慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	レッド・パージを書き換える：1960年代映画のパロディ的手法について
Sub Title	
Author	久我, 康介(Kuga, Kosuke)
Publisher	慶應義塾大学大学院文学研究科英米文学専攻『コロキア』同人
Publication year	2022
Jtitle	Colloquia (コロキア). Vol.43, (2022.) ,p.71- 84
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	米文学
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00341698-20221215-0071

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

レッド・パージを書き換える*

――1960 年代映画のパロディ的手法について――

久我　康介

1. はじめに

冷戦は、20 世紀の後半を通じて、アメリカの外交における最も重要な関心事であり続けた。そして、映画やテレビといったマスメディアは、それをニュースとして伝えるだけでなく、娯楽作品の題材としても大いに活用してきた。最も著名な例としては、自身も情報局員であった作家 Ian Fleming によって生み出され、映画化されて世界的なヒーローとなった英国諜報員、James Bond を主人公とする 007 シリーズが挙げられる。こうした映像メディアによる冷戦下の国際的な対立の描写は、時として報道以上に、大衆の国際的な意識形成に影響を及ぼしたと考える研究者もいる (Barnouw 269)。

冷戦化のアメリカにおいて、メディア産業はイデオロギー対立とは無縁ではいられなかった。1950 年代初頭のアメリカでは、Joseph McCarthy 上院議員によって主導された、「レッド・パージ」と呼ばれる反共産主義運動が起こり、10 人の映画関係者、通称「ハリウッド・テン」が逮捕された事件を始め、数多くの映画関係者が思想的な嫌疑により制作現場を追放された (陸井 14–15)。事件を皮切りに、HUAC (House Committee on Un-American Activities: 下院非米活動委員会)の活動により、多くの俳優や映画監督が制作の現場から追放されることになった。その弾圧を免れた映画製作者は、作品から政治的な要素を排除したり、あるいは HUAC の反共主義的な思想を代弁するような作品を作ることに努めた (Whitfield 210–13)。

レッド・パージの影響力は、時代と共に減衰していったものの、基本的に冷戦下アメリカの映画は、常に同じようにソ連や共産主義を排除すべき敵として描いてきたと考えられることが多かった。しかし、イメージに反して、アメリカではしばしば、映画を通じて冷戦構造を相対的に俯瞰しようとする試みが行われてきた。その試みにおける一つの顕著な例がコメディによる転覆的な描写である。Lori Maguire は、アメリカにおける冷戦映画の伝統がそもそもコメディ映画である *Ninotchka* (1939)から始まったことや、その後も冷戦を題材にしたコメディがいくつも公開されてきたことを挙げ、以下のように語る。

> [The] comedy tended to mock both sides, with the Americans and the British generally coming in for more sarcasm because people from those nations made the films-although the assessment of living conditions in the Eastern Bloc remained negative. However, depending on the picture, people on both sides shared the same fears, the same wishes, or the same stupidity, pettiness, and hunger for power. (144)

* 本稿執筆にあたっては、慶應義塾大学教授・大串尚代先生ならびに佐藤光重先生からさまざまなアドバイスと丁寧なご指導を賜った。ここに記して感謝を申し上げたい。

つまり、冷戦を描いたコメディは、あくまで西側の観客の視点に立脚しながらも、アメリカの自己省察や冷戦構造の相対化を促すものであったことが示されている。実際に 1960 年代になると、東西の政治家の子女が恋に落ちる *Romanoff and Juliet* (1961)や、アメリカの漁村に遭難したソ連船が迷い込む *The Russians are Coming, the Russians are Coming* (1966)など、国際的な対立をパロディし、個人的な和解の可能性を描いたコメディ作品が数多く作られた。しかし、前述した作品はどちらも架空の土地を舞台にした空想的な喜劇であり、現実の政治を喚起させる要素は詳しく描写されていない。そのため 1960 年代になっても、よりシリアスな、あるいは現実的な国際情勢を描いた作品においては 1950 年代と変わらず反共主義の影響が強く見られ、あくまで 1950 年代と同様の世界観を描写していると考えられることも多かった。例えば、Eric Barnouw は、1960 年代に興隆したスパイ・フィクションを外見的な印象は異なるが、本質的にはレッド・パージの反共主義を強く残すものとして批判している (264–65)。

だが、この論文では、1950 年代の作品と 60 年代の作品が「印象が異なる」ことにこそ注目したい。多くの冷戦コメディ作品はパロディの技法を用いたが、この技法は冷戦下においても社会的な批判を回避しつつ、固定観念を破壊する技法として有用であった。ある作品がそれ以前の別の作品と類似し、しかし印象の異なる性質を持つことは、パロディという観点から見るのであれば、同じメッセージを伝えることにはならず、むしろ全く異なるメッセージを伝えることにつながり得るだろう。だとすれば、コメディ以外を含む 1960 年代の映画における反共的な、しかし「印象の違う」描写について「反共主義の文脈」のパロディが行われていたと考えることもできるのではないか。

そのため本論文では、1950 年代において形づくられた「反共映画という文脈」がどのようなものであり、どのように大衆に認識されていたかを分析する。そして、1960 年代の冷戦映画における反共産主義的描写が反共産主義的メッセージの継承ではなく、そうしたメッセージの転覆・脱構築を可能とするような「反共映画というジャンル」のパロディとして機能していた可能性について、いくつかの作品を例示して考察していく。

2. 反共映画のメソッド

1950 年代は、アメリカにおいて反共主義運動が急速な高まりを見せた時代である。Tony Shaw と Denise J. Youngblood は、特に 1947 年から 1953 年の 7 年間、アメリカの冷戦にまつわる映画はほぼ全て強硬な反共プロパガンダに支配されていたと語っている (18)。この時代の映画制作者は先述の McCarthy 上院議員や HUAC の告発に加え、FBI や CIA による検閲や圧力、米国在郷軍人会のような民間組織による抗議運動など様々な外圧を乗り越えなければならなかった (Shaw and Youngblood 20)。そうした環境の中で、後世においては「反共プロパガンダ」と考えられるような映画がいくつも制作された。

アメリカの映画産業は、常にソ連・共産主義に対して強く敵対的であったわけではなく、むしろ黎明期においてはそれらを親和的に描写する傾向さえあった。Russel Campbell は、20 世紀初頭のアメリカ映画が *The Nihilist* (1905)のような作品を通じて、帝政ロシアの圧政に抵抗する貧しい市民や革命家を、しばしば英雄や共感の対象として描写してきたことを紹介している。1920 年代になると、アメリカの世論の中に共産主義への疑念が高まり、そうした映画が作られることは少なくなる。しかし、外交的には両大戦において同盟関係を保ったこともあり、1939 年にはソ連の女性官僚とフランス貴族の恋愛を描いた映画 *Ninotchka* が公開されるなど、アメリカ映画にお

いてはソ連や共産主義に対して比較的融和的な態度が保たれ続けていた。しかし、第二次世界大戦の終結と共に、状況が大きく変化することとなった。ソ連軍によるドイツ東部の実効支配は、アメリカの世論にとっては戦時下の「友好国」による唐突な侵攻と受け止められ、アメリカは急速な外交上の方針転換を迫られることとなった (Halle 83)。すなわち、アメリカのメディアは世論によって自然に醸成されるのを待たず、ソ連への敵対的なイメージを作り出す必要に駆られたのである。そこで、いくつかの既存のイメージが流用されることとなった。

一つは、第二次世界大戦を通じてアメリカの戦時プロパガンダの中心であったファシズムのイメージである。Les K. Adler や Thomas G. Paterson は、戦後アメリカの世論が未知の体制であるソ連共産主義に対する恐怖を、馴染みのあるナチスドイツの政体と同一視し "Red-Fascism"として理解することで納得しようとしたと論じている (1046)。1940 年代後半には、Truman 大統領をはじめとした多くの政府高官がソ連の脅威をナチスドイツの侵攻に準えて国防を訴える発言を繰り返し (Adler and Paterson 1054)、それは 1948 年に George Orwell の *Nineteen Eighty-Four* が発売されるとより強固なイメージとして定着した (Adler and Paterson 1063)。もう一つ、これに追随する形で利用されたのがスパイのイメージである。1945 年にカナダでソ連の諜報員 Igor Gouzenko が亡命し、彼の亡命の経緯を実名で映画化した *The Iron Curtain* (1948)がアメリカで公開されると、国内に潜伏する「スパイ」のイメージはソ連の体制と強く結びつけて考えられるようになった (Adler and Paterson 1054)。

「ファシズム」と「スパイ」という二つのイメージは、映画を通じてアメリカの大衆には 1940 年代以前から既に馴染み深いものであった。Alan R. Booth は、初期のアメリカ映画が、ドイツ人スパイとの戦いというテーマを好んで描いたと述べる。それは第一次世界大戦に伴い、アメリカが潜在的に抱えていた欧州への反感がドイツという国家に集約されたことの結果であり、アメリカが実際に戦場にならなかったことから、アメリカの機密を盗み出そうとするスパイと、それを阻止しようとするものの戦いという構図は国際的サスペンスの典型的な様式となっていった (136-37)。アメリカの世論はこうした映画に描かれた形式をソ連を解釈するのに用い、映画もまたそれに合わせ、この様式をソ連の脅威を描くものとして流用していった。たとえば、1939 年の映画 *Confessions of a Nazi Spy* では破壊的な陰謀を企むゲシュタポの組織の陰謀が FBI のエージェントによって暴かれ、最後にはファシストが裁判を受けるシーンで終わるが、1959 年の *Big Jim McLain* はゲシュタポが共産主義に、FBI が HUAC に対応する形で置き換わっているように見え、同じく裁判のシーンで映画は幕を閉じる。

また、Tony Shaw は、1940 年代から 50 年代にかけて映画を含むあらゆる文化に対し CIA がプロパガンダ的な支援活動を行なっていたことを挙げ (5)、共産主義の脅威の一部として誇張的に表現された無神論者の「冷酷さ」に対し、宗教的な敬虔さの美徳が強調して表現されたと論じている (7)。彼はこれがヨーロッパの境界を維持するためのプロパガンダに使われたことを述べると同時に、以下のように語る。

> It also tied in with the spectacular revival of organized religion in the United States in the early 1950s, a phenomenon that resulted in an enhanced political role for Christian pressure groups who defined Americanism in religious terms. Amidst these fears and hopes, religion became discursively associated in Western popular culture with "liberty," "democracy," and "Western civilization," and was held in

sharp contradistinction to the amalgam of "atheism, barbarism, and totalitarianism" that was Communism. (7)

すなわち、冷戦下において敵であるソ連・共産主義の「邪悪さ」と自らを対比する必要性のために、アメリカ国内においてことさらに宗教的な美徳が追求されていった。このように「ファシズム」「スパイ」「無神論」のイメージと、それと対立する概念としてのアメリカ社会の「敬虔さ」とそれに付随するモラル的美徳が、1950 年代を通して映画における「反共」を示すモチーフとして確立されていったのである。

こうした反共主義のイメージを色濃く反映したこの時代の代表的な映画作品として *My Son John* (1952)がある。この映画は次のような物語である。アメリカのごく一般的な家庭に、二人の息子が朝鮮戦争へと出征していくのと入れ違いに、長兄 John がワシントンの大学から帰省してくる。インテリ然として振る舞い、聖職者にもそっけない態度を取る John を両親は好ましく思わず、特に保守的な父親と John は激しく衝突する。そんなある日、ふとしたことから家族と知り合った FBI 捜査官 Stedman は、John が都市でスパイの女性と交際し、工作員となった可能性があることを伝える。母親は John を問い詰めるが、John も激しく抵抗する。しかし、うっかり手渡してしまった交際相手のアパートの鍵を取り返そうとした John は、組み付いた母親の手からロザリオが現れたのを見て、過去の所業を後悔する。John は出頭を決めるが、彼を追跡してきた車により射殺される。しかし彼が自身の選択への後悔と、共産主義スパイへの抵抗の呼びかけを吹き込んだ遺言のテープが母校の卒業式で放送される。

この物語は、1950 年代の「反共映画」ジャンルを象徴する代表的な作品であると考えられている。この物語の中にはアメリカ社会の中に潜むスパイ、共産主義者の誘惑・洗脳と冷酷さ、対するアメリカ人家族の敬虔さと保守的な忠誠心の美徳といった要素が全て含まれており、物語の最後は露骨に明示的なソ連スパイへの攻撃で締め括られる。さらに Stephen J. Whitfield は、この作品に見られる反共プロパガンダ映画のもう一つの代表的な要素として、万が一にも共産主義者に対してシンパシーを示していると受け取られないために、極端に敵である共産主義者自体の描写を排除していることを挙げている。

Whitfield は 1950 年代を通じて同様の「反共プロパガンダ」映画が作られ続けており、*My Son John* と同じ 1952 年には 12 本ものプロパガンダ作品が作られたと述べている (213)。こうした映画は批評家からは軽視されてきたが、それは必ずしも社会的な影響力を持たなかったことを意味しているわけではない。Shaw は低予算の荒唐無稽な反共プロパガンダの一例として、火星のキリスト教徒から神聖な啓示を受けてソ連の共産主義体制が崩壊するという筋書きの映画 *Red Planet Mars* (1952)を挙げている (3)。この映画自体は現在ではほぼ顧みられないものの、Shaw はこの作品に見られるような、アメリカの宗教的美徳を大衆的なエンターテイメントとして表現しようとする試みは Cecil B. DeMille の *The Ten Commandments* (1956)に代表される 1950 年代の宗教的映画の興隆と地続きのムーブメントであったと論じており、実際に *The Ten Commandments* の冒頭のナレーションが人間が支配されるべきは「独裁者か、神の法か」という二者択一の問いを突きつけることを例示している (10–11)。また、David A. Smith は *Invasion of Body Snatchers* (1956)のような、直接的に政治的描写のない映画についても、宇宙人による侵略や人間の洗脳、社会への潜伏といったテーマが、同時代的な映画の伝統の中で自然に反共主義的なメッセージを持つものとして作られ、また観客によってそのように解読されるものであったと分析している (10-11)。言い換

えるならば、直接的にソ連や共産主義が描かれない物語の中にも「反共プロパガンダ映画」の要素が組み込まれており、同時代の観客たちはそれを「反共映画」として読み取るリテラシーを持っていたと考えることも十分に可能である。

冷戦下のアメリカ映画における反共主義的な要素は、単に政府や世論の意向を散発的に示したものではなく、1940 年代以降、劇的な高まりを見せた反共産主義のムードの中でソ連や共産主義を敵として再解釈するために、反ドイツ映画のメソッドを流用したり、アメリカの美徳を表現する新たな宗教的価値を導入することによって半ば意図的に形成された「反共映画」という新たなジャンルであったと言える。そして、それ自体は芸術的・商業的に成功を収めることは稀であったが、より娯楽的な作品に文脈を提供し、先述した要素を持つ映画を「反共映画」として読むことを可能にするような文化的素地を気づいていたと考えることができる。

では、1960 年代の映画は、1950 年代において形成された「反共映画」の文脈に、どのように再解釈の可能性を提示していたのか。次の項目では、そのキーとなる「パロディ」の技法の映画における読解の方法を示すことを試みる。

3. パロディとしての映画分析

1960 年代の冷戦映画を「パロディ」として分析するために、まずは「パロディ」というものがどのようなものであるかを明らかにしなければいけないだろう。

パロディはしばしば「風刺」と同一視されて考えられ、喜劇的技法を用いて別の媒体に言及し、対象を嘲弄するものと考えられてきた。しかし、Linda Hutcheon は、その両者を明確に区別して分析している。彼女は、風刺は相手を明確に攻撃する意図を持つものだが、純粋なパロディは意図を持たないと論じる (56)。パロディが利用しているのはある作品の様式であり、パロディは単純に言及元を貶めるのみにとどまらず、それを利用して元になった作品に敬意を表することもでき、また全く別の第三者に対して、賞賛や批判を与えることもできるものであると彼女は述べている (15)。

Dan Harries は、Hutcheon によって分析されたパロディの性質を、特に映画研究の分野において活用する手法を提案している。Harries は、映画というメディアの形態そのものが、その当初から小説、演劇、あるいは日常生活といった様式の「パロディ」であったことを示し、パロディの形式と親和性の高いメディアであると述べる (11)。Harries は Buster Keaton や D. W. Griffith によって映画の黎明期からパロディによるコメディが試みられてきたことに始まり、現代に至るまで映画がさまざまな媒体をパロディし、あるいは別の映画によってパロディされるという歴史が絶えず続いてきたことを紹介している。Harries は映画におけるパロディを分析する上でまず、パロディという形式における元の要素への「言及」と、それとの「不一致」という二つの性質についてより詳細に分析することを試みている。彼はその手がかりとして Gérard Genette が提案した “Transtextuarity” の 5 つの形態を紹介し、そうした「トランステクスト性」が映画媒体でのパロディにおいて果たす役割を示している。それをまとめると以下のようになる。

テキストの性質	*Palimpsests* の定義 (Genette 1-7)	映画パロディにおける意義 (Harries 26-9)
インターテクスト性	他のテキストの直接言及 (引用・剽窃など)	印象的な要素を模倣することで 「元ネタ」を喚起する
パラテクスト性	テキストの外縁的要素 (題名・表紙など)	露骨な言及や誇張を用いて パロディだと明示する
メタテクスト性	他のテキストへの批評性	作られた作品だと明示し、 構造全体を俯瞰視させる
アーキテクスト性	ジャンルとの接合	ステレオタイプを意図的に用い、 それを転覆する
ハイポテクスト性	別の形への書き換え (翻訳・模倣など)	ある属性を転覆することで、 属性自体を読み替える

上記の五つの定義は、映画のパロディ的な性質を分析するために重要なものであると考えることができるが、特に注目に値するのが Harries によるパロディ映画のハイポテクスト性の定義である。Genette はパロディをハイポテクスト性の中の外的なテキストとして分析しているが、Harries はむしろパロディとしての作品をトランステキスト性の中心に置き、パロディとしての表現、すなわちアーキテクスト的には「偽典」としてジャンルの中に存在するということが、単に自信が「正典」の法則から外れていることを示し、驚きやおかしさを感じさせるだけでなく、「正典」としてのジャンルの読まれ方そのものを変化させてしまう可能性を指摘しているのである。Harries はあくまでパロディがもたらすユーモラスな効果のみに着目し (126)、喜劇的で明示的なパロディが、どのように言及元の要素を引用し転覆させているか、ということに注目していたが、特に映画パロディのハイポテクスト性という点から分析するのであれば、必ずしも元のテクストへの直接的な「からかい」の要素は必要とされないだろう。Hutcheon の定義を借りるなら、パロディを構成する要件は「言及元に則った要素」を持ちながら「言及元とは異なる印象」を与えることであり、喜劇的な要素は副次的なものだ。Harries 自身もまた、パロディの意義について “[P]arody (as well as other modes of carnival culture) opens up spaces to think out alternatives and 'play' with established conventions and norms.” (125)と語り、慣習の脱構築にその本質的な役割を見出している。すなわちパロディは、一般的に考えられているような特定の作品からの言及と模倣だけでなく、転覆的な意味での「様式の模倣」としても読み取ることができると考えられるのである。ここからは、1950 年代の「反共映画」の影響力を考えながら、それをハイポテクスト的にパロディした作品と考えられる例として、*The Manchurian Candidate* (1963)と *One, Two, Three* (1961)の二つの作品を取り上げ、その中でどのように「反共」ジャンルの書き換えが行われてきたかについて考察していく。

4. *The Manchurian Candidate* と反共的美徳の転覆

1959 年の小説を原作とする John Frankenheimer の映画 *The Manchurian Candidate* は、共産主義者に洗脳された青年をめぐる陰謀劇であり、その印象的な題材から、しばしば「アメリカ社会に潜伏する共産主義者」の代名詞としてこの作品の題名が用いられることがある。洗脳という題材を含め、上述した「反共映画」の特徴を多く含んだこの作品は、同様に反共的なメッセージを持つ作品として見られることも少なくない。しかし、この作品が単に 50 年代のプロパガンダ映画と同一視されないのは、そうした要素が慣例を外れて、特殊な形で現れることで、観客に大きな違和感を与えるためである。

この作品は以下のような物語である。朝鮮戦争の帰還兵である Raymond は、危険な前線で部隊を守り抜いた英雄として叙勲を受ける。一方で、彼の上官である将校 Marco は戦地から帰って以来、Raymond が仲間を殺す夢に悩まされて仕事が手につかず、左遷されてしまう。Raymond の母親は傍若無人な右派の議員 Iselin と再婚しており、二人の差別的な言動に Raymond は悩まされる。ある日 Raymond の元に電話が入り、Raymond がその指示に従ってトランプを見ると彼は感情を失い、命じられたままに夜陰に乗じて人を殺すようになる。実は Raymond たちの部隊は戦ってなどおらず、中共軍に捕らえられて洗脳実験を受けていたのであり、Marco の夢は忘れさせられた真実の記憶であった。偶然 Raymond の元を訪れた Marco は彼の不自然な振る舞いに気づき、彼を監視するが、目を離した隙に Raymond は恋人とその父親である左派議員をも殺してしまう。実は彼の母親は共産主義国の工作員であり、夫の愚かな右派議員を出世させることでアメリカに破壊工作を仕掛けようとしていたのである。Marco は単身 Raymond のもとへ赴き、洗脳を解こうと試みるも、成果は定かではなかった。Raymond はついに母親から大統領暗殺の指令を受け、ライフルを持って党大会の会場へ赴く。Marco はそれを追うものの、人混みに巻き込まれ Raymond を見失ってしまう。ついに暗殺の決行時刻がくるが、Raymond は大統領ではなく母親と Iselin 議員を殺し、駆けつけた Marco の前で自決する。Marco は部屋で、Raymond の受勲を讃えた言葉を読みながら苦悶する。

この作品に描かれたさまざまな要素を見ていくと、*My Son John* の中に描かれていた要素との類似性に気が付く。上述の通り *My Son John* は「反共映画」の特徴を顕著に含み、描写した典型的な映画であるため、*The Manchurian Candidate* もまた「反共映画」として読み取ることのできる様式を踏襲していることが窺える。しかし *My Son John* がそうした要素を反共主義思想の理念に基づいて忠実に表現したのに対して、*The Manchurian Candidate* における描写から受ける印象は大きく異なるものである。

まず、両作品に共通する最も大きな共通点は、「洗脳」と「家族」の物語であるという点である。双方の主要な登場人物を列挙してみると、その役割は類似している。

役柄	***My Son John***	***The Manchurian Candidate***	**役割**
青年	帰省した学生 John	前線からの帰還兵 Raymond	洗脳され、潜伏する
父親	保守的な父 Dan	粗野な保守派議員 Iselin	息子と対立する
母親	敬虔な母 Lucille	高圧的な母 Eleanor	息子の生活に干渉する
捜査官	冷徹な Stedman	情深い上官 Marco	青年の犯罪を止める
若い女性	ソ連のスパイ	民主党議員の娘	青年を「誘惑」する

それぞれの要素に注目して分析すると、まず青年 Raymond の役割は、John に代表される「洗脳されたスパイ」の典型的な例に基づいているように見える。彼らは同じように遠隔地から家族の元へ帰還するが、出かけて行った先で洗脳を受け、共産主義者の意のままにアメリカ国内で悪事を働くことになる。John は家族と過ごすよりも大学教授との付き合いを優先し、保守的な父と母を苛立たせるが、Raymond もまたリベラル系の新聞社への就職を決め、両親の反発を受ける。John に代表される、保守的な家族の元に帰った洗脳された「革新的」青年というイメージは、*The Manchurian Candidate* の中で丁寧に再演されている。しかし、両者が与える政治的なイメージは対照的だ。軍の活動を賛美する父親の言説をスピーチ原稿から削除する John は、快活に出征していく二人の弟と対比的に描かれ、洗脳された彼の「スパイ」としての性質は彼の衒学的な性質と結び付けて反知性主義的に描かれるが、Raymond は叙勲された帰還兵として軍事的奉仕に忠実な人物として描かれ、英雄的美談に偽装された彼の洗脳は、共産主義の軍隊に弄ばれるアメリカの軍事行動自体の稚拙さを表すかのように見える。つまり、Raymond のイメージは、John に代表される洗脳されるリベラルな青年のイメージをインターテクスト的に引用しながら、それがメタテキスト的に観客に想起させる実際の人物の属性を巧妙に変質させているのである。

これと同じことが、父親のキャラクターにおいても言える。*The Manchurian Candidate* における Raymond の義父 Iselin は、数のあいまいな「共産主義者のリスト」をちらつかせて軍の長官を恫喝するなど、McCarthy 上院議員を想起させる振る舞いをする。Iselin は家庭内では John の父親 Dan と同じように威嚇的な態度を示すが、Dan が家族への情愛をうまく表現できない家父長的な「不器用な父親」として描かれるのに対して、Iselin はそうした伝統的なイメージに実際の McCarthy 議員のイメージを重複的に引用することで、McCarthy 議員の横溢と失脚を想起させ、伝統的な家父長的父親像の短絡的で加害的な側面を強調して描き出していると読み取ることもできるだろう。

母親の人物像は、さらに倒錯的に転覆されている。*My Son John* の Lucille がその敬虔さによって息子の共産主義者からの改心を導くのに対し、*The Manchurian Candidate* の Eleanor は実は洗脳の主犯であり、共産主義者そのものである。保守的な母親が実は共産主義のスパイであるという観客の予想を裏切る構造は *The Manchurian Candidate* という作品を語る上でしばしば注目される部分であるが、ここに表現されているものを単純に「善人」から「悪役」への転覆と見なすべきではないだろう。ここではどちらの母親も、息子と「ふさわしくない」女性との交際を察知し、息子との親密な対話を経て、隠していたアイテムを示し、息子の心変わりを促す、という同じパターンを踏襲する。Lucille が果たす役割は、手の中から女性の部屋の鍵の代わりにロザリオを取り出して見せ、「回心体験」の象徴となることである。この物語の中では、共産主義の誘惑に対するキリスト教信仰の普遍的な価値が、彼女に集約されている。しかし Eleanor によるそれは、逆に Raymond の洗脳を完成させ、善良な彼の恋人を彼自身の手で殺させる残酷な行為へと変質している。彼女が洗脳のキーとして提示するダイヤのクイーンのカードは、作中でも「母親の支配」を示す象徴として語られている。Eleanor による Raymond の洗脳は、イデオロギーよりもむしろドメスティックな関係性の中での支配である。これによって、それまでの反共映画におけるイノセントで親密な領域としての母-息子関係を、個人的な欲望から息子を支配する母親の姿として再演することで、普遍的な価値として提示されてきた信仰の美徳を、より個人的で私欲的な「逆洗脳」として読むことを許す可能性を示したといえるのではないだろうか。

Raymond の犯罪を止めようとする Marco は、*My Son John* の Stedman に、民主党議員の娘である恋人は逮捕される女スパイとそれぞれ類似している。前者は陰謀を見抜き、それを阻止するために働く権威の代表者であり、後者は青年を魅了し、家族にとってふさわしくない存在にする誘惑者である。しかし大きく異なるのが、*My Son John* における彼らはほとんど描写されない物語の外縁部に位置する存在であったのに対し、*The Manchurian Candidate* では、むしろ彼らこそが観客の視点を代表する存在であるということだ。先述の通り、*My Son John* では共産主義者の活動がほとんど描写されない。女スパイはただ逮捕されたことが新聞の記事から分かるのみであり、Stedman も実際に誰に対してどのような調査をしているのかは全く窺い知れない。実際に John がスパイとして具体的にどのような犯罪行為を行なってきたかについて作中では一切語られない。それゆえに、*My Son John* では不安定な状況の家族に対し、Stedman と女スパイという二つの外部者がそれぞれ確かな「正義」と「悪」の象徴として彼らを方向付けているように見える。それは、見るものによっては唐突な印象さえ与える。Whitfield は *My Son John* があまりに政治的な部分を秘匿し、家族の物語を描くことに終始しているために、賛美しているはずの「家庭」の問題点を強調してしまっているように見えると指摘している(220–21)。これについて *The Manchurian Candidate* は、*My Son John* が単に話を進めるためのテーマとして隠喩的に言及しているのみである洗脳のモチーフをあえてはっきりと描写することで、*My Son John* が潜在的に抱えていた「家庭」の描き方の不安定さを浮き彫りにしているように見える。観客は初め洗脳され、無意識に人を殺す残酷なレイモンドを認識するが、Marco や恋人の視点を通じて初めて、彼が人間的に抱えていた愛情や葛藤を知ることになり、彼を取り巻く家族への信頼性が揺らぐ。これによってこの作品は「反共映画」の要素の一つである「洗脳」のモチーフを強調することで、もう一つの要素である宗教的敬虔さ-家族の絆-国家への忠誠心というテーマを根本的に解体してしまっているのだと考えることもできるのではないか。

これは両者のラストシーンを比較しても見てとることができる。John は刺客によって殺害されるが、彼の「回心」を語るテープは大学生たちの前で放送され、彼の声が聞こえる無人の演題には頭上から後光のように光が差し込む。一方で、Raymond は意を決して彼の家族を射殺するが、その後どうすることもできず、自ら命を絶つ。John の言葉は反共主義の美徳に帰順し、若者たちを啓蒙する公の言葉として高らかに宣言されるが、Raymond は自らの病巣である家族を破壊したことで、いかなる公的な美徳に帰属する可能性をも奪われてしまい、孤独に死ぬ。Marco が Raymond を称える美辞麗句を忌々しげに読むのは、そうした公の言葉が彼の苦しみや覚悟を表現し得ないものだからだと考えられる。

The Manchurian Candidate は、共産主義による洗脳というテーマを主題にし、一見して反共主義的なテーマを描くように見える。しかし、それは反共映画が共通したテーマとして活用しながらも、描いてこなかった側面をあえて引用し、強調して具体的に描き出すことで、その裏側で描かれてきたアメリカの宗教・家庭の美徳を再構築し、その価値を転覆するものであったと考えることができるだろう。すなわちこの作品は「反共映画」のジャンルの中で読まれることを期待し、かつそれによって「反共映画」をハイポテクスト的に書き換えるパロディであったといえるのではないだろうか。

5. *One, Two, Three* と冷戦イメージの書き換え

1960 年台の映画で、反共映画のモチーフのパロディとして読むことのできるもう一つの代表的な映画が、*Ninotchka* の脚本にも関わった Billy Wilder 監督による映画 *One, Two, Three* である。この作品は、東西ドイツを舞台にした国際的な物語であり、トラブルに巻き込まれて混乱する人々を描いたスラップスティック・コメディであり、若い男女の恋愛を描いたロマンスでもある。その複合的な性質に合わせて、この映画は冷戦を描いた映画のさまざまなバリエーションに言及し、明示的にパロディしていることが見てとれる。

一つ目のバリエーションは、冷戦を題材にした異文化間ロマンスの文脈である。このジャンルは *Ninotchka* が代表的であり、反共主義が高まるにつれてあまり見られなくなったものの、1950 年代後半には再び、アメリカ人女性とソ連将校の恋愛を描く *The Journey* (1958)が公開されるなど、根強いテーマの一つであった。二つ目は越境的な冒険のテーマである。Klaus Dodds は、*From Russia with Love* (1963)などを分析し、資本主義の領域から共産主義の領域への移動が、冷戦を描いた映画の中で、実際の政治的な状況とは無関係に登場人物の安定から不安、安全から危険への移動を表すようなシンボリックな要素として描かれてきたと論じている (282)。そして三つ目のバリエーションは「反共映画」である。

この映画のあらすじを説明する。コカ・コーラ社の西ドイツ支局長であるアメリカ人 MacNamara は、ソ連のコミッサールと談合し、ソ連にコーラを輸出する計画を立てていた。そこに社長の娘 Scarlett が観光にやってきて、MacNamara はその目付け役を任される。しかし MacNamara の目を盗み、Scarlett は東独に潜入し、共産主義者の青年 Piffl と恋人になってしまう。MacNamara は、一度は Piffl を罠に嵌めて治安警察に逮捕させる。しかし Scarlett の妊娠を知ると、一転してコミッサールのコネを使って彼を解放し、社長が視察に来るまでに Piffl を教育して裕福な紳士のふりをさせようとする。Piffl は MacNamara の作戦を拒絶するが、MacNamara と共に卑しい悪巧みに精を出すコミッサールたちを見て社会主義に幻滅し、Scarlett との生活のために紳士のふりをする計画に協力する。やがてやってきた社長は Piffl の教養ある振る舞いを気に入り、結婚を認めるばかりか欧州総支配人の地位まで与える。大騒動が去って一息ついた MacNamara は、疎遠になっていた家族に会いに行き、久しぶりに人間的な安らぎを取り戻す。しかし、息子のために買ったコカ・コーラの自販機からペプシ・コーラが出てくるのを発見し、再び高圧的な態度をあらわにして怒り狂う。

恋愛映画としてこの映画を見た場合、*Ninotchka* や *The Journey* の延長にあるものとして見ることができる。どれも共産主義と資本主義の人物のロマンスを描いた作品だが、結末のアプローチはそれぞれ異なっている。*Ninotchka* では、同名のソ連の女性官僚は、フランスで貴族の男性と恋に落ちながらも共産主義の理想を貫徹しようとするが、最後には愛のために祖国と思想を放棄する。*The Journey* は対照的に、ソ連の軍人はハンガリーを訪れたアメリカの女性と恋に落ちるが、理想を貫いて女性と別れ、自らはテロで命を落とす。*One, Two, Three* は、一見すると、東独の青年 Piffl が恋人と結婚するため、祖国を捨てるという *Ninotchka* と同じ結末を迎えているように思える。しかし、物語が西側で完結する *Ninotchka* と異なり、Scarlett は東側の領域で Piffl と恋に落ちているのであり、思想的な主導権はむしろ Piffl にあるという点で *The Journey* にも類似している。異なるイデオロギー間のロマンスに対し、*Ninotchka* は共産主義者が共産主義の理想を放棄するという単純な解決を提示しているのに対し、*The Journey* は、男性の主体が誠実な人物であると同時に、共産主義の理想に忠実であるために、女性がその理想に共鳴して共産主義の領域に留まることも、男性が資本主義の領域に侵入することもイデオロギー的な道義性から許されず、彼ら

は結ばれることがない。しかし、*One, Two, Three* においては、同様の問題を抱えているはずの Piffl と Scarlett は、Piffl が資本主義者を「装い」、表面的に *Ninotchka* の文脈に倣っているように「見せかける」ことによって越境のタブーを突破してしまう。ここでは冷戦ロマンスのパロディが、よく知られた文脈の裏に、似ているが異なるメッセージを持つ文脈を重ねて引用することにより、印象の性質を誤認させるような形で使われている。

これに関連して、越境の要素もこの物語の中では主要なテーマとして引用され、あるいはパロディされている。この物語の中では何度も東西ドイツの境界を超えた移動が描かれる。しかし、MacNamara にとっては、親しいコミッサールたちと乱痴気騒ぎをする東独は安らぎの領域であり、トラブルが頻発する西ドイツは緊張の領域であるという逆転現象が起こっている。さらに、Piffl が人民警察に逮捕され、過酷な取り調べを受ける場面は「東欧の危険」を象徴するようなスパイ映画で繰り返されるシーンの再演であるが、彼にとって東ドイツを危険な領域にさせているのは、東ドイツの政治的な性質ではなく、Piffl を陥れるために MacNamara が仕掛けた反共的なメッセージのせいである。すなわち、この物語の中では、西欧＝安全/東欧＝危険というイメージが崩され、イメージ通りに東欧が危険性を露わにする時、それは西欧による挑発が原因であるのだ。

そして上記の要素を考える上で重要だと考えられるのが、*One, Two, Three* に見られる「反共映画」のイメージのパロディである。*The Manchurian Candidate* が宗教・家庭的美徳のイメージの差異を強調するために洗脳のような「反共映画」の悪徳の側面を忠実になぞったのに対し、*One, Two, Three* はそれらの要素を挑発的に逆転させている。ファシズムにおける無機質な兵士と高圧的な司令官のイメージは、大量生産されるコーラの瓶の映像に合わせて象徴的に描写される、機械的な西ドイツの工場作業員と MacNamara の横柄な振る舞いに象徴されているように見える。そして同時に、反共主義のパラノイアの中心的なテーマであったはずの「共産主義者が資本主義者になりすまして資本主義社会に侵入する」という「スパイ」のモチーフが、資本主義を代表するはずの MacNamara によって提案され、共産主義者の Piffl が名誉のためにそれを拒否するという逆転した構図を繰り返し描いている。一見して単に喜劇的に見えるこれらの描写は「反共映画」の文脈から読み取ろうとした時、その文脈上にありながら、不適切な形で引用されていると理解できるだろう。

このような形で、*One, Two, Three* は冷戦を描いたさまざまな映画の形式に言及しつつ、それを慣習的な形とは異なる形で絶えず提示し続けることによって、観客の文脈的な期待を裏切り続けるようなパロディの形式を取っている。それによって表現されているものの意味を探るためには、この映画において「交換」というテーマが頻繁に提示されていることが重要だろう。MacNamara がコミッサールたちと宴会をする東欧のレストランでは、秘書の卑猥な踊りの振動のために壁にかけられた大きなフルシチョフの肖像画が落ち、後ろからスターリンの肖像画が現れる。ラストシーンで MacNamara は自身の、あるいはアメリカの象徴であるコカ・コーラの代わりに、代替品としてのペプシを与えられる。Piffl は資本主義者に成り代わり、コミッサールたちは MacNamara と同じように下品で強欲な人物として描かれる。作品を通じてさまざまな権威や権力が「入れ替わっても同じ」であることを示していることは、反共主義の文脈の中で形成されてきた映画の様式を、明示的にちぐはぐに引用し、パロディしていることと無縁ではないはずだ。

後年の映画、*The Spy Who Came in from the Cold* (1963)において、スパイである主人公リーマスは任務のため東独に潜入するが、東西の権力者が裏で結託しており、私欲のために自分を含む弱い立場の人間を利用し、殺してしまう現実に失望し、最後には境界としてのベルリンの壁を乗り

越えて逃げることを拒否し、その狭間で死ぬことを選ぶ。この映画においてショッキングに提唱される両陣営の権力の等質性の問題について、*One, Two, Three* はそれに先んじて、パロディの手法を用いて提起していたと見ることもできるだろう。リーマスの道義的な「中間地点」での死の代わりに、*One, Two, Three* は「反共映画」にとっての最大のテーマであり、トラウマでもある「共産主義者の侵入」に未来への希望を託す形で幕を閉じる。もしも MacNamara の視点でこの物語を見るのであれば、彼の思惑通り共産主義者を官僚 Ninotchka のように資本主義者に書き換えることで状況を丸く収めたと解釈することもできるかもしれない。しかし、Piffl や Scarlett に共感する形でこの物語を見たとしたら、その解釈は大きく異なるだろう。*One, Two, Three* は、「反共映画」が生み出し、利用してきたさまざまなモチーフをあえてナンセンスな形で利用することにより、「反共映画」によって方向付けられてきた、アメリカの冷戦下の世界に対する価値観を俯瞰的に解体するようなパロディであったと考えられるかもしれない。

6. 結論

冷戦の勃発はアメリカにとって現実的な外交問題以上に、急激な外交方針の転換を迫られるという思想的・文化的な問題であった。「反共主義」の急速でいびつな高まりと政治上の理由から、映画を含むアメリカの文化には強い政治的な影響力が加わり、その中で反共的な思想を表現するための技法が急速に形成されていった。そのため「反共映画」は単純に冷戦下の世相を反映した映画というだけではなく、特有の様式を持った一つのジャンルとして作られ、また観客に認識されていたと考えられる。

1960 年代の映画は、こうした「反共映画」の様式を作中に取り込んだが、それはそのメッセージを継承するというよりも、むしろパロディの技法に則る形で、そうしたジャンルの持つ印象やメッセージを異なるものに変化させるという意味合いがあったと考えることができるだろう。その例として、*The Manchurian Candidate* は政治的な要素をあえて強調することでその対立概念としての宗教・家庭・愛国的美徳を脱構築的に疑問視させ、また、*One, Two, Three* は反共主義のモチーフをナンセンスに再配置し、その世界観を客観視させるような試みであったと読み取ることができるのではないだろうか。

參考資料

一次資料

Invasion of the Body Snatchers. Directed by Don Siegel, performance by Kevin McCarthy, Allied Artists Pictures, 1956.

Manchurian Candidate. Directed by John Frankenheimer, performance by Frank Sinatra and Laurence Harvey, United Artists, 1962.

My Son John. Directed by Leo McCarey, performed by Helen Hayes and Robert Walker, Paramount Pictures, 1952.

Ninotchka. Directed by Ernst Lubitsch, performed by Greta Garbo and Melvyn Douglas, Metro-Goldwin-Mayer, 1939.

One, Two, Three. Directed by Billy Wilder, performed by James Cagney, United Artists, 1961.

Red Planet Mars. Directed by Harry Horner, performed by Peter Graves, United Artists, 1952.

Romanoff and Juliet. Directed by Peter Ustinov, performed by Sandra Dee and John Gavin, Universal Pictures, 1961.

Ten Commandments. Directed by Cecil B. DeMille, performed by Charlton Heston, Paramount Pictures, 1956.

The Iron Curtain. Directed by Wiliam A. Wellman, performed by Dana Andrews and Gene Tierney, 20th Century Fox, 1948.

The Journey. Directed by Anatole Litvak, performed by Deborah Kerr and Yul Brynner, Metro-Goldwin-Mayer, 1959.

The Russians are Coming, the Russians are Coming. Directed by Norman Jewison, performed by Carl Reiner and Alan Arkin. United Artists, 1966.

The Spy Who Came in from the Cold. Directed by Martin Ritt, performed by Richard Burton, Paramount Pictures, 1965.

二次資料

Adler, Les K, and Thomas G. Paterson. “Red Fascism: The Merger of Nazi Germany and Soviet Russia in the American Image of Totalitarianism, 1930's-1950's.” *The American Historical Review,* vol. 75, no. 4, Apr. 1970, pp. 1046–64.

Barnouw, Erik. *The Image Empire: A History of Broadcasting in the United States, Volume III -From 1953*. Oxford UP, 2014.

Booth, Alan R. “The development of the espionage film.” *Intelligence and National Security*, vol. 5, no. 4, 1990, pp. 136–60.

Campbell, Russell. “Nihilists and Bolsheviks: Revolutionary Russia in American Silent Film.” *The Silent Picture,* vol. 19, 1974, pp. 4–36.

Dodds, Klaus. “Screening geopolitics: James Bond and the early Cold War films (1962–1967).” *Geopolitics,* vol. 10, no. 2, 2005, pp. 266–89.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* U of Nebraska P, 1997.

Halle, Louis J. *The Cold War as History.* Chatto and Windus, 1967.

Harries, Dan. *Film Parody.* British Film Institute, 2000.

Hutcheon, Linda. *Theory of Parody.* Methuen, 1985.

Maguire, Lori. “Laughing at the Early Cold War: Communism, the USSR, and the Dark Comedy of ‘Hail Caesar!’ and ‘The Death of Stalin’.” *Cold War II: Hollywood's Renewed Obsession with Russia.* UP of Mississippi. 2020, pp. 140–58.

Nadel, Alan. *Containment Culture.* Duke UP, 1995.

Shaw, Tony. “Martyrs, miracles, and Martians: Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s.” *Journal of Cold War Studies,* vol. 4, no. 2, 2002, pp. 3–22.

Shaw, Tony, and Denise J. Youngblood. *Cinematic Cold War: the American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. UP of Kansas, 2010.

Smith, David A. “American Nightmare: Images of Brainwashing, Thought Control and Terror in Soviet Russia.” *Journal of American Culture,* vol. 33, no. 3, 2010, pp. 217–29.

Whitfield, Stephen J. *The Culture of the Cold War*. The Johns Hopkins UP, 1996.

陸井三郎 『ハリウッドとマッカーシズム』社会思想社、1996 年。