

パッシング映画とはなにか
Films of Passing: An Introduction
「白い黒人」によるアメリカ映画史
A History of American Cinema According to “White Negroes”

飯岡 詩朗
IIOKA Shiro

「白い黒人」——1959年

Mais, qu'est-ce que c'est donc un noir? Et d'abord, c'est de quelle couleur?

Jean Genet, *Les negres* (1959)

それまで「書いたもののうちでいちばんすぐれたものの一つ」とノーマン・メイラー自身が「広告」するエッセイ「白い黒人」“The White Negro”をおさめた『ぼく自身のための広告』*Advertisements for Myself* (1959) が出版された1959年、アメリカでは「白い黒人」をめぐる問題をあつかった二つの映画が公開されている。一つは1950年代の中頃から俳優としてTVドラマや映画で活躍してきたジョン・カサヴェテスがインディペンデント映画として撮った処女作『アメリカの影』*Shadows* (1959)¹であり、いま一つは、ドイツから亡命した映画監督で崩壊しつつあるハリウッドのスタジオ・システムのもとで良質なメロドラマを送り出し続けてきたダグラス・サークのアメリカでの最後の作品『悲しみは空の彼方に』*Imitation of Life* (1959) である。

もちろん、この三つの作品のいずれでも「白い黒人」が同じ意味をもっているというわけではない。正確に言えば、「白い黒人」という言葉を使っているのはメイラーだけであり、二つの映画は「白い黒人」をめぐる問題をあつまっているのは確かだが、その言葉を使ってなどいないし、その意味あいには正反対とさえいってよいかもわからない。にもかかわらず、この三つの作品は奇妙なかたちで連関

している。

メイラーのいう「白い黒人」は「ヒップスター hipster」という一語で置きかえてもかまわないだろう。では「ヒップスター」とはなにか。それは「アメリカの実存主義者」であり、「死の条件を受け入れ、身近な危険としての死とともに生き、自分を社会から切り放し、根なし葛として存在し、自己の反逆的な至上命令への、地図もない前人未到の旅に立つ」(Mailer, 339) ことをよしとする人間のことを指す。そして「ヒップの起源は黒人にある」(Ibid., 340) とされ、彼らが受け入れる「死の条件」は、アメリカの黒人が日々を生き抜いていく上での条件に重ね合される。

生きたいと願う黒人はだれでも、生まれおちたその日から、危険とともに生きていかなければならない。どんな経験も、彼にとっては決して偶然的なものではない。黒人はみな、散歩のときも、暴力沙汰に会わないとほんとうに確信して、街をぶらつくことはできない。(Ibid.)

つまり、アメリカの黒人が強いられるこうした条件をむしろ肯定的にとらえ、彼らに精神的に同一化しようとする白人が、メイラーのいう「ヒップスター」であり、「白い黒人」なのだ。

そうした意味では、ニューヨークで「即興 improvisation」²として撮影されたカサヴェテスの『アメリカの影』に登場する黒人ベン(ベン・カラザース)と彼を取り巻く白人たちは、メイラーのいうヒップスターによく似ている。³「グリニッジ・ヴィレッジのようなどころでは、一つの三角関係が確立した——ボヘミアンと非行少年とが黒人と直接結びつき、ヒップスターがアメリカ生活における一つの現実になった」(Ibid.)。また、その親近性は、「ヒップスター」と常に結びつけられるジャズがこの作品の音楽に選ばれていることから補強されるだろう。しかし、ここで『アメリカの影』を「白い黒人」の映画と呼ぶのは、こうしたメイラー的な意味、つまり比喩的な意味からではない。ベンや彼の仲間のような比喩的な意味での「白い黒人」の日常を描くと同時に、この作品は、文字どおりの意味での「白い黒人」、つまり肌の白い黒人、「白人としてパスする passing for white」黒人(ここでは、とりわけ、ベンの妹レリア(レリア・ゴールドーニャ))をめぐる問題をも描いている。『アメリカの影』を、そして『悲しみは空の彼方

に』を「白い黒人」の映画と呼ぶのはそうした意味においてであり、そのような「白い黒人」が登場する映画を本論ではとりあえず「パッシング映画」と呼ぶことにする。⁵

ニューヨークに暮らす黒人の三兄妹の身の回りで起こる出来事の寄せ集めからなる『アメリカの影』には、レリアをめぐるラヴ・ストーリーをのぞけばこれといった物語はない。「白い黒人」のレリアは「文学者」の集まるパーティーで白人のトニー（トニー・レイ）と出会い恋に落ちるが、彼が肌の黒い長兄ヒュー（ヒュー・ハード）と会ってしまい、自分が「黒人」であることが発覚し、失恋する。もっとも「発覚」という言葉はレリアの側からいえば不当なものとなるだろう。なぜなら、トニーが肌の白い彼女を勝手に白人だと思いこんだのであり、彼女はみずから嘘をついてはいないし、特別に隠しだてしたわけではないからだ。彼女が、自分は「黒人」だという事実／現実をトニーに話さないのは、ドナルド・ボグルもいうように「恥のためではなく」、その事実を「まったく重要ではないと信じている」(Bogle, 200) か、少なくともそう信じたいと思っているからである。そうでなければ、兄と一緒に暮らしている部屋へ彼をわざわざ招き入れはしなかっただろう。⁶

いずれにしても、レリアはこのことをきっかけに、人種をめぐる「問題が重要ではないということは決してない」ということを「学ぶ」(Ibid.)。しかし、彼女の失恋をきっかけとして導入される人種問題は、タイトルにかけて比喩的にいえば、映画全体に「影」を落とすが、ヒューが本心からではないながらも口にするように、『アメリカの影』においては「小さな問題」だといってよいかもしれない。なぜなら、現実はそう甘くはなかったとしても、レリアは自分が「黒人」であるという事実を重要視していなかった（彼女は決意して白人としてパス



図版1 兄を迎えるレリアと、陰鬱な表情のトニー
図版2 兄ヒュー（右）とマネージャー

していたわけではおそくないだろう)し、その事実を知ったトニーもあからさまに差別的な態度にでるわけではない(彼はレリアを罵るわけではなくただ陰鬱な表情を見せとりあえずその場を立ち去ろうとする【図版 1, 2】?)し、ヒューのように肌の黒い黒人もそのことで露骨に差別的な待遇を受けるわけではない(歌手として彼が成功できないのは彼が黒人であることと必ずしも関わりがない)からだ。むしろハリウッド映画として撮られた『悲しみは空の彼方に』の方が、パッシングをめぐる人種問題により積極的にコミットしているといってもよいかもしれない。

『悲しみは空の彼方に』に登場する「白い黒人」サラ・ジェーンは、黒人社会に閉じ込められることを拒み、みずから白人としてパスすることを決意する。しかしいずれ「黒人」であることがわかり、白人社会から「罰」を受ける。こうしたプロットこそ「白い黒人」の登場するパッシング映画に典型のものである。本論では、こうした典型的プロットを持つパッシング映画の、その後の変遷と発展、そしてその創造的な改変までを、『悲しみは空の彼方に』のオリジナルである『模倣の人生』*Imitation of Life* (1934) までさかのぼり、個々の作品の内容を詳しく紹介しながら、人種(差別)主義の「論理」に対して転覆的な可能性を持つパッシングという行為が映画の中でどのように表象されているかを明らかにし、より詳細なパッシング映画の歴史への足がかりとしたい。

「黒人」とはなにか——前史

To all intents and purposes Roxy was as white as anybody, but the one sixteenth of her which was black outvoted the other fifteen parts and made her a Negro. She was a slave, and salable as such. Her child was thirty-one parts white, and he, too, was a slave, and by a fiction of law and custom a Negro.

Mark Twain, *Pudd'nhead Willson* (1894)

しかし、そもそも、アメリカにおいて、「黒人」とはなにか。白人と黒人の区別は、もともとは視覚的な差異、とりわけ色彩的な差異に基づく。だから、一般に、白人とは肌の白い人を意味し、黒人とは肌の黒い人を意味する、と考えてよ

い。⁸しかし、言葉のレベルにおいては語義矛盾的な「白い黒人」という存在を理解するには、色彩的な差異に基づく概念としての白人と黒人からいったん距離を置かなければならない。ウェルナー・ソラーズは、色彩的な差異から、また、それぞれの言葉が持つ含意＝歴史からいったん距離を置くために、「白人／白」と「黒人／黒」の代わりに、「X」と「Y」という記号を用いて、「白い黒人」という存在が可能となる論理、つまり、パッシングの論理をこう説明している。

Xグループ出身の先祖とYグループ出身の先祖を持つ子供は、理論的には、X、Y、XYのいずれとしても生きることができただろう……。しかし「Y」に代入される先祖のうちのあるタイプは……、子孫がもう一方の先祖のグループであるX——しかも、X性を片方の親のアイデンティティ、あるいは、祖父母4人のうちの3人のアイデンティティ、さらには、先祖の16人のうちの15人のアイデンティティとして、またある場合にはより高い率でそのアイデンティティを含んでいたとしても——に属する、Xである、と主張する正当な権利を否定する。なぜなら……残ったアイデンティティであるY性が優勢とみなされるし、その個人は、「本当は」Yであると、いつでも「発見される」からだ。

……血統主義的な社会においては、XYのXらしさは、……親や先祖から正当に受け継がれたものとは見なされず、たんに「偽装」と見なされる。……パッシングのルールによると、XYは、変わることなく永久に、「本当の自分ではない」X「としてパスする」、「と見せかける」、「に仮想する」Yということになる。よってパスするもの——いいかえれば、自分をXでもある主張するXY——は、「偽の」X、「疑似の」X、あるいは「インチキの」Xと見なされるか、その皮膚を「カムフラージュ」として使う「詐欺師」と見なされる。(Sollors, 248-9)⁹

ここで問題となるのは、もちろん、論理の非対称性である。Yの血がほんの一滴でも混ざっていればYである、という定義（いわゆる「血の一滴の法則 one drop rule」による分類）が可能なのだとすれば、「理論的には」Xの血が一滴でも混じっていればXである、という定義も可能はずである。しかしXとYを置き換えることはできない。結局のところYに代入できるのは黒人だけであり、Xに代入できるのは白人だけなのだ。だから、白人と黒人の間の混血は、肌の色にかかわらず「黒人」と定義される。¹⁰その結果「白い黒人」は存在しても「黒い白人」は存在しえないことになり、白人と黒人の間で起こるパッシングは、数少ない例外をのぞけば、常に黒人による人種の境界線^{カラーライン}を超える行為ということになる。¹¹

こうした「論理」に基づく白人と黒人の分類によって可能となる秩序（白人の

優位、黒人の劣位という階層化)は、「論理」それ自体がかかえこむ矛盾によって内破する可能性をはらんでいる。なぜなら、白人にしか見えない「黒人」が存在しうること、つまり、肌が白いことが白人であることをかならずしも意味しない／保証しないということは、本当の白人を「黒人」として扱うことが理論的には可能だということになるからである。この理論的な可能性が白人にとって脅威的なのはいうまでもない。だからこそ白人は「白い黒人」に過剰に反応するのだといってもよいかもしれない。¹²

既成の秩序を攪乱し転覆する可能性を持つ「白い黒人」という白人社会の危険因子を黒人社会に閉じ込めておくためには、白人社会に「潜り込む」こと、「白人」としてパスすることが、心理的に禁止されなければならないだろう。文学や映画において、「白い黒人」に悲劇が訪れることが多元的に決定付けられている理由、いいかえれば、彼／彼女たちが「悲劇的なムラート tragic mulatto」としてステレオタイプ化される理由はそこにある。もっとも、そうステレオタイプ化されたからといって、彼／彼女たちが内包する可能性が消え去るわけではない。

以下では、『模倣の人生』の中でパッシングの事実が明らかになる場面を具体的にみながら、「悲劇的なムラート」としてステレオタイプ化される「白い黒人」が、「ジャマイマおばさん Aunt Jemima」や「マミー Mammy」といったステレオタイプに対し、どのような批評的意味を持ちうるかを明らかにしていく。

母／過去を捨てる——1934年

You! It's 'cause you're black. You make me black. I won't! I won't! I won't be black!

Imitation of Life (1934)

ジョン・M・スタール監督の『模倣の人生』は、ハリウッド大手スタジオが黒人を物語の中心に据えて真剣に人種問題を扱った最初の作品とあってよい。¹³とはいえ、物語は、1930年代から40年代にかけて女性観客に向けて数多く製作されたいわゆる「女性映画」、より限定すれば「母子メロドラマ」——子供のために母親は自己を犠牲にする——の枠組みをほぼ踏襲している。¹⁴ 人種問題と

いう当時としては特殊な主題を、平穏な家庭を脅かす装置として導入したために、物語がいくらか不統一な印象を与えるのは否めないが、その枠組みを揺るがすほどではない。¹⁵

ひとことでいえば、物語は二組の母娘の成功と失敗を描いている。夫に先立たれたビー（クローデット・コルベール）は、夫の残したメープルシロップ販売の事業を細々と続けながら一人娘ジェシーの子育てに奮闘している。ある日そんな彼女の前にあらわれるのが、やはり夫のいないディライラ（ルイズ・ビーヴァーズ）とピオラの黒人の母娘である。住み込みのメイドとして働かせるべくを探しているディライラは、道に迷って偶然訪れたビーの家で、無給でいいから娘と一緒に住み込みのメイドとして雇ってはもらえないかと願い出る。メイドに賃金を支払うほど裕福ではないがまだ小さな娘のことが気になり仕事に専心できないでいたビーは、この申し出を受け、二組の母娘はともに暮らし始める。

その後、ディライラが作るパンケーキの美味しさに目をつけたビーは、その秘伝のレシピをもとに、パンケーキ店を始めることを思いつく。その後、店にお客としてきたエルマー（ネッド・スパークス）からのアドバイスでパンケーキ・ミックスの販売を始め、ビーは女性実業家として大成功をおさめる。ビーは、ディライラ存在により、まず育児から解放され、実業家としての成功により経済的な悩みからも解放されるのだ。10年後、彼女は窓からブルックリン橋が望めるニューヨークの一等地に大豪邸に居を構え、自宅で豪華なパーティーを催すほど裕福になり、さらには、そこで出会った海洋生物学者のスティューヴン（ウィリアム・ウォレン）と恋に落ちる。

ディライラはどうかといえば、パンケーキ店を始めた当初はビーとともに働くが、事業化後はその名前を会社名（Aunt Delilah Corporation）と商品名（Aunt Delilah Pancake Flour）に、その顔をパッケージに残すのみで、経営にはタッチせず、秘伝のレシピを提供したことへの見返りとして、会社＝ビーから利益の20%を受け取る（彼女自身はいらないといったが）名前だけの共同経営者となり、メイドなどする必要がないほど裕福になる。しかし皮肉なことに、ディライラの文化的・社会的生活圏は、金銭的に裕福になるにつれて狭まり、家庭の中に閉じ込められる。しかもそれは、ディライラ自身の意志による選択として映画の中では描かれる。ビーにあなたも独立して暮らすことができるいわれでも、ディライラ

は、いつまでも一緒に暮らし、「メイド」（という言葉ははっきりとは口にされないが）のままでいたいと訴えるし（“I’s your cook and I wanna stay your cook.”）、パンケーキのレシピのお返しなどいらないともいう（“I gives it to ya, honey. I makes you a present. Youse welcome.”）。

これだけであれば、『模倣の人生』は、献身的で自己犠牲的な黒人女性のステレオタイプをディライラが反復しているという批判はあるにしても、夫のいない白人と黒人の女性二人が力を合わせて経済的自立を勝ち取る成功物語として要約できるだろう。¹⁶ しかし、ディライラの娘ピオラの存在が映画に人種問題を導入し、そうした要約を無効にしてしまう。

白い肌をした「黒人」、つまり「白い黒人」であるピオラは、白人としてパスしようとし、パッシングを否定する肌の黒い黒人である母ディライラとことあるごとに衝突する。急に強い雨が降り出したある日、ディライラは雨具を持って小学校にピオラを迎えに行く。娘のクラスを見つけたディライラは担任教師に娘を迎えに来たと告げるが、このクラスに「黒人 colored」の子供はいない、と担任は応える。そんなはずはないと思いながらも教室を後にしようとしたディライラは、本で顔を隠したピオラを見つけだし声をかけるが、白人としてパスしてきたピオラは一変したクラスメートの視線にいたたまれず、大嫌いという言葉を母親にぶつけると、涙ながら教室を抜け出す。

この場面においてはじめて、担任教師とクラスメートは自分たちと同じ白人だと思っていたピオラが実は「黒人」だったと知るのだが、彼らがピオラを「黒人」と認知することが可能となるためには、視覚情報（黒人の女性の存在）と文字（verbal）情報（その黒人女性が白い肌の少女を娘と呼ぶ）が結託しなければならない。実際母と娘の肌の色はまったく違うし、相貌もちがう（映画においては俳優が役を演じているのだから、血縁関係のない二人は似ていなくて当然である）のだから、黒人のディライラがピオラを指し私の娘だといわぬかぎり、誰も両者の間に母子関係——ピオラには黒人の血が混ざっていること、つまり「黒人」だということ——を認知することはできない。視覚的情報に信を置けば、私の娘だという母の言葉を、娘は（そしてまわりの人間も）虚偽として斥けることは不可能ではない。実際、ピオラは後にそう試みる。

およそ 10 年後、ピオラ（フレディ・ワシントン¹⁷）は母の願いに応え、ビー

の豪邸を出て南部の「黒人」大学¹⁸に進学する。しかし、ある日ディライラとピーのもとに、ピオラが姿を消したという手紙が大学から届く。急いで南部に向かった二人は、あるレストランのレジで働いているピオラを見つけだす。やはり白人としてパスして働いていたピオラは、小学校の教室でそうされたように、再び自分が「黒人」であるという事実／現実が明らかにされるのを恐れ、ディライラが人違いをしているかのような態度をとる。

DELILAH: Peola. We've been looking everywhere for you.

PEOLA: Are you talking to me? There must be some mistake. My name isn't Peola.

DELILAH: There ain't mistake. Why have you got this job? You don't have to work. I'll give you everything you want.

PEOLA: What are you talking about? I'm sure you've got me confused with someone else.

しかし「あなたのお母さんよ」といわれるにいたり、レストランの支配人と客に不信感を抱かれると、彼らに向かって、この私がこの黒人女性の娘に見えるだろうか、と訴える。

DELILAH: Why, why, Peola child! I'm your mammy.

PEOLA: Why that's ridiculous! I never saw you before in my life!

MANAGER (off): What's the meaning of this?

PEOLA: This woman doesn't know what she's talking about. Do I look like her daughter? Do I look like I could be her daughter? Why, she must be crazy!

結局最後にはディライラに同行してきたピーが登場し、彼女から「母親に向かってどうしてそんな口がきけるの」と非難されたピオラは、小学校のときのようにその場から逃げ出すことになる。視覚情報と文字情報の結託によるパッシングの事実／現実の「暴露」は、このように明確なかたちで物語の後半で反復される。

ピオラの苦悩と、それによる母娘の葛藤は、彼女の肌の色に決定的にかかわっている（かのように映画はつくられている）。南部の大学への進学を決意するより前のこと、ピーの豪邸で開かれる賑やかなパーティーの場に自分の居場所を見つけられず、不機嫌に読むともなく本のページを繰っているピオラに、ディライラは、あなたはなにを望んでいるのと訊ねる。壁に架かった鏡に自分の姿を映し、

ピオラはこう答える。

PEOLA: I wanna be white like I look.

DELILAH: Peola...

PEOLA: Look at me. Am I not white?
Isn't that a white girl?

DELILAH: Oh, honey, we's had this out so
many times. Can't you get it out of
your head?

PEOLA: No, I can't. You wouldn't
understand that, would you? Oh,
what is there for me anyway?



図版3 鏡を見つめるピオラ

図版4 鏡に映る自分を指すピオラ

見るからに自分は白人なのになぜ「黒人」と規定されなければならないのか——鏡を前にしたこの問いは、後でみるように、他のパッシング映画においても反復されるが、こうした場面における鏡は、第一には、パ

ッシングの主題が視覚にかかわるということを明確化するためにあり、第二には、「白い黒人」が、分裂や二重化を強いる矛盾を抱えさせられた存在であるということをも比喩的／象徴的に表現するためにある【図版 3, 4】。¹⁹ ピオラは、肌の黒い黒人である母には自分の思いは理解できないという。²⁰ 見るからに黒人のディライラは、「マミー／ジェマイマおばさん」として、白人を主体とする社会的・象徴的ネットワークの中に自分の居場所を見つけることができる【図版 5, 6, 7, 8】。²¹ しかし黒人らしくない、黒人には見えないピオラは、母のように白人好みの黒人としても、もちろん白人としても、白人社会の象徴的ネットワークの中に入ることはできない。²² 同時に彼女は、「黒人」として黒人社会の中に自分の居場所を見つけることもできないと考える（事実、彼女は「黒人」大学から逃げ出す）。

ピオラが白人としてパスすることを選択するのは、だから、白人らしい見た目を利用して、白人社会の中に自分の場所を獲得するためである。しかし、それが彼女の考えでは「黒人」として生きるよりもはるかに多くのチャンスを得るため

の手段でもある以上、彼女のパッシングは、黒人のステレオタイプに自足する母ディライラ²³に対する批判となるだろう。ディライラが娘のパッシングを否定するのは、それが「本当の自分」、つまり「黒人」だという事実／現実を偽ることになると考えるからなのだが、そもそもその事実／現実自体が白人の「論理」の一方向的な押しつけであり、ピオラにとってはその事実／現実に従うことは、母のように白人好みの黒人らしく生きることを意味するのだ。もし、ディライラがビーのように実業家として働いていれば、おそらくピオラはあれほどまで母に反発はしなかつただろうし、ディライラもあれほどまで娘に執着する必要はなかつただろう。

「黒人」として生きることと、母と同じように生きることの接続は、もちろん短絡である。しかし、この短絡こそが『模倣の人生』を母子メロドラマとして成立させる。そこでは、人種が問題になるのはほとんど母と娘の間だけであり、人種の問題は社会問題としてではなく、家庭問題として扱われる。娘ピオラに人種を意識させるのは常に母ディライラであり、白人（社会）ではない。娘のパッシングの事実を暴くのも常に母である。だから、娘の反発や怒りは、白人（社会）にではなく、常に母に向けられる。²⁴ 母は白人の「論理」——黒人の血が一滴でも混ざっていれば「黒人」であ



図版5 ビーにいわれるままに看板用に表情を作るディライラ

図版6 看板になったディライラ

図版7 商品パッケージになったディライラ

図版8 ネオン看板になったディライラ

る——を内面化し、いわば代表している。だから、ピオラにとって母を捨てる宣言（“I wanna go away. And you mustn't see me or own me or claim me or anything. I mean, even if you passed me on the street, you'll have to pass me by”）は、白人の「論理」に対する抵抗の宣言となる。そして、その悲しみを直接の原因とする母の死へのピオラの悔恨は、母＝白人の「論理」に反発したことへの後悔と、その「論理」への敗北を意味するだろう。葬儀の場で棺にすがりつき涙ながら母に詫びることで、はじめてみずから「黒人」であることを宣言したピオラは、南部の「黒人」大学に戻る決意をし、物語のエンディングよりも一足早く画面から姿を消す。残されるのは白人のピー、スティーヴン、ジェシーだけであり、映画は白人による白人のための母子メロドラマとして幕を下ろす。

ディライラがピオラの反抗に苦悩するのと平行するかのよう²⁵に、ピーもジェシー（ロチェル・ハドソン）の反抗——娘は母の恋人スティーヴンに恋をしてしまう——に頭を悩ませていたが、ディライラの悲痛な死とピオラの悔恨を目にし、母娘の結びつきの大切さを再確認したピーは、スティーヴンと決別することで自分を犠牲にし、娘と和解する。黒人であるディライラの悩みと白人であるピーの悩みの差異は、「反抗する娘を持つ母親の悩み」という一般化によって消滅し、人種問題＝社会問題は、家庭問題に吸収される。²⁵

主人公は「恋人（恋愛）か、家庭か」という旧来のメロドラマ的な選択ではなく、「恋人（恋愛）か、家庭と仕事か」という新たな選択を前に思い悩むことにはなるが、²⁶ 『模倣の人生』の物語は、こうした結末からもわかるように、最終的には保守的なメロドラマの枠組みの中に取り込まれてしまう。一方で、映画としての『模倣の人生』は、パッシングの事実が明らかになる場面などから、パッシングの主題を扱うときに映画が抱え込む困難を明らかにするだろう。つまり、白人としてパスする「黒人」の肌の、白人の肌同様の白さははっきりと目に見えるように表現できるが、肌の白い「黒人」＝「白い黒人」が定義上は「黒人」であるという事実／現実²⁷は、当然ながら、目に見えるようには表現できない、という困難である。「白い黒人」が本当に白人のように白い肌を持っていてこそ、悲劇性＝メロドラマ性は高まるし、大多数を占める白人観客による「白い黒人」への感情移入をおそらく容易にするが、その一方で「白い黒人」の定義上の「黒さ」（「悲劇」の原因）は、言葉＝文字情報を介して表現しないかぎり、観客を十分

に納得させることができない。

この困難は、ピオラが実際にフレディ・ワシントンという「白い黒人」女優によって演じられているという事実によって例証されるだろう。ワシントンを視覚的に「黒人」として認知することは間違いなく困難である。物語内において、ピオラの出自(=文字情報)を知らない登場人物が彼女を「黒人」と認知できないように、映画の観客のうち、事前にワシントンのプロフィール(=文字情報)を知らない観客は、彼女を「黒人」女優と認知できない。²⁷

『模倣の人生』の映画としての限界がワシントンに象徴的に集約される一方、その可能性も彼女に賭けられている。前述のレストランのレジ前での場面でピオラは、直接的には物語内の白人の支配人と客に向かって「この黒人女性の娘にわたしが見えるだろうか」と訴えるのだが、彼らがフレームの外にいるため、彼女、つまりピオラを演じるフレディ・ワシントンの訴えは、むしろこの映画を見ている観客に直接向けられているような印象を与える【図版 9, 10, 11】。この場面は、当時のワシントンが実際にそのような言葉を発するかどうかを超えて、この映画が「ドキュメンタリー的な強度」(Stem, 280)を獲得する瞬間にほかならない。²⁸「黒人」女優であるワシントンが「白い黒人」を演じるという事実、そしてこの場面があることで、映画『模倣の人生』はコンスタティヴには(物語内容のレヴェルでは)いかに保守的であろうとも、パフォーマティヴには(誰が演じるか、



図版 9 人違いだとディライラにいうピオラ

図版 10 人物の位置関係を示すエスタブリッシング・ショット(右端にマネージャー、左端に客、中央ガラス窓の向こうにピー)

図版 11 私が黒人女性=ディライラの娘に見えるだろうかと言っているピオラ

どのように映像化されているか、というレベルでは) 決定的に革新的なのだ。なぜなら、15年後の『境界の消滅』*Lost Boundaries* (1949) と『ピンキー』*Pinky* (1949)、そして25年後のリメイク『悲しみは空の彼方に』においては、白人としてパスする「黒人」を白人女優が演じているからである。

次節ではまず、15年後の『境界の消滅』と『ピンキー』が、物語のレベルでパッシングの主題をどのように改変しているかを明らかにするとともに、映像のレベルで「白い黒人」の定義上の「黒さ」、つまり、見えない「黒さ」をいかにして見えるものになっているかを検証する。

「黒人」であることを引き受ける——1949年

I don't want to get away from anything. I'm a Negro. I can't forget it. I can't deny it. I can't pretend to be anything else, and I don't want to be anything else.

Pinky (1949)

ともに1949年に公開された『境界の消滅』と『ピンキー』への主要な批判は「白い黒人」を白人俳優が演じているというパフォーマンス的なレベルに集中しており、コンスタティヴなレベル、つまり、物語内容には、一定の評価が与えられている。²⁹ 物語内容を詳しくみながら検討してみよう。

アルフレッド・L・ウァーカー監督の『境界の消滅』は、アメリカ東部ニューハンプシャー州のキーナムという小さな町を主な舞台にした「白い黒人」医師スコット・カーター（メル・ファラー）とその家族の物語である。そこではパッシングと人種差別の問題が中心的な主題となる。しかし、興味深いことに、パッシングの主題が黒人としての誇りや尊厳とからめて問題化されることはない。

『模倣の人生』でディライラがピオラにはめようとしたそのような足枷や罪の意識からスコットは自由でいることができる。なぜなら、彼のパッシングはまず黒人によって二度、ついで白人によって一度、正当化されるからだ。どのように正当化されるかは、物語の前半部を要約しながら説明しよう。

医大を卒業し、それと同時にやはり「白い黒人」であるマーシャ（ベアトリス・

パーソン)と結婚したスコットは、最初に南部の黒人専用病院に研修医として赴任するが、その病院から肌が白すぎるという理由で研修を断られる。³⁰ 彼はその後も数多くの病院に応募するが、白人の病院からは彼が「黒人」であるという理由で断られ、黒人の病院からはやはり彼が白人に見える(白人のように肌が白い)という理由で断られる。そんな彼にパッシングという選択肢を示唆するのが先輩の黒人医師たちである。医師として経験を積むためにも、経済的な理由からも、白人として生きるという選択肢が肌の白い君にはあるということを忘れるなど彼らはいう。そして彼は妻の妊娠を期に白人としてパスする決意をする。カーター夫妻、とりわけ夫のスコットは、もともとは、自分たちが「黒人」であるという事実/現実を引き受けており、パッシングに否定的なのだが、³¹ 状況が彼らにその行為を強いるのであり、上記の明確な理由によってそれは正当化される。

白人としてパスする決意をしたからといって、カーター夫妻は白人の「ふり」をするわけでも、「演技」をするわけでも、「擬装」をするわけでもない。彼らのもともと見るからに白人であり、誰もが彼らを白人と信じて疑わないので、「わたしたちは白人だ」という必要はないのだ。彼らはただ、「わたしたちは黒人だ」とわざわざいうのをやめただけである(Bogle, 147)。実際、見た目だけではなく、喋り方や立居ふるまいに関しても、彼らにとっては黒人らしさを表すことの方が努力を要するだろう。³² 彼らの両親がすでに「白い黒人」であるし、³³ 白人に近い裕福な生活をする彼らにとって、白人が押し付けるような黒人らしさは疎遠なものでしかない。『境界の消滅』の物語は、定義上「黒人」である「白い黒人」たちにとってのパッシングという行為を、「ふり pretending」や「演技 acting」や「擬装 disguise」とはっきりと区別する。

白人の研修医として経験を積んだ後、ふたたび「黒人」として職を探そうと考えていたスコットは、³⁴ 研修先で指導的な立場にある年長の白人医師から亡くなった自分の父に代わって町医者として働くつもりはないか、と職場を斡旋される。いくらか悩みながらも自分が「黒人」であるという事実/現実をスコットが告げると、その白人医師は、いわなければわからないのだから白人としてパスして働き、名声が高まり家計が安定してから「黒人」医師として開業すればよいと助言する。ここで白人からもパッシングを正当化されたスコットは、キーナムでただ一人の町医者として働きはじめる。³⁵ 亡くなった町医者に代わってやって

来たスコットが、どちらかといえば排他的なコミュニティに溶け込み、徐々に町にとって欠かせない存在となっていくまでの 20 年間で映画は駆け足でたどる。この 20 年もの間、おそらく最初の意図に反して、夫妻は白人としてパスしつづけ、その事実を息子にも娘にも告げることなく過ごしてしまったのだ。

しかし物語が後半に入ると、自分たちが「黒人」であるという事実／現実がカーター一家の平和を脅かすことになる。第二次大戦が本格化し、愛国心に燃えたスコットが海軍に医師将校としての入隊を志願したことをきっかけに、一家全員がその事実／現実と直面せざるをえなくなる。³⁶ 当時、黒人が将校として任命されることのなかった海軍の情報局が動き、入隊直前のスコットを送る会がいまにもはじまろうというとき、スコットが「黒人」かどうかを調べに局員がやって来るのだ。

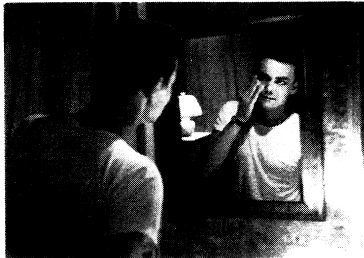
LACEY: You were graduated from Chase Medical School in 1922. You were a member of Kappa Alpha Psi, a Negro fraternity. Doctor, do you have Negro blood in your veins?

SCOTT: We all have the same blood in our veins. Yes, I am a Negro.

この面会は二人きりの場で行われたため、会話の内容は家族にも送る会で集まっていた町の人々にも聞かれてはいないのだが、自分たち一家が「黒人」だという事実／現実がいずれ公になることを覚悟したスコットは、同じく愛国心に目覚め海軍士官学校に出願したが、早晚入学を拒否されるのは確実な息子ハワード（リチャード・ヒルトン）と、娘のシェリー（スーザン・ダグラス）にパッシングの事実を告げる。

大学で知り合ったクーパー（ウィリアム・グリーヴス³⁷）という黒人の友人のいるハワードも、どちらかといえば黒人に差別意識を抱いているといつてよいシェリーも、³⁸ 自分たちが本当は「黒人」であるなどと考えたことはもちろんない。³⁹ だから、白人として生まれ白人として育った彼らを、白人としてパスしてきた「黒人」と呼ぶことは可能だとしても、白人のふりをしてきた「黒人」とも、白人の演技をしてきた「黒人」とも呼ぶことはできないだろう。ここでも、パッシングが、「ふり／演技／擬装」と同じ行為ではないことは明確化される。

すでに述べたように、『境界の消滅』に登場する「白い黒人」はみな白人俳優



図版 12 自分の「黒さ」を目で見ようとするハワード

図版 13 鏡に映った白いハワードと、それを見つめる自分が「黒人」だと知ってしまったハワード

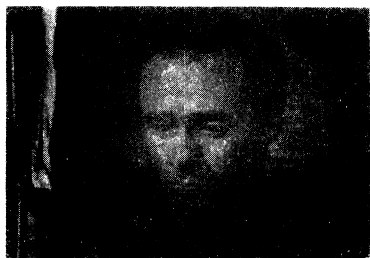
図版 14 ハーレムの黒人から見られてしまう「白い黒人」ハワード

が演じている。よって、彼らが本当は「黒人」であるという事実／現実が町に知れ渡ろうとも、彼らが黒人に見えるようになるということはない。ハワードは両親からその事実／現実を告げられた直後、一人になった部屋でまず自分の手を見つめ、続いて鏡に自分の姿を映してみる【図版 12, 13】。彼は鏡に映った白人にしか見えない自分と「黒人」であることを知ってしまった自分との間で二重化されるだろう。しかし、彼も観客も依然としてそこに「黒さ」を見ることはできない。彼と観客が「白い黒人」の「黒さ」を見るのは、夢の中でである。

自分が「黒人」だという事実／現実をした日の夜遅くに家を飛び出したハワードは、ニューヨークのハーレムへ向かう【図版 14】。⁴⁰ 黒人に溢れかえる街をさまよいついてたどりついた安ホテルで眠りについた彼は、両親や妹、そして黒人の血が流れていない恋人までもが、肌の黒い黒人らしい黒人に「変身」という夢を見て【図版 15, 16, 17, 18】、⁴¹ うなされるように目を覚ます。この夢は、定義上「黒人」であることがわかったからといって、すぐにも黒人になれるわけではなく、実際に肌の黒

い黒人にでも「変身」しないかぎり、易々とその事実／現実を受け入れることはできないという思いを視覚的／象徴的に表しているだろう。パッシングをやめることはできるとしても、白い肌でいることやめることはできないのだ。

シェリーが「黒人」だという事実／現実を告げられる場面は描かれぬ。⁴² しかし、彼女の「黒さ」は間接的に、しかしはっきりと視覚的に示される。その事



図版 15 父スコット

図版 16 黒人らしく「変身」した父スコット

図版 17 母マーシャ

図版 18 黒人らしく「変身」した母マーシャ

図版 19 シェリーについて歩く黒い犬

図版 20 白いカーター邸の前に姿を現した黒い犬

図版 21 シェリーの横でじっとしている黒い犬

図版 22 シェリーの後を歩いて行く黒い犬

実／現実を知ったであろう後、はじめて画面に姿をあらわすとき、彼女は大きな黒い犬を従えているのだ【図版 19】。この犬は、ハワードが姿を消した翌朝、カーター家の前にさりげなく姿を見せていたのだが【図版 20】、この後一家の「黒さ」を視覚的に示し続ける。犬とともに画面に登場したシェリーはすぐに恋人アンディに呼び止められ、カーター家は全員が「黒人」だという「おそろしい噂」が町中に広まっているが、何か対策を講じなくてよいのか、と問われるが、彼女は、それは「噂」ではないと応える。このやりとりの間黒い犬はジェシーの後ろに控えており、彼女がアンディに別れを告げ歩き出せば、彼女の後をついていく【図版 21, 22】。

一方、ハーレムで偶然出くわした喧嘩に巻き込まれ、警察に連行されたハワードは、そこで、彼が自分の出自（「黒人」であるという事実／現実）を知って家族の前から姿を消したという事情を聞いた黒い肌の黒人警部補から、その事実／現実を受け入れるよう教え諭される。

LIEUTENANT: Whether they're white or whether they're black, people are pretty much the same.

HOWARD: Except me. I'm neither white nor black. I'm both.

LIEUTENANT: Howard . . . you're a Negro. And there are plenty of other Negroes whose skins are light enough to be mistaken for white.

ハワードはここで黒人か白人かといった二元論を超える契機をそれとは知らず提起しているのだが、「両方 both」であることは許されない。しかし、警部補は、ハワードを黒人としての誇りが足りないなどといって叱責するために「君は「黒人」だ」といったわけではないし、パッシングを卑怯な行為として批判することもない。彼はむしろパッシングを選択した父の思いを理解するようハワードを説得する。

LIEUTENANT: Even knowing as little as you do about how most Negroes have to live, can you honestly blame anyone for trying to cross the boundary in to the white men's world?

HOWARD: Well, I . . .

LIEUTENANT: You'd seen something like I have, Howard, then you'd realize that your father was only trying to buy you and your sister a happy childhood, free as

possible from fear and hatred and prejudice.

まず、警部補が「パス」という言葉を使っていないことに注意しよう。彼は、自分の父親＝「黒人」の行為を否定しないことを通して、自分の人種＝黒人を否定しないことを、ハワードに教えようとしている。しかしそれは同時にパッシングを正当化することにもなるだろう。さらには、パッシングの問題が、ここでも、社会問題としてよりむしろ家庭（父－息子）問題としてとらえられている点も重要である。

こうした警部補の説得によって父を理解し、和解することができたハワードは、父とともに母と妹の待つ家に帰る。カーター家はまたひとつにまとまり、キーナムに留まることができなくとも「黒人」として生きていくことを決意する。しかし物語は、彼らのそうした決意にもかかわらず、南部への旅立ちではなく、タイトル通り「境界の消滅」で幕を閉じる。その「消滅」は、教会での牧師の説教を通して実現される。牧師はその説教の中で海軍における人種による将校へ任官制限が撤廃されたという数日前の新聞記事に言及する。もちろん海軍のこの決定は兵力増強のための「プラクティカル」⁴³な措置にほかならない。直接口にはされはしないが、牧師のここでのレトリックは、つまり、国家が黒人に門戸を開いたのだから、われわれキーナムの住民も「黒人」たちに門戸を開こうではないか、ましてやその「黒人」たちは白人のように肌が白く、20年以上もわれわれを見守り続けてくれた医師の一家であるのだから、というものだろう。これもまた「プラクティカル」な考えである。なぜなら、スコットが信頼できる医師なのは確かであるし、彼らを追い出すことで抱くことになる後ろめたさから白人たちは自由でいられるからである。

『境界の消滅』で「消滅」する「境界」とは、いうまでもなく、教養のある「白い黒人」⁴⁴と白人の間の境界でしかない。しかも「消滅」させた主体は白人であり、「白い黒人」はその白人の寛容さの恩恵に浴す受動的な客体でしかない。つまり、トマス・クリップスもいうように、物語は最後に本当の主人公が白人たちであり、主題が「白い黒人」を許す白人の寛容さであることが明らかになるのだ (Cripps, 229)。⁴⁵白人たちは、カーター家が「黒人」家族であることを決して忘れることはないし、その事実／現実是一家につきまとい続けるだろう（「和解」

の舞台である教会からただひとり先に出てきたシェリーを黒い犬が待っている【図版 23】。カーター家の白い家屋に黒い犬が入ってゆく最後の固定ショットがそのことを視覚的／象徴的に予告している【図版 24】。

しかし、こうした数々の否定的な要素にもかかわらず、カーター家が白人社会の中で生き続けるという『境界の消滅』の結末が、「黒人」の血が混ざっていれば、たとえ白人の血がより多く混ざっていても、「黒人」として生きるしかないという「論理」に批判的であるのは確かだろう。さらに、白人の町医者としてキーナムで働きながら、毎週末はボストンで「黒人」医師としても働いてきたスコットが、こうした二

重生活を公然とこれからも続けるのであれば、それはハワードが口にした黒人と白人の「両方」であることの実践といえるだろう。



図版 23 教会の外で忠実にシェリーを待っていた黒い犬（シェリーの右）

図版 24 白いカーター邸に入って行く黒い犬（中央奥の玄関の中へ消える）

同じく 1949 年に公開されたエリア・カザン監督の『ピンキー』⁶ は、いかにして白人と黒人が、「白い黒人」であるピンキー（ジーン・クレイン）に、パッシングを「ふり／演技／擬装」と同種の行為として認識させ、彼女に「黒人」として生きる道をみずから選択させるかを描いている。

物語は北部でパット（パトリシア）という名で白人としてパスしてきた看護婦ピンキーの南部への帰郷からはじまる。彼女は白人としてパスし続けることにおそらく精神的な限界を感じ、恋人の医師トム（ウィリアム・ランディガン）の前から姿を消し、祖母ダイシーのもとに帰って来る（もちろん、自分の出自が明らかかな故郷で、自分が白人としてパスして生きていくことなどできないことは彼女にはわかっている）。トムとの関係において、自分が「黒人」であるという事実／現実がいかにピンキーを悩ませていたかは、帰郷したその日、眠りについた彼

女がおそらくトムに捨てられる夢を見、うなされて目を覚ましたとき、窓から差し込む月明かりに照らされ、彼女の顔がちょうど半分ずつ白＝光と黒＝影にくっきりと分けられたショットで表される【図版 25】。こうしたあからさまに象徴的なショットが映画の冒頭部分に置かれたのは、きわめて白人らしい白人女優によって演じられている



図版 25 白と黒にくっきりと分かれたピンキーの顔のクロス・アップ

るピンキーの定義上の「黒さ」を視覚的に表現し、彼女にとってのその「黒さ」がどれほど深刻なものであるかを観客に納得させるためだろう。実際、ダイシー（彼女もはじめ孫娘を認知できない）がピンキーを抱きしめても、ピンキーが「黒人」であるという事実／現実は、視覚的には納得できることではない。⁴⁷

あまりに白人らしい白人女優が演じているため、視覚上は、ピンキーの白人としてのパッシングを、白人の「ふり」と同種の行為として観客に納得させるのは困難である（白人の女優である彼女は「白人」の「ふり／演技」をする必要はない）。物語上も彼女が北部で白人としてパスして生きることになったのは、彼女の意志によるのではなく偶然によると説明される。

PINKY: I didn't mean to, Granny. It just happened.

DICEY: That's a sin before God, and you know it.

PINKY: It was a conductor on the train. He put me back in another car — the white one.

DICEY: But he knew who you were. I put you where you belonged.

PINKY: No. It was after that, when they changed conductors.

DICEY: Then why you ain't tell the new conductor?

PINKY: I don't know. I was only a child.

これはピンキーの帰宅をダイシーが喜んで迎えたすぐ後の会話なのだが、ここではすでにピンキーに「罪」の意識を抱かせる「論理」が導入されている。ピンキーは白人の乗務員が勝手に自分を白人だと思い込んだというのだが、ダイシーは、なぜその誤った思い込みを正そうとしないのか、正さなければそれは罪だといひ、ピンキーを神の名において叱責する。この「本当のこと truth」をいわないこと

は「罪」だという「論理」は、その「本当のこと」を構成する「論理」のあやしさは決して問われることなく、小さな差異を含みながら反復され、ピンキーを追い詰めてゆく。

はじめピンキーはこの「論理」に抵抗し、ふたたび北部に戻り白人としてパスしようと決意する。しかもそのパッシングの決意は、帰郷してすぐ彼女が体験する二つの事件によっても正当化される。まず彼女は祖母のお金をだまし取った黒い肌の黒人ジェイクとその妻の三人で言い争いをしているところを白人警官によって仲裁され、「白人」として擁護されるが、彼女が「黒人」だということを知ったとたん警官は態度を急変させ、ジェイクらとともに警察署に彼女を連行し、取り調べをする。次に、同じ日の夜、くやしい気分を少しでも晴らそうと散歩に出た彼女は、車に乗った二人の白人男性から、夜の一人歩きは危ないので送って行ってやると声をかけられる。ピンキーにその申し出を断られた二人は、彼女が近くに住む「黒人」だと察知し、彼女をレイプしようとする。なんとか二人をふりはらい、家へと逃げ帰ったピンキーはすぐにも荷造りをはじめ。「他にどこも行くところがなくて帰ってきた」とはいえ、彼女は「もうひとつ別の生き方があることを知っている」し、「人間らしく扱われた」経験もあるのだ。⁴⁸ 彼女のパッシングの決意はこうした二つのいまわしい体験によって正当化される。

そんなピンキーの決意を砕くのはやはりダイシーである。彼女は孫娘に、かつては自分の主人であり、いまは「友人」の白人女性ミス・エム——彼女は心臓病で寝込んでいる——の看護をするよういつける。少女の頃にミス・エムに受けた仕打ちを忘れずにいるピンキーはこのいつけをはじめ拒否する。⁴⁹ しかし、ダイシーに、ミス・エムには以前自分が肺炎で倒れて寝込んだとき熱心に看病してもらったことへの恩があるといわれると、ピンキーは、自分が看護学校に通うために洗濯婦として身を粉にして働き仕送りを続けてくれた祖母への恩返しとしてミス・エムの看護を引き受け、⁵⁰ 北部へ帰るのをしばらく先延ばしにする。そんな折、彼女を訪ねてトムがやって来る。

トムの訪問に、はじめピンキーは戸惑うが、洗濯婦として働く年老いた肌の黒い黒人女性が祖母であると認めることで間接的に自分が「黒人」だということをついに告げる。このとき、ピンキーはトムの影に包まれ、彼女の顔は黒く塗りつぶされる【図版 26】。この象徴的なショットが暗示するように、ピンキーが「黒

人」であるという事実／現実を、「闇／影」として彼女自身に認識させるのはトムであり、同時にその事実／現実を、もちろん彼にとっても「闇／影」であり、「秘密」にしておかなければならないことなのだ。実際、後に彼は「黒人」と交際していることが知れ、勤め先の病院を追われることになるだろう。⁵¹



図版 26 光に包まれる白人トムと、その影に包まれる「黒人」ピンク（左）

トムはピンクが「黒人」だという事実／現実には愕然とするが、自分は医師であり科学者であるから、優秀な人種とそうでない人種が存在するといった神話を信じてはいないし、黒人への偏見もないといい、⁵² その「事実」は二人だけの「秘密」にして（“It’ll be our secret, nobody else will ever know.”）結婚し、ボストンでいままで通り白人として生きていこうともちかける。⁵³ こうしてトムは、言葉によってもピンクに「黒人」だという事実／現実を「秘密」として認識させ、さらにはそれを守り通すこと、白人としてパスすることを、実質的に結婚の条件として提示することによって、かえってパスすることへの「罪」の意識を彼女に植えつける。彼の言葉は、おそらく本来の意図に反して、以下の会話でミス・エムが発した言葉と同様に、ピンクからパッシングという選択肢を奪い去る。

MISS EM: [. . .] I prefer the truth. [. . .] I’ll be dead soon. And you’ll be free to go back North again. Going to give up your nursing when you get back up yonder?
 PINKY: Nursing’s my profession. In certain place, a nurse is treated with respect.
 MISS EM: Nobody deserves respect as long as she pretends she’s something she isn’t.
 PINKY: How I live my life is my own business, Miss Em. ⁵⁴

「本当のこと」を好むというミス・エムによるパッシングを否定する「論理」は、ダイシーのそれと同じである。これにより、ダイシーが白人＝ミス・エムの「論理」を内面化していることが明らかになる。ミス・エムのいう「本当のこと」が、白人が立てた「基準 standards」にもとづくものでしかないことがピンクにはわかってはいるが、「自分自身であれ be yourself」というミス・エムのメッセージは、「秘密を守りパスしつづける」というトムのメッセージよりも彼女の心を打つ。

物語の最後でピンキーが「黒人」として生きることを引き受ける理由のひとつは、トムが彼女に植えつけた「罪」の意識と、パスをすること(=「黒人」であるという事実/現実を「秘密」にすべきものとして認識し、その「秘密」を守りつづけること)を人から強いられることへの反動からに違わず、それを彼女自身の自発的で勇敢な決断とみなしたり、彼女の「黒人」としての「目覚め」とみなしたりするだけでは不十分である。

かりに黒人としての「誇り」をピンキーが最後に抱くののだとしても、それは、彼女が南部の白人から「黒人」として定義され、差別されることと密接に結びついている。ミス・エムがなぜか遺産の相続人をピンキーに指定して亡くなる——しかしその理由は観客に十分に納得できるようには示されない——と、ミス・エムの従弟の妻メルヴァはピンキーに不当ないがかりをつけ、訴訟をおこす。メルヴァは、ずるがしこい「黒人」看護婦⁵⁵が立場を利用してミス・エムを騙し、自分にとって都合がいいように遺言を書かせた、と主張する。遺産を相続したいわけではなく、その嘘に我慢のならないピンキーは「本当のこと」を明らかにするために法廷で闘うことを決意する。そして、裁判のためにお金が必要になったピンキーは、ミス・エムが亡くなったからというものすっかり元気を失くした祖



図版 27 洗濯婦として働くダイジー

図版 28 ダイジーに代わり洗濯をするピンキー

図版 29 黒人の洗濯婦(右奥)と同じように洗濯物運ぶピンキー

図版 30 掲示板を見つめるピンキー

母に成り代わり、洗濯婦として働きはじめる [図版 27, 28]。懸命に洗濯物の白くしようとするピンキーは、自分の中の黒人の血は、洗濯物の汚れを落とすのとは違い、決して洗い流すことができないことを痛感するだろう。⁵⁶ 洗濯の場面の直後、黒人の洗濯婦と同じように籠に入れた洗濯物を抱えたピンキーは、町の掲示板で告知される裁判日程に記された自分の名前の後ろに「黒人 NEGRO」という但し書きがあるのを見つける [図版 29, 30]。⁵⁷

いうまでもなく、「ミス・エムが自分の意志でピンキーに遺産を譲ると書いた」という「本当のこと」と、「ピンキーは「黒人」だ」という「本当のこと」、この二つの「本当のこと」はまったく別のものである。前者の「本当のこと」は「事実」と同義だが、後者は「事実」というよりもむしろ「現実」と同義である。にもかかわらず、ピンキーはこの二つの「本当のこと」を混同する。そして、法廷で嘘と闘うように、白人としてパスするという「嘘」をもう行わないと決意する。

ピンキーが勝訴すると、裁判を見守っていたトムは、遺言が嘘ではないことは証明されたのだから、早くこの町から出て白人として生きていこう、というが、彼女はその申し出を斥ける。

PINKY: I can't go with you. I'm sick of lying, Tom. We wouldn't be happy, either of us.

TOM: What do you expect to do, crawl into a closet and live there the rest of your life? Close the door and lock it, lock everything? Pat, look at me. Look at me. Will you come to your senses? You've got to get away from it.

PINKY: I don't want to get away from anything. I'm a Negro. I can't forget it. I can't deny it. I can't pretend to be anything else, and I don't want to be anything else.

ピンキーは差別を通して自分が「黒人」であること強く意識させられ、「黒人」に「なる」ことと、トムと別れることとを同時に決意し、⁵⁸ ミス・エムの遺産を相続して黒人のための病院と看護学校を設立する。⁵⁹ もちろん、自発的に「黒人」として生きることを引き受けたわけではないからといって、また、差別を通して「黒人」に「なる」決意をしたからといって、彼女の行為の価値が下落するわけではまったくない。しかし、彼女は白人と黒人の混血であり、そうである以上、彼女が自分を黒人に自己同定する (identify) 理論的な必然性はない。白人の

「論理」から離れ、含まれる血の割合だけでいえば、彼女はおそらく白人に自己同定してもおかしくはないのであって、⁶⁰ 「黒人」に「なる」ということが、同時に、白人としての自分の出自を捨てること、否定することをも意味してしまうのは確かである。⁶¹

『ピンキー』はこれまでみたパッシング映画と異なり、「白い黒人」と白人の性的関係を具体的に描き（映像化し）[図版 31]、「異人種混淆（黒人と白人の性的関係）は禁じられる」という、当時のハリウッド映画を規制していた映画製作倫理規定、いわゆるヘイズ・コード⁶² に違反してハリウッド映画に異人種間恋愛を導入し、パッシング映画を改変したが、その違反はコ



図版 31 キスをする白人トムと「白い黒人」ピンキー、それを見つめる肌の黒い黒人の少女（右奥）

ンスタティヴな（物語内容の）レベルにおいてのことにすぎない（しかも二人は最後には決別する）。「白い黒人」が白人によって演じられている以上、ピンキー（クレイン）とトム（ランディガン）の関係はパフォーマティヴには決して「黒人と白人の性的関係」にはならないからだ。⁶³ また、『ピンキー』の物語は「黒人」として生きる「白い黒人」を肯定的には描いているが、そう描いているがゆえになおさら、「白い黒人」を白人が演じているという事実はこの映画の決定的な弱点となるだろう。物語としての『ピンキー』が語るユートピア的なヴィジョン（黒人が自力で自分たちの人種を向上させる (uplift the race)）は、映画としての『ピンキー』が行うことと完全に齟齬をきたしているのだ。

次節では、『模倣の人生』のリメイクとして製作された『悲しみは空の彼方に』が、『境界の消滅』や『ピンキー』が提出するユートピア的なヴィジョンに対していかに批評的な距離をとっているか、また、コンスタティヴなレベルにおいていかに人種問題を相対化しているか、さらには「白い黒人」を白人俳優が演じることへのパフォーマティヴなレベルでの政治的・倫理的批判をいかに巧妙に骨抜きにしているかを検証する。

パッシングの相対化——1959年

You weren't being colored! You were being childish!

Imitation of Life (1959)

ダグラス・サーク監督の『悲しみは空の彼方に』(1959)の主要なプロットは、オリジナルの『模倣の人生』と同じである。⁶⁴白人の母娘と黒人の母娘が登場し、白人の母は職業的に成功する一方、黒人の母は子育てに失敗する。「黒人」の娘は「白い黒人」であり、「黒人」として生きることを強いる母に反抗し、最後には白人として生きるために母を捨て、母はその悲しみがもとで亡くなる。このように同じプロットを持ちながら、白人の母親の職業をオリジナルの実業家から女優に変更することで、『悲しみは空の彼方に』は、パッシングを「演技／ふり／模倣」の主題系に取り込み、白人の母親を主人公とするメロドラマとして高度に洗練される。⁶⁵

この変更により、「黒人」の娘サラ・ジェーン(スーザン・コナー)をめぐるパッシングの主題は、白人の母親ローラ(ラナ・ターナー)を中心とする「演技／ふり／模倣」の主題の一変奏にすぎないものとなり、その特異性は失われる。⁶⁶サラ・ジェーンやローラにかぎらず、サラ・ジェーンの母アニー(ジャンタ・ムーア)もローラの娘スージー(サンドラ・ディー)も「演技／ふり／模倣」の主題を生きており、サラ・ジェーンのパッシングをめぐる人種に関する苦悩は、「演技／ふり／模倣」をめぐるそれぞれの登場人物の苦悩の一変種でしかなくなる。彼女の白人としてのパッシングは、白人の「演技／ふり／模倣」とみなされ、彼女は、自分が「黒人」であるという事実／現実を受け入れることができず「演技／ふり／模倣」の世界にからめとられる「白い黒人」にすぎなくなる。しかし、それと同時に、物語は「演技／ふり／模倣」の主題のもと見事に統一される。

女優としての成功を夢見ていたローラは、その夢がかない「演技／ふり／模倣」の世界に惑溺するが、その一方、仕事ばかりでかえりみることのなかった娘ジェシーが自分の恋人スティーヴ(ジョン・ギャヴィン)に恋をしてしまう。自分に代わってスージーの母の役割(=マミー)を引き受けていたアニー(“Annie's always been more like a real mother to me [Susie]”)からそのことを聞かされたロー

ラは、和解のため娘にスティーヴを諦めるという。しかし娘は、私の前でまで「演技」をしないでと母を非難し（“Stop acting! [...] Please don't play the martyr!”）、自分が彼を諦めるとまでいう（“I'll get over Steve.”）。ローラを批判するスージーもちろん例外ではない。そもそも彼女は母に魅かれているスティーヴに好かれようと母＝女優ローラの「模倣」をしていたのだから。⁶⁷

サラ・ジェーンの白人としてのパッシングは彼女の肌の白さによって可能になるのであり、それは彼女の「演技」力とはかかわりがない。彼女の血には確実に白人の血が混ざっているのだし、なにより小さな頃から白人の家庭（ローラの家）で暮らしてきたのだから、黒人であろうとする方がむしろ「演技」力を必要とするだろう。そのことは、彼女がトレイを頭に載せてローラ



図版 32 黒人のステレオタイプのイメージを意図的かつ意識的に誇張して「模倣」するサラ・ジェーン

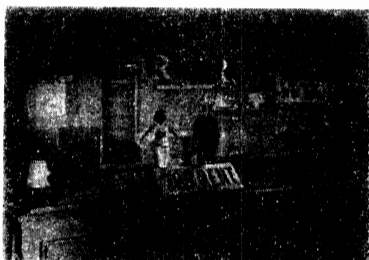
の客に料理を運び、わざわざ黒人奴隷のようななまりで喋る場面から明らかだ[図版 32]。⁶⁸ にもかかわらず、彼女のパッシングが「演技／ふり／模倣」の主題系に取り込まれてしまうのはなぜなのか。

第一には母アニーがサラ・ジェーンに、そして観客に、白人としてのパッシングは、白人の「演技／ふり／模倣」であり、「本当の自分（「黒人」だという事実／現実）」を偽る「嘘」だという意識を植えつけるからである。R・W・ファスビンダーがいうように「容赦のない」(Fassbinder, 245) アニーは、『模倣の人生』でディライラがピオラにそうしたように、娘が白人としてパスして通う小学校や仕事場にあらわれ、周囲に娘が「黒人」だという事実／現実を知らしめ、娘には「演技／ふり／模倣」をするなと繰り返しいきかせる。その「残酷さ」(Ibid.) は、サラ・ジェーンが「黒人」だという事実／現実を知ると、「嘘」をつき自分を騙していたとして彼女を罵り殴りつける恋人フランキーに匹敵するとすらいいかもしれない。

『境界の消滅』でシェリーのボーイ・フレンドがそうしたように、フランキーはサラ・ジェーンに噂の真偽を確かめる。「君の母親は黒人なのか Is your mother a nigger?」という問いに、サラ・ジェーンはノーと嘘をつく。しかし「君は黒い／

黒人か Are you black?』という問いに対するノーという答え、そして、それに続く「わたしはあなたと同じように白い I'm as white as you!』という言葉は、必ずしも嘘とはいえない。彼女がフランキーと「同じように白い」のは視覚上間違いないからだ。いずれにしても彼女は、これまで「嘘」をついていた、「本当のこと」をいわないでいた「罰」としてフランキーから殴られる。それは、この場面でショウウィンドウが鏡として機能していることからわかるように、サラ・ジェーンが二重化された存在であること、つまり、白人に見えながら本当は「黒人」であることへの「罰」といってもよい。フランキーは罵り殴ることで彼女を暴力的に「黒人」に同定させようとしているのだ [図版 33, 34, 35]。⁴⁹

これだけであれば、サラ・ジェーンは、彼女を「黒人」と定義し、「嘘つき」と決めつける「論理」の被害者あり、彼女が自分からつく「私は黒人ではない」という「嘘」は、そのような「論理」から身を守るための正当な応答として擁護できるかもしれない。もともと彼女の白人としてのパッシングは、白人の「メイド」として生きることには充足している（と彼女は信じている）母アニーへの批判であろうし、また、白人と同等の権利を得るための手段なのだから、その権利を奪おうとするものからは身を守らなければならないだろう。しかし彼女は、白人としてのパッシングを抜きにしても、ローラやジェシーと同様に、「演技／ふり／模倣」の世界にからめとられているのだ。それが、「演技／ふり／模倣」の主題系に彼女のバ



図版 33 フランキー（右）と、——向かい合っているにもかかわらず、画面上は向かい合っていないかのように見える——ショウウィンドウに映ったサラ・ジェーン
 図版 34 サラ・ジェーンを追い結めるフランキー（ショウウィンドウに映った二人）
 図版 35 サラ・ジェーンを殴る間フランキーの顔はほとんど画面にあらわれない。

ッシングが取り込まれてしまう第二の理由である。

サラ・ジェーンが白人として最初に得る仕事は場末のクラブでの歌手兼ダンサーであり、次はハリウッドにある巨大なキャバレーで行われるレヴュー・ショーのダンサーである。こうした職業が、女優というローラの職業の滑稽な「模倣」であるのはいうまでもない。彼女は「メイド」である自分の母の代わりに、ローラを悲劇／笑劇的に反復しているにすぎないのだ。こうした「模倣」とともに白人としてのパッシングは「演技／ふり／模倣」の主題系に完全に取り込まれ、サラ・ジェーンの愚かさは、主人公ローラの愚かさの変奏となるだろう。

一方、娘を決してあきらめることのできないアニーは、自分の前から姿を消した娘がどこにいるのかを突きとめ、キャバレーにまで姿をあらわす。これまでとは異なり、サラ・ジェーンが「黒人」だという事実／現実を仕事場で明らかにすることはないが、会わずには帰ることができないアニーは、娘が暮らすモーテルの部屋を訪ねる。



ANNIE: [. . .] Are you happy here? Are you findin' what you really want?

SARAH JANE: I'm somebody else! I'm white! White! WHITE! Does that answer you?

ANNIE: I guess so.

SARAH JANE: Then please, Mama, will you go? And never do this again! And if — by accident — we should ever pass on the street, please don't recognize me!

ANNIE: I won't, Sarah Jane. I promise, I settled all that in my mind.

図版 36 二人のサラ・ジェーン（左、右）と鏡の中のアニー（中央）

図版 37 アニーの方を振り返るサラ・ジェーン

図版 38 アニーに別れを告げる画面上一人になったサラ・ジェーン

すでにみたパッシング映画と同じように、ここで画面に鏡が登場し、『模倣の人生』のピオラのように、サラ・ジェーンは鏡を見つめ、「私は白い／白人だ」と叫ぶ。このとき画面には鏡を見つめる彼女の他に、鏡の中にいる彼女と母アニーが映し出される【図版 36, 37, 38】。⁷⁰ この引き裂かれ二重化した娘を前に、アニーは別れを決意し、フランキーとは逆に、娘が白人としてパスして生きること、つまり、白人に自己同定することを許す。その直後、仕事仲間のダンサーが部屋に入ってくる。

SHOWGIRL: Come on, Linda — they're waiting! Say, listen — if you're the new maid, I want to report that my shower is full of ants!

ANNIE: Oh, I'm sorry, Miss. That must be very uncomfortable. But I just happened to be in town and I — dropped in to see Miss Linda. I used to take care of her. Well I guess I'll be running along. My plane's leaving in a little while — Miss Linda. Good-bye honey. You take good care of yourself.

SARAH JANE: Good-bye.

SHOWGIRL: Well — get you! So, honey child, you had a Mammy!

SARAH JANE: Yes — all my life.

仕事仲間は、アニーをまず自分たちが暮らすモーテルに雇われた新しいメイドと誤解する。つづいて、アニーの嘘によってリンダ＝サラ・ジェーンの乳母＝マミーと誤解し、サラ・ジェーンに「あなたにマミーがいたなんて」という。この場面で重要なのは、サラ・ジェーンは嘘をついていない点である。彼女が仕事仲間に、この女性はメイドではなくわたしの母親だといわないのは、彼女がすすんで自分は「黒人」だといわないのと同様に、嘘にはならない。それはただいわないということにすぎない。そして、「あなたにマミーがいたなんて」という言葉に彼女はイエスと答えるが、これもやはり嘘にはならない。アニーは彼女にとってマミー＝母親に違いないからだ。⁷¹ この別れの場面で彼女が泣き崩れるのは、自分が嘘をつくのではなく、母に嘘をつかせてしまったからである。アニーは娘のためになら「演技／ふり」もいとわない。彼女すらも「演技／ふり／模倣」の主題系からは自由ではないのだ。

サラ・ジェーンは知らないが、もとよりアニーは、娘と生き抜いていくために「メイド」という役割を演じていたのである。四人で暮らしはじめて間もない頃、

舞台女優としての成功を夢見るローラはエージェントに自分を売り込みに行く。ローラはそこで自分がすでにハリウッドでそれなりに成功をおさめているスターであるかのようにふるまうのだが、その「演技」にリアリティを与えるのが、エージェントからの電話に結果としてローラの望みどおり「メイド」として対応するアニーなのである。『模倣の人生』のディライラとは異なり、アニーにとって「メイド」として生きることは必ずしも自然なことではないのだ。⁷²

白人ローラとスージーの間の葛藤は、黒人アニーと「白い黒人」サラ・ジェーンの間より深刻な葛藤よってあきらかに相対化されている。『模倣の人生』のディライラと同じように、アニーは娘を捨てる／に捨てられるという悲痛から倒れ、娘への謝罪の言葉（“[...] Tell her I know I was selfish — and if I loved her so much, I’m sorry”）を残し息をひきとる。この死はもちろん母を捨てた娘への罰である。やはり『模倣の人生』と同じように、葬儀の場面で娘は、棺にすがりつき涙ながら母に詫び（“I’m sorry, Mama! Mama, I did love you!”）、そうすることで自分が「黒人」であることをはじめて人前で認める。しかし、『模倣の人生』にはあった葬儀の後日談が『悲しみは空の彼方に』にはないため、サラ・ジェーンが母を苦しめたこれまでの自分の行動を「反省」し、「黒人」として生きていくことを決意したのかどうかはもちろんわからないし、ローラとスージーの間のスティーヴをめぐるいさかきが解決したのかどうかもわからないまま映画は終わる。『模倣の人生』とは違い、「黒人」の母の死を代償にすべての問題が解決に向かうわけではなく、残された三人の苦悩は続いていくことが暗示されるのだ。⁷³ つまり、それぞれ苦悩の質や深刻さは違っても、簡単に解決できないという点では共通しているため、サラ・ジェーンの苦悩もまた、ローラやスージーの苦悩によって、多少なりとも相対化されているのだ。⁷⁴『悲しみは空の彼方に』の結末は、このように曖昧なまま開かれており、白人の苦悩も「白い黒人」の苦悩のどちらも特化されることのない、相対的でアイロニカルなものだといってよい。もとより、このアニーの葬儀自体がアイロニーをこめて描かれている。葬儀の前段階からふりかえってみよう。

あるときアニーは、自分の葬儀にはたくさんの友人に出席して欲しいとローラに話す。これを聞いたローラは、あなたにたくさんの友人がいたなんて知らなかったと口にするが、それはあなたが私の交友関係について一度も訊ねなかったから

だとアニーから返される。つまりローラが「メイド」ではない時間のアニーの生活に関心がなかった（“It never occurred to me that you had many friends. You never have any visits you.”）ことに即応して、個人としてのアニーの生活はそれまで描かれずにいたのである。だから、このアニーの何気ない一言は、ローラに対してばかりでなく、彼女を中心に構成された物語世界が「メイド」としてではないアニーの生活の（描写の）抑圧の上に成り立っているということを見つけてきた観客に対しての批判にもなるだろう。最後の葬儀の場面では、抑圧されていたアニーの生活＝黒人の世界が回帰し画面を埋め尽くす【図版 39, 40】。⁷⁵

黒人教会で黒人牧師によって葬儀が執り行なわれ、アニーの魂は黒人霊歌⁷⁶によって天国に召される。続くブラスバンドの演奏にのった葬送行進は『悲しみは空の彼方に』の中でもっとも豪華で壮麗なスペクタクルなのだが、⁷⁷ それは「メイド」としての人生しか描かれることのなかったアニーの葬儀としてはあまりにも仰々しい。パンケーキ・ミックスの顔として広く知られた『模倣の人生』のディライラの葬儀であれば、多くの参列者がいたとしても不自然ではないだろう⁷⁸ ——その上、葬儀の場面と葬儀後の場面の間には彼女の著名さを再度強調するように彼女のネオン看板を



図版 39 教会の中の黒人たち

図版 40 黒人牧師とアニーの棺をかつく黒人たち

図版 41 窓越しに葬列を見つめる視線

図版 42 近付いてくる葬列を見つめる視線（窓枠のクロス・アップ）

捉えたショット【図版 8】が数秒間挟まれる——が、多くの人がアニーの葬列を涙ながらに見送るのは映画全体からみれば不自然で、不釣り合いな印象を観客に与える。しかもこの葬儀の場面には、対象である黒人との距離を観客に意識化させるショット——葬列を骨董屋の窓越しにとらえるショットがさりげなく二度挟み込まれている【図版 41, 42】。

このショット、つまり窓越しに葬列を見つめる視線は、誰かの視線であることを観客に強く意識させておきながら、それが誰の視線であるかを最後まで特定しない。いいかえれば、この視線は映画に登場する誰の視線でもない。あるインタビューで監督のダグラス・サークは、ヨーロッパ人＝白人である自分には、「黒人」が「どれほど」豪華絢爛な葬儀に「価値を見いだしているか」が「わからない」——その理解を超えた「非常に派手な葬列を異化するため」にこのショットを差し挟んだと述べている。⁷⁹ サークが感じるわからなさ、もちろん、映画に登場する白人（ローラ、スージー、スティーブ）が感じるわからなさであり、「メイド」としてのアニーしか知らない観客が感じるわからなさでもある。

以上みてきたように、『悲しみは空の彼方に』は、パッシングを「演技／ふり／模倣」の主題系に取り込み、白人ローラを主人公とするメロドラマとして高度に洗練された映画であり、同時に、そのメロドラマが白人の視点から構成されていることにも自意識的かつ批評的な映画である。葬儀の途中で物語を宙づりにしたまま迎える結末は、葬儀の後日談として「白い黒人」（ピオラ）の「黒人」として生きる決意と、白人の母娘（ビーとジェシー）の和解を描いた『模倣の人生』のイノセンスに対して明らかに批評的である。⁸⁰ いいかえれば『悲しみは空の彼方に』は、かつてメロドラマ映画（『模倣の人生』）が、さらには、社会問題映画（『境界の消滅』『ピンキー』）もが、美德として描いた——娘のために、同じ「黒人」のために、といった——自己犠牲を、批評的に、アイロニカルに描いたメタ・メロドラマ映画である。⁸¹ そのアイロニーの前では、「白い黒人」サラ・ジェーンが、『模倣の人生』のピオラのように、「白い黒人」女優によって演じられていない⁸² ことへのパフォーマンス的なレヴェルでの政治的・倫理的批判は骨抜きにされるだろう。⁸³ なぜなら、「白い黒人」に「白い黒人」女優を器用できないというキャスティングの政治学＝ハリウッドの現実、アメリカの現実のアイロニカルな「模倣＝反復」に他ならないからだ。その意味においてこの映

画はきわめて現実的であり、ユートピア的なヴィジョンを提示する『境界の消滅』や『ピンキー』に対しても批評的なのである。

しかし、『悲しみは空の彼方に』が、パッシングを「演技／ふり／模倣」の主題系に巧妙にとりこむことで、パッシングをめぐる思考の強度を低めているのは否定できない。次節では、アイロニーを超え、パッシング映画をコンスタティヴ、パフォーマティヴの両レヴェルで創造的に改変したコメディ映画『ウォーターメロン・マン』 *Watermelon Man* (1970) を取り上げる。

黒人に変身する／としてパスする——1971年

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.

Franz Kafka, *Die Verwandlung* (1915)

『境界の消滅』でハワードが見た「悪夢」を映画の中での「現実」として描いているのが、1970年代を代表する黒人映画監督メルヴィン・ヴァン・ピーブルズによる『ウォーターメロン・マン』である。

主人公ジェフ・ガーバー(ゴッドフリー・ケンブリッジ)はある郊外の一軒家に妻と子供二人の一家四人で暮らす中流階級の「白人」である【図版 43, 44】。しかし、ある朝早くに目が覚めてトイレに行った彼は、パンツを下ろしたときある重大な変化に気づき大声をあげる。そしてバスルームの鏡で自分の姿を見た瞬間、彼は驚愕する【図版 45】。なぜか一夜のうちに「黒人」に変わってしまっていたのだ【図版 46】。

この着想がフランツ・カフカの「変身」



図版 43 TVを見ながら朝食をとるガーバー家(右端がジェフ)

図版 44 出勤するジェフを見送る家族

にあるのは間違いない。グレゴール・ザムザが「朝、胸苦しい夢から目をさますと」「途方もない一匹の毒虫に姿を変えてしまっていた」ように、ジェフはある朝早く目を覚ますと「黒人」に「変身」していたのだ。カフカの「変身」との類推で考えれば、「黒人」は「毒虫」を意味し、「変身」を読んだことのある観客の頭の中では、「毒虫」に変身することの悲惨さと黒人に変身することの悲惨さが重ね合わされるだろう。

『ウォーターメロン・マン』が文学テキストであったならば、ことはそれほど複雑ではない。読者の頭の中で変身前の「白人」の姿も変身後の「黒人」の姿も自由に思い描けばよい。しかし、『ウォーターメロン・マン』は映画であり、観客は変身前の「白人」の姿も変身後の「黒人」の姿も、実際に映像として見ることになる。その結果観客は、おそらく製作者の意図を超えたもの／ことまで見てしまう。なぜなら、「黒人」に変身する「白人」は、黒人俳優が演じているからだ。

整理しよう。物語では、「白人」が「黒人」に変身する。しかし、実際には、肌の黒い黒人がはじめ「白人」に変身／仮装している（ただし「白人」として登場するのは全体の四分の一ほどの時間にすぎない）のだ。つまり、はじめは黒人俳優が全身を「白塗り」し「白人」として登場するが、しばらくすると、彼はその白塗りを落とし、ありのままの姿で「黒人」に変身した「元白人」を演じることになるのだ。

1970年に製作された映画であるため、「白人」の特殊メイクはいまと比べれば稚拙で、⁸⁴率直に言って、「白人」でいるときの主人公は不自然に見え、当然「黒人」に変身した後の主人公の方がはるかに自然に見える。いいかえれば、『ウォーターメロン・マン』は、製作者の意図にかかわらず、「白人」の「ふり／擬装」



図版 45 鏡に映った自分の姿を見て驚愕するジョフ（カメラと鏡の位置が一致しているため画面上ではジェフは二重化されない）

図版 46 出勤を見合わせ今後の対策を練るジェフ

をしてきた「黒人」が、その「ふり／擬装」を捨て、最後には「黒人」として生きる決意をする物語としてとらえることができるのだ。より正確にいかえれば、自分でも「ふり／擬装」していることに気づかずに「白人」として生きてきた「黒人」が（ここまでは『境界の消滅』におけるカーター一家の子供たちの状況によく似ている）、ある日、自分が「黒人」であると自覚せざるをえない体験——「黒人」への変身——をし、「黒人」としての差別をくぐり抜けた後、「黒人」として生きる決意をする（ここはピンキーに似ている）物語としてとらえることができるのだ。⁸⁵ こうしてみると、『ウォーターメロン・マン』がパッシング映画の変種であるということがはっきりするだろう。

これまで見てきたパッシング映画においては、白人として生きてきた人物が、定義上「黒人」であることが明らかになるのは、文字情報＝台詞によるか、それをともしることが多い。そして、定義上の「黒さ」をなんらかのかたちで可視化すると同時に、言葉／台詞によってパッシングを否定する「論理」を説明する。「大切なものは目には見えない」とでもいうように、目には見えない「論理」と、「白い黒人」は苦闘しなければならぬ。しかし『ウォーターメロン・マン』の場合、「白人」として生きてきた人物が、いかにも映画らしく、視覚的に「黒人」であることが明らかになる。ジェフは目に見える外見によって苦闘を強いられる。いわば、ジェフを差別する「論理」ははっきりと目に見えるのだが、その「論理」もまた言葉によっては説明できないほど不条理であり、論理的でない。もちろん、ジェフの身に起こった事件は、人が毒虫に変身することがないように実際には起こることはない。しかし、こうした不条理でアレゴリカルな展開にこそ、「白い黒人」を「黒人」と定義し差別する「論理」と（黒い肌の）黒人を差別する「論理」とに抵抗するために選取られたこの映画の戦略があるに違いない。

もちろんこれだけでも、『ウォーターメロン・マン』は、コンスタティヴなレベルにおいてもパフォーマンスなレベルにおいても、確実にパッシング映画を創造的に改変したといえるはずである。しかしこれだけでは、可能性の中心においてこの作品をとらえるには不十分だ。素朴な疑問からはじめよう。そもそもこの映画は、ある朝起きると「黒人に変身してしまっていた白人」の物語ではなく、「肌が黒くなってしまっていた白人」の物語ではなかったのか。

くり返すが、白人が黒人に変身することは、人が毒虫に変身することがないよ

うに、現実にはありえない。ジェフはだから、はじめは悪夢を見ているのだと自分に思いこませようとする。しかし、それが悪夢ではなく（物語の中の）現実だとわかると、その肌の黒さをシャワーで洗い流そうとする。それでも黒さが落ちないとわかるとドラッグストアで脱色剤を買い求めて試してみる。さらには、肌が黒くなった原因を毎朝浴びていた日焼けランプ（しかも濃い色に焼けるように日焼けオイルに醤油を混ぜていた）に求めようとする。このとき彼がなにより欲しているのは、肌をもとどおりに白くすることである。だから、この後彼が病院に行くのは、第一には、このわけのわからない「病気」のようなものを治してもらうため、もとどおりの白い肌に戻してもらうためであり、第二には、それがいますぐにはかなわないとしても、いずれもとに戻るといふ診断をしてもらう、つまり安心を得るためである。

しかし、主治医はジェフの期待に反して、彼の肌が黒くなった理由ではなく、彼が「黒人」に変身した理由を解き明かそうとする。日焼けランプ説はすぐに却下される。次いで生物学的にも説明は難しいとされ、むしろ家系の問題、つまりは祖先に黒人の血が混ざっているのではないかと医師は診断しようとする。⁸⁶ ジェフ自身も反発するように、ここで医師が行っているのは、「白い肌が黒くなった／いま肌が黒い」という彼のいまの症状（He looks black）の診断ではなく、彼がいま「黒人」であるということ（He is a Negro）の「証明」である。つまり、医師は、科学的な説明はともかく、ガーバーは「黒人」に変身し、いまは黒人である、という結果から ^{レトロスペクティブ} 溯及的に「彼の血には黒人の血が混ざっている」、という原因（ただし最後までそのことが科学的に証明されるわけではない）を導き出す。ここにはもちろん論理の飛躍がある。それは、かつては肌が白かったが、いまは「彼は肌が黒い、よって彼は黒人である」という短絡である。⁸⁷ しかしこの短絡が可能となる根拠は視覚的には十分にあるのだ。

すでに述べたように、「白人」の保険セールスマンであるジェフは、ピオラを演じたフレディ・ワシントンとはまったく異なり、肌が黒くどちらかといえばいかにも黒人らしい顔つきをした黒人俳優ゴッドフリー・ケンブリッジが演じている。よって、肌が黒くなったジェフは、当然ながら「肌が黒くなった白人」ではなく、黒人に見える。より正確に言えば、彼は黒人にしか見えない。だから、医師が、近所に住む白人が、会社の上司の白人が、妻が、そして最後には本人ま

でもが、「ジェフ・ガーバーは黒人である」と納得するのも無理はない。だから、『ウォーターメロン・マン』を、「白人」として生きてきた男が、ある日を境に自分が「黒人」であることがはっきりとわかり苦闘する、悲劇の物語（「悲劇的ムラート」の物語の変化型）として見ることは、必ずしも誤りとはいえないだろう。⁸⁸しかし、そうした解釈だけではこの映画がはらむ問題をとらえきれない。

「変身」後のジェフが黒人にしか見えず、それでいて彼であるということは依然として認知できる——最初はみな驚くものの、黒くなった彼をジェフと認知することができない人は一人もいない——ということは、変身前の彼がふつうの白人らしい白人には見えなかったことを論理的には示唆するだろう。そして、実際視覚的にも、「白人」のときの彼はふつうの白人らしい白人には見えない。このことは白人観客にとって、主人公への感情移入と同一化を困難にし⁸⁹——これまで取り上げたパッシング映画で「悲劇的なムラート」のほとんどを白人俳優が演じていたことを想起しよう——、「白人が黒人に変身する」という白人にとっては悲劇的なはずの物語の悲劇性を低めてしまうばかりか、白人が白人であることが認知できるまま仮装し黒人を演じる minstrel・ショーを思い起こさせ、喜劇性をより一層高めてしまうかもしれない。一方、黒人観客にとっては、たとえ黒人であることを肯定するような結末が用意されていようとも、⁹⁰黒人に変身することを「悪夢」として主人公がとらえ、その物語が、おもしろおかしく誇張されているとはいえ、悲劇的に語られることがそもそも許しがたいだろうし、結局は白人の悲劇である物語の主人公を黒人俳優が演じるということも不愉快かもしれない。⁹¹つまり『ウォーターメロン・マン』は、たとえアメリカ映画史上ブラックスプロイテーション映画に分類されることがあろうとも、⁹²「黒人」観客に向けて作られたとは考えにくい映画であるし、かといって白人観客に向けて作られたとも考えにくい映画なのだ。いいかえれば、この作品は、どちらにも向けられていない映画であり、逆にいえば、どちらにも向けられた映画なのだ。

『ウォーターメロン・マン』が置かれたこの特異な位置とは、『悲しみは空の彼方に』が取るような、アイロニカルで安全なメタの位置とは無縁の、すべての方位からの批判にさらされる可能性のある危険な位置である。本論でとりあげた他のパッシング映画に対するこの特異な位置は、もちろん、監督が黒人であることと直接関わりがない。それは、パッシングをめぐる思考の強度を最大限にまで

高めた結果にほかならないのだ。

これまでみてきたパッシング映画に登場する白人としてパスする（ことのできる）「白い黒人」は、なんらかのかたちでみずからのアイデンティティを模索している。黒人社会で生きること、「黒人」であることを受け入れることを選ぶものたち（ピオラ、ピンキー、ガーバー）も、白人社会で「黒人」であることを背負いながら生きることを選ぶもの（カーター一家）も、そのことは変わらない。⁹³ 人種と同時にアイデンティティをめぐる葛藤を扱っているという意味では、ここで取り上げたパッシング映画の問題は、必ずしも特定の人種間に見られる問題ではない。⁹⁴

ここでとりあげたパッシング映画が、おそらくその製作者の意図にかかわらず／をを超えて、結果的に人種差別的分離や人種差別を肯定とはいわないまでも容認してしまっている、という批判はおそらく正しい。また、こうした映画に直接的にであれ間接的にであれ取り上げられるような人種差別的分離や人種差別が存在しない社会が理想的な社会であるという主張は間違いなく正しい。しかし、人種に関わる問題がアメリカ映画から存在しなくなることで、人種に関わる問題がアメリカの現実社会から存在しなくなることは、もちろん直結しない。むしろ人種問題を映画が描かなくなることによって、現実存在した、そしていまも存在する人種問題ばかりか、「人種」という概念自体が生物学的カテゴリーではなく社会的・文化的カテゴリーであるという事実をも見えにくくしてしまうかもしれない。

ある映画が直接的に人種問題をとりあつかっていないからといって、その映画が人種問題から自由なわけではない。人種問題をとりあつかっていないかに見える映画、それは人種問題を扱っていない映画としてパスしているだけなのだ。すべての映画は人種問題から逃れることはできない。そうしたパッシングを暴くことは、「白い黒人」による白人としてのパッシングを「暴く」こととは絶対的に異なり、むしろ彼らを否定し罰するような「論理」への具体的な批判となるだろう。映画の中においてだけでなく現実においてもますます見えにくくなっている問題をよりよく見るためにも、過去の映画の批判的な検証作業は続けられなければならない。⁹⁵

いうまでもないが、批判的に見るということは、単一の「政治的に正しい」見

方の肯定ではなく、多様な見方、複数の見方の肯定である。だから、本論はすでに相当の長さではあるが、あくまでもより詳細なパッシング映画史のための準備作業であり、アメリカ映画史を複数化するためのイントロダクションである。■

* * *

註

- 1) すでに日本語訳のある文献からの引用は訳文を用いたが、必ずしも訳文のままではない。2) 映画の台詞の引用は、『悲しみは空の彼方に』は Lucy Fischer, ed., *Imitation of Life: Douglas Sirk, Director* 中の The Continuity Script を用い、それ以外の作品は、ビデオ・ソフトにクローズド・キャプションが記録されているものはそれを参照しつつ、引用者が聞き取り、書き取ったものである。3) 文中の図版は立教大学アメリカ研究所が研究目的で作成したものである。

¹ より厳密に言えば、『アメリカの影』は1957年に撮影、上映時間60分に編集の後、58年の秋に限定的に数週間上映され、自身もインディペンデント映画作家であるジョナス・メカス Jonas Mekas が編集長をつとめる映画批評誌 *Film Culture* 主宰の第1回「インディペンデント・フィルム賞」を59年1月に受賞している。その後、60分のヴァージョンに新たに撮影されたフィルムを追加し87分に再編集、35ミリにブローアップの後に一般公開されたのが1959年のことであり、現存しているのは確認されているかぎりこのヴァージョンのみである。この59年版は、58年版を絶賛したメカスから徹底的に批判されている(詳しくは『メカスの映画日記 ニュー・アメリカン・シネマの起源 1959-1971』(改訂版) 飯村昭子訳 東京: フィルムアート社, 1993年) *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-1971* (New York: Macmillan, 1972) を参照)。

² “The Film you have just seen was an improvisation” という一文で『アメリカの影』は締めくくられる。

³ よりわかりやすいヒップスターの一例として、たとえば、ニコラス・レイ Nicholas Ray が監督した『理由なき反抗』*Rebel Without a Cause* (1955) でのジェームズ・ディーン James Dean を思い起こせばよいだろう。実際、「白い黒人」の冒頭にメイラーが引用した Caroline Bird の文章には「例えば、故ジェームズ・ディーンは、ヒップスターのヒーローだった」という一文がある (Maier, 337)。また、ヒップスターを「哲学的な精神病患者 philosophical psychopath」とも呼ぶメイラーは、彼が精神病者の「問題に関する数少ないエキスパートのひとり」と見なす Robert Lindner の文章も引用している。Lindner によれば、「精神病者とは理由なき反抗者 (a rebel without a cause) である」(Ibid., 344)。

Carney は『アメリカの影』のベンとジェームズ・ディーンの関係についてこういつている。「ジェームズ・ディーンとベン・カラザースとの差異はビリー・ホリデイとそのまね歌手との差異とまったく同じだ。最初は悲劇だが、二度目は笑劇なのだ」(Carney, 46)。また、同様のことを蓮實はこういつている。「カメラが向けられる瞬間に彼 [ベン] が演じるいかにも情緒不安定な振る舞いのかかなりの部分は、五〇年代のアメリカ映画で何度か目にしたことのある青年たちの苛立ちを周到になぞっているように見える。そうした青年像として誰もがすぐに思い浮かべるのは、ジェームズ・ディーンあの猫背で上目使いの若者のイメージにほかならない。さらに、彼の「いささか風俗的な人物像が、『アメリカの影』をいくぶんか古びさせているのは否定しがたい」(『カサヴェテス・ストリームス』, 121) ともいつている。

⁴ 肌の色にかぎって言えば、ベンも「白い黒人」と呼ぶことができるが、彼のまわりでは、彼が「黒人」であることによって人種(差別/偏見)的問題が生起することはほとんどないので、ここではレリア

だけを問題にする。

ところで、『アメリカの影』では、俳優たちは本名で登場し、ある意味では、彼らが演じているのは、彼ら自身だといってよい。こうした事実を考慮に入れると、にわかには信じがたいのだが、Shohat と Stam は、本論でも取り上げることになるハリウッド映画の『ピンキー』のピンキーや『悲しみは空の彼方に』のサラ・ジェーンと同じように、インディペンデント映画である『アメリカの影』も、白人としてパスする黒人、「悲劇的なムラート」（ここではレリア）を白人が演じていると指摘し、アメリカ映画におけるキャスティングのポリティクスの頑強さを批判している（Shohat and Stam, *UE*, 189）。

⁵ レリアが白人として通る「黒人」だとすれば、メイラーの「白い黒人」は、Wald がいうように、「黒人」としてパスする（passing for black）白人だといえる。もちろん「黒人」としてパスする白人のパッシングは、白人としてパスする「黒人」のパッシングとは決定的に異なる。それは一時的な「擬装／仮装／模倣」行為（例えば、*Black Like Me* (1964) や『ソウル・マン』*Soul Man* (1984)）か、比喩的な行為（例えば、『ブルーズ・ブラザーズ』*The Blues Brothers* (1980)）であり、いわば「体験」でしかない（Wald, 163 と、本論の註 11 を参照）。本論が議論を人種のパッシングの中でも「黒人」の白人としてのパッシングに限定する理由はここにある。ちなみに、Guerrero は 1980 年代の黒人映画を論じながら、メイラーの「白い黒人」との類比で『ソウル・マン』と『ブルーズ・ブラザーズ』を取り上げている（Guerrero, 123-25）。彼によれば、ブルーズ・ブラザーズは「新しい「白い黒人」、ネオ・ミニストレル」ということになる（124）。

ファノン *Fanon* は『黒い皮膚・白い仮面』*Peau noir, masques blancs* の中で、アメリカの白人のマゾヒスティックな病理として、彼らの黒人への自己同定を指摘している。そこで挙げられている白人による黒人への自己同定の例は、「白人によって構成されているホット・ジャズ・オーケストラ、ブルーズや黒人霊歌の白人歌手、黒人の主人公が自分の不満を表明する小説を書く白人作家、自分の身体を黒く塗りたくる白人など」（訳書、311 頁）である。みずからのファノン論（“Interior Colonies”）でこの一節を註に引いているファス *Fuss* にならうていえば、こうした白人とは「白い皮膚、黒い仮面 white skin, black masks」（Fuss, 147）の白人であり、メイラー的な意味での「白い黒人」、「黒人」としてパスする白人である。ファスの議論が「仮装 masquerade／模倣 mimicry」の主題系と接続されていることを受けていけば、白人の「黒人」としてのパッシングは、「黒人」の白人としてのパッシングとは別に、ミニストレル（例えば『ジャズ・シンガー』*Jazz Singer* (1927)、およびそのリメイク）の問題も含めて「仮装／模倣」の主題系で論じる方が有益だろう。また、Shohat と Stam は、具体的なミュージカル映画をとりあげながら、「数限りない映画における（ファノンの『黒い皮膚・白い仮面』の精神病理学的な反転である）仮面としての「黒人らしさ Blackness」の存在と、アフリカ系アメリカ人音楽とダンスの包み隠されたかたちでの存在は、逆説的に、スクリーン上のアフリカ系アメリカ人の不在を刻印している」といっている（Shohat and Stam, *UE*, 224）。

⁶ 部屋まで送るというトニーの申し出に対し、レリアが戸惑う場面はあるにはあるのだが、結局、彼女はトニーを部屋にあげるのだし、黒い肌の兄が帰宅しても、後にも「模倣の人生」のピオラがするように血縁関係を否定する言動をとることはなく、ちゃんと自分の兄だと紹介している（それはもちろん腹をくくった上での飛躍であるかもしれないのだが）。

⁷ この二つの図版は、連続する画面ではあるのだが、ショットー切り返しショットの編集による連続ではなく、シングル・ショットによる連続の画面である。つまり図版 1 と図版 2 の画面はバンで繋がる。そして、このときカメラがパンする速度はきわめて速い。その速さは、レリアが「黒人」だという事実を知ったトニーの衝撃を、彼に代わって鏡舌に表象している。

⁸ Hughes and Melzer, 2 も参照。

⁹ 引用文中の「……」は引用者による省略。本文中の「血統主義的社会」は“hypodescent society”のとりあえずの訳である。“hypodescent society”とは、Sollers が William Javier Nelson を参照していうには、高い階級（caste）の親と低い階級の親の間に生まれた子供が低い階級の親の（社会的）地位をあてがわれる、という、奴隷制を起源とする手続きが行われやすい社会を意味し、アメリカ合州国ももちろん

そうした社会と見なされている (Sollers, 249)。本論におけるパッシングをめぐる議論は、Sollers の “Passing; or, Sacrificing a *Parvenu*.” と Smith の “Class and Gender in Narratives of Passing” から触発されている。

¹⁰ ここでの、そして本論全体での、黒人と白人をめぐる議論は、地域的かつ歴史的に限定する必要があるかもしれない。しかし、地域的にはアメリカ合衆国でよいとして、歴史的には、黒人の差別が現在もなくなっていない以上、限定はむずかしい。

Stam と Spence は、“Colonialism, Racism, and Representation”の中で、「ブラジルは人種の範疇が二元論的（黒人が白人か）ではなく、濃淡に応じた多種多様な人種に関する表現が存在し、人種によって「厳密に隔離される社会ではないので、北米 [アメリカ合衆国] には存在する、徹底的に分断された二つの世界の間で分裂的に引き裂かれた「悲劇的なムラート」に正確に相当するようなものは存在しない」としている。また、それに即応するように、アメリカの表象文化に頻出する「悲劇的なムラート」や「白人としてのパッシング」といった主題の影響は、ブラジルの表象文化にはほとんど見られないという (Stam and Spence, 640)。ほぼ同じことは Shohat と Stam の *Unthinking Eurocentrism* の中でもいわれている (Shohat and Stam, *UE*, 212)。なお、アメリカとブラジルにおける白人と黒人の間の混血 (ムラート) をめぐる問題の相違についてはデグラー Degler の『ブラジルと合衆国の人種差別』*Neither Black nor White* が特に詳しい。

また、Shohat と Stam は同じく *Unthinking Eurocentrism* の中で、「ブラック/黒人」の定義の拡大として、現代のイギリスの例などをあげている。それによれば、現代のイギリスでは、政治的に活動的なアジア系、カリブ系、アフリカ系はしばしばみずからを「ブラック/黒人」と称するという (Shohat and Stam, *UE*, 19)。

より広い視野に立った「白人」と「黒人」（非白人）の区別、および、「人種」という概念の新たな定義に関してはウォーラーステイン Wallerstein を参照しよう。彼によれば、現代における「人種」とは、「世界システム内の地位やランク」と結びついた「唯一の国際的な身分集団のカテゴリー」であり、「白人」と「非白人」の区別も「国際的」な観点からとらえ直さなければならない。「白人」と「非白人」は、肌の色とほとんど関係がない。「黒人とはなんだい。だいいち、彼らが何色をしているというんだ」とジャン・ジュネは尋ねている。明るい肌をした北スーダンのアラブ人と浅黒い肌色の南スーダンのナイロート人の抗争が人種的抗争であることを、多くの人の例にもれずアフリカ人が否定するとき、彼らは偽善的になっているのではない。彼らは、人種という用語を特定の国際的な社会的緊張を表現するために留保しているのである。スーダンでの抗争は実在のものであり、身分集団間の抗争としてあらわれていないわけではない。しかし、これは、外見上には似ているものの、合衆国での黒人と白人、南アフリカでのアフリカ人とヨーロッパ人の間の抗争とは、政治的に異なっているのだ。この政治的差異は、世界システムのなかで、そして世界システムにたいして意味をもっている (訳書, 350-51 頁)。

¹¹ たとえば、*Black Like Me* や『ソウル・マン』は視覚的な意味でも「黒人」としてパスする白人の映画である。しかし、いうまでもなく、白人としてパスする「黒人」と「黒人」としてパスする白人とを同列で論じることはできない。なぜなら「黒人」としてパスする白人は、白人としてパスする「黒人」とは異なり、なにもせずに「黒人」としてパスする（「黒人」に見える）わけではなく、「擬装/模倣」してはじめて「黒人」としてパスするからである。また、「黒人」としてパスする白人は、上記の二作品の主人公がそうであるように、いつでも「黒人」（の「擬装/模倣」）をやめることができるが、白人としてパスする「黒人」は白人（に見えること）をやめることができない。この決定的な違いを捉えそこない、一括してパッシング映画として論じることは無理があるとわたしは考える（本論の註5も参照）。このような意味も含め、Ginsberg 編集の評論集 *Passing and the Fictions of Identity*（ここでのパッシングの肯定的なとらえ方には基本的には賛成である）における、人種のパッシング (passing for black/white) もジェンダー的パッシング (passing for man) も同じパッシングという概念でとらえようとする方向性（これはもちろんかなり乱暴な単純化ばかり）には、必ずしも賛成できない。

¹² Ginsberg, 8 を参照。

¹⁹『模倣の人生』同様に 1930 年代にユニヴァーサルが製作した、ポール・ロブソン Paul Robeson も出演する 1936 年版の『ショウボート』*Show Boat* (先行する 1929 年版のリメイク) には、白人としてパスしていたショウボート付きの「白い黒人」の女性団員ジュリー (白人のヘレン・モーガン Helen Morgan が演じている) と白人男性団員の異人種間結婚/混血 (miscegenation) の挿話があり、Bogle もいうように「メロドラマ的だが、にもかかわらず優れた」(Bogle, 99) 場面がある。ジュリーが「黒人」であり、白人と結婚していることが保安官の耳に入り、彼が二人のもとに取り調べにやってこようというそのとき、夫は妻の手をナイフで傷つけ、彼女の血、つまり「黒人」の血を口から吸う。この「儀式」的行為はもちろん「血の一滴の法則」と異人種間結婚の禁止への理論的な抵抗である。つまり、「黒人」の血が体内に入った以上、自分はもう「黒人」であり、そうである以上、妻との結婚は異人種間結婚にはならない、というわけだ。しかしこの抵抗は、当然ながら、機能しない。異人種間結婚の夫婦を抱えていることは一団にとって存亡の危機に関わるため、二人はそこから姿を消さざるをえなくなる。ちなみに 1951 年のリメイク版でもジュリーは、やはり白人のエヴァ・ガードナー Ava Gardner がジュリーを演じている。

ほぼ同時期にハリウッド映画の外部でパッシングの主題を扱った作品として注記しておかなければならないのは、黒人映画のパイオニアと称されるオスカー・ミシヨーが製作・監督した *God's Stepchildren* (1937) だ。これは、いわゆる「レイス・ムーヴィー」(黒人劇場専用映画) だが、パッシングの主題を中心に据えた作品である (現存する作品にかぎれば、ほかに、サイレントの *The Symbol of the Unconquered* (1920)、トーキー化後の *The Exile* (1931)、肌の白い「黒人」作家 Charles Waddell Chesnut の小説 *The House Behind a Cedars* (1900) を原作とする *Veiled Aristocrats* (1932) もミシヨーによるパッシング映画といつてよいだろう)。その意味ではむしろ本論でとりあげるべき作品なのだが、ミシヨーの作品にはパッシングを直接主題としないものでも、異人種混血 (miscegenation) 主題とするもの、「白い黒人」が登場するものが多いため、別の機会に上記の作品も含めミシヨー論の中でとしてあらためて議論したい (そのときには、D. W. Griffith の『国民の創生』*The Birth of a Nation* (1915) を対比させる必要があるだろう)。*God's Stepchildren* は、赤ん坊の頃に実の母に捨てられ、黒人ブルジョア家庭の養女として育った「白い黒人」女性ネオミの短く悲劇的な生涯を描いている。もちろんその不幸な生涯は彼女の肌の白さと決定的に関わっている (かのように描かれている)。現存するフィルムをもとにしたビデオを見るかぎりでは、見る者を納得させるほどには物語は円滑に行進しないが、物語の最後は、ネオミが白人男性との間にできた「白い黒人」の子供を自分の養母に預けたまま、失意のためみずから川に身を投げるといふ、きわめてメロドラマ的なものである。物語上注目すべきは、パッシングという行為が精神の病と結び付けられている点と、大人になったネオミがパッシングの決意前に血の繋がりのない黒い肌の黒人の兄からふられる点である。

ところで、ここで *God's Stepchildren* を『模倣の人生』と並置するのは単なる思いつきによるものではない。上記のビデオに収録された作品の冒頭部分 (あるいは予告編) には、「Imitation of Life」という文字が見られ、『模倣の人生』を意識していたのは明らかである。また、1994 年の 2 月から 3 月にかけてニューヨークの American Museum of the Moving Image で行われたミシヨーの本格的なレトロスペース企画「Oscar Micheaux: Film Pioneer」では、3 月 13 日にこの二作品が続けて上映されているし、配付されたチラシの短い作品紹介には、「Micheaux's answer to Imitation of Life」という一節もある (イタリクは原文のまま)。なお、同企画への問い合わせに快く応じ、配布資料を送付してくれた同館のキュレーター Dana Sergent Nemeth に心より感謝する。

なお、加藤幹郎の「黒人映画あるいはハーレム・ルネッサンスの風雲児——ハリウッド映画とは何か 8」(『みすず』第 449 号 (1998 年 8 月号) 66-88 頁) をのぞけば、日本国内でミシヨーの作品に具体的に言及した文献はほとんどないといつてよい (ほかに、ミシヨーの作品がまだ三つしか発見されていない段階で書かれたため、アメリカでの文献資料にもとづく伝聞が多いが、岡島尚志「知られざるアメリカ映画」を見る試み オスカー・ミシヨーを中心に」(『フィルムセンター』92 (1993): 7-12 頁)、および、同号の 24-30 頁と、簡潔な紹介文として井上一馬『ブラック・ムーヴィー アメリカ映画と黒人社会』(講談社現代新書、1998 年、18-30 頁) が有益だろう)。加藤はミシヨーの作品をショット単位で具体的に分析しているが、そこで取り上げられる「平行編集」と「レビュー/クラブ映画」の問題は、*God's Stepchildren* (平行編集が多用され、長廻し固定ショットによるレビュー場面が複数回

挿入されている)を分析するときにも有効なはずである。また、ミショーの作品における人種的問題(異人種混血、パッシング等)に焦点を絞った具体的な議論がなされている論文としては、*The Symbol of the Unconquered* を中心的に扱った Bowser と Spence の “Identity and Betrayal” が有益である。

¹⁴ 「女性映画 woman's film」の定義に関しては、ハスケルの「女性映画」“The Woman's Film” (『崇拜からレイプへ』*From Reverence to Rape*)と、ドーン Doane の『欲望への欲望』*The Desire to Desire* の第1章を参照。より明確な定義をしているドーンによれば、女性映画は「女性を主人公」にし、「女性的」と定義される問題(家庭生活、家族、子供、自己犠牲、女と生産の関係、さらにこれと対立するものとしての女と再生産=生殖との関係にまつわる諸問題)を扱う。そして、これが決定的に重要なのだが、女性観客を対象にしている(訳書、4頁)。なお「母子メロドラマ」は、ハスケルによる女性映画の主題の四分類(犠牲、病、選択、競争)を参照しつつ、ドーンが分類した女性映画の下位グループのひとつである。

¹⁵ これまでクレジットされることはほとんどなかったが、『模倣の人生』の脚本には、後にスクリーンボール・コメディの傑作(『レディ・イヴ』*The Lady Eve* (1941)や『パーム・ビーチ・ストーリー』*The Palm Beach Story* (1942)など)を数多く残すことになる監督であり脚本家のプレストン・スタージェスが参加している(現在『模倣の人生』のビデオは、Universal Home Video の Universal Cinema Classics というシリーズから、The Preston Sturges Collection の一本として発売されている)。これはあくまでも推測の域を出ないが、ピーを中心に物語が展開する場面(とりわけ、ステューヴン登場以後)における男女の台詞はスタージェスによるものではないか。必ずしも台詞だけが原因ではないが、後半におけるパーティーの場面や、ピーとステューヴン、ジェシーとステューヴンの登場する場面は、ロマンティック・コメディ(コルベールは『パーム・ビーチ・ストーリー』にも主演している)のようにも見えてしまうのはそのためではないか。また、『模倣の人生』は人種問題をめぐって展開する悲劇的な母子メロドラマとロマンティック・コメディという二つの異なるジャンルが混濁した作品という印象を少なからず与えるのもおそらくそのためだろう。もっとも、そうであることによって、『模倣の人生』は、人種問題を扱った作品でさえ「商品」として成立させる大手スタジオの「王夫」が記録された重要な作品だともいえるかもしれない。

ハスケルは『模倣の人生』について直接言及はしていないが、女性映画の「30年代の作品はノーマルな社会を背景に展開し、その社会の規範をヒロインは自動機械的に受け入れた」と語る一方、「特に30年代の作品は、高級雑誌やテレビドラマよりも、現実の社会に対する鋭い意識を持っていた。アメリカの社会を描くのは当然のこととして、さらに、街角にとめてあるリムジンの輝く車体に映る酔っ払いや娼婦といった「見過ごされている」悲惨が無意識のうちに反映されている」(Haskell, 174)ともいっている。こうした説明の前半は『模倣の人生』における白人の物語(ピー、アーチャー、ジェシー)に、後半は「黒人」の物語(ディライラ、ピオラ)に対応するだろう。

¹⁶ ピーとディライラの間を、メイドと主人という単なる主従関係でとらえるのにはかなり無理があるだろう。白人が期待する黒人らしさや黒人の役割を内面化しているため、たしかにディライラは「メイドのようなもの」としてピーの経済的庇護のもとにあることを、恥じることはないばかりか、むしろみずから望むが、物語全体から見れば、二人の関係を友人関係としてもとらえる必要があると思われる。それはピオラをめぐる二人のやりとりから見るとれるだろう(ピーはディライラに、“We've worked so long and so hard for our two girls. And for Jessie, it's been well worthwhile. I want you to have the same satisfaction with Peola. You deserve it, Delilah. I'll do everything in my power to help you.”といっている)。また、精神的にいえば、ピーにとってもディライラは「マミー」の役割を担っているともいえるだろう。ちなみに、Cripps は、ピーとディライラの間を「パートナー」の関係だが、「悲しみは空の彼方に」のローラとアニーの関係は単なる主人と召し使いの関係にすぎないといきっている(Cripps, *MMB*, 270)。一方、Kaplan は、両者の主従関係は見えにくくされ、両者がともに差異(階級・人種)がないかのような「ふり」をしている、といっている(Kaplan, 132-33)。

¹⁷ 大人(19歳)になってからのピオラは、実際に白人のように肌が白く、フランス人がイタリア人と見紛う容姿の持ち主と称された(Bogle, 60)「黒人」女優のフレディ・ワシントンが演じている。白人

としてバスしていたわけではない彼女の役柄は限定された。定義上は「黒人」でありながら、視覚的には白人である（黒人らしさ (blackness) の欠如) ため、彼女は白人としてバスの「黒人」、つまり「悲劇的なムラート」を演じる以外は、あえて黒くメイクアップして黒人らしい黒人を演じるしかなかった（例えば、*The Emperor Jones* (1933)）。かといって、彼女は、もちろん、白人の役も演じることはできなかった（本論の註4も参照）。ちなみに、彼女は、エリア・カザンの『ピンクイー』の主演で「白い黒人」のピンクイーへのキャスティングも検討されたという。しかし、ピンクイーを演じるには彼女はすでに歳をとりすぎており、興行の価値が低いと判断され (Ibid., 62)、最終的には白人女優のジーン・クレインがピンクイーを演じるようになった。比較的明るい肌の色をした黒人女優 Dorothy Dandridge (*Carmen Jones* (1954) など主演) が候補に挙がっていたという別の説もある (モズレー Mosley による『ピンクイー』のプロデューサーであるダリル・F・ザナックの伝記を参照 (訳書, 268頁))。

¹⁸ ここでの「黒人」大学とは、明るい肌の色をした黒人ばかりが行く大学 (“You go down South to one of them high-toned colleges where only the high-tone goes.” というディライラの台詞から) を指している。

¹⁹ 図版から明らかかなように、『人生の模倣』では、ピオラが鏡を見ると、カメラは彼女を真横からとらえているので、鏡に映った彼女の姿は映像としては示されない。これはおそらく、技術的な問題によると考えられる。

²⁰ 後のピオラがパッシングの宣言=母との決別宣言をする場面では、止めに入るビーに対しピオラは、白人のあなたには理解できないととれる発言をする (“You don't know what it is to look white and be black. You don't know. I can't go on this way any longer.”)。

²¹ Butler, 292; Heung, 307; Smith, 45 を参照。

²² 黒人差別は必ずしも肌の黒さが問題ではないが、それでもなお肌の黒さが決定的に重要であるのも確かだろう。ファノン『黒い皮膚・白い仮面』の中で、サルトルの『ユダヤ人問題』を参照しながら、黒人差別をユダヤ人差別と峻別し、こういつている。

……ユダヤ人はユダヤ人であることを知られずにいることもできる。彼は彼が現にそうであるところのものになりきってしまうてはいない。希望し、期待することができる。最終的には彼の行為、彼の行動が、決め手となる。彼は白人である。……もちろんユダヤ人はいやな目にあわされる。それどころではない、追跡され、虐殺され、焼却炉に放りこまれる。だが、しょせんは内輪喧嘩だ。ユダヤ人はユダヤ人であることをかぎつけられた時から嫌われ始める。ところが私の場合は一切が新しい相貌を呈する。私はいかなるチャンスも認められない。私は外部から多角的に決定されているのだ。私は他人が私について抱く《観念》の奴隷なのではない、私のみかけ (apparaître) の奴隷なのだ。(訳書, 136頁)

ファノンのこうした言葉は、パッシングの問題、「白い黒人」の問題が、黒い黒人にとっては「遠い」問題だという意見 (Bogle, 150) を補強するだろう。また一方で、パッシングの問題が「白い黒人」だけの問題ではなく、ユダヤ人差別の問題でもあり、さらには日本における在日朝鮮・韓国人差別や (旧) 被差別部落の問題でもあることを明らかにするだろう (本論の註94も参照)。

²³ Kaplan, 132 も参照。

²⁴ Smith, 47 も参照

²⁵ これはスーパースタール版においてより顕著だが、そのリメイクであるサーク版 (1959) は、後に本文でふれるが、さらに巧妙に一般化、相対化を行う。Butler, 296; Flitterman-Lewis, 328-29; Heung, 312-13 も参照。

²⁶ Butler, 294-95 を参照。Butler は、「娘ジェシーへの回帰は同時にビジネスへの回帰をも意味する」といつている。実際、スティーヴンとの恋愛が進行している最中にビーが仕事にかまけていたことは、

エルマーの苦言から明らかになるだろう。また彼は、『模倣の人生』は、仕事を搾取的、あるいは疎外のなものとして描いておらず、ピーがプロレタリアートからブルジョアへと登りつめたことも価値のあることとして描いている、と批判的に指摘している (Butler, 295)。Kaplan, 131-32 も参照。

⁷ もっとも、こうしたある意味で「純粋」な観客は現実には想定しにくい。そのような観客は公開当時にはおそらくほとんどいなかっただろう。なぜなら、実際に「白い黒人」であるフレディ・ワシントンが「白い黒人」のピオラを演じるということは、映画会社にとって恰好の宣伝材料になるからだ。また、わたしたちのように『模倣の人生』をビデオ等で見る現代の観客もそれはおそらくほぼ同様だろう。

⁸ 後に黒人俳優の権利の拡張のために運動家として活躍することになる(1937年には Negro Actors Guild を共同で設立) ワシントンが、『模倣の人生』の時点においてもこうした発言をする(こうした発言にいたるような考えを抱いていた)とは考えられない。しかし問題は、観客が「リアル」に感じる(錯覚する)ことができるかどうかである。実際、『模倣の人生』での彼女の演技があまりに真に迫っていると感じられたからだろうが、当時幾人かの黒人ジャーナリストは、彼女が本当に自分自身の出自を憎んでいると思ひ込んだらしい。現実には、ハリウッドから白人としての出演の依頼がしばしばあったにもかかわらず、彼女は自分のキャリアに傷をつけるとしてそうした依頼を断わりつづけたという (Encyclopedia, 2781)。なお、この場面の別の解釈については、Flitterman-Lewis, 331 を参照。

⁹ とりわけ、Bogle, 148-49, 151-52 を参照。物語内容への批判としては、両作品ともにそのユートピア的なヴィジョンの結末に対するものが多い。『ピンクシー』の公開当時の評価については Jones の論文がよくまとまっている。Cripps の *Making Movies Black* の中の両作品を扱っている部分 (226-40) は、製作の前段階から公開後の評価までが詳細に記述されており、きわめて資料価値が高い。Jones の論文は、小説(「観念的 ideational」)「言葉による verbal」メディア)と映画(「視覚的 visual」メディア)という表現メディアの違いによって、批評的着目点がどのように違ってくるかを、『ピンクシー』を題材として、議論している。しかし、こうした議論はむしろ、『ウォーターメロン・マン』の場合にこそ有効ではないだろうか。Jones は小説との比較で映画の特性を定義しているが、それは『ピンクシー』をめぐる議論としては、製作者側のキャスティングのポリティクスへの擁護としてしか機能していないと思われる。

¹⁰ 数年後に小説 *Invisible Man* (1954) を発表することになる Ellison は、公開当時に発表したエッセイの中で、肌が白いという理由で黒人の病院から研修を断られるというエピソードは、「リアル」でなく、その「作り話 fiction」はスコットへの同情を獲得することのみ機能していると批判している (Ellison, 307)。Ellison のいう「リアル」でない、とは、「白い黒人」の黒人運動の指導者が南部には実在するという「現実」に即していないということの意味している。

¹¹ 年長の黒人の友人に開かれた席でなぜバッシングに反対するのかと問われたスコットは、黒人が自分の属する人種を救いたければ、みずから「わたしは黒人だ」と口にする勇気を持つべきだ、と答える (“If a Negro wants to help his race, he should have courage to step up and say ‘I’m a Negro.’”).

¹² 例えば、『悲しみは空の彼方に』におけるサラ・ジェーンがトレイを頭に載せてローラの客に料理を運び、あからさまに黒人なまりで喋る場面 [図版 32] に典型的である。

¹³ マーシャの両親は、肌が白く白人としてパスして生きており、父親は娘夫婦が「黒人」として生きようとするのを好ましいと思っていない。彼は肌の黒い姉/妹とはつきあいを断っているとすらしい。

¹⁴ バッシングの決心をしたとき、スコットは妻に向かってその期間を「1年間」といつている (“I’ve made up my mind. For one year, I’ll be a white man.”).

¹⁵ スコットはその提案に対し、黒人からではなく白人からそのようなことをいわれるとは思ってもみなかったという (“I’ve heard that from some colored friend, but I never thought a white man would say it.”).

¹⁶ スコットのバッシングは、キーナムで白人の町医者として働きながらも、週に一度はボストンで医

大時代の友人の黒人医師とともに「黒人」医師として働くことで正当化される。

- ³⁷ ウィリアム・グリーヴスは後にモハメド・アリを主人公とするドキュメンタリー映画を撮るなど、インディペンデントの黒人映画作家として活躍する。
- ³⁸ ハワードが黒人の友人クーバーを家に連れてくると聞いたとき、シェリーは、よりによって「クーン coon」が家に来るなんて（“With all the boys at college, my brother's got to bring home a coon!”）といい、父スコットにたしなめられる。
- ³⁹ ある日突然自分が「黒人」であるという事実／現実を告げられるハワードとシェリーの心情は白人観客も理解しやすく感情移入しやすいだろう。なぜなら、そうした事態は、肌の白さが白人であるということの証明にはならない、ということを示しているのだから。
- ⁴⁰ Cripps は、このハーレムのシークエンスはハワードの「ルーツの探求を描くために案出された」ものにとらえ、「地獄への転落とほとんど変わらない」体験として描かれている、と批判的に指摘している（Cripps, *MMB*, 229）。Bogle も同様に、ハワードの「文化的ルーツ 探し」ととらえる。しかし、ハワードはルーツ探しにいったというよりも、黒人として生きることはどういうことかを見にいったといった方が適当だろう。というのは、実際ハワードは警察での取り調べで “I came here to find out what it's like to be a Negro” と口にしていくからだ（Wallace はそう正確に記している（Wallace, 266））。もっともハーレムのシークエンスの冒頭を見ればわかるように、彼は見るよりも実際には黒人から見られてしまうのだが。ちなみにこのシークエンスはロケーション撮影がされており、とりわけその冒頭の映像は、あるいは当時のハーレムのドキュメントたりえているのかもしれないが、バックに流れる音楽のおどろおどろしさが、残念なことにリアリティを削いでいる。『境界の消滅』は、その撮影手法が、（イタリヤの）ネオ・リアリズム的、ドキュメンタリー的などと形容されたりするが（Bogle, 147; Cripps, *MMB*, 237）、いま見てみると、それは、ロケーション撮影が多用されている、という程度の意味でしかない。
- ⁴¹ Wallace はこの映像を「父親、母親、妹のイメージが見るからに黒人 (visibly Black) のイメージにディゾルヴする」と表している（Wallace, 266）。
- ⁴² *The Reader's Digest* (December 1947, 135-154) に発表された原作（とはいうものの、Cripps のリサーチによれば、その発表も映画に向けた前宣伝といってもよいのだが）ではハワード（原作では Albert Johnston）の心理的トラウマに焦点が当てられていることから、Wallace は、シェリーが自分が「黒人」だという事実／現実を知らされる場面が描かれぬのは、彼女がそれを取り乱さずに受けとめたからではないかと解釈している。ハワードと同様にすでに黒人の友人がいた原作の Albert の場合、「黒人」だという事実・現実を知ってははじめは喜んだかに見えるが、その後自殺を図るなど精神的な病に陥ってしまう（Wallace, 266-67）。
- ⁴³ ここでの「プラクティカル」という言葉は、スコットがキーナムでの仕事を紹介されたときにうけた助言（“Keenham needs a doctor. You need experience. Be practical. Go to Keenham and become a good doctor.”）を受けている。
- ⁴⁴ そうでなければ、クーバーのように裕福で教養があり、しかも歌のうまい（彼はカーター家で開かれた白人だけのパーティで、ただ一人の黒人として、ハワードのピアノ伴奏で歌をうたい、白人たちから拍手喝采を浴びる）黒人かもしれない。ちなみに、警察でハワードが尋問される場面で明らかにされるように、クーバーの父はニューヨーク市裁判所の判事である。よって彼の一家をブルジョアと呼んでも差し支えはないだろう。
- ⁴⁵ 『境界の消滅』の舞台となる町には、『ピンキー』の舞台となる南部の田舎町とは異なり、白人としてパスする「黒人」医師の家族を除けば黒人は存在しない（映画には登場しない）。しかし、だからといって、映画が実際には存在する黒人の姿を恣意的に抹消したというわけではない。物語の描く 1920 年代から 40 年代にかけて、ニューハンプシャー州の全人口に占める黒人の割合は、実際に、0.1%前後、つまり 1000 人に 1 人程度の割合でしかないのだ（Appendix, Table 12.9, *Encyclopedia*, 3030-31）。

⁶『ピンキー』はジョン・フォード John Ford を監督に製作がはじまったが、ダイシー役のエセル・ウォーターズとの衝突が主たる原因で Ford がみずから降板し、カザンにその仕事が回ってくる。その辺りの事情と経緯に関しては、カザンの自伝やモズレー Mosley によるザナックの伝記の第 18 章を参照。

⁷Jones, 115-16, 118 も参照。

⁸ ピンキーの “I only came back because I had nowhere to go. I've known another kind of life. I've been treated like a human being.” という台詞から。

⁹ ピンキーは子供の頃にミス・エムの豪邸の庭から閉め出されたと語る。小さな頃の彼女のようにその庭を柵の外から眺めている黒人の少女がいまもいることを彼女が認識するショットも存在する。

¹⁰ ミス・エムから直接なぞ看護を引き受けたのか問われたときは、断れば祖母から鞭で打たれるから (“Because my grandmother said she'd whip me in the day light if I didn't”) とピンキーは答えている。これは祖母が実際に口にした言葉を受けているが、最後に彼女を動かしたのは、祖母がミス・エムに看病されたという話である。

¹¹ ピンキーの裁判が北部の新聞でも報道され、おそらくピンキー＝「黒人」と交際していることが勤務先の病院で問題となり、トムはその病院を退職しデンヴァーで働かなければならなくなる。

¹² トムの次の台詞などから。“I don't think I'm prejudiced. I'm a doctor, and I hope I'm enough to be a scientist not to believe the mythology of superior and inferior races.”

¹³ トムはそれが「合理的 rational」な選択だという。

¹⁴ この会話の前に、ミス・エムは、自分の持っている「最高のプローチ」をどう思うかと、ピンキーに訊く（値踏みさせる）。ピンキーがそれを「模造品 imitation」と気づきながら「素敵」なプローチだと答えると、ミス・エム「ごまかすのはよしなさい。本当のことを聞きたいのだから “Don't be evasive. I want the truth.”」と返す。それに対しピンキーはそこらで 1 ドルで売っているような模造品だと正直にいうと、ミス・エムは安物だということはどんなバカでもわかると応える。しかし後でメルヴァはそれが模造品の安物だと見抜くことができない。

¹⁵ ミス・エムが亡くなる前に一度見舞いに来たメルヴァは、ピンキーが肌が白いだけでなく賢いことも察知し、ミス・エムに向かって “She's whiter than I am!” という。この言葉が、ピンキーと同様に自分も（ずる）賢い、ということをも意味してしまうことに彼女はもちろん気づいていない。

¹⁶ 物語の最後でピンキーが設立する病院・看護学校で洗濯婦として働くダイシーに関して、看護婦が次のような不平をピンキーにこぼす。“Every time I sterilize, she puts them back, says they ain't white enough.” 「白い黒人」であるピンキーに「黒さ」（黒人）であることを引き受けること）を求めたダイシーが、消毒殺菌した洗濯物に、たとえそれが医療の現場で使われるものであるにしても、さらになお徹底して白さを追求するのは皮肉である。

¹⁷ 掲示板には “JEFFERS & MELBA WOOLEY / VERSUS / PINKY JOHNSON, COLORED” とある（「/」は改行）。

¹⁸ Ellison は、恋愛を取るか人種（を引き受けること）を取るかという二者択一が、やはり「リアル」でないと批判している (Ellison, 308)。「リアル」でない、とは、両立させている異人種間恋愛・結婚のカップルが実在するという現実には即していないということの意味している。

¹⁹ 原作小説 *Quality* の結末はこの病院・看護学校が KKK 団により焼き討ちされるという陰惨なものであると Bogle はしているが (Bogle, 151-52)、Jones は、火災の原因が KKK 団により焼き討ちであるというようなことは原作には書かれていないとしている (Jones, 115)。映画の結末に関しては、差別的

離 (segregation) を肯定しているという評価が一般的であるが (Cripps, *MMB*, 234, 238; Reid, 45)、黒人の黒人による黒人のための改革を描いているという点で、ブラック・ナショナリス的なヴィジョンを提示しているという解釈の可能性を Cripps は示唆している (Cripps, *MMB*, 238)。

⁴⁰ 映画では、ピンキーの出自に関しては、ダイシーが祖母であることを除いてはほとんど明らかにされない。ただし、原作の小説 *Quality* を参照すれば、彼女は 4 分の 3 が白人ということになる。つまり、ダイシーと白人 (ミス・エムの下で働いていた男) の間に生まれたのがピンキーの母であり、混血の彼女と白人の間に生まれたのがピンキーなのである (Jones, 115-16 を参照)。

⁴¹ Reid, 45 を参照。『ピンキー』は人種的に二元化された世界に価値を認めている (“segregation” や “separate-but-equal policy” の是認) ため、ピンキーは人種混血の出自を称揚することはできず、黒人 (African-American) の出自を肯定すれば白人 (Euro-American) の出自を否定せざるをえないと Reid はいっている。

⁴² Bogle, 152 を参照。ヘイズ・コードの背景の解説およびその全文訳が加藤の『映画 視線のポリテクス』の補遺 (155-174 頁) にある。また、ハリウッド映画における「異人種混血」の扱いについては、Shohat and Stam, *UE*, 159-60 で要点が簡潔にまとめられている。アメリカ映画における広義の検閲に関しては Miller が詳しい。

⁴³ Bogle, 148, 152; Cripps, 231, 235, 239; Fischer, “Three-Way Mirror,” 18-19n73; Miller, 115 を参照。『ピンキー』にかぎらず『境界の消滅』も南部各地で上映が禁止された。

⁴⁴ 二つの *Imitation of Life* (1934/1959) を比較する作品論としては、Fischer 編集の *Imitation of Life* に収められた Stern, Butler, Heung, Flitterman-Lewis の各論文、および、Mulvey の “Social Hieroglyphics” (*Fetishism and Curiosity*) が有益である。本論では人種問題に焦点を絞ったため、この両作品をメロドラマというジャンルとジェンダーの問題からは十分に取り上げることができなかった。

⁴⁵ 『悲しみは空の彼方に』のヒットを受けて製作されたパッシング映画が Fred Wilcox 製作・脚本・監督による *I Passed for White* (1960) である。タイトルからもこの作品がパッシングを中心的に扱っていることはわかるが、現在ビデオが発売されていないため見ることができず、本論ではとりあげなかった。もっとも、Bogle の記述 (Bogle, 192) などによれば、この作品は「白い黒人」と白人の恋愛・結婚を直接的に扱ってはいるものの、その物語は、北部で白人としてパスし、白人男性と結婚していた「白い黒人」女性が、出産時の恐怖の中で “Is the baby black” と叫んだことから、彼女自身が「黒人」であることが明らかになり、故郷の南部に舞い戻るといふ、ミシヨンの *God's Stepchildren* に近いものなので、物語内容のレベルではそれ以前のパッシング映画を改変した映画とはいえないようである。また、主人公の「白い黒人」は『境界の消失』『ピンキー』『悲しみは空の彼方に』と同様に白人女優 (Sonya Wild) が演じており、そのレベルでもそれ以前のパッシング映画を改変した映画とはいえないようである。

⁴⁶ Stern, 281 も参照。

⁴⁷ Fischer, “Three-Way Mirror,” 19; Stern, 285 も参照。スージーはローラの服を借りさえる。

⁴⁸ これはもちろん定義上の「黒さ」の視覚化であるが、サラ・ジェーンがみずからの意志で行っていることに注意しよう。その意味で、ここでの「演技=模倣」は Fuss の「模倣」をめぐる議論と接続する必要があるのではないか。ちなみに、この後サラ・ジェーンはこの節の冒頭に挙げたエヒグラフィの言葉でローラから叱られる。Flitterman-Lewis, 333; Heung, 314-15; Mulvey, “Social Hieroglyphics,” 34 も参照。また、ローラの人種問題への盲目さについては Mulvey, “Social Hieroglyphics,” 33 を参照。

⁴⁹ 監督のサークはこの場面でサラ・ジェーンをノック・アウトしているのはフランキーではなく、社会であると観客が感じるように配慮したとあるインタビューでいっている (Fischer, *Imitation*, 225)。暴力をふるう間フランキーの顔がほとんどとらえられないのはこのことと関係があるかもしれない。ち

なみにこのシーンではバックにいかにも黒人音楽らしいジャズが流れている。これはサラ・ジェーン定義上の「黒さ」をアイロニーを込めつつ観客に聴覚的に納得させるためだと考えられる。

⁹ 鏡は『悲しみは空の彼方に』はもちろん、サークの作品群に頻繁に登場する装置であるが、サラ・ジェーンと鏡の関係はこれまでみてきたパッシング映画の系譜の中でとらえる必要があるだろう。Stern, 284; 武田, 101 頁も参照。

¹⁰ もっとも『模倣の人生』とは異なり、アニーは自らを「マミー」といわないし、サラ・ジェーンも、前述の「模倣」の場面をのぞけば、そう呼ぶことはないのだが。引用中でサラ・ジェーンは“Good-bye”の後、声には出さず、仕事仲間にも見えないようにアニーに向けて“Mama”と口を動かす。

¹¹ 狭いアパートに暮らしているにも関わらず、アニーは“Miss Meredith's residence”とって電話に出る。アニーによる「役割演技」に関しては、Butler, 297; Heung, 309-10; Mulvey, “Social Hieroglyphics,” 32-33; Stern, 283 を参照。またローラの成功を支えるアニーの役割とその主従関係の不可視性については、Heung, 308-09; Mulvey, “Social Hieroglyphics,” 32-33 を参照。Fischer も示唆するように、アニーは、ある意味で、1950年代においても白人が期待していた黒人女性の典型（献身的、自己犠牲的、母性的）としてパスしているともいえる（Fischer, “Three-Way Mirror,” 20-21）。

¹² Butler, 298 も参照。

¹³ この映画の視点がどこにあるかという問題に関して、ハスケルはこういつている。「黒人の少女の懸命なアイデンティティの探究は、彼女自身の視点からよりも、彼女が決定的に疎外されている文化という名のびっくりハウスの鏡に映った滑稽な像として眺められている」（Haskell, 274）。

¹⁴ Flitterman-Lewis, 329 も参照。

¹⁵ Mahalia Jackson がソロで歌う“Trouble of the World”。Jackson によるこの独唱はこの映画の売り物の一つとなっている。

¹⁶ Mulvey は『悲しみは空の彼方に』が、「なぜ外見 (appearance) とスペクタクルにとりつかれた社会が、こと人種となると、突如、本質 (essence) に執着する (fetishise) のか」という問いを提起している、といつている。そういえるかどうかはともかく、この問いは、パッシングと（目に見えるもの／ことにとりつかれている／執着する）映画との関係を考えるときにきわめて重要である。

¹⁷ ディライラの診察に訪れた白人（あるいは「白い黒人」か）医師は、“How's the famous Delilah?” とまず口にする。それと比較してアニーは絶対的に無名である。ちなみにアニー診察には黒人医師がやってくる。

¹⁸ サーク, 19 頁。ダニエル・シュミット Daniel Schmid 監督によるダグラス・サークのドキュメンタリー『人生の幻影』の中でのシュミットとのインタヴューから。この二つのショットに関する別の解釈については、Heung, 320; Stern, 288; 武田 104 頁を参照。なお、『悲しみは空の彼方に』の製作時にサークがいかに綿密に演出設計 (mise-en-scène) を行っていたか、また、それによって作品がいかなるイデオロギー効果を持つかにどれほど自意識的であったか、あるいは、それらに自意識的であったといいつているかは、Fischer 編纂の *Imitation of Life* に収められた二つのインタヴューの抜粋を参照 (Fischer, *Imitation*, 217-31)。

¹⁹ Butler, 296, 299; Stern, 285-6 も参照。

²⁰ Heung, 307-8, 318-20 も参照。サークとメロドラマの関係、サークのメロドラマの特徴に関しては、Mulvey の “Notes on Sirk and Melodrama” を参照。また、Mulvey は “Social Hieroglyphics” の中で、サークの作品を “proto-post-modern” (30) と定義している。

²¹ 『悲しみは空の彼方に』のプロダクション・ノーツによれば、スーザン・コナーはドイツ系アメリカ

人（ドイツ系アメリカ移民）とメキシコ人との間の混血（ドイツ系メキシコ人）である。コナーに決定するまでに、プロデューサーの Ross Hunter と監督のサークは、およそ 100 人の黒人女優を面接し、5 人の非黒人舞台女優をテストしたという (Fisher, *Imitation*, 184)。

⁸³ もちろん、そうだからといって、すべての批判から自由なわけではない。Eagleton もいうように「アイロニーはイデオロギーのゲームのエスケープにはならない」(Eagleton, 41)。また彼はこうもしている。「パフォーマンス的なレベルの矛盾に人々がアイロニーを感じないこともあるということは過小評価されてはならない」(Ibid.)。

⁸⁴ 黒人監督チャールズ・レーンの『トゥルー・アイデンティ』*True Identity* (1992) における黒人俳優の白人メイクと比較するとよいだろう。ところで、ある意味でこの作品は『ウォーターメロン・マン』のリメイクといってよい。実際それをほめめかすような台詞がある（主人公のマイルズ（イギリスの黒人俳優レニー・ヘンリーが演じている）はガーバーとは逆に白人として生きなければいけないのは「悪夢」だという）し、ピープルズも端役（タクシーの運転手）で出演している。

『トゥルー・アイデンティ』のマイルズはもともと白人としてパスしたいとは思ってはいない。あるきっかけで命をねらわれることになった彼の苦肉の策が、白人メイクなのだ。売れない俳優であるマイルズにとってそれは命がけの「演技」であり、その「演技」を経験した後、彼は俳優としてブロードウェイで上演される舞台『オセロ』のオセロ役を勝ち取る。以上のプロットの要約からもわかるように、この作品での疑似的なパッシング＝変装は当然ながら「ふり／演技／擬装」の主題系に取り込まれており、その意味においてはパッシングをめぐる思考の強度は『ウォーターメロン・マン』と比較して明らかに低下している。もともとその分、コメディ／娯楽作品としては『ウォーターメロン・マン』よりもよくできているといつてよいだろうし、黒人が黒人として生きる（90 年代に黒人監督によって製作された映画であるから、それはもちろん白人の抱くステレオタイプとしての黒人像をなぞることではない）ことを肯定する映画であるということも間違いない。ちなみにこの作品の存在は、Smith の論文によって知った。Smith は古典的なパッシング・プロットを修正する作品としてこの『トゥルー・アイデンティ』と、Julie Dush の *Illusions* (1982) を挙げている。今回実際に見ることのできなかった *Illusions* の評価は保留するが、『トゥルー・アイデンティ』に関しては、もちろん様々な問題を含む注目すべき作品であることを否定するつもりはないが、私は上記の理由から必ずしも積極的な評価を与えることはできないと考える。

⁸⁵ ガーバーが黒人社会で生きるといふ決意をし、とりあえず黒人社会の中に溶け込むことができたとしても、依然として彼が自分は本当は白人なのだと思っているのだとすれば、いまの自分を「黒人」としてパスしている白人としてとらえるだろう。また、そうであるとすれば、他にも自分と同じような経緯で「黒人」としてパスすることになった白人がいるのではないかと、考えるかもしれない。このように想像してみると、ウィム・ヴェンダース Wim Wenders の『ベルリン天使の歌』*Der Himmel über Berlin* (1987) や『ファラウェイ、ソー・クローズ！』*In weiter Ferne, so nah!* (1993)（とそのハリウッドでのリメイク『シティ・オブ・エンジェル』*City of Angels* (1998)）が、奇妙にもパッシング映画的であることが明らかになる。つまり、これらの作品は人間になった元天使たちの物語であり、いいかえれば、人間としてパスする天使たちの物語である。しかも、彼ら、そして、おそらくはカーバーも元に戻ることできない。できるのは自分と同じようにパスしているものと出会い、連帯することくらいだ。ところで、人間になった元天使に戸籍（＝歴史）がないことは、白人としてパスする黒人が自らの出生（＝歴史）を語らないこととよく似てはいないだろうか。

⁸⁶ このあと医師はフロイト流にやってみようといい、ガーバーのフルネーム「ジェファソン・ワシントン・ガーバー」から、つまり名前と家系の関係から彼が黒人であることを「証明」しようとする。

⁸⁷ こうした短絡は『ソウル・マン』でほぼそのまま反復される。日焼け薬を飲んで肌を黒くし、黒人の面接官を騙して黒人向けの奨学金を獲得した主人公が大学に奨学金を受け取りに行くと、職員は彼の見た目に従い、大学の学生登録カードの人種の項目を、もとの白人から黒人に訂正する。

⁸⁸ 実際、Bogle はそのように作品を物語化している。『ウォーターメロン・マン』は「悲劇的なムラート」映画の古典であり、ガーバーは「古い黒人の血」によって「一夜のうちに——大変なことに——黒人に変った！ transformed overnight into — heavens help us — a Negro!」と Bogle は記している (Bogle, 235)。一方 Cripps は、物語化せず、ガーバーの「肌が不可思議なことに黒くなる」とだけ記している (Cripps, *HNN*, 229)。

⁸⁹ ここでも『ソウル・マン』との比較が役に立つだろう。ガーバーを白人らしい白人俳優が演じていたら、白人観客は同一化や感情移入が容易になるだけでなく、おそらく、彼が再び白い肌に戻ることができるかと期待しながら見ることができるだろう。

⁹⁰ Internet Movie Database (<http://us.imdb.com/>) に収録されている情報によれば、『ウォーターメロン・マン』には、実はすべてが夢だったという結末が用意されていたという (<http://us.imdb.com/Trivia?0066550>)。この情報のソース、および記述者が不明のため、事実かどうかは未確認だが、ありえないことではないだろう。もっとも、すべてが夢の中の出来事だったという結末になっていたとしてもこの作品がパッシング映画であることには変わりがない。その場合は、ガーバーが実は「白い黒人」であり、かつそのことを知っていて白人としてパスしているが、その「事実」がいつ明らかになるか恐れていたから、そのような夢を見たという解釈が可能になり、よりパッシング映画らしいともいえるだろう。

⁹¹ Bogle, 235 を参照。Bogle は、黒人の体験を扱っていると考えられる (supposedly addressed itself to the black experience) 映画としては “remote” だと批判している。

⁹² いわゆる「ブルックスプロイテーション」映画のマーケットに向けて製作される次の『スイート・スイートバック』*Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) がピーブルズの代表作であるため、『ウォーターメロン・マン』も一括してそう呼ばれがちである。

⁹³ 人種とアイデンティティの問題の接続をめぐる議論を広げるためにウディ・アレンの『カメレオンマン』*Zelig* (1983) を導入してみてもどうだろう。この映画は、様々な人種や職業に「変身」する「人間カメレオン」のユダヤ人ゼリグの生涯をあつかっている。幼年・少年期における家庭外でのユダヤ人としての差別体験と、家庭内での両親兄妹からの虐待に原因があると精神分析医フレッチャー (ミア・ファーロウ) から診断されるゼリグの精神病 (mental disorder) の症候としてのこの「変身」は、「ふり／演技／模倣／擬装」ではない (もっとも最初はそうだったのだが)。ゼリグは「ふり／演技／模倣／擬装」をする (行為) のではなく、本当のカメレオンのように周囲の環境に合わせて自己防衛のために自動的に「変身＝擬態」をするようになる (機能)。黒人に囲まれば黒人に、中国系に囲まれば中国系に、ネイティブ・アメリカンに囲まればネイティブ・アメリカンに、そして、野球選手に囲まれば野球選手に、政治家に囲まれば政治家に、精神科医に囲まれば精神科医に、ゼリグは変身する。彼は「ふりする pretend」のではなく「なる become」のだ。以上のような理由からも、ゼリグの変身をパッシングとして、そして、『カメレオンマン』をパッシング映画としてとらえなおすことは意義があると思われる。ゼリグは、いいかえれば、肌の白い黒人がその外見から白人としてパスすることができたように、自分の外見を変えることでさまざまな人間としてパスすることができる (しかも外見に合わせて喋る言葉も変わる)。ゼリグはフレッチャーによる精神分析治療を通しては最終的に「変身」しなくなり、「彼自身 his own man」としてフレッチャーとともに幸せに暮らせるようになる。もっとも、ゼリグが辿り着いた「彼自身／本当の自分」はおそらくフレッチャーが作り上げたフィクションものでしかないだろう。しかしそうだからといって、それだけで物語の結末が否定的にとらえられてはならない。たとえフィクションであろうともゼリグにはとりあえずは「彼自身／本当の自分」が必要だったのだろうし、また、「彼自身／本当の自分」を超えるにしても、過渡的な段階として、仮の「彼自身／本当の自分」をくぐり抜ける必要はあったのだろうから。

ところで、『カメレオンマン』という映画の存在自体が、ある意味で、パッシングの問題と関わっている。テレビのドキュメンタリー番組を模して作られたこの映画はエンド・クレジット部分をカットし、アレンやファーロウといった俳優を知らない者が見れば、本当のドキュメンタリーとして見てしまうだろう (ドキュメンタリーとしてパスする)。彼らを知っていたとしても、可能性としては、この

映画を実在の人物を彼らが演じたドキュメンタリー風再現ドラマとして見てしまうことはありうる（ドキュメンタリー風再現ドラマとしてパスする）。もし、この映画をドキュメンタリー、あるいは、ドキュメンタリー風再現ドラマとして見て感動した観客がいたと仮定しよう。その人は本当のこと（この映画が作りもの（フィクション）＝嘘だということ）を知ったら、この映画を単なるフィクションとして斥け、感動したという事実を撤回するだろうか。ちなみに、Kawash は *The Autobiography of an Ex-Colored Man* の出版事情や当時の批評家や読者反応などに触れながら、この本の存在自体が「パッシング」の問題と関わっているといっている。つまり、この本には、最初に出版されたとき（1912）は無署名の「自伝」としてパスしていたが、後に James Weldon Johnson による「小説」であることが明らかになったという事実があったのだ（Kawash, 59-60）。

* もちろんアメリカ国内における黒人と白人の区別／差別だけが、パッシングを生み出すわけではない。たとえば、とりわけナチス政権下のヨーロッパにおけるユダヤ人と非ユダヤ人の区別／差別は、民族的なパッシングを生み出すだろう。また、日本における日本人と在日韓国・朝鮮人の区別／差別も、民族のかつ国籍的なパッシングを生み出すだろう。さらには、日本における（旧）被差別部落問題は、階級的かつ身分的パッシングを生み出すだろう（本論の註 22 も参照）。Sollers はパッシングの問題が黒人と白人の間でだけ生起する問題ではないことをはっきりと示唆している（Sollers, 247）。

在日朝鮮人差別問題とアイデンティティをめぐる葛藤に、きわめて独創的な想像力で取り組んだ日本映画が存在する。大島渚監督の『絞死刑』（1969）である。二人の日本人女性を暴行のうえ殺害した罪で絞死刑に処せられた在日朝鮮人の青年 R を主人公とする物語は七つの部分に分割されている。1) R の肉体は死刑を拒否した、2) R は R であることを受け入れない、3) R は R を他人だと見なす、4) R は R になろうと試みる、5) R は朝鮮人として弁護される、6) R はとうとう R に到達する、7) R はすべての R のために R であることを引き受ける、という段階を踏みながらその物語は進行する。こうした R のアイデンティティをめぐる葛藤のプロセスは、パッシング映画の主人公のそれと少なからず類似する点がある。大島はこういっている。「私の中心的なテーマの一つとは、自分自身であり続けるかぎり生きることができず、他者になったときしか生が可能でないような世界である」（ルイ・ダンヴェール、シャルル・タトム Jr. 『ナギサ・オオシマ』北山研二訳 風媒社、1994、195 頁）。

* たとえば、Shohat と Stam が *Unthinking Eurocentrism* で行っているのは、一見したところ人種問題が見えにくい映画すべて、人種問題を直接的に扱っていない映画すべてを、人種問題の映画として見直す／読み直すという、既成の映画史の批判的検証作業である。また、彼らは教育の現場で白人中心主義(eurocentrism) 的な映画を読み直し、書き直す試みとして、例えば、『模倣の人生』のピオラやディライラの側からのパースペクティブで、学生が論文を書いたり、ビデオ作品を撮ることを提案している（Shohat and Stam, *UE*, 357）。

参考文献

- Bernardi, Daniel, ed. *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Backs: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New 3rd ed. New York: Continuum, 1994.
- Bowser, Pearl and Louise Spence. "Identity and Betrayal: *The Symbol of the Unconquered* and Oscar Micheaux's Biographical Legend." Bernardi, Daniel, ed. *The Birth of Whiteness*. 56-80.
- Butler, Jeremy G. "*Imitation of Life* (1934 and 1959): Style and the Domestic Melodrama." Fischer, ed. *Imitation*. 289-301.
- Carney, Ray. *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- Cripps, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1993.
- . *Making Movies Black: The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1993.
- . *Hollywood's High Noon: Moviemaking and Society before Television*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Degler, Carl N. *Neither Black nor White: Slavery and Race Relations in Brazil and the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1986. 儀部景俊訳『ブラジルと合衆国の人種差別』東京：亜紀書房, 1986年.
- Diawara, Manthia, ed. *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993.
- ドーン, メアリ・アン『欲望への欲望 1940年代の女性映画』松田英男監訳 東京：勁草書房, 1994年. Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London and New York: Verso, 1991.
- Ellison, Ralph. "The Shadow and the Act." *The Collected Essays of Ralph Ellison*. New York: Modern Library, 1995. 302-9.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." Gredhill, ed. *Home Is Where the Heart Is*. 43-69. 石田美紀・加藤幹郎訳「響きと怒りの物語 ファミリー・メロドラマへの所見」岩本ほか編『「新」映画理論集成1』14-41頁.
- ファンン, フランツ『黒い皮膚・白い仮面』海老坂武, 加藤晴久訳. 東京：みすず書房, 1998年. Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. [Trans. from *Peau noir, masques blancs* by Charles Lam Markmann] New York: Grove Press, 1968.
- Fassbinder, Rainer Werner. "Imitation of Life." Fischer, ed. *Imitation of Life*. 244-46.
- Fisher, Lucy. *Imitation of Life: Douglas Sirk, Director*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- . "Three-Way Mirror: *Imitation of Life*." *Imitation of Life*. 3-28.
- . *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- Flitterman-Lewis, Sandy. "*Imitation(s) of Life*: The Black Woman's Determination as Troubling 'Other'." Fischer, ed. *Imitation of Life*. 325-35.
- Friedman, Lester D., ed. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Fuss, Diana. "Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification." *Identification Papers*. New York: Routledge, 1995. 141-172. 大地真知子訳「内側の植民地——フランツ・ファンンと自己同定の政治学——」『思想』第888号(1998年度第6号): 69-102頁.
- Gehring, Wes D., ed. *Handbook of American Film Genres*. Westport: Greenwood Press, 1988.
- Ginsberg, Elaine K., ed. *Passing and the Fictions of Identity*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Ginsberg, Elaine K. "Introduction: The Politics of Passing." *Passing and the Fictions of Identity*. 1-18.
- Gredhill, Christin, ed. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing, 1987.
- Guerrero, Ed. *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. 2nd ed.

- University of Chicago Press, 1987. 海野弘訳『崇拜からレイプへ 映画の女性史』東京：平凡社, 1992年.
- Heung, Marina. "What's the Matter with Sarah Jane?: Daughters and Mothers in Douglas Sirk's *Imitation of Life*." Fischer, ed. *Imitation of Life*. 302-24.
- Hughes, Langston and Milton Meltzer. *A Pictorial History of the Negro in America*. New York: Crown Publishers, 1963.
- 生井英考「ダグラス・サークはボーダー・カルチュアに散文的な距離を導入する」 淀川長治、蓮實重彦編『シネクラブ時代 アテネ・フランセ文化センター／トークセッション』東京：フィルムアート社, 1990年. 80-97頁.
- Ings, Katharine Nicholson. "Blackness and the Literary Imagination: Uncovering The Hidden Hand." Ginsberg, ed. *Passing and the Fictions of Identity*. 131-150.
- 岩本憲児, 武田潔, 斉藤綾子編『「新」映画理論集成 1 歴史／人種／ジェンダー』東京：フィルムアート社, 1998年.
- Jones, Christopher John. "Image and Ideology in Kazan's *Pinky*." *Literature/Film-Quarterly* 9:2 (1981): 110-20.
- Kaplan, E. Ann. "Mothering, Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40." Gredhill, ed. *Home Is Where the Heart Is*. 113-37.
- 加藤幹郎「メロドラマとは何か? ふたつの講演をまえがきにかえて」『映画のメロドラマの想像力』東京：フィルムアート社, 1988年. 7-19頁.
- 「補遺 映画製作倫理規定」『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. 155-74頁.
- Kawash, Samira. "*The Autobiography of an Ex-Coloured Man*: (Passing for) Black Passing for White." Ginsberg, ed. *Passing and the Fictions of Identity*. 59-74.
- Kazan, Elia. *Elia Kazan: A Life*. Knopf, 1988. 佐々田英則・村川英訳『エリア・カザン自伝』(上下巻) 東京：朝日新聞社, 1999年.
- Lipkin, Steven N. "Melodrama." Gehring, ed. *Handbook of American Film Genres*. 285-302.
- Mailer, Norman. *Advertisements for Myself*. Cambridge: Harvard University Press, 1992. 山西英一訳『ぼく自身のための広告』東京：新潮社, 1969年.
- Maland, Charles J. "The Social Problem Film." Gehring, ed. *Handbook of American Film Genres*. 305-29.
- Miller, Frank. *Censored Hollywood: Sex, Sin and Violence on Screen*. Atlanta: Turner Publishing, 1994.
- モズレー, レナード『ザナック ハリウッド最後のタイクーン』金丸美南子訳 早川書房, 1986年. Mosley, Leonard. *Zanuck: The Rise and Fall of Hollywood's Last Tycoon*. London: Granada, 1984.
- Mulvey, Laura. "Notes on Sirk and Melodrama." *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. 39-44.
- . "Social Hieroglyphics: Reflections on Two Films by Douglas Sirk." *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 29-39.
- Nowell-Smith, Jeffrey. "Minelli and Melodrama." Gredhill, ed. *Home Is Where the Heart Is*. 70-74. 「メロドラマとは何か」米塚真治訳『イマーゴ』1992年11月号. 34-39頁.
- Piper, Valerie. "Passing for White, Passing for Black." Ginsberg, ed. *Passing and the Fictions of Identity*. 234-69.
- Reid, Mark A. *Redefining Black Film*. Berkeley: University of California, 1993.

- Salzman Jack, et al. eds. *Encyclopedia of African-American Culture and History*. 5 vols. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1996.
- ショウ, サム&ラリー 『カサヴェテス・ストリームス』東京: フィルムアート社, 1993年.
- Shohat, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.
- Shohat, Ella. "Ethnicities-in-Relation: Toward a Multicultural Reading of American Cinema." Friedman, ed. *Unspeakable Images*. 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」岩本ほか編『「新」映画理論集成1』200-32頁.
- サーク, ダグラス「私のメロドラマはゆらぎはじめたモラリティについての映画です ダグラス・サークは語る」『季刊 リュミエール』3(1986年 春): 12-16頁.
- Smith, Valerie. "Class and Gender in Narratives of Passing." *Not Just Race, Not Just Gender: Black Feminist Readings*. New York: Routledge, 1998. 35-60
- Sollors, Werner. "Passing; or, Sacrificing a Parvenu." *Neither Black nor White Yet Both: Thematic Explorations of Interracial Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997. 246-84.
- Stam, Robert and Louise Spence. "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction." *Movies and Methods: An Anthology*, volume 2. Berkeley: University of California Press, 1985. 632-49. 奥村賢訳「映画表現における植民地主義と人種差別 序説」『「新」映画理論集成1』176-97頁.
- Stern, Michael. "Imitation of Life." Fischer, ed. *Imitation of Life*. 279-88.
- 武田潔「葬列と疾風 ダグラス・サーク頌」『映画そして鏡への誘惑』東京: フィルムアート社, 1987年. 97-129頁.
- Wald, Gayle. "A Most Disagreeable Mirror: Reflections on White Identity in *Black Like Me*." Ginsberg, ed. *Passing and the Fictions of Identity*. 151-77.
- ウォーラーstein, イマニュエル「独立後ブラック・アフリカにおける社会的抗争」岡田光正訳 バリバル, エティエンヌ, イマニュエル・ウォーラーstein 『人種・国民・階級 揺らぐアイデンティティ』新装版 若森章孝ほか訳. 東京: 大村書店, 1997年. 329-60頁. Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London and New York: Verso, 1991.
- Wallace, Michele. "Race, Gender, and Psychoanalysis in Forties Film: *Lost Boundaries*, *Home of the Brave*, and *The Quiet One*." Diawara, ed. *Black American Cinema*. 257-71.
- Winokur, Mark. "Black Is White/White Is Black; 'Passing' as a Strategy of Racial Compatibility in Contemporary Hollywood Comedy." Friedman, ed. *Unspeakable Images*. 191-211.

フィルムグラフィック／ビデオグラフィック

本文および註で詳しく言及したアメリカ映画における「パッシング映画」を公開年順に挙げる。出演者、脚本担当者、プロデューサーは主なもののみとした。

Imitation of Life (1934)

Director: John M. Stahl

Cast: Claudette Colbert (Beatrice "Bea" Pullman), Louise Beavers (Delilah Johnson), Fredi

Washington (Peola Johnson at 19), Warren William (Stephen Archer), Rochelle Hudson (Jessie at 18), Ned Sparks (Elmer)

Screenplay: William Hurlbut, Preston Sturges
Cinematographer: Merritt B. Gerstad
Producer: Carl Laemmle, Jr.
Production company/distributor: Universal
Video distributor: MCA/Universal Home Video

***God's Stepchildren* (1938)**

Director: Oscar Micheaux
Cast: Alice B. Russel (Mrs. Sounders), Ethel Moses (The Teacher; The Teacher's daughter)
Producer: Oscar Micheaux
Production company: Micheaux Film Corporation
Video distributor: Hollywood's Attic

***Lost Boundaries* (1949)**

Director: Alfred L. Werker
Cast: Mel Ferrer (Scott Carter), Beatrice Pearson (Marcia Carter), Richard Hylton (Howard Carter), William Greaves (Arthur Cooper), Susan Douglas (Shelley Carter), Carleton Carpenter (Andy)
Screenplay: Eugene Ling, Charles Palmer, Virginia Shaler
Cinematographer: William Miller
Producer: Louis De Rochemont
Production company: RD-DR Productions
Distributor: Film Classics
Video distributor: Warner Home Video

***Pinky* (1949)**

Director: Elia Kazan
Cast: Jeanne Crain (Patricia "Pinky" Johnson), Ethel Waters (Granny Dysey Johnson), Ethel Barrymore (Miss Em), William Lundigan (Dr. Thomas Adams), Jake (Frederick O'Neal), Rozelia (Nina Mae McKinney)
Screenplay: Philip Dunne, Dudley Nichols
Cinematographer: Joe MacDonald
Producer: Darryle F. Zanuck
Production company/distributor: Twentieth Century Fox
Video distributor: Fox Video

***Shadows* (1958/1959)**

『アメリカの影』(東北新社)
Director: John Cassavetes
Cast: Lelia Goldoni, Hugh Hurd, Ben Carruthers
Screenplay: John Cassavetes
Cinematographer: Erich Kollmar
Producers: Nico Papatakis, Maurice McEndree, Seymour Cassel

Production company: Lion
Video distributor: Fox/Lorber Home Video

Imitation of Life (1959)

Director: Douglas Sirk
Cast: Lana Turner (Lora Meredith), Susan Kohner (Sara Jane Johnson at 18), Juanita Moore (Annie Johnson), Sandra Dee (Susie Meredith at 16), John Gavin (Steve Archer)
Screenplay: Eleanore Griffin, Allan G. Scott
Cinematographer: Russell Metty
Producer: Ross Hunter
Production company: Universal
Video distributor: MCA/Universal Home Video

Watermelon Man (1970)

Director: Melvin Van Peebles
Cast: Godfrey Cambridge (Jeff Gerber), Estelle Parsons (Althea Gerber)
Screenplay: Herman Raucher
Cinematographer: Herman Raucher
Producer: John B. Bennett
Executive Producer: Leon Mirell
Production company: Columbia Pictures Corporation
Video distributor: Columbia Tristar Home Video

Zelig (1983)

『カメレオンマン』(絶版)
Director: Woody Allen
Cast: Woody Allen (Leonard Zelig), Mia Farrow (Dr. Eudora Fletcher)
Screenplay: Woody Allen
Cinematographer: Gordon Willis
Producer: John B. Bennett
Production company: Orion Pictures
Video distributor: Warner Home Video

True Identity (1992)

『トゥルー・アイデンティティ』(絶版)
Director: Charles Lane
Cast: Lenny Henry (Miles Pope), Frank Langella (Leland Carver), Anne Marie Johnson (Kristi Reeves), James Earl Jones (Himself), Melvin Van Peebles (Taxi Driver)
Screenplay: Andy Breckman, William Davies, Will Osborne, Charles Purpura, Michael Swerdlick, Bob Young
Cinematographer: Thomas E. Ackerman
Producers: Carol Baum, Howard M. Brickner, Sandy Gallin, Howard Rosenman, Teri Schwartz
Production company: Sandollar Productions, Touchstone Pictures
Video distributor: Buena Vista Home Video