

# カメラの背後のイエロー・フェイス

## 再論

韓 燕麗

はじめに

——「中国文化圏映画／Cinemas of the Sinosphere」

「カメラの背後のイエロー・フェイス——『ブロークバック・マウンテン』における神話の打破と再生」という拙い文章を書いたのは一五年前のことだった。台湾出身の映画監督アン・リー（李安／Ang Lee, 1954-）が『ブロークバック・マウンテン』（*Brokeback Mountain*, 2005）でアカデミー賞の最優秀監督賞を受賞した時から早くも一六年が経ち、今度は北京出身のクロエ・ジャオ（趙婷／Chloé Zhao, 1982-）監督による『ノマドランド』（*Nomadland*, 2020）が作品賞と監督賞を一挙に獲得している。中国語圏出身の



監督として監督賞を受賞したのも、アン・リー以来二度目のことである。そもそも欧米の国際映画祭でアン・リーがはじめて注目されたのは、第四三回ベルリン国際映画祭で金熊賞を受賞した一九九三年のことだった。「カメラの背後のイエロー・フェイス」が再び世間を賑わせている現在、ハリウッドの製作現場で活躍する中国語圏出身の監督の系譜をいま一度整理し、ここ数十年を振りかえるべき時期が来ている。

一方、著名な中国映画研究者であるクリス・ベリーは、二〇二一年に発表した論考のなかで「Chinese language Cinema」（中国語映画）から「Cinemas of the Sinosphere」（中国文化圏映画）という名称への転換、すなわち「言語に基づく定義から文化に基づく定義へ」の思考回路の転換

を提案している。この新しい枠組みについてベリーは「中国文化圏の一部であるが、中国語ではない映画」(films that are part of a Chinese cultural sphere but not in a Sinitic language)を含めたものだと具体的に説明している。ますます多極化していく世界において、映画の現れ方も多様化していく。これまで筆者自身を含む多くの論者は国民国家の枠組みを打破する映画研究を試みてきたが、今日では方言を含む中国語圏言語の共有という前提をも弱体化する考え方が提起されているわけである。日本語の「中華圏映画」とも「中国語映画」とも異なるこの新時代のトランスナショナルかつトランスランゲージのシネマ群を、ひとまず「中国文化圏映画」という言葉で呼ぶことにしよう。この新たな枠組みは、はたしてどこまで有効であろうか。本稿はその試みとして、まずここ三〇年来のカメラの背後のイエロー・フェイスの系譜を整理し、そのうえ現在の話題作を取り上げながら関連するさまざまな問題について考えてみたい。

## 一 ハリウッドで活躍する中国系監督の系譜

アメリカにおける中国系移民の映画製作活動は、早くから一九一〇年代のサイレント時代に現れた。一八九五年にサンフランシスコのチャイナタウンで生まれたマリオン・

E・ウォン(黄女娣/Marion E. Wong)は、監督・脚本・主演を一身に負い、七巻の長編映画 *The Curse of Quon Gwon* (関公的詛呪、一九一六)を製作した。アジア系の女性監督として稀に見る事例だが、ほとんど家族だけの力で完成させたその一作だけで彼女の映画製作の活動は終わり、アメリカ映画産業への参入が成功したとは言いがたい。その後一九二一年に、*Lotus Blossom* (蓮花心出世)を製作したジェームズ・B・レオン(梁占士/James B. Leong)も、一九三〇年代からトーキー映画を製作していたジョセフ・チウ(趙樹榮/Joseph Chiu, 1904-1987)とエスター・エング(伍錦霞/Ester Eng, 1914-1970)も、すべて同様である。ハリウッドで監督として活躍できた中国系監督は、やはり一九八〇年代から一九九〇年代前半にかけてデビューしたアン・リーと、彼より五歳年上でデビューもさらに早かったウエイン・ワン(王穎/Wayne Wang, 1949-)が最初の世代だったと考えるほうが妥当であろう。以下に四つの世代/時期に分けて、その系譜を整理してみよう。最初の世代としてのアン・リーの経歴については日本でもよく知られているが、アン・リーよりも早くデビューした香港出身のウエイン・ワンは、カリフォルニア大学で学位を取ってから香港に戻り、テレビ局で映像製作の実験を経験して再びアメリカに戻った。独立プロの小さな会社で製作した低予算の初期作 *Chan is Missing* (1982, 日本未

公開)と *Dim Sum: A Little Bit of Heart* (1985, 日本未公開) は、在米中国系移民コミュニティを描いた優れた作品として称賛された。とくにサンフランシスコのチャイナタウンを舞台にした *Chan is Missing* は、モノクロのスタイリッシュな映像と中国系移民の多様性を表現した内容で、劇場一般公開を達成できたのみならず、アメリカの映画批評家からも高い評価を得た。アジア系監督による長編劇映画として、じつはそれまで前例のなかった快挙である。この最初の成功を手にした後、ウエイン・ワン監督の次作『夜明けのスローボート』(*Eat a Bowl of Tea*, 1989) も、世界配給された名作の『ジョイ・ラック・クラブ』(*The Joy Luck Club*, 1993) も、どちらも在米中国系移民コミュニティにスポットライトを当てたものである。この特徴は、東海岸のニューヨークにおける中国系移民コミュニティを題材にしたアン・リー監督の初期作『プッシング・ハンド』(推手/*Pushing Hands*, 1991)と、ベルリン国際映画祭の金熊賞を受賞した『ウエディング・バンケット』(喜宴/*The Wedding Banquet*, 1993)にも共通している。しかし、在米中国系移民を主人公にするアン・リーの映画はこの二作のみで、その後、彼は西部劇からスーパーヒーロー映画、戦争映画から武俠映画まで異なるジャンルの映画を多作し、英語圏と中国語圏の映画界で縦横無尽に活躍していることは周知の通りである。一方、ウエイン・ワンの場合、『ス

モーク』(*Smoke*, 1995) のようなブルックリンの煙草屋を舞台にした移民題材とは無関係なヒット作もあったものの、総じてアジア系移民社会を題材にする作品が多い。第二〇回東京フィルメックスのクロージング作品として日本でも上映された最新作の『カミング・ホーム・アゲイン』(*Coming Home Again*, 2019) もまた、サンフランシスコ在住の韓国系移民の親子関係を描いたものであった。つまりウエイン・ワン作品に、初期から現在まで断続的にもずつと流れているのは、在米アジア系移民を題材にしたファミリー・メロドラマという水脈である。

全作品のうち、在米アジア系移民社会を題材にした映画が占める比重は異なるものの、はじめてハリウッドで成功を手にした中国系監督として、ウエイン・ワンもアン・リーも、自らの作品を自覚的に「ハリウッドにおける芸術映画」と位置づけた。とくに本格的にハリウッドに進出した初期の段階においては、アジア系の監督にとつてそれは必要不可欠な戦略だったのかもしれない。しかしアジア系移民社会というテーマ、そして映画祭とアートシアターの寵児としての芸術映画という流れは、次にハリウッドにやってきた中国系監督によって、いったん断ち切られたのである。

ハリウッドでイエロー・フェイスが活躍する第二の時期は、一九九〇年代中頃から約十年の間であった。この時期

において、主に香港からアクション映画の名手としてすでに定評を得ていた監督たちが次々とハリウッドに招かれた。その筆頭に挙げるべきは、時期としてもっとも早く、そしておそらくもっとも成功したジョン・ウー（呉宇森／John Woo, 1946-）の名前であろう。香港で撮った『ハード・ボイルド 新・男たちの挽歌』（辣手神探／*Hard Boiled*, 1992）でハリウッドに認められたことをきっかけに、翌年『ハーゾー・ターゲット』（*Hard Target*, 1993）でハリウッドデビューを果たした。大ヒットした『フェイス／オフ』（*Face/Off*, 1997）など、二〇〇三年までハリウッドに活動の拠点を置いて活躍していた。ジョン・ウーほど成功しなかったが、他にはロニー・ユウ（于仁泰／Ronny Yu Yan-Ti, 1950-）は『タオの伝説』（*Warriors of Virtue*, 1997）で、ツイ・ハーク（徐克／Tsui Hark, 1950-）は『ダブルチーム』（*Double Team*, 1997）や、リンゴ・ラム（林岭東／Ringo Lam, 1955-2018）は *Maximum Risk* (1996, 日本未公開) で、年齢も近い複数の香港人監督がそれぞれこの時期にハリウッドに招かれた。さらに二〇〇〇年以降まで時期を伸ばすと、そのリストにはさらに、フルーツ・チャン（陳果／Fruit Chan, 1959-）、フーター・チャン（陳可辛／Peter Chan, 1962-）、アンソトリュー・ラウ（劉偉強／Andrew Lau, 1960-）の名前が加えられる。これらの監督に共通しているのは、もともと香港ですでに監督として高い評価を得ているこ

と、ハリウッドでもつぱら商業映画としてのアクション映画を撮っていたこと、ほとんどの人は大成功を収めることもなく短期間でハリウッドを後にしたことである。さほど成功しなかったのは、彼らの監督としての技量または映像作家としての個性の問題というより、この進め方や規則などが異なるハリウッドの製作現場に馴染めなかったことが理由として考えられよう。その点は、ハリウッドで恋愛サスペンス『キリング・ミー・ソフトラリー』（*Killing Me Softly*, 2002）を撮った中国第五世代の名監督チェン・カイコー（陳凱歌、一九五二-）も同じだった。同作は興行面でも批評面でも失敗に終わり、ハリウッドにおけるチェン・カイコーの活動もその一作に限るものであった。

ハリウッドのスタジオで活躍する中国系監督として次に続くのは、主に二〇〇〇年代後半以降デビューした第三世代である。彼らが監督した映画は、香港からやって来た上の世代と同じく、(1)英語による商業映画（多くはアクションもの）、(2)中国系移民社会と関係のないテーマ設定（自らのアジア系アイデンティティをも強調しない）の二点が共通しており、第二世代の監督たちのハリウッドにおける後継者とも言えよう。しかし商業映画の路線を維持しているが、彼らはアメリカ生まれ、または幼少時に家族とともに移民した海外育ちの世代である点は、前段階の香港からの監督たちとは異なる。この世代の主要メンバー、例え

ば一〇歳のときに香港からアメリカに移民したジェームズ・ウォン（黄毅瑜／James Wong, 1959-）、九歳のときに台湾からアメリカに移民したジャスティン・リン（林詣彬／Justin Lin, 1971-）、幼少時にマレーシアからオーストラリアに移民したジェームズ・ワン（温子仁／James Wan, 1977-）、そしてアメリカ生まれのジョン・M・チュウ（朱浩偉／Jonathan Murray Chu, 1979-）などは、現在もハリウッドで活躍中である。

ここまで見てきたように、第二と第三世代のイエロー・フェイスは、第一世代のアン・リーとウェイン・ワンとは完全に異なる路線を取っていた。この二本の平行線がはじめて交差したのは、第三世代に属すジョン・M・チュウがラブコメディ映画『クレイジー・リッチ！』（*Crazy Rich Asians*）で世を賑わせた二〇一八年だった。ハリウッドのメジャースタジオが配給した作品として、主要キャストにすべてアジア系の俳優が起用された映画は、ウェイン・ワンの『ジョイ・ラック・クラブ』が公開された一九九三年以来のことである。在米中国系移民の若い世代と伝統的で保守的な考えを持つ上の世代との衝突と和解というテーマは、アン・リーの初期作品『プッシング・ハンド』と『ウェディング・バンケット』とも共通している。しかし第一世代の『芸術映画』と違い、『クレイジー・リッチ！』はそのタイトルからも察することができるように、豪華で

派手な衣装やセット、ややオーバー気味な演技など、商業映画の過剰さと華やかさを備えている。軽薄な印象さえ持たせるこれらの特徴ゆえに国際映画祭とは無縁だったというものの、『クレイジー・リッチ！』は第一世代のシリアスな主題を回帰させながらも、軽やかなストーリー展開と軽妙なタッチで興行的にも大成功を収めた。この一作を境に、ハリウッドにおけるカメラの背後のイエロー・フェイスは次の第四世代にシフトしたのである。

『クレイジー・リッチ！』の大成功の延長線上にあったのは、北京出身で六歳のときにアメリカに移民したルル・ワン（王子逸／Lulu Wang, 1983-）が監督した『フェアウェル』（別告訴她／*The Farewell*, 2019）である。ハリウッド映画としてほとんど前例のないことだが、『フェアウェル』はオールキャストがアジア系だけでなく、全編中九割の撮影が中国大陸で行われ、台詞もほぼすべて北京語で語られた。さらにその物語設定には、上の世代に隠さなければならぬ秘密、そして真実を隠すために行った偽りの結婚式など、奇しくも一九九三年の『ウェディング・バンケット』を想起させる要素も多い。しかし、『ウェディング・バンケット』の資金の一部は台湾からであり、撮影もニューヨークだったのと同じく、純粋なアメリカ映画としての『フェアウェル』の企画はやはり破格なものであった。その企画が成立できた背景に『クレイジー・リッチ！』の

大ヒットがあったことは言うまでもない。実際、『クレイジー・リッチ!』には欧米圏で活躍中のアジア系俳優がほとんど全員集合しており、この映画で重要な脇役を演じたオークワフィナとジェンマ・チャンの二人は、のちにそれぞれ『フェアウェル』とクロエ・ジャオの新作『エターナルズ』(Eternals, 2021)でヒロイン役に抜擢されたのである。

一方、クロエ・ジャオとルル・ワンを比べてみると、同じ北京出身で、年齢もわずか一歳差であるこの二人の「八零後」監督は、その出自と年齢が近似しているにもかかわらず、作品のスタイルは完全に異なる。アジア系移民コミュニティとまつたく関係のないクロエ・ジャオ作品はアン・リー監督による『ブロックバック・マウンテン』などの英語映画と比較して考えるほうが妥当であろう。つまり二人の女性監督に代表される第四世代のカメラの背後のイエロー・フェイスは、カメラの前のイエロー・フェイスの有無によって両分される。次節以降で、新しい世代による二種の映画についてそれぞれ詳細に見ていこう。

## 二 東方冒険譚あるいは画面の密度

### ——『クレイジー・リッチ!』と『フェアウェル』

メインの舞台はそれぞれ、シンガポールと中国東北地方の長春市、台詞に主に使用される言語はそれぞれ英語と中

国語だったにもかかわらず、『クレイジー・リッチ!』と『フェアウェル』のストーリーはどちらも、中国語をほとんど話せない中国系アメリカ人のヒロインが太平洋を渡る旅をし、遙か遠いアジアでさまざまなカルチャーショックないし不愉快なことを経験する物語、いわばヒロインの東方冒険譚になっている。そしてもう一つの共通点として、二作とも欧米圏で大ヒットしたにもかかわらず、世界で二番目に大きな映画市場である中国大陸では客入りが不振だった。中国系の人々の世代間におけるギャップ、異なる文化圏の中で暮らす人間同士の価値観の相違をテーマにしたストーリーは、なぜ中国の観客の心を掴むことができなかったのだろうか。映画の内容を見てみよう。

『クレイジー・リッチ!』の冒頭、ニューヨーク大学教授のレイチェル・チュウ(中国名は朱瑞秋)は、恋人であるニック・ヤンの家族と会うために、はじめてシンガポールに赴くことになる。出発前に彼女の母は、アメリカ生まれ育ちのレイチェルが、ニックの家族とくに母に受け入れられるかどうかと心配するが、レイチェルは「I'm Chinese! She is Chinese too!」と自信満々に答える。この答えにより筆者は、この典型的なハリウッドのエンターテインメント映画を、本文の冒頭で言及した「中国文化圏映画／Cinemas of the Sinosphere」の一本として、きちんと考えるべきだと確信したのである。

しかし、シンガポールで実際に会ったニックの母、ミシェル・ヨーが演じた冷徹な貴婦人はレイチエルのことを「中国人」とは認めず、「Chinese American」と言い捨てて露骨に見下している。舞台をシンガポールに移した後、大富豪であるニックの家族をはじめ、レイチエルの親友でシンガポール人のリンの一家など、登場人物全員が中国系の富裕層であり、文字通りクレイジーな／ありえないセレブな暮らしを送っている。煌びやかな画面が次々と展開される中、レイチエルがニックの母と祖母に認められるよう必死に頑張つて、楽しいはずだった旅に四苦八苦する。映画の結末は、ニックとの結婚をあきらめてアメリカに帰ろうとするレイチエルに、ニックが飛行機の中まで追いかけて母親からもらった指輪で求婚し、二人の恋がめでたく成就するというハッピーエンドになっている。

以上が『クレイジー・リッチ!』の粗筋であるが、じつは前節でも言及した二〇二年も前のアメリカで作られた *The Curse of Quon Gaon* と驚くほど似ている。この一九一六年の映画の中で、メアリー・ピックフォードさながらの髪型をしてワンピースの洋服を身につける若き中国系女性、結婚相手の中国男性と一緒にアメリカから中国に赴く。裕福な大家族の中で、彼女は夫の姉——まだ一夫多妻制が健在する時期なのでもしくは妻——と思われる中年の女性に虐められ、夫の母親からも誤解されてひどく苦しま

される。映画の最後では、悪役の中年女性が自殺し母親の誤解も解け、愛し合う二人は中国で生まれた娘を連れてアメリカに戻り、星条旗の下で幸せな生活を送る。この物語構造は明らかに『クレイジー・リッチ!』と同じく、理不尽な伝統的価値観は悪で最終的に敗北し、アメリカナイズされた若き世代が勝利を収める、という明快な善悪二元論になっている。しかもその勝利は最終的に母親から認可を得たことで、完璧なハッピーエンドが達成できたわけである。その意味で、モダンな大都会、贅沢な豪邸と車、そして華やかな衣裳など、文字通りリッチを尽くしたファッショナブルなビジュアルとは裏腹に、『クレイジー・リッチ!』の物語構造は、百年も時代遅れの古めかしいものだと言えよう。

伝統かつ保守的なアジアとアジア人女性が表象されたにもかかわらず、『クレイジー・リッチ!』の興行成績は上々で、批評家からもアジア系を含む欧米の観客からも好評を博したのはなぜだろうか。かつてのハリウッド映画にあった歪んだステレオタイプのイエロー・フェイスではなく、『クレイジー・リッチ!』の中のアジア人は理解不能な異端グループとして描かれていないためだと考えられる。まず主人公ニックの一家は由緒ある名家であり、その家族にフレンドリーな人もいた。そしてヒロインと観客にとってのもっとも恐ろしく感じるニックの母親も、じつは結

婚する前はケンブリッジ大学の優等生だったことが強調され、つまり中国の伝統的価値観に強く縛られた考え方の持ち主であっても、理不尽なわけではなく聡明かつ気品のあつた人である。興味深いことに、その母親がはじめて登場する場面はわざわざ富豪の奥様たちが集まる聖書の勉強会に設定されていた。息子の噂がされても、一心不乱に聖書を朗読する母親の姿を見て、欧米の観客たちは、この最初の登場シーンで自らと同じ〈言語〉を解することではほとつたのだろう。

さらに重要なのは、プロットの中で展開されるさまざまな衝突と拮抗は、遠いアジアで暮らしている老人たちとの間に生じたもので、その行動と思考様式に主人公のアメリカ生まれのイエロー・フェイスが悩まされ、苦しむからこそ、観客にとっては在米アジア系の若者にへわれらのうちとして感情移入しやすくなり、結果としてアメリカ的価値観を共有する者同士の連帯感がより強化されるわけである。

『クレイジー・リッチ!』の次にヒットした『フェアウェル』にも、じつは同じナラティブ構造を確認できる。ニューヨークで暮らしているビリー・ワンは、両親から長春にいる祖母が末期がんで余命幾ばくもないと知らされる。祖母に事実を教えず、しかも親戚たちが一堂に会して祖母に「フェアウェル」できる口実を作るため、ビリーの

従兄の結婚式を挙げるのが急遽決定されたのである。長春でビリーが感じたのは、家族同士なのに本音を言えない、愛する祖母を失うのに悲しい感情を表に出せないだけでなく、町で会う中国人は赤の他人でも平気でプライベートルに關する質問をするなど、幼少時に暮らしていた中国はもはや完全に馴染めない土地になってしまっている。しかし結婚式の騒ぎなどが色々ある中、肉親から愛情を感じ取る場面も多々あつた。つまり『フェアウェル』は、文化や世代間の相違を強調することで笑いの要素を取り入れながらも、離れた家族同士の愛情という他の人種の移民たちにも共感されやすい主題を貫くことで、観客の涙を誘うことにも成功している。驚異的な興行収入を記録しただけでなく、ゴールデングローブ賞最優秀外国語映画賞ノミネート、主演女優賞受賞をはじめ、アメリカ映画協会賞やハリウッド批評家協会賞も受賞したことは特筆すべきであろう。

しかし前述した通り、『フェアウェル』は主に北京語で展開され、かつ子供が祖父母に育てられることが多い中国ではとくに心に響く物語だと予想されたにもかかわらず、中国での興行は大失敗に終わった<sup>(10)</sup>。中国の観客の共感を得るには至らなかつた要因として考えられるのは、アジアの伝統的大家族の価値観つまり欧米人にとつて古風な「中国らしさ」と考えられる要素の過度な強調であろう。映画の



結末で、ビリーはとうとう祖母に本当のことを言えないままニューヨークに帰ることになる。彼女は最後まで両親とその兄弟たちの世代が決めた隠蔽に納得できず、長春滞在中も彼女にとって楽しいものではなかった。映画タイトルの「フェアウェル」は祖母との別れという意味だろうが、長春の旅はヒロインにとって中国がいかに心理的距離を遠く感じる国かと認識させられた旅でもあったため、彼女が生まれた土地と文化的・価値観的に「フェアウェル／お別れ」した旅としても理解できよう。「クレイジー・リッチ！」と同様、主人公たちの東方冒険譚は欧米の観客にとって共感できる部分が大きいのだが、アジアとくに中国の観客にとって、主人公たちは、ただ価値観の相違が強調された感情移入しにくい対象にすぎないのである。

『フェアウェル』のエンディングで、マンハッタンの街角を歩くビリーを固定カメラが長らく捉えるショットがあった。イエロー・フェイスのヒロインの周りに往来する人々の中に、ユダヤ系、アングロサクソン系、アフリカ系、ヒスパニック系など、さまざまな人種の人々が周到に配置され、画面にさりげなく出入りしている。この長回しのショットひとつで、映画『フェアウェル』はアメリカに立脚して発信されたエンターテインメントであることが再認識されたわけである。さらに、閉じられた枠における人口密度の高さは、映画の中の結婚披露宴のシーンや、何度

もあった一家が食卓を囲む場面、そして『クレイジー・リッチ！』にもあった大家族の集まり、結婚式、大型パーティーなどのシーンを想起させる。画面密度の高さは二作の映像面において共通する特徴というより、二作とも根本的には家族の物語、つまり大家族における人間同士の関わりを描くファミリー・メロドラマであるためだろう。

その意味では、クロエ・ジャオが監督したマーベル映画『エターナルズ』も、一見してファミリー・メロドラマとは無縁なヒーローアクション映画だが、根本的には画面の人口密度が高い「家族」に関する物語である。劇中人物は、最初から自らの「ファミリー」を探し集めるために世界中を奔走し、そして集合した「ファミリー」には、中国系イギリス人のジェンマ・チャンが演じたヒロインを始め、スコットランドの俳優リチャード・マッデン、韓国系のドン・リー、パキスタン系のクメール・ナンジアニ、アフリカ系のブライアン・タイラー・ヘンリー、メキシコ系のサルマ・ハエックなど、この上なく人種的多様性が見られる配役になっている。そしてこのファミリーメンバーに同性愛者と聴覚障害者も配置されており、つまり人種、身体障がいそして性的マイノリティ集団のキャストと、ハリウッドにおけるマイノリティである監督のクロエ・ジャオとともに、一本の映画の全体としてのイメージを作り上げているわけである。今日のハリウッドは、マイノリティの

ステレオタイプの表象をスクリーンから慎重に消したばかりでなく、批判を避けるための努力がやや過剰に感じられなくもない。そして筆者が一五年前の論文で書いた以下の一文は、少なくとも『エターナルズ』に対して依然として有効であろう。「アジア系監督によって作られた現在のハリウッド映画において、かつての映画に歪んだ姿で登場していた人種的・性的マイノリティ集団のステレオタイプが消えたとはいうものの、エキゾチシズムとしての要素は別の形で表象・消費されている」<sup>11</sup>。

むろん、『エターナルズ』はクロエ・ジャオがこれまで監督した作品では異例なものであった。監督として彼女が自らの個性を強く出せたのは、やはりプロデューサーも担当した『ノマドランド』などの長編三作だったと考えるべきであろう。次節では、キャメラの前にイエロー・フェイスが現れないクロエ・ジャオの映画をアン・リー作品と比較しながら見てみよう。

### 三 現代西部劇あるいは一人のメロドラマ

——『ブロックバック・マウンテン』から  
『ノマドランド』へ

本論のはじめに紹介したクリス・ベリーによる論文では、『ノマドランド』を「定年退職者とキャンピングカー

による西部劇」と定義づけている。また、アン・リーの英語映画にも「中国的側面／Chinese side」があると断言しながら、『ノマドランド』については、「一〇〇%アメリカ的な内容と英語だが、中国的側面を持っているのだろうか」と疑問を投げ出しただけに留まっていた<sup>12</sup>。

『ブロックバック・マウンテン』には、アメリカ文化の中心的な地位を占める西部劇というジャンルのヒーローが同性愛者として登場しており、長きにわたって継続してきた男性的なカウボーイ像を完全に破壊させたことで、アメリカ社会に大きな波紋を投げかけた。あれから一六年、括弧つきの「男性性」の欠如を問題にするどころか、『ノマドランド』の主人公は老齢の女性であった。さらにそれより前のクロエ・ジャオの長編二作目『ザ・ライダー』（*The Rider*, 2017）の主人公も、致命的な怪我を負ったカウボーイとしてロデオをあきらめるかどうかを悩む、伝統的な英雄像からほど遠いものだった。確かに『ブロックバック・マウンテン』と『ノマドランド』の二作には、西部劇というアメリカ神話の打破、そして画面に展開される広漠たる西部の原風景という二つの共通項がある。しかしそれだけの理由でクロエ・ジャオを「第二のアン・リー」と呼んで妥当であろうか。互いの違いについて考えてみよう。

まず、分かりやすい相違として、『ブロックバック・マウンテン』は一九六〇年代のワイオミング州が舞台であ

り、同性愛差別は過去の問題として描かれているのに対し、『ノマドランド』に見られる経済危機に伴う製造業の崩壊、リタイア世代の苦境、不動産業界のゆがみと破綻などすべて今日のアメリカにおける問題であり、いわばアメリカの現状への強い関心が映画に現れている。そのことはクロエ・ジャオの経歴を思い出させる。一五歳で渡欧してイギリスの寄宿学校に入学した彼女は、卒業後にアメリカの大学に進学し、まずは政治学の学士号を取得した。ニューヨーク大学で映画製作に関する技巧の習得はその後のことであった。商業映画を撮って興行的に成功させることより、自らの観察と思考を表現する手段として映画というメディアを選んだように思われる。アメリカ生活がより長い第三世代のイエロー・フェイス監督よりも大きな成功を収めることができたのは、そうした彼女のキャリアが理由の一つかもしれない。

もう一つ『ブロークバック・マウンテン』との相違は、主人公は二人ではなく、『ノマドランド』における主人公はファーン一人しかいない点である。アン・リーは『ブロークバック・マウンテン』の物語を「The Great American Love Story」（偉大なるアメリカン・ラブストーリー）と呼んでいたように、根本的に『ブロークバック・マウンテン』が描いたのは二人の感動的なラブストーリーである。一方、クロエ・ジャオ作品の主人公は、基本的に一

人である。長編デビュー作 *Songs My Brothers Taught Me* (2015) と二作目の『ザ・ライダー』も、主人公が一人で悩みつつ大きな決断をせざるを得ないという、いわば「一人のメロドラマ」の構造になっている。『ノマドランド』におけるファーンが語った「私はホームレスではない。ハウスレスなだけだ」という重要な台詞は、究極的には「ファミリールス」とでもいうべき彼女の孤独を意味するものである。一人の人間が人生の苦境に直面し、独りで懸命にもがきながら最終的に恐怖を乗り越えて内心の声に従うことを選ぶ。それこそが、これまでのクロエ・ジャオ作品に通底している主題であろう。一人のメロドラマであるゆえに画面密度は希薄であり、またそれゆえに激しい情動が静かな画面に隠されたままである。

むろん、まだ日々変化している若き監督に対して、これまでの数作だけでテーマやスタイルについて断言することには慎重になったほうがよい。しかし少なくとも映画『ノマドランド』の場合、原作のノンフィクション『ノマド——漂流する高齢労働者たち』(Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century, 2017) からの大きな改変は、自分のオリジナル脚本にこだわったクロエ・ジャオが送り出した明確なメッセージとして受け止めるべきであろう。原作にはそもそもファーンという登場人物がなく、脚本で新たに加えられた架空の人物である。原作に登場した実在人物

でノマドの一人であるリンダ・メイは、最終的に土地の所有を実現し、しかも再生可能なシステムで砂漠と調和した有機的住宅に定住することが可能になる。<sup>(13)</sup>しかし、原作が提示したこの明るい未来像とは裏腹に、映画のエンディングでは、フアンはある男性からの誘いを断り、つまり手に入りそうな「ホーム／家」と「ファミリー／家族」の両方からの誘惑を拒否し、ふたたび広大な荒野に向けて孤独な旅に走り出たのである。このエンディングを、フアンは定住を放棄しただけというより、心に嘘を付かずに愛する真の〈ファミリー／家族〉を探しつづける道を選んだと理解すべきだろう。『Songs My Brothers Taught Me』も『ザ・ライダー』も同じだが、クロエ・ジャオの主人公はいつもしなければいけないのである。言葉にも表情にも出さない主人公の内心の辛い葛藤を静逸な画面で的確に捉えて見せるところは、人々の心にもっとも響いたクロエ・ジャオ映画の神髄ではなからうか。

かつてアン・リーは、自らの回想録でハリウッドのメジャー作品『いつか晴れた日に』(Sense and Sensibility, 1995)の監督として起用されて、本格的にハリウッドに進出しようとした際、撮影の初日からスタッフや俳優たちから不信の目で見られ、「初めて自分が東洋人監督だと意識した」と述懐している。それから彼は、ハリウッドとまったく同

じことをやっても「勝てるわけがないし、新味もない」と思うようになり、わざと主流ハリウッド映画と異なる手法、すなわちハリウッドの主流映画のやり方を熟知した上で反則行為を意識的かつ積極的に採用していく。もし、一九九〇年代半ばのハリウッドでは、監督が自己のエスニック・アイデンティティを工夫して利用する戦略がまだ必要であれば、少なくともクロエ・ジャオ自身がプロデュースを担当したこれまでの数作は、映画のテーマからも映像表現の手法からも、さらに監督本人の発言からも中国的または東洋的要素をまったく感じないのである。二〇二〇年代の今日、カメラの背後にあるイエロー・フェイスはついに完全なる自由を獲得したのだろうか。『エターナルズ』には少々落胆したとはいっても、次作を期待しつつそう信じたいものである。

## おわりに

〈中国〉または〈中国映画〉の概念はどこまで拡張できるか。本稿の問いかけまたは関心所在は、ハリウッドの現状確認にあるのではなく、あくまでも世界規模で構築されつつある今日の〈Chineseness〉の内実である。すでに見てきたように、〈中国〉という表象の作り手は、中国語圏の内部に限らず、ハリウッドにおけるカメラの背後のイエ

ロー・フェイスもそのイメージ構築の重要な担い手である。米中関係の悪化など新しい冷戦期の到来と騒がれる中、例えば本稿が見てきたイエロー・フェイスが登場した映画の中の対立は、あくまでも世代間または異なる文化的価値観の相違によるものであり、イデオロギーとはまったく関係なく、完全なる「悪」も存在しないのである。そしてイエロー・フェイスのクリエイターに提供される映画製作の環境も、三〇年前よりはるかに良いように思われる。少なくとも映画製作の世界においては、鉄のカーテンはまだ降ろされていないと言えよう。一方、Chollywoodと称されるほど巨大化する中国国内の映画産業も海外への輸出、いわゆる「走出去」を熱望している。伝統と現代、内部と外部が錯綜する文脈の中で、「中国文化圏映画／Cinemas of the Sinosphere」のスクリーンに構築される〈チャイナ〉や〈チャイニーズ〉のスペクタクルが、今後さらにいかに変容していくか、引き続き注視していきたい。

## 注

- 〈1〉 韓燕麗「カメラの背後のイエロー・フェイス——『ブロックバック・マウンテン』における神話の打破と再生」藤井仁子編『入門・現代ハリウッド映画講義』人文書院、二〇〇八年、一一二—一四三頁。

〈2〉 アジア人監督の作品としてはじめてアカデミー賞作品賞に輝いたのは、ポン・ジュノ監督の韓国映画『パラサイト 半地下の家族』（二〇一九）だが、ハリウッド映画産業の中から生まれた作品ではなかった。

〈3〉 Cris Berry, "What is Transnational Chinese Cinema Today? Or, Welcome to the Sinosphere," *Transnational Screens*, Volume 12, 2021, p. 195. なお『Sinosphere』という概念を最初に提起したのは、史書美 (Shu-mei Shih) による論述『Visuality and Identity: Sinosphere Articulations Across the Pacific』(2007) においてであった。

〈4〉 詳細は下記の論文を参照していただきたい。韓燕麗「追溯海外光影——無声片時期在美中国移民的電影製作」『当代電影』北京：当代電影雜誌社、二〇一六年六月、八〇—八六頁。

〈5〉 韓燕麗『ナショナル・シネマの彼方にて——中国系移民の映画とナショナル・アイデンティティ』晃洋書房、二〇一四年、四三—五〇頁。

〈6〉 前掲、韓燕麗「カメラの背後のイエロー・フェイス——『ブロックバック・マウンテン』における神話の打破と再生」一三二頁。

〈7〉 本節の内容はハリウッドで活躍する中国系監督を中心にまとめたが、例えばフランスの資金も入っている映画として、王家衛(ウオン・カーウアイ、1958-)監督の『マイ・ブルーベリー・ナイツ』(My Blueberry Nights, 2007)、侯孝賢(ホウ・シャオシェン、1947-)監督の『ホウ・

シャオシェンの『レッド・バルーン』(Le Voyage du Ballon Rouge, 2007)などの数本も、同年代の中国系監督による海外製作の事例として挙げることでよい。

〈8〉同性愛者であることを家族に隠すという『ウエディング・パンケット』のテーマにもっとも近似する作品として、アメリカ生まれのアリス・ウー(伍思薇/Alice Wu, 1970-)監督の『素顔の私を見つめて…』(Seeing Faces, 2004)を挙げるべきであろう。最近の『ハーフ・オブ・イット』

——面白いのはこれから』(The Half of It, 2020)など含め、デビュー以来一貫して自身の生き方とも関連するテーマ、つまり在米中国系移民の同性愛者を主人公にした映画を作り続けるアリス・ウー監督は、年齢と経歴から見ると第三世代に属すのだが、作品のテーマとスタイルからすると、四つの世代のいずれとも異なる別格な存在である。

〈9〉同作にはマレー系とインド系の登場人物がなく、裕福な中国系しか登場していないためシンガポールの人種多様性を表現できていないという批判の声もあった。

〈10〉全世界で二億三八〇〇万ドルの興行収入をあげ、米国におけるアジア系アメリカ人映画の画期的な出来事として称賛されたが、中国における興行収入は二〇〇万ドル未満に過ぎなかった。

〈11〉前掲、韓燕麗「カメラの背後のイエロー・フェイス——『ブロークバック・マウンテン』における神話の打破と再生」一四一頁。

〈12〉Berry, op. cit., p. 187.

〈13〉原作の内容については、下記の二本の論考を参照させていただいた。峯真依子「愛国的イデオロギーとしての自然——映画『ノマドランド』についての「考察」、川村亜樹「終末の地球に降り立つクロエ・ジャオ『ノマドランド』」富士川義之編『自然・風土・環境の英米文学』金星堂、二〇二二年、四二〇—四四八頁。

〈14〉そもそも映画のテーマや文体における特徴を、監督という人間に帰結する批評の手法は、とくに監督がマイノリティである場合、色眼鏡を掛けた見方にならないよう細心の注意が必要であろう。そのため筆者は、アン・リー作品について考える際、映像テキストの内部に閉じられた分析ではなく、できるだけ回想録やインタビューにあつた監督自身の言葉や作品製作の現場で実際にあつた事実などにも参照/依拠しつつ慎重に行っている。