

# 映像作品『Architecture d'aujourd'hui (今日の建築)』の字幕と 映像の参照関係において表出する光とその陰について

浦野歩

## 序

この文章は、一九三〇年、ピエール・シュナル (Pierre Chenal、一九〇四—一九九〇) によって制作されたモノクロの映像作品『Architecture d'aujourd'hui』(邦訳名『今日の建築』)の短縮版の映像(「序」では以下、レ短縮版)。一章以降ではこちらを『今日の建築』と呼ぶ)に登場する建築物についての記述である。この映像の完全版(以下、単にレ完全版)の動画へのリンクが掲載されている Planum『The Journal of Urbanism』の記事によれば、レ短縮版は、全十八分ほどの長さのある、完全

版から八分短くなっている<sup>(1)</sup>。元々はBGMが付けられたものとして公開されたが、現在ではその音源が失われてしまったため、実質的にサイレント映画となっている。

この映像のプロデューサーは、オーギュスト・ペレ (Auguste Perret、一八七四—一九五四)とロベール・マレリス・ステヴァン (Robert Mallet Stevens、一八八六—一九四五)によって一九三〇年に創刊された建築批評雑誌『今日の建築 (Architecture d'aujourd'hui)』である。Planumの記事では、この映像は、当時最新とされた建物を支える理念を紹介すること、かつ雑誌『今日の建築』がその理念に基づいた建築批評雑誌であると喧

伝すること、の二点を目的としたものであったとされている。

「完全版」を参照してみると、開始から四分間で、このペレ、ステヴァンの二人と、ル・コルビュジエ (Le Corbusier: 一八八七—一九六五) が、三者三様に鉄筋コンクリートを用いた建物を建てていることが紹介されている。残りの四分分ではコルビュジエの建築思想に関する字幕とコルビュジエの建物及び都市計画が示されている。

「短縮版」はこの後半十四分の映像を短縮し、「完全版」の開始四分で登場していたコルビュジエの「ベサックの集合住宅」の映像を途中に挿入することで、コルビュジエの建物や計画案のみを取扱った内容に改変されている。その改変点はいずれも、コルビュジエの建物をプロモーションするという側面をより強く押し出すものになっている。

本稿の主眼は、「短縮版」のモノクロ映像が映し出される際に必ず現れる白と黒が、字幕が言及する撮影対象の明暗に回収されない様子を記述し、その回収の不可能性から判明する映像の「陰」について、それがどのような様相を呈するかを明らかにすることである。特に本稿は、「短縮版」において観取できるものが何か、を巡り展開される。その際、「短縮版」を字幕の制作者とされるコルビュジエやシユナル本人の表現として扱うことを避けることとする。その理由は三つある。

一 『今日の建築』について、映像、建築ともに主たる制作者はいただろうが、それ以外にも複数の人間が係わるだろう表現媒体であり、またこの映像の作成年代においては撮影機材やフィルムの感光度が十分発達していなかったため映像の明暗を制作者たちが意図どおりに調節することが不可能であり、さらにデジタルデータ化され液晶画面に投影された形で筆者が鑑賞することになったものであるがゆえに、「短縮版」は既に、当初の制作者と目されるコルビュジエやシユナルの意図からは大いに外れた映像としてしか成立していかないと言えるが、筆者は、現在目にするのできるその「短縮版」にこそ注目したいから。

二 筆者が現在参照できる映像形式を持つ「短縮版」においてなお、コルビュジエないしシユナルの意志によるものと判断しやすい要素として字幕が挙げられる。その字幕を本稿で扱うに際しては、彼らの意志表示としてよりもむしろ、映像との関連の中で鑑賞者の見方に字幕がいかに作用するか、という面から考察することで判明する、字幕と映像との間の懸隔について注目したいのであり、この懸隔について、コルビュジエやシユナルが意図的に表現したと考えるには無理があるから。

三 その懸隔の形成のされ方に注目することで、本来的には映っているにもかかわらず鑑賞者に無視されてしまう映像の次

元が析出されることとなる。ここから明らかに、その次元における建物と映像との相互作用の仕方と、その相互作用を惹起している映像上の存在に筆者は言及したのであり、この段階では映像内の建物の設計者であるコルビュジエが、いかに建物としてそれを表現しているか、ということに言及する必要がないから。

この三点の理由から、本稿では、『今日の建築』という映像が映し出されている際に、鑑賞者である筆者にとってわかる限りのことを記述する。また、『短縮版』を現状のサイレント映像として取り扱い、映像という言葉は本稿において、スクリーンや液晶画面など何らかの媒体において光によって投影されているすべてのものを、意味するものとする。

### ○ 字幕および字幕画面について

以下の番号が振られた文は、改行ごとに、一枚の字幕画像に記されているフランス語の全文訳である。字幕画面は、黒地に白の活字で構成され、フランス語を一定程度理解している人間であれば十分に読み取り可能な程度の時間提示された後、その字幕内で記されたものに対応する何らかの事物なり人物なり環

境を捉えた映像が流れる。この訳は、基本的に五十嵐太郎『映画の建築／建築的映画』に記載された訳を踏襲したものであるが、『映画の建築／建築的映画』に掲載されている訳が全文訳ではないため、不足部分は筆者が補った。以下に続く一―三章の冒頭に記された文は、その章で主に取り上げる字幕であり、冒頭の番号は、字幕の登場順である。

- 01 自動車は、走るための機械である。
- 02 飛行機は、飛ぶための機械である。
- 03 住宅は、住むための機械である！
- 04 いまから建築家のル・コルビュジエとピエール・ジャンヌレによってつくられた三つのヴィラをお見せしよう。ガルスエの住宅。住宅の単純な美学は、近代の自動車の美学と一致していることが分かる。
- 05 細長い窓によって、完全な照度と換気が実現する。
- 06 ヴィルリッダブレーのヴィラ（筆者注・チャーチ邸のこと。以下、単にチャーチ邸）。近代の建築家は、快適さの要求と住宅の外観を両立させることができる。
- 07 今日の建築は、『テラス―庭』を提案する。
- 08 別館は、庭園において、少し離れたところに位置する。  
建築と自然は相互に価値を認め合う。

09 都市に出かける前の、ちょっとした体操。

10 一九二六年、ピロティの上のヴィラ、ポワシー（筆者注・サヴォワ邸のこと。以下、単にサヴォワ邸）。どうして、家に風を通し、湿った地面から救い出さずにいられるだろうか？

11 人工の光の助けを借りずに、食堂で行われた撮影。

12 ゆるい傾斜のスロープによって、ソラリウム（筆者注・サンルーム）に導かれる。

13 ボルドー近郊、ベサックの新しい集合住宅。標準的な住宅のタイプが作られ、最小限の原価で最大限の快適さを実現した。

14 今日、パリでさえ中心部のいくつかの通りでは、二〇世紀なのに、まるで中世の真ただ中にいるかのように人間は生きている！……

15 ル・コルビュジェは、パリを西から東へ突き抜けることと、都市の中心部を占める古い地域を取り壊すことを提案する。

16 そこには中庭のない鉄とガラスの摩天楼が建てられるだろう。四百メートル離れた摩天楼の間を高速道路がつながろう。またイムーブル・ヴィラが、古いあばら屋にとって代わるだろう。

17 サン・ルイ島、バレ・ロワイヤル、ルーヴル美術館、サン・ドニ門、サン・マルタン門の間に、ビジネス・シティがそびえ立つ。

18 自由な空間が歩行者と子供に残されるだろう。四百メートルごとに、摩天楼は四万人の職員を収容する。こうしてパリは再び現代都市になるだろう！

## 一 判断主体の同定

—— 11 人工の光の助けを借りずに、食堂で行われた撮影。

まず注目したいのは、字幕全体の中で唯一、光について直接言及している「11」である。この一文から、『今日の建築』において字幕が映像に解説を加える際、どのような立場からそれが記されるのかを読み取ることができるからである。

「11」が現れた直後に、サヴォワ邸二階にある食堂から室内全体を見渡すようにして左から右へとパンする映像が流れる。この映像に映るサヴォワ邸の室内は、「人工の光の助けを借りずに」と取り立てて記述するほど明るいものでもないように見えるが、『今日の建築』内で登場する、別の建物の室内を写した映像に比して見れば確かに相対的に明るいとは言える。たとえ

ば、チャーチ邸別館の室内映像は、サヴォワ邸の映像と同じく左から右へとパンしていくが、その途中に大きな窓ガラスが登場するまでは総じて暗いと断言してよいほど、映像での黒色の割合が多い。他の邸宅の室内ショットも同じようなものであり、それらのショットとの比較においてサヴォワ邸室内の明るさが訴えられていると考えれば納得はいく。

しかし、この字幕は、『今日の建築』で紹介される他の邸宅の室内と比較しその明るさを鑑賞者に訴える、という目的で用意されたものではない。そもそもこの映像において紹介される建物はすべて、字幕内で「今日の建築」と一括りに紹介されており、字幕が提示する建物の特徴は基本的にどの建物にも共通したものと判断されている。したがって、画面上での明るさは違えども、基本的に『今日の建築』に登場する建物の室内は、字幕では「人工の光の助けを借りずに」撮影されたものとして扱われていると言える。ここでは、「三つのヴィラ」と称された邸宅の室内ショットの中でも最もその明るさを訴えるのにふさわしい明るいショットとして選ばれたのがサヴォワ邸だったと推察される。他の邸宅との明るさ比較からはそれ以上の意味を見出すことは難しい。

むしろここで鑑賞者に訴えられている明るさとは、同時代のヨーロッパにおける一般的な住宅との比較から主張されたもの

と考えられよう。つまりここでの主張は、撮影機材の技術的制約のために、当時の一般家庭の室内は人工灯がないと撮影不可能な程度に暗いのだが、その撮影を可能にしてしまうくらいにサヴォワ邸、ひいては『今日の建築』の室内には外から十分な採光がなされている、というものである。ここで言及される明るさは、例えば鑑賞者の目の前に存在するスクリーンや液晶画面に映像が映し出される際、調整が可能な明暗ないしコントラストによって見た目の左右されてしまうような明るさとは別物であり、あくまでも撮影現場で測られるものである。つまり、この「11」とその後続く映像では、鑑賞者が受容できる映像のある一定の明るさと、字幕による撮影現場の明るさの訴えが偶さか一致したにすぎず、鑑賞者側からは字幕が提示した明暗の判断に対して疑義を呈することはできないということになる。鑑賞者にとって字幕に記された明暗の判断は所与のものであるのだ。しかし偶さか一致したに過ぎないといえ、鑑賞者側から、字幕に記された明暗の判断に対して頻繁に疑義を呈さざるを得ないほどに、字幕において主張される明暗と、映像において観取できる明暗との間に違いのある場面が多くあるわけではない。むしろ鑑賞者にとってすんなりと見てしまえるものだ。なので、字幕と映像の両方を観ることになる鑑賞者側からは、字幕に提示された判断があたかもその字幕の後に続く映像を元

にしたものと受容されてしまう。字幕は、その後に関わり続ける映像が、その建物や場所にある設備や外観、その場の明るさ・暗さを映してはいないが、基本的にそれらはすべて参考映像であるとする態度で記されているが、一方で鑑賞者側から見れば、字幕の後に続く映像が明暗についての証拠映像と受け止められてしまう形になっているのである。このことから、字幕を参照しそれに続く映像における建物を評価する鑑賞者と、あくまでも撮影現場を参照し映像に映っている実際の建物に対する評価を提示する字幕との判断の齟齬が、やがてどこかの段階で生じることになるだろう。しかしその齟齬がいかなる段階でどのよう

に生じるのか、またそもそもそんな齟齬が生じるのか、については議論を要するので、もうしばらく「11」から読みとれることを記述することとする。

「11」において撮影機材は、建物が用意する撮影環境に左右される類の明暗を測る、いわば観測機として扱われている。つまり、室内の撮影に際し人工灯による光の照射がなく自然光だけが利用されていることを前提とした上で、明暗の判断の拠り所として、そこが撮影可能であるか否かを測るものである。ここで観測機として機能する、当時撮影に一般的に用いられていたであろう撮影機材全般を、本稿では総じて「カメラ」と呼ぶことにする。

では、「カメラ」に基づく形で、映像に映る室内の明るさなり暗さなりを判断する主体は誰なのか。

ここで、その判断を提示する字幕自体に注目してみる。字幕が文字ないし言葉として読み取られる際には、必然的に発話主体、ないし発話主体たる一人称的な存在が想定されるが、特に本稿では字幕から想定されるこの主体のことを、明暗の判断主体として扱うのが妥当ではないかと筆者は考える。理由としては、「序」で記載した三つの理由のうち、特に第二の理由により、この映像の外部情報を参照せざるを得ない字幕の制作主体すなわちコルビュジエやシュナルを想定すべきではないと考えるからである。しかし一方で、この映像における字幕には、それが言葉として読まれる限り必ず存在するはずの一人称的主体を示す言葉、すなわち「私」などの呼称もまた一切登場しない。この一人称的主体の呼称として最も一般的なものとしては、例えば語り手、ないし書き手があるだろう。書き手ないし語り手という言葉を使うのであれば、外部情報から字幕の制作主体として同定されうるコルビュジエやシュナルではない、字幕そのものから想定される限りの書き手、語り手のことを発話主体と呼びたいのである。しかし単に主体の名を書き手、語り手とするには、制作主体のイメージが強い言葉なので、本稿では字幕の発話主体として想定される者を仮に「字幕」と表記すること

とする。この表記は、文字列として映像に現れる、普通の意味での字幕との混乱を避けるためのものである。

この主体たる〈字幕〉の目的とは、一言で言えば、字幕として提示される文字列の意味内容を余すことなく鑑賞者に伝えることで、『今日の建築』というこの映像作品に登場する建物がどのようなものか、すなわち「今日の建築」とは何なのかを鑑賞者に示すことである。では、〈字幕〉にとって「今日の建築」とは何か。明暗について記載された字幕を参照しつつ、この問題を考えていくこととする。

## 二 〈字幕〉における「今日の建築」

04 住宅の単純な美学は、近代の自動車の美学と一致していることが分かる。

05 細長い窓によって、完全な照度と換気が実現する。

06 近代の建築家は、快適さの要求と住宅の外観を両立させることができる。

14 今日、パリでさえ中心部のいくつかの通りでは、二〇世紀なのに、まるで中世の真っただ中にあるかのように入間は生きている！……

〈字幕〉は〈カメラ〉に基づいて明暗の評価を下す判断主体である。つまり〈字幕〉は撮影現場の明るさや、撮影機材の技術的制約を知りうる者でもある。加えて、基本的に字幕には、字幕画面の直後から続くショットに映されている建物の名とその特徴、およびそれらを撮影した際の周辺環境が記されていることから、〈字幕〉は何をどのように撮影したのかも知っている者としてよいだろう。では、その明暗の判断を提示することによって〈字幕〉は鑑賞者に対し、映像ないし映像に登場する建物をどのようなものとして提示することになるのだろうか。ここで問題となるのは、明暗そのものの判断の仕方、ないし判断根拠からわかる、〈字幕〉の明暗に対する価値判断である。

この価値判断の問題について考える際に参照すべきは「14」である。この字幕が提示された後、立て続けに三つの路地のカットが登場する。三つの路地はそれぞれ別物であると思われるが、三つとも日陰にその大半を覆われている。この路地のカットには、二人の人影が映り込んでいる。この二人は、鑑賞者からはその姿恰好がどのようなものか知ることができないほど黒い。この二人の黒さから、撮影されている路地の暗さが伺えるものとなっている。字幕を参照すれば、その暗い路地がパリの中心部のどこかであることがわかる。このパリの薄暗い路地を、字幕では「二〇世紀なのに、まるで中世の真っただ中にあるか

のように人間が生きている」場所としている。ここで言う「二〇世紀なのに、まるで中世の真っただ中にいるかのよう」に生きている人間とは、映像に照らせばまさにこの二人のことを指していると思われる。そして「なのに」という逆説から、「〈字幕〉はこの状態がおよそ望ましい状態ではない」ということを訴えているのだと鑑賞者から判断されることになるだろう。この二人はただただ黒くそれ以外の情報は一切わからない。それゆえ、鑑賞者にとっては、字幕が忌避すべきとしているのは人の黒さ、つまり二人を映像上で黒くしてしまったその場所の暗さでしかないかと判断されるだろう。鑑賞者にとって、「〈字幕〉」はここで、「カメラ」という観測機を用いて明暗を判別するだけでなく、その明暗についての価値判断、すなわち暗さに対する忌避感を表明しているのである。逆に「11」を参照する限りでは、「〈字幕〉」はある一定以上の明るさをもつ室内を注目に値するものとして提示しているがゆえに、明るさに対する好感を表明していると言える。明暗に対して「〈字幕〉」は鑑賞者にこのようにはっきりとした価値判断を示していると言えるが、この価値判断はそのまま、「〈字幕〉」にとって「今日の建築」において何が達成されるべきかという問題に直結するものである。

この問題を追究する際に参照すべき字幕は「06」である。この字幕によれば、「今日の建築」たる明るい室内を持つ建物で

は、「快適さの要求と住宅の外観」が「両立」しているべきであるという。ここで言う「両立」に際し建物に具体的に何が求められているのか、一見わかりづらいが、遡ってガルシェの住宅を紹介する「04」から、その意味するところを伺い知ることができる。この字幕は、直後の場面で登場する自動車と、その自動車が乗りつけるガルシェの住宅の形を対比するものであるが、この対比から「〈字幕〉」は、建物が機能美に基づくもの、すなわち、ある目的に向かって必要な技術のみを用いることで生み出されたもののその形は美しい、という発想に基づき建てられたものであることを提示しているのだ、と鑑賞者に受容されるだろう<sup>3)</sup>。その美観は既に「03」でも直接的に言及されているものである。「建物の外観」はファサードと読み換えられるが、ここで達成されるべき機能美については、「04」の直後に登場するショットにおいて自動車と対比されているのがファサードであることから、鑑賞者にとってもこのファサードにおいて達成されるべきものとして訴えられていると言える。

では、ここで言われている「快適さ」とは何を指すのか。そしてその「快適さの要求」が満たされる際には、どのようなファサードのある建物を、「〈字幕〉」はよしとするのか。

この映像では一貫して住宅が扱われ、また「〈字幕〉」は住環境についての主張を繰り返しているので、「快適さ」とは、特に

その居住性を指すと鑑賞者は判断するだろう。加えて、「11」で主張されていることを考えれば、その居住空間に、「人工の光」ではない天然の光が一定以上取り込まれていることが住人の「快適さ」につながると〈字幕〉は主張していると言える。

つまり鑑賞者にとって〈字幕〉の明暗の判断は、そのままその住宅が「快適さの要求」に答えているか否かの判断にもなるのである。この条件の下で「快適さ」を求めるのであれば、自然光を十全に取り入れる設備が必要となる。自然光を取り込むための明り取りになりうる設備として一番に挙がるのは窓である。ここで、窓が満たすことになる、住人からの「快適さ」の要求

「一定以上の日光の取り込み、と両立しうる「建物の外観」  
ファサードが、映像にてどうあるものだと鑑賞者が見るのか、そこに窓はどのように作用するのかを考えることにする。

「04」の字幕の直後にある「05」は、窓に唯一言及しているものである。この字幕では、その前後で紹介されるガルシェの住宅において採光と換気という要求を満たす設備として、「細長い窓」すなわち連続水平窓<sup>④</sup>が紹介される。ここでは特に「照度」すなわち室内への採光の具合を確かめるために用意されたショット群が登場する。「05」の前後で映される「細長い窓」についてのショット群である。「05」前の映像は、連続水平窓と、日の光に照らしたされた白い外壁を見せるファサードが

様々な角度や視点から映された、いわゆる外観ショットであり、「05」直後にあるショットが、同じ建物を室内から映したものであることが鑑賞者から容易にわかるようになっていいる。

その際、〈字幕〉が提示する室内「照度」の確保の前提条件となる、建物に対する自然光の照射の十分さを鑑賞者に提示する映像内の要素は、唯一、壁の白さのみである。「05」には連続水平窓から室内への照度が完全だ、と記載されているだけで、外壁の白さと、太陽が建物を照らす明るさとが一致していると〈字幕〉が判断しているのかどうかを必ずしも確認できるわけではないが、〈字幕〉は「快適さの要求と住宅の外観」の「両立」を見せるはずの「今日の建築」の一例たるガルシェの住宅において、「快適さ」を保証する室内の「照度」の確保という目的に対して「住宅の外観」たるファサードが十全に込えている様子を鑑賞者に見せているはずであり、ファサードを映す映像の中で、〈字幕〉の意志に込える上での前提となる太陽光による照りだしが十分であると鑑賞者に判断されうる要素は、壁の白さしかないのだ。

ここで壁の白さとは、〈字幕〉が実際のところ何を明暗の判断基準としているのかは別として、鑑賞者に対し以上に示した〈字幕〉の判断を納得させうるものは映像上の何なのか、という問題への回答として用意される。したがって壁の白さは、そ

の白色が何に由来するのであれ、結果としてその建物が何の邪魔もなく日光に照らしだされていることの証左であると鑑賞者に納得されうる状態であることが、鑑賞者の、〈字幕〉との関係にとつて重要である。〈カメラ〉を参照し現場の明るさを訴えようとする〈字幕〉とは対照的に、たとえ壁が白塗りであり実際のところ現場にあまり日照がなかったとしても、映像においてそれが白く映っていれば〈字幕〉の主張は鑑賞者にとつては納得できるものであり、鑑賞者にとつて〈字幕〉との関係で重視されるのはむしろ映像と〈字幕〉の主張の見かけ上の一致である。鑑賞者側から求められる映像と〈字幕〉の主張との一致において、初めて、映像上で壁の白さ+連続水平窓があるフアサードⅡ〈字幕〉の訴える十全な明るさⅡ〈字幕〉の訴える「快適さ」の確保Ⅱ〈字幕〉の訴える「今日の建築」、という等式が成立するのである。

ただ、「05」前後の映像では、外観ショットにおいて期待される採光に比して、肝心の室内ショットは、室内への採光が十分に不足しているのかどうか、甚だ疑問だと言えらる程度には暗い。しかし〈字幕〉は、その採光の度合いが「完璧」であると主張する。〈字幕〉は〈カメラ〉に基づき明るいと言っているので、現場を知らない鑑賞者の立場からは、少なくともそこで訴えられている室内の明るさを否定することはできない。それ

ゆえに、「快適さの要求と住宅の外観」の両立に関して、「快適さの要求」を満たしているかどうか、つまり室内が明るいかどうかについて、鑑賞者は〈字幕〉の主張を受け入れるよりほかなり。

### 三 〈字幕の光〉

15 ル・コルビュジェは、パリを西から東へ突き抜けることと、都市の中心部を占める古い地域を取り壊すことを提案する。

16 そこには中庭のない鉄とガラスの摩天楼が建てられるだろう。(……)。またイムール・ヴィラが、古いあばら屋にとつて代わるだろう。

18 (……)。こうしてパリは再び現代都市になるだろう！

鑑賞者は、映像上で白い壁と連続水平窓を持つ建物Ⅱ〈字幕〉の訴える「今日の建築」、という図式に則って映像と〈字幕〉の主張を結び付けて映像を鑑賞することが可能だが、しかしこの図式は、映像を参照する鑑賞者と〈字幕〉との明暗の判断、すなわち「快適さ」に対する判断が一致してこそ初めて成

立するものである。この図式は、特にこの映像の終わりに近づくにつれて、縮減し、あるいはまったく機能しなくなっていく。その局面に至るのは、「鉄とガラスの摩天楼」、及び「イムープル・ヴィラ」の二つである。

まずは、「鉄とガラスの摩天楼」に関する〈字幕〉の解説と、映像上の摩天楼とが、鑑賞者にとってどのような関係をとっているのかを見ていくことにする。「鉄とガラスの摩天楼」に言及している字幕は「16」である。その直前の「15」では、「ル・コルビュジェ」がパリの都市計画を提案していると述べられ、さらに「ル・コルビュジェ」によるその計画において重要な建物と思われる「鉄とガラスの摩天楼」が紹介される。最初の「鉄とガラスの摩天楼」の模型には、ガラスを模していると思われる素材が使用されていることから、この建物が採光に配慮して計画されていることがわかる。ここでは連続水平窓は採用されず、全面がガラス張りの建物となっているが、これ自体は住宅から高層ビルへと建物の規模が変わったことで採光設備が変わったのだと納得することができる。しかし、ガラスを模したと思しきその素材が光を透過する様子が映されることは一切なく、真っ黒である。実際に光を通して様子は映されないまま、さらにこの後のショットでは、真っ白な十字型の摩天楼の林立する都市模型が映される。このショットの摩天楼模型で

は、そのファサードにガラスを模した素材すら用いられておらず、もはやただの白い建物となっている。しかし、そのことに関しても〈字幕〉は何ら疑義を差し挟まず、それらの光景を映したショットの後、「18」でパリに「現代都市」が成立すると断言する。ここに至り、鑑賞者が、映像上の建物Ⅱ「今日の建築」であると判断するための要素の内、内部の照度を確保するための設備の存在は看過され、「快適さの要求と住宅の外観」の「両立」を示すという〈字幕〉の目的において、建物外部の照度のみが〈字幕〉にとっての問題となる。つまり、〈字幕〉の訴える「今日の建築」Ⅱ映像上で白いファサードを持つ建物という形に図式が改められるのだ。

しかし、さらにこの図式すら鑑賞者に放棄させる建物が、〈字幕〉によって紹介される。それが「イムープル・ヴィラ」である。「16」の内容によれば、「イムープル・ヴィラ」とは、「鉄とガラスの摩天楼」とともにそのパリの路地の暗さを改善するために用意された建物、つまり「中世の真っただ中にあるかのように」生きている人間たちが住まう「古いあばら屋」として代わるべき存在であり、したがって「今日の建築」と呼ぶべき建物である。しかし、「イムープル・ヴィラ」が字幕で紹介された後に続く映像では、どれが「イムープル・ヴィラ」かを判断することは、映像外から得た事前情報がなければ不可

能であり、事前情報があったとしても注意深く見なければわからない。表面がガラスの摩天楼模型が十秒ほど映されたショットの後に初めてイムブル・ヴィラは模型として登場している。都市の中央に立つ四本の摩天楼の模型の左右に、白色で、コの字型のものが三つ繋がれ、鎖のような形になっている細い板のようなものが登場する。実はこれがイムブル・ヴィラであるのだが、それが字幕の示す「イムブル・ヴィラ」であると鑑賞者が判断できる要素はないと言える。これまで邸宅として登場した「ヴィラ」とはまったく違う形であり、映像上ではおおよそ細長い板が並んでいるようにしか見え、またその細長い板が建物模型であると紹介されてもいけないので、何かのオブジェだろうと見るのが普通だろう。「イムブル・ヴィラ」が紹介される字幕画面から、十秒ほどの長さのショットを一つ挟んで登場するということも併せて考えれば、鑑賞者がその白く細い板と「イムブル・ヴィラ」を、字幕と映像とだけから結び付けるのはほぼ不可能である。鑑賞者はここにおいて映像を参照して「今日の建築」たる「イムブル・ヴィラ」の現れを知ることとは叶わなくなってしまう。「イムブル・ヴィラ」は〈字幕〉によって「今日の建築」であるとされながら、その実体に当たるものを、鑑賞者は映像から判断できないのだ。ここにおいて、結局のところ〈字幕〉にとっては、連続水平窓や白のフ

ァサードの存在すらも参考程度のものでしかなかったことが明らかになる。〈字幕〉は、撮影現場を知るといったただその一点において、建物が「今日の建築」でありうるかどうかの判断について鑑賞者に優越する者であり、表題ともなっている「今日の建築」が結局は何であり、どういったものを指し、それが将来どのような環境を実現するのか、をすべて明らかにする者であるがゆえに、「今日の建築」を参照しようとしていた鑑賞者の目を字幕画面に留めることとなる。そこにはもはや白いファサードを持つ建物など存在せず、白い活字だけが並んでいるのである。

しかしここで、鑑賞者がその目に何を見ることになるか、という点から改めてこのことを考えると、映像をとことん還元していけば、残るのは光と影であり、そこから改めて映像を見直すとき、字幕の白も、「三つのヴィラ」や「鉄とガラスの摩天楼」などの白いファサードをもつ「今日の建築」も、元を辿るとスクリーン、ないしそれに類するものに投影された光であることが判明する。映像の技術的な側面から考えれば、例えば白い部分は映写機内にある映写ランプの光がポジフィルムないしポジプリントの白地の領域を通じてスクリーンに映し出されたものであり、また逆に黒い部分はポジフィルムないしポジプリントの黒地によって光のほとんどが遮られた結果スクリーン上で黒

として映し出されたものである。また、本稿で筆者は『今日の建築』をデジタルデータとして参照しているが、デジタル化されたものであっても、それが映像である限り最終的には必ず何らかの光によってスクリーンに類するものの上に投影される。

そう考えれば、白い活字を見るとときと白いファサードを持つ建物を見るとときとは、映像上で同じ白を鑑賞者は目にしていると言える。つまり、この二つはともに本来は映写機から照射された光がスクリーン上に投影されたものであり、いわばファサードとしての映像という、ここに映っているものは何かという質問に対する答えとしても皮相で、それゆえ事実には則したという意味でもっとも真っ当と言えるレベルにおいて、同質の白であるものだ。しかし、〈字幕〉は、白い活字のある字幕画面のファサードを、建物を映す映像のファサードに優先するものとして提示することで、鑑賞者に「今日の建築」がどういうものかを見せる。〈字幕〉の主張では、字幕画面と建物を映す映像との間には一種のヒエラルキーとも言える参照関係が存在するからである。そして鑑賞者の目は「今日の建築」が何たるかを追う限りにおいて、字幕画面の字幕は単に意味情報を伝えるためにだけ機能する。結果、鑑賞者のその目には、文字列の白ささえ閑却されることになる。しかし事実的な観点から言えば、その意味情報を取得するに際し、鑑賞者の目には必ず白

い活字が映るのであり、白いファサードを見ることによって「今日の建築」を観取する、というプロセスそのものは、どの建物の提示においても変わっていない。

そしてこのような形で「今日の建築」を観取した結果、建物を映すスクリーン上で白色として投影されているはずの映写機由来の光は、〈字幕〉の主張を受けた鑑賞者によって、太陽由来の自然光として観取されることになる。〈字幕〉によって映写ランプの光から自然光へと交換されたこの光を〈字幕の光〉と命名するとすれば、〈字幕の光〉は映像上で建物の形をなすものを「今日の建築」として投影することになる。そしてその光源となるのは、「今日の建築」を観取する鑑賞者による受容においては、〈字幕〉が現場において感知した太陽であるが、それは画面に一切登場しない。あくまで〈字幕〉の主張からそれが存在するとされるだけであり、その限りに対して〈字幕の光〉の光源は〈字幕〉によって提示される、映像上には映らないどこかにあるものだ。しかし上述したように、ファサードとしての映像レベルでは、〈字幕〉の主張を受け止める鑑賞者の目に受容されているのは白い活字からの光であるがゆえに、〈字幕の光〉の光源とは、本来的には文字列としての字幕となるのである。

しかし、鑑賞者の観取においては〈字幕〉が〈字幕の光〉の

光源の在り処を示す主体として実質的に機能しているがゆえに、このレベルのことは等閑視されてしまう。〈字幕〉は、光を変質させることによって、建物の映る映像において映写機の光を自然光とするだけでなく、字幕画面の白色をも忘却させるのである。つまり、スクリーン上に光が投影されているという、映像が映像として成立する初期段階を踏まえたファサードとしての映像という見方が、映像全体から忘失させられているのである。『今日の建築』では、こうして〈字幕〉による光の収奪がおこなわれている。その収奪とは、映像がまずもってファサードであるということを経験者に忘れさせることで、白いファサードを持つ建物を「今日の建築」にしてしまう、〈字幕の光〉による映像の光の収奪である。

#### 四 〈陰〉

しかし一方で、〈字幕の光〉がどういふものであるか、そしてその光の収奪がどのようにおこなわれるかを知ること、〈字幕の光〉に照らされることのない、いわば〈字幕の陰〉と呼べるものもまたこの映像に登場していることに鑑賞者は気付き、ファサードという映像のレベルに再び相対することとなる。〈字幕の陰〉としてまず挙げられるのが、連続水平窓に見るこ

とのできる黒である。窓を建物の外から眺めた場合、その向こう側に見えるのは当然ながら室内である。その室内は、『今日の建築』においてはほぼ黒くなっている。窓の奥が黒いのは、室内が外部に比べて暗いからである。つまりこの黒は、建物の奥まった場所に潜む暗さを提示する黒である。しかし〈字幕〉の主張によれば、それらの室内は日の光の差し込む明るい場所であるから、その暗さを〈字幕〉は無視し、「三つのヴィラ」を「今日の建築」と見なすこととなる。連続水平窓が使用されている場合、その向こう側にある空間は撮影に際し人工灯が必要とされない程度に明るいはずである。ここでは、〈字幕〉にとって連続水平窓の奥の黒は暗さを意味するものではなく、明暗の評価を免れたものとなる。再び技術的なレベルで考えれば、この黒は撮影対象の元の色によるものなのか、撮影現場の暗さによるものなのか、映像からは原理的に把握不可能だが、それは、フィルム上に一定以上感光した領域がある場合、実物を見る際にはグラデーションや物の微妙な色があるかもしれない部分も、すべて同質の黒で潰されてしまうからだ。しかも、そこからさらにスクリーンへの投影という過程を経ているので、スクリーン上で黒は黒以上のものとはなりえない。映像をファサードレベルから考えた場合には、モノクロの映像ではスクリーンに白と黒しか存在しないが、〈字幕〉は、黒を必ずしも黒と

見せるわけではない。連続水平窓の奥は〈字幕の光〉に照らされているがゆえに暗くはない、ゆえにスクリーン上での黒さは偶然そう見えてしまっているだけのことだ。こうした黒の在り様は、〈字幕の光〉が成立する際に生起するものなので、〈字幕の陰〉と呼べる。

この〈字幕の陰〉によって思い出されることは、映像がスクリーン上に投影された光と影からできていくということだ。このように映像はファサード、つまり二次元でしか存在しえないのだが、それゆえに建物が持つ奥なる様相を十全にそのスクリーン上に映すことが本来的には不可能である。このことを逆に建物の側から考えれば、建物は本来的にファサードには還元しえないものであるがゆえに、己自身を映像に十全に映そうとしても必ず映像に由来するとしか言えないようなものをスクリーン上にもたらししてしまうのである。その一つが連続水平窓の黒である。〈字幕の陰〉としての黒は、ファサードとして映像を見た際には、あくまでも映像における黒色領域でしかないが、一方で上述したように、映像上の黒は元あったグラデーションや色を潰してしまった結果生まれたものなので、黒色と白色の配置ないしその形からいかようにも解釈されうるものであり、また同時に、いかように解釈されようとする解釈が十全にその黒を表現し尽くしていると裏付けることができなないものでもあ

る。ファサードとしての映像は、この〈字幕の陰〉が観取されるや否や、一気に〈字幕〉との関係におけるヒエラルキーを逆転させる。〈字幕〉が現場を知っているという一点もまた、映像の全的な解釈を可能にすることはない、ということが、〈字幕の陰〉の存在によって判明するからだ。

しかし、〈字幕の陰〉という存在に気付くことによって鑑賞者がファサードとしての映像というものだけを見ることになるとは限らない。というよりも、映像をそうしたものとしてだけ見ることもまた、限りなく不可能に近い。確かに本稿においては〈字幕の陰〉という名を引き受けるのが黒であったが、それは〈字幕〉の存在ゆえに登場したものではなく、あくまでも最初から、映像のもっとも皮相なレベルであるはずのスクリーン上の現れに既に登場しているものであり、事実に言えば常に鑑賞者の目に捉えられていたはずである。それだけ映像をファサードとして見るといえるのは難しいことであり、またすぐに鑑賞者から忘却されるものだ。

〈字幕の陰〉たるこの黒はもっとも皮相なレベルにあるからこそ、あらゆるレベルにおいて〈陰〉としか呼びぶようなものではないのであるが、これは建物の開口部だからこそ見えたものだと言えるかもしれない。つまり、建物は、その外観から眺めた場合、

手前側より暗くなる奥を持つために、開口部は大抵の場合モノクロ映像において黒くなるのだが、その黒の由来が映像を見るだけでは非常にわかりづらく、それが黒ければ黒いほど暗い場所なのか黒いものなのかを判別することが不可能になるがゆえに、ただ黒だ、と答えるよりほかない、そんな〈陰〉を伴うも

のとして映像に登場するのである。そのように、映像と建築という二つの表現媒体がお互いにもう一方を突き刺しているような野蛮な現場がこの〈陰〉なる領域であり、本稿で記述してきた各ファサード間の攻防もまた、この〈陰〉の存在ゆえに引き起こされたものなのだ。

## 註

- (1) 短縮版については <http://www.ccaqcca/en/ccarecommen ds/15961-architecture-dajournal-hui-the-film> の「完全版」について <http://www.jpanum.net/three-film-by-chenai> にそれぞれ、動画へのリンクと、それに基づいた記事が掲載されている。
- (2) 一九二六年という表記について、「完全版」のオランダ語字幕でも同様の表記がなされているが、設計受諾が一九二八年で、躯体工事が完了したのが一九二九年十月、一九三〇年二月に実

- 施設設計が完了し、竣工は一九三一年春のことであるので、誤記と思われる。
- (3) 機能主義的な建築の見方については、エドワード・R・デ・ザーコ『機能主義理論の系譜』（山本学治、稲葉武司訳、鹿島出版会、一九七二年）などを参照した。
- (4) 水平方向にある一定の幅を持つガラス窓が連続しているものがあり、リボン窓とも呼ばれる。

参考文献

ドナルド・アルブレヒト『映画に見る近代建築』萩正勝訳、鹿島出版会、二〇〇八年。

ステイヴン・パーク『ル・コルビュジエの住宅』3Dパース全集』田所辰之助監修、菅しおり訳、X-Knowledge、二〇一三年。

ビアトリス・コロミーナ『マスメディアとしての近代建築』アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』松畑強訳、鹿島出版会、一九九六年。

エドワード・R・デ・ザエロ『機能主義理論の系譜』山本学治、稲

参考URL

<http://www.planum.net/three-film-by-chenal>

<http://www.cca.qc.ca/en/cca-recommends/1596-larchitecture-d->

葉武司訳、鹿島出版会、一九七二年。

ジャック・リュカン『ル・コルビュジエ事典』加藤邦男訳、中央公論美術出版、二〇〇七年。

五十嵐太郎『映画的建筑—建築的映画』春秋社、二〇〇九年。

五十嵐太郎『プロモーション・ビデオとしての『今日の建築』』、『H OME特別編集NO1ル・コルビュジエ』パリ、白の時代』第二十四号、X-Knowledge、二〇〇四年所収、一三六一—一三七頁。

[aujourd'hui-the-film](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<http://www.fondationlecorbusier.fr>

(う)の あゆむ／博士後期課程)