

日本映画学会

第7回例会

プロシーディングス

2018年6月23日(土) 12:15~18:10

慶応義塾大学三田キャンパス南校舎445号室
(〒108-8345 東京都港区三田2-15-45)

目次

マルセル・デュシャン『アネミック・シネマ』再考——光学実験・螺旋・パタフィジック

田中 綾子（早稲田大学文学学術院非常勤講師）…… 4

香港新派武侠映画における日本映画の影響——アクションとスペクタクルの進化、「空を飛ぶ侠女」の誕生

齋 知硯（東北大学国際文化研究科博士前期課程）……19

ホウ・シャオシェン『珈琲時光』におけるピアノ音楽——オマージュとしての映画のあり方について

正清 健介（一橋大学大学院法学研究科非常勤講師）……30

タイムテーブル

12:00 受付開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

12:15 開会の辞 佐藤元状（開催校責任者、慶応義塾大学）

<研究発表 A: ヨーロッパの映画> 座長 吉村いづみ（名古屋文化短期大学 教授）

12:20-12:55 戦間期 Sight and Sound 誌における映画振興論の研究

照井敬生（東京大学大学院総合文化研究科修士課程）

13:00 -13:35 声による監督のカメオ出演——ジャン・グレミヨンの『ある女の愛』（1953）における声

新田孝行（早稲田大学オペラ／音楽劇研究所招聘研究員）

13:40 -14:15 マルセル・デュシャン『アネミック・シネマ』再考——光学実験・螺旋・パタフィジック

田中綾子（早稲田大学文学学術院非常勤講師）

<研究発表 B: アジアの映画> 座長 門間貴志（明治学院大学文学部 教授）

14:25-15:00 香港新派武侠映画における日本映画の影響——アクションとスペクタクルの進化、「空を飛ぶ侠女」の誕生

廓知硯（東北大学国際文化研究科博士後期課程）

15:05-15:40 ホウ・シャオシェン『珈琲時光』におけるピアノ音楽——オマージュとしての映画のあり方について

正清健介（一橋大学大学院法学研究科非常勤講師）

<講演 A> 15:50- 16:50 「日本映画、メディア・エコロジーへ——70 年代以降のオカルト的動き」

アレクサンダー・ザルテン（ハーバード大学東アジア言語文明学部 准教授）

<講演 B> 17:00- 18:00 「日本映画理論史研究の課題 長江道太郎の場合」

アーロン・ジェロー（イエール大学映画・メディア学プログラム及び東アジア言語・文学科（兼担）教授）

18:05 閉会の辞 杉野健太郎（会長、信州大学）

18:30～20:30 懇親会 中国飯店三田店

●マルセル・デュシャン『アネミック・シネマ』再考——光学実験・螺旋・パタフィジック

田中 綾子（たなか あやこ、早稲田大学文学学術院非常勤講師）

はじめに

現代美術の父として名高いマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）は、1924～1926年に、デュシャンの別人格であるローズ・セラヴィイ名義で写真家のマン・レイ（Man Ray, 1890-1976）と共に『アネミック・シネマ』（7分、モノクロ、無声）と題する短編の実験映画を制作している。『アネミック・シネマ』は、1926年8月、パリにて私的な上映会で初お披露目された。公には同年10月、ニューヨークのフィフスアヴェニュー劇場で初上映。その後、1950年代に入ってから MOMA のフィルムライブラリーに収蔵された。これまで『アネミック・シネマ』は、ダダ・シュルレアリスムの初期映画の一つとして紹介されたり、デュシャン研究としては、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》（1915-1923年）（以下《大ガラス》と記）の周縁的な作品として紹介されるに留まり、単独での研究論文などは稀少である。先行研究としては、主にカトリーナ・マーティン氏の Marcel Duchamp's Anémic-Cinéma¹ と宮内裕美氏の『マルセル・デュシャン《アネミック・シネマ》における身体性とセクシュアリティ—動く文字をめぐる』² がある。マーティンは、映画の中に登場する言葉遊び（地口）の性的な隠喩の解釈から、宮内はジェンダー的視点から本作に現れるセクシュアリティに着眼して論じている。両者とも、『アネミック・シネマ』における文字盤の「言葉遊び」を中心とした研究であり、「言葉遊び」の分析などから、本作のエロティシズム、セクシュアリティの面が強調されている。

本発表では、〈光学実験〉の連作《回転ガラス板（精密光学）》（1920年）《回転半球（精密光学）》（1925年）《口トレリーフ》（1935年）との関連から、デュシャン独自の科学的援用に主眼を置き『アネミック・シネマ』を再考した。また、これらの作品に共通のモチーフである「螺旋」とアルフレッド・ジャリ（Alfred Jarry, 1873-1907）の創始した「パタフィジック」の関係からも『アネミック・シネマ』における「螺旋」モチーフについて新たな解釈を加え、映画史及び現代美術における『アネミック・シネマ』の先駆性を再評価した。

I. 『アネミック・シネマ Anémic Cinéma』の制作について

『アネミック・シネマ』は、アイデアと監督はデュシャンであるが、マン・レイとの共作である。カメラマンとして映画監督のマルク・アレグレ（Marc Allégret, 1900-1973）も参加している。1924年から26年にマン・レイと共に2年間の歳月をかけて制作。また、

『アネミック・シネマ』は、デュシャンの制作した唯一の映画とされているが、現存こそしないものの、ニューヨークで《大ガラス》を制作している時期（1920年頃）に、マン・レイと共に立体視映画『蚊・召使・ストック半分(moustiques・domestiques・demistock)』の制作も試みている。デュシャンとマン・レイは、当時販売され始めたばかりの市販の映画カメラを美術家でパトロンのカサリン・ドレイヤーから贈られて、映画の技法に関心を持ち始めた。この時代にデュシャンとマン・レイはすでに3次元の立体視映像の制作に取り組んでいた。

また、1923年にも『アネミック・シネマ』の元になる試作を撮影しており、1926年が完成版となっている。マン・レイによれば、《回転半球(精密光学)》(1924年-25年)の制作期間、毎週末ピュトーにあるデュシャンの兄ジャック・ヴィヨン宅の庭かマン・レイのアトリエで、二人で自転車を逆さまにして、螺旋模様の描かれた円盤を車輪に取り付けて、それをゆっくり回転させる様を映画カメラで撮影した³。

『アネミック・シネマ』完成版は、デュシャンによれば、技師を雇いモーター付きの装置を制作、当初そのモーター付きの装置に貼付けた円盤を撮影するはずだったが、モーターが一定の速度で回らず、結果的に、ミリメートルの目盛がついた小さな円板を1コマ1コマ回して、2週間かけて撮影したという⁴。

II. 『アネミック・シネマ Anémic Cinéma』のタイトルと構成

タイトルの Anémic は実際の仏語には存在しない単語で、仏語の Anémique（貧血性）と、Cinéma（映画） Animé（アニメ）のアナグラムになっている。タイトル部分は、鏡像のようなデザインになっており、映画の円環的な構成を暗示している。



図 1

その後、螺旋図が回転する映像（10個のパターン）、文字盤が回転する映像（言葉遊びに満ちた詩が螺旋状に配置された円盤9個）が交互に登場する。文字盤は一定速度で回転するが、螺旋図は遅くなったり速くなったりする。螺旋に始まり、螺旋に終わる無始無終の円環的な構成である。螺旋図は回転によって奥行きを感じさせるもので、螺旋に始まり螺旋に終わる無始無終の螺旋の回転と鏡像のようなタイトルによって、円環的な構成がより際立っている。螺旋に関しては後に詳述したい。

1920年代の無声映画時代、映像の次に文字が来るというのは一種のパターンであったが、『アネミック・シネマ』の場合、何らかの説明や意味を求めて詩を読むならば、その期待はすぐさま裏切られることとなる。ここでは、当時の〈映画の形式〉は踏襲されつつも破壊されている。そこには物語性の超越、図像の意味性と記号性の無化、言葉と映像の因果関係に対するダダ的な反逆と嘲笑がみられる。

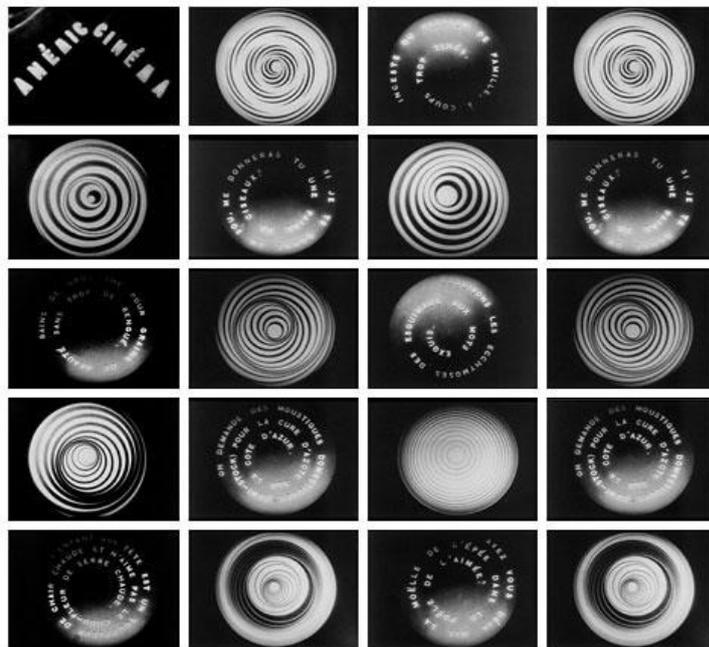


図 2

III. ローズ・セラヴィ名義での制作

前述の通り、映画のクレジットには、「Copyrighted by Rose Sélavy, 1926」と記され、拇印が押されている。Rose Sélavy とはデュシャンの別人格名で、1920年から作品のタイトル名や署名として使用された。発音すると「Eros, c'est la vie」（性愛、それが人生）に音が似ていて、言葉遊びになっている。

デュシャン自身は、この名前について、カヴァンヌとの対話の中で次のように語っている。

私は自分自身を変えたかったのです（…）。そして最初に浮かんだ考えは、ユダヤ名を持つ事でした。私はカトリックでしたし、宗教を替えることはすでに一つの変化だった！私の気に入り心をひくユダヤ名は見つかりませんでした。突然アイデアが浮かんだんですよ。どうして性を替えてはいけないのだ。そのとき、そのことから Rose Sélavy ローズ・セラヴィの名前が出てきました。今やそれは非常によいことかもしれませんね。名が時代によって変わるのは。しかし Rose の名は 1920 年では愚かしい名でした。

ローズ・セラヴィが女性であることや、ローズ・セラヴィ名義での詩やテキストが卑猥な意味を含む言葉遊びが多いことから、「セクシャリティ」が強調されがちであるが、リンダ・ダリンプル・ヘンダーソンによれば、ローズ・セラヴィには知的なアイデンティティを持ったエンジニアとしてのペルソナが含まれており、デュシャンの創作上の協働者なのだと述べている⁶。

1920年代にチェスに熱中していたデュシャンは、1923年、最初の国際トーナメントに出場し3位になった時に、彼のパトロンであったジャック・ドゥーセに宛てた手紙の中で次のように述べている。「<ローズ・セラヴィ>は何か女性の大科学者のようなものなのです」⁷。

ローズ・セラヴィは、時に建築デザイナーであり、光学と映画の実験における技術者、ウィットに富む言葉遊びの詩人であった。ローズ・セラヴィの名刺にはこう書かれていた。

「精密眼科 ローズ・セラヴィ ニューヨーク-パリ 毛と足蹴 各種」⁸

名刺の中で、「精密眼科」と自身述べているように、デュシャンはローズ・セラヴィに光学的実験を担わせたのである。実際、『アネミック・シネマ』と<光学実験>の作品はすべてローズ・セラヴィ名義で制作されている。

IV. 文字盤の詩（地口）について

螺旋図の回旋の後に、詩が螺旋状に配置された円盤が回転する。文字円盤に螺旋状に書かれた詩（地口）は、デュシャン特有の言葉遊びがふんだんに盛り込まれている。この「言葉遊び」には様々な解釈があり、どれが正しいというものではない。限定されることなく様々なイメージを喚起させ想像させるところにこそ、デュシャンの意図がある。

デュシャンは「言葉遊び」を作品の中に挿入する事で、視覚芸術における必然的で絶対的な「見る」という行為を脱臼させた。低俗で卑猥な言葉をアナグラム（語音類似語、同音異義語）の中に謎解きのように密やかに仕込んだ。日常の文脈では結びつくはずもない言葉が、読み替えによって結合し日常の文脈が異化され、想像的で身体的なエロスが現前化し、作品の中で昇華すると同時に脱臼するような仕掛けを作った。デュシャンは言語の意味生成作用と意味解体機能をたった一文の中に凝縮させた。デュシャンの言葉遊びは造形物や図像との間で相互作用的に作品を構成する。デュシャンの作品に仕込まれた言葉は、決して造形作品の説明や補足のようなものではなく、同音異義語やアナグラムによって意味を脱臼させるようにずらし、それが造形物や図像の中に投げかけられて、鑑賞者の知覚をユーモアとアイロニズムの中で現前化させるものである。また、デュシャンの言葉遊びには、低俗で卑猥な

言葉の意味が仕込んであるが、これはなぜかと言えば、社会規範やカトリックの宗教などでタブー視されているものを皮肉的に暴き出すためであった。

ここでは、最後の文字盤 9 の詩(地口)の例を取り上げた。

☆文字盤 9 の詩：“L’aspirant habite Javel et moi j’avais l’habite en spirale.”

(直訳：見習い士官はジャヴェルに住む、私も住んでいた、私は螺旋形の陰茎を持っていた。)

ミッシェル・サヌイはこの詩を「語音類似的交差配置法」と呼ぶ⁹。デュシャンは言葉遊びの中でもこのような語音類似（発音が似てゝるが意味と綴りが異なる語）を特に愛好した。最初の語の L’aspirant は、en spirale (in a spiral) もしくは inspirale (inspiration) に音が類似している。Aspirant は inspiration (向上心、大志、呼吸) という意味があり、言葉の持つ意味とイメージが螺旋により一層動きを与える効果を持つが、ここで重要なのは何よりも鏡のように反転するアナグラムである。最初の「L’AS」は最後の「ale」と、続いて「spir」は「spir」に呼応。「Ant」は「en」、「habite」は「l’habite」と呼応、「Javel」は「Javais」、そして「moi」とはフランス語で「私」である。つまり et と moi を境に右と左が鏡に映っているかのような効果を持っている。このミラーリングした構造は Anémic Cinéma というタイトルと同じものであり、この映画の最後にふさわしい。また、この「私 moi」というのは、まさしく「ローズ・セラヴィ」と「デュシャン」の事であろう。ここにはローズ・セラヴィ（女性）とデュシャン（男性）という人格の二重化と鏡像により写し合う関係性が投影されている。

V. <光学実験> から『アネミック・シネマ』へ

デュシャンは視覚・錯視など光学現象、透視図法（遠近法）、数学体系、回転機構に興味を抱いており、その延長として映画の技法にも関心を抱いた。実はデュシャン自身は、『アネミック・シネマ』を「映画」だとは認めていない。デュシャンはこう述べている。

「映画はその光学的な面がとくに私には面白かった。私がニューヨークで作ったような回転する機械を組み立てる代わりに、私は考えたものです、なぜフィルムを回さないのか、と。でも映画そのものをつくるほどには、私はそのことに関心をもちませんでした。それは私が得た光学的な効果に到達する、より実際的な方法だったので」¹⁰。

デュシャンにとっての「映画」とは、光学現象と回転機構、言葉遊びを用いた詩によるイメージを統合する時間芸術だったのである。

ここからは、『アネミック・シネマ』の前に制作した 2 つの <光学実験> のオプティカル・アート作品《回転ガラス板》《回転半球》及び『アネミック・シネマ』から 10 年近くを経て制作された《ロトレリーフ》についてみていく。

VI. <光学実験>

◇《回転ガラス板（精密光学）》Rotary Glass Plate (Precision Optics) (1920年)

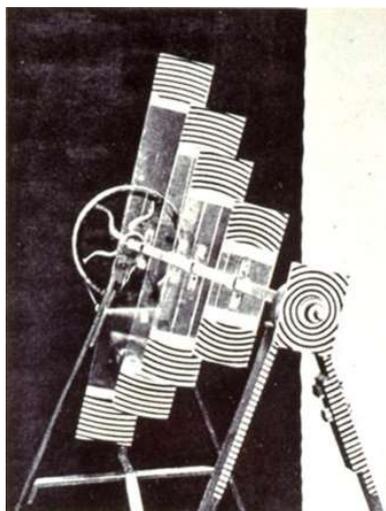


図 3



図 4

《回転ガラス板（精密光学）》は、デュシャンの<光学実験>作品の第一作目である。1本の軸に大きさの違う5枚の矩形のガラス板がとりつけられ、ガラス板の両端には螺旋形の一部が白色で描かれている（図3）。モーターによって軸が回転すると、ガラス板状の螺旋はひとつながりとなって、1メートル程離れて正面から見ると、5枚のガラス板が一体化し、一枚の平面上の同心円として見える（図4）。つまり、3次元オブジェが器械運動によって2次元平面に変容（錯覚）する。速度と器械の運動によって、見るものはガラス一枚一枚の奥行きを知覚することは困難になり、一枚の二次元像として知覚することになる。ここで用いられているモチーフの螺旋は、線と線の幅が等間隔のアルキメデス螺旋である。

副題の<精密光学>は、デュシャンお得意のアイロニカルな表現であり、実際には人間の「視覚の不正確さ」が浮き彫りになる作品である。分解された一つの図像の一部分に動きとスピードが与えられることで一つの像に見えるという一種の「錯視」である。

カルヴィン・トムキンスは、デュシャンの<光学実験>におけるこれらオプティカル・アート作品について「実際に器械を組み立ててみたくなったのは、美術より工作好きなフランスの伝統との縁が深いように思われる」¹¹。と述べているが、視覚メカニズムに関する熱心な研究、その後の《回転半球》や『アネミック・シネマ』、《ロトレリーフ》へと続く<光学実験>の発展と長年に渡る取り組みから考えるに、「単なる工作好き」とは断定できないと筆者は考える。むしろ、独自に研究していた光学と動力に関する知識を自ら実験し検証するため、そして何より「次元のずれ」を生み出す装置を制作するためである。

◇『回転半球（精密光学）』Rotary Demisphere (Precision Optics) (1924-25 年)

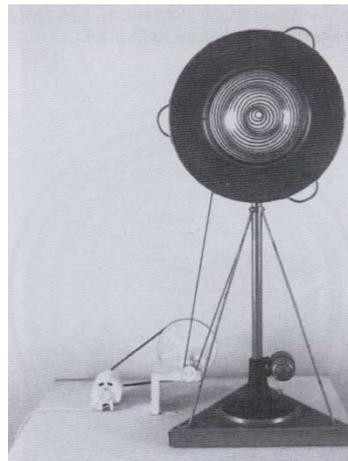


図 5

《回転半球》（図 4）は、《回転ガラス板》（1920 年）と同じ副題〈精密光学〉が付いていることから、《回転ガラス板》に続く連作であると考えられる。この前年、デュシャンは《大ガラス》のニューヨークでの制作を未完のまま中止した。1915 年から生活の拠点をニューヨークに移していたデュシャンであったが、1923 年～1927 年までヨーロッパへ帰還する。ひとつには、ヨーロッパ各地で開催されるチェスの大会に出場するためでもあった。《回転半球》と『アネミック・シネマ』はこの間、パリ滞在中に主にマン・レイのアトリエで制作されたものである。

《回転半球》は、ファッションデザイナーで美術コレクターだったジャック・ドゥーセのためにパリで制作された。デュシャンは 1924 年の 9 月から 10 月にかけてドゥーセ宛に頻繁に手紙を書き、螺旋板のオブジェ制作について事細かに報告している。書簡からマン・レイの家で途中経過なども見せていたことが分かる¹²。デュシャンは、ドゥーセから与えられたお金で技師を雇い、マン・レイのアトリエで制作。ドゥーセは材料費と技師の日当は負担したが、作品として購入したのではなく、あくまでもデュシャンからの贈り物であった。ドゥーセとデュシャンは友情関係で結ばれていた。

《回転半球》は、白い木製の球を半分に割り、黒の同心円を描いたものが中心になる。球が小さな電気駆動のモーターで回転すると、螺旋の回転が空間の中で前進したり後進したりするように見える。動力によって半球に描かれた線が映像となるという光学現象が得られる作品である。《回転ガラス板》同様、「視覚の不確かさ」を突きつけられる作品になっている。半球は黒いビロードの布で覆われた平らな台紙に取り付けられ、共にガラスのドームに覆われている。更にこのドームを固定する銅製の円盤には、前述の通り『アネミック・シネマ』の文字盤 6 とほぼ同じ詩である、Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis（ローズ・セラヴィと私は洗練された語を持つエスキモーの青あざを巧みにかわす）が円盤の淵に沿って彫られている¹³。『アネミック・シネマ』では Rose Sélavy et moi の部分はカットされている。

ドゥーセへの手紙にその過程が詳細に記載されている。デュシャンは、素材を一つ一つ丁寧に選び、信頼のある技師にモーター部分を担当させ、キャプションの文字は彫版師に彫らせた。

今日、彫版師のところへ外側が銅でできた板を持っていきました。その板に円環上に 1 文を彫ってもらうことになります。その 1 文を彫った円盤と、私自身が銅板の上につくる大理石模様とによって、このオブジェは、停止中でも奇妙な外見を見せるでしょう。

(中略) こうした文字と大理石模様は不可欠です。とりわけ赤銅を見るとかならず調理道具一式を想起させるので、それを避けるためには¹⁴。

当時、アンドレ・ブルトンがドゥーセに贈られた《回転半球》を 1925 年 11 月にパリ・ピエール・ギャラリーで開催された「シュルレアリスム展」に出品して欲しいと要請したが、デュシャンはこの作品を美術展などへ貸し出さないで欲しいとドゥーセに頼み、こう述べていた。「この球体に「光学」以外のものを見られると、残念ですから」¹⁵。

◇《ロトレリーフ (精密光学)》Rotorelief (Precision Optics)(1935 年)

デュシャンは、『アネミック・シネマ』から 10 年後、一部『アネミック・シネマ』でも使用した回転する螺旋デザインを写真製版し、6 枚(裏表計 12 枚)の厚紙の円盤にオフセット印刷したものを家庭用レコード・プレイヤーのターンテーブルに載せて、一定の速さで回転させると、目の錯覚で立体的なイメージが現れるオプティカル・アート作品を制作した。この《ロトレリーフ》(図 5)は、1935 年にパリで開催された「レパイン・コンテスト」(このコンテストは現在まで続いている)という発明コンテストに出品された。《ロトレリーフ》は、野菜粉碎器やゴミ圧縮機などのブースの間で展示された。1935 年に 500 セットを制作されたが、そのうち 300 セットは第二次世界大戦中に失われてしまった。その後、デュシャンとも協働制作をしたことがある画家のエンリコ・ドナティ(Enrico Donati, 1909-2008)によって 1953 年に 1000 セット再版されたが、それらのうち 600 セットは事故で失われてしまった。デュシャンは『アネミック・シネマ』の中から効果的なデザインをいくつか選び、それに加えて中心をずらしたり楕円を用いて、回転するとワイングラスやコップの中の卵、あるいは泳ぐ魚などの単純な立体映像の得られるカラフルなデザインを十種考案し、これを 5 フランで売り出そうと計画した。しかし、商業的には全く売れず失敗に終わる¹⁶。しかし、科学界からは賞賛されたようである。

この《ロトレリーフ》にも〈精密光学〉という副題が付けられており、この 3 作が光学的実験の連作であることが分かる。《回転ガラス板》が、3 次元オブジェが 2 次元平面に見える仕掛けだったのとは反対に、《ロトレリーフ》は、2 次元の平面から 3 次元の空間が浮かび上がるように見える作品である。デュシャンは、この《ロトレリーフ》によって、見る者に 3 次元の幻覚像を知覚させることを究極の目的としていた。

VII. <光学実験>・『アネミック・シネマ』と螺旋

視知覚と空間、非知覚の世界と4次元が、デュシャンにとって生涯にわたる主題であり続けた。《回転ガラス板》、《回転半球》、《ロトレリーフ》、『アネミック・シネマ』のいずれも、「見る」という光学的現象をアイロニカルかつ実験的に浮かび上がらせる作品。光学実験の作品の副題はどれも<精密光学>であるが、これらは人間の「視覚の曖昧さ」を浮き彫りにさせる作品である。

<光学実験>の作品と『アネミック・シネマ』に共通のモチーフである「螺旋」には、光学的に次元を変える視覚効果があるとデュシャンは認識していた。映画では、常に動きを与えることが出来る。視覚の認識に「揺らぎ」を与え、視覚の曖昧さを反芻させるのに最適なモチーフが「螺旋」であった。

VIII. モチーフの螺旋とパタフィジック

「螺旋」は遙か昔から芸術や建築のモチーフであり、文化的意味として「生命」を象徴する。だが、デュシャンはそのような記号的意味で「螺旋」を扱ったのではなく、前述のように2次元と3次元を誤視する視覚の持つ曖昧さをユーモラスに表現したのではないかと考えられる。ぐるぐる回る螺旋像は、見るものの網膜でもぐるぐる回る。回転する螺旋には上下が無いので、反転する網膜像と螺旋像は一種のシミュラクルとなることが想像される。このシミュラクル的「めまい」こそ、記憶と経験によって正しいと認識している「視覚世界」を揺さぶる鍵となる。

さらに、この螺旋のモチーフについて、アルフレッド・ジャリの創始した「パタフィジック」の影響も多分にあるのではないかと筆者は考えている。デュシャンは科学的に光学や四次元に関心を持っていたが、科学の援用は極めて皮肉的・「パタフィジック的」なものであった。デュシャンはカヴァンヌとの対話の中でこう述べていた。「すべての絵画は印象主義以来、反科学的なものになっています。それで私は科学の正確で精密な面を導入することに興味を持ちました。私がそれをしたのは、科学に対する愛からではありません。むしろ科学を、おだやかで軽い、取るに足りないやり方でけなすためだったのです。でも皮肉なものです」¹⁷。

即ち、デュシャンの作品に現れる科学は、直感と皮肉を前提とした大胆不敵な独自解釈であり、この起源には、アルフレッド・ジャリが大きな影響を及ぼしていると考えられる。

ジャリもまた、科学的知見に優れた作家であった。ジャリに関心はデュシャン同様、非ユークリッド幾何学と4次元であった。ジャリは近代科学と詩的幻想世界を融合する「新科学小説」を生み出した。

デュシャンはこう述べていた。「ラプレーとジャリは、いまさら言うまでもないが、わたしにとっての神様だ」¹⁸。カルヴィン・トムキンスは次のように言う。「デュシャンの世代にとってもっともカリスマ的な未知への旅人はマラルメでもランボーでもなく、ありとあらゆる既成の価値観を手当たりしだいに叩きのめした贖罪の望みとは無縁な作家アルフレッド・ジャリである」¹⁹。

ジャリは 1873 年生まれ、デュシャンは 1887 年生まれなので、両者は同時代人と言えるが、1907 年に 34 歳でジャリが早世したこともあってか、二人に間に直接的な接触はなかったようである。ただし、ジャリの戯曲『ユビュ王』は、20 世紀初頭にパリで幾度も上演されており、デュシャンが『ユビュ王』に深い感銘を受けていたことが知られている。リンダ・ダリンブル・アンダーソンによれば、アポリネールは、ジャリの『フォーストロール博士言行録』が 1911 年に出版された本の中で最も重要であると述べていることから、1912 年にデュシャンがピカビアとアポリネールと一緒にレーモン・ルーセルの『アフリカの印象』を観に行くよりも前に、アポリネールの友人であったデュシャンは、ジャリを知っていたらと述べている²⁰。いずれにせよ、デュシャンはアポリネール経由でジャリを知った可能性が高い。というのも、アポリネールはジャリを崇拜しており、実際にジャリとも交流があったからである。

そもそも「パタフィジック」とは、アルフレッド・ジャリの造語で物理学（Physics）、形而上学（Metaphysics）を超えるものとする「形而超学」のことである。

パタフィジックとは、形而上学そのものの内であれ外であれ、形而上学に付帯するものの科学であり、形而上学が自然学の先へ展開しているものと同じだけ形而上学の先へ展開しているのである。（中略）パタフィジックは、例外を支配する諸法則を究め、この世界を細くする世界を解明せんとするものである。（中略）定義—パタフィジックとは、潜在性によって記述された対象の諸特性を象徴的に輪郭に帰する、想像力による解決の科学である。²¹

フォーストロール博士（＝ジャリ）は「例外を支配し、この世界に追補される世界を解明する法則」を扱う新しい学問として「パタフィジック」を創始した。フォーストロール博士のいう追補的な世界とは、私たちの意識している世界を逆さまにしたもので、そこでは幻覚があたりまえで、何もかもその反対のものになりうる世界のことである²²。そして、パタフィジックにおいて「螺旋」はまさに「例外的・追補的世界」の象徴なのである。

デュシャンは、パリで結成された秘教・前衛集団の「コレージュ・ド・パタフィジック」²³に参加している。但し、「コレージュ・ド・パタフィジック」の結成は 1948 年であるため、『アネミック・シネマ』や《ロトレリーフ》の制作後の事となるが、デュシャンが長きにわたりジャリを敬愛していたことが分かる。「コレージュ・ド・パタフィジック」では、「螺旋」はパタフィジックの原子シンボルとされ、当協会のマークとなっている。

ジャリの『ユビュ王』のユビュの大きな腹にもまさに螺旋が描かれていた。



図 6

「ジャリという人物を考えると、難解な作品のみならずその伝説的な逸話や偏向を象徴するある図形が想いかぶ。それは「円」と、ユビュの腹の上に描かれた「螺旋」である。ミシェル・レリスが『闘牛鑑』の冒頭で引用した「神は零と無限大の接点である」というジャリの言葉に集約されるように、パタフィジックは無限に延びる直線を円環として閉じようと試みる。つまり、2つの相反する方向性をもつものの極限を同一視しようとする科学であるといえる」²⁴。

『アネミック・シネマ』では、まさに相反する方向性を持つものが同一化しようとしている。それは前述の通り、デュシャンの人格が分裂して誕生した男（Duchamp）と女（Rose Sélavy）であり、さらに白と黒の螺旋、非トートロジックな言葉とイメージである。それらが鑑賞者自身が作り出すイリュージョンの中で同一化しようと動き出すのである。

IX. まとめ

デュシャンは、視知覚のメカニズムを研究し、〈光学実験〉として螺旋をモチーフとしたオプティカル・アート作品及び映画を制作した。言うまでもなく、それは純粋な意味での「科学」としての〈光学実験〉ではなかった。やはり〈光学実験〉もまた、「パタフィジック的」科学の援用なのである。言うまでもなく、デュシャンは科学で示される世界観を大真面目に自身の芸術へ援用したのではないということである。むしろ、それらを遊戯的にアイロニカルにパタフィジック的に援用したのである。そのパタフィジック的科学的援用の象徴が《回転ガラス板》《回転半球》『アネミック・シネマ』《ロトレリーフ》すべてのモチーフとなっている「螺旋」なのである。

そして、《回転ガラス板》において、3次元オブジェが器械運動によって2次元平面に変容する錯視を生み出し、《回転半球》においては、器械面でも《回転ガラス板》から進化させ、より安定させたものに改良し、半円球を回転させると前方に丸く突き出しているはずが、逆に後方にくぼんで見える反転する錯視像を生み出した。また、《回転半球》には言葉遊びの一文も付された。そして、《回転ガラス板》《回転半球》での〈光学実験〉と「言葉遊び」が融合した時間芸術として『アネミック・シネマ』が誕生した。そして、《ロトレリ

ーフ』は、『アネミック・シネマ』の螺旋図をよりデザイン化し、2次元の平面から3次元の空間を生み出す装置を一般にまで普及させようと試みた。

デュシャンは、印象主義以降の絵画はあまりにも「網膜的」であるとして近代絵画を批判し、絵画を放棄。しかし、遺作に至るまで、錯視・誤視も含めた可視の問題系は離れず、最後まで視覚芸術の芸術家であった。その点においても、〈光学実験〉の連作と『アネミック・シネマ』は重要な意味を持つ。また、現代美術において、これらの連作は、オプティカル・アートやインスタレーション作品の先駆けとも言える。そして映画史においても、立体視の試みや錯視・3次元的效果など光学的な先駆性の面からも評価され、価値付けられるべきであると言える。

質疑応答

すべての貴重なご質問やご指摘に感謝します。今後の研究に役立てさせていただきます。当日の質問に関して、補足も含めてここに記載します。

Q1. 《ロトレーフ》をレコードプレイヤーにのせて40～60rpm回転でとあるが、1930年代にはそのようなプレイヤーは存在していない。戦前は78回転であったので、これはプレイヤーも作ったという事なのか？

A1. 《ロトレーフ》は、1935年に制作され、その後1953年に再版されている。40～60rpmの家庭用レコードプレイヤーで使用出来るようにしたのは、おそらく1953年のものである。1935年にもレコードプレイヤーを使用したという記述があるので、当時の回転数に関する記載は私が探した文献には無いため確証が得られないが、1935年の時には78回転のプレイヤーを使用していた可能性が高いと思われる。

Q2. 『アネミックシネマ』はどのような次元のずれがあるのか？についてもう少し説明して欲しい。

A1. 2次元のスクリーンの中で、いくつかの螺旋パターンを使用する事で、鑑賞者が螺旋の無限ループに吸い込まれるような3次元の世界を作り出す事を試みた。また、ここで使用されている言葉遊びは、色や感触を想起させる身体性を持たせる謎の多い隠喩が多いため、その喚起されるイメージが、視覚的幻惑をもたらす螺旋回転に挟まれる事によって増幅され、鑑賞者を現実世界から別次元へ誘う事を目指したものだと思われる。

Q3. 1926年に公開されたとありますが、ニューヨークのフィフスアヴェニュー劇場とはどのくらいの規模の劇場だったのか？

A3. ニューヨークの「フィフスアヴェニュー劇場」は、ブロードウェイの31West 28thストリートに、1868年から1939年まで存在した劇場である。1873年に一度焼失しているが、その後再建。劇場の規模としては、最大1530席あったようである。シェイクスピアの演劇上演や映画上映など幅広い用途で使用された劇場である。

Q4. 同時代のダダイストたちとの連携は無く、独自にこのような作品を制作していたのか？

A4. まず、『アネミックシネマ』に関して言えば、マン・レイは制作にかなり深く関係していて、撮影や実験はデュシャンと共にやっている。また撮影に関して、マルク・アングレも参加している。1924年には、ルネ・クレールが監督した『幕間』に、デュシャンもマン・レイも出演しているし、同年制作のフェルナン・レジェによる『バレエ・メカニック』の撮影はマン・レイである。当時のシュルレアリスト・ダダイスト達の映画製作の連携はあったと言える。マン・レイの映画『エマク・バキア』では、デュシャンによるマラルメの句「骰子一擲」の解釈をベースとしていて、骰子がこの作品のモチーフとなっている。より詳細な当時の芸術家たちのコラボレーションに関しては、今後の研究課題としたい。

Q5-1. デュシャン自体が1910年代に絵画をやめてしまって、その後このような実験をしているということだが、その実験に関してマン・レイの影響や関わりはどのくらい強かったのか？

A5-1. マン・レイの関わりでいえば、二人の共同作品と言っても良いほど、深く関わっている。光学実験と撮影は二人で行っていたものである。制作の場所もマン・レイのアトリエを使用している。

Q5-2. 映像に文字を導入していて、先ほどのコメントでそこには身体性があるということであったが、詩を通して男性・女性のジェンダー・クロッシングということが起きている。デュシャンの作品の中で、ジェンダー・クロッシングは他の作品ではありうるのか？初期の作品（絵画）にもクロスジェンダー的要素があったのか？初期の段階からクロスジェンダーを意識していて、それが映像作品に接続していたのか？

A5-2. デュシャンの作品の中にジェンダー・クロッシングの要素が登場するのは、1919年に制作の『L.H.O.O.Q.』という作品で、『モナリザ』に髭を描いた作品である。また、「ローズ・セラヴィ」という女性の別人格を作り出したのは1920年の晩夏から初秋の間であると考えられている。デュシャンは1918年で絵画制作をやめており、初期作品の中にクロスジェンダー的要素を見いだすことは難しい。デュシャンは1920年から1941年まで「ローズ・セラヴィ」名義で作品を制作しているが、淫らな隠語を駆使した語呂合わせを使用した作品にこの名前を添えて登場させた。デュシャンは、そもそもカトリック教徒としての生き立ちを帳消しにするために宗派を替えようとして、ユダヤ名にしようとしたが、性を替える方がよっぽど反逆的であるとのことから当時古くさく馬鹿げた名前であった「ローズ・セラヴィ」を選んだのだと述べている。よって、ジェンダー・クロッシングのアイデアは初期段階からではなく1920年頃、突如思いついたものであると考えられる。ただし、『大ガラス』は、ある面ではジェンダーをテーマとした作品であり、『大ガラス』からの接続は多いに考えられる。この点に関しては、今後研究課題とさせて頂きたい。

註

- 1 Katrina Martin, [1975] "Marcel Duchamp's Anemic-Cinema", *Studio International* 189/973 [Jan-Feb.1975]: pp.53-60.
- 2 宮内裕美「マルセル・デュシャン《アネミック・シネマ》における身体性とセクシュアリティー動く文字をめぐる」、『F-GENS ジャーナル』第 10 号、お茶の水女子大学 21 世紀 COE プログラムジェンダー研究のフロンティア、東京、2008 年 3 月、198-205 頁。
- 3 マン・レイ、千葉成夫訳『マン・レイ自伝』文遊社、1981 年、121 頁。
- 4 ピエール・カバヌ、岩佐鉄男/小林康夫訳『デュシャンは語る』ちくま学芸文庫、2000 年、140 頁。
- 5 ミシェル・サヌイ編、北山研二訳『マルセル・デュシャン全著作集』未知谷、2001 年、219-220 頁。
- 6 Linda Dalrymple Henderson, [2005] *Duchamp in context: Science Technology in the Large glass and Related Works*, Princeton Univ Pr, p.213.
- 7 *Ibid.*
- 8 前掲書『マルセル・デュシャン全著作集』222 頁。
- 9 前掲書『マルセル・デュシャン全著作集』214 頁。
- 10 前掲書『デュシャンは語る』139-140 頁。
- 11 前掲書『デュシャン』234 頁。
- 12 マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン書簡集』白水社、2009 年、152-156 頁。
- 13 前掲書『デュシャン』259 頁。
- 14 前掲書『マルセル・デュシャン書簡集』154-155 頁。
- 15 同上、160 頁。
- 16 前掲書『デュシャン』305-306 頁。
- 17 前掲書『デュシャンは語る』74 頁。
- 18 前掲書『デュシャン』75 頁。
- 19 同上、72 頁。
- 20 Linda Dalrymple Henderson, *op.cit.*, p.47.
- 21 前掲書『フォーストロール博士言行録』44-45 頁。
- 22 前掲書『デュシャン』75 頁。

23 「コレージュ・ド・パタフィジック」は 1948 年 5 月 1 日パリで結成。歴史の表舞台からは注意深く身を潜めていた秘教・前衛集団である。メンバーはきわめて多彩で、芸術家（マルセル・デュシャン、マン・レイ、マックス・エルンスト、ジャン・デュビュッフェ）、作家（レーモン・クノー、ボリス・ヴィアン）、思想家・批評家(ウンベルト・エーコ、ジャン・ボードリヤール)を始めとするさまざまな領域の専門家たちが参画。「学問的にして無益な研究団体」である。モットーは「Eadem mutata resurgo（変化はしても、私は同じものとして蘇る）」であり、これは数学者ベルヌーイが自らの墓石に螺旋と共に刻んだ言葉である。（原野葉子「コレージュ・ド・パタフィジックと韜晦」『広島大学フランス文学研究』27 号、2008 年、17 頁を参照）

24 前川完「ボリス・ヴィアンの言葉遊び」『ステラ』10 号、九州大学フランス語フランス文学研究会、1991 年、91 頁。

図版リスト

図 1 MOMA Collection (<https://www.moma.org/collection/works/91486>) (2018 年 5 月 25 日)

図 2 Philadelphia Museum of Art (<http://philamuseum.tumblr.com/post/70188936565/you-may-know-marcel-duchamp-but-have-you>) (2018 年 5 月 25 日)

図 3 中原佑介『新潮美術文庫 49 デュシャン』新潮社、1976 年、28 頁。

図 4 同上、29 頁。

図 5 Linda Dalrymple Henderson, [2005], 178A.

図 6 By Alfred Jarry (Personnal scan) [Public domain], via Wikimedia Commons (2018 年 5 月 25 日)

● 香港新派武侠映画における日本映画の影響——アクションとスペクタクルの進化、「空を飛ぶ侠女」の誕生

鄭 知硯（こう ちけん、東北大学国際文化研究科博士前期課程）

はじめに

1960年代以降の香港映画が、世界市場の中で成功を収めていったことに関して、これまでの先行研究では、20世紀後半の経済のグローバル化の枠組みの中で捉えようとしたり、あるいは、世界的な市場の中で、業界交流と産業現代化を論じることが多かった。例えば1950年代から、香港の北京語映画会社の代表になった邵氏兄弟有限公司が日本映画業界との合作を押し進め、人材の導入、ジャンルの改良、技術の革新と設備増設などによって、大規模な現代化改革を行ったことによって、新派武侠映画は「まさに現代化を実行へ邁進した一つの転換期に違いない」ことが論じられてきている（邱[2006] 222）。また、1970年代から香港映画が世界市場で商業的な成功を収めたのは、当時の世界ではなじみが薄かったが、長い歴史と中国的な特徴を兼備する武侠映画というジャンル映画の成し遂げたものであったという見解が述べられている（David Desser 168-184）。ただし、これまでの先行研究は映画産業と映画製作会社から検証されることが多かったが、このような交流の歴史的背景によって、映画内容の点においてどのような変化が生じてきたかを、ミザンセンや映画技法などの視点から行う考察は不十分だったと言えるだろう。

そこで、1960年代前後の香港映画業界がいかに日本映画から技術を吸収したのかという経緯を踏まえ、一つの技術に着目し、映画の内容的な側面からこの技術吸収の意味と貢献を考察することが本発表の目的である。

その技術とは、ワイヤーアクションであり、英語では「wirework」あるいは「wire-fu」と表示され、俳優、オブジェクトあるいはスタントマンがワイヤーロープに吊られた状態で、「ライティングと距離を注意深くコントロールして吊り糸を消し、まるで宙に浮いているようなシーンを作り出す」（中子 31）、映画や舞台ドラマの特殊撮影の一種である。

香港や中国大陸では「wire」の発音に従って「威也（wēi yě）」（香港電影資料館 71）または「威亚（wēi yà）」（网易）と呼ばれるが、「吊钢丝（ロープに吊られた）」（魏/竹）という表現も見られている。

中国語圏のアクション映画においてワイヤーアクションが使用された、知名度が高い作品としては、徐克（ツイ・ハーク）の『ワン・アポン・ア・タイム・イン・チャイナ』や、李安（アン・リー）の『グリーン・デスティニー』あるいは2002年の香港・中国合作による武侠映画『HERO』が挙げられるだろう。

本発表では、1960年代から香港の映画業界がいかに自らワイヤーアクション技術を撮取・改良したのかを解明するため、幾つかの映画を取り上げ、ワイヤーアクションの応用を考察する。ワイヤーアクションがいかに香港映画で成長していったかについて考察することは、この過程において香港新派武侠映画における「スペクタクル的表現」が進化していった一面を伺う可能性を持つのである。

I. 前史——1960年代香港広東語映画の中のワイヤーアクション

中国語圏におけるワイヤーアクションの使用は、1928年の映画『火焼紅蓮寺』まで遡ることができるという論述が見られるが、映像により確認できるのは、1960年代初期の広東語の旧派武侠映画（神怪武侠映画とも呼ぶ）である。この時期の旧派武侠映画の特徴を述べると、「人物が善悪で分けられ」「内容が説教的である」「技術や殺陣が粗雑である」（邱 2006：291）、および「オカルトの要素が強調されている」などの点が指摘されている（羅 13）。

先行研究では「縮尺模型（模型特技）」、「フィルムに絵をつける（動画特技）」、「二重露出／光学合成（疊印特技）」、「ワイヤーアクション（吊掛撮影）」、「特殊メイク（人体化粧）」、「効果音（音响特技）」などの、旧派武侠映画で多用されていた特殊撮影の手法が挙げられている。ここで、言及された「ワイヤーアクション（吊掛撮影）」は、セットを吊ることで空に漂っている様子を表す効果である。『如来神掌』の武術指導を務めた陳少鵬によれば、彼はサーカスから「威也」の技術を取り入れ、『如来神掌』シリーズでも運用した（香港電影資料館 69）。『如来神掌四集大結局』（1964）¹における鼎の揺れ動く姿から判断すると（04:57-05:02）、この場面はワイヤーアクションによって撮られたことが明らかである。さらに、三人の人物が懸崖の間を飛ばすシーン（50:48-50:56）では、人物の「飛ぶ」や「翔ぶ」姿がいかに表現されていたのかが分かる。それは、俳優の身体運用で遠距離を飛ばす代わりに、フィルムに絵をつけるアニメ、及び光学合成という手法によって作られた効果である。

つまり1960年代前半の広東語武侠映画では、「飛ぶ」や「翔ぶ」など、遠距離を移動する仕草が、特殊撮影で作られたことが分かる。そして、ワイヤーアクションの原理に近いと見られるセットを吊る手法があったが、俳優には用いられなかった。1960年代初期までの旧派武侠映画について、その「原始的・オカルト・特撮の要素」の存在の理由として当時の広東語映画における「製作周期が短い」「資金・技術の乏しかった」という特徴が挙げられたこと（邱 2006：291）によって、『如来神掌』ではっきり見られるワイヤーアクション技術の未熟と粗雑な視覚の効果が存在している原因が明らかになる。

II. 土台——1960年代初期北京語映画における技術の吸収

一方、広東語映画のライバルであった邵氏兄有限公司を代表とする北京語映画会社は1950年代末期から「外国人材の導入、ジャンルを開拓、設備を増設すること」によって、「現代化」の道を歩き始めた（邱[2006] 263）。1963年、邵氏の「邵氏総

芸体弧形闊銀幕（SHAW SCOPE）」を用いた映画『梁山伯與祝英台』が上映された。李翰祥、胡金銓、西本正²などのスタッフが雲集し、大量な資金、「シネスコ」、特殊撮影などの先進的な技術を惜しまず投入した『梁山伯與祝英台』は、邵氏の一流大作だったと言える。この映画の最後の「化蝶」シーン（125:17-125:44）で応用された様々な特殊撮影が、当時東宝特殊技術部に務めた円谷英二の製作によるものであることが注目される（西本/山田/山根 136-137）。「化蝶」には、『梁山伯與祝英台』における主人公の梁山伯と祝英台が天上に上がっている場面が示されている。この場面の構図と人物の仕草は、1956年円谷が特撮監督を務めた映画『白夫人の妖恋』の結末のシーン（57:59-58:13）を連想させるものである。

『白夫人の妖恋』³におけるシーンでは、日本で最初にブルーバック撮影による合成が応用されたと考えられる（朝 65）。映像を照合すると、『梁山伯與祝英台』では、1956年『白夫人の妖恋』におけるワイヤーアクションとブルーバックで用いられたシーンがそのまま再現されたといえるだろう。

ただ、1956年の『白夫人の妖恋』でも1963年の『梁山伯與祝英台』でも、当時円谷が使ったワイヤーアクションにはある特徴を窺うことができる。『白夫人の妖恋』では、俳優が地面から吊られて天にゆっくり上がった画面があり、『梁山伯與祝英台』でも同じような垂直の方向での空中浮遊しか表現されなかった。つまり、1963年まで、広東語映画会社より資金・技術の豊かだった邵氏は、「特撮の神様」と呼ばれる円谷英二の力を借りて映画の中でワイヤーアクションを応用することができたが、その応用には「垂直方向」または「速度が遅い」という限界があったことが指摘できる。

それでは、香港映画におけるワイヤーアクションの応用がいつから進化したのかについて、次に1966年の北京語武侠映画『雲海玉弓縁』と、武術指導としての劉家良と唐佳の貢献を提示していきたい。

III. 進化——劉家良、唐佳によるワイヤーアクションの改良

1965年、邵氏は「カラー武侠世紀」⁴の企画を宣言し、大量の武侠映画の製作が始まった。「カラー武侠世紀」の最初の作品である『江湖奇俠』の演出には、監督の徐増宏のほかに、武術指導を務めた劉家良、唐佳という二人が携わった。

劉家良は1934年広東省広州市で生まれ、1948年家族と一緒に香港へ移住し、1950年代から映画業界に身を投じた。唐佳は1937年生まれで、広東語映画業界で活躍した武術指導袁小田の弟子であった。1963年、劉家良は唐佳の招きに応じて映画『南龍北鳳』⁵の武術指導を務め、二人は相棒として合作を始めた。1965年『江湖奇俠』をきっかけとして、二人は邵氏に入り、長年にわたって邵氏のスタッフとして活躍し始めた。1966年、邵氏で武術指導を担当しながら、二人は長城電影公司の映画『雲海玉弓縁』の製作に参加した。

劉家良によれば、1950年代後半に盛んであった『黄飛鴻』シリーズから、香港のアクション映画における戦闘のスタイルは黒澤明や座頭市などの影響を受けて、「写実」的な傾向が見られるようになったが、彼は「京劇っぽくしか見えない」戦闘を改良することを念頭に置き、ワイヤーアクションの使用を考え始めた。そして、劉家良は『雲海玉弓縁』の監督張鑫炎に誘われ、これまでと違う武侠映画のスタイルを作ろうと要求された（魏/竹）。

この映画では劉家良、唐佳の二人がワイヤーアクションショットをデザインし、劉家良によれば、彼らによって作られたワイヤーの方法は今まで「香港にはなかった」（网易娛樂）ものであった。さらに、映画におけるワイヤーアクションの応用と日本映画との関連性について、劉家良のインタビューでは、次のような対話がある。

——映画『雲海玉弓縁』の中で、ワイヤーアクションを改良したのには、日本映画を学んだ部分がありましたか？

劉家良 ええ、『紅影飛天俠』から学んだ、いい映画でした。以前ワイヤーを見たとき、両端で縛って吊らしたが、そう簡単ではなかった。両端の距離が長いなら、ロープは低くなってしまふ。どうする？ 思いついたのは、梁にある照明のところにロープを縛り、下にスライダーを設定することだった。だが、ロープの様子が消えないなら、バレることになってしまうので、樹などのセットをカメラの前に配置してロープを隠す。ロープを発想したのは誰かと言えばそれは日本から学んだことだ（魏/竹）。

ここで語られている日本映画の『紅影飛天俠』の正体は、『仮面の忍者 赤影』（テレビ特撮版、1967-68）のことを指すようである。あるいは映画版の『飛びだす冒険映画 赤影』（1969）の可能性もあるだろう。前述したように、ワイヤーアクションはすでに10年以上も前から日本映画で使用されていたのである。

さらに、ワイヤーアクションを改良した効果を確認するため、『雲海玉弓縁』の映像分析を行いたい。下記の表1には、『雲海玉弓縁』におけるワイヤーアクションのショットが整理されている。

表1：『雲海玉弓縁』におけるワイヤーアクションのショット

番号	開始時間	人物動作	番号	開始時間	人物動作
1	23:59	天頂まで飛ぶ	6	58:04	前に飛ぶ
2	43:52	地面に飛び降りる	7	58:06	後ろの机まで飛ぶ
3	44:56	逆立ち	8	58:08	机から飛び出す
4	45:21	逆立ちで空に上がる	9	58:58	高所から飛び降りる
5	57:59	後ろに飛び移る	10	80:36	相手の頭の上を飛んで超える

表 1 から『雲海玉弓縁』におけるワイヤーアクション応用の特徴を考察してみると、以下の分析結果を得ることができる。

A) 劉家良が言った通り、前景に樹などのセットを置いてロープを隠す方法が多用されている（ショット 4）。もう一つの方法は、人物が「飛び上がる」瞬間で、上半身が画面外の空間に入ること描写してロープの存在を隠す手法である（ショット 3、6-8、10）。

B) 映画において、「天頂まで飛ぶ」（1、4）、「上から降りる」（9）などの「垂直的な」移動のほかに、前景から奥までの移動、あるいは逆方向への「後退」（ショット 7）も表現されているが、画面における横に移動する「飛ぶ」はなかった。

1964 年の広東語武侠映画『如来神掌』と比べると、「アニメ」の代わりに俳優の身体運動で「飛ぶ」動作を表現し、特殊撮影の真実感が一層上がったことが分かる。

ワイヤーアクションの応用によって『雲海玉弓縁』は、六十万の興行成績を挙げて、大成功を収めた。『雲海玉弓縁』の成功に対し、劉家良は「この映画は、良く売れた、三十万の資金で、六十万の興行成績を挙げた。邵氏会社と邵逸夫がひどく驚いた。彼らの興行成績はいつも対比された」（魏/竹）と述べた。上述してきた状況から見ると、劉家良と唐佳は積極的に日本映画からワイヤーアクションの技術を摂取した一方、外来の技術をそのまま使うのではなく、自分の知恵や経験などを活用し、ワイヤーアクションを改良したことが分かる。ワイヤーアクション技術の香港映画での使用は、強く日本映画の影響を受けながら、香港のオリジナルの技術や改良を加えることで成長できたのである。

IV. 新派武侠映画におけるワイヤーアクション

次に、1966 年『大醉侠』、1967 年『独臂刀』によって、武侠映画のブームが巻き起こった新派武侠映画の中で、ワイヤーアクションの使用はどのような変化を見せたのかについて、『辺城三侠』と『独臂刀王』の映画を時間順に見て行きたい。『辺城三侠』と『独臂刀王』の監督は張徹⁶（1923-2002）であり、彼は 1962 年邵氏に入社、1960 年代後半から自らが提唱する「陽剛」⁷ 美学を確立しながら数多くの武侠映画を発表した。

張徹との合作が始まったきっかけについて、劉佳良は次のように述べている。「邵氏で最初の作品は『江湖奇侠』であり、王羽によって演じられた映画であった。そして張徹も映画を作り始め、徐増宏に「劉と唐佳を借りる」と言って、王羽、羅烈、趙雷三人が演じた『辺城三侠』を作ったから、（僕と唐）がしっかりとつかまえられたつかまえられた」（魏/竹）。

1966 年『辺城三侠』から、二人は次第に張徹の映画に参画し、『金燕子』『独臂刀王』など数多くの作品を作った。

ところが、1966 年『辺城三侠』は、三人の最初の合作成果であるが、映画の中で、すでにワイヤーアクションが応用されているショットが見られる。ここで、特に提示したいのは、主人公「盧方」と「燕子青」が最初に交戦したプロットにある三つのショットである。

表 2 : 「最初の交戦」プロット

番号	持続時間	人物動作
1	29:20-29:21	燕子青は後ろに飛び去る
2	29:21-29:23	画面の両端から相手に飛びかかる燕子青と盧方の動線は、空で交差し、燕子青は画面の左方に降りる。
3	29:23-29:25	盧方は横に空を飛び越え、3 秒の滞空時間を経て地面に降りる。

ショット 3 の後、盧方は 3 秒の滞空時間を経て地面に着き、この「跳ぶ」の動作を完成した。このシーンのプロットは、深夜の中の交戦と設定されたので、真っ黒の背景によってロープの跡が消し易かったと推測することができるだろう。そのほかに、ショット 2、3 とも横方向に「飛ぶ」人物の姿を表したことは、『雲海玉弓縁』と違った形でワイヤーアクションを運用する手法が見られる。

ちなみに、『辺城三侠』の原作としての映画『三匹の侍』の戦闘シーンには、ワイヤーアクションは見られなかった。つまり、前述したように『辺城三侠』のストーリーに男性中心のテーマを取り入れた一方、張徹は殺陣の部分でオリジナルな創造を加えたと言える。

1966 年『辺城三侠』以降、劉と唐は張徹の傘下で『金燕子』『断腸剣』などの映画を作り続けた。1969 年『独臂刀王』で使われたワイヤーアクション技術は、『雲海玉弓縁』と『辺城三侠』の特徴を踏襲した上に、大幅に成長した様子が窺える。ここで、映画における戦闘シーンを例としてあげながら、次の三つの面での変化を明確にしてみる。

A) ワイヤーアクションの使用頻度の増加

表 3 には、映画の中でワイヤーアクションが大量に使われているシーケンスが三つ挙げられている。

表 3 : 『独臂刀王』におけるワイヤーアクションの応用シーケンス

番号	持続時間	長さ	舞台設定
A	40:38 – 41:44	66 秒	森
B	63:45-64:22	37 秒	中庭（夜景）
C	67:03 – 68:59	1 分 56 秒	竹林

この中で、A と C では、セット（樹、竹など）が利用され、ロープが隠されており、B のシーケンスでは夜景の暗さによってロープの姿が見難くなるという手法が応用されている。ここで、注目されるのは、B シーケンスの全体持続時間の 37 秒のうち、9 秒（7 個のショット）を除いた 28 秒（13 個のショット）でワイヤーアクションが全部使用されている跡が見えることである（詳しいショットの整理は付録：表 4 で示す）。

B) 技術の運用が熟練されていく

ここで、B シークエンスを例としてあげると、移動方向の多様さと移動距離の増加によって、『独臂刀王』でワイヤーアクションの習熟度が上昇していたと推測できる。また、多くの人と同時に跳躍すること、連続的な跳躍、及び逆の方向へ往復して移動する「飛ぶ」動作が表現されることから見ると、技術の使用法の豊かさも『独臂刀王』において増加してきたことが分かる。

C) カメラワーク、編集法やミザンセンなどの応用効果の多様化

例えば、B シークエンスにおけるショット 10 では、塀にいる敵を追いかけた独臂刀は、地面から塀まで飛び、敵と交戦する場面がある。この移動で元々背景に立っていた独臂刀は、前景に近づいてくる一方、ショット内の構図も人物の動線によりロング・ショットからフル・ショットまで変化する。そして、ショット 1-8 で見られるように俳優たちが、どのようなタイミングで、どの方向から画面内の空間に入り、どうやって交戦するか巧妙にアレンジしていることから、『独臂刀王』におけるミザンセン水準が高い一面を見てとることができる。

V. 新派武侠映画にとってのワイヤーアクション使用の意義と影響

ここで、以下の二つの視点から新派武侠映画におけるワイヤーアクション使用の意義を整理することができる。

A) 殺陣における運動と空間展開

ワイヤーアクションの利用によって、殺陣における人物運動の「形態」は、以前の地面に沿って水平的に移動することから、身体で垂直方向、さらに、空間全体を超える運動にまで拡張された。それに伴い、監督が映画のセットを最大限に利用できるようになり、映画における空間の展開方法も豊かな可能性が生じ、視覚的にスクリーンで表現される殺陣の形を革新することが可能となった。

B) スペクタクル的表現の進化

このようなワイヤーアクションに加え、俳優の演出、カメラワーク、編集法が巧妙に用いられた成果として、1970 年代の剣術士やカンフーの闘士はスクリーンで「空中に舞う」ことができるようになり、このようなファンタスティックな映像効果から、香港映画におけるスペクタクル的表現の確立を読み取ることができるだろう。

Geoff King はスペクタクルを「我々が立ち留まって凝視したいイメージ製品」(King 4) と定義し、アメリカのアクション映画においてしばしば見られる特徴——急速な編集、ダイナミックな単一ショット、カメラに向ける運動を含めるモンタージュ効果などの例を挙げて、インパクトの美学で観客が引きつけられたことを指摘した。香港映画の場合には、カメラワーク、編集法、特殊撮影技術の

他に、俳優の武術演出でもスペクタクルを表現することが可能であり、とくに 1970 年前半盛んとなった李小龍に代表される「中国カンフー」がその典型であった（King 97）。

ここで、通時的に 1960 年代以後香港映画におけるスペクタクル的表現の発展過程をまとめると、1970 年に入り、「陽剛」と「暴力」を強調しながら戦闘シーンの改良を追求した張徹は、市場の主流になった。彼の「陽剛」映画と共に、急速に大きな人気を博したのは、アクション映画を演じた男性俳優たちであった。この中で最もあらしのような勢いで盛り上がった李小龍は、香港で三年の間にたった四本の映画に主演しただけだったが、香港映画に世界を注目させる存在となった。1975 年、胡金銓は国際的に高い芸術的評価を受けた初めての香港人監督になった（胡/山田/宇田川 352）。1980 年代、大学で胡金銓の映画を研究テーマとした徐克は香港に戻り、ファンタジー的な要素を摂取した作品で武侠映画ジャンルを革新させた一方、かつて張徹の助監督を務めた呉宇森（ジョン・ウー）は、「ショットの華麗さを限界に至るまで追求した」（ボードウェル 470）。1990 年代、成龍（ジャッキー・チェン）、呉宇森、周潤發（チョウ・ユンファ）、洪金宝（サム・ハン・キンポー）など香港の俳優・監督たちは、ハリウッドで活動し始め、袁和平（ユエン・ウーピン）はさらに『マトリックス』（1999）などの映画で振付師（choreographer）を担当し、「wire-fu」の技術を活かした。さらに 2000 年前後世界中に名声をとどろかした武侠映画、『グリーン・デスティニー』（2003）、『HERO』（2003）で、スペクタクルの面も広く注目を浴びたという。

上述してきたことから、これまで香港の映画史においてアクション映画、とくに武侠映画の中で、スペクタクルを追求する一貫性を窺うことができるだろう。1960 年代の前後に現代化された技術や人材の土台に基づいた新派武侠映画から、スペクタクル的な映像が生まれて、それは香港映画の代名詞として文化や言語の境界を乗り越え、香港新派武侠映画や香港映画は次第に海外市場への進出を実現し、国際的な地位を獲得することとなったのである。

註

- 1 以下、『如来神掌』と呼ぶ。
- 2 西本正（1921-1997）は、日本の撮影監督であり、香港では中国名・賀蘭山として知られる、1957 年から 1974 年にわたって西本正は、技術の指導者と人材導入の仲介者、カメラマン、及び作品をつくりながら新しい人材を育てた映画監督として香港映画業界で活躍していた。
- 3 『白夫人の妖恋』は中国の民間伝説『白蛇伝』に基づいた小説『白夫人の妖術』をさらに映画化したものであり、女優李香蘭が主演した、東宝と邵氏の共同制作による東宝の総天然色映画である（劉 129）。

4 1965年10月、雑誌『南国電影』（第92号）で武侠映画を紹介する特集——「彩色武侠の新しい攻勢」が掲載された。文章の中で、邵氏は既に製作が仕上がったり、あるいは製作中の七本の武侠映画を紹介し、「伝統を打ち破り、新しい人や新しい創造によって、観客の耳目を一新する。」と宣言した（南国電影）。

5 『南龍北鳳』（1963）、英訳名は『The dragon and the phoenix』であり、監督胡鵬、粵芸制片公司によって制作された。

6 張徹（Zhang Che /Chang Cheh、1923-2002）は、1960年代から90年代まで香港の映画業界で活動していた映画監督である。同世代で、同じく邵氏兄弟有限公司（ショウ・ブラザーズ、以下、邵氏と呼ぶ）に属していた胡金銓と共に新派武侠映画の代表監督の一人として知られている。

7 現代中国語で、「陽剛」は「陰柔」の対義語として、「剛健である」や「たくましい」の意義があり、「男らしさ」を指すこともある。現代漢語大詞典、上海辞書出版社、2003。張徹本人は、「陽剛」について「私は意図的に男性を中心として武侠映画を作った。全世界のアクション映画はほとんど男性中心の作品であり、京劇も一緒だ。なので、私は鮮明に「陽剛」という言葉を提出した」と述べた（張徹 54）。

参考文献

朝日ソノラマ『日本特撮・幻想映画全集』（勁文社、1997）。

岩本憲児、高村倉太郎監修『世界映画大事典』（日本図書センター、2008年）。

邱淑婷『香港・日本映画交流史——アジア映画ネットワークのルーツを探る』（東京大学出版会、2006年）。

デイヴィッド・ボードウェル『フィルム・アート——映画芸術入門』（名古屋大学出版会、2007年）。

中子真治、『SFX 映画の世界』（講談社、1983年）。

西本正、山田宏一、山根貞男『香港への道：中川信夫からブルース・リーへ』（筑摩書房、2004年）。

胡金銓、山田宏一、宇田川幸洋『キン・フー 武侠電影作法』（草思社、1997年）。

劉韻超「日本映画における中国古典の受容と変容：映画『白夫人の妖恋』と『白蛇伝』を中心に」『国際文化研究』、第21号、2015年。

Geoff King, Spectacular narratives: Hollywood in the age of the blockbuster, I.B.Tauris, 2000.

『電影口述歴史展覧之《再現江湖》展覧特刊』（香港電影資料館、1999年）。

网易娛樂、「刘家良——《黄飞鸿》没拍之前都是假打」（2010年01月24日 20:56:41 掲載）

〈http://ent.163.com/10/0124/20/5TQQS1CD000344H5_all.html〉 2017年11月22日アクセス。

魏君子、竹聿名「新調査——深度专访 一代宗师刘家良」（2010年02月12日 01:27 掲載）

〈<http://ent.sina.com.cn/m/c/2010-02-12/ba2874979.shtml>〉 2017年11月22日アクセス。

羅卡「略读神怪武侠粤语片」『香港電影類型論』（牛津大学出版社、1997年）。

邱淑婷『化敵為友——香港電影人口述歷史』（香港大学出版会、2012年）。

張徹『回顧香港電影映画三十年』（三聯書店、1997年）。

『南国電影』邵氏兄弟有限公司、1965年、第92号。

『独臂刀王』張徹監督、邵氏兄弟有限公司、1969年（洲立影视有限公司、2004年）。

『如来神掌四集大結局』凌雲監督、富华影業公司、1964年（珠城录像有限公司、2001年）。

『白夫人の妖恋』豊田四郎監督、東宝株式会社、1956年（東宝株式会社、2015年）。

『梁山伯與祝英台』李翰祥監督、邵氏兄弟有限公司、1963年（Intercontinental Video、2011年）。

付録

表4：『独臂刀王』シーケンスCにおけるショット

番号	持続時間	内容
1	63 : 45-63 : 47	独臂刀と敵の5人が同時に中庭に飛び込む。
2	63 : 47-63 : 50	独臂刀と交戦している敵が次々に飛びあがる。
3	63 : 50-63 : 52	独臂刀は剣をさっと回し、前景にいる敵は飛びあがるのと同時に、後景に飛び込んだ敵は独臂刀を攻める。
4	63 : 53-63 : 54	後景にいる一人の敵が壁まで飛び上がり、独臂刀はもう一人の敵を倒した。
5	63 : 54-63 : 55	一人の敵が後景から独臂刀に飛びかかる。独臂刀は上に飛び上がって画面空間から消える。
6	63 : 55-63 : 56	独臂刀は画面に飛び込む。
7	63 : 56-64 : 00	独臂刀を巡って敵たちは飛び困っている。独臂刀は空に飛びあがる。
8	64 : 00-64 : 02	独臂刀と斬られた敵が地面に降りる。
9	64 : 02-64 : 04	敵の頭目は壁（左）から飛び降りて、足が地面に着いた瞬間また画面右方の壁まで飛ぶ。
10	64 : 04-64 : 06	独臂刀は敵を追いかけて壁に飛び、二人が斬り合う。
11	64 : 06-64 : 09	敵が壁から降りる。
12	64 : 09 64 : 11	敵が左方の壁まで飛び上る。
13	64 : 11 64 : 13	二人が対峙している。
14	64 : 13 64 : 14	独臂刀の顔のクローズアップ。
15	64 : 14 64 : 15	敵の顔のクローズアップ。
16	64 : 15 64 : 16	独臂刀の顔のクローズアップ。
17	64 : 16-64 : 17	敵の顔のクローズアップ。
18	64 : 17-64 : 19	二人が相手に飛びかかり、空で斬り合い、独臂刀は壁に着き、敵が地面に落ちた。
19	64 : 19-64 : 20	独臂刀は後ろを振り向く。
20	64 : 20-64 : 22	敵が死亡する。

●ホウ・シャオシェン『珈琲時光』におけるピアノ音楽——オマージュとしての映画のあり方について

正清健介（まさきよ けんすけ、一橋大学大学院法学研究科非常勤講師）

はじめに

2013年、フランスで『今日の小津』と題された論文集が刊行された。その書名からも明らかなように、本書は小津映画論集というよりも、小津映画の現代映画に対する影響を論じた論集である。注目すべきは、その序文を、『小津と映画の詩学』（1988）のデヴィッド・ボードウェルが執筆していることである。ボードウェルは、この序文で『映画の詩学』では殆ど言及されることのなかった小津映画の現代映画に対する影響について様々な作品を挙げながら論じている。

ボードウェルは、1970年代初頭から1980年代までの小津映画の視聴環境を次のように振り返る。1970年代初頭、米国では小津映画は約半ダースほどのプリントしか出回っておらず、そのうち『東京物語』（1953）だけがシネフィル達に認知されていた。そして、1980年代まで「稀少な」小津映画を見るためには、欧米各地のシネマテークに赴く必要さえあった。しかしその後、状況は一転する。「小津映画は今日、世界中で見られている」（Bordwell:2013 VII）。そのように今日の状況を総括するボードウェルは、小津は今日、認知度という点では溝口健二を凌ぐとさえ指摘している。

しかしここでボードウェルは「欧米において最も著名な日本人映画監督は、異論の余地なく黒澤明だった」と黒澤に言及することを忘れてはいない。ボードウェルが着目するのはその影響力である。ボードウェルは、スローモーション撮影、望遠レンズの使用、カメラ軸の一致といった黒澤映画に特徴的な技法を挙げる。そして、それらの技法が1960年代以降のアメリカ映画やそのアクション映画で模倣され、普及し、「慣習」とまでなると指摘する。では一方、小津はこの影響力という点ではどうか。ボードウェルは「小津は直接的な影響を与えていない」と評す。

幾つかの稀有な例外を除き、彼のスタイルの特徴は、黒澤ほど模倣されることなく、時折、誤解されもした。現代映画に対する彼の影響、それは様々な映画作家の作品において地味で時おり不測のオマージュの形を取り、より間接的なものに私には思われる。（Bordwell:2013 VIII）

小津の後世への影響が「間接的」であるというこの指摘は的を射たものである。事実、カメラのローアングルや固定撮影といった小津特有の技法が今日に至るまで、黒澤のスローモーション撮影のように模倣され、普及し、「慣習」とまでなったという事例はない。ボードウェルは、この「間接的」な影響が見られるものとして次のような例を挙げる。周防正行『変態家族 兄貴の嫁さん』（1984）／

ジム・ジャームッシュ『ストレンジャー・ザン・パラダイス』（1984）／ウェイン・ワン『Dim Sum: A Little Bit of Heart』（1985）／ホウ・シャオシェン『好男好女』（1995）。このように、ボードウェルは小津の影響を、ある特定の国の映画でも映画ジャンルでもなく、映画作家、正確を期すればその個々の作品に認める。それはつまり、小津の影響は、ある特定の国やジャンルの下にまとまり得るようなものではないということを示唆する。小津の影響、それはここ数十年ほどの映画史上に作品単位で散らばるようにしか見られないのだ。「間接的」という小津の影響を形容するに際して選ばれたこの言葉は、1 つに、このような散在性を受けて出た言葉であることは確かである。

しかし「間接的」を単に散在性に還元することはできない。ボードウェルが指摘するように、小津の影響は「オマージュ」という形で見られるという特徴がある。そのようなオマージュが見られる作品群の中で「面食らわせる」（Bordwell:2013 XVI）作品だとしてボードウェルが着目する作品がある。それがホウ『珈琲時光』（2004）とアッバス・キアロスタミ『5 five～小津安二郎に捧げる～』（2003）である。では両作品は何が他と異なるというのか。とりあえず 2003 年に製作されたという共通点を持つ両作品が他の作品群と決定的に異なるのは、いずれも小津へのオマージュとして製作されたという特殊な製作背景を持つ点である。特に『珈琲時光』は、小津映画の主な製作母体であった松竹がホウに話を持ちかけ、松竹の主導で製作されたという点で一際オマージュ色の強いものとなっている。

そこで本発表は、『珈琲時光』がどのような点で小津へのオマージュとなっているかを明らかにしたい。その目的は、本作品の分析を通して、「間接的」と形容される小津の後世への影響の特質を明らかにすることである。

I. ホウの小津映画との関わり

ホウは 1993 年、小津の生誕 90 年を記念して製作された『小津と語る』に出演する。そしてその 10 年後の 2003 年、ホウは『珈琲時光』を松竹で製作することになる。また同年、ホウは小津の生誕 100 年を記念して東京で開催された国際シンポジウム「OZU2003」にも招かれている。このように、ホウは生誕 90 年と 100 年という小津にとって大きな節目ごとにドキュメンタリーに出演したり、オマージュ映画を製作したり、シンポジウムに招かれたりと、小津との関わりが深いことがわかる。

しかし、このように小津と何かと関わりのあるホウであるが、もともと小津映画に影響されて映画製作を始めたわけではない。ホウの映画監督としてのキャリアは 1980 年に始まるが、ホウが小津映画を初めて見たのはそれから数年後だった。ホウは 2003 年のシンポジウムで『『生れてはみたけれど』は、一九八五年にパリで見ました。それが私にとって小津作品との初めての出会いでした』（運實他編 141）と述べている。1985 年とは、ホウが『冬冬の夏休み』（1984）をナント三大陸映画祭に出品し、前年の『風櫃の少年』（1983）に続きグランプリを連続受賞した年である。このように、ホウが小津映画を見たのは、ホウが国際映画祭で賞を獲得す

るなどして映画監督としての名声を得たのちのことであった。『冬の夏休み』はもちろんのことベルリン国際映画祭に出品された『童年往時一時の流れー』（1985）を製作した際も未だ小津映画を見たことはなかった。これに関して佐藤忠男は「台湾の侯孝賢などは撮影方法が小津によく似ていると多くの人に言われたが、彼自身は見たことがなかった」（佐藤 592）と、蓮實重彦も「ホウ・シャオシェン監督も出てきてすぐ「小津だ」と言われたケースです。ところがそのとき、ホウ監督はまだ小津を見ていっしやらなかった」（蓮實他編 252）と述べている。ここで着目すべきは、ホウが小津映画を見始める以前に「撮影方法が小津によく似ている」や「小津だ」と言われた」という点である。映画プロデューサー市山尚三とホウは、雑誌『SAPIO』のインタビューで次のようなやり取りをしている。

——日本で一番最初に公開された侯監督の作品は『童年往時』です。当時、「台湾の小津安二郎のような監督」と紹介された映画評が結構多かったんですよ。しかし、監督のお話だと撮影時点ではまだ小津作品を見ていないんですよ。

侯 あの商品で家族の問題を取り扱っていること、生活の些細なディテールを積み重ねて撮っていることで、そう想像されたのでは。日常生活も監督によって撮り方が違いますよね。私は小津に近かったんじゃないかと思います。（市山 87）

『童年往時』の日本での公開年は1988年である。この時に「台湾の小津安二郎のような監督」という評価が日本であったからこそ、ホウは1993年という小津にとって節目の年に『小津と語る』に出演することになり、果ては、その10年後の小津の生誕100年に小津と縁深い松竹に招かれる形で『珈琲時光』を製作することになったことは想像に難くない。2003年に盛り上がったホウの小津映画との関わりは、ホウが小津映画を見る以前からあった「台湾の小津」と評されるほど「似ている」というホウ映画に対する類似性の指摘に端を発している。では、『珈琲時光』にはこのような類似点はあるだろうか。

II. 「明示的なオマージュ」

『珈琲時光』の梗概は次の通りである。東京に住むフリーライターの陽子が台湾から帰国する。陽子は友人の肇が働く古本屋に行き、頼んでいた台湾の作曲家・江文也に関する資料やそのCDを受け取る（陽子は仕事で江について調べている）。その足で陽子は高崎の実家にお盆で帰省する。陽子は両親に自身が妊娠していることを告げる。相手は台湾の恋人であり、その恋人と結婚するつもりはないと言う陽子に両親は戸惑う。墓参りを済ませ東京に戻った陽子は、江の調査を肇と続ける。ある日、陽子の両親が東京に来る。アパートで陽子は両親に妊娠について話す。後日、陽子が電車で居眠りをしていると、マイクを片手に持った肇が偶然同じ車両に乗り合わせる（肇は趣味で電車の音を録音している）。目を覚ました陽子は肇と駅のホームに降り立つ。

本作品には『東京物語』で見られるエピソードが散見される（星野 92-98）。それは、両親が地方から東京に来ることや、その両親のために出前を取るなどである。また、陽子はアパートに来た父のために大家に酒とグラスを借りる。この酒と食器を借りることも『東京物語』のエピソードの 1 つである。さらに、陽子は台湾土産として懐中時計を肇に贈るが、その前に移動中の電車内でそれを手に取り見る。『東京物語』でも同様のシーンがある。ところで、この 2 つのエピソードは、『珈琲時光』が時代設定として撮影当時の 2000 年代を設定しているとしたら、よほど意識して盛り込まない限りありえないエピソードである。特に、近所から酒や食器を借りるというエピソードには、かなり「時代錯誤」（マルシアーノ 147）の印象がある。これは明らかに 2000 年代の東京の日常を描写したものであるというより、1950 年代の東京を描く『東京物語』からの引用と取るべきである。

このように、『珈琲時光』が小津映画の中でも『東京物語』を意識して製作されていることは明らかである。そして、以上に挙げた『東京物語』からの引用と思われるエピソードの数々は、ホウの小津への「オマージュ」と捉えることが可能である。また『珈琲時光』には、このようなエピソードレベルの類似点だけでなく、ホウが『童年往時』について述べたより大きな小津映画との類似点も見られる。①「家族の問題」に関しては、陽子の妊娠とそれに対する両親の反応が描かれており、当てはまる。②「生活の些細なディテール」に関しても、陽子の「生活の些細なディテール」を積み重ねることで陽子のある夏の数日が描かれており、当てはまる。陽子が酒を借りたり、懐中時計を電車内で手に取ったりというエピソードは、その「生活の些細なディテール」の最たるものである。

III. 「スタイル」における相違

しかし、ホウは、2003 年のシンポジウムにおいて次のような発言をしている。

私自身も小津監督同様、自身の生活から主題や素材を切り取ることを好みます。ただし小津監督とは表現のスタイルがまったく違います。僕のカットはカットそのものが長すぎる。ストーリーが語りきれません（笑い）。（蓮實他編 256 括弧内原文）

ホウはこのシンポジウムに限らず様々な場で自身の映画製作法たる「スタイル」が小津のそれと違うということを繰り返し述べている¹。着目したいのはショットの長さである。『珈琲時光』ではほぼすべてのショットでロングテイクが採用されており、ショットの長さは小津映画のものに比べて明らかに長い。例えば、陽子が洗濯物を干すアパートのシーン（0:59-4:31）は、窓際に立つ陽子を背後から捉える 1 ショットでなっており、途中カットはない。このシーケンス・ショットは約 3 分 30 秒の持続がある。長いものだとして陽子が肇と古本屋で CD を聞くシーン（7:47-12:44）のように約 5 分続くものもある。小津の晩年のカラー全 6 作品のショットの平均の長さ（ASL）が『浮草』（1959）の 7.5 秒を例外としてすべて 7 秒であったことを踏まえるならば、いかに『珈琲時光』のショットが小津

映画と比べ長いかわかる。小津映画は ASL が最も長いもの（『父ありき』[1942]）でも 14.8 秒しかない²。小津は基本的に映画製作において、「断片集積的文体」（Bordwell:1988 23）を採用した。それは「時間的にも空間的にも細分化されたショットを編集によって連続的につなげるスタイル」（滝浪 172）である。ホウのロングテイクを多用は、このような小津の「断片集積的文体」とは真逆の傾向とも言える。野崎歓は『童年往時』までのホウの初期作品を例に挙げながら「侯孝賢が捨象しようとする映画的な要素を二つ指摘できるだろう」と述べ、「一つはモンタージュであり、細かく分割したショットを張り合わせるという、通常の物語映画ではごく当たり前のこととして行われている技法である」としている（野崎 163-164）。さらに、野崎は「侯孝賢の捨象するもうひとつの要素が、せりふということになる」と述べる（野崎 165）。確かに、台詞の「捨象」は『珈琲時光』にも見られ、特に陽子の父は台詞が「捨象」された人物の典型である。また、この寡黙な父以外に関しても、陽子が両親と蕎麦を食べる居酒屋のシーン（27:53-28:36）は 43 秒続くが、この間誰一人として一言も喋らない。小津映画では、これほど長い間ショットに写っている人物が声を発さないことはない（Bordwell:1988 99）。

また、『珈琲時光』は基本的にシーン移行の際には小津映画と同じようにシンプルなカットが用いられているが、先ほど挙げた陽子が洗濯物を干すシーンの始まりと終わりにはフェードが使われている。フェードは小津が 1930 年以降排除し始め、最終的に『彼岸花』（1958）以降完全に使わなくなった技法である。さらに、本作品ではリフレーミングが多く認められる。これも小津が排した技法の 1 つに他ならない。

広く受け入れられているリフレーミングの技法——つまり、動いている人物をフレームの中に収めるために、カメラを少しパンさせること——は、暗黙のうちに主体としての人間の重要性を認めている。つまり構図は俳優に従属するのだ。小津は、すべての拒絶の中で、このことにおいて最も徹底していた。一九二九年以降の現存する作品で、リフレーミングを一度でも行っている作品はまったくない（固定した映像としてのショットへの異常な固執）。（Bordwell:1988 84 括弧内原文）

確かにホウ作品でも『悲情城市』までは固定ショットは顕著であるが、1990 年代に入って、特に『好男好女』以降、ホウ作品では厳密な意味での固定ショットは減少し、カメラは常に被写体を追って微細なリフレーミングを繰り返すようになる。

このように、『珈琲時光』から数シーン取り出して見てみるだけでも、いかに小津とホウではその映画製作法が異なっているかわかる。では、ボードウェルは両者の相違をどのように捉えているか。

IV. 「微細な差異」

前述したように、ボードウェルは『珈琲時光』を『5 five』と合わせて「面食らわせる」オマージュだと評す。というのは、それらが小津映画の「引用、同化、もしくはパロディーと実際にみなされうることはないだろう」からである（Bordwell:2013 XVI）。ボードウェルは次のように述べる。

『珈琲時光』は、ホウの1つの日本映画にしかなりえないだろう。それほど、この映画にはホウに特徴的な物語方法、テーマ、スタイルが染み込んでいる。列車の引きのショットの挿入にしても、ある程度は小津の都市イメージを想起させはするが、完全にホウ映画のあるべきふさわしい位置を占めているように思われる。ホウ映画は列車の忘れがたい使用で知られる（『冬の夏休み』[1984]・『恋恋風塵』[1987]）。（Bordwell:2013 XVI 括弧内原文）

また、『5 five』に至っては、「『シーリーン』（2008）やビデオ・インスタレーション『Sleepers』（2001）／『Ten minutes older』（2001）のような「純粋映画」に手を出すための口実として小津を利用しているように思われうだろう」とさえ述べている。ボードウェルは「要するに、いわゆる小津に捧げられたこれらのオマージュ映画と小津映画の間にはあるズレがある」と総括するに至っている（Bordwell:2013 XVI）。

しかしそのような「ズレ」を認めながらもボードウェルは、『珈琲時光』に関しては小津映画との近さを指摘する。例えばボードウェルは「全く小津と同様に、ホウは「微細な差異（infimes différences）」の映画作家である」と述べる。そこで具体例として挙げられるのが、陽子が肇と古本屋でCDを聞くシーンである。

我々観客にその犬が見えるように陽子は身をずらし、その陽子がまた元の位置に戻ると、我々は二人の会話に集中することになる。ホウ映画に特徴的な力学、それは、様々な要素を覆い隠し、そして露わにすることである。その力学は、進行中のショーのような空間を形作る。それは、我々が発見することになる新たな側面が付け加わる空間である。（Bordwell:2013 XVII-XVIII）

様々な要素が見え隠れする「進行中のショーのような空間」。それはまさにホウ映画に特徴的なロングテイクによって生み出される「空間」である。しかし、ボードウェルにとって、それがロングテイクに依拠するものであるかどうかは重要ではない。重要なのは、あくまでその「空間」に見られる「微細な差異」であり、その「微細な差異」という点により、ホウはロングテイクを選択しながらも小津との親近性を

勝ち得ているとされる。あたかもボードウェルは「微細な差異」こそが『珈琲時光』と小津映画に通底する要素だと主張しているかのようである。

しかし、ボードウェルは両者のある重要な違いに無自覚ではない。『珈琲時光』は物語上、2つのパートに分けることが可能である。1つ目は、陽子の妊娠を巡る陽子とその両親のパート（以下、パート1）。2つ目は、江の調査を巡る陽子と肇のパートである（以下、パート2）。ボードウェルは、『『東京暮色』を思わせるホームドラマ』とするパート1に対し、パート2を「音の探求」をめぐる物語だとしている。注目すべきは、そのパート2の音に関する次の指摘である。

小津は観客に音楽と音響効果の微細な変化に注目するか否かの選択を自由に任せたが、一方、ホウはこのトランスカルチャルな物語においてそれらの音響要素を表立って示し、テーマ化している。（Bordwell:2013 XVII）

確かに、この指摘は「微細な差異」という点から小津とホウを接続しようとするボードウェルの論において決して中心をなすものではない。しかし、この音に関する指摘は『珈琲時光』のその特異なオマージュとしてあり方を考える上で重要な手掛かりとなる。

V. 移動と音楽

まず確認したいのは、本作品には陽子が歩いているシーンや電車に乗っているシーンなど、移動に関わる場面が多いという点である。それぞれ場所の異なる2つのシーンの間には必ずと言っていいほど、陽子がある場所から別の場所に向かうまでの途中経過を描く場面がわざわざ挿入されている。それは本作品を通して14回にも上る。しかも、その移動は、シーケンスとして幾つかのシーンで構成されている場合がある。例えば、映画冒頭の陽子のアパートのシーンと肇の古本屋のシーンの間には、移動シーケンス（4:32-7:46）が挟まっており、以下の4シーンで陽子が雑司が谷のアパートから神保町の古本屋まで移動する様子が仔細に描かれている。

1. 都電荒川線車内のシーン（車内の陽子）
2. 大塚駅のシーン（陽子、都電大塚駅前駅からJR大塚駅まで歩く）
3. JR山手線車内のシーン（車内の陽子）
4. 御茶ノ水駅前のシーン（陽子、駅から古本屋に向かう）

このように、荒川線に乗っていた陽子が大塚で JR に乗り換え、御茶ノ水駅まで行き、そこから神保町の古本屋に向かうまでが描かれている。確かに、JR 大塚駅から JR 御茶ノ水駅までは途中、新宿駅か秋葉原駅で他線に乗り換える必要があり、この JR の乗り換えは省略されている。しかし、陽子が古本屋に移動したことを示すだけであれば、語りの経済性から見てこのようなシーケンス自体そもそも必要ない。これほど移動が細かく描かれる映画は珍しい。ホウ自身、本作品の撮影に関して次のように述べている。

撮影は、正味二ヶ月もつかっていませんが、その間、電車には JR だけで 12 日間くらい乗って撮ってましたね。都電はまた別にして。〔……〕映画のなかで電車を撮る場合、普通は一つの符号として、交通機関として撮ってしまうもので、それをすごくこまかく見て撮ろうという人は、そんなにはいないでしょう。（宇田川 95）

ここで注意したいのは、このような細かな電車での移動描写は、ホウのフィルモグラフィの中でも珍しいという点である。ミツヨ・ワダ・マルシアーノが「冒頭から終わりまで、驚くほどのフッテージが電車のシーケンスに費やされて」と指摘するように（マルシアーノ 139）、これほどまでに移動、特に電車での移動が、いくつものシーンを用いて細かく描かれているものはホウ映画でも他に例を見ない。そもそもホウ映画の特徴は、出来事の省略と言っても過言でない。四方田は『恋恋風塵』のモンタージュに関して「きわめて独創的な省略の文体を研ぎ澄ましている」と述べている（四方田 256）。このようなホウ映画の省略の傾向からは想像もできない『珈琲時光』の移動描写の過剰さを踏まえた上で注目したい点がある。それは、このような細かな移動場面が例外的に挟まれていないシーン間に江作曲のピアノ音楽が流れているという点である。つまり、ピアノ音楽は、移動場面の代替物としてシーン移行部に流れているのだ。それは本作品で 5 回流れる。例えば、高崎の根小屋駅のシーン終盤から次の東京の喫茶店エリカのシーン冒頭にかけて《Formosan Dance, Op.1／台湾の舞曲》が流れている（34:09-35:00）。このシーン移行に際して陽子は高崎から東京へ移動していることになるが、例外的に陽子の移動は描かれない。このような移動場面を介さない直接的なシーン移行に際してピアノ音楽は鳴っているのだ。

では一方、小津映画ではどうであったか。まず確認したいのは、小津映画では『珈琲時光』のように人物の移動が描かれることは少ないということである。例えば、『東京物語』は、広島尾道の老父婦が東京の子ども達家族に会いに行くという物語であるが、老父婦の行き尾道・東京間の移動、帰りの東京・尾道間の移動はすべて省略されている。蓮實は小津が「移動中の時間 = 空間を描こうとはしない」と指摘した上で、「実際、ある場所から別の場所へと移動しつつある人物が彼の映画で描かれることはまずないとみてよい」とまで述べている（蓮實 207）。このような小津映画の傾向を踏まえると、陽子の移動が毎回のように描かれる『珈琲時光』は、

小津映画とは大分様相が異なることがわかる。ホウはあたかも『珈琲時光』で、そのような細かい移動場面を多用することによって、小津へのオマージュ映画という体裁をとりながらも小津映画と差異化を図っているかのようである。

ところで、小津映画では移動が省略される傾向にあるわけだが、そのような小津映画の移動を介さないシーン移行の多くの場合オフの音楽が流れている。つまり、小津はまるで移動場面を挿入する代わりにオフの音楽をシーン移行部に流すのだ。例えば、『東京物語』の老父婦の行きの尾道・東京間の移動は省略されていたが、その代りにシーン移行部に5つの風景ショットと共に作曲家・斎藤高順による管弦楽が流されている。長木誠司は、小津映画では音楽担当の作曲家が異なっても「音楽の一定のパターンが認められる」と述べた上で、その1つとして「シーンの転換点の直前にフェイド・インして、転換した直後にフェイド・アウトしていくような音楽」を挙げている（長木 394）。『東京物語』のシーン移行部に流れる斎藤の音楽は、まさにこの長木が挙げる音楽である。こうした音楽については、1983年に行われた『東京物語』の音楽に関する斎藤のインタビューで、次のようなやり取りがある。

——場面転換のところで音楽を流すというものが多いですね。

斎藤 そういうのがね、よくラジオ・ドラマなんかで、ブリッジ音楽って言ってましたが、やっぱりそういう言い方なさってましたね。「ここはブリッジで頼みますよ」って。（リポート編 258-259）

このように、長木が述べるシーン移行の際にフェイド・イン／フェイド・アウトする音楽は、当時のラジオ・ドラマの「ブリッジ音楽」に由来していることがわかる。そして、それは小津の指示によるものだったとされる。この『東京物語』の「ブリッジ音楽」に関しては、当時の日本映画技術協会の機関紙『映画技術』に次のような指摘がある。

音楽は主としてブリッジに使用し、それも画は、例によってシーンをカットで継ぎ音楽を場面転換に先行させる事によってディゾルグ的な効果を持たせ様としている事が良く感じられ、最近での新しい表現の様に思えた。（リポート編 271）

当時、映画での「ブリッジ音楽」の使用は珍しかったことがわかる。またここで注目すべきは「ディゾルグ的な効果」と言われるように小津の「ブリッジ音楽」にはディゾルグと同等のシーン移行の機能があることがここで指摘されている点である。

『珈琲時光』のピアノ音楽は、一見この小津の「ブリッジ音楽」と同一のもののように思える。というのは、小津の「ブリッジ音楽」と同様、『珈琲時光』のピアノ音楽もまた、あたかも移動場面の代替物として、シーン間をまたぐ形でその移行部に流れているからだ。しかし、『珈琲時光』のピアノ音楽を、シーン移行部に流れるという点からだけで、小津の「ブリッジ音楽」と同一視することはできない。小

津映画の音楽の特徴は「映像との意味連関の徹底した不在」（長木 395）である。長木はそれを物語との結びつきの脆弱さから「無関心」の音楽と呼び、その代表例として斎藤作曲の《サセレシア》を挙げる。それらは、専ら「ディゾルヴ的」にシーン間を繋ぐことだけに奉仕する音楽と言っても過言でない。

ところが、『珈琲時光』のピアノ音楽には物語との連関が見られる。それは江との連関に他ならない。そもそもピアノ音楽は、肇が江の CD をプレーヤーで再生するという形で始まっており、その始まりから物語上の江と強く結びつけられている。小沼純一が指摘するように、観客はこれ以降 4 回耳にするピアノ音楽を、それがピアノ音楽であるがゆえに最初のピアノ音楽と同じ江の曲として聞くことになる（小沼 101）。ボードウェルの述べる音の「テーマ化」とはこのような事態に他ならない。さらに注目すべきは、ピアノ音楽が、単にそれが江の音楽であることが示されるばかりでなく、陽子と肇による「音の探求」に関連するエピソード中に流されている点である。

音楽①：陽子と肇、江の CD を聞く。

音楽②：陽子、電話で江の妻・乃ぶにインタビューのアポイントを取る。

音楽③：陽子と肇、江ゆかりの喫茶店ダットの跡地を訪れる。

音楽④：陽子と肇、電車音の録音をモチーフにした肇の自画像を見る。

音楽⑤：陽子、江夫人にインタビューする。

このように、ピアノ音楽は「音の探求」でも陽子による江の調査と連動していることがわかる。この言わば江のライトモチーフとも言うべきピアノ音楽は、江の調査という陽子の職業行為を説明するものとして機能している。

おわりに

当初、本作品は、小津へのオマージュとして企画されたが、「構想の段階」でホウは「東京での生活者のディテールを積み上げていく」作業に専念するようになる（市山 87）。ここで小津へのオマージュは棚上げされる。だが、「生活者のディテールを積み上げていく」作業とは、まさにホウが『童年往時』に認めた小津との類似点に他ならない。ホウにとって小津とは「生活の些細なディテールを積み重ねて撮っている」映画作家であり、その意味で、その実践は小津へのオマージュとなりうる。

しかし、その撮影対象である「生活の些細なディテール」が何であるか、そしてそれをどのような方法で撮影するかによって、類似点どころか逆に小津との相違点となってしまう場合がある。陽子の移動を捉えた一連の移動場面はその最たるものである。ホウは、生前小津がほとんど撮影対象としなかった人物の移動という「生活の些細なディテール」を対象とし、それをこれまた小津とは無縁の「スタイ

ル]でもって撮影した。この過剰な移動描写には、松竹から小津へのオマージュという課題を課せられながらも、あくまで自身の作品を製作しようと試みるホウの強い意志が感じられさえもする。そして、その移動場面の代替物として流れるピアノ音楽にもまた同様の意志が見え隠れしていることは偶然ではない。ピアノ音楽は、シーン移行の音楽として、一見小津の「ブリッジ音楽」を思わせる。しかし、物語と連関を持つという点でそれは、「無関心」という言葉で特徴付けられる小津映画の音楽とは本質的に性質を異にする音楽である。小津ならばきっと「平凡な BGM」を流すだろうシーン移行部に、ホウは「音の探求」という物語上の主題に密接に関わる言わばテーマ音楽を流す。シーン移行という点で両者の方法論は決定的に異なっているのだ。過剰な移動描写とテーマ音楽。これらはいずれも、「スタイル」の違いに増して小津映画との相違を際立たせる細部である。しかし、小津とは正反対とも言えるその際立った性質から、いずれもホウが小津を意識した結果、現れ出てしまった細部と考える。なぜなら、小津が生前行わなかったことを行う。それは小津映画に対するホウの反応であり、また、オマージュという課題を課した松竹に対するホウの回答であるからだ。それは逆説的に小津へのオマージュとなる。小津の影響は本作品において、そのような言わば屈折したオマージュとして現れており、「間接的」という言葉は本作品においてまさにこの屈折した様を包含するものなのだ。

註

- 1 市山のインタビューではホウは「スタイルは絶対に違う」（市山 87）と述べ、別のインタビューでも「小津監督とわたしとはスタイルはちがう」（宇田川 95）と述べている。また先行研究でもその指摘はある（伊藤）。
- 2 ASL はボードウェル「数量的見地から見た小津作品」（Bordwell:1988 377）を参照。

引用文献リスト

市山尚三「侯孝賢監督、小津安二郎を語る」、『SAPIO』、2004年8月号（2004年）、小学館、pp. 86-88。

伊藤弘了「小津安二郎と侯孝賢——その映画の感性の近しさをめぐる覚書」、『CineMagaziNet!』、No. 18（2014年、summer）、<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN18/essay-ito-2014.html>（2018年3月31日取得）。

宇田川幸洋「侯孝賢——電車と家族の東京物語」、『芸術新潮』、Vol. 55, No. 10（2004年）、新潮社、pp. 92-95。

小沼純一「「聴く」人たち——『珈琲時光』論」、『演劇映像』、No. 47（2006年）、早稲田大学演劇映像学会、pp. 102-91（pp. 1-12）。

佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』（朝日新聞社、2004年）。

滝浪佑紀「『動き』の美学——小津安二郎に対するエルンスト・ルビッチの影響」、『表象』、No. 7 (2013 年)、表象文化論学会、pp. 172-190。

長木誠司『戦後の音楽 芸術音楽のポリティクスとポエティクス』（作品社、2010 年）。

野崎歓「『寡黙さ』の話法——バザンと現代台湾映画」、『アンドレ・バザン——映画を信じた男』（春風社、2015 年）、pp. 155-191。

蓮實重彦『監督 小津安二郎（増補決定版）』（筑摩書房、2003 年）。

蓮實重彦他編『国際シンポジウム小津安二郎生誕 100 年記念「OZU 2003」の記録』（朝日新聞社、2004 年）。

星野幸代「侯孝賢映画『珈琲時光』を読む」、『多元文化と未来社会：名古屋大学総長裁量経費プロジェクト成果報告書』、2005 年、名古屋大学大学院国際言語文化研究科、pp. 91-104。

四方田犬彦『電影風雲』（白水社、1993 年）。

リポート編『リポ・シネマテーク 小津安二郎 東京物語』（リポート、1993 年）。

ワダ・マルシアーノ、ミツヨ「侯孝賢の「記憶」との対話——『珈琲時光』」、前野みち子他編『侯孝賢の詩学と時間のプリズム』（あるむ、2012 年）、pp. 131-150。

BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

——« Préface : Regarde encore ! Regarde bien ! Regarde ! ». ARNAUD, Diane /LAVIN, Mathias. ed.

Ozu à présent. Paris: G3J Éditeur, 2013, pp. VII-XXI.

『珈琲時光』ホウ・シャオシエン監督、松竹製作、2004 年（DVD、松竹、2005 年）。

日本映画学会

2018年9月25日発行

発行・編集 日本映画学会（会長 杉野健太郎）／編集長 小暮修三

大会運営委員長 吉村いづみ、運営委員 塚田幸光、佐藤元状

開催校責任者 佐藤元状

事務局 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

事務局分室 和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内 〒195-8585 東京都町田市金井町 2 1 6 0 番地

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>