



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
Author(s)	趙, 陽
Citation	北海道大学. 博士(文学) 甲第13282号
Issue Date	2018-09-25
DOI	10.14943/doctoral.k13282
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/90458
Type	theses (doctoral)
File Information	Yang_Zhao.pdf



[Instructions for use](#)

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——

北海道大学・文学研究科

博士課程 趙陽

目次

序論.....	1
0.1 エドワード・ヤン映画に関する先行研究	1
1. 台湾ニューシネマと政治	2
2. カルチュラル・スタディーズの言説.....	3
0.2 映画の画面における運動 ——知覚の理論および実践——	7
1. 近代の知覚と映像の運動	8
2. 二つのアスペクト：カメラの運動と画面内運動、「注意」と「散漫」	15
3. 研究アプローチの狙い.....	21
0.3 消えたモンタージュ ——『海辺の一日』にけるフラッシュバックの迷路——	23
第一部 エドワード・ヤン映画におけるカメラの運動、写真	27
第1章 『台北ストーリー』における複数の映像の系譜 ——起源と終焉——	28
1. フラッシュバックの終焉	28
2. 二つの台北＝台北の二人	29
3. 画面における運動の二つの系譜	33
終わりに：宙吊りであること	35
第2章 『恐怖分子』論 ——カメラの運動から画面内運動へ——	37
はじめに	37
1. 先行研究および問題設定	38
2. 物語分節におけるカメラの運動	40
3. カメラの無機的運動と切り取ること	43
4. 暗室における切断と解体	47
5. 補助線：『欲望』における「注意」の構造	49
6. 顔写真にそよぐ風	56
終わりに	59
第3章 『ヤンヤン 夏の思い出』論 I	

—写真イメージをめぐる—	60
はじめに	60
1. 先行研究および問題提起	60
2. 無形な写真イメージ	63
3. インデックス性という関係、変質作用	67
4. 類似的な形態の間に	73
5. 物語内容を分裂させる働き	76
終わりに	79
結び① カメラの運動と「注意」	
—知覚における限定と解体の契機—	80
第二部 エドワード・ヤン映画における画面内運動	81
第4章 『牯嶺街少年殺人事件』における画面外	
—映像と音楽の面から—	82
1. 自足する画面による画面外	82
2. 先行研究	85
3. 闇と光、画面外	86
4. 音楽による画面外	90
4.1 音楽の使用と画面外	91
4.2 「オフの音」と「語り」	92
4.3 非均質的な画面外へ	96
5. 結びにかえて：光と音楽、二種類の探求	99
第5章 『エドワード・ヤンの恋愛時代』論	
—俳優のセリフと身振りについて—	102
1. 画面内運動：セリフと身振り	102
2. 内容梗概と先行研究	103
3. 舞台劇『如果』と会話するショット	104
4. 作家の暗い部屋から、「独立時代」の「創作」へ	108
終わりに	111
補論：『カップルズ』における反復	113
第6章 『ヤンヤン 夏の思い出』論Ⅱ	
—映像の異種混合性をめぐる—	119

1. 多重化する映像の異種混合性.....	119
2. 「結晶イメージ」、時間の「モンタージュ」	121
3. 画面の中の絵画、ゲーム	124
4. 窓ガラスの反射と都市空間	127
5. 一つ「希望の火花」を.....	133

結び② 画面内運動と「散漫」

——知覚における創造の契機——.....	136
----------------------	-----

第7章 エドワード・ヤン映画における長回し

——『追風』と中国絵巻物——	139
----------------------	-----

1. 幻の作品.....	139
2. 絵巻物『清明上河図』と長回し.....	140
3. 長回しとサスペンス	143
4. 長回しの未来：『さすらいの二人』を例に.....	146
終わりに	151

全体結論：画面における運動と「外部」の思考

——エドワード・ヤン映画の場合——	153
-------------------------	-----

参考文献リスト

日本語文献.....	157
中国語文献.....	160
英語文献	161

序論

0.1 エドワード・ヤン映画に関する先行研究

本研究は、台湾の映画監督エドワード・ヤンの映画作品を対象に、テキスト分析を行う。その代わり、それぞれの作品が置かれた文脈とその時代背景には、基本的に深入りしない。作品におけるある要素の特異性を明らかにするときのみ、作品から離れ、歴史上の出来事や関連することなどに視野を広げる。具体的なアプローチは、0.2節で複数の論考を参照しながら、詳しく説明する。以下では、基本情報を紹介したうえで、エドワード・ヤン映画に関する先行研究をまず粗描しておこう。

エドワード・ヤン、漢字名は楊徳昌となる。1947年に中国上海で生まれ、二歳半の時一家で台湾に移り、台北で育った。1969年に国立交通大学を卒業後、フロリダ大学で電子工学の修士号を取得した。さらに映画を学ぶべく USC（南カリフォルニア大学）に通うが、当時のハリウッドに範を置いた教育方針に反発し、ほどなく退学してしまった。以後の7年間はワシントンでコンピュータ関係の仕事に従事するが、1981年に台湾に戻り、ふたたび映画を志す。その後、侯孝賢らとともに台湾ニューシネマを起こし、『ヤンヤン 夏の思い出』でカンヌ国際映画祭の監督賞を受賞した。2007年、惜しまれつつも癌でなくなった。59歳だった。

映画作品の数はそれほど多くはなく、フィルモグラフィは以下の通りである。

- 『光陰的故事／指望』（1982年） 《光陰的故事／指望》 *In Our Time/Expectations*
- 『海辺の一日』（1983年） 《海灘的一天》 *That Day, on the Beach*
- 『台北ストーリー』（1985年） 《青梅竹馬》 *Taipei Story*
- 『恐怖分子』（1986年） 《恐怖份子》 *Terrorizers*
- 『牯嶺街少年殺人事件』（1991年） 《牯嶺街少年殺人事件》 *A Brighter Summer Day*
- 『エドワード・ヤンの恋愛時代』（1994年） 《独立時代》 *A Confucian Confusion*
- 『カップルズ』（1996年） 《麻將》 *Mahjong*
- 『ヤンヤン 夏の思い出』（2000年） 《一一》 *A One and a Two...*

1. 台湾ニューシネマと政治

本研究は、エドワード・ヤン映画の各作品のテキスト分析によって構成されており、個別作品に関する先行研究は、各章でそのつど検討する。ここで、エドワード・ヤン映画を一つの全体として論じる先行研究のみを取り扱う。つまり、マクロな視点から、エドワード・ヤン映画はどのように捉えられているのだろうか。

それに先立って、エドワード・ヤン映画が属している台湾ニューシネマの時代背景を理解しなければならない。台湾ニューシネマとは一般的に、1982年から1987年まで起きた映画革新運動と言われている。1982年、政府所属の大手映画企業——中央電影会社の当時の指導者明驥が、小野と呉念真を採用し、エドワード・ヤンを含める四人の新人監督によるオムニバス作品『光陰的故事』を製作させた。これが台湾ニューシネマの嚆矢となった。従来のプロパガンダ映画や商業映画が営業不振になったため、新しい路線への転換が避けられなかったのである。この会社内部で起こった映画革新運動と、当時の近代「台湾」国家に移行する政治的な動きの間に、平行的な関係が認められるのは、おそらく偶然ではない。政府は中央電影会社に対し、強大な影響力を持っていた。つまり、台湾の場合、映画の革新は、最初から近代「台湾」国家の形成と手を結んでいた。

台湾ニューシネマの80年代は、台湾という場の大きな歴史的転換期であり、近代国家が形成されつつあった時期である。米国と中国共産党政権との接近により、台湾国民党の「中国」という地位が、国際的に認められなくなった。国民党と断交して共産党政権と国交樹立する国家が、次々と出てきた。台湾の内部においても、民主化と土着化を求める民間運動が活発になり、政府の権威に挑む動きが現れた。これらのことを背景に、従来の「中国」への同一化は、「台湾」への同一化に方向転換されることになった。台湾に住む人々にとっては、自発的に自らのアイデンティティを模索せざるをえない状況になった。台湾ニューシネマは、この転換期の中に生まれた。さらに、台湾ニューシネマの担い手のエドワード・ヤンと侯孝賢は、「台湾」への同一化の問題から、当然逃れることはできなかった。

しかし、一般的な評論は、基本的に台湾ニューシネマと政治の曖昧な関係を度外視し、ただその美的形式を見て称賛するきらいがある。

これらのニューシネマの共通する特徴は、作風やスタイルにあるというのがおおかたの台湾の映画評論家たちの見方のようなのだ。従来の作り物の映画に対する反発が強かっただろうが、普通の人たちの生活をありのままに描こうとしたのである。このためニューシネマはとかく起承転結の無い、のっぺらぼうの作品になりがちだった。要するに従来のエンターテインメント映画とは異なる映画だったのである。ニューシネマが好んで取り上げるテーマは、成長の過程や青少年時代の思い出。どちらかという回顧、

反省、思い出といった後ろ向きのものが多い¹。

この見方は間違いではないが、見過ごされている要素がある。実はこの引用文の著者の戸張東夫は、後の箇所では問題の所在を指摘している。

だが映画と映画を生み出した社会とのかかわりに視点を映してみると、また別の特徴が見えてくる。それは、ニューシネマが「台湾社会の進歩と変化に対応して」製作されたにもかかわらず、ニューシネマを生み出した一九八〇年代初頭の、改革に沸く台湾の社会状況を取り上げようとも、描こうともしないうえ、社会の動向にコミットもせず、関心を示そうともしない点である²。

そして、台湾ニューシネマで無視されがちな政治的、社会的な側面に注目したのは、カルチュラル・スタディーズの学者たちである。

2. カルチュラル・スタディーズの言説

カルチュラル・スタディーズは台湾ニューシネマの研究に、すでに一定の成果をもたらした。従来の審美的な傾向から一線を引き、政治的な文脈を導入したのである。つまり、美的形式の後に潜んでいる、イデオロギーのヘゲモニーに対する観客の無自覚さを暴き出し、反省を促した。

TNC (台湾ニューシネマ 引用者注) において決定的な重要性は、その美学的な諸形式に限らないものである。重要なのは、台湾のより広い文化の歴史、より正確には、「台湾」自身の発見と構築という「歴史的転換」において発揮される、戦略的なイデオロギー機能なのである³。

「中国」という想像上の対象から離れ、台湾の土着の文化を積極的に評価する「歴史的転換」に当たっては、台湾での生活経験を多く描いた台湾ニューシネマは、まさに「台湾」を発見する際に必要不可欠な手段であった。陳光興は台湾ニューシネマを以下のように捉える。

TNC (台湾ニューシネマ 引用者注) の歴史は、ネイティヴィストの運動から生まれ、

¹ 戸張東夫『台湾映画のすべて』丸善ブックス、1996、p.39。

² 戸張、前掲書、p.114。

³ 陳光興「台湾ニューシネマ——文化運動、国家とグローバル資本」丸川哲史訳『現代思想』29 (4)、2001-03、p.84。

またそれを促進させるものであったが、究極的には、トランスナショナルな企業（複数の TNC）＝ハリウッドに自身を編入させることによって、新しい国民形成と国家建設のプロジェクトに飲み込まれ、それらに取って代わられた⁴。

この議論を敷衍すると、国民党のイデオロギーに対抗して出発したはずの台湾ニューシネマは、最終的に新しい国民形成、すなわち「台湾」への想像的な同一化という新たなイデオロギーに、「取って代わられた」ということである⁵。80年代に現れた大陸の第五世代監督など、ほかの地域にも隆興した映画の革新運動とは異なり、台湾ニューシネマの自発性は相対的に薄い。それは当初から自発的というより、当時台湾唯一の大手映画会社の内部で、上からの指示によって生まれた動きであった。

葉月瑜が『悲情城市』についてのある研究論文で指摘したのは、まさしくこの「台湾ニューシネマの「先天的に劣っている」偽りの進歩的な姿勢」にほかならない。葉は台湾ニューシネマの担い手の監督たちに関して、以下のように語った。

[...]台湾ニューシネマの政治性はつねに曖昧である[...] 台湾ニューシネマから一般的な政治映画が制作されたこともないし、政治映画創作の可能性を築き上げたわけでもなかった。更にラジカルな反対派映画は言うまでもなく皆無である。[...]ニューシネマの監督たちは階級の見方において、大衆階級の同情者かもしれないが、彼らは依然として中流階級に共感を持っている——つまり、それが台湾の中国回帰後の社会変遷に対する、台北という都会のエリート層による「限界あり」の反省であった。「限界あり」と強調したが、監督の観察はすべて一断片、一部に限られ、性別、年齢、階級、地域観念、映画美学の概念と興行収入などに影響されるからである。[...]程度の差があるにせよ、監督たちは女性の「謎」と父権の圧迫を、男根中心主義の視点によって解釈することから離れられなかった⁶。

中流階級の監督たちは、主導的なイデオロギーに、むしろ従順した態度を取っていた。したがって、彼らは自分の男性的なアイデンティティの追及、そして「台湾」への同一化をやめることはなく、そこから「離れられなかった」のだと、葉は批判している。

4 陳光興「台湾ニューシネマ」、p.82。

5 陳は同時に台湾ニューシネマの可能性も指摘している。「差し迫って必要となることは、ネイティヴィストの運動のラディカルな潜在性を己の中に編入させようとする国民国家と TNCs（複数の台湾ニューシネマ 引用者注）とのヘゲモニックな力を理解することだけでなく、またネイティヴィストのなかの諸エレメントが持つポジティブな力や雑種性を実践的に発見することである」。陳光興「台湾ニューシネマ」、p.89。

6 葉月瑜「女人真的無法進入歷史嗎——再読『悲情城市』」林文淇ほか編『戲恋人生——侯孝賢映画研究』麥田出版、2000、pp.188-189。

映画と政治とを接続する試みは、ほかにも多く見られる。もう一つの例を挙げると、たとえば林文淇は「台湾」への同一化に関して、葉ほど批判的ではない。

現在、ほとんど共有の前提になっている論点はすなわち、台湾ニューシネマは中国の歴史と文化伝統と区別される生活経験と民衆の記憶を提供したということだ。植民地経験及び本土の庶民生活、そして台湾独立国家の主体性の映像素材を提供した。[...]ニューシネマが表している庶民歴史と郷土空間は、台湾アイデンティティへの同一化に関する意義がある⁷。

つまり、林は台湾ニューシネマを通して、台湾社会における同一化の「記号システム」の変化を、客観的に見据えようとしている。それらの映画作品は、台湾の政治的、社会的な状況を理解するための、有益なサンプルともなっている。それどころか、「国家民族に対する同一化は[...]台湾人の生活と思想を左右していると確定できる。[...]台湾で創作されたすべてのテキストは、国家民族に対する同一化の寓意として解読される」とまで林は語る⁸。言い換えれば、台湾において映画だけではなく、すべての芸術作品のテキストが、政治的に解読可能である。

いずれにしても、台湾ニューシネマが、「台湾」への想像的な同一化という当時のイデオロギーに組み込まれていることに関しては、カルチュラル・スタディーズの学者たちの見解は一致している。ただし、同一化という先行研究のキーワードを理解するには、補足が必要になると思われる。陳光興によると、70年代から浮上してきた「台湾」への同一化は、自由なものでは全くなく、むしろ米国のイメージの下で行われたものである。

そうして、第二次大戦後の歴史過程において、米国は自己同一化の対象の中心、あるいは主要な参考体系となった。ただ、ここで自己同一化の機制の問題を提出するのは、歴史を心理化したいがためではない。むしろ反対に、帝国主義の歴史実践と各地の国民主義の結合は米国という新たな植民者を自己同一化の対象と為したが（後には敢えて否定はしない自己同一化の対象となった）、その機制は新たな植民地再生産のシステムと生活様式を仲立ちとして、国民—人民の文化想像の空間に浸透していった——精神の欲望の力と流動性の方向が新植民地主義の文化イメージの枠組みの内部的作用となったが、これらの連鎖的な運動の軌跡は東アジアの社会的身分に貫徹したのである⁹。

⁷ 林文淇『華語電影中的国家寓言与国族認同』国家映画資料館、2009、pp.125-126。

⁸ 林、前掲書、p.26。

⁹ 陳光興『脱帝国——方法としてのアジア』丸川哲史訳、以文社、2011、p.69。

戦後において、台湾を含む東アジアの植民地は、米国という他者に自己同一化をしてきた。米国のイメージに自分の理想を投影し、それになろうとした。このメカニズムは温存され、のちに「台湾」への同一化を再生産した。そこにおいて、同一化の対象は米国から、「台湾」という新たな他者になったにすぎない。米国のイメージを通じて初めて、台湾は自己同一化の想像力を発揮できる。ここで、「米国」は現実にあるアメリカなのか、それとも東アジア諸国が想像した他者のイメージなのかは、陳の議論の中では、一貫して不明瞭である。また、同一化の対象が変わったとはいえ、そのメカニズム自体が温存されているため、「台湾」への同一化は一種の誤認に基づく。陳によると、それを批判し、「脱帝国」を図らなければならない。ここで、「脱帝国」に関する議論を取り上げる余裕はないが、以下のことだけを強調しておこう。つまり、台湾ニューシネマが、「台湾」への同一化のメカニズムに飲み込まれており、それらの映画作品は、政治的に解釈されうるにしても、基本的には生産性のないものでしかない。カルチュラル・スタディーズは、台湾ニューシネマを対象として分析するものの、その存在価値を積極的に評価しようとはしない、あるいは評価できないのである。

0.2 映画の画面における運動¹

——知覚の理論および実践——

すでに述べたように、エドワード・ヤン映画に関する先行研究の多くは、作品と政治との関連性に立脚している。カルチュラル・スタディーズは、この傾向の最新の実践であり、またその到達点の一つでもある。これらの研究が大きな成果を生み出したことは事実である。しかし、映画作品を批判するだけではなく、肯定するアプローチも必要ではないかと思われる。本研究は、映画作品をポジティブに評価するために、政治および社会との関連を背景に退け、作品の中にとどまって分析を行う。とりわけ、画面における運動という映像表現のレベルに、力点を置きたい。実際、エドワード・ヤン映画は、基本的に作品ごとに作風が変わっていき、作品によって非常に異なる映像の運動を取り入れる。たとえば、カメラを自由に動かす『恐怖分子』と、カメラをほとんど動かさない『牯嶺街少年殺人事件』の間に、共通の尺度を見出すことは困難だろう。『恐怖分子』以降のエドワード・ヤン映画は、基本的にこの二つの映像の系譜、すなわちカメラの運動を重視する系譜と、カメラを固定させてフィックスショットで撮る系譜に、大きく分類できる。本研究はエドワード・ヤンの作家研究というよりも、エドワード・ヤン映画の多様な運動が導入される映像に関する、一つの美学研究にむしろ近い。

先行研究を紹介する際にすでに触れたように、台湾ニューシネマは、おもにその美学的スタイルにおいて、批評家に評価されている。実際、台湾ニューシネマの監督たちは、70年代に製作された台湾映画との差異を図るべく、美学的スタイルの探求に関して非常に意識的である。彼らは、映画作品の内容だけではなく、フィックスショットや長回しを存分に駆使して、独自のスタイルを構築してみせたのである。それらの技法は、緊迫性を持つものであり、台湾ニューシネマの監督たちが革新を起こす際に、もっとも重要な武器の一つでもある。補足すると、ほぼ同時代の中国第五世代監督たちも、独自のスタイルを追求することによって大きな成功を収めた。第五世代監督の映画作品において重要なのは、風景の造形と色彩であり、第五世代監督たちを語る際に、彼らの作品の美学的なスタイルは、すでに無視できない要素となっている。しかし、カルチュラルスタディーズの学者たちは、台湾ニューシネマの美学的な探求を、おおむね無視し、作品内容の面において、批判を加えた。とはいえ、台湾ニューシネマの美学的スタイルを再評価するには、かつての批評家たちの言説に耳を傾ければよいというわけでもない。なぜなら、台湾ニューシネマが試みた美学的スタイルは、

¹ この「画面」はジャック・オーモンらの厳密な定義を参照する。オーモンらはフレームという額縁によって境界づけられた平面的な映像に基づき、観客が想像的に作り出す立体的な表象空間を、「画面」と呼ぶ。ジャック・オーモンほか『映画理論講義』武田潔訳、勁草書房、2000、pp.21-23。ただし注意しなければならないのは、どの「画面」も静止したのではなく、つねに一定の持続時間の中に存在することである。

よく「東洋美学」という、厳密的に定義されていない言葉に、回収されがちだからである。本研究は、台湾ニューシネマの代表監督、エドワード・ヤンの映画作品における美学的スタイルを、「東洋美学」に分類できるものとしてではなく、映画メディアの特徴と可能性を掘り下げる創造的な試みとして、位置付けたうえで、詳しく分析していきたい。本研究の全体構成として、エドワード・ヤンの映画作品を、二つの映像の系譜に分けた上で検討していく。しかし、第3章の『ヤンヤン 夏の思い出』論I以外、ほかの章では厳密に時系列にそって、エドワード・ヤン映画を一作ずつ取り上げる。なぜなら、エドワード・ヤン映画における映像特徴の通時的な変化、およびその変化の意義こそは、本研究が解明しようとする問題の一つだからである。また、分析を行う際に、美学研究の領域に属する絵画論も積極的に参照する。

諸作品で実践される多様な運動は、一見まとまらないようであっても、その背後に一貫した問題意識があるように思われる。本研究は、第一に、諸作品の中の多様な運動は、それぞれどのようにして、物語内容に協力しつつも独自の論理を展開しているのか、第二に、多様な運動を実践してきたエドワード・ヤンの諸作品は、一貫して何を思考し、どのような結論にたどり着いたか、という二つの問題に沿って、細かいテキスト分析を行う。

以下では、本研究全体を貫く中心的な軸、すなわち映画の画面における運動を、より広いパースペクティブで検討しよう。筆者の力不足で、重要な理論的な言説を触れないままに終わってしまうかもしれない。また逆に、あまりにも遠い地点まで行ってしまい、具体的な作品と接続するいかなる回路も、見出せなくなるかもしれない。それらの危険は十分に承知した上である。とはいえ、画面の運動を何種類かの動きに分解し、事実確認のレベルで分析するだけでは、生産性も期待できないのではないだろうか。本研究では、映画画面の運動を説明する理論的な視座を、つねに確保しておきたい。

1. 近代の知覚と映像の運動

映画が発明される前に、支配的な位置を占めた視覚メディアは、絵画と写真と言えよう。諸メディアのイメージの性質が異なり、それらの差異は、運動とのかかわりの度合いによって、ある程度説明できると思われる。そもそも絵画において、イメージは動くものではなかった。イメージが動き出すことによって、視覚メディアの画面の性質が大きく変わった。この新しく出現した知覚を、どのように捉えたらよいだろうか。

ジョナサン・クレリーは、近代における知覚の変容を見事に描き出している。つまり、知覚の様態は19世紀前半において、一つの切断を経て、カメラ・オブスキュラという古典主義的なモデルから、主観的視覚というモデルに突入したのである²。近代という流動的で

² ジョナサン・クレリー『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、以文社、2005、pp.22-27。

不安定な体制が、主観的視覚の相関物である³。ここに出てくる二つのキーワード——カメラ・オブスキュラと主観的視覚——をより詳しく吟味しよう。クレリー自身は明言していないが、カメラ・オブスキュラを説明する際に、おそらくアーウィン・パノフスキーの「象徴形式としての遠近法」を念頭に置いていると思われる⁴。

ところで、この「中心遠近法」全体は、完全に合理的な空間、すなわち無限で連続的で等質的な空間の形成を保証できるように、暗黙のうちに二つのきわめて重要な前提を立てている。第一の前提は、われわれがただ一つの動くことのない眼で見ているということ、第二の前提は、視覚のピラミッドの平らな切断面が、われわれの視像を適切に再現しているとみなされてよいということである⁵。

パノフスキーが強調しているように、この「連続的で等質的な空間」は、眼の生理学的な側面を捨象する⁶。その代わりに、安定する知覚の構造、すなわち「象徴形式」を獲得する⁷。一方、主観的視覚は、クレリーの説明のみに頼っても理解できる概念である。

主観的視覚——つまりあらゆる外界の指示対象^{リファレント}から切り離された自律的な知覚をも包含するような視覚⁸。

クレリーの展開にしたがえば、この新たな視覚を、主に二つの側面から考えることが可能だ。一つは、「身体的不安定な生理機能と時間性」が浮き彫りになり、見る主体と視覚の指示対象が「情動の単一の表層」に置かれることである⁹。見る主体と見られる客体という従

³ クレリーによると、「近代化とは、資本主義が、大地に根付いたもの、根拠を与えられたものを根こそぎにして流動的なものにし、流通を妨げるものを排除し抹消して、単数的存在を交換可能なものと化す過程なのである」。クレリー、前掲書、pp. 27-28。

⁴ クレリーはたしかにカメラ・オブスキュラの効果を、遠近法の技法に還元しないように促している。それは具象的なものを超える、特権的な知覚モデルだからである。クレリー、前掲書、pp. 61-62。しかし、まさにこの点において、彼はパノフスキーと軌を一にしている。パノフスキーにとっても、遠近法の技法から「象徴形式」を抉り出すことが大事なのである。

⁵ エルヴィン・パノフスキー『<象徴形式>としての遠近法』木田元監訳、筑摩書房、2009、p.11。マーティン・ジェイの要点をえた説明を借りると、遠近法の空間とは、「等方的・直線的・抽象的・均質的」な空間であり、「単眼によって切り取られたワンショットは時間を超越し、一つの「視点」に還元され、脱身体化されたのである」。マーティン・ジェイ「近代性における複数の「視の制度」」ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社ライブラリー、2007、pp.25-27。

⁶ パノフスキー、前掲書、pp.13-16。

⁷ パノフスキー、前掲書、p.30。

⁸ クレリー『観察者の系譜』、p.33。

⁹ クレリー、前掲書、p.111。

来の視覚モデルが、ここで崩壊してしまう。視覚が「主観的」であるのは、身体に刺激を与えると、視覚の対象が生産されうるということである。ゆえに、指示対象は実質的に不在となり、観客の身体のみが測定の対象となる。もう一つの側面は、諸感覚の交換・操作可能性である¹⁰。不安定な主観であるからこそ、自由に操作されうる。両者はいわばコインの表と裏である。

のちに再び言及されるものの、主観的視覚が基本的に「知覚の宙吊り」から捉えなおされているように見える¹¹。修正の一点目のポイントは、指示対象の不在がもはや言及されなくなり、知覚の移ろいやすさが、議論の中心に据えられている。二点目は、視覚の脱中心化が顕著となり、諸感覚の混在は強調される¹²。ゆえに、視覚ではなく知覚という言葉が積極的に用いられる。明確的な定義がなされたわけではないが、多様な知覚によって形成される、知覚の移ろいやすい混沌状態として、「知覚の宙吊り」を単純に理解できると思われる。クレリーによって定式化された「知覚の宙吊り」という概念を、本研究では、理論的な根拠として導入したい。それが映画の画面における運動に、大きなスケールを付け加えたのである。ただし、クレリーは決して、カメラ・オブスキュラを絵画のイメージに、「知覚の宙吊り」を映画の映像に、直ちに振り当てた形で論じていない。二つの概念は「知」、すなわち大きな社会的な構造と結びついており、画面の性質という具象的な知覚に、簡単に還元されがたいゆえんであろう。しかし、本研究はクレリーの論述に寄り添い、あえて映画画面の運動を、「知覚の宙吊り」が具現化する契機として位置付けたい。つまり、両者の等価の関係性を築き上げる。抽象的な概念は具象的なものに受肉されることによって現働化し、実践的になるだろう。

実際、「知覚の宙吊り」と映画の運動とを関連付けるのは、独創的な発想でもないだろう。クレリーの論述自体が、両者の出会いを予め計画しているように思われる。簡単に追跡しよう。第二章で、エドゥアール・マネの《温室にて》を粘り強く分析した後、クレリーはマックス・クリンガーの《手袋》の連作、カイザーパノラマという覗き見装置、そしてエドワード・マイブリッジの連続写真を、順次に取り上げていく。イメージが少しずつ運動性を獲得し、映画前史の重要人物マイブリッジにおいて、「知覚の時間性」が浮上してくるとされる¹³。続いて、ジョルジュ・スーラの《サーカスのパレード》を分析した第三章の最後で、やはり映画前史という文脈に位置付けられている装置、エミール・レイノーが発明したプラクシノスコープが俎上に載せられた。当時流行っていた動くイメージ群が、スーラの別の作

¹⁰ クレリー、前掲書、pp.138-141。

¹¹ クレリーは『知覚の宙吊り』の第一章の冒頭で、前著が分析した知覚の変容を振り返って、主観的視覚を再び説明する。しかしすぐあとに、「もっとはっきりいえば」と定義を修正するかのように、近代の知覚様態を「絶えざる変容の状態」、すなわち知覚が宙吊りされている状態から捉えなおす。クレリー『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、pp.21-23。

¹² クレリー、前掲書、pp.11-12。

¹³ クレリー、前掲書、p.141。

品《サーカス》を讀解する有効な視点を与えてくれると、クレーリーは考えているのである。

それゆえ、われわれは《サーカス》を、サーカスの絵としてではなく、サーカスの演者にたまたま起こった、動くイメージの凍結された休止の瞬間として考えることができるだろう。イメージは、イメージの連続体から分離された断片ないしは断面のようになる¹⁴。

クレーリーが論じている近代の知覚様態は、動くイメージの止まった瞬間というモデルで提示される。ここまできると、「知覚の宙吊り」は、あと一步で映画の運動と出会うことになる。そして最後の第四章で、この待望の出会いがやっと実現される。ポール・セザンヌの絵画《松と岩》を論じるこの章では、クレーリーはセザンヌ作品における「非人間的な知覚モデル」を発見し、「セザンヌの作品が初期映画に由来する効果の寄せ集めから、そう遠く離れてはいない」と述べた。クレーリーが引き出した例は、エドウィン・S・ポーターの映画『大列車強盗』の冒頭のシークエンスである¹⁵。映画の運動は、近代の知覚モデルを検討してきたクレーリーの最後の到達点となった。「知覚の宙吊り」と「注意」を論じたこの大著の片隅に、映画誕生の物語／歴史が隠されている。つまり、分解された連続写真から、動くイメージの止まった瞬間を経て、最後に初期映画に辿り着く、という物語／歴史である。この道筋から分かるように、クレーリーの議論は最初から映画の映像へと意識的に接近し、映画の運動という新たな知覚に、「知覚の宙吊り」を結び付けようとしている。

しかしそれだけではない。『知覚の宙吊り』という長大な著作が、映画をめぐる逸話——ジークムント・フロイトのシネマトグラフ体験をもって、幕を閉じることも、何かを物語っている。クレーリーは「エピローグ」で、近代における知覚を展望する際に、フロイトの家族への手紙を全文引用している。その手紙の中で、中心的な役割を果たしているのは、まさに誕生したばかりの映画である。ローマのコロンナ広場の裏に滞在していたフロイトは、その場で上映される映画、およびさまざまなアトラクションを通して、古い秩序の解体と成立しつつある新たな知覚を、身をもって体験していると、クレーリーは力説しているのである。

かつてこの枢軸都市ローマは、たとえ動くとしても一貫した主体的方向づけによって眺望を組織してきた。だが、この枢軸都市の長年にわたるピラネージ的な解体は、いまや（公衆を魅力する）スクリーンと明滅する記号による継ぎはぎの織物によって、転回点を迎える。マジックランタンのスライド、映画のような上映、電気に照らされた広告——これらが、形なきアトラクションの場（スーラの《サーカスのパレード》の表面にすでに先取りされていた）でますます目立つ要素となるために、古い広場の記念碑的構造は、よりいっそう侵食される。広場を決定する建築のファサードや、その中心に立つ帝国の円柱は

¹⁴ クレーリー、前掲書、p.255。

¹⁵ クレーリー、前掲書、pp.321-327。

(ゲルマン民族に対するローマ人の勝利という往古のイメージとともに)、近代的な植民地や外国の風景を映すはかないマジックランタンのスライドに場面を譲る。だがフロイトは、映画上映の内容を示すことさえしていない。テクノロジーそれ自体の誇示が、いかなる地平からも引き剥がされた深みのないイメージを明滅させることで、アトラクションとしての機能を十分に果たすのだ。建築の表面はスクリーンに投影されることで非物質化される。このことは、都市という織物のなかで打ち立てられてきた図／地の関係の可逆性を兆している。こうして、この古代ローマ様式の屋根の上に張られたスクリーンによって、堅固な都市は認識の周縁へと追いやられ、忘れ去れていく¹⁶。

近代における「知覚と宙吊り」を体現してくれるのは、まさに 20 世紀末に発明された映画である。クレリーの議論は、ここで唐突に終止符が打たれる。この意味において、映画の運動は、幽霊のように「知覚の宙吊り」に取りつかれているものの、両者の結びつきは、必ずしも自明ではない。しかし、本研究は次節で具体的な手続きを経て、この置き去りにされた論点を、展開していきたい。

ただし、ここで二つの問題点が出てくる。まずは、クレリーが想定しているのは、モンタージュを含む映画の運動全般であり、映画の単一画面——よく使われる用語「ショット」と交換可能である——における運動に限定していない¹⁷。それに対し、本研究では、「知覚の宙吊り」を単一画面の運動に絞って、分析を行いたい。なぜなら、情報の洪水がもたらす「知覚の宙吊り」は、まず単一画面において確認できるからである。画面の視覚的また音声的な情報は、たとえ物語内容に飼いならされたとしても、その過剰さで、しばしば観客を困惑させる。当の効果は、「知覚の宙吊り」と呼ぶのに相応しいだろう。

また、単一画面の運動に「知覚の宙吊り」を適用すると、この概念のいくつかの側面が必然的に捨象されてしまう。一番大きな点は、知覚という諸感覚の混在を、視覚と聴覚に押し戻すことだ。これはまさに、主観的視覚が「知覚の宙吊り」から捉えなおされる際に、最も重要な変更点である。とはいえ、知覚全般に問題を設定すると、見る主体の身体に関する社会学的な視点が必要不可欠となり、クレリーのように膨大な資料を取り上げなければならないだろう。議論の対象が映画作品から、映画を鑑賞する形態へ一気に拡大されるため、作品の美学的な研究という本研究のテーマから逸脱しかねない。したがって、本研究は視覚と聴覚の移ろいやすさという性質のみに絞って、画面の運動と「知覚の宙吊り」との接続地点を探る。以降で使うクレリーの用語「知覚の宙吊り」は、知覚全般ではなく、映画の視

¹⁶ クレリー、前掲書、pp.344-345。

¹⁷ ここで「画面」と「ショット」の違いを説明することはおそらく無駄ではないだろう。繰り返しになるが、「画面」はフレームによって境界づけられた平面的な映像と観客の想像がともに作り出した、一定の持続時間の中にある表象空間である。これは映画の映像の性質を捉える概念であり、一般的に映像を分節するための「ショット」という概念と、出発点はやや異なる。「ショット」から取り出された一部の映像は「画面」となるし、逆に「画面」を長らく分析する際に、「ショット」全体もその対象となるだろう。

聴覚のみを指すことを断っておこう。

近代と映像の運動との関係を考える際に、本研究に大きな影響を与えたのは、パスカル・ボニゼールの批評である。それらの批評は、映画作品の表象に関する分析にとどまらず、また理論の単なる応用、その正確さの証明でもない。それらの批評から、本研究が取り入れようとするのは、技法とともに思想を、というボニゼールの優れた身振りにほかならない。映画の基本的な技法、たとえばショット、フレームずらし、クローズアップなどを取り扱いつつ、理論家たちの議論と接続させるボニゼールの展開は、非常に読み応えがあるように思われる¹⁸。視覚メディアの知覚の歴史的な変容を論じる「とまどうレンズ」という刺激的な批評で、ボニゼールは映画画面の運動を、近代の新たな感覚と明確に結び付ける。この論点は本研究にとって、とりわけ重要である。

古典主義時代において重要性を持っていたのは、フレーム、タブローの物質的な枠、その豊かさ、その装飾、その材質や位相であり、枠のないタブローをあえて展覧会に提出するには近代を待たねばならなかったと指摘されている¹⁹。

つまり、古典主義時代における安定したフレームは解体され、近代において、「瞬間瞬間で絶え間なくすべてが変化する世界の中でフレーミングという用語が緊急性と危険性という意味を持つことになる」²⁰。ここで、「フレーミング」という言葉がカメラの運動だけに限定されず、広い意味で被写体の運動をも含んでいるため、映画画面の運動とまったく同じものを指しているとも考えられる²¹。第2章の『恐怖分子』論では、この「フレーミング」概念を大いに参照するだろう。一方、近代が「絶え間なくすべてが変化する世界」として位置付けられる点において、近代を流動的で不安定な体制として考えるクレーリーと、ほとんど変わらない。クレーリーが語ろうとすることを、ボニゼールは10年も先取りしている²²。つまり、映画画面の運動は近代が生み出した新たな感覚を具現化する、ということである。

さらに視野を広げよう。視覚メディアの画面における運動をめぐる、ジル・ドゥルーズとジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、それぞれ議論を展開する。ドゥルーズは映画の運

18 ボニゼールが映画と絵画の比較という視点で書いた三つの批評、「ショット＝タブロー」「デカドラージュ」「メタモルフォーゼ」をそれぞれ参照されたい。パスカル・ボニゼール『歪形するフレーム』梅本洋一訳、勁草書房、1999。

19 ボニゼール、前掲書、p.91。

20 ボニゼール、前掲書、p.90。

21 「撮影カメラの可動性」と「オブジェの運動」の両方が言及されている。ボニゼール、前掲書、p.90。

22 ボニゼールの批評は1985年に書かれたものだと思われる。一方、『知覚の宙吊り』のもととなる論文「解き放たれる視覚——マネと「注意」概念の出現をめぐる」(長谷正人／中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学^{アルケオロジー}』東京大学出版会、2003)は、1995年に発表されたのである。

動、すなわち単一画面＝ショットにおける運動とモンタージュをともに含む広義的な運動という知覚から、まずは「運動イメージ」という概念を抽出する。また、新たな知覚に基づくこの概念を、近代の産物と見なしている点において、クレーリーと変わらない²³。具象的なものと抽象的なものが融合されているこの概念は、ボニゼールの批評の理論的な基盤になっており、またクレーリーがセザンヌの絵画《松と岩》を論じる際にも、大いに参照されている。この意味で、本研究において非常に重要なトポスを占めるのである。「運動イメージ」はたしかにショットのつなぎにも関わり、「感覚－運動系」を作り出す²⁴。しかしなによりも、ドゥルーズ自身は「運動イメージ」と単一画面を同一視しており、「ショット、それは運動イメージである」とまで言い切る²⁵。「運動イメージ」は、運動そのものの二つのアスペクトを表す。一つは、画面のフレームという閉じられた総体の中で、起こっている諸要素の「相対的な位置の変更」であり、もう一つは、第一のアスペクトを通じて、変化し続ける「全体そのものにおける絶対的変化を表現する」ことである。同じことを、ドゥルーズは別の言い方で説明する。つまり、一方は全体あるいは持続を分割することであり、他方は逆に、分割された所要素を再結合することだ²⁶。ドゥルーズはさらに重ねて具体的な説明を試みる。

言い換えるなら、映画的運動イメージに固有な働きは、運搬手段あるいは運動体から、その共通な実質である運動を抽出するという働きであり、あるいは、諸運動から、その本質である動きを抽出するという働きである²⁷。

画面に実際映っている運動体の相対的な位置変化は、「運動イメージ」の一つのアスペクトであるに間違いない。しかしそれだけではない。ドゥルーズが強調しているように、その相対的な運動から、潜在的で不可視な純粹運動を、見出さなければならない。後者こそ「運動イメージ」のもう一つのアスペクト、いわゆる「全体そのものにおける絶対的変化」である。「運動イメージ」は画面の運動に根付きながらも、第二のアスペクトを獲得することによって、より豊かな概念に生成したことは明らかであろう。

映画から少し離れるが、この節を閉じる前に、ディディ＝ユベルマンの論点を手短に見て

²³ ドゥルーズは近代の「任意の瞬間」から「運動イメージ」の成立条件を見て取る。ジル・ドゥルーズ『シネマ1＊運動イメージ』財津理／齋藤範訳、法政大学出版局、2008、pp.8-16。

²⁴ ドゥルーズ、前掲書、pp.111-120。

²⁵ ドゥルーズ、前掲書、p.42。

²⁶ ドゥルーズ、前掲書、pp.35-39。また、ドゥルーズは第4章「運動イメージとその三つの種類」で、「運動イメージ」の二つのアスペクトを別の形で展開する。つまり、あらゆるイメージが互いに作用し反作用する第一のアスペクトと、不確定な中心を通して知覚イメージ、行動イメージ、感情イメージに分割される第二のアスペクトという形である。

²⁷ ドゥルーズ、前掲書、p.43。

みよう。『イメージの前で——美術史の目的への問い』という絵画研究書の中で、ディディ＝ユベルマンは、理念や対象の表象に収まるとされる、絵画イメージに関する従来の観念に、異議を申し立て、そのイメージとは、むしろ変容する途上にあるものではないかと主張する。一般的に、観客は一枚の絵画から、描かれているもの、すなわち表象の対象を、素早く読み取るだろう。しかし、ディディ＝ユベルマンに言わせれば、それは一つの単純化された鑑賞の仕方にすぎない。絵画イメージから動きを読み取るという、より高度な鑑賞の仕方も実に入りうる。彼はいわばイメージの経済論を唱える。つまり、絵画イメージは、潜在的なものが形象化する過程にあり、つねに理念や定着された具象的なものから逃れる²⁸。換言すれば、絵画のイメージからも、ダイナミックな運動が読み取れるのである。ディディ＝ユベルマンはもっぱらイメージと運動の等価性のみを、論じているように思われる。この論点を第3章の『ヤンヤン 夏の思い出』論で再び参照する。しかし、同じくイメージの運動を論じているにもかかわらず、ディディ＝ユベルマンは、以上で取り上げた理論家や批評家と真逆の方向に行ってしまう。彼が主張する絵画イメージの運動は、歴史によって生み出されたものではなく、むしろ歴史を超越する何かである。ディディ＝ユベルマンの分析によると、中世キリスト教のイメージにはこのような運動が備わっているが、パノフスキーなどの美術史によって抑圧されてしまう²⁹。ここで、歴史は絵画イメージの本性を抑圧する装置となる。

2. 二つのアスペクト：カメラの運動と画面内運動、「注意」と「散漫」

理論の整理を通して、映画の画面における運動が、近代における「知覚の宙吊り」また「運動イメージ」に接続されていることは、明確となっただろう。繰り返すと、クレリーは「知覚の宙吊り」という抽象的な概念に、映画の運動という肉体をひそかに与えていく。一方、ドゥルーズ（ボニゼールも）は単一画面＝ショットという具象的なものから、「運動イメージ」を抽出するのである。しかしながら、二人の理論家が提唱する具象的な知覚と抽象的な概念は、厳密に噛み合っていないと思われる。クレリーの場合、概念のほうが充実しており、映画画面の運動に関しては、やや無頓着に単純化されている。この単純化は、クレリーが映画の運動を用いて、近代における「注意の宙吊り」の分析を、唐突に締めくくったこととは、深く関わっている。一方、ドゥルーズの場合、「運動イメージ」と単一画面＝ショットにおける運動との接続は、剰余を生み出してしまふ。すでに述べたとおり、それは「運動イメージ」の第二のアスペクト、「全体そのものにおける絶対的変化」である。画面に映されている諸要素の運動は、相対的な位置変化に過ぎず、この潜在的な側面を直接に表現することはできない。全体というものを表現するには、単一画面＝ショットはほかのショットと関係を結び、モンタージュを通さなければならない。

²⁸ ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で——美術史の目的への問い』江澤健一郎訳、法政大学出版局、2012、pp.239-274。

²⁹ ディディ＝ユベルマン、前掲書、pp.17-46。

それ（二つのアスペクトを持つショット 引用者注）を抽象的に定義してよいなら、総体のフレーミングと全体そのもののモンタージュとの仲介であると定義しよう。ショットは、一方では、フレーミングという極に関わっており、他方では、モンタージュという極に関わっている³⁰。

つまり、「運動イメージ」としてのショットは、実際に画面で運動が生起する場であり、同時にモンタージュの単位でもある。このことは、映画製作の場面において、単純だが非常に重要な実態とも言える。「運動イメージ」というドゥルーズの概念は、実はこのような実態から出発しているのである。モンタージュによってこそ、第二のアスペクトが可能となるため、ドゥルーズは「運動イメージ」と単一画面の運動のみの接続を、拒否しているのである。画面の潜在的な可能性を論じる第 6 章では、「運動イメージ」の第二のアスペクトよりも、むしろ「時間イメージ」の一分類「結晶イメージ」を参照したいと考えている。見てきたように、具象的な知覚と抽象的な概念が、いずれも厳密に噛み合っていないからこそ、映画の一ショットを取り出し、それが「知覚の宙吊り」あるいは「運動イメージ」であると結論付けることは、可能であるが、具体的にどのような意味においてそう言えるかは、決して自明ではない。モンタージュを戦略的に捨象して、画面の運動のみに注目する本研究は、目下のところクレーリーの盲点を引き受け、「知覚の宙吊り」を画面の運動に差し戻し、具象的なものに受肉させる。つまり、概念と事象の再接続を試みるのである。

それでは、クレーリーによって単純化された映画の画面における運動とは、どのようなものだろうか。映画研究の文献を参照しよう。ジャック・オーモンらは映画の「ショット」を定義する際、以下のように述べた。

最後に、それは動きを伴っている。まず、画面の中の（例えば人物の）動きをとらえることができる、フレーム内部の動きがあり、また、画面に対するフレームの動き、ないしは撮影の時点に即して言えば、カメラの動きがある³¹。

オーモンらは単一画面＝ショットにおける運動を、被写体の運動とカメラの運動に区別している。また、スティーヴン・ヒースは「物語の空間」という有名な論文の中で、映画の知覚を検討する。動きがあるということで、映画画面の空間は遠近法に収まるものではないと、彼は主張するのである。

しかし、映画の場合はまた、一本の映画のなかで、全く異なった映像を、遠近法のモデルにおおかた近いものの、差異もともなっている映像を使うことができる（たとえば、

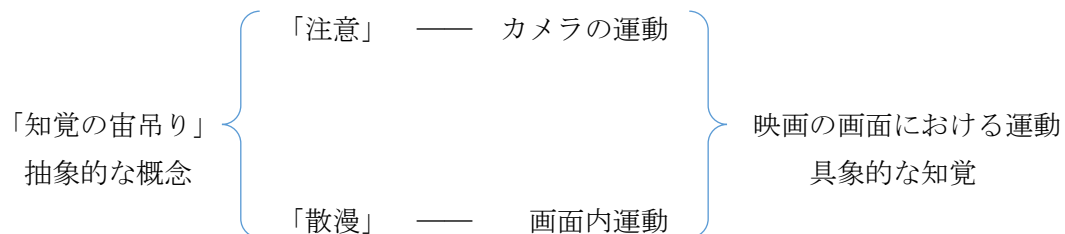
³⁰ ドゥルーズ、前掲書、p.38。

³¹ オーモンほか、前掲書、p.41。傍点原文のまま。

長焦点のレンズを使うことによって)。まさに、アングルと距離が変化し、中心の位置が変わるのである。古典的には、映画は「眼の可動性」をもっていると同時に、「正しい」遠近法が依拠する枠内に収まった視覚的な場を保持している。しかし、それにもかかわらず、可動性は一筋縄ではすまない。映画「中」の人物の動き、カメラの動き、ショットからショットへの動きといった三種類の動きがある³²。

このような安定する遠近法を攪乱する動きがあるからこそ、観客を縫合する必要があると、ヒースは長々と論じた。しかしここで重要なのは、三つに分けられている映画の運動の中で、単一画面の運動が人物の動きとカメラの動きに区別されることだ。本研究はオーモンらとヒースの分類にならい、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分ける。

続いて、映画画面の運動を、クレリーの言う「知覚の宙吊り」と再一接続してみよう。かつて主観的視覚を論じた時と同じく、クレリーはやはり二つの側面から、「知覚の宙吊り」を分析していくのである。つまり、「注意」と「散漫」、区別されながらも一つの連続体をなす、二つのアスペクトからである。近代における「注意」とは、「知覚の宙吊り」のただ中に、情報の洪水＝経験の分裂から主体を一時的に安定化させる技術、規律的な防衛手段であるとクレリーは述べている³³。一方、「散漫」は、ヴァルター・ベンヤミンから借りてきた概念である。クレリーによれば、ベンヤミンは「散漫」を「注意」から分離して評価してしまうが、しかし、「注意」と「散漫」は近代に形成した一つの連続体であり、分離することは不可能だ。この論点は、「ひとつのものをあまりにも長く見たり聴いたりしようとするれば」、「注意」がいつの間にか「散漫」になってしまうという近代の日常経験に基づいており、非常に説得力に富んでいる³⁴。映画理論によって細分化された映画画面の運動は、「注意」と「散漫」から、それぞれの相関物を見出せると思われる。これは本研究の最大の仮説である。つまり、映画画面の運動と「知覚の宙吊り」との再一接続に当たって、カメラの運動は「注意」に、画面内運動は「散漫」に、それぞれ結びつくという仮説である。



³² スティーヴン・ヒース「物語の空間」夏目康子訳、岩本憲児／武田潔／斎藤綾子編『「新」映画理論集成 2——知覚・表象・読解』フィルムアート社、1999、p.146。

³³ クレリー『知覚の宙吊り』、pp.27-50。

³⁴ クレリー、前掲書、pp.51-54。

カメラの運動と「注意」の接続を論証するために、一つの写真研究を参照したい。たしかにここで論じているのは映画カメラの運動であり、写真機の動きではない。しかし、画面のフレームを自由に動かすという映画画面の運動の一側面は、まぎれもなく写真から継承してきた最大の遺産である。この意味において、写真研究はまさに有効な参照対象である。ジェフリー・バッチェンは写真誕生の歴史を研究する著作の中で、写真装置自体ではなく、写真に関する言説——「写真を撮る欲望」の登場を丁寧分析する。「写真を撮る欲望」とは、「光によって形成されるイメージを自動的に定着させたい」欲望のことである³⁵。その登場を追跡して、バッチェンは以下のように述べる。

私が写真を予言するものとして描いてきた言説的欲望が、西洋史上のかなり特別な時期に生じていることはすでに明らかである。このことは、私の主張にとっては決定的な事実である。すなわち、写真を撮る欲望は、特定の時期と場所での規則的言説としてだけ登場するのである。このような特定の歴史上の結節点でだけ「写真」について考えることが可能であり、つまり着想としての写真が特定可能な歴史的・文化的特殊性を備えていると推測される。十八世紀以前の写真を撮る欲望の兆候が、事実上存在していないことから考えれば、後に写真として結実する、急速に成長し、広範に普及し、しだいに切迫する要求の萌芽が、十八世紀末から十九世紀初頭にだけ認められるということを経史的資料は明らかにしているのである³⁶。

バッチェンは「写真を撮る欲望」という言説の登場を19世紀前後に設定しており、さらに、クレーリーの主観的視覚を援用しながら、この言説は近代の不安定な体制に根を下ろしているとも述べた³⁷。あらゆる二項対立の概念が揺れ動き、動詞となって漂流するただ中で、何かをイメージとして定着させたい、これこそ「写真を撮る欲望」の根本的な矛盾であり、前述したもう一つの矛盾した概念「注意」を、連想せざるをえないだろう。この二つの言説は定義だけでなく、登場する時期においてもかなり重なる。したがって、写真研究の文脈にかざると、「写真を撮る欲望」は、まさに「注意」の一つのヴァリエーションだと言える。一方、「写真を撮る欲望」を論じると同時に、バッチェンは、初期の写真に携わる人たちが写真機の置く場所を調整し、外の風景をイメージに定着させること、すなわち絵画の固定された額縁と異なる写真機の可動性を、注意深く書き残している。なぜなら、瞬時瞬時に移り変わる風景を撮影する際に、つまり「写真を撮る欲望」を実現させる際に、写真機の可動性を利用して、撮影の理想的な場所をいかに決めるのかということは、初期の写真家たちにとっては、必然的に直面する問題だからである。この意味において、写真機の可動性から発展

³⁵ ジェフリー・バッチェン『写真のアルケオロジー』前川修／佐藤守弘／岩城覚久訳、青弓社、2010、p.61。

³⁶ バッチェン、前掲書、pp.80-81。

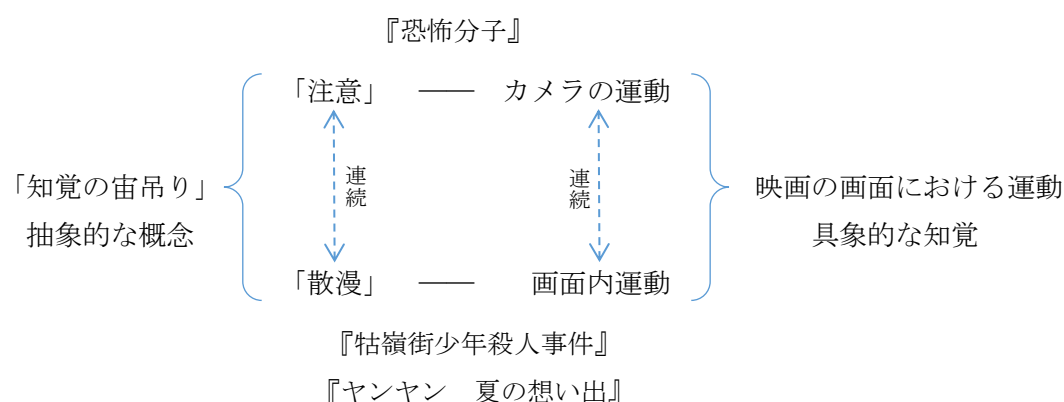
³⁷ バッチェン、前掲書、pp.127-130、150-152。

してきたカメラの運動は、「注意」の技法とも考えられる。バッチェンが見出した「写真を撮る欲望」という歴史的な言説を経由して、写真機＝映画カメラの可動性と「注意」との接続は、より明確になったのではないだろうか。

さらに、一般論のレベルで、本研究が提起した概念と事象の再接続の妥当性を、ごく簡単に考えてみたい。基本的に、カメラの運動は画面外の対象に向かう運動、あるいは画面外に移行する人と物を追う運動だと理解できるだろう。その運動の必然性は、画面内の諸要素に影響を与える「原因」を開示するところにある。これによって、カメラの運動は、一定の因果関係の中に収められ、物語内容の展開に寄り添うことになる。したがって、カメラの運動は、つねに観客の「注意」を要求する。本研究が注目するエドワード・ヤン映画におけるカメラの運動は、人と物を追う一般の運動とやや性質が異なり、人為によらない機械的な運動に近い無機的運動である。ただし、結果として、カメラの無機的運動も「注意」を惹起することになる。第一部でこのことを具体的に検討する。一方、被写体の動きが、この「注意」を攪乱する恐れがある。詳しい分析は第二部で行うことにし、ここで一つの例だけを挙げる。たとえば、ヒーローのアクションを見せるショットで、観客が後景に映っている、アクションと直接に関わらない木の枝の揺れを、見てしまうというような経験である。この意味で、画面内運動はしばしば「散漫」を誘発すると言えるのではないだろうか。

とはいえ、この再接続のために構築された理論装置が、あまりにも単純すぎることを認めなければならない。第一に、一つの画面において、映画画面の運動を二つのアスペクトに完全に分離することは難しい。第二に、たとえ分離されても、カメラの運動において、「散漫」の契機が全くないと断言することは、決してできない。第7章で検討する『さすらいの二人』の終盤の長回しにおけるカメラの運動は、物語内容から逸脱し、観客を「散漫」状態に導く最適の例だと思われる。また逆に、演出を工夫する監督——のちに言及する溝口健二——の作品ならば、画面内運動も「注意」と無関係ではいられない。それぞれの監督によって、多様なヴァリエーションが生まれてくるわけである。本研究はこの二つの難点を十分に認識しており、以下のような戦略で向き合う。つまり、カメラの運動と「注意」、および画面内運動と「散漫」の接続を、一般論ではなく、個別論として構築する。この理論装置はたしかに不備がないとは言えないが、エドワード・ヤンの作品に、見事に適用できると思われる。そしてなによりも、この理論装置をエドワード・ヤン映画の中で運用することによって、エドワード・ヤン映画の特徴を浮上できることが予想される。当然ながら、理論装置の構築は、エドワード・ヤン映画の複数の解釈可能性を抑圧する恐れがあるため、それらをいずれも解体しなければならない。しかし、エドワード・ヤン映画の映像的な特徴を分析しようとする本研究の中では、「注意」と同様に、この理論装置を暫定的に存続させる必要があると思われる。やがて到来する「散漫」の前に、ここで構築された理論装置は崩壊し、エドワード・ヤン映画の無数の解釈可能性が同時に浮上してくるだろうが、本研究は目下のところ、明確な問題意識のもとに、エドワード・ヤン映画の映像的な特徴を、「注意」深く分析していきたい。

本研究は具体的に、カメラの運動が際立つ『恐怖分子』において、カメラの運動を「注意」の視点から、フィックスショットが多用される『牯嶺街少年殺人事件』『ヤンヤン 夏の思い出』において、画面内運動を「散漫」の視点から検討する。とりわけ『恐怖分子』以降のエドワード・ヤン映画は、以上の二つの系譜に分類できる。作風を意識的に変えていき、映画の多様な運動を細分化して異なる作品に取り入れたエドワード・ヤン映画は、この理論装置を活用する最良の場である³⁸。そして、一つ目の問題点、すなわち運動の二つのアスペクトが、一つの画面において完全に分離されえないということは、不明瞭なままにしたほうが好都合だと思われる。なぜなら、上述したとおり、「注意」と「散漫」はもともと一つの連続体で互いに変換できるからである。



木下千花の研究は重要な示唆を与えてくれる。とくに、美学的な視座から、溝口健二の長回しを「注意」に結びつける点においてである。この意味において、その研究は、映画の運動という具象的な知覚と抽象的な概念を有機的に接続する、一つの優れた個別論でもある。木下はベンヤミンに依拠しながら、映画のモンタージュが「散漫」をもたらすことを確認した上で、自らの持論を展開する。

長回しにおいて溝口が追及したのは、一九世紀末から二〇世紀初めにかけて、人間の知覚についての言説、とりわけ学問領域として確立されつつあった心理学において中心的问题として浮上した「注意」であった³⁹。

端的に要約すると、木下の提示した理論装置において、モンタージュが「散漫」に、長回し

³⁸ エドワード・ヤン映画のカメラマンがつねに交代しているのも、この作風の変化と無関係ではないだろう。以下で各映画のカメラマンを記しておこう。『光陰的故事・指望』：陳嘉謨。『海辺の一日』：クリストファー・ドイル（杜可風）／張惠恭。『台北ストーリー』：楊渭漢。『恐怖分子』：張展。『牯嶺街少年殺人事件』：張惠恭／李龍禹。『エドワード・ヤンの恋愛時代』：黄岳泰／張展／李龍禹／洪武秀。『カップルズ』：李以須／李龍禹。『ヤンヤン 夏の思い出』：楊渭漢／李龍禹。

³⁹ 木下千花『溝口健二論——映画の美学と政治学』法政大学出版社、2016、p.148。

が「注意」に接続されているのである。ただし、対象が1930年代の溝口作品に限定されており、溝口の長回しが、当時のモンタージュに対抗する——もっと正確に言うと、ショット内モンタージュという形で、それを長回しの画面内に吸収する——モードとして捉えられている⁴⁰。溝口健二の傑作『折鶴お千』や『浪華悲歌』などの長回しを思い出せば、その計算された演出が、観客を画面へ引き込むという木下の論点に、すぐ納得できるだろう。しかし、「注意」と「散漫」を、長回しとモンタージュのそれぞれに対応すると、クレーリーが強調する両者の曖昧な連続性が、消えてしまう恐れがあるのではないだろうか。同じく映画の映像という意味で、たしかに長回しとモンタージュは連続するものとして考えられる。実際、木下はそのように考えているようだ⁴¹。とはいえ、二者択一の映画技法というミクロな面から見れば、長回しが途中で、モンタージュに変わることはないだろう。それに対し、本研究が整えた理論装置において、カメラの運動と画面内運動は、一つの画面＝ショットに共存し、明確な境界をもたないため、「注意」と「散漫」の連続性に、より見事に合致するのではないだろうか。ちなみに、第7章の『追風』論では、エドワード・ヤン映画における長回しを、「注意」だけではなく、「注意」と「散漫」のせめぎ合いという視点から、検討する予定である。

3. 研究アプローチの狙い

以上で構築した理論装置は、あくまでも二つの映像の系譜に分類できるエドワード・ヤン映画における画面の運動を、有効に分析するための手段にすぎない。したがって、一般論よりも、本研究に限って有効の個別論として理解されたい。では、作品分析において、とりわけ画面における運動にこだわるのは何故か、エドワード・ヤン映画には、ほかにもさまざまな主題が織り込まれているのではないか、という疑問も当然生じる。これに対する返答として、画面の運動が二つの系譜に分かれており、非常に特徴的だという直感的な見解だけでは、やはり不十分であろう。しかし、明確な答えをここではあえて控える。なぜなら、画面の運動に絞ることによって開かれる個々の作品の解釈、その数々の成果より説得的なものはないからだ。言い換えれば、答えは以下各章の具体的なテキスト分析によって明示される。諸作品の映像表現の豊かさは、物語内容に汲みつくされることがなく、ときにはそこから逸脱して独自の論理を形作る⁴²。より厳密に分析するために、本研究はこの独自の論理を、第一

⁴⁰ 木下、前掲書、p.208。

⁴¹ 「つまり、ベンヤミンが注意とその散逸（散漫、気散じ、**distractio**n）の二項対立として示しつつ、その実一つの事象として捉える可能性を与えたのは、モダニティによる知覚と経験の断片化と商品化であり、それに対する応答としての映画であった」。換言すれば、モンタージュと長回しが共存する映画において、注意と散漫の連続性が自らの場を見出すのである。木下、前掲書、p.148。

⁴² 「独自」が意味しているのは、物語内容と無関係ではなく、物語内容と寄り添いつつも離脱していることである。

部では「注意」、第二部では「散漫」と名付ける。

作品の映像から新たな解釈を引き出せるという論点は、より客観的とはいえ、多数の優れた映画作品に適用できるため、エドワード・ヤン映画の特異性を明らかにするものではない。本研究が映像表現に関する分析を、単一画面の運動に限定し、カメラの運動から画面内運動へシフトしていくのは、エドワード・ヤン映画を貫く一つの特異な思考を、抽出するためである。つまり、極限な状況において、いかに「外部」への通路を開くかに関する思考である。これは画面の運動を分析する第三の狙いになるが、その道筋を、全体結論の部分で改めて論じたい。「内在性」の思考と呼ぶことにしたい。ここの「外部」とは、画面およびそれが映す対象を攪乱する異質なものである。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は、物語内容だけを検討すると、なかなか見えてこないものであり、その映像を粘り強く分析することによって、最終的に浮上してくると思われる。つまり、エドワード・ヤン映画における映像の独自の論理は、全作品を貫く特異な思考を分析するための前提条件なのである。エドワード・ヤン映画は画面の内部に、異なる映像の運動を執拗に注入することによって、豊かな解釈の可能性を孕ませる（＝第二の狙い）だけでなく、同時に、画面自体から、一つの「外部」を産出しつづける（＝第三の狙い）。この思考は、最初は糸のような細いものにとどまっているが、少しずつ姿を見せ、遺作の『ヤンヤン夏の思い出』では全面的に噴出してくる。この道筋の全貌は、やはり個々の作品論を経由し、全体結論のところまで描き出すしかないだろう。

0.3 消えたモンタージュ

——『海辺の一日』にけるフラッシュバックの迷路——

本研究は映画の運動の一つ、すなわちモンタージュを戦略的に捨象する。つまり、画面の間の連結ではなく、単一画面＝ショットにおける運動のみを分析対象に絞る。この取捨選択は、エドワード・ヤン映画の特徴に沿ったものである。基本的に、エドワード・ヤン映画は、都市に生きる人の現在に焦点を当て、時間操作をせず時系列に物語内容を推し進める。時間操作のモンタージュや、異なるショットをつなげて新たな意味を生み出すモンタージュなどは、『恐怖分子』以降のエドワード・ヤン映画では、意識的に排除されている。この意味において、『恐怖分子』以降のエドワード・ヤン映画の中で、ショットとショットを接続するのはモンタージュというより、むしろつなぎと言ったほうが適切だろう。たとえば、複線で進行する物語内容を、時系列順につなげ合わせる処理の仕方などである。時間はまるで自然に流れているかのようで、人工的に操作された痕跡はなかなか気付かれない。

モンタージュの一分類のフラッシュバックに限っても、事情はほとんど変わらない。エドワード・ヤン映画の代表的な作品、たとえば『恐怖分子』『牯嶺街少年殺人事件』『ヤンヤン夏の思い出』の中で、フラッシュバックは、一回も使われていないのである。しかし、『恐怖分子』までは、その傾向とは違っていた。長編第一作の『海辺の一日』と『台北ストーリー』では、フラッシュバックが用いられており、とくに『海辺の一日』において、フラッシュバックはむしろ過剰なまでに使われた。単一画面の運動に入る前に、エドワード・ヤン映画から突如として消えたこのフラッシュバックを、振り返ってみなければならない。

『海辺の一日』は、今ではめったに見られない作品になっているため、まず梗概を詳しく紹介する。ピアニストの青青（胡茵夢）が13年ぶりに台湾に戻り、コンサートを開催することになったが、そこで元恋人・佳森の妹・佳莉（張艾嘉）と再会し、過去を回想する。13年前に、恋人同士だった佳森と青青は、佳森の父の干渉で別れてしまった。青青は海外留学に行き、佳森は父の指定した相手と結婚した。一方、妹の佳莉は父の干渉に逆らい、大学時代の恋人・徳偉（毛学維）と結婚し、都市で生活を営む。しかし、豊かになるにつれて、二人の距離も広がってしまう。そして、3年前に、一つの事件が起こった。佳莉の回想によると、夫の私物らしきものが海辺で発見され、自殺だと推測された。徳偉は死んだかもしれないし、会社のお金を盗んでどこかに逃げたかもしれない。これは佳莉にとって知りようのないことである。最後に、佳莉は何かを決意して、海辺から立ち去ってしまった。青青のナレーションによると、「あの子供は既に成長して、立派な婦人になった」のである。

レストランで再会する青青と佳莉は、現在という時間から、過去を回想する。全編はほぼフラッシュバックによって構成される。重要なのは、この回想＝フラッシュバックは単純な直線的ものではなく、込み入った入れ子構造をなしている点にある。つまり、回想の中で登

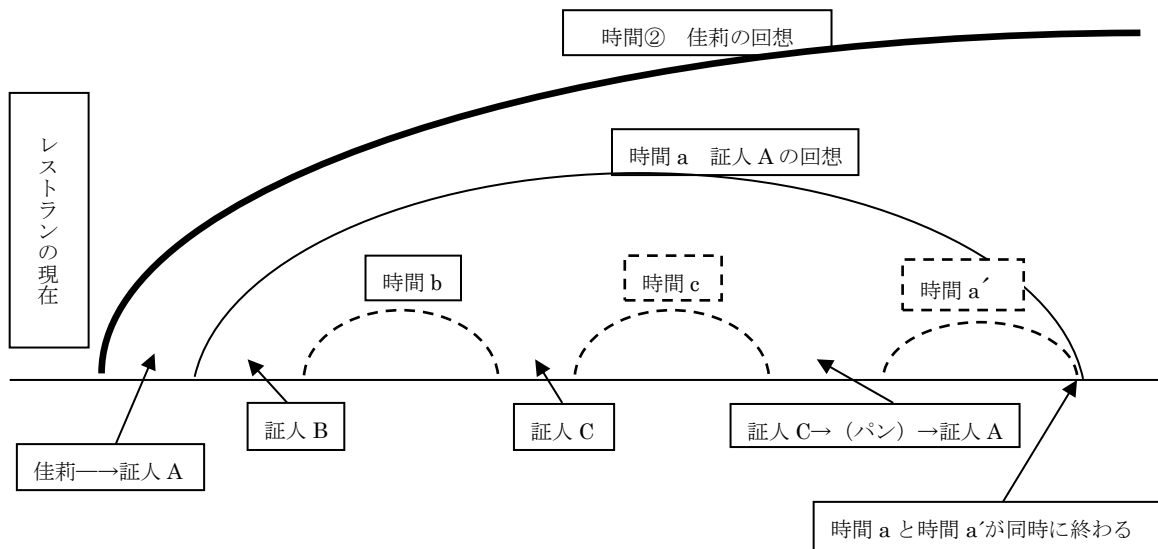
場する人が、また回想するのである。映画の複雑な入れ子構造を確認するため、簡単なシークエンスから見ていこう。映画の冒頭、佳莉の回想＝フラッシュバックで、佳森が父の命令に従い、青青と別れることを決心した場面がよい例である。便宜のため、レストランの現在を時間①、佳莉の回想による過去を時間②とする。時間②の叙述は時系列で、佳森の婚姻をめぐる父の命令、父子の対立、佳森の服従というふうに順序良く進むが、しかしまさに父子の対立の最中に、それを見た佳莉の幼い頃の回想が挿入される。つまり佳莉による過去＝時間②のなかに、彼女のもう一つの過去が入る。これを時間③と呼ぶことにしよう。それが、子供の佳莉と佳森が仲良く遠くを眺める、まさに幸福だが過ぎ去った過去である。いったん時間③が終わって、映像はまず時間②に戻り、続いて時間①に戻る。つまり③→②→①という順序で、階層構造をなしている。この回想の構造は、『海辺の一日』において典型的なものであり、のちに何度も繰り返される。

もっとも複雑な入れ子構造のフラッシュバックは、3年前に海辺で起こった事件を語るときに用いられる。徳偉の私物だと推断されたものが海辺で発見され、しかし真実が最後まで分からない事件である。シークエンスの構成から確認しよう。レストランの現在＝時間①から出発し、佳莉の回想＝フラッシュバックはまず時間②を構成する。そして時間②において、さらに回想が挿入され、下の層を構成するが、しかし今度は前の時間③の単純な反復ではまったくない。まず、佳莉は時間①のレストランで、ある日徳偉が死んだという連絡を受けたと語る。次にショットが切り替わり、時間②に突入する。映像はここで急にスピードを上げ、佳莉が車に乗って海辺に駆けつける様子を映す。その後、警察署で中年の男と会い、状況の説明を聞くことになった。この証言の構成は、丁寧に分析しなければならない。なぜなら、この証言はまた別の入れ子構造をなしているからである。

便宜のため、事情を説明してくれる中年の男を証人 A と呼ぼう。時間②で会った証人 A は佳莉に、「うまく言えないが、大体こういうことだった」と言う。ショットはここで切り替わり、証人 A のフラッシュバックに入る。彼の回想を時間 a としよう。回想の時間②の中で別の回想が入り、下の層の時間③を構成するのは、すでに述べた手法である。しかし、観客を困惑させるのは、証人 A が自分の見たことをしゃべるのではなく、ほかの証言を引用することである。時間 a において、すぐに証人 B が現れ、ある男を見たと言い、画面が時間 b に入る。証人 B の陳述が終わり、時間 a に戻ったとたん、証人 C がまた現れ、証人 B の見た男を見たと言い、画面が時間 c に入るわけである。時間 c が終わり、やはり時間 a に戻り、そこで、カメラは証人 C から証人 A へのパンを用いた。証人 A はさらに回想を開始する。つまり、証人 A によるフラッシュバックの時間 a において、証人 A が姿を現すだけではなく、すでに回想の中にもかかわらず、もう一度フラッシュバックによって回想する。この時間 a の内部で証人 A のフラッシュバックを、時間 a' と呼ぶしかないだろう。時間 a と時間 a' の回想する主体は、同じでありながら、異なる時間の層に属している。そして、時間 a' の思い出＝フラッシュバックが終了後、対話の場所が変わったのだが、間違いなく今は時間②にいるとすぐ分かる。というのは画面の背景は海であり、二人が海辺に立つ

ているからである。

ここで注意を促す必要がある。時間 a は、時間②に属している下の層でありながら、上述したさらに下の層、すなわち時間 b、時間 c、時間 a' を内包する。つまり③→②→①というふうな階級構造をなお維持しているに見える。しかし、同時に逸脱もここで発生する。時間 a' が終わった後、画面が上の層＝時間 a に戻るのではなく、それを跨いで、さらに上の時間②に戻ってしまったことが重要である。おそらくそのことに気づく観客は、ほとんどいなかっただろう。不条理なショットのつなぎだが、それを成り立たせる操作は、まさに先に述べたカメラのパンにほかならない。なぜなら、パンによって、時間 c が時間 a' に場を譲り、フラッシュバックの主体は、上の層（＝時間 a）の回想する主体と一致した（同じく証人 A）からである。もともと時間 a の層は回想の回想であり、非常に不安定で、語る主体が次々と変わっていく。にもかかわらず、このすり替えの操作、人称を一致させる操作によって、事後的に、あたかも一人の人間証人 A によって語られ、保証されたかのように見える。



以上で論じたフラッシュバックは、突如として、エドワード・ヤン映画から消え去る。次作の『台北ストーリー』以降、フラッシュバックという技法は、エドワード・ヤン映画では徹底的に排除される。本研究が着眼するのは、それらの映画作品で実践されている新たな映像表現——画面における運動の二つの系譜なのである。そして、フラッシュバックから画面における運動への移行、あるいはもっと正確に言うと、両者の共存という状態が、『台北ストーリー』の中で確認できる。現時点で振り返ってみれば、『台北ストーリー』はエドワード・ヤン映画の中で、フラッシュバックの終焉であると同時に、画面における運動の起源でもある。しかし、『台北ストーリー』が製作された時点では、フラッシュバックと画面における運動、そのどちらが最終的に生き残ることになるのかは、宙吊りにされているように思われる。この意味において、『台北ストーリー』で宙吊りにされているのは、主人公アリョ

ウとアジンの恋愛の行方だけでなく、エドワード・ヤン映画における複数の映像表現の可能性でもある。

第一部 エドワード・ヤン映画におけるカメラの運動、写真

本研究の第一部で取り扱う作品は、エドワード・ヤン映画における第一の系譜、すなわちカメラの運動を特徴とするものである。この映像の系譜にしたがい、カメラの無機的運動と、その特異な運動の結果として産出された写真イメージを、分析の対象に設定する。ここで「無機的」というのは、事前に決め付けられている撮影対象に向かうことなく、目的もなしにさまざまな対象を前にして遊走するカメラ装置の運動である¹。この特異なカメラの運動は、エドワード・ヤン映画で反復されており、署名の一つだと言っても過言ではない。0.3節で述べたとおり、最初の長編作品『海辺の一日』では、過去の出来事をめぐって複数の証言を表象する際に、短いとはいえ、決定的に重要なパンが使われた。その横へのパンは『台北ストーリー』において、トラヴェリングショットによる移動撮影にまで発展する。『恐怖分子』で、カメラの無機的運動という映像の系譜は大いに開花するが、以降の作品ではいったん姿を消す。そして、『ヤンヤン 夏の思い出』の中では、復活したカメラの無機的運動が二回も使われていた。そのカメラの不気味な動きは、『恐怖分子』のそれとまったく同様だといわざるを得ない。さらに、監督の未完成作品『追風』の一つのショットには、8分30秒の長大な長回しが用意されている。第7章でそれを取り上げる。一方、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ものという意味において、写真機の切り取ったイメージにも焦点を当てる²。つまり、そのような運動がもたらした結果を、作品に即して分析する。

第1章は、『台北ストーリー』における二つの映像の系譜の共存、あるいは宙吊りされている状態を、粗描して見せる。第2章は『恐怖分子』におけるカメラの運動を俎上に載せる。続く第3章は、その無機的運動によって撮られた写真イメージは、『欲望』と『ヤンヤン 夏の思い出』において、どのような機能を果たしているかを分析する。カメラの運動にせよ、その結果としての写真イメージにせよ、映画の物語内容を作り上げながら解体の可能性も注入する、という両義的な「注意」の問題とは、切り離せないのである。

¹ 画面がいくら変わった構図を示したにしても、結局は監督の設定に忠実に従っていることに変わりはない。しかし、安定感の保たれている一般的な画面構成にくらべると、カメラの人為によらない動きを観客に想起させ、それに積極的に近づけようとする点において、このようなカメラの動きは、やはり無機的運動だと言えよう。

² 本研究では混乱を避けるべく、写真カメラを「写真機」、映画のカメラを「カメラ」に区別しておく。

第1章 『台北ストーリー』における複数の映像の系譜

——起源と終焉——

1. フラッシュバックの終焉

『海辺の一日』に続いて、『台北ストーリー』の結末にもフラッシュバックを用いた。『台北ストーリー』の物語内容は、侯孝賢が演じるアリオンと蔡琴が演じるアジンのカップルをめぐって展開する。現代に生きようとするアジンと違って、アリオンは古風な人間であり、高度成長していく台北になじめず、財産をどんどん失っていく。最終的に、自らの命まで奪われた彼に、残されたのは記憶だけだった。その記憶は、まさに唯一のフラッシュバックによって映し出される。

映画の終盤で、アリオンは一人の若者に刺された。痛みのせいで、歩けなくなった彼は、道端で休む。座ったアリオンが右を見ると、そこに不法投棄されたテレビが置かれている。そして、なぜか音声が聞こえはじめる。ここで、テレビのクローズアップが、画質の荒いドキュメンタリー映像にディゾルブする。それは、1969年に、台湾の少年野球チーム「金龍少棒隊」が、アメリカのウィリアム・ポーター（William Porter）で行われる世界少年野球の試合で、はじめて金メダルを獲得する際のドキュメンタリー映像である。1971年に、台湾に逃げ込んだ国民党政府は、国連の地位までも大陸の共産党に奪われてしまうが、それでも台湾の少年野球だけは、世界レベルの試合で勝ち続けていた。高度成長する台湾にとって、少年野球は、国際社会から忘れられる危機を脱し、自らの存在を、世界に発信する装置にもなっていた。したがって、少年野球は、70年代の台湾のアイデンティティを構成する一つの要素とさえ言える。しかし、それが1983年の『台北ストーリー』において、不法投棄されたテレビを通じて呈示されるのは、非常に皮肉なことだと言わなければならないだろう。少年野球をやっていたアリオンが、1969年の勝利に励まされ、努力してきたことは想像しやすい。しかし、高度成長する台北にとっては、過去の時間に生きるアリオンは、もはや不要な遺物でしかない。アリオンがごみの隣に座ることは、厳密に計算された演出である。というのは、70年代に流行った野球の夢と同じように、アリオンは時代によって処分された遺物と、何のかわりもないからだ。言い換えれば、アリオンは台北と台湾によって、生み出されたごみの一種なのである。

壊れたテレビの存在によって、アリオンはかつて見たドキュメンタリー映像を回想する。フラッシュバックは、アリオンが少年時代に抱いた夢を、画面に映し出す。しかし、フラッシュバックという技法自体も、アリオンと同じ運命をたどることになる。アリオンの野球の夢は、彼の口から吐き出された煙のように、文字通りに雲散霧消してしまう。一方、『台北ストーリー』以降、フラッシュバックはエドワード・ヤン映画にふたたび現れることはなかった。フラッシュバックという技法も、エドワード・ヤン映画から雲散霧消するのである。

『海辺の一日』から発展してきたこのモンタージュの方向が、次作の『恐怖分子』をもつて途切れてしまう。しかし、それはまったく不思議なことではないように思われる。もっともシンプルで客観的な証拠は、映画を編集するスタッフの変更である。『光陰的故事／指望』から『恐怖分子』まで、エドワード・ヤン映画の編集はほとんど廖慶松が担当している。『恐怖分子』の結末の編集をめぐる、エドワード・ヤンと揉めた後、廖はふたたびエドワード・ヤン映画に参加することはなかった。エドワード・ヤンと『恐怖分子』の脚本を協力した小野によると、「結末の構成が完全に変わった。廖慶松は、単一の結末に収斂させないようにすることをアドバイスしたそうだ。[...]廖は最後のショットあるいは真ん中のショットを、一番前に調整することができた。まるで一つの回想になった」¹。つまり、廖の編集で、『恐怖分子』の結末はエドワード・ヤンの思惑から大きく外れた。このことは廖もインタビューで、「時にはショットを 4321 や 4231 などの新しい配置と組合せに調整した」と認めている²。それ以来、エドワード・ヤン映画の編集は、陳博文に変わった。『恐怖分子』のショットの編集は、後のエドワード・ヤン映画で見られない速いテンポを有する。各ショットは短いだけでなく、次のショットへと素早く切り替わっていく。とくに、物語内容の結末を二重化し、安定した読解を拒むその編集は、すでに『恐怖分子』を語る際に無視できない要素になっている。続いて第2章で、『恐怖分子』における二重の結末も分析するが、議論の中心はカメラの運動と切り取られた写真のほうにあることを断っておこう。

2. 二つの台北=台北の二人

単刀直入に言うと、『台北ストーリー』は、物事が二つに引き裂かれることを徹底的に描写している作品である。引き裂かれる対象は、カップルの二人であり、台北という都市であり、また画面における運動である。それぞれを、順番に見ていくことにしよう。

『台北ストーリー』は英語タイトルの *Taipei Story* から訳されている。映画原題の「青梅竹馬」という成語は、「幼馴染」を意味する。「幼馴染」が指しているのは、この映画の主人公、すなわち侯孝賢が演じるアリオンと蔡琴が演じるアジンのカップルである。皮肉なことに、本作で緩やかに展開されているのは、アリオンとアジンという幼馴染が、時代の発展とともに引き裂かれる過程なのである。アリオンは古い繁華街「迪化街」で、布の間屋を経営している。その商売はおもに地元の人を相手にしているため、アリオンは旧来の友達を何よりも重視する、情に厚い人間である。しかし、アリオンの無口さ、人とのコミュニケーションが不得意という致命的な欠点は、到来する商業社会で彼の敗北を、微かに予告している。アリオンは言葉のかわりに、行動に訴える人間である。たとえば、呉念真が演じるタクシードライバーと、昔一緒にやっていた野球を見に行き、また、不動産を売るときでさえ、昔の

¹ 王昀燕『再見楊徳昌：台湾電影人訪談紀事』商務印書館、2014、p.32。この文献からの引用は拙訳による。

² 王昀燕、前掲書、p.166。

友人とキャッチボールをしながら交渉する。このアリョンの人物設定は、おそらくそれを演じる人、侯孝賢の経歴に合わせたものと思われる。侯孝賢は言うまでもなく、エドワード・ヤンとともに台湾ニューシネマの代表監督として知られているが、映画撮影所に入る前に、地元の不良グループに加わり、路上でさまよった時期もあったらしい。

地元の文化に馴染んでいるアリヨンに対して、アジンはむしろ戦後に新しく伝来するアメリカ文化を、受け入れようとする。アジンを演じるのは、当時エドワード・ヤンと交際していた有名な歌手、蔡琴である。『台北ストーリー』における蔡琴の役アジンは、若者の文化に興味を示すキャリアウーマンである。彼女と友人たちは、英単語をネタにしたジョークで笑い、アリョンの不快を買う。また、妊娠した妹がお金を借りに来る際、妹を責めるどころか、むしろ好意的に相談に乗る。さらに、妹が加わっている若者の集団とともに、バイクに乗って夜の台北へ出かける。若者の一人が、活気にあふれるアジンに惹かれてしまう。これは最後のアリョンの悲劇を招く。若者と連帯を見出すアジンと、一人の若者に敗北を喫して道端で犬死するアリョンの間で、共有するものは減る一方だ。台北という都市の高度成長によって、幼馴染のアリヨンとアジンは引き裂かれていく。

物語内容で引き裂かれるカップルは、視覚上でも隔離されている。アリヨンとアジン、それぞれが占有する空間の性質は、明らかに差がつけられている。たとえば、マンションと古い民家、アメリカのポップミュージックが流れるパブと、かつての宗主国日本を思い出させる酒場、そして、モダンなオフィスビルと昔の繁華街「迪化街」、この三つが挙げられる。実際、アリヨンはマンションやパブに行き、またアジンも古い民家やカラオケに行く。二種類の空間は、必ずしも二つの登場人物に分け当てられ、厳密に区別されているわけではない。しかしそれにしても、アリヨンとアジンが所属する空間の違いが、幼馴染の二人を異なる方向へ導くという論点は、『台北ストーリー』を理解するための一助けになると思われる。『台北ストーリー』は幼馴染の二人をめぐる物語^{ストーリー}でもある。つまり、二種類に分かれて描写されている空間は、台北という都市の二つの容貌を、視覚的に提示しようとしているのである。

アリヨンの実家は映画に一瞬しか登場しないが、代わりに、アジンの実家と、彼女が独り暮らしするマンションは、対として描き出されている。『台北ストーリー』の冒頭、アリヨンとアジンは、当時では珍しい 1LDK のマンションを見に来る。アジンは空っぽのリビングルームを見ながら、アリヨンに「後でここに低い棚を置くといい」と話しかける。続いて、タイトルクレジットとともに、家具や電機などが並べているマンションが、画面にふたたび映し出される。そして、アジンのマンションの壁に、マリリン・モンローの顔写真や油絵など、多くの美術品のようなものが掛けられている。一方、おそらく「迪化街」に位置するアジンの実家は、一度だけ登場する。威張る父親と従順な母親を前にし、アジンが自由に動ける様子はまったく見受けられない。アジンだけでなく、若い妹も友達と一緒に、廃墟になったビルの中にこもり、なかなか実家に戻らない理由も、この実家のシークエンスから間接的

に説明される。

アジンが暮らしているマンションからも想像がつくように、彼女が友人と行く店は、アメリカの雰囲気漂うパブである。映画中盤、アリオンがパブに入ると、まずはビジネスマンから名刺が渡され、職業が聞かれる。アリオンは「布屋」と答えたが、アジンの友人エレンに何度も「要は紡績だ」と訂正される。そのパブで交わされる言葉は国語と英語であり、エレンの英単語をネタにしたジョークは、アリオンにとってはまったく理解不能なものである。アリオンとビジネスマンとのギャップは、あまりにも大きい。エレンとの喧嘩は、おそらくアリオンに残された、唯一のコミュニケーションの手段ではないかとさえ思わせる。その一方、アリオンが行きつけの酒場もあり、作中で何度も登場する。アリオンと友人がそこで使っている言葉は、台湾の方言と日本語である。店内で音楽が流れておらず、かわりにカラオケが設置されている。「銀座カラオケ」という日本語さえ書かれている。店のオーナーがカラオケのために用意しているカセットテープも、日本の歌謡曲を彷彿させるものである。

そして、作中におけるオフィスビルと「迪化街」との対照は、なによりも象徴的である。『台北ストーリー』の物語内容に、当時の歴史背景がすでに入り込んでいる。1970年代前後を境に、台北の商業的な中心は、昔の繁華街「迪化街」から、「西門町」という街に移った。「迪化街」は戦前、日本の植民地時代に発展してきた繁華街である。台北を横断する「淡水河」という河がすぐそばにあるため、「迪化街」は船によって商品を運送できる、非常に便利な立地である。それに対し、「西門町」は1949年以降の国民党政府時代から、急速に成長を遂げる新たな中心である。経済の発展とともに、二つの場所の力関係は大きく変容する。70年代には、台北はまだ二つの容貌を持つ。「迪化街」という古い台北、その衰退は誰の目からも明らかである。一方、「西門町」という新しい台北は、アメリカ由来のライフスタイルを、リアルタイムで台北の人々に見せている。このような背景を考慮に入れると、『台北ストーリー』の新たな側面が、見えてくるのではないだろうか。つまり、『台北ストーリー』というフィクションに刻み込まれているのは、台北の歴史的な変遷だということだ。アリオンにしがみ付いているのが、台北の過去であれば、アジンが直面しているのは、台北の未来となるだろう。そして、アリオンの疲労とやりきれなさは、変革期に翻弄される台北という都市自体の疲労とやりきれなさとも言えよう。『台北ストーリー』は、まさしく変貌していく台北に、捧げされる一つの挽歌なのである。

ガラス張りのオフィスビルは、内または外の景色を反射する。『台北ストーリー』のカメラマンの楊渭漢は、のちに遺作の『ヤンヤン 夏の思い出』の撮影も担当することになる。窓ガラスの反射映像は、二つの作品では共通している。とりわけ『台北ストーリー』のラストは、窓ガラスの反射を活用した、代表的なシークエンスである。このラストでは、アジンと上司のメイ社長が空っぽのオフィスを見るが、それは映画の冒頭、アジンとアリオンがマンションの空室を見るシークエンスと、見事に呼応している。メイ社長は「将来、ここはパソコン室、最新型の（パソコン）。私のオフィスは、あそこだ。あなたのオフィスは私の隣。

会議室は、うん、あそこはどうか」と、なにもないオフィスを眺めながら、会社のレイアウトを思い描く。メイ社長の行為は、映画冒頭のアジンの反復に思える。補足しておく、作品の結末が冒頭に回帰するという物語構造が、のちの『牯嶺街少年殺人事件』（ラジオ放送によるセンター試験合格者の発表）および『ヤンヤン 夏の思い出』（結婚式と葬式の循環）でも用いられる。アジンは話し続けるメイ社長に背け、窓の外を眺める。そこで、カメラは斜め後ろから、窓ガラスに面するアジンの後ろ姿を捉える。窓ガラスにアジンの姿が映っている。それと同時に、向かいの建物のガラス張りの窓から、車が通る街の風景が反射されている。室内にいるアジンの身体が反射される窓ガラスと、街の風景が反射される窓ガラスは、それぞれ手前と奥行きにあるのであり、遠く離れているに間違いはないが、望遠レンズの使用によって、一つの平面に押しつぶされているように見える。続いて、ショットが切り替わる。カメラは前進して、アジンの顔だけが反射されている窓ガラスのみを、クローズアップで捉える。向かいの建物のガラスに反射される車は、サングラスをかけたアジンの顔の上を、文字通り擦過していく。そして、カメラはさらに進み、窓から出て向かいの建物をおさめる。エンドロールクレジットが縦方向から、反射される車が横方向から、画面上で交差する。この人物が退場する空ショットが、『台北ストーリー』のラストショットである。

モダンなオフィスビルの反射映像と対照的に描かれているのは、「迪化街」の古い建築である。幼馴染の二人が所属する空間は、まるで別世界であるかのようだ。一方、アジンはオフィスのガラス窓の前に佇む。他方、アリオンは「迪化街」をさまよう。映画の後半に、アリオンはアジンの父親を連れて飲みに行った後、夜の「迪化街」にやってくる。酔っぱらった二人は、ドアの前の階段に座り込み、街並みを眺める。カメラはフルショットで、画面の奥行きにいる二人を正面から捉える。アジンの父親は、「あの時、ここに京劇の舞台があった。あっちには酒屋があった」などと、街のかつての面影を長らく語るが、それらが直接に呈示されることがない。ただ通り過ぎる車が、画面の前景から横切っていく。続いて、「迪化街」の古い建築を映し出す一連の空ショットが、唐突に映画に挿入される。主に上半分のみで、あたかも宙に浮いている建築の空ショットが、アリオンが経営する「迪化街」の間屋のシークエンスに、一回挿入されたものの、それらのショットは昼間に撮られたものである。それに対し、ここで挿入された建築の空ショットは、エドワード・ヤン映画らしい暗闇に静かに包まれている。しかしそれだけではない。歴史の遺物となりつつあるこれらの建築は、通り過ぎる車のヘッドライトによって、それぞれ照らし出され、また闇の中に沈んでいく。これらのショットは、『台北ストーリー』の中でもっとも幻惑的な風景といっても、過言ではないだろう。『台北ストーリー』は、変貌していく台北を、せわしく描いている作品である。同時に、この映画の細部において、車のヘッドライトは、忘れ去られていく「迪化街」の古い建築に、光を与えようとする。さらに、建築を擦過する車のヘッドライトは、前述した『台北ストーリー』のラストシークエンス——アジンの顔を擦過する車の反射映像を、見事に予告しているのである。このような映像上の類似は、二つに引き裂かれる台北の都市空間、すなわち台北の二つの容貌を、より緊密に結び付けているように思われる。換言すれば、

『台北ストーリー』では、二つに引き裂かれる台北が並置されている。二つの台北のイメージ——オフィスビルが集中する「西門町」と古い建築が残される「迪化街」は、いずれもアリオンとアジンの恋愛という物語内容の背景にとどまっていながらも、むしろ『台北ストーリー』の中核さえを形成しているのである。また、補足すると、エドワード・ヤン映画における複数性=多様性——異なるものの共存は、ほかの作品でさまざまな形で展開される。たとえば、『牯嶺街少年殺人事件』における闇と光の闘争や、『ヤンヤン 夏の思い出』における異種混合な画面などが、挙げられる。以下の各章で、この問題をそのつど取り上げる。

3. 画面における運動の二つの系譜

カップルの二人と台北という都市のほかにも、『台北ストーリー』で二つに引き裂かれる対象のもう一つは、その映像的な特徴、すなわち画面における運動である。『台北ストーリー』において、フラッシュバックのほかに、写真と絵画がともに登場し、カメラの運動と画面内運動が共存する。つまり、モンタージュ以外に、本研究が分類したエドワード・ヤン映画の二つの系譜も、この作品から窺える。エドワード・ヤン映画のあらゆる可能性は『台北ストーリー』に集結しているが、いずれも実験のレベルにとどまる。すでに述べたように、モンタージュの方向は、次作の『恐怖分子』をもって途切れる。一方、写真とカメラの運動の系譜は、『恐怖分子』によって、絵画と窓ガラスの反射映像が代表する画面内運動の系譜は、『牯嶺街少年殺人事件』と『ヤンヤン 夏の思い出』によって、それぞれ受け継がれて発展していく。以下各章では、各作品を踏まえながら、発展していく二つの映像の系譜を詳細に分析する。ここでは、同時に浮上してくる二つの新たな映像表現が、いかに『台北ストーリー』の中で競い合うかを、整理していきたい。

すでに触れた窓ガラスの反射映像にせよ、「迪化街」の古い建築の空ショットにせよ、どれも画面内運動を実践する試みとして、位置づけることができる。『台北ストーリー』で頻出する空ショットに関して言えば、「迪化街」の古い建築のほかに、アリオンが道端で犬死するシークエンスも特徴的である。そこで、空ショットが三回も使われている。二回目は不法投棄された粗大ごみであり、アリオンがその捨てられたテレビから、過去のフラッシュバックをみる。一回目と三回目の空ショットがまったく同じである。画面に映っているのは、夜の車道であり、奥行きには、三つのライトが道を照らしている。二つのショットはそれぞれ、アリオンがタクシーを止めようとするが失敗するショットの後と、アリオンが吐き出した煙のショットの後に、つなげられている。ほかの空ショットと決定的に異なるのは、この三つの空ショットには、運動がほとんど存在しないということだ。しかし、画面内における運動の不在は、逆説的に運動の発生を期待させる。なぜなら、古い建築を擦過する車のヘッドライトのショットや、アリオンが吐き出したばかりの煙が消散するショットなど、運動が空ショットの画面に侵入する優れた例は、作中で何度も試みられているからである。その期待が、さきほど分析した映画のラスト、すなわち窓ガラスの反射映像によって、見事に結実す

ることになるだろう。

エレベーター空間の活用も、古い建築の空ショットに劣らず、一つの固定された画面に変化を巧みに導入する試みである。『台北ストーリー』の中で、エレベーターのショットが合わせて四つある。それぞれは、アジンがマンションに戻るとき、アリオンがマンションにやってくる時、そしてアリオンがそこから離れようとする時(二回)である。前の二回で、カメラは正面からエレベーターの扉を撮る。その扉が開くとともに、人物のいるエレベーター空間が出現する。緑かかったライトの照明や、エレベーターの壁に落書きされた文字によって、その空間の不気味さがますます増していく。このように、一つの画面の中で、特異な空間が作り出されている。この画面内運動の実践は、以降のエドワード・ヤン映画に受け継がれ、とりわけ『ヤンヤン 夏の思い出』において、何度も繰り返されることになるだろう。

また、マンションの壁に掛けられている数多くの美術品も、エドワード・ヤン映画らしい演出だと言える。『台北ストーリー』では、人物がこれらの美術品のそばに立つショットが非常に多い。夜遅く帰ってきたアジンが、アリオンに「失業した」と告げる後、二人がダイニングで会話するシークエンスは、とりわけ代表的である。最初のショットは、ダイニングテーブルの横にいる二人である。アリオンが左側に立っており、アジンは右の椅子に座っている。アリオンがアメリカにいる義兄のことを語り出す際に、ショットが割られる。映画の画面に、まずは絵画の一部が映される。ダイニングの壁に掛けられた一枚の油絵である。海辺の砂浜に、木船があり、その奥行きの上で、漁師が漕いでいる船が複数確認できる。アリオンがいきなり画面の左からフレームインし、フォーカスも彼に合わせられる。続いて、アリオンは立ち上がり、話し続ける。マリリン・モンローの顔写真入りのカレンダーが、右側の壁に掛けられている。写真の中のモンローは、振り返って微笑んでいる。しかし、写真や絵画など、ただ背景として飾られているだけではない。これらの美術品は、登場人物と直接に連動し、触れ合う瞬間さえある。映画の中盤、文脈が全く分からない状況で、画面に、両手に抱かれているダンサーの体が映される。動きが全く存在しないため、それが写真イメージの一部だとわかる。続いて、人の手が、フレームの下から画面に入り、写真の手に重ねられる。ここで、ショットが割られ、アリオンがリビングルームの壁に掛けられている写真に、手で触れるショットになる。このようなエドワード・ヤン映画における写真と絵画の役割は、ここではふれず、のちの『ヤンヤン 夏の思い出』論で、詳しく分析する予定である。

画面内運動が『台北ストーリー』に遍在するのであれば、カメラの運動という映像の系譜は、むしろ作品の後半に集中している。しかも、カメラの運動は、基本的にアジンの物語内容においてしか運用されない。アリオンと一時的に別れた後、アジンはおそらく気分転換のため、若者の一人と出かける。そこで、海辺に来た二人は、ロングショットによって映し出される。続いて、ショットが切り替わり、カメラは右から左へ、海岸線の上空で飛んでいるカモメをパンで追っていく。自然の中で、しかも明るい陽光に包まれるこれらのショットは、『台北ストーリー』の中では異質な存在である。一定の間隔を置いた後、アジンがその若者

のバイクに乗って、夜の台北を疾走するシークエンスになる。ここに至ると、映画のリズムが完全に加速する。バイクに乗ったアジンは、当時ではバイクで通行不可なエリア——蔣介石の写真が掛けている「総督府」の前でさえ、平気に通っていく。

しかしながら、トラヴェリングショットによる移動撮影は、アジンにしか付与されていない。アリオンは逆に、そのカメラの運動によって、取り残されてしまうのである。アリオンはアジンと喧嘩した後、酒場に行って博打をするが、負けて自分の車が他人に取られる。移動手段を失ったアリオンは、大声で歌いながら道を歩く。ロングショットによって撮られたアリオンは、画面上では非常に小さい存在である。その奥行きに、明かりの灯る台北が見えてくる。この時、一台のタクシーが後ろからアリオンを超えていく。ここで、ショットが割られ、正面から走り出したアリオンが、タクシーに乗せたカメラによって、同じくトラヴェリングショットで収められる。タクシーが止まらずに進み、一生懸命に走るアリオンとの距離は、どんどん拡大されていく。最後にアリオンは画面から完全に消える。画面内運動が、単なる美学的な実験の問題にとどまっているのであれば、カメラの運動は、『台北ストーリー』の物語内容と直結する。つまり、台北のモダンな容貌を代表するアジンが、カメラの運動に乗って前に進むのに対し、台北の時代遅れの容貌を代表するアリオンは、カメラの運動に追いつけず、その運動に捨て去られる。

終わりに：宙吊りであること

『台北ストーリー』は文字通り、台北をめぐる^{ストーリー}物語である。アリオンとアジンのカップルによる恋愛という物語内容は、二つの容貌に引き裂かれる台北を、視覚的に表す土台を与えてくれる。そして、このような台北のイメージは、ある意味で独自の存在にもなっている。物語内容のみでエドワード・ヤン映画を理解するには、限られた視点に陥りかねない。『台北ストーリー』における充溢する視覚的なものの力、すなわちイメージの独自性は、エドワード・ヤン映画において一貫するものだと思われる。本研究は、このような物語内容に収まり切れないイメージのことを、エドワード・ヤン映画における「映像の独自の論理」と呼ぶ。

カメラの運動と画面内運動、エドワード・ヤン映画の二つの映像の系譜は、早くも『台北ストーリー』で出そろっている。二つの容貌に引き裂かれる台北と同様に、二つの映像の系譜も引き裂かれ、作中では共存している。それに相まって、『海辺の一日』で大いに使われたフラッシュバックという技法も、ふたたび導入されている。映像表現の三つの可能性は、不思議なバランスに保たれており、作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』で開花し、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、アリオ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。『台北ストーリー』が、幻惑的な感覚を与える作品であると

すれば、それは、エドワード・ヤン映画がこれから向かう方向が、未決定であり、いまだに決着が付いてないこと、すなわち絶対に宙吊りであることと、無関係ではありえないだろう。

第2章 『恐怖分子』論

——カメラの運動から画面内運動へ——

はじめに

この章では、『恐怖分子』におけるカメラの運動をメインに分析を行う。エドワード・ヤン映画のカメラの運動を分析するほかの章は、第7章の『追風』論を待たなければならない。なぜなら、映画画面の運動の一つの系譜、すなわちカメラの運動は、『恐怖分子』において見事に開花したが、その後の作品からはほぼ消失したからである。あえて言えば、90年代の『エドワード・ヤンの恋愛時代』と『カップルズ』は長回しの使用という形で、カメラの運動をふたたび導入したため、『恐怖分子』の系譜を受け継いだとも考えられる。しかし、90年代の二つの映画を論じる第二部では、本研究は画面内運動の視点から検討し、それらを第二の系譜に帰属させる予定である。この意味において、カメラの運動というエドワード・ヤン映画の第一の系譜を、直接に体現しているのは、『恐怖分子』だけなのである。続く第3章では、カメラの運動の結果としての写真イメージを論じ、間接的にこの系譜を取り扱う。

『恐怖分子』は現代都市についての映画である。登場する複数の人物が、偶発的出来事によって結びつく。その出来事によって、それぞれの人生は以前の状態から離れ、全く別の方向へと向かっていく。映画の冒頭は、台北の朝ある部屋で不良たちと警察の間に銃撃戦が起こった場面である。カメラ少年（馬邵君）が現場に駆け付け、逃げ出した混血の不良少女（王安）の顔をフィルムに収めた。不良少女は母に連れ戻され、家に閉じ込められた。その間、退屈な不良少女は匿名電話を掛けまくり、知らない人々を事件の起こった部屋へ導く。同時に、不良少女に惚れたカメラ少年が、自分の彼女と喧嘩し、当の部屋に移りこむ。一方で、女流作家（繆騫人）は新作を書けずに悩んでいる。女流作家は、夫（李立群）の愛人がある部屋にいるという不良少女からのいたづら電話を真に受け、当の部屋にたどり着く。そこには愛人ではなく、カメラ少年しかいなかった。しかし、それをきっかけに小説を完成させ、医者（張震）の夫から離れる。

家から逃げ出した不良少女は当の部屋に赴く。すでにカメラ少年は部屋を暗室に改造して、壁に不良少女の——無数の小さい印画紙によって構成された——巨大な顔写真を貼る。カメラ少年の希望に反し、不良少女は翌日に消え去る。彼は窓を塞ぐ紙をはがし、外からそよぐ風によって、小さい印画紙は吹き飛ばされそうになる。

女流作家は夫のもとを離れた後、昔の恋人（金士傑）と一緒に暮らすようになる。医者（張震）の夫は昇進を狙い、上司に同僚の噂を流したものの、その甲斐も無く、結局退職を余儀なくされた。医者は友人の刑事（顧寶明）から銃を盗み、上司と妻と不良少女への復讐に走る。しかし、彼の凶暴な殺人は、妻の書いた小説の内容と酷似していた。映画はここで、二重の結

末を用意している。

1. 先行研究および問題設定

作品分析に入る前に、先行研究を整理しておきたい。ジョン・アンダーソンは、本作が「フィクションの責任についての映画」であり、「リアリティとフィクションのあいだには、はっきりと線を引かれねばならないというのは誤りだ」と指摘する¹。つまり、現実と虚構という二つの枠の間にあると思われる境界は、実は曖昧である、ということになる。そして、『恐怖分子』における二重の枠の混合による宙吊りの効果という論点を、鮮明かつ戦略的に打ち出したのは、フレドリック・ジェイムソンにほかならない。

映画製作者がすでにこの二種類の力強い解釈する試み——モダンとポストモダン、主題性とテキスト性——をアレンジして双方を中和させ、お互いを長い宙吊り状態に維持し、これによって、映画は自らをある特定の読解、あるいはある特定の形式またスタイルの範疇に委ねざるを得ないことなしに、両方のメリットを利用するまた引き出すことができる²。

ジェイムソンによると、『恐怖分子』は、主体の同一化を拒むというポストモダンの世界を作り上げる。観客は、映画の登場人物に同一化することができない。同時に、その軽薄なポストモダ的な作品世界と対抗するために、文学、カメラなど、モダンの範疇に属しているメディアが、作中にも導入されている。このように、モダンとポストモダンという二つの作品スタイルが、排除されることまで行かないが、『恐怖分子』で混合されることになり、映画の深層的な「意味」、すなわちある特定のスタイルに帰属することが、宙吊りされている。

さらに、ジェイムソンは、戦略的に引き出した以上の論点を、空間表象と関連させる。さまざまなメディアの競合は、空間の多様性にも受け継がれるということである。なぜなら、ジェイムソンにとって、ポストモダンというスタイルは、何よりもまず空間的なものであり、空間表象から、その徴候がはっきり読み取れるからである。

さまざまな閉鎖的空間は、それらの範囲と多様性において、世界システムの不均衡と不平等を描き、具現化する。[...]後期資本主義およびその世界システムにおいて、中心でさえ周縁化されてしまった。それ(多様な閉鎖的空間 引用者注)によって、最近の資本主義の経験からもたらされた、周縁の不均衡と不均衡的な発展に関する力強い表出は、衰弱した中心がなお語れるいかなるものよりも、つねにもっと強烈で力強く、もっ

¹ ジョン・アンダーソン『エドワード・ヤン』篠儀直子訳、青土社、2007、pp.90-100。

² Fredric Jameson, 'Remapping Taipei' in *The Geopolitical Aesthetic*, Indiana University Press, 1992, p.151.

と表現力に満ちて、そしてさらに、もっと深く徴候的で意味的である³。

ポストモダンが解釈を不可能にしてしまう巨大な陰謀、あるいはテキストの迷宮であるならば、『恐怖分子』で描かれた多様な空間は、解釈の可能性をふたたび導入するという意味において、そこから開かれている一つの出口になるかもしれないと、ジェイムソンはひそかに希望を抱いているようである。

『恐怖分子』が安定した解釈を宙吊りにする作品であることは間違いない。ただし、ジェイムソンの議論展開は具体性を欠き、文学、カメラ、閉鎖的空間など、映画に散りばめられているもろもろの要素を取り上げた程度にとどまった。その意味において、それらの表象から抽象的な議論を導き出しても、いささか性急に見えることもあり、作品テキストに即した分析とは言いがたいのではないだろうか。ゆえに本章は、ジェイムソンが指摘した、作品における多様な空間表象による、方向性の欠けている軽薄なポストモダン社会に対する批判、という結論にも賛成できない。それに対して、切り口としての新たな視点を提起したい。とりわけほとんど分析されていない映像の問題、映画の画面における運動に注目する⁴。まずは映画特有の、無数の撮影対象の間に自由自在に動くカメラ、という側面から分析していく。画面内運動という映画画面の運動のもう一つの側面は、5節で検討する。表象されている諸要素の間にある不釣り合いより、本作はむしろ、カメラの運動による撮影される対象の予測不能といった面を強調しているように思われる。つまり、『恐怖分子』は、表象される諸要素の関係ではなく、表象を行うという一段上のレベルにおいて、宙吊りと決定不能の問題を取扱っているのである。



図1 ©CENTRAL PICTURES CORPORATION

本章の結論を先取りすると、本作におけるカメラの運動、および画面内運動に関する思考は、一つのショットの中にある程度凝縮されている。それは図1が示している不良少女の

³ Ibid., p.155.

⁴ 映画の画面に発生する運動は、映画メディアの特徴の一つと数えられる。絵画と写真において、視覚的な情報が静止しているのに対し、映画ではカメラすなわち画面の枠と被写体が絶え間なく動き続けることによって、その視覚的な情報は運動に貫かれることになる。

顔写真の一部を映すショットである。稲村風彦は、本作には固定的な意味を形成しない画面が数多くあり、それらの画面とその前後との繋がりは、「物語形成という点では遡行的に流れを辿り直すことで、ようやく物語が成立する」と指摘している⁵。このショットは、『恐怖分子』において、固定的な意味をなさないという点ももって、最も代表的な画面なのである。というのも、物語内容において、それは一義的に解釈することが難しい画面だからである。不良少女が暗室から飛び出す際に、映されるこのショットは、物語内容に即して考えれば、彼女がここから離れる象徴とも、カメラ少年の彼女への想いとも、言い切れないのである。このショットをまえに、意味解釈の回路が停滞し、むしろ映像自体が際立って見える。稲村なら「零画面」と呼ぶだろう⁶。本章はこのショットを解明するために、稲村の指摘にしたがって、映画の結末から出発し、最後に映画の中盤に位置するこのショットに遡行する、という手順をとりつつ分析を試みる。具体的には、2節は、まずカメラの運動という分析の視点を導き出すために、物語内容の構成を押さえておく。その上で二重の結末を例に取り上げ、物語分節とカメラの運動との関連を検討する。3節は、カメラの運動自体をいったん物語内容から抽出して分析を施す。4節は3節の論点を拡張して作品全体に応用する。そして、6節は、そこから得た論点を踏まえた上で、問題のショットに光を与えて解説する。議論の中心はそこで、カメラの運動から画面内運動へとシフトしていく。

2. 物語分節におけるカメラの運動

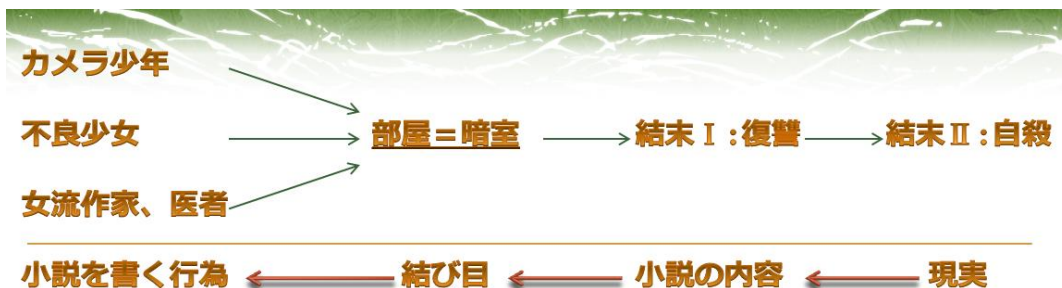
本章はとりわけカメラの運動に着目するとはいえ、映画の物語内容をまったく考慮しないわけではない。そもそも映画において、カメラの運動は独立して存在するのではなく、さまざまな形で物語内容に付着している。そこから切り離す際に、やはり物語内容との関連から出発する必要があるように思われる。『恐怖分子』において、ある対象に向かうカメラの運動は、物語内容を進展させるだけでなく、それを区別可能な枠に分節化することにも寄与している。映画の結末はまさに両者の関連性を明証している。

まずは、遡行的に物語内容を分節化してみよう。映画は二重の結末をもって終わりを迎える。医者凶暴な殺人を結末Ⅰとし、彼の妻が夢から目を覚まして嘔吐するシークエンスを、結末Ⅱとする。結末Ⅱは女流作家が目覚めるショットから始まる。その横にはすでに撃たれたはずの愛人が寝ているので、結末Ⅰは不確かなものになってしまう。さらに遡り、彼女が小説の創作で悩んでいるという映画の展開をつなげて整理すれば、結末Ⅰが彼女の完成させた小説だという読解は、はっきりと提示されている。二重の結末と前半の小説創作の間に、収束点として暗室の出来事が挿入されている。複数の物語ラインが収束点で関係しあって合流する。つまり、暗室に改造された部屋という空間は、三つの物語ラインを取り結ぶ役割

⁵ 稲村風彦「楊徳昌の脳髄は多孔的である」『カイエ・デュ・シネマ・ジャパン』3号、1992、p.74。

⁶ 稲村、前掲論文、p.74。

を果たしている。以上の物語内容を図の形に分節化すると、以下のようになる。



しかし、二重の結末の間に反転が起こってしまう。結末 I は結末 II の女流作家の空想、あるいは書かれた小説の内容と考えられる。つまり、結末 I は、結末 II に含まれる一部分として、後者によって吸収される。しかし一方、結末 II は結末 I の要素も取り入れているということを見逃すわけにはいかないだろう。たとえば、ベッドから眼覚める刑事、またベッドの上にいる女流作家といった画面は、繰り返される共通的な要素である。女流作家が吐くショットの後、夫の医者がベルを鳴らす音が聞こえてくるかもしれない。結末 I へ戻る通路は、ここでひそかに用意されている。その場合、結末 II が逆に結末 I の一部として、吸収されるのである。つまり、いくつかの同じ要素に沿って、物語内容が進んでいくにもかかわらず、知らないうちに反対の局面にたどりついてしまう。二重の結末は、お互いを取り入れながら、反転しつづけるメビウスの輪をなしている。したがって、分節化された物語内容の枠が重なり合って、その区分自身はいかがわしいものとなる。

これから視点を物語内容から映像へと移す。カメラの運動が物語内容の分節にどのように寄与しているか、という側面を検討してみる。映画はあくまで映像から出発するメディアなので、映像についての分析を抜きにしての議論は展開しにくい。本章では便宜上、物語内容と映像を区別して論じる。しかし、以下の分析からも分かるように、その区別は必ずしも厳密なわけではない。ここで、カメラの運動における物語上の役割を確認するために、やはり二重の結末に焦点を絞る。まずは結末 I の一部のショット構成を細かく見ていこう。医者が友人の刑事と飲んだ翌日に起きて涙を流す次のショットをショット①とする。

結末 I のショット群

ショット①～② 医者が鏡を見つめている。

ショット③ (ディープフォーカス) 一人の子供が画面の奥に走っていく姿。

ショット④ (一つ目の水平運動のショット) カメラはまず走っている子供と平行に移動し、子供を横から撮る。途中でなぜかその子供を見捨ててしまい、画面に入ってくるスーツ姿の男を追うようになる。当の男は最初に、身体の胸以上と膝以下の部分がフレームによって切り捨てられている。歩いているうちに、男の全身が見えるようになり、医者の上司であることが判明される。カメラも男を追う途中で移動撮影をやめ、パンを使用するようになる。

ショット⑤ (クローズアップ) 上司の頭部が撃たれる。

ショット⑥ 地面に倒れて痙攣している上司の姿。

ショット⑦～⑩ 朝起きた刑事は、医者とともに拳銃がなくなったことに気付く。

ショット⑪ (二つ目の水平運動のショット) エレベーターのドアが開き、医者は中から出て画面外に行ってしまう。間隔を置いて、カメラはやっと右にパンし、医者をふたたび映し出す。

ショット⑫～⑮ 妻の女流作家の愛人はドアを開け、危険を感じてドアを閉めようとするが、医者によって撃たれる。

ショット⑯ 割れた花瓶

ショット⑰～⑱ 逃げようとする妻の愛人は医者によって撃たれる。

ショット⑲ 医者は外から画面に入り、拳銃を観客の方向に向ける。

ショット⑳ 妻の極度に恐れている様子。発砲の音が画面外から聞こえる。

ショット㉑ 医者は去っていく。

ショット㉒ 妻の極度に恐れている様子。

ショット㉓ 撃たれた鏡。

ショット㉔ 地面に倒れている妻の愛人。

以下では、結末の諸ショットから三つだけを取り出して分析する。カメラが水平的に運動する三つのショットが分析対象になる。水平運動というのは、すなわちカメラのパンまたはレールを使う、横方向の移動撮影のことである。三つのショットは結局、死体を切り取ったように見える。ここで、カメラの運動はある特殊な対象へと向かっていく。死体としての対象は、登場人物たちの行動を動機付ける原因であり、物語内容の進展を駆動させる原因でもある。具体的に言うと、ショット④とショット⑪の後、刑事は事件を調査するためすぐに動き出す。物語内容のテンポはこれで一気に高まっていく。結末Ⅱにある水平運動は、主人公の死体を提示することによって、物語内容の展開に終止を告げる。

ただし、一度ここで、『恐怖分子』にあるさまざまなカメラの運動から、水平運動だけを取り出す理由を補足しておく必要がある。まず一つの理由は、すでに述べたように、人物を無視するような自立して動くカメラの無機的運動は、エドワード・ヤン映画の中に繰り返されるからである。もう一つの理由は、連続している時空間の中で変質をもたらすには、水平運動は特に有効だからである。『恐怖分子』は日常生活の中に潜んでいる恐怖を主題とする作品だと、エドワード・ヤン自身も語っている。一般的に、ショットを切り換えない限り、映画の時空間は連続していると考えられる。そして上下の運動より水平方向の運動は、時空間の連続という感覚を強く観客に与える。その意味で、カメラの水平運動は、モンタージュとは対極にあり、この対立がさらに発展していくと、長回しとモンタージュとの対立もつながら。本作で、事件が起きる際にカメラの水平運動をあえて用いるのは、一見連続している時空間の直中に、異質なものを導入しようとしているからであるように思われる。水平運

動は観客の予想をことごとく裏切ることで、観客を不安させる。

結末Ⅰにおける二つの水平運動、すなわちショット④とショット⑩は、カメラが長い移動の末、一つの対象を定める。つまり、上司とドアを開ける妻の愛人のことである。両方とも復讐の対象であり、ただちに医者によって撃たれて倒れてしまう（ショット⑤とショット⑪）。言い換えれば、二つのショットにおけるカメラの運動は、復讐する対象の死体へ帰着する。一方で、結末Ⅱにも目立たないカメラのパンが一つある。医者友人の刑事が発砲の音で目覚め、急いで公共風呂に行く場面である。このようなカメラの運動は、二重の結末の区分を乗り越えて横断する。しかし、今回カメラの運動は逆に、復讐するもの、医者自身自身の死体へ帰着する。あたかもその逆転を強調するように、ショット④とショット⑩における左から右への運動は、今度は逆方向となって、右から左へ動き出す。つまり、異なる方向へ向かうカメラの運動が、観客を異なる二つの結末へ誘導していくのである。ここから窺えるように、『恐怖分子』はうまく映像に依拠しながら、物語内容の展開をカメラの動きと積極的に結び付けている作品である。

3. カメラの無機的運動と切り取ること

しかし、カメラの水平運動の結果によって、物語分節が補強されるといえるのは、物語内容の次元に限っているからにすぎない。具体的な切り取られた対象は、実はカメラの運動の一時的な効果でしかない。ここでは同時に、カメラの運動自体の性質を思考せざるを得ない。なぜなら、三つのショットの水平運動は、その演出において、過剰な意味合いを露呈しているからである。言い換えれば、それらが物語内容の説明的な機能にただ従うことなく、運動自体の自立性を、際立たせているようにみえる。本章で、三つのショットを分析対象に設定したのは、まさに視覚的に逸脱している情報を、それらが捉えようとしているからである。以下の図2が示しているように、ショット④では、走っている子供と平行にカメラは動き、その後、スーツ姿の男の体の一部を切り取る。画面が唐突に捉えている子供は、実際には映画の物語内容と直接的に関係しない。また、構図も残酷と言っていいほどに、男の膝以下と胸以上の部分を大胆に切り捨てている。カメラが自ら動いており、偶然に人がフレームに入ってくるような印象を与える。ショット⑩においては、医者がエレベーターから出てきた後も、カメラがその緑色に染められている空間を、あえて見せ続ける。エレベーターの扉が閉じたら、カメラが緩やかにドアへパンする。画面の中の枠が消滅してしまえば、すぐに別の枠取る運動を始める身振りである。まるでカメラの運動は、人物を追う運動でなくなり、むしろ枠取りが運動の唯一の目標となるかのようである。そして、三つ目の水平運動するショットにおいても、カメラは起こった事件と客観的な距離を保っている。それは一見刑事を追っているように見えるにもかかわらず、結局風呂の前で立ち止り、刑事を見捨ててしまう。



図2 ©CENTRAL PICTURES CORPORATION

以上で述べた『恐怖分子』におけるカメラの水平運動の要点を、もう一度要約する。第一、カメラは無機的運動を行う。第二、その運動の果てに、ある対象を切り取り、枠を与える。三つのショットは運動が止まった後、それぞれ上司、ドア、医者自身をめぐり出す。このカメラの運動と取りだされた対象によって、フレームによる「切り取る」ことが遂行される。第三、後続のショットで、切り取った対象を穿つ、換言すればそれ自体を提示したのち、すぐに破壊＝解体させる。これはフレームの切り取りとは逆方向の運動に該当する。たとえば、ショット⑤は上司の頭部が撃たれる場面である。また、二つ目の水平運動に当たるショット⑩の次のショットではないが、ショット⑬では、やはりドアとともに、妻の愛人が撃たれる様子を見せている。そして、三つ目のショットの次に、医者頭部が弾丸に貫かれたショットが繋げられている。三人とも弾丸によって身体が貫通されるため、一見、切り取った対象が死体のように見える。しかし、穿たれる対象は人間とは限らない。ショット⑬のドアがまさにその好例であろう。穿たれたというのは、すなわち外の侵入の結果である。というのも、弾丸は画面外から、フレームの額縁を暴力的に侵犯したからである。それは対象を固定化させる営みではなく、むしろすでに切り取った対象から離れ、別のものに向けようと促すように思われる。ここで言う外は、何かを対象化するために排除されたものが存在する世界であり、映画のカメラによって切り捨てられた画面外の領域である。後続のショットにおける三点目の解体について、ここでは控えておき、6節で不良少女の頭部写真の空白を分析する際に、詳しく取り上げる。

ここで行われたのは、繰り返しカメラの水平運動によって捉えられた対象を、無分別に、また理由なしに穿つことである。カメラの三つの水平運動は、物語内容と異なる次元で、自らの論理、その強さをもって映画を暴力的に貫通する。その運動自体は、一つのモチーフとして、結末Ⅰまたは結末Ⅱという物語上の区分を全く無視して繰り返される。カメラにおけるこの種の暴力は、物語内容による分節化された二重の結末の境界をことごとく砕き、無効化してしまう。

以上で述べた三つのショットにおけるカメラの運動、およびフレームによる切り取る側面、すなわち第一と第二の要点に、まず注目したい。カメラはまるで幽霊のように空中を漂っている。その無機的に運動する身振りは、写真を連想させたりはしないだろうか。写真はしばしば、偶然の一瞬を掴み取る能力を備えていると言われている。三つのショットの場合、

撮った写真は切り取られた対象に該当し、また対象を捉えるために写真機の位置をいろいろと調整する動き、すなわち絵画の固定された額縁と異なる写真機の可動性は、映画カメラの運動に該当するとも考えられる。ところで、この写真機の可動性を、どのように考えればいいのだろうか。イメージには動きがないという点において、写真は絵画と変わらない。しかし、写真は絵画と映画の間に、位置づけられているメディアであるのは、映画における動く映像とまではいかないにしても、写真がやはり運動とかかわっているからである。撮影された写真イメージは、たしかに動くものではない。しかしながら、そのイメージを撮る際に、写真機の位置調整は不可欠であろう。絵画の固定された額縁とは異なり、写真イメージが定着されるまで、無限に広がる世界から一つの対象のみを取り出す、という写真機の位置調整が、不可欠な前提条件となっている。ここでは、写真イメージと必然的に関わるこの写真機の動きを、写真機の可動性と呼ぶ。そして、この写真によって可能となる可動性は、その後、映画のカメラの運動によって継承されていく。映画において、額縁=フレームは、自由自在に動くものに解放される。

実際に、『恐怖分子』の中では、カメラの無機的な水平運動が、写真機の「視線」によるものだと暗示している箇所さえも存在する。それは、カメラ少年が彼女と喧嘩し、彼女の家から去っていく次のショットである。画面は唐突に、歩道橋の上に歩いている若い女性をパンで追っていくものになりかわる。そして途中で、左から画面に入る若いカップルを撮るようになり、そこで、もともと左へのパンは右へのパンに変わる。これは言うまでもなく、一つ目の水平運動、ショット④の演出を先取りしている。続いて、カメラは同じような運動を何度も繰り返す。同時に画面外から、シャッター音が聞こえてくる。この長いショットがやっと終わり、次に何の説明もなく、歩道橋から吊り下げられている写真機を見せる(図3)。カメラはすこし上に移動し、その写真機がカメラ少年の手と縛り付けられていることが分かる。つまり先の謎めいたショットというのは、やることなく、帰るところもないカメラ少年が、通り過ぎる人々を写真機を用いて撮っている画面である。さらに極端に言ってしまうえば、この長いショットでは、写真機自体が非人称的な「視線」(=カメラの水平運動)で、人々を見ていることが、直接に呈示されているのである。このように、『恐怖分子』のカメラの水平方向に沿う不気味な運動は、写真機の写真を撮る運動と交換可能なものとして、作中で明確に位置付けられている。



図3 ©CENTRAL PICTURES CORPORATION

クレーリーは観る主体、すなわち観察者の歴史的な変容を論じる著作の中で、写真について少し触れている。19世紀には社会的な再編成が行われ、「価値と交換の新しい文化的エコノミー」すなわち近代＝モダニティが到来する。近代において、すべてのものが均質な領野へと投げ込まれ、カオスの状態が人々の前に広がる。クレーリーによれば、「写真効果」はその土台におかれることによって初めて理解される⁷。つまり、近代社会における流動的な体制は、写真の成立を裏付けている。クレーリーが語っているのは写真イメージの流通であり、絵画の固定された額縁から解放された写真機の可動性ではない。しかし、写真機の可動性は、社会的な不安定と同型だと考えられるのではないだろうか。浮遊する写真機がカオス状態の外部世界から、何かの対象を切り取ることは偶然であり、予測することは不可能である。先行研究で触れた、アンダーソンとジェイムソンが述べた安定的な枠組みの崩壊は、ここで、カメラの脱領域的な運動を通して、いっそう明瞭な形となるだろう。

三つの水平運動するショットにおいて、カメラは写真機の可動性を受け継いだ運動を行う。さまざまな事物は画面に入っては出ていくが、カメラのその時の静止は、一つの対象だけを切り取る。これは浮遊する写真機が偶然的に対象を切り取ることと、基本的に同じメカニズムに属している。すなわち、無機的運動とフレームによる切り取ることである。以上で分析したように、カメラの水平運動は物語内容の因果関係では説明しきれない。しかし、この運動が、逆説的に物語内容の進展を推し進めてもいる。それでは、『恐怖分子』という映画のカメラは、写真機の性質をただなぞっているに過ぎないだろうか。おそらくそれほど単純ではない。本作において、そもそも写真機は作中に取り入れられており、距離を置いた上で写真機を客観的に見る余地が、あらかじめ与えられている。『恐怖分子』が擁護しているのは、対象を切り取る写真と少し異なるものである。

『恐怖分子』においては、切り取られた対象は写真機の運動の結果にすぎない。その写真機は、一時的には停止するとはいえ、その瞬間に切り取った対象に拘るわけではない。しかも切り取られたのは動かない写真ではなく、風に吹かれて動くイメージである。一見、『恐怖分子』は写真について問いかけているように見えるにもかかわらず、実際は写真のような動かない映像ではなく、運動する映像について思考しているのである。廣瀬純はその刺激的な論考において、当時の台湾の政治的な文脈と接続させたうえで、『恐怖分子』を「映像の脱所有化」を試みる映画として捉える⁸。つまり、政府によって所有された静止した映像に、絶対的な運動を返すことである。それはまさに一つの政治である。

ヤンが『恐怖分子』で示そうとするのは実際、次のようなことだ。映画以外の他の表象技術はすべて、事物をひとつの不動の映像に固定することに存しているが（この意味で、

⁷ クレーリー『観察者の系譜』、pp.31-32。

⁸ 廣瀬純「W・ヘルツォークと蔣経国——『恐怖分子』はいかなる問題機制において撮られたか」『エドワード・ヤン——再考／再見』フィルムアート社、2017、p.185。

電話、密告、小説といった言語活動に存する技術はすべて写真のヴァリエーションとして位置付けられている、あるいは逆に、写真は言語活動の秩序に属するものと看做されると言ってもよい)、映画はそのような不動の映像に運動を再導入する技術としてある(この意味で、写真は映像のアナロジーをなすものとはされていない)。事物は、不動の映像に固定されるとき、眼差しの独創性とその可視性とを必然的に纏い、表象主体による署名を帯びることになるが、映画は、不動の映像に運動を再導入することによって、その映像をいっさいの署名、いっさいの所有から解放する⁹。

『恐怖分子』における写真機は、無機的運動という性質を受け継ぎながら、同時にそれを写真以上に貫いていく。本来的に予測不能な対象にこだわる気配はないし、あえて意味づけする気配も見られない。少年の写真機が不良少女を撮影する。もともと自由に動き回るカメラ少年の写真機は、不良少女の一瞬の横顔に捕われ、機械の運動は静止となった。しかし、まるで自分の顔がイメージとして定着することに異議を申し立てているかのように、彼女は一夜を過ごしてすぐ暗室から飛び出す。これによって、カメラ少年の写真機は新たな撮影対象を探し始める。少年が持っている写真機は、つねにすでに世界に開かれており、画面外に向けて運動する¹⁰。その運動によって、画面外の要素はつぎつぎとフレームの中に取り込まれ、画面を変質させていく。『恐怖分子』がもし写真に対して不満を持っているとすれば、それはまさに、写真が運動の停止を要求するのに対してである。

4. 暗室における切断と解体

しばらく別の角度から、これまで踏み入れた細部の映像から出発した議論、すなわちカメラの水平運動に関する分析から離れ、『恐怖分子』全体の構造をもう一度考察する。とはいえ、論述の転換は唐突ではないと思われる。なぜなら、映画全体はむしろカメラの水平運動と、構造的には同型的だからである。この節での狙いは、3節で述べた論点を、作品全体に拡張することである。前述したように、カメラの運動はある対象を、周囲から暴力的にしかも偶然的に切り取る。一方、映画の登場人物たちが暗室という空間で会うことも、また偶然的な出来事である。換言すれば、カメラの水平運動という細部の映像は、映画全体の構造をそのまま踏襲しているのである。『恐怖分子』における暗室のシーケンスは、映画の収束点として機能し、物語内容の展開を発動する。この意味において、暗室は写真機の中の暗い空間と同じように機能し、世界から一つの出来事を切断させる。そして、出来事は登場人物たちを結びつけ、物語内容を織り上げる。つまり、暗室自身も一つの切り取りを行うフレ

⁹ 廣瀬、前掲論文、p.186。

¹⁰ カメラ少年の写真を撮る行為はすでに撮った映像に劣らず重要である。写真行為を主体の世界との関係という論点で展開したのは、セルジュ・ティスロンの『明るい部屋の謎——写真と無意識』(青山勝訳、人文書院、2001)においてである。

一瞬なのである。もしそれをめぐる出来事が起こらなければ、登場人物たちは依然として互いに関わることなく生きており、さらに、この映画自身も消滅してしまうだろう。物語内容の結び目に位置する暗室は、不良少女の顔写真を貯蔵している。その顔写真はまさに過去のある経験を代理する。カメラ少年は映画の冒頭で、銃撃戦のただなかでそれを盗んで撮った。暗室はこの出来事を他の経験から切断し、特権化してしまう。

暗室に貼る顔写真の映像的な特徴は、本作を豊かにするものである。暗室は非常に暗い空間であるにもかかわらず、決して何も見えないわけではない。それは不可知な領域ではない。不可視な出来事はすでに、顔写真という見えるイメージによって代理されている。そして、『恐怖分子』は何よりも、不可視の闇の中に入ることを求めている。この姿勢は、エドワード・ヤンの次の作品『牯嶺街少年殺人事件』でさらに受け継がれることになる。少年シャオスーは撮影スタジオから懐中電灯を盗み、暗い世界のただなかで、物に光を与えようとする。その懐中電灯の光は、すなわち映画のイメージであると、エドワード・ヤン映画を観る人なら想像できる。本作では、闇は巨大な顔写真に取って代わられた。ただし、その顔写真は壁の一面に貼られている複数の印画紙から、組み合わせさって成り立っている。つまり、複数の要素の組み合わせによる一つの配置である。しかも、カメラの横への運動もここで存在している。不良少女の去っていく後姿を見て、カメラ少年が暗室に戻る際、真っ暗に近い画面で何も判別できないのに、映画のカメラは緩やかに右へパンする。少年は窓に張る紙をはがし始め、窓を開ける。つまり、暗室という暗い空間の中でさえ、カメラの運動はまだ機能しているのである。その運動の末に、窓が対象化され、暗室は一つの穴が開けられてしまう。ここにおいて、暗室そのものが穿たれたのである。フレームはある対象を世界から切断させて切り取るが、一方で、その対象は外とのつながりをなお持っている。穿たれることはすなわち、広い外部世界との連携を取り戻すことである。

暗室というフレームが砕かれる事態によって、その中に収めている対象も解体し、ばらばらの断片となってしまう。これによって、巨大な顔写真が無数の印画紙に還元される。また、偶然な出来事に導かれて集まってきた登場人物たちは、それぞれのほかの方向に移行していく。そもそも当の部屋は暗室ではなく、ただカメラ少年と不良少女が出会った場所に過ぎない。カメラ少年は、いわば偶然的な出来事を永久に固定しようとしているため、部屋を暗室に改造し、不良少女の顔写真を貯蔵しているのである。その行いは儚い夢のようなものである。二人はお互いの名前さえ知らないし、不良少女は暗室で一夜を過ごして、すぐにほかのところに行ってしまう。少女が去った後、カメラ少年は光を遮る紙をはがし、部屋の窓を開ける。外から光と風が入る。少年は別離を受け入れ、暗室から離れる。

『恐怖分子』に限って言うと、映画の中の風はまさに外の浸入を象徴している。その風は画面外から入ってくるのである。小さい印画紙は吹き飛びそうになり、顔写真はおのずからその形を維持できない。一瞬で切り取られた対象は、やがて解体されてしまう。それが一つの配置であるからこそ、潜在的に変容の可能性を備えているのである。具体的に、顔写真は運動する映像と成り代わる。たとえカメラが動かなくても、運動は収められた事物の中です

でに内在しており、可視的となる対象は自ら移り変わる。

5. 補助線：『欲望』における「注意」の構造

この節はエドワード・ヤン映画から離れ、ミケランジェロ・アントニオーニの『欲望』を取り上げる。その最大の理由は、『欲望』は本章で分析した『恐怖分子』と類似しており、後者を分析する際に、重要な参考になるからである。しかし、この類似は、二人の監督がともに都会から疎外された人間を描く映像作家、という主題上の問題に還元されるものではない。『恐怖分子』に登場するカメラ少年が偶然に不良少女の顔を撮り、彼女に引きつけられるという物語内容は、明らかに『欲望』の影響を受けていると言えるだろう。次に、具体的な映像演出においても、『恐怖分子』は『欲望』を見事に反復している。『欲望』では、トーマスが新たに現像した 5 枚目の拳銃の写真をスタジオの壁に貼り付け、殺人事件を発見した後に、カメラは 11 枚のモノクロ写真を順次に見せる。『恐怖分子』では、似たようなシーケンスがある。カメラ少年は医者に事情を説明するために、一連の写真を渡す。カメラはまた 11 枚のモノクロ写真を、次々と見せていき、『欲望』で用いた手法を、精密さをもってそのまま引用する。そしてもっとも重要なのは、二つの映画は構造的に類似しているということである。つまり、いずれも「注意」の対象——『欲望』においては死体、『恐怖分子』においては不良少女の顔——が暫定的に限定されることによって、物語内容が展開していき、最後に「注意」の対象がまた解体されていくことを、明確に描いた映画なのである。『恐怖分子』に共通する『欲望』の「注意」をめぐる構造を、これから分析していこう。

1966年にイギリスで完成した『欲望』は大きな成功をおさめた。カメラマンのトーマス（デヴィッド・ヘミングス）は緑にあふれる公園で、風景写真を撮り、偶然にあるカップルを撮影する。撮られた女性はフィルムをしつこく取り戻そうとするため、トーマスは撮った写真に興味を持ち始める。写真を現像して拡大していく中、トーマスはその間に殺人事件が写されているということを信じ込む。しかし、ほとんど弁別できない、殺された男性の死体の写真以外、証拠は何ひとつ残されていなかった。『欲望』において、殺人事件の「存在」は最終的に、抽象絵画に近い一枚の写真によって提示される。

ラカン派精神分析の理論家スラヴォイ・ジジエクは『欲望』に関して、このように言及している。

主人公は、公園で撮った写真を現像しているうちに、ある写真の隅にある染みのようなものに注意を引かれる。その細部を拡大してみた結果、死体の輪郭であることがわかった。すでに真夜中だったが、主人公は公園に急ぎ、実際に死体を発見する。だが、翌日、犯罪現場に引き返してみると、死体は何の痕跡も残さず消えている。まず注目すべきことは、死体は、探偵小説の慣例に従えば、すぐれて欲望の対象であり、探偵の（そして

読者の) 解釈への欲望を掻き立てる原因である¹¹。

ジジエックによると、『欲望』の中の死体は、ラカン理論の「欲望の対象」に当たり、純然たる欠如である。それ自体は固定的な意味を形成しないが、逆説に意味を生産し、物語内容を駆動する。言い換えれば、死体は不在のかたちで効果を発揮するのである。この映画はつまり、「遊びは中心の不在によって始められることを明らかにする」ものである¹²。そして、精神分析理論を駆使して精密に作品分析を行ったのは、ロバート、エーベルヴァインである。端的に言うと、『欲望』が描いたのは、想像界にいるトーマスが、欠如を受け入れてシニフィアンとしてのイメージの連鎖に取り込まれ、象徴界に参入する物語、ということである¹³。一方、ジェイムソンはマルティン・ハイデッカーの「存在」の「開示」という概念を援用して、『欲望』を解説しようとする。ジェイムソンは「イタリアの実存」という長大な論文において、映画史を三つの時期、すなわちリアリズム、モダニズム、ポストモダンに分類する。『欲望』は「存在」について展開された映画なので、基本的にリアリズムに属し、またそのリミットにまで到達する。しかし、映画は「写真的リアリズム」とも異なる。なぜなら、「写真的リアリズム」は静止する映像に基づくが、映画のリアリズムは、映像の運動を条件とするからである。ならば、運動する映像はどのように「存在」を「開示」するだろうか。ジェイムソンに言わせると、『欲望』はまさにそれを見せてくれる映画にほかならない。「存在」に近づくために、さまざまな「前提条件」が必要不可欠である。この映画において、アントニオーニ以前の映画にも現れた空間表象や人物関係などは、出来事理解に役立つ。殺人事件が起こった公園にもこのような要素がある。風に吹かれる葉っぱとフェンスは、前作の『太陽はひとりぼっち』の結末と同じようなショットを、観客に想起させる¹⁴。以上のことを要約すると、あらゆる「存在」は無条件ではなく、一定の歴史背景によってのみ可視化される、ということになるだろう。この意味において、ジェイムソンの論点は、ジジエックに対する批判になっていると考えられる。なぜなら、ジジエックは超越的な「存在」、すなわち不在な「欲望の対象」しか見ていないのに対し、ジェイムソンは「存在」の「前提条件」を、映画から看取しようとするからである。

実際、「存在」の条件に関する分析は、欧米の研究者たちの議論の中心でもあった。アン

¹¹ スラヴォイ・ジジエック『斜めから見る——大衆文化を通してラカン理論へ』鈴木晶訳、青土社、1995、pp.267-268。

¹² ジジエック、前掲書、pp.267-268。また、伊集院敬行もラカン理論になぞって『欲望』を読解している。伊集院敬行「映画《欲望》の中の写真の「まなざし」——フロイトの「無気味なもの」とラカンの「対象a」』『島大言語文化』12、2001-12。伊集院「写真の細部について——映画《欲望》をめぐる」『島大言語文化』8、1999-12。

¹³ Robert T. Eberwein, “The Master Text of Blow-Up”, *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*, Edited by Peter Lehman, The Florida State University Press, 1990, pp.262-281.

¹⁴ フレドリック・ジェイムソン「イタリアの実存」『目に見えるものの署名——ジェイムソン映画論』椎名美智ほか訳、法政大学出版局、2015、pp.291-312。

トニオーニの研究者シーモア・チャトマンはその著作において、トーマスはどのように 13 枚の写真を使って一つの物語^{ナラティブ}を構築したかを、詳しく述べた後、「芸術家は物語テキストを作り出して、真実を発見する」と語った¹⁵。しかし、その物語はただの幻想にすぎない。トーマスが使っている材料は死体であるが、「しかしそれは無言劇のプレーヤーが想像したテニスラケットとテニスボール——これは彼らの芸術材料であるが——より、もっと立派な物質ではない。そして、幻想が存在するのは、芸術家がそれを許可したからなのである」¹⁶。チャトマンによれば、トーマスが想像した殺人事件と、無言劇のプレーヤーが想像したテニスゲームとは、大差はなかった。たとえ死体とテニスボールのような実体がなくても、物事を構成する各々の要素が順序よくつながっていれば、また参加者に受け入れられれば、その物事は確実に「存在」することになる。別の研究者ピーター・ブルネットもチャトマンと同じ論点を持っている。

現実の意味を持たないのではなく、現実はいかなる内在的、永遠の、固定的な意味を持たないのである。もっと正確に言うと、現実の意味はつねに社会によって決定される（したがって歴史的である）¹⁷。

結末のテニスゲームを通じて、トーマスは「現実が無意識的に構成されることを、それがまた社会によって構成されており、ほかの人間と共同に完成することを、間接的に認めた」¹⁸。

山本順子は、複数の写真を並べることを「現像のプロセス」として、『欲望』を解読する立場を擁護している。一枚一枚の写真は、それを読む主体の視線によって、意味のある写真の集合として組み替えられる。写真を再構成する視線そのものは、一種の虚構にすぎないが、写真を読解可能なものにするための、必要条件でもある¹⁹。つまり、映像は意味生産を行うシニフィアンであり、「現像のプロセス」にそって再構成されれば、物語は成立して、死体という知覚の対象を浮上させる。

写真に初めから死体が顕れているわけではない。痕跡の読みが物語の糸をたどり、しかるべきところに行き着いたとき、写真が何の痕跡を捉えたのかその答えが見えるのだ。死はプロセスの中でひとつの映像体／死体となって成就される²⁰。

¹⁵ 13 枚の写真によって構築された物語^{ナラティブ}は、殺人事件の物語内容のみならず、複数の写真イメージという物語言説、写真を構築する行為という語りも、同時に含んでいる。

¹⁶ Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of The World*, University of California Press, 1985, pp.151-152.

¹⁷ Peter Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, 1998, p.117.

¹⁸ Ibid., p.117.

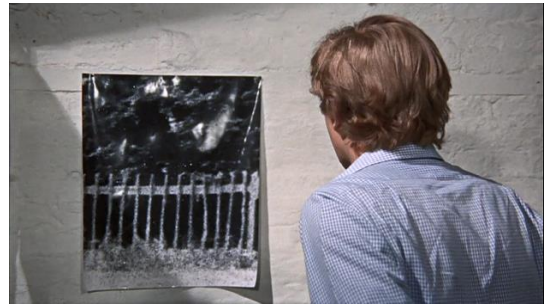
¹⁹ 山本順子「映像の網目——アントニオーニ『欲望』における主体の消失点」『世界文学』94、2001-12。

²⁰ 山本、前掲論文、pp.70-71。

この意味において、『欲望』の中核に、認識の構造が置かれているのである。つまり、物事をどのように認識また構築するかについての思考である。そして、構築することによって、認識の対象＝「存在」が事後的に見いだされる。



@Turner Entertainment Co.



@Turner Entertainment Co.

以上で紹介した先行研究の論点をよりよく理解するために、トーマスは13枚のモノクロ写真を使って、どのように一つの解説可能な物語を作り上げたのかを、具体的に分析してみよう。トーマスが最初に現像した2枚の写真は、ロングサイズで撮った公園で戯れるカップルである。彼は2枚目の写真に写っている人物を拡大して、3枚目の写真を現像する。写真の中の謎の女性（ヴァネッサ・レッドグレイヴ）は男性と抱き合っているものの、不安そうによそを見ている。その視線の向きに興味を持ち、トーマスは続いて、女性の視線が向けている2枚目の写真の細部を拡大して、4枚目の写真を現像する。しかし、それは無形なイメージでしかなかった。フェンスの後ろに人が隠れているようだが、はっきり弁別できない。困惑したトーマスはさらに5、6、7、8枚目の写真を現像する。1枚目と2枚目の写真と異なり、これらの写真はほとんどミディアムサイズで撮られたものがある。5枚目の写真では、謎の女性は写真機に向かって走り、手で撮影のことを阻止しようとする。この写真は後で調整され、9枚目の写真になる。一方、6枚目と7枚目の写真に写っているのは、女性が撮影されていることを発見する瞬間と、困惑した表情を見せる瞬間である。8枚目の写真は男性を撮ったが、イメージはやや歪められており、まるで幽霊のように見える。これは、この男性がのちに死体としてふたたび登場することを予告している。ここに至って、トーマスは依然として困惑しており、ほかの手を使って真実を見出そうとするが、失敗に終わってしまう。謎の女性からもらった電話番号は偽物であった。しかし、3枚目の写真における女性の視線の向きと、5枚目の撮影を止めようとする女性の姿勢は、ともに4枚目の無形なイメージを指し示す。答えを見出すために、トーマスは4枚目の写真を拡大した。つまり、2枚目の写真の細部を、二回も拡大したのである。このことによって、事件を明らかにする5枚目の写真——4枚目の写真に写る人が握っている拳銃を、やっと手に入れる。もともとの5枚目の写真は調整され、9枚目の写真となる。同時に、フルサイズで撮られた女性の後ろ姿の10枚目の写真、ロングサイズで撮られた公園の11枚目の写真も、トーマスによって現像され

る。映画のカメラはここで、11枚のモノクロ写真を順番に呈示していき、それらを解読可能な物語として構築して見せる。

ここに至って、トーマスは殺人事件を発見したと思い込む。言い換えれば、分散した個々の要素を合理的に組合せ、再構築することによって、真実はやっと浮上してくる。たとえば、4枚目の写真の指示対象を発見する過程は、とりわけ代表的である。その写真はもともと無形なイメージでしかなく、なにも指示できないし、安定した意味を持たない。しかし、それは4枚目の写真がほかの写真と、解読可能な物語を構成していないからにすぎない。トーマスが4枚目の写真を拡大して、5枚目の写真を現像させ、さらに写真の順番を調整した後、4枚目の写真のみならず、すべての写真は明確な意味を持ち始める。あるカップルは公園で散歩する（写真1、写真2）が、しかし女性は何故か不安そうによそを見ている（写真3）。そこに、ある人が隠れている（写真4）。その手に拳銃も握られている（写真5）。平和に見える風景の中に、殺人事件が隠されているのだ。唐突に女性は撮影のことを気付き、殺人事件がばれることを心配する（写真6、写真7）。同時に、危険にさらされる男性はまるで幽霊のようである（写真8）。殺人事件が撮られないように、女性はトーマスを止めようとする（写真9）。しかし、男性が消えたことに気づき、女性は急いで戻って、その場から逃げだす（写真10、写真11）。以上の分析から分かるように、4枚目の写真の読解を通じ、謎の女性の困惑した表情と撮影を止める行為の理由は、やっと理解される。6枚目から11枚目の写真の意味も明らかになる。すべての写真は関係しあう認識の構造に、見事に構築されるのである。

本作は複数の要素からなる認識の構造を呈示しており、言語のような構造を連想させる。しかし、構築されたものはそれほど完璧ではない。トーマスは真実を探るとき、しばしば邪魔され、写真の連結を構築する行為も、知らないうちに別方向へずれる。そのことを詳しく分析する。

映画の物語内容は、しばしば突然に起こった事件によって中断される。偶然な出来事は映画に散りばめられている。トーマスは11枚のモノクロ写真から、一つの筋の通る物語を見出した後、友人に電話をかけ、自分の「素晴らしい発見」を伝えようとする。しかし、それは二人の女の子の侵入によって中断される。女の子はトーマスのモデルを志望するが、いつの間にか三人の遊びとなる。二人の女の子と情事を重ねた後、トーマスは写真の構築に戻る。すると突然に、それまで見過ごされていた盲点、すなわち男性の死体を発見する。さらに事件を追及すべく、トーマスは女の子をスタジオから追い出す。彼は10枚目と11枚目の写真をそれぞれ拡大し、12枚目と13枚目の写真——死体のイメージを現像させる。すでに手遅れのように見えるが、トーマスは公園に急ぎ、大きな木の下で男性の死体を目撃する。面白いことに、この時に限って、トーマスは自分の写真機を忘れたのである。トーマスは解読可能な物語を構築したが、その物語の重要な指示対象はつねに彼の手から滑り落ち、かつて存在した痕跡しか残せない。

トーマスは死体とすれ違う。しかし、その代わりに、代理物を手に入れたのである。公園からスタジオに戻ったトーマスは、自分が現像した写真が盗まれたことに気づく。それでもあきらめず、車で友人のところへ助けを求める。しかし、トーマスの行動はふたたび中断せざるを得ない。途中で、トーマスは一度消えた謎の女性を発見する。死体探しの行為は、唐突にその女性を探すことに取って代わられた。謎の女性を追跡すべく、トーマスは間違っ
て一つのライブハウスに迷い込む。ここで、映画の物語内容とは一見して無関係だが、実は非常に重要な事件が起こる。一つのスピーカーが故障した。そのせいで、バンドの一人がギターを壊して、ギターの破片を観客に投げつける。トーマスは人込みからその破片を奪い取り、街に戻るが、必死に手に入れるものを道端に捨ててしまう。アントニオーニの映画において、たとえ物語内容と直接に関連しなくても、映された要素は基本的にはそれなりの意味がある。ならばこのエピソードをどう理解すればいいだろうか。ギターの破片はまた何を意味しているのだろうか。ブルネットはギターの破片に言及したが、やはり真実を把握する際に「文脈」の重要性を唱えるためである。

意味生産における文脈と構成の重要性は、すでに映画で証明された。それは、ヤードバ
ーズのロックグループのメンバーが観客に投げた壊されたギターの破片を、ヘミング
スが暴力的に奪う時であった。いったんヘミングスはクラブを出て、その意味が与えら
れた文脈から離れると、壊されたギターの破片はもはや何の価値もないことに気づき、
それを捨てた²¹。



@Turner Entertainment Co.



@Turner Entertainment Co.

本稿の読解はやや異なる。つまり、このギターの破片は、すなわちトーマスが探し求めて
いる死体の一部であり、手に入らない死体の代理物である、ということだ。死体はもともと
健康的な人体を壊した後の残滓であり、ギターを破壊した後に残された破片とは、共通して
いると思われる。実際に、トーマスがギターの破片を捨てるショットにおいて、無数の動か
ない人形——マネキンが置かれている。死体を連想させるこれらのマネキンは、無駄のない
映像作家のアントニオーニの気まぐれによるものとはどうい考えられない。トーマスは
死体を探す際、知らないうちに別の方向へずれていき、最後に代理物を手に入れたのである。

²¹ Brunette, op.cit., p.117.

それはギターの破片にほかならない。同時に、代理物を手に入れたということは、トーマスは死体と永遠にすれ違うことも意味している。ギターの破片というエピソードの後、トーマスはやっと友人のところに辿り着く。しかし、その行動はまた中断される。友人のところでパーティーが開かれており、友人を含め、すべての人が薬を使ったせいで、気が遠くなっている。友人の協力が得られず、トーマスはそこで一晩を過ごす。次の日、写真機を持ったトーマスは公園に行き、死体を撮ろうとするが、すでに遅すぎる。目の前には緑にあふれる芝生しかなかった。次のシークエンスは有名な無言劇、滑稽なテニスゲームである。トーマスは不可視なテニスボールに、自らの手を伸ばした。

強調したいのは、死体が欠如したことではない。それはすでに紹介したジジェクの論点とほとんど変わらないからである。重要なのは、むしろ『欲望』における、完璧に構築されていながら、絶えず横滑りするダイナミックな認識の構造、ということではないだろうか。この機能不全は、複数の写真を用いて一つの物語を構築する行為が、つねに偶然な出来事によって攪乱されることからもたらされる必然的な結果でもある。なぜなら、構築する行為の中断は、そのつど複数の写真が作り上げる認識の構造に、新たな要素を付け加え、読解の方向をずらしていくからである。二人の女の子のエピソードは、死体のイメージの発見に直結するし、謎の女性の追跡劇は、ギター破片という死体の代理物を、トーマスの前に呈示する。そして、パーティーによる時間の遅延は、不可視なテニスボールへトーマスを導く。ここにおいて、死体が代理物を通してしか現前しないという点において、シニフィアン¹の横滑りを連想させる。11枚のモノクロ写真は一つの物語を構築するとき、もっとも重要な要素が隠蔽されている。その隠蔽された要素が拡大され、死体であることが判明されたとき、トーマスはそれを捕獲できない。トーマスが努力し、死体に接近しようとするとき、死体は突然にギター破片として現れ、トーマスを困惑させる。最後に、トーマスは諦めた。しかしまさにそのとき、不可視なテニスボールがトーマスの前に転がり、その終わりなきゲームに戻ることを要求する。意味されるもの、すなわちシニフィエはつねに先送られ、一方、意味するもの、すなわちシニフィアンは絶えず断裂し、ずれていく。観客はトーマスと同じく、最終的な答えを見出すことはできない。『欲望』という映画の難しさはここにあると思われる。

アントニオーニの『欲望』は、言語記号のような認識の構造を呈示する。そして、『欲望』の難解さはこの構造のメカニズムにある。このダイナミックな構造、具体的にトーマスが構築した13枚のモノクロ写真の連結は、まるで機能不全のようで、絶えずずれていき、最終的な解釈を宙吊りにしてしまう。本研究の用語で言い換えると、トーマスが構築した13枚のモノクロ写真の連結は、まさに「注意」の対象を形成する。それは、複数の写真を意味のある物語にする、男性の死体のイメージである。同時に、この「注意」の対象は、ほかの写真と一つの認識の構造に構築されてはじめて、死体のイメージとして理解される。映画において、ほかの12枚の写真が盗まれ、その連関が絶たれた後、死体の写真は友人が描いた抽象絵画に似た無形なものでしかなかった。また、死体へ至る道筋はつねに遅延し、結局の

ところ、「注意」の対象はトーマスに触れられる前に消失した。暫定的な「注意」は、そこで自ずから解体されてしまうのである。

『欲望』から抽出した「注意」をめぐる構造こそ、第2章で論じてきたカメラの運動がもたらした、もっとも重要な結果ではないだろうか。『恐怖分子』において、映画カメラの運動が死体のような対象を取り出し、また少年が持っている写真機の運動が不良少女の顔のイメージを切り取る。しかし、死体は弾丸に撃ち抜かれ、また不良少女の顔写真は風によって吹き飛ばされそうになる。この第二の局面では、「注意」を構成する暫定的な対象は解体される。「注意」をめぐる構造は、『欲望』と『恐怖分子』の中で作動しており、二つの作品を強く結びつけているように思われる。この意味において、アントニオニーの『欲望』は、間接的とはいえ、『恐怖分子』を理解するうえで、非常に重要な参考軸になっているのではないだろうか。

6. 顔写真にそよぐ風

5節の長い迂回を経たが、これから『恐怖分子』の具体的なショットの分析へ戻ることしよう。カメラが水平運動するショットの場合、後続のショットで、上司と医者自身の頭部は弾丸に貫かれる。遡っていくと、これは暗室のある特定のショットと自然に繋がっていく。不良少女の巨大な顔写真が、外からの風によって吹き飛ばされそうになり、カメラはさらに次のショットで、印画紙の一部、不良少女の頭部を切り取った。冒頭の図1は、すなわち後続のショットである。そこから窺えるように、一枚の印画紙が裏返される形で頭部が穿たれ、一つの空白が生まれる。画面外とつながる運動（図4）、および頭部が対象化されて穿たれる（図1）というショットの繋ぎから考えれば、頭部写真のショットは、カメラの水平運動と響きあっていると思われる（ショット④とショット⑤、およびショット⑪とショット⑬の繋ぎ）。この意味において、カメラの水平運動を分析することは、図1の頭部写真のショットに、近づけようとする際の必要な条件である。そして、このまさに美しいショットは、映画の画面における運動の第二の側面、すなわち画面内運動をほのめかしているように思われる。本作の映画画面の運動に対する態度表明、すなわちある特定の対象に限定することなく、その対象を解体し、運動自体を貫こうとする態度も、ここから読み取れる。本節の目的は、頭部写真のショットがいかにして、切り取られた対象を解体するかという点を分析することである。



図4 ©CENTRAL PICTURES CORPORATION

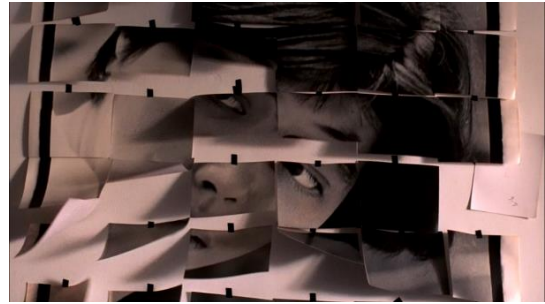


図1 ©CENTRAL PICTURES CORPORATION

まずは、カメラの無機的な水平運動に相当する図4のショットを見てみよう。4節で説明したとおりに、暗室は一つのフレームとして、世界からある出来事を切断した。不良少女の複数の印画紙による巨大な顔写真は、その事件を代理する。しかし、暗室はやがて壊れ、貯蔵されている顔写真は、ばらばらの断片へと解体されてしまう。映画のカメラはそこで、別の対象を定めようとしている。次に切り取ったのは巨大な顔写真の一部分、すなわち不良少女の頭部にほかならない(図4→図1)。ただし、頭部写真が切り取られる前に、カメラは水平運動をしなかった。それでは、図4のショットは、カメラの水平運動と無関係なのだろうか。明らかにそうではない。ここで窓から吹き込む風が、カメラの水平運動に取って代わったのである。窓がちょうど顔写真と同じ高さのところにあり、風はまさに水平の方向から流れ込む。つまり、画面外から入る風が、カメラの水平運動そのものとも考えられる。カメラはまるで巨大な顔写真の上を横切っていくかのようだ。そして、風は画面に収まる複数の要素に運動をもたらした。複数の要素の動きによって、カメラ自体は動いていないにもかかわらず、それらの要素の間をさまよう効果が生まれる。このカメラの不動状態で起こった焦点の移動は、対象化された要素の画面内運動として、その水平運動とつながると思われる。水平運動の際、カメラの動きは画面外のを強引に画面の内部に導入する。フレームの対象化するものが刻々と変化し、新たなものが画面外から入り込む。これは本章ですでに言及した、外に向ける運動である。それに対して、ここの画面内運動は、やはり画面外からの触発によるものであるが、画面の内部で発生する。フレーム内部の諸要素の関係は、その触発によって作り変えられ、やはり変質していくのである。二種類の運動は、画面の質に作用している点において共通している。

これからはやっと、頭部写真のショットの内部における外に向ける運動を、正面から論じることが出来る。このショットにカメラの運動はなかった。ただし、風は画面外から注ぎ続き、複数の要素すなわち印画紙に運動をもたらした。風が注ぎ続けるということは、取り出された頭部写真の中の複数の要素に、カメラの水平運動がさらに浸透していくことを意味している。ここで、画面内運動は完全にカメラの水平運動に取って代わったと言えるのではないだろうか。風＝カメラの水平運動は、静止するイメージとしての写真の間を横切る²²。

²² 頭部写真のショットでは、ちょうど24枚の印画紙が切り取られたように見える。周知のとおり、映画とは一秒間に24コマの写真が運動する機械である。その意味で、この短

しかし、もっと重要なのは、頭部写真のショットにおける画面内運動の特徴を、より詳しく検討することである。すでに分析した三つの水平運動するショットの場合、運動によって切り取られた対象は、死体のように動かないものである。それに対して、ここでは、頭部が撮影対象として取り出された後も、その中に複数の要素＝印画紙がなお存在し、しかもそれぞれ不規則に動いている。頭部写真のショットにおいて、風が画面に収まる複数の要素に運動をもたらすため、カメラは一つの中心に絞ることができない、という焦点の移動＝画面内運動を引き起こす。これによって、水平運動するショットが切り取った死体と違って、カメラは決して切り取られた対象に焦点を絞ることができず、その表面でただ漂いつづける。ここで、あらためて一つの事実が提起される。つまり、頭部写真のショットで切り取られたのは、もはや静止する写真ではなくなり、映画特有の画面内運動が内在するものである、ということである。つまり、頭部写真のショットは、カメラの画面外に向ける無機的運動を受け継いだ上で、画面に収まる諸要素の画面内運動にまで発展する。そして、この画面内運動は、頭部写真をばらばらの断片へ連れ戻すのである。

画面内運動によって、頭部写真という切り取られた対象は穿たれ、解体されていく。その表面に、諸々の印画紙が動いているというのは、穿たれた空白の部分は、相対的にその位置を変えることになる。換言すれば、この場面において、空白の部分は、画面上でさまよえるのではないだろうか。ただし、空白とはいえ、一枚の印画紙が消えたわけではなく、裏返されたに過ぎない。それは運動のさなかに生起する一つの出来事である。ここで、穿たれることも、画面外からの浸入がもたらした一つの効果であり、その印画紙が元の位置に戻る可能性は常にある。印画紙の間の関連は多方向的であり、多様に変化することができる。そして、穿たれる箇所は、注意を引き寄せる画面上の中心、すなわち観察の焦点となるだろう。その焦点は、画面内の諸要素の変容にしたがって、その表面上で漂う。ボニゼールは絵画を分析する際、画面上の歪形すなわちアナモルフォーズについて、以下のように述べている。

現代絵画の変形は「感覚的」であり「精神的」であるというのは素直すぎるのであって、その変形が示す運動はまったく別の秩序に属する画面内運動であり、特定の方向性を欠いたむしろ多方向的な運動であり、その多方向的な運動自体が目的を持っているように見える²³。

近代的な絵画が示した多方向的な運動は、『恐怖分子』のこのショットからも十分窺える。

このような運動が近代的な特徴であるというのは、ボニゼールの最も重要な論点の一つだと思われる。彼は写真機の自由な運動を、古典的な表象に対する破壊だと見なしている。

いショットは明らかに映画そのもののメタファーである。これについて本章では深入りすることができない。

²³ ボニゼール「とまどうレンズ」『歪形するフレーム』、p.84。

もう一つの破壊は、すでに見たとおり、フレームの破壊である。だが移動するフレーミングによるフレームの破壊は、スナップショットという行為であり（そして絵画において瞬間写真を熱意を込めて美学の原則にしたのは印象派だった）、つまり、フレームの領域的な境界にとって代わる脱領域化こそフレーミングが意味するものであり、それは組織の崩壊と空間の奥深い解体をもたらし、空間における主体の方向性を相関的に見失わせることになる²⁴。

このような運動は、もちろん写真によって始まったが、後に映画によって受け継がれていく。本章が使う言葉で言うと、ボニゼールはとりわけカメラの無機的運動の性質を強調しているように見える。フレーミングが無機的に動き回るカメラのことを指しており、スナップショットが一瞬に対象を切り取る働きだと考えることはできよう。そして、脱領域化されたカメラの運動＝「ノマド」は、切り取った複数の対象の間の関係を、その都度結成するだろう。したがって、ボニゼールの論点を絡めて考えれば、頭部写真のショットは、近代的な運動を具現化している、ということになる。そして、この近代的な脱領域化の運動によって、カメラによって切り取られたいかなる対象も、自ら解体されてしまうのである。

終わりに

本章は物語内容から出発し、カメラの運動をそこから分離して考察した。そして、カメラが水平運動する三つのショットに注目し、それをただ映画技法のレベルにとどまらず、カメラの無機的運動という問題を、写真機と関連付けて理論的に捉えることを促した。議論のこの方向展開は恣意的なものではない。なぜなら、『恐怖分子』は写真機を取り入れることによって、映画カメラの無機的運動の性質を、映画の内部で直ちに扱っているからである。そして、導き出した論点を踏まえた上で、本章は不良少女の頭部写真のショットを分析の中心に置いた。まさにこのショットは、画面内運動がもたらす内部の変容、という映画の画面における運動の第二の側面を具現化した。この画面内運動によって、カメラが切り取った対象はやがて解体されていく。

²⁴ ボニゼール、前掲書、p.95。

第3章 『ヤンヤン 夏の思い出』論 I

——写真イメージをめぐる——

はじめに

『ヤンヤン 夏の思い出』（以下で『ヤンヤン』と略す）は2000年に公開され、カンヌ国際映画祭で監督賞を受賞した作品である。このことによって、監督の名が広く知られるようになった。本作は監督のこれまでの長編映画の要素をすべて内包しているという点において、また彼の最後の作品となったという点において、まさしく集大成にふさわしい作品と言えよう。本作の原題は「一一」である。これを縦書きで呈示しているため、漢字の「二」にも見える。つまり、同じ漢字「一」の反復によって、別の漢字「二」が形成されるというメッセージがここに含まれており、タイトルの段階ですでに、繰り返しの中に差異が生じるという主題が提示されていると思われる。

映画の物語内容は監督の以前の作品と同じように、複線的に展開する物語構成を取り入れている。しかし、落ち着いた口調で家族三人だけに焦点を絞って語られるため、物語内容をすぐに把握することができる。平穏に生活していた家族に突如危機が訪れる。弟アディ（陳希聖）の結婚式の夜に、祖母が脳卒中で倒れてしまう。父のNJ（呉念真）、娘のティンティン（李凱莉）、息子のヤンヤン（張洋洋）は死の宙吊りというこの不安に満ちた状態で、それぞれの問題に直面する。NJは初恋の恋人と再会し、やり直そうとする。ティンティンは初恋を経験するが、相手は親友の彼氏「デブ」（張有邦）である。ヤンヤンは一人の「女の子」に興味を持ち始め、不可解な行動を繰り返す。結末では、亡くなった祖母の葬式で三人はまた同じ場所に集まり、ヤンヤンは経験したことから得た知恵を祖母に語る。やがて危機状態は終わり、普段の生活が戻ってくる。

1. 先行研究および問題提起

本章で取り上げる『ヤンヤン』は、監督の集大成だと言われている。したがって、本作は監督の全体的な評価を方向付けるものである。一般的に、この作品をもって、エドワード・ヤンはかつてのラディカルな社会批判と手を切って、日常生活の肯定に転じたとみなされている。このような一般的な評価は以下の学術的な研究によって裏付けられている。たとえば呉珮慈によると、

作品全体は映画の大きな物語の伝統に従い、^{グランドナラティブ}衝突の設置とバランスの破壊から、やり直しを経験して心理の復帰にいたるまで、繰り返す循環状態の中に、映画の基本的なテンポを築き上げる。この点に限っていえば、『ヤンヤン 夏の思い出』は閉鎖的な構造と

調和的な音調を有しており、監督の以前の作品と比べるとはるかに異なっている¹。

さらに、NJの東京出張とティンティンのデートという、同時に展開していく二人の物語内容を具体的な例として、呉は以下のように述べている。

娘は父親の遠い昔の経験を反復し、しかしひそかに、ある種の円形、回転、首尾連環の趣を醸し出している。映画におけるもっとも基本的な交替叙述の手法によって、作品の時間上の円形的な閉鎖性が築かれ、生命の中のある種の繰り返しの命題が刻まれる。また、反復性の過程と同時に、内在的な差異性は保たれる（反復—差異）²。

ここでは、物語内容において閉じた反復する構造、およびその内部における「差異」が問題化されている。また、森山直人によると、エドワード・ヤンの映画は、「それぞれが独立した人格であるにもかかわらず、ほぼ同じ失敗が、あらゆる局面で繰り返されている」ことを描いている。このことは「現代」という時代に由来する。そして、監督はその状態を突破するために、循環が停止する「無時間的」な瞬間に、具体的には、ティンティンが祖母の膝に頭を横たえるという身体的な反応が起こる時に、希望を託している³。つまり、エドワード・ヤンの映画において出口のない局面に「希望」はなお潜んでいると、森山は主張しているのである。この「差異」と「希望」は、閉じ込められていた現状から脱出する一つの契機として捉えられる。

一方、この作品の映像に関して論じている先行研究もある。同じく呉珮慈によれば、『ヤンヤン 夏の思い出』は古典的な空間叙述の外見の下に、特殊なフレームシステムを呈している。それがときおりもとの視覚修辞の機能から逸脱し、メディアそのものに関する思弁のレベルに入る⁴。換言すれば、ドアや監視カメラなどの視覚的な枠が、作品において多用されることで、映像は物語内容に奉仕する機能から離脱して、自立するもののように見える。この戦略を通して、作品は映像の氾濫という今日の現状を暴くことに成功しているのである。また陳儒修は、『ヤンヤン』が映像と音声を分離して、映像の信憑性を音声によって転覆させたり、ガラスの反射やパソコンゲームのような現実を歪曲する映像を多く導入して、映像の信憑性を揺らがせていると述べた⁵。

1 呉珮慈「凝視背面——試探楊徳昌《一一》的叙事結構與空間表述体系」『在電影思考的年代』台北書林、2007、p.62。この文献からの引用は拙訳による。

2 呉、前掲書、p.82。

3 森山直人「エドワード・ヤン／チェーホフ——「現代」を描き出すドラマトゥルギーの「古典性」について」『アジア映画で〈世界〉を見る』作品社、2013、pp.272-284。

4 呉、前掲書、pp.92-93。

5 陳儒修「見たもの、聞いたものを信じてよいか？——『ヤンヤン 夏の思い出』の構造と対比」小出道也訳、『台湾映画表象の現在——可視と不可視のあいだ』あるむ、2011、pp.62-64。ここで論者は映画自体の映像と引用された映像という二つの次元を混同してい

これらの先行研究を整理してみると、以下のようなになるだろう。物語内容において、作品は反復構造を有する。これは呉、森山の論点である。一方で映像において、本作は物語内容から逸脱した映像を大量に用いて、今日の社会における氾濫する映像および映像というものへの不実さを暴露している。これは呉、陳の論点である。いずれにしても、研究者たちは、『ヤンヤン』を閉鎖的であり、一義的に解釈できる作品と見なしていると思われる。しかし、閉鎖的に見えるこの作品に対して、さらに明確な解釈を施すことは、果たして生産的だろうか。そのような予定調和の身振りによって、作中の多義的な細部は逆に抑圧されてしまうのではないか。たしかに本作の一部の映像は、呉と陳が指摘したとおりに、量の過剰さでしばしば作品の物語内容から逸脱してしまう。とはいえ、社会的な状況であれ映像自体の性質であれ、物語内容から逸脱したこの映像を、作品の具体的な背景から引き出して、映像の氾濫と不実さからだけで安易に解釈すべきだろうか。そのような暴露の視点の有効性は否定できないにしても、それを一義的に強調しすぎると、逆に映像の多義性を抑圧して、異なる読解の可能性を封じる恐れがある。この意味において、先行研究は一部の映像を物語内容の支配から解放したものの、すぐさま別の文脈に従属させてしまったのである。

したがって、伝達される物語内容に収まらず、また一義的な解釈にも回収されない作品における過剰な映像を、捉え直さなければならない。本章の狙いは、捉えられそこねた過剰な映像のさらなる可能性を引き出して、イメージによる独自の論理を、具体的に浮かび上がらせることにある(3、4節)。そして、作品における反復する構造を攪乱する過剰な映像の働きを見定める(5節)。

そのためには、まず第一に、分析対象をより明確に絞らなければならない。本章は、量の問題を視野に入れつつも、同時に形態や言葉から離脱する性質を持つという過剰な映像に特化して、本作の分析を行いたい。これらの過剰な映像は、外側の都市空間と内側の室内の身体を一つの平面に押しつぶす窓ガラスの反射映像など、映画自体の映像においても多く存在するが、何よりもまず映画の内部において、ヤンヤンが撮った写真のイメージを通じて、呈示されている。エドワード・ヤンの映画の登場人物が自らの想像したイメージ、すなわち一種の理想像を、無理やりに相手に当てはめようとするのを、橋本一径は「写真撮影」と喩える。それはほかの人物によって「継承」また「反復」されるが、しかしヤンヤンが撮ったのは、新しい写真であるとも指摘する⁶。本章は橋本の指摘を念頭に置き、ヤンヤンの写真が、反復する「写真撮影」と異なる方向性へどのように向かっていくのかを、具体的に分析する。また第二に、写真イメージを分析する際に、ヤンヤンに関する物語内容との関連も検討する。なぜなら、それらのイメージは該当画面において、伝達する物語内容から逸脱することは否定できないにしても、ヤンヤンに関する物語内容という大きな文脈の中に位置づけられていることに、変わりはないからである。要するに、写真イメージは、映画の物語

るにせよ、映像に対する不信を作品から読み取る態度は一貫している。

⁶ 橋本一径「エドワード・ヤンの映画にとって「写真」とは何か」『エドワード・ヤン——再考／再見』、pp.364-377。

内容とまったく無関係ではないため、物語内容との関連も考えてみる必要がある。この意味において、写真イメージを分析する際、ヤンヤンの行動、すなわち「女の子」への情熱＝情動を、同時に検討しなければならないだろう。

補足しておく、ヤンヤンが撮った写真のイメージを中心に、物語内容に回収されない映像の独自の論理を見出すという問題を設定するにあたり、念頭に置いていることが二点ある。一点目は、エドワード・ヤンのほかの作品との関連性である。『ヤンヤン』に監督のかつての作品を思い出させるものが、なお残っているとすれば、それはまさにその過剰な映像ではあるまいか。歪められ、断片化された映像のもろもろは、たとえば『海辺の一日』におけるフラッシュバックの迷路、『恐怖分子』におけるカメラの残酷な構図、または『牯嶺街少年殺人事件』における錯綜した物語展開を、別の形で継続していると思われる。『ヤンヤン』では、これらの手法は確かに放棄されたかもしれないが、その一方で過剰な映像は、大量に取り入れられている。その意味で、エドワード・ヤンのラディカルさは、『ヤンヤン』においても失われることはない。ほかの作品における物語内容、演出の次元にみられるそういった「迷路」や「錯綜」といった特質が、『ヤンヤン』においては歪められ、断片化された映像、換言すれば「迷路的」な映像、「錯綜」するような映像によって継承されているという意味で、それは映画自体の手法から作品の映像という形に変わり、映画の内部に組み込まれたに過ぎないとも見做されうる。

二点目の目的はより理論的であり、映画における脱形態の映像を問うためである。写真における無形なイメージは、無意識的なものの可視化などの視点ですでに研究が重ねられてきたが、映画の分野において同様な問題は、十分検討されていないのではないだろうか。写真の静止したイメージと異なり、映画の映像は常に運動している。その意味で写真に関する議論をそのまま映画に適用するには限界がある。本章はあくまでも映画の中に登場する写真イメージを分析対象に限定するが、映画における脱形態、しかも運動する映像という問題に接近するための第一歩を、すでに踏み出していると言えるだろう。なぜなら、ヤンヤンの撮った写真に関する分析は、作品内で引用された映像にとどまらず、同時に『ヤンヤン』の映画自体の映像、すなわち窓ガラスの反射映像などを分析する方法を提供してくれるからである⁷。

2. 無形な写真イメージ

ヤンヤンが撮った写真を検討する前に、映画における写真の使用について簡単に振り返ってみる。映画と写真は密接に関わっているメディアだと言われているが、写真イメージを本格的に作中に取り入れた映画作品は、数えられるほどしかない。アントニオニーの『欲望』は間違いなく写真を中心テーマにした作品の一つである。この映画はエドワード・ヤンの

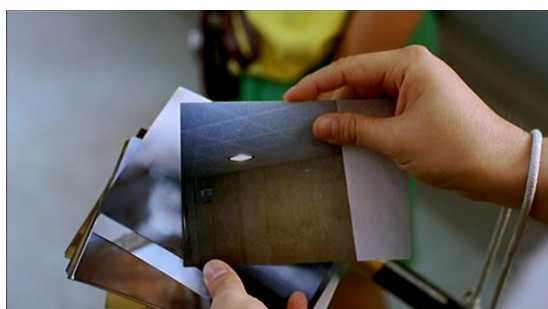
⁷ ヤンヤンが直面する言葉と映像のずれも、やはり作品自体においても起こっている。具体的に3節で説明する。

『恐怖分子』の中に大きな影を落とした。さらに、『ヤンヤン』で写真を撮ることに熱中しているヤンヤンは、『恐怖分子』のカメラ少年の自己引用でもある。したがって、『欲望』は『ヤンヤン』に何らかの影響を与えており、その意味で後者を分析する際に重要な参考になるだろう。単純に言うと、『欲望』は世界から偶然に切り取った一連のイメージが、いかに事後的に解説されるのかについて思考する映画である。主人公のカメラマンは、何気なく緑に溢れた公園で写真を撮る。切り取られた一連のイメージは、事前に予測できないものであり、そもそも物語的な要素は含まれていない。しかし結果として、当作品の物語内容を生み出している。つまり、ここでの写真は、ほかの写真を使用する映画のように、因果関係から出発しないものの、やはり映画の物語内容に奉仕するのである。またヴィム・ヴェンダースの『都会のアリス』(1974年)においても、写真は重要な役割を果たしている。映画の冒頭で、記者フィリップは写真イメージと見た現実のずれに困惑する。後半になると、アリスが持ち出した祖母の部屋の写真を頼りに、二人は探索の旅を始める。その写真は二人の目的地であると同時に、物語の終着点にもなっている。一方で、『ヤンヤン』における写真の使用は、以上で言及した映画とは異なっている。それらの写真イメージは物語の進展から離脱して、物語内容に完全に回収されないものに留まっている点において、特徴的である。

それではヤンヤンが撮った写真を具体的に見てみよう。本編中それらの写真は二回直接呈示にされる。一回目は先生に写真を取り上げられた際、カメラがヤンヤンの撮った一連の空間を呈示する。二回目は NJ がヤンヤンの机に置いてあった写真を偶然に見るときである。この時、写真に写されていたのは、名も知らない人々の後姿だった。二回とも大量の写真が過剰になるまで映し出して、一見して伝達する物語内容を越える情報量を、提供しているように見える。そもそも「これらのものはヤンヤンの撮った写真である」という物語内容を経済的に伝達するならば、一枚の写真だけでも十分なはずである。それにもかかわらず、写真を見せるときに二回とも厩大な数を用いて、観客を退屈させるのを厭わない身振りをあえて貫いていく。これこそが、伝達される物語内容に還元されえない、過剰な映像の一例だと言えよう。しかし、過剰さは<量>だけではなく、まずは単数的な写真の<質>の面において表現されている。写真が複数であることについては、本章の最後に再び取り上げる。前述した先行研究は、映像がどのように過剰になっているかを捉えそこねている。実際に、ここであふれ出た映像が<量>の面において、物語内容から逸脱しているという指摘だけでは、十分ではない。さらに、これらの映像はいずれも<質>の面において、歪んでいるため形態や言葉から離脱していると付け加えなければならない。この形態や言葉からの逸脱、すなわち<質>の異常さこそが、ヤンヤンの写真が提起した中心テーマだと思われる。しかし、映画の物語内容において、ヤンヤンは廊下に飛んでいる蚊あるいは普段見えない後姿を撮ろうとしているだけである。きわめて単純な目的から出発した行為を、戦略的な行為と見なしてもいいのだろうか。たしかにヤンヤンは単純であり、主観的に異<質>な写真を狙っているとは思えない。しかし重要なのは、これらのイメージは、この映画に客観的に存在するという事実である。監督エドワード・ヤンがわざわざこの一連の写真を選んで観客に見せ

たのは、そこから一種の力強さを感じたからではないだろうか。したがって、ヤンヤンが撮った写真のイメージを、子供の遊戯という文脈から引き出して、より抽象的に、戦略的に捉えなおす必要があると思われる。

まずは一回目に見せた空間写真から検討する。一枚一枚の写真イメージの内容を見ると、ここで、明らかに無形なものが追い求められていることが分かる。写真機は非日常的な角度から空間を切り取り、唐突に見慣れない風景を呈示している。映された天井と壁の境界線は限りなく曖昧化され、事物たちの形は喪失されつつある。上下左右のように方向付けられた空間とは無関係であり、言葉ではどうしても捉えきれない奇妙な有様である。それはまるで、一般的な空間秩序に対する異議申し立てであるかのようだ。



©2000,1+2 Seisaku Iinkai



©2000,1+2 Seisaku Iinkai

このような無形なものを積極的に取り上げたのは、ジョルジュ・バタイユであった。彼が編集局長を務めた雑誌『ドキュマン』は、まさに形態から脱落した図像の集積である。たとえば、屠殺場で撮った写真に動物の屍骸が写し出されており、見る人は恐怖を覚えずにはいられない。イヴ＝アラン・ボワとロザリンド・E・クラウスはこれらの図像と関連するテキストを分析して、バタイユ的なテーマをすくい上げた。つまり「アンフォルム」である。これらの図像は芸術作品における統一性を破壊し、分類を乱す。ボワが繰り返し強調したように、「アンフォルムはそれ自体としては何でもなく、操作上の存在でしかない」。それらの図像が備える変質作用は、「特定の対象がもつ形態上の特徴や意味上の特徴とは関係がない」⁸。「アンフォルム」とは実体なき操作である。ならば図像上で破壊された後に残存する物質とは何か。

バタイユの「物質」とはウンコ、笑い、卑猥な語、狂気のことである。それは、あらゆる議論を中断してしまうもの、理性が「数学的なフロックコート」を着せることができないもの、いかなる隠喩的置換にも向かないもの、あてがわれるままに形を受け入れたりはしないものである⁹。

⁸ イヴ＝アラン・ボワ／ロザリンド・E・クラウス『アンフォルム——無形なもの事典』加治屋健司／近藤学／高桑和巳訳、月曜社、2011、pp.18-21。

⁹ ボワ／クラウス、前掲書、p.32。

そこに何らかの物質が残るにしても、いかなる意味にも還元されない絶対的に異質なものに属しており、絶えず破壊的な機能を発揮している。ボワとクラウドはこのような「アンフォルム」概念を駆使して、現代芸術分野におけるアバンギャルドを論じている。補足しておく、この『アンフォルム——無形なものの事典』の中では、写真がほかの視覚芸術と同様に扱われ、イメージの物質性は除去されてしまった。とくにクラウドが執筆した「不気味なもの」の項目において、この傾向は明確に浮かび上がってくる。クラウドは切り口として、バルトの写真論を参照する。写真が被写体の存在を確認するというバルトの存在論的な立場を確認した後、すぐ別の読解を提示する。それは亡くなった母親の写真をめぐる喪失の物語である。

バルトの第二の物語は、写真の参照対象の（過去における）事実上の存在と、この参照対象がもはや存在しなくなった未来の一時点とのあいだにある避けがたい繋がりに関係している。その結果、「それはかつてあった」という穏やかな言明に、もう一つの、より胸の引き裂かれるような報告、「それは死ぬことになる」という報告が付け加えられねばならないのである¹⁰。

写真は被写体を保存する一方、それ自体の消滅も予言してしまう。この象徴化不可能なものが、ラカンの言う〈現実界〉として、見る者を突き刺すとクラウドは主張する。彼女から見れば、写真において一番重要なのはやはり意味づけを拒むもの、破壊的な「アンフォルム」なのである。バルトが唱えている物理的な痕跡はやがて葬られ、否定されてしまった。

『ヤンヤン』では、ヤンヤンが撮った空間写真は先生に「いわゆるアバンギャルドだ」と揶揄された。たしかにボワとクラウドが挙げた図版の数々と、これらの写真との外観上の類似を認めるのは、必ずしも容易ではない。しかし、「アンフォルム」を説明するために持ち出された二つの操作、「水平性」および「エントロピー」を検討することによって、より明確な関連性は浮かび上がってくるだろう。「水平性」は垂直的なものを下落させる。垂直的なものはなによりも立つ人間であり、立つ人間と並行に置かれる絵画のキャンバスである。立体的な空間もこの秩序に奉仕するものである。ヤンヤンの写真は立体的な空間感覚を無くし、一つの面に圧縮させていくという点では、「水平性」の操作に数えられる。一方、「エントロピー」とは境界を形作ったものを散逸させることである。ここで、取り上げられた例はまさにカオス状態に崩壊していく建築である。空間を液体のようなものに写したヤンヤンの写真は、「エントロピー」の一例だと言えよう¹¹。つまり、「アンフォルム」は垂直に出来上がる形をなしているものを、水平方向に下落させたり、液体のようなものに散逸させた

¹⁰ ボワ／クラウド、前掲書、p.219。

¹¹ ボワ／クラウド、前掲書、pp.106-115、209-217。「水平性」と「閼穴」の項目をそれぞれ参照されたい。

りする操作であり、ヤンヤンの空間写真からこの操作の跡を追跡できる。もし二つのイメージ群を結びつけるものがあるとすれば、それは、まさにそこに潜む秩序に対する破壊的な機能だと思われる。

3. インデックス性という関係、変質作用

異<質>な写真イメージを分析するにあたって、複数のアプローチが可能のように思われる。たとえば、前の節で論じた無形なイメージの破壊的な機能や、写真行為に関する議論を踏まえた主体への作用などが考えられる。しかしながら、そのどちらのアプローチも恣意性から免れられない。要するに、写真イメージのみに特化した分析の妥当性には、疑念を抱かざるを得ない。少なくとも、これらの写真が生産される物語内容の背景を分析せずには、写真イメージに対する理解は不十分なままである。では映画において、ヤンヤンはなぜ異<質>な写真を大量に撮ったのだろうか。このような写真を撮る客観的な理由を一言で要約すれば、それは言葉と映像のずれに由来するということになる。つまり、映画の物語世界において、言葉と映像の調和する日常的な秩序が危機に陥ったのである。その秩序はもはや新しい事態に拡張できず、自らの限界に直面してしまった。家族全員が経験している祖母の脳卒中という危機の傍らで、より深刻な危機が、ヤンヤンの前に立ち現れるのである¹²。ヤンヤンにとって伝聞は信用できないものに過ぎない。逆に、言葉では伝達されないが見えるものは、世の中に存在する。だからこそ、彼は「真実は半分だけ」なのではないかと考える。ここで重要なのは、見えるものと言葉で説明することの乖離に注目することではないだろうか。映画の冒頭、祖母が倒れたすぐ後のシークエンスで、ヤンヤンは Condom を風船だと勘違いし、学校に持ってくる。ほかの学生からそのことを聞いた先生は、ヤンヤンを怒鳴りつける。ヤンヤンは無実を主張して、言い返す。「先生は人から嘘を聞いただけで、自分の目で見ていません」。また、学校のことで機嫌を損ねたヤンヤンは、今度は脳卒中で倒れた祖母に話しかけることも拒否する。小さい彼曰く、「おばあちゃんは聞くだけで、見ていないから、何の意味があるの」。言葉ではどうしても説明できない真実があり、そしてそれは直接に見えてくる。彼は目の前に見えているものを他人に提示する際、言葉を経由するより、しばしば写真イメージを直接に選択する。ヤンヤンは今や言葉に回収されないものを、写真に定着させようとする。よって結果として、前述したとおりにそれらの写真イメージは、<質>の面において過剰となった。過剰ということは、むしろ写真製作が発端する状況から考えると必然的な成り行きである。

さらに、『ヤンヤン』という作品自体においても、音声と映像はずれている。エドワード・ヤンは『恐怖分子』からこの処理を大量に取り入れており、その結果ユーモアの効果を醸し

¹² この言葉と映像のずれはヤンヤンだけが直面しているわけではない。ティンティンの場合、彼女は「デブ」という名前と痩せている人物の乖離に困惑を感じる。なお、本研究が引用したセリフは筆者によって訳出されたものである。

出している。一つの例として、NJ と大田（イッセー尾形）の会議のシーケンスが挙げられるだろう。カメラはまず病室でテレビを見ているアディの妻のシャオイェンを呈示し、続いて赤ちゃんの超音波映像を映し出す。しかし一方、音声の方はまったく映像に対応していない。ここで使われている音声は、会議の際、秘書と思われる人が読み上げた大田の案なのだ。皮肉なことに、当の音声は人間のパートナーにもなれる人工知能を持ったパソコンゲームについての説明である。映像と音声は場所においても時間においてもかけ離れている。

このような言葉では捉えきれない写真イメージを、むしろモノとの関係、すなわち被写体との関係から、分析すべきではないだろうか。このようなアプローチの妥当性は、ヤンヤンの物語内容によって示される。作品では、ヤンヤンは写真を撮る一方で、一人の「女の子」に対して情熱＝情動を抱いている。二種類の行動によって、ヤンヤンの物語内容は構成される。しかし、後者の行動は謎めいたものであり、一見したところ、写真を撮る行為と直接に関わったりはしない。知らない外部世界への情熱の発露として、その行動を解釈できるかもしれない。作品の中の具体例として、雨の原理を説明する映画のシーケンスが挙げられる。作品中盤、学校のルールを破った「自分」（＝ヤンヤン）を先生のもとに連れて行った「女の子」に復讐するため、ヤンヤンは仲間と一緒に、水の入ったコンドームを校舎の高いところから落とすが、間違っ先生に当たってしまう。逃げ惑うヤンヤンは映画が上映されている部屋に入る。その部屋は、小さい映画館で、ヤンヤンは「女の子」がスカートの下に着ていた水着を見てしまう。その衝撃的な場面を映し出す本作の映像もまた忘れがたい。「女の子」はシルエットとなって、背景では、映画のスクリーンに高速に動いている雲が映される。まさにその瞬間に、「マイナスの電気とプラスの電気がついに激しく結合するのです」という音声とともに、雷が画面を引き裂くかのように、スクリーン上で炸裂する。その映像を見たヤンヤンは呆気にとられ、それ以降は復讐のことをすっかり忘れ、「女の子」一筋になっていく。コンドーム、水のモチーフはその情熱と関連する。これらは明らかに「女の子」と結合したい願望の暗示であり、性的行為の暗示である。言葉で対象を描写するより、ヤンヤンは間接的な接触を追い求める。したがって、ヤンヤンの行動は、「女の子」という未知なる存在への情熱に駆動されていると、言うことができるだろう。実は、「写真撮影」と登場人物の恋愛の物語内容を結びつける試みは、すでに言及した橋本の論文で行われたものであり、本章の独創ではない。想像したイメージの捕獲という点から、橋本は両者の類似を見出しているのである¹³。

しかし、これとは別に、「女の子」への情熱＝情動とヤンヤンの写真イメージを直に結び付ける、より本質的な類似が存在するのではないか。『ヤンヤン』では、「女の子」への情熱＝情動は、意識的に水というモチーフによって描かれている。雨の原理を説明する映画もそうだった。またヤンヤンは、少しでも「女の子」との距離を縮めるために、まず洗面台には

¹³ 橋本、前掲論文。

った水の中に頭を突っ込んで、続いて「女の子」が泳いだプールの中に入ってしまう。彼女がもういなくなったにもかかわらず、まるでプールの水という媒介を通して、彼女と触れあっているかのようだ。「女の子」が入っていたプールの中から、直接に彼女の存在を見出すことは難しいが、匂いあるいは髪の毛といったものから、もとの存在を指し示す記号が残存していることが分かる。だからこそ、ヤンヤンはそのプールに入らなければならないと感じたに違いない。対象の痕跡が残っているプールを通じて、ヤンヤンは「女の子」と間接的に接触する。このような接触は、写真イメージのインデックスという性質を連想させる。インデックスとは指標記号のことであり、端的に言うと、実際に存在した事物が残した何らかの物理的な痕跡である。写真はかつてあった被写体が発した光が、フィルムと接触した際に残した痕跡によって成立するものであることから、しばしばインデックスの代表と見なされている。主体は写真を見る際、被写体の痕跡に実際に触れるとも言える。このような意味で、ヤンヤンがプールの中から、「女の子」の存在を示す記号を受け取る時の感動は、写真に焼かれた被写体からやってきた光を受け取る時の感動と、同じである。また、プールから対象の痕跡を見出すことと、現像液からイメージがつかない止められた印画紙を取り出すことと、同じである。しかしながら、対象との距離は、ここで決して廃棄されたわけではない。なぜなら、「女の子」との接触は、プールの水を通してだけであり、最後までヤンヤンは彼女に一度も話しかけなかったからである。以上の議論を踏まえ、「女の子」への情熱＝情動を、写真イメージと同様に、具体的な文脈から引き出して、対象との関係という視点から分析を試みた。そして、この共通している抽象的な関係性を通して、一見、関わりを持たないように見える写真イメージとヤンヤンの行動の間に、一つの経路を見出すことができる。

このように、ヤンヤンの「女の子」への情熱＝情動は、対象との間接的な接触という点において、写真イメージのきわめて特殊な性質と響き合いはじめる。つまり、物語内容におけるヤンヤンの行動および彼が撮った写真イメージ、それらを見事に結びつける一本の線がある。それは、先ほど述べた写真イメージの性質によって説明できると思われる。その写真イメージの性質を、写真のインデックス性と呼ぶことにしよう。ただし、注意しなければならないのは、インデックスがあくまでも不在を代理する記号であって、事物そのものではないということである¹⁴。主体が触れられるのは事物ではなく、その代理または一部の断片である。たとえば、人の足跡というようなインデックス記号は、そこを歩いた人の存在を指し示すことはできるが、歩いた人そのものではない。特に写真の場合、物理的な痕跡としてのイメージが、つねに事物から切り離されて修正されうる。本章にとって重要なのは、インデックスにおいて事物と記号の関係が、物理的かつ、間接的だということである。ヤンヤンの「女の子」への情熱＝情動は、まさにこの複雑な関係性に対して注意喚起している。し

¹⁴ バッチェンによれば、インデックス記号は必ずしも事物の存在を前提にしない。事物の存在は、ある程度すでに記号化されている。「現実と再現＝表象、世界と記号は、パース自身の議論に従えば、相互が相互にいつもすでに内在しているのである」。バッチェン、前掲書、p.293。

たがって、抽象的な議論になりかねないが、やはり物語内容が強調しているインデックスという関係性にあって、ヤンヤンが撮った写真を読解すべきではないだろうか。つまり、撮影対象＝被写体とイメージの関係から、それらの写真イメージを慎重に検討することである。とはいえ、ひとまず本章が唱えるインデックス性という概念を、理論的に補強する作業を行う必要があるだろう。

被写体との関係という方向性から写真を考えると、すでに古典となっているバルトの『明るい部屋——写真についての覚書』を思い出すにはいられない。実際、バルトの遺作となった本書における写真論の前半において、個人の主観から「プンクトゥム」という概念が打ち出された。「プンクトゥム」はコード化される「ストゥディウム」と異なり、写真の意味作用を活性化させる細部を意味する。

ごく普通には単一のものである写真の空間のなかで、ときおり（といっても、残念ながら、めったにないが）、ある《細部》が、私を引きつける。その細部が存在するだけで、私の読み取りは一変し、現に眺めている写真が、新しい写真となって、私の眼にはより高い価値をおびて見えるような気がする。そうした《細部》が、プンクトゥム（私を突き刺すもの）なのである¹⁵。

ここで重要なのは、写真イメージと見る主体の快楽に満ちた関係である。周知おとおり、このやや記号学に引きずられている議論は、途中、バルト本人によって取り消される。当写真論の後半は、存在論というより客観的な立場から、「かつてそこにあった」という写真のノエマを定式化する。

絵画や言説における模倣とちがって、「写真」の場合は、事物がかつてそこにあつたということを決して否定できない。そこには、現実のものでありかつ過去のものである、という切り離せない二重の措定がある。そしてこのような制約はただ「写真」にとってしか存在しないのだから、これを還元することによって、「写真」の本質そのもの、「写真」のノエマと見なさなければならない¹⁶。

方法論の転換のほかに、議論の方向がイメージと主体の関係から、被写体とイメージの関係にすり替えられている。しかも、その関係は、写真イメージと被写体の同一性で回収される

¹⁵ バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985、p.56。さらに、「プンクトゥム」はコード化されていないという意味において、バルトの以前のイメージ論で唱える事物を「記録」する記号としての「コードのないメッセージ」と、「意味形成性」としての「第三の意味」から発展してきたものだと思われる。バルト『映像の修辞学』、「第三の意味」（『第三の意味——映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1998）を参照されたい。

¹⁶ バルト『明るい部屋』、pp.93-94。傍点原文のまま。

というような単純なものではなかった。なぜなら、バルトはすでに冒頭の第2章で、写真が「指示対象から区別されない」、また指示対象と「密着している」などと指摘しており、後半では写真のノエマを主張する際、似て非なる結論を打ち出しているからである¹⁷。つまり、写真イメージが被写体そのものではなく、「かつてそこにあった」被写体の物理的な痕跡であるというような結論である。被写体は呼び出され、与えられた瞬間に、遠くへ放り出されてもいる。被写体と写真イメージの間には、簡単に乗り越えられない時間という隔たりが設けられた。たしかに、写真イメージは被写体から発したイメージをつなぎ止めたもの、その物理的な痕跡である。イメージの伝達は被写体と写真の物理的な関係を確認する。しかしながら、写真イメージから、過去のものとなった被写体にさかのぼることはできない。なぜなら、被写体はもはやそこに存在しないからである¹⁸。本章の言葉を用いるならば、両者は物理的かつ、間接的な関係を持つ。岡本源太はバルトが唱える写真の实在論を認めたくえ、その「实在」が主体の情動としての「真実」によって介在されると主張する。

『明るい部屋』で語られているのは、まずは写真が「实在」と結びついていることである。けれども、それだけではない。その結びつき、つまり写真の实在性が明らかになるときに、实在と主体との関係が、情念や記憶に支えられながら、「真実」というかたちで介在することが、なによりも示唆されている。したがって、「实在」と「真実」のどちらを欠いても、バルトが示唆した写真の在り方、「写真の实在論」は損なわれてしまう¹⁹。

つまり、バルトの写真論において、間接的に主体の情動によって肯定されなければ、写真イメージの物理的な痕跡という側面も浮上してこないはずである。あらゆる写真ではなく、ごく一部のもの、とりわけ「温室の写真」だけが「かつてそこにあった」という写真のノエマを開示してくれるのも、そのためである。

¹⁷ バルト、前掲書、pp.10-12。この問題は梅木達郎によって指摘された。さらに、梅木の読解によれば、バルトが語った写真の指示対象の「それはかつてあった」という事実確認は反復されることで異なる位相を帯び、最終的に「素朴な实在論を解体してしまう」のである。梅木達郎「現前という狂気——ロラン・バルト『明るい部屋』再読」、青弓社編集部編『『明るい部屋』の秘密——ロラン・バルトと写真の彼方へ』青弓社、2008。また、ジャック・デリダによれば、バルトを突き刺す唯一無二の指示対象が素朴な概念ではなく、換喩的な潜勢力によって分割される。ジャック・デリダ「ロラン・バルトの複数の死」『プシュケー——他なるものの発明 I』藤本一勇訳、岩波書店、2014、pp.427-430。

¹⁸ バルトはたしかに指示対象から発する光の「伝達に要する時間は大きく問題ではない」と述べた。しかし、その論点と「私に触れにやってくる」指示対象が同じ時空間に属するものではなく、かつてあったものだという事は矛盾しないと思われる。指示対象が今ここに現前するわけではない。バルト、前掲書、pp.99-101。

¹⁹ 岡本源太「写真と实在、そして真実——ロラン・バルトによる写真の实在論」『『明るい部屋』の秘密』、pp.144-145。

しかし、繰り返しになるが、ヤンヤンが現に呈示しているイメージは、被写体との絶対的な断絶でも、距離の無化でもない。その抽象的な関係性を短絡的に言うと、彼の戦略は、写真の被写体および「女の子」といった対象とのつながりを維持しつつ、なお距離を保ち、同時に特異なイメージを用いて、変質されたものを呈示することである。つまり、これらの異<質>な写真イメージは、インデックスという関係性に立脚して、変質作用を起こしている。空間的なモデルで、この作用をあらためて考えてみよう。まずは対象とイメージの物理的かつ、間接的な関係性を、一つの空間において隣接する二つのもの、AそしてBと捉えられる。しかしそれだけでは、AとBは安定的な場所に収まりかねない。変質作用とは、AからBへ置かれる位置を意識的にずらすことであり、運動を伴わない両者の関係を活性化させることである。ヤンヤンの写真の場合、イメージはその異常さをもって、対象との距離を取る。対象とイメージの関係における物理的な側面が薄くなり、一方で間接的な側面がより強調される。つまり、オリジナリティに回帰することなく、少しずつずれていくメトニミイ的な運動が、ここで生起している。二回呈示される写真は、とくに変質作用の点で通じ合う。それはイメージによって変質することであり、単なる破壊ではない。空間を切り取った写真を見れば明らかなように、もともと方向付けられている空間は、安定した状態から暴力的に引き出され、クローズアップによって変質された空間のイメージに取って代わられる。後姿の写真の場合、もっとも身近でありながら、もっとも見慣れていないイメージに目を向けることによって、脱人称化する作用は密かに進行している。言い換えれば、全ての被写体は日常の輪郭を失い、異郷のように見えてしまう。もっと過激な事例もある。学校のルールを破る生徒を先生のもとに連れて行くという監視の役割を担う「女の子」、言い換えると権力側に立つ人間だと思われる者を、いきなり異なる角度から、愛着の対象へと捉えなおす、ということを出してもいいだろう。

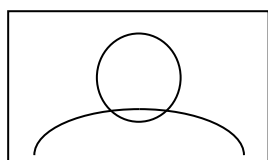
ヤンヤンは優れた倒錯者とも言えよう。事物または他者とのヤンヤンの接触は、あくまでも写真撮影などを經由して、間接的に遂行されるが、まるでヤンヤンはそれらに直接に触れたかのようなのである。そして、彼は間接的に接触したものを、もとの位置から連れ出し、かわりに変質されたものに置き換える。比喩的な表現で言うと、ヤンヤンは空間と「女の子」を撮取した後（接触）、消化を待たずに歪んだものとして吐き出してしまふ（変質させたものに置き換える）、ということになるかもしれない²⁰。

²⁰ エドワード・ヤンの『恐怖分子』はまさに嘔吐のショットで幕を閉じる。消化するはずの馴染むものから異質なものを産出する嘔吐の働きは、日常を変容させる意味合いを含んでいると思われる。振り返って考えれば、作中でカメラ少年はかつて撮った写真から目をそらし、新たな出発を探っている。この意味において、『恐怖分子』のカメラ少年はヤンヤンと同じ問題に直面している。つまり、いかにして現在を切り開くかということである。具体的には拙論「『恐怖分子』論——カメラの運動と映像の運動を中心に」（『北海道大学大学院文学研究科研究論集』14、2014-12、pp.205-223。）を参照されたい。

4. 類似的な形態の間に

対象と間接的な関係を維持しつつ、そこからずれていく。ここから見れば、ヤンヤンが撮った一回目の写真と二回目の写真は、たしかに共通しており、インデックス性にそってその変質作用を理解すべきである。そうであるならば、二回とも写真を大量に映し出す必要はどこにあるのだろうか。特に二回目に写真を見せる際には、奇妙な落ち着きがある。先生に価値のないものと一蹴されることがないため、まるで映写機に入ったフィルムのように、23枚の写真はゆっくりと観客の目の前を過ぎ去っていく²¹。静謐な時間の中で、その冗長さも感動を妨げる要素にはならない。一見して捉えられがたい写真イメージの中に、やはり一種の真剣さが宿っているのである。今まで重点的に論じてきた一回目の無形なものが写る空間写真と異なる点は、このような真剣さである。ヤンヤンはまるで、クローズアップによって変質されたものを呈示することに、もはや満足していないかのようだ。まさに、この方法転換において、イメージによって変質する操作が、捉えなおされている。二回目の被写体の後姿は、なるほど脱人称化されたにもかかわらず、なお一定の形態を維持しており、空間写真のような形態を完全に廃棄したわけではない。単に脱形態化されたものではなく、形態を乗り越えたもう一つの形態がある。

二回目の後姿の写真は、異<質>であるが一定の形態をなお備えている。一回目の脱形態化された空間写真に比べて、そのイメージの異<質>さは薄まったのだろうか。対象の形態を廃棄しない点においては、そう言えるかもしれない。しかし、そもそも後姿を撮ること自体がラディカルな行為であることを、見過ごすわけにはいかない。顔が人称を指し示すものとして機能するのは、正面からの視点に限られている。後頭部をねらって写真を撮るのは、人称を消去することに等しい。個人を証明するものから、その中味をもぎ取り、輪郭だけを残しておく。これはクローズアップのような一種の抽象化作用だとも言える。つまり、後姿を撮ることも、イメージによって変質する操作の一つにほかならない。その行為自体は、潜在的で不可視にとどまっているが、後頭部の描線という形態を通して、イメージに刻印されている。この時、イメージが呈示するのは、もはや変質作用の事後的な効果ではなく、現在進行中の変質する行為となるだろう。



形態＝後頭部の描線

後姿の写真に残された形態を、理論的な視点から分析するために、ディディ＝ユベルマンの研究と接続させてみたい。次の三点から検討する。一点目は、ディディ＝ユベルマンもやはり対象とイメージのインデックスという関係性から出発して、議論を展開している。たと

²¹ 23枚の写真は『恐怖分子』の暗室に掲げた不良少女の顔写真と同じく、映画自体のメタファーになっているとも考えられるが、本章では展開しない。

えば、『イメージの前で』という絵画研究書の中で、イメージと、それが表象する対象との関係に関して、ディディ＝ユベルマンはバルトと同様にトリノの聖骸布に言及し、そのイメージが神との接触の痕跡でありながら、奇跡的な性質のため、人の目に実際に触れることはない²²と述べた。バルトの写真論から見出した、被写体と写真イメージの物理的かつ間接的な関係性を、ディディ＝ユベルマンはそのまま踏襲しているとも言える。そして、二点目はイメージの変質作用に関する論点である。同じ著作の中で、ディディ＝ユベルマンは理念や対象の表象に収まるとされる絵画イメージに関する一般観念に、以下のような異議を申し立てている。そのイメージとは、むしろ変容する途上にあるものなのではないかと主張する。彼はいわばイメージの経済論を唱える。つまり、絵画イメージは、潜在的なものが形象化する過程にあり、つねに理念や定着された具象的なものから逃れる²³。イメージはもともと変質しつづけるものである。続いて、三点目は形態に関するディディ＝ユベルマンの立場である。彼が自らの論点を展開する際に取り上げた作品の多くは、脱形態化されたイメージではなく、ヨハネス・フェルメールをはじめとする古典的な絵画である。一見して具象的な形態を備える作品こそ、イメージが切り開かれていると言わんばかりである。したがって、彼が『ヤンヤン』を観るならば、一回目の空間写真ではなく、おそらく形態が維持される後姿の写真を好んで取り上げて、以下のように語りだすだろう。これらの具象的なイメージが、インデックスという関係性に立脚して、変質作用を行っているという点は興味深いことだが、しかし、そもそもあらゆるイメージとは切り裂かれたものであり、ヤンヤンの後姿の写真は、フェルメールの絵画と同じく、このようなイメージの性質を見事に具現化した一例に過ぎない。

しかし、ディディ＝ユベルマンはイメージの変質作用を唱えながらも、なぜイメージにおける形態にこだわるのだろうか。そもそも形態とは、いったいどのようなものだろうか。ディディ＝ユベルマンは、バタイユの『ドキュマン』の図像を分析する際に、まずイメージの絶えず変容する性質を確認する。なるほどバタイユは異常な図像を持ち出して、形而上的な理念に類似する形態を切り裂き、侵犯する。しかしより重要なのは、その操作が、すぐに形態を否定するほうには向かないということだ。切り開かれたイメージは、なお形態を必要とする。これによって、イメージとそれが表象する対象のつながりが、提示されるだけでなく、それぞれの実践によって特異な形態、いわば「侵犯的な類似」も生みだされる。ここで、二種類の形態が存在する。理念に従属する固定的な形態＝形態①が名詞であれば、「侵犯的な類似」という形態＝形態②は間違いなく動詞になる。ディディ＝ユベルマンは後者を「形態についての作業」と呼んでいる。つまり、変質する行為の直接的な呈示である。

それは口を開かせ引き裂くこと、何かを死に至らしめるとともに、その否定性そのものの中で絶対的に新しい何かを発明する過程であり、何かを光のもとに晒そうとする過

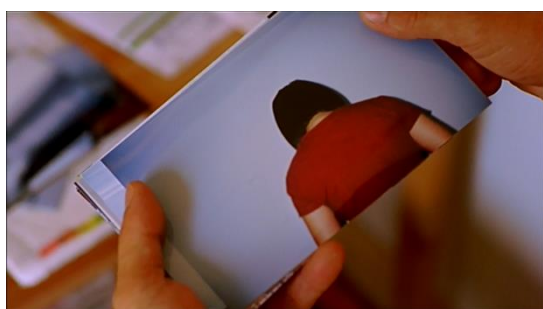
²² ディディ＝ユベルマン『イメージの前で』、pp.317-327。

²³ ディディ＝ユベルマン、前掲書、pp.239-274。

程なのである²⁴。

彼はイメージの中の形態から出発して、いわば否定性による発明＝創造の可能性を提起している。ディディ＝ユベルマンに倣って見方を変えてみよう。以上で分析した後姿の写真は、まさに人稱を消去する過程のただ中に生じたイメージである。後頭部の描線は、その変質作用がまだ終わっていないことを、形態を通して可視化する。このように後姿の写真は、破壊的に作動している最中に、後頭部の描線という形態②を生み出すという点において、ディディ＝ユベルマンが述べた「形態についての作業」を行っている。これらの描線は、表象の線ではなく、表象を掘り崩す線なのであり、また、意味を固定化することなく、むしろ一つの形態②を通して変質する行為を可視化し、自らを切り裂く。

23 枚の写真はまったく関わりを持たない人々を被写体にしたように見える。現代都市の中に生きる人は常にさまよい、都市空間でほかの人と出会っては別れていく。ヤンヤンは写真機を用いて偶然的な出来事、すなわち彼自身とその被写体の出会いを掴み取る。この意味で、彼は『恐怖分子』のカメラ少年と同じである。しかし、偶然の中に一つの必然が生じる。後姿はたしかにそれぞれ別の空間と時間に切り取られたものである。被写体人物の服の色はまったく異なり、その背景にあるものも一様ではない。にもかかわらず、観客の視線は（見ているうちに）、それぞれのイメージの具体的な色彩と充填された事物という写真の内容から遠ざかり、繰り返される一つの形態にとらわれるだろう。同じ脱人稱化された後頭部の描線において、23 枚の写真は類似している。これらの描線たちはまるで音楽のように響きあっているのだ。したがって、写真は複数形でなければならないし、一定の形態も維持されなければならない。なぜなら、日常的に定着された形態①を超えた形態②、すなわち後頭部の描線、それらを結び付ける一つの関係を築き上げる必要があるからである。



©2000,1+2 Seisaku Iinkai



©2000,1+2 Seisaku Iinkai

²⁴ ディディ＝ユベルマン「いかにして類似を引き裂くか？」鈴木雅雄訳、『ユリイカ』29(9)、1997-07、p.256。



©2000,1+2 Seisaku Iinkai



©2000,1+2 Seisaku Iinkai

ヤンヤンは知らない人々の後姿を撮ることによって、そこから人称を消去する。しかしその操作によって、写真に後頭部の描線は残存する。これはまさに動詞としての形態②にほかならない。そして、いつの間にか描線たちは共鳴し始め、人称を消去する潜在的な操作という行為の類似が、観客に唐突に現前する。それぞれの形態②＝後頭部の描線は、まさに変質する行為の可視的な痕跡である。正面に打ち出された複数の変質する行為の連結＝類似関係は、一つの特異なイメージの運動となり、映画の運動する映像と接続していく。

5. 物語内容を分裂させる働き

これまで被写体との関係性から、『ヤンヤン』の中の異<質>な写真イメージを分析してきた。すでに明らかになったように、写真イメージは、伝達する物語内容から逸脱する個々のものにとどまらず、一つの集合をなして独自の論理を展開している。この論理は二種類ある。すなわち、写真イメージと撮影対象＝被写体はインデックスという関係性を持ちつつ、空間写真のように、イメージによって変質する効果を見せるか、あるいは、より複雑に、後姿の写真のような、一つの形態②を通して変質作用そのものを可視化し、行為の類似を築き上げるかである。

ヤンヤンが撮った写真イメージによって展開されるこの論理は、先行研究が論じた今日の社会における氾濫する映像の暴露というふうには、一義的に解釈できない。むしろ、その一義的な解釈を引き裂くように、作中で機能していると思われる。具体的に言うならば、『ヤンヤン』における反復する構造は攪乱し、作品の物語内容を、二つの方向へと分裂させるのである。これからは異<質>な写真イメージが作品の物語内容に与えた影響を、検討していこう。

この映画は、三つのラインに分けられる家族三人の物語内容によって構成される。三人はそれぞれの問題に直面する。NJ とミンミン(金燕玲)の夫婦は反復のテーマを表している。NJ の場合、仕事では他社製品をコピーするという、いわゆる模造製品を取り扱うが、うまくいかない。生活では、昔の恋人と再会して過去の経験を反復する。東京出張の部分では二つの線は合流し、ともに転機を見せながらも、昔のことをやり直したいという NJ の希望が

突然に消えてしまう。NJ 本人は、結局何も変わらなかったと嘆き、「もう一度生きなおすことなんて、本当に必要ないみたいだな」と語る。NJ の物語内容を見れば、映画は循環構造に終わっていると言えるかもしれない。また、ティンティンは因果連鎖の破綻という問題に直面することを強えられる。彼女は父親がかつて経験した破局をそのまま味わう。NJ とティンティンに関する物語内容は、起承転結を踏まえてゆっくりと展開していくので、それぞれ一貫性がある。そして、二人の物語内容は、後者が前者の人生を繰り返して経験するという意味において、厳密に結び付いている。NJ の東京でのデートとティンティンの台北でのデートが、並行モンタージュで編集されることによって、二人が同じ経験を反復していることが、強く暗示される。たとえば、東京の街で歩く NJ のセリフ「ちょうど汽車が来て、ぼくはあなたの手を握って」は、「デブ」がティンティンの手を握るショットに被さり、後者を説明するだけでなく、予告さえもしているのである。先行研究が指摘した反復する構造は、この NJ とティンティンの物語内容を念頭に置いていると思われる。

それに対してヤンヤンの場合は全く違う。彼はたしかに祖母の脳卒中や学校での出来事をきっかけに、見ることに對する疑問を抱いているが、それを解決しようと動いているようには見えない。ヤンヤンの物語内容は、言わば非連続的である。ヤンヤンは大量に写真を撮ったが、周りの人に理解されないだけでなく、なぜ「真実は半分だけ」なのかという自分が発した質問に、答えようとしなかった。それどころか、映画の半ばでヤンヤンは、写真を撮ることを忘れたかのように、「女の子」に興味を持つようになる。見ることに對する疑問は唐突に、「女の子」への情熱に取って代わられる。実際にこの転換は非常に不自然なものである。なぜなら、ヤンヤンが学校で自分をいじめた「女の子」に魅力を感じた理由は、十分に説明されていないからである。映画の冒頭から、小柄なヤンヤンは周りの女の子によっていじめられているという描写が、何度も繰り返される。彼女たちはヤンヤンにとっては、手に余る存在であり、両者の間には、敵対関係しかなかったはずである。とくに、のちに愛着の対象となる「女の子」は、まずはヤンヤンに対する悪意のかたまりとして描かれている。その「女の子」の初登場では、ヤンヤンに向かって「うるさい」「気を付けろ」と怒鳴り、ヤンヤンがコンドームを学校に持ってきたことを、先生に密告する。その後、授業をさぼったヤンヤンを捕まえる学生集団にも、その子は加わっている。先生がヤンヤンの撮った写真を「アバンギャルド」と揶揄する際、「女の子」は口を出さないが、軽蔑した眼差しでヤンヤンを眺めている。そこで、カメラは「女の子」だけをミディアム・ショットで見せる。したがって、ヤンヤンが仲間と一緒に、水の入ったコンドームを使って、ほかでもないその子に復讐を挑むのも、十分に読み取ることができる。また、これらの経緯があるからこそ、ヤンヤンが復讐を挑むシーケンスにおいて、学校で「女の子」の水着を見たという偶然的な出来事のみで、ヤンヤンの態度の劇的な変化を説明するには、どうしても納得しがたいものがある。さらに、ヤンヤンは「女の子」を遠くから見守っているだけで、実質的な交流がないまま、映画は終わってしまう。このように、ヤンヤンの物語内容はまるで方向を持たずに空転しており、進展がなかなか見られない。一見して、彼はただ不可解な写真を撮り続け、

不可解な行動を繰り返すだけだった。

ヤンヤンの物語内容の第二の特徴は、その断片的な性質である。すでに言及したヤンヤンの物語内容はいずれも、短い持続時間の中で展開されている。先生がヤンヤンの写真を揶揄する長いシークエンスも3分を超えないが、短いシークエンスなら、1分も続かない。しかも、これらの短いシークエンスは『ヤンヤン』において、かなりの間隔を置いて挿入されている。「女の子」に復讐を挑むシークエンスと、その子が泳いでいる姿を遠くから見るシークエンスの間には、30分の時間経過がある。また、後者は後のショット、すなわちヤンヤンがプールに入るショットとの間にも、さらに30分の間隔が置かれている。ヤンヤンの物語内容を的確に把握するには、繰り返して鑑賞しないと、難しいと思われる。

ヤンヤンの非連続的な物語内容は、断片的に映画の中に散りばめられているため、停滞する感覚を生み出している。あらゆる努力を試みても出口を見出せなかったNJにとっては、ヤンヤンが一つの希望であり、写真機はヤンヤンに贈られる。そして、映画の終盤に、ヤンヤンから人の後姿が写る一連の写真という奇妙な返礼を受け取る。先行研究の中で、呉珮慈、森山直人が言っている「差異」と「希望」は、ヤンヤンの物語内容から見出せるのかもしれない。

ヤンヤンの物語内容は、停滞しているにもかかわらず、NJとティンティンの物語内容に断片的に挿入される形で、映画は進んでいくため、作品における反復する構造に回収されているように見えなくもない。『ヤンヤン』に対する一般的な評価は、このことを示している。しかし、ヤンヤンが撮った一連の写真イメージは、明確でない(彼の)物語内容の特異性を、視覚的に展開しているのではないだろうか。それらのイメージは、伝達する物語内容から逸脱し、さらに一つの集合をなして独自の論理を展開することによって、まさに一種の停滞を形作る。もちろん、物語内容から逸脱する個別のイメージも停滞をもたらすが、集合をなす写真イメージは、一定の持続時間の中で観客の前に展開されることで、その停滞の効果を最大にしていると思われる。具体的に、23枚の後姿の写真がもたらした停滞は、観客を強く引き寄せる。映画の主な物語内容が川のように流れていくものだと考えれば、ヤンヤンが撮った一連の写真イメージは、その中で渦をなして、流れを一時的にせき止めている。そして、このような変質作用を行うイメージは、ヤンヤンの停滞した物語内容とリンクしてしまうのである。なぜなら、ヤンヤンの不可解な写真は、彼自身の不可解な行動によって支えられ、その物語内容の停滞する感覚を、ふたたび思い起こさせるからである。逆に言うと、映画全体を支配している反復構造からすれば、ヤンヤンの物語内容は、まるで彼が撮った静止した写真であるかのようだ。ヤンヤンの物語内容と彼が撮った写真は、同じ性質を持つものであり、見事に互いを照らし合っている。したがって、写真イメージは、反復する構造から、ヤンヤンの物語内容を浮かび上がらせるように働く。換言すれば、異<質>な写真イメージは、NJとティンティンの物語内容によって構成される反復構造を攪乱し、ヤンヤンの物語

内容をそこから分離させて、もう一つの別の物語を生産する²⁵。ヤンヤンが撮った写真イメージを通して、『ヤンヤン』という映画が一義的な解釈に回収されることなく、複数の方向から読解可能な開かれたテキストであることが、見えてくるのではないだろうか。すなわち本章は、映像の細部から、作品を捉えなおすことを試みた一つの事例なのである。

終わりに

本章では、写真イメージが作品の物語内容に与えた影響について、簡単ではあるが分析を試みた。一方、写真イメージは、この映画自体の映像に接近するための切り口でもある。この作品には写真以外に、印象派絵画やゲームなどの映像も取り入れられている。以上は枠によって限定されたもので、引用の領域におさまっており、映画自体の映像と区別される。しかし、この作品の映像が異<質>という点において、やはり引用したそれぞれのイメージと共通している。とりわけそれらは窓ガラスの反射映像である。その映像において、室内の身体は都市空間とともに、一つの平面に押しつぶされている。映画はまさにヤンヤンが撮った空間写真に似たような脱形態化されたものを見せている。また、引用した映像は、ゲームのように動いているか、もしくは複数の写真と絵画イメージのように、その間に類似関係を打ち立てており、つまりイメージ間の運動を導入しているのである。その意味においても、映画自体の映像と密接にリンクしている。今後は写真と印象派絵画のイメージを手がかりに、この映画自体の特異な映像を直に分析する。運動する映像における脱形態化されたものは、本作が提起したもっとも有意義な問題だと思われる。それは単なる作品論の枠に収まらず、映画というメディアの特異性と可能性にも、つながることだからである。そのような脱形態、しかも運動する映像が、それ自体がどのような思考を展開し、また作品にどのような新しい視点をもたらしたのかをめぐって、より理論的な視点から『ヤンヤン』の映像に関する分析を深めていきたい。

²⁵ バルトはかつて「第三の意味」で、エイゼンシュテインの映画の運動を断ち切って何枚かの写真を取り出し、そこから余分な意味を生産する「第三の意味」を定式化する。バルトにとって、おそらく映画の運動は「第三の意味」を抑圧させるものでしかなかった。しかしここで、映画の運動をそのまま維持する映像、すなわちヤンヤンの一連の写真から、異なる読解を呼び寄せるものも見出せるのではないだろうか。

結び① カメラの運動と「注意」

——知覚における限定と解体の契機——

クレーリーが定義した「注意」とは、情報の洪水から主体を一時的に安定化させる技術、規律的な防衛手段である。身近な言葉で言い換えると、無数の商品から一つを買い上げて消費する、ということになる。つまり、対象を暫定的に限定するのである。すでに 0.2 節で、バッチェンの写真論を参照して述べたように、カメラの運動は、「注意」の対象を取り出すことができ、まさに「注意」の技法と考えられる。以上で分析した映画作品において、この対象を限定することはまた、物語内容の生産にも奉仕している。したがって、本研究が用いる「注意」という概念は、対象の限定のみならず、視覚的な情報から理解可能な物語内容をすくい上げることも指している。以上の第 2 章と第 3 章は、カメラの運動という映像表現に絞って、映像の独自の論理、すなわち各作品に通底する「注意」の問題を、引き出そうとしたのである（第二の狙い）。

『恐怖分子』を分析した第 2 章では、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 夏の思い出』における写真イメージより相応しいものは、もはやないだろう。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、逆に攪乱してしまう。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 エドワード・ヤン映画における画面内運動

序章で述べたように、『恐怖分子』以降のエドワード・ヤン映画は、二つの映像の系譜に大きく分類できる。カメラの運動を重視する系譜について、すでに第一部で、「注意」と意識的に結び付けて分析した。本研究にとって、『牯嶺街少年殺人事件』以降の映画は、基本的に画面内運動を重視する第二の系譜に分類できる。これは編集スタッフの変更とカメラマンの交代とは、無関係ではありえない。ともあれ、続く各章で分析する後期エドワード・ヤン映画から浮上してきたこの系譜は、実は最初の短編映画、『指望』からも見出される。

『指望』はオムニバス映画『光陰的故事』の第二話であり、少女シャオフェン（石安妮）の成長を描いた。この短い映画において、身体は重要な役割を果たしている。思春期のシャオフェンは初潮を迎え、また男子大学生の裸の上半身を目撃して、身体という自分に属しながら謎に包まれているものに、意識を持ちはじめ。このような両義性は、最後のシークエンスの空間にも浸透する。夜の裏通りに、一定の距離を置いて設置されるライトは、地面を照らすが、ライトの間は闇に包まれている。裏通りの空間が、光と闇によって均等に分割されている。シャオフェンと男の子（王啓光）以外、通る人は誰もいない。このシークエンスのラストショットは、後期エドワード・ヤン映画の画面内運動を、見事に予言している。カメラは俯瞰で、画面の奥へ遠ざかる二人を捉える。奥行きが深い画面の中で、二人は闇から光のゾーンに入り、また闇に戻る。一つの画面に制限されつつも、変化に富んだ運動を見せるこの演出方法は、『牯嶺街少年殺人事件』以降のエドワード・ヤン映画で、大きく開花するものである。ここで、さらに二点を補足しておく。第一に、エドワード・ヤン映画の第二の系譜は、『恐怖分子』の中にも潜在している。第2章の重要な論点の一つは、まさにカメラの運動が最終的に、画面内運動に取って代わられたということである。第二に、同時代の侯孝賢もしばしばフィックスショットを用いて、画面内運動を見せる。この第二の系譜は、ある意味で、台湾ニューシネマに共通する一つの美学的スタイルとも言える。

以下の第4章、第5章と第6章は、『牯嶺街少年殺人事件』以降のエドワード・ヤン映画を俎上に載せ、異なる角度から画面内運動を分析する。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。具体的なテキスト分析に入る前に、一言で「散漫」を定義しておこう。つまり、対象が限定されないのみならず、異質的なものが入り込むことによって、攪乱される単一画面＝ショットのことである。

第4章 『牯嶺街少年殺人事件』における画面外

——映像と音楽の面から——

1. 自足する画面による画面外

エドワード・ヤンは基本的に作品ごとに作風を変える監督である。『恐怖分子』で見せた見事なカメラ運動と編集のリズムから一転して、『牯嶺街少年殺人事件』では、意識的にカメラの運動を抑制して、フィックスショットを有効に使い、編集を排除してショット数を最低限に抑えた¹。実際、このような作風は、映画の物語内容に合わせた選択である。カメラの自由を冷酷なまでに制限するこの作品の手法は、主人公が最愛の女性を自分の手で殺してしまうという悲劇を語るにあたって、非常に効果的であったと言えるだろう。

『牯嶺街』は、監督エドワード・ヤンのもっとも有名な作品の一つになっており、物語梗概は以下のようである。夜間学校に通っているシャオスー（張震）には、ギャンググループ「リトルパーク」に入ったシャオモー（王啓讚）と飛行機（柯宇綸）という友人を持つ。彼は学校で、同じグループの実力者ズル（陳宇宏）と喧嘩する。また、シャオミン（楊静怡）という謎めいた女の子と出会う。シャオミンは、同じグループのボスで、殺人で逃走中のハニー（林鴻銘）の彼女だ。ズルは「リトルパーク」グループの実権を握ると、敵対関係にあったグループ「二一七」と手を結び、金稼ぎのために、コンサートを開く。突然戻ってきたハニーは、シャオミンをシャオスーに託し、一人でコンサートに殴りこみ、「二一七」のボスの山東（楊順清）によって殺害される。その後、地元のギャンググループの助いで、台風の夜に、シャオスーは「リトルパーク」と「二一七」に復讐を果す。敵を一掃し、シャオミンも手に入れたシャオスーは、幸福を味わうが、しかし、彼はすぐにシャオミンに裏切られる。シャオミンは、シャオスーの親友であるシャオマー（譚至剛）のもとに去った。絶望したシャオスーは、夜の牯嶺街でシャオミンを刺す。事件の二ヵ月後、シャオモーは牢屋に送られたシャオスーに、磁気テープで伝言を送ろうとする。彼は最愛のシンガー、エルヴィス・プレスリーから、手紙とプレゼントをもらったのだった。

作風および物語内容において、『牯嶺街』は確かに陰鬱なムードを有する。そして物語の進展とともに、観客は悲劇のほうに連れて行かれる。とはいえ、監督エドワード・ヤンは、フィックスショットなどを用いて、一つの悲劇の物語だけを描き出そうとしているのだろうか。本章はあえて、オルタナティブな方向を作品から抽出する。つまり、限定された画面内で、いかにして画面外を追い求めるかという思考だ。『牯嶺街』は絶望的な状況を意識的に作り出すが、しかし作品が自らに課するフィックスショットの多用は、画面自体を一つの

¹ 以下で作品名を『牯嶺街』と略す。なお、本章は236分の四時間ヴァージョンのみを取り扱う。

自足するものに閉じ込めようとするほど、逆説的に画面外を興味深いものにしていく。閉じられた画面だとしても、それでもなお、外部に向かうものが残されるからである²。この意味で、『牯嶺街』における画面外の探求を、分析する必要があるように思われる³。本章は、『牯嶺街』という長大な作品のあらゆる側面を論じることを控え、物語内容に寄り添いつつ、フィックスショットによる画面外の探求というやや抽象的な思考のみに、焦点を当てたい。断っておくが、本論が対象にしようとするフィックスショットは、非常に特異なものである。画面外に関する言説を整理した後、この問題に立ち戻ることしよう。

画面外は昔から論じられてきた概念である。たとえば、バザンは映画のスクリーンと絵画の額縁との相違を語る際に、以下のように述べた。

額縁が空間を内へと収斂させていくのとは反対に、スクリーンが私たちに見せる一切のものは、すべてが外の世界に際限なく延び広がっていくはずである。額縁は求心的でありスクリーンは遠心的なのだ⁴。

バザンにとって、映画のスクリーンは閉じていないため、カメラは外の世界、すなわち画面外に移動し、それを開示すべきである。また、ノエル・バーチの画面外に関する分析もよく知られている。バーチはジャン・ルノワールの『女優ナナ』(1926年)を取り上げ、俳優たちの画面への登場と退場から画面外を論じ、カメラの運動による画面外の出現にも言及した⁵。言うまでもなく、後者はバザンの論点と一致している。一方、モンタージュによって創造される画面外空間の重要性を唱えることもできるだろう。たとえば、建築内部の空間と外の街をつなげる編集は、二つの場所の間の空間、さらに表象される都市全体の空間を、連想させることがある。いずれにしても、画面外を論じる際には、人物の出入りする動き、カメラの運動あるいはショット間の連鎖が前提となり、画面自体は、何らかの運動によって侵食されてしまう。言い換えれば、画面の境界を画定するフレームが、ある意味で「物理的に破壊されてはじめて、画面外が立ち現れるのである。画面外は、まるで画面に対する一つの否定運動であるかのようだ。『牯嶺街』においても、このようなよく見られる画面外は、多く存在する。たとえば、映画の冒頭、シャオスーが撮影所の警備員に捕まって、名前を聞かれるとき、突然に投げられた石が、ガラスを割って画面に飛び込む。また、シャオスーが

² 哲学者ドゥルーズの言葉を借りることしよう。「閉じられたシステム〔総体〕は決して、絶対的に閉じられているのではない」。ただし、この「総体」は映画の静止した画面を指している。ドゥルーズ、前掲書、p.32。

³ 森直樹はその鋭い批評の中で、『牯嶺街』における画面外的重要性を強調し、またその画面外を構成する重要な要素に、音声をあげている。森直樹「“闇”の手触り」『映画時代』3、1994-01。

⁴ バザン「絵画と映画」『映画とは何か』上、2015、p.321。また、バザン「演劇と映画」の関連箇所もあわせて参照されたい。バザン、前掲書、pp.265-268。

⁵ Noël Burch, *Theory of Film Practice*, translated by Helen R. Lane, Princeton: Princeton University Press, 1981, pp.17-30.

シャオミンをドスで刺すショットも、その一例である。バーストショットで捉えられるシャオミンが、「この世界は変わらない」と言った後、シャオスーは画面外から、いきなり入ってシャオミンを刺してしまう。しかし、活動範囲に限られ、画面が自足しているフィックスショットにおいてこそ、潜在的な画面外は興味深いものであるはずである。そしてなによりも、このような画面外が作品のテーマとして、顧みられたことはほとんどないのではないだろうか⁶。ここで、注意しなければならないのは、作品によって積極的に創出される諸々の画面外が重要であるということだ。人体の一部を切り取る画面で意図せずに発生する画面外は、しいて言えば映画のすべてのショットにみられるものであり、ここでは分析の対象とはしない。

つまり、映画史ないし映画理論において、限定され、自足する画面の場合に、画面外がどのように見いだされるのかという系統的な問いは、ある意味で空白のままである。『牯嶺街』はいわば、この空白を埋める作品の一つに数えられるのではないだろうか。ほかに例を挙げるとすれば、アッバス・キアロスタミの作品群が考えられる。代表作の『そして人生はつづく』(1992年)や『桜桃の味』(1997年)などでは、長回しを駆使して一つの画面にとどまる傾向が、鮮明に打ち出されている。しかしながら、それらの長回しは、車に乗せられたカメラによって撮影されるものであり、カメラの運動がつねに存在している。この意味において、複雑な映画技法から身を引いているキアロスタミの映画でさえも、自足する画面を用いるわけではない。『牯嶺街』のフィックスショットの特異性を、この意味において理解する必要がある。それらは、ほかの映画に使われるフィックスショットに還元されがたいものであり、カメラが固定されることだけでなく、なによりも画面自体も「固定」される状態にある。そして、人物の出入りやカメラの運動、さらにモンタージュも使わず、画面自体をそのまま肯定する場合において、潜在的な画面外は依然としてありうる。『牯嶺街』は特異な自足する画面をもって、この事実を見せてくれる。

一方、『牯嶺街』以外の映画は、なぜこのような自足する画面を十分に掘り下げなかったかについて、ごく簡単に検討する。その理由は何よりも、カメラの運動の導入によって、自足する画面がいち早く葬られてしまった、という映画史的な事実にあると思われる。カメラの運動によって、映画の画面は、額縁が固定されている絵画と演劇などから遠ざかり、限定される状態から解き放された。初期映画作品に見られる自足する画面は、もはや時代遅れのものとなった。バザンの立場からすると、それを絵画に近い「求心的」なものとして、真に映画的な表現から区別しなければならない。しかし、カメラの不動性を気にせず、自足する画面でアクションを展開させる一部の初期映画作品の身振りを、すべて否定していいのだ

6 バーチは確かに「空っぽのフレーム」、すなわちカメラが動かない画面を論じたが、それは基本的に人物の登場する前か退場した後の画面を特定しており、人物の出入りなしには、考えることが難しい。しいて言えば、画面の内部の要素のみで間接的に画面外の存在を示す、自らが自足しているフィックスショットは、バーチの言っている「想像的」な画面外に、分類できるかもしれない。「想像的」な画面外は「具体的」な画面外と異なり、映像によって具現化されることなく、観客の想像に頼らざるをえない。Ibid., 19-22.

ろうか。むしろ自足する画面は、モンタージュの創造性に劣ることなく、映画の可能性を、自らのやり方で具現化したのではないか⁷。本章は、『牯嶺街』という具体的な作品を通じて、自足する画面によって、多様な画面外が生み出される過程を描き出す。その素朴で楽天的な身振りは、どうしても一部の初期映画作品の試みを、思い出させるものである。そのため、リュミエール的な身振りと呼びたい。『牯嶺街』の限定された画面は、自由がないというマイナスな意味だけではなく、映画起源であるリュミエール映画への意識的な回帰として理解することもできる。言い換えれば、リュミエールならば、画面内にとどまりながら、画面外をどのように撮るのかということ、『牯嶺街』は実践を通して執拗に思考しているのである。

2. 先行研究

作品分析に入る前に、まずは『牯嶺街』の先行研究を見ていこう。アンダーソンによると、「(深刻なトラブルに見舞われている 引用者注) 映画撮影所は、主要なストーリーラインにとっては偶然的なものであるけれども、映画のなかで進行する物事を反映するプールのようなものとして機能することになるだろう——ちょうど『牯嶺街』それ自体が、台湾の機能不全を反映する鏡となっているように。[...]フレームの使用法からは、自分が描いているところの人生に秩序を課そうとするヤンの試みが見て取れる。人物たちがカメラの視界に出入りするとき、カメラはしばしば引いたり、あるいは止まったままだったりする。視界のこの静止性は、監督自身も含めて人々が望むとおりに、人生が動いてくれないことへのフラストレーションを表しているかのようだ」⁸。アンダーソンは、作中の撮影所という設定とフィックスショットの技法から、社会状況と人生の不条理に対する批判的な姿勢を読み取る。ほかのエドワード・ヤン映画の場合、このような社会状況などに対する批判という理解もよく見られる。

一方、蓮實重彦はこのような批判的な姿勢を知らないかのように振舞い、「肯定の身振り」というこの作品のスタンスを、唐突に語り出す。「だが、『牯嶺街少年殺人事件』には、批判より遥かに大きな肯定の身振りが演じられている。[...]そうした肯定の身振りは、この一瞬を取り逃せば、もはや何ひとつ積極的なものをフィルムには定着しえないだろうという

⁷ ショット間のモンタージュだけではなく、ショットの画面自体を再評価すべきではないかという文脈にかぎっては、ドゥルーズの『シネマ』に対する中村秀之の批判は参考になる。中村によると、『シネマ』では優位に立っているのは、つねに<精神的なもの>へ開かれるモンタージュであり、カメラの動きがないリュミエール映画は、積極的に排除されたのである。ただし、厳密に計算されたフィックスショットを分析する本章のスタンスは、主体の操作によらないイメージ自体の力を評価する中村論文とは、正反対である。中村秀之「映画の全体と無限——ドゥルーズ『シネマ』とリュミエール映画」『立教映像身体学研究』第三号、2015-03、pp.52-72。

⁸ アンダーソン、前掲書、p.104、113。

現在に対する異様な執着によって演じられているものだ。おそらく、いまカメラを向けつつある少年少女は、この瞬間を逃した場合、まったく違った人物像におさまるしかあるまいという確信が、楊徳昌＝エドワード・ヤンをそのつどせわしげにせきたてていたはずである。つまり、本作は映画という領域の外部にはみ出ており、新鮮なもの、あるいは映画においていまだに不在なるものを、観客に提示している。この新鮮なものは何よりも、少年少女たちの生き生きとした現在である。映画のカメラは、この作品で俳優の「現在を全面的に肯定」している⁹。蓮實は殺人という悲劇の物語内容から目を逸らし、とりわけカメラが収めた俳優の演技を評価する。意味されるもの（物語内容）より、意味するもの（映像演出）に注目する点において、本章では蓮實と同じ問題意識を持っている。

しかし、作品における批判的な姿勢を、ただひっくり返すだけで十分だろうか。それは、『牯嶺街』という複雑な作品を、批判的か肯定的かという単純な二項対立に還元してはいないか。兼子正勝によると、この作品はむしろ「関係の網の目」のような映像世界を作り上げている。「ちょうどライマックスのワンシーンでそうだったように、映画全体でも時間ははじめから複数で流れており、その複数が織りなす関係の網の目が徐々にかたちを変えることで、映画は進行するのである。[……]エドワード・ヤンは、関係としての世界全体を描き出す。ちょうどベルクソンが考えた世界のように、すべてがすべてと関係しあう網の目の世界」¹⁰。つまり、兼子は変わりゆく抽象的な全体として、作品を捉えている。この視点で見れば、多数の登場人物がそれぞれ固有の時間の流れを持っており、互いに影響を及ぼしつつ、関係の全体すなわち作品そのものを、作り変えていくことが分かる。さらに、映画はこのような構成を用いて、変動し続ける関係としての現実世界を、同時に描き出している。しかし、その論述はやはり登場人物および物語の展開に偏っていることは否定できない。ここからは関係の変動という論点を、画面の中に適用させる。なぜなら、登場人物の間だけでなく、ミクロの面において、画面に映される諸要素の間にも、変動する関係性は刻み込まれているからである。

3. 闇と光、画面外

1節で述べた問題意識をもとに、本作における画面外の探求を明らかにするには、やはり自足する画面から分析を始めなければならない¹¹。シャオスーの持つ懐中電灯に代表され

⁹ 蓮實重彦『映画狂人日記』河出書房新社、2000、pp.34-35。

¹⁰ 兼子正勝「イメージ批判——エドワード・ヤンの場合」『シネティック』1、洋々社、1993、pp.208-221。この魅力的な読解は確かに作品のテーマの一つに肉迫しているように思われる。つまり、何にも頼ることができない変動し続ける現実世界を、間接的に描出することである。シャオスーとシャオミンの恋愛が破綻したのもそのためであり、シャオミンはつねに変わる人物である。しかし、本章は映像および音声の演出を分析の主眼に置いた以上、このことについて詳細に論じる余裕はない。

¹¹ 本章は観客の想像よりも、映像と音声を重視して画面の分析を行う。というのは、実際

る光の探求と、シャオモーの歌声に代表される音楽の探求、それらが展開する画面を分析対象にする。この選択は、映画の物語内容に基づいているものである。物語内容において、この二人は、閉鎖的な状況を打開するために、さまざまな事件を引き起こす。自足する画面から画面外を探求するということは、まさにこの二人の物語内容に付随した形で、同時に行われているのである。

すでに述べたとおり、『牯嶺街』はフィックスショットを多用している。台風の夜に停電のビリヤード場で行われる乱闘のショットや、夜の牯嶺街でシャオスーがシャオミンを刺すショットなど、語り草となっている名場面のほとんどは、フィックスショットで撮られている。また、厳密的にフィックスショットでない場合も、カメラが人物に合わせて、少し動くだけにとどまっておき、その運動が観客に認知されることは、ほとんどないと思われる。しかし一方、『牯嶺街』は映画である以上、完全に静止した映像もあり得ない。その結果、人物は限定された画面の中で、多様な活動を余儀なくされる。この意味においても、画面内の人物の動きや照明の演出などが、見過ごせない要素となっている。『牯嶺街』の自足する画面とは、限定されながらも、その内部を彩る多様な変化と映像の運動がなお満ち溢れるものである。本章は、シャオスー（およびその仲間）が懐中電灯を使用する画面を分析する際に、闇と光の闘争にとりわけ注目する¹²。それは、当画面の変化と運動を、見事に具現化したからである。ここの闘争とは、画面内で相容れずに存在する、闇と光の物理的な増減あるいは配分という、映像のダイナミックな関係性である。一方が増えれば、他方は必然的に減るだろう。とはいえ、この映画において、絶対的な闇は基本的に存在しない。ビリヤード場で行われる乱闘のショットにおいて、唯一の照明、すなわち蠟燭の光が吹き消された後でさえも、かすかながら、明かりがしつこく画面に残存する。闇と光の闘争の決着はつかない。以下で、画面外がどのように喚起されるかという問題を念頭に置きつつ、二つの関係から闇

の映像と音声がなければ、いかなる想像も生まれないからである。

¹² 『牯嶺街』の単一のショットでは、しばしば二人の登場人物の物語内容が展開される。このような演出は大量に行われているため、ここでは一つの例だけを示すことにしよう。台風の夜のシークエンスのちょうど前に、シャオスーが夜のデートから家に戻る長いショットがある。カメラはシャオスーと一定の距離を保って、バックしながら、フルショットで自電車を漕いでいるシャオスーを追う。途中で、酔っぱらった近所の雑貨屋のオーナーが、画面に入ってくる。雑貨屋のオーナーがシャオスーに代わり、画面を一度占領する。そして、カメラが立ち留まり、オーナーが出て行った後、シャオスーがふたたび画面に入る。二人はもう一回交代するのである。また、シャオミンの顔さえも、異なるものが共存する。スクリーンテストの際に、彼女の顔がバーストショットで映し出される。「オッケー」と言われた瞬間に、彼女は涙を流しながら、笑い出したのである。

さらに、闇と光の闘争という観点は、必然的に映画の物語内容と響き合う。シャオスーの周りに、つねに二種類の声が聞こえる。シャオミンのセリフ「この世界は変わらない」は、あまりにも有名である。しかし、それに対抗する声も存在する。シャオスーの父親は学校で先生と喧嘩し、帰り道でシャオスーに教える。「自分の未来が自らの努力で決められることを信じなさい」。そして、シャオスーの精神的な父親に当たるハニーは、言葉ではなく、自分の行動によって、同じことを彼に教えこむ。

と光の闘争を考察していく。

補足しておく、本作は 1961 年前後の台北を舞台にしている。軍事管理や青少年少女たちが通っている夜間学校などといった、その時代を反映するような設定がなされており、それらに呼応する形で、作品は暗闇を大量に画面へ取り入れている。そのいくつかの場面はエドワード・ヤンの代名詞となり、批評家たちはエドワード・ヤンを語る際に、闇と結び付けることがほとんどである。

ここで、台風の夜の復讐を取り上げる¹³。この有名なシークエンスは、最初の山場を形作り、盛り上がってきた緊張感を、起爆させることでいったん解消する。シャオスーとハニーの弟リャンソウ（王柏森。その名前は麻雀の牌から来ていると思われる）は、地元のギャンググループに付き従い、敵である「二一七」の拠点ビリヤード場にやってくる。リーダーは一人を刀で切り倒した後、奥の部屋に敵がまだ潜んでいることに気付く。シャオスーとリャンソウは裏のドアに回り、ほかのメンバーはそのまま奥に向かう。カメラは次に、ロングショットで、「二一七」のメンバーがいる部屋を捉える。突然の停電で、画面が真っ暗になった後、誰かが蝋燭に火をつけるが、危険を感じたボスの山東は、すぐに火を吹き消す。暗い画面は 10 秒ほど続く。不安の中、懐中電灯の光がその暗闇を切り開き、戦いを宣告する。停電から後の乱闘までは、一つのフィックスショットで撮られている。激しく揺れ動く懐中電灯の光は、画面を可視化するが、そこには動きの断片しかなく、結局何が起こったかはよく分からない。乱闘が終わった後、シャオスーは懐中電灯を持って、奥の部屋に入っていく。暗闇の中で、懐中電灯の光が多方向に向けられて室内を探索し、最後に瀕死の山東を照らし出す。乱闘の後のショットも、ほかの数多くのショットと同じように、人物を追うためのカメラの運動が少し入るが、やはり冷静に一つのロングショットで撮られている。山東のガールフレンド「クレージー」（倪淑君）が、シャオスーの背後から現れ、その光は彼女にも向けられる。「クレージー」の目の前で山東が息を引き取るのを見て、シャオスーはゆっくりと去っていく。

闇を背景に、懐中電灯の光はフレームを侵犯する。懐中電灯などの光源は無数の彼方に光を届ける。逆にフレームは何よりも一つの限定になる。カメラをあまり動かさずに、懐中電灯とその発する光すべてをフレームに収めることは、ほぼ不可能である。このような光源を、静止状態のフレームに取り入れれば、彼方まで届く光は、必然的にフレームを破ってしまう。この時、フレームは「物理的」に破壊され、もはや自足する画面ではなくなるように見えるが、しかし画面外が提示されるのは、やはり画面の中の明暗の配分によってなのである。さ

¹³ ほぼ真っ暗なスタジオで、シャオスーとシャオミンが初めてハニーについて語るショットや、シャオミンが通り過ぎていく戦車を懐中電灯で照らし出すショットなど、懐中電灯が効果的に使用される例はほかにもあり、それらを分析することも考えられる。しかし、台風の夜のシークエンスは映像および物語内容上もインパクトが強く、闇と光の闘争を分析するにあたって、一番相応しい選択ではないかと思われる。

らに重要なのは、光源自体も外側に移行するわけでもないということだ。この意味において、闇と光の闘争は、人物の出入りと違って、自足する画面の一つとして考えられる。奥の部屋に入ったシャオスーが、真っ暗な空間を探索する際に、観客のいる方向にまっすぐ懐中電灯を向けることは、何度も起こる。光はまるで観客のいる空間にまで到達するかのようだ。フィックスショットはここで、光によるフレームの侵犯に寄与している。光源を撮る際の矛盾は、闇と光の闘争において、見事に可視化される¹⁴。



©1991 Kailidoscope

闇を切り開き、フレーム外に向かう光は、映像の画面外を喚起する。オーモンらの定義によれば、画面外とは「画面には含まれないが、観客にとっては何らかの仕方で想像的に画面とつながっている諸要素（人物やセットなど）の総体」のことである¹⁵。この定義では、持続時間がまだ導入されていないため、静止した映像の画面外だけが問題になっている。実際、映画の画面外は、絵画とはっきり区別されることなく、空間概念だけに回収されがちである。しかし、画面の定義と同じく、映画の画面外も時間のアスペクトを有するものであるはずだ。大石和久によると、写真と絵画の画面外は見えないまま固定されるのに対して、映画の画面外は、カメラの運動によって具体化される。その画面外と画面の動的な関連は、質的な変化としての持続を表現する¹⁶。映画において、画面外と画面内はたえず交換を行うので、画面外には、持続時間が欠かせないものとなる。シャオスー（およびその仲間）が懐中電灯を使用する画面では、懐中電灯がまるでコントロールから逸脱したかのように、多方向に向けられる。その光はつねに画面の中を揺れ動く。乱闘のショットは特に顕著である。切りかかる刀と同調した光の激しい動きは、戦いの残酷さを強調しただけではなく、画面外の空間に、持続時間も付け加えた。想像される抽象的な空間は、光の揺れにさらされ続けることで、持続時間に浸透される。画面外は一回きりで提示されるのではなく、光の運動によって提示さ

¹⁴ 光源をフレームに取り入れること自体は珍しくなく、すべての映画に見られる現象である。しかし、管見では光源とフレームの矛盾をテーマにする映画はなかなか見られない。昨今の例では、熊切和佳監督による『私の男』（2014年）の冒頭で、カメラが意識的に光源を撮ると同時に、光は逆にフレームを横切るという同じ処理を行い、現在から未来に貫く、かつてのトラウマの時間性を描き出している。

¹⁵ オーモンほか、前掲書、p.24。

¹⁶ 大石和久「映画空間について——映画のオフ・スクリーン論」『美学』190号、1997、pp.62-67。

れ続けるのである。闇と光、両者の闘争はまさに持続時間の次元を開示する。

一般的に画面外を論じる際には、映画の運動を止めて、画面のスナップショットから論じることが多い。たとえば、画面に映っている人物が画面外へ視線を向けるなどの場合である。それでは、絵画における画面外とほとんど変わらない。しかし、映画において静止する映像は基本的に存在しない以上、映画の画面外は、運動する映像によってしか作り出されない。本章が闇と光の闘争、すなわち画面内の変化と運動から出発して、画面外を分析することにこだわる理由は、映画は静止した映像から画面外を考えることができない、という単純な事実に由来する。

『牯嶺街』から、より豊かな画面外を見出したが、一つの問題点がなお取り残されている。つまり、画面に映されているものとの等質な連続性である。オーモンらはこれを「画面と画面外空間との均質性」と呼んでいる¹⁷。つまり、画面外は画面の延長にすぎない。本章ではのちに音楽を分析する際に、別の非均質的な画面外概念を取り上げる。

分析をまとめよう。シャオスー（およびその仲間）が懐中電灯を使用する画面には、変化と運動が満ちている。本章は闇と光の闘争を切口に、映像レベルから分析することで、その画面には、画面外に向かう運動があることを明らかにした。つまり、闇と光の闘争において、光は、持続時間を持つフレーム外という意味での画面外を喚起する。この観点から見れば、この作品がフィックスショットを必要としているのは、それ自体に何かの価値を付与するためではなく、限定される画面から逸脱する可能性を、逆説的に見出すためなのである。しかしながら、先ほど分析した映像の画面外には、画面との均質性という限界が内包しているように思われる。

4. 音楽による画面外

本章は以上のような分析の限界を乗り越えるために、代補的な読解を提言する¹⁸。すなわち、自足する画面を彩るもう一つの要素、音楽を分析することによって、画面外のさらなる可能性を見出したい。懐中電灯が光の探求を代表するものならば、シャオモ어의歌声は、まさしく音楽の探求を浮上させたと思われる。二人の登場人物を二種類の探求に割り当てたうえで、並べて分析する根本的な理由は、シャオスーとシャオモ어は異なる手段を通して、

¹⁷ オーモンほか、前掲書、p.27。

¹⁸ この「代補」はレイ・チョウ的な意味で使っている。レイ・チョウはチェン・カイコーの『黄色い大地』を取り上げる際に、イメージから論じることが必ず限界にぶつかるため、音楽から作品を読解することを提言し、よりラディカルな戦略を発見した。「[空白]の議論は、別種の認識で代補されなければならない——視覚的に捕獲された画像存在としてではなく、表象の空虚化として空間を理解し、局所化されない動きのなかの経験として空間を理解するような別種の認識によって。そして私が音楽という点から『黄色い大地』を読むことを提案するのも、この文脈においてなのである」。レイ・チョウ『プリミティヴへの情熱——中国・女性・映画』本橋哲也／吉原ゆかり訳、青土社、1999、p.141。

ともに画面内から出発し、画面外を思考しているからである。

補足しておくとして、『牯嶺街』という作品は、意識的にシャオモーと音楽を結びつけている。シャオモーはわき役であり、主人公シャオスーに比べて出番は少ないが、彼の物語内容は明らかに音楽と密接にかかわる。映画の冒頭で、シャオモーはレコードプレーヤーを持って、シャオスーの家を訪ねる。その後、シャオスーがアメリカ産のテープレコーダーで、自分の歌声を録音しようとしている。『牯嶺街』は群像劇の形をとっているが、それでも観客が混乱しないのは、わき役の物語内容が、戦略的に単純化されているからにほかならない。シャオモーはもっとも代表的な登場人物であるが、同じことがシャオスーの兄と末妹にも言える。兄のあらゆる行動はビリヤードと関連しており、一方で、末妹は出てくるたびにスカートのボタンを探している。本章はこれからシャオモーの歌声を詳しく分析することによって、『牯嶺街』の厳密に計算された演出の一端を、明らかにしようと努める。

4.1 音楽の使用と画面外

『牯嶺街』の少年たちは、小さな島である台湾で暮らしているが、外部世界の情報に対していつも敏感に反応する。一番の証拠は言うまでもなく、アメリカの最新のロックンロールである。これから実際に唯一「リトルパーク」で歌唱する画面を取り上げ、シャオモーの歌声の特徴について考えてみる。このシークエンスは映画の冒頭、「二一七」の拠点ビリヤード場のシークエンス後に置かれ、登場人物とその間の関係を紹介する役割を果たす。カメラがロングショットで、二階建ての建物を捉えると、音楽が聞こえてくる。次のショットで、カメラは「リトルパーク」内に入り、歌っているリャンソウとバンドのメンバーを正面から映し出す。補足すると、リャンソウを演じる王柏森は、実際にプロの歌手でもあり、シャオモーの歌を含め、『牯嶺街』の挿入歌はほぼ王が担当している。リャンソウがここで歌っているのは、Frankie Avalon のヒット曲 *Why* (1959 年) である。ほかの登場人物が映るショットも挿入されるが、音楽は中断なく聞こえる。リャンソウは途中で歌をやめ、ズルと喧嘩になるが、シャオモーは女性的な声で、最後までこの曲を歌い上げる。喧嘩の後、シャオモーはふたたび舞台に上がり、Rosie and the Originals の曲 *Angel Baby* (1960 年) をソロで披露する。天使のようなその歌声は、時間さえ止めるかのように響く。この曲は 14 歳の少女が作曲してヒットしたものであり、シャオモーはここで、10 代の少女の声を見事に再現した。



©1991 Kailidoscope

カメラは魅惑されたかのように、*Angel Baby*を歌うシャオモーを見つめる。続いてショットが突然変わり、外にいるシャオスーと一人の少女の不思議な切り返しにつながる。不思議というのは、この切り返しは、ミディウムショットとロングショットによって構成されているからである。二人の会話は『牯嶺街』の最大のサスペンスにかかわるという意味で、物語内容において非常に重要なシーケンスである。しかし、ここでより重要なのは、やはりシャオモーの歌声である。その独特の歌声は、シャオモーを映す画面の諸要素から突出し、まるでフレーム外に向かうかのような。画面の中だけではなく、切り返しショットが提示した隣接の空間においても、シャオモーの歌声は響き渡るのである。

ミシェル・シオンは音楽の演奏を撮る場面において、映像は果たして音声を閉じ込めることができるのかという問題をめぐって議論を展開する。

つまり、音楽の音の強さや鮮明度の増大は、音を空間内に拡散し、スクリーンの境界を越えさせ、映画の場をスクリーンからホールへと移行させる傾向を持つ。もっと正確に言えば、スピーカー全体によって規定される広い音響空間の中に音楽を位置づける傾向を持つ¹⁹。

シオンはあくまでポップミュージックとロックンロールに言及する文脈の中で、以上のことを述べた。一方、「話し声」と「歌い声」の区別では、後者が「揮発性」を持つことも述べた²⁰。シャオモーは生身の声でロックンロールを歌唱するため、シオンの議論と見事に接続できる。シャオモーの歌声は、画面外に向かう拡散的な性質を持つ。切り返しショットが提示した隣接の空間に浸透するシャオモーの歌声は、まさしくこの性質を立証している。さらに、音楽が必然的にもたらず持続時間と合わせて考えると、シャオモーの歌声が切り開いた映像の画面外は、シャオスーが懐中電灯によって見出したものと、類似している。類似しているからこそ、均質性に基づく画面の延長にすぎない、という後者の限界に引きずられている。すでに述べたように、シャオモーはシャオスーと同じく画面外を思考している。であるならば、シャオモーの丸く開かれた口は懐中電灯となり、そこから発する歌声は、彼自身にとっての光のイメージとなる、ということが言えるのではないだろうか。

4.2 「オフの音」と「語り」

しかしながら、シャオモーの歌声は、さらに非均質的な画面外に届いていないだろうか。手がかりとして、映画の音に関するシオンの分類を参照しよう。なぜなら、シオンの提出した分類は、画面外の音声を細かく捉えるところから出発し、実際に画面外を、さらに分割し

¹⁹ ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克／ジョージアヌ・ピノン訳、勁草書房、1993、pp.272-273。傍点原文のまま。

²⁰ シオン、前掲書、p.261。

たものだからである。周知のとおり、一般の音声に関する二分法、すなわち「音源が見える」画面内の音声と、「音源が画面では見えない」画面外の音声という分類に対して、シオンは画面外の音声を区別し、第三の分類を導入する。つまり、「フレーム内の音」と「フレーム外の音」と「オフの音」である。簡単に説明すれば、「フレーム内の音」は、音源が画面内にある音声で、「フレーム外の音」とは、音源は画面内にないが現に映っている画面と同じ時空間にある音声のことである。それに対して、「オフの音」は、画面と同じ時空間に場所を持たないものとされる。この音声が位置する「オフ」の水準は、まさに画面と非均質的な画面外である。伴奏音楽やナレーションがその代表とされている²¹。補足しておく、音源の場所はいくまで観客の想像の所産にすぎず、映画の音声は全てスピーカーから物理的に聞こえている。シオンの分類は問題を含んでおり、音源の視覚的な準拠のほかに、音源が同じ時空間にあるかどうか、という物語世界レベルの準拠を同時に設ける。判断の基準が二重になっているからこそ、のちに「幻聴的存在者」という収まりの悪い概念を持ち出さざるをえない²²。しかし、映画の音声という捉えがたいものを、分析可能にするシオンの努力は、評価すべきである。画面外を分析する本論は、シオンの分類自体を批判することができない。むしろ、さほど注目されなかったシオンの画面外に関する思考をあぶりだし、その有効性を認めた上で再検討を試みたい。

また、ドゥルーズは「フレーム外の音」のような、画面と連続して均質性に置かれる画面外を、「相対的なもの」と呼び、別の「絶対的なもの」と対置させる。ドゥルーズによると、後者こそは、連続的に性質変換を行う持続、すなわち「全体」を表現するのである²³。のちに映画の音声を論じる章では、この画面と非均質的な「絶対的なもの」は、具体的に「オフの音」と結び付けられる。

われわれは先の研究において、傍らとよそ、相対的と絶対的という、画面外の二つの相を考察した。ある場合には、画面外は、権利上、イメージのうちに見られる空間へ自然的に延びていく視覚的空間に関係づけられる。その場合、オフの音は、その音源を予示し、後続するイメージにおいてまもなく見られるか、見られうるものを予示している。たとえば、まだ見えない馬車の物音や、話し相手の一方しか見えない会話の音。この第一の関係は、当の集合と、それを延長し、あるいは包含するが、同じ本性をもつ、より大きな集合との関係である。またあるときは、反対に、画面外は、あらゆる空間、あらゆる集合を超

²¹ シオン、前掲書、pp.31-33。なお、シオンは「フレーム」という用語を用いるが、本章の「画面」と同じものを指していると考えても差し支えない。

²² 音源を持たない「幻聴的存在者」の音声は、物語世界に存在するので「オフの音」ではないが、画面の内と外に遍在するという意味で「フレーム外の音」とも言い切れない。シオン「身体を持つことの不可能性」ジジエック編『ヒッチコック×ジジエック』鈴木晶／内田樹訳、河出書房新社、2005。

²³ ドゥルーズ、前掲書、pp.31-35。ただし、ここで論じている「画面」（ドゥルーズの用語は「フレーム」だが）は本章の定義と異なって、静止したものと思われる。

えた、別の本性をもつ力能を証している。こんどは、画面外は、様々な集合のうちに表出される〈全体〉に、運動のうちに表出される変化に、空間のうちに表出される持続に、物質のうちに表出される精神に関係づけられる。この第二の場合、オフの音またオフ・ヴォイスは、むしろ音楽や、非常に特殊な言語行為、もはや相互的ではなく内省的な言語行為からなる（イメージの連続に対して全能あるいは強い力能をそなえた、喚起し、コメントし、知悉している声）²⁴。

つまり、音源を特定できない「オフの音」は、「絶対的なもの」として、画面に、新たな次元を付け加えることができる。サイレントと異なるトーキーは、音声を用いて新たな次元を作り出すことによって、大きな功績をあげていると、ドゥルーズは言う。たしかにこの非均質的な画面外は重要である。しかしながら、「オフの音」によってしか作り出せないわけでもない²⁵。本章は、シャオモアの歌声から、非均質的な画面外、すなわち「絶対的なもの」への通路を見出していきたい。

これから「フレーム外」から分離される「オフの音」というシオンの概念を經由し、シャオモアの歌声が届いた非均質的な画面外を説明したい。ただし、その前に、この概念自体を考察する必要がある。「オフ」の水準＝非均質的な画面外は否定的にしか捉えられないという点を、定義しなおすべきではないかと思われる。たとえば、映画の一場面で、聞こえる音声が画面内に音源を持たず、さらに隣接する時空間の中にも存在しないとされるときに、それは「オフ」の水準に位置づけられることになる。しかし、もっと厳密にこの概念を定義するすべはないだろうか。シオンは映っている画面の時空間を基準として、この概念を定義した際に、あいまいさを残してしまったが、その時空間が指しているのは、物語空間のことである。砕けた言い方をすれば、「オフ」の水準は、物語内容と異なるとシオンは言っているのである²⁶。自明ではないにせよ、物語論はすでに導入されている。周知のとおり、映画の物語論^{narratology}を打ち立てた代表的な研究者は、デイヴィッド・ボードウェルである。ボードウェルは言語学に基づく文学物語論の映画への転用を批判したにもかかわらず、提出した物語^{narrative}の三つの審級は、文学物語論とほとんど変わらない。ここで、文学研究者ジェラルド・ジュネットの著作を直に参照し、「物語内容」「物語言説」「語り」という用語を使う²⁷。「物語内容」

²⁴ ドゥルーズ『シネマ 2*時間イメージ』宇野邦一ほか訳、法政大学出版局、2006、pp.325-326。

²⁵ ドゥルーズは、「フレーム内の音」による非均質的な画面外を創出する例も挙げている。それは、『アンナ・クリスティ』以降のグレッタ・ガルボの声である。ドゥルーズ、前掲書、pp.331-332。

²⁶ ちなみに、「オフの音」の英訳は *non-diegetic sound* となっている。Diegetic の語源は *diegesis* であり、「物語世界の」を意味する。

²⁷ 物語に対する三つの分類から、ボードウェルとジュネットの共通性を見て取る研究者に関して、北野圭介と長門洋平が挙げられるだろう。北野圭介『映像論序説——〈デジタル／アナログ〉を越えて』人文書院、2009、pp.199-202。長門洋平『映画音響論——溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014、pp.14-15。

とは「意味されるもの、すなわち物語の内容」のことで、「物語言説」は「意味するもの・言表・物語の言説すなわち物語のテキストそれ自体」を指しており、作品を構成する物質的な材料全般を含む。「語り」とは、「物語を生産する語る行為と、広い意味ではその行為が置かれている現実もしくは虚構の状況全体」のことである²⁸。「フレーム内」と「フレーム外」の音声は「物語内容」に属しており、「オフ」の音声はそこに属さない、というのが恐らくシオンの捉え方であろう。とはいえ、「オフの音」はやはり映画の物語に寄与するもので、その区分におけるほかの審級に、振り当てて考えることは可能である。たとえば、オーモンらは「物語世界外」に属する伴奏音楽、いわゆる代表的な「オフの音」を、「物語言説」の中に投げ込む²⁹。しかし、この処理は映画のすべての音楽を同じものに還元してしまうため、分類自体は不可能となる。当然、「オフの音」という分類から、シャオモーの歌声を分析することもできなくなる。

ここで、残された唯一の審級、すなわち「語り」と「オフの音」の関連性を論じてみる。両者の類似は、まず分類する行為までさかのぼることができるだろう。何度も引用した『映画にとって音とはなにか』という著作の中で、シオンは従来の二分法に対して、つねに第三の分類を持ち出す。「オフの音」はもっとも大きな成果の一つである。そのほかに、音楽の機能を論じる際、「感情移入的音楽」と「教育的対位法」の間に、「非感情移入的音楽」という概念も産出させる³⁰。しかしそもそも、「語り」とは第三の分類を開拓する際に残された、優れた産物ではなかろうか。この概念を作り出したジュネットが、それまでの「物語内容」と「物語言表」の間に、第三の分類を打ち立て、文学研究に大きな貢献をしたことは記憶に新しい³¹。概念の間を見事にすり抜け、第三の分類を発見する身振りは、シオンとジュネットの分類する営みから、ともに窺えるのではないだろうか。

また指示内容においても、「オフの音」と「語り」は関連する。「オフ」の水準を「物語世界外」として理解するというシオンの考え方は、そのままオーモンらに受け継がれる。最近の研究、たとえば長門洋平の著作の中でも、その事情は変わらない³²。しかし、忘れられていたかもしれないが、この概念はジュネットの物語論研究の中で、すでに出現していたものである。ジュネットは、物語世界の外部という否定的な意味からほど遠い、まさしく「語り」の水準を説明するために、「物語世界外」を定義した。

28 ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール——方法論の試み』花輪光／和泉涼一訳、書肆風の薔薇、1985、p.17。

29 オーモンほか、前掲書、p.136、125。ここでの「物語世界」という用語は「物語内容」とほぼ同義で使われている。本章も同じ使い方をする。

30 シオン、前掲書、pp.169-172。

31 「従来の物語の理論は、物語の言表行為の問題にろくに関心を払わず、そのほとんどすべての関心を言表とその内容にのみ集中させてきた」とジュネットは批判する。ジュネット、前掲書、pp.16-17。

32 長門、前掲書、pp.23-27。

すなわち、ある物語言説によって語られるどんな出来事も、その物語言説を生産する語り行為が位置している水準に対して、そのすぐうへの物語世界の水準にあるのだ、と。ルノクール氏によるその虚構の『回想録』の執筆は、第一次の水準で遂行された（文学的）行為であるから、この水準を物語世界外 *extradiégétique* の水準と呼ぶことにしよう³³。

ここで『ある貴族の回想録』の具体例が挙げられたが、重要なのは、「物語世界外」は語る行為、すなわち「語り」が位置する水準であるということだ。ジュネットが「オフ」という用語を使うとすると、同じく「語り」の水準を指すことになるのは想像しやすい。したがって、「物語世界外」という言葉を用いて、「オフ」の水準を囲もうとする際、もともとその概念とセットとなっている「語り」の水準と、交換可能であるかについて論じることができる。さらに、それを論じなければならないだろう。

この論点はきわめて単純である。つまり、シオンが見出した画面と非均質的な画面外、すなわち「オフの音」が、意図せずに「語り」の水準を開示したということだ。非均質的な画面外とは、語る行為の水準なのである³⁴。

4.3 非均質的な画面外へ

「オフの音」がシャオモアの歌声と響きあうようになるのも、語る行為を通してである。つまり、シャオモアの歌声が、すでに述べた「オフの音」と同様に、「語り」の水準に位置していると考えられる。ところで、映画において語る行為が顕在化するのには、一般的にどのような条件においてであろう。クリスチャン・メッツが大いに参照した言語学者エミール・バンヴェニストによると、言表行為が顕在化する契機は、特定の人称（一人称と二人称）と現在時称の使用に限る³⁵。映画における物語内容生産のシステムを一つの言表行為^{enunciation}として捉えるメッツにとっては、その契機は、フィクションを生産する映画装置そのものを暴露する手段でもあるはずだ³⁶。一方、ボードウェルは、このような言語学の映画研究への転用を批判している。ボードウェルの主な論点、すなわち映画で、言語学における人称代名詞を設定することはできないというのは、的中していると思われる。

もし映画を分析するにあたって、われわれが第一人称の言説と第二人称の言説を区別で

³³ ジュネット、前掲書、p.267。傍点原文のまま。

³⁴ ボニゼールはこの意味の異質な画面外を主張している。オーモンら（pp.28-31）および大石（p.68）の紹介を参照されたい。

³⁵ エミール・バンヴェニスト「動詞における人称関係の構造」、「フランス語動詞における時称の関係」『一般言語学の諸問題』川村正夫ほか訳、みすず書房、1983。

³⁶ この問題に関して、メッツを踏まえながら研究を進めているのは武田潔だと思われる。武田潔「見ることの顕在——映画作品における写真の形象について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3分冊』53、2007。

きないならば、映画に人称というカテゴリーの等価物が存在しないことになる³⁷。

ボードウェルはさらに文学理論の影響を退け、映画において語り手を設けない。

ストーリーを構成するための一連の暗示の組織化として、語りを理解すべきだと私は提言する。これは発信者ではなく、メッセージの送信者を仮定する³⁸。

この論点のはちにメッツに受け入れられ、「非人格の言表行為」という用語に帰結していく。メッツによれば、言表行為の痕跡が抹消される「透明な映画」はなく、すべての映画に、その痕跡が残されている。ただし、ドキュメンタリーのような非物語映画にも適用できるといったメリットがあるため、語る行為ではなく、^{narration}言表行為という用語が望ましい。さらに、ボードウェルが述べたように、映画において人称的な語り手が基本的に不在であるゆえに、映画の言表行為は、「非人格」的なものとなる³⁹。その「非人格の言表行為」の痕跡を見つける作業は、不可能ではないが困難であろう。ボードウェルもメッツと同様、映画において語る行為が、必ず顕在化すると主張しているのである。「顕在的な語り」は、自らが無限の情報量を操作していることに「自己意識」を持つ。ここで挙げられた例の一つは、「モンタージュ・シーケンス」、すなわち時間の大幅な省略である。情報を意識的に操作するという映画の語る行為が、時間の編集を通じて浮上してくる⁴⁰。物語内容に注釈機能を施す伴奏音楽の使用も、情報の操作という面から見れば、語る行為が顕在化する契機だと言えるだろう。

以上で紹介してきた映画において語る行為が顕在化する一般的な条件と異なり、ここでは、ジュネットに寄り添って、ある特殊な事態を検討してみる。ジュネットによると、「語り」は、物語言説に残された痕跡によってでしか捕獲できないものである⁴¹。とはいえ、ジュネットは「語り」の審級を分析する際、物語言説からどのように痕跡を読み取るかを、述べたわけではない。むしろ、ジュネットは痕跡から発見した「語り」の置かれる状況に、時間・水準・人称という三つの面から焦点を当てた。その読み取り方法を追跡してみれば、時間の分類では、動詞の時間表現（過去形か現在形か）から、人称の分類では、人称の使用（一人称か三人称か）から痕跡を読み取った、ということと言える。これはさきほど言及した、バンヴェニストの言表行為に関する論点と一致する。特に面白いのは、水準の分類で転説法が紹介される時である。「物語世界外の語り手もしくは聴き手が物語世界の空間へ侵入する

³⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, pp.23-24.

³⁸ Ibid, p.62.

³⁹ Christian Mets, *Impersonal Enunciation, or the Place of Film*, translated by Cormac Deane, New York: Columbia University Press, 2016, pp.143-176.

⁴⁰ ボードウェル、前掲論文、p.183。

⁴¹ ジュネット、前掲書、p.251。

と […] ある奇妙な効果が生じるということだ⁴²。「語り」が異なる水準の間を移動することは、転說法と呼ばれる。語り手が読者へ直接呼びかけることは、一番わかりやすい例であり、映画におけるカメラ視線の効果と近い。ここで、ジュネットは物語世界に現れる一種のずれ＝裂け目から、「語り」の痕跡を読み取ろうとする。文学と映画というメディアの違いがあるにせよ、この方法は以下の分析にとって参考になると思われる⁴³。

シャオモーが歌唱する画面から、語る行為の痕跡が、同じように読み取れるのではないだろうか。というのは、シャオモーの男性の身体と女性的な歌声の間には、ずれが存在するからである。シャオモーは背が低く、魅力的とはいえない男子学生であるが、不思議な声を持っている。実際にシャオモーの歌声は、彼自身の音声ではなく、リャンソウを演じる王柏森のものであり、プロの歌手による吹き替えである。また、シャオモーは作中で、よくテープレコーダーを弄っており、結末で自分の歌声を磁気テープに録音する。録音されることによって、歌声は自らの生まれる時空間から切り離され、ますますシャオモー本人から離れていく。つまり、本人との距離＝遠隔が強調される。もちろん『オペラ座の怪人』の中のエリックなどのように、このようなずれを利用する映画はほかにもあるが、『牯嶺街』では、ある時点で唐突にシャオモーの声を示しただけである。前置きなどがない以上、このエピソードがドラマ化されることは難しい。作品はシャオモーのイメージと声のずれを、物語内容に利用するというより、そのまま呈示し、わざわざその不自然さを際立たせることに力を入れているように思われる。そもそもイメージと音声のずれを観客に見せるのは、エドワード・ヤンの一貫したやり方でもある。同じ対象に対する異なる捉え方——イメージ、音声、言葉——がなされ、それらが衝突する際に、ずれが生じる。『ヤンヤン 夏の想い出』では、殺人犯の少年が、非常に痩せているにもかかわらず、周りの人に「デブ」と呼ばれていた。実際に、『牯嶺街』の中でも、ほかに行くつかの例がある。まずは「リトルパーク」という建物のイメージと音声の遊離を挙げよう。「リトルパーク」は、作中のギャンググループの名前であるが、その名前は彼らの活動拠点である建物に由来する。シャオモーが歌う画面で、カメラが最初に映す塀に囲まれた二階建ての建物が、この「リトルパーク」のように見える。リャンソウの歌声が流れているため、画面内の立派な建物には、リャンソウがいると自然に連想される。音声はイメージに結び付けられている感覚を与える。しかし、後で本物の「リトルパーク」の正面と内部空間が何度も提示されるが、どうもそれは一階しか持たず、塀に囲まれたものでもないようだ。最初に「リトルパーク」として、映し出されたかに見えた二階建ての建物は、正体不明の幽霊屋敷に豹変する。つまり、リャンソウの歌声はそのまぼろしの建物から聞こえるはずがないということが、のちに明示されるのである。ほかの例もある。シャオモーが殺人で逮捕された後、事前に書いた手紙が警部によって読み上げられるシ

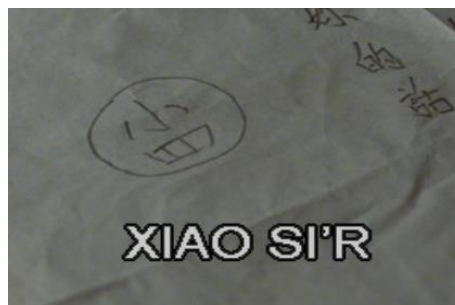
⁴² ジュネット、前掲書、p.275。

⁴³ 作品内部の裂け目から言表行為の顕在を読み取るという方法は、ディディ＝ユベルマンの絵画研究からもヒントを得ている。額縁が固定される絵画において、内部から出発するのは必然的である。ディディ＝ユベルマン、前掲書、pp.385-450。

ヨットがある。手紙の最後に、シャオスーは縦書きで自分の名前の漢字を書き、円でくくった形で署名したが、警部には、その署名がおどけた顔にしか見えなかった。言葉であるはずのものが、イメージとして伝達される。エドワード・ヤンの映画における反復され、顕在しなずれば、まさに語る行為の痕跡として画面に刻み込まれ、「語り」の水準を開示する。



©1991 Kailidoscope



©1991 Kailidoscope

つまり、語る行為の痕跡が読み取れることによって、シャオモーの歌声は伴奏音楽と同じく、「オフの音」に分類されうる。「語り」の水準という仲介を通じて、両者は結び付けられている。シャオモーの歌声は、フレーム外へ拡散するにとどまらない。語る行為を顕在させたその歌声は、異なる水準に送り込まれ、非均質的な画面外を産出する。この第二の画面外を、画面の裂け目から見出されるラディカルな「外部」、すなわち語る行為の水準として、明確に定義できる。

5. 結びにかえて：光と音楽、二種類の探求

以上の分析から分かるように、光源を撮ることと音楽を撮ることで、『牯嶺街』は限定され、自足する画面に身を置きながら、潜在的な画面外を探求する。人物の出入りやカメラの運動に頼らない点では、ほかの作品における画面外の作り方とは、明らかに一線を画す。もっともシンプルな手法を用いて、映画を作り出そうとするこの姿勢は、リュミエールの試みだと言えよう。そして、『牯嶺街』における光の探求と音楽の探求は、それぞれシャオスーとシャオモーによって行われる。二人はともに画面内から出発して画面外を思考しながらも、到達したところは異なる。シャオモーの歌声は、シャオスーの懐中電灯の光をさらに超え、フレーム外という映像の画面外のほかに、もう一つの画面外にも届いた。これによって、シオンの提起した「オフ」の水準に存在する語る行為が浮上する。

『牯嶺街』の音楽を分析する前に、光の探求の限界を指摘した。以上の分析で、画面との均質性という問題点が、音楽の探求によって超えられたことは明らかになった。一方、シャオモーの歌声が光の探求のもう一つの限界を、どのように乗り越えていくかを、簡単に見ていこう。

シャオスーはつねに「他者」に依存するため、懐中電灯の光は画面内に根付いていない。ここで言う「他者」は、自分がまだ理解していないほかの人間あるいは環境のことを指す。

映画撮影所、日本人女性、そしてアメリカのロックンロールが、具体的な対象である。闇に對抗するために、画面内へと持ち込んだ懐中電灯は、映画撮影所から盗まれたもので、自分の身近のものではなく、「他者」の所有物だと言える。また、シャオスーは正体不明の日本人女性に惹かれ、残された顔写真をプライベートな空間に貼る。シャオミンが自分を裏切って、親友のシャオマーのところへ去った後、絶望したシャオスーは、その懐中電灯を撮影所に返し、そのまま日本人女性の残したものとされるドスを手にする。撮影所で、シャオスーは懐中電灯を腰のあたりに挿したが、後のシャオマーを待つショットのときに、ドスを全く同じところに挿した。カメラもシャオスーの姿勢の類似を、意識的に強調する。シャオスーは作中で戦いを繰り返しているが、「他者」の所有物を自分の武器にする以外、戦う方法を知らなかった。一方、シャオマーの歌声は違う。シャオマーもロックンロールのような「他者」の触発なしには、画面外を思考することはできないが、画面外に向かうものを、自分自身の中から引き出す。つまり自らに属する歌声が武器になっているのである。あえて言えば、シャオスーは光を発する光源になれなかったが、シャオマーは音声を発する音源となった、ということになる。光の探求と音楽の探求を並べて分析することで、明らかになったように、後者は前者を反復し補強しながらも、その限界を暴く（代補的）。最終的に、シャオマーの歌声だけが、画面内から出発して画面外に向かう。同時に、『牯嶺街』のカメラは、フィックスショットで、この音源を撮るのである。フィックスショットの効用はここで最大限に発揮されるだろう。なぜなら、現に映っている画面がそのまま肯定されるからである。ここでは、画面外を作り出すにあたって、映された自足する画面だけで十分であり、欠けているものはもはや何一つない。



©1991 Kailidoscope



©1991 Kailidoscope

シャオマーの歌声は、画面内から出発しながらも、ロックンロールを自らから引き出して非均質的な画面外を産出する。『牯嶺街』におけるこのような音楽の探求は、物語内容にも影響を与えた。シャオマーだけが希望を垣間見るといふ展開を思い出すと、この探求は、物語内容によって同時に肯定されている。映画の結末に、遠いアメリカにいるエルヴィスからの手紙がシャオマーに届く。これはおそらく『牯嶺街』の中で、唯一外から画面内への応答だと思われる。一方、シャオスーは「他者」に依存するため、懐中電灯の光が画面内から出

発しているとは言い切れない。結局、シャオスーは絶望してシャオミンを刺したことで、その試みは失敗に終わってしまうだろう。

最後に、本章が分析した『牯嶺街』が有する思考を、エドワード・ヤン作品の中に位置づけてみたい。『恐怖分子』が積極的にカメラの運動を取り入れたのは、作中に出てくるさまよう写真機との類似を意識させるだけではない。カメラの運動による画面外の探求も、一つの目的である。すでに分析したように、『牯嶺街』も同じ問題意識を持っている。しかし、カメラの運動によってではなく、自足する画面内による画面外の探求が重要になってくる。画面内にとどまる傾向は、そのままエドワード・ヤンの遺作『ヤンヤン 夏の思い出』に受け継がれる。そこでは、よりいっそう禁欲的に、カメラの運動が排除される。しかしながら、『牯嶺街』のような画面外の探求は見られなくなる。『ヤンヤン 夏の思い出』に登場するのは不定形の写真であり、印象派の絵画であり、歪んだイメージたちである。むしろ、映される画面自体が、いかにして一つの「外部」に開かれるのかについて、執拗に思考され続けたと思われる。このことについては、別の章であらためて論じなければならない。

第5章 『エドワード・ヤンの恋愛時代』論

——俳優のセリフと身振りについて——

1. 画面内運動：セリフと身振り

前章では、画面内の光と音楽に絞って、『牯嶺街少年殺人事件』における画面外へ向かう運動を分析した。分析対象は映画画面の映像と音楽であった。しかしながら、映画画面の要素はそれだけではない。俳優たちのセリフおよび身振りも、見過ごせない構成要素である。序章0.2節で述べたように、一般的に画面内運動に分類されるのは、まさに「人物の動き」、すなわち俳優たちの演技にほかならない。この意味において、画面における運動を分析対象にする本研究は、俳優たちの演技を取り上げなければならない。本章は俳優たちを中心に据え、彼らのセリフと身振りから、『エドワード・ヤンの恋愛時代』（以下で『恋愛時代』と略す）を読解していく。

90年代に製作された二本のエドワード・ヤン映画は、舞台劇と深く関わっている。俳優たちも『牯嶺街少年殺人事件』時代からの常連である。『恋愛時代』では、基本的にエドワード・ヤンの弟子たちが出演しており、『カップルズ』に出たのは成長した少年集団である。エドワード・ヤンはまず俳優たちと協力し、『如果』と『成長季節』という舞台劇を試み、続いて同じ俳優を起用して映画を製作したのである。映画化したとはいえ、舞台劇の名残はなおたくさん残されている。登場人物の会話シーケンスが非常に多いのも、そのためである。本章は『恋愛時代』の演劇的な側面にとりわけ注目する。

舞台劇のような会話および演技が盛り込まれたからこそ、カメラの運動は、二次的なものにならざるをえない。程度の差があるものの、『恋愛時代』と『カップルズ』は、いずれもカメラの運動を伴う長回しを多用する作品である。つまり、カメラが滑らかに動き回るだけでなく、登場人物の派手な身振りも画面に取り入れている。一見して、カメラの無機的運動の系譜、および画面内運動の系譜のどちらかにのみ属しているわけではない。しかし、映画画面の運動における二つの系譜の合成として、長回しを位置付けて分析するには、第7章の『追風』論を待たなければならない。ここでは、『恋愛時代』と『カップルズ』の長回しを、やはり画面内運動の系譜に帰属させて論じたい。カメラの運動は、たしかに無視できないが、『恐怖分子』のような無機的運動とは違って、基本的に登場人物を追う運動にとどまっている。画面の中心となるのは、つねに登場人物にほかならない。言い換えれば、俳優たちは、演劇の舞台という固定された場＝フレームから逃れられず、カメラの運動は、舞台の上にいる俳優たちを追う観客の視線の等価物にすぎない。したがって、このような長回しは、カメラの運動を含んでいるものの、あくまでも固定された場＝フレームに限られた範囲内で自由に動ける運動であって、むしろフィックスショットの効果に近い。

また、俳優たちのセリフを丁寧に検討することによって、エドワード・ヤン映画が一貫し

て込めている特異な思考を、かなり明確に提示できると思われる。すでに序章 0.2 節で述べたように、本研究がエドワード・ヤン映画の単一画面の運動に限定する狙いの一つ（第三の狙い）は、極限な状況においていかに「外部」への通路を開くか、という特異な思考——「内在性」の思考——を抽出するためである。本研究は、個々の作品における映像の独自の論理を分析したうえで、全体結論のところ、このことを詳細に論じる予定である。また、本研究は基本的に、映画の映像表現という具象的な知覚を問題にしている。したがって、映画に潜んでいるこの特異な思考に、あくまでも間接的にしか到達できない。それに対して、俳優たちのセリフも狙上に載せる本章において、この思考を、イメージによって間接的にではなく、言葉によって直接に提示できるのである。つまり、本章は論文全体の中で、エドワード・ヤン映画の形式美学ではなく、内容＝実質のほうに、直に触れる特権的なトポスを占める。本章は、この特異な思考が、映画の物語内容において、具体的にどう展開しているかを分析する。単純に言ってしまうと、陥没した世界において、人は自らの潜在的な力によって新たな道を切り開ける、という物語内容に要約できる。陥没した世界とは、失敗がひたすら繰り返す希望なき世界のことであり、エドワード・ヤン映画をめぐる言説は、必ずと言っていいほどこのことに言及する。しかし、エドワード・ヤン映画は、希望のなさを暴露するのみならず、そこからどのように脱出するかを、一貫して思考し続けている。都市に暮らす人間の不安だけではなく、その不安をいかに克服するかを、映画で試みる。『海辺の一日』『恐怖分子』『牯嶺街少年殺人事件』、および遺作の『ヤンヤン 夏の思い出』のいずれからも、この物語内容の変奏が確認できるはずである。

2. 内容梗概と先行研究

『恋愛時代』のメインな物語内容を一言で要約すると、婚約したカップルのチチ（陳湘琪）とミン（王維明）は、周囲の人々と話し合い、衝突し、そのあげく素直に生きていこうとして、別れることを決意した後、もう一度出会うということである。この映画は、前作の『牯嶺街少年殺人事件』に劣らず登場人物の多い群像劇であるため、主人公二人の物語内容と複線が複雑に絡まっている。たとえば、チチの親友モーリー（倪淑君）は、ミンとのちに肉体関係を持ち、三人は三角関係になってしまう。また、同じくモーリーが、婚約者のアキン（王柏森）とうまくいかず、演劇家のバーディ（王也民）も介入してきて、別の三角関係を形作る。次の節で、この二つの三角関係を中心に、登場人物たちの関係の変化を分析していく。補足しておく、これらの登場人物を演じる俳優たちは、ほぼ全員がエドワード・ヤンの弟子であり、『牯嶺街少年殺人事件』で大活躍していた。陳湘琪＝チチは『牯嶺街少年殺人事件』で、若い医者婚約者として、一瞬しか映らなかったが、ほかの役者は重要な役割を果たしていた。王維明＝ミンは「二一七」の重役の卡五を演じており、倪淑君＝モーリーはボス山東の彼女、「クレージー」という役であり、また王也民＝バーディは「二一七」のメンバーの光頭という役であった。一方、「リトルパーク」の主要人物、ハニーの弟リャンソウ

を演じたのは、王柏森＝アキンにほかならない。

『恋愛時代』の登場人物が複数いるにもかかわらず、カメラがつねに二人の登場人物だけをおさめることについて、蓮実は「ひたする循環する遊戯」と揶揄している。つまり、同じ人物関係が、一種の構造となって繰り返される。蓮実はその閉鎖的な感覚に不満を漏らす¹。また、筒井武文は『恋愛時代』の中のさまざまな反復に注目している²。しかし、これらの批評と正反対の読みもある。二人の登場人物が対となって会話するショットでは、別の見方を開示してくれる瞬間があるということだ。松井宏はチチとミンが会話する三つのショットに注目し、カメラの角度の変化から議論を展開する。二人はつねに狭い空間に閉じ込められているが、カメラの角度は毎回異なる。一回目の会話は、タクシーの後部座席で交わされている。カメラは正面から二人を撮る³。二回目の会話の場所はミンが務めているビルのエレベーターである。チチはミンに一方的に責められているため、カメラはチチだけをおさめる。そして、三回目の会話において、カメラはまず病院のエレベーターの中で、二人を横から撮る。チチが一回フレームアウトし、その後戻ってくるとき、カメラはチチの正面から、別の角度で向かい合う二人をおさめる。三回目の会話ショットも、一つの長回しによって構成されており、「チチとミンはみずから、その持続のなかで、ぐいっと角度を変えている」。この変化によって、「世界がみずから、その持続のなかで、ぐいっと角度を変えている[...]」。そしてふたりが、ぼくたちの知らなかったふたりのあいだの感情を、みずから見せてくれているかもしれないように、世界は、ぼくたちの知らなかった一面をみずから見せてくれているかもしれない⁴。『恋愛時代』はしたがって、登場人物が会話するショットを通じて、世界に対する別の見方をほのめかしている。この別の見方に関して、『恋愛時代』はすでに呼び方を用意している。それは映画原題の第三の時期、「浪漫時代」と「悲劇時代」の後に来る「独立時代」なのである。

3. 舞台劇『如果』と会話するショット

『如果』と『成長季節』という二つの舞台劇は、『恋愛時代』のもとになっているが、いま映像として残されているのは『如果』のみである。この1992年に上映された舞台劇は、二幕によって構成され、死体を演じる人を除けば、俳優は陳湘琪と王維明の二人だけだ。第一幕の持続時間は約3分10秒であり、起こっていることはほとんど把握できない。陳湘琪

¹ 蓮実『映画狂人、神出鬼没』河出書房新社、2000、pp.130-133。

² 筒井武文「持続と反復——エドワード・ヤン論」『楊徳昌電影讀本』シネカノン、1995、pp.42-45。

³ 一回目の会話は二つのショットに分けられており、その間に夕食のシークエンスが挿入されている。二つのショットは構図などにおいてほぼ同じであるが、時間が午後から夜となった。

⁴ 松井宏『「エドワード・ヤンの恋愛時代」——目の前にあるすべてのものには、ぼくたちの知らない一面があるのだから……』『エドワード・ヤン——再考／再見』、pp.210-212。

はお湯を沸かし、お茶を入れる。テレビの音声以外に、水の音も聞こえる。突然、大きな音が聞こえる。陳湘琪は様子を見に舞台を降り、すぐに悲鳴を上げる。舞台の照明が一回消え、第二幕に入る。舞台の中央には、なぜか死体が置かれている。家に戻った夫の王維明は、陳湘琪にわけを聞くが、ただの事故だと言われる。40分以上も続く第二幕で、二人は過去を振り返って、最初は喧嘩をするが、そのうち相手の良さを思い出し、協力して事件を解決しようとする。死体を分解して各地に捨てた帰り道で、ついでに海鮮を食べることまで楽しく計画するが、王維明は「俺が切断するか」と理解した瞬間に、死体を投げ出す。「鳥、アヒルの解体や肉、野菜を切ることで、全部きみの担当じゃないか」と王は文句を言う。二人の会話には、ユーモアがたっぷり盛り込まれており、観客の笑い声が頻繁に聞こえる。最後に、王維明は解決策を思いつく。警察にこのような嘘を言えばいい。死んだ人は陳湘琪の愛人であり、二人がセックスした後、男はシャワーを浴びる。一方、陳湘琪はお湯を沸かしてお茶を入れる。しかし、男は滑って死んでしまう。それを聞きながら、陳湘琪は泣きただけだった。王維明は知らなかったが、彼が考えた嘘は、完全に真実であった。第一幕の意味は、ここで事後的に説明される。再現してみると言われ、陳湘琪は泣きながら、第一幕でやったことをもう一度繰り返す。お湯を沸かし、お茶を入れる。王維明はシャワーの水を流し、テレビもつける。この時、警察がベルを鳴らす。陳湘琪と王維明は舞台を降りていく。

結末で冒頭をもう一度反復し、しかも真実を虚構に反転させるこの演出を目の前に、観客は圧倒されるだろう。実際、当時の観客は、その展開にただ見入ったのである。しかし、構造上の厳密さとは異なり、この舞台劇で重要なのは、陳湘琪と王維明のセリフと身振りである。連続する時空間において、状況と人物関係を作り替えるのは、まさにセリフと身振りである。エドワード・ヤンの弟子閻鴻巫によると、「彼は『恋愛時代』以降、役者たちにもっと自由に演技をさせる余白を与えるようになりました。[...]役者自身にどのように演技するか選択の余地を与えるこういった演出は、以前の彼では考えられないものでした」⁵。俳優たちと協力し、絶えず変化していく画面を作り出す『恋愛時代』の試みは、舞台劇の『如果』からすでに始動している。

すでに紹介したように、松井はチチとミンが会話する三つのショットを通じて、二人の関係の変化、さらに世界を見る角度の変化を描いた。これからは同じやり方で、物語内容の三日の間、複数の登場人物の会話するショットを通じて、『恋愛時代』における人物関係の変化を追っていく。当然ながら、映画の最後まで変わらなかったわき役、たとえばアキンの策士ラリー（鄧安寧）、その愛人フォン（李芹）、およびミンの同僚リーレン（陳以文）などは、問題外である。分析の対象は、二つの三角関係によって結ばれた登場人物たち、チチ——ミン——モーリーと、アキン——モーリー——バーディ、この中の特定の関係である。具体的に、①チチ——モーリー、③ミン——モーリー、④モーリー——アキン——バーディの順で、

⁵ 鴻鴻／伊藤丈紘「鴻鴻（ホンホン）——彼は真の意味で未来のために映画をつくる監督でした」『エドワード・ヤン——再考／再見』、p.71。

分析していく。『恋愛時代』の会話は基本的にカットを割らずに、一つの長回しで撮る。長く持続する一つの画面において、俳優たちがどのように動き、何を話すかは、舞台劇から発展したこの映画の見どころでもある⁶。

①チチ——モーリー

『恋愛時代』はすべての物語内容を、たった三日間、すなわち一日目の昼のファーストショットから、三日目の昼のラストショットまでの間に、圧縮している。チチとモーリーはこの三日間で、4回ほど会話をする。映画冒頭の導入部分は、二人の一回目の会話と重なる。一日目の会話は、物語内容を導入する役割に当たる。モーリーは明らかに会社の社長であり、親友のチチは重役としてモーリーを補助している。二人は会社の経営について、さんざん悩んでいるようだ。そして、二回目の会話は一日目の夜に行われた。モーリーが帰宅したばかりのチチを呼び出して、プールのそばで親密に話す。この会話するショットはほかの喧嘩に近い会話と異なり、静寂の中で、二人は思ったことを素直に相手に伝える。忙しい一日の終わりを告げるには、最適なショットだと思われる。

三回目の会話は二日目の昼、モーリーの会社で行われた。チチ——モーリーに限らず、二日目の会話では、登場人物たちは激しくぶつかり合い、喧嘩するのである。ここで、モーリーはチチを誤解し、前夜の親密な関係を忘れたかのように、彼女を一方向的に責める。プールでの会話と同じく、このショットも一つの長回しで撮られている。カメラが会社のフロントの前に置かれ、モーリーはまず右のエレベーターからフレームインし、すぐあと、チチも手前から画面に入る。モーリーとチチが人のいない通路に移動する。モーリーの態度はすっかり変わった。「君に質問するよ。話があれば言ってごらん。君の微笑みの混ざった目がどういう意味か、ますます分からなくなった」。親友まで自分の笑顔がただの偽りだと言うため、チチは深く困惑する。

③ミン——モーリー

映画が始まる時点で、ミンとモーリーはすでに仲が悪くなっている。二日目の昼、ミンはモーリーを誘って謝ろうとする。二人が会話する一回目のショットは、レストランの前で待っている行列をずっと撮っている。わがままなお嬢さんのモーリーは、喧嘩のことを全然気にしていないように演じる一方で、チチの前で怒鳴ったミンも、紳士のふりをしている。演技している二人が、実際に食事をするのではなく、注文もしていない食事を待つというシチュエーションは、見事に二人の関係と合致する。偽りの要素が充満するこのショットにおいて、モーリーの身振りは、それまでと違って、まるで別人である。モーリーは自分の姉に言

⁶ エドワード・ヤンの言葉を借りれば、『『恐怖分子』は監督の映画であったけれど、『恋愛時代』は俳優たちの映画となることを望んでいる』ということである。エドワード・ヤン／坂本安美「エドワード・ヤン——映画はまだまだ若い」『エドワード・ヤン——再考／再見』、p.266。

われたように、「思ったことがすべて顔に書かれている」タイプの人間であり、なによりも身振りが目立つ。しかし、レストランの前で待っているモーリーは、派手に動けないせいか、抑制的な身振りを見せて、顔の表情のみで心情を語る。ミンは前回の喧嘩のことを謝りたいと言うが、モーリーはミンの顔のかわりによそを見る。ミンの言い訳を聞きながら、唇を噛み、眼を動かし、不機嫌そうだった。ミンの話が終わった後、眼を大きく見開いて、「いやいや、長い友達だから気にしてないよ」と、いかにも嘘っぽい感じでごまかす。

④モーリー——アキン——バーディ

モーリー、アキン、バーディは、基本的に三人そろって登場するため、以下で一緒に検討する。二日目の朝、モーリーとアキンは豪華な自宅で、結婚することを約束するが、二人の話はまったく噛み合わない。午後に向かったテレビ局で、この三人が初めて揃うことになる。一つの長回しの途中で、アキンがテレビ局に入ってくる。同時に、モーリーとバーディが笑いながら冗談を話している声が聞こえる。カメラはアキンを追って移動し、画面外のモーリーとバーディを、フレームインする。前のショットで、自分と婚約したモーリーがバーディとできているという報告を聞いたアキンは、「我慢すること、成熟であることを教えられた」と言いながら、いきなりバーディに殴りかかる。『恋愛時代』のカメラが、テレビ局のカメラの前に回り、アキンはこの二台のカメラに向かって、録画しろ、ちっとも怖くないよと言いつける。テレビ局のカメラの後ろに、スクリーンがついているので、そのスクリーンがフレームインフレームという形で、怒りに満ちたアキンの顔を映し出す。また、スクリーンのちょうど横に、両手で耳を塞いで叫ぶモーリーの歪んだ顔が映され、エドヴァルド・モンクの絵画作品『叫び』を、思い出さずにはいられない。まさにここにおいて、バーディを殴るために、テレビ局の舞台に踏み込んだアキンは、バーディの立場を理解し始め、演じることの快楽に覚えたのではないだろうか。アキンはテレビ局のカメラに向かって演じた後、次のショットで、壁に貼られているチャップリンのポスターも、無意識的に模倣してしまう。演じることの快楽を目覚めたアキンは、のちほどバーディと和解し、協力して舞台劇を作ろうとするのも、まったく不思議なことではない。

二日目の夜、三人はまた道端で出会う。モーリーに呼び出され、ドライブから戻ったバーディだが、アキンが近くで様子を見ていることに気付く。バーディはどう説明するかわからず、道に倒れて「もう僕を責めないで」と懇願する。モーリーは呆れて車で去っていく。昼間とほぼ同じ状況でありながら、アキンはバーディを殴るどころか、和解しようとまで提言する。反転するのはアキンの態度だけではない。和解した二人は、カメラに向かって話し合い、バーディは政治家になることを考えるが、アキンは「芸術をやってみようか」と言い出す。つまり、関係が変化した二人は、それぞれ別の方向へ向かおうとするのである。長回しで撮られた二つの画面の中で、アキンとバーディは衝突し、喧嘩もするが、最後に自らの潜在的な力を発見する。これと同じことがほかの登場人物にも起きている。

4. 作家の暗い部屋から、「独立時代」の「創作」へ

アキンとバーディの関係の変化をすでに見届けたが、③ミン——モーリーの関係、および①チチ——モーリーの関係のさらなる発展を、まだ取り上げていない。この中断には大きな理由がある。『恋愛時代』における登場人物の关系到、⑤チチ——作家（閻鴻璽）の関係という特殊なものが入っている。この関係と、二人が会話する場所としての暗い部屋は、映画の中核に置かれ、物語内容の発展を大きく左右する。暗い部屋のシークエンスが終わった後、ほかの人物関係がそれに関連しているかのように、一気に転機を迎える。したがって、まずその部屋で行われる会話を見ていかなければならない。

⑤チチ——作家

チチと作家の会話は計3回あり、どれも二日目に起きた出来事である。一回目は朝、チチがはじめて作家を訪ねる時だった。小説の著作権について、チチは作家と交渉しようとするが、「もう関係ない」と作家に一蹴された。その日の午後に、モーリーとミンの両方と喧嘩したチチは、ふたたび作家の部屋を訪ねてくる。作家がチチに勧めたのは、出版が断られた自分の新作、『儒者の困惑』であった。この小説のタイトルは『恋愛時代』の英語タイトルでもある。小説を読んでいるうちに、チチは眠ってしまい、起きたときにはもう夕暮れになった。作家の妻がこの暗い部屋に来て、チチを追い払って作家と論争する。作家はのちに自分の創作を三つの時期に分ける。暗い部屋に閉じこもった作家の今は、第二の「悲劇時代」であり、『儒者の困惑』といった「悲観的で憂鬱的なもの」ばかりを書く。それに対して、その部屋に現れた作家の妻が体現しているのは、彼の第一の時期、すなわち「浪漫時代」にほかならない。彼女に言わせれば、その時期の作家の小説は、「やさしくて、思いやりがあり、楽観的な力に満ちている」のである。そして、作家の妻が現在作っているテレビ番組は、「最初はあなたがくれたアドバイス」で、「あの時のあなたは、この世界が光と希望にあふれていると私に思わせた。私はこの信念を全社会に分け合おうと思った」。つまり、作家がすでに捨て去った過去の幻影に、彼の妻が生きている。二人の矛盾は、まさにここにある。作家とその妻の論争は、実は自らの創作の二つの時期、「浪漫時代」と「悲劇時代」の正面対決でもある。それに呼応しているように、二人の対話するシークエンスは、『恋愛時代』では珍しく、長回しではなく、繰り返しショットで撮影されている。しかし、偽りの「浪漫時代」から離れ、「悲劇時代」という第二の時期に入ったとはいえ、作家は本当の解決策を見つけたわけではない。彼の妻の言う通り、この「悲劇時代」は結局もう一つの偽りでしかなく、彼が毎日暗い部屋に閉じこもっているのも、別の方向性を見出せなかったためである。「悲劇時代」にとどまって陥没した世界を暴くことはできるが、そこから脱出することはできない。作家自身は妻の批判に返答できず、ただ黙り込んだだけであった。

高密度な論争が行われる作家の暗い部屋は、エドワード・ヤン映画に初めて登場するわけではない。『恐怖分子』の中で、ほぼ同じ部屋が、カメラ少年の暗室として、すでに活躍し

ていた。その部屋の窓は、カメラ少年によって紙で塞がれた。光の入らないその暗室において、カメラ少年は不良少女の顔写真を、無数の印画紙に現像する。すでに第2章で述べたように、自分を暗室に閉じ込めたカメラ少年は、偶然な出来事に囚われ、そこから自由になれない。『恋愛時代』の作家も同じ状況に直面している。そして、不良少女がカメラ少年の作った暗室を突き破ったのと同じように、チチの来訪は、作家に第三の時期を悟らせたのである。

三回目の会話は、一回去ったチチが忘れた携帯を取りに、作家の暗い部屋を訪ねるときである。自殺できなかった作家はチチに告白する。「かつての僕のすべてはもう死んだ。あなたが僕に二度目の命を与えた。僕のことを受け入れて」。このセリフも『恐怖分子』の反復に聞こえる。カメラ少年は暗室で不良少女に告白する際、「必ず僕のそばにいて、僕を待つて」と語った。しかし、不良少女が翌日に逃げ出したのと同様に、チチも作家を拒絶し、タクシーに乗って去る。作家はタクシーを走って追いかけて、急ブレーキで止まったタクシーにぶつかる。「どっちがどっちを弁償すれば」と運転手を困惑させる交通事故が、『恋愛時代』の決定的な瞬間である⁷。タクシー運転手とチチの会話は、ある意味で思弁への入り口を開く。

運転手： どうして彼は車がぶつかったのだろう。

チチ： いや、それはあなたが急ブレーキをしたから。

運転手： 車は走るときだけ人にぶつかる。止まるとき、ブレーキをするとき、人にぶつかることはないじゃないか。

運転手の言う通り、常識から考えれば、車は走るときだけ人にぶつかる。しかし、『恋愛時代』は異なる可能性を見せてしまう。つまり、車は停車をするときも、後ろから人がぶつかることは実にありうる。言い換えれば、常識にとらわれなければ、別の可能性はつねに開かれる。この不思議な交通事故から、作家は簡単だが重要なことを悟った。すなわち、「真理をただ一つに決めつけないこと」である。単なる一つの真理を探究することをやめてはじめて、無数の可能性が浮上してくる。真理なき世界において求められるのは、むしろ新しいものの生産である。作家はチチを置き去りにし、独り言をつぶやきながら、画面の奥へ消えていく。「僕の創作の浪漫時代はとっくに死んだ。僕の悲劇時代もここまでだ。これからは、ぼくの、ぼくの……」。作家はもう画面の奥へ行ってしまう、セリフは聞こえなくなった。その向こうに、部屋の暗闇を切り裂き、陥没した世界に光が差し込む第三の時期が、待っているに違いない。第三の時期をどう名付けているかは、一見謎として残された。しかし、『恋愛時代』という映画は、その答えをあらかじめ用意していたと思われる。その名は、映画原題の「独立時代」にほかならない。

⁷ 運転手＝「孔子」を演じているのは、『牯嶺街少年殺人事件』以来のエドワード・ヤン映画の撮影と照明を担当する李龍禹である。

ここで、『恋愛時代』の分析から一時的に離れ、エドワード・ヤンが書いた一つのテキストを取り上げたい。冒頭で説明したように、本章はエドワード・ヤン映画の一貫した特異な思考を、物語内容のレベルで提示する。つまり、陥没した世界において、人は自らの潜在的な力によって新たな道を切り開ける、ということである。分析してきた俳優たちのセリフに劣らず、監督本人の文章も、しばしばこの問題に触れている。エドワード・ヤンの言葉を借れば、「創作」はいかにして可能になるのか、ということである。

エドワード・ヤンは『牯嶺街少年殺人事件』と『恋愛時代』の間に、「手塚治虫先生の漫画から〈創作〉を語る」というテキストを書き残している⁸。手塚治虫に対する敬意を表し、続いて台湾が外来のものを受け入れる能力を備えるところだと紹介して、突然に話題が「東洋」と「西洋」に転じる。エドワード・ヤンによると、「東洋思想は、主観的な「我」性から出発して自我と外的な自然との相互関係を確定する」。そして、「中国文化は、「新しさ」の意味を、決して前になかったものの「初現」としてではなく、循環的な「再現」として認知する」。したがって、そこにいささかの「創作」の理念も存在し得ない。文章はついでに当時のオリエンタリズムに言及し、それが「創作」意欲の抑制につながることを警戒している。一方、「西洋」はどうだろう。「西欧思想が客観的な「他」性から自我の発生を演繹的に推論」し、西欧文化思想においては、「新しさ」とは「前になかったもの」を表すと述べられた。しかし、二つの思想は「いずれも生命の一局面に対する限られた角度からの観点にすぎない」ということである。『恋愛時代』の作家は、まさに同じ状況に直面している。「浪漫時代」も「悲劇時代」も結局のところ、偽りでしかなく、「独立時代」という第三の時期を、自ら「創作」しなければならない。エドワード・ヤンによると、「創作」は、「動物的な「求生（生を求める）」本能」から出発する。つまり、自らの欲望を大事にするうえで、他者との共存関係を築くことである。個人の欲望は、闘争をもたらすどころか、むしろ新たな関係を取り結ぶことにつながる。陥没した世界からの出口としての「独立時代」はいわば、個体の更新および他者との関係の変化をもたらす契機と捉えられる。『恋愛時代』の結末は、この論点をそのまま実践しているように思わなくてはならない。

③ミン——モーリー

チチと作家の会話と平行に、モーリーはミンの家を訪ねる。モーリーはチチと喧嘩して落ち込んでいたが、ミンも同じだ。しかも、二人は喧嘩の理由を互いのせいにする。裏通りでモーリーはミンを殴ったが、いつの間にか抱き合っている二人はキスを交わす。そして、作家の交通事故のシークエンスの後、ベッドの上で、裸でキスするミンとモーリーが画面に映し出される。二人が喧嘩の後、セックスしたことは事後的に判明できる。一回目に会話したときのモーリーの抑制的な身振りは、まず猛烈的な攻撃となり、そしてセックスという肉体的なぶつかり合いとなる。ここで、ミンとモーリーの関係は、大きく反転することになるが、

⁸ エドワード・ヤン「手塚治虫先生の漫画から〈創作〉を語る——生命の基本表現の尊重について」上野厚志訳『シネティック』1。

まったく予測不可能な展開でもないだろう。なぜなら、ミンは誠実に見えながら、異性の誘惑に弱いことが、すでに明かされたからである。一日目の夜、チチの部下ファンは、「家に来ない？そっちのほうが話しやすい」とミンを誘惑する。ミンは腕時計を見てためらうが、すぐに「いいよ」と乗ってしまった。ファンとの情事は邪魔されたものの、モーリーとの情事は成就した。ミンはやがて自らの欲望に忠実となり、無理に大人しく演じることをやめた。のちに分かるように、ミンは二日目の午後に、安定しているとされる公務員の仕事も辞めたのである。欲望に素直であることによって、ミンは自らの潜在的な力を発見し、他者との関係も作り替えることができた。

①チチ——モーリー

三日目の朝、会社にやってきたチチはモーリーと四回目の会話をする。仲直りした二人は、夜のプールで会話した時と同じように、自分の心情を素直に語る。モーリーの「私はこの仕事、好きになったことはないわ」という言葉に対し、チチは「自分が好きじゃないことが分かったほうが、自分が好きだと思っただけのほうがよかったです」と答える⁹。チチが直面した問題は、自分の笑顔が、ただの偽りだと周りの人に思われることだった。映画の最後に、チチはやがてその困惑から解放される。「たとえ私が誤解されても、少なくとも私はまだ自分のことを信じられる」。自らに忠実であることで、チチは自分自身を変容させる。そして、『恋愛時代』のラストショット、それぞれ欲望に忠実するようになることを決意したミンとチチは、一回別れる。二人は勇気をもって、異なる方向へ踏み出したからである。しかし、同じ長回しにおいて、エレベーターの扉が開き、ミンとチチはふたたび出会うことになる。最初の婚約と異なり、独立を決意した二人の恋は、もはや新しい関係に属しているように思われる。

終わりに

『恋愛時代』の登場人物たちは、複数の画面の中で会話する。喧嘩と誤解の繰り返しで、人物関係が少しずつ崩壊していき、世界も陥没していく。しかしながら、それぞれのセリフと身振りを通じて、登場人物は、自らの潜在的な力を発見し、他者との関係を変化させていく。この関係の変化は具体的に、喧嘩した二人が仲良くなったり、セックスしたり、別れたカップルがまた恋に落ちたりすることである。一つのショット内で、変化を遂げるわけではないが、互いのセリフと身振りを交換したうえで、後の会話するショットにおいて、変貌するのである。また、このように「独立時代」に生きることは、エドワード・ヤン映画が一貫している特異な思考を体現する。つまり、陥没した世界において、人は自らの潜在的な力によって新たな道を切り開ける、ということである。振り返ってみれば、長編第一作の『海辺

⁹ その後、アキンも会社に来て、モーリーとの婚約を取り消したいと申し出た。チチとモーリーの仲直りと同時に、モーリーとアキンは別れることで、二人の関係を大きく変化させる。

の一日』の佳莉から、『恐怖分子』のカメラ少年と『牯嶺街少年殺人事件』のシャオモーを
経由し、遺作の『ヤンヤン 夏の思い出』のヤンヤンに至るまで、エドワード・ヤン映画の
多くの登場人物が実践したことは、まさに自らの潜在的な力を発見していく過程なのでは
ないだろうか。

補論：『カップルズ』における反復

本研究のもっとも重要な章に入る前に、いったんスピードを落としておきたい。次の章では、ふたたび『ヤンヤン 夏の思い出』を取り上げる。その再出発のためにも、姿勢を整えるべきである。そしてなによりも、『エドワード・ヤンの恋愛時代』と『ヤンヤン 夏の思い出』の間には、『カップルズ』という作品が挟まれており、これを無視して進めることができないのである。

『カップルズ』の物語内容は、四人の詐欺集団を中心に展開していく。リーダー格のレッドフィッシュ（唐從聖）がエドワード・ヤン映画の新入りである以外、ほかの三人は、『牯嶺街少年殺人事件』の少年集団と同じ配役である。ルンルン（柯宇綸）が「リトルパーク」の飛行機を、リトルブッダ（王啓讚）が「リトルパーク」のシャオモーを、またホンコン（張震）が主人公のシャオスーを見事に演じていたことが、まだ記憶に新しいだろう。映画の冒頭、フランス少女のマトラ（ヴィルジニー・ルドワイヤン）がこのグループに乱入する。レッドフィッシュはマトラを操り、金を稼ごうとするが、彼女を好きになったルンルンに裏切られる。人をだまして成功を目指そうとするレッドフィッシュは破局を迎える。一方、ルンルンは台北の夜の街で、マトラと抱き合っキスを交わす。

北小路隆志によると、『カップルズ』の物語世界は前作の『エドワード・ヤンの恋愛時代』と同じく、『恐怖分子』のように窓ガラスを砕いて外部へ向かうのではなく、むしろ一つの内部にとどまる。この内部は、『エドワード・ヤンの恋愛時代』において、内と外を通底するガラスであり、また『カップルズ』において、映画原題の「麻雀」というゲームである。このゲームはあらかじめ決められた規則にしたがって、延々と繰り返される。「規則が無くなったり破壊されるのではない。ただ規則が繰り返し繰り返し書き換えられていくのだ」¹。この意味において、『カップルズ』の物語世界は閉鎖的である。梅本洋一は北小路の批評をおそらく強く意識しながら、詐欺集団の四人の主人公を麻雀のプレイヤーにたとえたり、麻雀というゲームが延々と続行されると指摘したりする。そして、もっとも重要な論点は、この麻雀が、『カップルズ』の中で作動している、世界のメカニズムにそっくりであることだ。エドワード・ヤンの映画は、たしかに台北だけを舞台にしているが、『カップルズ』で表象された都市は、「その街の固有性ではなく、その街をつき動かすメカニズムそのものである」。このメカニズムとは、近代資本主義社会における貨幣がその代表とされ、閉じたシステムの内部に、すべてのものを流通させることである。つまり、『カップルズ』の物語世界は、このひたすら循環する不条理なメカニズムを描出している。そこからは出口がなかなか見出

¹ 北小路隆志「ゲームの規則——エドワード・ヤン『カップルズ』」『現代詩手帖』40(2)、1997-02。

されない²。さらに、この不条理さを、登場人物が実践していることが「初めてのものではない」とも形容できる³。言うまでもなく、『カップルズ』の登場人物を動かすメカニズム自体は不可視である。それは、「麻雀」が映画のタイトルになっているにもかかわらず、ほとんど登場しないのと同じだ。北小路と梅本が不可視な規則またはメカニズムを、不在の「麻雀」と結びつけることは、明らかに戦略的だと思われる。

『カップルズ』は『エドワード・ヤンの恋愛時代』と対をなす作品だと思われる。『エドワード・ヤンの恋愛時代』が陥没した世界から、新たな方向を指し示したとすれば、『カップルズ』は基本的に、登場人物が陥没した世界で空転することを描いたと言える。『エドワード・ヤンの恋愛時代』において、登場人物は会話と行動によって、自らの別の可能性を発見する。それに対し、『カップルズ』において、登場人物の行動とセリフ（「自分が何を欲しがっているかを知っている人はこの世にいない」）のほとんどは、振り返ってみれば、ほかの登場人物を反復しているにすぎず、知らないうちに悪循環に陥っている。先行研究が語ったとおり、このような不可視なメカニズムの残酷さが、本作のテーマである。この意味において、『カップルズ』は、『エドワード・ヤンの恋愛時代』のアンチテーゼにもなっていると思われる。

ルンルンとマトラ以外に、ほかの登場人物は、意識せず他者の行為あるいは言葉を反復してしまう。ホンコンは誘惑した女性を、四人組の他のメンバーと共有する。しかし、その行為がのちに、ほかの登場人物によって繰り返される。三人の女性に共有されたホンコンは、自分の愚かさを知り、泣き崩れる。また、レッドフィッシュがグループから脱退した後、リトルブッダはまったく同じやり方で、グループを再建しようとする。そして何よりも、四人組のリーダーのレッドフィッシュが、自らの意思で行動し、他のメンバーを操っているように見えながら、実はただ自分の父親を反復しているに過ぎないのだった。特に、「自分が何を欲しがっているかを知っている人はこの世にいない」というレッドフィッシュのセリフは、実は父親からかつて聞いたものなのである。

複数の登場人物がともに発するセリフ「自分が何を欲しがっているかを知っている人はこの世にいない」、その冗談めいた状況は、単なるフィクションではなく、現実にも存在していた。このことを示す視覚的な根拠は、『カップルズ』の画面の背景に映り込む建設中の高架である。映画製作の20年後の今では、当時の文脈は分かりにくくなっているが、暉峻創三の解説を参照すれば、その状況はかなり明確になる。映画の冒頭の追跡劇のシーケンスで見える高架は、実は台北で建設されている地下鉄「捷運」の地上の部分である。同じ地下鉄は、現在でも使われており、台北を語る際に無視できない存在ともなっている。しかし、当時において、この新交通システムは、「希望に満ちた構築物というよりも最初から廃墟にそびえる遺跡」のようだ。なぜなら、台北市は地下鉄「捷運」の建設を、フランスのマトラ

² 梅本洋一「私たちのいる「世界」のメカニズムについて——エドワード・ヤン『カップルズ』『映画のジオグラフィー——映画の21世紀』勁草書房、1996。

³ 結城秀勇『『カップルズ』——置き去りにして』『エドワード・ヤン——再考／再見』。

社に完全に任せたせいで、自らが外国会社の言いなりになってしまったからだ。おまけに、出来上がったものは、怪物のようなもので、最初はまったく使えなかったらしい。映画はイギリス人のマーカスの口を借りて、この奇妙な状況を風刺している。「この地でなぜマトラがこれほど有名なのか、君は知っているか？それは彼らがこの地の人々に地下鉄建設技術を教えてくれるからではない。この地の人々が何を欲しがっているのかを教えてくれるからだ」⁴。この意味において、地下鉄「捷運」の高架は、『カップルズ』の登場人物と同じく、人をだましてお金を取り上げるものである。フランス少女のマトラというあだ名も、この会社に由来する。

『カップルズ』において、セリフのみならず、人称を超えた身振りも、複数の登場実物の間で繰り返され、彼らを破滅へと向かわせる。レッドフィッシュの末路は、この意味で象徴的な出来事である。四日目の夜、レッドフィッシュはチウ（顧寶明）に呼ばれ、彼のマンションにやってくる。チウはリトルブッダを使って金儲けの方法を、レッドフィッシュに提言する。それは、レッドフィッシュがいままでやってきた詐欺と、何も変わらなかった。しかし、昼間に父親の死を目撃して落胆したレッドフィッシュは、もはや金儲けに興味を持たない。チウは自信満々に「このアイデアは俺の頭しか思いつかないぞ」と語りつつ、すでに何度も繰り返されるセリフ「近頃、自分が何を欲しがっているかを知ってる人はいない」を言い出す。その強弁ぶりは、かつてのレッドフィッシュにそっくりだった。過去の自分を目の前に、レッドフィッシュは拳銃を取り出して発砲する。そして、自分の行動が、愚かな誤解に基づいていることをチウから聞き、レッドフィッシュはやがて泣き出す。このショットも長回しで、舞台のような台の上に立つ二人を捉える。レッドフィッシュの破局を嘲笑しているかのように、背景の窓の外から、青色と赤色のライトが交代に点滅する。画面に映される舞台装置のようなもの、および背景の人工的な照明は、『カップルズ』が舞台劇から由来する映画作品であることを、観客にふたたび思い出させる。二つのショットのみで構成されるこのシークエンス（5分30秒前後）において、セリフのほか、チウがレッドフィッシュを説得しようとする際の身振りが、注目すべきポイントなのである。端的に言うと、チウの身振りは、かつてのレッドフィッシュの反復となっている。本作の特徴の一つは、身振りが登場人物から独立し、人称を超えるということなのである。映画の前半、レッドフィッシュは父親が隠れている部屋を訪れ、父親を説得しようとする。その際、レッドフィッシュが体を存分に動かす派手な身振りは、まだ観客の記憶から消えていないはずだ。チウの身振りは、そのときのレッドフィッシュと、ほとんど変わらないと言っても過言ではないだろう。チウもレッドフィッシュも、まるで独り言かのように、金儲けの方策を無理やりに相手に押し付ける。会話が行われる部屋の中で、二人は歩き回り、体の上半身を存分に動かす。彼らが行うこのような派手な身振りは、相手を説得する自らの言葉に、権威を与えることを期待している。チウとレッドフィッシュの強弁ぶりと、二人の派手な身振りとは、とうてい切り

⁴ 暉峻創三「エドワード・ヤンの語る台北／カップルズ」人見葉子『カップルズ』ビクターブックス、1996。

離すことはできない。映画の最後で、チウは拳銃に撃たれることによって、レッドフィッシュは父親の死を目撃することによって、すなわち肉体的あるいは精神上的理由で、動けない人となる。二人から、派手な身振りが奪い取られるまさにその時に、他人を操る魅惑的な言葉も、この二人から去っていく。

『エドワード・ヤンの恋愛時代』から『カップルズ』にかけて、エドワード・ヤン映画の俳優たちの演技——セリフと身振りに対する態度は、まったく違っている。『カップルズ』では、前作の『エドワード・ヤンの恋愛時代』とは正反対に、俳優たちの身振りとセリフは、新たな可能性の発見どころか、単なる反復しか招かない。そして、このような生産性のない反復が、最終的に破局をもたらす。以上で分析した、チウとレッドフィッシュの間に共通する派手な身振りは、このことを明確に示している。さらに言えば、エドワード・ヤン映画では、俳優たちの演技というものの位置づけが一貫している、というよりも、作品ごとに、捉えなおされていくのである。

一方、ルンルンとマトラの関係、とくにラストショットのキスは、微妙でありながら、別の可能性を暗示している。さらに、二人は『エドワード・ヤンの恋愛時代』の登場人物よりも素早く、ある特殊な身振りを通じ、一つの長回しの中で関係を作り替えることができる。そのショットを確認してみよう。

『カップルズ』も舞台劇の影響があり、物語内容はたったの四日間に限定されている。ルンルンとマトラの関係は、映画のちょうど中盤の一つのショットにおいて、大きく変わる。二日の夜、レッドフィッシュの指示に従って、ルンルンはマトラを迎えに来る。彼女に売春させて金儲けする計画だ。しかし、マトラを好きになったルンルンはためらう。強調しておく、『カップルズ』は『エドワード・ヤンの恋愛時代』に比べ、長回しの使用を控えめにしているが、このショットは、数少ない長回しを徹底している。カメラはマトラを長らく追う。ルンルンから真実を聞いた後、マトラは部屋の明るいところから暗いところへ移動し、一緒に「行こう」と決意する。ルンルンは断ったものの、レッドフィッシュの居場所を言ってしまう。マトラが去り、絶望したルンルンは床に座り込む。しばらくして、マトラはドアからふたたび入り、ルンルンに近づいてしゃがむ姿勢になり、売春は「できないわ」と告げる。すべての展開は、一つの長回しの中で起こっており、ルンルンはレッドフィッシュを裏切ることにしたとともに、マトラも売春するから逃げることに決めたのである。この方向転換と言うべき事態によって、二人の関係も搾取する側と搾取される側から、恋の関係へと向かっていく。ルンルンとマトラから希望を見出せるとすれば、二人が自らを変容させ、新たな関係を生産したことは、無関係ではない。そして、立ったままで派手に動くほかの登場人物と異なり、床に座り込むルンルンとしゃがむマトラは、ここで自らの体を低くする。二人のこの身振りは、『カップルズ』を支配する不可視なメカニズムから、降りることを意味すると思われる。ちなみに、「もう同じことを繰り返したくない」と、息子のレッドフィッシュに告げる父親（張国柱）は、二度登場するが、二回とも床で横になっているのである。この意味において、この体を低くする身振りは、反復から逃れようとする者の、特有の身振り

である。

以下では、映画画面の運動という本研究の主眼からの脱線を恐れず、エドワード・ヤン映画の中でもう一つの重要なキーワード、すなわち恋愛が、どのように変化を遂げているのかを、分析してみたい。なぜなら、『カップルズ』における新たな恋愛の作法こそが、ルンルンとマトラを悪夢のような反復から、かろうじて救い出す当のものだからである。ただし、ここで論じる恋愛というテーマは、より限定的なものである。つまり、エドワード・ヤン映画に登場する、10代の少年少女の間の恋愛、ということである。エドワード・ヤン映画には、少年少女が頻繁に登場するため、その間の感情を描く作品も多い。デビュー作の『指望』はすでに、少女の恋心を入念に描いた作品であり、若者の恋愛への関心は、『海辺の一日』を経て、『牯嶺街少年殺人事件』で見事に開花する。それに続いて、『牯嶺街少年殺人事件』に比べると、『カップルズ』における恋愛は、明らかに別の論理に従っている。つまり、『エドワード・ヤンの恋愛時代』から『カップルズ』にかけて、俳優たちの演技に対する態度変更と同じように、『牯嶺街少年殺人事件』から『カップルズ』にかけて、恋愛の作法も大きな変化を遂げているのである。

『牯嶺街少年殺人事件』では、シャオスーはシャオミンに恋する。シャオミンはそれに応じ、シャオスーと幸せな時間を過ごす。しかし、シャオスーは恋愛の作法を破ってしまう。それはつまり、誰もものにも属さずに、つねに男の間を移り歩くシャオミンを、自分の所有物にしようとする事だ。シャオミンはもともと、軍人村「二一七」グループの出身でありながら、敵対グループ「リトルパーク」のボスのハニーと付き合う。彼女は、最初から境界を越えていく者である。シャオスーが彼女を手に入れたのも、ハニーから譲られたからである。つまり、シャオミンは、絶対的な「運動」を体現するものであり、作中に作動している世界のメカニズムをなぞる形で、自分を貨幣のようにして、男の間で流通するものである。それに対し、シャオスーは、複数の男の間で遊走する、「運動」としてのシャオミンを、自らの所有物として、固定させようとする。この意味において、シャオスーと前作の『恐怖分子』のカメラ少年は、まさしく同じことを欲望しているのである。それは、「運動」を、停止させることにほかならない。シャオスーの悲劇は、このような恋愛の作法に違反することによって、生じた結果だと考えられる。シャオスーは、ハニーから譲られた女性を、シャオマーに譲ることを拒否し、その恋愛の作法を、唐突に中断させてしまう。

しかし、まるで貨幣が流通するように、複数の男の間を移り歩くという恋愛の作法は、『カップルズ』では逆に否定されてしまう。ルンルンが属する四人組は、女性を含めて、すべてを共有する。換言すれば、すべてのものを、貨幣のように流通させる。『牯嶺街少年殺人事件』では継続されるべき恋愛の作法は、『カップルズ』においては、ルンルンとマトラの恋愛を阻むものでしかなくなる。先ほど描写したルンルンとマトラの長回しでは、レッドフィッシュはマトラを売春させ、すなわち商品として、売り出そうとする。そこで、ルンルンがかつてのシャオスーがしたように、女性の「運動」=流通を停止させ、断ち切る。そして、

ルンルンとマトラの恋愛は、そのように切断することによって、成就されるのである。

分析してきたとおり、『カップルズ』は、前作の『エドワード・ヤンの恋愛時代』における俳優たちの演技を、新たな可能性の発見から、生産性のない反復へと反転させる。しかし一方、『カップルズ』は同時に、『牯嶺街少年殺人事件』における女性を流通させる恋愛の作法を、大きく反転させる。恋愛は逆に、女性の「運動」＝流通を断ち切ってはじめて、成立するものとなる。第一の演技の反転が、『カップルズ』に閉鎖的な感覚を与えるならば、第二の恋愛（の作法）の反転は、逆に『カップルズ』に、一つの希望を授ける。

『カップルズ』に関する先行研究もそうだったが、エドワード・ヤン映画を論じる際に、反復というテーマがよく言及されている。とりわけ『カップルズ』および『ヤンヤン 夏の思い出』においては、反復のテーマはたしかに重要である。すでに紹介した先行研究の多くは、このテーマを語っている。しかし、それは一つの映画に限った視点なのである。複数の作品を同時に考察すると、一つの作品の中での反復だけでなく、複数の作品の間で、同じテーマが変奏し、異なる位相へと反転されるということも、見えてくるのではないだろうか。ここで詳細に論じる余裕はないが、二つの例を取り上げ、この補論を終わらせたい。第一の例は、話しかけるというテーマである。『海辺の一日』では、張艾嘉が演じる佳莉は、一方的に胡茵夢が演じる青青に話しかける。佳莉は話すことによって、回想し、そして最後に、自分のアイデンティティを確かめる。しかし、『ヤンヤン 夏の思い出』にいたると、話しかけることの結果が反転される。金燕玲が演じる母親は、脳卒中で倒れた祖母に話しかけるが、自分が「毎日がバカのように生きてる」という残酷な現実には、はじめて気づく。第二の例は、『牯嶺街少年殺人事件』と『カップルズ』で、ともに登場する三人組である。つまり、張震（シャオスーとホンコン）、王啓讚（シャオモーとリトルブッダ）、柯宇綸（飛行機とルンルン）という三人組だ。前章で論じたように、『牯嶺街少年殺人事件』の中の少年たちは、ともに閉鎖的な現状を突破するよう、画面外を追い求める。しかし、『カップルズ』となると、ルンルン以外の二人は、むしろ順応的な態度を取る。人をだまし、金を巻き上げることだけが、少年たちの目標となってしまふ。

『カップルズ』における希望なき世界での反復を簡単に述べたが、それが次作の『ヤンヤン 夏の思い出』からも窺える。そこで、娘のティンティンは、父親 NJ の過去を反復し、同じく絶望を味わう。しかし、『ヤンヤン 夏の思い出』は同時に特異な思考を開始する。いったいどのように、その反復から逃れられるだろうか。本研究は二つの答えを用意する。一つは、ヤンヤンが撮った写真イメージを通した答え（第3章）であり、もう一つは次章で展開するが、映画のカメラが寄せ集めた多様な映像を通した答え（第6章）なのである。

第6章 『ヤンヤン 夏の思い出』論Ⅱ

——映像の異種混合性をめぐって——

1. 多重化する映像の異種混合性

画面の運動から言えば、『ヤンヤン 夏の思い出』（以下で『ヤンヤン』と略す）は『牯嶺街少年殺人事件』と同じ系譜に属しており、カメラの運動はほとんど見られない。そして、遺作の『ヤンヤン』において、この傾向は禁欲的と言っても過言ではないほどに、さらに遠くまで行ってしまふ。しかしながら、カメラの運動が目立たないとはいえ、作品の映像が貧弱になっているわけでは全くない。『ヤンヤン』は多様な映像を画面に取り入れることによって、むしろ過剰な映像世界を作り上げたのである。その映像の過剰さは、先行研究でも言及されており、やや限定される形とはいえ、すでに第3章でこの問題を分析した。そこで、取り上げた過剰な映像とは、ヤンヤンが撮った写真であった。

言うまでもなく、『ヤンヤン』の画面を彩る映像は写真だけではない。警察署のテレビで映し出された少年「デブ」（張有邦）の殺人事件は、明らかに劇中で大田の言った「ただ人を殴ったり殺したりする」ゲームによって表象される。つまり、人工のデジタル映像である。また、登場人物らが住んでいる家——そこは物語内容が展開される重要な舞台である——に飾られているおびただしい絵画に、驚かすにはいられないだろう。まずは判明できる三つの絵画作品を説明する。

NJの家には、家族の写真のほかに、少なくとも6枚の絵画が飾られている。サイズが一番大きい絵画に描かれているのは、帝冠様式の建築であり、日本植民地時代の台湾のものだと思われる。その横に、三匹の羊が描かれている小さめの作品がある。これが判別できる一枚目の絵画だ。ジュゼッペ・カスティリオーネ（郎世寧）の『三羊開泰図』という作品の拡大された一部である。どうもこれらの絵画は、中国題材のものが多いようだ。一方、NJの義理の弟、アディの家には好対照に、何枚かの西洋絵画が掛かっている。その中で、判別できるのは二枚であり、セザンヌの『果物皿、水差し、果実』と、ピエール＝オーギュスト・ルノワールの『二人の姉妹』である。いずれも西洋の代表的な近代絵画である。教養のあるNJは絵画が趣味であるのに対し、成金のアディにとって、絵画はただ自分の芸術に対する無知を隠そうとするための道具にすぎないと推測できる¹。そして、アディが投資先の詐欺師の部屋にやってくるシークエンスで、室内がほとんど空っぽになっているにも関わらず、片隅のソファのところで、二枚の絵画が置かれている。音楽や写真のような芸術が、役に立たず、金にもならないという映画で繰り返されるセリフを思い出させる、見事な細部の一つ

¹ この絵画の主題は『台北ストーリー』まで遡る。蔡琴が演じるアジンの家に、一枚大きな絵画が掛けられている。

である。アディもそれに目を向けようとせず、石のようなものを手に取って、「何の役に立つんだ」と叫びながら投げ出す。皮肉なことに、結末でこの石が国宝であることが判明して大金になる。振り返ってみると、一瞬しか映されていないが、放置されたこの二枚の絵画もおそらく相当の価値がある。

写真イメージ、デジタル映像、絵画。『ヤンヤン』に導入された多様な映像は、少なくともこの三種類がある。映画作品で引用される写真と絵画に関して、研究を進めているのは武田潔である。武田は写真が登場する映画作品を数多く取り出し、写真の形象がしばしば「映画の表象作用」の「自己反省の契機」になっていると指摘する²。映画の中の絵画についても、同じ論点が繰り返される。

こうして、映画作品に登場する絵画や写真の形象は、運動と静止の、持続と凝縮の、見ることと凝視することの、力動的な往還を生み出し、そこに顕在化する異なる表象様態のずれを通し、映画を見るといういとなみに反省的な眼差しを投げかけることになるのである³。

武田はクリスチャン・メッツの発想を受け継ぎ、映画が観客を欺瞞する表象装置という前提で、以上の論点を打ち出している。映画の中に登場する異質な視覚メディアが、映画装置を相対化し、普段隠蔽されている表象作用を、顕在化あるいは暴露するのである。これこそ武田が繰り返し語っている、「自己反省の契機」ではないだろうか。たとえ映画の装置論を前提にしなくても、ボードウェルなどの映画の物語理論から出発し、引用されている多様な映像が、物語内容から逸脱し、語り＝語る行為を浮上させるというように説明することも可能である。第4章の『牯嶺街少年殺人事件』論は、まさにこれに近い立場で分析を行っており、特異な音声の使用から、語りの痕跡を見出したのである。その結果、自足する画面は語りの水準という異質なものに侵入され、攪乱されてしまう。

しかし、以上で提示した読解にしたがうと、多様な映像の差異が、ただ一つの方向に還元されることになる。というのは、写真イメージや絵画などは、どれも表象作用あるいは語りの顕在化という視点で、解釈されるからである。本研究は、第4章で導入したこの読解の方向性を、『ヤンヤン』における多様な映像を分析する際に、放棄しなければならない。一つの画面に異質的なものが入り込むという意味において、『牯嶺街少年殺人事件』も『ヤンヤン』も、「散漫」の系譜に属すると言えるが、両者の「散漫」の度合いは明らかにかき離れている。果たして、画面のなかに出現する映像の多様性を抹消せず、『ヤンヤン』における異種混合な画面——異なる性質の映像が一つの映画画面に集結すること——を分析することが可能だろうか。

² 武田潔「見ることの顕現」、pp.17-32。

³ 武田「「開かれた窓」からの問いかけ——映画作品における絵画の形象について」『演劇映像学』第1集、2009、p.322。

2. 「結晶イメージ」、時間の「モンタージュ」

ドゥルーズの「結晶イメージ」とディディ＝ユベルマンの「モンタージュ」は、ここで直面している難問に、解決策を与えてくれる。「結晶イメージ」は「時間イメージ」という大きなカテゴリーの下の一分類であり、最初に以下のように説明される。

現実的なものと想像的なもの、現在と過去、現働的なものと潜在的なものとの識別不可能性は、したがって頭や精神のうちに生じるものでは決してなく、本性によって二重性を帯びて実在するある種のイメージの客観的性格なのだ⁴。

ドゥルーズはベルクソンにならって、「現在とは、現働的なイメージであり、その同時的過去とは、潜在的なイメージ、鏡のイメージ」だと述べる⁵。言い換えれば、現在と過去が癒着するもっとも緊密な回路、その「識別不可能性」は、「結晶イメージ」を構成するのである。素晴らしい景色を見て陶酔する瞬間に、過去の記憶がしばしば蘇ってくる。それがまさに現在と過去の混濁ではないだろうか。ただし、この同時的過去とは、現働化される日付を持つものではなく、いまだに潜在的なものにとどまっている。ドゥルーズが「結晶イメージ」を説明する際に出した具体例には、大きく分けて二つある。一つ目は映画の物語内容における人物の多重人格である。ジョセフ・ロージーの『召使』(1963年)やオーソン・ウェルズの『上海から来た女』(1947年)などで使われる鏡が言及されたのも、鏡が隠喩的な意味で、人物の複数の人格を映し出したからにはほかならない⁶。ドゥルーズはすぐ後に、俳優の本来の人格と役柄の人格が癒着していることも指摘する⁷。二つ目は映画中映画である。映画作品に出てくる映画という入れ子構造は、より高度な「結晶イメージ」、すなわち「結晶核のイメージ」を構成するのである。第一の「鏡のイメージ」において、複数の人格は交換を伴いながらも、やはり別々の存在としてある。それに対し、第二の「結晶核のイメージ」に至ると、作中に製作される映画と、その製作過程を物語内容にする映画自体——たとえば、フェデリコ・フェリーニ『8½』(1963年)とヴェンダース『ことの次第』(1981年)は、同じ「核」の中で融解しはじめ、真に識別不可能となる⁸。

しかし、以上の要約から分かるように、「結晶イメージ」は、識別不可能なために捉えがたいイメージというよりも、明確な構造を備える概念として、理解できないだろうか。このように考えると、「識別不可能性」は、あくまでもこの構造がもたらした結果にすぎなくなる。ドゥルーズによると、映画の中の鏡によって、登場人物の別の人格、すなわち「潜在的

4 ドゥルーズ『シネマ 2』、p.96。

5 ドゥルーズ、前掲書、p.109。傍点原文のまま。

6 ドゥルーズ、前掲書、pp.96-97。

7 ドゥルーズ、前掲書、p.99。

8 ドゥルーズ、前掲書、pp.104-105。

なイメージ」が浮上してくる。ここで、ドゥルーズは一つの過ちを犯している。というのは、ドゥルーズは映画における鏡の使用を取り上げながらも、その映像的な特徴ではなく、物語内容との関連しか論じていなかったからである。むしろ、映画における鏡の映像的な特徴から、「結晶イメージ」を説明すべきではないだろうか。「結晶イメージ」が「たがいに本性を異にする現在と過去」によって構成されるのであれば、それは映画における鏡の使用と、まさに構造的に同型なのである⁹。映画の中の鏡は、いわゆるフレームインフレームという形で、映画の画面から、自らの領域をかすめ取る。その鏡のイメージは、画面の中に取り込まれているものの、やはり画面と性質が異なるイメージへと生成する。少なくとも、ドゥルーズが取り上げた作品においては、鏡のイメージが異質な世界を形作る。画面に映されるイメージと、その内部にある異質な鏡のイメージが、まるでドゥルーズが述べた現在と過去の癒着であるかのように、同じ映画フレームの中に共存する。異質な二つのイメージが、一つの平面に圧縮される点において、映画における鏡の使用は、優れた「結晶イメージ」なのである。「結晶イメージ」はしたがって、異種混合なイメージの謂いである。そして、たとえ「識別不可能性」がドゥルーズによって繰り返し強調されるにしても、それはイメージの異種混合性から、出発しなければならないだろう。

ディディ＝ユベルマンはイメージの時間性を論じるある箇所、ベンヤミンにしか言及していないが、以上で論じたドゥルーズの「結晶イメージ」——「識別不可能性」というより、むしろ異種混合性——をそのまま援用したと思われる。

なぜ**イメージ**なのか。ベンヤミンにおいてイメージは、^{イメージ}画像、^{ピクチャー}画像、具象的描写とはまったく違うものを指し示しているからである。イメージは、まず、**時間の結晶**である。ベンヤミンが書いているように、「<むかし>」が「<今>と閃光のうちに出会い、星座を形成する」稲妻のような衝撃の形態、構築されている同時に燃え盛る形態なのである¹⁰。

ここで述べているのは、ドゥルーズが「結晶イメージ」と形容する事態、一つのイメージにおける現在と過去の癒着にはかならない。ベンヤミンも同じ時間的な錯乱、すなわちアナクロニズムという認識を持っていると、ディディ＝ユベルマンは主張しており、さらに、この時間感覚に基づき、独自の「モンタージュ」概念を定式化する。つまり、イメージの中に、複数の時間が直接に刻み込まれている、ということである。異質な時間の流れは、イメージにおいて可読的であるため、現働化して直接に呈示されることになる。ここで、持ち出され

⁹ ドゥルーズ、前掲書、p.111。

¹⁰ ディディ＝ユベルマン『時間の前で——美術史とイメージのアナクロニズム』小野康男／三小田祥久訳、法政大学出版局、2012、p.243。なお、直接的な引用は、イメージの時間的な錯乱を論じる際に、「時間イメージ」を参照した箇所だった。ディディ＝ユベルマン、同書、p.21。

た例は、フラ・アンジェリコの『影の聖母』の下部である。その赤い色面に斑点が飛び散っており、いかなる安定した解釈も危うくする。ディディ＝ユベルマンは大胆に、そこから「互いにアナクロニズム的な三つの時間」を読み取る¹¹。言い換えれば、このたった一つのイメージに、三つの異なる時代に属する体制が、自らの痕跡を残しているのである。

田中純はディディ＝ユベルマンの別の著作『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』に関する解説で、以下のように述べている。

だが、『映画史』におけるモンタージュの水準へと徹底化しえない限界に踏みとどまり、「すべて」を見せるイメージというファンタスムに粘り強く抗いながら、断片的で不完全なイメージを証言をはじめとする文字資料などの他の表象形式と結び付けてゆく立証の責任を慎重に引き受けることによって始めて、ディディ＝ユベルマンによる解釈のモンタージュは危機的瞬間の刻印を帯びた「イメージ」を生んでいるのである¹²。

「モンタージュ」とは、危機の瞬間に、全く異質な諸要素が取り結ぶ特異な関係であり、その関係によって、潜在的なもの、たとえばアウシュヴィッツの歴史などが、一瞬可視化される。まるで夜空にばらまかれている星たちが、見えない線によって奇跡のように連結され、一つの星座となるかのようだ。まさにベンヤミン的な想像力である。「モンタージュ」は、もはやイメージの重層決定の時間性を直接に呈示することにとどまらず、不可視なものを開示する使命を担うことにもなった。「モンタージュ」概念の拡張はさておき、「モンタージュ」がイメージ、文書、証言などの諸要素を、一つの意味に還元せず、差異を維持しつつ共振させること、ということをもとまず強調しておこう。この意味において、「モンタージュ」に諸要素の複数な時間性＝固有性が共存する。

すでに序論で述べたように、『恐怖分子』以降のエドワード・ヤン映画は、モンタージュを意識的に排除して、つなぎのレベルに差し止める。ただし、否定されているのはショット間の強制的な関係のみである。単一画面＝ショット内の諸要素の衝突、すなわちショット内モンタージュは、同時に消滅したわけではない¹³。『ヤンヤン』の異種混合な画面は、まさに一種のショット内モンタージュとして捉えられる。そして、ディディ＝ユベルマンの「モンタージュ」概念は、このような画面を分析の際に、有効な参考となる。

¹¹ ディディ＝ユベルマン、前掲書、pp.11-12。

¹² 田中純『過去に触れる——歴史経験・写真・サスペンス』羽鳥書店、2016、p.231。

¹³ ショット内モンタージュは、バザンが現代の映像作家を擁護する際に持ち出したキーワードである。「換言すれば、現代の監督における画面の深さをういたワンシーン＝ワンショットは、モンタージュの断念を意味しておらず——そんなことをすれば揺籃期の幼稚な表現に逆戻りしてしまうだろう——、それを独自の造形性のうちに組み入れているのである」。バザン「映画言語の進化」『映画とは何か』上、野崎歓／大原宣久／谷本道昭訳、岩波書店、2015、p.125。

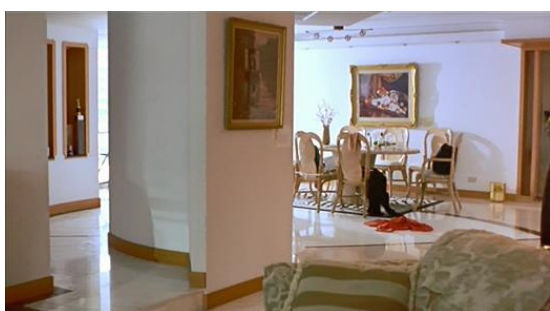
3. 画面の中の絵画、ゲーム

最初に、カメラの無機的運動の系譜に属する一つの長回しを、取り上げて検討する¹⁴。ただし、カメラの運動よりも、その運動によって映画画面に入る異質な絵画と写真のイメージに、注目したい。多様な映像の共存に関して、これ以上相応しいショットはもはやない。この長回しは、ちょうど映画の半ばに位置しており、淡々と展開されてきた物語内容に、大きな起伏をもたらす。このショットのすぐ後、映画はNJの東京出張のシークエンスに移り、そこから物語内容が一気に動き出す。前の出産祝いのシークエンスでは、揉め事が起きてアディが一人で家に帰ることになった。そこで、画面はすでに絵画を大きく映し出している。続くこの長回しのショットでは、アディの妻シャオイエン（蕭淑慎）が翌日に、赤ん坊を連れて家に戻ったとき、浴室に倒れているアディを発見する様子を収める。事故なのか自殺なのか、結局判別できないこの事件は、まるで無関心のような距離を置いたカメラによって撮られる。1節で言及した西洋の近代絵画、セザンヌの『果物皿、水差し、果実』とルノワールの『二人の姉妹』は、この長回しで登場してくるのである。最初に、カメラは玄関に向かって置かれており、ロングショットに近いサイズで室内を映す。シャオイエンが部屋に入って左方に行くが、カメラは人物の動きに合わせて、奥のダイニングテーブルを見せる。カメラは左にパンするだけで、ショットのサイズが変わらない。『果物皿、水差し、果実』はダイニングテーブルの後ろの壁に掛けている。シャオイエンはアディの名前を呼びながら、さらに左に移動し、手前の壁の後ろに姿を消す。カメラは一瞬人物を追ったが、今度は自立して緩やかに左にパンする。パンの間に、また二枚の絵画が画面に入る。その中の一枚は特定できないが、もう一枚はほぼ正面から大きく提示されているので、すぐに出自を判別できる。ルノワールの『二人の姉妹』に間違いはない。カメラのパンは、最後にテレビの前に止まり、同時に後ろの壁に掛けられているアディとシャオイエンの結婚写真も見せる。テレビ自体は映像を映していないが、鏡のように部屋の一部を反映する。この反映像は、絵画と写真と並んで、映画と異質な映像の一つに数えられると思われる。一方、カメラの運動が止まったとたん、音声による物語内容の展開が加速する。シャオイエンは倒れているアディを発見し、電話を探しに画面に入り、また画面外に行くが、カメラは人物の動きに関与しようともせず、ただじっと空っぽの部屋を見つめるのである。シャオイエンの叫び声や物を落とした音が響き渡り、事件の深刻さを告知する。そして、動きがほとんど消失したこの長回しの後半において、映画の画面は、映しだされた『果物皿、水差し、果実』のような静物画に限りなく近い。

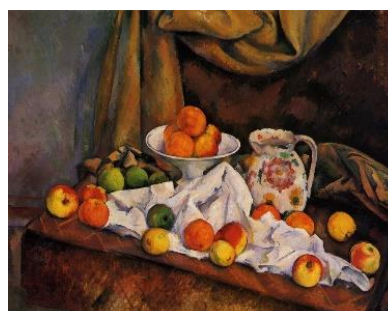
ディディ＝ユベルマンの「モンタージュ」概念を援用して、この長回しの画面を分析してみよう。言うまでもなく、画面に填充されているのは均質的な物語空間であり、その中に、

¹⁴ ヤンヤンが写真を撮るショットの長回しから、カメラの無機的運動も窺える。ヤンヤンが写真を撮るために壁の後ろに消えてしまうが、カメラがそのまま右にパンし、無人の廊下空間を映し出す。

穴がいくつか空いているかのように、三枚の絵画、テレビの反映像、写真が、巧みに配置されている。また、「モンタージュ」を構成する不可欠な要素として、シャオイェンのセリフをメインとする音声を、忘れるわけにはいかない。すでに見たとおり、長回しの映像自体は起こっている事件を直接に見せないため、持続時間を持つ音声は、現在の危機という物語内容を間接的に説明する。それに対して、結婚写真の静止したイメージは、幸せな過去の表象である。冒頭の結婚式で、同じ写真がすでに現れており、盛り上がった宴会を思い出させる要素だと考えられる。異なる二つの時間が、運動と静止の対をなして、画面から読み取れる。しかし、それだけでは済まない。長回しの画面において、基本的に起こっている事件とは無関係なものとして存在する絵画は、また別の脈動を打っているのである。



©2000,1+2 Seisaku Iinkai



ポール・セザンヌ『果物皿、水差し、果実』

1892-94年、バーンズ美術館

「モンタージュ」の構成要素の一つ、セザンヌの『果物皿、水差し、果実』の固有性を整理してみよう。作品に関するあらゆる言説をカバーする余裕がないので、ここで、二つの代表的な研究のみを取り上げる。ミシェル・テヴォーはジャック・ラカンの精神分析理論に依拠しつつ、セザンヌの作品群が「イマージュのなかに象徴的秩序が出現してくるプロセス」を描写していると唱える¹⁵。セザンヌの絵画には、安定的な表象が備わる形態が崩壊し、画面全体がカオス状態になっている。しかし、それが単なる破壊ではなく、むしろ一つの「恣意的」な「色彩体系」の成立として、読まなければならない。まさにその時、絵画のイメージは、言語学的なシニフィアンとなるのである¹⁶。この論点を踏まえるテヴォーの作品読解も、非常に説得力がある。

私たちはただ一つの細部に注意を固定することすらほとんど不可能である。というのもまず第一に、対象がそれ自身について何も明かすところがないからである。[...]さらに、なによりも、個々の形態に遠心的な力が負荷されているため、私たちがその形態に注意を向けるやいなや、それは解体してしまうからである。[...]個々の事物は、それを取り囲むもの、それを包囲する＝輪郭づけるものによって不在として浮かび上がらさ

¹⁵ ミシェル・テヴォー『不実なる鏡——絵画・ラカン・精神病』岡田温司／青山勝訳、人文書院、1999、p.136。

¹⁶ テヴォー、前掲書、pp.134-140。

れる。[...]隣接する事物は、この個々の事物を無として取り込み、周辺へと眼差しを引き寄せるのだが、こうして次にそれ自体が照準点になると、今度は自らの姿をくらませてしまうのである。この水平的で逃走的な魅惑のために次々と連続的に脱中心化される眼差しは、渦を巻くようにいつまでも延期される統一体として形と色を包み込む¹⁷。

セザンヌ絵画のキャンバスでは、描かれた対象が何も指し示さないため、困惑する眼差しは絵画の表面にさまよい、それぞれの瞬間に、空虚を生み出す。眼差しは、シニフィアンとしてのイメージの間に駆け巡り、事後的に見せかけの形態を作りあげる。要するに、テヴォーはセザンヌ絵画から、シニフィアンの横滑りによる象徴的秩序の出現を読み取っている。

それに対し、クレリーは逆に、セザンヌの後期作品に「非人間的な知覚モデル」を発見する¹⁸。その静的な絵画イメージは、「あらゆる方向にたえまなく変調していく空間」と「変化しつづける知覚経験」を表している¹⁹。つまり、二人の研究者はセザンヌの絵画を異なる方向に向かわせる。一方は、イメージはダイナミックな意味作用の体系を築き上げる。他方では、イメージは散逸して、いかなる安定的な体系をも不可能にする。このささやかな論争に、結論を付けること自体はさほど意味がない。むしろ、一枚の絵画に分析の可能性が開かれ、複数の時間が流れている事実を見届けるほうが、より重要である。



©2000,1+2 Seisaku Iinkai



ピエール=オーギュスト・ルノワール

『二人の姉妹』1881年、シカゴ美術館

もう一枚の絵画はルノワールの『二人の姉妹』である。この作品は1881年の第六回印象派展に出品されたものであり、まさに印象派絵画の代表作だと言える。西岡文彦はルノワールをクロード・モネと並べ、印象派を代表する画家としている。そして、モネのタッチについて以下のように述べているが、それはルノワールにも当てはまると思われる。

モネの特徴は、従来は色彩や明暗の階調をなめらかにするために使われていたこの手法（絵の具を塗り重ねる手法 引用者注）によって、絵の具を混じりかけの状態キャンバスに置いた点にあり、おかげで画面には、制作のプロセスを目撃するかのよう

¹⁷ テヴォー、前掲書、pp.141-142。傍点原文のまま。

¹⁸ クレリー『知覚の宙吊り』、p.321。

¹⁹ クレリー、前掲書、p.336。

臨場感がもたらされている。

[…]

傍若無人とも見えるモネのタッチは、眼前で「描かれつつある絵」の美しさを表現するには不可欠のものであり、画面の「未完成」の証としてではなく、制作が現在もなお「進行中」であることの証として刻印されているのである²⁰。

人物画はルノワールの得意分野であり、『二人の姉妹』の人物も繊細に描かれている。一方、人物の背景に広がる風景は、かろうじて認識できるに過ぎない。木の後ろに湖があり、その彼方に山があるように見える。木や湖や山など、モネと同じく絵の具を塗り重ねて描かれたと思われる。換言すれば、この絵画は、カメラの動きが消失した画面空間とは全く異質な、現在「進行中」というイメージの力動的な、あるいは「印象」の揺れ動く時間性を、提示しているのである。

ゲームのデジタル映像は、別の「モンタージュ」を形作る。映画の結末近く、ティンティンが警察署に呼ばれ、テレビで少年「デブ」の殺人事件のニュースを見る。カメラはまずフレーム内フレームという構図で、テレビを映し出すが、続いてショットは切り替わり、テレビの額縁が消え、その映像が画面全体を占領する。社会ニュースにもかかわらず、最初のアナログ映像は、途中でなぜかゲームのデジタル映像に変わる。しかし、テレビの音声は、何も知らないかのように、事件の状況を説明しつづけている。殺人事件を表象するゲームは、二人のキャラクターの格闘であり、90年代爆発的にヒットした対戦型格闘ゲームを連想せざるをえない。スーパーファミコンとゲームセンターによって、ブームとなったこれらのゲームは、当時の人々にとっては知れ渡っている存在であった。とくに1991年に発売された『ストリートファイターII』と、1994年から発売される『ザ・キング・オブ・ファイターズ』シリーズが、ブームの代表とされている。『ヤンヤン』のこの画面では、当時まだ流行っている格闘ゲームの映像と、音声によって提示される殺人事件という物語内容を、「モンタージュ」していると言えるのではないだろうか。

4. 窓ガラスの反射と都市空間

しかし、以上で取り上げたフレーム内フレームの画面をさらに超え、『ヤンヤン』には、前例の少ない異種混合な画面も存在する。諸視覚メディアの映像の集結＝共存にとどまらず、異なる映像の奇跡的な融合としか言いようのない事態である。つまり、窓ガラスをうまく利用して、室内の反射映像と外側の都市空間という異質な映像を、暴力的に一つの平面に押しつぶす映画の画面である。第3章の結論部分で指摘したように、ヤンヤンが撮った一

²⁰ 西岡文彦『謎解き印象派——見方の極意 光と色彩の秘密』河出書房新社、2016、p.40、56。

連の写真イメージに関する分析は、その後、映画自体の脱形態化しかも運動する映像と、必然的に向き合わなければならない。以下では、第3章で提起した課題を引き継ぎ、『ヤンヤン』のもっともラディカルな異種混合な画面について、分析を行う。

『ヤンヤン』の中において、窓ガラスの反射映像の代表的な例は、金燕玲の演じる母親が窓ガラスに向かって佇むショットに現れる。このショットは、少し前の母親が泣き崩れるショットと同様、ほぼ長回しのフィックスショットによって構成されている。脳卒中で意識不明となった祖母に話しかけることを通じて、母親は毎日忙しいと感じていたことが、実は同じことを繰り返しているだけだと気づく。このことを夫のNJに告白しながら、母親は泣き崩れる。この1分48秒の長回しの少し後に、『ヤンヤン』でもっとも見事な窓ガラスの画面が、登場するのである。カメラが窓ガラスを映す。外側の街の風景が見えており、左と右に高層ビルがあつて、その狭間に、車が通りすぎる台北の夜が広がる。母親が風景と二重写しのように、一人で立っている。外の風景が窓ガラスから透けて見えている、実在のものである一方で、母親のイメージは、明らかにガラスの反射映像である。6秒後に、オフィスのライトがつき、反射された室内空間が、一挙に窓ガラスの表面を占拠する。左の高層ビルが室内の反射映像に覆い隠され、画面の真ん中に位置する外側の景色と、室内の反射映像が融合してしまう。ここまで、母親はずっと窓ガラスに向かって、何かを考えこんでいる様子である。まさに心臓のところに、外側の遠景の赤いライトが点滅しており、まるで母親の不安を視覚的に表象しているかのようだ。続いて、オフィスに入ってきた同僚に「なんで帰らないの」と聞かれ、母親は振り向いて同僚に近づき、「帰る場所がないの」と嘆く。ここでは、カメラの位置と焦点の調整があり、被写界深度も増えたものの、画面に目立つ変化はほとんどない。このささやかなアクションの間に、遠景の赤いライトが点滅しつづけ、車も通り過ぎていく。同時に、左には、窓ガラスに反射される室内の奥行きがあり、二人の社員が母親の存在を気にせず話し続ける。『ヤンヤン』において、窓ガラスを活用するショットは、ほかにもたくさんあるが、この持続時間2分18秒の画面ほど精密に計算されたショットはないだろう。



©2000,1+2 Seisaku Iinkai

この脱形態された画面を検討するにあたって、少なくとも二つのアプローチが思い浮かぶ。一つは、「アンフォルム」という概念を用いることである。第3章で、ヤンヤンが撮つ

た空間写真を分析する際に、同じ概念を引き合いに出した。しかし、本章では脱形態された画面を、一つの概念に回収させるより、異なる性質の映像の多様性をそのまま維持したい。もう一つは、映像の物質性を訴えることである。印象派絵画の絵の具の厚塗りによって作られた脱形態されたイメージは、しばしばこの観点から検討される²¹。しかし、絵画には、少なくとも絵の具という物質的な材料が残されているのに対し、映画には、接触できない表面しかない。そこから絵画における物質性を直接に見出すことは難しいと思われる。

一見して形態をもたず、すべてがカオス状態に溶け込んでいるこの画面に、実は厳密な計算と大胆な賭けがある。一つの平面に押しつぶされている映像を細かく見ると、二つの奥行きが並置されていることが分かる。オフィスのライトが点灯された後の画面において、左に反射された室内空間の奥行きに、二人の社員がずっと話している。一方、真ん中に台北の夜の風景が見えており、都市の遠くへ、一本の道が伸びていく。点滅する赤いライトは、道の向こう側にある。室内の奥行きと都市の奥行き、視覚的に連続している二つの空間が、実は正反対の方向に位置している。室内空間の奥行きが、窓ガラスの内側、すなわち画面の手前のほうにあるのに対し、都市空間の奥行きは窓ガラスの外側、すなわち画面の背後にあるのである。この意味において、窓ガラスの画面は、異なる性質の映像の「モンタージュ」を構成する。また、このような厳密に計算した配置に、大胆な賭けが付きまわっている。つまり、台北という都市の風景は、果たしてコントロールできるイメージなのか。エドワード・ヤン映画の映像は、厳密に計算されたものとよく言われるが、それは真実の半分にすぎない²²。『牯嶺街少年殺人事件』『恋愛時代』『カップルズ』に見られる俳優の即興的な演技と、『台北ストーリー』『ヤンヤン』における窓ガラスの映像は、いずれも完全に計算されえないものを含まざるをえない。エドワード・ヤン映画の最大のパラドックスは、計算的に、計算できない要素を、画面に取り入れることではあるまいか。窓ガラスの画面上に、都市空間と室内空間の映像が、異質であるのは、前者が反射されたものではないと同時に、コントロール不能なものだからなのである。都市空間は、映画における物語空間と全く異質で迷宮のような「外部」を呼び寄せる。

エドワード・ヤンのすべての映画は、台北を舞台に設定している²³。台北という都市への固着は、都市表象が映画の物語内容を超越しているという論点まで生み出している。

見方を変えて、「人物」によって構成されるものを「物語」、「建築」によって構成されるものを「都市」としてみたらうえて、もし仮に映画の成分を、「人物+物語」と「建築+都市」とにきっちり分割することができたとすると、われわれがいままで見てき

²¹ 江澤健一郎の解説を参照されたい。江澤健一郎『ジョルジュ・バタイユの“不定形”の美学』水声社、2005、pp.315-318。

²² 山下敦弘「エドワード・ヤンの完璧な演出のこと」『映画芸術』459、2017-05。

²³ 阿部嘉昭がエドワード・ヤン映画のキーワードを抽出する際に、最初に来るキーワードは、まさしく「台北」である。阿部嘉昭「楊徳昌キーワード事典」『楊徳昌電影読本』。

た映画のほとんどは、前者のほうの「人物＋物語」が比率的に大きいのに対し、ヤンの映画は、後者のほうの「建築＋都市」がそうとう大きいのではないだろうか。[…]ヤンの場合、映画全体はもちろんだが、ひとつのショットに限ってみても、「人物＋物語」のいたるところに「建築＋都市」が割り込み、進入し、取り込み、立ち塞がり、浸食し、あるいは包み込むのである²⁴。

『台北ストーリー』は、すでに台北の古い民家と現代のオフィスビルをともに映し出し、主人公アリオンとアジンが歩んだ異なる人生と、見事に共振させる。このような調和できない異質な空間が、『恐怖分子』に至って、さらに複雑になっていく。第2章で紹介したジェイムソンの論文が取り上げた重要な問題の一つは、まさに『恐怖分子』の独特な都市空間である。不良少女、カメラ少年の彼女、女流作家は皆、閉鎖的な空間に制限されていることを確認したうえで、ジェイムソンは続いて、「さまざまな閉鎖的空間はそれらの範囲と多様性において、それによって、世界システムの不均衡と不平等を描き、具現化する」と述べた²⁵。すでに均質化したほかの大都市とは違い、現代のおよび伝統的な空間が入り混じる台北という都市こそ、ポストモダン社会を読み解く鍵となるに違いないと、ジェイムソンはひそかに期待している。

しかし、『ヤンヤン』における都市空間は近代化の昂進に伴い、整備されているように見える。映画の中に出てくる空間は、圓山大飯店という豪華なホテルであったり、高級マンションであったり、また高層ビルであったりする。時代遅れの汚い建物が、ほとんど見られなくなった。つまり、異質な空間の共存が薄まっており、あらゆる空間が均質化されていくのである。まるで、窓ガラスが内と外の映像を、一つの共通する平面に押しつぶすかのようだ。ここで、立ち現れるのは、どこまでも伸びていく迷路としての都市空間にほかならない。映画史を顧みると、フィルム・ノワールの都市を連想させるだろう。言うまでもなく、ジャンルから見れば、『ヤンヤン』はフィルム・ノワールからほど遠い。とはいえ、都市の夜の幻惑的な風景を存分に用いて、登場人物のさまよう舞台に設定している点において、『ヤンヤン』の都市空間は、フィルム・ノワールのそれと限りなく近いのではないだろうか。たとえば、今論じている窓ガラスのショットで、母親が面した、「帰る場所がないの」と言わせる夜の台北は、ノワールの方向喪失した都市と見事に重なる。

田中純はジョアン・コプチャクの議論を踏襲しながら、フィルム・ノワールにおける都市空間は、不在な秘密への欲望によって整流されたものではなく、むしろ無方向の欲動が散乱する享楽の空間であると述べた。

屍体の残された密室というアレゴリーによって表される一九世紀的室内が、痕跡の際

²⁴ 鈴木了二「私たちは今日もヤンの台北に出掛けていく」『エドワード・ヤン——再考／再見』、p.358。

²⁵ Jameson, op.cit., p.155.

限のない解釈へと差し向けられ、ついに最後の言葉に辿り着くことのない、欲望に支配された不完全な空間であるのに対して、フィルム・ノワールの遺棄された都市は、そんな痕跡を残すことが不可能な、享楽の場当たりの論理に従ってブリコラージュされた断片的空間からなる、矛盾して一貫性を欠いたパッチワーク状の空間である。この後者の空間では内部と外部、現象的なものと非現象的なものとの境界が消失し、私的領域と公的領域もまたランダムに錯綜している。ここには明確な限界が存在せず、従って、辿り着きえない外部が存在しないがゆえに、そこに欠けているものは何ひとつないにもかかわらず、この空間は社会的ネットワークによって統合されたひとつの全体を構成することがない。そこには無数の穴が穿たれ、登場人物たちはコミュニケーションの可能性を奪われて、自閉させられているのである²⁶。

以上で分析している窓ガラスの反射映像において、夜の都市空間は室内空間に「モンタージュ」されており、まさに「境界が消失」した不明瞭な領域を視覚的に呈示している。この刻々と変容する迷路のような都市空間が、フィックスショットで撮られたこの画面に、広がりのある「外部」を付け加えたのである。「外部」とはすなわち、異質でコントロール不能なイメージの謂いである。エドワード・ヤンはインタビューで、「台湾で映画を撮るということは、つねに予測不可能な事態に対してフレキシブルに対応してゆくということだ」と語ったことがある²⁷。なぜなら、スタジオでセットを作って、計画的に撮影を行うことは、当時の台湾ではめったにないからである²⁸。実景を使う以上、そのコントロール不能な側面をあらかじめ受け入れざるをえない。台北の都市空間は、まさに一つの「外部」として、エドワード・ヤン映画の中につねに痕跡を残している。

都市空間はエドワード・ヤン映画のキーワードの一つに間違いないが、しかしながら、それのみを切り離して、論じることは得策ではない。この異種混合な画面において、より重要なのは、この都市空間が、室内空間に位置する身体と接続されていることである。つまり、「モンタージュ」を構成する異なる性質の要素は、集結＝共存にとどまらず、さらに奇跡的に融合しはじめている。このことを見極めなければならない。

すでに述べたように、母親が窓ガラスに向かって佇む間に、都市空間の奥行きで点滅する

²⁶ 田中「逆説都市——室内の幻像からノワールの宇宙へ」『都市表象分析 I』INAX 出版、2000、pp.204-205。

²⁷ エドワード・ヤン／四方田犬彦「JAMMING WITH EDWARD」『エドワード・ヤン——再考／再見』、p.328。

²⁸ 「台湾映画の場合、やはり資金的な制約がありますのでセットを組むという機会はあまり多くありません。ほとんどの場合、実景を多用するわけですが、そうしますとそれぞれのロケ地のいろいろな条件がありますので、場合によっては何度も同じ場所に撮りに行くということもあります」。エドワード・ヤン／蓮実重彦「もっとも普遍的な都市映画——『エドワード・ヤンの恋愛時代』をめぐって」『ユリイカ』27(8)、1995-07、p.50。

赤いライトが心臓の位置と重なる。赤いライトの点滅は、心臓の脈動を視覚的に表象する。このように、身体のもっとも内部にあるものは、身体から遠く離れた都市の風景と接続され、一つの特異な身体を生成するのである。同じ身体が、『ヤンヤン』のもう一つのショットからも窺える。ティンティンと「デブ」が恋人関係を確定し、コンサートに行くシークエンスのすぐ後のショットである。チェロの演奏から目を離さない「デブ」を見て、ティンティンの不安が高まる。なぜなら、チェロは「デブ」の元彼女のリーリーが使う楽器だからである。カメラはロングのフィックスショットで、高架の下にいる二人を捉える。エドワード・ヤンらしいこの暗い画面では、一番目立つのは赤信号であり、人物は闇に包まれて、顔どころか輪郭さえはっきり判別できない。ティンティンは「デブ」に聞く。「彼女をどうするの」。そして「デブ」は、「彼女のことはもう考えない。僕の心の中、あなたしかいない」と告白する。まさにこの時、赤信号が一気に青信号に変わる。ティンティンが「デブ」の告白を受け入れたことは、信号の転換によって示される。まるで、信号のライトが、ティンティンの身体の一部であるかのようだ。続いて、「デブ」がティンティンに近づいてキスしようとする時、信号が黄色になり、キスを交わす瞬間に赤となった。赤はティンティンの緊張のほかに、二人の破局も暗示している。このショットにおいて、信号は心臓の視覚的な代理ではないが、人物の心境と見事に一致しており、身体と接続されていると言っても過言ではないだろう。



©2000,1+2 Seisaku linkai

今までの分析から明らかになるように、『ヤンヤン』の異種混合な画面における「モンタージュ」は、静止状態よりも、持続時間の中に形成されている。それは、運動する映像という映画の性格がもたらした、必然的な結果でもある。しかし、ディディ＝ユベルマンの「モンタージュ」は、基本的に持続時間をもたない要素、たとえば絵画イメージ、写真イメージ、証言などを構成要素にしている。いわば静止状態の「モンタージュ」である。したがって、ここで「モンタージュ」の諸要素の持続時間、すなわち「モンタージュ」における時間性について、さらに検討する必要がある。室内空間と都市空間の融合、あるいは身体と都市のライトとの接続は、「モンタージュ」が持つ時間の次元を浮上させる。また、「モンタージュ」の時間は、異なる要素を接続するだけの意味するのではない。それは同時に、切断をもたらすのである。ティンティンと「デブ」がキスする当のショットで、信号が赤となり、画面の右から二台の車が、左折しようとする。通行する車が見受けられないにも関わらず、二台の

車はなぜか高架の下で止まってしまう。カメラは正面から、車のヘッドライトをおさめる。エドワード・ヤンらしい暗い画面が、まぶしい光によって貫通され、一種の撮影ミスとして映らなくもない。というのは、信号と身体の見事な映像上の調和は、車のヘッドライトに掘り崩されるからである。車が止まる理由は、おそらく画面のこちら側が映画撮影のゾーンで、一時的に通行不可だからである。すでに触れたように、台湾の映画撮影は、街の実景を使わざるをえない。予測不可能な要素がしばしば画面に入り込む。二台の車はしたがって、台北という都市の無方向の欲動となる。このショットは、よく計算された映画の画面が、変化しつつける都市空間に侵入され、「外部」に開かれる瞬間を、ぎりぎりのところまで記録している。『ヤンヤン』は映画画面の解体を、あえて削除しなかった。まさにここで、身体と都市の接続は、暴力的に切断される。

5. 一つ「希望の火花」を

3節と4節で分析した、個々の異種混合な画面が作り上げた「モンタージュ」は、必ずしも一貫性のあるものとは限らない。しかし、それぞれの「モンタージュ」は、いずれも均質的な画面を切り開き、「散漫」の創造的な可能性を見せてくれているのではないだろうか。多様な視覚メディアと、異質でコントロール不能な「外部」のイメージは、必然的に画面の「散漫」をもたらす。同時に、異質な映像——映画と異なる性質の絵画イメージおよび都市空間など——は多様性を保ちながら組織され、映画画面の中に、イメージのアナクロニズム的な時間性を刻み込む。画面はたしかに「散漫」であるが、無秩序ではなく、むしろ特異な関係を通して、いまだに存在しないイメージを創造しているように見える。これほど魅力的な画面は、エドワード・ヤン映画に限らず、映画史においても記憶されるべきであろう。すでに第3章で検討したように、『ヤンヤン』の物語内容における反復する構造のただ中、ヤンヤンが撮った写真イメージは、独自の論理を形作って物語内容を攪乱する。しかしそれだけでは済まない。異種混合な画面がさらに一歩進んでおり、「モンタージュ」を用いて、映像の創造的なヴァージョンを提示している。

また、「モンタージュ」を構成するイメージの多くが、周縁的な断片であることも重要だ。それらのイメージは、映画の物語内容から逸脱して過剰となっているため、たしかに登場人物の周りに存在するものの、明確に方向づけられない。物語内容の展開に、ほぼ無関心で自立して展開されると言っても、おそらく過言ではない。役に立たないものとされる音楽、価値のないものと言われるヤンヤンの空間写真、金にならないものと思われて放置される絵画。『ヤンヤン』には、無駄とされるものがあまりにも多い。異種混合な画面の「モンタージュ」はいわば、このような役に立たないものを、せわしく寄せ集めているのである。

『ヤンヤン』の中で、周縁的なイメージを「モンタージュ」する異種混合な画面を、どのように位置づければよいだろうか。明らかに『ヤンヤン』の物語内容における反復する構造の中にはない。たしかにNJと母親は結末で、結局何も変わらないと嘆いた。しかし、映

画の中で、つねに反対の声が聞こえていることを、忘れるわけにはいかない。イッセー尾形が演じる大田は NJ に向かって、「人生の毎日が初めてです。毎朝が新しい」と宣言し（それを言うとき、大田は出された料理を見て「これはお魚？」と呟く。彼はその場で、新しい食材を発見する）、また、ヤンヤンは自分の撮った後姿の写真について、「人に彼らの見えないものを見せたい」と自ら説明する。この「新しい」あるいは「見えない」ものは、映画においていっさい存在しないと、はたして断言できるだろうか。実際、ヤンヤンが知らない人々の後姿を撮ったのと同じように、『ヤンヤン』のカメラはすでに、映画の主人公全員の後姿を撮って見せたのである——NJ が東京のホテルで仕事仲間に裏切られるとき、母親が泣き崩れるとき、ティンティンが「デブ」に「君は何もわかってない」と怒鳴りつけられたとき、ヤンヤンが学校で先生と女子生徒にからかわれるとき、である。そして、本章が論じてきた異種混合な画面も、このような「新しい」イメージをとして、物語内容における反復する構造を切り開き、ささいな「希望」を示したのではないだろうか。

ディディ＝ユベルマンは『イメージ、それでもなお』において、「モンタージュ」概念を拡張させたと思われる。「モンタージュ」は、もはやイメージにおける複数の時間性の直接的な呈示にとどまらず、不可視なものを開示する使命も担っている。ディディ＝ユベルマンにとっては、たとえ一瞬であっても、アウシュヴィッツの歴史そのものを、イメージによって復元する義務が課せられている²⁹。本章が分析してきた異種混合な画面の「モンタージュ」も、自らの使命を担っているのである。それは、登場人物が見えていない「希望」を、イメージによって、観客に与えることにほかならない。田中純によると、「希望」とは、つねに観客に託されるものである。

それはわれわれ自身のための希望ではなく、「希望なき人びと」のための希望である。いや、これがあまりに過去に囚われ、死者たちに引き寄せられた言い方に響くならば、「希望なき人びと」の存在によって、われわれに授けられた希望である、と言ってもよい。言葉をいまだ持ち合わせている生者は、もはや語りえぬものとなった死者たちの文言を書き留め、過去のイメージを「希望の火花」として掻き立てなければならない³⁰。

このような応答責任を正面から受け、敗北した死者が残された遺物を再構成＝「モンタージュ」して、未決定状態にすることによって、「希望の火花」が暗闇から飛び立つ³¹。死者を生き返らせることはもちろんできない。とはいえ、生者は、彼らが残した数々の断片から、その独自の過去＝歴史を経験できる。そしてなによりも、この過去＝歴史の経験によって、

²⁹ ただし、ディディ＝ユベルマンの用語は復元ではなく、「呈示」である。ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006、pp.155-194。

³⁰ 田中『過去に触れる』、p.33。

³¹ 田中、前掲書、pp.367-376。

生者が同じ局面に立たれた際に、別の選択ができるかもしれない。生者に託された「希望」とは、この開かれた選択なのではないだろうか。この議論を『ヤンヤン』に即して考えれば、異種混合な画面が創造しようとしているのは、まさに「希望」にほかならない。登場人物のほとんどは、出口を見つけられなかった敗北者である。他方、この映画を見る観客は、生者の立場にいる。映画のカメラは、観客の応答責任を取り、敗北者の周りに散りばめられた周縁的な断片——写真、絵画、ゲーム、都市空間など——を寄せ集めて、特異な関係を創造する。明確な意味を持たない周縁的なイメージによる「モンタージュ」が、ここで立ち現れる。そして、観客がこのような異種混合な画面に反応するよう、『ヤンヤン』という作品はひそかに待ち受けているに違いない。観客に託された「希望」とは、繰り返しという物語内容のただ中に、差異を発見しようとする能力のことではないだろうか。この「希望」が選択され、実現される際、『ヤンヤン』も出口のない悲劇ではなく、一つの開かれた映画作品に見えてくるはずである。本章が「モンタージュ」概念を導入し、『ヤンヤン』の異種混合な画面を分析する目的は、今や明らかになるだろう。それは、この閉鎖的に見える作品の中から、一つ「希望の火花」を、救い出すためなのである。

結び② 画面内運動と「散漫」

——知覚における創造の契機——

以上の三章で、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、作品のテキスト分析を試みた。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。この「散漫」こそ、各作品の映像表現をより厳密に分析することによって、浮上してくる映像の独自の論理である（第二の狙い）。第一部の「注意」の映像に対し、第二部は、さまざまな「散漫」の映像の集結だと言えよう。繰り返しになるが、「注意」の映像は、対象の限定と物語内容の生産を意味する。しかし一方、クレリーは「散漫」について、ベンヤミンを援用しながらも、明確に定義していないように思われる。「散漫」は、「注意」が解体された後と「注意」がふたたび形成される間の、中間的な状態でしかないように思われる。ここでは、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さなければならないだろう。

ベンヤミンは映画を論じた際に、「散漫」という言葉を用いた。そこで、「散漫」とは、芸術作品の「アウラ」が喪失した時代において、映画を見る観客の鑑賞形態だった¹。換言すれば、映画の観客が持っている独特な知覚である。これはベルクソンが定義した「物質」の「総体」を連想させはしないか。つまり、絶えず作用と反作用を行う、日常的な「知覚」によって選択される前のイメージ全体である²。取捨選択せず、あらゆるイメージをそのまま受容するこの知覚は、たしかに「散漫」に近接している。ベンヤミンとベルクソンは、主体によるイメージの受容モードを念頭に置いているが、イメージ自体がいかにか「散漫」になるのか、言い換えれば、「散漫」という映像の形態に、直接に言及したわけではないように思われる。本研究が、映像の独自の論理を「散漫」と形容する以上、この「散漫」という映像の形態を定義しなければならないだろう。

個々の異質なイメージの独自性を強調するためには、一つの問題点を参照したい。それが、ドゥルーズが『シネマ 2』の冒頭で語りだした、「光学的—音声的イメージ」である。古典的な物語映画において、イメージは「感覚—運動系」あるいは「感覚運動的図式」に従属されている。つまり、事物を知覚し、どうするかを考え、最後に反応するという日常的な連関である。それに対し、「光学的—音声的イメージ」は、その図式から逸脱したイメージの謂いである³。以上のことに関するドゥルーズの展開は、非常に明確だからこそ、より一層精読しなければならない。ここで、二つの問題点を提起したい。第一に、ドゥルーズはたとえ

1 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション 1——近代の意味』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、1995。

2 アンリ・ベルクソン『物質と記憶』合田正人／松本力訳、筑摩書房、2007。なお、「総体」という用語はドゥルーズの『シネマ』において、「全体」と訳されている。

3 ドゥルーズ『シネマ 2*時間イメージ』、pp.1-7。

「物質的現実」といったような言葉を用いたとしても、バルトのように、イメージの物質性を強調しているわけではない⁴。第二点はもっと重要であり、つまり、「感覚運動的図式」から逃れる「光学的-音声的イメージ」は、同時に映画の物語内容から逸脱しているということだ。小津安二郎を論じす際に、この問題がはっきり浮上してくる。小津のセリフが基本的に「一ショットに一つのせりふ」だと指摘したうえで、ドゥルーズは以下のように語る。

ところが小津はこの手法の意味を変えてしまうのであって、それは今や筋立ての不在を証言する。行動イメージは、人物という存在の純粋に視覚的なイメージと、人物が言うことの音声的イメージに場所を譲り、まったく凡庸な自然と会話がシナリオの本質的部分を構成する⁵。

また、『麦秋』でのある空ショットについて、「ネオ・リアリズムの（物語に対して）相対的な」度合いに対し、小津映画における「光学的-音声的イメージ」は完全な「自律性を獲得する」とも述べている⁶。要約すると、小津映画においてイメージおよび音声は「筋立て」と「物語」から逸脱している、ということになりはしないだろうか。したがって、小津映画を代表とする「光学的-音声的イメージ」は、映画の物語から逸脱するイメージと考える間違いではない。しかしながら、第4章で説明した、一般的に言われている映画における物語の概念からすれば、果たして物語とまったく無関係なイメージはありうるのか、という争点はたしかに残っている。本研究はこの問題に立ち入ることをせず、「光学的-音声的イメージ」というドゥルーズの概念を、すこし修正した上で、援用したい。度合いの軸を取り入れれば、この概念はすぐに生氣を見せるのである。それはまさに序論から繰り返して述べてきた、物語内容に付随しながら逸脱する、映像の独自の論理のことである。つまり、たとえ物語内容から完全に独立するイメージは存在しなくても、それに付随する程度がそれぞれ違っており、もっとも離れているイメージは、「光学的-音声的イメージ」と呼んでも差し支えないだろう。第一部で分析した『恐怖分子』と『欲望』において、イメージがまだ物語内容に、緊密にしがみついているのであれば、主に第二部で論じた『牯嶺街少年殺人事件』と『ヤンヤン 夏の思い出』において、イメージはだんだん物語内容の支配から遠く離れ、より純粋な「光学的-音声的イメージ」へと生成していくのではないだろうか。とりわけ第6章で論じた『ヤンヤン 夏の思い出』のイメージは、すでに「結晶的」な体制に入っている。「感覚運動的図式」から逃れるイメージと同じく、これらのイメージは、映画の画面では、独自の次元を形成してしまい、それとともに異質なイメージとなるのである。均質な画面に穴をあけ、それぞれ独自の世界を作り上げる「光学的-音声的イメージ」は、この意味において、「散漫」にふさわしい概念だと思われる。

4 ドゥルーズ、前掲書、p.5。

5 ドゥルーズ、前掲書、p.18。傍点原文のまま。

6 ドゥルーズ、前掲書、p.21。

結局のところ、「散漫」というキーワードに関して、厳密に定義できないのではないかという批判は予想される。しかし、まとまらない状態を志向するこの概念に、固定的な境界を引くことは、そもそも矛盾する行為ではないだろうか。目下、異質的なものによって攪乱された映画の画面という「散漫」の広い意味に、満足すべきではあるまいか。第二部で分析してきた映画の単一画面は、いずれもこの「散漫」と深く関わっている。

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、一つの異質なもののによって穿たれる。

『エドワード・ヤンの恋愛時代』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 夏の思い出』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 夏の思い出』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、均質的な画面を攪乱しながら、新たな解釈の可能性を切り開いていくのである。

第7章 エドワード・ヤン映画における長回し

——『追風』と中国絵巻物——

1. 幻の作品

『ヤンヤン 夏の思い出』以降、エドワード・ヤンは新作を発表していない。とはいえ、何も構想されていなかったわけでは全くない。エドワード・ヤンが次に挑んだ領域は、アニメーションであった。もっとも尊敬している人の一人に手塚治虫を挙げ、さらにアニメーションの技術を学ぶべく、『風の谷のナウシカ』や『もののけ姫』などを製作した宮崎駿のスタジオジブリや、今敏の作品群などを製作したマッドハウスを訪ねたのである。2000年から亡くなるまでの約7年間、エドワード・ヤンは短編アニメーションを通じて、アニメーションの製作を模索し、長編アニメーションの準備をしていた。このすべてが監督の病死によって中断された。しかし、二つのアニメーション、すなわち『追風』と『小朋友』の一部の素材が残されている。本章で俎上に載せたいのは、完成からほど遠いが、パイロット版の映像と絵が、それなりに残っている『追風』という作品である。

作品自体が未完成であるだけでなく、多くの資料が公開されていないため、梗概などの基本情報に関して、定説は存在しない。ここで、最低限の情報を提供しよう。『追風』は北宋を時代背景に設定しており、カンフーの達人でありながら、自覚していない一人の若者をめぐって、物語内容を展開する構想だったようだ。自分の中の潜在的な力を発見するというモチーフは、第二部で論じた画面内運動とも通じ合うかもしれないが、監督が亡くなった今となつては、もう確かめようがない。ちなみに、『追風』の主人公は、スーパースターのジャッキー・チェンをモデルにしている。

本研究は厳密な意味での作家研究ではないため、エドワード・ヤン作品の一つとして、『追風』のあらゆる側面を論じることを控える。未完成な作品を相手にし、それはまた不可能だろう。これまで取り上げたほかの作品と同じく、本章も画面における運動という限られた視点から、『追風』を分析していきたい。したがって、資料を収集して、未完成の作品を再構成する作業よりも、残された素材から、その映像的な特徴を明らかにすることのほうが重要である。のちに詳しく分析するが、『追風』が、ほかのアニメーション作品と一線を画し、求めたのは、アニメーションによる長回しの表現可能性である。本研究は、第一部でカメラの無機的運動に、第二部で画面内運動に、それぞれ絞って作品分析を行ってきた。この章は、運動の二つの系譜の合成として、または「注意」と「散漫」のせめぎ合いの場として、『追風』における長回しを位置付ける。というのは、長回しの特徴は、まさに一つのショットに限定されながら、画面の運動の可能性を総動員することである。エドワード・ヤンはおそらく意識的に、それまでの画面における運動の二つの系譜を総合し、『追風』の長回しを用いて新たな方向を探求しているのである。

2. 絵巻物『清明上河図』と長回し

『追風』が、国宝の絵巻物『清明上河図』を大いに参考していることは、複数のインタビューによって、すでに明らかになっている。その中で特に有力なのは、2001年からエドワード・ヤンのアニメーション制作の美術を担当した、陳駿霖による証言である。「ある時期『追風』のために、われわれは『清明上河図』で描かれた北宋の都の開封をずっと研究していた」、「あの時期、われわれは毎日『清明上河図』をスキャンしていた。どうやってアニメで中国絵画の味を出すかについて、それを使って試みた」ということである¹。また、プロデューサーの余為彦は、「この作品（『追風』 引用者注）のもっとも重要な企みは、『清明上河図』を動くようにすることだ」と語っている²。補足しておく、この『清明上河図』は、北宋の張択端の作品とされ、国宝の一つとして、北京故宮博物館に収蔵されている。絵の縦幅は25.2cm、横幅は528.7cmまであり、清明節という日の、北宋の都開封の郊外をおもに描いている。『追風』の残されている9分間のパイロット版の映像と絵の素材から、『清明上河図』と重なる細部を見て取れる³。長回しという映像表現の分析に先立って、まずはこれらの事象を二点ほど、簡単に確認しよう。



@miluku Technology & Entertainment INC.



張択端『清明上河図』、細部
12世紀、北京故宮博物院

『追風』の長回しは、橋と周辺の建物を中心に始まる。これらの描かれたものは、『清明上河図』の画面の中心を占めている、「虹橋」と呼ばれている木造の橋を、連想させたりはしないだろうか。「虹橋」という呼び方は、船が通過できるように、支柱を設けず、虹のように建てられていることに由来する。『追風』の中の橋は、木造ではなく、石で出来ているように見えるが、橋の下に虹のような独特な空間は、やはり「虹橋」と共通していると思われる。

¹ 王、前掲書、pp.287-288。

² 王、前掲書、p.110。

³ 余為彦と陳駿霖の証言によると、ネット上の9分のパイロット版はエドワード・ヤン本人が作ったものである。王、前掲書、pp.109-110、290。



@miluku Technology & Entertainment INC.



張杻端『清明上河図』、細部

12世紀、北京故宮博物院

もう一点の関連性は映像の細部に関わる。四角亭という場所に集まる悪党たちは野良犬を殺そうとし、犬に逃げられてしまう画面がある。実は『清明上河図』の城門の手前に、犬が一匹も登場しているのである⁴。このような半分隠され、ほとんど弁別不可能な犬は、『追風』の中で素早く動き出している。そのほかに、二つの作品ともに出てくる事象として、建物から動物の牛まで、枚挙するときりがない。少なくとも、『追風』が『清明上河図』の細部を再現しようとしている努力は、以上の指摘だけからも窺えるのではないだろうか。

絵巻物と映画の関係は、すでに論じられてきた。すぐ思いつくアプローチは、映画技法の長回しを、絵巻物の長大な紙面と結びつけることである。鑑賞の形態から見れば、両者は確かに類似している。絵巻物の縦は、普通 30cm 前後で大きくはないが、横の幅はかなり長い。一目で描かれたものすべてを見渡すことはできないため、左手で軸を少しずつ伸ばしながら、右手で巻き戻して鑑賞することが求められる。絵画全体を開いて展示する場合においても、事情は同じだ。やはり一番右から、左へ移動しながら、鑑賞しなければならない。長いパンすなわちカメラの運動を伴う長回し、という映画の技法にきわめて近いだろう。エドワード・ヤンが『清明上河図』を参照することによって、長回しの表現可能性を借用しようとしていることが、実に想像しやすい。言い換えれば、『清明上河図』からの引用は、長大な長回しを作品に導入する、一つの根拠を与えているのである。とはいえ、絵巻物と映画技法の関係およびそれに関するさまざまな言説は、必ずしも同じことを志向しているわけではない。

木下千花の研究によると、1930年代から戦後の50年代にかけて、日本における絵巻物と映画をめぐる言説は、長回しではなく、もっぱらモンタージュを中心に展開された⁵。これらの言説はきわめて貴重である⁶。論者によって、モンタージュの意味は微妙に異なるが、

⁴ 清木場東は、「また城門の前、城門というか、鼓楼だという人もいますが、そこにしゃがみこんでいる人物がいます。膝を立てて。中国の人はこれを乞食だとしています。拡大鏡で見ると、その人物の前に犬が横になっていて、手で犬の頭を撫でています[...]」と語っている。伊原弘編『清明上河図』をよむ』 勉誠出版、2003、p.76。

⁵ 木下、前掲書、pp.531-543。

⁶ 王裸鎖は当時の言説を参照せず、現在という回顧的な視点から、1930年代以降の中国映

その一つは「視点の転換」である。つまり、絵巻物は長い画面の中で、「ロングショットからクローズアップへ」というようなスケールや視点が異なるイメージを接続することで、観客に作用し、様々な感興を生み出しているということだ⁷。中国絵画の特徴の一つには、「散点透視」と呼ばれるものがある。すなわち同じ画面が、厳密な遠近法によって組織されることなく、複数の視点が存在するという概念である⁸。日本の絵巻物も同じ画面構成だと言えよう。木下は絵巻物から見出したモンタージュ概念を駆使し、溝口健二の映画『雨月物語』と『山椒大夫』のいくつかのシークエンスを、適切に分析した⁹。絵巻物と映画の間に、一つの回路がこのように成立したのである。

映画史を振り返った後、エドワード・ヤンと同時代の侯孝賢の長回しも簡単に言及しておこう。侯孝賢は、エドワード・ヤン以上に長回しを好んで用いるが、それらの長回しは、カメラの運動をほとんど取り入れない。つまり、フィックスショットで撮った長回しである。この理由で、絵巻物との類似があまり指摘されないが、侯孝賢の映画において、明らかに絵巻物を連想させる長回しも存在する。『恐怖分子』とほぼ同じ時期に制作された『恋恋風塵』（1987年）の終盤のワンショットである。主人公の阿遠が軍隊に入り、その間に幼馴染の阿雲はほかの人と結婚してしまう。このニュースを知った阿遠は、ベッドの上で号泣する。問題の長回しは、この後に挿入される。日の出なのか日没なのか判別できない時間の無人の風景を、カメラがおさめる。画面の下の三分の一が森であり、上部分の空で、太陽が雲の後ろに隠れている。約5秒後に、カメラが緩やかに右へパンしはじめる。赤がかった黄色に染められた雲と森が、延々と続く。この長回しの持続時間は1分30秒もあり、まさに山水を描いた絵巻物の紐を、解いていくかのようなのだ。これは『追風』の直接引用ではなく、一種の間接引用と言うべきかもしれない。中国の研究者は、侯孝賢の長回しに注目するが、しかし、中国絵巻物との関連ではなく、中国文化の影響を語ってしまう。それらの言説を枚挙するときりがないために、代表的な人物に倪震と孫慰川だけを挙げておく¹⁰。映画の具体的な技法から、中国文化の精神を発見できるかどうかという問題はさておき、たとえ『清明上河図』を参考して、長大な長回しを導入したとしても、エドワード・ヤンは中国文化を手放しでほめてはいない事実を、ふたたび強調しなければならない。つまり、『追風』が行ったのは内

画に見られるカメラの横移動と横へのパンが、中国伝統絵画、とくに絵巻物の影響を受けていると指摘する。王棵鎖「中国早期電影中的横向移動長鏡頭」『当代電影』、2015-07。

⁷ 木下、前掲書、pp.537。

⁸ 「中国の山水画は、一枚の画面の中に複数の視点をもったり、視点を動かしたりする。前景を少し俯瞰的に見て、あとは少しずつ視線を画面奥に前進させて、かつ視点を少し下に降ろして見上げるような視線を取らせるのが一つのパターンである。口絵17の文徵明の「雨余春樹図」と比べてみていただきたい。つまり、通常の山水画は、もし実際の景色の写真を撮ったとしても、そのような光景は決して写真にはあらわれない、そのような絵画である」。宇佐美文理『中国絵画入門』岩波新書、2014、p.124。

⁹ 木下、前掲書、pp.543-556。

¹⁰ 倪震「侯孝賢映画的亞洲意義」『当代電影』、2006-09、p.57。孫慰川『当代台湾電影』中国廣播電視出版社、2008、pp.213-214。

容ではなく、形式の借用にすぎない。エドワード・ヤンはいろいろなところで、伝統的な儒教が創造の可能性を認めない点を批判している¹¹。『追風』における長回しの意義は、絵巻物に代表される伝統文化への回帰だと考えることは、可能であり、実際にそのような主張はすでに見られる¹²。しかし、本章はその立場を全否定するまでにいかないが、つねに慎重な姿勢で距離を保つ。であれば、『追風』の長大な長回しは一体なにを志向し、なにを創造しようとしていると言うのだろうか。

3. 長回しとサスペンス

『追風』の独特の長回しを読み解くため、サスペンスというキーワードを導入したい。つまり、サスペンスの観点から、残された9分間のパイロット版の映像を分析することである。当映像は、三つのショットによって構成され、三つ目のショットは問題の長回しである。最初のショットは、ミディアムサイズで、演奏を聴く観客を映す。一人の少年が、人込みから前に抜け出て微笑む。次のショットはロングサイズで、この少年の視点から撮られている。舞台の上では、一人の少女が琵琶を弾いている。その舞台の周りを囲むように、客が大勢集まり、茶を飲みながら演奏を聴いている。そして、30秒にフェードアウトとフェードインが使われ、三つ目のショットに入る。この長回しが、8分30秒も続くわけである。画面はまず「虹橋」と建物を映し出している。カメラが緩やかに右にパンすると、先の少年と琵琶を演奏する少女が画面の奥からやってくる。それから、カメラはしばらく二人を追いながら、右へパンする。少年と少女が画面の奥へ行くと、カメラは一本の大きな木の前に止まる。突然にフレームの右から、二人の謎めいた男が入り、布で顔を隠して、建物の上で少年と少女を監視する。ここで、少年と少女が襲われるのではないかという観客の緊張感が高まる。カメラはふたたび少年と少女のほうに戻り、主に右へのパンで、二人を追っていく。ここの会話はきわめて重要である。少女は聞く。「あなたケンカできるじゃないの。最近、あなたが技を見せびらかさないタイプみたいだと聞いたわ」。少年は否定するが、最後の展開の伏線を、すでに作っている。それから、カメラは謎の男の動きを中心に、移動していく。建物の上にいる謎の男と、下の道で歩いている少年と少女が、ここでやっと一つの画面に収まる。襲う気配を見せているものの、行動がなされていないため、緊張感がさらにみなぎる。少年が心配そうに、この先が四角亭で危ない場所らしいと言うが、少女はそれでも行こうとする。謎の男の一人が動き出し、大きな木の枝から下の様子を観察する。カメラはその視線にそって、ズームインし、四角亭の前に集まる悪党たちを観客に見せる。何人かの悪党が野良犬を殺そうとするが、犬に逃げられてしまう。ちょうどこの時に、少年と少女が近づいてくる。

¹¹ エドワード・ヤン「この映画のテーマは「我々」である。——エドワード・ヤン、『恋愛時代』を語る」『楊徳昌電影読本』。エドワード・ヤン「手塚先生の漫画から〈創作〉を語る——生命の基本表現の尊重について」『シネティック』1。

¹² 楊榮榮「菊石遺痕：管窺楊徳昌《追風》的动画美学」『虹膜』45号、2015。

悪党たちが二人を拘束し、小柄な悪党が少女に手を出す瞬間に、少年がいきなり高く舞い上がって、何人かを倒す。さきほど少女の言った通り、少年はカンフーの達人だった。これは第一のサスペンスである。つまり、弱々しい少年に見えながらも、実はカンフーを修行している者である。しかし、この長回しはまだ終わらない。悪党たちがどんどん集まってきて、少年と少女を攻撃する。まさにこの瞬間に、フレームの上から、謎の男が一人飛び降りて、あっという間に十人の悪党を倒してしまう。そして、もう一人の男も木から降りて、残った悪党を片付ける。戦いの後、謎の男が少年に抱拳礼をし、すぐフレームの外へと消える。8分30秒も続いた長回しも、ここで終わる。謎の男がずっと敵に見えながらも、最後に少年を陰で守る仲間に反転する。これは第二のサスペンスである。

この長回しには、ほかにもサスペンスの要素がある。持続時間は長いが、観客の緊張感をテンポよく喚起した、見事なショットだと言わなければならない。ここで、指摘した二つのサスペンスに絞って分析を行う。それに先立って、サスペンスという言葉をより厳密に定義する必要がある。とりあえず三浦哲哉の論述を参照しておこう。

「サスペンス映画」。このある意味で身も蓋もないジャンルの名は、まさにその再帰性と自己完結性において、自らの形式性を表している。観客に及ぼされる「効果」にその目的を置くということ。サスペンスというジャンルの第一の特徴は、「効果」から出発するという、いわば「効果至上主義」にこそある¹³。

つまり、サスペンスとは、観客に及ぼされる効果のことである。三浦はのちにクレーリーの「知覚の宙吊り」を援用しながら、サスペンスの効果は、知覚対象への暫定的な集中力とその弛緩だと説明もする¹⁴。具体的に、オーソン・ウェルズの映画において、サスペンスは複数のフレーム——異なるメディア、現実と虚構など——を越境することで、観客の認識をたぶらかすのである¹⁵。サスペンスは、そもそも宙吊り状態を指す言葉であり、観客のことを視野に入れなくては、なかなか説明できない。第6章で指摘したように、『ヤンヤン 夏の思い出』の異種混合な画面は、観客の積極的な参入を待ち受ける。観客はすでに重要な存在になっている。『追風』の長回しもその延長線上にあり、一歩進んで、観客をテキストの内部に織り込んでいるように思われる。

『追風』の長回しにおける二つのサスペンスは、まさに観客との絶え間ない対話を通じて展開されている。この少年の形象は、エドワード・ヤン映画が一貫して描いたものの系譜に入る。つまり、身長が周りの人とくに女の子より低く（『指望』の男の子、『牯嶺街少年殺人事件』のシャオモー、『ヤンヤン 夏の思い出』のヤンヤンなど）、全く目立たないが、不思議な力の持ち主である。視覚的に弱々しい少年として表象されていることは、明らかである

¹³ 三浦哲哉『サスペンス映画史』みすず書房、2012、p.134。

¹⁴ 三浦、前掲書、pp.159-160。

¹⁵ 三浦、前掲書、pp.139-151。

一方で、彼と少女の対話は観客の疑惑を招く。カメラが謎の男を見せた後に、ふたたび少年と少女に戻ってから、二人は少年がカンフーができるかどうかを話題にしている。イメージによって提示された弱々しい少年の形象は、この会話によって掘り崩されつつある。エドワード・ヤン映画におけるイメージと言葉のずれに関しては、すでに何度も言及しており、もはや繰り返す必要がないだろう。この画面で、ずれが観客の期待を掻き立てる。つまり、この少年は、はたしてカンフーができるのか、もしできるならいつ見せるのか、というような期待である。長回しの最後で、少年が舞い上がってカンフーを披露するが、それまで少年はあたかも一つの時限爆弾であるかのようだ¹⁶。

したがって、以上で分析した第一のサスペンスは、ウェルズの『黒い罌』(1958年)冒頭の長回しと比較できる。そこで、少年は車に仕込まれた爆弾となる。実際、三浦もこの長回しを言及した。ありえないカメラ撮影を現に見せ、観客の主観に驚異を与えるという意味において、『黒い罌』の長回しがサスペンスを構成する、という論点である。三浦はこのような、不可能な映像を可能にしたサスペンスのことを、「偽の真への転倒」と呼んでいる¹⁷。しかし、本章は長回し自体の成立ではなく、その画面に映されるものを中心に、サスペンスの効果を考えたい。このような意味において、少年と爆弾の類似が見えてくるはずだ。『黒い罌』の長回しは、時限爆弾のクローズアップから始まり、爆発時間が設定されていることも分かる。それから、カメラは爆弾の仕込まれた車を追っていく。途中から画面の中心は、車ではなくなり、主人公のヴァルガス(チャールトン・ヘストン)と新婚の妻スーザン(ジャネット・リー)に移るが、車は基本的に画面の中に入っている。観客の視線は、主人公たちより、いつ爆発するか分からない車のほうに向けるだろう。恐れながら、観客はその爆発の瞬間を期待しているのである。突然ショットが切り替わり、爆発がやがて到来する。『追風』の長回しもまったく同じ構造原理を持っている。カンフーができると暗示されながら、少年がそのことを示してくれないため、観客の期待はいつまでも引き延ばされてしまう。長回しの最後で、少年はカンフーを見せることによって、いわば「爆発」するのである。

一方、謎の男が第二のサスペンスを構成する。二人の男は建物や木の上で、少年と少女を追跡して監視しているため、観客の誰もが、彼らが少年と少女を襲う敵だと思っているだろう。しかし、実際はまったく違った。悪党たちが現れたとき、謎の男が木から降りて悪党を次々と倒していく。観客の予想をひっくり返し、敵と味方を反転させるこの演出は、まさに三浦が定義したサスペンスにはかならない。この第二のサスペンスの効果と比較できるのは、『雨月物語』(1953年)の終盤の長回しではないかと思われる。すでに述べたように、木下は絵巻物におけるモンタージュという観点から、この映画のいくつかのシーケンスを分析したが、この有名な長回しについては、まったく触れていない。この長回しは映画の

¹⁶ 雑賀広海は少年のこのような身体表象を、「身体の非連続性」または「分裂」と呼んでいる。雑賀広海「エドワード・ヤンとジャッキー・チェン——『追風』から見る不完全な世界」『エドワード・ヤン——再考／再見』、p.384。

¹⁷ 三浦、前掲書、pp.150-151。

終盤、源十郎（森雅之）が朽木屋敷から村に戻ってくる時のショットである。カメラは玄関に向かって、フルショットで部屋の中から撮っている。源十郎が部屋の中に入り、まず右のほうへ行き、誰もいないのを見て、すぐ左へ歩き出す。歩きながら「宮木」と何度も呼ぶ。明らかに自分の妻を探している。カメラは横のパンで、源十郎を追うが、彼が左のドアから出た後、緩やかに右方向へパンする。カメラはふたたび最初の位置に戻るが、さきまで人のいなかった室内空間に、宮木（田中絹代）が料理しているのが見える。源十郎は建物の外を一周し、もう一度玄関から部屋に入る。自分の妻を見ると、まるで初めて戻ってきたかのように、宮木と嬉しそうに会話する。この有名な長回しは、1分間の持続時間を用いて、現実から幻への移行あるいはその間の不明瞭を、一つのショット内で見事に描写したのである¹⁸。それに対し、『追風』の長回しは、敵から味方への反転というマジックを展開する。反転される対象が、空間の性質から登場人物になったにすぎない。

以上で分析した二つのサスペンスは、いずれも変異を通じて、サスペンスの効果を達成している。少年は弱々しい存在から、一瞬してカンフーの達人に変わり、謎の男が襲う敵から、守ってくれる仲間に変貌する。大げさに言うと、少年が時限爆弾となり、謎の男が幻の妖となるのである。『追風』の長回しは、一見して時空間の連続を見せながら、少年と謎の男の変異を通じて、画面の連続性に、ひそかに断絶を組み入れようとしているのではないだろうか。本研究の言葉で言い換えれば、この長回しは、「注意」と「散漫」のせめぎ合いの場でもある。観客の視線はカメラの運動に伴って、少年と謎の男に向けるが、しかしその「注意」はすぐさまに掘り崩される。なぜなら、「注意」の対象が変異して、まったく別のものになってしまうからである。すでに第二部で論じたように、「散漫」とはまさに一つの画面に異質なものが入り込むことであり、少年と謎の男の変異はしたがって、「散漫」の誘因となるだろう。

4. 長回しの未来：『さすらいの二人』を例に

ここで、エドワード・ヤン映画が十分に見せることができなかつた長回しの可能性を、よりよく理解するために、アントニオーニの『さすらいの二人』という作品を召喚したい。正確には、『さすらいの二人』の結末にある6分31秒も続く長回しを検討する。この長回しは、映画史においても特異なものである。カメラは登場人物を追うというより、むしろ自立

¹⁸ 最後に源十郎はたしかに村に戻り、普段の生活を営んでいるように見える。しかし、死んだ宮木の不気味な音声は日常空間に遍在しているため、その空間は朽木屋敷と同じく、もはやもう一つの幻へと陥没しつつある。反復の中に、差異が入り込む。『雨月物語』の終盤の長回しは、このような日常から幻への移行を、視覚的に呈示している。中村三春は原作と能の導入を、詳細に検討したうえで、結末のシークエンスを分析し、「宮木が恨みを残したまま死んだとすれば、彼女はいずれ、もう一人の若狭となるのではないか」と指摘する。中村三春「〈原作〉の記号学2——溝口健二監督『雨月物語』の《複数原作》と《遡及原作》」『層——映像と表現』vol.6、2012、p.68。

して動いているように見える。この意味において、本研究が分析してきたカメラの無機的運動に近接しており、『追風』の広い空間を横断する長回しを、見事に先取りしている。エドワード・ヤンの死去によって、長回しの試みは中断せざるを得なかったが、しかし『さすらいの二人』はまさに、エドワード・ヤン映画の長回しの可能性を、より具体的に見せてくれていると思われる。『さすらいの二人』はたしかに過去の映画だが、エドワード・ヤン映画の未来を予告さえしている。本節は意識的に一種の時間錯誤を犯す。つまり、未来の可能性を、過去から照らし出すことである。そのことによって、とりわけ『追風』にも通じる観客への視点、この映画の長回しから見出すことになるだろう。

ラストショットから数えると、終盤の長回しは、『さすらいの二人』の二番目のショットに当たる。カメラはまず客室の窓の向こうに置かれ、手前にベッドに横たわっているレポーター、そして奥に座っている男性の姿が見える。カメラは少しずつ前に進み、窓とフェンス以外の室内空間が画面の外に追い払われたとき、マリア・シュナイダーの演じる女学生が、フェンスの前に現れる。さらに、女学生が左の方に行った後に、政府のスパイ三人が乗っている車が、フェンスの前にとまる。一人のスパイが、室内の様子を確認して侵入してくる。カメラはずっと前進しているので、画面はすでに窓とフェンスのクローズアップになっており、手前の室内空間は、オフスクリーン状態になっている。これによって、サスペンスが生じる。殺人は主に音声によって提示されるが、ここで、カメラはすこし右に寄って、右の窓ガラスにスパイの影をかすかに映し出している。言うまでもなく、この黒い影と化した身体は、『欲望』の最後に、カメラマンに残された一枚の死体写真からの自己引用でもある。室内の見えない暗殺を暗示する一方で、カメラはフェンスの外の様子、異変に気付いた女学生と彼女を止めるもう一人のスパイの動きを撮影する。その間に発砲の音が聞こえてくる。カメラはさらに前進し、フェンスをすり抜けてしまう。これをワンショットで完成させるために、撮影は11日間もかかったそうだ。

室外に出たカメラは次に自由に動き出す。サイレンの音と共に、パトロールカーが右から画面に入り、カメラはまずそれを追うが、すぐ女学生の行動を追うために、右にパンする。そこで、もう一つのパトロールカーが画面に入る。レポーターの妻（ジェニー・ラナカー）とスペインの警察が乗っている車である。オーナーに案内してもらい、レポーターの妻と警察はホテルに入るが、カメラはやはり建物の外にとどまって、内部の様子をのぞくように移動し、最終的にフェンスの前に戻る。暗殺されたレポーターは、ベッドの上に横たわっている。彼の妻、女学生、警察とオーナーの四人が客室に入り、謎めているが非常に重要なやりとりを展開する。警察はレポーターの妻にまず聞く。「彼を知ってますか」。しかし、よく見た後に、彼女は「まったく知らない人です」と答える。警察は同じ質問を女学生に聞くが、女学生はレポーターを眺めて、「ええ」とうなずく。

この長回しの映像について、まずは物語内容との関連から検討しよう。この映画の物語内容では、レポーターはアフリカのあるホテルから旅に出て、スペインの南部都市オスナ（Osuna）の似たようなホテルで死を迎える。二つのホテルの類似を呈示するために、アン

トニオーニはさまざまな趣向を凝らした。部屋のレイアウトも似通っており、オスナのホテルは「とてもほこりっぽい」という点において、アフリカのホテルを想起させざるを得ない。また、レポーターは同じく窓を開けて外を眺める動作をする。つまり、レポーターが最後にたどり着いたホテルは、彼の出発したホテルと似ており、この映画は、同じ状況に戻る運動を展開する。一方、終盤の長回しのカメラは、ホテルの部屋から出発し、最後にやはり部屋の前に戻る、という円を描くような運動になっている。同じ回帰運動を辿るという意味で、長回しのショットは結果として、物語内容の流れを反復する。また、フェンスを無理やりに越えていくカメラは、アイデンティティーの制限を破り、他人に成りすましたレポーターの隠喩でもある。つまり、ここの勝手に動き出したさすらうカメラは、まさに方向を見失ったさすらうレポーターと同じような存在である。このように考えれば、終盤の長回しは、『さすらいの二人』の物語内容の全体を内包して踏襲さえしている、ということが言えるのではないだろうか。

しかし、バルトが述べているアントニオーニの美德の一つ、すなわち「見つめる」ことこそが、このショットの映像的な特徴だということを、同時に指摘しておかなければならない。バルトは、友人アントニオーニに宛てた手紙という体裁で、芸術家としてのアントニオーニの三つの美德を挙げた。「見つめる」ことがその三番目の美德に当たる。

このこと[事物を見つめること 引用者注]は危険だ。ふつうは見つめる時間そのものが社会によって管理されているので、求められているよりももっと長く見つめると(強度が増すことを力説したい)、なんであれ、確固とした地秩序を乱してしまうからである¹⁹。

バルトによると、「見つめること」によって、映像の「強度」が増加する。ただし、この「強度」は明確な概念ではないため、意味の強弱という程度の差異としても理解できるかもしれないが、ここでは、この概念を、安定した意味の中にありながら、そこから逸脱するものとして捉えたい。それは具体的に、物語内容を攪乱する過剰な映像の中に潜んでおり、映像の独自の論理とも言い換えられる。『さすらいの二人』における終盤の長回しでは、カメラは必要以上に、画面を見つめる。長回しは文字通り、カメラを長く回すことであり、言い換えれば、見つめることでもある。カメラの長い運動は、物語内容を補う機能を果たす一方で、逆に映像の空虚さと美しさを露呈し、物語内容を攪乱してしまう。つまり、物語内容の明瞭さを曇らせる。廣瀬純の優れた表現を借りれば、イメージが物語内容を生産する労働から、「おのれを解放するのであり、そうして開かれる非＝労働的な「さすらい」の状況のなかで、「自分の人生を生きる」可能性を、つまりおのれの潜勢力をそれとして価値付ける可能性を取り戻してゆくのだ」²⁰。レポーターに関する廣瀬の記述は、同時に『さすらいの二人』の

¹⁹ バルト「親愛なるアントニオーニ……」(初出1980年)『ロラン・バルト著作集10——新たな生のほうへ』石川美子訳、みすず書房、2003、p.255。

²⁰ 廣瀬『蜂起とともに愛がはじまる——思想／政治のための32章』河出書房新社、

イメージにも、適用されると思われる。その場合、イメージの「自分の人生を生きる」こととは、映像の独自の論理を見せること、あるいはドゥルーズが言う「光学的・音声的イメージ」になることではないだろうか。観客はおそらく、そこから物語内容との関連を読み取るより、映像自体を見てしまうのではないだろうか。映像のひらめきと物語説明機能のせめぎ合いは、このショットにおいてとりわけ顕著なのだ。つまり、過剰なカメラの運動によって、映像自体が「強度」を獲得し、自立した存在として見えてくる。この「強度」は、本研究が繰り返して述べている、映像の独自の論理なのである。第二部の結びで簡略に紹介したように、ドゥルーズならば、このような「強度」を、「光学的・音声的イメージ」と呼ぶだろう。これこそアントニオーニの出発点『情事』の特徴である。その作品では、観客の視線は、失踪した女性を探す物語内容から、イタリア都市のスペクタクルへと誘導される²¹。ちなみに、アントニオーニ映画に出てくる物語内容と一定の距離を取る、大量な抽象絵画やアンフォルメル映像は、岡田温司の精査によってかなり整理されている²²。

分析をまとめよう。終盤の長回しの映像は、物語内容を補いつつも、ひらめく自立したものとして、「独断的」な物語内容を説明する機能から逸脱していく。カメラの運動は、対象を構成しながらそれを解体もする。すなわち、観客の視線は物語内容を追うのか、スペクタクルの映像を見るのか、という二つの方向の間に、分裂してしまう。レポーターが偽装する人間として認識されるには、このような映像の「強度」は不可欠な条件である。

終盤の長回しにおいて、レポーターは一つの「強度」に満ちた映像空間に、自身を投げ込んだのだ。それでは、終盤の長回しにおける「強度」は、レポーターのアイデンティティの変容において、どのように作用したのだろうか。このショットの内部にあるさまざまな要素に注目して、より細かく分析してみよう。すでに述べたとおり、過剰なカメラ運動によって、終盤の長回しの映像は、物語内容を攪乱し、「強度」を獲得して独自の論理に従う。ここで、もう一つ付け加えなければならないのは、カメラの独立した運動によって、画面全体が脱中心化することである。室外に出るまで、カメラは少しずつ前進するだけである。フェンスをすり抜けてから、女学生を追うように動いてるように見えるが、根拠もなくすぐに窓の前へと戻る。その回帰運動から、映画の物語内容を読み取るのと同じく、人を追うことは、あくまでもカメラの自立した運動の結果に過ぎない。画面に映されているのは、まるで人間が存在しない物質世界であるかのようだ。この「強度」に満ちた画面はしたがって、ベルクソンが定義した非人間的な「物質」の「総体」——すなわち、絶えず作用と反作用を行う、方向

2012、p.48。

²¹ 「フレームはこのとき、その要素、人物と物の間に、尺度や距離の関係しか存在させず、こんどは行動を、空間における形象の移動に変えてしまう（たとえば、失踪した女を探す『情事』の場合)」。ドゥルーズ『シネマ 2*時間イメージ』、p.8。

²² 岡田温司『映画は絵画のように——静止・運動・時間』岩波書店、2015、pp.246-264。

づけられた「自然的知覚」によって選択される前のイメージ全体を、連想させはしないか²³。あるいは、ドゥルーズの説明を借りれば、絶えず性質変化する「持続」を表現している、ということになる²⁴。この映像空間において、映されるすべてのものが特異なものとなり、通訳不可能な「強度」を獲得する。レポーターの身体、ホテルの客室、フェンスや室外のほこりなど、どれも一つの特異な映像として、等しい存在となる。換言すれば、「強度」はショット全体だけでなく、ミクロの面において、映される個々のものにも浸透していく。それらを、バルクソンあるいはドゥルーズが語っている世界に散乱する唯一の存在、すなわち「イメージ」と唱えたい²⁵。

このような脱中心化された空間において、もろもろのイメージが一つの解釈、あるいは一つの安定した秩序に、回収されることはもはやできない。それらは独断的な意味から離れ、その都度新たな解読可能性を切り開く。ドゥルーズによると、個々のイメージは作用し、また反作用もする。さらに、もろもろのイメージが合流し、最終的に開かれる「持続」に入らなければならない。このようなイメージの間の接続は、連続的な性質変化として、新たなものを生産していく。このショットを一見すると、映像と物語内容は調和している。しかし、潜在的な次元で、カメラは運動とともに、画面上に通過するもろもろの特異な映像を、レポーターの身体に付け加えていくと思われる。換言すれば、レポーターが自らの身体というイメージをもって、ほかのイメージを経験することである。つまり、アイデンティティーの変容において、個々のイメージの「強度」の獲得だけにとどまらず、「強度」に浸透したイメージの間の相互作用も欠かせない。なぜなら、それが性質変化をもたらすからである。カメラの回帰運動は一見、均質な物語内容における人物の同一性を維持しているように見えながら、イメージの「強度」を導入して、人物を変質させもする。

カメラの運動の結果として、誰でもない誰かが画面上に回帰してくる。ジャック・ニコルソンが演じるこの人物は、すでに自己同一性を失ったのである。妻は「この人物がロックである」という映画内の真実を否定した。そこで、この人物はロックでありながら同時にロッ

²³ バルクソン『物質と記憶』。カメラはそもそも人間の利害関心とは関係なしに、あらゆるものを無差別に記録する機械である。カメラが撮った映像を分析する際に、バルクソンのこの概念はよく参照される。その意味で、映画のすべてのショットに、この概念は原理的に応用できる。しかし、『さすらいの二人』の終盤の長回しにおいて、抽象的な概念は、眼に見える形で具現化されていると思われる。

²⁴ ドゥルーズ『シネマ1*運動イメージ』、pp.104-107。

²⁵ すでに述べたように、ドゥルーズはそれらを「光学的-音声的イメージ」と呼んでいる。「バルクソンがいうように、われわれは物やイメージの全体を知覚するのではなく、いつもより少なく知覚するのであり、知覚するべく関心をひかれるものしか知覚せず、あるいはむしろわれわれの経済的利益、イデオロギー的信念、心理的要求などに比例して、知覚することに利益があるものしか知覚しないのである。それゆえわれわれは、紋切り型しか知覚しない。しかしわれわれの感覚運動的図式が阻止され、破壊されてしまうなら、そのとき別のタイプのイメージが現れる。つまり純粋な光学的-音声的イメージであり、隠喩なしの十全なイメージである。ドゥルーズ『シネマ2*時間イメージ』、p.27。

クではないことになり、そのアイデンティティーは宙に浮いてしまう。しかし、この人物はロバートソンになったわけではない。「ロバートソン」はただの偽りの名前だということを、女学生はすでに知っている。女学生が肯定したのはそのことではない。そもそもシュナイダーが演じるこの女学生は、役名を持っていないし、彼の名前を追求しようとしなかった。つまり、唯一の真実と意味の空虚を埋めるものとしての嘘が、同時に否定された。ここで、肯定されたのは、女学生が知っている唯一のこと、すなわち偽装の中に生きるこの人物の身振り、言い換えると偽装する行為なのではないだろうか。この人物は、イメージの「強度」を受動に受け入れ、つねに自分自身を作り変えていくことを、最後に心得ているからこそ、偽装することに生きることができたのである。この偽装する行為は、まさにさきほど述べたイメージの相互作用であり、自らの身体というイメージに、ほかのイメージからの作用を受容することである。

同時に、イメージの相互作用は、観客も巻き込む。なぜなら、大きな「持続」に合流するもろもろのイメージは、主体も客体もないからである。観客自身も一つのイメージとなり、映画の画面に作用を及ぼされる。そして、非人間的な知覚に触発されることによって、観客はレポーターと同じく変容し、「持続」により近づくことができる。振り返って考えれば、レポーターが終点に至るまで、さまざまなイメージの「強度」を経験し、自らが変容していくことは、観客の誰もが日常で経験し、知っていることである。結果ではなく、むしろ計画されない出来事の数々は、自分自身を触発しているのではないだろうか。偶然的な出来事は、すでに述べた「強度」に浸透したイメージと、この意味で異なるものではない。『さすらいの二人』の終盤の長回しは、レポーターのアイデンティティーの変容のみならず、映像に織り込んだ観客も、呼びかけているように思われる。

以上で論じてきた、長回しがもたらす観客への効果は、エドワード・ヤンの未完成の作品『追風』が求めているものなのである。それは、観客に変異を見せることにとどまらず、さらに一步を進んで、観客自身も変異の中——「強度」に浸透したイメージの相互作用——に巻き込むことである。本節は『さすらいの二人』を通じて、エドワード・ヤン映画の未来を、展望しようとしている。また、この意味において、『さすらいの二人』はまぎれもなく『追風』の延長となる作品なのである。

終わりに

『追風』は、中国絵巻物『清明上河図』にオマージュを捧げるアニメーション作品である。最大限にこの素晴らしい芸術品に忠実であるように、絵巻物の鑑賞形態も作品の中に取り入れた。それが、パイロット版の映像の長大な長回しを生み出したのである。しかし、忠実である一方、こ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盛り込んで、観客の参入を積極的に呼びかけている。登場人物に視覚的な変化が行われるわけではないため、この変異は、観客に認識されることによってはじめて、意味を持つのである。つまり、「注

意」から「散漫」への移行を、観客に視覚的に示している。一般的に、絵巻物が作り出した連続する時空間において、観客は自らの存在を見失い、主体性がなくなる。肝心なのは、むしろ個人を超えた精神的な何かとされる²⁶。このような鑑賞する主体が消失していく画面のただ中に、『追風』は主体性をふたたび召喚する。この意味において、『追風』を伝統文化への回帰として、理解するのは不十分である。観客が長回しで見るのは、時空間の連続性ではなく、視点の転換でさえない。そうではなく、むしろ一つの画面における性質変化ではないだろうか。換言すれば、『追風』の長回しは、絵巻物のような連続する時空間に、断絶を組み入れて、観客に呈示する。同時に観客の肯定がなければ、その断絶も認識されえない。それは、中国絵画の単なる引用にとどまらず、絵巻物と映画を鑑賞する際の、新たな鑑賞形態を、創造していると言えるのではないだろうか。同時に、この長回しは、新たな観客を生み出していくのである。

この章は、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』を經由するが——を手短に分析した。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。ただし、単純に1+1のことなら、エドワード・ヤン映画の新たな方向の創造性がほとんどないと言われても、仕方のないことである。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ることは、見過ごすわけにはいかない。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。「注意」と「散漫」の連続性は、ここで明らかになっている。また、画面の連続性に基づくものとは一線を引き、エドワード・ヤン映画の長回しは、観客の参入を必須条件として要求する。さらに、その長回しの映像的な可能性を論じる第4節では、画面の中から映像の「強度」を見出す。カメラの無機的運動によって撮られたものに、「強度」が浸透していき、相互作用を及ぼすイメージとなる。この長回しは、ベルクソンが描いた「持続」を具現化したと思われる。このイメージの相互作用は、画面を性質の連続変化するものにし、映されたレポーターだけでなく、映画を見る観客も、巻き込んで変容させていく。観客の参入によってはじめて認識される性質変化であれ、観客を巻き込む巨大な「持続」であれ、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。

²⁶ 宇佐美文理に言わせれば、それが「形を超えたもの」「言葉にならない」ものとしての「気」にはかならない。宇佐、前掲書、pp.4-5。

全体結論：画面における運動と「外部」の思考

——エドワード・ヤン映画の場合——

本研究は、エドワード・ヤン映画作品を俎上に載せて、エドワード・ヤン映画のテキスト分析を試みた。そして、映画の画面における運動という映像表現を詳しく分析するために、7章によって構成される本研究を、二つの部分に大きく分類した。カメラの運動が突出している第一部、画面内運動が際立つ第二部、そして、以上の二つの系譜が合成される第7章、という全体構成である。しかしながら、このような分類に、直感的な印象は払拭できない。0.3節で述べたように、本研究の第二の狙いは、まさに個々の作品から見出される映像の独自の論理を、より厳密に定式化することである。クレーリーの用語を借用したのは、この文脈においてなのである。本研究があぶりだした映像の独自の論理を、第一部では「注意」、第二部では「散漫」、第7章では「注意」と「散漫」のせめぎ合いと、それぞれ名付けることにした。

それでは、論文全体からすれば、諸部分の間にどのような関係が存在するのだろうか。まずはやや独立している第7章の位置づけについて、簡略に検討してみよう。エドワード・ヤンの死去によって、突然に中断されてしまうこの系譜は、以前の作品で実践した異なる映像的な特徴をかき混ぜて、発展させていくものだと思われる。つまり、第一部の「注意」の映像と第二部の「散漫」の映像を合成し、同時に観客を触発する試みである。そこで、エドワード・ヤン映画は新たな方向を探求していることに間違いないが、以前の実践に囚われており、いまだに出口が見つかっていない。一種の袋小路のように見えなくもない。本研究は評価の軸を、自らを反復する第7章ではなく、むしろ第二部に置きたい。

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い転回が見て取れる。この全体結論の最大の目的は、論文全体を俯瞰するマクロな視点に据え、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ことにほかならない。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。それは本研究の第三の狙いでもある。この意味において、各章で分析してきた映像の独自の論理はいずれも、エドワード・ヤン映画を貫く特異な思考を、明らかにするための前提条件なのである。なぜなら、映像の独自の論理をそれぞれ分析したうえで、その間の関係と変換を描出してはじめて、この特異な思考が浮上してくるからである。ここでは、結び①と結び②での議論を引き継ぎ、各章で展開した作品に関する具体的な分析に言及せず、諸作品の映像的な特徴が取り結ぶ抽象的な関係のみを、ひたすら追求したい。

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。第6章で、映画画面と異質でコントロール不能な都市空間が、一つの「外部」であるとすでに述べたが、それはあくまでも具体例にすぎない。言うならば、第5章で論じた、個体の更新および他者との関係の変化も、「外部」を作り出す一つの実践なのである。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。「注意」の映像において、対象の限定と物語内容の生産は、一側面であり、同時に、その限定された対象の解体も内包されている。本研究にとって、この対象の解体は、新しいものの生産すなわち「外部」の潜在的な傾向である。つまり、カメラの運動およびその結果としての写真イメージは、「外部」を作り出すことはないものの、解体を示すことで現状を打ち破る希望を示し、「外部」への道を開く。そして、実際に新しいものを創造しているのは、「散漫」の映像にほかならず、したがって、「散漫」を「外部」の直接的な現前と捉えても、間違いではないだろう。「注意」および「散漫」は、異なる形をとりながら、ともに「外部」を指向しているのである。

しかし、「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。第二部で分析したように、それらの映画は、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。この転回は第一に、映像に関する認識の変更を意味している。つまり、あらゆる映像をコントロールして、操作する身振りを放棄し、映像自体のさらなる可能性を認めることである。第一部における「注意」の映像が、人為的に操作されているのに対し、第二部における「散漫」の映像は、都市空間および俳優たちの演技というコントロール不能なものを、少しずつ取り入れている。この手放すことは、俳優たちに演技の自由を与えることから始まり、一種の悟りに近い認識とも言える。

エドワード・ヤン映画における転回によって、浮上してくる特異な思考は、「内在性」への肯定というふうに考えることができる。佐藤嘉幸によると、「内在性」は、権力の支配から逃れる抵抗の契機をなしうる。

統治的な反省的視線は、認識と支配のメカニズムとしての超越論的審級を構成している。しかし、抵抗の軸の介在はこの規範的、規律的機能の批判を促し、それを変容させようとする。この抵抗の軸の反省性によって、超越論的審級の規律性を批判しうる単独性の領野が形成される。私たちは、こうした単独性の領野を「内在性」と呼ぶことにする。主体化とは、単独性の領野としての内在性を構築する脱服従化の実践なのである¹。

¹ 佐藤嘉幸『権力と抵抗——フーコー・ドゥルーズ・デリダ・アルチュセール』人文書院、2008、p.128。

この論述の文脈に関する説明が必要だろう。佐藤はここで、ミシェル・フーコーの1984年の著作『快樂の活用』『自己への配慮』から、一つの思想的な転回を論じている。問題の中心は、権力に抵抗できる拠点を、見出すことである。すべての用語を説明する余裕はないが、「統制的」「規律」などが主体を拘束して支配する権力と理解しても差し支えない。それに対抗できるのは、「単独性の領野」すなわち「内在性」なのである。フーコー理論において、「規律的」な権力とそれに対する抵抗の拠点としての「内在性」は、相反するものでありながら、ともに「超越論的審級」を構成する。佐藤の引用を図式化すると、以上のようなことになる。では「内在性」とは、具体的に何を指しているのだろうか。佐藤はドゥルーズから「内在性」という概念を借りる前に、同じくドゥルーズを参照しながら、身体の「偶然性」を検討している²。ドゥルーズの哲学的な概念を細かく吟味する余裕はないので、佐藤の明快な説明にしたがって、「内在性」を捉えよう。「意識」は「規律的」な権力と同じく、主体に反動的な力関係を押し付けるものであるが、反対に、身体は「諸力間の関係の偶然性において構成される」ものであり、「意識」を「能動的意識へと生成変化」させる³。ここで、権力関係から身体へという方向は、身体から権力関係へと反転される。「内在性」はつまり、一方的で固定された力関係を、身体という柔軟な表層を経由して、滑らかに解きほぐすのである。その結果、偶然的で開かれる力関係が構築される。したがって、「内在性」は、固定的な関係の解体と、可変的な力関係の再構築にほかならない。また、注意しなければならないのは、この関係の解体と再構築は、主体の外側で行われるわけではないということだ。つまり、自らの内部にとどまり、絶えず自分を再構成することが求められる。「内在」とは、主体自身に内在することである。

自らの内部にとどまりながら、絶えず自分を再構成することによって、新たなものを生産する、すなわち「外部」を創造すること。この点においては、「内在性」の概念は、エドワード・ヤン映画の転回と、接続できるのではないだろうか。なぜなら、第二部で分析したエドワード・ヤン映画の映像的な特徴が、まさに内部にとどまりつつ「外部」を開示することだからである。「外部」への逃走よりも、内部から潜在的な力能を発見することが、求められており、だからこそ画面内は重視されることになる。これらのエドワード・ヤン映画は、まさに「外部」を、「内在」的に思考しているのだ。以上で述べた「内在性」は、人間主体を含めるあらゆる存在を対象にしていると思われるが、エドワード・ヤン映画における特異な思考は、基本的に映画の画面のみを対象にしている。とはいえ、その特異な思考——「内在性」の思考は、いささかも劣っているわけではない。エドワード・ヤン映画はさまざまな実践を通じて、「内在性」の思考に、新たな生命力を吹き込む。したがって、本研究は、限られた画面内で、豊かな映像をたえず創出するエドワード・ヤン映画の第二の系譜、とくに『ヤンヤン 夏の思い出』における異種混合な映像に、最大の賛美を与えたい。そして、「内

² 佐藤、前掲書、pp.102-108。

³ 佐藤、前掲書、p.106。

在性」という概念を通じてこそ、エドワード・ヤン映画が有する特異な思考は、よりよく理解されるのではないだろうか。

参考文献リスト

日本語文献

1. 阿部嘉昭「楊徳昌キーワード事典」『楊徳昌電影読本』シネカノン、1995。
2. アンドレ・バザン『映画とは何か』上、野崎敏／大原宣久／谷本道昭訳、岩波書店、2015。
3. アンリ・ベルクソン『物質と記憶』合田正人／松本力訳、筑摩書房、2007。
4. イヴ＝アラン・ボワ／ロザリンド・E・クラウス『アンフォルム——無形なものの事典』加治屋健司／近藤学／高桑和巳訳、月曜社、2011。
5. 石原郁子『アントニオーニの誘惑——事物と女たち』筑摩書房、1992。
6. 伊集院敬行「映画《欲望》の中の写真の「まなざし」——フロイトの「無気味なもの」とラカンの「対象 a」』『島大言語文化』12、2001-12。
7. ——「写真の細部について——映画《欲望》をめぐる」『島大言語文化』8、1999-12。
8. 伊原弘編『「清明上河図」をよむ』勉誠出版、2003。
9. 稲村風彦「楊徳昌の脳髄は多孔的である」『カイエ・デュ・シネマ・ジャパン』3号、1992。
10. ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション 1——近代の意味』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、1995。
11. 宇佐美文理『中国絵画入門』岩波新書、2014。
12. 梅木達郎「現前という狂気——ロラン・バルト『明るい部屋』再読」、青弓社編集部編『『明るい部屋』の秘密——ロラン・バルトと写真の彼方へ』青弓社、2008。
13. 梅本洋一『映画が生まれる瞬間——シネマをめぐる12人へのインタビュー』勁草書房、1998。
14. ——「私たちのいる「世界」のメカニズムについて——エドワード・ヤン『カップルズ』』『映画のジオグラフィ——映画の21世紀』勁草書房、1996。
15. 江澤健一郎『ジョルジュ・バタイユの“不定形”の美学』水声社、2005。
16. エドワード・ヤン「手塚治虫先生の漫画から＜創作＞を語る——生命の基本表現の尊重について」上野厚志訳『シネティック』1、洋々社、1993。
17. ——「この映画のテーマは「我々」である。——エドワード・ヤン、『恋愛時代』を語る」『楊徳昌電影読本』。
18. エドワード・ヤン／蓮実重彦「もっとも普遍的な都市映画——『エドワード・ヤンの恋愛時代』をめぐる」『ユリイカ』27(8)、1995-07。
19. エミール・バンヴェニスト「動詞における人称関係の構造」「フランス語動詞における時称の関係」『一般言語学の諸問題』川村正夫ほか訳、みすず書房、1983。
20. エルヴィン・パノフスキー『＜^{シンボル}象徴形式＞としての遠近法』木田元監訳、筑摩書房、2009。

21. 大石和久「映画空間について——映画のオフ・スクリーン論」『美学』190号、1997。
22. 岡田温司『映画は絵画のように——静止・運動・時間』岩波書店、2015。
23. 岡本源太「写真と実在、そして真実——ロラン・バルトによる写真の実在論」『『明るい部屋』の秘密』。
24. 兼子正勝「イメージ批判——エドワード・ヤンの場合」『シネティック』1。
25. カルロ・ディ・カルロ／ジョルジュ・ティナッツィ『アントニオーニ 存在の証明』西村安弘訳、フィルムアート社、1999。
26. 北小路隆志「ゲームの規則——エドワード・ヤン『カップルズ』」『現代詩手帖』40(2)、1997-02。
27. 北野圭介『映像論序説——〈デジタル／アナログ〉を越えて』人文書院、2009。
28. 木下千花『溝口健二論——映画の美学と政治学』法政大学出版局、2016。
29. 佐藤嘉幸『権力と抵抗——フーコー・ドゥルーズ・デリダ・アルチュセール』人文書院、2008。
30. ジェフリー・バッチェン『写真のアルケオロジー』前川修／佐藤守弘／岩城覚久訳、青弓社、2010。
31. ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール——方法論の試み』花輪光／和泉涼一訳、書肆風の薔薇、1985。
32. 下澤和義「無味の帝国の夷狄たち——ロラン・バルトとミケランジェロ・アントニオーニ」鈴木健郎／根岸徹郎／巖基珠編『学芸の還流——東－西をめぐる翻訳・映像・思想』専修大学出版局、2014。
33. ジャック・オーモンほか『映画理論講義』武田潔訳、勁草書房、2000。
34. ジャック・デリダ「ロラン・バルトの複数の死」『プシュケー——他なるものの発明 I』藤本一勇訳、岩波書店、2014。
35. ジャン・ピエロ・ブルネッタ『イタリア映画史入門 1905-2003』川本英明訳、鳥影社、2008。
36. ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、以文社、2005。
37. ——『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。
38. ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で——美術史の目的への問い』江澤健一郎訳、法政大学出版局、2012。
39. ——『時間の前で——美術史とイメージのアナクロニズム』小野康男／三小田祥久訳、法政大学出版局、2012。
40. ——『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006。
41. ——「いかにして類似を引き裂くか？」鈴木雅雄訳、『ユリイカ』29(9)、1997-07。
42. ジョン・アンダーソン『エドワード・ヤン』篠儀直子訳、青土社、2007。

43. ジル・ドゥルーズ『シネマ1*運動イメージ』財津理／齋藤範訳、法政大学出版局、2008。
44. —『シネマ2*時間イメージ』宇野邦一ほか訳、法政大学出版局、2006。
45. スティーヴン・ヒース「物語の空間」夏目康子訳、岩本憲児／武田潔／斎藤綾子編『「新」映画理論集成2——知覚・表象・読解』フィルムアート社、1999。
46. スラヴォイ・ジジェク『斜めから見る——大衆文化を通してラカン理論へ』鈴木晶訳、青土社、1995。
47. セルジュ・ティスロン『明るい部屋の謎——写真と無意識』青山勝訳、人文書院、2001。
48. 武田潔「見ることの顕在——映画作品における写真の形象について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3分冊』53、2007。
49. —「「開かれた窓」からの問いかけ——映画作品における絵画の形象について」『演劇映像学』第1集、2009。
50. 田中純『過去に触れる——歴史経験・写真・サスペンス』羽鳥書店、2016。
51. —「^{パラドキシカル・シティ}逆説都市——^{ファンタスマゴリー}室内の幻像からノワールの宇宙へ」『都市表象分析I』INAX出版、2000。
52. 趙陽『「恐怖分子」論——カメラの運動と映像の運動を中心に』『北海道大学大学院文学研究科研究論集』14、2014-12。
53. 陳光興「台湾ニューシネマ——文化運動、国家とグローバル資本」丸川哲史訳『現代思想』29(4)、2001-03。
54. —『脱帝国——方法としてのアジア』丸川哲史訳、以文社、2011。
55. 陳儒修「見たもの、聞いたものを信じてよいか?——『ヤンヤン 夏の思い出』の構造と対比」小出道也訳、『台湾映画表象の現在——可視と不可視のあいだ』あるむ、2011。
56. 筒井武文「持続と反復——エドワード・ヤン論」『楊徳昌電影読本』。
57. デイヴィッド・ボードウェル「古典的ハリウッド映画——語りの原理と手順」『「新」映画理論集成2』。
58. 暉峻創三「エドワード・ヤンの語る台北／カップルズ」人見葉子『カップルズ』ビクターブックス、1996。
59. 戸張東夫『台湾映画のすべて』丸善ブックス、1996。
60. 長門洋平『映画音響論——溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014。
61. 中村秀之「映画の全体と無限——ドゥルーズ『シネマ』とリュミエール映画」『立教映像身体学研究』第三号、2015-03。
62. 中村三春「<原作>の記号学2——溝口健二監督『雨月物語』の《複数原作》と《遡及原作》」『層——映像と表現』vol.6、2012。
63. 西岡文彦『謎解き印象派——見方の極意 光と色彩の秘密』河出書房新社、2016。
64. パスカル・ボニゼール『歪形するフレーム』梅本洋一訳、勁草書房、1999。
65. 蓮實重彦『映画狂人日記』河出書房新社、2000。
66. —『映画狂人、神出鬼没』河出書房新社、2000。

67. 廣瀬純『蜂起とともに愛がはじまる——思想／政治のための 32 章』河出書房新社、2012。
68. フィルムアート社編『エドワード・ヤン——再考／再見』フィルムアート社、2017。
69. フレドリック・ジェイムソン「イタリアの実存」『目に見えるものの署名——ジェイムソン映画論』椎名美智ほか訳、法政大学出版局、2015。
70. マーティン・ジェイ「近代性における複数の「視の制度」」ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社ライブラリー、2007。
71. 三浦哲哉『サスペンス映画史』みすず書房、2012。
72. ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克／ジョジアーヌ・ピノン訳、勁草書房、1993。
73. ——「身体を持つことの不可能性」ジジエック編『ヒッチコック×ジジエック』鈴木晶／内田樹訳、河出書房新社、2005。
74. ミシェル・テヴォー『不実なる鏡——絵画・ラカン・精神病』岡田温司／青山勝訳、人文書院、1999。
75. メリア・アン・ドーン「映画における声——身体と空間の分節」『「新」映画理論集成 2』。
76. 森直樹「“闇”の手触り」『映画時代』3、1994-01。
77. 森山直人「エドワード・ヤン／チェーホフ——「現代」を描き出すドラマトゥルギーの「古典性」について」『アジア映画で<世界>を見る』作品社、2013。
78. 山下敦弘「エドワード・ヤンの完璧な演出のこと」『映画芸術』459、2017-05。
79. 山本順子「映像の網目——アントニオーニ『欲望』における主体の消失点」『世界文学』94、2001-12。
80. レイ・チョウ『プリミティヴへの情熱——中国・女性・映画』本橋哲也／吉原ゆかり訳、青土社、1999。
81. ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985。
82. ——「写真のメッセージ」、「映像の修辞学」『第三の意味——映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1998。
83. ——「親愛なるアントニオーニ……」『ロラン・バルト著作集 10——新たな生のほうへ』石川美子訳、みすず書房、2003。

中国語文献

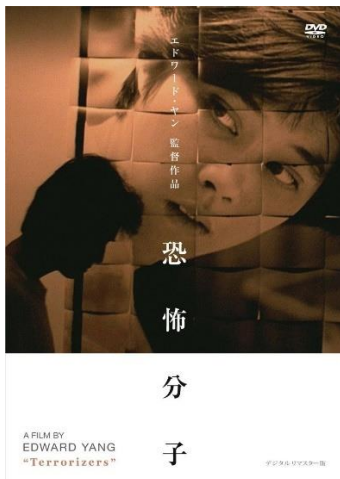
1. 林文淇『華語電影中的国家寓言与国族認同』国家映画資料館、2009。
2. 倪震「侯孝賢映画的亜洲意義」『当代電影』、2006-09。
3. 孫慰川『当代台湾電影』中国広播電視出版社、2008。
4. 王昀燕『再見楊徳昌：台湾電影人訪談紀事』商務印書館、2014。
5. 王裸鎖「中国早期電影中的横向移動長鏡頭」『当代電影』、2015-07。

6. 吳珮慈「凝視背面——試探楊德昌《一一》的敘事結構與空間表述體系」『在電影思考的年代』台北書林、2007。
7. 楊槃槃「菊石遺痕：管窺楊德昌《追風》的動畫美學」『虹膜』45 号、2015。
8. 葉月瑜「女人真的無法進入歷史嗎——再讀『悲情城市』」林文淇ほか編『戲戀人生——侯孝賢映画研究』麥田出版、2000。
9. ——「搖滾後殖民和歷史記憶」黃建業ほか『楊德昌——台灣對世界影史的貢獻』躍昇文化、2007。

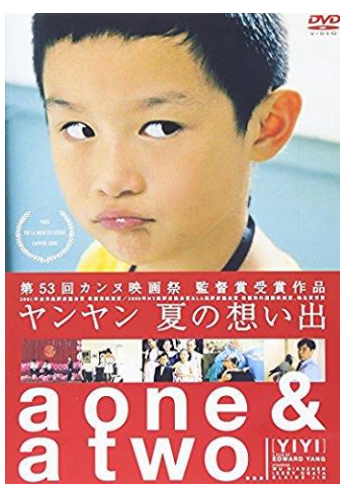
英語文獻

1. Christian Metz, *Impersonal Enunciation, or the Place of Film*, translated by Cormac Deane, New York: Columbia University Press, 2016.
2. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
3. Fredric Jameson, 'Remapping Taipei' in *The Geopolitical Aesthetic*, Indiana University Press, 1992, pp.114-157.
4. Jean Mitry, *Semiotics and the Analysis of Film*, translated by Christopher King, Bloomington: Indiana University Press, 2000.
5. Noël Burch, *Theory of Film Practice*, translated by Helen R. Lane, Princeton: Princeton University Press, 1981.
6. Peter Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, 1998.
7. Robert T. Eberwein, "The Master Text of Blow-Up", *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*, Edited by Peter Lehman, The Florida State University Press, 1990, pp.262-281.
8. Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of The World*, University of California Press, 1985.
9. Seymour Chatman and Paul Duncan, *Michelangelo Antonioni: the investigation*, Köln: Taschen, 2004.

画像掲載作品関連情報



- ❖ DVD&Blue-ray 好評発売中
 - ❖ 価格=4800 円 (Blue-ray/税抜き)、3800 円 (DVD/税抜き)
 - ❖ 発売元=フルモテルモ/スタイルジャム
 - ❖ 販売元=ハビネット
- ©CENTRAL PICTURES CORPORATION



- 『ヤンヤン 夏の思い出』DVD
- 発売元：Y2K 映画製作委員会
- 販売元：ポニーキャニオン



- ❖ BD/DVD 好評発売中
 - ❖ 価格=6800 円 (Blue-ray/税抜)、5800 円 (DVD/税抜)
 - ❖ 発売元=ハビネット
 - ❖ 販売元=ハビネット
 - ❖ 提供=ビターズ・エンド
- ©1991 Kailidoscope



『欲望』

発売中 ¥1,000

販売元 ワーナー・ブラザース・ホームエンターテイメント