

熱帯のフィルム・ノワール  
——リードの『文化果つるところ』における視線の政治学——

佐 藤 元 状

**Abstract** This paper examines the politics of looking in *Outcast of the Islands*, Reed's adaptation of Conrad's almost identically titled second novel. First, I discuss three genres in terms of which Reed's adaptation should be read: Empire films, Commonwealth films, and film noir. Empire films celebrate the triumph of "British civilization" over "barbarism," the most successful of which were produced by Alexander Korda, who suggested that Reed make an adaptation of Conrad's *An Outcast of the Islands*. This adaptation can be categorized as an Empire film in that it ends with the godlike white man, Captain Lingard, imposing justice. However, Empire films is a general term which covers all the British adventure films set during the Empire, and so the narrower category of Commonwealth films, which form a subgenre of Empire films and are characterised by the liberal dilemma of postwar Britain, is better suited to discussion of Reed's vision of the postcolonial world. Although Reed's *Outcast of the Islands* perhaps best belongs to the Commonwealth film genre, it can also however be considered part of his film noir cycle. Thus, a hybrid genre, of film noir in the tropics, offers a fresh insight into Reed's vision of a postcolonial world. My investigation into these genres is followed by a textual analysis of the politics of looking in Reed's film, and an examination of its political implications.

## 1. 文学研究と映画研究の交差路

ジーン・ムーアが編纂した『コンラッド映画』は、文学研究者と映画研究者の協力によって、コンラッド映画とアフダプレーションをめぐる刺激的な考察に満ちた、学際的な論文集となっている。そこに収められているドーソンとムーアの『『文化果つるところ』と『ロード・ジム』における地

域色」は、文学研究者による映画研究の可能性とその限界を明示している点で、興味深い。

キャロル・リードの『文化果つるところ』(*Outcast of the Islands*, 1952) とリチャード・ブルックスの『ロード・ジム』(*Lord Jim*, 1965) は、映画監督がコンラッドの植民地世界のヴィジョンを忠実に再現しようと試みる際に直面する問題点を浮き彫りにする。リードによる『文化果つるところ』の翻案は、映画批評家とコンラッド研究者の双方から高い称賛を博してきたが、彼らによれば、リードの作品は、「コンラッドのもっとも忠実な映画化」であり、「最近のコンラッド映画の判断基準」でさえあつた。しかし、その映画としての長所にもかかわらず、リードの翻案は、原作の設定の文化的な特異性や、登場人物のエスニック・アイデンティティ、その最終部分の道徳的な含意を軽視してしまっている。(Dawson and Moore, 105)

ドーソンとムーアは、原作への忠実さという観点から小説と映画の重大な差異を分析し、リードの翻案の限界を指摘している。その差異は、原作の設定の文化的な特異性や、登場人物のエスニック・アイデンティティ、その最終部分の道徳的な含意にリードが修正を加えたことに由来する。

原作の設定の文化的な特異性の軽視は、ヒューディグのオフィスの設定がセレベス島のマカッサルからシンガポールへ変更されたことに表れている。さらにセイロンでのロケーション撮影は、原作には調和しないインド的な要素を取り入れることになった。また原作の登場人物のエスニック・アイデンティティの軽視は、混血女性の人種の単純化を見て取ることができる。原作においては、ウィレムズ夫人、オールメイヤー夫人、アイサの三人は、混血女性であるのに対して、映画においては、ウィレムズ夫人とオールメイヤー夫人は、典型的なヴィクトリア朝の白人女性となっており、アイサも真正の原住民女性となっている。そして、原作の最終部分の道徳的な含意の軽視は、アイサによるウィレムズの殺害を描いた第五章の省略が原因となっている。リングガードがウィレムズを見捨てる第四章の最終部分をクライマックスに設定することによって、「植民地世界が神のような白人男性の正義に従うのは、正しい、妥当なことであるという認識を強化す

る」結果となった (Dawson and Moore, 110)。

ドーソンとムーアの考察は、リードがコンラッドの植民地世界のヴィジョンを忠実に再現しようと試みる際の問題点を明らかにし、リードの翻案の限界を指摘している点で興味深いが、彼らの議論は、コンラッドの植民地主義批判が極東の土地と人間の文化的な特殊性の精密な記述に依拠しているという文学研究者の信念に基づいている。つまり、原作の設定の文化的な特異性や、登場人物のエスニック・アイデンティティに修正が加えられた段階で、コンラッドの植民地世界のヴィジョンは、損なわれてしまうことになるのだ。コンラッドのヴィジョンの忠実な再現という物差しによって抑圧されてしまうのは、リードのヴィジョンに他ならない。そして、リードの植民地世界のヴィジョンは、映像と音楽から成り立つ映画言語によって、記述されているのである。ドーソンとムーアは、リードの翻案におけるアイサの沈黙に注目し、「アイサの沈黙は、映画に見られる原住民の声一般の『抑圧』の象徴である」 (Dawson and Moore, 108) と述べている。二人の主張は、文学言語の分析であれば、納得のいくものである。しかし、映画言語においては、沈黙と抑圧は同義ではない。アイサの力強い自我は、彼女の沈黙と対をなす、彼女の強烈な視線によって、表現されているからである。リードの植民地世界のヴィジョンは、視線の政治学として構造化されているのであって、それを読み解くには、映画研究者のリテラシーが不可欠となる。

本稿では、リードの『文化果つるところ』における視線の政治学について考察し、リードの植民地主義のヴィジョンに迫っていくが、その入り口として、リードの作品のジャンルの問題に取り組んでいきたい。『文化果つるところ』の特殊性を理解するためには、ジャンルの考察が不可欠だからである。

## 2. 帝国映画としての『文化果つるところ』

マーシャ・ランディは、イギリスの「帝国映画」というジャンルをアメリカの「西部劇」というジャンルと比較し、以下のように規定している。

おそらくアメリカの西部劇と日本の侍映画は、法と秩序と共同体の確立

を実演するもっとも恒久的なジャンルであろう。これらの「秩序のジャンル」に特徴的な人物は、「救済者の役割を演じることになる男性主人公である。彼は抗争の行われる空間における劇的な葛藤の焦点となり、彼の環境に内在する葛藤の仲介役となる。これらのジャンルにおいては、葛藤は外在化され、暴力へと転化されるが、通常それらの葛藤は社会秩序への脅威の排除によって解決されることになる」。帝国映画は、西部劇とそのアメリカ神話の称揚にもっとも近いイギリスのジャンルであり、それは同程度に影響力のある一連の文化的神話によって、野蛮に対するイギリスの法と秩序と文明の勝利を称揚する。……西部劇が西部への拡張主義という定番の神話や、アメリカン・インディアンの植民地化、……宗教とナショナリズムの言説をまとったフロンティアの領有を利用したように、帝国映画は、文化と無秩序、白人男性の義務といった言説を弄することによって、拡張主義と植民地化と通商を、国王大権の名の下に行動する、高潔な英雄の善意のスペクタクルに転化したのである。(Landy 97)

ランディは「帝国映画」を「秩序のジャンル」の一つとして位置づけ、その物語の特徴を「野蛮に対するイギリスの法と秩序と文明の勝利」の称揚という観点からまとめている。ランディの帝国映画の定義は、帝国映画がジャンルとして確立し、繁栄を謳歌する1930年代のイギリス映画の作品群の分析に大いに依拠している。実際、ランディは、もっとも成功した帝国映画の制作として、アレグザンダー・コルダの名前を挙げている。コルダが1930年代に制作した一連の帝国主義的ファンタジー——『サンダーズ・オブ・ザ・リヴァー』(*Sanders of the River*, 1935)、『エレファント・ボーイ』(*Elephant Boy*, 1937)、『ドラム』(*The Drum*, 1938)、『四枚の羽根』(*The Four Feathers*, 1939)——は、植民地主義を「高潔な英雄の善意のスペクタクル」に転化し、帝国映画という保守的なジャンルの骨格を形作ることになる。

リードにコンラッドの『文化果つるところ』の映画化を勧めたのは、映画史に残る傑作『第三の男』(*The Third Man*, 1949)を制作したアレグザンダー・コルダであり、実際にリードの翻案は、コルダのロンドン・フィルム・プロダクションズとブリティッシュ・ライオンが制作と配給を担当することになる。また芸術監督には、『バグダッドの盗賊』(*The Thief of Bagdad*,

1940) のプロダクション・デザインを担当した、アレグザンダーの弟ヴィンセントが就任することになった。つまり、リードの『文化果つるところ』は、帝国映画の伝統を築き上げてきたコルダ・ファミリーの全面的な協力の下に制作されることになるのであり、その作品には、帝国映画という「秩序のジャンル」の法則が刻印されることになる。実際、ドーソンとムーアは、リンガードがウィレムズを見捨てるクライマックスのシーンに注目し、この設定が「植民地世界が神のような白人男性の正義に従うのは、正しい、妥当なことであるという認識を強化する」効果を生んでいると指摘している (Dawson and Moore, 110)。たしかに、物語のレヴェルでは、リンガードの正義は、「野蛮に対するイギリスの法と秩序と文明の勝利」を意味し、帝国映画のジャンルの法則の忠実な継承を印象づける。

だが映画のミザンセンに注目してみると、帝国映画のジャンルの法則を逸脱する別の側面が見えてくる。豪雨のなかで泥まみれになった二人の男の対決を描き出す、クライマックスのシークエンスは、勝利者の不在を視覚的に表現することによって、むしろ「野蛮に対するイギリスの法と秩序と文明の勝利」の空虚さを演出していると言えないだろうか。リンガードの正義は、「高潔な英雄の善意のスペクタクル」からはほど遠く、スクリーンに映し出されるのは、ウィレムズとアイサとリンガードという三人の孤独な人間の姿である。リードの作品のタイトルは、*Outcast of the Islands* であり、コンラッドの作品のタイトルの不定冠詞を削除したかたちになっているが、それは「見捨てられた」ものがウィレムズだけではないことを物語っている。アイサもリンガードも、ウィレムズに好意を寄せる現地の子供も、象徴的な意味で孤児なのである。つまり、リードの作品は、帝国映画のジャンルの法則を遵守しながらも、その法則を刷新する要素を備えているのであり、1930 年代の帝国映画のジャンルの鉄則である文明と野蛮という二項対立を脱構築する可能性を持っているのである。

### 3. コモンウェルス映画としての『文化果つるところ』

リードの『文化果つるところ』は、帝国映画の末裔である戦後のコモンウェルス映画という文脈から見ていくこともできるだろう。クリスティーン・グラティは、ランディの帝国映画の概念を 1950 年代のイギリス映画に

において検証する際に、戦後のイギリスにおいて大英帝国に取って代わる重要な装置として機能し始める、新しいコモンウェルス体制に言及し、1950年代の帝国映画をコモンウェルス映画として捉える視点を提供している。

新しいコモンウェルス映画は、戦前の大英帝国の時代に確立された映画の伝統をただ引き継いだのではなかった。それらの映画は、植民地の平等と独立を強調する、公式のリベラルな言説に直面することになったのだが、現実の独立への運動は暴力と闘争を伴い、イギリスは決して無敵ではなかったのである。また国内の移民をめぐる論争は、人種に対する立派な態度を取ったが、その態度は「人種的な憎悪と敵意の深い感情」に彩られていた。(Geraghty, 117)

新しいコモンウェルスとは、1931年の中東部のコモンウェルス体制において自治領として認められた、オーストラリア、カナダ、南アフリカ、ニュージーランドといった白を中心とする国々に、インド、パキスタン、セイロンといった有色人種の国々が加わって成立した、戦後の民主的で多人種的な新体制のことを指すが、1950年代のコモンウェルス映画は、こうした新体制のリベラルな人種的言説を積極的に引き受けることによって、1930年代の帝国映画との差異化をはかっていく。

ここで興味深いのは、グラティが指摘する、新しいコモンウェルス体制の矛盾である。つまり、新しいコモンウェルス体制下のイギリスは、人種的にリベラルな言説を生み出す一方で、現実の植民地政策において、独立運動に対してしばしば暴力と闘争で応じたのであり、国内の移民政策においても、移民の増加に伴い、感情的な反発を示すようになったのである。反動的な植民地政策の一例として、グラティはマラヤを取り上げ、以下のように述べている。

植民地ごとに異なる要因が働いている。例えば、マラヤは冷戦の政治学の影響をより直接的に被ることになった。1950年代初頭にイギリスが約束したマラヤのコモンウェルス内部での独立は、共産党が支援する独立運動に加わる可能性のある人びとを味方つけようという意味合いを持っていた。1948年には非常事態が宣言され、イギリス軍とグルカ兵を合わせて25万人もの人員がマラヤの全面的な闘争に従事することになっ

た。(Geraghty, 115)

リードの『文化果つるところ』は、ヒューディグのオフィスが置かれたシンガポールから始まるが、マレー半島の尖端に位置する英領植民地という設定は、同時代の地政学的観点から見れば、重要な意味を持っていることがわかるだろう。

ニコラス・ワップショットの伝記によれば、「リードは、1950年6月に東洋に向けて出発し、シンガポール、マラヤ、インドネシア、ボルネオを目指した」(Wapshott, 242)。リードは早速シンガポールとボルネオでロケーション撮影を行ったが、ウィレムズを慕う現地の子供の映像は、すべてボルネオで撮影され、「(ウィレムズを演じる) トレヴァー・ハワードが映画で彼を追いかける子供と実際に出会うことはなかった」という(Wapshott, 243)。インドネシアでの撮影は、朝鮮戦争の影響を恐れた保険会社の意向でキャンセルされたが、代わりにセイロンがロケーション撮影の場として選ばれることになった。「セイロンでの撮影は、1950年11月に開始され、2ヶ月間行われた」(Wapshott, 244)。撮影の前にヴィンセント・コルダが現地入りし、水上の村を含む大掛かりなセットを作り上げた。撮影を終えた一行がイギリスに戻ると、シェパートンでスタジオ撮影が行われ、「1951年6月までにすべての撮影が終了し、イギリスでの上映は1952年1月に予定された」(Wapshott, 245)。

ワップショットの記述は、リードの『文化果つるところ』のロケーション撮影が、新しいコモンウェルス体制と密接に関連する場所で行われたという事実を物語っている。当時のシンガポールとセイロンは、それぞれ英領植民地とコモンウェルス内部の独立国であり、イギリスとは友好的な関係にあったが、その近隣のマラヤでは、脱植民地主義をめぐる血なまぐさい闘争が行われていたのである。『文化果つるところ』をコモンウェルス映画という文脈に置いたときに見えてくるのは、新しいコモンウェルス体制が抱えざるを得なかつた、脱植民地主義の理想と帝国主義の現実の葛藤であり、その政治的な葛藤は、登場人物たちの個人的な葛藤に大きな影響を及ぼしていくことになるだろう。

#### 4. 热帯のフィルム・ノワール

コモンウェルス映画としての『文化果つるところ』は、こうしたコモンウェルス体制の脱植民地主義の理想と帝国主義の現実の矛盾を「引き裂かれた人間」という形象で表現している。二つの個人的および政治的なアフィリエーションの間で逡巡する引き裂かれた人間という形象は、リードの物語世界に繰り返し登場するモチーフであるが、第二次世界大戦後の一連のフィルム・ノワール作品——『邪魔者は消せ』(*Odd Man Out*, 1946)、『落ちた偶像』(*The Fallen Idol*, 1948)、『第三の男』(*The Third Man*, 1949)、『引き裂かれた男』(*The Man Between*, 1953)——において、美学的かつ政治的な強度を獲得していく。

マイケル・ケニーは、フィルム・ノワールを定義づける際に、そのスタイルに注目することを提唱する。

私の考えでは、フィルム・ノワールは主としてスタイルのことを指す。ダークな視覚的スタイルが、犯罪、執着、運命論、シニシズム、恐怖、孤独などの「ダーク」なプロットの要素とテーマを強調することになるのだ。ノワール映画は、(ファム・ファタール、悪徳警官、悪徳保険調査官、暴力団、カモ、職業ダンサーなどの) たくさんの見覚えのある登場人物や、(雨でびしょぬれになった都市、いかがわしいホテル、ナイトクラブ、薄暗い路地、閉所恐怖症的な電車の客室などの) たくさんの見覚えのある設定を持っている。(Kenney, 1)

リードのフィルム・ノワール作品は、キアロスクーロと斬新なカメラ・アングルを用いた、ダークな視覚的スタイルによって、冷戦下のヨーロッパの政治的な亀裂を先鋭的に表現することに成功している。そして、リードの引き裂かれた人間という形象は、北アイルランドのベルファースト(『邪魔者は消せ』)、ロンドンのフランス大使館(『落ちた偶像』)、米英仏ソ共同占領下のウィーン(『第三の男』)、東西に分断されたベルリン(『引き裂かれた男』)といった引き裂かれた政治的空間に設定されることによって、政治的な強度を獲得していく。<sup>1</sup>つまり、リードの美学的に洗練されたフィルム・ノワールの世界においては、二つの忠誠をめぐる登場人物の個人的な葛藤が、歴史的な文脈と直結し、政治的な深みを帯びることになる。

これまで『文化果つるところ』を帝国映画およびその残滓としてのコモンウェルス映画というジャンル的な観点から検証してきた。しかし、リードのフィルモグラフィが明らかにするのは、1951年に制作された『文化果つるところ』が、1946年から1953年まで続く、リードのフィルム・ノワールの作品群に含まれるという事実である。実際、この作品は、ダークな視覚的スタイルにおいても、引き裂かれた人間という形象においても、引き裂かれた政治的空間という設定においても、リードのフィルム・ノワールの特色を色濃く反映している。<sup>2</sup> つまり、『文化果つるところ』は、コモンウェルス映画とフィルム・ノワールの両方のジャンルに位置づけることができる希有な作品なのである、「熱帯のフィルム・ノワール」とも形容することができるジャンル混交的な作品なのだ。

## 5. 視線の政治学

熱帯のフィルム・ノワールとしての『文化果つるところ』は、一方では、コモンウェルス体制の脱植民地主義の理想と帝国主義の現実の矛盾を作品に取り込むことを任務とするが、他方では、そのような理想と現実の乖離をフィルム・ノワール的な引き裂かれた人間という形象や、引き裂かれた政治的空間という設定によって表現しようと試みる。この作品において引き裂かれた人間という形象を与えられるのは、ウィレムズであり、彼は白人の保護者であるリンガード船長への忠誠と熱帯のファム・ファタールとしてのアイサへの執着との間で煩悶を余儀なくされる。ウィレムズの内面的な葛藤が、コモンウェルス体制の脱植民地主義の理想と帝国主義の現実の矛盾を演出したものであることは、明らかである。リンガード船長は、アイサの部族のババラッチとは敵対関係にあるが、両者はそれぞれ帝国主義と脱植民地主義を体現する人物として設定されているからだ。しかし、『文化果つるところ』の作品としての強度は、もう一人の引き裂かれた人間として、アイサを焦点化している点にある。アイサもまた部族の父バダヴィへの忠誠とファム・オムとしてのウィレムズへの執着との間で煩悶を余儀なくされているのである。リードの『文化果つるところ』は、このような二人の引き裂かれた人間の愛憎を、サンバーという帝国主義と脱植民地主義に引き裂かれた政治的空間を背景に描き出すが、そのドラマは二人の男

女の視線の政治学として構造化されることになるだろう。

ウィレムズとアイサの関係は、視線のやり取りによって構築されていく。二人の最初の出会いは、バダヴィー族がリンガード船長の歓迎パーティの席に爆薬の件で直談判にやってくる場面である。この場面では、二人の視線が交わっている様子は、定かではない。しかし、ウィレムズがアイサに目を奪われたことは、ウィレムズがカヌーに乗って、バダヴィー族の水上の村を訪問する直後のシークエンスのなかで明らかにされる。アイサの仕事の様子を観察するウィレムズの視線とそれを見返すアイサの視線を執拗にスクリーンに映し出すことによって、二人の感情のドラマが上手く表現されているが、ついにウィレムズは、感情を抑えきれず、「お前は美しい」とアイサに告白してしまう。ウィレムズの凝視はアイサの心を動かし、アイサはウィレムズの手に頬を寄せ、愛情を行動に表すが、ウィレムズはさっと手を引きアイサを拒否する。ウィレムズの拒否は、オールメイヤー夫人の警告が理由であるが、その直後のオールメイヤーとの口喧嘩が原因となり、今度はウィレムズが愛情を行動に移す番になる。ウィレムズとアイサが抱擁し、二人の関係が成立するシークエンスは、この映画の前半のクライマックスに相当する重要な場面であるが、それがバダヴィー族の水上の村の下に横たわる薄暗い空間に設定されている点に注目しておきたい。

ウィレムズとアイサの関係が成立する場所が、水上の村の下に横たわる、木材と水に囲まれた薄暗い空間に設定されているのは、この作品の熱帯のフィルム・ノワールたる所以である（図1参照）。<sup>3</sup> フィルム・ノワールに特有の薄暗い閉所恐怖症的な空間のミザンセンは、二つの忠誠の間で引き裂

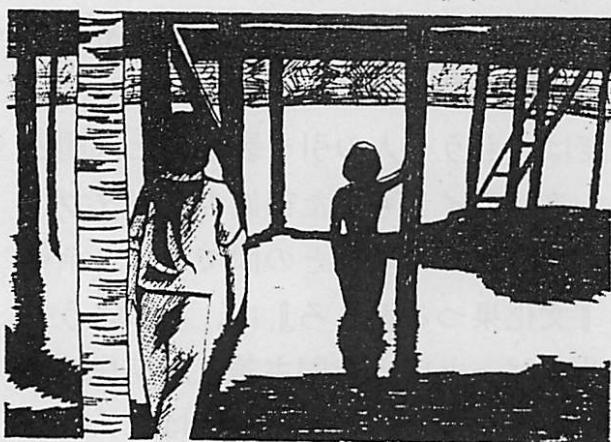


図1  
水上の村の下の薄暗い空間

かれたウィレムズとアイサの関係が、陸上のオールメイヤー家の屋敷にも、バダヴィー族の水上の家にも属さない、あわいの空間においてのみ成立するということを表している。そして、この引き裂かれた権力の空白地帯においても、二人は、用心深く視線を交わしながら、じっくりと相手との距離を縮めていくことになる。

このシークエンスは、暗闇の中に位置するアイサに向かって歩み寄るウィレムズの後ろ姿を捉えたロング・ショットで始まる。そして、そのショットは、見つめ合う二人を捉えたミディアム・ショットに引き継がれる。このショットにおいて、ウィレムズが右側へ向かって画面の外側に出ると、アイサもウィレムズを追って、画面の外に出ていく。ウィレムズを追いかけて川辺に到着した現地の子供のロング・ショットの挿入の後に、二人を映したロング・ショットが続く。右方向へ後退するウィレムズを捉えたこのショットは、画面後方に後退するウィレムズのミディアム・クロースアップに引き継がれ、そのショットは、アイサのミディアム・クロースアップに切り返される。次のロングテイクのショットでは、ミディアム・クロースアップで捉えられたウィレムズの左側からアイサが画面に突入し、ウィレムズの後方へ回り込むと、ウィレムズを画面の外に残して、アイサは右奥へと移動する。その後ウィレムズのクロースアップとアイサのミディアム・クロースアップが二度繰り返される。アイサのミディアム・クロースアップで始まる、最後のロングテイクのショットでは、今度はウィレムズが画面の左側からアイサの後方に回り込み、ついに画面の右側からアイサを抱擁する。

以上の映像分析からも明らかのように、ウィレムズとアイサの心理的な葛藤は、リードの作品において、視線の政治学として構造化されている。二つの忠誠の間で引き裂かれた男女の愛のドラマは、ミディアム・クロースアップやクロースアップの切り返しショットと二人のゆるやかな運動を捉えたロングテイクのショットによって、効果的に表現されている。

しかし、二人の関係が永続的には続かないことは、バダヴィー族の水上の村の一角に新居を構え、抱擁を続けるウィレムズとアイサを映し出した重要なシークエンスのなかで示唆される。このシークエンスの視線の政治学は、ウィレムズとアイサと、彼らを観察する現地の子供たちとの間で繰

り広げられるのであって、二人の男女の抱擁は子供たちのためのスペクタクルとなる。実際、ウィレムズとアイサの抱擁を映し出すクロースアップは、彼らをあらゆる角度から見つめる子供たちのショットに切り返される（図2参照）。水上の家は、ヤシの木や葉などを使用して作られているため、木材の隙間から内部を覗くことができるような仕組みになっているからだ。

子供たちの覗き見のショットは、物語のより大きな政治的観点から見れば、現地の人びとの視覚的なエンパワーメントの象徴でもある。実際、リードの『文化果つるところ』には、白人を見つめる現地の人びとの視線がいたるところに挿入されている。ウィレムズに好意を寄せ、彼を追いかけ回す、現地の子供のウィレムズに対する眼差しは、その典型例であろう。白人の植民地での冒険は、帝国映画においては、「高潔な英雄の善意のスペクタクル」であったが、コモンウェルス映画においては、視線の力学が反転し、白人の存在自体が、現地の人びとのためのスペクタクルになっている。脱植民地主義の理想と帝国主義の現実の矛盾を視覚的に読み解く際に、現地の人びとの視覚的なエンパワーメントは、単なる挿話にはとどまらない、重要な表象上の機能を担っている。ウィレムズとアイサを見つめる子供たちの眼差しは、フィルム・ノワールというヨーロッパ的なジャンルにおいて成立する、引き裂かれた人間の視覚的なドラマを相対化する効果を持っているからである。ここにきて、熱帯のフィルム・ノワールは、戦後のヨーロッパの政治的な亀裂を独特の視覚的なスタイルによって表現しながら、なおかつそれをポストコロニアルな視点から相対化することのできる、たぐいまれなジャンルであることが判明する。



図2 子供たちの覗き見

## 6. おわりに —— 子供たちの視線の行方

文学研究者による映画研究の可能性の検討に始まり、帝国映画、コモンウェルス映画、フィルム・ノワールといったジャンル論的な考察を経て、視線の政治学という観点から『文化果つるところ』の映像分析を行い、熱帯のフィルム・ノワールという異種混交的なジャンルの政治的な可能性の考察にたどり着くことになった。本稿を終えるにあたって問うておきたいのは、リードのフィルム・ノワールを特徴づける、引き裂かれた人間という形象さえも、客観化し、相対化してしまう、子供たちの眼差しの行方である。彼らは一体何を見ているのであろうか。ここでもう一度、子供たちの眼差しを見つめてみよう（図2）。画面中央の子供と画面左手前の子供の視線が、ウィレムズとアイサに向けられていることは明らかだ。だが、その隣の子供はどうだろうか。彼女は、古典的なハリウッドのコードを無視して、カメラを直視しているのである。実は、似たような現地の人びとの眼差しは、この映画全般に見られる。その直接的な理由は、この映画のロケーション撮影の奔放さに由来する。リードがセイロンでの撮影に先立つて、シンガポールとボルネオで撮影を行っていたことを考えれば、これらの映像が中心的なアクションとは無関係のロケーション撮影の映像の一部であることは想像に難くない。しかし、大切なのは、リードがこのようなエキストラの子供たちの映像をあえて残したという事実である。現地の子供たちの無垢な笑顔が表しているのは、ポストコロニアルな視点さえも内包する、リードの比類ないヒューマニズムなのである。

\*本研究は、科学研究費補助金（基盤研究(B)）20320045「1950年代英文学の再歴史化をめざして—帝国・モダニズムの遺産と階級・メディア」の助成を受けている。

### 注

- 1 リードのフィルモグラフィの概観としては、Evans と Moss を参照。
- 2 ケニーのノワールのリストには、『文化果つるところ』が加えられている。
- 3 現在の映画研究では、イラストの使用が主流になりつつある。本稿のイラストは、I-Chun Chen による。

## 引用文献

- Outcast of the Islands.* Dir. Carol Reed. Perf. Ralph Richardson and Trevor Howard. 1951.  
Warner Home Video (UK). 1994.
- Conrad, Joseph. *An Outcast of the Islands.* 1896. Ed. J. H. Stape. Oxford: OUP, 2002.
- Dawson, Catherine, and Gene Moore. "Colonialism and Local Color in *Outcast of the Islands* and *Lord Jim.*" *Conrad on Film.* Ed. Gene Moore. Cambridge: CUP, 1997. 104-19.
- Evans, Peter William. *Carol Reed.* Manchester: Manchester UP, 2005.
- Geraghty, Christine. *British Cinema in the Fifties: Gender, Genre and the 'New Look.'* London: Routledge, 2000.
- Kenney, Michael F. *British Film Noir Guide.* Jefferson: McFarland, 2008.
- Landy, Marcia. *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960.* Princeton: Princeton UP, 1991.
- Moss, Robert F. *The Films of Carol Reed.* New York: Columbia UP, 1987.
- Wapshott, Nicholas. *The Man Between: A Biography of Carol Reed.* London: Chatto, 1990.

(さとう もとのり 慶應義塾大学准教授)