



『笑気ガス』における黒人女性の身体性：映画形式、インターセクショナリティ、情動の観点から

西橋，卓也

(Citation)

美学芸術学論集, 17:34-61

(Issue Date)

2022-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81013307>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81013307>



『笑気ガス』における黒人女性の身体性

——映画形式、インターセクショナルリティ、情動の観点から

西橋卓也

Takuya NISHIHASHI

はじめに

本論文は、一九〇七年にエジソン・マニュファクチュアリング・カンパニーによって制作された映画『笑気ガス』(Laughing Gas, エドウィン・S・ポーター監督)を取り上げ、本作における黒人女性マンデイの身体性について考察するものである。一八九五年から一九〇六、七年にかけての初期映画において、黒人イメージの多くは既存のメディアにおいて流通していたステレオタイプに基づく人種主義的なイメージとして映し出されていた。すなわち、黒人のステレオタイプなイメージは人種的な差異(主に白人との差異)を強調し、社会的・文化的な地位において黒人が白人よりも劣った人種として描かれていたのである。こうした観点からは、『笑気ガス』に登場するマンデイのような黒人女性は、人種を越えて性的に二重に従属的な地位へと位置づけられることになるだろう。

しかしながら、近年では、ジェンダーからの視点も含まれることでフェミニズム映画研究の分野において初期映画

の見直しが進んでいる²。こうした方法論的潮流はヒストリカル・ターン (historical turn) と呼ばれ、それはテキストの内在的な分析を重視してきた従来の映画研究の反省から出来している。ヒストリカル・ターンでは、テキストの内在的分析のみならず歴史資料が重視され、初期映画から古典的映画へといつた従来の時期区分や、見過ごされるかあるいは過小評価されてきた女性の地位などについて異議申し立てがおこなわれている。

フェミニズム初期映画研究が明らかにしてきたことは、初期映画制作の現場において女性が監督に従事したり、映画製作の過程において様々な役職に従事するなど、女性が映画制作の場において活躍していたという事実である。古典期（一九一五年以降）においては男性がハリウッド映画の中核を占めるようになり、女性の映画への従事は過去のこととされるにいたった。しかしながら、初期映画を古典期にはない多様なイメージの場としてみなすことには留保が必要である。ジェニファー・M・ビーンが述べているように、ここでは従来白人女性を対象とされることがある種の前提になっており、黒人女性など女性のなかの差異やマイノリティへの視点が往々にして欠落してしまうからである³。

本論では、こうしたヒストリカル・ターン以降の先行研究を参照すると同時に、従来見落とされがちであった黒人女性イメージの否定的な側面にのみ注目するのではなく、『笑気ガス』において、黒人女性のマンディが公共空間と私的空間を遊歩しながら、さまざま境界を侵犯あるいは攪乱する存在として映し出されていることに着目する（シーン一覽）。また、『笑気ガス』という題名が示す通り、マンディが笑気ガスを吸入することで自身の身体に変容が生じる様子が映される。笑気ガスという技術によって影響を被るマンディの身体性は本作においてどのような機能を有しているのだろうか。

こうした主題関心にに基づき、本論文では以下のような構成をとる。まず、本作の形式的な側面に着目し、この映画を初期映画と古典的映画のあいだのいわば移行期の映画として位置付ける。本作の形式が古典期への指向を有しつつ、本作の冒頭終盤に挿入される象徴的なクロスアップ・ショットに着目し、それが人種主義に下支えされたスペクタクルとして機能していることを明らかにする（二節）。続いて、本作のマンデイがマミーとして位置付けられるステレオタイプであることを確認し、ヒストリカル・ターン以降の代表的論者であるジャクリン・スチュワートによる先行研究を検討する。また、本作をインターセクショナルリティという理論的視座から分析することで、従来のステレオタイプ分析や人種という単一の構造には還元することのできない、本作の多層的な権力関係を明らかにする（二節）。さいごに、情動と人種イメージを議論するシアン・ンガイの研究を参照しつつ、本作終盤の二つのシーンである夜のバルコニーと黒人教会のシーンを情動とセクシュアリティの観点から考察する。両シーンはそれまでのシーンとは異なり、画面上に現れる登場人物の全員が黒人であるという点において本作の中でも特異なシーンだといえる。そうした一見すると境界が存在しないように見受けられるシーンにおいて、マンデイの笑いほどのような影響を及ぼしているのか、それについて明らかにする（三節）。

1 移行期の映画としての『笑気ガス』

本作が初期映画として位置付けられるのは必ずしも時期区分の理由に限られたことではない。というのも、その後の古典的ハリウッド映画では、なによりも登場人物の心理的な動機付けに基づく物語進行（因果関係の展開）や観客

による登場人物への同一化が規範化されるが、本作には心理的な動機付けや同一化技法を見て取ることはできない⁴。しかしながら、この映画の映画形式に焦点を当てることで、本作がその後の古典的ハリウッド映画への萌芽的な形式をも備えもった、つまり初期映画から古典期のあいだに位置付けられる移行期の映画だということを確認したい。

このことを示すために、まず注目したいのは、マンデイ⁵が登場するさいのショット内の動きである。本作に映し出されるシーンは、それぞれの舞台空間に対応するかたちで全一〇シーンから構成されているが、映画冒頭と終わりのクロースアップ・ショットを除いて、マンデイが登場するさいの動きは、いずれのシーンにおいても左から画面内に登場し、右へと画面外に去っていく動きで統一されている。こうしたショット内の動きは、ノエル・バーチがいう「画面における方向づけ (screen direction)」という古典的ハリウッド映画の慣習に則ったものである。「画面における方向づけ」とは、スクリーン上を人や物が動くさいの方向性のことであり、こうした慣習のもとでは、たとえば歩いている人物をいくつかのショットに割るとき、カメラの視点から見て右から左へと歩くのか、左から右へと歩くのかはショットが変わってもつねに一定でなければならないとされる。というのも、この慣習が守られているために、観客はシーンの空間を混乱することなく正確に理解することができからである⁶。

また、初期映画のショット構成に関して小松弘が述べているように、複数のショットから構成される初期映画においても、一つのショットで意味単位が完結するように構成されることが慣習とされていた⁷。『笑気ガス』では、マンデイの笑いが各シーンの空間において、そこに存在する人々の日常的な身振りからマンデイの笑いに伝染し、その空間内の人物全員が笑いに陥るという点において一貫した意味単位を有している⁸。すなわち、『笑気ガス』におけるマンデイの動きとそれに伴うショット構成において、意味単位は一つのショット内で完結しており、空間的な連続

性という点においてもその後の古典的ハリウッド映画を特徴付ける規範を先取りしているのである。とはいえ、本作には初期映画を特徴付ける要素、なかでも本作の監督エドウィン・S・ポーターの映画に特徴的な要素を見てとることができる。それは冒頭と終わりに配置された二つのクロースアップ・ショットにおいてである。

二つのクロースアップ・ショットは、物語への寄与という観点から考察するさい、質的に異なったショットとして提示されている。マンデイが虫歯を痛がる様子が示されている最初のショットについては、次のショットが歯科医のシーンであることから、物語的な因果関係を明確にする機能を果たしている。他方で、マンデイの笑っている顔が映される最後のショットには物語的な結末を示す機能を持つてはいない。すなわち、物語的な因果関係という観点から考えると、先のショットに比較してそうした機能は希薄であり、質的に異ったショットだといえるだろう。それでは、最後に配置されたクロースアップ・ショットはどのような影響をこの映画に及ぼしているのだろうか。

ところで、映画の最後に物語上、因果関係を示さないショットを配置することは本作の監督であるエドウィン・S・ポーターの常套手段だった。バーチは、『大列車強盗』(The Great Train Robbery, 1903)におけるクロースアップ・ショット取りあげ、このショットが物語上どのように機能するのかを考察している。⁹『大列車強盗』におけるクロースアップは、強盗団の一味である男性がカメラに向かって銃を放つショットで用いられている。(図版1)。現在、主に流通している『大列車強盗』では映画の最後にこのショットが挿入されており、物語上では強盗団が激闘のすえ、射殺されたあとに提示されるので、物語的な因果関係に基づいてこのショットが配置されているのではない。しかしながら、ノエル・バーチが明らかにしたように、本作のクロースアップ・ショットは本編とは別の一巻としてアメリカの映画館やヨーロッパの遊興場の映画館に送られ、このショットを映画の冒頭か終わりに挿入するかは興行主に任され

ていたという⁷。バーチはこうした経緯を踏まえ、このショットを冒頭に挿入するか、終わりに挿入するかで観客への効果が変わり、またどちらに挿入したとしても不自然な印象を観客に与えてしまうことを指摘している¹⁰。

まず、冒頭に挿入した際には、「この見慣れぬ映像のもつ『驚愕』効果に呼応して観客はある種の期待感」を持つことになる。しかし、その後観客は画面との「通常の関係」に引き戻されるので、「裏切られた」感覚を持つ可能性があるという。他方で、映画の終わりにこのショットを挿入した場合、観客に「ショックを与え、見終わったあとにも楽しい印象」をもたらすかもしれないが、映画全体の印象を変え、「当時ようやく確立しかけた『閉じられた話法』を根底から覆す可能性があることを指摘している¹¹。つまり、『大列車強盗』におけるクロースアップ・ショットは観客にショックを与える効果がある一方で、物語の直線的話法の点ではむしろ観客の理解を阻害するショットだといえる。

ここで『笑気ガス』におけるマンディのクロースアップ・ショットが当時の上映においてどこに挿入されていたのかを当時の業界紙ムーヴィング・ピクチャー・ワールド誌に掲載されたシノプシスから確認しておきたい¹²。そこでは、最初にマンディの歯が痛む様子が、そして、最後にマンディが笑っている様子が記述されており、現在流通しているバージョン——冒頭と終わりにクロースアップ・ショットを配置——と同様のショットの順序で当時も上映されていた可能性が高いといえるだろう。

このような観客に「ショック」を誘発するクロースアップ・ショットからは、トム・ガニングが「スペクタクルの映画」として示した初期映画の受容モードを指摘することができるだろう。ガニングによると、「アトラクションの映画」は物語を語るのではなく、露出症的な「みせること」によつて特徴づけられる映画経験を形作るという。つ

まり、初期映画の観客は画面に映し出される物語の受容というよりむしろ、動く映像それ自体をアトラクションとして受容していたのである¹³。こうした観点から『笑気ガス』におけるクロースアップ・ショットの機能について整理しておく。先述のように、映画冒頭のショットは物語的な因果関係を持つという点で、その後の古典的ハリウッド映画に規範化される物語の直線的な話法に沿ったものであるのに対し、終わりのショットは笑う黒人女性それ自体を見世物として提示し、『アトラクションの映画』としての映像経験を形作るショットとして機能しているのである。さらに、この終わりのショットがアトラクションとして機能し受容されるその根底を支えていたのは、黒人（女性）に対する人種主義的な態度にほかならない。

いずれにせよ、これまで考察してきたように本作は、その後の古典的ハリウッド映画期の規範へ向かいつつも、初期映画の特質がいまなお残存している移行期の映画として位置付けられるのである。だが、マンディのイメージは人種主義的態度に根ざした見世物Ⅱアトラクションにのみ還元されるのではない。そこで、本作において黒人女性であるマンディが当時どのような黒人のステレオタイプイメージとして流通していたのかを考察したい。

2 『笑気ガス』における攪乱される境界

2-1 ステレオタイプイメージとしてのマミー

『笑気ガス』におけるマンディのステレオタイプイメージを批判検討するにあたり、まず本作のあらすじを簡潔に確認したい。

齒を痛めた黒人女性のマンディは治療のために歯科医へと向かう。歯科医を訪ねてきたマンディは、歯科医師と助手の二人に押さえつけられながらも、治療の痛みに耐えかねてその痛みを軽減するために笑気ガス（正式には亜酸化窒素）の投与を希望する。治療を終え、目を覚ましたマンディは笑気ガスの影響で笑いが止まらなくなる。マンディの笑いは歯科医と歯科助手の二人に伝染し、彼らも同じように笑い始める。その後、彼女は外に出て様々な場所に向くが、そこで遭遇する人物すべてに彼女の笑いは伝染していく。

このように、さまざまな場所で笑いを引き起こすマンディという人物は、従来のステレオタイプイメージを考慮すると、そこから逸脱したイメージであることは明らかである。そのことを示すために、まずマンディが黒人女性のどのようなステレオタイプイメージに分類されるのか確認し、次いで、そうしたステレオタイプイメージからいかにして逸脱しているのかを考察していく。

マンディはいわゆる「マミー（mummy）」と呼ばれるステレオタイプイメージであり、それは本作の中盤で白人家庭の家政婦に従事していることから推察される。一九世紀末から二〇世紀の世紀転換期のアメリカにおいて、マミー＝家政婦に従事する黒人女性は、「アメリカにおける彼女たちの社会的地位を表す一種の文化的な略語」としてそのイメージが流通していた¹⁴。すなわち、マミーとは白人家庭——主に中流階級の家——に仕える従属的な立場にある黒人女性を指しているのである。ドナルド・ボーグルは「マミー」というステレオタイプについて、通常「大きく太っていて気難しい」人物であり、「女性らしさや性的な魅力が剥奪された人物像」として提示されることを指摘している¹⁵。さらに、このようなステレオタイプな黒人イメージは、当時の初期映画において決して珍しいものではなく、むしろいまだ人種主義的な態度が色濃く反映されていた初期映画の時代にはありふれたイメージだったので

ある¹⁶。しかしながら、先述のようにマンディがマミーであることを明らかにされるのは映画中盤であり、そこに至るまでマンディを特定のステレオタイプに還元することはできない。

ジャクリン・スチュワートは、ステレオタイプイメージからの逸脱という観点から『笑気ガス』のマンディを考察している。スチュワートによると、本作の黒人女性の表象はその他の初期映画の黒人表象に比べると、「真正性」と「行為者性」ゆえに特異であると指摘する。つまり、マンディが白人によるブラックフェイスではなく、実際に黒人俳優（ベルタ・レグスタス）によって演じられている点（真正性）、自ら進んで白人の歯科医へと出向き、また、マミーの表徴である「食料品や洗濯カゴを持たずに白人の公共空間を巡回している」点（行為者性）を挙げて、本作のマンディを「世紀転換期のアメリカにおける黒人女性には予期しなかったような相当の自律性を享受している」登場人物として論じるのである¹⁷。

このようにマンディは一方で、黒人の従順な家政婦としての「マミー」という社会的役割が与えられているが、他方で各シーンに注目するとき、マンディは「マミー」のステレオタイプ化された特徴からは逸脱した要素を有していることがわかる。そのことをより詳細に検討するため、次節では『笑気ガス』の各シーンにおいて、それぞれの空間が有する権力関係とマンディの身振りに着目する。本作で展開される権力空間は、人種や階級やジェンダーなど多様な力線から構築されている。マンディの笑いが、そうした権力空間における非対称的な関係性をときに攪乱しときに融和へと導くさまをより精確に捉えるため、インターセクショナリティの方法論に則り分析を進めていく。

『笑気ガス』における権力空間とマンディによるそうした空間の攪乱をインターセクショナリティの観点から論じるにあたって、この概念について説明しておきたい。パトリシア・ヒル・コリンズとスルマ・ビルゲはインターセク

シヨナリティ（交差性）概念について次のように定義している。

インターセクシオナリティとは、交差する権力関係が、様々な社会にまたがる社会的関係や個人の日常的経験にどのような影響を及ぼすのかについて検討する概念である。分析ツールとしてのインターセクシオナリティは、とりわけ人種、階級、ジェンダー、セクシュアリティ、階級（原文ママ）、ネイション、アビリティ、エスニシティ、そして年齢など数々のカテゴリーを、相互に関係し、形成し合っているものとして捉える。インターセクシオナリティは、世界や人々、そして人間経験における複雑さを理解し、説明する方法である¹⁸。

このようにインターセクシオナリティ分析においては、権力関係は人種や階級、ジェンダーなどのカテゴリーが独立して構築されるものではなく、「それぞれのカテゴリーをめぐる権力関係は、互いに構築し合っており、相互に作用し合」う関係として捉えられる。すなわち、個々のカテゴリーを相互排他的に捉えるのではなく、権力空間は諸々のカテゴリーが多層的に交差することによって構築されるのである¹⁹。インターセクシオナリティの観点からの分析をおこなうことで見えてくるのは、白人／黒人、男性／女性といった一枚岩的な二項対立ではなく、均質化された人種や性別のなかにも差異があるということであり、より明確に差別構造ないしは権力構造を捉えることができるのである。

以下で考察するように『笑気ガス』の複数のシーンでは、登場人物を特徴付ける様々な属性・特性によって権力空間が構築されており、そうした空間において生起している状況がマンディの笑いを契機として何かしらの変化を被つ

ているのである。

2-2 シーン分析——白人のなかの差異

『笑気ガス』のシーン構成を確認しておく。本作は先述した歯科医のシーンを含め全体で一〇シーンから構成されており、映画冒頭と終わりのマンディのクロースアップ・ショットを除くと、映画に登場する舞台は八シーンから構成されている（シーン一覧参照）。順序としては、歯科医↓市街電車↓住宅街①↓警察署↓住宅街②↓白人家庭↓夜の街路↓黒人教会から構成される。これらのシーンにおいては複数の民族やジェンダー、そして人種的なステレオタイプイメージを見ることができる。それぞれのシーンにおける複数のカテゴリーを確認し、そのうえでそれらカテゴリーがどのように交差し、権力構造が構築されているのかを明らかにしたい。

まず取り上げるのは、冒頭の歯科医のシーンのあとに続く、市街電車のシーンである。まず、このシーンではマンディが車内に現れる前に電車のなかで白人たちが座っている様子が映し出される。ほとんどの人物が中流階級の身なりをしているなか、シャベルを持った労働者の白人男性がひとり乗車している。次に唯一の黒人女性であるマンディが笑いながら登場し、白人男性二人の間に割り込むようにして座る。さらに、このシーンではマンディが現れる前に二人の白人女性が座席に座ろうとする様子が映されている。二人の女性のうち、最初の一人は若い白人女性であり男性から進んで座席を譲り受けるが、二人目の女性は高齢の白人女性であり座席に座ろうとするも男性から拒否される。

このようにシーンをみると、そこには白人男性間での労働者と中流階級という二つの階級、人種、ジェンダー、

年齢からなる四つのカテゴリーが交差しているといえるだろう。車内の空間は白人の階級的な差異の空間であり、また白人男性の女性に対する振る舞いから、白人性のなかに存在する差異つまりジェンダーと年齢に基づいた差異が露わにされている。すなわち、このシーンの複数のカテゴリーが交差する権力空間における、白人男性のヘゲモニックな男性性によって浮かび上がるのは、労働者の男性、高齢の女性、黒人女性のマンディが従属的な立場に位置づけられているということである。

しかしながら、マンディの笑いと共に伴う白人男性で占められた座席への割り込みによってこうした支配／従属という立場は攪乱されていると考えられるのではないだろうか。さらに、このシーンにおけるマンディの笑いは人種的な境界線を侵犯しているともいえるだろう。ここで当時のアメリカ社会における人種隔離政策について触れておきたい。当時のアメリカ社会においては黒人隔離政策の一環としてのジム・クロウ法がいまなお効力を有していた。ジム・クロウ法では、白人と黒人はそれぞれ専用車両が設けられており、基本的に黒人が白人専用車両に乗り込むことは許されていなかった。このような当時の状況を踏まえると、マンディの行為は人種的な境界線（カラーライン）を侵犯する行為として捉えることができる。侵犯行為を可能にしているのは、笑いの機能である。マンディの笑いが両隣の男性から画面に映されている全員にまで伝染していくことによって、車中の権力空間は均質なものと変容しているのである。

第二に取り上げるシーンは、住宅街①、警察署、住宅街②の三つのシーンである。まず、住宅街①のシーンでは、マンディは中流階級の住宅が並ぶ街路で一人の白人男性と遭遇し、二人が話し合うなかで、マンディの笑いに男性が伝染し、持っていた物を落としてしまう。そのことでマンディと言い争いになる。その仲裁に入ろうと二人の警察官

がやってくるが、そこでもまたマンデイの笑いは伝染することになる。シーンが切り替わり警察署のシーンに移行する。このシーンではまず四人（マンデイ、白人男性、二人の警察官）——ここで笑いは一度落ち着いている——が警察署にやってくる。白人男性がこのシーンで新たに登場した警察官に自分の被害を訴え、警察官もマンデイにそのことを問いただす身振りをする。しかし、ここでもマンデイの笑いは収まらず、その笑いは全員に伝染していく。続く住宅街②のシーンでは、二人の白人男性が言い争っており、そこにマンデイが通りかかる。ここでもマンデイの笑いは二人の男性に伝染し、結果として二人は肩を組んで和解にいたる。

住宅街①、②のシーンに登場する男性について、当時のエジソン社の広告によると、これらのシーンにおいて登場する人々がそれぞれ移民であることが記載されている。住宅街①の男性はイタリア人——シノプシスではイタリア系に対する蔑称である *Dago* が用いられている²⁰——、住宅街②ではアイルランド人とされている。スチュワートは、イタリア人の芸術家や口論好きのアイルランド人というようにそれぞれの移民がステレオタイプとして表象されていることを指摘している²¹。さらにエジソン社の広告によると、この住宅街①シーンの前にドイツ人のストリートバンドが登場するシーンについての記述が見られる²²。このシーンは現存するフィルムには存在していないが、広告では、マンデイがドイツ人ストリートバンドの演奏を妨げ、マンデイの笑いにドイツ人たちにも伝染する様子が記述されている²³。このように、本作ではドイツ人、イタリア人、アイルランド人といった複数の民族が登場し、それぞれがステレオタイプな民族性のもとに有徴化されているのである。さらに、先に見たシーンの物語から、マンデイの笑いはこうした移民たちが登場する空間において、白人の移民集団に対して混乱を招くと同時に、調和や融和をもたらしることがみてとれるのである。

警察署のシーンではどうだろうか。ここでは、警察という公的権力に対する侵犯が行われているといえるだろう。とはいえ、このシーンでマンディによるイタリア人芸術家への加害は明白に示されているわけではないので、ここでのマンディの笑いは見方を変えれば不当な権力介入を退けていると解釈することもできるだろう。

続く白人家庭のシーンでは、マンディが家政婦として白人家庭に仕えている様子が映される。このシーンにおいても、マンディの笑いはまだ止まることなく、家族全員に笑いが伝染する。マンディは自身ももっている皿の中身を男性の頭の上に落としてしまうも、家族はマンディの笑いによつて混乱状態に陥っているために、マンディはその行為を咎められることはない。すなわち、上述したようなマミーとしてステレオタイプ化されている黒人の家政婦と白人家庭という階級的・人種的な上下関係が、笑いという行為によつて均質化されているのである。換言すれば、このシーンにおけるマンディの笑いの伝染は階級間・人種間の社会的差異を攪乱する機能を有しているのである。

これらのシーンをふまえ、マンディの黒人性 (Blackness)、多様な民族集団と白人中産階級の関係について考察したスチュワートの議論を検討したい。スチュワートは、マンディのこのような身振りに関して、「アメリカ的な文化や社会への白人たちの民族的同一化を促しているのだろうか、あるいは／またそうした言説を攪乱しているのだろうか」と問うている。こうした問いに応答するかたちで、スチュワートは、一方でマンディの黒人性が彼女の出会う人々——様々な民族性のもとに有徴化された人々——を「白人 (“white”)」として統合²⁴し、他方では、「白人の移民集団のあいだの差異を強調する」ように機能しているのだという²⁴。つまり、マンディの黒人性は二重に機能しているのである。一方では、マンディの黒人性は様々な移民民族集団を均質で平板化された「白人性」のもとに統合している。他方では、冒頭で登場する歯科医や市街電車のなかの人々や警察官さらにはマンディの雇い主たちのよ

うな WASP に代表される『ネイティブ (“native”)』とは区別されるかたちで、そうした多様な民族集団がもつ「白人性」をも明らかにしているのである²⁵。

こうした矛盾を孕みもつマンディの黒人性と人種編成が、移行期の映画形式の特徴を示しているとスチュワートは述べる。移行期の映画である『笑気ガス』は、上記で見てきたような多様な民族性⇨白人性を一九世紀的な人種的ステレオタイプとして示す一方で、その後の古典期の映画においてそうした多様な白人性が均質で単一の「白人」なるステレオタイプへと変化することを予示しているのである²⁶。こうしたスチュワートの議論を引き継ぎつつ、本論では情動という観点からマンディのイメージと続く二つのシーンに登場する黒人たちのイメージについて考察したい。

続く夜のバルコニーと黒人教会のシーンにおいてマンディの笑いは黒人に対していかなる影響を及ぼしているのだろうか。一見すると、このシーンにおいては全員が黒人であり、いままでのように人種や階級などの交差をこれらのシーンに見出すことはできない。次節では、この事態について情動とセクシュアリティの観点から、両シーンにおけるマンディと黒人たちの身体性について考察する。

3 情動の共有

3-1 アニメイテッドネスと黒人の身体表象

本シーンに登場するマンディと黒人たちの身体性を考察するにあたり、シアン・ンガイが人種と情動との関係性を

検討するさいに用いる「アニメイテッドネス (animateness)」という情動概念を参照したい²⁷。ンガイは、アニメイテッドネスの概念を人種表象と結びつけて論じており、アニメイテッドネスを付与されたアフリカ系アメリカ人の表象を「過剰に『生き生きとした』主体であると同時に、異常なほど外部からのコントロールに影響されやすい柔軟な身体」として、ネガティヴに意味付けした定義をおこなっている。こうした表象においては、「感情的な性質は身体的な性質へとスライドしやすいこと」が強調され、そのために「人種という概念が、ごく自然に常に明白でとりわけ目に見える身体のなかにある真理として強化される」という²⁸。すなわち、黒人表象においては感情の表出は誇張され、その結果として身体性が過度に強調されるのである。

この点を踏まえて再び『笑気ガス』におけるマンディの身体表象に目を向けたい。冒頭の歯科医のシーンでは、笑気ガスを吸引して笑いが止まらなくなる姿、そしてそれが映画全編にわたって継続していることから、「外部からのコントロール(『笑気ガス』)の影響に晒されやすいマンディの特性が示されている。また、歯科医のシーンでは、マンディの抜歯される姿がトリック撮影の技法である置換トリックを用いて撮影されており、抜歯した歯が異常に巨大なものであることから、マンディの身体を過剰な身体性でもって提示されているのである。すなわち、笑気ガスを吸入することによって、通常考えられている人間といった存在から逸脱する存在として、さらにマンディ個人の感情や精神といった内面性が欠落しているかのように映し出されているのである。

しかしながら、アニメイテッドネスという情動はマンディ以外の人物にも作用しているのではないだろうか。つまり、本作には黒人女性だけではなく、民族／人種を問わず笑気ガスの影響にさらされる人々が映し出されており、その全員が内面性の欠落した表層的な存在へと変貌しているのではないだろうか。マンディの笑いに伝染することは、

つまるところアニメイテッドネスという情動を共有することであり、この点において本作は人種的な差異を攪乱しているのである。だが、先述した、この映画の終盤に位置する二つのシーン（夜のバルコニーとそれに続く黒人教会）では、これまでのシーンとは異なつて黒人しか画面内に登場しない。マンデイの笑いはこれまでのシーンと同様、この二つのシーンに登場する黒人にも伝染するが、その際の情動の共有の内実はこれまでのシーンとは異なっているのである。

3-2 夜の街路と黒人教会シーンにおける笑いの機能

まず、シーンの概要を述べておく。夜の街路のシーンでは、まずマンデイが笑いながら画面内へとフレーム・インする。そこへ黒人の男性がやってきて、マンデイに対して性的誘惑を行うも彼女の笑いに影響を受け自身も笑いに伝染する。マンデイは男性の服を掴んで投げ飛ばし、男性の笑いは一時的に中断するが、相変わらず笑い続けているマンデイの姿を見て、再び男性は笑い出す。そのままマンデイは画面外へとフレーム・アウトし、一人残された男性は笑い続ける。

このシーンでは男性——エジソン社の広告では「黒人のナンパ師 (colored masher)」と名付けられた男性——からの性的誘惑を退けている。このような事態は、マンデイのセクシュアリティに関連してどのように解釈することができるのだろうか。ここで再びスチュワートの議論に目を向けたい。スチュワートは、冒頭の歯科医のシーンでマンデイが二人の歯科医に押さえつけられる様子が、「人種間の性行為 (interracial sex)」と「黒人女性の獣のようなセクシュ

アリティ (black woman's bestial sexuality)」という馴染みの言説を想起させるものであることを指摘している²⁹。こうしたコノテーションないステレオタイプは、市街電車のシーンにおいてマンディが白人男性の座席に割り込み、男性の膝の上に腰をおろす様子からも同様に見てとることができるだろう³⁰。このことを踏まえると、夜の街路のシーンでは、それまでのシーンにおける白人男性との性的接触が暗示的に映し出されているのとは対照的に、黒人男性から性的誘惑が明示的に映し出されている。とはいえ、マンディの笑いによつて白人男性との人種間性交も、そして黒人男性からの性的誘惑もまた退けられている。すなわち、マンディの笑いは人種にもとづくセクシュアリティ、異性愛にもとづくセクシュアリティの双方からも逸脱する主体としてマンディを提示することを可能にしているのである。

さらにこのシーンで興味深いのは、笑いに伝染するのはマンディと黒人男性だけではなく、背景の空に描かれている満月も笑いの表情を浮かべている点である³¹。すなわち、ここでの笑いは人間のみならず月という非人間的な形象にまで伝染しており、言い換えれば、マンディの笑いは人間／非人間という二項対立を超えて作用しているのである。ではこのシーンに続く、多数の黒人が登場する黒人教会のシーンではマンディの笑いはいかなる作用を人々に及ぼしているのだろうか。

黒人教会のシーンの概要は以下のとおりである。最初に教会にいる牧師と信者が映し出される。ここにマンディが訪ねてくるが、市街電車のシーンで白人男性のあいだに割り込んで座るのは異なり、あらかじめ空いていた席に座る。そこからマンディの笑いは他の人々にも伝染し、教会内の全員が笑い始め、最終的にマンディが座っている席の列が後方へとひっくり返ることになる。

ここで注目したいのは、マンディが教会へとやってくる前後の人々の動きである。シーンの冒頭で、彼らは牧師のリズムに合わせて手を挙げる動きをしており（図版2）、その後マンディの笑いに伝染してからは全員が身体を前後に激しく揺さぶるようになる（図版3）。このことから、教会にいる人々はマンディの訪問前からリズムをとるという「過剰な身体性」でもって表象されている点で、先に見たンガイのアニメイテッドネスという情動が彼らの身体にも付与されているのではないだろうか。とはいえ、このシーンにおいては、他のシーンに見られる権力空間の攪乱や融和をみてとることはできない。このシーンでは、黒人教会という集合的な場においてマンディの笑いという情動が他の人々にも共有されているのである。

ここで、当時の黒人教会が黒人コミュニティのなかでどのような役割を果たしていたのか、一九〇三年に著されたW・E・B・デュボイス『黒人のたましい』の記述を見ておきたい。デュボイスは黒人教会において牧師を頂点としてその下位に「地位的な布教師、それに行政司法部と財政部と税金徴収人」など細分化された組織があることについて、「皮膚の色にたいする偏見」と社会的条件によつて黒人がきつぱりと遮断されている、あの大きな世界のすべてが、今日の黒人教会のなかに小宇宙として再現されている」と述べる³²。黒人教会は黒人コミュニティの人々を「統治する機関」である一方で、当時のアメリカの「法の保護の外におかれた人々」つまり黒人にとつての「社会的中心」だったと述べている。すなわち、白人とりわけWASPに属する人々がヘゲモニーを握っていたアメリカ社会において、黒人教会は自治的なコミュニティという連帯の場として組織されていたのである。また、会員数が多かった宗派の特徴として述べられる、「宗教的感情および熱狂」という特徴は、黒人教会のシーンにおける福音賛美歌（ゴスペル）でリズムをとる人々にも見てとることができる³³。

また、ジュスタス・ニールンドは、モダニズムの小説、芸術、映画について「私的あるいはモナド的領域の一部である感情」と、映画館や教会など公的空間において様々に顕現する情動の共有を「間主観性」という概念で特徴づけている³⁴。こうしたニールンドの主張を踏まえると、黒人教会のシーンにおいて、人々の宗教的感情の顕現からマンディの笑いに伝染することで示される事態とは、教会という場において黒人が相互に「間主観性」に晒されていることであり、さらにいえば、こうした事態によって白人社会に対する黒人コミュニティの連帯というモチーフが本作において浮かび上がるのである。

おわりに

本論文では、まず『笑気ガス』の映画形式に着目し、初期映画と古典的映画との間の移行期の映画として位置付けた。移行期の映画においては、古典期に規範化されることになる画面の方向づけや語りへの指向が存在する一方で、初期映画におけるアトラクション／スペクタクルとしての映画という側面があり、さらに本作におけるマンディのクロースアップは人種主義的な態度に根差したスペクタクルであることを明らかにした。二節では、本作で映し出される各シーンの空間が様々なカテゴリーが交差することで構築されていること、そしてそこにいる人々に対してマンディの笑いがもたらす影響について考察した。マンディの笑いは各シーンで構築された権力空間を攪乱したり、あるいは民族間の融和をもたらしているのである。三節では、アニメイテッドネスの情動概念を導入し、黒人のみが登場する夜のバルコニーと黒人教会のシーンを考察した。そこで生起している事態とは、マンディの笑いが女性／男性といった

二項対立のみならず、人間／非人間といった区別すらも超えて作用していること、また黒人教会のシーンにおいては、マンデイと教会にいる黒人はアニメイテッドネスが付与された身体性でありながら、翻ってそれが黒人教会という場における黒人コミュニティの連帯の契機として機能していることを明らかにした。

さいごに本論文の考察がもたらす展望について記しておきたい。従来の初期映画研究において、黒人ないしは黒人女性といったマイノリティは、ステレオタイプという固定的なイメージや受動／能動あるいは従属／支配といった二項対立のもとで否定的に論じられることが多かった。また、古典的ハリウッド映画においては、登場人物は物語の因果関係の網の目のなかへと織り込まれ、そこでは心理的な動機をもった登場人物として馴致されていくようになる。つまり、感情は個人の内面へと還元され、そのさい情動の次元は後景化されていくのである。古典的ハリウッド映画に向かつて心理的動機付け、つまり語りが規範化される移行期にある初期映画は、情動の強度がせめぎ合う場として見ることができるのではないだろうか。情動という観点から初期映画を分析することは、単に抑圧された人種イメージという一枚岩的な見方を乗り越え、そこに攪乱や融和、連帯など様々な出来事が生じるさまを明らかにすることができるだろう。

註

1 本論文で取り上げる『笑気ガス』(Laughing Gas) は、下記DVDに収録されているものを参照した。Edison the invention of the movies, produced by Bret Wood(2005, New York: Kino on Video), DVD.

- 2 この展覧会を代表する著作として Jennifer, M. Bean and Diane Negra, eds., *A Feminist Reader in Early Cinema* (Durham and London: Duke University Press, 2002) が挙げられる。
- 3 Jennifer, M. Bean, "Introduction," Jennifer, M. Bean and Diane Negra, eds., *A Feminist Reader in Early Cinema*, Durham and London: Duke University Press, 2002, pp.1-26.
- 4 デヴィッド・ポードウェル「古典的ハリウッド映画」杉山昭夫訳、『新』映画理論集成②知覚／表象／読解』岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編、フィルムアート社、一九九九年、一七七一―一七八頁。
- 5 マンディ・ブラウンの名前が映画のなかで明示されることはないが、公開当時一九〇七年の *Moving Picture World* 誌に New York Clipper 誌に掲載された本作の広告ではマンディ・ブラウン (Mandy Brown) という役名が与えられている。この点を踏まえ本稿では、マンディという名前がこの黒人女性を指すこととする。
- 6 "Film Review," *Moving Picture World*, Dec. 14, 1907, p. 671, Internet Archive, <https://archive.org/details/MPW01-1907-12/page/n29/mode/2up>, 24 Feb 2022, "New Edison Film," *New York Clipper*, Dec. 14, 1907, p. 1193, Illinois Digital Newspaper Collections, <https://idnc.library.illinois.edu/?a=d&d=1NVC19071214.1.13&e=24> Feb. 2022, なお、前者の *Moving Picture World* は業界紙であり、後者の *New York Clipper* は一般向けの雑誌である。
- 6 ノエル・バーチ『ポーター、あるいは両義性』宮本高晴訳、『新』映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編、フィルム・アート社、一九九八年、二七六頁。
- 7 小松弘『映画の起源』、青土社、一九九一年、二七〇頁。
- 8 チャールズ・マッサーは、エドウィン・S・ポーターの映画においてシーンなどで類似した行為の反復が度々見出されることについて、ポーターが当時のコミックストリップから着想を得ていたことを指摘している。『笑気ガス』もまた、舞台空間 (シーン) を変えながらも日常的身振りから笑いに陥るといった一連の構成が反復されている点において、ポーターの作家性を特徴付ける作品と言及しつつも、Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley: University of California Press, 1991, pp. 353-354.
- 9 当時のエジソン・カタログにもある、クロースアップで映し出られる男性は「強盗」味のバーンス」という点がある。Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890-1900*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1997, p. 239.
- 10 バーチ、前掲書、九六頁。
- 11 バーチ、前掲書、九六―九七頁。
- 12 "Film Review," *Moving Picture World*, Dec. 14, 1907, p. 671.
- 13 トム・ガニング『アトラクションの映画——初期映画とその観客』そしてアヴァンギャルド』、『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』中村秀之訳、中

- 村秀之、長谷正人編「東京大学出版局」二〇〇三年。
- 14 Jacqueline Najune Stewart, *Migrating to The Movies: Cinema and Black Urban Modernity*, Berkeley: University of California Press, 2005, p. 44.
- 15 Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretations History of Blacks in American Films 5th Edition*, New York: Bloomsbury Academic, 2016, pp. 6-7. 本書は黒人のステレオタイプイメーシについて考察した先駆的な著作（初版一九七三年）だが、トナルド・ボーグルが映画における「ブリー」の初登場を一九一四年に公開された映画（『女の平和 (Lysistrata)』、『クーンタウンの婦人参政権論者たち (Coon Town Suffragettes)』）に描定している点については留保が必要である。というのも本書でボーグルが対象にしているのは、主に古典期以降（一九一五年以降）の映画であり、初期映画における黒人イメーシについては論述の対象にされていないからである。しかしながら、ボーグルが定義する「マミー」の要素は一定程度、本作のマンディにも当てはまる。本論では、ボーグルによって定義されたマミーのステレオタイプイメーシが有する諸特徴を本作に認めつつ、そうしたステレオタイプには還元されることのない逸脱したイメーシとして本作のマンディが表象されていることを示す。
- 16 マンディ演じるヘルタ・レグスタスは本作のほか『トンネルのなかで何が起ったか?』(What Happened in the Tunnel, 1903) や『使用人の女の問題』(The Servant Girl Problem, 1905) でもブリーを演じており、初期映画においてこの配役を演じる代表的な俳優だと見えらる。
- 17 Stewart, p. 44.
- 18 パトリシア・ヒル・コリンズ、スルマ・ヒルゲ『インターセクシヨナリティ』、下地ローレンス吉孝監訳、小原理乃訳、人文書院、二〇二二年、一六頁。Patricia Hill Collins and Sirma Bilge, *Intersectionality 2th Edition*, Cambridge: Polity Press, 2020.
- 19 「インターセクシヨナリティ」概念は一九八〇年代後半にブラックフェミニストであるキンバリー・クレンショーによって提起された。そもその出自として、ブラックフェミニズムの伝統を受け継いでおり、そこでは従来のフェミニズム運動（主に第二波フェミニズム）が中流階級の白人女性を、さらに人種差別が議論される際には黒人男性を前提としていた運動ないしは理論に対する批判として現れた。この概念が生じるに至った経緯については以下に詳しい。清水晶子第六章『同じ女性』ではないことの希望——フェミニズムとインターセクシヨナリティ、岩淵功 編『多様性との対話 ダイバーシティ推進が見えなくするもの』、青弓社、二〇二二年、一四五—一六四頁。
- 20 「Film Review, "Moving Picture World, Dec. 14, 1907, p. 671.", "New Edison Film," New York Clipper, Dec. 14, 1907, p. 1193.
- 21 Stewart, p. 46.
- 22 「Film Review, "Moving Picture World, Dec. 14, 1907, p. 671.", "New Edison Film," New York Clipper, Dec. 14, 1907, p. 1193.
- 23 ローレン・ラビノヴィッツはこの失われたシーンについて、当時の上映者にシーンを編集したり、一部のシーンを取り除いたりする慣習があったことに触れ、特定の上映者は「反ドイツのステレオタイプやドイツ人男性がマンディのジョークのネタになることを面白がらない観客がいる」ことを懸念したため、当該シーン

- を割ったSとちがふかと推測している。 Lauren Rabinovitz, "More Than Meets the Eyes: Movies in American Studies," *American Studies*, Vol. 47, No. 2(Summer 2006), p. 79.
- 24 Stewart, p. 46.
- 25 Stewart, p. 46-47.
- 26 Stewart, p. 47.
- 27 こうした観点は映画研究者マギー・ヘンネフェルドの論文に示唆を受けている。ヘンネフェルドは論文のなかでマンディの身体性について「アニメイテッドネス」であることに触れているが、示唆するに留まっており、具体的なシーンやマンディの動きを挙げて論じてはいない。本論では「ヘンネフェルドの議論を引継ぎつつ、新たな発展の余地があることを示す。」Maggie Hennefeld, "Destructive Metamorphosis: The Comedy of Female Catastrophe and Feminist Film," *Discourse*, Vol. 36, No. 2(Spring 2014), pp. 197.
- 28 Siame Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 12, pp. 95-99.
- 29 Stewart, p. 47.
- 30 Stewart, p. 47.
- 31 月が笑う描写については「マンディの笑いが黒人男性に伝染するタイミングで、月の下部に黒い横線が映し出され、徐々に上へと広がっていくのは、現在残っているフィルムからもやや不鮮明ながら確認することができる。また、当時の広告にも「They (マンディと黒人男性) both laugh! Also the moon」という記述が見られる。"Film Review," *Moving Picture World*, Dec. 14, 1907, p. 671, "New Edison Film," *New York Clipper*, Dec. 14, 1907, p. 1193.
- 32 W. E. B. デュボイス『黒人のたまじし』木島始、鮫島重俊、黄寅秀訳、岩波書店、一九九一年、二六四―二六五頁。
- 33 W. E. B. デュボイス『黒人のたまじし』二六八頁。
- 34 Justus Nieland, *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life*, Chicago: University of Illinois Press, 2008.

参考文献

- ・小松弘『映画の起源』、青土社、一九九一年。
- ・清水晶子『第六章『同じ女性』ではないことの希望——フェミニズムとインターセクショナリティ』岩渕功一編『多様性との対話 ダイバーシティ推進が見えなくするもの』、青土社、二〇二一年、一四五―一六四頁。

- デヴィッド・ボードウェル「古典的ハリウッド映画」杉山昭夫訳、『新』映画理論集成②知覚／表象／読解』岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編、フィルムアート社、一九九九年。
- ・トム・ガニング「アトラクションの映画——初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」、『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』中村秀之、中村秀之、長谷正人編、東京大学出版局、二〇〇三年。
- ・ノエル・バーチ「ポーター、あるいは両義性」宮本高晴訳、『新』映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編、フィルム・アート社、一九九八年。
- ・パトリシア・ビル・リンズ、スルマ・ビルグ『インターセクショナルシティ』下地ローレンス吉孝監訳、人文書院、二〇二二年。
- ・W. E. B. デュボイス『黒人のまじし』木島始、鮫島重俊、黄寅秀訳、岩波文庫、一九九二年。
- ・Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890-1900*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1997.
- ・Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley: University of California Press, 1991.
- ・Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretations History of Blacks in American Films 5th Edition*, New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- ・Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, New York: University of California Press, 1990.
- ・Jacqueline Najume Stewart, *Migrating to The Movies: Cinema and Black Urban Modernity*, Berkeley: University of California Press, 2005.
- ・Jennifer M. Bean, "Introduction," Jennifer M. Bean and Diane Negra, eds., Durham and London: Duke University Press, 2002, pp. 1-26.
- ・Justus Nieland, *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life*, Chicago: University of Illinois Press, 2008.
- ・Lauren Rabinovitz, "More Than Meets the Eyes: Movies in American Studies," *American Studies*, Vol. 47, No. 2(Summer 2006), p. 79.
- ・Maggie Hennefeld, "Destructive Metamorphosis: The Comedy of Female Catastrophe and Feminist Film," *Discourse*, Vol. 36, No. 2(Spring 2014), pp. 176-206.
- ・"Film Review," *Moving Picture World*, Dec. 14, 1907, p. 671, Internet Archive, <https://archive.org/details/MPW01-1907-12/page/n29/mode/2up>, 24 Feb. 2022.
- ・"New Edison Film," *New York Clipper*, Dec. 14, 1907, p. 1193, Illinois Digital Newspaper Collections, <https://dnc.library.illinois.edu/?a=d&d=NYC19071214.1.138e>, 24 Feb. 2022.
- ・Siame Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge: Harvard University Press, 2007.

<シーン一覧>



シーン5 (警察署)



シーン1 (クローズアップ・ショット)



シーン6 (住宅街2)



シーン2 (歯科医)



シーン7 (白人家庭)



シーン3 (市街電車)



シーン8 (夜の街路)



シーン4 (住宅街1)



シーン 10 (クローズアップ・ショット)



シーン 9 (黒人教会)

<図版>



図版 2



図版 1



図版 3

