実在的なものと想像的なものが識別不可能になる究極的な例として『上

海から来た女』のミラー・ハウスのシーンを挙げる。このフィルムにおいて「識別不可能性の原理は頂点に達する」(*Ibid.*, p.95.［邦訳、九七頁］)。本稿で意識したのは、以上のようなドゥルーズの結晶イメージについての記述であった。とすれば、結晶イメージは、実在的であると同時に想像的であって、一種の鏡であるような映像の性質に基づき生み出されたイメージである、とは言えないか。ドゥルーズは直接そう主張するわけではない。しかし、結晶イメージが実在的なものと想像的なものが識別できず、鏡を使用することで、その事態が極まってゆくといったことを考慮するならば、結晶イメージをそう捉えることもできよう。ドゥルーズは厳しくメッツを批判した。しかし、実在的かつ想像的な映像を一種の鏡と見るという点で、両者の映画理論の共通性を見出す可能性もある、と思われる。

ここで、ラカンの鏡像の捉え方とドゥルーズのそれについて、違いについて述べておきたい。ドゥルーズは、ベルクソンの時間論にしたがって、鏡の前の実在的なものと鏡の中の想像的なものの識別不可能性について説く。しかし、ラカンの議論にあっては、鏡の前の実在的なものは鏡の中の想像的なものは相似的であるとはいえ、あくまでもそれらは相違するものである。それらは決して識別不可能ではなく、識別可能である。鏡の前の「寸断された身体」と鏡の中の「全体的形態」が識別可能であるように。ドゥルーズとラカンの鏡像の捉え方にはこのような違いがある。本稿においてドゥルーズの鏡像論は、映像が一種の鏡像性をもつことを論じるためにあくまでも援用される。一方、本稿でラカンの鏡像論は、黒澤が映像の鏡像性に触発され、ラカン的な鏡像の世界を描き出していったことを論じるためにあくまでも参照される。このようにドゥルーズとラカンのそれぞれの鏡の捉え方は、異なったレベルの議論で言及されるのであり、両者を混同しないように注意されたい。また、黒澤の分身の主題をドゥルーズの結晶イメージの視点から解釈する可能性を探ることもできるかもしれない。非常に魅力的な可能性であるが、これは本稿の趣旨とも異なり、また本稿ではそれについて論じる余裕はない。別稿に譲りたい。

(34) 本稿のように映像が一種の鏡像であるという視点に立てば、映像の中に鏡が挿入される理由は、映像が鏡像であることを露わにするためである、と言えよう。これが、すでに鏡像である映像に実際の鏡が挿入される理由である。映像の中の鏡は、『上海から来た女』の例にあるように、鏡の外のリアルなものを鏡の中のイメージと識別できないようにしながら、映像それ自体が一種の鏡であるということを露わにする。つまり、この意味で、映像の中の鏡は映像の潜在的な鏡像性を顕現化する装置なのである。

(35) 加藤幹郎『「ブレードランナー」論序説　映画学特別講義』、筑摩書房、二〇〇四年、九頁。

(36) もちろん、黒澤明に限らず、鏡に取り憑かれた映画作家は多い。たとえば、本文に取り上げた『上海から来た女』のオーソン・ウェルズ。ウェルズは『市民ケーン』（一九四一）においても鏡の中に鏡を活用する。そのようにして、ウェルズは主人公・ケーンを無限増殖させることで、鏡の前のリアルなケーンと鏡の中のイメージに過ぎないケーンを識別不可能にしながら、彼の神秘性を深めてゆく。むろん、ウェルズの想像力を触発したのも、映像が一種の鏡であることだっただろう。黒澤も、鏡そのものを使用することもある。が、さきに見てきたように、黒澤にそれと同時に鏡そのものではなく、映像の潜在的な鏡像性を顕現し、映像を鏡へといわば見立ててゆくような傾向ももつ。黒澤はいわば鏡なき鏡の映画作家なのである。ここに、鏡に取り憑かれた作家の系譜の中での、黒澤の特異な位置づけを見出しうるかもしれない。黒澤は、視覚的相似性や鏡面的左右対称構図、また切り返し編集によって、映像を鏡へと磨き上げ、映像を鏡に見立てながら鏡像としての分身たちを描き続けてきたのであって、この点に鏡の映画作家としての彼の特異性を認めることができるだろう。

(37) ラカンの理論にあっては、愛の向かう理想が憎しみのライバルへといつでも反転し得る。これは、ラカンが扱った「症例エメ」を取り上げれば明らかである、と思われる。エメは自らの理想とするある女優へとナイフを向けたパラノイヤ患者であった。エメは自らの愛する理想を憎しみの対象として攻撃したのである。このエメに見て取ったことがのちの鏡像段階の理論へと結実する。また、ラカンの次のような言葉に注目したい。「（前略）今日われわれは博愛主義者や理想主義者や教育者、さらには改革者の行動の根底に攻撃性があるのを看破している」（Lacan, *Écrits*, p.97.［邦訳、一三三頁］）。教育にもその根底には攻撃性があり、愛の師弟関係はいつでも憎しみの敵対関係へと反転し得ることをラカンは示唆している。たしかに、黒澤映画における師も弟子の反発の対象となる。しかし、黒澤映画の場合、一度それが弟子によって乗り越えられたら、もはや弟子の理想である師はその憎しみの対象へと転落することはない、というのが本稿の主張である。ラカンは人間が想像界を乗り越えるのは、人間に象徴界をもたす絶対的他者たる父によってである、と論じていた。とすれば、師をこの絶対的他者として捉え、もはや師が敵対者へと反転しないのは師がラカン的意味における父だからである、と考えられるかもしれない。しかし、本稿にはその可能性についての検討の余裕はなく、またそれは本稿の趣旨と異なる。本文を読んでいただければ分かるよ

うに、本稿では、それに代わり、師が敵へと反転しないのは、師が「無私」なる至高の存在だからであるという解釈を提示している。

(38)『全集　黒澤明　第一巻』、一九八七年、一二頁。

(39) 同上。

(40) 黒澤明「わかりきった事」(『映画評論』、一九四二年二月号)、浜野保樹編『体系　黒澤明』第一巻、講談社、二〇〇九年、六二頁。

(41) 都築政昭『黒澤明「一生一作」全三十作品』、講談社、三九頁。

(42) 黒澤明「『白痴』演出前記」(『映画パンフレット』、一九五一年五月号)、『体系　黒澤明』第一巻、六六二頁。

(43) 佐藤忠男『黒澤明の世界』、朝日文庫、朝日新聞社、一九八六年、三四九頁。

(44)『全集　黒澤明　第三巻』、一九八八年、一九五頁。

(45) 黒澤明「『一番美しく』演出覚え書」(『新映画』、一九四四年四月号)、『体系　黒澤明』第一巻、一六一頁。

(46) 越川道夫「二番目に美しく――無垢なる世界への英雄的身振り」、『文藝別冊　黒澤明〈増補新版〉』、河出書房新社、二〇一〇年、四六頁。

(47) 同上。

(48) Cf. Stephen Prince, "Zen and Selfhood : Patterns of Eastern Thought in Kurosawa's Films" in James Goodwin (ed.), *Perspectives on Akira Kurosawa*, New York, G.K. Hall, 1994, pp. 225-235.

(49) 道元『正法眼蔵』、現成公案。引用部分の解釈については、船岡誠『道元――道は無窮なり――』、ミネルヴァ書房、二〇一四年、一二〇頁を参照のこと。

(50) 古東哲明『〈在る〉ことの不思議』(勁草書房、一九九二年)の第五章「無人論」を参照のこと。

(51) ドゥルーズの黒澤論を参照のこと。Cf. G.Deleuze, *Cinéma 1- L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp.260-261.(ドゥルーズ『シネマ1＊運動イメージ』、財津理他訳、法政大学出版局、二〇〇八年、三三三―三三五頁。)

(52)『全集　黒澤明　第三巻』、一九八八年、一八一頁。

(53) André Bazin, *Le cinéma de la cruauté* (1975), Flammarion, 1987, p.223.(アンドレ・バザン『残酷の映画の源流』、

佐藤東洋麿他訳、新樹社、二〇〇三年、二二四頁。邦訳を参考にしたが、訳文は新たに翻訳し直したものである。なお［　］内は訳し直した筆者による補いである。）

(54)「僕もコチコチで志村さんも固くなつた――黒澤明「生きる」を語る」（清水千代太による黒澤明へのインタビュー）、『キネマ旬報』二月上旬号、一九五三年、六二頁。都築、前掲書、二七頁を参照のこと。