

日本にやってきた白人英雄 —ハリウッド映画の中の日本像—

劉 姣

Abstract

This paper discusses how Japan is depicted in Hollywood movies.

Whereas Paris in Hollywood movies is always portrayed as a romantic city, Hollywood's Japan is always exotic, dark and with a dangerous tint. The classical story of a white man who has to come to Japan for some reason and whom fate takes to the position where he has to fight evil is a must-be pattern that is still seen in the present. Through these heroic epic narratives they re-realize what the Whiteness is, and what is not. This paper also discusses more extensively if the Whiteness is unalterable over time.

キーワード……ハリウッド 白人英雄物語 日本表象 アジア他者性

1. はじめに

1-1 西洋映画における日本への関心

西洋映画における日本への関心は映画創始期とともに始まったといえる。フランスのリュミエール兄弟は、動く映像の撮影及びスクリーンへの投影を兼ねた装置「シネマトグラフ」の発明をきっかけに、世界に映画技師を送り、各国の風景を撮影していた。そのうち、1897～1899年にかけて、日本へ派遣された技師コンスタン・ジレルとガブリエル・ヴェールは、シネマトグラフで日本事情を記録していた。二人により映像として残された内容には、大体日本の家族、日本芸能（芸者、剣道、祭りなど）、都会の風景（東京の道の風景、名古屋の列車など）といった当時の日本事情が含まれている。映像には 33 本の短編が含まれ、それぞれ約 30 秒～1 分弱の長さである。当時、記録されたほかの国の映像と比べ、日本の 33 本の作品数はかなり多い。一つの大きな理由として、19 世紀のフランスにおける、1878 年の万博の開催、1887 年のピエール・ロティの小説『お菊さん』の発表、そして日本の浮世絵のフランス絵画大家への影響などによって、醸し出されたジャポニスムブームが考えられる。この映像は世界の人々が初めて見る日本の姿であり、日本における最初の映画撮影ともなっている¹⁾。

ドキュメンタリーとはいえ、当時近代化されつつある日本の姿がカメラに収められず、前述した家族の食事、働く農家の夫婦などの映像には演出されたところがあることがすでに明らか

されている²⁾。「列車の到着」に代表され、リアリズムの始祖と言われるリュミエール兄弟が、異文化を記録する目的で日本へ派遣した技師は、日本の現実風景を記録するより、むしろ幻想的部分のある、ヨーロッパ人が見たい想像上の日本を撮っていたのである。

1-2 ハリウッドにおけるアジア的他者性

実は、ハリウッドフィクションはフランスの想像上の日本を表現する「伝統」を引き継いでいると思われる。仏像、忍者、芸者などの紋切り型は長年にわたって、異国趣味として、未だ多様な映画ジャンルで魅惑的に消費されている。比較的最近の有名な例として、映画『ラストサムライ』（2003）には、漫画的な忍者軍団が登場するシーンがあり、日本人スタッフによりこの誤りが指摘されたが、アメリカ側は、間違っているのは分かっているが、どうしても忍者を撮りたいという要望で、結局、そのままに残したというエピソードがある。ハリウッドにおけるアジア的表象がよくアジア人像のステレオタイプと結びつけられることは、村上由見子により『イエロー・フェイス ハリウッド映画に見るアジア人の肖像』で論じられている。具体的に、村上はハリウッド初期に大活躍した東洋人スター早川雪洲の例を取り上げている。早川雪洲は、『タイフーン』（1914）、『チート』（1915）という二つのサイレント映画を通して、ハリウッドで爆発的な人気を博し、一躍パラマウント・ラスキー社のドル箱的存在になった。『タイフーン』で、フランス娘を殺し、自害した日本人外交官トコロモ、『チート』で、上流階級の夫人エディス（ファニー・ワード）の肩に焼きゴテを当てるトリイ、早川雪洲が演じているこの二つの日本男性像はともに妖しく悪魔的であり、残忍である。しかし、このような悪役こそ、ある種のセックスアピールを生み、多くの白人女性のところを捕えた。『聖林の王 早川雪洲』³⁾によると、『チート』の当初の配給収入予想は十萬ドルだったが、実際の合計は三百万ドルにも達したほど大ヒットしたという。早川雪洲の後、悪の香が強烈なアジア人男性像がしばらくスクリーンに登場し続けていた。このようなキャラクターが当時のハリウッドでこれほど商業的成功を収めた根底には、やはり日露戦争でロシアを敗北させた日本に対して、アメリカ社会のアジアへの恐怖が潜んでいたと考えられる。

キャラクターのステレオタイプ以外に、ジナ・マーケッティは『ロマンスと黄禍—ハリウッド物語における人種、性及び言説的戦略』⁴⁾において、日本を含め、ハリウッド銀幕におけるアジア表象が、しばしば神秘性、異国情緒といった冒険的、かつ禁じられた快楽と結びつけられていることに注目し、それが異人種間のロマンスの形でよく具象されていると述べている。よく売れるのはもちろん一つの理由であるが、もう一つの原因は、このような語りアメリカ社会の白人のアイデンティティに関わるという点にある。「Because sexual relations and taboo fundamentally define individual, family, clan, ethnic, and ultimately national identities, sexual liaison with people of color pose a threat to the maintenance of white male hegemony with America society.」

⁵⁾（性的関係およびタブーは基本的に、個人、家族、部族、民族、そして究極的には国家的な

アイデンティティを定義するので、有色人種との性的関係はアメリカ社会における白人男性のヘゲモニーを脅かすこととなる。)

アジア人像のステレオタイプにせよ、「白人+アジア人」の間のロマンスのナラティブにせよ、村上由見子とジナ・マーケッティはともにハリウッドにおけるアジア表象の背後には「黄禍論」という人種イデオロギーが根ざしていると主張している。「黄禍論」の根源は13世紀のチンギス・ハンのヨーロッパへの侵入から生じた東洋への恐怖にあるという説があり、もっと極端な場合には、紀元前4-5世紀のフン族の侵略にさかのぼることもある。そして、近代に入り、「黄禍論」が多様な形に転化されていく。植民地政策時代において、「黄禍論」は、アジアをキリスト教文明の絶対的優位への脅威とする異教徒として登場させ、19世紀の後半に入ると、ヨーロッパ移民へ脅威をあたえる大量の安価な黄色人種の労働力へと変じ、20世紀初頭の日露戦争後、「黄禍論」はより一層高まり、白人文明と白人種は大量の有色人種の移民に圧倒され、吸収されるという白人世界が消滅の危機に瀕しているとの観念がマスメディアにより普及されていった。また、20世紀における朝鮮戦争、ベトナム戦争、中国の建国、日本経済の台頭、などの出来事に伴い、アジアからの心理的脅威は相変わらず続いている⁶⁾。ナッシュは「Building a racial ideology is thus not a function of the state of knowledge about racial differences. It is the response to a situation of social conflict and crisis.」⁷⁾(人種のイデオロギーの建立は人種差に関する知識の状況の機能ではない。これは社会的葛藤及び社会危機の状況への反応である。)と述べているように、黄禍という人種的態度は生物学的に先天的なものではなく、文化的に構築され、アメリカの社会危機、不安、脅かされる白人の絶対的優位、存在しているが認めたくない部分をさらけ出している社会的構造などが生み出した文化的社会的産物である。

エドワード・W・サイドは『オリエンタリズム』において、従来、西洋における連綿とした東洋の美術、芸術への憧れといった異国趣味を指すオリエンタリズムを、^{ディスクール}「言説である」と指摘し、「地政学的知識を、美学的、学術的、経済学的、社会学的、歴史的、文献学的テキストに配分することであり」、「オリエントを支配し、再構成し威圧するための西洋の様式^{スタイル}なのである」⁸⁾と再定義している。オリエントは西洋にとって、地理的な概念より、むしろ西洋の文明・文化の一構成部分を成しており、オリエントを定義し、自分自身と対照することを通して、自らのアイデンティティと力を獲得するのである。「人種はたびたびカモフラージュされ、目に見えないかたちになっているけれども、いったん社会的差異のカテゴリーとして作られると、社会形成のいたるところで、人種は大衆文化に深く根付いていく」⁹⁾というロバート・G・リーの主張に従えば、ハリウッドもサイドが述べているオリエンタリズムが一つの具体的に体现される領域と言える。要するに、様々な映画ジャンルを通して、アジアに関するステレオタイプ、物語を作りあげ、それを通して、「真のアメリカとはなにか」が再定義されているのである。

1-3 混同されている日本、中国像

多くの研究はアジア全体（日本、中国）を一つの対象として、ハリウッダ的表象について考察している¹⁰⁾。確かに、ハリウッド映画における日本表象はしばしば中国と混同され、あるいは、日本を表象するより、むしろアジアのアイデンティティとして描写されたりする場合もよくあり、特に、第二次大戦までのハリウッド映画において、この傾向がよく見られた。西洋で最もよく熟知されているアジア神話—「蝶々夫人」を思い出されたい。この物語の原型は1887年、ペンネームはピエール・ロティであるフランス海軍士官ジュリアン・ヴィオーが書いた小説『菊夫人』に基づいたものである。この作品が日本を舞台に設置するのは、単なる偶然ではないと主張しているジナ・マーケッティは、このストーリーは、19世紀の最後の10年間は日本の軍事的実力が向上してきた頃であるため、『お菊さん』の中に出てくる、騙されやすい、従順な日本女性が、日本をより矮小化し、去勢するという当時の西洋の想像力と合致していると説明している¹¹⁾。小説『お菊さん』が発表された当初は、舞台を日本にする必然性があったかもしれないが、その後、『蝶々夫人』のようなストーリーは日本だけに限らず、中国も舞台になったことがある¹²⁾。

初期ハリウッドに描かれたアジアに関するもうひとつの有名な映画『散り行く花』¹³⁾ (1916) は前述した早川雪洲の『チート』(1915) とよく比較される作品であるが、『チート』のなかの悪魔的な日本商人トリイ、『散り行く花』の中のチャイナタウンの小売店の気が弱いチャン・ファン、この二つの映画に登場する男性像は明らかに異なるにもかかわらず、実は西洋で広く認知されている東洋男性の原型—アジアの女帝の支配の下で、世界を征服しようとの野望抱いたフー・マンチュウという人物から派生した二つの延長線に過ぎない。ヴィクトリア朝における男性・女性からなる西洋的家族観に対して、フー・マンチュウは魅惑と残虐を兼ね備えた「第三の性」¹⁴⁾のアジア男性として想像されている。『チート』のなかの高級なスポーツ服を着ている富裕なトリイと『散り行く花』の中の華美な中国式的家を持つチャン・ファンは、フー・マンチュウの狡猾、残虐な側面そして、女性的で繊細な側面をそれぞれに強調する一方、二人は日本あるいは中国を表象するより、むしろともに官能的、贅沢な（だが暗い）アジアを象徴している。白人女性に性的要望を持っているが、白人女性に拒否され、あるいは死なれることにより、アジアが白人世界に同化するのが結局は不可能であることを暗示している。

19世紀後半のアメリカにおいて、資本主義が急速に発展するに伴い、家族様式は大家族から核家族へと変貌してきた。このような変化の下で、男性は稼ぎ手、女性は家庭婦人という新たなジェンダー役割が確立された。男性は、市場で戦うことで「本当の男」として見られ、女性は性的には貞節で、夫に従順で、家庭に入ることが「真の女らしさ」として要求される。このような男・女からなる「家庭性の崇拝」は当時のアメリカ白人中産階級家庭の規範となっている。それとともに、19世紀に容認されていたホモソーシャルな関係も20世紀において、異性愛主義により徐々に代わってきた¹⁵⁾。このような背景の下で、『チート』あるいは『散り行く花』

に曖昧なセクシュアリティを持っているアジア男性像が登場する理由が容易に理解できるだろう。要するに、残酷な日本人トリイも、気が弱い中国人のチャン・ファンも、(また、誘惑的の中国女性も) 真の男・女により形成されている上品なアメリカ家族秩序を破壊する潜在的な可能性として想像されている。この日本人像、中国人像は各国の表象とするより、むしろアジア全体の象徴として構築され、区別される必要は特にはなかった。

このように混同されている日本・中国像は30年代に入って、日本がアメリカの太平洋におけるライバルに成長し、中国では抗日戦争が始まるのに伴い、区別されるようになってきた。特に、第二次大戦中、ハリウッド映画において、敵国日本は「残酷、狡猾」、中国は「わが友」という二極のイメージとして構築されていた。また、終戦後、日本が得たアメリカのパートナーのポジション及び、60年代の中国における文化大革命は、ハリウッドにおける日本、中国のイメージにまた変化をもたらした。日本はしばしば中国と混同されるが、アメリカとの政治・経済関係の変動に伴い、独自のイメージがハリウッドに投影されることも想定できる。

1-4 白人英雄物語

ヨーロッパを舞台とするハリウッド映画といえば、ロマンチックなラブストーリーがすぐ思い浮かぶだろう。一方、日本表象もしばしば異人種間のメロドラマの形に具象化されているが、ロマンス以外に、日本を舞台としてもう一つよく登場するテーマはやはり白人英雄物語である。メロドラマは実は英雄物語と絡んで、完全に切り離せない場合があるが、ここで論じている「英雄物語」は、プロットでアメリカ男性が「善」を代表し、様々な理由で、日本という「悪」と一騎打ちするものである。ロマンスは英雄物語において、欠かせない存在であるが、ストーリーの一部分だけであり(極端な場合はロマンスが排除される場合もある。例えば後述する戦中映画『パープル・ハート』(1944))、大体白人の英雄性を強調するものとして機能している。サイレント時代は「白人女性+アジア男性」パターンが盛んに描かれていたが、1934年から始まった「プロダクション・コード」により、異人種恋愛、白人奴隷などの描写が規制されるようになり、このテーマは一時的に消えていたが、50年代に入り、現在まで、白人男性と日本女性のパターンが一般的になってきた。レイ・チョウは「both the orient and woman have been functioning as the support for the white man's fantasy, as the representation of the white man's jouissance.」¹⁶⁾(東洋と女性は白人男性のファンタジーの支えであり、白人男性の快樂の表象として機能してきた。)と述べているが、現在の研究の多くは、大体ストーリーに登場する日本人女性に注目している。スクリーンに映されている日本人女性像は大体芸者(あるいは、着物を着ている女性)、ピキニガール、キャバクラ従業員などで、定番として登場するシーンは男が風呂に入る支度の手伝いをしたり、お酒を注いだりするものである。要するに、従順で、男に奉仕し、従属的な存在である。このように不変な日本女性像により、白人男性の絶対的優位を表している。しかし、時代とともに、日本を舞台に描かれている白人英雄物語における白人優

日本にやってきた白人英雄（劉姣）

位が果たして絶対的で、不変的であるかという疑問が生じている。本論文では、戦中、戦後、日本のバブル期の時代背景に従い、当時よく知られていたジャンルがそれぞれ異なる三本のハリウッド映画を取り上げる。焦点を日本人女性から白人英雄に移し、白人男性が各年代の日本的「悪」と一騎打ちすることを通して、どのように白人優位が表象され、そして、この優位の不変性が確立されるかについて考察してゆきたい。

2. 日本にやってきた白人英雄たち

2-1 戦時における正義の戦士

第二次大戦が始まる前の1939年、ハリウッドは既に絶対的な影響力を持ち、毎週8千万人、いわゆる三分の二のアメリカ国民が映画を見に行く。「黄金時代」と呼ばれている30年代のハリウッドはただアメリカ国内の流行だけに留まらず、南米では約5000軒の映画館、アジアでは6000軒以上、ヨーロッパでは、3万5000軒以上の映画館がアメリカ映画を上映していた¹⁷⁾。

1941年、第二次大戦の勃発とアメリカの参戦に伴い、愛国心の発揚の面から見ても、観客の興味を引く利益の面から見ても、ハリウッドが戦争を映画の題材にすることはごく自然のことだったであろう。統計によると、1942-1944年、アメリカ参戦後の三年間に、ハリウッドで作られた映画は1313本あり、その中で、374本の映画が直接的に戦争に言及している¹⁸⁾。ハリウッドは戦争に広く影響された一方、戦争もハリウッドを必要としていた。1942年6月に、ワシントンに戦時情報局（Office of War Information = OWI）が設立され、ポスター、ラジオなどのメディアを通して、国民に戦時ニュースを広げ、愛国教育などに用いられる。その中で、映画がひとつの下部組織として機能していた。1941-1942年まで、ハリウッドは敵に関する映画を多く作っていたが、殆どB級映画、コメディ、ミュージカルなどであり、真剣な戦争映画は一本もなかった。対枢軸国との戦争映画が氾濫しているが、「我々に敵の実体を伝える」映画がまだ作られていないとOWIの映画アナリストがそう述べている¹⁹⁾。

1944年に作られた『パール・ハート』はこのような背景で作られた映画である。『パール・ハート』は、日本法廷を描写する部分が中国と混同され、苦笑させるシーンがたくさん登場するが、ストーリーは実話に基づいて創作されているようである²⁰⁾。

この映画は、監督が有名な『西部戦線異常なし』のルイス・マイルストーンであるが、プロデューサーのダリル・F・ザナックも無視できない人物である。ザナックは『パール・ハート』の製作を担当する以外には、原作も担当し、メルヴィル・クロスマンが彼のペンネームである。彼は20世紀フォックスの創始者であり、当時「20世紀フォックスの帝王」として偶像化され、日米開戦後、陸軍通信部隊が8人のハリウッド脚本家を集めた情報部映画製作課（非公式には「キャブラ組」）の中佐に任命された（この「キャブラ組」のもとで、非常に知名度の高いプロパガンダ映画シリーズ「我々はなぜ戦うか」が生まれた。）。²¹⁾このような背景で生まれた『パ

『パープル・ハート』はハリウッドと戦争の共犯関係を反映している典型的な戦時プロパガンダ映画と言える。

まず、『パープル・ハート』のあらすじを確認しよう。日本本土に空襲を始めた米爆撃機の一機が悪天候の中、故障を起こしたため、中国のコンウォンに墜落する。八人の隊員たちはパラシュートで脱出し、コンウォン省の知事により救出されたが、結局、この知事は日本軍と手を組んで、隊員たちを逮捕する。爆撃機の発進基地、作戦などの情報を手に入れたいイトウ・ミツビ将軍は、彼らが病院、学校、寺院を爆撃し、民間人を虐殺したとして民事裁判にかける。イトウ・ミツビ将軍により拷問、脅迫、懐柔などをされたにもかかわらず、隊員たちは黙秘を通す。映画の最後では、有罪判決が行われ、全員殉死するというストーリーである。

パイロットたちが初登場するシーンは印象的である。証人であるコンウォン省の知事と息子の登場と異なり、被告のパイロットたちをいきなり登場させるのではなく、カメラは彼らが入廷する途中、壁に投影している大きな影を撮影し、次に、国際報道機関の記者たちの関心を持っている表情に移し、観衆のパイロットたちの正体へ好奇心をそそる。法廷で名前を呼ばれ、それぞれの隊員が返事をするとき、各自の性格がすこし現れてくる。落ち着いたロス大尉（ダナ・アンドリュース）、真面目なベイフォース（チャールズ・ラッセル）、陽気なスコーズニック（ケヴィン・オシェイ）、すこし恐気なクリント（ファーリー・グレンジャー）、無鉄砲なビンセント（ドン・リード・バリー）などである。裁判は何日も続けられている。休廷時に、隊員たちは捕虜として監獄に入れられる。監獄にいる時間が経つに伴い、隊員たちのバックグラウンドがさらに展開されていく。隊長ロス大尉はふるさとでは牧場を所有していて、牧場には、美しい妻と可愛い子供がいる以外には、下働きのインディアンとも仲が良い。隊員マーティンは、彼のことを深く愛している恋人アンがアメリカで待っている。銀行家の両親にいつも保護され、一番臆病に見えるクリントは低収入のユダヤ系のグリーンバウム（サム・レヴィン）に一番可愛がられている。イトウ・ミツビ将軍は隊員たちから爆撃機の発進基地、作戦情報を聞き出すことを望んでいるので、隊員たちを一人ずつ呼び出し、拷問を行う。その結果、フットボール選手をやっていた逞しいスコーズニックは精神異常になり、画家を目指しているイタリア系の隊員カネリ（リチャード・コンテ）は腕を負傷し、無口なベイフォースは手を傷つけられ、無鉄砲なビンセントは意識不明になり、クリントは声が出せなくなる。さまざまな民族、身分、年齢によって構成されたこの小隊はアメリカ社会の縮図である。彼らを通して、アメリカは階層、身分などの差異を超え、団結している民主の国として表象される。

ファシズムの人種差別と区別するために、アメリカは自分が人種平等な国と宣言する。映画でこれを表しているのは、正義の中国軍人モイ・リン役（ベンソン・フォン）である。コンウォン省の知事は法廷上で、パイロット兵士たちが病院や学校などを空爆したと嘘をついたが、彼の息子モイ・リンは隊員たちを守るために父を殺し、「これこそ真実です。私は中国軍人だ。父は売国の償いをした。」と告白する。父殺しをしたモイ・リンは兵士たちと同じく監獄に入れ

られ、処刑を待っている。監獄では、ロス大尉が彼を名誉隊員にし、そして「惜しい隊員だ」と言う。前述したように、第二次大戦までのハリウッド映画において、日本人と中国人のイメージはしばしば混同され、ともにアメリカ中産階級家庭を分裂させ、崩壊させる潜在的脅威として見られていたが、戦中のプロパガンダ映画では、両者をはっきり区別するようになった。言うまでもなく、これは戦時状況の反映である。戦中のアメリカにとって、中国人はもはやチャイナタウンのフー・マンチュウでも誘惑的なドラゴンレディでもなく、アメリカと同じくファシズムと戦う「正義の味方」に一転した。

バラエティに富むアメリカ兵士と対照的に、日本軍の表象は単一的と言える。イトウ・ミツビ将軍（リチャード・ルー）はパイロットたちを虐待し、隊員たちの対話を盗聴し、言わば、残忍、狡猾な人物である。彼がほかの日本軍士官と食事をするシーンでは、芸者が盗聴情報を彼に献上し、席から去ろうとするとき、急に彼に呼び止められ、二人は笑い合う。理想をもつ、真面目なパイロットたちと異なり、イトウ・ミツビ将軍は快樂にふけるキャラクターとして描かれている。皮肉なのは、イトウ・ミツビを演じているリチャード・ルーは、30～40年代に、ハリウッドで日本軍役として活躍していた中国系のアメリカ人である。戦中のプロパガンダ映画において、敵国日本を演じるのは、殆ど中国系アメリカ人（あるいは韓国系アメリカ人、アメリカ白人）で、本当の日本人はいないのである。原因は『パープル・ハート』の中でも言及されているが、日系人のほとんどはアメリカ強制収容所に送られているためである。アメリカは映画では人種平等と唱えるにもかかわらず、現実には、無辜な日系人の強制収容を行うという事実は、人種平等、民主がただ政治の目的を達成するための都合のいい話に過ぎない事実を曝け出した。

ヒロイズム―①女性を排除する英雄物語

英雄物語はよくロマンスと絡んでいるが、この映画では、女性が殆ど排除されている。英雄たちがふるさとを思い出す時しか、奥さん/恋人が登場しない。たとえば、隊員マーティンが自分の腕を見て、恋人アンに時計を贈ってもらったことを思い出すシーン。最初、マーティンの声はナレーションになり、「あなたの愛し方を数えさせて」と彼女が書いてくれた詩を語り、カメラは監獄の柵を映す。マーティンは回想に入る。「心の届く限り、深くあなたを愛す。人生の目的と理想の美しさを探りつつ」と語り続け、カメラは柵を通り抜け、雲がゆっくり流れている空に移動する。次に、「あなたを日々かかせぬ太陽とロウソクの明かりと思い」とナレーションは女声に変わる。マーティンがそれはアンの声だと説明したあと、アンは「正義の戦士の雄々しさと称賛求めぬ闘士の純粹、悲しみ打ち消す情熱と幼子の真心で愛す。聖者とともに滅びる愛で、命の限りの息とほほえみと涙であなたを愛す。そして神が許すなら死後は今よりもなお愛す。」と語り続ける。カメラは空からまたマーティンの方に戻り、マーティンも「神が許すなら死後は今よりもなお愛す。」と繰り返す。

この回想シーンにおいて、アンは具体像は登場していないが、声だけで彼女のことを表して

いる。彼女の声を通して、勇敢な戦士たちの正義性、及び英雄性が強調され、さらに、抽象的な声を通して、戦士のことを「幼子の真心で愛す」という崇拜的な「愛」及び、「聖者とともに滅びる愛」の「死」を絡ませた敬虔的、貞節的なアメリカ女性の全体像を想像させる。

また、ロス大尉の回想シーンにおいて、奥さんが登場しているが、ずっとほほえむだけで、セリフは全くない。彼女は「人間らしい」ロス大尉の一部としてしか機能していない。ロマンス要素はこの映画で極めて抑制されているが、逆に戦士同士の間の絆をより一層際立たせている。

②永遠の生

映画の最後は、もっとも煽情的な部分である。隊員たちは指揮官に関する情報、基地の存在位置を日本軍に知らせれば、軍の捕虜収容所に移送され、戦時捕虜として適法な処置が受けられ、それを拒否すれば、ただちに処刑されるという選択に直面する。ジレンマに落ちた隊員たちは、民主的な投票方法で結果を決めると決議する。各自の翼章を一つの花瓶に入れ、情報を知らせたい人は翼章を折って、花瓶に入れる。沈黙を守る人は折らず。折った翼章が一つでもあれば、情報を日本側に知らせる。結局は、もちろんだれも翼章を折っていない。情報を入手できないイトウ・ミツビ将軍が自殺し、隊員たちは処刑されることになる。アメリカ兵士たちは犠牲になるが、決して負けたとは言えない。映画の結末は隊員たちが処刑される途中に留まっている。品格が高く、完全に無垢な隊員たちが「永遠の生」となり、ヒロイズムのクライマックスがここで最大限に発揮されているように描かれている。

2—2 終戦後の日本にやってきた米軍

第二次大戦中、アメリカにとっての敵国日本は、戦後に入ると、ジュニア・パートナーという新たな図式に一転した。50年代のハリウッドでは「米軍+日本女性」に関するラブストーリーが盛んに上演されていた。これはもちろん、占領中に、アメリカ兵士は日本人女性と接する機会が多くなったという現実の反映であるが、「米軍+日本女性」というパターンで、日本女性がいつも献身的、従順的、いわば蝶々夫人のように描かれているのはやはり、その背後にはアメリカ優位のイデオロギーが潜んでいるといえよう。また、50年代のハリウッドで、日本が頻繁に舞台とされるもう一つの理由はランナーウェイの流行である。ランナーウェイとは、ヨーロッパ、日本などの外国でロケし、映画を撮影することを指す。背景としては、三つの原因が取りあげられる。一つは、50年代に起こった赤狩りを避けるために、その影響が及んだハリウッド監督たちがヨーロッパに逃げたこと。もう一つは、1947年からアメリカ政府によって開始されたマーシャル・プラン（ヨーロッパ復興計画）により、ヨーロッパや日本に対してドルの持ち出し制限があった。映画会社は凍結された資金を回収するために、海外でロケをして映画を製作したこと。三つ目はアメリカにおいて、観光振興とテレビというメディアと対抗するた

日本にやってきた白人英雄（劉姣）

めに、観光地映画を作るブームが興り、それに伴い、カラー技術もさらに進んだこと。映画『80日間世界一周』（1956）はこのような背景で生まれた作品である。

このランナーウェイの影響で、監督サミュエル・フラーの『東京暗黒街・竹の家』が登場した。この映画は、戦後の最初の日本を舞台として撮影されたメジャー映画である。「ここ（日本）には、ごく限られた国だけが持つあるものがある。つまり色彩だ。（中略）日本の黒と白は、私が他で見たどんなものとも違っている。フジヤマの黒さ、そしてその頂上の雪の白さ。（傍点は原文のまま）」²²⁾というように、異国日本に魅了されているフラーは、どんなストーリーを語っているのだろうか。映画『東京暗黒街・竹の家』のあらすじを次に紹介しよう。

映画のオープニング場面は超ロング・ショットでエキゾチックな富士山を映し出す。画面の近景には、工事現場の人たちが点在しており、そして、富士山のみもとでは、一輛の蒸気機関車が走ってくる。このシーンとともに、ナレーション「この映画は東京、横浜及び地方で撮影された。時は1954年。」が始まる。次のシーンでは、カメラはロング・ショットに変わり、「これは東京へ向かう軍の補給列車。米軍と日本の保安隊が警備に当たっている」とナレーションが続き、それから、列車に座っている米軍と日本の保安隊の姿がクローズ・アップされる。この一連のシークエンスは映画の背景がもはや第二次大戦中ではなく、日本とアメリカの関係が劇的に変化している戦後であることを説明している。走っている列車は鉄道を渡ろうとする一台の牛車に止められる。機関士が牛車を追うとき、変装している日本農民風の何人かが機関士、米軍、日本の保安隊を殺し、列車が運送している兵器を盗む。これが映画のきっかけとなる。

この事件について、東京警視庁キタ警部（早川雪洲）は米軍憲兵隊のハンスン大尉（ブラッド・デクスター）と一緒に調査することになる。のち、別の強盗事件でウェッバーというアメリカ男性が負傷し、仲間に撃たれ、放置されるという事件が起きる。彼を撃った銃は軍曹殺しの銃と同じ型である。憲兵隊は重傷を負ったウェッバーの荷物の中からエディ・スパニアの名前と日本人女性マリコ（山口淑子）の写真を見つけた。この二人についてウェッバーに問い詰めるが、彼はスパニアは仲間、マリコは秘密裡に結婚した自分の妻で、二人ともこの事件とは無関係とだけ告白したままに死亡する。三ヶ月後、エディ・スパニア（ロバート・スタック）がシカゴから横浜に着き、マリコを探す。マリコを見つけたエディは、自分はウェッバーの親友と語り、ウェッバーとの写真を彼女に見せる。結婚二月ばかりで夫が殺されたマリコは、さらに自分の夫が強盗だと新聞に報道されたことを知り、二重のショックを受けている。しかも秘密裡の結婚のため、誰にも告げられないので、精神的に限界にある。エディは友人のため、ウェッバーが生前働いていたパチンコ店に用心棒代を取るふりをして彼の死を調べに行く。結局、一つのパチンコ店で、東京のパチンコを管轄しているギャング、サンディ（ロバート・ライアン）たちと出会う。サンディがエディのことを気に入り、彼に自分のために働くようと誘う。エディはギャングに入り、マリコはエディに協力するために彼の女のふりをして彼と同棲することになる。何回かの試練を経験し、エディは徐々にサンディの信頼を得、サンディがパチンコを隠

れ襲にして裏では日本の大工場、銀行を襲って強盗を働いていることを突き止める。エディはマリコと親しくなり、自分は実はエディではなく、米軍の刑事であり、サンディたちを探るために来たことをマリコに告白する。サンディは次の銀行強盗を計画するが、それを知ったエディはマリコに米軍に知らせるようにと命じる。そのため、その行動は失敗するが、サンディはエディが実はスパイであることに気づく。のち、サンディは真珠強奪を計画するふりをして、その最中にエディを警察に撃たせようと計画するが、結局、サンディはエディに殺される。映画の結末は、エディがマリコと手を繋いで去ってゆくハッピーエンディングとなる。

「米軍+日本女性」のメロドラマ

「(この映画が) 大ヒットさ。アメリカ映画で初めて一つの障壁が打破されたんだ。人種差別という障壁がね。(傍点は原文のまま)」²³⁾と自慢げに語ったフラーが話しているように、確かに、『東京暗黒街・竹の家』までの白人とアジア人のメロドラマでは、すべてはアジア人が到底同化できないという結末であったが、『東京暗黒街・竹の家』では、エディがマリコと手を繋いで、寺に行くところで映画が完結となるハッピーエンディングは大きな進歩と言える。しかし、映画では、マリコの役割が極めて単一的である。彼女はエディに朝ごはんを作ったり、お風呂の準備をしたり、マッサージしたりする言わば、従順な日本女性と、性的対象としてだけ表象されている。彼女が初めて登場するのは、銭湯である。エディがカウンターでマリコの事について聞くとき、中にいるマリコは、風呂から上がり、タオルで体を包んで逃げ出す。そして、エディが彼女を尾行し、家に入ろうとし、彼女が拒否するシークエンスでは、明らかに性的な意味が含まれている。このようなマリコの姿は日本女性のステレオタイプとして、50年代の日本を舞台にした殆どのハリウッド映画で氾濫している。マリコが「日本では、女は殿様を喜ばすよう教え込まれるの」と喜びながら言っているように、彼女とエディのハッピーエンディングが約束されているのは、その背後に、日本女性の絶対的な服従、奉仕という付属的な地位に位置づけられているからである。



(図1 銭湯から上がるマリコ VHS『東京暗黒街・竹の家』(1955))



（図2 エディはマリコのうちに入ろうとしている VHS『東京暗黒街・竹の家』（1955））

監督フラーも説明したが、実はこの映画は日本女性と米軍のメロドラマというより、むしろ男同士の物語と言える。親分のサンディが自分にとって「イチバン」のような存在であるエディに裏切られるというドラマチックな男性像が映画で入念に描写されている。サンディが初めてエディと出会う会話のシーンで、カメラは下からサンディ、上からエディを別々に撮り（二人が同じ場面に収められても、エディが画面の周辺に設置される）、二人の大きくかけ離れている関係を強調する。

工場強盗の行動中、エディが警察に撃たれ、負傷する。負傷した者は警察の捕虜とされないように、仲間に殺されるという慣例があるが、結局エディはサンディに救われる。みんなが帰り、サンディは座っているグリフとエディの真ん中に立ち、そして体をエディに向ける。彼が明らかにエディに偏っていることを表している。宴会では、グリフは完全に排除され、サンディとエディふたりだけが画面の中心となる（マリコはそろそろ排除される）。また、サンディはエディがスパイであることが分かったとき、エディの位置は仲間の中で一番低いものへと変わる。サンディがホモセクシュアルである²⁴⁾かどうかは別として、これらのシーンでは、彼は終始画面の中央に、そして、一番高い位置に置かれている。彼の組織の中で絶対的な優位（あるいは男性性）が不変で一貫していることが強調されている。エディとグリフの画面での配置のされ方は、サンディの心境の変化を表すための付属的な存在といえる。結局、この映画の真の主人公であるサンディはかつて最も信用していたエディに容赦なく殺される。加藤幹朗は「なぜギャングは死ななければならないのか」について論じる時、「物語の倫理というよりも社会倫理的要請である。」²⁵⁾と述べる。エディが最後に、勝てるのは、反社会のギャングサンディとは対照的な、米軍の刑事で、社会的秩序を守る存在だからである。

排除される日本男性

この映画は日本を舞台にし、しかも日本警視庁とアメリカ憲兵隊の協力の下で、アメリカギ

ヤングを撃退する背景を冒頭で強調しているにもかかわらず、登場する日本男性は存在感がほぼほぼに等しい。最後の浅草の松屋デパートの屋上遊園地におけるエディとサンディの銃撃戦では、日本警察の顔が殆ど映されていない。早川雪洲が演じているキタ警部はこの映画で最もよく登場する日本男性だが、彼の役割は①映画の開始で起きる強盗事件で、兵器が強奪される情報を提示、②道ですりだと思われ、交番に送られたエディ・スペインの身分を確認、③エディが実は米軍の刑事という事実を提示、④銀行強盗の行動中、米軍憲兵隊のハンスン大尉と一緒に登場し、エディに「準備よしだ」の情報を知らせるといったものだけで、性格などが一切見えない。

戦中、日本男性は残忍、冷酷な悪魔としてさんざんハリウッド映画に登場し、アメリカの敵国への恐怖を表していたが、戦後に入り、彼らはまるで存在していないように、スクリーンから排除され、相手にされていない。その代わりに、戦中ずっと存在していない日本女性がスクリーンで活躍するようになっている。米軍のエディは親分のサンディと比べ、付随的な存在であるかもしれないが、日本女性のマリコに対して、絶対的優位にある。このような「米軍+従順な日本女性」の図式には、占領中のアメリカが主導権を握っている優越感が潜んでいる。これもこの映画が日本を舞台として描くのを成り立たせるもう一つの理由だろう。

2-3 高度成長期の日本にやってきた白人英雄

次に、1989年の映画『ブラック・レイン』を紹介してみよう。

ニューヨーク市警殺人課の刑事ニック・コンクリン（マイケル・ダグラス）はある事件で容疑者を逮捕したとき、押収した現金を横領した嫌疑をかけられ、内務捜査官たちから査問を受ける。その日の昼、ニックと、同僚のチャーリー・ビンセント（アンディ・ガルシア）は、レストランで日本ヤクザのボスが二人の男に襲われた場面に直面する。激しい格闘をした末に、ニックとチャーリーがその男佐藤（松田優作）を逮捕し、日本まで護送することになる。大阪空港に到着し、犯人佐藤を大阪府警に引き渡したが、結局それは偽装警察である。後悔したニックはチャーリーと日本に残り、佐藤を捕まえようとするが、刑事部長の大橋警視（神山繁）はそれを許さず、二人の銃を押収した上で、松本正博警部補（高倉健）を二人の監視役につける。日本にいる間に、ニックには日本の風習への戸惑いが数多く生じる。ある日、彼とチャーリーがホテルに帰る途中、チャーリーは佐藤をはじめとするやくざたちに囲まれ、殺される。ニックは佐藤への復讐を誓い、松本の協力を求める。捜査を進める内に、佐藤がドルの偽札製造を行っており、それは親分菅井（若山富三郎）と、元子分で新興勢力の佐藤との抗争に繋がっていることが判明していく。最後には、松本の協力で、佐藤を逮捕することに成功するというストーリーである。

闇を持っている曖昧な主人公

前述した二つの映画と同じく、この映画は、白人英雄が日本にやってきて、日本にいる「悪」

と戦うストーリーではあるが、主人公ニックはもはや健全、無垢な英雄ではなくなっている。ニックは離婚しており、短気な男である。彼は刑事であるにもかかわらず、事件の調査をしたとき、押収した現金を横領した。その道徳性に灰色な部分があるという点は、いままでの日本を訪れた英雄たちと絶対的に異なる点である。また、内務捜査官たちから賄賂を受けたかどうかの査問を受け、「汚れた手」と言われた時、ニックは「汚れてる？市警のお偉いさんは？おれより連中を告訴しろ！」と叫び、政府への不信を表している。ここでも『パープル・ハート』のパイロットたち、あるいは『東京暗黒街・竹の家』のエディなどの完全な愛国者と一線を画している。

もう一つの異なる点は、日本での絶対的な優位を失うことである。映画の最初の部分で内務捜査官たちのニックへの審問により、彼が仕事の面において有能であることが分かる。しかし、この辣腕の彼も日本では、むしろ無力を感じる。まず、空港で佐藤を偽装警察に引き渡してしまうこと。次に、銃を日本刑事に預けられること。これに対して、ニックは「(俺たちは) 警官だぜ」と抗議するが、刑事部長の大橋警視は「この国では民間人だ」と答える。続いて、事件調査中に、彼とチャーリーは部外者扱いされ、排除される。さらに、仲間チャーリーが佐藤たちに殺される時、柵に隔たられていたニックは閉じ込められている野獣のように、無力感の頂点に至る。

一方、ニックのパートナーであるチャーリーは、いつも黒い服を着ているニックと対照的で、浅色のスーツを着、ネクタイをきちんと締めている白人刑事である。彼は、仕事に一生懸命だが、汚職した警官ローナンについて、ニックとの対話で、ニックがローナンを「いいデカだ」と言うのに対して、「だが盗みは盗みだ、仕方がない」と答える。明朗、無垢しかも冷静なチャーリーはいわゆる従来の理想の英雄に足り得るが、逆にこの映画では脇役で、犠牲者になる。

「悪」でありながら「善」でもある日本

この映画が制作されたのは1989年で、言うまでもなく、これは日本経済のバブルの最中である。『ブラック・レイン』の中の大阪のイメージは明らかに映画『ブレード・ランナー』(1982)の近未来のロサンゼルスイメージを引き継いで、過度に発展した、乱雑で危険なメトロポリスである。ニックとチャーリーがクラブからホテルに戻る途中、二人のクラブの中の料理の値段についての対話が当時の日本物価の高騰を表している。「80年代後半で、何を一番に思い出すか」というと、日本経済が急激に力をつけたことだ。アメリカを押し潰すかのように²⁶⁾とニック役を兼ねる製作のマイク・ダグラスが語っているように、佐藤とニックの関係は当時の日米関係の縮図と言える。

佐藤は80年代のアメリカを潰すイメージとして描写され、彼は偽札のドルを製造するヤクザである。親分菅井がこれについて、こう説明している。「10歳のとき、B29がやってきた。おれの家族は三日間防空壕で暮らした。出てきたら、街は消えていた。燃える炎は雨を呼んだ。ブラック・レインだ。お前らはブラック・レインを降らせ、お前らの価値観を押し付けた...佐藤

のようなやつらが大量に生まれた。その仕返しをしている」。要するに、第二次大戦で敗戦した日本が今度は主導権を取り戻そうとしている。さらに、佐藤がチャーリーを斬り殺すシーンでは、チャーリーが何人かの佐藤の子分に刺され、最後に、佐藤に短刀で斬首される。この極端な残酷さは、前述した『チート』のトコラモ、戦時映画の日本軍など、ハリウッドに連綿と続く残忍な日本人男性像を想起させるものだろう。また、チャーリーだけではなく、親分を殺すとき、あるいは、ニックと戦うとき、佐藤は殆どナイフ、短刀を使用している。彼は現代の日本マフィアである一方、伝統的日本武士の面も表象している。ここも極めてヒロイズム的であるが、ニックと一騎打ちしている悪役佐藤には、実は武士、日本軍、マフィアといった日本の各時代の最も強い日本男性像が集結している。アメリカの胎内に長期に培われてきた黄禍はここでまた再登場している。

ステレオタイプの佐藤と対照的に、松本正博警部補は正義漢で、すこし官僚的な日本男性として描写され、いままでのステレオタイプの日本男性と完全に異なると言える。彼はこの映画でニックのもう一人の仲間として登場し、しかも役割が極めて明白である。孤独でモラルを失っていくニックは、日本で佐藤という「悪」を調査している過程で、自分自身の魂の暗域にも直面していくが、松本はニックを救い出す「善」である。それはニックが松本と一緒に佐藤の情婦を見張るとき、松本が彼にニューヨークで金を横領したかと質問し、彼が始めて「受け取った」と答えるシーンに特徴的である。しかし、松本の「善」とはいったいなにかについて、映画では、「正直」、「官僚」、「チームワーク」（これらは「官僚」以外がチャーリーも備えている特徴）などに曖昧に帰結し、終始明らかに答えていない。

松本は映画の前半では、大阪府警刑事部長の命令の伝達者及び服従者としてしか描写されてない。彼の性格の中の「人間らしさ」がようやく引き出されるのは、三人がクラブで出会うときである。松本はニックが佐藤のところでドルを盗んだと誤解し、上司に報告するが、結局ニックがドルを密かにとったのは、佐藤が偽札を製造しているのを疑っていたためである。そのあと、ニックとチャーリーがクラブで満喫しているとき、松本もやって来る。彼は傘が挿してあるカクテルを持って登場するが、今までの硬いイメージの彼と全く異なり、すこし純真な面を観衆に見せる。しかし、後に、チャーリーと酒を飲んでいるとき、チャーリーからネクタイを渡され、そして一緒に歌を歌い、チャーリーの真似をするシーンでは、松本はチャーリーの延長線に過ぎないことを示している。なぜかという、その後、すぐチャーリーが死ぬからである。また、ニックと一緒に調査を行うとき、松本はチャーリーの役割とほぼ同じく、ニックの短気を我慢し、ニックに協力するという補助役である。悪役佐藤を中和するために、松本役に日本の国民的スター高倉健を起用しているのは、制作側が日本市場に配慮したためであり、その戦略がこの映画を日本でも大ヒットさせた²⁷⁾。一方、アメリカの試写をみた観客はチャーリーの死に不満を表していたようであるが、これは日本映画に親近していないアメリカ観衆の松本役の曖昧さについての反応を現している。



（図3 松本とチャーリー DVD『ブラック・レイン』 1989 パラマウント ジャパン）

白人英雄に回帰

『ブラック・レイン』の中で描写されている白人主人公は今までの日本にやってきた白人像と異なるにもかかわらず、彼の白人英雄という特性は損なわれていない。超人のような佐藤と戦うことは無論だが、また、捜査を進めているうちに、最も大事な手がかりはニックが発見したところも興味深い。佐藤が隠れ潜む場所を突き止め捜索をするとき、テーブルにあるスパンコールがクラブ・ミヤコのホステスのものだとニックは判断し、彼女を尾行する。松本はこれについて、「スパンコールの服の女は大勢いるぞ」と疑惑を呈したが、ニックは「^{ボール}勤が正しいこともある」と答える。つまり、ニックの優れた能力は合理的なロジックというより、むしろ言語化できない「直感」である。さらに、親分菅井が堂々と語る「おれは仁義と名誉を守る男だ」と、松本が信奉している日本人との「チームワーク」も、ニックの佐藤を捕まえようとする執念の前に協力を余儀なくされる。

おわりに

紙幅の制限で、本論文では三つの映画しか取り上げていないが、各映画は独自の美学を備えている一方、当時のアメリカの時代背景を反映している。たとえば、『パープル・ハート』の中の日本は「敵」、中国は「友」という図式は映画『東京上空三十秒』（1944）、『東京スパイ大作戦』にも描写される。『東京暗黒の街・竹の家』の「米軍+従順な日本女性」のラブストーリーは50年代のハリウッドで氾濫し、そして日本のジュニア・パートナーの役割は『007 二度死ぬ』（1967）の中でも体现される。また、『ブラック・レイン』の中に蘇った黄禍への恐怖は、『悪魔の毒々モンスター 東京へ行く』（1989）にも読み取れる。日本にやって来たアメリカ男性は、戦争中には日本軍、占領中にはアメリカ人、バブル期には日本マフィアといった日本の各時代の強敵と一騎打ちし、極めて英雄的に描かれている。「神話はさまざまな人間的行為の複雑さを取り消して、かわりに本質というものが持つ単純さを与えるのだ。神話はどんな弁証法をも消

去する。直接的な目に見えるものの彼方への、どんな遡行も消去するのだ。神話は矛盾なき世界を組織する。深さのない世界は、明証性のうちに広げられ、幸福な明るさを築き上げるからだ。物事はひとりでに意味するように見える」²⁸⁾とロラン・バルトが述べているように、本論文で取り上げた三つの映画はジャンルがそれぞれ異なるにもかかわらず、共通して示しているのは、時代の変化とともに、白人英雄神話がまだ作用し続けているという点である。しかし、各映画に描かれている白人優位は果たして絶対的で、一貫しているかという疑問に対する答えは、おそらく否定的である。白人英雄は戦中のパイロット、冷戦中のエディのような「完全な正義、優位にある」英雄ではなくなり、魂に暗部があるニックに変化し、日本で絶対的優位も失っていく。たとえニックが日本を通して、また通常のヒーローに戻るとしても、あくまでも一時的である。彼を待っているアメリカは依然として横領、犯罪などの灰色な部分が遍在しているところである。

<注>

- 1) 蓮實重彦 「無声映画と都市表象—帽子の時代」 高橋世織編 『映画と写真は都市をどう描いたか』 ウェッジ 2007年 65-94 ページ。
- 2) 詳しくは 吉田喜重 山口昌男 木下直之編 『映画伝来 シネマトグラフと<明治の日本>』 岩波書店 1995年 132-138 ページを参照。
- 3) 野上英之 『聖林の王 早川雪洲』 社会思想社 1986年 72 ページ。
- 4) Gina, Marchetti. Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction, University of California Press. 1993.
- 5) Gina, Marchetti. Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction, University of California Press, 1993, p.8.
- 6) 詳しくは次の本を参照。
 ゴルヴィツァー、ハインツ。『黄禍論とは何か』 瀬野文教訳 草思社 1999年。
 橋川文三 『黄禍物語』 筑摩書房 1999年。
- 7) Manning, Nash. Race and the ideology of race, Current Anthropology, 1962, vol.3, p.287.
- 8) サイド, W, エドワード. 著 『オリエンタリズム 上巻』 今沢紀子訳 板垣雄三・杉田英明監修 平凡社ライブラリー 1993年 21 ページ、40 ページ。
- 9) ロバート, G, リー. 著 『オリエンタルズ 大衆文化のなかのアジア系アメリカ人』 貴堂嘉之訳 岩波書店 2007年 8 ページ。
- 10) 前述した村上由見子、ジナ・マーケッティ以外は、
 Homa, King. Lost in Translation Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier, Duke University Press, 2010.
 ロバート, G, リー. 著 『オリエンタルズ 大衆文化のなかのアジア系アメリカ人』 貴堂嘉之訳 岩波書店 2007年。
- 11) Gina, Marchetti. Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction, University of California Press, 1993, p.80.
- 12) 例えば、アンナ・メイ・ウォンにより演じた『恋の睡蓮』(1922)。
- 13) 映画『散り行く花』は中国男性が白人少女を救済するメロドラマであるが、あらすじを簡単に述べてみよう。ロンドンのチャイナタウンの小売店の店主となっているチャン・ファン(リチャード・パーセルメス)の近所にボクシングチャンピオンバトリング・バーロウズ(ドナルド・クリスプ)と彼の義理の娘ルーシー(リアン・ギッシュ)が住んでいる。いつも猫背のチャン・ファンの繊細・柔弱と正反対で、バトリング・バーロウズは暴力的で、野蛮である。彼はいつも娘ルーシーを虐待している。純真なルーシーに恋したチャン・ファンはバトリングから彼女を救い出したいが、結局手遅れとなり、ルーシーはバトリング・バーロウズに殴打され殺されてしまう。映画の最後には、チャン・ファンはバトリン

- グ・バーロウズを銃で撃ち、ルーシーの死骸を自分の部屋に戻し、自害するという悲劇的な結末になる。
- 14) ロバート・G. リー. 著 『オリエンタルズ 大衆文化のなかのアジア系アメリカ人』 貴堂嘉之訳 岩波書店 2007年 109—111ページ。
 - 15) 有賀夏紀・油井大三郎 編 『アメリカの歴史 テーマで読む多文化社会の夢と現実』 有斐閣アルマ 2003年 38—62ページ 171—192ページ。
笹田直人 堀真理子 外岡尚美編著 『概説アメリカ文化史』 ミネルヴァ書房 2002年 274ページ。
 - 16) Rey, Chow. Ethics after Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading (Theories of Contemporary Culture), Indiana University Press, 1998, p.95.
 - 17) Clayton, R, Koppes. Gregory D, Black. Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies, University of California Press, 1987, pp.1-2, p.21.
 - 18) Dorothy B. Jones, “The Hollywood War Film:1942-1944,” in Hollywood Quarterly (October 1945,vol.I,no.1) この情報は加藤幹郎 『映画 視線のポリティクス—古典的ハリウッド映画の戦い』 筑摩書房 1996年の第二章から知った。
 - 19) Clayton, R, Koppes. Gregory D, Black. Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies, University of California Press, 1987, p.63.
 - 20) 詳しくは、DVD『パープル・ハート』の映像特典及び、前掲村上由見子『イエロー・フェイス ハリウッド映画に見るアジア人の肖像』 朝日新聞社 1993年 126ページ を参照。
 - 21) 加藤幹郎 『映画 視線のポリティクス—古典的ハリウッド映画の戦い』 筑摩書房 1996年 75—77ページ。
 - 22) サミュエル, フラー. 著 『映画は戦場だ!』 吉村和明, 北村陽子訳 1990年 256ページ.
 - 23) 同上 260ページ。
 - 24) 親分サンディは子分グリフがスパイだと勘違い、お風呂に入っているグリフを射殺し、死んだグリフの顔を上げ、極めて優しく彼に責めるシーンは、二人の間のラブシーンにするつもりだったと語った監督。詳しくは同上を参照。
 - 25) 加藤幹郎 『映画ジャンル論 ハリウッドの快樂のスタイル』 平凡社 1989年 273ページ。
 - 26) DVD『ブラック・レイン』 パラマウント ジャンパン 映像特典 1989年。
 - 27) <http://www.eiren.org/toukei/1989.html> アクセス日 2012年9月16日。
 - 28) ロラン・バルト著 下澤和義訳 『現代社会の神話』 みすず書房 1957年 362ページ。

主指導教員（佐々木充教授）、副指導教員（石田美紀准教授・猪俣賢司准教授）