

「12月7日」とアメリカ映画（1）

『12月7日』から『パール・ハーバー』へ（またその逆）

飯岡詩朗

2001年「12月7日」

2001年9月11日、アメリカ合州国を襲ったいわゆる「同時多発テロ」は、その初期報道の段階から「第2のパール・ハーバー」などと称され、60年前の「屈辱の日」を合州国国民に想起させた。もちろん、「想起させた」というのは、実際に体験した「屈辱の日」の記憶を国民によみがえらせた、ということでは必ずしもない。なにしろ60年も前の出来事である。身体的な記憶として「不名誉の日」を思い起こすことができたのは、いくら若く見積もっても、おそらく、65歳以上の高齢者にかぎられるだろう。彼・彼女たちは、国民全体からみれば、少数派である。むしろ国民の大多数は、擬似的な「体験」として「屈辱の日」を思い起こしたに違いない。

その「擬似的な体験」とは、映画（映像）を通した「体験」にほかならない¹⁾。実際、「同時多発テロ」が起きたまさにその年の5月26日にも、『パール・ハーバー』*Pearl Harbor*と題された新しい「パール・ハーバー攻撃」映画が全米約3200館で一斉に公開された。芸術的価値や娯楽的価値とは別に、この映画と、この映画をめぐる言説が、ジェット旅客機の世界貿易センタービルへの激突（の中継放送開始）直後から「第2のパール・ハーバー」などという表現が広く流通するようなメディア環境を準備する一端を担っていたのは疑いえない。世代によっては、『トラ！トラ！トラ！』*Tora! Tora! Tora!*（1970）や『地上より永遠に』*From Here to Eternity*（1953）による「疑似体験」の記憶を呼び起こしていたかもしれないが、いずれにしても、ハリウッドでつくられたこうした映画は、その質はともかく、アメリカ合州国において、パール・ハーバー攻撃の「公共の記憶」を形成する上で大きな役割を果たしてきた。

「公共の記憶」とはいうものの、それがアメリカ合州国全国民にとっての記憶というわけではもちろんない。ハリウッドの「パール・ハーバー攻撃」映画が担うのは、主として白人のアメリカ人にとっての「公共の記憶」の形成であり²⁾、ネイティブ・ハワイアン（ハワイ原住民）や日系アメリカ人は、それを自分たちの記憶とみなすことはできない³⁾。彼・彼女たちは、映画から（ほとんど）排除されるか、もしくは歪められた形でしか映画の中に存在することができないのだから。

このことは、製作年の古い新しいと必ずしもかわりがない。『パール・ハーバー』が『トラ！トラ！トラ！』よりも、ネイティブ・ハワイアンや日系アメリカ人の表象において進歩的であったり、史実に忠実であったりするわけでは必ずしもないのだ。また、どちらかが相対的に「優れて」進歩的であったり、史実に忠実であったとしても、それはあくまで程

度の差にすぎず、どの映画も白人中心に描かれているか、男性＝軍人中心に描かれていることに変わりはない⁴⁾。だから、仮に『パール・ハーバー』を批判しようとして、『トラ！トラ！』や『地上より永遠に』を引き合いに出すならば、それは、美的にであれ政治的にであれ、どれがより優れている（あるいは、劣っている）かを判定することにとどまる。本稿がめざすのは、そのような「パール・ハーバー攻撃」映画の順位付けではない。そうではなく、「パール・ハーバー攻撃」映画をめぐる映像のポリティクスの分析である。その分析は、『パール・ハーバー』公開時にほとんど想起されることのなかったもう一つの「パール・ハーバー攻撃」映画を召還することから始められなければならない。その映画とは、『12月7日』 *December 7th* (1943) である⁵⁾。

プロパガンダ映画とは何か

『12月7日』は、当時すでに『怒りの葡萄』 *Grapes of Wrath* (1940) や『我が谷は緑なりき』 *How Green Was My Valley* (1941) でアカデミー賞監督賞を受賞しているジョン・フォードと、『嵐が丘』 *Wuthering Heights* (1939) でアカデミー賞撮影賞を受賞し、『市民ケーン』 *Citizen Kane* (1941) の撮影でも名声を高めていたグレッグ・トーランドが、海軍の下で共同監督した官製のプロパガンダ映画である⁶⁾。では、「官製プロパガンダ映画」とは何か。

まず、「プロパガンダ」とは何か。それは、一言でいえば「宣伝」である。だから、「戦争プロパガンダ映画」は、何らかのかたちで戦争の「宣伝」をすることになる。いま行われている戦争は正しい戦争である、戦争に勝つためには一致団結する必要がある、われわれの敵はこんな連中である、といった情報を発信し、多くの人を納得させ、広めようとするのが「プロパガンダ映画」である。そのために、「プロパガンダ映画」は、ものごとを単純化して、メッセージをわかりやすいものにする。敵にも、それなりの言い分がある、一部の理はある、正統性がある、などといった、複雑なことを伝えようとしてはならない。敵はいついかなるときも敵でなければならないし、敵は「悪」で、自分たちは「善」だ、と、たとえ無理にでもいい切る必要があるのだ。

1940年代の前半ハリウッドで作られたいわゆる「戦争映画」には、そうしたわかりやすいプロパガンダ映画が数多く存在する。とりわけ敵を描く（「我々は誰と戦うのか」「敵の特質とは何か」）プロパガンダ映画は⁷⁾、日本人および日系移民・日系アメリカ人を、人種差別・偏見に基づいて、姿の見えない、残忍な、まるで「獣」のように描いたり、すべてスパイ活動に従事しているかのように描くことで、敵愾心をあおり、戦意を高揚させる機能を果たしていた。

こうした機能を担っていた映像メディアは、もちろん、映画だけではない。当時、映画と同様プロパガンダのメディアであった新聞や雑誌では、「風刺漫画」を通して、とりわけ日本人の姿が、より差別的・侮蔑的に、表象されていた。具体的にいくつか見てみよう。

まず図1では、中央に描かれた小さな猿のような顔をした背の低い下駄のようなものを履いた男が「日本人」である。その周りを連合側側の白人の学者が取り囲み、自分たち白人＝人間よりも劣等な「日本人＝獣」が、自分たちに立ち向かったのは「不可解」だ、という連

合州国側の困惑が表現されている。

図2では、猿というよりもむしろゴリラが描かれている。眼鏡と出歯は、当時の日本兵の典型的なイメージだろう。太平洋戦争の初期、日本軍は勝利を続けていたので、猿よりも大きくて力強いゴリラによって「日本人」が表象されている。

人間としての痕跡をまったくとどめないゴリラとして「日本人」を表象したのが図3である。胸には「アメリカ人飛行士の殺人者」と書かれている。右側の拳銃を握った手の上には「文明」と書かれており、野蛮な「日本人」を「文明」、つまりアメリカを含む合州国側が処刑しなければならない、というメッセージが読み取れる。

以上のように、風刺漫画という映像メディアにおいては、見るからに猿やゴリラのように「日本人」が表象されていたが、ハリウッド映画では、いくら差別や偏見に満ちていようとも、見るからに猿やゴリラのように「日本人」が表象されることはなかった。この事実は、特殊メイクがまだ発達していなかったという技術的な要因もあるにしても、風刺漫画と比べて映画が「冷静な」メディアであることの例証の一つともなるかもしれない。

いずれにしても、「日本人」は「猿」だ、とか、「ゴリラ」だ、という風刺漫画のメッセージも、まるで「獣」のようだ、とか、「スパイ」だ、というハリウッド映画のメッセージも、とてもわかりやすく、その意味ではプロパガンダにふさわしい、といえるだろう。しかし、そうしたメッセージは、いまからみれば、ひどく粗雑でいかげんである。しかも、人種偏見に満ち、侮蔑的でもある。当時のハリウッドは、そのようなプロパガンダ映画を「娯楽」として大量生産していたのだが、このことは、当時のアメリカが日本人に対するそのような差別・偏見に満ちていたということを必ずしも意味しない。なぜなら、当時つくられた映画の中にも、もっと現実に即した「正確」な日本人像を提示したものも存在したからだ。それが、合州国政府や、軍隊がつくった官製のプロパガンダ映画である。

映画の情報メディア化

「官製プロパガンダ映画」の特徴をみていく前に、そうした映画が誕生してくる背景となった1940年代のアメリカ映画をめぐる状況を整理しておこう。

1941年12月7日のパール・ハーバー攻撃から、45年8月15日の日本の敗戦まで、アメリカ合州国は戦時体制にあった。そのような状況下でアメリカ映画はどのような変化を余儀なくされたのか、というと、量的にみれば戦争前とそれほど変わらず映画は製作され、上映されていたのである。むしろ、戦争の間も映画館は増え続け、観客数も増え続けていた。映画館数と観客数が減少に転じるのは戦後のことで、その主な要因は、郊外化とTVの普及である。TV受像機が郊外に建ち並ぶ一般家庭に普及し、放送が充実してくると反比例して、映画館数も観客数も減少していった。

これは、映画がかつて担っていた役割をTVが引き継いだ、ということも意味する。もちろん、その主な役割というのは娯楽であるが、当時映画館では、本編の映画と共に（あるいは独立して）ニュース映画が上映されており、映画館に足を運ぶことで、娯楽を享受するだけでなく、映像によるニュース＝情報を得ることができたのだ。つまり、映画館に足を運べば、戦争の現況を映像を通して知ることができたのだ。これは、いい換えれば、映画が、

この時期に、単なる大衆娯楽メディアから、大衆娯楽・情報メディアに変貌したということでもあるだろう。

合州国の映画利用

では、ニュース映画と共に上映されるハリウッド映画は、戦争とは無関係な、以前と変わらぬ単なる娯楽映画であったのか。すでにみたように、もちろんそうではない。当時、ハリウッドでは数多くの第二次世界大戦映画が作られており、それらは種類や程度の差こそあれ、戦争遂行を妨げることのないプロパガンダ映画であった。

その中には、コメディやミュージカルというかたちをとった、当時の状況を勘案すれば「不真面目」ともとれるような戦争映画も存在したが、そのような「不真面目」な映画は、進行中の戦争に異義を申し立てたり、疑いを差し挟むことはけっしてなく、逆に戦意を昂揚させるようなものだった。そして、そのようなプロパガンダとしての機能を保持している限りにおいて、合州国政府はハリウッドに無暗に介入することはせず、むしろ広く一般大衆の戦意を昂揚させる最強のメディアとして、映画に期待していたのである。当時、合州国大統領フランクリン・D・ローズヴェルトはこういつている。「アメリカ映画は市民を教育し楽しませることにかけてももっとも効果的なメディアである。映画は国家の安全に害を及ぼさないかぎりにおいて自由でありつづけるべきである⁸⁾。また、当時のハリウッド映画を統制（ただし、検閲等の権限はなく、最終的な判断は各映画会社に任された）していた戦時情報局 OWI (Office of War Information) の局長エルマー・デイヴィスは「プロパガンダの考えを多くの人々に注入するもっとも簡単な方法は彼らがプロパガンダされていると気づかないうちに娯楽映画を通してそれを行うことだ」と考えていた⁹⁾。以上のような受容環境と、合州国政府による映画の役割認識の中で、官製プロパガンダは製作され、公開されることとなった。

官製プロパガンダ映画とは何か

1940年代前半の戦時中につくられた官製の戦争プロパガンダ映画の実際の製作にあたったのは、もちろん役人ではなく、開戦前にハリウッドですでに名を上げていた監督や、脚本家、撮影監督などといった映画製作のプロフェッショナルである。いわば、当時のハリウッドの才能が結集して官製プロパガンダ映画をつくっていたのだ。その中には、すでにアカデミー賞で監督賞を3度も受賞しているようなフランク・キャブラや、ジョン・フォードといった大物監督も含まれていた。

では、官製プロパガンダ映画は誰に向けて作られていたのか。それは、主として兵士たちに向けてである。兵士たちの軍事教練、オリエンテーションの一貫として官製プロパガンダは上映されていた。中には、キャブラが監修したプロパガンダ映画シリーズ『我々はなぜ戦うのか』 *Why We Fight* (1942-45) の第1部である『戦争の序曲』 *Prelude to War* (1942) や、フォードが監督した『ミッドウェイ海戦』 *The Battle of Midway* (1942) のように、大統領の肝いりで一般公開にこぎ着けたものもあったが、ほとんどのものは一般観客の目に触

れることはなかった。

官製プロパガンダがとハリウッド製プロパガンダとの最大の違いは、官製が「ドキュメンタリー」というスタイルをとっていることにある。もちろん、ここでいう「ドキュメンタリー」とは、「現実をありのままにとらえる」ようなもの（いうまでもなく、そもそも「ドキュメンタリー」とは、はじまりからしてそのようなものではないのだが）ではなく、いわば物語やドラマとは異なる表現スタイルであり、「真実らしさ」や「正確さ」を標榜する表現スタイルだといってもいいだろう。

とはいえ、プロパガンダである以上、「わかりやすさ」を求められる。つまり、官製プロパガンダ映画は、「真実らしさ」や「正確さ」と同時に、「わかりやすさ」を要求されるのだ。つまり、目下の敵は「日本人」である、という「わかりやす」く、ぶれのないメッセージと同時に、「日本人」が敵であるのは彼らが「日本民族」であるからではなく、日本が非民主的なファシズム勢力であるからである、という「理性」に訴える「冷静な」メッセージをも伝えることが求められる、ということである。

乱暴に単純化すれば、ハリウッドで大量生産されたプロパガンダ映画が、「日本人」が敵であるのは、「日本人」はまるで「動物」や「獣」のようなものだから（自分たち白人とは異なるだけでなく、とりわけ人間性において劣る野蛮な「民族」だから）だ、という「感情」に訴えるメッセージを発していたとすれば、官製プロパガンダ映画は、「日本人」が敵であるのは、日本という国家が、前近代的な封建体制を基盤とする非民主的なファシズム国家であるからだ、という「理性」に訴えるメッセージを発していた、ということになる。具体的には、キャプラ監修の『我々はなぜ戦うのか』シリーズの第1部『戦争の序曲』や『汝の敵を知れ 日本』*Know Your Enemy: Japan* (1944) といった作品が、「理性」的に敵を定義している作品といえるだろう。これらの作品は、現在の視聴にも絶えうる良くてきた「教育」的なアーカイブ・ドキュメンタリーである。そこでは、情報の極度の単純化（善対「悪」の二項対立の図式化、欧米社会・文化と日本社会・文化の差異の強調など）はおこなわれているものの、情報の著しい歪曲があるといいきることはできないし、ハリウッド製プロパガンダ映画で行われているような敵の「人種」化からは可能なかぎり距離をとろうとしているのがみてとれる。

なぜ敵を「人種」化してはならなかったのか

「日本人」が敵であるということを、人種と結びつけて語ることをよしとしなかった背景には、アメリカ合州国自体が多民族・多人種からなる国家であり、国内に人種問題（とりわけ黒人に対する差別・迫害）を抱えているという現実があった。進行している戦争を「異人種間の戦争」と定義してしまうと、アメリカ国内において未解決の人種問題に油をそそぐことになってしまい、日本による「有色人種解放のための戦争」という定義と衝突してしまうことになるため、敵を人種の違いによって定義するのはよしとされなかったのである。

もちろん、当時、合州国国内には、黒人だけでなく、けっして少なくない数の日系移民・日系人が存在した。敵を日本「民族＝人種¹⁰」と定義してしまえば、「日系移民・日系人＝敵」となり、ことは単純である。実際、当時合州国本土で行われた日系移民・日系アメリカ

人の強制移住、強制収容は、そうしたきわめて単純でわかりやすい（と同時にあまりに粗雑な）定義に基づいて実行された政策だといえるだろう。一方、「パール・ハーバー攻撃」映画の舞台となるハワイでは日系移民・日系人の強制移住・強制収容はほとんど行われていない。つまり、日系移民・日系人の扱いは、アメリカ国内でも一貫していなかったということになる。第二次世界大戦期、日系移民・日系アメリカ人の処遇は、政府にとって、ややこしい、複雑な問題であったとっていいだろう。『12月7日』はそのようなハワイの日系移民・日系アメリカ人の問題を直接扱った官製プロパガンダ映画である。

『12月7日』はどのような映画か

具体的な分析に移る前に、この官製プロパガンダ・ドキュメンタリー映画の構成をまず簡単にふりかえっておこう。まずこの映画は、現地時間12月7日以前の、すなわち、「パール・ハーバー攻撃」以前の、ハワイと日系移民・日系アメリカ人の姿を描く。これを導入部とすると、中盤では、攻撃の様子が描かれる。この部分には、攻撃当日に海軍所属のカメラマンが撮影したフィルムも使われているが、その多くは再現映像や他の戦場で撮影された映像のつぎはぎである。明らかにミニチュア模型だとわかるところもあるが、全体としては迫力ある映像となっている。そして次に攻撃後のハワイと日系移民・日系アメリカ人の姿が描かれる。そこでは、攻撃によって沈没した戦艦のサルヴェージ作業の実際の様子を記録した映像や、ハワイが戦時体制を整えていく様子などが描かれる。また、戦没者たちへの追悼もそこには含まれている。

ここで、プロパガンダ映画とは何かを簡単に確認しておこう。プロパガンダ映画はなにより「わかりやすさ」が求められる。メッセージは簡潔でなければならない。と同時に、「真実らしさ」や「正確さ」も求められる。この2点を頭に留めながら分析を進めていこう。

『12月7日』アングル・サムと呼ばれる男（ウォルター・ヒューストン）とミスターCと呼ばれる男（ハリー・ダヴェンポート）とのディベートというかたちを借りて、ハワイの歴史と文化が、映像とそれぞれのナレーションを通して語られていく。アングル・サム（略して「U.S.」）がアメリカ合州国を体現した人物であり、またミスターCの「C」が「センサス Census（国勢調査）」の頭文字であるのは間違いないだろう。そして、アングル・サムはハワイを合州国の「理想」が体現された場所としてハワイを語り、ミスターCは、国勢調査に基づく事実から「現実」のハワイを語ろうとする。二人のディベートはハワイの経済的繁栄を手放しに賞賛するアングル・サムの語り、ミスターCが棹さすところから始まる。

＜ハワイのマジョリティとしての日系人＞ ミスターCがハワイの人口の構成を語り始めると、映像はハワイに暮らす日系移民・日系アメリカ人の姿を映し出す。「史実」に基づき、日本人は布教や貿易のためではなく、プランテーションで働く契約労働者としてハワイにやってきた、と歴史が語られた後、いまや日系移民・日系アメリカ人の人口は15万7千人に達し、ハワイの全人口の38%を占めるという「事実」が述べられる。そして、彼らは、現在、様々な職業に就き [図4：医師として働く日系人]、ハワイの社会・経済の繁栄を支えていることが映像とともに示される。

＜アメリカに忠誠を誓う日系人＞ 続けてミスターCは、彼ら日系移民・日系アメリカ人が

アメリカ合州国に忠誠を誓っていると語り、映像は忠誠の言葉を唱和し、「ゴッド・ブレス・アメリカ」を合唱する小学生を映し出す。

以上の「事実」は、もちろん、その後ハリウッドでつくられた「パール・ハーバー攻撃」映画では、けっして、言葉で語られることも、映像で描かれることもないものである。

〈「アメリカ化」されない日系人〉 一方で、中には、なかなか「アメリカ化」されない者たちもいる、と、ミスターCが語り続けると、映像は日本語学校に通い、社会科の授業で日本の地理を学び、音楽の授業で「蛍の光」を合唱する姿を映し出す。これはアメリカに忠誠を誓う日系移民・日系アメリカ人との対比なのだが、「蛍の光」がそもそもはスコットランド民謡で、明治時代に日本の小学校唱歌になったことを考えれば、「ゴッド・ブレス・アメリカ」に対比する曲としてはふさわしくないのは明らかである（ここでは「君が代」こそが唄われるべきであったろう）。

次に、和服を着てハワイ大明神にお参りする女性が描き出され、日系人は神道という「宗教」の教えに従っている、ということ、彼女たちの姿を通して提示している [図5]。続いてだめ押しのように、神主が登場し、神道という「宗教」の説明をする [図6]。当時の昭和天皇が現人神であり、神道では祖先を敬い、民族として誇りを保つことが尊いとされるなどと語った後、神道の教えに従うということと「日本人」であるということは同義であり、従わないという選択肢はない、それは義務なのだ、と説明を締めくくる。神主がこう語るときの背景は明らかにセットであり、それまでの映像とは異なり、かなり奇異なものには見える（おそらく、それもある程度は狙いだらう）が、語られている内容それ自体は、当時の天皇と神道、そして神社の関わりの説明としては、かなり正確だといえるだろう¹¹⁾。

〈スパイとして活動する日系人〉 さらに、ミスターCは、大日本帝国のハワイ領事館の指揮の下、スパイ活動をしている者も中にはいる、と語り出し、スパイ行為をしているとおぼしき日系移民・日系アメリカ人の行動をとらえたショットが次からつぎへとつながっていく。軍港に停泊する艦船を見つめる—軍港の積荷を見つめる—軍港の写真を撮る—アメリカ兵の会話に聞き耳を立てる（植木職人、運転手、エレヴェイター・ボーイ）—無線で通信をする、という具合にである。（これは、史実には反するが、前後のエピソードがいちおうは史実に即しているため、いま見ても説得的に感じられてしまうだろう。）

〈他民族・多文化社会としてのハワイ〉 こうしてマジョリティとしてハワイに暮らす日系移民・日系アメリカ人の潜在的な危険を執拗に惹起しようとするミスターCの語りに対抗してアンクル・サムが語り始めるのは、「楽園」としての、「魅惑的な観光地」としてのハワイの姿である。ダイヤモンドヘッドをはじめとするハワイの代表的な観光名所を一通り紹介した後、ハワイが文字通り「(人種の) るつぼ」であるということ、現在の表現を使うならば「他民族・多文化社会」であるということ、を自慢気に語り始める。

そのとき映像は、コリア系女性—ポルトガル系女性—中国系女性—フィリピン系女性—ハワイ原住民女性—白人系（コケイジャン）女性—日系女性、という順序でショットがモンタージュされ、それぞれが、自分たちのエスニック集団の人口を語っていく。その後、様々な顔、様々な肌の色をした幼児たちのショットへとつながり、エスニック集団間、人種間の混交が進んでいることが暗示される。

次にハワイの代表的な文化として「フラ」を踊る女性たちの姿が映し出されることになる

が、ここでも強調されるのは、「^{ハイブリディティ}混淆性」である。それぞれのエスニック集団がそれぞれのルーツの文化を大切にしながら、アメリカ文化（アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ）に適合させ、ハワイの豊かな文化を形成している、といったナレーションが、様々なエスニック集団の女性たちがフラを踊る姿がモンタージュされた映像（なぜかチマチョゴリを来たコリア系の女性がフラらしくない踊りを踊る姿も間に差し挟まれている）にかぶせられる [図9]。

そして最後にとどめを刺すように、様々なエスニック集団の女性たちがカメラ視線で「アロハ」と挨拶する姿がモンタージュされる [図10]。ここにいたって、「^{ハイブリディティ}混淆性=混血性」も女性というジェンダーと結びつくことによって「観光資源」となることが明確に示される¹²⁾。

以上のようなアングル・サム提示するハワイ像は、ミスターCの提示するハワイ像と比べてポジティブなイメージにあふれているばかりでなく、現在の言葉でいえば「他民族・多文化主義」を実践する「理想」的な社会のように見える。しかし、いうまでもなく、ここでは、現実のハワイに存在する人種間、エスニック集団間の階層化や軋轢はフレームの外へと追いやられている。しかし、その痕跡は、すでに見た映像の中に残されている。

ハワイの人口構成を示していく様々なエスニック集団の女性のモンタージュで、白人系女性が、とりわけ明らかに下から仰ぎ見るようなアングルで撮られているのだ [図7, 8]。カメラの視線は白人系女性を見上げ、白人系女性の視線はカメラを見下ろしている。どこまで意識的なものかは定かではないが、このようなアングルで撮られることによって、白人系のハワイ社会における優越が（はからずも）描き出されているといえるだろう。

このパール・ハーバー攻撃の長い前日談が、ディベートで疲れ果て眠りにつくアングル・サムの姿をフレームの右側にとらえたショットで閉じる（ただし、フレームの左側=アングル・サムの頭の上の闇には日本の天皇の姿を含めた不穏な映像がディゾルヴでつながれ次から次へと現れる）と、『12月7日』は、まさに攻撃の日を描くことになる。そして攻撃の映像が終わると、復興の様子が描かれていく中で、ふたたび日系移民・日系アメリカ人の姿が表象される。

そこでは、献血をしたり、戦時公債を購入したり、敵国となった「日本」を思わせる日本語で書かれた看板を取り外し、英語で書かれた看板に付け替える日系移民・日系アメリカ人の姿が描かれる。これは、この作品の前半で示されたアメリカに忠誠を誓う日系移民・日系アメリカ人の姿の反復である。

この後、戦没者を追悼しつつ、戦争の勝利を威勢よく誓って『12月7日』は終わる。

プロパガンダの失敗

以上見てきたように、『12月7日』は、プロパガンダ映画でありながら、複層的なメッセージを発する、「わかりにくい」映画になってしまっている。この映画では、日系移民・日系アメリカ人は、アメリカ合州国に忠誠を誓っている、といいながら、舌の根も乾かぬうちに「アメリカ化」されない者も中にいる、ともいい、さらには、日本のスパイとして活動する者すらいる、とたたみかける。しかし、最後でふたたびアメリカに忠誠を誓う姿を提示す

る。ハワイ社会についても同様で、ハワイ社会で生き抜いていくには白人が作り上げたアメリカ社会に同化し忠誠を誓う必要があるというメッセージを（遠まわしに）発する一方で、ハワイの文化的豊かさは様々なエスニック集団の伝統や慣習の「混淆」にあるというメッセージも発してしまっている。つまり、この映画は、プロパガンダ映画としては「わかりにくい」、失敗作だといっているだろう。

『12月7日』の検閲

種明かしめいた話になるが、実際、海軍も、そのように判断したのか、当時『12月7日』は製作されたそのままの形での公開はゆるされなかった。海軍はこの映画をとにかく「危険」と判断し、没収する。その後、フォードが手許にのこっていたネガフィルムをもとに、海軍が危険と判断したところ大幅にカットして、もとの半分以下の長さの短篇ドキュメンタリーを完成させる。そして、限定的にはあるが公開され、アカデミー賞の短篇ドキュメンタリー賞を受賞することになる。

では、どこが大幅にカットされたのか。それは長い前日談の部分である。つまり、当時としては（そして、大筋において今日においても）、かなり正確にハワイと日系移民・日系アメリカ人を描いていた部分がすっかり切り落とされということである。

この作品は、90年代に入り、オリジナルの長いヴァージョンが発掘され、いまでは、当時公開された短いヴァージョンと比較して見る事ができるようになっている。両者を比較して見ることによって、当時、官製プロパガンダ映画に求められていたのはどのようなものであったのかが、官製のプロパガンダ映画とは何であったのかが、よりはっきりと見えてくるだろう。さらには、当時のアメリカおよびハワイの社会の人種・民族関係もあぶり出すことができるだろう。

ここで本稿はふりだしに戻らなければならない。わたしは冒頭で、本稿の目的は「パール・ハーバー攻撃」映画の優劣を論じるのではなく、「パール・ハーバー攻撃」映画をめぐる映像のポリティクスの分析である、と述べた。しかし、本稿がささやかながら分析することができたのは「パール・ハーバー攻撃」映画の一つである『12月7日』をめぐる諸力のせめぎあい——この作品がどのような歴史・社会・政治状況の中で製作・検閲・公開され、受容された（されなかった）のか——にすぎない。「パール・ハーバー攻撃」映画をめぐる映像のポリティクスの分析は、『パール・ハーバー』へと向けて再開されなければならない。

* * *

付記：

本稿における第二次世界大戦期のアメリカ映画をめぐる状況について述べられた部分には、飯岡（2000）と重複している箇所があることをお断りしておく。

参考文献：

Jerry Bruckheimer, et al. (2001) *Pearl Harbor : The Movie and the Moment*. Hyperion.

- ヒュー・バイアス (1942→2002) 『敵国日本——太平洋戦争時、アメリカは日本をどう見たか——』内山秀夫・増田修代役。刀水書房。
- Thomas Doherty (1993 → 1999) *Projections of War : Hollywood, American Culture, and World War II*. Revised ed. Columbia University Press.
- ジョン・W・ダワー (1986→2001) 『容赦なき戦争 太平洋戦争における人種差別』猿谷要監修・斎藤元一訳 [平凡社ライブラリー] 平凡社。
- ダン・フォード (1979→1987) 『ジョン・フォード伝 親父と呼ばれた映画監督』高橋千尋訳。文藝春秋。
- 長谷正人 (1993) 「第二次世界大戦下のアメリカ映画と映画の情報メディア化——『われらなぜ戦うか』シリーズをめぐって」『芸術表現におけるイデオロギー——全体主義と文化』[平成五年度科学研究費補助金(総合研究A) 研究成果報告書(研究代表者:多木浩二・千葉大学教養学部)] 41-54頁。
- 飯岡詩朗 (2000) 「「アメリカ」をフレーミングする ヒッチコックの『救命艇』に見る黒人」『立教アメリカン・スタディーズ』第22号。187-219頁。
- 加藤幹郎 (1996) 『映画 視線のポリティクス——古典的ハリウッド映画の戦い』筑摩書房。
- サム・キーン (1994) 『敵の顔 憎悪と戦争の心理学』佐藤卓己・佐藤八寿子訳。柏書房。
- Clayton R. Koppes and Gregory D. Black. (1987 → 1990) *Hollywood Goes to War : How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. University of California Press.
- 村上由見子 (1993) 『イエロー・フェイス ハリウッド映画に見るアジア人の肖像』朝日新聞社。
- Brian Niiya, ed. (2001) *Encyclopedia of Japanese American History : An A-to-Z Reference from 1868 to the Present*. Checkmark Books.
- Ella Shohat/Robert Stam. (1994) *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*. Routledge.
- 酒井直樹 (1994) 「現代保守主義と知識人——「西洋への回帰」と人種主義をめぐって——」『20世紀知識社会の構図』岩波書店。277-325頁。
- 高木真理子 (1995) 「多文化的共生の理念と現実——ハワイの場合——」『思想』1995年8月号。92-113頁。
- 矢口祐人 (2002) 『ハワイの歴史と文化 悲劇と誇りのモザイクの中で』[中央公論新書] 中央公論新社。
- 山中速人 (1992) 『イメージの「楽園」』 観光ハワイの文化史』筑摩書房。

-
- 1) ここでいう「映画(映像)」には、TVで放送される「教育」的なドキュメンタリー番組での抜粋的な映画・映像の利用も含まれる。つまり、ここでの議論は「映画(映像)」に焦点を絞っているが、もちろん広い意味での「教育」も視野に入れている。
 - 2) ただし、『パール・ハーバー』は、黒人表象に関しては大きな進歩が見られる。『トラ!トラ!トラ!』と『パール・ハーバー』では、実在した黒人兵ドリー・ミラーの表象に大きな違いが見られる。前者では、攻撃が始まってからふいにミラーとおぼしき黒人が姿を現し、機銃で零戦を撃墜しようとする姿(彼の機銃の銃弾が零戦を撃墜したかどうかは、編集上は不確かなままである)が描かれるが、登場するのはその短い場面のみである。一方、後者では、物語の舞台がハワイに移るとまもなく多くの黒人が姿を見せ、その中でミラーとおぼしき人物が画面の中央でとらえられることになる。その後、彼がミラーであることも同定され、白人看護婦のヒロインや白人艦長などとの交流が描かれた上で、攻撃場面での活躍が描かれる。そこでは、フレーミングによって、まさに彼の機銃から発せられた銃弾が零戦を撃墜したことが明確に示される。さらには、

史実どおりに、彼が勲章を授与される場面も描かれている。両者における黒人表象のこの大きな違いが意味するのは、現在のハリウッドにおけるアフリカ系アメリカ人のプレゼンスの大きさにほかならない。

- 3) ハリウッド映画がいかに白人中心主義的な世界観を提示しているかについては、まず何よりも、Shohat/Stam (1994) を参照されたい。
- 4) 『トラ!トラ!トラ!』は、日米合作映画であるため、アメリカの白人にとってだけでなく、「日本人」にとっても「公共の記憶」となりうるといえるかもしれないのだが、その場合の「日本人」とは、あくまでも「軍人」としての「日本人」であり、「男性」としての日本人である。そこには「軍人」でない日本人も、「男性」でない日本人(=日本人女性)も存在しない。
- 5) 『12月7日』は、日本では『真珠湾攻撃』というタイトルで一般的に知られている。これは、1995年に東京の三百人劇場で行われたジョン・フォード映画祭においてこのタイトルで公開され、現在発売されているDVDソフトもこのタイトルを踏襲しているからである。ただし、本稿執筆において参照したのは日本版ソフトではなく、アメリカ版のDVDソフト (*John Ford's December 7th: The Pearl Harbor Story* [発売元: VCI Entertainment]) である。
- 6) もっとも、ジョン・フォードによる別の官製プロパガンダ映画『ミッドウェイ海戦』 *The Battle of Midway* (1942) の編集を担当したロバート・バリッシュの回想によれば、フォードは「プロパガンダ」という言葉をひどく嫌っており、自分の下で働いている間はその言葉を自分の耳に入れるな、と、バリッシュにいったという (Doherty, pp.25-26)。ちなみに、この短篇ドキュメンタリー映画は、1942年の5-6月に製作された。完成後、ホワイトハウスで上映会が行われ、作品に感銘を受けたローズヴェルトは、全米の母親にこの映画を見せたい、と発言し、それを受けて、500本の上映フィルムが焼かれ、20世紀フォックスが配給を引き受けることによって全米公開が実現した (フォード, 271-280頁)。
- 7) 具体的にどのような作品があるか、また個々の作品が日本人および日系移民・日系アメリカ人をどのように描き、どのような物語内容をもっているかは、Koppes and Black (1990) の第9章 “The Beast in the Jungle”, 村上 (1993) の第3章「戦中プロパガンダ映画」、門間 (1995) で知ることができる。
- 8) *Motion Picture Herald*, 27 December 1941, p. 17.
- 9) Koppes and Black, p. 64.
- 10) 酒井 (1994) もいうように「日本人」という「国民」はしばしば「日本民族」と同義に使われ、ときには「日本民族の純血」という具合に「日本人種」の意味に使われてしまうことが多くあった (295頁)。
- 11) ここまでに語られるハワイにおける日系移民・日系アメリカ人の歴史と文化は、現在から見てもかなり「史実」に忠実だといえるだろう。実際、高木 (1995) や矢口 (2002) で語られる日系移民・日系アメリカ人の歴史と文化と大きな違いはない。
- 12) ハワイの女性の「観光資源」化については、山中 (1992) が参考になる。



上から順に, 図 1-5

上から順に, 図 6-10

図 1-3 は, ダワー (2001) から転載。
 図 4-10 は, 本稿の筆者が研究目的で作成した。