

研究報告

アフリカ系アメリカ人とイタリア系アメリカ人の異人種間の情事  
——スパイク・リーの『ジャングル・フィーバー』を観る

藤 田 秀 樹

富山大学人文科学研究第78号抜刷

2023年3月

研究報告

アフリカ系アメリカ人とイタリア系アメリカ人の異人種間の情事  
——スパイク・リーの『ジャングル・フィーバー』を観る

藤 田 秀 樹

はじめに

「ジャングル・フィーバー (jungle fever)」という語句は、本来は東インド諸島などの熱帯地域に見られる悪性マラリア（「密林熱」などと訳される）を指すものだが、口語米語では、異人種間の恋情や性愛、特に白人が黒人のパートナーに「熱を上げる」ことを表すスラングとしても用いられる。黒人と「ジャングル」を結び付けることから、差別的な含意が滲み出る。そもそも、何か特別なものとしてあえて「命名」するところに、このような恋情やそれに基づく関係性に対する社会の隠微な眼差しが感じられる。

この語句を表題として用いたスパイク・リー (Spike Lee) の『ジャングル・フィーバー』(Jungle Fever, 1991) は、同時代のニューヨーク市を舞台に、アフリカ系 (黒人) 男性と白人女性の、つまりまさにスラングが意味するところの「ジャングル・フィーバー」を機軸に物語が展開する。この二人の親密な関係性の形成と帰趨のみならず、それに対する周囲の反応も活写されるのだが、ここで興味深いのは白人女性がイタリア系であることだ。つまりこの映画で焦点化されるのは、黒人と白人という大掴みな人種間の関係というより、黒人とイタリア系という、歴史的にも浅からぬ因縁がまとわりつく二つの集団の関係なのである。そのことは映画の冒頭で印象的な形で明示される。『ジャングル・フィーバー』の劈頭で画面に現れるのは、「ユスフ・K・ホーキンを追悼して (In memory of Yusuf K. Hawkins)」という字幕である。ユスフ・K・ホーキンは黒人のティーンエイジャーで、1989年8月23日に、ニューヨーク市ブルックリンにあるイタリア系が多く住むベンソンハースト (Bensonhurst) という地区で、地元の若い女性とつきあっていると誤解され、イタリア系の若者たちに襲撃・殺害された。この事件は、スパイク・リーに『ジャングル・フィーバー』の着想を与えるものとなった。彼は『ニューズウィーク』に次のように語っている。

ハーレム (Harlem) とベンソンハーストは、私にとって単なる地理的な場所以上のものだ。この二つの地区は何かを具現しているのだ。加害者たちはユスフがベンソンハーストの若い女性のボーイフレンドだと思い込み、そのため彼は殺された。つまるところ、白人の男たちにとって、黒人の男のセクシュアリティは受け入れ難いものだということだ (What it comes down to is that white males have problems with black man's sexuality.)。要するにこうい

うことだ。白人の男たちは、我々黒人が白人女性を意のままに操れると思っている (They think we've got a hold on their women.)。 (qtd. in Gennari 244)

黒人の若者の殺害という事件は、イタリア系とイタリア系コミュニティとしてのベンソンハースト、アフリカ系とアフリカ系コミュニティとしてのハーレム、そして白人が黒人に惹きつけられるという「ジャングル・フィーバー」とそれをめぐる性的ルサンチマンなどの屈折した心理といった題材をリーに提供するものとなった。

さらに、リーがアフリカ系とイタリア系という組み合わせを選び取ったのは、先に言及したような両者の微妙な関係が彼の想像力を刺激するものだったからでもあるまいか。リーはこの映画の2年前に公開された『ドゥ・ザ・ライト・シング』(Do the Right Thing, 1989)でも、ニューヨーク市ブルックリンにあるアフリカ系地区ベッドフォード＝スタイベサント (Bedford-Stuyvesant) でイタリア系の父子が経営するビザ店を物語の重要な舞台のひとつとすることで、この二つの集団を対比的に前景化させている。ちなみにリーは、アフリカ系との対比という形ではないものの、『サマー・オブ・サム』(Summer of Sam, 1999)においてもニューヨーク市のイタリア系を濃密に描き出している。ちなみに、交歓という形であれ相克という形であれ、イタリア系とアフリカ系が深く関わり合うというモチーフは、時折アメリカ映画で取り上げられるものだ。その具体例として、『ロッキー』(Rocky, 1976)<sup>1)</sup>、『ブロンクス物語』(A Bronx Tale, 1993)<sup>2)</sup>、『グリーン・ブック』(Green Book, 2018)<sup>3)</sup>といった作品群を挙げることができよう。

詳しいことは後述するが、アメリカ社会においてイタリア系というエスニック集団は、「白人」というカテゴリーの周縁に位置づけられる、いわゆる「ホワイト・エスニック (white ethnic)」のひとつとされてきた。これも後で触れることになるが、実際、『ジャングル・フィーバー』の中には、イタリア系の男が自分たちの「周縁性」を自虐的に吐露する場面がある。ところで、周縁に置かれているということは、白人と黒人の間<sup>はざま</sup>にあるということ、つまり黒人に近接しているということだ。ホワイト・エスニックは、19世紀にはしばしば「非白人」と見なされた。例えばアイルランド系は「ホワイト・ニガー (white nigger)」と呼ばれ (Benshoff and Griffin 58)、イタリアからの移民も多くのアメリカ人から「非白人 (nonwhite)」, または「白人以下 (less than white)」と見なされ、白人と黒人の「中間的な (inbetween)」カラー・ステータスを持つ存在だった (Luconi 179)。アフリカ系のあるディスク・ジョッキーがラジオ番組の中でイタリア系を「忘れっぽいニガー (nigger with short memories)」と形容したように (J. Guglielmo 1), 彼らはアメリカ社会において恒常的かつ無条件に白人だったわけではなく、20世紀になってから同化を果たすことで「白人になった」のである。興味深いことに、『ドゥ・ザ・ライト・シング』においても、アフリカ系のムーキー (Mookie) が両集団の近似性を持ち出してイタリア系のピノ (Pino) を揶揄する場面がある。さらに『グリーン・ブック』では、アフリカ系

ピアニストの演奏旅行のお抱え運転手を務めるイタリア系のトニー (Tony) に対して南部の白人警官が、「お前がこのニガーの運転手をしているのはそういうわけか。お前自身が半分ニガー (half a nigger) だからな」という言葉を浴びせている。以上のようなことを考えると、イタリア系とアフリカ系の関係は、例えばWASPのような集団とアフリカ系とのそれとは違った、独特の屈折や陰影を帯びたものになるのではあるまいか。

そして『ジャングル・フィーバー』では、くだんのカップルの関係は双方の家族やコミュニティに波紋を広げる。イタリア系地区ベンソンハーストとアフリカ系地区ハーレムにおけるこの事態に対する反応は、クロスカッティングのような形でこれらの地区の様々な場所で飛び交う明け透けな語りを、言わば「共同体の声」を通して表現される。そしてそれらからは、相手方の集団に対して抱いている怒りや憎悪のみならず、性的妄想や「神話」の類、さらには屈折した自己省察のようなものまで漏れ出てくる。

他方で、人々のこのような反応に加えて、それぞれのコミュニティを蝕むもの、具体的には麻薬の蔓延や、コミュニティの外で新たな機会や個人としての達成を求めようとするときに厄介な足枷となりそうな家族の在り方や男たちのホモソーシャルな仲間集団 (peer group) といったものも俎上に載せられる。このように見てくると、『ジャングル・フィーバー』はニューヨーク市を、さらにはアメリカ社会をフィールドとする<sup>エスノグラフィ</sup>民族誌という様相すら帯びてくる。以下、アフリカ系男性とイタリア系女性の間を生起する「ジャングル・フィーバー」をきっかけに噴出する人種間の関係をはじめとしたアメリカ社会における人種・エスニシティをめぐる諸問題に焦点を当てつつ、『ジャングル・フィーバー』という映画テクストを読み解くことを試みる。

## 1. 建築家のアフリカ系男性と派遣社員のイタリア系女性の出会い

既述のように、『ジャングル・フィーバー』の冒頭で「ユスフ・K・ホーキンスを追悼して」という字幕が現れ、この映画が公開される2年前に実際に起きた事件の記憶を喚起することで、イタリア系とアフリカ系の間には厳然と存在する緊張関係というものをあたかもこの物語の状況設定であるかのごとく観客に印象づける。そして続くクレジット・シークエンスも、その印象を補強するものとなる。このシークエンスでは、街の様々な風景のショットが積み重ねられる。それらのショットに被さるように、道路標識を模したオブジェが次々と現れ、そこに制作スタッフやキャストの名前などが記されるという斬新な手法が用いられる。そして「道路標識」に記されるのは名前だけではない。例えば、中心的登場人物であるアフリカ系男性のフリッパー・ピュアリファイ (Flipper Purify) を演じるウェズリー・スナイプス (Wesley Snipes) の名を記した標識の下に、矢印付きの「ハーレム」と書かれた標識が置かれている。同様に、イタリア系女性のアンジー・トゥッチ (Angie Tucci) 役のアナベラ・シオラ (Annabella Sciorra) の標識の下にも、やはり矢印付きの「ベンソンハースト」という標識が取り付けられている。そう

言えば、街の風景のショット群の中には、通りを歩く人々が皆アフリカ系であるものや、店の看板に「ベンソンハースト」という語が垣間見えるものがある。街の様々な風景は、ハーレムとベンソンハーストをそれぞれ点描するものなのではあるまいか。

さらに、「道路標識」の中には興味深いものもある。「ベンソンハースト」と書かれた標識の横には、「ニガー (nigger)」という語の上に駐車禁止のそのように斜線が引かれた標識が掲げられている。「ニガーは立ち入り禁止」ということのようなのだ。一方ある標識では、「ハーレム」という地名の下に「イタ公無用地区 (A Guinea Free Zone)」という語句が添えられている。そしてサウンドトラックで流れるのはスティヴィー・ワンダー (Stevie Wonder) が歌う曲であり、次のような歌詞が反復される。

おれはジャングル・フィーバーにかかっている (I've got jungle fever.)。彼女はジャングル・フィーバーにかかっている (She's got jungle fever.)。おれたちはジャングル・フィーバーにかかっている (We've got jungle fever.)。おれたちは恋し合っている (We're in love.)。彼女は黒人の男に夢中になっている (She's gone black-boy crazy.)。おれは白人の女の子にぼうっとなっている (I've gone white-girl hazy.)。

かように、このクレジット・シーケンスは単に制作スタッフやキャストなどを紹介するだけでなく、このあと展開する物語の主要な要素を凝縮的に予示するものなのだ。つまり、ハーレムとベンソンハーストという二つのトポスを焦点化するとともに、両者の間の反目をさりげなく示し、さらに「ジャングル・フィーバー」というモチーフをも提示しているのである。

『ジャングル・フィーバー』の物語は、アッパー・マンハッタンにあるハーレムにおいて始まる。重厚な造りの住宅が立ち並ぶ一郭で、黒人の少年が新聞配達をしている。少年が一軒の住宅の前で放り投げた丸めた新聞がくるくると回りながら宙に舞うのをカメラはスローモーションで捉え、やがて新聞は玄関先に落下する。カメラが寄り、その新聞が『ニューヨーク・タイムズ』(The New York Times)であることを観客に伝える。『ニューヨーク・タイムズ』は高い水準の報道・解説で知られる有力紙であり (Berner 3: 518)、これを定期購読していることは相応の社会的地位や教育程度の指標になるであろう。実際、この家に住むフリッパーは設計事務所に勤める建築家であり、妻のドリユー (Drew) もニューヨーク市にあるアメリカ有数の百貨店、ブルーミングデール (Bloomingdale's) でバイヤーを務めている。二人の間には小学生の娘、ミン (Ming) がおり、この一家は何不自由ない中流階級の生活を享受している。フリッパーはアフリカ系のヤッピー (yuppie) である「バッピー (buppie)」なのだ。

新聞を映したあと、カメラは上方移動し、二階の開いた窓から中を覗き込む。そこでは、フリッパーとドリユーがセックスをしている。この映画では性行為の場面が3度出てくるが、こ

れらは物語を分節化する機能を担っているように思える。最初のこの場面はまさに起点であり、やがて主人公たちをめぐる状況と物語を大きく揺るがし動かす「性」という契機を早々と提示するものだ。二つ目は「ジャングル・フィーバー」に突き動かされてフリッパーとアンジーが性行為に及ぶ場面であり、二人にとっての、また物語における決定的な転換点となる。三つ目は、アンジーとの関係が破綻したあと、フリッパーが再びドリユーと交わるというものであり、必ずしも夫婦関係の完全な修復を表すものではないものの、その方向に向かいつつあることをほのかに期待させるがゆえに、言わば終点を成すものであろう。

ところで、この冒頭のフリッパーとドリユーの場面で観客の目を惹くのは彼女の容姿である。アフリカ系にもかかわらず、白人と見紛うような肌の色をしているのだ。フリッパーとアンジーの関係が発覚したあと、ドリユーを含む5人のアフリカ系の女性たちが「男談義」とでもいべきものにふける場面があるが、その中で「いつもクラスで一番肌が黒かった」という女性が、「男たちは皆、長く真っすぐな髪と薄い色の肌をした女の子を追い回した (All the guys ran after the light-skinned girls with long, straight hair.)」と語っている。アフリカ系の男たちは白人のような容姿をした女性を好むというのである。さらに彼女は、今では薄い色の肌では物足りず、黒人の男たちは本物 (the real McCoy) を求めるようになっており、フリッパーの不貞もそれが理由だ、と言う。すると別の女性も、「成功者となった黒人の男たちのほとんどは白人女性を連れて歩いている (Most of the brothers who have made it got white women on their arms.)」と語る。知的職業に携わるフリッパーも「成功者となった黒人男性」であろう。社会的上昇移動を遂げた黒人男性は「黒人性」からの離脱を志向するということか。のちにアンジーとのことで家から追い出されたフリッパーが謝罪と弁明のためにドリユーの職場を訪れると、彼女は、「私の肌の色じゃ物足りなかったということね (I guess I just wasn't light enough for you, was I?)。あなたは最後は白人女をものにせずにはいられなかった (You had to eventually go get yourself a white girl.)」と言い放つ。さらに、「あなたがつき合ったのは薄い色の肌をした女の子ばかりだった (All the girls you ever dated have been light-skinned girls.)」とも言う。物語の初めの部分で観客の目を惹き付けるドリユーの容姿は、のちにフリッパーが陥る「ジャングル・フィーバー」という事態の伏線のようなものと言えるかもしれない。

セックスの最中に、ドリユーは盛んに喘ぎ声をあげる。階下の部屋で既に目覚めているミンは、それを聞いてくすくす笑う。彼女はまだ小学生だが、両親が何をしているか分かっているのだ。まもなく朝食の場面になり、親子3人の間で楽しげに会話が交わされる。朝食後、出勤がてらフリッパーはミンを学校まで送っていく。かように彼は、円満な家庭でよき夫、よき父親を務めている。

そしてこの日、フリッパーは職場でアンジーと出会う。設計事務所の経営者が、退職したフリッパーの秘書の後任として派遣社員のアンジーを彼に引き合わせる。しかし当初は、彼は彼



女に対して不満げな反応を示す。前任者と同じアフリカ系にしてくれと頼んでおいたはずだと経営者にねじ込むが、白人だからだめだというのは逆差別だ、と言われて不承不承引き下がる。昔から薄い色の肌をした女性を好む一方で、フリッパーには黒人としての自意識に妙に拘泥するところがある。彼は監督のスパイク・リー自身が演じる親友のサイラス (Cyrus) に自分のことを、「無慈悲で苛酷な白人の企業社会、アメリカで生き残ろうとする普通の黒人の男 (a natural black man trying to survive in a cruel and harsh white corporate America)」と表現する。ここでは、黒人という自意識と白人の企業社会で上昇移動を目指しているという意識がない交ぜになっている。またサイラスにアンジーとの情事を打ち明けたときにも、「黒人の男が白人女とつき合ったからといって、そいつがイケてない、つまり進歩的でないということにはならない (That doesn't mean to say that because a brother is with a white girl, he's less down, I mean, less progressive.)。おれは今でもしっかりと黒人の側にいる (I'm still very pro-black.)」と弁解するように言う。彼の内側では、二つの相反する自己認識がせめぎ合っているようだ。

一方アンジーは、ハイスクールを卒業したあとずっと派遣の仕事をしている。彼女が父親と二人の兄——彼らは無職らしい——とともに暮らすベンソンハーストの家は、フリッパーのそれと比べるとずっと慎ましげなものだ。おそらく労働者階級の一家なのだろう。先に言及したアフリカ系女性たちの談義の場で、ドリューは「フリッパーの相手の女は下層階級の貧乏白人に決まっている (She ain't nothing but a low-class white trash.)。たぶんハイスクールすら出ていない (She probably didn't even finish high school.)」と言い放つ。いささか図式的ではあるが、フリッパーとアンジーのそれぞれの社会的出自や属性を二項対立的に対比するなら、アフリカ系＝黒人／ヨーロッパ系＝白人 (ただしホワイト・エスニック)、中流階級／労働者階級、知的職業／派遣労働ということになるのか。

そして二人は性的関係を持つに至る。ある夜、フリッパーは事務所で残業しており、アンジーも一緒に仕事をしている。やがて彼らは、夜食を摂りながら自分が暮らすコミュニティなどについて語り合う。すると、突然フリッパーが次のようなことを言いだす。「君は何を見てるのかな？ いや、言わなくていい。君が考えていることは分かっている。『まあ、あなたの肌、何ていう色なの。何て黒いんでしょう。私はあなたの肌の色大好き (I love your color complexion.)。私はこんなに生白いから (I mean, I'm so white. I'm so pale.)』」。つまり、白人女性はアフリカ系の黒い肌に惹き付けられるというのである。ここでこのような形で、「ジャングル・フィーバー」というモチーフが顔を覗かせる。フリッパーの言葉は、アフリカ系男性をめぐるひとつの「性的神話」を反映するものだろう。アフリカ系に関するステレオタイプのひとつに「ブラック・バック (black buck)」というものがある。ブラック・バックがイメージするのは、その精力絶倫さで白人の支配体制を脅かす、獣じみて過剰にマッチョなアフリカ系男性である (Benshoff and Griffin 76)。このような妄想的な男性像に基づいて、白人女性はアフ

リカ系男性に強い性的好奇心を抱き、またその抗い難い性的魅力に惹き付けられるという「神話」が仮構される。フリッパーの言葉はかような「神話」をなぞったものだろう。

「ジャングル・フィーバー」という概念もこの神話のひとつの変奏であろう。そこには、黒人は特殊な、または尋常ならぬ性的能力や魅力を持ち、白人は否応なしにそれに惹き付けられ——そしてその感情は「ジャングル」という文明の対極にある圏域と結びつけられる——また異人種との性的関係という、かつては禁忌とされたものをあえて破ることが特別な刺激や興奮をもたらす、という思い込みが見え隠れする。既述のように、そもそもフリッパーは初めて会ったときにはアンジーに好印象を抱いてはいない。薄い色の肌をした女性を好む彼が、「本物を味わいたい」と思ったようにも見える。一方アンジーも、後述することになるが、自分の家族やコミュニティから抜け出したいと思っている。性行為に至る前のフリッパーとの会話でも、同じコミュニティに住む男性とつき合っていることに言及したあと、「もう子供じゃないからそういうことからは抜け出すつもり (It's the kind of thing I'm outgrowing.)」と言っている。彼女にとってフリッパーとの情事は、現状からの脱却の端緒になるものなのかもしれない。かくして二人は一線を踏み越え、それにより物語は大きく動き出す。

## 2. イタリア系コミュニティ、ベンソンハースト

既述のように、二人の情事はそれぞれの家族やコミュニティに波紋を広げることになる。夜の設計事務所でも性行為の場面以降は——このカップルの性的描写はこれのみである——二人だけの場面はさほど多くはなく、むしろ双方の家族やコミュニティの反応などが丹念に描かれる。相互の集団や人種間の関係をめぐる、時には差別や偏見、さらには性的妄想に満ちた共同体の様々な「声」が交錯する。二人の情事そのものよりも、これらの声が物語の前景を占めているような観すらある。

そこでまず、アンジーのコミュニティであるベンソンハーストを見ていくことにする。彼女とフリッパーが職場で初めて対面するシークエンスに続いて画面に現れるのは、彼女の家の様子である。母親は既に死んでおり、父親と二人の兄がいる。彼女以外は男ばかりの家族である。仕事を終えて帰宅したアンジーは、夕食の支度に取り掛かる。男たちはそれを手伝う素振りも見せず——特に兄たちは働いておらずぶらぶらしているにもかかわらず——夕食が出来上がるのをただ待っている。挙句の果てに、兄のひとり出来上がった夕食を食べながら、母さんの料理の方が良かった、などと言い放つ。それを父親に咎められたのをきっかけに、男たちは言い争いを始める。台所にいるアンジーはその騒ぎを聞きながら、「何てクソみたいな生活なの (What a fucking life.)」と嘆く。イタリア系の家族は基本的に家父長制的性格が強いが (Nelli 555)、外で働いているのに家でも主婦としての役割を全て押し付けられていることに、さらに男たちの子供じみた振舞いにアンジーはうんざりしている。



やがて、ハイスクール時代からつき合っている彼女のボーイフレンド、ポーリー (Paulie) が訪ねてくる。ジョン・タートゥーロ (John Turturro) が演じるこの青年は、タートゥーロが『ドゥ・ザ・ライト・シング』で演じたピノとは対照的に、イタリア系コミュニティでただひとりの穏やかで思慮分別のある人物である。アンジーの兄たちは、「おれたちの妹とファックしたらひどい目に会わせるぞ」などと野卑な言葉をさんざん彼に浴びせる。アンジーと外に出かけたポーリーは、「失礼だけど君の兄貴たちは頭が足りないよ (With all due respect, your brothers are retarded.)」, と言う。ハイスクールから続く交際だが、アンジーにとってはやや情性に流されているきらいがある。フリッパーとの性行為の直前の会話でも、ポーリーとの交際について、単に同じ地区の人だから (He's just from the neighborhood.), と語っている。

ポーリーは父親から引き継ぐ形で、新聞や雑誌も売りコーヒーなどの飲み物も出す菓子屋 (candy store) をひとりで切り盛りしている。この父親も——アンジーの家と同様に母親は既に死んでいる——頻繁に店に電話をしては息子にあれこれと指図するような、子を強く束縛・支配する親である。そしてこの店は、イタリア系の男たちのたまり場になっている。ここでの彼らの様々な語り、ベンソンハーストという共同体の「声」となる。共同体の心性を代弁するかのような彼らの語りは、古代ギリシア演劇のコーラス (chorus) を思わせる。古代ギリシア演劇のコーラスはコミュニティが発する声であり、コミュニティの諸価値を確認するものでもある (Aston and Savona 69)。スパイク・リーは『ドゥ・ザ・ライト・シング』においてもコーラスを思わせる人物たちを物語に配置している。ベッドフォード=スタイベサントの街角に一日中座り込み、コミュニティの実情などについて語り合うアフリカ系男性の三人組がそうである。『ジャングル・フィーバー』においては、この菓子屋の男たちだけでなく、あとで詳しく述べることになるが、既に触れたアフリカ系女性たちの談義もコーラスの様相を呈する。

菓子屋にたむろする男たちの語りを見ていくことにする。店でいつも何かを読んでいるポーリーは、ヴィニー (Vinny) から今読んでいるものについて問われ、その内容を語り出す。それは、1899年頃にルイジアナ州で工場を所有していた5人のシチリア系の男たちが、黒人労働者を白人労働者と平等に扱ったため、地元の白人たちからリンチを受けた、というものである。すると男たちの中で最も言動が荒々しいヴィニーは、「それは当然の報いだ (They got what they deserved.)。そいつらはニガーなんかに掛かり合うべきじゃなかった (They shouldn't have got involved with no niggers.)」と吐き捨てるように言う。このように黒人に対する差別的な意識をむき出しにする。

一方で彼らは、様々な分野におけるアフリカ系の台頭に対する不満や焦燥感を口々に訴える。まず彼らは、「やつらはスポーツを乗っ取ってしまった (They took over sports.)」と語り、野球、バスケットボール、フットボール、ボクシングなどのスポーツの世界がアフリカ系に蚕食されてしまった、と嘆く。問題はスポーツ界にとどまらない。「クソ忌々しいことにディンキンズ

を選びやがった (They fucking elected Dinkins.)」と彼らは慨嘆する。この映画の公開の前年に、デイヴィッド・ディンキンズ (David Dinkins) がアフリカ系として初めてニューヨーク市長に選出されたのだ。なおジョセフ・シオラ (Joseph Sciorra) は、ユスフ・K・ホーキンスの事件がこのときの市長選挙の結果に重大な影響を及ぼした、と述べている (206)。ちなみに、このときの選挙で敗れたのはイタリア系のルディ・ジュリアーニ (Rudy Giuliani) である。1960年代以降、アフリカ系ばかりが政策的に優遇され、その結果、多くのものを獲得し、その陰で自分たちが割を食っているというのは、ホワイト・エスニックに共通する心情であった (Glazer and Moynihan xxvi; Novak 8)。さらにヴィニーは、スパイク・リーがユスフ・K・ホーキンス殺害事件の背後にあるとした、アフリカ系男性のセクシュアリティに対して白人男性が抱く脅威を口にする。フリッパーとアンジーの関係を伝え聞き、こういうことはどこかで止めなくてはいけない、と言ったあとに、「次は黒人の野郎が[彼のガールフレンドの]デニス (Denise) とファックしたいと思うようになる (Next thing, a black guy will wanna pork Denise.)」と語る。

ところでこの店には、教師をしているオリン (Orin) という知的な感じのアフリカ系女性が、新聞を買うために毎日立ち寄る。彼女がポーリーに、「ここに『ニューヨーク・タイムズ』を置いてもらえるかどうかお父さんに聞いてみてくれた？」と聞くと、それはここでは売れないとおやじが言うんだ、と彼が答えるのが面白い。彼女が店から出ていくと、男たちはポーリーに、ここでは『エボニー』 (Ebony) や『ジェット』 (Jet) や『アムステルダム・ニュース』 (Amsterdam News) ——いずれもアフリカ系を購読者とする雑誌や新聞である——は売っていないとあの女に言え、と言い捨てる。ポーリーが彼女と親密そうなことも彼らの癪の種である。ポーリーは密かに彼女に好意を抱いており、後述するが、二人の関係はフリッパーとアンジーのそれと興味深い対照を成すものとなる。

アフリカ系に対する差別意識や敵意をむき出しにする一方で、男たちはホワイト・エスニックゆえの屈折した心情をも吐露する。意中の女性にふられたらしいフランキー (Frankie) は、やけ酒のようにエッグ・クリームを何杯も飲んでいる。ソニー (Sonny) から、「彼女は金髪の野郎とファックしてると思うぞ。大きな青い目をした野郎とさ (I think she's banging the blond-headed guy. The one with the big blue eyes.)」と言われると、フランキーは次のように愚痴る。

おれはそういう見た目、つまり背が高く金髪で青い目じゃないからな (Just because I don't look like that: tall, blond, blue eyes.)。 (中略) おれが何だというんだ？ ネアンデルタール人のたぐいか？ (What am I? Some kind of Neanderthal?) イタリア系の若い女どもは皆同じだ。同胞の男を求めると言うかもしれないが、そうじゃない (You'd think they'd want their own kind. Nah, nah.)。やつらが求めるのはクソ忌々しいロバート・レッドフォードやハリソン・フォードだ (What do they want? Fucking Robert Redford. They want Harrison

Ford.)。あのもうひとりのWASPは誰だっけ？ウィリアム・ハートだ (Who's that other WASP? William Hurt.)。白人のアンゲロサクソンのいけ好かないやつらだ (White Anglo-Saxon pricks.)。

イタリア系がWASPなどの「メインストリームの白人」に対して抱く強いコンプレックスが顔を覗かせる場面である。

ポーリーがヴィニーたちに語って聞かせるシチリア系のリンチという出来事も、ホワイト・エスニックゆえの悲劇であろう。実際、1899年6月にルイジアナ州のタルラ (Tallulah) という田舎町で、5人のイタリア系事業者が地元の白人たちによるリンチで殺害されるという事件が起きている (Scarpaci 72)。ポーリーが語ったのはこの事件ではなからうか。犠牲者たちは、当時ルイジアナ州に多く住んでいたシチリアからの移民であろう。1880年から1910年までという世紀の変わり目の時代の初期には、ルイジアナ州の地方に住むシチリア系移民とアフリカ系は、賃労働者 (wage laborers) という低い社会的・経済的地位を共有しており、アメリカ生まれの白人たちからは人種的に異なる劣等な集団と見なされていたシチリア系は、白人のアメリカ人やアフリカ系とは別個のエスニック・アイデンティティを保持しながらも、アフリカ系の仕事仲間と自由に交流していた。やがて賃労働者という境遇から抜け出して事業者になっても、彼らは商品などの提供者や雇用者として、アフリカ系のかつての仕事仲間と交流し続けたのである (Scarpaci 61)。このリンチは、イタリア系とアフリカ系のかつての「近接性」を物語る出来事と言えよう。ポーリーもそのことを伝えようとしたのであり、それゆえにヴィニーの差別的なコメントに対して、「そういう問題じゃない (That's not the point.)」と言い返している。

そして、男たちのやりとりの中でこの近接性が図らずも頭をもたげる場面がある。オリンがいつもように店に立ち寄ったあと、フランキーがにやつきながらポーリーに、「あの女とファックしたのか？」と聞き、アフリカ系女性がいかに淫乱かを語り出す。「どうしてそんなことが分かる？」という声が上がると、ヴィニーが「おふくろに聞いたのさ」と言う。フランキーは色をなし、「おれのおふくろは黒人じゃない。ただ肌が浅黒いだけだ (She's just dark.)。浅黒いイタリア系はいるんだ (There are dark Italians.)。おれはここにいる誰にも負けないくらい白いぞ (I'm as white as anybody here.)」とまくしたてる。このやりとりは殴り合い寸前の激しい言い争いに発展するのだが、かつて黒人と同等、または近似するものとされていたことの集合的記憶が観念複合体としてイタリア系の内奥に伏在し、それが時として思いがけない形で突出してくるのか、と思わせるような場面である。

ちなみに『ドゥ・ザ・ライト・シング』でも、この近接性が俎上に載せられる場面がある。アフリカ系のムーキーがアフリカ系への嫌悪感をむき出しにするピノに、好きなバスケット

ボール選手と映画スターとロック・スターを尋ねる。ピノの答えは、マジック・ジョンソン (Magic Johnson), エディー・マーフィー (Eddie Murphy), プリンス (Prince) であり、それに対してムーキーは、「全部いわゆるニガーじゃないか。あんたは内心では、自分が黒人ならいいのに、と思ってるだろう (Deep down inside, I think you wish you were black.)。あんたの髪はおれのより縮れているし (You know, your hair is kinkier than mine.)」と言い、さらに、「それはどういうことだろう？ 浅黒いイタリア系について何と言われているか知ってるだろう (You know what they say about dark Italians.)」と付け加える。19世紀には、南イタリア人を黒人とする言説がしばしば見られた。この世紀の末には実証主義派の文化人類学者たちが、南イタリア人は北イタリア人とは人種的に異なる劣等な存在であり、北イタリア人がアフリカ系であるのに対して、彼らは黒人の血を引いていると、頭蓋骨の測定値などの「科学的証拠」を論拠に主張したのである (T. Guglielmo 33)。ムーキーは現在でも命脈を保っているらしいこの考え方をほのめかして、ピノの差別的な姿勢を揶揄しているのだ。ちなみにイタリア系の好みのスターと言えば、『ジャングル・フィーバー』でも、ヴィニーが初めて物語に登場したとき、これが好きなんだ、といって大音量のカーステレオでアフリカ系ラップ・ミュージシャン、パブリック・エニミー (Public Enemy) の曲を聴いている。ガールフレンドが、私はマドンナ (Madonna) が好きなんだけど——マドンナはイタリア系である——と言うと、「マドンナなんて終わってる (Madonna is out.)」と腐している。この両集団を取り上げるとき、スパイク・リーは両者の近接性というモチーフを常に視野に入れているようだ。

皮肉なことに、かつての近接性がアフリカ系に対するイタリア系の強い差別意識の遠因になっているとも言えるかもしれない。既述のように、19世紀末から20世紀初めにかけてアメリカにやって来たイタリアからの移民は、アメリカ生まれの白人からは非白人、白人以下などに見なされた。「白人性 (whiteness)」を獲得するためには、WASPなどのメインストリームのアメリカン・ウェイ・オブ・ライフに同化するだけでなく、人種や社会階層などにおいて近似・近接するとされた黒人との差異化も必要であった。アメリカにやって来てからも、多くのイタリアからの移民は他のほとんどのヨーロッパ出身の移民よりも長い間、社会階層や居住地域において黒人と近接していたのであり、そのため歴史家のロバート・オルシ (Robert Orsi) によれば、自らをこの黒い肌の「隣人」から隔てるために白人として認められたいという、さらに白人であることに伴うあり余る見返りを手にしたいという強い願望を抱くようになった (qtd. in J. Guglielmo 4)。そして彼らは「白人になった」のであるが、かつては黒人と同列に扱われていたという記憶と、白人ではあるもののそのカテゴリーの周縁に置かれているという意識が強迫観念のように彼らを支配し、それがことさらに黒人を遠ざけ拒もうとする心理を生み出しているのではあるまいか。

ところで、ポーリーの店にたむろする男たちは、共同体の「声」を代弁すると同時に、イタ

リア系コミュニティのある特徴的な様相を映し出すものでもある。イタリア系コミュニティでは、「ボーイズ (boys)」、 「フェローズ (fellows)」、 「クラブ (club)」、 「ギャング (gang)」などと呼ばれる、自分たち独自の価値観や規範やモラルを持つ若い男たちの仲間集団が結成され、彼らが街角の店の周りなどにたむろし、馬鹿騒ぎをしたり、話に興じたり、若い女性に口笛を吹いたりする光景が街の風物のひとつになっていた (Glazer and Moynihan 188-189)。『ブロンクス物語』、『ミーン・ストリート』 (*Mean Streets*, 1973)、 『サタデー・ナイト・フィーバー』 (*Saturday Night Fever*, 1977) といった映画では、このような仲間集団が活写される。ヴィニーがポーリーの店の前に車を乗り付け、ガールフレンドのデニースを車に残したまま店に入ろうとすると、デニースは「あなたはいつもあのろくでもない連中とつるんでいるのね (You always hang out with those goombahs.)」と不平を漏らすのだが、まさにこの店に集まる男たちは、女性を排除したホモソーシャルな仲間集団なのだ。

この仲間集団は強い絆で結ばれ、また外部からのよそ者の侵入を阻止する監視装置、暴力装置にもなる。ユスフ・K・ホーキンを殺害したのもこのような仲間集団であろう。一方で、イタリア系を描くアメリカ映画においては、仲間集団は、個人が外の社会の基準によって自分の能力を示そうとするときには足枷になるようなコミュニティのしがらみを具現するものとなる (Baker and Vitullo 215)。ポーリーにとって、店にたむろする男たちはそのような存在になる。そもそも物語に登場したときから、ポーリーは他の男たちとは異質なタイプとして描かれる。店で男たちが野卑な話に興じている間、彼は本を読んでいる。男たちがアフリカ系の台頭への恨み節を口々に吐き散らしているときもそれには加わず、「君らはただ文句を言うばかりだ (All you ever do is complain, complain.)」と言う。男たちにとって特に癢の種になるのは、彼がオリンというよそ者と親しげにしていることだ。オリンが店に立ち寄る場面では、ポーリーが彼女と話をするショットのあとに、忌々しげに二人をにらみつけるヴィニーの顔のクローズアップが挿入される。さらに彼らにとっては、ポーリーは黒人男性と関係を持ったガールフレンドを殴りつけようとする情けない男である。またポーリーは、オリンに大学の願書を取り寄せてもらっている。明らかに彼は、男たちとは違う進路を模索している。映画におけるイタリア系の物語では、「暴力への傾斜と結びついた男たちのホモソーシャルな関係の強度は、しばしば兄弟殺しの対立という形で暴発する」 (Baker and Vitullo 214)。『ジャングル・フィーバー』においても、物語終盤にポーリーがオリンに会うために家を出るとヴィニーたちが待ち伏せをしており、それは暴力沙汰に発展する。

コミュニティの暗黙の規範や秩序と相容れない振舞いをし、コミュニティの外部に新たな機会や可能性を求めようとする個人に暴力的な制裁を加えるのは、仲間集団だけではない。アンジーはフリッパーと関係を持ったあと、閉店間際で客がいなくなったポーリーの店を訪れる。そして、私はここから出ていきたい、と言って、彼からもらった指輪を返す。その後帰宅すると、



彼女は父親から繰り返し激しく殴打される。フリッパーとの関係が彼の知るところとなったのだ。アンジーを殴打しながら父親は、「ニガーとファックする娘より、人殺しか子供を狙う変質者の娘を持つ方がまだましだ (I'd rather you be a murderer or a child molester than fuck a black nigger.)。おまえはイタリア系の面汚しだ (You are a disgrace to the Italians.)」と叫ぶ。そしてアンジーは家から追い出される。この騒ぎはコミュニティの耳目を引くものとなり、アンジーは家族から放逐されただけでなく、コミュニティにおいてスティグマを帯びた存在となる。

### 3. アフリカ系コミュニティ、ハーレム

続いて、アンジーとの情事がフリッパーの属するコミュニティであるハーレムにどのような波紋を広げるかを見ていくことにする。ある夜、フリッパーがアンジーとの逢瀬から帰宅すると、ドリューが二階の窓から彼の服や仕事の道具などを放り投げている。アンジーとの関係が発覚したのであり、アンジーと同様に彼は家から追い出される。

こののち、フリッパーの白人女性との不貞という事態を受けて、ドリューとサイラスの妻、ヴェラ——彼女もドリューのように白人と見紛うような容姿をしている——を含む5人のアフリカ系女性が集まり、談義に花を咲かせる。この談義は5分間に渡って続き、ポーリーの店での男たちの語りに対応する、ハーレムというアフリカ系コミュニティの「声」を提示する「コーラス」となる。サイラスが「軍事会議 (war council)」と形容しているように、同胞のアフリカ系男性の性的性向と、女性たちがそれとどう向き合うべきかという「戦略」が話題となる。まずヴェラが、「アフリカ系の男たちは信用できない女たらしばかり (They're all dogs.)」と言う。それに呼応するように、「まともな黒人の男が見当たらない。彼らのほとんどは、麻薬中毒者や刑務所暮らしかホモ。まともな男は一度に10人の女をものにして、次々と赤ん坊を産ませる」という声上がる。さらに、自分より高学歴で経済力のある相手ときちんとつき合える男は少ない、というコメントも出る。つまり、これらを受けてひとりの女性が述べたように、パートナーになりうる同胞の男はどんどん減っているということになる。それに加えて、ドリューは、白人女性が黒人男性を性的欲望の対象にしている、と語る。彼女によれば、若い白人女性は父親によって性から遠ざけられるので、性的関心を黒人男性に向けるのである。興味深いことに、物語のあとの方でフリッパーの父親がこれと似たようなことを語る場面がある。一方で、既述のようにひとりの女性が、そもそも黒人男性はドリューやヴェラのような薄い色の肌をした女性を好み、今ではそれだけでは物足りずに「本物」を求めるようになっていく、と語り、別の女性も、成功者となった黒人男性のほとんどは白人女性を連れて歩いている、と述べる。言わばアフリカ系女性は、男性をめぐって白人女性たちとも競い合わなくてはならないことになる。

この「コーラス」は、セクシュアリティという視点からアフリカ系社会を照射するものだ。彼女たちの「声」は、アフリカ系男性の中には白い肌への憧憬の念が紛う方なく潜在する、と



語る。興味深いことに、彼女たちにはそれと類似するようなメンタリティはなさそうだ。コーラスにおいては「私たちも白人の男とつき合い始めなきゃならない」という声も上がるが、聞き流されるにとどまる。そして、男たちの白い肌への憧れに関連して、「私たちは自分たちや自分たちの価値を否定し続けている」という声が上がるとき、このコーラスは自己省察の趣すら呈する。

「ジャングル・フィーバー」に対するアフリカ系コミュニティのもうひとつの「声」として、フリッパーの父親の語りが注目に値する。元牧師のこの父親は、フリッパーとアンジーを夕食に招く。その席で、黒人リンチが横行した時代の南部の田舎町で育ったという彼は、なぜ白人女性が妻子ある黒人男性と関係を持つとしようとするのかということについて語り始める。それによれば、まだ奴隷制度があった時代の南部では、白人の男は自分の妻である白人女性を、自分を含めて男が触れることも許されないような清らかな存在と見なし、夫婦の営みを持つこともなかった。性的欲望は奴隷の黒人女性で満たした。一方、空閨をかこつことになった妻は、深夜に「彼女の夫がひどく恐れていた大柄なブラック・バックとの性行為がどのようなものか想像したにちがいがなかった (they must've thought what it would be like to have one of them big, black bucks their husbands were so desperately afraid of.)」。そして彼はアンジーに次のように言う。「あなた方を気の毒に思う。1990年代になってなお、逃したことをこのような形で埋め合わせしようとしているのだから (Here it is the nineties, still trying to make up for what you missed out on.)」。さらに次のように続ける。「愛する妻子がいて、もっと分別があるべきなのに、白人の男の汚水溜めを漁らずにはいられない私の息子、フリッパーのような黒人の男に対しては、軽蔑の念しか覚えない (As for the black man like my own son Flopper, who ought to know better, got a loving wife and daughter, still got to fish in the white man's cesspool, I have nothing but contempt.)」。そして彼は席を立ててしまう。

つまり「ジャングル・フィーバー」は、奴隷制度があった時代に性から遠ざけられた白人女性の満たされることのなかった欲望に淵源し、それが20世紀末になっても命脈を保っているというのである。同胞の女性が白人の奴隷所有者に性的に虐げられたことへの怒りと悲しみを補償しようとする心的機制が生み出した「神話」のようにも見える。「コーラス」においてドリュエが語ったことは、この神話の変奏であろう。かようにアフリカ系コミュニティにおいても、「ジャングル・フィーバー」に注がれる眼差しは冷やかなものである。

ところで、ハーレムの様子を映し出すいくつかのシークエンスにおいては、「ジャングル・フィーバー」のモチーフに加えて、このコミュニティを侵食するある社会問題にも焦点が当てられる。フリッパーにはゲイター (Gator) という名の兄がいるのだが、この兄は救いようのない麻薬中毒者である。勘当同然の身だが、こそこそと実家を訪れては、彼に甘い母親に金を無心する。フリッパーに会うときにも必ず金をせびる。もちろん手に入れた金は麻薬の購入に

充てられる。さらに麻薬は、ゲイターのみならずコミュニティの多くの住民を蝕むものとなっている。フリッパーが娘のミンを学校へ送る途中、重度の麻薬中毒者とおぼしき若い女がふらつく足取りで彼に近づき、「5ドルであんたのアソコをしゃぶってあげるよ」と言う。麻薬の蔓延が日常の生活の領域でも可視化されるのである。

そしてある日フリッパーは母親から、ゲイターが家からテレビを持ち出したので、彼を見つけてテレビを取り戻してくれ、と頼まれる。彼は不承不承それに応じ、荒廃した地区を歩き回って兄を探す。やがて兄が「タージ・マハル (Taj Mahal)」という阿片窟のような場所にいると知り、そこへ赴く。その空きビルは麻薬の紫煙が充満する頹廢の極みのような空間であり、ここを終点とするフリッパーのゲイター探索は地獄巡りのような様相を呈する。ゲイターは、ハーレムのみならず黒人社会を蝕む麻薬禍という病弊を体現する存在であろう。同時にこの愚兄は、たとえ成功者になってもフリッパーにまともな続ける何か宿命的なもの、例えば「黒人性」といったものを体現しているようにも思える。

#### 4. 「ジャングル・フィーバー」の末路

家から追い出され、親からも突き放され、フリッパーとアンジーは次第に追い詰められていく。二人は自分たちがスティグマを帯びた存在であることを自覚させられるような出来事に遭遇する。ハーレムのレストランでは、ウェイトレスが故意に注文を取りに来ないという嫌がらせを受ける。フリッパーが文句を言うと、ウェイトレスは彼を「いかさまのヘタレ黒人男 (fake, tired brother)」と呼び、「どこかよそであんたの白人女を見せびらかしなさいよ (Parade your white meat somewhere else.)」と言い放つ。

そして、フリッパーに大きな精神的打撃を与える出来事が起こる。ある夜、街路の脇に停めた車のそばで、二人はボクシングのまねごとをしてふざけ合う。すると突然そこにパトカーが駆け付け、降りてきた白人警官がフリッパーを押さえつけて頭に銃を突き付ける。アフリカ系の男が白人女性を襲っている、という通報があったというのだ。パトカーがやって来る前に、建物の二階くらいの高さからふざけ合う二人を見下すショットが挿入されるが、この時のカメラは通報者の眼と重なり合う。それはまた、この黒人と白人のカップルを見つめる「社会の眼」でもある。アンジーは、彼は私のボーイフレンドよ、と叫ぶが、フリッパーは白人警官を刺激しないように、「私は彼女のボーイフレンドじゃない。ただの友達で、家へ送っていくところだった」と言う。そして、激しく抗議するアンジーを必死に押し止める。警官が立ち去ったあと、フリッパーは打ちひしがれて地面に座り込む。自分たちが周囲にどう見られているかを痛感させられる出来事となる。

これを機に、フリッパーの心はアンジーから離れていく。これからのことを話し合っているとき、アンジーは子供をつくることに言及する。するとフリッパーは、「半分黒で半分白の赤

ん坊などごめんだ」と言う。アンジーが、ドリユーやその娘であるミンもいくらか白人の血を引いているのではないかと、言うとき、彼は、「少なくとも私が見るところでは、ドリユーとミンは黒人だ。二人とも黒人らしく見えて、黒人らしく振舞う(They look black, act black.)」と語る。そして、この国では黒人であることだけでもつらいことなのに、混血児となればその何倍もつらくなる、と言う。フリッパーは、異人種と手を携えて生きるという可能性をひたすら回避して、黒人の側へ退却しようとしているように見える。「あなたは私の家族とあまり変わらないのね」とアンジーはため息交じりに言う。どちらも「純血性」に拘泥するということだろう。

やがて二人の関係は破局を迎える。フリッパーはアンジーに、「君を愛してはいない。君がぼくを愛していたかどうかかなり疑問だ」と言い切る。さらに、「君が家族を困らせてまでぼくとつき合ったのは、黒人に好奇心をそそられたからだ (You got with me to spite your family because you were curious about black.)。そしてぼくも白人に好奇心をそそられた (And I was curious about white.)」と言う。自分たちの「ジャングル・フィーバー」はお互いに対する性的好奇心だった、というのである。二人の間には温度差があるようだ。アンジーには関係を持続させたいという意味がまだ残っているように見えるが、フリッパーにはそのような意思も気力もなくなっている。こうして二人の関係は終わる。

## おわりに

『ジャングル・フィーバー』の最後のシークエンスは、フリッパーとドリユーの性行為の場面とともに始まる。ドリユーはセックスをしながら泣いており、彼らの和解にはもう少し時間が必要のようだ。その後、フリッパーはミンと言葉を交わし、家を出てひとりで歩き出す。すると、再び麻薬中毒者らしき若い女が近づいてきて、「2ドルであんたのでかくて黒いアソコをしゃぶってあげるよ」と言う。フリッパーが「ノーッ！(No!)」と叫んで天を仰ぎながらその女を抱き締めるところで、物語は閉じる。彼は逃れ難い宿命としての「黒人性」をあえて抱擁しているようにも見える。一方で、彼が叫んだ言葉とそのときの悲痛な表情は、それを抱き締めなくてはならないことへの複雑な思いを物語るものだ。

フリッパーとアンジーの「ジャングル・フィーバー」は惨めな末路を迎える。さらに最後から二つ目のシークエンスでは、ゲイターが悲惨な最期を遂げる。いつもように家を訪れて母親に金をせびり、散歩から戻った父親に射殺される。深刻な麻薬禍は、父による子の殺害という悲劇を生み出す。しかし、この物語をわずかに照らし出す一条の光明もある。ポーリーは自分の父親に、もう言いなりになるのはやめて自分の人生を生きる、と強い言葉で宣言し、さらにヴェニーたちに殴られながらの傷だらけの顔でオリンに会いに行く。まるでフリッパーたちの関係の破綻を埋め合わせるかのように、イタリア系とアフリカ系の男女のもうひとつの親密な関係が生まれようとしている。

スパイク・リーの『ジャングル・フィーバー』は、彼が『ドゥ・ザ・ライト・シング』で取り上げたアフリカ系とイタリア系の絡み合いというモチーフを大幅に敷衍したものである。そして、『ドゥ・ザ・ライト・シング』はアフリカ系とイタリア系のみならず、ヒスパニック系や韓国系などの多様な人種・民族が交錯する群像劇の様相を呈するが、『ジャングル・フィーバー』においても、「ジャングル・フィーバー」に突き動かされるアフリカ系男性とイタリア系女性を物語の機軸に据えつつ、その周辺に様々な人物たちを配置し、その一部に「コーラス」の役割を担わせてそれが語る「共同体の声」を叙述しながら、二つのコミュニティのタペストリーを織り上げていく。人種間の関係という主題を取り上げ、また演劇的な構成や手法を用いているという点において、『ドゥ・ザ・ライト・シング』とともに『ジャングル・フィーバー』は、スパイク・リーの映画作家としての歩みのひとつの画期を成す作品と言えよう。

## 注

- 1) 『ロッキー』をイタリア系アメリカ人の物語として読み解こうとするささやかな試みとして、拙論「アメリカ映画『ロッキー』におけるイタリア系アメリカ人の物語」(『富山大学人文学部紀要』第51号、2009、pp. 129-144)を参照されたい。
- 2) 『ブロンクス物語』をイタリア系アメリカ人の物語として読み解こうとするささやかな試みとして、拙論「イタリア系アメリカ人の街で成長するということ——ロバート・デ・ニーロの『ブロンクス物語』を見る」(『富山大学人文学部紀要』第53号、2010、pp. 197-213)を参照されたい。
- 3) 『グリーン・ブック』をイタリア系アメリカ人とアフリカ系アメリカ人のパディ映画として読み解こうとするささやかな試みとして、拙論「ホワイト・エスニックと黒人の異人種間同士のパディ映画——ピーター・ファレリーの『グリーン・ブック』を観る」(『富山大学人文学部紀要』第74号、2021、pp. 125-141)を参照されたい。

## フィルモグラフィ

*Jungle Fever*. Dir. Spike Lee. With Wesley Snipes and Annabella Sciorra. Universal, 1991.

[『ジャングル・フィーバー』のDVDはジェネオン・ユニバーサル・エンターテイメント(2011)を使用]

## 引用文献

- Aston, Elaine, and George Savona. *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 1991.
- Baker, Aaron, and Juliann Vitullo. "Screening the Italian-American Male." *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. Ed. Peter Lehman. New York: Routledge, 2001. 213-226.
- Benshoff, Harry M., and Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden, MA: Blackwell, 2004.
- Berner, R. Thomas. "The New York Times." *St. James Encyclopedia of Popular Culture*. Ed. Tom

- Pendergast and Laura Pendergast. 5 vols. Detroit: St. James P, 2000. 3: 518-520.
- Gennari, John. "Giancarlo Giuseppe Alessandro Esposito: Life in the Borderlands." *Are Italians White?: How Race Is Made In America*. Ed. Jennifer Guglielmo and Salvatore Salerno. New York: Routledge, 2003. 234-249.
- Glazer, Nathan, and Daniel P. Moynihan. *Beyond the Melting Pot: The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians and Irish of New York City*. 2<sup>nd</sup>. ed. Cambridge: The MIT P, 1970.
- Guglielmo, Jennifer. "Introduction: White Lies, Dark Truths." *Are Italians White?: How Race Is Made in America*. Ed. Jennifer Guglielmo and Salvatore Salerno. New York : Routledge, 2003. 1-14.
- Guglielmo, Thomas A. "'No Color Barrier': Italians, Race, and Power in the United States." *Are Italians White?: How Race Is Made in America*. Ed. Jennifer Guglielmo and Salvatore Salerno. New York: Routledge, 2003. 29-43.
- Luconi, Stefano. "Frank L. Rizzo and the Whitening of Italian Americans in Philadelphia." *Are Italians White?: How Race Is Made in America*. Ed. Jennifer Guglielmo and Salvatore Salerno. New York: Routledge, 2003. 177-191.
- Nelli, Humbert S. "Italians." *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Ed. Stephen Thernstrom. Cambridge: Harvard UP, 1980. 545-560.
- Novak, Michael. *Unmeltable Ethnics: Politics and Culture in American Life*. 2<sup>nd</sup> ed. New Brunswick: Transaction, 1997.
- Scarpaci, Vincenza. "Walking the Color Line: Italian Immigrants in Rural Louisiana, 1880-1910." *Are Italians White?: How Race Is Made in America*. New York: Routledge, 2003. 60-76.
- Sciorra, Joseph. "'Italians Against Racism': The Murder of Yusuf Hawkins (R.I.P.) and My March on Bensonhurst." *Are Italians White?: How Race Is Made in America*. Ed. Jennifer Guglielmo and Salvatore Salerno. New York: Routledge, 2003. 192-209.