HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『恐怖分子』論 ： カメラの運動と映像の運動を中心に
Author(s)	趙, 陽
Citation	研究論集, 14, 205(左)-223(左)
Issue Date	2014-12-20
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/57703
Type	departmental bulletin paper
File Information	14_015_Zhao.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

『恐怖分子』論

── カメラの運動と映像の運動を中心に ──

趙　　陽

要　旨

『恐怖分子』（1986 年）は「台湾ヌーヴェルヴァーグ」の旗手エドワード・ヤンの初期作品である。この映画は彼の集大成作品『ヤンヤン　夏の想い出』(2000 年)へいたる軌跡において，きわめて重要な転換点をなしている。本稿は先行研究ではほとんど分析されていない映画におけるフレームの問題に注目する。まずは自由に運動する映画のカメラという側面から出発し，本作で使われた三つのカメラの水平運動に注目する。これらのカメラの水平運動は映画の物語に寄り添いつつ，そこから独立していく。映画のカメラは人為的なコントロールから逸脱する無機的な運動を行い，その果てにある対象を切り取る。本稿はこのような水平運動するカメラのショットを分析するために，写真と関連付ける。なぜならその動きは明らかに写真的な運動だと言っていいからである。しかし『恐怖分子』のカメラは，写真機にただ附随しているに過ぎないというわけではない。本稿は『恐怖分子』の静止した映像としての写真に対する批判を明らかにするために，『欲望』という作品を参照する。『欲望』では写真機の停止＝切り取りが重視されており，『恐怖分子』は写真機の運動自体を重視し，さらにその無機的な運動という性質を写真以上に貫いていく。『恐怖分子』において，切り取られた対象はやがて解体されていく。

最後に，カメラの水平運動をめぐる分析を踏まえた上で，本稿は一枚の顔写真の頭部を映したショットを取り上げる。それは複数の印画紙によって構成されている登場人物の一人の不良少女の顔である。画面外から入る風によって，写真用紙は吹き飛ばされそうになる。本稿の観点から見れば，画面外から入る風がカメラの水平運動そのものである。このショットにおいて，カメラの画面外に向ける無機的な運動は映像の内部に発生する運動に変わっていく。この映像の内的な運動こそが，映画のフレームのもう一つの側面に当たる。具体的なショットの分析によって，映画特有のカメラの運動と映像の運動の性質が見えてくる。そしてエドワード・ヤンは映画を作りながら，映画というメディアに強い自意識を持っている映像作家であることが明らか

になるだろう。

はじめに

1980 年代の台湾において，映画革新運動が活発に行われた。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四人の新人監督を起用し，オムニバス作品『光陰の物語』を製作した。これがいわゆる「台湾ヌーヴェルヴァーグ」あるいは「台湾ニューシネマ」の始まりである。従来のプロパガンダ映画や商業映画が営業不振に陥ったため，新しい路線への転換を図らざるをえなかったらしい。この運動の旗手こそがエドワード・ヤンだった。本稿では彼の初期の作品，『恐怖分子』（1986 年）を取り上げる。この映画こそ，彼の集大成作品『ヤンヤン　夏の想い出』（2000 年）へいたる軌跡において，きわめて重要な転換点をなしていると思われるからである。

まずエドワード・ヤンの経歴を紹介しておこう。エドワード・ヤン，漢字で書かれた名前は楊徳昌となる。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。以後の七年間はアメリカで電気技師として働き，1981 年に台湾に戻った。その後，映画界に入って侯孝賢とともに台湾ニューシネマを起こし，『ヤンヤン　夏の想い出』によりカンヌ国際映画祭で監督賞を受賞した。2007 年，惜しまれつつも 59 歳の時に癌で亡くなった。

『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。カメラ少年が現場に駆け付け，逃げ出した混血の不良少女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，女流作家は新作を書けずに悩んでいる。女流作家は夫の愛人がある部屋にいるという不良少女からのいたずら電話を真に受け，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，医者の夫と別れる。

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，小さい印画紙が吹き飛ばされそうになる。

女流作家は夫と別れた後，昔の恋人と一緒に暮らすようになる。医者の夫は昇進を狙い，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，妻の書いた小説内容だったらしい。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」と述べている[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，主題性とテクスト性 ── 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（サスペンション）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。そして，その軽薄なポストモダン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導入された。このモダンとポストモダンの混合によって，映画の深層的な「意味」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論点を空間の問題と関連させる。ざまざまなメディアの競合は空間の多様性に受け継がれる。なぜなら，ジェイムソンにとってポストモダンは何よりもまず空間的なものだからである。「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，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。[…]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]。ポストモダンが巨大な陰謀，あるいは迷宮であるならば，『恐怖分子』で描かれた多様な空間はそこから開かれている一つの出口

---

[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

[3] Fredric Jameson, p. 155

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だろう。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。その意味で，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，映像に即した分析とは言いがたいのではないだろうか。ゆえに本稿はジェイムソンが指摘した，映画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，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，映画におけるフレームに注目する[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なければならない（運動する映像という映画のフレームのもう一つの側面は，5 章で検討する）。表象されている諸要素の間にある不釣合いより，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で宙吊りと決定不能の問題を取扱っている。



図 1

実際，本作におけるカメラの運動および映像の運動に関する思考のすべては，一つのショットの中に凝縮されている。それは図 1 が示している不良少女の顔写真の一部を映すショットである。稲村凪彦は，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

---

[4] 「フレーム」は視覚的な情報を，一定の額縁のなかに限定するための手段だと理解できるだろう。それは視覚芸術には必要不可欠な条件であり，またときおりその内容の一部にもなる。「フレーム」から出発する芸術形態を大きく分けると，絵画，写真，映画が数えられる。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映像自身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。本稿はあくまでも『恐怖分子』という作品に絞って具体的に分析を行うが，その背景には映画のフレームの性質を考慮に入れている。

成立する」と指摘している[5]。このショットはまさに『恐怖分子』における最大の固定的な意味を形成しない画面なのである。というのも，それは物語上ではほとんど機能していない意味を持たない画面だから。本稿はこのショットを解明するために，稲村氏の指摘にしたがって，映画の結末から出発して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章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章はカメラの運動自体をいったん物語から抽出して分析を施す。４章は３章の論点を拡張して作品全体に応用する。そして，５章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読する。議論の中心はここで，カメラの運動から映像自身の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

本稿はとりわけカメラの運動に着目するとはいえ，映画の物語をまったく考慮しないわけにはいかない。そもそも映画においてカメラの運動は自立して存在するのではなく，さまざまな形で物語に付着している。そこから切り離す際に，やはり物語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，物語を進展させるだけでなく，それを認識可能な枠に分節することにも寄与している[6]。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，遡行的に物語を分節してみよう。映画は二重の結末をもって終わりを迎える。結末IIは女流作家が目覚める場面から始まる。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は不確かなものとなってしまう。さらに遡って，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が彼女の完成し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を果たしている。以上の物語分節を図の形にすると，以下のようになる。

---

[5] 稲村凪彦「楊徳昌の脳髄は多孔的である」(『楊徳昌電影読本』シネカノン，1995)，p.74

[6] ここで映画のカメラの運動と物語の関係を詳しく論じる余裕はないので，基本的なことだけを断っておく。カメラの運動は基本的に，画面外のある対象に向かう運動だと理解できるだろう。その運動の必然性は，画面内の要素に影響を与える画面外に存在する「原因」を探るところにある。カメラの運動はこれによって一定の因果関係の中に収められ，物語の展開に寄り添うことになる。



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に過ぎないと考えられる。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過ご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，反転しつづける捩れた円環をなしている。したがって，分節された物語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。この意味において物語の枠はすでに砕かれているといえるのではないだろうか。

これより視点を物語から映像へと移す。カメラの運動が物語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。本稿では便宜上，両者を区別して論じる。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，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，起きて涙を流した後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は判明される。カメラも男を追う途中で移動撮影をやめ，パンを使うようになる。
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　刑事は朝起きて，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詳しく分析する。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まさに登場人物たちの行動を動機付ける原因であり，物語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，人物を無視するような自律して動くカメラのパンはエドワード・ヤンの作品の中に繰り返されるからである。最初の長編作品『海辺の一日』(1983 年)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。または『タイペイ・ストーリー』(1985 年) においてのトラヴェリングショットによる移動撮影も印象深い。そして『ヤンヤン　夏の想い出』の中で，カメラのパンは二回も使われていた。そこ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』の一つのシーンに 8 分の長大な長回しが用意されている[7]。その横への運動が監督の署名の一つだと言っても間違いではない

[7] 『追風』はエドワード・ヤン製作予定の長編アニメーションだったが，彼の死によって未完成のままとなった。ただし一部のサンプル映像がインターネットで鑑賞できる形になっている。この 8 分間の長回しはサンプル映像の一部であり，そこから監督がカメラの運動に莫大な関心を寄せていることが窺える。

だろう。

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にもつながる。本作であえて事件が起きる際にカメラの水平運動を用いるのは，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。この点は，不良少女の顔写真の一部を映るショット（図１）における画面の内部にある外部へ向ける運動と，かなり近接している。

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⑪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⑮）。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。医者の友人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，医者自分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⑪における左から右への運動は今度は逆方向となって，右から左へ動きだす。

物語との関連でカメラの水平運動の結果を見ると，同じ運動が辿りついた先，取り出された対象は逆転した形で提示される。物語の異なる枠において，同じカメラの水平運動が二つの局面に分岐していく。重要なのは，当の運動から物語分節を促す要素が発生的に認識できる点である。カメラの運動はまずこの面において理解される。ここから窺えるように，エドワード・ヤンはうまく映像に依拠しながら，物語の展開をカメラの動きと積極的に結び付けている映像作家であるといって差し支えないだろう。

3．カメラの無機的な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カメラの運動の一時的な効果でしかなく，本質的な属性ではない。ここではむしろ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，それらが物語レベルの説明的な機能にただ従うことなく，運動自体の自律性を際立たせているようにみえる。本稿で三つのショットを分析対象に設定したのは，まさにそこにある視覚的に逸脱している情報を捉えようとしているからである。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とまったく関係しない。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⑪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敢えて見せ続ける。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ようである。そして三つ目の水平運動の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，結局風呂の前に立ち止り，刑事を見捨ててしまう。



図 2

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，カメラは自律して運動する。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，医者自身をえぐり出す。このカメラの運動と取りだされた対象によって，「切り取る」ことが遂行される。第三，後に続く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⑪の次のショットではないが，ショット⑮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の頭部が弾丸に貫かれたショットが繋げられている。一見，切り取った対象が死体のように見えるのはそのためである。しかし，穿たれる対象は人間とは限らない。ショット⑮のドアがまさにその好例であろう。穿たれたというのは，すなわち外部の浸入の結

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のである。ここでいう外部は，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。水平運動が未知なる画面外へのカメラの移動を促し，また対象の切り取りが画面外へのカメラの移動を停止させようとする傾向だと考えられる。ならば，捉えた対象を穿つことはすなわち外部＝画面外を提起することで，カメラをふたたび画面外に向けようとすることにほかならない。三点目の解体についてここでは控えておき，5 章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。当の運動自体は結末 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による分節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切り取りの側面，すなわち第一と第二の要点に注目したい。どちらも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ざるを得ない。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ことである。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いわれている[8]。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，またきれいに撮るために写真機の位置をいろいろと調整する動きは映画カメラの運動に該当するのである[9]。実際に，映画の中ではこのようなカメラの運動が写真機の「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，水平運動するカメラのショット④の演出を先

---

[8] 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，変わりはないだろう。しかし，一般的な安定感の保たれている画面構成にくらべると，カメラの無機的な運動を観客に想起させ，それに積極的に近づけようとする点において，このカメラの動きはやはり無機的な運動だといえよう。

さらに，『ヤンヤン　夏の想い出』では別様の試みが見られる。すなわち鏡面反射のことである。カメラは積極的にガラスの表面に反映されている画面外の風景を定着させる。そのような操作自体が人為的にコントロールしがたいため，同じく無機的だとはいえよう。

[9] 以下は混乱を避けるべく，写真のカメラを写真機，映画のカメラをカメラに区別しておく。

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の写真を撮っている場面である。あるいはさらに極端に言ってしまえば，写真機自体が非人称的な「視線」で人々を「見ている」とさえ言ってよい。『恐怖分子』のカメラの水平方向に沿う不気味な運動は，このような写真機の写真を撮る運動と同じ性質を持ち合わせている。



図 3

ジョナサン・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。近代においては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始めて理解される[10]。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。その意味で，写真機の運動は社会的な不安定と同型である。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。なぜなら，対象を切り取る結果に先立って機械のその運動は絶対的なものだからである。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，カメラは明らかに写真的な運動を行う。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。これはすなわち，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。すなわち無機的な運動と一瞬の切り取りということである。『恐怖分子』では，カメラの撮影対象は未知なる画面外から無理やり取り込まれたものである。したがって，それは原理

[10] ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜』遠藤知巳訳，以文社，2005，pp.31-32

的には予測不能なのだ。カメラの水平運動は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，写真機にただ附随しているに過ぎないといえるのだろうか。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括弧に入れられている。エドワード・ヤンが考えているのは，写真と少し異なるものなのである。

カメラの水平運動によってもたらされる不安は，間違いなく『恐怖分子』における恐怖の属している地層だろう。その恐怖は映画のカメラによってだけではなく，映画内においても絶え間なく産出される。無責任なカメラ少年はこの所業に携わっているのである。つまり，本作は写真機を引用しているのである。これから映画の中の写真機を分析する。極端に言うと，あらゆる人物と事物は写真機によって対象化されうる。このような恐怖を映画の中の写真という設定で，映画の観客はかつて味わったことがあるはずである。それは言うまでもなくアントニオーニの『欲望』（1966 年）においてにほかならない。カメラマンの持つ写真機の運動こそ，当映画の物語の起源となる。

トーマスというカメラマンが公園で風景写真を撮る。偶然にそこに居合わせる二人の男女も撮影してしまう。『欲望』において街でさまようトーマスの振る舞いは，エドワード・ヤン作品中のカメラ少年に近似している。二人の登場人物も写真機の無機的な運動の力に魅惑を感じている。さらに，トーマスは暗室に閉じこもり，自分が撮った写真を何倍も引き伸ばして最終的に死体を発見することになる。死体も暗室も二つの映画作品をさらに強固に結びつける。エドワード・ヤンはよく東洋のアントニオーニと呼ばれている。それが妥当かどうかをここで論じることは控えておくが，『恐怖分子』に限って言うとその判断に一理はあると思われる。『恐怖分子』は明らかに『欲望』を意識している作品である。アントニオーニもエドワード・ヤンも近代都市に生きる人間の不安に目を向けている監督であり，同じ問題を提起する映画を作ることはいささかも不思議ではない。ただし，エドワード・ヤンは『恐怖分子』でアントニオーニの『欲望』から影響を受けたと言っただけでは不十分である。なぜなら，彼は明らかに後者と距離を取りつつ本作を作ったからである。

暗室はネガフィルムを現像するための空間である。同時に，暗室という空間はトーマスとカメラ少年が持ち合わせている写真機，そのネガフィムルを填装する暗いスペースの象徴でもある。世界からもぎ取られた映像はそこで一時的に貯蔵され，ようやく現像される。トーマスは暗室で長らくネガフィルムを操作するし，カメラ少年は暗室の真ん中に不良少女の顔写真を貼る。それは直ちに，二人の写真機がそれぞれの切り取った映像の前に止まっていることを意味している[11]。問題となるのは，すでに述べた写真機の無機的な運動とどのように向き合うかであ

[11] 二作とも写真を取り入れたとはいえ，映画で映された以上，すでに静止した写真のイメージではなく

る。写真機の運動自体を重視する傾向と，その一瞬の静止を重視する傾向と，写真に対する態度は二つのベクトルに分離される。後者の場合，偶然に切り取られた対象に対して事後的に意味づけ作業を行うだろう。撮った映像を貯蔵する暗室＝写真機の中の暗い空間を作品中に取り入れるというのが，この問題に真剣に向き合うことを意味する。以下では二人の監督の切り取った映像に対する異なる態度に絞って検討する。

スラヴォイ・ジジェクは『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」。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]。アントニオーニとジジェクは，偶然的な出来事を決して手放さない。それどころか，その出来事を説明するために逆に説明不可能な空虚に向かわせる。そこで死体を発見し，物語が駆動される。この映画において出会いの痕跡は動かない写真の上の一つの染みとして現れ，強固に存在し続ける。また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組み替えられる。視線そのものは虚構にすぎないが，知覚の条件でもある[13]。つまり，写真自体は写真機によって世界から切り取られた断片である。しかし，それらは一定の操作を受け，主体にとって読解可能なものに還元されねばならない。以上の二つの論考ではいずれにしても，撮った写真は意味づけられることによって固定化されてしまう。そのため，写真が偶然に切り取られたイメージだということは事後的に否定されてしまう。

一方，エドワード・ヤンにとっては，切り取られた対象は写真機の運動の結果にすぎないだろう。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。

『恐怖分子』における写真機は無機的な運動という性質を受け継ぎながら，同時にそれを写真

なった。しかしここで注目すべきところは，むしろ暗室の中に写真を貼るという行為である。その行為自体はある対象を固定しようとすることで，十分写真的な思考であるといえよう。またカメラ少年の写真機によって撮られた映像に関しては，5章で詳しく検討する。

[12] 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，pp.267-268

[13] 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

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微塵もないし，あえて意味づけする気配もまったく見られない。一方で，『欲望』における写真機の運動は消えた死体という存在に捕われ，途中で止まってしまった。これはいわば，写真機の無機的な運動をそのまま肯定するか，それとも一定の解釈に還元するか，二種類の態度の差である。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てしまった。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申し立てているように，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だろう。なぜなら，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いるからにほかならない。それは外部＝画面外に向けて運動する[14]。当の運動によって，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。エドワード・ヤン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．暗室というフレームにおける切断と解体すること

しばらく別の角度から，これまで踏み入れた細部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。この章での狙いは，これまで述べてきたことを映画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出会うこともまた偶然的な出来事にほかならない。いわば，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踏襲しているのである。『恐怖分子』における暗室のシーンは，映画の収束点として機能し，物語の展開を発動する。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。そして出来事は人々を結びつけて物語を織り上げる。つまり，暗室自身も一つのフレームなのである。もしこの出来事がなければ，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。物語の結び目に位置する暗

---

[14] 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。

さらに補足しておくと，かつての撮影対象から離れて新しい事態に向かうカメラ少年の姿勢は，記憶喪失の問題を提起する。エドワード・ヤンの映画は基本的に「現在」を取り扱うものであり，初期作品を除いて記憶はめったに登場しない。特に『ヤンヤン　夏の想い出』は極端な例で，この映画は記憶喪失の危機から始まっている。

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，銃撃戦のただなかに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。この切断は映画において物語分節を事後的に可能にする原因である。

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ことを見過ごすわけにはいかない。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』（1991 年）でさらに受け継がれることになる。少年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・ヤンの映画を観る人はすぐに想像できるだろう。本作では，闇は巨大な顔写真に取って代わられた。ただし，その顔写真は複数の印画紙から組み合わ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といえよう。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，暗室はここで一つの穴が開けられてしまう。暗室そのものがここにおいて穿たれたのである[15]。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，バラバラの破片となってしまう。偶然な出来事に導かれて集まってきた人々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て部屋の窓を開ける。外から光と風が入る。少年は別離を受け容れ，暗室から離れる。

---

[15] 注意しなければならないのは，ここで穿たれたのは暗室というフレーム自身であって，切り取られた対象ではない。砕かれたフレームといった問題系は本作では全面的に浮かび上がることはなかったが，エドワード・ヤンの最後の作品『ヤンヤン　夏の想い出』でより本格的に展開されているように思われる。

『恐怖分子』に限って言うと映画の中の風はまさに外部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に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．顔写真にそよぐ風

3 章の後半から始まった長い迂回を経たが，これから映画の具体的なショットの分析へ戻ることにしよう。水平運動するカメラのショットの場合，上司と医者自身の頭部が後に続くショットで弾丸に貫かれる。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解体され，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。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，一つの空白は生まれる。外部＝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）という映像の繋ぎから考えれば，この頭部写真のショットは 3 章で論じた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⑮の繋ぎ）。したがって，カメラの水平運動を分析することは，このショットに近づけようとする際の必要不可欠な条件である。そして，まさにこの美しいショットは，映画のフレームにおける運動の第二の側面，即ち映像の運動をほのめかしているように思われる。本作の無機的な運動に対する態度表明，すなわちある特定の対象を限定することなく運動自体を貫こうとする態度も，ここに潜んでいる。それは非常に短いものであるにもかかわらず豊富な意味合いをこめている。それを十分に理解するためには，さまざまな手がかりを整理した上で分析することが求められている。その意味で，本稿これまでの分析がこのショットを説明するための準備段階に当たると言ってしまっても，決して過言ではない。



図 4

以下で，穿たれた頭部写真に向かって分析を進める。まずは，すでに分析した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 章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バラバラ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。なぜなら，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からである。窓が丁度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注ぎこむ。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彷徨う効果が生まれる。このカメラの不動状態で起こった焦点の移動は映像の中において，対象化された要素の内的な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，カメラの動きは外部＝画面外のも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，異質なものが画面外から入り込む。これは本稿ですでに言及した外部に向ける運動にほかならない。それに対して，内的な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，質に作用している点において共通している。以上のことを踏まえて言えば，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である。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。運動の結果として，巨大な顔写真から不良少女の頭部は切り取られた。

これからはやっと，正面から頭部写真のショットの内部における外部に向ける運動を論じることが出来る。このショットの場合カメラ自体はまったく動かなかった。つまりカメラの水平運動そのものはなかった。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，画面の内的な運動は完全にカメラの水平運動を取って代わったといっていいだろう。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[16]。続いて，頭部写真のショットにおける内的な運動の性質を

[16] 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。これについて本稿では深入りすることができない。ただし，本稿で映画におけるフレームの問題を分析するにあたって，あえて『恐怖分子』を特権的な分析対象に設定したのは，本作が映画そのものについて思考するメタレベルに踏み込んだからである。

より詳しく検討せねばならない。前文で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＝印画紙はなお存在し，しかもそれぞれ不規則に動いている。とりわけ重要なのは，風は画面に収まる複数の要素に運動をもたらしカメラが一つの中心に絞ることができないという焦点の移動すなわち内的な運動を引き起こす，ということである。これによって，死体の場合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が関係するのはもはや静止する写真ではなくなり，映画特有の運動する映像にほかならない，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な運動を受け継いだ上で，それを画面に収まる諸要素の内的な運動にまで発展した。とくに前者すなわち画面外からの触発は，内部の変容を可能にする条件なのである。

内的な運動のただなかに，頭部写真という切り取られた対象は水平運動の場合と同様に穿たれている。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彷徨うと言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，穿たれることも外部＝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。パスカル・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こ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内在的な運動であり，特定の方向性を欠いたむしろ多方向的な運動であり，その多方向性な運動自体が目的を持っているように見える」[17]。近代的な絵画が示した多方向的な運動は，映画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。彼は写真機の自由の運動を，古典的な表象に対する破壊だと見なしている。「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（ノマード）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

[17] パスカル・ボニゼール「とまどうレンズ」（『歪形するフレーム』梅本洋一訳，勁草書房，1999），p. 84

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」[18]。この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。本稿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な運動の性質を強調しているように見える。フレーミングがまさに無機的に動き回るカメラのことであり，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。つまり，『恐怖分子』はここで意識的ではないにせよ，近代的な運動の性質を見事に可視化している。まさにこの多重な意味合いによって，このショットは謎めいたもの，また魅力を発し続けるものとなったである。

終わりに

本稿は物語の次元から出発してカメラの運動をそこから分離して考察した。そして，水平運動するカメラ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にカメラの無機的な運動という問題を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な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，本稿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，外部からの浸入と内部の変容という映画のフレームにおける運動の二つの側面を具現化した。それは同時に，近代的な運動の特徴にも通じる。

ただし，ここまで経ても映画のフレーム自身は砕かれないままである。すでに述べたとおり，窓が開けられることによって暗室というフレームは砕かれたが，それは映画のフレームとはとうてい言いがたい。振り返ってみると，破壊されるのはカメラが切り取る対象だけであった。しかし，『恐怖分子』では完全のままの映画のフレームは，『ヤンヤン　夏の想い出』では砕かれることになるだろう。むしろ二重のフレームが映画の主題として成り代わった。つまり，頭部写真にある一枚印画紙の空白はやがて，もう一つのフレームとしてエドワード・ヤンの作品の中に動き出してしまったのである。

（ちょう　よう・言語文学専攻）

[18] ボニゼール，前掲書，p.95