

日本映画学会

第 17 回大会

報告集

2021年 12月 4日（土） 9:55～17:00

オンライン開催

目次

大会タイムテーブル

研究発表記録

Netflix がフランス映像産業に貢献している可能性についての考察

——Netflix で配信されているフランス映画とフランス語オリジナル作品の調査から 4

畔堂 洋一（ばんどう よういち、大阪市立大学大学院文学研究科 博士後期課程）

日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の上映について 8

于 寧（う ねい、東京大学大学院総合文化研究科 博士後期課程）

研究発表論文

日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の上映について 12

于 寧（う ねい、東京大学大学院総合文化研究科 博士後期課程）

大会タイムテーブル

9:55 開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

9:55-10:00	開会の辞：杉野 健太郎（会長、信州大学）
10:00-10:35	セッション A （10:00-11:55） 座長：塚田 幸光（関西学院大学 教授） (A1) 大林宣彦『時をかける少女』における物語の変遷と地域資源 高橋 紀子（福井工業大学大学院工学研究科 博士後期課程）
10:40-11:15	(A2) Netflix がフランス映像産業に貢献している可能性についての考察 —Netflix で配信されているフランス映画とフランス語オリジナル作品の調査から 畔堂 洋一（大阪市立大学大学院文学研究科 言語文化学専攻 博士後期課程）
11:20-11:55	(A3) 日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の上映について 于 寧（東京大学大学院総合文化研究科 博士後期課程）
11:55-13:30	総会（11:55-12:10）：大石 和久（事務局長、北海学園大学） 昼休憩（12:10-13:30）
13:30-14:05	セッション B （13:00-14:55） 座長：ハム・チュンボム（韓国映像大学校 助教授） (B1) ふたつの『ビューティ・インサイド』—The Beauty Inside (US, 2012)、The Beauty Inside (뷰티인사이드) (KR, 2015) —比較にみられる今後のトランスナショナル・リメイクとリメイク批評の可能性 玉崎 紫（愛知工業大学 准教授）
14:10-14:45	(B3) 韓流映画の始発をめぐって——ボン・ジュノ監督とパク・チャヌク監督の初期作品 佐野 正人（東北大学国際文化研究科 教授）
15:00-17:00	シンポジウム「任侠／ヤクザ映画論リロード」 司会進行：久保 豊（金沢大学人間社会学域 准教授） パネリスト：発表順 加藤 健太（早稲田大学国際コミュニケーション研究科 博士後期課程） 「パロディとしての『網走番外地』シリーズ」 雑賀 広海（日本学術振興会特別研究員 PD） 「境界線上の安藤昇——真正にして異端の男性性」 徐 玉（大阪大学大学院言語文化研究科 博士後期課程） 「任侠映画における女たち——「姐御」としての岩下志麻をめぐって」 久保 豊（金沢大学人間社会学域 准教授） 「役に立たざる者たちの老い」
17:00	閉会の辞：吉村 いづみ（大会運営委員長、名古屋文化短期大学）
17:15-18:15	オンライン懇親会

【研究発表記録】 Netflix がフランス映像産業に貢献している可能性についての考察

——Netflix で配信されているフランス映画とフランス語オリジナル作品の調査から

畔堂 洋一（ばんどう よういち、大阪市立大学大学院文学研究科 言語文化学専攻 博士後期課程）

フランスでは国家が法的根拠をもって映像産業全体を統制することにより、映画産業を中心とする映像産業システムが成立しているのであるが、海外に拠点をおくビデオ・オン・デマンド（VOD）サービスが国内に浸透してきたことで、現在そのシステムは従来通りの形を維持することが困難になってきているといわれており、特に、世界的な VOD 事業者である Netflix はフランス映像産業のシステムを揺るがしかねない驚異になりうる。しかし、フランスでも多くの契約者数を誇る Netflix がフランス映画、またはフランス語オリジナル作品を配信することはフランス映像産業にとってプラスになるとも考えられる。そこで本発表では、I. フランスのメディア市場において Netflix が台頭していることを確認し、Netflix がフランス映像産業のシステムとどのように関係しているかということのみたうえで、II. Netflix でフランス映画、またはフランス語オリジナル作品が配信されている状況について確認し、Netflix がフランス映像産業に貢献している可能性について言及した。

I. Netflix とフランスのメディア市場、フランス映像産業

はじめに、フランスのメディア市場における VOD の状況について確認した。VOD サービスには、大きく分けて都度課金制の VOD とサブスクリプション制の VOD（SVOD）の二種類があるが、フランスでは 2017 年から SVOD の伸長が顕著であり、全体としての VOD 利用者も大きく増加していること、その背景には SVOD を手掛ける Netflix が、フランスで古参の VOD サービスである OrangeVOD や CanalVOD を凌駕する勢いで近年台頭してきていることを指摘した（表 1、表 2 参照）。

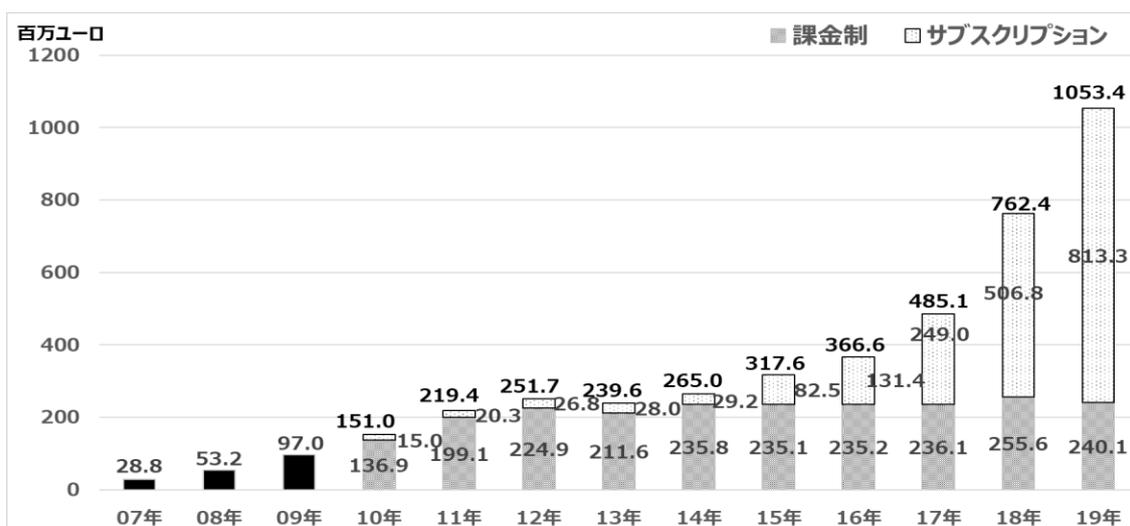


表 1：フランスの VOD 市場（07 年、08 年、09 年は合計値のみを表示）

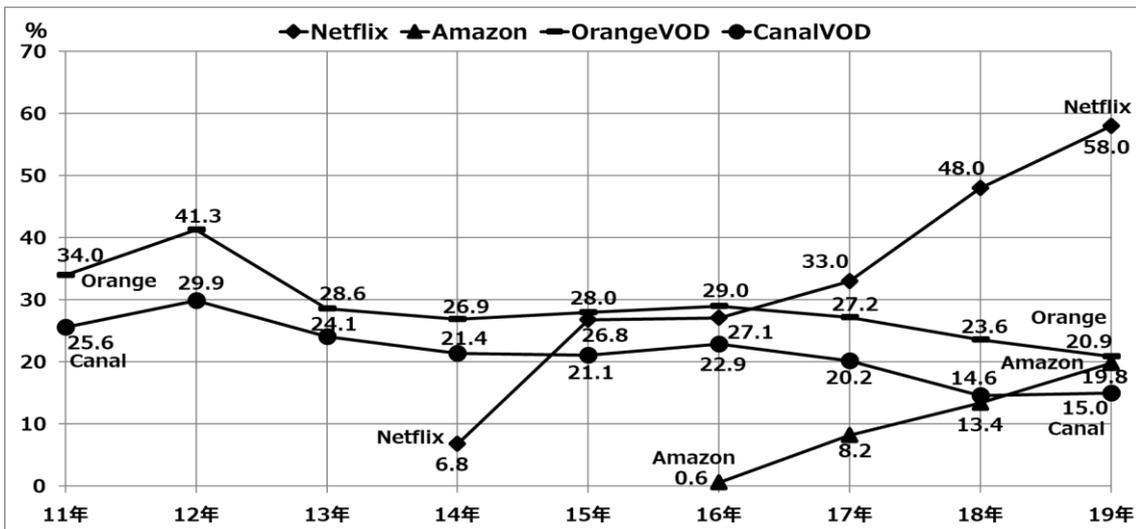


表 2 : フランスにおける事業者別 VOD 利用者の割合

そして、Netflix とフランス映像産業の関係について、フランス映像産業のシステムを支える 4 つの代表的な制度、すなわち Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) によるフランスの各メディアからの徴収金をもとにした資金助成、フランスのテレビ局に対する放送割当制および映画製作にかかる資金投資義務、そして各メディアが新作映画をリリースする際には映画館公開から一定期間以上の待機期間を経る必要があることが定められている「メディアに関するタイムライン」（以下：タイムライン）の概要、および根拠となっている法令（Loi, Décret, Ordonnance, Arrêté）をそれぞれ紹介し、これら制度が海外の VOD 事業者である Netflix に対応することができるのかということを見た。CNC による資金徴収やテレビ局に対する放送割当制および資金投資義務については、フランスの法制度をすり抜ける海外企業に対して適用することが難しいという事情があるが、Netflix との関係において、4 つの制度のなかで特に注目すべきものがタイムラインである。すなわち 2017 年のカンヌ映画祭において、Netflix はボン・ジュノ監督（Bong Joon-Ho）の『オクジャ』（*Okja*）とノア・バームバック監督（Noah Baumbach）の『マイヤーウィッツ家の人々』（*The Meyerowitz Stories*）という 2 本のオリジナル映像作品を出品したが、それらはフランスの映画館で公開されていなかった（Netflix の契約者のみに配信された作品であった）ため、タイムラインの規定を満たしていないとみなされ、コンペティション部門から除外されたという経緯がある。カンヌ映画祭と Netflix が対立したこの問題は、Netflix の映像作品は映画といえるのか、ひいては現代にあって映画とは何かという議論を引き起こしたが、2018 年以降 Netflix がカンヌ映画祭に作品を出品しないということでひとまず決着がつく形となった。ただ、カンヌ映画祭を主催するフランスもタイムラインの規定を見直すことになり、Netflix のような海外の VOD サービスでも、条件を満たせば新作映画配信のための待機期間が緩められるような規定へと変更されることになった（条件を満たした場合、36 ヶ月から 30 か月もしくは 17 か月に短縮される）。

II. フランス映画、フランス語オリジナル作品が普及される可能性について

I でみたように、国家的な介入が強くあるフランス映像産業においては、映画館で公開されることが前提としてあるような従来の映画観が色濃く残っており、それは VOD サービスのなかでもとりわけ革新的である Netflix の重要視する価値観とは相容れないものであるように思われる。しかし、情報通信技術を活用する Netflix がフランス映像産業のシステムを脅かす一方、フランス国内に深く浸透している Netflix によってフランス映画、およびフランス語オリジナル作品がこれまでよりも普及される可能性もある。特に、アメリカのハリウッド映画などよりも商業性に劣ると思われる、いわゆる「芸術的なフランス映画」が Netflix で新たに発見されるということもありうるだろう。そのようなことが認められるならば、Netflix はフランス映像産業に貢献しているということができるのではないだろうか。

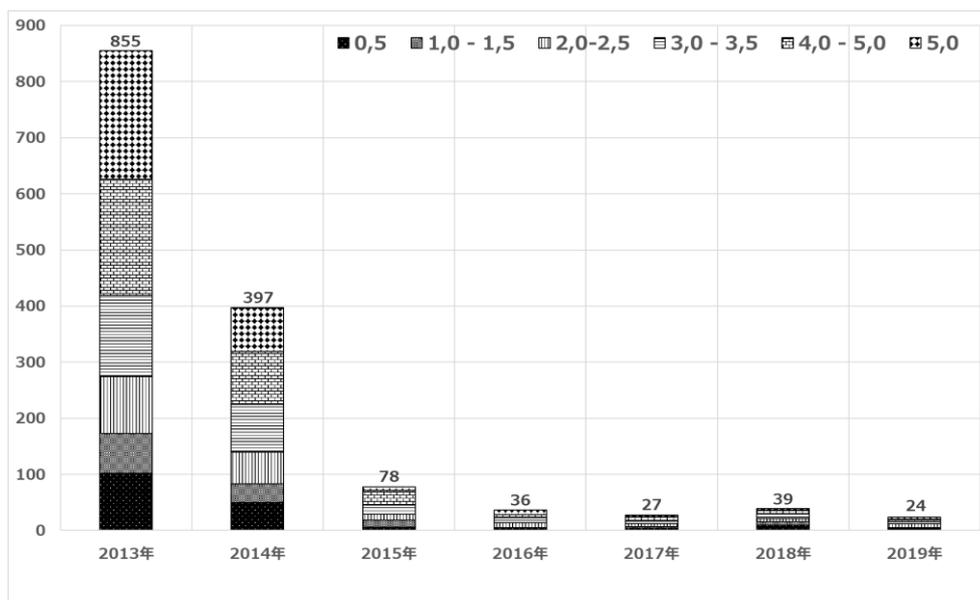


表 3 : 『アデル、ブルーは熱い色』 : Allo ciné における各年の評価傾向 (個数)

しかし、現在のところ多くの「芸術的なフランス映画」が Netflix で配信されているという状況を確認することはできていない。本発表では、フランスで有名な映画批評誌 *Cahiers du Cinéma* で 2000 年から 2017 年の各年に批評的に高い評価を受けた 49 本のフランス映画を「芸術的なフランス映画」とし、それらがフランスの Netflix で配信されているのかということ进行调查した (調査年月日は 2021 年 8 月 27 日、9 月 20 日、10 月 31 日の 3 時点で、ここでいうフランス映画とは、フランスの映画データベースサイト AlloCiné (< <https://www.allocine.fr/> >最終閲覧日: 2022 年 1 月 31 日)) で映画の国籍 (Nationalité) が français、および言語 (Langues) が Français とされているものとした。なお、Netflix のフランス用サイトについては、日本のサービスを契約したうえで Express VPN を利用して接続)。3 時点連続で Netflix により配信されていることが確認できたのは 49 本中『アデル、ブルーは熱い色』 (*La vie d'Adèle: Chapitres 1 et 2*) の 1 本のみであった (8 月 27 日時点では『湖の見知らぬ男』 (*L'Inconnu du lac*) が配信されていることも確認したが、9 月 20 日、10 月 31 日には確認することができなかった)。また、『アデル、ブルーは熱い色』が VOD によってより見られるようになったとは言い難い。表 3 は 2013 年から 2019 年の間に、『アデル、

ブルーは熱い色』の観客および視聴者が AlloCiné に寄せた全 1456 のコメントを年ごとに分類したものであるが、VOD で配信されて以降のコメント数は映画館で公開されていた期間のコメント数よりも少ない（AlloCiné によると、同作品は 2013 年 10 月 9 日にフランスの映画館で公開され、2014 年 2 月 25 日に VOD での配信が開始された作品である。なお、DVD 発売日は 2014 年 11 月 12 日、ブルーレイ発売日は 2014 年 2 月 26 日となっている）。

ただ、Netflix では既存の「芸術的なフランス映画」の配信こそ多くないことが予想されるものの、一般受けしにくく商業的なヒットを望むことが難しいようなフランス語オリジナル作品を配信している例はある。エリザベス・フォークラー（Elisabeth Vogler）監督の『パリ、混沌と未来』（*Paris est à nous*）は 2019 年 2 月 22 日に Netflix で配信されたフランス語オリジナル作品であるが、当初は映画館で一般公開されるべく、クラウドファンディング（Kickstarter）により資金を集めて製作が進められていた。しかし Netflix から打診をうけて、より多くの人に視聴される機会を得ることにメリットを感じ、オリジナル作品として配信されることを許可したという経緯がある。『パリ、混沌と未来』の製作にあたってはスタッフの裁量に任されたところが大きく、フランス映画界に伝統的である、いわゆる作家主義的な作品を公開する場を Netflix に求めることは不可能ではない。したがって、Netflix は、既存のフランス映画の作品の配信よりも、フランス語オリジナル作品の配信を通してフランス映像産業に貢献する可能性を秘めていると本発表では結論付けた。今後は、Netflix によるフランス語オリジナル作品について、本発表では十分に調べるができなかった製作に対する資金的な関与のことも含めて、詳しく調査していきたい。

【研究発表記録】 日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の上映について

于 寧（う ねい、東京大学大学院総合文化研究科 博士後期課程）

日中間の映画交流に関し、戦時中に日本が中国で行った映画政策や、戦後の日本映画の中国への伝播に焦点を当てた研究が多く行われており、中国インディペンデント映画の発展に日本が果たした役割に関する研究も現れるようになったが、セクシュアリティやジェンダーをテーマとする日中映画交流に関する研究はまだ行われていない。

本発表は中国本土のインディペンデント・クィア映画の日本における上映に注目し、「マイナー・トランスナショナリズム（minor transnationalism）」と「アジア間相互参照（inter-Asia referencing）」という国家或いは地域間における文化交流に関する重要な概念を援用しながら、日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の伝播の際に生じている「クィアコミュニティ作品の周縁化」と「強い偏向性を持った解釈戦略」という二つの問題について試論を行った。

I. 中国インディペンデント・クィア映画の歴史

これまでの研究は、主に制作者の性的指向を基準にした分類法を用い、中国インディペンデント・クィア映画の発展史の段階を二つの時代として区分している。一つは性的マイノリティが異性愛者の監督たちに表象される時代区分で、もう一つはクィア主体による自己表象の時代区分である。中国インディペンデント・クィア映画を理解するには、制作者の性的指向が重要な要素である一方、それは「異性愛者の監督に表象される時代から当事者による自己表象の時代へ」という歴史的ナラティブを強化してしまうだけでなく、このような制作者の性的指向を基準にした分類法では、2000年代以降に制作された多様な作品を網羅するには限界があると発表者は考える。そのため、発表者は芸術創作としてのクィア映画制作や、新社会運動としてのクィア運動における映像制作、そして学生制作という異なる制作文脈を基準として、中国インディペンデント・クィア映画に対して「インディペンデント映画監督作品」、「クィアコミュニティ作品」、そして「学生作品」という新しい分類法を提示した。そして、性的マイノリティをテーマとする中国本土初のドキュメンタリーでありながらも中国クィア映画史研究では言及されてこなかった『同志』（王鋒/呉春生、1996）を、この新しい分類法によって中国クィア映画史上に位置付け、中国本土のインディペンデント・クィア映画の歴史を書き直すことを試みた。これにより、中国インディペンデント・クィア映画史のこれまでの誤った歴史的ナラティブを「当初から当事者による自己表象が行われ続けてきた」と正し、三つの分類に分けて中国インディペンデント・クィア映画の発展史を俯瞰した。

II. 日本における中国インディペンデント・クィア映画の上映史

中国インディペンデント・クィア映画は、インディペンデント映画とクィア主題という二者の交点として、日本においても中国のインディペンデント映画に注目する芸術系映画祭やクィア映画祭などが、その伝播を担っている。本節では日本における中国インディペンデント映画の配給ルートとクィア映画祭という上映ルートを中心に、前述した三種類に分類した作品のそれぞれの伝播状況を振り返った。

1. 日本における中国インディペンデント映画の配給ルート

中国インディペンデント映画は、誕生して以来、海外の映画祭に配給の可能性を求めたが、そのうちの一つが日本であった。中国インディペンデント映画は日本で広く注目され、多くの芸術系映画祭や単館系映画館で上映され続けてきた。日本の学界の中国インディペンデント映画に対する関心が高まるにつれ、多数の大学で上映研究会が行われ、その学術上映が中国インディペンデント映画の日本における伝播に拍車をかけた。映画祭での上映のほか、一部のインディペンデント映画監督の作品は日本の配給会社に購入され、単館系映画館において一般公開も行われた。性的マイノリティは中国インディペンデント映画の一つの題材とされ、その一部は上述のルートにおいて上映されてきた。

作品	種類	芸術系映画祭	配給会社
『東宮西宮』（張元、1996）	監督	福岡アジア映画祭	東北新社
『誰が野生動物の日を見たか？』（康峰、1998）			
『スプリング・フィーバー』（婁燁、2009）		東京フィルメックス	アップリンク
『マダム』（邱炯炯、2010）		中国インディペンデント映画祭	
『美麗』（周洲、2018）		なら国際映画祭	
『夜』（周豪、2014）	学生	大阪アジア映画祭	

こうしたことから分かるように、日本の芸術系映画祭において上映された作品は、ほぼインディペンデント映画監督作品と学生作品に限られており、「クィアコミュニティ作品」は上映されてこなかった。

2. クィア映画祭

クィア映画の主要公開ルートとなっているのは芸術系映画祭ではなく、クィア映画祭である。

クィア映画祭	作品	種類
レインボー・リール東京	『東宮西宮』（張元、1996）	監督
	『残夏』（李玉、2001）	
	『フロス』（范坡坡、2019）	
	『繭』（梅麗滢、2017）	学生
アジアクィア映画祭	『タンタン』（張涵子、2004）	監督
	『パンダキャンディ』（彭磊、2007）	
	『おたくラジオ』（程亮、2011）	
	『花と眉』（張凡夕、2011）	学生
	『夏日時光』（陳潔、2010）	
	『前門大街の前で』（范坡坡/鄭凱貴、2009）	コミュニティ
関西クィア映画祭	『わたしたちの物語～北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』（楊洋、2011）	コミュニティ
	『私たちはここにいる！：北京女性会議と中国レズビアン運動の記録』（趙静/石頭、2015）	
	『私とダンスを』（胡笳、2013）	監督
青森国際ナショナル LGBT フィルムフェスティバル	『スプリング・フィーバー』（婁燁、2009）	監督
愛媛 LGBT 映画祭	『わたしたちの物語～北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』	コミュニティ
大須にじいろ映画祭	『甜蜜 18 歳』（何文超、2012）	監督
福岡レインボー映画祭	『繭』（梅麗滢、2017）	学生
	『出櫃（カミングアウト）中国 LGBT の叫び』（房満満、2019）	監督

上述のクィア映画祭で上映された中国本土の作品の中で、インディペンデント映画監督の作品は 10 本に及ぶが、クィアコミュニティ作品はわずか 3 作にとどまっている。クィアコミュニティ作品は中国インディペンデント映画の配給ルートにおいて周縁化されているだけでなく、クィア映画祭においても同じような状況にあるといえよう。クィア映画祭を開催する一つの意義は、映画の上映を通じて性的マイノリティの可視化性を高め、クィアコミュニティに声をあげる機会を提供することにあるが、皮肉なことに日本のクィア映画祭においては、中国のクィアコミュニティの直の声よりも、それを代弁した声の方が遥かに多くあげられている。

III. 周縁化の原因と「マイナー・トランスナショナルリズム」の可能性

日本の芸術系映画祭は映画の芸術性と監督の作家性（auteur）を重視するが、クィアコミュニティ作品の制作者の多くは国内のクィアコミュニティの育成を制作の動機とし、その作品もアクティビズム性とコミュニティ性を重視しているため、作品の芸術性と作家性で選ぶという基準からはずれているものが多かった。また、日中クィアコミュニティ間の交流が不十分であり、欧米という「中心」を経由して交流を行っている状況が顕著である。日本のクィア映画祭は中国の作品を選定する際に欧米の映画祭で上映された作品から選ぶことが多い。それゆえ、作家性と芸術映画の美学を強調する欧米の国際映画祭だけを頼りにすると、日本の映画祭のキュレーター視野に入る中国のクィアコミュニティ作品数は非常に限定されてしまう。

一方で、「中国×クィア×映画祭」上映プロジェクトなどのような個人や草の根組織による日中クィアコミュニティ間で行われたクィア映像文化交流の成功例がある。以下にまとめる。

上映会	作品	種類
レインボー・アクション	『わたしたちの物語～北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』（楊洋、2011）	コミュニティ
東京大学	『誌同志』（崔子恩、2008）	
	『同志』（王鋒/呉春生、1996）	
「中国×クィア×映画祭」	『夜景』（崔子恩、2004）	
	『バイについて語るときに我々の語ること』（Stephanie、2013）	
	『胸について』（小羽、2013）	
	『わたし♡オカマのたち』（Bitty、2013）	
	『中国同性愛社会から本日のニュースをお届けします』（才旦/甄晨、2014）	
	『ヴァギナ×チャイナ～まんこ語っちゃいな～』（范坡坡、2013）	
	『寵児』（何小培/袁園、2011）	
	『奇縁一生』（何小培/袁園、2012）	
	『十年後』（Jordan Schiele、2011）	監督
名古屋大学	『彩虹伴我心』（范坡坡、2012）	コミュニティ
	『鼓楼西』（范坡坡、2018）	

これらの成功例から、「中心を介さない、周縁間における水平の交流というマイナー・トランスナショナリズム」というモデルの可能性を発表者は提示した。

IV. 強い偏向性を持った読解戦略と「アジア間相互参照」の可能性

また、中国本土のインディペンデント映画『スプリング・フィーバー』と、台湾の商業映画でラブコメディの『ウィル・ユー・スティル・ラブ・ミー・トゥモロー?』（陳駿霖、2013）では、日本の観客が全く異なる鑑賞方式をとっていることや、映画祭「レインボー・リール東京」が作成した『東宮西宮』と『スプリング・フィーバー』の紹介文からは、日本のクィア映画祭において、中国本土のインディペンデント・クィア映画の性的マイノリティに対するリアリズム的な表象が「中国本土の性的マイノリティが抑圧されている記録」として簡略に解釈されることがあり、中国に対して「性的マイノリティの人権後進国」というマイナスなイメージだけが構築されてしまう恐れがあると発表者は指摘した。

そして近年、関西クィア映画祭が日本のローカルな現実介入するような映像表象へと転換しているといった動きと関連しながら、中国本土のインディペンデント・クィア映画の性的マイノリティの現実に直面する美学は、日本のクィア文化の参照として西洋中心主義と消費主義を見直す重要な意義を持っており、アジア間相互参照の役割を果たすという点において重要な媒体であることを発表者は主張した。

【研究発表論文】 日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の上映について

于 寧（う ねい、東京大学大学院総合文化研究科 博士後期課程）

概要

本論文は中国本土のインディペンデント・クィア映画の日本における上映に注目し、「マイナー・トランスナショナリズム（minor transnationalism）」と「アジア間相互参照（inter-Asia referencing）」という国家或いは地域間における文化交流に関する重要な概念を援用しながら、伝播の際に生じている「クィアコミュニティ作品の周縁化」と「強い偏向性を持った解読戦略」という二つの問題について試論を行う。まず欧米が主導しているクィア文化政治の序列構造において、周縁化されている日中クィアコミュニティ間の「中心を介さない、周縁間における水平の交流というマイナー・トランスナショナリズム」というモデルの映像文化交流の可能性について議論する。そして、中国本土のインディペンデント・クィア映画の性的マイノリティの現実に直面する美学が、日本のクィア文化の参照として欧米中心主義と消費主義を見直す重要な意義を持っていることを主張したい。

キーワード

中国インディペンデント・クィア映画、日本における上映、マイナー・トランスナショナリズム、アジア間相互参照

はじめに

日中映画交流に関し、戦時中に日本が中国で行った映画政策（晏）や、戦後の日本映画の中国への伝播に焦点を当てた研究（劉）は多く行われており、中国インディペンデント映画の発展に日本が果たした役割に関する研究（呉）も現れるようになったが、セクシュアリティやジェンダーをテーマとする日中映画交流に関する研究はまだ行われていない。

中国本土のクィア映像のトランスリージョナルな交流に関する研究としては、グローバルなクィア文化政治の序列構造において、周縁に位置する中国本土とアフリカの間で行われた個人や草の根組織によるクィア映像交流の実践を取り上げた包宏偉（Hongwei Bao）による論文（[2020]）や、2015年に発足した「アジア・太平洋地域クィア映画祭連盟」を取り上げた譚佳（Jia Tan）による論文が挙げられる。それぞれ「マイナー・トランスナショナリズム」と「アジア間相互参照」の理論的枠組みを用いながら、国際クィア映像交流において欧米主導の覇権的な取り組みへの草の根的な実践が持つポテンシャルと、中国本土を含むアジア・太平洋地域のクィア映画祭のネットワークにおける交流実践の可能性と非対称性を論じた。

「マイナー・トランスナショナリズム」は、フランソワーズ・リオネット（Francoise Lionnet）と史書美（Shu-mei Shih）によって最初に提出された概念である。トランスナショナリズムを均質化する力（homogenizing force）と見なす見解とは異なり、「マイナー」の視点からトランスナショナリズムに対する思考として、この概念は「主流とマイナー」を「同化と対抗」という垂直的な関係とする思考形

式を脱し、横の関連(transversal movements)を強調している。これには主流を介さない周縁間のマイナー同士の交流も含まれている(5-8)。

アジア研究の文脈において、この周縁間における横の関係に注目することは、陳光興の「アジアの視野におけるイメージとメディアを通じて、アジアに位置する各社会がお互いに見つめあい、お互いを参照枠として、自身の認識を転換させること」(136)という主張にも通じる。また、蔡明発(Chua Beng Huat)と岩淵功一(Koichi Iwabuchi)も従来の「アジア-欧米比較」に潜むヒエラルキーに挑戦するために、アジア間の経験を学び合うことを通じて創造的知識生産を促進する「アジア間相互参照」という比較の図式を提唱した。

上述の先行研究を踏まえ、本論文は「マイナー・トランスナショナリズム」と「アジア間相互参照」という重要な概念を援用しながら、日中クィアコミュニティ間の映像文化交流に特化し、日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の伝播に注目し、その歴史を振り返ると同時に、その際に生じている「クィアコミュニティ作品の周縁化」と「強い偏向性を持った解釈戦略」という二つの問題を分析する。

1. 日本における中国インディペンデント・クィア映画の上映史

1-1. 中国インディペンデント・クィア映画の歴史と分類

中国本土で1997年に施行された「電影審査規定」により、同性愛は検閲の対象として明文化され、現在も削除や修正すべき内容と決められているが、検閲を拒否するインディペンデント制作から同性愛を含む性的マイノリティをテーマとする映画が生まれている。その中の『東宮西宮』(張元、1996年)は中国本土初のゲイ映画とされてきた(Lim 32)。本作は逮捕されたゲイ男性と彼を尋問する警察とのやり取りを通じて、権力と性・個人・社会の関係性を描いた。1990年代から、同性愛者は注目すべき「アウトサイダー」として中国インディペンデント映画監督に取り上げられ、性的マイノリティをテーマとする作品が増え始めた。これらの監督は殆どが異性愛者であり、性的マイノリティの当事者(以降「当事者」とする)による自己表象が出現したのは2000年代以降だと研究者らに認識されている。従来の研究では主に制作者の性的指向を基準にした分類法を用い、中国インディペンデント・クィア映画の発展史の段階を二つの時代として区分している。一つは性的マイノリティが異性愛者の監督たちに表象される時代区分で、もう一つはクィア主体による自己表象の時代区分である(Bao [2018])。このようにして、中国インディペンデント・クィア映画史において、「異性愛者の監督に表象される時代から当事者による自己表象の時代へ」という歴史的ナラティブが形成されたのである。しかし、筆者の調べによれば、それまで中国本土初のゲイ映画とされていた『東宮西宮』に先立って公開された『同志』(王鋒/呉春生、1996年)という当事者によって制作されたドキュメンタリー作品が存在する[註1]。本作は、当時の北京の当事者が活動する公共空間の紹介や同性愛に対する社会認識の状況を収めた前半と、当事者6人(レズビアン1人とゲイ5人)の中国本土初のインタビュー映像を収めた後半の二部によって構成されている。『同志』は1996年6月に『白夜(Darkness before Dawn)』

というタイトルで第 20 回サンフランシスコ国際レズビアン&ゲイ映画祭で初公開され、それは同年の 11 月にマール・デル・プラタ国際映画祭で初公開された『東宮西宮』より 5 か月も早かった。

中国インディペンデント・クィア映画を理解するには、制作者の性的指向は重要な要素であるが、それは「異性愛者の監督に表象される時代から当事者による自己表象の時代へ」という歴史的ナラティブを強化してしまうだけでなく、このような制作者の性的指向を基準にした分類法では、2000 年代以降に制作された多様な作品を網羅するには限界があると筆者は考える。そのため、中国インディペンデント・クィア映画史を整理するには、新しい分類法の考案が必要であると筆者は考える。

中国インディペンデント・クィア映画は異なる文脈から制作されてきたと筆者は認識している。具体的に挙げると、1990 年代から、前述した『東宮西宮』の張元のような映画や芸術の専門教育を受けたことのあるインディペンデント映画監督による作品が誕生した。これらはフィクションやドキュメンタリーを問わず数多く制作されていた。当事者の監督は崔子恩や程裕蘇、徐小溪らがいたが、異性愛者の監督が圧倒的に多かった。それゆえ、当事者ではない外部の視点から性的マイノリティの生きる現実的な苦境を取り上げるものが多かった。ドキュメンタリー作品を例にすると、女装パフォーマーに特化する作品が多く、他者化された性的マイノリティが一種の知識として生産され、観客に見世物にされたという懸念がある（羅賓遜 58）。また、新社会運動としてのクィア運動が中国本土における萌芽と発展に伴い、映像制作を手段とするクィア・ビデオ・アクティビズムも発展してきた。映像はコミュニティ構築と権利主張の手段として、運動の記録やセルフ・エンパワメントなどに広く利用され、映像制作に取り組む性的マイノリティの NGO やアクティビストが増えただけではなく、より多くの映像制作者を育成するためのトレーニング・プロジェクトも数多く立ち上げられた。これらの映像実践から多くの行動主義色が濃いクィア映像作品が次々と生まれ、それらはドキュメンタリー作品が圧倒的に多かった。そのほか、大学における映像教育の普及に伴い、多くの性的マイノリティの当事者及びクィア問題に関心のある学生が積極的に映像制作を行った。学生だからこそ許される創作の自由を活かして、卒業作品で性的マイノリティというテーマに挑戦し、多くのフィクション映画を生み出した。この中には、李睿珺や楊平道など、性的マイノリティというテーマで処女作あるいは卒業作を発表した後、その後の監督キャリアにおいてこのテーマに触れなくなる人は少なくないが、周豪や蔣鴻宇など今後の継続的な作品制作に期待が持てるクィア作家も存在する。

筆者はこのような異なる制作文脈を基準として、中国インディペンデント・クィア映画に対して芸術創作としての「インディペンデント映画監督作品」、クィア・ビデオ・アクティビズムとしての「クィアコミュニティ作品」、そして教育機関から生まれる「学生作品」という新しい分類法を提示する。そして、性的マイノリティをテーマとする中国本土初のドキュメンタリーである『同志』をこの新しい分類法によって中国クィア映画史上に位置付けることで、中国インディペンデント・クィア映画史のこれまでの誤った歴史的ナラティブを「当初から当事者による自己表象が行われ続けてきた」と正す。

中国インディペンデント・クィア映画はインディペンデント制作とクィアという主題の二者の交点として、日本においても中国インディペンデント映画に注目する芸術系映画祭やクィア映画祭などが、その伝播を担っている。次節では日本における中国インディペンデント映画の配給ルートとクィア映画祭という上映ルートを中心に、前述の三つに分類した作品のそれぞれの伝播状況を振り返る。上述で

触れたように、各分類ではフィクションとドキュメンタリーの比率が異なり、その差異は各分類の特徴を理解するのに重要であるが、ここでは各分類の作品の伝播状況を中心に論じるため、フィクションとドキュメンタリーを分けずに紹介することとする。

1-2. 日本における中国インディペンデント映画の配給ルート

中国インディペンデント映画は誕生して以来、海外の映画祭に配給の可能性を求めたが、その一つが日本であった。福岡アジア映画祭や山形国際ドキュメンタリー映画祭、東京フィルメックス、中国インディペンデント映画祭などの芸術系映画祭は、中国インディペンデント映画が日本における主な上映のプラットフォームであり、東京国際映画祭や大阪アジア映画祭、なら国際映画祭、座・高円寺ドキュメンタリーフェスティバルなどの映画祭においても中国インディペンデント映画が上映された。日本の学术界の中国インディペンデント映画に対する関心が高まるにつれ、明治学院大学や早稲田大学、専修大学、立教大学、名古屋大学、神奈川大学など多数の大学で上映研究会が行われ、その学術上映が中国インディペンデント映画の日本における伝播に拍車をかけた。張元や婁燁、賈樟柯、王兵、畢贛などのインディペンデント映画監督の作品は、映画祭での上映のほか、日本の配給会社に購入され、単館系映画館における一般公開も行われた。

性的マイノリティは中国インディペンデント映画の一つの題材とされ、その一部は上述のルートにおいて上映されてきた。張元の『東宮西宮』は1997年に第11回福岡アジア映画祭で上映され〔註2〕、後に東北新社によって日本での配給が行われた。1998年5月に劇場公開され、翌年の1月に『インペリアル・パレス』というタイトルでVHSビデオが発売された。康峰の『誰が野生動物の日を見たか?』(1998年)は1998年に第12回福岡アジア映画祭で上映された〔註3〕。婁燁の『スプリング・フィーバー』(2009年)は2009年に第10回東京フィルメックスで特別上映されたほか、アップリンクによって2010年11月から日本全国の劇場に配給された。2013年に第4回中国インディペンデント映画祭で邱炯炯の『マダム』(2010年)が上映された。2014年に周豪の学生作品『夜』(2014年)が第3回「なら国際映画祭」のコンペティション部門に入選し、最高賞を獲得した。また、周洲のデビュー作『美麗』(2018年)は2019年の第14回大阪アジア映画祭のコンペティション部門に入選し、2回の上映が行われた。

日本の芸術系映画祭において上映された上述の作品は、ほぼインディペンデント映画監督作品と学生作品に限られ、クィアコミュニティ作品は上映されてこなかった。日本の芸術系映画祭は映画の芸術性と監督の作家性を重視しており、それらを高いレベルで満たす中国インディペンデント監督映画が必然的に注目されることとなった。一方で、クィアコミュニティ作品の制作者の多くは国内のクィアコミュニティの育成を制作の動機とし、その作品もアクティビズム性とコミュニティ性を重視しているため、プロとしての意識と自覚を兼ね備えたインディペンデント映画監督と比べると、芸術系映画祭において自身の作品を披露する意欲が比較的 low、海外の芸術系映画祭への応募も多くなかった。また、中国本土のインディペンデント映画祭の作品に対する選別基準は海外の芸術系映画祭と類似していたため、クィアコミュニティ作品は国内の映画祭においてもインディペンデント映画監督作品や学生作品より上映の機会が

少なかった。それゆえ、中国本土のインディペンデント映画祭を参照する日本の映画祭のキュレーターの目に留まるクィアコミュニティ作品も一部に限られることになった。

1-3. クィア映画祭

クィア映画の主要公開ルートとなっているのは芸術系映画祭ではなく、クィア映画祭である。制作者の投稿を重視する芸術系映画祭とは異なり、日本のクィア映画祭で上映される海外作品の殆どはキュレーターの選択であり、公募作品はほぼ日本作品に限られている。例えば、レインボー・リール東京と関西クィア映画祭は公募の対象を日本作品だけにしており、アジアクィア映画祭や香川レインボー映画祭、大須にじいろ映画祭などの作品公募情報は日本語でのみ公開されている。また、愛媛 LGBT 映画祭や青森インターナショナル LGBT フィルムフェスティバル、福岡レインボー映画祭は企画展で、作品公募自体行われていない。

譚が指摘したように、多くのアジアの観客はヨーロッパと北米を経由して他のアジアの国のクィア文化と歴史に関する知識を得ることが多く、アジアのクィア映画が欧米の国際映画祭を経由して他のアジアの国の観客に届くというのは今でもよくあるパターンである (Tan 206-207)。日中のクィアコミュニティ間の交流と連携はまだ不十分であるため、中国本土のクィア映画が欧米の映画祭を通して日本に流通するという現象が発生している。一部の映画祭は上映プログラムをキュレートする際、欧米の作品を中心とする傾向に対する疑念を示しているものの、中国を含むアジアの国の映画を選定する際に多くの場合は欧米の映画祭のプログラムを参照しているのが実情である。「アジア・太平洋地域クィア映画祭連盟」の設立は、このようなクィア文化の現状における欧米中心のキュレーションに抵抗し、アジア・太平洋地域の各国のクィアコミュニティ間の直接交流と連携を促進する試みである。

クィアコミュニティは主に大都市に集中する傾向があり、日本の初期のクィア映画祭も主に東京や大阪などの大都市に生まれた。日本で最も歴史の長く、規模の大きいクィア映画祭は 1992 年に発足した「東京国際レズビアン&ゲイ・フィルム&ビデオ・フェスティバル」であり、1998 年に「東京国際レズビアン&ゲイ映画祭」に改名したが、2016 年から今の名称「レインボー・リール東京」に変更した。この映画祭の 30 年近くの歴史において、上映された中国本土の作品は 5 本にとどまっており、それぞれは 1998 年の第 7 回に上映された『東宮西宮』と、2002 年の第 11 回に上映された『残夏』（李玉、2001 年）、2010 年の第 19 回に上映された『スプリング・フィーバー』、及び「アジア・太平洋地域クィア映画祭連盟短編集部門」において上映された学生作品『繭』（梅儷滌、2017 年）（2018 年の第 27 回）と『フロス』（范坡坡、2019 年）（2021 年の第 29 回）であり、すべてがインディペンデント映画監督作品と学生作品である。本映画祭は上映プログラムをキュレートする際に欧米の映画祭を参照する傾向があり、その上映作品には欧米の映画祭で好評を得たものが多い。最初に挙げた三作はすべて欧米の映画祭で入賞したインディペンデント映画監督作品の話題作であるため、本映画祭において注目されたのであろう。

東京におけるもう一つの重要なクィア映画祭は 2007 年に創設された隔年開催の「アジア・クィア・フィルム&ビデオ・フェスティバル・イン・ジャパン」であり、これは 2009 年に第 2 回が開催された際に、名称が「アジアクィア映画祭」に変更され、2013 年に第 4 回が開催された後に中止となった。この映画祭は日本で唯一のアジアに特化したクィア映画のみを上映する映画祭であり、現在にお

いてもこの映画祭で上映された中国本土の作品は最も多く、長編映画と短編映画が 3 本ずつ上映された。6 本の作品はそれぞれ、2007 年の第 1 回に東京及び後の福岡上映会で上映された『タンタン』（張涵子、2004 年）、2011 年の第 3 回に上映された『パンダキャンディ』（彭磊、2007 年）、学生作品『花と眉』（張凡夕、2011 年）、『前門大街の前で』（范坡坡/鄭凱貴、2009 年）、及び 2013 年の第 4 回に上映された学生作品『夏日時光』（陳潔、2010 年）、『おたくラジオ』（程亮、2011 年）である。その中の『前門大街の前で』は日本で上映された最初の中国本土のクィア監督による作品であり、本映画祭のキュレーターは前年に開催された第 29 回バンクーバー国際映画祭を介して本作を知ったという [註 4]。

関西地域で最も重要なクィア映画祭は 2005 年に創設された関西クィア映画祭である。この映画祭は大阪と京都で開催され、日本では「クィア」が名称に用いられた最初の映画祭である。本映画祭のキュレーションはテーマの多様性と内容のクィア性を重視しており、日本及びアジアの作品を積極的に上映してきた。本映画祭で上映された中国本土の作品は 3 本である。そのうち 2012 年の第 7 回に上映された『わたしたちの物語～北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』（楊洋、2011 年）は、キュレーターがその年に開催された第 62 回ベルリン国際映画祭を介して知ったという。他方で 2016 年に本映画祭は「華語特集」と題したキュレーションを実施し、欧米の映画祭を経由せず、直接 2015 年度の北京、香港、台湾のクィア映画祭から合計 9 作品を選び、そのうち中国本土の作品は『私たちはここにいる！：北京女性会議と中国レズビアン運動の記録』（趙静/石頭、2015 年）と『私とダンスを』（胡笳、2013 年）が選ばれた。

2000 年代半ば以降、日本の地方におけるクィアコミュニティの成長に伴い、東京と大阪以外の都市でもクィア映画祭が次々と立ち上げられるようになった。その代表例としては高松市で開催される香川レインボー映画祭（2005 年～）や青森市で開催された青森インターナショナル LGBT フィルムフェスティバル（2006 年～2019 年）、松山市で開催された愛媛 LGBT 映画祭（2011 年～2015 年）、名古屋市で開催された大須にじいろ映画祭（2015 年～2019 年）、福岡市で開催される福岡レインボー映画祭（2016 年～）などが挙げられる。こうした映画祭の名称には「レインボー」や「にじ」が多用されている。これは、地方都市におけるクィア映画祭の主催者が開催を通じて地方社会における性的マイノリティの可視化を図ろうとしながらも、「不可視化の戦略」を取らざるを得ないジレンマも示している（菅野 116-118）。菅野の観察によると、これら地方都市のクィア映画祭は地域コミュニティと密接に関係して運営されている。つまり、クィア映画祭として性的マイノリティのアイデンティティが強調されるのはもちろん、それと同時に、地域のアイデンティティも映画祭の一要素として重視されている。これらの映画祭が直面する最も大きな困難は資金の問題であり、地方自治体などの助成金に頼ることもある（115）。映画祭は小規模で行われ、上映プログラムは日本の作品を重視する傾向があるが、欧米の作品をメインに海外の作品も上映する。自治体は映画祭の内容にまでは直接的に介入していないが、映画祭の開催は現地コミュニティとの連携によって成立するため、保守的なキュレーションになる傾向が見られる。これらの映画祭では 5 本の中国本土の作品が上映された。それぞれの作品名は 2011 年に第 6 回青森インターナショナル LGBT フィルムフェスティバルで上映された『スプリング・フィーバー』、2013 年に第 3 回愛媛 LGBT 映画祭が関西クィア映画祭の協力のもとで上映した『わたしたちの物語～北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』、2015 年に第 1 回大須にじいろ映画祭で上映された『甜蜜 18 歳』（何文超、

2012年)、福岡レインボー映画祭が2018年に上映した『繭』(その年のレインボー・ルール東京がキュレートした「アジア・太平洋地域クィア映画祭連盟短編集部門」の一作品として)と同映画祭が2021年に上映した『出櫃(カミングアウト) 中国 LGBT の叫び』(房満満、2019年、パンドラ)である[註5]。これらの例から分かるように、地方都市の映画祭のキュレーションは東京と大阪の映画祭に依存する場合がある。ただし、大須にじい映画祭はほかの映画祭と異なり、キュレーションチームに中国人メンバーがおり、直接中国本土の作品が推薦されたという[註6]。

以上から、日中間のクィア映像交流において、どちらも周縁に位置する日本と中国は欧米という「中心」を経由して交流を行っている状況が顕著であるといえる。実際に、上述のクィア映画祭で上映された中国本土の作品に関して、そのうちインディペンデント映画監督の作品は10本に及ぶが、クィアコミュニティ作品はわずか3作にとどまっている。クィアコミュニティ作品は中国インディペンデント映画の配給ルートにおいて周縁化されているだけでなく、クィア映画祭においても同じような状況にあるといえる。クィア映画祭を開催する一つの意義は、映画の上映を通じて性的マイノリティの可視化性を高め、クィアコミュニティに声をあげる機会を提供することにあるが、皮肉なことに、日本のクィア映画祭においては、中国本土のクィアコミュニティの直の声よりも、それを代弁した声の方が遥かに多くあげられている。クィアコミュニティが自らの表象を取り戻そうとするために制作した作品がこのようなキュレーションにより日の目を見ないことになってしまった。

こうした状況は、日中クィアコミュニティ間の交流が不十分であることによって生じていると筆者は考える。中国本土のクィア監督は、日本のクィア映画祭に詳しくないことや言語の壁などの手続き上の困難が原因で、日本の映画祭より欧米の映画祭に作品を投稿することが多い。それと同時に、日本のクィア映画祭は中国本土の作品を選定する際に欧米の映画祭で上映された作品から選ぶことが多い。欧米の国際映画祭は選定基準を決める存在で、いわば映画の芸術性を一方的に定めてしまう力を持っている(de Valck 13-39)。インディペンデント映画監督の作品は、これらの映画祭が強調する作家性と芸術映画の美学の基準を満たしているものが多いため(Tan 207)、クィアコミュニティ作品よりも入選しやすい傾向にある。それゆえ、欧米の国際映画祭だけを選定の頼りにすると、日本の映画祭のキュレーターの視野に入る中国本土のクィアコミュニティ作品の数は非常に限定されてしまう。

また、新自由主義の文脈において、コミュニティベースの芸術系映画祭(a community arts festival)から企業型エリート映画機関(a corporate elite film institution)へと転身した(Richards [2016] 143-144)一部の商業化されたクィア映画祭は、財政的な実行可能性(financial viability)とクィアコミュニティの多様性の表象との両立という新たな困難に直面している(Richards [2012] 133)。映画における興行的な成功(cinematic accomplishment)とコミュニティの多様性の表象(representation of community diversity)との間の緊張関係(Andersen 40)は特定の作品の入選確率を低くしてしまう。筆者が協力した2013年の東京国際レズビアン&ゲイ映画祭では、北京クィア映画祭で上映された中国本土のクィアコミュニティ作品の試写を行ったが、入選したものはなかった。財政的な実行可能性が重視される現状では、一定の制作基準に達し、興行収入の見込みのある作品が入選する可能性が高い状況が存在していると言える。

2. 周縁化に対する「マイナー・トランスナショナリズム」の可能性

本節は日中クィアコミュニティ間の「マイナー・トランスナショナリズム」が両国のクィア文化交流に対して持ちうる有効性を探求する。上述したように、日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の伝播においては「クィアコミュニティ作品」が周縁化されてしまっているが、性的マイノリティの非営利団体や学術機関などが主催する上映会ではこれらが取り上げられるようになった。上映活動の規模は映画祭には及ばないが、財政的な制限を受けることが少なく、性的マイノリティの多様な作品を数多く取り上げることができた。上映作品の選定はほぼ日中クィアコミュニティ間の直接交流によって行われており、個人や草の根組織の主体性と能動性に基づく「マイナー・トランスナショナリズム」が日中クィアコミュニティ間のクィア文化交流に対して持つ有効性が示されている。本節では近年の日中クィアコミュニティ間の映像文化交流における「マイナー・トランスナショナリズム」の実践について論じる。

日本では草の根組織による中国本土のクィアコミュニティ作品の上映が 2010 年代から行われるようになった。2012 年 10 月には、北京クィア映画祭の創設者の一人である楊洋氏が関西クィア映画祭に出席したことに合わせて、NPO 法人レインボー・アクションが東京で楊氏の監督作品『わたしたちの物語～北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』の上映イベントを企画し、楊氏をゲストに迎え、中国本土の性的マイノリティ権利運動について観客と交流を行い、相互理解を深めた。

また 2014 年 10 月には、筆者が所属していた東京大学の博士課程のプログラムが北京電影学院研究員で映画監督の崔子恩氏を大学に招待し、講演会のほか、崔氏の監督作品『誌同志』（2008 年）の上映会を行った。これは日本の大学で初めて中国本土のクィア監督の作品を上映したものであった。崔氏の来日を機に、関西クィア映画祭の運営に関わっていた福永玄弥氏が「中国×クィア×映画祭」という上映プロジェクトを立ち上げ、崔氏の監督作品『夜景』（2004 年）と共に、同年の北京クィア映画祭の作品から『十年後』（Jordan Schiele、2011 年）や『ヴァギナ×チャイナ～まんこ語っちゃいな～』（范坡坡、2013 年）、『中国同性愛社会から本日のニュースをお届けします』（才旦/甄晨、2014 年）、『パイについて語るときに我々の語ること』（Stephanie、2013 年）、『わたし♡オカマのたち』（Bitty、2013 年）、『胸について』（小羽、2013 年）など 6 本の短編映画を上映した。うち 5 本は性的マイノリティの NGO が主催した映像制作者育成プロジェクトから生まれた作品である。崔氏も上映会に出席し、作品について観客と交流を行った。福永氏は精力的に日中クィアコミュニティ間の交流促進の活動を行っており、北京に留学中の 2013 年には、第 6 回北京クィア映画祭に「関西クィア映画祭コレクション部門」をキュレートし、関西クィア映画祭で上映された日本の作品を中国本土に紹介した。また、前述の 2016 年関西クィア映画祭の「華語特集」も彼が企画したものである。2015 年 3 月に「中国×クィア×映画祭」が 2 回目の上映を主催し、1 回目の 7 本の作品と北京にある性的マイノリティの NGO である「ピンク・スペース性文化発展センター（粉色空間性文化发展中心）」がプロデュースした女性のエイズ患者の臨終の告白を記録した『寵児』（何小培/袁園、2011 年）を上映したほか、アフタートークや交流会なども行われ、中国本土のクィア事情やフェミニズムなどについて理解を深めた。同年 5 月に「中国×クィア×映画祭」はピンク・スペースがプロデュースしたレズビアン女性がゲイ男性と「形式結婚」を結ぶプロセスを追ったドキュメンタリー『奇縁一生』（何小培/袁園、2012 年）の特別上映会を開催し、ディスカッションも行われた。2016 年 12 月には、学生時代に初期の中国版『ヴァギナ・モノローグス』上映運動の主導者の一人で、現在は

中山大学副教授を務める柯倩婷氏が早稲田大学ジェンダー研究所主催の国際シンポジウムに出席した。それに合わせ、同プロジェクトは関連学術機関と連携し、東京と京都で『ヴァギナ×チャイナ～まんこ語っちゃいな～』の上映イベントを企画し、柯氏を招待して運動の状況をめぐる対話を行った。同プロジェクトの規模は映画祭には及ばないものの、創立のきっかけから開催方式まで、個人や草の根組織による「マイナー・トランスナショナリズム」の実践の柔軟性と能動性が体现されている。

さらに 2020 年 11 月に名古屋大学超域文化社会センターが主催した「オンライン映画上映と監督との対話シリーズ：規範的境界を問う—グローバルな文脈におけるジェンダー、身体とアイデンティティの再検討」は、2017 年からベルリンに移住した中国のクィア監督の范坡坡氏を取り上げ、范氏が中国本土の性的マイノリティ運動の文脈で制作した『彩虹伴我心』（2012 年）と『鼓楼西』（2018 年）のオンライン上映を行ったほか、中国とドイツを中心とするトランスナショナルな映像制作をめぐり、范氏とのオンライン対談とディスカッションも行われた。この学術上映は形式から内容まで、個人の能動性によるトランスナショナルなクィア文化実践の可能性を示している。

最後に 2021 年 9 月に東京大学駒場キャンパスセイファー・スペース（KOSS）は、1990 年代初期到北京でのクィア運動を牽引した呉春生氏による「中国の同志 <運動>」という講演会のプレイベントとして、呉氏が手掛けた中国本土初の性的マイノリティをテーマとするドキュメンタリー『同志』のオンライン上映会を行った。個人間の繋がりで実現したこの上映は日本の観客に 1990 年代の中国本土の性的マイノリティの状況を理解する機会を提供した。

「マイナー・トランスナショナリズム」は、「中心」を参照にして「周縁」の主体性を構築することの弊害を指摘し、「周縁」にあるマイナー同士の相互参照が「周縁」の主体構築に対して持つ意義を強調している。日中クィアコミュニティ間の映像文化交流においては、内部の視点から性的マイノリティの主体性と能動性を表現する中国本土のクィアコミュニティ作品が周縁化されてしまっている現状が、日本のクィア映画祭が欧米という「中心」の仲介に頼ってきたキュレーションの方式の弊害と言えるものである。周縁間における水平的な文化交流は主流の支配的文化の操作や影響から完全に免れることは不可能だが（黄 134）、前述した日中クィアコミュニティ間で行われた個人や草の根組織によるクィア映像文化交流の成功例からは、「中心を介さない、周縁間における水平の交流というマイナー・トランスナショナリズム」というモデルの可能性が読み取れる。

3. 強い偏向性を持った解説戦略と「アジア間相互参照」の可能性

前節は日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の伝播において、中国本土の「クィアコミュニティ作品」が周縁化されてしまっている問題を議論したが、二つ目の問題として、中国インディペンデント映画においてクィア表象に対して簡略化された解釈が行われる傾向があり、中国に対してネガティブな印象を与える参照項として観客に構築されることが多いといえる。中国インディペンデント映画はリアリスティックな映像表現を多用しており、その中のクィア映画も性的マイノリティが生きる現実での苦境を取り上げるものが多い。この周縁化された存在に焦点を当て、その現実に対峙する表象スタイルは、日本の観客に性的マイノリティの抑圧の記録として解釈されてしまう恐れがある。一方、軽いタッチで楽しい雰囲気を出す娯楽作品は、その描かれた地域に対して先進的でポ

ジティブなイメージを作り出すことに繋がることもある。福永は、中国本土のインディペンデント映画『スプリング・フィーバー』と、台湾の商業映画でラブコメディの『ウィル・ユア・スティル・ラブ・ミー・トゥモロー?』（陳駿霖、2013）を例に、ネット上における2作に対するコメントを比較し、2作品で日本の観客が全く異なる鑑賞方式を取っていることを分析した〔註7〕。2作品とも華人社会における「同妻」〔註8〕問題を取り上げているフィクション映画であるが、妻の理解により夫とその彼氏がハッピーエンディングを迎えた台湾の作品はそのままフィクション映画として受け止められ、日本にも通じる普遍性を見出された一方、妻の怒りと夫の自殺が描かれた中国本土の作品は中国本土の同性愛者が抑圧されたドキュメンタリー的な現実の反映と見なされてしまった。インディペンデント映画と商業映画における異なる美学やスタイルの影響のほか、映画祭が作成した中国本土の作品の紹介文も中国の政治的現実と結びつけて鑑賞するスタイルに影響を及ぼしていると筆者は考える。東京国際レズビアン&ゲイ映画祭を例に挙げると、『東宮西宮』の紹介文では作品内容の紹介に入る前に、まずこの作品がカンヌ国際映画祭に上映された際、張監督のパスポートが北京市当局に没収され、映画祭に出席できなかった出来事が紹介され、当時の中国政府の言論の自由と人権を制限する状況や同性愛者の存在を認めないという態度に対して批判が付された〔註9〕。この背景紹介の部分の分量は映画の内容紹介よりも多かった。これと同様に、『スプリング・フィーバー』の紹介文においても、まず妻監督が前作の『天安門、恋人たち』（2006年）で5年間の映画制作禁止処分を受けたことについて言及している〔註10〕。しかし、現代中国の政治的背景に対する紹介だけを強調することは、強い偏向性を持った解釈戦略と言える。作品から中国本土の性的マイノリティが抑圧されているという「思い込み」の再確認が行われるだけにとどまり、映画に含まれる現実への批判的な価値が覆い隠されてしまう。このような性的マイノリティの表象スタイルと鑑賞方式に基づいて構築されたヒエラルキーは、表象と現実を混同するだけでなく、消費主義的で主流化した表象をもってその地域の先進性と優越性を誇示すると同時に、リアリスティックな表象が特定の地域と結びつけられる際に、それらを単なる性的マイノリティが抑圧される記録と簡略的に理解させ、その映像の制作国である中国を「性的マイノリティの人権後進国」という負のイメージに押し込めてしまうことに繋がる。

テレビなどの主流メディアも性的マイノリティの 이슈を取り上げるようになった現在、クィア映画祭が存在する一つの意義は、主流メディアにおける単一の表象の補足を行うことにある（Richards〔2012〕135）。しかし、主流メディアと同質化するキュレーションは映画祭のこの補足機能を弱めてしまう。関西クィア映画祭は2021年度の「国内作品コンペティション」の趣旨文において、「LGBT ブーム」に伴い日本のテレビで多く見られる「マジョリティにとって都合の良い概念として消費されるだけの作品」や、クィア映画祭で多く上映される「遠い国のキラキラした人たちのお話」ではなく、日本の性的マイノリティの経験が反映される作品に対する期待を示している〔註11〕。これは日本のクィア文化における欧米中心主義と消費主義を批判しつつ、日本固有の現実介入するような映像表象へと転換する動きだと言えるだろう。中国本土においては、外部の視点から描くインディペンデント映画監督による作品であれ、内部の視点から表現するクィアコミュニティ作品であれ、共に性的マイノリティの現実介入している。それらは日本のクィア文化が欧米中心主義と消費主義を批判する際の参照対象となるだろう。この意味で、中国インディペンデント・クィア映画は前述した「性

的マイノリティの人権後進国」というネガティブな印象をもたらすものではなく、「アジア間相互参照」の役割を果たすという点において非常に重要な媒体なのである。

おわりに

本論文は日中映画交流という文脈に位置づけ、今まで注目されてこなかったセクシュアリティやジェンダーをテーマとする映画交流の事例として、中国本土のインディペンデント・クィア映画の日本における上映を取り上げた。これまでの中国インディペンデント・クィア映画史の研究で主に用いられていた制作者の性的指向を基準にした分類法の問題点を指摘したうえで、中国本土のインディペンデント・クィア映画作品をそれらの異なる制作文脈を基準に、芸術創作としての「インディペンデント映画監督作品」、クィア・ビデオ・アクトビズムとしての「クィアコミュニティ作品」、そして教育機関から生まれた「学生作品」と新たに分類した。また、中国本土初の性的マイノリティをテーマとするドキュメンタリーでありながらも、中国クィア映画史研究では言及されてこなかった『同志』をこの新しい分類法によって中国クィア映画史に位置付けることで、中国インディペンデント・クィア映画史のこれまでの誤った歴史的ナラティブを「当初から当事者による自己表象が行われ続けてきた」と正した。

それを踏まえ、日本における中国インディペンデント映画の配給ルートとクィア映画祭という上映ルートを中心に、新たに三つに分類した作品のそれぞれの伝播状況を振り返り、そこに生じている「クィアコミュニティ作品の周縁化」と「強い偏向性を持った読解戦略」という二つの問題を指摘し、「マイナー・トランスナショナリズム」と「アジア間相互参照」という国家或いは地域間における文化交流に関する重要な概念を援用しながら、それぞれの改善策を探り、その可能性に関する試論を行った。この二つの概念は共に欧米中心主義に対する批判を示しており、日中クィアコミュニティ間の映像文化交流を深化させるのに有効である。欧米という「中心」を介さないマイナー同士の交流を通じて、今までの映画祭で周縁化されてきた中国本土のクィアコミュニティ作品が上映会を通じて日本により多く伝播され、日本のクィア観客の目に届くことが期待できる。これらの作品は、欧米の映画祭における芸術至上主義、映画を主に鑑賞用とする志向のほか、中国本土での性的マイノリティ運動における映像利用という映画の新たな可能性が提示され、この新たな可能性が日本のクィアコミュニティのあり方を問い直すことに大変示唆的だと言えるだろう。

註

1. 『同志』に言及した数少ない文献には、Berry (84-89) と Reynaud (303-304) が存在する。
2. 2020年12月1日にメールで映画祭代表の前田秀一郎氏に聞き取り調査。
3. 同上。
4. 2020年11月8日に WeChat で范坡坡氏に聞き取り調査。
5. 本論文では中国人監督による中国をテーマにしたトランスナショナル作品として取り上げる。

6. 2020年11月11日にWeChatで本作の日本語字幕の翻訳者秦勤氏に聞き取り調査。
7. 福永玄弥、「日本における華語クィア映画の表象分析：〈ひとつの中国〉をめぐるクィア・ポリティクス」、『国際基督教大学ジェンダー研究センター主催シンポジウム：映像と性の政治—映画とその上映の実践から』、2017年3月5日。
8. セクシュアリティを隠したゲイ男性と結婚した異性愛女性のことを指す。
9. Tokyo International L&G Film & Video Festival: 東宮西宮
<https://rainbowreeltokyo.com/99/Japanese/programs98+j/east-j.html> (2022年1月31日アクセス)
10. Tokyo International Lesbian & Gay Film Festival Programs: Spring Fever
<https://rainbowreeltokyo.com/2010/prog/index.html#11> (2022年1月31日アクセス)
11. 関西クィア映画祭 2021 実行委員会、国内作品コンペティション
https://kansai-qff.org/2020/compe_info.html (2022年1月31日アクセス)

引用文献リスト

- 晏妮『戦時日中映画交渉史』、岩波書店、2010年。
- 陳光興著『脱帝国：方法としてのアジア』、丸川哲史訳、以文社、2011年。
- 呉楠「中国インディペンデント映画と日本：山形国際ドキュメンタリー映画祭と賈樟柯を中心に」、『知性と創造：日中学者の思考』、2014年、第5号、196-214頁。
- 菅野優香「コミュニティを再考する—クィア・LGBT映画祭と情動の社会空間」、菊地夏野/堀江有里/飯野由里子編『クィア・スタディーズをひらく1：アイデンティティ、コミュニティ、スペース』、晃洋書房、2019年、110-133頁。
- 劉文兵『日中映画交流史』、東京大学出版会、2016年。
- Andersen, Joceline. "From the ground up: transforming the Inside Out LGBT Film and Video Festival of Toronto." *Canadian journal of film studies*, vol.21, no.1, 2012, pp.38-57.
- Bao, Hongwei. "From 'Celluloid Comrades' to 'Digital Video Activism': Queer Filmmaking in Postsocialist China." *JOMEC Journal*, no.12, 2018, pp.82-100.
- "The queer Global South: Transnational video activism between China and Africa." *Global Media and China*, vol.5, no.3, 2020, pp.294-318.
- Berry, Chris. "East Palace, West Palace: Staging gay life in China." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no.42, 1998, pp.84-89.

- Chua, Beng Huat. "Inter-Asia referencing and shifting frames of comparison." *The Social Sciences in the Asian Century*, edited by Carol Johnson, Vera Mackie and Tessa Morris-Suzuki, ANU Press, 2015, pp.67-80.
- de Valck, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, 2007.
- Iwabuchi, Koichi. "De-westernisation, inter-Asian referencing and beyond." *European Journal of Cultural Studies*, vol.17, no.1, 2014, pp.44-57.
- Lim, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*, University of Hawai'i Press, 2006.
- Lionnet, Françoise and Shih, Shu-mei. "Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally." *Minor Transnationalism*, edited by Françoise Lionnet and Shu-mei Shih, Duke University Press, 2005, pp.1-23.
- Reynaud, Bérénice. "gay cinema and video." *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, edited by Edward L. Davis, 2005, Routledge, pp.303-304.
- Richards, Stuart James. "Frameline's Conservative Hoax: Smashing Frameline's Homonormative Image to Reveal a Social Empowering Organization." *antiTHESIS:hoax*, no.22, 2012, pp.123-139.
- The Queer Film Festival: Popcorn and Politics*, Palgrave Macmillan, 2016.
- Tan, Jia. "Networking Asia Pacific: queer film festivals and the spatiotemporal politics of inter-referencing." *Inter-Asia Cultural Studies*, vol.20, no.2, 2019, pp.204-219.
- 黃心雅「環太平洋原住民的生態想像——夏曼·藍波安與太平洋島嶼文學」、劉昭明編『2014 第十一屆兩岸中山大學中國文學學術研討會論文集』、國立中山大學中文系、清代學術研究中心、宋代文學史料研究室、2014 年、133-153 頁。
- 羅賓遜, 盧克 (Robinson, Luke) 、邱子桐／夏丹妮記「在中國獨立數字紀錄片中體現的酷兒主體」、『中國傳媒報告』、2014 年、第 13 卷、第 3 期、56-60 頁。

日本映画学会

2022年3月31日発行

発行・編集：日本映画学会（会長：杉野 健太郎）／編集長：小暮 修三

大会運営委員長：吉村 いづみ、運営委員：塚田 幸光、須川 いずみ、北村 匡平

事務局：北海学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40

事務局分室：和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内

〒195-8585 東京都町田市金井町金井ヶ丘 5-1-1

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>