

Cinema Studies

映画研究

6

2011

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

6 号

2011 年

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies

編集委員会

杉野健太郎	信州大学
板倉 史 明	東京国立近代美術館フィルムセンター
塚 田 幸 光	関西学院大学
藤 田 修 平	慶應義塾大学
堀 潤 之	関西大学

執筆者紹介

羽鳥 隆英 (はとり たかふさ)
早稲田大学演劇博物館 GCOE 研究補助員
北浦 寛之 (きたうら ひろゆき)
京都造形芸術大学芸術学部映画学科非常勤講師
小野 智恵 (おの ともえ)
京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程
藤城 孝輔 (ふじき こうすけ)
ケント大学大学院修士課程

目 次

股旅映画の《誕生》……………羽鳥 隆英	4
——『沓掛時次郎』と 1929 年の日本映画史	
ワイドスクリーン時代の日本映画……………北浦 寛之	20
—— スクリーンの拡大がもたらした撮影様式の変化について	
『ロング・グッドバイ』における失われた連続性……………小野 智恵	38
—— メロディ、ガラス窓、ズームそして因果性のない暴力	
第 4 回 (2011 年) 日本映画学会賞受賞論文	
Trapped in Between: ……………・Kosuke FUJIKI	62
Interim Space/Time in Wong Kar-wai's <i>In the Mood for Love</i> and 2046	
執筆者紹介……………	2
『映画研究』論文投稿規程……………	84
日本映画学会役員一覧……………	87

股旅映画の《誕生》

——『沓掛時次郎』と1929年の日本映画史

羽鳥 隆英

序論

日本映画史を貫流する大衆的想像力を論じるに際し、劇作家＝小説家長谷川伸(1884年—1963年)の文学を靈感の源泉に据えた股旅映画——江戸時代後期から明治維新(1868年前後)にかけての博徒や流れ者などを主人公にした映画——は最優先の研究課題のひとつである。実際、「見捨てられた者の悲哀と意地を描き、同時代の庶民に圧倒的に支持されてきた大衆文学の巨匠」(佐藤『長谷川伸論』表紙裏)という長谷川伸のイメージや「旅の哀傷と一匹狼の孤独！」(佐藤『日本映画史』1:291)という典型的にメロドラマ的なイメージに基礎付けられた股旅映画は、近代日本が構築した神話のひとつである。その特権性は多様な言説を招き寄せ、21世紀初頭という《現代》もなお関心は継続中である。¹とは言い、私たち映画学徒は、映画学徒こそが発するべき重要な問いについて、いまだに問題意識を共有済みではない。すなわち、股旅映画の神話性それ自体が日本映画史上のいかなる個別的状況の只中で萌芽し、増幅され、《現代》に至るのかという問いである。

例えば、映画記者佐藤忠男は古典的評論『長谷川伸論』(1975年)の中で、1930年前後に確立した股旅映画の人気の背景に、「農村から都会への人口移動」に伴う「農本主義の土台」の流動化を見る(佐藤『長谷川伸論』145—46)。とは言い、そもそも映画が近代の産物であれば、国籍を問わず、事実上全ての商業映画は近代化の趨勢の影響下にある。この事実を黙殺したために、言い換えれば、1930年前後の日本で製作・公開された全ての商業映画の中で、なぜ股旅映画が独自の神話性に到達し得たのかを焦点化しないために、佐藤の議論は砂上の楼閣の趣を呈する。先に触れた議論を含む第7章「ウィリアム・S・ハートと股旅」に続き、第8章が「スタンバーグ、チャップリン、ベルイマンと人情」と題されるとき、近代化の経験を共有する世界各国の映画に、大衆的想像力の面での類似が認められるとの

雑駁な議論に雪崩込まざるを得ないのは、もはや時間の問題と言えよう。

先行言説のこうした問題点を念頭に、本論では、実質的に股旅映画の最初の作例である『沓掛時次郎』(辻吉朗監督、1929年6月公開)——以下、同作品を「映画版」、原作である長谷川伸の同名戯曲(帝国劇場、1928年12月初演)を「演劇版」と呼ぶ——の歴史化を試みる。本論の文脈において映画版が重要となる理由は、股旅映画という実体——前述のように、映画版は股旅映画の原型とも呼ぶべき最古の作例である²——並びに概念——「股旅物」という呼称の起源は、映画版封切りの直前に初演された長谷川伸の戯曲『股旅草鞋』(本郷座／浪花座、1929年5月初演)である(長谷川「材料ぶくろ」369)——が構築される、まさにその只中で、同作品が生成された点にある。映画版の製作から興行に至る過程——股旅映画の《誕生》の過程——を同時代の日本映画界の個別的状況に即して辿り直し、股旅映画の日本映画史上の位置付けについて、映画学的に説得的な議論の口火を切ること、言わば股旅映画の神話学に向けた第一歩を印すことが、本論の目的である。

既成の日本映画史は、映画版の封切られた1929年と、日本映画界における2本の境界線の顕在化とを結び付ける。その第1は、左翼思想に味付けされた傾向映画の流行に伴う、労資間の境界線であり、その第2は、映像＝音響の同期化技術の商業化に伴う、事後的に無声と呼ばれる映画と発声映画との境界線である(佐藤『日本映画史』4:172—74)。とは言い、本論が着目するのは、従来の議論では看過され続けた3本目の境界線である。

ここで言う3本目の境界線とは、日本映画界を歴史的にも構造的にも二分する、時代劇／現代劇間の境界線である。日本映画史の通説に従えば、時代劇は歌舞伎や旧派映画に、現代劇は新派劇や新派映画に端を発するとされる。また、旧派／新派という日本映画初期の二分法から時代劇／現代劇という古典期の二分法への移行は、多様な前衛運動と連動しつつ、関東大震災(1923年)前後から昭和初年にかけて完了したとされる。³とは言い、事態は複雑である。明治維新以前という旧派映画の時代設定を、時代劇がそのまま継承し得たのに対し、明治・大正期に明治・大正期という《現代》を描く新派映画と、昭和初年に昭和初年という《現代》を描く現代劇では、原理的には時代設定を共有し得ないからである。それゆえ、昭和初年における時代劇／現代劇という二分法の制度化と同時に、明治維新以前

に時代設定された時代劇と、昭和初年という《現代》に時代設定された現代劇の狭間で、明治・大正期を表象した新派の世界が宙吊りとなる。時代劇は《現代》的と形容するには陳腐化した新派的想像力を吸収すべきか。明治・大正期の表象は時代劇／現代劇のいずれの職域なのか。1929年における時代劇／現代劇間の境界線の顕在化は、初期から古典期への移行に伴い、日本映画界が必然的に直面した決定的な課題の所在を指し示す。

換言すれば、昭和初年とは、明治維新以前／以後という一重基準の二分法から明治維新以前／常時更新される《現代》という二重基準の二分法への移行期の最終段階に当たる。結論を先取りすれば、こうした日本映画界の再編過程の、言わば申し子として股旅映画は《誕生》したというのが本論の主張である。以下、第2章ではまず、1929年の日本映画界における、時代劇／現代劇間の関係性をめぐる政治学について、より詳細に追跡したい。

I. 散切映画への関心

昨年の『開化異相』が割合に面白く行きましたから、もうちつとざんぎり物の研究をするつもりでゐます。所謂明治物をやりたいのです。[改行] 明治初年の世態からはじまつて、日露戦争あたりまでの時代をやつて見たいのですが、明治三十年以後になると、殆んど現代劇に近づくので、そのアレンヂを目下考へてゐます。好い考へがつき次第まとめ上げるつもりです（阪東9）。⁴

剣劇映画の花形阪東妻三郎が、新しい1929年への抱負を記したこの一節は、日本映画史をめぐる前述の通説——時代劇は歌舞伎や旧派映画を、現代劇は新派劇や新派映画を起源とする——に動揺を与える。阪東の大胆さは、新派劇や新派映画に多大な靈感を与えた明治家庭小説、例えば徳富蘆花『不如帰』（『国民新聞』、1898年—99年連載）を想起すれば理解できる。周知のように、『不如帰』では1894年（明治27年）から翌年にかけての日清戦争がメロドラマ的な転回点——主人公の海軍軍人が日清戦争に出征中、彼の最愛の妻は結核を理由に、彼の母親から離縁を強要される——となる（徳富）。それゆえ、仮に阪東の着想——時代劇／現代劇間の境界線を日露戦争（1904年—05年）前後にまで引き寄せる——が現実化

した場合、既成の日本映画史では現代劇の源流とされる新派の世界もまた、時代劇に編入された可能性も生じる。実際、1929年には、阪東とは反対の発想——時代劇／現代劇間の境界線ではなく、原作となる物語の時代設定を変更する——を通じ、新派的想像力を時代劇に取り込む試みも登場する。『不如帰』と同様、新派劇や新派映画に靈感を提供した菊地幽芳『乳姉妹』（『大阪毎日新聞』、1903年連載）が、時代劇／現代劇の双方を製作する映画会社マキノで映画化（『乳姉妹』、阪田重則監督、1929年5月公開）された際、映画雑誌『キネマ旬報』は以下の時評を掲載した。「新派劇の隆盛時代の当り狂言の一つと数へられて居る菊地幽芳氏の『乳姉妹』をその儘時代劇化したものであるが今となつては結局こうして扱ふよりこの作を生かす方法はあるまい」（山本『乳姉妹』）。

とは言え、阪東の躊躇——「明治三十年以後になると、殆んど現代劇に近づく」——が示すように、時代劇と現代劇との狭間で宙吊りにされた新派の世界が、一朝一夕に時代劇に吸収され得るとは想像し難い。実際、1929年の日本映画界は、より穏当とも言える方法を通じ、時代劇／現代劇間の関係性の再定義を模索する。すなわち、阪東が自画自賛するところの、主演映画『開化異相』（犬塚稔監督、1928年10月公開）のような方法である。

『開化異相』とは「前半を幕末とし後半を明治初年に取扱つた」散切映画である（山本『開化異相』）。「散切」とは「明治初年に流行し[中略]文明開化の象徴とされた」髪形を指し（「散切」）、また「散切物」と言えば、歌舞伎作者河竹黙阿弥（1816年—93年）らが明治期に創作した、「明治初年の新風俗を採り入れた世話物」を意味する（林）。それゆえ、昭和初年に散切映画を世に問うということは、時代劇／現代劇間の境界性や混淆性——例えば、時代劇を「剣の拘束から」解き放ち、「ピストルと云ふ新しい武器に対する異つた魅力」を加味すること（池田『時代の反抗児』）——を呼び物にした試みだと理解できる（次頁図1）。同時に、歌舞伎という先行芸能に範例を求め得る点、また明治初年前後に時代設定を限定する点に鑑みても、新派的想像力全体を時代劇に取り込む場合に比べ、時代劇／現代劇間の関係性をめぐる試行錯誤の手始めとして、現実的な選択肢と言える。

実際、1929年、特にその上半期には、「維新から明治へ、江戸から東京

へ。親姉の仇を尋ね、多くの苦勞を積んで終に目的を果す」（袋）青年を描いた『敵討道中双六』（渡辺新太郎監督、1929年3月公開）⁵、あるいは黙阿弥による散切物の代表作『島衛月白浪』（新富座、1881年初演）の映画化（『島衛月白浪』、阪田重則監督、1929年3月公開）というように、散切映画が連続的に製作・公開される。『敵討道中双六』の時評における、「散切物は既に一種の流行であり、流行は奇とする程の価値すら持たない」との評言には（水町）、1929年の日本映画界が早くも散切映画の供給過剰に見舞われた事実も窺える。

散切映画に対するこうした関心が、1929年の日本映画界における、時代劇／現代劇間の関係性をめぐる試行錯誤と密接に関連したことは、当時の言説からも明白である。実際、『敵討道中双六』の惹句が「時代劇・現代劇の総合的奮迅の大努力を見よ」（『敵討道中双六』）と宣言し、あるいは無名の書き手が「現代劇に於ける過去への時間的延長は、時代劇に於ける現代への延長と同様な傾向である（其はザンギリ物などの流行を云ふのであるが）」（高原）と主張した1929年とは、時代劇／時代劇という二分法それ自体の意義が、実作・評論双方の水準で再検討された年と言えよう。こうした状況を踏まえたとき、私たちの脳裏にある映画が浮上する。『灰燼』（村田實監督、1929年3月公開）である。

『灰燼』は大手映画会社日活が製作・公開した中野英治の主演映画であり、



図1 『開化異相』写真

映像自体は現存しないものの、無声映画芸術の極致の一例として、既成の日本映画史では常に正典に列せられる作品である。⁶ 反面、忘却の淵に沈められたのは、『灰燼』が紛れもなく散切映画だという事実である（図2）。実際、第1に、1877年（明治10年）の西南戦争が物語の背景

——旧家の三男（中野）が仲間と共に西郷隆盛の軍勢に身を投じ、政府軍に敗れて落武者となり、最終的に一家は崩壊を迎える（如月『灰燼』）——を構成するという時代設定の点、第2に、封切り時の言説には分類学的動揺——『キネマ旬報』時評が同作品を「現代映画」に分類する一方（内田）、『映画評論』時評は「現代映画を率ゆべき」映画作家村田實（1894年—1937年）の「現代映画より時代映画への逃避」として不満を漏らす（清水）——が認められる点に鑑みても、『灰燼』が時代劇／現代劇間の境界線上に位置したことは確実



図2 『灰燼』広告

である。周知のように、村田の演出や青島順一郎の撮影の洗練、封建制度への反抗という思想的味付けの面などで、『灰燼』は封切り時の映画言説共同体の絶賛を浴びる。⁷ そして、その余勢を駆るかのように、日活社内では2本の映画の企画が本格化する。『足軽三左衛門の死』（村田實監督、製作中止）と映画版『沓掛時次郎』である。

II. 脚本家如月敏

『足軽三左衛門の死』（歌舞伎座、1928年3月初演〔改題名『明治維新のころ』〕）は、劇作家＝小説家吉田絃二郎（1886年—1956年）の手になる、3幕の幕末演劇である。瀬戸内海の小藩の足軽兵藤三左衛門が、維新の動乱に乗じようとして破滅し、母親に睡眠薬を飲まされて死ぬまでを綴り、序幕は幕末の元治元年（1864年）に、大詰は明治3年（1870年）に、そ

れぞれ時代設定される（吉田）。『キネマ旬報』に連載中の「日本各社撮影所通信」によれば、映画化の経過は以下の通りである。1929年「2月24日『灰燼』を完成」させた村田實は（3月11日号105）、遅くとも5月2日には『足軽三左衛門の死』を次回作の原作に選定し（5月11日号94）、同月22日前後には東京で吉田絃二郎と会合を持つに至るものの（6月1日号111）、6月2日には企画からの撤退を表明する（6月11日号85）。興味深いことは、結局は製作中止になる村田版『足軽三左衛門の死』が、『灰燼』における、時代劇／現代劇間の関係性をめぐる問題意識を継承した点——後述のように、『灰燼』を脚色した如月敏（1903年—65年）はこの点に高度に自覚的である——である。すなわち、日活は「現代映画を率ゆべき」村田實（監督）に加え、青島順一郎（撮影）、中野英治（主演）という『灰燼』主要関係者の組合せをそのままに（『足軽三左衛門』）、『灰燼』の西南戦争から『足軽三左衛門の死』の明治維新へと、時代設定を10年ほど遡及させることで、時代劇／現代劇間の関係性をめぐる試行錯誤に再挑戦を試みたのである。

それでは、本論の主題である映画版『沓掛時次郎』は、同時期に日活で製作または企画された『灰燼』や『足軽三左衛門の死』と、さらには時代劇／現代劇間の境界線をめぐる日本映画界の動向と、いかなる関係を取り結ぶのか。鍵を握るのは、『灰燼』と映画版との共通項、すなわち当時売出しの脚本家にして、随筆なども多数手掛けた如月敏である。

如月の脚本家としての経歴は日活映画『新婚行進曲』（伊奈精一監督、1927年公開）に遡る。本論が着目する1929年には、前年の日活映画の脚本3編に続き、同社の脚本10編を手掛け、その地歩を固めたと言える。『灰燼』は1929年公開の如月脚本作の5本目、映画版は続く6本目に当たる。注目すべきは、『灰燼』執筆以前の如月が、主に「新婚物」と呼ばれる現代劇で活躍した点である。この傾向は、前記『新婚行進曲』に加え、『御亭主改造』や『おゝ妻よ』（共に伊奈精一監督、1928年公開）など、一連の如月脚本作の題名にも顕著である。⁸ 実際、脚本6作目『圓タク稼業』（木村次郎監督、1929年1月公開）の時評に「これも亦如月敏が得意の軟筆であらう、新婚生活描写の家庭劇」との一節が残る点からも（池田『圓タク稼業』）、如月と「新婚物」現代劇との親和性が見て取れる。

こうした経歴を考慮すれば、『キネマ旬報』時評で「可成りな成功」（内

田）との称賛を受けた『灰燼』脚色に続き、如月が映画版の脚本を担当した日本映画史上の意義も鮮明になる。この場合、旧派映画以来の時代劇監督辻吉朗（1892年—1946年）が映画版の演出に起用された点も重要である。すなわち、「新婚物」現代劇を中心に健筆を揮う如月に、時代劇／現代劇間の境界線上に時代設定された『灰燼』の成功を踏まえ、時代劇の専門家辻との初顔合せにより、映画版脚本の執筆を任せるという一連の過程、言わば日活社内での人材配置の過程それ自体が、映画版に時代劇／現代劇間の境界性を刻印するのである。

無論、こうして映画版に刻印された時代劇／現代劇間の境界性は、前述した散切映画や『灰燼』、あるいは『足軽三左衛門の死』などの引き受ける境界性とは異質である。映画版であれ、また長谷川伸の演劇版であれ、舞台は漠然と江戸時代と理解されるのみであり⁹、物語に明治維新は関係しない。映画版を規定する時代劇／現代劇間の境界性は、時代設定の問題ではなく、製作過程で現代劇脚本家と時代劇監督とが協働するという、言わば作家論的な問題である。にも拘らず、時代設定としての境界性と作家論的な境界性とは、当事者の問題意識において共鳴する。如月自身、その随筆の中で以下のように主張する。

『沓掛時次郎』の脚色をしたからといって、僕が現代劇から遠ざかったやうに思はれるのは心外なのです。なる程、今迄僕は現代劇のシナリオばかり書いて来ました。そして、いつも、時代劇のシナリオなどは決して書かないといつて、今日まで時代劇嫌ひで通して来たのですから、今度『沓掛時次郎』を書いたといふことになれば〔中略〕僕の心持が判らないかも知れません。〔中略〕現代劇と時代劇の区別は、むかしは、はつきりと境界線があつて、お互ひに、それを乗り越へないやうにしてゐました。それが最近では、その区別がなくなつたのです。〔中略〕『灰燼』も厳密な意味からいへば時代劇と呼ばれて差支ないもので〔中略〕これらは、境界線に近い、或は丁度その線上に立つたものですが、村田實氏が目下製作中の『足軽三左衛門』は明らかにその境界線を越へ〔中略〕新しい領域に向つて飛出したもので、これは悦ぶべきことなのです。〔中略〕『沓掛時次郎』を書いたからといつても、僕は時代劇に進出したといふ気持はちつともありません。たゞ、現代劇を書く時と、同じ気持

で書いたのに過ぎないのです。[中略] 辻さんは、悦んでくれました。それがお世辞にしても、僕にはうれしかった。これからも、僕は時代劇を書きます。けれども、むかしのやうな、そしてむかし僕が嫌つてゐたやうなものは書きたいと思ひません。[改行] 今の時代の人に見せたいと思ふものを書きます（如月「時代劇の脚本」30-31）。¹⁰

ここには、『灰燼』『足軽三左衛門の死』、そして映画版の3作品が時代劇／現代劇間の関係性をめぐる試行錯誤に共時的に関与するという、如月の認識が顕著である。その認識は、映画版の生成、すなわち股旅映画の《誕生》をめぐる日本映画界の個別的状況の一端を垣間見せる。如月は、さらに言えば、如月を映画版脚本に起用した日活は、旧派／新派という二分法から現代劇／時代劇という二分法への移行の渦中で、二分法それ自体を止揚する「今の時代の」映画の可能性を映画版に託した。逆に言えば、現代劇脚本家と時代劇監督を協働させる《口実 pretext》として、演劇版は日本映画史に召喚されたのである。

Ⅲ. 主題歌の問題

前章では、『灰燼』および『足軽三左衛門の死』と映画版『沓掛時次郎』との共時性を辿り直し、映画版が時代劇／現代劇間の関係性をめぐる政治学の渦中で生成された事実を立証した。繰り返せば、映画版に刻印された境界性は、『灰燼』や『足軽三左衛門の死』などを特徴付ける、時代設定をめぐる境界性ではない。現代劇脚本家と時代劇監督が協働するという作家論的な境界性である。しかし同時に、「新婚物」作家如月敏の問題意識の中で、映画版の境界性と時代設定としての境界性が相同的に把握されたのも事実である。

無論、ここで言う作家論的な境界性は、例えば『灰燼』が明治初年という境界的な時代設定を明示するのとは違い、映画版に直接の痕跡は留めない。しかし同時に、私たちは、現代劇脚本家と時代劇監督の協働の余波が、言わば予期せぬ歪みとして、映画版テキストに結晶する瞬間を視認しなければならない。それは時代錯誤という歪みであり、テキスト表層に二重焼きにされた主題歌『沓掛小唄』の歌詞として、私たちの解釈を待ち設ける。

周知のように、映画版は小唄映画である。音楽学者によれば、「小唄映画とは、上映に際してライブ、もしくはレコードで流行歌が歌われる無声映画のことで、大正末から昭和一ケタ代にかけて約400本製作された」という（細川12）。また、映画学者は小唄映画を以下のように説明する。「多くの場合、人口に膾炙した流行唄から着想を得て脚色した映画」であり、「詞は字



図3 「特輯映画小唄アルバム」(135)

幕画面で挿入される」場合と「人物や風景の画面に」二重焼きにされる場合がある。映画館での上映の際は、歌手や映画説明者が生で主題歌を歌う場合とレコードで再生される場合があり、「唄入絵葉書や楽譜、レコードなど、映画以外の媒体でも宣伝」活動が展開される（笹川192）。映画版の場合、演劇版を原作に仰ぐ点、言い換えれば、「流行唄から着想を得て脚色」するのではなく、「映画『沓掛時次郎』のために」（「特輯映画小唄アルバム」135）主題歌『沓掛小唄』が創作された点が異なるものの（図3）、それ以外の点では小唄映画の約束事に従順と言える。例えば、マツダ映画社所蔵の映像をVHS化した映画版テキストの場合、少なくとも3箇所（27分35秒—50秒；30分15秒—40秒；39分15秒—30秒）で主題歌の歌詞が「人物や風景の画面に」二重焼きにされる。また、『讀賣新聞』紙上の『沓掛時次郎』広告によれば、1929年6月14日の映画版封切り時に浅草・富士館と上野・みやこ座で、8月9日の再映時には神田・日活館で、女性歌手——それぞれ羽衣歌子、中村慶子、高峰妙子——が『沓掛小唄』を「独唱」とある（6月14日；8月9日）。とは言え、本論で着目す

べき点は別にある。すなわち、映画版の製作・公開以前の小唄映画が「概して現代劇」（細川14）だという点である。

実際、映画版と同年の1929年——小唄映画が「大流行」を示し、映画記者の手で「その定義が議論された」年（笹川189）——公開の小唄映画は、基本的には現代劇である。¹¹ それゆえ、江戸時代を舞台にした映画版を小唄映画化する試みは、メロドラマと音楽との歴史的親和性だけでは還元できない¹²、時代劇／現代劇間の越境行為となる。とは言え、小唄映画の約束事の応用が映画版に齎した歪みはより深刻である。映画版における主題歌は背景音楽に止まらず、劇中の台詞に示される通り、主人公沓掛時次郎（大河内傳次郎）の「生れ故郷の『沓掛小唄』」（28分05秒）として、物語世界内に侵入するからである。

ここで長谷川伸の演劇版の物語——その骨子は映画版の場合でも同様である——を確認しよう。沓掛時次郎と呼ばれる流れ者が、博打打の世界の義理に絡まれ、六ツ田の三蔵という博徒を殺害する。瀕死の三蔵から妻おきぬと息子太郎吉の行末を託された時次郎は、彼らと共に旅に出る（序幕）。時次郎とおきぬは門付け——「人家の門口に立ち、音曲を奏したり芸能を演じたりして金品を貰い歩くこと」（「門付け」）——をして細々と生計を立てるが、亡き三蔵とおきぬとの間の子供の出産が迫る（2幕目）。時次郎は出産費のため、雇われて博打打同士の喧嘩に加わるが、その間におきぬは落命する（大詰）。このうち、本論の文脈において着目すべきは、2幕目「中仙道熊谷宿裏通り」の場面である。

前述のように、演劇版2幕目では、時次郎とおきぬが門付けで生計を立てる様子が描写される。このとき披露される曲目は、時次郎自身の台詞によれば、「俺の故郷の追分節」である（150；2幕目）。脚本家如月敏は映画版への脚色に当たり、演劇版2幕目に相当する場面に先立ち、時次郎がおきぬと太郎吉のために歌声を披露する「寒い月夜の道」の場面を新たに加筆するが、ここでの曲目もまた「[時次郎の] 生れ故郷・小諸の追分節」である（如月『沓掛時次郎』6：73）。にも拘らず、完成した映画版の「寒い月夜の道」の場面では、前述のように時次郎は「生れ故郷の『沓掛小唄』」を歌い（27分00秒—29分15秒）、その歌詞もテキスト表層に二重焼き——先に整理した3箇所1番目（27分35秒—50秒）——にされる。こうして映画版の歪みは前景化される。江戸時代に生きる主人公

が、昭和初年に創作された『沓掛小唄』を「生れ故郷の」歌として口ずさむからである。

この場合、時次郎の歌う曲目が、演劇版や如月脚本の指定する民謡の追分節であれば、音楽史的に厳密な時代考証を要求しない限り、歪みの感覚が前景化することはない。にも拘らず、現代劇の境界内で慣例化された小唄映画の約束事を時代劇に移植し、新たに創作した主題歌を主人公自身が口ずさむという演出まで採用したために、映画版は時代錯誤の歪みを抱え込む。封切り時という《現代》の流行歌を物語世界内で活用し得る現代劇と、明治維新以前を描く時代劇との軋みが、小唄映画の約束事を通じて露呈するのである。¹³

無論、現代劇脚本家である如月敏が映画版を担当するというテキスト外部での越境行為と、《現代》音楽である『沓掛小唄』が映画版の物語世界内に導入されるというテキスト内部での越境行為とを、安易に因果関係で接続することはできない。とは言え、テキストの外部と内部におけるふたつの越境行為が、言わば相補的に、映画版が時代劇／現代劇間の境界線上に位置した事実を証明するのは間違いない。換言すれば、ふたつの越境行為の予期せぬ併起それ自体が、前章までに見た1929年の日本映画界の個別的状況——時代劇／現代劇間の関係性をめぐる多様な試行錯誤——と映画版との相関性を補強するのである。

結 論

本論では、日本映画史上最初の股旅映画と呼び得る映画版『沓掛時次郎』と、同作品が製作・公開された1929年の日本映画界における、時代劇／現代劇間の境界線をめぐる試行錯誤との相関性を検証し、股旅映画の《誕生》の過程を歴史化した。具体的には、「新婚物」現代劇で活躍する脚本家如月敏を映画版に起用した点、現代劇の境界内で構築された小唄映画の約束事を映画版に応用し、結果として時代錯誤の歪みを誘発した点に、映画版と時代劇／現代劇間の境界線をめぐる試行錯誤の相関性が認められるとの結論を下した。

本論冒頭にも記したように、1929年とは、旧派／新派という日本映画初期の二分法から時代劇／現代劇という古典期の二分法への構造的移行

を、日本映画界が完了させつつある時期に当たる。それは同時に、明治維新以前／常時更新される《現代》という二重基準の二分法が明治維新以前／以後という一重基準の二分法に置き換わる過程で、時代劇／現代劇間の関係性が再検討された時期でもある。日本映画史上の決定的な転回点において、転回の過程が惹起する日本映画界の再編の申し子として、股旅映画は《誕生》したのである。

こうして制度化された時代劇／現代劇の二分法は、一見する限り、撮影所体制下の日本映画史を通じ、一貫して堅固であり続けたように見える。とは言え、本来的に全ての商業映画が封切り時という《現代》の大衆観客に照準を合せざるを得ない以上、時代劇の歴史とは、同時に時代劇／現代劇間の関係性をめぐる間歇的な試行錯誤の歴史でもある。それは早くも1930年代、明朗性を呼び物にした時代劇の新潮流を「髷を付けた現代劇」と呼ぶことで始まり、1970年前後の撮影所体制の末期、「髷を付けない時代劇」（永田 195）としての東映任侠映画が時代劇的想像力を吸収することで、再び転回点を迎えたと言える。

興味深いことは、時代劇／現代劇間の関係性をめぐる様々な試行錯誤が、多くの場合、時代劇／現代劇の二分法の申し子としての股旅映画の再／利用を前提とした事実である。前記「髷を付けた現代劇」を牽引した映画作家稲垣浩（1905年—80年）と山中貞雄（1909年—38年）とが、共に長谷川伸の股旅文学の映画化——前者の場合は『暎の母』『一本刀土俵入』（共に1931年公開）、後者の場合は『磯の源太・抱寝の長脇差』『小判しぐれ』（共に1932年公開）——を通じて批評的名声を構築させたこと、あるいは東映任侠映画が長谷川伸の股旅文学を靈感の源泉に据えつつも¹⁴、明治・大正期から昭和初年にかけての時期に時代設定を引き寄せたことは、周知の通りである。私たちは、映画版が製作・公開された1929年を起点に、撮影所体制下における時代劇／現代劇間の関係性の通時的考察を基軸に、股旅映画の神話学を目指し、新しい日本映画史を編纂し直さなければならない。

註

1 股旅映画に対する多様な関心の一例に長谷正人「長谷川伸と股旅映画」などがある。

- 2 演劇版は撮影所体制期を通じ、映画版以降、少なくとも7回再映画化された。『沓掛時次郎』（辻吉朗監督、1932年公開）、同題（衣笠貞之助監督、1934年公開）、同題（西原孝監督、1936年公開）、『浅間の鴉』（田坂勝彦監督、1953年公開）、『沓掛時次郎』（佐伯清監督、1954年公開）、同題（池広一夫監督、1961年公開）、『沓掛時次郎・遊侠一匹』（加藤泰監督、1966年公開）である。また、関連作品に『旅路』（稲垣浩監督、1955年公開）があるほか、後年はTVにおいて複数回映像化された。
- 3 初期から古典期への移行に関する研究に板倉史明「旧劇から時代劇へ」などがある。
- 4 本論では、被引用文中の表記について、断りなく現代日本語化した場合などがある。
- 5 興味深いことに、『敵討道中双六』の粗筋の骨子は、第37回（2011年）放送文化基金賞TVドラマ部門本賞を受賞した『遺恨あり・明治13年最後の仇討』（源孝志監督、2011年2月26日放送）でほぼ正確に反復されることとなる。この事実は、21世紀初頭という《現代》もなお、散切物が重要な問題機制を構成することの証左となる。付言すれば、『遺恨あり』は1880年（明治13年）に発生した実際の仇討の顛末について、小説家吉村昭（1927年—2006年）がまとめた短編『最後の仇討』（『新潮』、2001年発表）を原作とするが、長谷川伸にも同じ仇討事件を素材に書かれた短編小説「九州と東京の首」（『中央公論』、1962年発表）『日本敵討ち異相』第13話）がある。
- 6 例えば、佐藤『日本映画史』（1：249-51）、依田（244-45）などを参照せよ。
- 7 『灰燼』に関する同時代言説には内田、大塚、杉本、瀧口、武田、村上などがある。
- 8 『日本映画発達史』の著者は『新婚行進曲』『御亭主改造』『おゝ妻よ』を「軟派の新婚物」と形容し、同時期の日活の傾向映画と対比的に記述する（田中 151-52）。
- 9 但し、映画版の冒頭で接写される盃からは「文政五年」（1822年）という日付が判読できるため（02分10秒）、映画版の時代設定は早くとも江戸時代後期と推測される。
- 10 実際、実現は見ないものの、如月は映画版の脚色以降の随筆で、長谷川伸の股旅文学『関の弥太ツペ』（帝国劇場、1929年8月初演）を次回作の1本に挙げ、「私はこれで『沓掛 [時次郎]』の失敗をとりかへすつもり」と記した（如月「最近のこと」）。
- 11 例えば、松竹・日活・東亜で3社競作された小唄映画『君恋し』の東亜版（仁科熊彦監督、1929年7月公開）について「東亜は [中略] これ [流行歌『君恋し』] を時代劇にとり入れて、成否はともかく、その奇抜さにあつと云はせた」（『特輯映画小唄アルバム』132）との評言が残る点にも、小唄映画と現代劇の親和性が見て取れる。

- 12 メロドラマ（melodrama）と音楽（melody）の親和性については加藤（230）を見よ。
- 13 実際、『沓掛小唄』については「案外不評判だった日活宣伝部の口惜しがり様は見物だった」（XYZ 68—69）との報告、あるいは「それにしても『小唄』への追従は滑稽至極であつた」（鈴木）との時評など、業界内には否定的な言説も散見される。
- 14 東映任侠映画に対する長谷川伸の影響については俊藤／山根(80-81)を参照せよ。

引用文献リスト

- 池田重近『圓タク稼業』時評、『キネマ旬報』1929年3月21日号、87。
 ——『時代の反抗児』時評、『キネマ旬報』1930年9月11日号、74。
 板倉史明「旧劇から時代劇へー映画製作者と映画興行者のヘゲモニー闘争」、岩本憲
 児編『時代劇伝説ーチャンバラ映画の輝き』（森話社、2005年）、89-114。
 内田岐三雄『灰燼』時評、『キネマ旬報』1929年4月1日号、151。
 大塚恭一「村田實の更生」、『映画評論』1929年4月号、425-26。
 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』（中央公論新社、2006年）。
 如月敏『灰燼』脚本、『映画知識』1929年5月号、72-95。
 ——『沓掛時次郎』脚本、『映画往来』1929年6月号、59-74；7月号、77-90。
 ——「最近のこと」、『映画知識』1929年8月号、33。
 ——「時代劇の脚本」、『映画知識』1929年7月号、30-31。
 笹川慶子「小唄映画に関する基礎調査ー明治末期から昭和初期を中心に」、『演劇研
 究センター紀要』第1号（2002年）、175-96。
 佐藤忠男『日本映画史』第1巻（岩波書店、1995年）。
 ——『日本映画史』第4巻（岩波書店、1995年）。
 ——『長谷川伸論ー義理人情とは何か』（岩波書店、2004年）。
 清水俊二「村田實氏」、『映画評論』1929年6月号、552。
 俊藤浩滋／山根貞男『任侠映画伝』（講談社、1999年）。
 杉本彰『「灰燼」とその組立』、『映画時代』1929年5月号、20-22。
 鈴木重三郎『沓掛時次郎』時評、『キネマ旬報』1929年7月11日号、93。
 高原富士郎「現代映画の領域」、『映画評論』1929年6月号、538-39。
 瀧口潤『灰燼』時評、『キネマ旬報』1929年4月1日号、164。
 武田忠哉『灰燼』時評、『キネマ旬報』1929年4月11日号、57-58。
 田中純一郎『日本映画発達史』第Ⅱ巻（中央公論社、1976年）。
 徳富蘆花『小説・不如帰』（岩波書店、1938年）。
 永田哲朗『殺陣』（三一書房、1974年）。
 長谷正人「長谷川伸と股旅映画ー映画を見ることと暮らしの倫理性をめぐって」、十

- 重田裕一編『横断する映画と文学』（森話社、2011年）、245-70。
 長谷川伸『沓掛時次郎』、『長谷川伸全集』第16巻（朝日新聞社、1972年）、139—
 62。
 ——『材料ぶくろ』、『長谷川伸全集』第11巻（朝日新聞社、1972年）、289—452。
 ——『日本敵討ち異相』、『長谷川伸全集』第5巻（朝日新聞社、1972年）、5-194。
 林京平「散切物」、『新版歌舞伎事典』（平凡社、2011年）。
 阪東妻三郎「漠然たる不安」、『映画時代』1929年1月号、8-9。
 袋一平『敵討道中双六』時評、『映画時代』1929年5月号、75—76。
 細川周平「小唄映画の文化史」、『シネマどんどん』第1号（2002年）、12-15。
 水町青磁『敵討道中双六』時評、『キネマ旬報』1929年3月21日号、88。
 村上徳三郎「文芸映画一説」、『映画時代』1929年9月号、6-8。
 山本緑葉『開化異相』時評、『キネマ旬報』1928年12月1日号、94。
 ——『乳姉妹』時評、『キネマ旬報』1929年6月11日号、82。
 吉田絃二郎『足軽三左衛門の死』、『吉田絃二郎全集』第10巻（新潮社、1932年）、
 121-66。
 吉村昭『最後の仇討』、『敵討』（新潮社、2003年）、113-205。
 依田義賢「監督村田実」、今村昌平ほか編『講座日本映画』第2巻（岩波書店、1986年）、
 212-27。
 XYZ「映画界縦横雑記」、『映画知識』1929年9月号、68-69。
 『足軽三左衛門』広告、『映画評論』1929年6月号、n.pag。
 『開化異相』写真、『キネマ旬報』1928年10月11日号、59。
 『灰燼』広告、『キネマ旬報』1929年3月1日号、101。
 『敵討道中双六』広告、『国際映画新聞』1929年1月号、n.pag。
 「門付け」、『広辞苑』第5版（岩波書店、1998年）。
 「散切」、『広辞苑』第5版（岩波書店、1998年）。
 「特輯映画小唄アルバム」、『映画時代』1929年12月号、123-43。
 「日本各社撮影所通信」、『キネマ旬報』1929年3月11日号、105—06；5月11日号、
 94-95；6月1日号、111-12；6月11日号、85-86。
 『讀賣新聞』1929年6月14日朝刊、7；8月9日朝刊、7。

『遺恨あり・明治13年最後の仇討』、TV朝日、2011年2月26日。
 『沓掛時次郎』、日活製作、1929年。VHS（アポロン、1991年）。

付記 本論の原型は、第6回日本映画学会全国大会（大阪大学、2010年12月4日）
 での口頭発表である。なお、調査に際し、ご協力を仰いだ片岡一郎氏（映画説明者）
 に感謝申し上げる。

ワイドスクリーン時代の日本映画

——スクリーンの拡大がもたらした撮影様式の変化について

北浦 寛之

はじめに

スタンダードからワイドへ。スクリーンの拡大を意味するこの技術革新は、1950年代にテレビ産業の成長を恐れた各国の映画会社が、差別化を図るために採った、製作面における最大のテレビ対抗策と言える。なるほど、当時は現代に復活を見た3-D映画も注目を集めはしたが一過性の域を超えることはなかったのに対して、ジョン・ベルトンが言うように、ワイドスクリーン映画は「サウンドやカラーのように、一連の新しい技術的、美学的規範を打ち立て、映画全体を変形させ」るほど目覚ましい革新として受け入れられた(12)。もっとも、ワイドスクリーンと一口に言っても、世界的にさまざまなフォーマットが開発され公開されてきた。ワイドスクリーン時代初期には、3台のカメラで撮影した映像を、同じく3台の映写機を用いて上映するシネラマや、65ミリフィルムで撮影した映像を6チャンネルのサウンド・トラックを備えた70ミリプリントに焼き付けて上映するTodd-AOなどが話題を呼んだ。ただ、そのなかでも、アナモフィック・レンズという特殊なレンズを撮影ならびに上映のさい使って拡大映像を生み出すスコープ映画(シネマスコープ・サイズの縦横比1:2.35で上映される映画。それまでのスタンダード画面は1:1.33)が、同時代のワイドスクリーン映画の主流をなし、各国で製作されていった。

わが国のスコープ映画の歴史は、1957年4月、『鳳城の花嫁』(松田定次)の公開とともに始まる。以後、スコープ映画は商業的要請に従い、1980年頃まで量産されていくわけだが、その一方で、現場の監督、スタッフは改変したフォーマットに、戸惑いを隠せないでいた。今井正は次のように語る。

たしかに、横へひろがったことの大きさは、ぼくたちの仕事にさまざまな変化を与えた。ビルディングを狙っても、天地が切れてしまって、その

高さをあらわすことができない。どうしてもカメラをパンさせることになる。まず、構図のとり方が変わって来た(『大型映画製作の焦点』43)。

さらに、こうした構図の問題にくわえ製作者を悩ましたのが、フォーカスの問題だった。スコープ映画で必要となったアナモフィック・レンズのせいで、焦点距離が長くなり、焦点深度が浅くなってしまったのだ。また同レンズは光の透過時に、反射および吸収で光量を損失する欠点もあり、カメラマンは白黒映画に比べて感度の劣るカラー映画の普及もあって、人工照明に頼るセットでの撮影では、レンズの絞り(aperture)を絞り込むことができなくなってしまった。そしてその結果、全面に鮮明な映像を生成するパン・フォーカスが困難になったのである(北浦23)。テレビ対策として導入されたスコープ映画はこうして、製作の現場に大きな変化を強いることになったわけだ。

それでは、こうした製作上の変化に監督たちはどのように対応したのだろうか。デイヴィッド・ボードウェルやバリー・ソールトといった映画学者は、ワイドスクリーン時代の撮影スタイルの特徴をみずからの著書で丁寧に解説している。とは言え、それらはやはり欧米の映画が中心で、同時代の日本映画の撮影スタイルについては多くを知ることができない。そこで、本稿では、彼らの論考を参照しながらも、彼らが分析の俎上に積極的に載せることをしなかった、わが国のスコープ映画の撮影様式について詳しく考察していきたい。

1. ショット時間の変化

スコープ映画の到来によって、盛んに議論されるようになった撮影上の変化のひとつに、ワン・ショットあたりの平均時間(以下ASL[Average Shot Length])についての問題がある。日本でワイド時代の幕が開けた1957年、今井正は「一カッターカットが、スタンダード映画に比べて長くなったことも事実である」と述べ(『大型映画製作の焦点』43)、また、ドキュメンタリー作家の桑野茂も「シネスコでは当然一ショットの長さが長くなる」と語るなど(60)、ASLの値はスコープ映画において長くなったと考えられていた。とは言え、そうした証言は、カット割りについての

支配的な概念に誘導されていたむきがある。なにせ、当時の映画雑誌では、画面が拡大したことによって、「当然数ショットに分解するか、又は長いパンを利用しなければ表現出来ない情景が、そのものズバリの効果を一画面で出してしまう」といった意見が数多く見られ（香月 31）、かつてはカットを割らなければ表現できなかったものが、スコープ映画では、ワン・ショットのなかに収めることが可能になったと考えられていた。だが、果たして以上の証言のように、ASL は本当に長くなったのだろうか。

そこで、その真偽を確かめるべく、① 1950 年～57 年（スタンダード作品のみ）、② 1957 年～64 年（スコープ作品のみ）、③ 1965 年～72 年と 8 年ずつ 3 つの年代に区切って、ASL についての調査をおこなった。調査対象に選んだ作品は、同時代、多くの観客動員を果たしたヒット作品で、1951 年度から 74 年度の映画年鑑に掲載されている製作会社別の作品配収ランキング表（年度によって表記が異なるが、例えば「邦画 5 社配収ベスト・テン」のような表）を参考に、その中から、先の 3 つの年代ごとに 40 作品ずつ採り上げ（計 120 作品）、ASL の変化をたどった。すると、大衆が好んで見ていた作品は、前述の証言とは逆で、むしろショットの平均時間が短くなる傾向にあることがわかった。図 1 が、その結果をまとめたものである。

この図を見てもわかるように、1965 年以降、明らかにショットの平均時間がそれまでの年代より短くなっている。具体的に、各年代の特徴について見ていくと、まず、1950 年～57

ASL秒数 年	5～10	10～15	15～20	20～
1950～57	12	20	3	5
1957～64	9	24	5	2
1965～72	21	17	1	1

図1 ASL値別映画本数

年では、『お遊さま』（51）や『楊貴妃』（55）といった溝口健二作品で ASL30 秒以上を記録するなど、いくつかの映画で異常な長廻しがみられた一方、『ゴジラ』シリーズ（『ゴジラ』[54、本多猪四郎]、『ゴジラの逆襲』[55、小田基義]）が ASL7 秒未満で撮られるなど、素早いカットिंगがおこなわれる作品も目立った。次に、ワイド時代初期の 1957 年～64 年の作品では ASL が 10 秒台前半の作品が多く、シリーズを通してヒットした「座頭市」も、『座頭市血笑旅』（64、三隅研次）が ASL 16 秒で撮られ

ていたものの、それ以外の作品『座頭市兇状旅』（63、田中徳三）、『座頭市あばれ風』（64、池広一夫）、『座頭市関所破り』（64、安田公義）は同範囲内に含まれていた。

そして最後、明らかに ASL 値の減少が確認された 1965 年～72 年だが、ここでは ASL15 秒を超える映画がほとんど見られなくなっていた。代わりに ASL 10 秒未満の作品が急増しており、「若大将」シリーズや「無責任」シリーズなど、人気シリーズ作品のほとんどがそうして撮られていた。なかでも「子連れ狼」は、『子連れ狼 三途の川の乳母車』（72、三隅研次）が ASL 5 秒、『子連れ狼 親の心子の心』（72、斎藤武市）が ASL 6 秒と、カット割りの速さが突出していて、その目まぐるしいショットの回転が、同シリーズを特徴づけるものになっていた。

こうして、製作会社の貴重な収入源となっていたシリーズ作品については、そのシリーズが要請するカットिंगの規則にどの監督も従っていたと言える。『座頭市血笑旅』において ASL16 秒で撮っていた三隅が、『子連れ狼 三途の川の乳母車』では ASL 5 秒で撮っているのが典型的な例だ。ワイド時代も成熟期に入った 1965 年以降、ヒットしたシリーズ作品の多くで素早いカットिंगがおこなわれていた。監督が替わっても、そうした作品のリズムは変わることはなく、そのことが、同時代の ASL 値の減少へと繋がっていたのである。もっとも、こうして ASL の短い作品が増えた背景に、どのような力学が働いていたかは今後の研究課題としなければならないが、ただ、以上の調査結果から、ワイドになってショットの平均時間が長くなったという、当時の支配的概念が破綻したことは確かである。

一方、1953 年にスコープ映画の製作が開始されたアメリカでも、しばらくして ASL 値は減少に向かう。バリー・ソールトが 1940 年から 99 年まで 6 年ずつ時代を区切って、5893 作品を対象におこなった調査では、58 年ごろより、ASL 値が明確に減少し始める結果が出ていた（332-333）。同調査では、1946 年～51 年の ASL 平均値が他の年代に比べてもっとも長く 10.47 秒で、52 年～57 年でもほぼ同数の 10.13 秒だったが、58 年～63 年に 10 秒を切って 8.80 秒を記録すると、それ以降減少を続け、94 年～99 年で最少の 4.92 秒を刻む。ボードウェルもソールトと同様、ワン・ショットの時間が次第に短くなっていったことを明らかにしているが（*The Way Hollywood Tells It* 121-122）、その一方で、スコープ映画になっ

でも長廻しを好む監督がいなくなったわけではないことを強調している。例えば、オットー・プレミンジャーは『ローラ殺人事件』(44)をASL21秒で、『堕ちた天使』(45)を33秒で撮るなど、スタンダード時代にすでに長廻しの監督として評判だったが、ワイドに移行してからも、『カルメン』(54)をASL35秒で撮るなど、みずからのスタイルを変化させなかった(*Poetics of Cinema* 304)。他にも、『ブリガドーン』(54)をASL34秒で撮ったヴィンセント・ミネリや、ジョージ・キューカー、ビリー・ワイルダーといった監督たちがスコープ映画でも、長廻しを好んで採用した。

日本でも、何人かの有名監督が、スコープ映画で長廻しを多用した。黒澤明、川島雄三、加藤泰などがそうだが、彼らに共通して言えることが、ワイドで撮るようになってから、そうした特徴が顕著に見られるようになったということである。筆者の調査では、黒澤はスタンダード時代には『姿三四郎』(43)や『七人の侍』(54)などASL10秒を切る作品を発表していたが、スコープ映画ではむしろ、ASL20秒を超える『赤ひげ』(65)などに代表されるように長廻しへの傾倒が強まり、ASL10秒未満の作品を撮らなくなった。川島や加藤も同様に、スタンダード時代にはASL10秒未満の作品を残しているが¹、ワイド時代になるとそうした作品を撮ることはなくなった。長廻しによる撮影が、彼らの文体の基調になっていったのである。そのなかで、彼らは確かに、前出の映画雑誌の意見にもあるように、「数ショットに分解するか、又は長いパンを利用しなければ表現出来ない情景が、一画面で出してしまう」ような場面を、スコープ映画で演出していた。

Ⅱ. 同居する人物

川島雄三がASL24秒で撮った『しとやかな獣^{けだもの}』(62)を見てみよう。ここで川島は、スコープ映画における空間の広さを生かして、登場人物たちを自在に配置し、彼らの生態をじょじょに露わにしていく。

とあるマンションの一室だけで物語が展開するこの映画において、そこに住む家族四人は、父親の指示のもと、長男は勤め先の会社で横領して、長女は有名小説家の妾になって、どちらもそうして得た多額の金を母親が切り盛りする家計に充てる「獣」たちである。川島はショット間でキャメ

ラが同じポジションにならないようにと心に決め(湯浅 72)、他人に対してはなんとか体裁を繕いながら暮らす彼らの生態を、あらゆる角度から解剖していこうと試みる。そして、そこに映るとりわけ印象的な彼らの行動が、「盗み聞き」ないしは「覗き見」である。例えば長男が、会社から横領した多額の金を愛人に貢いでいるにもかかわらず、自宅でその愛人から一方的に別れを告げられる場面では(0:34:56—0:39:51)、二人の会話を長女と母親が別々の場所から盗み聞きしている。別れを切り出された長男が、興奮のあまり、愛人に向かってこれまでの情事の内容を仔細に話すのだが、その行為は、てっきり彼が横領した金を全額、家に入れてくれていると思いついていた長女と母親への告白にもなり、二人はそれを聞いて、また、自分たちよりも一枚上手の「(しとやかな)獣」=愛人に対して、驚きと好奇に満ちた表情を浮かべる(図2[一例として母親の盗み聞きの場面])。

川島は、その盗み聞きの場面を、話す者(長男)と聞く者(長女、母親)を同一フレームに収めて撮影する。もしこうした場面を、スコープ映画ではなく、スタンダード映画で撮影しなければならなかつ



図2 (0:36:03)

たら、画面の大きさの問題から、同様の演出をすることは困難だっただろう。じっさい、川島はスタンダード時代の作品では、話す者と聞く者を、カットを割って別々のショットで捉えている²。スクリーンの拡大がこうした盗み聞きの場面での、両者の「同居」を容易なものにしたと言える。そして本作では、その「同居」の行為が、彼らの生態を的確に捉える演出だったと頷ける。すなわちそれは、家族各々が異なる思惑を抱き、感情のすれ違いがあるにせよ、金のために結びついている、そうした「獣」たちの生活の実態を表しているのである。

一方、前出の黒澤明や加藤泰も川島と同様、ワイド画面になって話す者と盗み聞きする者を同一フレームに収めて撮影するようになる。もっとも加藤は、野次馬とも言える連中を多数揃え、彼らに盗み聞きを「同一現場」において遂行させるため、ワイドスクリーンの背景に大きく映る襖の裏に彼らを隠して、結果的に聞く者がおよそ3分半、フレーム内にいながら姿

を見せないという、驚きの演出をやっているのだから(『暎の母』[62][1:09:24—1:12:51])、それに対して黒澤は、聞く者たちにそのような窮屈な思いをさせることなく、川島と同様、カメラの前で彼らの存在をはっきりと提示する。しかも、黒澤の聞く者たちは、定位置をしっかりと確保する。

すなわち彼らは、スクリーンを縦に横断する印象的な直線(ドアの棧など)によって左右に分割された空間に対して、常に右側に位置し、左側にいる人物たちの会話を盗み聞く(図3『『悪い奴ほどよく眠る』(60)の一場面])。黒澤はその構図が安定的と見たのか決まって採用し³、物語が転機を迎える重要な場面で、聞く者たちに活躍の場(=分割された右側の空間)を与える。



図3 (1:40:34)

こうした画面分割の撮影手法は、黒澤に限らず、同時代の監督たちにさまざまな用途で用いられていた。例えば『座頭市喧嘩太鼓』(68、三隅研次)では、座頭市が殺めてしまった男の姉と宿屋で相部屋することになったとき、二人の間に介在する心理的距離を暗示するように部屋の柱が二人の空間を分断するし(0:23:20)、『こんにちば赤ちゃん』(64、井田探)では、画面中央にスリットが挿入され、それを挟んで異なる空間の映像が並列して提示される(0:33:35)。スクリーンが縦に切断されたかのような印象を与えるこの演出は、横長の画面にどう対応するかという課題に対して、製作者が導き出したひとつの回答だったに違いない。

もちろん、この撮影方法だけが拡大したスクリーンに適合したわけではない。スクリーンの拡大がどのような撮影スタイルを招来したのか、さらに詳しく見ていきたい。

Ⅲ. スコープ映画の「過剰さ」

渡辺邦男が1957年に撮った『明治天皇と日露大戦争』は、『鳳城の花嫁』に次ぐスコープ映画第二作だが、上映設備が整っていない劇場のことを考慮して、スタンダード版でも製作・公開されたことは有名だ。同時撮影さ

れた映像が同一順序で編集して見せられ(各ショットの持続時間は同じではない)、異質な作品にならないように仕上げられている。すなわち両者の間で大きく異なるのは、画面サイズとそこに被写体がどう収められているかという撮影の問題だけである。

映画の冒頭、ロシアの軍事脅威に抗議する街頭演説の場面に早速、撮影の違いが確認される。カメラは、スタンダード版では画面手前にいる聴衆を収めて、演説中の人物へとパンするのに対し(0:03:42)、スコープ版では遠くの方から画面手前へと演説を聴きにやって来る人たち、それからすでに近くまで来て話を聞く大勢の人々を順次俯瞰でクレーン移動により捉えていき、最後に演説中の人物に視線を向ける(0:03:35)。そう、スコープ版の方が人の多さを可能な限り表現しようと撮影されていることがわかる。こうして、大画面の魅力を伝えるには打って付けのモップ・シーンでは、スコープ版のカメラは躍動感溢れる動きを見せるのだが、一方で少人数の会話の場面になると、不自由な印象を見る者に与えてしまう。というのも、スコープ版のカメラは会話の場面、特定の一人に近寄ることができないからだ⁴。

例えば乃木大将に部下が戦況報告をおこなう場面。どちらのカメラも乃木を引き気味に捉えてから、その部下へと画面を移行する切り返しショットをおこなうのだが、スタンダード版では、その男だけをバスト・ショットで捉える一方(図4)、スコープ版ではその男の他に、二人の軍人を両脇に据え、ウエスト・ショットぐらいのサイズでフレーミングする(図5)。肯定的な見方をすれば、スコープ版は横にいる軍人の反応まで見せてくれたと評価できるが、ただ、こうした撮影が何度も繰り返されると、やはり違った見解を抱いてしまう。つまりこの映画の監督・渡辺邦男、あるいは、スコープ版カメラマンの渡辺孝(スタンダード版は西本正)は、



図4 (1:12:07)



図5 (1:12:03)

一人だけを横長の画面にどうフレーミングしていいのかわからなかったのではない。常に何人かの人物を配してないと、拡大した空間を処理しきれなかったのではないかと。前述で構図の問題を吐露した今井正も1957年に、「画面の広さをうめるために、一人の芝居より何人かの芝居を、一カットの中にもり込もうとする。どうしても意識して、拡大したサイズに合うような演出方法を考えることになる」と告白し（『大型映画製作の焦点』43）、広い空間にどう人物を収めるか思案している様子が見て取れる。

そこで、そうした構図の問題を解決すべく、同時代の監督がしばしば用いたのが、図5のように人物を横並びに配置して撮影する手法だった。ボードウェルが物干し綱 (clothesline) ショットと呼ぶこの横並びのショットは、ハリウッドでは以下のような推移で使用されてきた (*Poetics of Cinema* 295-300)。同ショットは1920年にはすでに標準的に用いられ、30年代まで支配的な撮影スタイルとして重宝された。1940年代になると、そうした平面的なショットのなかにも、奥行きをもった構図が目立つようになる。そこでは画面手前から奥に対角線的に人物が配置され、縦の空間が強調された。しかし、1950年代のスコープ映画時代になると、冒頭でも述べた焦点深度の問題もあり、平面的な横並びのショットが再び重視されるようになったのである。

こうして、横並びのショットは同時代の技術的制約もあって、スコープ映画に適した構図としてしばしば採用された。また、本作の会話の場面では三人が画面を占めたが、通常一対一の会話においては、肩越しのショットが多用された (*Poetics of Cinema* 307)。向かい合った二人の人物が会話するとき、カメラは一方の主観ショットから、話している相手の人物を眺めるのではなく、聞いている人物の後姿を入れて、肩越しに相手を捉えようというものである。そうして、監督たちは空間を埋めようと図ったわけだ。

とは言え彼らは、空間を「埋める」ことだけに固執したわけではない。松田定次がスコープ映画を2本撮り上げた時点で、「今までは一杯に画面を使っていてよかったものが、むしろ左右をあけた方がいいなあ、ということは、やっておる中に発見しました」と語るなど（『大型映画』50）、監督・スタッフのなかには当初から空間を「空ける」ことを意識する者もいた。松田は『維新の篝火』（61）において、みずからの言葉を実践するように、故意に空けたスペースを利用して劇的な演出をおこなっている。

土方歳三とヒロインのお房が料理茶屋の一室で愛を語り合う場面。二人は同時代の流行に倣い、同一平面上に横並びで収まるが、ただ『明治天皇と日露大戦争』の図5の場面のように接近しているわけ



図6 (1:44:01)

ではない (0:29:40)。フレームの両端にそれぞれ位置することで、彼らの間には大きな空間が介在する。ここで二人が愛を語らうためには、互いに近寄ってその空間を埋めなければならないが、それが果たせるのは、およそ3分後。愛し合っているのかどうか躊躇う彼らの複雑な心理を、なかなか埋められない空間が代弁してみせる。

市川崑も空間を空けて演出をおこなった監督の一人だ。彼は『ぼんち』（60）のラストで、画面のわずかな部分に光が差す障子扉を用意し、それ以外を真っ黒な「余白」で覆う（図6）。その扉を若かりし頃の主人公が通る、想像上のショットで物語が終わるのだが、「余白」が大部分を占める、その大胆で印象的な構図によって、見る者はラスト・シーンを記憶に留めておくことができる。

なるほど、こうした大胆な構図は、スクリーンが拡大したことにより、「過剰さ」を増したのではないだろうか。再び『明治天皇と日露大戦争』のスコープ版とスタンダード版を見比べてみよう。両ヴァージョンで、例のごとく横並びのショットが用いられている場面を比較すると、当然のこととは言え、やはり、スコープ版の方が視覚的に横並びの度合いが「過剰に」映る（図7、図8）。市川が『ぼんち』を仮にスタンダードで撮っていたならば、ラストを同様の手法で演出していたかは疑問だ。彼はワイド



図7 (0:12:48)



図8 (0:12:47)

だからこそ生まれる「過剰な」余白の効果を期待して、ラストをあのよう
に演出したと考えられる。スコープ映画の大画面は、特徴的な撮影を「過
剰に」見せる傾向を示し、監督たちのなかには、それを自覚して、観客の
視覚に刺激を与えるユニークな映像を生み出そうと考える者もいたに違
いない。そうした「過剰さ」は、また、スコープ映画における問題点として
たびたび浮上する奥行きの問題を解決するのにも役立てられる。

確かにこれまで述べてきたように、スコープ映画においてはフォーカス
の問題もあって、平面的な横並びのショットが日本に限らず各国で多用さ
れた。だが、奥行きに対する意識も捨て去られたわけではない。松田定次
は前述の発言の続きで、「横のひろがりと同時に、奥深いやり方も必要だ
と思った」と語り（「大型映画」50）、中島貞夫もスコープ映画で演出する
さい「縦で人間を動かさなあかんあつてのが意識としてあった」と明か
している（79）。そんななか、奥行きを「過剰に」演出して見せた監督が
工藤栄一だった。彼は自身の回顧録で、次のようにスコープ映画における
撮影の問題を告白している。

横位置てのを拒否したわけ、真ん中がスッポンボンになっちゃうから
ね。縦構図に、人間とか物とか配したわけ。もちろん奥の方のピントが
ボケるわけだよ。シネマスコープてのは、深度が凄く薄いわけでしょ。
だから横位置に並べないと、しょうがないわけ。ちょっと上がるともう
ピンボケになっている。それで有名な俳優さんなんか嫌がるわけだよ
（100）。

彼の縦の構図に対する思いの強さを裏付けるように、『十三人の刺客』
（63）では「有名な俳優さんなんか嫌がる」大胆な演出が敢行されている。
この映画は「有名な俳優さん」片岡千恵蔵演じる公儀御目付役・島田新左
衛門が老中からの命を受けて、仲間と共に残虐な將軍の弟を討つ話だが、
その途中で見せる彼の苦悩と葛藤を、工藤は「嫌がる」ことをして表現し
ようとする。

そこは、千恵蔵たちの本陣である屋敷。それなのに、いやだからこそ、
使命に背くことができない、哀しき武士の心情がそこで露わにされる。千
恵蔵は何枚もの障子で仕切られた一番奥の部屋にいて小さく映し出される

（図9）。「有名な俳優さん」
がピンボケで映ろうが構わ
ず、ワイドスクリーンで圧倒
的な存在感を示す前景の障子
が「過剰な」までに彼を後景
へ追いやってしまうのであ
る。まるで、みずからの屋敷



図9 (0:51:13)

に幽閉されているかのように。仲間の前では気丈に振舞う千恵蔵の内面の
孤独が、ふいに、そして「過剰に」発露してしまう瞬間である。

さて、この「過剰な」奥行きには、スコープ映画特有の演出があったこ
とを指摘しておきたい。まず注目すべきは、画面手前から奥へと続く畳縁
の斜線だ。美術監督の松山崇が「画面がヨコに二倍広がった結果は平板に
なりがちであるが、この解決策であるかのようにタテの奥行きに変わって斜
めの奥行きをあらわす斜線の構図がワイドスクリーンで用いられている」
と語るように（「大型映画製作の焦点」45）、同時代、美術的要素で直線が
目立つ箇所があれば、それを利用して手前から奥に斜線が引かれた。もち
ろん、こうした対角線の構図は、ここで初めて確認されたわけではなく、
1910年代の日本映画にすでに登場していた（Bordwell, *On The History of
Film Style* 178）。だが、そうした構図は松山の指摘にもあるようにスコー
プ映画で頻りに観察されるようになり、またワイドだからこそ、横幅を利
用して以前より奥まで伸びる直線が描けるようになったのである。

それから、先にも触れたが、開いた障子も深度の形成に貢献していたこ
とは忘れてはならない。開いた障子部分が、カメラ・フレームのなかの
フレームとして機能し、それが大画面の特性を生かして、何層にも渡って
入れ子構造的に展開することで、画面に「過剰な」深みが生まれている。
こうした「フレーム内フレーム」はこれまでに挙がった作品の中でも見ら
れたが（図2、図3など）、やはり、その「過剰」度合いは本作が一番で
はないだろうか。

さらに画面の遠近感も、奥行きの表現には当然ながら必要だ。本作では、
前景の障子が存在感をもって大きく映るぶんだけ、後景で小さく提示され
る千恵蔵との間にある距離が遠く感じられる。ここでは、遠近感はモノと
人との関係で醸成されていたが、通常、人物間によって表現されることが

多い。これまで言及した作品にもそれは見られる。図2が典型的な例ではないだろうか。前景に位置する人物は、もしスタンダード映画なら、それだけで、画面がいっぱいになってしまうほど大きく捉えられていて、後景の人物との間にある距離の遠さをわれわれに強く想像させる。くわえて、こうした「ナメ」の撮影は、遠近感を生成するためだけでなく、空間を「埋める」ことも期待でき、スコープ時代有効な撮影法として重宝された（中島79）。こうして、同時代の奥行き創造には、かつてのスタンダード画面を占領するほど、大きなクロースアップの前景が用いられるようになったのである⁵。

とは言え、『明治天皇と日露大戦争』（スコープ版）では、一人の人物がアップで捉えられることがほとんどなかったように、初期の頃は特に、クロースアップの使用に困惑する監督・スタッフが多くいた。内田吐夢もその一人で、1957年に「大型の構図としては、ロングはよいが、カメラが接近すると乱れる」と答えている（『大型映画』51）。またカメラマンの高村倉太郎は「はじめの頃はアップの顔の両脇があいてしまうのを気にして画面の両端に顔を入れたり、いろいろ考えましたが、だんだん気になくなりましたね」と当初、クロースアップを用いるのに戸惑いがあったことを告白している（6）。

画面が拡大したとき、（撮影技術による）人物の拡大はどう処理されたのか。それでは最後に、クロースアップに対する監督たちの反応を見ておこう。

IV. 拡大する人物

ボードウェルによれば、アメリカではスコープ映画の製作が開始された当初、監督たちは技術的理由でクロースアップを使うことが困難だった。と言うのも、広角レンズなどの短焦点レンズを用いて人物の顔をアップで撮ったとき、カメラに装着されたアナモフィック・レンズの影響で、顔に歪みが生じてしまうからだ。だが、やがて、パナビジョン社が高性能なアナモフィック・レンズを市場に導入したおかげでその問題は改善に向かい、1960年代後半には、監督たちは接近したフレーミングをおこなえるようになる（*The Way Hollywood Tells It* 133）。そして、その結果、ショットのスケールにも変化が生まれる。

スタンダード時代、多くの監督は膝から上を映したショットからミディアム・クロースアップ（バスト・ショット）までを使って画面に変化をつけていた。だが、ワイドになって、膝から上のショットはあまり見られなくなり、ミディアム・ショットから超クロースアップまでの狭い範囲で彼らは仕事をするようになる（*The Way Hollywood Tells It* 133）。つまり「寄り」の画面が増えたわけだ。

日本においても歪みの問題は存在した（常石6）。ただ日本の場合、高額なレンタル料金が障害になってパナビジョン社のアナモフィック・レンズはあまり普及していなかったようで、製作者は歪みを防ぐために、プロクサー（接写レンズ）を付けて、アップでもなるべく長焦点になるようにして改善を図った⁶。その成果は1960年代初頭にすでに見られ、『明治天皇と日露大戦争』のようなスコープ映画最初期には確認できなかった、極端なクロースアップが使われるようになった。

1961年の『かげろう侍』（池広一夫）で、若侍役の市川雷蔵が悪漢を退治し、ヒロイン役の中村玉緒と抱き合っキスをする場面がある。キスの最中、カメラは雷蔵の目元を超クロースアップで捉え、彼の目が開く瞬間を収める（図10）。すると次には、その開いた目から捉えられた、つまり雷蔵の視点から撮られた、玉緒の閉じた両目が画面いっぱいに映し出される（図11）。この一連のショットはおそらく、映画史上最大サイズでおこなわれた切り返しショットだろう。同時代「寄り」のショットが増えたために、このラブ・シーンでは、さらに「寄って」みせようという意図があったのか。あるいは、それは、キスの最中であるがゆえに、二人の顔が極限まで接近していることを含意しているのか。いずれにしても、この頃から、アクセントとして用いられるようになった人物のクロースアップは、より大きく、「過剰な」ものに変化していった。しかも、この「過剰さ」は、映画文法にも関与する撮影常識を覆してみせる、「過激さ」を伴っていた



図10 (1:27:54)



図11 (1:27:56)



図 12 (1:20:31)



図 13 (1:20:46)

のである。

それはオムニバス時代劇映画『股旅三人やくざ』（65、沢島忠）の三話目の冒頭に確認される。ここでまず観客が目にするのは、登場人物の口元である。移動する人物をカメラが追いかけて、じょじょに顔が明らかになり、その人物が中村錦之助であることがわかるのだが、ここでは顔の一部を映した超クローズアップ（図 12）から顔全体を提示したクローズアップ（図 13）まで、15 秒のワン・ショットで撮られている。通常の、少なくともスタンダード作品における冒頭なら、カメラは相手がどれほどのスターであったとしても特定の人物を 15 秒もアップで捉えようとはしない。スタンダード映画では大抵が、これから登場する人物がどんな場所にいるのかという、エスタブリッシング・ショットで始められ、カメラは比較的引いた状態で撮られるのが普通である。だがスコープ映画では、例えば人物のアップが 15 秒続こうとも、その両側の隙間から背景を確認できるがゆえに、観客はどんな場所にその人物がいるのか推測できる。本作では観客は、錦之助のアップの顔を見ながら同時に、背後に広がる田園の風景を視界に収め、彼が長閑な自然のなかを移動していることが把握できるわけだ。こうして、この映画の監督・沢島忠は、スコープ映画ならば、「過剰な寄り」のショットでも、エスタブリッシング・ショットとして機能させることが可能だということを、証明してみせたのである。それはまさに、スコープ映画の到来がもたらした、映画演出の新機軸だった。

おわりに

見てきたように、スタンダードからワイドへのスクリーンの転換は、日本映画の撮影様式に多大な影響を及ぼした。盗み聞きの場面に象徴されるように、それまでカットを割って撮影されていた場面が、しばしば同一画

面で捉えられるようになり、川島雄三や黒澤明、加藤泰のような作家がみずからの「個性」を発揮する場にもなった。ただ、ワン・ショット内で表現可能な演出の幅が広がったからと言って、ショットの平均時間が長くなるということとはなかった。スクリーンの拡大によって監督たちが強いられ、たもった大きな演出上の変化は、被写体をそのスクリーンにどう収めるかという構図の問題だったわけだ。

確かに、拡大した空間は、スタンダード映画に慣れ親しんだ監督たちにとって、扱いにくいものだったに違いない。最初期の頃は特に、多くの監督はどのように人物を配置していいのかわからず、複数人を常駐させては、大きな空間を補填するために横並びに整列させていた。その整列は、横長の画面の特性もあって、しばしば「過剰に」誇張されて伝えられたが、一方で、大画面の特性に自覚的な監督たちはその「過剰さ」を逆手にとって、特徴的な撮影様式をどこまでも推し進めようと図った。それにより、ここでも、彼らの「個性」が形＝構図となって浮かび上がってくるのである。

振り返れば、縦横比 1:1.33 のフレームで確固たる構図を確立し、独自の文体を築いた小津安二郎は、決して 1:2.35 のスクリーンで映画を撮ろうとはしなかった。その一方で、スコープ時代の独創的な作家たちは、小津のように確固たる構図を構築すると言うよりは、彼が拒否したワイドスクリーンの可能性を追求して、みずからの撮影様式を深化させていったように思われる。商業的要請から生まれ、さまざまな製作上の問題を投げ掛けたスコープ映画は、それでも、新たな映画の想像力の発掘に大きく貢献したのである。

註

- 1 筆者が調査した範囲では、川島雄三は『シミ金のオオ！市民諸君』（48）や『とんかつ大将』（52）を、加藤泰は『剣難女難 第一部 女心伝心の巻』（51）を ASL10 秒未満で撮っている。
- 2 例えば、『とんかつ大将』の盗み聞きの場面では話す者と聞く者が別々のショットで捉えられ（1:12:58）、交互に見せられる。
- 3 同様の構図が、『天国と地獄』（63）の盗み聞きの場面（1:09:57）にも見られる。
- 4 例外的に明治天皇（嵐寛寿郎）が一人で捉えられることがある。
- 5 加藤泰も、3 次元的対角線や大きな前景を含んだ遠近感などで奥行きを創造し、優れた映画を残している（北浦 29-30）。

- 6 他にも、主レンズの前に付けていたアナモフィック・レンズを後ろに付けることが効果的だったことが紹介されている（常石 6）。

引用文献リスト

- 香月稔「拡大映画の将来性」、『映画評論』1955 年 11 月号、30-31。
 北浦寛之「ワイドスクリーンにおける奥行きを利用した映画演出の美学 — 加藤泰『幕末残酷物語』のテキスト分析」、『映画研究』2 号、2007 年、23-44。
 工藤 栄一／ダーティ工藤『光と影 — 映画監督工藤栄一』、ワイズ出版、2002 年。
 桑野茂「大型スクリーンと記録映画」、『キネマ旬報』1957 年 6 月下旬号、60-61。
 常石史子「シネマスコープの時代（下）：作り手の眼 キメラマン・高村倉太郎氏インタビュー」、『NFC ニュースレター』2001 年 10-11 月号、5-7。
 中島貞夫『遊撃の美学 — 映画監督中島貞夫』（ワイズ出版、2004 年）。
 湯浅憲明「大映作品の川島監督」、『ユリイカ』1989 年 3 月号、69-72。
 「大型映画・その魅力はあとへ退けない」、『キネマ旬報』1957 年 6 月下旬号、49-56。
 「大型映画製作の焦点」、『キネマ旬報』1957 年 6 月下旬号、43-47。
 『維新の篝火』松田定次監督、1961 年（DVD、東映ビデオ、2004 年）。
 『かげろう侍』池広一夫監督、1961 年（DVD、角川映画、2010 年）。
 『こんにちは赤ちゃん』井田探監督、1964 年（VHS、日活、2000 年）。
 『座頭市喧嘩太鼓』三隅研次監督、1968 年（DVD、ポニーキャニオン、2003 年）。
 『しとやかな獣』川島雄三監督、1962 年（DVD、角川映画、2005 年）。
 『十三人の刺客』工藤栄一監督、1963 年（DVD、東映ビデオ、2002 年）。
 『天国と地獄』黒澤明監督、1963 年（DVD、東宝ビデオ、2003 年）。
 『とんかつ大将』川島雄三監督、1952 年（VHS、松竹ホームビデオ、1993 年）。
 『ぼんち』市川崑監督、1960 年（DVD、角川書店、2004 年）。
 『股旅三人やくざ』沢島忠監督、1965 年（VHS、東映ビデオ、1997 年）。
 『瞼の母』加藤泰監督、1962 年（DVD、東映ビデオ、2006 年）。
 『明治天皇と日露大戦争』（スコープ版）渡辺邦男監督、1957 年（DVD、バップ、2005 年）。
 『明治天皇と日露大戦争』（スタンダード版）渡辺邦男監督、1957 年（VHS、日本映像、発売年不明）。
 『悪い奴ほどよく眠る』黒澤明監督、1960 年（DVD、東宝ビデオ、2003 年）。
 Belton, John. *Widescreen Cinema*. Harvard University Press, 1992.
 Bordwell, David. *On The History of Film Style*. Harvard University Press, 1998.
 ——. *The Way Hollywood Tells It: Story And Style in Modern Movies*, University of California Press, 2006.

——. *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007.

Salt, Barry. *Moving into Pictures: More on Film History, Style, and Analysis*. Starword, 2006.

『ロング・グッドバイ』における失われた連続性

——メロディ、ガラス窓、ズームそして因果性のない暴力

小野 智恵

序

ロバート・アルトマン監督作『ロング・グッドバイ』(*The Long Goodbye*, 1973) のオープニングからの数分間は、1940 年代から 50 年代にかけてハリウッドに流行した括弧付きのジャンル「フィルム・ノワール」¹ への映画史的言及に満ちている。映画が幕を開けると、主人公は『拳銃貸します』(*This Gun for Hire*, フランク・タトル監督, 1942) の冒頭におけるアラン・ラッドがそうであったように、お腹をすかせた猫と共にスーツ姿で目を覚ます。彼は『ブロンドの殺人者』(*Murder, My Sweet*, エドワード・ドミトリク監督, 1944) のディック・パウエルや『三つ数えろ』(*The Big Sleep*, ハワード・ホークス監督, 1946) のハンフリー・ボガートをはじめとした幾多の「フィルム・ノワール」の登場人物たちが好んで着用した 1970 年代初頭の LA にはまるでそぐわぬ黒のスーツに身を包み、ボガートさながらに唇に浅く煙草をくわえたまま決まり文句をつぶやいて見せる。そしてテクニカラーのワイドスクリーンよりもむしろスタンダード・サイズのモノクローム画面に似つかわしいブラック & ホワイトの 1948 年型リンカーン・コンチネンタル・コンヴァーティブルに乗り込むと、このジャンル特有の「導入のトポス」(加藤『ブレードランナー』3) へとわれわれ観客をいざなうべく気だるい空気の下立ち籠めた深夜の舗道を徘徊し始めるのである。レイモンド・チャンドラーによる原作と同名の作品タイトルが画面に映し出されるとき、高級住宅コロニーの守衛が披露するのはチャンドラーが共同脚本を執筆した『深夜の告白』(*Double Indemnity*, ビリー・ワイルダー監督, 1944) でファム・ファタールを演じたバーバラ・スタンウィックの物真似である。クレジットは間もなく、これもまたチャンドラー原作の『三つ数えろ』を共同脚色し

たリー・ブラケットが本作の脚本をも担ったことを示す。後に登場することになる飲んだくれの作家に扮するのが『アスファルト・ジャングル』(*The Asphalt Jungle*, ジョン・ヒューストン監督, 1950) や『現金に体を張れ』(*The Killing*, スタンリー・キューブリック監督, 1956) で主人公を演じたスターリング・ヘイドンであるという事実や、英国製ノワール『第三の男』(*The Third Man*, キャロル・リード監督, 1949) の印象深いラスト・シーンをすっかり反転させた秀逸なエンディングの存在を加えずとも、本作が「フィルム・ノワール」の映画史的側面に言及する事実は、導入部における物語世界の内外において過剰なほど明白である。つまり、この過剰なる言及をもって、『ロング・グッドバイ』という作品はみずから「フィルム・ノワール」というハリウッドの古典的ジャンル映画に対する現代的省察作品であることを観客にあらかじめ強く印象づけようとする。それは自己言及のふるまいである。だが、一見して明らかなように、本作は同時代に製作された、例えば『さらば愛しき女よ』(*Farewell, My Lovely*, ディック・リチャーズ監督, 1975) のような擬古的(あるいはパステシユ的)フィルム・ノワールとは存在意義をまったく異にする。『ロング・グッドバイ』が、1970 年代初頭に古典的ハリウッド・ジャンル映画を踏まえたくて創り上げられた新しい「フィルム・ノワール」であることに異論はない。

しかし、そうであるからといって『ロング・グッドバイ』を凡百の「ポスト・ノワール」(Ward 237) なるものと並べて扱うことにも同意できない。なぜなら目を凝らし、耳を済ませて吟味してみれば、本作が参照＝言及するのは、なにも「フィルム・ノワール」のみに限らないからである。例えば前述の飲んだくれ作家(スターリング・ヘイドン) が自殺を決意し、邸宅の前に広がる海岸の方へふらふらと歩み出していく時、彼の姿がだんだん小さくなる様子が透けて見えているリビングの窓ガラスには、室内にいる主人公と作家の妻の姿が映っている。これはジョージ・キューカー監督の『スター誕生』(*A Star Is Born*, 1954) の終盤、ジェイムズ・メイソンが入水自殺を遂げたことが暗示されるくだりでなされる、居宅のガラス窓に映った誰もいない海岸の描写を反転させた表現である。このことは何を意味するのであろうか。

『ロング・グッドバイ』は、「フィルム・ノワール」というジャンルの枠組を超えて、古典的ハリウッド映画からの真の意味での逸脱を試みた作品

である。本稿は、これまで「フィルム・ノワール」の枠内で論じられることの多かった²『ロング・グッドバイ』を、新たなパースペクティブから捉え直し、サウンド、ヴィジュアル、プロットの各要素を検証することによって、その革新的な試みの解明を目指すものである。

I. 導かないメロディ

スクリーンにタイトルが映し出されると同時に、物語世界外では、それまでインストルメンタルで静かに画面を彩っていたジョン・ウィリアムズ作曲のオリジナル曲《*The Long Goodbye*》が歌を伴って流れ出す(4:54)。ジャジーな音色とともに、映像面では夜の舗道を駆る2台の車がクロスカッティングで交互に捉えられる。まずは「フィルム・ノワール」定番の「導入のトポス」といえるだろう。ところが不思議なことに主人公の運転するリンカーンが画面に映る際に流れる音楽と、もう一方のフェラーリが画面に映る際に流れる音楽は、まったく同じ主題曲なのだがヴァージョンが異なるのである。つまりクラシカルなリンカーンが映るとピアノ伴奏によるしっとりとした女声の歌唱(クライディ・キング)に、1973年のLAに相応しいフェラーリに変わるとドラムやベース、トランペットを加えた男性のクールな歌声(ジャック・シェルドン)にと、車の映像がクロスカッティングで切り替えられるたびに曲の雰囲気も切り替わってしまうのだ。その上、主人公が目的地であるスーパーマーケットに到着すると、同じメロディがいかにもスーパーの店内BGMに似合わしいポール・モーリア・オーケストラ風インストルメンタルへと変わる(6:05)のが確認できる(主人公がスーパーマーケットに入店する前にヴァージョンは変更してしまうので、これもまた物語世界外音楽である)。導入部だけではない。このメロディはこの後もエンディングに至るまで(ほぼ)唯一の旋律として幾度も変奏されながら映画全編で繰り返される。そして、そのメロディはどうやらさまざまな編曲を施されているようである。スーパーマーケットのシーケンスでは店内BGM風であったように、例えば、主人公がメキシコ国境を訪れればクラシック・ギターとカステネットの演奏に変わり、バーへ赴くとピアノ弾き語りヴァージョンに、玄関のインターフォンを押せばチャイム音にといった具合である。

タイトルバックに流される曲の調子がカットごとに変わってしまう例は、ジャック・タチ監督の『ぼくの伯父さんの休暇』(*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953)においても確認できる。ここでは、波打つ海岸を背景にして次々と現れるクレジットを、波に模したワイプが一枚一枚消していく(0:12-)たびに、タイトルバックを彩る曲《*Quel temps fait-il à Paris?*》を演奏するドラム以外の楽器(編成)が、サクソ、ギター、ヴィブラフォン等へと順に変更されていく。それらは、タイトル・シーケンスにおける視覚的効果とそこで演奏される作品全体のテーマ曲による聴覚的効果を遊び心たっぷりにリンクさせてしまうことで作品全体に統一されたバカンス気分を与えているのである。この作品では、アラン・ロマン作曲によるこの《*Quel temps fait-il à Paris?*》一曲が全編を通じて幾度も流される。その点でも《*The Long Goodbye*》のみが頻繁に使用される『ロング・グッドバイ』と似ていないこともない。では『ロング・グッドバイ』においてさまざまな場面で頻繁に使用されるタイトル曲のメロディの変奏もまた、『ぼくの伯父さんの休暇』のタイトル・シーケンスにおけるカットごとの楽器編成変更と同様、視覚的効果と聴覚的効果をユーモラスに同期させることで作品全体の雰囲気提示しようとする遊び心による試みなのであろうか。

1945年に製作されたフィルム・ノワール『深夜の銃声』(*Mildred Pierce*, マイケル・カーティス監督, 1945)では、タイトル・シーケンスにおいて流される、マックス・スタイナー作曲によるタイトル曲のメロディが『ロング・グッドバイ』におけるタイトル曲と同様に、全編を通じてさまざまなパターンに変奏され頻繁に繰り返される。タイトル・シーケンスでは、流麗なそのメロディが、長調をとって激情豊かに力強く、フルオーケストラで演奏される。そのメロディは、タイトル・シーケンスが終わるとそのまま本編の導入部へとつなげられ、銃声と同時に、男が「ミルドレッド……」と主人公の名前をつぶやきながら倒れると、短調へと不気味に変化する(1:54)。間断なく続くシーケンスでは、橋の上をぼんやりと歩く主人公の姿が映し出だされ、同じメロディが今度はハーブを伴った弦楽器中心の悲しげな演奏へと変わる(2:30)。あるいは、主人公の車が警察の待ちかまえている邸宅に戻ると、金管が大音量の不協和音によってそのメロディを奏で、ものものしくティンパニが鳴り響く(11:36)。警察署に連行された主人公が刑事に語るかたちで過去を述懐し始める。主人公

のヴォイス・オーバーを伴いながら、彼女が夫と別居し、経済的に苦しくなっていくと、またしても弦中心の同じメロディが静かにしかし不安気に背景に流される(27:11)。主人公が家族に黙ってウェイトレスとして働き始めるとリズムカルに長調で鳴りはじめ(35:14)、ウェイトレスであることが長女に露見すると、泣き叫ぶようなヴァイオリンの調べがメランコリックに同じメロディを奏でる(38:08)。長女の結婚にまつわる喧嘩のシーンでは木管中心の鈍い不協和音となり(1:15:12)、二番目の夫の裏切りが発覚し、主人公がピストルをポケットに入れて彼に会いにいこうとするシーンではそのメロディは嵐のような大音量でファンファーレとなって鳴り響き(1:39:51)、冒頭の男(=主人公の二番目の夫)を殺した真犯人である長女が拘束されると悲しげな弦の調べがすすり泣く主人公に寄り添うように流される(1:40:56)。そして、警察署で一夜を明かした主人公が刑事に帰るように促されると優しく、ゆったりとしたテンポのメロディがフルオーケストラで優雅に力強く繰り返される(1:45:42)。

タイトル曲のメロディをバックにして砂浜に打ち寄せる波のワイプがクレディットをひとつひとつ洗い流していくという『深夜の銃声』におけるタイトル・シーケンスの視覚的効果は『ぼくの伯父さんの休暇』の同シーケンスに極めて酷似したものだが、(どちらの作品においても)視覚的モチーフとして波が選ばれたのは理由のないことではないように思われる。なぜならタイトルバックに流れるメロディは(どちらの作品においても)「波のように」幾度も幾度も繰り返されるからである。筆者が確認した限り、タイトルバック以降少なくともこの作品中、上記の場面を含めた21箇所において、それぞれに変奏されたタイトル曲のメロディを繰り返し耳にすることができる。『深夜の銃声』以外のフィルム・ノワール作品、例えば同じく音楽をマックス・スタイナーが担当した『三つ数えろ』はもちろんのこと、フィルム・ノワールの嚆矢とされ、アドルフ・ドイッチュ作曲の重厚な旋律が印象的な『マルタの鷹』(*The Maltese Falcon*, ジョン・ヒューストン監督, 1941)や、フィルム・ノワール作品の音楽を最も多く手がけた作曲家のひとりであるロイ・ウェッブによる『ブロンズの殺人者』、あるいは『ジングルベル』など既存の曲をデイヴィッド・スネルがコーラスにアレンジし、それらを全編に用いた『湖中の女』(*Lady in the Lake*, ロバート・モンゴメリー監督, 1947)などにおいても、タイトルバックに流

れる曲のメロディは、劇中で変奏されて繰り返される。どの作品においても主人公が怪しい人物に会えば不穏な響きを伴って流され、彼が事件に遭遇すればファンファーレのように劇的に鳴り響く。それは『深夜の銃声』におけるように豊かにとはいえなくとも、確かに主人公に寄り添い、変奏されて繰り返し流される。

『深夜の銃声』においてタイトル曲のメロディがとりわけ豊かに流されるのは、このフィルム・ノワール作品が「ファミリー・メロドラマの色彩をおびる」(加藤『ジャンル』38)ものだからである。エルセサーは「辞書の定義するところでは、メロドラマは音楽の伴奏が感情的な効果をきわだたせるような劇的物語のことである。(中略)音楽はまた悲嘆、暴力、恐怖、幸福といった特定の気分を定式化するためにつかわれる」(Elsaesser 172, 石田・加藤訳 21)と述べている。既に見たように『深夜の銃声』におけるタイトル曲のメロディはさまざまな場面ごとに楽器編成や調、あるいは拍子に改変を施され「悲嘆、暴力、恐怖、幸福」といった特定の気分を代弁するように変奏されていた。しかし、それ以前に、当該のメロディは常に主人公に常に寄り添うものであるか、あるいは主人公を想起させるものであった。ゴープマンによれば、『深夜の銃声』において繰り返されるタイトル曲のメロディには物語を統一するための2つの機能がある(Gorbman 97)。それは、主人公を指示する機能と、主人公の関与する特定の場面に感情的な効果を与える機能である。

17世紀にイタリアで生まれ18世紀にフランスで人気を博したメロドラマの手法は初期のヨーロッパ映画およびアメリカ映画へと受け継がれ、殊にハリウッドにおいては、現在でも大きな位置を占める映画ジャンルとしての「メロドラマ」を形成することとなった。また同時に、ジャンル映画としての「メロドラマ」以外の作品であっても、ハリウッドで製作される主流映画に一貫して流れる基本的な傾向として特徴付けられる(Hayward 82)。メロドラマはひとつのジャンルであると同時に伝統的な物語映画の、つまり古典的ハリウッド映画の基調となって流れる本質でもあるのだ。だからこそ、前述したように『マルタの鷹』や『ブロンズの殺人者』、『三つ数えろ』あるいは『湖中の女』のようなフィルム・ノワール作品にあって、タイトルバックに流れる曲のメロディは、主人公に寄り添い、時に不安げに、時に激しく本編中で繰り返され、その「指示機能」と「感情的機

能」を果たすのである。つまり、そのメロディは、第一に、主人公を「指示」し、次に、主人公の「情感」つまり「内面」を外在化する機能を持つのである。メロドラマの性質を基調とする数多の古典的ハリウッド映画において、繰り返されるメロディは、主人公の「内面」との「連続性」を示す。「連続性」は古典的ハリウッド映画に最も重要な特徴のひとつ(Bordwell, Staiger and Thompson)であり、われわれ観客にとって、古典的ハリウッド映画のリアリズムを保証してくれるものでもある。

『ぼくの伯父さんの休暇』の場合にも、タイトルバックに流される曲《*Quel temps fait-il à Paris?*》のメロディが、時に楽器編成を変えながら全編を通じて繰り返される。それは、個別の人物の行動に伴うこともある(例: よちよち歩きの男の子が、アイスクリームを買って持って行こうとするシーケンスで、ピアノのみがそのメロディをたどたどしく、まるで子供の歩みのように演奏される[1:04:19])。しかし、それは、特定の登場人物に対する「指示機能」や「情感的機能」を持つものではない。そのメロディの機能は、基本的には、作品の隅々に至るまで、のんびりとしたパカンスの雰囲気を行き渡らせ、作品全体に統一感を与えるものなのである。

『ロング・グッドバイ』においても、全編に亘って《*The Long Good-bye*》のメロディのみが頻繁に繰り返される。タイトル・シーケンス以降の主な使用場面とその変奏の特徴を以下に挙げてみたい。

- 12:46 主人公と友人がメキシコ国境に到着
→ (クラシック・ギター+カステネット)
- 26:11 主人公がバーに入店
→ (バーのピアニストによる弾き語り)
- 30:20 主人公が依頼主の家の呼び鈴を押す
→ (呼び鈴の音)
- 47:35 主人公をギャングが急襲
→ (ギャングの情婦が聴くカーラジオからの歌)
- 1:11:17 主人公がメキシコへ
→ (クラシック・ギター+カステネット+掛け声)
- 1:14:05 主人公がメキシコの警察署を訪問
→ (遭遇する葬送のブラスバンド)

- 1:30:20 主人公がギャングを訪ねる
→ (ギャングのボスの鼻歌)
- 1:43:47 主人公がメキシコを再び訪問
→ (クラシック・ギター+ブラス)
- 1:46:27 主人公がメキシコ内の友人の隠れ家へ向かう
→ (クラシック・ギター)
- 1:49:29 主人公が友人を撃ち殺した後の帰り道
→ (エレキギター+ヴァイオリン)

上記の箇所以外においても、『ロング・グッドバイ』では、主人公の遭遇する、あるいは主人公を想起させるいかなる局面にも《*The Long Good-bye*》のメロディが奏でられる。つまり、タイトルバックに流される曲のメロディは『深夜の銃声』におけるメロディと同様に、主人公への「指示機能」を持っているのである。では、その変奏は「情感的機能」を持つと言えるだろうか。上記の一覧では、「12:46」、「1:11:17」、「1:43:47」、「1:46:27」の4回に亘って、クラシック・ギターによる演奏が行われていることに注目したい。これら4回のクラシック・ギターによるメロディの変奏はすべて、主人公がメキシコ国境あるいはメキシコを訪れたときに鳴り響く。このことは何を意味するのだろうか。タイトル・シーケンスに含まれるスーパーマーケットの場面では店内BGMのごとくに変奏されていたメロディは、メキシコの場面ではフラメンコ風に変奏されて流される。つまり、そのメロディは、『深夜の銃声』におけるメロディ同様に、第一に、主人公を「指示」するが、それは主人公の「情感」つまり「内面」を外在化する機能、言い換えれば、「内面」との「連続性」を持たない。

それは、例えば、陶器の割れる音や平手打ちの音がオーケストラの奏でる音楽になるという美しい工夫に満ちたルネ・クレール監督の『ル・ミリオン』(*Le million*, 1931)や、劇中に流れるハンス・ヴェルナー・ヘンツェによる楽曲とリタ・シュトライヒによるソプラノが、歌詞は物語に沿うものの、曲調とタイミングの不適合によって観客に新鮮な驚きをもたらすアラン・レネ監督の『ミュリエル』(*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963)などにおける表現とは異なる。なぜなら、これらの表現は(古典的)ハリウッド映画におけるような「連続性」に保証されたリアリズムを志すもの

ではないからである。

一方、『ロング・グッドバイ』の中で繰り返される唯一のメロディとそのヴァリエーションは、第一に、主人公を「指示」し、次に、彼が遭遇する「外的風景」と密接に結びつく。その上、インターフォンやカーラジオ、バーのピアノ、鼻歌、葬列のプラスバンド等々を通じて物語世界外から物語世界内に侵入し、ますますそのメロディ（映画音楽）と「外的風景」との結びつきを強固にする。つまり、それは、『深夜の銃声』におけるメロディ同様に、主人公を「指示」するが、主人公の「情感」つまり「内面」を外在化する機能を持たず、「外面」を補強する機能を持つのである。言い換えれば、この作品の中で頻繁に変奏されて流されるメロディはその都度主人公と観客の目に映る「外面」との「連続性」を示す。その点では、この作品は観客を裏切ることなく、映画のリアリズムを保っているといえる。しかし、『ロング・グッドバイ』におけるメロディが示す「連続性」には、本来、(古典的)ハリウッド映画に観客が期待する「連続性」からのズレが生じはじめている。

それでも『ロング・グッドバイ』は、自身がハリウッド映画であることを主張する。この作品には、『*The Long Goodbye*』以外にも「UA (ユナイテッド・アーティスツ)」のロゴが現れる間とエンド・クレジットの背景にのみ流される曲が存在する。突き抜けるように陽気なその『*Hooray for Hollywood*』は、ハリウッド黄金期に製作されたバズビー・バークレイ監督・振付のミュージカル『聖林ホテル』(*Hollywood Hotel*, 1937)の主題曲である。『ロング・グッドバイ』はこのハリウッド賛歌を「UA」のロゴとともに提示し、そのまま本編のオープニングを彩る『*The Long Goodbye*』へと間断なく連続させることで、自身もまたハリウッド映画の末裔であることを示す。それは、皮肉なほど明るいハリウッド応援歌『*Hooray for Hollywood*』と哀愁を帯びた別れの曲『*The Long Goodbye*』の歌詞が、どちらも同じジョニー・マーサーの手に成るものであるという誠に驚くべき事実によってもまた裏付けられるのである。

Ⅱ. 汚れたガラス越しの黒塗りの顔

『*Hooray for Hollywood*』は、その歌詞の中で、顔にメイクアップを施せ

ばハリウッドでは誰もがスターになれるのだからドナルド・ダックにだってなれるかも知れないとハリウッド映画における「顔」の重要性を茶化す(『聖林ホテル』オリジナル・ヴァージョン)。『ロング・グッドバイ』における次のシーケンスでは主人公がドナルド・ダックを名乗り、顔をインクで黒塗りにしてアル・ジョルソンを気取る。妻殺しの罪に問われた友人の逃亡を何も知らずに助けてしまった主人公は翌朝あつげなく逮捕されてしまう。掌全体に黒インクを塗られ指紋を押捺した後(17:34)、彼が放り込まれた取調室の壁には隣室から覗き見ることができるようハーフミラー(マジックミラー)が設置されている。取調室に入るや否や、彼は掌のインクでそのハーフミラーに手形をべっとりと付ける(18:15)。それまで取調室にあったカメラはその後しばらくの間、隣室から取調室を覗く刑事たちの背後に移動し、ハーフミラー(隣室から見ればガラス)越しに主人公を捉えることになる。観客がそのガラスを通して目にするのは、名前を尋ねられて「ドナルド・ダック」とはぐらかした(18:24)主人公が、手に付いた黒インクを自身の顔に塗りはじめ(カメラはその動作をはっきり見せぬよう彼の背後から捉えるためほんの一瞬取調室に戻る)、『*Swanee*』を口ずさんでおどけてみせる様子である(19:25)。この曲はミンストレル・ショー風に顔を黒く塗り黒人を真似て歌うパフォーマンスで人気を博したヴォードヴィリアンであり、初の長編トーキー映画『ジャズ・シンガー』(*The Jazz Singer*, アラン・クロスランド監督, 1927)に主演したアル・ジョルソンの1919年のヒット曲(ガーシュイン作曲)である。見たところ、即興的に映るこの悪ふざけのような表現もまた『ロング・グッドバイ』における古典的ハリウッド映画史に対する言及のひとつであることが確認されるが、ここにはさらなる実験を伴う興味深い映像手法が用いられていることも以下において明らかにしてみたい。その主役は「顔」である。

このシーケンスをもう一度詳しく確認してみよう。既に見たように、カメラは顔をインクで黒塗りにしたまま尋問を受ける取調室内の主人公を、ハーフミラー(ガラス)越しに隣室から捉えている(18:15-)。そのガラス窓はもともと不自然なほど多くの細かい引っ掻き傷によって白っぽく汚れており、前述したように、たった今主人公によって黒い手形を付けられたばかりである。さらに、そこには取調室を覗いている刑事たちの姿がくっきりと映り込む(この時、隣室の刑事たちが交わす会話は取調室

の尋問の様子と重なり、音声面でも重なりが見られる [18:29])。³そして何ゆえであろうか、取調室内の刑事は座っている主人公の周りをぐるぐる回りながら尋問を繰り返す (18:21-)。尋問の様子を伝える音声もまた、取調室に仕掛けられた集音装置から質の悪いスピーカーを通じて隣室に漏れてくる電氣的な声となって観客に提示される。つまり、この時、映像と音声の双方が隣室から捉えられたものであることを確認しておきたい。さて、隣室にいた警部補が取調室に移動しようとする、一瞬、映像と音声は彼とともに取調室に移動するのがわかる (19:46)。続いて、黒塗りの主人公の顔がクローズアップになる。しかし奇妙なことに、ここでは、音声は取調室に移動したままの音源であるにもかかわらず、映像のみが隣室からのショットに変わる (戻る) のである (19:48)。このことはクローズアップになった黒塗りの主人公の顔の手前で、白い引掻き傷と黒い手形がぼんやり浮かんでいることから確認できる。つまり、クローズアップが行われる時、録音マイクは取調室にいる主人公に寄り添うが、カメラだけが隣室へと戻ってしまい、汚れたガラス越しに主人公を映し出すのである。

映画において「顔」(映像) はときに台詞 (音声) よりも雄弁である。それは、視覚的な明瞭さを獲得したとき、殊に、クローズアップによって、最も力を発揮する。⁴われわれ観客は、ときに、登場人物の言葉よりも「顔」を注視することで、その人物が、今どのような思考や感情を持っているか、つまり彼や彼女の「内面」を推し量るのである。

その効果を熟知した上で、逆手に取る手法を次々に披露したのが、アルフレッド・ヒッチコック監督である。彼がどれほどその効果を熟知していたかを知るために、彼のハリウッド第一作『レベッカ』の査問会のシーンを確認してみたい。主人公の夫の前妻であるレベッカの不審な死を巡って査問会が開かれている。加藤の言葉を借りれば、このとき「まずヒロインの首から上のクローズアップに大量の部分的光線 (アイ・ライト) があてられ (108:18 [筆者加筆])、彼女の瞳は燃えるように輝いている。彼女は夫が詰問されるのを見ている。夫の窮地は彼女には堪えがたい光景である。彼女の情動はにわかに昂り、心の烈しい動揺が瞳の異常な輝きへと視覚的に翻訳」(加藤『表象』10) されるのを観客は目にするのである。これ以上の説明は必要あるまい。次に映画における「顔」の力を逆手にとった表現を確認してみることにはしたい。1944年の『救命艇』(Lifeboat) では、第

二次世界大戦中、ドイツ軍に撃沈されたイギリス行き船に乗り合わせた生存者たちが、ひとりの男を救命艇へと引き上げたとき、カメラは「ダンケ・シェーン」と礼を言うその男の顔をしばらく映す (11:57) のみで画面が暗転してしまう。通常、我々観客が映されることを期待するはずの、さぞかし驚いているに違いない救命艇上の人々の顔をまったく映さないのである。あるいは『裏窓』(Rear Window, 1954) では、殺人を犯したかもしれない向かいのアパートの住人の顔の表情は、はじめは窓越しのロング・ショットで、次に双眼鏡越しに、あるいはカメラの望遠レンズ越しに捉えられ、最後まで明瞭に映し出されることはない。

1958年に製作されたフィルム・ノワール作品『めまい』(Vertigo) には、以下のようなショットがある。死んだはずの女性主人公に瓜二つの女性を見つけた男性主人公は、女性主人公をはじめて見かけた思い出の高級レストランで彼女と夕食をともにし、女性の住まいである安ホテルへと彼女を送っていく。女性は、当のホテルのネオンが放つ緑色の光が窓から差し込むだけの暗い部屋の奥へとまっすぐに入っていく。男性主人公は戸口に立って彼女を見ている。カメラは男性主人公の視点にある。窓を背後にして戸口の方を振り返る女性の姿がミディアム・ショットで捉えられるが、その顔は暗闇の中で影となり、男性主人公にも観客にもまったく見えない (1:44:13)。なぜ、彼女の顔を映さないのであろうか。なぜなら、ここでは物語上、「サスペンスの必然性」があるからである。こちらをまっすぐに見て立っていた彼女が、今度は、窓を背景にして横向きになり椅子に腰掛ける。するとカメラは、男性主人公の視点を離れて部屋の中へと入っていく、彼女の顔を正面から捉える。その顔の右半分のみが窓から差し込むネオンの光によって浮かび上がり、左半分は影のままである。カメラは彼女の顔の右半分に浮かぶ「内面」の苦悩をクローズアップで映し出すが、彼女の言葉がその「内面」を語ることはない。男性主人公からは相変わらず影になっている彼女の顔の左半分しか見えない。このとき、観客には真実 (死んだはずの女性主人公とこの女性が同一人物であり、男性主人公をだましていたこと) が知られるが、いまだ顔の左半分を暗闇のままにすることによって、この後、どのようにして男性主人公が真実を知ることになるのだろうか、という期待で観客を宙づりにする。

『ロング・グッドバイ』の取り調べのシーケンスにおいてもまた、『め

まい』のホテルでのシーケンスで見られる「影になって見えない顔」のショットと同様に、顔の効果を熟知した上でそれを逆手に取った技法が用いられているのである。カメラは、主人公の「黒塗りの顔」を、「白っぽい引っ掻き傷」「人物の映り込み」「真っ黒な掌の痕」のあるガラス窓越しに映し出す。ときおり、掌の痕が主人公の顔にぴったりと重ねられ、不自然にそこにとどまるのを観客は目にする。彼の周囲をぐるぐる回り続ける人物にも邪魔をされ、彼の顔を注視するのはきわめて困難である。それは、主人公の顔がクローズアップで映し出されるときにも変わることがない。録音マイク（音声）のみが取調室にいる主人公の元へと近付くが、隣室から動こうとしないカメラ（映像）は汚れたガラス窓を通して黒インクまみれの彼の顔を画面に映し出す。彼の「内面」は不透明なガラス窓と同じように観客にとって依然として「不透明」のままである。しかし、このシーケンスで敢えてこの手法を取る必然性があるのだろうか。

「顔」は、それを明瞭に映し出された登場人物の「内面」を外在化するのである。したがって、その明瞭さを欠いたとき、その人物が何を考えているのかわからないというサスペンスを産み出す。『めまい』のホテルでのシーケンスでは「影になって見えない顔」のショットによって、女性主人公の「内面」との「連続性」を断つという手法が取られる。なぜなら、ここでは、物語上、「サスペンスの必然性」があるからである。『ロング・グッドバイ』の取調室のシーケンスでも、同様に、「黒塗りの顔」を「白っぽい引っ掻き傷」「人物の映り込み」「真っ黒な掌の痕」のあるガラス窓越しに映し出すことによって、主人公の「内面」との「連続性」を断とうとする。しかし、彼には、警察や観客に隠すべきことは何ひとつない。なぜなら彼は、刑事たちによって繰り返される質問の答え、つまり、友人と犯罪との関わりを何ひとつ知らないからである。故に、このシーケンスには、物語上、「サスペンスの必然性」がないのである。「顔」と「内面」との「連続性」を逆手にとった古典的ハリウッド映画の手法は、それを用いる場所の必然性のなさによって、ここでもズレを生じることとなる。

Ⅲ. 信用できないズームイン

前節で触れたように、ヴィルモシュ・ズィグモンドの操るカメラは全編

を通じて終始止まることがないように見える。アルトマンの監督作ではどの作品においても頻繁に見られる「ズーム」が『ロング・グッドバイ』においては一層多い。なかでも、ひと際目を引く「顔」へのズームインが披露されるのは、バーのカウンターでの長いワンショットである。拘留されている主人公の元へ件の友人がメキシコで自殺したとの知らせが入る。主人公は釈放され、事務所代わりにしているバーへと赴く。そこには、探偵である彼への新しい依頼の伝言が残されていた。バーのカウンターに腰掛けた主人公が依頼主へ電話をするためダイヤルする姿が彼の右側面から映し出される（27:33）。同時に、それと気付かぬほどゆっくりと動き出したズームレンズが彼の方へと次第に近付いて行く。会話が始まる。止まることのないズームレンズは次第に彼の顔を超クローズアップで捉えるまでに接近する。しかし、このズームインにはどこか違和感が伴う。その要因は何であろうか。

1960年代後半から70年代にかけて製作された米国映画において盛んに用いられるようになったズームレンズは、1920年代には既にその原型が作られていた（Cook, 360）。ルーベン・マムーリアン監督の『今晚は愛して頂戴ナ』（*Love Me Tonight*, 1932）での狩猟シーンやフランク・キャブラ監督の『狂乱のアメリカ』（*American Madness*, 1932）における時計のショットなど、最初期の使用例はごく一部の作品上で確認することができるが、一般的に用いられるようになるまでにはそれから約40年の歳月を要するのである。それには、1946年に16ミリカメラ用のズーマーレンズが発明されて以来、米国ではそれが専らTVスポーツ中継用に使われてきたためという事情もあった。初めての映画専用ズームレンズの開発（1963年）を経て、ハリウッドにおいて次第にズームという映像手法を浸透させていったのは、TV番組制作経験のある映画監督たちであった。その際立った使い手としてアルトマンを取り上げて論じているベルトンとテクターによれば、彼のズーム作法は「ジャズの即興のよう」（Belton and Tector 14）であるという。『ロング・グッドバイ』におけるバーカウンターでのズームショットもまた「即興」によるものといえるのだろうか。

主人公の顔へと次第に接近するズームインが行われる時、われわれ観客はそれには何らかの理由があるはずだと考える。まずは、誰かに見られているのかもしれないと思うだろう。しかし、バーカウンターでの顔へのズー

ムインの前後には別の登場人物による POV ショットが提示されることはない。つまり、誰かの視点からのズームインでないことは明らかである。では、それが不特定の視点からのものと判明した時、観客はどのような期待を持って画面を注視するであろうか。以下で、分類を試みたい。例えばそれを「エスタブリッシングショット的ズームイン」であるかもしれないと期待する場合が考えられるだろう。『カンバセーション 盗聴』(*The Conversation*, フランシス・F・コッポラ監督, 1974) の冒頭に見られる、広場を俯瞰で見下ろすクレーン上のカメラが次第に音の発生源であるマイクを携えた主人公へと近付いていく長いオープニングショットなどがそれにあたる。あるいは「観客の注目を促す注釈的ズームイン」であろうかと画面を注視するかもしれない。例えば『ワイルドバンチ』(*The Wild Bunch*, サム・ペキンパー監督, 1969) の中盤、主人公たちが酒を回し飲みするシーンにこのような役割を担う素早いパン & ズームが多用されている。ベルトンとテクターの指摘する「即興」的ズームとはこのタイプのもので多いのではないだろうか。あるいは「映された人物の緊張感の高まりを示すズームイン」もまた頻繁に見られる表現である。例えば『バリー・リンドン』(*Barry Lyndon*, スタンリー・キューブリック監督, 1975) の前半で、勇壮な英軍の行進を見て驚き、圧倒されてしまう主人公が軍隊へのコンプレックスと憧れを次第に強めていく箇所効果的に用いられている。最後に「映された人物の意識の集中や没入を表すズームイン」を挙げておきたい。『おもいで夏』(*Summer of '42*, ロバート・マリガン監督, 1971) の中盤、主人公の少年が憧れの人妻からのキスを額に受けた後、海岸でその場面を反芻して回想に浸るシーケンスでその表現を確認することができる。観客は、主人公の顔へとズームインがなされ、その前後に別の登場人物による POV ショットがない時、概ねこれら 4 種類のうちどれかが行われていることを期待して画面を注視するのである。

『ロング・グッドバイ』と同時代に製作された『大統領の陰謀』(*All the President's Men*, アラン・J・パクラ監督, 1976) にもまた、主人公のひとりである新聞記者が情報提供者と電話で話す長いワンショットがある。オフィスの机の向こう側に腰掛けた主人公が情報提供者へ電話をするためダイヤルする姿が彼の正面から映し出される。同時に、それと気付かぬほど極度にゆっくりと動き出したズームレンズが彼の方へと次第に近付いて行

く (48:35)。会話が始まる。主人公は情報提供者との会話を交わすうち、自身がウォーターゲート事件の核心へと徐々に迫っていることに気が始める。止まることのないズームレンズは次第に彼の顔をクローズアップで捉えるまでに接近する。つまり、じわりじわりと主人公の顔へと接近するズームインは彼の心理状態と連動しているのである。このようにして「電話中の主人公の顔へゆっくりと近づくズームイン」を「映された人物の緊張感の高まりを示すズームイン」ではなかろうかと注視する観客の期待に『大統領の陰謀』は誠実に応えるのである。

では『ロング・グッドバイ』における、バーカウンターでのズームインはどうだろうか。『大統領の陰謀』における電話中のショットと同様、バーのカウンターに腰掛けた主人公が依頼主へ電話をするためダイヤルする姿が映し出される。それと気付かぬほどゆっくりと動き始めたズームレンズが主人公の顔へと次第に近づいて行く。電話が繋がって会話が始まってもズームの動きは続いている。観客の目は、電話中の主人公へのズームインに「映された人物の緊張感の高まり」を期待して釘付けになるのだろうか。

ズィグモンドの操るカメラは全編を通じて終始止まることがなく、アルトマンの監督作ではどの作品においても頻繁に見られる「ズーム」が『ロング・グッドバイ』においては一層多いことは先に述べた。では、それらはいったいどのくらいあるのだろうか。前述したシーケンスまでになされるズームインの数をざっとカウントしてみよう。

- 0:40 猫に餌を催促されつつベッドで寝ている主人公に
- 1:56 餌を用意する主人公の後ろ姿に→猫にクローズアップ
- 3:15 餌を食べない猫に説教する主人公に
- 3:42 半裸でヨガ風ダンスに耽る隣家のヒッピー女性たちに
- 5:12 マリブ・コロニーのゲートで車を止めた友人に
- 5:16 バーバラ・スタンウィックの物真似をするマリブ・コロニーの
守衛に
- 5:25 マリブ・コロニーを出て行く友人の車に
- 6:05 スーパーマーケットに入っていく主人公に
- 7:11 カリーブランドのキャットフードを探す主人公に
- 9:18 他ブランドのキャットフードをカリーブランドの空き缶に入れ

る主人公に → 缶にクローズアップ

- 11:03 主人公の家の前に止まる友人の車に
- 12:06 紙幣のナンバーで賭けをする主人公と友人に
- 13:16 国境でメキシコ方面へ去っていく友人に
- 13:35 朝、自宅に戻った主人公の車に
- 14:20 玄関先で待っていた刑事と主人公に
- 15:35 アリバイを話す主人公に
- 16:55 主人公を連行する刑事と主人公に
- 17:34 スタンプインクを付けられる掌に
- 18:00 廊下で出会った前出のスーパーマーケットの店員に
- 20:53 テリーの妻の死体写真を見せられた主人公に
- 21:39 全く知らないギャングのことを聞かれた主人公に
- 21:49 友人の妻が浮気をしていたかと尋ねる警部補に
- 22:03 自分の妻のことを問い返された警部補に
- 22:06 友人の借金のことを問われた主人公に
- 23:01 拘置所のベッドに横たわって釈放の知らせを聞く主人公に
- 23:30 主人公を迎えに来た身元引受人に
- 23:33 所持品を受け取る主人公の後ろ姿に
- 23:98 友人の死を警部補から知らされた主人公に
- 26:41 バーで主題曲を練習しているピアニストに
- 27:33 依頼主に電話をする主人公に

依頼主に電話をする主人公になされるまでのズームインは、筆者が数えただけでも実に 29 回。当該のシーケンスにおけるズームインは 30 回目に当たる。そしてこの後もズームの頻繁さは続くのである。じわりじわりと主人公の顔へと接近するズームインは彼の心理状態と連動しているのかもしれない。『大統領の陰謀』と同様に、「電話中の主人公の顔へゆっくりと近づくズームイン」を「映された人物の緊張感の高まりを示すズームイン」ではなかろうかと注視する観客の期待に『ロング・グッドバイ』も誠実に応えようとしているのかもしれない。これは、おそらくベルトンとテクターの指摘するような「即興」によるものではない。しかし、観客はそれを素直に信じることができない。なぜなら、上記で数えたように、こ

のシーケンスに至るまでのズームインが多すぎるからである。登場人物の「内面」との「連続性」を示すはずのズームインは、その過剰ぶりによって本来の機能を埋没させてしまうのである。

Ⅳ. 因果性のない暴力

さて、ここで主人公以外の登場人物にも目を向けてみたい。それは、その残忍さで異彩を放つギャングのボスである。彼はある夜、主人公の部屋で自分の若い情婦の顔にコカ・コーラの瓶を振り下ろす。瓶は粉々に割れ、彼女は血まみれの顔を覆い、泣き叫ぶ。

ギャングの情婦の顔は、これまでにたびたび愛人の暴力の犠牲になってきた。1931 年に製作されたギャング映画『民衆の敵』(*The Public Enemy*, ウィリアム・A・ウェルマン監督)には、『ロング・グッドバイ』同様、ギャングが情婦の顔に暴力をふるう場面がある。銀器の並ぶ朝食の席についた主人公のギャングは、朝食前に酒を飲むことに難色を示す情婦の気取った態度が気に入らない。言い合いになった挙げ句、彼女はふと、ほかにもっと好きな人ができたのねとつぶやく。このひと言に腹を立てたギャングは、朝食の席に用意されているギザギザにカットされたグレープフルーツを情婦の顔に押し付ける(45:01)。1930 年に制定され、1966 年までその効力を発揮した米国の映画製作倫理規定(ヘイズ・コード)には、「拷問」や「残忍な行為および陰惨な場面」について「良識の範囲内で注意して扱うこと」(加藤『視線』[補遺 映画製作倫理規定全訳] 165)との規制があった。『民衆の敵』はヘイズ・コードが厳格に適用されるようになる直前の作品ではあるものの、劇中での情婦への暴力描写にはどこか慎ましやかな節度が漂う。

1953 年のフィルム・ノワール作品『復讐は俺に任せろ』(*The Big Heat*, フリッツ・ラング監督, 1953) でもやはり、情婦の顔が愛人の暴力の餌食となる。無邪気で好奇心の強いその情婦は、ある夜、敵対関係にある元刑事とホテルの部屋で遅くまで話し込んでしまう。家に戻ると、彼女は愛人のギャングに遅くなった理由を聞かれ、ナイトクラブでショーを観ていたと思わず嘘をつく。その嘘に気付いたギャングは、電熱器の上で沸騰しているコーヒーピッチャーを取り上げ、彼女の顔にコーヒーを浴びせかける。

一連の暴力シーケンスを分解してみると、それらは「怒ったギャングが画面外を見るショット (1:00:53-)」→「アイライン・マッチで捉えられた沸騰中のコーヒーポットとそれを取り上げる彼の腕のショット」(音声では、その上に情婦の悲鳴が重なる)→「隣室にいるギャングの仲間たちが情婦の悲鳴に驚いているところへ彼女が顔をおさえて泣き叫びながら入ってくるショット」の3つのカットから構成されていることがわかる。つまり、情婦がコーヒーを顔面かけられる直接の描写は見られない。ヘイズ・コード期の作品であるこの映画は、インヴィジブル編集による「連続性の工夫」によって、あたかも残酷な暴力が行使されたかのような錯覚を観客に与えることに成功しているのである。

ヘイズ・コードの運用が実質的に破綻した1967年以降、ハリウッド映画における暴力描写は急速にそれまでの「慎ましやかな節度」と「連続性の工夫」を失っていく。こうした動きのなかで『ロング・グッドバイ』の陰惨なシーケンスは作られたのである。しかし、このシーケンスが重要なのは、その描写に慎ましやかな節度と「連続性の工夫」が失われているからというだけではない。

ボードウェルらは「古典的ストーリーを理解するとき、因果 (causality) が、古典的映画がどのように自身を統一しているかを捉える方向へと我々をいざなう。一般的に言えば、この統一は動機の問題である。動機は、それによってナラティブがそのストーリー材料とストーリー材料からなるプロットの提示を正当化するプロセスである」(Bordwell, Staiger and Thompson 19) と分析する。『民衆の敵』において、ギャングはなぜ情婦の顔にグレープフルーツを押し付けたのか。その動機は明白である。ギャングが朝食前に酒を飲もうとするのを情婦が嫌がったことから言い合いになり、彼女が彼をなじったからである。あるいは『復讐は俺に任せろ』において、ギャングはなぜ情婦の顔にコーヒーを浴びせかけたのか。その動機ははっきりしている。自分の恋人が、あろうことか敵対する元刑事の部屋へと入って行ったのである。秘密の漏洩や浮気を疑うのは道理であろう。では『ロング・グッドバイ』のギャングはなぜ情婦の顔にコーク瓶を振り下ろすのだろうか。情婦は愛人のギャングの仕事が終わるのを車でひとり待っていたが、周囲の物音に怖くなって主人公の部屋のドアをノックしたのである。ギャングは彼女を部屋に招き入れ、その美しさを賞賛し、愛を

ささやく。次の瞬間、彼は情婦の顔面めがけてコカ・コーラの瓶を振り下ろす (52:46)。彼女が部屋に入ってきたことは果たしてコーク瓶で殴られるに値する行為だろうか。あるいは、メキシコで自殺した友人が持ち逃げした金の在処を言わない主人公を脅すために必要な暴力であったのだろうか。しかし、そうであったとしても、たった今その美しさを賞賛したばかりの自分の恋人の顔の骨を粉碎する「動機」とするにはやはりいささか無理がある。そこには、われわれ観客を納得させるだけの「もっともらしさ (verisimilitude)」(Chatman 48) が決定的に欠けている。ギャングのボスが突然振るう暴力にはプロットの提示を正当化する「因果」性、言い換えれば、そのプロットにおける「連続性」が見えてこないのである。

さて、それまでは傍観者であった主人公が、みずから「因果」性のない暴力を行使する日がやってくる。彼はある日、何も言わずにメキシコへと旅立つ。主人公がその無実を信じていた友人は、金持ちの妻を財産欲しさに殺し、自殺に見せかけてメキシコへと逃れたのである。主人公は友人の隠れ家を探し当てると、武器を持たないまったく無抵抗の友人を撃ち殺す (1:49:15)。友人の体は池へと崩れ落ちていく。

『ロング・グッドバイ』が公開される前々年に、よく似たラスト・シーンを持つ作品が公開されている。二つの作品を比較してみると『ロング・グッドバイ』における主人公の行為がいかに関特異なものであったかが明らかになるはずだ。一匹狼の刑事を描いた『ダーティハリー』(Dirty Harry, ドン・シーゲル監督, 1971) にもまた、主人公が一对一で向き合った男を撃ち殺し池へと落とすシーケンスがある。ここにはプロットの提示を正当化するための「動機」が幾重にも張り巡らされているのが確認できる。第一に、追いつめられているのは憎むべき連続殺人犯であり、主人公は刑事という立場である。第二に、主人公はそれまでも示されてきたように刑事でありながら手段を選ばない性向がある。第三に、犯人は銃を持ち、少年を人質に取っている。第四に、主人公は犯人をあおり、彼が銃を構えるよう仕向けたため、この銃撃は正当防衛の名の下に行われる。以上のように「プロットの提示」は銃撃前の周到な手続きによって巧みに「正当化」されているのである。

では『ロング・グッドバイ』における銃撃シーンは、どのように表現されているであろうか。第一に、追いつめられているのは忌むべき殺人犯で

はあるが、殺されたのは彼の妻であり主人公にとっては友人の妻でしかない。第二に、主人公は心優しいキャラクターとして描かれ、それまでまったく暴力を振るう傾向がなかった。第三に、友人は武器を持っていない。第四に、友人はまったくの無抵抗である。ここには「プロットの提示」を正当化するための「動機」がまったく確認できない。「プロットの提示」は銃撃前の手続きを経ることなく唐突に行われ、それが「正当化」されることはない。観客がそれまでの物語から推量できるのは、主人公が友人を撃った「動機」は彼の「裏切り」であろうということのみである。しかし、ギャングのボスが振るった暴力同様、それを唯一の「動機」とするにはいささか無理がある。そこには、われわれ観客を納得させるだけの「もっともらしさ」が欠けている。主人公が唐突に振るう暴力にもまた、プロットの提示を正当化する「因果」性、言い換えれば、そのプロットにおける「連続性」が欠如しているのである。⁵

結

『ロング・グッドバイ』の主人公は、外見のみならず、その内面においてもまた懷古趣味である。つまり、家族を大切に（深夜の3時に雄の飼い猫のためにキャットフードを買いに行く）、友情を尊び（妻を殺した友人を何も訊かずにメキシコ国境の街まで送っていき、その無実を信じる）、隣人にも気を配る（隣に住む女性たちのためにブラウニー・ミックスを買いに行き、その代金を受け取らない）のである。しかし、唯一の家族である雄猫は食事が気に入らない素振りで行き、友人は殺人後の逃亡に彼を利用し、隣人は彼の猫など見たこともないと言う。主人公が大切に思い、守ろうとしているものは彼らにとってもはや価値のないものだ。彼らは紛れもなく1970年代初頭の物語世界の住人なのである。本作には、主人公同様、住む世界を間違えてしまった古めかしい人物がさらにふたり登場する。行方不明になって主人公に見つけ出されたヘミングウェイ風のアル中作家と、その作家夫婦と友人夫婦が住む高級住宅エリア、マリブ・コロニーの守衛である。前者は、主人公を気に入り友人として扱うが、パーティの席上で精神科医に面罵された後、入水自殺してしまう。後者は、古典的ハリウッド映画で活躍した俳優たちの物真似（前述した『深夜の告白』での

バーバラ・スタンウィック、ブラケット脚色『リオ・ブラボー』[*Rio Bravo*, ハワード・ホークス監督, 1959]) でのウォルター・ブレナン、そしてジェームズ・スチュワート) が得意だが、若いギャングにはそれらの物真似がまったく通じず、奇異の目で見られてしまう。

『ロング・グッドバイ』は、1970年代初頭に創られた新しい「フィルム・ノワール」である。しかし、同時に、この作品は、「フィルム・ノワール」というジャンルの枠組を超えて、古典的ハリウッド映画からの真の意味での逸脱を試みた作品でもある。

この映画の主人公は、ふたりの仲間とともに誤って1973年の物語世界へやってきてしまった古典的ハリウッド映画の擬人化された姿である。彼は、自身の知る古き良き手法をこの新しい映画のなかでも再三試みてはみたが、それらを通用させることができなかった。変奏された「メロディ」も、ガラス越しの「顔のショット」も、電話中の「ズームイン」も、彼が重視する「内面」との「連続性」をうまく示すことはできなかったのである。ラスト・シーンにおいて彼はとうとう古典的ハリウッド映画の文法を破り、コーク瓶で情婦の顔を殴ったギャングのボスと同様の、プロットを正当化する「連続性」を持たない暴力を行使するに至る。こうして、自身もまためでたく新しい映画の新しい登場人物となる。古典的ハリウッド映画はここでようやく自らの死を認めるのである。UAのロゴとともに鳴り響いていた『*Hooray for Hollywood*』が、観客に背を向けて去っていく主人公に重なるエンド・クレジットとともに再び流れ出す。日本語の「フレー」あるいは「万歳」を意味する‘hooray’は、‘hurray’と綴るのが通例である。‘hooray’と綴った場合には「さよなら」の意味もあることを、主人公は知っていたに違いない。

註

- 1 「フィルム・ノワール」は製作興行配給側から産み出されたジャンルではなく、批評的言説によって成立したジャンルである。ハリウッド映画産業におけるジャンルの概念については加藤（『映画ジャンル論』）に詳しい。
- 2 本作を「フィルム・ノワール」あるいはそのサブジャンルとしての「探偵映画」「フィリップ・マーロウ物」の改訂版であるとする論考はKarp, Wardほか多数。
- 3 ロバート・アルトマン作品における独自の台詞の重なり（オーバーラッピング・

ダイアログ) については、小野を参照されたい。

- 4 映画における顔の役割について論じた最初期(サイレント期)の論考として Balázs など。近年のものでは Deleuze ほか多数。
- 5 この結末はチャンドラーによる原作とは異なる。

引用文献リスト

- Balázs, Béla. *Der Geist Des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. (佐々木基一, 高村宏訳『視覚的人間 ― 映画のドラマツルギー』岩波書店, 1986)
- Belton, John, and Lyle Tector. “The Bionic Eye.” *Film Comment* 16, no. 5 (1980).
- Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Chatman, Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1978.
- Cook, David A. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979, History of the American Cinema; V. 9*. New York: Scribner, 2000.
- Deleuze, Gilles. *L'image-Mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983. (財津理, 齋藤範訳『シネマ 1 運動イメージ』, 法政大学出版局, 2008 年)
- Elsaesser, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama.” In *Movies and Methods: An Anthology Volume 2*, edited by Bill Nichols. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985. (石田美紀, 加藤幹郎訳「響きと怒りの物語 ファミリー・メロドラマへの所見」, 岩本憲児ほか編『「新」映画理論集成 1 歴史, 人種, ジェンダー』, [フィルムアート社, 1998 年] 所収)
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press, 1987.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 3rd ed. London: Routledge, 2006.
- Karp, Alan. *The Films of Robert Altman*. Metuchen and London: The Scarecrow Press. Inc., 1981.
- Ward, Elizabeth. “The Post-Noir Pl.: The Long Goodbye and Hickey and Boggs.” In *Film Noir Reader*, edited by Alain Silver and James Ursini. New York: Limelight Editions, 1996.
- 小野智恵「ロバート・アルトマン作品における音と物語のプルラリズム ― オーヴァーラッピング・ダイアログからオーヴァーラッピング・ナラティブへ」, 『映画研究』no. 4 (2009) 所収。
- 加藤幹郎『映画ジャンル論: ハリウッ드의快楽のスタイル』, 平凡社, 1996 年。
- . 『映画 視線のポリティクス: 古典的ハリウッド映画の戦い』, 筑摩書房, 1996 年。
- . 『「プレー ドランナー」 論序説: 映画学特別講義』, 筑摩書房, 2004 年。

——. 『表象と批評: 映画・アニメーション・漫画』, 岩波書店, 2010。

- 『救命艇』(*Lifeboat*). Dir. Alfred Hitchcock. 1944. DVD. 20th Century Fox, 2005.
- 『深夜の銃声』(*Mildred Pierce*). Dir. Michael Curtiz. 1945. DVD. Warner Home Video, 2006.
- 『大統領の陰謀』(*All the President's Men*). Dir. Alan J. Pakula. 1976. DVD. Warner Home Video, 2006.
- 『ダーティハリー』(*Dirty Harry*). Dir. Don Siegel. 1971. DVD. Warner Home Video, 2002.
- 『復讐は俺に任せろ』(*The Big Heat*). Dir. Fritz Lang. 1953. DVD. Sony Pictures Home Entertainment, 2006.
- 『ぼくの伯父さんの休暇』(*Les vacances de Monsieur Hulot*). Dir. Jacques Tati. 1953. DVD. Bfi Video, 2004.
- 『民衆の敵』(*The Public Enemy*). Dir. William A. Wellman. 1931. DVD. Warner Home Video, 2005.
- 『めまい』(*Vertigo*). Dir. Alfred Hitchcock. 1958. DVD. Universal Pictures, 2008.
- 『レベッカ』(*Rebecca*). Dir. Alfred Hitchcock. 1940. DVD. Fremantle, 2008.
- 『ロング・グッドバイ』(*The Long Goodbye*). Dir. Robert Altman. 1973. DVD. MGM, 2002.

Trapped in Between:

Interim Space/Time in Wong Kar-wai's *In the Mood for Love* and *2046*

Kosuke FUJIKI

Introduction

Hong Kong of the 1960s was marked by the consciousness of its identity emerging out of the confrontation of two ideologies. On the one hand, Hong Kong, then a British colony, had undergone post-war modernization within the capitalist economic system, thanks to the Hong Kong government's *laissez-faire* attitude toward the manufacturing industry, which had also benefited from Commonwealth preferences (Endacott 316). On the other hand, the authority of the government was being challenged by a series of protests, including the 1967 riot by local communists influenced by the Cultural Revolution in mainland China. Faced with the growing tension between colonial and Chinese nationalist ideologies, the government encouraged the development of a distinct local identity by promoting the Hong Kong Festival and other local events, thereby assuaging the upsurge of anticolonial sentiments among the people (Chu 317). More than three decades later, when Wong Kar-wai was shooting back-to-back the last two parts of his 1960s trilogy, *In the Mood for Love* (2000) and *2046* (2004), he was keenly aware that the decade of the 1960s was the historical fulcrum of Hong Kong's developing consciousness of identity. When interviewed, he put stress particularly on the significance of 1966, the year in which the story of *In the Mood for Love* ends and that of *2046* commences, saying:

1966 marks a turning point in Hong Kong's history. The Cultural Revolution in the mainland had lots of knock-on effects, and forced

Hong Kong people to think hard about their future. [...] So 1966 is the end of something and the beginning of something else. (Rayns 16)

Wong's statement takes on further significance in light of the political context of post-1997 Hong Kong, for the city's current status suggests that "the end of something and the beginning of something else" occurred also with the handover of sovereignty in 1997, at which time Hong Kong became a Special Administrative Region of China. Since that time, China's "one country, two systems" policy has been maintained in Hong Kong in accordance with Article 5 of the Hong Kong Basic Law, which stipulates that "[t]he socialist system and policies shall not be practised in the Hong Kong Special Administrative Region, and the previous capitalist system and way of life shall remain unchanged for 50 years" ("The Basic Law" 193).¹ Thus, Hong Kong is now in a fifty-year moratorium period before it is to be fully integrated into socialist China in 2047 and the people of Hong Kong are being prodded by this transitional political status to, in Wong's words, "think hard about their future" to reflect upon their identity and history, as had been the case during the tumultuous period of the Cultural Revolution in the 1960s.

Two of Wong Kar-wai's post-1997 films, *In the Mood for Love* and *2046*, in various ways address the current political status of Hong Kong. This is straightforward with the presence of obvious references, such as using the last year of the fifty-year moratorium as a film title. However, Wong uses less obvious references as well. In particular, both films make use of spaces to suggest symbolically this current and historical position of Hong Kong. To refer to these particular spaces, I introduce the expression "interim space." An interim space is a conscribed space, either one which is intervening between two other, often unseen, spaces or one which is serving as a transitional, temporary habitat. The corridors in *In the Mood for Love* are an example of the former type of interim space, and the hotel room in *2046* is an example of the latter. Also, the films' presentation of time as transitional and impermanent can be similarly identified by the expression "interim time." This can be found in *In the Mood for Love*, which employs various time markers to signal that the relationship of the protagonists, Chow Mo-wan and Su

Lizhen (known as Mrs. Chan in the film), will not last. In *2046*, which is imbued with nostalgia for a bygone era, Mo-wan denies the passage of time by refusing to engage in a lasting relationship and by inventing a timeless space of nostalgia in his sci-fi novel. In the following analysis, I will use these expressions “interim space” and “interim time” in examining the spatial and temporal representations in these two films, while also giving consideration to their significance within the socio-political context of present-day Hong Kong. An analysis of this kind would provide an allegorical reading of the films comparable with Frederic Jameson’s national allegories, which are based on the assertion of “certain nationalism” (“Third World” 65) in opposition to the colonial and hegemonic powers. However, as my discussion on nostalgia will clarify, the films distance themselves from a nationalistic attachment to the past and instead emphasize the fictive nature of nostalgic remembrances.

I. Through a Window Pane Darkly: *In the Mood for Love*

According to Carl Cassegard, Wong Kar-wai frequently portrays the transit between the world of the present and the world of memories, and uses corridors and passages as places “through which protagonists pass from one world to the other” (11). By expanding this use of memories, the depiction of Hong Kong’s Shanghainese community in the 1960s within *In the Mood for Love* can be understood as the nostalgic recollection of Wong, himself being an *émigré* from Shanghai. However, the corridors and passages that characterize the film’s *mise-en-scène* may well suggest more than a mere pathway from the present to the memories of the 1960s, as is made evident by consideration of the following series of events. To begin, the first encounter of Mo-wan and Lizhen takes place in the corridor of an apartment block where Mrs. Suen lets a room to Lizhen and her husband (0:01:12–0:01:59). Mo-wan appears as Lizhen leaves Mrs. Suen’s apartment, and he asks Mrs. Suen for a room for himself and his wife. Mrs. Suen advises him to ask her neighbor in the adjacent apartment, who also has a vacant room. The subsequent scene

takes place in that same corridor when the two couples happen to move in on the same day (0:02:00–0:03:33). Several men carry furniture into the two apartments and a series of cross-cutting show Mo-wan and Lizhen each standing in the hallway in front of their respective dwellings, complaining to the movers that their belongings have been confused with those of their neighbor. All the hustle and bustle that takes place in the corridor and hallways may constitute an oblique reference to the drastic administrative shift of Hong Kong on 1 July 1997 and to the various changes that ensued. The corridors, therefore, have multiple representational functions, serving as a symbolic space of migration and brief encounters as well as the precarious position of post-1997 Hong Kong, cramped as it is between the colonial past and the socialist regime to come.

More significantly, in terms of the analysis presented in this article, the corridors provide examples of this interim space which appears throughout the film. Interim space also takes the form of doorways, staircases, narrow streets and the taxis that Mo-wan and Lizhen use as a means of transportation. In all cases, the characters are in transit to certain destinations yet are temporarily lingering in the interim spaces. To emphasize further the significance of such spaces, the duration of the sequences set within the interim spaces is extended by slow motion and freeze framing. As James Udden notes, the temporal manipulation by these techniques is recognized as one of the distinctive visual styles of Wong Kar-wai’s works. These techniques disrupt the linear flow of narrative time and create a temporality independent of the diegesis. *In the Mood for Love* provides a particularly conspicuous temporal manipulation, as the sequences that employ slow motion and freeze framing are often accompanied by music. For example, “Yumeji’s Theme,” a musical piece taken from Seijun Suzuki’s *Yumeji* (1991), recurs nine times, with five of those instances accompanying the scenes set in interim spaces such as doorways where Mo-wan and Lizhen brush shoulders (0:04:12–0:05:07), the stairs to a noodle stall (0:13:35–0:15:54; 0:22:55–0:24:23), a hotel corridor (0:35:07–0:35:39), and a taxi where they hold hands (1:09:34–1:10:10). Ludmila Moreira Macedo de Carvalho claims that the repetition of “Yumeji’s

Theme,” coupled with the slowed or freeze-framed movement of the characters, creates “stationary time” and a sense that “the characters are somehow trapped inside this time” (202–203).² It is important to note, however, that the confinement of Mo-wan and Lizhen is not only in time but also in space. That is, their movements are caught within interim space, as though the lovers (and, allegorically, contemporary Hong Kong) were unable to go back and yet were hesitant to go forward.

Mo-wan and Lizhen’s confinement is visually presented in a scene where the two take shelter from a heavy rain on their way home (1:02:46–1:04:29). Mo-wan runs back from his apartment to bring his umbrella to Lizhen, who nevertheless declines to use it for fear of the neighbors’ gossip. Unwilling to leave her alone, Mo-wan keeps her company in the rain. The two are thus stranded on the street, another interim space, which also serves as temporary refuge for them. Audrey Yue observes that the figures situated in narrow spaces in the film indicate claustrophobia to reflect the stifling environment of gossips and social mores (146). However, as the scene described above suggests, this narrow interim space is at the same time a place where Mo-wan and Lizhen can stay together momentarily. The rain-curtained street corner brings the two together and, albeit temporarily, provides them with a resting place free from the prying and patronizing neighbors and the lovers’ own emotional restraint. The provisional nature of the space forebodes the inevitable end of their affair: during the rain, Mo-wan tells Lizhen that he is leaving for Singapore.

The brief encounters of Mo-wan and Lizhen are also characterized by an obsession with time, which visually takes the form of clocks. In the film, close-ups of a clock are inserted into the scenes set in the workplaces of Lizhen and Mo-wan (0:19:01; 0:34:44; 0:41:36; 0:58:59; 1:12:11), as though gigantic clocks were hanging over the protagonists. In addition, the use of clocks plays on a pun: in Cantonese as well as in Mandarin Chinese, the word for “clock” (*jung* in Cantonese; *zhong* in Mandarin) shares the same pronunciation with the word for “to end.” Therefore, the clocks serve as reminders of impermanence, implying that time for these two is interim time, which is

inevitably going to run out. Images of clocks have appeared recurrently in Wong Kar-wai’s earlier films, such as *Days of Being Wild* (1990), *Chungking Express* (1994) and *Fallen Angels* (1995). The clocks in these films are redolent of anxiety about the changes which the transfer of sovereignty might trigger (Brunette 22), as if ticking to count down for the 1997 handover. The reappearance of the clocks in *In the Mood for Love*, Wong’s first post-1997 film, however, suggests that another countdown has begun: namely, the countdown to the total integration into the socialist system of China in 2047.

Time also appears as various temporal markers that permeate *In the Mood for Love*. The film constantly depicts time through numerous minute details that can be lost even in translation. For instance, Wong Kar-wai points out that the foodstuffs mentioned in the film, though the names of the foods are frequently omitted in the subtitles, are regarded as markers of certain seasons in the Shanghaiese community, indicating that “the food is telling you that it is May, it is June, or that it is July” (Teo, *Wong* 127). A more noticeable example of time markers is an array of *cheongsam* (traditional Chinese garments) worn by Lizhen. In the film, a change of *cheongsam* is used as an indicator of time lapse in what otherwise appears to be continuous sequences (Brunette 91).³ For example, Lizhen’s *cheongsam* reveal a temporal ellipsis that occurs when Mo-wan and Lizhen, dining together at a restaurant, eat the favorite dishes of their unfaithful spouses (0:32:59). The first scene ends with a close-up of the steak that Lizhen is eating, as her fork picks up a chunk of meat and dunks it in mustard. The next shot shows Lizhen, in a different *cheongsam*, conveying the fork to her mouth. The apparent continuity of her action combined with supposedly diegetic music used to bridge the scenes, “*Aquellos ojos verdes*” (“Those Green Eyes”) sung by Nat King Cole, creates the impression that these scenes are part of one continuous event. However, because Lizhen is wearing a different *cheongsam*, it is evident that the scenes take place on two different days. The sudden change of *cheongsam* draws attention to the temporal gap between the scenes. According to Kent Jones, such use of time markers leads the spectator to wonder how much has changed or remained the same as time passes. Even

though the characters (and many of the first-time viewers) may not be aware of the passage of time, these time markers show that time is flying, implying that there will inevitably come a time when their affair ends, because, as with Hong Kong's current status, the relationship of Mo-wan and Lizhen is haunted by an impending deadline: it is when Lizhen's husband, who has been having an affair with Mo-wan's wife, comes back from his business trip in Japan. In other words, the two are living on interim time, fully aware that they are only temporarily perching on the present moment.

For Mo-wan and Lizhen, life on interim time is informed with the anxiety and awareness of a destiny beyond their control. This can be seen in their attempts to comprehend, through playacting, events occurring in a different time and place. Blair Miller asserts that their playacting renders the present as a palimpsest of the past, creating a temporality in which the past and the present are intermingled (63). However, the palimpsest of time in the film has a more complex structure, for the scenes of the playacting reproduce not only the past, but also the present and the future: firstly, Mo-wan and Lizhen re-enact how their spouses' affair began, each playing the role of the other's spouse (0:29:23–0:31:15); secondly, when they become certain that their spouses have been staying in Japan together, the two wonder what their spouses are doing at that moment and, presuming that their spouses are having sex, go to a hotel (0:35:07–0:35:39); thirdly, Lizhen prepares for her future confrontation with her husband, and Mo-wan and Lizhen then rehearse their separation from each other (1:07:00–1:09:34). Cassegard compares their playacting to Sigmund Freud's *fort da* game and suggests that the playacting is a way for Mo-wan and Lizhen to mitigate both the trauma of having been betrayed by their spouses in the past and the anticipated pain of separation in the future (16). In "Beyond the Pleasure Principle," Freud records the behavior of a child who has the habit of flinging away his toys. Paying attention to the child's utterances, "*Fort!*" ("Gone!") and "*Da!*" ("Here!"), Freud postulates that the boy is playing a game based on a scenario of disappearance and rediscovery of his toys. According to Freud's interpretation, it is the re-enactment of his painful experience of being left alone by his mother,

which "affected him, but his own role in it was passive, and he therefore gave himself an active one by repeating it as a game" (141): since the child had no control over his unpleasant experience in the past, the re-enactment of the experience through the game is the child's attempt to interpret his experience as if he had made his mother disappear. With the insight of Freud, the playacting of Mo-wan and Lizhen in the film evokes the predicament of post-colonial Hong Kong, whose destiny, which has been shaped by the agreement between Britain and China, is beyond the control of local Hong Kong people. The helplessness of Mo-wan and Lizhen toward both the past and the future, which can be coped with only through re-enactments and rehearsals, may reflect Hong Kong's current interim status and its drift through the course of history, in particular the loss of the colonial status in the past and a persistent anxiety about the 2047 deadline in the future.

Also inscribed upon *In the Mood for Love* is the colonial history of Asia. For instance, the influence of the Cultural Revolution on colonial Hong Kong is depicted as unsettling, something which prompts the landlords of Mo-wan and Lizhen to desert Hong Kong. In addition, the film's final sequence, set in Cambodia in 1966, begins with the footage of Charles de Gaulle's visit to Phnom Penh (1:24:55–1:25:27), an event which bespeaks the fading stage of colonialism in Southeast Asia (Luk 216). Thomas Y. T. Luk concludes that with *In the Mood for Love* "Wong may have chosen to depict the end of a colonial era under the narrative plot of a love story" (217). What is significant to the analysis here is that the past is also presented symbolically in the spatiality of the film. Throughout the film, the inside of private rooms is shown sparingly: when a character standing in the corridor enters a room, the camera frequently lingers in the corridor. When scenes are set in the interior of rooms, the characters are often filmed through the reflections of mirrors or with visual obstruction caused by various forms of blockage. In addition to these tropes in cinematography, the mirrors placed in the rooms also create a false spatiality. This is particularly the case with room 2046, a hotel room which provides Mo-wan and Lizhen a haven from the intervention of their nosy neighbors. All but one of the scenes which are set inside of room 2046

are filmed with the techniques mentioned above.⁴ The reflections, blockage and the presence of mirrors seem to reify the vision presented in an intertitle at the very end of the film:

He remembers those vanished years.

As though looking through a dusty window pane,

The past is something he could see, but not touch.

And everything he sees is blurred and indistinct. (1:28:52–1:29:09)

In contrast to the interim spaces that are associated with Hong Kong's present, the rooms are imbued with a sense of the past. Through the use of reflection and blockage, the film constructs nostalgia for "those vanished years," lost time visualized indirectly and incompletely. Such representation of the past incites a nostalgic desire: as Margaret Hillenbrand puts it, "the essence of nostalgia is our longing for what lies beyond the wall of what we can remember, our sense that there is so much more besides" (397).

The appearance of timelessness is an essential ingredient of nostalgia, as underlined by the film's closure set in Angkor Wat, where Mo-wan visits to whisper his secret into a hole and then seals the hole with mud, observing a supposedly ancient method of keeping secrets reminiscent of the Greek mythological tale of King Midas with an ass's ears (1:25:28–1:28:47). The twelfth-century ruins of Angkor Wat and the ancient legend of whispering secrets into a hole can both be associated with a spirit of timelessness. Contrasting the impermanence of human relationships with the timelessness of the ruins, Rey Chow asserts that in the film, Angkor Wat symbolizes "a persistence and endurance that transcends the human world" (649). Therefore, the film portrays Angkor Wat as a timeless space, a space where Mo-wan's memories of the past are removed from historical time and preserved through the symbolic act of burying and sealing in a hole the memories of Lizhen. Frederic Jameson, in his discussion of nostalgia in postmodernism, characterizes nostalgia as lacking any connection to real, historical time but instead constituting the structuring of an imaginary past that is "never a matter of some old-fashioned 'representation' of historical content, but approach[es] the 'past' through stylistic connotation, conveying 'pastness'"

("Postmodernism" 67). Nostalgia can then be seen as a fiction that one creates in order to exploit history for one's own benefit, producing only a vague sense of the past. This is why the film's nostalgic remembrance of the colonial period is devoid of negative aspects of colonialism such as the marginalized position of local Hong Kong people in the government system, a condition which has been summarized as "paternalism of a kindly sort" (Rafferty 162). The nostalgic spaces in the film, constructed both symbolically and cinematically, present a timeless quality of memories that have already been lost in contemporary Hong Kong. Nostalgia can be seen as the central issue in *2046*, which recounts the story of Mo-wan after he has lost Lizhen.

II. A Train Journey into the Future: *2046*

In *2046*, interim space provides two central stages: a train and a hotel room. The film begins with a visualized sequence from Mo-wan's novel titled *2047*, in which Tak, a Japanese traveler, is taking a seemingly endless journey on a train leaving "2046," a space where people are said to be able to retrieve lost memories (0:02:24–0:05:15). Later, Mo-wan lodges in a hotel after his return to Hong Kong at the end of 1966 (0:14:04–0:16:10). He requests room 2046, for the number reminds him of the hotel room in *In the Mood for Love* where he had spent time with Lizhen; however, the manager of the hotel, aware of a blood-shedding incident that recently occurred in the requested room, provisionally offers Mo-wan the adjacent room, 2047, where Mo-wan ends up staying indefinitely. Mo-wan in *2046* and his Japanese counterpart in *2047* are thus both trapped in interim spaces, the hotel room and the train respectively, although, ironically, hotel rooms and trains are closely associated with migration. As already remarked by Charles Leary, Hong Kong has frequently been portrayed as "a city of transits, or a city of transients" (62): epithets which emphasize Hong Kong's cosmopolitan nature largely owing to its unique geopolitical position developed by the former colonization by the United Kingdom and the re-territorialization by China. Additionally, the linkage of the train compartments of *2047* and the hotel

rooms in Hong Kong is underscored by the fact that both locations are shown to be administered by a Mandarin-speaking Chinese expatriate, who is played by the same actor. As will be discussed later, the presence of mainland Chinese persons, much more prominent than in *In the Mood for Love*, may be another indication that these two cinematic spaces are emblematic of Hong Kong as “a place of borrowed time” (Teo, “2046”): the current status of Hong Kong as China’s Special Administrative Region with its capitalist system temporarily granted as a transitional measure.

Hong Kong of the 1960s is presented as a nostalgic space, which has already been lost and hence has become inaccessible. This becomes evident in the brief depiction of the city when Mo-wan returns from Singapore. The landscape of Hong Kong in 1966 is shown in animation (0:08:07–0:08:12), indistinguishable from the city in Mo-wan’s sci-fi novel, *2047*. The shot of the landscape is juxtaposed with footage of the 1967 riot, with quick camera movements rendering unrecognizable any possible landmark. This *montage* sequence of the artificial and the actual results in the portrayal of Hong Kong in the 1960s as a site of nostalgia. The fragmentary footage only obliquely suggests the historical background of the 1960s Hong Kong while the *animé* representation of Hong Kong’s landscape equates the city with Mo-wan’s novel, set in a place of lost memories called “2046” where “nothing ever changes” (0:02:47–0:02:50). As with Tak, who is on a train retreating from “2046,” Mo-wan is estranged from the city, as hinted by his refusal to settle down there (he stays in a hotel) and by his indifference to the social turmoil of the late 1960s. Although situated in Hong Kong, the hedonistic lifestyle and short-term flirtations with women that are characteristic of Mo-wan, could “happen any time, anywhere,” as described by Wong Kar-wai in an interview reported by Mark Salisbury. The process of detachment from nostalgic spaces appears to entail pain, as indicated by Tak’s inexplicable need to apply bandages to his body during the long journey by train (1:14:18–1:14:53). Tak’s pain may illuminate the etymology of the word “nostalgia,” which derives from the Greek word *nostos* (returning home) plus the suffix *-algia* (pain), signifying a painful longing for one’s home. Nostalgia links to-

gether a place and a period in the past, as Andreas Huyssen argues that nostalgic desire makes temporality and spatiality inseparable (7). The 1960s Hong Kong in *2046* is, therefore, envisioned as both a site and a time, as underscored with the invention of “2046” in Mo-wan’s novel as a deictic expression referring both to the year 2046 and to a futuristic sanctuary.

Nostalgia for time and space in *2046* can also be seen in the reflective representation of the interiors that maintains an intertextuality with *In the Mood for Love*. Just as room 2046 in *In the Mood for Love* was furnished with mirrors, the same-numbered room in *2046* has mirrors, and some shots are filmed through reflections. Although cinematographer Christopher Doyle claims that the technique of shooting into mirrors was originally employed in the film for a pragmatic reason, as a means to solve the technical difficulties of filming in tight spaces when using a widescreen 2.40:1 format (Davis 28), in this context the mirrored reflections contribute to the construction of nostalgia through a recapturing of the through-a-window-pane-darkly effect of *In the Mood for Love*. Moreover, Mo-wan frequently peers through a hole in the wall to spy on the occupants of room 2046, observing three of the four women with whom Mo-wan becomes involved in the film: nightclub singer Lulu (also known as Mimi), *demimondaine* Bai Ling, and Wang Jingwen, the elder daughter of the hotel manager. Mo-wan’s voyeuristic gaze into room 2046 alludes to the reflected and obstructed views provided to the spectator in *In the Mood for Love*. The use of reflection is also to be found in the scene where Mo-wan and Jingwen dine at a restaurant on Christmas Eve of 1968 (1:27:33–1:29:08). The scene evokes recollection of the restaurant scenes of Mo-wan and Lizhen in *In the Mood for Love* because in both films the characters are staged face-to-face in a restaurant booth and the scenes are accompanied by a Nat King Cole number: “*Aquellos ojos verdes*” in *In the Mood for Love* and “The Christmas Song” in *2046*. However, the scenes differ in that in *2046* the entire scene is shot through the reflections of multiple mirrors, a procedure which endows the image with “a prismatic effect, as if photographed through the tear of a crystal chandelier” (Lee 32). The “teary” image of the scene creates a nostalgic mood, harking back to an intertitle

shown earlier in the film: “All memories are traces of tears” (0:05:16–0:05:18). These instances of spaces linked to the previous film may imply that the memories of Lizhen, as originating in *In the Mood for Love*, are mirrored in Mo-wan’s relationships with the four women in *2046*. As his voiceover recounts in one scene, Mo-wan has not escaped from the past but has been instead longing for a substitute for Lizhen (1:50:44–1:51:07).

As with Tak’s applying bandages to his body, Mo-wan is trying to treat the pain of detachment from the memories of Lizhen. He does this by becoming involved with women who are suggestively linked to Lizhen: Lulu (also known as Mimi) is the one whom Mo-wan first finds to be staying in room 2046, a situation which leads him to stay in the neighboring room; Bai Ling is a Lizhen stand-in when the film re-enacts the scene from *In the Mood for Love* where Mo-wan and Lizhen held hands in a taxi (0:43:21–0:44:46); Jingwen collaborates with Mo-wan in writing a martial-arts novel, replicating the collaboration of Lizhen and Mo-wan in the previous film (1:09:59–1:11:35); and there is also a professional gambler in Singapore who happens to have the exact name as Lizhen. As if hinting at the greater Chinese presence in post-1997 Hong Kong, these women are closely linked to mainland China: Bai Ling and gambler Lizhen speak Mandarin Chinese; Jingwen is a daughter of a Chinese expatriate from Harbin; and all four characters are played by actresses born in mainland China. Stephen Teo notes that Mo-wan’s affairs with these various women associated with mainland China denote an allegory of Hong Kong’s affair with China (Wong 149). Thus, for Mo-wan to find these women to be inadequate substitutes for Lizhen may well reflect a nostalgic sentiment for Hong Kong’s past, a sentiment which has been growing especially strong after Hong Kong became part of China.

Through a series of pseudo-flashbacks, however, the film also emphasizes that each of these four women is also a simulacrum. As Jameson points out, a simulacrum is less an incomplete copy of the original than it is “the identical copy for which no original has ever existed” (“Postmodernism” 66); it is a nostalgic expression which is not intended for reconstructing actual experiences in the past but rather for evoking a vague sense of an imagined

past. Therefore, the women presented as simulacra in the film reveal that Mo-wan’s longing for Lizhen is to a large degree imaginary. For example, when Mo-wan learns from the gambler that her name is Su Lizhen, a brief flashback is inserted (1:45:54–1:46:02). This flashback, in which a female figure lies on a bed and smokes in a chair, refers to a sequence from *In the Mood for Love*, in which Lizhen comes to Singapore and smokes in a hotel room where Mo-wan is staying (1:17:24–1:20:40). Although the link between these two hotel room scenes would be evident to spectators who have seen both films, the flashback is based on Mo-wan’s imagination rather than his recollection, for he never actually witnessed Lizhen’s visit to his room in *In the Mood for Love*: the only clues of her visit were a lipstick-stained stub and a phone call, in which Lizhen does not even speak. Though apparently signaling Mo-wan’s memories, this flashback is an imaginary scene invented from these clues; hence, both a cigarette and a telephone are visible in the scene. The fictitious quality of the flashback is further accentuated by the flashy overhead lighting and the alluring movements of the figure, both of which make the flashback garish in comparison to the original. More importantly, a crucial difference between the two scenes is that the female figure in the scene in *2046* is not the original Lizhen, but an unidentified female played by Gong Li, who also performs as the gambler in the film.⁵ Therefore, despite all the resemblances, Lizhen’s substitutes, which Mo-wan seeks in *2046*, are no more than signifiers without the signified, as Lizhen of *In the Mood for Love* has been transfigured into an embodiment of nostalgic desire. Such characterization of nostalgia questions the prevalence of the nostalgic mood in Hong Kong cinema in the face of the growing presence of mainland China in the 1990s (Lau 175). The film seems to imply that nostalgia for the colonial past may have been nothing more than imaginary, perhaps created in reaction to the anxieties about the handover to China in 1997 as well as about the inevitable total integration to the socialist system in 2047.

The nostalgia that Mo-wan harbors is also reflected upon the temporality of the film. As Amy Taubin points out, correctly I believe, Mo-wan rejects the present by fetishizing the past (28). Since he is trapped in nostalgia for the

idealized past, the continuous passage of time in the present loses its significance to him. Thus, time is repressed in many ways: close-ups of the clock no longer appear in *2046*; the *cheongsam*, used for indicating the passage of time in *In the Mood for Love*, lose their function as time markers, with Bai Ling even remarking in one scene that she is wearing a summer dress in the winter (0:39:39–0:39:43); and Mo-wan attempts to forget the passage of time by throwing parties on any pretext, including his birthdays in different calendars (0:55:04–0:55:39). Furthermore, intertitles for indicating dates and time are used instead to emphasize the changelessness and the repetitiveness of the events. Intertitles are employed at the ending of the *2047* narrative, in which Tak gives up taking along a female android serving as a cabin attendant and leaves the train alone, unable to understand whether the android has loved him or not. After Tak has left, the android is seen to be left alone in the train, gazing from a window at scenery passing by at ultrahigh speed. During the scene, three intertitles, “10 hours later,” “100 hours later” and “1000 hours later,” are inserted, yet she remains at the same position by the window (1:30:30–1:31:39). In a similar manner, when the tip of a fountain pen in Mo-wan’s hand freezes as he attempts in vain to rewrite the ending of *2047* and give it a happy ending, the intertitles indicate “one hour later,” “10 hours later” and then “100 hours later,” accompanied by a change in lighting and the sound of a clock (1:34:07–1:35:02). These intertitles indicating exaggerated amounts of time render the passage of time absurd, and therefore undermine the function of the intertitles as time markers. Because in both instances the intertitles are coupled with static images, the intertitles draw attention to the changelessness of the events in the scenes rather than to the passage of time. In this regard, *2046* contrasts sharply with *In the Mood for Love*: whereas in *In the Mood for Love* things keep changing even when the passage of time may not be explicit (e.g. Lizhen’s alternating *cheongsam*), in *2046* things appear to remain unchanged, even though time markers clearly indicate the passage of time, as though Mo-wan in the latter film were trapped in his timeless memories and time itself had become meaningless to him.

Intertitles are also used to create a repetitious pattern in *2046*. Through-

out the film, the chronology is signposted with five intertitles indicating dates, although sequences are not strictly arranged in chronological order. Four of the five, however, are on the same date in different years: “24th December 1966” (0:09:38), “24th December 1967” (0:37:22), “24th December 1968” (1:26:22) and “24th December 1969” (1:40:29). One exception is “18 months later” (1:36:54), yet it soon becomes evident that it is yet another Christmas in 1970, as Nat King Cole’s “The Christmas Song” is briefly heard in the sequence that follows the intertitle (1:40:12–1:40:28). Christmas Eve is given a symbolic significance in the film, as Mo-wan’s novel translates the day into a space called zone 1224-1225, the coldest area in which passengers on the train are encouraged to hug each other for warmth (1:15:19–1:16:36). In need of emotional warmth, Mo-wan seeks the company of a woman on every Christmas Eve, each time with a different, yet interchangeable, pseudo-Lizhen. The intertitles thus highlight Mo-wan’s repeated nostalgic returns to Christmas Eve. In addition to the repetition of the events, “The Christmas Song” is repeated three times, not unlike “Yumeji’s Theme” in *In the Mood for Love*, implying that multiple Christmas Eves in *2046* are different versions of the same event. Repetition itself is considered a prominent attribute of time in *2046* (Arthur 8). The more events, songs and characters are repeated, the weaker becomes their connection to the lapse of time. This is clearly shown in that the characters whom Mo-wan meets and leaves are then taken out of time and eternalized as the characters in his novels. The repetition is therefore a manifestation of Mo-wan’s denial of the passage of time and his fixation on his nostalgia for unchanging lost time.

Nevertheless, the film also provides an inkling that time relentlessly passes despite Mo-wan’s denial. Interim time is always present in *2046*, though it may emerge onto the surface of the film text only in subdued forms. First, the absence of close-ups of a clock is compensated for by the sound of a clock; for example, in the scene of Bai Ling and Mo-wan’s argument as she asks him for a long-term commitment to their relationship (0:59:06–1:01:19), the sound of the clock can be heard during their argument, which stems from Bai Ling’s resistance to taking the part of a temporary

substitute for Lizhen in Mo-wan's timeless nostalgia. Second, the clock that was so overbearing in *In the Mood for Love* has diminished to a small yet irritating accessory in *2046*. This is evident when earlier in the film, at a time when he had already grown distant, Mo-wan gives a wrist watch to Bai Ling via a friend (0:55:40–0:56:57). The gift eventually infuriates her, as though this reminder of time carried with it a tacit message that Mo-wan wants her to walk out of his nostalgia-laden life, a life in which time is repressed. Third, the film also makes reference to a religious concept of time. The delayed reaction of a decrepit android in *2047* is compared to *tian ren wu shuai* (The Decay of Celestial Beings), a Buddhist concept from *Mahayana Mahaparinirvana Sutra* referring to the five signs of an ageing deva's approaching demise (1:21:30–1:23:01). The concept points to the impermanence of existence, for even heavenly beings such as devas cannot escape from time. These indications of time seem to suggest that Mo-wan lives within an interim time, neither able to return to the past nor to avoid confronting the future. This explains why at the end of the film we see Mo-wan alone in an interim space: in the penultimate shot, Mo-wan is seated in a taxi, with a despondent look on his face, having recognized that his nostalgic longing for Lizhen cannot be satiated by substitutes (1:58:09–1:58:45). An intertitle describes the significance of his journey:

He didn't turn back.

It was as if he'd boarded

A very long train.

Heading for a drowsy future

Through the unfathomable night. (1:58:00–1:58:09)

Making a link between the parallel stories of Mo-wan and Tak, the intertitle suggests uncertainty about the future. The future of Hong Kong at Mo-wan's destination may not be a utopia but rather an unknown realm, of which it is difficult, if not impossible, to form any hopeful expectation due to the lethargy of mind, or drowsiness. This unknowability is further emphasized by the reduced visibility of "the unfathomable night" that precedes the future. It may be argued that Mo-wan's nostalgia is invented from the anxiety of con-

fronting the future:⁶ as long as he denies the passage of time and prolongs the journey, he can turn his eyes from the future, though it is impossible for him to avoid getting to the destination, like a train that cannot wander off the rail.

Conclusion

This article has examined the temporality and the spatiality of *In the Mood for Love* and *2046* and has discussed how the current administrative status of Hong Kong, a longing for the past, and anxiety toward the future underlie the two films. The concepts of interim space and time have been employed to compare and contrast the films. *In the Mood for Love* repeatedly situates the two protagonists in interim spaces, with time markers shown as visible reminders of their approaching separation in the future. Mo-wan and Lizhen are depicted as helpless in face of the temporary nature of their affair, as they attempt to accept their destiny through re-enactments of the past and rehearsals of the future. *In the Mood for Love* constructs nostalgia for the 1960s Hong Kong and the protagonists' unrequited love through the representation of private rooms, especially room 2046. In *2046*, post-1997 Hong Kong is allegorized as a static sojourn within a hotel and as a seemingly endless journey by train. In both cases, the protagonist is obsessed with nostalgia. Mirrors placed in room 2046 (of a different hotel) and dysfunctional time markers suggest Mo-wan's longing for the past and his denial of interim time. Mo-wan's search for a substitute for Lizhen among Chinese women around him can be read as a nostalgic and sentimental recollection of the earlier Hong Kong after the handover. However, *2046* is emphatically not to be taken as a film inducing nostalgia in the spectator and confirming the validity of a shared national history of Hong Kong distinct from that of mainland China. It is rather a film about nostalgia, for not only does it recount the story of Mo-wan deeply trapped in nostalgia, but it also reveals the fictitious nature of nostalgia by portraying Mo-wan's nostalgia for Lizhen as one based on deceptive and artificial memories. By overlapping the present upon the 1960s,

the two films together offer a commentary on China's administrative policy of Hong Kong, a policy which anticipates a drastic change in Hong Kong's economic system and in the lifestyle of the people after the current fifty-year moratorium. Uncertainty about this "drowsy future" exudes through time and space in the two films, yet remains unresolved, as with the unseen destination of the train in Mo-wan's *2047*.

Notes

- 1 *2046* quotes a passage from Article 5 of the Hong Kong Basic Law, which is recited during the ending credits of the film (2:01:15–2:01:28), as if the spectators were being invited to view the film again and interpret it as an allegory of post-1997 Hong Kong.
- 2 In a similar manner, the repetition of "*Quizás, quizás, quizás*" ("Perhaps, Perhaps, Perhaps") in the film plays an important role in narrative exposition. The song is repeated three times throughout the film: first, when Mo-wan fails to ask Lizhen to come away with him to Singapore; second, when Mo-wan, working in Singapore, receives a phone call from Lizhen; and lastly, when Mo-wan revisits the apartment block in Hong Kong, hoping that Lizhen might still be there. In all instances, Mo-wan wonders about Lizhen and her feelings but he remains uncertain. The uncertainty that Mo-wan feels about Lizhen corresponds to the repeated phrases in the lyrics, which can be translated as:
I always ask you./When, how, and where./You always reply to me
Perhaps, perhaps, perhaps.
And so pass the days./And I, despairing./And you, you are answering
Perhaps, perhaps, perhaps.
As the lyrics suggest, the song is employed to make a commentary on Mo-wan who wonders whether Lizhen is ready to leave with him. Reiterating Mo-wan's uncertainty about Lizhen's feelings, fragments of the lyrics are also used in *2046* as a text written on the walls surrounding the hole into which Tak whispers his secret.
- 3 Lizhen's cheongsam also signal the ellipsis of certain events in the film. For example, the scene where Mo-wan and Lizhen have a rehearsal of their parting is followed by another scene in which the two are seated in a taxi (1:09:35–1:10:10). Although "Yumeji's Theme" bridges the two scenes and gives the impression that the scene in the taxi takes place right after the previous scene, there is a temporal ellipsis during which the two have most likely had sex, as Lizhen wears a *cheongsam* different from the previous scene. Their intercourse is also hinted at by the two holding hands in a

- taxi (Rayns 16–17) as well as the voiceover of Lizhen, "I don't want to go home tonight" (1:09:44–1:09:47).
- 4 The sole exception would be the scene of yet another rehearsal in which Lizhen interrogates her husband, as played by Mo-wan (0:54:40–0:57:51). The absence of mirrors and blockage is seemingly intended to play with the spectator's expectation: as Mo-wan's face is not shown at the beginning, the film misleads the spectator into believing that the scene is not an instance of the playacting between Mo-wan and Lizhen, but shows Lizhen truly asking her husband about his affair with Mo-wan's wife (Brunette 96). When Lizhen becomes too emotional to continue the rehearsal and starts to cry on Mo-wan's shoulder, the scene cuts to a close-up of a mirror in which the two are seen to be embracing each other.
 - 5 The genuine Lizhen, played by Maggie Cheung in *In the Mood for Love*, does reappear, albeit briefly, in two sequences in *2046*, but her appearance in a pseudo-flashback (1:35:02–1:35:38) shows that Mo-wan's recollections of her in *2046* no longer have any relation to the original Lizhen. The sequence is a re-enactment of a taxi scene of Mo-wan and Lizhen in *In the Mood for Love* (1:09:35). However, unlike the original sequence where Lizhen's affection for Mo-wan is suggested by her head resting on Mo-wan's shoulder and her hand tightly in his, in the flashback it is not clear what she may be thinking. With a distant look on the face, Lizhen does not express any emotion or thought, creating an impression that Lizhen, who has already been lost to him, has transcended into a mysterious figure whom Mo-wan idolizes. Moreover, the black-and-white image and Lizhen's posture with Mo-wan's head on one shoulder and a hand supporting the chin imitate the taxi scene of Mo-wan and Bai Ling earlier in *2046*, as though the original had been reshaped by the copy.
 - 6 An alternative reading of the final sequence of the film implies that Mo-wan is not going to the future, but is heading deeper into his nostalgia. In this sequence, Mo-wan's voiceover repeats in Cantonese Tak's voiceover at the opening that *2046* is a place in which people recapture their lost memories but from which no one has ever come back. However, it remains ambiguous whether his destination "2046" is the year 2046 in the future or 2046 of a timeless locus of nostalgia. The penultimate shot of Mo-wan's face in the taxi cuts to the shot of the hole into which Tak has whispered his secret at the beginning of the film, though the black-and-white image renders the hole less glossy than when it first appears. A dolly-in camera movement and an eyeline match that sequences the shot of Mo-wan's face and that of the hole combine to give the illusion that Mo-wan is peering deep into the hole and moving into it. Therefore, although the destination of the future cannot be changed, Mo-wan may deny the destination by submerging into his timeless nostalgia represented as "the

unfathomable night.”

Works Cited

- Arthur, Paul. “Philosophy in the Bedroom: Wong Kar-wai’s *2046*.” *Cineaste* 30.4 (2005): 6–8.
- “The Basic Law of the Hong Kong Special Administrative Region of the People’s Republic of China.” *The ABC of the Basic Law of the Hong Kong Special Administrative Region*. By Liu Qingquan. Beijing: China Intercontinental, 1996. 192–232.
- Brunette, Peter. *Wong Kar-wai*. Urbana: U of Illinois P, 2005.
- Cassegard, Carl. “Ghosts, Angels and Repetition in the Films of Wong Kar-wai.” *Film International* 3.16 (2005): 10–23.
- Chow, Rey. “Sentimental Returns: On the Uses of the Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong Kar-wai.” *New Literary History* 33.4 (2002): 639–654.
- Chu, Yu Wai. “Hybridity and (G)local Identity in Postcolonial Hong Kong Cinema.” *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Ed. Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-yu Yeh. Honolulu: U of Hawai’i P, 2005. 312–328.
- Davis, Bob. “Evoking Different Eras in the U.S. and Hong Kong: A Time-Traveling Romance.” *American Cinematographer* 86.9 (2005): 26–29.
- De Carvalho, Ludmila Moreira Macedo. “Memories of Sound and Light: Musical Discourse in the Films of Wong Kar-wai.” *Journal of Chinese Cinemas* 2.3 (2008): 197–210.
- Endacott, G. B. *A History of Hong Kong*. Revised ed. London: Oxford UP, 1973.
- Freud, Sigmund. “Beyond the Pleasure Principle.” 1920. *The Penguin Freud Reader*. Ed. Adam Phillips. Trans. John Reddick. London: Penguin, 2006. 132–195.
- Hillenbrand, Margaret. “Nostalgia, Place, and Making Peace with Modernity in East Asia.” *Postcolonial Studies* 13.4 (2010): 383–401.
- Huyssen, Andreas. “Nostalgia for Ruins.” *Grey Room* 23 (2006): 6–21.
- Jameson, Frederic. “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.” *New Left Review* 146 (1984): 53–92.
- . “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text* 15 (1986): 65–88.
- Jones, Kent. “*In the Mood for Love*: Of Love and the City.” *Film Comment* 37.1 (2001): 22–25. *International Index to Performing Arts*. 19 May 2011 <<http://iipa.chadwyck.com/home.do>>.
- Lau, Man-yea Eliza. “Memory as Text and Tactics: A Hermeneutics of Hong Kong Urban Culture.” Diss. U of Hong Kong, 2003.

- Leary, Charles. “Electronic Shadow of an Airplane: Hong Kong Cinema, World Cinema.” *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*. Ed. Leon Hunt and Leung Wing-Fai. London: I.B. Tauris, 2008. 57–68.
- Lee, Nathan. “Elusive Objects of Desire.” *Film Comment* 41.4 (2005): 30–32.
- Luk, Thomas Y. T. “Novels into Film: Liu Yichang’s *Tête-Bêche* and Wong Kar-wai’s *In the Mood for Love*.” *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Ed. Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-yu Yeh. Honolulu: U of Hawai’i P, 2005. 210–219.
- Mahayana Mahaparinirvana Sutra*. Trans. Kosho Yamamoto. 3 vols. Yamaguchi: Karibunko, 1973.
- Miller, Blair. “Simply Because You’re near Me: Love, *Chungking Express* and *In the Mood for Love*.” *Cineaction* 62 (2003): 58–66.
- Rafferty, Kevin. *City of the Rocks: Hong Kong’s Uncertain Future*. Revised and updated ed. London: Penguin, 1991.
- Rayns, Tony. “In the Mood for Edinburgh.” *Sight and Sound* 10.8 (2000): 14–17.
- Salisbury, Mark. “UK Exclusive Director Interview.” *2046*. DVD. Tartan, 2005.
- Taubin, Amy. “The Long Goodbye.” *Film Comment* 41.4 (2005): 26–29.
- Teo, Stephen. “*2046*: A Matter of Time, a Labour of Love.” *Senses of Cinema*. 35 (2005). 19 May 2011 <<http://www.sensesofcinema.com/2005/35/2046>>.
- . *Wong Kar-wai*. London: British Film Institute, 2005.
- Udden, James. “The Stubborn Persistence of the Local in Wong Kar-wai.” *Post Script* 25.2 (2006): 67–79. *International Index to Performing Arts*. 19 May 2011 <<http://iipa.chadwyck.com/home.do>>.
- Yue, Audrey. “*In the Mood for Love*: Intersections of Hong Kong Modernity.” *Chinese Films in Focus II*. Ed. Chris Berry. 2nd ed. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008. 144–152.

Filmography

- 2046*. Dir. Wong Kar-wai. 2004. DVD. Tartan, 2005.
- Chungking Express* [*Chung Hing sam lam*]. Dir. Wong Kar-wai. Jet-Tone Production, 1994.
- Days of Being Wild* [*Ah Fei ching chuen*]. Dir. Wong Kar-wai. In-Gear Film, 1990.
- Fallen Angels* [*Doh lok tin si*]. Dir. Wong Kar-wai. Jet-Tone Production, 1995.
- In the Mood for Love* [*Fa yeung nin wa*]. Dir. Wong Kar-wai. 2000. DVD. Tartan, 2001.
- Yumeji*. Dir. Seijun Suzuki. Genjiro Amato Pictures, 1991.

学会誌『映画研究』（英語名：Cinema Studies）論文投稿規程

【学会誌編集委員会】

杉野健太郎（編集委員長）

板倉史明（編集委員）

塚田幸光（編集委員）

藤田修平（編集委員）

堀潤之（編集委員）

【投稿規程】

1. 投稿資格：日本映画学会会員であることを原則とする。
2. 内容：映画に関わる未刊行の研究論文。
3. 執筆言語：日本語または英語。
4. 投稿数：原則として、毎年度、会員1名につき1論文。共同執筆の論文もこれに含める。
5. 投稿締切：毎年7月末日（必着）。
6. 採否の審査：編集委員会が審査を行う。審査は、執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
7. 採否の通知：9月中旬頃とする。なお、審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も、分量などについて厳密に書式規程通りとすること。
8. 送付するファイル：別途示す書式規程に則った投稿論文ファイルとカバーレター（添え手紙）ファイルの2ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また、件名は「投稿論文」とすること。
 - (1) 投稿論文ファイル（タイトルのみで、氏名は書かないこと）。
 - (2) カバーレターファイル（論文のタイトル、氏名〔ふりがなつき〕、略歴、所属、連絡用の住所、電話・ファックス番号、電子メール

アドレスを明記したもの）。

9. 送付先： cinema@art.mbox.media.kyoto-u.ac.jp
10. 送付確認： 提出後3日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
11. 電子化：日本映画学会は、掲載論文を電子化して学会ホームページ上で公開する権利を有するものとする。
12. ネイティブ・チェック：母語（第一言語）でない言語で執筆した場合は、必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。
13. 印刷費用：原則として学会がすべて負担するが、カラー印刷、多くの写真・図版などに必要な超過経費、および抜き刷り経費については投稿者の負担とする（ただし抜き刷りが不要な投稿者はこの限りではない）。

※最新の論文投稿規程および書式規程については、日本映画学会公式サイトを参照。

<http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/>

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japanese Society for Cinema Studies welcomes essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, *Cinema Studies*. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work.

Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by the end of July. Please consult MLA Handbook for Writers of Research Papers, 6th edition. Manuscripts in English should be typewritten, double-spaced, on one side of “A4” or “8 1/2 × 11” paper of good quality. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 28 sheets.

Submissions will be sent to the following e-mail address: cinema@art.mbox.media.kyoto-u.ac.jp. The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number and the title of the article. Authors will be notified of the Board's decisions around the middle of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

役 員 一 覧

名誉顧問

波多野 哲 朗 日本大学

会長

加 藤 幹 郎 京都大学

常任理事

井 上 徹 商工中金経済研究所
杉 野 健太郎 信州大学 学会誌編集委員長
田 代 真 国士舘大学 副会長
田 中 雄 次 熊本大学 常任理事長
松 田 英 男 京都大学 事務局長
山 本 佳 樹 大阪大学

理事

板 倉 史 明 東京国立近代美術館フィルムセンター 学会誌編集委員
塚 田 幸 光 関西学院大学 学会誌編集委員
藤 田 修 平 慶應義塾大学 学会誌編集委員
堀 潤 之 関西大学 学会誌編集委員

会計監査

須 川 いずみ 京都ノートルダム女子大学
吉 村 いづみ 名古屋文化短期大学

会計

川 本 徹 日本学術振興会特別研究員
植 田 真 由 京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程1年

日本映画学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp>

*最新の論文投稿規定、学会会則、入会案内、全国大会プログラム等につきましては、上記公式サイトをご覧ください。

加藤幹郎 監修

映画学叢書 全10巻

A5判上製カバー
各巻予価4200円～

塚田幸光 編著

映画の身体論

■ISBN978-4-623-05964-5 288頁/4200円＊2011年10月刊

●主な目次——

- 1 運動家ゴダール（堀 潤之）
- 2 《ポストコロニアル》ブルース・リー（山本秀行）
- 3 カウボーイと石鹸の香り（川本 徹）
- 4 ブラックスプロイテーション映画の
アクション・ヒロイン（名嘉山リサ）
- 5 白い身体、黒い肉体（吉村いづみ）
- 6 命短し芸は長し（小川順子）
- 7 アメリカ戦中ミュージカル映画の系譜（松田英男）
- 8 メール・ボディの誘惑（塚田幸光）

杉野健太郎 編著

映画のなかの社会/社会のなかの映画

■ISBN978-4-623-06178-5 368頁/4410円＊2011年12月刊

●主な目次——

- 1 『愚者ありき』のトランスアトランティック「ヴァンプ」(山口菜穂子)
- 2 恨みは長し60年（羽島隆英）
- 3 ボール・ストランドの写真と映画（藤田修平）
- 4 越境へのオープン・ドア（御園生涼子）
- 5 1950年代のアメリカ中産階級にとっての食肉（岡田尚文）
- 6 「無垢な」観客と「洗練された」観客（板倉史明）
- 7 アラン・レネを見るゴダール（堀 潤之）
- 8 オリバー・ストーンの「ニクソン」における
ニクソン表象（山口和彦）
- 9 アメリカ映画における社会変動とスタイル変容（杉野健太郎）
- 10 記憶のなかの国（山本佳樹）

【既刊】映画とネイション

杉野健太郎 編著

■ISBN978-4-623-05907-2

296頁/4200円＊2010年12月刊

【以下続刊】

塚田幸光 編著

映画の時間・空間

塚田幸光 編著

映画とジェンダー

塚田幸光 編著

映画の暴力とトラウマ

塚田幸光 編著

映画・メディア・テクノロジー

杉野健太郎 編著

映画・文学・漫画

杉野健太郎 編著

映画とイデオロギー

杉野健太郎 編著

映画史の諸問題

ミネルヴァ書房

〒607-8494 京都市山科区日ノ岡堤谷町1＊表示価格税込 目録呈
TEL 075-581-0296 FAX 075-581-0589 www.minervashobo.co.jp/

映 画 研 究 6 号

Cinema Studies, no. 6

2011 年12 月2 日印刷 2011 年12 月3 日発行

編 集 日 本 映 画 学 会
発 行

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町
京都大学大学院人間・環境学研究科
松田英男 研究室 気付
cinema@art.mbox.media.kyoto-u.ac.jp

印 刷 株式会社イニユニック
〒173-0026 東京都板橋区中丸町31-3