

『カサブランカ』における排除と包摂の力学について ——亡命者の表象を中心に——

西橋卓也

はじめに

本稿では、映画『カサブランカ』(Casablanca, 1942)における人種・民族の包摂と排除について考察する。本作の舞台は、親ドイツのヴィシー政権統治下にあるモロッコのカサブランカである。ここはナチス・ドイツ軍の侵攻から逃れた亡命者たちが流れ着く場所であり、主人公リック・ブレインも、サムと呼ばれる黒人ピアニストとともに当地へ逃れてきた経緯をもつ。本作の多くの登場人物はこのように様々な国から逃れてきた亡命者たちである。つまり、カサブランカという場自体が拮抗し合う人種や民族の舞台となっているのである。

では、なぜこのような場所が映画の舞台になる必要があったのだろうか。その前に、従来この映画はどのような観点から議論されてきたのだろうか。それは主に「プロパガンダ映画」としてであった。そもそも『カサブランカ』の製作開始時期は、アメリカ合州国が第二次世界大戦に参戦するのとほぼ同時期であり、公開されたのはトーチ作戦(連合国軍によるカサブランカ上陸作戦)決行の直後である。本作は、連合国側からの反枢軸国プロパガンダ映画として、つまり枢軸国側の全体主義に対して連合国側の民主主義のイデオロギーを顕揚する映画として位置付けられてきたのである。しかし、こうした安易な二項対立図式から逸脱する側面が『カサブランカ』にはある。ここで注目すべきなのが、先ほど述べた人種・民族が拮抗し合う舞台としてのカサブランカである。それ自体、多様な人種・民族を有する合州国は、民主主義のイデオロギーを国民に吹き込み、ひとつの共同体として戦争に動員させなければならなかった。こうした多国籍的な合州国のいわば縮図としてカサブランカが舞台に設定されているとい

える。本作にも民主主義のイデオロギーを顕揚する——多人種・多民族をひとつの目的へと纏める——シーンがある。しかしながら、『カサブランカ』に登場する唯一の黒人であるサムに注目すれば、こうしたイデオロギーが十全に達成しえていないことは明らかである。稿の目的は、『カサブランカ』が全体主義対民主主義という二項対立が亡命者の一人であるサムという登場人物によって逸脱させられること、そしてそれが本作の物語構造に起因することを明らかにすることである。

以上のことを示すために、本稿は次のような手順で進めていく。まず第一章で、カサブランカがこれまでどのようにしてプロパガンダ映画的理解を受けてきたのかを確認する。その際に注目するのは、『カサブランカ』を製作したワーナー・ブラザーズ社の取締役ハリー・ワーナーと、当時のアメリカ政府との第二次世界大戦に対する立場のちがいである。そして、戦時情報局映画部が発行した、戦時下で製作すべきハリウッド映画の指針を記したマニュアルの内容と、『カサブランカ』との並行性について考察していく。これらの考察から、『カサブランカ』が当時の政府の意向とは反する、第二次世界大戦の干渉を積極的に示しており、また、のちに戦時情報局映画部が発行するプロパガンダ映画のマニュアルの内容を本作が先取りしていることを明らかにする。つづく、第二章では、本作に登場する唯一の黒人サムに注目し、これまでの先行研究でサムがどのように議論されてきたか、そして先行研究の問題点を検討する。そうした問題点を踏まえ、本作の物語構造と画面構成から、いかにしてサムが排除されていくのかを確認し、最終的にそれが本作におけるイルザとリックとのメロドラマに起因するものであることを明らかにする。

1. プロパガンダ映画としての『カサブランカ』

本章では、これまで『カサブランカ』がどのようにしてプロパガンダ映画的理解がなされてきたのかを確認していく。その前に、本作の製作が当時の合州国内の政治的状況に影響を受けながら進められたことをまずは確認しておきたい。トマス・シャッツによると、当初この映画のラスト・シーンに「ボガード〔リック〕の英雄としての

運命を明らかにする追加のシーン」を加える予定がなされていたが、連合国軍がトーチ作戦へと踏み出したことを理由にそのシーンを排除することになったという⁽¹⁾。また、この映画はイルザとリックとのメロドラマが全体を通じて物語の基底音となっているが、シャッツは、本作の製作者であるハル・ウォリスのもとに『カサブランカ』の製作企画書が届いた際、ウォリスは「高品質の戦争映画にとって理想的な見込み」をもった作品として考えていたことを述べている⁽²⁾。つまり、一方で本作はリックとイルザとのメロドラマを中心にして物語は進むが、他方でこの映画は戦争映画——以下に詳細にみていくようにプロパガンダ映画——として政治的な意義がある作品としても製作者は捉えていたといえよう。

本作におけるプロパガンダ映画的な側面を理解する際に、留保しておくべき点は、本作の製作が開始される1941年にアメリカ政府が第二次世界大戦に対してとっていた立場である。第二次世界大戦勃発時のアメリカ政府は、戦争に対して伝統的な孤立主義を遵守すべく中立の立場をとっていたことはつとに知られている。つまり、政府は第二次世界大戦に積極的には介入しようとはしていなかったのである。しかし、『カサブランカ』には、のちに詳しく見るようにアメリカ人のリックが、戦争に対する中立の立場から戦争への干渉へと自身の立場を変えていくことが示される。このような立場の転向については、当時のワーナー社取締役ハリー・ワーナーの戦争に対する立場が手がかりとなる。ダグラス・ゴメリーは、ワーナーの立場について次のように述べている。

ハリー・ワーナーは保守的な人々からなる古典的な共和党の賛同者ではなかった。かれは、第二次世界大戦での決定的な立場をとるために、合州国の幾つかの主要な企業の第一線の取締役のひとりであったし、合州国が第二次世界大戦に干渉すべきだと主張していた⁽³⁾。

ここからは、ワーナーが第二次世界大戦に対して干渉主義の立場を取っていたことがわかる。さらにゴメリーは、当時のワーナー社が「戦争が宣言される前でさえ、ワーナーは愛国心を掻き立てる一連の長編映画やアメリカの独自性を賞賛する短編映画の

創作を奨励していた」と述べている⁽⁴⁾。

こうしたことから、本作は、アメリカ政府のプロパガンダ映画というよりも、むしろ戦争に対して積極的であった当時のワーナー社の立場を反映したプロパガンダ映画だといえる。そして、このような立場は、主人公リックの戦争に対する立場の変化からも見て取ることができる。

映画冒頭のリックのセリフに注目するさい、「俺はだれとも関わり合いをもたない [I stick my neck out for nobody]」という発言から、リック自身の戦争に対する中立の立場が表明されている。また、カサブランカ現地でカフェ「ブルー・パロット」を営むフェラリのリックに対するセリフ「今日、この世界で孤立主義は実践的な政策ではないだろう [When will you realize that in this world today isolationism is no longer a practical policy?]

からは、リックの立場がよりいっそう強調される。しかし、リックがドイツ軍の高官シュトラッサー少佐を銃で撃ち、亡命者ラズロと自身の元恋人イルザのアメリカ亡命を手助けする物語終盤のシーンからは、リックが戦争へと干渉していくのを見て取れる。リチャード・コーリスは、こうしたリックの立場の変化と当時のアメリカ政府の立場の変化とのあいだに政治的アレゴリーを指摘している⁽⁵⁾。つまり、孤立主義から戦争へと干渉していくリックの立場の変化は、当時の合州国の大統領フランクリン・ルーズヴェルトが先導したアメリカ政府の孤立主義からの転向という立場の変化とパラレルな関係なのである。

戦争への干渉を表明する本作はまた、別の次元においてもプロパガンダ映画としての要素を指摘することができる。第二次世界大戦期のハリウッド映画に、アメリカ政府のイデオロギーを吹き込むように指示していたのは戦時情報局の映画部（以下、BMP）であった。1942年に、ルーズヴェルト大統領の指示によって設立されたBMPは、1942年6月に「映画のための政府情報マニュアル *Government Information Manual for The Motion Pictures*」を発行している⁽⁶⁾。このマニュアルは、第二次世界大戦にさしあたり、映画製作者のためにどのような映画を製作すべきかを記したものである。『カサブランカ』の製作開始が、1942年3月25日であることを踏まえれば、本作はこのマニュアルに直接の影響を受けていない。だが、クライトン・コップスとグレゴリー・ブラックによると、「抵抗者たちの避難所としてのアメリカと、戦争という大義のた

めの個人の欲望の服従」を『カサブランカ』が描写しているという理由で、BMPがこの作品を評価していたことを伝えている⁽⁷⁾。そして、『カサブランカ』の物語構造とBMPのマニュアルとの間には並行性を見ることができる。

そのことを検討すべく、以下でBMPの発行したマニュアルの内容を概観していく。このマニュアルの中でもとりわけ注目したいのは、第一の項目である。第一の項目では「争点——我々はなぜ戦うのか。勝利の後に訪れるのはどのような平和なのか」と題されており、映画を「民主主義という考えに生命を吹き込むための最良のメディア」だとしている。そして、「民主主義」を達成するためには、「黒人」といったままで社会的に恵まれていなかったマイノリティの地位を向上させる必要性が解かれている。また、合州国は多くの民族や多くの信条からなる国家であるため、そうした人々がともに生活し進歩していくことを提示することの必要性も記されている。すなわちBMPのマニュアルでは、合州国において民主主義を達成するためには、黒人などの様々な人種・民族を包摂し、それを画面上にて提示することが映画製作者の務めだとしているのである。

ハリウッドがこのマニュアルに忠実に官製プロパガンダ映画を製作したことについては、一定の留保がつけられているものの、『カサブランカ』に関してはこのマニュアルに記されていることとある程度同調がみられる⁽⁸⁾。たとえば、黒人の登場に関してはサムが登場が挙げられる。また、合州国における人種・民族の多様性のアレゴリーは、先述したようにこの映画の登場人物が様々な国からの亡命者であることから明らかであろう。

それでは、本作の民主主義イデオロギーの吹き込みについて本作の物語に即してみよう。物語冒頭において亡命者たちはドイツ軍の高官に、自分たちの会話が聞かれないようにおびえながら会話をしていることから、ナチス・ドイツによる亡命者たちへの抑圧が示されている。しかし、物語後半の、ドイツ兵たちがドイツ国家を合唱するシーンでは、レジスタンスのラズロの指示によって亡命者たちがラ・マルセイエーズを合唱するようすが示される。つまり、このシーンでは、亡命という各人の個人的な欲望が、ラ・マルセイエーズの合唱を経ることで、ナチス・ドイツへの抵抗という共同体の目的へと結実していくのである。このシーンからはBMPのマニュアルに記

されていたことと同様に、様々な人種・様々な民族を包摂し、民主主義のイデオロギーが達成されているといえるだろう。

しかし、この映画の主要な登場人物である黒人のサムに注目していくことで、こうした民主主義のイデオロギーが必ずしも、完全には達成されていないことがわかる。次章では、このことを検証すべく本作の物語構造と画面内で映されるサムに着目し、サムがいかに『カサブランカ』のなかで排除されていくのかについて考察していく。

2. 『カサブランカ』における黒人サムの表象と排除

本章はサムの排除について考察する足掛かりとして、サムがこれまでどのように議論されてきたのかを確認する。これまで、サムは黒人のステレオタイプ表象の観点から論じられてきたといえる。

エラ・ショハットとロバート・スタムは、「幼児化された黒人」のステレオタイプが、本作のサムにも見出されることを指摘している。ここでいわれる「幼児化」とは、当時の人種差別主義者が科学主義に基づいて、「黒人の大人が白人の子供と解剖学的に、知的に同一であることを証明」しようとした経緯に深く結びついたステレオタイプな表象を指している。そして、幼児化された人物には、「人間と文化の発展における初期の段階の身体化」が含意されることになるという⁽⁹⁾。ショハットとスタムは、『カサブランカ』においてイルザがサムに対して発する台詞の「誰がピアノを弾いているの？」を意味する「[Who' s the boy playing piano?]」の「[boy]」がこの「幼児化された黒人」を示しているという⁽¹⁰⁾。

しかし、サムのこうした「陰性」のステレオタイプとは逆の、「陽性」のステレオタイプを見いだすこともできる。ハーラン・レボは『カサブランカ』の製作過程を詳細に記した本の中で、本作の製作者ハル・ウォリスがサムという人物を形成するにあたり、次のように考えていたという。

この映画が作られる前の、過去四十年間で、ほとんど例外なく、黒人は白人より

も劣った存在である「大きな目の召使い」、「靴磨き」、「犯罪者」として表象されてきた。ウォリスは、戦争の映画には、あらゆる人種の兵士を描くことが必要だと考えており、そのために黒人により多くの役柄を当てた⁽¹¹⁾。

このことは第一章で述べたBMPのマニュアルの「黒人の取り扱い」とも重なる。つまり、ハーランが述べるように、のちのハリウッド映画で活躍するようになるシドニー・ポワチエのような「友好的で、忠誠深く、知的」な「黒人」の先駆的な人物としてサムは表象されているのである。また、フェラリがリックに対してサムの購入を持ちかける会話の中で、リックが「わたしは人間を売らない [I don't sell human beings]」と発言することからも、サムは「白人に認められた黒人」とされていることがわかる。

サムはこのように、「幼児化された黒人」という陰性のステレオタイプと「白人に認められた黒人」という陽性のステレオタイプを表象された、両義的な人物として本作では表象されているのである。だが、こうしたステレオタイプ分析では、サムという人物を個々のイメージとして静態的に捉えることしかできない⁽¹²⁾。こうした点を踏まえ、本作の物語構造にそくして分析することで、サムを個々のステレオタイプのイメージに還元するのではなく、より動態的にサムという人物を捉えていく。結論を先取りしていえば、サムは様々な場面で重要な役柄を与えられつつも、最終的には本作の物語構造、画面から排除されていく存在なのである。

構造的に排除されていくサムの存在は、リチャード・グッデンとメアリー・マッケイによって議論されている。グッデンとマッケイは、リックとイルザのメロドラマという観点から、サムの役割に焦点を当てている。両者が取り上げるシーンは、リックがイルザと再会したのち、自分自身のカフェでイルザが戻ってくるのを待つシーンである。このシーンで、サムはリックにイルザを待つべきではないと説得するが、リックはサムの説得を拒否し、彼にイルザとの思い出の曲《As Time Goes By》を演奏するように指示する。そして、サムが演奏するこの楽曲とともに画面はディゾルヴし、リックとイルザのパリ時代でのふたりの恋愛関係を示すフラッシュバックが挿入される。このフラッシュバックのあと、再びカフェにいるリックとサムのショットに戻り、

間も無くしてイルザがリックのカフェにやってくるショットが提示される。グッデンとマッケイが、「イルザの登場がサムを無言にし、彼は消失するのである」と述べるように、イルザがカフェに来てからサムは画面上に映されることはない⁽¹³⁾。ここで指摘される「サムの消失」は、前述した本作における民主主義イデオロギーの達成の観点から考えるとき、より一層際立つことになる。

そのことを検討するため、再度、国からの亡命者たちがラ・マルセイエーズを合唱し、反ナチスへと団結していくシーンに着目したい。このシーンにおいて、これまで物語で登場した様々な人種・民族の人々がラ・マルセイエーズを合唱しているのだが、そこにサムの姿を見て取ることはできない。要するに、様々な人種・民族の人々を包摂し民主主義のイデオロギーを達成したかのように見える本作は、黒人であるサムに着目したとき、必ずしもそうしたイデオロギーは達成されていないのである。また、サムが演奏するのに使用していたピアノは、ドイツ軍の兵士によって演奏されており、さらにはこのラ・マルセイエーズの合唱以降、サムが画面上に登場することはない、ということも付け加えておく。

それでは、リックが戦争への孤立主義の立場から干渉へと自身の立場を変えていく物語後半、具体的にはこのラ・マルセイエーズの合唱以降で、サムが登場しなくなるのはなぜだろうか。それは本作のメロドラマの観点から説明することができるだろう。グッデンとマッケイが取り上げたシーンの前にリックとイルザが最初に再会するシーンがある。このシーンでは、イルザが夫ラズロとともにリックのカフェを訪れ、サムを見つけるのだが、このときにサムに《As Time Goes By》を演奏するようお願いする。そしてサムの歌う《As Time Goes By》に気づいたリックが演奏を止めるようにサムに近づいていくところで、リックはイルザと初めて再会する。すなわち、サムによる《As Time Goes By》の演奏が、リックとイルザのメロドラマが始まるきっかけとなっているのである。前述したように、《As Time Goes By》はパリ時代でのリックとイルザの恋愛に深く結びついた楽曲である。サムはその思い出を想起させる媒介者として役割を果たしている。そして、媒介者としてのサムの役目——リックとイルザを再会させること——が果たされるとサムは画面と物語から排除される。つまり、サムの排除はリックとイルザのメロドラマに起因しているのである。

このような観点から『カサブランカ』を考察することによって明らかとなることは、メロドラマにおけるサムへの排除が、不可避的に政治的な排除へと結びついてしまうということである。本作の物語構造がメロドラマを中心に展開することによって、後半の戦争への干渉へと物語が進むにつれ、黒人サムへの排除が浮き彫りになる。その結果、ラ・マルセイエーズの合唱シーンにおいて、民主主義イデオロギーが十全に達成しえないものとなっているのである。

おわりに

これまで見てきたように、『カサブランカ』は当時の政府の意向が反映されたプロパガンダ映画ではなく、ワーナー社の戦争に対する態度が反映された映画であり、のちに政府が発行することになる映画情報局のマニュアルを先取りした内容となっている。一方で、マニュアルにもある民主主義のイデオロギーを達成しているかのように見せる本作は、他方で黒人サムに注目するとき、そうしたイデオロギーが十全に達成されていないことが明らかとなる。リックとイルザの再会の媒介者としてのサムがその役割を果たすと彼は画面からは消失し、それがラ・マルセイエーズの合唱のシーンからの排除に不可避的に結びついているのである。こうしたメロドラマ的な排除と政治的な排除という二重の排除は、サムが本作に登場する唯一の黒人であるという点からも強調されるだろう。

本稿では、『カサブランカ』というアメリカ政府がハリウッド映画製作に介入する以前の作品しか扱えなかった。政府介入前、介入後の映画作品において、プロパガンダ的な側面とメロドラマ的な側面がどのように変化するのか、そして媒介者としての人種に他作品ではどのような役割が担わされているのかについては詳細な比較分析を加える必要がある。そうした点については稿を改めて論じたい。

註

- (1) Thomas Shatz, "World War II and the Hollywood 'War Film,'" Nick Brown ed., *Refiguring American film genre: history and theory*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 108.
- (2) *Ibid.*, p. 110.
- (3) Douglas Gomery, *The Hollywood studio system: A history*, London: British Film Institute, 2005, p. 131.
- (4) *Ibid.*, p. 140.
- (5) Richard Corliss, "Casablanca: An Analysis of the Film," Howard Koch. *Casablanca: Script and Legend.*, New York: The Overlook Press, 1992, pp. 233-251.
- (6) *United States, Section I: The Issues Why we fight. Office of War Information.* Bureau of Motion Pictures, Government Information for the Motion Picture Industry, Washington, D.C.: Office of War Information, 1942.
- (7) Cryton R. Koppes and Gregory D. Black, "What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945," Janet Staiger, ed., *The Studio system*, London: Rutgers University Press, 1995, p. 288.
- (8) 戦時情報局とハリウッドとの反撥についての詳細は、以下を参照のこと。笹川慶子「第二次世界大戦とハリウッド・ミュージカル映画——現実逃避か、プロパガンダか」、『映像学』第63号、1999年、38-54頁。
- (9) Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media 2nd*, London and New York: Routledge, 2014, p. 139.
- (10) *Ibid.*, p. 140.
- (11) Harlan Lebo, *Casablanca: Behind the Scenes*, New York: Simon and Schuster, 1992, pp. 86-87.
- (12) 映画における人種のステレオタイプ分析に対する批判は、以下を参照のこと。ロバート・スタム、ルイス・スペンス「映画表現における植民地主義と人種差別 序説」奥村賢訳、岩本憲児、武田潔、斉藤綾子編『「新」映画理論集成——①歴史／人種／ジェンダー』、フィルムアート社、1996年。
- (13) Richard Gooden and Mary A. Maccay, "Say It Again, Sam[bo]: Race and Speech in Huckleberry Finn and Casablanca," *The Mississippi Quarterly*, Vol. 49, 1996, pp. 676-677.