

アメリカにおける黒人映画の新しい波 — 1990年代はじめの「フッド」映画に着目して —

The Black New Wave in American Film: “Hood Films” in the Early 1990s

大 辻 千恵子

OTSUJI Chieko

【はじめに】

1980年代おわりから1990年代はじめにかけて黒人監督による、黒人をテーマとする映画が立て続けに公開されていた。黒人の文化やアイデンティティをめぐるテーマの多様性や制作スタイルなど、新たな動きだった。1991年の *Los Angeles Times* はこの映画の興隆を「黒人映画ブーム」と紹介している。また著名な映画評論家のロジャー・イーバートは、1991年の5月下旬のカンヌ映画祭でスパイク・リーの *Jungle Fever*、ジョン・シングルトンの *Boyz n the Hood*、ビル・デュークの *A Rage in Harlem* が好評を博しており、「黒人による、黒人についての、アメリカ映画の新しい波」の到来を歓迎していた。1992年1月中旬の *St. Louis Post-Dispatch* は、作年、映画史において他のどの時期よりも、黒人がより多様に生き生きと描かれていることに観客は気づいたことだろうと伝えた。1991年だけで19本の黒人が書き監督した映画が公開され、内容も都市中心部のインナーシティから黒人中産階級に至るまで多岐にわたり、多様な黒人の経験が描かれている。そしてその中でも印象的なのは、黒人の若者がインナーシティで大人になっていく物語で、そこから脱出できる方法を探すものだ。1992年もその流れにあり、ラップスターも出演する *Juice* が近く公開される。このように、紹介されていた。¹

1970年代前半にも黒人映画が作られたブームがあったが、その時との明らかな違いは多様なテーマで、黒人が脚本を書き、監督し、演じていたことである。歴史的にハリウッドは経営が困難になると低コストの映画に着目した。第二次大戦後、ハリウッドは超大作のヒット作品を狙ったが失敗に終わっていた。またテレビやビデオの普及で映画人口も減少して、1970年代のハリウッドは財政難に陥っていた。そのような時、黒人は、人口比では全体の12%だったが映画人口は25%ほどで、特に若者の割合が高かった。² このことに着目したハリウッドは、1970年代はじめから半ばにかけて大量に黒人向けに映画を作った。ほとんどが白人の監督や脚本、キャストによっていた。ポン引き、売春婦、麻薬密売人といった黒人のステレオタイプがスクリーンで繰り返された。しかし、興行は上々で、低く抑えた制作費の5倍以上の収益をもたらしていた。そのことは黒人を「搾取」したとも批判されている。³ テーマ性を重視した作品も黒人監督により制作されてはいたが、成功したものはせいぜい数本にすぎなかった。やがて黒人も、公民権運動の後ということもあり、スクリーンに間断なく流れる黒人の否定的なイメージを受け入れなくなると、この時期のブームも終わる。新たな形で黒人映画が追求されることはなく、奮闘していた黒人

監督も切り捨てられていった。そうした場合、監督たちはインディペンデントに制作するのだった。1980年代、テーマ性がありまた潤沢な予算のついた黒人映画もつくられたが、*The Color Purple* (1985) や *The Golden Child* (1986) のように、監督は白人だった。1980年代、90年代はケーブルテレビやビデオの需要も高まり、映画業界を悩ませていた。⁴

そうした中で、1980年代半ばからのスパイク・リーの登場により、黒人監督がハリウッドに参入できる道が開かれていった。このことについて、1970年代中頃に *Cooley High* (1975) や *Car Wash* (1976) で成功し有名になっていた黒人監督のマイケル・シュルツは次のように述べている。「ハリウッドが再び黒人監督に興味をもち始めたのは、リーがシステムの外でヒットを飛ばした時だ。…主要スタジオが黒人をテーマにした映画を適切に扱うようになったのは *Do the Right Thing* が出来からのことだ。それは重い題材がテーマだ。*Do the Right Thing* がハリウッドの扉を再び開けた鍵だった。…そして今や、それぞれのスタジオが次のスパイク・リーをみつけるのに狂ったように取り合いをしている」。シュルツによれば、彼もスタジオに真面目なテーマを提案したが、コメディやポップミュージックにしか関心は示されなかった。彼自身はキャリア的に恵まれていたと言えるが、1980年代にはその分野でのオファーさえも非常に少なくなっていた。⁵ リーは、自前で2週間という短期間で制作した *She's Gotta Have It* (1986) で頭角を表し、黒人映画でも大いに集客できることを示した。その成功後、彼はスタジオから立て続けに *School Days* (1987)、*Do the Right Thing* (1989)、*Mo' Better Blues* (1990)、*Jungle Fever* (1990) を制作し、確固とした地位をハリウッドで築いていった。⁶

1990年と1991年には黒人監督映画は、1970年代半ば以降の15年間よりも多いと言われた。しかし1990年代はじめ、黒人監督作品は公開作品全体の5%にも達していなかった。約半数は主要スタジオから、残りが独立系として制作されていた。⁷ また興行的にみると、テーマ性のある多様な黒人映画は必ずしも成功してはいなかった。これに対し、ゲッターを舞台にした黒人映画がこの時期爆発的にヒットし、その筆頭にスタジオからの *New Jack City* や *Boyz n the Hood*、*Juice* があった。このためこの時期の黒人映画がこれらから語られることも多く、黒人監督の間では大いに不満の声も挙がっていた。

筆者はこれまで、アメリカ合衆国において特に1980年代半ばから1990年代はじめにかけて、麻薬取締りを強化する厳罰諸法の制定により、大量拘禁社会、もしくは刑罰国家体制が形成されていたことを明らかにしてきた。⁸ その際、メディアによる貧困の人種化やジェンダー化、犯罪の人種化、またクラックスケア（クラックコカインの「蔓延」）の捏造を背景に厳罰化に対して世論および超党派の議員からの支持が得られていたことを実証した。しかし、当時の文化状況が残された課題だった。まさしく刑罰国家が形成されていたちょうど同じ時期、ギャングスタラップの人气が高まり、また黒人監督による映画制作も進展し、とりわけゲッターを舞台とした「フード」映画が驚異的な成功を収めていた。本稿では1990年代はじめの第二の黒人映画ブーム期に着目し、ゲッター・アクション映画とも呼ばれた黒人映画に着目し、この黒人映画の興隆に対する評価、これらの映画のテーマや黒人監督たちの制作意図、またこれらの映画と暴力との関係がメディアで過剰に取り上げられた要因などを考察し、刑罰国家体制形成期における文化的文脈を理解する一助としたい。これらの映画について検討する前に、まずは映画産業における雇用について見ておこう。

【ハリウッドと雇用】

1970年代前半に黒人映画が多く作られ、少なくとも黒人が主役を演じたり黒人が監督をする機会も存在してはいたが、それはあくまでも低予算で不況期を乗り切るためであり、黒人に機会を開放するというものではなかった。したがってこの時期が終わると、その後、1980年代を通じて、また1990年代はじめにおいても、ハリウッドで雇用される黒人や有色マイノリティの数は非常に限られ、ほとんどいないも同然で、明らかに差別が存在し続けていた。

1969年平等雇用機会委員会（EEOC）がロサンゼルス（以後LA）の映画産業におけるマイノリティの雇用について行ったヒアリングによると、主要スタジオの経営幹部81人中マイノリティはわずか3人（ラティーノ2人、黒人1人）だけだった。しかも黒人の場合、清掃部門でのことだった。技術者は184人中、ラティーノ3人、黒人1人、アジア系1人。当時LAメトロポリタン区のマイノリティ人口は全体の40%だったが、映画産業に占めるその比率はわずか3%にすぎない。1977年の合衆国公民権委員会によるテレビ調査では、1974年～1976年の3年間にはひとりとしてマイノリティは雇用されておらず、またテレビではマイノリティの文化が適切に伝えられていないことが指摘されていた。テレビ組合では、組合員資格を取得した黒人が正当な手続きもなく資格を抹消されていた。映画俳優組合自体、人種差別のためマイノリティはほとんどいなかった。⁹

1982年9月、ロサンゼルス郡人種関係委員会による映画産業とテレビ産業の雇用について3日間にわたるヒアリングが行われ、ハリウッドの諸組合、ギルド、広告機関、大手企業の広報代表、3大テレビネットワーク、大手の独立系映画製作会社、大手テレビ製作会社、8つの主要スタジオ、ディズニーが召喚された。マイノリティの採用は遅々として進んでいなかったため、LA市は公共施設のアクセスを求めるこれらの産業に対し、マイノリティ採用について何らかのアファーマティブ・アクション（積極的差別是正措置）計画を要求するように、フィルム認可に関わる市条例を修正した。同年12月1日の業界誌 *Variety* は、一面でハリウッドにおける差別を問題にし、長編映画で黒人の雇用は改善されておらず、黒人のフィルムメーカーにとって監督の機会は枯渇していると指摘している。¹⁰

この頃、黒人はステレオタイプの役さえも与えられていなかった。女性の場合も、黒人女性よりもむしろラティーナが役のチャンスを得ていた。¹¹ 所得においても白人とマイノリティの格差は歴然としていた。1980年の映画俳優組合との契約で、各スタジオは年4回、マイノリティのキャスティングについて詳細に報告することを義務づけられていた。この俳優組合による報告では、1982年、ハリウッド俳優で所得が5万ドル以上は白人が312人（そのうち82人が10万ドル以上）に対し、黒人は10人、ヒスパニックは7人のみだった。2.5万ドル以上でも、白人が931人に対しヒスパニックは19人だった。この組合の55年の歴史のなかでアカデミー賞にノミネートされた1000人中、黒人はわずか8人である。¹²

1983年6月の *Variety* は、監督組合が行った当時1年間のマイノリティの雇用調査結果を伝えている。それによると、女性やマイノリティの監督はほとんど雇われていなかった。全く雇用していない主要スタジオは3社、1人か2人のみが3社、ユニバーサルでも雇用されたのは19人にすぎなかった。女性とマイノリティは監督組合員数の5%にも達していない期間が大半で、多い時もせいぜい9%だった。¹³

ライターについては、1987年に *Variety* が雇用数、ジェンダー、年齢、人種、給与について報告している。状況は5年前から変化しておらず、映画・テレビ産業のあらゆるセクターで、白人男性が最も優遇されていることが示されていた。黒人は黒人の書いたものにはしか雇われないが、黒人の題材には市場がまったくない/黒人ものは黒人ライターにはあまりに近すぎる題材のため、黒人はライターに適さないとされた。¹⁴

このような状況に対して、ハリウッドの組合や全米黒人向上協会 (NAACP) は主要スタジオに対し訴訟をおこし、また NAACP は映画上映のボイコットを全国的に組織して圧力をかけた。最低雇用レベルやそのための時間スケジュールが求められた。監督組合は、ワーナー・ブラザーズとコロンビア・ピクチャーズを1964年の公民権法第7編に違反すると EEOC に訴えた。コロンビアでは、同年のはじめの9ヶ月間監督職の97%が白人男性に、映画やテレビでの初監督の仕事もすべて白人男性によって占められていた。ワーナーは意図的に女性とマイノリティを差別し、資格が優れていてもかれらよりも白人男性に監督職を与えており、コロンビアには採用の基準や要件もしくはガイドラインがまったくなかった。しかし、双方とも雇用において過去に差別はなく、これまでのあり方は合法だという立場を貫いた。¹⁵

組合自体にも実質的な差別が存在しており、実際映画俳優組合は組合員資格に映画かテレビでの出演経験があるか、または出演をプロデューサーが約束していることを要求していた。マイノリティがこのような条件をクリアすることは明らかに困難だった。¹⁶

また LA 市の業界トップもあからさまな態度にでていた。1973年、黒人としてトム・ブラッドリーが市長に初当選した年、同市の産業界、金融界、出版界の有力者で構成される男性クラブは彼を受け入れなかった。このクラブは、従来市長を名誉会員としていたのだが、この年、この慣例はストップしていた。改善の取り組みは行われてはいたが、主要スタジオは人種差別を認めず、その取行は1990年代はじめまでも続いていくのだった。ハリウッドでは人種差別が続き、1992年9月の段階でもコロンビア・ピクチャーズに2人の黒人が執行部にいたことを除けば、その他の主要スタジオ6社には副社長以上の地位に黒人はひとりもいなかった。この状況は、映画製作にゴーサインをだし、製作費の決定を行える黒人幹部がいないことであり、黒人がスタジオで映画をつくろうとする場合、黒人不在の執行部が決定する配給やマーケティングの基準に応じる必要があるということだった。¹⁷

【黒人映画ブームをめぐる評価】

1990年代はじめの「新しい黒人映画ブーム」については、賛否両論の受けとめ方があった。1990年に大ヒットしたコメディ *House Party* (製作費250万ドル、興業収入2600万ドル) を監督したウォリントン・ハドリンは、1991年だけでも黒人による脚本と監督の映画19本が製作された事実から、1970年代の黒人映画ブームの再来とした。またミズリー州セントルイスの国内最大の黒人劇場会社 (1976年設立) 理事のロン・ハイムズは、黒人が映画で自分たちの話をできるようになった大きな動きだと喜んだ。¹⁸ さらにチャールズ・レインもこの映画ブームに楽観的だった。彼は、チャプリンの *The Kid* (1921) のリメイク版とも言われている、白黒で無声の *Sidewalk Stories* (1989) で監督・俳優として才能を発揮していたが、次作の *True Identity* も1991年8月に公開されることになっていた。この

映画はディズニーのタッチストーンから出され、予算は1600万ドル以上だったことからスタジオからの期待が窺える。レインは、1990年代はじめの映画ブームが黒人監督のルネサンスであり、「これはベルリンの壁崩壊に匹敵するものだ。1960年代や1970年代と違って、1990年代はアフリカ系アメリカ人が書き、監督し、演じている。1970年代とまったく異なる。…今や、アフリカ系アメリカ人の経験がスクリーンで映し出されている」「取り壊されたベルリンの壁は立て直されることはない」と、述べている。彼は黒人監督でも企画によっては高い製作費も期待できると踏んでいた。¹⁹

こうした前向きな受けとめ方に対し、黒人監督のロバート・タウンセンドは批判的で、「ハリウッドは何も変わっていない。…1991年に公開された映画で1700万ドル以上の予算がついたものは一つもない。われわれは基本的にハンディを負っている。スタジオはわれわれを特別なオリンピックに参加させ、われわれがよい成績をあげているだけだ」と述べていた。彼の *To Sleep with Anger* (1990) は、好評価を受けながらも興業には結びつかなかった。また彼が監督し出演もした、黒人シンガーの話である *The Five Heartbeats* も1991年3月末に公開されたが、コストをカバーできなかった。このことについて、スタジオ側が宣伝に力を入れなかったと彼は批判している。また、不十分な予算で効果的にこの映画をサポータージュしたという見方もあった。²⁰ 1991年5月3日に公開された *A Rage in Harlem* を監督したビル・デュークも懐疑的だった。俳優でもあった彼は、1970年代の黒人映画ブーム期に黒人監督にも扉が開かれたようにみえたが、すぐにそれも閉ざされたことから、この第二のブームについても冷ややかだった。黒人監督は、一、二年は制作できるだけの予算をスタジオから受けられたとしても、またよい映画をつくろうとしても、結局は梯子を外されてしまい、基本的にハリウッドスタジオに変化はないという立場だった。白人監督であれば——例えばウッディ・アレンやフランシス・コッポラなど——失敗しても予算はつくが、黒人監督は低い予算でも高い興行収入をあげなければならない、失敗は許されない。黒人監督作品を許可できるような黒人幹部も一人もいない。また黒人所有の劇場もLAのボールドウィン劇場を除いて存在していない。このように当時の現状を指摘していた。²¹

1990年代はじめ、スタジオ映画の製作費は平均1500万ドルから2000万ドルだったが、黒人映画は通常それよりも低く抑えられ、3000万ドルの壁とも言われていた。スタジオ外での製作費は、当時150万ドルから1000万ドルで、高くてもスタジオの三分の一だった。スタジオから製作されヒットした黒人映画でも、製作費は低かった。また観客も焦点化され、公開についても配給コストを厳格に管理され、宣伝も十分ではなかった。タウンセンドは、スタジオ側は「黒人映画については慎重になる。どんなストーリーなのかということよりも、白人の関心や黒人の関心が先にくる」と批判していた。²² 本稿で扱うゲッターを舞台としたフッド映画は、スタジオからであろうとなかろうと驚くべき興行結果を生み出し、従来のハリウッドでは描かれなかった世界を提示していた。クレイグ・ワトキンズはこうした映画をゲッター・アクション映画サイクルと規定している。それは、若い黒人監督の登場でもあり、また1980年代以降ヒップホップ、特にラップという黒人の若者文化が郊外の白人の若者の間にも急速に浸透していた勢いに映画産業が早急に反応した結果でもあった。²³

【ゲッターを舞台とした映画の大ヒット】

ゲッター・アクション映画の筆頭として、*New Jack City*、*Boyz N the Hood*、*Menace II Society* が挙げられる。これら3本の製作費の平均は500万ドルで、興行収入の平均は4400万ドルだった。実に製作費のほぼ9倍の売り上げで、ハリウッドの投資効果をはるかに上回っていた。コロンビア・ピクチャーズから製作された *New Jack City* は、1991年3月に862スクリーンで公開がスタートし、最多時は905スクリーンだった。600万ドルで製作されていたが、興行収入は公開直後の週末で1000万ドルを超え、5週目で3300万ドル以上、24週目(36スクリーン)で4700万ドル以上だった。同年夏、同じスタジオから *Boyz* (製作費600~650万ドル) が、特に若者をターゲットにして休暇中に公開された。829のスクリーンで上映が開始され、最多時で917スクリーンだった。超大ヒット作品 *Terminator II* が同じ夏に2400スクリーンで始まっていることから、スクリーン数は非常に少ないものの、黒人映画としては多いとも言え、都市部と郊外の両方で上映されていた。第一のターゲットは黒人の若者だったが、第二は白人の若者、特に日頃「映画の中のような音楽を聴いている」者だった。スタジオによる出口調査によると、アメリカ中の若者が、黒人も白人も(おそらくは男性)この映画を観ていた。興行収入は公開直後の週末で既に1500万ドルを超え、2週目で2600万ドル、5週目で4200万ドルを超えていた。最終的に国内外で1億ドルに到達していた。公開直後の週末の興行収入は他のどの黒人監督作品よりも多く、スクリーン当たりの興行は *Terminator II* よりも多かった。²⁴

Menace II Society は製作費300万ドルとも350万ドルとも言われているが、独立系の非常に小さな映画会社ニュー・ライン・シネマから製作・配給され、1993年1月に公開された。市場は限定され、*Boyz* の半分の464スクリーンで始まり最多でも570スクリーンだったが、興業収入は2週目で製作費の3倍以上、6週目で2000万ドルを超え、前2作同様延長しても興行が見込めると判断された。最終的に2770万ドルだったがコストの9倍の売り上げで、その年第5位の興行収入だった。²⁵

この他に、パラマウント・ピクチャーズから1992年1月中旬に公開された *Juice* (製作費500万ドル未満) も、1000スクリーンで始まり、興行収入は封切りの週末で800万ドル以上、最終的に国内で2000万ドル以上だった。²⁶ また1991年に公開された *Straight Out of Brooklyn* も特筆に値する。これは18歳のマティー・リッチがニューヨーク市の有名なラジオ局に出演して資金を呼びかけ、母親や姉からの援助も受け、わずか30万ドルで制作したものだった。有名なサンダンス映画祭で認められると、小会社のサミュエル・ゴールドウィンが配給を請け負った。わずか5スクリーンからスタートし、3週目まで一桁台のスクリーン数だった。それでも1、2週目のスクリーン当たりの週の平均売り上げは、*Boyz* には及ばないものの *New Jack City* や *Menace* よりもなんと多かった。宣伝も大手会社のように行われず、上映館も複合施設の映画館ではなく主にアートシアターだった。スクリーン数はピーク時でも75にすぎなかったが、22週目には(この時わずか12スクリーン)270万ドル以上の興行収入を生み出していた。²⁷

このようにゲッター・アクション映画サイクルの黒人映画は、大手スタジオからであろうとなかろうと低予算で膨大な純益をもたらし、1996年までに20本以上の同様の映画が製作されていた。その際にスタジオは、ラップのサウンドトラックやミュージックビデオを通して拡大していたラップ市場から観客の動員をはかった。²⁸ 1990年代はじめの黒人映

画では、その頃までに黒人はもちろんのこと、郊外の白人の若者にも浸透していたギャングスタラップの人気に乗り、そのスターラッパーたちも主要な役に抜擢されていた。

【「暴力」発生懸念：宣伝と加熱報道】

New Jack City と *Boyz n the Hood* では公開当初から幸先のよいスタートを切っていたが、その封切日に暴力事件も発生していた。メディアは、暴力と映画との関係を問うかたちで新しいタイプの映画を大々的に取り上げた。*Juice* が翌年の1992年に公開された時も、前二作の流れに続くものとして、メディアは再び「暴力」の発生を危惧するのだった。

1991年春に *New Jack City* が LA のウェストウッドで封切りされた時、何百という観客が入場できず「暴動」が発生した。シカゴでも刺傷事件が報じられた。数日にわたり、襲撃、刺傷、「暴動」などが新聞やテレビのニュースで繰り返し報じられた。そして7月に *Boyz* が南カリフォルニアの劇場での封切りで、銃撃戦があり少なくとも11人が怪我をした。2人の死亡と30人以上の負傷という記事もあった。事件がこぞってメディアで伝えられると、即刻、スタジオ側は安全対策を伝え、マイノリティの多い場所での封切りを金曜日から水曜日の夜に変更した。*Los Angeles Times* の記事によれば、全米でこの映画を上映した劇場で25件の暴力事件があった。大半が封切りの週末か最終上映時に起こっていると指摘された。*Juice* が1992年1月中旬の金曜日に公開されることになると、前作の二の舞を踏まないように劇場側もスタジオ側も安全面の強化が要求された。パラマウントはコストを負担し、警備員を増員、地域によっては地元警察にも要請し、金属探知機による映画の上映中・終了後の警備の徹底を伝えた。上映時間を家族映画の時間帯後にしたり、契約を柔軟にし、地域の事情によっては上映判断も劇場に任せられた。中には、映画を安全に観るために「上品な」劇場を探すように推奨する記事/論評もあった。²⁹

NJC のウェストウッドでの事件は、劇場側がチケットを過剰に売ったためだった。またシカゴの事件は、映画が上映される前で、映画とは関係のない者たちの間で起こっていた。しかし、何かしら事件が起こっていたのは確かだった。都市の中心部にある劇場が上映に反対し、郊外で上映されることになると、都市部のギャングが繰り出し対抗グループとの交戦が心配された。事件が起きたことについて、スタジオ側のパラマウントやコロンビアが観客動員のため、むしろ宣伝で暴力を強調したためとアマンダ・クレインは指摘している。*NJC* の時にはまだみられなかったが、*Boyz* や *Juice* の宣伝では明らかだと分析している。*Boyz* の劇場予告編では、確かに銃撃のシーンが多く、若者の成長物語というよりもストリートギャングの抗争の話のようにもとれる。初めからサイレンの音で始まり、中盤ラッパーのアイス・キューブのシングル “How to Survive in South Central” も加わり、歌詞の内容と時々のナレーションがさらに抗争の危機感を高めている。銃口は見る側に向けられることが多い。アイス・キューブが演じるダウボーイが弟を殺され悲嘆にくれて、ニュースは外国の事件は伝えても「フッドで何がおこっているか知らない、見せない、関心がない」と嘆く台詞も、希望のないストリートの暮らしに絶望している彼の叫びだとはわからない。筆者は確認できなかったが、クレインによれば別のバージョンでは、ベトナムで黒人と白人が闘っているテレビ画面で始まり、「あなたの素敵で安全なご近所から5分離れると、戦争が行われている」とナレーションが流れていた。クレインはプレスキットも、*Boyz* が「暴力的な」現実のストリートを映し出している根拠になっていると

指摘する。そこには、撮影に実際ギャングメンバーも顧問として入り / 撮影場所もギャングのテリトリーで行われ / 襲撃場面には彼らも参加し / LA 警察や (黒人コミュニティが信頼しているとされた) ネーション・オブ・イスラムの安全部隊に警備も要請し / シングルトンもクルーも危険の中で撮影していた、と書かれていた。³⁰ 1991年5月と6月に公開予定だった *The Hangin' with the Homeboys*³¹ は、*Boyz* や *Straight Out of Brooklyn* と同様の映画に見られるのを恐れ、公開を9月に延期していた。

コロンビア側は事件の発生はニュースメディアの過剰報道に責任があるとしたが、監督のロバート・タウンSENDは、この映画の宣伝が劇場で実際に事件を引き起こしているとみていた。また大手映画チェーンのカーマイク・シネマ社長のマイケル・パトリックは、*Boyz* の上映の際起こった事件は、メディアが暴力について過剰に取り上げたこととスタジオ側の刺激の双方が影響しあっていると指摘した。批判に対し、早速コロンビアの社長は、慣例通りの宣伝をしており暴力を利用したりなどしていないと否定した。しかし、封切りに伴う事件報道やその後の批判の中、1992年3月にビデオ版とレーザーディスクを出した時、ポスターのキャッチフレーズは、「かつてのサウスセントラル それはおとぎ話では全くない / 現実のことである」から「もっと平和を」へと、穏健なものに変わっていた。³²

Boyz の半年後に公開された *Juice* でも、パラマウントの宣伝手法はコロンビアの路線に類似していた。タイトルの “*Juice*” というのは力や尊敬を意味する。インナーシティでは通常力によって獲得する場合が多いのだが、いかにそれを手に入れるかがこの映画のテーマだ。クレインはこの映画のポスターに着目する。4人の若者が登場するのだが、当初のポスターでは、4人の中でも暴力により手に入れることを主張するビショップを前面に大きく、彼が主人公のように配置されている。その手は拳銃を握り、またその目は、ポスター上は見えないが、横の何かを狙っているかのようだ。彼の後ろに、暴力に反対シラップのDJを目指すQがいるが、その姿はやや小さい。そしてさらに小さく、残りの2人が最後方にいる。キャッチコピーは “Power, Respect. Justice. How far will you go to get it? ”。 *Hollywood Reporter* は1月10日に、このポスターは「闘牛士の前で赤い旗を振っている」ようなものというLA警察捜査官の指摘を掲載した。LA警察はこのポスターと予告編が週末の公開で暴力を誘発することを警戒していた。その3日後、パラマウントがポスターを変更したと報道されていた。ビショップの手から拳銃が消えていた。³³ しかし、それ以外はまったくそのまま、全体から受ける印象は変わらない。

この変更につき、*House Party* (1990) を監督したハドリン (黒人監督の育成を目指す黒人映像制作者基金会長) は、次のように憤慨していた。「アメリカでは一般に黒人の若者は怖がられている。銃をもった黒人はアメリカでは悪夢だ。[銃を取り除いた] その含意に私はぞっとする。[映画] 広告では、白人には銃をもたせてもよいが、黒人には銃をもたせてはいけない、と言っているように私には思える³⁴」。 *Juice* の監督のアーネスト・ディカーソンは、ポスターで銃が否定されたことに辟易とし、アクション映画でなお黒人には異なる基準があると批判した。彼は、1年前の *The Last Boy Scout* のポスターでも、ブルース・ウィルスがやはり銃を手にしてると指摘していた。 *Juice* の製作総指揮だったピーター・フランクフルトは、このように結びつけられることは不公平で、「ほぼ [事件が] 起こるといふ予言となるような流れがプレスで作り出されてしまった。こうした映画が提起してい

るテーマに対して、実に反射的で、型にはまった恐れがある」と述べている。³⁵

Juice で4人の若者の一人、スティールを演じたジャーメイン・ホプキンズも、アーノルド・シュワルツネガーなどが銃をもってポスターに載っていてもただのアクション映画と考えられるが、「黒人たちが一緒にいて、一丁でも銃をもっていれば、ギャングの『暴力』映画になってしまう³⁶」と、黒人の若者としても二重基準を批判していた。*Juice* と同じ年に白人警官の相棒ものの *Kuffs* が公開された。そのポスターでも若い主人公が *Juice* と同じように拳銃を持っていたが、メディアで取り上げられることもなく、後のホームビデオ版で修正されることもなかった。この映画はコメディと宣伝されていた。³⁷ アクション映画では *Godfather*、*Terminator*、*Total Recall* など暴力場面は多いが、白人が主人公で主に白人の観客が想定される場合、フィクションだとしてメディアもほとんど取り上げない。実際暴力事件も *Godfather III* (1990) を上映した劇場で起こっていた。想定される観客が黒人の場合、メディアの対応は大いに異なっていたのだ。

こうして暴力についてメディア報道が続く中、さらに1年後の1993年の1月中旬に *Menace II Society* が封切られることになった。オレゴン州ポートランドでは、アフリカ系アメリカ人の指導者たちが、黒人人口の多い地域の劇場を避け郊外での上映を要求していた。またLA警察はこの映画の上映を、「人種に敏感な」地域では行わないように要請していた。しかし *Menace* では、暴力的な場面が *New Jack City* や *Boyz* よりも非常に多いにもかかわらず、封切りでは事件が起こっていなかった。ニュー・ライン・シネマによる劇場版予告は、従来のものとは異なっていたのだ。ヒットに必ずやつながるとされたラップに代わって、1970年代のプロテストソング、マーヴィン・ゲイのソフトな “What’s Going On” が使われていた。当初多くの銃撃シーンも入っていたが、それに、家族、主人公のケインを気遣う人たち、恋人たちの場面がインターカットされ、最後はケインをいつも諭していた教師パトラーの「ライオンが狙っている。君は餌食だ！」で終わっている。またポスターも、ケインとその友で、ストリートの暴力を肯定しているオードッグの二人が左半分に立ち、後方に若者たちの集団がいる。オードッグの顔は満足気に笑っている。全体に青色のフィルターがかかり、タイトルとは違い、青春物語だと思わせ、暴力を予想させるものはない。³⁸

ヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニアはこの映画を、ほとんどドキュメンタリーのように、暴力が過剰かつリアルで、「まるで悪夢を見ているのか、夜のニュースを見ているのか分からなくなるほどだ³⁹」と述べている。この映画の監督で双子のヒューズ兄弟は、フッドで育ち、公開時21歳になったばかりだったが、歴代の巨匠のカメラワークを熱心に学んでいた。彼らは、*Boyz* の暴力描写はメアリー・ポピンズのように、ギャングは *Boyz* を “Toyz N the Hood” と呼んでいると辛辣だった。彼らは、15分おきに暴力シーンを入れ、カメラワークを駆使してこれまでになく暴力をリアルに描き、この作品こそが「暴力のリアリズム」だと豪語した。この映画が、以前作に比べ、フッドをよりリアルに描いていると称える論評も出ていた。⁴⁰

しかしそのような、また「悪夢のようだ」とまで言わせたこの映画の封切りで、事件は起きなかった。映画の内容ではなく、宣伝のあり方が事件の発生に大いに影響していた。アルバート・ヒューズは、宣伝が全くなかったからだともゲイツとの対談で答えている。*Christian Science Monitor* のある記事は、パラマウントが *Juice* の公開前に、なんとか話題づくりをしていたと指摘する。ポスターアートを活用したり、予告編で暴力的な場面を押

しだすことで、フッドに足を踏み込む勇氣はないがラップで聞くフッドの世界には興味深々の若者に、映画でセンセーショナルな体験ができるというメッセージを大いに発していた。これは、この業界でよく使われる誇大宣伝の手法に則るものだった。*Menace* が封切りの週末での興行に成功すると、ニュー・ライン・シネマも第二弾の宣伝ポスターに、「これは真実だ、これは現実のことだ」とキャッチフレーズをつけていた。⁴¹

【「フッド」映画の描く世界】

ゲッター・アクション映画は「暴力」性を売り出す形で宣伝されていたのだが、実際、これらの映画ではどのような世界が描かれていたのだろうか。この点を検討する前にまず確認しておきたいのは、これらの映画監督の若さであろう。*Boyz n the Hood* のシングルTONは22歳で制作に取り組み、1991年7月の公開時は23歳、*Straight Out of Brooklyn* 監督のリッチは17歳で取りかかり同年6月の公開時は19歳、*Menace II Society* 監督のアレンとアルバート・ヒューズ兄弟は1993年5月の公開時には21歳になったばかりだった。彼らは、非常に若くしてその才能を発揮していた。シングルTONは、この映画でアカデミー賞の脚本賞と同監督賞にノミネートされた最初の黒人であり、しかもその時24歳という最年少の若者だった。

Boyz は、LAのサウスセントラルに住む3人の黒人の若者が、ドラッグとギャングの蔓延する町でいかにこれらを躲しながら日常を生きなければならないかを描いている。冒頭で、「アメリカでは21人に1人の黒人男性が死んでいる。しかも黒人男性によって」という統計の後、「平和を」と画面に示される。主人公のトレは父親の存在により、その助言の甲斐あって命を落とすこともなく、将来につながる名門モアハウス大学に進学するためアトランタに向かうという結末だ。友人ダウボーイとリッキーの兄弟はシングルマザーの母親に育てられ、バスケットボールを通じて大学進学を予定する弟を母親は溺愛し、兄の方は毛嫌いしている。主人公のトレの両親は離婚しており、思春期に入り母親から父親に養育が任される。リッキーがギャングの抗争に巻き込まれ殺されると、トレがその復讐に銃を手にするが父親に諭される。一方ダウボーイは、弟の復讐を果たすが殺されてしまう。この映画では、ゲッターで生きる若者、特に男子には母親だけでは不十分であり父親が必要であることが強調されている。

当時ギャングスタラッパーで名を馳せていたアイス・キューブが演じているダウボーイは、収監の経験もあり、ストリートでドラッグを売りながら生き続けているのだが、自らの人生やストリートについて深く思索する人間に造形されている。またインナーシティが常に監視されている状況が、警察のヘリコプターが巡回している様子を画面外でサイレンの音を通して示される。さらに白人の差別意識を内面化し、黒人を侮蔑する黒人警官をも登場させている。不動産業者のトレの父親は、黒人コミュニティがジェントリフィケーションや酒やタバコの過剰な出店により破壊されている状況を批判している。映画評論家のイーバートは、*Boyz* の「力強さ、正直さ、映画制作の技術」を賞賛し、この映画の終盤で「輝かしい監督デビュー作品をただ観ているのではなく、とてつもなく重要なアメリカ映画を観ているのだとわかった」と論評している。シングルTONは、自身もサウスセントラルに住んでいたので状況を熟知しており、これまでのハリウッド映画ではゲッターが十分に描かれてこなかったとして、彼の脚本を気に入ったコロンビア・ピクチャーズに自身が監督することを条件に映画化を承諾した。彼は高校時代から映画制作にボランティア

で参加し、南カリフォルニア大学で映像や脚本について学んでいた。⁴²

Menace も同じサウスセントラルを舞台にしている。主人公の黒人青年ケインは、早くに両親に先立たれ、祖父母に育てられる。彼を気遣う人びとが周りにいるものの、信仰の篤い祖父や教師バトラーからの助言も彼には届かない。彼は、クラックコカインを自ら製造し、ゲトで生きる選択をする。その場面には、当時人気急上昇中のラップグループ NWA (Niggaz With Attitude) の“Dopeman”が流れている。ガールフレンドのロニーと一緒にアトランタに行きやり直そうと言われた時、断乎拒否する。しかし最終的に同意し、旅立とうとした日、自らの暴力の報復を受け殺されてしまう。この映画は、ストリートに生きる若者の破滅に向かう過程を描いている。*Boyz* では思春期の若者には父親の存在が不可欠であるというメッセージが発せられていたが、*Menace* では、母親はヘロイン中毒死、麻薬の売人の父親も殺され、親は早くにスクリーンから消える。ネイション・オブ・イスラムを信奉する仲間のシャリフは、ブラック・ナショナリズムやブラックパワー運動がゲトになんの変化ももたらさなかったと仲間から冷笑されている。また、シャリフには教師の父もいるのだがギャングに命を奪われてしまう。この映画では、*Boyz* と違って、父親の存在如何にかかわらず、ストリートでは命の危険と隣り合わせであることが執拗に示される。また公民権運動後に生まれた世代とそれ以前の世代の黒人運動に対する考え方の違いも浮き彫りにされている。

ケインの地下経済で生きる選択も、犯罪を犯すという観点よりも、ストリートには低賃金で奴隷のように働く仕事しかなく、そんな仕事の拒絶として描かれている。映画の冒頭シーンでケインと相棒のオードッグがビールを買いに立ち寄った店で、韓国人店主の一言に逆上したオードッグが彼を撃ち殺す。動揺するケインだったが、オードッグは防犯カメラのビデオテープを店の奥で店主の妻から奪いとるとかの女も殺してしまう（ここはオフスクリーン）。オードッグはビデオを処分するどころか、仲間にもそれを何度も見せ、ゲトで生き残れる手段であるかのように「力」を誇示する。彼はケインと違い、ストリートで生きることになんら疑いをもっておらず、最後まで生き残るのである。

ヒューズ兄弟は、ゲトを脱出するストーリーに辟易とし、ゲトに残り続ける者の映画を作りたいと述べている。この構想を15歳の時から温めていた。2人は離婚した母親と、9歳の時にデトロイトから「無法者のギャングが支配した」と言われたロサンゼルス郡ポノマに移り住んだ。母親はドラッグやギャングの危険をかわすため彼らが12歳の時にビデオカメラを与えると、兄弟は早速短編を作り始めた。後に母親が事業で成功すると白人が多く住む地域に移ったが、兄弟は彼らにとり原点というポノマには頻繁に訪れていた。兄はコミュニティカレッジで、弟は高校で映像制作を短期間学んだだけだったが、二人は短編を作り続け、また音楽ビデオの制作をも数多く手がける機会に恵まれ、技術面でも経験を積んだ。イーバートは、彼らのことをまだ知らないでこの映画を観た時、映画制作を熟知する監督によるものと評価していた。兄弟は熱心に映画を鑑賞し、ヒッチコックやオリバー・ストーン、スコセッシやスピルバーグなどから制作技法やカメラワーク、音楽の使い方などを貪欲に吸収していた。⁴³

二人によると、脚本はLA在住のタイガー・ウィリアムズに依頼し、この映画の半分は彼らの知人の気持ちで、残り半分は彼ら自身の経験とギャングやストリートハスラーにインタビューした結果だった。暴力シーンについても緻密に構想していた。15分おきに暴

力行為が起こるようにして観客を目覚めさせ、次に優しいシーンで観客を安心させる。暴力の場面は多いが、スタローンやシュワルツネッカーのように銃をやたら撃ち回し脅すタイプのものではなく、この映画を観終れば（暴力に辟易し）誰かに銃を向きたいなどとは思わなくなっているように。また冒頭の1965年のワット暴動のシーンも、絶望、流血などすべてのことが黒人の責任ではないことを示唆するためと説明する。さらに興味深いことに、この映画の大ヒットは、強い黒人女性とのラブストーリーの要素もあったためとみていた。二人によれば、『シンドラーのリスト』のように、映画を観終わった後観客は何かを考えさせられているはずだと。⁴⁴

ニューヨークのブルックリンを舞台にした *Straight Out of Brooklyn* は、リッチが17歳でプロットを考えたもので、彼自身が住んでいたレッドフックという低所得者向けの公営住宅が舞台である。この映画制作はリッチにとり、日常の不満や痛みを和らげてくれたようだ。家族の援助で8分の短編を作り、ラジオ局や公共放送のPBSから資金を調達していた。1991年のサンダンス映画祭で特別審査賞をとり、サミュエル・ゴールドウィンが配給に応じた。⁴⁵ リッチは専門的に制作作りを学んではおらず、技術的には荒削りではあるが、公営住宅という閉塞空間で主人公デニスの家族がどのような思いで暮らしているのか、観る者を強烈に引きつける。

仕事がうまくいかない父親の苛立ち、妻への暴力を日常化させている。怯える妹。顔にアザができた母親は清掃の仕事を打ち切られる。レッドフックでの暮らしには全く希望がないと考えるデニスは、金を作り家族と恋人とでマンハッタンに脱出することを計画。仲間を誘い、銃を手に入れ強盗を実行する。金の出所を知り激昂する父親、彼を諷めようとしつき飛ばされ病院へ運ばれる母親。ラストは母親の死に呆然とする兄妹。そして、危篤状態に衝撃を受け病院の外にでた父親が金を奪われたギャングに見つけられ、レッドフックの閉塞空間を逃げ惑い、その恐怖に満ちた顔のクローズアップと数発の銃声で映画は終わる。八方塞がりの結末なのだが、レッドフックに住む一家族の日常が丁寧に描かれている。家族の暮らしを守ろうとする父親、外で銃声が聞こえ帰宅の遅い息子を半狂乱になって心配する母親、かの女は夫の仕事での不満を理解し暴力に耐え、夫の機嫌のよい時は夫婦でダンスを楽しむ。また特筆すべきは、デニスの恋人やその女性上司が、真面目に働き堅実に将来を見据えている女性であることだ。

同じニューヨークを舞台にする *Juice* では、4人の若者が、暴力で力/尊敬を掴もうとする強烈な個性のビショップに引き摺られ、強盗に入ったことで破滅に向かっていく。DJになりたい夢を持ちコンテストに向け練習に励むQは、ビショップの考えに反対していたものの最終的に仲間に従う。キャストの4人の若者は、それぞれが実生活でもストリームの誘惑を躲しながら将来に向けて努力しており、等身大の演技が評価されていた。ビショップを演じた（後にラッパーとして有名になる）2パックは、アメリカのゲットーには多くのビショップが存在し、観客が彼のように生きたいと思うならその結末にも対峙しなければならないと述べていた。⁴⁶ 監督のディカーソンはこのストーリーを8年前に共同で執筆していたが、その時から事態が変わらず、むしろより深刻になっていると嘆いていた。彼は、都会に暮らす黒人の若者が、ドラッグや銃が容易に手に入る中で成長するときの危うさについて、特に10代の若者が同年代からの圧力で誤った選択をし、時に死にも至っていることを映画にしたかった。⁴⁷

同じくニューヨークを舞台にした *New Jack City* は、上述の映画とは異なり、黒人の巨大な麻薬犯罪組織を扱ったものである。主役のウェズリー・スナイプスが強烈な組織王ニノ・ブラウンを演じている。またギャングスタラッパーのアイス・T が、白人の相棒とこの麻薬組織を追う潜入捜査官を演じた。アメリカの資本主義に則ったやり方でアメリカンドリームを追い組織を拡大したと主張するニノは、共犯証言により重罪にならなかったが、法廷を出たところで、黒人コミュニティが破壊されたことに憤る年輩の男性により撃たれたところでこの映画は終わる。またクラック中毒の若者ブーキーを通して、麻薬中毒のリハビリの困難さも描かれる。スクリーンの最後には、麻薬に真剣に取り組まなければならないと書かれていた。この映画について監督のマリオ・ヴァン・ピーブルズは、「(麻薬は) 驚くべき、みるのも恐ろしいものだ、しかし学ぶことのできる、行動をおこせることでもある。我々は、この映画で両方の反応を引き起こせる⁴⁸」と、その目的を語っている。また彼の映画や同ジャンルの他の映画が上映された際におこった暴力事件について、*Jet* のインタビューで次のように答えていた。「私が *New Jack City* をつくった時、子どもが見に行けるような映画、つまり映画を楽しみながら学んでもらえる映画を作れるチャンスだと思った⁴⁹」。しかしスタジオからのこの映画では、女性や子どもが容赦なく射殺されていた。ニノのテーマ曲はアイス・T による“New Jack Hustler”である。

【おわりに】

ゲッターを舞台にしたフッド映画は、配給会社の規模にかかわらず公開直後の数週間で驚異的な興業収入をもたらした。この映画のサイクルは *Menace* 以降も続き、1996年までに20本以上つくられたが、その頃には以前ほどの興行は見込めなくなっており1990年代末には消滅している。⁵⁰ このサイクルを導いた *New Jack City* や *Boyz* の封切日に「暴力」事件も発生したこと、メディアはさかんにその後の *Juice* についても話題にし、「黒人映画」と「暴力」の関係を取り上げた。しかし、前述のように事件の発生はスタジオ側の宣伝のあり方も一因だった。それは、これらよりもはるかに暴力場面の多かった *Menace* が異なる宣伝をしたことで、封切りでの事件が起きていなかったことに如実に現れていた。予告編には、ラップは使われず、家族や恋人などソフトな場面が挿入されていた。当時のメディア報道のあり方への批判、そして黒人監督による「新しい映画の波」への期待を、イーバートが次のように明快に伝えている。(Boyz での) 事件の発生は、コロンビア・ピクチャーズがストリートギャングについての映画として宣伝したことに責任がある / そうした宣伝は大いに成功し、ビッグビジネスに道を開いた / メディアは、黒人がテーマのアクション映画の時にだけ暴力との関係を取り上げる / この思索に富む映画に暴力の責任を負わせるならば悲劇であり、またそれにより映画制作における新しい波が押さえられるならばこれまた悲劇である。当時、メディアは、こうした映画の封切りやラップのコンサートについて「暴力」に注目し続ける一方、多くの若者が日常直面している現実の暴力については無視しているとの批判も行われていた。⁵¹

暴力との関係性への言及は、これらの映画がラップ、特にギャングスタラップ（以後 G ラップ）の表現世界と通底していたことに関係している。映画産業は、黒人映画に1980年代から流行していたラップを取り込み、サウンドトラックやミュージックビデオを同時に販売しながら、映画の宣伝に活用していく手法を取るようになる。⁵² また1990年代のは

じめ、ビルボードが売上調査にサウンドスキャン方式を新たに導入したことで、ギャングスタラップが郊外の白人の若者にまで浸透していたことが明らかになった。1991年6月下旬、新方式導入4週間後のヒットチャートでNWA (Niggaz with Attitude) の *Efil 4 zaggin* (*Niggaz 4 life* 一生ニガーの意、Ruthless/Priority Record, 1991) が初登場でポップチャート200の第2位になり(第1位との差は2000枚足らず)、その1週間後に第1位になっていたのだ。しかし、ギャングスタラップの売れ行きに対し、*New York Times* や *Time* など主要メディアは批判的だった。⁵³

Boyz や *Menace* の舞台はLA サウスセントラルだが、ギャングスタラップも従来東海岸が中心だったラップに対し西海岸、特にポスト産業社会 LA の社会経済状況から生まれていた。1980年代カリフォルニア州で経済成長を遂げていたのは、黒人人口が1%以下の地域だった。シリコンヴァレーなどハイテク産業が急成長した郊外において、LAでも前例のないほどの経済成長がみられた。しかし、第二次産業地域は衰退し、ワットやコンプトンでは多くのゴム工場や鉄鋼場が閉鎖され貧困がこれまでにないほど深刻化した。ワットの経済は1980年代以降、LAの他のどの地域よりも悪化した。1980年代後半、LA全体で黒人の若者の失業率は45%に達している。1985年のゲッターにある低所得者向けの公営住宅の調査では、一家の稼ぎ手として働いていた者の割合は20%を切っており、ゲッターで働いている大人を見つけるのは困難なほどだった。さらにインナーシティでは、住宅や公園、娯楽面での支出も大幅に削減されていた。⁵⁴

また1980年代後半にクラックコカインの蔓延が叫ばれ、メディアでさかん麻薬と犯罪、黒人コミュニティとの関連が取り上げられていた。1986年9月に三大ネットワークの一つであるCBSは、「クラック通りでの48時間」、3年後にも「クラック通りに戻って」を放映し、ストリートが恐怖の「交戦地帯」だと強調していた。同様の報道は他局でも行われていた。⁵⁵ 安価なクラック・コカインが1980年代はじめに都市に流行し始め黒人コミュニティにも拡がると、ギャングの縄張り争いやクラック市場をめぐる暴力も多発するようになった。1980年代後半のLAは、急激に犯罪率が上昇し収監人口も国内で最多になっていた。職のない黒人の若者にとり、クラック売りは最も可能で身近な経済活動になっていた。こうしたクラックの地下経済の浸透と犯罪率の増加は、犯罪の人種化や貧困の人種化・ジェンダー化が進む中、麻薬取締りの本格化に伴い、黒人コミュニティの監視を強化させていった。1980年代半ばから後半にかけてワット、コンプトン、カーソンをはじめとする黒人の下層コミュニティは「戦争ゾーン」のようになり、警察のヘリコプターや複雑な電子監視器などで監視され、低所得者向け住宅も最低警備の刑務所のようにフェンスが強化され、身分証明書所持の携帯も義務付けられ、訪問者も日常的に監視された。黒人の若者はコンプトンやサウスセントラルに住んでいるだけで、警察の嫌がらせにあい犯罪者のように世間から見られた。⁵⁶

こうした状況に対する怒りや抵抗が、コンプトンの若者によるNWAの1988年夏にリリースした *Straight Outta Compton* だった。このアルバムは大ヒットしたが、この中の“Fuck the Police”に対し、翌年の8月FBIの首席報道官が販売元に手紙を送ったことが *Los Angeles Times* に掲載され、皮肉なことにそれまで地域的にしか知られていなかったNWAが全米に知れ渡ることになる。その歌詞を書いたアイス・キューブは、現実におこっている日常の不条理な警察暴力に対して、ラップがそれまで発する手立てのなかった彼ら

に声を与えてくれたと述べている。また彼が演じるダウボーイは *Boyz* の中で、(メディアは)「フードで何が起きているのか知らないし、見せないし、関心もない」と吐露していたが、LA のゲッターの状況が社会に知られず関心ももたれないことに対し、彼らがアンダーグラウンドのストリートのレポーターとして、どうそれを見ているのか「伝えているだけで、それ以上でもそれ以下でもない」とも述べていた。彼らのラップはリアリティ・ラップと呼ばれていたが、このアルバムのリリース後に LA の音楽業界がギャングスタを使い出した。 *New York Times* も1989年12月にこの用語を初めて使用し、FBI 主席報道官が司法省の便箋を使って“F the police”を「警察に対する暴力と愚弄を促している」とする手紙を送ったことで司法省が強固な批判者になっていると報じた。⁵⁷ NWA に対する警官による監視の状況は、2015年に公開されたアルバムと同名の映画 *Straight Outta Compton* から知ることができる。「ラップはアメリカにおける政治状況の産物である。ある歴史的、社会的状況の防御であり、その状況への応答である」と、トッド・ボイドは指摘している。⁵⁸

New Jack City で潜入捜査官を演じたアイス・T も、1980年代からアンダーグラウンドのラッパーだったが、1980年代半ばから西海岸に移り精力的に活動していた。彼は、下層階級は教育の機会を剥奪され這い上がれず、ゲッターが抑圧的な政治の産物であり人種問題が無視されてきた結果だと捉え、この立場を1991年の“*Escape from the Killing Fields*” (OG: Original Gangster, Sire Records, 1991) で示している。このタイトルはカンボジア内戦を描いた *Killing the Fields* (1985) からとったもので、当時のゲッターが戦争状態に似ていると示唆した。また1992年3月、彼のメタルバンドのアルバム *Body Count* の“Cop Killer”は、ブッシュ大統領やクウェール副大統領、60人の議員、そして全米ライフル協会のチャールズ・ヘストンから猛攻撃されていた。1980年代末からのギャングスタラップに対する非難は、顕著に「犯罪に厳しい」姿勢が求められた当時、メディアのみならず大統領や副大統領までもを含む政治家からも公然と行われていたのだった。⁵⁹

映画上映と暴力事件とが話題になるにつれ、黒人映画の「正統性」にも議論が及んだ。ストリートの「暴力」がいかにリアルに描かれているかに焦点化される傾向は、スタジオ側が暴力を強調することで宣伝効果をあげようとし、またメディアも黒人映画と暴力との関係性を過剰に扱ったことで助長された。また黒人であれば自ずと「リアル」な黒人映画を制作できるとされ、監督たちによる技法やカメラワークを駆使した映像制作という観点が軽視された。特に暴力シーンの映像が現実そのものであると考えられた。シングルトンやヒューズ兄弟は、従来のゲッターの描かれ方に不満をもっており、ゲッターのことを熟知している彼らはその現実を「リアルに」スクリーンで描けると主張した。*Boyz* では、ゲッターを過剰に監視している公的な監視体制そのものの犯罪性が、オフスクリーンでのヘリコプターやパトカーのサウンドで表現されていた「*Boyz* のような黒人をテーマにした映画の強さの一つは、それらが絶対的に現実ということだ」とか、*Menace* の第二弾での「これは真実だ、現実のことだ」といったスタジオ側の強力な宣伝が映像世界と現実との境界を曖昧にさせていた。

ジェイン・ゲインズは映画で暴力が誘発されるという危惧について、歴史的にアフリカ系アメリカ人の映画に対してスタジオや劇場、メディアからの監視度が高かったと指摘している。「(黒い身体は) 彼らが映画で観たイメージを模倣しそのイメージをストリートに

そのまま持ち込む」ため、歴史的に検閲されてきたと。明らかに二重基準があり、白人キャストの場合、*Terminator 2* などたいていのアクション映画での誇張された暴力はフィクションとされ暴力を誘発するとは考えられない。しかし黒人映画であれば、ましてやゲッターが舞台となれば、通常のアクション映画よりも暴力場面は少なくとも、黒人の観客は身近な暴力と関連づけ現実の暴力を想起するため、また観客の中にはギャングもいるかもしれない、暴力が危惧されるとされた。こうした見方は、*New York Times* でも伝えられ、専門家の間でもみられた。⁶⁰

こうした見解に対し、暴力シーンの多かった *Menace* を監督したヒューズ兄弟は逆の見方をしている。*Menace* の封切りの際、冒頭の韓国人夫婦の殺害シーンに多くの黒人観客が歓呼した。このことに驚いた白人から何百と問い合わせがあり、これに対しアレン・ヒューズは次のように述べている。黒人と白人とでは観方が異なり、黒人はあくまで娯楽映画だとわかっているのだからそうした場面でも白人よりも気軽に考える。しかし、白人は映画の内容を心配する。ヒューズ兄弟は、500人ほどの試写会をしており、既にこの場面での黒人の反応を知っていた（この反応から公開が金曜日から水曜日に変更されていた）。映画制作者として二人は、芸術面で、特に現実感を出すということを熱心に探求しており緻密に計算していた。また映画が1965年のワット暴動で始まっていることについても、ボイドはストーリー展開と関係していないとみたが、二人は歴史的観点からこの映像を使っていた。1965年と変わっていない、1993年のワットの光景を映し出しながら、若者の絶望や流血などすべてが彼らの責任ではないことを示唆していた。彼らの構想は明快だった。この映画には当初ユニバーサルが関心を示していた。しかし、スパイク・リーを総監督にする提案だったため、兄弟は即刻この申し出を断っていた。⁶¹

黒人監督たちにとり、ハリウッドには白人監督とは異なる制作費をはじめとした壁があり、興行での成功は必須だった。このためシングルトンもディカーソンもスタジオ側の宣伝のあり方には慎重だった。シングルトンは、事件が起こるのは社会に存在する不正義と不平等のためだと言って、宣伝を批判しなかった。一方ディカーソンは、多くの観客にその内容を届け次作に繋げるため、興行を気にしていた。ヒューズ兄弟も、黒人監督はスタジオから制作するには何よりも興行で結果を出すことが必要で、それはスパイク・リーでも同様だと述べている。⁶² スタジオからの制作過程には妥協も予想される。

ジェンダーの観点から見ると、例えば *Boyz* では、父親の存在が圧倒的に重視されている。専門職に就いているトレの母親やシングルマザーであるダウボーイやリッキーの母親について、描写はほとんどない。リッキーは高校生だが父親であり、子の母親は彼の家で同居している。こうした点はベル・フックスやミシェル・ウォーレスらも批判するところだ。1990年代はじめ、議会でも党派をこえて父親の権限や二親家族が信奉され、シングルマザーには冷淡だった。カリフォルニア州知事のピート・ウィルソンも父親役割を強調する *Boyz* を絶賛していた。⁶³ 興味深いのは、主要スタジオから制作されていない *Straight Out of Brooklyn* や *Menace* では、将来を見据えて堅実に人生設計を立てている黒人女性が描かれていることだ。アレン・ヒューズは *Menace* の興行の成功の鍵は、彼らの場面の作り方と強い黒人女性とのラブストーリーにあるとみていた。⁶⁴

また *Boyz* での、主人公のトレが恋人のブレンディとアトランタの名門黒人大学に進学するためサウスセントラルを後にするという結末が、シングルトンの階級的限界とも指摘

されている。⁶⁵ ヒューズ兄弟は、スタジオで事あるごとにシングルtonsの名が挙がることに辟易としており、またシングルtonsのフッドの描き方に対抗意識ももっていたようだ。兄弟は、ゲットーに残り続ける/ゲットーを出られない人間に焦点化した。*Menace* では、アトランタに行っても何の解決にもならないと主人公のケインに言わせている。*Juice* では、若者たちの破滅への結末が、ゲットーの状況から生まれたというよりはビショップ個人の病理に起因させる形で終わっている。スタジオからの制作上、どのような妥協があったのかについては、今回明らかにすることはできなかった。

1990年代の黒人映画の興隆期には、本稿では触れることができなかったが、黒人監督による実に多様な映画が制作されていた。しかし、この時期にはギャングスタラップの浸透で、人種を問わず若者の関心を引いたのはその世界を視覚化したフッド映画だった。映画もラップも楽しみたいという若者を市場にできたその特殊歴史的な状況で、ハリウッドは黒人のラップという若者文化を「搾取」した。ピーブルズは*New Jack City* の後黒人家族について構想していたが、スタジオ側は「金になる映画は殺し屋とか銃を撃ち回すような映画だ。どんなものでも金になる」と関心を示さなかった。また興業的失敗した*The Five Heartbeats* の監督タウンSENDも、ハリウッドはゲットーの映画に夢中で、多様性のある黒人映画には関心が薄く、宣伝に熱心ではなかったと批判した。1992年にスパイク・リー監督の*Malcolm X* がワーナー・ブラザーズから公開されたが、1960年代の楽曲が大半使われていたため、またマルコム X をよく知らない若者が多く、興行はリーの予想を外れた。⁶⁶ *To Sleep with Anger* (1990) を監督したチャールズ・バーネットも、黒人監督はたとえスタジオから映画を製作できたとしても全体的に妥協を求められるとし、その思いを次のように述べている。「社会的な映画を最終的に作れたとしても、その上映にはいつも制限がかけられ、観てもらいたいその人たちのために作られ、またその人たちについての映画であっても、当のその人たちは恐らく決して観ないのだ⁶⁷」。

Boyz がビデオ化された際、都会映画というジャンルが生まれ、さらにアクションと成長物語に大別された。しかし、この他にもアクションー犯罪ー冒険映画、フッド映画、ギャング映画など様々に括られている。ジャンルの境界は曖昧で、例えば*Boyz* は成長物語ともアクション映画とも言える。便宜上ジャンルに分けられるのだが、ゲットーを舞台にしているためか、ギャング映画に括られると暴力と結びつけられやすい。当時メディアでは、アクション映画と記述されることが多かったが、*Juice* の公開記事において、*New Jack City* や*Boyz* と同じく暴力を描く映画なので観ないと発言する若い女性が紹介されていた。2014年でも同様の言及が専門的な映画評論の場でも続いていた。ファーガソン事件直後に出されたもので、根底にはポップカルチャーが政治を変えられるという観点があった。その筆者はこの事件はその道のりが依然遠いことを示し、その最適の例として映画に言及する。そして過去25年間スクリーン上での黒人の経験の描かれ方は質的に大いに変化してはいるが、黒人映画の大多数がギャングの暴力に焦点化しているとし、*Boyz*、*Menace*、*Juice* を挙げてそのブラックアメリカの描き方が狭すぎると批判していた。ハリウッドは暴力とドラッグの内容なら黒人映画制作者に機会を与えるのだとし、これらの映画の社会性を無視していた。⁶⁸

本稿で扱ったゲットーをめぐるフッド映画は、男性に焦点化したものではあったが、エド・グレイロが指摘するように、標準的なハリウッドスタジオのアクション映画とは異なる

り、「映画における抵抗あるいは反対の社会的観点を押さえ込んだり吸収してしまう、ハリウッドに内在する傾向を暗黙のうちに侵食」していた。また黒人監督は、「黒人であることの定義や可能性を拓げるため、また黒人の感性をできるだけ広く観客にみせていくことで支配的な規範を転覆させる」挑戦をしていた。⁶⁹ またこうした映画がギャング映画に括られる場合、アメリカ人が好むギャング映画の古典的な含意を思い起こす必要があるだろう。それは、ボイドが検討したように、ギャングが無法者というよりも「支配社会の法に公然と抵抗し、自分たち独自の世界をつくりだし自分たちのルールで生きている」ことにある。⁷⁰ この点で *Menace* はギャング映画でもある。またコーネル・ウェストが黒人のニヒリズムを憂慮したが、ケインにより示されたニヒリズムは、ポール・ギルロイのいうように奴隷制以来、黒人が人種化された法に「違反」しながら自由への可能性を追い求め続けてきた黒人文化の抵抗流れに位置していた。⁷¹

ゲッターを描くフッド映画は、スタジオ映画にはなかったインナーシティの社会経済的、そして政治的実態を多面的に描き、特に若者が直面する危険や困難、苦悩、また教育機会の欠如や麻薬のもたらす弊害といった問題を提起していた。

¹ Nina Easton, “New Black Films, New Insights,” *Los Angeles Times*, 3 May 1991; Roger Ebert, “It’s High Tide for Black New Wave,” 26 May 1991, <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/its-high-tide-for-black-new-wave>; Darrell McWhorter, “Beyond Black and White Movies,” *St. Louis Post-Dispatch*, 16 Jan 1992.

² Amanda Ann Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, & Defining Subcultures* (Austin: Univ. of Texas Press, 2011), 39, 43-44; Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film* (Philadelphia: Temple Univ. Press, 1993), 166.

³ Ibid., 39, 69-71, 125.; Klein, 41-44. この時期の *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (1971) や *Shaft* (1971)、*Superfly* (1972) は、黒人監督による特筆すべき大ヒット作品だった。自己主張し、逞ましい主人公の、これら 3 作品を模倣した映画が大量につくられた。

⁴ Klein, 41, 44. テーマ性があり成功した映画は *Black Girl* (1966)、*The Learning Tree* (1969)、*Souther* (1972) の 3 本しかなかった。Guerrero, 104.

⁵ Carrie Rickey, “Now Playing: Black Directors’ Films: *Philadelphia Inquirer*, 21 July 1991.

⁶ リーの作品については、クレイグ・ワトキンズが詳細に分析している。S. Craig Watkins, *Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1998), 107-166.

⁷ Guerrero, 158; Nina J. Easton, “‘Black Films’ New Crossover Campaign,” *Newsday*, 18 June 1991; Peter Kramer, “Black Is In’: Race and Gender in Early 1990s American Cinema,” *Illuminace* 24 (3) (2012): 17, 19n39; Jesse Algeron Rhines, *Black Film/White Money* (New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1996), 146.

⁸ 拙稿「ジェンダー化・人種化される貧困の記憶—1996年福祉改革法とアメリカ合衆国社会」都留文科大学比較文化学科編『記憶の比較文化論—戦争・紛争と国民・ジェンダー・エスニシティ』所収、柏書房、2003年、273-317頁；拙稿「麻薬戦争と女性・家族

—合衆国における排除型社会の深化」石川照子・高橋裕子編『ジェンダー史叢書 2 家族と教育』所収、明石書店、2011年、261-287頁；拙稿「危機の記憶と刑罰国家への道—合衆国におけるクラックスケア」都留文科大学比較文化学科編『せめぎあう記憶—歴史の再構築をめぐる比較文化論』所収、柏書房、2013年、319-359頁。

⁹ Rhines, 79.

¹⁰ Ibid., 81; “Who’s Who of Companies, Guilds Set for Ist Minorities Hearing,” *Variety*, 15 September 1982, 7, 37; “Black Pic Employment Still Lags,” *Variety*, 1 December 1982.

¹¹ パム・グリアやブレンダ・サイクスなど。

¹² Rhines, 82; “Casting Report by SAG Shows Minorities Lose,” *Variety*, 13 April 1983.

¹³ コロンビアは237人中1人、20世紀フォックスは146人中2人、ワーナー・ブラザーズは147人中1人、ユニバーサルは779人中19人。パラマウント、MGM/UA、ディズニーはゼロ。“Directors Guilds Is Pushing Producers over Minority Hiring,” *Variety*, 1 June 1983.

¹⁴ Rhines, 84-85, 183n24, n26, n27.

¹⁵ Ibid., 83-84, “DGA Hits Warner with ‘Discriminatory Hiring’ Class Action,” *Variety*, 27 July 1983, 3; “Columbia May Countersue DAG over Discriminatory Hiring Claim,” *Variety*, 16 November 1983, 25.

¹⁶ Rhines, 84; David Robb, “Casting Report by SAG Shows Minorities Lose,” *Variety*, 6 April 1983, 1.

¹⁷ Rhines, 83, 86.

¹⁸ McWhorter, “Beyond Black and White Movies”.

¹⁹ Ibid.; Karen Grigsby Bates, “They’ve Gotta Have Us,” *New York Times Magazine*, 14 July 1991, <https://www.nytimes.com/1991/07/14/magazine/theyve-gotta-have-us.html> レインはこの時、エディ・マーフィによる *Harlem Night* (1989) の予算が3000万ドルだったことから、黒人監督でも企画によっては高い予算を獲得できるとみていた。当時 *Malcolm X* (1992) の監督の座を勝ち取ったスパイク・リーが制作費をめぐりスタジオと揉めていたが、これにも3500万ドルはつくと思っていた。実際は、リーが3400万ドルの予算を要求したが、ワーナー・ブラザーズは2600万ドルしか応じず、リーは独自に制作費の工面をしなければならなかった。黒人監督には3000万ドルの壁とも言われていた。白人監督なら経験がなくても4000万～5000万ドルの予算がつくとリーは批判していた。

²⁰ Christopher John Farley, “Black Is Bankable//Filmmakers Aim Beyond Urban Streets,” *USA Today*, 24 January 1992.

²¹ Rickey, “Now Playing : Black Directors’ Films”.

²² Guerrero, 167; Farley, “Black Is Bankable”; Bates, “They’ve Gotta Have Us”.

²³ S. Craig Watkins, “Ghetto Reelness: Hollywood Film Production, Black Popular Culture and the Ghetto Action Film Cycle,” in *Genre and Contemporary Hollywood*, ed. Steve Neale (London: British Film Institute, 2002), 236-250. 白人の若者がラップ、言語、ファッションなど黒人の若者のヒップホップ文化の受容者になっていたことから、音楽、メディア、スポーツのアパレルなど、業界も大いにヒップホップ文化を取り込みマーケティングに成功していた。Watkins, *Representing*, 187, 274n46-275n46.

²⁴ Watkins, “Ghetto Reelness,” 241; Watkins, *Representing*, 172, 189-190, 194.

- ²⁵ Ibid., 192, 193 Table 6.4; Henry Louis Gates, Jr., “Blood Brothers: Albert and Allen Hughes in the Belly of the Hollywood Beast,” *Conversation, Transition*, 63 (1994): 164. 製作費について、ワトキンは300万ドル、ゲイツは350万ドルとしている。
- ²⁶ Kari Granville, “Movies: Finally, He Gets His Shot,” *Los Angeles Times*, 28 July 1991; Klein, 165.
- ²⁷ Watkins, *Representing*, 191, 190-193 Table 6.1-6.4.
- ²⁸ この戦略は *Flashdance* (1983) で試みられ *Krush Groove* (1985) で成功し、*House Party* (1990) で確信された。Watkins, “Ghetto Reelness,” 236; Watkins, *Representing*, 188, 193-194.
- ²⁹ Roger Ebert, “Don’t Blame ‘Boyz’ for Off-Screen Violence,” 15 July 1991, <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/dont-blame-boyz-for-off-screen-violence>; Tom Green, “Studio Tries to Prevent Violent ‘Juice’ Reaction,” *USA Today*, 15 January 1992; “Debut of Movie ‘Juice’ Worries Theater Owners,” *Los Angeles Times*, 18 January 1992; Larry McShane, “Theaters ‘Juice’ up Security for Opening Violence Reported at Film’s Debut in Boston,” *Orange County Register*, 18 January 1992; James P. Graham, “Making the Cinema Safe at Showtime,” *Security Management* 36 (8) (August 1992): 43; Klein, 140, 160, 162-164.
- ³⁰ *Boyz n the Hood*, Classic Trailer, 1991, Youtube; Klein, 157-158.
- ³¹ この映画は2人のアフリカ系アメリカ人の若者と2人のプエルトリカンの若者が夕方からブロンクスの街中に繰り出し一夜を過ごす話だ。監督は黒人でもありラティーンでもあるジョセフ・ヴァスケスだった。彼は残念ながら、公開後に若くして亡くなっており、その才能が惜しまれた。
- ³² Klein, 158-159.
- ³³ Ibid., 161. ポスターについては Ibid., 163。YouTube でさらに他のバージョンも確認できる。Busk and King, “Paramount Marketing Plan for ‘Juice’ Comes Under Fire,” *Hollywood Reporter*, 10 January 1992; Jim Emerson, “Controversy: Is There a Double Standard for Movies by Blacks?” *Orange County Register*, 21 January 1992.
- ³⁴ Busk and King, “Studios Struggle with Urban Marketing,” *Hollywood Reporter*, 13 January 1991; Klein, 162.
- ³⁵ Green, “Studio Tries to Prevent Violent ‘Juice’ Reaction”; Farley, “Black Is Bankable”.
- ³⁶ Jim Emerson, “Who’s Afraid of the ‘Hood’? : Extra Security for Black Films Raises Questions of a Double Standard,” *The Record*, 26 Jan 1992.
- ³⁷ Klein, 162-163. *Kuffs* のポスターは同書の163頁に掲載されている。
- ³⁸ Ibid., 165-166; *Menace II Society* Theatrical Trailer, Youtube. タイトルの位置や青いフィルターがかかっていることで、直面している現状への落胆や気落ちしているトーンが出ていると読めるのだそうだ。 <https://sheascottmedia.wordpress.com/2015/09/10/film-poster-analysis-menace-ii-society-1993/> *Menace II Society*/US Original Movie and Audio Promo Poster, accessed 26 September 2020.
- ³⁹ Gates, Jr., “Blood Brothers,” 164.
- ⁴⁰ Ibid., 171-172, 174; Klein, 166-167.
- ⁴¹ Gates, Jr., “Blood Brothers,” 175; Klein, 160, 164; “Streetwise Film ‘Juice’ Stirs Up Bad Publicity,” *Christian Science Monitor*, 11 February 1992; Watkins, *Representing*, 227.

⁴² Roger Ebert, “Reviews, *Boyz N the Hood*,” 12 July 1991, <https://www.rogerebert.com/reviews/boyz-n-the-hood-1991>.

⁴³ “African American Directors: Albert and Allen Hughes,” <https://worldnews.com/102771/african-american-directors-albert-and-allen-hughes/>, accessed 4 May 2019; Roger Ebert, “Movie Reviews, *Menace II Society*,” 26 May 1993, <https://www.rogerebert.com/reviews/menace-ii-society-1993>; Gates, Jr., “Blood Brothers,” 172-174.

⁴⁴ “African American Directors: Albert and Allen Hughes” ; Gates, Jr., “Blood Brothers,” 172, 174-175. ワーナーブラザーズ・エンターテインメントからの日本語字幕版は邦題『ポケットいっぱい涙』となっており、帯にはラブシリーズと書かれている。

⁴⁵ Guerrero, 178; Roger Ebert, “Reviews, *Straight Out of Brooklyn*,” 28 June 1991, <https://www.rogerebert.com/reviews/straight-out-of-brooklyn-1991>; Watkins, “Reelness,” 236.

⁴⁶ Tonya Pendleton, “‘Juice’ : Troubled Black Youths Pay Price of Power,” *Philadelphia Tribune*, 17 January 1992.; Bill MacIntosh, “Young Performers Hold Film Together Series: Everyone’s A Critic,” *The Ottawa Citizen*, 21 January 1992.

⁴⁷ Granville, “Movies”.

⁴⁸ Klein, 140.

⁴⁹ “Who Should be Blamed for Violence at Movie Theater?” *Jet*, 1 April 1991, 57-58.

⁵⁰ Watkins, “Ghetto Reelness,” 236.

⁵¹ Roger Ebert, “Don’t Blame ‘Boyz’ for Off-screen Violence,” 15 July 1991, <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/dont-blame-boyz-for-off-screen-violence>; Pendleton, “‘Juice’”.

⁵² この傾向は1985年のラップミュージーカル *Krush Groove* の成功で明確になった。

⁵³ S. クレイグ・ワトキンス著、菊池淳子訳『ヒップホップはアメリカを変えたか？—もう一つのカルチュラル・スタディーズ』フィルムアート社、2008年、41-42、99-101頁。

⁵⁴ Mike Davis, *City of Quotes: Excavating the Future in Los Angeles* (New York: Vintage, 1990), 304-307 ; Robin D.G. Kelley, *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class* (New York: The Free Press, 1996), 192.

⁵⁵ これらの放映の中には捏造場面もあったことが後に判明している。拙稿「危機の記憶と刑罰国家への道」参照。

⁵⁶ Kelley, 193, 291n24. サウスセントラルでは1500人の黒人の若者が怪しそうだというだけで検挙されたが、ほとんどが夜間外出禁止命令違反や交通違反で、中には全く無罪の者もいた。しかし、彼らの名前と住所はLA警察の反ギャング取締りタスクフォースのデータに追加された。Kelley, 202.

⁵⁷ Ibid., 190; Jhon Pareles, “Outlaw Rock: More Skirmishes on the Censorship Front,” *New York Times*, 10 December 1989; ソーレン・ベーカー著、塚田桂子訳『ギャングスタラップの歴史』DU BOOKS、2019年、40-42頁。“F__ the Police”の画期的な手法については同書の38-39頁を参照。アイス・キューブは、10代の黒人を思うがままに追い回す警官に対し、それは他のどんな言葉よりも、だれもが言いたい言葉だったと述べている。またNWAのドクター・ドレーも *Straight Outta Compton* について、あのくらい過激にしなければ当時誰の目にも止まらなかったはずだと述懐している。「ケンドリック・ラマー、ドクター・ド

レーやアイス・キューブラにN.W.Aについて訊く」(2015年8月28日)、<https://rockinon.com/news/detail/129983>、アクセス日2020年9月4日。

⁵⁸ Todd Boyd, *Am I Black Enough for You? Popular Culture from the Hood and Beyond* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1997), 9.

⁵⁹ Kelley, 194; ベーカー、107頁; 1991年に、2パックが初アルバム *2 Pacalypse Now* を出したが、テキサス州の10代の若者が、このアルバムを聞いたことが引き金となり州兵を射殺してしまったと主張した。すると副大統領のダン・クウェールがこのアルバムには「我々の社会で位場所はまったくない」と公式声明を出していた。Klein, 208n32.

⁶⁰ Jane Gaines, *Fire and Desire: Mixed-Race Movies in the Silent Era* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2001), 252; Emerson, “Controversy”; “Curving Violence in Films,” *New York Times*, 4 February 1992; Klein, 168-171.

⁶¹ Boyd, 103; Gates, Jr., 171-175. ポーラ・マスードは、1991年のロドニー・キング事件と翌年のロス暴動については、あまりに記憶が生々しいため、ヒューズ兄弟は炎上するロサンゼルスで光景で代替させていると指摘している。Paula. J. Massood, *Black City Cinema: African American Urban Experience in Film* (Philadelphia: Temple Univ. Press, 2003), 171-172.

⁶² “Black Film Directors, John Singleton”; Klein, 164-165; Gates, Jr., “Blood Brothers,” 176-177.

⁶³ Watkins, *Representing*, 222-224; 拙稿「1996年福祉改革法の意味—20世紀アメリカ社会と『家族』」『アメリカ史研究』第26号(2003年)、51-69頁。シングルTONは、この批判を意識してか、次作に黒人女性を主人公とする *Poetic Justice* (1993) を制作している。シングルTON自身も父親の存在が重要だったと発言している。

⁶⁴ Gates, Jr., “Blood Brothers,” 174.

⁶⁵ Boyd, 97-98.

⁶⁶ Rhines, 87; Thomas R. King, “Cut! Hollywood’s Budget-Mindedness Sets Black Filmmakers Back Again,” *Wall Street Journal*, 13 February 1993; Farley, “Black Is Bankable”; Watkins, *Representing*, 132.

⁶⁷ Guerrero, 173n21.

⁶⁸ “Shooting Shatters Dream of Escape from Gang Crime,” *Houston Chronicle*, 23 January 1992; Noah Gittell, “Beyond Ferguson: Pop Culture Through the Lens of Race,” 22 August 2014, <https://www.rogerebert.com/.../beyond-ferguson-pop-culture-through-the-lens-of-race>. ファーガソン事件では、丸腰だった黒人青年マイケル・ブラウンが白人警官に射殺された。

⁶⁹ Guerrero, 30.

⁷⁰ Boyd, 83-86.

⁷¹ *Ibid.*, 94; Paul Gilroy, “‘After the Love Has Gone’: Bio-politics and Ethno-poetics in the Black Public Sphere” *Public Culture* 7(1) (Fall 1994): 49-74.

Received : September, 30, 2020

Accepted : November, 4, 2020