

[研究論文]

フィクション映画の語り方  
——『ミシシッピー・バーニング』批判をめぐって——

---

秋 元 秀 紀

---

序：内包された観客、観客の代理人、黒人表象、エピローグの時間

アラン・パーカー（Alan Parker）監督の『ミシシッピー・バーニング』（*Mississippi Burning*, 1988）は、1964年にミシシッピー州で起きた公民権活動家の殺害事件を題材に、北部から赴いた2人のFBI捜査官を主人公とする社会派フィクション映画である。前稿で詳細に述べたように、この映画は公開当時から高い評価を得る一方で激しい批判にさらされ、大きな論争を呼ぶことになった。<sup>1</sup>過剰な暴力描写はもとより、FBIの役割に見られる政治的な含意を言挙げする指摘など、当初よりさまざまな批判論がある。その中でももっとも鋭利な論難は、歴史的事実から逸脱したフィクション化により公民権運動の主体たる黒人が周辺に迫いやられ、外部からやって来た白人の救済者が主人公として前掲化されているというものである。このような歴史的・政治的な批判は正鵠を射たものだったかもしれないが、当時の論争の激した文体ゆえに、フィクション映画としての作品は置き去りにされている感は否めない。本稿では、批判の十字砲火によって覆い隠されたいくつかの注目すべき要素をすくい上げ、この映画の歴史的文脈や政治的含意という観点からではなく、この映画を映画として再考したい。つまり、そもそも歴史的・政治的な観点からの批判という激しい反応を招来することになった、映画の演出法に焦点を当てたいと思う。したがって私がここで主眼としたいのは、フィクション映画の語り方である。

初めに映画冒頭のタイトル・シークエンスに焦点を当て、そこに仮構されたこの映画の観客像、すなわち内包された観客を読み解くことから始めたい。内包された観客の存在を視野に入れるならば、続くプロローグにおける観客の代理人の効果を読み解くことができるはずである。観客の代理人と擬せられる人物は映画本編でも登場し、バディ・フィルムならではの独特の役割を果たすことになる。さらに、黒人を周辺化しているという批判論の多くが言い落とす黒人表象、すなわち端役ながら政治性と聖性の刻印を2つながらに帯びて未来を指し示す少年アーロン（Aaron）の物語論上の意義に注意を促したい。死者を悼む黒人霊歌の合唱で締めくくられるエピローグにも、アーロンはその人種混淆の会衆の一員として登場する。それは過去と現在をつなぎ、未来を指さす端的な希望となるものである。そしてその人種混淆の合唱は非ディエジェシスとして物語外部へと浮遊し、広がる墓地の俯瞰ショットのBGMと化して時間を一気に越境する。こうして1964と刻まれた墓石を捉えたファイナル・ショットが、過去と現在を架橋するべく演出されている点に注目することになるだろう。

## 1. タイトル・シークエンスの内包された観客

タイトル・シークエンスには、理想的な観客とは言わないまでも、この映画に想定される観客像が織り込まれているのではないか。そういう作業仮説に立って、タイトル・シークエンスに内包された観客を読み解くことから始めたい。

『ミシシッピー・バーニング』は公民権運動を主題的に描きながら、運動の主体である黒人を周辺に追いやり、白人主人公による白人視点の物語となっているというのが、公開当初から繰り返される批判である。パーカー監督は製作ノートに「われわれの映画は黒人の公民権闘争の決定版とはなり得ない」と記し、その理由を「われわれの主人公たちはやはり白人であることに変わらないのだから。とはいえ、白人主人公でなければこの映画はそもそも製作さえ危うかっただろう」と続けている。<sup>2</sup>さらに、映画公開の約1ヶ月後の『タイム』に掲載されたインタビューでも、パーカー監督は次のように弁明している。

われわれの映画は公民権運動に関するものではありません。どうして公民権運動のようなものが必要だったのかに関する映画、と言うべきでしょう。そして映画なのだから、必ずフィクション化しなければならないと私は思いました。物語の2人の主人公も必ず白人でなければならなかった。そのようにしなければならないということが、映画産業の現状を映し出し、われわれの社会を映し出しているんです。現時点ではそうしなければこの映画の製作はままならなかったでしょう。<sup>3</sup>

しかし、白人を主人公に設定することはそのまま観客層を決定づけることになり、そのようなマーケティング姿勢にも批判が向けられている。公開初日に合わせて『ワシントン・ポスト』に映画評を寄せたホアン・ウィリアムズ (Juan Williams) は、監督を名指ししつつ次のように書いている。

彼は黒人の主要登場人物の不在を弁明して、それは今日の映画市場の現状へのささやかな譲歩だとしている。2人の白人主人公は、映画好きの中で多数を占めるアメリカの若者たちに対する売りになる、というわけなのだ。<sup>4</sup>

翌1989年になると他の代表的な紙誌もあとに続いている。『ニューヨーク・タイムズ』のブレント・ステイプルス (Brent Staples) は、白人主人公の設定にはただのスター・アピールとは異なる明白なメッセージが隠されており、それは「映画好きの白人諸氏よ、心配無用だ。いかに見かけは黒人が主題のようでも、これは黒人に関するものではなく、まさにあなたや私のような人間に関する映画なのである」というものだと揶揄している。『タイム』のリチャード・コーリス (Richard Corliss) も、このような主人公は「白人の観客が自己投影できるような人物」にすぎないと一蹴する。さらに『ニューズデイ』のマーティン・ケイシンドーフ (Martin Kasindorf) は「事実を改竄することによって白人観客への訴求効果を

高めようとしている」と批判して、英雄的な白人主人公という虚構によって白人観客に照準する商業主義姿勢に疑義を唱えるのである。<sup>5</sup>

白人主人公の設定が白人観客に対する訴求効果と結託しているというのは、後年のアカデミズムでも繰り返される批判である。例えばヘンリー・ブルジョワ (Henry Bourgeois) は、アメリカ北部の白人観客を対象にしたような白人視点のハリウッド映画をいくつも批判的に取り上げたうえで、次のように書いている。

『ミシシッピー・バーニング』では劇的な物語は白人の主人公たちを中心に展開するし、そもそも彼らが解決しようとしている問題も別の白人たちが作り出したものなのだ。アメリカ北部の白人観客が自分とは異なる人間の現実を理解できるのは、せいぜいこの程度なのである。<sup>6</sup>

このようにブルジョワは、この映画のマーケットが「アメリカ北部の白人観客」だということを当然の前提とする批判論を展開している。

しかし、白人主人公の設定によって白人観客のマーケットに照準しているという批判は、むしろこの映画の内包された観客について示唆的である。上で引いたパーカー監督の製作ノートとインタビューからも見て取れるように、白人主人公の設定と白人観客の想定は意図的であるばかりか戦略的でさえある。パーカー監督が商業的にマーケットと想定しているのみならず戦略的にターゲットとして照準しているのは、南部的なものとは対局にあるリベラルで良心的な北部の白人観客というものだったろう。

非南部的なリベラルで良心的な白人観客などという言葉は、精緻に定義されたものとはほど遠いことは承知している。しかし、映画が公開されたその日に『ワシントン・ポスト』のリタ・ケンプリー (Rita Kempley) がいみじくも「人種差別の地理学」という表現を用い、あるいは後年ハーナン・ヴェラ (Hernán Vera) とアンドリュー・M・ゴードン (Andrew M. Gordon) がハリウッド映画に見られる白人優越主義を炙り出した共著で「エキゾチックなアメリカ南部」に言及するとき、南部をある種の土壌として分節するまなざしを前提了解にしていることは明らかである。<sup>7</sup>私が内包された観客として念頭におくのは、そのようなまなざしの主体たる仮想上の存在に他ならない。

このまなざしが対象とするアメリカ南部について、デイヴィッド・R・ジャンソンは「人種差別の地理学」と題した論文で、「内的オリエンタリズム」という概念を援用して分析的に論じている。この概念は「合衆国内のある地域の他者化をともしう言説」であり、その他者化には必ずナショナル・アイデンティティの仮構が対をなすとジャンソンは論じる。

……内的オリエンタリズムの言説、それは南部を合衆国の他の地域とは根本的に異なるものとして特徴づけ、かくして「南部」という想像上の空間を「アメリカ」という空間から分離する。そうすることで、南部というものの表象群はアメリカのナショナ



ル・アイデンティティ生成にしかるべく利用できるものとなるのである。

ジャンソンは『ミシシッピー・バーニング』をこのような「内的オリエンタリズムの言説」の文脈に置いて、地域的な他者としての南部の「暴力と死、偏狭と憎悪、腐敗と共謀」「人種差別的で後進的な、不寛容で貧しく閉鎖的なものという……負の表象」を再上演していると主張する。そして翻ってこの映画は「寛容、啓蒙、そして法と人権の尊重を強調するナショナル・アイデンティティ」を再構築するのに寄与していると結論づけるのである。「南部」の他者化と毀損は、「高邁なるアメリカのナショナル・アイデンティティ」指定の必須要件なのである。そして『ミシシッピー・バーニング』の観客は、当然のように邪悪な南部を対象化するナショナル・アイデンティティの側に自らを位置づけることになる。<sup>8</sup>

ジャンソンが主張するように、南部を他者として分節するまなざしを指定するならば、改めてこの映画のタイトル・シークエンスの重要性が浮き彫りになるだろう。2分半に及ぶそれは、当時のミシシッピーを映し出す2つの相異なる映像からなる。最初は噴水式飲用器が左右に並んだワンショットの映像で、続いて示されるのは放火され炎上する黒人教会の映像である。前者はアメリカ南部における人種差別の日常を、そして後者はその極端な非日常を暗に示していると言っているだろう。それを見つめる観客は、そのような差別の日常と非日常の過酷な現実を甘受する必要がなく、しかしその現実のありように不合理と怒りを覚えるような人々、すなわち安全な「こちら側」にありつつ政治的良識を持つ白人観客が仮構されるだろう。パーカー監督がイメージした観客は、そのようなアメリカ北部の白人を典型とするリベラルで良心的な人々だったことは想像に難くない。それこそがタイトル・シークエンスに内包された観客だと仮定することができる。

実際、タイトル・シークエンスはこのような観客をターゲットにしていることになりにかなり雄弁に見える。2つある映像のうち前者の噴水式飲用器の映像は48秒のワンショット、後者は炎上する教会の6つのショットの108秒にわたるものである。後者の方が時間的に長くショットの数も多い。それは映画のタイトルの「バーニング」イメージと結託して南部という非日常の異界へと誘うものだ。だが、最初に提示される噴水式飲用器のわずかワンショットの映像の方こそむしろ注目に値するだろう。静謐で審美的でさえあるその図像は、あからさまに不合理な南部の日常へのまなざしそのものを生成しているのである。



映画の最初となるこの図像を叙述するならば、観客が意識・無意識に受容するものは以下になるだろう。それは差し込んでくる太陽光が作り出す光と影の中に、公共の噴水式飲用器が壁に2つ並んだ日常の風景である。固定カメラが映し出す2つの飲用器の上部にはそれぞれ左にWHITE、右にCOLOREDの掲示があり、ゆっくりと観客の理解を促す。画面に白人の成人男性が現れてWHITE用から水を飲んで去り、次いで黒人の少年が登場してCOLORED



用から飲んで去る。シンメトリカルな構図とこの 2 人の同じ動作は、「分離すれども平等」の図像とその欺瞞を示してあまりある。

フレーム上部からは壁沿いに縦に延びた 1 本のパイプが、逆さ T 字形を描いて左右それぞれの飲用器に給水していることが見て取れる。皮肉なことに同じ水が白人用と黒人用に供給されていることを示すと同時に、その縦のパイプは画面中央を貫いて左右を分断しているのである。図像の皮肉はそれに留まらない。右の黒人用の飲用器は旧式のシンクで、左の白人用のそれは電源コードの延びた新式ウォーター・クーラーなのだが、右が白色で左が黒色である。左右に分かれる給水パイプも「平等」ではない。まっすぐ水平に延びる左のパイプと違い、右に延びるそれは接続する旧式シンクの構造上ゆえ一段下に折れ曲がり、左のパイプとの段差を示しつつシンクにつながっている。

こぼれ落ちる水音だけの静かで平和な、審美的にはほとんど素朴に美しいショットでありながら、この映画はその短い導入で、左右を分断するパイプ、それが段差を付けて左右に延びる構図、そして飲用器そのものの新旧の格差で、南部の現実を雄弁に語る。さらに登場する人物の順番もまず白人男性、次いで黒人少年であって決してその逆ではない。<sup>9</sup>

溶暗後に映画タイトルが禍々しく表示され、夜の闇を背景に激しく燃える教会が浮かび上がってくる。噴水式飲用器のショットが南部の差別的日常を映し出しているとするならば、燃え上がる教会は暴力的な差別の非日常性へと観客を誘う。まず並んだ十字架と墓標が映り、カメラがパンして炎上し崩れ落ちる教会を 6 つのショットでゆっくり映し出す。このシーンは映画の中盤、白人の暴力に抵抗する少年アーロンの家を KKK メンバーが夜陰に乗じて焼き討ちにし、彼の父親をリンチにかけける苛烈なシーンに直接つながるものだろう。しかし、タイトル・シークエンス前半の噴水式飲用器の象徴的なショットも、本編と無関係ではあり得ない。白人の成人男性と黒人の少年は、抑圧者と被抑圧者の優劣関係を明示する。しかし、白人男性の対となる人物を黒人の成人男性ではなく少年とすることで、本編で登場するアーロンという希有な抵抗者の予示ともなっているのである。<sup>10</sup> タイトル・シークエンスは、後述するエピローグの人種混淆の合唱と、それに続く打ち砕かれた墓碑の図像と並んで、この映画の印象を決定づけるものである。

前述のように、この映画が白人観客を前提としていることには、少なからぬ批評家が指弾する文脈で言及している。しかし、そのことの是非にかかわらず、映画冒頭の映像からすでにそのような観客が内包されていると考えなければならない。それはアメリカ南部の差別的現実から離れた安全地帯にあって、しかしながらその不合理に慷慨するような北部の白人を典型とするリベラルで良心的な観客像である。そしてこの内包された観客は、続くプロローグで突如フレームのただ中へと召喚されることになる。

## 2. プロローグの観客の代理人

プロローグの演出効果を考察するために、ここで観客の代理人という概念装置を導入したい。観客の代理人とは、各場面で観客が自己投影し得る登場人物で、観客の考えを代理的に実現しているかのように見える人物——、そのように一応の定義をしておく。映画の

語り方を考察するうえで、観客反応を視野に入れた場面分析をするのに汎用性の高い概念装置になるはずである。上述した内包された観客は、言うまでもなく実体を持たない仮想上の存在であり抽象概念である。しかし、その内包された観客があたかも転移したような人物が、続くプロローグでフレームの中に立ち現れる。それが観客の自己投影する登場人物、すなわち観客の代理人である。その存在によって、スクリーンの「こちら側」の安全地帯にいたはずの観客は、物語の中に引き込まれるような印象を抱くのではないか。それがプロローグにおける観客の代理人を用いた効果である。内包された観客という仮想上の抽象概念が、必ずしも作中に現出するとは限らない。しかし、この映画のプロローグには、明らかにその似姿が登場する。それは車の運転席にいる。

夜、郊外を走る 1 台のステーション・ワゴンでプロローグは始まる。運転席と助手席は北部から来た白人の公民権活動家が占め、後部座席には地元の黒人の公民権活動家がいる。その背後から 2 台のセダンと 1 台のピックアップ・トラックが猛スピードで追跡する。セダンのうちの 1 台が警察の赤い回転灯を点してステーション・ワゴンを停車させる。そしてこの地域の保安官助手を含めた KKK のメンバーによって 3 人は殺害・遺棄され、行方不明となる。

ステーション・ワゴンを運転していた白人の若者は、明らかに物語の主人公に擬せられる人物である。緊迫した状況で事態をコントロールしようとする理性と知性を感じさせ、社会正義を求める理想主義的な好青年に見える。このような人物像は、リベラルで良心的な仮定上の観客、すなわち前述のタイトル・シークエンスにおける内包された観客の具現化と言っていい。スクリーンの「こちら側」にいる観客が自己投影するそのような観客の代理人が、プロローグでいきなり殺害される。そこには観客として衝撃的な場面を目にする以上の効果があるだろう。観客はスクリーンの「向こう側」の悪夢のような不合理に放り込まれ、そして自身が殺害されるのを目にするのである。

5 分近くにわたるプロローグで、ステーション・ワゴンとそれに急迫する 3 台の車列と、ステーション・ワゴン車内の 3 人の映像が繰り返し映し出される。それが 3 分半ほど続いて、停車させてから運転者の射殺までが 1 分余りあり、暗転して 10 数秒の真っ暗な映像でプロローグは終わる。疾走する車列の映像は主に超ロング・ショットで約 2 分半あり、残りがステーション・ワゴン車内の 3 人の主にバスト・ショット映像である。特筆すべきは、ステーション・ワゴン停車後の映像がその車内のものだけとなる点だ。最初の 3 分半の映像に関しては、上述の疾走する車列を外部から捉えたものに加え、ステーション・ワゴン車内の 3 人を捉えたショットにもフロント・ウィンドウ越しに前面から映したもの、すなわち車外からのアングルのショットもある。しかし、停車後にはもうカメラが外に出ることはなく、ずっと車内に留まる。観客ももはや「外」から見ることは許されず、車内の 3 人の不安を共にすることになる。追走してきた車を降りた男たちが暗闇の中をゆっくり近づいてきて、手にしたフラッシュライトの鋭い光がステーション・ワゴンのバック・ウィンドウからサイド・ウィンドウへと移動する。停車から約 50 秒後、運転席側の開いたサイ

ド・ウィンドウからフラッシュライトが差し込まれ、運転者を助手席側から捉えたクロースアップとなる。次いでそこに憎々しげなまなざしの男が顔を覗かせ、運転者を口汚く罵る。男が顔を覗かせてから約 20 秒後には銃器が運転者のこめかみに突きつけられ、ほとんど間を置かずにその引き金の超クロースアップとなって銃弾が放たれる。



注目すべきは、ステーション・ワゴンの暗い車内が映画館の暗喩となることである。ここに登場する観客の代理人役の運転者は、文字通り映画館内に留め置かれた観客のようである。運転席は観客席と類比的であり、サイド・ウィンドウはミニチュアのスクリーンとなる。車を停車させられ緊張感が高まるなか、それでもまだ車内は外部の恐怖から隔絶された安全地帯に見える。いくつものフラッシュライトが照らすサイド・ウィンドウ／スクリーンは恐怖を煽る映画を上映しているかのようだが、それはまだ「向こう側」の出来事である。だが突然サイド・ウィンドウ／スクリーンを越えて憎悪に歪んだ男の顔が覗き込んでから、引き金が引かれるまでの約 20 秒の間に彼我の差違が消失する。スクリーン上の邪悪な登場人物が越境して

「こちら側」へ介入し、いきなり観客の代理人を殺害するのである。引き金が引かれた直後に画面は暗転し、観客が見つめるのは漆黒の闇となる。その闇はあたかも殺害された運転者の目に映った「主観ショット」のようだ。こうしてこの映画の観客は、運転席に座る観客の代理人を通じて「殺害」され、アメリカ南部の残酷な不合理をほとんど体感させられることになる。プロローグのもたらす衝撃は、唐突で凄絶な殺害の有り様のみならず、観客にそれを自身の体験とするよう促す演出によるところが大きい。これがプロローグにおける観客の代理人がもたらす効果である。

プロローグに施された演出は巧妙であり、明確な意図による戦略的なものだったはずである。しかし、3 人の公民権活動家の殺害シーンは実際に起きたことになりかなり忠実だが、運転者に関しては事実と異なるという批判が映画公開当初よりある。実際に車を運転していたのは、上述のような白人活動家ではなく、土地勘のある地元の黒人活動家だった。<sup>11</sup> このようにパーカー監督が黒人を後部座席に追いやり、北部から来た白人を運転席に座らせる変更を加えたことに、以後たびたび批判の矛先が向けられることになる。この点をもっとも早く、そしてもっとも鋭く衝いたのが、『ニューヨーカー』のポーリン・ケイル (Pauline Kael) である。公民権活動家の殺害事件は「ローザ・パークスがバスの後部座席へ移るのを拒否してから 8 年半後のこと」である。にもかかわらず、再び黒人を「後景」へと追いやる演出をしていることにケイルは苦言を呈する。



映画の冒頭は3人の公民権活動家の殺害をフィクションとして再構成したものである。ステーション・ワゴンに乗っていてKKKと保安官たちに停車させられたのは、地元の黒人で《人種平等会議》の活動家のジェイムズ・チェイニー、北部から来た活動家のアンドリュー・グッドマンとマイケル・シュヴァーナーである。運転していたのはチェイニーだったが、映画で彼は白人に運転を取って代わられている。小さなディティールであるが、こういったディティールの積み重ねによって、黒人たちがほとんど何の役割も果たさない公民権映画なるものができあがるのだ……。<sup>12</sup>

運転席を占める主導的な白人と、後部座席で為す術もなく付き従う黒人という構図を読み取る批判は、その後も繰り返されることになる。そこに白人優越主義を読み取ることこそないものの、その批判にはパーカー監督が歴史意識に疎く政治的に愚鈍だという理解があるようだ。しかし、映画を最後まで見れば、パーカー監督が無自覚ではあり得ないと分かるはずである。この映画は他でもなく運転するのは誰なのかという奇妙な問題意識に貫かれていることを、上の批判は決定的に見落としている。

前述のプロローグにおける追跡劇は言うに及ばず、この映画には車での移動や停車した車内を捉える印象的なシーンが多く、その数は15を下らない。主人公のアラン・ウォード（Alan Ward）とルパート・アンダーソン（Rupert Anderson）の2人がセダンに同乗するシーンは、その内の半数以上の9回である。そして最後の9回目を除き、すべてウォードが運転席、アンダーソンが助手席を占めているのである。<sup>13</sup>

プロローグのあとの本編冒頭は、ミシシッピ州への州間道路を走るセダンの車内のショットで始まり、ウォードとアンダーソンが運転席と助手席に並ぶ。互いをミスター・ウォード、ミスター・アンダーソンと呼び合う2人は対照的で、ウォードは理想家肌のエリートでケネディの「ベスト・アンド・ブライテスト」を体現する北部のリベラル、他方のアンダーソンは南部出身の元保安官で叩き上げのシニカルなベテラン捜査官である。<sup>14</sup> ミスターを付けて姓で呼ぶのは、両者の緊張関係が昂じて怒鳴り合うときでも変わらない。その風姿も対照的であり、ウィレム・デフォー（Willem Dafoe）演じるウォードは眼鏡にクルーカットの痩せ型、ジーン・ハックマン（Gene Hackman）演じるアンダーソンは大柄な体躯で人を圧する。物語はこの両者が捜査方針の違いによる激しい対立を経て、協働と相互理解へと至る典型的なバディ・フィルムの展開を見せる。2人は上司と部下の間柄だが、リベラルなウォードは対等の関係性を示すかのように自ら運転する。同時に、運転席を譲らないのはあくまでも主導権を保持し、自分の理念に従って事件捜査に臨む姿勢を示すことでもある。

ところが締めくくりのエピローグでは運転者がアンダーソンに替わり、ウォードは助手席に座る。事件解明後、墓地で黒人と白人の人種混雑で霊歌が合唱されるのを、2人は遠巻きに見つめる。そしてウォードは車に向かって歩きながらアンダーソンに「運転するか、ルパート」（“You wanna drive, Rupert?”）と初めてファースト・ネームで呼びかけ、一呼吸置

いてアンダーソンが「ああ」(“Yeah.”)と穏やかに応じる。<sup>15</sup>これがこの映画の最後の台詞となる。黒人霊歌の合唱が続く中、セダンの助手席にウォードが乗り込むのをロング・ショットで捉え、アンダーソンが発進させてフレームから消える。

この映画は運転するのが誰なのかということに、過剰なくらい自意識的である。そのことは上記のエピローグにおける2人のやり取りを見ただけでも明らかだろう。翻って、そのようなパーカー監督がプロローグの描写に無頓着だったことなどあり得ない。歴史意識に疎く政治的に愚鈍だったために、黒人を後部座席に追いやったという批判は当たらない。黒人を後景に置くことが目的ではなく、北部から来た良心的なリベラルを思わせる白人を運転席に据えることが戦略的な意図だったはずである。歴史家のロバート・ブレント・トプリン(Robert Brent Toplin)とのインタビューでパーカー監督は、「この事件の倒錯した皮肉のひとつは、2人の白人青年が殺害されて、もはやただの黒人問題ではなくなったために、突然アメリカ中の注目を集めたことです」と述べている。<sup>16</sup>それを「国民的な偽善」と呼びつつも、白人を運転席に据えることで、監督はこの皮肉を逆手に取る。政治的良心に従って行動するリベラルな白人という観客の代理人を設定し、かつそのような人物が殺害されることで、安全地帯にいた観客を「向こう側」へと引きずり込むのである。プロローグが衝撃を与えたとしたら、この演出が奏功していることの証左だろう。

### 3. 観客の代理人としてのウォード

前述のように、プロローグに続く本編はミシシッピ州へ向かう車中のウォードとアンダーソンのシーンで始まる。運転席のウォードは、プロローグで殺害される公民権活動家の役割を引き継ぐように観客の代理人となり、このバディ・フィルムにおけるアンダーソンとの関係で独特の役割を果たすことになる。

北部からやって来たウォードは理想家肌のエリートで、ケネディの「ベスト・アンド・ブライテスト」を体現するリベラルである。他方、南部のスモール・タウンの保安官からFBI捜査官に転身したアンダーソンは徹底した現場主義であり、いかにも知性派然としたウォードをエリートの青二才扱いする。しかし、彼の挑発や揶揄にもウォードは沈着冷静さを失うことはない。叩き上げのアンダーソンが「ケネディ・ボーイ」のウォードを見下す言葉を口にしても、1962年に起きた黒人のジェイムズ・メレディス(James Meredith)のミシシッピ大学入学事件での体験談で応じる。何事でもないかのように、銃撃されて大怪我を負った最前線での現場体験を語るのである。アンダーソンが「まあ、少なくとも命はあった。それが大事なことだ」(“Well, at least you lived. That’s important.”)と続けると、「メレディスの命があった。それが大事なことだ」(“Meredith lived. That’s important.”)と切り返し、その行動は良心と理念に裏打ちされていることが観客に印象づけられるのである。

この映画を「内的オリエンタリズム」という観点から論じた前出のデイヴィッド・R・ジャンソンは、当然のようにウォードを南部的な特質と差別化されたアメリカのナショナル・アイデンティティの代表と捉える。同時に、他でもなく彼こそ観客が自己投影する人物だと指摘している。

ウォードはこの映画の倫理的中核として振る舞い、アメリカン・アイデンティティの神話に由来する思考に言葉を与えることができる人物である……。観客はアメリカン・アイデンティティの再構築に参加するのを許されるが、それが可能となるのはウォード捜査官に自己投影するよう誘われ、数々の否定的な特質を南部に帰することによってなのである。<sup>17</sup>

ジャンソンが描くウォードの人物像は、タイトル・シークエンスで内包された観客として仮構され、プロローグで観客の代理人として具現したような、北部のリベラルで良心的な人物の再現のように見える。登場時に車の運転席を占めるところも重なるウォードは、こうしてプロローグで殺害された観客の代理人の役割を引き継ぐことになる。

むろん、2人の主人公を擁するバディ・フィルムで、観客が一貫してウォードに感情移入し続けるということとはあり得ない。柔軟性に欠いて正攻法のやり方しか知らないようなウォードに観客はしばしば苛立ち、それとは対照的な経験と直感に基づくアンダーソン流儀に喝采を送ることもあるだろう。しかし、物語の最も重要な転換点となるシーンのあと、ウォードが観客の代理人として感情移入を操作する重要な役割を果たすことになる。

通常の捜査から外れた単独行動を取るアンダーソンは、公民権活動家の殺害に関与した保安官代理のペル（Pel）の妻に巧みに近づいて信頼を得る。最終的にペル夫人は、事件当夜の夫に関するアリバイ証言を覆すとともに、3人の活動家の遺体が埋められている場所を教える。<sup>18</sup>



しかし、妻が情報提供者になったことを知ったペルが、他のKKKメンバーの目前で夫人に呵責ない暴力を加える展開となる。連絡を受けて病院に駆けつけたアンダーソンは顔色を変え、すぐに踵を返して報復に向かおうとする。ウォードが行く手を遮ると、2人の間に初めて激しい肉体的な衝突が起こる。アンダーソンは立ち塞がるウォードの顔面を眼鏡が吹き飛ばすほど張り倒し、病院の玄関前に停めた車のボンネットに組み伏せる。しかし意外なことに、ウォードは一瞬にして態勢を入れ替えて大柄なアンダーソンを逆に組み敷いて、いつの間にか手にした銃の筒先をその顔面に押し当てるのである。ついに直接的な暴力に訴えるアンダーソンを格闘の実戦でも優り、文字通り立場を逆転してみせる。頭脳派の捜査官を象徴しているよう

だった眼鏡を欠いたウォードは、その本性をむき出しにしたかのように暴力性においてもアンダーソンを凌駕するのである。2人の立場逆転の構図は、そのまま物語の転換点を刻む



ものとなる。ウォードは銃口を向けたまま、アンダーソン流儀の逸脱した捜査方法を容認し、行動を共にすると明言する。アンダーソンの暴力に屈した結果ではなく、逆に暴力を含めた潜在能力で上回ることを明確に示した上で、相手の流儀を許容するのである。ウォードが理想家肌で良心的なりべラルであるがゆえに自己投影していた観客は、彼に対する信頼をいや増すことになるだろう。ウォードはもはや正攻法しか知らない「ケネディ・ボーイ」などではなく、理念だけでなく南部の憎悪と暴力に対抗し得る能力を併せ持つことを証明したのだから。

ウォードの承認を得たアンダーソンは気脈を通じた FBI 捜査官たちを呼び寄せ、自分の流儀をエスカレートさせていく。おとり捜査や威圧的な強制捜査に始まり、KKK メンバーに対する脅迫、拉致、偽装リンチ、そして背後にいる町長に対する虚偽の誘拐・監禁・脅迫という逸脱した捜査は、アーロンを初めとする黒人たちやペル夫人に向けられた暴力に対する意趣返しとなる。こうして物語は報復譚の様相を濃くしていく。南部の憎悪と暴力に対するアンダーソンの報復によって、観客はカタルシスを得ることになるのである。

しかし、このような観客反応を導くような演出には批判もある。例えば『ニューヨーカー』のポーリン・ケイルは、「観客が喝采できる暴力」のあり方に反感を示す。アンダーソン役のジーン・ハックマンは「観客を引きつけるスター」で、「われわれ観客がアイデンティファイする人物」だとケイルは言う。そして「そういう人物が呵責ない暴力を推奨するスポークスマンとなっている」ことに不快感を隠さないのである。観客の共感を促す主人公が暴力を容認し、観客はそれを喝采するよう促される。ケイルの批判は暴力そのものに対してというより、自分がその暴力に共感させられることに向けられているのである。<sup>19</sup>

ことの是非はともかく、ここには観客の代理人を用いた演出上の効果が隠されている。ケイルと同様、観客はアンダーソンに喝采を送りつつ、その過剰な暴力に居心地の悪さを覚えることは間違いない。しかし、観客は報復を通じたカタルシスと同時に、この居心地の悪さへの免罪符も得るのである。なぜならあくまでも理想を追求していたウォードという観客の代理人が、アンダーソンの逸脱した捜査に同行し、追認し、協働するのだから。

この演出効果がもっともはっきり表れるのが、ペルに対する報復シーンである。それは情報提供者となったペル夫人への呵責ない家庭内暴力に逆ねじを食わす行為である。安全であるはずの家庭と類比的に見える町中の静かな床屋で、抵抗する術もないペルに向けられる激しい暴力は、彼の夫人に対する一方的な暴力を模したものだ。ウォードは店の前の通りで手をこまねいている。店内の騒音がいよいよ激しくなると、彼は思わず止めようとして入り口に向かう。しかしアンダーソンの仲間の捜査官に遮られ、歯噛みしつつも介入を断念せざるを得ない。ペルに対する暴行シーンは、彼の夫人への暴力と帳尻を合わせるように過剰に描かれ、目を背けたくなるものだ。だが観客はこうしてウォードが自分たちの代わりに逡巡し、止めに入ろうとし、遮られてやむなく引き下がることによって、報復のカタルシスと同時に、そこにともなう居心地の悪さへの免罪符を与えられるのである。

そもそもアンダーソンの暴力には過剰さの演出効果がある。映画評論家のブライアン・

D・ジョンソン (Brian D. Johnson) は、「FBI 捜査官が手荒い振る舞いを見せ始めると、観客はこの流血願望を夢中になって喜び、映画は復讐の祝賀となる」<sup>20</sup>と書いている。確かに、報復シーンは祝祭的な高揚をもたらすかもしれないが、暴力の過剰性はすぐにその恍惚を奪って居心地の悪さへと転換させるだろう。その過剰さゆえに、観客はアンダーソンに完全に感情移入することを妨げられる。観客が感情移入するのは、そのような暴力に手をこまねいて耐えなければならないウォードの方である。彼はフレームの中に登場する観客の代理人なのだから。

#### 4. アーロンの政治性と聖性

プロローグに続く本編に関しても、公民権運動の主体たる黒人が不在だという批判が繰り返される。<sup>21</sup> 映画公開前にラフカットを見た『フィルム・コメント』のギャヴィン・スミス (Gavin Smith) は、黒人の中心人物を欠くこの映画の描き方に疑義を挟んでいる。『ワシントン・ポスト』の著名なコラムニストのリチャード・コーエン (Richard Cohen) や、『ロサンゼルス・タイムズ』の主筆映画評論家であるシェイラ・ベンソン (Sheila Benson) も、まったく同じ主旨の批判を加えている。<sup>22</sup>

主要登場人物でないどころか、周辺化された黒人たちが従順で無抵抗に描かれていることへの批判も繰り返される。『ワシントン・ポスト』の映画評論家リタ・ケンプリー (Rita Kempley) は黒人たちが「焼き討ちされ、レイプされ、リンチにかけられる生け贄の子羊」のように描かれていると書き、『ニューヨーカー』の映画評論家ポーリン・ケイルも「羊のように大人しく怯えている」黒人描写に激しく反発している。カナダのニュース雑誌『マックレンズ』の映画評論家ブライアン・D・ジョンソンは、黒人たちは『プラトーン』のベトナム人農夫のように黙して語らぬ謎めいた存在であり、「実質的に台詞もない」と言う。週刊新聞『シカゴ・リーダー』の映画評論家ジョナサン・ローゼンボーム (Jonathan Rosenbaum) も、白人主人公の2人が公民権運動について熱い議論を交わす場面はあるが、「黒人たち自身にはまったく声が与えられていない」と指摘する。周辺化されて羊のように大人しい黒人たちは、このように言葉も奪われている。さらに、『クリスチャン・サイエンス・モニター』のロバート・マークワンド (Robert Marquand) は、黒人たちは「白人の英雄のための背景幕であり、物語の狂言回しなのだ」と述べ、公民権運動史家のハーヴァード・シットコフ (Harvard Sitkoff) は『ジャーナル・オブ・アメリカン・ヒストリー』に寄稿した映画評で、端的に黒人たちは「見えない人間」にされていると指弾している。<sup>23</sup>

この匿名性は文字通り名前の問題にも及ぶ。例えば上記のシットコフは、黒人たちは主要登場人物ではないどころか「誰一人として名前さえ持っていない」と付け加えずにはおかない。『ネイション』の映画評論家ステュアート・クラウワーズ (Stuart Klawans) は映画を称賛しつつも、「徹底して白人の登場人物に焦点を当てていて、黒人は名前さえない」と苦言を呈する。数年後、アカデミズムの側からヘンリー・ブルジョワが展開した議論は、それまでの批判論を要約したようにも見える。

この架空の物語のもっとも甚だしい欠陥は、アフリカ系アメリカ人の描かれ方である。パーカー監督はアフリカ系アメリカ人を定型で描く旧来のハリウッド・コードを是としているのだ。彼らは幼児的で行動を起こせず、自分では何もできない無力な犠牲者で、ただ映画の主人公である FBI 捜査官たちの憐憫と同情を乞うだけである。彼らは法の執行官である主人公たちの確執を描く物語の背景幕を成すだけであり、ミシシッピーのただの風景にすぎない名もなき登場人物なのだ……。

このような指摘は必ずしも故なしとしない。多くの黒人たちが名前も与えられていないという匿名性の問題は、この映画の「もっとも甚だしい欠陥」を象徴しているように思える。しかし、上の議論に欠陥があるとすれば、それは黒人少年アーロンの名前を徹底して言い落としている点である。<sup>24</sup>

十代前半の少年という設定のアーロンは優れて言葉の人であり、非暴力主義の行動の人であり、周囲の人々を主導し、影響を与え、そして祈りと救済の人でもある。脇役でありながら、アーロンは政治性と聖性も明らかに、その振る舞いの中に未来への希望を指さす人物として登場する。この映画はアーロンを通じて、外部から来た 2 人の白人主人公を相対化しているとさえ言っている。

アーロンが登場するシーンは 5 回ある。初登場は焼け落ちた教会跡のシーンで、聖書を手に 30 人ほどの会衆に向かって語りかけているところである。FBI の大規模捜査に反発した KKK は、黒人教会や公民権活動家たちが設置した選挙人登録所を次々と焼き討ちにする。アーロンたちが集うのは、その焼け落ちた教会跡のひとつである。ウォードとアンダーソンが捜査のために車で駆けつけたとき、ちょうどアーロンは集まった会衆に次のように弁じている。

One day there'll come a time when we won't have to say "Good morning, sir, Mr. Sheriff." Maybe there'll come a time when we won't have to say "Mr. Stuckey." One day there'll come a time when we'll just say "Stuckey" or "Sheriff." And one day there'll come a time when the sheriff won't even be a white man.

明らかにこの言葉は、1963 年 8 月のワシントン大行進におけるマーティン・ルーサー・キング・ジュニア (Martin Luther King Jr.) 牧師の演説「私には夢がある」("I Have a Dream") を下敷きにしている。「いつの日か」というリフレインは演説後段のよく知られた一節からの引用であり、アーロンはこの土地の自分たちに身近な問題に言寄せつつ、不平等なき未来という夢を語るのである。聖書を手にして説く彼の言葉は、牧師の説教のようにも聞こえる。監督のパーカーも脚本のクリス・ジェロルモ (Chris Gerolmo) も特に言及していないが、そのようなアーロンの人物像がキング牧師を模して造形されていることは言を俟たない。こうして彼は政治性と聖性の刻印を 2 つながらに帯びた者として登場するのである。



ウォードとのやり取りのあと、立ち去り際にアーロンは彼の正攻法の捜査手法に釘を刺しさえする。黒人たちにいくら聞き込みをしても意味がなく、調べるべきは保安官事務所の方だと挑発するのである。ウォードが「怖くないんだな」(“Why aren’t you afraid?”)と感心してみせると、「あなたの方が怖がってるんじゃないか」(“How come you ain’t?”)とすかさず切り返す。こうして彼の政治性と聖性は、敢然たる勇気と鋭い理知に裏付けられていることも示唆されるのである。

2度目の登場は聖なる犠牲者の似姿であり、その非暴力主義が強調される。夜の黒人教会で礼拝を終えて出てきた会衆に、待ち構えていた白頭巾の集団が襲いかかる。逃げ惑う人々を目にして、一人アーロンは教会を背に跪くと、両手を合わせて祈り始める。彼は逃げることも抵抗することもしない。無防備でありながら、しかし強く立ち向かう姿勢は明らかである。棍棒を手に近づきアーロンを見下ろす白頭巾の大柄な男は、全編にわたって暴力的振る舞いが際立つベイリー (Bailey) で、その特徴的な声からプロローグで公民権活動家に銃口を向けた男と同じ人物であることが分かる。彼は祈るアーロンの顔面を蹴り倒し、襟首を掴んで引きずり起こすや恫喝の声を荒げ、さらに倒れたその腹を蹴り上げる。立ち去り際には足許に落ちたアーロンの聖書を蹴り飛ばしさえする。ベイリーとはアーロンの聖性に向けられた暴力的な冒涇に他ならない。このシーンは KKK による呵責ない集団的暴力が強調されるが、それによって逆に浮き彫りになるのはアーロンの潔癖な非暴力主義であり、殉教者のような聖性を帯びた受難の像である。激しい暴力の背景にずっと流れる BGM の黒人霊歌も、そのような彼の聖性を約束するように残響する。

3度目の登場は、同年代の友人で KKK の焼き討ちを目撃した黒人少年ウィリー (Willie) に、裁判で証言するよう説得する短いシーンである。アンダーソンが主導してアーロンによるウィリー説得を画策したことは、テーブルに並んだアーロン、ウィリー、アンダーソンと、その背後で立ったまま見守るウォードという図像からも明らかだ。不安そうにアンダーソンに目をやるウィリーを、アーロンは穏やかだが強い確信に裏打ちされた口調で促す。ウォードはもちろんアンダーソンももはや挟む言葉を持たない。

ウィリーの証言によって、焼き討ちに加わった KKK メンバーが訴追され裁判が始まるが、その判決は不当に軽いうえに執行猶予まで付く。ついに黒人居住区で抗議の暴動が起こる一方で、KKK の報復も始まる。アーロン登場の4度目は、この映画でもっとも苛烈なシーンとなる。ベイリーら4人の KKK メンバーが、夜陰に乗じてアーロンの家の農場に忍び込んで納屋に火を放つ。いち早く事態に気づいた父親がアーロンを起こし、家族を連れて裏口から逃げて決して戻ってこぬよう命じる。ショットガンを手にしたアーロンの父親は一人闘う抵抗者になる。しかし、燃え上がる納屋から家畜を逃がそうとしているとき背後から頭部を殴打されて昏倒し、首にロープを掛けられて木に吊される。だが、目的を果たした KKK メンバーが立ち去ったちょうどそのとき、戻ってくるなという命令に背いて現れたアーロンがすんでの所で父親の命を救う。一人駆け戻り父親を救うアーロンには、勇気だけでなく救済者の聖性さえ窺える。父親は確かに強い抵抗の意志を見せる。彼は長きにわ

たる忍従、そして抵抗、さらにその抵抗の失敗という黒人の過去を具現し、その父親を救済することでアーロンは、父親という過去を継承しつつ、同時に黒人の未来を表象する者となるのである。2度目の登場のときと同様、ここでもその苛烈な暴力の背景には黒人霊歌のBGMが流れる。それは救済者たるアーロンの聖性を強調するものだ。

アーロンが登場する5度目は翌朝のシーンである。まだ煙を上げる焼け跡でウォードとアンダーソンらFBI捜査官が現場検証をしている傍ら、一人アーロンは瓦礫の上に座って虚空を見つめている。非暴力主義でも、裁判に訴えても、父親が示した力による抵抗でも、何も変わる事のなかった世界を見つめているのである。ウォードがアンダーソンに、彼らは北部のデトロイトに住む親戚を頼ることになったと伝える。FBIの捜査に協力して大きな代価を払うことになったアーロンの家族に、そう取り計らうことがせめてもの償いだと示唆しているようだ。傍らのアーロンは終始黙したまま、もう言葉を発することもない。非暴力主義も暴力的な抵抗も奏功せず、家を焼かれ父親を殺されかけたアーロンは、こうして物語から消える。そして物語の希望が立ち去ったあとには、たがが外れたかのようなアンダーソンの違法捜査、脅迫、そして正義の遂行を名目とした暴力が際立ってくる。

映画のエピローグとなるのは、墓地に立つ人種混淆の会衆が黒人霊歌を合唱し、それをウォードとアンダーソンが遠巻きに見つめるシーンである。その会衆の中にいるアーロンの姿が一瞬映り込み、彼がこの土地を去ることなく、非暴力主義による人種平等の理念を失っていないことが暗に示される。しかし、このように最後に姿を見せるアーロンの存在は完全に看過され、その意味に注意を向ける映画評は皆無である。そもそも126分ある映画で、上述した5つのアーロン登場シーンは長さにして12分近くある。全体のおよそ10分の1というのは決して短くない。にもかかわらず、アーロンは奇妙なほど言い落とされ続けるのである。

私の知る限り、アーロンの名前を挙げて言及しているのは、メディア研究者のケリー・J・マディソン（Kelly J. Madison）が「反=人種差別的な白人英雄の映画」を論じた1999年の論文だけである。上で見た多くの映画評論家と同じく、マディソンも黒人の登場人物が「極端に幼稚で、受動的で、従順な描かれ方をしている」ことを批判する。その批判的文脈でアーロンに、そして名前は挙げていないがウィリーについて次のように付け加えている。

アーロンという名の若い少年が、アフリカ系アメリカ人の中で唯一繰り返し登場する生き生きとした人物で、ささやかながら自己主張さえしている。彼とは別に目につくもう一人の黒人少年がいる。匿名を条件にFBIの説得を受け入れ、黒人の家屋を爆破したKKKメンバーたちの身元特定をしたとされる登場人物である。<sup>25</sup>

数はわずかだが、アーロンの名前は挙げずに言及しているものもある。前出の映画評論家シェイラ・ベンソンは、映画公開から日にちを置かず『ロサンジェルス・タイムズ』に掲載した映画評で、パーカー監督は黒人の公民権運動を完全に無視しており、「黒人たちの

リーダーと言えど説教を垂れる 11 歳ほどの少年なのだ」と違和感を記す。ヘンリー・ブルジョワは 1992 年の論文でアーロンの 2 度目の登場となる教会襲撃シーンを取り上げて、「一人の少年が炎上する教会〔ママ〕を見つめたまま棒立ちになっている。放心したように跪いて祈る。それから KKK のメンバーが祈りを捧げる彼を蹴り倒す」と叙述し、アーロンのことを受け身で無力な名もなき人物のように描き出す。1995 年には文化史家のスミコ・ヒガシ (Sumiko Higashi) が「この映画で唯一怖れを知らない黒人男性は子どもなのだ」という表現でわざわざ取り上げている。同年の論文でアメリカ史家のウィリアム・H・チェイフ (William H. Chafe) も、怯え黙した黒人たちの描写を批判した上で、「立ち向かう勇敢な黒人の子どもが一人いだけで、他には誰もいない」とわざわざ言及している。<sup>26</sup>このような名前の言い落としは徴候的だろう。アーロンへのわずかな言及もその存在を過小評価する方向付けでなされ、無力で従順という黒人描写を批判的に強調する手段にすぎないのである。

このように、『ミシシッピー・バーニング』に関する文献にはほとんどアーロンは登場せず、上記のような数少ない言及も彼の果たす役割を一様に軽視するものである。先にも述べたように、この映画の黒人描写に関する批判は必ずしも故なしとしない。しかし、その批判論のほとんどがアーロンを見落としていることは明らかだ。アーロンの存在は、ウォードが体現する北部白人のリベラリズムの理念も、アンダーソンの暴力を通じた正義の成就という現実主義も相対化する。この映画の黒人少年はタイトル・シークエンスで人種分離の日常を甘受する匿名の少年に始まり、訴訟で目撃証言をするウィリーへ、そして政治性と聖性を併せ持つアーロンへと受け継がれる。アーロンはこの物語における名付けられた希望であり、彼の名を言い落とした議論はこの映画の重要な要素を欠いたものにならざるを得ないのである。

##### 5. エピローグの時間：人種混淆の合唱と墓碑

この映画のエピローグは、本編のリアリズムと隔絶したようなファンタジーの話法で語られ、さらに時間軸を越境するような不思議な展開を見せる。本編の末尾では、プロローグで描かれた公民権活動家の殺害事件が裁かれる。容疑者たちが次々と逮捕される短いシーンを連ね、それぞれの判決文を記したドキュメンタリー風の白黒スチル写真のショットがモンタージュされる。そして KKK の非合法活動を黙認していたティルマン (Tillman) 町長が、罪悪感からか縊死しているシーンで、物語は事実上終わる。その後の締めくくりとなるエピローグは言わば付け足しの短いコードであり、本編の苦い事件の顛末と著しいコントラストを成す希望を、平和な異人種共存というファンタジーで描いている。



明るい郊外の墓地で、黒人白人混淆の年齢もさまざまな 60 人ほどの男女が、黒人女性の歌い手のリードで霊歌を合唱する。それは実現が難しい願望充足的な夢の風景であり、このファンタジーは恐怖と暴力と死で貫かれた本編を通過したあとの心地よいカタルシ



スを用意するだろう。遠巻きに見つめていたウォードとアンダーソンが車で去ったあとも、この非暴力と人種平等の理念を実現したような合唱は続く。その会衆の中にはアーロンがいて、去って行った 2 人の主人公たちと違い、この地に根差して今後も困難な闘いを続けることが示唆されるのである。



本編冒頭は北部から赴いた白人のウォードとアンダーソンの視点で、ミシシッピーへ向かう車中のシーンで始まった。エピローグではカメラはもう車で去る 2 人を追うことなくこの地に留まる。そして合唱する人種混淆の会衆のショットは、突然のカットインで緩やかな緑の丘陵地のショットに変わる。ゆっくりとしたトラッキング・ショットで墓石が点在する丘陵の広がりをつえ、最後にカメラは一基の墓碑へと寄っていく。“1964 NOT FORGOTTEN”と刻まれたその墓碑の上部は打ち砕かれ、長く放置されてきたことを示している。名前の刻まれていないこの墓碑は、個人の誰かのものというより集合的な記憶に向けられたもの、歴史的出来事への祈念碑と受け取るべきだろう。<sup>27</sup> その祈念を裏切る破壊行為も露わな墓碑の無残な姿は、差別と暴力がいまだに続いていることの明示的な隠喩となる。しかし、カットインで 1964 年の合唱する会衆から今日の墓地の風景へと時間を越境しつつ、霊歌の合唱はまったく変わらず緑の丘陵に響き続ける。言うまでもなく物語内部の音声であるディエジェシスとして始まった合唱は、広がる墓地と打ち砕かれた祈念碑を映した現在のショットの背景に流れる BGM、すなわち物語外部の非ディエジェシスへと変容するのである。過去は終わっておらず、現在へと直接つながっている。墓碑に刻まれたメッセージと、時間を越えて続く合唱が、過去と現在を架橋しているのである。

## 注

\* 以下、ページ番号を示していない紙誌の記事は、ウェブで入手が可能なデジタル文献である。

1. 秋元秀紀「炎上する『ミシシッピー・バーニング』——社会派映画をめぐる論争の概要——」『英米文学英語学論集』第 10 号 (2021), 56-79.
2. Juan Williams, “What About the Black Heroes?” *The Washington Post* (December 9, 1988) に引用.
3. Richard Corliss, “Show Business: Fire This Time,” *Time* (January 9, 1989), 58.
4. Williams, *op. cit.*
5. Brent Staples, “Film: ‘Mississippi Burning’: Heat or Light?; Cinematic Segregation in a Story about Civil Rights,” *New York Times* (January 8, 1989); Corliss, *op. cit.*, 61; Martin Kasindorf, “Winner, Best Brouhaha: The Fireworks over ‘Mississippi Burning’ Have Generated Unexpected Publicity and a Box Office Boost,” *Newsday* (February 12, 1989), 3.
6. Henry Bourgeois, “Hollywood and the Civil Rights Movement: The Case of *Mississippi Burning*,”

- Howard Journal of Communications* 4, 1&2 (Summer/Fall, 1992), 161. Also see Robert Brent Toplin, “Mississippi Burning: ‘A Standard to Which We Couldn’t Live Up’” in *History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past* (U of Illinois P, 1996), p. 36; Paul M. Gaston, “After Jim Crow: Civil Rights and Civil Wrongs” in J. Nordby Gretlund ed., *The Southern State of Mind* (U of South Carolina P, 1999), p. 43.
7. Rita Kempley, “Movies; ‘Burning’: Potent But Problematic,” *The Washington Post* (December 9, 1988).; Hermán Vera and Andrew Gordon, *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness* (Rowan & Littlefield Publishers, 2003), p. 44.
  8. David R. Jansson, “‘A Geography of Racism’: Internal Orientalism and the Construction of American National Identity in the Film *Mississippi Burning*,” *National Identities* 7, no. 3 (September, 2005), 266, 267, 268, 276. ジャンソンの論文のタイトルは、むろん上記のリタ・ケンプリーの表現を借りたものである。
  9. この2人の象徴的な主従関係について、ケリー・J・マディソンは次のように論じている。

人種分離された飲用噴水と、黒人霊歌“Precious Lord”のゆっくりと悲嘆に満ちた独唱で映画は始まる。黒人女性が悲嘆に満ちた声で「大切な主よ、私の手を取り、導きたまえ、立ち上がらせたまえ……」と歌うと、スーツ姿〔ママ〕の白人男性が現れて WHITE と掲示のある噴水から水を飲む。この白人の対として示されるのが「黒人」少年であるのは象徴的である。「私は疲弊し、弱く、疲れ切っています」と歌が続くと、「黒人」少年が現れて COLORED と掲示のある噴水から水を飲む。かくして、父性的な白人優越主義の言説によって提示される「父と子」という被写体位置が、事実上オープニング・クレジットからすでに始まっているのである。

- このようにマディソンはタイトル・シークエンスに、神＝白人男性、私＝疲れ果てて導きを求める黒人という図像を見て取っている。Kelly J. Madison, “Legitimation Crisis and Containment: The ‘Anti-Racist-White-Hero’ Film,” *Critical Studies in Mass Communication* 16 (1999), 411.
10. 文化史家のスミコ・ヒガシは、タイトル・シークエンスの黒人少年に本編のアーロンの影を見る数少ない一人である。Sumiko Higashi, “Walker and Mississippi Burning: Postmodern versus Illusionist Narrative” in Marcia Landy ed., *Historical Film: History and Memory in Media* (Rutgers UP, 2001 [c.1995]), p. 226 参照。
  11. このときの事件については Seth Cagin and Philip Dray, *We Are Not Afraid: The Story of Goodman, Schwerner, and Chaney, and the Civil Rights Campaign for Mississippi* (Nation Books, 2006 [c.1988]), pp.286-295 に詳しい。
  12. Pauline Kael, “The Current Cinema: Love/Hate,” *The New Yorker* (December 26, 1988), 74. ケイル以後にも同様の批判が繰り返されていて、例えば『タイム』の黒人コラムニストのジャック・E・ホワイトは次のように書いている。

些細なディテールの中にも、ドラマの真の主人公である黒人たちを後景へと追いやることがある。例えば、分かりにくい田舎道に地元の黒人のジェイムズ・チェイニーは通じていて、実際にステーション・ワゴンを運転していたのだが、その彼が後部座席へと追いやられているのである。

さらに、著名な公民権運動史家であるハーヴァード・シットコフも、次のように書いている。

パーカーは黒人をすくみ上がって動けない羊のように描く。徴候的であり象徴的なのは、『人種平等会議』の活動家で KKK に停車させられたステーション・ワゴンを実際に運転していたチェイニーを、なんと後部座席に座らせて、白人のシュヴァーナーを運転席に座らせていることである。

Jack E. White, “Just Another Mississippi Whitewash,” *Time* (January 9, 1989), 60; Harvard Sitkoff, “Mississippi Burning,” *Journal of American History* 76, no. 3 (December, 1989), 1020. 後年のアカデミズムの批評でも同様の批判が見られる。例えば Kelly J. Madison, *op. cit.*, 411; Deron Overpeck, “Movies and Images of Reality” in Stephen Prince ed., *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations* (2007), p.205 を参照。

13. FBI のセダンに乗った運転席のウォード、助手席のアンダーソンというのは以下の 8 シーンである。括弧で示した数字は、『ミシシッピー・バーニング』(*Mississippi Burning*, Orion Pictures, 1988), ソニー・ピクチャーズエンタテインメント DVD, 2007 に付されたチャプター番号である。

- ・ミシシッピー州を目指す州間道路を走らせる【2】
- ・ジェサップ郡の町に入って裁判所前に駐車する【3】
- ・通りに駐車している車内での会話【4】
- ・アーロンが会衆に演説している焼け落ちた教会跡にやってくる【8】
- ・駐車した車内で警察の留置場を見張ってピックアップ・トラックを追跡する【13】
- ・暴動が起きた黒人居住区へ急行する【16】
- ・駐車した車内で郊外に建つ教会を見張りながら会話を盗聴する【23】
- ・KKK のメンバーがフェイクのリンチにかけられそうになった現場に急行する【24】

後述するように、2 人がこの地をセダンで去るエピローグでは、これまでと違ってアンダーソンが運転席、ウォードが助手席を占める。

14. アンダーソンに比べてウォードの人物像は典型的であり、それゆえなおさら観客は自己投影しやすい。シットコフはウォードを「ケネディ時代におけるリベラルの理想主義の化身」と呼び、映画史家のディロン・オヴァペック (Deron Overpeck) は「ケネディ政権のベスト・アンド・ブライテストのステレオタイプを具現している。たとえ州の案件であっても人権侵害が疑



- われる場合には、連邦政府が介入する必要性を信じるリベラルなのである」と評している。同じくヴェラとゴードンもその共著で、ウォードを「首元まできっちりボタンを留めた北部のリベラルで、ケネディのベスト・アンド・ブライテストの一人である」と書いている。Sitkoff, *op. cit.*, 1019; Overpeck, *op. cit.*, p.204; Vera and Gordon, *op. cit.*, p.45.
15. この小さなエピソードと2人の短いやり取りに言及している批評家を私は知らない。『タイム』の映画評論家リチャード・シッケルがわずかに「決してファースト・ネームで呼び合わない」2人の関係性に触れているが、その彼でさえこのエピローグに言及することはない。Richard Schickel, “Cinema: The Fire in the South,” *Time* (December 5, 1988), 61.
  16. Interview with Alan Parker, quoted in Toplin, *op. cit.*, p.36.
  17. Jansson, *op. cit.*, 279-280. 前述のように、ジャンソンが論じる「内的オリエンタリズム」は、アメリカ南部を他者化すると同時にナショナル・アイデンティティを仮構する言説だが、ウォードがナショナル・アイデンティティの側にあることは言うまでもない。観客はそのようなウォードに自己投影するのである。
  18. ペル夫人について、『ワシントン・ポスト』のリタ・ケンプリーは「この映画の唯一の英雄であり、道義的バックボーンである」と記し、『ロサンジェルス・タイムズ』のシェイラ・ベソンも「この映画唯一の道義的な声」だとしている。Kempley, *op. cit.*; Sheila Benson, “Critic’s Notebook: Some ‘Burning’ Questions,” *Los Angeles Times* (December 18, 1988). Also see Bourgeois, *op. cit.*, p.161. アンダーソンはペル夫人と親しくなるときも、アーロンと初めて会ったときも、この土地に自生するキバナ草を利用してみせる。そのことはペル夫人とアーロンの同質性を示唆するだろう。道義性を体現したような2人はともに、最後にこの土地に根差して生きることを選ぶのである。
  19. Kael, *op. cit.*, 73-75.
  20. Brian D. Johnson, “Summer of Fire,” *Maclean’s* (December 26, 1988).
  21. この批判論に関する詳細は、前掲の拙論「炎上する『ミシシッピー・バーニング』」, 60, 62, 64, 68-69 を参照。
  22. Gavin Smith, “Mississippi Gambler: Alan Parker Rides Again,” *Film Comment* 24 (November-December, 1988), 26-30; Benson, *op. cit.*; Richard Cohen, “Hollywood’s Civil Wrongs,” *The Washington Post* (January 8, 1989).
  23. Kempley, *op. cit.*; Kael, *op. cit.*, 74; Johnson, *op. cit.*; Jonathan Rosenbaum, “A Perversion of the Past,” *Chicago Reader* (December 16, 1988); Robert Marquand, “Feelings Smolder over ‘Burning’ Issue,” *Christian Science Monitor* (February 24, 1989); Sitkoff, *op. cit.*, p.1019.
  24. Sitkoff, *op. cit.*, p.1020; Stuart Klawans, “Films,” *The Nation* (January 2, 1989), 26; Bourgeois, *op. cit.*, 160.
  25. Madison, *op. cit.*, 411-412.
  26. Benson, *op. cit.*; Bourgeois, *op. cit.*, 161; Higashi, *op. cit.*, p. 226; William H. Chafe, “Mississippi Burning” in Mark C. Carnes ed., *Past Imperfect: History According to Movies* (Henry Holt and

Company, Inc., 1995), p. 277. 2000年代に入ってもアカデミズムの姿勢は変わらない。ヒガシやチェイスから10年以上を経た2009年の論文でクリスティン・ホエルは、アーロンの家の農場襲撃シーンを叙述しながら、アーロンの名前は一貫して言い落としている。

……大胆にも FBI 捜査官と話をしたある少年の家族に、KKK メンバーが罰を加える。その家の納屋に火を掛け、少年の父親を殴打し、前庭の木にくくったロープで吊し首にする。(KKK メンバーが車で立ち去ると、その少年が父親の命を救う。)

Kristen Hoerl, “Burning Mississippi into Memory? Cinematic Amnesia as a Resource for Remembering Civil Rights” (2009), *Scholarship and Professional Work - Communication*. Paper 17. Originally published in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 26, no. 1 (2009), 13-14.

27. この墓碑は殺害された黒人公民権活動家のものと解釈するのが普通である。例えば“Civil Rights, Burned,” opinion page, *New York Times* (December 30, 1988); Charles Champlin, “‘Burning’ Issue: How Much to Alter Fact to Fuel Drama?” *Los Angeles Times* (January 24, 1989); Higashi, *op. cit.*, p. 226 を参照。他方、歴史家のスーザン・L・ブリンソンはこの墓碑を個人のものではなく、公民権運動や殺害された活動家たちの集合的な記念碑だと解釈している。さらに、クリスティン・ホエルは、この墓碑は「観客に映画の未完の物語に結末を付けるよう促す」ものであり、過去の出来事を現在の自分につないで考えさせる役割があるという、踏み込んだ解釈を示している。Susan L. Brinson, “The Myth of White Superiority in *Mississippi Burning*,” *The Southern Communication Journal* 60, no. 3 (1995), 211; Hoerl, *op. cit.*, 17-18.