〔書評〕

# 禧美智章著『アニメーションの想像力
## ―文字テクスト／映像テクストの想像力の往還―』

西田谷　洋

アニメーションが盛んに制作・公開・放映されている現在、批評家や映像研究者だけでなく日本近代文学研究者がアニメーションを検討の素材とするようになって久しい。しかし、それは、批評家の提示した、文化史にそぐわない枠組みやジャーゴンに無批判に従ったり、研究史や歴史的社会的文脈をふまえない対象作家・作品の解釈や、単に現代思想を応用した物語解釈にとどまり、アニメーションの特性たる映像分析を中心的な対象とした検討の蓄積は未だ十分とは言いがたいのではないだろうか。

さて、アニメーションの中には小説を原作とするもの、ノベライズ化されるものもある。こうした「文学×アニメーション」相関はメディア・ジャンル・情報量の点で異なる諸水準・諸要素の増減・対立・分裂を伴うテクストの創造と受容の関係である。その点で、文学とアニメーションのメディア変更や解釈の更新とは不確定なプロセスを伴うテクストの範列的な移行と言えよう。またアニメーションの流通・普及はテクストのシンタグマティックな移行であり、ジャンルの力学とアダプテーションの機構が検討される。前者はサブジャンルの何が台頭し何が衰退するか、対立し合うジャンル・テクスト間に共通する要素を発見するような作業を伴い、後者はテクストの変化性／安定性を注目することになろう。

それに対し、立命館大学に提出された同題の博士論文を大幅に加筆・修正した本書では、分析方法、アニメ産業、映像分析、物語分析を組み合わせて、前述の課題をクリアしつつ、日本近代文学研究としての総合的なアニメーション研究を目指したものと言えよう。

第一章「「アニメ」と「アニメーション」」において、日本のアニメーションを連続的に捉えるべく、フルアニメーションもリミッテッド・アニメーションも共に「アニメーション」と呼び、文

学研究の方法と映像研究の方法によって「言語」（音声）と「映像」（動き）からなるアニメーション／映画を、そしてその「間隔（インターバル）」を「読む」方法論を提示する。アニメーションは、「受動的なメディアではなく、観客が「想像力」を駆使し参画することが求められる」からである。文学やシナリオから絵コンテを経て映像作品へ、読者・製作者・観客の「想像力」はどのように伝播するのかが検討される。したがって想像力という受容者の参入こそが本書の分析方法において核となる。

第二章「アニメーションと〈新〉植民地主義」は、アニメーション制作現場を検討することで生産の環境を分析する。現代アニメーションは、「クール・ジャパン」のスローガンによってソフトパワーとして国内外から賞賛されている。しかし、制作現場ではアニメーターの労働環境が劣悪であることや、アニメーション制作の海外へのアウトソーシング等から、「ジャパニメーション」という言葉が不可視化してきた〈新〉植民地主義的な意識を明らかにする。第二章では、内容や映像にのみ着目する先行論が隠蔽してきたものに注目した意義がある。

第三章「日本における初期アニメーションの批評性」は、初期アニメーション『煙突屋ペロー』と『海の神兵』の分析を行う。アマチュア集団童映社によって制作された影絵アニメーション『煙突屋ペロー』は、物語性を組み込んだ意欲作として、日本プロレタリア映画同盟（プロキノ）によって反戦の意味を見いだされ、「子ども向けの漫画映画が大人にも通用する」というアニメーションの大衆的な伝播する力を示した。戦意昂揚のための国策映画である瀬尾光世監督『海の神兵』は、美しく楽しい日常の描写等の「平和的な形式」によって植民地政策に資し、ジブリ映画の平和な形式が海外の戦闘地や植民地の風景を媒介とした植民地主義的なノスタルジーへと変奏されることを指摘する。また、第四章「戦後アニメーションの胎動」では、戦後アニメーションの流れが概観される。教育映画やＧＨＱ政策との関わりで『魔法のペン』は自己検閲的にアメリカの意向に沿うように制作される。アニメーションが産業として立ち上がる過程で『白蛇伝』では戦前からの技術が継承されるように、東映動画は戦前／戦後、リミテッド／フルいずれとも繋がるとする新たな見解が提示される。第三章～第四章での歴史的な受容やモデルの調査によって、第二章での植民地主義的な横領・収奪の枠組みと結び付く現代にまで繋がる問題が示される。

第五章～第七章は間メディアと理論をめぐる本書の中心を成すパートである。

第五章「文学と映画、アニメーション」では、戯曲・小説とアニメーションの視覚性を軸とした間メディア的想像力の伝播を考察する。このとき、視覚性は身体に反応を引き起こす権力関係の効果として捉えられる。泉鏡花原作では、映画『天守物語』の「時間イメージ」を通した戯曲『天守物語』の視覚性を検討する。映画『天守物語』は、演劇をカメラで撮影しただけの演劇中継ではなく、映画技法を用いることで、知覚し、情動が起こり、行動

する「運動イメージ」の「感覚運動図式」を崩壊させる「時間イメージ」が関与し、視覚性と内的な想像力の関係が間メディア的に変容していくかを考察する。また、宮沢賢治原作では、小説『銀河鉄道の夜』の語り手とアニメ版『宮沢賢治銀河鉄道の夜』との比較考察では、『銀河鉄道の夜』の存在が問題となっている。映画の「カメラ・アイ」の影響を受けたとされる小説『銀河鉄道の夜』の語り手をパラドックス的な存在とし、アニメ版『銀河鉄道の夜』では擬人化された猫と感情表現の希薄さによって観客に「イメージ」を読ませることによって『銀河鉄道の夜』を多様な解釈に開いていく。

第六章「映画監督、押井守の挑戦」は、押井映画の虚構制作方法を分析する。『イノセンス』は３Ｄ素材のオブジェクトに手描きのテクスチャを貼り付けるカメラマップによる３Ｄの世界で２Ｄのキャラクターに演技をさせる２Ｄと３Ｄの融合によって、視聴者を圧倒する情報量を持った世界を描くが、３ＤＣＧと手描きの２Ｄのズレを映像化することで、観客の視覚をハッキングしたかのような仮想現実の表現など、現実と虚構を曖昧にする方法を用いている。また、『立喰師列伝』では、実在人物の写真を貼り付けた３ＤＣＧの人形を３Ｄ空間で演技させる「スーパーライヴメーション」の映像によって実写とアニメーションの境界を曖昧にし、実写の情報量を持った人物の顔をクローズアップすることで情動を解釈可能にするという。また、第七章「文字テクストから映像テクストへ」では、森博嗣の小説『スカイ・クロラ』と押井守の映画版『スカイ・クロラ TheSkyCrawlers』が比較検討される。原作は同一性が混乱した三人の「僕」を登場させて分裂症的な主人公・語り手を描き読者を混乱させていた。一方、映画版では、生まれ替わりを繰り返して身体と記憶の同一性を曖昧化させ、アニメーションに無意識を持ち込もうとした。「感覚運動図式」を揺るがされた受け手は、現実と虚構が混乱し、それは我々が日常で「思考しえないものを思考する」契機として、映像テクストと文字テクストの間の「時間イメージ」を通した想像力の伝播を示すとともに、イメージとイメージ、レイヤーとレイヤーの「間隔」を想像力を通して読むことをここで主張している。

本書の論述は、文学理論研究として広く視覚理論に目を配った上で展開されており、アニメーションが身体を通して人間の意識・知覚に作用し想像力が発生する認知を捉え、それが植民地的主義的な意識と繋がるように視覚性と外界との関係を分析する契機となり、禧美氏が「想像力の伝播」と呼ぶ、映像メディアと文字メディアの想像力の相関を理論的に解明するだけでなく、地道かつ広範な歴史的な資料探索によっても裏付けようとした労作であり、優れた達成である。

とりわけ、本書の理論的水準を担保するのは、第五章～第七章でのジル・ドゥルース『シネマ』（法政大学出版局二〇〇六・一一～二〇〇八・一〇）への依拠である。古典的ハリウッド映画は感覚運動図式によって成立するが、本書が取り上げるような映画・アニメーションでは「感覚運動的な図式を崩壊させ、時系列を

無視して運動、観客の思考を中断させてしまうようなショット」があり、たとえば闇から暗闇の恐怖、盲目の恐怖、映写機の故障、光と闇の明滅としての映画を認識したとき、あるいは沈黙や無意識の動作をみたとき、感覚運動図式に亀裂が生じて「時間イメージ」が出現するとされる。

では、それは対象の違いなのだろうか。たとえばロラン・バルトが『S／Z』で行ったのは読みうるテクストである古典的なテクストが現代的なテクストとして書きうるテクストでもあるといった捉え返しでもあったはずだが、禧美氏が特権化する鏡花や賢治、押井らの映画にそうした特性があるのだろうか。つまり、ある映画は時間イメージでも運動イメージでも両様に捉えられないのだろうか。そもそも、ドゥルーズの図式が正しいものとして考察されていくが、それは検証しなくてよいのだろうか。なるほど、「時間イメージ」は映画学あるいは現代思想の解釈共同体では意義ある図式である。しかし、テクスト解釈の正当性は解釈共同体の承認と共同体の形成を伴う。解釈は元のテクストの不確定性から成立しているとすれば、別の捉え方も可能となるのではないか。たとえば、禧美氏は『銀河鉄道の夜』でイメージの連鎖の没入に中断し、登場人物の感情を類推することが要請されると把握するが、身体化された受け手がテクストに没入／覚醒することは映画のみならず小説や詩においても見られるとするからである。

また、本書の分析方法である「間隔」を読むとは行間を読むに類似する。アニメーションでは画像等の「間隔」が対象であるが、読者の小説の視覚的イメージ化による読解とどのように異なるのか。メディア間や作り手・受け手間の「想像力の伝搬」へと収斂するとき、「想像力」とは何なのか、理解と表現のそれぞれのズレは問題とされないのか「読む」ことの概念規定を含めた詳細な検討が改めて必要なのではないだろうか。

また、本書では物語性が文学性と同義とされているかのようであるが、アニメーションは必ずしも物語らない。アニメーションは断片の接続によって物語性を創り出すと共に物語に回収されない側面も持っている。その点で、栗原詩子『物語らないアニメーション』（春風社二〇一六・一二）の音楽、土居伸彰『個人的なハーモニー』（フィルムアート社二〇一六・一二）の詩との関連の検討も必要だろう。

的外れな妄言を連ねてしまったが、それは本書の開拓した領野にまだ様々に探求する余地が残されているからであり、本書が最初の確かな足がかりとして貴重な足跡を残したことは疑いなく、さらにその歩みを進めていくことを期待したい。

（立命館大学文学部人文学研究叢書5、風間書房、二六八頁、二〇一五年一〇月、本体価格七〇〇〇円）

（にしたや・ひろし　富山大学）