

# 「アメリカ」をフレーミングする Framing “America” ヒッチコックの『救命艇』に見る黒人 A Negro in Hitchcock’s *Lifeboat*

飯岡詩朗  
IIOKA Shiro

## ヒッチコック戦争に行く

第二次世界大戦へのアメリカ合州国の参戦から戦争終結まで、ハリウッドは戦争協力を余儀なくされた。自動車産業が軍用車両を生産したように、ハリウッドの映画産業は、戦争映画、プロパガンダ映画をつぎつぎに生産した！アメリカ国内のすべての産業が戦争遂行に協力しているときに、ハリウッドだけが現在進行形の戦争とは無関係に単なる娯楽映画だけを作り続けることは、もちろん不可能だった（もっとも戦争映画、プロパガンダ映画でありつつ娯楽映画でもあることは不可能なことではない）<sup>2</sup>

ハリウッド映画の戦争協力は、損得勘定をふまえた映画産業界全体の方針としてのみ行われたのではない。陸軍に少佐として入隊し、数多くの官製プロパガンダ映画製作の総指揮をとったフランク・キャブラのような積極性はないものの、何らかのかたちで自分も戦争に協力しなくてはという思いに、きわめて個人的な趣向で娯楽映画づくりを続けていたアルフレッド・ヒッチコックすらもかられ<sup>3</sup> 大戦の最中に、後年彼自身「全くもって当時の戦争に関する映画」<sup>4</sup> だったと語る作品を撮りあげている。その映画とは、ダリル・F・ザナック率いる20世紀フォックスのもとで1943年に製作され、翌年公開された『救命艇』である。<sup>5</sup> ヒッチコックにとってアメリカでの7本目の作品にあたるこの映画は、彼の作品群においては明らかにマイ

ナーな作品のひとつだ。

一見してわかるように、この作品は、わたしたちがよく知っているヒッチコックの作品には似ていない。ヒッチコックとの長時間に渡るインタビューを行ったトリュフォーもいうように「『救命艇』はスリラーとは正反対の作品」<sup>6</sup>であって、彼の作品群の中ではきわめて特殊な作品の1つだとここで断言してもかまわないだろう。

### 『救命艇』と第二次世界大戦

では、『救命艇』とはどのような作品なのか。この作品はヒッチコック自身の言葉にもあるように間違いなく戦争映画である。しかし、戦場での兵士たちの死闘（銃撃戦や砲撃戦）をスペクタクル化するような視覚的刺激的強い戦争映画ではない。『救命艇』を戦争映画と呼ぶことができるのは、戦時体制下で起きたナチの一人の水兵をめぐる事件をドラマ化しているという意味においてである。作品が公開された時代から切り離して見てみると、『救命艇』における「戦争」という舞台設定は、物語の登場人物たちそれぞれの性格をくっきりと描き分ける心理ドラマをつくるための適当な口実にすぎない、と乱暴に断言したい誘惑にもかられる。

しかし、ヒッチコック自身はこうした解釈を珍しく生真面目に否定する。彼はこういつている。「『救命艇』は全くもって当時の戦争に関する映画だ。それは当時の戦争の縮図だった」。では、彼は「当時の戦争」をどのように見ていたのだろうか。「当時世界には敵対しあう二大勢力、つまり民主主義とナチスがあった。そして、民主主義勢力が完全に分裂状態になっていたのに反して、ドイツは一丸となってひとつの方向へ向かって突き進んでいた」と彼はいつている。つまり、ヒッチコックの主張によれば、『救命艇』が提示するのは、そのような現実の世界情勢の「縮図」だということになる。<sup>7</sup>

こうした世界情勢のとらえ方、つまり、第二次世界大戦を「民主主義対ファシズム」の戦いとしてとらえることにはもちろんなら独自性はない。こうした対立構図は、いわばアメリカ合州国政府が用いた公式的なものである。政府のためにフランク・キャブラ（当時陸軍少佐）監修のもとハリウ

ッドの力を結集して作られたプロパガンダ映画シリーズ「我々はなぜ戦うのか」*Why We Fight*の第1部『戦争への序曲』*Prelude to War* (1943)はこうした公式的な二項対立の構図を、ディズニー製作のアニメーションを効果的に利用しながら、きわめてわかりやすく提示し、「なぜ戦うのか」を説明している。<sup>8</sup> 一方『救命艇』は、先に引用したヒッチコックの弁明にもかかわらず、本論で明らかにしていくように、こうした「わかりやすい」構図にはおさまりきらない。

つぎに形式的な特徴だが、『救命艇』は、ほぼ全編小さな艇の中でだけでドラマが展開し、カメラが艇から出ることはほとんどない。<sup>9</sup> その結果、観客も登場人物と同様に艇の中に閉じ込められ、他のヒッチコック作品や普通のハリウッド映画を見るときとは異なり、遍在的で特権的な視点をほとんど与えられない。また、登場人物の動きは極度に制限され、カメラがとらえる映像は、主として会話をする登場人物のバストショットやクローズアップが中心となる。<sup>10</sup> そして、冒頭のタイトルバックとエンディングを除く劇中では音楽は使用されていない。『救命艇』におけるこうした実験は、全編約90分を擬似的に1つのショットで撮りきるという『ロープ』*Rope* (1948)で行われた驚くべき実験とともに比較的よく知られている。裏返していえば、こうした形式的実験をのぞけば、『救命艇』はヒッチコック研究においてはあまり言及されることのない作品なのだ。

## ヒッチコック研究から離れて

このヒッチコック研究においてマイナーな作品は、同時に、彼の作品群で唯一アメリカの「黒人映画」<sup>11</sup> 研究で言及される作品でもある。その理由は単純だ。この作品の数少ない登場人物の1人として黒人ジョー（カナダ・リー）が登場するからである。そして、黒人映画研究での『救命艇』のとりあげられ方は、黒人の表象批判、いわばステレオタイプ批判の文脈においてである。『救命艇』はまた、第二次世界大戦期のハリウッド映画に関する研究や、原作を担当したジョン・スタインベックの作家研究においても言及される。<sup>12</sup> その文脈においては、ナチの水兵ウィリー（ウォルター・スレザッ

ク)の表象の問題が中心的に議論される。

しかし、こうした論点はけっして新しいものではない。まず黒人表象をめぐる議論だが、第二次世界大戦期、戦争遂行協力という旗印のもとハリウッド映画を統制していた戦時情報局 OWI (Office of War Information) による脚本審査の段階ですでにジョーの描写への懸念は示されていたし、<sup>13</sup> 一般公開直後の段階では、いくつかの新聞・雑誌等の映画評が同じ点を指摘し批判的にとりあげている。<sup>14</sup> そもそも『救命艇』の原作者であるスタインベックが映画におけるジョーの描写を痛烈に批判している。公開後間もなく『救命艇』を見たスタインベックは、20世紀フォックスに宛てた手紙の中で、自分の書いた原作には「典型的な黒人は存在しなかった」し、「おかしさとあわれさの相半ばする黒人というよくある偏見にもとづく戯画化の代わりに、尊厳も意志も個性もそなえた黒人が原作には存在した」と主張し、原作者として自分の名前が使用されるのは「苦痛」だと明言している。<sup>15</sup>

次にナチの表象をめぐる議論だが、やはり OWI による脚本審査、試写審査の段階で、ウィリーの描写に対する批判は提出されていたし、<sup>16</sup> 一般公開直後の映画評の段階でも批判の声は上がった。<sup>17</sup> その批判とは、具体的には、ウィリーがあまりに力強く有能に描かれており、その反対に連合国側の人々があまりに無力無能に描かれているという批判である。<sup>18</sup> こうした批判を受けてヒッチコックは後に、ウィリーの描写について次のように自己弁護をしている。「最初ただの水兵だといわれていたドイツ人は実際には潜水艦の指揮官だったという設定だ。だから、彼が救命艇を操ることにかけては他の誰よりも適任者であるのは当然なわけだ。だが、批評家たちは卑劣なナチがすぐれた水兵だなんてことはありえないと感じたに違いない。」<sup>19</sup> しかし、こうした弁明の説得力の有無にかかわらず、ナチの表象への批判は後年の研究においても繰り返されている。<sup>20</sup>

このように、『救命艇』への批判は2点に集約される。つまり、黒人ジョーの描き方とナチス兵ウィリーの描き方である。しかし、この2点がどのような関係性を形づくっているのかは議論がなされていない(しかもこの2点へのこれまでの批判は、物語全体から受ける「印象」にもとづいており、映像表現の具体的「分析」にもとづいてはいないようにも思われる)。

仮にジョーがそれまでのステレオタイプの黒人像をなぞっているにすぎないという批判にそれなりの正当性があったとしても、そうした批判だけでは、この映画が中心的に扱う「民主主義対ファシズムの戦い」に向けられた批判、すなわちナチがあまりにも力強く有能に描かれている——そしてその裏返しとして民主主義＝連合国側が愚かで無能に描かれている——という批判との関係性は棚上げになったままである。以下では、この主要な2つの論点の関係性を明らかにするための下準備として、『救命艇』の映像が何を意味して(しまつて)いるか、つまり、黒人ジョーとナチス兵ウィリーが実際にどのように映像にとらえられているかを、詳細に見ていきたい。

### 黒人はいかに表象されているか——ステレオタイプの黒人？

カナダ・リーという黒人俳優が演じるこの黒人の客室係ジョーは、『救命艇』の中でどのように描かれているのだろうか。彼は物語の中でどのような役割を演じているのだろうか。具体的に見ていく前に、物語の舞台設定をおおまかに確認しておこう。

第二次世界大戦の最中、大西洋上でドイツの潜水艦によって連合国側の商船が撃沈される。沈没よりも一足先に1人の女性が乗り移っていた救命艇に、生存者が1人、また1人と泳ぎ着く。そして最後に、商船とともに沈没したドイツの潜水艦に乗り込んでいた水兵が新たに救命艇に泳ぎ着き、登場人物9人が勢揃いする。こうした状況に置かれた彼らがいかにして生き抜いていくかが観客にとっての中心的な関心事になる。

この9人がどのような人物かも簡単に確認しておこう。女性ジャーナリストのコニー(タルラ・バンクヘッド)、資本家のリトゥンハウス(ヘンリー・ハル)、船員のコヴァック(ジョン・ホディアク)とスタンリー(ヒューム・クローニン)、片足に大怪我を負った水兵のガス(ウィリアム・ベンディクス)、客室係のジョー、そして従軍看護婦のアリス(メアリー・アンダーソン)、イギリス人のヒギンズ夫人(ヘザー・エンジェル)、この8人は連合国側、民主主義側に属している。もう1人がファシズム側に属するナチの水兵のウィリーとなる。

この9人が勢揃いする間に、コニーの言葉によって、ジョーは、彼女が救命艇に乗り込むのを助けた人物だということが明らかにされる。続いて、死んだ赤ん坊を抱きしめたまま茫然自失の状態だったヒギンズ夫人を抱きかかえて艇に泳ぎつくジョーの姿が画面にとらえられる。だから、ジョーは「英雄的」な人物として描かれていると、とりあえずはいえるだろう。しかし、その後の彼は、ドイツ兵をのぞけばもっとも良い体格の持ち主であるにもかかわらず、積極的に自分から何かをすることのない、消極的な人物として描かれている。

救命艇の上では、ウィリーをどう扱うか(艇から放り出すかそのまま留めておくか)という問題、どこへ向かってボートを進めるかという問題、誰をこのボートのリーダーにするかという問題、ウィリーが自分たちを本当に騙しているのかどうかをいかにして確かめるかという問題などが議論されるが、ジョーはこうした議論にほとんど加わることがない。実際に議論の場面をふりかえってみよう。

まず、ウィリーの処遇をめぐる問題が、いかにも「アメリカ流」に「民主的」に議論される。しかし、この議論する者たちを切り返しでとらえる一連のショットにジョーは登場しない。お前はどうか、とリトゥンハウスに問われてはじめて彼ははっきりと画面に姿を現すのだが、まるで関心がないかのようなうつろな表情を見せ[図1]、自分の意見を結局明らかにしない(「投票」を辞退する)<sup>21</sup>

ジョーはみずから進んで何かをすることがほとんどなく、誰かに命令されたことだけをするような人物であり、彼が自分からすることといえば、

水葬されたヒギンズ夫人の子供のために信心深く神に祈りを捧げることや、縦笛を吹くことぐらいだ<sup>22</sup>

登場後すぐに海に身投げしたヒギンズ夫人をのぞく連合国側、民主主義側の人物のうち、黒人のジョーだけが、他の6人からは実際の距離以上に離れて存在しているかのように見えるのは、すでに見



図1

た議論の場面だけではない。誰をリーダーにするかを議論する場面でも、コヴァックがリーダー（艇長）に選ばれるまでの盛んなやりとりの間、ジョーはほとんど画面に登場せず、姿を見せたとしても画面の奥で黙って舵を握っているばかりだ。これまで見た2つの議論の場面は、ヒッチコックによる「戦争の縮図」のうち、分裂し意見のまとまらない連合国側、民主主義側を描いているのだが、その「民主的」なはずの議論にジョーは参加していない。さらに、ウィリーが自分たちを騙しているのかどうかをいかにして確かめるかを話し合う場面でもジョーはまったく発言しないため画面にあらわれず[図2]、コヴァックから「命令」を下される段になって初めて画面に1人きりで姿を見せる[図3]。<sup>23</sup>



図2

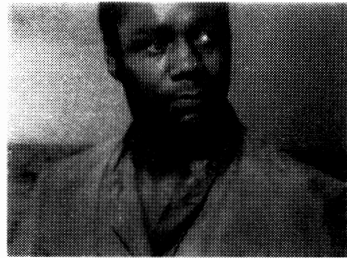


図3

「英雄的」に登場したジョーは、このように、その後なんら積極的な行動を起こさず、議論にも加わらず、黙って自分の仕事をこなすのみである。しかし、こうした消極性だけで、ジョーがよくあるステレオタイプの黒人だと批判するのはあまりにも粗雑な断定とはいえないまいだろうか。ジョーがそれまでのステレオタイプの黒人とは違うことは、たとえば、『救命艇』と同じ年に公開された『君去りし後』*Since You Went Away* (1944)<sup>24</sup> に登場する黒人と比較してみれば明らかだろう。銃後での女性たちの健気な戦争協力の姿を描いたこの作品には、クローデット・コルベール演じる主人公家庭の住み込みメイドとしてハティ・マクダニエルズが登場する。マクダニエルズ演じるフィデアは、その名が示すように忠実な黒人メイドとして（そして同時に、家族全員の「母」として）はつきりとステレオタイプ化されている。彼女が『風と共に去りぬ』*Gone with the Wind* (1939) で演じた「マミー」との間に違いがあるとすれば、服装ぐらいではないか（これは舞台となる時代がま

まったく違うのだから当然である)。

『救命艇』における黒人表象の問題を考えるとむしろわたしたちが注意を払うべきは、ジョーの人物造形自体(ステレオタイプかそうでないか)ではなく、他の登場人物との映像でのあらわれかたの違いである。彼は連合国の側に属していながら、フレーミングによって彼らから切り離され、敵対するドイツの水兵であるウィリーよりも孤立しているように、フレームの外に追いやられているように見える。そして、ジョーが画面に姿を見せるとき、ウィリーと共に2人で1つのフレームに収まるのが、いわゆる「ツーショット」でとらえられることが多いのはなぜだろうか。

## フレーミングと構図

ジョーとウィリーが2人で1つのフレームに収まるツーショットを含む場面を実際に見てみよう。ジョーが縦笛を吹いている場面である。はじめウィ

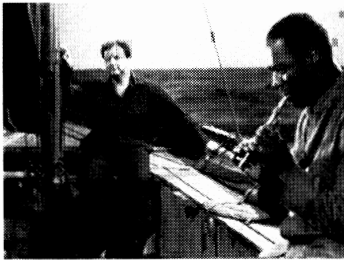


図4

リーは画面の奥(舳先)にいるが[図4]、少しずつジョーに近づいていく[図5](合間に切り返して彼の移動に気づかいないでいるジョーをのぞく6人の姿をとらせるショットがはさまれる[図6])。そして最終的にはジョーの隣に位置を占めてしまう[図7-8]。ウィリーのこうした動きに物語上の必然性はない。彼はいわば「捕虜」として艇の舳先に隔離されており(つまり、ウィリーがジョーのように他の登場人物から切り離されて画面に登場する(しない)方が物語上の必然性はある)、彼の移動に気づいたコヴァックは元の位置に戻るよう命令してもいる。



図5

では、ウィリーの動き、そしてジョーとウィリーの2人が1つのフレームに収





図6



図9



図7



図10



図8



図11



図12

まること、ツーショットでとらえられることにはどのような意味があるのだろうか。『救命艇』において、彼ら以外の2人組のツーショットをいくつか見ながら考えてみよう。

まず、コヴァックとガスのツーショット[図9]である。前述のウィリーの処遇について議論する場面でのものだ。ここで2人は共に、自分たちの出自について語る。コヴァックはチェコスロヴァキアからの移民の子孫であるということ、ガスはドイツからの移民の息子だということを口にする。つまり、2人はともにヨーロッパ系(より具体的には非アングロ系)の出自に共通点があり、さらには、ウィリーの処遇についても、海へ放り出すという意見で一致している。

つぎに、リトゥンハウスとコニーのツーショット[図10]だ。この2人は古くからの友人であり、ともに裕福だという点でも似ている。このショットは、誰をリーダーにするかを議論する場面からのものだが、ここで2人は、いま自分たちが頼りにすべきはこの救命艇が漂流している海域について詳しいウィリーだという意見で一致している。

つぎはスタンリーとアリスのツーショット[図11]である。これはアリスが自分のつらい恋の話をスタンリーに告白している場面からのものだが、この2人のツーショットはこの後もくり返され、最後にスタンリーはアリスにプロポーズし、アリスはスタンリーとの結婚を決意する。

最後は、コニーとコヴァックのツーショット[図12]だ。このショットは、次節でふれる嵐の場面の後の2人をとらえている。これまで2人はことあるごとに対立していたが、嵐という危機的状況をとともに乗り越えた後(嵐の中で荒波にもまれながら2人はキスをする<sup>25</sup>)、男と女として強く結びつく(このショットのすぐ後で、2人は再度キスをする)。さらには、2人が実はともにシカゴの下層階級の出であることも明らかにされる。

こうして見ると、1つのフレームに収まる2人の間にはなんらかの共通点や類似点、あるいは精神的結びつきがあるといえるだろう。ということは、連合国側の誰かと1つのフレームに収まることの少ないジョーは、彼らとの間にそうしたものがほとんどないということになる。では、ウィリーとジョーの間にはそうした何かがあるのだろうか。

## ナチはいかに表象されているか——ナチス・ドイツの力強さ？

ジョーは極めて消極的な人物であり、自分がしたくないことも、「命令」によってなかば強制的にさせられてしまう。それは、ジョーをのぞく連合国側の者たちがウィリーに対し、自分たちを騙してドイツの補給艦の方へ救命ボートを進めているのではないかという疑いを抱き、その証拠として彼がコンパスを隠し持っているかどうか確かめよう、と話をしている場面でのことだ。ウィリーの懐を探るよう、かつてスリをやっていたジョーが、コヴァックから命令される。そして、その命令にジョーが「抵抗」として[図3]、コヴァックは「反乱を起こす (commit a mutiny) のか」という大仰で時代がかった言葉でジョーを攻めたてる[図13]。結局ジョーは、抵抗もむなしく嫌々ながらもコヴァックの命令に従うのだが、このとき『救命艇』には「フレーム」の外に追いやられていたアメリカ黒人の歴史が不可避免的に流れ込むことになるだろう。また、ジョーが単に「従順な黒人」というステレオタイプとして表象されていないことは、この場面からも明らかである（とはいえ、彼が力強いキャラクターとして造形されていないのもまた確かではある）。

一方、ウィリーは、この場面からつながる嵐の場面で、ジョーとは反対に命令する側に立つことになる。そこでの中心人物はいうまでもなくウィリーである。他の誰よりも彼は力強く権をあやつり、誰が何をすべきかの確に命令を与える。しかもドイツ語ではなくこれまで理解できないふりをしてきた英語を使ってである。彼の権をとる姿の力強さ、勇ましさは[図14]、コヴァックやスタンリーが舵（権）をとる姿をとらえたショットと比較すればはっきりするだろう[図15-16]。表情からも構図からもウィリーのほうが力強く見えるのは確かだ。<sup>26</sup>

荒れ狂う高波で海上へ投げ出されないようコヴァックとジョーの手でマストに縛り付けられたガスは、嵐の中で「総統



図13



図14



図15



図16

「Führer」の登場だと口にするが、このシーンはまさにファシズムの到来を描いているといえるだろう。つまり、ここでは「危機」的状況において誰もが密かに待ち望んでいた強いリーダーが登場するのだ。ウィリーをリーダー＝「総統」として一丸となるこの場面は、ヒッチコックのいう「戦争の縮図」のうち、「一丸となって」突き進むナチスの姿が、ヒッチコックの意図はともかく、表象されているともいえる場面であり、また同時に、民主主義がファシズムと地続きであることがはっきりと示されている場面でもあるだろう。<sup>27</sup>

ウィリーはここまで、救命艇の上での共通語である英語がわからないふりをし、コンパスを隠し持ち、他の人物を騙して秘かにドイツ軍の補給艦へと向かわせる、卑怯なナチとして表象されていた（これは、ただし、観客の目から見てそうだとということであり、他の登場人物の目からは疑念の域を出ない）のだが、英語を話し始めると同時に、自分こそ救命

艇のリーダーに相応しいということをものの見事に証明して見せ、消去法的にであれ他の者たちから選ばれ、いわば正式にリーダーの地位を獲得する。彼に代わり得るような人物が他にはいないこと、そして、彼の他を圧倒する頼もしさ、力強さは、嵐が過ぎ去った後すぐの場面で、映像的に明らかに示されている。

楽し気にドイツ語で歌を唄いながら<sup>28</sup>艇を漕ぐこの場面で、権を握る彼の両手が前に突き出されると、その手は、画面上彼の顔よりも大きく映し出

される [図17]。ここでのウィリーの身体が表す力強さは、そのままナチス・ドイツの（そうであると信じられていた）力強さと容易に連結するだろう。<sup>29</sup> それと同時に、この身体の力強さを強調するためにやや下から仰角で対象をとらえるこのショットの構図は、ナチス政権下のドイツで開催されたベルリン・オリンピックのドキュメンタリー『美の祭典』*Festival of Beauty* (1938) の中の、ボート競技における躍動する身体をとらえるレニ・リーフェンシュタールの構図 [図18] をも反復しているといえるかもしれない。

このように、ジョーとウィリーの間には、人物造形からも、物語の中で担う機能からも、実際の映像でのあらわれ方からも、なんら共通点や類似点を見つけることはできない。では、なぜジョーとウィリーが共に1つのフレームに収まり、ツーショットでとらえられることになるのか。次節では、いまひとつジョーとウィリーのツーショットを含むウィリーのリンチ場面を詳しく見ながら、その理由を探り、両者の表象の関連性を明らかにしたい。



図17



図18

### フレームの内と外——誰が見ているのか

嵐の場面での活躍を経てリーダーに就任したウィリーだが、その地位もそう長くは続かない。小瓶に入れて隠し持っていた水をこっそり飲んでいるところをガスに見られたウィリーは、すでに肉体的にも精神的にも弱り果てたガスを海に突き落とす。そのとき眠りについていた他の者たちはその現場は見逃してしまうが、もがきながら助けを求めるガスの声ですこしずつ目を覚ます。そして、ウィリーを問い詰め、彼がガスを殺したことを



図19



図20



図21



図22

認めると、怒りから暴徒と化し、ウィリーをリンチし海へと突き落としてしまうのだ。そのリンチの場面でのジョーの動き（フレーム内での位置）に注目して細かく見てみよう。

はじめ、ジョーは他の人物と同じフレームの中において、彼らと同じようにウィリーを見つめている〔図19〕。しかし、すぐに、誰にいわれたわけでもなくジョーはフレームの外に出る。

ショットが切り替わると、ジョーはウィリーと同じフレームの中に収まり、ツーショットでとらえられる。もちろん、この行動に明確な目的があること、このフレーミングに物語上の必然性があることは、この後ジョーが、ウィリーが懐に隠し持っていた小瓶を抜き取ることからわかる。とはいえ、ともかくジョーとウィリーはこうしてまたツーショットでとらえられることになる。そして、小瓶を抜き取られたウィリーは、ジョーに強い眼差しを向ける〔図20〕。それはなぜか「裏切り者」を非難する眼差しのようには見えないだろうか。

そしてついにリンチが始まる。このときフレーム内にはすべての人物が収まっている〔図21〕。その中でジョーは画面の左端へと追いやられ、何をするともなく突っ立っている。彼はいったんアリスを捕らえ、リンチに加わらないよう諭す

が、彼女に突き飛ばされ[図22]、とうとうフレームの外に出てしまう[図23-24]。そして最終的にウィリーを海に突き落としてリンチが終わるまでずっと、ジョーはフレームの外にとどまる[図25]。

このリンチの始まりから終わりまでは、70秒を超える切れ目のない長回しでとらえられるのだが、このショットが持続している間のジョーの動き、より正確にいえば、彼自身の動きと、カメラの動きによる彼のフレームアウトとフレームインの意味を、それぞれのフレーミングが誰の視点から構成されているのかを整理しながら考えてみよう。

まずウィリーとジョーの2人をとらえるショット[図20]だが、これはもちろん、彼ら2人をのぞく5人の視点からとられている。それは5人の視線を示す切り返しショットから明らかだ。

そしてリンチが始まると、7人全員をとらえる視点、つまり登場人物の誰の視点でもない視点からのショット[図21]になる。これはいわば客観ショットである。

しかし、ジョーがアリスに突き飛ばされ[図22]、フレームアウト[図23]することで、カットが切り替わらないままに、客観ショットはジョーの視点からとられたショット、つまりジョーの主観ショットと重なり合い、観客はジョーの視点を



図23



図24



図25



図26

通してこの場面を見つめることになる。リンチは続き、暴行を加える5人の後ろ姿によってウィリーは画面上からほぼ姿を消し、次いで艇の外に放り出されることによって完全にフレームアウトする。リンチが終わりジョーがフレームイン[図25]するまでの間、フレームからはウィリーとジョーが排除されていたことになる。

この1つのショット内での視点の移動によって、リンチという行為にジョーだけが加わることがなく、あくまでそれを目撃していたということが強調される。同時に、共にフレームアウトすることで、ジョーとウィリーの類似性、親近性がほのめかされる。リンチ後の場面の最初の客観ショットで、ジョーが画面の一番手前で実際にリンチをした他の誰よりも陰鬱な表情を見せているのはなぜだろう[図26]。それは、かつて自分の身近で見たことがあり、二度と見たくはないと想っていたものを彼が見てしまったからではないのか。<sup>30</sup> ジョーと一度視点を共有したわたしたちはこの場面をジョーに感情移入して見つめることになる。

このリンチの場面にも、白人によって差別され、かつてはリンチによって殺されることのあったアメリカ黒人の歴史が「フレーム」の外から流れ込んでいるだろう。ジョーはこのときはじめてはっきりとウィリーとの類似性、親近性を感じたのではないだろうか。彼は自分がリンチによって殺されるイメージを思い浮かべていたのかもしれない。

つまり、ジョーとウィリーは、救命艇の上で、知らずに「マイノリティ」(ジョーは黒人であるということにおいて、ウィリーはナチであるということにおいて)として結びつき(つけられ)、他の「マジョリティ」からは切り離され、すでに見たように、ツーショットで1つのフレームに閉じ込められていたのだ。<sup>31</sup> われわれがそのことに気づかされるのは、ジョーが、リンチで殺されるウィリーにアメリカ黒人の歴史を重ね合わせたであろう上記の場面を彼の視点を通して目撃したためである。さらには、リンチによって虐殺されるウィリーに、当時現実において差別され、殺されていたユダヤ人を重ね合わせることもすら可能かもしれない。『救命艇』においては、映画には登場していないユダヤ人がナチ(ウィリー)に転移し、ナチスによるユダヤ人虐殺は、民主主義を旗印とする連合国側の者たちのリンチによる



ナチ（ウィリー）の虐殺によって置き換えられているという解釈もありうるだろう。<sup>32</sup>

整理しよう。黒人ジョーの映像でのあらわれかたは『救命艇』に導入された「民主主義対ファシズム」という「わかりやすい」二項対立の構図を突き崩す。ジョーはまず、ナチのウィリーも含む白人たちと切り離されて映像に登場することで、「白人対黒人」という古い二項対立の構図の強固さを明示してしまう。そして、リンチによって殺されるナチのウィリーと共にツーショットでとらえられることによって、遠回しながらナチによるユダヤ人差別（迫害）とアメリカにおける白人による黒人差別（迫害）の類似性を暗示してしまう。つまり、はからずも『救命艇』の映像は、「第二次世界大戦はファシズムから民主主義を守る戦いである」という合州国政府が歌い上げる大義によって「フレーム」の外へと追いやられた現実——ファシズムは民主主義の内部の問題であり、ナチスによるユダヤ人差別と変わらない差別がアメリカ国内には存在する——を「フレーム」の中へと呼び戻してしまっているのである。

ジョーをウィリーと同じ1つのフレームに収め、ツーショットでとらえるということに、こうした意味が込められていたかどうかは定かではない。しかし、『救命艇』という作品の無意識のレベルには、少なくともこうした解釈を可能にさせるだけの何かが織り込まれているはずである。より精確に言えば、少なくともこうした解釈が可能にさせるくらい、『救命艇』は「わかりにくさ」を、「あいまいさ」を抱えこんだ作品なのである。

### 「わかりやすさ」の外へ向かって

『救命艇』が「わかりにくい」作品になった1つの要因は、ヒッチコックとは異質な才能を持つジョン・スタインベックの原作者としての参加にあるだろう。もっとも、スタインベック自身は、20世紀フォックスに「上映に際して」自分の「名前を削除することを要求する」ほどに、『救命艇』を自分の作品として見なされることをよしとしなかった。<sup>33</sup>しかし、こうした行動に彼を駆り立てた理由のひとつでもあったろうが、雑誌『ネイション』で当

時映画評を担当していたジェイムズ・エイジャーは、『救命艇』はヒッチコックの作品というよりもスタインベックの作品だ』という彼の友人の評に同調して、「ヒッチコックは原作者（脚本家）に支配された」と記している。<sup>34</sup>

こうしたエイジャーの見方は、後のヒッチコック自身の発言や、後年の研究（とりわけ映画と原作を比較し、スタインベックを擁護する側からの<sup>35</sup>）が明らかにしたように、事実には反する。<sup>36</sup> とはいえ、『救命艇』がいわゆる「ヒッチコックらしい」作品ではないのはおよそ誰の目にも明らかであるし、それが原作をいかに「ねじ曲げ」<sup>37</sup> ていようと、完成した映画はスタインベックの「署名」を認めるに十分なだけの痕跡はとどめている。その最たるものが、黒人の登場人物ジョーの存在だ。<sup>38</sup> スタインベックが原作を担当していなければ、『救命艇』のような舞台設定の作品が製作されていたとしても、そこには黒人は登場していなかっただろう。<sup>39</sup> ヒッチコックが自分の作品に自らすすんでは黒人を登場させようとしなかったであろうことは、後の『間違えられた男』*The Wrong Man* (1957) がニューヨークを舞台にしなから黒人が点景的な人物としてすらまったく登場しない作品であったという事実からも推定できるだろう。<sup>40</sup> しかし、ヒッチコック、そして／もしくは、20世紀フォックスは、最終的に『救命艇』から黒人を「抹消」しないという判断をくだした。そこにはどのような力が働いていたのか。

プロパガンダ映画は「わかりやすさ」を信条とする。しかし『救命艇』はそのわかりやすさに結果として背を向けているように見える。なるほど、ヒッチコックの後年の弁明にはそれなりに説得力はあるだろう。彼は「民主主義勢力は個々の違いをいったん棚上げして、団結力と決断力を持った共通の敵に向けて力を結集させようということをしたかった」と語っている。<sup>41</sup> つまりヒッチコックはこうしたメッセージを逆説的に表現するために、民主主義の側を無力無能に、ファシズムの側を力強く有能に描いたわけである。しかし、こうした屈折した表現を通して観客に正確にメッセージを伝えることはできたのだろうか。

原作者スタインベックは、この映画は「戦争遂行協力にとって危険」であり、「多くの人々におよぼす影響を知りながら」上映を続けるのは「正しくない」と明言しているし、<sup>42</sup> 当時の著名なコラムニストであるドロシー・トン

プソンは、10日以内にこの映画を街から締め出せ、と扇情的に攻撃している。<sup>43</sup> また、『ニューヨーク・タイムズ』の映画評を担当するボズリー・クラウザーは、「ナチがそこかしこにハサミを入れれば、『救命艇』は“退廃した民主主義”を打倒するため」のプロパガンダになるのではないかと懸念を表明し、作品の技術的な成果を評価しつつも、「このような映画がいま公開されてよいものか、疑問を抱かずにはいられない」と、評を締めくくっている。<sup>44</sup>

こうした当時の評価から明らかになるのは、『救命艇』のプロパガンダ映画としての失敗である。しかし、その失敗の原因である「わかりにくさ」や「あいまいさ」は、はからずも、当時の現実世界の複雑さに似通っていたとはいえないだろうか。広く喧伝され、『救命艇』にも導入された「民主主義対ファシズム」「自由の世界対奴隷の世界」という、単純で「わかりやすい」公式的な二項対立の構図に反して、現実には、ファシズムは民主主義の内部の問題にはかならず、ナチスが行っていたユダヤ人差別と本質的には変わらない人種差別は、アメリカ国内の社会生活の中にも、軍隊の中にも間違いないく存続していたからである。<sup>45</sup>

当時のアメリカ合州国では、ユダヤ人差別を公然と行っていたナチス・ドイツとの違いを明確にするために、国内における黒人差別をはじめとした人種差別は、民主主義を高らかに歌い上げる国家が抱えた自己矛盾であり、あってはならないものとされた。しかし現実には存在する差別を一朝一夕になくすことはもちろん不可能であるため、現実には存在しないかのようにふるまう必要があった。そのため、合州国はOWIを介して、ハリウッドに映画における人種差別的な表現を控えるよう要請する。とりわけ黒人表象には気が配られ、それ以前のステレオタイプ化された黒人像を改める「新しい黒人」<sup>46</sup>がハリウッド映画に登場するようになる。<sup>47</sup> 『オックスボウ事件』*The Ox-Bow Incident* (1942) 『クラッシュ・ダイヴ』*Crash Dive* (1943) 『バターン』*Bataan* (1943) 『カサブランカ』*Casablanca* (1943) 『サハラ戦車隊』*Sahara* (1943) といった作品がステレオタイプ化された黒人像を改変しており、<sup>48</sup> こうした一連の作品群に『救命艇』も含まれる。<sup>49</sup> つまり、『救命艇』の黒人ジョーの登場の背景にはこうしたOWIの働きもあったのである。さらにその

背後には、全米有色人向上協会 NAACP (National Association for Advancement of Colored People) による「適切」な黒人像を映画に要求する運動の歴史もあったのである。<sup>50</sup>

第二次世界大戦を期にしたこうした変化はNAACPにとってはもちろん、黒人一般にとっても基本的には好ましいものではあったはずである。しかし、映画の中から古いステレオタイプの表現を取り払い、人種差別をなくす(見えにくくする)ということは、現実にある問題を「フレーム」の外へと追いやり、「フレーム」の中に「民主的」で差別のない「自由の国」としての「アメリカ」を作りあげるということでもあるのだ。こうして作られた虚構の「アメリカ」では、「人種」の差異(「黒人」であること)は問題にならない。<sup>51</sup> また、そこでは、「人種」以外の差異も問題にならない。たとえば、『救命艇』の中では、黒人のジョーをのぞく連合国側の人々(「アメリカ人」)たちの間にも差異は存在する。たとえば、「コミュニスト」的な考えを持つコヴァックからすれば、金持ちのコニーや「資本家」のリトゥンハウスと自分たち「労働者」の間には確実に差異がある。また、すでにみたように、ジョーをのぞけばみな白人の「移民」だとはいえ、その出自(民族性)にも差異はあるだろう。そして、もちろん、女性と男性という差異もある。『救命艇』に登場する連合国側の人々は、このように様々な職業、階級、性別、人種・民族の寄せ集めからなるのだが、こうした多様性は、民主主義とファシズムの差異、連合国と枢軸国の差異を際立たせるために抑圧されるだろう。

しかし、少なくとも『救命艇』ではこうした抑圧が十全には機能していない。公開直後の論争からもわかるように、『救命艇』は、当時、映画の作り手も受け手も依拠していた「民主主義(善)対ファシズム(悪)」という単純で「わかりやすい」二項対立の枠組みフレームを逸脱した「あいまい」<sup>アンビギュアス</sup>アンビギュアス<sup>52</sup>で「わかりにくい」作品であり、そうであるがゆえに当時「不適切」で「危険」な作品と見なされたのである。

同時代の批評はしかし、ナチの表象の問題と黒人の表象の問題を個別に批判するのみで、この2点がどのように関係し、具体的にどのように「危険」であるのかを、いいかえれば、合州国政府による「第二次世界大戦はファシズムから民主主義を守る戦いである」という大義の虚構性を『救命艇』

がどのように暴いてしまっているかを上手く言語化することができなかった。本稿が試みてきたのは、同時代の批評、そしてその後の批評において言語化されなかったものへ、なにより映像を見ることによって接近することである。そのために行われた具体的な作業が、白人を中心に「フレーミング」された映像を黒人を中心に「フレーミング」し直すこと、「フレーム」の中心を白人から黒人へとずらすことである。それは、結果として、作り手——監督ヒッチコック、製作者<sup>プロデューサー</sup>ケネス・マクガワンら——の（主張する）意図<sup>53</sup>に逆らって、批判的に作品を見る（検証する）ことになるだろう。

こうした作業を通して浮かび上がってくるのは、『救命艇』が成立する過程における諸力——監督ヒッチコック、原作者<sup>プロデューサー</sup>スタインバック、脚本家ジョー・スワーリング、製作者マクガワン、俳優——といった個人、20世紀フォックス（ダリル・F・ザナック）、OWI（合州国政府）、NAACPといった機構——のせめぎあいである。本稿で提示することができたのは、そのような諸力のせめぎあいの「場」の簡略な見取り図にすぎない。『救命艇』の分析はまだ複数の方向へと開かれている。

\* \* \*

■本稿は、2000年1月の終わりから2月の初めにかけて行われた立教大学アメリカ研究所主催の連続講座「『アメリカ』と映像のポリティクス」の第1回「ヒッチコックとアメリカ——多文化主義的読みの有効性をめぐって」（1月29日）での研究発表「『救命艇』試論——ヒッチコックによる黒人表象とアメリカの「縮図」」の草稿をもとに、大幅に加筆・修正したものである。当日の講師でありコメントをくださった斉藤綾子氏はもちろん、拙い発表に耳を傾けてくださった講座の参加者の皆さんに深く感謝したい。そして発表の草稿段階から原稿に何度も目を通し、いくつかの重要なヒントを与えてくれた友人福本圭介氏にも感謝したい。

\* \* \*

註

<sup>1</sup> 第二次大戦期のアメリカの映画産業の全体像に関しては、Schatzの第5章が端的にまとめられ

ている。また、どのような種類の(広義の)「戦争映画」が生産されたかについては、同時期に生産された劇映画を「統計的」に分析したDorothy B. Jonesの論文(1945年に発表)を参照されたい。Jonesの調査によれば、1942年から1944年までの間に製作された劇映画1313本のうちの376本、すなわち28%強が戦争に関する映画であったということである。なお、この論文の概要は、加藤幹郎『映画 視線のポリティクス』の第2章「喜劇映画作家がプロパガンダを撮るとき」の中で知ることができる。また、本稿の議論は同章の議論を1つの土台としている。

<sup>2</sup> たとえばマイケル・カーティス監督の『ロナルド・レーガンの陸軍中尉』*This Is the Army* (1943)という映画を思い起こそう。現在はもっぱらレーガン元大統領出演の映画として記憶されるこの作品は、原タイトルが示すように間違いなく戦争映画だが、同時にミュージカル娯楽映画である(キャスト全員が兵士の官製ミュージカル・レビューをもとにしている)。そこでは、陸軍内での戦意昂揚を目的としたミュージカル・レビューの製作が物語化され、その物語内で上演されるレビューでの歌と踊りをとらえた映像が目玉となっている。そのレビューには、白人と黒人が共演するショーは存在せず、白人が黒塗りして滑稽化された黒人を演じる minstrel・ショーと、黒人自身がハーレムを舞台に歌と激しいダンス披露するショーが併存しており、いま見ると奇妙な印象を受ける(これは、当時の現実の軍隊における人種分離策に即応しており、その意味においては「リアル」だともいえる(Kopps and Black, “Blacks, Loyalty, and Motion-Picture Propaganda in World War II,” 403; Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*, 182を参照))。もっとも、当時、軍隊の慰問ショーには minstrel・ショーが組込まれており、軍隊慰問活動を行う民間の非営利組織USO (United Service Organization) は、minstrel・ショーを「純粋にアメリカ人自らが生み出したアメリカのエンターテインメントのひとつ」と見なしていた(Boskin, 88)。ちなみに、この『陸軍中尉』は850万ドルを稼ぎ出し、1943年の興業収益1位を獲得している。その額は、同じくカーティスが監督し同年(受賞式は44年)のアカデミー賞で作品・監督・脚本の3部門で賞を獲得した『カサブランカ』*Casablanca*の収益の2倍強である。

第二次世界大戦期のプロパガンダ映画とミュージカル娯楽映画の関係性と、プロパガンダと娯楽という一見相反する二つの意図の共存の可能性については、笹川慶子「第二次世界大戦とハリウッド・ミュージカル映画」を参照されたい。そこでは、当時のハリウッド映画を統制(ただし、検閲等の権限はなく、最終的な判断は各映画会社に任された)していた戦時情報局OWI (Office of War Information) およびその下部組織である映画事務局BMP (Bureau of Motion Picture)の働きに関する基本的な事柄も押さえることができる。ちなみにOWIの局長であるエルマー・デイヴィスは、「プロパガンダの考えを多くの人々に注入するもっとも簡単な方法は彼らがプロパガンダされていると気づかないうちに娯楽映画を通してそれを行うことだ」と考えていた(Kopps and Black, “Blacks, Loyalty, and Motion-Picture Propaganda in World War II,” 391; Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*, 64を参照)。また、当時の合州国大統領フランクリン・D・ローズヴェルトはこういっている。「アメリカ映画は市民を教育し楽しませることにかけもっとも効果的なメディアである。映画は国家の安全に害を及ぼさないかぎりにおいて自由でありつづけるべきである。」(*Motion Picture Herald*, 27 December 1941, p. 17. Thomas Schatz, “World War II and the Hollywood ‘War Film,’” 101を参照)

<sup>3</sup> 正確には、ヒッチコックが『救命艇』の完成後イギリスに一時帰国してイギリス情報部の依頼で監督した2本の短編プロパガンダ映画『闇の逃避行』*Von Voyage* 『マダガスカル冒険』*Aventure Malgache*の製作動機について、後年彼自身そう語っている。両作品ともに1944年にイギリス国内で製作されたが、自由フランス軍の戦意昂揚のためのフランス語のプロパガンダ映画である。ちなみに、この2本は『(アルフレッド・ヒッチコック) 幻の劇場用短編映画』というタイトルで日本でもビデオ化されている(現在は廃盤)。

4 François Truffaut, 155.

5 『海外特派員』*Foreign Correspondent* (1940) や『逃走迷路』*Saboteur* (1942) も広義では「戦争映画」と呼びうるだろう。また、両作品は共に娯楽性は高いものの「反ナチ・プロパガンダ映画」とも見なしうる。しかし、その物語やモチーフ、スタイルの面からはどちらもきわめてヒッチコックらしい映画だといえる。

6 Truffaut, 155.

7 この段落の引用はすべて、Truffaut, 155 から。

8 『戦争への序曲』は、当時のアメリカ合州国副大統領ヘンリー・A・ウォーレスによる、第二次世界大戦は「自由の世界と奴隷の世界の戦い *fight between a free world and a slave world*」であるという定義（映画の中で引用されている）にもとづき、「奴隷の世界」がいかに怖ろしい世界であるかを視覚的にもわかりやすく説明しようとする。そこではまず、アニメーションで「自由の世界」と「奴隷の世界」が2つの地球として示される。この2つの地球はかたちも大きさも同じであるが、色（明るさ）だけが異なっている。自由の世界は白い（明るい）地球として、奴隷の世界は黒い（暗い）地球として示される（もちろん、白黒映画である以上、白と黒の違いは明度の違いにすぎないのだが、そうであってもやはりこの色分けは決定的である）。こうした色分けがよりはっきりとしたかたちで用いられるのは、恐るべき未来像として、「奴隷の世界」すなわちファシズムの全世界的拡大がアニメーションによって視覚的に描き出されるときである。ファシズムはまず、ドイツ、イタリア、日本のそれぞれの国で全国上へとひろがる。ついで、ファシズムはヨーロッパを飲み込み、アフリカ、南米へと拡大し、かたやアジアでは日本から、韓国、中国、東南アジアへと拡大していく。こうしたファシズムの拡大はペンキを模した黒い色の増殖・拡大として示され、ファシズムに覆われた世界は暗黒の（黒い）世界として表象される。このようにして、ファシズム国家／奴隷世界は「黒」（という色）と結びつき、「白」（という色）と結びつく民主主義国家／自由世界とはっきりと分類される。

このように、「敵」=悪を「黒」と結び付ける表象のレトリックは、陳腐ではあるが、当時はおそらく一般的（大衆的）なものであったと考えられる。ジョン・スタインベックによる『救命艇』の原作（一人称で書かれている）の語り手バド（映画には存在しない登場人物）は、内的独白の中で当時のアメリカ政府やマスメディアが用いた「わかりやすい」二項対立のレトリックを批判してこういっている。「彼らは自分自身たちがいること信じているのだろうか——われわれは皆、白くて高貴であり、敵は皆、黒くて邪悪であり、凶悪で卑劣である、などどうしていえるのだろうか」（Federle, 17; Morseberger, 334-335を参照）。

また、こうしたレトリックは連合国側に特有のものではない。ファシスト政権のイタリアでは、反アメリカのプロパガンダのポスターで次のような図像が使われている。カーキ色の軍服を身につけ正面に「USA」とプリントされた同色の帽子をかぶった黒人兵（手や口が大きく野蛮な「獣」のように描かれている）が真っ白な「ミロのヴィーナス」を脇に抱え大きく口をあげ笑っている、というものである。この黒人兵はもちろんアメリカを擬人化しているのだが、このポスターの図像によって表象されるアメリカとは、歴史・文化・芸術の破壊者・強奪者であり、自国（イタリア）の女性の強姦者である。「敵」を「獣」のように表象するレトリック、そして「敵」を破壊者・強奪者や強姦者として表象するレトリックはイタリアに限らず戦時のプロパガンダには多用されたが、こうしたレトリックに、「黒人／黒」が連結されている事実は注目されていい。Toby Clark, *Art and Propaganda, "Targeting the Enemy,"* 112-115およびサム・キーン『敵の顔』第1章「敵の原形——敵意のイメージーションの発現」を参照。「敵」を産み出す表象のレトリックと「人種差別」を産み出す表象のレトリックの関係性についてはあらためてより広い文脈で議論する必要があるだろう。

9. 冒頭の撃沈する商船をとらえるタイトルバックの画面からコニーが1人乗る救命艇を霧越しに遠くからとらえる画面までの(擬似的な)移動ショットと、結末近くの釣りの場面での水中の魚をとらえるショットは、明らかに艇の外に置かれたカメラによるものである。

10. 『救命艇』におけるショットのサイズについてヒッチコックはこういつている。「当時わたしが持っていたあるセオリーを証明したかった。当時製作されていた心理的な映画を分析してみると、撮影されたフィルム80%が、映像的には、クローズアップかセミクローズアップによるものだと思われた。それはほとんどの監督にとって意識的なものではなく、アクションに近づこうという本能的な必要性から生じた結果だったに違いないだろう。ある意味でこうした方法は、テレビでの演出テクニックの先取りだった。」(Truffaut, 155) こうした技術上の「実験」の結果、スポトーも指摘するように(スポトー, 1994年, 182頁)、『救命艇』は「映画」らしくない映画、すなわちヒッチコック自身がいうとことろの「喋っている人の写真集 photographs of people talking」(Truffaut, 61)に似てしまっているだろう。同時に、こうしたショットサイズ選択の結果、『救命艇』におけるショットの構図は単調なものとなり、見る者の注意は、フレーミングが生み出す構図の「美しさ」よりも、それが行う登場人物の「分類」という機能へと向けられることになる。

また、本稿における視点をめぐる考察は、加藤幹郎「表象問題としてのホロコースト映画」に負うところがある。

11. ここでは「黒人が登場する映画」という広い意味で「黒人映画」という言葉を用いている。また、ここでいう「黒人映画」研究とは、具体的にはThomas Crippsの著作やDonald Bogleの著作などを指している。

12. 具体的にはCrayton KoppsとGregory D. Blackの研究や、Steven J. Federle、Robert E. Morseberger、Roy Simmondsらの研究。

13. Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*, 182, 312-313.

14. James Agee、Bosley Crowtherの映画評を参照。

15. Steinbeck, 266. 1944年1月10日付20世紀フォックス宛ての手紙から。

16. Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*, 312-14.

17. Agee、Crowtherの映画評を参照。

18. スタインベックは、どういうわけか、ナチの表象に関しては直接的には批判していない。彼ははっきりと口にしているのは、「団結した努力への誹謗中傷は原作にはまったくない」ということと、事実上「あのサイズの艇を一人で漕ぐことはできない」ということのみである(Steinbeck, 266 (1944年1月10日付20世紀フォックス宛ての手紙), 267 (1944年2月21日付20世紀アニー・ローリー・ウィリアムズ宛ての手紙))。もっとも、彼も『救命艇』が「アメリカ国内の戦争遂行協力にとって危険だと思われる」とは口にしているのだが。そもそもスタインベックの原作も別の意味で親ナチ的だったといえる。スタインベックは浮(連合国)対悪(枢軸国=ファシズム)という二項対立の構図を放棄するかわりに、ナチの水兵(原作では名前が与えられていないし、位も不明)をいわば「人間らしく」描いているからである(Morseberger, 334を参照)。

19. Truffaut, 156.

20. Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*およびFederle、Morseberger、Simmondsらの研究。

21. KoppsとBlackは、ここでのジョーのふるまい(「投票」を控えたこと)を、「そのような判断



を実際に行使用することができないことを示す」ととっている (Koppes and Black, *Hollywood Goes to War*, 181)。しかし、そのふるまいを「投票」の「拒否」としてとらえることも不可能なことではないのではなからうか。ジョーを演じたカナダ・リーは、『救命艇』公開前のあるインタビュー (*New York Herald Tribune*, December 26) で、屈辱的と思われた台詞やアクションのいくつかを削除して「役柄を改訂する」するよう努めたと語っている (Munden, 1377)。リーは公開後に、結局は製作者の手によって「古いステレオタイプの黒人と同じ」ものになってしまったと『救命艇』への失望を語っているが (Ibid.)、この場面でジョーが見せた「あいまいな」表情に、撮影時のリーの「抵抗」の痕跡を見ることはあながち間違いではないかもしれない。

22. スタインベックによる原作では、この縦笛が重要な機能を担わされている。ジョーは笛を吹くことで、日常生活において存在する他の人々 (白人) との溝を埋めることができ、この笛を失うとジョーと彼ら (白人) の距離は再び広がることになる (Simmonds, 162-63を参照)。

23. ジョーが他の登場人物に比べカメラにとらえられる頻度が低いことは、KoppesとBlackも指摘している。(Koppes and Black, “Blacks, Loyalty, and Motion-Picture Propaganda in World War II,” 402; Koppes and Black, *Hollywood Goes to War*, 181) しかし、それ以上の映像の分析は行われていない。

24. デヴィッド・O・セルズニック製作・脚本によるこの大作映画 (同じくセルズニック製作の『嵐と共に去りぬ』 *Gone with the Wind* (1939) 以上の製作費が注ぎ込まれている) は、興行的には成功しなかったが、OWIからは、銃後の戦争協力の姿を描く理想的な作品として賞賛された。Koppes, “Regulating the Screen,” 272を参照。

25. 『救命艇』公開直後 (1944年1月16日) の『ニューヨーク・タイムズ』におけるこの映画の宣伝広告では、このキスが「サブマリン・キス」と名付けられ、「あなたはもうサブマリン・キスを知っているか」という惹句が、キスの場面のイラストの上に白抜ききの文字で印刷されている。

26. 『救命艇』でウィリーが力強く描かれていたのは、ヒッチコックが「イメージ」としてのファシズム、「イメージ」として独裁制にシンパシーを感じていたからだと考えられることもあるいは可能かもしれない。トリュフォーとの長時間におよぶインタビューの中で、ヒッチコックは、撮影現場での議論は嫌いだ、と何度も口に出している。また、ウィリーを演じたウォルター・スレザックの証言によれば、現場でのヒッチコックは、コニー役のタルラ・バンクヘッドが自分の演出通りではない演技をすると、とても静かにNGを出すばかりで、彼女が考えた演技プランには耳を貸さなかったという (Leff, 112)。つまり、ヒッチコックは撮影現場においては「独裁者」としてふるまおうとしていたし、実際、しばしば「独裁者」でもあったようなのだ。その姿が現実の独裁者 (=ヒトラー) に重なり合うことがけっしてなかったとしても、彼が現場において、みずからを「独裁者」とする「ファシズム」体制を志向していたのは確かではないだろうか。

しかし、いうまでもなく、ヒッチコックは撮影現場の外でも「独裁者」でいることができたわけではない。彼の現場での行動、すなわち製作の進行状況はつねに20世紀フォックスのトップであるダリル・F・ザナックに報告され、逐一チェックされていたからだ。『救命艇』の製作中にヒッチコックに宛てて書かれたザナックの手紙を読むと、彼が驚くべき細かさで製作に口を出していることがよくわかる (Auiler, 129-130, 132)。それに対しヒッチコックは、それまでの決して少なくはない映画監督としての経験にもとづき、彼からすれば見当違いなザナックの意見に具体的に反論する手紙を送り返してはいる。しかし、その手紙の最後のアルフレッド・ヒッチコックという署名の前には「あなたの従順な召使い Your obedient servant」(Ibid., 131) という言葉が書き添えてもあるのだ。もちろん、これは彼流の皮肉には違いないが、彼がそのときに抱いていた気分を正確にいい表してもいたのではないだろうか。

このように、ヒッチコックが現実には置かれていた状況を考慮に入れると、『救命艇』で彼がウィ

リーを他の人物たちよりもひとときわすぐれた人物として描いてみせたことは、心理的にも納得がいく。つまり、ヒッチコックはウィリーに自分の理想的な姿を投影していたということだ。この推測がかならずしも見当はずれでないとするれば、そのあまりの狡猾さがばれてリンチされ、海に放り出されるというウィリーの最期はなにを意味するするだろう。そこにはおそらく、自分もいつアメリカから外に放り出されるかわからない、というアメリカに来て間もないヒッチコック(当時の国籍はまだイギリスのまま)の漠たる不安が映し出されていたとは考えられないだろうか。だから、そうした意味では、『救命艇』は、戦争の時代がつくらせた(効果があるとはいいいにくい)プロパガンダ映画であったのと同じで、ヒッチコックにとっては、ある面きわめて個人的な映画でもあったのかもしれない。

なお、Ina Lae Harkは、ヒッチコックの映画における民主主義とファシズムの関係性について、『救命艇』だけでなく『海外特派員』や『逃走迷路』も含めて考察しており、本稿での議論と文脈は異なるもののヒッチコックのファシズム(の団結力)への羨望を指摘している。また、そこではウィリー=スレザックとヒッチコックの体型の類似も指摘されている(Hark, 343)。

27. ファシズムが民主主義の退廃から生まれる民主主義の内部の問題であるということに関する基本的な議論は、三宅昭良『アメリカン・ファシズム』の序章(とくに5-9頁)を参照。

28. ここでウィリーが口ずさむのは、シューベルト作曲・ゲーテ作詞による『野ばら』やドイツ民謡である。

29. Toby Clarkの*Art and Propaganda in the Twentieth Century, "Fascist Interpretations of the Body,"* 66-71を参照。とはいえ、ウィリーひとりによるナチス・ドイツ=ファシズムの表象/代表には限界がある。そのことは、たとえば、1943年秋から公開され、『救命艇』の公開がはじまった1944年1月の時点でも上映が続けられていた、ハンフリー・ボガード主演、ゾルタン・コルダ監督による『サハラ戦車隊』におけるナチス・ドイツの表象と比較すれば明らかになるだろう。サハラ砂漠の中でボガード率いる1台の戦車に多国籍・多人種・多民族的な連合国側の兵士が集い、そこにファシズム側の捕虜(ナチス兵とイタリア兵)が加わるというこの映画の状況設定は『救命艇』によく似ており、連合国側がサハラ砂漠での戦闘において一丸となってナチスを倒すというプロットも『救命艇』に似ている。しかし『サハラ戦車隊』に登場するナチは、『救命艇』とは違い、1人ではない。そこには統率のとれた軍隊=集団としてのナチスが登場し、いわばファシズムははっきりと視覚化されている。『救命艇』の場合、ナチは1度に1人しか画面上には登場しないため、ウィリーにしろ、結末で救助されるナチの少年兵にしろ、ただ1人によるファシズムの(恐ろしさの)視覚化にはかなり無理がある。そこで表現されているのは、ナチ=兵卒個人の「ずる賢さ」や「力強さ」であって、ファシズムそれ自体の恐ろしさではない。ちなみに『サハラ戦車隊』にも黒人(ただしアメリカ人ではなくスーダン人)が登場している。『サハラ戦車隊』もそれまでの古いステレオタイプの黒人像を改変したといわれる。しかし、この作品の黒人タンブル(レックス・イングラム)が物語内で与えられている機能(砂漠の中の水の在り処へと案内する)は、物語の進展上は重要だが、作品中で最も小さな役であるのも間違いはない。

30. スワーリングの脚本では、ジョーはかつて黒人のリンチを見たことがあり、そのためにウィリーのリンチに加わることはなかった、と説明されている(Cripps, *Making Movies Black*, 78; Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*, 311; Morseberger, 333を参照)。なお、スタインベックの原作では、ナチ(原作では名前が与えられておらず、しかも腕に怪我をしている)の死はリンチによるものではない。連合国側の1人が殴りかかり、ナチが海に投げ出される。そしてジョーが海に飛び込み助けようとするがかなわず、海の底に沈んでしまう(Federle, 18; Morseberger, 332-333; Simmonds, 157-158, 217を参照)。このエピソードからも明らかなように、原作のジョーは映画のジョーよりも一層「英雄的」に描かれている。その点を指摘しFederle, Morseberger,

Simmondsは映画を批判するのだが、彼らの文章を読む限り、原作と比較されているのは映画というより脚本であり、映像に関する考察はほとんど行われていないといつてよい。

本稿は映画とその原作との比較研究ではないので原作について詳しくは触れないが、両者の設定上の大きな違いだけは一応整理しておこう。原作と映画とでは登場人物に異同がある。名前、職業等に若干の変更はあるものの両者にはほぼ同じキャラクターとして登場するのがコニー、アリス、リトウハウス（原作ではブレナン）、ジョー、ウィリー（原作では無名）である。コヴァック、スタンリー、ガスにそのまま相当する登場人物は存在しないが、原作に登場するバド（一人称の語り手で足に怪我をしている）とアルバート（上記のナチを殴った人物でアリスと恋に落ちる）からこの3人が作り出されたと考えられる。そしてヒギンズ夫人は映画で新たに作られた人物である（Simmonds, 216-217を参照）。しかし物語にも影響を与えた最大の変化は、すでに述べたようにナチが怪我を負っているということだろう。その結果、彼は連合国側の人々に身体的に脅威を与えることも、救命艇の事実上の「リーダー」として活躍することもない。註18でもふれたように、原作のナチは「人間らしい」人物であり、「救命艇」とは別の意味で、「親ナチ」的だととらえることもできるだろう。

<sup>31</sup> これを「人種」のマイノリティといってしまうても大きな誤りではないだろう。なぜなら、ナチス・ドイツは、コヴァックの言葉にもあるように、「支配人種 master race」（一般的には「支配民族」と訳される）を自称していたからである。いうまでもなく、ナチス・ドイツ（アーリア人）の場合にかぎらず、「人種」という概念は社会的構築物である。そのため「人種」が「民族」へ、「民族」が「人種」へ横滑りするといったことは珍しいことではない。酒井直樹はこういつている。「人種は、しばしば生理的外見を指標としつつ、社会集団の区分を本質化する言説の構成体、別の言葉で言えば、言説の実定性的なものである。この点で、人種は国民国家の国民としばしば等値される「民族」と通じる面を持つ。そして「人種」が「民族」や「国民」に比喩的な横滑りをする可能性が常に存在している」（酒井, 281頁）。こうした「横滑り」はもちろん日本でも起こる。「日本人」という「国民」はしばしば「日本民族」と同義に使われ、ときには「日本民族の純血」という具合に「日本人種」の意味に使われてしまうことが多くあった」（同前, 295頁）。ちなみに、「救命艇」では、「ドイツ系」であることによるアメリカ国内での（ドイツ人／ドイツ系=悪／敵という短絡による）「差別」を、ガスがドイツ人らしい「シュミット Schmidt」という姓を「スミス Smith」に変えたというエピソードによって表現している。

<sup>32</sup> ここでいう「虐殺」には、いわゆる「ホロコースト」は含まれていない。なぜなら、ホロコーストの事実が広く知られるようになったのは戦後のことだからである。

<sup>33</sup> Steinbeck, 267. 1944年2月19日付アニー・ローリー・ウィリアムズ宛ての電報。スタインベックのこの要求は、もちろん、受け入れられなかった。

<sup>34</sup> James Agee, *The Nation* 158 (January 22, 1944): 108. 引用中の「原作者（脚本家）」は原文では“writers”となっている。なお、エイジーは、「救命艇」とともに「原作者（脚本家）に支配された」作品として、前作『疑惑の影』*Shadow of a Doubt* (1943)を挙げている。ちなみに『疑惑の影』の脚本は『わが町』などで広く知られる劇作家ソートン・ワイルダーが担当している。

<sup>35</sup> Federle, Morseberger, Simmondsはそろって、深い洞察のあるスタインベックの原作を、ヒッチコックが軽いエンターテインメントに貶めた、と批判している。しかし彼らは映像の分析をほとんどといつていいほど行っていない。

<sup>36</sup> 実際は、スタインベックの原作をもとに、マッキンレー・キャンター、ジョー・スワーリングの手を経た後、最終的にヒッチコック自身が「各シーケンスごとにドラマティックな形式をあたえるために」手を入れている（Truffaut, 156）。

37. 1944年1月10日付20世紀フォックス宛ての手紙 (Steinbeck, 266) および1944年2月19日付アニー・ローリー・ウィリアムズ宛ての電報 (Ibid., 267) の中での表現から (前者では“obliquities”、後者では“distorted”という表現が用いられている)。一方ヒッチコックは「スタインベックの原作は不完全」なものだったと、きっぱりいっている (Truffaut, 156)。

38. 脚本家ジョー・スワーリングの「署名」をそこに認めることも可能かもしれない。というのは亡命ロシア人のこの脚本家は、正式にはクレジットされなかったものの『風と共に去りぬ』の脚本に関与し、黒人兵のオリエンテーション目的の官製プロパガンダ映画『黒人兵』*The Negro Soldier* (1944) の脚本にも関わっている。さらに彼は、『救命艇』公開の前年1943年に公開された海軍を舞台とする戦争映画で、ステレオタイプの黒人表象を改変した作品の一つとして知られる『クラッシュ・ダイヴ』*Crash Dive* の脚本も担当しているからである。

39. 海運委員会の依頼で製作されることになった『救命艇』は、先にヒッチコックが監督として決定しており、基本的な場面設定等のアイデアも彼自身による (Steinbeck, 249. (1943年1月8日付アニー・ローリー・ウィリアムズ宛ての手紙) および、Kenneth MacGowan, “The Producer Explains,” *New York Times*, January 23, 1944, II, p. 1 を参照)。だから、スタインベックが原作を引き受けていなかったとしても、似たような設定の映画がとられていた可能性はある。もっとも、Federle, Morseberger, Simmonds らによる原作と映画との比較研究が明らかにするように、映画『救命艇』は、物語内容、人物設定、台詞のどれをとってもきわめて多くをスタインベックの原作に負っている (しかし、スタインベックを擁護する側に立つ彼らにしてみれば、それでもなお原作と映画はまったくの別物ということになるのだが)。

40. ロバート・スタムとルイズ・スペンスは、多文化主義的映画読解のマニフェスト的な論文「映画表現における植民地主義と人種差別」の中でこの点を指摘している。「『間違えられた男』はドキュメンタリー風に掲げられていながら、ニューヨークの地下鉄ばかりか、拘留所においてすら、黒人の姿はまったく見あたらない」(Stam and Spence, 638)。なお、『間違えられた男』における人種・民族性に関する問題は、本誌に収録されている齊藤綾子氏の論文も参照されたい。

41. Truffaut, 155.

42. Steinbeck, 267. 1944年2月19日付アニー・ローリー・ウィリアムズ宛ての電報。

43. スポトナー, 1988年, 下巻, 413頁. Koppes and Black, *Hollywood Goes to War*, 309.

44. Crowther, *New York Times*, January 13, 1944, p. 17.

45. 当時のアメリカ合州国軍隊における人種差別的な分離策については、ベンジャミン・クォールズ『アメリカ黒人の歴史』の第9章「戦争と平和：争点とその結果——1940-1954年」を参照されたい。当時の軍隊におけるこうした分離策をドラマの重要な要素として取り込んだ作品も戦後には作られている。1949年に公開された『境界の消滅』*Lost Boundaries* である。この映画は、戦中には (事実上) 扱うことができなかった人種問題を、直接的かつ具体的に扱っている。第二次世界大戦期のアメリカ東部の町を主な舞台とし、白人としてパスする黒人家族 (ただし息子と娘は自分たちがパスしていることを知らない) を主人公とするこの作品では、父と息子の軍への入隊を機に彼らが「黒人」であることがおおやけになる。父親は軍の調査に対し自分が「黒人」であることをためらいなく認めるが、当時まだ黒人の任官を制限していた海軍の士官学校への入学を目前に控えていた息子は自分もまた「黒人」である事実を知り、ショックから失踪する。しかし、この映画の結末は、海軍での人種による任官制限の撤廃 (『境界の消滅』) により、息子の士官学校への入学が可能になり、彼らが暮らす町においても「境界」が「消滅」するであろうこと、つま

り人種差別がなくなるであろうことを予告するようなユートピア的なものである。ちなみに、この映画には『救命艇』でジョーを演じたカナダ・リーも脇役で出演している。なお、この映画のより詳しい物語内容と、その映像表現の分析、さらにパッシング映画の系譜の中での位置に関しては、飯岡詩朗「パッシング映画とはなにか」を参照。

<sup>46</sup> Donald Bogleが当時ハリウッド映画に登場してきた古いステレオタイプを逃れた黒人を指して使う言葉。Bogle, 136-143を参照。

<sup>47</sup> 黒人＝アフリカ系アメリカ人の表象には気が配られるようになった一方、黄色人＝アジア人や、日系を含むアジア系アメリカ人の表象には大きな変化は見られなかった。その極端なサンプルの1つが『リトル・トーキョー・U.S.A.』*Little Tokyo, U.S.A.* (1942)である。日系アメリカ人(日系移民)はまるでみなスパイであるかのように描くこの作品は、OWIから第二次世界大戦の意図(「我々はなぜ戦うのか」)を理解していない有害な作品として批判される。OWIは似たような映画が製作されないよう、これ以後映画会社に対し撮影開始前の脚本提出を要請するようになる(Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*, 72-78, 84; 村上, 109-113; Kopps, “Regulating the Screen,” 270-271, 278)。人種差別的なステレオタイプ化は「敵」の表象において顕著であった。白人のドイツ人＝ナチは「敵」でありながら人間らしく表象されたが、黄色人である日本人は非人間的に、「密林の獣」のように表象された。戦時中のハリウッド映画における日本人のこうしたステレオタイプ化については、Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*の第9章“The Beast in the Jungle”(第10章“Nazis, Good Germans, and G.I.’s”と合わせて読むと同じ「敵」でありながら両者の表象がいかに違うかが鮮明になるだろう)、村上出見子『イエロー・フェイス』の第3章「戦中プロパガンダ映画」、Koppsの“Regulating the Screen”を参照。

<sup>48</sup> 人種(黒人)問題に配慮した表現を行う上で、新たな黒人像を作り上げるよりも簡便な方法として、黒人を登場させないという方法もとられた(Kopps and Black, “Blacks, Loyalty, and Motion-Picture Propaganda in World War II,” 396, 404; Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*, 179-180)。それとは全く逆に全キャスト黒人によるミュージカル映画(*Stormy Weather* (1943)、*Cabin in the Sky* (1943))も当時作られている。

<sup>49</sup> ここで挙げた作品中、『オックスボウ事件』を除くとすべてが戦争映画であるという点は注目していい。KoppsとBlackも指摘するように、戦争(より限定すれば戦場)という特殊な状況下(非日常)においてはじめて、人種差別、人種分離のない世界が可能となるわけである(Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*, 180-181)。一方で「現実的」な(明らかな嘘のない)映画でありつつ、黒人が登場しながら人種差別的でない映画をつくるためのアクロバティックなアイデアだと評価することもあるいは可能かもしれない。なお、ここで挙げた個々の作品での黒人表象に関しては、以下を参照。Bogle, 138-139; Cripps, *Slow Fade to Black*, 381; Cripps, *Making Movies Black*, 72-80; Kopps and Black, “Blacks, Loyalty, and Motion-Picture Propaganda in World War II,” 400-401; Kopps and Black, *Hollywood Goes to War*, 180-181。

<sup>50</sup> 1910年に創設されたNAACPは、D・W・グリフィス監督作品『国民の創世』*The Birth of a Nation* (1915)公開の時点ですでに、映画の中での人種差別的な黒人表象に異議を申し立てている。第二次世界大戦期のNAACP、OWI、そしてハリウッドの関わりについては、とくにKopps and Black, “Blacks, Loyalty, and Motion-Picture Propaganda in World War II”を、NAACPとハリウッドの関わり(交渉・折衝)の歴史については、Thomas Crippsの*Slow Fade to Black*および*Making Movies Black*を参照。

<sup>51</sup> いいかえれば、アメリカの黒人(アフリカ系アメリカ人)は、当時、黒人であると同時にアメリカ人であることは許されず、黒人であること(つまり、黒人であることによって受ける差別や、

被る不利益)を棚上げにして、「アメリカ人」であることを求められたのである。日本による「有色人解放」のための戦争という当時の戦争の「定義」への対抗策というのも、合州国が黒人に「アメリカ人」であることを求めたもう一つの重要な理由としてあげられるだろう。1942年初頭の統計局 (Office of Facts and Figures) の黒人への調査によれば、日本人に統治された場合、自分たちの暮らし向きはよくなるし、「日本人は同じ有色人であり、自分たちを差別しない」と考える者が18%、そして今と変わらないと答える者が31%いたという。日本人が戦っているのは白人であり、自分たちではないという考えを抱いていた黒人が少なからず存在したのである (Kopps and Black, "Blacks, Loyalty, and Motion-Picture Propaganda in World War II," 385-387を参照)。註37で言及した『黒人兵』*The Negro Soldier*の脚本を最終的に担当し、重要な説教師の役で出演もした黒人カールトン・モスは、加藤幹郎とのインタビューで当時の興味深いエピソードを披露している。モスによれば、『黒人兵』は、はじめ『有色人よ銃を取れ』というタイトルだったが、このタイトルが「有色人」という言葉を使った日本の「大東亜共栄圏構想」を思い起こさせるとして現在のタイトルに変更になったという (加藤『映画 視線のポリティクス』第3章「雇われた黒人——カールトン・モス・インタビュー」110-111頁)。また、この映画を見た黒人兵の反応については次のようなエピソードを紹介している。日本軍によって爆撃される中国の都市、逃げ惑う中国人、負傷した中国人と続く映像にかぶせられた「日本は有色人種の救世主であるという者もいる There are those who tell you that Japan is the savior of colored races」というナレーションに対し、「七〇〇人ほどの黒人兵はみな「まったくその通りだ」と言いだした」。そして「[「同じ戦うのなら、日本人と戦いたい」(中略)日本人は米軍を捕虜にしても、自分たち黒人なら助けてくれる——食糧をあたえ、傷つけたりしない(中略)なぜなら「同胞」だから]と彼らはいったという。さらに「こういった噂は根強く、陸軍省内部でさえ黒人同士で話されているのをよく耳にし」たという (同前, 120頁)。

52 OWIは、『救命艇』は「あいまいすぎる too ambiguous」として、海外の自由主義陣営への配給を禁じた (Kopps and Black, "Blacks, Loyalty, and Motion-Picture Propaganda in World War II," 402)。

53 『救命艇』の製作者マクガワンは、ボズリー・クラウザーの痛烈な批判を受けて『ニューヨーク・タイムズ』映画欄の編集者宛てに「弁明」の手紙を送っている (1944年1月23日の同紙映画欄に掲載)。それによれば、『救命艇』は、技術的に革新的なことをやろうというテーマのもと製作を開始したが、クラウザーが指摘するような「危険な」テーマはまったく念頭になかったし、仮にそのようなテーマが見いだせるとしても、それは「偶然」によるものであり、「まったく無意識的」なものだった、という (MacGowan, "The Producer Explains," *New York Times*, January 23, 1944, II, p. 1)。

## 参考文献

- Agee, James. "Films." *The Nation* 158 (January 22, 1944): 108.
- Auiler, Dan. *Hitchcock's Notebooks: An Authorized and Illustrated Look Inside the Creative Mind of Alfred Hitchcock*. Avon Books, 1999.
- Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*. 3rd ed. Continuum, 1997.
- Boskin, Joseph. *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*. Oxford University Press,

- 1986.
- Braverman, Jordan. *To Hasten the Homecoming: How Americans Fought World War II through the Media*. Madison Books, 1996.
- Clark, Toby. *Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture*. Harry N Abrams, 1997.
- Cripps, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*. Oxford University Press, 1993.
- . *Making Movies Black: The Hollywood Message Movies from World War II to the Civil Rights Era*. Oxford University Press, 1993.
- . *Hollywood's High Noon: Moviemaking and Society before Television*. Johns Hopkins University Press, 1997.
- Cripps, Thomas, David Culbert. “*The Negro Soldier* (1944): Film Propaganda in Black and White.” Peter C. Rollins, ed. *Hollywood as Historian: American Film in Cultural Context*. Rev. ed. University Press of Kentucky, 1998. 109-133.
- Crowther, Bosley. “‘Lifeboat’, A Film Picturization of Shipwrecked Survivors with Tallulah Bankhead, Opens at the Astor Theatre.” *New York Times*. January 13, 1944, p. 17.
- . “A Drift in ‘Lifeboat’: The Hitchcock-Steinbeck Drama Represents Democracy at Sea.” *New York Times*. January 23, 1944, II, p. 1.
- Farber, Manny. “Among the Missing: Hitchcock.” *New Republic*. January 24, 1944, 116.
- Federle, Steven J. “*Lifeboat* as Allegory: Steinbeck and the Demon of War.” *Steinbeck Quarterly* 12 (1977): 14-20.
- Freedman, Jonathan and Richard H. Millington eds. *Hitchcock's America*. Oxford University Press, 1999.
- Hardwick, Leon H. “Negro Stereotypes on the Screen.” *Hollywood Quarterly* 1 (1946): 234-236.
- Hark, Ina Rae. “‘We Might Even Get in the Newsreels’: The Press and Democracy in Hitchcock’s World War II Anti-Fascist Films.” Richard Allen and S. Ishii-Gonzales, eds. *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*. Indiana University Press, 1999. 333-347.
- 飯岡詩朗「パッシング映画とは何か——「白い黒人」によるアメリカ映画史」『立教アメリカン・スタディーズ』第21号(1999年): 137-196頁。
- Jones, Dorothy B. “The Hollywood War Film: 1942-1944.” *Hollywood Quarterly* 1 (1945): 1-20.
- 加藤幹郎「表象問題としてのホロコस्त映画——ハリウッド映画とは何か5」『みすず』第420号(1996年3月号): 72-87頁。
- 加藤幹郎『映画 視線のポリティックス——古典的ハリウッド映画の戦い』。筑摩書房, 1996年。
- キーン, サム『敵の顔 憎悪と戦争の心理学』佐藤卓己・佐藤八寿子訳。柏書房, 1994年。Sam Keen. *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*. Harper and Row, 1986.
- Koppes, Clayton R. “Regulating the Screen: The Office of War Information and Production Code Administration.” Thomas Schatz. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. University California Press, 1997. 262-281.
- Koppes, Clayton R., and Gregory D. Black. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and*

- Propaganda Shaped World War II Movies*. University of California Press, 1990.
- Koppes, Clayton R., and Gregory D. Black. "Blacks, Loyalty, and Motion-Picture Propaganda in World War II." *The Journal of American History* 73 (1986): 383-406.
- Koppes, Clayton R., and Gregory D. Black. "What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945." *The Journal of American History* 64 (1977): 87-105.
- Leff, Leonard J. *Hitchcock and Selznick: The Rich and Strange Collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*. University of California Press, 1999.
- MacGowan, Kenneth. "The Producer Explains." *New York Times*. January 23, 1944, II, p. 1.
- 三宅昭良『アメリカン・ファシズム ロングとローズヴェルト』。講談社, 1997年。
- Morseberger, Robert E. "A Drift in Steinbeck's *Lifeboat*." *Literature/Film Quarterly* 4 (1976): 325-338.
- Munden, Kenneth W., ed. *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1941-1950*. University of California Press, 1988.
- 村上山見子『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』朝日新聞社, 1993年。
- 中村雅子「アメリカ人であることと黒人であること——W・E・B・デュボイスの場合——」本田創造編『アメリカ社会史の世界』三省堂, 1989年。171-200頁。
- クォールズ, ベンジャミン『アメリカ黒人の歴史』明石紀雄・岩本裕子・落合明子訳。明石書店, 1994年。Benjamin Quarles. *The Negro in the Making of America*. 3rd ed. Collier Books, 1987.
- 酒井直樹「現代保守主義と知識人——「西洋への回帰」と人種主義をめぐって——」『20世紀知識社会の構図』岩波書店, 1994年。277-325頁。
- 笹川慶子「第二次世界大戦とハリウッド・ミュージカル映画——現実逃避かプロパガンダか」『映像学』第63号(2000年): 38-54頁。
- Schatz, Thomas. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s. History of the American Cinema*, vol. 6. University of California Press, 1997.
- . "World War II and the Hollywood 'War Film.'" Nick Brown, ed. *Refiguring American Film Genre: History and Theory*. University of California Press, 1998.
- Shohat, Ella. "Ethnicities-in-Relation: Toward a Multicultural Reading of American Cinema." Lester D. Friedman, ed. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. University of Illinois Press, 1991. 215-50. とちぎあきら訳「関係としての民族性 アメリカ映画のマルチカルチュラルな読解に向けて」岩本憲児, 武田潔, 斉藤綾子編『「新」映画理論集成①』フィルムアート社, 1998年。200-32頁。
- Simmonds, Roy. *John Steinbeck: The War Years, 1939-1945*. Bucknell University Press, 1996.
- Stam, Robert, and Louise Spence. "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction." Bill Nichols, ed. *Movie and Methods*. Vol. 2. University of California Press, 1985. 632-649. 奥村賢訳「映画表現における植民地主義と人種差別 序説」岩本ほか編『「新」映画理論集成①』176-97頁。
- Steinbeck, John. *Steinbeck: A Life in Letters*. Viking Press, 1975. 『スタインベック書簡集——手紙が語る人生——』(スタインベック全集第19巻) 浅野敏夫・佐川和茂訳。大阪教育図書,



1996年.

スポトー, ドナルド『ヒッチコック——映画と生涯』(上下巻) 勝矢桂子ほか訳. 早川書房, 1988年.  
Donald Spoto. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. Little, Brown, 1983.

——. 『アート・オブ・ヒッチコック 53本の映画術』 関美冬訳. キネマ旬報社, 1994年. Donald Spoto. *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*. 2nd ed. Doubleday, 1992.

Truffaut, François. *Hitchcock*. Rev. ed. Simon and Schuster, 1985. 『映画術 ヒッチコック／トリュフォー』 山田宏一・蓮實重彦訳. 晶文社, 1981年.

## フィルモグラフィ

### 『救命艇』 *Lifeboat* (1944)

製作会社：20世紀フォックス

製作：ケネス・マクガワン

監督：アルフレッド・ヒッチコック

原作：ジョン・スタインベック

脚本：ジョー・スワーリング

撮影：グレン・マクウィリアムズ

出演：タルラ・バンクヘッド (コンスタンス・“コニー”・ポーター), ウィリアム・ベ  
ンディクス (ガス・スミス), ウォルター・スレザック (ウィリー), メアリー・  
アソダーソン (アリス・マッケンジー), ジョン・ホディアク (ジョン・コヴァ  
ック), ヘンリー・ヒル (C・J・“リット”・リトゥンハウス), ヘザー・エンジ  
ェル (ヒギンズ夫人), ヒューム・クロニン (スタンリー・ギャレット), カ  
ナダ・リー (ジョージ・“ジョー”・スペンサー)

配給：20世紀フォックス

日本版ビデオ発売元：フォックス ホーム エンターテイメント／ビクター