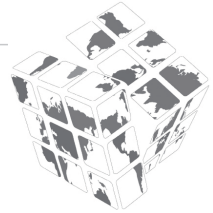


〈論文〉

# 映画の認識論の射程——黒沢清『叫』と 王家衛『ブエノスアイレス／Happy Together（春光乍洩）』 友常勉



## 摘要：

本文從電影中文化的暴力和電影的暴力（電影中認識論的暴力）這兩個視點出發，分析了王家衛的《春光乍洩》和黒澤清的《叫》兩部電影。對於殖民主義和國民主義，或者說處於東亞的中國和日本的歷史性、地政學的位置，兩位編劇採用了完全不同的接近方式。一方面是通過向原鄉的運動，另一方面是通過抹消原鄉式的東西來構成電影的結構。對照式的接近方式，非對照式的作風。但是，在表現對於東亞地政學的權利存在方式的抵抗這點上，它們是具有共通性的。爲了表現出這種抵抗，電影的暴力被盡情地表現出來。對於本是編劇的兩位導演來說，不如說正是先有了電影的暴力的歡愉，再去尋找故事情節與之配合。爲了表現而徹底的表現，卻又對於地政學的文化的暴力徹底進行抵抗。在這裡，並沒有出現現實中抵抗了那樣的暴力，創造了該有的未來的民眾。但是，卻萌生了那些民眾所具有的文化。

## 關鍵字：

黒澤清 王家衛 文化的暴力 電影的暴力

## 1 映画における文化的暴力と認識論的暴力

まず、映画における文化的暴力と、映画というメディアが本来的に備えている認識論的暴力との関係について提起しておきたい。

ここでいう文化的暴力とは、映画作品の物語が依拠している社会 - 文化的文脈によって刻印されている暴力のことである。一例として陳凱歌『霸王別姫』をとりあげてみよう。これについて戴錦華は、小楼と蝶衣が互いに攻撃しあうクライマックスのシークエンスを例にとり、そこには文革における政治運動がもたらす加害現象と、性的抑圧とその反復強迫とが同時にあらわれていると分析した<sup>1</sup>。平穏な女性の幸せをもとめて自殺する菊仙と、男性でありつつ女性の役割を演じ、しかしまた小楼への愛惜ゆえに自決していく蝶衣という二人の犠牲者がしめしているのは、男性優位主義と同性愛の抑圧によってセクシュアリティそのものを抑圧するホモ・ソーシャルな社会構造の文化的暴力と、政治運動がつくりだす文化的勝者/文化的敗者という文化的位階による文化的暴力という、二重の文化的暴力である<sup>2</sup>。さらに、満映の『サヨンの鐘』（清水宏、1943年）も例にとろう。植民地主義の対象であるサヨンは、植民地主義による同化の圧力のもとで、被植民地住民・原住民でありながら帝国主義の臣民とならねばならないという二重のアイデンティティの葛藤を超克するために、自ら進んで身体の破壊=自己犠牲による死という対価を払わなければならなかった。また、支配的文化の要求に応じられない場合でも、菊仙や蝶衣のように自らの身体を破壊しなければならない。このように、映画における文化的暴力を見出すことは、映画分析における地政学的かつ政治社会的な権力論の視角の提出を意味する。

これに対して、メディアとしての映画が本来的に有する認識論的暴力とはどのように設定できるだろうか。そしてそれは文化的暴力とどのように関係するだろうか。黒沢清『回路』（2000年）や『CURE（キュア）』（1997年）を分析した常石史子は、インターネットを介して、「あの世」からあふれ出した霊魂たちの幽霊が常に黒い影であり、生身の人間たちを壁の黒い影・シミに変えてしまうことに対して、「三次元のを二次元に押し潰すという映画の根源的な暴力性」を指摘している<sup>3</sup>。さらに常石は、映画が切り取るフレームによって人や霊が消えたり現れたりすることについて、それは「あらかじめ存在する人影ないし霊を映すためにフレームが生じるのではなく、切り取るフレームによって人

影なり霊なりが存在したりしなかったりするというこの不可逆的な関係」を指摘する<sup>4</sup>。本来スクリーンとは二次元平面であるが、映画は限られてはいるがさまざまな技法によってそれを三次元的に表現し、さらに現実世界と地続きの〈現実〉であるかのようにみせる。ここに映画というメディアが持つ根源的な暴力を指摘するのである。常石の分析を敷衍して、映画が有する根源的な暴力をつぎのように整理してみたい。①二次元化、②フレームによる切り取り、③切り返しによる主体の分裂。これはお互いをみつめる二人の人物がいるとき、映画は片方ずつを映すが、これを演じている二人は実際にはカメラを見ているのであり、見つめているように合成するのはカッティング＝編集による。だがこの切り返しによって、同じ人物が鏡のなかや後姿、あるいはアングルの変化によって別人であるかのように見せることができる。フレームのなかのアクターはこうして生じるアイデンティティの分裂に自ら困惑していくのである。④には、カッティング＝編集がもたらす記憶の捏造と攪乱があげられるだろう。切り返しの技法によって分裂するアイデンティティには、身に覚えのない記憶や焦慮を挿入することが可能になる。カッティングとカメラの効果であるにもかかわらず、身に覚えのない行動や記憶が挿入され、そうした行動や記憶を忘失していることに焦慮と責任を覚え、理不尽な原罪意識に翻弄されることになる。翻弄されているのは映画を視聴している観客でもある。だがまたこうした映画の根源的暴力は、自ら身に覚えのない濡れ衣や人違いで絶体絶命の状況に追い込まれるヒッチコック映画の主人公たちのように、激しい緊張感とそれに見合った解放感を体験することができる。常石もいうように、映画の認識論的暴力は愉楽と不可分である<sup>5</sup>。

フレーミングや切り返し、クローズアップ、さらにカッティングによって映画が作り出す虚構世界は、文学ジャンルでいわれるフィクションとは区別したほうがいいだろう。むしろこれは、ジル・ドゥルーズにならって、映画における仮構化 (fabulation) の作用と呼びたい<sup>6</sup>。この仮構化とは、現実の運動に類似した運動を視覚の運動として再現しつつ、しかしその運動を反復や停止、逸脱によってずらし、もうひとつの運動を映像として作り出すことである<sup>7</sup>。この仮構化は映画が創設した認識論である。クローズアップとパンショットは微視的運動と巨視的運動からなる世界認識の方法であり、さらにフレーミングや切り返しは、自明視されてきた記憶やアイデンティティ形成についての従来の理解を

変える文化研究の革新の一因となってきたからである。これについては、モンタージュという映画的方法から逆行して、ディケンズの小説を映画的方法の先駆だと理解したエイゼンシュタインの分析を想起してもいいだろう<sup>8</sup>。さらにはこの映画の認識論が同時代のメディア経験とともに生成してきたことも、映画がひとつの認識論であることの根拠としてあげられよう。サイレントからトーキーへという映画史の経験を参照するまでもなく、デジタル・メディアやインターネットがつくりだす電子空間との共生という経験ぬきには、ハリウッド映画など今日の多くのブロックバスター映画は理解されないだろう。このことは黒沢清の映画においてもまさに該当する。そして、三次元世界の二次元平面への「押し潰し」という、映画の根源的暴力のひとつが常石史子によって洞察されたのは、そうした暴力性の固有の側面が今日の認識論の水準において注目される理由があるからである。いかえれば、こうした映画的な暴力に自覚的である点に、黒沢清の映画が有している現代性がある。それは文化的暴力とのあいだで、黒沢清の映画の暴力性が適切な関係性——均衡を有していることにあるのではないか。そこで、こうした均衡のありようについて、黒沢清とともに、黒沢と同様に映画の認識論に自覚的な映画作家であるウォン・カーウアイ（王家衛）とを対比しながら考察してみようとするのが、本稿の目的である。ここで特に黒沢清とウォン・カーウアイを選んだのは、ともに東アジアを主な活動場所としている映画作家であり、東アジアで作用している地政学的な重力との距離のとり方において好対照をなしているということ以上の理由はない。映画の認識論に自覚的である映画作家の組み合わせはまだ可能であろうことを断っておきたい。

## 2 ウォン・カーウアイの自己-偽装[self-deception]という作法

ウォン・カーウアイが映画界に入り、映画監督として頂点に達した時期が、香港返還問題で中国・英国が合意を声明した1984年から、香港返還の1997年のあいだであったことを省みるまでもなく、この作家はその主題を、常にイギリス植民地主義と大陸中国という二つの重力に引っぱられる〈香港〉に置いてきた。〈香港〉そのものを主題にしつづけるというのは、ほぼ同じ時期に国際的な名声を獲得したツイ・ハーク（徐克）やジョン・ウー（吳宇森）、ジョニー・トー（杜琪峰）などと比べても際立つ特徴であろう。だがウォ

ン・カーウァイの〈香港〉への向き合い方は、自己を代表する政府を持たない離散者（ディアスポラ）の故郷に対するノマド的なノスタルジアやロマン主義ではない。むしろそこにあるのは、香港大学出版の映画研究シリーズThe New Hongkong Cinema Seriesにおいて『楽園の瑕疵（Ashes of Time/東邪西毒）』を担当したヴィマール・ディサナイヤケの言葉を借りるならば、“親密なるものの両義性[ambiguities of intimacy]”である<sup>9</sup>。これは本当に求めるものはけっして手に入れることはできないという、究極の恋愛原則を意味している。

『ブエノスアイレス/Happy Together/春光乍洩』（1997年）を例にとろう。ファイとウィンという二人の香港出身のゲイ・カップルを主人公に、アルゼンチンの首都ブエノスアイレスを舞台にしたこのロード・ムーヴィーでは、イグアスの滝をみるための二人の旅行も、「やり直そう」と繰り返すウィンの言葉も、いずれも実現されない。求めあう二人は、一緒にいるかぎり相手に対して苛立つばかりであり、求めているからこそその同一化や束縛に相互に耐えられない。自分勝手に浮気性であり、しかしファイにひたすら甘えるウィンを束縛するために、ファイはウィンのパスポートを隠す。パスポートはウィンとファイの愛/憎あるいは愛/束縛をしめすと同時に、香港を離れたノマドである二人にとっての、想像上の〈香港〉と、国際法上の法的地位と土地を有する香港との両義性をしめしている。彼らは香港を飛び出し、その心は南へ、イグアスの滝へと向かうが、そのアイデンティティのよりどころを保証しているのは香港のパスポートである。だからここには香港に対する愛憎の感情と、その複雑な感情をさらにもつれさせる法的アイデンティティの冷酷な現実が、つまりは文化的暴力が表現されている。この幾重にも両義的な関係性のゆえに、パスポートの奪いあいはいっそう醜く演じられる。だがトニー・レオンのファイとレスリー・チャンのウィンを軸にしたこの映画の前半部を覆う基調は、この愛憎劇がすでに旅の終わりであることが、すでに映画の冒頭から告げられている点にある。イグアスの滝への旅の途上で、運転するファイと、地図もろくに読めないウィンとが喧嘩し、別れからはじまる映画の冒頭の時点で二人の破綻は反復され、その関係は終結しているのである。さらにいえば映画のまさにはじまりは入国審査でファイのパスポートにスタンプが押される場面であった。それは新しい土地での新しい始まりではなく、帰還への旅という苦痛に

みちた最後の瞬間のはじまりを意味している。つまり、この映画ははじめから関係の最終的な破綻を先延ばしする破綻の反復、最後のな帰還を先延ばしする帰還の動作を反復する物語である。これは何を意味するだろうか。ここでもディサナイヤケの表現である自己偽装[self-deception]という概念を借りたい<sup>10</sup>。結末の先取りと結末の反復は、登場人物たちとそして映画自身が自らを騙しながら、すでに終結した事態をあえて繰り返す自己偽装[self-deception]の行為なのである。精神分析でいうアクティング・アウトとは、トラウマを負ったものがその外傷を癒すために、あとから出来事を反復する行為を意味するが、ここでは、すでに見越された破綻や悲劇があらかじめ反復される動作を意味する。まったく同じ所作は、『花様年華』（2000年）においても、トニー・レオンとマギー・チャンの二人が、その不倫関係を終結させるために同じような別れの動作を繰り返す場面において表現されていた。こうしてウォン・カーウアイの映画で反復される動作は、映画とはカッティングによってすでに終結した出来事が逆行的に構成されたものだという種明かしを意味している。いわばそれは虚構的時間、仮構的時間の再構成なのであり、記憶の逆行的構成なのである。そしてカッティングに根拠を有するこの映画的认识論が、映画の物語とのあいだで均衡をかたちづくるのである。そもそも“親密なるものの両義性[ambiguities of intimacy]”という原理が、視ること・聞くことはできるが、触れることも抱きしめることもできないという映画的认识論に根拠を置いている。映画的认识論に自覚的であることによって、ウォン・カーウアイはポスト植民地状況における〈香港〉の来歴と歴史的な可能性を同時に照射もしているだろう。それは、植民地主義の歴史と、大英帝国と大陸中国という二つの重力を見損ねることなく、そこに起因する絶望もまた直視しながら、記憶の布置を自らランダムにしてみるという戦略である。ウォン・カーウアイ映画はよく指摘されるように素朴なノスタルジアに依拠しているのではない。しかし、ノスタルジアという心理的作用がメランコリー（憂鬱）という疾患にならないために、過去を追想するノスタルジアの作用を映画の作法にもとづいて利用しながら、記憶を破片化し、攪乱することで、主体を再生しようという試みが常に実践されているのである。主体の再生は、この映画の後半部、弱視であることから耳で真実を見分ける＝聞き分けるチャンの登場によってうながされる。耳で〈聞くこと〉は、身体において〈応えること〉であ

る。チャンははじめから〈見る〉〈触れる〉ことによる、他者の同一化と横領の欲望を禁じている。しかしそのことであらかじめ破綻してしまう関係を回避しているのである。チャンとの出会いと別れを経て、主体を癒し、再生したファイは香港への帰還の旅を実行する。そのときに挿入される1997年2月20日の日付をもつ鄧小平の死亡のニュース映像、さらに台湾の屋台で出会うチャンの写真、チャンの家族たちとのすれちがいは、大きな歴史的出来事の時間と個人的な時間とが偶然的に接合され、しかしまた自らの恣意のもとで再構成されていく過程である。ファイは自らを歴史の主体としても構築していくのである。この映画の終わりははまだ台湾であり、香港には到達していない。おそらく香港に帰還したのち、想像上の、そして文化的暴力を有する〈香港〉とのあいだで、再びファイは“親密なるものの両義性”に翻弄されるだろう。その物語は再び大きな歴史的出来事の時間と個人的な時間との分節化を必要とするだろう。これにつづく『花様年華』、そして『2046』（2004年）、さらにSARS流行下の〈接触不可能性〉という社会的現実と認識論との均衡を映像化した『仕立て屋の恋（Eros/愛神）』（2004年）が、この遍歴を紡いでいく。主体の構築もその破壊も記憶によるものであるかぎり、ウォン・カーウアイは映画の認識論を必要とするのである。こうして構築と破壊を繰り返す主体は、基本的には東アジアの文化的暴力との交渉のなかで形成されている。そこに、他者の横領や同一化を伴わない主体性の構築と共同性への期待がある。もちろん、香港映画が国民国家の主権主義や国民主義に回収されない保証はない。とはいえ、残された時間がどれほどあるのか定かではないが、文化的暴力を解体するための認識論的課題を可能な限り提起するための努力は続けられているのである。

### 3 黒沢清、文化的暴力との闘い方

ウォン・カーウアイとは異なり、東アジアの地政学的な布置ということからいえば、中心-周縁という位階秩序がもたらす文化的暴力の中心に、黒沢清はいる。もちろん日本を活動の舞台とするとはいえ、望めば東アジアに向けられている日本国内の軍事的暴力や、世界のそこそこに輸出されている日本発のグローバル資本を映像の対象とすることもできるだろう。だが、映画の認識論に即した闘い方はある。そしてそこでも記憶が主戦場

となるだろう。いいかえれば、ウォン・カーウァイと同様に、文化的暴力の主戦場となっている記憶——それは〈歴史〉という言葉がはらむ領域であるといいかえてもいいが——との交渉において、もっとも適切な武器として黒沢清が選びとりつづけてきたのが、映画というメディアだといっていいだろう。インタビューでも述べているが、黒沢清の映画が社会的事件や世相をまったく反映していないわけではない<sup>11</sup>。『ニンゲン合格』（1999年）では新宗教と産業廃棄物処理業がレファレンスであったし、『大いなる幻影』（1999年）はより直接的に、2002年のワールドカップを控えて高揚した世相を反映するごとくサッカーのサポーターたちのポピュリズムと黒い服を着た男たちのファシズムとの共犯関係が表現されていた。しかし地名や映画の舞台としての特定の都市名はそこでは常に副次的な記号でしかなかった。そこには参照される地政学はない。むしろ、〈日本〉を意識させるような地政学的な参照軸はいっさい拒絶されるといいだろう。さらにはいっさいの土地の記憶すらも払拭されていくかのごとくである。だから、ある地点から地点へのバスや車の移動において、背景はほとんど特殊効果か書割のような擬似空間に帰される。映画が映し出す移動や風景がフレーミングの産物であることを観客に周知させるかのごとく、移動は映画内部の運動でしかないことを強調するのである。そうした、先にみた映画の認識論的暴力の特性がそここにちりばめられる黒沢映画の映像のなかで、やがてひとつの形象となって反復される映像がある。それは三次元世界を二次元平面に還元する黒いシミであり、壁の影である。ここでは『叫』（2007年）を題材に、この映像がはらんでいる意味を考えてみよう。

この映画は、手口の共通性があるにもかかわらず、加害者・被害者のあいだに何の関連もない連続殺人事件の物語である。事件を調査する吉岡はこの事件をつなぐものが、15年前に東京湾の埋立地に存在した精神病棟の廃院にあることを知り、やがて自身もその廃院が発する怨念と忘却された記憶の連鎖のなかにいたことに気づくというものである。観念における収斂と、それにもかかわらず直接的に因果的な接触が不在であるという物語のプロットは、『CURE』（1997年）でも扱われたことがあるが、『CURE』ではその収斂をうながすために間宮という媒介者が存在した。『叫』の場合、観念の収斂を媒介するのは、赤いドレスの幽霊である。この幽霊は『回路』の幽霊たちのように変幻自在であり神出鬼

没であるだけでなく、『LOFT』（2006年）の幽霊のような実在感を持つ。葉月里緒奈が演じる『叫』の幽霊がいうところにしたがえば、自分を見たにもかかわらず、「どうしていっしょにいてくれなかったの」と、吉岡の記憶にない行為の責任が問われる。同時に、幽霊の出現を準備する埋立地の地震と、液状化によってあちこちに生まれた水溜りが、記憶の不在を責めさいなむ。こうして吉岡が地鳴りや、幽霊の叫び、身に覚えのない問いかけによって包囲された精神の極限において、フェリーから件の廃院をみていた光景が挿入される。「15年前」のその記憶の映像において、フェリーの乗客たちは、スクリーンのフレームを枠取りして、二次元平面に還元された黒い影絵と化している。これが二次元平面に還元された記憶の映像であることに注意しよう。これまでもたびたび黒沢清の映画で認識論的暴力と、ときにそれと文化的暴力との均衡を実現していた黒い集団や黒い影は、ここでは観客にショックを与えるファクターであるだけでなく、スクリーンのフレームそのものと化すことで、観客である私たち自身が黒い影にほかならないことを意識させるのである。それによって、記憶のなかの殺人者は観客である私たち自身であったのだということを実感させるのである。ではここで忘却/捏造された記憶が二次元平面に位相転換されていることは何を意味しているのか。これはカッティングによる記憶の仮構化という事態ですらなく、記憶そのものがいっさいを平面化する最も邪悪な暴力と化したことを意味している。黒い影絵は匿名の人々であり、あらゆる責任から逃れていながら世界をフレーム化＝枠付けする治外法権の存在であり、さらに世界を彩る原色をことごとく飲みつくすかのような暗黒である。しかしそれは世界を実際には飲みつくすことなく、ただ四囲からの侵食をやめない寄生物である。そしてこれが、『叫』が映像化した記憶の暴力の姿なのだ。吉岡を仮構された過去へと引きずり込むドレスの幽霊の赤や、その幽霊と競うかのようにさまざまな事物を、それらが人工的なものであることを主張する原色の青は——これらの原色はこの映画の緊張感をいっそう高めているのだが——、まるでこの黒い影の引き立て役にすぎなかったかのようなようである。いずれにせよ、いっさいの暴力が収斂するこの二次元平面の〈黒〉は、今日における記憶の暴力の表象としてきわめて傑出しているといいたい。〈歴史〉や〈記憶〉がこのように無邪気で邪悪な形象に成り果てたことに、私たちは戦慄すべきだと思う。

赤いドレスの幽霊は、映画のラストでボイス・オーバーを通してこう告げる。「私は死んだ。だからみんなも死んでください」。この言葉において、「だから」は接続詞としての意味をなさない。「私は死んだ」と「(だから) みんなも死んでください」という二つの文章は、論理的な意味連関を持たない。すでに死んだ幽霊である以上、誰も言い返すことができない。応答や反問を、つまりコミュニケーションをまったく拒絶したひとりよがりて理不尽な報復であるこの断定は、言葉の意味を考える時間を私たちにいっさい与えない。だがこの二つの文章はやはりそれでもひとつに収斂するのである。その収斂する地点に該当するのは、先に見た黒い二次元平面でしかありえないだろう。意味、彩色された彩りや濃淡、重みや質感といったヴァリエーションが奪われた平面に置かれた、まるで関係のない二連の記号の連なりに収斂されているのである。

映画のラスト、仮構された記憶の深層のなかから自分が犯した殺人を想起することで、幽霊に「あなただけ許します」といわれた吉岡は、ただひとり、無人の街にさまよいでる。そこに吉岡が殺した恋人(春江)の声なき叫びが響き渡る。それは音のない叫びなのだが、少なくとも私たちにはその叫びが聞こえる。声なき叫びを聞くこと=応えることにおいて、私たちは吉岡と同じように救済されるのかもしれない。しかしいずれにせよ私たちが目撃した記憶の形象とその黒の力が滅殺されるわけではない。

#### 4 まとめにかえて——記憶の布置の変化と〈歴史〉

ところで『叫』において、記憶の質量が平面化していくプロセスは、地震・液状化による過去の出現=過去の証言、埋立地=収奪された来歴をもつ土地への注目、そして戦前の東京の地図=史資料的根拠の発掘と提示、という吉岡の探索を経て構成されている。それは1990年代後半に本格化した、歴史修正主義をめぐる論争に代表される記憶をめぐるポリティクスを想起させるだろう。戦争責任をめぐるこの論争では、歴史修正主義と、その横暴を批判する実証主義と、それらの議論の土台をも相対化しようとするポストモダニズムが三つ巴で〈内戦〉を演じた。その論争は下火になったが、そこで提起された認識論的転換の行方はまだ見定められていない。このポリティクスに対する反応が『叫』のあちこちに反響し、その論争の行方が思考実験されたと考えるとどうなるか。実際、黒沢清の映

画が提起しているのはそうした射程を共有するものである。したがって、私たちには、黒沢清が提出した映画の認識論の次元に即して、歴史の領域で論じられてきた主題を再論する必要がある。とりわけ歴史的探求が根拠としてきた史資料こそが、この映画における〈地図〉がそうであるように、記憶の二次元平面化をうながす作用を有するからだ。それは、歴史研究の領域の内部からでは思いも及ばなかったアングルからみえる〈歴史〉の姿ではないだろうか。それを私たちは直視する必要があるのではないだろうか。

ウォン・カーウアイと黒沢清の映像は、けっして交わることのない軌跡を描く。しかしそれらはひとつの重力の磁場へと収斂していくのである。まだまだ多くの議論が必要であるが、それを〈歴史〉と呼ぶことはけっして不当ではないように思う<sup>12</sup>。

(ともつねつとむ 東京外国語大学、非常勤研究員・非常勤講師)

## 注

- 1 戴錦華「『霸王別姫』歴史的景片与鏡中女」『霧中風景 中国電影1978—1998』北京大学出版社、2000年、288頁。
- 2 晏妮「性の境界線に立って『さらば、わが愛/霸王別姫』」、四方田犬彦・斉藤綾子編『男たちの絆、アジア映画 ホモソーシャルな欲望』平凡社、2004年、192-193頁。
- 3 常石史子「黒沢清、平面論——『勝手にしやがれ!!』から『回路』まで」『Booklet』08（慶応義塾大学）2001年3月、9頁。
- 4 同上、10頁。
- 5 同上、12頁。
- 6 ジル・ドゥルーズ『シネマ2 時間イメージ』宇野邦一他訳、法政大学出版局、2006年、209頁。
- 7 仮構化概念をもちいた映画分析として、友常勉「この時代の疲労と歓喜——賈樟柯『三峡好人』/スティル・ライフ』の映像言語」東京外国語大学海外事情研究所『クアドランテ』9号、2007年3月、を参照されたい。

- 8 エイゼンシュタイン「ディケンズ、グリフィス、そして私たち」『エイゼンシュタイン全集』第6巻、キネマ旬報社1980年、所収。
- 9 Wimal Dissanayake, *Wong Kar-Wai's Ashes of Time*, Hong Kong University Press, 2003, p. 11.
- 10 Ibid, p. 13.
- 11 黒沢清「偶然と必然の戯れ——黒沢清シンポジウム採録」、前掲『Booklet』08、所収。
- 12 歴史学と映画論の邂逅については、カルロ・ギンズブルグの秀逸なエッセイを参照されたい。ギンズブルグ「細部、大寫し、マイクロ分析——ジークフリート・クラカウカーのある本に寄せて」および「マイクロストリア——彼女についてわたしの知っている二、三のこと」『糸と痕跡』上村忠男訳、みすず書房、2008年、所収。