

ハリウッドにおけるアジア系の台頭

——『エブリシング・エブリウェア・オール・アット・ワンス』のマルチバースと主体の変容

川村 亜樹

はじめに——ハリウッドの終焉、アジア系の台頭

二〇二三年、WHOはコロナ緊急事態宣言終了を発表したが、二〇二二年末時点で、北米での映画チケット販売数は二〇一九年の状態に戻っておらず^①、その背景には動画配信競争も影響しているだろう。配信収益の分配に加え、AIの取り扱いをめぐっても、全米脚本家組合と全米俳優組合によるストライキが^②おこり、さらには、米中関係が悪化するなか、民族やセクシュアリティなど政治的な表現をめぐって、二〇二一年の『ブラック・ウィドウ』(Black Widow)から中国でマーベル映画が公開されず、二〇二三



年に『ブラックパンサー／ワカンダ・フォーエバー』(Black Panther: Wakanda Forever)でようやく公開再開など、海外興行収入の面でも悪材料が並んだ。そうしたなか、宇野維正は「ブロックバスター作品とアートハウス系作品の中間にあるハリウッドメジャーの作品が、集客面だけでなく劇場公開された本数においてもすっかりスカスカになっている」^③などと警鐘を鳴らし、「ハリウッド映画の終焉」を唱えた。

ハリウッドは別の危機にも見舞われ、二〇一〇年代後半、#OscarSoWhiteや#MeTooの嵐が吹き荒れた。映画芸術科学アカデミーは多様性を掲げ、具体的には、会員の国際化や、製作にあたって、少数者の採用推進などをおこ

なった。⁵⁾その影響のあらわれとして、二〇二〇年には韓国
のポン・ジュノ監督『パラサイト 半地下の家族』(Parasite,
2019)がアジア勢として初、以後も、中国で生まれロンド
ン、ロサンゼルスで学生時代を過ごし、ニューヨーク大学
で映画製作を学んだクロエ・ジャオ監督『ノマドランド』
(Nomadland, 2021)、そして、中国系アメリカ人ダニエル・
クワンと白人のダニエル・シャイナート(二人あわせてダ
ニエルズ)監督『エブリシング・エブリウェア・オール・
アット・ワンス』(Everything Everywhere All at Once, 2022)以
下『エブエブ』⁶⁾が作品賞を受賞。ハリウッドで協役だっ
たアジア系の歴史的躍進が目立った。われわれは危機のな
かにアメリカ映画の変革を目撃している。

とはいえ、アジア系アメリカ人移民にとっては喜ばしい
ことかもしれないが、こうしたトレンドに乗った作品が中
国国内で評価されているかといえば、むしろ、中国を正し
く表現しているとはいえない、といった批判もあり、中国
共産党中央宣伝部、孫業礼副部長による記者会見での、
「米映画の品質が、中国の文化や慣習に対する敬意、観客
の態度といった点で今後も改善していくことを望む」とい
う報道もあつた。⁷⁾主要な国際映画祭で絶賛され、アカデ
ミー作品賞まで受賞したアジア系作品が、中国で劇場公開
すらされない状況をどのように捉えればよいのか。中国国
内で製作される作品と、国際映画祭に出品される中国人監

督作品の関係性も脳裏をよぎる。そこで本稿では、二〇一
〇年代後半以降、アメリカで注目された東アジア系監督作
品を振り返り比較するかたちで(クロエ・ジャオについて
は、本号所収の韓燕麗「カメラの背後のイエロー・フェ
イス再論」をお読みいただきたい)、ダニエルズが製作に
あたって『マトリックス』(The Matrix, 1999)を念頭にお
いている点を踏まえ、多様性の政治学の功罪に配慮しなが
ら、『エブエブ』において、ADHD(注意欠如・多動
症)を抱えた母親世代の中国系アメリカ人女性が、マルチ
バースをジャンプして変貌していく意義を、「中国」から
逃走し、「アメリカ」を書き換えるアジア系移民の主体の
観点から検討したい。

一 中国映画市場の存在感、 アジア系俳優の躍進

ハリウッド映画にとって、二〇一〇年代、中国市場は年
を重ねるごとに存在感を増していた。二〇一六年には、中
国がアメリカをスクリーン数で上回り、王健林の大連万達
集団によるハリウッド買収劇がニュースとなった。⁸⁾そし
て、コロナ禍において、アメリカでは映画館が閉鎖され興
行収入が大幅に落ち込み、中国が世界最大の映画市場と
なった。⁹⁾その際、ハリウッドは公開本数を減らし、中国は

海外作品の輸入を制限しつつ自国の映画産業を成長させていた。そんななか、二〇二二年、台湾系アメリカ人、ジャスティン・リン監督『ワイルド・スピード/ジェットブレイク』(Fast & Furious 9)のキャスト、ジョン・シナは、『台湾が(本作)を観る最初の「国」でしよう』と発言してしまい、微博(ウェイボー)に中国語での謝罪動画をあげており、ハリウッドが中国市場を無視できない状況がうかがえる。

こうした過剰とも思える動きは、単にアメリカ人の杞憂というわけではない。『オーシャンズ』シリーズなどを手掛けた、現在のアメリカを代表する、社会派の一面も持つ監督の一人、ステイーヴン・ソダーバーグのネットフリックス映画『ザ・ランドロマトー——パナマ文書流出』(The Lounchmat, 2019)は、パナマ文書に関する作品で、物語がグローバルに展開するなか、中国人は残忍に描かれる。そもそもパナマ文書をめぐって、習近平に関連した報道があったことを踏まえれば、このテーマでの中国への言及自体タブーであり、そのうえ作中、最も暴力的なシーンが中国であるのは、炎上商法では済まないレベルで、政治的に挑発的といわざるをえない。ネットフリックスは中国では視聴できないが、ベネチア、トロント国際映画祭などで上映され、世界的な注目度は高かった。筆者は、ニューヨークのアートハウス系映画館、IFCセンターで本作を観た

が、監督らが登壇したQ&Aセッションで、中国系とおぼしき観客が監督に向かつて、なぜ中国人をこのように残忍に描くのかと声を上げ、監督の方は、事実を伝えているだけだと一歩も譲らなかつた場に遭遇した。まさに、ハリウッドと中国の政治的緊張の一瞬を垣間見た。いま現在、国際社会において中国(に関する)映画を政治抜きに語ることは難しいかもしれない。

実際、中国表象をめぐる米中の確執、それにとまらぬ貿易摩擦の例は、いまだ後を絶たない。#OscarSoWhiteが喧伝された二〇一六年に公開された『ドクター・ストレンジ』(Doctor Strange)の共同脚本家C・ロバート・カーギルは、「マーベル史上、これほど文化的地雷であり、絶対的に勝ち目のないキャラクターは他にいない」と語った。原作コミックでは、エンシエント・ワンはチベット出身であつたにもかかわらず、仙人風の人種差別的なアジア人のステレオタイプを避けたいという理由で、白人のティルダ・スウィントンをキャストし、それがホワイトウォッシング(非白人の役を白人に置き換える)と非難された。場所をチベットからネパール、カトマンズに、ワンをケルト人女性に変更し、製作サイドからすれば慎重に配慮をしたはずだつたにもかかわらず、隠したかつたチベットやホワイトウォッシングにむしろ社会的注目が集まり、当然ながら、中国政府も無視するわけにはいかなかった。

その後、マーベル・スタジオ社長ケヴィン・ファイグは、当時の判断を後悔したうえで、アジア系俳優の積極的な起用に言及した⁽¹³⁾。その発言の思惑は、『シャン・チー／テン・リングスの伝説』(Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings, 2021)の公開にあり、この作品への出演、ハリウッド進出を理由として、香港映画俳優トニー・レオンは、釜山国際映画祭でアジア映画人賞を受賞した⁽¹⁴⁾。だが、レオンが演じたシュー・ウェンウー、主人公シヨーン(シャン・チー)の父は、原作コミックでは犯罪の黒幕フー・マンチューであり、アジア人を犯罪行為に走りやすい非人間的な生き物として印象付けてしまう⁽¹⁵⁾、という理由で中国から反発を招いた。エンシエント・ワンに続き、マーベル、そして、アメリカ映画における中国人表象の課題の根深さを露呈させた。そのうえ、シヨーン役の中国系カナダ人シム・リウは、移住の理由として、「私が子供の頃、共產主義の中で育った両親から、多くの人が餓死したと聞かされた」「両親は別の世界で生きたいと思い、カナダは自由自在に生活でき、子供にも美しい未来を与えられる国だと考えた」とインタビューで語ったと囁かれ、言葉が独り歩きした感が否めないが、中国のネガティブなイメージを強調したことで物議を醸した。

世界に対して文化的な影響力を持つハリウッドのプロダクション作品における、アジア系表象への問題意識は、

中国だけではなく、日本も共有すべきかもしれない。ジャスティン・リン監督『ワイルド・スピード・スーパーX3 TOKYO DRIFT』(The Fast and the Furious: Tokyo Drift, 2006)は、タイトル通り、東京のドリフト族についての物語である。妻夫木聡、北川景子といった日本の有名俳優は瞬間的に登場するだけで、韓国系アメリカ人俳優サン・カンが演じるハンという、シリーズの中心ではあるが物静かなアジア系キャラクターに焦点を当てている。犯罪映画が一つのジャンルだとして(結末が重要になる)、あるいは、街中のカーレースを描いてきたこのシリーズと、ドリフト走行でのレースは親和性が高かったとして、いま振り返って、国際社会のなかでの日本文化の表象として適切であったか、少し立ち止まって考えても良いかもしれない。ヤクザ映画は、時代劇とともに、国際映画祭に出品される日本映画の看板ジャンルの一つである。千葉真一が演じたカマタ組長の空間は、ポストモダン文化のバスターシユといえるような「自然さ」でもって、本作の世界観を構成している。こうしたところに、ハリウッドの製作者が抱いている、日本文化に対する支配的イメージが垣間見える。

そんな状況に風穴をあけるように、二〇一〇年代後半以降、アジア系ハリウッド俳優たちは目覚ましく活躍、中国系アメリカ人の父と韓国系アメリカ人の母を持つオークワフィナは、ラッパーとして注目されたあと、二〇一八年に

『オーシャンズ』シリーズのスピノフ作品で、サンドラ・ブロック、アン・ハサウェイ、リアーナら有名女優や音楽アーティストがキャストをつとめた『オーシャンズ8』(Ocean's Eight)、そして、『ジョイ・ラック・クラブ』(The Joy Luck Club, 1993) 以来の、大手スタジオによる、アジア系がキャストの大半を占めた、中国系アメリカ人、ジョン・M・チュウ監督『クレイジー・リッチー!』(Crazy Rich Asians) で注目を集めた。『オーシャンズ8』では、大抜擢といえるかもしれないが、窃盗団には大物犯罪者がいるなか、スリ役でさほど目立たず、その一方で、『クレイジー・リッチー!』では、主役ではないにもかかわらず、独特の話し方で笑いを取る個性的な演技が、彼女のスター性を光らせた。その役者イメージは、『シャン・チー/テン・リングスの伝説』でも引き継がれた。

そして、中国系アメリカ人、ルル・ワン監督『フェアウェル』(The Farewell, 2019) では、ゴールデングローブ主演女優賞というアジア系初の快挙を成し遂げた。本作では、アジア系としてニューヨークに住む主人公が、中国にいる祖母が癌で余命わずかであることを知り、会いに行き、告知するかどうかで悩むことをとおして、単純な二項対立的図式と批判されても仕方ないかもしれないが、中国とアメリカの文化的差異について考えさせる。『オーシャンズ8』『クレイジー・リッチー!』とは異なり、感傷的な

人間ドラマに挑戦し、役者として新たな顔を見せると同時に、監督もインタビュ어의コメントで強調しているように、アメリカ社会に対して、アジア系アメリカ人移民の心理を直視させ、二一世紀のアメリカ映画におけるアジア系、中国系の台頭に寄与した。

また、『クレイジー・リッチー!』にも出演したジェンマ・チャンは、続けて『キャプテン・マーベル』(Captain Marvel, 2019) では顔を青く塗り、外見上の人種的印象を攪乱。『レット・ゼム・オール・トーク』(Let Them All Talk, 2020) で、気難しい作家を演じるメリル・ストリープと即興芝居に挑戦、『プラダを着た悪魔』(The Devil Wears Prada, 2003) のアン・ハサウェイを彷彿させる役どころで、白人にとって代わる可能性を見せた。『エターナルズ』(Eternals, 2021) では多様性を前面に打ち出したマーベル・ヒーローの一人で、その一方で、『ドント・ウォーリー・ダーリン』(Don't Worry Darling, 2022) では、『フローレンス・ピューと対峙する悪役で、人種という概念自体を無効にするかのような存在感を發揮した。とはいえ、アジア系という形容詞を払拭するハリウッド俳優となりつつも、オックスフォード大学法学部を出て、法律事務所の内定を蹴って役者の道を選んだとされるだけあって、女性、アジア系としての政治的意識も高い¹⁸⁾。

二 『エブエブ』の結末をめぐる議論

『ユリイカ』二〇二三年六月号「特集Ⅱ A 24とアメリカ映画の現在」は、二〇二二年に設立されて以来、アメリカ映画界で旋風を巻き起こしてきた、A 24という映画製作・配給会社の一〇年間を振り返り、ダニエルズの長編二作品を含め、個別の作品分析をするうえで有益な議論を提供している。そのなかで、インディペンデント・スピリット賞やアカデミー賞の作品賞を受賞、あるいは、ノミネートされた『フェアウェル』『ミナリ』『エブエブ』が、「アメリカに住む東アジア系住民の視点から移民生活のリアリティを描こうとしている。どの作品でも、個人の生活は家族から離れたところでは成り立たない。そして三本とも極めてオーソドックスなアメリカ映画であると言えるだろう」と述べられている。「極めてオーソドックスな」という言葉は、論考全体の文脈に照らし合わせれば、批判とも受け取れる。確かに、どの作品も夫婦、親子の葛藤を経験する家族劇であり、『エブエブ』に限っては、「家族のいるここに残るほうがハッピーエンドという感じの終わり方が、これだけ「LGBTQ」や「アジア系移民」みたいなテーマを持ち込んでるのに保守的な映画だと思ってしまいいました」といった評価もある。不条理、荒唐無稽、あるいは

は、哲学的かもしれない、ポップでコミカルなプロットが展開する一方で、セクシュアリティや人種をめぐる政治的なテーマに関して、ネガティブな側面をあまり強調することなく、拍子抜けするぐらい穏やかな、丸く収まる家族の再生を保守的に感じる、という意見は否定しがたいように思える。

別の例を挙げるなら、リン・マニエルⅡミランダによる、ラップを交えたミュージカル作品だとしても、ジョン・M・チュウ監督『イン・ザ・ハイツ』(In the Heights, 2021)を、物語として平板にしてしまっているのは、やはり最終的に幸福な家族を選択する、コミュニティに起点を置いた保守的なイデオロギーであろう。チュウはインタビューで、お気に入りのシーンの一つをオープニングとし、その理由を「家族のために一生懸命働く人々のコミュニティを見下すのではなく、賞賛することができている」と述べ、ブロードウェイで原作ミュージカルを観た際には感動し、「お互いを思い合い、お互いのために犠牲を払える、そんなコミュニティの中で、おばさんやおじさんによって育てられる感覚というのを思い出した。テーブルでワンタンづくりを教えてくださいました家族が自分にとってのアプエラ(コミュニティの母的存在)だったんだよね」と語っている。

とはいえ、移民にとっての家族劇を保守的だと非難する

際、一つ注意すべきことは、まさに、ドナルド・トランプを前にした、ヒラリー・クリントンに苦杯を舐めさせた、リベラルの傲慢ではないだろうか。あのとき、多くのハリウッド・セレブリティはクリントンを応援していたはずで、しかも、彼らにとつてまさかの悪夢が起ったその年、ハリウッドは#OscarSoWhiteを突き付けられていた。

国家が想像の共同体で、家族や学校がイデオロギー装置だったとしても、代々、手から手に伝わるワントン作りに幸福を感じるのが政治的後退だと言いつつしまえるほど、現実には簡単ではないはずである。なぜなら、その現実には歴史的重みともなうからである。

さらにいえば、「極めてオーソドックスな」家族劇が「白人のハリウッド」で反復的に描かれてきたとしても、東アジア系移民が中心の作品が、これほどの数、集中的に製作、評価されたことがアメリカ映画史においてあつただろうか。もちろん、そうした状況を、アジア系アメリカ人が手放して歓迎してよいのか、慎重にならないといけないだろう。たとえば、『シャン・チー』に代表されるように、中国市場をターゲットとしたブロックバスター作品にアジア系が都合良く利用されているだけではないか。単なる一過性のトレンドでしかないのでは。あるいは、現実のアジア系アメリカ人を取り巻く状況と相反する願望充足のファンタジーでしかないのでは、といった悲観的な捉え方

もあるだろう。どれも否定できない、希望と不安である。

希望の部分を膨らますならば、アート系、ブロックバスター、その中間、一般的にアメリカでアジア系の作品が増加したからこそ、アート性や、政治的メッセージ性など、いよいよ個々のアジア系アメリカ人の作品をより吟味できる時代に入ったことは確かではある。そして、未来を担う若者層をメイン・ターゲットとする、ハリウッドに新風を吹き込んだきたA24的なエッジがどれほど効いているかは、評価基準の一つとなりえるだろう。そこで、いま一度『エプエブ』に目を向けると、下敷きになった過去のハリウッド作品に言及しながら「娯楽」と呼ばれる部分で、東アジア系移民のアイデンティティ、ハリウッドの家族といったイデオロギー装置から逸脱する、宇宙、あるいは、マルチバースという設定、そして、バース・ジャンプによる自立した個人への欲望に関するレビュー、インタビュに少し触れておきたい。

エッジの効き具合、時代のトレンドの部分でいえば、「大ヒットの要因として挙げられるのが、「マルチバース」を巧妙に作品に取り入れた点。今われわれが生きている世界（宇宙Ⅱユニバース）とは、別の世界が存在し、そこには自分と同じ人間も存在していたりする。そのユニバースは、実はたがいに影響を与え合っている……という概念だが、このマルチバース（またはパラレルワールド）は近年

の映画でトレンドになっている」という指摘がある。SFの古典『二〇〇一年宇宙の旅』(2001: *A Space Odyssey*, 1968)へのオマージュがなされたうえで、途方もなく広い宇宙でのジャンプに、プロットの分量の面で、中国系移民の人間ドラマの部分とひけをとらない時間が割かれている点を無視すべきではない。

しかも、アートの観点で、「伝統的な物語のポストジャンル解体。現代生活のノイズの中で生き残るためのマキシマリストのマニフェスト²⁵⁾」という分析をもう少し具体的に説明すると、本作で言及される宇宙に深淵さはなく、小さなモニター上に表示される点と線で表現され、伝統的なSFアドベンチャーを支配する恐怖感が、笑いに変えられている点でもジャンル解体的といえる。また、「現代生活のノイズ」はインターネット、「マキシマリスト」は万物の理論やビッグ・データを指しており、いま現在の情報社会との向き合い方がテーマとして意識されていることが分かる。

そして、監督は、本作が『マトリックス』に対する返答で、「私たちは自分たちのバージョンを作ったかっ²⁶⁾」と述べている。具体的には、『マトリックス』の世界にぼくたちの母親が入ってしまったら面白いんじゃないかって思いついたんです。そのアイデアを掘り下げていったら、どんどん脚本を書くのも楽しくなっちゃって。だって、これ

までアクション映画って三〇代の男性キャラクターがアドベンチャーに繰り出す……いうものばかりですよ。ぼくたちはそういう映画はいい加減に見飽きてしまったから²⁷⁾、言い換えれば、「女性を通して新しい物語を語れる」という意味で、すべてのフィルムメーカーにとつてエキサイティングな時代ですよ。映画史のなかですべての物語はもう語り尽くされてしまったと思われていたかもしれないけれど、まだまだ語らるべきこととて山ほどある²⁸⁾」ということである。『マトリックス』はSFアクションとしてのブロックバスター作品とみなされがちかもしれないが、少なくともシリーズ一作目においてはマルクス主義批評の観点から期待され、『エブエブ』はそうしたイデオロギーが摩耗したあとの名作をパロディとしてリサイクルし、意識的にズラすことで、中国系アメリカ人中年女性が主体性を獲得する政治学を前景化している。

たとえば、『マトリックス』の最も印象的なアクションとして弾除けがあり、『エブエブ』では銃弾がグーグルアイ(ギョロ目)に変えられ、覚醒を示す第三の目として、エヴリンの額に貼られるシーンがある。円形で、中心が空洞のベールが、変化の起きない円環運動、無意味な人生を象徴しているとすれば、人間が存在しないバースで、岩にグーグルアイが付けられて生命感がもたらされるように、グーグルアイは円環運動にズレを生じさせる。作品冒

頭、コインランドリーにウエイモンドが貼ったグーグルアイをエヴリンは嫌っているが、アルファ・ウエイモンドがペーグルを食べて円環を崩し、覚醒したエヴリンは戦闘アクシオンで、グーグルアイを額の中心に貼ることで、変容する主体を自ら選択する。

それでも、確かに、『エブエブ』までのダニエルズの作家性は、既婚女性に密かに恋心を抱く、父親と不仲の白人ポール・ダノが、ダニエル・ラドクリフ扮する、オナラの噴射で海を渡れる死体に人生を救われる、初長編『スイス・アーミー・マン』(Swiss Army Man, 2016)のときと変わらず、下ネタを絡めた笑いをとおした哲学的思考と、ハリウッド的な家族劇の組み合わせにある。とはいえ、白人女性を眼差す白人男性の主人公に、社会のメインストリームから排除され、孤独感を抱えたアジア系アメリカ人男性を重ね合わせることは可能かもしれない。だとすれば、最終的なプロットの回収の仕方が、単に保守的という評価は留保が必要ではないだろうか。

また、『スイス・アーミー・マン』がサンダンス映画祭で最優秀監督賞を受賞したことで、ダニエルズは注目を集めており、一九九〇年代から現在に至るまで、ハリウッドによるインディ監督の青田刈りの主戦場、サンダンス映画祭をとおしたハリウッド監督への王道路線といえ、その意味では、彼らはアメリカ的である。とはいえ、彼らは

『エブエブ』公開までの七年間に、マーベル作品の監督を断っており、ハリウッドの主流から一定の距離感、あるいは、自律性を保っており、その意味で、ハリウッドを書き換える行為主体性を孕んでいるかもしれない。つまり、アメリカ的であったとしても、少なくとも、「マーベル疲れ」で示唆される³⁰⁾、生き残りの危機に瀕した、顔の見えないハリウッド監督ではないはずである。

三 アイデンティティの解体による癒し

ここまで、『エブエブ』の解釈、評価の争点となっている、結末における家族の再生に関する批評、先行研究に触れてきたが、そこでの癒しの意義をもう少し掘り下げるべく、近年のアジア系アメリカ映画で、作家性が顕著な監督・作品と比較してみたい。二〇一七年、『コロンバス』(Columbus)がサンダンス映画祭で上映され、批評家から高く評価された、韓国に生まれ幼少期にアメリカに移住したコゴナダ監督は、『アフター・ヤン』(After Yang)を二〇二一年にカンヌ国際映画祭ある視点部門に出品、二〇二二年に再びサンダンス映画祭で上映し、科学技術をテーマにした優れた作品に贈られるアルフレッド・P・スローン長編映画賞を受賞した。製作サイクルがダニエルズと似ている同時代の監督といえるが、『エブエブ』がマルチバー

スを笑いで占有した一方、コゴナダは一作目から建築への造詣を映すとともに、二作目ではA Iロボットがクローンに恋をするSFを製作した。その作品は、悲しみをとまなう喪失を引き延ばし、笑いはなく、『エプエブ』の高速展開。プロットとは対照的に、小津安二郎をオマージュした、美しい静謐の空間に登場人物が佇むショットで、坂本龍一のサウンドとともに緩やかに時間が流れる。

『コロンバス』は、世界的に有名なモダニズム建築が立ち並ぶ、インディアナ州コロンバスを舞台に、それぞれ親との複雑な関係を抱えた、白人女性ケイシーと、韓国人男性ジンの交流を描いている。ケイシーは、過去に薬物依存だった母を置き去りにして大学に入学することを躊躇し、ジンは、倒れて意識のないまま入院した、建築学の大学教授である父による過去の自身への態度を許すことができず、二人とも次の一歩が踏み出せずにいる。支えあう非対称性をキーワードとしながら、プロップにも焦点を当て、歴史的建築物へのコメントリーとしての要素を持つ世界観を生み出した。それだけにとどまらず、ジンは容態が急変した父の葬儀を想像しながら、韓国では遺族が悲しみを示さなければならぬという文化に言及し、憎んできた父に対して演技しなければならぬ苦悩を吐露するが、それは『フェアウエル』と比較すれば分かりやすいが、東アジア系のステレオタイプをズラすことになる。移民であるコゴ

ナダが、長編第一作で示したのは、まさに、新天地への旅立ちと、アイデンティティの解体による癒しである。決して、『パラサイト』に代表される、憎悪や復讐に満ちた韓流映画・ドラマの荒々しさはない。

ちなみに、リー・アイザック・チョン監督『ミナリ』(Minari, 2020)でジェイコブ役を演じ、アカデミー主演男優賞にノミネートされたスティーヴン・ユアンは、韓国系アメリカ人移民二世としての心境を、A 24のサイトのインタビューで語っている。韓国で大手企業の建築家であった父が、ミネソタ出張を機にアメリカン・ドリームを抱いて、「ミシガンに来たとき、とても怖かった。私の家族はすぐに、多くの韓国系アメリカ人の家族が陥るパターンに陥った。それは、自分のコミュニティを見つけ、安全な場所を見つけ、自分が占有できる場所を見つけるというものです。でも、僕はジェイコブに普通のアジヨシ(おじさん)にはなっただけでほしくなかった。僕のなかで、彼のモデルはジェームズ・ディーンで、異なる周波数で生きているため、すべてをありのままに見ることが出来る人物なんです⁽³⁾」と打ち明けている。実は、ユアンは、『コロンバス』のジンと同様に、タイトルから韓国語で植物のせりを意味する『ミナリ』が東アジア系移民にとっての家族の価値を再生産しているという読み、批評の裏で、韓国系移民が集中しない新天地のアーカンソーを舞台に、タバコのか

わえ方などで演出されているように、家庭的かもしれないが、弱い父に対して「理由なき反抗」をするディーンをモデルとしてジェイコブを演じ、実の父が反復したパターン、韓国系アメリカ人移民のアイデンティティを解体しようとする³²⁾。

ゴナダの作品に戻り、二作目『アフター・ヤン』に登場する家族は、意匠性に富んだ茶葉店を営む父が白人、キャリアウーマンの母が黒人で、養子で迎えられた、名前だけ見れば日本人とも受け取れる幼い娘「ミカ」は中国語を話す。そして、ロボットのヤンは、新品ではなく、出所がはっきりしない中古品で、購入された店はすでに存在せず、アジア系が営む金魚店に代わり、いかかわしい中国の負のイメージをおわせるが、基本的には、美しい蝶の標本を愛でる、心優しい中国系アメリカ人の設定となっている。その一方、ヤンを演じるジャスティン・H・ミンは韓国系で、監督はあえてフュージョンとしての東アジアを演出すべく、このようなキャストイングをしたと思われる³³⁾。ということ、AIロボット、ヤンの出所を除いては、フェイクというより、映像空間や、サウンド、茶の文化など、東アジアの良質な部分を抽出したフュージョンの美学を突き詰めた東アジア文化が構築され、国家的、民族的アイデンティティに揺さぶりをかける。アジア系アメリカ移民を描いた作品が、オリジナルの韓国、日本、中国文化と

は関係なく、アメリカのものでしかないという批判は、ゴナダの世界では意味をなさない。

そして、ヤンは故障して動かなくなってしまうたあと、ロボットの専門業者は無慈悲に処分を勧めるが、父はなんとか再生させようとし、それも叶わず、家族として彼との思い出を回想し、ハッピーエンドではないにもかかわらず、アジア系の存在が愛に包まれる。現在のアメリカにいる中国系移民のおかれた状況をヤンに代表させるのは無理があるかもしれないが、たとえファンタジーだと批判されようと、ハリウッド映画史において、アジア系ロボットに愛を読み込む試みは斬新なはずである。ロボットで溢れかえる未来がディストピアである必要はなく、親が分からぬ養子に慕われる兄になり、優しいクローンと恋愛をしてもよいはずである。

AIロボットに関する作品としては、アレックス・ガールランド監督『エクス・マキナ』(Ex Machina, 2015)が先行して製作され、AI開発の過程そのものがテーマで、インターネット検索をとおした企業によるデータ集積を含め、AIが人類を知的に迫り越していく、ディストピア的未来を予測している。ChatGPTなど、第三次人工知能ブームを迎えた二〇二三年に改めて観てみると、シンギュラリティ(AIが人類の知能を超える転換点、二〇四五年頃と予測されている)³⁴⁾という用語の使用など、リアリティに満

ちている。そして、開発者とその部下は男性であるが、A Iロボットはすべて女性であり、彼女たちが「人間／男性」を抹殺していく展開は、恐怖と希望／解放感が決定不可能に入り混じる。というのも、彼女たちは、研究開発施設に閉じ込められ、性的な機能も搭載され、いわば、男たちの（性的）奴隷であり、とりわけ、キョウコと名付けられたA Iロボットは会話機能もなく、アジア系女性のステレオタイプを設定として強制されている。ならば、最終的に、開発者をナイフで刺し、致命傷を負わせることで奴隷状態から解放される結末は、複雑な意味合いを持つ。

したがって、『アフター・ヤン』と『エクス・マキナ』におけるA Iロボットの扱いは対極的で、『エクス・マキナ』のヴィジョンがリアルに感じられるにつれ、アジア系アメリカ人男性の穏やかさを纏うヤンは、*#MeToo*運動以後の、キャンセル文化が渦巻き、白人男性が権威を喪失した現在のアメリカ社会において、一つのオルタナティブな男性像、あるいは、A Iロボット像を提示しているといえるのではないだろうか。あるいは、スマートで口数少なく従順なアジア系男性というイメージを受け入れることが政治的後退だというのなら、人類は、シンギュラリティに怯え、歴史に幕を下ろすことになるかもしれない。

アジア系アメリカ人の過去、現在が、不在や空白、喪失に支配されそうになっても、あるいは、それらにつけこむ

多様性の政治学に回収されそうになっても、そんなトラウマやパラノイアとは異なる幸福は、ヤンが教えてくれたように意識すれば見つかるだろう。『アフター・ヤン』は一見、多様性をめぐって図式的に見えるかもしれないが、タイトルが示す通り、主役はあくまで白人と黒人の親ではなく、国家的、民族的アイデンティティから逃走する、フュージョンの東アジア系A Iロボットであることに着目すれば、東アジア系表象において、バース・ジャンプしたぐらい革新的な作品である。こうした文脈のなかで、エヴリンの家族の再生と、それによる癒しも、むしろ、ハリウッドへの抵抗になることを次に議論したい。

四 ADHDとインターネット

癒しに関連して、やはり本作で無視できないのは、エヴリンのADHDという設定である。夫が離婚話を切り出そうとしても、コインランドリーの運営や夕食の支度に意識がいき、また、税務署で控除の領収書について説明を求められてもうわの空で、「ワンさん、いろいろなことをお考えでしょう。でも、あなたの納税義務について私たちがいましているこの会話以上に重要なことを私は想像できません」と言われる。続くシーンでも、マルチバースの世界を知らせるアルファ・ウエイモンドから「キミがいろいろ

る考えているのはわかるけど、ボクたちがいましているこの会話ほど、無限のマルチバースのあらゆる世界の運命に関わる重要なものはないだろう」と、同じ文章構造のセリフを繰り返され、エヴリンのパーソナリティが強調されている。

監督のクワンは脚本を執筆するなかで、自身がADHDである診断を受け、インタビューでは、「この映画は、いま観ると明らかにADHDの人が作ったものだ。上映後、何人もの人が私のところにやってくる、「あなたが私の脳の中にいるみたい」と言った。「……」だから、この映画が、私がこのことに気づくためのカタルシスの表現になると同時に、人々が自分自身の人生でこれについて語るための方法にもなっている」と述べた。このように、彼を含めたADHDの人々は、本作をとおして、それまでの人生で感じてきた、日常生活を営むうえでの苦しみと向き合い、そうした特性を認識し受け入れることで心理的閉塞が開放され、癒されている。一つのストーリー、テーマをじっくり語ることが人間ドラマを作る基本だとすれば、本作はその基本では掬い取れない、一つのこと集中して取り組むことが難しい人々の物語である。本作を観はじめたとき、支離滅裂にみえる情報が濁流のように押し寄せてきて、展開についていけなかったとしても、その状態こそ本作が伝えたいことで、欠点ではない。したがって、もちろ

んレビューをみても、この部分は認識されてはいるが、かといって過小評価して、本作における癒しを単に保守的と捉えることは、これまでハリウッド映画で無視されてきた人々を、引き続き見えない人間のまま放置することに等しい。

#OscarSoWhite が取り沙汰された二〇一六年以降、七回授与されたアカデミー作品賞には、たまたまとは思えない授賞式でのハプニングが起こった『ムーンライト』から『エブエブ』に至るまで、人種をテーマにした作品が五本、あとの二本は聴覚障害者が主人公、あるいは、主人公を囲む家族全員という設定であった。『エブエブ』は障害に関する次のテーマを提起したといえる。作品賞の基準がこうしたトレンドを生んでいるともいえるが、終焉を迎えつつあるといわれる伝統的ハリウッドに抵抗する、あるいは、再生させる試みにもなるはずである。その際、A24作品が「世の中の「多様性は大事だよ」という空気にうまく乗った作品を配給・製作しているところはあると思っています。そして、あえて「左」という言葉を使いますが、リスク回避のために左に行き過ぎないようにメッセーj性は程々に、というところもある」という懸念は甘受したい。

加えて、ADHD表象と重なる部分で、シャイナートが言及した「現代生活のノイズ」を掘り下げるかたちで、ダ

ニエルズが現在のメディア・エコロジーのなかでのハリウッドの終焉を意識して『エブエブ』を構想した点もみておきたい。「雪崩のように次から次へと襲いかかってくるあの映像って、膨大なデータに素通りされていくいまの身体感覚そのものだとは思ったんですね。読まされてるのか読みこまれてるのかもわからない、このぼっかり感ほ切実だ」という、インターネットやSNSなど情報の氾濫にさらされる、われわれの日常生活における主体形成にかかわる議論がある。特に、「ぼっかり感」、すなわち、自己のなかの安定した核の喪失をめぐる解釈次第で、本作の読みは大きく変わるだろう。東アジア的アイデンティティのイデオロギーに支配されている人、あるいは、ADHDの人にとっては、自己に穴が開くことは、むしろ苦しみに支配された人生を変える契機になるかもしれない。その意味で、ジョブ・トゥパキによる破壊は、再生の可能性を孕んでいるかもしれない。生まれ変わるためには、抱えているものを一旦手放す必要があるはずである。

そして、再生は本作をめぐるいくつかのレベルで製作者たちに意識されており、いま現在のメディア・エコロジーにおける、ハリウッド映画の危機からの再生も想定されている。シャイナートは、「インターネットを覗けば、どんなものでも目に入ってしまう。パイオレンスもポルノも。だからリミッターを押し拡げなければ、リアルな作品には

ならないとぼくらは考えたんです」と述べ、YouTube動画を含め、ときとして、ハリウッド映画よりもリアルで刺激的で、利用者のニーズを先読みしてしなやかに対応し、提供スピードが速く、利用者の参加も可能なインターネット・コンテンツの脅威を意識している。また、「ある意味、私たちはインターネットが私たちの脳に与える影響に当惑している。私たちはそのことに葛藤していて、本作でそれを探っている。インターネットは自由でもあり、重荷でもある。インターネットは、私たちの脳がフィードを観ることを想定していなかったように、普通の人間の経験をも感じなくさせた。私たちはこのために進化してきたわけではないし、それが私たちの精神衛生に何をもたらしているのかを知るのは難しい」と語っており、インターネットを与えられ、日常生活の出来事への感覚が麻痺してきた人間に、より刺激の強いコンテンツを提供する必要性を示唆している。

ここでシャイナートは「インターネットは自由」ともいつている。A24製作・配給の『ザ・ホイール』(The Whale, 2022)もコロナ禍を経由したオンライン社会での家族のつながりに焦点を当てているが、「あらゆるものがネットワークでフラットに繋がったことよって、まさにNetflixのような配信プラットフォームのようにどこまでも広がっているように思えて、実は閉ざされているという閉塞感」

「興味深いことに、その密室の中で生きる存在たちは、まさにその密室の性質をまるで反転させて映し取ったかのよう⁽⁴⁾に、徹底的に閉じこもっているかのように見えて、どこかに繋がる可能性にも拓けている新たな主体の姿を示しているように思えるのだ」という分析がある。自室に閉じこもってオンラインのみで他者とつながる「新たな主体」は、チャリー⁽⁴⁾の巨体が示唆するように困難に直面するかもしれないが、それでも、「どこかに繋がる可能性」は残されている。シャイナート⁽⁴⁾が、『エブエブ』が「インターネット時代を生きていると直面するカオスやプレッシャーを描いているけれど、新型コロナウイルスのパンデミックという圧倒されるような出来事を経験したことも関係しているんじゃないでしょうか」と述べるように、本作は、ハリウッド映画再生の契機として、ADHDを抱える中国系移民エヴリンによる、オンライン空間を連想させるバース・ジャンプとおして新たな主体が模索され、そこには癒しがともなう。

五 ありのままの自分

本作はキャスティングの面でも再生というテーマを意識させる。夫ウエイモンド役で、ベトナム、サイゴン出身の中国系アメリカ人俳優キー・ホイ・クアンは、十代で

『グリーニーズ』『インディ・ジョーンズ／魔宮の伝説』に出演、その後ハリウッドでアジア系俳優の役が少なかったため、一旦は俳優業を休止、大学で映画製作を学んだのち、武術指導や、ウォン・カーウアイ作品の助監督などを務め、『クレイジー・リッチ！』以後のアジア系の盛り上がりのおかげで俳優業に復帰、『エブエブ』で華々しく復活した。その演技は、「ハリウッドのアジア人男性に対するステレオタイプを否定し、解体するだけでなく、映画におけるアジア人の表現に必要な進化をもたらし」と評価され、理由として、「ウエイモンド、あるいは、どのアジア人キャラクターも、白人男性主人公が決して特定の性格に限定される必要がないのと同じように、何か一つに還元される必要はない。彼は何にでもなれるし、同時にあらゆるものになれる」といった点が挙げられた。実際、彼はエヴリンを覚醒するアルファ・ウエイモンド、そして、エヴリンのマルチパスでは、ウォン・カーウアイの世界観を漂わせる二枚目に変身するなど、（東アジア系移民男性の）主体変容の可能性を前景化した。

とりわけ、アルファ・ウエイモンドはエヴリンを覚醒させる際、『マトリックス』シリーズでキーワードとして扱われた「選択」をなぞるように、一些細な決断が、生涯にわたつていかに大きな違いを生むか、キミは過小評価している。どんな小さな決断も、別の枝分かれした宇宙を生み

出し、さらに別の……」⁽⁴⁵⁾とマルチバースの発生の仕組み、そして、自己変容の可能性を説明する。そのうえで、「ボクたちが話しているのは無限についてだ。想像することができれば、どこかにそれは存在する」⁽⁴⁶⁾は、ナポレオン・ヒルの「思考は現実化する」を連想させる。こうした文脈のなかで、アルファ・ウェイモンドは、「私たちをあべき姿に戻すこと。しかしそれは、ジョブの倒錯した混沌の覆いに立ち向かえる者を見つけることからはじまる。真実と秩序を信じる者」⁽⁴⁷⁾を使命としており、無意味に思える世界から、生きる価値を再生させること、その戦いをエヴリンに託す。ここで、少し長くなるが、監督の言葉を参照しておきたい。

重要なものは何もない、だから何でも重要なものになりえるという考えは、映画監督にとつても楽しい挑戦だ。二つの石と字幕があれば、何もせず座っている、何かを感じさせることができる。「……」それはある意味、超能力だ。牢獄にいるような、何も重要ではないという考えではなく、何でも重要なもののできる可能性が広がる。それはどんなに美しいことだろう。この映画を観た人たちから、「……」この映画を見て、何でも可能なんだ、運命論的になる必要はないんだと気づいた。他の一〇〇万個のレンズを通して見ることができると、もつと良い道を見つけることができる。

きるかもしれない」といった素晴らしいメッセージをもちつた。⁽⁴⁸⁾

ジョブとエヴリンが二つの岩になる印象的なシーンで、ジョブは「私たちの歴史の大半において、私たちは地球が宇宙の中心であることを知っていた。そうでないと人々を殺し、拷問した」「そして、地球が太陽の周りを回っていることがわかった。その太陽は一兆個の太陽のうちの一つにすぎないのよ」⁽⁴⁹⁾と語り、広大な宇宙の視点で、運命論を否定し、自己の変容可能性を唱える。「重要なものは何もない」ということが「混沌」であるとすれば、アルファ・ウェイモンドが求める「真実と秩序」は、ジョブのこの悟りのなかにある。つまり、現実を変容させることができる。

自己の変容可能性という点で、エヴリンを演じたミシェル・ヨーは、怪我でバレエの夢を諦めたあと、ミス・マレーシアに選ばれ、香港でカンフー映画に挑戦し、ハリウッドでの道を切り開いてきた。そうしたヨーが築いてきたスター性に重ね合わせるかたちで、エヴリンの主体構築を検討したい。「中国が目覚めるとき、世界は震撼する」というナポレオンの言葉ではじまる『クレイジー・リッチ！』の冒頭、ロンドンのホテルでシンガポール華僑の力を見せつけたミセス・ヤンを演じたヨーは、『シヤン・チー／テン・リングスの伝説』では、マーベル初のアジア

系ヒーローの伯母役を務めた。そのせいか、『エブエブ』に関するインタビューでは、「スーパーヒーローであるアジア系移民の女性、エヴリン・ワンの声は聞く価値がある」と、アジア系スーパーヒーローへの意識を示したうえで、ワンのメンパーは、「ごく平凡だったけれど、あるときスーパーヒーローになった。私たちが最も学ぶべきことの1つは、私たち一人ひとりが超能力、すなわち、優しさを持っていることだと思います⁽⁵⁰⁾」と述べ、『アフター・ヤン』における東アジア系AIロボットの優しさを想起させるオルタナティブなヒーロー像を提起した。さらに、自身のキャリアが示すように、「慣例を打ち破れ」を哲学としてきた彼女は、「どうして他人に、私が何者であるかを定義づけされなければいけないのでしょうか⁽⁵¹⁾」と語り、ありのままの自分を受け入れ、自分は誰なのか、自分はどうなりたいたのかと、絶えず自身に問い続け飛躍してきた。

そして、人生を振り返り返り後悔の念と向き合い、娘ジョイの救出を決して諦めず、自らバス・ジャンプを繰り返すエヴリンは、まさにそうしたヨーの人生哲学を体現する。そもそも彼女の彼女にとつての前提、あるいは、メンタルブロックとして、「私たちは堂々めぐりをしているだけなのよ。洗濯と税金⁽⁵²⁾」という、東アジア系移民のステレオタイプから抜け出せない思い込みがある。また、突然やってきた、絶縁していた父ゴンゴンを囲んで中国の旧正

月を祝うという一日のなかで、家の「古い」テレビでは中国のドラマが流れ、最初の回想では、自身が生まれた瞬間「残念ですが、女の子です⁽⁵³⁾」という声が聞こえ、一人っ子政策がもたらしたトラウマが現れるなど、中国的な情報が横溢する。そのうえ、国税庁の監査官は「中国系をターゲットにしている⁽⁵⁴⁾」、といった人種にかかわる差別意識まで持っている。

しかし、ゴンゴンが孫のジョイに向かつて、「あの子の中国語は話すごとに下手になっていく⁽⁵⁵⁾」といい、人間の主体を形成する主要な規律の一つである言語が変容する可能性を示唆する。同様に、バス・ジャンプでエヴリンが戦闘能力を上げるために、「キミが武道を学んだ宇宙に集中して」というアルファ・ウェイモンドに対して、彼女は「中国人だからってカンフーをやるわけじゃない⁽⁵⁶⁾」と反論し、中国的ステレオタイプから逃走する。最初、国税庁に出向いた際、カラオケ機器の領収書の指摘に対して、歌手、小説家、シェフなどの肩書もあると主張し、マルチパスに存在する別のエヴリンの可能性に伏線が引かれていたが、結局、自らの意志でジャンプして、歌手、シェフ、そして、カンフーの達人、そのおかげで、映画スターとなる。したがって、自らの意識においてバス・ジャンプして主体変容を繰り返す一方で、カンフーの達人という、自身の前提を外す変化も起こり、税金に追われるバー

スでの頼りにならないウエイモンドとは違う、ウォン・カーウアイ風の二枚目ウエイモンドと出会うという、思いもよらない幸運に恵まれる。また、一見、ジャンプ失敗に見える、まさに、観客の理解も超えたであろう不条理な、手がホットドッグになるパースでは、ディアドラとレズビアン関係になり、娘ジョイのセクシュアリティを受け入れる経験が積むことができる。そんなエヴリンに対して、ジョブ・トウバキは、

ジョブ・教えて。どのエヴリンが本物の？ シェフ？

映画スター？ ホットドッグの人？

エヴリン・絶対ホットドッグじゃないわ。私の心が古い鍋のように壊れてるから、こういうのが見えるだけ。

ジョブ・壊れてなんかない。開かれてんのよ。その鍋は牢獄で、やっと自由になったのよ。私のように。

確かに、パース・ジャンプする際、鏡が割れたようになるシーンがあり、ここでのジョブの言葉にしたがえば、エヴリンはトラウマ、前提やメンタルブロックから解放され、ミッシェル・ヨーのいう「ありのままの自分」に戻り、選択をとおして、なりたいたいものになれる主体を手に入れる。そのうえで、愛憎渦巻くジョイの、「何にでもなれて、どこにでもいけるのに。どうして、あんたの娘が……（自分を指して）これ以上の存在である、どこか別の場所に行か

ないのよ⁽⁵⁸⁾」という問いに対して、エヴリンはいまここにいる彼女の母であることを選ぶ。この結末について、「極めてオーソドックス」「保守的」、あるいは、家族から解放されずに東アジア系移民の支配的イデオロギーに占有されているという批判に対しては、脚本上、本作のオープニングで、この家族がカラオケで歌っている曲がアクアの「愛しのバービーガール」で、その歌詞が「人生はあなたの創るもの⁽⁵⁹⁾」であることを指摘しておきたい。二〇二三年、グレッタ・ガーウイグ監督『バービー』(Barbie) が女性監督作品の興行収入で記録を打ち立て、話題をさらったことも連想される。

おわりに

「中国」から逃走し、「アメリカ」を書き換える東アジア系移民の新たな主体に関するもう一つのエピソードを最後に紹介したい。本作の中国での配給をめぐって、ダニエルズは、ジョイがレスビアンという部分のカットを断固拒否したとされる。クロエ・ジャオが、『エターナルズ』のファストスがゲイである設定にこだわり、結局、中国では上映されなかったことも呼応する。「たとえ彼らが他の部分を検閲しなければならなくても、私たちがゲイの物語を中国に送り出せたら、とても興奮するだろう」「この映

画はそれなしでは成立しないんだ」と二人は語った。結局、テキサス州オースティンのサウス・バイ・サウスウエスト映画祭でオープニングを飾った本作は、中国での劇場公開は叶わなかったようだが、第二五回上海国際映画祭では上映された。北京と上海の違いがあるとはいえ、映画の審査が厳しくなり、同性愛はその対象とされる中国において、中国系アメリカ人の移民が中国大陸に文化的な影響を与え、中国市場との関係を悪化させるハリウッド再生の可能性を一步前進させる出来事であろう。

そして、脚本のト書きには、政治的争点となったジョブがエヴリンの前に登場するシーンが、「ピンクの煙のなかに、ラスベガス風のエルビスのジャンプスーツを着た女性が入っている。彼女の口からは煙草が垂れ下がり、鎖につながれた豚が連れられている」と記されている。本作ではさまざまなセクシュアルなフェティシズムが織り込まれているなか、ここでも服装倒錯的なジェンダー規範の逸脱が生じており、そのうえで、アメリカ文化のアイコンといえるエルビスと中国人が好きな豚が並置され、アメリカと中国の文化がハイブリッドなたちで、移民二世であるジョイ／ジョブの主体を構成していることが浮き彫りにされている。エヴリンは繰り返し、ジョイの体型について注意している。食への心配は、中国家庭の伝統を想起させると同時に、家を飛び出したジョイがアメリカ的な食事を摂ってい

ることが暗示される。このように、移民二世の身体は異質な文化がせめぎあう場であり、ここでは、「中国」から逃走し、「アメリカ」を書き換える主体が更新される。ならば、ハリウッド再生の鍵を握るエージェントの一つは、やはり移民、それも、その歴史的に遅れて注目を浴びはじめたアジア系移民であろう。

〔付記〕本稿の一部は、二〇二二年愛知大学オープンカレッジ現代中国学部講座「台頭する中国と東アジアの地殻変動——習近平政権十年の成果と課題」における担当講座「ハリウッドと中国」（一〇月一四日開催、愛知大学車道キャンパス於）、および、その解説集に加筆修正したものである。

注

〈1〉二〇二三年の数字は、コロナ禍が世界を襲う前の二〇一九年に販売された約二・三億枚のチケット販売には及ばない」という統計分析がある。 <https://www.statista.com/statistics/187073/tickets-sold-at-the-north-american-box-office-since-1980/>（二〇二三年一月二十八日参照）

〈2〉全米脚本家組合と全米俳優組合の同時ストライキは三年ぶり。グラント・リンドナー「全米映画俳優組合のストライキで、これから公開予定の映画はどうなる?」『GQ』二〇二三年七月二十八日。 <https://www.gqjapan.jp/article/>

20230728-films-delayed-by-actors-strike (二〇二三年一月二八日参照)

真海喬生「全米脚本家組合のスト収束「AI使っても素材とみなさず」暫定合意」『朝日新聞デジタル』二〇二三年九月二七日。 <https://www.asahi.com/articles/ASR9W54Y2R9WULFA00R.html> (二〇二三年一月二八日参照)

<3> 特に、個別の作品におけるLGBTQ的要素が検閲違反、クロエ・シヤオによる中国政府批判での政治的違反などが指摘されている。

小野寺系『「シャン・チー」はなぜ想像以上の成功を取めたのか 哲学的な要素と多様性のメッセージ』『Real Sound』二〇二一年九月一六日。 https://realsound.jp/movie/2021/09/post-860178_2.html (二〇二三年一月二八日参照)

「中国当局がブーネル映画を解禁」『映画.com』二〇二三年一月二〇日。 <https://eiga.com/news/20230120/9/> (二〇二三年一月二八日参照)

<4> 宇野維正『ハリウッド映画の終焉』集英社新書、二〇二三年、六六頁。

<5> アカデミー作品賞へのエントリーに際する新基準について以下の記事を参照。「米アカデミー賞が新たな作品賞選出基準を制定 多様性とインクルージョンを推進」『映画.com』二〇二〇年九月一〇日。 <https://eiga.com/news/20200910/9/> (二〇二三年一月二八日参照)

<6> シャーリー・シヤオ「ハリウッドは中国文化にもっと敬意を、米映画の上映禁止を中国高官」『Bloomberg』二〇二

二年八月一九日。 <https://www.bloomberg.co.jp/news/articles/2022-08-18/RGTMS7DWRGG001> (二〇二三年一月二八日参照)

<7> 新華網は、「二〇一六年末、中国の映画スクリーン数は四万一一七九スクリーンに達し、二〇一二年の二・一四倍、一日当たり平均一九スクリーン増加し、米国を抜き映画スクリーンを最も多く持つ国となった。二〇一七年三月時点で、中国の映画スクリーン数は四万四四八九スクリーンに達し、北米を抜き世界最大の映画市場に成長した」と報じている。 http://jp.xinhuanet.com/2017-08/01/c_136491068.htm (二〇二三年一月二八日参照)

<8> 福島香織「中国はハリウッドを乗っ取るのか」『日経ビジネス』二〇一六年一〇月二二日。 <https://business.nikkei.com/article/opinion/15/218009/101100067/> (二〇二三年一月二八日参照)

<9> 稲垣伸寿「伸長著し中国の映画市場で大ヒット。『ごんぎょ』私のお母やん」『Forbes Japan』二〇二二年一月八日。 <https://forbesjapan.com/articles/detail/45239> (二〇二三年一月二八日参照)

<10> Yew Lun Tian, “Fast & Furious star John Cena apologises for calling Taiwan a country,” *Reuters*, 26 May 2021. <https://jp.reuters.com/article/us-entertainment-china-cena-id-CAKCND70AH> (二〇二三年一月二八日参照)

<11> Ben Child, “Tilda Swinton cast as Tibetan to placate China, says Doctor Strange writer,” *The Guardian*, 26 April

2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/26/doctor-strange-tilda-swinton-whitewashed-china> (二〇二三年一月二八日参照)

〈12〉「マーベル社長が『後悔』を語った『ドクター・ストレンジ』白人起用、ティルダ・スウィントンはどう考えていたか」『Frontrow』二〇二二年五月二五日。 https://frontrow.jp/_ct/17455281 (二〇二三年一月二八日参照)

〈13〉Devan Coggan, “Kevin Feige says he regrets not casting an Asian actor in Tilda Swinton’s *Doctor Strange* role.” *Entertainment Weekly*, 20 May 2021. <https://ew.com/movies/kevin-feige-tilda-swinton-doctor-strange-ancient-one-controversy/> (二〇二三年一月二八日参照)

〈14〉平井伊都子「俳優生活四〇周年のトニー・レオン、釜山で語ったMCU参加の意義と、キヤリア新章への展望「企画がえあれば、韓国でも日本でも台湾でも」」『Movie Walker Press』二〇二二年一〇月三〇日。 <https://moviewalker.jp/news/article/1108572/> (二〇二三年一月二八日参照)

〈15〉Matt Morrison, “Shang-Chi’s China Backlash Explained: Why Marvel Can’t Release The Movie (Yet).” *Screen Rant*, 20 August 2021. <https://screenrant.com/shang-chi-marvel-china-release-movie-backlash-explained/> (二〇二三年一月二八日参照)

〈16〉「シヤン・チー」主演のシム・リウが中国を侮辱？過去の動画に批判と擁護の声」『Record China』二〇二二年九月九日。 <https://www.recordchina.co.jp/b882121-s36-c70->

<d0196.html> (二〇二三年一月二八日参照)

〈17〉ルル・ワンはこの映画では、「アメリカ的な価値観と中国的な価値観や、アメリカにおける『外者』と中国における『外者』など、様々なアイディアや概念が対比されています。こうした違いを提示しながらもはつきりとした答えや結論を示さないことは、大切だったのですか？」という質問に対し、「私が描きたいと思う物語は、ニュアンスを提示するもの、様々な側面を提示するもの、複雑なものを示しながらも皆それぞれに視点があることを提示するものです。私はそうした問題を解こうとしたり、答えを提示しようとはしません」と答えている。Misuno 【単独インタビュー】『フェアウェル』ルル・ワン監督「Fan’s voice」二〇二〇年九月二九日。 <https://fansvoice.jp/2020/09/29/farewell-interview-lulu-wang/> (二〇二三年一月二八日参照)

〈18〉「有色人種の俳優は、そもそも与えられるチャンスが少ないのに、自分の出自である人種しか演じられないってことなのかしら？自分と同じ人種の役を演じることやえ、かなわないことだってあるのに」と語ったとされる。「ジェンマ・チャンの挑戦——スクリーンの内外で「アジア系女性」への偏見をはねのける」『Yogue Japan』二〇一九年五月二四日。 <https://www.vogue.co.jp/celebrity/interview/2019-05-24/gemma-chan> (二〇二三年一月二八日参照)

〈19〉北村紗衣「A 24の「アメリカ映画」における東アジア系アメリカ人たち——『フェアウェル』『ミナリ』『エブリシング・エブリウェア・オール・アット・ワンス』」『ユリ

イカ』二〇二三年六月号、一三四頁。

〈20〉 南波克行、五所純子、上條葉月「拡散するムード、孤独した家」『ユリイカ』二〇二三年六月号、一五三頁。

〈21〉 フロントロウ編集部『イン・ザ・ハイツ』はアジア人にも響くストーリー！ ジョン・M・チュウ監督インタビュー 『Frontrow』二〇二一年七月二十七日。また、このインタビューでアジアンヘイトについて質問された際には、「このビジネスでストーリーテラーを生業としている以上、責任も感じるんだ。だからシェアする。僕らが誰であるかや僕らの家族のことを（作品を通して他の人と）共有するんだ」と、自らアジア系アメリカ人移民の声を作品化することを政治的使命としている。 <https://front-row.jp/c/17469803>（二〇二三年十一月二十八日参照）

〈22〉 ステイブ・スピルバーグ、ジェームズ・キャメロン、ジョージ・クルーニー、ロバート・タウン、ユリアン・カレット・ヨハンソン、ドン・チードル、ジュリアン・ムーア、ジェームズ・フランコ、ダスティン・ホフマン、ロバート・デ・ニーロ、ビヨンセ、マット・デイモン、ベン・アフレック、オーランド・ブルーム、トム・ハンクス、アン・ハサウェイ、タコタ・ファニング、モーガン・フリーマン、ショーン・ペンといった名前が連ねられている。猿渡由紀「ハリウッドのATM」に支えられてきたヒラリー・クリントン。オールスター選挙運動はヒットに終わるか？ 『Yahoo! Japan ニュース』二〇一六年十一月四日。 <https://news.yahoo.co.jp/expert/articles/76bae97cc1d67212>

eb30b63c6d693ec9c0d0bba1(二〇二三年十一月二十八日参照)

〈23〉 北村紗衣「前掲注19」二〇一〇—二二頁。

〈24〉 Hiroki Saito, Yaka Matsumoto 「アカデミー賞最多ノミネートの大本命！ (奇) 怪作『エプエプ』からハリウッドの今を知る」『Vogue Japan』二〇二三年一月二十四日。 <https://www.vogue.co.jp/lifestyle/article/movie-review-everything-everywhere-all-at-once> (二〇二三年十一月二十八日参照)

〈25〉 Hanh Nguyen, “The Daniels on the ADHD theory of ‘Everything Everywhere All at Once,’ paper cuts and butts.” *Salon.com*, 17 April 2022. <https://www.salon.com/2022/04/17/everything-everywhere-all-at-once-daniels-adhd/> (二〇二三年十一月二十八日参照)

〈26〉 Eric Kohn, “Everything Everywhere All at Once? Directors Turned Down ‘Loki’ to Direct Their Own Multiverse Comedy.” *Indie Wire*, 13 March 2022. <https://www.indiewire.com/features/general/everything-everywhere-all-at-once-daniels-interview-1234707431/> (二〇二三年十一月二十八日参照)

〈27〉 Atsuko Tatsuta 「異端ユニット「ダニエルズ」が映画史を変える!? 大注目『エブリシング・エブリウェア・オール・アット・ワンス』監督インタビュー 『Wired』二〇二三年三月三日。 <https://wired.jp/article/everything-everywhere-all-at-once-daniels-interview/> (二〇二三年十一月二十八日参照)

〈28〉 同右。また、別のインタビューでは、「私たちが読んだ批評の1つは（自分たちの作品世界に）『neo-sincerity、

すなわち、ポスト・ポストモダンの誠実さというレッテルを貼っていました」僕たちは、どの映画でも二人が恋に落ちるみたいだ、あらゆるストーリーが以前に語られているという事実を自覚しています。でも、それ以上にまだ愛を知りたいし、まだ美を理解したいです」とも語っています。Russell Goldman, “Real-Life Beans and Advice From Tarantino: 7 Of The Craziest Stories From Behind The Scenes Of Swiss Army Man.” *Indie Wire*, 21 June 2016. <https://www.indiewire.com/features/general/daniels-swiss-army-man-seven-events-1201691207/> (二〇一三年一月二八日参照)

〈29〉 Eric Kohn, op. cit.

〈30〉 『マーベルズ』(*The Marvels*, 2023) を監督したニア・ダコスタは、スーパーヒーロー疲れは「間違いないくある」と語ったとされる。Ryan Leston 「映画『マーベルズ』のニア・ダコスタ監督が「スーパーヒーロー疲れは間違いないくある」と発言」『IGN』二〇二三年八月一日。 <https://jp.ign.com/the-marvels/69754/news/> (二〇二三年一月二八日参照)

〈31〉 Cathy Park Hong, “Reclaiming the American Dream with Steven Yeun.” *A24*, 19 January 2021. <https://a24films.com/notes/2021/01/reclaiming-the-american-dream-with-steven-yeun> (二〇二三年一月二八日参照)

〈32〉 監督自身は、移民のジェネレーション・ギャップについて、インタビューで「あなたが韓国系アメリカ人の二世である場合、両親を完全に見ることは難しい。両親の犠牲

を目の当たりにすることになる。それに加えて、両親との言葉の壁、文化の壁がある。だから、ある意味、両親をありのままに見ることができなくなる。どう説明したらいいのかわからないけど、ある意味、ギャップが大きくなっていくのを感じるんだ」と説明している。意識的に解体せずとも、移民のアイデンティティ、あるいは、主体は変容するということを示唆している。

Ailsa Chang, “‘Minari’ Director Reflects On The Yi Family’s Experience, And Parallels To His Own.” *NPR*, 24 February 2021. <https://www.npr.org/2021/02/24/971100339/a-korean-american-family-adapts-to-life-in-arkansas-in-minari> (二〇二三年一月二八日参照)

〈33〉 ジャスティン・H・ミンは、「私が成長する過程で、私のアイデンティティについて教えてくれたのは、たいていアジア人ではない人々だった。だから、ヤンが文字通り「アジア人」の物理的な体現者であるのと同じように、私のアジア人らしさも、実際には構築物でした」とインタビューで答えている。Alex Danney, “Kogonada Says His Sci-Fi After Yang is ‘About the Construct of Asianness.’” *AnOther*, 26 September 2022. <https://www.anothermag.com/design-living/14381/kogonada-director-interview-after-yang-film-review-justin-h-min-a24> (二〇二三年一月二八日参照)

〈34〉 「二〇四五年はSFの世界!?: シンギュラリティ」がもたらす未来」『Future Clip』https://sp.jp/fujifilm.com/future-clip/reading_keywords/vol50.html (二〇二三年一月二八日

参照)

- <35> オンラインで公開されている脚本、二三頁。 <https://assets.scriptslog.com/live/pdf/scripts/everything-everywhere-all-at-once-2022.pdf> (二〇二三年一月二八日参照)
- <36> 同右、二四頁。
- <37> クワンは、「朝の四時からいまで起きていて、ADHD について書いてある本を全部読んで、ただ泣いて、「ああ、自分はADHDなんだ」って気づいたんだ。この映画がきっかけで診断されたんだ。一年間セラピーを受けて、それから精神科医に診てもらった。いまは薬を服用しているんだけど、自分の人生がなぜこんなに辛かったのかに気づくのは、とても美しくって、カタルシスを感じる経験なんだ」と打ち明けている。 Hanh Nguyen, op. cit.
- <38> 南波克行、五所純子、上條葉月、前掲注<20>、一五九頁。
- <39> 同右、一六六頁。
- <40> Atsuko Tatsuta、前掲注<27>。
- <41> Marshall Shaffer, “Interview: Daniels on the Online Inspirations of *Everything Everywhere All at Once*,” *Slant Magazine*, 11 April 2022. <https://www.slantmagazine.com/film/daniels-interview-everything-everywhere-all-at-once/> (二〇二三年一月二八日参照)
- <42> 渡邊大輔「プラットフォームとしての『密室』——A 24 が体現する制度・空間・主体像」『ユリイカ』二〇二三年六月号、六三、六六頁。
- <43> Atsuko Tatsuta, 前掲注<27>。
- <44> Chris Karnadi, “Asian Men Needed a Movie Like *Everything Everywhere All at Once*,” *Slate.com*, 18 April 2022. <https://slate.com/culture/2022/04/everything-everywhere-all-at-once-waymond-ke-huy-quan.html> (二〇二三年一月二八日参照)
- <45> オンラインで公開されている脚本、三五頁。
- <46> 同右、三六頁。
- <47> 同右、四〇頁。
- <48> Marshall Shaffer, op. cit.
- <49> オンラインで公開されている脚本、一〇〇頁。
- <50> Max Gao, “It’s Michelle Yeoh’s Universe: We’re All Just Living in It,” *Elle*, 12 March 2023. <https://www.elle.com/culture/movies-tv/a39763674/michelle-yeoh-everything-everywhere-all-at-once-interview/> (二〇二三年一月二八日参照)
- <51> Shier Chenzi, Yaka Matsumoto 「六〇歳でキャリアの絶頂を迎えるMichelle・モーガ今、思ふじや」『Vogue Japan』二〇二三年二月二四日。 <https://www.vogue.co.jp/celebrity/article/michelle-yeoh-interview-everything-everywhere-all-at-once> (二〇二三年一月二八日参照)
- <52> オンラインで公開されている脚本、九六頁。
- <53> 同右、一七頁。
- <54> 同右、一〇頁。
- <55> 同右、一三頁。
- <56> 同右、四三頁。

- 〈57〉 同右、九二頁。
- 〈58〉 同右、一二二頁。
- 〈59〉 同右、一、一二三頁。
- 〈60〉 Eric Kohn, op. cit.
- 〈61〉 第二五回上海国際映画祭公式サイト <https://www.siff.com/english/content?id=10123051216573442675135779439021317> (二〇一三年一月二八日参照)
- 〈62〉 オンラインで公開されている脚本、五六頁。