

アメリカ映画から考察するアメリカ社会

——アメリカ研究への新たな視座として——

岩本裕子

キーワード：American society, Hollywood movie, American studies

はじめに — 事実と虚構のはざままで

1 歴史の講義教材としての映画

- (1) 『スクリーンで旅するアメリカ』で意図したこと
- (2) 合衆国理解に必要な「州」からの解釈

2 黒人女性の視点から黒人史を構築する映画

- (1) 『スクリーンに見る黒人女性』で意図したこと
- (2) 黒人映画というジャンル — 学問領域による解釈の相違

3 世界を見る眼を育てる題材としての映画

- (1) 『スクリーンに投影されるアメリカ』で意図したこと
- (2) 先住民映画とユダヤ人映画というジャンル

— 学問領域による解釈の相違

- (3) ドキュメンタリー作品の解釈

おわりに — アメリカ研究への新たな視座として

註

【付録】「映画とアメリカ」をめぐる著作一覧（1990年以降出版順）

はじめに — 事実と虚構のはざままで

社会的な存在である人間の文化的営みについて研究することが、人文科学系の学問の目的だとされる。21世紀を迎えて、大きく変貌を遂げ続けている現代社会が抱える文明学上の様々な問題に対して、十分に対処できなくなっている現在、従来の人文科学の学問的な枠組みを越えた研究領域を提示した

のが、立教大学大学院文学研究科「比較文明学専攻」であるだろう。

当該専攻へ学位申請論文として提出される拙著3部作 [『スクリーンで旅するアメリカ』(以下『旅』と略記)『スクリーンに見る黒人女性』(以下『黒人女性』と略記)『スクリーンに投影されるアメリカ』(以下『投影』と略記)] は、従来の学問領域に留まらず、新しい研究領域となる比較文明学、あるいはアメリカ学(アメリカ研究)においてどのように位置づけることができるのか、を明らかにすることが本稿の目的である。

拙著3部作で研究対象とした映像は、1895年にパリで誕生以来、21世紀の文明社会に必要な不可欠なものとなってきた。電話やラジオに代表される聴覚に、映像という視覚が加わって、映像もサイレントからトーキーとなり、インターネットが普及した21世紀に至って、携帯電話普及によるテレビ電話、テレビ受信も可能になっている。文明社会において、映像の持つ影響力の大きさについては改めて確認する必要もないだろう。

映像を研究対象として、特にアメリカ社会を中心に世界を解釈していこうとする試みを、筆者は拙著3部作によって3種類の視点から取り組んだ。21世紀を迎えた現在、老若男女を問わず、映像によって現状理解することが当然のようになっている文明社会で、果たしてどの程度の理解を得ているのか、を問いかげながら、ひとつの映像解釈の試みを提示するものである。

映像のなかでも、主としてハリウッド映画を中心とするアメリカ映画を題材として、そこから提供される情報を解釈することによって、映し出されたアメリカ社会を考察していくことを目的とした。いわゆる映画学や映画論という学問領域には属さないと考えている。拙著3部作は、映画そのものを論じるのではなく、映画を題材として、映像を通して見えてくるものを論じようと試みたものである。むしろ歴史学に近づく立場を取っているが、歴史学とは一線を画する立場に置かれると言わなければならない。

歴史学は、史料によって復元されうる事実のみを題材として、いわゆる因果関係というような論理によって、歴史家が様々に解釈していく学問である。ここでいう史料とは、長く文字で書き残されたものに限定されてきた。とこ

ろがアメリカ史を例に挙げれば、文字を書くことのできない人々（たとえばアメリカ社会で言えば元奴隷であった黒人たちやその子孫たち）から聞き書き調査を行う、いわゆるオーラル・ヒストリーが進んで、史料のあり方も多様化してきたことも事実である¹。

拙著3部作が題材としたのは、フィクションである映画、あるいは歴史事実を記録したドキュメンタリーである。映画という題材は文学同様に虚構の世界であり、歴史とは相対立する立場にある。『投影』の「はじめに」でも言及したように「歴史と映画、つまり事実と虚構という相反するものを手がかりに確認したい」² という立場が拙著3部作を通しての筆者の姿勢である。

映画紹介や映画解釈を通してアメリカ社会を理解しようとした著作は、『旅』執筆中の1997年当時、数点存在した。『黒人女性』を執筆していた1999年に同時進行で『投影』の試作ともなる先住民、民族、宗教をテーマとした紀要論文を執筆したが、この時期に「映画とアメリカ」をめぐる著作（多くが共著）が次々出版された。研究史の整理という立場から、本稿巻末に【付録】として列挙した。

映画のなかでも、完全な虚構の世界の映像もあれば、史実に基づいた映像もある。3部作を通して題材としたものは、歴史を論じると言う立場からすれば、当然のことながら後者の「史実に基づいた映像」が中心となっている。一例を挙げれば、『投影』の民族を扱った第三部でイタリア系移民を検討する場合、前者の例では、完全な虚構とされながら聴衆からはありがちに思えそうな『ゴッドファーザー』（The Godfather and Its Sequels:1971-90）³ あるいは全くあり得そうにない『海の上のピアニスト』（The Legend of 1900:1999）がある。対する後者の例、1920年代のイタリア系移民の悲劇、サッコ&バンゼッティ事件を扱った『死刑台のメロディ』（sacco e vanzetti:1970）では、記録映像（ドキュメンタリー）が効果的に挿入されていた。「無実と思われる彼らに向けられた公正を欠く審理に抗議する運動は、国内ばかりでなく、全世界で巻き起こった」⁴ 様子が、反対運動の集会やデモ行進の記録映像として伝えられていた。

「史実に基づく」映像ということ自体が、拙著3部作と歴史学との一線を画する面であるだろう。明らかな史実と、その史実に基づき限りなく近づくことを目的としながらも、虚構の域を脱しないのが映画であろう。本文で改めて詳細に確認するが、その顕著な例を3部作から1作ずつ選んでおきたい。まず『旅』では、マサチューセッツ州が舞台の映画の一つに選んだ『グローリー』(Glory:1989)がある。南北戦争中、実際に結成された黒人部隊「マサチューセッツ第54部隊」を描いていた⁵。『黒人女性』では、映画冒頭で「この物語は真実である」(This story is true.)ということわりが出た『ゴースト・オブ・ミシシッピ』(Ghosts of Mississippi:1996)がある。公民権運動家メドガー・エヴァーズ殺害事件を扱った映画だった⁶。『投影』では前述したイタリア映画『死刑台のメロディ』の例で十分だろう。

史実を映像として記録したものが、記録映像、いわゆるドキュメンタリーである。拙著3部作のいずれにおいても、多くのドキュメンタリーを題材として検討した。拙著出版後公開されたマイケル・ムーア監督(Michael Moore)の『華氏911』(Fahrenheit 9/11:2004)が多くの議論を呼んだ。拙著3部作の性格上、ドキュメンタリーの扱い方、あるいは『華氏911』をいかに解釈するか、は避けて通れない課題で、3-(3)でさらに検討する。

現代社会の一側面として、仮想現実、いわゆるヴァーチャル世界に多くの若者が自己を見いだそうとするかのような文明社会がもたらした現実がある。「事実」としての記録映像の解釈、「虚構」としての映画解釈、あるいは「虚構」を通じて視聴者に提供されようとする真実の解釈は、「アメリカ研究」「比較文明学」といった学問領域では、新たな地平を拓いていくものと確信する。本稿では、拙著3部作でそれぞれ意図したことを明確にした上で、拙著では言及しきれなかったことを補足しつつ、拙著3部作を比較文明学あるいはアメリカ研究という学問領域に位置づけていく。

1 歴史の講義教材としての映画

(1) 『スクリーンで旅するアメリカ』で意図したこと

本節においては、『旅』出版に至った経緯をまとめておきたい。1990年から文学部歴史学科でアメリカ史の講義を開始した筆者は、その後現在まで15年間に渡って英文科に代表される文学系の諸大学において、米国史、アメリカ文化史、アメリカ文化論、アメリカ文明学、例外的に女性論、女性学研究といった多くのアメリカ合衆国関連科目を担当してきた。受講生である大学生や大学院生は、直接アメリカ史専攻でない限り、歴史に関する予備知識が十分でない場合が多く、講義理解を容易にさせる手段として映像や音楽を用いるようになったことが、出発点であったように思う。

日本における高校までの歴史教育、ことに世界史教育は、高校生にとって「暗記科目」という印象が強かった。大学受験の選択科目としては、年号や人名(カタカナ名)を暗記するのが嫌いだという高校生は受験科目からはずし、高校での受講も拒否するような現象が起きた。このことが日本の若者の世界認識を鈍らせ、世界に対応できる社会人養成を怠るという立場から高校でも世界史必修という動きが出たことも事実である。たとえ必修にしたとしても、高校生にとって大学入試のための「暗記科目」である限り、試験のための一時的な記憶に過ぎず、学んだ歴史事実によって世界のあり方を思考できる高校生を育てたとは言い難い。

史学科に代表される歴史学を学ぼうとする大学生は例外的な存在かもしれない。選択科目である一般教養の歴史学、文学系の学科における必修となる西洋史、あるいは限定的にアメリカ史やイギリス史を学ぶことに対して、大学入試と同様の暗記科目として受講当初から拒否反応を示す学生が少なくない。歴史嫌いの英文科の学生にアメリカ史を講義し始めた1991年時点で、歴史を学ぶことが重要だ、ということから説得していかなければ講義を展開することができなかった。暗記することが目的ではなく、今現在、世界で起こっていることを理解するために、歴史を学ぶ必要があることを力説し続けた。

英文科の特に女子大生にありがちな「英会話能力を高めたい」症候群に対しても、ただ単に英語を話すことの無意味さも説かなければならなかった。話すテーマあつての会話であることは当然で、必要とされるのは英会話力ではなく、会話の中身、テーマであり、そのためには歴史や文化に精通することは絶対条件である、と誘導していった。

世界史のなかでも高校では詳細に教えられることのなかったアメリカ史は、学生たちには目新しく興味深い内容であったはずだが、「暗記」の恐怖がつきまとい、二の足を踏んでいる様子は痛々しいほどだった。彼女たち（女子大学での講義であったため）受講生に勉強への大きなきっかけを与えたのは、映画と音楽を用いる講義であった。従来頭のなかだけで理解しようとしていた講義を、目と耳を刺激した五感に訴える講義へと発展させると、反応はまるで違うものになっていった。その結果誕生したのが、『スクリーン』シリーズ3部作の第1作『旅』であった。

講義事例をいくつか挙げてみたい。合衆国が経験した19世紀の戦争を映画で読み解くうち、次のような方法を採用した。テキサス州がかつてメキシコ領で、独立戦争を起こしてテキサス共和国になるきっかけとなった1836年の「アラモ砦の攻防戦」の講義では、ジョン・ウェインが主演デビー・クロケットを演じた『アラモ』(The Alamo:1960)の一部を見せ、主題歌「遙かなるアラモ」(Green Leaves of Summer)を聞かせた⁷。南北戦争を講義する際には、奴隷解放論者だった白人男性ジョン・ブラウンの殉死を悼んで作られた歌が原曲であり、北軍進軍歌となった「リパブリック賛歌」(The Battle Hymn of the Republic)を聞かせ、日本で歌われる「オタマジャクシは蛙の子」を思い出させたり、映画『グローリー』の戦闘場面や、逃亡奴隷によって結成されたマサチューセッツ第54部隊の決戦前夜の祈りの場面を見せたりした⁸。

さらに20世紀に入った講義例を挙げてみる。1917年のロシア革命の結果ソ連が誕生したことが大きな脅威となり、合衆国が「アメリカニズム」⁹と呼ばれる排外主義を露わにした1920年代、さらに1950年代を講義するときには、次の映画を用いた。禁酒法時代、アル・カポネに代表されるギャングが横行

した時代を描いた『アンタッチャブル』(The Untouchables:1987)は効果的な題材である。カポネが命令した1929年2月の「聖バレンタインデーの虐殺」に言及する際は、マリリン・モンローの『お熱いのがお好き』(Some Like It Hot:1959)の冒頭場面を用いた¹⁰。

反共主義と同義である「アメリカニズム」が最も顕著に表れたのは、1950年代の「赤狩り」だろう。その刃はハリウッドに向けられたので、講義では欠かすことのできない側面となる。『旅』第三部第二章は「ハリウッド——映画の都の光と影」と題して、1950年代を論じた。反共を名目に政敵を追放することを目的に開始した連邦上院国内治安分科会委員長の苗字にちなんで「マッカーシズム」(McCarthyism)との別名を持ち、仲間を裏切ることしか映画人として生き残ることのできなかった時代に、背徳によって命をつないだ者、正直のために職も家族も失った者など、様々なハリウッドの現実があった。「疑わしいだけで有罪」(Guilty by Suspicion)と題された『真実の瞬間』は、マーチン・スコセッチ監督とロバート・デ・ニーロの名コンビで、時代批判を込めて、人間としての良心と尊厳を守り抜いた映画人を誇らしく描いた1991年の作品である。モデルは、脚本家で監督でもあったエイブ・ポロンスキーだと言われている。社会的に抹殺されることを覚悟で、下院非米活動委員会聴聞会の召喚を受けた主人公が、真実の生き方を貫く姿勢を感動的に描いたラスト・シーンは圧巻だった¹¹。

21世紀を迎える現在までハリウッドでは「マッカーシズム」は大きなトラウマとなったままだと言えるだろう。『真実の瞬間』のように正面から扱ったわけではなかったが、静かに時代批判をした作品『マジスティック』(The Majestic:2001)が作られた。赤狩りの対象者とされたショックから事故を起こし記憶を失った新進脚本家がたどり着いた町は、第二次世界大戦で多くの若者を戦死させ、心の傷が癒えない人々が暮らしていた。彼はその町の映画館の息子と間違われ、映画館を再建し、町の人々の心が映画によって癒され、再び希望を持てるようになっていく1950年代の様子を描いていた。

2003年9月に亡くなったエリア・カザン監督が、1999年開催の第71回アカデ

ミー賞授賞式で、名誉賞受賞が決まった時点からハリウッドでは反対運動が起きた。当日衛星中継された映像でも、随所に名誉賞がらみの緊張感が見てとれた。ギリシャ系移民としてハリウッドで仕事をしてきたカザン監督は、赤狩りの対象とされたときに、権力に屈した転向者となったと位置づけられている。非米活動委員会で自らの無実を証明するために自分の友人たちを密告することしかハリウッド社会で生き残る方法がなかった時代にカザン監督はその選択をしたのだった。

監督の友人で、最後まで自分の主張を曲げなかった脚本家にアーサー・ミラーがいた。『旅』第一部第二章「マサチューセッツ州 — 巡礼始祖の到達地」における「セーレムの魔女狩り」の項で、1953年に書かれたミラーの戯曲『るつぽ』(The Crucible)に言及した。ミラー自らが脚本を担当し1997年には原作そのままのタイトル『クルーシブル』で映画化された。普通の人々が互いを告発し合う様子、狂信が良識を踏みにじる恐怖が描かれたこの作品は、原作執筆当時の時代批判に他ならない¹²。

友人ミラーを裏切ったカザン監督を1999年名誉賞の対象とした選考委員長は、『真実の瞬間』を監督したマーティン・スコセッシだった。授賞式ではプレゼンターとしてロバート・デ・ニーロと共に登場して、カザン監督の業績を賞賛した後に監督の作品を編集した映像を見せた。赤狩り後に作られた『欲望という名の電車』(A Streetcar Named Desire:1951)『波止場』(On the Waterfront:1955)『エデンの東』(East of Eden:1955)あるいは製作年はさかのぼるが、ユダヤ人差別を描いてアカデミー作品賞、監督賞を受賞した『紳士協定』(Gentleman's Agreement:1947)¹³、ギリシャ系マイノリティである監督の叔父をモデルに描いた『アメリカ アメリカ』(America America:1963)などが紡がれていた。転向者であったカザン監督が、その苦悩のなかから生み出した秀作ばかりで、代表作はむしろ転向後の方が多かった、と評したのは映画評論家の川本三郎氏だった。『『転向』がカザンを鍛えたといえる。しかも、どの作品もアメリカの暗部を描く『非アメリカ的』な映画だったところに抵抗者カザンの真骨頂がある』と彼の死を悼んでいた¹⁴。

授賞式で編集映像終了後に、カザン監督がステージに登場した。名誉賞には値しないと判断した映画人は、敬意を表する起立をせずに座ったままで拍手をしたり（スピルバーグ監督など）、仏頂面をしたまま腕組みをして全く拍手の気配も見せなかったり（ニック・ノルティなど）と反応は様々だった。カメラはスタンディング・オベーションをする人々（デビー・アレンなど）を中心に映していったので、中継を見る限りではわからなかったが、後の情報によると、会場では二割程度しか起立しなかったようである¹⁵。

19世紀の戦争、20世紀の「アメリカニズム」が表面化した2つの時代、といった限られた例を挙げることによって、『旅』を歴史の講義教材として用いることが可能であることを実証した。次節において、この『旅』の特殊性についてさらに論じていきたい。

（2）合衆国理解に必要な「州」からの解釈

『旅』の「あとがき」で言及したように「これまで他書がしなかった独特な解釈方法を提示できなければ、本書誕生の意義はない」¹⁶ と考えた。全米50州及び首都ワシントンDCという地理的視点、いわば平面軸からアメリカ合衆国の歴史と文化をとらえていった。資料（題材）としたのはハリウッド映画に代表されるアメリカ映画で、映像を通して読み込んでいったが、各州のグループ分けを春夏秋冬という四季の時間軸で行った。

大統領選挙年である2004年は、日本のメディアにおいても、合衆国という一国理解ではなく、合衆国が50個の州の統合体であることが強調された。2000年選挙で1ヶ月近く結果を出せず「フロリダの悪夢」と物議を醸したフロリダ州、レーガン大統領に続いて2人目のハリウッドスター、シュワルツェネッガーを共和党州知事に迎えたが、州民は民主党支持が多数を占めるカリフォルニア州、民主党の牙城州をあえて全国党大会会場に選んだ共和党を依然と支持しようとはしないニューヨーク州、といった選挙人多数州だけではなく、日頃耳にすることのない選挙人数で言えば、2桁に満たないような中西部諸州や山岳州、五大湖周辺州の、面積的には広くても人口的には小さい州が激戦

州として注目を集めた。小さい州ということで言えば、「ニュー・イングランド」地方の1州であるニュー・ハンプシャー州は、大統領選挙では最初に注目を集める州である。どこよりも早く予備選挙を行うために、選挙戦の将来を占う判断材料とされてきた。

合衆国を理解するためには、『投影』で検討したように、人種、民族、宗教というアメリカ社会に顕著な特徴を表すキーワードに加えて、『旅』の横軸となった「州」という要素を欠かすことはできない。地理的条件はもとより、植民地から邦を経て州となった建国13州は当然ながら、1803年のルイジアナ購入や1848年のサクラメントでの金発見などに代表されるアメリカ史の転換的事実によって、膨張していった領土に成立していった各州の誕生過程は、各州各通り存在する。大統領選挙システムが50州50通り存在することと同じである。

『旅』の本論を確認していく。合衆国建国を担ったのは、東海岸諸州であった。第一部の季節を建国の歴史にふさわしい「春」と規定した。大学の通年講義で使用するテキストとなることを意識したために、日本の新学年の始まりである春を選んだ。合衆国の新学期である秋には対応してはいない。たとえば、キャプテン・ジョン・スミスがポーハタン部族¹⁷の暮らす地域に上陸して「ヴァージニア」と名付けたのは1607年だったし、ピルグリム・ファーザーズが第一歩を踏み出し、後に「プリマス・ロック」と呼ばれる国家の基石を作り出したのも1620年12月中旬だった。決して春の出来事とはいえないが、日本的な価値観から新しい国家建設の時期を「春」に象徴させた。

ヴァージニア、マサチューセッツ、ニューヨーク、ペンシルベニアの4州に加え、首都ワシントンDCが成立するまでの「さまよえる首都物語」も映画で確認した。『旅』出版以降の公開映画『シックス・センス』(The Sixth Sense:1999)では、死者を見ることができるといふ、第六感を持つ主人公の少年が通うフィラデルフィアの小学校は植民地時代に裁判所(処刑場)だったとされ、授業で教諭が「1790年から1800年まで合衆国の首都だった街は？」と質問する場面があった。

暑い「夏」に検討した諸州には、奴隷制度から公民権運動まで黒人問題を争点とした南部を選んだ。地理的にも東海岸からそのまま南下して、深南部から周辺南部へと横軸で動いていく。「南部とはどこか」¹⁸と題して、第二部の扉2頁には複雑な南部の規定をまとめた。『風と共に去りぬ』(Gone with the Wind:1939)『ロング・ウォーク・ホーム』(The Long Walk Home:1990)『ミシシッピー・バーニング』(Mississippi Burning:1988)『ティナ』(Tina:1993)など、この部で扱った映画は、そのまま『スクリーンに見る黒人女性』へと繋がられていく。『旅』では、地域性を表現し歴史を語る手段に用いられたに過ぎなかったこれらの映画が、『黒人女性』ではひとつひとつの章の中心をなす検討題材となり、黒人史を再構成していくことになる。

ルイジアナ州ニューオーリンズを経て、ミシシッピ河を北上してシカゴへたどり着いた後は、今は一部しか機能していない「ルート66」を使って、すなわちナット・キング・コールによるスタンダード・ジャズナンバー「ルート66」を聴きながら一気にロサンゼルスを目指すのである。ジョン・スタインベックの小説『怒りの葡萄』(*The Grapes of Wrath*)は、1940年にヘンリー・フォンダ主演でハリウッド映画化された。映画のなかでも、「マザー・ロード」と呼ばれる国道66線をオクラホマ州からカリフォルニア州まで、4つの州境を越えていく様子が描かれていた。

夏休みを迎える前の学生たちに、必ず講義してきた原爆問題を組み込みたかったために、第二部第五章はニュー・メキシコ州とした。副題にある通り「マンハッタン計画の遂行地」であったためである。原爆製造計画から世界で3カ所とされる原爆投下地(同州アラモゴード、ヒロシマ、ナガサキ)への視点は、筆者には一貫したテーマであり続けている。『旅』では各所に散在していたテーマ¹⁹だったが、『投影』に至って、第一部第四章「核戦争への遠い道のり」となって成就した。

爽りの「秋」を迎えた第三部では、大統領選挙でも最大の選挙人数を抱える人口最多のカリフォルニア、さらに続くテキサス、フロリダ諸州を検討した。すでに前節で検討した「赤狩り」に触れたのはこの第三部である。カリ

フォルニア州とは別に「ハリウッド」として章を設けた。大統領選挙で激戦州にも挙げられている州を抱える砂漠州、山岳州、大平原州、五大湖周辺州を検討したのも「秋」だった。

「雪景色が似合う諸州」とした第四部「冬」には、大西洋岸6州、太平洋岸3州も残さず扱った。ひとつとして映画の対象にならなかった州はなく、何かしらの関わりを持ちながら、順調に全米50州の旅を進めることができた。この事実には誰よりも筆者自身が一番驚いている。

筆者が合衆国へ旅する場合は、観光ではなく仕事であり、本来の研究対象である黒人女性史の史料を所蔵する図書館へ通うことを意味する。ワシントンDCにある国会図書館と全米最初の黒人大学であるハワード大学、そしてニューヨークのハーレムにある公立図書館黒人分館（ジョンバーグ・コレクション）²⁰に限られる。『旅』でふたつの街を「春」と「冬」で2回登場させた由縁である。学部生時代に滞在したカリフォルニア州を除いて、飛行機や汽車で通り過ぎることはあってもほとんどの州に足を踏み入れたことはなかった。「再版によせて」²¹で述べたように『旅』がきっかけで社会人講座の依頼が続き『旅』出版後6年間で40回を越えた。受講生のなかには全米の旅を経験した人々もいて、実際に旅することなく映画を使って『旅』を書き上げたことに驚かれることは少なくなかった。

第4部を大学で講義する時期12月最初の週では、日本人として忘れてはならない1941年「12月7日」すなわち「真珠湾攻撃」を議論の対象とする。夏休み前に「マンハッタン計画」を講義して議論のテーマを与えたことと対をなすもので、学生たちに太平洋戦争の二大問題を考えさせている。真珠湾に至る前にハワイ州の先住民「ハワイアン」に触れることは必要条件である。真珠湾攻撃に関しては新作『パールハーバー』（Pearl Harbor:2001）が製作されたため『投影』で発展させることができた²²。

前述した筆者の仕事場である2カ所を『旅』の締めくくりとした。仕事柄クリスマスに滞在することのないニューヨークだが、映画を通して「クリスマスの似合う街」として仕上げた。最終章首都ワシントンDCを「戦争という

キーワードで首都をめぐる」としたのは、「第九条」を抱える日本と違って、「戦争」は大きなテーマのひとつである合衆国を理解するために、筆者が自らの足で歩いた通りたどる方法を用いた。「反戦」「反核」のメッセージを込めて書き上げた。長い旅を、アーリントン国立墓地から地下鉄で慣れ親しんだDCのモールまで戻り、リンカン記念堂や国会議事堂を遠くに眺めながら、今回の旅の予定を立てるといふいつもの筆者の習慣に従った。

映画を紡いで全米50州を旅しながら、次のテーマ設定は決まっていた。筆者の本来の研究課題である黒人女性史を映像で読み解くことへつながった。

2 黒人女性の視点から黒人史を構築する映画

(1) 『スクリーンに見る黒人女性』で意図したこと

「女性とえばいつも白人、黒人とせばいつも男性」(“All the Women Are White, All the Blacks Are Men”)とは、アメリカ社会における黒人女性の存在を象徴する表現である。これをそのまま題名にした黒人女性学入門書が合衆国で出版されたのは1982年のことだった²³。さらにさかのぼること10年前、1972年には白人女性歴史家ガーダ・ラーナー (Gerda Lerner) によって、黒人女性に関する一次史料集が出版されていた²⁴。年長的にやや遅れて研究生活に入った筆者がアメリカ黒人女性史を専攻したいと決めた1985年当時、日本では文学研究においては黒人女性文学は成熟していたが、アメリカ史研究においては、女性史研究者の対象は白人女性、黒人史研究者の対象は黒人男性、という最初に引用した言葉の通りであった。史料もラーナーの史料集があるばかりで、一次史料を捜すにも宝探しのような状況だった。

前章で述べたように、アメリカ史を講義する上で試行錯誤していなければ、筆者はアメリカ黒人女性史専攻のまま現在まで歴史研究一筋できたかもしれない。研究と教育という両輪で成り立つ大学教員として、教壇に立ちながら、年毎に変貌する学生たちを放置して一方的に講義することはできなかった。彼女たちの理解の高さに立って「歴史を学ぶことは重要だ」と思える講義をしたいと模索していた。10年間の研究成果を処女作『アメリカ黒人女

性の歴史——二〇世紀初頭にみる「ウーマニスト」への軌跡』²⁵としてまとめた直後、『旅』の執筆にかかった。

前述したように、首都やニューヨークの図書館で史料収集を繰り返しながら、合衆国に溢れるように存在する史料を入手して、コツコツ読み続けることで分析、構築しようとしていたアメリカ黒人女性史が、本章でその意図を明らかにしようとする映像を題材にした『スクリーン』シリーズ第二作『黒人女性』によって、異なる視点から筆者に黒人女性史を見せてくれたことは、大きな収穫であった。

『旅』は200本を越える映画を紡いでアメリカ史を構築することを試みたものだったが、『黒人女性』の題材は、数量的には40本程度で、1本1本の映像を丹念に読み込んで黒人女性の視点から黒人史を構築する手法を取った。映像の多くが入手困難だったことは「あとがき」で記したが、「シスターフッドの結実」で出版に至った²⁶。出版後に、ゼミ形式の講義でテキストに使うようになる、さらにシスターフッドが作用することになった。筆者が持ち得なかった『ビラヴド』『ジョゼフィン・ベーカー物語』の字幕付き放送ビデオを、受講生たちがケーブルテレビから録画して持参してくれたのだった。

筆者の講義の受講生（一般読者も含めて）たちは「この人たちにできたのだから私にもできるわ」と思ってくれたようである。ティナ・ターナーが夫アイクの暴力を絶ち切って37歳で再出発したこと、推理小説の主人公である家政婦ブランチ・ホワイトが、デトロイトの福祉手当と公営住宅から抜け出してヒットチャートに躍り出たダイアナ・ロスを特別扱いしなかったこと、全米長者番付上位の司会者オブラ・ウィンフレイの一人の黒人女性ファンが「オブラにできたのなら私にも」と自らを勇気づけたこと²⁷というような事例から、読者の精神的な糧になってきたようだった。

『スクリーン』シリーズ第2作『黒人女性』は、アメリカ黒人史を映像によって紡いでいこうとする試みである。全体を5つの部に分け、時代を追ってはいるが、実際の時間の長さや原稿量は比例しない。つまり「アフリカの大地から奴隷船に乗せられて」中間航路を経て運ばれた20人のアフリカ人を祖先

とするアメリカ黒人の歴史は、1619年に始まったこと、さらに1865年憲法修正第13条によって奴隷制度が廃止されるまで、一部の自由黒人を除いて黒人は奴隷であったという事実、246年間奴隷制度が続いた事実は、分量的には不本意ながら5分の1の量でしか語られない。それはそのまま映像の量がないことを表す。残りの5分の4は20世紀にあてられた。中でも黒人映画人がハリウッドでもステレオタイプから脱却し始める1990年代以降にその半分(全体の5分の2)をあてた。

奴隷貿易の実状を理解するために『アミスタッド』(Amistad:1997)を用いた。1839年に実際に起こった奴隷船アミスタッド号の反乱事件に関して、ハーワード大学の学生だった1978年まで知らなかった、と言う黒人女性プロデューサー、デビー・アレンがスピルバーグ監督に企画を持ち込んで制作されたものである。アレンがこの史実を知ってから、映画完成までには20年近く要していることになる²⁸。

アレンがアミスタッド号事件を知る2年前、1976年は合衆国が独立宣言を出してから丁度200年目で全米が「200年祭」に沸いた。国家のルーツ(起源)を祝うと同時に、国民も自らのルーツ(出自)に敏感になっていた。この時代の気分に乗ってアレックス・ヘイリーの『ルーツ』(*Roots*)はベスト・セラーとなり、ABCテレビで8夜連続放映された。ヘイリーの母方の出自を綿密な実地調査によってたどった成果であるために、事実に基づいた小説「ファクション」(fact + fiction = faction)だとヘイリーは述べた²⁹。

さらにヘイリーの父方出自をたどった結果を『クイーン』(*Queen*)として発表することになった。『ルーツ』の大成功を受けて、出版と同時にテレビ映画化も計画され、正式決定を祝ったその日、1992年2月10日にヘイリーは亡くなった。1年後の1993年2月にミニ・シリーズとして全米で放映された。『ルーツ』の大ヒットをしのぐ反響で、平均視聴率は23.4%を記録した。日本でもWOWOWで3回に渡って放送され、第一部第四章を加えられた³⁰。

『黒人女性』では多くの黒人女優に言及し、彼女たちの言葉も伝えたつもりでいた。特に第一部第二章と第三章では、ハリウッド映画界において、長く

黒人俳優たちが脇役の憂き目を見続け、そのことがむしろ逆境に立ち向かうエネルギーとなって、黒人映画人を誕生させ、黒人映画の自主製作に結びついた、と黒人映画論を展開させた。そうした『黒人女性』の最終稿を抱えて、3年ぶりに史料収集に訪れたニューヨークで、重要な加筆³¹ができないまま雑文として残すに留まった黒人女優に関する重要な情報が手に入ったのだった。

黒人俳優で最初のアカデミー最優秀主演賞候補となった女優、ドロシー・ダンドリッジの生涯がHBOテレビで放映されたのだった。ダンドリッジの役を多くの黒人女優が狙っていたことは、黒人グラフ雑誌『エボニー』(EBONY)を通して知らされていた。1999年8月テレビ放映当夜に筆者はニューヨークにいて、その役を演じたハリー・ベリーが描かれた大看板を誇り高くカメラに収めたものだった。2年後の「9月11日」を経た第74回アカデミー賞授賞式につながることは想像もできなかった。『黒人女性』から『投影』へと発展させることになるが、『黒人女性』執筆時点では、アレックス・ヘイリーの祖母クイーンを演じたのがハリー・ベリーであることを自覚せず、いずれ黒人女優最初の最優秀主演女優賞を受賞する女優であることを予想だにできなかった。

1990年代以降の映画に関しては、次節で言及することにして、20世紀前半を扱い「苦境に芽生えたプライド」と「魂を見すえる行動」と名付けた2つの部で主張したかったことを確認しておきたい。両部共通して筆者が主張したかったことは、「暴力」というキーワードで表現することができると思う。奴隷制度廃止以降、白人からの暴力の代名詞とされるKKKは、『クイーン』(Queen:1993)『ジョゼフィン・ベイカー』(Josephine Baker Story:1991)『ビリー・ホリデイ物語』(Lady Sings the Blues:1972)など随所に登場する。白人対黒人の暴力の構図は、すでに歴史でも語られてきた事実だが、黒人社会の中での男性から女性に向けられた暴力は、知られることが少なかった。

1982年のピュリッツァー賞受賞作であるアリス・ウォーカーの『カラー・パープル』(The Color Purple)が登場したときに、黒人社会内部の女性差別を暴露するような赤裸々な内容であることから、黒人社会で物議を醸したこ

とは文学界では周知の事実だった。12年後に『アミスタッド』を引き受けることになるスピルバーグ監督が映画化した。今ではハリウッドを代表する大女優の貫禄で、アカデミー賞の司会を軽やかに演じ続けているウーピー・ゴールドバーグのデビュー作になるのだった。映画『カラー・パープル』(Color Purple:1985)は、主演、助演合わせて女優3人がアカデミー賞候補となり、他部門のアカデミー賞でも候補となりながら、受賞とは縁のない作品となった。

文学作品の解釈を通してではなく、映画を通して筆者が訴えたかったことは、身近な男の暴力にどのように抵抗しながら、女たちが成長していったかということだった。「男の暴力を許せるか？」でのソフィアとセリーのやりとり、「いつまでも耐えるばかりではない」でのセリーの「独立宣言」にも似た出発場面に関しては、字幕を丹念に追うことにして映画を観ていない読者にも実感してもらえるようにした³²。

経済力もなく、夫ミスターに扶養されるしか生きる方法がなかったセリーと比べて、十分自立して夫の暴力と訣別することが可能だったにも拘わらずぎりぎりまで夫のそばに留まった例を検討した。今では音楽界の大御所ともなっている歌手ティナ・ターナーの自伝 (*I, Tina*) に基づいた映画『ティナ』(Tina:What's love got to do with it:1993)である。すでに本節の導入部分で、「この人たちにできたのだから私にもできるわ」という表現を引用する部分で、ティナ・ターナーには触れた。第三部第四章³³には筆者の思いが込められているので、ここでは繰り返さず『黒人女性』に譲りたい。

アメリカ黒人女性史を専攻することを決めて、学部卒業後9年目に立教大学大学院文学研究科に進学してから、研究対象としてきた黒人女性たちは全て筆者に大きなエネルギーをくれた、と思っている。家事と育児、授業料稼ぎのための家庭教師、と決して楽な2年間ではなかったが、常に研究対象によって勇気づけられ、学びを続けることができたと思っている³⁴。『黒人女性』執筆が「大きな収穫」であった、と本節の最初で記したのは、以上のような理由からである。

(2) 黒人映画というジャンル——学問領域による解釈の相違

「ジャンル」(genre)とは、種類、類型といった意味で使われるが、「ジャンル映画」とは、加藤幹郎氏の定義によれば「スタジオ・システム下で製作配給公開されたフィルム」のことを言う。ハリウッド映画史的なジャンルでは、製作、配給、公開という各段階で流通する言説であるという³⁵。あるいは、既成の準拠枠におけるジャンル区分として、同氏は西部劇、ミュージカル、コメディ、メロドラマをあげている³⁶。

筆者が本節で用いるように、「黒人映画」という漠然とした表現は不適切かもしれない。『黒人女性』で試みたことは、アメリカ黒人を題材とした映画を紡いで、アメリカ黒人史を映像によって構築することであった。この際、題材となった映画をして、黒人映画、と規定するのはあまりに無謀かもしれない。加藤氏が『映画とは何か』第VI章「アメリカ映画史の二重化」³⁷の副題に用いたように、「黒人劇場専用映画」という映像が存在したことから、1990年代から21世紀の現在まで製作され続けている黒人監督作品に至るまで、一枚岩ではないことは確実だからである。

加藤氏の同章副題のもう一つであるオスカー・ミショー (Oscar Micheaux:1884-1951) という伝説的なプロデューサーで、「黒人映画の始祖」と呼ばれた黒人男性映画人から始まる黒人映画製作史に関しては、『黒人女性』では、第四部第一章「スパイク・リー監督に見る黒人女性観」の導入で概観した。ミショーから始まり、「インディペンデント」の先駆けメルヴィン・ヴァン・ピーブルズ (Melvin Van Peebles) を経て、彼らのフォロワー、つまり1990年代を代表する「ブラック・ムービーの息子たち」登場までの概略を追った。ピーブルズの実の息子マリオ・ヴァン・ピーブルズもその一人で、『ニュー・ジャック・シティ』(New Jack City:1991)『パンサー』(Panther:1995)に加えて、第三章第二節で言及する『黒豹のバラード』(Posse:1993)を監督したことで知られる³⁸。

南北戦争後の再建中止によって、南部白人から「巻き返し」が起こったことによって、戦争までは「区別」であった南部黒人に対する白人の意識は、

「差別」へと変化し、黒人を「二級市民」に落とすための様々な方策が採られたのが、19世紀末であった。人種隔離が徹底するようになると、交通機関や公共施設において白人から隔離された。教会が人種で分けられたのと同様に、劇場特に映画劇場も隔離された結果「黒人劇場」が出来上がり、そこ限定で上映される「黒人劇場専用映画」すなわち「レイス・ムービー」(race movie)がつくられたのが、1910年代初頭から50年代初頭にかけてだった。「少なくとも400本以上の黒人劇場専用映画が製作された」³⁹ という。

ハリウッド映画界の白人新人監督の腕試しとして、疑似黒人劇場専用映画がつくられたという。その好例としてオール・ブラック・キャストの『キャビン・イン・ザ・スカイ』(Cabin in the Sky:1943)が、ヴィンセント・ミネリ監督によってつくられた事実を興味深いとする、加藤氏の解釈は示唆に富む。「ユダヤ産業としてのハリウッドが欧州の同胞を救わんがためにアフリカ系アメリカ人の歓心を買おうとした事実が読みとれる」というのである。『キャビン』には、ハリウッド映画のメイド役に代表されるようなステレオタイプの役柄を拒否した黒人女優レナ・ホーンが出演していた⁴⁰。ユダヤ人と黒人とが20世紀に入り、1909年の全国黒人地位向上協会(National Association for Advancement of Colored People:NAACP)の創設から1950年代半ばからの公民権運動まで「共闘」してきた事実は、『黒人女性』からさらに『投影』において、筆者も指摘した⁴¹。

「黒人による黒人のための黒人映画」を肯定的に解釈していくことと同時に、白人監督が描いた黒人イメージも確認する必要があるだろう。『投影』第三章第二節で先住民映画を多数製作した監督として検討することになる、D.W.グリフィス(D.W. Griffith)の代表作『国民の創生』(The Birth of a Nation:1915)に対する映画公開同時代の「黒人知識人からの異議申し立て」は、『黒人女性』第一部第三章において実証した⁴²。後世の映画人たちからの賛辞とは別に同時代の黒人から非難させた事実は、同章のテーマでもあるディズニー映画『南部の唄』(The Song of the South:1946)でも同様だった。

20世紀末までの黒人映画を題材とした『黒人女性』と比べて、加藤氏は黒

人劇場専用映画に限定して検討していた。ところが、1970年代の「ブラック・フィルム」の活況を評価することによって明らかになったことは、「白人の監督とプロデューサーたちはむしろ黒人映画作家の模倣と剽窃のうえにみずからの文体と資本を築いた」ということだった。「アフリカ系アメリカ人が白人文化を凌駕する大胆にして繊細な映画的文体を確立したという事実を認知できないまま今日に至っている」⁴³と現実を憂いながらも、黒人映画を高く評価している。

加藤氏の検討対象であった黒人専用劇場映画で、どのように黒人女優が描かれているかについての解釈は、興味深い。主役を白人から黒人に変えながらも、メイド役は白人映画同様、同じ黒人に演じさせている、として「黒人観客が夢見る階級とジェンダーの理想社会はその内部から蝕まれている」と指摘した。色の薄い直毛の「黒人」女性が色の薄い黒人男性の恋の相手となる、という内容の映画を生産している「黒人劇場専用映画がかならずしもそこに黒人のステレオタイプを含まないわけではない。むしろ積極的に新しいステレオタイプを捏造しさえする」と加藤氏は解釈する⁴⁴。

この時代を超えてもなお、ステレオタイプや脇役でしか仕事を得られなかったハリウッド映画界が、21世紀を迎える現在、大きく変わり始めたことは、『投影』第二部第四章「黒人俳優とアカデミー賞」で検討した⁴⁵。『黒人女性』出版からわずか4年間でハリウッド映画界が大きく動き始めたことを確認できた。ただ、受け身でよりよい役柄が回ってくるのを待つのではなく、「黒人女性による黒人女性のための黒人女性映画」をすでに1990年代から作り始めた、オブラ・ウィンフレイのハーボ・プロダクションを初めとする自主製作に希望をつなぐことも許されるだろう。

トニ・モリスンのノーベル文学賞受賞作品の映画化、オブラ製作『ビラヴド』(Beloved:1998)や、桂冠詩人マヤ・アンジェロウ監督作品『ダウン・イン・ザ・デルタ』(Down in the Delta:1998)、両作品の前年にはカジ・レモンズ監督によるインディペンデント映画『プレイヤー／死の祈り』(Eve's Bayou:1997)、と90年代末期には黒人女性映画が目白押しだった⁴⁶。どれ一つ

をとっていても、黒人劇場専用映画時代のような、ステレオタイプを肯定したり、ましてや捏造したりすることはなく、黒人男性監督たちがつくった「内部から舐まれ」るような映画は一つもなかった。黒人社会内部に潜むジェンダーの問題は、『カラー・パープル』にさかのぼるまでもなく、明白な事実であろうが、それを越えて余りある黒人女性映画人の活躍は確実なものとなっていることも、また事実である。

3 世界を見る眼を育てる題材としての映画

(1) 『スクリーンに投影されるアメリカ』で意図したこと

映像を通してアメリカ社会を理解していくことをテーマとした拙著において、『旅』の地理的条件、特に州からの理解、『黒人女性』の人種とジェンダーを合わせ持った黒人女性からの理解、を踏まえて、『投影』では、主として大統領、民族、宗教、加えて『黒人女性』で積み残した課題となった人種のいくつかの側面をキーワードに検討した。副題にある通り、2001年「9月11日」を経験したことが分水嶺となり、検討すべきキーワードには、「大統領」と「ニューヨーク」が加わった。

後者のキーワードに関しては、一般書出版という都合上、主たる議論の俎上には乗せず、「マンハッタン歴史散歩」という形を取った。本編を読み終わった読者に「9月11日」の犠牲地となった「グラウンド・ゼロ」を抱えるマンハッタンが、あの日以来どのように変わったのか、あるいは変わらなかったものは何なのか、を考えるきっかけとしてほしかったためである。

アダムス親子大統領以来、アメリカ史上2組目となった親子大統領を出すことが決定した2000年の大統領選挙を「イカサマ」(fictitious) 選挙と呼んだのはドキュメンタリー監督マイケル・ムーアだった。この4年間に「9月11日」を経験することで、アメリカ人ばかりか世界の人々は、多くのことを学んだはずである。直後のアフガン攻撃を当初は支持した人々も、途中からその是非を自らに問いかけたはずだし、イラク戦争に至っては最初から世論を二分した陰悪な状況であった。戦争開始3日後に開催された第75回アカデミー賞授

賞式が当時のアメリカ社会を象徴的に示していた⁴⁷。

イラク攻撃の大義名分であったはずの大量破壊兵器、つまり核兵器も、イラクでは結局見つけることができなかった。1995年までは米、露、中、仏、英の5カ国だけが核兵器を保有していたことになっているが、正式には核武装宣言をしていないイスラエルに対して、98年にインドとパキスタンは宣言を出した。世界が不安定になっている現在、核保有の疑いだけで「敵国」あるいは「悪の枢軸」と名指しされて大国からの攻撃対象にされかねない現状である。世界で唯一の被爆国とされ「第九条」を誇る日本には、「ヒロシマ・ナガサキ」という正真正銘の「爆心地」、本物の「グラウンド・ゼロ」がある。日本しか発言できないことは多々あるはずなのに、いつまでも「イエスマン」でしかない首相を抱えて、合衆国はもとより、日本はどこへ向かおうというのだろうか⁴⁸。

「9月11日」によって燃えさかる世界貿易センタービルへ自ら入っていくことによって殉職した人々の職業は、主として消防士、警察官といった身体を資本に民衆の安全を守る仕事だった。FDNY、NYPD、と背中に背負った人々の出自をたどれば、多くがアイルランド系移民の子孫たちだった。「9月11日」以降、こうしたステレオタイプが変わってきたことは1年後の2002年9月に筆者はインタビューで確認した⁴⁹。ケルト民族であるアイルランド系アメリカ人が信じる宗教、カトリック信仰は、イタリア系移民の信仰でもある。ふたつの民族は、ハリウッド映画界を構成する主要なグループとして、いずれの民族も映画のテーマを与え続けている。

民族と宗教が一体となるユダヤ人をめぐる映画は、先のふたつの民族を越えるほどである。「ハリウッド映画を作った」と言っても過言ではないユダヤ人が多く暮らすニューヨークは、「ジュー」ヨークとも呼ばれ、「9月11日」の攻撃対象がこの大都市であったことと無縁ではないように思う。アメリカ側の犠牲者のみならず、「自爆テロ」と呼ばれたイスラム教徒の彼ら側の主張を、映画『マーシャル・ロー』(The Siege:1998)を通して改めて学ぶことができた⁵⁰。

「9月11日」を判断基準にして何か変わったかを考えるとき、どうしても矛盾を抱えることになるのが、『投影』第二部人種である。アジア大陸からアメリカ大陸へ足で渡ったモンゴロイド系は2万年前から住み始めたというのに、白人の入植によって砂漠地帯や山岳部まで追いやられてしまった。アフリカ大陸から船で運ばれたネグロイド系は、『黒人女性』で検討した通りだが、前述したように、いくつか検討し損なったことを、黒人音楽とアカデミー賞というふたつの要素から見直すことにした。先住民からも黒人からも、いずれの映画を用いても、「9月11日」をもって何か前向きに好転することはなかった。簡単に前進できるほど、このふたつの人種がアメリカ社会で抱える問題は軽くないのである。

ニューヨークにあつてそう呼ばれることに疑問を持ちながらも、「グラウンド・ゼロ」に立って考えることは、「事件以降の世界のあり方を考える」⁵¹ということだと、確信した。考える何かのきっかけが『投影』にあったとすれば、筆者の意図は読者に伝わったことになるだろう。映画を通して、世界を見る眼は必ず育つものと確信している。

(2) 先住民映画とユダヤ人映画というジャンル——学問領域による解釈の相違

すでに検討したように、グリフィス監督の『国民の創生』は1915年公開時点で、黒人社会から非難を浴び、黒人知識人からは異議申し立てがなされた作品であった。作品の内容は議論の外に置かれたかのように、映画批評家や映画学者からは『国民の創生』は絶賛され、グリフィス監督は「アメリカ映画の父」と呼ばれた。正確には加藤氏によれば「メロドラマ映画の父」である。監督デビュー100周年の2008年に向けて、「グリフィス・プロジェクト」が展開されているとのことである⁵²。

加藤氏は『映画とは何か』第V章において「この有名すぎる映画作家の知られざる最初期の映画に照明をあて、その知られざる特質に議論を集中」して、「D・W・グリフィスのアメリカン・インディアン初期映画」論を展開している⁵³。同書の巻末には、フィルモグラフィとして同書で取り上げた「ア

メロ・インディアン映画」20本を製作年代順にまとめてあり、合衆国の国会図書館、ニューヨーク近代美術館コレクション、アメリカ映画協会、などその出典も明らかにされ、映画研究者には有り難い情報となっている。

この20本の「アメリカ・インディアン映画」を丹念に検討しているが、その手法は一流の映画学者のもので、筆者の手法とは、全く異なる。加藤氏は、『国民の創生』を初めとする有名な大作が可能となったのは、「初期グリフィスのたゆまぬ映画実践の結果にほかならない」として、大作を作る以前に400本以上もの短編映画を、監督デビューの1908年から13年までのわずか5年間で撮ったことを評価している。これらの初期映画が「映画の父」の源ということなのであろう。

筆者は加藤氏が詳細に検討したこの20本の映画については全く触れないまま、ハリウッド映画界において先住民がどう描かれてきたのか、と導入で言及するに留まった。あくまで、映画を通して歴史を構築していく作業に徹したものである。その導入文とは以下である⁵⁴。

ハリウッド映画に先住民が最初に登場したのは、西部劇であった。西部劇は結局のところ先住民を悪者に仕立てて、白人の暴力を正当化した映画にすぎなかった。白人たちにとって先住民は、西部に立ちはだかる「自然」と同様に、恐怖の対象、邪魔者という存在として、長く位置づけられた。西部劇を展開していくうえで先住民の存在は、白人の行為を正当化するために必要な悪者として、なくてはならないものであった。

長く「発見」と間違っ て伝えられてきた西暦1492年の解釈を確認した後に、『ポカホンタス』(Pocahontas:1995) から始めて、合衆国成立の歴史解釈を行った。独立戦争に先住民が果たした役割を確認するために『ラスト・オブ・モヒカン』(The Last of Mohican:1992)、南北戦争中の1864年に、現在のコロラド州サンドクリークで起こった騎兵隊によるシャイアン族虐殺をテーマとしながらも、実はベトナム戦争中1968年に南ベトナムのソンミ村ミライ集落での米軍部隊による村民無差別虐殺事件を告発した『ソルジャー・ブルー』(Soldier Blue:1970) と検討して、「先住民映画の分水嶺」だと筆者が解釈した

『ダンス・ウィズ・ウルブス』(Dances with Wolves:1990)を検討した。

『ダンス』に関して加藤氏は、『映画ジャンル論』第十章「西部劇——荒野と文明の緩衝地帯」で「修正主義西部劇」と解釈している。この章の冒頭で「西部劇はとうに死亡宣告をうけたジャンルである」と切り出し、「1952年にはハリウッドではまだ年間108本の西部劇がつくられていたが、4半世紀後の1977年には年間製作数7本にまで激減する」⁵⁵と説明した後「80年代には訃報欄にのせられてしまった。ところが奇妙なことに90年代をむかえるや、このジャンルはかすかながら復調の兆しをみせはじめたのだ」と続けている。『ダンス』を皮切りに10本のハリウッド映画を列挙している。

拙著での検討と重複する作品は、すでに言及した『ラスト』と『ダンス』以外に5本ある。『旅』第二部第四章「オクラホマ州とアリゾナ州」で引用した『ワイアット・アープ』(Wyatt Earp:1994)と『トゥームストーン』(Tombstone:1994)⁵⁶、『黒人女性』第四部第一章で「カウボーイの3分の1は黒人だった」ことや「ロサンゼルス最初の開拓者は半数が黒人だった」という歴史事実を知らせた映画として紹介したマリオ・ヴァン・ピーブルズ監督作品で、19世紀末の黒人カウボーイを主演にした『黒豹のバラード』⁵⁷、さらに『投影』第二部第二章では、『ダンス』に続いて検討した『ジェロニモ』(Geronimo:1993)⁵⁸である。

あと1本は加藤氏が「許されざる銃規制」という項だけに留まらず、付論『許されざる者』の政治的分析」として詳細に検討した『許されざる者』(Unforgiven:1992)である。『旅』第三部第四章の「山岳州は西部劇の舞台」の項で『シェーン』(Shane:1953)の舞台でもあったワイオミング州に言及するうえで引用した。映画を紡いで全米を旅して歴史を構築する目的だった『旅』ながら、「先住民の存在をほとんど感じさせない。白人ガンマン同士の対決が中心である」⁵⁹と筆者は『許されざる者』を解釈した。「ポーチの力学」と項を設けて、西部劇を論じる加藤氏とは、視座が異なっていることは繰り返す必要もないだろう。

「政治的に補正され、政治的に正しいとされる作品群」として、90年代西部

劇を解釈して、「同時代の社会的動向を反映して、過去のおやまて人種ジェンダー政策を政治的に補正する必要を感じるということが登録されたに過ぎない」⁶⁰ というのが、加藤氏の立場のようである。「政治的に補正」（筆者は「市民社会において適切であること」と解釈⁶¹）することの必要性を重視して、その視点から一貫して論じたものが拙著3部作であり、視座自体がそこにあると言っても過言ではない。

本節のもうひとつの検討課題である「ユダヤ人映画」に関しても、ホロコースト映画を「表象問題」として扱った加藤氏の解釈と、筆者とでは大きく異なることは論じるまでもないと思う。加藤氏が最初に検討題材とした『質屋』(The Pawnbroker:1965)は「1960年代のニューヨークの殺伐とした風景と40年代の東欧の強制収容所の地獄とを接合」した映画で、ホロコースト映画としながらも、「フラッシュバック」を論じたり、「ヘイズ・コードの性描写規定を破った記念すべき最初のアメリカ映画のひとつ」としての評価を与えたり、でまさに映画論が展開されている⁶²。

『投影』第四部第三章では「民族の屈辱『ホロコースト』」と題して、『シンドララーのリスト』(Schindler's List:1993)と『戦場のピアニスト』(The Pianist:2002)を監督の視点から比較検討した。前者のステイーヴン・スピルバーグ監督は、収容所体験を持つヨーロッパからのユダヤ系移民たちに定期的に英語を教えていた祖母のそばで、「彼らの腕に刻まれた数字で数を覚えていった」経験を持っていた。後者のロマン・ポランスキー監督は、母親を強制収容所で亡くし、自らもゲットーから逃げ出し、ホロコーストから生き残った存在であった。ユダヤ人の視点がどのように描かれているか、が筆者には大きな課題だった⁶³。

加藤氏による『ショアー』(Shoah:1985)と『シンドララーのリスト』との比較、さらに「ハンガリー舞曲にあわせて剃髭のスペクタクルを見せてくれる」チャップリンの『独裁者』(The Great Dictator:1940)と『ショアー』ユダヤ人理髪師との比較、と鮮やかな映画論には脱帽するばかりである⁶⁴。ここでは加藤氏の解釈との比較検討を試みたが、視点の相違は明らかながら、学ぶ

ところも多い。学びながらも、筆者の研究視点がむしろ明らかになっていくようにも思う。

(3) ドキュメンタリー作品の解釈

これまで例証してきたように、拙著3部作のなかでも特に『黒人女性』と『投影』では、虚構でありながらも史実に基づいた映画を多く題材にした。そうした作品のなかで、映画冒頭に記録映像（ドキュメンタリー）を挿入するという手法を用いた映画があった。「はじめに」でも引用した『ゴースト・オブ・ミシシッピー』と『スクール・デイズ』（School Daze:1988）である。両作品共に『黒人女性』で、挿入された記録映像を詳細に解説した⁶⁵。「反乱の旗手」と位置づけた黒人男性監督スパイク・リー製作の後者は、前者よりも8年早く作られた。ただ後者は、記録映像を用いる以外は映画としては完全な虚構である。前者の白人男性監督、ロブ・ライナーがリー監督の手法の影響を受けた可能性も考えられる。

記録映像や黒人史の偉人たちの写真を紡いだこの2作品の冒頭と比較して、『投影』第一部第二章で扱った「映画になった大統領」で、やはり冒頭に記録映像を組み入れたものを引用した。オリバー・ストーン監督作品『JFK』（JFK:1991）である。この作品に関しては、すでに『旅』第三部第三章においてテキサス州「ケネディ大統領暗殺の地、ダラス」の項で言及したために、『投影』では引用程度に留めた。『旅』では「ドキュメンタリー・フィルムとフィクションを織りまぜた3時間におよぶ映画」⁶⁶と解説したのだが、この「織りまぜた」ということが問題となる。記録映像ばかりを紡いだ前述二例と異なるのは、『JFK』では巧みにフィクションを挿入、というより、フィクションに記録映像を挿入、と言った方が的確な冒頭部分になっていた。

映像に限らず、聴覚に訴えて「声」を用いるのも映画では効果的な手法であろう。ここで問題にしている『JFK』のストーン監督による『七月四日に生まれて』（Born on the Fourth of July:1989）では、1961年1月20日、ケネディ大統領の就任演説がまず耳から、さらに主人公の家庭の居間のテレビを通

して目から聴かされたのだった⁶⁷。前述の『ゴースト・オブ・ミシシッピー』でも、公民権運動家メドガー・エヴァーズが殺害された1963年6月11日の夜、ケネディ大統領はテレビを通して国民に一つの声明を発表した。64年の公民権法となる法案のもとになった声明だった。巧みに映画のなかで用いられたケネディ大統領の声明だが、事実と映画では微妙な時間的なずれがあることは『黒人女性』で言及した⁶⁸。

ケネディ大統領と同時期の合衆国で活躍した黒人指導者、キング牧師に関しても、効果的に「声」が用いられた映画がある。二例を挙げておきたい。『ドライビング・ミス・デイジー』(Driving Miss Daisy:1989)の主人公ユダヤ系老女性がキング牧師を招いた夕食会に参加する場面⁶⁹『ロング・ウォーク・ホーム』では、バス・ボイコット運動遂行にあたってのキング牧師の説教が会合で流されていた⁷⁰。この二例は、いずれもキング牧師の役をする俳優は登場せず、実写も用いられてはいなかった。聴覚だけでも公民権運動という時代を実感することができた場面ではあった。

ドキュメンタリー映像を効果的に用いた映画を分析した上で、ドキュメンタリー作品そのものに関して、最後に検討しておきたい。ハリウッド映画界の祭典アカデミー賞にドキュメンタリー部門があることは周知の事実だが、日系人と日本人が関わった賞をふたつ見ておく。日系人クリス・タシマ氏の作品『ビザと徳』(Visa and Virtue:1998)は、日本人の「シンドラ」と呼ばれたリトアニア日本総領事館の代理領事だった杉原千畝氏を主人公として第70回アカデミー賞最優秀ドキュメンタリー賞を受賞した⁷¹。引き続き翌年にはかつてミス日本に選ばれた伊比恵子氏が映画製作を学ぶためにニューヨーク大学大学院に進学し、その卒業作品“The Personals:Improvisations on Romance in the Golden Years”で最優秀賞を受賞した⁷²。ニューヨークに住む一人暮らしのユダヤ系老人たちにインタビューを重ねながら、老いてなお必要な存在は異性の友人である、と言う言葉を引きだしていた。タシマ氏と伊比氏の両作品共にユダヤ人関連であることは、「ユダヤ人がつくったハリウッド」⁷³という一面と無縁ではないだろう。

社会問題に注目した作品が候補になり続けているアカデミー賞ドキュメンタリー賞だが、2003年3月「イラク戦争」開始3日後に開催された第75回アカデミー賞授賞式のことを思い出したい。最優秀長編ドキュメンタリー賞を受賞したマイケル・ムーア監督は、他の候補者も含むドキュメンタリー製作者全員で壇上に上がり「自分たちはドキュメンタリーが大好きだ」と謝辞を述べ、会場の誰もが口にはできないまま苛立ちを持っていたイラク戦争に触れ「恥を知れ、ブッシュ」(Shame on you, Mr. Bush)と捨てぜりふを残した。

受賞作はコロラド州リトルトンにあるコロンバイン高校で起こった高校生銃乱射事件を契機に、銃社会アメリカを告発した作品『ボウリング・フォー・コロンバイン』(Bowling for Columbine:2002)だった⁷⁴。すでにこの作品の段階でブッシュ批判は明らかで、『華氏911』に至っては、全編がブッシュ批判の映像となっている。様々な実写を集めた結果としてのブッシュ批判ではなくブッシュ批判そのものを目的に映像を紡いだ作品のように見えた。「ドキュメンタリーとは呼べない」との評価が出される由縁かもしれない。

2004年5月、カンヌ国際映画祭で初上映された後に全米公開されるはずだったが、公開そのものが物議を醸した。北米での配給会社ミラマックス社の親会社ディズニー社の圧力によって、5月初めに配給禁止措置をとられたためだった。フロリダ州にディズニー・ワールドを持つディズニー社は、州からテーマパークの税金優遇措置を受けていたが、映画への反発で優遇措置が損なわれることを懸念して配給禁止にしたと報じられた。

フロリダ州知事がブッシュ大統領の弟で、2000年の大統領選挙でゴアからブッシュへと結果を覆した問題州であることは、『旅』で展開された「州」からの解釈が、合衆国理解には重要な側面を持つことですでに言及した。ムーア監督はアカデミー賞授賞式で「イカサマ選挙で決まったイカサマの大統領」と公言したが、そのまま『華氏911』でも「イカサマ」選挙に触れていた。北米公開が危ぶまれたのもつかの間、監督自身も戸惑ったと言われるカンヌ映画祭最高賞のパルムドール受賞が契機となり、ミラマックス社が権利をディズニー社から買い取り、北米公開に至った。北米、日本を始めとする全世界

での反応に触れる必要はないだろう。

ミシガン州フリント出身のムーア監督は、GM社のフリント工場閉鎖で慢性的失業状態となっている故郷の現実を映像で伝えながら、フリントの若者が軍に入隊していることを紹介する。フリントの貧困状態を抜け出すために息子に入隊を奨め、イラク戦争にも賛成だったという母親にカメラを向けた。ヘリコプターのブラックホーク墜落によって、その息子を失った後、「あいつを再選させるな」という息子の遺言にも似た手紙を読みながら、母親は開眼して一転、戦争反対、反ブッシュの立場を取るようになった。

ムーア監督の視点は常に弱者に向けられて、弱者を無視して自らの利潤追求のためには手段を選ばないブッシュに代表される「石油屋仲間」を強く非難する。さらに貧困社会からの軍入隊と比べて、535人いる連邦議員のうち息子がイラクに派兵されているのは僅か一人という現実である。首都ワシントンの国会議事堂前で登壇する議員一人一人に「あなたの子供を軍に入隊させよう」とムーア監督は声をかける。イラク戦争ではイラク人被害者はもちろんだが、派遣された米兵たちも犠牲者であること、その兵士たちの多くが合衆国内の貧困社会から入隊したことなどを映像を通して伝えている。

「9月11日」のその瞬間、見方によっては間抜けな顔で決断力を失ったかに見えたブッシュの様子を写し続けた映像（当時各局は余りの威厳のなさにこの映像を流すことを避けたと伝えられていた）は、滑稽と言うより腹立たしくもあった。「イカサマ選挙」を恨みたくもなった。『華氏911』製作の究極の目的は「ブッシュ再選を阻むこと」と明言するムーア監督は、投票率の低さ（50%程度が現実）を懸念している。「ブッシュでなければ誰でもいい」（Anybody But Bush: A B B）という気運が高まっている合衆国で、再選阻止を達成する方法は投票率の高さしかないことを監督は知っている。対岸の火事ではなく、日本でも耳の痛いことを自覚しなければならない。

『華氏911』を特集した『タイム』誌（Time, July 19, 2004）で、「この映画が単にブッシュ対ケリー戦に使われることを好まない。問題はもっと大きいんだ。クリントンの時だって僕は大統領の動向を追っていたし、ケリーがな

ったとしても彼を追い続ける」⁷⁵と語っている。前回の選挙で第三政党、緑の党選出候補ネイダー氏を支持したムーア監督だが、今回は民主党票が割れて、ブッシュ再選となることを避けるためネイダー氏に立候補を諦めるよう懇願した⁷⁶が、こうした社会現象も追い風にはならず、結局ブッシュは再選され、「自由」を連発した就任演説で自己正当化したブッシュ外交は、ユニラテラリズム (unilateralism) 路線を変更する気配もない。ムーア監督同様、状況監視は怠ることはできない世界状況である。

おわりに ― アメリカ研究への新たな視座として

アメリカ合衆国を理解し、その歴史を解釈していく上で、「州」解釈が重要であることが『旅』を通して明らかになった。さらにアメリカ社会を考察する上に、欠かすことのできない人種、ジェンダーを『黒人女性』で正面からとらえた。国家建設当初から大きなテーマであった先住民との関わり、移民達が抱える宗教と民族の問題、容易に解決できない人種問題など、マイノリティの立場に加えて、大統領という存在、ニューヨークという大都市解釈など「9月11日」以降、一層複雑になってきたアメリカ社会を構成する様々な要因から考察したのが『投影』であった。

1997年から2003年にかけて約7年間、筆者はアメリカ社会をアメリカ映画を通して考察しつつ拙著3部作を出版した。手探りで研究を進めながら、従来の学問領域には属さないという迷いから歴史学との接点を探したり、虚構の世界を対象とする文学とのつながりを模索したりした。試行錯誤の結果、筆者の本来の出自であったアメリカ研究 (アメリカ学) で拙著3部作の解釈が可能であることもわかってきた。何より、立教大学大学院文学研究科「比較文明学」という学問領域において、筆者の研究が明らかな立場を持ち得ることも確信した。歴史研究者でありたいという筆者のこだわりから「事実と虚構のはざま」で自らの研究姿勢を模索し続けた結果、本稿での検討を通して、拙著3部作は「アメリカ研究への新たな視座」となる研究であり、比較文明学への位置づけが可能であることを実証できたと思っている。

拙著3部作が意図したことを明らかにしつつ、同じ研究題材を扱いながらも、学問領域の異なる映画学との比較を試みた本稿2-(2)、3-(2)で明らかのように、全く同じ映画を用いても、視座の異なる解釈が可能であった。『キャビン・イン・ザ・スカイ』『ラスト・オブ・モヒカン』『許されざる者』『シンドラーのリスト』など、すでに検討の通りである。

加藤氏は「映画批評家の仕事／映画学者の仕事」という付論で、スパイク・リー監督の『ジャングル・フィーバー』(Jungle Fever:1991)とスタンリー・クレイマー監督の『招かれざる客』(Guess Who's Coming to Dinner:1967)という、共に異人種間恋愛をテーマとした2作品を比較している⁷⁷。筆者も『黒人女性』においてこの2本の比較を試みた⁷⁸。加藤氏は、映画のなかで表現される愛の交歓場面にこだわる分析をして、このこだわりは映画批評家と言うより映画学者の仕事だと定義した。『招かれざる客』の「不自然なハッピー・エンディング」を疑いながら、「もう一度フィルムを虚心に見直してみる」必要性を感じたようである。

筆者の場合は、むしろ『ジャングル・フィーバー』の方にこだわり、映画の持つテーマの深さを読み込んだ。「黒人、イタリア系白人、男性、女性、ヤッピー層と貧困層、麻薬問題など、現在の黒人社会のさまざまな問題」を提起した映画だと解釈した。さらに黒人女性の視点からだけでなく、立場を変えてイタリア系白人女性から見ることで新しい解釈も可能であろうと考えた。

映画学という学問領域に留まらず、【付録】に列挙したなかでも文学研究者の仕事で、何冊か筆者の仕事と比較検討が必要な著作がある。まず、拙著『旅』出版の半年後に出版された鈴木透氏『現代アメリカを観る ― 映画が描く超大国の鼓動』は、筆者と同様に講義という教育の現場から生まれた著作である。歴史的背景から説き起こして現状を照射していく方法も筆者の手法にも通じるものがあるだろう。

アメリカ人が編み出した「危機管理術」を抽出していく上でもっとも有効な手段が映画だったようである。映画解釈に歴史解釈が必須条件であることを実証した項「映画化される過去の事件や歴史上の人物たち」⁷⁹では、拙著3

部作の随所で扱った映画の数々が登場する。『ミシシッピー・バーニング』『グロリーー』『JFK』『ニクソン』『マルコムX』などである。アメリカ社会の解釈なので当然だろうが、マイノリティ映画を多く扱ってもある。「黒人映画の動向」の項⁸⁰に見られるように、数多くの映画を列挙することにより簡潔に動向を押さえているが、紹介に留まらざるを得ないことは新書の性格上仕方がないことだろう。

もう1冊は、宮本陽一郎氏の『モダンの黄昏 — 帝国主義の改体とポストモダニズムの生成』である。1933年制作映画『キングコング』から始まるアメリカ論は、チャップリン映画、ギャング映画、1936年にニューヨーク、ハーレムのラファイエット劇場で公開された『ヴードゥー・マクベス』など、多彩な映画を題材に展開されている。ただ、その視点は常に文学研究者であって映像そのものは、議論を効果的に展開できる題材となっている。映画学や映画論とも一線を画していると言えるだろう。

「帝国主義の高い塔と暗黒世界の猛威の遭遇から書き始められた本書は、グローバリズムの高い塔の崩壊によって、結論ではなく単なる序論に引き戻されてしまった」⁸¹とあとがきにあるように、最終入稿を目前にして「9月11日」を目撃したために、「9月11日」以降宮本氏が著作との関わりで何を考えたかが記されていて興味深い。筆者も『投影』のあとがきに記したように、「9月11日」は『投影』執筆の大きな動機になったとともに、『投影』の方向性をはっきり見せてくれた。アメリカ研究者にとって「9月11日」は自らの研究姿勢をも問われる重大事件であり続けるはずである。

宮本氏はすでに1992年に「アメリカ映画とは何か？」⁸²を著し、ハリウッド映画が「大衆消費社会の欲望を神話化」したものと定義し、「アメリカ映画史を語ることの困難さは、ハリウッドを生んだ大衆社会と多文化国家アメリカの矛盾に満ちた豊かさにほかならない」と結論づけている。2002年に『モダンの黄昏』を上梓した後、2003年アメリカ学会では「騎兵隊映画とアメリカン・ホロコースト — 12月7日から9月11日まで — 」と題した魅力的な発表で、騎兵隊映画をアメリカ研究に位置づけた。副題が全てを語っているが、

日本人のアメリカ研究者にとって、合衆国参戦の契機となった真珠湾攻撃と「9月11日」は、永遠に考え続けていかなければならない課題である。

以上のように、映画を題材とした研究が様々な研究領域で重ねられている。映画学や映画論に留まらない新たな地平を見せてくれていると言えるだろう。映画学と比較文明学という異なる学問ではあっても、両学問、あるいは歴史学や社会学といった他の学問にとっても、互いの刺激となり、解釈の発展の寛容性を持っていると言えるだろう。

「9月11日」以降の混沌とした世界情勢を踏まえて、「文明学上の諸問題の解決」というテーマには、『旅』の地理的条件、特に州からの理解、『黒人女性』の人種とジェンダーを合わせ持った黒人女性からの理解、を踏まえることは有効だと思う。特に世界を見る眼を育てる題材としての映画を検討材料に用いた『投影』そのものが、比較文明学専攻のテーマの解決を目指していることはすでに明らかだと思う。

境界が消滅し始めている文明社会にあって、今なお、宗教や民族が理由の戦争、あるいは殺人は止むことがないのが現状である。「象牙の塔」の学問に留まらない学問として比較文明学が発展していく場合は、研究世界での学問発展ばかりではなく、一般市民への「啓蒙」も必要な要素となっていくことだろう。誰もが身近に見ることができる映画を単なる娯楽にとどめることなく、歴史や文化を読み込む題材になるのだ、と言う「啓蒙」から出発し、一般市民の間では「世界を見る眼」を育て、学問世界においては「文明学上の諸問題の解決」に繋げていけるものと確信している。

註

- 1 筆者の専門領域であるアメリカ黒人女性史における史料の一例を挙げておく。
Ruth Edmonds Hill, ed., *The Black Women Oral History Project*, The Arthur and Elizabeth Schlesinger Library on the History of Women in America, Radcliffe College, 66 interviews in 11 vols. Westport: Meckler, 1992.

- 2 拙著『スクリーンに投影されるアメリカ』（メタ・ブレン、2003年）3頁。
- 3 「マリオ・プーゾの小説『ゴッドファーザー』に描かれたイタリア人社会は、現実とはほど遠い」と憤慨したイタリア系ニュー Yorker のマーティン・スコセッシ監督は、自伝的映画として『ミーン・ストリート』（Mean Streets:1973）を発表した。『投影』114～115頁。
- 4 『投影』p.150。
- 5 拙著『スクリーンで旅するアメリカ』（メタ・ブレン、1998年初版、2002年再版）24頁。
- 6 拙著『スクリーンに見る黒人女性』（メタ・ブレン、1999年）131～142頁。
- 7 『旅』143頁。アラモ砦の攻防戦はハリウッド映画には格好の題材であったようで、何作品も存在する。最新では、二〇〇四年秋に「ジョン・ウェインの『アラモ』は前編に過ぎない。この作品で『アラモ』は完結する」とのキャッチ・フレーズで、『アラモ』が公開されたばかりである。この事例のように、映画は次々と製作されるために「歴史を語る」手段も多面化する。2002年再版時点の「再版によせて」（223頁）で言及したように、本書をテキストとしながらも新作を題材に講義した学年もあった。
- 8 『旅』24頁。
- 9 「アメリカニズム」に関しては3作目『投影』に至って、映画『死刑台のメロディ』で詳細に検討したことは「はじめに」で述べた通りである。
- 10 『旅』98～99頁。
- 11 同書134～138頁。
- 12 同書20～21頁。
- 13 『投影』167頁。第四部第一章最終項「ハリウッド映画が描くユダヤ人差別」で言及した。
- 14 川本三郎「痛みが生んだ輝き — エリア・カザン監督を悼む」『朝日新聞』2003年9月30日夕刊。
- 15 第71回アカデミー賞授賞式については執筆真っ最中であった『黒人女性』33～35頁でも言及した。映画『アミスタッド』のプロデューサーである黒人女性デビー・アレンを取り上げたコラム（60頁）では、彼女が起立して高らかに拍手を送った様子を紹介した。さらに『投影』第二部第四章「黒人俳優とアカデミー賞 — 第七十四回アカデミー賞授賞式」でも、シドニー・ポワチエの名誉受賞を検討する際、対照的だったエリア・カザンの受賞場面に触れた（101頁）。
- 16 『旅』217頁（初版）220頁（再版）。
- 17 最初に用いた映画はディズニー・アニメ『ポカホンタス』（Pocahontas:1995）だった。『投影』では第二部第一章の第3項目で「ディズニーの夢物語『ポカホンタス』」として映画だけに留まらず、詳細に建國神話となった女性ポカホンタスを検討した。

- 18 『旅』60～61頁。
- 19 同書、51、77、204～205頁。
- 20 ニューヨークに関しては「マンハッタン歴史散歩」として『投影』213～225頁に残すことができた。『旅』以上に、人種、民族、宗教を意識しながら、映画を丹念に引用しながら歴史散歩を試みた。「9月11日」から1年を迎えたマンハッタンを訪ねたこの旅で、参考文献一覧(230頁)でも挙げたが、次の本を入手した成果は大きかった。Chuck D. Katz, *Manhattan on Film: Walking Tours of Hollywood's Fabled Front Lot*, Proscenium Publishers, Inc., New York, 1999.
- 21 『旅』223頁(再版)。
- 22 『投影』18、30～31頁。
- 23 Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott and Barbara Smith, eds., *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, (New York: The Feminist Press, 1982)
- 24 Gerda Lerner, *Black Women in White America: A Documentary History*, (New York: Pantheon Books, 1972)
- 25 拙著『アメリカ黒人女性の歴史——二〇世紀初頭にもみる「ウーマニスト」への軌跡』(明石書店、1997年初刷、2000年二刷)
- 26 『黒人女性』252頁。
- 27 同書、153、186、250、252頁；前掲書(明石書店、二刷)「重版によせて」230頁。筆者が研究対象としてきた20世紀転換期の黒人女性活動家たちがモットーとした「共に向上しよう」(Lifting as we climb)を100年前の史料から学んでいたが、『黒人女性』執筆によって映像からも学ぶことができた。
- 28 『黒人女性』14～17、60(コラム/デビー・アレン)頁。
- 29 同書、18～21頁。
- 30 同書、47～57頁。
- 31 最終稿のまま印刷所に入る直前を待ってもらい、帰国後に加筆できたのは1カ所だけだった。同書、82頁、脚注★15。本文にある通りハリー・ベリーに関しては連載中の雑文程度(*JAIG REPORT*, no.21, 1999.10.)で、『黒人女性』第二部第四章を待つこととなった。
- 32 同書、90、93～96頁。
- 33 同書、148～153頁。
- 34 「なぜ黒人女性史を専攻するのか？」という筆者に向けての質問は、国内外を問わず何度も受けてきた。その答えを公にしたくて、前掲処女作(明石書店、初刷、二刷)では、「あとがき」に記した。女性のいくつもの役割を抱えつつ研究生生活に入ること、史料入手の困難な研究対象に取り組むことなどにも言及した。社会人が主たる受講生であった某女子大学の99年夏期スクーリングで「女性論」を講義

する際のテキストにしたのだが、本文以上に重宝がられた。このスクリーングで『黒人女性』の構想は固まった。

- 35 加藤幹郎『映画ジャンル論 ― ハリウwoods的快樂のスタイル』(平凡社、1996年) 10頁。
- 36 加藤幹郎『鏡の迷路 ― 映画分類学序説』(みすず書房、1993年)、2頁。
- 37 加藤幹郎『映画とは何か』(みすず書房、2001年) 215～258頁。
- 38 『黒人女性』158～160頁。
- 39 加藤『映画とは』216頁。
- 40 同書、217頁；レナ・ホーンに関しては以下で言及している。『黒人女性』40,65,138頁。
- 41 『投影』159-160頁。
- 42 『黒人女性』42-44頁。
- 43 加藤『映画とは』254頁。ここで加藤氏が言う「ブラック・フィルム」とは「ブラックスプロイテーション」を指すのであろうか。この時代の黒人映画に影響を受けた白人監督クエンティン・タランティーノ作品『ジャッキー・ブラウン』に関しては『黒人女性』199-205頁で検討した。
- 44 加藤、同書、255頁。
- 45 『投影』97-110頁。
- 46 『黒人女性』242-247頁。
- 47 第一部第三章「イラク戦争を見ずえる」『投影』38-44頁。
- 48 第一部第四章「核廃絶への遠い道のり」同書、45-54頁。
- 49 同書、130-131頁、脚注★8。
- 50 同書、205-210頁。「9月11日」の3年前にすでに事件を予告するような『マーシャル・ロー』を作ったエドワード・ズウィック監督は、『ラスト・サムライ』も監督した。『投影』第二部人種で扱った『レジェンド・オブ・フォール』や『グローリー』の監督でもある。『投影』出版後に次の拙稿も執筆した。；拙稿「エドワード・ズウィック監督作品に見るマイノリティ ― 『グローリー』から『ラスト・サムライ』まで」『浦和論叢』第32号、2004年6月。
- 51 『投影』227頁。
- 52 加藤『映画とは』175頁。「メロドラマ作家グリフィス」に関する議論は以下で展開された。加藤『鏡の迷路』122-125頁。
- 53 加藤『映画とは』、173-214頁。
- 54 『投影』60頁。
- 55 加藤『ジャンル』307頁。quoted from Edward Buscombe ed., *The BFI Companion to the Western*, (Da Capo Press, 1988), p.426
- 56 『旅』107-109頁。
- 57 『黒人女性』159頁。

- 58 『投影』70-72頁。
- 59 『旅』156頁。
- 60 加藤『ジャンル』309頁。
- 61 『投影』59頁、脚注★3。
- 62 加藤『映画とは』80-88頁。
- 63 『投影』179-190頁。
- 64 加藤、前掲書、89-111頁。
- 65 『黒人女性』132-134、162-163頁。
- 66 『旅』145-146頁。
- 67 『投影』32~33頁。
- 68 『黒人女性』133~134頁。
- 69 『投影』164-167頁。『ドライビング・ミス・デイジー』は『旅』の南部では引用したが『黒人女性』では題材としなかった。黒人映画よりもユダヤ系映画という解釈が強いため、『投影』で分析した通りユダヤ人と黒人の共闘と分裂を解釈する際には有効な映画だと言うことだろう。
- 70 『黒人女性』127頁。
- 71 『投影』183頁脚注★10。
- 72 『黒人女性』35頁。伊比氏の受賞時点で書いた原稿だったので内容に関しては言及できなかった。出版以降にケーブルテレビで見ることができた。
- 73 『投影』168-170頁。
- 74 同書38-44頁。
- 75 Time, July 19, 2004, p.36.
- 76 『朝日新聞』2004年9月25日、朝刊8頁。
- 77 加藤『ジャンル』278-282頁。
- 78 『黒人女性』164-167頁。
- 79 鈴木透『現代アメリカを観る ― 映画が描く超大国の鼓動』（丸善ライブラリー、98年4月）110-113頁。
- 80 同書、203-208頁。
- 81 宮本陽一郎『モダンの黄昏 ― 帝国主義の改体とポストモダニズムの生成』（研究社、2002年4月）373頁。
- 82 宮本陽一郎「アメリカ映画とは何か?」『アメリカの芸術』（弘文堂、1992年）276-295頁。

【付記】

本稿は立教大学大学院文学研究科に提出予定の2005年度博士（比較文学）学位申請論文〔本稿で議論の対象とした拙著3冊〕の「序篇」の位置づけで、同時に提出されるものである。

【付録】「映画とアメリカ」をめぐる著作一覧（1990年以降出版順）

1. 長坂寿久『映画見えますか：スクリーンから読む90年代のアメリカ』（文芸春秋、1990年）文庫化『映画で読むアメリカ』（朝日文庫、95年）
2. 映画宝島『異人たちのハリウッド——「民族」というキーワードで映画の見方が変わる！』（JICC 出版局、1991年）
3. 越智道雄『アメリカが見えてくる——「事件」と「映画」のなかの文化多元主義』（サイマル出版会、95年）
4. 岩本裕子「アメリカ黒人映画に関する一考察：映画誕生100周年によせて（上）」浦和短期大学紀要『浦和論叢』第15号、1995年12月、125～144頁
5. 岩本裕子「アメリカ黒人映画に関する一考察：映画誕生100周年によせて（下）」浦和短期大学紀要『浦和論叢』第16号、1996年6月、95～126頁
6. 松本侑壬子『映画をつくった女たち：女性監督の100年』（シネマハウス、96年）
7. 長坂寿久『映画見えますか part 2 —— スクリーンから読む異文化理解』（文芸春秋、1996年）
8. 瀬戸川猛資『シネマ古今集』（新書館、97年7月）
9. 岩本裕子『スクリーンで旅するアメリカ』（メタ・ブレーン、97年12月 巻末表記は98年1月）
10. 井上一馬『アメリカ映画の大教科書（上）』（新潮選書、98年3月）
11. 井上一馬『アメリカ映画の大教科書（下）』（新潮選書、98年3月）
12. 日本マラマッド協会『アメリカ映像文学にみる愛と死』（北星堂書店、98年4月）
13. 日本マラマッド協会『アメリカ映像文学に見る少数民族』（大阪教育図書、98年4月）
14. 日本マラマッド協会『映像文学にみるアメリカ』（紀伊国屋書店、98年4月）『時事英語研究』98年8月号88頁に拙書評あり。
15. 四方田犬彦『映画史への招待』（岩波書店、98年4月）
16. 鈴木 透『現代アメリカを観る——映画が描く超大国の鼓動』（丸善ライブラリー、98年4月）
17. 『石川美千花の勝手にシネマ①～③』（97、98年、シネマ通信）
18. 岩本裕子「スクリーンでよむエスニック・アメリカ（上）——宗教でよむ：ユダヤ教徒とカトリック教徒がつくったハリウッド」浦和短期大学紀要『浦

- 和論叢』第21号、1998年12月、145～176頁
19. 岩本裕子「スクリーンでよむエスニック・アメリカ（下）——先住民でよむ：西部劇の悪者から歴史の証人へ」浦和短期大学紀要『浦和論叢』第22号、1999年6月、125～156頁
 20. 岩本裕子『スクリーンに見る黒人女性』（メタ・ブレーン、1999年10月）
 21. 宮本陽一郎『モダンの黄昏——帝国主義の改体とポストモダニズムの生成』（研究社、2002年4月）
 22. 大場正明他編『アメリカ映画主義：もうひとつのU.S.A.』（フィルムアート社、2002年10月）
 23. 岩本裕子「ニューヨークから考えるアメリカ合衆国：マンハッタン歴史散歩」浦和短期大学紀要『浦和論叢』第29号、2002年12月、127～159頁
 24. 岩本裕子「大統領から考えるアメリカ」浦和短期大学紀要『浦和論叢』第30号、2003年6月、75～108頁
 25. 岩本裕子『スクリーンに投影されるアメリカ——「九月十一日」以降のアメリカを考える』（メタ・ブレーン、2003年10月）
 26. 岩本裕子「エドワード・ズウィック監督作品に見るマイノリティ表現：『グローリー』から『ラスト・サムライ』まで」浦和大学短期大学部紀要『浦和論叢』第32号、2004年6月、81～109頁

Summary

American Society Thinking through Hollywood Movies

——One Brandnew Proposition for American Studies in Japan——

Hiroko Iwamoto

My three books on the motion pictures are as follows: *Sukuriin de Tabisuru America* [*Traveling America through the Hollywood Movies*], *Sukuriin ni Miru Kokuujin-Josei* [*African American Women through Motion Pictures*] and *Sukuriin ni Toeisareru America* [*Thinking about post 9.11 World through the Hollywood Movies*].

By writing these three books, I wanted to make American society clear. From historical point of view, I tried to read the movies. Some important keywords in order to read American society, so called, race, ethnicity, religion, gender and so on, were used in my books.