

アートシネマとしての女性映画

——トランスナショナル・フェミニズムとミッチ映画

パトリシア・ホワイト

笹川慶子訳

女性映画の概念は、三十年ものあいだフェミニスト研究者たちに刺激を与え続け——まさにそうなるべくしてそうなったのですが——いまなおさまざまな要素が議論されています。女性映画という言葉そのものは、初期のフェミニスト映画研究のひとつ、クレア・ジョンストンの小論「女性映画に関するメモ」(一九七四)で使われました。それはフェミニストが女性性を作った映画を分析するために作り出した範疇のひとつだったのです。たとえば、テレザ・デ・ラウレティスの論文「女性映画再考 美学とフェミニスト理論」(一九八五)や、ジュディ・メインの著作『鍵穴から見た女 フェミニズムと女性映画』(一九九〇)は、メアリ・アン・ドーン^{カテリ}の提起した「所有と語りかけ」という概念を再評価しましたが、作家という言葉に内包される「私有」の意味を強調しながら、女性映画は、女性に属す

るのか、あるいは女性映画は女性観客に語りかけるのかといった考察を行っています。しかし二十一世紀初頭の女性映画の状況を見ると、私たちが使ってきた、たとえば作者、美学、語りかけといった範疇は、いまだ有効であるとはいえ、まだ十分ではないことに気づかされます。今後、フェミニズムとグローバル・メディアあるいはグローバル文化の出会い場において、有意義な議論を展開するためには、製作や配給、興行、批評、学問、そして教育といった制度的な問いについて考える必要があるのです。

しかし、そういった女性作家の影響を推測する場合に困るのは、あまりにも「女性の作った映画」というのが、世界に、世界のどこにでも、とにかくたくさんありすぎるといふことです。フランスでは映画のほぼ半数近くが女性の作った映画です

し、輸出用のイラン映画はフェミニストの観点とイスラム文化の決まりとの間にある緊張関係を無意識のうちにあらわしています。それゆえ一九八五年、テ・ラウレティスが提起した「女性映画とその美学の特殊性の問題を、誰に語かという視点、つまり、誰が誰に対して映画を作っているのか、誰が見て話しているのか、どのように、どこで、誰にといった問いかかけの視点から再考する」(二三五)¹という主張は、女性映画を「社会的なテクノロジー」として、もつと広域な公共圏」(二三四)²という見地から考えようとするときに、まさに時宜に適したものだといえます。しかし、その主張から二十年がたち、メディア環境は大きく変わりました。プロダクションの場は大衆化し、映画を宣伝する場も急速に増えているなかで、誰がどのように、どこでといった視点は、ますます実際的な問題としてみなくてはなりません。ポストモダンのメディア環境はポストフェミニストのようにも見えるかもしれませんが、確かに、部分的とはいえ、互いに重なり合う公共圏は存在します。では、いったい女性たちはどこでフェミニスト映画を作っているのでしょうか？誰がそれを見て、誰がそれについて語っているのでしょうか？一般的に言って、近年の女性映画には、イランのアートシネマの受賞作品やアメリカの公共放送PBS(パブリック・ブロードキャスティング・サービス)制作のドキュメンタリー映画、ハリウッドのジャンル映画、才能ある監督^{アクテリッツ}脚本家による良質なインディペンデント映画、ビデオアートや活動家のビデオ

作品などが含まれています。トランスナショナルな政治力学を余儀なくされた現代のフェミニズムは、こういったグローバルな言語と射程範囲を認め、流動化しつつ発言しなければならぬのです。

したがって今日の発表は、国境を越えて映画を作っている二人の女性監督——ディーパ・メータとキム・ロンギノット³の最近の映画を取り上げながら、フェミニスト映画研究のための方法論的な問いについて考えていきたいと思います。彼女たちの映画——インドの幼い未亡人についての歴史ドラマ『ウォーター(水)』Waterとカメルーンの女性裁判官についての観察的なドキュメンタリー映画『シスターズ・イン・ロー(義姉妹)』Sisters in Lawは、それぞれジェンダーの抑圧、伝統、正義といった主題に取り組みつつ、さらには女性の影響力といった問いに焦点を当てています。この二作品は、これまでに数々の国際的な映画祭で上映されており、北アメリカのアート系劇場やケーブルテレビへの配給、さらには世界各地での上映が期待されています。そのうえ、それぞれの作品はセンチメンタルな物語形式とシネマ・ヴェリテのスタイルといった比較的判りやすい美的形式を用いているため、もしかすると主流映画の文脈とごく一般的な観客にもフェミニストの論点と実践を持ち込めそうな作品なのです。私の興味は、この二作品の周囲に、ある批評空間を作り出すことにあります。これらの映画は、女性映画の政治的、制度的な歴史やフェミニスト映画研究者の問題意識

を理解しながらも、同時に、女性映画のアート系劇場進出によつて生み出される、さまざまな新しい問題と可能性を模索しているからです。

「アートシネマとしての女性映画」とは、人道主義の観点から女性の映画製作の商品化を究明しようとする企てをあらわす成句です。このプロセスについては、あとで詳しく話しましょう。簡潔に言うと、女性の作った映画を、フェミニズムや共同的な範疇^{カテゴリー}の文脈ではなく、むしろ「感受性」の模範として、リスク、人間精神、地域性の手本として理解するということです。この成句は、クレア・ジョンストンの論文「対抗映画としての女性映画」を受け継いだものですが、この言い方では、ジョンストンの対抗的な立場を裏切っているかのように思われるかもしれません。しかし私は、主流映画におけるジェンダーの力学に、あるいは映画言語にさえも「対抗する」ことの多い、こういった女性たちの現実の仕事^{ワーク}を、^{ニッチ}市場がするようなやり方、つまり消費のための国際映画として位置づけ、プロジェクトが将来手にするかもしれない支援を抑えつけるようなやり方で特徴づけるつもりはないのです。

公共圏でもっともよく目にする「女性映画」は、女性の監督した、女性が面白いと思う長篇映画です。しかし、それは実に幅の広い範疇^{カテゴリー}ですし、フェミニズムとの関係を事前に判断できない範疇^{カテゴリー}です。女性と映画に関するもつとも明確な区分はやはり、消費者として「女性が面白いと思う」映画、すなわち

チック・フリックです。フェミニスト映画研究者が決して無視してこなかったハリウッドの古典的な女性映画やハリウッド以外の国の女性映画も関係してきます。最近では、こういった映画が女性の監督や脚本家、プロデューサー、経営トップによつて作られることも多くなってきました。この現象は、主流映画で、より顕著にあらわれているようです。実際、文芸や娯楽のジャーナリズムには、程度の差こそあれ、「女性映画」をひとつの範疇^{カテゴリー}として、あるいは、ひとつの切り口として考えない傾向があります。しかし前よりずっと多くの女性たちが、映画を監督するようになったのは疑いようのない事実です。ソフィア・コッポラやミラー・ナイール、パティ・ジェンキンス、キャサリン・ハードウィック(すべてアメリカが活動の基盤となつていますが)、カトリーヌ・ブレイヤ、ジェーン・カンピオン、サミラ・マフマルバル(フランス、オーストラリア、イランが活動の基盤です)といった個性ある映画の作り手たちが注目を集めています。ときに彼女たちは、「たまたま女性として生まれた」映画の作り手として論じられたり、あるいは彼女たちのジェンダーが文化的な抑圧、根性や将来性、「不良少女」的な位置づけ、あるいは誠実なふるまいと嘘偽りのない感情など、その信憑性を保証するものとして論じられたりしています。私は、実際の市場に何があるのか、つまり、どのような映画からこのような人物像が出来あがるのかを知るひとつの指標として、過去数年間にわたり、トロント国際映画祭で女性監督の作った

映画を調査してきました。トロント国際映画祭は毎年開催される北アメリカの主要な映画祭で、アメリカのインディペンデント映画作家や国際的な映画作家の作品のなかから高い評価を得た作品を市場に送り出しています。約三五〇本の長篇映画のなかから選ばれた国際映画やドキュメンタリー映画のプログラムや、実験映画のプログラムさえあります。この映画祭は、ワーナーブラザーズ製作で、『クジラの島の少女』のニキ・カーロ監督がシャーリーズ・セロン主演でセクハラ集団訴訟に初めて成功する話を撮った『スタンドアップ』のような大予算の「女性映画」と、イギリスの女性監督がカメルーンで撮影し、非営利のフェミニスト配給組織ウイメン・メイク・ムーヴィーズ（映画を作る女性たち、以下WMM）が北アメリカに配給した『シスターズ・イン・ロー』のような地味なフェミニストのドキュメンタリー映画が交差する公共の場を提供しているのです。

一九七二年に設立されたWMMは、その名前がかなりぶっきらぼうに宣言しているように、女性映画の定義を明確に打ち出しています。WMMのコレクションは、女性による、女性にしているのものです。それは本質主義的な視点からではなく、進歩的な視点から、女性のメディア参加を後押しすることを重視し続けているからです。しかしトロント国際映画祭となると、その姿勢はさほどはっきりしていません。この映画祭で、もっとも注目を集める女性はスターたちです。たとえば地元のマスコミは、グウィネス・パルトロウ主演の『ブルーフ・オブ・マイ・ラ

イフ』や『スタンドアップ』のプレミアを「プロインド美女の戦い」に還元して報道しています。とはいえ、この映画祭の感動的なほど幅の広いプログラムを作っているのは女性たちです（フェミニスト映画研究者のケイ・アーマタージュも、昔からのプログラム作成メンバーのひとり）。しかも、その映画祭プログラムは、ほかの映画祭の手法にされているばかりでなく、映画祭自体が映画ビジネスの場として機能しているがゆえに、アート系劇場への映画の売れ行きにも影響を及ぼすことになりました。たとえば『シスターズ・イン・ロー』は、ニューヨークのフィルム・フォーラムで封切られることが決定しています。劇場公開は、WMMがめつたに入り込めない公共の領域ですから、そういった従来の興業市場（劇場）にWMMが保有するほう大な女性映画とビデオのネットワークをつなぐことは、女性映画の概念に現代的な輪郭を与えることになりました。

今年の映画祭のオープニングは、トロント在住の女性監督ディーパ・メータの歴史ドラマ『ウォーター』で幕をあげました。この映画は、『炎』と『アース（大地）』に続く彼女の三部作最後の作品で、インドの女性に関する映画です。しかも、この映画はインドにおける未亡人の歴史的な虐待を糾弾するがゆえに、二〇〇〇年にヒンドゥー至上主義グループに攻撃され、撮影中断に追い込まれてしまいました。しかし、トロント国際映画祭の映画報道は、それとはまた別の、いくぶん国家主義的な政治力学によるものでした。すなわち、カナダ映画を目立たせると

ということが、この映画祭の重要な役割のひとつだったのです。ただ、そのことは、オスカー候補として「本命」を予想するライナップで、赤いじゅうたんを歩く主演スターたちを報道するうちに、いとも簡単に見過（みすご）されてしまったようです。とはいえ、かつてメータの人形が火あぶりにされたというような『ウォーター』の映画制作にまつわる、よく知られた論議もタイミングよく再浮上し、それがメータの映画を選ぶひとつの「視点」になったとはいえます。しかし、それだけでなく、この映画祭が純粹に女性監督や非西洋的な主題、郷土に誇りを与えるような映画に対して肩入れしているからでもあります。実際、メータという人物はこれらすべての必須条件を満たしています。そのうえ映画祭のセレブ「戦略」にも好都合の人物なのです。つまり、彼女は論議的であり、ローカルな存在であり、非西洋の女性だということです。

実際、トロント国際映画祭の目玉である「ガラ・スクリーニング」で紹介された映画二〇本のうち四本、つまり全体の二〇％は女性監督による作品で、『ウォーター』は、その四本のうちのひとつでした。また『シスターズ・イン・ロー』の場合、（リベラ、カウチ、カウチ）部門で上映された映画二七本のうち六本が、女性の監督あるいは共同監督による作品であり、これも『ウォーター』の場合とほぼ同じ比率です。それに対し、トロントよりずっと規模は小さいのですが、まじめで教養ある観客向けのニューヨーク映画祭では、選ばれた二五本の長篇のうち、女性

の作った映画はたった一本、全体の四％にすぎません。もちろん、数値だけで、映画における女性の役割の微妙な違いを判断することはできません。しかし、このような根本的な不公平さはいまだに目立つので、この問題から始めるのも道理にかなっているように思います。マーサ・ローゼンの年間調査によれば、映画祭ではなく、アメリカの商業ベースでは、二〇〇二年の国内興行成績上位二五〇本にかかわったすべての監督のうち女性は、わずか七％にすぎません。確かに、世界の「名作映画」や大ヒット映画の監督たちのなかに、女性の名前をみることはあまりありません。当然ですが、女性の占める割合は、ドキュメンタリー映画（たとえば二〇〇三年のオスカーで短篇ドキュメンタリー映画賞にノミネートされたのはすべて女性でした）、長篇のインディペンデント映画、ケーブルテレビ用映画、あるいはロマンティック・コメディや若者向けのコメディといったハリウッドのジャンル映画（ただし、これらの映画は、「小規模」映画として引き合いだされることもあります）が、その言葉に反し、予算は三千万ドルです）になると、もっと増えます。こういった場のひとつひとつは、制度的な分析を行うための興味深い材料を提供します。そして、そういった分析を通じて、マッチョな職人組合やガラスの天井（職場の出世への行き止まり）といった構造上の障害だけでなく、ジャンルや嗜好、制作過程、経済的リスクといったジェンダー化されたイデオロギーをも明らかにできるのです。

繰り返しましょう。トロントのような映画祭や映画市場の意義は、女性映画にショーケースを提供することにあります。批評家の反応や観客の口コミ、バイヤーの興味だけでは、映画が劇場あるいは公共の場で上映される可能性もあるのです。この問題については、おそらくディスカッションのときに、女性映画祭の役割について話をしたいと思いますので、そのときまで、しばらくおいておきます。ちなみに女性映画祭は、台湾やソウルで盛り上がっていますが、北アメリカでは現在ほとんど開催されていません。「映画祭映画」は、中規模の予算で、若い才能による、国の助成金を使った映画（一般的な映画に比べ、女性の監督する機会が多い）に偏る傾向があり、まさにそれゆえ全世界の女性映画監督たちに門戸をあけることができるのです。それは、たとえ映画祭が、逆に女性映画の配給や興行を管理することになるとしてもです。今年の春と夏に、何らかの兆しがあったとすれば、アメリカや各国の女性たちの作った「映画祭」用の長篇映画が、ニューヨークの老舗であるリンカーン・プラザのような「アート系劇場」で限定的に公開され、より広い興行のチャンスを実際につかんでいるということです。私の地元のアート系シネコンであるフィラデルフィアのリッツ劇場でも、今年すでに、スザンネ・ビエールの『ブラザーズ（兄弟たち）』*Brothers*、アニエス・ジャウイの『みんな誰かの愛しい人』、ルクレティア・マルテルの『ザ・ホーリー・ガール（聖なる少女）』*The Holy Girl*、ミランダ・ジュライの『僕とあなたと世

界のみんな』*Me and You and Everyone We Know*、サリー・ポッターの『愛をつづる詩』、アリス・ウーの『セイヴィング・フェイス（面目）』*Saving Face*を短期間で上映しています。こういったことに、ほとんど強迫的な関心を抱いてきた者として、ここで言っておかなければならないのは、女性の監督した映画が、二本同時に、それも同じ劇場で上映されるようなことは大変めずらしいことだということです。しかし、こういった現象に関する論評を、私はまだ目にしていません。かつて女性の作った映画が、より多く取り上げられ、見られるようになったこともありましたが、それは女性映画の場が広がったというよりむしろ、そのときたまたま多かったという事情によるものだったといえます。しかし近年では、実際に女性映画の場は広がっていると私は推測します。この驚くほど国際的なラインナップの女性映画が（非西洋の映画となるとほとんどなく、ときどき台湾とイランから出品される程度とはいえ）、市場戦略と消費者の「すき間」に相当数あらわれるならば、「女性映画」が「アートシネマ」そのものの範疇カテゴリーを変えることもあるのではないでしょう。なお、このような議論の論点として、私のいう女性映画とは、女性が監督した、女性が面白いと思う映画を指します（私がここで言及したすべての映画はこの範疇に属します。デนมマーク映画の『ブラザーズ』も、基本的には家族メロドラマであり、主要な登場人物による三角関係のひとりは女性です）。そして「アートシネマ」は、興行の範疇カテゴリーのひとつ、すなわち独

立系のアート系劇場で上映される映画を意味します。こういった範疇^{カテゴリー}をもちだすにあたって、同様に重要となる物語的、歴史的、美学的な要素についての考察は、また別の機会に譲りたいと思います。

ところで、リッツ劇場のウェブサイトは、自分たちのプログラムについて次のように説明しています。「リッツ劇場は、目の肥えた観客にアピールする映画を上映するのが目的です。たとえば人間と人間の経験を実際の生活体験にそったやり方で描く映画、あるいは大人の機知^{ウィット}を基本にした芸術的な価値をもつ娯楽映画です。だからリッツ劇場のプログラムには、外国映画や独立プロの映画が含まれることが多いのです」。少なくともある面で、女性監督は、そういった人道主義的なアートシネマの理想的な代表使節となるはずで、これを裏づけるステレオタイプ的な例をいくつかあげてみましょう。まず、かなり露骨な性表現によるアートシネマがあります（ちなみにアメリカ市場で、こういった映画がアートシネマとして初めて名声を勝ち取ったのは一九四〇年代です）。例えば「フランス映画の不良少女」カトリーヌ・ブレイヤ監督の『ロマンスX』や「アナトミー・オブ・ヘル（地獄の解剖）Automy of Hell」がまさにそうです。女性監督は普通、人物および／あるいは人間関係を中心にした物語を好み、アクションより会話を好むといわれますが、『みんな誰かの愛しい人』や『ブラザーズ』は、確かにそういった描き方になっています。『ザ・ホーリー・ガール』では、子供

たちや思春期の若者たちのドラマが力強いタッチではつきりと描かれていますし、まるで詩のように描かれた『愛をつづる詩』^{ラブ・ソング}には、女性の「趣味のよさ」が非常によく出ています。

私はこれらすべての映画を賞賛していますし、そのうちのいくつかは大好きな作品です。フェミニストの見地から私は、これらの映画の流通に対し肯定的な見通しを抱いていますが、興行の状況を見ると、その見通しの実現は無理のようです。「すぎ間市場」という用語は、アジア系アメリカ人やレズビアン／ゲイ／バイ／トランスの観客たちといったアイデンティティの範疇^{カテゴリー}のためによく使われます。アートシネマの場合、すぎ間^{ニッチ}とは、「目の肥えた観客」のことです。そして、もし彼らが実際に劇場に来てくれればもつと望ましいわけです。「すぎ間市場」のかなり大きな部分は「女性」が占めています。それはハリウッドにとつて喜ばしいことに常に再確認できますし、それだからこそ「チック・フリック」やティーン向け映画の売り上げは増えているわけです。現在のメディア環境で、女性映画におけるフェミニスト文化を顕在化するには、「F」で始まるような禁止言葉を注意深く避けるような宣伝やアート・ジャーナリズムを含む公共の場における転換が必要です。残念ながら、この現象を「アートシネマとしての女性映画」あるいは「女性映画としてのアートシネマ」とみなすのは、おそらく、時期早々のようです。というのも、増大する大衆向けの映画が考察の対象となるため、その展望や美学的手段、語りかけの戦

略の違いを曖昧にしようからです。商業的な範疇カテゴリーである「外国映画」が、トランスナショナルなフェミニズムの問題を、あるいは議論さえをも、置き換えているように見えます。とはいえ、これらの問題は、映画をテキストだけでなく、製作や流通といった制度の点においても調べることによってはっきり見えてくるかもしれません。

ここで、メータの映画『ウォーター』に話を戻しましょう。

この映画は、良質な映画の公開がピークに達する11月に「アート映画専門」の配給会社FOXサーチャイトからアート系劇場で試験的に公開される予定です。『ウォーター』は、女性の作った映画であるだけでなく、リベラルで人道主義的な映画と分類されていますが、フェミニスト映画でもあります。映画の舞台は一九三八年のインドで、若い未亡人チュイアが主人公です。彼女は、ヒンドゥー教の未亡人が隔離されて住む僧院アージュラマに送られ、物乞いをし、やがてボン引きと売春婦もして暮らしていくようになります。こういった腐敗した行為や僧院内の階層は、マリファナを吸う七〇歳の肥満の未亡人マドゥマティによって管理されています。しかしチュイアはそのアージュラマで何人かの味方を見つめます。結婚式の日に食べたお菓子をいつまでも夢見る歯の抜けた老女、信心深く意志の強いシャクンタラー（『女盗賊プーラン』で主演したシーマ・ビシウワースが演じています）、そして、ほかの未亡人はみんな頭を剃っているのに、ほぼ金髪の長い髪を保ち、若くて、まばゆい

ばかりに美しいカルヤーニ（リサ・レイ）です。チュイアが自由を渴望していることは、彼女が走ったり踊ったり悪ぶぎけをするのを捉えたキャメラの移動によって映画的に表現されています。ある日、チュイアがカルヤーニと川岸の階段で洗濯をしていると、そこに理想的な男性ナラーヤン（ジョン・アブラハム）があらわれます。彼は、ガンジーの支持者で、大学から戻ってきたところでした。チュイアとナラーヤンのあいだに避けがたく花開いたロマンスは、物悲しい終わりを迎えます。最後は、シャクンタラーが、苛酷な運命から若いチュイアを守るため、もはや言葉を失い茫然自失となった少女を、ガンジーが遊説した、まさにその列車に乗って旅立とうとするナラーヤンの腕に送り出します。

みなさんは、私がこの映画を説教臭いことに何らの躊躇もない作品だと言ったとしても驚かないでしょう。たとえば、この映画は、チュイアの父親が「もうすぐ結婚するのをお前は忘れてないよね？」と彼女に問いかけるところから始まります。そのあと父がチュイアに「おまえはもう未亡人なんだよ」と説明すると、彼女は「パパ、それはいつまで？」と聞き返すのですが、しかし、その答えがチュイアに与えられることはありません。そして、チュイアのこの問いこそが、この映画自体の重要な問いになっているのです。また、この映画では象徴が非常にたくさん使われています。川岸の階段グレートの場面がよく登場しますが、この階段は、宗教的浄化の場であり、セクシユアルな取引

の場であり、死を迎える場でもありません。映画のオープニングは、雨にぬれた花のクローズアップ・ショットで始まりますが、このショットほど「マイケル」パウエル&「エメリック」プレスバーガーがヒマラヤに住む英国国教会の修道女を描いた、魅惑的なテクニカラー映画『黒水仙』の最後の場面を思い起こさせるショットはありません。『黒水仙』のなかで、雨は、山の官能的な魅力に抵抗する西洋の修道女の失敗を封じていますが、同じようなインドの本質化が、『ウォーター』の官能的な映像にも働いていることは間違いありません。要するに、この映画は、北アメリカのアート系劇場の観客に「外国」の映画として暖かく迎えられられることになるでしょうが、それは場所が「外国」⁴というだけであって、その紋切り型の表現やドラマチックな音楽、心の琴線に触れる場面はセンチメンタリズムという世界共通言語（予告篇にも出てくるポリウッド・スタイルの歌からも明らかのように、自国主義的なセンチメンタリズムも同時に少し見られますが）に属します。

しかし『ウォーター』が第三世界の女性の抑圧、いや、事実これは女性の権利についての映画であるということは重要です。この映画は、メータがその主題に取り組んだ三部作の締めくくりであり、北アメリカのフェミニストたちは、この映画に熱い期待を寄せています（それはもしかして「スター・ウォーズ」から学んだ抜け目のない市場操作のせいかもしれないかもしれませんが……）。しかし、こういった期待もまた、チャンドラ・モハンティが

「西洋のまなざしのもとに」⁴で雄弁に指摘し、大きな反響を呼んだ平等化の普遍主義と関係づけることができました。モハンティは、「方法論としての普遍主義」を区別し、それが『第三世界の女性』を、一様に『無力な』グループとして構築し、特定の社会経済システムの潜在的な犠牲者として位置づけることが多い」（二三）と指摘しています。

インドにおける未亡人の苦境は、それを「伝統的な」社会システムにおける犠牲を強いる因習と判定する西洋人の目には、標準句ともいえるものです。一九二八年、イギリスは、（ラーム・モーハン・ローイの改革運動を契機に）火葬される夫のうえに妻が殉死するサティと呼ばれるヒンドゥー教の旧習や、国家主義者と改革者が繰り返してきた慣行のすべてを禁止しました。内容の濃い難解な論文ともいえる「サバルタンは話ることができるか」で、敢えていうならば、ガヤトリ・スピヴァックは、サティの非難をめぐる言説上の対立が、最終的に女性の沈黙（発言権のなさ）を保証したことを明らかにしています。

『ウォーター』の場合は、サティをあてつけがましく引き合いに出すことはなく（予告篇にはでてきますが）、むしろ未亡人の隔離、剃髪、再婚（とサティが未亡人にとって避難場所になるほどに悲惨な彼女たちの状況）に対する非難が引き合いにだされます。その意味で、この映画が声を奪われた「第三世界の女性」を擁護するリベラルなフェミニストというそぶりもみせているところもあると見るならば、表象と主題の両方において、

この映画の政治性はいつそう複雑です。この映画は、一九三〇年代という時代設定ゆえに、イギリス人ではなく、ガンジーを未亡人の権利の擁護者として位置づけています。また法の改正は、インドのスーパーモデルで、ポリウッドの憧れのスターであるジョン・アブラハムによって行われますが、それは、アブラハム演じるナーラーヤンとガンジーの後ろに立っている人物（すなわち、ディーパ・メータその人）が意識的にロマンティックな慣例を操作しているのです。

もしメータが国際的に有名な作家だとしても、それはアッバス・キアロスタミやウォン・カーワアイ、さらにはデイヴィッド・クローネンバーグやアトム・エゴヤンといった同じカナダの作家とは、いくぶん異なります。というのもコスモポリタンな主知主義、不良少年的な態度、ジャンルの露骨な歪曲、芸術的な感性というよりむしろ、文化的な政治信条が彼女の作家としてのペルソナを形作っているからです。とはいえ彼女の作品は、大勢のほかの女性監督たちより、ずっと多く報道され、目立っています。この作家主義的な言説は多面的で啓蒙的ですが、それは、とりわけ彼女の仕事に関する報道の多くが、男性監督にはありえない、（おのぞみなら）広告の女性化とでもいえるような攻撃であることが少なくないからです。すでに述べたように、メータの評判は、インドで作った最初の映画『炎』（一九九六）によって作りあげられ、『アース』によって確固たるものとなりました。その後、『ウォーター』の撮影が中断され失意

を味わったあと、それほど深刻でない二本の長篇映画（うち一本はインドのディアスポラの物語）をカナダで作ります。メータは、この「元素三部作」の主題をそれぞれ、セクシュアリティ、国家、宗教についての政治力学として説明しています。

『炎』は、信仰と女遊びによって混乱された、二人の義理の姉妹のあいだに芽生えたレスビアンとの関係を描き、それによってインドの見合い結婚を告発します。『アース』（一九九八）は、小説『クラッキング・インディア（インドを破壊する）』*Cracking India*をもとにした映画で、インドとパキスタンが分割された一九四七年を舞台に、ラブストーリーの文脈を使いながら、女性に対する宗派がらみの暴力を描いています。そして、すでに述べたように、『ウォーター』は、ヒンドゥー教における未亡人の隔離を非難しています。三作品とも、人道主義的なメッセージをメロドラマの形式で描いており、主人公はそれぞれ勇敢で、はっきりものを言う女性です。旧習に公然と反抗する彼女たちは近代を象徴しています。『炎』のDVDは、「インドで発禁になった」映画として宣伝され、ヒンドゥー至上主義者によって映画が破壊されるところを見せる映像特典もついています【クリップ①】。

アリソン・バトラーは、すばらしい入門書である『女性映画：戦うスクリーン』の結論部分で、メータと「トランスナショナルな文化的政治力学」について鋭く分析しています。そこでバトラーは、スジャーター・ムーアアティ Sujata Moorti による

インドの映画受容に関する著述から、「炎」に関する論争は、インド女性が、ヒンドゥー・ナシヨナリズムの弁別記号として再編されていた、まさにその歴史的な瞬間に起った」(一一一)という一文を引用しています。レズビアン性のセックスはインドらしくないとか、インドを出てしまったメータがインドを描いても真正さに欠けるといった中傷はそれぞれ、神話化され、声を奪われた「真の」インド女性というイメージをそこに投影することにより、インド女性の再構築を目指した、この映画の目的に逆に奉仕することになったのです。

とはいえ、ムーアティも書いてるように「この映画を支持した人々も、女性の身体を進歩と近代化の悲劇を語るために盗用しています。メータも、宗教保守派も、グローバルの意味を別々に解釈することで、レズビアン性のセクシュアリティの表象を日和見主義的に使ったのです」(バトラの引用、一二二)。

『不可能な欲望：クィア・ディアスポラと南アジアの公共文化』*Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures* のなかでガヤトリ・ゴピナスは、さらに詳細かつテクニ的に、映画の中のレズビアン性の機能とその受容に注目しながら、その両方を、ほかのテキストや南アジアのフェミニズムとの関連において位置づけています。ゴピナスは、この映画がカミングアウトを(物語の)枠組みとして使っていること(おそらく不誠実だが)が、よりいっそう転覆的な言説に競合するものと考えています。その言説において、女性の性的な行

為は、伝統的にホモソーシャルな形の関係性において浮上りません。ゴピナスは、その行為をウルドゥーの作家イスマット・チュグターイ Ismat Chughtai の一九四一年の小説『ザ・キルト』*The Quilt* を辿りつつ説明しています。この小説は、メータが『炎』の着想を得たと評価する小説です。このように『炎』は、説得力のあるフェミニスト的な解釈によって、トランスナショナルな受容の複雑さを示す試金石になっているのです。

バトラも指摘しているように、『炎』に対する抗議は、女性の自己表象の問題に関わるものではありませんでした。

『炎』では、女性性がナシヨナリストやヒンドゥー至上主義者という記号のひとつとして表象され、より広い公共圏の一部となったのです(一二二)。先ほど見ていただいたクリップ①に出てきた女性のヒンドゥー至上主義者たちも、彼女たち自らの意見を語っているとはいえ、彼女たちもまた、間違いなく、ひとつの記号として位置づけられています。メータが海外の文脈の中で作品を上映して回るとき、彼女自身もまたひとつの記号となります。というのも、インドの活力に溢れた映画と文化的な批評という伝統、さらには、これまでメータの映画が巻き起こしてきた政治宣伝活動も含む複雑な文化政治的な駆け引きという観点から、その文脈が、彼女の作品に対する反応を位置づけるからだ、と私は考えます。別の言い方をすれば、もし女性映画という概念を再び活気づけたいのであれば、ムーアティやゴピナスのような、北アメリカや世界各地の読者が読めるそう

いった受容分析を刺激する問いかけを生み出すことが必要だということ。

アート系劇場の興行では、初期のメータ作品をめぐって「猛反発」の嵐が吹き荒れ、それが「物議をかました」という、映画の売り込みに有利な形容句をメータの最新作にもたらしめます。さらに聖地ヴァーラーナシーでの最初の撮影が激しい抗議運動のせいで中断されたこと、そして、この映画が女性に対する宗教的な拘束を問題にしていることも起因して、『ウォーター』は、今までのメータ作品の中で、もっとも大胆な作品とみなされるにいたりました。メータは、この映画に抗議する人たちが、脚本を読んでもいないのに「レズビアン^{リアリティ}の未亡人についての映画」として攻撃していたと指摘しています。実際、アーシユラマの場面では、獄中ジャンル映画のような、ありふれたステレオタイプの女性を描いてはいても、レズビアニズムは描いておらず、レズビアニズムはこの映画に出てこない数少ない紋切り型表現のひとつなのです。映画の中で女性たちは、魅力的で活発に描かれる一方、性的な面では、犠牲者として描かれています。また時代が過去に設定されているので、当時の現実味^{リアリティ}を含ませつつ描いた女性に対する宗教的、社会的な抑圧を観客が無視できるような作りになっています。メータは、こうやって描くことで、ヒンドゥー至上主義者を批判したかったのかもしれないが、インド人以外の観客には、文化的、政治的な複雑さが軽減されています。『ウォーター』は、祖国で公然と非難さ

れ続けてきた映画の作り手が、高いリスクを背負って勇敢に努力した成果として理解され、「言論の自由」の約束された西洋と後進的な、女嫌いのインドという二項対立の構築に貢献しているのです。

この映画はまさしく、トランスナショナルな成果物のひとつでありながら、トランスナショナルなフェミニズムの言説に介入するものとして明確に位置づけられてはいません。『ウォーター』の製作環境は、まさにトランスナショナルなものです。監督は、カナダの資金を得て、最終的に、スリランカでこっそりと撮影しました。撮影には、ヒンディー語のセリフを正しい発音で話す、素人の子役サララも一緒でした。キャストのなかにはインドの有名俳優もいましたが、カルヤニを演じた混血のカナダ人女優リサライが作品の目玉になっています。彼女は緑色の目をした美人で、インドのモデル、俳優として大いに成功していますが、女優として名声を得たのは、メータの『ハリウッド／ポリウッド』(Hollywood Bollywood)で主役を演じたときでした。メータが映画で作り上げる、うそっぱちのインドには、何層もの皮肉が重なり合っています。それらの皮肉は、たとえ事実をゆがめていたとしても、「現実」の政治的抗議に対する彼女の真実を伝えていきます。『ウォーター』はインドでまだ公開されていませんが、カナダでの上映をインドのマスコミが大きく報道したため、すでにその悪名は高く、しかも現在、その現象全体が、ネット上で熱く議論されています。

ウエブページの新聞ラディフによる報道「メータの名誉回復なるか?」には、メータがまだに受けている激しい敵意がほめかかれています。インタビュウに答えてメータは次のように述べています。いまのところ、まだ殺しの脅迫は受けていませんが、「映画の扱っている問題は、アメリカ人やカナダ人には複雑すぎる」といった……好意的な忠告を「思慮深い」インド人たちからたくさんいただいています。メータへの典型的な批判は、『炎』の公開によって引き起されものです。たとえばメータは西洋にこびているとか、インドの文化を単純化し捏造しているとか、スキャンダルを作つて不良監督であり続けているなどと非難されています。しかし『炎』のときもそうでしたが、インドでも、あるいはほかの国々でも、フェミニストと言論の自由という観点から、メータに対する弁護がすでに巻き起こっています。ただ、そういった弁護の美学的な根拠は検証される必要があります。とはいえメータの重要性は、そういった美学的な分野で判断されるべきではないでしょう。

メータはインド生まれ、インド育ちで、毎年、ある期間デリーで過ごしています。にもかかわらず、インド人たちが彼女を外国人だと思つたら、それはおそらく、彼女がインド以外の映画界で大いに注目を集めているからでしょう。このことは、非常に成功した映画の作り手であり、南アジアのディアスポラでもある二人の女性——ミラー・ナイールとグリンド・チャードにも共通します。彼女たちは、ボリウッドの慣例や俳

優たちとかかわり合いながら、あからさまに「ディアスポラ」な映画を作っているのです。ゴピナスは、この手のインディペンデント映画の一面を明らかにしています。つまり、これらの映画が、コスモポリタンなゲイの男性キャラクターを加えたことも寄与してか、クイアな女性の欲望の探究を脇にそらせるような種類の女性の自己決定というフェミニスト言説を構築している、ということなのです。ゴピナスのような分析は、いかに特権化されようとも、こういった女性監督たちがジェンダーの政治力学について語るトランスナショナルな文脈を復活させます。さらにゴピナスは、彼女たちの作品を、インドで生産されている膨大な数の映画と関連づけようとしています。しかしメータの歴史映画は、ある程度教養ある人に楽しんでもらうために「インド」を具象化しているため、そういったディアスポラな政治力学を鈍らせる傾向があります。このような傾向は、この作品が「アートシネマ」という^{ニッポン}市場はめ込まれたために起こるのです。「ウォーター」を配給したカナダの配給会社モングレル・メディアの社長フセイン・アマールシが、「私にとつて『ウォーター』は、人道主義映画の伝統のすべてを前面に押し戻してくれる映画のひとつだ」と公言していることからわかるでしょう。

キム・ロンギノットの長篇ドキュメンタリー映画『シスターズ・イン・ロー』も、現在までの国際市場での上映を考えますと、アート系劇場で上映される可能性が大になってきましたが、そ

うなれば、同じような反応が起こるかもしれません。『シズターズ・イン・ロー』は、ロンギノットが、イギリスを拠点に活躍するカメルーン出身の研究者フロレンス・エイシィ Frances Ayeと一緒で作った作品です。カメルーンにある小さな村で、虐待されている村の女性たちに、正義をもたらす検察官と裁判官を描いています。この映画は、今年のカヌヌ映画祭の監督週間では選ばれた唯一のドキュメンタリー映画で、今年の11月末に開催されたアムステルダム国際ドキュメンタリー映画祭のオープニング映画でもありました。

この映画におけるシネマ・ヴェリテのスタイルは、ヒューマニストの伝統だといえます。そのスタイルは、ロンギノットがフェミニスト戦略として長年培ってきた影響力と問いかけの関係とは、かなり違った関係を彼女の映画にもたらしめています。『シズターズ・イン・ロー』は、ロンドンを拠点に活躍し、数多くの映画をつくってきたロンギノットの最新作であり、非西洋の国に生きる女性について考えた映画です。この映画は、それまでの彼女の映画と同じく、徹底して観客的なスタイルのドキュメンタリー映画です。ヴォイス・オーヴァーは使わず、説明的なテキストや知識、グラフィック、アナウンサーも使っていません。ロンギノットは少数の女性スタッフを伴い、自ら撮影をこなしながら、たいていは現地の文化や言語を使える女性と一緒に作品を作ります。彼女は日本で五本の映画——『幻舟』*Ear the Kimono*、『東京良妻』*Good Wife of Tokyo*、『ドリーム

ガールズ』、『新宿ボーイズ』*Shinjuku Boys*、『ガイアガールズ』を作っており、エジプトで一本、イランでも二本の映画を撮影し、そして現在、サハラ砂漠以南で三本目となる映画に取り組んでいます。

ロンギノットの観客的な撮影スタイルは、女性による発言が可能にします【クリップ②】。私たちは検察官のファラ・ナクサツサ Vera Ngasaと裁判長のベアトリス・ニトバ Beatrice Ntubaの、冷静で意識的な弁護に喝采を送りつつも、トランスナショナルなフェミニストの連帯を感じます。同時に、裁判官の象徴的な装いによって、こういった女性たちが、彼女らをこれまで抑圧してきた法と国家の内部に位置していることに気づかされるのです。伝統的な男性権力を非難するために、女性にこういった役を与えるのは、トランスナショナルなフェミニズムが警告するパラドックスのひとつです。女性の黒髪を覆う髪粉のかかった鬘は、何重もの皮肉を表象しています。たとえば、彼女たちと植民地主義権力との間の居心地の悪い協定がもたらす不気味なイメージは、この映画のもっとも魅力的なユーモアのひとつなのです。しかし北アメリカの観客は単に、野蛮なアフリカ男性を懲らしめている女性の道義的な正しさを、当然の報いに対する「you so ah」(がんばって、思い切りやって、よくやったね、いけいけどんどん、というような通常は女性が女性を応援する言葉(黒人のスラングをオブラ・ウィンフリーがTVなどで使って日常的に使われるようになった))スタイルだ

と思うのでしょうか？　すでに私が示唆したように、そういった反応は^{ニップチ}すき間市場のリスクになりますし、公共圏からのフェミニズムの抹消というリスクにもなります。しかし、『シスターズ・イン・ロー』には多くの合図があり、さらに豊かな読みを誘うのです。私たちが構想する「女性映画」の言説は、この映画と、そしてメータの映画を、ほかの女性たちの作るさまざまな映画、たとえば物語映画やドキュメンタリー映画、センチメンタルな映画や芸術的な映画、あるいはフェミニスト映画や反動的な映画、自国の映画や「異国の」映画、あるいはトランснаショナルな映画を、つなぐことができるのです。そして、それこそがリスクを負うだけの価値を生み出していくわけです。

キム・ロンギノットの映画は、たとえその対象が宝塚音楽学校のような組織であろうと、女性割礼の問題を取り上げた『ザ・デイ・アイ・ウィル・ネヴァー・フォゲット』（決して忘れぬ日）『*The Day I Will Never Forget*』に登場する健康教育士のように他の女性たちにエンパワメントを与えようとする女性たちであろうと、つねに共感を呼びますが、介入的でないことが特徴です。カメラ、そして女性のスタッフたちは、アフリカの女性たちが物語の最終地点に到達できるよう見守りながら、それを手伝っているといった感じさえします。劇場用の長篇ドキュメンタリー映画の集客能力がマイケル・ムーア監督の成功によって認められ、『シスターズ・イン・ロー』もその恩恵を受けているように見えます。とは言っても、それぞれの映画の表象

はまったく異なる似ても似つかないものですが。もし『シスターズ・イン・ロー』が劇場で公開されるなら、その上映は、エンパワーされた現代アフリカ女性のめずらしい描写を提供する機会となることでしょう。そしてそれが、長年にわたってロンギノットが制作してきた作品やWMMコレクシオンのほかの映画、フェミニスト映画の活動家や研究者、教育者を結びつける可能性を広げ、もつとおもしろいやり方で映画の受容を活気づけることもありうるのです。

WMMは、ジョンストンの仕事を含む、女性の映画文化が直接、生み出した成果物のひとつであり、その活動は近年、まったく違う環境のなかで、いっそう活発化しています。もともとこの組織は、一九七二年、ニューヨークの女性や女の子たちに映画制作を教えるために設立されました。同じ一九七二年にはバークレーで、「女性と映画」という雑誌が出版されています（数年後、その編集者の数名が「カメラ・オブスキュラ」誌を発刊）。そしてその十年以内に、スタジオDという女性専用スタジオがカナダ映画協会によって設立され、さらにシドニーやモントリオール、ロンドン、コロンビアでは女性映画のグループがいくつか結成されました。いまから三〇年前、ローラ・マルヴィの論文「視覚的快楽と物語映画」が出版されましたが、こういった当時の文化活動を考えると、この論文は、主流のハリウッド映画を批判する論文である以上に、実験的な女性映画制作のためのマニフェストとして記憶されるべきです。WMM

は、第二波フェミニストの成功物語として際立っています。というのも、ほかの多くの組織は閉鎖されたり、別の組織に変わったりにしているのに対し、WMMは現在でも、女性が作った女性に関する映画やビデオの非営利配給者として機能し、国際的な知名度を維持しているからです。もちろん、WMMの成功は、「シネフェミニズム」と呼ばれる批評活動の影響に負うところが少なくありません。とはいえ、WMMのコレクションは、女性と映画に関する領域を超えて増え続けています。コレクションには、有色人種やレズビアン、世界中の女性監督たち、その多くはアーティストとして活躍している、そういった人々たちによる数百本の短篇映画やビデオ、ドキュメンタリー、物語映画、実験映画、ハイブリッドな映画が収められています。初期の頃のような理論と制作の共生を維持するには、ただただ映画が多すぎます。インディペンデント映画が報道の見出しを覆う「インディウッド」時代においてさえ、これらの映画は正真正銘のインディペンデントな仕事にとどまっており、公的存在という意味での、さらなる宣伝が必要なのです。すなわち、テレビ局への販売や映画祭での上映、アート系劇場での公開といった、より一般的な手段の宣伝です。

すでに、お断りしたように、私の発表は、ヨーロッパ的か、アジア的かといった、アートシネマのテクストの特徴に言及するのではなく、それよりむしろ興行の文脈に注目しています。間違いなく、アート系劇場の興行ではつねに、美的な体験を、

自己賞賛的な「文化」消費の形式に置き換える必要があります。近年の興行においては、「勇敢」で、心温まる、人物中心の物語展開で、性的に自由なヒューマニズムが「女性映画」に求められています。同時に、女性監督による長篇映画は増加の一途をたどり、とりわけ西洋以外の、ディアスポラな映画の作り手たちが増えていきます。彼女たちは「チック・フリック」の大きな波があらわれ、ポストフェミニスト世代の決定的な始まりが予言される、この時代において、フェミニストの公共文化に活気を与えているのです。こういった映画における「フェミニズム」は、ときに人権という観点から提起される問題として、ときにディーパ・メータや「イランの」タフミネ・ミラン「Tahmineh Milani」のように、苦しめられてきた勇敢な女性監督たち自身に属する特性として主張されるでしょう。私たちは、このような作品が辿る複雑な道程を解明するために有効な言説のすべてを活用する必要があります。

すでに提案したように、「アートシネマとしての女性映画」は、一九七三年に書かれた、クレア・ジョンストンの先駆的な論文「対抗映画としての女性映画」を引き合いに出すためにつけた題名です。論文の中でジョンストンは、女性映画の出現を評価し、分析と実践のためにいくつかの提案をしています。たとえば「映画の中の女性を社会学的に分析するのをやめるために、リアリズムの視点からの、いかなる考察をも拒絶する」と宣言しています。この点で、キム・ロンギノットの観察的な

ドキュメンタリー映画は彼女にとつて問題になるかもしれない。しかしジョンストンは、デジタル革命の時代を見ずに亡くなつてしまいました。あまり強調されることはありませんが、ジョンストンは「アートシネマを擁護する議論は」ハリウッド以上に、「神話からの大きな侵害を許してしまうこともありうる」とも発言しています。たとえば、ジョンストンは、「(アニエス・ヴァルダの作品が反動的であるのは疑いようがない)」「(二一六)と述べていますが、アートシネマは女性性を自然化^{ナチュラルライズ}するので、ハリウッドのステレオタイプとジャンル^{ジャンル}の慣例が可能にしたような「テクストとイデオロギーの(分析的な)解体」(二二五)という作業には向いていないと考えていました。反芸術、リアリズムのポジションは、近年のメディア環境において、ほとんどもちこたえられないように思われます。私は、これまで『ウォーター』や『シスターズ・イン・ロー』を含む多くの映画をジョンストンの有名な宣言に追隨するものとして論じてきました。その宣言とは、「映画における女性の対象化に對抗するには、共同体的な空想を解き放つ必要がある。女性映画は欲望を通じて、それを具現化しなければならぬ。そのためには娯楽映画を利用する必要がある。娯楽映画から概念が生まれ、そしてそれが政治的な映画に活気を与え、政治的な概念が娯楽映画に活気を与えるべきだ。つまり両方向に働く過程となるべきなのだ」(二二七)というものです。ジョンストンの帝国主義的な「私たち」の使い方は、七十年代初頭に書かれたこ

の論文のそもその理由に相反するのですが、しかし私がここでもう一度活気を与えたいのは、まさに彼女のいう、この共同体的概念なのです。もしも、この(帝国主義的な)「私たち」がチケットを手にするのできる「女性映画」がなくなるならば、アートシネマの興行とグローバルなテレビ局への販路は、潜在的に娯楽と政治が予測不可能な同盟を結ぶ空間、あるいは地平となるのです。

訳編注

1 テレーザ・デ・ラウレティス、「女性映画再考・美学とフェミニスト理論」、斉藤綾子訳、『新』映画理論集成1』、フィルムアート社、一九九八年、一五三頁。なお Teresa de Lauretis 表記に関して、今回ホワイトさんを通じ、直接本人に確認する機会に恵まれ、生粋のイタリア人としてテレーザ・デ・ラウレティスというイタリア語読みが正しいことが確認された、編者訳の引用論文も含め既発表の文献では英語読みが多く、また統一されていなかったが、本記録では、テレーザ・デ・ラウレティスに統一した(編者)。

2 同前、一五一頁。

3 Kim Longinotto は、キム・ロンジノットと表記されることが多いが、正確にはロンギノットということなので、ロンギノットに統一した(編者)。

- 4 Chandra Talpade Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses," *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory. Practicing Solidarity* (Durham & London: Duke University Press, 2003, originally published in 1986).
- 5 Alison Butler, *Women's Cinema: the Contested Screen* (London: Wallflower, 2002).
- 6 Gayatri Gopinath in *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures* (Durham: Duke University Press, 2005).
- 7 Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter Cinema," in *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), 211. 以下は本文中に頁が表記されてい

ホワイトさんの発表は、「女性映画」という概念がどのようにフェミニズム理論の中でどのように変わり、現在の文脈でどのような意味を持つかについて考察してくださいました。問題となるのは、まず第一に、七〇年代以来、映画とフェミニズム・ジェンダー批評の中心的な議論となってきた「女性映画」という概念をどのように見ていくか、そして第二に、そして、その概念が提起する問題性を映画がトランスナショナルに流通する現在にどのように考えるか、という点です。例としてホワイトさんが取り上げたのは、インド生まれでカナダ在住のデイーパー・メータの『Water』、そしてイギリスのドキュメンタリー作家キム・ロンギノットの最新ドキュメンタリー、『シスターズ・イン・ロー』です。この二本の映画が、とりわけ、非常に多くの物議をかもしたデイーパー・メータ（日本では、東京国際映画祭女性映画週間で「炎」が上映されました）の映画が、どのように人文主義的な美学を使いながら「アートシネマ」としてマーケティングされ、女性映画というものがいかに映画市場で

いわゆる「すきま(ニッチ)市場」に入り込んでいるかという点を詳しく説明してくれました。とりわけ、ある映画がトランスナショナルな状況で受容されるときに生じる問題点と、同時にその可能性についてです。

とても興味深い発表で、他の発表ともつながる問題も出てきて、いくつかがいまま、頭の中をよぎっています。それは後で述べるとしまして、ホワイトさんの発表が明らかにしてくれた問題について簡単に整理したいと思います。

まず第一に、女性映画です。女性映画に関しては、午前中にマッキーさんのコメントで野沢さんが的確に説明してくださったので繰り返しません。重要な点は、「古典的な女性映画」は男性によって作られた女性映画だったという点です。その多くが女性作家の翻案だったわけですが、たとえば、五〇年代の女性映画として有名なヒッチコックの『レベッカ』は、ダフネ・デュ・モリーアの原作で、デイヴィッド・セルズニックがプロデュースしてヒッチコックが監督しました。女性映画製作者が比較的大勢いた無声映画期は別として、トーキー以降の映画界で女性が監督として活躍することはとても難しかったのです。たとえば、三〇年代、四〇年代という時代において、ハリウッドで活躍していた女性監督は、事実上下ドロシー・アーズナーという監督ひとりだけだったので、女性映画といっても男性が作っていました。

日本でも、女性映画監督第一号の坂根田鶴子は、一九二九年に溝口の助手になり、スクリプターから脚本、助監督をつとめ、一九三六年に劇映画を一本(『初姿』)作りました(坂根の仕事に関しては池川玲子さんの研究にいろいろと教えていただきました)。残念ながらこのフィルムは現存していません。女として仕事をするのが非常に難しかった、伝統的な衣装では、現場で働くことが出来ないという理由からか、あるいは自分の好みからか、坂根は、アーズナーのように男装をしていました。坂根は、この一本を監督した後、溝口の傑作『祇園の姉妹』の編集などをして、その後、溝口から離れ、一九四〇年に満州に渡り、満州でドキュメンタリー映画監督として作品を残しました。坂根については、近年女性史からの研究が多くの成果を上げていますが、それ以外では、女優の田中絹代が監督として何本かの「女性映画」を監督しています。最近では、日本でも女性の映画監督が増えているのは、とりあえず、歓迎すべき現象だと言えましょう。

とにかく、一九五〇年代あたりまでの映画学で言ういわゆる古典映画期では、女性映画は、女性が作る映画というニュアンスとはまったく別に、「女性が見るために作る映画」であったわけです。

一方で、作り手としての女性映画という概念が重要になったのは、アーズナーの映画を対抗映画 counter cinema として読み直すクレア・ジョンストンのアプローチや、もう一方で、女性

を最終的に支配的イデオロギーに服従させる主流映画を拒絶するアヴァン・ギャルド映画作りへの参加でした。たとえば、この後に発表なさるマルヴィさんは、七〇年代に『スフィンクスの謎』を始め、明確にフェミニズム的な意義のもと、女性が見る、女性が作ると言うことを意識して作りました。日本でも、例えば七〇年代の日本の実験映画の中で数少ない存在だった出光真子さんは、アメリカにいたときにウーマンリブに出逢い、その影響の中で、家庭、親子関係、主婦、といった問題を取りあげた作品をつくっています。

ここで女性映画は、女性のための映画から、女性が作る映画へと変わり、そのような動きの中で、ウイメン・メイク・ムーヴィーズのような女性が作る映画のみの配給会社ができてきます。このような動きはホワイトさんも指摘しているように、本質主義的な選択ではなく、個人的に作られた、あるいは、ドキュメンタリーなどのマイナーな映画は配給してくれる会社がなかったからです。

もし、女性映画を、ただ単に「女性が作った映画」とするならば、確かに技術の革新と広がりの中で、女性が映画を作る機会は躍進的に増えました。ハリウッドでも女性の監督作品は、今では珍しくありませんし、ドキュメンタリーの場合はさらに多いでしょう。そのような状況の中で、なるほど、ホワイトさんが言うように、「女性映画」というカテゴリーを「女性が作った映画」とするならば、「女性映画」の定義は不可能かもしれま

せん。しかし、ホワイトさんが注目するのは、古典映画の文脈ではなく、現代的な現象です。そこで、問題になるのは、まず、配給、興行という産業的な側面です。そして次に、批評言説や受容の場が、もともと製作のコンテクストから離れて、トランスナショナルにいわば国境を越えて旅するとき、どのように変化するかです。言い換えれば、制度としての映画の問題から、女性映画が提起する問題を考えるのです。つまり、ホワイトさんの論点の中では、「女性はどこでフェミニスト映画を作っているのか、誰がそれを見て、誰がそれについて語っているのか？」という問いが重要になってくるのです。

もちろん、リュミエールがそのカメラマンを世界各地に送り、各地で写真を撮り、それを持って帰ったように、映画はその最初から国から国へと移動しました。それだけでなく、自国では映像博物館的な資料として、あるいは、コレクションの対象として、カタログ化され、販売されました。マルヴィさんの言葉に言えば、所有を欲する／フェティッシュ的な欲望とは切っても切り離せなかったわけです。さらに、先ほど触れたヒッチコックもイギリスからハリウッドに渡り、またハリウッドの多くの監督もいわゆる亡命した監督でした。その意味では、映画というのは、他の芸術に比べると元々からして、圧倒的にトランスナショナルなメディアだったと言えます。近年の映画製作の現場は、高度資本主義にあつて一国の制作会社の資本で映画が作られるということとはほとんどありません。共同出資は当たり前、

俳優からスタッフから、ロケーションに至るまで、すでに現場の映画はトランスナショナルなのです。しかしホワイトさんが問題にしているのは、そのような現実の資本的な問題ではなく、むしろある映画の持っている文化的な背景が映画の移動とともにその批評的な空間や言説がどのように変わっていくか、また、現状に起こっているとアートシネマというゲッター化の危険からも女性映画を救い出す可能性があるかどうかという点です。

しかし、それ以上に、映画と女性の関係にはトランスナショナルな要素が重要な印象があります。たとえば、ベルギー出身でユダヤ系のシャンタル・アケルマンの『アンナの出会い』（一九七八年）という作品では、自分のフィルムを持って旅をする女性監督が主人公です。アンナはトランスナショナルな存在で、映画ではなく、彼女の存在がいわば、さまざまな土地で新たな言説を引き起こします。

また、先ほど触れました坂根田鶴子ですが、彼女も日本という国では、女性が映画業界で生きていくことの困難を思い知らされたかのように満州に渡り、一見して明らかに大日本帝国のプロパガンダ映画を作ります。つまり、日本の女性映画監督第一号はトランスナショナルな移動性を活用して、トランスナショナルな動きをし、いわば自分の夢を果たしました。もちろん、このトランスナショナル性は、ホワイトさんが問題にしているポストストフェミニズムの時代ではなく、植民地主義と帝国主義が生んだという皮肉な状況でもありますが。しかし、近

年の女性史的な視点からの分析では坂根のプロパガンダ作品を読み、そこに当時の文脈では見えなかった矛盾した視点が見えてくるのです。いずれにしても、坂根が、あるいは脚本家として活躍した厚木たかがドキュメンタリーというジャンル（それはホワイトさんのお話ではロンギノットのテキストに通じます）で、満映という日本の植民地主義に直結した権力・制度の中に身を置いて映画製作に関わることになったのはある意味で歴史的なねじれとも言えます。しかし、彼女たちの映画が、一方では日本の国策に明らかに荷担し、だが、もう一方で、この時代に殆ど前例がなかった女性映画製作者として、現在の日本映画史におけるジェンダー分析に大きな一面を提供するのは興味深い事実です。

ホワイトさんが、メータの映画がいかに国境を越えることで異なる文脈や言説を生み、とりわけ人文主義的な女性映画を推進することで国際市場に適した映画となった『ウォーター』のような映画がフェミニズム映画批評にさまざまな問題を突きつけている現状に注目しているのは、非常に重要な側面です。ここで付け加えるならば、既存の映画史の見方からは、例えば坂根田鶴子や厚木たかといった女性映画製作者に関して研究は殆どされず、まったく光が当てられることもなかったのですが、近年女性史や女性学の研究者で映画の重要性に注目した方たちが新しい研究を手がけて、その意味では、ジェンダー批評やフェミニズム映画史という新たな領域が、「女性映画」という

枠組みをさらに広げ、有益なものにしているといえましょう。横のつながりが超領域的に、そしてソウルの女性映画祭や他のアジアの国々の研究者、そしてこの至要なシンポジウムも含めて、映画理論や批評のトランスナショナルなつながりは重要な場を形成します。

さて、時間がないのでホワイトさんに一つ質問したいと思ひ

ます。発表の中では、映画の製作、配給、興行や受容といった面に注目し、いわゆる美学的な側面には敢えて言及しないとおっしゃっていましたが、私の方でも敢えて伺います。このテレノザ・デ・ラウレティスが「フェミニスト美学」を問題にしましたが、ホワイトさんは、この点について何かコメントはありますか。