船に乗った映画人たち

水に流れてゆく一世紀のカメラ

I. 会場：学習院大学　(2022/10/7) 講演時間：1時間10分

**序説・概観**

パノラマ撮影の登場と鉄道の発展とのあいだに、あるいは高速移動手段の普及とシネマトグラフの発明とのあいだに、いかなる結びつきがあるだろうか。ここではジル・ドゥルーズが分析した「運動−イマージュ」の源泉を辿り、「カメラ」と「機械」の相似性を浮き彫りにし、その特徴を明らかにする。知覚を変容させるという革命をもたらした列車（および自動車、そして現代のその他の移動手段）と新たなの密接な結びつきは、実際、a」という表現の語源を想起させる。カメラを小舟――車輪が発明されるよりも前に作り出され、機械という想像物とはかけ離れたこの人工物――の上に設置したとき、いったいなにが生じるのだろうか。­­本講演では、リュミエール兄弟、ジョージ・アルバート・スミス、ラース・フォン・トリアー、ジム・ジャームッシュ、フリッツ・ラング、モンテ・ヘルマン、アレクサンドル・プロミオ、ジャン・エプシュタイン、そしてジャン・ユスターシュらの映画の抜粋を以下の手順で鑑賞する。

I.　カメラが列車に乗れば

II. 自動車に乗れば

III. ロケットに乗れば

IV. 身体に取り付けられれば

V. 小舟に乗れば……

II. 会場：早稲田大学 (2022/10/21) 講演時間：１時間30分

**シリーズ1：「通過、往復、変転」**

本講演では、あるイメージの系譜を描きだし、その変遷について言及したい。このイメージとは、アルベール・ラモリスの中編映画『白い馬』（1953）においてによって撮られた主観ショット――つまりドリー・インショットによるそれ――を指す。今回は、ロバート・フラハティ『ルイジアナ物語』（1948）から、F・W・ムルナウの『タブー』（1931）に遡り、その後、新藤兼人の『裸の島』が公開された1960年へと戻る道筋を辿ってみたい。これらの映画で、小舟はある空間の中心にある。その空間とは、イメージがその可塑性を高めようとする場である。小舟はまた、あらゆるものに遭遇する。例えば島に行き合うとき、小舟は島がもつ本源的な神秘性を出現させるほどまでに、その存在感を際立たせる。その例として、ロベルト・ロッセリーニの『ストロンボリ』（1949）が挙げられる。しかしながら、これは確実にジャン・エプシュタインの『地球の終わり』（1929）――本講演におけるの終着点である作品――が、「」をユークリッド空間の考証と、そしていまだ形を変え続ける宇宙に対する感覚とに結びつけたと言えるだろう。本講演では、近年公開されたシーロ・ゲーラの『彷徨える河』（2015）とアンドレ・ジル・マタの『時間の木』（2018）をもとに、映画という時空間にかんするエプシュタインの理論的思索が、いかなる点において現代の映画人たちによって研究され続けているのか検討する。また同時に、どれほどまでに小舟がある種の歴史的論理の問題の中核にあるのか考えてみたい。

III. 会場：学習院大学 (2022/11/11) 講演時間：１時間30分

**シリーズ2：「快楽の小舟」**

小舟とは、ある点から別の点へ移動する際に使用される乗り物であるだけではない。卵型に湾曲し、ゆりかごのような窪みをしたその形状から、そしてまるであるひとつの島が栄光ある孤立をするかの如く陸地から離れていく様から、小舟は切り離された独自の空間であると言えよう。閉ざされ、独立したこの空間は、まさしくミシェル・フーコーが「反空間」と呼んだものに相当する。本講演は、この「」が問題の中心となる。小舟は一長一短な側面があるとも言えよう。というのも、それは恋人たちが結ばれる場でありながら（ジャン・ルノワール『ピクニック』、1936年；ルイ・マル『恋人たち』、1958年；溝口健治『近松物語』、1954年）、彼らが別れを告げる場にもなるためだ（ジャン・ルノワール『素晴らしき放浪者』、1932年；F・W・ムルナウ『サンライズ』、1927年）。これを踏まえて、こうした映画がいかなる方法で、古くから大衆で共有されるイマージュ群――中世日本における宮廷音楽家たちの小舟や、トリスタンとイゾルデを結んだ小舟のイマージュ――を蘇らせたのか、そしていかにして印象派画家らの方針を取り入れたのかについて検討してみたい。というのも、これらの画家は、映画人たちがカメラを積み込むよりも遥か前に、アトリエを小舟の上に構えていたからだ。

IV. 会場：早稲田大学 (2022/11/25) 講演時間：１時間10分

**シリーズ3：「生死の境界にて」**

映画内で大型船舶が沈没するとき、幸いにも救命ボートが残されていることがある。このとき、遭難者はごく狭い場を共有することになるため、多くの制約と撮影の工夫がカメラには強いられる。こうした場合――つまりカメラを舟に乗せずに撮ったショットは、いかなる意味を持つだろうか。この点について、アルフレッド・ヒッチコックの『救命艇』（1944）と、イングマール・ベルイマン『恥』（1968）をもとに発展させてみたい。

さて、差し迫った死の脅威は、ある空間との結びつきを引き起こす。その空間とは、水を詩的に扱うよう導くものであり、その水は消滅するかもしれないという恐怖心を映し出すスクリーンとなる。ベルイマンの小艇を襲う大海の死への誘いのあとに続くのが、溝口健二の『雨月物語』（1953）におけるである。命の儚さを映したこれらのイメージは――多くの文化においてそうあるように――彼岸と此岸を結ぶ役割を果たす小舟においてより一層強くなる。ジム・ジャームッシュの『デッドマン』（1995）もまたその一例であり、この映画はこうした人間の有り様を見せるのに一役買っている。白人世界とネイティヴ・インディアンの世界の対峙を描くことで、長いあいだ覇権的であった西部劇というジャンルの神話を暴き出している。

V. 会場：学習院大学 (2022/12/9) 講演時間：１時間35分

**シリーズ4：「小舟の眼」**

イタリアのネオレアリズモの台頭は、見るという方法そのものを根底から覆した。本講演では、この時代の導き手となった映画のうちのひとつ、ロベルト・ロッセリーニの『ストロンボリ』を扱い、そのうちとりわけ2つの象徴的なシーン――小舟がこの映画において重要な問題に設定され、かつそれが鍵となっていることが明確にわかるシーン――に着目する。この新たな視覚装置である小舟の強い存在感を、ロッセリーニが数多く言及した「カメラの排除」の意思に結びつけることは可能だろうか。彼のこうした姿勢は、当時、ジャック・リヴェットやエリック・ロメール、ピエール・パオロ・パゾリーニ、そしておそらくアルフレッド・ヒッチコックによっても共有されていた。

本講演で扱う2つ目の映画の抜粋は、型破りともいえるヒッチコックの『救命艇』である。その後、彼の別の作品『鳥』（1963）についても十分に時間をとって言及したい。というのも、この作品は、皮肉にも『救命艇』の延長線上にあるように思われるからだ。しかしながら、（ドゥルーズ的な意味で）小舟の「光学的で音響的な」純粋機能と呼べるものが明確に現れるとしたら、それはチャールズ・ロートンが撮った唯一の映画『狩人の夜』のなかのひとつのシークエンスにおいてである。子供たちが自分たちの母親を殺した男に追われ、死から逃れるために川へ飛び込むそのシークエンスでは、そうしたエスプリが継続して見受けられる。本講演の山場には、ここまで扱った複数の映画の一種の総括として『アマルコルド』（1973）を鑑賞し、フェデリコ・フェリーニ流の小舟の眼がいかなるものであったのか確認する。

　最終回である本講演では、手短に結論もまた提示する。そのために、ジャン＝リュック・ゴダールの『軽蔑』（1963）、ジャック・リヴェット『セリーヌとジュリーは舟でゆく』（1974）、アラン・レネ『アメリカの伯父さん』（1980）、そしてクリス・マルケル『ラ・ジュテ』（1962）を、解説なしに鑑賞したい。

（訳・石井　咲）