HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	エドワード・ヤン映画研究 : 映画の画面における運動の視点から [全文の要約]
Author(s)	趙, 陽
Citation	北海道大学. 博士(文学) 甲第13282号
Issue Date	2018-09-25
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/72205
Type	theses (doctoral - abstract of entire text)
Note	この博士論文全文の閲覧方法については、以下のサイトをご参照ください。
Note(URL)	https://www.lib.hokudai.ac.jp/dissertations/copy-guides/
File Information	Yang_Zhao_summary.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

学位論文内容の要約

博士の専攻分野の名称：博士（文学）　　氏名：　趙　陽

学位論文題名
エドワード・ヤン映画研究
―映画の画面における運動の視点から―

本研究はエドワード・ヤンの全映画作品を取り上げ、基本的に時系列にそってテクスト分析を試みる。エドワード・ヤンが属する台湾ニューシネマに関する先行研究は、作品と社会状況や政治との接続を重視するカルチュラル・スタディーズが主流である。その一方、台湾ニューシネマの美学的なスタイルという重要な問題は、度外視されるきらいがある。本研究は、従来のカルチュラル・スタディーズから距離を保ち、エドワード・ヤン映画における映像的な特徴、すなわち美学的なスタイルに着眼する。論文全体を貫く軸は、映画の画面における運動である。

序論では、台湾ニューシネマに関する代表的な先行研究を紹介したのち、映画の画面における運動に関して、理論的な整理を行う。主な参照対象は、ジョナサン・クレーリーの『知覚の宙吊り――注意、スペクタクル、近代文化』（岡田温司監訳、平凡社、2005）である。クレーリーが論じている近代における「知覚の宙吊り」は、実は映画映像の運動を強く意識し、そこから出発している。本研究は、エドワード・ヤン映画における画面の運動を分析するのに先立って、クレーリーの論考を導入し、一つの理論装置を構築する。つまり、映画の画面における運動を、カメラの運動と画面内運動に区別したうえで、「知覚の宙吊り」の二つのアスペクト、すなわち「注意」と「散漫」に、それぞれ接続させることである。

一方、エドワード・ヤン映画の映像的な特徴は、大きく二つの系譜に分類できる。『恐怖分子』（1986）において、カメラの運動が重要な役割を果たしているのに対し、『牯嶺街少年殺人事件』（1991）と『ヤンヤン　夏の想い出』（2000）では、画面内運動が際立ってくる。本研究は、第一部において、エドワード・ヤン映画におけるカメラの運動という映像の系譜を、「注意」と結び付け、第二部において、画面内運動という映像の系譜を、「散漫」と結び付ける。そして、以上で述べた理論装置にそって、テクスト分析を行う。ただし、ここで構築された理論装置は、あくまでもエドワード・ヤン映画の映像的な特徴を、生産的に分析するための個別論であり、すべての映画作品の適用できる一般論ではない。

本研究の第一部は、三つの章によって構成される。第 1 章の『台北ストーリー』（1985）論では、この初期作品における複数の映像の系譜を追跡する。カメラの運動、画面内運動、およびフラッシュバック、映像表現の複数の可能性は、不思議なバランスで保たれており、『台北ストーリー』の中で宙吊りされている。事後的に見ると、フラッシュバックはここで

終焉を迎え、カメラの運動は次作の『恐怖分子』で開花する。また画面内運動はいったん姿を消し、『牯嶺街少年殺人事件』以降に回帰することになる。しかし、『台北ストーリー』の時点では、アリョンとアジンの恋愛のように、三つの映像表現の可能性が向かう行方は、まだ定かではない。この意味において、『台北ストーリー』は宙吊りにされている作品だと言えよう。

続く第 2 章では、『恐怖分子』におけるカメラの運動が分析の中心である。「注意」をめぐる本作の構造を明らかにすることが、主な目的である。第一部で述べている「注意」という概念は、対象の限定と物語内容の生産を意味する。作中で、カメラの無機的運動は画面外に向かい、しばしば死体のような対象を切り取る。その死体は「原因」となって、物語内容を駆動させる。また、カメラ少年が持つ写真機は同じ運動を行い、結果として不良少女の顔写真を偶然に撮影する。『恐怖分子』の物語内容はまさにこの美しい偶然をめぐって、繰り広げられていく。しかし、対象への「注意」は暫定的なものでしかない。少女の顔写真は、やがて画面外から入り込む風によって解体される。そして、カメラ少年は写真機を持ちあげ、暗室から出て新たな撮影対象を探索するのである。この映画作品は最後に、「注意」が解体するその瞬間を垣間見せる。

そして、「注意」が解体する過程を示す映像として、第 3 章の『ヤンヤン　夏の想い出』における写真イメージより相応しいものは、もはやない。映画のカメラは静止した写真を撮ることができないが、その無機的運動は、写真機と同じ性質を持つ。この意味において、本章は写真機の切り取ったイメージに焦点を当てる。ヤンヤンが撮った写真イメージは、脱形態されたため、前の章のように具体的な対象を指し示すことが難しい。固定された対象から解放されたこれらのイメージは、独自の論理にしたがって、物語内容を生産するどころか、逆に撹乱してしまう。写真イメージはここにおいて、「注意」ではなく、むしろその逆の方向、すなわち「散漫」の局面に、移行しようとしているのである。

第二部も三つの章によって構成されており、エドワード・ヤン映画の第二の系譜、すなわち画面内運動という視点から、作品のテクスト分析を試みる。共通する問題意識は、単一画面から現れる「散漫」の契機である。第一部が「注意」の映像であるのに対し、第二部は、さまざまな「散漫」の映像の集結だと思われる。本研究が用いる「散漫」という概念の意味を、映画の映像にそくして捉え直すと、異質的なものが入り込むことによって、撹乱される単一画面、ということである。第 4 章は『牯嶺街少年殺人事件』のフィックスショットに着目し、限定された画面から、画面外に向かう二つの運動あるいは方向――シャオスーによる光の探求とシャオモーによる音楽の探求――を、細かく分析した。そして、均質的な画面外のほかに、語る行為という異質な画面外が、画面に侵入することを明らかにした。映画の単一画面が、一つの異質なものによって穿たれる。

『エドワード・ヤンの恋愛時代』（1994）を論じた第 5 章において、「散漫」は別の形として現れる。この映画が描いたのは、登場人物が自らの潜在的な力によって、個体の更新お

よび他者との関係の変化を実現することである。換言すれば、俳優の各々のセリフと身振りを通じて、長回しの画面に映される対象とその間の関係が、変質していくのである。ここで、「散漫」は異質なものの侵入ではなく、画面内の対象を変質させ、新たなものの生産を実践している。

そして、『ヤンヤン　夏の想い出』をふたたび取り上げる第 6 章は、「散漫」の創造のバージョンを提示している。それは異質的なものの出現にとどまらず、異種混合な画面を通じて、『ヤンヤン　夏の想い出』という悲劇のように見える作品に、一つの「希望」を作り出す。多様な異質な映像――写真イメージ、絵画イメージ、デジタル映像、都市空間など――の共存と躍動がもたらす「散漫」は、均質的な画面を撹乱しながら、新たな解釈の可能性を切り開いていくのである。

独立した第 7 章は、未完成のアニメーション作品『追風』を俎上に載せる。エドワード・ヤン映画における長回しの使用と、その映像的な可能性――『さすらいの二人』を経由するが――を手短に分析する。カメラの運動および画面内運動を試みてきたエドワード・ヤン映画が、長大な長回しにチャレンジするのは、ある意味で必然的である。なぜなら、このような長回しこそ、二つに分かれた映像の系譜を合成するものであり、それらが合流する唯一の地点であるからだ。そして、この長回しの使用において、観客への視点がさらに付け加えられている。ここで分析した『追風』の長回しは、サスペンスの効果、すなわち登場人物の変異を通じて、「注意」から「散漫」への移行を、視覚的に観客に呈示する。エドワード・ヤン映画が、長回しを通じて探求しているのは、二つの映像の系譜を合成する画面で、観客を教育することであると思われる。

第一部から第二部にかけて、エドワード・ヤン映画から、画面の運動に関して大きな転回が見て取れる。全体結論において、論文全体を俯瞰するマクロな視点に本研究を据え、この映像上の転回に注目し、そこに潜在する特異な思考を抽出する。言い換えれば、「注意」から「散漫」への映像的な特徴の変換がいったい何を意味しているかを、解明することである。第一部から第二部への転回、この関係には、相反する二つの側面がある。まずは、一つの共通する問題意識が、たしかに認められる。第一部の「注意」であれ、第二部の「散漫」であれ、エドワード・ヤン映画の画面における運動は、いずれも「外部」、あるいは「外部」への通路を、極限な状況において探求しているように思われる。ここの「外部」を極端に要約すると、安定的で均質な画面を切り開く、新しいものの生産を意味する。そして、「外部」へ向かう際に、やはり一つの転回がひそかに行われた。つまり、「注意」から「散漫」へ、カメラの運動から画面内運動へ、という方向転換だ。第二部で分析した映画作品は、カメラを動かして画面外へ向かうのではなく、一つの画面内にとどまりながら、「外部」を執拗に創出しようとする。内部にとどまりつつ「外部」を開示する、というエドワード・ヤン映画の特異な思考が、ここでようやく現れる。要するに、「外部」を探求する方法が、途中で作

り替えられている。本研究が評価しようとするエドワード・ヤン映画の第二の系譜、すなわち画面内運動を実践する諸作品は、まさに「外部」を、内在的に思考しているのである。