

報告番号	※	第	号
------	---	---	---

## 主論文の要旨

論文題目 李安 (アン・リー) の華語映画における視線のポリティクス

氏名 陳悦

### 論文内容の要旨

本論文は、華人監督の巨匠李安 (アン・リー) の四作華語映画四作品『ウェディング・バンケット』(1993)、『恋人たちの食卓』(1994)、『グリーン・デスティニー』(2000)、『ラスト・コーション』(2007) を研究対象として、それらの映画における人物の視線のポリティクスと映像化された空間表象の考察を通して、スクリーンに可視化・不可視化された対象をまなざす視線の権力構造を論じたものである。つまり、視線、空間およびジェンダー・ポリティクスという三つのキーワードを中心にして、映画に登場する人物間の視線と観客の視線という二つのレベルの視線と映画内人物の置かれた空間とを合わせて考察することで、視線と空間の連動関係を明らかになる。さらに、視線を交錯させる装置として空間表象の意味を分析することにより、身体と空間の占有によって生み出されるジェンダーの権力関係も読み取れる。換言すれば、本論は、ジェンダーとフェミニズムの視点から、従来の李安映画研究において注目されてこなかった空間表象と人物造形の関わりを描き出そうとする試みである。同時に、視覚装置としての映画の特徴を視野に入れ、映像技法の分析を採用し、映画のテキスト精読を通して、李安の華語映画に対する新たな解読を試みた。

以下、各章で検証した論点を振り返り、本論の全体像を示す。

第一章では、ゲイ・カップルと女一人から成るクィアな家族をテーマとする『ウェディング・バンケット』を扱った。同性愛に焦点を当てるだけでなく、まず、ニューヨークの公的空間や私的空間において可視化された三人家族のジェンダー表象に注目し考察した。視覚的な比較研究を行うことにより、階級、人種、セクシュアリティやジェンダーの差によって、生み出された権力関係が空間表象に託されていることを論証した。更に、ウェイウェイ、ウェイトンなどの人物の持つ視線の立場を考察することを通して、女性であるウェイウェイが性的に見られる者ではなく、むしろウェイトンに対して視線の主動者的立場に位置していることを検証した。そして、ウェイウェイ

イ、ウェイトン、ウェイトンのパートナーであるサイモンの三人のジェンダー役割分担について考察し、家庭内の役割の担当だけでなく、人種やセクシュアリティの要素にも注目しつつ、その可視化されたクィア・ファミリーは男/女、東洋/西洋、同性愛/異性愛の二項対立図式から逸脱していることを明らかにした。一方、映画のタイトルに示されているように、公的空間で行われる二つの結婚式をめぐってプロットは展開していく。それぞれの結婚式の空間性を映像技法に沿って考察しながら、その空間に配された人物の視線から立場を検討した。特に、ウェイウェイとウェイトンの身体の葛藤を分析することで、ここでもウェイウェイは男性中心の異性愛社会に抑圧される女性の受動者イメージを一転させ、身体と視線の行為主動者となっていることを明らかにした。対照的に、ウェイトンは他人の視線に晒され、見られる者として扱われている。これらの考察を通して、この三人からなるクィア・ファミリーにおいては、男性優位の視線の権力秩序が崩壊していることを論じた。第一章の第二部分では、上述のクィア・ファミリーとウェイトンの両親という疑似家族全員で食卓を囲む食事シーンに注目した。映画において視覚的には現れない老張という人物をめぐる映画内の言説を辿りながら、ウェイトンの父親のセクシュアリティが伝統的な家族パターンに隠蔽されていることを読み解いた。ウェイトン、サイモンとウェイウェイからなるクィア・ファミリー表象が、親と老張の家族像と交錯し、重なっていく様相について検討した結果、父権とセクシュアル・マイノリティの交錯によって、家族規範から逸脱したクィア・ファミリーが構成されたことが明らかになった。新たな家族パターンで不可視化されていた家族像を提示した一方、その家族表象に見るナショナル・アイデンティティは、政治的隠喩を示唆する。映画に描かれた男女や親子の葛藤によって、映画における男/女、同性愛/異性愛、東洋/西洋といった二項対立の視線権力秩序が打破されており、対立から融合への多様な可能性を孕んでいると、筆者はその攪乱性を明らかにした。

第二章で論じたのは、現代台北に位置される父娘家族の諸相が描かれるホームドラマ『恋人たちの食卓』である。本章では、母親不在の父娘外省人家族における父親の欲望に焦点を当て、それぞれの諸空間に位置する台湾社会への融合する外省人エリート、去勢された権力者、母親役割を兼ねる主夫、性的欲望を抑圧している男性といった多義的な父親像を究明した。まず、映画タイトルで示された二つの主旨のうち「飲食」を切り口として、家屋空間や社会空間に配置された父親をめぐって、特に自宅の台所については映像の細部まで考察し、父親の外省人としてのエリート・イメージを明らかにした。職場における父親の権威を描く一方で、カメラの視点により、父親は観客に見られる対象として扱われる。さらに、父親の味覚喪失に象徴された去勢不安の意味が強調されることで、父親の性的欲望を抑圧することが指摘された。次の節では、「男女」をキーワードとし、自宅内の空間以外の身体空間に注目した。母親不在の核家族における家庭内の性別役割分業という観点からすれば、本映画の父親像は、父

親のイメージを転覆し初老の「主夫」像を提示したと言える。そして、亡妻の視線の下で、父親の抑圧された性的不安を解消できず、再婚に至ってようやく異性愛婚姻制度に回帰する。物理的空間において、父親は異郷者として移住した日本植民地時代の産物である自宅から脱出し、心理的空間においては、彼の性的欲望を縛る家族から脱出し、異性愛婚姻制度に回帰し新たな家族形態を再編した。外省人家庭にとって異郷である台北という現代都市空間において、多文化を調和させた料理即ち「飲食」を通して、去勢不安という「男女」の性的危機を解消し、現代台北都市に融合させる外省人家族を再構築する物語として解読できる。

第三章では、中国武俠小説『臥虎藏龍』に基づいて製作された華語武俠映画作品『グリーン・デスティニー』を取り上げ、古典中国を凝縮した江湖世界を移動する女侠をめぐって検討した。中華圏映画特有のジャンルとして、武俠映画はいわゆる東洋においても西洋においても受容されやすい映画である。本章ではまず中華圏の武俠映画の系譜を整理したうえで、60年代台湾の胡金銓（キン・フー）監督から多大な影響を受けた李安の映画における女性造形について考察し、胡監督の女性イメージを意識的に転覆しようという李安の姿勢を明らかにした。次に、映像技法の分析を用いて、新疆荒野、北京城および江南地域の茶屋、客棧、窑洞（ヤオトン）など視覚化された空間をそれぞれ考察し、観客に李安の想像する古典中国のイメージを伝えていることを論証した。続いて、空間を移動するヒロインの玉嬌龍をめぐって、カメラワークの手法と空間が女性造形といかに関連しているのかを解明した。無法の西部である荒野の洞穴から権力秩序を代表する北京城の王府への移動を通して、玉嬌龍は性的欲望に目覚めるとともに、隠してきた江湖夢への憧れを喚起される。彼女は、異性装のパフォーマンスにより貴族の子女としての規範的ジェンダー秩序から逸脱しつつ、伝統的な家父長制社会から江湖世界に進出する反逆者として造形されたと言える。換言すれば、束縛された秩序的空間から脱出し移動することで、身分、ジェンダー、またセクシュアリティにおいて越境する行為主動者となったのである。彼女の身体表現やセクシュアリティの提示を通して、単なる女戦士としてだけでなく、意識的に他者の視線を捉える見る権力者へ転換した。総じて、『グリーン』は、胡監督の武俠映画の要素を継承しながらも、空間によって女性の内面的変化を叙述する手法で、自己意思を持たず抽象化されたステレオタイプの女性造形を転覆し、従来の武俠映画に見られなかったヒロインの多面性を再構築していると結論づけた。一方、古典中国を具象化した江湖世界へと移動する多様な女侠の造形は、男女および女性同士の視線の権力メカニズムを攪乱したうえで、西洋のまなざしへ向けられる東洋イメージをより意識的に捉えることを可能にしたと言える。

第四章で取り扱ったのは、中国近代女性作家張愛玲の原作『色・戒』に基づき製作され、2007年に公開された『ラスト・コーション』である。本章は、小説と映画の隙間に焦点を絞って問題提起した。まず、戦時中の「老上海（Old Shanghai）」という都

市表象を、原作とのギャップに留意しつつ、総体的に把握した。その上で、老上海の都市空間表象が映画内テキストとして、プロットと密接に融合している様子を分析した。租界の歴史に沿って時代の産物をよみがえらせることにより、「孤島」時期の上海を丹念に再現し、ノスタルジックな時代感を強化する役割を果たしているのは確かだが、それだけに留まらない。スパイと女子学生という二重の役割を備えたヒロインを取り巻く特定の空間として、政治的意味と権力とを付与された老上海のイメージは、ターゲットの性的欲望、視線を支配し、暗殺任務を遂行するための空間装置として機能していると評価した。次に、従来の先行研究ではマージャンシーンにおける女性同士の権力の関係に関する詳しい分析がなかったのに対し、本章では女性同士の視線権力に着目し検討した。マージャン卓での応酬を考察することにより、女性同士が対立する権力構造の考察を試みた。その結果、女性の階級により、女性間の視線の権力転移が一定の条件下で成立すると読み解いた。一方、男女間の占領と被占領が焦点化されたベッドシーンにおいて、男女の身体と視線の交錯を分析すると、女性の視線を通じて従来の男性中心的な視線の権力イデオロギーを転覆させようとしていることが指摘できる。この試みは、物語映画における「男性は主動的」、「女性は受動的」という二分法を破り、新たなジェンダー・ポリティクスを提示した。さらに、マージャンシーンとベッドシーンいずれも室内空間であることから、フーコーの「一望監視装置」という概念を援用し、その閉鎖的な私的空間自体が内包する権力構造を明らかにした。これによって、主な登場人物は、男女ともに監視される者として対峙していることを明らかにすることができた。

以上の通り、本論文では、華人監督李安の華語フィルモグラフィを辿りながら、時代と空間を超えた様々なジャンル映画に描かれた人物と空間表象を視線のポリティクス視点から検討した。映像化されたそれぞれの空間自体に含まれる権力構造を検討することによって、そこに配された人物間の視線の権力構造の装置となることも明らかにした。また、それらの空間に置かれた人物の視線のポリティクスを考察することによって、スクリーンインの男/女、親/子、東洋/西洋、同性愛/異性愛、無法/秩序といった二項対立の境界線の攪乱が浮かび上がり、東洋・西洋の視線のポリティクスへの抵抗する姿勢を読み取ることができる。さらに、李安の華語映画におけるエキゾチックな要素、例えば中華料理、武術、チャイナ・ドレスなど中国特有の文化を、西洋のまなざしに応じて意識的に呈示する姿勢が読み取れる。つまり、ポスト冷戦時代から急速なグローバル化を背景として李安が製作した華語映画作品に描かれるジェンダー表象の流動性や可変性を読み取ることで、そこに西洋のまなざしを攪乱しようという姿勢が表れていると結論付けた。