

GRAD(U)ATION 1

実践女子大学 英文学科 諏訪ゼミ

2023 年度 優秀卒論集

目次

諏訪 友亮	まえがき	i
小枝 利里花	過去から現代に続く『ウェストサイド物語』 —解決に至らない差別問題—	
	序論	1
	第1章 ミュージカルの歴史と舞台『ウェストサイド物語』	3
	第2章 現代にも続く人種の分断を描く『ウェストサイド物語』	10
	第3章 『ウェストサイド物語』：1961年版と2021年版の比較	16
	結論	22
	注	23
	引用文献	23
角田 理佳	北アイルランド紛争と映画 —和平プロセス前後におけるテーマの変遷—	
	序論	26
	第1章 『父の祈りを』における支配と被支配 —弱き父に隠されたテーマ—	29
	第2章 『マイケル・コリンズ』でみる独立戦争と北アイルランド紛争 —過去と現在の類似点—	39
	第3章 和平プロセス終盤の『ボクサー』にみる北アイルランド —ボクシングが導くものとは何か—	45

	第4章 和平締結後の『ブラディ・サンデー』からみる 新たな北アイルランド映画のテーマ	53
	結論	62
	注	63
	引用文献	63
中島 亜美	同性愛者としてのダンブルドアとイギリス同性愛の歴史	
	序論	67
	第1章 イギリス同性愛の歴史	68
	第2章 『ファンタスティック・ビースト』のダンブルドアと イギリス同性愛の歴史との関係	76
	第3章 『ハリー・ポッター』のダンブルドアと イギリス同性愛の歴史との関係	83
	結論	89
	注	91
	引用文献	91
東屋 穂香	アロマンティック・アセクシュアルのメディア表現における 社会的認知の探求	
	序論	94
	第1章 アロマンティック・アセクシュアルの概要と アイデンティティ	96
	第2章 アセクシュアルと強制的性愛	99
	第3章 アロマンティック・アセクシュアルとメディア表現	105
	結論	115

注	116
引用文献	116
編集後記（角田、諏訪）	119

まえがき

諏訪 友亮

本論集には、実践女子大学英文学科の2023年度諏訪ゼミで特に抜きこんでた4本の卒論を収めています。選んだ基準はゼミ担当教員の勝手な指標とも言えますが、主に1.独自性・新規性 2.議論の深度（多くの引用文献を参照しながら批判的に対象を議論できているか）になります。どの論文も学部というレベルからすれば十分な完成度に達していますし、人文学系の大学教員にも、それぞれの論文に侮れない切れ味の鋭さが潜んでいることがお分かりいただけるのではないのでしょうか。

2023年度（2024年3月）卒業の学生たちは、1年次から新型コロナによるカストロフィの直撃を受けた学年に属し、正直なところ前の学年に比べ大学の学びが深まらなかったのではと心配がありました。ですが、この論集をご一読いただければ、それが全くの思い過ごしだったことに気づかれるでしょう。今回の論集には入らなかった卒論にも、通常の年であれば上位に食いこむ論文がありました。それほどまでに、今年は4年間の逆境に耐えて着実に実をつけ、稀な豊作を迎えることができました。この論集には載っていない密かな功績を上げるとすれば、まだまだ発足して間もない諏訪ゼミ内で、前年度卒の3名の卒論を優秀論文として回覧できたことがあるかもしれません。中村さんの「時代の変遷を映し出すゲイ・ムービー史」（最優秀）、徳山さんの「同性愛に対する見解の日英比較について」、野口さんの「SF映画から見る人間とAIの関係性」の優れた3本は、優秀卒論集の第0号に位置づけられるべきものでした。

grad(u)ation という論集名の“u”は“university”の“u”でもあります。“gradation”という語はジェンダー・セクシュアリティ研究の分野で虹色のように多様な性のあり方を指す言葉として頻繁に使われますが、英語圏文学・文化の研究もますます領域を拡大しており、主体をともなった大学生の皆さん（“you”）がその濃淡の中から様々なものを学び取ってくれることを願う意も込めました。

小枝さんの卒論は『ウェストサイド物語』のミュージカル版、2つの映画版を比較検討した論考で、第1章のヨーロッパで生まれたオペラからアメリカのミュージカルへ至る壮大な歴史をまとめ手際よさに眼を見張るものがあり、映画というメディアの起源の1つにも触れる秀でた論文でした。角田さんは、北アイルランド映画、紛争、1990年代和平プロセスの3者の絡み合いを見事に検証し、学部生とは思えない圧倒的な情報量に裏打ちされた堅実な議論を展開する大変素晴らしい

卒論を書いてくれました。2年次に履修した僕の授業で、映画 *In the Name of the Father* をたった1人だけ面白いと思ってくれ（授業アンケート結果より）、卒研を開始したことを思いおこせば、その持続する意志に驚くばかりです。中島さんの卒論では、イギリスの男性同性愛の歴史が参照され、『ファンタスティック・ビースト』シリーズにおけるダンブルドアの疎外、『ハリー・ポッター』シリーズに見られる少年・青年愛的傾向が具体的な場面から探究される、これまた秀逸な論文でした。『ハリー・ポッター』を卒研に選ぶ学生に、ぜひ参考にしてもらいます。東屋さんの論文は、セクシュアリティ研究の性的指向性の議論からもこぼれ落ちてしまいがちなアロマンティック、アセクシュアルについて、英語圏で進む理論の面からアプローチしつつ、日本の3作品を優れた筆致で論じています。第3章がとくに白眉であり、「同居」をキーワードとして取り上げる分析に膝や机をたたきまくりでした。

今年度のゼミは実践女子大学の2023年度ゼミ活性化費の支援を受け、9月に箱根仙石原実習所でゼミ合宿を、10月の大学祭で中間ポスター発表を行い、月1回の全体ゼミ（全22名が集結）のほか、個別面談を経て、12月後半の提出日まで卒論の推敲を重ねました。2024年度、担当教員はサバティカルのためゼミはありませんが、2025年度も豊かな実りを待ち望んでいます。

2024年3月

過去から現代に続く『ウェストサイド物語』

—解決に至らない差別問題—

小枝 利里花

序論

近年、SDGsという言葉をよく耳にする。SDGsとは、世界が2016年から2030年までに、貧困や紛争、気候変動などの環境や問題に対する課題を達成するために定めた国際目標のことである。Sustainable Development Goalsの略称であり、日本では「持続可能な開発目標」と言われている。SDGsには17の目標が定められ、そのなかの10番目に「人や国の不平等をなくそう」という目標が掲げられている(SDGs)。この目標は、それぞれの国や国家間で起こる不平等をなくし、人種や性別などで偏見や差別の対象とならないよう平等な世界を目指すために作られている。加えて、移民に対しては移民のための政策がある国とない国が存在し、105か国中、移民の権利に関する政策がある国は54%、移民の社会的福祉に関する政策がある国は57%である(持続可能な開発目標(SDGs)報告2019)。この結果から、いまだなお半数の国で移民の人権が守られていないのではないかと考えられる。

こうした現状を見ると、肌の色や言語・文化の違いなどから人種間に差別や偏見が生まれ、不当な扱いを受けている移民の存在がわかる。SDGsが提唱するように人や国の不平等をなくすことは、持続可能な社会のために必要不可欠な要素であり、その中でも特に人種や文化に基づく差別をなくすことは、将来的な課題である。1961年版『ウェストサイド物語』は、これらの課題を深く掘り下げ、人種差別の問題を映し出し、異なる人種間で生じる偏見がどのように深刻であるのかを浮き彫りにしている。SDGsの「人や国の不平等をなくそう」という目標が達成されるためには、移民や異なるバックグラウンドを持つ人々が尊重され、平等な機会が与えられることが必要ではないかと考えられる。

そこで、本論文では、第1章でブロードウェイ・ミュージカルの歴史を巡り、舞台『ウェストサイド物語』の初演当時、非常に高い評価が得られなかったにもかかわらず、なぜ1961年版『ウェストサイド物語』が現代においても語り継がれ、伝説的なミュージカルになったのかを見ていく。そして、2章では、1961年版『ウェストサイド物語』の背景となる1950年代のアメリカの人種差別について分析し、その問題が現代にどのように続いているのかを検討していく。最後に3章では、ミュージカルから映画化された1961年版『ウェストサイド物語』と2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』を比

較する。この3つの章を通じて、浮かび上がる人種問題や性的マイノリティについて分析し、なぜ1961年版『ウェストサイド物語』が不朽の名作と言われるのかについて検討することを目的とする。

第1章 ミュージカルの歴史と舞台『ウェストサイド物語』

舞台『ウェストサイド物語』は、1957年9月26日にウィンター・ガーデン劇場で初演された。これは、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』をもとに、対立する2つのギャング集団の抗争のなかで恋に落ちるイタリア系のトニーとプエルトリコ系のマリアの悲劇的な恋の物語を描いている。そして1961年10月には、ロバート・ワイズ監督により『ウェストサイド物語』が映画化された。さらに、2021年には、ステイブ・スピルバーグ監督が『ウェスト・サイド・ストーリー』として映画化を実現させた。このように舞台『ウェストサイド物語』は、不朽の名作と呼ばれ、その影響力は映画化や数多くの舞台上映、カバーソングなどさまざまな形で現代まで続いている。しかし、初演当時トニー賞¹では、振付賞のジェローム・ロビンズと装置賞のオリヴァー・スミスの2部門のみの受賞で主要部門の受賞がなかったことから（小藤田・萩尾 35）、高い評価を得ることが難しかったことがわかる。そこで1章では、ブロードウェイ・ミュージカルの歴史を巡り、初演当時、非常に高い評価が得られなかったにもかかわらず、なぜ舞台『ウェストサイド物語』が現代においても語り継がれ伝説的なミュージカルの1つとなったのかを論じていく。

ミュージカルは、演劇ジャンルの中でも、演劇や音楽、ダンスの要素が組み合わさり、現代にいたるまで数多くの革新的な作品を生み出してきた。その歴史は、社会の変化に反映され、また逆にミュージカル自体が社会に影響を与えてきた。ミュージカルの起源は、1つに定まらず、複数の要素が組み合わさった複雑な経緯を持っている。その中でも、起源の1つとされるオペラからミュージカルの歴史を分析していく。オペラは、16世紀ごろのイタリアで、古代のギリシャ悲劇²を復興させようとして生み出された音楽劇である。オペラは、徐々にナポリやヴェネツィアなどで広まっていった（重木 13-32）。ナポリは、17世紀ごろスペインの支配下にあったが、単なる孤児のための慈善院が音楽院としての役割もある慈善院へと変化していった時期でもあった。この音楽院は、演奏会場も兼ねていたため18世紀から、音楽活動が活発になり、オペラの公演が盛んになっていった（グローマー 7-8）。その中でも2つのオペラが誕生した。1つ目は、歴史上の人物や英雄について描かれた貴族のためのオペラ・セリア。2つ目は、世俗的な喜劇について描かれた庶民のためのオペラ・ブッフアである。そして、ヴェネツィアは17世紀前半にイタリア地中海の商業都市として発展し、王侯・貴族だけでなく一般市民にも開放された商業オペラ劇場が開かれていた。その後、19世紀半ばのパリで、イタリアのオペラ・ブッフアが転じてオペレッタが誕生する。オペレッタは、オペラと比べてより娯楽性が強く喜歌劇と訳されることもあるジャンルである。そのため、ヨ

ヨーロッパ各地で評判になり、その中でもウィーンとロンドンのオペレッタはアメリカに広がりミュージカルの基礎へとようになっていく（宮本 24-37）。

ヨーロッパで誕生、発展してきたオペラやオペレッタといった音楽劇とは別にアメリカで流行していた音楽劇がある。顔を黒く塗った白人が黒人のようにふるまい滑稽に歌やダンスをするという minstrel・ショー、性的な内容を含み風刺的なショーをする burlesque、歌やダンス、アクロバットなどを組み合わせた vaudeville などがあった。アメリカは南北戦争後、領土拡大と工業発展を行っていたため労働力が不足していた。そこで、19 世紀後半多くの国から移民がアメリカに集まった（重木 132-133）。多くの人種が集まってもアメリカはイギリスの植民地であったことから、音楽劇はイギリスから持ち込まれることが主であった。ヨーロッパやアメリカで広がりを見せていた、これらのジャンルの影響を受けてミュージカルが確立されていく。つまり、ヨーロッパのオペラやオペレッタが起源の 1 つとなり、アメリカで流行していた minstrel・ショーや vaudeville も起源の 1 つとなり、ミュージカルの起源は分岐して始まったが、最終的には、それぞれが融合して現在のミュージカルが出来上がっていったのである。

ヨーロッパやアメリカの歴史と文化に左右されたミュージカルの長い経緯がある中でも、舞台『ウェストサイド物語』が誕生した 1957 年は、ミュージカルの歴史においてブロードウェイの黄金期と呼ばれていた。黄金期は、1940 年代から 1960 年代と言われ、黄金期始まりの 1940 年代前半は、第二次世界大戦中である。大戦中のブロードウェイ・ミュージカルは、第二次世界大戦を描いた作品や戦場の兵士に向けた友愛を描く娯楽作品が多く作られた。トニー賞を受賞した『南太平洋』は、第二次世界大戦中の 2 つの島を舞台に戦時中の危機や社会問題を背景にし、黄金期の代表作の 1 つでもある。また、黄金期では友愛を描く娯楽作品だけでなく、ダンス、音楽、歌詞に統一性がある作品が確立されていく（日比野 19-34；宮本 92-98）。それまでのミュージカルの特徴として、物語が急に物語の流れに関係のない歌やダンスによって中断されるということがあった。しかし、黄金期では『オクラホマ!』³を発端に「統合」されたミュージカルが多く作られるようになった。「統合」とは、以前のミュージカルの特徴とは異なり、物語の流れに必然的に歌やダンスが挿入され、物語の内容に統一感が出ることである。「統合」という概念は 1 つに定まることなく批評家などによってさまざまな解釈がされるが、「統合」について日比野は「歌詞やメロディが登場人物のその場の心情や性格をうまく表しており、音楽、ダンス、歌詞と物語が一体となっているという印象を与えるという意味」と述べている（日比野 35）。宮本によると「物語は通常は—一部の実験的な現代演劇を除いては—一定方向に進むものであり、到達すべきゴールを持つ。

物語上の時間軸を辿るストーリー展開に対して、歌やダンスはその流れをストップさせてしまう」(宮本 103)とあり、17世紀のオペラには、統合という概念が存在していなかったことがわかる。また、この概念と同様に黄金期ミュージカルの特徴として、物語のテーマがアメリカの社会状況を反映させた日常を表現するものであったことが挙げられる。これは、リアリズム⁴の演劇から影響を受け、黄金期のミュージカルがアメリカの社会で起きている現実を描いていることを表す(日々野 43)。つまり、舞台『ウェストサイド物語』では、トニーがマリアへの想いを表現する“Maria”などの曲と物語が「統合」されていること、人種差別などの当時のアメリカの社会問題に関するリアルが表現されていること、この2点から、これまでのミュージカルにはない黄金期特有のミュージカルの特徴に当てはまることがわかる。

黄金期の1950年代、第二次世界大戦を経てアメリカは経済的に大きく成長していた。そんな中、『マイ・フェア・レディ』(1956)、『ザ・ミュージックマン』(1957)、『サウンド・オブ・ミュージック』(1959)などの多くの作品が誕生している。1957年にはシェイクスピアの戯曲『ロミオとジュリエット』を題材にした舞台『ウェストサイド物語』が初演された。『ロミオとジュリエット』は現代でも、さまざまな形で翻案され、両親に認めてもらえない恋人との関係を『ロミオとジュリエット』と重ねた、歌手テイラー・スウィフトの“Love Story”(2008)、ジュリエットのいとこであるロザラインの視点で『ロミオとジュリエット』が描かれる映画『ロザライン』(2022)など数え切れないほど多く挙げられる。

また、ミュージカルは、戯曲を翻案して制作された作品が多く、ハッピーエンドが主流であった。『マイ・フェア・レディ』もその1つであり、バーナード・ショウの戯曲『ピグマリオン』(1913)を原作としている。この物語は、ロンドンの貧しい花売り娘のイライザが、偶然にも音声学者のビギンズに出会ったことから物語が始まる。労働者階級のイライザの発音はひどく、ビギンズ教授は彼女が上流階級の英語の発音と淑女としてのマナーを身につけられるように訓練する。その後、イライザは大使館の舞踏会に行き、上流階級の淑女と間違われるまでに成長をする。しかし、イライザの成長が讃えられることはなく、ビギンズ教授の実験台に過ぎなかったことを知り、イライザは怒って教授の家を出ていく。そして、ビギンズ教授はひとりになって初めてイライザの存在の大切さに気づき、最後にはイライザがビギンズ教授の前に現れ、2人が結ばれるということが暗示されて物語が終わる(小山内 108-110)。

『マイ・フェア・レディ』と舞台『ウェストサイド物語』はほぼ同時期に初演され、戯曲を原作としていることなど共通している部分が見られるが、当時の2つの作品の評価は異なるものであった。『マイ・フェア・レディ』の評価は、「『オクラホマ!』を抜い

て、史上最多となる 2717 回のロングラン記録を樹立し、トニー賞も作品賞を含め 6 部門を受けた」(小山内 102)。一方で、舞台『ウェストサイド物語』の評価は、トニー賞が 2 部門だけであったことから分かるように『マイ・フェア・レディ』のように高い評価を得ることが出来なかったのである。

評価に差が出た理由として、まず、結末の違いが挙げられる。『マイ・フェア・レディ』は原作とは異なり、イライザとピグマリオン教授が結ばれるというハッピーエンドである。舞台『ウェストサイド物語』は、原作のように、トニーとマリアが死ぬという終わり方ではないが、トニーが殺されてしまうという悲劇である。ミュージカルは本来、ミュージカル・コメディの略称でありオペレッタと区別するための言葉として使用され、喜歌劇が基本である。そのため、ミュージカルの黄金期も第二次世界大戦を終えて、アメリカンドリームを夢見る社会の状況と相まって、喜劇が主流であったと考えられる(宮本 49-52)。実際に、上記で述べている『マイ・フェア・レディ』や『パジャマ、ゲーム』(1954)、『くたばれヤンキース』(1955)、『ザ・ミュージックマン』、『サウンド・オブ・ミュージック』などの数多くの作品がハッピーエンドである。しかしながら、舞台『ウェストサイド物語』は、『ロミオとジュリエット』を重ねた悲劇であり、1950 年代の観客にとって慣れ親しんだものではなかったと考えられる。

つぎに、テーマの違いが挙げられる。『マイ・フェア・レディ』は、イギリスの階級社会における格差を扱ったシンデレラストoryであり、舞台『ウェストサイド物語』は、異なる人種の対立や差別といった社会問題を扱っている。『マイ・フェア・レディ』に関して、イギリスの階級格差というと、アメリカの人々にとって身近なテーマではなかった。しかし、イライザが労働者階級から上流階級へと地位を向上させていくことがアメリカンドリームと重なり観客にとって、その内容に親しみを感じたのではないかと考えられる。また、高い評価を得たことについて、日比野は次のように述べている。

イライザは魔法使いによってある日突然貴婦人に変身したのではなく、ひたすら発音練習に励む(“Drilling is what she needs”) ことによって少しずつ貴婦人になっていったという事実である。むしろ、『マイ・フェア・レディ』が合衆国で成功したのは、「無一文から金持ちへ」(rags or riches) という、この国で愛されてきた原型的物語に合致しているから。(日比野 193)

そして、人種問題を扱っている舞台『ウェストサイド物語』は、身近なテーマではあったが、当時の問題は、プエルトリコ移民への差別ではなくアフリカ系アメリカ人への差別であった。初演時は、1950 年代から 1960 年代にかけて公民権運動が活発であり、プ

エルトリコ移民への差別は、人種問題においても重要性が低い問題であったと推測する。

この2つの違いをみると、舞台『ウェストサイド物語』とは異なり『マイ・フェア・レディ』は、結末がハッピーエンドであったこと、アメリカでの成功を夢見る当時の社会の考え方と一致した物語であったこと。この2点から高い評価を得たことは明らかである。しかし、舞台『ウェストサイド物語』は、その当時の評価のまま終わるのではなく、1章の冒頭でも述べたように、歌手マイケル・ジャクソンの“Beat It”に影響を与え、2022年には『ウェスト・サイド・ストーリー』として再び映画化されるなど、現代にも続く不朽の名作として存在し続けている。確かに、『マイ・フェア・レディ』もオードリー・ヘプバーンを主演として再映画化や舞台上映がされ、名作の一つである。しかしながら、テーマの観点からみると、舞台『ウェストサイド物語』で扱われている問題は、現在においても私たちにとって、発音による階級格差より、人種間の対立がより深刻化しているのではないかと考えられる。つまり、舞台『ウェストサイド物語』は、1950年代が舞台背景でありながらも現代にも通じる社会問題を扱っている点に『マイ・フェア・レディ』との大きな相違がみられる。

また、社会問題を扱ったテーマだけでなくダンスも高い評価を得ている。ミュージカルの黄金期は、ダンスの振付が発展した時期である。黄金期は、「統合」されたミュージカルが特徴であり、ダンスが物語の流れになくってはならないものであり、その内容をより際立たせている。その中でも舞台『ウェストサイド物語』のダンスについて、重木は次のように述べている。

『ウェスト・サイド物語』(1957)において、踊りと物語の真の統合を実現させる。

『ウェスト・サイド物語』は、全編に踊りがちりばめられていただけでなく、踊りで物語を進行させている。これは物語バレエと台本ミュージカルの素晴らしい統合であり、これ以上の作品はいまだ現れていない。(重木 244)

このように印象的な振付をしたのは、ジェローム・ロビンズである。ジェローム・ロビンズは、1918年のニューヨークで生まれ、代表作品として舞台『ウェストサイド物語』だけでなく『王様と私』(1951)などの映画作品やモダン・バレエの『ファンシー・フリー』の振付が挙げられる。ロビンズは、これらの振付を残すために、録画や録音をすることで記録をしていた。1940年代、歌は楽譜などによって残すことができていたが、振付を記録する手段がまだ確立されていなかった。しかし、1950年代にはステレオ録音が発達していた(重木 234-235)。そのため、ロビンズは、振付を音声として保存していくことに注力できたのである。実際に、初演から60年以上経っても現代までロビ

ンズの影響が残っている。2022年に公開された『ウェスト・サイド・ストーリー』の振付は、ジャスティン・ペックが担当し、彼はロビンズと同じように、ニューヨーク・シティ・バレエに所属している。ペックは、映画の振付に関するインタビューにおいて、ロビンズのことを評価し、自らの振り付けに影響を与えたことを述べている。

What Robbins did so skilfully is he has the characters ease their way into a kind of dance carriage that is so subtle that we almost don't fully realise it until it hits us across the face. It's almost like an airplane taking off: it's moving, it's moving, it starts to take off, you almost don't feel that you've left the ground. That's definitely something that I've picked up on and attempted to incorporate through my work too. (Collinge)

具体的には、2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』で初めてダンスが登場するとき、ジャスティン・ペックは、飛行機の離陸に人々が気づかないのと同様に、仲間同士が徐々に集まっている様子を非常にゆっくりダンスへと移行していく振付を行っている(00:02:25-00:03:59)。つまり、ペックはロビンズと変わらない振付で、いつの間にか踊っているように徐々にダンスを導入することで、映画を見る観客の目をミュージカル映画の主な伝達手段であるダンスに慣らしていくという方法をとっているのである(ブースロー 47)。このように、ロビンズの振付を残したいという意思と技術の発展が相まって、舞台として始まった『ウェストサイド物語』を現代にも続く作品として残すことができたというのは明らかである。

長く複雑なミュージカルの歴史のなかでも舞台『ウェストサイド物語』は黄金期に誕生した。黄金期は、「統合」とリアリズムの影響により、これまでのミュージカルにはない特徴が現れる。そして、舞台『ウェストサイド物語』では、どのダンスも歌も物語を成立させるのに、必要不可欠な要素となっていることがわかった。黄金期の舞台『ウェストサイド物語』において、なくてはならないダンスの振付を担当したのが、ジェローム・ロビンズである。トニー賞を受賞するほどの振付は、ロビンズの振付を存続させていきたいという意志と技術の進歩により、現代にいたるまで影響を与えていた。また、リアリズムの影響により、舞台『ウェストサイド物語』の物語の背景は、人種問題を扱い、結末はハッピーエンドではなく悲劇にすることで『マイ・フェア・レディ』のような同時期のミュージカル作品とは異なる革新性があることが明らかとなった。さらに、人種間の問題は、いまだに完全に解決することなく現代にも続く問題となっていた。そのため、当時の人々だけでなく、現代でも人々が考える必要のある問題として、舞台『ウェストサイド物語』は社会に影響を与えている。そこで、次の2章では、1950年代の

アメリカにおける社会問題について、舞台や映画化された『ウェストサイド物語』の背景と重なる人種や移民の問題を中心に見ていこう。

第2章 現代にも続く人種の分断を描く『ウェストサイド物語』

1961年版『ウェストサイド物語』は、1950年代のニューヨーク、マンハッタンの西部を舞台としている。しかし、原案者のロビンズは、その舞台を最初から考えていたのではなく、実際は、ニューヨークにあるロウアー・イースト・サイドが舞台になる予定であった。ロウアー・イースト・サイドでは、多くのユダヤ人移民が生活をし、カトリック信徒と対立をしていたため、その争いを舞台にしようと考えていた。『イーストサイド物語』ではなく舞台『ウェストサイド物語』になったのは、1955年、脚本家のアーサー・ローレンツとロビンズがロサンゼルスのホテルに滞在していた時である。2人は、「チカーノ⁵の若者ギャングによる暴行」という新聞の見出しを見たことから、ユダヤ人移民の対立ではなく、プエルトリコ系移民の対立にしようと考えた(Catton)。その当時、アメリカではプエルトリコ系移民の割合はピークに達し、50万人もの人々が移り住んでいた(Catton)。つまり、当時のアメリカに住む人々にとって、ラテン系の移民のほうがより身近な存在であったのではないかと考えられる。そこで、2章では、振付師ジェローム・ロビンズ自身が受けた差別と、1961年版『ウェストサイド物語』の背景となる1950年代のアメリカの人種差別について分析しながら、その問題が現代にどのように続いているのかを見ていくことで、なぜ1961年版『ウェストサイド物語』が2020年に再び映画化されるほどの不朽の名作となったのかを検討していく。

まず、1957年にブロードウェイ・ミュージカルとして初演された『ウェストサイド物語』は、脚本家のアーサー・ローレンツ、振付師のジェローム・ロビンズ、作曲家のレナード・バーンスタイン、作詞家のスティーブン・ソンドハイムの4人によって、当時の人種問題を背景に物語が作り上げられた。小野寺によると、舞台『ウェストサイド物語』を製作するにあたり、

4人はユダヤ人でありゲイとして偏見を浴びてきた経験から、自分たちのように大都会の少数の人間たちの苦しみを描くという構想のもと、ラテン系移民を中心的な題材とした現代的な舞台作品を、それぞれの分野から先鋭的に作り上げ、総合芸術・娯楽作品として圧倒的なものに仕上げたのだ。移民への差別だけでなく、貧しい若者たちの反動や、白人の中で偏見を受けている存在、女性や性的少数者が受ける苦痛など、様々な角度から現代社会の一部を切り取った。(小野寺)

そして、偏見の目で見られた4人の中でも、ここでは振付師のジェローム・ロビンズに焦点を当てて、どのような差別があったのかを見ていく。ロビンズは、自己とは異なり

異質である他者を排除しようとする傾向のある当時のアメリカにおいて、2つの点で排除される側に属していた。1点目は、ロビンズがロシア東欧系ユダヤ人であったことである。19世紀前半までに約50万人がドイツからアメリカへ移住し、彼らは「ドイツ系ユダヤ人」と呼ばれた。その後、20世紀初頭までに約150万人が主にロシアから移住し、彼らは「ロシア東欧系ユダヤ人」と呼ばれた。ドイツ系ユダヤ人は、移住当初は貧しい生活だったものの、20世紀初頭には、彼らのほとんどが豊かな中産階級として暮らしていた（津野 100-101）。一方で、その時期に後から移住してきたロシア東欧系ユダヤ人は、貧しく教育が低水準であり、加えて、母国語であるイディッシュ語を話していたため、先に移住しアメリカ社会に馴染んでいたドイツ系ユダヤ人にとって、彼らは恥であり、反ユダヤ感情を再び引き起こされるのではないかと恐れた。ドイツ系ユダヤ人は、ロシア東欧系ユダヤ人の話す言葉を「豚のような、わけのわからぬ言葉」と批判した。そのような状況下、ロビンズを含む移民は、イディッシュ語で話すのではなく英語を話すことが余儀なくされ、アメリカで差別や批判から逃れて過ごすためには、アメリカ社会に同化する必要があった（明石・飯野 165-166）。新美によると、

移民してきたユダヤ人たちは、アメリカに入植したあとも、できるだけユダヤ人としてのアイデンティティを隠すようになった。出身を偽り、あきらかにユダヤ人とわかる名前をキリスト教徒の名前らしく変える者が続出した。ユダヤ人であることを理由に就職を拒否されたり、アパートの賃貸やホテルの宿泊を断られたりすることが日常的に起きていたからである。（新美 25）

ロビンズ自身も名前を変えた1人であり、ジェローム・ラビノウイツという本名で舞台に出るのではなく、ロビンズという芸名を使う必要があると考え、名前をジェローム・ロビンズへと変更したのである（津野 89-90）。

そして、2点目は、ロビンズが男性同性愛者であったことである。1950年代のアメリカ社会では、同性愛者への偏見があった。実際に映画界では、「ヘイズ・コード」として映画内での表現における映論規定により、同性愛や反社会的移民などについて示唆することを規制していた。また、ブロードウェイ界でも同様に、パトロック法により、同性愛者を舞台に立たせた劇場は1年間の営業停止が科されるという決まりもあった（津野 94-95）。ロビンズ自身も、同性愛者であることを公表せず女性との結婚を考えていたほどである（津野 96-97）。1961年版『ウェストサイド物語』でも性的少数者の表現があり、トランスジェンダーをほのめかす役としてエニーボディズが登場している。エニーボディズは、身体的特徴は女性でありながらも男性的でありたいと考え、少年たち

のグループであるジェット団に入ろうとし拒否をされてしまう。エニーボディズが「腕は立つよ／ケンカしたいんだよ」というと「男に触られたいのさ」(00:18:02-00:18:06)と言り返されてしまう。しかし、最後にはエニーボディズの存在が認められ「よくやった “Ya done good, buddy boy”」(02:04:06)と言われる場面から“buddy boy”という単語を使うことで、エニーボディズ自身の在りたい姿を尊重しているように考えられる。ロビンはユダヤ人であり同性愛者であるという2重のマイノリティであり、ロビンを含む4人が製作したからこそ1961年版『ウェストサイド物語』における振付や曲の歌詞、物語の内容に、より具体的な人種問題やマイノリティに属する人々への差別や偏見を反映させることができたのだろう。

1950年代のアメリカにはロビンのようなユダヤ人への差別だけでなく1961年版『ウェストサイド物語』の背景となるプエルトリコ系アメリカ人への差別も問題となっていた。1章では、舞台『ウェストサイド物語』が『ロミオとジュリエット』のように悲劇であったことを述べたが、それだけではない。『ロミオとジュリエット』のモンタギュー家とキャピュレット家の対立は、白人のグループであるジェット団とプエルトリコ系移民のシャーク団の対立に置き換えられている。劇中では、ジェット団とシャーク団の立場は対等に描かれているものの、現実のアメリカ社会のように、シュランク警部補がシャーク団を「薄汚い奴らだ」(00:16:91)と一方的に軽蔑するなど、白人ではない人種への差別や偏見が現実にも劇中にも、存在している。

では、どのような差別が存在していたのか。現在、プエルトリコ系移民はアメリカで最大のマイノリティであるヒスパニックに属し、法律上アメリカ人である。プエルトリコ人がアメリカ人になるまでの過程として、1898年に米西戦争が勃発しアメリカが勝利をしたことでプエルトリコ、フィリピン、グアムがアメリカの領土となったことから始まる。その後、1917年3月2日にウッドロウ・ウィルソン大統領がジョーンズ法を承認したことで、プエルトリコにアメリカの市民権が与えられた(大泉・牛島 92-99)。これを機に、プエルトリコの人々はプエルトリコ系アメリカ人として、働く場所を求めてニューヨークへ移住した。当時のニューヨークでは、衣料製造業が活発であり、プエルトリコ人の移住が増加するとともに、その労働力はユダヤ系とイタリア系中心だったのが、プエルトリコ系移民が中心に変化していった。そのため、すでにアメリカに移住していたアイルランド人やイタリア人、ユダヤ人は、働く場所が奪われてしまうのではないかという恐怖心を抱くようになっていった。加えて、肌の色や言語の違いがあることから黒人と同様に差別の対象となったのである(明石・飯野 248-249)。当時、1950年代から1960年代にかけてアメリカでは人種差別の撤廃にむけて公民権運動が起こり、黒人だけでなくマイノリティに属する人々も独自の運動を行っていた(大泉・牛島 79)。

このことから、当時のアメリカでは、白人と白人以外の人種の間や移民同士の間にも強く隔たりや差別があり、その問題を解決しようという社会的な情勢があったことが分かる。実際に 1961 年版『ウェストサイド物語』の中でアニータが歌う“America”の歌詞から、プエルトリコ系移民が差別を受けていることがわかる。曲の中で、アニータはアメリカでの自由な生活を夢見ているが、ベルナルドは現実のアメリカでは白人と平等の関係になれないことを表現している。

アニータ. For a small fee in America / Buying on credit is so nice

ベルナルド. One look at us and they charge twice

[中略]

アニータ. Lots of new housing with more space

ベルナルド. Lots of doors slamming in our face

[中略]

アニータ. Life is all right in America

ベルナルド. If you're all white in America

(“America”)

曲の歌詞にあるように、見た目だけで売掛金を 2 倍にされることや肌の色で判断をされることなど、白人から偏見の目で見られていたプエルトリコ系移民の姿が明らかである。加えて、1961 年版『ウェストサイド物語』では現実の問題をほのめかして映すことなく、より現実的に物語を描いていると考えられる。

1950 年代にも人種間の分断がアメリカ社会において問題となっていたが、現代では、どれほど分断が深刻であるのかについて見ていく。2021 年の『ウェスト・サイド・ストーリー』の監督を務めたスピルバーグは Movie Walker Press のインタビューで人種問題に関して、「考えの異なる人々の分断というのは昔からあります。しかし 1957 年のシャークスとジェッツの分断よりも、いま私たちが直面している分断のほうが深刻だと気付きました」(久保田) と述べている。今日では、新型コロナウイルスが 2019 年に中国から確認されて以来、社会の分断がさらに深刻化したと考えられる。ウイルスが蔓延した状況下において、対面でのコミュニケーションが減少し、特に人と人とのつながりが分断されたことが明らかとなった。新型コロナウイルスによる分断において、島菌によると

「コロナ以後」を通して社会の分断があらわになった例がいくつかある。多くの国々でコロナ感染症の被害は、相対的に豊かな層よりも貧しい層で大きかった。こ

のことから、格差社会への抗議の声があがった。アメリカでは、貧しい層が黒人やヒスパニックに多く、彼らの死亡率が高かった。折しも警察官が黒人を殺害したり銃撃したりする事件が相次ぎ、差別への抗議運動が高まった。トランプ政権が抗議行動を制圧する姿勢に出たことから、極右の白人集団と抗議のデモ隊が乱闘に及ぶ場面も生じた。(島藺)

ウィズコロナからアフターコロナへ変化している今でもなお、人種的マイノリティに対する差別が深刻化したことが明らかである。また、教育の面においてもマイノリティに対する差別が存在する。アメリカでは1990年代からホームスクーリングが法律で認められていたため新型コロナウイルス蔓延時には、すべての人種において、ホームスクーリングが増加した。その中でも、特に黒人とヒスパニックの割合が大幅に増加した。増加の背景として、多くのマイノリティの学生が学校で人種差別を受けていたこと、白人に比べて活動の機会が制限されてしまうことが挙げられる(中島 35-36; Hirsh 1)。

今日も1950年代と変わらず人種問題は続いている。多くの国で、さまざまな条例や取り組みが進められているにもかかわらず、問題を完全に解決するに至っていない。アメリカではBlack Lives Matterと呼ばれる黒人に対する差別をなくそうと目指した抗議運動が2012年に広まった。2012年にフロリダ州で17歳の黒人男性が白人の警察官に射殺されるという事件が起き、発砲した警官は無罪判決となった。この結果から、アメリカでは批判が起これ、ソーシャル・ネットワーキング・サービス上で「#BlackLivesMatter」のハッシュタグをつけることで事件の拡散と抗議運動が行われた(野口)。抗議運動が起これ SNS という手段で世界中の人々に改めて人種差別を認識させることができているが、今日では新型コロナウイルスの影響もあり人種の分断は深まっていることが分かる。1950年代から現在まで、人種問題は解決することなく世界的な問題の1つとなる。1950年代、移民や性的マイノリティへの差別や偏見が見られた。2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』で歌われる“America”からも、当時のアメリカでは、プエルトリコ系移民と白人の間で起こる分断が存在していることが明らかとなった。1961年版の背景となるのは60年以上前の時代ではあるが、今日の私たちと重なり合うところがあると考えられる。また、その問題は一層新型コロナウイルスによって深刻になっている。つまり、1961年版『ウェストサイド物語』が不朽の名作と言われるのは観客にとって、人種の分断が1950年代だけでなく今日の問題として取り組むべき問題であるからだと考えられる。

この章では、1961年版『ウェストサイド物語』の舞台背景や振付師ジェローム・ロ

ビンズがユダヤ人移民であり同性愛者として差別を受けていたことに焦点を当て、物語が描く1950年代のアメリカにおける人種差別やマイノリティに対する偏見と、それが現代にも続いている様子を検討した。1961年版『ウェストサイド物語』は『ロミオとジュリエット』の対立をジェット団とシャーク団の対立に重ね合わせている。これは、1961年版『ウェストサイド物語』が悲劇的な作品というだけでなく、当時の人種間の対立にも置き換えることができる。また、1961年版『ウェストサイド物語』の原作者自身がユダヤ人であり同性愛者であったことから、作品には彼ら自身の経験や差別への意識が反映されていることが明らかとなった。特にロビンズは、ユダヤ人としてのアイデンティティを隠すために名前を変え、加えて同性愛者としての偏見も経験していた。また、物語の中で描かれるプエルトリコ系アメリカ人への差別も、実際の1950年代の社会の問題を反映している。プエルトリコ系移民に対する差別が“America”という楽曲で表現され、現実の社会問題が浮き彫りになっている。さらに、現代においても人種的マイノリティに対する差別が深刻であり、新型コロナウイルスの影響で分断が大きくなっていることが分かった。社会の分断や不均衡は、60年以上前から続き、抗議運動や社会的な取り組みがあっても、完全な解決に至っていないのである。つまり、1961年版『ウェストサイド物語』が不朽の名作とされる理由は、1950年代当時における具体的な人種差別や偏見の問題をより現実的に描いているだけでなく、現代の社会問題とも共通する普遍性があるためだと考えられる。そこで、次の3章では、1961年版『ウェストサイド物語』と2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』の比較について検討していく。

第3章 『ウェストサイド物語』：1961年版と2021年版の比較

1章と2章で述べてきたように1961年版『ウェストサイド物語』は、一般的に数多くある作品のなかでも名作と言われる。1961年版『ウェストサイド物語』が上演され、アカデミー賞では11部門がノミネートし作品賞や助演女優賞、助演俳優賞など10部門が受賞という快挙を成し遂げた。その60年後に、リメイク版として『ウェスト・サイド・ストーリー』が誕生した。1961年版はロバート・ワイズ監督と振付のジェローム・ロビンズによるものであり、2021年版はスティーブン・スピルバーグ監督によるものである。スピルバーグは映画監督として長いキャリアを築いてきたが、ミュージカル映画の製作に関わることはなかった。しかしながら、1961年版『ウェストサイド物語』のレコードを10歳の時に聴いてから彼にとって、この作品を映画化することは長年の夢であった。そして、スピルバーグは2021年に人種問題を取り扱った時代背景や登場人物の関係や楽曲などを大幅に変えることなく、物語の細部を現代に合うように修正し『ウェストサイド物語』を映画化したのである（斎藤）。そこで、この3章では1961年版『ウェストサイド物語』と2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』を比較することで、スピルバーグの『ウェスト・サイド・ストーリー』の修正した細部がどのように現実に即しているのかを見ていく。

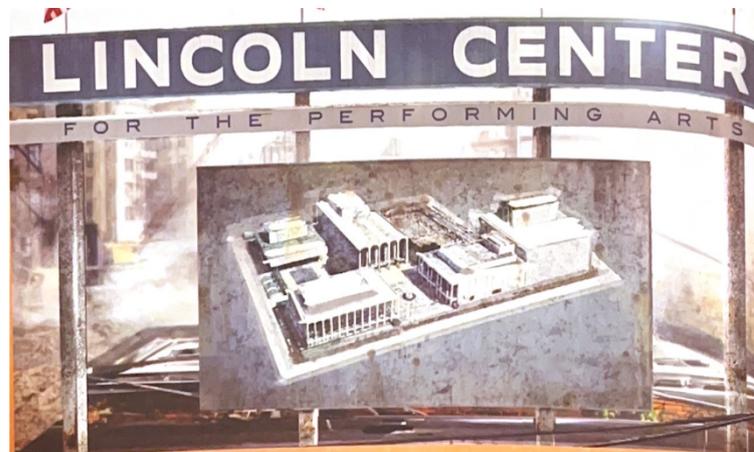


図1（ブースロー 34）

まず、物語の冒頭を比較していく。1961年版では、高層ビルや高速道路や野球スタジアムなど環境整備が整えられたニューヨークの街並みから団地へとシーンが移り変わる。一方で、2021年版では、工事現場を俯瞰するシーンから“THIS PROPERTY PURCHASED BY THE NEW YORK HOUSING AUTHORITY FOR SLUM CREARANCE”「スラム街撤去のため 住宅局 購入済み土地」という知らせと“LINCOLN CENTER -

FOR THE PERFORMING ARTS”「リンカーン・センター―舞台芸術のためー」(図1)という看板が掲示されている様子が映る。(00:00:49-00:01:25) 実際に、1950年代後半から1960年代前半にかけて、ニューヨーク都市では再開発が進んでいた。1956年、ロバート・モーゼスを中心にニューヨーク市のスラム・クリアランス市長委員会が都市の再開発を行うことを決定した。そして、ウェストサイドに音楽と芸術のための舞台芸術センターの建設が始まったのである。この地区には、アフリカ系アメリカ人やプエルトリコ系アメリカ人が多く住み、ジャズクラブやダンスホールが多く音楽文化が栄えた地区であった。しかし、スラム・クリアランス委員会は、スラムの浄化活動を目的に約7000世帯の立ち退きを要求し住民は立ち退き反対運動を行った(小川 106;伊熊)。2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』でも、“NO EVICTION” (図2)、“ROBERT MOSES”と書かれた立ち退き反対の幕や看板を持った集団が登場している(01:05:06-01:05:12)。この冒頭の違いから、2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』が、都市の再開発のために追いやられるプエルトリコ系アメリカ人の姿を、見る人々により伝わりやすく表現しているのではないかと



図2 (ブースロー 13)

考えられる。

つぎに、プエルトリコ系アメリカ人の描かれ方に違いがあることが挙げられる。まず1点目に、プエルトリコ系移民の役に誰を起用するかである。1961年版『ウェストサイド物語』では、俳優のほとんどが白人であった。ベルナルド役のジョージ・チャキリスはギリシャ系アメリカ人であり、マリア役のナタリー・ウッドはロシア系アメリカ人であった。唯一、2021年版にも出演したアニータ役のリタ・モレノだけがプエルトリコ系アメリカ人でニューヨーク育ちであり、映画の設定と同じであった(日比

野 234 - 235)。そのため、白人の彼らは黒塗りをしてプエルトリコ系アメリカ人を演じたのである。黒塗りをするをブラックフェイスと呼び、これは1章でも述べた minstrel・ショーと同様である。ブラックフェイスについて、森脇は「白人による黒人文化の「文化盗用」の典型として社会的に否定されており、当然ながらアメリカで公に演じられることはない。この舞台文化は今日的な視点からは人種差別の権化としか見えないもの」(森脇 65)と述べている。そのため2021年版では、顔を黒くするようなメイクは行っていない。また、未亡人役のリタ・モレノはインタビューで

I used to hate that very dark makeup that they used on all the Sharks. I mean, we were really all mostly one shade. And I said, “God, I hated this makeup. Why does it have to be so dark?” I said, “I’m Puerto Rican. Why can’t we be my color?” (『サムシング・カミングズ：ウェスト・サイド・ストーリー』) (00:22:17-00:22:31)

と述べている。1950年代当時のハリウッドは、人種差別が多かった。そのため、1961年版に出演したリタ・モレノは肌の色から判断をされ、エジプト人やアメリカンインディアン役を演じることが多かったのである。ついに、1961年版『ウェストサイド物語』では、本物のラテン系女性を演じることになったものの、そこでも肌の色をより黒くしなければならなかったことに嫌気を感じていたと述べる(『サムシングズ・カミング：ウェスト・サイド・ストーリー』)。現在は、肌の色で人種を差別することが少なくなり、一般的に人種によって肌の色が様々であることは周知の事実となっているように考えられている。

2点目に、言語の違いが挙げられる。1961年版では、プエルトリコ系アメリカ人役のシャーク団やマリア、アニータなどは基本的にスペイン語を話すのではなく英語を話していた。移民同士の会話でさえも、ほとんど英語を使っていた。一方で、2021年版では移民同士の会話はスペイン語で話されるシーンが多く見られる。映画内では、ジェット団とシャーク団の争いに警官が駆け付け、何が起きたのかを尋ねる場面では「英語で話せ」(00:08:53)と警官が伝える場面や、マリアとベルナルドがスペイン語で会話をしているとアニータが「2人とも英語で」(01:01:05)というセリフが見られる。加えて、日本の上映では英語、スペイン語でのセリフにも日本語字幕が出ているが、アメリカで上映されたときはスペイン語のセリフに英語字幕は出なかったのである(小川 108)。英語字幕をつけなかった理由として、スピルバーグは下記のように述べている。

out of respect for the inclusivity of our intentions to hire a totally Latinx cast to play the Sharks' boys and girls. ...Especially Puerto Rico, we looked a lot in Puerto Rico, we have 20 performers in our film from Puerto Rico or they're Nuyorican. That was very important and that goes hand-in-hand with my reasoning for not subtitling the Spanish. If I subtitled the Spanish I'd simply be doubling down on the English and giving English the power over the Spanish. This was not going to happen in this film, I needed to respect the language enough not to subtitle it. (Bankhurst)

スピルバーグは、字幕を付けないことで英語の優位性が強調されないように、すべての言語が平等であることを示している。この2点から、2021年版のほうが、映画内でのプエルトリコ系移民の立場をより一層現実世界に則すように描いていることが分かる。

つぎに、2章でも触れたエニーボディズについて比較していく。エニーボディズは1961年版では、外見が男性のような女性であり、映画内では具体的に性別や性自認を明らかにしていない。一方で、2021年版では、“I said I ain't no god damn girl” (01:13:48)と述べていることから、女性ではないことを明らかにしている。大きな違いではないが、2021年版のほうが、エニーボディズがトランスジェンダーであることを明示していることが分かる。加えて、エニーボディズの役を演じたエズラ・メナスもノンバイナリーである。また、2021年版で脚本を務めたトニー・クシュナーはエニーボディズの裏設定を書いていた。女の子として育てられるが、幼少期から本人は自分自身を男だと自称する役柄であること。また、父親はアルコール中毒であったことから、子どものころからエニーボディズは造船所で働かなければいけなかったこと。そのような家庭から離れて野宿をしているのが、映画のエニーボディズである（ブーズロー 30）。エニーボディズは、居場所をなくし非行グループのジェッツの中で居場所を求め、ありのままの自分自身を認めてもらえるように行動する姿が映画内では見られ、結果的にはジェッツ団に認めてもらえるのである。つまり、エニーボディズの存在があることで2021年版は、人種問題だけでなく性的少数者に対する問題にも焦点が当てられ、ポリティカル・コレクトネスを意識した作品になっている。ポリティカル・コレクトネスとは、アメリカで1980年代ごろから使われるようになった言葉で、人種や性的少数者に対する差別や偏見をせずに中立的な表現を使い差別をなくそうとする運動のことである（ジャパンナレッジ）。

近年、多文化社会が求められる時代になり、性的指向や人種など異なる背景を持つ人々が生活しやすい環境づくりが重要になってきているが、過剰なポリティカル・コレクトネスが問題となっている。映画内では、物語の設定から離れて白人だけではなく黒人を主人公に起用することなど性別や人種を問わずにキャストイングされることで、物語の流れが不自然に見えてしまうという現状も見られる。2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』では、人種差別やエニーボディズ存在を強調して描いている点がポリティカル・コレクトネスに当てはまっているが、これは過剰な表現ではなく、時代の変化に合わせて多様性を尊重しているのではないかと推測する。

最後に、性暴力に関する描写について、アニータがトニーの家に行くとジェッツ団の仲間が性暴力を振るおうとするシーンがある。2021年版で、その時に助けようとしたのは、白人女性のグラツィエラたちと1961年版には登場しないプエルトリコ系アメリカ人のバレンティーナが止めるのである。この場面では、人種に関わらず女性の結束が強調されている。1961年版で、性暴力を止めるのは酒場のドラックストアの店主のドクだけである。その場にエニーボディズもいたが、止めることができずにいた。2021年版のシーンでは、どの時代にも通じる大切なメッセージがあると、グラツィエラは述べている。

多面的で、自立していて、自分の考えを持っていて、閃きも与えてくれる彼女たちのあいだには、競い合いや敵対意識もありますが、愛情や助け合いもあります。ドラックストアのシーンでそれをご覧いただけるはずです。[中略] 女性たちが、違いを乗り越えて結束し、立ち上がって、互いをさせ合う瞬間です。(ブースロー 121)

このことから2021年版は、男性優位の社会に対抗して人種を超えてでも女性が連携する姿をスピルバーグは表現したかったのではないかと考えられる。

この章では、1961年に上映した『ウェストサイド物語』と2021年にスピルバーグ監督によって製作された『ウェスト・サイド・ストーリー』を比較することで、2021年版が映画の冒頭シーン、プエルトリコ系アメリカ人の描かれ方、エニーボディズの立場、性暴力に関する描写、この4点において1961年版と異なることを分析した。1点目に挙げた映画の冒頭では、1961年版がニューヨークの街並みであったが、2021年版では都市の再開発によるスラム街撤去に主題を置くことで、プエルトリコ系アメリカ人が立ち退かなければならない弱い立場にあることが明らかとなった。続いて、2点目に挙げたプエルトリコ系アメリカ人への描写について言及し、1961年版と2021

年版での起用した俳優・女優や言語の違いに着目した。特に、2021年版では、プエルトリコ系アメリカ人の話すスペイン語に字幕を付けないことで、英語文化を優位におかないことや人種間の平等性を強調するスピルバーグ監督の姿勢が見られた。つぎに、エニーボディズのキャラクターに焦点を当てて、1961年版と2021年版での性別の描写やLGBTQの要素がどのように変化したかを分析した。これにより、1961年版より2021年版のほうが、性的マイノリティの存在を尊重し、多様性を意識した作品になっていることが分かる。最後に、アニータの性暴力の描かれ方に関して、2021年版では、人種にとらわれず互いに助け合おうとする女性の姿が表現されていた。これらことから、2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』は、時代の変化や社会の進展に合わせて、より多様性を尊重し、社会的な問題に対処する意図が強く反映されている。映画は単なる娯楽という役割を担うだけでなく、社会的なメッセージを伝える媒体としての役割を果たしていることが明らかとなった。舞台『ウェストサイド物語』の評価は低かったにもかかわらず、1961年版『ウェストサイド物語』は、アカデミー賞受賞など、不朽の名作と呼ばれる一歩となった。そして2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』は、多様性が求められる現在に通じる作品であることが、この章で明らかになったことで、1961年版と同様に、不朽の名作と呼ばれる作品にふさわしいのではないかと考えられる。

結論

本論文では、舞台『ウェストサイド物語』を通して人種差別や社会的不平等に関する問題に焦点を当て、なぜ1961年版『ウェストサイド物語』が不朽の名作の1つであるかについて検討してきた。まず、ブロードウェイ・ミュージカルの歴史から、舞台『ウェストサイド物語』は黄金期に誕生し、「統合」とリアリズムの影響を受け、黄金期以前のミュージカルとは異なる作品であることが明らかとなった。加えて、リアリズムの影響から、当時の社会的問題である人種問題をテーマとし、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』を重ねたバットエンドの作品であることも当時の作品の中では異例のことであった。そこで、1950年代のアメリカの人種問題と現代の人種問題について分析することで、舞台同様に1961年版『ウェストサイド物語』が、現代にも通じる社会問題を取り扱っていることが浮き彫りにされ、SDGsの目標である「人や国の不平等をなくそう」という課題が重要であることが明らかとなった。最後に、1961年版と2021年版を比較することで、2021年版は、映画内のプエルトリコ系アメリカ人や性的マイノリティへの描写に関して、より多様な社会への尊重や人種問題に対処する意図が強く反映されていることが明らかとなった。

その結果、1961年版『ウェストサイド物語』は勿論のこと、2021年版『ウェスト・サイド・ストーリー』も不朽の名作にふさわしく、その普遍的なテーマは今なお社会的問題と共通していることが明らかとなった。しかしながら、1960年代から現代まで異なる人種や、性的マイノリティに対する差別や偏見などの問題は、現代社会でも根深く、いまだ解決に至っていない。この問題への理解を深め、解決に向けた行動を促進するためには、社会全体での問題意識の向上が不可欠となる。1961年版『ウェストサイド物語』のなかで示している社会的なメッセージや課題に対して、一層の注目が必要ではないかと考えられる。今後は、1961年版『ウェストサイド物語』から浮き彫りにされた人種差別などの社会問題に焦点を当て、教育やメディアを通じて多くの人に情報を発信することが求められる。特に、SDGsで掲げられた目標が、社会全体で多様性を受け入れ、平等な機会を得るために欠かせないものであると言える。1961年版『ウェストサイド物語』が描く課題は、私たちが直面する現実であり、これを理解し解決に向けて行動をすることが、持続可能な社会の構築に向けた一歩となるのである。

注

1. 映画のアカデミー賞に匹敵し、年1回、ニューヨークのブロードウェイ演劇の新作作品を対象に選ぶ賞（鳥山）
2. アテネを中心に紀元前5世紀ごろ栄えた演劇である。主に、運命に逆らい、流される人間を主題とした悲劇や神話的な題材を劇化した作品が挙げられる（重木14）。
3. 1943年、シアター・ギルドの製作により上演された作品（日々野 138）。
4. 写実主義とも言われ、現実をあるがままに再現しようとする芸術のこと（リアリズム）。
5. カリフォルニア州などに居住しているメキシコ系移民（大泉・牛島 19）。

引用文献

- “America.” *West Side Story*, Leonard Bernstein Music Publishing Company, 1956.
<https://www.westsidestory.com/america>.
- Bankhurst, Adam. “*West Side Story* Director Steven Spielberg on His Decision to Not Use Spanish Subtitles.” *IGN*, 6 Dec. 2021, <https://www.ign.com/articles/west-side-story-director-steven-spielberg-on-his-decision-to-not-use-spanish-subtitles>.
- Catton, Pia. “‘*West Side Story*’ Was Originally about Jews and Catholics.” *History*, 23 May. 2023, <https://www.history.com/news/west-side-story-was-originally-about-jews-and-catholics>
- Collinge, Miranda. “With the New ‘*West Side Story*’, Choreographer Justin Peck Makes an America Classic His Own.” *Esquire US*, 21 Dec. 2021, <https://www.esquire.com/uk/culture/a38436879/west-side-story-choreographer-justin-peck-interview/>.
- “Gee-Officer-Krupke.” *West Side Story*, Leonard Bernstein Music Publishing Company, 1956.
<https://www.westsidestory.com/gee-officer-krupke>.
- Hirsh, Aaron. “The Changing Landscape of Homeschooling in the United States.” *ERIC*, 2019, pp.1-8.
- Ruiz, Neil G., et al. “One-Third of Asian Americans Fear Threats, Physical Attacks and Most Say Violence against Them Is Rising.” *Pew Research Center*, 21 Apr. 2021, <https://www.pewresearch.org/short-reads/2021/04/21/one-third-of-asian-americans-fear-threats-physical-attacks-and-most-say-violence-against-them-is-rising/>.

“Somewhere.” *West Side Story*, Leonard Bernstein Music Publishing Company, 1956.

<https://www.westsidestory.com/somewhere>.

明石 紀雄・飯野 正子『エスニック・アメリカ多文化社会における共生の模索』第3版、有斐閣、2011年。

伊熊 啓輔「WORLD・WATCH ニューヨーク 改修終えたリンカーンセンター＝伊熊啓輔」『週刊エコノミスト』毎日新聞社、2022年12月20日。『ジャパナレッジ』<https://japanknowledge-com.jras.jissen.ac.jp>.

「SDGs」『日本大百科全書』小学館、2018年。『ジャパナレッジ』

<https://japanknowledge-com.jras.jissen.ac.jp:2443/lib/display/?lid=1001000329727>.

『ウェストサイド物語』監督 ロバート・ワイズ、ジェローム・ロビンス、ユナイテッド・アーチス映画、1961年。『U-Next』<https://video.unext.jp/>.

『ウェスト・サイド・ストーリー』監督 スティーブン・スピルバーグ、20世紀スタジオ、2021年。『Disney+』<https://www.disneyplus.com/ja-jp>.

大泉 光一・牛島 万『アメリカのヒスパニック＝ラティーノ社会を知るための55章』明石書店、2001年。

小川 博司「『ウェストサイド物語』－ウェストサイド地区の物語」『新社会学研究』第7号、2022年、106 - 109。

小山内 伸『ミュージカル史』中央公論新社、2016年。

小野寺 系「『ウェスト・サイド・ストーリー』が示したメッセージと作品に落とされたネガティブな影」『Real Sound 映画部』2022年2月24日。

<https://realsound.jp/movie/2022/02/post-973981.html>.

久保田 和馬「スティーブン・スピルバーグが明かす、『ウェスト・サイド・ストーリー』を現代に蘇らせた意義」『Movie Walker Press』2022年2月12日。

<https://moviewalker.jp/news/article/1071283/>.

グローマー、ジェラルド『「音楽の都」ウィーンの誕生』岩波新書、1962年。

小藤田 千栄子・萩尾 瞳『ブロードウェイ・ミュージカル：トニー賞のすべて』平凡社、1992年。

『サムシングズ・カミング：ウェスト・サイド・ストーリー』監督 デイヴィット・ホフマン、2021年。『Disney+』<https://www.disneyplus.com/ja-jp>.

斎藤 博昭「『ウェスト・サイド・ストーリー』名作の復活にあたり、スピルバーグは何を守り、何をアップデートしたのか」『Cinomore』2022年2月11日。

https://cinomore.jp/jp/erudition/2348/article_2349_p1.html.

重木 昭信『音楽劇の歴史オペラ・オペレッタ・ミュージカル』平凡社、2019年。

「持続可能な開発目標（SDGs）報告 2019」『国際連合広報センター』2019年。

https://www.unic.or.jp/activities/economic_social_development/sustainable_development/2030agenda/sdgs_report/sdgs_report_2019/.

島蘭 進「分断から融和への道【2021】」『現代用語の基礎知識』自由国民社、『ジャパンナレッジ』 <https://japanknowledge-com.jras.jissen.ac.jp>.

津野 海太郎『ジェローム・ロビンスが死んだーミュージカルと赤狩り』平凡社、2008年。

鳥山 拓「トニー賞」『日本大百科全書』小学館、1984年。『ジャパンナレッジ』

<https://japanknowledgecom.jras.jissen.ac.jp:2443/lib/display/?kw=%E3%83%88%E3%83%8B%E3%83%BC%E8%B3%9E&lid=1001000170468>.

中島 千恵「共通の基盤を求めて：アメリカ合衆国オレゴン州の法規定を通して見えるホームスクーラーを公立学校につなごうとする社会的意志」『こども教育学部研究紀要』第2集、2022年、33 - 51。

新美 澄子「新世界の誘惑：ユダヤ系アメリカ人にとって「同化」の意味するもの」『青山学院女子短期大学総合文化研究所年報』第3巻、1995年、23 - 32。

野口 久美子「Black Lives Matter 運動とは？－現代アメリカ社会をめぐる人種・貧困・差別の構造－：前編」『国際学部の扉』、2020年11月24日。

<http://mswwres.meijigakuin.ac.jp/~yisa/dw/?p=1508>.

日比野 啓『アメリカン・ミュージカルとその時代』青土社、2020年。

ブースロー、ロラン『映画『ウェスト・サイド・ストーリー』スペシャル・メイキングブック』東宝映像事業部、2022年。

「ポリティカル・コレクトネス」『デジタル大辞泉』小学館、2013年。『ジャパンナレッジ』 <https://japanknowledgecom.jras.jissen.ac.jp:2443/lib/display/?lid=2001022108900>.

宮本 直美『ミュージカルの歴史：なぜ突然歌いだすのか』中央公論新社、2022年。

森脇 由美子「19世紀アメリカのブラックフェイス・ minstrel
ーナショナル・ヒストリーから大西洋史へー」『三重大学人文学部文化学科研究紀要』第38号、2021年、65 - 73。

矢野 武「SDGs」『日本大百科全書』小学館、2018年。『ジャパンナレッジ』

<https://japanknowledge-com.jras.jissen.ac.jp:2443/lib/display/?lid=1001000329727>.

「リアリズム」『日本国語大辞典』小学館、2000年。『ジャパンナレッジ』

<https://japanknowledgecom.jras.jissen.ac.jp:2443/lib/display/?lid=2002046198dch95d49B5>.

北アイルランド紛争と映画

—和平プロセス前後におけるテーマの変遷—

角田 理佳

序論

英国領北アイルランドにおいて 1969 年頃から 1998 年頃の約 30 年にわたり続いた北アイルランド紛争(The Troubles)は、人口 170 万人が暮らす当地から 3600 人あまりの死者を出したとされている(酒井、「紛争という日常」 16)。この紛争勃発には北アイルランドに根深く存在する宗派对立が背景としてある。1920 年代、アイルランド独立戦争により南部アイルランドが英国からアイルランド自由国として独立を果たしたが、その際にイギリス系住民が多く住み、英国への帰属を望むプロテスタントが大半であった北部が分断し、英国領に残った。この南北分断後、北アイルランド自治政府が誕生し、プロテスタントおよび英国政府による雇用、議会選挙、住居等におけるプロテスタント優遇政策がとられ、カトリック住民に対する様々な弾圧が行われた(酒井、「日常生活における」 74-5)。これらのプロテスタント優遇体制によりカトリック住民は社会的不利益や差別的な待遇を長らく受け、それに対するカトリック住民の不満は 1960 年代の不況期に一層高まり、やがてそれは 60 年代後半の公民権運動へと達する。公民権運動は北アイルランド公民権協会(NICRA)を中心として組織され、当初は平和的なデモ活動であったが、当時のカトリック救済を取り入れた政権改革へ反対するロイヤリスト¹(主にプロテスタント・ユニオニスト²)が復活させた反カトリック武装集団「アルスター義勇軍³」(UVF: Ulster Volunteer Force)の登場や 1969 年 7 月 12 日の行進においてカトリック住民の投石から始まったカトリックとプロテストの住民衝突といった武力衝突へ突入していく(上野 384-6)。こうした暴動に対し、英国政府は鎮圧に英国軍の投入・増派を決定するも、英国軍のプロテスタント寄りの姿勢は以前から反英武力闘争を唱えてきたアイルランド共和軍⁴(IRA: Irish Republican Army)の出番を作り(上野 380-87)、双方の暴力の応酬によって結果的に紛争は激化した。この IRA は公民権運動とアイルランド共和国議会への参加の是非で対立し、その結果議会をボイコットし、テロなどの武力闘争を活動の主軸に置く暫定派と議会闘争に軸足を置き、政治的解決を選ぶ公式派に分裂した(北野 125-26、上野 387)。その後も IRA などの武装グループによる都市部やロンドンでの爆弾テロ行為は頻発し、多くの市民が犠牲となった。この深刻な暴力の連鎖から英国政府は 1972 年に北アイルランド議会と政府の権限を一時停止し直接統治へと踏み切る(上野 388)。しかしその後も IRA による武力闘争は繰り返されるが、やがて 1980 年代から 90 年代にかけて和平を求める声が高まり、90 年

代にはアイルランド共和国、英国、北アイルランドの政治団体が和平交渉を開始した。しかしこの90年代から始まった和平プロセスでは、94年にIRA、ロイヤリストが停戦を宣言したが、IRAとロイヤリストの武装解除問題をめぐり協議が錯綜し、96年にIRAがロンドンのドックランドで大きな爆破事件を起こし停戦破棄を宣言するなど(上野398)思うように進まず、非常に難航した。そしてこのプロセスを経て1998年にベルファスト合意(聖金曜日協定)が締結された(上野396-401)。この合意では、第一に英愛両政府が北アイルランドに対する領有権の主張を取り下げ、帰属先の決定権は北アイルランドの住民のみにあるとした。第二に北アイルランドに権力分有政府を設立し、経済社会面を中心に南北協力を進めていくことが合意され、南北閣僚評議会が設置された。そして第三に北アイルランド内部におけるナショナリスト³(主にカトリック)とユニオニスト(主にプロテスタント)間の和解を促進するために、それぞれの過激派の武装解除と北アイルランド警察改革が合意された(上野360)。

このような紛争期の北アイルランドにおいて、94~96年から始まった和平へ向けての英愛関係の進展やカトリック、プロテスタント双方の武装組織の停戦に伴い、この時期、英米では和平をテーマにした映画が増加した。それ以前の80年代に『マイ・レフト・フット』によってアカデミー賞2部門を受賞したジム・シェリダンなどのアイルランド出身の監督が映画界に進出してはいたが、それらのアイルランドを舞台とした作品の多くは米国の配給網を頼りとして世界中へ公開されるような商業映画であった。ところがニール・ジョーダン監督の『クライング・ゲーム』(原題: *The Crying Game*, 1992)が国際的に大成功したことがアイルランド映画関係者や政府に衝撃を与えると、一時廃止されていたアイルランド映画委員会(IFB)が1993年に活動を再開し、1990年代は英米の投資による「アイルランド映画」が盛んに製作された。またIFBを通じて国の助成を受けることができるようになり、さらにはEU内部の様々な映画振興資金も利用することができるようになった。アイルランドにおいてこういった映画への投資や支援基盤が整ったことから、1990年代のアイルランドでは映画製作ブームが盛んになったとされている(岩見11-12)。また岩見によるとアイルランドの若い映画監督たちがジョーダンやシェリダンのようなハリウッドなどで国際的に活躍する先輩監督たちの影響を受け、ハリウッド映画のスタイルを取り入れ、アイルランドの歴史や宗教などといった古くからの国民意識よりもグローバルな関心をもつ傾向があるのに対し、アイルランドの社会や歴史に深い関心と問題意識を持つ外国人監督による作品も高い評価を得ている。これらの作品の代表例として本稿の4章で取り上げる『ブラディ・サンデー』(2002)や『マグダレンの祈り』(2002)、『麦の穂をゆらす風』(2006)があり、これらの作品はアイルランド社会の抑圧、偽善、分裂といったポスト・コロニアルな状況を扱っており、

普遍的な観点からアイルランドだけでは抱えきれない深く重い問題を問い直したもので、新たなアイルランド映画のジャンルとなっている（岩見 13）。そこで本稿では、アイルランド映画において北アイルランド紛争というものが一つのジャンルを切り開き、和平交渉期間である 1990 年代のアイルランド映画に〈和平プロセス〉というテーマを与えたことに着目し、難航を極めた和平プロセス期に制作された北アイルランド映画 3 本と和平成立後に制作された 1 本を取り上げ、制作における監督の考えや制作背景を通して、それぞれの映画が描く英愛関係、IRA、制作当時の社会状況や北アイルランドを生きる人々への訴えが作品にどのように表されているのか、またその公開時に伴った北アイルランド紛争映画の役割や変遷を明らかにすることを試みる。

1 章では、1993 年に制作されたジム・シェリダン監督の『父の祈りを』（原題：*In The Name of The Father*, 1993）について映画内で描かれる英愛関係を宗主国と植民地という視点から読み解き、映画の主軸となる父と子というテーマに込められた意味を登場人物の描写から分析し、作品内で追及されている拷問問題や権力への闘争、紛争への訴えについて論じていく。2 章では、アイルランド独立戦争(1919-1921)を題材としたニール・ジョーダン監督の『マイケル・コリンズ』（原題：*Michael Collins*, 1996）について、この映画が北アイルランド紛争中に制作された意図や独立戦争と紛争との繋がりなどを見ていく。3 章では、1 章と同じシェリダン監督の『ボクサー』（原題：*The Boxer*, 1997）について、和平成立直前のこの映画での北アイルランドや IRA の描かれ方の違いを 1 章の『父の祈りを』と比較しながら、和平プロセスがどのように登場人物の描写に変化を与えたかを見ていく。そして 4 章では、和平成立後の 2002 年に制作公開されたポール・グリーングラス監督の『ブラディ・サンデー』（原題：*Bloody Sunday*, 2002）について、和平成立後の北アイルランド紛争映画の新たなテーマに着目し、和平合意締結前の北アイルランド映画とは異なる制作に込められた意味についてみていく。どの章でも、登場人物や紛争の描かれ方、制作背景や監督の言葉を考慮しながら、一つ一つの映画に込められたメッセージ性について分析していきたい。

第1章 『父の祈りを』における支配と被支配

—弱き父に隠されたテーマ—

この章ではジム・シェリダン監督の『父の祈りを』(1993)について論じていきたい。1974年11月21日、ロンドンのバーミンガムの二軒のパブで爆弾が破裂し、19人が死亡、150人以上が負傷する悲惨な爆破事件が起こった。この事件に関して鈴木によると「暫定派は予告もなしに非軍事的施設を攻撃することはない、と犯行を否定する声明を出した。しかし世間一般はそれをIRAの犯行と受け止めた」(鈴木 168)とされている。『父の祈りを』はこのバーミンガム・パブ爆破事件を元に、事件の犯人として冤罪で逮捕された実在のアイランド人ジェリー・コンロンと彼の父であり、ジェリー同様無実にも関わらず息子の犯罪を手助けしたとして逮捕されたジュゼッペの再審への長い闘いを描いている。ジェリー・コンロン自身の回想記 *Proved Innocent* (1991) が原作となっており、ジェリーが逮捕され、無罪を勝ち取るまでの15年という長い年月の中で、獄中死した父との〈父と子〉の関係も重要な要素となって描かれた実話をもとにした作品である。

1-1 公開当時の批判

この映画が公開されると英国では事実との違いについての批判や論争が巻き起こった。英国の新聞ではこの映画が反英国のプロパガンダであるという批判の記事が掲載され、無知なアメリカ人視聴者にIRAに新たな共感を呼び起こすと非難された。ロンドンのマスコミの多くは紛争中で和平プロセスが始まったこの重要な時期にこの映画が公開されることでアングロアイリッシュ関係をさらに悪くさせるだけだという批判や、事実に多くの変更が加えられたことなどから悪質なフィクションであるという厳しい評価がなされた (Grenier 49)。実際にこの映画には多少の変更点が加えられており、数例をあげるとするとジェリーと父が同じ独房を共有していた点やクライマックスにおいてジェリーの弁護士ガレス・ピアースの熱狂的な法廷演説などが実際はなく、脚色が加えられたとされている(斉藤 53)。

これについてシェリダンは15年間に2時間にまとめるために簡素化する必要があったと認めている。しかしこの映画が反英国的であるという批判については監督やジェリー・コンロン本人も断固として反対しており、この映画についてシェリダンは以下のよう主張している。

I hope one of the points of the film is obvious to English viewers—namely that one

of the great tragedies of the IRA bombings is that the English have allowed them to inflict such terrible damage to their legal system. And I don't think it's anti-English of me to point that out. . . . To the degree that 'In the Name of the Father' is about politics, it's about the effect extremist politics can have on our lives. . . . On another level, though—and this is what drew me to the script in the first place—it's the story of how a father and son who could never connect with each other in the normal world finally bond while in prison. (Barra 28)

この発言からこの映画は決して反英ではなく、杜撰な捜査によって何の罪のない人々の人生が犠牲となった英国警察及び司法制度の過ちを探求することと、そうした極端な政治が人々の人生や生活に与える影響について訴えているとともに、父と子が獄中でどのように関係を深めていったかという父子関係が重要な軸となっていることがわかる。またこの映画は、北アイルランドにおける IRA などのコミュニティの内部というよりもアイルランドと英国の関係に焦点が当てられており、強大な権力への闘争といった帝国と植民地関係、英国警察の実態の外部への発信が全面に出ていることが読み取れる。

1-2 1974年当時の北アイルランドとIRA描写

この映画では1974年当時の北アイルランドの住民や地域内におけるIRAの立場の描写について、3章で論じる『ボクサー』(1997)で描かれる1990年代との違いを読み取ることができる。映画冒頭でジェリーが屋根の上で泥棒を働き、その不審な動きによって英国軍にIRAと間違われたことから英国軍に追われ、そこから地域住民と軍との衝突が起きてしまう。その際に英軍に対して女性や子供も一体となって投石を行い、英軍に抵抗している。この姿は3章において詳しく述べる『ボクサー』で描かれる1990年代の北アイルランドとは大きく異なっている。実際に70年の北アイルランドにおいて、鈴木は「7月3日午後ベルファストのカトリック地区に英軍が投入され、英兵がフォールズ街の家を一軒一軒しらみつぶしに家宅捜索を始めてからは、カトリック住民は英兵を憎むようになり、英兵は民衆の敵となった」(鈴木 135)と述べている。このことから70年代から北アイルランドのカトリック住民にとって英軍は敵の存在と変わり、そうした時代背景がこの映画での英軍に対する抵抗の描写へとつながっていると考えられる。

またIRAの描写にも当時の北アイルランドを読み取ることができる。自分の泥棒行為により英軍の出動と衝突を招いたジェリーはIRAメンバーから銃を足に突き付けられ「武器を隠してる家がバレかけた」(00:09:03-00:09:05)と脅される。そこに父のジェ

ゼッペが慌てて駆け付け IRA に許しを乞い、ジェリーを英国へ追い出すことで死を免れる。この描写から当時の北アイルランドのコミュニティにおいて IRA がいかに権力を持ち、それに地域住民が従っていたかが読み取れる。鈴木によると 70 年のベルファストでの暴動で IRA が初出動し、教会と民衆を守ったことから次第に IRA がカトリック地区を支配するようになった(鈴木 134)。この IRA の影響力の強さについて鈴木は「民衆は IRA に頼らざるをえなくなり、IRA は信頼を高め、英軍に代わって IRA がカトリック地区の守護神として尊敬されるようになった」(鈴木 135)と説明しており、このことを含めて考えると、ジュゼッペが慌てて駆け付け IRA に許しを乞い、またその指示に従順に従いジェリーを英国へ渡らせた描写から当時のコミュニティ内における IRA の支配力の強さを読み取ることができる。

1-3 尋問シーンにおける拷問問題の告発と植民地関係の描写

取り調べのシーンの場面では当時横行していた拷問問題への告発の意味が込められているとともに、帝国主義における支配者と被支配者の関係を読み取ることができる。爆破事件後、事件の犯人として検挙されたジェリーと友人のポール、ヒッピー仲間のパディとキャロルは7日間に及ぶ拷問まがいの取り調べによって自白に追い込まれ、それだけで有罪の判決を受ける。その取り調べではジェリーに対し耳を掴み、頭を何度も叩き、ポールに対しては銃を口の中に突っ込むなどの暴力行為や〈自白しなければ親父を殺す〉というような脅しのような暴言もあり、この場面はジェリー・コンロン自身の回想録からほぼそのまま再現されている(Nunes 921)。ジェリーらが逮捕された1974年について、斉藤によると「テロリスト防止法が施行され、この法律によって当局は具体的な容疑や証拠なしに不審者を7日間勾留でき、また弁護士との接触も許されず、彼らが無罪を勝ち取った年に改正されたものの現在も有効な法律である」(斉藤 52)とされている。その裏には事件の犯人をいち早く逮捕することで不安の高まる国民感情を抑え、当局の手柄をアピールしたいという思惑があった。

このテロリスト防止法が施行される前の1971年には〈裁判なき拘禁制度〉ともいわれるインターンメントが北アイルランド政府により導入された。英軍とIRAとの抗争が激化したことを受けて導入されたこのインターンメントとは、田島によると違法な準軍事組織メンバー(実際の標的はIRA)の疑いのある者やその支援者を証拠や請求なしに逮捕し、無期限に監禁することを可能にするものであった(田島 83-84)。インターンメントの目的はIRAを逮捕することによる治安回復であったが、政府は疑いのある個人や組織に対しても同様の措置を実施してよいとし、手当たり次第にカトリック系住民を逮捕し、拘禁することを可能とした。つまりカトリックであることが疑いの根拠と

なり、彼らへの暴行も法的に正当化されるという状態ができあがったのである。そしてこのインターネットにより引き起こされたのが逮捕・拘禁後の拷問行為の容認であった(田島 87)。拘禁者に対する拷問行為は残虐性を極め、〈治安回復〉〈安全保障〉という名目で公権力を振りかざした暴力が北アイルランドでは公然と行われていたのである。これらはジェリーが取り調べで受けた暴力とも同様であり、ジェリー自身もそうした公権力の下で行われた暴力行為の犠牲者の一人であると考えられる。このことからシェリダンは当時英国政府により公然と行われた暴力と杜撰な取り調べや捜査により人生を奪われたジェリーらを通し、映画の中で当時横行した拷問問題の告発を行っていると思える。また Nunes は 70 年代から 90 年代半ばにかけて尋問方法に対する国民の不安が高まり、シェリダンが本作を制作していた 90 年代初頭におけるイギリス国民の拷問反対の訴えは、説明責任と人権基準の遵守を求める世論の要求によって明確に示されていると指摘している(Nunes 923)。 以下はそれについての Nunes の引用である。

Sheridan's film, as an expression of a staunch anti-torture conviction, is consistent with what Paul Gready calls a "1990s epiphany" occurring globally, according to which "groundbreaking events involving . . . human rights" ensured that issues such as torture became "matters of public concern and activism." (Nunes 924)

このことから 90 年代の拷問や尋問方法による国民の不安の高まりとともに拷問などの問題は人々の関心を集め、シェリダンは国家的暴力への反対を表す意思をこの映画に込めたことが考えられる。

またこの取り調べの場面からは英国とアイルランドという帝国と植民地の関係が読み取ることができる。Nunes はこの場面について以下のように論述している。

directors exploit the medium of film to examine the intimate relationship between imperial ideology and the implementation of torture. . . . The portrayal of state-sanctioned brutality in *In the Name of the Father* allows the films to transcend discourses of Irish nationalism and identity and figure relevantly into the global context of imperialism and its consequences, including the victimization of innocents that has historically attended threats to imperial authority. Further, in depicting both violent resistance (IRA pub bombings) and the brutal interrogation of innocent Irish citizens at the hands of the British authorities, the films reproduce the conditions of the modern experience. (Nunes 916-18)

この引用から取り調べにおける暴力的行為を拷問と同一視し、暴力を振るう当局側を帝国主義とし、ジェリーのような暴力を受ける側を帝国主義からの脅威の犠牲者側として考えることで取り調べの場面が帝国主義と植民地を描いていると読み取れる。そして Nunes は警察が自供に追い込むためにジェリーに暴力を振るうという残虐性のある描写によってジェリーと尋問官との間に対立的な関係を構築することができ、国家が行った残虐行為を明確に非難していると指摘している(Nunes 921-22)。一方で Nunes は尋問のシーンなどにおいて映画がジェリーに同情的であり、尋問官を悪役とする非常に限定的な解釈を促していることも指摘しているが(Nunes 923)、「シェリダンは視聴者の共感を引き出すことによって国家安全保障の名のもとに行われている政府によるあらゆる形態の侵略に対して、視聴者へ精力的に疑問を投げかけている」(Nunes 932)と論及している。したがってシェリダンは取り調べのシーンにおいて警察が自供させるために行ったジェリーへの暴行を描写することで、英国がアイルランド人に対して行った非道な暴力の実態を眠らせることなく再現し、ジェリーだけでなくその家族を含めた多くの人々の人生を犠牲にしたという英国側の責任の重さとその追及を視聴者含め、外部へと発信している。

1-4 非暴力的姿勢 —ジョーとジュゼッペの対比を通して—

また刑務所シーンにて登場するジョーとジュゼッペの対比により、この映画では非暴力的姿勢を訴えている。ジェリーはもともと定職にも就かず泥棒まがいの仕事で小銭を稼ぎ、そんな自分に説教を説こうとする父のジュゼッペを疎ましく思っており、声をあげ、力に立ち向かおうとしない父の弱さを嫌っていた。そんなジュゼッペは体が弱く、非常にひ弱な印象を視聴者に与えるが、息子の無実を信じており、自身も逮捕されて拘留所でジェリーと再会した際には泣き叫ぶ息子をただ優しく抱きしめる。ジェリーとジュゼッペは一緒に投獄され、ジュゼッペは控訴するために毎日のように市民団体へ手紙を書き、自身の死の陰に怯えながらも嘆願活動を続ける。しかしジェリーは自暴自棄となって父の嘆願活動を冷笑し、協力もせず無駄な日々を過ごす。そしてこの映画では IRA の闘士のジョー・オコンネルという架空の人物をパブ爆破事件の真犯人として創造している。ある日、ジェリーらの刑務所に送られてきた彼は二人に無実を証明するための協力を申し出るが、ジュゼッペはジェリーが行った事件の残虐性を鑑み、それを頑なに拒む。このジョーはひ弱なジュゼッペと対照的な一見強い人物として描かれている。刑務所内にて彼は威厳と自信があり、刑務所制度に対して反抗し、アイルランド囚人により良い待遇を勝ち取るなどして他の囚人から称賛され看守などからも一目置かれる

存在となる。そしてそんな彼にジェリーは惹かれ、憧れの思いを抱くようになる。

しかしこの映画では、ジョーを通して暴力こそが紛争において戦うための究極の手段であるという IRA の主張を描いていることが考えられる。実際にジョーは「英国の歴史を見ろ…英国人は叩きのめされて植民地をあきらめた。刑務所の中も同じなんだよ」(01:22:54-01:23:04)とジェリーに言い、自分をよく思わない英国人の囚人に対し「おれたちアイルランド系の囚人に手を出したらお前の家を家族ごと吹っ飛ばす」(01:23:33-01:23:44)と脅すことで自分たちの権力を知らしめている。このことからジョーは刑務所内でも戦争における英愛関係を展開し、暴力こそが全てを有するのに一番効果的であるという当時爆破テロ行為を繰り返していた IRA 過激派の考えを体現していると考えられる。またジョーについて以下のように指摘されている。

Though Sheridan (who co-wrote the screenplay with Terry George) shows an obvious bias about the innocence of the Guildford Four, he doesn't take sides over "The Troubles" so easily. He may show the British police as brutes, but he also depicts the IRA as misguided terrorists. "The ends justify the means" is as wrongheaded in either camp. (Sean 3)

このことから、シェリダンはジョーを決して英雄的人物として描いておらず、自身の正当性に溺れたテロリストとして描いていることが読み取れる。そして目的は手段を正当化するという点で警察と IRA は共通しており、両者における目的のためなら暴力や不正も肯定しようとする姿勢を批判していると考えられる。また Hunter は、そんなジョーに一時惹かれたジェリーについて以下のように言及している。

At one time, Gerry is drawn to a tough IRA warrior deposited in the prison, who seems to offer a more "heroic" response to oppression. But it's exactly that kind of heroism that conceals the will to do dreadful violence that was behind the forces that sent Gerry to the slammer. . . .A bit unfocused, it makes two points powerfully: that even democracies temporarily lose their minds when pressured by criminal elements, and find it too easy to give in to the totalitarian temptation. (Hunter 16)

つまりこの言葉からジェリーが憧れを抱いたジョーは、自分自身に拷問まがいの暴力と脅しで嘘の自白をさせ、犯罪者として仕立てた警察と同様であり、両者とも暴力を肯定させるような英雄主義が根底にあることから、結果としてジョーを支持することは警察

を支持することであると考えられる。そしてたとえ民主主義を謳っていてもそういった全体主義の中では善悪の分別がつかなくなり、英国のような長い民主主義の歴史を持つ国でも権力や暴力を正当化する全体主義に屈してしまう可能性があるということがこの引用から読み取れる。またこのような全体主義への同調圧力が北アイルランド紛争において英国側と北アイルランド側の両方において、暴力の連鎖を止めることが難しかった要因の一つに繋がっているのではないかと考える。実際にジョーは劇中で自身の気に食わない看守長に対し火を放つなどの暴力行為を難なく行っており、その暴力行為に自らの正当性を見出して行っている様子が描かれている。

またこの映画は、ジョーを刑務所内での一目置かれる威厳ある人物として描くことで一見 IRA のプロパガンダと捉えられがちであるが、監督のシェリダンがジョーを暴力の象徴とし、それに対してジュゼッペを非暴力の象徴として描いたことでこの映画の真の主張が見えてくると考える。ジュゼッペについてシェリダンは以下のように述べている。

Gerry saw his father as weak. He didn't see Giuseppe's inner goodness. By the end, the abused child gets to confront both of his fathers. I wanted to end the cycle of victimization, to have the child be able to admit that his father was a good man. I think I was unconsciously looking for a story about a good father, as I realized there were very few fathers in Irish literature. . . . I wanted this kid to find that the very idea he thought weak was about his father is his greatest strength — nonviolence. (Carr, “Cry” 11)

この発言からシェリダンは暴力を対抗の手段とするジョーに対し、ジュゼッペの最大の強みである非暴力の善良さをこの映画の重要なメッセージの一つとして捉えていると考える。ジェリーは当初ジュゼッペの反抗しないその姿勢を弱さとして捉え嫌っていたが、ジョーの非道な暴力行為に徐々に反対するようになっていく。ジョーが看守長に火を放ったのに対し、ジュゼッペは刑務官が鳥に餌をやる姿を窓から眺め、時には彼らと談笑し、ジェリーはそんな父について「人の長所をみる父」(01:31:12-01:31:12)と語っている。やがてそんな非暴力と無抵抗に徹した父の強さにジェリーは気づき、この事件の調査を始めた女性弁護士ガレス・ピアースとともに無実を勝ち取るために協力していく。その後も汚名を晴らせず亡くなったジュゼッペに代わり、ジェリーは父のためにも再審活動へ身を投じていく。この変化はジェリーの「私は非暴力で権力に抗議する」(01:53:10-01:53:13)というセリフによく表れている。このことからこの映画は父と息子

という親子関係を絡めながらも、ジョーという IRA の暴力性を強調させる人物を創造し、刑務官に火を放つという架空のシーンを織り交ぜてジュゼッペの非暴力性と対照させ、ジェリーが父の強さに気づくというストーリー要素をつくることによって、非暴力的姿勢への転換や暴力の否認を訴えかけているのだ。

1-5 「父」とは何か—父と子を通してみる英国とアイルランド—

そしてこの映画における父と子というテーマにはアイルランドと英国間の関係も含意されている。Carr はこの映画においてシェリダンが父と子の親密さの中にイギリスとアイルランド間の敵意の寓意的なサブテキストを重ね合わせていると指摘している (Carr, “Jim Sheridan” 35)。またジュゼッペがひ弱な父親として描かれていることについて Carr は以下のように論じている。

The father-son theme is carried through several enriching layers that include the paternalism-tinged political history of England and Ireland and the emasculation of Ireland's fathers by centuries of English occupation (Carr, “*In The Name of the Father*” 73).

またシェリダンもこの父と子のテーマについて以下のように述べている。

Societies and religions are structured around father images. England became a kind of father figure the Irish have been trying to confront for a long time. Certainly England's long dominion over Ireland has undermined the father's authority. (Carr, “Jim Sheridan” 35)

これらの発言から、長年英国の植民地として支配されてきたアイルランドにおいて、宗主国である英国は権力を持った強力な父親的存在であり、それによってアイルランドの父親たちは宗主国に権力を奪われ、父親としての権威が弱体化した弱い存在を強いられしてきたことが読み取れる。宗主国としての権威を持つ父である英国とその子である植民地のアイルランドという構図が映画の〈父と子〉というテーマに隠されており、またジュゼッペが弱い父親としての印象を視聴者に与えていることから、彼を通して権威を奪われてきたアイルランドの弱い父親像が描かれている。よってこの父と子というテーマにはそうした英愛間の政治史が込められていることがわかる。しかし、一見すると弱い父親として見られるジュゼッペだが、彼には非暴力という最大の強みがあり、映

画ではその重要性を強調して描いている。このことからシェリダンはジュゼッペを通してアイルランドの弱い父親像を払拭するとともに、英国という強大な権力へ立ち向かう手段のための暴力を否認し、紛争における暴力の負のサイクルに終止符を打つことを訴えていると考える。またこの映画のタイトルに含まれている「父」について Hunter は以下のように指摘している。

In fact, in psychic terms, the whole piece is a meditation on sons and fathers, both actual and metaphorical. Certainly one meaning of the title is that the state is the father and in its name are the most horrific things done; the other meaning is that in the name of the father —his own dear, sweet and ultimately respected one — will Gerry seek and achieve some form of redemption for the sins of stupidity, disrespect and callowness. (Hunter 16)

このことからこのタイトルの「父」とは、一つは父親であるジュゼッペを表し、彼の無念の祈りのもとに息子であるジェリーが今この事件の真実を語り、汚名を晴らすという固い信念を表していると同時に、もう一方では国家という強大な権力を表しており、このような恐ろしい冤罪事件や政治行為が英国という父なる国家のもとで平然と行われていたことに対する、国家全体への告発という意味を持っていることを読み取ることができる。以上のことからこの映画のテーマの一つである父と子には英国とアイルランドの関係が背景にあり、その比喩として込められているのだ。

1-6 『父の祈りを』の真意

これらを踏まえて『父の祈りを』には国家のもとに行われた英国警察の過ち、拷問問題の告発、そして父と子というテーマを通して英国とアイルランドの支配と被支配の政治史を背景として、ジュゼッペという人物から暴力の否認と非暴力的姿勢への転換という訴えが込められている。しかしこの映画はそれだけでなく、ガレス・ピアースという弁護士を通して一つの希望的光も与えていると考える。シェリダンと脚本を執筆したテリー・ジョージはこの映画が反英国的にならないようにするためにエマ・トンプソンを高貴な英国人弁護士としてキャストした。Hunterによるとこの英国人人権弁護士のピアースはイギリスの自由主義の象徴であるとされている (Hunter 16)。英国人である彼女を英国家とジェリーらアイルランド人の間に位置する中立の存在として据え、無罪を勝ち取るための重要人物として描くことで、この映画が決して反英映画ではないと主張しているとともに、紛争によって関係が悪化した英愛間において、彼女は 1990 年代から始

まった和平プロセスの架け橋を表しているのではないかと考える。このことから、ピアースを本来民主主義国家である英国の自由主義を追求する新たな希望の光として描いていると考える。このように、『父の祈りを』は実話の事件をもとに父と子から英愛関係を描くとともに、英国警察が犯した不正への告発と権力への闘争、そして各登場人物を通して紛争における非暴力的姿勢への転換を描いた作品である。

第2章 『マイケル・コリンズ』でみる独立戦争と北アイルランド紛争

—過去と現在の類似点—

北アイルランド紛争中に公開された『マイケル・コリンズ』(1996)は、公開当時から約70年前のアイルランド独立戦争(1919-1921)を題材としているが、この映画には北アイルランド紛争を彷彿とさせるメッセージが込められている。

2-1 作品概要

この映画は、アイルランドの独立のために戦い、IRAを指揮した実在の政治家マイケル・コリンズの生涯を描いた物語である。1916年の復活祭蜂起の失敗からコリンズが暗殺される1922年までの6年間で、英国からの独立を実現するためにいかにして彼がゲリラ戦を指揮・展開していったか、そして英国との交渉を経て英愛条約締結まで至ったのかを、コリンズをアイルランド政治から流血を防いだ英雄的人物として据え、彼の周囲の人間関係を交えながら描いている。

2-2 アイルランド独立戦争

アイルランド独立戦争は第一次世界大戦直後、英国領であったアイルランドが独立を宣言し、英国の鎮圧部隊と戦い、自治を獲得した戦争である。この戦争により今日のアイルランド共和国の前身であるアイルランド自由国が設立されたが、その自由国を帝国自治領とする戦争の講和条約である英愛条約の批准をめぐり、戦争をともに戦ったアイルランドのナショナリスト同士が賛成派と反対派に分かれて対立し、戦争から約一年間もの泥沼の内戦へと突入していった。そしてこの独立戦争はアイルランドの南北分断を決定的にしたものでもあった。もともとアイルランド北東部は連合王国への残留を望むユニオニストが優勢な地域であり、すでに自治政府を設立していたが、後に締結された英愛条約は北アイルランドに離脱の選択権を与えていたため条約締結後北アイルランド政府は自由国からの離脱を宣言した(上野 334)。これによりアイルランドは南部26州と北部6州に分割された。そしてカトリック教会の支配力が強く、プロテスタント住民が流出していったことで民族浄化がなされた南部の自由国に対して、宗派的マイノリティが残留した北部では先述した通りカトリックが不利益を被り続け、それが後の北アイルランド紛争の火種となったのである(小関 304-05)。したがって独立戦争は北アイルランド紛争の原因をつくった戦争でもあり、北アイルランド紛争を彷彿とさせる暴力的抗争であった。またこの戦争では主に警官をターゲットとしたIRAによるゲリラ戦(奇襲攻撃)が多用され、IRAの実質的な総司令官の位置を占め、大きな成果を収めたの

が本作の主人公であるマイケル・コリンズであった。

2-3 公開時の批判

1994年8月にIRAが、同年11月にはプロテスタント系準軍事組織が停戦宣言を行ったことを受け、和平成立への期待が高まったことからこの映画の製作は始まった(三神 24-25)。しかし停戦後もIRAがロンドンで爆破テロを再開するなど政治状況は不安定であり、1996年の映画公開当時、英国では「テロリズム美化」との大批判で保守紙が映画批判の記事に大きく紙面を割いた。またアイルランドの知識層からは映画自体の批判というよりも、映画がIRAを設立したコリンズを英雄扱いすることにより、現在のIRAやシン・フェイン党のアダムズ党首を支持しているように見えることへの批判があり、大論争を巻き起こした(菅 51)。

2-4 過去と現在の類似点

ジョーダンはこの時代にマイケル・コリンズという人物の映画を製作することについて、“I became fascinated with the parallels to the continuing unrest in Northern Ireland, and I think it’s only now-when there is a possibility of a real cessation of violence -that his story can be told”(Merivirta 22)と語っている。このことからこの作品と制作された北アイルランド紛争中の時代には類似性があり、それをもって本作品がこの時代に制作されたと考える。この類似性について明らかとなっていることを分析しながら、『マイケル・コリンズ』が北アイルランド紛争の和平プロセス期に制作された意図についてみていく。

(1) 自動車爆弾の脚色、血の日曜日事件、ブラック・アンド・タンズ

まず一つ目の類似点は自動車爆弾シーンの脚色で示されている。このシーンでは新しく赴任してきたマクブライド警部が乗る車がエンジンを始動すると同時に、コリンズ率いる部隊が仕掛けた爆弾が爆発し、政治家4人が死亡する。しかしコリンズが生きていた当時、自動車爆弾は使用されていなかったことからこの場面は時代錯誤を指摘されている(Merivirta 143)。自動車爆弾は北アイルランド紛争にて多く用いられたテロ行為の一つであり、これらの爆弾テロについて鈴木によると「70年代春から主としてベルファストで、軍事施設、民間施設を問わずに爆弾闘争が始まった」(鈴木 133)とされている。またこの映画の製作が始まったのは1994年のIRAの停戦宣言を受けてだったと先述したが、96年にIRAは停戦破棄し、ロンドンのドッグランドで大きな爆破事件を起こすなど爆破テロは続いており、和平プロセスは簡単に進まない状況だった(上野 398)。自動車爆弾の場面のあるこの映画は一部からは北アイルランドでの暫定派IRAの

活動を促すとの批判があったが、ジョーダン自身も純粹かつ単純な脚色と認めており、北アイルランドを意識的に言及したかは定かではないもの間違いなく批評家からはそのように読まれている(Merivirta 143)。よってこの自動車爆弾のシーンは脚色によって制作当時の状況や北アイルランド紛争の武力闘争を示唆していると考えられる。

二つ目はブラック・アンド・タンズについての類似性である。RIC(王立アイルランド警察)の人員不足による弱体化から、IRA への対処が難しくなったため、1920年1月にRIC へのアイルランド人以外の臨時雇用が開始された。新たに雇用された非アイルランド人は大半が英国人であり、その9割程度が大戦から戻り、雇用が得られずにいた復員兵であった。制服の配給が間に合わず、RIC の制服と陸軍の制服が混じっていたことからブラック・アンド・タンズと呼ばれるようになった(小関 195)。またタンズに加えて1920年7月にはこれもまたほとんどが英国人復員兵からなる2200人規模の補助隊オーグジズがRIC に設置された。この部隊は大戦中に戦功勲章を受けた者が281人も含まれるエリート部隊であり、映画内ではコリンズらによる早朝襲撃で暗殺される。またこのオーグジズは機構上ではRIC の一部であったが、IRA 鎮圧のための独自行動を許され、組織編成も陸軍に準じたものだった。両組織とも警官でありながら駐留軍と行動をともにするなど実態は兵士に限りなく近く、その上兵士に適用される規則も行き届かなかったため暴力を行使できた。このように警官を装う兵士が行使する惨烈な暴力は独立戦争の一大特徴とされている(小関 194-96)。Merivirta はこのブラック・アンド・タンズらの描写は北部の武力闘争の最も有力な比喩の一つであると示唆している。

Shortly after the arrival of the new forces there is an incident with some civilians, which ends with a petrol bomb exploding at the back of the a lorry packed with Black and Tans. This type of action was not uncommon at the beginning of the Troubles in Northern Ireland, and according to McIlory, seems to suggest that the Black and Tans are ‘akin to the violent “B” Special (part-time policeman) who were active in Northern Ireland in the 1920s(Merivirta 145)

ここであげられている B スペシャルズとは、1922年に設立された北部のアルスター独自の補助警察である USC(アルスター特別警察)の部門の一つを指している。USC はほとんどがプロテスタントから成り、制服を着用するフル・タイムの武装警官から成る A、自宅での武器保有を許されたパート・タイムの武装警官から成る B、緊急事態のみに動員される予備警官の C という3つの部門に区分され、とりわけ「暴動鎮圧に名を借りて…組織的にカトリックを虐殺した」(鈴木 101)として悪名高かった B は1970年3月ま

で維持された(小関 214-15)。この B スペシャルズらは、南北分断後も人数が増え続け、アルスター警察もほとんどをプロテスタントが独占していたことから、北アイルランドではプロテスタントによる警察国家が出現した。彼らはプロテスタントとカトリックの暴動においてもプロテスタント寄りの姿勢でいたことから、カトリック住民は不信を抱くようになり、アルスター警察は IRA との衝突やカトリック住民に対する暴力行為を行った。つまり B スペシャルズらは北アイルランドにおけるカトリック弾圧とプロテスタント独裁政治を行ってきたプロテスタントおよびユニオニストにとって重要な手足とも呼べるものだったとされている(鈴木 102-130)。よって映画で描かれるブラック・アンド・タンズと、北部で長年行われ、北アイルランド紛争の発端ともなったカトリック弾圧の中心であった B スペシャルズの類似点から、ジョーダンが南部アイルランドで起こった独立戦争を描いてはいるが、これらの警察組織の類似性を通して北部との関連を見出していると考えられる。

三つ目は 1920 年 1 月 30 日の「血の日曜日事件」と 1972 年の「血の日曜日事件」との類似性である。このシーンはクローク・パーク競技場にて、コリンズらによるオーグジズメンバー 12 人の暗殺の報復として、英国軍の装甲車がゲーリック・フットボールをしていた選手や観客に向けて無差別発砲をした歴史上の 1920 年の「血の日曜日事件」を描いた場面であるが、実際の事件では装甲車ではなく、兵士が銃を持って銃撃した。このシーンと 4 章でも取り上げる 1972 年の北アイルランドでの「血の日曜日事件」との類似性について指摘されている。

It could be argued that the fact that Jordan added an armoured vehicle in the Croke Park scene connects the 1920 Bloody Sunday with another Bloody Sunday, that of 30 January 1972. An editorial in The Dairy Telegraph notes ‘the hideously distorted portrayal of the massacre at Croke Park-drawn, surely, to evoke parallels with Bloody Sunday in 1972’ before demanding the film’s withdrawal from circulation. The visual parallel between armed vehicle in Michael Collins and the one used on Bloody Sunday in 1972 is obvious. (Merivirta 147)

このように現実とは異なる装甲車を用いた脚色などによって、視覚的にも北アイルランド紛争での武力衝突や、1990 年代の状況と 1920 年代の状況の類似性がこの「血の日曜日事件」のシーンには含まれている。この視覚的に視聴者に見せる手法から、ジョーダンは、1920 年に起きた悲劇が今もなお北アイルランドで起こっていることを暗黙のうちに示唆し、観客にそれらを重ね合わせてみることを誘導しているように考える。

以上のシーン別に示される類似性から、独立戦争で引き起こされた暴力が、現在の北アイルランド紛争でも起きており、その暴力性に満ちた歴史がアイルランドでは長年繰り返されているのだということをジョーダンが映画で訴えたかったのではないかと考える。

(2) マイケル・コリンズとジェリー・アダムズ

ジェリー・アダムズとマイケル・コリンズの二人の人物についても類似性がみられる。映画内で用いられる「アイルランド政治から銃を取り除く試み」という重要なフレーズは1990年代当時シン・フェイン党の党首であり、和平プロセスの交渉において重要人物であったジェリー・アダムズの実際の言葉を反映している。実際に和平プロセスが始まるとアダムズは交渉のためにロンドンへ渡ったことなどから、アダムズと英愛条約の協議にロンドンへ渡ったコリンズの比較が一部の人々により行われたとされている(Merivirta 147)。ジョーダンはアダムズがコリンズと同じ道を辿っているのではないかと尋ねられた際に彼は“*It's constant movement in Ireland where anybody who tries to compromise is shot, accused of compromise*”(Merivirta 147)と答えた。この発言からジョーダンはコリンズが理想とした対話での交渉、現実主義を路線とした妥協をすることがアイルランドでは受け入れられてこなかったことを問題としており、北アイルランド紛争の解決に向けて妥協することの必要性を示している。そしてコリンズが成し遂げることができなかった政治からの暴力の追放を、現在進行中である和平プロセスにおいてアダムズが成し遂げることにならざる期待を抱いていると考える。そしてこの映画はコリンズをアダムズのようにアイルランド政治から銃を取り除くことを究極の目標とし、妥協するための現実的な知恵を持った勇敢な人物として描くことでアダムズを暗黙的に支持しているとされている(Merivirta 148)。以下はそのことをふまえたこの映画の意図についての引用である。

Thus the film portrays Collins almost as a model for the men of the Provisional IRA. Also in this sense Jordan's 'Collins seems... to represent what modern Ireland wants to be' as he is made to encapsulate pragmatism and willingness to compromise. (Merivirta 149)

この映画が公開される当時、停戦宣言後も暫定派IRAによるロンドンでの爆破テロ行為が相次いだことから、この映画がIRAのテロを促すと批判された際に、ジョーダンは“*What the IRA is doing is a million miles away from what Michael Collins was doing — he*

didn't target civilians”(Merivirta 140)と反論している。よって以上の引用のように、コリンズを IRA のモデル像として据え、現実主義を受け入れ、暴力ではなく対話で平和を目指すあり方をジョーダンが訴えていると考える。そしてその姿勢が現代アイルランドを生きる人々が望んでいることだとしている。

2-5 過去を通して現在へ

以上の類似点から『マイケル・コリンズ』とは、コリンズの生涯を通して独立戦争を題材としながらも、過去と同じ道を辿り、流血の歴史を繰り返している現在へ向けて、和平プロセスでの交渉による政治的解決策の選択を訴える映画であると考えられる。またジョーダンは北アイルランド紛争によってアイルランド政治に未だに銃が存在し続けていることに関連して“the film is also an examination of conscience. I think it's just that we should examine the roots of what we are in Ireland, why violence is still a part of the political life of the country”(Merivirta 150-51)と述べている。この言葉から映画にアイルランド政治に暴力性が取り入れられた起源を探り、始まりに立ち返る必要性を込めたことがわかる。したがってジョーダンは『マイケル・コリンズ』に和平プロセスに向けた妥協と政治的解決への転換、そしてアイルランドにおいて政治に暴力が取り入れられた始まりに立ち返ることでそのルーツを検証する必要性を訴え、過去に対処し、これらの暴力の連鎖の歴史を乗り越える重要性を考えることを意図として込めたのだ。

第3章 和平プロセス終盤の『ボクサー』にみる北アイルランド —ボクシングが導くものとは何か

シェリダンの作品『ボクサー』(1997)は停戦を宣言し、英国政府との和平交渉に入ったIRAが紛争の平和的解決を模索するという問題で内部対立し、IRAの派閥間の緊張を背景に紛争終盤における北アイルランドを主人公ダニーとマギーのラブストーリーを織り交ぜながら描いている。物語はIRAの元テロリストでベルファストでの爆破事件に加わったことから逮捕された主人公のダニーが、14年の刑期を終えて出所するところから始まる。彼はかつてのボクシングのコーチのアイクと遭遇し、ボクサーとして再起を誓うと同時に、元恋人で今は人妻となり、服役中の夫を待ちながら一人息子のリアムを育てるマギーと再会し、彼女への思いを再燃させる。しかしIRAと距離を置き、暴力を否定するように変わったダニーはIRA組織の一部にとって煙たい存在となっており、和平に懐疑的な考え方を持つIRAメンバーのハリーなどによってIRA内の政治的対立へ巻き込まれていく。1章と同じシェリダンの作品であるが、1章の『父の祈りを』ではIRAが地域において支配力を持ち、コミュニティ内においても理解されていたのに対し、この映画は北アイルランド紛争の和平プロセスにおいて紛争終結の段階へと突入したことを背景としていることから、コミュニティ内でのIRAの支配力の低下、IRA内部や地域住民が和平締結へ向けて武力闘争を放棄し、変化しようとする姿と暴力からの脱却の難しさが描かれている。

3-1 制作の背景

アイルランドと北アイルランドと英国間では1980年代後半から紛争の終結に向けての努力が進められた。88年にアイルランドではナショナリスト穏健派の社会民主労働党のジョン・ヒュームがナショナリスト急進派のシン・フェイン党のジェリー・アダムズと討議を開始し、テロなどの武力闘争からの脱却を求め、武力闘争の継続は紛争の解決にはつながらないことを説得した(北野 172-73)。また英国では北アイルランド担当相に就任したピーター・ブルックが、後のベルファスト合意の構成要素となる土台作りの取り組みに着手した。1992年、英国にて北アイルランド担当相パトリック・メイヒューのリードのもと、英国政府、アイルランド政府、北アイルランドの各政党による協議が開始され、これは北アイルランド紛争終結に不可欠なIRAの政治部門であるシン・フェイン党の交渉プロセスへの組み入れや武力闘争の停止への大きな一歩となった。その流れとともに80年代後半からナショナリスト急進派の武装組織であるIRAとシン・フェイン党内では武力闘争を再考する動きが生じた。IRAでは英国の治安当局との戦い

が手詰まりとなり、1989年北アイルランドで開催されていた、二度の世界大戦で亡くなった人々の追悼式にて爆弾テロを行い、市民11名が死亡する惨事を引き起こしたことがシン・フェイン党の支持に深刻な打撃を与えた。これらの打撃を受け、IRAは暴力から脱却し、政治的解決へ対応しなければ組織の居場所がなくなりかねない状況に追い詰められていたため、シン・フェイン党内ではアダムズやマーティン・マクギネスなどの指導者層が武力闘争の見直しを主導した。しかし、IRAのメンバーの中では武力闘争を放棄することに強い抵抗を持つ者もあり、IRAを停戦まで引っ張っていくことは容易ではなかった(北野 173-75)。

このような和平プロセスにおけるIRA内の対立が『ボクサー』では時代背景として取り入れられ、物語は進んでいく。この映画を製作した背景についてシェリダンが以下のように説明している。

Then the IRA set off a car bomb in England and that focused my thoughts. "I think violence, taken out of the moral sphere, is a stupid way to solve things. . . . So I thought 'I don't want to endorse this' and maybe I should make the film about someone who fights within the rules. (Dwyer 62)

この引用から、IRAのテロ行為が繰り返される中でシェリダンはその行為を否定する映画を製作することを決意し、この映画を通して既に定められたルールに従って戦う人物を描き、公開当時の北アイルランドに対する訴えを込めたことが考えられる。またこの映画の脚本は、1984年当時ニューヨークにいたシェリダンがテレビでアイルランド系プロボクサーのバリー・マクギガンが世界フェザー級ボクシング選手権で優勝するのを見て、アイルランドのボクサーの脚本を執筆するきっかけとなったとされている。実際に映画内のロンドンの高級クラブでの試合のシーンはマクギガンが1982年にロンドンで行った試合に基づいている(Crowdus 13)。以下はプロテスタントと結婚し、無宗派の旗のもと北アイルランドで戦った南の共和国出身のカトリック信徒であるマクギガンによる引用である。

When I fought, and they realised I was good, it didn't matter where I came from. I was a southerner who fought in the north. It was never an issue. . . . Jim wanted to write that story. I was too sweet and wholesome for the person he wanted to portray, but my wife and I were childhood sweethearts, and you get that in the film with Danny and Maggie (played by Emily Watson). It's not about me, but there are

elements of my life in there. (Hayward 002)

以上のようにボクシングにおいてその選手がどこの出身かということは一切関係なく、そこには国境や出自、派閥を越えた輪が生じていたことが読み取れる。そしてそんなボクシングに焦点を見出し、マクギガンの半生からシェリダンはこの映画の要素を得たとされる。したがってこの映画について“McGuigan doesn't appear in the film, but through him all the themes of the story converge” (Hayward 002) と述べられているように、マクギガンという人物から主人公のダニーは着想を得ており、それと同時に『ボクサー』には公開当時の北アイルランドの現状に対して紛争の暴力的解決ではなくルールに沿った平和的解決の模索を訴えているメッセージが込められていると考える。

3-2 ボクシングの意味

映画内で主要な位置を占めるボクシングには、当時横行していたテロ行為に対する批判や和平締結へ向けて我々に求められる態度の在り方が込められている。ダニーはIRAの活動から身を引きボクサーとしての第二の人生を歩み始める。英国警察から用具の贈与を受け、宗派を問わずにジムを開放する。ボクシングというスポーツは人同士が殴り合うことなどから一見暴力性を連想させるが、シェリダンはこのスポーツについて以下のように発言している。

2人の男が命を懸けて戦い。突然1人の方が“OK、俺が犠牲になるよ”という結果が生まれる。…つまり自分が犠牲になって戦いが終わるわけだよね。そんな意味で、ボクシングというのは、非常に原始的な場所に我々を連れ戻す、人間の根源に関わるものだと僕は考えている。だから北アイルランドの宗教問題を考えた時、プロテスタントだカトリックだという戦い以前に戻れるのはボクシングじゃないか、と。しかもボクシングは“ルールを守って戦う”象徴だからね。そうじゃなくなるのがテロリズムだ。つまり敵に自分のポジションを説得できないものがテロリズムでルールなき戦いには決して勝利はない。…“相手の立場を理解せず、自分の立場を相手に理解させずしての戦争はない。敵を理解すること。それこそが戦略の第一歩である”と。この哲学がないテロリズムでは、結局、皆が負けるしかないよね。(佐藤 74)

この言葉からシェリダンはボクシングとはルールも相互理解も無いテロリズムとは対極にあり、宗派を問わずに一对一の説得と理解という精神的な対話によって勝利が決ま

るものとしている。よってこの映画では宗派問題が深刻化した北アイルランドで横行するルールのないテロリズムに対し、ボクシングは宗派を問わずにルールの下で対等に戦い、相互理解が基となっている、今の状況に必要とされる態度の一つとして位置づけられていると考える。またマクギガンはボクシングについて以下のように述べている。

A boxing ring is a place where you face your fears, and think: how big a man am I really? There are different degrees of ability, but when you get to the highest level you know the guy opposite you is going to be serious and that you've got to face him. (Hayward 002)

ボクシングのリングは恐怖に立ち向かう場所であり、映画の主人公ダニーを演じた俳優デイ・ルイスによるとその恐怖とは“face to face with someone trying to hurt you”(Hayward 002)だという。マクギガンやデイ・ルイスの発言とシェリダンの発言を映画で描かれる北アイルランドでの宗派対立や IRA 内の対立に置き換えて考えると、自分とは反対の立場にいる者と向き合い、その時に最初に生じる恐れを乗り越えた先で理解しあう態度の大切さをボクシングによって訴えていると考える。そしてその態度を身に着けることを戦いにおける基本のルールとし、自分から対話をしようとする真剣な態度を示すことで相手にもそれが伝わり、向き合うことができるようになる。まずはその一步を踏み出す必要性をこのボクシングに込めていると考える。

3-3 登場人物の描写にみる IRA 内部と終結への兆し

また映画で描かれる登場人物やコミュニティの描写には紛争終結へ向けた IRA 内の対立や人々の変化が読み取れる。

(1) IRA 内の描かれ方

刑務所から出所したダニーは、再会したアイクからなぜ IRA なんかにいったのかと尋ねられ、「警察が家々を焼き払い—軍隊が人々を撃ち殺していたんだぞ」(00:31:28-00:31:35)と答える。このセリフは悲惨な状況を目の当たりにしたダニーのような少年らが復讐のために IRA に憧れ、これらの武装グループに入っていくという当時の北アイルランドでよくあった状況を表している。そしてその中には亡くなる者も多かった。酒井によると『『暴力を見る』という経験が生み出す抗しがたい力に突き動かされて、少年たちは武装グループの活動にかかわっていく』(酒井 128)と述べられているように、ダニーのセリフから当時の北アイルランドで実際に暴力や死を目の当たりにした少

年たちが復讐心から IRA へ加入し、暴力行為に加担していくという紛争最盛期の北アイルランドの状況とその暴力の連鎖が読み取れる。

しかし IRA から距離を置き暴力を否定するようにダニーは変わる。そんな彼に苛立ち、和平交渉に反対するハリーはダニーの家に発砲を仕掛け、無宗派で運営するアイクやダニーのジム活動を嘲笑い、爆破テロを仕掛けて交渉を滞らせる行為をする。そんなハリーに対し、マギーの父親であり IRA 幹部のジョーは「過去を葬って未来を考えろ」(01:15:02-01:15:05)と言う。このセリフは和平交渉という新たな段階へと突入した IRA の態度を表す言葉として考えられる。しかしそれに対しハリーは以下のように言い返す。

ハリー. おれにも仲間がいる。くだらん和平なんか受け入れない奴らだ。…
あんたを信じ獄中で餓死した同志もいるんだぞ。なのにダニー・フリンは闘ってきたおれたちの顔に泥を塗っている。(01:15:18-01:15:47)

ここでいう餓死した同志というのは刑務所にて英国政府に対し政治犯的待遇を求めてハンガーストライキ、いわゆるハンスト闘争を繰り広げて亡くなっていったボビー・サンズらを代表とする IRA メンバーたちを示している。ハリーのセリフからは、そうした同志らの死を無駄死にとしたくないからこそ和平を受け入れることは敗北と同じであるという考えが読み取ることができる。またこのハリーという人物に対して監督のシェリダンは“*This man is using the pain of his past to inflict pain on the present and that's basically what I'm against*” (Portman 1) と言及している。このことからシェリダンは、和平プロセスを進めるうえでハリーのような対立する IRA 過激派を非難しており、この人物を通して和平交渉の過程における IRA に内在する賛成派と反対派の対立という一つの問題を描いている。また Portman はこのような人物を通して、自由を擁護しながらも、実際にはテロ行為を行っているという組織に内在する矛盾をシェリダンは見出しているとも指摘している (Portman 1)。

(2) 人々の変化

主人公のダニーへの思いを募らせながらも囚人の妻であり、そして IRA 幹部の父を持つマギーは、周囲から監視された存在として描かれている。大野によると、「IRA の秘密組織を維持し、目的を達成するためには男は命を懸けて戦い、女たちは貞淑かつ忠実な「銃後」の妻としての役割を果たすことが期待されている」(大野 73)とされている。その理由は「囚人の妻の裏切りは組織の秘密の漏洩と分裂を招きかねない危険な事

態だから」(大野 73)とされており、そのことからダニーと親密なマギーは IRA 内で常に監視の対象とされていた。このことはマギーが父親に対して言う「私も囚人よ。父さんの運動のせいでね」(01:19:26-01:19:30)のセリフに表現されていると考える。しかしシェリダンはこのマギーを通して、「囚われた」身から脱した新たな女性を描いたとされている。

IRA に連れ去られるダニーを追うマギーは、すでに“囚われた”状態から脱している。1996 年の総選挙で…『女性の連帯』党が二名の議席を獲得し、それぞれカトリックとプロテスタントの二名の女性議員が誕生したことは、“過去に囚われた”人々ばかりではなくなったこと、和平への動きを担う主体としての女性たちも出現していることを示すものだ…ダニーとマギーのような組織の管理を拒否する強さを持った個人の登場を描くことによって、シェリダン監督は部族間抗争終焉のヴィジョンを提示しようとしたのであろう。(大野 73)

このことから、シェリダンはマギーを通して当時の IRA 内における非常に閉鎖的な囚人の妻がどのようなものだったかを描きながらも、そこから脱していく姿を通して当時の IRA 内部の人々やコミュニティの変化、和平実現への展望を描いていると考える。また人々の変化の描写はマギーやダニーだけでなく、ボクシングジムや試合の場面においても描かれている。アイクとダニーが運営するボクシングジムはカトリックやプロテスタントといった宗派で受け入れを決めない無宗派ジムであり、大会では選手らは宗派を超えて戦っている。また大会の冒頭では、抗争によって亡くなったジムのメンバーの両親を招待し、その子供らに哀悼を捧げる場面があるのだが、そこにはカトリックだけでなくプロテスタントの両親も招待されて共に哀悼を捧げ、両宗派の人々が一体となってダニーを応援している。この場面は 1 章で論じた同じシェリダンの作品である『父の祈りを』においてプロテスタントの描写が無く、また『父の祈りを』の冒頭での乱闘シーンにて IRA が人々を支配し、地域の人々も IRA から目を付けられることを非常に恐れていた描写と比較すると、人々が徐々に IRA の支配から脱しようとしている変化や、和平締結へのプロセスの終盤に沿った和解的表現が込められていると読み取ることができるだろう。このようにこの映画は登場人物を通して、和平交渉の終結へ向けた地域や人々の変化が描かれており、随所の場面からその兆候が表れている。

3-4 ロンドン試合の意味

次にロンドンでの試合での結末について論じていく。先述した通り、このシーンは1982年に行われたバリー・マクギガンのロンドンでの悲劇の試合に基づいており、実際の試合ではマクギガンの対戦相手であったナイジェリア人のアリという選手がこの試合の最中に昏睡状態に陥り、その6か月後に亡くなっている(Hayward 002)。しかし映画でのロンドンの試合はこれをモデルとしているがラストを異なる展開にしており、そこにシェリダンが込めた意図があると考えられる。映画にてダニーはナイジェリア人の対戦相手に一撃を与え、相手は倒れこむ。審判はまだ試合が終わっていないことからダニーに続けるよう言うが、ダニーは「終わりだ」とだけ述べてリングを去るという事実とは異なる結末にシェリダンは変更している。このシーンを変更した意味について、シェリダンは対話の重要性と死へと至らず暴力の放棄を強調していると考えられる。先述したようにボクシングとは相手と対話し、相互理解を要するものである。そしてこれはルールに沿って行われるもので、この対話こそが相手を理解することなく死をもたらすテロリズムや暴力との大きな違いである。このシーンでダニーは相手選手の状況を読み取り、対話を行ったことにより自分を制することができ、死との線引きができた。その姿をハリーは「逃げた」と罵ったが、シェリダンはダニーを通して、対話によって悲劇や犠牲を避けることができ、そうした態度がいかにこの紛争において重要であるかをこの場面を通して訴えているのだ。

3-5 『ボクサー』が投げかける訴え

『ボクサー』に込められた意図は何か。シェリダンはこの映画のメッセージとは何かと問われた際、暴力の無益さを強く攻撃するこの映画について “I think everything’s propaganda” (O’Toole 17) と答え、そのうえで “That the rules of love are deeper than the rules of conflict and hopefully they will win out in the end. That’s what the film is trying to say” (O’Toole 17) と述べている。またシェリダンは映画の最後にはどのような考えを持ち帰ってほしいかと尋ねられた際に、“Just the idea that we have to get past this kind of violence” (Crowdus 15) と語っている。そしてこの映画と彼が訴えるルールについて以下のように言及している。

In a kind of way this film is trying to deal with violence from the inside, . . . It’s about the nature of violence, and it kind of says that violence as a means of settling a problem is a primitive method, and probably not very smart. (Portman 1)

また別のインタビューでは以下のように答えている。

“I wanted to do a story about peace because at some point we have to accept that there are rules for discourse and rules for politics,” Sheridan says. “That implies activating ourselves politically to take on the wrongs and not just saying, . . . That implies activating ourselves politically to take on the wrongs and not just saying, ‘I’m against the IRA. I’m against violence,’ and then doing nothing about it.”
(Glenn 1)

以上の引用から『ボクサー』は、和平プロセス終盤において和平実現を目指すにあたってこれまでの暴力の連鎖を乗り越え、公開当時の北アイルランドのIRA過激派に対し、暴力的解決ではなく政治的なルールを順守し、その上で一方的な意見をぶつけるのではなく相互理解するための態度を身につけることを訴えかけていると考える。そして周囲の人々に向けてもただIRA過激派やその暴力を非難するだけで終わるのではなく、自らが率先して和平に向けて相互理解を示す態度をとっていく必要性をこの映画は投げかけている。そしてそのメッセージを宗派や出自を問わない、相手との対話による精神性を土台としたスポーツであるボクシングと、ダニーやマギー、無宗派ジムを運営するアイクや関係者などの組織の管理から脱し、和平プロセスを歩もうとする新たな人々を代表した登場人物を通して描き、北アイルランド紛争終結へ向けた新たな段階を歩む必要性の訴えこそが『ボクサー』が意味するものである。

第4章 和平締結後の『ブラディ・サンデー』からみる新たな北アイルランド映画のテーマ

1998年のベルファスト合意後に制作公開された『ブラディ・サンデー』(2002)には、これまでみてきた北アイルランド映画とは異なる新たなテーマが込められている。

4-1 作品概要

1972年1月30日の日曜日、北アイルランドのロンドンデリーで北アイルランド公民権協会(NICRA)は、1章にて言及した民兵関連活動の疑いのある人物を公判なしで投獄することを可能とするインターンメントに対する抗議デモ行進を組織した。当初このデモは平穏に進んでいたが、デモ隊に対し、鎮圧のために投入された英国の特殊部隊SASが発砲し、死者13名、負傷者多数を出す〈血の日曜日事件〉が起きた(上野 388)。英軍の説明では、発砲はIRAの銃撃に応じた自衛的なものだったという見解だったが、IRAの銃撃を見た者も、銃声を聞いた者も誰一人いなく、英兵で撃たれた者も誰一人いなかった(鈴木 147)。この事件は北アイルランドの人々に深い傷を残すこととなり、また北アイルランドにおいて平和が実現するはずであった公民権運動から武力闘争、そして紛争への流れを決定的にした出来事でもあった。このような北アイルランド紛争において非常に重要な出来事を描いた『ブラディ・サンデー』は、社会民主労働党(SDLP)議員でNICRAのメンバーであり、この行進を指揮したアイヴァン・クーパーを主人公として、事件当日の一日をドキュメンタリー調の撮影技法で当時に限りなく近く再現された作品となっている。

この事件の直後に英国政府は正確な調査をするためにウィジェリー調査局を設立したが、兵士や指揮官に有罪判決を下すことなく終了し、アイルランドのメディアはこの調査を〈ウィジェリーのごまかし〉と呼んだ(Blaney 114)。その後も英国側は被害者遺族からの調査を求める訴えを無視し続けたが、1998年1月29日に英国首相トニー・ブレアはアイルランド政府からの圧力を受けて事件についての新たな調査を行うことを発表した(Blaney 114)。この調査は相当数の目撃証言を逃したウィジェリーの調査とは異なり、民間人と英国軍両者の証言を入手し、約2500人に聞き取りを行った(Blaney 114-15)。ブレア首相は“*We must all wish that it had never happened. Our concern now is simply to establish the truth, and to close this painful chapter once and for all*” (Kennedy)と述べ、真実を立証することでこの悲劇に終止符を打つことを強調した。

4-2 追悼としての記念的作品

『ブラディ・サンデー』は血の日曜日事件 30 周年を記念して製作され、この映画は〈記念映画製作〉というカテゴリーに分類される(Hanley)。北アイルランドでは 1998 年の聖金曜日協定後に多くの文学作品や映画が北アイルランド紛争を再考し、カトリックやプロテスタントが受けたトラウマを探求してきた(Drong 416)。1994 年の IRA の最初の停戦以来、北アイルランドでは記念碑や歴史的計画への国民的・財政的支援が急増した(Blaney 115)。その中でも血の日曜日は 1972 年以降毎年記念され、行進は小規模で地元のイベントだったものから、大衆の支持により 30 周年目の 2002 年には推定 4 万人が参加し、北アイルランドの歴史の中で最も多くの参加者が集まったパレードとなった(Blaney 115)。このような動きについて Blaney は“The exponential growth and investment in victims and survivors support agencies offers further evidence of the regeneration of historical consciousness in contemporary Northern Ireland”(Blaney 116)と述べている。またドキュメンタリー映画製作者は停戦以来、暴力のトラウマに対処する手段として直接の証言の記録に取り組み、ビジュアルアーティストらも犠牲者の名前を歩道に記録するなどの路上パフォーマンスを通じて紛争後の追悼文化に貢献した(Blaney 116-17)。紛争中は The Troubles(北アイルランド紛争を意味する)がタブーな主題とされていたが、2002 年の血の日曜日 30 周年へ向けて多くのアーティストらが事件の記憶を引き出し、構築することを目的とした記念作品を制作した(Blaney 117)。このような紛争後の追悼文化を背景として、『ブラディ・サンデー』は血の日曜日事件 30 周年の記念作品として製作された。

4-3 制作の背景

この映画の監督であるグリーングラスは英国人であり、この映画について“*For the British, the film is a way of saying way we made these terrible mistakes*”(Sragow 3)と説明している。この引用からグリーングラスはこの映画を通して血の日曜日事件の事実を英国側へ伝え、これまで否定し続けた過ちの責任を認めて受け入れることを促していると読み取れる。その一方で、彼はその事実を描写するにあたって“*What I am trying to do in this movie is create a shared memory, not a contested memory*”(Sragow 3)と語っている。この共有された歴史についてグリーングラスは更に “*I wanted to make a film that created a shared narrative, a story about Bloody Sunday that everybody — British or Irish, Catholic or Protestant — could watch and say is truthful*”(Sutherland 13)と述べている。またこの映画には和解のプロセスも込められている。

Greengrass hopes the movie will be understood as existing outside of the simple

binary oppositions typically imposed on any consideration of events in Northern Ireland. "I don't want it to be a controversial film," he says, "it's not designed to be that. It's designed to be a healing film, a reconciling film, a film that takes the heat once and for all out of this subject by very simply and clearly showing what happened. (Brown 4)

これらの引用から、グリーングラスは英国、アイルランドのどちらかの見解だけに偏ることなく、両者が認めることができる歴史をこの映画で語ることによってこの事件のトラウマを乗り越え、両者の和解を導こうとしたと考える。よって『ブラディ・サンデー』にはこれまでの北アイルランド映画にはなかった追悼、歴史的トラウマへの対処としての真実の探求と歴史の共有、その先での和解というプロセスが込められている。

4-4 映画内での事実の追求

ドキュメンタリー調のカメラワークで撮影された『ブラディ・サンデー』は、物語戦略と視覚的装置によって視聴者をトラウマ的出来事と遭遇させ、知識のある視聴者に歴史を再訪するように誘い、知識のない視聴者には〈過去〉のシーンを目撃するよう促す機能を持っている(Blaney 118)。実際に映画内では、市民にピラを配りながら行進を呼びかけ、デリーの路地を世話しなく駆け巡るクーパーの後を追うように手持ちカメラが動き、その臨場感のある映像で視聴者を実際に1972年1月30日のデリーにいるかのように錯覚させる。また映像はクーパーだけでなく、フォード少将率いる英軍の司令官室、現地に配属されたパラシュート部隊の兵士、デモ行進に仲間らとともに参加しようとしているデリーの青年のジェリーといった4人の人物の場面を同時進行的に切り替えて映し、事件全容を英国と北アイルランド、または英軍とデリー市民という両サイドから捉えている。

(1) 事件の描写と責任の追及

映画内ではクーパーと対極にいる人物として軍の作戦司令官のロバート・フォード少将が登場する。映画の冒頭はそれぞれが属するNICRAと英国軍の二つの同時記者会見から始まる。この二人についてBlaneyは以下のように述べている。

Both characters embody the contrasting political persuasions of their historical counterparts, such that Cooper's heroization and Ford's vilification far exceed their dramatic functions and crystallize extradiegetic political and historical issues.

(Blaney 120-21)

このことから映画内でこの二人を対照的に描いて事件を捉えることで、それぞれの立場が主張され、フォード少将を中傷的に描写することで、これまでアイルランドが求めてきたが無視され続けてきた歴史の真実と、事件に対する英国の責任を追求する試みがこの映画で行われていると考える。

映画内では事件当日の朝、クーパーは行進について英軍に対し「心配ないよ。今日は平和的な行進だ」(00:14:23-00:14:27)と何度も呼びかけ、この行進が決して暴力的でなく平和と人権のための行進であるということをデリーの市民と英軍に対して説明している。一方で英軍側について、鈴木によると、「英軍はその行進をカトリックの居住区に封じ込め、更にカトリック居住区を一掃し、住民の大量逮捕に踏みきる秘密計画をもって待ちかまえていた」(鈴木 146)とされている。実際に映画内でもフォードは地元署の警視正に今日は控えめに行く旨を言っておきながら、作戦において警視正からパラシュート部隊は大げさであることを指摘されると「大量逮捕のためには最良の作戦だ」(00:31:47-00:31:50)と反論している。このことからフォードを始め、軍が初めから強硬姿勢でこのデモ行進に臨んでいたということが描写されている。一方でクーパーはIRAに対し「銃は出すなよ…約束しろ…我々は穏やかに行進をしたいんだ」(00:19:40-00:19:50)と言い、IRA側もそれに対し約束をして応じている。この場面からも強硬姿勢で大量逮捕に意気込む英軍に対して、IRAもクーパーもこの行進は暴動を起こすものではなく、IRA側も決して迷惑はかけないということでした承していたことが描写されている。しかし行進が始まると、デモ隊の一部が変更前の計画で行進の目的地とされていた市役所へ行こうとして英軍が築いたバリケード内へ向かい、隊列が分断し始めたところで事態は急変していく。やがてバリケードが築かれたバリア 14にて、銃を持つ英軍の挑発に興奮したデモ隊による投石が始まり、フォードはラガン警視正の阻止を求める説得を振り切りゴム弾、催涙ガスの指示を兵士に出す。しかし兵士らはフォードにパラシュート部隊の出動命令を迫り、65部隊の出動はまだ早いというフォードの待機命令を無視して移動を開始してしまう。このように司令官室と現場の兵士とで大きな行き違いがあったことが描写されている。そして悩んだ末にフォードは突入の指示を出すのだった。その時の兵士らは興奮状態に達し、ゴム弾ではなく実弾を一般の市民にまで無差別に撃ち始める。このように平和的な行進がどのようにして銃撃戦へと変わっていったのかについてグリーングラスは両サイドの視点を徹底して描いている。

しかし実際フォードは英国軍にデモ参加者への発砲を許可したことで責任を問われる人物であるが、この映画ではフォードのみに責任を追及するのではなく、彼の背景に

ある国家の責任として描いている。

Rather than being depicted as the sole architect of the atrocity, he functions as a discursive site, which accommodate allusions to the larger institutional factors contributing to the state's violence. . . .it is noteworthy that rather than commodiously vilifying General Ford for dramatic purposes, his characterization, however imperfectly, alludes to British policy in relation to Northern Ireland. (Blaney 123)

このことから、フォードという人物を通してこの悲劇の責任をフォードではなく彼の背後にいる英国家の責任として映画は告発していることが読み取れる。実際に Blaney はフォードが当時の英国首相の発言に同調するセリフを述べている点も指摘しており (Blaney 122-23)、それによって彼を英国政府の軍事戦略の延長線上として位置づけて描いていると考えられる。このことからこの事件は英国が強いてきた北アイルランドに対する政治的姿勢も物語っており、それら全てが起因して惨劇は起こったものとして考えることもでき、フォードを通して事件に対する英国の責任の重さを追及している。またこの事件が起きた夜に IRA と思われる青年らが建物の中に集まり、怒りと強い意志に満ちた険しい表情で銃を手にする場面のカットがある。そしてその後に記者会見の場面にてクーパーは「イギリス政府に言いたい。あなた方は今日公民権運動を潰し、IRA に大きな勝利をもたらした。今夜この町では多くの若者が IRA に入るはずだ」(01:40:20-01:40:49)と語気を強める。このセリフから、グリーングラスは事件の残虐行為の責任だけでなく、この出来事が IRA の武力闘争に火をつけ、その後の北アイルランド紛争を招いたこと、そして紛争により北アイルランドのみならず英国人を含めた更なる多くの犠牲者が生まれたことへの英国政府の責任を追及していると考えられる。鈴木によると、実際にこの事件後の2月1日に IRA は復讐を誓い、英兵13人の殺害を宣言し、その翌日の2月2日には怒り狂った2万人のデモ隊がダブリンの英国大使館を襲い、爆弾を投げ込んで英大使館を焼き討ちした(鈴木 147)。したがって、グリーングラスはこの映画を通して、真実性を持たせる撮影手法で事件全体を事実に沿って描くことで歴史の真実を再訪し、英国政府への追及を行っている。

(2) 軍の内部の描写

しかしこの映画は英国側の悪行のみを描いているのではなく、英国軍の 027 上等兵のロマスによって軍の内部にも焦点をあて、決して軍が一枚岩ではなかったことを描い

ている。ロマスは無線通信士として活動し、サヴィル調査で軍の不法行為について重大な申し立てをした実在の 027 上等兵がモデルであるとされている(Blaney 123)。また Blaney によると事件当日に配置されたパラシュート部隊全員が非武装の民間人への銃撃を容認し、参加した証拠はないとされている(Blaney 123)。映画内でロマスは他の兵士が無差別発砲に興奮している中で嫌悪感を示す表情を見せ、自身の功績を自慢しあう隊員に対し反論している。一通りの銃撃が終わった後に兵士の一人が「アドレナリンがどくどく出た…市民は全員テロリストだ」(01:18:36-01:18:44)と興奮した様子で話し、自身の行動を正当化しようとしているのに対し、ロマスは「誰も銃を持っていなかったのに？」(01:18:46-01:18:49)と言い、軍が犯した一連の残虐行為に対し反論と疑問を持っていることが描写されている。この人物によって描かれる効果を Blaney は以下のよう述べている。

By representing alternating representations of the Paras, the film extends the range of its address and, in so doing, dramatizes the complexity of historical forces which culminated in the day of violence (Blaney 124)

したがってこの映画は、英国政府の責任を追及しているものの、軍全体が決して無差別攻撃に賛成だったわけではないという真実をロマスの描写を通して語っていることがわかる。グリーングラスは混沌とした銃撃戦で混乱し、興奮する中での英軍内部の複雑性と実際の 027 上等兵らの証言に沿った歴史的事実を忠実に描写している。

4-5 新たなテーマ：和解

『ブラディ・サンデー』では紛争中にはなかった和解のプロセスが読み取れることは先述したが、これはまず制作過程において読み取ることができる。

(1) 製作における和解

グリーングラスはこの映画を製作するにあたって“My dream with the movie — its mission statement — was to build it on the same pillars as the peace process”(Sragow 3)と語っている。このことから聖金曜日協定後の北アイルランドにおける和解的要素が製作過程に込められていると読み取れる。またこの映画は民間資金と英国、アイルランド政府からの映画資金を組み合わせることで制作された(Sragow 3)。そしてアイルランド南部と北部、カトリックとプロテスタント、イギリスとアイルランドの俳優、そしてこの事件を生き抜いたデリーの人々が出演した(Sragow 3)ことなどから、宗派間の争いが絶えなか

った北アイルランドにおいて地域や宗派を超えた人々の協力によってこの映画は製作された。また英国軍の兵士には本物の元英軍兵士をキャストイングしたことで映像の信頼性を高め、これはある種事件を追体験するようなプロセスだったとされている(Wherry 3)。グリーングラスはこのようなキャストイングについて“The dream was, whether you came from London, Derry or Dublin, whether you are Catholic or Protestant, you'd watch the same movie and feel it was truthful”(Sragow 3)としており、映画を通してそれぞれの立場や出身の人々が血の日曜日事件の歴史の真実を共有しあうというプロセスに重きを置いていたのであろう。実際にその撮影現場では和解の場が生まれていたことについて、事件当日に悲劇を目撃し、グリーングラスがこの映画を作るきっかけともなった *Eyewitness Bloody Sunday* (2002) の著者であるドン・マランは以下のように述べている。

The fact that British and Irish people worked together on this movie is what makes it so powerful. . . .the important thing in this case was it created space for dialogue. People from Derry, people who'd been witnesses to Bloody Sunday and some of the families meeting with and sitting down and dialoguing with these former British soldiers. It was as important for them to encounter us as human beings as it was for us to encounter them as human beings. It was an extraordinary process. (Wherry 3)

事件から約 30 年の時が経ち、この映画によって事件を経験した人々や犠牲者の遺族や元兵士、現在を生きる人々が直接会って事件について語り、対話をする機会がもたらされ、それがいかに北アイルランドと英国の人々にとって重要な場であったかがわかる。そして対話をし、歴史の共有をする機会をもたらし『ブラディ・サンデー』を製作したことが、北アイルランドの宗派間や英国とアイルランドにおける和解のプロセスに大きな貢献を果たしたのだ。

(2)理解することの和解的行為

またグリーングラスは映画で事件の内部を描くことで血の日曜日事件についての固定観念を手放し、人々の理解を促すことについて以下のように述べている。

The British soldiers are not portrayed as mindless SS storm troopers. The Protestants of Northern Ireland are not portrayed as bowler-hatted bigots. The

young rioter is not portrayed as a mindless hooligan. It's all about trying to understand what people were really like. That's why I think it's had this effect because if you tell the truth you let go of the stereotype. (Sutherland 13)

グリーングラスは血の日曜日事件について人々がそれぞれの事件の関係者に対し持っていたイメージを払拭し、実際の日撃や事実に基づいた再現や、犠牲者及びこの運動に参加した人々、そして英国軍が実際はどのような人々でどのような思いを持っていたのかを丁寧に描くことで、事件についての正しい理解を促したと考える。これまでの固定観念を手放すことが歴史を正しく捉えるためにも重要であり、グリーングラスは理解を経た先での和解のプロセスへと視聴者を導いたのだ。

また映画の字幕においても視聴者へ和解的行為を促している。グリーングラスはデリー訛りに対する字幕がない理由を尋ねられた際に以下のように答えている。

I didn't want to allow language to continue marginalizing that community. It tends to be the disadvantaged that have the impenetrable accents, and in a sense that dynamic is part of what led to the escalation of the Troubles. Too many British dismissed what was going on in Derry because they had the reflex of thinking, "Oh, the Irish, you can't understand them and they talk too fast." The reality was, the Irish were struggling to make themselves heard. So I felt passionately that when it came to relating the story 30 years later, Derry men and women would tell what they know in their own language, and if the rest of us couldn't understand everything, we'd understand enough. It's an act of reconciliation. (Sragow 3)

あえてデリー訛りに字幕を付けない方法によって、英国の視聴者に対しアイルランド人の言葉に耳を傾けさせ、理解することを促す効果があると考えられる。長年英国から不利な立場を強いられてきたアイルランドだが、血の日曜日事件の再調査の訴えに対して頑なに無視の姿勢を貫いてきた英国に対し、自分たちの言葉で歴史を語るという行為と字幕がないことで聞き取ろうとする姿勢を英国人視聴者に促すことは、両者の間で起きた歴史をともに共有し、その先の相互理解へつながるだろう。このような字幕をつけない手法においても視聴者を和解的行為へと導くという意図があると考えられる。

4-6 追悼、そして和解の『ブラディ・サンデー』

以上のように『ブラディ・サンデー』は血の日曜日事件という北アイルランドの人々

にとってトラウマである辛い記憶の真実を英国、アイルランド両者にとっての共通の歴史として共有することで、歴史の事実を捉えなおし、トラウマを乗り越えることで追悼のプロセスをたどっていると考える。そしてその真実を描く中で、人々が事件に対して持っていた固定観念を排除するとともに、この悲劇における英国家の責任の追及も本作品は行っている。しかしこの映画は追及だけでなく、制作過程や描写を通して敵対していた人々との間に相互理解や歴史の共有による和解的行為という、和平後の一段階進んだ英愛関係の修復過程も提供している。したがって『ブラディ・サンデー』は、1、2、3章で述べた紛争中の北アイルランド映画とは異なる、紛争の爪痕を癒すプロセスと、歴史を再訪し、未来へ進むための段階に達した新たな北アイルランド映画として機能しているのだ。

結論

本稿では、北アイルランド紛争とその和平プロセス期においてどのような監督の意図が込められた映画が製作されてきたのか、またその映画の役割やメッセージ性の分析を目的としてきた。分析の結果、ほとんどの映画が英国の保守紙や批評家からは武力闘争を続ける IRA を肯定し、暴力を促す恐れがあるなどの批判の的であったのに対し、実際には扱った全ての作品が登場人物の描写などを通してそれらの暴力を否定し、政治的解決への転換を訴えかけるものだった。そして和平合意前の作品においても、『ボクサー』のような紛争終結が迫った作品では、IRA 離れや宗派間の分裂を乗り越えようとする登場人物などを通して和平締結へと前進しようとするコミュニティ内の変化が描かれており、和平プロセスの流れに沿った作品の変遷があることがわかった。また、『マイケル・コリンズ』のようにアイルランド独立戦争という北アイルランド紛争とは異なるテーマを掲げた作品であっても、過去と現在との類似点を見出し、妥協的解決の必要性を訴えている作品もあり、政治に暴力性が持ち込まれたアイルランドの歴史に対する監督それぞれの異なるアプローチの仕方があることがわかった。そして和平合意後の作品には、これまでの北アイルランド映画とは異なり、英国側に事件の責任追及を行いながらも、英愛間で歴史を共有し受け入れることでの和解や追悼といった、紛争後の英愛関係の回復や人々が紛争で負った傷を癒すための新たなテーマを持つ映画が作られ、同じ北アイルランド紛争映画でも役割や意味が制作された時代によって異なることがわかった。これらの作品は一部の保守派の批判はあったものの、映画祭や現地の人々には評価され、和解や追悼のプロセスを促したが、紛争を経た現在の北アイルランドにおいて、未だに宗派間の対立は根深く、完全に消滅したわけではないということも覚えておかなければならない。

しかしそれでも映画は紛争や当時の状況を映し出し、当事者としての在り方や態度、暴力的手法による解決は何も得ることができないという、北アイルランドだけでなく今現在世界で起きているあらゆる抗争や紛争にも通ずるような訴えを後世に残したと考える。そして今後の課題として、和平合意から 25 年経つ今、北アイルランド映画が残存する宗派対立を乗り越え、どのような方向へと進み、紛争後の社会を映し出していくのかに注目していきたい。

注

1. プロテスタント系英国帰属支持者。
2. アイルランドの自治・独立に反対し、イギリスとの連合を第一義として継続しようとする主張で、ナショナリズムに対立する政治思想の支持者。
3. 北アイルランドの英国への残留を主張する過激組織。後にプロテスタントのテロ組織と化し、1966年に非合法化された。
4. 北アイルランドの独立を求める武力闘争の中心をなすカトリック系住民による過激組織。

引用文献

- Barra, Allen. "Movies Director Is Finding Peace with 'Father' Jim Sheridan's Film Isn't about the IRA; It's about a Father and Son Who Couldn't Connect [Home Edition]." *Los Angeles Times*, Jan 2. 1994, p. 28. *ProQuest*, www.proquest.com/docview/282143884/9288D6B2A83487EPQ/1?accountid=130636
- Blaney, Aileen. "Remembering Historical Trauma in Paul Greengrass's *Bloody Sunday*." *History and Memory: Studies in Representation of the Past*, vol. 19, no. 2, 2007, p. 113-138. *Gale Academic OneFile*, go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=jissen&id=GALE|A171773010&v=2.1&it=r&sid=summon.PDF download.
- Bloody Sunday*. Directed by Paul Greengrass, Paramount Classics, 2002.
- Brown, Mark. "The End of Innocence [At Play Edition]." *Scotland on Sunday*, 20 Jan. 2002, p. 4. *Proquest*, www.proquest.com/docview/326595006/fulltext/1647C690CD85492FPQ/1?accountid=130636.
- Carr, Jay. "Cry from the Heart of Ever-Anguished Irish [Final Edition]." *The Province*. Jan 21. 1994, p. 11. *Proquest*, www.proquest.com/results/322043FB6CF64625PQ/1?accountid=130636.
- . "In the Name of the Father' Merits an Amen [City Edition]." *Boston Globe*. Jan 14. 1994, p. 73. *Proquest*, www.proquest.com/docview/294839197/9D6C174463564863PQ/1?accountid=130636.
- . "Jim Sheridan: A Son of Ireland Tackles a Story of 'Family' Politics [City Edition]." *Boston Globe*. Jan 9. 1994, p. 35. *Proquest*, www.proquest.com/docview/294832619/55686A62CFEC4102PQ/1?accountid=130636.
- Crowdus, Gary. "Getting Past the Violence: An Interview with Jim Sheridan." *Cineaste*, vol. 23,

no. 3, 1998, p. 13-15. *Proquest*, www.proquest.com/docview/204841822/abstract/55112498E50465CPQ/1?accountid=130636. PDF download.

Drong, Leszek. "Doing Justice to the Troubles: Imaginary Reconciliations and Restorative Memory in Post-Agreement Northern Ireland." *Przegląd Kulturoznawczy*, no. 37, 2018, p. 409-425. *Proquest*, www.proquest.com/docview/2235570178/fulltextPDF/FE32284F31ED49BFPQ/1?accountid=130636. PDF download.

Dwyer, Mike. "My Left Hook the Boxer Has Been Gestating in Writer/Director Jim Sheridan's Mind since He Lived in New York in 1984. Michael Dwyer Goes behind the Scenes to Talk to Him, and to Actor Daniel Day Lewis, Who Has Been Training, on an off, for the Film for Three Years [City Edition]." *Irish Times*, 20 Sep. 1997, p. 62. *Proquest*, www.proquest.com/docview/310222957/fulltext/11FCA8337C454098PQ/1?accountid=130636.

Glenn, Whipp. "My Left Hook Daniel Day-Lewis didn't Just Learn How to Throw Punches for His Latest Movie -- He Became *The Boxer* [Final Edition]." *Sun Sentinel*. 12 Jan. 1998, p. 1. *Proquest*, www.proquest.com/docview/389955975/fulltext/29E8FABBB6C3422DPQ/1?accountid=130636.

Grenier, Richard. "In the Name of the IRA -- *In the Name of the Father* Starring Daniel Day-Lewis and Emma Thompson." *Commentary*, vol 97, no. 4, 1994, p. 49-52. *Proquest*, www.proquest.com/docview/195856267/fulltextPDF/ADE3C0A32F2545C6PQ/1?accountid=130636. PDF download.

Hanley, David. "The Representation of Non-Violent Political Activism in *Bloody Sunday* and *Omagh*." *Offscreen*, vol. 16, no. 7, Jul. 2012. *Proquest*, www.proquest.com/docview/2064742607/fulltext/78F361157E0F4CBCPQ/1?accountid=130636.

Hayward, Paul. "Sparring Partners It Was a Brilliant Idea for Barry McGuigan to Teach Daniel Day-Lewis How to Fight for Jim Sheridan's New Film, *The Boxer*. But, as Paul Hayward Reports, the Results Surpass All Expectations." *The Guardian*, 9 Feb. 1998, p. 002. *Proquest*, www.proquest.com/docview/245208480/fulltext/85F28F60FD004AEDPQ/1?accountid=130636.

Hunter, Stephen. "Political Thriller Stirs the Murky Stew of 'Father'-Son Relationships [Final Edition]." *The Sun*. 2 Jan. 1994, p. 16. *Proquest*, www.proquest.com/docview/288638258/15C752A1736E462DPQ/1?accountid=130636.

In the Name of the Fathers. Directed by Jim Sheridan, United International Pictures, 1993.

Kennedy, Janice. "The Sunday Best: It's Relentless and It's Challenging, but Bloody Sunday Is a Reward for Those Who Stay with It, Writes Janice Kennedy [Final Edition]." *The*

- Ottawa Citizen*, 29 Nov. 2002, p. 1. *Proquest*, www.proquest.com/docview/240617227/fulltext/9DEE1D227804B4EPQ/1?accountid=130636.
- Means, Sean P. “*In the Name of The Father*’ Does Justice to Tired Genre.” *The Salt Lake Tribune*. Jan 21. 1994, p. 3. *Proquest*, www.proquest.com/docview/288638258/fulltext/DA43A5D917E94570PQ/1?accountid=130636.
- Merivirta, Raita, *The Gun and Irish Politics: Examining National History in Neil Jordan’s Michael Collins*, Peter Lang, 2009.
- Michael Collins*. Directed by Neil Jordan, Warner Bros. Entertainment Inc., 1996.
- Nunes, Charlotte. “In the Name of National Security: Torture and Imperialist Ideology in Sheridan’s *In the Name of the Father* and Jordan’s *Breakfast on Pluto*.” *Human Rights Quarterly*, vol. 31, no. 4, 2009, p. 916-933. *ProQuest*, www.proquest.com/docview/204637293/CCABD59C74B4412EPQ/1?accountid=130636. PDF download.
- O’Toole, Fintan. “Ring-ing Enthusiasm a Life-Long Fascination with the Sweet Science and Immersion in the Troubles Led Jim Sheridan to Mix It Up With ‘*The Boxer*’.” *New York Daily News*. 4 Jan. 1998, p. 17. *Proquest*, www.proquest.com/docview/313603887/fulltext/B153A157CBBA447CPQ/1?accountid=130636.
- Portman, Jamie. “Irish IRAs Aren’t Smiling; Irish Film Director Ruffles the Feathers of Terrorist Supporters with *The Boxer* [Final Edition].” *Edmonton Journal*. 9 Jan. 1998, p. 1. *Proquest*, www.proquest.com/docview/252505551/fulltext/9512B9B52DAE4A4APQ/1?accountid=130636.
- Sragow, Michael. “When Northern Ireland’s Streets Ran Red; British Director Greengrass Looks Bloody Sunday Straight in the Eye; Conversations [Final Edition].” *The Sun*, 27 Oct. 2002, p. 3. *Proquest*, www.proquest.com/docview/406540653/abstract/7385973E89EE41CEPQ/1?accountid=130636.
- Sutherland, Claire. “In the Line of Ire [1 First Edition].” *Herald Sun*, 5 Oct. 2002, p. 13. *Proquest*, www.proquest.com/docview/360435647/abstract/A4CBD85AAC5E4A20PQ/1?accountid=130636.
- The Boxer*. Directed by Jim Sheridan, Universal Pictures, 1997.
- Wherry, Aaron. “Sunday’s Child: Producer of Bloody Sunday Documentary Remembers the Day [Toronto Edition].” *National Post*, 25 Oct. 2002, p. 3. *Proquest*, www.proquest.com/docview/329982136/fulltext/926615D98329407EPQ/1?accountid=130636.
- 岩見 寿子 他『映画で語るアイルランド：幻想のケルトからリアルなアイルランドへ』論創社、2018年。

- 上野 格 他「第八章 独立から現代へ」「第九章 北アイルランド」『アイルランド史』
上野 格 他編、山川出版社、2018 年。
- 大野 光子「“囚人の妻”をめぐるアイルランドの女性像」『キネマ旬報』1998 年 6 月 1
日号、p. 73。
- 北野 充『アイルランド現代史：独立と紛争、そしてリベラルな富裕国へ』中央公論新
社、2022 年。
- 小関 隆『アイルランド革命 1913-23 第一次世界大戦と二つの国家の誕生』岩波書
店、2018 年。
- 斉藤 修「映画鑑 父の祈りを」『財形福祉』第 20 巻第 5 号、1994 年、p. 50-53。
- 酒井 朋子『紛争という日常：北アイルランドにおける記憶と語りの民族誌』人文書院、
2015 年。
- . 「日常生活における民族紛争と歴史の紛争：北アイルランドの事例から」『21 世紀
倫理創成研究』第 15 号 2022 年、p. 74-76。
- 佐藤 美紀「特集・ボクサー ジム・シェリダン監督、ダニエル・デイ・ルイス、エミ
リー・ワトソン インタビュー」『キネマ旬報』1998 年 6 月 1 日号、p. 74。
- 菅 伸子「映画「マイケル・コリンズ」はテロ美化か」『Aera』第 9 巻第 54 号、1996
年、p. 51。
- 鈴木 良平『IRA(アイルランド共和国軍)：アイルランドのナショナリズム』彩流社、
1991 年。
- 田島 樹里奈「北アイルランド「インターンメント」における制度化された〈暴力〉」
『インターカルチュラル：日本国際文化学会年報』第 14 巻、2016 年、p. 83-92。
- 三神 弘子「映画が物語るアイルランド：『マイケル・コリンズ』と『麦の穂をゆらす
風』をめぐる」『エール』第 35 号、2016 年、p. 21-41。

同性愛者としてのダンブルドアとイギリス同性愛の歴史

中島 亜美

序論

『ハリー・ポッター』シリーズはイギリス人作家 J.K.ローリングによって随筆された小説であり、1997 年から 2007 年にかけて 7 作品が発表、2001 年から 2011 年にかけて 7 作品全てが映画化もされたことでイギリスだけではなく世界的な大ヒットシリーズとなった。また 2016 年にはシリーズのスピンオフとして、『ファンタスティック・ビースト』シリーズが公開された。このように長年愛される作品であるが、2007 年ローリングが『ハリー・ポッターと死の秘宝』の発表後、シリーズの中心キャラクターであるアルバス・ダンブルドアがゲイであることを明かした (Hetter)。

そこで本稿では、ダンブルドアを取り巻く描写の同性愛的な解釈への考察を行いながら、そこにはシリーズの主な舞台であるイギリスが歩んだ同性愛の歴史とどのような関連があるのかについて検討していきたい。1 章ではまず、『ファンタスティック・ビースト』シリーズの時代設定は 1926 年から 1945 年、『ハリー・ポッター』シリーズは 1980 年から 2000 年ということから、イギリスの同性愛に関する歴史を 18 世紀、19 世紀、20 世紀と順に追っていく。そして 2 章では『ファンタスティック・ビースト』シリーズにおけるダンブルドアの同性愛者としての描写へ考察をしながら、イギリス同性愛の歴史とどのような関連があるか考えていく。最後に 3 章では、『ハリー・ポッター』シリーズでのダンブルドアの立ち位置をクィア視点で読み解き、歴史との関連を考察する。

最終的に本稿を通して、『ハリー・ポッター』また『ファンタスティック・ビースト』シリーズを児童向けのファンタジー作品としてではなく、イギリスが歩んできた同性愛者への歴史的偏見や捉え方が反映されたクィア的な作品としての、多様な解釈への発展を期待したい。

第1章 イギリスの同性愛の歴史

英国では2004年に同性カップルに対して、結婚している異性カップルと同様の法的・金銭的保護を認めるシビル・パートナーシップ制度が制定された（「異性カップルもシビル・パートナーシップ制度を選べるように 英国」）。これはイギリスの同性愛者たちにとって大きな転機となった出来事だ。そして2013年にイングランドとウェールズで、2014年にはスコットランドで同性婚が合法化された（「異性カップルもシビル・パートナーシップ制度を選べるように 英国」）。さらに2020年に北アイルランドでも法制化されたことで（福井 57）、イギリス全土で同性同士での結婚が法的に認められたのである。しかしこれまで、イギリス社会では法律や偏見で同性愛を厳格に取り締まっていた時代が長かった。それにより同性愛者たちは罪の意識を抱えながら生きていた。そして本稿で扱う作品『ファンタスティック・ビースト』シリーズの時代設定は、第1作目『ファンタスティック・ビーストと魔法使いの旅』の1926年から、現在予定されている第5作目の1945年である。また『ハリー・ポッター』シリーズは1980年から2000年。そこでこの第1章では18世紀、19世紀、そして『ファンタスティック・ビースト』、『ハリー・ポッター』シリーズの主な時代設定である20世紀のイギリス同性愛の歴史に焦点を当てていきたい。それらの時代にイギリス歩んだ歴史を辿っていくことで、これまで同性愛をどのように捉えていたのか、また捉え方は時代と共にどのように変化したのか明らかにしていく。

18世紀以前の同性愛

まず18世紀について述べる前に、それ以前の時代同性愛がどのように捉えられていたかについて触れておく。後にも述べていくが、同性愛という存在や定義は20世紀に入るまで、明確ではない時代が続いていた。しかしそのような中でも男色と呼ばれる、男性同士の性的関係は存在しており、旧約聖書では男色や獣姦などの自然に反した性行為をソドミー（sodomy）と記されている（ソドミー）。このソドミーという言葉をもとにイギリスでは1533年にソドミー法が成立し、男性同士の性行為が法的に禁止になった（北丸 2022）。そして男色が法律で規制されていた背景は、キリスト教の影響が大きい。新約聖書、ローマの使徒への手紙一章27節では、男性同士で関係を持った場合について、「女との自然な関係を捨てて、互いに情欲を燃やし、男どうしで恥ずべきことを行い、その迷った行いの当然の報いを身に受けています」と記されている。このように異性愛主義のキリスト教にとって同性同士の関係は、何かに血迷った結果行ってしまう行為または、道を踏み外してしまう人という認識があった。キリスト教

の教えが欧米諸国には根強く浸透していたため、イギリスでも 18 世紀以前から同性愛とは神聖なものではなく、墮落した人間という罪の意識が強かったと考える。

18 世紀 モリーハウスでの出会い

18 世紀のイギリスには、テムズ川北岸の地域全体にわたってモリーハウスという建物が存在した（ブレイ 143）。このモリーハウスは男性たち、また男色者と呼ばれる人々の密会の場であり、18 世紀イギリスと同性愛を分析していくうえでは重要な点である。法律や宗教組織により同性愛が規制されモリーハウスで同性愛者たちが迫害されるなかで、18 世紀の同性愛は性的に落ちぶれた状態として社会から捉えられていた。しかし同時に同性愛者たちにとってはモリーハウスは特別な空間であり、本当の自分を見出す場であったといえる。

モリーハウスでは、酒や食事が提供され人々が談笑を楽しむ店としてだけではなく、男性同士の性行為が日常的に行われている店であった（ブレイ 142-143）。そして同性愛者たちが出入りを繰り返す中で、そこを猥褻な空間であるとして、決して良く思わず厳しく取り締まる者たちがいた。それは風紀改善協会の者たちである。風紀改善協会についてはブレイによると、「男色者や売春婦を迫害する運動に重要な役割を果たした活動的な宗教組織」と述べられている。先述したように、キリスト教では男色が禁じられていた。さらにイギリスでは独自にソドミー法でも同性同士の行為を罪としていた。このように、男性同士で性行為を行うということに関して 18 世紀以前から独自の法律も存在するほど、特に厳しい態度をとっていたイギリス社会では、同性愛者が集まるモリーハウスは決して許されなかった。またイギリスの法律の基礎となったのはキリスト教会的な偏見であるため（立石 5）、宗教組織である風紀改善協会にとっては、同性同士で反自然的な行為が行われているモリーハウス、そして同性愛者たちを厳しく取り締まっていた。

またブレイは当時の同性愛の捉え方について次のように述べている。

当時の同性愛に対する姿勢と淫蕩全体に対する姿勢との間には、明確な一線を引くことはできない。同性愛はそのようなものとして、少なくとも理論的には誰もが屈しやすい誘惑であって、「人間本来の墮落した邪悪な性格」が陥りやすい悪弊であった。（ブレイ 52）

同性愛は男性同士という反自然さが許されていなかったのは勿論だが、新約聖書でも男性同士の行為が迷った行いだと記されていたように、人間としての墮落という解釈

が18世紀にも残っていた。そして同時に、このように道を踏み外す可能性というのは誰にでもあるという捉え方があった。そしてこの捉え方に基づいて、モリーハウスという誘惑に負けた人間が集まり性的に墮落した空間の秩序を、警察や風紀改善協会が取り締まっていた。

しかし、そのような厳しい目を向けられていた同性愛者であったが、モリーハウスは彼らにとって特別な空間であった（ブレイ 143）。それは家族、友人、学校などでは見せることのできない、素の自分でいられる空間であったということである。ブレイはモリーハウスで、性的欲望を満たす以外で得られたものについて、このように述べている。

まず第一に、性的交渉があろうとなかろうと、そこでは、もうかれらは孤立することはなかった。友情ということももちろん大切であるが、そこにはただの友情以上の意味があった。それはある種の攻撃的でしぶとい文化として、一人ひとりに心の支えを与えたのである。（ブレイ 161）

つまりただ単にモリーハウスが、墮落したといわれる男性たちが性的欲望を満たすためだけに通っていた場所とは言えないことがわかる。同性愛者として世間から隠れるという同じ境遇から、仲間意識を持ち安心して親密な関係を築けた場所であった。また警察や宗教組織による規制を受けずに、性別という枠組みは関係なく友情もしくは愛を、モリーハウスという家や学校などとは異なる空間で育てていたのだろうと考察する。

以上から、18世紀のイギリス社会にとって同性愛とは、誘惑に負けた結果陥ってしまう性的な墮落という捉えられ方であった。しかし同性愛者たちにとっては、同性愛という罪の意識を抱えながらもその孤独さから解放される特別な空間として、モリーハウスを見出していた。

19世紀 若い世代を墮落させる同性愛者

19世紀に入ると同性愛に対する捉え方は、売春問題が大きく影響するようになる。同性愛者が、誘惑に負けた人という捉え方だけではなく、社会問題を背景とした新たな法律や事件によって少年また青年を墮落させる者、また周囲の人間にも悪い影響を与える者として捉えられるようになっていく。

まず、新たな法律とは1886年施行の刑法改正法第一部の第十一条、ラブシェール修正条項である。男性同士の親密な関係やあらゆる行為は著しい猥褻な行為であると、

軽犯罪として取り締まるものであり、この親密な関係については公的であっても私的なものであってもラブシュール修正条項の対象になっていた（野田 2004 219）。ラブシュール修正条項以前、同性愛を取り締まる法律は先述した 1533 年ソドミー法であった。また 1861 年ソドミー法の刑内容が死刑から終身刑へと減刑されるも、処罰の対象はあくまで男性同士の行為自体であった（立石 11）。対してラブシュール修正条項は親密な関係も軽犯罪として扱うようになったため、処罰の対象の範囲が広がった。これは男性同士の関係性を認めないという、19 世紀社会全体の同性愛に対する厳しい姿勢が表れていると考える。

ではなぜラブシュール修正条項ではここまで厳しく男性同士の関係を認めないのか。それは社会純潔運動による、売春からの保護活動が背景として影響している（野田 2004 220）。社会純潔活動という運動について、また特徴について野田（2004）は以下のように述べている。

福音主義と呼ばれるキリスト教の一派の人びとによって推し進められたものであり、その特徴は法や警察などの直接的な国家権力によって「社会問題」を解決に導き、社会の「純潔」を維持しようとしたことにある。（野田 2004 220）

そしてここでいう社会問題というのが、19 世紀から 20 世紀にかけて起こった、売春問題である。特にイギリスのロンドンでは、王室関係者の男性が男娼宿に通っていたスキャンダル¹が公になったことで、上層階級の成人男性による少年売春が問題となった（野田 2004 220）。また後に述べるが、オスカー・ワイルド事件での青年への猥褻な行為やこのような売春が多数発覚したことで、上層階級の男性による若い男性への性的墮落から守る必要性が生まれ、処罰の範囲が広がったラブシュール修正条項では、成人と青年という男性同士の親密な関係も過剰な生を営むものとして、猥褻な行為だと定義された（野田 2004 224-225）。つまり 19 世紀同性愛に対しては、同性へ惹かれる現象を引き起こすという問題ではなく、主に上層階級男性の性的欲望によって少年や若い男性を墮落させる点を問題視されたといえる。そして成人した同性愛者、特に地位が高く裕福な男性には、性的な危険性があるという捉え方の変化が生まれた。故にラブシュール修正条項では、親密な関係の先にある売春という性的墮落を阻止させるために、男性同士の関係をより厳しく取り締まっていたのだ。

また、社会純潔活動がキリスト教の一派の人々が推し進めた活動であるという点から、19 世紀においてもイギリス社会の同性愛とヴィクトリア朝の価値観はなかなか切

り離されないということが分かる。イギリスが同性愛に対して厳しい規制をしていた背景は、ヴィクトリア朝の宗教的価値観が根強いという点については先述した。そして18世紀同性愛＝墮落した状態という捉え方から、19世紀同性愛＝売春、成人男性の性的墮落という新たな捉え方へと変化したのは、売春という社会問題に対してキリスト教の一派という宗教関係組織が介入した点も影響しているだろう。社会や人々が同性愛について捉える際、イギリス社会に根強く残る宗教の価値観が反映され、男性同士の関係は売春に繋がるという認識を加速させた。このように19世紀においてもイギリス社会の同性愛とヴィクトリア朝の価値観との関係はまだまだ根強いということが、ラブシュール修正条項成立の背景からもいえるだろう。

そして同性愛は墮落の道へ導くという考え方をさらに、イギリス社会全体に浸透させることになったのは、オスカー・ワイルド事件も大きく影響している。この事件は、1895年オスカー・ワイルド²が刑法改正法第十一条、男同士の著しい猥褻行為を犯し逮捕された事件（野田 2005 127）である。そしてワイルドと親密な関係があったのが16歳年下の青年であったため、裁判では同性愛という概念への争いではなく、ワイルドが日常的に青年とのわいせつな行為を行っていたという、墮落した彼の人格に論点を置かれた（野田 2005 136）。野田（2005）は当時の裁判官の狙いについて次のように述べている。

カーソンの狙いは、ワイルドが金銭で若い男性を買っている、つまり彼らに売春をさせているということ、実際にそのような行為が行われたという証拠なしに人々の心に印象付けることであった。その際に彼が利用したのは、彼の貴族的で退廃的な生の形態であり、ワイルドという人物の墮落した性質そのものであった。（野田 2005 136）

このように、裁判ではワイルドの性的墮落を強調された。また上層階級の成人男性が若い男性を買っている行為への指摘により、オスカー・ワイルドという人物自体が、成人男性の性的な墮落という19世紀の同性愛の捉え方そのものを反映させられていたと考える。そしてこのようにオスカー・ワイルド事件は、19世紀の同性愛は若い男性を墮落へ導くものであると、イギリス社会全体に強く印象付けられた。

刑法改正法のラブシュール修正条項の成立とオスカー・ワイルド事件によって、19世紀イギリス社会で同性愛は性的に落ちぶれた大人が若い男性を買うという売春行為の一つであり、猥褻な行為をもって健全な男性を墮落した道へ導くものとして捉えられていたことが分かった。しかしその一方で、新たな法律で縛られることや、社会か

らの新たな偏見が生まれたということは、イギリス社会の中で同性愛が光を浴び始めたという解釈もできると考える。これまで宗教組織や警察などによって日が当たることを避けるように迫害されていたが、ラブシェール修正条項の成立や、有名な劇作家オスカー・ワイルドが投獄されたことで、同性愛という概念が公に登場した。当時同性愛の定義がまだまだ明確ではないものの、同性愛が可視化され、社会に浸透していく流れが19世紀後半につくられたといえるだろう。

20世紀 同性愛者の誕生

最後に20世紀の、イギリスの同性愛の捉え方について分析していきたい。20世紀という世紀転換期に入ると、同性愛という概念がようやく明確になりはじめ、同性愛の脱犯罪化にもつながっていく。これにより20世紀イギリス社会では同性愛に対して、犯罪という意識は薄れていく。しかし同性愛に対する罪の意識は薄れたと同時に、異性愛者と同性愛者の間に他者的な線引きが明確になった。

まず同性愛の性科学的な認識について述べていく。19世紀ラブシェール修正条項は処罰の対象が曖昧であるために、あらゆる関係の男性たちが例外なく厳しく取り締まられた。その結果本来の、売春という社会問題解決のための法律ではなく、同性愛者を無条件に社会から切り離すものに変化した(野田 2011 207)。野田(2011 207)は、性科学者の関係者のひとりであるエドワード・カーペンターの著作『性愛と自由社会におけるその位置』(1894年)では、肉体への無節操な欲望と同性愛者の明確な区別への必要性の強調がされていると指摘している。そしてこうした問題による法改正の動きと共に、カーペンターをはじめとする性科学者たち³は同性愛者として生きる人々を解放するため男性同士の関係について以下のように提示した。

既存の道徳の問題の枠内では把握できない、「生得的に同性へ惹かれる」という現象を指摘し、その根拠を、医学的知識を介して個別の身体内部に占めることによって、「同性愛者」という身体を構築した。(野田 2011 208)

このように性科学的に同性愛が認識されたことで、男性同士で関係を持つ人＝性的墮落者、売春ではなく、同性愛者という性的指向としてのあらたなカテゴリーに位置することができた。そして20世紀初期のイギリス社会に、男性同士の恋愛関係＝同性愛という概念が浸透し始める。

次に同性愛者自身による、カミングアウトについて述べていきたい。1954年、男同士の猥褻な行為があったとして数名が逮捕され裁判にかけられた事件として、モンタ

ギュー事件がある（野田 2006 66）。この事件で注目したいのは、逮捕されたピーターワイルド・ブラッドという人物が、裁判で自身は同性愛者であると断言したという点であり、裁判など公の場で同性愛について肯定的に発言することは彼が初であった（野田 2011 208-209）。そしてこの発言には、性科学的に認識され社会に浸透し始めた同性愛の存在を社会全体へ主張すると同時に（野田 2006 67）、同性愛者が自分自身の性的マイノリティと向きあい自認していき始めたのではないかと考える。医学の知識を用いて同性に惹かれる現象を指摘されたことで自分自身は性的に墮落した者ではないと意識し始め、自身の性自認を隠す必要はなくなった。このような同性愛者の行動の始まりとして、ブラッドの裁判でのカミングアウトが挙げられるのではないか。

しかし、性科学により同性愛が認識されブラッドの発言のように同性愛者が性自認を明らかにしはじめたが、これは社会によって他者的な線引きを引かれ、普通とは異なる存在として捉えられることにも影響してしまう。ウィークスによると、性科学によって多様性のカテゴリーが複雑化したことによる同性愛者の位置づけについて、「同性愛者は独自の欲望、独自のアイデンティティをもった特殊な人間とみなされた」と述べている。またモンタギュー事件が起き、ワイルドのカミングアウトがあった1950年代について、同じくウィークスは、「クリアな人々が異性愛の世界に溶け込んでいた時代から、同性愛が異性愛と明確に分離される時代へと変わったのだ」とも述べている。このように、同性愛の存在が認められたことで、同性に惹かれる性的指向をもつ人を同性愛者と位置付けられるようになったが、この20世紀の転機は、同性愛者は異性愛者とは異なる独自の人間であるという認識が生まれ、二者の間には境界線が存在するように変化した。

これらから、19世紀人間が陥る誘惑や売春としての捉え方をしていた同性愛が、20世紀イギリス社会では同性愛が性的アイデンティティの一つとして捉えられ始めた。しかし、それと同時に同性愛者は特殊な人間であり、異性愛者とは交わらない他者的な存在だと捉えられるようになった。

これまで第1章としてイギリスが歩んできた同性愛の歴史や、社会がどのように同性愛をとらえたのかについて述べてきた。そして主に18世紀、19世紀、20世紀に焦点を当ててきた。18世紀以前から男色が聖書で禁じられた存在であったこともあり、18世紀では犯罪という罪の意識や、誰もが陥る誘惑として捉えられた。そのような認識があるなかでも、同性愛者が集まる場としてモリーハウスが存在し、男性たちは自分と同じ悩みや境遇の仲間を見つけていた。そして19世紀では売春という社会問題を

背景に、成人した男性、特に上流階層の男性が少年を買い猥褻な行為を行うという捉え方に変化していく。しかし同性愛＝売春という認識により、あらゆる男性の関係がより厳しく規制されていくが、同時に売春やワイルド事件を通して、19世紀後半では同性愛が社会の中で注目され始める。そして20世紀になると医療知識を用いて性科学的に、同性愛とは同性への性的指向として捉えられるようになった。また性科学的認識と共に、同性愛者自身のカミングアウトが、同性愛＝人間の墮落、売春などというこれまでの捉え方を引き離すことへ影響をもたらしたと考える。しかし同時に、同性愛者を他者的に線引きしていた動きがあった。そして次の第2章では、1章で述べた各時代での捉え方や社会の動きが、『ファンタスティック・ビースト』シリーズの内容や同性愛描写と、どのような関連があるのか考えていきたい。

第2章 『ファンタスティック・ビースト』のダンブルドアとイギリス同性愛の歴史との関係

『ハリー・ポッター』シリーズそして『ファンタスティック・ビースト』シリーズの作者である J.K.ローリングは、2007 年にダンブルドアはゲイであると発言をしたことで、ファンや世間の間ではダンブルドアの性的指向や、物語のジェンダー的な視点での解釈について話題になった（板倉 26）。そして『ハリー・ポッター』のスピンオフ作品である、『ファンタスティック・ビーストとダンブルドアの秘密』の冒頭には次のようなシーンがある。

ダンブルドア. 君の行動はまともじゃない。
グリンデルバルド. そうしようと、二人で言ったことだ。
ダンブルドア. 若気の至りだ。私は ——
グリンデルバルド. —— 誓った。私に対して。お互いに対して。
ダンブルドア. いや、賛同した理由 は ——
グリンデルバルド. 理由は？
ダンブルドア. 君を愛していた。
二人はじっと見つめあう。ダンブルドアがまた目をそらす。
(ローリング クロブス 8-9)

このようにシリーズ3作目にして、また『ハリー・ポッター』シリーズでも明らかにされなかった、ダンブルドアが同性愛者であることがはじめて示唆された。よってこの第2章では、『ファンタスティック・ビースト』シリーズにおけるダンブルドアの描かれ方は、イギリス同性愛の歴史とどのような関係があるのかについて考察していきたい。

同性愛に対する消極的な態度

まず、はじめに同性愛に対する態度を表すシーンについて考察していきたい。それはダンブルドアと、『ファンタスティック・ビースト』シリーズの主人公である、ニュート・スカマンダーと、ニュートの兄であるテセウスの3人が、血の誓い⁴について話すシーンである。

テセウス. 何にとりつかれれば、そんなものが作れるのか、お聞きしてもよいですか？

ダンブルドア、愛、傲慢、純真さ。どの毒でも好きなものを選んでくれ。我々は若く、世界を変えようとしていた。この誓いは、必ずそうするという保証だった。どちらかが心変わりしても。

テセウス、あなたが彼と戦ったらどうなりますか？

ニュートは期待するようにダンブルドアを見るが、ダンブルドアは小瓶を見つめたまま無言。

(ローリング クローブス 37)

ここで注目したいのは、このシーン以降ニュートとテセウスは、ダンブルドアにグリンデルバルトとの関係について追及をしなかったという点だ。これは 20 世紀初めのイギリス社会が同性愛に対して消極的な態度をとっていたことが反映されているのではないかと考える。

ニュートをはじめとした他のキャラクターたちが、ダンブルドアにグリンデルバルトとの関係について追及をしないという点は先述したシーンの他にも、実は作品全体を通していえることである。ダンブルドアとグリンデルバルトの関係には、友情以上の感情があったことが初めて明らかになった作品であり、物語も二人の関係を中心に進んでいく。しかしダンブルドアはグリンデルバルトに恋心を抱いていたという話題について、どのキャラクターも触れるような描写はなく、グリンデルバルトの支配から世界を救うことに焦点が置かれている。これはまるで、同性愛に対して触れてはいけないというような扱いをしているようにも考えられる。

1 章で先述したように、19 世紀の終わりから 20 世紀初期にかけて同性愛という概念が性科学的に認識され、1930 年代には同性愛の普及が始まった(野田 2006 66)。しかし先述に加えて、1950 年代まで同性愛者自身のほとんどが、ホモセクシュアルという言葉聞いたことがなかったというほど、19 世紀末から 20 世紀半ばまでの時代は、同性愛に対してまだまだ消極的であったという指摘もある(ブレディ 70)。つまり同性愛という存在自体は普及し始めたものの 1930 年代から 50 年代という時代は、まだ実際には社会や人々にとって同性愛とは、犯罪や性的墮落という認識から性的指向のひとつという新たな認識へ変化する途中であったともいえるだろう。

そして『ダンブルドアの秘密』の時代設定は 1930 年代である。そのため、『ダンブルドアの秘密』で描かれた社会は、同性愛に対して徐々に認識が始まっている 30 年代のイギリス社会と重ねることができる。つまりダンブルドアがグリンデルバルトに対して恋をしていたことを示唆するセリフや彼らの過去に対して、ニュートやテセウスが追及しなかった姿は、同性愛の普及は始まるも認識や受け入れには消極的な姿勢であった

20 世紀初期から半ばのイギリス社会を表現していると考察する。そして同性愛に対して消極的な捉え方をしている描写は、ニュートやテセウスなどという異性愛者側のキャラクターだけではない。次に当事者である同性愛者本人が男性へ惹かれることを、どのように捉えていたかが表われるシーンについて述べていきたい。

同性愛者としての孤独

『ダンブルドアの秘密』では、同性愛者本人が感じる孤独さを表現しているシーンが作品には描かれている。それはダンブルドアとグリンドバルト二人の空間でのシーンであり、ここでは同性愛者として異性愛主義の世界で生きていく孤独さを示唆していると考えられる。

物語のクライマックスであり、グリンドバルトとダンブルドアが直接的に対決するシーンで「この先、誰が君を愛してくれる、ダンブルドア？」（ローリング クロウブス 260）、また「君は孤独だ」（ローリング クロウブス 260）と述べる描写がある。これはグリンドバルトがダンブルドアの気持ちを惑わせるための煽るような表現だ。しかし同性愛の歴史と関連付けて考えると、この描写は 20 世紀初期イギリスの同性愛者が孤立している様子の表現だという解釈ができるのではないか。20 世紀半ばイギリス社会で同性愛と異性愛の明確な分離が生まれた（ウィークス 2005）ことについては 1 章で指摘した。つまり性的なカテゴリー化が進んだ 20 世紀イギリスの歴史的背景が、作品内で描かれるダンブルドアの孤独さを同性愛者としての孤独として解釈できることへ影響していると考えられる。

このように、ダンブルドアの孤独さをグリンドバルトが示唆していたが、実際にこの後にダンブルドアと他のキャラクターが明確に区別されている描写が登場することで、同性愛者の孤独さがより強調されることになる。よって次からは、性的指向による線引きが考えられるシーンについて述べていく。

同性愛者としての他者的な線引き

『ダンブルドアの秘密』では、グリンドバルトとの対決を終えて物語の最後に、マグル⁵であるジェイコブ・コワルスキーと、魔女のクイニー・ゴールドスタインの結婚式が描かれる。そこで注目したいのは、ダンブルドアが彼らの結婚式の様子を外から見守る様子であり、その様子は 20 世紀半ば以降同性愛者が異性愛者とは異なる存在として他者的な線引きをされた歴史を表現しているのではないか。

ジェイコブとクイニーの結婚式の様子はまず、次のように描かれる。

いろいろな人がじえいこぶの店に出入りしている 罫線 罫線 マグルも魔法使いも。ジェイこぶのウェディング・ケーキが、再び結ばれた花嫁、花婿をトップに飾って、今や誇らしげに置かれている。(ローリング クロウブス 268)

そしてニュートやクイニーの姉であるティナ、テセウスなど出入りしているなかで、一人外から様子を見守る人物がいる。「それからニュートは通りの向こうを見て、バス停のベンチにダンブルドアが座っているのを見る。ニュートは雪道を横切り、ベンチの前に立つ」(ローリング クロウブス 274-275)とあるように、ダンブルドアだけが、結婚式を執り行うジェイコブのパン屋の外にいるのだ。そしてこのシーンでは、パン屋という建物の中にいるか外にいるかで、キャラクターの性的指向が分かれている。結婚式に参列することなくパン屋の外にいるダンブルドアは、先述しているように物語を通して同性愛者である。そしてパン屋の中にいるキャラクターたちは、ニュートとティナのカップル、ジェイコブとクイニーのカップル、テセウスは過去に女性キャラクターと結婚をしているように、異性愛者と考えられる。

そして1章で先述したように20世紀イギリス社会では、同性愛者が特殊な存在として区別された歴史がある。同性に惹かれるという現象が性科学的に認識されたことで、同性愛者は異性愛者とは異なるという新たな偏見が生まれてしまった。同性愛者を他者的な存在として異性愛者から遠ざけたという歴史は、まさに作中で同性愛者であるダンブルドアが、異性愛者たちの空間であるパン屋の外側にいるという描写に反映され、同性愛者がジェンダー的観点で異性愛とは異なる分類をされたことを表現していると考えられる。そして異性愛者側であり建物の内側にいたニュートが、外側にいるダンブルドアに話しかけに来る描写が続くのだが、その途中でクイニーがニュートに呼びかける(ローリング クロウブス 275-276)。建物を境界として同性愛者、異性愛者を線引きしているという考察を元にすれば、この一連の描写は性的カテゴリーという分類のもと、異性愛者が同性愛に対する交わりを避けているという解釈ができるのではないかと考える。

またパン屋という境界線から分かる、情景の対照的な表現からも同性愛と異性愛の区別という点を指摘できる。「コワルスキーのパン屋の窓に 明かりが点いて温かく輝いている」(ローリング クロウブス 268)と、異性愛者がいる空間は明るく華やかな表現をしている。しかし一方でダンブルドアが最後に歩き出す情景に対しては、「うっすらと雪の積もった通りを、遠くに見える寒々とした地平線に向かって、ただ一人、大きな足取りで」(ローリング クロウブス 279)と暗く質素な表現をしている。この対照的な描写からも同性愛と異性愛は明確に区別されていることが示唆され、また同性愛に対

して孤独や孤立と捉えていた 20 世紀半ばのイギリス社会が背景にあると考える。

このように物語終盤には、華やかで暖かい空間にはニュートをはじめとする異性愛者たちが描かれ、暗く寒々とした空間にはダンブルドアただ一人の同性愛者が描かれていることで、性的な分類が明確に表現されている。そしてこの描写から、20 世紀の同性愛者としての孤独さが強調され、異性愛者と同性愛者の間に存在したセクシュアリティによる他者的な境界線が読み取れると考察した。

同性愛者としての後悔

こうして『ダンブルドアの秘密』では、ダンブルドアの台詞や彼をとりまく描写によって、作品と 20 世紀イギリス同性愛の歴史との関連性について考察することができた。そしてそこから、さらに 1 点発展して考えられることがある。それは、作品に同性愛を示唆させる描写またその描写から 20 世紀イギリス社会での男性同士の同性愛を表現することには、アルバス・ダンブルドアが『ファンタスティック・ビースト』シリーズを通して抱えている罪の意識や後悔をより強調させているのではないかということだ。

ダンブルドアが抱え、縛られているものとは、妹アリアナの死という彼の家族にまつわる過去である（菱田 178-179）。若き日に似たような境遇のもとゴドリックの谷⁶で、ダンブルドアはグリンデルバルトと出会いそして意気投合、マグルを魔法で支配し新たな世界をつくるという計画を立てた。この計画をめぐって、ダンブルドアの弟であるアバーフォース、グリンデルバルト、ダンブルドアは三つ巴になって争い、そこに止めに入ったアリアナは三人のうち誰かの魔法によって死んでしまう。この事件をきっかけにダンブルドアはグリンデルバルトと決別する。そして『ダンブルドアの秘密』では、妹の死について涙ながらニュートに語るシーン（ローリング クロウブス 192-197）の後に、ニュートが「完全な善人なんてめったにいない。でも、過ちを犯しても、どんなひどいことをしても、やり直す努力はできる。大事なのはその努力です」（ローリング クロウブス 196-197）とダンブルドアを慰める描写がある。常に冷静なダンブルドアが涙ながらに語り、教え子に慰めの言葉をもらう様子は、妹の死に対して彼が非常に後悔していることが読み取れる。

これまで先述してきたようにダンブルドア自身や彼の周囲のキャラクターたちのセリフなどから、同性愛的に解釈できる描写が存在した。また同性愛者としてのダンブルドアが孤独であり、他のキャラクターからの視点で同性愛について触れがたい様子が 20 世紀的な解釈ができると考察した。そしてこれらの描写や解釈があることで、シリーズを通してダンブルドアが抱えた後悔や罪は、妹を失ったということだけではないという可能性が考えられる。1 章で述べたようにイギリス社会では同性愛に対して、犯罪

や性的墮落という認識が長年存在した。そのため同性愛に関する取り締まりや法律の根本には、同性愛＝罪という意識が大きく影響したと明らかになった。そして『ファンタスティック・ビースト』の時代設定としてはシリーズ 1 作目の 1926 年から、5 作目の 1945 年までを描く予定である。そして実際のイギリス社会では 1930 年代に同性愛への概念は普及するも、1967 年まで合法化されていない（三田 114）。つまりシリーズを通して作品内では、同性愛＝罪という意識が残っている社会を描いているため、ダンブルドアが感じる罪はグリンデルバルトへの恋心としても解釈できるだろう。同性愛描写がなく妹を失ったという事実だけであつたら、グリンデルバルトと戦わないという誓いを無視して彼を倒す展開があつたのでないか。またダンブルドアはグリンデルバルトへの情けなどなく、妹に対する罪悪感だけを背負っている展開になつたのではないか。だが、ダンブルドアはグリンデルバルトと戦うことを極力避けている。つまり彼との関係に対してダンブルドア自身が引け目を感じているように、妹の死に加えて、罪は二重になっているのである。よって同性を愛したという悔いや罪の意識が示唆される描写があることによって、シリーズの中でダンブルドアが抱える罪の重さをより強調していると考察する。

以上、2 章では『ファンタスティック・ビースト』シリーズにおけるアルバス・ダンブルドアについて、イギリス同性愛の歴史との関連に基づき同性愛的解釈を示唆することについて考察してきた。そして主に『ダンブルドアの秘密』では時代設定にもあるように、20 世紀初期の同性愛に対するイギリスの姿勢が反映されていた。具体的には、同性愛に対する消極的な態度や、同性愛者の孤立、また孤立に基づく同性愛者としての線引きが示唆され、当時の捉え方や認識が表現されていると考察した。またそれらの描写があることで、シリーズを通してダンブルドアが抱える後悔には、家族にまつわることだけではなく、同性愛者としての罪の意識があるという解釈の可能性を発展させられると考えた。

また『ファンタスティック・ビースト』シリーズは 2023 年現在、3 作目までしか公開されておらず、物語は完結していない。そのため、菱田（181-182）も男性同性愛を示唆する設定や描写、ダンブルドアはゲイだという 2007 年のローリングの発言は作品に新たな解釈を生むと述べているように、今後の作品の展開によってさらに多様な考察が可能になるといえるだろう。そのため 3 作目までは、20 世紀初期的な同性愛への捉え方が作品に反映されており、ダンブルドアは同性愛者としての罪を感じているという考察で、本稿ではとどめておきたい。

そして次の第 3 章では、比較として『ハリー・ポッター』シリーズにおけるダンブルドアの立ち位置が、イギリス同性愛の歴史とどのような関係があるのかについて、考察

していきたい。

第3章 『ハリー・ポッター』のダンブルドアとイギリス同性愛の歴史との関係

次に、『ハリー・ポッター』シリーズにおけるダンブルドアがイギリス同性愛の歴史とどのような関係があるのかについて考えていきたい。2章で考察してきた『ファンタスティック・ビースト』シリーズでのダンブルドアは、同性愛が認識され始めた20世紀の同性愛者として描かれていた。そして3章で述べる『ハリー・ポッター』シリーズのダンブルドアは、19世紀イギリスの同性愛に対する捉え方が関係していると考えられる。そしてそこには成人男性と青年の親密な関係について、19世紀に基づく同性愛としての解釈ができるのではないか。

ハリーとダンブルドアの関係

『ハリー・ポッター』シリーズは主人公であるハリー・ポッターと、宿敵であり闇の魔法使いのヴォルデモートとの戦いを描いた物語である。ダンブルドアはホグワーツ魔法学校の校長として登場し、『ハリー・ポッター』シリーズでも中心人物として描かれている。そこで焦点を当ててきたいのは、ハリーとダンブルドアの関係性についてである。ダンブルドアはハリーが、ヴォルデモートによって殺害された教え子ジェームズとリリーの子供であることから、シリーズを通して常にハリーのことを気にかける。またハリーもダンブルドアに対して厚い信頼を持っている。このハリーとダンブルドアの関係は、青年と成人男性の関係という19世紀的な同性愛と関連していると解釈ができるのではないか。

まず、ダンブルドアとハリーの関係性について作中の描写を基に考察していきたい。ダンブルドアは『ハリー・ポッター』シリーズでは、偉大な魔法使いであり、また何でも知っている神のような存在である（藤城 25-29）。そのためホグワーツ魔法学校の生徒を優しく見守るのだが、なかでもハリーのことは誰よりも気かけ、特別な感情を抱いているといえる。『不死鳥の騎士団 下巻』では、ダンブルドアがハリーに対して、「君をあまりにも愛おしく思いすぎたのじゃ」（ローリング 668）という台詞があるように、ダンブルドア自身もこの点について自覚があるように描かれている。またハリーに対する特別な扱いや関係は、ハリーの親友であるロンとダンブルドアの関係性と比較するとより分かりやすい。シリーズ最終章『死の秘宝 上巻』でダンブルドアの死後、彼の遺贈品を受け取る際に、ロンは自分にも遺贈品があることに対してとても驚く描写や（ローリング 179）、その後「ハリーの知る限り、ロンとダンブルドアは、一度も二人きりになったことはないし、直接の接触もなきに等しかった」（ローリング 179）とハリーが思う描写が続く。ロンはハリーと親友であり常に

隣にいたにも関わらず、ダンブルドアとの直接的な接触がないというのは、どれだけダンブルドアがハリーを気にかけ、特別に扱っていたかが分かるだろう。

そしてハリー自身もダンブルドアに対しては強い想いがある。『死の秘宝 上巻』では、ダンブルドアとグリンデルバルトが親しくなりマグルへの支配について二人で夢中になっていた過去を、「アルバス・ダンブルドアの真っ白な人生と真っ赤な嘘」という作中に登場する本を読み、その事実をハリーが知った際に、ハリーは激しく取り乱す。その場に一緒にいたハーマイオニーがハリーを次のように声をかける。

「ハリー、言わせてもらうわ。あなたがそんなに怒っている本当の理由は、ここに書かれていることを、ダンブルドア自身が、いっさいあなたに話さなかったからだと思うわ」「そうかもしれないさ！」ハリーは叫んだ。そして両腕で頭を抱え込んだ。怒りを抑えようとしているのか、それとも失望の重さから自らを護ろうとしているのか、自分にもわからなかった。（ローリング 527）

この描写から、ハリーがダンブルドアについて自分が知らなかった過去があったという事実に対して、彼は非常に動揺していることが読み取れる。またハーマイオニーがハリーを宥める描写は続く。

「ダンブルドアはあなたのことを愛していたわ」ハーマイオニーが囁くように言った。「私にはそれがわかるの」ハリーは両腕を頭から離した。「ハーマイオニー、ダンブルドアが誰のことを愛していたのか、僕にはわからない。でも僕のことじゃない。愛なんじゃない。こんなめちゃくちゃな状態に僕を置き去りにして。ダンブルドアは、僕なんかよりゲラート・グリンデルバルドに、よっぽど多く、本当の考えを話していたんだ」（ローリング 527-528）

このように、グリンデルバルドに対して嫉妬とも読み取れるようなハリーの様子が描かれている。ダンブルドアについて、自分が知らないことがあったこと、また自分にはすべてを話さずグリンデルバルドには話していたということに対して、怒りや嫉妬で取り乱すハリーの描写から、ハリーはダンブルドアに対して教師としての信頼を超えた想いがあったのではないかと考える。

そしてこのようにハリーとダンブルドアの関係は特別なものだということが考えられるが、これは師弟関係としての絆の強さとしてだけではなく、同性愛的な視点でも

見ることができるのではないか。菱田はダンブルドアがハリーを必要に気にかけることについて、どこか度を越したものがあり、ダンブルドアが同性愛者として考えればハリーへの態度はすっきりと同性愛的に解釈できると述べている（162）。そして二人の関係を同性愛的にみたとき、そこには19世紀の同性愛の捉え方と重なる部分があると考えられる。それは成人男性と青年の親密な関係性という点である。1章で先述したように、19世紀の同性愛は売春問題が背景にあったことで上層階級の成人男性の性的墮落として捉えられており、さらに成人男性たちには、少年や青年を墮落の道に導く危険性があったと考えられていた。よって成人男性であるダンブルドアと、シリーズを通して少年から青年へと成長するハリーの親密な関係には、19世紀イギリスでの男性同士の親密な関係が反映されていると考察する。

上層階級者としてのダンブルドア

そして、ダンブルドアとハリーの関係が19世紀的な同性愛だという解釈のなかで、ダンブルドアが上層階級の貴族として描かれているという点も、根拠の一つとして挙げられるのではないか。

ダンブルドアは『ハリー・ポッター』シリーズで、貴族として描かれている。最も偉大な魔法使い、hogwarts魔法学校の校長などの肩書や華麗な経歴、その他優雅な趣味を持っているという姿は、ヨーロッパの階級の高い男性を連想させる（藤城140）。またダンブルドアは物語のなかでも常に冷静で、取り乱すことはない。教師として生徒をきつく怒鳴ることはなく、静かに見守り、その都度ハリー達が求めていることを助言してくれる存在である。藤城はさらにこのような姿から、「ダンブルドアが表しているのは、古きよき時代の英国貴族ではないだろうか」と述べている（141）。そして1章で先述したように19世紀のイギリス同性愛は、上層階級の男性が主に関連している。階級の高い男性が性的に墮落した結果として、男性同士の親密さを問題視されていた。

故にダンブルドアが貴族として描かれていることで、彼がハリーという青年に影響を及ぼす年上の上層階級の男性であることが強調され、『ハリー・ポッター』シリーズ内でのダンブルドアの立ち位置が、階級の高い男性の性的墮落という19世紀同性愛の歴史との関連性を裏付けているひとつだと考察する。

『ファンタスティック・ビースト』シリーズと『ハリー・ポッター』シリーズの時代的な差異

このように『ハリー・ポッター』シリーズでダンブルドアとハリーの関係に着目すると、上層階級の成人男性と青年という関係性が浮かび上がり、そこには19世紀的な歴史が表現されていると述べてきた。しかし、2章で述べた『ファンタスティック・ビースト』シリーズの時代設定は、1926年から1945年である。対して『ハリー・ポッター』シリーズは、その後の1980年代から2000年が設定されている。ここで各作品の時代設定と、本稿の2章と3章での考察とでは、時代的な差異が生じる。『ハリー・ポッター』シリーズは、『ファンタスティック・ビースト』シリーズの約40-50年後である20世紀が設定された物語であるのに、本章では19世紀的な歴史が反映されていると考察した。一方で『ファンタスティック・ビースト』シリーズでは20世紀初期から中期が反映されており、『ハリー・ポッター』シリーズと時代が前後している。なぜ、このように作品に反映される時代が前後しているのか。それは『ハリー・ポッター』シリーズが表す社会の特徴が影響していると考えられる。

『ハリー・ポッター』シリーズは20世紀を舞台とする物語であるが、古典的なイギリス社会を表しているという特徴がある。先述したダンブルドアが古き英国貴族として描かれている点や、魔法族出身かマグル出身かで差別される描写による階級の意識という点などから、作品内の社会は現代的とは言えないだろう。坂田は、ハリーを敵対し魔法族出身である同級生のマルフォイが感じる、マグル出身ながら成績優秀なハーマイオニーに対する嫌悪感は、産業革命後19世紀のヴィクトリア朝社会の中でイギリス貴族たちが中産階級へ感じていた焦燥感と重なると指摘する(115)。このように、『ハリー・ポッター』シリーズは19世紀などの古き英国社会を示唆する部分があるためクィア視点で作品を考えた際にも、セリフや描写から19世紀の同性愛に関する歴史や捉え方が反映されていると考察する。

このように『ファンタスティック・ビースト』シリーズと『ハリー・ポッター』シリーズにおける考察の中での、時代的な差異について考えた。そこには『ハリー・ポッター』が描く社会の特徴が影響していた。時代設定は20世紀後半であるものの、古き貴族の姿や階級の差が表現されていることで、『ハリー・ポッター』シリーズが伝統を重んじる19世紀的なイギリス社会を描いているということが分かった。そのため男性同士の関係の描写に着目してみても、そこには『ファンタスティック・ビースト』シリーズよりも古い価値観や歴史が作品に反映されていると分析した。

ダンブルドアがハリーに与えた影響

ここまで、ダンブルドアとハリーの関係性は上層階級者が青年を性的に墮落させる、19世紀的な同性愛と関連があるということについて述べてきた。しかし、いくら

二人の関係が 19 世紀的な視点から捉えられるとしても、実際に作中で売春など性的な描写が出てくるわけではない。そこで、19 世紀成人男性が青年を墮落させる危険性があったという点との関連については、ヴォルデモートを倒すために、ダンブルドアがハリーを危険な目に合わせたという点から考えていきたい。

『ハリー・ポッター』シリーズの初期は、ハリーがハーマイオニーやロンと共に、自ら行動を起こして危険な場面に直面している。しかしシリーズの中間に入ると、ヴォルデモートから世界を救うにはハリーが必要であるためダンブルドアは、ハリーに仕事を頼むようになる。その仕事が、命に関わるようなものであり、ハリーは何度も危険な場面に直面する。そして『死の秘宝 下巻』でダンブルドアの死後、彼の弟であるアバーフォースがハリーに対して警告する描写がある。

「つまり……ダンブルドアは僕に仕事を遣しました」「へえ、そうかね？」アバーフォースが言った。「いい仕事だといいが？楽しい仕事か？簡単か？半人前の魔法使いの小僧が、あまり無理せずに見えるような仕事だろうな？（中略）
「でも、僕には義務がー」「『義務』？どうして『義務』なんだ？兄は死んでいる。そうだろうが？」アバーフォースが荒々しく言った。「忘れるんだ。いいか、兄と同じところに行っちゃう前に！自分を救うんだ！」（ローリング 258）

このようにアバーフォースが、ハリーを止めていることが読み取れる。アバーフォースが言うように、ダンブルドアはハリーという十分に成熟していない青年に危険な仕事を託している。このような点から、ダンブルドアがハリーにこだわり危険をもたらす成人男性というような解釈ができると考える。菱田も『ハリー・ポッター』シリーズをクィア視点で見ると、同性愛者であるダンブルドアが気にかけていた男のひとりとしてハリーを挙げ、そしてハリーへの執着心が対ヴォルデモート作戦に危険性をもたらしたと指摘している（166-167）。

また、「兄と同じところに行っちゃう前に！」という台詞からは、同性愛的な視点では死以外の他の解釈ができるのではないか。ダンブルドアの死後の会話であるため本来であれば、これ以上危険を冒すとダンブルドアと同じようにハリーが死んでしまうということをアバーフォースが警告していると読み取れる。だが同性愛的な視点で見ると、＜同じところ＞という場所を、同性愛者として墮落した人間のいく場所として解釈できると考える。1章で先述したように同性愛とは 16 世紀から 18 世紀頃、道を踏み外した状態として捉えられた歴史があった。また 19 世紀には上層階級の成人男性

の性的墮落として考えられており、成人男性が青年たちと親密な関係になることで彼らを同じく墮落の道へ導くという捉え方があった。そのため、『ハリー・ポッター』シリーズで青年のハリーが、上層階級男性であるダンブルドアを慕う姿の先には、ダンブルドアと同じように道を踏み外す可能性があること、アバーフォースは心配していたのではないかと推測される。またこのセリフで明確に「死」という言葉が使われているのではなく、「同じところ」という曖昧な表現である点からも、同性愛者として墮落した側へ行ってしまふ危険性を警告していると考察する。

よって実際に作中でハリーとダンブルドアの間で性愛に関する描写はなく、ダンブルドアがハリーに性的な意味合いで危険を与えていたとはいえない。しかし、ハリーがヴォルデモートを倒すためダンブルドアによって課せられたリスクのある仕事や戦いという危険性を、19世紀的な成人男性が青年にもたらす危険と重ねられると考察する。

以上、3章として『ハリー・ポッター』シリーズにおけるダンブルドアの立ち位置とイギリス同性愛の歴史との関連について考察してきた。特にダンブルドアとハリーの関係性に注目することで、19世紀のイギリス社会で存在した同性愛の捉え方が反映されている。それは、上層階級の成人男性と青年の親密な関係という点である。実際にダンブルドアは、階級の高い典型的な英国貴族として描かれている。そして上層階級に位置する彼が青年であるハリーを、他の生徒以上に気にかける。同時にハリーもダンブルドアへの信頼は厚く、ダンブルドアについてこれまで知らなかった過去を知った時には激しく取り乱し、教師に向ける以上の想いがあると読み取れる。そしてこのように彼らが特別な関係であること、またダンブルドアが同性愛者であるということとを考慮すると、この関係は19世紀におけるイギリスの同性愛に関する捉え方であると解釈できる。そして、『ハリー・ポッター』シリーズが19世紀の古典的なイギリス社会を表しているという点が、この解釈や考察により影響を与えているとも考察した。

結論

本稿では、『ハリー・ポッター』また『ファンタスティック・ビースト』シリーズにおいて中心キャラクターである、アルバス・ダンブルドアを取り巻く描写とイギリス同性愛の関連について考えてきた。

1章では18世紀から20世紀のイギリス同性愛の歴史について述べた。イギリスでは1533年ソドミー法として男性同士での性行為が禁じられてから、18世紀、19世紀までは同性愛は人間の墮落として捉えられており、特に19世紀は売春問題やラブシェール修正条項の曖昧さから、同性愛とは上層階級の成人男性の墮落として考えられた。20世紀に入ると性科学的に同性に惹かれる現象を同性愛として定義され始め、同性愛者は異性愛者とは線引きされるようになる。このように18世紀から20世紀中期頃までイギリスは同性愛に対して、罪や墮落、また特殊な存在だと厳しい規制や偏見をもった歴史があった。

そして2章では『ファンタスティック・ビースト』シリーズにおけるダンブルドアの同性愛者としての描写を、考察をしたことで、20世紀的な同性愛の捉え方がそこには反映されていると考えた。そしてダンブルドアの同性愛描写があることで、シリーズを通して彼が抱える罪の意識が、同性愛者としての罪とも重なり強調されていると考察した。

3章では『ハリー・ポッター』シリーズにおける、同じくダンブルドアの同性愛的な描写について考察をしてきた。ハリーとダンブルドアの親密な関係に焦点を当てることで、青年と上層階級の成人男性という19世紀同性愛の歴史との関連性が考えられた。階級の高い英国貴族として描かれるダンブルドアが、未成熟な青年ハリーを特に気かけ、危険な戦いに参加させる様子は、19世紀のイギリスでの同性愛の捉え方と重なると考察した。

このように『ハリー・ポッター』シリーズ、『ファンタスティック・ビースト』シリーズはファンタジー作品であるが、作品内の男性キャラクター同士の関係やダンブルドアの孤独を、クィア視点で見ていくとそこには、同性愛とは罪であるというイギリス社会にあった意識や、成人男性が青年を性的墮落へ導くこと、また同性愛への消極的な態度というように、これまでイギリスが歩んできた同性愛に対する捉え方の歴史が反映されていると考えることができた。

現在の段階では『ファンタスティック・ビースト』シリーズにおいて、ダンブルドアがグリンデルバルトへの想いを告白する描写は描かれたが、グリンデルバルトがダンブルドアに対しての心情が明確とは言えない。そして『ファンタスティック・ビー

スト』シリーズは、今後2作品続いていく予定だ。そのため今後の展望としては、これから続く2作品内でグリンデルバルトが抱くダンブルドアへの感情が描かれることで、彼らの関係性がより明確になり『ファンタスティック・ビースト』がファンタジー作品としてだけでなく、クィア視点での多様な解釈がさらに生まれていくことである。

注

1. 18世紀半ばにロンドンのクリーブランド街一番地に男娼宿が開かれたがそこで働いていたのは電報配達少年たちであった。ある日彼らのひとりが分不相応の金を持ち歩いていたことにより男娼宿の存在が判明し、関係者は有罪判決を受けたが、その顧客が王室関係者を含む上層階級者であった（野田 2004 228）。
2. ヘンリー・ハヴロック・エリス（1859-1939）、イギリスの医師であり性科学者。ジョン・アディントン・シモンズ（1840-1893）、イギリスの文人であるも高い性科学の知見をもっていた。エドワード・カーペンター（1844-1929）、イギリスの詩人、エリスとシモンズの同性愛に関する共同研究書『性的倒錯』に自伝的症状の提供（宮崎 135）。
3. オスカー・ワイルド（1854-1900）英国の詩人・劇作家・小説家。（デジタル大辞泉）
4. 魔法契約の一つで、互いに誓った事柄への契約。
5. 魔力を持たない人間。
6. ダブルドアの故郷であり、グリンデルバルトと出会った村。

引用文献

Hetter, Katia “J.K. Rowling’s Reply to Critic of Gay Dumbledore.” CNN. March 25, 2015.

www.cnn.com/2015/03/25/entertainment/feat-rowling-dumbledore-gay-tweet/index.html

「異性カップルもシビル・パートナーシップ制度を選べるように 英国」BBC News Japan、2018年10月5日。www.bbc.com/japanese/45743677

板倉巖一朗『大学で読むハリー・ポッター』 松柏社、2012年。

一般財団法人 日本聖書協会「ローマの信徒への手紙」『新約聖書』

www.bible.or.jp/read/vers_search/titlechapter.html

ウィークス、ジェフリー、赤川学 監訳『われら勝ち得し世界—セクシュアリティの歴史と親密性の倫理』弘文堂、2015年。

北丸雄二「同性婚」、『日本大百科全書』、『ジャパナレッジ』2022年。

<https://japanknowledgecom.jras.jissen.ac.jp:2443/lib/display/?kw=%E3%82%BD%E3%83%89%E3%83%9F%E3%83%BC%E6%B3%95&lid=1001000330948>

坂田薫子「マグルの階級と魔法界の階級『ハリー・ポッター』のイギリス」『ユリイカ特集『ファンタスティック・ビースト』と『ハリー・ポッター』の世界—J.K.ローリ

- ングの魔法とファンタジー』第47巻第18号12月号、2016年、pp. 112-119。
- 「ソドミー」『デジタル大辞泉』小学館『ジャパンナレッジ』<https://japanknowledge-com.jras.jissen.ac.jp:2443/lib/display/?ph=1&kw=%E3%82%BD%E3%83%89%E3%83%9F%E3%83%BC&lid=2001010971900>
- 立石弘道「同性愛・文学・法—抑圧と解放」『現代イギリス文学と同性愛』二十世紀英文学研究会、金星堂、1996年、pp. 1-36。
- 野田恵子「十九世紀イギリスにおけるセクシュアリティの政治学—「社会純潔運動」と傾向改正法の成立をめぐって—」『現代社会理論研究』第14号、2004年、pp. 218-229。
- . 「十九世紀末イギリスにおける性と愛—「オスカー・ワイルド事件」の歴史的位相とその効果—」『ソシオロギス』第29号、2005年、pp. 127-146。
- . 「イギリスにおける「同性愛」の脱犯罪化とその歴史的背景—刑法改正法と性犯罪法の狭間で—」『ジェンダー史学』第2号、2006年、pp. 63-76。
- . 「「同性愛」と「寛容な社会」—解放と容認の時代？」
- 川端康雄 他編『愛と戦いのイギリス文化史』慶應義塾大学出版会、2011年、pp. 203-217。
- 菱田信彦『解説「ハリー・ポッター」ハーマイオニーとロンの結婚をめぐるローリングの“後悔”とは』小鳥遊書房、2022年。
- 福井令恵「北アイルランドの性的マイノリティをめぐるポリティクス」『法政大学キャリアデザイン学部紀要』第20号、2023年、pp. 57-73。
- ブレイ、アラン『同性愛の社会史—イギリス・ルネサンス』田口孝夫・山本雅男 訳 彩流社、1993年。
- ブレディ、ショーン「近代イギリスにおける第一次世界大戦以前の男性性と男性同性愛の問題」『ジェンダー史学』野末紀之 訳、第4号、2008年、pp. 69-86。
- 三田紗央里「二重のアイデンティティ：20世紀英国における男性同性愛者とスパイ」『れにくさ』第9号、2019年、pp. 113-128。
- 宮崎かすみ「エドワード・カーペンターの同性愛思想—ジョン・アディントン・シモンズとの関わりから」『和光大学表現学部紀要』18号、2018年、pp. 131-152。
- ローリング、J・K『ハリー・ポッターと死の秘宝上巻』松岡佑子 訳、静山社、2008年。
- . 『ハリー・ポッターと死の秘宝下巻』松岡佑子訳、静山社、2008年。
- . 『ハリー・ポッターと不死鳥の騎士団下巻』松岡佑子訳、静山社、2020年。
- ローリング、J・K、クローブス、スティーブ『ファンタスティック・ビーストとダンブルドアの秘密 映画オリジナル脚本版』松岡佑子訳、静山社、2022年。

「ワイルド」『デジタル大辞泉』小学館『ジャパナレッジ』 <https://japanknowledge-com.jras.jissen.ac.jp:2443/lib/display/?lid=2001019752600>

アロマンティック・アセクシュアルのメディア表現における 社会的認知の探求

東屋 穂香

序論

近年、社会では LGBT（レズビアン、ゲイ、バイセクシュアル、トランスジェンダー）に対する関心が高まっている。日本では、2023年6月に「LGBT理解増進法」が施工された。この法には賛否こそあるが、国会という中心的な役割を持つ機関で「LGBT」に関する議論がされたことは、セクシャルマイノリティにとって大きな意味を持つ。一方、「LGBTQ+」（「LGBTQIA+」と表記されることもある）における Q（クエスチョニング、クィア）や+に内包される I（インターセックス）、A（アセクシュアル）の社会での認知度は未だ低く、不可視化されているのが現状である。本稿では、「他者に性的に惹かれない」とされるアセクシュアルと、アセクシュアル研究で言及される重要な概念である「他者に恋愛的に惹かれない」アロマンティックに焦点を当てる。

アセクシュアルは、1948年に性科学者であるアルフレッド・キンゼイが発表した *Sexual Behavior in the Human Male* 以降、研究で扱われるようになった（此下 2）。しかしアセクシュアル研究が広がりを見せたのは 2000 年以降からであり（Bogaert 279）、研究の大半はイギリスやアメリカなどの欧米諸国に集中している（三宅 207）。日本でのアセクシュアル研究は近年発展してきている（松浦、三宅、吉岡など）が、アロマンティックを学術研究として取り扱うことの少なさが指摘されている（三宅 1）。アロマンティック・アセクシュアルを扱うウェブニュースなどが増えているものの、その数は十分ではない（林、小野里など）。アセクシュアル・アロマンティックを主題としたドラマや映画も作られるようになったが、これらのメディア表現は十分に引き上げられていない。アロマンティック・アセクシュアルのメディア表現と当事者への影響を分析することで、社会におけるアロマンティック・アセクシュアルへの先入観や固定概念を減少させ、包摂的な社会への促進に繋がると考える。本論文では、1 章でアロマンティック・アセクシュアルの定義の説明をし、アイデンティティの形成について明らかにする。続く 2 章では、アロマンティック・アセクシュアルの生きづらさの背景にある「強制的性愛」について先行研究を用いて、性別がセクシャリティにどのように作用するか考察する。最後に 3 章で、アロマンティック・アセクシュアルに向けられる偏見や差別を踏まえ、日本で公開された映画、ドラマ作品である『そば

かす』(2022)、『恋せぬふたり』(2022)、『今夜すきやきだよ』(2023)の三作品を用いる。三作品を比較し、それぞれに共通するテーマや、アロマンティック・アセクシュアル表象が、社会的認知に与える影響を明らかにする。

第1章 アロマンティック・アセクシュアルの概要とアイデンティティ

1-1 アロマンティック・アセクシュアルの定義とその多様性

アロマンティック・アセクシュアルとは、それぞれ恋愛的指向・性的指向を指す。アロマンティック (Aromantic) の定義は「他者に恋愛的魅力を感じない、またはほとんど感じない」とされている。一方アセクシュアル (Asexual) は一般的に「性的惹かれをしない人」と定義されている。これらは最も有名なアセクシュアル・コミュニティのウェブサイトである Asexual Visibility and Education Network (AVEN)¹にて定義されている。アセクシュアル研究において、その定義は多様であり、「性的惹かれをまったく経験しない人」と定義された(Bogaert 284)が、アセクシュアルはしばしば「まったく～ない」と消極的に定義されることについて指摘されている(松浦117)。そのためアセクシュアルと非アセクシュアルの間で正確な境界線を引くことは、その間に存在する多様なアイデンティティを持つ人々を不可視化してしまう。アセクシュアルと非アセクシュアルの間に存在する多様なアイデンティティを理解するための概念としてスペクトラム (spectrum) が存在する (Mardell)。

アセクシュアル・コミュニティにおいて、性的指向と恋愛的指向は分けて考えられる。この考え方を「スプリット・アトラクション・モデル (the split attraction model)」と呼ぶ(三宅 212)。他者に恋愛的魅力を感じないアセクシュアルを「アロマンティック・アセクシュアル」、他者に恋愛的魅力を感じるアセクシュアルを「ロマンティック・アセクシャル」と呼ぶ。「ロマンティック・アセクシャル」は惹かれる性別の対象によってヘテロロマンティック、ホモロマンティック、バイロマンティックと細分化されている(三宅 212)。セクシュアルからアセクシュアルのスペクトルでは、「グレイアセクシュアル/グレイセクシュアル (gray-asexual/gray-sexual)」、「デミセクシュアル (demisexual)」が挙げられる。前者は「アセクシュアルとセクシュアルの間のある位置で自認している人」、後者は「情緒的な繋がりができてからのみ性的惹かれを感じる人」という意味が採用されており、他には「性的な感情を返されることや他者との行為を必要としない形で性的に惹かれる」という意味の「リスセクシュアル (lithsexual) など様々である(三宅 211)。ロマンティックからアロマンティックのスペクトルとして「グレイアロマンティック/グレイロマンティック (gray-aromantic/gray-romantic)」や「デミロマンティック (demiromantic)」、「リスロマンティック (lithromantic)」というカテゴリーが存在する(三宅 212)。アセクシュアルとそれに近いカテゴリーの全体を指す「Ace」という略語があり、これとスペクトラムを組み合わせる「アセクシュアル・スペクトラム、Ace スペクトラム」と呼

ぶ。アロマンティックにおいても恋愛的指向に関連する多様なアイデンティティの全体を「Aro」と呼び、「アロマンティック・スペクトラム、Aro スペクトラム」という言葉も使われている。また Ace と Aro の両方のスペクトルを指す場合には「アロマンティック/アセクシュアル・スペクトラム、Aro/Ace スペクトル」と呼ぶこともある（三宅 213）。

アセクシュアルは英語圏と日本で一般的に使われている定義には違いがある。日本では「アセクシュアル」と「ノンセクシュアル」という言葉が用いられるが、この場合のアセクシュアルは、アロマンティックかつアセクシュアルに該当し、ノンセクシュアルは他者に恋愛感情を抱くが、アセクシュアルである人を指す（吉岡 62）。

1—2 アセクシュアル・アイデンティティ形成と自認

アセクシュアルは主に「性的惹かれをしない」とされるが、AVEN ではアセクシュアルを自認していることもその定義に含まれている（Hiderliter 172）。しかし、その自認は容易いことではなく、様々な困難がある。そこで、アセクシュアルがいかにして自認に至るかを、このパートでは、マーク・キャリガンによる先行研究で示された発達段階から読み解く。アセクシュアル・アイデンティティの発達段階は「個人と周囲との差異の自覚」、「自己探索、自問自答」、「自己明確化」に分けられる。この発達段階は多くの文献で共通していることが分かっている（此下 5）。性的惹かれをしないというアセクシュアルの概念が理解されない背景には、正常な人間ならば他者へ性的に惹かれるのが当然だという社会規範（松浦 89）という背景がある。まず初めの段階では、アセクシュアルの人は誰もが性的な事柄に興味があるはずだという考えを持つ周囲の人との違いに違和感を抱くことでその差異を自覚することに繋がる（Carrigan 470）。しかし性的に惹かれることが普遍的であるため、周囲との違いを自分の経験のなさや病理的なものだという自問自答的な考えに至ってしまう（Carrigan 471）。そしてアセクシュアルという概念を知ることによって自問自答から抜け出し、自己明確化の段階に達成する（Carrigan 471）。しかし発達段階には個人差があり、全ての人が同じ発達段階を経験するわけではない。他人に性的関心を抱くことを当然だとする社会的な圧力は自問自答的な考えに至らせる場合もあるが、自己探索の中で他のセクシャリティやアイデンティティに焦点を当てることも考えられる。

アセクシュアルの人々は「病理化、孤立、望まない性交渉と人間関係の衝突、認識の権限(epistemic authority)の否定」という4つの悪影響を被ることが示されている（Gupta 138;松浦 91 に引用）。これらはアセクシュアルを自認する妨げになっている。病理化は、アセクシュアル当事者が自身の性的関心のレベルに満足していても、周囲

から健康的ではないとされ、精神障害のレッテルを貼られることである。アセクシュアルは性的欲求低下障害（HSDD）²と結びつけられてきた（Hinderliter 167）。しかし HSDD は専門家によって診断され、性的関心を回復させる目的に対し、アセクシュアルは個人でラベリングをし、他人に性的関心を持つための治療は必要ないものとされる。次に孤立は、他者に性的関心持たないことで、性愛を前提とした主流社会から疎外されていると感じさせる。また、恋人や夫婦関係をはじめとする人間関係においてセックスが重要なコミュニケーションとされ、望まないセックスによる衝突を起こす場合もある。そして認識的権威の否定は、自身のアセクシュアルであるという認識を否定されることである。アセクシュアルは他者に性的に惹かれないことで、性愛や他人と性的な関係を結ぶことが前提とされる社会から受ける期待や誤解、偏見などの影響を受けていることが分かった。

第2章 アセクシュアルと強制的性愛

本章では、強制的性愛を含むセクシャルノーマティビティという概念をその派生元である強制的異性愛（ヘテロノーマティビティ）と共に整理したうえで、アセクシュアル男性がそういった社会規範で葛藤を抱く原因を先行研究から読み解き、明らかにしていく。

2-1 強制的性愛

詩人アドリエンス・リッチが提唱した概念である強制的異性愛は、女性を異性愛制度に参加させるよう強制する規範と実践の制度である（Gupta 133）。この概念は異性愛以外の性的指向を持つ同性愛者や両性愛者を不可視化している社会を批判しているが、他者に性愛を向けることが前提にされ、性愛そのものの有無に関しての議論が不十分であった。強制的異性愛だけでは多様性の考慮が不十分だったために生まれた概念が強制的性愛である。

強制的性愛とは、人は誰も他人に性的に惹かれるものでセックスを自然に欲しているものだという前提を無意識に押しつけてしまうことであり、現在のアセクシュアル研究でセクシャリティにおける社会規範として主流な概念である（松浦 116）。

エラ・プジビロは強制的性愛について以下のようにまとめている。

(1) 他の関係や接触、その他の活動よりも性を優先し、(2) 自己形成と自己認識のプロジェクトにおいて性を中心に捉える、(3) セックスを健康に結びつけ、(4) セックスを夫婦関係、愛、親密さに結びつきというセクシャリティとセックスを特権化するように機能する技術（Przybylo 185; 松浦 90に引用）

を指す。クィア・スタディーズの観点から批判されてきた異性愛規範ではあるが（松浦 115）、クィア・スタディーズ内でも、人が他人に性的に惹かれるものだという考えは未だ根強く存在している。強制的性愛をはじめとするセクシャルノーマティビティによってアセクシュアルは不可視化され、プジビロが整理したようにセックスや他人への性的惹かれをしないことを、未熟で不健康とすることで、アセクシュアル当事者を人間として正常な状態でないと思いついでいる。アセクシュアルを取り巻く強制的性愛はアセクシュアルを自認する人だけでなくすべての人々の行動を制限するシステム（Gupta 134）であり、アセクシュアルはジェンダーやセクシャリティ、人種や障害の研究とも深く関わっている（松浦 92）。

ジャーナリストのアンジェラ・チェンの著書で、ゲイ男性とセクシャルノーマティビティの関わりについて取り上げている。

「シングルのゲイ男性はセックスしているものだと私たちは思い込んでしまっていると思う」

二十二歳のゲイでありながらたくさんセックスをしないのは、恥ずかしいことだ。エースでホモロマンティックの男性たちは、ゲイ・コミュニティにおける強制的性愛のせいで二重に排除されているように感じる（チェン93）

この著書の中でアンジェラ・チェンのインタビューに男性はこのように話した。ゲイで男性ならば性欲過多に違いないという思い込みもまたセクシャルノーマティビティの1つである。性的指向と恋愛指向は別物であるが性的指向と恋愛的指向を同一視してしまうことで、エースでホモロマンティックの男性のように性的指向と恋愛指向が一致しない存在を不可視化している。この場合に周縁化されているのがアセクシュアルだということも強制的性愛がいかに根強いかを読み取ることが出来る。また男／女のどちらでもない性自認を意味するXジェンダーでアセクシュアル当事者の朝日新聞デジタルが行ったインタビューでは

男女関係のセオリーに自分を合わせようと、交際に踏み切った男性は、「彼女」になった途端キスをしたり体を触ったりしてきました。「腕の産毛をそれ」と言われたり、料理や掃除といった「彼女らしさ」を求められたり。苦しくても「これが社会」と言い聞かせましたが、半年が限界でした。（杵田、田中）

世の中には男と女しか存在しておらず、誰もが異性愛の範疇にいるという考えは、インタビューの参加者のようなXジェンダーの存在を不可視化している。また交際に至った時点で恋人同士ならば性的な接触をとってもよい、むしろそうすべきであるというような考えはその人の持つアセクシュアリティを一切無視している。こうした社会の根底にある固定概念は、アセクシュアルだけでなくさまざまなジェンダーやセクシュアリティの障害となっている。

強制的性愛を含むセクシャルノーマティビティは社会の中で作られていった規範であるため、同じく社会の中で形成されたジェンダーバイアスと絡み合っていると考えられる。ジェンダーバイアスは、男性／女性はこうあるべきという固定概念であり、この性別二元論的思想は両性の枠に当てはまらない人たちを社会的に無視し

た概念である。女性は禁欲的で純潔であるべきという考えは、他人に性的に惹かれないアセクシュアルと結びつけられることが多く、反対に男性は常に性に対してポジティブでいることが男性らしさとされ、男性はセックスをより多く経験することで真の男性となり、男性コミュニティの中で優位に立つべきだという固定概念がある。

こうした固定概念はミソジニーを作り出す要因の1つとも言える。アセクシュアル男性はセックスに関心がない一方で、インセルはセックスに強い関心を持っている。インセル (involuntary celibate, INCEL) は望まない禁欲者を意味し、自分とセックスしてくれない女性に怒りの矛先を向け、女性嫌悪や憎悪を高めている。こうしたインセルによるミソジニー事件は海外や国内でも起こっている。2014年5月、米カリフォルニア州のアイラビスタで当時22歳のエリオット・ロジャー容疑者が銃や刃物を使って6人を殺害、14人を負傷させたうえで自殺するという事件が起こった

(「非モテ男子が暴発するミソジニー (女性嫌悪) 無差別テロの恐怖 英で22歳男が散弾銃で7人を殺傷して自殺」2021)。彼は自身が童貞であることへの欲求不満と女性嫌悪に満ちており、「女性がなぜ、理想的で偉大な男性である自分とセックスしたがるのか理解できない」と訴え、自分への愛とセックスを否定した社会へ復讐として凶行に及んだという。この事件を機にロジャー容疑者をインセルのヒーローと崇める男性たちが次々と事件を起こした。日本でもミソジニー事件が起こったのは記憶に新しい。2021年8月、小田急線の車内で刃物を振り回した容疑者が乗客10人にケガをさせたとして、殺人未遂で逮捕された。容疑者は「幸せそうな女性を見ると殺したいと思うようになった。誰でもよかった」と供述しており、この無差別テロからミソジニーという言葉は日本でも広く知られるようになった (「小田急線切りつけ、逮捕の男「誰でもよかった」…「幸せそうな女性見ると殺したいと」)。ミソジニー事件の容疑者に共通しているのは、女性から自身へ関心に向けてもらえないことへのコンプレックス、社会において男性 (である自分) は女性より優れているに決まっているという考えを持っている。さらに自分の存在を認めない「社会」への復讐や「誰でも」よかったという供述を述べつつも自身のむしゃくしゃとした苛立ちのターゲットには女性を選んでおり、女性に好かれたい反面で女性なら傷つけても構わないという女性蔑視に矛盾を感じる。インセルのこうした行動の根底にはセクシャルノーマティビティが根付いており、男性にとって女性との繋がりは単なる性的欲望の解消にとどまらず、自身を社会の理想的な男性へと近づけるためのステータスの一つと見なされている。男性なら女性と付き合ったり、セックスをしたりということが当たり前だという風潮や、その社会からの期待に応えな

なければならないというプレッシャーは、男性が自分に関心を向けない女性に敵意を抱くミソジニーを作り出している。殺人や加害は到底認められるものではないが、この強迫観念のもとでは彼らもまた被害者だと考えられる。

2-2 アセクシュアル男性と強制的性愛

セックスに関心のない / 限りなく低いアセクシュアル当事者である男性は社会に蔓延している男性性と自身のセクシャリティとの間で葛藤を経験している。プジビロのアセクシュアル男性が抱く葛藤を調査した先行研究を用いて、強制的性愛がアセクシュアル男性をいかに縛っているか考察する。

プジビロによるインタビューは2011年に20代前半から30代半ばの3人のアセクシュアル男性に対して対面で行われた。男性性とアセクシュアルを研究対象とすることから、男性であること、アセクシュアルであること、インタビューに興味があることを条件に参加者を募った。参加者はそれぞれ自身のことを「男性」、「男性的な性」としたがジェンダーとセクシャリティが明確に区別されるものではないとしている。また3人の参加者はアセクシュアルを明確に自認し、異性愛者であるが、プジビロはこれらをアセクシュアルの代表するものとする意図はないとした (Przybylo 226)。

この調査から明らかになったことは、参加者は共通して、男性は自身がセクシャルであることについて内在的な圧力を抱えていると認識していることである。内在的な圧力とは、男性コミュニティに溶け込み、他の男性と良好な関係を築くために、性にポジティブな姿勢を示す必要があることである。参加者はセックスや女性に興味関心を持つことが、男性性の一種のアイデンティティとして機能しているという認識を持つ。男性コミュニティ内において、アセクシュアル男性はそれらに興味を持たないことに疎外感を感じたり、女性を性的に消費することに対し嫌悪感を抱いたりという経験をしている。セックスが中心化された社会で、セックスに関してそれぞれ懐疑的であったり、嫌悪感を抱いたり、適応しなければというプレッシャーをかけられている。

当事者団体である Asexual Community Survey (ACS) の2018年の調査では、13歳以上の人に対し「自分をアセクシュアル・スペクトラムだと認識していますか？」という質問を用意し、回答者 15177 人の中で「はい」と答えた 91.1% と「わからない」と答えた4.2%の人をACEとした (Weis 8)。回答者の性自認は女性が 61.1%、男性が 13.4%、該当なしが 24.8% となっており、アセクシュアルを自認する男性は女性に比べて少ないことが分かる (Weis 11)。ACS 以外でもアセクシュアルの人口規

模や特徴を調査した団体は多く、性自認に関する設問を設定している場合にはアセクシュアル自認女性より男性の割合は低い（三宅 225）。強制的性愛からアセクシュアルは女性に結びつけられることが多い。強制的性愛により結びつけられる女性らしさとは女性の性的欲求が低く、性的に未熟であるべきだというステレオタイプのことである。一方で男性は性に対してポジティブで、セックスにおいて常に主導権を握っているだろうという思い込みがあり、男性がアセクシュアルだと自覚または自認することの難しさに繋がっているのだと考えられる。これこそがアセクシュアル男性の葛藤であり、強制的性愛がアセクシュアル当事者に自分はストレートなのではないかという疑いを抱かせる構造を作り出している。参加者の中でも、結婚相手との関係を維持するためのセックスや、他の男性に付き合い、セックスの相手を探す際に自らの性的関心を仰々しくアピールするなど、男性性を誇示することで人間関係や社会的立ち位置を保つために望まない行動をとっている人もいる。中には女性と恋愛関係になることを望みつつも、セックスが期待されることから関係を築くことについて諦めを抱いている人も見られた。アセクシュアル男性は自分の属するコミュニティ内で男性らしさを期待されているがゆえに思い悩んでいるのである。

アセクシュアル男性が不可視化される背景には、セックスが社会の中心であることの他に、文化的要因も見受けられる。参加者の一人がそういった強迫観念を「ハイパー・セクシャルカルチャー」と表した（F228）。映画やテレビ、街中で目にする広告などに性的、恋愛的文脈が用いられることが、異性愛規範を助長している。

2—3 アセクシュアルの社会的認知への提案

異性愛規範で生きるアセクシュアル男性の葛藤について取り上げたが、今後アセクシュアルはどのように認知されるべきか。それは非当事者の意識改革や認知拡大が必須であるが、それらの働きかけにはアセクシュアル当事者の存在も必要不可欠であると考えられる。SNSやウェブサイトなど多くの人々が活用するインターネットでアセクシュアルに関する情報をまとめることや、アセクシュアルに関するイベントの開催で、当事者の講演や対話で理解を促すといったことは、非当事者や自認に至っていない当事者にアセクシュアルというセクシャリティの存在を認知させるという点では有効なものだと考えられる。一方で、非当事者が数ある情報の中からアセクシュアルに関するものを主体的に選ばない限り、認知に至らないのではという問題点もある。また匿名/実名であっても当事者の経験を必要とすることから、それら

は本来かなり私的なものであると同時に、アセクシュアルに偏見を持つ人から加害を受ける可能性も考えられる。カミングアウトは個人の選択によるものだが、カミングアウトをした当事者への配慮は十分にされるべきである。

その他に認知を広める手段の一つに、多くの人が携わるメディアやエンターテインメントでアセクシュアルを取り扱うことが挙げられる。異性愛を蔓延させている映画やテレビ、雑誌を利用してアセクシュアルをより多くの人に知らせることが可能なのではと考える。また複数のアセクシュアル当事者や研究者が携わる必要性から、アセクシュアルについてより広く伝わるのではないだろうか。

第3章 アセクシュアル、アロマンティックとメディア表現

大衆の関心が集まる映画やドラマなどのメディアは、個人のアイデンティティの形成や経験に強い影響力を持っている。しかしセクシャリティを取り扱うメディアでは異性愛が中心となり、アロマンティック・アセクシュアルをはじめ、セクシャルマイノリティの表象は十分ではないのが現状である。それについて福田委千代は「メディアにおける性愛の表象」というテーマを含んだ『セクシャリティの戦後史』（小山、赤枝、今田）の書評でこう述べている。

異性とつきあうこと、異性と性関係をもつこと、異性と結婚することは、誰からも何も教わらず、「自然に」行われるものではなく、大量の知識が動員されつつ、「自然なこと」として構築されていくものなのである。（福田 56）

異性愛を主題にする、またはそれらを内包する作品は異性愛規範の社会を作り上げた。異性愛を「自然なこと」として社会に構築させたメディアは、異性愛に当てはまらないセクシャリティを周縁化し、現在に至るまでその認知を遅らせる要因を作り出している。

本章では、アロマンティック・アセクシュアルが主題となっている作品を扱い、アロマンティック・アセクシュアルのアイデンティティと当事者に向けられる偏見の表現を分析し、メディア表現がどのようにアロマンティック・アセクシュアルの社会的な認識に影響するのか考察していく。扱う作品は『恋せぬふたり』（2022）、『そばかす』（2022）、『今夜すきやきだよ』（2023）の3作品である。これらは全てアロマンティック・アセクシュアル当事者や研究者の監修が入っている。この3作品に共通しているのは、アロマンティック・アセクシュアルというマイノリティに属するキャラクターがメインに据えられていることであり、彼らの日常生活とそれに付随するマイクロアグレッションを描いていることである。さらに〈同居〉というセーフスペースも描かれている。本章でのセーフスペースとは、強制的性愛な社会でアロマンティック・アセクシュアルがその人のアイデンティティを阻害されない空間を指す。3作品では、セーフスペースとアロマンティック・アセクシュアルがどのように関わるのかをそれぞれ別角度で描いている。

3—1 『そばかす』（2022）

この作品は他人に恋愛感情や性的関心を抱かない女性が周囲と関わりながら自分自身と向き合う姿を描いた長篇映画である。主人公の蘇畑佳純はコールセンターに勤める30歳であり、他人に恋愛感情や性的関心を抱いたことがないアロマンティック・アセクシュアルとして描かれている。佳純は妹の結婚と妊娠により母親からプレッシャーをかけられ、無断でお見合いをセッティングされてしまう。しかしお見合い相手の男性は結婚よりも友達付き合いの関係を望んでいた。

佳純はアロマンティック・アセクシュアルというセクシャルマイノリティであるが故に周囲

から疎外されてしまう孤独感や、佳純自身のセクシャリティを友人や家族に理解されない葛藤を抱いている。例えば、佳純は友人に連れられた飲み会で男性の好きな仕草やこれまでどんなデートをしてきたのかを聞かれ、その場の雰囲気崩さないようありきたりな回答をする。恋人を作ろうとしない佳純に対し、結婚することが幸せだと考える母親が佳純に無断でセッティングをする。これらはマイクロアグレッションに当たる。

異性愛規範に囚われた人の視点では、飲み会などの男女が集まる場所でのこうした質問はその場を盛り上げるための楽しい会話であり、結婚を催促するのは娘の幸せを願う母親の思いやりであり、そこに一切の悪意は込められていない。しかし主人公の佳純の視点に立つことで、彼らの思いやりが煩わしいものになり、異性愛規範に囚われた人からアロマンティック・アセクシュアルに対しての無理解が浮き彫りになっている。こうした無理解が作中何度も佳純に降りかかるが、彼女は異性愛を前提とする人、またその人との関わりに対し強い嫌悪感を表に出すことはなかった。怒りを露わにした場面も見られるがそれは望まないお見合いを無断で決めた母親の身勝手な行動に対してである。佳純は自分の性的指向を周囲が理解することに期待していないことが読み取れる。

佳純のお見合い相手の男性は結婚相手より友達を求めており、意気投合した二人は恋愛抜きの付き合いを重ねていた。しかし二人で過ごすうちに佳純に親愛を感じた男性は佳純にキスをしようとし、自分の恋愛感情を打ち明けた。恋愛感情抜きで信頼していた男性からの突然の行動に困惑する佳純だが、男性は佳純と過ごすうちに感じた居心地の良さを恋愛感情と捉え、佳純も自分と同じ気持ちを抱いているはずだと思っていた。佳純は他人に恋愛感情や性的関心を持たないと正直に伝えるが、自分の告白を断るための嘘に違いないと受け入れられることはなかった。男女が共に過ごす中で生まれた感情を恋愛感情と決めつけてしまうのは、強制的性愛の考えのもとで他人に恋愛感情や性的関心を抱かない人が存在することを想像することが難しく、異性愛範疇を越える人（本作品ではアロマンティック・アセクシュアル）が現われた際に当事者からのカミングアウトを虚言だと受け流したり、その人を否定したりしてしまう。佳純のお見合い相手の男性が佳純の恋愛的/性的指向を受け入れられなかったことにはこういった背景がある。アロマンティック・アセクシュアルが世間に浸透していないマイノリティの一つとされるのは、強制的性愛が一つの原因である。

佳純は自分が恋愛や結婚に興味関心がないことを積極的に伝えるどころか理解されないと諦めているような描かれ方をしてきた。ここまで『そばかす』の前半とすると、後半からは同級生であった真帆との出会いをきっかけに自分のセクシャリティに向き合おうと奮闘する様子が描かれる。

職場をコールセンターから学童へ変えた佳純は子供たちのデジタル紙芝居を作ってほしいと頼まれ、シンデレラの物語を作ることになる。佳純の手伝いで参加していた真帆は、王子に選ばれることでシンデレラが幸せを手に入れるという男性中心の内容に怒りを露わにし、その考えに共感した佳純は恋愛感情も性欲もないことをカミングアウトする。真帆は佳純のようなシンデレラを書くことを提案し、アロマンティックで自分の意志を持ったシンデレラを作り上

げた。児童とその保護者をはじめ多くの人が紙芝居を見に来ていたが、自分の知っている内容と違うと気付いた大人達のざわつきに恐怖を感じた佳純は途中で止めてしまう。

作中、シンデレラは誰もが知っている異性愛の物語であり、結婚（権力を持った男性に選ばれること）が女性にとっての幸せであるという認知が前提で描かれている。そのため佳純が作ったシンデレラは彼らから異質なものと受け取られてしまった。この反応を受けて、佳純は結末を見せることなく中断してしまうが、この行動はマイノリティがマジョリティに立ち向かっていくことがいかに勇気のいることを示している。アロマンティック・アセクシュアルな佳純が、マジョリティの異性愛な結末のシンデレラがスタンダードであるという主張を理解し、自らの主張を萎縮せざるを得ない状況にあるのは、強制的性愛の中で佳純のようなマイノリティの人が存在する余地がないことの表れである。

ここまで母親や友人、周囲の人々など、佳純のセクシャリティを理解しない人がいる一方で、真帆は佳純にとっての理解者として描かれる。佳純は真帆と一緒に住むことを提案し、真帆も同意するが、同居が具体的になると真帆から一緒に住むことはできないと断られてしまう。理由は昔付き合っていた人とよりを戻し、結婚することになったからである。

アロマンティック・アセクシュアルは他人に恋愛感情や性的欲求を抱かない（抱きづらい）ことから、誰とも恋愛・結婚をしないのなら生涯孤独でいなくてはならないのだろうか。当然そんなことはないが、佳純は母親から男性と結婚することを望まれているように、女性である佳純がお見合い相手として宛がわれたのは男性で、恋愛・結婚の相手は異性でなくてはいい制約があるかのように強制的異性愛が垣間見える。一緒に暮らす相手は必ずしも異性や、恋愛・結婚で結ばれた相手でなければならないということはない。しかし佳純と真帆のように、一方がアロマンティック・アセクシュアルで、もう一方がヘテロロマンティック・ヘテロセクシャルでは、生涯を共にするパートナーになることが難しい。ヘテロロマンティック・ヘテロセクシャルの全員が結婚するものではないが、真帆は結婚を選び、佳純との同居を拒否したのではなく、自動的に真帆にとって友人であり同性の佳純と暮らすという選択肢がなくなっただけにも取れる。佳純は友人として真帆の結婚を心から祝福していて、真帆も結婚式での友人代表のスピーチを佳純に頼んでいるため、二人の関係が絶たれたわけではない。佳純と真帆は同居には至らなかったが、アロマンティック・アセクシュアルではない人と暮らすということは、その人の人生に結婚という選択肢が見えるまでの期間限定の暮らしである。恋愛や結婚が人生の選択肢として存在しないアロマンティック・アセクシュアルにとって、結婚を祝福することが嫌なのではなく、結婚を肯定することで幸せを一般化し、その一般化された幸せの中に自分が存在しない、することがないことによって疎外されることを望まないということである。

アロマンティック・アセクシュアルに限らず、幸せは誰かに決められるものではないし、幸せの形は人それぞれにある。しかしセクシャルノーマティビティの中では未だに恋愛や結婚が全員にとっての幸せだと捉える人がいる。作中で佳純のシンデレラの結末が最後まで明かされなかったのは、佳純作のシンデレラの結末＝全てのアロマンティック・アセクシュアルにとって幸せという構図を避け、フィクションの物語としての、あらゆるアロマンティック・アセク

シュアルの幸せを模索する必要がある現状を表しているからだろう。『そばかす』の結末は、佳純のシンデレラを最後まで観た同僚の「自分と同じことを考えている人がどこかにいる、それだけでいいやと思えた」というセリフで、佳純と同じことを考えている人が同じように存在していることに気づくところで終わる。佳純は自身のセクシャリティを否定も肯定もされてきた。ただ同じ目線で物事を捉える他人との出会いがなかったことで、マイノリティの孤独を感じてきた。しかし些細なきっかけが、アロマンティック・アセクシュアルである佳純は孤独ではないことに気付かせた。他人とすぐ触れ合える距離で生きることが全てではなく、自分と同じ考えの人間が当たり前で生きていることを知った佳純の晴れ晴れとした表情は、アロマンティック・アセクシュアルを主人公とした作品の終わり方の一つを示している。

『そばかす』は作中で「アロマンティック・アセクシュアル」という言葉を用いずに、「恋愛感情も性的関心も抱かない」人として佳純を描き、定義付けすることでセクシャリティを明確化することを避けている。これは監督の玉田真也がインタビューで言及している。

名前をつけてしまうことで、輪郭がはっきりしてわかりやすくなると同時に、そこから削ぎ落とされる部分も出てくると感じたんです。削ぎ落とされた部分も、その人の一部なのに。(安達)

セクシャルマイノリティを扱う作品は、本来ターゲットとして含まれるはずの当事者を置き去りにすることが度々見られる。例えば『怪物』(2023)はセクシャルマイノリティを扱う作品であるが、是枝監督は「LGBTQ に特化した作品ではない」とし、それでいてクィア・パルム賞を辞退しなかったことに疑問を持たれている(「映画『怪物』はなぜ性的マイノリティを描きながら不可視化したのか。映画製作の構造的な問題を考える」2023)。しかし『そばかす』では「アロマンティック・アセクシュアル」という言葉が出されなかったが、監督や制作者であるメディア側が、アロマンティック・アセクシュアル当事者に意識を向け、セクシャルマイノリティを扱っている。あえて定義しなかったのは、セクシャリティのグラデーションに配慮したためであり、多様なアイデンティティを持つアロマンティック・アセクシュアルの存在を肯定している。

3—2 『恋せぬふたり』(2022)

この作品は、他人に恋愛感情や性的欲求を抱くことのないアロマンティック・アセクシュアルの男女が同居をはじめ、周囲の人達にアロマンティック・アセクシュアルの認知や関わり方に影響を与えていくドラマである。恋愛感情が分からない主人公の兒玉咲子は、結婚を急かす母親・さくらからのプレッシャーに耐えられず実家を出て親友の千鶴とルームシェアを決めるが、元彼とよりを戻すことを理由に断られてしまう。咲子はそこではじめて自分がアロマンティック・アセクシュアルであることを自認し、自認のきっかけとなったサイトの運営主、高橋羽と出会う。ルームシェアもなくなり、実家にも戻りづらい咲子は同じセクシャリティである高橋

に同居を提案し、「家族（仮）」としての二人の生活が始まった。

『そばかす』では異なる恋愛的指向、性的指向を持つ主人公とその友人の間では実現することがなかった同居だが、『恋せぬふたり』は同居が物語の軸となっている。アロマンティック・アセクシュアルの男女同士での同居が、恋愛至上主義な社会でどのような意味を持つのか注目したい。

「家族（仮）」として同居を始めた咲子と高橋がこの同居によって得られるものは、周囲のマイクロアグレッションからの回避である。高橋は独り身であることを決心しているにも関わらず、周囲の人に何度もお見合いを勧められる。余計なお世話だと思っけていても高橋を思いやった純粋な好意でもあるため、無碍にできない状況に辟易していたが、咲子との同居は、不本意ながら異性愛者を装うことで、差別を受けずに済む環境を作ったのである。一方、咲子は自分のセクシャリティと高橋との関係を隠し、恋人同士と偽ってさくらに紹介することでぎくしゃくしていた家族関係を丸く収めようとした。同居は高橋と咲子が独り身であることから受けてきた異性愛規範のマイクロアグレッションをなくすことに繋がったが、これらには高橋と咲子自身が異性愛者として振る舞う、周りに異性愛者だと認知してもらうことが前提となっている。そして高橋と咲子がアロマンティック・アセクシュアルとして生きるには、周囲の人からのセクシャリティへの理解と配慮が十分ではないことが分かる。高橋を恋人として家族に紹介した咲子は、家族から高橋へのデリカシーのない発言に怒りを感じ、自分のセクシャリティと、高橋との「家族（仮）」の関係を吐露する。これを受けた家族は、咲子のアロマンティック・アセクシュアルというアイデンティティと、恋愛関係にない男性と同居していることを否定する。この反応からアロマンティック・アセクシュアルの認知度の低さと、恋愛関係にある男女を健全とするような考えが根強いことが分かる。異性愛規範の強い作中で恋愛もセックスも伴わない新しい関係に自分たちの居場所を見いだすことから始まったこの「家族（仮）」という関係は、周囲から到底受け入れられたものではないというような反応を伴って描かれているが、この描写はアロマンティック・アセクシュアルを周縁化する異性愛規範に基づいた社会構造を映したものであることを示している。主人公を通して当事者だけでなく非当事者がこの世界を見ることで、どのような関係であってもその関係に性愛を持ち込むことに違和感を抱くことができるようになっていないのかと考えられる。

作中登場するキャラクターのほとんどが初めは咲子と高橋に対し偏見を抱えているが、回を重ねるごとにゆっくりとその考え方は変化していく。咲子の同僚で元交際者であるカズは咲子に対して未練があり、高橋との関係を何度説明しても聞く耳を持たず、恋愛関係にあると決めつけていた。咲子の妹・みのりや母・さくらもまた、家族（仮）の関係を受け入れることができず、咲子のカミングアウトに対しても信じられないといった様子を露わにした。しかしカズは咲子を理解したい一心で、アセクシュアルについて書かれた本に大量の付箋をつけながら読み込むなど、彼なりに咲子や高橋のセクシャリティを自分の価値観に加えていく様子が分かる。妊娠中の妹のみのりは、結婚や妊娠を経験したことのない咲子を見下した発言をしていたが、急な破水から出産まで咲子が立ち会い支えてくれたことから、自分の発言を省みるようになる。

またカミングアウトの一件からみのりの出産まで会うことがなかったさくらと再会を果たした際に、さくらは咲子に対して未だに結婚して子供を持ってほしいと思っていることを認めた上で、自分が選ばなかった恋愛抜きの幸せを掴んでほしいと伝える。このキャラクターたちのさまざまな変化から当事者に対する歩み寄り方に正解はないことが読み取れる描き方である。またマジョリティがマイノリティに対する意識を変えていくのは簡単ではないということが物語を通して読み取れる。理解しようとしてできるものでもなく、理解に至るには長い時間をかけたり、ふとしたことがきっかけになったりとさまざまな要因があることをカズやみのり、さくらを通して描いている。

異性愛規範の中でそれに疑いを持たずに生きてきた人たちが他人に恋愛感情や性的関心を抱かない人を受け入れられない/受け入れるという表現は、異性愛者中心社会の表現であるが、アロマンティック・アセクシュアルは最近になって生まれた概念などではなく、ずっとそこに存在していたものが周縁化されてきたという前提を踏まえることが必要である。

最終話では高橋は転職をきっかけに家を出ることになるが、咲子は高橋の家に住み続ける。居心地の良さをお互いに感じていたが、高橋は同居を解消することで「家族（仮）」でなくなるのではと考えていたが、咲子はそれを否定し、関係に拘らずに常に自分たちにとってベストな関係を考えていこうと提案する。離れていても共に生きていくことができるといった、二人だけの幸せの形を見つけ、物語を締めくくった。

本作品の脚本家である吉田恵里香はインタビューで語っている。

ドラマのテーマとして、「自分の幸せは自分で決めていい。誰にも文句を言われるものではない」を目指しました。「恋愛」は幸せの象徴として語られがちですが、そうじゃない人もいます。「恋愛がすべてじゃない」ということは絶対に言いたかったんです。（『恋せぬふたり』脚本家・吉田恵里香インタビュー 「知って、気づいて、直す」ことが世の中の理解につながるのではないか」2022）

作中の咲子と高橋が家族ではなくあえて「家族（仮）」という言葉を使っているのも、ステレオタイプな幸せの象徴に（仮）という言葉をつけるだけで別の道がよりベストなら道を変えてもいいというメッセージである。二人の同居は、異性愛規範から疎外されたアロマンティック・アセクシュアルを従来の家族の形に当てはめず、「家族（仮）」として作り上げられ、咲子と高橋にとって誰に阻害されることのないセーフスペースとなっていった。そこからさらに「家族（仮）」という二人の中の固定概念すら乗り越えることで、自分にとって安心できる場所、人との間に名前をつけなくてもその関係は変わらないことを表している。これは同居を経たことで二人が得た気づきであり、それらは周囲の人々にも影響している。二人の同居から始まり、だんだんと彼らの生活の風通しがよりよくなっていく様子は、見えないセクシャリティとして自己主張を遮られてきたアロマンティック・アセクシュアル当事者と、これまで他人に対して自身の固定概念を押しつけたことのある人などさまざまな登場人物に影響を与えたのではと考え

る。

『そばかす』では明確に定義することを避けた「アロマンティック・アセクシュアル」だが、『恋せぬふたり』では「アロマンティック・アセクシュアル」を主人公たちのセクシャリティとして定義している。これはアロマンティック・アセクシュアルがセクシャルマイノリティとして広く認知の必要があるからである。作中でも非当事者がアロマンティック・アセクシュアルを知ること、無意識による差別を改めていく様子が描かれたように、「アロマンティック・アセクシュアル」という言葉を非当事者に知らせることが当事者に向けられるマイクロアグレッションをなくしていくことに繋がると考えられる。また本作では咲子が家族に向けて自身のカミングアウトをした際に、高橋に了承を得ずに彼のセクシャリティを公にしてしまう。セクシャリティに関して、当事者に断りなく第三者へ話してしまうことをアウトティングという。アウトティングによって話が広まり、当事者が第三者から心ない言葉を投げかけられることで、その言葉に傷付き、多くの人に知られていることが苦痛になる（田中 116）。マイクロアグレッションと合わせて、セクシャリティへの知識がないことから起こる無意識の行動が当事者のアイデンティティを傷つける行為であることを説明している。本作品での定義は主に非当事者に向けられたものであるが、当事者が不可視化されているわけではない。第 3 話で咲子の性体験について語られるが、冒頭で「ドラマ内で性的な接触があります」といった忠告が入る。アロマンティック・アセクシュアルには他人に恋愛感情や性的関心を抱かない、抱きづらいという特徴があるが、中には性的な事柄に対して無関心でいる人もいれば、嫌悪感を抱く人も存在する。『恋せぬふたり』はアロマンティック・アセクシュアルを定義化しつつ、セクシャリティをグラデーションで捉えている。

3—3 『今夜すきやきだよ』(2023)

『今夜すきやきだよ』は、他人に恋愛感情を抱かないアロマンティックの女性と恋愛体質の女性が、セクシャリティやジェンダーロールなどのさまざまな問題に立ち向かう姿を食卓を通して描いた漫画作品とそれを原作としたドラマ作品である。ここではドラマ作品を取り上げる。絵本作家のともこは、家事が得意だが恋愛や結婚に興味のないアロマンティックである。内装デザイナーのあいこは結婚観願望が強く、仕事はできるが家事が得意ではない。二人は高校の同級生の結婚式で再会したことをきっかけに二人暮らしを始める。

この作品は『恋せぬふたり』の咲子と高橋のように同じ恋愛的指向、性的指向を持つ者同士ではなく、『そばかす』の佳純と真帆に近い関係ではあるが、利害の一致により同居を成立させている。さらにあいこの異性愛が、ともこのアロマンティックを軽視することのない構成になっている。

ともことあいこの同居は、異性愛規範を伴わない共助を目的とした生活である。ともこは周囲の人々からマイクロアグレッションを受けつつも、前の 2 作と違ってその差別から逃れたいために同居したのではない。またあいこは作中で恋人と結婚するが、これがきっかけで同居が解消されることはなかった。ともこは家事、あいこは金銭と住いの提供といった明確な役割が

あり、利害の一致で成立したこの関係は共生の関係といえる。ここでの共生とは、共に同じ所で生活すること、異種の生物が、相互に作用し合う状態で生活することを指す（「共生」デジタル大辞泉）。どちらか一方が家庭を守り、もう一方が外で働くというのは従来の家族の在り方に沿っているものの性別的役割によるものではない。ここでの性別的役割は、女性は家庭に従属すべきというステレオタイプを指しており、家事ができないあいこは性別的役割の観点から見たときにそのステレオタイプから外れている。家事が得意なともこは家庭的な女性像として映るが、異性愛を前提とした社会におけるセクシャルマイノリティに属している。この同居は求められるステレオタイプから逸脱した、セクシャリティに基づく従属関係とは無縁な二人にとってセーフスペースとなっている。

アロマンティックのともこは、ただ家事が好きで得意であるということを結婚や母親に結びつけられてきた。

友人. 普通に結婚すればいいじゃん

親戚. 良いお母さんになるよ（第1話 00:04:42-00:04:55）

回想で登場したこれらのセリフはマイクロアグレッションに該当する。家事能力は良い妻、良い母親であるために身につけるものではない。男が外で働き、女が家を守るという男女の結婚を前提とした一昔前の常識は今でも残っている。人生の選択肢のうちの一つである結婚が、誰にとっても当たり前になっていることがマイノリティへの些細な攻撃に繋がっている。

アロマンティックを扱う本作品において、異性愛者のあいこというキャラクターは非当事者の視点から、マイノリティに対する向き合い方を学ぶことができる重要な存在である。異性に恋愛感情を抱くあいこはマジョリティに属していて、マイノリティに対しては良くも悪くも無関心でいるように思う。それはともこからのカミングアウトに対する反応から見てとれる。あいこはアロマンティックの存在を自分の中で咀嚼していた。カミングアウトされた側の反応はこれまでに取り上げた『そばかす』『恋せぬふたり』でも描かれ、それらの大半は理解できないものに対する露骨な拒絶反応だった。アロマンティック・アセクシュアル当事者を否定せず、対等な関係でいられるキャラクターは当事者にとって特別な存在であることが3作品で強調されている。『今夜すきやきだよ』では二人暮らしが主題にあるため、カミングアウトの場面で拒絶反応や不平等な関係性が描かれることはない。ここでの不平等な関係とは<受け入れる/受け入れない>や<認める/認めない>等といった、受け手側に選択の権利がある状況を指し、そこには多数派と少数派の認知の差が無意識に表れている。カミングアウトをされたときの反応に正解はないが、本作品のあいこの態度は一つの例を示した

ともことあいこの暮らしは、あいこの結婚や出産など、異性愛の物語に回収されない。2人の中には人生の選択肢の中に結婚が含まれるかどうかという違いがある。あいこが交際者と短期間の同棲を決め、ともこは祝福したい気持ちと2人での同居が解消されることに寂しさを感じていた。あいこは交際者との同棲で感じた息苦しさ、ともことの暮らしにある居心地の良

さを比べてしまう。二人の根底には、結婚した二人は一つの家に住み、共に生活をしていくものだという固定観念がある。『そばかす』で佳純と真帆の同居が成立しなかった理由は、異性愛者である真帆が結婚によって佳純とではなく結婚相手と暮らすことになったからである。しかしともことあいこの同居が結婚を理由に解消されなかったのは、この固定観念に疑問を持つことで自分たちにとっての最善策を模索したことにある。『今夜すき焼きだよ』はアロマンティックを扱っただけでなく、ジェンダーステレオタイプなどの問題に立ち向かう作品である。元よりあいこは結婚に家事能力を求められることに嫌悪感があり、女性が苗字を変えたり、妻に夫のケアを求められたりといったジェンダーロールに当てはめられることに疑問を持っていた。そのため交際者との生活も従来のステレオタイプに当てはめようとして交際者とすれ違いが多くなっていった。あいこと交際者は生活スタイルや価値観が異なることを認め、良い関係を維持するために別居婚を決めた。また、結婚するあいこを送り出そうとするともこの葛藤を描きつつ、アロマンティックであるともこがあいこの結婚によって除外されない物語となった。婚約者との結びつきの強さを重要視することは否定されないし、間違っただけではない。しかし必ずしも全員がそう考える必要があるわけではない。同じく異性愛者との同居について触れている『そばかす』も結婚が悪のように描かれているのではない。結婚で道が分かれることの寂しさをアロマンティック・アセクシュアルが感じる孤独の一つとして描いている。『今夜すき焼きだよ』ではあいことともこのように、交際者との結婚とともこの同居が2つに1つではないこと描くことで、アロマンティックが異性愛にかき消されない物語となった。

本作品も『恋せぬふたり』同様に「アロマンティック」がともこのカミングアウトの際に使われる。物語冒頭にともこの恋愛的指向を提示することで、アロマンティックが作品の土台として機能していることを表している。これについて作品プロデューサーの本間かなみのインタビューから引用する。

セクシュアリティにフォーカスが当たるエピソードもありますが、[ともこのアロマンティックを]アイデンティティの一部として描くようなアプローチで作品を作っていました。(小林)

これは、アロマンティックというマイノリティが不可視化されている現状を描きつつ、アロマンティック女性の何気ない日常を写すことにフォーカスすることで当事者に寄り添った作品を作り上げたのだと考える。そのためアロマンティックへの配慮を作品の至る所で見ることができる。異性愛者のあいこがいながら彼女の周りで起こりうる性的接触は描写されることはない。また作中でのあいこの結婚や出産の過程で起こっただろうドラマをあえて描かず、さらっと済ませている。キスやセックスなどの性的な接触や結婚などの異性愛描写は、従来のメディア作品において物語の盛り上がりや、重要なシーンとして扱われてきた。本作品で異性愛描写がその扱いを受けないのは、物語のベースにアロマンティックが存在するからである。他人に恋愛感情や性的関心を抱かない人達にとって、強調された異性愛描写は蛇足だと感じられる。同作

品では異性愛を強調することも否定することもなく、アロマンティックにとって違和感のない表現に留めている。『今夜すきやきだよ』は、ともことあいこの共生によってアロマンティックと異性愛者の共存が可能であることを示し、メディア表現に希望を見いだすことができることを伝えている。

3 作品に登場するアロマンティック・アセクシュアルはそれぞれ恋愛や結婚を前提としたコミュニケーションに溶け込むことができないといった背景がある。異性愛規範のもとでアロマンティック・アセクシュアルは孤独な人と見なされたが、同居を通して恋愛や性的接触の伴わない新しい形の家族を形成した。『恋せぬふたり』と『今夜すきやきだよ』の結末では同居を解消し、それぞれの自立に繋がっていく。孤独とされてきたアロマンティック・アセクシュアルが自分と同じ考えを持つ人や自分を肯定してくれる存在に出会ったことで、精神的に自立し、同居に拘る必要がなくなったことを指す。『そばかす』では同居に至らなかったが、同居が選択肢として存在したことが重要であり、佳純と同じ考えを持つ人との出会いで精神的自立に繋がっている。一人で暮らすこと、誰かと暮らすことは、セクシャリティに影響されるものではなく、誰にとっても自由に選択ができるものである。3 作品は共にどれを選んでも良いことを示している。

「アロマンティック・アセクシュアル」という言葉に関して、作品によって、定義する/しない、という言葉の扱い方はそれぞれが異なる。これはどちらの表現がより正しいかということではなく、定義して存在を知らせることも、あえて存在をぼやかすことも、どちらも当事者にとって意義のあるものである。アロマンティック・アセクシュアルは未だ認知の必要がある恋愛指向や性的指向であるため、多様な描き方を模索することが求められる。そして今後メディアには、アロマンティック・アセクシュアルというジャンルではなく、あらゆるジャンルでその存在が当たり前になり組み込まれていくような展開が必要とされる。

結論

本論文の目的は、アロマンティック・アセクシュアルのアイデンティティに着目し、強制的性愛からなるセクシャルノーマティビティやメディア表現がアロマンティック・アセクシュアル当事者や非当事者に与える影響を明らかにすることで、社会的な理解増進を目指すことである。研究方法は、アセクシュアル男性に焦点を当てたインタビューを行ったプジビロの先行研究を用いて、強制的性愛から生じる当事者の生きづらさを分析した。さらにメディア表現においては『そばかす』、『恋せぬふたり』、『今夜すきやきだよ』の三作品を比較し、アロマンティック・アセクシュアルの表象と同居から得られる〈セーフスペース〉との関わりと、メディア表現が社会的認知に与える影響について考察した。その結果、他者に性的に惹かれないアセクシュアルが抱える生きづらさの要因である強制的性愛には、異性愛を前提とした社会規範や性別にまつわるステレオタイプな役割といった背景があり、それらがアセクシュアル・アイデンティティの確立の妨げになっていることが分かった。そして比較した三作品に共通する〈セーフスペース〉は、アロマンティック・アセクシュアルが異性愛規範から日常的に受けるマイクロアグレッションの存在を浮き彫りにさせ、当事者がそれを脅威に感じずに済む安全な場所として描かれた。そしてメディア表現において、三作品は共通して同居で結末を迎えなかった。これはアロマンティック・アセクシュアルをステレオタイプから解き放ち、一人暮らしや同居といった生活の選択を描くことで、アロマンティック・アセクシュアルの表現における多様性を示したと考えられる。こういったメディア表現は、社会的にアロマンティック・アセクシュアルの認知と理解を深める一つの手段になると考えられる。

最後に、本論文に残された課題について。それは自身によるインタビューを実施できなかったことにある。本論文では主に先行研究を活用したが、アロマンティック・アセクシュアル当事者にインタビューを行うことで、アロマンティック・アセクシュアルが置かれている現状への理解が深まると同時に、当事者の経験から研究の具体性がさらに増すものだと考えられる。

注

1. 2001年にデイヴィッド・ジェイにより設立されたAVENは当初アセクシュアルの人を「どちらの性にも性的魅力を感じない人」と定義していた。
2. 精神疾患の診断・統計マニュアルであるDSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) の診断名である。

引用文献

- Bogaert, Anthony F. "Asexuality: Prevalence and Associated Factors in a National Probability Sample." *The Journal of Sex Research*, vol.41, no.3, 2004, pp. 279-287.
- Carrigan, Mark. "There's More to Life Than Sex? Difference and Commonality within the Asexual Community." *Sexualities*, vol.14, no.4, 2011, pp. 462-478.
- Chasin, CJ DeLuzio. "Theoretical Issues in the Study of Asexuality." *Archives of Sexual Behavior*, vol.40, 2011, pp. 713-723.
- Gupta, Kristina. "Compulsory Sexuality: Evaluating an Emerging Concept." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol.41, no.1, 2015, pp. 131-154.
- Hinderliter, Andrew. "How is Asexuality Different from Hypoactive Sexual Desire Disorder?" *Psychology & Sexuality*, vol.4, no.2, 2013, pp. 167-178.
- Mardell, Ashley. *The ABC's of LGBT+*, Mango Media, 2016.
- Przybylo, Ela. "Introducing Asexuality, Unthinking Sex." *Introducing the New Sexuality Studies*, Routledge, 2016, pp. 181-191.
- . "Masculine Doubt and Sexual Wonder: Asexually-Identified Men Talk About Their (A)sexualities." *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives*, Routledge, 2014, pp. 225-246.
- The Asexual Visibility and Education Network, "The Asexual Visibility and Education Network," <https://www.asexuality.org/>.
- Weis, Robin. "Ace Community Survey 2017 & 2018 Report", *The Asexuality Community Survey*, 29 Oct. 2020, <https://acecommunitysurvey.org/2020/10/29/2017-2018-ace-community-survey-report/>.
- 安達 友絵「三浦透子×玉田真也監督 インタビュー複雑なものは、複雑なままでいい」『PINTSCOPE』2022年12月16日。<https://www.pintscope.com/interview/miura-tamada/>.
- 「小田急線切りつけ、逮捕の男「誰でもよかった」…「幸せそうな女性見ると殺したいと」」『読売新聞オンライン』2021年8月7日、<https://www.yomiuri.co.jp/national/20210807-OYT1T50230/>.
- 小野里 涼「アセクシュアルとは？ 特徴やノンセクシャル・アロマンティックとの違い、誤解や現状について解説」『あしたメディア by BIGLOBE』2023年11月19日、

- <https://ashita.biglobe.co.jp/entry/2023/08/10/110000>.
- 木村 正人「非モテ男子が暴発するミソジニー（女性嫌悪）無差別テロの恐怖 英で22歳男が散弾銃で7人を殺傷して自殺」『Yahoo! ニュース』2021年8月14日、<https://news.yahoo.co.jp/expert/articles/3ca6da6cc2ce445702667359d8ee43a5ac28eec5>.
- 「共生」『デジタル大辞泉』小学館『ジャパナレッジ』、<https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=2001004598300>.
- 『恋せぬふたり』脚本 吉田 恵里香、NHK、2022年、『NHK オンデマンド』、<https://www.nhk-ondemand.jp/program/P20210027390000/index.html>.
- 此下 千晶、石丸 径一郎「アセクシュアル・アイデンティティ研究の現状と課題ー国内外における実証研究のスコーピングレビューー」『お茶の水女子大学心理臨床相談センター紀要』第24号、2022年、1-12。
- 小林 久乃「話題ドラマ『今夜すきやきだよ』本間 P インタビュー「理解できなくても認めざるを得ないことがある世界で」『NEWS ポストセブン』2023年3月10日、https://www.news-postseven.com/archives/20230310_1845956.html?DETAIL.
- 『今夜すきやきだよ』脚本 太田 良、山中 瑤子、2023、*Netflix*、<https://www.netflix.com/browse?jbv=81715884>.
- 関口 麗美「アセクシュアル自認男性における葛藤一男らしさと強制的性愛規範の不可視性に着目してー」『東京女子大学社会学年報』第11号、2023年、27-34。
- 『そばかす』監督 玉田 真也、2022、『楽天TV』、<https://tv.rakuten.co.jp/content/448094/>.
- 高橋 純子「文言変更にも批判でも成立のLGBT理解増進法 看護学者が見る希望」『朝日新聞デジタル』2023年11月29日、<https://www.asahi.com/articles/ASRCX4KBVRCPUZU007.html>.
- 田中 敏明、貞松 俊祐、武谷 美咲「LGBTの知識と理解に関する世代間格差」『九州女子大学紀要』第54巻2号、2017年、115-127。
- チェン、アンジェラ『ACE アセクシュアルから見たセックスと社会のこと』羽生 有希訳、左右社、2023年。
- 羽佐田 瑤子「『恋せぬふたり』脚本家・吉田恵里香インタビュー 「知って、気づいて、直す」ことが世の中の理解につながるのではないか」『TOKION』2022年5月13日、<https://tokion.jp/2022/05/13/interview-erika-yoshida/>.
- 林 慶「恋愛や性愛がなくても、愛に溢れた人生を生きられる。アセクシュアルの私が今、伝えたいこと」『HUFFPOST』2023年5月31日、https://www.huffingtonpost.jp/entry/asexual-life-with-love_jp_6475c09de4b045ce24849908.
- 原宿 なつき「性的関係こそ最も素晴らしい？私たちは強制的性愛社会を生きている」『ヨガジャーナルオンライン』2023年8月30日、<https://yogajournal.jp/19301>.
- 福田 委千代「書評 小山静子・赤枝香奈子・今田絵里香編『セクシュアリティの戦後史』」『昭和女子大学女性文化研究所紀要』第43号、2016年、55-57。

- 松浦 優「アセクシュアル研究におけるセクシュアルノーマティヴィティ (Sexualnormativity) 概念の理論的意義と日本社会への適用可能性」『西日本社会学会年報』第 18 号、2020 年、89-101。
- 「メランコリーのジェンダーと強制的性愛—アセクシュアルの「抹消」に関する理論的考察」『Gender& Sexuality』第 15 号、2020 年、115-137。
- 三宅 大二郎、平森 太規「日本におけるアロマンティック／アセクシュアル・スペクトラムの人口学的多様性 —「Aro/Ace 調査 2020」の分析結果から 1) —」『人口研究』第 77 号、2021 年、206-232。
- 「日本のアロマンティック／アセクシュアル・スペクトラムにおける恋愛指向の多面性」『ジェンダー&セクシュアリティ』第 18 号、2023 年、1-26。
- 杵田 光、田中 ぬれ奈「「性的関係いない」が伝わらず アセクシュアルの悩み」『朝日新聞デジタル』2019 年 11 月 13 日、<https://www.asahi.com/articles/ASMCD3PH1MCDPTFC002.html>。
- 吉岡 真梨子「Asexual であるという自覚はいかにしてなされ受容されるのか？—ライフ・ストーリー・インタビュー事例からによる—」『学習開発学研究』第 12 号、2019 年、61-70。

編集後記

この度は、私たちが在籍するゼミの卒業論文集を作成する機会を頂き、またお読みいただきました皆様には、論集に興味を示していただきまして誠にありがとうございます。私たちのゼミ活動は4年次の4月から始まり、12月の卒業論文提出までの約1年間、各々論文執筆に取り組んできました。月1回の全体ゼミ（ゼミ生全員が集合）では、互いに研究内容の進捗報告を通して刺激を与え合い、また執筆が上手く進まない時には先生を始め同じゼミ生からヒントや助言をもらい、そこから新たな視点を得て自分の課題と向き合うという、卒論執筆は精神的にも知識的にも自分の糧となる時間でした。そしてこの論文集を作成するにあたり、初めての編集作業で難しい点多々ありましたが、全体の総括をして事細かに相談にのってくださった諏訪先生、編集長の私よりも遥かに頼れる存在だった編集委員の小枝さん、中嶋さん、東屋さんが何度も確認や修正で尽力してくれたおかげで無事完成を迎えられました。このようにして作成した論文集は、拙いところもありますが、私たちの4年間の集大成の成果として残り、読んでくださった方々に未知なる分野への扉を開くきっかけとなれば嬉しい限りです。改めて協力してくださった関係者の方々、読者の皆様に感謝申し上げます。

2024年3月15日 角田

上のコメントからお分かりの通り、角田さん、大変頼りになるゼミ生でした。早朝のアルバイトを終えて9時頃に大学へ到着、それから図書館にこもって、お昼には持参した手作り弁当を食べつつ17時頃に帰宅の途につくという、ワーキングパーソン張りの生活を、授業のない4年生の間も続けられていたとのこと。

初めての論集ということもあって、3月の遅い時期まで編集作業が伸びてしまい、角田さんをはじめ、投稿してくださった方々にはけっこうなご負担を強いてしまいましたが、成績に全く関係ないにもかかわらず高いモチベーションを保って校正に当たってくれた皆さんに心より感謝いたします。

1月の口頭発表時に執筆の候補者が選ばれ、2月から本格的に編集を始動、MS Wordファイルで行った2回の校正ののち、この論集はゼミのホームページで公開されます。できれば2025年度には第2号を刊行したいです。

2024年3月22日 諏訪