

ペドロ・アルモドバルに見る視覚言語としての色彩

床田 千晶

序論

スペインの映画監督ペドロ・アルモドバル (Pedro Almodovar) は、1975年のフランコ将軍の独裁政治の終焉後、検閲のない時代で表現の自由を享受した監督のひとりとして、国内で熱狂的な名声を得た。スペインの映画賞であるゴヤ賞を3回にわたって受賞し、米国アカデミー賞の外国語映画賞を受賞するなど、その作品は海外においても広く受容されている。

アルモドバル作品の色彩は、それが視覚的な特徴であるとしてたびたび批評などに取り上げられてきた。それは台詞以外で、物語の文脈及び登場人物の性格を語る副次的な要素を持つものである。色彩の持つ記号的な役割や、象徴としての作用は、作家自身が作品の中で表現しようとしているものに深く関わっている。ストーリーに加えて、映画が作られた時代を表徴するものは、背景となる都市の中にある色彩であり、また映像の中の色彩的要素として、重要な部分を占める登場人物の衣装や小物類の色合いや室内装飾に用いられる色彩である。

映画での特徴的な色彩の使用方法は、作品の中の象徴としても我々の記憶の中に長く刻まれる。『映画の言語¹』の視覚的内容の章で、著者ロッド・ホイッタカー (Rod Whitaker) は映画の色彩について、その色彩は美しさゆえに観客に受け入れられるが、色彩には言語学的性質も、感情的価値もあるとしている。

名作といわれる映画は、いつもそれぞれの部門、例えば脚本や編集やカメラワーク、また適切なキャスティングと俳優の演技などミザンセーヌに依拠するものの調和が絶妙のバランスを持っているものだ。それは様々な

楽器の音色を重ね合わせるオーケストラのように、また即興の持つ偶発性の融和が持ち味となるジャズのセッションのような、いわば化学反応ともいえるようなものによって昇華され、成果を得た音楽作品にも似ている。しかも、とてつもなく完璧なアンサンブルを見せた映画作品は「複製可能な芸術」であるがゆえに、それを世界中の誰にでも、同じように何度も提供することが出来るのである。

本稿では、作品の中の色彩使用に注目し、アルモドバル作品の色彩に内包される意味と、そこに付加された作家独自の感覚に焦点を当て、注視するものである。加えて、視覚効果がアルモドバルにおける語りのスタイルの特徴的な構成要素となっていることから、作者の独自の色彩が、どのように作品の中で作用するものであるかを分析していくものである。

1. 映像言語としての色彩

色彩の持つ意味作用

映画の中に存在する「コード」というものは、意味を伝達するメッセージを成立させる規則の全体を指す。作家たちは、この伝達するメッセージに、映画の色彩を作用させる。

色彩を用いる記号的な表象は、古くは絵画の表現に使用され、また演劇や写真にも多く見られるものである。セルゲイ・エイゼンシュテイン(Sergei Mikhailovich Eisenstein)の映像モンタージュ論は「映画における一要素としての色彩の理論にかなった協力の第一条件は、この色彩が劇的、作劇的要素として映画の中に挿入されていることである。この点で、まさしく色彩は音楽と同じ位置にある²」と述べている。

作品中の「色」による記号は、登場人物の状況や心の動き、生活の状態や人間の性格や心理状態などをも語る役割を担い、また映像の中にリズムを生み出す視覚効果も含んでいる。映画の色彩は2012年の今日では、映画作家たちによって、ほぼ自由自在に使用可能な表現のツールとなった。数限りなく存在する色彩を綿密に構成して使用することが、物語を取りま

くものを際立たせ、ナラティブを生み出すことになるのである。

アルモドバルは「現実はずねに完成させなければならないのです³」と語り「現実を完成させる、とは現実をより良いものにするという意味ではありません。大切なのは、ただ、僕が見たいとかフィルムに収めたいと思うものに可能な限り現実が似通ったものになるということなのです⁴」とも述べている。

また、『色彩の心理学⁵』の中で、金子隆芳は、色の感性的心性的作用の章で、色の感性的現象をこのように述べている。

「色彩はいつも対立して現われる」というのはゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe) の基本命題であったが『色彩論⁶』の「内的な一般的考察」編の冒頭、ゲーテは「色彩は常に特異的な存在である」といい(中略)ただの光は非特異的であり、公平であり、それゆえに面白くもなんともないが、色はずねに特異的であり、性格的であり、意味がある⁷。

金子は、ゲーテの『色彩論』の観点から、作品の中に示される色彩はそれゆえに性格的で、意味のあるものであるとしている。また、ヨハネス・イッテン (Johannes Itten) は彼の『色彩論⁸』の中で「技術者は教育によって作られるけれども、色彩の芸術家は生まれつきのものである」というフランスのことわざを引用し、視覚芸術家は色や形に関して天性の資質を備えていると述べている。

アルモドバルの作品には、彼特有の机上で学ぶことの出来ない「色彩感覚」というものが要素として働いているのであろう。前述したエイゼンシュテインの映像モンタージュ論の「この色彩が劇的、作劇的要素として映画の中に挿入されていること」という提示は、アルモドバルが使うドラマティックな色彩の表象に込められた意味の中に実践されているといえる。一度見ただけでも我々が作品から受ける強い情動は、その意味が作用している力に他ならない。

色彩の温度とリズム

アルモドバルは、1980年代初頭から作品を発表し、これまでに計18本の長編映画を撮り続けている。一方、フィンランドの監督アキ・カウリスマキ（Aki Kaurismäki）も同様に1983年に初めての長編映画を発表し2012年の『ル・アブルの靴みがき』（*Le havre*）までに19本の作品を監督している。

両者とも、映画の中の色がたびたび話題にのぼる監督である。この二人の監督の共通点は、色彩をセットの中に特徴的に配し、それを視覚言語として表象している点や、作品の脚本を、ほぼ自身で手がけているところである。年齢的にも同世代であり、北欧と西欧の違いはあれども、多く近似している部分を持っている。しかし、色彩という視点からみれば、アルモドバルの「動」とカウリスマキの「静」、アルモドバルの「温」とカウリスマキの「冷」という違った色の表情を見ることができる。共に色彩を作品の中に生かし、独自の調子を崩さずに映像のリズムを伝える映画監督である。

アルモドバルの作品『ボルベール〈帰郷〉』（*Volver*）とカウリスマキの作品『街のあかり』（*Laitakaupungin valot*）は共に2006年の日本公開作品である。どちらの作品も、「色」とストーリーの調和から他の監督作品にはない表情を持っている。

『ボルベール〈帰郷〉』には、特徴的な強い原色使いが随所に見られる。殺人、死体の隠匿、レイプ未遂、レストランの無断使用など、次々と事件が起こり、背景の色彩は常に多色使いで賑やかである。主人公ライムンダと母、娘、姉との人間関係を軸として、過去に時間を遡らせ、家族との関わりや、時間が変えていく人間の心情などを反映させている。とりわけ、劇中のパーティのシーンでは「色の氾濫」ともいえる混沌とした多色使いが見られる。この作品は、タイトルのように「帰郷」がキーワードともなっている。作品の舞台であるマドリッドという大都会から見た故郷への望郷の念と、母と子の繋がりが、母と故郷という関係性を提示し、この雑然とした色彩の溢れるシーンは都会の無機質さと相対するものを表現している。それ故にこのような色彩の使用は、画面にリズムとテンポをもたら

している。

一方、カウリスマキの『街のあかり』も、特徴的な色を使用しながら物語は展開する。カメラは人物を凝視し、台詞は少ない。劇中主人公は一度しか笑顔を見せない。主人公コイスティネンと接触する人々は少なく、その関係はどれも希薄である。血の繋がりを頼ることはなく、懸命に生活していながらも不条理な出来事に巻き込まれていく。時間はゆっくりと進んで強く感情を露見させる場面もない。アルモドバルの多色使いに対して、色数は極端に少ない。主人公の部屋の台所のシーンで使われている色彩は、青、赤、白、緑のほぼ4色である。青い壁に対して、流し台の奥に貼られた赤に白の縦縞のシートがポイントとなる。赤のシートに配された白の縞模様が青を基調とした壁面の中でリズムを生み出している。

作品の特徴的な色彩は、二人の監督がそれぞれに独特な組み合わせで原色を使用している点である。しかし、原色の「赤」にも様々な色の違いがある。同じ色の中でも全く違う色調を示すものがあり、二人はその対極ともいえる色彩を使用している。それには「色温度」というものが作用するのである。同じ「赤」のなかでも、その色調を異にすれば違う色彩が表われるという。

ゆえに、そこには「暖かい赤」と「冷たい赤」という色が存在するということである。『映像プロフェッショナル入門⁹⁾』の中で著者の安藤紘平は「あらゆる光源は、色温度という性質を持っています。カーボンを徐々に熱した時のその温度と、そこから発光する光の性質を対応させたものを色温度といいます。色温度が低ければ光源は赤く、高ければ青くなります¹⁰⁾」と述べている。要するに、それは「光源によって作り出される光の優勢スペクトルの度合い¹¹⁾」というものなのである。

つまり、2本の映画をそれぞれの監督が撮影するに当たり、アルモドバルは低い色温度を使用し、カウリスマキのそれは高いということである。高い色温度を設定すれば、画面の中の色彩は青みがかり、カウリスマキの「赤」は青っぽい赤（鉄さびのような茶色味がかかった赤）ということになる。ゆえに「冷たい赤色」が出現する。逆にアルモドバルの「赤」には明るい

赤色の「暖かい赤」が見られることになるのである。その色彩は、両者の作品の物語の表象に強く作用している。

二つの作品は、色調は異なるが、ミザンセーンの中に置かれる色彩によってリズムを醸し出すという点において共通している。双方のリズムは違いますが、共に見るものに影響を与え映像に引き込む不思議な力を持っている。デヴィッド・ボードウェルは『フィルム・アート——映画芸術入門』の中で、時間の流れの中のリズムについて、このように述べている。

映画のリズムの問題は非常に複雑でいまだに十分に理解されていないが、ここでは大雑把に、それが、少なくとも、ビートないしは拍子、ペース（ミュージシャンならテンポと呼ぶもの）、そしてアクセントのパターンないしは強弱のビートにかかわっているということは出来る¹²。

ここに示されたように、視覚的なビートに二人の監督の映像の違いがある。「グループ（groove）」という言葉は『音楽用語辞典』によれば「快適な演奏¹³」という意味である。また『最新音楽用語辞典』では「いわゆるノリのこと」またノリは「ドライブやライドに相当する言葉で、調子よくその曲の雰囲気やリズムに乗った状態をいう¹⁴」とされている。両者が色を使って、スクリーンに生み出す組み合わせのリズムは、それぞれの「グループ」を持っているのだ。すなわち、それぞれが独自の個性である。アルモドバルとカウリスマキの個性は動と静、温と冷、血縁と孤独という相容れないように見えるものどうしなのである。しかしながら、共に色彩にこだわりを持ち、独自の色彩感覚を映像上に表現しているのである。

2. アルモドバル作品の色彩の特徴

アルモドバル作品の「赤」が提示するもの

アルモドバル作品には多くの「赤」が出現する。最も画面を占める割合が高い色は、衣装による赤である。彼のすべての作品に赤の衣装が登場し

ている。アルモドバルは衣服の色だけではなく、靴やバッグ類にも赤を配し、赤の色彩の持つ象徴性を強調している。繰り返し使われる「赤」でアルモドバルは何を表現しているのかを分析し「赤の衣装」について考察する。

映画の中で、衣服は、着る人の人となりを表象するものである。ベラ・バラージュ（Bela Balazs）は、衣装の効用についてこのように述べている。

映画の場合、我々は専ら外貌に従って判断するし、言葉は何ひとつ説明してくれないから、すべての性格は自らを象徴するものを身に帯びていなければならない。さもないと我々は彼の行動の意味が読みきれないだろう¹⁵。

アルモドバルは、バラージュのいうように、人物を読み取らせるために、象徴的なデザインと色彩を用いている。また、浅沼圭司は『映画美学入門¹⁶』の中でこのように著述している。

色彩映画では、衣装が非常に重要な役割を果たす。衣装は人間の体を包みかくし、人間を社会的な存在にする一方、着る人の個性をあらわにするという働きを持つ。衣装による人物の性格表現の可能性は、色彩によってさらに強められるだろう。色彩が人間の感情内容と直接的な関係をもつことは、古くからよく知られている¹⁷。

このように、人物の感情と衣服の色彩は、直接的なつながりを持つものである。人物の性格設定においても、映画のカラー化以来、それは観客にとって、重要な情報源であった。また浅沼は「赤」の象徴的意味についても次のように述べている。

赤の象徴的な意味について、ゲーテの『色彩論』では「その与える印象は厳粛と品位とならんで愛らしさと優美である。前者の印象を与えるのはその暗い濃厚な状態において、後者の印象を与えるのはその明

るい薄められた状態においてである。こうして老年の品位も青春の愛らしさも同一の色彩に包まれることができるのである¹⁸⁾

1991年の作品『ハイヒール』(Tacones leganos)は母と娘の絆をテーマとしている。スペインの有名な人気歌手であった母ベッキーは、15年ぶりにメキシコから帰ってくる。娘のレベーカーは27歳、母との対面を緊張しながら空港で待ち受ける。母はそこに深紅のつば広の帽子、深紅のスーツ、深紅のハイヒールで現われる。社会学者F・モネイロン(Frederic Monnerron)は『ファッションの社会学¹⁹⁾』の中でこのように述べている。

私たちと衣服との関係における二つの大きな法則、すなわち顕示的浪費と顕示的閑暇にくわえてヴェブレンはさらに第三の法則を付け加える。服装が見るからに高価かつ不便だというだけでは充分ではない。それはさらに最新のものでなければならないのだ²⁰⁾。

つまり、国民的歌手で高い知名度を誇っていたベッキーは、離婚などの事情から、スペインからメキシコに移動した。だが15年ぶりに帰国する彼女は、昔と同様に大歌手である自分の存在を顕現せずにはいられない。スペインにおけるセレブリティであったベッキーは、過去の自分の名声と自己愛から逃れることは出来ない。彼女の自意識が、レベーカーとの葛藤を表象する物語の核となっている。顕示的浪費と、顕示的な高価さと最新の衣服、そしてこの場合には、ベッキーがジョルジュ・アルマーニ²¹⁾という高級ブランドのスーツを身につけるという付加価値によって、自分を顕示することになるのである。ベッキーが着用する「赤」は空港で彼女を見るすべての人びとに対して昔の大歌手の姿を誇示し、合わせて成長した娘に対しても母親の大きな存在を示威するものでもあるのだ。それ故に、ベッキーのアルマーニの赤いスーツは自己を示すひとつの手段であり、このシーンでは、自分を守る鎧のような役目も持つのである。

アルモドバルの衣装の「赤」は、映画それぞれに違う意味を持つ。言い

換えれば作品ごとに、どのような解釈も与えられるということである。つまり、衣装による人物のキャラクター形成において、「赤」の色彩の使い方は、視覚的にも記号的な役割においても、重要な意味を持つのである。ゆえに、アルモドバルの作品での「赤」の使用頻度の高さは、作者にとってキャラクター作成のみならず、ストーリー展開に多大な意味作用を与えることが出来るのである。

3. 色彩の中の隠微と顕示

色彩が誘発する「毒々しさ」

アルモドバル作品の特徴は、個性的な色彩と、スペインが保守政権から民主化へ向かい、抑圧から自由の享受という時代の流れを象徴する反社会的な作風であるといわれている。そこにはドラッグやアルコール中毒などの社会問題や、教会への風刺なども含まれている。フレデリック・ストロース (Frederic Strauss) は「ペドロ・アルモドバルの映画では、人生の皮肉や逆説が花盛りだ。深さが往々にして表面にある世界、無意味に思われるもの以外もはや何も意味を持たない世界、混乱が秩序をもたらす世界である²²⁾」と語っている。

アルモドバルは、作品を作るに当たってのインタビューに「リアリズムを拒否し、非現実的な話を愛する、(中略) 異常な物語を、日常的な方法で語ることに執着する²³⁾」と答えている。映像の世界では、個性的な色彩で表現する映画監督は他にも多く存在し、社会への反抗をスタイリッシュに撮った作品も数多い。これらの監督たちの個性とアルモドバルの色彩の中に、どのような差異があるのかを見ていく必要がある。

アルモドバルの作品は度々「キッチュ」であると評されてきた。「キッチュ」という言葉は『文化理論用語集²⁴⁾』によればこのように示されている。

明らかに「貧困」な、もしくは悪趣味な文化的モノやアイコン(装飾品や歌、絵画、散文、安っぽいペーパーバッグなど)のここと。あるいは「上品

な趣味」や「高級芸術」の因習に反抗するようなオブジェへの、意識的で挑発的な嗜好のことを指す。(中略) キッチュは「あまりにひどいので良い」というものに価値を認める。(中略) キッチュは低級で安物の世界における奇異なものや美学的なものを賞賛するのである。(中略) キッチュなものは高級芸術の反対物であるが、それをキッチュとして鑑賞することには、実際は洗練された感性を必要とするのだ(後略)²⁵

つまり、貧困に相対する富裕を理解し、上品な趣味や高級芸術を認識することが出来なければ、キッチュを解き明かすことは出来得ないものなのである。鮮やかな色彩によってわざとらしく表象された、一見軽薄にも見える衣服や靴、室内装飾のなかに潜む「キッチュ」の真髄ともいえる部分を読み取っていかなければならない。

また、アルモドバル作品に欠かさず出てくるキャラクターは、性転換をして女性になろうとしている男性たちである。『明鏡国語辞典²⁶』によればキッチュにはまがい物という意味も含まれる。彼の作品に表象される、女性になろうとする男たちは、男性性を持って生まれながら、身も心も女性になる努力を続けるある意味「にせもの」「まがいもの」の女たちである。1999年に製作された『オール・アバウト・マイ・マザー』(*Todo sobre mi madre*)は長編13作目の作品である。この映画は「まがいもの」に溢れる映画であるといえる。

ゲイになったマヌエラの夫ロラ。マヌエラは身ごもったことを告げずに去り、女手ひとつで息子エステバンを育てた。作家志望の息子は女優ウマにサインをもらおうと道路に飛び出し、母の目前で交通事故死する。息子の死を夫ロラに伝えるため、マヌエラはバルセロナへ向かう。そこで、さまざまな人物が交差する物語が展開する。荒唐無稽ともいえるストーリーの中に、マヌエラと夫ロラの友人として、女になりたい男、アグラードが登場する。

アグラードの身体の構造は、確かに上半身が女性で下半身は男性という「まがいもの」の一種である。マヌエラは、夫を探しに、ゲイの売女やドラッ

グ売買で、妖しげな人物たちの溜り場「野原(campo)」に行き、偶然アグラー
ドに再会する。その時、性倒錯者に体を売ろうとしていたアグラー
ドは、殴られて顔に怪我をしていた。翌朝、ひどい怪我をしたアグラー
ドは体を
売る仕事を辞める決心をする。これは、まともな仕事に就くためにマヌエ
ラと共に、職探しに出かけるシーンである。

二人は支度をして「野原」にボランティアにやって来る尼僧の所に行く

マヌエラ：とてもステキ

アグラードのショッキングピンクのスーツを褒める

アグラード：シャネルは女を磨くの

マヌエラ：きれいよ

マヌエラがアグラードからの借り物の派手な衣服を指して

マヌエラ：わたし、売女っぽくない？

アグラード：尼さんたちは売女や性倒錯者を助けるの

マヌエラはアグラードのスーツを見て

マヌエラ：本物のシャネル？

アグラード：そんなお金ないわ、世界が飢えてるのに。

アグラード：わたしの「本物」はハートと体中のシリコンだけよ

晴れやかな表情をしている

つまり、「まがいもの」の女性の肉体を持つ男性であるアグラードは、
その肉体の上に「まがいもの」のシャネルのスーツを纏っている。二重の
「まがいもの」が語る本物は、そのハートと、他人から見れば「まがいもの」
であるシリコンなのである。アグラードには自分自身が信念としている「自
分美しい女性へと変身すること」のみが真実なのである。もはや、アグ
ラードの身体は、身体そのものがファッションであるといえるだろう。鷺
田清一は『モードの迷宮²⁷』の中で整形手術について語っている。

ファッションはたえず自己を裏切り、自己を更新していくものだから、

そして、ファッションというシステムの変容はあらゆる細部を巻きこみ、それらの位置価をすっかり変えてしまうものだから、あるシステムの中で「美しい」ものも、別のシステムの中に移し変えられれば突然「醜いもの」に転化してしまう。そこでもう一度手術しなおす。カットを入れ、改めて縫いなおす。肉体は原型をとどめぬくらいに継ぎ合わされ、はぎ合わされて、ついには衣服と同じ構造を持つようになる²⁸。

アグラードのように、身体を自分の美的価値観に合わせて、変化させていくこと。それはまさしく「更新」であろう。本物の身体をあたかも衣服のように作り変えていく人物は、この論のいうように、自己を裏切りながら到達点を捜し求めて彷徨っているのかもしれない。

また、この作品のキーワードともなる「女優」は芝居というものの中で他人を演じる「まがいもの」といえるかもしれない。自分自身を語り美の意識を述べるアグラードは、表面だけ見れば、その努力に見合うことのない容貌を持つ「まがいもの」なのである。すなわち、「上品な趣味」や「高級芸術」に反するオブジェがキッチュの定義であるならば、アグラードの姿はこの映画のキッチュな色彩と同様に、多分に「キッチュ」な存在であるという要素を備えているといえるだろう。そしてこの人物の存在は作品にある「性差の超越」というものを表現している。男でも女でもないアグラードは、ひとりの人間として、性の差をやすやすと越えて見せる。しかしながら、キッチュな存在であるアグラードは男にも女にもなりきれない哀切を持つのである。それはアグラードの正直で一途な願望を内包して、この映画の中に「毒々しさ」を与えている。その「毒々しさ」というものが、他の監督達とアルモドバルの色彩との差異となるのであろう。

結論

これまでに、アルモドバルの作品中に色彩がどのように特徴的な使用がなされているかを見てきた。記号としての働きを持つ色彩は、また象徴的

な役割も果たす。そして、彼の色彩の特徴のひとつは、それが温かみのある色彩であることだ。低い色温度が使用され、色は濃く深い色合いである。その色彩を象徴的に配置することで作家の持つ個性は表現されるのである。

ミザンセーヌの中の美術と色彩は、作家達によって綿密に構成されるものである。しかしながら、アルモドバルとは正反対の作風と議論を持つ監督もいる。

アンドレイ・タルコフスキー（Andrei Arsenyevich Tarkovsky）は詩的な映像を持つ映画作家である。彼は「映画は絶対に自然主義であるべきだ²⁹」と著書の中で語っている。このタルコフスキーの論に対し、アルモドバルは「僕のどの作品にもリアリズムという形容は似合わない」と語り、また「スタジオでの仕事に興味があったのは、ありとあらゆる作為が意のままであり、こちらの望むセットを1センチたがわず、一からつくれるということだ³⁰」とも述べている。このことから、両者の対照的なミザンセーヌ作りのスタイルを見ることが出来る。

色彩についても同様にアルモドバルの作品はタルコフスキーの映画論とは対極の立場にある。タルコフスキーの著書には色彩についてこう書かれている。

わが国でしばしば好まれていると聞く色彩のドラマツルギーを、私は信用しない。色彩とは実際に特別な調子で現われるものだ（中略）シンボルや寓意は象形文字の言語であって、映画の本質とは対立する。新しい芸術としての映画芸術は、絵画の伝統とは袂を分かち、将来もつながりを修復することはないだろう。このシステムは少なくとも映画にとっては死滅したものである³¹。

アルモドバルの作品は、色の持つドラマツルギーを最大に生かす工夫を以って、制作されているといっても過言ではない。タルコフスキーは映画を「時間の彫刻のようなもの」と語り、現実が持つ自然性を損なわないために、色彩の明確な状態が必要だとしている。

確かに、彼の論に従い作成されたような映画も数多くあるだろう。しかしながら、そのような映画だけでは、現在のような映画産業の姿は無かつ

たであろう。サブカルチャーとしての映画の存在を見る上では、タルコフスキーの論は無視できない。しかし、あらゆる部分において寡黙な彼の作品から、示唆なしに映像の中の人生というものを見ることが出来るだろうか。このような論がありながらも、アルモドバルの映画が全世界的に受容されていることは、興味深いことである。

映画の中にあるアルモドバルの色彩は、これまで作品批評に多く取り上げられてきた。特徴的に使用される、赤い衣服や靴、シンメトリーに配された色彩を意識した絵画や、カーテン、ベッドカバー、照明器具など、それはどれもが何らかの意味を我々に示唆するかのよう配置されている。

観客はそれらの色彩そのものではなく、そこにある色彩の中にある隠微と顕示を推し量ることが必要である。また、作品の映像から与えられるリズムは世界中の監督たちが持つものである。色彩の配置による画面からのリズムはひとつひとつが違っており、それが各監督の独自のスタイルを提示するのである。我々はそこに置かれた単なる色の組み合わせを見るのではなく、アルモドバル作品のように、その色彩が映画そのものを動かしている力を見ることになるのである。

注

- 1 ロッド・ホイッタカー『映画の言語』池田博他訳、法政大学出版局、1970年。
- 2 セルゲイ・エイゼンシュテイン『映画の弁証法』佐々木能理男訳、角川書店、1953年、17頁。
- 3 『カイエ・デュ・シネマジャポン／映画の21世紀② ミュージック+シネマ』カイエ・デュ・シネマ・ジャポン編集委員会編、勁草書房、1996年。
- 4 同書、144、145頁。
- 5 金子隆芳『色彩の心理学』岩波書店、1990年、167頁。
- 6 ゲーテ『色彩論』木村直司訳、ちくま学芸文庫、2001年。
- 7 同書、203頁。
- 8 ヨハネス・イッテン『色彩論』大智浩訳、美術出版社、1971年。
- 9 安藤紘平『映像プロフェッショナル入門』フィルム・アート社、2004年。

- 10 同書、10 頁。
- 11 ジェームズ・モナコ (James Monaco) 『映画の教科書』岩本憲児他訳、フィルム・アート社、1983 年、416 頁。
- 12 ボードウェル、前掲書、180 頁。
- 13 『音楽用語辞典』1991 年、遠藤三郎編、シンコーミュージック、88 頁。
- 14 『最新音楽用語辞典』1998 年、斎藤順一編、リットーミュージック、64 頁、183 頁。
- 15 バラージュ、前掲書、64 頁。
- 16 浅沼圭司 『映画美学入門』美術出版社、1963 年、163 頁。
- 17 同書、163 頁。
- 18 ゲーテ、前掲書、387 頁。
- 19 F・モネイロン 『ファッションの社会学』北浦春香訳、白水社、2009 年。
- 20 モネイロン同著、38 頁。
- 21 イタリアのファッションデザイナー、衣服は高級ブランド品として著名である。
- 22 フレデリック・ストロース 『ペドロ・アルモドバルー愛と欲望のマタドール』石原陽一郎訳、フィルム・アート社、8 頁。
- 23 原啓二郎他編 『欲望の法則』(*La ley del deseo*) 映画パンフレット、P.C.J、1990 年、1 頁。
- 24 ピーター・ブルッカー 『文化理論用語集』有元健他訳、新曜社、2003 年。
- 25 同書、54 頁。
- 26 『明鏡国語辞典』北原保雄編、大修館書店、2002 年。
- 27 鷺田清一 『モードの迷宮』筑摩書房、1996 年。
- 28 同書、208 頁。
- 29 アンドレイ・タルコフスキー 『タルコフスキーの映画術』、扇千恵訳、水声社、2008 年、13 頁。
- 30 ストロース、前掲書、171 頁。
- 31 タルコフスキー、前掲書、14 頁。