

2020 年度
博士学位申請論文

〈ニュー・ハリウッド〉期のリチャード・フライシャー
——映画的身体の存在論

立教大学大学院 現代心理学研究科 映像身体学専攻

博士課程後期課程 5 年次

学籍番号：16WY001J

早川由真

目次

序論 リチャード・フライシャーと映画的身体 ----- 1

1. 映画作家フライシャー
2. 〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー
3. 映画的身体の存在論

第1章 白の存在

——『絞殺魔』(1968)におけるカーティス／デサルヴォの身体 ----- 25

はじめに

1. スター・イメージとデサルヴォ像
2. 不可視の動作主と主体化のメカニズム
3. 可視化の暴力と身振り

おわりに

第2章 声になるまえに

——『10番街の殺人』(1971)における呼吸音と身体 ----- 42

はじめに

1. 語りと音
2. クリスティとエヴァンズ
3. 呼吸音

おわりに

第3章 顔のない殺人者

——『見えない恐怖』(1971)における〈盲者の視点ショット〉とキャラクターの生成 ----- 59

はじめに

1. サラの「視点」
2. ジャッコという存在
3. 〈不在者〉と顔

おわりに

第4章 閉塞とスクリーン

——『ソイレント・グリーン』(1973)におけるキャラクターの死と映画的身体の生命----- 75

はじめに

1. イメージのない世界
2. 「ホーム」のスクリーン
3. 映画的身体の生命

おわりに

第5章 光のポリティクス

——『マンディングゴ』(1975)における色調と身体----- 93

はじめに

1. イデオロギーと色調
2. 薄明かりと斜陽
3. 光と暴力

おわりに

結論 映画的身体の受難=情熱に向けて----- 121

初出一覧----- 127

リチャード・フライシャー監督作品一覧----- 129

引用文献・映像資料一覧----- 130

序論

リチャード・フライシャーと映画的身体

1. 映画作家フライシャー

リチャード・フライシャーという名前は、映画学および映画研究の領域において、不当なまでに蔑ろにされてきた。まず、ニコラス・レイ、ダグラス・サーク、サミュエル・フラーなどと並ぶ「五〇年代作家¹」のひとりであるにもかかわらず、その名前は『カイエ・デュ・シネマ』を中心にアンドレ・バザンやヌーヴェル・ヴァーグの旗手たちが展開した作家主義の戦略からはほとんど無視されていた²。すなわち、作家主義的な批評はフライシャーを「作家」としてまともに認識してこなかったのである。事実、監督をカテゴリに分けてランク付けし、アメリカにおける作家主義の理論的な基盤を築いたアンドリュー・サリスの『アメリカ映画』においても、フライシャーの名前はかなり下位のランクに位置づけられている。撮影所時代の1940年代後半からキャリアを開始したフライシャーは、1980年代に至るまで、犯罪活劇、ミュージカル、SF、戦争映画、西部劇、歴史もの的大作といった様々なジャンルの作品を幅広く手がけていった。そのような一見すると「ムラのある」フィルモグラフィが、一貫性を理想とするサリスの「作家」像にとって障壁となったことは想像に難くない³。要するに、ステファヌ・ブルゴワンが指摘しているように、フライシャーはせいぜい「商業的な映画の作り手[cinéaste commercial]」か「巧みな職人[habile artisan]」と見なされていたのだ⁴。「フィルモグラフィの中からある共通するものとか、ある個性を見出そうとするとほとんどむなしくなる」と黒沢清が述べているように、一貫性のないフィルモグラフィから

¹ 50年代の作家たち、およびアメリカ映画をめぐる状況に関しては、以下を参照。蓮實重彦『ハリウッド映画史講義——翳りの歴史のために』（筑摩書房、1993）。

² 『カイエ・デュ・シネマ』誌上では、1967年に一度ベルトラン・タヴェルニエによる短いインタビューがおこなわれているのみで、その後のフォローはない。Bertrand Tavernier, « Rencontre avec Richard Fleischer », *Cahiers du cinéma* 186 (janvier, 1967), 16.

³ サリスは、「殿堂入り[pantheon directors]」、「楽園の彼方[the far side of paradise]」、「意味深長な奥義[expressive esoterical]」、「附加給付[fringe benefits]」、「見かけ倒し[less than meets the eye]」、「ちょっと好ましい[lightly likable]」、「わざとらしい深刻さ[strained seriousness]」といったカテゴリを設け、監督たちをランク別に分類している。フライシャーが分類されている「わざとらしい深刻さ」は、以下の説明書きを伴う。「これらは才能はあるがムラのある監督たちだ。しかも、うぬぼれという致命的な罪を伴う。彼らの野心的なプロジェクトは、発展していくというよりは誇張していく傾向にある」。また、サリスはフライシャーのキャリアが「50パーセント未満の手際の良さで」展開してきたと述べ、キャリア全体に対する酷評の姿勢を明確に示している。Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* (New York: E.P. Dutton & Co., 1968), 189, 191-192.

⁴ Stéphane Bourgoïn, *Richard Fleischer* (Paris: Edilg, 1986), 9.

「作家性」を見出そうとする試みはたしかに困難なものには違いない⁵。実際、フライシャーの作品⁶に関して学術的な要件を満たすような体系的な研究はいまだ存在していない。

しかし、一部の批評家たちは、フライシャー作品の魅力をそのスタイルの独自性に見出し、てきた。たとえば、ステファヌ・ブルゴワンは、オーソドックスなショット／リヴァースショットには取まらないフレーミングや編集のセンスを評価している⁷。また、蓮實重彦や黒沢清は、フライシャーの作品における独特の「運動感覚」や「時間感覚」を称賛し、一貫して支持を表明しつづけてきた⁸。あるいは、「見ること」の自己言及性がもつ批評的機能について指摘したクリス・フジワラや、「見ること」や「触れること」の主題に着目した吉田広明など、フライシャーの作品になんらかの主題や一貫性を見出そうとする批評的なテキストも存在している⁹。これらの先行する批評テキストは、フライシャーの作品におけるスタイルの独自性に迫ってきた。しかし、フライシャー作品のもつ歴史的な意義、および映画理論の領域においてもつ意義については、いまだ十分に論じられてきたとは言い難い。本論文の大きな目的は、新たな理論的・方法的視座を導入し、これまでには見過ごされてきた作品の細部に光をあてることで、フライシャー作品のもつ歴史的・理論的な意義を明らかにし、映画研究の領域に新たな知見を提示することである。

本論文が研究の対象として設定するのは、〈ニュー・ハリウッド〉期においてリチャード・フライシャーが監督した5本の作品である。つまり、本論文はいわゆる「作家論的研究」に属しており、その方法は作品のテキスト分析である。ただし、なんらかの「法則」を浮かびあがらせるために主題論的なアプローチを用いるものではない¹⁰。また、「作家」としての

⁵ あらゆるジャンルの作品が立ち並ぶ混沌としたフライシャーのフィルモグラフィについて語りながら、飄々と迂回を続けることで核心に触れまいとするユーモラスな講演の一節。「こういう人に関してはしゃべったり、書いたりしない方がよいだろうということで、リチャード・フライシャーに関しては誰も何も言わない」。黒沢清「リチャード・フライシャーになれば映画は作りつづけることができる」『シネクラブ時代——アテネ・フランセ文化センター トークセッション』淀川長治・蓮實重彦編（フィルムアート社、1990）、110。

⁶ 本論文では、一本の完成された映画作品を指す語として「作品」または「フィルム」を用いる。

⁷ Bourgoin, *Richard Fleischer*, 20-21.

⁸ 蓮實重彦「ドン・シーゲルとリチャード・フライシャー、または混濁と透明」『映像の詩学』（筑摩書房、1979）、131-151。初出は『映画芸術』23巻4号（1975）：71-75。黒沢清・蓮實重彦「リチャード・フライシャー追悼」黒沢清『恐怖の対談——映画のもっとこわい話』（青土社、2008）、195-229。

⁹ Chris Fujiwara, “See No Evil,” *See No Evil*, directed by Richard Fleischer (1971; London: Powerhouse Films Ltd., 2017), Blu-ray, 9. 吉田広明『B級ノワール論——ハリウッド転換期の巨匠たち』（作品社、2008）、282。また、批評的状況をめぐっては、2006年にフライシャーが他界した後、同年パリのシネマテーク・フランセーズで回顧特集がおこなわれたり、クリス・フジワラが芸術監督を務めた2013年のエディンバラ国際映画祭で特集が組まれたりと、近年に至ってようやく再評価の基盤が整えられてきている。なお、『ポジティブ』誌は追悼特集を組んでいる。*Positif* 544 (juin, 2006), 78-110.

¹⁰ たとえば吉田は様々な作品の複雑さを「何らかの媒介によって可視化された存在に死が訪れるという、フライシャー的法則」に還元してしまう。可視性／不可視性にフライシャー作品の核心があると

フライシャーの意図を明らかにするために作品を分析するわけでもない。映画作品は、必ずしも「作家」の意図に還元されるものではないからだ。本論文が分析にあたって導入する理論的・方法的な視座とは、映画的身体の存在論とでもいうべきアプローチである。以下、具体的な作品分析に入る前に、まずフライシャーのフィルモグラフィを概観しつつ、議論の対象を明確に規定しておく。そのうえで第2節では、〈ニュー・ハリウッド〉を対象とする際の諸問題、およびなぜ〈ニュー・ハリウッド〉期の作品を対象とするのかを説明する。そして、第3節では映画的身体の存在論というアプローチについて詳述する。最後に、本論文を構成する各章の概略を述べる。

では、まず産業体制の変化に沿ってフライシャーのフィルモグラフィを概観しておきたい。フライシャーは、撮影所時代の40年代後半からRKOでニュース映画の編集をおこなうことからキャリアをスタートさせた。その後、RKOで『ボディ・ガード』(*Bodyguard*, 1948)、『静かについてこい』(*Follow Me Quietly*, 1949)、『その女を殺せ』(*Narrow Margin*, 1952)といった犯罪活劇の佳作を監督する¹¹。父親マックス・フライシャーの宿敵ウォルト・ディズニーのもとで監督し、ヒットとなった『海底二万哩』(*20000 Leagues Under the Sea*, 1954)の手腕が評価され、以降は20世紀FOXで『恐怖の土曜日』(*Violent Saturday*, 1955)、『夢去りぬ』(*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955)、『ならず者部隊』(*Between Heaven and Hell*, 1956)、『フォート・ブロックの決斗』(*These Thousand Hills*, 1959)、『強迫／ロープ殺人事件』(*Compulsion*, 1959)、『鏡の中の犯罪』(*Crack in the Mirror*, 1960)、『栄光のジャングル』(*The Big Gamble*, 1961)を手がけていく¹²。その後、フライシャーは20世紀FOXを離れ、家族を連れてヨーロッパに移住し、ディノ・デ・ラウレンティス製作のもとで大作『バラバ』(*Barabbas*, 1961)を監督することになる¹³。さらにいくつかのプロジ

いう指摘は興味深いが、「法則」へと還元してしまう手つきによって、作品ごとの微妙な差異や、細部の意味作用が蔑ろにされているのだ。むしろ、本論文が踏み込んでいくように、可視性／不可視性をめぐる問題は身体との関連でとらえる必要があるだろう。吉田『B級ノワール論』、282。

¹¹ ほかに、*Trapped* (1949)、『カモ』(*The Clay Pigeon*, 1949)、『札束無情』(*Armored Car Robbery*, 1950)、ジョン・ファローの後を継いで監督した『替え玉殺人事件』(*His Kind of Woman*, 1951)といった犯罪ものを手がけている。また、初監督長篇の*Child of Divorce* (1946)をはじめ、*Banjo* (1947)、『ニューヨーク大騒動』(*So This Is New York*, 1948)、*Make Mine Laughs* (1949)といったメロドラマやコメディも監督している。さらに、『その女を殺せ』を最後にRKOを去ってから『海底二万哩』を撮るまでの間に、コメディ作品*The Happy Time* (1952)をスタンリー・クレイマー・プロダクションで、当時流行した3Dを駆使した西部劇『ロデオの英雄』(*Arena*, 1953)をMGMで撮ることになる。なお、初期の作品のなかには“Richard O. Fleischer”の名義を用いているものもある。

¹² なお、フライシャーはこの間に独立プロダクションで『叛逆者の群れ』(*Bandido*, 1956)、ヨーロッパのバヴェリア・フィルムの製作で『ヴァイキング』(*The Vikings*, 1958)の監督も手がけている。

¹³ 20世紀FOXを離れた経緯は、フライシャーが次作の脚本を気に入らずに拒絶し、主演する予定だったジョン・ウェインとの間に若干のトラブルが生じたことによる。その脚本はのちにヘンリー・ハサウ

エクトに着手するが、それらはすべて未完に終わったため、60年代のフィルモグラフィには若干の空白が生じることになった¹⁴。20世紀FOXに復帰し、『ミクロの決死圏』(*Fantastic Voyage*, 1966)、『ドリトル先生不思議な旅』(*Doctor Dolittle*, 1967)といった大作を手がける頃には、産業体制は〈ニュー・ハリウッド〉に差し掛かっていた。

〈ニュー・ハリウッド〉¹⁵とはいつのことなのか。その区分は論者によって若干異なるが、歴史的にふたつの節目があることは確実に言えるだろう。ひとつめの節目は、修正を経てプロダクション・コードが廃止され、レイティング制が導入された1968年頃である¹⁶。ふたつめの節目は、スティーヴン・スピルバーグの『ジョーズ』(*Jaws*, 1975)を発端とし、ジョージ・ルーカスの『スター・ウォーズ』(*Star Wars*, 1977)や同じくスピルバーグの『未知との遭遇』(*Close Encounters of the Third Kind*, 1977)によってブロックバスター体制が確立した1970年代中盤だ。

このふたつの節目は、それぞれ映画産業における変革を表している。第2節で詳しく論じるように、社会的状況の変化にともなうコードの廃止およびレイティング制の導入は、暴力描写の過激化に拍車をかけることになった。映画史的に「ニュー・ハリウッド[New Hollywood]」と呼ばれることになる、60年代終盤から70年代中盤にかけての変革は、デレク・ナイストロムが述べているように「様々な変化の組合せ」によって生じた。その変化には、大規模な予算をかけた作品を制作するモデルの興行的な失敗が続いたこと、各スタジオがそれをきっかけに経営難に直面し、低予算の若者向け映画の制作に重点を置くようになったこと、さらには(レイティング制の導入や、ヨーロッパ映画の影響によって)映画の形式および内容が多様化したこと、などが挙げられるだろう¹⁷。また、ロバート・スクラー

エイが監督し『アラスカ魂』(*North to Alaska*, 1960)として完成することになる。Richard Fleischer, *Just Tell Me When to Cry: Encounters with the Greats, Near-greats and Ingrates of Hollywood* (New York: Carroll & Graf Publishers, 1993), 9-26.

¹⁴ 未完に終わったプロジェクトについては、以下を参照。Fleischer, *Just Tell Me When to Cry*, 226-228. Bourgoin, *Richard Fleischer*, 153.

¹⁵ 日本では「アメリカン・ニューシネマ」あるいは「ニューシネマ」という独自の呼称が用いられてきたが、その成り立ちを整理しつつ遠山純生は「定義付け不可能な実質のない言葉」だと述べている。本論文では、比較的問題の少ない〈ニュー・ハリウッド〉という呼称を用いることにする。遠山純生「“アメリカン・ニューシネマ”及び“ニューシネマ”という言葉について」『American Film 1967-72「アメリカン・ニューシネマ」の神話』ブラックアンドブルー編(ネコ・パブリッシング、1988)、15。

¹⁶ レイティング制への完全移行は1968年11月1日公開作品から。コード改訂と撤廃の経緯は以下を参照。Frank Miller, *Censored Hollywood: Sex, Sin, & Violence on Screen* (Atlanta: Turner Pub., 1994), 182-209.

¹⁷ Derek Nystrom, “The New Hollywood,” in *The Wiley-Blackwell History of American Film*, vol.3, eds. Cynthia Lucia, Roy Grundmann and Art Simon (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012), 412-413. また、ピーター・クレイマーは、60年代から70年代におけるヒット作品の興行収入を分析し、ハリウッドの産業体制がいかに変化したかを論じている。クレイマーによれば、「叙事詩的映画[epics]」やミュージカルといった、ヒットが見込める家族向けの映画は、次第に制作費が膨らんでいく一方で、60年代終盤には十分な興行収入を回収できなくなっていた。「叙事詩的映画」とは主に歴史を題材とする大作映画のことであり、そ

が指摘しているように、19世紀末から20世紀初頭に生まれた巨匠たちの引退や、ヌーヴェル・ヴァーグの影響によってアメリカ映画に作家主義の観点が導入されたことも大きな変化のひとつである¹⁸。ロバート・アルトマン、サム・ペキンパー、スタンリー・キューブリックといった1920年代生まれの世代、さらにはそれよりも若い世代の監督が「作家」として認知され、スタジオ・システムに支えられたこれまでのアメリカ映画との差異を強く印象づけるような、明確に作家性を打ち出した作品が作られていったのである。ナイストロムによれば、「ニュー・ハリウッド」は「過去に対する際立った断絶」として現れた。その指摘にしたがえば、「実験や挑発」の精神とともに若い観客を惹きつけた「ニュー・ハリウッド」の諸作品は、この時期の政治的・文化的混乱を体現するようなものだった、とひとまず整理することができるだろう¹⁹。

ところが、70年代中盤以降、『ジョーズ』や『スター・ウォーズ』、『未知との遭遇』のヒットによって、各スタジオは大手企業の資本に基づく大予算のブロックバスター映画の量産体制へと舵を切ることになる。すなわち、映画産業は、関連グッズや他の商品とのタイアップを通じたマーケティング、シリーズ化やスピンオフ作品の制作を視野に入れた体制へと向かっていった。アンドリュー・ブリットンは、こうした体制に基づいて制作された映画を「レーガン派のエンターテインメント」と呼んだ。ブリットンによれば、撮影所時代のような制作の条件がもはや存在しないにもかかわらずジャンルの紋切り型を反復する80年代のアメリカ映画は、そのほとんどが「ナルシズム的な自己言及」をおこなう「エンターテインメント」と化してしまった²⁰。やや図式的な整理ではあるが、映画史の大きな流れをとらえるにあたって、この主張は的確であると思われる。つまり、ナイストロムが指摘して

のひとつである『クレオパトラ』(Cleopatra, 1963)の興行的な失敗が20世紀FOXの経営を危機に陥れたことはスタジオ・システムの崩壊を象徴する出来事だと言えるだろう。さらに20世紀FOXについて言えば、フライシャーの『ドリトル先生不思議な旅』や、ロバート・ワイズが監督した『スター!』(Star!, 1968)といったミュージカルも次々と興行的に失敗することになった。こうした状況において、各スタジオは「タブーを打ち破るような若者向け映画[youth-oriented taboo-breakers]」や「家族向けのディザスター・フィルム[family-oriented disaster movies]」の制作へと方向転換を迫られることになる。Peter Krämer, *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars* (London: Wallflower Press, 2005), 40-47.

¹⁸ 「巨匠たち」は、まずサイレント期から活躍していたジョン・フォード、ハワード・ホークス、フランク・キャブラ、キング・ヴィダー、ラウル・ウォルシュといった名前を指す。また、スクラーはそれらの名前に並列させているが、トーキー以降の監督であるダグラス・サークやジョージ・ステイヴンスといった名前を挙げることもできるだろう。Robert Sklar, *Movie-made America: A Cultural History of American Movies*, revised and updated ed. (New York: Vintage Books, 1994), 322-323. また、第2節で触れることになるが、蓮實重彦が指摘しているように、アンソニー・マン、ニコラス・レイ、サミュエル・フラーといった50年代に活躍した監督たちが、産業体制の変化や赤狩りの影響を受けてほとんど不在であったことも重要である。蓮實『ハリウッド映画史講義』、82-92。

¹⁹ Nystrom, "The New Hollywood," 411.

²⁰ Andrew Britton "Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment," in *Britton on Film*, ed. Barry Keith Grant (Detroit: Wayne State University Press, 2009), 102.

いるように、ブロックバスターの量産体制への移行は、産業体制においても映画の形式および内容においても、「ニュー・ハリウッド」が持っていた「実験や挑発」の精神を一掃してしまっただけでなく、とらえることができるだろう。このような視座のもと、本論文ではナイストロムによる区分を敷衍して山括弧をつけ、1968年頃から70年代中盤までの時期を〈ニュー・ハリウッド〉、ブロックバスターの量産体制以降を〈ニュー・ハリウッドII〉と規定する²¹。

フライシャーの次作『絞殺魔』(*The Boston Strangler*, 1968)はプロダクション・コーポレーションが崩壊していく渦中、1968年10月16日に公開された。その後フライシャーは『ゲバラ!』(*Che!*, 1969)を撮り、『トラ!トラ!トラ!』(*Tora! Tora! Tora!*, 1970)のアメリカ側の監督を任される。それから、イギリスに渡って『10番街の殺人』(*10 Rillington Place*, 1971)と『見えない恐怖』(*See No Evil*, 1971)を、スペインで『ラスト・ラン』(*The Last Run*, 1971)を撮る。その後、アメリカに戻って『センチュリアン』(*The New Centurions*, 1972)、『ソイレント・グリーン』(*Soylent Green*, 1973)、『ザ・ファミリー』(*The Don Is Dead*, 1973)、『マジェスティック』(*Mr. Majestyk*, 1974)、『スパイクス・ギャング』(*The Spikes Gang*, 1974)、そして『マンディンゴ』(*Mandingo*, 1975)と撮り続ける。『絞殺魔』から『マンディンゴ』に至るこの時期は概ね〈ニュー・ハリウッド〉に重なっており、この時期をフライシャーのフィルモグラフィにおける〈ニュー・ハリウッド〉期と呼ぶことができるだろう。

あらためて見渡すと、ジャンルの垣根を超えて傑作・佳作ばかりが並ぶこの時期のフィルモグラフィは壮観である。だが、映画産業はブロックバスターの量産体制へと変化しつつあり、フライシャーといえども時代の流れの影響を受けないわけにはいかなかった。ブルゴワンや蓮實が指摘しているように、リーダーズ・ダイジェストの資本で制作された次作『信じがたいサラ』(*The Incredible Sarah*, 1976)は、この巨大な出版社の重役たちによって脚本を大幅に改変させられる憂き目に遭うのだ²²。本論文の著者は、マーガレット・ヘリック図書館のスペシャル・コレクションに所蔵されているフライシャーの関連資料を調査する過

²¹ なお、ナイストロムは60年代終盤から70年代中盤にかけての変革を「ニュー・ハリウッドI [New Hollywood I]」、その「予期せぬ続編」に見えるブロックバスターの量産体制以降を「ニュー・ハリウッドII [New Hollywood II]」と呼び、両者の境界に『スター・ウォーズ』を位置づけている。Nystrom, "The New Hollywood," 410-411.

²² Bourgoïn, *Richard Fleischer*, 130. また、蓮實は(挙げられた「参考文献」から推測するにおそらくブルゴワンの著作を参照しつつ)、道徳的なプロデューサーたちの介入によって、「享楽と背徳に彩られた」フランス第二帝政期を舞台にしたこの作品のシナリオから映画的要素が「殺菌」されていったと述べ、「フライシャーの才能をもってしても映画を擁護することは困難だった」と総括している。蓮實『ハリウッド映画史講義』、161-163。

程で、サル・ベルナルの生涯を描いたこのフィルムの脚本の初稿を読むことができた。初稿には、ベルナルの性的な奔放さが示唆されるシーンや、彼女に対して「あなたは何も知らない」と罵倒するような台詞など、完成したフィルムには存在しない数々のきわどい描写がある。だが、そのような箇所には“No!”、“Come n.[sic]”、“Don’t believe this for a minute.”など、批判的なコメントが直筆で書き込まれている。おそらく製作側の人間によるものと思われるこれらの書き込みは、ベルナルを神話化したいという製作側の意図によって舞台である19世紀末の退廃的な雰囲気が殺菌され、作品が大きく歪められてしまったことを生々しく伝えている²³。調査において明らかになったこの初稿の書き込みは、ブルゴワンや蓮實の指摘を資料によって裏付けるものだと言えるだろう。フライシャーは以降も映画を撮り続け、そのフィルモグラフィは『王子と乞食』(*Crossed Swords*, 1977)、『アシャンティ』(*Ashanti*, 1979)、『ジャズ・シンガー』(*The Jazz Singer*, 1980)、『ザ・ファイト』(*Tough Enough*, 1982)、『悪魔の棲む家 PART3』(*Amityville 3-D*, 1983)、『キング・オブ・デストロイヤー／コナン PART2』(*Conan the Destroyer*, 1984)、『レッドソニア』(*Red Sonja*, 1985)、そして最後の長編映画『おかしなおかしな成金大作戦』(*Million Dollar Mystery*, 1987)と連なっていく。これまで以上に様々なジャンルが混在し、シリーズものの続編タイトルが平然と紛れ込んでいるこの晩年のフィルモグラフィは、〈ニュー・ハリウッドII〉の体制におけるフライシャーの苦しい闘いを如実に物語っている。このように産業体制の変化に着目することで、『絞殺魔』から『マンディンゴ』までを〈ニュー・ハリウッド〉期と規定することに一定の正当性をもたせることができるだろう²⁴。そのうち、本論文は『絞殺魔』、『10番街の殺人』、『見えない恐怖』、『ソイレント・グリーン』、『マンディンゴ』という5本のフィルムを取り上げる²⁵。

²³ Ruth Wolff, “The Incredible Sarah,” 14 April 1975, script, Box 2, Folder 17, Richard Fleischer papers, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

²⁴ フライシャーは、特定の撮影監督と長期にわたってタッグを組んで仕事をする事がなかった。携わった作品数をもっとも多い撮影監督は、『絞殺魔』、『ソイレント・グリーン』、『ザ・ファミリー』、『マジスティック』、『マンディンゴ』の5本でタッグを組んだリチャード・H・クラインである。興味深いことに、これはちょうど〈ニュー・ハリウッド〉期に重なる時期である。このうち、本論文では『絞殺魔』、『ソイレント・グリーン』、『マンディンゴ』を論じている。序論の最後で言及するが、〈ニュー・ハリウッド〉期においてクラインが果たした役割は少なくない。

²⁵ 共同監督の『トラ！トラ！トラ！』はひとまず措いて、本論文では『ゲバラ！』、『ラスト・ラン』、『センチュリアン』、『ザ・ファミリー』、『マジスティック』、『スパイクス・ギャング』に関しては詳細な分析をおこなわず、必要に応じて補足的に言及するにとどめる。〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品の特性や、歴史的・理論的な意義については、本論文が対象とする5本のフィルムを論じることで十分に示すことが可能だからだ。上記のフィルムに関しては、別の機会にあらためて論じることにしたい。

2. 〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー

なぜ、〈ニュー・ハリウッド〉期の作品、そのなかでも上記の5本のフィルムを対象とするのか。〈ニュー・ハリウッド〉を扱ううえでの諸問題を整理しつつ、それについて説明しておく。そもそも産業体制の変化に基づく時期的な区分は、個々の作品の内容あるいは形式にどのように関係しているのだろうか。物語構造の変化に着目した先行研究は、連続性を強調する立場と断絶を強調する立場とに分かれる。デイヴィッド・ボードウェルやクリスティン・トンプソンは、現代のアメリカ映画においても「古典的ハリウッド映画」の形式が維持されているとし、物語構造における連続性を強調する立場をとっている²⁶。ボードウェルが概念として定着させた「古典的ハリウッド映画」とは、コンティニューイティ編集と「見えない[invisible]」ストーリーテリングを通じて物語を効率的に語る形式である²⁷。一方、トマス・シャッツやジャスティン・ワイアットなど、断絶を強調する立場、すなわち「古典的ハリウッド映画」の形式に対して、現代のアメリカ映画はスペクタクルを全面に打ち出す「ポスト古典的ハリウッド映画」だと主張する立場が存在する²⁸。また、暴力描写の内容や形式に着目した先行研究も、その変化の革新性を強調してきた。プロダクション・コードのもとで暗示的な仕方で示されてきた暴力描写は、アルフレッド・ヒッチコックの『サイコ』(*Psycho*, 1960)に象徴されるように60年代を通じてなし崩し的に明示化されていき、コードの撤廃によって60年代末には一気に可視化することになった。その背景にはスタジオ・システムの崩壊や社会的状況の変化がある。スティーヴン・プリンスは、『俺たちに明日はない』(*Bonnie and Clyde*, 1967)が開拓し、サム・ペキンパーの『ワイルドバンチ』(*The Wild Bunch*, 1969)が確立した美学的形式を「ウルトラ・ヴァイオレンス」と呼んだ。このような形式は〈ニュー・ハリウッド〉における暴力描写では欠かせないものとなる²⁹。また、

²⁶ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (Berkeley: University of California Press, 2006). Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (Cambridge: Harvard University Press, 1999).

²⁷ David Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60," in *The Classical Hollywood Cinema*, eds. David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson (London: Routledge, 1985), 3.

²⁸ Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (Austin: University of Texas Press, 1994). Thomas Schatz, "The New Hollywood," in *Film Theory Goes to the Movies*, eds. Jim Collins, Hilary Radner, and Ava Collins (New York: Routledge, 1993), 8-36. なお、シャッツは70年代中盤以後のブロックバスターの体制(すなわちここでいう〈ニュー・ハリウッドII〉以後)を"New Hollywood"と呼んでいる。

²⁹ プリンスによれば、「ウルトラ・ヴァイオレンス」の美学的形式は、爆竹を用いて血の噴出に見せかける演出、複数台のカメラによる撮影、スロー・モーションを用いたモンタージュという3つの要素によって構成されている。Stephen Prince, "Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic

ジェームズ・ケンドリックが指摘するように、『ゴッドファーザー』(*The Godfather*, 1972) のフランシス・フォード・コッポラや『ミーン・ストリート』(*Mean Streets*, 1973) のマーティン・スコセッシらの若い世代にとって、暴力描写は自分たちを「先人たちと区別するための具体的な手段」となった³⁰。

これらの先行研究には、大きく分けてふたつの問題がある。ひとつは、「古典的」あるいは「ポスト古典的」という二項対立的な枠組みに関する問題だ。連続性を強調するにせよ断絶を強調するにせよ、そもそもこの二項対立的な枠組みそれ自体が問題を孕んでいる。トマス・エルセサーは、「古典的」と「ポスト古典的」という概念は「再帰的」な関係にあり、それらは互いに規定し合っていると指摘した。つまり、「古典的」という概念は、あくまで後から名付けられた「再命名[retronym]」であり、再帰的に規定されたものだ³¹。したがって、自らを省みつつ更新を続けるハリウッドを「再帰性[reflexivity]」という観点からとらえるエルセサーにとって、ハリウッドは当初から「ポスト古典的」なものとしてとらえられる³²。エルセサーの議論は、二項対立的な枠組みが一定の有効性を持つことそれ自体を否定するものではないが、この枠組みを暗黙の前提とする姿勢に疑問を投げかけることで、以下のことを示唆している。すなわち、二項対立的な枠組みを暗黙の前提として〈ニュー・ハリウッド〉における作品や映画作家に「古典的」なものを見出して単に連続性を強調する、あるいは反対に「ポスト古典的」なものを見出して単に断絶を強調するだけのアプローチは、あまり生産的な試みにはならないのではないか。事実、そうした二項対立的な枠組みで説明するには、〈ニュー・ハリウッド〉はあまりに混沌としているのだ³³。むしろ、個々の具体的

Design, and Social Effects,” in *Screening Violence*, ed. Stephen Prince (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000), 13.

³⁰ James Kendrick, *Film Violence: History, Ideology, Genre* (London: Wallflower Press, 2009), 102.

³¹ Thomas Elsaesser, *The Persistence of Hollywood* (New York: Routledge, 2012), 331-332, 338. なお、ボードウェルが「古典的ハリウッド映画」の概念を規定するにあたって依拠しているアンドレ・バザンの議論では、50年代の時点から1938年頃の「「古典的」芸術の充実」について述べられている。50年代を「ポスト古典」期と呼ぶことはできないにしても、スタジオ・システムの衰退によって変化が生じていたのは事実であり、バザンの議論にはこうした時代背景がある。エルセサーが問題にしているのはおそらく、「古典的」という名称が付与されるときのようなこうした歴史化の手つきだと思われる。アンドレ・バザン『映画とは何か(上)』野崎歓・大原宣久・谷本道昭訳(岩波文庫、2015)、115。Bordwell, “The Classical Hollywood Style, 1917-60,” 3-4.

³² エルセサーはハリウッドの「再帰性」を複数の観点から説明している。まず、フィルムに内在する、映画というメディアに対するモダニズム的な自己言及性。次に、自主規制やアカデミー賞の授賞、あるいは個々のスタジオのロゴを用いたブランディングといった映画産業の内部における自己言及性。さらに、産業と観客のあいだの共犯的な関係で形作られる生産過程における自己言及性である。Elsaesser, *The Persistence of Hollywood*, 329-340.

³³ たとえば、トンプソンは実際のところ、以下のように述べることで巧妙に〈ニュー・ハリウッド〉を回避している。「1969年から1977年頃の時期における若者文化／作家主義的な映画作品は、ハリウッドの語りにおける重大な変化の兆しではなく、産業的な慣例に長々と影響を与えた短期間の回り道[a

な作品が〈ニュー・ハリウッド〉という状況に対してどのような距離を示しているかという点に着目する必要があるだろう。

もうひとつの問題は、〈ニュー・ハリウッド〉の混沌とした状況と関係している。混沌とした状況とは、産業体制の変化によって若い世代の新たな監督たちが次々と現れ、作家主義的な風潮も相俟って、数多くの「作家」がひしめいた状況を指している。ナイストロムが指摘しているように、そのような状況では、特定の観点に基づいてどの監督を重視するかによって、批評的な枠組みが大きく変わってしまう³⁴。たとえば、この時期にはサム・ペキンパーやロバート・アルトマン、ジョン・カサヴェテス、あるいはアーサー・ペンといった1920年代生まれの作り手たちが活躍する一方で、クリント・イーストウッドやモンテ・ヘルマン、フィリップ・カウフマンといった1930年代生まれ、あるいはフランシス・フォード・コッポラやウェス・クレイヴン、マイケル・チミノ、トビー・フーパー、スティーヴン・スピルバーグやジョン・カーペンターといった「映画小僧[movie brats]」と呼ばれる1930年代後半から1940年代生まれの作り手たちがひしめき合っている。先行研究は、旧来のスタジオ・システムとはいくらか異なる〈ニュー・ハリウッド〉の新しさを強調しようとして、主として作家主義的な観点からこれらの世代の監督たちに光を当ててきた一方で、その上のヴェテラン世代に属する監督たちをほとんど無視してきた。ヴェテラン世代とは、1910年代、あるいはそれ以前に生まれ、撮影所時代から活躍していた監督たちのことである。もともと、ヴェテラン世代は、アンソニー・マンのように亡くなってしまったり、ニコラス・レイやサミュエル・フラーのように産業体制が変化してゆくハリウッドのなかで撮れなくなったり、ジョゼフ・ロージーのように赤狩りの影響ですでにヨーロッパに行っていたりして、ほとんど不在であった。そこで、その精神的な不在を黒澤明が埋めるという構図が出来上がってしまったのである。こうした状況を扱うにあたって、1912年生まれのドン・シーゲルや、せいぜい「職人」としか見なされていなかった1916年生まれのフライシャーといった数少ないヴェテラン世代は、ほとんど中心的に論じられることがなかった。しかし、フライシャーはそんな〈ニュー・ハリウッド〉の荒波のなかでも優れた作品を撮り続けていた。この時期

brief detour]であった」。Thompson, *Storytelling*, 4. ジェイ・ベックは、トンプソンが「回り道」と形容した〈ニュー・ハリウッド〉の作品をほぼ分析せず無視しており、〈ニュー・ハリウッドII〉の作品ばかりを分析して連続性を主張していることを批判している。そのうえで、ベックは〈ニュー・ハリウッド〉の作品における映像と音の関係を分析し、「古典的」な形式には必ずしも還元されないような特性を見出していく。Jay Beck, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2016), 7-8.

³⁴ Nystrom, "The New Hollywood," 417-418.

のフライシャー作品を取り上げる意義は、それらが〈ニュー・ハリウッド〉に対して示す独特の距離に関係している。すなわち、本論文が対象とする5本のフィルムは、〈ニュー・ハリウッド〉に対して独特の仕方で批判的な距離を提示した作品なのである³⁵。

では、〈ニュー・ハリウッド〉に対する距離はどのようにして読み取ることができるのか。暴力が提示される仕方がその鍵となる。ジェームズ・ケンドリックが指摘したように、映画における暴力は何らかの「もの」として対象化することができない「意味作用の複雑な集合」であり、「観る者の主体的経験によって形作られる」ものだ³⁶。何を暴力と見なすかは歴史的な文脈に応じて変化するのであり、暴力の提示の仕方には歴史が介在するのである。また、スティーヴン・プリンスは、「映画における暴力の魅力は、(...)このメディアが本質的に備えている、身体感覚に響くような特性[the medium's inherently visceral properties]と深く結びついている」と述べている。すなわち、運動を表現することができるという映画の特性は、何らかの仕方で暴力を描くことに適しているのだ。事実、プリンスが指摘しているように、映画における暴力の歴史は初期映画にまで遡ることができるだろう。映画の歴史は暴力とともにあったのである³⁷。J・デイヴィッド・スローカムが暴力を端的に「危害を加えようとする行為や振る舞い[an action or behavior that is harmful or injurious]」と定義したように、明示される身体的な損傷だけでなく、画面外で暗示されたり、言葉や力関係を通じた精神的なものとして示される行為も暴力としてみなしうる³⁸。暴力が提示される様々な仕方には、同時代や映画史に対する歴史的な距離が刻まれているのだ。

すでに述べたように、〈ニュー・ハリウッド〉期には暴力的なイメージが一気に可視化した。その背景には、60年代以後の社会における暴力的イメージの氾濫があった。すなわち、ケネディ大統領の暗殺およびキング牧師の暗殺、あるいはベトナム戦争の映像がテレビで報道され、暴力的イメージがメディアに溢れかえっていたのである。プロダクション・コー

³⁵ なお、赤狩りで転向し仲間を告発したことでハリウッドに居続けることができたエドワード・ドミトリク(1908年生まれ)やエリア・カザン(1909年生まれ)の晩年のフィルモグラフィには、本論文の問題設定では立ち入ることができない。あるいは、同じくRKOでキャリアをスタートさせ、様々なジャンルを幅広く手がけたロバート・ワイズ(1914年生まれ)のフィルモグラフィとフライシャーのそれとを比較することは、本論文の目的ではない。また、フライシャーより2歳年下のロバート・アルドリッチ(1918年生まれ)は、『ビッグ・リーガー』(*Big Leaver*, 1953)で初監督を務めるまでに長い助監督時代を過ごしており、フライシャーとはやや世代的な断絶があるように思われる。

³⁶ Kendrick, *Film Violence*, 5.

³⁷ プリンスは、例としてエドウィン・S・ポーターの『大列車強盗』(*The Great Train Robbery*, 1903)で、機関士(最初は人間が演じているが、ジョルジュ・メリエスの編集を用いたトリックによって途中で人形に入れ替わる)が殴打された末に列車から投げ棄てられるシーンや、終盤の強盗たちが撃たれるシーンを挙げている。Prince, "Graphic Violence," 2.

³⁸ J. David Slocum, "Introduction: Violence and American Cinema: Notes for an Investigation," in *Violence and American Cinema*, ed. J. David Slocum (New York: Routledge, 2001), 2.

ドの撤廃とレイティング制の導入は、まさにそうした社会的状況に対応したものだ。サム・ペキンパーは、そのような社会的状況への応答として、自身の作品において過激な暴力描写を用いたと表明している³⁹。つまり、〈ニュー・ハリウッド〉期の暴力描写には、そうした暴力的イメージの氾濫に対する映画的な応答という意味があるのだ。そうした状況において、「古典的」と形容すべきかどうかはともかく、省略や不可視性を活かして暴力を暗示するスタイルは消滅したわけではない。たとえば、1910年生まれのヴェテラン世代であるエイブラハム・ポロンスキーがハリウッド復帰後に監督した『夕陽に向かって走れ』(*Tell Them Willie Boy Is Here*, 1969)は、暴力描写において鮮烈な省略の技法を用いている。主人公ロバート・ブレイクの行方を追う保安官のロバート・レッドフォードは、主人公と連れ立って逃亡していたキャサリン・ロスの遺体を発見する。直前のシーンまで元気な姿を見せていたロスがなぜ命を落としたのかは不明のまま、レッドフォードが遺体を抱えると、全力疾走で逃げていくロバート・ブレイクのショットが繋げられる。すなわち、殺害の瞬間や説明を省略することで、かえって葛藤や悲哀を浮かびあがらせているのだ。あるいは若い世代のスピルバーグも、『ジョーズ』の冒頭では暗示によって暴力を示している。すなわち、冒頭ではサメの姿や襲われる女性の血をあえて見せず、次のシーンのはじめで少年の手についた血を見せることで暴力を暗示している。このように省略や不可視性を用いたショット連鎖でなんらかの情動を生じさせるスタイルは、〈ニュー・ハリウッド〉に対する批判的な距離を提示している。すなわち、個々の作品はそれぞれの仕方で、暴力や死をいかにして描くかという倫理的な問題に対する映画的な応答を示しているのだ⁴⁰。

では、〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品は、暴力や死をいかにして描くかという問題に対して、どのような映画的な応答を示しているだろうか。撮影所時代の40年代後半から優れたBピクチャーを撮り続けていたフライシャーの作品に、「古典的」なスタイルの洗練を見いだすことは難しくない。フライシャーはキャリアの初期からRKOにおいて

³⁹ Prince, "Graphic Violence," 13.

⁴⁰ さらに言えば、あくまで図式的な整理だが、その後の〈ニュー・ハリウッドII〉の時期、すなわちレーガン政権が象徴する保守化した社会においては、暴力描写は漂白殺菌されていくことになる。ジェームズ・ケンドリックは「ピュア・アクション」、「パッケージ化された暴力」と呼んでいるが、暴力は社会的に問題化されるものではなく楽しめるものになっていくのだ。James Kendrick, *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009), 79-105. なお、そうした80年代的なアクション・ヒーローの身体は、自らはほとんど傷を負わずに敵を倒していく『コマンドー』(*Commando*, 1985)のアーノルド・シュワルツェネッガーに代表される。これは身体に深い傷を負うクリント・イーストウッドやシルヴェスター・スタローンの70年代的な身体と好対照をなしている。身体表象の観点から80年代への移行を論じたものとしては、以下を参照。Susan Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1994).

This is America (1943) や *Flicker Flashbacks* (1943-48) といったニュース映画の短編を編集しており、さらに戦後 *Design for Death* (1947) でアカデミー賞のドキュメンタリー部門を受賞している⁴¹。ステファヌ・ブルゴワンは、このような編集の経験からフライシャーは「最低限の時間で最大限のものごとを表現する」という「手段の節約[économie de moyens]」を培ったと述べている⁴²。事実、フライシャーはこのような経済性を駆使した「古典的」なスタイルを初期から難なくこなしている。たとえば、最初の長篇 *Child of Divorce* の冒頭シーンでは、家の前で父親を見送って手を振る母と娘のショットが示されるが、車で去ってゆく父親の姿は窓に反射した像として映しだされ、切り返して父親を映したショットを挿入せずに巧みに「節約」している。

だが、すでに触れたように、本論文は「古典的」と「ポスト古典的」という二項対立的な枠組みを、そのまま時期区分に対応させるようなことはしない。つまり、本論文はフライシャーの〈ニュー・ハリウッド〉期のフィルムが「古典的」であるか「ポスト古典的」であるかといった問題には関心がない。事実、フライシャーの作品が「古典的」なスタイルの洗練にはとどまらないものを示していることについては、すでに指摘がある。黒沢清は、蓮實重彦との対談において、フライシャー作品における独特の運動感覚や時間感覚が、「古典的」な省略とは異なる「速さ」を作品にもたらししていると述べている。身体や物体の運動を的確な時間をかけてワンショットでとらえるフライシャーの感覚には「天才的」なものがあり、そうした感覚は省略によって情動をもたらす「グリフィスの系譜」とは異質だと言うのだ⁴³。フライシャー作品を特徴づけるのは注釈をつけずに即物的に出来事を提示するスタイルであり、黒沢は「ぼこぼこ出来事が生じていく」、蓮實は「呆気なさ」という言葉でそれを表している⁴⁴。なお、対談ではワンショットの重要性が強調されているが、この独特の運動

⁴¹ *Design for Death* の上映プリントが現存しているかどうかは不明だが、脚本から概ねその内容を知ることができる。ひとことで言えば、第二次世界大戦の写真やフッターなどにナレーションをかぶせて、敵国日本がいかにしてファシズム国家になったのかという経緯を、歴史・宗教・慣習など様々な観点からユーモラスに解説していく作品である。Theodor S. Geisel and Helen Palmer, "Design for Death," 23 May 1947, script, Box 2, Folder 5, Richard Fleischer papers, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

⁴² Bourgoin, *Richard Fleischer*, 20.

⁴³ 黒沢が範例として挙げているのは、『絞殺魔』において「トニー・カーチスが道を逃げていて車にバーンと当たって警察に捕まるまでのワンカット」である。「あの時間の捉え方というか、撮影現場で今まさに撮ろうとしている出来事をどれぐらいの秒数で起こすのかという感覚には天才的なものがあったと思います。確かにグリフィスからの伝統とは全然違うものですね」黒沢・蓮實「リチャード・フライシャー追悼」、204。

⁴⁴ 以下は蓮實の発言。「ほとんどの人は、省略したことで何か有効な物語効果がえられたとってしまうのですが、フライシャーはそうは考えていないように見える。(…)ここを省略すればこんなに儲かったなんて職人気質みたいなことから無縁の人だったのでしょ。だからこそ、アッという間にあんな瞬間的なショットが撮れるのだと思います」黒沢・蓮實「リチャード・フライシャー追悼」、208。

感覚や時間感覚は編集を含めたショット連鎖のリズムにも表れていることは付け加えておくべきだろう。『その女を殺せ』(*Narrow Margin*, 1952)の序盤、アパートの踊り場でマリ－・ウィンザーのネックレスが解けて真珠が零れ落ち、その真珠の落ちる動きにともなって階下に潜んでいた殺し屋の影が映しだされるという鮮烈なショット連鎖は、すでにRKO時代においてこうした感覚がひとつの達成を迎えていたことを示している⁴⁵。

そのようなフライシャー作品のスタイルに、〈ニュー・ハリウッド〉に対する独特の距離を見出しているのが、70年代当時に発表された蓮實のフライシャー論である⁴⁶。議論を要約すれば、以下のようなになる。「ハリウッド製の上質なメロドラマを典型として持つ豊かな映画的土壌」は、物語の経済性にしがたおうとする傾向(=欲望)と物語の経済性から逸脱する要素(=造型性)という二極の絶妙なバランスによって形成されてきた。だが、〈ニュー・ハリウッド〉においては「欲望」と「造型性」のバランスはとうに崩れ、乖離してしまっている。にもかかわらず、それら二極の「距離の計測」がいまだ可能であるとする「有効性神話」に寄りかかり、二極のバランスを取ろうとする態度が蔓延している。そうした「有効性神話」に与する代表例が Coppola、Spielberg、Bogdanovich といった若手監督たちだ。他方、「有効性神話」から逸脱しているのがシーゲルやフライシャーの作品である。なかでも、フライシャーの作品には「距離を不可視に置き換える造型的要素の過度の透明性」が表れている。この「透明性」は、省略を特徴とするいわゆる「古典的」な語りの透明性を意味しない⁴⁷。これは前述の「呆気なさ」とほぼ同義である。すなわち、フライシャーの作品では、ともすれば作家性のしるしともなりうる「造型性」が、省略の抒情性を排して呆気なく即物的に示されるのだ。蓮實は、そのような「透明性」の主題を「色彩の統一」や「色彩の不在」、「老年と若者との関係」へと変奏させながら、そこにフライシャー作品の〈ニュー・ハリウッド〉に対する距離を見出している。すなわち、「遅刻者」と位置づけられたフライシャーの作品は、先行する同じような「題材」を扱った「モデルと想定しうる作品」を

⁴⁵ なお、本論文の問題関心にはないが、独特の運動感覚や時間感覚、ユーモアのセンスに、世界的なアニメーション作家である父親マックス・フライシャーからの影響を読み取ることは不可能ではないだろう。自ら執筆した父親の評伝を参照。リチャード・フライシャー『マックス・フライシャー——アニメーションの天才的変革者』田栗美奈子訳(作品社、2009)。

⁴⁶ 蓮實「ドン・シーゲルとリチャード・フライシャー」、131-151。

⁴⁷ 「迅速に流れるフライシャー的「時間」もまた、説話的時間の経済学から途方もなく逸脱している。それは、ハリウッド的な均衡の美学が確立した最大の技法としての「省略」が円滑に機能しえないほどの唐突さで流れるのだ」蓮實「ドン・シーゲルとリチャード・フライシャー」、142。

後から消去してしまい、〈ニュー・ハリウッド〉を相殺していくような特性があると言うのだ⁴⁸。

きわめて触発的で、フライシャー作品のもつ魅力のある側面を言い当てた議論である。しかし、あらためてフライシャー作品を入念に観て／聴いてみると、これまでには指摘されていない細部の要素が存在することに気がつく。実は、呆気なく即物的に示される「造型性」的な細部の要素が、それぞれの作品において特異な意味作用を生じさせているのだ。そうした細部の要素をとらえるうえで着目するべきは、身体を提示する独特の仕方にとともなう暴力性である。フライシャー作品が〈ニュー・ハリウッド〉に対して示す距離においては、むしろその暴力性が重要な鍵となるのである。

3. 映画的身体の存在論

その暴力性について見ていくために、本論文が導入する理論的・方法的視座について説明しておきたい。その視座とは、映画的身体の存在論的アプローチである。そもそも、映画における身体とはどのような存在なのだろうか。19世紀末の映画の誕生によって出現した、スクリーン上に映しだされる動く身体は、現実における身体とも、舞台上に現れる身体とも異なる存在である。暗闇のなか、多くの観客によって見上げられるそうした身体は、フレーミングやモンタージュによって断片化される一方で、繋ぎ合わされて統一された存在として提示され、物語を語る役割を担うことになる。映画におけるそのような身体は、いかなる条件のもとに存在しているのか。映画における身体の在り方やそれについての経験を規定しているメカニズムそれ自体、とりわけ映画の原理的・技術的な特性それ自体を反省的に浮

⁴⁸ 「西部劇の挽歌という文脈からすれば、『スパイクス・ギャング』の到着は、何をいまさらと嘆かずにはいられないほど定刻を過ぎてしまっているし、三人の少年俳優の魅力を買うものになるにしても、『男の出発』や『アメリカン・グラフィティ』に一拍も二拍も遅れをとっている。『ザ・ファミリー』が『ゴッドファーザー』や『バラキ』に対して途方もない遅刻者であることはいうまでもなかろう。(…)風土の上でも題材の処理においても、フライシャーは明らかにモデルと想定しうる作品の後ろを、二歩も三歩も遅れて歩くかみえる作家なのだ。(…)ありもしない主題と戯れて捏造された作品の意味を、裏側からその主題の虚偽ともいうべきものをそっとはりつけ、鉦や太鼓でさわぎたてもせずに、ごく慎しい人目に触れぬ仕草で消してしまうのに要する時間だけ、いかにも生真面目に遅れて進む足どりのたぐい稀な正確さ故に彼はこの上なく貴重な存在なのである。したがってその姿勢は、映画の饒舌とは対蹠的な、欠語と沈黙による無=意味への志向をも人目に隠す慎しみ深さをそなえている」蓮實「ドン・シーゲルとリチャード・フライシャー」、143-144。

かびあがらせること、それをマルティン・ハイデガーの有名な区別にならって「存在論的 [ontologisch]」アプローチと呼ぶことにする⁴⁹。

映画における身体を、どのように定義できるだろうか。それを定義するためには、映画研究の領域で身体を扱った議論が抱えている、ふたつの大きな問題を見ていく必要がある。第一の問題は、観客の身体をどのように扱うかということである。記号論や精神分析、および文学理論のモデルに依拠して1970年代頃までに構築された映画理論は、観客の身体性を括弧に入れてきた。それに対する批判として、表象としての身体だけでなく、観客の身体をも含めた独特の身体性において映画装置をとらえようとする議論が1990年代頃から現れた。それらは観客の身体にもたらされる情動[affect]に着目しており、斉藤綾子が指摘しているように、表象としての身体と観客の身体の「共鳴関係」や「従属関係」を問題にしている⁵⁰。たとえば、メロドラマ、ホラー、ポルノという「ボディ・ジャンル」の映画に着目し、それらが過剰な身体性を提示することで観客の身体との共鳴関係を促していることを指摘したリンダ・ウィリアムズの「フィルム・ボディーズ」や、スティーヴン・シャヴィロの著書『映画的身体』が代表的な議論だろう⁵¹。

シャヴィロによれば、精神分析や文学理論のモデルに基づき、欠如や不在、去勢という概念によって映画体験を説明してきた従来の映画理論は、映像や音を観念的な意味作用に還元してしまい、それらのもつ「感覚の物質性」を取り逃がしてきた。そこでシャヴィロは、従来の理論における「同一化」概念を批判し、「映画体験のもっとも根本的な触覚性と直感性」をとらえようとする⁵²。この議論は刺激的であるが、映像や音の「感覚の物質性」を強調するあまり、大きく分けてふたつの問題を生じさせている。ひとつは、映画体験を必要以上に神秘化していることだ。映像や音の意味作用はあくまで副次的なものに追いやられ、結

⁴⁹ 高田珠樹による『存在と時間』の「用語・訳語解説」を参照。「「オンティッシュ」な経験の成り立ちについてあらためて反省的な眼差しを向けることや、そういった反省に対して初めて開かれてくる構造が「存在論的」である」。マルティン・ハイデガー『存在と時間』高田珠樹訳（作品社、2013）、700。

⁵⁰ 斉藤綾子「欲望し、感応する身体——横断的思考への誘い」『日本映画史叢書⑥ 映画と身体／性』斉藤綾子編（森話社、2006）、16。

⁵¹ Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess," *Film Quarterly* 44, no.4 (Summer 1991), 2-13. Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).

⁵² 「私は（男性の）主人公の行動や、その主人公のまなざし、あるいは理論家たちがカメラの「窺視症的な」視線と呼んだものにさえ、精神分析的な意味において真に「同一化する」ことがない」と主張するシャヴィロは、むしろフィルムを体験する「私」は「暴力的かつ直感的に、いかなる参照のフレーム、超越論的な反省の形式、象徴的な秩序に訴えることができずに、このイメージとこの音によって触発される [affected]」と述べる。なお、シャヴィロは映像と音を、演劇におけるような「直接的に現前する対象」、あるいは「それらの媒介された表象」ととらえているわけではない。むしろ「現実的なものの痕跡」として映像と音をとらえ、そこに「もっとも根本的な触覚性と直感性」を見出そうとする。Shaviro, *The Cinematic Body*, 32-54.

果としてあらゆる作品の並列化を招いているように思われる。もうひとつは、スクリーンと観客のあいだの距離の扱いである。シャヴィロによれば、マゾヒスティックな「受動性」の立場に置かれた観客は「模倣や感染」を通じた「接触」に暴力的に巻き込まれる⁵³。すなわち、シャヴィロはスクリーンと観客との距離を無化し、表象としての身体や観客の身体が錯綜する曖昧な領域を「映画的身体」としてとらえようとするのだ⁵⁴。

しかし、スクリーンと観客の関係においては、むしろ距離によって隔てられていることが重要ではないだろうか。中村秀之によれば、「映画的映像は所有することも接触することもできない出来事」であり、映画体験において「決定的なのは映像の空間と身体の空間が異次元にあること」、すなわち「他(者)性」である。観客とは、このような「他(者)性」への準拠を強いられる知覚、すなわち「他性的知覚」を通じて、自分自身が決して関与できない映像や音に触発される存在である⁵⁵。シャヴィロの主張がそうであるように、観客の身体を含めた曖昧な領域として身体をとらえる議論は、映画装置において決定的なこの「他(者)性」のもつ積極的な意義を捨象してしまう危険性を孕んでいる。そこで、本論文は観客をあくまでテキストの機能として限定的にとらえ、そのうえで映像と音によって構成される身体について考えていきたい⁵⁶。そのような身体を、ここでは映画的身体と呼ぶ。より厳密に定義すれば、映画的身体とは視覚的な身体イメージ(映像)と聴覚的な声(音)の多様な結びつき(あるいは分裂)によって構成される存在である。

映画研究の領域で身体を扱った議論が抱えている第二の問題は、次のように要約できるだろう。すなわち、上に述べた映画的身体と、俳優のスター・イメージやキャラクター(登場人物)はいかなる関係にあるのか、という問題である。ステイヴン・ヒースは、物語映画における「人々の存在[the presence of people]」に、「人物[person]」、「イメージ[image]」、「像[figure]」、「動作主[agent]」、「キャラクター[character]」といった様々な側面を見出した⁵⁷。つまり、身体はこれらの側面が交錯する場であり、身体とスター・イメージ、あるいは

⁵³ Shaviro, *The Cinematic Body*, 52.

⁵⁴ 「主体と客体のあいだの距離は、ただちに撤廃され、計り知れないものになる」。Shaviro, *The Cinematic Body*, 47.

⁵⁵ 中村秀之「シネマの身体——三つのたとえ話」『映像と身体——新しいアレンジメントに向けて』立教大学映像身体学科編(せりか書房、2008)、148-155。

⁵⁶ テキストの機能としての観客を論じたニック・ブラウンの古典的な論文を参照。Nick Browne, "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach," *Film Quarterly* 29, no.2 (Winter 1975-1976), 26-38.

⁵⁷ 「人物」、「イメージ」、「像」は、実在する人物の像、俳優のスター・イメージ、他のフィルムや現実の出来事といった、当のフィルムの外部へと開かれた側面を意味している。他方、フィルムの内部で「物語的述部を引き受けること」を担うのが「動作主」であり、「一連の物語的述部の動作主」となって行為の達成に応じて「個別化された[individualized]」主体が「キャラクター」であ

は身体とキャラクターを単純に同一視することはできない。だが、シンシア・バロンとシャロン・マリー・カーニックが指摘するように、記号論や精神分析のモデルに依拠した従来の映画理論は、往々にして身体を俳優のスター・イメージや物語における機能としてのキャラクターに還元してしまい、「身振りや表情」といった「パフォーマンスの細部」を無視してきた⁵⁸。また、パメラ・ロバートソン・ヴォイチクも、記号論や精神分析に準拠した映画理論が身体や演技を軽視してきたことに言及している⁵⁹。映画における演技およびパフォーマンスに関するこれらの議論が提起してきたように、スター・イメージやキャラクターだけには必ずしも還元されないような、映画的身体に固有の特性を明らかにすることが求められている⁶⁰。

だが、映画的身体に固有の特性について、まったく論じられてこなかったわけではない。むしろ、映画理論の歴史において、身体に固有の特性とはなにかという問題は、初期から繰り返し議論されてきたと言っていい。ただし、議論の中心となったのは身体イメージと物体の関係についてだった。たとえばベラ・バラージュは、サイレント映画において事物と人間はほとんど「同質」になり、「生氣」を獲得すると指摘している⁶¹。また、ヴァルター・ベンヤミンは、舞台俳優とは異なりカメラという「器械装置」を前に演じる映画俳優は、小道具など周囲の物体との遊戯的な共演を果たし、「人間と器械装置のあいだの平衡」を示す存在になると述べた⁶²。あるいは、ジークフリート・クラカウアーは、映画における身体はそれを取り囲む諸々のイメージのなかに「諸物体のなかの物体」として存在すると主張してい

る。なお、項目の順序は論述の都合上並べ替えてある。Stephen Heath, *Questions of Cinema* (London: Macmillan, 1981), 178-84.

⁵⁸ Cynthia Baron and Sharon Marie Carnicke, *Reframing Screen Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008), 63.

⁵⁹ ヴォイチクが挙げているのは『スクリーン』誌を中心に展開されたクリスチャン・メッツやジャン＝ルイ・ボードリーなどの議論である。Pamera Robertson Wojcik, “General Introduction,” in *Movie Acting: The Film Reader*, ed. Pamera Robertson Wojcik (New York: Routledge, 2004), 2-6.

⁶⁰ 厳密に言えば「演技[acting]」と「パフォーマンス[performance]」は同義ではない。むしろ、前者は後者に含まれる概念である。演技的ではない頭れ方、すなわち「非-演技[not-acting]」というパフォーマンスも存在する。Baron and Carnicke, *Reframing Screen Performance*, 63. なお、ジェームズ・ネアモアは、映画における演技を学術的に扱った先駆的な著作で、演技をする身体の在り方と演技をしない身体の在り方が同一画面内で提示される例としてチャールズ・チャップリンが出演した『ヴェニスの子供自動車競走』(*Kid Auto Races at Venice*, 1914) について論じている。James Naremore, *Acting in the Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1988), 9-17.

⁶¹ 「共に無声であることによって、事物は人間とほとんど同質になり、そのため生氣と意味を獲得する」。ベラ・バラージュ『視覚の人間——映画のドラマツルギー』佐々木基一・高村宏訳(岩波文庫、1986)、53。

⁶² あるいは、器械装置を前に「人間性を保持」する映画俳優は、観客にとって「器械装置への復讐」を果たしてくれる存在になるとも指摘されている。ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション①近代の意味』浅井健二郎編訳(ちくま学芸文庫、1995)、606-633。

る⁶³。一方、スタンリー・カヴェルも、映画における物体と人間の「存在論的平等性」について指摘した⁶⁴。さらに、ダイ・ヴォーンはリュミエールの映画に関して、物体と人間とが区別なく画面上において「自生性[spontaneity]」を獲得し、独自の生命感を発揮すると述べている⁶⁵。これらの議論は、「物質的な生」や生命感を身体イメージや物体が等しく示すということに着目している点で触発的である。

しかし、物語を語る要請にしたがって、物体よりも身体を中心にとらえるためにフレーミングやモンタージュといった様式が発達してきたこともまた事実である。そのように断片化した身体の在り方は、トーキー以降さらに複雑なものになっていく。すなわち、身体は視覚的な身体イメージ(映像)と聴覚的な声(音)という2つのレベルの複雑な結びつき(あるいは分裂)によって提示されることになる。ジャン＝リュック・ゴダールが繰り返し述べているように、サイレント映画が映像を端的に「見せる」力をもっていたのに対し、トーキーの出現によって映画は言語による情報を「聞かせる」ようになった。つまり映画は、音を映像に従属させ、言語による情報を伝えるだけの装置と化す危険性を孕むようになったのだ⁶⁶。だが、映像と音の複雑な関係、あるいは映像に従属するだけではない音の在り方を積極的に評価し、それにとまなう身体の在り方に踏み込んでいく議論もあった。たとえばミシェル・シオンは「アコースメートル [acousmètre]」という概念を用いて、視覚的な身体イ

⁶³ 「身体の諸部分は環境の諸部分と融け合い、物質的な生の過ぎ去るイメージのなかで不意に際立つ、意義深い配列になる」。Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960), 93-101. なお、クラカウアーの問題関心は、サブタイトルにもあるように、「物理的リアリティ [physical reality]」を救済する装置として映画を論じることにある。藤井仁子によれば「人間と事物のあいだのヒエラルキーが無化される点こそ映画的な救済の条件」であり、映画が救済する物理的リアリティとは「世界の潜在性」である。藤井仁子「滅多にない花のように——「アウシュヴィッツ以後」におけるクラカウアー『映画の理論』の救済」『ヴィジュアル・クリティシズム——表象と映画=機械の臨界点』中山昭彦編(玉川大学出版部、2008)、223、243。

⁶⁴ スタンリー・カヴェル『眼に映る世界——映画の存在論についての考察』石原陽一郎訳(法政大学出版局、2012)、70。(Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged ed. (London: Harvard University Press, 1979), 37.) なお、原書の初版は1971年。

⁶⁵ ダイ・ヴォーン「^{リュミエール}光あれ——リュミエール映画と自生性」長谷正人訳、『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学』長谷正人・中村秀之編訳(東京大学出版会、2003)、37。(Dai Vaughan, "Let There Be Lumière," *Sight & Sound* 50, no.1(1981), 126-127.)

⁶⁶ ゴダールによれば、端的に映像を「見せる」サイレント映画は、観客(民衆)が自ら思考し、語らせることを可能にしていた。しかし、トーキー化によって映画が自ら語るようになって以来、サイレント映画のもつそうした力は失われてしまった。「サイレント映画が大衆的なものだったのは、ものごとを言いあらわすんじゃなく、ものごとを見せたからだ。(…)トーキー映画の出現によって、人々は見ることを、考えることを、想像することをやめなければならなかった」ジャン＝リュック・ゴダール「自分を生きる、自分を見る」『ゴダール全評論・全発言II 1967-1985』奥村昭夫訳(筑摩書房、1998)、216。ゴダールの試みにおいて一貫しているのは、あえてひとことでは以下のことだと思われる。すなわち、音が映像に対して無反省に従属する支配的な体制とは別の仕方では映像と音の関係を提示することで、そうした支配的な体制による歴史を清算し、端的に映像を見せる力および音を聴かせる力を備えた装置として、それゆえに思考を可能にする装置として映画を再び立ち上げることだ。

メージ（映像）から分裂した聴覚的な声（音）の在り方に迫った⁶⁷。また、ロバート・スパードーニは、トーキー初期のホラー映画に登場した映像と音が結びつかない「不気味な身体たち」が、次第に映像と音の統一へと馴致されていく複雑な過程を描きだしている⁶⁸。これらの議論は、映像や音の断片性や物質性が示す意味について探究したものだと言えるだろう。では、映像と音によって構成される映画的身体は、いかなる条件のもとに存在しているのか。こうした断片的な身体は、一本のフィルムのなかで統一され、個別化された主体（=キャラクター）として提示されることになる⁶⁹。すなわち、キャラクターという概念を以下のように定義できるだろう。キャラクターとは、映像と音の分裂、あるいはフレーミングやモンタージュによって断片化した映画的身体が繋ぎ合わされることで統一され、なんらかの同一性を備えるに至った存在である。では、いかなるメカニズムに基づいて映画的身体は統一され、キャラクターとして成立するのだろうか。また、そのメカニズムは、個々のフィルムにおいてどのような意味をもつのだろうか。身体の断片性のもつ積極的な意義を明らかにするために、身体イメージと物体の関係だけでなく、映像と音の関係に基づいて、身体に統一性をもたらすメカニズムそれ自体に踏み込んでいくことが求められている。さらに、〈ニュー・ハリウッド〉においては、暴力表象の可視化や、音響・録音技術の変革など、映像や音に様々な質的变化が生じた⁷⁰。こうした変化は映画における身体にとって何を意味していた

⁶⁷ アークスメートルとは、聞くことはできるが音源とされる身体（口唇）がいまだ画面内に映っておらず、身体から切り離された状態にある声のことである。Michel Chion, *La voix au cinéma* (Paris: Editions de l'Etoile, 1982), 29-39.

⁶⁸ Robert Spadoni, *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre* (Berkeley: University of California Press, 2007), 8-30. また、直接的に身体を問題にしているわけではないが、ジル・ドゥルーズは、ダニエル・ユイレとジャン＝マリー・ストロブ、マルグリット・デュラスなどの作品について論じながら、音が視覚的イメージへの従属をやめ、音声的イメージとして自律的なものになる「トーキーの第二段階」について述べている。「ただフレーミングされたものとしての視覚的イメージの外部（画面外）にかわって、視覚のフレーミングと音声のフレーミングという二つのフレーミングの間隙、視覚的イメージと音声的イメージという二つのイメージの間の非合理的切断が出現する。これこそがトーキーの第二段階を定義するように思われる」。ジル・ドゥルーズ『シネマ2 * 時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳（法政大学出版局、2006）、346。（Gilles Deleuze, *L'Image-temps : cinéma 2* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), 328.)

⁶⁹ ヒースの分類によれば、「一連の物語的述部の動作主」となって行為の達成に応じて「個別化された [individualized]」主体が「キャラクター」である。Heath, *Questions of Cinema*, 179-80.

⁷⁰ ジェイ・ベックによれば、1960年代後半から1970年代にかけて、イギリスで発達していたラジオ・マイクやアフレコといった「クローズ・マイキング [close miking]」の技術がアメリカ映画に影響を及ぼしていった。そうした技術は映像と音の「自然な」つながりを重視するのではない「新たな表象のコード」を出現させた。Beck, *Designing Sound*, 11-17. また、チャールズ・シュレーガーは70年代後半のドルビー・システムの台頭へと至るこうした変革を「第二次サウンド革命」と呼んだ。Charles Schreger, "Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution," in *Film Sound: Theory and Practice*, ed. Elisabeth Weis and John Belton (New York: Columbia University Press, 1985), 348-355.

のか。個別具体的な作品の分析を通じて、この時期の変化がもつ意義を明らかにする必要があるだろう。

さて、〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品に議論を戻そう。単純に物語内容だけに着目しても、この時期におけるフライシャーの作品は、陰惨と形容してよいだろう死をなんらかのかたちで描いている。だが、暴力の問題は物語内容だけに関わるものではない。また、この時期に可視化された明示的な暴力描写が、フライシャー作品において決定的な要素となるわけではない。さらに、すでに述べたように、省略や不可視性といった「古典的」なスタイルを用いた暴力描写も、これらの作品をとらえるうえで決定的な要素ではない。むしろ、映画装置の原理にまで遡り、映画的身体が提示されることそれ自体に孕まれた暴力性が、個々の作品において問題化されているのだ。議論を先取りすれば、この暴力性は映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムに関連しており、そのような観点に基づいて考察されることになる。

そもそも、イメージが可視的に提示されることそれ自体が、暴力的なものを孕んでいる。ジャン＝リュック・ナンシーは、イメージと暴力には「本質的な結びつき」があると述べた。ナンシーによれば、暴力とは自らの「標徴を刻みつけ」、「自己を示す」行為である。一方、イメージとは現前する事物の多様な外観からなんらかの「統一」を引き出す「力=記号」である。こうした力のもとでは「あらゆる形態が、みずからの形を歪め、あるいは変形する」ことになり、イメージは「怪物的に示されたもの」となる。換言すれば、「事物の、現前の、主体の統一とは、それ自体において暴力をとまなうもの」である⁷¹。要するに、イメージと暴力はその本質において共通したものを持っており、イメージが可視的に提示されることそれ自体が暴力を孕んでいるのだ。しかもその暴力は、なんらかの統一が必然的に引き出されることに由来する。〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品は、イメージが可視的に提示されることそれ自体が孕む暴力を、それぞれの仕方で提示している。さらに、そのような暴力に対して映画的身体が受動的に巻き込まれることを、映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムとの関連において、それぞれの仕方で提示する⁷²。これが、〈ニ

⁷¹ ナンシーの議論は映画におけるイメージを対象にしたものではないが、イメージというものをとらえるにあたって普遍的な視座を与えてくれるように思われる。ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳（以文社、2006）、48-56。

⁷² ミシェル・フーコーは、権力の関係と暴力の関係について次のように述べている。権力の関係は「他者に対して直接的に、無媒介に働きかけるのではない」。むしろ、それは他者の行為に働きかけるような「行為の様態」であり、「行為に対する行為」である。一方で、暴力の関係は「強制し、屈服させ、打ちのめし、破壊し、あらゆる可能性を閉ざす」。それゆえ、暴力の関係のもとには「受動性の極しか残されていない」。つまり、権力によって働きかけられた存在があくまで行動の可能性を保持

ュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品が示す暴力性である。このような仕方では暴力性を示すことで、これらのフィルムは〈ニュー・ハリウッド〉に対する批判的な距離を示しているのである。以上は、個々の作品の分析によって詳細に明らかになるだろう。以下、本論文の構成をまとめつつ、各章の内容について簡単に触れておきたい。

まず第1章では、『絞殺魔』でトニー・カーティスが演じるアルバート・デサルヴォという存在について論じる。先行研究は、デサルヴォが〈第2の人格が真犯人である分裂した存在〉であるという前提に立ってこのフィルムをとらえてきた。だが、この作品にはこうした前提に立って理解できない部分がある。そこで、本章ではテキスト内外の諸要素を多角的な観点から分析し、デサルヴォの在り方の特異性を明らかにしていく。まず、カーティスのスター・イメージ、およびメディア言説におけるデサルヴォ像を検証する。次に、デサルヴォを真犯人のように見せるプロセスについて論じつつ、不可視性や声を手がかりにして、そのプロセスには綻びがあることを指摘する。そのうえで、デサルヴォを個別化された主体(=キャラクター)として主体化しようとするメカニズムに迫っていく。最終的に、このフィルムが映画的身体という存在を規定する原理そのものを反省的に問題化していることを浮かびあがらせる。

つづく第2章では、『10番街の殺人』における映像と音の分裂的な関係に着目する。このフィルムでは音が重要な役割を果たしている。とりわけ、声と比べてこれまでの映画理論ではあまり着目されてこなかった呼吸音という要素のもつ意味が重要である。まず、即物的な音の使用法を具体的なシーンに即して確認しつつ、60年代後半から70年代のドルビー・システムに至る録音・音響技術の革新の流れのなかに作品を位置づける。次に、声や呼吸音、さらに身ぶりの分析を通じて、目的を志向するジョン・クリスティ(リチャード・アッテンボロー)と不安定なティモシー・エヴァンズ(ジョン・ハート)というそれぞれの存在様態を対比的に描きだす。そして最終的に、呼吸音という要素が、声とは異なる仕方では身体イメージへの帰属から逃れてゆくことを明らかにする。

第3章では、『見えない恐怖』を対象に、キャラクターの生成(およびその不成立)のメカニズムを論じる。鍵となるのは、盲目の主人公・サラ(ミア・ファロー)が入浴中に襲わ

しているのに対し、暴力にさらされた存在は完全に受動的な状態に置かれることになる。Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », *Dits et écrits*, vol.4 (Paris: Gallimard, 1994), 236. (ミシェル・フーコー「主体と権力」渥海和久訳、『ミシェル・フーコー思考集成IX——1982-83 自己／統治性／快楽』蓮實重彦・渡辺守章監修(筑摩書房、1999)、24-25。)

れるクライマックスにおいて、カメラが水中から殺人者を見上げるショットの意味作用である。まず、サラの「視点」を示すかのようなこのショットを〈盲者の視点ショット〉としてとらえる視座を導きだす。次に、縫合理論をキャラクターの生成という観点から整理しつつ、殺人者というキャラクターの生成（およびその不成立）のメカニズムを明らかにしていく。最終的に、水中からのショットにおいては、不可視性と暴力が錯綜した複雑な事態が生じていることが浮き彫りになる。

第4章で論じるのは、『ソイレント・グリーン』である。環境破壊によって脅かされる生命を題材として描いたこのフィルムは、物語世界におけるキャラクターの生／死にとどまらない、映画的身体独特の生命を提示している。本章で着目するのは、「ホーム」という施設でソル（エドワード・G・ロビンソン）が絶命するクライマックスのシーンである。このシーンは、これまで環境に関するソルの内面的なノスタルジアという観点から説明されてきた。しかし、このシーンの重要性は、イメージや音との遭遇という出来事、そしてこの遭遇によって死に至ることにある。本章は、映像と音の原理的な分裂に着目し、このシーンで描かれる死の意味を作品に即して明らかにすることで、キャラクターの生／死にはとどまらない映画的身体の生命の在り方を浮かびあがらせる。

最後の第5章では、『マンディンゴ』における色調と身体について論じる。南北戦争以前のアメリカ南部における奴隷制を描いたこのフィルムは、露骨な人種差別や大胆な性と暴力の描写によって様々な議論を巻き起こした。本章で着目するのは、このフィルムが差別や暴力を光の設計という原理的なレベルで問題化していることだ。鍵となるのは、周到な光の設計によってもたらされる、「白(人)」と「黒(人)」という二項対立ではとらえられない身体の曖昧な色調である。そうした曖昧な色調をもたらす光の設計と、「白」と「黒」という属性を明確に区別する光の設計を分析していくことで、キャラクターの同一性を顕在化させるメカニズムの暴力性を明らかにする。

また、各章は作品の時系列順に並べられているが、そのことには積極的な意味がある。『絞殺魔』（第1章）においては映像と音の分裂的な関係性が重要なポイントになっており、そのような分裂はイギリスに渡って撮られた『10番街の殺人』（第2章）でさらに先鋭化することになる。また、これらの作品で描き出された、映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムは、『見えない恐怖』（第3章）において作品の中核をなす要素として現れる。そして、『ソイレント・グリーン』（第4章）に至ると、映像と音の分裂がより複雑な仕方で提示され、映画的身体を浮かびあがらせるような事態となって表れる。さらに、撮影

監督リチャード・H・クラインの存在も欠かせない。『絞殺魔』から『マンディング』に至るまでの〈ニュー・ハリウッド〉期において、クラインの果たした役割は大きい。詳細は各章で触れることになるが、とりわけ『絞殺魔』の終盤における白い部屋、『ソイレント・グリーン』における緑色の大気を経て、『マンディング』（第5章）の室内で提示される曖昧な色調に至る、撮影・照明の変遷は重要である。色調の表現における円熟という点においても、さらには映画的身体の色調がフライシャー作品の暴力性と密接に関わっているという点においても、『マンディング』はこの時期の集大成的な作品だと言えるだろう。事実、『マンディング』を最後にクラインとのタグを解消したことは、〈ニューハリウッド〉期の終焉を象徴しているのだ。このように、本論文では作品を時系列順にたどりながら、〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品がいかにして独特の仕方で暴力性を示しているかを論じていく。そして結論では、以上の各章の議論を総括するとともに、発展的な今後の課題を提示する。

第1章

白の存在

——『絞殺魔』(1968)におけるカーティス／デサルヴォの身体

はじめに

現実にある身体ではなく、舞台上にある身体でもなく、映画において画面上に映しだされる身体とは、どのような存在なのだろうか。映画における身体の存在論的な問題に関しては、19世紀末に映画が誕生して以来、様々な議論がなされてきた。たとえば、ヴァルター・ベンヤミンは「公衆」ではなく「器械装置」の前で演技をする、舞台俳優とは根本的に異質な存在としての映画俳優について論じている¹。また、スタンリー・カヴェルは映画における物体と人間の「存在論的平等性」を指摘している²。彼らは、身体イメージの在り方を、周囲の諸物体との関係において問題にしている。だが、映画における身体は、俳優のイメージや役柄の人物像、行為を担うキャラクターとしての機能、そして個々のショットにおけるフレーミングやモンタージュなど、より多様で複雑な要素によって規定される存在であるはずだ。このような多角的な観点から、映画的身体という存在を鋭く問題化している作品がある。それが、フライシャーの『絞殺魔』(*The Boston Strangler*, 1968)³である。トニー・カーティス演じるアルバート・デサルヴォ⁴という存在には、これまでの研究では指摘されてこなかった、映画的身体としての在り方の特異性を見出すことができるのである。では、デサルヴォとはどのような存在なのか。

この映画は、ジェロルド・フランクによる同名のノンフィクション小説⁵が原作であり、1962年から1964年にかけて実際にボストンで発生した連続強姦殺人事件を題材にしている。デサルヴォは、捜査の果てに、11人の女性を殺害した容疑者として逮捕される人物であり、その名は実在する容疑者と同姓同名である。彼は、右手に負った傷痕と生き延びた被害者の証言が符合していることや、事件当時のアリバイがないことから有力な容疑者と

¹ ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、604-611。

² カヴェル『眼に映る世界』、70。

³ 本章の執筆には、20世紀フォックス・ホーム・エンターテインメント・ジャパンから発売されている日本版DVD、およびTwilight Timeから発売されているアメリカ版ブルーレイ・ディスク(以下、US版BD)を用いた。

⁴ 映画的身体の存在論を扱う本論文においては、その身体をどう名指すかが重要になるため、役者名あるいは役名に表記を統一せず、文脈に応じてあえて表記を使い分ける。

⁵ ジェロルド・フランク『絞殺——ボストンを襲った狂気』大庭忠男訳(ハヤカワ文庫、1979)。(Gerold Frank, *The Boston Strangler* (New York: New American Library, 1966).)

される。だが、本人は犯行を否定しており、物的証拠も見当たらない。医師の診断によれば、彼は2つの人格に「分裂」しており、犯罪を行ったのは第2の人格であって、通常時の彼（第1の人格）には犯行当時の記憶がないという。そこで、捜査本部のリーダー、ジョン・ボトムリー（ヘンリー・フォンダ）はデサルヴォを個室で尋問し、犯行当時の記憶を蘇らせようとする。

この映画を扱った先行研究は、デサルヴォに関して、精神病的な観点から論じてきた。たとえば、ヴィヴィアン・ソブチャックは「トニー・カーティスの統合失調症的な不安」と記している⁶。あるいは、精神病と犯罪学の関連から映画を論じた別の著者は、尋問によってデサルヴォは、第2の人格が行った犯行の「抑圧された記憶」を意識に上らせるのだと書いている⁷。さらに、60年代「サイコホラー映画」を精神病的な観点から捉えた別の書き手は、この映画における特徴的なスプリット・スクリーンは「統合失調症的な段階の隠喩」だと述べている⁸。これらの論述には共通して、2つの前提がある。ひとつは、デサルヴォの人格が分裂しているという前提、もうひとつは、その第2の人格が真犯人だという前提である。これらの論者は一様に、デサルヴォが〈第2の人格が真犯人である分裂した存在〉であることを前提とし、精神病と犯罪行為とを関連づけている。

しかし、デサルヴォという存在には、それを前提として理解できない部分があるのだ。そこで本章は、それを前提とはせず、映画的身体の問題としてデサルヴォという存在を扱い、その在り方の特異性を検証する。そのための手掛かりとして、ステイヴン・ヒースによる、物語映画における「人々の存在[the presence of people]」の分類⁹を用いる。本章の目的は、その分類の各項目、すなわち「人物[person]」、「イメージ[image]」、「像[figure]」、「動作主[agent]」、「キャラクター[character]」を仮設的枠組みとして用いつつ、テキスト内外の諸要素を多角的な観点から分析し、それぞれの項目にはうまく収まらないデサルヴォの在り方の特異性を明らかにすることである。

議論は以下のように展開する。第1節では、テキスト外部におけるカーティスのスター・イメージ、およびメディア言説におけるデサルヴォ像との関連により、デサルヴォの在り方を検証する。第2節では、テキスト内部の具体的な分析を通じて、デサルヴォを真犯人

⁶ Vivian C. Sobchack, "No Lies: Direct Cinema as Rape," *Journal of the University Film Association* 29, no.4 (Fall 1977): 14.

⁷ Nicole Hahn Rafter and Michelle Brown, *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture* (New York: New York University Press, 2011), 63.

⁸ Renate Lippert, „Panisches Töten: Psychohorrorfilme der 60er Jahre,” *Frauen und Film*, no.49 (Dezember 1990): 53.

⁹ Heath, *Questions of Cinema*, 178-184. なお、項目の順序は論述の都合上並べ替えてある。

に見せるプロセスを指摘し、不可視性や声を手掛かりにそのプロセスにおける綻びを見出す。第3節では、デサルヴォを主体化しようとする可視化の暴力のメカニズムを示したうえで、終盤の尋問の場面における身振りを論じ、最終的にデサルヴォの身体の画面上における在り方の特異性を明らかにする。

1. スター・イメージとデサルヴォ像

1-1. トニー・カーティスのスター・イメージ

映画的身体は、どのようなイメージを伴って表れるのだろうか。物語映画では一般的に、身体はその役柄を演じる俳優のイメージを伴っている。ヒースの分類によれば、「イメージ[image]」とは「映画的現前に関する明快な意味へと転換した身体」であり、その頂点は「スター」であるとされる¹⁰。デサルヴォの在り方を検証するためには、トニー・カーティスのスター・イメージを見ていく必要がある。

カーティスにとって、デサルヴォ役はどのようなものだったか。彼には、様々な女性たちと次々に関係を持つプレイボーイというイメージがあった。『お熱いのがお好き』(*Some Like It Hot*, 1959)では船長のふりをしてマリリン・モンローを口説いているし、『成功の甘き香り』(*Sweet Smell of Success*, 1957)ではバーバラ・ニコルズを自身の目的達成のための道具にしている。また、役柄の印象に留まらず、彼はスクリーンの外においてもプレイボーイのイメージを形作っていた¹¹。『グレートレース』(*The Great Race*, 1965)における、道行く先々で様々な女性に飛びつかれてキスをするレーサー役は、そうした自身のイメージが紋切り型化されたものだといえるだろう。

60年代後半に至ると、自身の伝記で「困難な時期[tough period]」と記しているように、彼はキャリアの危機を迎えることになる。まず、離婚した最初の妻ジャネット・リーに支払う高額な慰謝料や養育費を賄うため、それまでには断っていた役柄も引き受けざるを得なくなる。そして、「誰かの嫌われ者リスト[shit list]」に載ったらしい」と書かれているように、「良いオファー」そのものが来なくなり、仕事がなくなってしまうのだ¹²。『絞殺魔』

¹⁰ Heath, *Questions of Cinema*, 181.

¹¹ カーティスはジャネット・リー、クリスティーネ・カウフマンをはじめ計6人の女性と結婚している。その自伝には他にも、たとえばナタリー・ウッドとの情事の記録が綴られている。Tony Curtis and Peter Golenbock, *American Prince: A Memoir* (New York: Harmony Books, 2008), 253.

¹² Curtis and Golenbock, *American Prince*, 265-267. その第1の原因には、離婚、そしてクリスティーネ・カウフマンとの再婚がハリウッド業界に与えた影響が考えられるが、第2には彼の50年代的なイメージが、60年代以後のリアリズム的風潮のなかで居場所を失ったことも考えられる。

は、その渦中で訪れた念願の「良いオファー」だった。

フライシャーのインタビューによれば、デサルヴォ役は「セックスアピールのある誰か、女性にとって非常に魅力的な人物」である必要があった¹³。つまり、事件の容疑者として描かれながら、かつ女性の警戒を解いて玄関のドアを開けさせる説得力に足る俳優が求められていた。たしかに、フライシャーの『ヴァイキング』(*The Vikings*, 1958)では、実際にはイングランド王家の血を引いていながらもヴァイキングの奴隷として暮らしているカーティスは、王女役のジャネット・リーと草原に座って会話をするシーンにおいて、奴隷の身分をものともせず平然と愛を告げ、相手を自発的に仰向けの姿勢へと導いている。デサルヴォ役においても、そうしたプレイボーイのイメージが利用されているといえる。

しかし、魅力の条件はクリアしているにしても、陰惨な事件の容疑者というイメージは例外的なものだった。20世紀フォックスのリチャード・ザナックが、「デサルヴォがスクリーンに現れるとすぐに、誰もが彼がトニー・カーティスであることをわかってしまうだろう」と当初起用に反対したのも、プレイボーイには見えても絞殺魔には見えないからだろう¹⁴。その後ザナックは、入念に役作りをしたデサルヴォ役の写真を、それがカーティスであることを知らずに目にすると、出演を快諾したのち「誰だ、これは？」と聞いたという¹⁵。このエピソードは、デサルヴォ役がこれまでのカーティスのイメージを逸脱していることを端的に表している。事実、主演俳優として一番初めにクレジットされておきながら、上映時間が半分を過ぎた頃¹⁶、ようやくその顔が画面上に表れるという事態は、これまでのカーティスのイメージからは考えられないことであった¹⁷。

1-2. メディア言説におけるデサルヴォ像

また、映画的身体は、実在する人物の像を伴う場合がある。ある人物、たとえば有名人などが本人の役で画面上に登場する場合、その存在は、ヒースの分類では「人物[person]」

¹³ テレビ・ドキュメンタリー “Backstory”における発言。US版BDに収録。

¹⁴ たとえば『手錠のまゝの脱獄』(*The Defiant Ones*, 1958)においてカーティスは、ともに脱走した囚人のシドニー・ポワチエと手錠で繋がれているという明らかに不審な状態で初対面でありながら、カーラ・ウィリアムズに食事を出させ、その直後に早々にも構図／逆構図の切り返しで思わせぶりの視線を交わしており、結局その夜をともに過ごすに至っていたが、彼の罪状はあくまで窃盗だったのであって、凶悪犯ではなかった。

¹⁵ Curtis and Golenbock, *American Prince*, 268-269.

¹⁶ 116分の本編において60分15秒頃。

¹⁷ ただし、カーティスは『硫黄島の英雄』(*The Outsider*, 1961)において、先住民という自身の出自を政治的に利用され翻弄される善良な海兵隊員を演じてもいる。つまり、権力やメディアによって英雄や落伍者のイメージを担わされる存在である。この作品もカーティスのイメージにとって例外的だと言えるが、議論を先取りすれば、『絞殺魔』のデサルヴォは、像、動作主、キャラクターの項目からも逸脱している点でこの海兵隊員とは異なる。

に該当する。他方、俳優などによって実在する人物が演じられる場合、そこにはその人物像が投影されることになる。つまりデサルヴォは、実在する同姓同名の容疑者の像を伴っている。ヒースによれば、「像[figure]」とは「動作主、キャラクター、人物、イメージの間の循環¹⁸」であり、他の映画作品や現実の出来事など、当の映画作品のテキスト外部へと開かれた存在である。ここでは、これをメディア言説によって形成された実在のアルバート・デサルヴォ像としてとらえ、その像と映画版のデサルヴォとの違いを検証する。原作のノンフィクション小説は、捜査の経緯から容疑者に関する記述に至るまで、事件を詳細に記録している。さらに、後年の通俗的な犯罪紹介本におけるデサルヴォに関する記述は、基本的にこの原作小説をもとにしている¹⁹。したがって、ここでは、メディア言説によって形成されたデサルヴォ像を集約するものとしてこの原作を扱うことにする。

原作におけるデサルヴォ像には、映画版のデサルヴォにはない一面がある。デサルヴォは、証拠不十分のため、その生涯において絞殺魔事件の犯人として告訴されることはなかった。だが、彼は別件で有罪判決を受け、刑務所に入れられている。まず、通称「寸法取り男 (measuring man)」として、寸法を測るという口実で数々の女性の部屋に侵入し、ときに暴行に及んだ廉で、2年間の禁固刑を受けている (1962年4月釈放)²⁰。また、通称「緑の男 (green man)」として、清掃員の格好をして同様の犯罪を行い、1964年5月6日に起訴された。絞殺魔事件は、これら2つの活動期間の絶え間に発生した (最初の殺害は1962年6月14日、最後は1964年1月4日)。彼は1965年2月4日、精神異常者として病院に収容され、裁判を待つことになった²¹。上記2件の事件は映画ではまったく描かれていない。つまり、映画ではデサルヴォの性犯罪者としての側面、あるいは性的な活発さが抑制されているのだ。

この抑制ぶりは、映画公開時、容疑者デサルヴォの名が広く認知されていた当時のレビューにおいても指摘されていた。『絞殺魔』は、プロダクション・コード崩壊の渦中、1968年10月16日に「成人観客向け」(Suggested for Mature Audiences) 映画として公開された²²。公開翌日、『ニューヨーク・タイムズ』紙の映画批評家レナータ・アドラーは、批

¹⁸ Heath, *Questions of Cinema*, 182.

¹⁹ 以下のデサルヴォに関する記述を参照。コリン・ウィルソン『世界犯罪史』関口篤訳 (青土社、1997)、545-546。

²⁰ フランク『絞殺』、344。

²¹ フランク『絞殺』、347-351。

²² 予告編の最後にロゴが表示されている。US版BD収録。「成人観客向け」ラベルについては以下を参照。Prince, "Graphic Violence in the Cinema," 6-7. なお、レイティング制への完全移行は1968年11月1日公開作品から。コード改訂と撤廃の経緯は以下を参照。Miller, *Censored Hollywood*, 182-209.

判的な調子で、この映画は「猥褻な選択肢を選び取らなかったために、人々が期待するだろう大衆向けのエクспロイテーション・フィルムとも言えない」と書いている²³。これは、センセーショナルな映画であるはずなのに、全然猥褻ではなかったという主張である。また、11月10日、アーサー・メイヤーという人物は、同紙のレビューでこの映画を擁護しつつ、以下のように書いている。「13人の女性たちの絞殺を扱った映画作品は、性的倒錯に関する露骨なシーンとともに、暴力の不愉快なエクспロイテーションを示していたかもしれない。その代わりに、稀なるセンスと抑制[unusual taste and restraint]でもって、(中略)分裂した人格の物語を語った²⁴」。作品に対する評価は真逆だが、この二つの記事が共通して述べているのは、この映画が、凶悪犯罪を題材としながらも、同時代の封切り作品と比較して例外的に性的・暴力的イメージを抑制しているということだ。議論を先取りすれば、この抑制とは要するに、この映画において犯人が被害者を絞殺する瞬間は一度も画面上に映されないということである。

さらに、原作からの別の大きな変更点にも着目したい。それは、デサルヴォの記憶の在り方である。小説版のデサルヴォは、「何でも思い出すことができます²⁵」と発言しているように、13件の犯行現場をすべて詳細に記憶しており、犯行の様子を自らボトムリーに語っている²⁶。彼は犯行現場を想起できるが、「こんなことをしたのは、性行為のためなのか、憎しみのためなのか、またはほかの理由なのか²⁷」と発言しており、犯行の動機が現在の自分には理解できないということに苦しむ存在として描かれている。一方、映画版のデサルヴォはそもそも犯行現場を思い出すことができない。むしろ、以後の議論で見ていくように、尋問の最中に犯行現場を目撃していく存在なのだ。記憶の在り方がまったく異なる。このように、映画版のデサルヴォは、その抑制ぶりと記憶の在り方においてデサルヴォ像とは異なる存在である。そして、まさにこの絞殺の瞬間の欠如と、犯行現場の目撃が、デサルヴォの在り方の特異性にさらに迫っていくうえで重要な鍵となる。

²³ Renata Adler, "Screen: 'The Boston Strangler' Opens," *New York Times*, October 17, 1968, 52.

²⁴ Arthur Mayer, "'Boston Strangler'—and 'Barbarella,'" *New York Times*, November 10, 1968, 11.

²⁵ フランク『絞殺』、439。

²⁶ 原作では、捜査対象だった11件に加えて2人の殺害を自白しており、計13件とされる。映画では、11件の殺人と、1件の殺人未遂の計12件が描かれる。

²⁷ フランク『絞殺』、443。

2. 不可視の動作主と主体化のメカニズム

2-1. デサルヴォは真犯人か？

では、犯行は具体的にどのように画面上に表れているのか。犯行には、それを遂行する存在が必要である。ヒースの分類では、それは「動作主[agent]」に該当する。動作主は「物語的述部を引き受けること」において定義される存在である。一方、一連の物語的述部の動作主となり、行為の達成に応じて個別化された主体は、「キャラクター[character]」と呼ばれる。キャラクターが「個別化された[individualized]」主体である一方、動作主は必ずしも個別化された主体ではない。たとえば複数の俳優によってひとつの行為が引き受けられる場合、その複数の俳優はひとつの動作主と考えられる²⁸。

12件の事件は、すべて同一犯、つまりキャラクターの犯行として捜査される。デサルヴォは、そうした一連の犯行を担う個別化された主体たりうるのだろうか。まずこの問題を考える。デサルヴォが分裂しており、その第2の人格が真犯人、つまり12件すべての事件における犯行の主体であるということを前提とする解釈²⁹は、たしかにもっともらしい。実際、デサルヴォは、いかにも真犯人のように登場する。デサルヴォの登場シーンを含めた以後を後半部、それまでを前半部と呼ぶ。前半部は、スプリット・スクリーンを駆使し、まず結果（被害者の遺体）の提示、次いで原因（真犯人）の捜査という連鎖で構成されている。犯行自体は不可視であり、性的・暴力的イメージは抑制されている。その連鎖の果て、初めて画面上に登場するデサルヴォは、顔に半分影を落としており、いかにも原因（真犯人）の登場のようである。そればかりでなく、直後に彼は犯行に及ぼうとさえする。外出する彼の格好、すなわち緑色の上着や茶色の革靴は、冒頭をはじめ身体の断片的な部分しか映らない犯行の動作主が身につけていたものと一致している。彼は、バスルームの修理をすると偽って若い女性の部屋に侵入する。そして、隙を見て女性の口を後ろから押さえながら抱え込み、服を縦に裂く。部分的に裸体が画面上に晒された直後、11人目の被害者を知らせる新聞記事のショットが入る。女性が絞殺される瞬間は不可視であるが、省略の技法によって犯行の達成が示されていると言える。絞殺の瞬間を不可視に留める抑制された語り、デサルヴォが真犯人であると観客に信じさせるプロセスとして機能している。ボトムリーは事態を知る由もないが、このようなプロセスによって、観客だけが先に真犯人を知らされるかのようだ。しかし、あくまで画面上では絞殺は不可視であることに注意

²⁸ Heath, *Questions of Cinema*, 179-180.

²⁹ 注6~8を参照。

したい。そのうえで、もうひとつの犯行シーンを検証する。

彼は、アパートの管理人ダイアン・クルーニー（サリー・ケラーマン）のもとを訪れる。彼女は裸にされ四肢をベッドの脚に縛りつけられるが、男が鏡を見て動きを止めた隙に、その右手に噛みついて暴れだす。男は彼女を何度も殴りつけ、その場から退散する。生き延びたクルーニーはのちに、男の右手に噛みついたことを捜査官に告げ、その傷痕が容疑者特定の重要な鍵となる。ここで、不可解な事態が発生する。彼女がのちに捜査に協力した際、逮捕されたデサルヴォを見ても、彼が犯行に及んだ男であると識別できないのである。これはどういうことだろうか。暴力のショックで記憶が曖昧になっているにしても、デサルヴォを目にした彼女はまったく動揺も見せず、端的に彼は犯人ではないと否定する。犯行シーンでは、男は黒いニット帽を被ってはいるものの、顔を覆ってはおらず、彼女も目隠しはされていない。明らかに画面上に映しだされていたはずの犯行シーンが、実際に起きたのかどうかわからない、真偽の識別ができない映像とされているのである³⁰。映ったこと＝見えたものが、必ずしも物語世界内の過去の出来事とはいえないという事態がここで生じている。最初の犯行シーンでの絞殺は不可視にとどめられ、次の犯行シーンは識別不可能なものとなる。ここで、いかにも真犯人のように見えていたにもかかわらず、デサルヴォは犯行の主体であると断言できるのかという疑問が生じる。事実、彼を真犯人と思わせるプロセスには、さらに不可解な綻びがあるのだ。

2-2. 〈声〉の不可能な身体化

声が、問題の核心に至るための手掛かりとなる。後半部においてデサルヴォは、アパートの入口にあるインターホン越しの会話で、壁の修理人を装って一階の鍵を開けさせている[図 1]。はじめは相手に警戒されるが、立ち去ることを仄めかすと、相手は鍵を開けてしまう。観客はここで、デサルヴォ登場以前、前半部におけるシーンと同様の手口を見出し、彼が絞殺魔であるという確信を強めるだろう。前半部のシーンでは、4人目の被害者となる女性とインターホンだけが画面上に表れており、声を発している犯行の動作主の口元は映っていない[図 2]。ここで想起されるのは、ミシェル・シオンのいう「アコースメートル[acousmètre]」という概念である。アコースメートルとは、聞くことはできるが、音源

³⁰ 吉田広明は、フライシャーを論じた批評テキストにおいて、「デサルボは真犯人でもありうるし、無実でもありうる」と指摘し、この映画の識別不可能性を論じている。議論を先取りすれば、本章はそこからさらに踏み込み、真犯人に仕立て上げるメカニズムを解明し、識別不可能性のみ還元されない別の不可視の領域を読もうとする。吉田『B級ノワール論』、277-283。

とされる身体（口唇）がいまだ画面内に映っておらず、身体から切り離された状態にある声のことである。口唇が映るやいなや、声はたちまち「身体化」され「死すべき人間の運命」に従ってしまう³¹。後半部においてデサルヴォの口唇が映り、同様の状況のシーンが現れると、持ち主不明のこの声はデサルヴォに身体化されたように受け止められるだろう。メアリ・アン・ドーンが言うように、台詞は特定の個人に帰せられ、「有機的に統一された身体」が現れる³²。声の身体化というプロセスによって、観客はデサルヴォこそがあの声の主であると信じこむのである。デサルヴォはここで、個別化された主体を獲得したかのように見える。

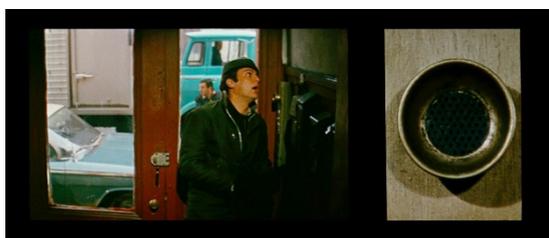


図1（後半部のシーン）



図2（前半部のシーン）

しかしながら、ここには決定的に不可解な点がある。よく聴いてみると、前半部におけるインターホンから発せられる声は、後半部におけるカーティス演じるデサルヴォの声とは、まったく別人のものなのである。カーティスが声色を変えて喋っているわけではなく、完全に別の声である。声の高さ、声質、言葉のアクセントなどの要素に注意すれば、はっきりとわかる。これはどういうことだろうか³³。

前半部において、インターホン越しに聞こえる声を、〈声〉と表記する。この〈声〉はアコースメートルである。後半部においてデサルヴォが画面内に映り、同様の手口で鍵を開けさせるとき、観客は〈声〉が身体化されたと思い込むが、実は〈声〉の帰属先はカーティス演じるデサルヴォではない。したがって、ここで起きていることは声の身体化ではな

³¹ Chion, *La voix au cinéma*, 38.

³² ドーンは、映画においてはトーキーとともに出現した声によって「幻想的身体」が再構築され、「有機的に統一された」身体が表象されるようになり、「台詞を特定の個人に帰する」ことができるようになったと指摘する。つまり、声こそが断片的な身体を統一し、個別化された主体を映画テキスト内に生み出すのである。メアリ・アン・ドーン「映画における声——身体と空間の分節」松田英男訳、『「新」映画理論集成②——知覚／表象／読解』岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編（フィルムアート社、1999）、312-313。

³³ 捜査の描写におけるサスペンスを重視した演出であるとも考えられる。つまり、前半部でカーティスの声が特定され、彼のイメージが強くなることを避けたのではないか。しかし、彼がデサルヴォを演じていることは公開以前からすでに新聞で報じられていたし、予告編でも画面に映っている。“Curtis to Play Strangler,” *New York Times*, October 19, 1967, 56. なお、ビデオ普及以前である公開当時においては、たとえ違和感として知覚されたとしてもこのような細部は確認しづらく、なかなか言説化されるものではなかったということは留意しておくべきだろう。

く、「不可能な身体化³⁴」である。〈声〉は、帰属先を見つけることができずに彷徨い続ける。つまり、犯行の動作主は、まさにシオンが論じているフリッツ・ラングの『怪人マブゼ博士』(*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933)における「ボス[Chef]」のように、不可視のままにとどまり続ける不気味な存在なのである³⁵。したがって、デサルヴォは一連の犯行の動作主としての個別化された主体を成立させていない。デサルヴォこそが真犯人であると観客に信じさせるためのプロセスには、実はこうした綻びがあったのだ。犯行の動作主は個別化された主体ではなく、匿名かつ不特定多数の、不可視の動作主だったのである³⁶。

画面上においていちども明示されない絞殺を担っている、匿名かつ不特定多数の不可視の動作主は、誰であれ、何らかの個別化された主体には還元されない。また、デサルヴォは、犯行現場の真偽が識別不可能であるばかりでなく、〈声〉を身体化させておらず、絞殺魔としての個別化された主体を成立させていない。つまり、デサルヴォは、不可視の動作主ではありえず、一連の犯行を担う絞殺魔というキャラクターであるともいえない。換言すれば、画面上の要素からは、デサルヴォが犯行の動作主であるとは言えず、また彼が一連の事件の真犯人であるとも言えないのである。にもかかわらず、彼は逮捕され、犯行当時の記憶を想起するよう尋問されることになる。つまり、彼は絞殺魔に仕立て上げられようとしているのだ。そこには、身体を主体化させようとするメカニズムが働いているはずだ。それはどのようなメカニズムなのか。

ボトムリーが、その主体化の役割を担っている。その声の在り方はどうだったか。ボトムリーは、最初の登場シーンにおいて、まず声として現れている。原稿を朗読する声が、ボストン市内にある州会議事堂の外観を映したショットに重ねられ、カメラが窓にズームしていくと、室内をゆっくりと後退する移動ショットに切り替わり、椅子に腰かけたボトムリーが画面左にフレームインする。したがって彼は、アコースメートルを自らの身体へと帰属させながら登場しており、デサルヴォとは異なって、個別化された主体であることを明示している³⁷。また、ボトムリーの読み上げている原稿はラジオ放送用の法律番組

³⁴ Chion, *La voix au cinéma*, 129.

³⁵ 「ボス」は、バウム博士の録音された声を持つとされながら、画面上には一度も現れない「完全なアコースメートル」である。Chion, *La voix au cinéma*, 41-51.

³⁶ 動作主は必ずしも画面上で示される必要はなく、不可視でもありうる。また、人間である必要もない。Heath, *Questions of Cinema*, 179. たとえば、扉を開く行為 (action) を担う動作主は風でもありうる。

³⁷ なお、これはデサルヴォの登場シーンと対照的である。彼は、椅子に腰かけ、ケネディ大統領国葬の中継映像をじっと見て (聞いて) いる姿で現れるのであった。また、この様子は、オープニング・クレジットにおける、宇宙飛行士が映される中継映像をまったく気にとめず、被害者の部屋のなかを荒らして回る犯行の動作主の様子とも異なっている。

のものだ。つまり彼は、法の声、放送を通じて発信する存在なのである³⁸。こうした存在であるボトムリーがデサルヴォを主体化させようとするのは、まさに声を用いてのことだ。尋問の場面を詳しく見ていく必要がある。

3. 可視化の暴力と身振り

3-1. 可視化の暴力

尋問は、白壁に囲まれた「白い霊廟[white mausoleum]³⁹」において行われる。二者が対峙する状況であるが、デサルヴォとボトムリーをとらえる一連のショットは、単純な構図／逆構図の切り返しの連続ではなく、より複雑な繋ぎになっている。壁の一面にはマジックミラーが貼られており、鏡像を利用して空間が構成されたり、移動カメラで二者のやり取りが捉えられたりしている⁴⁰。

第1節で見たように、デサルヴォは犯行現場を思い出すことができず、むしろ、イメージを目撃していく。画面上にも映しだされるそれらのイメージは、第2の人格が行ったとされる過去の出来事のフラッシュバックなのだろうか。事態はそれほど単純ではない。むしろデサルヴォは、過去に実際に起きたかどうかを判別できないイメージの大群に、絶えず現在において立て続けに直面させられていると言うべきである。

車を降りたのかというボトムリーの問いに対して、画面は手持ちカメラで車から降りてアパートに入っていく視点を示すが、デサルヴォは“No.”と答える。画面と回答が矛盾しているが、画面は次々に郵便受け、廊下などを映していく。デサルヴォは自宅の郵便受けだと語る。しかしボトムリーは、それは本当に自宅かと問い詰める。しかもボトムリーは、オフの声として提示されるだけにとどまらず、平然と画面内に映りこみ、イメージに侵入してくるのである。ボトムリーの声は、身体をその画面内にともなうことで、イメージと結託した強固に個別化された主体としてデサルヴォを追い立てる。デサルヴォは、その都度直面するそうしたイメージによって、徐々に自分が語る内容に自信を失っていく。声がイメージに従っていく。このように作動し、デサルヴォを主体化しようとするメカニ

³⁸ 彼は捜査本部リーダーに任命されるが、もともとは法律を専門とする行政官である。原作の設定すなわち実在するボトムリーも「法務局次長」であった。フランク『絞殺』、126。

³⁹ 撮影監督のリチャード・H・クラインによる発言。“Real Killer, Fake Nose,” US版BDに収録。

⁴⁰ クラインは『電子頭脳人間』(The Terminal Man, 1974)においても、真っ白な壁を背景にした人物の対話を撮っている。雰囲気は似ているが、こちらではカメラは固定され、ふたりの人物をバーストショットで切り返している。

ズムをイメージによる可視化の暴力と呼ぶことができる。ボトムリーは、こうした身体性を発揮し、可視化の暴力と協働して、デサルヴォの声をイメージに従わせることでそれを「告白」へと変容させ、キャラクターとして主体化しようとするのである⁴¹。デサルヴォの分裂は、個人における人格の分裂というよりもむしろ、メカニズムの渦中でまさに主体化されんとする状態の印象にすぎないというべきだ⁴²。

3-2. 別の不可視の領域と〈白の存在〉

では、デサルヴォはこのままキャラクターとして主体化されてしまうのだろうか。ヒースは実は、これまでに検討してきた項目から逸脱するふたつの領域について、補足的に言及している。ひとつは、「理念[idea]」と名指される領域である。これは、社会的類型であり、たとえば労働者や資本家といった類型を、理念的に体現する存在である。もうひとつは、「契機[moments]」および「強度[intensities]」と名指される領域である。これは、「身体、全体としての、ある単一の連続した統一体、何らかの〈一〉なるものの属性の外側」にある領域であるとされている⁴³。つまり、有機的に統一され、個別化された主体には還元されない、何らかの逸脱する部分である。ヒースは、文脈としては断片性、フェティシズムと結びつけてこの領域を説明しているが、この領域に着目し、これを断片性にとどまらない身振りの領域として再定義したのがシンシア・バロンとシャロン・マリー・カーニックである。彼らは、この領域を「映画作品の表象において現前し、それ自体のうちで喚起的な身振りと表情」とした⁴⁴。つまり、身体の特異な表情や身振りに、個別化された主体から逸脱する領域があると考えたのである。したがって、デサルヴォの表情や身振りを手掛かりにすることで、個別化された主体から逸脱する領域に迫ることができるのではないか。

⁴¹ 告白こそが近代における個別化された主体を作り出す。「真実の告白は、権力による個人の形成という社会的手続きの核心に登場してきた」。ミシェル・フーコー『性の歴史 I —— 知への意志』渡辺守章訳（新潮社、1986）、76。

⁴² なお、ここでのボトムリーとデサルヴォが、単純な正義／悪の二項対立に還元できないことは明白である。フォンダのスター・イメージについて補足しておけば、一方で彼はジョン・フォードの『若き日のリンカーン』（*Young Mr. Lincoln*, 1939）などアメリカの良心的人物を演じながらも、他方でアルフレッド・ヒッチコックの『間違えられた男』（*The Wrong Man*, 1956）で、無実を主張しながらも強盗犯に見えてしまう主人公を演じており、単に善良な正義漢ではない錯綜したイメージを持っている。また、『絞殺魔』と同年の『ウエスタン』（*Once Upon a Time in the West*, 1968）では黒い帽子の悪役を演じている。

⁴³ Heath, *Questions of Cinema*, 183.

⁴⁴ Baron and Carnicke, *Reframing Screen Performance*, 68-69.

事実、デサルヴォは、まさに表情と身振りによって、可視化の暴力から身をかかわす。椅子に腰掛けたデサルヴォは、画面外へと去ったボトムリーの声に応じながら、懸命に犯行現場を思い出そうとする。そして、ふと何かに気がついたかのような表情を浮かべる。何かを見ているように眼球を細かく動かし、頬に当てていた左手を下ろすと、少しずつ落ちていくような様子で、言葉を探しながら “I’m, uh..., going down the street.” と呟く。右目の目頭から涙がひとしずく流れ落ちる。このショットでは、表情のわずかな変化、そして眼球の繊細な颤えによって、デサルヴォが何かのイメージに直面している様子が表れている⁴⁵。重要なのは、デサルヴォが見ているイメージがいまや画面上に映しだされないということである。それらのイメージはここでは観客にとって不可視にとどまり、カーティスの身体を通じてのみ画面上に表現される。先ほどはそのイメージに身体を侵入させていたボトムリーもまた、ここではあくまでカーティスの身体を眺める存在にとどめられている。このことは、何を意味するのか。デサルヴォはここで、あくまで可視的な身体に徹することで、かえって不可視の領域を作りだしている。不可視だったはずのものを可視化しようとする暴力のメカニズムに対して、別の不可視の領域を確保しているのである。

さらに彼は、おもむろに椅子から立ち上がると、アパートの玄関を訪れ、部屋に入って女性に暴行を加えるまでの様子を演じ始める。ここには、ぎこちなく大掴みで、探りながら動いているような不器用な動きと、素早く、機械のように自動化された動き、これら 2 種類の動きが共存している。回り込んで女性の口を押さえる際の素早い動きは、11 人目の被害者に対してデサルヴォが行っていた動きに酷似している。ではここで、彼はキャラクターとして主体化され、自身（第 2 の人格）の犯行を再現しているのだろうか。しかし、デサルヴォが口にする「ミス・ウィリアムズ (Miss. Williams)」は、9 人目の被害者の名であり実は画面にはいちども登場しない⁴⁶。したがって、ここでデサルヴォは、不可視の動作主の動きをしているのである。その動きは、不可視であるはずの出来事の忠実な可視化ではない。むしろ、不可視のものを指し示す、不器用さと自動性をうつろう独特の動きである。

⁴⁵ カーティスの演技は見事であり、公開当時『ボストン・グローブ』紙のレビューでは「カーティスは、我々の多くが思っていたよりもより良い俳優であることを証明した」と称賛されている。

Marjory Adams, “Tony Curtis excellent as ‘Boston Strangler’,” *Boston Globe*, November 8, 1968, 26.

⁴⁶ その名前は、刑事たちが資料室でデサルヴォのアリバイ調査をしている場面の台詞にだけ登場する。

手持ちのカメラは、クローズアップでカーティスの表情をとらえながら、その動きを映していく。白い壁を背後に柔らかく均等に光が当たり、影はほとんど落ちていない⁴⁷。被写体との距離の変化に応じて焦点距離が変えられるズームレンズが使用されていると思われる、カーティスが動くたびにフォーカスが調節されている。しかし、彼がほとんど動かないにもかかわらず、フォーカスが外れている箇所がある⁴⁸。ここでデサルヴォは、フォーカスの操作によって、白いシャツを着た自身の身体と、白い壁との境界線が曖昧になったイメージとして映しだされている⁴⁹。そして、デサルヴォは屈み込み、誰かの首を絞めるような動きをする。それは、ほぼ真下からの仰角のショットに始まり、手元や顔のクローズアップの短いモンタージュによって示されていく。デサルヴォの身体は、ここでは断片化されている。この映画を通して一度も画面上に映らない絞殺は、不可視の動作主の身振りにほかならないが、それをデサルヴォはキャラクターとして主体化することなしに、不器用さと自動性をうつろう独特の動きや、フォーカスの外された曖昧な輪郭、モンタージュによる断片化といった特異な身振りにおいて引き受けるのである。

ところで、息遣いの音が断片的なモンタージュを繋いでいる。その音は、時折わずかに混じる呻き声によってかろうじて画面内のデサルヴォの口唇と結びついているが、しだいに帰属先の曖昧な、純粹な呼吸音へと移ろう。ゆっくりと立ち上がるデサルヴォに、「アルバート」と呼ぶ声が重なり、明確なリップシンクを伴うボトムリーのクローズアップが挿入される。しかし、デサルヴォはほとんど動きを見せず、時折ゆっくりと瞬きをしながら、ふとカメラに視線を向けると、ディゾルヴによってラストショットに移り変わる。デサルヴォは、部屋の隅の壁際に立ち尽くし、カメラは徐々に後退していく。呼吸音が聞こえている。次第にホワイトアウトしていく画面上にうっすらと見える身体は、ぼやけて背景の白に紛れていく。その身体は、もはやアルバート・デサルヴォという特定の名を与えられることのない〈白の存在[the existence of white]〉に至っている。それは、単にその身体が白くなったこと、すなわち〈白い存在[white existence]〉になったことを意味しない。

⁴⁷ クラインは、上方にはライトを配置せず、後方から（画面手前から）複数のライトを組み合わせで当てた、白壁が光を和らげるので柔らかく均等に当たった、そしてカーティスの動きに合わせてライトを運んだと発言している。“Real Killer, Fake Nose,” US版BDに収録。

⁴⁸ 【1:52:00～1:52:30】台詞で言うと、“Take those off. That’s too.”と言った直後のあたりから、“All right?”と言うまでのあたりである。

⁴⁹ クラインは、このショットのフォーカスについて、維持するのが難しかっただけで意図的ではないと語っている。だが、ここで問題にしているのは監督や撮影者の意図ではなく身体の在り方であり、映っているものの意味作用である。“Real Killer, Fake Nose,” US版BDに収録。

むしろ、画面上の白に紛れていくその無名の身体は、映写機から投影された光そのものの特性である白さを浮かびあがらせているのだ。ここまで至るということが、デサルヴォの身体の画面上における在り方の特異性である⁵⁰。身体イメージは、様々な波長を含んだ白い投射光がスクリーンに遮られることによって生み出される、光の痕跡である。ここでの無名の身体は、映画的身体を規定しているこのような原理までも示しているのだ。ところで、録音装置から発せられたように無機質に反復するボトムリーの声が空しく消えたあとも、呼吸音がまだ聞こえている。

おわりに

以上の議論から、この映画の構造が見えてくる。この映画は 3 つの段階をたどるのだ。前半部において犯行の動作主は、不可視のままにとどめられ、画面上に全身を現さず、匿名性を維持している。後半部に入ると、デサルヴォこそが絞殺魔であると観客に信じさせるプロセスによって、不可視であったはずの犯行の動作主は、デサルヴォの身体と同一視されていく。だが、そのプロセス自体の綻びは、デサルヴォの犯行現場の識別不可能性、さらに〈声〉の身体化の不可能性として、テキスト内にあらかじめ埋め込まれていた。つまりデサルヴォは、不可視の動作主ではありえず、絞殺魔というキャラクターであるともいえない。にもかかわらず、彼はボトムリーの尋問によって、声をイメージに従わせることで、一連の犯行を担う個別化された主体として仕立て上げられる。そこには可視化の暴力のメカニズムが働いている。そして、尋問の末にデサルヴォは、匿名的な不可視の身体とは異なる、別の不可視の領域に至る。デサルヴォは、可視的な身体に徹することによって、不可視のものを身振りにおいて引き受けるのである。この映画は、不可視の体制、可視化の暴力、別の不可視の領域、この 3 つの段階をたどる身体を描いていると言える。

⁵⁰ ここで、仮にデサルヴォを演じているのがカーティスではなく黒人俳優だったら同じことが言えるか、という疑問が生じるかもしれない。たしかに、リチャード・ダイアーが指摘しているように、アメリカ映画には白人の身体を規範的な身体として扱ってきたという経緯があり、非白人の身体は光の設計のレベルで差別を被ってきた。したがって、白さを映画装置における普遍的な要素として見なすことには注意が必要である。このような肌の色と光が孕む問題に関しては『マンディンゴ』を扱った第 5 章で掘り下げて論じる。Richard Dyer, *White*, 20th Anniversary ed. (New York: Routledge, 2017), 82-103. ともあれ、ここでのラストショットにおける身体は、画面全体のホワイトアウトにもなって明らかに漂白された存在として提示されており、規範的な身体を無反省に打ち出しているというよりはむしろ、過剰なまでの白さによって光そのものの特性を反省的に浮かびあがらせている。

〈暴力の可視化〉が興隆したプロダクション・コード撤廃後の〈ニュー・ハリウッド〉において、『絞殺魔』はむしろ〈可視化の暴力〉のメカニズムを提示した。そこで問題となるのは、不可視だった暴力的イメージが端的に可視化するということではない。むしろ、過去に実際に起きたかどうか判別できないイメージの大群に、デサルヴォが絶えず現在において立て続けに直面させられるという事態は、イメージが可視的なものとして提示されることそれ自体に孕まれた暴力的なものを浮かびあがらせている。さらに、次々と現れるイメージに、身体は声をしたがわせることで受動的に巻き込まれていき、それによって絞殺魔というキャラクターとして主体化してしまう。このように映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムを通じて、映画的身体が提示されることそれ自体に孕まれた暴力性が描かれているのだ。そのうえで、このフィルムは別の不可視の領域にまで踏み込み、〈白の存在〉を示すにまで至っている⁵¹。映写機から投影された光そのものの特性である白さを浮かびあがらせることによって、最終的に現れる無名の身体は、映画的身体という存在を規定する原理をも示している。

最後に、議論のなかで十分に踏み込めなかった論点についてふたつ補足しておきたい。ひとつは、このフィルムのメディア的側面である。暗闇にブラウン管のテレビ画面が浮かびあがるファースト・ショットから明らかのように、このフィルムではテレビというメディア装置が社会において果たす役割を巧みに利用している。序論でも述べたように、テレビを介して暴力的イメージが日常に流通していたことが、プロダクション・コードの撤廃、さらには〈ニュー・ハリウッド〉到来の背景にあった。初めて登場するシーンで、デサルヴォはケネディ元大統領の国葬を報じるテレビ画面をぼんやりと見つめているが、このことが象徴しているように、ケネディ暗殺やベトナム戦争の映像は繁栄する社会の裏に潜む暗部を日常のなかにもたらしたのだ。このような暴力的イメージの氾濫は、連続殺人の捜査がテレビを通じて報道され、人々が不安を抱えたままの生活を強いられる様子として克明に描写されている。また、作品の前半で用いられるスプリット・スクリーンは、こうした社会における暴力的イメージの氾濫に対する映画的な応答としてとらえることができるだろう。だがそれは、イメージの氾濫という社会的な状況を単に模倣しただけの手法ではない。たとえば、〈ニュー・ハリウッド〉において「映画小僧[movie brats]」と呼ばれる若手の代表株であるスティーヴン・スピルバーグは、藤井仁子によれば「映画とテレビのあ

⁵¹ 本論文では詳述しないが、『ラスト・ラン』の終盤、ジョージ・C・スコットと切り返すトリッシュ・ヴァン・ディヴァーの表情を想起しても、〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品が、可視的なものにあくまで徹する身体における不可視の領域に踏み込んでいることが理解できるだろう。

いだの質的な差異がもはや決定的な問題とはされない時代に登場した最初の映画監督」である。それは、『激突!』(Duel, 1971)がテレビ映画として制作されたにもかかわらず、アメリカ国外では映画館でも公開されたために、映画監督としてのデビュー作をもはや決定できないという事情に由来している⁵²。他方、『絞殺魔』におけるスプリット・スクリーンは、むしろ映画とテレビとのあいだの質的な差異を積極的に問題にする手法だと言えるだろう。というのも、スプリット・スクリーンは当時の4:3のテレビ画面では小さすぎてよく見えないうえに、左右がカットされてしまうからだ。さらに『絞殺魔』は、最終的に映画装置の原理的な側面を浮かびあがらせる射程を備えていた。このように映画独自の手法を積極的に用いていることも、〈ニュー・ハリウッド〉という状況に対する批判的な距離を示唆しており、『絞殺魔』をとらえるうえで無視できない側面だと言えるだろう。

もうひとつは、呼吸音という要素である。最終シークエンスで響き渡っている呼吸音は、デサルヴォの口唇との結びつきから、しだいに帰属先の曖昧な、純粋な呼吸音へと移ろっていく。その呼吸音は、身体イメージといかなる関係にあるのか。また、それは何を意味しているのだろうか。実は、次作『ゲバラ!』(Che!, 1969)の終盤、命を落とす直前にチェ・ゲバラ(オマー・シャリフ)が小屋の壁に背を預けて座りながら語るシーンでも、喘息によって息も絶え絶えに呼吸をする音が過剰なまでに強調されている。このような呼吸音の表現は、イギリスに渡ってクロス・マイキングの技術を駆使した『10番街の殺人』で効果的に使用されることになる。呼吸音と身体イメージとの関係については、『10番街の殺人』を扱った次章で詳しく見ていきたい。

⁵² 藤井仁子「“I Can Bring Everyone Back”——スピルバーグの〈現在〉と接近遭遇するためのノート」『現代思想』6月臨時増刊号(2003)、94-96。

第2章

声になるまえに

——『10番街の殺人』(1971)における呼吸音と身体

はじめに

トーキー化以後、映画における身体は視覚的な身体イメージ(映像)と聴覚的な声(音)という2つのレベルで存在することになった。原理的に分裂したものである映像と音の関係に関しては、これまでに様々な議論がなされてきた。たとえば、メアリー・アン・ドーンは、トーキーとともに出現した声によって断片化した身体が「統一」されるという。声は「有機的に統一」された「幻想的身体」を再構築し、それによって台詞は「特定の個人に帰する」ようになる¹。すなわち、声こそが断片的な身体を統一し、個別化された主体としてのキャラクターを生み出すのである。しかし、それは同時に、次のことを意味してもいた。すなわち、声による「統一」がなされない場合、映像と音の原理的な分裂が露呈し、存在論的な問題が発生するということだ。それは、映画における身体とはどのような存在なのか、という問題である。

ミシェル・シオンの「アコースメートル [acousmètre]」という概念は、映像と音の分裂が示すそうした存在論的な問題を提起するものだった。アコースメートルとは、聞くことはできるが、音源とされる身体(口唇)がいまだ画面内に映っておらず、身体から切り離された状態にある声のことだ。口唇が映るやいなや声はたちまち「身体化」され、「死すべき人間の運命[*destin des mortels*]」に従ってしまうが、そうでなければ声は身体に帰属せずに彷徨いつづけることになる²。あるいは、ロバート・スパドニーは、1920年代末から30年代初頭におけるトーキー初期のホラー映画および当時の言説を分析し、映像と音が結びつかない「不気味な身体たち」の出現や、映像と音が統一された古典的な語りのイデオロギーへと馴致されていく複雑な過程を描きだしている³。本章は、そういった映像と音の分裂をめぐる議論の延長線上において、『10番街の殺人』(*10 Rillington Place*, 1971)を取りあげる⁴。フライシャーがイギリスで撮った本作品は、映像と音の分裂を特異な仕方

¹ ドーン「映画における声」、312-313。

² Chion, *La voix au cinéma*, 38.

³ Spadoni, *Uncanny Bodies*, 8-30.

⁴ 撮影は1970年の5月から7月にかけてイギリスで行われた。イギリス公開が1971年1月、アメリカ公開が同年5月だが、日本では劇場未公開。本章の執筆には日本版DVDおよびイギリスのPower

示しているのだ。本章の目的は、この作品に表れている映像と音の関係を分析し、声とは異なりこれまでにはあまり着目されてこなかった呼吸音という要素がもつ意味を最終的に明らかにすることである。

『10番街の殺人』は、ジャーナリストのルドヴィク・ケネディによる同名のノンフィクション小説⁵が原作であり、1940年代にロンドンで実際に発生した連続殺人事件、およびその後の死刑の執行を描いている。ノッティング・ヒル郊外にあった住宅街、リリントン・プレースに住むジョン・レジナルド・クリスティは、病気の治療を偽って何人もの女性を部屋に誘い、薬品やガスで失神させたのち強姦や殺害を行っていた。同じ建物の2階に引っ越してきたティモシー・エヴァンズの妻・ベリルと娘・ジェラルディンも、クリスティの手によって命を落としてしまう。だが、娘の殺害容疑で有罪になったのはエヴァンズであり、1950年に彼は絞首刑に処されてしまった。その後、建物内から多数の遺体が発見されると、クリスティが真犯人として改めて有罪判決を受け、1953年彼もまた絞首刑に処される。しかし、以後も裁判所はエヴァンズの冤罪を認めていなかった。1961年に出版された原作は法廷の記録、新聞・雑誌記事の綿密な調査、および関係者へのインタビューを網羅し、エヴァンズの無実を説得的に立証したものだ。こうした告発の影響もあってイギリスでは1969年に死刑制度が廃止となり、刑務所に埋葬されていたエヴァンズの遺体はのちにカトリック系の墓地に移されることになった。

この映画に言及した先行研究は、あくまで実際の事件との関連から、現実にあった出来事が生々しく描かれていること、とりわけ俳優の演技を含むキャラクター描写の緻密さに着目してきた。エンマ・L・ジョーンズとニール・ペンバートンは、この事件を手がかりに当時の非合法的な中絶手術の実態を明らかにした論文において、この映画が「リリントン・プレースでの出来事を、徹底した細心の注意をはらって語り直すことを可能にした⁶」と書き、その「現実的で社会的なリアリズム [gritty social realism] ⁷」を評価している。また、アントニー・ロバート・アーンショウは、映画のなかでイギリスのシリアル・キラーがどのように表象されてきたかを考察した学位論文において、この映画ではクリスティの犯罪が「断固たる正当なやり方で [in a resolutely anti-gratuitous manner]」示されると記し

House Films から発売されたブルーレイ・ディスクを使用した。なお、本章では日本版 DVD の邦題をタイトルとして用いる。

⁵ L・ケネディ『処刑された被害者——リリントン・プレース殺人事件』新庄哲夫訳（新潮社、1961）。

⁶ Emma L. Jones and Neil Pemberton, “Ten Rillington Place and the Changing Politics of Abortion in Modern Britain,” *The Historical Journal* 57, no.4 (2014): 1107.

⁷ Jones and Pemberton, “Ten Rillington Place,” 1086.

ている⁸。しかし、これまでには指摘されてこなかったが、この作品の出来事やキャラクターの描写には音が重要な役割を果たしているのである。本章は、この作品における音の役割を指摘しつつ、特異な仕方で表れている映像と音の分裂を描きだしていく。そして最終的に、呼吸音という要素が声とは異なる仕方で身体イメージへの帰属を逃れてゆくことを明らかにする。

まず第1節では、本作品における即物的な音の使用法を確認しつつ、60年代後半から70年代後半に至る録音・音響技術の革新、すなわち「第二次サウンド革命⁹」の流れのなかに本作を位置づける。第2節では、ミシェル・シオンの〈流出のパロール〉概念を手がかりに、身体イメージや声の分析を通じて、目的を志向するクリスティと不安定なエヴァンズというそれぞれの存在様態を対比的に描きだす。第3節では、声によって統制されたクリスティの身体の傍らで、身体の暗示から逃れていく無名の音としての呼吸音が表れていることを明らかにする。

1. 語りと音

1.1 即物的な音

『10番街の殺人』では具体的にどのような仕方で、出来事が描かれているのか。フライシャーはとある新聞の記事で死刑制度反対を明言しており、冤罪の告発という原作の立場をこの映画は明確に踏襲している。『強迫／ロープ殺人事件』(*Compulsion*, 1959)や『絞殺魔』(*The Boston Strangler*, 1968)といった実際の事件を描いた傑作を撮ってきたことからわかるように、「以前からこの話をやりたかった」と語るフライシャーにとってこの事件は強い関心の対象であった。法律の改正によって、殺人事件の映画化が可能になるまでの期間が短縮され、念願の題材をイギリスで撮ることができるようになったのだ¹⁰。冒頭で「これは真実の物語である。会話は可能なかぎり公的書類に基づいている」と表示される

⁸ Anthony Robert Earnshaw, "Taboo: Why Are Real-life British Serial Killers Rarely Represented on Film?" (Master's thesis, Sheffield Hallam University, 2017), 97.

⁹ Schreger, "Altman," 348.

¹⁰ 事件の発生から50年経過していなければならないという法律が30年に短縮された。さらに、この映画は死刑制度反対を描いているという名目で特別の許可を与えられた。Sheilah Graham, "10 Rillington Place," *Des Moines Tribune*, June 4, 1970, 25. なお、フライシャーのヨーロッパ行きは2度目である。ハリウッドのスタジオ・システムの凋落が背景にあった1度目の渡欧は、『バラバ』(*Barabbas*, 1962)以後しばらく映画が撮れなくなるという苦い結果となった。2度目の渡欧の経緯は以下の自伝でもまったく触れられておらず不明だが、端的に『絞殺魔』の監督が以前より関心のあったリントン・プレース事件の映画化の依頼を受けてイギリスに渡ったということだと思われる。Fleischer, *Just Tell Me When to Cry*.

とおり、この作品は原作のディテールを忠実に表現しており、そうしたリアリズムの姿勢は公開当時から高く評価された¹¹。だが、この作品においてより着目すべきなのは特徴的な語りのスタイル、およびそれに関連した音の使用法だろう。

黒沢清は、フライシャー作品一般における「起こったことに注釈を一切付けないというか、ただぼこぼこ起こったことが連続している¹²」ような印象について語っている。実際、この作品では余分な説明を排した「客観的」な語りが見受けられる¹³。たとえば、ティモシー・エヴァンズ（ジョン・ハート）が冤罪で絞首刑に処される重要なシーンは、手持ちカメラによるわずか2つのショットで構成されており、あっという間に終わってしまう。ステファヌ・ブルゴワンが書いているように、そのシーンは「簡潔さ」がインパクトを生みだしており、それによってかえって「忘れられない」ような強烈な印象を残す¹⁴。この特徴的な語りには、個々のショットにおけるカメラの運動、および映っている人物や物体の運動など、様々な要素が複雑に関係しているが、とりわけ重要となる要素は音である。机や椅子が、大きな物音を立てながら片付けられていく音。看守の一人が大きな金属製の柵を引きずる音。そして、エヴァンズが落下するときの鈍いロープの音。ここでは音楽は用いられず、即物的な物音だけが鳴り響くのである。

事実、この作品において、ジャズ・ミュージシャンであるジョン・ダンクワースによる決して派手とは言えない音楽は、冒頭のクレジットを除けば、わずか4つのシーンでさりげなく使用されるのみである。ジョン・クリスティ（リチャード・アッテンボロー）による犯行が音楽をともなつて劇的に示されるということはなく、音楽は行為に至るまでのサ

¹¹ クリスティ、エヴァンズなどの主要登場人物には実在した人物とまったくおなじ姓名が与えられ、ロケ地には事件後に名称が変えられた実際のリントン・プレース、ただし10番地ではなく許可がおりた隣家が使われた。建物外部の通りと玄関や廊下の部分はロケ、室内や中庭はスタジオでのセット撮影だという。Judy Geeson, Lem Dobbs and Nick Redman, "Audio Commentary," *10 Rillington Place*, directed by Richard Fleischer (1971; London: Powerhouse Films Ltd., 2016), Blu-ray. 当時の『ニューヨーク・タイムズ』紙のレビューでは、「実際の人々の描写のように見せられた俳優たちや、室内用便器から法廷に至るすべてにおいて、あらゆる種類の真正性でもって作られている」と、キャラクターたちや美術の本当らしさが評価されている。Vincent Canby, "Screen: A Portrait of John Christie, the Murderer," *New York Times*, May 13, 1971, 52. なお、フライシャーは取り扱う人々を綿密にリサーチし、舞台となる環境や場所の使い方を十分に理解したうえで映画に持ち込んだという。Richard Attenborough, "Sir Richard Attenborough Interview," *10 Rillington Place*, directed by Richard Fleischer (1971; London: Powerhouse Films Ltd., 2016), Blu-ray.

¹² 黒沢・蓮實「リチャード・フライシャー追悼」、208。

¹³ 「私はかなり客観的だったと思う」とフライシャーは語っている。「いくつかのシーンではシンパシーを引きだそうとした。だが私はそれを客観的に行う。感情的でありすぎないように」Richard Fleischer, "Don't Throw Them Away," *Films and Filming* 17, no.3 (1970): 20-25.

¹⁴ Bourgoïn, *Richard Fleischer*, 109. なお、このシーンには現実のエヴァンズとクリスティを処刑した死刑執行人のアルバート・ピエレポイントが立会い、実際の処刑のプロセスに忠実なたちで撮影された。

スペンスの局面や、被害者が気を失って抵抗できなくなった後の描写に用いられている¹⁵。ファースト・ショットがサイレンの音とともに始まることからわかるように、この作品では音楽以上に様々な音を聞かせることに比重が置かれている。行き交う車の音、路上で遊ぶ子供たちの音、赤ん坊の泣く声、小鳥の鳴き声、列車が通過する音など、リリントン・プレースの狭い室内には画面外の物音が響いており、音楽に代わって画面を息づかせている¹⁶。また、室内においても即物的な物音は鳴り響いている。自室にいるエヴァンズは廊下でクリスティが妻ベリル・エヴァンズ（ジュディ・ギーン）の遺体を運ぶ物音に気がつくのだし、クリスティの妻・エセル（パット・ヘイウッド）は、中庭で夫が遺体を引きずる音を寝室で震えながら聞くことになる。

さらに耳をすませば、より繊細な物音も聞き取ることができる。上の階に引っ越してきたベリルに目をつけたクリスティが、医療の知識があるとうそぶいて偽の「中絶手術」の約束をするシーンでは、ベリルがロープ張りの椅子に腰掛ける音や、クリスティが座ったり立ったりするときのわずかな軋みや、ティーポットに注がれるお湯の音、机の上でクリスティが紅茶を入れる準備をしているときの食器の音などがはっきりと聞き取れるようにミキシングされている。両手をカーディガンに埋めているベリルの、かすかな衣擦れの音まで聞き取れる。このような即物的な音は、作品においてどのように機能しているのだろうか。それを考えるためには、こうした音の設計が可能となる歴史的な条件を見ておく必要がある。

1.2 歴史的な背景

ジェイ・ベックによれば、1960年代後半から1970年代にかけて、イギリスで発達していた独特の「サウンド美学」がアメリカ映画に影響を及ぼしていく。ベックはそれを「ブリティッシュ・インベーション」と呼んでいる。1960年代、アメリカのメジャー・スタジオはロケ撮影において映像とシンクロした音の録音に固執していた。だが、当時の技術で

¹⁵ 4つのシーンとは、①クリスティがミュリエル・イーディを襲うシーン、②クリスティが1階の自室で器具を準備するシーン、③クリスティがベリルを襲うシーン、④クリスティが部屋を引き払うシーンである。②では妻・エセルの外出や修理の業者の来訪、③ではアリス（イソベル・ブラック）の来訪によって音楽が中断され、サスペンスの効果が生まれている。また、①と③では被害者が気を失った後から音楽が始まる。なお、それらとは別に物語世界内の音楽として、ピア・バーのシーンでは歌唱とピアノが、クリスティ夫妻がラジオを聴くシーンではエルガーの楽曲が、それぞれ使用されている。

¹⁶ とりわけ列車の音は、陰惨な事件へと至る様々な契機とともにしばしば用いられる。すべては挙げないが、たとえば、冒頭エヴァンズ一家がタクシーで到着したとき、もうひとりの赤ん坊ができたときベリルが夫に告げるとき、クリスティの「手術」を受けることをベリルが承諾するとき、などである。

はカメラとブーム・マイクをケーブルでつなぐ必要があり、カメラの動きを著しく制限することとなった。そうした制限を嫌ったブリティッシュ・ニュー・ウェーブの監督たちはアフレコを積極的に取り入れたため、映像と音の「自然な」つながりを重視するのではない「新たな表象のコード」が出現した¹⁷。すなわち、周囲のささやき声や物音の強調や、複数の人物の重なり合う会話などである。1969年にヴェガ社からラジオ・マイク（ワイヤレス・マイク）が発売されると、ロバート・アルトマンがいち早く『M*A*S*H—マッシュ』（*M*A*S*H*, 1970）においてその新しい技術を取り入れ、従来のアメリカ映画にはなかったサウンドの戦略によって、独自の表現を探究していくことになる。録音技術におけるそうした新たな手法は、「クローズ・マイキング [close miking]」という語で言い表すことができるだろう。クローズ・マイキングとは、ラジオ・マイクであれアフレコであれ、ブーム・マイクによる録音とは異なる仕方で、マイクを音源に近接させて録音する手法である¹⁸。70年代後半におけるドルビー・システムの台頭に至る「第二次サウンド革命¹⁹」の渦中において、イギリスに渡ったフライシャーがこうした新たなサウンドの実験に興味を持たないはずがない。

加えて重要なのは、最終的にはコロンビアの製作になる『10番街の殺人』は、当初はCBS Filmsが製作し、ジョゼフ・ロージーが監督、ジェームズ・メイソンとダーク・ボガードが主演して作られる予定だったという事実だ²⁰。なるほど、冤罪で絞首刑になる寸前の息子を救出しようとするストーリーの『非情の時』（*Time Without Pity*, 1957）を撮っていたことを考えると、本作品の制作にロージーが関心を示していたのはもっともである。この企画の少し前に、ロージーはボガート主演で『できごと』（*Accident*, 1967）を撮っている。ベックも指摘しているように、クローズ・マイキングされた周縁部の物音や環境音の強調、リップシンクを伴わないアフレコによる会話など、この作品では様々なサウンドの実験が効果的に用いられていた²¹。また、『非情の時』でもロージーは音の実験を行っている。主人公のマイケル・レッドグレイヴが冤罪の証言を求めて尋ねた先の部屋には無数の目覚まし時計が置かれており、強調されて聞こえる針の音は、死刑執行の瞬間が刻一刻と

¹⁷ Beck, *Designing Sound*, 15.

¹⁸ 無論、ベックもそうしているように、ラジオ・マイクやアフレコを用いたクローズ・マイキングの効果に関しては個々の作品の具体的な使用法に即して考察すべきである。Beck, *Designing Sound*, 16-17, 61.

¹⁹ Schreger, "Altman," 348.

²⁰ "Dozier, Shpetner To Make Feature For CBS Films," *Daily Variety*, March 26, 1968, 1.

²¹ Beck, *Designing Sound*, 17. なお、『できごと』の音楽を担当しているのは『10番街の殺人』と同じジョン・ダンクワースである。

近づくのを知らせている。また、終盤のシーンにおいて決死の覚悟で電話をかける彼の声は、隣でわめきちらす真犯人レオ・マッカーンの重なり合う声によって妨害される。

これらロージーの作品と比較すると、『10 番街の殺人』における音の設計の特性が浮かびあがってくる。この作品には極端に強調された環境音や重なり合う会話などが出てくるわけではない。むしろ、クローズ・マイキングによる先述の即物的な物音は、あくまでさりげなく、事態を「客観的に」記述する語りの要素として機能している。だが、さらに重要なのは、こうした音の設計がキャラクターの微細な声にも寄り添うことになるという事実だ。ベックは以下のように書いている。「クローズ・マイクのテクニックにおいては、キャラクターはつぶやき、囁き、自身を省みたり、もしくはとても静かに喋るかもしれないが、私たちは完璧な鮮明さと直接性とともに関心するのである。まるで彼女が私たちの隣に立っているかのように²²」。このように設計された様々な声たちは、具体的に作品内でどのように聞こえ、どのような意味を持つのだろうか。クリスティとエヴァンズの声および喋り方に注目したい。

2. クリスティとエヴァンズ

2.1. 喋り方

クリスティとエヴァンズは、それぞれどのような存在なのだろうか。ミシェル・シオンは、古典的な映画において、台詞が明瞭に聞き取れるように話される声の規範を指摘し、そうした声中心主義的な言葉の在り方を〈演劇のパロール〉[parole-théâtre]と呼んでいる。それに対して、シオンはイメージを喚起するオフの声としての〈テキストとしてのパロール〉[parole-texte]、および「もっとも映画的」で「もっとも稀な様態」である〈流出のパロール〉[parole-émanation]も提示している。〈流出のパロール〉は必ずしも物語内容とは結びつかず、「人物たちの分泌物[sécrétion]、その存在様態の補足的な一面、その輪郭の一要素」の役割を果たすとされる²³。したがって、クリスティとエヴァンズの〈流出のパロール〉を見ていくことで、それぞれの存在様態が対比的に浮かびあがってくる。議論を先取

²² Beck, *Designing Sound*, 16.

²³ Michel Chion, *La toile trouée* (Paris: Editions de l'Etoile, 1988), 98. また、角井誠は、『素晴らしき放浪者』(*Boudu sauvé des eaux*, 1932)におけるミシェル・シモンの特徴的な喋り方について〈流出のパロール〉概念を手がかりに論じている。角井によれば、こうした「非演劇的なパロール」の使用によって人物と環境が音響的に対比され、それぞれの「個性」が浮かびあがってくる。角井誠「「個性」的表現の探求——トーキー初期におけるジャン・ルノワールの演技論」、『演劇映像学』第1集(2011): 63-64.

りすれば、それぞれの存在様態に迫ることで、この作品における身体イメージと音の複雑な関係が立ち現れてくるのだ。

エヴァンズは、原作で説明されているように、幼い頃の右足の怪我が原因で十分に教育を受けておらず、読み書きができない。彼がしばしば法螺を吹いたり、出任せを言ったりするのは、そうした文盲のコンプレックスと無関係ではない²⁴。彼は、住む部屋を見にきたシーンでは即座に“*We’ll take it.*”と言って決めてしまうし、クリスティに対してはマネージメントの仕事に就くと嘘をついたり、父親がイタリアの伯爵であると説明したりする。2人目の子供を妊娠したと妻に告げられ喧嘩になるシーンでは、ベリルはベッドで雑誌を読んでおり、文盲という夫の弱みが強調されている。その夜、エヴァンズはバーで男たちに、妻とその友人が家で彼の帰りを待っていると、性的な意味合いを込めた出任せを言う。クリスティはそうした彼の弱みを利用し、医学書と偽ってエヴァンズに応急手当についての本を見せ、妻の「中絶手術」を承諾させようとする。エヴァンズが部屋に入ってくる前からクリスティは本を読むふりをしており、彼が腰かけているソファの隣には警官時代の制服を着た写真が立てられている。そうした状況で、穏やかな囁くような声でゆっくりと言葉を選びながら喋るクリスティは、嘘をついているにもかかわらず、相手の信用を得て「手術」の同意を引き出すことになる²⁵。

仕事から帰宅し、ベッドで冷たくなっている妻を見たエヴァンズは、泣き崩れるしかない。妻の遺体を「処分する」というクリスティに対し、切り返したエヴァンズは驚いた表情を見せる。適切な埋葬をしてあげたいと言うと、クリスティは絞首刑になりたいのかと返す。この切り返しにおいて、相手を見つめるエヴァンズのみディウム・クロースアップが2度挿入される。目に涙を溜め、言葉を失って半ばひらいた口の端をさげたその表情は、なすすべのない状況にさらされたものとしてある。エヴァンズが寝室からダイニングに戻ると、クリスティが眼鏡を外して布で拭いている。次の眼鏡をかける動作で繋がれるのみディウム・クロースアップでは、画面外の相手を睨むような鋭い眼光が投げかけられる。ク

²⁴ 原作ではエヴァンズの知能が「十歳か十一歳程度」だったという事実が強調されている。ケネディ『処刑された被害者』、74-78。だがハートは、ドライバーだった実際のエヴァンズが道路標識が読めなくても独自の土地勘を発揮して仕事をしていたという記述に着目し、単に「大人の体をした子供」ではない存在として演じたと言っている。John Hurt, “Audio Commentary,” *10 Rillington Place*, directed by Richard Fleischer (1971; London: Powerhouse Films Ltd., 2016), Blu-ray. 実際、公開当時のレビューでもエヴァンズは「読み書きの補習が必要なだけのまったく普通の男」に見えると言われており、知能が低いようには見えない。Canby, “Screen,” 52.

²⁵ 両者はともに日常的に嘘をつく存在だが、その性質は異なる。ハートは、クリスティを「嘘つき[liar]」、エヴァンズを「空想家[fantasisit]」と呼んで両者の性質を区別している。Hurt, “Audio Commentary.”

クリスティの仕草は、穏やかに説き伏せるような声とともに相手を追い詰めていくのだ。それに対して、エヴァンズは手にした布（赤ん坊の涎掛けだろうか）を放り投げたり、赤ん坊の食事の準備をしたりと部屋のなかをうろうろと動き回る。エヴァンズはいちど警察に行こうと部屋の外に出かかるが、結局は部屋に戻ってクリスティの説明を聞き、ひとりで田舎に向かうことにする。クリスティが、穏やかな喋り方と、目つきや仕草で相手を追い詰めていくのに対して、エヴァンズは不安定にうろついて、涙に声を震わせて口ごもり、言葉を失って悲嘆に暮れる。

2.2 身体の動き

こうした喋り方にもなう身体の動きもまた、それぞれの存在様態を浮かびあがらせている。クリスティの様々な仕草、すなわち「手術」の約束を交わした直後、画面外のベリルに対して見せる歯をむき出しにした微笑みや、「手術」の直前に住宅の修理業者を案内しながらベリルに飲ませるための紅茶のカップを手放さずに歩く様や、実際には必要がないにもかかわらずやけに念入りに手を洗って拭く仕草は、相手に自分の嘘を信じ込ませるといった目的に向けられたものだ。クリスティの身体は、何らかの目的に向けて統制されたものとしてあるのだ。よろけた先に手をついた椅子の背にかけられていたネクタイが、そのまま赤ん坊殺害の凶器となってしまうように、クリスティの仕草はつねに何らかの目的に向けた意味を帯びてしまう。一方で、エヴァンズの動きは、どこか無駄の多い浮わついたものとしてある。右足が悪い彼は、叔母の家を出ていった直後のショットで、不安定にやや足をふらつかせながら緑一面の丘を歩いている。また、妻の妊娠が判明し喧嘩になるシーンでは、部屋のなかを歩くたびに右に左に大きく身体を揺らす。かと思えば、家の階段を難なく上ったり、クリスティに頼まれて妻の遺体を一緒に階下に運んだりもする。さらに、工場のトラックをジャンプで飛び降り、妻とともに小走りでバスに乗り込んでもいる。このようにエヴァンズの身体は、何らかの目的に向けて組織されているというよりも、不安定で調和の取れない身振りをしている²⁶。

²⁶ こうした不安定な重心は、「瀬戸際の俳優 [an actor on the edge]」と評されるジョン・ハート特有の身体性でもある。Michael Norman, “Always in Character: His Pained Look Has Been Perfect for Playing Men on the Edge So Has His Life,” *New York Times*, December 2, 1990, 88. ハートの演じるキャラクターたちは往々にして何らかの危機に瀕し、しばしばよろめいたり、落下しそうになったりと、重力との戯れを見せている。マイケル・チミノの『天国の門』(*Heaven's Gate*, 1980) でつねに酔っ払っているピリーは、冒頭の演説のシーンでは演壇を降りるときにややよろめき、ダンスのシーンではバランスを崩して倒れそうになったり、ピリヤード室に至る階段を上る際には危うい足取りを演じたりする。サム・ペキンパーの『パイオレント・サタデー』(*The Osterman Weekend*, 1983) での悪役ファセットは、ルドガー・ハウアー演じるタナーに「誰が糸を引いているのか？」

こうしたエヴァンズの在り方は、犯行の供述が支離滅裂と見なされてしまうことに対応している。彼は殺人犯と知らずにクリスティを庇うために、警察に対して思わず虚偽の供述を行ってしまったのだ。それに対して、クリスティは妻のエセルや警察、法廷に対していかにも理路整然とした嘘をつき続け、結局は容疑を免れることになる。法廷においてエヴァンズは、平然と嘘をつくクリスティを言葉を失って呆然と見ていることしかできない。クリスティは、理路整然とした言葉や目的に向けられた仕草で相手を信用させる存在である。一方、エヴァンズは支離滅裂な発言や不安定な身振りで相手の信用を失ってしまう存在である。「クリスティがやった」のだと言っても妄言としか受けとられない状況にあつて、エヴァンズは言葉を失うしかない。

それぞれのこうした在り方は、身体イメージと音とが結びつく仕方に関係している。クリスティにとって、彼を動揺させたり行為を妨害するものは画面外から聞こえる様々な音である。映画のなかでの最初の被害者ミュリエル・イーディの遺体を庭に埋めるシーンでは、犬の鳴き声が聞こえると驚いて周囲を見回す。また、ベリルの「手術」に向かおうと階段を上っていくとドアのベルが鳴って修理業者が訪れる。さらに、まさにベリルを襲っている最中に、訪ねてきたアリスの音が響き、慌ててドアを塞ぐ。これらの音が、目的に向けて統制されたクリスティの動きを乱している。そればかりでなく、音はクリスティの在り方に直接影響をおよぼす。エヴァンズが絞首刑で落下するときのロープの鈍い音とともに、ショットは背中に痛みをおぼえるクリスティの姿に繋がられるのだ。その身体は終盤に向けて背中や腰の痛みのために徐々に硬直化していき、部屋を失って行き着いた安宿ではこわばった背中を下にして仰向けに横たわるに至る。妻の遺体を引きずる際に拳を床について体重を支えていたように、その身体は徐々に重力に抗えないものになっていくのだ。それに対して、次節で論じるように、エヴァンズの身体においては、身体イメージへの帰属から音が逃れ去っていく瞬間がある。それぞれの存在についてより詳細に見ていくためには、声になるまえの呼吸音という要素を検証する必要がある。

["Who's pulling your strings?"]と問われると、不敵な笑みを浮かべながらふわふわとした足取りで操り人形のような身振りをしてみせる。イエジー・スコリモフスキの『ザ・シャウト』(*The Shout*, 1978)で演じたフィールディングは、よろめいたりつまづいたりしながら砂丘の斜面を歩いていく。

3. 呼吸音

3.1 身体の暗示

クローズ・マイキングによる録音は、声だけでなく様々な呼吸音をもとらえている。たとえば、夫婦喧嘩の後、ベリル・エヴァンズが倒れた椅子を直して座り、息を整えるときの激しい息遣いや、ベリルがもはや生きていないことを知ったティモシー・エヴァンズがむせび泣くときの息の音などだ。映画における身体にとって、呼吸音は何を意味しているのだろうか。シオンは、呼吸音を「客観の声[voix-objet]」に対する「主観の声[voix-sujet]」、すなわち〈ヴォワ・ジュ[voix-je]〉の一種に分類している²⁷。〈ヴォワ・ジュ〉は身体をもとめて彷徨い、「身体の暗示[implication corporelle]」をおこなう。そして、「身体の暗示に関する極限のケースは、会話や言葉がなく、接近して示される呼吸や、唸り声や、ため息だけがあるときに生じる²⁸」。では、呼吸音は、いかにして他ではないある特定の身体を暗示するのだろうか。映画における呼吸をテーマにした書物のなかで、映画研究者のダビナ・クインリヴァンは『スター・ウォーズ』(Star Wars, 1977)のダース・ベイダーの呼吸音が「生きた苦しむ人間の身体を強調している」と述べている²⁹。ここからわかるように、アコースメートルとは異なり、呼吸音の身体の暗示にはリップ・シンクは必要とされない。ダース・ベイダーのマスクのように明示的な記号や、息切れで胸を上下させているなど、何らかの視覚的なしるしがあればよい。

シオンは、奇しくもジョン・ハートが主人公メリックを演じた『エレファント・マン』(The Elephant Man, 1980)における呼吸音についても書いている。シオンによれば、メリックが袋のようなものを被ってアンソニー・ホプキンス演じる博士のもとを初めて訪ねるシーンにおける息の音は「完全に音によって作られる視点」であり、そこにはメリックの主観性が表れている³⁰。だが、呼吸音は、あくまでシオンのいうように身体を暗示し、あるキャラクターの主観性を提示するという機能にとどまるものなのだろうか。デヴィッド・リンチ独特の音響設計によって不穏なまでの音量に強調された呼吸音は、単なる主観性に

²⁷ 「客観の声」は、残響を含んでおり距離を持って感じられる。一方、「主観の声」は残響がなく我々自身のもののように響く。『サイコ』(Psycho, 1960)においては、前者がマリオンが金を盗んで車を運転しているときに聞こえる声であり、後者がノーマンの母親の声だとされる。Chion, *La voix au cinéma*, 55-56.

²⁸ Chion, *La voix au cinéma*, 56.

²⁹ Davina Quinlivan, *The Place of Breath in Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012), 6.

³⁰ Chion, *La voix au cinéma*, 56.

とどまらずその空間全体の異様さを表す音響として示されてはいないだろうか。事実、のちの書物でシオンは呼吸音を「客観の声」の方に分類し直している³¹。呼吸音には、特定の身体を暗示するだけでなく、それには収まらないような特性があるのだ。それは、どのような特性なのか³²。

3.2 呼吸音の無名性

まず、クリスティの身体への呼吸音の結びつきを見ておきたい。終始息が混じったような声で喋るクリスティにとって、息は声と分かちがたいものだ。彼は、呼吸音をあくまで身体を有機的に統一する声に従属させ、自らの身体に強く結びつけている。さらに、クリスティが用いる器具はガスを使った気体の「吸入器」(ケネディ 1961:66)であり、彼の殺害方法はロープやネクタイを用いた絞殺、つまり相手の息の根を止めることだ。クリスティは“Breathe.”と言って相手を呼吸させることで、息を奪ってしまう存在である。

息の音がクリスティの身体に結びつく様子は、以下のショットでも表れる。まず、ベリル殺害に及ぶ直前、激しい息遣いで、彼は薬品を入れてある扉の鏡で自分の顔を見つめる。口元をはっきりと震わせながら、カメラはズームしてクローズアップになり、その息が紛れもなくクリスティのものであることが示される。また、法廷でエヴァンズの有罪が確定した直後のショットでは、絞り出すように息を吐くクリスティにカメラはズームしていく。泣いているように見えなくもないが、顔を伏せていて目元が映らないため泣いているのかどうかは判別できない。むしろ身体を震わせたその様子は、発作あるいは過呼吸のような状態に陥っているように見える³³。さらに、ラストショットでは、フォーカスが外れたクリスティのクローズアップがストップ・モーションで示され、そこに息の音が重なって響くことになる。これらのショットにおける呼吸音は、激しい身体の動きやカメラのズームによって、クリスティの身体を暗示している。

³¹ Michel Chion, *L'audio-vision*, 4e édition (Paris: Armand Colin, 2017), 85.

³² なお、ジョン・ハートが演じることになる様々なキャラクターたちの死は、しばしば呼吸の主題をともなって表れている。たとえば『バイオレント・サタデー』の捜査官ファセットは、ラストで撃たれると壁に半身寄りかかり、息を絞り出すように事切れる。あるいは『エレファント・マン』のジョン・メリックは、横たわることで窒息するという道を選ぶ。さらに『ミッドナイト・エクスプレス』(*Midnight Express*, 1978)の息混じりの力無い声で喋る麻薬中毒者マックスは、死を迎える様子は直接描かれなくても、衰弱してもはや喋ることもできない虫の息になっている。

³³ ブルーレイ・ディスクの英語字幕には「嗚咽[sobbing]」と表示される。また、ある書き手は、このシーンについて「ティムが有罪判決を受けたとき、クリスティは泣くのである。安心して、そしておそらく、彼自身の断罪を確信して、その両方の状態で」と記してもいる。Robert Cettl, *Serial Killer Cinema: An Analytical Filmography with an Introduction* (Jefferson, NC: McFarland & Co., 2003), 447. だが、ショットを見る限り必ずしも泣いているとは言えない。

一方で、特定の身体の暗示にとどまらない息の音も聞こえている。まず、クリスティがベリル・エヴァンズを襲うシーンを見ておく。クリスティがベリルに地面に横たわるように言うと、カメラは上昇し、立っているクリスティと横たわるベリルを同一フレーム内にとらえる³⁴。白いレースのカーテンが揺れる窓の外からは、アフレコの車の音が微かに聞こえている。カットが変わると、今度はロー・ポジションから、2人を捉えるショットになる³⁵。その後、二人は肩なめの切り返しになり、ベリルが事態の異常さを察知した表情を見せるクローズアップ、そしてクリスティの異様な形相のクローズアップと続く。ティルザ・ウェイクフィールドが「クリスティの不規則な息遣い[ragged breathing]が我々の耳に大きく聞こえ、ほとんど我々自身の口から出ている音のように近い」と書いているように、息遣いの音が大きく聞こえている³⁶。それは息混じりの声を発しているクリスティが息継ぎをする音だ。一方で、吸入器で口を塞がれたベリルが深呼吸をするのに応じて聞こえる音は、ベリルの身体を暗示している。しかし、クリスティの身体に強く結びついた息継ぎの音とはやや異なる。何が異なるのだろうか。ここでの呼吸音は、ティモシー・エヴァンズの処刑シーンにおける落下の直前に聞こえる音と同質のものと思われる。その音は、エヴァンズの頭に被せられた白い布が呼吸に合わせて揺れるときに重ねられている。

これらの呼吸音の特性を考える手がかりとして、『エイリアン』(*Alien*, 1979) のあるシーンに言及したい。ジョン・ハート演じる乗組員ケインはフェイスハガーと呼ばれるエイリアンに顔を覆われ、呼吸器系を乗っ取られる³⁷。医療機器のうえに横たわるケインの胸

³⁴ 黒沢清と蓮實重彦は、立っている人物と寝ている人物を同一フレームに入れてしまうフライシャー特有の斜め俯瞰ショットについて指摘している。黒沢・蓮實「リチャード・フライシャー追悼」、205-207。このシーンはセットであるため、フライシャーと撮影のデニス・クープは壁や天井や床を外して撮っていると思われる。

³⁵ ジュディ・ギソンはインタビューにおいて、ここでの2つのショットについて「とても高いアングルからのショットと、低いアングルからのショット。これぞフライシャーだ[“That’s pure Fleischer.”]」と発言し、さらに白いカーテンが揺れていることにも言及しており、自ら出演したこのシーンの空間設計について鋭い感性を発揮している。Robert Fischer, “Being Beryl,” *10 Rillington Place*, directed by Richard Fleischer (1971; London: Powerhouse Films Ltd., 2016), Blu-ray.

³⁶ Thirza Wakefield, “The House of Death,” *10 Rillington Place*, directed by Richard Fleischer (1971; London: Powerhouse Films Ltd., 2016), Blu-ray, 6.

³⁷ そもそもこの作品およびシリーズはフェミニズム映画理論の論者たちによって積極的に論じられてきた経緯がある。だが、主に着目されたのは消化器系の主題であった。たとえば、ハートの伝記において「私がやった他の何にも増して、おそらくそれによってより多くの人が私のことを知った」と書かれているほど有名な、ケインの体内からチェストバスターと呼ばれるエイリアンが誕生するシーンがある。David Nathan, *John Hurt: An Actor’s Progress* (London: W.H. Allen, 1986), 150。このシーンに関して、バーバラ・クリードはエイリアンがケインの「腹[stomach]」から出てくることに着目している。Barbara Creed, “Alien and the Monstrous-Feminine,” in *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, ed. Annette Kuhn (London: Verso, 1990), 130。しかし、完成した作品のテキスト上で示されているのは消化器系の異常ではなく、むしろ呼吸器系の異常なのだ。これについては、別の機会にあらためて論じたい。

が上下するのに合わせて、空間全体を漂うように息の音が重ねられる。この呼吸音はケインの身体を暗示してはいるが、実のところケインとフェイスハガーの身体の境界は曖昧であり、どちらの身体からこの音が発せられているのかを言うことはできない。要するに、呼吸音は声とは異なり、誰のものかを識別することがきわめて困難な音なのである。ベリルやティモシー・エヴァンズの息に重ねられる音は、彼らの身体を暗示しながらも、同時に誰のものでもないような音としてある。一方で、クリスティはそのような音をも、自らの身体に結びつけようとするのだ。呼吸音には、個別化された主体としての身体を逃れていくような特性があるのではないか。

以下のショットに鍵がある。それは、エヴァンズとクリスティがベリルの遺体を階下に運び入れるシーンにおいて、部屋から出てくるふたりを踊り場からとらえたショットである。先に部屋から出てきたエヴァンズは、初めは少し息を切らしているように見えるが、すぐに落ち着いて、部屋から出てきたクリスティにベリルの結婚指輪を渡されると、それを見つめる。画面右にいるクリスティは息を切らし、階段の手すりに手を置く。このとき、ふたつの呼吸音が聞こえている。ひとつは、息を切らし、息混じりに喋るクリスティに結びついている。だが問題はもうひとつの呼吸音である。ラジオ・マイクで録音された音なのかアフレコで加えられた音なのかは判然としないが、クローズ・マイキングによる録音と思われるこの呼吸音は、エヴァンズの身体に結びついて聞こえないのだ。

それはなぜだろうか。エヴァンズは息を切らす仕草などはしておらず、言葉を失って呆然としている。つまり、身体を指し示すための視覚的な要素が欠如していることがひとつの要因だろう。しかし、何度も繰り返しこのショットに耳をすますと、クリスティが“You better go to finish feeding her.”と言った直後に、低い唸り声のような息の音が一瞬聞き取れるはずだ。明らかにクリスティの呼吸音とは異なるこの息の音に被さるようにして、なんとエヴァンズが喋り始める。つまり、この息の音は誰のものでもないのだ³⁸。個別化された主体をもつクリスティの身体に結びつけられた呼吸音に対して、ここで聞こえるもうひとつの息の音は、個別化された主体から逃れていくノイズのようなものとして表れている。このノイズのような呼吸音は、アコースメートル、すなわち個別化された主体が抱える「死すべき人間の運命」から逸脱して彷徨う声とはどのように異なるのだろうか。そこには、匿名性と無名性の違いがある。アコースメートルは、たとえ最終的に誰の声である

³⁸ 無論、これは偶然、事故のようにして記録された音の可能性もある。しかし、ここで問題にしたいのは、あくまで実際に映っているものや聞こえるもののテキストにおける意味作用である。テキストは作り手の意図に還元されるものではありえず、偶然であるか否かも問題とならない。

かが明らかにならなかったとしても、声である以上つねに誰かの声帯を通過した固有の響きをもつ。それはあくまで、匿名的な誰かの声である。一方、呼吸音は誰のものかを識別すること自体がきわめて困難であり、原理的に無名のものだと言えるだろう³⁹。それは、即物的であり、誰のものでもあることが出来るような音である。呼吸音は原理的に「死すべき人間の運命」をもつ身体から逃れており、独自の生命を生きる音なのである。

したがって、このショットにおける呼吸音は身体を暗示するにとどまらず、あくまで映像と音の分裂を際立たせている。クリスティの有機的な身体が「死すべき人間の運命」をたどることになる一方で、この呼吸音は特定の身体を暗示することもなく、独自の生命を生き、ショットの終わりとともに消える。それは無名の生命のしるしである。意味を志向する声をまとうことで統一された主体を保持し、徐々にその身体をこわばらせながら「死すべき人間の運命」を全うするクリスティの傍らで、声になるまえの呼吸音はあくまで無名の生命のしるしとして響き、「死すべき人間の運命」から逃れつづけるのである。

おわりに

映像と音との関係の具体的な分析を通じて、『10 番街の殺人』における身体の在り方について論じてきた。まず、本作品における即物的な音の使用法を確認しつつ、クロス・マイキングが導入される歴史的な経緯を概観し、そのなかでの本作品の「客観的」なアプローチを指摘した。そのうえで、シオンの〈流出のパロール〉概念を手がかりに、理路整然として目的を志向するクリスティと支離滅裂で不安定なエヴァンズというそれぞれの存在様態を論じた。そして、あくまで声によって統制された身体に結びつくクリスティの息遣いに対して、エヴァンズの身体を暗示することから逃れていく無名の音としての呼吸音が表れていることを明らかにした。呼吸音は原理的に、個別化された主体の「死すべき人間の運命」をもつ身体から逃れている。それは独自の生命を生きる音、無名の生命のしるしであり、身体を暗示するにとどまらず、あくまで映像と音の分裂を際立たせるのだ。

呼吸音という概念の積極的な意義は、物体と身体の階層的な関係を骨抜きにすることにある。序論で述べたように、映画においては身体イメージと物体とが等しく「物質的な生」を提示することが論じられてきた。しかし、トーキー以降、身体は声を持つことになり、

³⁹ もっとも、ダース・ベイダーの場合のように、極端に個性的な呼吸音というものも存在しうるだろう。しかし、取りあげたショットにおいて、声に混じったクリスティの呼吸音に重ねられる息の音は、なんらかの「個性」をもたない無名の音として聞こえている。

物体と身体のあいだの階層的な関係が強調されることになった。すなわち、声は身体を統一し、身体を物体に対して優位に位置づけたのである。『10 番街の殺人』は、まずクロス・マイキングを駆使して、諸々の物体の発する音と、身体が発する音を、ともに即物的な音として提示することで同じ次元に置いた。たとえば遺体が引きずられる音は、まさにそれが物体でしかないという即物的な音として提示される。そのうえで、このフィルムは目的に向けて統制されたクリスティという存在を登場させる。クリスティは、相手から息を奪い、呼吸音を自らの身体イメージに強く結びつけて主体を強化することで、いわば物体に対する身体の優位を確保しようとする存在なのだ。映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムのうちに、映画的身体が提示されることそれ自体に孕まれた暴力性が表れていることは、すでに前章で論じた通りである。犠牲者たちは息を奪われ、クリスティが主体を強化する過程に対して受動的に巻き込まれることになる。クリスティはこのような仕方で暴力性を発揮するのだ。しかし、このフィルムは、そのようなクリスティの傍らで、身体の暗示から逃れていく呼吸音という要素を提示している。呼吸音は、映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムの間隙を突くことで、そうしたメカニズムを露呈させるような要素だととらえられるだろう。続く第3節では、さらにキャラクターの生成という観点から『見えない恐怖』を取り上げ、映画的身体を個別化された主体として統一するメカニズムについて詳しく見ていく。

さらに、呼吸音という要素が独自の生命を生きる音だという本章の観点は、映画的身体にとって生命および死とは何かという問題を浮上させる。それに関連して、論述のなかで深く踏み込むことのできなかった論点について補足しておきたい。それはジョン・ハートのスター・イメージの特異性である。その名前 (Hurt) を体現するかのよう受難=情熱 [passion] を繊細に表現できる顔や、不安定な重心でおぼつかない足どりを示す独特の身体性を特徴とするハートの演じるキャラクターは、往々にして暴力を被り、多くの場合、死を迎えてしまう。つまり、ハートはスクリーン上で何度も死を迎えるという特異なスター・イメージを持っている⁴⁰。しかも、その死はしばしば映画において身体が死を迎えることそれ自体を反省的に問題化するような台詞や状況をとまなうのだ⁴¹。丹生谷貴志は、映画

⁴⁰ YouTube には、40 本ものフィルムのなかでハートの演じるキャラクターたちが命を落とすシーンだけを集めた動画がアップされている。“The Many Deaths of John Hurt,” August 11, 2012, Youtube video, 4:30, Accessed October 19, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=kHk-ooDV2HE>.

⁴¹ たとえば、どこか預言者のなキャラクターである『天国の門』のピリーは、「すべての肉体は草である、悲しい、悲しい [All flesh is grass, sad, sad...]」という、旧約聖書・イザヤ書を引用した台詞を呟きながら銃で撃たれて倒れる。あるいは『殺し屋たちの挽歌』(The Hit, 1984) の殺し屋・ブラドックは、撃たれた際、テレンス・スタンプ演じるパーカーに言われた「死はプロセスにすぎない」と

における身体は、現実の生死を越えて「永遠に自身を反復する」独自の生を展開する存在、すなわち「絶対的〈分身〉」であると指摘したことがある⁴²。ハートは、まさに度重なる死によって映画的身体が「絶対的〈分身〉」であるという事実を露呈させる特異な存在なのである。ハートの初期の代表作である『10番街の殺人』は、映画的身体にとって生命および死とは何かという大きな問題をも提示しているのだ。なお、この問題については、『ソイレント・グリーン』を扱う第4節で、映像と音の関係という観点からさらに議論を掘り下げていく。

いう台詞をヴォイス・オーバーで反響させながら、静かに息絶える。また、しばしば重力にしたがって横たわり、「息を引き取る」という表現がしっくりくるような最期を迎えていることも注目に値する。『バイオレント・サタデー』の捜査官ファセットは、ラストで撃たれると壁に半身寄りかかり、息を絞り出すように事切れる。あるいは『エレファント・マン』のジョン・メリックは、自らベッドに横たわることで窒息し、命を落とす。重力や呼吸の主題については、本章の注26および注32を参照。

⁴² 丹生谷は、映画における身体を、アントナン・アルトーの概念を流用しつつ「絶対的〈分身〉」と呼び、演劇における舞台上の身体、すなわち「相対的〈分身〉」と区別した。映画における身体は「その世界からの逃亡」を夢見ることができず、「フィルムが存在し、映写が開始される度に、永遠に自身を反復し続ける何ものか、俳優とはまったく別の場所に属する何ものか」である。丹生谷貴志『ドゥルーズ、映画、フーコー』（青土社、1996）、126。なお、丹生谷のいう「絶対的〈分身〉」を手かがりに議論を展開した以下の作品論も参照。早川由真「ジョン・カサヴェテス『オープニング・ナイト』における画面上の身体存在論——加齢・接触・転倒の主題をもとに」『立教映像身体学研究』第5号（2017）：27-50。

第3章

顔のない殺人者

——『見えない恐怖』(1971)における〈盲者の視点ショット〉とキャラクターの生成

はじめに

あるフィルムにおいて、スクリーン上に映しだされた身体は、いかにしてキャラクターになるのだろうか。ミーケ・バルは、キャラクターは初めから存在するものではなく、テクストのなかで生成するものだと考える。バルによれば、キャラクターとは「俳優が目立った人間的特徴を与えられたときに生じる結果」であって、フィルムが展開していくうちにいつの間にか生じている存在である¹。また、リック・アルトマンも生成という観点からキャラクターという概念を説明している。アルトマンは、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの小説に登場する、ふたつの写真が同一人物であると認識できない男の挿話に言及しつつ、別様に示されるふたつの像が同一の存在だと認識されることによってキャラクターが生成すると述べている。要するに、キャラクターの生成には、ふたつ以上の要素が継起し、そこに同一性が認められる必要があるという²。また、スティーヴン・ヒースによれば、キャラクターとは一連の物語的述部の動作主となり、アクションの達成に応じて「個別化された[individualized]」主体のことである³。これらの議論を踏まえ、本章では物語映画におけるキャラクターという概念を以下のように定義する。キャラクターとは、断片化した映画的身体が繋ぎ合わされることで統一され、なんらかの同一性を備えるに至った存在である⁴。断片化した映画的身体は、ショットの連鎖にしたがうことによって、ナラティヴの次元に組み込まれていく。その連鎖は、古典的なコンティニューイティ編集というある強力な体系を生み出したが、キャラクターが生成するメカニズムは、まさにそうしたショットの連鎖と切り離せないものである。しかし、ショットの連鎖において、キャラクターがうまく

¹ なお、バルは引用箇所では「俳優[actor]」との対比からキャラクター概念を説明しているが、議論の全体においては映画作品と文学作品を同列に論じている。Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed., trans. Christine Van Boheemen (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 115.

² Rick Altman, *A Theory of Narrative* (New York: Columbia University Press, 2008), 12-15. また、バルも継起や同一性に着目し、「反復、蓄積、ほかのキャラクターとの関係、変化」がキャラクターのイメージを構成するために作用する4つの原理だと述べている。Bal, *Narratology*, 126.

³ Heath, *Questions of Cinema*, 179-80.

⁴ たとえば『コマンドー』(Commando, 1985)の横転した自動車を腕力で元に戻すシーンにおいて、ロングショットに切り替わった瞬間にアーノルド・シュワルツェネッガーがそっくりのスタント俳優に入れ替わっても、そのことによって主人公のキャラクターの同一性が決定的に崩壊することはない。

生成しない事態が起こるとすれば、それはどのような場合だろうか。

ジャン＝ピエール・ウダールによる古典的な論文『縫合』が、そのような事態を考えるための手がかりとなるだろう⁵。ラカン派の精神分析学者ジャック＝アラン・ミレールが提唱した「縫合[suture]」の概念⁶を映画作品の分析に応用し、後の論者たちに大きな影響を与えたウダールのテキストは、まさに画面内／画面外を区切るフレーミング（すなわちカメラの視点）およびショットの連鎖と映しだされる身体との関係を考察し、キャラクターが生成するメカニズムを説明したものとして読むことができる。本章の目的は、ウダールのテキストを手がかりにしつつ、フライシャーが監督したイギリス映画『見えない恐怖』（*See No Evil*, 1971）を対象に、クライマックスにおける不可解なショットの分析を通じて、殺人者という主要なキャラクターの生成（およびその不成立）のメカニズムを明らかにすることだ⁷。このフィルムでは、殺人者の顔が映されず、星型のマークがついたブーツなど身体の断片のみが提示され、いわゆる犯人さがしのプロットが展開していく【図 1】。しかしながら、議論を先取りすれば、クライマックスにおいて生じているのは、端的に殺人者の顔が可視化するとは言えない複雑な事態なのである。

『見えない恐怖』においてフレーミング（カメラの視点）が重要な要素であることはしばしば指摘されてきた。たとえば批評家のクリス・フジワラは、「フライシャーにとって、映画とはなによりも見ること[seeing]であり、彼のフィルムの特徴的な身振りは視点の調節[the adjustment in point of view]である」と述べ、その「視点の調節」がこのフィルムにおいてはとりわけ複雑なかたちで表れていることを指摘している⁸。盲目の主人公・サラ（ミア・ファロー）は、お婆一家が住む屋敷に滞在しているが、外出しているあいだに屋敷では恐ろしい事件が起きている。帰宅したサラは手探りで家のなかを歩き回るが、目が見えないために、画面に映りこむ何者かが侵入した痕跡（床に落ちているプレスレットや、

⁵ ジャン＝ピエール・ウダール「縫合」谷昌親訳、『「新」映画理論集成②——知覚／表象／読解』岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編（フィルムアート社、1999）、14-31。（Jean-Pierre Oudart « La suture », *Cahiers du cinéma* 211 (Avril, 1969), 36-39; 212 (Mai, 1969), 50-55.)

⁶ Jacques-Alain Miller, « La suture (Elements de la logique du signifiant) », *Cahiers pour l'analyse* 1 (1966), 37-49.

⁷ 作品分析にあたっては日本版 DVD および Powerhouse Films から発売されているイギリス版ブルーレイ・ディスクを使用した。なお、イギリス公開時のタイトルは *Blind Terror* であり、*See No Evil* と比べてわずかに編集が異なる。簡潔に言えば、*Blind Terror* ではサンディ（ダイアン・グレース）の遺体が映るショットが（おそらくレイプを暗示しているために）削られていたり、バーで踊る若い女性たちの胸元や腰が強調されているショットが差し替えられていたり、より「道徳的」な編集がなされている。上記のブルーレイ・ディスクには本編の両方のヴァージョンと、それらの差異を比較した特典映像が収録されている。しかし、本章の問題設定にとってこれらのわずかな差異はあまり重要だとは思われないため、ここでは両者を同一の作品として扱い、分析には *See No Evil* 本編の映像を用いる。

⁸ Fujiwara, "See No Evil," 9.

ガラスの破片など)に気がつかない。カメラの絶妙な視点操作が、主人公の知覚に先立って観客にそれらの形跡を見せていき、すでに一家が殺害されてしまったことを気づかせるのである⁹。

このようにフレーミングや盲目という設定を活かして可視性と不可視性を戯れさせたこのフィルムは、サスペンスの佳作として公開当時から評価されていた。「椅子や風呂場やベッドに、[死んで]硬直した親戚一家が横たわっていることに気づかずに、彼女が静かに家のなかを動きまわる長いシークエンスは実に恐ろしい[genuinely frightening]」と称賛している記事もあれば¹⁰、このシークエンスで存分に発揮されているカメラワークが「ローアングル・ショットの極致」だと興奮ぎみに伝える記事もある¹¹。また、1970年代イギリスの映画やテレビ番組における「危機にさらされる女性[women in peril]」のスリラーを分析した学術論文において、著者のピーター・ハッチングスは、サラが泥池を彷徨うシーンについて「恐怖の状態にある女性の強烈なイメージを生みだしている」と述べ、「この時期の最も純粋な「恐怖を感じる女性」の映画だ」と高く評価している¹²。しかしながら、このフィルムには、このような暴力や死の不可視性（や暗示）に深く関連しているにもかかわらず、これまでには指摘されてこなかった不可解なショットが存在するのだ。

それは、終盤のクライマックスにおいて、入浴中のサラに襲いかかるジャッコ（ポール・ニコラス）を、カメラが水中から見上げるショットである。このショットは何を意味しているのだろうか。不可解な点はふたつある。ひとつは、これが盲目であるはずのサラの「視点」を示すようなショットになっていることだ。もうひとつは、水面の向こうに浮かぶジャッコの顔そのものである。というのも実は、殺人者のブーツとジャッコの顔とは、ショット連鎖においてうまく結びつかないように提示されるからだ。これらの点を踏まえると、このショットで生じていることは、殺人者の顔が明瞭に可視化されるという事態ではなく、見えるはずのないものが見えるとしても言うほかはない複雑な事態なのである¹³。

⁹ フライシャーは「カメラが撮影するものすべてをビデオ・モニターを通して見た。これは私がビデオを使った最初で唯一のケースだ」と発言しており、ここからも視点操作がきわめて厳密であったことがわかる。なお、撮影監督はジェリー・フィッシャーである。Bourgoin, *Richard Fleischer*, 110.

¹⁰ George Melly, "Films," *Observer*, September 26, 1971, 34.

¹¹ William B. Collins, "See No Evil' Stars Mia at Theater 1812: Thriller Guaranteed to Make You Twitch," *Philadelphia Inquirer*, October 7, 1971, 18.

¹² Peter Hutchings, "I'm the Girl He Wants to Kill': The 'Women in Peril' Thriller in 1970s British Film and Television," *Visual Culture in Britain* 10, no.1 (2009), 64.

¹³ 吉田広明は、このフィルムのサスペンスを高く評価しつつも、サラが遺体に気がつくことと主人公と観客のあいだの「視線の不均衡」が解消され、「後半は普通の映画になってしまう」と述べている。吉田『B級ワール論』、275。本章はそれに対し、終盤の不可解なショットに着目し、このフィルムにおける暴力や死の不可視性をさらに踏み込んで考えていく。

本章では、議論を以下のように展開する。まず第1節では、エドワード・ブラニガンによる視点ショット概念を手がかりに、水中からのショットを〈盲者の視点ショット〉ととらえる視座を導きだす。第2節では、殺人者の現れ方を他作品との比較も含めて分析しつつ、キャラクターの生成という観点から縫合理論を整理する。第3節では、縫合のプロセスを具体的な画面に基づいて検証していく。そこにおいて、ブーツとジャッコの顔がいちども同一画面に映りこまず、断片化した身体を結び合わせるプロセスには綻びがあることが判明する。最終的に、クライマックスの分析を通じて、顔が見えない殺人者に関するキャラクターの生成（あるいは不成立）のメカニズムが明らかになるだろう。



図1 星型のマークがついたブーツ(冒頭シーン)

1. サラの「視点」

1-1. 視点ショットとは何か

まず、クライマックスにまで至るプロットをごく簡単に確認しておく。サラは、過去になんらかのアクシデントによって両目を失明した存在として登場する¹⁴。失明後、久しぶりにおば（ドロシー・アリソン）一家が住む郊外の屋敷に遊びにきたサラは、かつて恋仲にあったスティーヴ（ノーマン・アシュレイ）と再会する。厩舎を所有し、若者たちを雇って何頭もの馬を飼育しているスティーヴは、サラにダンディ・スターという名の馬をプレゼントし、ふたりは馬に乗って野原を駆けていく。だが、サラが外出しているあいだに、何者かがおば、おじ、娘の3人を殺害してしまう。帰宅したサラは目が見えないため異常事態にしばらく気がつかない。

そしてついに3人の遺体に気がついた直後、サラは殺人者に追われることになる。辛くも難を逃れていくのだが、クライマックスではついに絶体絶命のピンチに陥る。入浴して

¹⁴ 失明の原因は明確に示されない。ただし、レースでは賞をとるほどの腕前であったサラの愛馬「ダンディ・ボーイ」が事故によって脚を折ってしまい、殺処分されたという辛い過去が語られる。おそらく乗馬中の事故が、失明の大きな原因であると思われる。

いるサラのそばに、スティーヴのもとで働く若者のひとりであるジャッコが忍び寄っていく。ジャッコは脇に置いてあるブレスレットを取り戻そうとそっと手を伸ばすが、思いがけず伸びてきたサラの手に触れてしまう。存在に気づかれたジャッコは、サラの顔をつかんでバスタブに沈めようとし、ふたりは揉み合いになる。このシーンにおけるほぼ正面からの切り返しのなかで、水中からカメラがジャッコを見上げるショットが2度、示される。まるで、水中に沈められたサラの「視点」であるかのようだ。しかし、サラは盲目である。このショットをどのようにとらえればよいだろうか[図 2]。



図2 水中からのショット

視点ショットとは何か、と考えることから始めたい。そもそもショットとはカメラがとらえた客観的な映像であり、キャラクターの主観的な光景（見た目）そのものではあり得ない。エドワード・ブラニガンは、そのような主観的な光景としてのショットの構築を、近接したショットの空間的な関係を限定していくことで説明している。ブラニガンはまず、ショット A がショット B に隣接していることで示される空間、すなわちノエル・バーチのいう「近接空間[proximate spaces]」について言及する。そして、空間的および時間的な連続性に組み込むために様々な技法が発達してきたが、そのひとつが「視線の一致[eyeline match]」であると述べる。「視線の一致」とは「あるキャラクターが見たものを、まさに彼[／彼女]が見るそのときに、空間における彼[／彼女]の地点からではないが、私たちも見ることになるショットである。そして、その「視線の一致の部分集合のひとつ」が「視点ショット[point-of-view shot, POV]」だと説明される。すなわち、「視点ショット」とは「主体が見るものを私たちに示すために、カメラが主体の位置を引きうける[assumes]ショット」である¹⁵。

視点ショットを通じて、主体が見ている光景が表象される。それによって、観客はその主体に寄り添いながら、主体が見ているとされるものを見ることになる。一般的にいつて、

¹⁵ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin: Mouton Publishers, 1984), 103-108.

観客がもっとも重点的に寄り添うことになるキャラクターは主人公であるから、もっとも視点ショットが用いられる主体は主人公だと言えるだろう。事実、ロマン・ポランスキー監督の『ローズマリーの赤ちゃん』(*Rosemary's Baby*, 1968) では、ミア・ファロー演じる主人公のローズマリーは『見えない恐怖』のサラに似て肉体的・精神的に苦痛を味わい追い詰められていくのだが、そのプロットは主人公の顔を示す「ポイント／グランス・ショット (ショット A)」と、見られた対象を示す「ポイント／オブジェクト・ショット (ショット B)」の連鎖によって展開していく¹⁶。たとえばローズマリーが同じアパートに住む老夫婦の部屋の壁に絵画が掛けられていた形跡に気づくとき、それは視点ショットによって示されている。

では、そのキャラクターが視覚をもたない場合、視点ショットは果たして成立するのだろうか。ブラニガン自身、以下の問いを立てている。「キャラクターは正常に「意識をもって」「見て」いなければならない。たとえば、キャラクターが眠っていたり、目隠しをされていたり、盲目であったり、死んでいる場合、視点ショットの地位はどのようなものになるのか」¹⁷。この問いに明確な解答は与えられないが、次のようにも書かれている。「「見ること [glance]」の概念は、私たちがその視点に参与しうる「感覚をもつ観察者 [a sentient observer]」を含んでいる」¹⁸。これを「感覚をもつ主体 [a sentient subject]」にとらえ、感覚 (知覚) を視覚以外にも拡張すればどうだろうか。たとえばテレンス・ヤングが監督した『暗くなるまで待つ』(*Wait Until Dark*, 1967) における盲目の主人公スージー (オーディリー・ヘップバーン) は、靴音を聞き分けたり、ブラインドが開閉する気配を察知したりと、視覚以外の知覚を鋭く発揮して悪人たちに対抗しており、観客は対象 (悪人の靴にズームしていくショット) とそれを知覚するスージー (怪訝な顔をしたバストショット) の連鎖を通じて主人公に寄り添っていく。一方、『見えない恐怖』においては、観客は触覚の表象を通じて主人公に寄り添うことになる。

¹⁶ ブラニガンによれば、ショット A における「地点 [point]」と「見ること [glance]」、ショットのあいだの「移行 [transition]」、ショット B における「基点 [from point]」と「対象 [object]」という5つの要素によって示される空間と時間が、6つ目の要素である「キャラクター [character]」という主体の現前とその正常な意識に帰せられることで、視点ショットは成立するとされる。

¹⁷ Branigan, *Point of View in the Cinema*, 108. なお、「正常な意識」ではない「特別な知覚の状態」を表すショットは、泥酔や眩暈といった状態を示す「知覚ショット [perception shot]」として分類されている。

¹⁸ Branigan, *Point of View in the Cinema*, 104. なお、ブラニガンによれば「感覚をもつ観察者」は人間や生物には限定されない。『ジョーズ』(*Jaws*, 1975) の鯨や『鬼軍曹ザック』(*The Steel Helmet*, 1950) の仏像、『吸血鬼』(*Vampyr*, 1932) の死者の視点は「隠喩的 POV [metaphorical POV]」として成立しているとされる。

1-2. 〈盲者の視点ショット〉

クライマックスに至るまで、サラは家具や置物に次々とぶつかったり、間違った扉をあけて地下室への階段を転げ落ちたり、殺人者から逃れようとして砕け散ったガラスの破片を素足で踏みつけてしまったりと、触覚を通じて様々な苦痛を味わう羽目に陥っており、観客は手に汗を握りながらその様子を見守ることになる¹⁹。かろうじてダンディ・スターに飛び乗ったサラはひとまず殺人者から逃れることに成功するが、森の中で木の枝に衝突して落馬してしまう。迷いついた先にあったロマ²⁰の集落では、見知らぬ中年女性（リラ・ケイ）に気付けのために平手打ちを食らわされる。サラの持っていたブレスレットが、ロマのジャック（バリー・ホートン）の持ち物だと判断されると、ジャックの兄・トム（マイケル・エルフィック）によってサラは湿地帯の小屋に閉じ込められてしまう。置いてあったランプを何度も打ちつけ、壁を破壊して脱出するも、ぬかるみに足をとられ、丘を転がり落ちて泥まみれになる。挙げ句の果てに、壊れた自動車やボートなどが投棄されている荒涼とした泥地でガラクタを打ち鳴らし、助けを呼ぶまでに追い詰められてしまう。極限の状態において、サラは視覚を持たないことそれ自体の恐怖と向き合う羽目になるのである²¹。

特徴的であるのは、『暗くなるまで待つて』におけるような、異変を告げる対象と、それを知覚する主人公のショット連鎖が排除されていることだ。浴槽に放置されているおじの遺体に触れてしまい、ついに異常事態に気がついたことも、対象と顔の切り返しによって示されない。カメラは浴室の外側の廊下をゆっくりと前進移動し、水の流れる音を不穏に響かせながら、取り乱したサラが廊下に飛びだしてくるのを待ち受けるのである。そのように運動するサラにつねに外側から寄り添ってきた観客にとって、クライマックスにおける唐突な「視点」の出現は、不意打ちに等しい事態だといえよう²²。

¹⁹ 前作『10 番外の殺人』を扱った第 2 章で詳しく論じたように、こうした様々なモノとの接触には、クロス・マイキングを用いた「即物的な音」が効果的に用いられている。

²⁰ 作品中では *diddicoys*, *gippos*, *gypsies* と呼ばれている。なお、本章では深く立ち入らないが、こうした呼び方からもわかるように、犯行の容疑が階級や人種に関する偏見と絡み合ったかたちで提示されていることは記しておく必要があるだろう。

²¹ ピーター・ハッチングスは、このシーンにおける「恐怖の状態にある女性の強烈なイメージ」が、比較される他のフィルムにおいては典型的な「男性によってもたらされる恐怖」からは切り離された「ほとんど抽象的な特性」を備えていると指摘している。Hutchings, “I’m the Girl He Wants to Kill,” 64.

²² 事実、このフィルムは、サラをはじめ様々な身体や物体の示す見事な運動によって展開していく。厩舎に到着する自動車や、屋敷に駆けつけるトラックと人々、駆けていく馬など、様々な運動が絶妙な時間感覚によって提示されていき、全体は 89 分に取まっている。フライシャー作品における運動と時間感覚の魅力に関しては、ひとまず以下を参考として挙げるにとどめておく。黒沢・蓮實「リチャード・フライシャー追悼」、202-210。

以上の経緯を踏まえれば、「感覚をもつ主体」であるサラが水中に沈められ、薄れゆく意識のなかで顔面に触れる手や全身を浸す水を知覚しているはずのこのショットは、ブラニガンの議論を敷衍して触覚に着目すれば、視点ショットの一種と規定することができる。それはいわば〈盲者の視点ショット〉と呼ぶことができるだろう²³。しかしながら、このショットを〈盲者の視点ショット〉と端的に規定することは、見えるはずのないものが見えるという不可解な事態の説明としていまだ充分とはいえない。そもそも、ブラニガンの理論は、あくまでキャラクターという主体を所与のものとして（それを前提として）構築されており、その生成を問うものではない。しかし、水中からのショットに至るショット連鎖において生じているのは、キャラクターという主体を生成させるメカニズムそのものを問うような事態ではないのか。この仮説を検証するためには、切り返しの相手、ジャッコという存在について見ていく必要がある²⁴。

2. ジャッコという存在

2-1. 殺人者の描写

このフィルムでは、殺人者の顔が画面内に映されず、主人公の周囲にいる人物たちがいかにも怪しい存在として示されていく。観客は、あの星型マークのついたブーツや、ブレスレットを身につけていたのは誰なのか、という問いに導かれるのだ²⁵。庭師のバーカー（ブライアン・ローリンソン）は、厩舎に現れるシーンでゴム長靴を履かずに靴下で歩いてきたことが足元のクローズアップで映され、観客は彼こそがあのブーツの持ち主ではないかとの疑いを抱く。一家の人々（特に娘・サンディ）に意味ありげな視線を送るショット

²³ 常石史子は、清水宏監督『按摩と女』（1938）のラストシーンに現れる「盲者の視点ショット」に言及している。それは見送りのシーンの反復、カメラによる盲者の知覚の模倣、盲目の仲間の「視点ショット」との連鎖という3つの戦略によって成立する。盲目の主人公・徳市（徳大寺伸）のふらついた前進移動を模倣したようなカメラワークで示されるラストショットを見る者は「盲者として世界を知覚する歩みへと押し出される【傍点原文】」。常石史子「盲者の視線」、『表象のディスクール④ イメージ——不可視なるものの強度』小林康夫・松浦寿輝編（東京大学出版会、2000）、110。

²⁴ ジョナサン・デミの『クライシス・オブ・アメリカ』（*The Manchurian Candidate*, 2004）の後半に、これと酷似したショットがある。レイモンド・ショー（リーヴ・シュレイパー）がジョスリン（ヴェラ・ファーミガ）を湖の浅瀬で溺死させるシーンで、ふたりのほぼ正面からの切り返しになり、水中からレイモンドを見上げるショットが現れるのだ。ジョスリンは盲目ではないが、彼女が意識を失って（死んで）しまった表情を示すショットの後、切り返した水中からのショットではレイモンドが去っていく様子が映しだされる。ブラニガンの議論に即せば、これはいわば〈死者の視点ショット〉であり「隠喩的POV」の一種だと言えるだろう。一方、『見えない恐怖』の例のショットは、ジャッコの現れ方の意味作用も関係しており、キャラクターの生成という問題が生じている点が異なる。

²⁵ それは、パスカル・ボニゼールが述べているような「顔をめぐる迷宮」のプロットだと言えるだろう。「あらゆる迷宮は、顔をめぐるひとつの不安、ひとつの謎を示している」。Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle : essais sue le réalisme au cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma, 1999), 53.

トもあり、いかにも怪しいのだが、実は事件の際に撃たれて瀕死の状態になっていたことが判明し、サラがブレスレットを探しだすことに手助けしたのち、彼は命を落としてしまう。また、厄介者扱いされているロマのジャックは、殺人者とそっくりのブレスレットをはめており、スティーヴたちに疑いの矛先を真っ先に向けられる。これらの誘導は、最終的に殺人者がジャックだと判明する展開のための罠だといえようが、どこか腑に落ちないところがある。犯人は誰でもよかったのではないかという印象を拭い去れないからだ。

それはなぜだろうか。要因のひとつとして、ジャックが一貫して稀薄な存在にとどめられているという事実があるだろう。彼は、ほとんど台詞が与えられておらず、スティーヴの周囲にいる人物としてそれとなく画面に映りこんでいる。しかも、そればかりでなく、彼は犯人の捜査に進んで協力しさえするのだ。サラに贈ったダンディ・スターが身体に血をつけて帰ってきたことを不審に思ったスティーヴが、屋敷に向かおうとトラックに乗り込むと、ジャックは颯爽とその荷台に乗り込むし、一家が惨殺されていることを警察に通報するために、彼はトラックの荷台を飛び降りて電話ボックスに駆け込みダイヤルを回しており、とても犯人とは思えない機敏な動きを見せている。

だが、それだけではない。ピーター・ハッチングスとクリス・フジワラは、殺人者の描写に関して同時期の他のフィルムとの共通点を指摘している。両者とも、ロバート・フューストが監督し、『見えない恐怖』と同じくブライアン・クレメンスが脚本を担当したイギリス映画『女子大生・恐怖のサイクリングバカンス』(*And Soon the Darkness*, 1970)²⁶との比較をおこなっている。フジワラによれば、「田舎という舞台」、「観客の注意を逸らすこと[misdirection]の巧みな使用」、「殺人者とその被害者のあいだの最初の出会いが無作為であること」、「危機に陥った女性の主題[damsel-in-distress theme]」が共通点として挙げられる²⁷。「観客の注意を逸らすこと」に着目すれば、ハッチングスも指摘しているように、これらのフィルムは犯人さがしそれ自体よりも、むしろサスペンスに満ちた出来事の提示に重きを置いている。そこには「男性の大多数が犯行の容疑者であるというコンテキスト」があり、最終的に殺人者だと明かされる人物は「一貫して取るに足らない存在[ciphers]にとどめられている」²⁸。たしかに、こうした特性が犯人は誰でもよかったという印象の一要素になっていると考えられる²⁹。しかし、両者とも、これらのフィルムにおいて、殺人者

²⁶ 日本では劇場未公開だが、テレビ放映・ソフト発売されている。

²⁷ Fujiwara, "See No Evil," 6.

²⁸ Hutchings, "I'm the Girl He Wants to Kill," 60.

²⁹ 公開当時のレビューにおいても、同様の印象が表明されている。「キャストにおけるほとんどすべての男性が罠[red herring]である。実際、容疑はあまりに自由にまき散らされるので、私は次のように

の顔が提示される仕方に微妙な差異があるという点については、とくに注意を払っていない。重要な点は、むしろそこにあるのだ。

『女子大生・恐怖のサイクリングバカンス』では、序盤で襲いかかる殺人者の身体は、断片的にもショットに映りこむことがない。それゆえ、あのブーツの持ち主はどの顔なのか、といった問いは生じない。一方『見えない恐怖』では、まず断片的な身体が提示されるために、ブーツと持ち主の顔を結びつける必要が生じている。そのうえ、顔の提示の仕方それ自体に問題があるのだ。浴室にいるサラのもとに歩み寄る直前、音を立てないようにするためか殺人者は階段の前でわざわざブーツを脱いでしまうので、ブーツとジャッコの顔はいちども同一画面に映りこまないのだ[図 3]。ブーツを履いた人物の全身を映したフルショットもなければ、カメラの動きによって顔とブーツが同一ショット内で示されることもない。無論、ジャッコが殺人者であると単純に理解することは可能だが、この不可解な現れ方の意味をさらに掘り下げて考える必要があるだろう。これをどのようにとらえればよいだろうか。



図3 ブーツを脱ぐ殺人者

2-2. ウダールによる縫合

ウダールのテキスト『縫合』が手がかりになるだろう。武田潔の明快な要約によれば、縫合とは、対象の欠如がその代理となるようなシニフィアンの介在によって想像的に補充され、それによって象徴的なものの次元への主体の組み込みが果たされる作用を指す。算術における「0」という記号によって「無」が単なる不在ではなく一つの数として機能するのと同様に、主体は、欠如を補うなんらかの代理を介することで言語のシニフィアンの

考え始めた。彼らは、最終的に私たちがそれまでに見たこともない顔に直面するための添え物[sauce]かもしれないと」。Gordon Gow, "Blind Terror", *Monthly Film Bulletin* (November 1971): 60.

連鎖に与してゆくのである³⁰。ウダールのテキストでは、ロベール・ブレッソンの『ジャンヌ・ダルク裁判』(*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962)におけるショット／リヴァース・ショットを対象に、映画における縫合のプロセスが次のように説明される。すなわち、「画面＝逆画面[champ-contrechamp]によって接続された映画言表の枠内においては、ある誰か(〈不在者〉[l'Absent])というかたちでの欠如の出現に続き、そのある誰かの境域のなかにいる誰か(または何か)によりそうした欠如が廃棄される」ということ³¹。

換言すれば、人物Aをやや斜めから映し出すショットは、向かい合ってその人物を見ている相手(〈不在者〉)を画面内に映しださず、欠如(不在)として指し示す(欠如の代理としてのシニフィアン)。リヴァース・ショットに切り返すと、向かい合う人物Bが映しだされ、欠如は廃棄される。ショットにはつねに画面外(=不在)が反響しており、そのような「不在の啓示」(=還元)が生じることによって、「意味する総和」が形づくられ、イメージは想像的なものの次元から象徴的なものの次元に入っていく³²。要するに、ショットは空間を断片化するために画面外という不在の境域が発生してしまう。それを観客の想像力が縫合することで、映画言説が成立するとされる³³。そこで描かれるのは画面内／外の人物たちによる視線の交錯を通じて空間が縫合されるプロセスである。

ところで、スティーヴン・ヒースは「ディスクールを縫合するのは観客の想像力ではない。むしろ、縫合の機能は観客を想像的な生産の部分として含む」と述べている³⁴。この指摘になれば、縫合を操作するのはテキストの機能としての観客であって、それはあくまでショット連鎖の結果としてもたらされるとすべきだ³⁵。同様に、「〈不在者〉の廃棄とそれが誰かのうちに復活すること」³⁶と簡潔に定義されている縫合においては、まず何者でもない〈不在者〉として示された存在が、ショット連鎖の結果として、画面内に映りこむことでキャラクター(人物B)として生成するというメカニズムも描きだされている。また、ヒースが指摘しているように、ウダールの議論が焦点を合わせている「ショット／リ

³⁰ 武田潔「解題」、『「新」映画理論集成②』、30。

³¹ ウダール「縫合」、17。

³² ウダール「縫合」、23-24。

³³ ウダールは縫合の操作が「映画作品の主体」である観客によっておこなわれると述べている。ウダール「縫合」、17。

³⁴ Heath, *Questions of Cinema*, 90.

³⁵ ウダールのテキストにおいては「生身の観客とテキストの機能としての観客の区別がない」という指摘がある。George Butte, "Suture and the Narration of Subjectivity in Film," *Poetics Today* 29, no.2 (June, 2008), 280. だが、本章はあくまで観客をテキストの機能にとらえる。なお、テキストの機能としての観客を論じたニック・ブラウンの古典的な論文も、ウダールの議論を起点としたものだ。Browne, "The Spectator-in-the-Text," 26-38.

³⁶ ウダール「縫合」、17。

ヴァース・ショットのパターン」は、「縫合に関して根底をなす[*fundamental*] 分節であるかもしれないが、唯一の分節ではない」³⁷。したがって、縫合理論は『見えない恐怖』におけるより複雑なショットの連鎖において提示されるジャッコという存在を、キャラクターの生成という観点から考察する手がかりとなるだろう。

3. 〈不在者〉と顔

以上を手がかりに、『見えない恐怖』における殺人者の現れ方をより詳細に見ていこう。冒頭はどうなっていたらだろうか。ファースト・ショットは、「女子修道院殺人[*the convent murders*]」と「レイプ犯崇拜[*rapist cult*]」という、架空のものと思われる作品タイトルを掲げた映画館入口上方の看板からティルト・ダウンし、そのままにそのいかがわしいタイトルの映画を見終えて出てくる人々の姿を映しだす。おもむろに、カメラが入口の階段にズーム・インし、人々の足元を映しだしたたかと思うと、星型マークのついたブーツがフレーム・インし、エルマー・バーンスタインによる音楽が鳴り始める[図 1]³⁸。顔の見えないブーツの持ち主が歩いていく街路のショー・ウィンドウには、軍隊のおもちゃやモデルガン、若い女性が襲われるイメージが印刷されたコミック、「子供たちの虐殺」や「刑務所の暴動でマシンガンが連射」といった見出しの一面記事を掲げた新聞などが並んでいる。陳列されたテレビでは、ある男性が別の男性の胸元に銃を振り下ろすシーンが放映されている³⁹。こうしたことから、ブーツの持ち主が、暴力的・性的イメージに取り囲まれ、意識的にも無意識にもそうしたイメージを「見る」存在であることが示されている。そのあとで、そのブーツの持ち主は車が跳ねた水たまりの泥を浴びることになる。顔こそ映しだされないものの、ブーツについた泥を、もう片方のブーツの裏側で拭き取る足と、その足を前景に入れた切り返しによって、駅に到着したサラを迎えにきた一家をブーツの持ち主が見ていることが示される。これが、一家殺害の引き金となってしまふ。殺人者の顔は一貫して画面外から見ている〈不在者〉にとどめられており、いわば、ブーツがその顔を代理している。

³⁷ Heath, *Questions of Cinema*, 97.

³⁸ この人々の流れをコマ送りで見ても、ブーツの持ち主の顔を特定することはできない。

³⁹ アミカス・プロダクションが製作し、フレディ・フランシスが監督したイギリス映画『残酷の沼』(*Torture Garden*, 1967)の終盤で、マイケル・リップパーがバージェス・メレディスに襲いかかるシーンである。

しかし、最終的にサラを襲うことになるジャッコの顔は、まったく画面上に映らないわけではない。最初に登場するのは、スティーヴのもとで働くフロスト（クリストファー・マッシュ）の車に乗って、サラが久しぶりに厩舎を訪れたシーンだ。「ジャッコ…」と名を呼びつつスティーヴが厩舎から登場すると、サラのいる画面外に視線を向けていたジャッコは、スティーヴと画面外とを交互に見る。さらに着目すべきは、スティーヴとサラが部屋で会話している二度目の登場シーンでの現れ方だ。ソファに座ってサラと会話していたスティーヴが突然何者かの気配を察知して画面外（右）に目を向けると、カットが替わってジャッコが扉のところに佇んでおり、馬が出産することを告げる【図4】【図5】。それを見にスティーヴとサラが連れ立っていくと、依然として同じ場所に佇んでいるジャッコが画面外（左）へと視線を送りながら二人を見送るショットが挿入される。直後の馬の出産シーンにおいても、まず仔馬のショットが提示され、次にそれを微笑んで見ているスティーヴのショットが続くのだが、スティーヴがふと視線を画面外（右手前）に向けると、切り返して画面外（左手前）を見ているジャッコのクローズアップが繋げられる。つまり、ジャッコは知らぬ間にまず〈不在者〉として画面外にいて主人公たちを見ている存在であり、ショットの連鎖によってその顔が画面内に映しだされる。したがって、これらのシーンでは縫合のプロセスが成立している。ただし、あくまでまず画面外にいて見ている〈不在者〉であることが強調されるようなかたちでジャッコは映しだされるのだ。



図4 何者かの気配を察知するスティーヴ



図5 扉のところに佇むジャッコ

一方、クライマックスでは、殺人者はブーツを脱いで階段を登っていく。次のショットでは、手持ちカメラが入浴の準備をするサラを追い、彼女が画面外（左）へとフレーム・アウトするにつれて背後の壁の暗がりからジャッコの顔がゆっくりと現れる。なるほど、ウダールの議論に即せば、ショット連鎖において現れるジャッコの顔は〈不在者〉で

ある殺人者の顔の位置を占める。縫合のプロセスによって不在は廃棄され、観客はジャッコを殺人者というキャラクターとして理解する、ということになる。

しかし、なぜわざわざブーツを脱ぐのか。そのことを考える必要がある。そもそもウダールのテキストが描いていたのは、断片化した空間が視線によって縫合されるプロセスであった。一方、ここで断片化しているのは身体であり、殺人者のブーツと顔は空間によって結びつけられる必要がある。換言すれば、ここで必要なのは視線による空間の縫合ではなく、空間による〈身体の縫合〉とでも呼ぶべき操作である。〈身体の縫合〉を通じて、ブーツとジャッコの顔は結びつけられる。それは、ショット連鎖ではなく、むしろブーツと顔を同一画面にとらえたショットの提示によって成されるだろう。しかし、ブーツを脱ぐという行為によって、〈身体の縫合〉は綻びを見せてしまうのだ。〈不在者〉の顔の位置にうまく収まらないジャッコは、殺人者というキャラクターとしてうまく成立せず、殺人者の顔は不在の境域（画面外）に取り残される。

さらに、次のショットでは、画面外（手前）にいてサラを見ながらそっと近づいていくジャッコの姿が、壁にかけられた鏡に映った虚像として、画面上のフレーム内フレームによって示される【図 6】。つまり、ジャッコはあくまで不在の境域（画面外）にいながら見ている存在であることが、画面上において提示されるのだ。これはいみじくも、殺人者を特定する鍵となったブレスレットに書かれた名前が、光の反射によってはじめは“O”が見えず“JACK”と認識され、のちに“JACKO”だと判明するという事態に対応している。すなわち、ジャッコの顔は現れたり消えたりする“O”によって指示される存在であり、画面内において不在を指し示す記号、文字通りの「ゼロ記号[cipher]」なのである。その顔は、不在の境域（画面外）に在って見えない暴力と死の根源（殺人者の顔）を、画面内において指し示す記号である【図 7】。



図 6 鏡に映るジャッコ



図 7 光の反射によって現れたり消えたりする“O”

クライマックスにおける水中からのショットでは、いったい何が起きているのだろうか。ここで生じているのは、暴力と死の根源（殺人者の顔）が、主観的な視点ショットによって可視化されるという事態ではない。キャラクターの存在を前提とすれば〈盲者の視点ショット〉とでも呼ぶほかはないこのショットは、むしろ〈不在者〉の位置が空白であることを示している。また、不在を指し示す記号であるジャッコの顔は、水面の向こうに浮かぶ歪んだ像として示され、明瞭に可視化されない。〈不在者〉の反響を持たないジャッコの顔は、このとき、不在（画面外）を指し示すシニフィアンであることを超えてしまう。そこには、不在（無）そのものが不気味に露呈するのだ。ゼロが不在を指し示す記号であることを超えて、ゼロという不在（無）そのものの深淵が覗く瞬間だといってもいい⁴⁰。ここで生じているのは、不可視であるはずの殺人者の顔が、不在（無）として画面上に露呈するという複雑な事態である。見えるはずのないものが見えるという事態によって、ここではイメージが可視的に提示されることそれ自体に孕まれた暴力的なものが浮き彫りになっているのである。

おわりに

本章のはじめで述べたように、このフィルムにおける暴力や死の不可視性は、フレーミング（カメラの視点）や盲目という設定を活かしたサスペンスとの関連でこれまでに評価されてきた。しかし、クライマックスへと至る展開を詳細に見ていった結果、不可視性はより複雑な事態において表れていることが明らかになった。ブラニガンの議論を敷衍すれば〈盲者の視点ショット〉とも規定しうるような水中からのショットは、むしろ画面外において見ている〈不在者〉の位置に誰もいないことを示している。また、ブーツを脱ぐという行為によって、〈不在者〉としての殺人者の顔とブーツを結びつける〈身体の縫合〉は綻びを見せてしまう。〈不在者〉の顔の位置にうまく収まらないジャッコは、殺人者というキャラクターとしてうまく成立しておらず、その顔は、見えない暴力と死の根源（殺人者の顔）を画面内において指し示す記号である。さらに、水中からのショットにおいては、

⁴⁰ ウダールのテキストにおいて面白いのは、ショットがもたらすある過剰な瞬間に触れていることだ。映画的シニフィアンは単に不在を喚起するだけの「硬直した文字」（意味の凝固）とそれにとどまらない「記号」とのあいだを両極的に揺れ動くとされるが、後者の極に振り切れた状態におけるシニフィアンの効果は「記号の真のテロリズム[véritable terrorisme du signe]」と呼ばれる。ここにおいてシニフィアンは、「字義どおりの還元」すなわち単に不在を喚起するだけの硬直や凝固を逃れ、画面外の不在がもたらす反響からも孤絶して炸裂し、観客を貫く。ウダール「縫合」、25。

その顔は不在（画面外）を指し示す記号であることを超えて、不在（無）が露呈するという事態が生じる。見えるはずのないものが見えるという事態によって、ここでは、イメージが可視的に提示されることそれ自体に孕まれた暴力的なものが浮き彫りになっている。

こうした事態に対して、映画的身体は錯綜した仕方を受動的に巻き込まれていく。というのも、すでに見てきたように、水中からのショットは〈盲者の視点ショット〉と規定するショットであり、〈不在者〉の位置に誰もいないことを示しているからだ。つまり、このフィルムにおける暴力性は、映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムを露呈させ、映画的身体を提示する手法を反省的に問題化するような仕方でも示されるのだ。まず、〈盲者の視点ショット〉という概念は、慣例的な視点ショットという手法に亀裂を生じさせる。すなわち、盲目の身体の見点というパラドキシカルな視点を設定することによって、イメージが見えることそれ自体を一種の不意打ちとして提示する。それは、カメラがとらえた客観的な映像をキャラクターの主観的な光景として表す視点ショットという手法そのものを脱臼させるのである。また、〈身体縫合〉の綻び、およびキャラクターの不成立という事態は、映画的身体の断片性を独特の仕方でも露呈させている。たとえば、暴力を行使する人物（敵）の顔を不可視の領域にとどめようとする演出という点でいえば、奇しくも同年に制作された、主人公を襲うトラック運転手の顔が最後まで見えないスピルバーグの『激突！』（*Duel*, 1971）や、クライマックスに至るまで犯人の顔がクローズアップで明瞭に示されない『パニック・イン・スタジアム』（*Two-Minute Warning*, 1976）との類似を指摘する向きもあるかもしれない⁴¹。あるいは、端的に人物の足を断片的に映し出すショットであれば、ロベール・ブレッソンやアルフレッド・ヒッチコック、あるいはルイス・ブニュエルの作品をはじめ、様々な作品に見出すことができる。しかし、すでに見てきたように、キャラクターの生成へと結びつかない身体の断片化という点において『見えない恐怖』は独特の位置を占めていると言えるだろう。このフィルムは、映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムを露呈させ、イメージが可視的に提示されることそれ自体に孕まれた暴力的なものを突きつけると同時に、錯綜した仕方によって、こうした事態に対して映画的身体が受動的に巻き込まれていくことを示すのである。

⁴¹ ここではあくまで顔が不可視にとどめられるという演出に着目しているが、「敵」の姿が見えない（識別できない）という状況を描いた作品にまで拡張すれば、たとえばドン・シーゲルの『ボディ・スナッチャー／恐怖の街』（*Invasion of the Body Snatchers*, 1956）といったフィルムも該当するだろう。ただし、このフィルムは共産主義者に対する赤狩りが席卷した50年代ハリウッドの政治的状況と切り離せない。なお、アメリカ映画において「敵」がいかなる仕方でも表象されてきたかという大きな問題に関しては、本論文の問題設定を超えてしまうのでここでは立ち入らない。

第4章

閉塞とスクリーン

——『ソイレント・グリーン』(1973)におけるキャラクターの死と映画的身体の生命

はじめに

映画的身体にとって、生命および死とはなんだろうか。ヴィヴィアン・ソブチャックは、現実には存在しない映画独自の死の「スタイル」が「私たちの意味のない死に、なんらかの重要性や意味を与えるだろう」と書いている¹。たしかに、スクリーン上で描かれる死が現実における身体之死とは次元の異なる事態であることは、ゾンビや亡霊といった例を想起するまでもなく明らかだろう。また、アスビョルン・グリヨンスタッドによれば、「スクリーン上でキャラクターたちが死ぬのを見ること」は、「現実の生における[死の]定義をつねにすでに逃れていくものを想像し、イメージするための手段である[傍点引用者]²」。だが、キャラクターは初めから存在するものではなく、あくまでテキストのなかで生成するものだ。キャラクターとは、断片的に提示される映画的身体（身体イメージおよび声）が繋ぎ合わされることで統一され、なんらかの同一性を備えるに至った存在である³。そのことを踏まえて、ここでは映画的身体を、視覚的な身体イメージ（映像）と聴覚的な声（音）の多様な結びつき（あるいは分裂）によって構成される存在、と定義する。そのうえで、本章が取り上げたいのは『ソイレント・グリーン』(*Soylent Green*, 1973)⁴である。これまでには指摘されてこなかったが、環境破壊によって脅かされる生命を題材として描いたこのフィルムは、物語世界におけるキャラクターの生／死にとどまらない、映画的身体独特の生命を提示しているのだ。

¹ Vivian C. Sobchack, "The Violent Dance: A Personal Memoir of Death in the Movies," in *Screening Violence*, ed. Stephen Prince (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000), 118.

² Asbjørn Grønstad, *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 289.

³ スティーヴン・ヒースによれば、「キャラクター[character]」とは、一連の物語的述部の動作主となり、行為の達成に応じて個別化された主体である。Heath, *Questions of Cinema*, 179-80. なお、映画的身体のキャラクターへの生成をめぐる問題については、本論文の第3章で詳細に論じている。

⁴ 作品の分析にはワーナー・ブラザース・ホーム・エンターテイメントから発売されている日本版DVD、およびワーナー・ブラザースから発売されているアメリカ版ブルーレイ・ディスクを使用した。

環境汚染と人口増加が深刻化した近未来のディストピアを描いたこの SF 作品は、ジャンル論的な観点によれば「ディザスター・フィルム」の一種に位置づけられている⁵。モリス・ヤコヴァーが「生き残ること[Survival]」というカテゴリに分類しているように、フィルムが描くのは食糧不足に陥った 2022 年のニューヨークで、ソイレントというクラッカー状の食料の配給によってかろうじて生き延びている人々だ⁶。人口増加の対策として当局は「ホーム」という施設での安楽死を実施しており、志願者の親族には「死亡手当[death benefit]」として現金が支払われるという設定になっている。主人公の刑事ソーン（チャールトン・ヘストン）が「本[book]」と呼ばれる調査役の老人ソル（エドワード・G・ロビンソン）の助けを借りてソイレント社の重役サイモンソン（ジョゼフ・コットン）暗殺の謎を追っていくと、最終的にある秘密が明らかになる。プランクトンだと公表されていたソイレント・グリーン⁷の原料は、実は人間の死体だったのだ。秘密を知ったソルは自ら「ホーム」に赴き、駆けつけたソーンが見守るなか命を落とすことになる⁷。

本章で着目したいのは、クライマックスの「ホーム」のシーンである。「ホーム」に赴いてベッドに寝かされたソルは、ドーム状の部屋で巨大スクリーンに取り囲まれて、クラシック音楽が流れるなか、花々や動物たち、流れる河、沈む夕陽といった様々な「自然」風景のイメージに直面することになる。公開当時のレビューでは、少なくない書き手が若干の動揺とともにこのシーンに感動したことを表明している。たとえばフランスの『テレマ』紙の評者は「これらのイメージを前にして涙を流さないことは不可能だと私は思う」

⁵ スティーヴン・キーンは、それまではエイリアンの侵略や人間の怪物への変容を描いていたディザスター・フィルムが、『猿の惑星』(*Planet of the Apes*, 1968)、『地球最後の男オメガマン』(*The Omega Man*, 1971)、『ソイレント・グリーン』などが現れた60年代後半～70年代から、リアリズム的な「終末後の世界を描いた作品[post-apocalyptic fare]」に置き換わったと指摘している。のちに全米ライフル協会会長を務めることになる保守派のチャールトン・ヘストンは、上記3本をはじめ『エアポート'75』(*Airport 1975*, 1974)など、多くのディザスター・フィルムに主演していた。なお、1965年の段階でディザスター・フィルムをジャンルとして論じたスーザン・ソントグのテキストは、非現実的なファンタジーとしてのSFについて論じたものであり、『ソイレント・グリーン』の諸特徴にはほとんど当てはまらない。Stephen Keane, *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe* (London: Wallflower, 2006), 12. スーザン・ソントグ「惨劇のイマジネーション」河村錠一郎訳、『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・河村錠一郎・海老根宏・喜志哲雄訳(ちくま学芸文庫、1996)、333-357。

⁶ Maurice Yacowar, "The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre," in *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2003), 281. また、ニック・ロディックは、「大惨事がすでに起こったか、起こりつつある未来世界」というカテゴリにこのフィルムを分類している。Nick Roddick, "Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies," in *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800-1976*, ed. David Bradby et al. (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 247.

⁷ なお、原作はハリイ・ハリスンのSF小説『人間がいっぱい』であるが、映画化にあたって大きな改変が加えられており、原作には「ホーム」が出てこないばかりか死体が原料だったというオチも存在せず、本章の問題設定からは外れるため、今回は取り扱わない。ハリイ・ハリスン『人間がいっぱい』浅倉久志訳(早川書房、1971)。

と述べている⁸。事実、このシーンは不思議な美しさを湛えており、強い情動を喚起するのだ。さらに、『レクスプレス』紙の評者によれば、この「自然」風景のイメージは「他のどんな映画にあっても私たちに非難の声を上げさせる[hurler]だろうが、しかしそれらはここでは、私たちの目に涙を浮かばせる⁹」。たしかに、これらのイメージは、現在のわれわれの言葉でいえばパソコンのスクリーンセーバーのような、あくまで凡庸な、紋切り型の「自然」のイメージに取まっている。また、ソルが「ホーム」の受付で「軽いクラシック[light classic]」と注文したことによってこのシーンで流れるチャイコフスキーの『交響曲第6番 悲愴』、ベートーヴェンの『交響曲第6番 田園』、グリーグの『ペール・ギュント組曲』といった楽曲は、あからさまに叙情性を喚起する効果を目的として使用されているとひとまず言ってよいだろう。しかしながら、ミシェル・シオンが『サイエンス・フィクション映画論』のなかで指摘しているように、「鹿たちや沈む夕陽を見ながら、そして美しいクラシック音楽を聴きながら優しく最後の眠りにつくことのできるこのシーンの「キッチュな[kitsch]」特徴は、感動的であることを妨げはしない」のだ¹⁰。つまり、凡庸なイメージと叙情的な音楽が露骨に結託するという「キッチュ」な特徴にもかかわらず、このシーンは強い情動を喚起するのだ。それはなぜだろうか。

先行研究は、環境に関するソルの内面的なノスタルジアという観点からこれら「自然」のイメージや音楽を説明してきた。たとえばロヒート・ダルヴィは、環境に関する哲学という観点からこのフィルムを扱ったテキストのなかで、このシーンで映されるのはソルが「子供の頃に見て覚えている世界のイメージ」だと述べている¹¹。また、ロビン・マレーとジョゼフ・ヒューマンは、1970年代の「エコ・ディザスター・フィルム」について述べたテキストにおいて、「ホーム」では「ソルのノスタルジックな瞬間をソルが共有する」と指摘した¹²。さらに、「ニュー・ハリウッド期」のSF映画における音楽をテーマにした博士論文のなかで、著者のウィリアム・ローレンス・マッギニーは、このシーンで流れる音

⁸ Alain Remond, « Soleil Vert », *Télérama*, Juin 8, 1974. なお、序論で述べたように、総じてアメリカよりもフランスのほうが、この作品およびフライシャー作品に対する評価が高いように思われる。

⁹ Gilles Jacob, « Apocalypse familiale : New York en 2022 vu par Richard Fleischer : demain matin. Terrifiant. », *L'Express*, Juin 17, 1974. なお、ステファヌ・ブルゴワンもこのシーンが「実に感動的[absolument bouleversante]」だと綴っている。Bourgoin, *Richard Fleischer*, 119.

¹⁰ Michel Chion, *Les films de science-fiction* (Paris: Cahiers du cinéma, 2008), 232.

¹¹ Rohit Dalvi, "The Tragic Life of Sol Roth: Nostalgia in a Dying World," in *Heroes, Monsters and Values: Science Fiction Films of the 1970s*, ed. Michael Berman and Rohit Dalvi (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011), 98. なおこのテキストは、一行目のはじめで監督名を“Robert Fleicher”と姓名ともに書き誤っている。

¹² Robin L. Murray and Joseph K Heumann, *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge* (Albany: State University of New York Press, 2009), 94.

楽が「ノスタルジックな機能を高める」と書いている¹³。しかし、ソルの内面的なノスタルジアという観点に立ったこれらの指摘は、イメージや音楽との遭遇という出来事を取り逃しているように思われる。このシーンがなぜ情動を喚起するのかを解く鍵は、まずこの遭遇という出来事、そしてこの遭遇によって死に至ることにあるのだ。このことは、生命という題材に深く関係していながらも、これまでに十分に議論されてこなかった。本章の目的は、このシーンで描かれる死の意味を作品に即して明らかにし、映画的身体独特の生命の在り方を浮かびあがらせることである¹⁴。議論を先取りすれば、「ホーム」のシーンでは凡庸なイメージと叙情的な音楽の結託（結びつき）というよりもむしろ、映像と音の原理的な分裂が表れているのだ。そしてその分裂を際立たせるかたちで、キャラクターの生／死にはとどまらない映画的身体の生命の在り方が提示されるのである。

第1節では、なぜこのシーンは情動を喚起するのかという問いにアプローチするため、まずこのフィルムの閉塞した物語世界において、感動するという経験それ自体のもつ意味を明らかにする。第2節では、現実におけるロビンソンの死や、絶命する役を幾度となく演じた彼のスター・イメージというコンテクストに言及しつつ、イメージと音楽との遭遇がソルの直接的な死の要因として描かれていることを示す。第3節では、映像と音の関係性という観点から、絶命する際に聞こえるソルの声を詳細に分析し、最終的に映画的身体独特の生命の在り方を浮かびあがらせる。

¹³ William Lawrence McGinney, “The Sounds of the Dystopian Future: Music for Science Fiction Films of the New Hollywood Era, 1966-1976” (PhD diss., University of North Texas, 2009), 182. また、環境に関するだけでなく、失われた白人男性の「社会的な力や特権へのノスタルジア」をこのシーンに見出す論文も存在している。Michelle Yates, “Saving Eden: Whiteness, Masculinity, and Environmental Nostalgia in *Soylent Green* and *WALL-E*,” in *Gender and Environment in Science Fiction*, ed. Christy Tidwell and Bridgitte Barclay (Lanham: Maryland Lexington Books, 2019), 167-183.

¹⁴ なお、以下のテキストはこのフィルムに着想を得て「人間を食べることは許されるのだろうか」という問題を追求している。吉川孝「食べること、人間であること、生き残ること——『ソイレント・グリーン』を手がかりに」『映画で考える生命環境倫理学』吉川孝・横地徳広・池田喬編(勁草書房、2019)、165-182。また、「ホーム」の分析を通じて「死の施設[thanatorium]」における安楽死の是非を問う論文も存在している。Matthew Burstein, “The Thanatoria of *Soylent Green*: On Reconciling the Good Life with the Good Death,” in *Bioethics at the Movies*, ed. Sandra Shapshay (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009), 275-294. だが、本章はこのような生命倫理的な問題を考察したテキストとはまったく異なる仕方で、このフィルムの示す生命の在り方に踏み込んでいくものである。

1. イメージのない世界

1.1 行き場のない人々

なぜ、「ホーム」のシーンは強い情動を喚起するのだろうか。そのことを明らかにするためには、このフィルムにおいて感動することそれ自体がどのように描かれているかを見ていく必要がある¹⁵。まず、物語世界が空間的および時間的に閉塞したものとして示されており、そこで生きる人々が行き場を失っていることに着目したい¹⁶。冒頭のシークエンスでは、アメリカ開拓時代における家族の写真に始まり、科学技術の発達にともなう深刻な環境破壊を示す様々なイメージが、スプリット・スクリーンや素早いモンタージュを駆使して次々と提示される。この世界では環境破壊によって自然の植物はほとんどが失われ、汚染された緑色の大気があたりを覆っており、溢れかえった貧しい群衆はアパートの階段や教会を寝床にしてあたりを埋め尽くしているのだ。ベラ・バラージュは、サイレント映画について論じながら、群衆がそれ自体で生命をもつような「生き生きとした相貌」を示すことがあると書いている¹⁸。この指摘はあくまでサイレント映画に関するものだが、このフィルムを考えるうえで示唆に富んでいる。サイレントの配給に殺到し、身動きがとれないほど密集したうえ、ブルドーザーで掬い上げられどこかへと連れ去られていく群衆は、「生き生きとした相貌」とは真逆の状態を示すものだ。それは非常に窮屈な空間のなかで、自由な運動を謳歌できない量的な存在である。バラージュのいう「個々の人間」のクロス・アップは、サイレントに人々が殺到するシーンでいくつか挿入されるが、それらは「溶岩流」のような混沌とした全体に呑み込まれてしまう¹⁹。さらに、正本忍が指摘するように、この世界ではもはや「個人を取り囲み社会のなかに取り込んでいく様々な社会的

¹⁵ なお、ここでは観客に喚起される「情動」と、作品内で描かれる「感動」とを区別して論じる。

¹⁶ 「物語世界」の概念については、ジェラルド・ジュネットによるシンプルな規定を採用する。ジュネットによれば、物語世界とは「物語内容が生起する空間」であり、物語内容とは「出来事および／または行為の連鎖」である。ジェラルド・ジュネット『パランプセスト——第二次の文学』和泉涼一訳（水声社、1995）、503。

¹⁷ 日本版DVDでは大気はやや茶色がかって見えるが、アメリカ版ブルーレイでははっきりと緑色である。日本版DVDに収録されたオーディオ・コメンタリでフライシャーが語るところによると、緑に染色した水を撮ったショットを編集段階でオーバーラップさせてこの効果を出したという。なお、この色彩設計は〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品において鮮やかな仕事を果たしたリチャード・H・クラインとのタッグによるものである。また、蓮實重彦もフライシャー論のなかで「緑色」について触れている。蓮實「ドン・シーゲルとリチャード・フライシャー」、148。

¹⁸ バラージュ『視覚的人間』、93。

¹⁹ 「群衆の生き生きした相貌、集団の顔の表情の動きを、優秀な監督はクローズ・アップの中でのみ見せることができるだろう。(…)そういう場合には、集団は石ころや溶岩流のように鈍獣で生命のないものにはならないだろう(監督が何らかの理由で、意識的に集団にそのような性格を与えようとする場合は別として)」バラージュ『視覚的人間』、93。

枠組」が機能していない²⁰。つまり、鉄道やバスなどの公共交通機関や、学校や病院、酒場やレストランなどがいっさい描かれず、近代的な社会のシステムがまともに機能しているようには見えないのだ。作品中の台詞によれば、人々が田舎に行くことは許可されておらず、「どこにも行くところがない²¹」。人々は外部に向かうこともできず、空間的に閉塞した世界で、尊厳を奪われて生きることを強いられている。

また、埋葬がもはや存在しないことから、この世界が過去の記憶を失いつつあり、時間的に閉塞していることが見て取れる²²。時間的な閉塞は、文学、映画、演劇、美術などの作品の存在が描かれず、文化的な営みのほとんどが忘れ去られていることにも明らかだ。書物は「交換所[exchange]」と呼ばれる資料室に押し込められて「本」と呼ばれる老人たちだけが利用しており、映画館や劇場などの施設は描かれない。テレビは冒頭シーンだけに登場するが、流れているのはソイレントに関する情報番組に過ぎない。サイモンソンの身辺の世話をする「家具[furniture]」と呼ばれる身分の若い女性シャル（リー＝テイラー・ヤング）が遊ぶゲームマシンや、サイモンソンのボディガードを務めるタブ（チャック・コナーズ）の「家具」であるマーサ（ポーラ・ケリー）が自室で聴いている音楽など、特権的な階級の人々が享受できる恩恵を除いて、群衆はなんらかの媒体を通じてイメージや音楽に接する機会を与えられておらず、なにかに感動することがないのだ。つまり、これは身体が生命のない物体のように扱われる世界なのである。事実、ゴミ収集車やベルトコンベアでソイレント工場へと運ばれていく、白い布で包まれた人々の遺体は、物体としての存在感を放っている。スタンリー・カヴェルは、映画における身体と物体の「存在論的平等性」、すなわち身体と物体がともに協力して画面に躍動感をもたらすという事態について書いたことがある²³。ソイレントの秘密を突きとめたソーンがラストシーンで叫ぶ「ソイレント・グリーンは人間だ [Soylent green is people]」という台詞は、より身も蓋もない言い方で、身体と物体をイコールで結んだものだと言えるだろう。重苦しい現在に耐えかねた人々が向かう先は、「ホーム」しかないのである。

²⁰ 正本忍「環境教育における近未来映画利用の可能性——『ソイレント・グリーン』（1973年・アメリカ映画）に見る」、『長崎大学総合環境研究』環境科学部創立10周年記念特別号(2007): 171。

²¹ サイモンソンの部屋で、ソーンと会話するシャルの台詞。

²² サイモンソンの遺体が運ばれていくのを見送って、「私のお祖母さんが死んだときには埋葬があった。私は覚えている」とシャルが発言する。

²³ 「写真は、そのなかでは人間が人間以外の自然に対して存在論的な優位になく、物体が小道具ではなくて人間のキャラクターの自然な協力者（あるいは敵）であるような世界を写し出す」カヴェル『眼に映る世界』、70。

1.2 感動すること

したがって、イメージを欠いたこの世界の人々にとっては感動すること自体が稀であり、特別な意味をもつのだ。サイモンソンが住んでいた高級マンションの一室を捜査する過程で、普段は配給の水で暮らすソーンは、石鹸を使って水道で手を洗うことに素朴な感動を示す。また、去ろうとするソーンを引き留めたのは、好きなだけシャワーを使っていいというシャルのひとことだった。現代の我々が日常的に触れているものが、この世界の人々にとっては貴重なのである。とりわけ、食料は貴重品だ。富裕層が特権的に所持している日用品や食料をソーンは当然のように横領し、家に持ち帰るのだが、りんご、玉ねぎ、バーボンといった戦利品をソルは驚きと喜びの表情で迎え入れ、牛肉を見ると思わず感極まって涙ぐんでしまう。さらに食事シーンでは、ふたりの瑞々しい感動ぶりが描かれる。

ふたりはまずバーボンで乾杯すると、普段使っているプラスチック製のナイフを取り出すソーンを制し、ソルは銀製のナイフやフォークを差し出す。食べたことのないレタスの葉を小さく齧り、しっくりこないという表情を示すソーンに対し、ソルはレタスの葉を口いっぱい頬張って噛み締め、両手を開いて感激を示してみせる。ソルはビーフシチューの匂いをソーンに嗅がせ、不器用な手付きでソーンがスプーンを操り、満足そうな反応を示すのを優しく見守る。そして自らもビーフシチューの皿を持ち上げて香りに顔をほころばせ、右手を波のように空中に漂わせて堪能する。さらに、ソルはりんごをシャツで拭いて齧りつこうとするが、歯が悪くなっておりうまくいかず、ナイフを用いて切り込みを入れると夢中で齧りつく。食べたことのないソーンは見様見真似でりんごをシャツで拭くと、豪快に齧りつき、芯だけを残して笑みをこぼす。最後にバーボンをひとくち飲むと、ソーンはゲップをして満足そうに笑う。ソルもバーボンを味わい、感慨深げにため息を漏らす。

E・アン・カプランは、このシーンが「ロビンソンの演技のおかげで途方もない感動的な力[enormous emotional power]をもたらす」と書いている²⁴。その通りで、とりわけロビンソンの演技が素晴らしい。さらにカプランによれば、「ソルがひとくちごとに恍惚として堪能するさまを通じて、失われたものの記憶が――単なる食べ物以上のものを含意しながら――効果的に伝えられる」。補足すると、ここではソルの内面的なノスタルジアが、たとえば過去のフラッシュバックのような技法で説明的に提示されることはない。あくまでふたりの具体的な表情や身振りを通じて、なんらかの別の世界が示唆されているのだ。その表情や身振りは、イメージのない世界においてイメージがもたらされる感動を示している。

²⁴ E. Ann Kaplan, *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2016), 63.

また、かつてはありふれた食材であったはずのレタスの鮮やかな緑色は、くすんだ緑色の大気やソイレント・グリーンの濁った緑色と対比的に示されることで、この世界における色彩の欠如を伝えている。さらに、モーツァルトの軽やかな『ケーゲルシュタット・トリオ』をともなって無言でレタスやりんごを齧る音が瑞々しく響くのは、それ自体が稀少な音だからである。このフィルムの音に関して、シオンは次のように書いている。「興味深い細部について言えば、『ソイレント・グリーン』のすべてのシーンはいかなる音楽も伴わずに展開するのだ。私たちはこの音の節制[sobriété sonore]という習慣を失っている²⁵」。シオンの指摘とは異なり、実際にはいくつかのシーンでフレッド・マイローによる音楽が使われているが²⁶、「音の節制」という指摘の通り、その音楽は極めて目立たないかたちで使用され、ブルドーザーやソイレント工場の機械が響かせるノイズや、群衆のざわめきといった音響の方が印象的に用いられているのだ²⁷。このように、身振りや表情、色彩、音を通じて描かれる感動は、いまこことは異なる別の世界を示唆するという特別な意味を持っているのである。

2. 「ホーム」のスクリーン

2.1 イメージと音楽との遭遇

したがって、「ホーム」のシーンが情動を喚起するのも、身振りや表情、色彩、音を通じて描かれる感動が、なんらかの別の世界を示唆しているからだとはひとまずは言えるだろう。事実、ふたりの表情は重要である。チャイコフスキーが流れるなか、オレンジ色の光に照らされながら待機しているソルの姿を、救出しに来たソーンはガラス窓越しに見ることしかできない。するとおもむろに窓がシャッターによって覆い隠され、上映が始まる。そもそも「ホーム」でこのような上映がおこなわれていることを人々が予め知っているという

²⁵ Chion, *Les films de science-fiction*, 233.

²⁶ 実際には、冒頭のモンタージュを除けば、暗殺者がサイモンソンに忍び寄るシーン、サイモンソンとシャルルが部屋で話すシーン、タブが部屋を出ていくシーン、マーサが音楽を聴いているシーン、「家具」たちが部屋に集まって寛ぐシーン、ソーンとシャルルが部屋で話すシーン、「ホーム」のロビーのシーンでマイローの音楽がさりげなく使われている。なお、このなかで明確に物語世界内の音楽とわかるのはマーサが聴いている音楽のみである。このフィルムの音楽を分析したマッギニーによれば、これらの音楽はジャズやソウルを基調としているが、モダニズム的なアレンジが為されており、「ホーム」で流れるクラシック音楽と対比的に提示されている。McGinney, "The Sounds of the Dystopian Future," 129-137, 179-182.

²⁷ ソーンが階段で眠る群衆を乗り越えていくショットで、どこかから聞こえてくる赤ん坊の泣き声が印象的だ。赤ん坊の泣き声は、タブがアパートから出てくるショット、終盤でソーンが交換所で待ち伏せをしているタブを発見する視点ショット、そしてナイフで腹を刺されたタブが銃を放ちながら倒れるショットと、3つのショットでタブの姿に重ねられて聞こえており、不穏な雰囲気を漂わせている。

描写はなく、この遭遇は唐突なものとして示される²⁸。ベートーヴェン『交響曲第6番 田園』の第1楽章とともに赤や黄色のチューリップの花畑が一面に映しだされ、驚いて目を見張るソルの表情が示される。ソーンは即座に係員（ディック・ヴァン・パタン）を屈服させ、窓のシャッターを開かせると、目の前の光景に気づいて怪訝な表情を浮かべる。草原に鹿の群れが佇み、ゆっくりと移動してゆくイメージがスクリーンに映しだされていたところだったのだ。その次のショットでは、不意を突かれたソーンが呆然としつつも視線を泳がせてイメージに見入る様子が示される。マイクを介してふたりの会話が可能になるまでの少しの時間、寝かされたソルの半身を真横からとらえつつ沈みゆく赤い夕陽のイメージを見せたショットや、ソルの後頭部越しに流れる河のイメージを見せたショット、やや斜めの俯瞰からイメージをじっと見つめるソルの表情をとらえたショット、そしてソーンを画面左に配置し、ガラス窓越しにソルと緑に覆われた広大な山脈のイメージをとらえたショットなど、様々なフレーミングによって色彩豊かな「自然」のイメージとふたりの表情が示されていく。なかでも、言葉もなく無心にスクリーンを見つめるソーンの表情が、ショットが移り変わるごとに徐々に変化していく様子は素晴らしい。凡庸な「自然」のイメージに対して、それを見たこともないソーンはその表情において素直に感動を示す。

序論で述べたように、先行研究は「自然」のイメージや音楽をソルの内面的なノスタルジアに結びつけてきた。たしかに、これらのイメージや音楽を通じて、ソルが自らの過去を想起しているという可能性を否定することはできない。しかしながら、むしろ重要なのは、ここで上映されているイメージそれ自体をソル自身が過去に実際に見たわけではないという単純な事実である。ここでふたりの表情において示されているのは、別の世界が見えるということそれ自体、つまりイメージが見えるということそれ自体の純粋な驚きや喜びであり、イメージと遭遇してしまった者の感動なのである²⁹。このようにソーンとソル

²⁸ スタンリー・R・グリーンバーグによる脚本には、「ホーム」は「30年代のバラバン・アンド・カット・シアター[Balaban and Katz theatre]」のような建物であると書かれている。映画館のアナロジが想定されていたことがわかるが、フィルム上ではそのような外観は示されず、イメージとの遭遇の唐突さが強調されている。Stanley R. Greenberg, "Soylent Green," 10 August 1972, script, Box 14, Folder 151, 89, Charlton Heston papers, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA. なお、「ホーム」のロビーや外観の撮影にはロケ地としてロサンゼルス・メモリアル・スポーツ・アリーナが使用された。「ホーム」の簡素な外観は、アリーナの外観をほとんどそのまま用いたものであり、後述するように、映画館よりもむしろ刑場を連想させる。

²⁹ ここでの装置は映画装置とはやや異なるが、「イメージを見せるという問題」が核心にあるという点において、ガニングが「アトラクション」という概念で迫った、イメージとの遭遇という出来事を想起させる。ガニングの論文が問題にしているのは、その冒頭から述べられるように、映画に潜在する力能が「イメージを見せるという問題」にかかわっているということである。中村秀之の解説によれば、この論文の特異なところは「あらかじめテキストに書き込まれた主体化の作用にも観客の側の身体的心理的経験にも還元され得ない両者の間の構造、イメージと身体とが遭遇する事件の現場を組織化する方式に着目している点」である。トム・ガニング「アトラクションの映画——初期映画とその

の瑞々しい感動を示す表情が素晴らしく、色彩豊かな「自然」のイメージや音楽が別の世界を示唆しているからこそ、このシーンは感動的なのだ、とひとまず言えるだろう。だが、この後ソルが命を落としてしまうという事実が、事態をより複雑なものにしている。別離を前にして“I love you”と言い合うふたりの表情が、より複雑な感情の高まりを見せることになるのは、この後に死が待ち受けていることをふたりが知っているからだ³⁰。

2.2 コンテキスト

ソルが絶命する瞬間はまさに壮絶であるが³¹、この絶命に、フィルムの外部のコンテキストが密接に関わっていることは無視できないだろう。そのコンテキストとは、現実におけるロビンソンの死、そして絶命の演技を繰り返してきた彼のスター・イメージである。次節で映像と音の詳細な分析をおこなう前に、まずはその点を見ておきたい。

ロビンソンはこのフィルムの撮影直後に亡くなっており、これが最後の作品となった。フライシャーの自伝には、癌を抱えたロビンソンがほとんど耳の聞こえない状態で見事な演技を披露したという舞台裏の逸話がユーモラスに綴られている一方で、「ホーム」で絶命するロビンソンの演技があまりに壮絶であったため、クルーやキャストが動揺した様子が記されている。「カットを告げたとき、クルーは静まり返っていた。振り返ると、チャック・ヘストンが私のすぐ後ろに立っていることに気がついた。彼の眼は涙で溢れていた [brimming]³²」。フライシャーによれば、このシーンにおいてヘストンは、ロビンソンが生涯最後の演技をしていると感じて「本物の涙」を流していたという³³。このように、ソルの絶命には、現実におけるロビンソンの死というコンテキストが折り重なっているのだ。

また、ロビンソンはそのフィルモグラフィにおいて絶命する役を幾度となく演じたスタ

観客、そしてアヴァンギャルド」中村秀之訳、『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学』長谷正人・中村秀之編訳（東京大学出版会、2003）、303。

³⁰ ソーンとソルの在り方の違いにも注意しておくべきだ。ソーンは廊下や階段を埋め尽くす群衆を乗り越えて進み、アクションで捜査を進めていく存在である。それとは対照的に、ソルは部屋および「交換所」にいる姿、群衆に混じって水の配給の列に並ぶ姿、そして「ホーム」の部屋まで向かい、最期を迎える姿しか映されない。キャラクターとしてプロットを進めていくソーンとは異なり、ほとんど行動らしい行動をしないソルの所在げな姿は、どこか天使的な佇まいを見せている。

³¹ 『ヴァラエティ』紙は、ソル役はロビンソンにとって「最高の役 [best part]」であり、「告別の演技となったシーンのなかで、彼はその才能の見事な表出をその役に与えた」とその演技を称賛している。Arthur Murphy, “Film Reviews,” *Weekly Variety*, April 18, 1973, 22.

³² Fleischer, *Just Tell Me When to Cry*, 293.

³³ 日本版DVD収録のオーディオ・コメンタリにおけるフライシャーの発言より。なお、フライシャーの自伝にはヘストンの以下の述懐が記されている。「エディは、彼がその人生で演じるであろう最後のシーンを演じていたことを知りながら、どうにかしてそれを私に伝えようとしたんだ。気づかぬうちに、彼の言葉にできない現実 [his unspoken reality] へと私を引き上げながら」Fleischer, *Just Tell Me When to Cry*, 293.

一である。たとえば『犯罪王リコ』(*Little Caesar*, 1931)のラストではショーの看板の背後で機関銃に撃たれ、仰向けに倒れたのちに絶命していたし、*Silver Dollar*(1932)のクライマックスでは舞台上で卒倒していた。また、ハワード・ホークスの『虎鯨』(*Tigar Shark*, 1932)では、鯨に襲われた後リチャード・アーレンに抱かれながら息絶えることになる³⁴。あるいは、ジョン・フォードの『俺は善人だ』(*The Whole Town's Talking*, 1935)では善良な市民とギャングを一人二役で演じ、そのギャングの方が撃たれて階段から転げ落ちていたし、ラウル・ウォルシュの『大雷雨』(*Manpower*, 1941)では、死闘の末に鉄塔から転落し、小屋で最期を迎えていた。このように、枚挙にいとまがない。つまりロビンソンのスター・イメージには、最終的になんらかの酷い目に遭って命を落とすか、致命的な傷を負ってしまうという一面があり、ソルの絶命はこうしたコンテキストとともに示されるのである。

ところで、フィルムに話を戻せば、そもそもなにがソルの死の直接的な要因なのだろうか。実のところ、毒薬やガスなどが死の要因であると明示する描写はないのだ³⁵。そもそも、イメージや音楽に接する機会が与えられない世界でありながら、当局はなんのために安楽死の瞬間にだけ、このようなイメージと音楽を提供するのか。それは、いわば最後の晩餐のような、死の直前に与えられる束の間の愉しみなのだろうか。しかし、だとすれば、遺体を材料として搾取しているソイレント社にしては、そのようなサービスは親切すぎて不自然である。むしろ、第二次世界大戦におけるナチスのユダヤ人強制収容所のように、徹底的に効率を重視した恐ろしい殺害と搾取が繰り広げられてもおかしくはないはずだ。以上を踏まえると、イメージと音楽に直面することが、死の直接の要因であると考えられる。事実、まるで死にゆく者以外が見ることを禁じるかのように、「ホーム」に駆けつけたソンの目の前で、強制的にガラス窓のシャッターは閉じられていた。現実において目前に控えていた死や、何度も絶命するスター・イメージというコンテキストを背負ったソルが、ここでイメージと音楽に直面することで死を迎えるという事態が、このシーンを一段と壮絶なものにしているのだ。では、なぜイメージと音楽に直面することが死の要因になりうるのだろうか。その鍵となるのは、映像と音の分裂的な関係性である。

³⁴ 上記3本はいずれもワーナー・ブラザー傘下のファースト・ナショナル・ピクチャーズが製作した30年代の作品である。

³⁵ 正本は、「20分後に死に至るという薬物」が死因だと解釈している。たしかに、ソルが赤ワインのような液体が注がれたグラスを係員に渡す瞬間は描かれる。しかし、それが薬物だとは明示されない。正本「環境教育における近未来映画利用の可能性」、176。

3. 映画的身体の生命

3.1 ソルの声

ここで、シオンによる音の分類を参照したい。シオンは、映像との関係に応じて、画面内／画面外／オフの三種類に音を分類した。このうち、画面外の音とオフの音は、いずれも音源が不可視であり、前者は物語世界内の音、後者は物語世界外の音と定義できる。だが、いずれも音源が不可視であるために、画面外（物語世界内）／オフ（物語世界外）の音の境界は「不確か」で「不明瞭」にならざるをえない³⁶。換言すれば、映像にともなう音が物語世界内外のどちらに属するのかは、しばしば判別不可能になってしまう。シオンはそのような特性を「多孔性[porosité]」と名付けている。物語世界内外の境界上には穴が穿たれており、その境界上を漂う音が存在するのだ。そして、そのような音は映像との関係に動揺をもたらし、映像と音の原理的な分裂を際立たせることになる³⁷。

実は、「ホーム」で聞こえるクラシック音楽は、このような性質を備えている。一見したところ、事前にソルが「軽いクラシック」と注文する様子が描かれるため、この音楽は画面外（物語世界内）に属し、ソルやソーンも聞いていると言えそうだ。だが、必ずしも物語世界内の音楽だと断定することはできないのだ。まず、ソルもソーンも音楽に対して明確な反応を示していない。さらに、大音量で鳴り響いているかと思われるこの音楽は、ふたりが会話に用いるマイクによって拾われることがなく、会話に一切影響を与えない。こうした事実は、音楽にオフ（物語世界外）の特徴を与えている。つまり、ここでの音楽は物語世界内外のどちらに属するのかわかれない性質を備えているのだ³⁸。物語世界内外の境界上を漂うこの音楽は、映像と結託するよりもむしろ、映像と曖昧な関係を取り結ぶことによって、映像と音の原理的な分裂を浮き彫りにしているのである。では、その分裂とともに示される映画的身体は、いったいどうなってしまうのか。ソルの声を注意深く聴

³⁶ 「フレーム外とオフとの境界は確かに存在する(...)。しかし、その明確な境界がどこにあるのかわからない」。また、シオンは「不在の者たちの世界と彼岸の世界、たぶん死者の世界とを結び付けるのはこの境界だ」とも書いている。ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克・J・ピノン訳（勁草書房、1993）、51。

³⁷ マルグリット・デュラスの『インディア・ソング』(*India Song*, 1975)に関する以下の記述を参照。
「この映画のとりわけ宿命的な魅力は、まさにフレームの外の空間(映像と現前する音に結びつけられている)とオフの空間を隔てる仕切りの多孔性、不確定性に起因している。この不確定性は、実際のところ、常に完全にオフの空間にあると確信され、音が映像中のアクションの時間空間の一切の関係から解放されている場合より、ずっと動揺をきたすものだ」シオン『映画にとって音とはなにか』、47。

³⁸ なお、フライシャーによれば、このシーンにおけるスクリーンの映像は合成であり、音楽はあとから加えられたものだという（日本版DVD収録のオーディオ・コメンタリにおけるフライシャーの発言より）。つまり、ここでふたりは何も見えないスクリーンに向かって、何も聞こえない状態で演技をしていることになる。その結果として、映像と音の関係に複雑な事態が生じているのだ。

いてみよう。

ドーム状の部屋の中心に寝かされたソルと、ガラス窓越しにソルやイメージを眺めるソーンはちょうど死刑執行室のように空間的に隔てられており、彼らはマイクを介して会話し始める。“Sol…, Can you hear me?” というソーンの間いかけに対して、“Thorn?” と返答するソルの声はスピーカー越しの響きを持っている。“Yes.”と返すソーンのバストショットに続く、仰向けの姿勢をほぼ真横からとらえたショットで“Thank you for coming.”と返すソルの声は先程の返答よりもずっと肉声に近い響きになっている。ガラス窓のどちらに「聴取点³⁹」が置かれるかで肉声に近い響きとスピーカー越しの響きとが変化しており、彼らの空間的な断絶が示されているのだ。ところが、雲間に差した夕陽が沈んでゆく壮大なイメージがフェードアウトしたあと、ソルが苦悶しながらソイレントの秘密を告げようとした途端にマイクの調子がおかしくなり、ソーンがイヤホンを装着すると、それともなってソルの声の響きに変化があらわれる。

ソーンが“Yes, Sol.”と発言を促すと、それに続くソルのクローズアップでは、唇や舌を動かしてなにかを言っているのが見える。しかし、なにやらくぐもった声がかろうじて聞こえるだけで、なにを言っているのかは聞き取れない。このくぐもった、声にならない声は、唇の動きとうまくシンクロしていない。つまり、身体イメージと声との結びつきが曖昧になっているのだ⁴⁰。これをどのようにとらえればよいだろうか。この直後に現れる、さらに複雑な事態と併せて考えることにしたい。

3.2 映像と音の分裂

直後のショットで、ソーンのクローズアップに重ねられたソルの声“You’ve got to prove it, Thorn… Go to the exchange… Please, Thorn.”はマイクを介した響きを持っており、息も絶え絶えになっているが、言葉が聞き取れる。つづくソルのスーパー・クローズアップでの“(You’ve got to) prove it, Thorn… The exchange… Prove it…”という言葉もかろうじて聞き取れる。しかし、次の瞬間はどうだろうか。ソーンが目を上げるショットが挿入された直後、まさに絶命する瞬間のソルの上半身をやや斜めからの俯瞰で映

³⁹ 聴取点とは、視点とは異なり、聴覚に関して設定される位置のことである。シオン『映画にとって音とはなにか』、61-64。

⁴⁰ 文脈的に、ソルはここでソイレントの秘密を告げているはずだ。したがってここでの演出は、その秘密を作品の終盤まで明かさないうちに、イヤホンを介して聞くという状況を生かしてソルの発言をあえてうまく聞き取れないようにしているのかもしれない。ただ、ここではあくまで映像と音の分裂の在り方に注目したい。

したショットにおいて、濁った低い音が、音楽の最後の主和音にほとんど混じり合うようにして聞こえるのだ。これはいったいなんの音なのか。

この音は、弦楽合奏の一部をなす楽音だろうか。ここで聞こえているのは、エドヴァルド・グリーグ『ペール・ギュント第1組曲(op.46)』の第2曲「オーセの死」の終結部分であり、このフィルムのためにジェラルド・フリートの指揮で演奏されたものだ。楽譜と照らし合わせてみると、この音が楽音として書かれていないことがわかる。若干のアレンジが施されているが⁴¹、ソーンが目を上げるショットから聞こえる部分は図の「★」印で明示した2小節に対応している[図1]⁴²。この箇所は、第1ヴァイオリンがDからC#に移行して属和音（ヴィオラの奏でる第7音Eを加えた属七の和音）が鳴り響き、そこから口短調の主和音に移行して終結するというオーソドックスな和音進行（全終止）である。注意して聞くと、第1ヴァイオリンがDからC#に移行したあと、オーケストラの全体が最後の主和音に移行する直前に、濁った低い音が聞こえる。その音はすぐに消えるが、最後の主和音に移行するとほぼ同時に、もう一度聞こえる。だが、オーケストラの音がしばらく持続するのに対して、この音は短く鳴り響くとすぐに消えてしまう⁴³。要するに、この音は楽譜上にはないのだ⁴⁴。

[図1]
「オーセの死」終結部分

⁴¹ 楽譜上では最後の主和音を二度反復することになっているが、ここでは省略されている。また、デクレッシェンドではなくクレッシェンドし、最後の主和音はスフォルツァンドのようにアクセントをつけて強調されている。

⁴² 一般的に広く流通している以下の楽譜を使用した。図の引用も以下に拠る。Edward Grieg, *Peer Gynt: Suites Nos. 1 and 2 in Full Score* (Mineola, NY: Dover Publications, 1997), 16.

⁴³ この音は、日本版DVD、アメリカ版ブルーレイ・ディスクの両方で確認できた。数種類の再生デッキ、数種類のヘッドホンおよびスピーカーを用いて検証したところ、一般的な再生機器で十分に聞き取れるが、質の悪い装置を用いると聞き取りづらい場合があった。なお、シアター教室で上映した際にははっきりと聞き取れた。

⁴⁴ この音は、演奏の際に楽器や演奏者がたてたノイズかもしれない。だが、オリジナル・サウンドトラックの該当箇所を聴いてみても、本編ほどははっきりとは聞き取れない。むしろここで重要なのは映像との関係であり、フィルムにおけるこの音の意味作用である。Fred Myrow and Jerry Fielding, *Soylent Green/The Demon Seed: Original Motion Picture Soundtracks*, FSM vol.6, no.8, Compact Disc, Track 9.

映像との関係に着目すれば、これはソルが最期に発したうめき声だと考えられるだろう。だが、壮絶と称するにふさわしい演技で、このショットにおけるロビンソンはぼっかりと口を開けており、音に合わせて唇や舌を動かすことはない。つまりこのうめき声は先程の声と同様、身体イメージとの結びつきが曖昧になっている。まず、ここで映画的身体は、映像と音の分裂を示しているのだ。さらに、この声は最後の主和音においてコントラバスが奏でる主音 B に近い音程であり、かすれたような響きを持つ点を除けば、音色も弦楽器によく似ている。だからこそ、最後の主和音にほとんど混じり合っただけで聞こえたのだ。シオンは、多孔性に関連して「次元の回転軸[dimension-pivot]」について言及している。回転軸とは、「性質において異なると考えられる音の諸要素（発話、音楽、音響効果）におけるある共通の特徴」であり、それは「一方から他方へとすすむ通り道」、あるいは「一方を他方に似せることを可能にする⁴⁵」。つまりこのうめき声は、音程や音色といった共通の特徴を通じて、最後の主和音と響き合う回転軸であると考えられる。したがって、身体イメージから分裂したこの声は、同時に、物語世界内外の境界上を漂う音楽と混じり合うことで、物語世界内外の境界上に漂いだしているのだ。キャラクターとしてのソルはここで死を迎えるが、それは映像と音の原理的な分裂とともに示される映画的身体が、みずからも映像と音に分裂し、まさに魂が離れていくと形容するにふさわしい壮絶な仕方で、声はその身体イメージから離れていくからなのである。シオンが「死すべき人間の運命[destin des mortels]」に従わずに彷徨いつづける状態の声について書いたように、身体イメージと声が結びつかないことは、キャラクターの生／死にはとどまらない生命の在り方を示唆している⁴⁶。では、この声はどこへいってしまうのか。

風の音が鍵となる。「ホーム」に向かっていくソルを映した2つのロングショット、その少し後でソーンが「ホーム」に駆けつけるロングショット、そして終盤で追手から逃れようとソーンが教会に逃げ込むシーンでの墓場をとらえたロングショットにおいて、風の音が聞こえている。換言すれば、このフィルムにおける風の音は、「ホーム」の周辺をとらえたショットと、教会前の墓場を映したショットでしか聞こえないのだ。ソルが「ホーム」の入口で招き入れられるショットでは、建物の内側から吹く風に女性係員の髪がなびいて

⁴⁵ Chion, *L'audio-vision*, 40.

⁴⁶ もっとも、シオンは「アコースメートル [acousmètre]」の一種としてこのような状態の声を論じている。アコースメートルとは、聞くことはできるが、音源とされる身体（唇）がまだ画面内に映っておらず、身体から切り離された状態にある声である。唇が映るやいなや声はたちまち「身体化」され、「死すべき人間の運命」に従うが、そうでなければ声は身体に帰属せずに彷徨いつづけることになる。ソルの声はアコースメートルではないが、声が身体イメージから分裂していくという事態が生じている。Chion, *La voix au cinéma*, 38.

おり、その風を感じたソルは “It feels good.” と口にする。要するにこの風は、「ホーム」の内側から流れてきて、その周辺と墓場を漂っている、と考えることができる。シオンは、画面内／画面外／オフの分類には取まらない例外として、風の音を「環境音」に位置づけている。それは「音源の同定や視覚的な具体化という問題を生じさせることなく、シーンを包み込みその空間に宿る音」である⁴⁷。それはまさに物語世界内外の境界上で、サウンドトラックを曖昧に漂う音だ。この風の音は、身体イメージから分裂したあとも物語世界内外の境界上を彷徨い続ける、映画的身体の独特の生命というものを象徴的に示しているのだ。

おわりに

以上の議論で、次のことが明らかになった。先行研究がソルの内面的なノスタルジアに結びつけてきた「ホーム」のシーンは、感動すること自体が稀なこの物語世界において、ソーンとソルの瑞々しい感動を示す表情や、色彩豊かな「自然」のイメージ、そして音楽が別の世界を示唆しているからこそ、感動的なシーンとして立ち現れる。さらにここでは、イメージと音楽に直面することが、死の直接の要因として描かれており、映像と音の分裂を際立たせる音楽ともなっていて、映画的身体はみずからも映像と音に分裂していく。身体イメージから分裂した声は、音楽と混じり合うことで物語世界内外の境界上に漂いだし、最終的には「ホーム」の内側から流れてきてその周辺と墓場を漂う風の音となる。この風の音は、身体イメージから分裂したあとも物語世界内外の境界上を彷徨い続ける、映画的身体独特の生命を象徴的に示している。

「ホーム」のシーンは、イメージが見えることそれ自体の感動を鮮烈に描きながら、同時にイメージが可視的に提示されることに対してキャラクターが受動的に巻き込まれ、死に至るという事態を描いている。映像と音の分裂は映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムを露呈させており、キャラクターにとって致命的な事態として表れていた。だからこそ、ほとんど同じ「自然」のイメージがベートーヴェンの音楽をともなって反復されるエンド・クレジットは、致命的なイメージと音楽として不気味な意味合いを帯びることになる⁴⁸。まさにこのような仕方ですべてを描くことで、このフィルムは、映画的身体が

⁴⁷ 他にも、鳥のさえずりや教会の鐘の音などが環境音に該当する。Chion, *L'audio-vision*, 84.

⁴⁸ あくまで環境へのノスタルジアという観点からエンド・クレジットを説明するマレーとヒューマンは、「この映画はソルが文字通りの死の床で見たシーンとともに終わるが、今度は死は関係がない」

提示されることそれ自体に孕まれた暴力性を示しているのだ。そのような暴力性から逃れて、風の音として象徴的に示される映画的身体の生命は、キャラクターの生／死にはとどまらない自由な生として、物語世界内外の境界上を漂うのである。

また、本章の分析は、新たな問題を考えるための糸口となるだろう。それは、〈ニュー・ハリウッド〉における民衆や階級の在り方に関する問題である⁴⁹。ジル・ドゥルーズは『シネマ2 *時間イメージ』の第8章第3節において、欧米の現代映画における民衆の不在について述べている。ドゥルーズによれば、古典的なソビエト映画やアメリカ映画には「一体主義[unanimisme]」、すなわち集団が一体的感情を持つことの表現があり、民衆が存在していた。つまり「民衆」とは、映画において一体的感情が表現される集団を意味する。そのような民衆は欧米の現代映画においては不在であり、その不在は「権力のメカニズムと多数派のシステムによって隠されていた」。そこでドゥルーズは、グラウベル・ローシャやリノ・ブロッカなど、第三世界の作家たちが民衆をあらためて「発明」してきたと指摘する⁵⁰。だが、そもそもドゥルーズが想定する欧米の「現代映画」において、民衆は本当に不在なのだろうか。もし民衆の不在が事実であるとすれば、不在の原因、さらには不在が個々の作品においてどのように表れているかを掘り下げて考えるべきではないか。なるほど、「偉大な映画作家たち」の「思考」が主たる対象である『シネマ』の2冊において、〈ニュー・ハリウッド〉の作家たちはほとんど議論の対象にすらならない（当時の批評的状況を踏まえれば当然のことだが、フライシャーの名前は『シネマ』の2冊には一度も登場しない）⁵¹。さらに、『シネマ』が書かれた80年代においては、階級の問題は不可視化し、人種やジェンダーに基づくアイデンティティ・ポリティクスが前面化したという歴史的な背景があった⁵²。そのため、『シネマ』が〈ニュー・ハリウッド〉における民衆や階級の間

と書いているが、あえて「関係がない」と述べなければならないという事実が、エンド・クレジットの不気味さをむしろ際立たせている。Murray and Heumann, *Ecology and Popular Film*, 100.

⁴⁹ 以下で述べる、ドゥルーズ『シネマ2』で論じられる民衆の不在と、70~80年代における階級の不可視化との関連は、立教大学大学院現代心理学研究科映像身体学専攻での中村秀之教授のゼミ『映像学特殊研究2』において、2020年1月10日に配布されたレジュメおよび口頭でのレクチャーで提起された問題である。レジュメおよびレクチャーでは、民衆の不在というドゥルーズの主張を手がかりに〈ニュー・ハリウッド〉をはじめとする70年代映画を再検討するという観点から、いくつかのフィルムとともに『ソイレント・グリーン』のタイトルが言及されていた。以下の記述は、本章の議論をもとに、その観点に基づく考察の糸口を提示しようとするものである。

⁵⁰ ドゥルーズ『シネマ2』、299-301。(Deleuze, *L'Image-temps*, 281-283.)

⁵¹ ドゥルーズが『シネマ』の2冊において対象としているのが「偉大な映画作家たち」の「思考」であるという点に関しては、以下を参照。中村秀之「映画の全体と無限——ドゥルーズ『シネマ』とリュミエール映画」『立教映像身体学研究』第3号(2015): 57-58。

⁵² 階級問題の不可視化、およびアイデンティティ・ポリティクスの前面化における思想的な背景として、以下を挙げることができる。エルネスト・ラクラウ、シャンタル・ムフ『民主主義の革命——ヘゲモニーとポスト・マルクス主義』西永亮・千葉眞訳(ちくま学芸文庫、2012)。原書の出版は1985年。

題を回避しているように見えるのはむしろ納得がいく。だが、『ソイレント・グリーン』のように、ディストピア SF という枠組みを用いて階級を描いた作品も存在するのだ。すでに述べたように、このフィルムにおける人々は、空間的に閉塞した世界で、自由な運動を謳歌できない量的な存在として示されている。食料を求める暴動はあっけなくブルドーザーで鎮圧され、人々は身体を搾取されて食材に変えられてしまう。つまり、ここには一体的感情に基づく戦略的な連帯が存在せず、民衆は革命を起こす可能性を持たない。ただし、民衆が不在であるという主張は、このフィルムをとらえる言葉として適切とは思われない。むしろ、民衆はいわば骨抜きにされたかたちで表れているのだ。アパートの階段や教会の床を埋め尽くす人々や、白い布に包まれて運ばれる遺体は、ほとんど物体に等しく動かない存在としての身体イメージを提示している。こうした民衆のイメージを糸口に、さらに対象を拡げていくことで、〈ニュー・ハリウッド〉における民衆と階級の問題について、さらに掘り下げてゆくことができるように思われる。

第5章

光のポリティクス

——『マンディングゴ』(1975)における色調と身体

はじめに

光は、映画的身体を差別するだろうか。映画的身体は、視覚的な身体イメージ（映像）と聴覚的な声（音）の多様な結びつき（あるいは分裂）によって構成される存在である。身体イメージは、映写機から投影された光がスクリーンに遮られることで残った一時的な痕跡、すなわち像である。ジークフリート・クラカウアーは、そうした像としての身体イメージが、それを取り囲む諸々のイメージのなかに「諸物体のなかの物体」として存在すると述べた¹。すなわち、映画装置は物体と身体とを差別せず、同等の存在として映し出す力を潜在的に備えている。ところが、物語映画においてショットは身体を中心に組織され、身体の示す様々な属性が複雑な意味作用をもたらすことになる。そうした属性のなかで、肌の色が決定的な役割を果たすフィルムがある。それは、言うまでもなく人種差別を題材にした作品だ²。なかでも、肌の色という属性をもっとも徹底的に問題化したフィルムが『マンディングゴ』(*Mandingo*, 1975)である。リチャード・ダイアーはその著書『ホワイト』において、ハリウッドの伝統的な撮影技術が「白人性[whiteness]」の規範に基づいて構築されてきたことを明らかにした。たとえば照明技術は白人の身体を規範としており、非白人を撮影する際には明るい肌と暗い肌の反射率の違いなど、様々な「問題」が発生する³。つまり、光が肌の色を映し出す過程には、実のところ差別が横たわっているのだ。これまではほとんど指摘されてこなかったが、カラーで撮影された『マンディングゴ』は、光がもたらすこのような差別や暴力を、光の設計という原理的なレベルで問題化しているのだ。

『マンディングゴ』は公開直後からセンセーションを巻き起こした。ディノ・デ・ラウレンティスが製作したこのフィルムは、1957年に出版されたカイル・オンストットによる同名

¹ Kracauer, *Theory of Film*, 93-101.

² たとえば、ジョン・カサヴェテスの『アメリカの影』(*Shadows*, 1959)やダグラス・サークの『悲しみは空の彼方に』(*Imitation of Life*, 1959)など、「白い黒人」をテーマにした「パッシング映画」が挙げられる。以下を参照。飯岡詩朗「パッシング映画とはなにか——「白い黒人」によるアメリカ映画史」『立教アメリカン・スタディーズ』21号(1999): 137-196.

³ Dyer, *White*, 82-103.

の小説⁴を原作とし、南北戦争以前のアメリカ南部における奴隷制を描いたフィクション作品である。公開時のポスターが『風と共に去りぬ』(*Gone with the Wind*, 1939)のパロディであることから明らかなように、この作品はこれまでのアメリカ映画が覆い隠し、歪曲してきた奴隷制に光を当てることが意図されていた⁵。事実、フライシャーは綿密にリサーチをおこなったうえで、古典的なフィルムが描いた理想化された南部のイメージとは異なり、過酷な史実を描いたと述べている⁶。作品はヒットを記録したが、露骨に描かれる人種差別や、大胆な性と暴力の描写に対して、道徳的な見地からの非難が殺到した。『ニューヨーク・タイムズ』紙のヴィンセント・キャンビーは、「性と暴力をともなう屈辱的な技術 [the techniques of humiliation] に対してカメラがエロティックな関心を抱く」ことを批判している⁷。また、『ヴァラエティ』紙のアーサー・マーフィは、「より下劣なエクスペロイテーション市場においてさえ [ヒットは] 疑わしい」とこきおろしている⁸。アメリカのレビューは、大半がこうした反射的な拒絶反応を示した⁹。一方、アメリカ以外の国では好意的なレビューも少なからず存在し、「称賛」の表明や「衝撃」を受けたとの感慨が報告されて

⁴ カイル・オンストット『マンディンゴ』小野寺健訳、全2巻、新装版(河出書房新社、1975)。(Kyle Onstott, *Mandingo* (Greenwich: Fawcett, 1958).)

⁵ 『マンディンゴ』のポスターには、白人男性(ハモンド)に抱かれた黒人女性(エレン)、そして黒人男性(ミード)に抱かれた白人女性(ブランチ)の2組が、『風と共に去りぬ』のポスターと瓜二つの構図で描かれている。要するに、奴隷制のもとでタブー視されていた人種混交[miscegenation]を前面に出すかたちでパロディにし、『風と共に去りぬ』が隠蔽していた奴隷制の問題を浮かびあがらせたのである。

⁶ リサーチについては、以下のインタビュー記事を参照。Ian Cameron and Douglas Pye, “Richard Fleischer on Mandingo,” *Movie*, no. 22 (1976): 23. また、以下のインタビュー記事でフライシャーは「奴隷制はとても長い間理想化されたきた[romanticised]」、「それ[奴隷制]は私たちみんなが目を背け、無視したり和らげたりしがちな何かだ」と発言している。Mike Flood Page, “‘Mandingo’ is revolting. Everybody says so, even Richard Fleischer... and he directed it. So how come he thinks it’s the most important film he’s ever made?,” *Street Life*, November 1st-14th, 1975, 21. ただし、歴史的な正確さに関しては疑わしい箇所もある。たとえば、ミードとトパーズという奴隷同士が戦うシーンである。この「マンディンゴ・ファイティング」に関しては、相手を死に至らせるほどの戦いは史実には存在しなかったとの主張がある。Oliver C. Speck, “Introduction: A Southern State of Exception,” in *Quentin Tarantino’s Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, ed. Oliver C. Speck (New York: Bloomsbury, 2014), 4. このような誇張した描写が、古典期の作品とは異なる仕方でアメリカ南部に関するステレオタイプを形成する危険性については、常に注意しなければならない。そのうえで本章では、フィクションとしての作品の力に着目したい。

⁷ Vincent Canby, “Film: Vapid ‘Mandingo,’” *New York Times*, May 8, 1975, 49.

⁸ Arthur Murphy, “Mandingo,” *Weekly Variety*, May 7, 1975, 48.

⁹ インタビューでは、「批評的反応のほとんど一様な敵意 [the almost uniform hostility]」と形容されている。Cameron and Pye, “Richard Fleischer on Mandingo,” 29. さらにいくつかの例を挙げれば、『ボストン・グローブ』紙は「今年の最もあからさまに人種差別的な映画」、『シカゴ・トリビューン』紙は「まったくクズ同然の [utterly trashy]」フィルムだと非難しており、『フィラデルフィア・デイリー・ニュース』紙はひとこと「恥ずべき [shameful]」と断じている。Gene Siskel, “‘Mandingo’: Never, never...,” *Chicago Tribune*, June 2, 1975, 53. Kevin Kelly, “‘Mandingo’ hard film to credit,” *The Boston Globe*, May 22, 1975, 32. Joe Baltake, “Dem Dere Ole Rotten Fields,” *Philadelphia Daily News*, May 22, 1975, 33.

おり¹⁰、現在ではこのフィルムは一種のカルト作品としての人気を誇るに至っている¹¹。これらの反応からわかることは、このフィルムが単に暴力的・性的に過激であるだけでなく、観客の情動を喚起する魅力を備えていることだ。それはどのような魅力なのか。

先行研究は、反射的な拒絶反応に基づくレビューの不正確さを批判しつつ、このフィルムの複雑かつ錯綜した魅力を明らかにしてきた。アンドリュー・ブリットン¹²は、細部を綿密に分析した優れた批評テキストにおいて、このフィルムにおける「奴隷制のイメージの並外れた複雑さ」は、「白人と黒人、すべてのキャラクターが奴隷であること」から生じると指摘した¹²。この観点を引き継いだロビン・ウッドは、「イデオロギーのメカニズム」こそがキャラクターたちの行動や思考を規定していると主張した¹³。つまり彼らは、奴隷制のイデオロギーに対する内在的な批評性をこのフィルムに見出したのである。また、映画における黒人の表象をテーマにした学術的な研究においては、センシティブな題材に対する『マンディンゴ』の大胆なアプローチは十分に理解されず、積極的に論じられてこなかった¹⁴。ただし、そのなかでエド・ゲレロはイデオロギーの「化けの皮を剥がす」本作品の特性を高く評価している¹⁵。一方、セリーヌ・パレーナス・シミズは、このフィルムにおけ

¹⁰ イギリスのある記者は、「二時間かかって観たあと、私は自分が称賛して頷いていることに気がついた」と記し、作品を高く評価した。Peter Mortimer, “That old black magic,” *The Journal*, Sep 12, 1975. また、日本のある映画評論家も「最近、最も深い衝撃をおこさせるアメリカ映画の一本」と書いている。荻昌弘「新作洋画劇場 マンディンゴ」『シナリオ』31巻10号(1975): 66.

¹¹ クエンティン・タランティーノが『ジャンゴ 繋がれざる者』(*Django Unchained*, 2012)において「マンディンゴ・ファイティング」を引用したことが、カルト作品としての『マンディンゴ』の人気を象徴していると言えるだろう。また、原作はヒットしてシリーズ化し、このフィルムも興行的には成功した。映画版の続編としては、同じくラウレンティスがプロデュースし、スティーヴ・カーヴァーが監督した『ドラム』(*Drum*, 1976)がある。性と暴力の要素をさらに詰め込んだ作品になっているが、繊細な光の設計と色調という本論文の問題設定から外れるため、ここでは踏み込まない。

¹² ブリットンの批評テキストは、公開の翌年にフライシャーへのインタビューと並んでイギリスの『ムーヴィー』誌上に掲載された。Andrew Britton, “Mandingo,” *Movie*, no. 22 (1976): 1-22. なお、このテキストはブリットンの死後まとめられた映画論集に収録されている。以下、引用はこの論集に拠る。Andrew Britton, “Mandingo,” in *Britton on Film*, ed. Barry Keith Grant (Detroit: Wayne State University Press, 2009), 257.

¹³ Robin Wood, *Sexual Politics and Narrative Film* (New York: Columbia University Press, 1998), 272.

¹⁴ 以下の書物では『マンディンゴ』はまったく触れられていない。Manthia Diawara, ed., *Black American Cinema* (New York: Routledge, 1993). Mark A. Reid, *Black Lenses, Black Voices: African American Film Now* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2005). また、次の書物では、文中で一度作品名が言及されるだけである。Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, 4th ed. (New York: Continuum, 2001), 243.

¹⁵ エド・ゲレロは以下のように述べている。「異人種間の性と暴力に関するハリウッドの商業的戦略のエクスピロテーションを超えて、『マンディンゴ』は奴隷制について正反対の視点をとっていることに価値がある。また、それだけでなく、『国民の創生』や『黒蘭の女』といったフィルムで取られていたイデオロギー的な立場の化けの皮を剥がしたり[unmask]、対抗したりするシーンやディテールを有しているためにも価値があるのだ」。Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film* (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 31-32. 引用中にある作品は、無論D・W・グリフィスの『国民の創生』(*The Birth of a Nation*, 1915)とウィリアム・ワイラーの『黒蘭の女』(*Jezebel*, 1938)である。

る「性行為[sex act]」と人種差別の關係に着目し、イデオロギーに対する批評性をセックス・シーンに見出した¹⁶。これらのテキストは奴隷制のイデオロギーに対する批評性という観点からこのフィルムの魅力に迫っている。しかしながら、これらの議論は、映画装置それ自体が孕むイデオロギーにも関連する、光がもたらす差別や暴力の問題については十分に踏み込んでこなかった。

では、光はいかなる差別や暴力をもたらすのか。この問いについて示唆を与えてくれるのは蓮實重彦のフライシャー論である。蓮實は、『マンディンゴ』を「白さと黒さの葛藤の物語」としてとらえる「偏見」を退けつつ、「迷路と停滞の中で演じられる黒人と白人とのラブ・シーンは、まさに白と黒との葛藤でも和解でもなく、濃淡の異なる褐色同士の近親相姦的な語らいなのだ」と述べ、このフィルムにおける身体の色調が「淀んだ茶褐色の根本的な逸脱性」を示すと論じている¹⁷。この指摘は、人種間の差異を安易に無化する危険性を免れていない¹⁸。しかし、「白(人)」と「黒(人)」という二項対立ではとらえられない、身体の微妙な色調[*tone*]について言及している点で重要である。すなわち、映画的身体は、そのつど様々な光の設計のもとで微妙にニュアンスの異なる色調を示す存在なのだ¹⁹。光のもたらす暴力は映画的身体の色調という観点からとらえる必要がある。本章の目的は、このフィルムにおける光の設計を分析し、映画的身体の色調のもつ意味を作品に即して明らかにすることで、光がもたらす暴力性を浮かびあがらせることである。議論を先取りすれば、このフィルムには曖昧な色調をもたらす光の設計と、「白」と「黒」という属性を明確に区別する光の設計という、二種類の光の設計がある²⁰。曖昧な色調とは、周到的な光の設計によってもたらされる、「白」とも「黒」ともつかない映画的身体の色調である。これら二種類の光の設計、前者から後者への移行においてこそ、このフィルムの示す暴力性が

¹⁶ Celine Parreñas Shimizu, "Master-Slave Sex Acts: *Mandingo* and the Race/Sex Paradox," *Wide Angle* 21, no.4 (1999): 42-61.

¹⁷ 蓮實重彦「ドン・シーゲルとリチャード・フライシャー」、148-149。

¹⁸ ポルノ・フィルムの系譜という観点から『マンディンゴ』を論じたリンダ・ウィリアムズは、セックス・シーンにおいて、人種間の差異こそがエロティシズムをもたらすという対照的な主張をおこなっている。Linda Williams, "Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation, and Interracial Lust," *Porn Studies*, ed. Linda Williams (Durham: Duke University Press, 2004), 271-308.

¹⁹ 本章では色調[*tone*]を微妙な色合いやグラデーションを指す概念として用い、赤や緑といった明確な色彩[*color*]とは区別する。色調は、色の三要素、すなわち色相[*hue*]、彩度[*saturation*]、明度[*brightness*]の組み合わせによって生み出される。なお、皮膚の色調を意味する「スキン・トーン[*skin tone*]」は一般的な撮影用語であり、以下の「撮影用語集」にも記載されている。デニス・シェファー、ラリー・サルヴァート『マスターズ・オブ・ライト——アメリカン・シネマの撮影監督たち』高間賢治・宮本高晴訳（フィルムアート社、1988）、377。なお、画面全体の色調を表す場合は画調[*look*]という語を用いる。

²⁰ 本章では、人種的な属性を指し示す記号として括弧つきの「白」と「黒」を用いる。なお、文脈に応じて「白(人)」および「黒(人)」という表記も用いる。

見出されるのである²¹。

議論は以下のように展開する。まず第1節では、障害、皮膚、性という観点からこの作品における身体の描写について整理し、奴隷制のイデオロギーとの関係を確認する。そのうえで、二種類の光の設計、および映画的身体の色調の意味作用を見ていく。第2節では、ハモンドとエレンの関係が描かれる2つのシーンの光の設計を分析し、視線やアクション、表情に加えて、曖昧な色調がもつ意味を明らかにする。さらに、ハモンドとブランチの関係性や、ミードの試合シーンに言及し、「白」と「黒」の明確な差異が可視化する局面を指摘する。第3節では、ブランチとミードのセックス・シーンを分析し、両者の差異の提示から、イデオロギーの一時的な解放に至るまでのプロセスを見ていく。そして最終的に、映画的身体を人種的な属性に基づいて統一するメカニズムを提示し、その暴力性を浮かびあがらせる。

なお、本論に入る前に、技術的な条件について簡単に触れておきたい。まず、対象とする素材について述べる。このフィルムの光や色調を分析するにあたっては、35mmフィルムの上映を観覧することが理想的である。とりわけ、オープニング・クレジットで表示される“COLOR BY TECHNICOLOR”の意義は、フィルム上映でこそ存分に発揮されると思われる²²。しかし、現在35mmフィルムの上映に立ち会うことは非常に困難であるため、

²¹ なお、本作は撮影監督リチャード・H・クラインとの最後の仕事であり、〈ニュー・ハリウッド〉期の集大成と見なせる。クラインとのタグ解消は〈ニュー・ハリウッド〉期の終焉を象徴している。

²² "COLOR BY TECHNICOLOR" が厳密にどの方式を指しているのかは、現時点では推測の域を出ない。まず、三本のモノクロ・ネガフィルムで撮影し、後に合成して映写用カラー・プリントを作り出す有名な方法での生産は、50年代半ばで終了している。以降は、一本のネガフィルムでカラー撮影ができるコダック社のイーストマン・カラーが主流になった。しかし、イーストマン・カラーは退色しやすいという欠点があったため、テクニカラー社のフィルム合成技術(ダイ・トランスファー方式)による映写用カラー・プリントの生産は続けられた。すなわち、イーストマン・カラーのネガフィルムから、三色の基盤[matrix]を作り出し、それを合成して映写用カラー・プリントを作り出すという方法である。このダイ・トランスファー方式で作られたテクニカラーのプリントはIBテクニカラーとも呼ばれ、ネガフィルムから直接ポジフィルムを作る方法よりも高精細で豊かな色彩を表現することができた。たとえば『風と共に散る』(*Written on the Wind*, 1956)や『天の許し給うものすべて』(*All That Heaven Allows*, 1955)などのダグラス・サーク作品や、『めまい』(*Vertigo*, 1958)、『北北西に進路を取れ』(*North by Northwest*, 1959)などのヒッチコック作品をはじめ、色彩が特徴的な作品はこの方式で作られている。さらに、70年代に至っても、黒の色調が特徴的なフランシス・フォード・コッポラの『ゴッドファーザー』(*The Godfather*, 1972)、『ゴッドファーザー PART II』(*The Godfather Part II*, 1974)などの作品にこの方式が使われている。しかし、アメリカにおけるダイ・トランスファー方式の工場は1975年に閉鎖されてしまう。以降、テクニカラー社の工場はイーストマン・カラーフィルムの通常の現象をおこなうことになる。1975年制作の『マンディンゴ』は、その色調の豊かさからダイ・トランスファー方式でプリントされたと思われるが、時期的にアメリカでプリントされたとは考えにくい。事実、以下の書物に掲載されているダイ・トランスファー方式のリストに、『マンディンゴ』は含まれていない。Richard W Haines, *Technicolor Movies: The History of Dye Transfer Printing* (Jefferson, NC: McFarland & Co., 2003), 88-98. しかし、クエンティン・タランティーノが本作のIBテクニカラーの上映プリントを所有しているという情報があり、実際に自身がオーナーを務めるロサンゼルス市のNew Beverly Cinemaで上映する際には「IBテクニカラー」という売り文句をつけている。「ジェームズ・ラマーがクエンティン・タランティーノに『マンディンゴ』の35mm IBテクニカラー・プリントをあ

Olive Films から発売されているアメリカ版ブルーレイ・ディスク (BD) を分析の対象とした。なぜ日本版ではないかといえば、アメリカ版 BD (および DVD) が 127 分のフル・ヴァージョンであるのに対し、日本版 DVD は 123 分の短縮版であり、ブランチとモードのセックス・シーンの後半部分など、重要箇所がいくつかカットされていたり、別のショットに差し替えられていたり、問題が多いからだ²³。次に、カラー・グレーディングの扱いについて説明しておく。主流の映画制作がフィルムからデジタルシネマへと移行した近年では、ポスト・プロダクションの過程で色調が修正・調整されるようになった。これをカラー・コレクション[color correction] およびカラー・グレーディング[color grading]と呼ぶ。フィルムで撮影・上映されていた旧作に関しても、ソフト化にあたって色調の修正・調整が施されている²⁴。そのため、若干の色調の変化は免れないが、色調に関する前述した蓮實の記述がデジタル素材に照らしてみても説得的であることを鑑みるに、致命的な改変は無いものと判断できる。このような判断のもと、35mm フィルムでの上映においても妥当するように論述を工夫したことを明記しておく²⁵。

1. イデオロギーと色調

1.1 身体の侵犯

光がもたらす暴力性に迫るために、奴隷制のイデオロギーと身体関係を明らかにして

げた」 “Trivia,” Internet Movie Data Base, <https://www.imdb.com/title/tt1853728/trivia> (最終アクセス 2020 年 8 月 5 日)。そのため、イギリスやイタリアに残された設備を使ってダイ・トランスファー方式でプリントされた可能性は高い。実際、スティーヴン・スピルバーグの『ジョーズ』(*Jaws*, 1975) はイギリスで、ダリオ・アルジェントの『サスペリア』(*Suspiria*, 1978) はイタリアで、この方式でプリントされている。ともあれ、現時点では推測の域を出ないため、さらなる調査が必要である。

²³ インターネット・ムービー・データベースによれば、際どい箇所をカットした「国際版」だという。レーティングに対応するために、あまり過激でないヴァージョンの制作が同時におこなわれたものと思われる。細かい異同については、以下を参照。“Alternate Versions,” Internet Movie Data Base, https://www.imdb.com/title/tt0073349/alternateversions?tab=cz&ref_=tt_trv_alt (最終アクセス 2020 年 8 月 5 日)。なお、『キネマ旬報』の記録は、日本での公開時には 127 分のフル・ヴァージョンが上映されたことを示している。「外国映画紹介」『キネマ旬報』667号 (1975): 231-232。

²⁴ なお、カラー・コレクション、カラー・グレーディングに関しては、以下を参照。Alexis Van Hurkman, *Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema*, 2nd ed. (San Francisco: Peachpit Press, 2013). (Alexis Van Hurkman 『カラーコレクションハンドブック第2版——映像の魅力を100%引き出すテクニック』株式会社 B スプラウト訳 (ポーンデジタル、2014)。)

²⁵ なお、カラー・グレーディングによる差異を検証するために、Studiocanal から発売されているフランス版 BD との比較をおこなったが、ほとんど差異はなく、論述を修正する必要は生じなかった。また、再生機器に関して言えば、ノートパソコンや液晶テレビ等、再生するモニターによっては黒色の微妙なニュアンスが損なわれ、ベタ塗りしたように見えてしまう (これは『マンディンゴ』に限らず、BD 一般に生じる問題である)。そのため、本章の分析は基本的に家庭用プロジェクタで投影された映像、およびシアター教室で上映した際の経験に基づいている。

おく必要がある。そこでまず、オープニングにおける身体の描き方を見ておく。オープニングでは、人種差別が蔓延した空間としてファルコンハースト農場の屋敷が導入される。ファースト・ショットは、鬱蒼たる樹々に覆われた前庭から左にパンをし、屋敷の門前を映し出す。次に、樹の陰から画面奥にそびえる屋敷を徐々に下降しながら見せるショット、続いてほぼ同軸で少し屋敷に近づいたショットが示される。すると、屋敷の前に黒人たちが行列をなして歩いてくる様子が映しだされ、その動きに合わせてカメラはゆっくりと左にパンをし、ズームアウトしながら屋敷の全体を見せる。モーリス・ジャールによる華麗なオーケストラのバックに合わせて流れているのは、マディ・ウォーターズの唄うブルース“Born in This Time”だ。やがて屋敷のなかから主人のウォーレン・マクスウェル（ジェームズ・メイソン）と奴隷商人のブラウンリー（ポール・ベネディクト）が現れる。奴隷たちは、売られるために行列をなし、口内や肛門を点検され、値段をつけられる。このオープニングからまず読み取ることができるのは、これは家に纏わるフィルムだということだ。フライシャーは、この屋敷を「蛆虫でいっぱい美しいウェディング・ケーキ」に喩え、遠くから見れば美しいが、近くで見ると恐ろしいと述べた²⁶。まさに、徐々に屋敷に近づいていく冒頭のショット連鎖は、一見すると荘厳な屋敷が人種差別の温床であることを示している²⁷。また、口内や肛門を点検される黒人たちの描写が象徴するように、人種差別と絡み合った白人男性による家父長的な支配は、身体の領域を侵すものとして提示されている²⁸。そこで、このフィルムにおける身体について、障害、皮膚、性という観点から整理しておく。

まず、白人男性たちは、身体に障害や困難を抱えた存在として描かれている。家長のウォーレンはリウマチを患っており、杖をつかなければ歩くことができない。家長の息子、主人公のハモンド・マクスウェル（ペリー・キング）は、幼少期の怪我が原因で右脚を引きずっており、象徴的に去勢された存在である。この象徴が示唆する不能性は、妻として迎える白人女性のブランチ（スーザン・ジョージ）との関係に表れる。すなわち、妻が処

²⁶ Cameron and Pye, “Richard Fleischer on Mandingo,” 26.

²⁷ ウッドによれば、この屋敷は「暗黙の過去の歴史」を背負った「恐怖の家[terrible house]」の主題をもつ「ゴシック・メロドラマ」とジャンルの関連している。Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 271. このウッドの指摘は、「恐怖の館[appalling mansion]」の文学的テーマとの関連を指摘したブリットンの論点を引き継いでいるように思われる。ブリットンは、ジェームズ・フェニモア・クーパーの『開拓者たち』(*The Pioneers: or The Sources of the Susquehanna*, 1823)や、エドガー・アラン・ポーの『アッシャー家の崩壊』(*The Fall of the House of Usher*, 1839)などを例に挙げている。Britton, “Mandingo,” 254-257.

²⁸ マディ・ウォーターズのブルースがオーケストラに合わせて演奏されるここでの楽曲は、白人的な枠組みに黒人的な要素が囚われていることを音響的に象徴していると言えるだろう。

女ではなかったことが判明した初夜以降、彼は妻と性行為ができなくなり、売春宿の白人娼婦も拒絶し、自分よりも身分の低い黒人女性とばかり性行為をおこなうようになるのだ。したがって、彼が購入することになる屈強なマンディンゴの奴隷ミード(ケン・ノートン)は、自身の不可能性を象徴的に代理する存在である²⁹。最終的にミードは、ハモンドの代わりにブランチを妊娠させ、終盤に描かれるカタストロフィを導くことになる。なお、父親とは対照的に、ハモンドはしばしば奴隷たちに対してシンパシーを示す³⁰。それは、たとえば奴隷の味わう苦痛に対して目を逸らし、背を向けるという身振りにおいて繰り返し表れている³¹。

次に、支配力による身体の侵犯は、皮膚の主題において表れる。すなわち、皮膚という境界面の接触や、皮膚の傷痕として提示されるのだ。たとえば奴隷制を「神の掟」と信じて疑わない家長のウォーレンは、奴隷の子供のむきだしの腹に素足を乗せ、リウマチを奴隷に移して治すという迷信的な「治療法」を様々なシーンで試みている³²。また、MEMという綽名で呼ばれるマクスウェル家の世話係・アガMEMノン(リチャード・ワード)は、聖書の一節を読んでいたところを見つかったせいで逆さ吊りにされ、皮膚から血が滲み出るのも構わず何度も殴打される。あるいは、ミードは闘士として鍛錬される過程で、「赤ん坊のような皮膚[skin like a sucker]」を強くするという家長の言い分にしがって熱い湯の沸いた大釜に入れられることになる。その後試合に招待され、屈強な奴隷トパーズ(デュアン・アレン)と戦ったミードは、相手に右足の皮膚を噛みちぎられ、爪で背中を引っかかる。全身血塗れになりながら、ミードは相手の首の付け根にある頸動脈を皮膚もろとも噛みちぎり、死に至らせることで辛くも勝利を収める。このように、人種的な支配は皮膚という境界面において生々しく提示されるのである。

さらに、身体の侵犯は、性および生命に直接踏み込んだものとして示される。まず、ファルコンハーストは綿の栽培ではなく、奴隷を生み育てて売ることによって利益をあげている。つまりこれは奴隷農場なのであり、ウッドが指摘するように、その目的は「繁殖[breeding]」、

²⁹ タイトルにもなっているマンディンゴとは、西アフリカ地域に住む民族であり、マンディンカ族などとも呼ばれる。作品内では屈強な種族という設定になっており、奴隷として重宝されている。

³⁰ ブリットン、ハモンドの名前が「ハム族[Hamitic]」、つまり旧約聖書に登場しアフリカ系の始祖とされるハムの子孫を示唆していると指摘している。Britton, "Mandingo," 259.

³¹ いとこのチャールズが性行為の際に黒人女性をベルトで鞭打つ様子や、MEMに対する残酷な仕置き、鍛錬のためにミードが熱湯風呂に浸かる光景に対して、ハモンドは目を背ける。その身振りはしばしば "Damn." という口癖をとまなう。

³² ウッドは「文字通り奴隷たちの次の世代に足を踏み入れる全能の支配者」と述べている。Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 275.

すなわち再生産である³³。母親のいない屋敷で、家事などを取り仕切る中年の黒人女性ルクレチア・ボルジア（リリアン・ヘイマン）は、24人の子供を産んだと話す。白人男性は「ウェンチ[wench]」と呼ばれる若い女性の奴隷を相手に性行為をおこなうが、それは快樂のためだけでなく、子供を産ませて財産を増やすという目的も兼ねていた。ハモンドは、夜の相手であるダイディ（デビ・モーガン）と、のちに寵愛することになるエレン（ブレンダ・サイクス）を妊娠させている。また、黒人女性の初体験の相手は白人男性が務めるという慣習も存在している。マンディンゴの血統を持つ処女のビッグ・パール（レダ・ワイヤット）は、病気の原因が性的な欲求不満であると獣医（ロイ・プール）に診断されると、白人が好む香りのついた水で全身を洗い、ベッドでハモンドを迎えなければならない。

こうした身体の侵犯を通じたグロテスクな支配は、奴隷制のイデオロギーに基づいている。ウッドは、ギリシャ悲劇における「呪い」との関連³⁴を指摘しつつ、「どんな主要人物も自由には動かず、誰もイデオロギーのシステムを突破せず、誰も「純粋な」行動ができない」と述べている。つまり、この支配と搾取を支える強固な「イデオロギーのメカニズム」が人々の行動を規定しているのだ³⁵。だが、さらに言えば、イデオロギーにおいては想像的なものの機能が重要である。ルイ・アルチュセールによれば、イデオロギーとは人間と世界とのあいだの、現実上および想像上の関係の統一体である。言い換えれば、人間は、現実的かつ想像的なものであるイデオロギーを通じて世界と生きた関係を取り結ぶのだ³⁶。このフィルムにおけるキャラクターたちは「白」や「黒」という人種的な属性がもつイメージに基づいて主体を構築し、同一性を獲得しており、そのようなイメージを通じて他者の身体を見ることにもなる。ただし、ここでいう同一性とは、キャラクター自身の認識に基づく自己同一性を意味するだけでなく、映画的身体がキャラクターとして統一されるこ

³³ Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 275. 原作には棉を栽培する描写があるが、以下のウォーレンの台詞にあるように、それは奴隷に何かをさせておくための口実にすぎず、実際にはほとんど奴隷の生産と売買だけで経済が回っている。「ファルコンハーストは全然棉農場などではないんだよ。奴隷農場なんだ。そう、奴隷生産農場なんだよ」オンストット、第1巻、26。一方、映画では、棉の栽培など、労働の描写が一切でてこない。実際には労働のシーンは撮影されており、3時間40分の長さだった最初の編集バージョンには存在したが、完成版ではカットされた。その結果、奴隷を生産する農場であることがより強調されることになった。Cameron and Pye, “Richard Fleischer on Mandingo,” 26. なお、アメリカでは1808年に奴隷の輸入が禁止されて以後、価格が高騰したために奴隷の売買で生計を立てることが可能になったという歴史的な背景がある。

³⁴ アガメムノン、ミード（ガニューメデス）という奴隷たちの名前がギリシャ神話に由来していることや、ローマの哲学者キケロ（シセロ）の名をもつ奴隷が登場することも、古代との関連を示唆している。

³⁵ Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 272.

³⁶ 「イデオロギーとは、人間と自らの「世界」との関係の表明であり、言いかえると、自らの現実の实在条件にたいする、現実上の関係と想像上の関係との（重層的に決定された）統一体なのである」ルイ・アルチュセール「マルクス主義とヒューマニズム」『マルクスのために』河野健二・田村俣・西川長夫訳（平凡社ライブラリー、1994）、415。

とで獲得する同一性をも意味する。奴隷制のイデオロギーは、「白」あるいは「黒」という人種的な属性に基づくキャラクターの同一性を自明のものと見なす。しかし、このフィルムは実のところ、いくつかのシーンで「白」や「黒」という属性には収まらない曖昧な色調を提示しているのだ。議論を先取りすれば、そのような曖昧な色調とともに、「白」あるいは「黒」という人種的な属性に基づくキャラクターの同一性は解体され、あるいは曖昧なものにされ、「白」でも「黒」でもない映画的身体が提示されるのである。以下では、そうした色調をもたらす光の設計を見ていきたい。

1.2 色調の差異

光の設計を見ていくために、まず照明技術が孕んでいる問題について整理しておきたい。ダイアーによれば、ハリウッドの照明技術は白人の身体を規範としており、非白人を撮影する際には明るい肌と暗い肌の反射率の違いなど様々な「問題」が発生する。とりわけ白人と黒人を同一フレーム内に収めるショットにおいて、明るい肌の身体が特権的に強調されてしまうのだ³⁷。作り手たちは、この反射率の問題をどのように解決しているのか。撮影監督たちに対しておこなわれたあるインタビューにおいて、ジョン・アロンゾは「白人からライトを外す」、コンラッド・ホールは「反射率を作り出すために[黒人の肌に]ローションを塗る」、マイケル・D・マーグリーズは「オレンジ色のライト」を用いる、照明技師のジェームズ・プラネットは「より多くのライト」を使う、と回答している³⁸。一方、本作で撮影監督リチャード・H・クラインと5度目のタッグを組んだフライシャーは、インタビューで「暖色系フィルター[a warm coloured filter]」を使用したかと尋ねられ、画面の「土臭い色調[earthy tone]」を生み出すために照明にフィルターを用いたと回答し、この色調が「非常に奇妙な種類のコントラストをもたらした」と述べている³⁹。これは前述の「オレンジ色のライト」を用いるという手法に近く、スパイク・リー作品の常連である撮影監督アーネスト・ディッカーソンも類似した手法を取り入れている⁴⁰。しかし、このフ

³⁷ ダイアーは、ノーマン・ジュイソン監督『夜の大捜査線』(*In the Heat of the Night*, 1967)、フィリップ・カウフマン監督『ライジング・サン』(*Rising Sun*, 1993)、ロブ・ライナー監督『ア・フュー・グッド・メン』(*A Few Good Men*, 1992)において白人と黒人が同一フレーム内に映されるショットの照明を分析し、反射率の違いによって明るい肌の俳優が特権的に強調されていることを示した。Dyer, *White*, 99-103.

³⁸ Kris Malkiewicz, *Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers* (New York: Prentice Hall Press, 1986), 140-141. なお、この書物にはリチャード・H・クラインへの興味深いインタビューも含まれているが、この問題に関するクラインの発言は掲載されていない。

³⁹ Cameron and Pye, "Richard Fleischer on Mandingo," 29.

⁴⁰ ダイアーは、ディッカーソンが黒人俳優を撮影する際にとった様々な工夫を紹介している。たとえば、より温かいライトを使う、タングステン・ライトを下げる、銀ではなく金色の反射板を使う、露出を黒人に合わせる、粒子が粗く彩度の高いフィルムを用いる、といった手法が挙げられている。Dyer, *White*, 98.

フィルムにおいては、白人と黒人を同一フレーム内に収める際に、むしろ互いの差異を曖昧にする色調が提示されており、しかもその色調が独特の意味作用を生じさせるのだ。

そうした色調はどのようなシーンで提示されるのか。まず、ビッグ・パールが小屋でハモンドを迎えるシーンの色調を見ておく。ビッグ・パールは部屋の奥のベッドに座っており、母親とルクレチア・ボルジアが退出したあと、部屋のなかをうろつくハモンドに不安げに視線を注いでいる。ハモンドが椅子に腰掛けると、彼女は主人の前に跪き、ブーツを脱がせる。小屋の中は窓が閉ざされているために薄暗く、屋外からの光が、粗末な板張りの壁に空いた隙間のあちこちから差し込んでいる。ハモンドとビッグ・パールを同一フレーム内にとらえたショットでは、画面左側に映り込んでいる暖炉の火がハモンドの肌を照らしており、その色は屋外にいるショットよりも浅黒く、赤みがかった褐色として示される。だが、いくらか近似した色調を示しながらも、彼らの身体はやや異なる色調で、微妙な差異のもとに示されている。あくまで彼らのあいだには微妙な差異が横たわっているのだ。事実、彼らは主人と奴隷という身分の差異を転覆させるほどの深い関係性を構築することはない【図 1】⁴¹。



【図 1】 ハモンドとビッグ・パール



【図 2】 ハモンド、メム、シセロ

だが、より曖昧な色調が示されるシーンでは、転覆の可能性が示唆される。それは、奴隷のシセロ（ジーツ・カンブカ）が謀反を企てるシーンだ。小屋の檻の中でシセロは、奴隷たちに黒人の尊厳を訴え、聖書の一節を音読するメムに文字の読み方を教える。暗い小屋の中を焚き火の光が照らしており、黒人たちの肌を鈍く光らせている。そこに、物音を聞きつけたハモンドがやってきて、何をしていたのかと問い質す。奴隷が文字を読むことは許されていないのだ。ここで、背中を向けて横顔を見せたハモンドが画面左、正面を向いたメムが画面中央、檻の中にいるシセロが画面右にそれぞれ配置され、彼らが同一フレ

⁴¹ なお、議論の特性上、本章では画像を提示するが、表示するモニターの違いや印刷の具合などによって色調に若干の変化が生じることは否めない。そのため、あくまで対象のショットを明確にするという用途で、必要最低限に用いることとする。

ーム内に映されたショットの色調に注目したい。画面右下にある焚き火を中心にローキーの照明が設計され、彼らの顔は暗闇に浮かびあがっている。ここにおいて3人の身体は、若干のニュアンスは異なるものの、きわめて近似した色調を示していることが見て取れる [図2]。このショットは、まず、白人の身体だけを特権的に強調していない。さらにこのショットは、主人である「白(人)」と奴隷である「黒(人)」を隔てているはずの差異がきわめて曖昧なものに過ぎないことを視覚的に露呈させている。つまり、ここにおいて映画的身体は「白」とも「黒」ともつかない曖昧な色調を示しているのだ。このショットは「白」と「黒」という属性に基づく同一性を自明のものとするイデオロギーに疑問を投げかけると同時に、支配的なイデオロギーに基づく体制を転覆させる可能性を示唆している⁴²。

他方、まったく異なる光の設計のもとで、映画的身体の色調が別の様相を呈するシーンが存在する。その例として、屋外でおこなわれるシセロの処刑シーンを見ていきたい。シセロは仲間の奴隷たちと謀反を起こし、近隣の一家を殺害したのちに逃亡を試みるが、ミードの活躍によって白人たちに捕らえられてしまう。処刑用の椅子に座らされながら、シセロはミードに対して「覚えておけ、お前が私を殺すのだ」と言い放ち、首にロープを巻かれるあいだ、「白人野郎[peckerwood]」が連れて来る前には私たちは自由だったと喚き散らす⁴³。その間、白人男性たちが固唾を呑んで反逆者を睨みつける3つのショットが挿入される。まずハモンドを中心に据えた仰角のショット、次にライフルを構えた白人男性たちを仰角気味でとらえたショット、そして唾を吐く白人男性を中心に置いたショットである。最初のふたつのショットでは、画面奥の空がかなり明るく、白く飛んだ状態で示される。唾を吐く男性のショットでは、画面中央に光の反射によってゴーストが生じており、画面外の上から強い陽光が差していることが見て取れる。すなわち、仰角のショットやゴーストの発生によって陽光の存在が強調されているのだ。さらに補足すれば、このフィルムにおける空は数ショットの例外を除いて曇天であり、ほとんど白く飛んだ状態で映しだされる⁴⁴。したがって、ファルコンハーストに降り注ぐ陽光は強烈な直射日光というよ

⁴² イデオロギーが「自明性」をもたらす構造については以下を参照。酒井隆史「『物質性』とその消去——アルチュセール派イデオロギー論による「自明性」の考察とその限界」『年報社会学論集』9号(1996): 163-174。

⁴³ ウッドは次のように述べている。「黒人たちは、決して愚かだったり無自覚であるようには描かれない。彼らが「どうにもできない」とすれば、それは単純に社会的な状況によるものだ」。要するに「黒人の革命だけがこの救いのないシステムを転覆させることができる(たとえ不可能であったとしても)」。Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 272. これは原作からの大きな変更点である。原作では逃亡する奴隷などが登場するものの、基本的に奴隷たちも白人たちと同じく奴隷制そのものにはほとんど疑いの目を向けない。フライシャーと脚本のノーマン・ウェクスラーによるこの変更は、60年代の公民権運動を経たあとの必然的なものだろう。

⁴⁴ つまり、屋外のシーンはやや露出オーバーで撮影されていると思われる。なお、例外的に青空が示されるシーンは3つしかない。1つ目は、ビッグ・パールの小屋にハモンドが向かっていくシーン。2つ目

りも、立ち込める霧と樹々によって和らげられ、あたりに拡散していく光として示される。こうした光のもとで、シセロは「白」と「黒」のあいだに横たわる理不尽な差異を告発し、“Kiss my ass.”と捨て台詞を吐いて首吊りの刑に処されることになる。つまり、陽光を強調したここでの光の設計は、「白」と「黒」という明確な差異を可視化し、人種的な属性に基づく同一性を顕在化させ、イデオロギーにしたがうことを映画的身体に強いるのである。

ここまで、薄暗い室内における光の設計と、陽光を強調した光の設計およびそれらの意味作用を見てきた。これら二種類の光の設計と、そのもとで示される映画的身体の色調は、差別や暴力といかなる関係にあるのだろうか。この問題を明らかにするべく、次節以降は様々なシーンにおける光の設計と色調を分析していく⁴⁵。

2. 薄明かりと斜陽

2.1 曖昧な色調

光の設計と差別や暴力との関係を明らかにするために、曖昧な色調が提示されるシーンをさらに見ていくことにする。そこでまず着目したいのが、ハモンドとエレンの関係が描かれる2つのシーンである。この2つのシーンでは、視線やアクション、表情の動きに加えて、光の設計および映画的身体の色調が重要な意味をもつのだ。

まず、出会いのシーンにおいて、ふたりの関係性がどのように構築されるのかを見ていきたい。ブリットンが「[様々な]映画のなかで最も美しく感動的なラヴ・シーンのひとつ」と絶賛しているように、このシーンは演出の繊細さにおいて傑出している。舞台となる場所は、ハモンドが従兄のチャールズ（ベン・マスターズ）とともにウッドフォード家に向かう途中、立ち寄った知人の農場である。歓待を受けた彼らは、一夜の相手としてエレンとケイティ⁴⁶という若い女性奴隷（ウエンチ）を提供される。チャールズは、怯えた振舞いから処女と知れたエレンをハモンドに託し、ケイティに口づけをする。奴隷とキスをしな

は、結婚をしてファルコンハーストに帰還するシーンである。馬車の後部に乗ったエレンを振り返るブランチのクローズアップで、背後の青空を見ることができる。3つ目は、ニュー・オーリンズのホテルで新婚夫婦が一夜を共にするシーンであるが、このシーンはファルコンハースト近郊ではない。

⁴⁵ ところで、この処刑シーンのなかで、人々の全体をシセロの背後からとらえたやや俯瞰気味のショットが挿入される。前景に樹の枝が映り込んでおり、樹の上から誰かが処刑を見つめているかのような不思議なショットだ。このフィルムにおける樹の意味に関しては、第3節であらためて論じる。

⁴⁶ ケイティを演じた人物の名前は、クレジットに記載がなく不明である。ハモンドがチャールズの鞭打ちを止めようとする時、チャールズは「彼女も好きなんだ。そうだよ[She likes it too. Don't you, pretty wench?]>と問いかける。それに対し、苦悶の表情を浮かべながら呻くように“Yes, master.”と返すケイティのクローズアップが示される。つまり、ケイティはウエンチたちが不本意に演技を強いられていることを示す重要なクローズアップを与えられている。

いという慣習が存在するためにハモンドは驚くが、チャールズは気にせず自分のベルトを外してケイティの背中を鞭打つ。ハモンドはエレンとともに隣室に移動すると、椅子に腰を下ろし、従兄の行為に気分を害したことを告げる。扉のあたりに佇み様子を伺うように相手をちらちらと見るエレンと、そんな目で見るとは脚のせいかと尋ねるハモンドがショット／リヴァース・ショットで示される。するとエレンは、脚のせいではなく、白人男性がウェンチに対してすることを気にかけるハモンドは「変わっている[strange]」と返す。そして、彼女はブーツを脱がせながら、脚が不自由になった原因を臆面もなく尋ねる。ハモンドはその率直さに驚き、他のウェンチは誰もそんなことを訊かない、みな見て見ぬ振りをすると言う。エレンが発する“strange”という語やハモンドの反応によって、ふたりがお互いを支配的なイデオロギーには収まらない特別な存在としてとらえつつあることが示唆されている⁴⁷。

その後、視線やアクション、表情の動きを通じて、ふたりの関係性の構築が描かれていく。椅子から立ち上がり洗面器で軽く顔を洗い、画面右側のベッドに腰かけたハモンドは、画面左側に俯いて立っているエレンに対して顔をあげるように促す。ふたりは、画面を縦に貫くベッドの支柱によって空間的に隔てられている。バストショットからクローズアップへと徐々にズームしながら、ふたりの表情がショット／リヴァース・ショットで交互に示される。エレンは、額を引きつらせ、視線を向けることができないと返答する。慣習上、奴隷が主人の目を見つめることは許されていないのだ。それに対し、ハモンドは「見るように言われたら…、そう頼まれたら、見てもいいんだ[If you told to do it…, if you ask to do it, you can do it.]」と返し、おもむろに手を差し伸べて相手の腕をとって引き寄せる。アクション繋ぎで、ふたりの位置を示す引きのショット、そしてクローズアップのツーショットが続けて示される。ここでエレンはベッドの支柱を越えてハモンドの側に移動し、ふたりの顔は同一フレーム内に収まることになる。このショットにおいて、エレンははじめてハモンドに明確に視線を向ける。ふたりの接近は、このように空間を活かした視線やアクションを通じて提示される。続くクローズアップで、ハモンドはエレンの肩を優しく撫でつつ、その顔に視線を向ける。切り返したクローズアップで、エレンは微かに身を震

⁴⁷ なお、このフィルムにおける台詞は、当時の南部訛りが反映されており、現在の一般的な綴りや発音、文法と若干異なる場合がある（例えば、三人称単数現在形でなくとも動詞に“s”をつけて話すことがある）。台詞は出来る限りフィルムに忠実に引用し、必要な場合は脚本も参照した。やや言い回しに変更はあるが、フィルムの台詞は概ね脚本に沿ったものだ。Norman Wexler, “Mandingo,” 3 August 1974, script, Box 3, Folder 1, Richard Fleischer papers, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

わせながら、相手の顔のうえに目を泳がせている。怖がらないで、とハモンドが囁くと、エレンの右目から一雫の涙がこぼれて頬を伝う。さらにハモンドが「僕が嫌いなら、ここにいらなくてもいい[You don't like me, you don't have to stay.]」と伝えると、左目からも涙がこぼれ、エレンは「あなたが好きです。あなたを喜ばせたい[I like you sir. I wanna please you.]」と返す。続くハモンドのクローズアップで、彼は瞳を微かに左右に揺らして相手をじっと見つめながら、エレンの頬を伝う涙を指先で優しく拭う。切り返すエレンもまた、瞳を微かに揺らして相手を見つめている。ハモンドはその頬にそっと唇を寄せる。このように、ふたりの接近は表情の繊細な動きによっても示されている。

ここでふたりは、どのように関係性を変化させたと言えるだろうか。ブリットン、ハモンドが「支配力を放棄する」のに加えて、「喜ばせたい」と言うエレンは「被支配者の服従ではなく、恋人の感情的な献身」を示すと述べている⁴⁸。一方、リンダ・ウィリアムズは、人種的な差異や支配力の克服を主張するブリットンに対して、奴隷は主人を拒絶することから完全に自由だとは言えず、肌の色や身分の差異が無視できない要素だと主張している。ウィリアムズによれば、人種的な差異や支配力は克服されておらず、むしろ彼らは「エロティックに熱気を帯びた人種の違い[erotically charged racial difference]」に基づく相互承認によって新たな仕方に関係する⁴⁹。たしかに、「ここにいらなくてもいい」と言われたとはいえ、奴隷であるエレンに拒絶する自由があるとは考えにくい。さらに、象徴的に去勢された存在であるハモンドは、主人と奴隷という身分の差異があるからこそ、ここで相手をリードして関係を構築できているとも言える。したがって、ここに人種的な差異や支配力の克服を見出すのは難しい。そこで、さらにこのシーンの複雑さに迫ったシミズの指摘を参照したい。シミズによれば、「主人とウェンチのあいだに構築される優しさは、彼らの双方を厄介な新しいアイデンティティへと変化させるために、彼らの所在を混乱させようとする」⁵⁰。つまり、彼らは自らの同一性を揺さぶられながらも慎重に模索をつづけ、いままでにはない仕方でお互いをとらえようとしているのだ。視線やアクション、表情の繊細な動きによって、彼らは「白」や「黒」という属性を通じて相手をとらえるイデオロギーを一時的に脱白させているのである。

だが、それだけではない。光の設計も、イデオロギーと密接に関わっているのだ。続くショットで、ハモンドはエレンをベッドの端に座らせ、ふたりは同一画面内にとらえられ

⁴⁸ Britton, "Mandingo," 263-264.

⁴⁹ Williams, "Skin Flicks on the Racial Border," 293.

⁵⁰ Shimizu, "Master-Slave Sex Acts," 48-49.

る。直前のショットと比べて、画面全体の画調[look]はややオレンジ色を帯びた暖色に変化している。画面右のハモンドはやや手前に顔を向け、画面左のエレンは背中を見せている。照明はバックライトを中心に設計されており、斜め後ろからとらえられた彼女の横顔は、陰となっちはつきりと見えない。また、ハモンドの顔は手前側がほとんど陰になり、その表情は微妙な陰影とともに示される。ふたりは徐々に、暗闇に溶け込んでいくのだ。彼は左手をそっと彼女の背中に添えて、右手で頬を撫でながら、相手の顔のあちこちに視線を向ける。カメラは、彼の表情に徐々にズームしていく。微かに熱気を帯びた吐息が聞き取れる。おもむろに、彼は彼女の顔に唇を近づけるが、ふと躊躇してとどまる。すぐにまた唇を近づけるが、もう一度ためらったあと、遠慮がちに軽く口づけをする。わずかな間をおいて、もう一度唇に触れると、彼は堰を切ったように相手に覆いかぶさって唇を重ねる。すると、ふたりの顔は完全に暗闇に溶け込み、肌の色はほとんど識別できなくなる。繊細な表情や身振りによって慎重に模索しながら関わり合おうとしてきたふたりの身体は、ここに至って、無名の存在として暗闇に溶け込んでいく。ここでは、たとえ一時的であれ、曖昧な色調とともに「白」や「黒」というキャラクターの同一性が解体されている。ここでの光の設計は、キャラクターの同一性を自明のものとするイデオロギーから身体を一時的に解放し、「白」でも「黒」でもない映画的身体を提示しているのだ⁵¹。

このような意味作用は、中盤に現れるふたりのベッド・シーンにおける光の設計にも見出すことができる。ハモンドはエレンを買い取り、ファルコンハーストに連れて帰ったあと、ベッド・ウENCHIとして寝室に連れ込み寵愛することになる。カメラがベッドの天蓋から徐々にティルトダウンしていくと、天蓋から降りたヴェールが画面全体に広がり、その向こうにふたりが横たわっている。陽光の入りこまない室内で、天蓋のあたりから差し込む照明と、ベッドの向こう側から空間を照らすバックライトが、ヴェールによって和らげられて軟調の画面を構成している。ヴェールの向こう側では蝋燭の微かな光がちらついており、その手前に寝そべっているふたりは、微かに陰影を帯びている⁵²。エレンは、扇で優しく風を送りながら、妊娠したことを相手に話す。ハモンドはエレンの乳房に手を伸ばし、指先でそっと撫でる。薄明かりのなか親密に身を寄せ合うふたりの身体は、限りなく近似した曖昧な色調として提示されている [図 3]。

⁵¹ ウッドは、ここでふと唇を重ねようとして躊躇うペリー・キングの演技の「繊細さ」を称賛している。Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 277.

⁵² このシーンは、日本版 DVD では完全に別のテイクで構成されている。ショットの構成はほぼ同じだが、エレンは白いワンピースを着ており、ハモンドが乳房に手を伸ばす身振りもない。また、照明や演技のニュアンスもいくらか異なる。繰り返すが、ここではアメリカ版 BD を用いる。



【図 3】 ハモンドとエレン①



【図 4】 ハモンドとエレン②

その後、エレンは子供が大きくなったら自由にしてやることはできるかと尋ね、お前は自由になりたいのかと鋭く問い詰めるハモンドと口論になる⁵³。なぜ子供を自由にしたのかと強い調子で尋ねるハモンドに対し、エレンも強い調子で、鞭打ちされたり、豚のように閉じ込められたりしないためだと答える。その返答を聞きながらハモンドは身を翻し、ヴェールを開いてベッドの端に腰掛けて相手に背を向ける。その反応を見たエレンは「忘れて」と言い放ち、相手に背を向けてベッドに寝そべる。ハモンドを画面手前に配したショットから、エレンの動きに合わせてアクション繋ぎで、彼女を画面手前に配したショットへと移る。エレンが声を殺して泣いているのに気づいたハモンドは、彼女のそばに寄って腕を撫で、子供の自由を約束すると、ふたりは抱擁することになるのだが、ここでも色調が重要な意味をもつ。このショットは、画面全体がオレンジ色を帯びた画調[look]になっており、画面左から照明が当てられて陰影のついたふたりの身体は、ここでも限りなく近似した曖昧な色調で示されるのだ【図 4】。ここにおいて、「白」や「黒」というキャラクターの同一性は、きわめて曖昧なものになっている。周到に設計された光によって「白」でも「黒」でもない映画的身体が提示され、イデオロギーからの一時的な解放が描き出されているのだ。

2.2 鏡と陰影

一方、ハモンドとエレンの関係性と対照的に描かれるのが、ハモンドとブランチの関係性である。前者においては「白」や「黒」には還元できない曖昧な色調が示されるのに対

⁵³ ここでも、視線や表情の繊細な動きが注目に値する。ウッドは、自由になりたいのかという問いにエレンがすぐに答えず、「意味ありげな長い時間ためらうことを映画によって許されている」ことを重視している。つまり、一見すると親密なふたりの関係も、あくまで主人と奴隷という関係のもとで成り立っていることがこうした瞬間に露呈するということを示唆している。Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 278. なお、別テイクが収録されている日本版 DVD では、この絶妙なためらいの間を見ることができない。

して、後者においては「白」という属性が顕在化するのだ。まず、そもそも白人女性としてのブランチが、奴隷制のイデオロギーのなかでどのような位置を占めるのかを確認しておく。ウッドは、白人女性と黒人たちの共通点について述べている⁵⁴。第一に、白人女性は黒人たちのように「検査され、交換され、所有される」存在である。事実、ハモンドがブランチと結婚するのは、白人の跡継ぎを得るために父親に促されたからだ。つまり、白人女性もまた、再生産に従事させられる存在なのである。第二に、白人女性は黒人たちと同じく、白人男性のために常に演技を強いられている⁵⁵。結婚相手を探しにウッドフィールド家を訪れたハモンドを迎えるシーンで、ブランチはフリルのついた純白のドレスを着て手には扇を持ち、典型的な南部の「サザン・ベル[Southern belle]」を演じている。スーザン・ジョージの演じるやや誇張されたグロテスクな「サザン・ベル」は、白人女性としてあるべき姿を演技しなければならないブランチの境遇を見事に体現している⁵⁶。白人としての特権を享受しながらも、ブランチはイデオロギーの要求する白人女性[white lady]という属性に束縛されているのだ。その束縛は、度重なる鏡の使用によって視覚的に示される。兄のチャールズに対して実家を出ていくと宣言するシーンでは、壁に立てられた巨大な鏡に映されて身だしなみを整えている。また、新婚旅行での初夜の翌朝、妻が処女ではなかったと気がついたハモンドに問い詰められた末に、躍起になって否定する彼女の姿が鏡のなかに映しだされる。白人男性であるハモンドは何度も奴隷と性行為に及んでいるにもかかわらず、白人女性が処女でないことは許されないのだ。さらに、ファルコンハーストでの彼女の部屋には、鏡台、暖炉の上、クローゼットの扉、ベッド脇の壁面という4箇所大きな鏡が設置され、四面を囲っている。義父・ウォーレンは、夫に相手にされず荒んで酒に溺れていく彼女を引っ張りだして鏡に直面させ、退廃した姿を責め立てる。このように、鏡に映る反射像は白人女性という同一性への束縛を視覚的に提示している。

そして、「白」という属性が光によって顕在化するのが、ブランチがハモンドを激しく求めるシーンである。このシーンは、前述のふたつのベッド・シーンとはまったく異なる仕方です。光が設計されている。ブランチの寝室には、壁の2面に大きな窓が2つずつ、計4つ

⁵⁴ Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 277.

⁵⁵ 前述のケイティが強いられた演技に加え、主人に調子を合わせて奴隷には魂がないと嘯くメムや、ミードが死闘の末に相手の奴隷を殺したことを嬉々として告げるウォーレンに対して“Fine, master.”と無表情で告げるルクレチア・ボルジアの反応に黒人たちの演技を見いだすことができる。

⁵⁶ ブリットン、スーザン・ジョージの演技を評して「白人女性として彼女があるべき姿、なすべき行為と、彼女が抑圧しているものとの間の緊張を見事に表現している」と述べている。Britton, “Mandingo,” 266. なお、フライシャーによれば、スーザン・ジョージのやや演技過剰な「グロテスクなキャラクター」は意図的な演出である。Cameron and Pye, “Richard Fleischer on Mandingo,” 24.

設けられており、半透明のカーテンと途中まで降りたブラインドによって遮られつつ、斜陽（あるいは斜陽のように見せた照明）が室内に注がれている。エレンとハモンドの寝室では窓が映されず、薄明かりのなか軟調の光が設計されていたのに対し、ここでは薄暗い室内に射し込む斜陽によってコントラストの強い陰影が生じている。別室で酒を飲みながら口論になり、寝室に移動したブランチを追ってきたハモンドが、画面右手前の椅子に腰を下ろす。画面左奥に立つ妻は苦悶しながらベッドのポールを両手で撫で回し、性的な欲望がやや露骨に示唆される。「あなたは触れてくれない[you ain't touch me]」などと語りながら彼女は夫に歩み寄り、相手の頭を撫で回したのち、抱きしめる。このとき、ローキーの照明が当てられたブランチの身体のうえにはコントラストの強い陰影がかかっている。夫は妻を突き放し、「白人女性にしては変だ[strange kind of white lady]」とつぶやき、席を立て去っていく。これは、白人女性は性に積極的であってはならないというイデオロギーからブランチが逸脱していることを示している。ハモンドとの出会いにおいてエレンが口にした“strange”の一語が支配的なイデオロギーからの解放を示唆していたのとは対照的に、ここでハモンドが放つ“strange”の一語は、むしろブランチを「白人女性」という属性に縛りつける。この台詞をつぶやくハモンドのバストショットでは、画面外左奥および右奥からの強い光（バックライト）が右頬や側頭部を照らしており、顔の左側は陰になっている。つまり、コントラストの強い陰影をもたらす斜陽が強調されているのだ。ここでの陰影は、エレンとハモンドが出会うシーンにおける微妙な陰影とはまったく異なる。屋内のシーンであるにもかかわらず、シセロの処刑シーンと同様、陽光を強調した光の設計は「白」という属性を顕在化させ、イデオロギーにしたがうことを映画的身体に強いるのだ。

一方、「黒」という属性が光によって顕在化するのが、ミードがトパーズと死闘を繰り広げるシーンである。娼館の庭で繰り広げられるこの死闘は夜に設定されており、陽光こそ差し込まないが、青白い強烈なライトが闘士たちを照らしており、身体は暗闇に紛れることがない。ミードとトパーズの身体は照明に反射して艶かしく光り、周囲で見物する白人たちと色調において明確に対立させられている。つまり、ここでの光の設計もまた「白」に対する「黒」という属性を顕在化させ、イデオロギーにしたがうことを映画的身体に強いるのである。この試合の間、ファルコンハーストでは、エレンに対する嫉妬で逆上したブランチが彼女を激しく鞭でうち、階段から転落させてハモンドの子供を流産させてしまう。その事件は、エレンの背中に生々しい傷痕を残す。ハモンドが父親に促されてルビー

のネックレスを渡すと、ブランチは狂喜するが、夫がエレンにもルビーのイヤリングを与えていたことが判明すると、再び彼女は激怒してしまう⁵⁷。さらに、奴隷売買に出発するハモンドは、馬車の座席のすぐ後ろに公然とエレンを従えて出発することでブランチを侮辱する⁵⁸。彼女は、積み重なる嫉妬と不満、さらには復讐のために、ミードを寝室に呼ぶことになる。

3. 光と暴力

3.1 差異と解放

ここまで、二種類の光の設計、およびその意味について論じてきた。整理すると、まず薄暗い室内で展開するいくつかのシーンにおける光の設計は、曖昧な色調とともに「白」や「黒」というキャラクターの同一性を解体し、あるいは曖昧なものにし、そのような同一性を自明のものとするイデオロギーから映画的身体を一時的に解放していた。他方、陽光を強調したシーンや、強烈なライトを用いたシーンにおける光の設計は、人種的な属性に基づく同一性を顕在化させ、イデオロギーにしたがうことを映画的身体に強いるものだった。では、終盤における山場のひとつ、ブランチとミードのセックス・シーンにおける光の設計にはどのような意味があるだろうか。アメリカ映画ではタブー視されていた黒人男性と白人女性の親密な関係性を、大胆な性行為の描写で提示したことに先駆的なものが見出せるこのシーンは、作品においても重要な位置を占めている⁵⁹。彼らは、ハモンドとエレンとはまったく異なる仕方で関わり合う。ブランチの動機は夫がエレンを寵愛することに対する嫉妬と不満、および侮辱に対する復讐であり、彼女はミードを脅迫して性行為に持ち込む。しかし、ウッドが述べているように、この性行為は「白人の女性支配者に対する黒人奴隷の強いられた「義務」を大きく超えた何かに発展する」⁶⁰。つまり、このシー

⁵⁷ ブランチが部屋の鏡を見ながらネックレスをつけ、「これで誰が妻だかわかる」と喜ぶシーンでは、鏡に映された彼女の反射像のショットは挿入されない。この事実は、反射像が白人女性という属性への囚われを提示しているという本章の主張を裏付けているように思われる。

⁵⁸ ウッドは「2つの最も洗練され、表情豊かな移動ショット[two most elaborate and expressive tracking shots]」として、このシーンの2つの移動ショットを称賛している。すなわち、奴隷たちの行列をとらえた長回しショットと、2階のバルコニーからブランチがハモンドたちを見下ろすショットである。Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 280.

⁵⁹ ウッドは、90年代に至ってようやく黒人と白人の親密な異性関係が肯定的に描かれるようになったことを指摘しつつ、ブランチとミードのセックス・シーンがもっとも大胆にそれを描いたと論じている。「ハリウッド映画は、現代においてさえ、露骨さと親密さにおいてブランチ／ミードのセックス・シーンに迫るような「人種混交[miscegenation]」シーンをいまだに作り出していない」。Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 281.

⁶⁰ Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 281.

ンには性行為と人種的な支配の複雑かつ錯綜した関係が表れているのだ。そうした錯綜した関係において、具体的にこのシーンでは何が生じているのか、視線やアクション、表情、そして光の設計に着目して見ていきたい⁶¹。

まず、ハモンドとエレンが会うシーンと決定的に異なるのは、このシーンでは視線やアクション、および表情が、互いの差異を強調していることである。まず、脅迫から誘惑への移行が、ふたりの位置の逆転というアクションによって示される。ブランチは、酒のお代わりを持ってきた子供の奴隷に言いつけてミードを部屋に連れてこさせる⁶²。部屋のなかは薄暗く、半透明のカーテンと途中までブラインドが下ろされた4つの窓から斜陽が差し込んでおり、ふたりの身体のうえにはコントラストの強い陰影が生じている。ミードをベッドに座らせると、彼女はグラスを片手に部屋のなかを歩き回りながら、森の中でミードに遭遇してレイプされたという「物語[story]」を話す。不協和音を奏でるストリングスの音楽が物恐ろしい雰囲気をもたらし、ブランチはこの「物語」をハモンドに伝えると告げて相手を脅迫するのだ。歩き回る彼女の動きをカメラはパンとズームで追うが、画面左側から彼女がベッドに歩み寄るショットでは、ベッドに座ったミードが画面右側にフレーム・インし、同一フレーム内に収まる。ベッド・ポストをゆっくりと握ったり開いたりする左手の指が、彼女の興奮と緊張を示唆している。「彼は信じないだろう」とミードが返すと、続くショットでブランチは「彼は私を信じる、彼はニガーを信じないだろう」と告げ、相手の前を歩いて画面右側に回り込む。同時に、カメラは反対方向に動いて左側に回り込み、ふたりの位置が逆転する。このアクションをきっかけに、ブランチはミードを誘惑し始める。

さらに、ふたりのあいだの差異や、それぞれの抱く恐怖が視覚的に提示される⁶³。徐々にズームするカメラが、胸から上のツーショットでふたりの動きをとらえる。ブランチはミードの両頬を両手で優しく包むようにして、相手を見つめながら「白人の女性を欲しいと思ったことはある？ [Ain't you ever craved a white lady before?]'と尋ね、そっと唇を重ねる。そのとき、左手の親指が微かに震えていることが、彼女自身の顔に落ちた影の

⁶¹ なお、日本版DVDでは、このシーンの非常に重要な後半部分が大幅にカットされている。

⁶² ミードが子供に連れられて屋敷の入り口をまたぐショットでは、ロー・アングルでカメラを傾けたフレーミングが不安を煽り立てる。ミードたちがゆっくりと階段を昇り、追いかけたメムが止めようとするのを傍目に寝室に入ってしまうまでの一連のショットは、カメラの優れた運動感覚によって緊張感を生み出している。

⁶³ ウィリアムズは「相手への恐れと、白人の支配者[引用者注: ハモンド]への恐れが、この女性支配者と黒人の奴隷の身体とともに明白に表れている」と指摘している。Williams, "Skin Flicks on the Racial Border," 298.

顫えによって示される。その左手の薬指には結婚指輪が嵌められており、夫の不在が強調される。また、ミードは表情を変えずに虚空を見つめ続けている。ブランチにとって、黒人男性との性行為は白人女性としてのタブーを犯すことになる⁶⁴。一方でミードにとっては、相手の要求を拒んでハモンドに「物語」を告げられること、あるいは要求を受け入れてタブーを犯すこと、そのどちらを選択しても命を危険に晒すことには変わりがない。つまり、これは両者にとって生命を賭けた危険な行為であり、その危険に対する恐怖と興奮が、顫える指先や虚空を見つめる視線によって提示されている。

その後、性行為に至る流れにおいては、アクションや光の設計がふたりのどちらかを特権的に強調せず、むしろ両者の差異を見せる。ブランチが身体を撫でるようにして相手のシャツを脱がせた後のショットで、カメラはミードがベッドから立ち上がるアクションを、その背後からゆっくりと回り込みながらとらえる。このショットは、画面中心に直立する暗い肌のミードと、右側に立つ明るい肌のブランチを、ともに明瞭に映し出すように光が設計されている。さらに、ここでは巨体と逞しい背中によってミードの存在感が示されており、ブランチの華奢な身体および背の低さと対比され、両者の差異が強調されている⁶⁵。ブランチは相手のズボンを脱がせ、自らもネグリジェを脱ぐと、ミードに抱きついて胸に顔を埋める。すると、それまで硬直していたミードが、相手を両腕でしっかりと抱き締める。相手の胸のなかで喜悅の表情を露わにしたブランチのクローズアップが示され、彼らは情熱的に唇を重ねる。続くふたりのバストショットで、ミードはふと相手を引き離し、一瞬の間を置いたのち、彼女を抱えてベッドに倒れこむ。まずミードが相手に覆い被さり、顔をしかめながら声を漏らすブランチの表情が示される。次のショットでは、下敷きになったブランチの左脚がミードの脚に絡みつくように動き、舐めるようなカメラの動きが脚から上半身、顔へとふたりの身体をたどっていく⁶⁶。その後、やや俯瞰気味に後

⁶⁴ 奴隷市場のシーンでは、ドイツ系の未亡人が性行為を目的にミードを購入しようとする描写がある。映画では描かれていないが、原作小説では黒人男性と性行為をおこなう白人女性の存在を知ってハモンドが生理的な嫌悪感を募らせ、そのまま病床に伏してしまう。つまり、奴隷制のイデオロギーのもとでは、夫の有無を問わず、白人女性と黒人男性の性行為がタブー視されていたことが示されている。オンストット『マンディンゴ』第2巻、128-135。

⁶⁵ ミードは背中によって存在感を示しているが、顔のクローズアップにおいて豊かな表情を見せるのはブランチであり、そこにどちらかを特権的に強調することのないバランスを見出せる。ミードの表情があまり示されないのは、演技力の差も関係している。ミードを演じたケン・ノートンは、モハメド・アリの顎を砕いた逸話が有名なプロボクサーであるが、決して演技力が優れているわけではない。したがって、このシーンにおける表情の演技はスーザン・ジョージに託されている。事実、ミードは主要キャラクターであるにも関わらず、あまり台詞を与えられていない。あるいは、激しいトレーニング後にメムと口論になるシーンで、彼は息を切らしながら喋ることで演技力の拙さをカヴァーしており、フライシャーの演出が光っている。

⁶⁶ ここで自由に動く脚は、ハモンドの不自由な脚、つまり彼の不可能性と対比的に示されている。

方からミードの臀部と背中が映ると、ブランチは相手の身体を横向きに倒し、仰向けになった相手に覆い被さり唇を重ねる。すると、次のショットはふたりの頭側から、再びミードが回転して相手に覆い被さる動きを見せる。そして、喘ぎ声をあげながら喜悅の表情を示すブランチと、エクスタシーに達して顔をしかめるミードのクローズアップが交互に示されていく。ここで上へ下へと何度も位置を入れ替えるアクションは、単純に権力関係の転回を意味するわけではない⁶⁷。むしろ、絶えず流動的な受動性と能動性の交代において、この一連のアクションは両者が互いの差異と戯れていることを示しているのである。また、照明も殊更にどちらかの身体を強調せず、明瞭に両者の身体を映しだしている。

こうした互いの差異との戯れの果てに、最終的には、イデオロギーからの一時的な解放が提示されることになる。シミズが指摘しているように、このシーンには「セックスを通じての人種の解放の可能性⁶⁸」があり、最後に訪れるエクスタシーは「彼らの魂[psyches]を束の間、人種の役割の外側にある世界に連れていく」⁶⁹。だが、ここにおいては、やはり光の設計が重要な役割を果たしていることに着目する必要がある。このシーンを締めくくるショットは、行為を終えて抱き合うふたりを俯瞰のズームアウトで示す。コントラストの強いローキーの照明が設計されているが、窓の外から半透明のカーテンとブラインド越しに射し込む斜陽は、独特の柔らかい光で画面を満たしている。直前のショットと比べてやや青みがかかった画調[look]で、ふたつの身体はほとんど同じ青みがかかった濃灰色に染まりながら、暗闇のなかに微かに浮かびあがっている。相手に覆いかぶさったままの男性は、その脚を揃えてまっすぐに伸ばしている。もう一方の女性は相手の下敷きになりながら、ぐったりと脚を広げている。離れようともせず、彼女は微かに両手を動かして相手の肩や背中を撫で、一方で彼は呼吸に合わせて静かにその背中を膨らませている。互いの差異との戯れの果てに、柔らかい光のなか、ほとんど同じ色調に染まって暗闇に浮かびあがるふたつの身体において、「白」や「黒」というキャラクターの同一性は解体されている。最終的に、この光の設計のもとの曖昧な色調は、そうした同一性を自明のものとするイデオロギーからの一時的な解放を提示している。イデオロギーの外側で、「白」でも「黒」でも

⁶⁷ 身体の位置における上位（立つ／見下ろす）と下位（跪く、座る、寝そべる／見上げる）の関係を、権力関係における優勢と劣勢に単純に対応させることはできない。寝そべることで権力を発揮するという構図もあり得るからだ。これに関しては、以下の第7章第2節を参照。木下千花『溝口健二論—映画の美学と政治学』（法政大学出版局、2016）、460-490。

⁶⁸ Shimizu, “Master-Slave Sex Acts,” 50.

⁶⁹ Shimizu, “Master-Slave Sex Acts,” 58.

ない映画的身体は、東の間、静かに身を横たえるのである⁷⁰。

3.2 〈光のメカニズム〉

ここまで、二種類の光の設計および映画的身体の色調の意味を明らかにしてきた。では、こうした光の設計および映画的身体の色調は、このフィルムにおける差別や暴力といかなる関係にあるのだろうか。その関係は、終盤のカタストロフィから結末に至る流れにおいて描かれる、一方の光の設計から他方への移行に見出すことができる。カタストロフィのきっかけとなるのは、ブランチが出産した赤ん坊の肌が「白くない」ことである。ブラインド越しに昼間の陽光が差し込む寝室で赤ん坊を取り上げたレッドフィールド夫人（アイリーン・テドロ）は、獣医である夫を部屋に呼び出し、生まれた子供の肌が「白くない」ことを告げる。どうしたらいいかと困惑する夫人に対し、獣医は暗い顔で、「へその緒を解いて、出血させて死なせる[untie the cord and let it bleed to death]」と返答し、マクスウェル親子に相談することもなく、すぐに処置を施してしまう。つまり、白人女性と黒人男性のあいだの子供はこのイデオロギーのもとでは生きていくことすら許されないのだ⁷¹。医師はハモンドたちに死産だったと報告すると、ハモンドは止めようとする医師をよそに階上の寝室へと向かう。その後、ハモンドが赤ん坊の肌の色を見るシーンは、いっさい台詞がなく、張り詰めた緊張感が見事に演出されている。興味深いことに、現在確認できる脚本の最終バージョンを参照すると、この出産シーンから結末までの一連の流れは、当初は夜の場面として設定されていたことがわかる⁷²。すなわち、撮影に至るまでの段階で、昼の方が適切であると判断され変更が施されたのだ。事実、このシーンから結末に至るまでは陽光を強調した光の設計のもとで展開しており、人種的な属性に基づく同一性が顕在化しているのである。

赤ん坊の肌の色が引き金となり、次々と死が描かれていく。ハモンドが毒薬を所望すると、獣医は何も言わずに毒薬を分け与える。それは、奴隷と密通して子供を出産したブランチは死ななければならないというイデオロギーを彼らが共有しているからだ。毒薬の混ぜた酒を夫に与えられたブランチは、それが毒であると気づいているかは明示されない

⁷⁰ 性行為のあいだ、厳密に言えば位置の逆転によって誘惑が開始されて以降、部屋の4面にあるはずの鏡がいっさい画面内に映り込まなくなる。つまり、ブランチがこの性行為を通じて最終的に白人女性という同一性から一時的に解放されることが、鏡の排除によっても示されているのだ。

⁷¹ これは、エレンがハモンドに相談していたように、白人男性と黒人女性のあいだの子供には、生きることばかりか奴隷の身分から自由になる可能性さえも存在していることと残酷な対照をなしている。

⁷² Wexler, "Mandingo," 122-123.

まま、夫を抱きしめ、あなたとエレンのせいでこうする必要があるのだと語る⁷³。夫は妻を残して静かに部屋を去ると、ショットガンを手にもった小屋へ向かっていく。その途中、エレンが止めようとしてハモンドに駆け寄るが、激昂している彼に突き飛ばされてしまう。エレンは立ち上がって必死に止めにかかるが、ハモンドは右手で彼女の顔を掴み、「私のベッドで寝ているからといって、自分がニガーじゃないとでも思っているのか[Don't you think you get in my bed, you anything but a nigger]」と言い放ってそのまま突き飛ばす。ウッドが述べているように、これは「最も感情的に痛々しい瞬間」のひとつだと言えるだろう⁷⁴。それはなぜだろうか。ここには、エレンに対して行使される物理的な暴力の表象以上に、なにか暴力的なものがある。以前のベッド・シーンにおける薄明かりに設計された光のもとでは、繊細な表情や身振りによる慎重な模索を経て、ついには「白」や「黒」というキャラクターの同一性の解体が示されていた。しかし、陽光を強調した光の設計のもとでは、映画的身体は突如として「白(人)」と「黒(人)」という人種的な属性に基づいて統一され、同一性が顕在化してしまう。ここには、エレンに対して行使される暴力の表象だけでなく、二種類の光の設計、つまり前者から後者への移行がもたらす暴力が現れているように思われる。

さらに、屋敷の前で描かれる暴力や死も、陽光を強調した光の設計のもとで起こることを確認しておきたい。ハモンドは、大釜に熱湯を沸かすようにとミードに命令する。ウォーレンとメムが険しい目つきで見守るなか、ショットガンを構えたハモンドは熱湯に入るように命じると、ミードはそれを拒絶する。あなたは何が起きたのか知らない、あなたに背くようなことは決してしていないとミードは語る。そして、「私はいつもあなたを尊敬してきた[I always respect you]」と言った途端、ハモンドの放った弾がミードの右胸に命中する。地面に倒れ、傷口を手で押さえながら相手に目を向けるミードと、銃を構えたまま間合いをはかるハモンドが示される。あなたは物の分かった人だと思っていた、だが「あなたはただの白人だ[you is just white]」と言い放ち、ミードが相手に向かって行こうとした瞬間、ハモンドはもう一度ショットガンを放つ。被弾したミードはその勢いで大釜に落ち、大きな呻き声をあげる。ハモンドはすかさず金属製の鋭い爪がついた熊手を掴むと、熱湯に溺れるミードに突き立てる。メムはハモンドを止めようとするが、突き飛ばされ罵

⁷³ ただし、シーンとしては描かれませんが、ルクレチア・ボルジアがウォーレンに語った台詞からわかるように、ミードはブランチの寝室に合計4回も呼ばれて行ったのだ。この台詞によって、ブランチとミードの逢瀬は単なる復讐にはとどまらないものになっていたことが示唆されている。

⁷⁴ Wood, *Sexual Politics and Narrative Film*, 281.

倒されると、側に落ちていたショットガンを掴んで彼に向けて構える。ウォーレンが注意を促し、熊手を構えたハモンドとMEMが向かい合って一触即発の状態になると、業を煮やしたウォーレンは「頭のおかしいニガメ、銃を捨てろ、狂った黒人野郎[You crazy nigger! Drop that gun, you loony black bastard!]」と罵声を浴びせる。するとMEMはウォーレンに向けて弾を放ち、銃を持ったままフレームアウトして去っていく。このように、ショットガンが発砲されるきっかけに「白[white]」と「黒[black]」という語が用いられている。すなわち、陽光を強調した光の設計は、「白」と「黒」という明確な差異を可視化し、同一性を顕在化させ、差別的なイデオロギーにしたがうことを映画的身体に強いるのだ。つまり、最終的にこのフィルムは、薄暗い室内における光の設計から、陽光を強調した光の設計への移行を描いている。この移行を、ここでは〈光のメカニズム〉と呼ぶことにする。この〈光のメカニズム〉こそが、暴力性を孕んでいるのだ。

その暴力性は、結末に至る流れにおいてより明確になるだろう。ウォーレンは撃たれると、後ずさって屋敷の壁に寄りかかり、杖を前に突き出したかと思うと地面に倒れて動かなくなる。「パパ」と叫びながらハモンドが駆け寄るが、すでに力尽きて倒れている父親の前に息子は崩折れるしかない。カメラはやや低い位置から、倒れた父親の上半身と、逆光でほとんど陰になったハモンドをとらえる。画面左上に、白く飛んだ明るい空が映り込み、その光は霧によって画面奥の樹々のあいだに拡散している。マディ・ウォーターズの唄が流れ始め、地面に転がった遺体のショット、陰でシルエットになったハモンドの横顔のクローズアップ、低位置から柱越しにふたりをとらえたロングショットが提示される。その後、屋敷の正面を映したショットを挟み、ラストショットへと続く。それは門前から屋敷をとらえたロングショットであり、エンドクレジットが流れ始めると同時に徐々に右側へパンをし、前庭に茂った樹々を映しだす。このラストショットは、ファーストショットと対応し、このフィルムが樹々に始まって樹々に終わることを見せている。白く飛んだ明るい空から放たれる陽光は、霧とともに樹々によって拡散し、あたりに漂う柔らかな光を作り出す。陽光と樹々によって設計されたそうした光が、「白」と「黒」という明確な差異を可視化し、同一性を顕在化させ、イデオロギーを強化することになる。したがって樹は、このフィルムに根付く〈光のメカニズム〉を象徴的に表す存在である⁷⁵。さらに注意すべきは、屋敷の正面を映したショットにおいて、人影がっさい映っていないということだ。つまり、直前に示される低位置からの柱越しのショットで映っていたはずの親子の姿

⁷⁵ 場所に取り憑き、空間を侵食する呪いの根源という点では、黒沢清『カリスマ』(1999)で重要な役割を果たす樹へと連なるモチーフだと言えるだろう。

は消えて、屋敷だけが映されているのである。忽然と消える彼らの身体は、オープニングでどこからともなく現れる奴隷たちの行列と対応している。つまり、映画的身体はどこからともなく現れ、不意に消えてしまう存在であり、光の痕跡（＝像）であることが強調されているのだ。このフィルムでは数々の暴力や死が描かれるが、重要なのはこうした暴力の表象それ自体ではない。像としての映画的身体を強調しつつ、このフィルムは光の設計の移行、すなわち〈光のメカニズム〉を提示する。〈光のメカニズム〉は、像としての映画的身体を「白」と「黒」という人種的な属性に基づいて統一し、キャラクターの同一性を顕在化させる。映画的身体はそれに対して受動的に巻き込まれ、差別的なイデオロギーにしたがうことを強いられることになる。このフィルムは、〈光のメカニズム〉の孕むこうした暴力性を浮き彫りにするのである。

おわりに

以上の議論で、次のことが明らかになった。まず奴隷制のイデオロギーと身体の関係を整理したうえで、様々なシーンを分析し、二種類の光の設計および映画的身体の色調のもつ意味を明らかにした。薄暗い室内で展開するいくつかのシーンにおける光の設計は、映画的身体の曖昧な色調を提示することで、「白」や「黒」というキャラクターの同一性を解体させる、あるいは曖昧なものにさせていた。そのような光の設計は、「白」でも「黒」でもない映画的身体を提示することで、同一性を自明のものとするイデオロギーからの一時的な解放を描き出していた。他方、陽光を強調したシーンや、強烈なライトを用いたシーンにおける光の設計は、「白」と「黒」の明確な差異を可視化し、同一性を顕在化させ、差別的なイデオロギーにしたがうことを映画的身体に強いるものだった。それら二種類の光の設計を提示しつつ、最終的にこのフィルムは、前者から後者への移行、すなわち〈光のメカニズム〉を描き出す。〈光のメカニズム〉は、像としての映画的身体を「白」や「黒」という人種的な属性に基づいて統一し、キャラクターの同一性を顕在化させるものだ。それに対して映画的身体は受動的に巻き込まれるほかなく、イデオロギーにしたがうことを強いられるのである。このフィルムでは数々の暴力や死が描かれるが、重要なのはこうした暴力の表象それ自体ではない。むしろ、このフィルムは、〈光のメカニズム〉の孕むこうした暴力性を浮き彫りにするのだ。

ところで、2020年5月25日に黒人男性ジョージ・フロイドが白人警察官デレク・ショ

ーヴィンによって死亡させられた事件によって拡散した BLM (Black Lives Matter) 運動が過熱している現在において、このフィルムはどのようなアクチュアリティを持っているだろうか。BLM 運動はアイデンティティ・ポリティクスに基づいた人種差別の撤廃、および自由と平等の主張である。つまり、60 年代における公民権運動から半世紀以上が経過しても、いまだに人種差別問題には根本的な解決が与えられていないのだ⁷⁶。このような状況下では、たとえばスパイク・リーの『ドウ・ザ・ライト・シング』(Do the Right Thing, 1989)が最終的に打ち出す、アイデンティティ・ポリティクスに基づく暴力の肯定がいまだに切実なアクチュアリティを持つことになるだろう。暴力を肯定するかどうかはまた別の問題であるにせよ、言うまでもなく、アイデンティティ・ポリティクスに基づいた自由と平等の主張が否定される必要はない。事実、奴隷制における人種差別を大胆に描いた『マンドインゴ』は、一方では黒人という同一性(アイデンティティ)に基づく連帯や闘争に火をつけるフィルムであり得るだろう。しかし、他方で、人種的な属性に基づく同一性を自明のものとするイデオロギーに映画的身体がしたがうことを強いるメカニズムの暴力性を開示したこのフィルムは、アイデンティティ・ポリティクスのその先(あるいは、その手前と言うべきか)にある自由や平等について示唆している。曖昧な色調とともに「白」や「黒」というキャラクターの同一性が解体されるという事態は、何らかの同一性が解体されたその先の(あるいは同一性に還元される手前の)、イデオロギーからの一時的な解放を提示しているからだ。アイデンティティ・ポリティクスには取まらない、光のポリティクスとでも言うべきラディカルな視座、すなわち光の設計という原理的なレベルにおいて、このフィルムは映画的身体の同一性というものを問題化している。さらに、すでに見てきたように、このフィルムは単にイデオロギーからの解放を夢想し、ユートピア的な表象に自足しているわけではまったくない。むしろ、〈光のメカニズム〉において、像としての映画的身体が人種的な属性に基づいて統一され、同一性が顕在化することの暴力性を強烈に描いているのだ。したがって、このフィルムをよく見ることは、よりラディカルな仕方でも自由と平等を実現すること、およびその過酷さと困難について思考することにほかならない。

⁷⁶ BLM 運動の意義や、運動をめぐる問題に関してはとりわけ以下の鼎談が参考になった。酒井直樹・西谷修・新田啓子「人間解放の連続体としての BLM」『現代思想 2020 年 10 月臨時増刊号——総特集：ブラック・ライヴズ・マター』(青土社、2020)、8-20。

結論

映画的身体の受難=情熱に向けて

ここまで、『絞殺魔』から『マンディンゴ』に至る、〈ニュー・ハリウッド〉期における5本のフライシャー作品を時系列順に分析していき、映像や音の細部が持つ意味を、映画的身体の存在論という理論的・方法的視座のもとに明らかにしてきた。本論文はまず、映画的身体を視覚的な身体イメージ（映像）と聴覚的な声（音）の多様な結びつき（あるいは分裂）によって構成される存在と定義した。そして、これらのフィルムが、イメージが可視的に提示されることそれ自体が孕む暴力を提示し、さらにはこのような暴力に対して映画的身体が受動的に巻き込まれることを、映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムとの関連においてそれぞれの仕方で提示していることを明らかにした。これが、〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品が示す暴力性である。この暴力性は、プロダクション・コード撤廃後の〈ニュー・ハリウッド〉において可視化された暴力的イメージ、すなわちスティーヴン・プリンスが「ウルトラ・ヴァイオレンス¹」と呼んだ美学的形式に代表される激しい暴力描写とはまったく異なるものだ。

各章で展開した議論の流れを振り返っておきたい。まず『絞殺魔』（第1章）と『10番街の殺人』（第2章）では、身体イメージ（映像）と声（音）の帰属関係が鍵となっていた。

『絞殺魔』ではデサルヴォを絞殺魔という個別化された主体（＝キャラクター）として仕立て上げる可視化の暴力のメカニズムが描かれていた。過去に実際に起きたかどうかを判別できないイメージの大群にデサルヴォが直面させられるという事態は、イメージが可視的なものとして提示されることそれ自体に孕まれた暴力的なものを浮かびあがらせていた。さらに、次々と現れるイメージに声をしたがわせることで、身体は主体化のメカニズムに受動的に巻き込まれていく。このように映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムを通じて、映画的身体が提示されることそれ自体に孕まれた暴力性が示されていた。そして、『10番街の殺人』では、呼吸音を自らの身体イメージに強く結びつけて主体を強化するクリスティという存在が重要である。犠牲者たちは息を奪われ、クリスティが主体を強化する過程に対して受動的に巻き込まれることになる。クリスティはこのような仕方で暴力性を発揮していた。しかし、そうしたクリスティの傍らで、身体の暗示から逃れていく呼吸音という要素が提示されてもいた。呼吸音は、映画的身体をキャラクターとして

¹ Prince, "Graphic Violence," 13.

統一するメカニズムの間隙を突いており、そのメカニズムを露呈させる要素としてとらえられた。

また、『見えない恐怖』（第3章）は、キャラクターの主観性を表現する技法としての視点ショットを脱臼させる〈盲者の視点ショット〉や、キャラクターの生成へと結びつかない〈身体の縫合〉の綻びを提示しており、映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムを露呈させていた。クライマックスの水中からのショットは、イメージが可視的に提示されることそれ自体に孕まれた暴力的なものを突きつけると同時に、こうした事態に対して映画的身体が受動的に巻き込まれていくことを錯綜した仕方で示すものだった。一方、『ソイレント・グリーン』（第4章）の「ホーム」のシーンではまさに、イメージが可視的に提示されることに対してキャラクターが受動的に巻き込まれ、死に至ることになる。映像と音の分裂はキャラクターにとっては致命的な事態であり、そこでは映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムが露呈していた。

さらに、『マンディンゴ』（第5章）では、曖昧な色調とともにキャラクターの同一性を解体し、イデオロギーからの一時的な解放を示す光の設計と、同一性を顕在化させ、差別的なイデオロギーにしたがうことを映画的身体に強いる光の設計が示されていた。前者から後者への移行、すなわち〈光のメカニズム〉は、像としての映画的身体を「白」と「黒」という人種的な属性に基づいて統一し、キャラクターの同一性を顕在化させる。映画的身体はそれに対して受動的に巻き込まれ、差別的なイデオロギーにしたがうことを強いられていた。このフィルムは、〈光のメカニズム〉の孕むこうした暴力性を浮き彫りにするのである。以上、5本のフィルムの分析を通じて、〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品が提示する暴力性を明らかにした。これらのフィルムは、このような仕方で暴力性を提示することによって、〈ニュー・ハリウッド〉に対する批判的な距離を示しているのである。

こうして本論文では、これまでにほとんど注目されてこなかったフライシャー作品の映像や音の細部の重要性を分析し、その歴史的・理論的な意義を解明してきた。ただし、本論文が対象としたのはあくまで〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品に限られる。序論でも述べたように、フライシャーのキャリアは40年代後半のRKO時代から、80年代に至るまで幅広い。他の時期におけるフライシャー作品に関しても、〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品との差異や共通点に着目することで、それらの独自性を解明できる可能性がある。あるいはさらに新たな視点を設定することで、フライシャー作品に対する認識をさらに刷新していくことも可能だろう。とりわけ、本論文においてはあくまで

補足的な言及にとどまったフライシャー作品における運動や時間感覚の独自性を、映画的身体との関連において探究する可能性については、今後もさらに検証していく必要があるだろう。

このように本論文では、作品の具体的な分析を通じて、〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品の歴史的・理論的な意義を明らかにしてきた。それに関しては、ある程度の成果を示すことができたと思われる。だが、ひとまずの結論にたどり着いたいま、別の問題が浮かびあがってくる。あらためて振り返ってみると、本論文では、イメージが可視的に提示されることそれ自体の暴力、そしてその暴力に対して映画的身体が受動的に巻き込まれていくことという、徹底した受動性にフライシャー作品の暴力性を見出してきただと言える。すなわち、『絞殺魔』では主体化のメカニズムに対して受動的に巻き込まれていく身体が、あるいは『10番街の殺人』ではクリスティが主体を強化する過程に対して受動的に巻き込まれていく犠牲者たちが描かれていた。また、『見えない恐怖』における水中からのショットは、イメージが可視的に提示されることそれ自体に孕まれた暴力的なものを突きつけ、このような事態に対して映画的身体が受動的に巻き込まれていくことを錯綜した仕方でも示していた。一方、『ソイレント・グリーン』では、イメージが可視的に提示されることに対してキャラクターが受動的に巻き込まれ、死に至っていた。さらに、『マンディンゴ』では、〈光のメカニズム〉に対して映画的身体が受動的に巻き込まれ、差別的なイデオロギーにしたがうことを強いられていた。このような受動性にフライシャー作品の暴力性を見出すことになったのは、映画作品に対する内在的なアプローチを試みた結果である。そのアプローチにおいて、映画的身体を提示し、暴力を行使する何らかの主体の存在については問題にしてこなかった。しかし、暴力性について論じるならば、そのような主体と、映画的身体との関係をより明確に問題化すべきではないだろうか。そのような懸念が残されているのである。

だが、映画的身体を提示する主体とはなんだろうか。ここで想定しているのは、たとえば映画作家のような、作品の外部の人間的な主体ではない。あるいは映写機のような、作品の外部でフィルムを映し出す現実における装置でもない。そうではなく、フィルムの内部で、フィルムを展開させる力を持つ何かである。そのような主体は存在するだろうか。存在するとすれば、それをどのように規定できるだろうか。

そのような主体を規定するためには、物語理論に依拠した「語り手」の概念をめぐる様々な議論が手がかりになるかもしれない。それらの議論は、映画において物語が生じるプロセスをどのようにとらえればよいか、という問題関心に基づくものであり、様々な論者が独自のモデルを構築している。木下耕介によれば、それらのモデルの差異は「語りの権限を観客と作品と作者のいずれにどの程度認めるものであるか」という点にある²。たとえばシーモア・チャトマンのように非人間的な「映画語り手」を設定するモデルもあれば³、デイヴィッド・ボードウェルのように「語り手」を設定せず、「合図」をもとに観客が物語を構築するプロセスとしての「語り」を設定するモデルもある⁴。たしかにフィルムは、なんらかの物語を語る。これらのモデルは、それぞれなんらかの理論的限界を孕んでいるとはいえ、映画の物語る機能をとらえるうえで一定の有効性を備えていることは疑いない⁵。

だが、物語理論に依拠したこれらのモデルは、往々にしてキャラクターという概念を前提としており、映画的身体の断片性が示す意味作用を取り逃がしてしまう危険性を孕んでいるように思われる。本論文は、映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムに着目し、キャラクターの同一性それ自体に疑問を投げかけるような視座を提示した。特に映像と音の分裂や、統一するメカニズムの露呈といった事態においては、映画的身体の断片性それ自体の意味作用が鍵になっていた。そのような断片性に着目したアプローチは、光の痕跡としての像や身体に結びつかない音などの分析を通じて、映像や音の物質性を浮き彫りにしたと考えられる。だが、物語理論に依拠したモデルは、映画的身体の断片性や、映像や音の物質性の示す意味作用を説明するには不十分なのではないか⁶。あるいは、そもそもこのように様々なモデルが並列していること自体が、フィルムの示す断片性や物質性を物語理論の枠組みで把握することの難しさを傍証しているのではないか、とも考えられるだろう⁷。映画的身体を提示する主体、といったこなれない言い方をしたのは、こうした

² 木下耕介「劇映画における「語り手」の修辞について」『映像学』第67号(2001): 74。

³ シーモア・チャトマン『小説と映画の修辞学』田中秀人訳(水声社、1998)、207-228。

⁴ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 53.

⁵ ここでは、それぞれのモデルの有効性や理論的限界について詳しく立ち入ることはできないが、チャトマンとボードウェルのモデルをはじめ、セアラ・コズロフとエドワード・ブランニガンのモデルについても丁寧にまとめた木下耕介の論文を参照されたい。木下「劇映画における「語り手」の修辞について」、73-90。また、チャトマンの「映画語り手」については、以下の山本祐輝の議論も参考になる。山本祐輝「映画の〈混成的な語り〉と音声——『M*A*S*H—マッシュ』(1970)における拡声器」『映像学』第95号(2015): 25-28。

⁶ もっとも、ここでの疑問がやや単純な図式化に基づいていることは否めない。言うまでもなく、議論を綿密に展開していくためには、個々のモデルについてあらためて精査し、それらの有効性と限界を明らかにする作業が必要である。

⁷ 序論で取り上げたスティーヴン・シャヴィロの議論も、精神分析や文学理論のモデルに基づく従来の映画理論が、映像や音のもつ「感覚の物質性」を取り逃がしてきたことを批判するものだった。ただし、シャヴィロの関心はあくまでフィルムと観客の身体の関係に介在する暴力にあり、ここでは観客の「受

断片性や物質性を含むような仕方で既存のモデルを再検討・再構築する必要性を強調するためだ。このような問題の探究を、今後の課題としたい。

とはいえ、本論文ではフライシャー作品の暴力性をとらえるうえで映画的身体の受動性に着目することで、断片性や物質性の意味作用に迫ることができた。議論のなかでは主に暴力性に焦点を当てたが、本論文を締めくくるにあたって、この受動性ということに関して仮説を提示しておきたい。〈ニュー・ハリウッド〉における明示的な暴力描写は、たとえばクリント・イーストウッドやシルヴェスター・スタローンの作品を想起すればわかるように、身体に深い傷を負うマゾヒズム的な受難=情熱[passion]の表象によって特徴づけられる⁸。それに対して、別の仕方で暴力性を提示した〈ニュー・ハリウッド〉期のフライシャー作品は、これもまた同時代とは異なる仕方で、映画的身体の受難=情熱を提示していると考えられるのではないか。無論、これは個々の具体的な作品に即して考えなければならないのだが、映画的身体をキャラクターとして統一するメカニズムが時間性を内包していることに着目すれば、フライシャー作品に見られる映画的身体の受難=情熱は、映画の時間性に関わる物質性のようなものを開示しているのではないかと考えられる⁹。以上はあくまで暫定的な仮説だが、この仮説を具体的な作品分析に即して検証していくことで、フライシャー作品が示す独特の運動や時間感覚の在り方の解明に繋がる可能性がある。そうした意味で、この仮説は〈ニュー・ハリウッド〉期にとどまらないフライシャー作品のスタイルを解明する手がかりになり得るだろう。さらには、フライシャー作品にとどまらず、映画的身体を提示することそれ自体を問題化するような、特異なフィルムを理解するうえ

動性」が問題になっていた。それに対して、ここでの関心は映画的身体の受動性であり、暴力性はその受動性の内に生じる。Shaviro, *The Cinematic Body*, 32-54.

⁸ 〈ニュー・ハリウッド〉的な「パッション[passion]」の身体性から、「加速[acceleration]」によって特徴づけられる 80 年代的な身体性への移行に関しては以下を参照。ただし、やや単純化した構図に基づく議論である。Rikke Schubart, "Passion and Acceleration: Generic Change in the Action Film," in *Violence and American Cinema*, ed. J. David Slocum (New York: Routledge, 2001), 192-207.

⁹ ジャン・ルイ・シェフェールによる特異な書物『映画を見に行く普通の男』が、時間性に関わる物質性、および映画的身体の受動性について示唆を与えてくれる。この書物のある箇所では、カール・テオドア・ドライヤー『吸血鬼』(*Vampyr*, 1932) の結末において、粉挽きの機械のなかに閉じ込められた医師が降り積もる小麦粉に次第に埋もれていって命を落とすシーンに、「動画としての映画を成立させているメカニズム」が見出される。すなわち、死が自動的に作動する粉挽きの機械によって「時間を刻むという緩慢な車引きの刑の苦悶のように」もたらされることで、映写機のリールの自動的な回転がもたらす運動と、映像がスクリーンの同じ場所に映し続けられるという不動性とが同時に露呈する。そこには、展開していくフィルムの時間性が示唆する、フィルムそれ自体の物質性のようなものが、映画的身体の受動性を通じて提示されることになる。フライシャー作品は、さらに複雑な仕方で、このような時間性に関わる物質性のようなものを示しているのではないかと。ジャン・ルイ・シェフェール『映画を見に行く普通の男』丹生谷貴志訳（現代思潮新社、2012）、247-261。

での手がかりにもなると思われる¹⁰。本論文が明らかにした〈ニュー・ハリウッド〉期におけるフライシャー作品の暴力性は、このような発展的な視座においてとらえることができるだろう。

¹⁰ たとえば、最も自己言及的なジャンルだと思われるホラー映画はどうだろうか。ここで思い出されるのは、黒沢清が「死の機械が発動する映画」として、ドライバーの『吸血鬼』をはじめ、ハマー・フィルム作品や、トビー・フーパーの『ファンハウス／惨劇の館』(*The Funhouse*, 1981) や『マングラー』(*The Mangler*, 1985)などを挙げているという事実である。また、黒沢がフーパーと初めて会った際に、過小評価されている監督としてフーパーがリチャード・フライシャーの名前を挙げたというエピソードも想起される。あらためて、三者の監督作に共通するものは何か、あるいは比較することで見えてくるものは何かという問題についても考えてみる必要があるだろう。黒沢清・篠崎誠『黒沢清の恐怖の映画史』(青土社、2003)、48、231。

初出一覧

本論文における各章の初出は以下の通りである。

序論

早川由真「〈ニュー・ハリウッド〉期のリチャード・フライシャー——映画的身体と暴力の観点から」日本映像学会第45回大会、山形大学、2019年6月2日。

※本章の研究は、2019年度第3回立教大学映像身体学科学学生研究会スカラシップ助成の成果である（課題名：〈ニュー・ハリウッド〉期のリチャード・フライシャー監督作品における映画的身体の存在論）。

第1章

早川由真「リチャード・フライシャー『絞殺魔』における不可視性と身振り」日本映像学会第43回大会、神戸大学、2017年6月4日。

早川由真「白の存在——リチャード・フライシャー『絞殺魔』におけるカーティス／デサルヴォの身体」『映像学』第99号（2018）：5-24。

※本章の研究は、2017年度立教大学学術推進特別重点資金（立教SFR）の助成を受けた成果である（課題名：プロダクション・コード撤廃直後のアメリカ映画における画面上の身体についての研究）。

第2章

早川由真「ジョン・ハートの受難——『10番街の殺人』の分析を中心に」日本映像学会2017年度第2回（通算第17回）映像テキスト分析研究会、早稲田大学、2018年1月20日。

早川由真「声になるまえに——リチャード・フライシャー『10番街の殺人』における呼吸音と身体」『立教映像身体学研究』第7号（2019）：1-18。

※本章の研究は、2017年度立教大学学術推進特別重点資金（立教SFR）、および2018年度立教大学学術推進特別重点資金（立教SFR）の助成を受けた成果である（課題名：プロダクション・コード撤廃直後のアメリカ映画における画面上の身体についての研究）（課題名：リチャード・フライシャー監督作品における画面上の身体存在論）。

第3章

早川由真「リチャード・フライシャー『見えない恐怖』における盲者の視覚——視点ショット概念の再考に向けて」日本映像学会第44回大会、東京工芸大学、2018年5月26日。

早川由真「顔のない殺人者——リチャード・フライシャー『見えない恐怖』における〈盲者の視点ショット〉とキャラクターの生成」『映像学』第102号(2019): 75-93。

第4章

早川由真「閉塞とスクリーン——リチャード・フライシャー『ソイレント・グリーン』における映画的身体の生命」表象文化論学会第14回研究発表集会、東京工業大学、2019年11月23日。

※本章の研究は、2019年度第3回立教大学映像身体学科学生研究会スカラシップ助成の成果である（課題名：〈ニュー・ハリウッド〉期のリチャード・フライシャー監督作品における映画的身体の存在論）。

第5章

早川由真「光の政治学——リチャード・フライシャー『マンデインゴ』における色調と身体」日本アメリカ文学会東京支部3月例会、慶應義塾大学、2019年3月23日。

※本章の研究は、2018年度立教大学学術推進特別重点資金（立教 SFR）の助成を受けた成果である（課題名：リチャード・フライシャー監督作品における画面上の身体の存在論）。

結論

書き下ろし。

リチャード・フライシャー監督作品一覧¹

1. *This Is America* (1943) ※短編ドキュメンタリーのシリーズ
2. *Flicker Flashbacks* (1943) ※短編のシリーズ
3. *Memo for Joe* (1944) ※短編ドキュメンタリー
4. *Child of Divorce* (1946)
5. *Banjo* (1947)
6. *Design for Death* (1947)
7. 『ボディガード』 (*Bodyguard*, 1948)
8. 『ニューヨーク大騒動』 (*So This Is New York*, 1948)
9. 『静かについてこい』 (*Follow Me Quietly*, 1949)
10. *Make Mine Laughs* (1949)
11. 『カモ』 (*The Clay Pigeon*, 1949)
12. *Trapped* (1949)
13. 『札東無情』 (*Armored Car Robbery*, 1950)
14. 『その女を殺せ』 (*The Narrow Margin*, 1952)
15. *The Happy Time* (1952)
16. 『ロデオの英雄』 (*Arena*, 1953)
17. 『海底二万哩』 (*20,000 Leagues Under the Sea*, 1954)
18. 『恐怖の土曜日』 (*Violent Saturday*, 1955)
19. 『夢去りぬ』 (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955)
20. 『叛逆者の群れ』 (*Bandido*, 1956)
21. 『ならず者部隊』 (*Between Heaven and Hell*, 1956)
22. 『ヴァイキング』 (*The Vikings*, 1958)
23. 『フォート・ブロックの決斗』 (*These Thousand Hills*, 1959)
24. 『強迫／ロープ殺人事件』 (*Compulsion*, 1959)
25. 『鏡の中の犯罪』 (*Crack in the Mirror*, 1960)
26. 『栄光のジャングル』 (*The Big Gamble*, 1961)
27. 『バラバ』 (*Barabbas*, 1961)
28. 『ミクロの決死圏』 (*Fantastic Voyage*, 1966)
29. 『ドリトル先生不思議な旅』 (*Doctor Dolittle*, 1967)
30. *Think 20th* (1967) ※短編、20世紀FOXのPR映画
31. 『絞殺魔』 (*The Boston Strangler*, 1968)
32. 『ゲバラ!』 (*Che!*, 1969)
33. 『トラ!トラ!トラ!』 (*Tora! Tora! Tora!*, 1970)
34. 『10番街の殺人』 (*10 Rillington Place*, 1971)
35. 『見えない恐怖』 (*See No Evil*, 1971)
36. 『ラスト・ラン』 (*The Last Run*, 1971)
37. 『センチュリアン』 (*The New Centurions*, 1972)
38. 『ソイレント・グリーン』 (*Soylent Green*, 1973)
39. 『ザ・ファミリー』 (*The Don Is Dead*, 1973)
40. 『スパイクス・ギャング』 (*The Spikes Gang*, 1974)
41. 『マジステティック』 (*Mr. Majestyk*, 1974)
42. 『マンディング』 (*Mandingo*, 1975)
43. 『信じがたいサラ』 (*The Incredible Sarah*, 1976)
44. 『王子と乞食』 (*Prince and the Pauper*, 1977)
45. 『アシャンティ』 (*Ashanti*, 1979)
46. 『ジャズ・シンガー』 (*The Jazz Singer*, 1980)
47. 『ザ・ファイト』 (*Tough Enough*, 1982)
48. 『悪魔の棲む家 PART3』 (*Amityville 3-D*, 1983)
49. 『キング・オブ・デストロイヤー／コナン PART2』 (*Conan the Destroyer*, 1984)
50. 『レッドソニア』 (*Red Sonja*, 1985)
51. 『おかしなおかしな成金大作戦』 (*Million Dollar Mystery*, 1987)
52. *Call from Space* (1989) ※短編

¹ 以下に基づいて作成した。Fleischer, *Just Tell Me When to Cry*, 337-340.

引用文献・映像資料一覧

引用文献

- Adams, Marjory. "Tony Curtis excellent as 'Boston Strangler'." *Boston Globe*, November 8, 1968.
- Adler, Renata. "Screen: 'The Boston Strangler' Opens." *New York Times*, October 17, 1968.
- アルチュセール、ルイ 「マルクス主義とヒューマニズム」 『マルクスのために』 河野健二・田村俣・西川長夫訳、391-444、平凡社ライブラリー、1994。
- Altman, Rick. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Attenborough, Richard. "Sir Richard Attenborough Interview." *10 Rillington Place*, Blu-ray. Directed by Richard Fleischer. London: Powerhouse Films Ltd., 2016.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd ed. Translated by Christine Van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- バラージュ、ベラ 『視覚的人間——映画のドラマツルギー』 佐々木基一・高村宏訳、岩波文庫、1986。
- Baltake, Joe. "Dem Dere Ole Rotten Fields." *Philadelphia Daily News*, May 22, 1975.
- Baron, Cynthia and Sharon Marie Carnicke. *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.
- バザン、アンドレ 『映画とは何か(上)』 野崎歓・大原宣久・谷本道昭訳、岩波文庫、2015。
- Beck, Jay. *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.
- ベンヤミン、ヴァルター 「複製技術時代の芸術作品」 久保哲司訳 『ベンヤミン・コレクション①近代の意味』 浅井健二郎編訳、583-640、ちくま学芸文庫、1995。
- Berman, Michael and Rohit Dalvi, eds. *Heroes, Monsters and Values: Science Fiction Films of the 1970s*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. 4th ed. New York: Continuum, 2001.
- Bonitzer, Pascal. *Le champ aveugle : essais sue le réalisme au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- Bordwell, David. "The Classical Hollywood Style, 1917–60." In *The Classical Hollywood Cinema*, edited by David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, 2-84. London: Routledge, 1985.

- . *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- . *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson, eds. *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1985.
- Bourgoin, Stéphane. *Richard Fleischer*. Paris: Edilig, 1986.
- Bradby, David, Louis James and Bernard Sharratt, eds. *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800-1976*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers, 1984.
- Britton, Andrew. "Mandingo." *Movie*, no. 22 (1976): 1-22.
- . "Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment." In *Britton on Film*, edited by Barry Keith Grant, 97-154. Detroit: Wayne State University Press, 2009.
- . "Mandingo." In *Britton on Film*, edited by Barry Keith Grant, 252-272. Detroit: Wayne State University Press, 2009.
- Browne, Nick. "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach." *Film Quarterly* 29, no.2 (Winter 1975-1976): 26-38.
- Burstein, Matthew. "The Thanatoria of Soylent Green: On Reconciling the Good Life with the Good Death." In *Bioethics at the Movies*, edited by Sandra Shapshay, 275-294. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.
- Butte, George. "Suture and the Narration of Subjectivity in Film." *Poetics Today* 29, no.2 (June, 2008): 277-308.
- Cameron, Ian and Douglas Pye. "Richard Fleischer on Mandingo." *Movie*, no. 22 (1976): 23-29.
- Canby, Vincent. "Screen: A Portrait of John Christie, the Murderer." *New York Times*, May 13, 1971.
- . "Film: Vapid 'Mandingo'." *New York Times*, May 8, 1975.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged ed. London: Harvard University Press, 1979. (カヴェル、スタンリー 『眼に映る世界—映画の存在論についての考察』 石原陽一郎訳、法政大学出版局、2012。)

- Cettl, Robert. *Serial Killer Cinema: An Analytical Filmography with an Introduction*. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2003.
- チャトマン、シーモア『小説と映画の修辞学』田中秀人訳、水声社、1998。
- Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1982.
- . *La toile trouée*. Paris: Editions de l'Etoile, 1988.
- . *Les films de science-fiction*. Paris: Cahiers du cinéma, 2008.
- . *L'audio-vision*. 4e édition. Paris: Armand Colin, 2017.
- シオン、ミシェル『映画にとって音とはなにか』川竹英克・J・ピノン訳、勁草書房、1993。
- Collins, Jim, Hilary Radner, and Ava Collins, eds. *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge, 1993.
- Collins, William B. “See No Evil’ Stars Mia at Theater 1812: Thriller Guaranteed to Make You Twitch.” *Philadelphia Inquirer*, October 7, 1971.
- Creed, Barbara. “Alien and the Monstrous-Feminine.” In *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, edited by Annette Kuhn, 128-141. London: Verso, 1990.
- Curtis, Tony and Peter Golenbock. *American Prince: A Memoir*. New York: Harmony Books, 2008.
- Dalvi, Rohit. “The Tragic Life of Sol Roth: Nostalgia in a Dying World.” In *Heroes, Monsters and Values: Science Fiction Films of the 1970s*, edited by Michael Berman and Rohit Dalvi, 89-105. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Deleuze, Gilles. *L'Image-temps : cinéma 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. (ドゥルーズ、ジル『シネマ2 * 時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、2006。)
- Diawara, Manthia, ed. *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993.
- ドーン、メアリ・アン「映画における声——身体と空間の分節」松田英男訳『「新」映画理論集成 ②——知覚／表象／読解』岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編、312-327、フィルムアート社、1999。
- “Dozier, Shpetner To Make Feature For CBS Films.” *Daily Variety*, March 26, 1968.
- Dyer, Richard. *White*. 20th Anniversary ed. New York: Routledge, 2017.
- Earnshaw, Anthony Robert. “Taboo: Why Are Real-life British Serial Killers Rarely Represented on Film?” Master’s thesis, Sheffield Hallam University, 2017.

- Elsaesser, Thomas. *The Persistence of Hollywood*. New York: Routledge, 2012.
- Fischer, Robert. “Being Beryl.” *10 Rillington Place*, Blu-ray. Directed by Richard Fleischer. London: Powerhouse Films Ltd., 2016.
- Fleischer, Richard. “Don’t Throw Them Away.” *Films and Filming* 17, no.3 (1970): 20-25.
- . *Just Tell Me When to Cry: Encounters with the Greats, Near-greats and Ingrates of Hollywood*. New York: Carroll & Graf Publishers, 1993.
- フライシャー、リチャード『マックス・フライシャー——アニメーションの天才的変革者』田栗美奈子訳、作品社、2009。
- フーコー、ミシェル『性の歴史 I —— 知への意志』渡辺守章訳、新潮社、1986。
- Foucault, Michel. « Le sujet et le pouvoir. » *Dits et écrits*, vol.4, 222-243. Paris: Gallimard, 1994. (ミシェル・フーコー「主体と権力」渥海和久訳『ミシェル・フーコー思考集成IX——1982-83 自己／統治性／快楽』蓮實重彦・渡辺守章監修、10-32、筑摩書房、1999。)
- フランク、ジェロルド『絞殺——ボストンを襲った狂気』大庭忠男訳、ハヤカワ文庫、1979。
- (Gerold Frank, *The Boston Strangler*. New York: New American Library, 1966.)
- 藤井仁子「“I Can Bring Everyone Back”——スピルバーグの〈現在〉と接近遭遇するためのノート」『現代思想』6月臨時増刊号(2003): 94-107。
- 「滅多にない花のように——「アウシュヴィッツ以後」におけるクラカウアー『映画の理論』の救済」『ヴィジュアル・クリティシズム——表象と映画＝機械の臨界点』中山昭彦編、214-250、玉川大学出版部、2008。
- Fujiwara, Chris. “See No Evil.” *See No Evil*, Blu-ray. Directed by Richard Fleischer. London: Powerhouse Films Ltd., 2017.
- 「外国映画紹介」『キネマ旬報』667号(1975): 231-232。
- Geeson, Judy, Lem Dobbs and Nick Redman. “Audio Commentary.” *10 Rillington Place*, Blu-ray. Directed by Richard Fleischer. London: Powerhouse Films Ltd., 2016.
- Geisel, Theodor S. and Helen Palmer. “Design for Death.” 23 May 1947, script, Box 2, Folder 5, Richard Fleischer papers. Special Collection. Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.
- ジュネット、ジェラルド『パランプセスト——第二次の文学』和泉涼一訳、水声社、1995。
- ゴダール、ジャン＝リュック「自分を生きる、自分を見る」『ゴダール全評論・全発言II 1967-1985』奥村昭夫訳、212-219、筑摩書房、1998。

- Gow, Gordon. "Blind Terror." *Monthly Film Bulletin* (November 1971): 60.
- Graham, Sheilah. "10 Rillington Place." *Des Moines Tribune*, June 4, 1970.
- Grant, Barry Keith, ed. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- , ed. *Britton on Film*. Detroit: Wayne State University Press, 2009.
- Greenberg, Stanley R. "Soylent Green." 10 August 1972, script, Box 14, Folder 151, Charlton Heston papers. Special Collection. Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.
- Grieg, Edward. *Peer Gynt: Suites Nos. 1 and 2 in Full Score*. Mineola, NY: Dover Publications, 1997.
- Grønstad, Asbjørn. *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- Guerrero, Ed. *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- ガニング、トム 「アトラクションの映画——初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」 中村秀之訳 『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学』 長谷正人・中村秀之編訳、303-319、東京大学出版会、2003。
- 荻昌弘 「新作洋画劇場 マンディンゴ」 『シナリオ』 31 巻 10 号(1975): 66-67.
- Haines, Richard W. *Technicolor Movies: The History of Dye Transfer Printing*. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2003.
- ハリスン、ハリイ 『人間がいっぱい』 浅倉久志訳、早川書房、1971。
- 蓮實重彦 「ドン・シーゲルとリチャード・フライシャー、または混濁と透明」 『映像の詩学』 131-151、筑摩書房、1979。
- 『ハリウッド映画史講義——翳りの歴史のために』 筑摩書房、1993。
- 早川由真 「ジョン・カサヴェテス 『オープニング・ナイト』 における画面上の身体存在論——加齢・接触・転倒の主題をもとに」 『立教映像身体学研究』 第 5 号 (2017): 27-50。
- Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. London: Macmillan, 1981.
- ハイデガー、マルティン 『存在と時間』 高田珠樹訳、作品社、2013。
- Hurkman, Alexis Van. *Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema*. 2nd ed. San Francisco: Peachpit Press, 2013. (Alexis Van Hurkman 『カラーコレクションハンドブック第2版——映像の魅力を 100%引き出すテクニック』 株式会社Bスプラウト訳、ボーンデジタル、2014。)
- Hurt, John. "Audio Commentary." *10 Rillington Place*, Blu-ray. Directed by Richard Fleischer. London: Powerhouse Films Ltd., 2016.

- Hutchings, Peter. "‘I’m the Girl He Wants to Kill’: The ‘Women in Peril’ Thriller in 1970s British Film and Television." *Visual Culture in Britain* 10, no.1 (2009): 64.
- 飯岡詩朗「パッシング映画とはなにか——「白い黒人」によるアメリカ映画史」『立教アメリカン・スタディーズ』第21号(1999): 137-196。
- Internet Movie Data Base. "Alternate Versions." Accessed August 5, 2020. https://www.imdb.com/title/tt0073349/alternateversions?tab=cz&ref_=tt_trv_alt.
- . "Trivia." Accessed August 5, 2020. <https://www.imdb.com/title/tt1853728/trivia>.
- Jacob, Gilles. « Apocalypse familière : New York en 2022 vu par Richard Fleischer : demain matin. Terrifiant. » *L'Express*, Juin 17, 1974.
- Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.
- Jones, Emma L. and Neil Pemberton. "Ten Rillington Place and the Changing Politics of Abortion in Modern Britain." *The Historical Journal* 57, no.4 (2014): 1085-1109.
- Kaplan, E. Ann. *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.
- Keane, Stephen. *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*. London: Wallflower, 2006.
- Kelly, Kevin. "‘Mandingo’ hard film to credit." *The Boston Globe*, May 22, 1975.
- Kendrick, James. *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.
- . *Film Violence: History, Ideology, Genre*. London: Wallflower Press, 2009.
- 木下千花『溝口健二論——映画の美学と政治学』法政大学出版社、2016。
- 木下耕介「劇映画における「語り手」の修辞について」『映像学』第67号(2001): 73-90。
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
- Krämer, Peter. *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London: Wallflower Press, 2005.
- Kuhn, Annette, ed. *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London: Verso, 1990.
- 黒沢清「リチャード・フライシャーになれぬ映画は作りつづけることができる」『シネクラブ時代——アテネ・フランセ文化センター トークセッション』淀川長治・蓮實重彦編、98-112、フィルムアート社、1990。

- 黒沢清・篠崎誠『黒沢清の恐怖の映画史』青土社、2003。
- 黒沢清・蓮實重彦「リチャード・フライシャー追悼」黒沢清『恐怖の対談——映画のもっとこわい話』、195-229、青土社、2008。
- ラクラウ、エルネスト、シャンタル・ムフ『民主主義の革命——ヘゲモニーとポスト・マルクス主義』西永亮・千葉眞訳、ちくま学芸文庫、2012。
- Lippert, Renate. „Panisches Töten: Psychohorrorfilme der 60er Jahre.” *Frauen und Film*, no.49 (Dezember 1990): 52-77.
- Lucia, Cynthia, Roy Grundmann and Art Simon, eds. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. vol.3. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012.
- L・ケネディ『処刑された被害者——リリントン・プレース殺人事件』新庄哲夫訳、新潮社、1961。
- Malkiewicz, Kris. *Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*. New York: Prentice Hall Press, 1986.
- “The Many Deaths of John Hurt.” August 11, 2012. Youtube video, 4:30. Accessed October 19, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=kHk-ooDV2HE>.
- 正本忍「環境教育における近未来映画利用の可能性——『ソイレント・グリーン』(1973年・アメリカ映画)に見る」『長崎大学総合環境研究』環境科学部創立 10 周年記念特別号 (2007): 169-186。
- Mayer, Arthur. “Boston Strangler’ —and ‘Barbarella’.” *New York Times*, November 10, 1968.
- McGinney, William Lawrence. “The Sounds of the Dystopian Future: Music for Science Fiction Films of the New Hollywood Era, 1966-1976.” PhD diss., University of North Texas, 2009.
- Melly, George. “Films.” *Observer*, September 26, 1971.
- Miller, Frank. *Censored Hollywood: Sex, Sin, & Violence on Screen*. Atlanta: Turner Pub., 1994.
- Miller, Jacques-Alain. « La suture (Elements de la logique du signifiant). » *Cahiers pour l'analyse* 1 (1966) : 37-49.
- Mortimer, Peter. “That old black magic.” *The Journal*, Sep 12, 1975.
- Murphy, Arthur. “Film Reviews.” *Weekly Variety*, April 18, 1973.
- . “Mandingo.” *Weekly Variety*, May 7, 1975.

- Murray, Robin L. and Joseph K Heumann. *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. Albany: State University of New York Press, 2009.
- Myrow, Fred and Jerry Fielding. *Soylent Green/The Demon Seed: Original Motion Picture Soundtracks*. FSM vol.6, no.8, Compact Disc, Track 9.
- 中村秀之「シネマの身体——三つのたとえ話」『映像と身体——新しいアレンジメントに向けて』立教大学映像身体学科編、138-172、せりか書房、2008。
- 「映画の全体と無限——ドゥルーズ『シネマ』とリュミエール映画」『立教映像身体学研究』第3号(2015): 52-72。
- ナンシー、ジャン＝リュック『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳、以文社、2006。
- Naremore, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Nathan, David. *John Hurt: An Actor's Progress*. London: W.H. Allen, 1986.
- 丹生谷貴志『ドゥルーズ、映画、フーコー』青土社、1996。
- Norman, Michael. “Always in Character: His Pained Look Has Been Perfect for Playing Men on the Edge So Has His Life.” *New York Times*, December 2, 1990.
- Nystrom, Derek. “The New Hollywood.” In *The Wiley-Blackwell History of American Film*, vol.3, edited by Cynthia Lucia, Roy Grundmann and Art Simon, 409-434. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012.
- オンストット、カイル『マンディンゴ』小野寺健訳、全2巻、新装版、河出書房新社、1975。
(Kyle Onstott, *Mandingo*. Greenwich: Fawcett, 1958.)
- ウダール、ジャン＝ピエール「縫合」谷昌親訳『「新」映画理論集成②——知覚／表象／読解』岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編、14-31、フィルムアート社、1999。(Jean-Pierre Oudart « La suture. » *Cahiers du cinéma* 211 (Avril, 1969): 36-39; 212 (Mai, 1969): 50-55.)
- Page, Mike Flood. “‘Mandingo’ is revolting. Everybody says so, even Richard Fleischer... and he directed it. So how come he thinks it’s the most important film he’s ever made?” *Street Life*, November 1st-14th, 1975.
- Positif* 544 (juin, 2006): 78-110.
- Prince, Stephen. “Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects.” In *Screening Violence*, edited by Stephen Prince, 1-44. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.
- , ed. *Screening Violence*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.

- Quinlivan, Davina. *The Place of Breath in Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Rafter, Nicole Hahn and Michelle Brown. *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture*. New York: New York University Press, 2011.
- Reid, Mark A. *Black Lenses, Black Voices: African American Film Now*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2005.
- Remond, Alain. « Soleil Vert. » *Télérama*, Juin 8, 1974.
- Roddick, Nick. “Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies.” In *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800-1976*, edited by David Bradby, Louis James and Bernard Sharratt, 243-269. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- 斉藤綾子「欲望し、感応する身体——横断的思考への誘い」『日本映画史叢書⑥ 映画と身体／性』 斉藤綾子編、7-47、森話社、2006。
- 酒井隆史「物質性」とその消去——アルチュセール派イデオロギー論による「自明性」の考察とその限界」『年報社会学論集』 第9号(1996): 163-174。
- 酒井直樹・西谷修・新田啓子「人間解放の連続体としてのBLM」『現代思想 2020年10月臨時増刊号——総特集：ブラック・ライヴズ・マター』、8-20、青土社、2020。
- Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York: E.P. Dutton & Co., 1968.
- シェファー、デニス、ラリー・サルヴァート『マスターズ・オブ・ライト——アメリカン・シネマの撮影監督たち』 高間賢治・宮本高晴訳、フィルムアート社、1988。
- Schatz, Thomas. “The New Hollywood.” In *Film Theory Goes to the Movies*, edited by Jim Collins, Hilary Radner, and Ava Collins, 8-36. New York: Routledge, 1993.
- シェフェール、ジャン・ルイ『映画を見に行く普通の男』 丹生谷貴志訳、現代思潮新社、2012。
- Schreger, Charles. “Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution.” In *Film Sound: Theory and Practice*, edited by Elisabeth Weis and John Belton, 348-355. New York: Columbia University Press, 1985.
- Schubart, Rikke. “Passion and Acceleration: Generic Change in the Action Film.” In *Violence and American Cinema*, edited by J. David Slocum, 192-207. New York: Routledge, 2001.
- Shapshay, Sandra, ed. *Bioethics at the Movies*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.

- Shapiro, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Shimizu, Celine Parreñas. "Master-Slave Sex Acts: *Mandingo* and the Race/Sex Paradox." *Wide Angle* 21, no.4 (1999): 42-61.
- Siskel, Gene. "Mandingo": Never, never..." *Chicago Tribune*, June 2, 1975.
- Sklar, Robert. *Movie-made America: A Cultural History of American Movies*. Revised and updated ed. New York: Vintage Books, 1994.
- Slocum, J. David. "Introduction: Violence and American Cinema: Notes for an Investigation." In *Violence and American Cinema*, edited by J. David Slocum, 1-34. New York: Routledge, 2001.
- , ed. *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001.
- Sobchack, Vivian C. "No Lies: Direct Cinema as Rape." *Journal of the University Film Association* 29, no.4 (Fall 1977): 13-18.
- . "The Violent Dance: A Personal Memoir of Death in the Movies." In *Screening Violence*, edited by Stephen Prince, 110-124. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.
- ソントグ、スーザン「惨劇のイマジネーション」河村錠一郎訳『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・河村錠一郎・海老根宏・喜志哲雄訳、333-357、ちくま学芸文庫、1996。
- Spadoni, Robert. *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Speck, Oliver C. "Introduction: A Southern State of Exception." In *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, edited by Oliver C Speck, 1-13. New York: Bloomsbury, 2014.
- , ed. *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*. New York: Bloomsbury, 2014.
- 角井誠「「個性」的表現の探求——トーキー初期におけるジャン・ルノワールの演技論」、『演劇映像学』第1集(2011): 55-74。
- Tavernier, Bertrand. « Rencontre avec Richard Fleischer. » *Cahiers du cinéma* 186 (janvier, 1967): 16.
- Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

- Tidwell, Christy and Bridgitte Barclay, eds. *Gender and Environment in Science Fiction*. Lanham: Maryland Lexington Books, 2019.
- 遠山純生 「“アメリカン・ニューシネマ”及び“ニューシネマ”という言葉について」 『American Film 1967-72 「アメリカン・ニューシネマ」の神話』 ブラックアンドブルー編、6-15、ネコ・パブリッシング、1988。
- 常石史子 「盲者の視線」 『表象のディスクール④イメージ——不可視なるものの強度』 小林康夫・松浦寿輝編、79-101、東京大学出版会、2000。
- Vaughan, Dai. “Let There Be Lumière.” *Sight & Sound* 50, no.1(1981): 126-127. (ダイ・ヴォーン 「^{リュミエール}光 あれ——リュミエール映画と自生性」 長谷正人訳 『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の^{アルケオロジー}考古学』 長谷正人・中村秀之編訳、33-43、東京大学出版会、2003。)
- Wakefield, Thirza. “The House of Death.” *10 Rillington Place*, Blu-ray. Directed by Richard Fleischer. London: Powerhouse Films Ltd., 2016.
- Weis, Elisabeth and John Belton. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Wexler, Norman. “Mandingo.” 3 August 1974, script, Box 3, Folder 1, Richard Fleischer papers. Special Collection. Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.
- Williams, Linda. “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.” *Film Quarterly* 44, no.4 (Summer 1991): 2-13.
- . “Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation, and Interracial Lust.” *Porn Studies*, edited by Linda Williams, 271-308. Durham: Duke University Press, 2004.
- , ed. *Porn Studies*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Wojcik, Pamela Robertson. “General Introduction.” In *Movie Acting: The Film Reader*, edited by Pamela Robertson Wojcik, 1-13. New York: Routledge, 2004.
- , ed. *Movie Acting: The Film Reader*. New York: Routledge, 2004.
- Wolff, Ruth. “The Incredible Sarah.” 14 April 1975, script, Box 2, Folder 17, Richard Fleischer papers. Special Collection. Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.
- Wood, Robin. *Sexual Politics and Narrative Film*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Wyatt, Justin. *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Yacowar, Maurice. "The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre." In *Film Genre Reader III*, edited by Barry Keith Grant, 277-295. Austin: University of Texas Press, 2003.

山本祐輝「映画の〈混成的な語り〉と音声——『M*A*S*H—マッシュ』(1970)における拡声器」『映像学』第95号(2015): 24-41。

Yates, Michelle. "Saving Eden: Whiteness, Masculinity, and Environmental Nostalgia in *Soylent Green* and *WALL-E*." In *Gender and Environment in Science Fiction*, edited by Christy Tidwell and Bridgitte Barclay, 167-183. Lanham: Maryland Lexington Books, 2019.

吉田広明『B級ノワール論——ハリウッド転換期の巨匠たち』作品社、2008。

吉川孝「食べること、人間であること、生き残ること——『ソイレント・グリーン』を手がかりに」『映画で考える生命環境倫理学』吉川孝・横地徳広・池田喬編、165-182、勁草書房、2019。

映像資料

Fleischer, Richard, dir. *10 Rillington Place*, 1971; London: Power House Films, 2016. Blu-ray Disc.

———. *The Boston Strangler*, 1968; Auburn, WA: Twilight Time, 2016. Blu-ray Disc.

———. *Mandingo*, 1975; Chicago: Olive Films, 2015. Blu-ray Disc.

———. *Mandingo*, 1975; Paris: Studio Canal, 2018. Blu-ray Disc.

———. *See No Evil*, 1971; London: Power House Films, 2017. Blu-ray Disc.

———. *Soylent Green*, 1973; Burbank, CA: Warner Home Video, 2011. Blu-ray Disc.

『10番街の殺人』、DVD、カルチュア・エンタテインメント、2013。

『絞殺魔』、DVD、20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン、2010。

『マンディングゴ』、DVD、角川書店、2018。

『見えない恐怖』DVD、カルチュア・エンタテインメント、2015。

『ソイレント・グリーン』、DVD、ワーナー・ブラザーズ・ホーム・エンターテイメント、2013。