

ISSN 1881-5324

Cinema Studies

映画研究

8

2013

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

8号

2013年

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

目次

編集委員会

塚田幸光	関西学院大学
板倉史明	神戸大学
碓井みちこ	関東学院大学
佐藤元状	慶應義塾大学
藤田修平	映像作家
堀潤之	関西大学

『ピカデリー』の時空間

——英国サイレント末期映画における異国性、イングリッシュネス、 そしてアダプテーションの問題……………	秦邦生	4
--	-----	---

はじめに鏡があった

——ジャン・ユスターシュ『ぼくの小さな恋人たち』の未刊行シナリ オを読む……………	須藤健太郎	20
--	-------	----

The Scholarly Gaze toward *Okinawa Eiga*:

Notes on the Academic Discourse……………	Kosuke FUJIKI	38
--------------------------------------	---------------	----

『映画研究』論文投稿規程……………	58
執筆者紹介……………	61
日本映画学会役員一覧……………	62

『ピカデリー』の時空間

——英国サイレント末期映画における異国性、イングリッシュネス、そしてアダプテーションの問題

秦 邦生

I. 「ナイトクラブ」の時空間

1920年代ロンドンにおける「ナイトクラブ」という空間は、いわゆる「輝ける若者たち」が跳梁した快樂主義的な「狂乱の20年代」の縮図となっている。それは、第一次大戦時の鬱屈から解放された若者のダンス熱への受け皿となりつつ、戦後に継続された国土防衛法 (Defence of the Realm Act) による夜間のアルコール販売制限に対して時には違法な抜け道をも提供した場であり、しばしば悪徳、違法、地下世界とすら連想されていたのだ (Blythe 17; Graves 120)。

サイレント末期の1929年に公開されたイギリス映画『ピカデリー』では、まさにそのようなロンドンのナイトクラブを舞台に、クラブ経営者ヴァレンティン・ウィルモットを軸にした二人のダンサーとの三角関係が、性、階級、人種などの要素が複雑にからんだ殺人事件へと展開する。映画に物語を提供した小説家アーノルド・ベネット (1867-1931) は、当時何件ものクラブ経営に辣腕をふるった「ナイトクラブの女王」ケイト・メイリック (1875-1933)、通称マ・メイリックの顧客として彼女の回想録に登場する。メイリックが1923年にロンドンのニューマン・ストリートに開いた「ニュー・フォリーズ」というクラブは、放置された教会建築を用いており、興味深いことにベネットの小説版『ピカデリー』にも同じ設定が見られる (Meyrick 53; Bennett 13)。ベネットはこのクラブをじっさいに訪れており、著名な自然主義小説家だった彼がその体験的知識を物語の設定に活用した可能性は高い。

ヴィヴィアン・ソブチャックは、1930年代アメリカのナイトクラブやバー表象——「フィルム・ノワール」が戦後継承するもの——を、ミハイル・バフチンのいう「出会いの時空間」の一種として考察する可能性を提起し

ている (Sobchack 154)。バフチン自身はこの用語を19世紀フランス小説における、政治家、実業家、芸術家、高級娼婦など、社会諸階層を象徴する人物が一堂に会して複雑な交渉を行う「サロン」空間を指示するために用いた (Bakhtin 243-47)。ここではこの概念を、1920年代ロンドンのナイトクラブ表象に流用し、そこを象徴化された社会的諸力が相克する場所、つまり、階層秩序が攪乱され、潜在的にはそれが組み替えられる時空間と見なしたい。

最近のイギリス映画研究における『ピカデリー』再評価¹の第一義的なポイントは、卓越した映像技巧を駆使したドイツ人監督E・A・デュポン (1891-1956) をはじめとする製作陣と俳優陣の多国籍性に求められてきた (詳細は以下を参照)。当時のイギリスにおいて多国籍人材を活用した映画製作がなされた事実は、従来の「ナショナル・シネマ」研究に対する近年の批判的な修正の流れのなかで無視できない意義を有している。² 他方で、小説家ベネットが提供した物語と、映画『ピカデリー』自体との葛藤を孕んだインターテキスト的關係については、まだじゅうぶんな注意が払われていない。そこで本論は、①ベネットによる小説版『ピカデリー』、②1929年公開の映画版、③ロンドンの英国映画協会 (BFI) アーカイヴに保存されているスクリプト、の三つの資料を参照し、この特定の歴史的な文脈における活字から映像への横断的アダプテーションの力学を探求する。³ その目的は、「出会いの時空間」の一種としてのナイトクラブが、イギリス近代の経験に関して、文学作品と映像作品とで、どのように異なる表象を生み出したかを検証することである。

II. イギリス映画の「イギリスらしさ」

イギリス映画は1920年代半ばにはアメリカからのハリウッド映画の流入によって壊滅状態に陥り、1927年には保護貿易的な、いわゆる「クォータ制」の導入に至っていた (Dickinson and Street 5-33)。この時期前後からイギリス映画産業の一部は、海外から才能を招き、特にドイツなど、ヨーロッパ映画産業との協調により外国市場をターゲットにした製作を戦略的に展開した。ヒッチコックがドイツで多くを学んだことはよく知られているが、彼の初期の傑作『ゆすり』(1929) とともに『ピカデリー』を

製作したブリティッシュ・インターナショナル・ピクチャーズ (BIP) は、まさにこの戦略に従い創設された制作会社だった (Higson 278-79)。『ピカデリー』の監督はドイツ出身で、ハリウッドも経験した E・A・デュポン、撮影を担当したヴェルナー・ブランデス (1889-1968)、美術監督のアルフレッド・ユンゲ (1886-1964) もドイツ出身である。俳優は、主役の「ヴァル」を演じたジェイムソン・トマス (1888-1939) こそイギリス人だが、彼の愛人でベテラン・ダンサーの「マブ」はポーランド系アメリカ人女優ギルダ・グレイ (1901-1959)、^{フラム・ファタル}「運命の女」として物語の鍵となる中国系移民の新人ダンサー「ショショ」を演じたのは、やはりアメリカ人で中国系移民三世の女優アンナ・メイ・ウォン (1905-1961) だった。

撮影所がイギリスであっても、はたしてこれが「イギリス映画」と呼べるのか——この疑念は、デュポンが BIP のために監督した第一作『ムーラン・ルージュ』(1928) をめぐる当時の評価に先取りされている。例えば、『ピクチャーゴア』誌に「求む! イギリス精神」と題するエッセイを掲載したライオネル・コリアーは、外国人スタッフのせいで「ヨーロッパ化」し、イギリス精神を欠落した作品として、この映画を名指しで糾弾している (Collier 22)。また、当時のハイブライヴのモダニスト作家たちが結集した前衛的映画評論誌『クローズアップ』は、ヨーロッパ映画の技術的洗練に学ばねばならないイギリス映画の後進性をたたき一方、映画製作における国際協調を信奉し、やや皮肉な口調で、『ムーラン・ルージュ』を「すばらしいイギリス映画」の一例として挙げていた (“As Is” 6)。こうした論説からは、当時のイギリス映画が、ナショナル・シネマのアイデンティティをめぐる不安に取りつかれていた状況が見てとれる。

この不安の原因を、映画史家アンドリュー・ヒグソンは BIP が陥った「イデオロギー的苦境」に見ている。同社は配給合意と映像製作の両面で ^{インターナショナリズム} 国際主義を標榜していたが、その戦略は他方で、クォータ制度導入を後押しした英国議会におけるナショナリスト的修辞によって支えられていた (Higson 287)。国境を超え拡大する市場を見据え、当時のイギリス映画産業がいかなる「イギリスらしさ」を演出すべきなのか——デュポンのイギリス第二作『ピカデリー』が、当時の大作家ベネットを原作に起用したのは、その「イギリス性」を主張するための戦術だったのかもしれない。⁴ イギリスにおいては 1920 年代以降、しばしば低級で煽情的と見な

されたハリウッド映画に対抗して、高級文化や道徳性と連想される英文学の物語を翻案した映画に活路を求める論調があり、じっさいにそうしたアダプテーション映画が数多く製作されていたのである (Napper 24-25)。

BIP からの依頼を受けたベネットは 1928 年 4 月から執筆を開始し、まず二種類のスクリプトを作成、それをもとに同年 5 月までに小説版を仕上げ、それは『フィルム・ウィークリー』誌に 10 月から連載された。⁵ そのあいだ製作された映画版の初上映は 1929 年 1 月 30 日だった (Hepburn 109)。映画公開とほぼ同時期に出版された書籍版の編者序文は「現代イギリス文学のもっとも高名な作家の一人」としてベネットを讃えており (“Editor’s Note” 8)、彼の「名声」を映画宣伝のみならず、映画自体の「イギリス性」を強調するために活用する意図が透けて見える。クリスティーン・グレッッドヒルは、ドイツの撮影技法とイギリス的物語が映画『ピカデリー』においては生産的に相互作用していると論じているが (Gledhill 170)、本論の文脈でまず強調したいのは、多国籍的映像制作が置かれた矛盾を内包したイデオロギー的状况に対して、ベネットからの物語提供が映画に付与したであろう「イギリスらしさ」が担った、象徴的解決の機能である。

Ⅲ. エキゾチズムの政治学

興味深いことに、ベネットによる小説版『ピカデリー』は、以上で見た越境的な映画製作が引き起こした「イギリス性」にまつわる不安を、やや異なる文脈でも反復している。次節で行う映像版との比較の準備として、以下ではまず小説版のあらすじを確認しよう。

ある日、ナイトクラブのスターで愛人でもあるメイベル (マブ) のダンス中に、経営者ヴァレンタイン (ヴァル) は、食器の汚れのために客とのトラブルが発生したことに気がつく。キッチンへと向かった彼は、皿洗い労働者たちが、中国系移民少女ショショの踊りに見とれて仕事を怠っていたことを知り、彼女を解雇する。深夜、閉店後にクラブを出てゆくショショと出会ったヴァルは、皿洗い場で見た彼女の奇妙なダンスに興味を惹かれて、自身のオフィスで踊らせる。その後、男性のスター・ダンサーを失ったヴァルのクラブは、マブの人気の衰えも重なり、客の減少に悩まされ

る。ヴァルは自分を魅惑したショショのダンスに賭け、ダンサーとして雇う決心をする。ショショは彼の提案を受け入れるが、特別の衣装がなければ踊らないと言い張り、ヴァルは彼女の指定するライムハウス（イースト・エンドに当時実在した中国人街）の一角に出向き、謎めいた店の主人から高価な衣装を購入する。衣装をまとい、中国系の「混血児」ジムの音楽にあわせて踊ったショショのダンスは一躍喝采を浴び、マブの凋落を決定づける。

ヴァルはマブとの愛人関係を続けていたが、徐々に謎めいたショショの異国風の魅力に惹きつけられる。ある夜、ライムハウスのショショの新しい部屋に招かれたヴァルは、ついに彼女と口づけを交わす。ヴァルが去ったのち、彼の後をつけていたマブが予想外にショショを訪れ、ヴァルと別れるように哀願するが、ショショはまったく受けつけず、マブを短剣で脅す。次の日ショショが死体で発見され、検死審問が開かれる。審問ではヴァルに大きな嫌疑が向けられるが、突然にマブが登場し彼への嫌疑を晴らす。だが、マブもショショを殺していないと主張する。そのとき、ジムが隣室の死体安置所で、みずからの罪を告白して自殺したことが明らかになる。ヴァルはマブと和解し、ナイトクラブの経営から手を引く。

以上のベネットの物語においては、まず、クラブ・オーナーのヴァルは貴族の家系に連なるイギリス人として設定されている (Bennett 14)。彼を取り巻く二人の女性は、一方は「生粋の南イングランド娘」(15)であり、他方はイースト・エンド出身の中国系移民労働者としてその異国性が強調されている。彼らの性愛をめぐるドラマは、ここでは階級や人種の要素と交錯しつつ展開している。ヴァル、マブ、ショショの三角関係は、イングリッシュネスと異国趣味の危険な魅力とのあいだで揺れ動く1920年代ロンドンの都市的人間関係自体のラフなアレゴリーとなっていると言えるだろう。

当時の欧米における「^{イェロースペリル}黄禍論」の文脈でとらえるならば、ベネットの小説はごく紋切型的なイメージを反復している。植民地と海路で結ばれた港湾都市ロンドン東部のドック・ランズ地帯には、19世紀後半から定住したとおぼしき中国系移民労働者が確認されており、20世紀初頭までにはそれが、なかば伝説的な中国人街「ライムハウス」のイメージに結実した。流行作家サックス・ローマーの「怪人フー・マンチャー」シリーズは言うまでもなく、D・W・グリフィス監督の『散り行く花』(1919)の原作となったトマス・パークの短編集『ライムハウスの夜』(1916)もまた、こ

の同じ中国人街を舞台としている。ロンドンの中国人移民のイメージについて興味深い事実は、メディアで流通したイメージの多さに比して、実際の移民数はむしろ少なかった点だろう。1891年にイングランドとウェールズで「中国出生」の人口がおよそ600人（中国生まれの白人をも含んだ数字）、ロンドン単独ではようやく1931年に1,000人を超える程度で、ライムハウスに限れば1921年の337人をピークに、その後は中国系移民労働者の排斥もありむしろ人数は減少している (Seed 63)。にもかかわらず、中国系移民はその異質性や謎めいた性質をくりかえし強調され、ギャンプルや麻薬の問題化とともに、20世紀初頭から戦間期にかけては中国系移民と地下世界との連想もますます強まっていた。

ベネットの小説に論を戻すと、ここでは「イングリッシュネス」をめぐるプロットが、中国系移民表象を軸に展開している。ショショは当初は血洗いとして登場する労働者でもあるが、ごく普通の洋服を身にまとっていても、彼女の「異国風の雰囲気」(Bennett 37)は隠しようもなく際だつ、と描写される。ショショが血洗い場で披露していた謎めいたダンスに魅惑されたヴァルは、彼女の仕事仲間に探りを入れるが、その仕事仲間は「中国人ですよ、クロスワード・パズルより悪い」(69)と言って、彼女の不可解さを強調する。中国系移民の「不可解性」は、ダンス衣装を入手するためヴァルがライムハウスに足を踏み入れる物語中盤で頂点に達するが、ショショのライヴァルとなるマブの「イングリッシュネス」が強調されるのはその直後、戻って来たヴァルを彼女が私室で迎える次の場面である。

「いとしいヴァル」、とマブは、低い、疲れた声で言った。「小さなテーブルと飲み物をここに持ってきて。ビスケットが欲しいの。ここに来て隣に座って。くつろぎましょう。」

彼は従った。すぐに彼は長椅子の彼女の隣に座り、彼女を眺め、愛撫すると、彼女が望んだように二人はくつろいだ。彼女はなんてイングランド的なんだ、信頼できて、理解しやすくて。気質のどこにも異国的なところはなく、動揺させるところもない。この部屋も、象牙彫刻の部屋にくらべると、なんてイングランド的で、安全なのだろう。(103-4)

この一節の後半、自由間接話法で描かれるヴァルの内面においては、この

マブが演出する「イングランド的」空間は、信頼でき (reliable)、理解しやすく (understandable)、安全 (safe) なものと感じられている。ショシヨの異国性が放つ危険な魅力との対照こそが、マブのイングリッシュネスの再認識につながるのである。

物語終盤でショシヨがヴァルを誘惑する際も、彼女はみずからの「中国性」(160) を強調しているが、そもそもアーノルド・ベネットが中国をどれくらい理解していたのかはかなり怪しい。映画版では「ショシヨ」とのみ呼ばれるこの少女のフルネームは、小説版では「ショシヨ・ノ・キミ (Shosho no Kimi)」とされている (41)。また、ライムハウスでヴァルに衣装を売る人物は「スザク (Suzaku)」と自称する (97)。もしこれらが「少将の君」「朱雀」を示唆しているとすれば、ベネットは 1921 年から翻訳刊行されたアーサー・ウェイリーの『源氏物語』から (登場人物の性別すら誤って) 名前を拝借したのだろうか。ジョン・シードは、ライムハウス物語で一世を風靡したローマーやパークですら、現実の中国人街についてほぼなにも知らず、この無知こそが暴力や地下世界の幻想を醸成したと指摘している (Seed 77)。ベネットの小説に見られる中国と日本の混淆的表象の背後にあるのも、同じような「幸福な無知」なのかもしれない。

物語のレヴェルに戻れば、「異種混濁性=雑種性」に対する恐怖こそが、この小説の人種表象における核心となっている。結末で嫉妬からショシヨを殺害しヴァルに罪を着せようとしたジムという青年は、作品中盤でイギリス人男性と中国人女性の「混血」だと言われている (Bennett 96)。含意としては、ヴァルとショシヨの情事もやがてジムのような殺人者を生み出したかもしれない、ということである。エキゾチック・ロマンスに影のように寄り添う異種族混交の不安は、当時のハリウッド映画にも頻繁に登場する。ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督、マレーネ・ディードリヒ主演の 1932 年のアメリカ映画『上海特急』(この映画にもアンナ・メイ・ウォンが出演している) で主人公たちを監禁する悪役ヘンリー・チャンもまた「混血」であり、白人とアジア人との階層秩序をすり抜ける逸脱性こそが、彼の脅威のもととなっていた (Marchetti 64)。ジムによるショシヨの殺害は、ヴァルの逸脱的情事に終止符を打つと同時に、「混血児」ジムの都合よく社会規範の外側へと放擲する二重の物語的機能を帯びている。異国性の魅力と戯れるベネットの小説は、最終的にその危険を排除し、「イ

ングリッシュネス」の空間に回帰して終わる。

Ⅳ. スペクタクルの空間

ここであえて愚直な問いを立てれば、映画版『ピカデリー』は小説が展開する異国趣味とイングリッシュネスの力学をどれほど「忠実」に再現しているだろうか。小説と映画はともにナイトクラブの設定を共有するが、活字と映像とで大きく異なるのは、映像化の際に、そのスペクタクルやパフォーマンスの空間としての性質がいやがうえにも強調される点だろう。監督デュポンはワイマール期に表現主義とともに発達した先端的な撮影や照明の技法を熟知しており、その技術的洗練は彼の国際的な名声を一躍高めた 1925 年のドイツ映画『ヴァリエテ』から注目を集めていた。また彼のチームの映像技師ブランデスは、パンやトラッキング・ショットなどを活用したカメラ自体の運動や、多角的なショットのモンタージュを通じて「パフォーマンス」の空間としてのクラブを立体的に視覚化している (Robinson 67)。技術的媒介としてのカメラとともに「見る行為」自体をことさらに前景化するの、多くのワイマール期ドイツ映画の共通の特徴だが (McCormick 642)、同じ特徴を映画『ピカデリー』も共有している。

他方、小説版ではヴァルの内的独白によって感じとられたマブの「イングリッシュネス」を、どうしたら映像で視覚化しうるだろうか。だがまず、当時ダンサーとして有名だったポーランド系アメリカ人ギルダ・グレイを起用した配役には、この問題への配慮は見られない。また、前節引用部で示した、ヴァルがきわめて「イングランド的」と感じるはずのマブの部屋を訪れる場面は映画にもあるが、豪華なアール・デコ風調度品で飾り立てられた室内は、特にイングランド風とも、イギリス的とも思えない。映画の美術監督を務めたアルフレッド・ユングは、撮影に細心の注意を払った「トータル・デザイン」で知られるが (Street 102)、細部を観察するとマブの部屋はむしろヨーロッパ的 (非イギリス的) な絵画で飾られている。例えば、ヴァルが部屋のドアを開ける場面で彼の背後に見える、戸口の壁に掛けられた絵画 (01:08:46) はスイス出身の象徴主義画家アルノルト・ベックリンの『死の島』を思わせる。ほかにもこの室内を飾る絵画はどれも、奇妙な不安感や表現主義的な歪みをたたえている。

つまり、映画『ピカデリー』からは危険な異国的魅力からの避難所となる私的空間は消えている。むしろブランドスのカメラワークとユングのセット・デザインは、ヴァルのクラブを登場人物たちが力動的に交錯する時空間として前景化することに傾注している。初期ノワール的特徴を持つ映画『ピカデリー』(Ryal 205)では、ナイトクラブの時空間におけるこうした象徴化された社会的諸力の交渉は、階級と人種の二重の意味での階層秩序の転覆の危機を上演する。序盤の見せ場である、クラブのダンスフロアでのマブのダンスと、皿洗い場におけるショショのダンスの対照は、一方のスターの失墜と、他方の上昇を皮肉に予告する。マブのダンスは、視られるマブと、視る観客たちをリズムカルなカットバックの積み重ねで示してゆくが、ダンスに集中していたマブは、食器の汚れのために生じた客席のトラブルをきっかけに、視られる者から不安げに視る者へと転落し、ダンスも乱されてしまう(11:45-12:15)。他方、騒動の原因を作ったショショのダンスは、台の上でゆるやかに体をくねらせる彼女と恍惚と見とれる労働者たちとの一体感が、切れ目ないヴァルの視点ショットを介して眺められる(15:15-39)。陶酔状態のショショの視線は、まったく揺らがない。

男性視点のカメラと女性身体との組み合わせは、「男のまなざし」の対象として物神化される女性という初期ローラ・マルヴィの有名なテーゼを思い起こさせるかもしれない(Mulvey “Visual Pleasure” 63)。だが、「視る行為」自体を前景化するこの映画は、むしろ視ることの不安を強調している。例えば、ショショを雇おうと面接する際、ヴァルはなぜか視線を伏せ(34:34)、とり憑かれたようにショショの似顔絵と名前を紙片に書きはじめる。文字表象はまた、西洋的視点自体の限界を暗示する痕跡となる。衣装を購入するライムハウスの店を彼に指示するとき、ショショは最初「中國酒樓」と漢字で書くが、ヴァルの当惑した表情に気づいたショショは、わざわざ彼の目前で店名をアルファベットで書き改める(39:58-40:29)。中国人移民が漢字とアルファベットの世界を自在に行き来するのは対照的に、この映画のイギリス人たちの視線は「漢字」の読解不可能性に直面し、後者の象徴領域に自閉する。ショショの名を巡っても、類似した文字の遊戯的使用がある。物語の中盤でマブに贈られた花束に添えられたカード(図1)には、“Shosho”の署名の下に(右から左に読むと)「黄柳霜」の文字が添えられている(59:05)。これは実は、女優アンナ・メイ・

ウォン自身の実名の漢字表記なのである。

アルファベットの役名と漢字の実名を併記する悪戯は、イギリス人登場人物たち(潜在的には観客も)が覚える異国趣味的な魅惑の背後にある無知・無理解を、皮肉に暴露するメタフィクショナルな仕掛けだろう。監督デュポンは、ライムハウスの場面撮影のために中国人の助言者を雇うほどのリアリズムのこだわりを示したが(Robinson 76)、他方、クラブの観客を前にショショが踊る中盤の山場は、キッチュなほどに異国趣味を誇張している。ショショが素肌に身に着けるのはタイ舞踏風の衣装であり(図2)、そのダンスもきわめて奇妙なものだが、観客は熱狂している(51:34-54:57)。

ヴァルはそれを「本物の中国舞踏」と呼ぶが(49:00)、当時のインタビューではウォンは、「シャム舞踏」の訓練を受けていると語っており(Barrett 25)、デュポンをはじめ製作陣もこのダンスが少なくとも「本物の中国舞踏」ではないことを認識していた可能性はある。キッチュな誇張は西洋目線の異国趣味を強めると同時に、その根底にある無理解を内破する力を秘めているのかもしれない。⁶

ベネットの小説と映画との差異は、ここまで分析したような映画の視覚的レベルのみならず、物語のレベルにも観察できる。まず、物語の終盤、ショショの部屋で誘惑を受けたヴァルが去った後、マブが訪れてショショにヴァルとの別離を懇願する場面では、小説版のショショは、イギリス帝国主義によって故国喪失を強いられた恨みを爆発させ、マブを短剣で威嚇する(Bennett 169-72)。この展開は、被植民者の攻撃性というイメージを強化する。だが映画版のショショにはこの台詞はなく、短剣を出す経緯も、マブのハンドバッグのなかの拳銃を見たショショの誤解のためで、

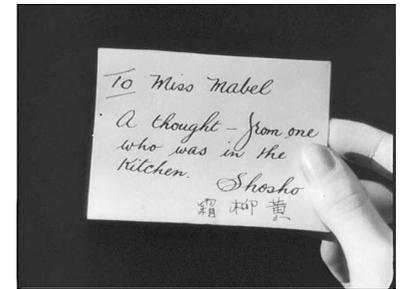


図1 (59:05)



図2 (51:46)

むしろ自己防衛的性格が強い。さらに、短剣を持つショショを恐れたマブは拳銃を構え、その後マブが気絶して画面全体がブラックアウトする前に、およそ2秒(01:3131-33)照明が消え、クローズアップされたマブの顔と手が闇に隠れる時間がある。この直後に始まる検死審問で「真犯人」ジムが自白するまで、この一瞬にマブがショショを射殺した疑いは消えず、このシーケンスは、白人ヒロインを殺人者と見なす、不穏な誘惑を観客に提示している。

もう一つの重要な場面は小説版には存在せず、BFIに残るスクリプトと映画版には追加されている。ヴァルとショショが情事をはじめ直前、二人はライムハウス近辺の場末のバーに赴き、そこで踊る黒人男性と白人女性が店主に追い出される、露骨な人種差別の場面を目撃する。この挿話では、ヴァルとショショ、つまり白人男性と中国人女性のペアが、(ジェンダーを反転し人種も変えることで)黒人男性と白人女性のペアとして二人の目前で反復されており、ベネットの小説の核心にあった異種族混交の主題をべつの手段で映画に再導入する役割を果たす。⁷ スクリプトの該当部分を参照しよう。

(18) 490.

カウンターにて。ヴァレンタインとショショ。ショショは背中を向ける。彼女の顔は見えないが、何かを隠したがつている印象を与える。ヴァレンタインの顔色は蒼白。彼はすこし前に小事件が起こった場所を凝視する。彼の舌には苦い味があるようだ。彼はショショの方を向き、深く当惑して、言う。

字幕 「ここを立ち去ったほうがいいと思う。」

彼女の返事を待たず、彼はショショを出口に引っ張ってゆく。

(*Piccadilly Script* 91)

この引用では明確にヴァルの心理が焦点化されている。ここで彼の視点は、自身が陥った「罪」と同型の異種族混交を白人と黒人のペアに認め、自分の行いを恥じるように促される。それまで異国趣味を享受していた映画の観客が、ここでもしヴァルの視点と同一化するなら、それは危険な魅力に惹かれた白人男性への警告と、イングリッシュネス/イギリス性への回帰

を勧める契機となるだろう。

だが、じっさいに映像化された『ピカデリー』では、この挿話で強調されているのはヴァルではなくショショの視線である。白人と黒人のペアを取り巻く騒動からのカットバックで、それを視る二人が映し出される場面では、ヴァルの眼は手前左の男の帽子に隠れて見えず、画面中央奥



図3 (01:18:55)

のショショの視点だけが事件を凝視する数秒のショットがある(01:18:54-19:00)(図3)。この瞬間、もし彼女の視点に同一化する観客がいたらどうだろうか。その場合、この場面は反転し、露骨な人種差別が横行する環境に身を置いた彼女の恐怖への同情が誘われ、差別が批判的に暴露されるものとなるだろう。この挿話は、白人的立場から異種族混交の禁忌を強調するものなのか、それとも当時のイギリスで頻発した差別を告発するものなのか——客観的にはこの両義性は決定不能だが、店主と言い争う白人女性が店を出た直後、それを凝視していたヴァルとショショにカメラが切り返すショットでは、スクリプトに指示されたヴァルの心理よりも、事件の場に背を向ける直前の、アンナ・メイ・ウォンの大きな眼のほうが観客の印象に残る。この視線とそれが暗示する内面性が、ベネットの小説にも、スクリプトにも書き込まれていなかった演技であることは、ここで強調する価値があるだろう。

V. 「不実さ」の効用

ここまで『ピカデリー』の小説版と映像版との差異を詳細に検討してきたが、物語の大枠を再確認すれば、白人男性との禁断の情事に踏み込んだ中国系「運命の女」^{フアン・ファタール}が殺害され、象徴的に処罰される結末はどちらも変わらない。海外植民地に不安をかかえたイギリス帝国にとって混血は容認しがたい逸脱であり、その禁忌は、ハリウッド映画の検閲方針すら左右するほど強力だった(Vasey 150)。ベネットが小説に書き込んだヴァルとショショのキスシーン(Bennett 161)は映画では直接描かれず、小説より映

画のほうが後退した点もないわけではない。だがこうした限界を前提としても、以上の分析からは、異国的魅力とイングリッシュネスとの相克という点で、映画版『ピカデリー』の方が小説よりもより大きな曖昧性を孕んでいることは確言できる。この作品の再評価が英国ナショナル・シネマ史の再検証とともに進んでいるからには、現代の受容が、1920年代当時の異国趣味を無批判に反復する危険は避けねばならないだろう。

アンナ・メイ・ウォンのイギリスでのキャリアを追ったトム・バーグフェルダーは、ウォンの演技が結局のところヨーロッパ各国のオリエンタリズムの文脈で受容された、と当時のイデオロギーを批判している (Bergfelder “Negotiating” 321)。他方、ローラ・マルヴィは、物神化した女性像ではなく、1920年代の「女性化」した娯楽における「近代女性の主体性」を体現するものとして、『ピカデリー』のショショを意外にも積極的に評価している (Mulvey “Love” 90)。異国趣味の幻想を破り、新しい女性像が人種や階級の閉域から出現する可能性を救い出すためには、ベネットによる物語と多国籍的映像制作との潜在的葛藤が生み出した差異を精査することもまた必要である。小説版における避難所としての「イングランド的」私的空間の磁場を逃れることではじめて、ナイトクラブという「出会いの空間」はそれ自体、内部の他者（血洗ひ場の労働者たち）や外部の他者（ライムハウスの移民たち）との真に力動的な対話状態へと開かれるのだろう——たとえそれが、映画におけるショショのダンサーとしての束の間の成功がかいま見せた、はかないユートピア的希望でしかないにせよ。

より実践的には本論は、しばしば原作毀損として糾弾される映像作品におけるさまざまな改変を、製作過程を取り巻いた特殊な政治的・歴史的状況を踏まえつつ、逆用して評価する試みだった。ティモシー・コリガンの指摘によれば、近年までアダプテーション研究の周縁化を招いてきた要因は、翻案の「忠実さ」に固執する原作至上主義と、文学・映像それぞれのメディアとしての「特性」にこだわった文学研究、映画研究が独立の学問分野として別個に発達した経緯にあった (Corrigan 33)。この認識を敷衍すれば、文学・映画双方の特性に留意しつつ、インターテキスト的に生産される「不実」な翻案の価値転換を図る試みには、一定の新しい可能性が含まれるとも言えるだろう。その意味で、差別含みの異国趣味を理由にベネットを切り捨て、映画を持ち上げることもまた、本論の真意ではな

い。むしろ、歴史の一断面を切り取る認識を獲得する道を歩むためには、葛藤を孕みつつも、緊密に進行する文学と映像との集団的協働に注意を払い続けることが必要なのではないだろうか。

註

- 1 例えば2008年のBarrow and Whiteは、本作品を「イギリス映画重要作品50」リストに含めている。この再評価には、BFIによる2003年の修復版上映と2004年のDVD化も大きく寄与している。
- 2 ナショナル・シネマ研究の批判的見直しとして、Hjortを参照。
- 3 Robert Stamはインターテキスト性の概念に着眼してアダプテーション研究の刷新を提唱しており、本論の事例研究も「原作」と「翻案」という狭い二項対立モデルは取らない。
- 4 以下、「イギリス」はBritishとその派生語、「イングランド的」「イングリッシュネス」はEnglish, Englishnessの訳語として使用する。厳密にはこれらは異なるが、20世紀前半の英国内のイングランド覇権下でこの二つはしばしば重なり合うものとして理解されていたため、本論でもこれらを部分的に重複する概念として扱う。
- 5 以下第四節で引用するBFIの『ピカデリー』スクリプトは、パン、クローズアップ、カットバックなど、技術的詳細まで配慮したシューティング・スクリプトであり、1928年春にベネットが最初に書き上げた二種類のスクリプトとは異なると思われる。この執筆には撮影と映像編集への深い理解が必要であり、ベネット自身がどの程度関与したかは不明である（表紙に著者名は記入されていない）。
- 6 後年、反ナチスの姿勢を貫いたデュポンは、戦間期からイースト・エンドや異人種関係への強い関心を持っており (Bergfelder “Life”)、異国趣味の問題には敏感だった可能性が高い。
- 7 1920年代イギリスにおける白人・黒人関係についてはBush (Chapter 8)を参照。

引用文献リスト

- 『上海特急』(Shanghai Express) ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督・マレーネ・ディートリッヒ出演. 1932年、DVD、IVC、2002年。
 “As Is.” *Close-up* 3.6 (December 1928) : 5-9.
 Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
 Barrett, E. E. “Right from Wong.” *The Picturegoer*. September 1928: 24-25.
 Barrow, Sarah, and John White, ed. *Fifty Key British Films*. London and New York:

- Routledge, 2008.
- Bennett, Arnold. *Piccadilly: Story of the Film*. London: Readers Library, [1929].
- Bergfelder, Tim, and Christian Cargnelli, ed. *Destination London: German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950*. New York: Berghahn Books, 2008.
- Bergfelder, Tim. "Life Is a Variety Theatre: E. A. Dupont's Career in German and British Cinema." In Bergfelder and Cargnelli 24-35.
- . "Negotiating Exoticism: Hollywood, Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong." In Higson and Maltby 302-24.
- Blythe, Ronald. *The Age of Illusion: England in the Twenties and Thirties, 1919-1940*. London: Faber and Faber, 2010.
- Bush, Barbara. *Imperialism, Race, and Resistance: Africa and Britain, 1919-1945*. London: Routledge, 1999.
- Collier, Lionel. "Wanted!—A British Spirit." *The Picturegoer* September 1928: 22-23.
- Corrigan, Timothy. "Literature on Screen, a History in the Gap." In Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, ed. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 29-43.
- Dickinson, Margaret, and Sarah Street. *Cinema and State*. London: BFI, 1983.
- "Editor's Note." In Bennett 8-9.
- Gledhill, Christine. "Late Silent Britain." In Murphy 163-176.
- Graves, Robert and Alan Hodge. *The Long Week-end: A Social History of Great Britain 1918-1939*. London: Aabacus, 1995.
- Hepburn, James, ed. *Arnold Bennett: the Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Higson, Andrew. "Polyglot Films for an International Market: E. A. Dupont, the British Film Industry, and the Idea of a European Cinema, 1926-1930." In Higson and Maltby 274-301.
- Higson, Andrew, and Richard Maltby, ed. "*Film Europe*" and "*Film America*": *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*. Exeter: U of Exeter P, 1999.
- Hjort, Metter, and Scott MacKenzie, ed. *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000.
- Marchetti, Gina. *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Berkeley: U of California P, 1993.
- McCormack, Richard. "From Caligari to Dietrich: Sexual, Social and Cinematic Discourses in Weimar Film." *Signs* 18.3 (Spring 1993) : 640-668.
- Meyrick, Kate. *Secrets of the 43 Club*. Dublin: Parkgate, 1994.
- Mulvey, Laura. "Love in Two British Films of the Late Silent Period: *Hindle Wakes* (Maurice Elvey, 1927) and *Piccadilly* (E.A. Dupont, 1929) ." In Luisa Passerini, Jo Labanyi and Karen Diehl, ed. *Europe and Love in Cinema*. Bristol, UK: Intellect, 2012.
- . "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Philip Simpson, Andrew Utterson, and K. J. Shepherdson, ed. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Volume III. London: Routledge, 2004. 56-67.
- Murphy, Robert, ed. *The British Cinema Book*. Third edition. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Napper, Lawrence. *British Cinema and the Middlebrow Culture in the Interwar Years*. Exeter: U of Exeter P, 2009.
- Piccadilly*. Dir. E. A. Dupont. Perf. Gilda Gray, Anna May Wong, and Jameson Thomas. 1929. DVD. BFI. 2004.
- Piccadilly Script*. British Film Institute Archive (S10595)
- Robinson, Kelly. "Flamboyant Realism: Werner Brandes and British International Pictures in the Late 1920s." In Bergfelder and Cargnelli 62-77.
- Ryal, Tom. "A British Studio System: The Associated British Corporation and the Gaumont-British Picture Corporation in the 1930s." In Murphy 202-210.
- Seed, John. "Limehouse Blues: Looking for Chinatown in the London Docks, 1900-1940." *History Workshop Journal* 62 (2006): 58-85.
- Sobchack, Vivian. "Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir." In Nick Browne, ed. *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: U of California P, 1998.
- Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." In Robert Stam and Alessandra Raengo, ed. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005. 1-52.
- Street, Sarah. "Extending Frames and Exploring Spaces: Alfred Junge, Set Design and Genre in British Cinema." In Bergfelder and Cargnelli 100-110.
- Vasey, Ruth. *The World According to Hollywood 1918-1939*. Wisconsin: U of Wisconsin P, 1997.

* 本稿は日本ヴァージニア・ウルフ協会第106回例会（2012年7月21日、於青山学院大学）における口頭発表に大幅な加筆・修正を施したものである。論文化にあたり科学研究費補助金の支援を受けた。

はじめに鏡があった

——ジャン・ユスターシュ『ぼくの小さな恋人たち』
の未刊行シナリオを読む

須藤健太郎

はじめに

本稿は、ジャン・ユスターシュの『ぼくの小さな恋人たち』(*Mes petites amoureuses*, 1974年)の未刊行シナリオを取り上げ、映画による自伝という本作の試みを再検討するものである。長編第二作目にあたるこの作品は、監督自身の人生に基づいて、一人の少年が幼年期から思春期へと移っていく過程を物語る。だがユスターシュにとって、ここで自伝を語ることにいかなる意味があったのか。彼にとって自伝とは何だったのか。この資料を読み解くことで、作品の出発点へと遡り、その発想の根幹に迫ってみたい。

だがここでは、大局的な視点からこの資料を眺めるよりも、それを微視的に観察し、そこから引き出しうる論点を素描することが同時に主眼となっている。この未刊行シナリオには本文(テキスト)にあたる脚本に加え、序文やエピグラフといったパラテキストが配されており、こうした周縁的要素から、記述に値するさまざまな事柄を読み取ることができるからである。ジャン・ユスターシュによって監督された長編劇映画の生成を研究するにあたって、このシナリオを丹念に読むことは、欠かすことのできない作業だと思われる。

本稿は、まず第Ⅰ節において、このシナリオの書かれた時期を特定し、その用途を推測することから始められる。次に、第Ⅱ節では脚本に添えられた二つのエピグラフに着目することで、ユスターシュがこの作品で目指したとする「自伝」なるものをどのように捉えていたのかが考察される。脚本本文の分析に当てられる続く第Ⅲ節では、エピグラフから浮上する問題系がとりわけ主人公の人物造形に関わっていることを指摘する。そして最後に、第Ⅳ節では本脚本の序文でなされた要約の部分に注目しながら、

はじめに鏡があった

もう一つの長編劇映画『ママと娼婦』(*La Maman et la putain*, 1973年)との秘められた関係に触れ、この未完の草稿をめぐってはさらなる探求が必要となることが示唆される。

I. 二つのマニフェスト

本稿が取り上げる『ぼくの小さな恋人たち』のシナリオ草稿は、かつてIDHEC(フランス映画高等学院、現FEMIS)の図書館に寄贈され、現在はシネマテーク・フランセーズが管轄するアーカイヴのシナリオ部門に収蔵されているものである。この未刊行シナリオの存在は、本作がいかなる状況のなかで構想されたかを、まず明らかにしてくれる。脚本を導く序文を読むことで、1974年に撮影された『ぼくの小さな恋人たち』が生まれた時期をはじめを確認しておこう。

序文を一読すると、『ぼくの小さな恋人たち』という企画が「1972年の初長編映画」と言い換えられている点がまず注目に値する(*Eustache Scénario de Mes petites amoureuses III*)。つまり、シナリオが完成した時点で彼はまだ長編映画を一本も撮っておらず、この脚本を1972年に製作するつもりであったことがここから了解される。さらに71年2月に『ナンバー・ゼロ』(*Numéro zéro*, 1971年)を撮影し、その後に『ぼくの小さな恋人たち』と『ママと娼婦』という二つの脚本を書いたという監督の証言(*Eustache «L'expérience des extérieures» 43*)と、72年初夏には初長編となる『ママと娼婦』の撮影が開始された事実(*Cottrell/Toubiana 28*)を考え合わせれば、『ぼくの小さな恋人たち』はこの間に執筆されたと推測できる。少なくとも、脚本に添えられた序文で『ぼくの小さな恋人たち』という作品に関して未来形が用いられている以上、この序文が撮影前に執筆されているのは確実である。また、企画への導入のために前書きが必要とされたのは、この脚本が第一に未来のプロデューサーへと向けられていたからだろう。序文では撮影日数など撮影に関する具体的な事柄が予測され、ある程度予算のかかる作品であることがあらかじめ告げられている(*Eustache Scénario de Mes petites amoureuses III*)。

序文は『ぼくの小さな恋人たち』という長編劇映画の企画の説明と、監督を務めるジャン・ユスターシュの経歴を紹介することに大半の言葉を費

やしている。ユスターシュは序文の後半で「わたしはこれまで短編によって、なかなか好ましい評価を授かってきた」と言いながら、自分の作品を紹介していく。みずからのフィルモグラフィを一本一本振り返り、映画祭での受賞歴や上映・公開情報、獲得した金額が明記される (Eustache *Scénario de Mes petites amoureuses* V)。

この脚本が71年春から72年初頭にかけて執筆されたとする仮説は、長編劇映画への欲望が序文で隠すことなく吐露されていることから、さらに裏付けられる。ユスターシュが当時のインタビューでたびたび繰り返していた訴えが、行間のいたるところから聞こえてくるかのようなのだ。

ユスターシュは当時、長編劇映画を撮ることに強迫観念ともいえる焦燥感を抱き、なんとしても早く長編を作ろうと画策していた。そのころの発言からうかがえるのは、短編や中編ではなく、またドキュメンタリーでもない「長編劇映画」を撮って、一人前の映画作家になりたいという願望である。1971年10月のインタビューで彼は自作を否定し、「これらの作品を作ったのは、ほかに撮る方法がなかったからだ。俳優を起用し、カラーで撮影することができなかったからだ」とまで言っている (Eustache/Collet «Entretien avec Jean Eustache» 423)。実際彼にとって、中編やドキュメンタリーは長編劇映画の監督に移るための習作しか意味していなかった。当時の発言をふたたび引用するならば、「私は毎年独創的な短編を作るよう、呪われている。毎年、援助金で食べていくように呪われているのだ。[……] いずれにせよ、このシステムでは前に進むことはできない。長編に進むのは無理だ」 (Eustache/Collet «Entretien avec Jean Eustache» 430-1)。なかでも『サンタクローズの眼は青い』 (*Le Père Noël a les yeux bleus*, 1966年) は高い評価を得た作品であり、なぜ自分の作品を製作しようというプロデューサーがいつこうに現れないのかと彼は自問しつづけていた。

このような行き詰まりを感じるなかで、ユスターシュがまず手掛けたのは、世間に背を向けたマニフェスト『ナンバー・ゼロ』である。あらかじめ未公開にすることを前提に製作されたこの作品は、彼にとって、映画産業が否応なく課してくる商業的制約を真っ向から否定する態度の表明であった。しかしながら、彼はこの作品を機に映画界の慣習と縁を切り、純然たるインディペンデント作家として生きることを選んだのではなかった。

この映画作家においては、世俗とは無縁に絶対的な否定性を生きるダンディズムは、地上の栄光を求める凡庸さと矛盾なく同居する。『ナンバー・ゼロ』の直後に行われたインタビューで明かされていたように、それに続く『ナンバー・ワン』という企画は、「カラー」で「商業的な魅力をいくらもったもの」であり、「古くからある基準に則る」ように準備されていた (Eustache/Haudiquet 96)。

『ナンバー・ワン』と呼ばれる次回作とは、ほかでもない『ぼくの小さな恋人たち』のことだ。¹ 商業的な流通を可能とする上映時間をもった「長編」として構想されたこの企画は、まずシナリオとして結実した。そして製作者をみつけるべく、序文付きの脚本が用意された。題名と著者名に続いて記される自宅の住所には、関心を持った者からの連絡を期待するほのかな感情が透けてみえる。² 現に、これまでに得た成功も、長編の撮影にいたらないかぎり無意味なものだという悲しい診断を披露する序文末尾において、彼は将来の協力者に向けて、ほとんど嘆願ともいえる調子で語りかけている。

しかし私は幻想を抱いてはいない。私の作品は、商業的に求められる上映時間の長さや釣り合っていない中編映画に関していえば、テレビで放映され (フランス、カナダ、ベルギー、ドイツ、フィンランド)、短編映画に特化した商業上映のプログラムに組み入れられたのみである (フランス、アメリカ合衆国)。したがって私はいま挙げた金銭的な成功と映画祭での栄光を、辛抱強く続けることへの奨励として受け取り、修業時代への奨学金や精神的援助として考えるしかない。長編映画が撮れないのであれば、これまでに振り込まれた三千何万フランも、結局は無に帰してしまうだろう。 (Eustache *Scénario de Mes petites amoureuses* V-VI)

執筆時期から判断するに、この脚本は『ナンバー・ゼロ』の直後に書かれた第一稿とみて、ほぼ間違いない。そしてもしそうだとすれば、『ナンバー・ゼロ』が再出発を誓うプロトタイプとして構想されたのと同様に、ここには『ぼくの小さな恋人たち』という一本の作品を超えた、彼の映画全体を貫く大きな主題が込められているはずだ。この未刊行シナリオは、いわば

『ナンバー・ゼロ』に続く隠されたマニフェストなのである。

II. 二つのエピグラフ

本節では、ユスターシュが『ぼくの小さな恋人たち』という初となる長編劇映画を撮って新たな一步を歩みだそうとしたことを確認した前節を受けて、この作品では何が目指されていたのかを考察していくこととしよう。ここでは、それを明らかにするべく、シナリオに添えられたエピグラフに着目する。このシナリオには、序文に先立って冒頭に二つの抜粋が並べられている (Eustache *Scénario de Mes petites amoureuses* I)。

……このような作品に関しては、もっと個人的なかたちで論じることができよう。たとえば、こんなにもすぐれた才能と詩情とが、みすばらしい凡庸な登場人物に注がれており、一種の自己満足にすぎず、この種の映画はその作者としか関係がない、ということもできる。……

アンリ・シャピエ (コンバ)

天才的な作品を生み出す者とは、優雅な環境に暮らし、見事な会話を操り、広範な教養を身につけている者のことではない。自分のために生きることを突然放棄し、自分を鏡のようなものに変える力を得た者のことである。そうすることで、自分の人生が社交界からみていかに凡庸なものであろうと、またある意味、知的観点からみていかに凡庸なものであろうとも、みずからの人生をそこに反映させる。天才とは反映させるという力に宿るのであって、そこに映し出される見世物の内容にあるのではない。

マルセル・プルースト (花咲く乙女たちのかげに)

一つ目の引用は、アンリ・シャピエによる『サンタクローズの眼は青い』に寄せられた批評記事の抜粋である。この記事は、カンヌ国際映画祭「批評家週間」での本作品の上映を受けて、1966年5月18日に『コンバ』誌に掲載された。

このアンリ・シャピエという人物は、ユスターシュの『サンタクローズ

の眼は青い』をたびたび取り上げた批評家である。『コンバ』誌の映画担当であったシャピエは、本作がパリの映画館ラ・パゴドでレスリー・ステューヴンスの『悪夢』(*Incubus*、1966年)と併映公開された際も記事を執筆し(『コンバ』誌1966年12月30日)、『サンタクローズの眼は青い』が『わるい仲間』(*Les Mauvaises Fréquentations*、1963年)との抱き合わせで公開されると、³『コンバ』誌(1967年6月9日)ばかりでなく、『ラクワ』誌(1967年1月29日)にも批評を寄せた。彼は『サンタクローズの眼は青い』という中編映画について計四回も記事を書いており、いうまでもなくユスターシュの修業時代の擁護者の一人であった。フランソワ・トリュフォーと同じく『アール』誌で映画批評のキャリアを始めたこの批評家は、ヌーヴェル・ヴァーグを同時代に擁護していた人物である。

したがって、ただちに付け加えなくてはならないのは、ユスターシュが引用するこの記事は、抜き出された部分だけを読むと作品に対する否定的な見解のようにみえたとしても、全体としてみれば好意的な批評だという点である。監督自身によって引用されている箇所は、シャピエがありうる反論を見越して書いている部分にあたり、批評家は『サンタクローズの眼は青い』を評価しながら、他方でその弱点をこのようにまとめてみせたにすぎないのだ。ただユスターシュの視線は、弱点とされ批判しうるとみなされた部分、つまり「作者としか関係をもたない」という指摘に向けられた。

ジャン・ユスターシュは本脚本の序文において、『ぼくの小さな恋人たち』が『サンタクローズの眼は青い』の焼き直しとなることを仄めかしている。「『ぼくの小さな恋人たち』の脚本を執筆しているとき、[……]以前作った作品の一つ『サンタクローズの眼は青い』のことを考えていた。同じ野心をもち、同じ経験をもとにつくられた作品である」(Eustache *Scénario de Mes petites amoureuses* IV)。彼はこう述べることによって、この『ぼくの小さな恋人たち』で取り組むのもまた、かつて試みた自伝的な作品であることを明言する。そして、本作の試みが「自伝に最高の価値を与えること」であり、まさしくシャピエの前作に関する指摘を踏まえるかのように、「自伝映画を作れば、非難する人が現れるだろう」と警戒を示している。⁴

もう一つのエピグラフは、したがって、映画で自伝をやろうという試みを正当化するために引かれているといってよい。ユスターシュは、マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』からの抜粋を、「みすばらしい

凡庸な登場人物」を描く「作者としか関係を持たない」作品という自作への指摘に続けて並べてみせた。『失われた時を求めて』第二巻「花咲く乙女たちのかげに」の第一部「スワン夫人をめぐる」から引かれたこの一節は、語り手である「私」が敬愛する作家ベルゴットに関して論じているくだりからのもので、作者と作品の関係をめぐる一種の芸術論が展開される箇所にあたっている（Proust, *À la recherche du temps perdu* 545）。

ここに引用される『失われた時を求めて』の数行には、この小説家による一連の文学論が反映していることはあらためて指摘するまでもあるまい。プルーストが『失われた時を求めて』という自伝的小説の執筆に取りかかる前に、『月曜閑談』の文芸批評家サント＝ブーヴを批判する文章を書いていたことは広く知られている。彼の批判の矛先は、19世紀フランスを代表するこの大御所批評家が「作家」と「社交界の人間」とを混同している点に向けられていた。当時は科学的とまでいわれた作者の意図や伝記的事実を重視する批評方法に対して、プルーストは異議を唱えたのであった。作品の作者とは、実際にそれを書いた者の伝記には還元されない存在であり、「サント＝ブーヴの方法」と題された一文のなかで表明されていたように、「書物とは、もう一人の自己による生産物である」というのがプルーストの主張だった（Proust, *Contre Sainte-Beuve* 127）。⁵ こうした主張を小説内に組み込んでみせたのが、まさにユスターシュが引用している箇所なのである。

ユスターシュがエピグラフとして引用していたのは、小説『失われた時を求めて』のなかでは、語り手がベルゴットに実際に会った直後の場面にあたる。ここで語り手はやっと自分の敬愛する作家ベルゴットと出会うことになるのだが、彼の話し方がその文体とはかけ離れていること、話す内容に関しても、作品とは著しく異なることに気付かされる。語り手たる「私」はこうして現実のベルゴットに幻滅しつつ、作家としてのベルゴットと目の前にいる現実のベルゴットとを混同してはならないと考える。つまり、ベルゴットの作品とは、ベルゴットの「もう一人の自己」によって執筆されていることを悟っていく。

ユスターシュは、シャピエによる自作への指摘と、敬愛する作家プルーストの一節という二つの抜粋を並べることで、前作『サンタクローズの眼は青い』を乗り越え、自伝映画に最高の価値を与えんとするばかりではな

い。彼はこのような文学的モンタージュを通して、「作者としか関係を持たない種類の映画」こそ「天才的な作品」なのだとしづかに主張しながら、自分の人生を反映させる力、そこから生み出されるもう一人の自己の存在へと読者の注意をひそやかに促している。⁶

Ⅲ. 二人のダニエル

つまり、『ぼくの小さな恋人たち』では単に自分の幼年期を描くことが問題だったのではない。エピグラフから読み取ることができたように、この作品ではみずからの人生を反映させた物語の内容よりも、反映させる力そのものが重視されていた。本節では、それを踏まえて脚本本文に目を移し、このような考えがおもに主人公の人物造形に影響していることを確認していこう。「天才的な作品を生み出す者とは、〔……〕自分を鏡のようなものに変える力を得た者のことである」というプルーストの言葉は、主人公に託されている。

まず、この主人公がいかなる物語のなかに配されているのかを見ておきたい。

物語の構造をシークエンスごとに組み立てたこのシナリオでは、物語が合わせて76のシークエンスに分けられ、劈頭にオープニング・クレジットを兼ねるプロローグが据えられている。明確な二部構成をとっており、それぞれ「第一部」「第二部」と記載されている。

第一部（シークエンス1～25）が物語るのは、主人公ダニエルが祖母と幸せな暮らしを送る牧歌的な幼年期である。そして続く第二部（シークエンス26～76）では、主人公が母親とその愛人の暮らす街へと引っ越してからが描かれる。彼は学校に通いつづけることも叶わず、自転車屋へ働きに出されてしまう。新しく始まった自分の生活を受け入れ、その地で暮らすことに少しずつ馴染みながら、少年は思春期を迎えていくことになる。シークエンス76はいわばエピローグであり、休暇を利用して祖母の住む故郷へと帰った主人公が、すでにそこには自分の居場所がなくなっていることを確認して映画は幕を閉じる。

第一に指摘すべきは、序文で明記されていたように、本作は『サンタクローズの眼は青い』の一種のリメイクであるにもかかわらず、両作品に共

通するのはその物語内容ではない点である。両作品に共通するのは、主人公の名前「ダニエル」と彼を取り囲む環境である。『ぼくの小さな恋人たち』の主人公ダニエルは、前作の主人公とは年齢設定こそ異なるものの、互いに似たような性質を帯びた人物と考えられる。

『サンタクローズの眼は青い』の主人公について、ユスターシュは「〔この作品で〕明瞭なのは、ジャン＝ピエール・レオーがこの都市（ナルボンヌ）に馴染みがない〔être étranger〕ことだ」と言っている（Eustache/Collet «Entretien avec Jean Eustache» 423）。監督はこの点を顕著にすべく、レオー演じる主人公以外のほかの出演者にはナルボンヌ訛りを使わせ、対して主人公には標準語を操らせる演出を試みた（Eustache/Collet «Jean Eustache : Le Père Noël a les yeux bleus» 49-51）。

『ぼくの小さな恋人たち』第二部において、ダニエルは新しい街に住むことを余儀なくされ、前作と同様に土地に馴染みのないいわば外国人（étranger）として振る舞うことになる。公開時のインタビューで、ユスターシュは第二部が外国を舞台にしたものであることを包み隠さずに告白している。「南部はフランスではない。外国とっていい。映画の初め、幼年時代の場所はフランスである。一方、彼が引越したあとの二つ目はフランスではない。異国の地なのである。個人的なことを言わせてもらえば、オクシタニア地域はフランスではないとずっと思ってきた」（Eustache/Marcorelles）。⁷ 『ぼくの小さな恋人たち』のダニエルは、『サンタクローズの眼は青い』のダニエルよりも、さらなる外国人性が担わされた存在といえる。

そもそも『ぼくの小さな恋人たち』の脚本を一読してただちに気付かされるのは、「ダニエルはガラス越しに見る」という指示が頻繁に登場することだ。異邦人たる主人公は、ここでは外側から眺めることを強いられる。またさらにはそれを強調するかのように、彼は話すことのできない人物として造形されており、シークエンス 47 では言語の基本たるアルファベットの発音を嘲笑される場面が繰り広げられる（Eustache Scénario de Mes petites amoureuses 33-5）。おそらく「なんと言えればいいのかわからなかった。大きく息を吸った」（Eustache Scénario de Mes petites amoureuses 40）、「話そうとした。でも、できなかった」（Eustache Scénario de Mes petites amoureuses 55）といった主人公によるオフのナレーションが随所

に挿入されているのも、この点に関わっているだろう。

しかし、ともに馴染みのない街に放り込まれる二人のダニエルには、決定的な違いが存している。『サンタクローズの眼は青い』のダニエルは、サンタクローズの変装を通して社会との交流を図る。それに対して『ぼくの小さな恋人たち』のダニエルは、目の前の出来事を終始一貫して観察しつづけ、ここぞというときにそれを真似してみせるのである。

『ぼくの小さな恋人たち』第一部では、主人公が観劇したサーカスを翌日にみずから演じなおすのが印象に残る（Eustache Scénario de Mes petites amoureuses 9）。続く第二部では、サーカスに代わる見世物として、映画館へと足を向ける場面が用意されている。だが彼の関心を惹きつけるのは、スクリーンに映る映像ではなく、同じく劇場に腰を据える別の観客の振る舞いである。シークエンス 58 には、次のようなト書きが書き込まれている。

劇場が暗くなると、少年は前にいる少女の方に体を傾ける。〔……〕

しばしのち、その少年はふたたび彼女の方に体を傾ける。

ダニエルは勇気を振りしぼり、今度は彼が、自分の前にいる少女の方へ体を傾ける。〔……〕

ダニエルは映画が終わるまでいちゃつく。さきほどの少年がほぼ同じことをしているのを、彼はときおり観察する。（Eustache Scénario de Mes petites amoureuses 40）

外側から距離をおいて見ることを余儀なくされる本作の主人公は、出来事をただ眺め、それが過ぎ去るのを黙って見ているのではない。彼はことあるごとにその地の少年たちの行いを、その場でそっくり繰り返してみせる。エピグラフとして引かれていたプルーストの言葉を思い出すならば、あたかも自分のために生きるのを突如としてやめ、みずからを鏡と化してしまっただかのように、自分の前に訪れる出来事をそのまま模倣する。シークエンス 71 における「どう振る舞えばよいのか知るために、ぼくは彼の言うことを聞き、彼のすることを見たいと思っていた」（Eustache Scénario de Mes petites amoureuses 55）とのナレーションには、彼のこうした性質が見事に反響している。

この自伝作品は、主人公に作者の幼年時代を体現させながら、同時にあたかも鏡のように振る舞う役割を担わせている。シナリオ序文とエピグラフとから引き出しうる主題は、このような主人公の特徴に際だって見出される。

Ⅳ. 二つの要約

しかし本脚本から読み取られるのは、なにも『ぼくの小さな恋人たち』に関わることにのみにとどまらない。最終節となる本節では、いま一度序文に目を戻し、本作が別の作品へと結びついていくさまを想像してみる。着目するのは、本作の要約を試みた部分である。該当箇所を抜き出してみよう。

『ぼくの小さな恋人たち』は、一見取るに足らない出来事を語ったものとなるだろう。別の場所で、まったく異なる出来事の物語でもありうるだろう。ここで起こっていることや、この作品が展開する場所には何の重要性もない。シナリオを要約しても、この作品の野心や可能性を伝えることはないだろう。

しかしながら、『ぼくの小さな恋人たち』はこのようではありえない。いま位置付けられているところにしか、位置付けることはできまい。どういふことか説明しよう。ここで起こっていることが実際に起こり、まさにそれが起こる場所で起こるのに理由があるとすれば、それは私にとって、それが起きた場所で、それが起きたからにはほかならない。〔……〕

私が要約を拒むのには、また別の理由がある。要約というものは、付随的な行動や結果の出ない行動を犠牲にして、決定的な行動を出現させるものだからである。ところが私の主題は、取るに足らない行動の継起のなかに、重要な行動を組み入れるにはどうすればよいか、ということなのだ。つまり、映画的劇作法に特有の図式的な短縮をすることなく、出来事の普通の流れを描くことが、ここでの主題である。(Eustache *Scénario de Mes petites amoureuses II-III*)

興味深いのは、アーカイヴに埋もれていたはずのこの文章ときわめて酷似

した一文が、まったく別の文脈で発表されているからである。それは、監督自身による『ママと娼婦』の要約である。

『ママと娼婦』は、一見取るに足らない出来事を語ったものである。別の場所で、まったく異なる出来事の物語でもありうる。ここで起こっていることや、この筋書きが展開する場所には何の重要性もない。シナリオを要約しても、この作品の野心や可能性を伝えることはないだろう。

しかしながら、『ママと娼婦』はこのようではありえない。いま位置付けられているところにしか、位置付けることはできない。どういふことか説明しよう。ここで起こっていることが実際に起こり、まさにそれが起こる場所で起こるのに理由があるとすれば、それは私がこのように想像したからにはほかならない。

私が要約を拒むのには、また別の理由がある。要約というものは、付随的な行動や結果の出ない行動を犠牲にして、決定的な行動を出現させるものだからである。ところが私の主題は、取るに足らない行動の継起のなかに、重要な行動を組み入れるにはどうすればよいか、ということなのだ。つまり、映画的劇作法に特有の図式的な短縮をすることなく、出来事の普通の流れを描くことが、ここでの主題である。(Eustache «Je ne ferais pas de résumé» 56)

要するに、映画のタイトルと動詞の時制、それから句読法と表現に若干の変化が見られるだけで、この二つはそれぞれ実像と鏡像でもあるかのよう、ほとんど同じ文章なのである。⁸

『ママと娼婦』の要約は、『アヴァン＝セーヌ・シネマ』誌が1973年12月に『ママと娼婦』の小特集を組んだ際に掲載された。ここでは、この小文に「私は要約をしない……」というタイトルが付けられており、おそらくはそれにかわるものとして、映画批評家ジャン・コレによる「要約として」と題された短文が掲載されている。ユスターシュによるテキストは要約という役割を果たしていないと編集部に判断されたわけである。

しかしそれにしても、ユスターシュは、なぜこのような複製を行ったのだろうか。まず考えられるのは、『ママと娼婦』を取り上げるにあたって、雑誌編集者が監督に要約を依頼したが、ユスターシュは要約にも、新たに

文章を書くことにも興味を持てなかったということだ。そこで彼は、以前書いたまま公表していなかった文章を転用した。まずタイトルを『ママと娼婦』に変え、さらには『ぼくの小さな恋人たち』のときは異なり、すでに製作済みの作品に関するため、これを機械的に現在形に改めた。

また、単なる面倒から文章が転用されたのではない可能性も考えられる。要約の使い回しは、『ぼくの小さな恋人たち』について以前書いたことが、『ママと娼婦』にもびたりと当てはまると考えたことの現れにみえる。

あるいは、さらに想像力を広げてもいい。1976年、つまり『ママと娼婦』、『ぼくの小さな恋人たち』という二本の長編が公開されたあとのことになるが、ユスターシュはあるインタビューで、ふたたびプルーストを引き合いに出しながら、『ママと娼婦』と『ぼくの小さな恋人たち』という二本の劇映画について語り、この二本を別々に見ることはできないと主張している。彼の言い分によると、プルーストの『失われた時を求めて』のなかでは、パリを舞台に社交界を描く部分がある一方で、田舎での母親との思い出などを書いた部分がある。しかしそれらを別々に考えることができないように、自分の作品もどちらか一方だけを取り出して見ることはできないのである (Eustache/Pierquet)。

ユスターシュにとって、『ママと娼婦』と『ぼくの小さな恋人たち』という二つの作品は、あえていえば、同じ書物に属する異なる部分であって、一方がなければ他方も成り立たない、そのような作品なのである。『ぼくの小さな恋人たち』の序文にみられた要約は、どれか一本の作品についてのもではなかったのではないか。タイトルを入れ替えるだけで他作品の要約になりうるのは、実は、いずれか一本の作品というより、彼の作品すべてを統率するより大きな何かについての要約だったからではないか。

ユスターシュは要約のなかで「別の場所で、まったく異なる出来事の物語でもありうる」と書いていた。それはなにも奇をてらった言い回しではなかったのだろう。特定の本ではなく自伝作品全体を視野に入れた、むしろ正確な記述が心掛けられていたのかもしれない。彼は『ぼくの小さな恋人たち』を執筆しているとき、ほぼ同時進行で『ママと娼婦』の脚本を執筆していた。この二本をともに用意していた以上、両者を一体に考えていたとしても不思議ではない。

おわりに

以上見てきたように、本稿で取り上げた未刊行シナリオは、単に『ぼくの小さな恋人たち』の出発点の痕跡として読みうるばかりではない。この脚本草稿は『ナンバー・ゼロ』の直後に執筆された第一稿であり、第一に、初の長編劇映画へと向かう当時の心境を伝える資料とみなすことができる。第二に明らかになったのは、ユスターシュは「自伝」に取り組むことを宣言するが、彼にとって自伝とは、そこで語られる内容に関わるのではなく、むしろみずからの人生を反映させる力そのものに重点が置かれていた点である。そして第三には、『ぼくの小さな恋人たち』構想の始原には、主人公の人物造形が深く根を下ろしていたことが、この草稿からうかがえた。本作の主人公ダニエルは、目の前の出来事を模倣する人物として造形されており、エピグラフとして引かれた言葉を引用するならば、彼は「自分を鏡のようなものに変える力を得た者」として描かれている。

また最終節で指摘したように、『ぼくの小さな恋人たち』と『ママと娼婦』とがいわば「同じ書物に属する異なる部分」として構想されていたとすれば、この未刊行シナリオは、『ママと娼婦』を論じる際にも必要不可欠な資料となるはずである。現に、ユスターシュは本脚本を一端脇に置き、1972年初夏には『ママと娼婦』の撮影に入ることになる。『ぼくの小さな恋人たち』が実際に撮影されるのは、74年初夏のことである。『ぼくの小さな恋人たち』の生成過程をさらに辿るには、このシナリオの諸要素が『ママと娼婦』へといかに流れ込んでいくか、また『ママと娼婦』の経験を通して、『ぼくの小さな恋人たち』がいかに映画化されていくのかという問いを避けることはできない。そのためには、二作品に通底する連続性やそこに現れる変化を捉えることが課題となっていこう。

註

- 1 ここでは以下の点をあらためて指摘しておきたい。『ユスターシュ辞典』の『ぼくの小さな恋人たち』の項目では、ユスターシュが『ママと娼婦』のあとに『ぼくの小さな恋人たち』を撮ったことが強調され、「トリュフォーやピアラがより古典的に、あたかも処女小説を発表するように、『大人は判ってくれない』と『裸の幼年時代』においてキャリアの始まりに幼年期を扱ったのとは異なる」と書か

- れているように (Cerisuelo 190-1)、ユスターシュがいわば処女作として『ぼくの小さな恋人たち』を構想していたことはしばしば忘れられがちである。だが公開時に行われたインタビューで、『『ぼくの小さな恋人たち』のシナリオは『ママと娼婦』のシナリオよりも以前に書かれていた』と彼は主張しており (Eustache/Marcorelles)、またユスターシュがこの脚本をまさに執筆中だった 1971 年 10 月の段階で、彼と親しい批評家ジャン・コレが次回作として告知していた作品も『ぼくの小さな恋人たち』であった (Collet 417)。
- 2 アラン・フィリップスは、ユスターシュについて論じるにあたり、ジャック・ロジエやモーリス・ピアラといったヌーヴェルヴァーグ以後の作家で、周縁的な活動を強いられた映画監督の系譜に彼を位置付けるべく、イヴ・ロメの証言を紹介している。だが、このシナリオの行く末を辿るうえで興味深いのは、イヴ・ロメの次のような発言である。「ある日、ユスターシュが訪れた。とても奇妙な感じだった。彼のことはよく知らなかったが、臆病なようで、あまり社交的ではなかった。[……] 彼は『ぼくの小さな恋人たち』のシナリオを持ってきていた。われわれはテレビの共同製作で映画を作っていたから、読んでもらうように持ってきていたわけだ。『ぼくの小さな恋人たち』の脚本に、私は関心を持った」(Philippon 18-9)。私はこの発言から、ユスターシュがこの未刊行シナリオをはじめに持ち込んだのはイヴ・ロメであると推測する。イヴ・ロメは当時テレビで働いていたプロデューサーであり、たとえばモーリス・ピアラのテレビドラマ『森の家』(*La Maison des bois*, 1970 年)、ジャック・ロジエの『オルエットの方へ』(*Du côté d'Orouët*, 1969-70 年)、『ジャン・ルノワールの小劇場』(*Le petit théâtre de Jean Renoir*, 1970 年) といった作品を製作していた。ユスターシュがロメのもとを訪ねたのは、彼がこれらの作品を製作して一年ほどが過ぎたころだという。
 - 3 『わるい仲間』は、製作時は『ロバンソンの方へ』(*Du côté de Robinson*) と名付けられ、いまでもこのタイトルが使われることもある。『わるい仲間』という題名は、1967 年に『ロバンソンの方へ』が『サンタクローズの眼は青い』との二本立てで劇場公開となったさいに、両作品に与えられたタイトルである。
 - 4 参考までに、該当する序文の一節を長くながく引用しておきたい。「[……] つまり、いうなれば、自伝に最高の価値を与えることである。大衆の芸術である映画には、自伝は似つかわしくない。実際、自伝映画を作れば、非難する人が現れるだろう。あるいはこんなに凡庸な人生を過ごしたことを非難する人がいるだろう。スワヒリの首切り族とか、カシミヤの海賊であれば、自伝を撮ることに誰も文句を言わないはずだ。個人的な人生を離れて、何か別のものを想像したとき、芸術が始まるのだと人はいう。しかし映画は過去 50 年間そればかりを繰り返してきた。もう使い古されたのだ。何か新しいものを見出す唯一の方法は、万人に近いものの中から題材を探すことである。それは、ほとんど開拓されていない領域である」。
 - 5 むろん、ここでは議論を進めるためにいささか乱暴な単純化を行っている。ブルーストによるサント＝ブーヴ批判が単純な対立関係に還元されえないことは、つとに指摘されてきた。近頃出版された *Grau* もこの点を取り上げ、ブルーストが小説の執筆にあたってサント＝ブーヴを発想源の一つとしていたことを、ときに生成研究を参照しながら軽やかな筆致で綴ってみせている。
 - 6 ユスターシュは 1971 年に行われたインタビューで、次のように断言している。「思うに、私の作品を自伝的に解釈することができるのであれば、話はもっと単純になるだろう。反＝教育的観点から、こうした自伝をもとにした解釈を禁止しようと思う。私は左翼の批評家にみられる、面白い点に気がついた。黒人の映画作家の作品は、ときに話にならないこともあるのだが、きまって好意的に受け入れられる。なぜなら黒人の作品だからである。こういう態度は、人種差別の最たるものだ」(強調原文、Eustache/Collet «Entretien avec Jean Eustache» 425)。このような考え方が、ここでのエピグラフの選択の背後に隠れていることはいうまでもない。
 - 7 ダニエルが映画の最後に出会う少女フランソワーズは、シナリオの段階ではミレイユと名付けられている。この名が、フレデリック・ミストラルがオクシタニアの言葉プロヴァンス語で書いた美しき叙情詩『ミレイユ』(1859 年) を自然と想起させるのも、無視しえない細部である。
 - 8 両者をよりよく比較するために、フランス語原文をここに並べておく。『ぼくの小さな恋人たち』の序文には、「*Mes petites amoureuses* sera le récit de certains faits, d'apparence anodine. Il pourrait être le récit de faits entièrement différents, dans des lieux autres. Ce qui s'y passe, les endroits où se déroule le film n'ont aucune importance. Un résumé du scénario ne donnerait aucune idée des ambitions et possibilités du film./ Et cependant, *Mes petites amoureuses* ne pourrait être que ce qu'il est, ne pourrait se situer que là où il se situe. Je m'explique : la seule raison pour laquelle il se passe ce qui se passe là où cela se passe est que cela s'est passé pour moi là où cela s'est passé. [...] / Je ne ferai pas de résumé pour une autre raison encore : le résumé fait apparaître les actions définitives au détriment des actions accessoires ou sans résultat. Or, mon sujet, c'est la façon dont les actions importantes s'insèrent à travers une continuité d'actions anodines. C'est la description du cours normal des événements sans le raccourci schématique de la dramatisation cinématographique » とあり、一方『ママと娼婦』の要約は、以下の通りである。「*La Maman et la putain* est le récit de certains faits d'apparence anodine. Il pourrait être le récit de faits entièrement différents dans des lieux autres. Ce qui s'y passe, les endroits où se déroule l'action n'ont aucune importance. Un résumé du scénario ne donnerait aucune idée des ambitions et des possibilités du film./ Et cependant *La Maman et la putain* ne peut être que ce qu'il est. Ne peut se situer que là où il se situe. Je m'explique : la seule raison pour

laquelle il se passe ce qui se passe, là où cela se passe, est que je l'ai imaginé ainsi./ Je ne ferai pas de résumé pour une autre raison encore : le résumé fait apparaître les actions définitives au détriment des actions accessoires ou sans résultat. Or, mon sujet, c'est la façon dont les actions importantes s'insèrent à travers une continuité d'actions anodines. C'est la description du cours normal des événements sans le raccourci schématique de la dramatisation cinématographique».

引用文献リスト

- Cerisuelo, Marc, Entrée «Mes petites amoureuses», in Antoine de Baecque (dir.), *Le Dictionnaire Eustache*, Paris, Léo Scheer, 2011.
- Chapier, Henry, «Jean Eustache introduit dans le jeune cinéma français les adolescents nostalgiques des “villes mortes”», *Combat*, 18 mai 1966.
- , «Romantique cruel et tendre», *Combat*, 30 décembre 1966.
- , «Le Père Noël a les yeux bleus», *La Croix*, 29 janvier 1967.
- , «Les romantiques de l'âge industriel», *Combat*, 9 juin 1967.
- Collet, Jean, «Pour Eustache...», *Etudes*, n° 335, octobre 1971, pp. 415-421
- Cottrell, Pierre/ Toubiana, Serge, «Il faut que tout s'Eustache... Quelques souvenirs de Pierre Cottrell», in *Spécial Jean Eustache*, Thierry Lounas et Serge Toubiana (dir.), supplément des *Cahiers du cinéma*, n° 523, avril 1998, pp. 26-29.
- Eustache, Jean, *Scénario de Mes petites amoureuses*, Archives de la Cinémathèque française, Collection des Scénarios, Référence : SCEN1737-B511.
- Eustache, Jean/ Collet, Jean, «Jean Eustache: *Le Père Noël a les yeux bleus*», *Cahiers du cinéma*, n° 187, février 1967, pp. 49-51.
- Eustache, Jean/ Haudiquet, Philippe, «Entretien avec Jean Eustache», *Image et Son*, n° 250, mai 1971, pp. 82-97.
- Eustache, Jean/ Collet, Jean, «Entretien avec Jean Eustache», *Etudes*, n° 335, octobre 1971, pp. 421-431.
- Eustache, Jean, «Je ne ferais pas de résumé», *L'Avant-scène cinéma*, n° 142, décembre 1973, p. 56.
- Eustache, Jean/ Marcorelles, Louis, «Les cinéastes sont des clowns, des travailleurs manuels», *Le Monde*, 24 décembre 1974.
- Eustache, Jean «L'expérience des extérieures», *Arfuyen*, printemps 1975, repris in *Cinéma 06*, automne 2003, pp. 40-43.
- Eustache, Jean/ Pierquet, Anne, «La maman, la putain, les petites amoureuses... et Jean Eustache», *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 9/10, février 1976, pp. 38-41.
- Grau, Donatien, *Tout contre Sainte-Beuve. L'inspiration retrouvée*, Paris, Grasset, coll. « Fi-

- gures », 2013.
- Philippon, Alain, *Jean Eustache*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. «Auteurs», 1986.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié et al. (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1954.
- , *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1954.

* 本稿は、2011-12年度にシネマテーク・フランセーズ招聘研究員として助成を受けた研究成果を出発点に、日本映画学会第8回全国大会での口頭発表「ジャン・ユスターシュ『ぼくの小さな恋人たち』シナリオのパラテキストの分析」(2012年12月1日、大阪大学)を大幅に改稿したものである。発表時に有益な助言を寄せてくださった方々に、この場を借りてお礼申し上げる。

The Scholarly Gaze toward *Okinawa Eiga*:

Notes on the Academic Discourse

Kosuke FUJIKI

Introduction

From the early 1990s and into the 2000s, Japanese popular culture experienced an “Okinawa boom,” under which there was rapid growth of mainland Japanese interest in the lifestyle and culture of Okinawa, Japan’s southernmost and most remote prefecture, comprised of an archipelago known as the Ryukyu Islands. During this two-decade period, traditional Okinawan food became widely valued for its health-maintaining effects (Tanaka 421), and popular music incorporating elements of Ryukyuan music as well as a considerable number of musicians from Okinawa gained prominence in the Japanese mainstream culture (Roberson 193; Gillan 149). Moreover, for those who could manage the relocation, “emigration to Okinawa” became a fad (Kühne 214). In cinema and television, this boom was spearheaded in particular by the nationwide success of both *Nabbie’s Love* (Nakae Yūji, 1999) and the television series *Churasan* (Enokido Takayasu et al., 2001), which resulted in a number of Japanese films and television dramas being set in Okinawa throughout the 2000s. Regardless of the origin of the filmmakers or the location of the production companies, films set in Okinawa were often labeled and marketed as *Okinawa eiga* (Okinawan cinema/film), a term used both by the media and by the critics.¹ As many scholars have noted, however, this Okinawa boom capitalized heavily on both Okinawa’s exoticism and the islands’ marginal position within Japan, for which reason there was sharp criticism of this “latest type of colonization” (Bhowmik 3), also identified as Japan’s “neo-imperial gazing boom” toward its minority group (Kühne

214).

In response to this nationwide phenomenon, there was a surge of critical attention to *Okinawa eiga*, with a number of screenings and several symposia on *Okinawa eiga* occurring within and outside of Japan since early in this millennium. In 2003, the Yamagata International Documentary Film Festival featured cinematic representations of Okinawa, tracing “the historical changes of the gaze toward Okinawa and its created images” (Nakazato, “Okinawa” 3). That event was followed in 2004 by the second annual Cultural Typhoon, one of the largest conferences on cultural studies in Japan. The conference focused on media representations of Okinawa including those of *Nabbie’s Love* and *Churasan*, with papers presented there and transcriptions of discussion among participants resulting in an edited book (Iwabuchi, Tada and Tanaka). In 2008, two scholarly books written on *Okinawa eiga* appeared in Japan: Yomota Inuhiko and Ōmine Sawa provided the edited volume *Okinawa eiga ron* (The treatise on *Okinawa eiga*) and Sera Toshikazu published *Okinawa geki eiga taizen* (The complete book on Okinawan narrative films). Furthermore, English-language scholarship on *Okinawa eiga* similarly emerged during this period, most notably Aaron Gerow’s article “From the National Gaze to Multiple Gazes” in 2003 and Mika Ko’s book *Japanese Cinema and Otherness* in 2010. Critical of the Okinawa boom, this cluster of scholarship markedly reflects a shared criticism of representations of Okinawa in Japanese films, frequently condemning such films as presenting exotic stereotypes of Okinawa, which would perpetuate Japan’s hegemonic relationship with the islands.

Although there may be value to such concerted efforts to problematize the representation of Okinawa as an exotic Other and to draw attention to the political circumstances of the islands, the approach taken by those scholars is not without pitfalls. This article addresses five principal problems: (1) inadequacies in defining *Okinawa eiga*, (2) disregard of commercial cinema, (3) intrusion of cultural essentialism, (4) imposition of the critics’ ideological and political agenda, and (5) a lack of research on the local reception. As will be discussed here in the following sections, those scholars appear to share

an idealized notion of *Okinawa eiga*, a notion which is narrowly confined to the art cinema of the Okinawan filmmaker Takamine Gō, while asserting that the reality of the islands is obscured by most cinematic representations of both Okinawa and the Okinawans. Those scholars maintain such a stance despite their having failed to articulate how the notion of *Okinawa eiga* has been used in different historical and cultural contexts. After providing an overview of scholarship on *Okinawa eiga*, I intend to revisit Edward Said's *Orientalism* in order to show how current academic and critical discourse actually replicates the Orientalism which the scholars claim to find in Japanese cinematic representations of Okinawa. In addressing the shortcomings in scholarship on *Okinawa eiga*, I draw attention to the need for more research and an investigation into the actual usage of the term and the reception of *Okinawa eiga* because such inquiry is essential for developing an adequate understanding of the workings of *Okinawa eiga*.

I. A Brief Overview

Throughout the 1990s, critical attention to *Okinawa eiga* remained sparse, though one noteworthy critique came in 1991 from the film critic and political activist Matsuda Masao, who provided an overview of Japanese films set in Okinawa from the 1950s until the beginning of the 1990s. In his article didactically titled "Ryūkyū eiga no tame no memorandamu: Okinawa wa ikani egakaretewa naranai (Memorandum for *Ryūkyū eiga*: How Okinawa should not be portrayed)," Matsuda criticizes Japanese cinema for the tendency to use Okinawa as an exotic backdrop, with Ōshima Nagisa's *Dear Summer Sister* (1972) and Terayama Shūji's experimental *Farewell to the Ark* (1984) being rare exceptions (110-12). Matsuda then contrasts the work of "lazy mainland filmmakers" (113) with that of Takamine Gō, the "self-professed 'pioneer of *Ryūkyū eiga*,'" emphasizing that Takamine's films should not be regarded as Japanese films (112).²

Matsuda's indictment of the exoticism and touristic stereotypes of Okinawa in Japanese films and his commendation of Takamine were to be

repeated in subsequent critiques of *Okinawa eiga* in the 2000s. Though with varying emphases, later arguments tend to overlap each other, discussing more or less the same corpus of films and drawing the same conclusion that mainland Japanese films exploit the setting of Okinawa for exoticism and that Takamine challenges stereotypical portrayals of Okinawa in mainstream Japanese cinema. Yasuhiro Tanaka, for instance, focuses on political issues and contends that festive images of Okinawa as "comfort islands" obfuscate the "real problems" of the islands, such as political issues surrounding the presence of US military bases (431). Arguing that celebratory images of Okinawan culture are mobilized for the purpose of diverting the people's attention away from social problems in Okinawa, Tanaka claims that "the more people focus on culture, the more they forget the political and economic issues" (ibid.). Tanaka expresses concern that the result of such induced amnesia would be the assimilation of Okinawans to the rest of Japan (430). By contrast, Gerow finds both nostalgia and exoticism in the representations of Okinawa which emerged during the Okinawa boom. For Gerow, the two comprise articulations of both the sameness and the difference between Okinawa and mainland Japan. Whereas a nostalgic portrayal of Okinawa as the primordial Japan affirms a unified Japanese national identity, the exoticism of Okinawa satisfies the consumerism-driven desire of the Japanese audience and further consolidates Japan's superiority over the peripheral archipelago (278). Taking yet another perspective, Ko employs the notion of cosmetic multiculturalism to assert that the celebration of multiculturalism in recent representations of Okinawa, which tend to stress "happy coexistence of different cultures" in Japan, operates to conceal Japan's oppressive hegemony over Okinawa (83).

In this strand of scholarship, a frequent target of criticism is the film director Nakae Yūji, whose work, Ko suggests, provides "stereotypical images of Okinawa more overtly [...] than in any other recent films set in Okinawa" (ibid.). Yomota Inuhiko points out similarities in the plotlines of Nakae's *Nabbie's Love* and *Song of Tibet* (Xie Fei, 2000), a Chinese film set in Tibet, and claims that both films offer ahistorical and apolitical narratives,

drawing a parallel between the oppression of Tibet by the People's Republic of China and the Japanese and American subordination of Okinawa (Higashi et al. 250-51). Ōmine Sawa argues that Nakae's films seemingly justify the historical process of the Japanization of Okinawa by repeatedly offering narratives of Okinawan protagonists wilfully choosing to modernize themselves (156). Evidently, many scholars take Nakae, who was born in Kyoto in 1960 yet has been living in Okinawa since 1980, as representative of all those mainland Japanese filmmakers who strategically domesticate and exploit the Otherness of Okinawa as a commodity, as was done in the Okinawa boom, and who self-servingly exonerate Japan from its historical and present oppression of the islands. Thus, Nakae's films have come to be regarded as the epitome of the Okinawa boom and consequently have been condemned for their stereotypical portrayals of Okinawa (Tanaka 421-422). In this respect, Ōmine and many others often consider Nakae as the inverse of Takamine Gō, a native of Ishigaki Island born in 1949 but a resident of Kyoto since 1969 (145-46).

Though I value those scholars for their sympathy for the social and political predicament of Okinawans and for their indignation about Japan's neo-imperial dominion over this minority group, I contend that in terms of analyses and observations on film, their expressions of criticism contain a multitude of problems which need to be addressed. In what follows, I will identify some of the problems and offer a critique.

II. Trouble with Definitions

Numerous scholars have encountered difficulty in attempting to provide an adequate definition for *Okinawa eiga*, beginning as early as 1990 when a group of films shot in Okinawa were shown as featured screenings at the Hawaii International Film Festival. The films screened included Takamine Gō's two feature films *Paradise View* (1985) and *Untamagirū* (1989), the Japanese auteur Imamura Shōhei's *Profound Desires of the Gods* (1968), and two documentary films directed by non-Japanese filmmakers, *Uminchu: The Old Man*

and the East China Sea (John Junkerman, 1990) and *Hatomajima* (Solrun Hoas, 1981-83).³ Confounded by such diversity, Yukiko Hibino resorts to addressing the financial basis as a possible defining feature of "Okinawan films," only to conclude that "[s]trictly speaking, there are no 'Okinawan films'" for the reason that almost none were financed solely by Okinawans (7). Years later, Yogi Hidetake continues in the pursuit of a definition by proposing three potential definitions for *Okinawa eiga*: films shot by Okinawan directors, set in Okinawa, or starring Okinawan actors (33). Subsequently, Yomota expands that definition to five categories: (a) films shot in Okinawa; (b) films in the production of which Okinawans are involved either as director, screenwriter, or producer; (c) films made by inhabitants in Okinawa (not necessarily Okinawans); (d) films in which Okinawans appear as characters; and (e) films in the Okinawan language (10-13). Whereas Yogi's three characterizations of *Okinawa eiga* require the direct involvement of the people or geography of Okinawa, Yomota's definitions (c) and (d) depart from Yogi's strictly Okinawan norms by allowing that an inhabitant need not be a native of Okinawa, and that Okinawan characters may be played by non-Okinawan actors. Nevertheless, both Yogi and Yomota are dissatisfied with their own definitions because even such inclusive definitions would allow exclusion of a significant number of films which they think should be included (Yogi 33; Yomota 13). Although they seem daunted by the challenge of defining the term precisely, nonetheless, they succeed in discussing under the rubric of *Okinawa eiga* a variety of films ranging from the works of Takamine Gō and earlier Japanese auteurs to documentaries and Tōei gangster films. Even so, their criteria for inclusion or exclusion of films from the category *Okinawa eiga* remain unspecified.

Other critics and scholars, such as Kawamura Minato and Sera Toshikazu, avoid the procedural problem of defining *Okinawa eiga* and instead provide such broad definitions of the term as "films concerning Okinawa, Amami and Yaeyama islands" (Kawamura 257) and "films in which Okinawa appears as the theme, the setting or the background" (Sera, *Okinawa* 4). Kawamura's definition can be viewed along the lines of what Mette Hjort describes as

III. Disregard of Commercial Cinema

“banal aboutness” (108) in her discussion on Danish cinema. The use of recognizable Danish locations, language, actors, and Danish cultural products qualifies a film as being “about Denmark”; however, Hjort notes that those elements alone do not constitute a theme unless Danishness is consciously focalized and thematized in a film (ibid.). Accordingly, in “films concerning Okinawa, Amami and Yaeyama Islands,” Okinawa’s geography and cultural identity may not be treated as being central in a thematic sense. Sera’s definition is similar to Kawamura’s in that it includes both “theme” and “background” under the same category, marginalizing the degree of centrality of Okinawan elements in a film. Although the acceptance of such loose, all-encompassing definitions can avoid the risk of excluding films which scholars think should be included in the category of *Okinawa eiga*, such an approach also gives scholars license to attribute the term *Okinawa eiga* to any film which contains the slightest reference to Okinawa, and enables them to construct arbitrarily a corpus convenient to their own needs or purposes. For example, such laxity permits Yomata to mention in his discussion of *Okinawa eiga* films which refer to Okinawa only briefly, such as *Trilogy: The Weeping Meadow* (Theo Angelopoulos, 2004) (“Okinawa eiga” 9).

What remains obscure is how scholars regard *Okinawa eiga* as a category, whether it is a term for a local variation of Japanese cinema, or a distinct quasi-national cinema in the manner of Hong Kong cinema, or a genre. By using the term “Okinawa mono,” Yomata seems to imply that *Okinawa eiga* may be a generic category in Japanese cinema, yet he does not elaborate further on that (8).⁴ On this point of categorization, Ko rejects application of the concept of local cinema to Okinawa; however, as will be discussed here in section V, her prescriptive notion of “Okinawan cinema” excludes most films other than those of Takamine. Resorting to prescriptive and sometimes even arbitrary characterization of *Okinawa eiga* causes scholars to omit delineation of how the term has been used and what it has signified in the media and in industrial discourse in Japan.

Another problem with the criticism of *Okinawa eiga* is an overriding, dismissive attitude towards commercial cinema (Sera, “Ochibo” 17). While a few art-house directors such as Takamine Gō and Ōshima Nagisa are often held in high regard for their non-stereotypical, alternative depiction of Okinawa, most entertainment films are dismissed as invariably reproducing stereotypes of Okinawa and Okinawans. According to Tada Osamu, Nakae’s films have achieved a popular market which is “dominated by McDonaldization-induced standards such as ‘entertainment,’ ‘intelligibility,’ and ‘comfort,’” and “with the imposition of these standards, the images of Okinawa become simplified and solidified” (73). Tada is on the whole dissatisfied with popular entertainment, believing in its alleged inability to engage with “more complex matters and difficult problems” (ibid.). Worse yet, Ōmine’s discussion concerning *Hotel Hibiscus* (Nakae Yūji, 2003) reveals an even greater frustration with commercial cinema. Ōmine criticizes Nakae for interfering with the performance of the juvenile lead actress, Kurashita Honami, who portrays the fictional character Mieko; however, the adherence to her criticism would make impossible any attempt to represent Okinawa in commercial fiction films. Accusing Nakae of fabricating the image of an “authentic Okinawan child” by allowing Kurashita to improvise under his direction, Ōmine claims:

No matter how much the character of Mieko reflects Kurashita’s own personality, Nakae’s having given advice to Kurashita proves that there occurred instruction for the purpose of creating certain images for the film in the manner that an anthropologist might train natives. [...] In the process of the shoot and acting, Kurashita was trained by the filmmaker in order to present Mieko as “the real self/the authentic Okinawan child.” Kurashita is used as a testifier who endorses the authenticity of Nakae’s portrayal of Okinawa. (159)

Nakae has been known for his directorial style of working with non-

professional actors and emphasizing spontaneity ever since his debut omnibus film *Pineapple Tours* (Makiya Tsutomu, Nakae Yūji and Tōma Hayashi, 1992). Improvisation is an important factor in Nakae's direction because he considers the purpose of direction not to be in taking control of acting but in making adjustments in order to create a film with actors (143). However, in the above quotation, Ōmine specifically condemns Nakae for doing a film director's primary job: giving directions to the actors. Since *Hotel Hibiscus* is neither a documentary film nor footage recorded in anthropologic research, Nakae's use of improvisation in itself suggests only that the filmmaker values spontaneity; it does not necessarily imply that Kurashita or any Okinawan child would behave as the fictional character Mieko does. Ōmine seems not to have recognized that the film's character Mieko is fictional and therefore the filmic Mieko should not be confused with the actress who portrays her. What Ōmine fails to see is the difference between the realism of the fiction film and the reality which she demands to be present in the film. Apparently for Ōmine, the film is spurious because of the director's "advice," but without such advice there would have been no film at all.

This tendency to prefer more informative and critically engaging films over those which seek to provide diversion and entertainment is commonly found among academics. Whereas a work of art which readily offers some profound meaning to the viewer is considered worthy of appreciation, low-brow mass entertainment is disdained for lacking depth and for conforming to the dominant ideology. This rejection of the cinema of the masses has been addressed by others: for instance, Rey Chow has defended Zhang Yimou's early films from accusations that they offer superficial narratives and that their exotic depiction of Chinese culture is intended for foreign consumption. In examining such criticisms of Zhang's films, Chow has observed that "[i]n concentrating on the search for concrete meanings, they [i.e. criticisms] seem to miss the predominant fact that filmic images operate as images, as surfaces whose significance lies in their manner of undoing depth itself" (159). No matter whether in a fiction film or a documentary, cinematic images, even those coming from films which actively challenge hegemonies and

imperialism, do not communicate the absolute truth or the objective realities of the world. Thus, the scholars' crusade for a faultless representation of the truth in film would be fruitless. A more conducive approach lies in the examination of what Chow calls the "manner of undoing depth," or the exploration of how cultural images function in the film text in order to negotiate meaning with the audience in certain historical contexts.

IV. The Risk of Cultural Essentialism

Highly dismissive criticisms regarding the representation of Okinawa also introduce the risk of falling into cultural essentialism. This often manifests itself in the critics' laudation of Takamine Gō, within which there is a strong tendency to stress Takamine's Okinawan origin. In the program of the 2003 Yamagata International Documentary Film Festival, at which eight of Takamine's films were screened, the festival programmer and critic Nakazato Isao commends the filmmaker by emphasizing that "[f]or the first time a cinematic style emerged from within Okinawa" ("World" 78). In the same vein, in his discussion on Takamine's *Untamagirū* (1989), Nishitani Osamu claims that "the films as the expression of Okinawa, from [an] Okinawan point of view, are the true testimony [which] describes [...] the indescribable feeling of Okinawa" (5). By putting weight on the Okinawanness of Takamine's cinematic style and calling his critical stance an "Okinawan point of view," both Nakazato and Nishitani seem to embrace an essentialist attitude in championing Takamine as a native filmmaker who can represent the Okinawan voice. Unlike Nakazato and Nishitani, Ko carefully avoids such conspicuous essentialism and recognizes that Takamine refuses to uphold the essentialist notion of an authentic Okinawa. Nevertheless, she sees his films as offering "an account of socio-historical as well as cultural realities that are specific to Okinawa" (110).

Despite the critics' willingness to consider his films to be speaking for Okinawa, Takamine himself is averse to being regarded as a representative of Okinawan natives. His frustration is suggested in the following remark about

the press coverage of his films at domestic and international film festivals:

For Japan and the West, Okinawa is an unknown land. They [i.e. journalists] just want to learn about what these islands are like, [using films as] an introduction to the geography, history and social condition of the islands. A lesson on Okinawa precedes fiction. [They believe that] fiction is allowed only to those having advanced cultures, and that [filmmakers from] an obscure small island should simply explain their own circumstances. (Takamine et al. 145)

Prevalent in both journalistic and scholarly commendation of Takamine's work, such an attitude reveals the expectation that Takamine's films should primarily be a medium for transmitting a "lesson on Okinawa," imposing upon the Okinawan filmmaker the role of a native informant.

As Gayatri Spivak observes, intellectuals derived from Western-model disciplines have of necessity created "native informants" as justification for their theoretical standpoint, conversely depriving natives of the chance to narrate their own histories (6). In using Takamine as a native informant, the essentialist discourse diminishes the existence of heterogeneous perspectives and multiple realities within Okinawa and reduces them to a single, imaginary voice of the Okinawans. Therefore, although they have been highly critical of the representation of the Okinawans as the "Other," critics tacitly contribute to the Othering of the Okinawans.

V. Ideology

The critics' expectations about the work of the native Okinawan filmmaker lead to the fourth, interrelated problem of criticisms that focus on representations: the critics use *Okinawa eiga* as a vehicle for their own political ideas. On the whole, the literature on *Okinawa eiga* seems to be symptomatic of Edward Said's concept of Orientalism, although Said's critical framework is frequently employed in that literature (Kawamura 258; Ko 78;

Masubuchi 47; Ōmine 150; Tanaka, "Monogatari" 77). Said's criticism of Orientalism is more concerned with the West's approach to the "Oriental" Arab countries, but it still highlights the fact that the representation of the Other is informed by the ideology underlying the society which produces those representations (12). Therefore, the Western representation of the Orient reveals more about the ideology of the contemporary Western society than the reality of the Oriental Other. Though ostensibly objective and apolitical, academia in the humanities by no means transcends such an ideology. As Said notes, academic works are in reality characterized by the circumstances which create Orientalism, inevitably reflecting "a class, a set of beliefs, a social position, or [...] the mere activity of being a member of a society" of scholars (10). Likewise, scholars who focus on the representation of Okinawa and the Okinawans in film would inadvertently run the risk of imposing their own expectations and political agenda on the representations of Okinawa. Said's theorization of the Orientalist discourse has been criticized since it will make any attempt to speak about the Other problematic (Grossberg 95); nonetheless, it is useful for revealing the ideological disposition of the criticisms of *Okinawa eiga*.

One example will suffice to illustrate how heavily the critical discourse of *Okinawa eiga* is loaded with the critics' political agenda. In *Japanese Cinema and Otherness*, Mika Ko provides a notably narrow definition of "Okinawan cinema," claiming that most films set in Okinawa cannot be called "Okinawan cinema": she believes that films which are made by the mainland Japanese portray Okinawa as the exotic Other and therefore "are not films about Okinawa at all" (111). Moreover, she asserts that films made by Okinawan filmmakers might not properly qualify as "Okinawan cinema," because they may lack the critical edge of Takamine Gō, the defining characteristic that makes Takamine's work specifically Okinawan (ibid.). For Ko, "Okinawan cinema" must display a "commitment to reveal, as well as interrogate, the complicated condition of present-day Okinawa, its history and its relationship with the hegemonic powers" (ibid.). Furthermore, it should refuse to "conform to conventional notions of Japanese culture and national cinema without

falling into the trap of reductive Okinawan essentialism” (ibid.). As a result, the only films which would be properly called “Okinawan cinema” in Ko’s view would be the work of Takamine Gō; films which are considered not sufficiently critical, such as the commercially viable films of Nakae Yūji, are simply omitted from her definition. Ko’s restrictive conceptualization of “Okinawan cinema” mandates that an Okinawan film should criticize Japanese and American hegemonies and challenge the notion of a nation; otherwise, it is not a true *Okinawa eiga*. However, by presenting “Okinawan cinema” as such an idealized Other, Ko’s argument reproduces the Orientalist gaze toward Okinawa, the very stance by which she has been criticizing Japanese cinema’s representation of Okinawa. Without any consideration being given to the roles of cinema as popular entertainment or as an industry, “Okinawan cinema” as Ko implicitly defines it is a cinema which must continue telling the world outside about Okinawa’s predicaments and sufferings under the Japanese hegemony. It cannot exist other than as a mere political voice, always fixated upon Okinawa’s relationship with Japan and its cinema.

Said’s insight suggests that no scholarly work can be politically and ideologically neutral; the achievement of ideology-free objectivity would be illusory. Rather, it becomes problematic when the ideology in question is concealed under the guise of supposedly objective academic knowledge. In this sense, critics of *Okinawa eiga* belong to the tradition of “critical realism,” which provides a prescriptive critique of social phenomena on the premise that “value conclusions can be derived from descriptive and explanatory evidence alone” (Hammersley 2). Martyn Hammersley points out that, despite its claim to derive its conclusions solely from factual evidence, critical realism implicitly involves assumptions and value judgment (2-3). He warns that a “simultaneous attempt [...] to produce knowledge and to bring about social change [...] is liable [...] to increase the danger of bias” (ibid.). This holds true for the discourse on *Okinawa eiga*. While critics have provided prescriptive ideas about what *Okinawa eiga* should be and how Okinawa and its people ought to be represented, most of them have scarcely investigated what *Okinawa eiga* actually signifies in the film industry and to the Japanese and

Okinawan audiences. This tendency leads to the fifth and last problem which I identify in the criticisms of *Okinawa eiga*: derogation of the Okinawan audience for their local reception of commercialized *Okinawa eiga*.

VI. The Interpretations of Local Reception

The critics’ belief that films which are not critical of Japanese or American power are “not films about Okinawa at all” (Ko 111) appears to be in conflict with popular reception of commercialized *Okinawa eiga*: the question is, why do some *Okinawa eiga* which seem to reproduce Okinawan stereotypes make a box office success in Okinawa? Critics have struggled to explain the local popularity of films such as Nakae’s *Nabbie’s Love*, which turned out to be enormously successful among the Okinawan audience, especially among the elderly. In Okinawa, more than 10,000 people viewed *Nabbie’s Love* in the first two weeks alone, despite the film’s initial limited release in a department store auditorium (Nakae and Arai 23). In critical reviews of such films and their local reception, there is often an overtone of derogation of the Okinawan audience. For instance, Tanaka argues that many Okinawans have internalized the dominant gaze of the mainland Japanese who view Okinawa as the pre-modern, original Japan. According to him, the “complicity” of the Okinawans in the reproduction of the stereotypes is caused by the fact that “[the Okinawans] embrace the gaze of the Other and speak about themselves from that point of view” (“Monogatari” 77). Kawamura also believes that the Okinawans are partly to blame for the exotic representations of the islands, and claims that *Okinawa eiga* taps into “the outsider’s desire to see and the insider’s desire to be seen” (262). Okinawans desire the commercialized images of *Okinawa eiga* because, he argues, they believe that the increased visibility of Okinawa to the outside is the only way for them to sustain their economy (ibid.). Kawamura’s and Tanaka’s highly speculative assertions denounce the popularity of *Okinawa eiga* among Okinawans as evidence of self-Orientalism, or of an encouragement of a wholesale sell-out of Okinawa’s cultural image.

One of the few audience analyses conducted on the representations of Okinawa in media challenges Tanaka's and Kawamura's assumptions, showing that the way Okinawans see *Okinawa eiga* may be more complex than the internalization of mainland Japanese ideology or the selling out of Okinawa's cultural images for the sake of the economy. Having analyzed the reception of popular music (the songs of the local rock band Mongol 800), a popular film (*Nabbie's Love*), and a nationwide television series (*Churasan*), Tada concludes that the Okinawan audiences do feel nostalgia from the commercialized representations of Okinawa, yet at the same time, the audiences associate those images with their everyday life experiences in Okinawa and reaffirm their Okinawan identity (71). This identification with cultural products portraying Okinawa, all of which emerged during the late 1990s and the early 2000s, is particularly pertinent to the increased recognition of the issue of Okinawan identity since 1995: that was when a surge of antipathy arose among many Okinawans toward the presence of the US military bases and toward the Japanese government's indifference to the incident of the rape of a twelve-year-old by American soldiers. Although more detailed research would be needed regarding the relationship between the reception of those images and the identification with Okinawa, Tada's analysis reveals that Tanaka's and Kawamura's conclusions are solely speculative, based on neither empirical nor historical research. It indicates that the audience may not be simply influenced by the ideology presented in films, but may actively engage with films and utilize them for their identity formation. The paucity of empirical studies implies that the criticisms toward the local audience derive largely from a value assumption: commercialized *Okinawa eiga* is not genuine *Okinawa eiga*, for which reason any positive reception of those films must be seen as undesirable.

The question of what *Okinawa eiga* means to Okinawans still waits to be explored. A better understanding of the use of *Okinawa eiga* and the concept's historical significance in Okinawa will require diligent investigation into the local history as well as rigorous research into Okinawans' reception of film. As discussed, some critics' assumptions about the alleged

internalization of the dominant gaze of the Japanese are ungrounded and may overlook the complexity involved in the process of reception. There is no shortage of examples which destabilize their criticisms: at a launch meeting of the Ryukyu Independent Party in 2013, the mainland Japanese production *Goodbye Japan!* (Tsutsumi Yukihiro, 1995) was screened to "lighten the mood" (Fackler). How do we make sense of the fact that those Okinawan nationalists would relish a film which has been condemned as ultimately "reconfirm[ing] Japan's centrality and Okinawa's marginality" (275)? How is it possible that the audience who enjoyed this film could be the very people who are seeking independence from Japan? Should they be accused of overlooking the ideological implications of the film and gratifying themselves by looking solely at its plot, in which a fictional island in Okinawa declares independence from Japan? Although it is important to criticize the problems underlying the film's representation of Okinawa, the significance of the film to this particular audience would need to be explored as a separate issue. As Masubuchi Asako justly points out, despite all the scathing criticism by academics, it cannot be denied that some viewers in Okinawa derive a feeling of empowerment from watching the commercialized *Okinawa eiga*; hence, there is a need to give careful consideration to how films empower the audience (51). Her observation seems to indicate a new direction for academic investigations into *Okinawa eiga*: to stop preaching what *Okinawa eiga* should be and to look into the actual significance of *Okinawa eiga*.

Conclusion

This article has examined the academic criticisms of *Okinawa eiga* and commented on some of their limitations. As noted, the tendency has been for scholars to limit their focus to the criticism of representations of Okinawa and Okinawans in *Okinawa eiga*, yet without conducting rigorous research into how the term *Okinawa eiga* has emerged or even how it has been circulated among the film industry, media and critics. As a result, there is a lack of adequate understanding of *Okinawa eiga* as a cohesive category because

of the failure to provide sufficient and comprehensive definitions. In their criticisms, commercial cinema as represented by the films of Nakae Yūji has been dismissed for not addressing the socio-political realities of Okinawa and for indulging in Orientalist exoticism, while the work of a handful of art-house filmmakers has been praised for intellectually exploring and commenting on Okinawa's predicament. In particular, the films of Takamine Gō have received unparalleled acclaim, for he is regarded as the quintessential native Okinawan filmmaker whose work expresses the voice of the oppressed Okinawans and gives an incisive critique of Japanese and American hegemonies. Ironically, this judgmental attitude of the scholars toward *Okinawa eiga* betrays an Orientalist gaze to the Okinawan Other, imposing prescriptive notions of *Okinawa eiga* and dismissing those films which do not satisfy the scholars. The positive local reception of the commercialized *Okinawa eiga* has been condemned as the internalization of the dominant gaze and as an instance of self-Orientalism, yet such hypothetical remarks are not grounded in research and analysis of the audiences and therefore may overlook the complexity of the relationship between *Okinawa eiga* and the formation of an Okinawan identity. By undertaking a more rigorous investigation of *Okinawa eiga*'s relationship with the audience and the film industry, scholarly inquiry into *Okinawa eiga* would gain a new and richer dimension.

Notes

- 1 The term *Okinawa eiga* appears as an entry in the 2012 edition of *Imidas*, a Japanese annually updated online dictionary of topical words. The entry indicates that the term includes films set in Okinawa, films directed by people from outside Okinawa Prefecture, and films by Okinawan filmmakers (Kitajima). Due to this multiplicity of usage of the term, providing a one-to-one translation of *Okinawa eiga* is problematic; thus, this paper retains the original Japanese expression.
- 2 Here and elsewhere, all translations from the Japanese sources are mine, unless indicated otherwise in the list of works cited.
- 3 *Hatomajima* is a compilation of Solrun Hoaas's four documentary short films: "Waiting for Water" (1981), "There's Nothing That Doesn't Take Time" (1981), "The Priestess/The Storekeeper" (1983) and "Sacred Vandals" (1983).

- 4 In Japanese cinema, the suffix "-mono" has been used to signify a generic category, the most notable example being the postwar genre "haha-mono" or "films about motherly sacrifice and suffering" (Nolletti and Desser xiv).

Works Cited

- Bhowmik, Davinder L. "Introduction." *Writing Okinawa: Narrative Acts of Identity and Resistance*. Ed. Davinder L. Bhowmik. London: Routledge, 2008. 1-16.
- Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia UP, 1995.
- Fackler, Martin. "In Okinawa, Talk of Break from Japan Turns Serious." *New York Times* 5 July 2013. 7 July 2013 <http://www.nytimes.com/2013/07/06/world/asia/in-okinawa-talk-of-break-from-japan-turns-serious.html?smid=fb-share&_r=0>.
- Gerow, Aaron. "From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema." Hein and Selden 273-307.
- Gillan, Matt. *Songs from the Edge of Japan: Music-making in Yaeyama and Okinawa*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2012.
- Grossberg, Lawrence. "Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?" *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage, 1996. 87-107.
- Hammersley, Martyn. "Why Critical Realism Fails to Justify Critical Social Research." *Methodological Innovations Online* 4.2 (2009): 1-11.
- Hein, Laura, and Mark Selden, eds. *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2003.
- Hibino, Yukiko. "Salute to Okinawa: Capturing a Culture on Film." *10th Annual Hawaii International Film Festival*. Honolulu: East-West Center, 1990. 7.
- Higashi, Takuma, Nakazato Isao, Ōmine Sawa, Koshikawa Yoshiaki, Shinjō Ikuo, Takamine Gō and Yomota Inuhiko. "Okinawa kara sekai wo miru." Yomota and Ōmine 242-87.
- Hjort, Mette. "Themes of Nation." *Cinema and Nation*. Ed. Mette Hjort and Scott Mackenzie. London: Routledge, 2000. 103-117.
- Iwabuchi, Kōichi, Tada Osamu and Tanaka Yasuhiro, eds. *Okinawa ni tachisukumu: daigaku wo koete shinka-suru chi*. Tokyo: Serika shobō, 2004.
- Kawamura, Minato. "Okinawa wo meguru eiga to iu monogatari." *Subaru* 29.2 (2007): 256-71.
- Kitajima, Akihiro. "Okinawa eiga no genkyō [eiga]: eiga-kai no shin dōkō." *Innovative Multi-Information Dictionary, Annual Series*. 2012 ed. *Japan Knowledge*. School of Oriental and Asian Studies, U of London Lib. 28 May 2013 <<http://www.jkn21>>.

- com>.
- Ko, Mika. *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*. London: Routledge, 2010.
- Kühne, Oliver E. "Research Report: Historical Amnesia and the 'Neo-Imperial Gaze' in the Okinawa Boom." *Contemporary Japan* 24 (2012): 213-41.
- Masubuchi, Asako. "Eiga *Nabī no koi* ni okeru Okinawa no tasha-sei." Iwabuchi, Tada and Tanaka 40-52.
- Matsuda, Masao. "Ryūkyū eiga no tameno memorandum: Okinawa wa ikani egakaretewa naranaika." *Gendaishi techō* 34.10 (1991): 110-13.
- Nakae, Yūji. "Okinawa ni yorisotte eiga wo totteiru." By Shimizu Kuniaki. *Kōkoku hihyō* 273 (2003): 138-45.
- , and Arai Mariko. "Supesharu intabyū: *Nabī no koi* ni koisuru obā tachi." [By Shinjō Kazuhiro.] *Wander* 28 (2000): 22-28.
- Nakazato, Isao. "Okinawa as Representation: Mirrors and Windows—Beyond National History, for Poetics of the Archipelago." Trans. Tanaka Yasuhiro. Yamagata 2-3.
- . "The World of Takamine Go: Blood (Chi), Earth (Chi), Wisdom (Chi), Foolishness (Chi) and 'Chi.'" Trans. Tanaka Yasuhiro. Yamagata 78-83.
- Nishitani, Osamu. "A Documentary of the Future." Trans. Yoshikawa Chikako. Yamagata 4-5.
- Nolletti, Arthur, Jr. and David Desser. "Introduction." *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. Ed. Arthur Nolletti, Jr. and David Desser. Bloomington: Indiana UP, 1992. ix-xviii.
- Ōmine, Sawa. "Ura-gaesu koto, omote-gaesu koto: Sen kyū-hyaku kyū-jū kyū nen ikō no Okinawa no hyōshō." Yomota and Ōmine 139-90.
- Roberson, James E. "Uchinā Pop: Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music." Hein and Selden 192-227.
- Said, Edward W. *Orientalism*. 1978. London: Penguin, 1991.
- Sera, Toshikazu. "Ochibo: 'Okinawa geki eiga taizen.'" *Ryūkyū shimpō* 16 June 2008: 17.
- . *Okinawa geki eiga taizen*. Naha, Jpn.: Border Inc, 2008.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1999.
- Tada, Osamu. "Okinawa ni okeru 'Okinawa' imēji no shōhi: Hōkoku e no komento 1." Iwabuchi, Tada and Tanaka 66-76.
- Takamine, Gō, Obase Ichirō, Takashima Masaharu, Nakagawa Takashi and Kajiwara Reiko. "Eiga no mabui." *Ritsumeikan gengo kenkyū* 15.2 (2003): 135-47.
- Tanaka, Yasuhiro. "The Media Representation of 'Okinawa' and US/Japan Hegemony." Trans. Joachim Bergstrom and Olga Shmyglo. *Inter-Asia Cultural Studies* 4.3 (2003):

- 419-32.
- . "Monogatari sekai no naka de: Nantō wo meguru gensetsu to Okinawa." *InterCommunication* 46 (2003): 76-77.
- Yamagata International Documentary Film Festival Executive Committee, ed. *Okinawa—Nexus of Borders: Ryukyu Reflections*. Tokyo: Yamagata International Documentary Film Festival, 2003.
- Yogi, Hidetake. "'Okinawa eiga' no datsu-kōchiku ni mukete." *Edge* 6 (1998): 31-33.
- Yomota, Inuhiko. "Okinawa eiga wo ikani kataruka." Yomota and Ōmine 5-21.
- and Ōmine Sawa, eds. *Okinawa eiga ron*. Tokyo: Sakuhin sha, 2008.

Filmography

- Churasan*. By Okada Yoshikazu. Dir. Enokido Takayasu, Endō Masafumi, Ōtomo Keishi, Takahashi Ren, Fujii Yasushi, Watanabe Kazuki and Horikirizono Kentarō. 156 episodes. Nippon Hōsō Kyōkai. 2 Apr.-29 Sept. 2001.
- Dear Summer Sister* [*Natsu no imōto*]. Dir. Ōshima Nagisa. Art Theater Guild, 1972.
- Farewell to the Ark* [*Saraba hakobune*]. Dir. Terayama Shūji. Art Theater Guild, 1984.
- Goodbye Japan!* [*Sayonara Nippon!*]. Dir. Tsutsumi Yukihiko. Cinequanon, 1995.
- Hatomajima*. Dir. Solrun Hoaas. Ronin Films, 1981-83.
- Hotel Hibiscus* [*Hoteru Haibisukasu*]. Dir. Nakae Yūji. Office Shirous, 2003.
- Nabbie's Love* [*Nabī no koi*]. Dir. Nakae Yūji. Office Shirous, 1999.
- Paradise View* [*Paradaisu byū*]. Dir. Takamine Gō. Hītubān Production, 1985.
- Pineapple Tours* [*Painappuru Tsuāzu*]. Dir. Makiya Tsutomu, Nakae Yūji and Tōma Hayashi. Sukoburu kōbō, 1992.
- Profound Desires of the Gods* [*Kamigami no fukaki yokubō*]. Dir. Imamura Shōhei. Nikkatsu, 1968.
- Song of Tibet* [*Yeshe Dolma*]. Dir. Xie Fei. Beijing Film Studio, 2000.
- Trilogy: The Weeping Meadow* [*Trilogia: To livadi pou dkrzyei*]. Dir. Theo Angelopoulos. Celluloid Dreams, 2004.
- Uminchu: The Old Man and the East China Sea* [*Rōjin to umi*]. Dir. John Junkerman. Siglo, 1990.
- Untamagirū*. Dir. Takamine Gō. Parco, 1989.

Acknowledgments

I would like to express my gratitude to the anonymous readers who provided professional and encouraging suggestions to an earlier manuscript of this article.

学会誌『映画研究』(英語名: *Cinema Studies*) 論文投稿規程

【学会誌編集委員会】

塚田 幸光 (編集委員長)
板倉 史明 (編集委員)
碓井みちこ (編集委員)
佐藤 元状 (編集委員)
藤田 修平 (編集委員)
堀 潤之 (編集委員)

【投稿規程】

1. 投稿資格：日本映画学会会員であることを原則とする。
2. 内容：映画に関わる未刊行の研究論文。
3. 執筆言語：日本語または英語。
4. 投稿数：原則として、毎年度、会員1名につき1論文。共同執筆の論文もこれに含める。
5. 投稿締切：毎年7月末日(必着)。
6. 採否の審査：編集委員会が審査を行う。審査は、執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
7. 採否の通知：9月中旬頃とする。なお、審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規程通りとすること。
8. 送付するファイル：別途示す書式規程に則った投稿論文ファイルとカバーレター(添え手紙)ファイルの2ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また、件名は「投稿論文」とすること。
 - (1) 投稿論文ファイル(タイトルのみで、氏名は書かないこと)。
 - (2) カバーレターファイル(論文のタイトル、氏名[ふりがなつき]、

略歴、所属、連絡用の住所、電話・ファックス番号、電子メールアドレスを明記したもの)。

9. 送付先： japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp
10. 送付確認：提出後3日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
11. 電子化：日本映画学会は、掲載論文を電子化して学会ウェブサイト上で公開する権利を有するものとする。
12. ネイティブ・チェック：母語(第一言語)でない言語で執筆した場合は、必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。
13. 印刷費用：原則として学会がすべて負担するが、カラー印刷、多くの写真・図版などに必要な超過経費、および抜き刷り経費については投稿者の負担とする(ただし抜き刷りが不要な投稿者はこの限りではない)。

※最新の論文投稿規程および書式規程については、日本映画学会公式サイトを参照。

<http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/>

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japan Society for Cinema Studies welcomes essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, *Cinema Studies*. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work.

Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by the end of July. Please consult *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, after the 6th edition. Manuscripts in English should be typewritten, double-spaced, on one side of “A4” or “8 1/2 × 11” paper of good quality. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 28 sheets, including stills and the like (each counted as 1/6 page). In addition to the MLA rules, the running time of the film text discussed should be shown.

Submissions will be sent to the following e-mail address: japansocietyforcine mastudies@yahoo.co.jp. The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number and the title of the article. Authors will be notified of the Board's decisions around the middle of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

執筆者紹介

秦 邦生 (しん くにょ)

津田塾大学学芸学部英文学科准教授

須藤 健太郎 (すどう けんたろう)

パリ第三大学映画・視聴覚研究科博士課程

藤城 孝輔 (ふじき こうすけ)

ロンドン大学キングズ・カレッジ博士課程映画研究科

役員一覧

名誉顧問

波多野 哲 朗 日本大学
田 中 雄 次 熊本大学

顧問

加 藤 幹 郎 京都大学

会長

松 田 英 男 京都大学

常任理事

板 倉 史 明 神戸大学 学会誌編集委員
井 上 徹 商工中金経済研究所 編集局長
杉 野 健太郎 信州大学 事務局長
田 代 真 国土館大学 常任理事長
塚 田 幸 光 関西学院大学 学会誌編集委員長
藤 田 修 平 映像作家 学会誌編集委員
堀 潤 之 関西大学 学会誌編集委員
山 本 佳 樹 大阪大学 副会長
吉 村 いづみ 名古屋文化短期大学 大会運営委員長

理事

碓 井 みちこ 関東学院大学 学会誌編集委員
大 石 和 久 北海学園大学 学会会報編集長
佐 藤 元 状 慶應義塾大学 学会誌編集委員

会計監査

須 川 いづみ 京都ノートルダム女子大学
名 嘉 山 リサ 沖縄工業高等専門学校

会計

植 田 真 由 京都大学大学院
山 田 峰 大 京都大学大学院

日本映画学会公式サイト <http://jses.h.kyoto-u.ac.jp>

*最新の論文投稿規定、学会会則、入会案内、全国大会プログラム等につきましては、上記公式サイトをご覧ください。

映画研究 8号

Cinema Studies, no. 8

2013年12月6日印刷 2013年12月7日発行

編 集 行 日本映画学会

〒390-8621 長野県松本市旭3-1-1
信州大学人文学部
杉野健太郎研究室内
japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

印 刷 株式会社イニユニック
〒173-0026 東京都板橋区中丸町31-3