



Title	「解消と再構築」の可能性：ジョニー・トー『PTU』について
Author(s)	欧陽，如一
Citation	層：映像と表現，13，186-205
Issue Date	2021-03-24
DOI	https://doi.org/10.14943/98064
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/81026
Type	departmental bulletin paper
File Information	kaishou.pdf



「解消と再構築」の可能性

——ジョニー・トー『PTU』について——

欧陽 如一

はじめに

ジョニー・トー（杜琪峰）監督が演出した香港ノワール¹は、その「魅力的な人物配置による完璧に近いフォルム」と「華麗なカメラワークによる銃撃戦の視覚化」、²「寡黙さの美学化」といった表現手法で高い評価を受けている。³また、彼の作品の中で描かれたホモソーシャルな男性同士の友情関係も映画研究者の間で注目されている。⁴香港ノワールの巨匠とも呼ばれるジョニー・トーの作品は、洗練された個性的なスタイルを持っている。しかし、二〇〇三年に公開された『PTU』⁴は、ジョニー・トーの香港ノワールを特徴付ける要素の少なさ

ゆえに、これまで研究者たちの関心をほとんど受けて来なかった。

ジョニー・トーが『PTU』を撮り始めたのは二〇〇〇年だが、度重なる脚本の変更やトーの入院などの諸事情により、実際の撮影期間は三年間にも及んだ。そして、二〇〇三年二月に行われたベルリン国際映画祭で封切られた後、この映画は翌々月の四月に香港で公開された。ところで、中華圏で最も権威のある映画賞である香港電影金像獎と台湾金馬獎に出品されたこの映画は、合計一〇部門以上の賞にノミネートされたものの、受賞したのは香港電影金像獎の最優秀監督賞と台湾金馬獎の最佳原著劇本賞、この二つの賞のみである。また、当時SARS

の大規模な流行の影響を受け、『PTU』の興行収入は二九八万香港ドルに留まり、世間からは大きな反響を呼ぶこともなかった。映画研究者の間では、『PTU』の中では新しい試みがなされているものの、その試みには高い完成度が認められないため、トーのアクション映画作品にしては習作の一つに過ぎないという意見もある。もともと、先行研究の中で最もよく取り上げられるジョニー・トー作品は、前作の『ザ・ミッション 非情の掟』（鎗火、一九九九）である。例えば、中国人映画研究者の陳宇は、『ザ・ミッション 非情の掟』の銃撃戦に使われた静止的な表現手法に関する論考を書いた⁶。塩田明彦も著書の中で、その作品の中の銃撃シーンと物語との関連性を指摘した⁶。そして、トーが『PTU』の後に作った『エレクション』（黒社会、二〇〇五）と『エレクション 死の報復』（黒社会一以和為貴、二〇〇六）の二作も、カンヌ国際映画祭での公開を皮切りに、学術界で注目を集めている。シンガポールの映画研究者の張建徳は、この二作の中では銃撃戦が撮られていないことに注目し、トーが遂に新たな暴力美学を創造したと指摘する⁷。この三作に比べると、『PTU』を評価する声は少ない。

このように、先行研究は主に『ザ・ミッション 非情の掟』に代表されるジョニー・トーの香港ノワールにおける銃撃戦と、

『エレクション』及び『エレクション 死の報復』の二作に現れたトーの新たな暴力美学、この二つのテーマをめぐって行われている。一方、『PTU』はこれまでほとんど注目されなかったが、ジョニー・トーによる香港ノワールの暴力美学に新たな変化が始まる一歩前の段階、すなわち転換期に作られた作品であるという点において、やはりより綿密な分析を行う必要がある。本稿では、ジョニー・トーに関する研究の欠落を埋めるために、『PTU』の位置づけを明確にした上でトーのアクション映画制作の創作意図を明らかにしたい。

ところで、注意すべきは、ジョニー・トーの香港ノワールにおける変化は、必ずしも時系列に沿って起きたのではなく、すでに観客たちに認められたいわば典型的なジョニー・トーらしいスタイルで映画製作を続けながら、一方では特定の作品において新しい試みを行っているという点である。『ザ・ミッション 非情の掟』では、アクション場面において新しい人物配置を導入するだけではなく、登場人物間の緊迫した対立状態を作るために張られた伏線が物語の進行に沿って次第に紐解かれていくという巧妙極まりない物語構造を構築している。そして、これらの変化はこの映画に大成功をもたらしたと同時に、ジョニー・トーの新しいスタイルを確立したとも考えられている。後の『ブレイキング・ニュース』（大事件、二〇〇四）、『エグ

ザイル／絆』（放逐、二〇〇六）、『冷たい雨に撃て、約束の銃弾を』（復仇、二〇〇九）は、いずれもこのパターンを踏襲している。そして、彼はさらに銃の不在で生まれた新たな暴力を描こうと試みるが、このスタイルは『エレクション』や『エレクション 死の報復』の二作で頂点に達したと見られる。となると、『PTU』はこうした変化が起きた中で無視することのできない作品になる。

本稿の構成は以下の通りである。第一節では、『PTU』を同じく「銃を探す」というテーマを持つ『野良犬』（一九四九）や『ウィンチェスター銃73』（Winchester 73、一九五〇）と比較する。『野良犬』や『ウィンチェスター銃73』の中で銃が幾度も映し出されるのに対して、『PTU』の場合は実体としての銃は物語の終盤まで不在のままである。つまり、銃を画面の中で登場させる代わりに、「マクガフィン」として物語を牽引する。また、実体としての銃が不在のため、映画の中で描かれた暴力も必然的に可視的なものから不可視的なものへと転化する。実際、本作ではジョニー・トーは登場人物の役柄を再構築して、このような不可視的な暴力を描いている。第二節では、銃を失った刑事とPTUを対象に分析を行い、この映画で警察官のイメージが如何にして一度解体され、再構築されているのかについて考察する。正義と暴力、一見相反する二つの属性を

警察官というキャラクターの中で共存させることは、新たな暴力を生み出すことに繋がる。もともと、この映画で唯一の銃撃戦が行われるのは終盤においてである。つまり、銃が完全に不在なわけではないが、本作はやがてジョニー・トーによって完成される、実体としての銃を見せないで暴力を描く方法が模索される段階で作られた一作だということは否めない事実である。第三節では、映画の最後で非現実的な描き方で撮られた銃撃戦を分析し、「巻き込み」に始まり「意外性」に終わるという形式主義的な銃撃戦で終盤を迎える本作の物語構造は、ジョニー・トーの香港ノワールに新たな変化が起きたことを提示していることを指摘する。

一 マクガフィンとしての銃

『PTU』の脚本を手がけたのは、ミルキーウェイ・イメージに属する著名な脚本家アウ・キンイとヤウ・ナイホイである。劇作から見ると、『PTU』の脚本はミルキーウェイ・イメージがこれまでに出したどの作品よりもクラシックなものである。脚本家たちは巧みな語り構造によって、複雑に絡んだプロットを整然と接続させ、トーの香港ノワールの中で最も優れた物語を成就している。香港の深夜の街を舞台に描かれた本作

の物語は、OCTB⁸の刑事であるロウ・サア（ラム・シュー）が暴力団の四人のチンピラとの小競り合いの末に、携帯していた拳銃を紛失することになる。ある晩、ロウ・サアはチンピラたちを追っていたとき、バナナの皮で滑って転び、気絶する。目が覚めると、拳銃がなくなっており、チンピラたちに盗まれたのではないかと疑う。昇進に影響しないように、ロウ・サアは自分で拳銃を探し出すことを決心する。ロウ・サアの友人であるPTUの警察官のホー・マンジン隊長（サイモン・ヤム）は、サアの「銃をなくしたことを上司に報告しようとする、もう一つのPTUチームの女性隊長であるキャット（マギー・シュー）を阻止し、自分のチームを率いて、サアに協力して拳銃を探し出すことにする。拳銃を探すサアの行動は、各登場人物の行動や絶えず現れる物語の手がかりと交錯する。ただ、物語の結末は泣くにも泣けず笑うにも笑えないものである。ロウ・サアは銃を探すため一連の行動をした後、偶然に強盗に遭い、最初に銃を紛失した路地まで追いつめられる。そこで、ロウ・サアは再びバナナの皮で滑って転ぶ。その時不注意に、落ちていたごみの中から、盗まれたと思っていた銃が見つかる。拳銃は自分のポケットから滑り落ちただけなのであった。

上述したように、『PTU』の主要な物語は銃を探すという

ことである。言い換えれば、『PTU』は一つの「銃」をテーマにした映画である。一九〇三年のエドウィン・ポーターが演出した西部劇の元祖と呼ばれた『大列車強盗』(The Great Train Robbery)の名高いラストシーンは、カウボーイが銃を撮影カメラに向けて発砲するミディアムショットである。また、フィルム・ノワールの古典と目されていた『マルタの鷹』(The Maltese Falcon, 一九四一)においても、物語の進展が銃と銃撃事件に深く関連している。つまり、そのときから、銃はすでにアクション映画において最も重要な記号になっていたのである。映画批評家ロバート・ワーショウ (Robert Warshaw) は、フィルム・ノワールや西部劇は銃を持つ男に関する映画であり、これら二つのジャンルの映画の視覚と感情は何れも実体としての銃と銃を使う姿勢によって構築されたと指摘した⁹。実際には、香港ノワールもそうであると思われる。香港ノワールの先駆者であるジョン・ウー監督は、自身の作品の中のヒーローたちに銃との密接な関係を持たせている。例えば『男たちの挽歌』(中国語原題『英雄本色』、一九八六年)の中で両手で銃を構えるチョウ・ユンファ、射撃場でよく射撃練習をするレスリー・チャン、このヒーローと銃の組み合わせはこの映画の中で極めて重要な視覚的要素となった。ジョン・ウー監督だけではない、リング・ラム監督作品についても同じことが言

える。例えば香港ノワールの名作『友は風のなかで彼方に』（中国語原題『龍虎風雲』、一九八七年）の中で、彼は三人の登場人物がそれぞれ銃を構える場面を作った。以降、銃を通して登場人物の感情を表現することは、香港ノワールの典型的なパターンとなる。この意味では、香港ノワールに関する研究を行う際、それぞれの作品の中の銃をめぐる場面についての考察は欠かせないとも言うべきである。

トーの香港ノワールにおいても、銃は非常に重要な地位を占める。例えば、彼の『ザ・ミッション 非情の掟』や『エレクション 死の報復』は、上述したことをまさに裏付けている。この二つの映画はどちらも実体としての銃を何回も反復的に提示する。『ザ・ミッション 非情の掟』では、ボスが自分を護衛させるため五人の男たちを招集した時、監督は直ちには五人の顔を撮影しない。まず、一つの拳銃のクローズアップが映され、その画面に五つの拳銃がきちんと排列した画面がモンタージュされる。そして、人々の手がその画面に入り、各自の拳銃を取る。このような画面編集によって、護衛チームの集合が明らかにになる。さらに、護衛たちの銃を使う腕も、彼らの手と拳銃のクローズアップ、及び手と拳銃が交互に映される画面によって表現される。また、『エレクション 死の報復』の最初の銃撃シーンでは、子供時代以来久しぶりに再会した三人の主

人公は、ある理由で銃撃戦をしなければならなくなり、その際、各自の銃に銃弾を入れるか銃弾を取り除くかという動作をするが、これは物語を超えて、感情の提示になる。

『PTU』は明らかに「銃」をテーマとした一つの映画である。だが、本作品においての銃は、『ザ・ミッション 非情の掟』や『エレクション 死の報復』の中で現れた銃とは異なる。バナナの皮で滑って転び、同じところで「銃を失ったこと」と「銃が見つかったこと」という事件が同じ終着点に重なっている。オープンニングとエンディングが同じ方式になっていることにより、この映画は円環構造の展開を構築しており、「銃を探す」ということがまさに映画物語の主線になっている。主人公のロウ・サアの銃がない状態が映画の大部分を占める。

「銃を探す」ことがテーマになっていると言えば、黒澤明監督の最初のサスペンス映画である『野良犬』や、アンソニー・マンの最も評判が高い西部劇である『ウィンチェスター銃73』という二つの「銃を探す」物語を描写した映画が思い起こされるだろう。この二つの映画は物語を語る二つの方向性を示している。『野良犬』では、三船敏郎が演じる若い刑事は誰が自分の拳銃を盗んだのかが分からない。観客は若い刑事とともに未知の視点を共有し、一つ一つの手がかりを粘り強く見つけ、犯人を追い求め、「銃を探す」という目的を実現する。これに対

し、『ウィンチェスター銃⁷³』では、ジェームズ・ステュアートが演じるカウボーイは、自分のライフルを奪ったライバルが誰かをはっきりと知っているので、カウボーイは次々とライバルと戦い、最終対決において、相手からウィンチェスターライフルを取り戻し、「銃を探す」という物語を完結させる。この二つの映画の異なった構築方式は、ジル・ドゥルーズが『シネマ１＊運動イメージ』においてアクション映画（探偵映画や犯罪映画）を区別した二つの定式と偶然に一致する。一つの定式は「指標記号としての無分別な行動から、暗いシチュエーションへ進むのであり、こうしたシチュエーションは、指標記号の微小な変動に応じてすっかり変動してしまうか、あるいは全面的に急変してしまう」¹⁰ ASA（小形式）である。『野良犬』は明らかにこの類別に属する。もう一つの定式は「シチュエーションあるいは環境から闘争＝三元性としての行動へ進む」¹¹ というSAS（大形式）である。『ウィンチェスター銃⁷³』はちょうどこの類別に属する。もっとも、この二つの映画をどのようにに区別するかにかかわらず、両方とも映像を通して実体としての銃の存在を反復的に提示している。

『野良犬』の冒頭の最初のシーンでは、若い刑事が事務室で上司に自分の銃がなくなったことを報告する。若い刑事が事件を説明するに伴い、画面は銃が盗まれる前のシーンをフラッ

シユバックする。何よりも先に画面に映し出されるのは、その拳銃のクロースアップである。若い刑事は射撃訓練を終えると同僚と一緒に帰る。映画カメラは彼らの行動を撮影し、刑事が持っている拳銃が観客たちの注意を集める。拳銃が盗まれた後、再び画面に映されないにもかかわらず、銃撃事件や現れた拳銃に属した銃弾は、どちらも反復的に実体としての拳銃の存在とその重要性を提示する。

『ウィンチェスター銃⁷³』の場合は、さらに物語の焦点を一挺のライフルに当てている。『野良犬』とほとんど同じようにクレジット・タイトルを流したあと、ウィンチェスターライフルの銃床のクロースアップが最初に画面に現れる。そして、カメラは後ろに引かれ、ライフルの全貌が提示され、周りの野次馬のライフルを賞賛する声が聞こえてくる。次のシーンにおいて、ライフルとこのライフルにあこがれている子供たちがフルショットで一つの画面に収められる。カメラは上に移動し、子供たちの後ろに立っている大人たちがこのライフルの珍しさを話し合う。カメラはさらに右上に移動し、馬に乗っている主人公、ジェームズ・ステュアートが演じるカウボーイと彼の相棒の姿が画面に映される。彼は相棒と全く別なことを喋っているが、視線はずっとライフルに向けられている。ここまでは、アンソニー・マンはただ二つのショットによって、このウィン

チェスターライフルの映画における地位を構築している。ステュアートは射撃大会で優勝してこのライフルを手に入れるが、様々な状況によって、ライフルは次から次へと悪人、悪徳商人、インディアンの手に渡っていく。監督は間接的にこのライフル銃の存在を提示するのではなく、直ちに銃の視点に立つ。ライフル銃の持ち主が変わるたびに、語りもその人物を巡るものと転換する。

『PTU』は同じく「銃を探すこと」をテーマとする映画であるが、上述した映画とは二つの違いがある。一つ目は、映画の最後で、実際には誰もロウ・サアの銃を盗んでいなかったことが明白になるということである。つまり、銃を盗んだ人はそもそもいなかったのである。もう一つは、映画の第八二分（映画全体は八八分）にサアが落ちていたごみの中からなくした銃を見つけるまで、この拳銃が一度も実体として映し出されていないということである。ここから、アルフレッド・ヒッチコックがフランソワ・トリュフォーとの対談の中で言及した一つの概念を思い出さずにはいられない。

「マクガフィン」という言葉そのものの由来は何なのか。たぶんスコットランド人の名前から来ているんじゃないかと思う。こんなコントがあるんだよ。二人の男が汽車

のなかでこんな対話をかわした。「柵のうえの荷物はなんだね」とひとりがきくと、もう一人が答えるには、「ああ、あれか。あれはマクガフィンさ」。「マクガフィンだって？ そりゃ、なんだね」「高地地方でライオンをつかまえる道具だよ」「ライオンだって？ 高地地方にはライオンなんかいないぞ」。すると、相手は、「そうか、それじゃ、あれはマクガフィンじゃないな！ 」と言ったというんだよ。この小話は「マクガフィン」というのはじつはなんでもないということを言っているわけだ¹²。

汽車の中の二人は一つの存在していないものをめぐって会話を展開する。だが、そのものが存在しないにもかかわらず、二人の会話は実在する。『PTU』における失われた拳銃は、まさしくヒッチコックが言ったマクガフィンそのものである。

ロウ・サアの銃が失われ、「誰かに盗まれた」という考えが主人公たちを導き、彼らに銃及び銃を盗んだ人を探させる。主人公たちは常にその銃が犯罪者に使われるのではないかと心配し、銃を盗んだ者が誰かをずっと考え続ける。ロウ・サアががちこち回り、原点に戻ると、その前の一切の探す行為、心配や思考が突然無意味になる。銃は紛失したその原点にあったのである。

しかし、この映画の物語は、円環構造で描かれたのではなく、螺旋構造で構築されている。ロウ・サアが物語の終着点に戻ったとき、失われた銃はマクガフィンとして、不在の原動力として、すでにもともと関連してない人々の運命を書き直す。撃ち合いで死んでしまった二人の暴力団のボス、逃げる途中でPTUの攻撃に遭った大陸強盗団、最後に考え方を変えたCIDのチョウ警部、偶然に手柄を立てたロウ・サアとPTU、彼らの運命は一丁の実際にはチンピラたちに盗まれてなどいなかった拳銃によって変わったのである。

『PTU』の中でのマクガフィンには優れたところがある。もともと香港ノワールにおけるアクションを導いて、感情を表した銃が、ここではマクガフィンになって、映画の中で不在になる。それゆえ、『PTU』は香港ノワールの歴史の流れにおいて、特別な意義を担っている。香港ノワールの最も重要な記号である銃は、本作品においてすでに「不在」なのである。

二 役柄の解消及び再構築

実際には、銃を探すという前述した本作の主要な物語は、たくさんの登場人物と関連している。PTUの男性隊長であるホー・マンジン、PTUの女性隊長であるキャット、暴力団の

ボス・禿頭、禿頭の息子の馬尾、その暴力団の四人のチンピラ、もう一つの暴力団のボス・大眼、CID¹³のチョン警部などの登場人物の交錯は、もともと単純なストーリーを複雑な網に編成し、以下のような一つの主線、四つの副線および一つの伏線という物語構成を構築する。

主線…OCIB刑事のロウ・サアが紛失した銃を探し求める。

副線一…ホー・マンジンが率いるPTUチームがロウ・サアに協力して銃を探す。

副線二…キャットが率いるPTUチームがパトロールをする。自転車に乗った少年が街を徘徊してお金を盗む。

副線三…暴力団Aのボス・禿頭と暴力団Bのボス・大眼の衝突。

副線四…CIDのチョン警部が馬尾が殺された事件を捜査する。

伏線…大陸強盗団の四人組が現金輸送車を襲撃する事件。

映画全体から見ると、物語の主線がロウ・サアをめぐる展開すると同時に、ホー・マンジンがPTUチームを率いて、ロウ・サアに協力して銃を探すという副線一の描写は、主線のストーリーと同じぐらい映画時間において重要な地位を占める。この二つの語りの線には「銃を探す」という同じ目標がある。副線二はPTUの通常のパトロールの仕事を提示する。彼らは

パトロール中、傷ついたサアを見つけたり、車の窓を壊して現金を盗む事件に遭遇したりし、最後には銃撃戦に巻き込まれる副線三の二つの暴力団のボスたちの衝突は、一方のボスの息子・馬尾が殺された事件から始まる。このストーリーラインはもともと「銃を探す」ということとは関係ないが、サアは暴力団のチンピラが自分の銃を盗んだと確信し、チンピラの行方を探すため、二つの暴力団のボスたちの衝突に関わり、さらには二人のボスの対面や撃ち合いを導く。副線四では、CIDのチョン警部が馬尾が殺された事件を調査し、禿頭と大眼から、サアに至るまでの動きを調べ、最終的に銃撃戦に巻き込まれる。映画の伏線はすでに冒頭で張られている。映画の最初に映されるシーンは、ホー・マンジンとキャットが率いる二つのPTUチームが、一つの車に乗って勤務地に向かうというものである。画面の背景に流れるニュース放送の一つが、PTUたちの会話を引き起こす。このニュースは、強盗団が現金輸送車を襲撃して、一人の警察官を射殺した、という内容である。ただ、この強盗団は、最初はこの映画に登場しないが、最後のところで偶然に銃撃戦を引き起こして、物語の結末を変える。

映画の語りは登場人物の役柄を解消する。その中で、トーが最も議論しなかったのは警察官という役柄である。映画では、OCTBの刑事ロウ・サア、CIBのチョン警部、PTUの

ホー・マンジンとキャット及び彼らが率いるメンバーたち、というように違う部署の警察官が登場する。トーは同じ方向に向いて、違う方式で彼らの役柄を解消させる。主線と副線一を分析することによって、この問題を具体的に説明しよう。

サアは拳銃を紛失した後、彼の警察官という役柄も失ったと判断できる。警察にとつて、銃は役柄を表す記号である。銃を紛失したら、警察官という役柄も動揺する。しかし、実際のところ、サアの警察官という役柄の解消は、銃を失う前から、すでに始まっている。映画の冒頭、ロウ・サアは食事のため飲食店に入り、傲慢に馬尾らのテーブルの席に就き、彼らを移動させる。馬尾が率いるチンピラたちはサアの車に傷を付けて仕返しをする。サアはチンピラたちを追いかけている最中、落ちていたバナナの皮で滑って転び、気を失う。サアを待ち伏せていたチンピラたちは気を失ったサアを殴る。ここまで描写されているのは、銃を持っているサアの状態である。だが、上述したとおり、サアの役柄はこの十分ほどの映画の冒頭においてすでに解消しだしているのである。

この十分の場面構成において、トーは「三つの遊び」¹⁴の演出を通して、警察官と暴力団の間に新たな関係を作り出している。一般的には、警察官、特にOCTBの刑事としてのロウ・サアは、暴力団の構成員とは本質的に対立関係にある。しかし、

『PTU』の最初の場面は彼らの平衡の関係を表現している。しかし、平衡の関係は平和や友好を意味するものではなく、平和と対立の間にある一つ微妙な関係を示す。トーは「三つの遊び」という方式で、緊張するはずの関係をブラックユーモアに変貌させている。

二つ目の遊びは「座席をとる遊び」である。映画の冒頭で、馬尾は四人のチンピラを連れ、飲食店に入り、座席Xに座る。座席Xの天井から水漏れがしていたので、馬尾らはアロハシャツを着た男のテーブルに行き、その男が座っている座席Yを奪う。アロハシャツの男は仕方なく、水漏れがする座席Xへ移動する。その後、ロウ・サアが飲食店に入り、馬尾らが座っているテーブルに割り込み、座席Yを奪う。馬尾らは再び座席Xに戻る。またもや馬尾らに席を奪われたアロハシャツの男は、今度は奥にある座席Zへ移動する。この一連の行為を通じて構築された「座席をとる遊び」によって、ロウ・サアV馬尾Vアロハシャツの男という、一般的な社会認識と一致した権力関係が明らかにされる。ただ、この遊びにおいては、誰も言葉を発せず、口論すら起こらない。長い間に構築された権力関係による黙約を客観的に提示しているのみなのである。

三つ目の遊びは「携帯電話遊び」である。「座席をとる遊び」が終わって、アロハシャツの男、ロウ・サア、馬尾らがそれぞれ

席に座って、一つの画面に映される。そこへ携帯の着信音が鳴り、アロハシャツの男、ロウ・サア、馬尾の三人が同時に各自の携帯を出して確認する。鳴っていたのは馬尾の携帯である。

馬尾は電話に答え、四人のチンピラを外に行かせる。天井から水が垂れてくるため、馬尾は移動し、カメラに背を向けて座席に座る。そこへ、また携帯の着信音が鳴り、三人が再び同時に携帯を出して確認する。今度はロウ・サアの携帯である。サアは電話に答え、飲食店から出ると、自分の車がチンピラたちに傷つけられているのを目撃する。同じ頃、飲食店の中では「携帯電話遊び」が続いている。三度目の携帯の着信音が鳴り、アロハシャツの男と馬尾が確認し、アロハシャツの男が電話に答える。その後、アロハシャツの男は包丁を取り出し、背後から馬尾の心臓を刺し、飲食店から出る（暴力団Aのボス・禿頭と暴力団Bのボス・大眼の衝突が発端となり物語の副線三を始動させる）。その前の場面の映像によって確立されたロウ・サアV馬尾Vアロハシャツの男という権力関係が一瞬で破壊され、アロハシャツの男V馬尾、馬尾が率いたチンピラVロウ・サアという構図が示される。

三つ目の遊びは「追いかけて遊び」である。ロウ・サアはチンピラたちをいくつかの通りを渡って追いかけるが、体力が続かず、しばらく立ち止まって息を整える。チンピラたちはサアが

止まっているところを見て、自分たちも立ち止まって息を整える。しかし、サアはすぐさま力を入れ直し、チンピラたちを捕まえるため走り出し、チンピラたちも慌てて逃げ出す。短い距離において、このような「追いかける」―「立ち止まって息を整える」が、三回も繰り返される。最終的にチンピラたちは路地の角を曲がって入る。この「追いかける遊び」はほとんど緊張感を作り出さない。太ったサアの動きは鈍く、とても目標のチンピラに追いつけそうにない。よって、チンピラたちも逃げるというよりは、遊びのようにサアをリードし、引きつけながら走り、体力に余裕のあることを示す。

映画の序盤のこの三つの遊びは、ロウ・サアが銃を紛失する前に既に彼の警察官という権力保持者としての地位から転落し始めていることを示している。この三つの遊びは、絶対的な権力関係を構築してから、すぐにそれを再構築している。深夜の街では、彼らは既に警察官、暴力団の一員ではない。生死や利害に関わらない状況において、サアと馬尾らは一つのレベルに置かれており、役柄によって成立する本質的な対立関係が不在になっているのである。

銃を紛失した後のロウ・サアは、警察官として、一人の男として行動する力を失う。サアの警察官という役柄が解消された後、サアはすみやかに新たな役柄を身につけることができず、

警察官と暴力団の仲介という役柄に身を落としてしまう。物語の結末から振り返ってみると、サアの拳銃は何者かによって盗まれたわけではない。警察官の銃を盗んだ犯罪者はいなかったのである。それゆえ、サアの役柄の解消は、警察官と犯罪者という二項対立的図式を解消するだけでなく、香港ノワールの典型的な物語構成をも崩壊させる。

ロウ・サアの警察官の役柄が解消されると対照的に、PTUは警察官という役柄を解消した後建てられた新たな役柄を表している。映画に香港警察機動隊を表す「PTU」というタイトルが与えられ、実際PTUを描く段落も映画において大きな分量を占めていることは、PTUに対する描写の重要性を意味する。だが、全体的に見れば、PTUたちの銃を探す行動はいつも主線に対して遅れている。彼らの行動は物語を推し進めず、主線に何の新しい手がかりも提供しない。物語の進展にはほとんど影響しないのである。それでは、トーが積極的にPTUを描き、PTUというタイトルを映画に付けたのはなぜなのだろうか？

筆者の考えでは、トーはPTUに対する描写を通して、映画に現れた正義の混沌たる状態を中心に、新たな警察官の形態を提示している。ホーがサアと協力して夜明けまでに銃を探し出すと承諾した後、PTUの警察官たちは馬尾を探し出すために、

ゲームセンターでたむろしている馬尾の従弟を脅迫し、馬尾に電話させる。ゲームセンターへの入店は、一つのクロースアップによって描写される。カメラはまず階段を映し、重い足音とともに、警察官の革靴が画面に入る。この靴のクロースアップに続き、ゲームセンター内部の人々の反応がカメラに取られる。チンピラたちはすぐに麻薬を捨てて、証拠をすっかり隠蔽し、トイレに入って逃げ隠れる。これらのショットは、チンピラたちがすでに警察官に対応する方法を十分に身につけていたということを示している。犯罪の証拠を隠滅した後、彼らはやましいことは何もしていないという風に警察官に対面し、警察官の持つ権力は意義を失う。それゆえ、ホーが馬尾の従弟との対話を望んだとき、馬尾の従弟の手下である刺青のチンピラはホーたちを軽蔑の目で見ると。彼は、たとえ警察官であっても、証拠がなければ、なにも手出しができないということが分かっていたのである。このような警察官に対する軽蔑的な態度は、映像の構図によっても増強されている。一つは、クロースアップで撮られた画面で、赤いシャツのチンピラが、目の前にホーの腰に付けられた拳銃があるにもかかわらず、依然としてホーの後ろで軽蔑的な態度を示している点である。

しかし、PTUはすぐに正当ではない手段で権力の場における発言権を奪い返す。PTUの一人の警察官が電源コンセント

を蹴落として監視カメラを止めると、ホーは一包の麻薬を馬尾の従弟のタバコの箱に入れる。監督は撮影アングルを利用して、その発言権が交代する瞬間を表している。ホーたちがパチンコ屋に入ってすぐ、カメラは水平的にホーやチンピラたちを撮影する。しかし、ホーが麻薬をタバコの箱に入れるとき、カメラはローアングルでホーを捉える。また、ホーが直前まで軽蔑的な言葉を発していたチンピラを店の隅に引き連れていったとき、カメラはハイアングルでそのチンピラを撮る。続いて、ホーの背後からハイアングルの肩越しショットでチンピラを撮り、切り返して今度はチンピラの背後からローアングルの肩越しショットでホーを撮影し、圧迫感を観客たちに伝える。背景の音声も非現実的な音声で編集されている。環境音声は非常に低くなり、登場人物のダイアログやアクションの音をより際立たせている。ホーを演じるサイモン・ヤムは、低く沈んだ音声でゆっくりセリフを吐きだし、相手に言うことを聞かなければならないという思いを生じさせる。それと同時に、ゲーム機が発する感知しにくい射撃の音もひっそりとした環境の中で観客の聴覚を刺激する。静かな環境音と低周波の騒音が聴覚上の衝突を作り出しているのである。

ホーは直接馬尾の従弟に白状させる代わりに、馬尾の手下のチンピラに刺青を消させたり、ビンタを食らわすことを繰り返

して、馬尾の従弟に心理的な圧力をかけ、彼に折れることを迫る。このように、ホーは暴力団のような手段で、警察官としての権力を取り戻すのである。つまり、ホーがチンピラたちを脅し、さらには殴ることまでできたのは、彼がチンピラたちをその場で捕まえようと思えば捕まえることができる偽の証拠をでっちあげたからである。つまり、PTUはここで警察官と暴力団、その両方の特徴を持つ存在になったのである。

もう一つの例をあげよう。映画にはPTUの日常のパトロール及び緊急事態において行われる規範的な救助行為が映し出されている。それは、ホーが携帯している感染防止マスクを使って、逃走中に気絶したクレジットカードの転売を生業とする犯罪者に対して人工呼吸や心臓マッサージを行う場面である。もっとも、この犯罪者が気絶したのは、ホーたちが馬尾の手下である四人のチンピラの行方を問いつめるため、彼を待ち伏せし、さらには暴行を加え、それがきっかけで彼がぜんそくの発作を起こしたからである。警察官のよく訓練された救助行為や暴力団のような暴力的な行為はPTU自体の二重性に付合する。これと似ている例がもう一つ出てくる。PTUたちは売春婦に対して暴力を加えた後、彼女たちを激しく責め立て、身体についたPTUの足跡を自分で拭き落とさせたり、また彼女たちに警察の助けを求めるかどうかを尋ねたりしている。

夜はこれらの行為を合理化する。PTUが歩く街は、スポットライトによって極めて明るい部分と極めて暗い部分とに分けられる。PTUはフォーメーションを組んで巡回するが、ある隊員はライトに照らされ、ある隊員は闇に隠され、彼らは明かりや暗闇の交替する中を歩いていく。明かりと暗闇の共存は、PTUが警察官と暴力団という二つの属性を同時に持つことを象徴する。このようなことは、一種の明確な分裂であると言えるが、トーはこれに対して倫理的な審判をなんら行わず、正義や暴力を共存させるのみである。

トーは、ロー・サアや、ホーによって代表されるPTUの描写を通して、常に二項対立に基づき、一般的に通用している警察官の役柄を破壊し、その上でその再構築を試みている。新たな内面的な暴力は、このような混沌たる状態から生み出されたのである。

三 銃撃戦と「巻き込み」

ジャンル映画研究者のトーマス・シャッツ (Thomas Schatz) は、物語設定によって、あらゆるジャンルの映画は二つの類型に帰属すると指摘した。一つ目は、西部劇、ギャング映画、犯罪映画を含めた秩序類型 (genres of order) であり、もう一つ

は、ミュージカル映画、喜劇映画、メロドラマを含めた融合類型 (genres of integration) である。この二つの種類の映画の語りは、はっきりと区別される。場所のセッティングから見ると、前者の物語が発生する空間は「対抗的な空間」(contested space、イデオロギーは不安定)であり、後者の物語が発生する空間は「文明的な空間」(civilized space、イデオロギーは安定)である。物語の葛藤の描写から見ると、前者は葛藤を外在化 (externalized) して、暴力的に描く (translated into violence) のに対して、後者は葛藤を内在化 (internalized) して、感情的に描く (translated into emotional terms)¹⁵。この分類法は首肯できる。実際のところ、このような分け方は単にハリウッドのジャンル映画に適用できるだけでなく、香港ノワールにも適用できるからである。香港ノワールは、いわゆる典型的な秩序類型映画なのである。

秩序類型映画において、暴力的に描かれた外在化の葛藤は、アクション場面によって現わされる。銃を使う映画において、最も衝突が現れるアクション場面は銃撃戦である。銃撃戦は物語のクライマックスとして機能する上で、観客に視覚的な快楽も与える。

トーは銃撃戦の演出に非常に堪能な監督である。一九九九年の『ザ・ミッション 非情の掟』においてトー式の銃撃戦場面の

演出が確立し、さらに後の作品に踏襲される。銃撃場面は葛藤した物語の爆発点であり、物語の構成と緊密な関係がある。

トーの多数の典型的な香港ノワールは、銃撃シーンによってシナリオを分解させ、段落ごとに一つ一つのクライマックス、すなわち銃撃シーンに推し進め、そしてこのような反復によって映画の物語が最高潮に達するという構造で作られる。『ザ・ミッション 非情の掟』では、全体で三つの銃撃シーンが盛り込まれ、八四分の映像を分解する。五人の護衛チームが暗殺から暴力団のボスを守るというストーリーにおいて、三つの銃撃シーンは各プロットのまとめの役割を果たす。護衛チームが最初に暗殺者に遭遇したとき、急ぎに対応する。彼らが二回目に暗殺者に遭遇したときは、冷静に対応できなくなる。護衛チームが最終暗殺者を追跡し、真相究明に至った成果は、彼らの成長を表しているのである。三つの銃撃シーンは順に前の段落の結果を支えながら、護衛チーム間の友情への入口としても機能する。もともとお互いを知らなかった五人は、銃撃戦を通して最初の誤解を解消し、ついには親友になる。このような銃撃場面を核心にして映画を推進める構造は、またその後で撮影された『エレクション 死の報復』に継承される。一〇九分のこの映画は、五つの銃撃シーンによって分解されるが、登場人物の関係、彼らの運命や選択はあまり描かず、全部銃撃シーンで収

められている。

『PTU』には銃撃戦がただ一回だけある。トーは意識的に銃撃戦の出現を抑え、それを映画の最後で集中的に爆発させた。映画の最後の広東道での銃撃戦は、物語のあらゆるストーリーラインを集める。主線のロウ・サアは副線三の二つの暴力団のボス大眼と禿頭をそれぞれ広東道に誘う。副線四のチョウ警部は大眼を取り調べるため、広東道にやってくる。副線三のキヤットは車の現金窃盗事件を捜査し、広東道でパトロールをする。ホー・マンジンは実習生の意見を聞き、サアの不正な行動を阻止するため、広東道に赴く。そして、映画の最初に張られた伏線もここで回収される。映画冒頭のニュース放送に出てきた現金輸送車を襲撃した強盗団四人組は逃走の途中で偶然、広東道にやって来る。バックグラウンドミュージックがだんだん強くなるとともに、銃撃戦が始まる。

この銃撃戦は、まず類型化した登場人物を解消してから、再構築する。銃撃シーンにおいて、最初に発砲するのは、二つの暴力団のボスである禿頭と大眼である。禿頭は二人の対面の提案者であり、大眼との対決を希望するが、手下たちの助太刀を断り、たった一人で戦う。一方、映画は大眼が禿頭の息子である馬尾の殺害を策謀したか否かは明かしてない。それゆえ、禿頭と大眼の対決の中で、実際には一体どちらが正義に基づいて

いるのかは明確化されない。この曖昧さも映像を通して表現される。銃撃シーンにおいて、禿頭と大眼の拳銃を持つ姿勢や発砲する動作は、非常に場面の中で際立っており、銃撃シーンにおいての他の人の姿勢や動作とは全く異なる。PTUたちは両手で銃を握り、銃を目と水平の位置で構えて射撃するが、これは現代的な銃撃戦においての銃の使い方である。それに対して、禿頭と大眼は下した手を腰と同じぐらいの高さに上げた瞬間に手にもった銃を発砲する。これはまさしく西部劇においてカウボーイが対決する時の銃の使い方ではないだろうか。

トーは、常に映画の中で、古典的なアクション映画のジャンルをオマージュした場面を演出する。『ヒーロー・ネバー・ダイ』において、ラウ・チンワンが演じる暴力団員はカウボーイハットを被って登場する。彼とレオン・ライが演じる暴力団員がバーの外で対決するという設定は、明らかに西部劇のオマージュである。しかし、トーのオマージュの手法は、ジャンル映画を学んで継承するのではなく、それらを解消してから改めて構築するのである。彼はジャンル映画の定版的なアクションを提示し、すぐにこれを崩壊させる。『PTU』において、禿頭や大眼が対決する時に使った、下した手を腰と同じぐらいの高さに上げた瞬間に手に持った銃を発砲するという一連の動作もそれらと同根だが、西部劇においてこの構えが定番になっている

る理由は、まさにスピードにある。相手を打ち負かすのは、長い対峙を経た後、銃を抜いてから発砲するまでかかった時間がより短い方である。しかしながら、禿頭や大眼の対決において、二人は一発で勝負するのではなく、連続して相手に発砲する。そしてどちらも撃たれて身を崩しながらも力尽きるまで発砲を止めない。このように提示されるのは、アクション演出の図式を解消した後、改めて構築した形式的な対決であるからである。連続的に発砲することにより、二人とも死んでしまう。この結末はさらに勝負の対立をも解消する。二人は発砲する時、勝負の行方や生死の決着には興味がなく、連続的に相手に発砲することだけを重視する。トーが提示したのは、連続した射撃運動そのものなのである。

一方、PTUチームと強盗団がお互いに向かいあつて射撃すること、非現実的かつ形式的な対決である。三分間続く銃撃シーンにおいて、強盗団はPTUチームに撃たれるのに対して、強盗団が撃った銃弾でPTUチームに向かっていったものはない。かかったようである。警察官たちの車も銃撃されず、強盗団が誰かを狙って射撃する映像も映されない。この異化された銃撃シーンは、物語から離脱し、非現実的な表現になる。常に香港ノワールの銃撃戦で利用されるという特徴がある都市空間も本作においては放棄される。強盗たちは狭い道、密集したビル

壁、車などに身を隠さず、また避けようとも逃げようともせず、もとの位置で立つた姿勢を保って射撃する。倒れ時にも力をふりしぼって、手を上げて射撃する。

禿頭、大眼や強盗たちの死亡は煽情的に描かれる。スローモーションで撮影された画面において、銃弾に貫かれた彼らの身体から血霧が噴き出す。暴力団のボスたちや強盗たちに痛みを感じさせることなく、夜の発砲の煙の中で緩慢に倒れ、コーダに近いバックグラウンドミュージックに伴い、平然と死という運命に直面させている。この極めて英雄的な描き方は、前述したギャング化した警察官とは対照的に現れている。英雄式の強盗、暴力団やギャング式の警察官という描写は、ただ両者の役割を入れ替えるのではなく、類型化した人物の描き方に対する挑戦である。これは類型化した人物を解消すると同時に、再構築する方向を提供している。

こうして、二項対立に基づいての語り方式も崩壊する。香港ノワールの物語はいつも二項対立という構造によって構築される。例えば、警察官―犯罪者は一つの典型的な二項対立的関係である。警察官は直ちに正義、秩序と関連していて、犯罪者はそれと対立的な面に立っている。このような二項対立的な関係は物語の展開を推し進める。結局、悪事の限りを尽くした犯罪者は、法律上の制裁あるいは死亡という大きな代償を支払う。

正義を代表する警察官は英雄になり、あるいは自己救済が完結する。このように構築された二項対立という構図には、善―悪、秩序―混乱、正義―邪悪がある。二項対立は、対抗的な空間を構築して、映画物語を推し進める動力になる。しかし、本作において、警察官―犯罪者という二項対立関係は、登場人物の役柄の混沌たる状態によって解消されている。よって、このような映画物語を推し進める動力が失われた本作の物語は、「巻き込み」によって成立することとなる。

この「巻き込み」によって始まった銃撃戦は、「意外性」で終結し、本作の物語構造を閉じさせる。パトロールしていたキャットのPTUチーム、サアのために来たホー・マンジンのPTUチーム、事件の捜査でやって来たチョン警部、ここで集合して船に乗って出奔しようとする強盗団四人組、さらには本作の主人公のロウ・サア、登場人物すべてがこの銃撃戦に巻き込まれる。この一連の巻き込みは、物語を終着点に推し進め、サアに逃げる途中で紛失していた拳銃を偶然にも取り戻させる。意外性・巻き込みによって構築された物語は、因果関係の制約を超える。繰り返される意外性・巻き込みの状況により、観客たちは変化無常の運命を信じるようになる。

銃撃戦のエンディングはかなり皮肉である。いつも仕事を念入りにするチョン警部は、銃撃戦の最中、自分の銃を落とす。

銃撃戦が終わった後、拳銃を取り戻したロウ・サアは、チョン警部に二回ぐらい発砲したほうが上司からの評価が高くなると提案する。映画において、仕事を念入りにして、ルールを守った唯一の一人であるチョン警部は、結局次のサアになる。最後に、サアやホー、チョン警部は、それぞれに自分に有利な証言を警察署内部に提供する。映画も香港の深夜の街で完結する。

「銃を探す」というテーマはすでに重要な事柄ではなくなっている。「銃を探す」に引き起こした一連の事件に、人々の能動的、もしくは受動的な選択、及び彼らの変化が、観客たちに注目されたこととなった。個人としての人間こそ、この映画が描きたかったものである。

おわりに

『PTU』は、トー映画において非常に重要な一作であり、香港ノワールの新たな可能性を提示する。映画は正邪によって対立する類型化した人物を解消し、また対立や衝突に基づいて構築された語り方式を解消し、さらには香港ノワールにおいて不可欠な要素である銃をも「不在」にさせる。

類型化した人物の解消と語り方式の解消は直ちに関係する。登場人物は一つ一つの記号から混沌たる状態になる。映画はそ

れに倫理的な審判を下すことを放棄し、登場人物に多様な可能性を提供する。警察はすでに一般的に認識される正義を代表する役柄ではなく、暴力団や強盗も同じく悪を代表する役柄ではなくなる。映画は、役柄を失ったことによつて宙吊り状態になったロウ・サアや、仕事に専念しても最後には他の警察官と一緒に真偽によらない証言を出したチョン警部を描く一方で、英雄式で暴力団や強盗を描写する。そして、最も重要なのは、映画はPTUを見本として、物語に分裂しながらも統一する可能性を提供することである。この可能性は類型化した記号としての人物の人間性を回帰させる。

類型化した記号としての人物の解消は、必然的にさらに対立によつて構築された物語の語り方式を解消する。代わりに登場するのは、意外性・巻き込みによつて物語を推し進める語り方式である。意外性は新たな状況をもたらし、登場人物はいきなり発生した状況に否応なしに巻き込まれる。これは定式で描かれる物語を突破する。『PTU』にとつて、マクガフィンとしての銃は「銃を探す」という物語を解消し、登場人物を焦点化する。これがこの映画の巧みなどところである。

トーの銃に関する検討は終わつてない。ほとんどの香港ノワールが多数の銃撃戦によつて物語を推し進め、感情を構築するのに対し、『PTU』は銃を解消して、新しい暴力性を生成

する。また、映画の最後に唯一の銃撃シーンを設置し、非現実的な描き方でその銃撃戦を異化させる。そして、トーが二〇〇五年、二〇〇六年に撮影した二部作『エレクシオン』は、銃と銃撃戦が徹底的に不在な香港ノワールを創造し始める。それゆえ、銃をマクガフィンとして解消させる本作『PTU』は、トーの香港ノワールという文脈においての、新たな視点から制作された重要な一作と捉えられる。

注

1 香港ノワールとは、香港警察や、犯罪者、暴力団を描写するアクション映画である。香港アクション映画が日本で公開され、さらにDVDパッケージが発売された時に「香港ノワール」と名付けられた。このような呼び方は日本だけで行われており、最初は一九八七年ジョン・ウー監督の『男たちの挽歌』が日本で公開された際、映画批評家である宇田川幸洋が評した。そして、「香港ノワール」という呼び方はリンゴ・ラム、ジョニー・トーが演出したアクション映画に至つても踏襲された。宇田川幸洋・野崎歓「香港犯罪映画の魅力」『アジア映画で〈世界〉を見る』作品社、一一〇頁・韓燕麗「香港ノワールの英雄たち」四方田犬彦・斉藤綾子編『男たちの絆、アジア映画／ホモソーシャルな欲望』平凡社、二〇〇四年、二二七―二四六頁・野崎歓『香港映画の街角』青土社、二〇〇五年、四〇頁を

参照。

- 2 蓮實重彦「よくできたごく普通の映画の二十一世紀には稀な貴重さについて—ジョニー・トー監督『冷たい雨に撃て、約束の銃弾を』—」『群像』六五(六)、講談社、二〇一〇年、一三六—一三八頁。
- 3 韓燕麗「香港ノワールの英雄たち」四方田犬彦・斉藤綾子編『男たちの絆、アジア映画／ホモソーシャルな欲望』平凡社、二〇〇四年、二二七—二四六頁。
- 4 「PTU」はPolice Tactical Unitの頭字語で、警察機動部隊を指す。緊急時の即応予備兵力として設置され、香港全土における治安維持、雄踏管理、防犯作戦、災害対応、暴徒鎮圧に活用される。
- 5 陳宇「弓箭、核弾与銃火」『電影芸術』二〇〇三年第三期、一一〇—一一二頁。
- 6 塩田明彦『映画術 その演出はなぜ心をつかむのか』イースト・プレス、二〇一四年、二二—二三頁。
- 7 Teo, Stephen, *Director in Action: Johnnie To and Hong Kong Action Film*, HongKong University Press, 2007, p.178.
- 8 Organised Crime and Triad Bureau の頭字語で、有組織罪案及三合會調査科を指す。複雑な組織犯罪や三合会による重大な犯罪を捜査する。様々な情報源や専門家を集約して、複雑化・組織化したマネーロンダリングなどの犯罪活動を取締る。薬物以外の犯罪による不法資産を特定し、凍結し、没収する。中国本土および外国の法執

行機関と連携し、情報交換している。

- 9 “The two most successful creations of American movies are the gangster and the Western: men with guns. Gun as physical objects, and the postures associated with their use, form the visual and emotional center of both types of films.” Warshaw, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*. Harvard University Press, 2002, p.105.
- 10 ジル・ドウルーズ『シネマ１運動イメージ』財津理・齋藤範訳、法政大学出版局、二〇〇八年、二八六—二八七頁。
- 11 同上、二八六頁。
- 12 アルフレッド・ヒッチコック、フランソワ・トリュフォー『映画術—ヒッチコック／トリュフォー』山田宏一・蓮實重彦訳、晶文社、一九九〇年、二二五—二二六頁。
- 13 Criminal Investigation Department の頭字語で、刑事調査課を指す。一九七三年に改組され、刑事偵緝部の一部になるが、CIDという呼称がそのまま使用されている。犯罪活動・犯罪社会・組織犯罪・重大犯罪に関する情報を収集し、それらに関する調査を行い、犯罪組織に対して、情報に立脚した作戦を展開する。
- 14 Teo は『ヒーロー・ネバー・ダイ』を分析したとき、ジョニー・トー映画における「遊び」のモチーフを議論し、「遊び」の場面を宿命論や男性同士の関係の解釈と結びつけている。本論では、『PT

U』における「遊び」の場面を分析し、ジョニー・トー映画における「遊び」の機能を再考する。

- 15 Schatz, Tomas, *Hollywood genres*, The University of Texas at Austin, 1981, pp.34-35.

