

ハリウッド映画におけるアジア人のアクション・ヒーロー

『燃えよドラゴン』から『バトルクリーク・ブロー』へ

雑賀広海

はじめに

アジア人がハリウッド映画で主演を務めるという例は、現在でも多いことではない。そのなかでも興行的に成功をおさめたアジア人俳優として特に有名であるのが、『燃えよドラゴン』（1973）の李小龍（ブルース・リー）と『ラッシュアワー』（1998）の成龍（ジャッキー・チェン）であろう。グローバルな人気を誇る香港のアクション・スターである二人は、そのスター・イメージを比較されることが多い。映画研究においては、スティーブン・テオ、デイヴィッド・ボードウェル、スティーブ・フォーのほか、様々な論者が李小龍と成龍の比較をおこなってきた^{*1}。しかし、ある二つの作品の比較分析は避けられて

^{*1} Teo, Stephen (1997) *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute. Bordwell, David (2000) *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press. Fore, Steve (2001) "Life Imitates Entertainment: Home and Dislocation in the Films of Jackie Chan," in Esther C. M. Yau ed., *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, pp. 115-141. Shu, Yuan (2003) "Reading the Kung Fu Film in an American Context: From Bruce Lee to Jackie Chan," *Journal of Popular Film and Television*, 31(2), pp. 50-59. Tasker, Yvonne (1997) "Fists of Fury: Discourses of Race and Masculinity in the Martial Arts Cinema," in Harilaos Stecopoulos and Michael Uebel eds., *Race and the Subject of Masculinities*, Duke University Press, pp. 315-336.

いるように思われる。それはすなわち、『燃えよドラゴン』と『バトルクリーク・ブロー』(1980)である。『バトルクリーク・ブロー』とは、成龍がはじめてハリウッドで主演を務めた作品であり、『燃えよドラゴン』と同じくハリウッドのワーナー・ブラザーズと香港のゴールデン・ハーベスト(嘉禾)が手を組み、過去の成功例の道筋をなぞるように製作された。その製作側の意図は、携わったスタッフから読み取ることができる。プロデューサーのフレッド・ワイントロブと鄒文懷(レイモンド・チョウ)、監督のロバート・クローズ、音楽のラロ・シフリン。彼らは『燃えよドラゴン』にも関わっていたスタッフたちだ。だが、『バトルクリーク・ブロー』の興行収入は『燃えよドラゴン』をはるかに下回る結果となり、成龍は撮影時に感じた不満を自伝のなかで吐露している。批評家からも高い評価を得ることができなかった本作は、ハリウッド映画研究でも成龍研究でもほとんど忘れられた作品となった。

本論文では、李小龍と成龍の比較論を『燃えよドラゴン』と『バトルクリーク・ブロー』の作品分析を中心とすることで、先行研究とは異なるアプローチを試みる。つまり、本論文が目的とするのは、すでに何度も議論されてきた李小龍と成龍のスター・イメージの差異ではなく、アジア人のアクション・スターを受容するハリウッド側の変遷を探ることである。一方は世界中で大ヒットを記録してカンフー映画ブームを巻き起こし、もう一方は成龍のハリウッド進出を挫き、今ではほとんど顧みられることがない。この二つの作品をまたぐ1970年代初頭から1980年代のあいだに、ハリウッドのアクション映画ではどのような変化が起きていたのだろうか。

以上のような問題を設定したとき、スーザン・ジェフォーズの議論は基本となる枠組みを提供してくれる^{*2}。本論文が射程に据える1970年代から1980年代という時代は、まず社会背景としては女性解放運動が起こった時代である。これと連動するように発表されたローラ・マルヴィの論文「視覚的快楽と物語映画」(1975)は、精神分析学をもとに、映画を見るというシステムが内包する男根主義的性格を明らかにして、男性観客の陰に隠れていた女性観客の存在に目を向けた^{*3}。マルヴィの論文はいまなおフィルム・スタディーズにおいて大きな影響力を持っているが、このようなフェミニズムの立場からの映画作品分析となかば対抗するかたちで、男性表象の見直しがはじまるのが1980年代である。1983年のスティーブ・ニールの論文「スペクタクルとしてのマスキュリティ」が

.....
*2 Jeffords, Susan (1994) *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press.

*3 Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, 16(3), pp. 6-18. (齊藤綾子訳(1998)「視覚的快楽と物語映画」岩本憲児／武田潔／齊藤綾子編(1998)『「新」映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社, pp. 126-141.)

その筆頭であろう*⁴。そして、ちょうど 1980 年代のハリウッドでは、シルヴェスター・スタローンやアーノルド・シュワルツェネッガーといった、強靱な筋肉をもつ新たなスター俳優が台頭しはじめていた。ジェフォーズは、彼らに代表されるマッチョな俳優が活躍するアクション映画を、1970 年代までのアクション映画のヒーローとは異なる身体性をもつ「ハードボディ」の映画と呼び、保守的で強権的な政治をおこなったロナルド・レーガンのいわゆる「レーガニズム」と結びつけた。ジェフォーズの議論は、1970 年代から 1980 年代に至るアクション映画の流れを図式化して、『ランボー』（1982）や『ターミネーター』（1984）といった有名なヒット作を中心とした作品分析からその政治性を浮き彫りにしている。しかし、この単純な図式化と映画と政治の関連づけには回収できないハリウッド・アクション映画の議論も存在する*⁵。また、ジェフォーズ自身も認めているように、言及されていない作品も多い。本論文がとりあげるアジア人が主演のアクション映画もそのひとつである。それでもなお、ジェフォーズの議論が有効性を持ちえているように思われるのは、やはり 1980 年代のハリウッド・アクション映画の特殊な性格による。その特殊性の要因のひとつが、1970 年代からアメリカに輸入され、ハリウッドのシステム内に吸収されていく香港アクション映画であろう。ジェフォーズはハリウッドと香港の影響関係についてはほとんど触れていないが、李小龍と成龍、二人の映画はハリウッド・アクション映画というジャンルのなかにどのように位置づけられるのだろうか。

本論文の構成を説明しておく、第一節では人種およびセクシュアリティ、第二節では身体表象およびマスキュリニティに注目した作品分析をおこない、それぞれの節で中心となる主題を二つの作品がいかなる差異とともに描出しているかを検討する。そして、第三節では、ジェフォーズが描いた図式にアジア人のアクション映画を付け加えて、その影響関係や 1970 年代から 1980 年代へとこのジャンル映画が展開する際のより複雑な様態を探っていく。

1. 人種／セクシュアリティ

『燃えよドラゴン』は世界中で 2000 万米ドル以上の興行収入をあげる大ヒットとなったが、香港ではそれ以前に公開されていた三本の李小龍映画にならぶ支持を集めることは

.....
* 4 Neale, Steve (1983) "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema," *Screen*, 24(6), pp. 2-16.

* 5 Yvonne, Tasker (1993) *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge. Pfeil, Fred (1995) *White Guys: Studies in Postmodern Domination and Difference*, Verso. Neale, Steve (2004) "Action-Adventure as Hollywood Genre," in Yvonne Tasker (2004) ed. *Action and Adventure Cinema*, Routledge.

できなかった^{*6}。その理由のひとつには、本作に満ちているオリエンタリズムがある。そこで、まずは少林寺での試合からはじまるオープニングのシークエンスに注目したい。その試合は少林寺の武術というよりも関節技を取り入れたレスリングのような試合である。まわりで見守る少林寺の僧侶たちは原色の僧衣を羽織っており、試合をおこなう李小龍と洪金寶（サモ・ハン・キンポー）は、黒のパンツ、黒のブーツ、黒のグローブを装着した半裸のいでたちとなっている。さらに、洪金寶と李小龍が格闘アクションとあわせて披露する連続バック転は器械体操的な身体アクションである。これらの一切は、四方田犬彦が述べるように、「スペクタクルとしての視覚的魅力に重点が置かれ、徹底して様式化され」ており、「観客の眼の悦びに力点が置かれた」演出といえる^{*7}。

このように、『燃えよドラゴン』が公開された1970年代初頭のアメ리카では、アジア文化に対して十分な理解があったわけではなかった。ただ、東洋の武術カンフー（功夫）の珍奇さに興味をもたれていたのである。いち早くカンフーがアメ리카の大衆に受けられることを見抜いたワーナーは、『燃えよドラゴン』よりも前に、テレビドラマ『カンフー』を企画していた。その主演に李小龍を抜擢しようと、ワーナーのプロデューサーであるフレッド・ワイントロブは上層部に李小龍を引き合わせて、目の前でマーシャル・アーツを実演させてみたという^{*8}。李小龍のヌンチャクの技に上層部は驚きつつも、アジア人を主演とするという点に難色を示した。結局、主演は白人のデビッド・キャラダインに決まり、『カンフー』は1972年から放送を開始する。あからさまな人種差別を目の当たりにした李小龍は、アメ리카での俳優活動に限界を感じ、香港のゴールデン・ハーベストと契約を結ぶ。そして、1971年から三本の香港映画——『ドラゴン危機一発』（1971）、『ドラゴン怒りの鉄拳』（1972）、『ドラゴンへの道』（1972）——がつくられ、ワイントロブはこれらの作品を上層部に見せることで、李小龍の商業的な価値を認めさせることができた。

これら三本の映画によって李小龍はすでに東アジアにおいて絶大な人気を誇るスターとなっていたが、このスター・イメージは『燃えよドラゴン』で西洋化されていった。香港で李小龍が演じたのは、海外での出稼ぎ労働者（『ドラゴン危機一発』）、被植民者（『ドラゴン怒りの鉄拳』）、アジア系移民（『ドラゴンへの道』）といったように、階級闘争や人種的対立において下位に置かれた人物である。しかし、『燃えよドラゴン』は、悪の組織に潜入捜査して壊滅へと至らしめるというストーリーから明らかなように、「007」シリーズを下敷きにしている。よく知られるように、「007」は冷戦体制のもとで生まれたシリ

*6 四方田犬彦 (2005) 『ブルース・リー——李小龍の栄光と孤独』 晶文社, p. 262.

*7 四方田 (2005), pp. 245-246.

*8 Weintraub, Fred (2011) *Bruce Lee, Woodstock and Me: From the Man Behind a Half-Century of Music, Movies and Martial Arts*, Brooktree Canyon Press, Kindle Edition, Chapter 1, Section 2.

ーズで、イデオロギー闘争を主軸とした保守的な作品である。そのため、これに倣った『燃えよドラゴン』では、香港での李小龍が湛えていた革命的な力は抜き取られている*⁹。だが、香港よりもハリウッドでの成功を望んでいた李小龍*¹⁰は、先述のオープニングで披露したアクロバットからうかがうことができるように、スター・イメージの西洋化には協力的だったといえる。というのも、このシーンは撮影終了後に、李小龍が自ら監督して追加撮影をおこなったシーンであるからだ*¹¹。

しかし、オリエンタリズムに満ちている『燃えよドラゴン』の李小龍を、アジア人という人種 (Asianess) が希薄となり、完全に西洋化された存在と見ることは困難であろう。たとえば、そのオリエンタルな様式化がもっとも特徴的にあらわれているシーンが、物語の中盤にある晩餐会のシーンである。晩餐会の部屋は天井から鳥籠が無数に吊り下げられており、中央では力士が相撲をとっている。その空間はアジア的なものが装飾として施されており、もはやアジアは具体性を奪われた抽象的なものとなる。そもそも舞台は孤島であり、具体的な場所は与えられていない。そのような空間で悪と戦う李小龍は、イデオロギー闘争からも遠ざけられた抽象的なアジア人のヒーローとして異化された存在となるのである。

以上の議論を踏まえたうえで『バトルクリーク・ブロー』に目を移してみると、本作は『燃えよドラゴン』よりも香港映画と重なる部分が多い。しかし、公開当時の批評を見ると、ストーリーに粗があること、1930年代のシカゴという設定にはそぐわない服装や美術、単純に演出の拙さといったところに批判が集まった*¹²。また、成龍自身は自伝において、『バトルクリーク・ブロー』ではアクションの振り付けに意見することができなかったという不満を述べている*¹³。成龍は「即興的に創造することが、僕の実演の基本だった」*¹⁴ というが、それは脚本どおりに撮影を進めていくクローズのスタイルとは相容れないものだった。

*⁹ Chan, Jachinson W. (2000) "Bruce Lee's Fictional Models of Masculinity," *Men and Masculinities*, 2 (4), pp. 371-387.

*¹⁰ 李小龍はゴールデン・ハーベストと契約することでハリウッドから遠のくことに不安を抱いていたが、ワイントロップがハリウッドでの成功を約束して李小龍の背中を押した。Weintraub (2011) に『燃えよドラゴン』製作の背景が詳しく語られている。

*¹¹ Weintraub (2011)

*¹² Brown, Robert (1980) "Big Brawl, The," *Monthly Film Bulletin*, 47(562), pp. 209-210. Maslin, Janet (1980) "Film: Martial-Art Epic," *New York Times*, Sep 10, p. c24. Arnold, Gary (1980) "Big Brawl Delight," *The Washington Post*, Sep 4, p. B12. 二階堂卓也 (1980) 「成龍の痛快明朗アクション」『キネマ旬報』793巻, p. 148. 高千穂遙 (1980) 「バトルクリーク・ブロー」『キネマ旬報』794巻, p. 162.

*¹³ チェン, ジャッキー, ジェフ・ヤン (1999) 『I AM JACKIE CHAN—僕はジャッキー・チェン 初めて語られる香港帝王の素顔』西間木洋子訳, 近代映画社, p. 541.

*¹⁴ チェン (1999), p. 410.

成龍が自伝で例にあげているシーンであるが、車から降りてレストランの扉を開けるという場面でのこと。成龍はそれを単純に演技してみせるのではなく、アクロバットなアクションを取り入れた演技をクローズに提案した^{*15}。しかし、クローズは余計なことはせず脚本に従うようにいなしただけという。このシーンと思われる箇所を見てみると、成龍はそれでも単純にコンバーチブルの車のドアを開けて出るのではなく、小さくジャンプしてドアを飛び越えて出るというアクションをしている。もともと成龍が意図したほどではないが、カメラのフレームから極端に外れることのない範囲での最小限のアクションである。このように、本作における成龍の演技は抑制されてはいたものの、クローズの演出と折衝するなかで即興的なアクションが加えられていたと想像できる。この抑制された成龍の演技に対し、否定的な評価をくだすだけでは十分ではない。というのも、李小龍の後継者として成龍が知られるようになった当初は、そのアクロバットを取り入れたアクションが人気を得る一方で、李小龍とは正反対の即興的で過剰な演技に対する批判もあったからである^{*16}。成龍は身体のオーバーなアクションで観客の笑いを誘うことを得意としたため、その過剰さを「臭い」とする声もあり、クローズのシステムティックな演出が成龍の「臭い」部分を抑制しているという見方もあった^{*17}。

別のシーンにおける成龍の演技に目を向けてみたい。『燃えよドラゴン』ではシリアスで通したクローズだが、本作ではコミカルな場面が多い。特に、成龍のマーシャル・アーツを指導する叔父役マコ岩松との掛けあいは、レオン・ハントも述べているように、『スネーキーモンキー 蛇拳』(1978)や『ドラंकモンキー 酔拳』(1978)における成龍と袁小田(ユエン・シャオティエン)の師弟関係を想起させる^{*18}。おそらく、この映画では脚本も兼ねているクローズが成龍のこれまでの作品を参考にしたのだろう。したがって、クローズはけっして香港における成龍のスター・イメージを無視したわけではないことはたしかである。そのほかにも、『バトルクリーク・ブロー』と香港映画とのつながりはオープニング・シーンにも見られる。そこでは、黒一色の背景のなかで成龍がアクションを披露するが、その映像はスローモーションやスプリット・スクリーンといった操作が加えられている。『カンニング・モンキー 天中拳』(1978)や『蛇拳』といった成龍作品のほか、『少林虎鶴拳』(1977)や『少林寺三十六房』(1978)などでも同様に、オープニングは一色に染められた舞台のなかで作品がテーマとする拳法をデモンストレーションのように見せる

.....
*15 チェン(1999), p. 410.

*16 知野二郎は成龍の映画から感じた違和感を、一点目に「コミカルタッチな雰囲気」、二点目に「ジャッキーが見せるアクションの独特のリズム」、三点目に「アクション・スタイルが(李小龍と:引用者注)違ったこと」にあるとしている。知野二郎(2005)『龍熱大全 香港クンフー映画評論集』ぴあ, p. 173.

*17 高千穂(1980)

*18 Hunt, Leon (2004) "The Hong Kong/Hollywood Connection: Stardom and Spectacle in Transnational Action Cinema," in Yvonne Tasker ed., *Action and Adventure Cinema*, Routledge, pp. 269-283.

映像からはじまり、カンフー映画ではよく見られる演出である。

このように、『バトルクリーク・ブロー』ではオリエンタルな様式化が修正され、香港映画に寄せられている。それと同時に、成龍の演技は香港での過剰さからハリウッド・システムでの抑制へと組み込まれた。ラロ・シフリンの音楽も、『燃えよドラゴン』のテーマ曲は東洋的ながら逆説的に強烈なインパクトを与えるが、『バトルクリーク・ブロー』は口笛のメロディーが印象的な抑制された曲調となっている。こうした二つの作品間における修正は、セクシュアリティに注目するとより明らかとなるだろう。すでにある指摘としては、小偉が成龍とその恋人役であるクリスティン・デベル^{*19}の関係性に言及し、「白人のセクシー女優とアジアの若い俳優を組み合わせるといのは、かなり大胆な選択であり、大きなハリウッドのタブーにいささかの挑戦をしている」^{*20}と述べている。当時の批評でも「クローズは古い人種のタブーの修正をしようと企てる」^{*21}とあるように、新たな試みに言及がなされた。

本作の先駆的な試みを説明するまえに、まずは物語を確認しておきたい。成龍演じるジェリーは1930年代のシカゴに暮らすアジア系移民である。物語は二つのギャング組織のいがみあいからはじまる。それぞれのボス、ドミニチとモーガンはファイターを戦わせて賭博試合をしていたが、ビリー・キッス擁するモーガンにドミニチ側は連敗を喫していた。ジェリーの父はシカゴのチャイナタウンで中華料理屋を営んでいる。この店に来て父を脅していたドミニチの手下たちをジェリーが追い払ったところ、そのマーシャル・アーツがドミニチ側の目にとまり、ジェリーの兄の婚約者を誘拐してジェリーにバトルクリークで開かれる格闘技大会に出場するように脅迫する。

本作が製作された年の前後では、『ゴッドファーザー』(1972)や『スカーフェイス』(1983)のように直接的に1930年代のギャング映画を継承しようとする作品のほか、『ワシントンポスト』が例にあげている『スティング』(1973)、『ストリートファイター』(1975)、『ブルックリン物語』(1978)といった1930年代を舞台にした映画がつけられており、『バトルクリーク・ブロー』はこうした郷愁の流行にのった形となる^{*22}。さらに、チャイナタウンの中華料理屋を営む父を助けるというプロットは『ドラゴンへの道』から、格闘技大会への参加というプロットは『燃えよドラゴン』から流用されている。しかし、アメリカ社会のノスタルジーとカンフー映画を混成させた脚本はすべてをうまく消化することができずにちぐはぐなストーリーとなった。『マンスリー・フィルム・プレティン』

.....
* 19 『エッチの国のアリス』(1976)の主演で知られる。この映画は「不思議の国のアリス」をパロディにしたボルノ映画であり、デベルはヌードとなって過激なシーンを演じている。

* 20 小偉(2013)「小子、差人、冒険家」蒲鋒、劉敏編『乘風變化嘉禾電影研究』香港電影資料館, p. 101.

* 21 Arnold (1980)

* 22 Arnold (1980)

がこのことについて、「映画（『バトルクリーク・ブロー』：引用者注）は観客にそれぞれの競技（とそれぞれのシーン）を別々に楽しむように求めているようである」*²³と酷評している。好意的に評価している『ワシントンポスト』でさえ不可解なストーリー展開を疑問視する始末である*²⁴。

本作の不自然さはそれだけではない。ジェリーの家族の表象もまたアンバランスに描かれている。というのも、登場するのはジェリーの父、兄、叔父と男性に偏っているからだ。アジア系の女性というと、たとえば、兄が一度も会わずに文通で愛を深めたという婚約者がいるが、彼女ははじめて姿を現してから三十秒と経たずにギャングに誘拐されて再び現れることはない。その替え玉としてギャング側が用意したアジア系の女性が出てくるが、この女性とジェリーの兄のコミュニケーションがすれちがうというようなコミカルな場面が描かれることもない。本当の婚約者を取り戻すために参加した格闘技大会もジェリーが優勝したところで映画が終わってしまうために、兄夫婦のハッピーエンドは忘れられている。そのほかのアジア系の女性は、父のレストランで働いている端役の女性だけとなり、独身の叔父が胸をときめかせるのは白人の女性、ジェリーの恋人も白人の女性である。それゆえに、男性に比べてアジア系の女性に向けられる視線は極めて軽い印象を与える。その一方で、白人女性に対しては性的な視線が向けられる。本作は直接的な性行為こそ映さないものの、ジェリーや叔父が白人女性とベッドで横になるシーンが示すように、アジア人男性と白人女性のセクシュアルな関係を描く。特にジェリーの恋人役を演じるデベルが、本作以前にボルノ映画で主演を務めていることは、成龍との肉体的な関係性を強めている。

『バトルクリーク・ブロー』がアジア人と白人の性的関係を何の葛藤もなく映し出すのは、小偉の言うように先駆的な試みといえよう。村上由見子によれば、「白人女性と相思相愛のキスシーンを演じたアジア系男優は」*²⁵（傍点原文）、『クリムゾン・キモノ』（1959）のジェームズ繁田が最初とされる。この映画では、アジア人と白人の恋愛が物語に緊張感をもたせる契機となっていた。そのあとの『燃えよドラゴン』では、李小龍の「性の香りは極力排除されて」おり、「小柄で敏捷な東洋人李小龍はいつも異性にウブで、けっしてアメリカ女性観客に性的脅威感を与えない」ように描かれた*²⁶。こうした過去のハリウッド映画と照らしあわせると、『バトルクリーク・ブロー』のアジア人男性と白人女性のセクシュアルな描写は拍子抜けするほどに自然である。また、成龍と同時期にハ

*²³ Brown (1980) ここで述べられている「それぞれの競技」とは最後の格闘技大会と映画の中盤でおこなわれるローラースケートのレースのことを指している。

*²⁴ Arnold (1980)

*²⁵ 村上由見子 (1993) 『イエロー・フェイス ハリウッド映画にみるアジア人の肖像』朝日選書, p. 198.

*²⁶ 村上 (1993), p. 201.

リウッド映画に登場して、「性の香り」が与えられたアジア系の俳優にはジョン・ローンがいる。香港出身のジョン・ローンは『イヤー・オブ・ザ・ドラゴン』(1985)での「危険なエロスを秘めた」*²⁷演技で注目を集めた。セクシュアリティが付与されているという点では成龍とジョン・ローンは共通しているが、アメリカ社会を浸蝕しようとする危険性を『バトルクリーク・ブロー』の成龍は持ち合わせていない。成龍とデベルの関係性は終始脅かされることはなく、成龍はアメリカ社会に生きる健全な異性愛者として描かれている。要するに、成龍は、『クリムゾン・キモノ』のジェームズ繁田のように社会に溶け込もうとしても排除されてしまうという葛藤に苛まれることはなく、『イヤー・オブ・ザ・ドラゴン』のジョン・ローンのように溶け込み過ぎているために脅威とみなされることもないのである。

以上をまとめると、人種およびセクシュアリティに注目してみたとき、『燃えよドラゴン』の典型的なオリエンタル化から、『バトルクリーク・ブロー』ではそれが修正に向かっていることがわかった。その結果として本作に描かれた成龍は、当時としては先駆的なアジア人表象となっている。次節ではまた視点を変えて、身体表象とマスキュリニティの点から李小龍と成龍がどのような差異をもって描かれているかを考察する。

2. 身体／マスキュリニティ

『燃えよドラゴン』における李小龍の身体は、死が間近に迫っているということもあってか、鍛えられてはいるもののやせ細っているようにも見える。しかし、李小龍は細い身体を隠すことなく、むしろ大胆に曝けだしている。小さな李小龍の身体は、アメリカ人のジョン・サクソン、ジム・ケリー、ボブ・ウォールや、巨漢が売りの洪金寶、楊斯（ヤン・スエ）といったほかの共演者と比べると一層その細さが際立つ。もちろん、この映画のなかで李小龍は無敵の強さを誇るのであるが、視覚的な大きさを表現されるその身体は脆弱性を孕む。李小龍の脆弱な裸体は、クライマックスで敵組織のボスであるハンと戦うシーンにおけるあるショットでも意識的に示される。そのショットとは、ハンが左手の義手に鉤爪を装着して李小龍と対峙する場面である。ハンの主観ショットとなるように、手持ちカメラを使って九十度ほど回転するが、このときの画面は、手前中央に鉤爪だけをおき、

* 27 村上(1993), p. 201.

その奥に鉤爪を凝視する李小龍を配置するという構図になっている^{*28}。半裸の李小龍と鋭利な爪の対比は、李小龍の身体が傷つきやすさを併せもつことを示す。戦うなかでハンの鉤爪が李小龍の身体を切り裂けば、当然、そこには血がにじむ。

筋肉を誇示する裸体と銃や刃物で傷つけられ血が流れる身体のコントラストは、1980年代のアクション映画ではよく見られる描写である。ドリュー・アイヤーズが指摘するように、アクション・ヒーローたちがハードなトレーニングをしたり、敵に痛めつけられたり、闘いで傷ついた身体を自ら応急処置をしたりするその度に、逞しく鍛えられた生身の身体にカメラが向けられる^{*29}。このときのカメラの視線は、マルヴィが理論化したカメラのまなざし、すなわち、男性の性的欲望を表す女性身体に向けられたフェティシスティックなまなざしに相当する。この男性身体に向けられるフェティシスティックなまなざしについては、アイヤーズのほかにもスティーブ・ニールやデイヴィッド・サヴランらも論じる主題である^{*30}。彼らの議論を簡単に要約するならば、多くは男性観客を想定したアクション映画において、痛みや苦痛に耐える男性の身体に対するフェティシスティックなまなざしはサドマゾヒスト的であり、ホモエロティックな視線を暗示する。この男性のホモエロティックな視線は、1980年代のスタローンやシュワルツェネッガーらによる「ハードボディ」映画で顕著となるが、そのもととは李小龍にも求めることができる。

李小龍の身体が含み持つホモエロティシズムについてはすでに先行研究もあり^{*31}、身体表象的な範囲で「ハードボディ」映画と李小龍の連続性を指摘することは容易であるが、また別の視点から両者をつなぐ線を補強することもできる。それは、アンドリュー・G・ヴァイナが『燃えよドラゴン』の撮影現場を訪れたというエピソードである^{*32}。ヴァイナは当時香港でかつらの製作をしていたが、1976年にアメリカでマリオ・カサルとともにカロールコ・ピクチャーズを設立して「ランボー」シリーズを生み出し、1980年代から1990年代にかけてハリウッドのエグゼクティブ・プロデューサーとして名を馳せる

.....
^{*28} 『燃えよドラゴン』の撮影監督であるギル・ハブスはもともとドキュメンタリー映画を撮っていた人物で、この作品の撮影を担当するまで長編映画を撮った経験はなく、35mmのカメラをまわしたことがないという状態だった。しかし、このショットのように、手持ちカメラを有効に活用したカットを撮るなどして本作の大ヒットの立役者となった。

^{*29} Ayers, Drew (2008) "Bodies, Bullets, and Bad Guys: Elements of the Hardbody Film," *Film Criticism*, 32(3), pp. 41-67.

^{*30} Savran, David (1996) "The Sodomasochist in the Closet: White Masculinity and the Culture of Victimization," *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 8(2), pp. 127-152.

^{*31} Chan (2000)

^{*32} Clouse, Robert (1987) *The Making of Enter the Dragon*, Unique Publications, p. 116. (奥田祐士訳 (1996) 『ブルース・リーの「燃えよドラゴン」完全ガイド』白夜書房.)

(カールコは1996年に解散)^{*33}。「ランボー」シリーズだけでなく『トータル・リコール』(1990)や『ターミネーター2』(1991)などの世界的ヒット作を生み出したカールコは、その商業的戦略を指して「1980年代的なスタイル」とも呼ばれ、カールコが提示した破格のギャラはスタローンやシュワルツェネッガーらのアクション・スターを魅了した^{*34}。

ヴァイナが香港でビジネスをしていた1960年代から1970年代の香港といえば、武侠映画やカンフー映画がブームとなり作品が量産されていた時期にあたる^{*35}。ヴァイナがこれらの映画を見ていなかったと考えることは難しいだろう。その証拠に、ヴァイナがプロデューサーとしてはじめて製作に関わったのは、茅瑛(アンジェラ・マオ)主演のカンフー映画『黒路』(1973)だった^{*36}。

1980年代ハリウッド・アクション映画と李小龍の共通性としてのホモエロティシズム、ならびに、ハリウッドとカンフー映画の製作面での連続性を以上に説明したが、これとは異なる身体性を持つのが『バトルクリーク・ブロー』の成龍である。前節で述べたように、この映画のなかの成龍は白人女性と性的関係にあることが先駆的な試みとして実践され強調されている。成龍を明確に異性愛者として描く本作は、次節で詳しく論じることになる1980年代の「ハードボディ」のアクション映画とは真逆の方向を向くことになった。このことについては、物語の後半でおこなわれる格闘技大会のシーンを例にとるとわかりやすいだろう。

このシーンまでに至る展開は、ギャングに誘拐された兄の婚約者を取りもどすために、ジェリーがバトルクリークで開催される格闘技大会への参加を余儀なくされるという流れである。大会参加者は白人、黒人、アジア人などと様々な人種で構成されている。ジェリーの服装は香港のカンフー映画でよく見られる功夫服を着用しており、典型的なネイティブ・アメリカンの恰好をした人物もいる。そのほかは大食漢の参加者を除けば、ほぼ全員がレスラーの装いである。このなかには現にプロレスラーとして有名な人物も少なくない。決勝戦で成龍と戦うビリー・キッスを演じるのはハードボイルド・ハガティ、ハガティと対戦して敗れるのはアール・メイナード、選手入場の場面で成龍の隣にいるのはオックス・ベーカー、彼らはプロレスファンにはよく知られた名であったようだ^{*37}。この映画が撮影された時点でハガティは五十代半ば、メイナードとベーカーは四十代半ばという年齢である。年齢を重ねているものの、メイナードなどはボディビルダーだったということもあり、

.....
^{*33} Prince, Stephen (2000) *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, Charles Scribner's Sons, p. 143.

^{*34} Prince (2000), p. 143.

^{*35} 武侠映画と功夫映画の歴史については、Teo, Stephen (2009) *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press. に詳しい。

^{*36} Prince (2000), pp. 143-144.

^{*37} 高千穂 (1980)

引き締まった身体をしている。

アジア人である成龍の細い身体と西洋のレスラーやボディビルダーたちの身体が対立するという描写は、李小龍の場合、香港映画で実践されながら、ハリウッドでは避けられたものだった。つまり、『ドラゴン怒りの鉄拳』や『ドラゴンへの道』では小さな身体を剥きだして大きな体格の日本人や白人と戦うことで香港の「ナショナリズム」を鼓舞したが、『燃えよドラゴン』ではジョン・サクソンやジム・ケリーは李小龍と共闘する仲間であり、敵は麻薬の製造をする中国人ハンであった。ハンの手下を演じるボブ・ウォールは李小龍が演じる主人公の妹を死に追いやったことで復讐の相手となるとはいえ、敵討ち自体は映画の中盤で達成されることもあり、アジア対西洋という対立の構図は曖昧である。『燃えよドラゴン』と比較すると、『バトルクリーク・ブロー』における身体的対立と人種的対立の二重化は明白であり、この点でも香港映画の立場に近づいているといえる。

しかし、香港映画では必ずといっていいほど身体を露出させていた成龍であるが、本作ではデベルとベッドに入るシーン以外では服を脱ぐことはなく、その筋肉を目にする機会は少ない。トレーニングのシーンを見比べるとその差異は明らかである。『蛇拳』や『酔拳』といったカンフー映画のユニークなトレーニングのシーンでは、実際にそのトレーニングをおこなう半裸の成龍の身体にカメラが向けられ、筋肉の隆起する様子を写しとっている。いわば、その映像の視線はフェティシスティックなまなざしとなるのである。それに対し、『バトルクリーク・ブロー』におけるトレーニングのシーンは長袖のトレーナーを着ているため、筋肉は覆い隠されている。したがって、観客は成龍の身体をフェティシスティックな視線で見ることを禁じられるのだ。むしろ、筋肉を露出するのは、成龍と戦うレスラーたちのほうである。そのなかから成龍のライバルとなるハガティの身体を選び分析してみたい。

ハガティ扮するビリー・キスはその名のごとく、打ちのめした相手に接吻することをお約束としている。互いの口唇を重ねあわせる濃厚な接吻であるが、もちろん、これはキスが同性愛者であることを指し示すものではない。勝敗が決したあと、すなわち、力の優劣が決したあとにおこなわれる接吻は、敗者を女性化あるいは幼児化してキス自身のマスキュリニティを強化する作用がある。これは、同性愛を否定することで男同士の絆を強化するというイヴ・セジウィックが論じたホモソーシャルな関係と同様の構造を持っているともいえるだろう^{*38}。それに加えて、キスのホモソーシャルリティを補強するシーンもある。それは叔父を人質にとられているために手がだせないジェリーをキスが痛めつけるシーンにおいてのことだ。建物の上に立ってその模様を煽りたてる男性に腹をたてた女性はその男を突き落とすという、不要とも思える観衆のショットが差し挟まれるのである。女性の目の敵となるキスは、女性と触れあったりするようなショットなども一切な

.....
*38 セジウィック、イヴ・K(2001)『男同士の絆 イギリス文学とホモソーシャルな欲望』名古屋大学出版会。

く、ホモソーシャルの重要な要素の一つであるミソジニー（女性嫌悪）はキッスに当てはまり、ジェリーには該当しない。

ホモソーシャルな性格をもつマスキュリニティを誇示するだけのキッスやそのほかのレスラーたちに対し、成龍が香港映画で築いたスター・イメージは男性的身体と女性的身体の境界を軽々と行き来する。元々が京劇役者である成龍にとって、性の隔たりは絶対的なものではない。成龍はマッチョな身体の上に複数の仮面を被ることで観客を笑わせてくれる。『クレージーモンキー 笑拳』（1979）や『ヤングマスター 師弟出馬』（1980）でその得意の変装を見ることができるが、『バトルクreek・ブロー』でも注意深く見てみると変装ともとれる場面がある。たとえば、中華料理屋の裏でギャングを追いかえす冒頭の場合では、チャップリンやキートンのように、成龍は喧嘩が弱い小男を演じながらギャングを退治する。そして、格闘技大会の決勝、叔父が人質にとられているために成龍は再び喧嘩が弱い小男を演じる。観衆のなかに紛れこんだジェリーは、ある男性の肩に寄り添ってカップルになります。こうして時間を稼いでいると、あっさりと脱出に成功した叔父が無事を知らせ、あっという間に形勢は逆転する。窮地に立たされたキッスの耳もとで、ギャングが映画館へ逃げこむように耳打ちする。キッスを追って映画館に誘導されたジェリーをギャングが襲う。そのあいだに映画館を抜けだしたキッスがジェリーを倒したと吹聴して優勝を気取っていると、ギャングを倒したジェリーが現れて再び試合がはじまる。後ろ盾をなくしたキッスはなす術なくジェリーに倒される。もはや老体が若者に翻弄されているという様子でしかなく、『怒りの鉄拳』や『ドラゴンへの道』のような緊張感はない。勝敗が決したあと、ジェリーはキッスの禿頭に接吻をする。複数の仮面を被ることで敵を翻弄し、観客を楽しませてくれる成龍の多層的なマスキュリニティは『バトルクreek・ブロー』でもしっかりと描かれている。

『バトルクreek・ブロー』のマスキュリニティ表象におけるキッスの身体が示すのは、本作がマッチョな白人男性の身体をステレオタイプ化し、老体として描いているということである。さらには、ピンチに陥ったキッスがギャングの力に頼って成龍に背を向けて逃げるという場面からは、キッスの誇示するマスキュリニティが虚構であることを露呈する。キッスを倒して優勝を果たしたジェリーを、観衆はその名前を叫びながら囲んで肩の上に寄せ、抱きついて勝利を祝福するデベルのショットで本作は幕を閉じる。この人々に担ぎ上げられた成龍とデベルのラストショットからは、ワーナーやゴールデン・ハーベストが、成龍をハリウッドのアクション・スターに仕立てあげようと目論んでいることがうかがえる。しかし、現実には、ハリウッドで覇権をとったのは本作が滑稽の対象として描いたマッチョな白人男性の身体だった。『バトルクreek・ブロー』がステレオタイプ化し老体化し虚構として描いたマッチョな男たちの時代が到来することは想定外のことだったのかもしれない。以上のことから、『バトルクreek・ブロー』の失敗とは、早過ぎたアジア人表象と時代の流れに逆行するマスキュリニティ表象にあったとまとめることができる。

つまり、1970年代初頭に香港映画がハリウッドに蒔いた種は、皮肉にも成龍をハリウッドから締め出すことになったのである。

3. ハリウッド・アクション・ヒーロー

スーザン・ジェフォーズは、1970年代から1980年代へと至る時代の変遷を「ソフトボディ」と「ハードボディ」という言葉を使って説明している。「ソフトボディ」は1970年代のカーター大統領の時代を象徴する用語として用いられるが、これと「ハードボディ」の定義と差異については、少し長くなるがジェフォーズの議論を引用したい。

レーガンの姿勢を形づくった議論の論理において、身体は二つの基本的なカテゴリーに分類される。一つは誤った身体であり、それは性感染症、不道德行為、違法薬物、「怠惰」、危険にさらされた胎児を含む。この身体は「ソフトボディ」と呼ぶことができる。そして、規範的な身体が抱くのは、強さ、労働、決断力、忠誠、勇気——すなわち「ハードボディ」——である。その身体はレーガンの哲学、政治、経済の象徴として存在するようになってきたものだ。この考え方は人種やジェンダーによって特徴づけられ、ソフトボディはきまって女性や（あるいは）有色人種が有するものであり、一方のハードボディは、レーガン自身がそうであるように、白人男性のものであった。^{* 39}

この議論のなかで注意すべきは、1980年代という時代から遡及的に1970年代を「ソフトボディ」の時代と位置づけ、これを否定し克服する強い身体として「ハードボディ」があるという点であろう。つまり、ジェフォーズの議論は、アクション映画におけるヒーローの身体が1970年代の「ソフトボディ」から1980年代の「ハードボディ」に移行したという意味を持つのではない。ただし、ジェフォーズが主張するのは、1970年代までのクリント・イーストウッドやチャールズ・ブロンソンなどのアクション俳優と1980年代のスタローンやシュワルツェネッガーとでは、ヒーローの意味合いが異なってくるということである。それは1980年代のアクション映画を特殊化するイヴォンヌ・タスカーやアイヤーズらと共通する視点ともいえる。たとえば、『ダーティハリー』（1971）でイーストウッドが演じる主人公ハリー・キャラハンは、「犯人を殺すことによって罪を「解消する」が、そもそもこれらの犯罪を誘発する組織は力をもったままで、犯罪に走る無力な人々が矢面に立ちつづけ」、「キャラハンにとって「ハッピー・エンディング」は存在しない

* 39 Jeffords (1994), pp. 24-25.

い」*⁴⁰。また、ブロンソンの代表作である『狼よさらば』（1974）は、強盗に妻を殺害され娘をレイプされた父親が、自ら銃を手にして夜の街を徘徊して悪を駆逐する。このように、1970年代のアクション・ヒーローは、己の正義を実行するために社会の規範を逸脱するというアウトローのヒーロー像を持っていた。これに対して、1980年代の「ハードボディ」のヒーローは、「社会に抵抗するのではなく政府や官僚組織に抵抗することで」ヒーローとなるのであり、「『平均的な』市民の願いや欲望を代理して」いる*⁴¹。つまり、ヒーローたちが戦う舞台が社会的なレベルから国家的なレベルへと引き上げられたのである。したがって、作品は国際性を帯び、ときには地球規模にまで拡大される傾向があることは、「ランボー」シリーズや「ターミネーター」シリーズからも明らかだろう。

ジェフォーズは、レーガンが「ランボー」に共感を示したという出来事などをもとにして、「ハードボディ」映画とレーガニズムの関連づけをおこなっていく。ニールはこのジェフォーズの手法を、「大統領のイデオロギーが映画へとつながっていくメカニズムを詳しく論じていない」ために、その分析は「アナロジーに頼らざるをえない」と批判した*⁴²。このほかにも、はじめにでも述べたように、ジェフォーズの「ハードボディ」論には回収できない1980年代のアクション映画論はいくつか発表されている。

たしかに、ジェフォーズの議論は1980年代のアクション映画を一面的に切り取っており、これに向けられた批判は正当性をもっている。しかし、この時期のアクション映画を特殊化するジェフォーズの見方自体は簡単に斥けられるものではない。ニールは「ハードボディ」を相対化するために、類似する過去のハリウッド映画の例を列挙しているが、ジェフォーズが着目した時代とそれ以前のアクション映画とで異なるものに、香港映画というファクターがある。1970年代以前のハリウッド映画史において、カンフー映画ブームほどにアジアの映画がアメリカの大衆の支持を得て、アジア人を主演にした映画が製作されるという例はなかった。以下の議論では、政治性は脇において、前節までの分析をもとに、李小龍と成龍の映画を1970年代から1980年代へと移るハリウッド・アクション映画のなかに位置づけてみたい。

ジェフォーズが目指すのは、主に白人が主人公を演じるアクション映画であるが、李小龍がハリウッドで受け入れられる背景を知るためには、黒人映画にも注意を払わなければならない。というのも、『燃えよドラゴン』の企画がはじまったのは、ただ李小龍のスター性にハリウッド側が気づいたというだけではなく、黒人のアクション映画が人気を集めていたということもあったからである。この1970年代につくられた黒人のアクション映画は特にブラックスプロイテーション映画とも呼ばれる。

* 40 Jeffords (1994), p. 18.

* 41 Jeffords (1994), p. 19.

* 42 Neale (2004), p. 72.

ブラックスプロイテーション映画のもとをたどれば、1960年代の公民権運動とシドニー・ポワチエやジム・ブラウンといった黒人俳優が『夜の大捜査線』(1967)や『特攻大作戦』(1968)で白人と肩を並べて重要な役を演じはじめたことがまず下地としてある^{*43}。また、そのころには黒人監督による黒人映画も何本か撮られており、1970年代に入るとその勢いは増していく。特に、1971年に公開された『スウィート・スウィートバック』は、50万ドル以下の製作費で十九日間という短期間でつくられたB級映画でありながら、1500万ドル以上の収益をあげた。ゲットー育ちの黒人を主人公としたこの映画は、スラングやセックスに加え、白人の警官に抵抗するというシーンも描く。この映画は黒人観客だけではなく、若年層から広く人気を集めた。これを受けて、経営不振に陥っていた映画会社は積極的に黒人映画の製作に乗り出すことになる。ワーナーは1971年にブラックスプロイテーション映画『スーパーフライ』を配給し、これがヒットしたことで、有色人種を主役とすることに対する抵抗は和らげられていった。以上のような経緯が、『燃えよドラゴン』の企画が実行された背景にあったのである。

『燃えよドラゴン』以降では、この映画にも出演している黒人俳優ジム・ケリーを主演としたアクション映画が1970年代に何本かつくられている。そして、『スウィート・スウィートバック』にはじまる1970年代のブラックスプロイテーション映画は1980年代後半から1990年代にかけて次々と現れる黒人映画作家の時代へとつながっていく。彼らは現在のアメリカ社会における黒人の問題を題材とし、特に、ジョン・シングルトン監督『ボーイズ・n・ザ・フード』(1991)やマリオ・ヴァン・ピーブルズ監督『ニュー・ジャック・シティ』(1991)といった黒人ギャング映画は、同時代に生まれたヒップホップを作品内に取りいれているのが特徴といえる。このヒップホップに香港アクション映画が与えた影響は、ファノン・チェ・ウィルキンスが論じているとおりである^{*44}。つまり、李小龍の香港作品が代表しているように、香港アクション映画は反植民地主義を掲げて白人による帝国主義に身体でもって抵抗するのであり、この好戦的姿勢にヒップホップは同調したのであった^{*45}。

しかし、ヒップホップや1990年代の黒人映画が扱うのは、黒人対白人という単純な二項対立の図式にはとどまらない。スパイク・リーの映画が好んで描くように、黒人間で

.....
^{*43} Cook, David A. (2000) *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, Charles Scribner's Sons. Cha-Jua, Sundiata Keita (2008) "Black Audiences, Blaxploitation and Kung Fu Films, and Challenges to White Celluloid Masculinity," in Poshek Fu ed., *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, University of Illinois Press, pp. 199-223.

^{*44} Wilkins, Fanon Che (2008) "Shaw Brothers Cinema and the Hip-Hop Imagination," in Poshek Fu ed., *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, University of Illinois Press, pp. 224-245.

^{*45} Prashad, Vijay (2003) "Bruce Lee and the Anti-imperialism of Kung Fu: A Polycultural Adventure," *Positions: East Asia Cultures Critique*, 11(1), pp. 51-90.

の争いもまた大きな主題となる。ヒップホップにおいても、その隆盛に伴って黒人の若者から成る少人数のグループが続出し、彼らによる領土争いが活発となった* 46。黒人ギャング映画は 1930 年代ハリウッドの古典的ギャング映画の変奏として、このような黒人グループの領土争いを描いている。多くのラッパーがその鍛えあげられた筋肉を誇示することからも明らかなように、極端な階級格差という社会問題を背景とするヒップホップや黒人ギャング映画において、ドラッグとセックスにまみれた世界を生き抜くために黒人男性が手に入れなければならない身体は「ハードボディ」の身体だった。ジェフォーズが述べるように、「ハードボディ」がレーガニズムの表象として、1980 年代における白人男性の理想を象徴するものであるとすれば、1990 年代においてそれは脱臼されるのである。

このように、李小龍を起点にとったとき、1970 年代から 1990 年代へと至るハリウッド・アクション映画の流れはジェフォーズが描いたものよりも一層複雑な様相となる。加えて、この複雑さをさらに増幅させるヴァイナのことも見過ごしてはならない。というのも、第二節でも触れたように、「ハードボディ」の時代を牽引するカールコを創設したヴァイナは、国境を越えて東アジア一帯で人気を誇っていた香港アクション映画を直に経験し、それを市場戦略としてハリウッドで応用していたからだ。つまり、香港アクション映画は一方では黒人文化を刺激し、もう一方では「ハードボディ」映画の模範ともなっていたのである。これら三者が交錯しながら影響しあい、黒人ギャング映画の登場や香港映画人のハリウッド進出が活発となる 1990 年代へと展開していく。このような 1970 年代から 1990 年代までのハリウッド・アクション映画の流れのなかに、『バトルクリーク・ブロー』の成龍をどのようなかたちで位置づけることができるのだろうか。

まず、見落とされがちではあるが、『バトルクリーク・ブロー』は成龍の主演映画としてははじめて時代劇 (costume play) の枠組から抜け出した作品であるという点に注目したい。1930 年代という設定であるとはいえ、近代的な建築が現れ、成龍のアクション空間は垂直方向に延長された。成龍はその空間を利用して、のちの作品ほどの高度とはいかないまでも、落下スタントのシーンに挑戦している。つまり、のちに成龍の代名詞ともなる落下スタントがはじめて実践されるのが本作なのだ。このことから演繹的に推測できるのは、本作がのちの成龍のフィルモグラフィを代表する『プロジェクト A』(1983) や『ポリス・ストーリー / 香港国際警察』(1985) で見せたアクションの実験の場となっていたということである。これは成龍自身の回想とは相反するものではあるが、『ワシントンポスト』の批評がすでに成龍とスラップスティック・コメディの類似を指摘しており* 47、レオン・ハントは『バトルクリーク・ブロー』における 1930 年代ギャングの雰囲気は『奇

* 46 チャン、ジェフ (2007) 『ヒップホップ・ジェネレーション「スタイル」で世界を変えた若者たちの物語』押野素子訳, リットーミュージック。

* 47 Arnold (1980)

蹟／ミラクル』（1989）となった」と述べている^{* 48}。『奇蹟／ミラクル』とは、フランク・キャブラの『ポケット一杯の幸福』（1961）を香港に舞台を移してリメイクした作品である^{* 49}。時代劇を逸脱することで、ますます強くなるハリウッド映画へのオマージュと危険な落下スタントは、成龍自身の嗜好というだけではなく、「ハードボディ」時代にハリウッドに進出したことが、それを形づくった側面もあるのではないだろうか。それを明らかにするためには、李小龍のあるエピソードから説明しなければならない。

李小龍は当時現役のボクサーであったモハメド・アリの映像を見て、その身体動作を真似して研究していたという。その理由について李小龍は次のように語った。

みんなが言うには、私はいつかアリと戦わなければならない。（中略）私は彼のなす動きをすべて学び、彼がどのように考え動くのかを知ろうとしています。^{* 50}

李小龍の小柄な身体がそれよりも大きいマッチョな身体を打ち倒すのは、当然のことながら映画として演出されたものであり、その意味で李小龍の身体は映画的身体と呼ぶことができる。それに対して、アリがボクシングの試合で相手を倒すのはスポーツとして実践的につくられた身体によるものである。李小龍の急死によって、アリとの対戦が実現することはなかったが、多くの人がそれを期待したということは次のようなことを示唆する。すなわち、映像としてのみ現れる虚構の身体である映画的身体とスポーツによる実践的身体、この二つの身体の邂逅をスペクタクルとして人々は待ち望んだのだ。俳優だけではなく武道家の顔を持っていた李小龍もまたその邂逅を描こうとしたことは、自身が監督した『ドラゴンへの道』でのチャック・ノリスとの戦いにおいて、長回しを主体として編集を極力排除した演出をおこなったことから垣間見える。この文脈から見たとき、『バトルクリーク・ブロー』における成龍とレスラーたちの戦いは、李小龍に背負われた期待が形を変えて実現されたものと捉えられる。だが、その試合は『ドラゴンへの道』のそれとはあまりにもかけ離れたものであることは第二節で論じたとおりである。

成龍は李小龍とは異なり武道家ではない。映画的身体しか持ちえない成龍がレスラーたちの実践的身体に打ち勝つためには、ある操作が加えられなければならなかった。その操作とは物語であり演出や編集である。第二節で論じたように、ハガティの身体は虚構化されることで、成龍の身体と同じ地平に引きずりおろされる。この実践的身体を虚構化する作用こそがコメディによるものであり、したがって、成龍と古典的ハリウッド・コメディの近似は構造的なものとして必然的に導かれたもののなのだ。ハガティだけではなく、第

.....
^{* 48} Hunt (2004), p. 273.

^{* 49} 『ポケット一杯の幸福』もキャブラの『一日だけの淑女』（1933）をセルフリメイクしたものである。

^{* 50} Clouse (1987), p. 148.

一試合と第二試合のシーンに目を向けてみてもいいだろう。第一試合の相手は、背丈は成龍と変わらないが体格は二倍ほどもある白人男性である。この男は知性の低い動物のように描かれ、ただひたすらに相手に突進することしかしない。第二試合の相手は、黒人であり、この映画のなかで成龍がもっとも苦戦する敵のようである。その屈強な身体に成龍の打撃はほとんど効果がない。この黒人は石頭であることが自慢の武器であるようだが、その頭を使って相手に頭突きをするとき、まるで空き瓶を叩いたときのような効果音が鳴る。こうしたチープな演出によって、成龍と戦う敵は動物化されたり物体化されたりして描かれる。

『バトルクreek・ブロー』では、人種的対立と身体的対立が二重化されることによって、強さのベクトル上ではアジアは西洋に勝つことはできないというジレンマに直面している。成龍にはこのジレンマを解決する方法が少なくとも二つある。ひとつはコメディであり、敵の「ハードボディ」を虚構化することによって同じ地平に立たせることができた。そして、もうひとつの方法が、逆に自らの映画的身体を実体化することであり、それがつまり、高所から落下することで映画的身体に実体性を与えるスタントとなるのである。実際、『バトルクreek・ブロー』のあと香港に戻ってきた成龍は、ハリウッドでの鬱憤を晴らすかのように監督としては三作目となる『ドラゴンロード』（1981）をつくっている。この映画では、『バトルクreek・ブロー』における落下運動が増幅されており、そして四作目『プロジェクト A』の有名な時計台からの落下でそれは完成される。

おわりに

香港映画がハリウッド映画に与えた影響は、いまさら強調して論じることでもないだろう。だが、本論文で述べてきたように、香港対ハリウッドの構図は一面的に捉えられるものではない。李小龍が経験した人種差別や成龍を苦しめた撮影システムのちがいなどといった香港対ハリウッドの構図の周囲には、ハリウッドに焦点を絞ってみただけでも、交錯した影響関係を見つけることができる。それはすなわち、李小龍と成龍を演出したクローズによる人種表象の修正とその先駆性（第一節）、李小龍をはじめとする 1970 年代の香港映画がハリウッドに蒔いた種の分岐（第二節）、成龍のフィルモグラフィのなかで『バトルクreek・ブロー』が持つ重要性（第三節）といったものだ。そして、本論文の議論は同時に、ジェフォーズの「ハードボディ」論を支持しつつも、1970 年代から 1980 年代へと至るハリウッド・アクション映画の展開をより複雑なものとして照射した。1980 年代にマッチョな白人男性によるアクション映画が支配的となとはいえ、黒人やアジア人のアクション映画を軽視するべきではない。むしろ、「ハードボディ」の近傍で有色人種のマスキュリニティがどのように描かれていたのかを明らかにしなければ、1990 年代

の黒人映画作家の台頭や香港映画人のハリウッド進出といった新たな段階を見誤ることになる。そしてなによりも、この新たな段階の中心にいたのもまた成龍であるのだ。

成龍は『バトルクリーク・ブロー』と『プロテクター』（1985）でのハリウッド進出失敗を経て、1995年に香港映画『レッド・ブロンクス』が全米でヒットし、『ラッシュアワー』でようやく興行的な成功を手にする。1990年代には、成龍だけではなく呉宇森（ジョン・ウー）や李連杰（ジェット・リー）といった香港映画の監督や俳優がハリウッドに渡っている。この背景にあるのは、たしかに1997年の香港返還が重要な契機のひとつとして関わっているが、ハリウッド側の受容に見られる変化も同じように注意を向ける必要があるだろう。残念ながら、この論考では『プロテクター』や『ラッシュアワー』に言及する余裕がなく、1970年代から1990年代までの変遷を十分に論じることができなかった。しかし、その一端は第三節で触れることができたと思う。ここで捕捉的に述べておくと、『プロテクター』での成龍は、『バトルクリーク・ブロー』やこれまでの香港映画のイメージとは異なるハードボイルドな刑事を演じている。自身のスター・イメージをよく理解していた成龍は監督のジェームズ・グリックケンハウスと衝突をくり返した。挙句の果てには、撮影が終了したあと、成龍は独自でキャストを招集して香港で追加撮影をおこない、編集しなおしたバージョンをつくったという。興味深いのは、『プロテクター』と『ラッシュアワー』は刑事アクションのパディ・ムービーという点で共通していることである。そして、両作品の明らかな差異としては、成龍の相棒が白人（ダニー・アイロ）から黒人（クリス・タッカー）となり、成龍のキャラクターがハードボイルドからもとの喜劇的な性格にもどされていることがあげられる。

『ラッシュアワー』がヒットした要因のひとつには、それまでのハリウッドへの挑戦とは異なり、アクション・シーンの演出において成龍が指導的役割を担えたことがあった。しかし、それだけではなく、そしてそれ以上に本質的な部分、すなわち、ハリウッド映画におけるアジア人のアクション・ヒーローの受容に関しては、本論文で扱った人種表象や身体表象といった主題が大きな位置を占めているといえる。それゆえ、ハリウッドの成龍を論じるとき、往々にして『ラッシュアワー』以降の作品群が主に論じられるが、『バトルクリーク・ブロー』もその起点に位置する作品として、たしかな意味を持っているのだ。