



Title	書評 応雄著 『德勒茲，或喜悅の電影学』
Author(s)	劉，洋
Citation	層：映像と表現, 18, 221-227
Issue Date	2026-03-09
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98943
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98943
Type	departmental bulletin paper
File Information	18_12_p221-227.pdf



書評 応雄著 『德勒茲、或喜悅的電影学』

劉 洋

タイトルを日本語に訳せば『ドウルーズ、あるいは歓喜の映画学』（以下『歓喜の映画学』と略す）となる本書の著者・応雄は、ある時期からあたかも取りつかれたかのようにジル・ドウルーズにのめり込み、そこから約二〇年が経つ。その間、彼は映画がもたらす感動について語ろうとする姿勢を揺るがせることなく、ひたすら突進し続けてきた。一方、私は、学部時代から博士課程までの長い間、おそらく最も長く著者の指導を受けていた門下生の一人として、その過程の一部に立ち会う幸運に恵まれた。じつは当時、著者の研究と教育に対する徹底ぶりに、いくぶん困惑を覚えることもあった。しかし博士課程を終え、中国の大学に勤務して一〇年になろうとしている今、あらためて本書を通読してみると、著者の映画と生に対する純粹な情熱と見事な映像分析に、懐かしさを覚えつつも、驚嘆を禁

じ得なかった。そして、よく知っているつもりでいたこの人物が、中国人学者としてかなり特異な存在であることを、強く再認識させられた。しかもそれは、自分がこれまで見聞してきた中国国内の学者と比較して特異だというだけではない。中国を専門とすることに固執せず、国や地域にとらわれることなく、フランス映画、アメリカ映画、日本映画、香港映画を貪欲に論じるスタイルは、海外の中国人学者のなかでも特異だといえよう。この特異性は、おそらく私一人の認識にとどまらず、本書を読む多くの読者もまた体験することになるに違いない。

本書に収録された文章は、おもに二〇〇九年から二〇二四年にかけて中国の学術誌で発表されたものであり、著者のキャリアにおいて中国映画・文学からドウルーズ研究へと転向した後の歩みの記録となっている。本書は間違いなく、現時点で中国

語で書かれた著作のなかで、ドゥルーズ映画論を理解するための最良の一冊である。事実、中国の学界において、著者はすでにドゥルーズ映画論の代表的研究者として広く知られ、中国の大学から講演やセミナーを頻繁に依頼されてきたことも、その影響力と研究水準を裏付けている。内容の多くは既発表の成果からなっているとはいえ、それらが一冊にまとめられたことで、読者はより長く深く「ドゥルーズ」応ワールド」に浸り、ドゥルーズ映画論の基本とエッセンス、さらにはその応用例までセツトとして咀嚼できるようになるだろう。本書の刊行は、ドゥルーズ映画論に関心を持つ中国の読者にとってはもちろんのこと、成果主義にがんじがらめになっている中国の映画研究圈にとつても、実に喜ばしいことなのである。

本書は、七章からなる前編「理論と方法——ドゥルーズの映画論」と、六章からなる後編「批評と実践——作品、あるいは感性の論理」、さらに付録として収められた溝口健二論（共著）と著者インタビュによって構成されている。前編では、『シネマ—運動イメージ』『シネマ2—時間イメージ』におけるキー概念と特定の映画作家への言及を丁寧に読み解きつつ、その解説にとどまらず、著者自身による、より踏み込んだ刺激的な分析が展開されている。ここで主役となるのは、ジャン・ルノワール、ジャン・リュック・ゴダール、ロベール・ブ

レッソン、オーソン・ウェルズといった監督たちであるが、ドゥルーズが一度も取り上げなかった中華圏の監督として、費穆も例外的に名を連ねている。後編では、ドゥルーズの映画論は後景に退き、それを基盤とした秀逸な作品論が中心となる。『シネマ—』に登場したジャン・ヴィゴとアンソニー・マンに加え、張徹、濱口竜介、三宅唱という、ドゥルーズが論じなかった、あるいは論じる機会をもたなかった三人の監督の作品も取り上げられている。

本書に収められた文章の多くは、本誌の既刊号で日本語版を読むことができる（ただし内容は必ずしも完全に一致するわけではない）。しかし、中国の学術誌にのみ掲載された文章もある。たとえば、本書の第一章と第二章にあたる二本の論文がそうである。『シネマ2』の中国語訳は、日本語訳に先立って二〇〇四年にすでに出版されていたが、その訳文は原作の難解さに拍車をかけるようなものであった。加えて、中国ではフランス現代思想に関する研究の蓄積が日本ほど厚くなかったため、その翻訳一冊だけでドゥルーズの映画論を理解するのは、当時としてはとうてい無理筋と言わざるを得なかった。こうしたドゥルーズ受容の状況のなかで、著者は二〇〇九年と二〇一〇年に前述した二本の論文を中国の学術誌に寄稿し、それぞれ運動イメージとは何か、時間イメージとは何かをきわめて明晰に

解説している。そうした経緯から、著者は中国ではまだ希少だった、いわばドウルーズが分かる中国語話者として、重宝されるようになっていったと思われる。しかし、その文章や語り口が人を惹きつける理由は、単に明晰さだけではない。

本書各章の議論は、アクシオン映画さながらに問題の核心に沿って無駄がなく一直線に展開される。目の前の誰かに語りかけるような、口語を交えた文体はドライブ感にあふれるが、それでいて、ときに詩情に満ちた語りへと変調する瞬間もある。たとえば『シネマー』で、運動がもたらす全体の変化について説明する際、ドウルーズは次のような例を挙げている。「私が飢えてAにおり、そしてBには食物があるとす。私がBに到達してそれを食べたとき、変化したものは、私の状態であるばかりでなく、それはさらに、Bと、Aと、そして両者間に存在していたすべてのものを含む全体の状態である」。それに對して著者は、この例を次のように書き換えている。少し長くなるが、日本語に訳してみたい。

変化は、私がB地点に到達して食べ物をおにしたその瞬間にだけ起こるのだろうか。この空間的な移動のあいだ、私の期待、焦燥、興奮と落胆は常に追従し、絶えず揺れ動く。同時に、私は正午の日差しや黄昏の薄暮、あるいは

は三月のある時分の春雨を浴びる。私の移動は空気や塵を横切り、そして巻き上げる。あるいは、私は不意に通行人の右腕へぶつかってしまい、その人の手にあつた菓子は地面へ散乱し、やがて蟻たちの夕食となる。腹を満たした蟻は肥大した蟻後の元へ戻り、生産と再生産を再開する……。ここで私たちが目にするのは、もはや単なる物理学的な移動ではなく、一つの全体に連なる、途絶えることなき包括的な運動なのである（ゆえにそれは必然的に持続でもある）。こうした状況において、他のあらゆる要素を排除した、純粋な物理学的移動などというのは、本当に存在し得るのだろうか？。

こうした美しい変調にみられるように、ドウルーズ哲学の根底にある運動、変化、創造そして生への揺るがない肯定は、もはや著者の血肉となり、物事を語るその言葉の端々に滲み出ている。もちろんそれは、映画に対する見方と研究のスタンスにも明確に体现されている。たとえば三宅唱の『きみの鳥はうたえる』（二〇一八）について著者は、物事や感情、事態が命名から逃れ、人物たちが名と名の間を生きる流動的な状態の中から、生の喜びが醸し出されるのだと称えているのである。

後編の冒頭に置かれた第八章「映画学…美と感動の論理を記

述する」は、本書における理論編とでもいべき位置づけにあり、もとは中国向けに書かれた論文である。そこで著者は映画研究のあり方について、自らのスタンスと方法論を端的に語っている。記号論、精神分析、マルクス主義批評、フェミニズム理論といったグラントセオリーを援用した映画研究の成果を評価しつつも、著者はその限界を指摘する。「私たちが心底から感動した作品に直面するときに、それらの理論は往々にして言葉を失ってしまうのだ」³と。したがって映画研究は初心に立ち返り、作品がもたらす美と感動の体験を正面切って論じ、そこに内包される論理を言語化せねばならない、というのである。こうしたスタンスは、著者がここ十数年にわたって貫き続けてきたものであり、画面への徹底したこだわりを特徴とする蓮實重彦の映画批評に強く影響された日本の映像研究界においては、取り立てて目新しいものではない。しかし中国においては、この立場はまだまだ広く共有されておらず、今後もお訴え続け、いく必要があるマイナーなものである。

昨今話題となった書物『まったく新しいアカデミック・ライティングの教科書』において、著者の阿部幸大は、「研究が世の中の利益になる方法は、すくなくともふたつある。第一に、世の中を良くすること。第二に、世の中を悪くなくすることである」⁴と述べている。阿部によれば、人文学の役割の一つは、

世界から暴力を減らすことであり、言い換えれば「世の中を悪くなくすること」である。そして「フェミニズムも、クイア理論も、ポストコロニアリズムも、人文系のあらゆる活動はそれを目指す点において通底している」⁵といわばグラントセオリーを用いる人文学のあり方を総括している。これに対し、『歓喜の映画学』が人文学のもう一つのあり方を示していることは、言うまでもない。映画を語るることによって感動や歓喜を増幅させる営みは、まさに「世の中を良くすること」にほかならないのだから。

感動の論理を言語化すること。しかし、場合によっては、それはいたって簡単なことではないか。たとえば、人が感動した映画としてよく挙げられる作品の一つに、『ショーシャンクの空に』（一九九四）がある。ここでは、牢獄の壁に貼られたポスターが、刑務所長の八つ当たりで投げつけられた石によって不意に破られ、その裏に空いた大穴を目にしたとき、観客は感動するだろう。その理由は、主人公がまさか二〇年もかけ、たった小さなハンマー一つだけでトンネルを掘り続けていたこと、そしてその常人ならぬ根気と労力が報われ、ついに脱獄に成功したことを、思いもよらぬ形でようやく知らされるからだ、とすぐさま説明することができる。また、『タイタニック』（一九九七）であれば、男女主人公が船首に立ち、羽ばたくような

ポーズを取るあの場面に、世界中の観客はやはり感動したのである。その理由は、結ばれるはずのなかった二人がついに階級の壁を越え、壮麗な海景のなかでロマンチックなひと時を満喫しているからだ、とここでもまた即座に説明することができる。

こうした困難を乗り越え、努力が報われたり、愛が実ったりする物語のパターンと、それをうまく反復する演出によって生み出される、言語化しやすい感動もまた感動ではある。しかし、それは『歓喜の映画学』で扱われる対象ではもちろんない。本書で着目されているのは、もっぱら名状しがたい、あるいは語り尽くせないような感動をもたらす作品の変わった場面や演出や人物なのであり、そこにこそ、著者が言う作品の対峙すべき創造性が顕現しているとみるべきだろう。

ゴダール映画の人物たちは、なぜ常にわけも分からぬまま、ただひたすら行動だけを重ねていくのか。ウエルズ映画において、正義と美徳を体現する人物がおおむね単純で浅薄に描かれる一方、魅力的に映る人物がつねに根っからの悪人であるのはなぜか。ブレッソンは『少女ムシエット』（一九六七）で原作小説を映像化するにあたり、なぜあえて小説における仔細な描写の視覚性を弱めたのか。費穆は『小城の春』（一九四八）で、画面がすでに人物の行動を端的に示しているにもかかわらず、なぜあえてナレーションを重ね、言葉によってその行動をもう

一度説明するのか。また、ヴィゴの『アトランタ号』（一九三四）において、花嫁姿のヒロインが陸上から優雅に階段や渡り板を使って乗船するのではなく、棹につかまり旋回し、船上にぎこちなく降り立つなど、人物たちが奇妙な動きを見せるのはなぜか。張徹映画で、主人公たちが最後に決まって死を迎えるのはなぜか。アンソニー・マンは西部劇において、広大な平野ではなく、なぜわざわざ視野を遮る絶壁や斜面の多い空間を選ぶのか。さらに『きみの鳥はうたえる』では、恋人未満の男女が初めて肌を重ねた後、女の胸元に落ちた髪の毛に対して、男が親密さの表れとしてなのか、それとも単に見かねただけなのか判然としないまま、それを吹き払おうとするのはなぜなのか。

このように本書における作品への着目点は、いずれも刺激的で読者の好奇心をかき立てるものばかりである。そして、それらの問いに答えていく過程において、対象となる作品がなぜ人を感動させるのか、その論理と創造性が次第に言語化されていく。作品の創造的な部分は、いわばその「面白いところ」にほかならず、それを語ること自体が楽しい体験であったからこそ、本書の文体もまたドライブ感あふれるものになったのだろう。そして、そうした楽しさを分かち合った読者は、今度は自分自身もそのように映画を語ってみたいくなるのだろう。

人を感染させるような魅力をもつ本書では、取り上げられる

作品は基本的に論じられているが、ただ一本だけ、否定的なニュアンスで論じられた作品がある。それが、濱口竜介の『ドライブ・マイ・カー』（二〇二二）である。この作品はある意味で、本書の序文において賛辞が贈られたジャック・ロジエの『アデュー・フィリピーヌ』（一九六三）とは正反對のものである。序文の冒頭で、著者は次のように書いている。

『アデュー・フィリピーヌ』は、切実に私たちに生の喜びを教え、高貴な感情が「記憶」ではなく、「忘却」にこそ宿ることを理解させてくれる」。この映画のヒロインたちは、とにかく絶えず忘却していく人である。「私は喜び、嫉妬し、そして忘れる。すると再び喜びが訪れる。ただそれだけのことだ」⁷。

こうした忘却する力をもつ人間を描き出した点において、著者はロジエを天才的であると称し、その賛辞を惜しまない。ロジエが創出したのは、いわば来るべき人間と呼ぶべき存在であり、もちろん、そのような存在になれば、生は歓喜に満ちたものとなるに違いない。しかし、現実の人生においては、どうしても忘却し得ない経験が確かに存在する。『ドライブ・マイ・カー』で描かれているのは、まさにそうした経験を抱えた人物なのである。

主人公は妻と愛し合っている。かと思えば、妻は頻繁に不倫もしている。主人公はその事実を知りながらも、正面から向き

合おうとせず、黙って見過ごしている。ある日、主人公が出かける直前に、妻は今晩話し合おうと持ちかける。ところが、夜になって主人公が帰宅すると、妻はすでに急病によって息絶えている。忘却によって軽やかに乗り越えることのできない問題に直面したとき、人はどうすればよいのか。この作品は、本書の読者に対して、こうした実存的な問いを突きつけてくるのである。

もちろん、実際に主人公ほど深刻な問題に直面した読者は、きわめて少ないだろう。しかし、それでも簡単には乗り越えられない問題を、誰もが抱えている。たとえば、中国の大学における成果主義の束縛という問題がそれである。『歓喜の映画学』付録の著者インタビューにおいて、中国の大学教員である聞き手の周冬瑩は、自身の実体験を踏まえ、著者が取り組んできたような研究は「小さすぎる」と見なされてしまうのではないかという懸念を示している。ここでのいう「小さすぎる」とは、研究視野の狭さを指している。しかし実際には、「大きすぎる」研究があふれる中国においてこそ、著者の研究はいっそう価値を増しているはずであり、同じタイプの研究者も、もつと増えてしかるべきであろう。

だが残念なことに、中国の現状では、本書に収められたような作品論や作家論といったタイプの論文が、質の良し悪しにか

かわらず、権威ある学術誌に採択されることがきわめて難しい。大学教員にとつては、権威学術誌に掲載された論文でなければ業績としてカウントされず、その結果、熾烈な昇格競争から取り残されるばかりか、業績評価の指標すら満たせなくなってしまう。ドウルーズ、美と感動、生の歓喜について語った後に、このような功利的で生々しい話題に触れるのは、大変恐縮ではある。しかし、映画の美と感動を語り続けるためには、成果主義という容易には乗り越えられない束縛に対して、やはり向き合わねばならないだろう。「大きすぎる」と「小さすぎる」の間を、創造的に生きていること。本書は、そのための後押しとなってくれる力に満ちた一冊なのである。

6 『徳勒茲、或喜悅的電影学』、一ページ。
7 同前、七ページ。

1 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、一七ページ。

2 応雄『徳勒茲、或喜悅的電影学』三晋出版社、二〇二五年、一三三ページ。

3 同前、一九二ページ。

4 阿部幸大『まったく新しいアカデミック・ライティングの教科書』光文社、二〇二四年、一九四ページ。

5 同前。