

内部にいる外部者

— 映画『セブン』における黒人男性表象について —

藤 沢 祥 子

「要は黒人の顔をしていればいわけで。鎮静剤みたいなものさ。
ちょうどすべての主要な都市には、マーチン・ルーサー・キング大通りがあるようなもので、
分かるだろ？ 僕ら黒人を沈静させるためなんだよ。
お前たちは、我々のことを人種差別主義者だと言うのかね？
お前たちにはマーチン・ルーサー・キング大通りがあるじゃないか。
黒人にスポットを当てたコズビー・ショーだってテレビでやってるじゃないか。
そんな風に、トーク・ショーで白人は必ず、
黒人が社会でどれだけ多くを手に行っているかの話をする。
彼らは鎮静剤を放ってよこしているのさ。」
———アイス・キューブ¹

1. 求められる「複雑さ」

ハリウッド映画の配役における人種的バランスには、ここ 20 年の間で大きな変化が見られる。エディ・マーフィとウーピー・ゴールドバークが成功を収めた 80 年代以降、白人の俳優と肩を並べて主役級の役柄で活躍する黒人俳優の数は急激に増した。デンゼル・ワシントン、ウェズリー・スナイプス、ウィル・スミス、ホイットニー・ヒューストン、サミュエル・L・ジャクソン、ローレンス・フィッシュバーンなどは、その典型である。

同時に、映画の中で重要なポストを演じる彼／彼女らによって与えられるアメリカ黒人のイメージも変化している。それまで批判されることの多かった黒人表象のステレオタイプに当てはまらない役柄、すなわち知識階級や権力機構の人間として社会的にプラスのイメージを持った役柄が彼女／彼らによって獲得されるようになったのだ。ワシントンはジャーナリストを演じ（『ペリカン文書 (The Pelican Brief)』〔1993〕）、ヒューストンはトップ・シンガーを演じ（『ボディガード (The Bodyguard)』〔1992〕）、スナイプスはアメリカの正義を背負って命を賭け（『ホワイトハウスの陰謀 (Murder at 1600)』〔1997〕）、スミスは個人のプライバシー保護の重要性を訴える弁護士を演じた（『エネミー・オブ・アメリカ (Enemy of the State)』

[1998])。彼／彼女らが演じている役柄はいずれも、社会的地位や名声を有するものであることで共通している。

イメージの変化に加えて、それぞれの演じる役柄は白人の相手役との関係においても共通した変化を見せている。『ペリカン文書』でワシントンはジュリア・ロバーツを助け、守り、導く。『ボディガード』で身辺警護のためケヴィン・コスナーを雇うヒューストンは、冷徹な彼に愛情の何たるかを教える。『ホワイトハウスの陰謀』では、スナイプスが白人の大統領を側近の陰謀による辞任の危機から救う。『エネミー・オブ・アメリカ』のスマスはジーン・ハックマンの命を救って擬似父子的な絆を築く。白人俳優の演じる役柄を導いたり、守ったり、教えたり、救ったりするという介助的な役柄が、黒人俳優によって演じられ始めているということである。

先行論では、黒人表象におけるステレオタイプを系統的に分類することを起点として、そこに欠如している要素の指摘がなされ、さらにそのあるべき姿の提示がなされている。アメリカ映画における黒人表象を、“Tom,” “Coon,” “Tragic Mulatto,” “Mammy,” “Brutal Black Buck” に大別するドナルド・ボグルは、19世紀末から20世紀初頭にかけて現れたそれらのステレオタイプが、今日においても何らかの形で踏襲されつづけているという。

Because the guises were always changing, audiences were sometimes tricked into believing the depictions of the American Negro were altered, too. But at heart beneath the various guises, there lurked the familiar types [of the Tom, Coon, Tragic Mulatto, Mammy, and Brutal Black Buck].²

一方、エド・ゲレロによれば、映画やメディアにおける黒人表象には、「巨大で空っぽな表象空間」がある。

Sadly, and dangerously for us all as a diverse, multiracial society, we have constructed in our films and in our media in general . . . a vast, *empty space in representation*. What is missing from Hollywood's flat, binary construction of black manhood is the intellectual, cultural, and political depth and humanity of black men, as well as their very significant contribution to the culture and progress of this nation. . . .³

ゲレロは、いまだ欠けている「黒人男性の知的で、文化的で、政治的な深みと人間性」あるいは「彼らがこの国の文化と進歩に対して果たす明白な貢献」を描くこと

は、一面的なポジティブ・イメージを「例外」として提供するのみでは克服されず、「ポジティブかネガティブかという一枚岩的なキャラクターを超えて拡張され、異なった要素を併せ持つ、複雑な黒人男性像が必要」だと主張する。⁴

しかし、あるキャラクターのアイデンティティを「黒人男性」という範疇において語ること自体、一枚岩的な側面を持っている。国籍、階級、年齢、エスニシティ、セクシュアリティといったさまざまなアイデンティティの要素の中で、人種とジェンダーとしての「黒人男性」をキャラクターのアイデンティティ規定における第一要素とする場合、その「複雑さ」の追求は一義的に用いられる人種やジェンダーというカテゴリーと相反してしまうのだ。つまり、〈彼〉はその「複雑さ」を獲得する以前に「黒人男性」なのである。

では、「黒人男性」でありながら「一枚岩的ではない」キャラクターとはどのような形で現れるのか。「複雑な黒人男性像」は、映画内でどのように提示され、どのような働きを担うことができるのか。本稿では、先に挙げたように、配役の時点で人種的なバランスとそのイメージが重視されているハリウッド映画の現状を踏まえた上で、1995年にデヴィッド・フィンチャーが監督した映画『セブン(Seven)』を取り上げ、物語の中心的人物が果たす役割と持つイメージを分析する。クライム・ムービー、ホラー・ムービー、パディ・ムービーなど、いくつかの映画ジャンルをまたぐ作品として評価される本作品では、モーガン・フリーマン扮する定年間の黒人男性老警部補とブラッド・ピット扮する白人男性新米刑事が、意見の相違で揉めながらひとつの連続殺人事件を追う。両者は、フリーマンがピットの役柄を導くという関係の中で、共通項としての男性性によって裏打ちされた〈父〉と〈息子〉の擬似父子関係を築いていくかのように思われる。しかし、明確に構造化された物語においては男性性と同時に、キャラクターの〈白さ〉と〈黒さ〉がそのアイデンティティの決定要因となり、物語内におけるそれぞれの役割を規定するものとなる。物語の構造がそれぞれの物語のルールをはっきりと定義し、フリーマンという俳優の〈黒人男性性〉を映画物語世界を構築する要素として用いるとき、〈複雑であること〉と〈黒人男性であること〉の両立はどのように提示されるのか。以上のような観点から、『セブン』の黒人男性表象における可能性と限界を検証することが本稿の目的である。

2. 政治的な正しさの所在

『セブン』のあらすじは次のようなものである。定年を一週間後に控えた殺人課の刑事サマセットのところに、新任で若い刑事ミルズが赴任してくる月曜日、ひど

く太った男が殺される。その後、サマセットにとっては刑事職最後の七日間、ミルズにとっては新しい赴任地での最初の七日間に、「七つの大罪」という観念に基づいた七つの殺人事件が起こる。〈大食〉、〈強欲〉、〈怠惰〉、〈肉欲〉、〈高慢〉、〈妬み〉、〈怒り〉の罪を犯した者が次々と殺されていく中で、犯人であるジョン・ドウによって綿密に書かれた連続殺人のシナリオを読み解いていくことが、ふたりの刑事に課せられた使命となる。〈妬み〉と〈怒り〉を残して、五つの罪を犯した者たちが殺されたとき、犯人であるジョン・ドウが自首してくるが、その残されたふたつの罪は、それまで贖罪のシナリオの外部にいたと思われていたミルズとドウ自身によって犯され贖われる罪だったことが最後になってわかる。

このような物語の中でフリーマンによって演じられる黒人男性刑事という役柄は「知的」であり、刑事という責任ある仕事を通して「社会に貢献」している。また、相方の若い白人刑事ミルズとの対比を通して、その文学に対する造詣が一層際立ったものとして描かれている。一方で、白いワイシャツとネクタイを清潔に着こなす、白人中心の権力機構の中で実力を試される立場に置かれたサマセットの姿は、60年代から70年代にかけてシドニー・ポワチエが演じた黒人男性刑事を想起させる。しかし、ポワチエの演じた刑事が、先行論においてキャラクターとしての深みに欠けると非難される一方、サマセット警部補は、管轄のコミュニティに対して抱く直接的で複雑な感情を表現する言葉を持っている。その意味で、彼は「文化的、政治的に深みのある」キャラクターであるといえるだろう。ゲレロが黒人表象のイメージにおいて「欠如している」と指摘していた要素は、サマセットについては満たされているといえることができるのだ。

先行作品における黒人男性像に求められてきた政治的な正しさを、キャラクター設定について克服／獲得する『セブン』はしかし、その物語構造においては、複雑な排除と包摂のメカニズムを伴う枠組みを提示する。映画の構造は、三つのナラティブが入れ子になったものである。犯人であるドウの書くシナリオが中心にあり、その外側にふたりの刑事の視線がある。一番外にあるのが映画全体の枠組みとなる。

ドウのシナリオは、聖書とヨーロッパの白人による古典文学を下敷きにしている。それは、ダンテ、チョーサー、アキナス、シェイクスピアなど、七つの大罪に関わる文学作品を複合して作られる大罪と贖罪のシナリオだ。そこに登場できるのは白人だけであり、彼によって贖罪を強いられる罪人は彼自身を含めてすべて白人である。

その外にあるサマセットとミルズの視線は、男性中心主義的な権力構造すなわち警察権力による善悪の基準に基づいた価値観によって成り立っている。その視点から見ると、罪人に贖罪を施す処刑者であるドウは反社会的な犯罪者となり、「完全

な異常者(totally insane)」となる。また、それはきわめて家父長的な世界観を持つものでもある。男性中心的な権力機構から排除されたトレイシー・ミルズは、小学校の教師という自分の仕事を辞めて夫とともに引っ越してきた〈従順な妻〉であり、〈再生産する母〉になろうともしている。

一番外にある映画物語の枠組みすなわち観客の視線が依拠するところは、終盤までサマセットとミルズのそれと重なり合っている。ふたりの刑事とともにドウのシナリオを読み解き、推理し、追体験する観客にはさらに、彼らの私生活や彼らが培う〈男の世界〉を外部から眺める／覗き見る視線が与えられている。

以上のように構造化された物語の中で、それぞれのキャラクターはいずれかの枠組みにおいて内部に属し、他のところでは外部に属している。入れ子はいずれかひとつを重点化することなく、バランスを保ち、キャラクターのアイデンティティがいかなるものであるかを強調する。つまり、キャラクターのアイデンティティとそれが属する物語枠組みは、どちらかが先行して他方を規定するのではなく、相互に意味を付与し合っているということである。さらに、キャラクター設定における政治的な正しさは、こうして公正かつ厳密に区分された枠組みの中で安定した状態を保つことができる。その住み分けの法が崩れない限り、互いに否定し合うことはない物語構造において、サマセット刑事の「複雑さ」も政治的に正しい位置を保持できるのである。

3. 物語の内と外

だが、『セブン』では、これらの相反する価値基準をもったナラティブが、映画物語という枠組みの中でのプロット展開を経て重なり合っていく。その場合、善／悪、罪／罰といった基準が対立したままでは許されない。また、それぞれの物語の枠組みにおいて内部と外部に位置付けられた登場人物たちも、その境界を越えて移項することになる。

中年の白人男性であるジョン・ドウは、連続殺人のシナリオを書く役割を果たすという意味で映画における物語構造の中心にいる。彼のシナリオの中で彼自身が内側にいる人物であることは明らかだ。彼は、七つの大罪のひとつである〈妬み〉の罪を犯す者として、彼自身の贖罪／死をそのシナリオに書き込むが、それは、他の贖罪者が何かを代表したり代弁したりすることがないのと同様に、彼自身もなんら特別な存在ではないということの意味する。また、ジョン・ドウ (John Doe) という名前自体が一般性や匿名性を示すものとして用いられる名前であることは、そのキャラクター自体の匿名性と非特殊性を表しているといえる。

一方、処刑者 (a punisher) あるいは説教者 (a preacher) としての彼の役割は、社会の外部に立つ視点によってこそ得られるものである。警察という権力機構の視点から見れば、彼は犯罪者という反社会的な存在である。さらに、プロテスタント教会が七つの大罪という観念の存在する煉獄を否定していることや、ドウ自身によるメモにカトリシズムの影響が強いことなどは、彼というキャラクターが映画が製作されたアメリカ社会において思想的な外部者であるという印象を与える。

警察権力の価値基準に基づくナラティブにおいてドウと対極にある刑事ディヴィッド・ミルズは、その内部にいる人物である。彼はドウの宗教的正義に対して権力主義的正義を代表する。既婚者で妻と暮らし家庭を築いてさらに父親になるうとしている点では、家父長的な家族制度の担い手でもある。年輩者であり上司であるサマセットに導かれて事件の解決をめざす彼の姿は、〈父〉に抵抗しつつ〈父〉から学んでいく〈息子〉のものである。さらに監督と同じファースト・ネームを持つ白人男性の主人公であるという点で、彼が映画物語の枠組み内において一種の権威化 (author-ize) された存在になっているということも指摘できる。

だが、「州北部」から異動してきたばかりのミルズは、街の新参者であり職場の新顔である。権力主義的な正義を代弁する彼は、ドウに妻を殺され、そのシナリオにおける〈怒り〉の罪を犯し、ドウを処刑することになるが、そうしてドウのシナリオに吸収されるとき、彼はドウと同様の殺人者となることで権力社会における反社会的な外部者となる。また、父でも夫でもなくなることで、家父長制という今まで彼がいた世界からも排除されることになる。さらに、彼は、自らの贖罪後につづいていく物語を読むことができない。彼の〈怒り〉の罪に対する贖罪は、彼自身の死によってではなく、彼の子供を身ごもっていた妻の死に伴う、自らの分身すなわち胎児の死によって成就される間接的なものである。つまり、彼は生きながらにして、映画物語から排斥されるのである。ドウによるシナリオと警察権力のナラティブとの両方において内部に位置したミルズは、そのふたつが重なるとき、映画物語自体から排除される存在となるのだ。

ディヴィッドの妻として登場するトレイシー・ミルズは、ドウのシナリオの中で殺人の対象となる白人である。従順な妻であり、主婦であり、再生産する母になるうとしているのは、彼女が家父長制の内部にいることの証である。また、独身のサマセットを家に招待するというのも、彼女の存在が社会的な内部にいる〈招く側〉であることを意味する。

しかし、トレイシーは最初から物語を読む視点を与えられていない。ドウについてはその存在も知らず、よってシナリオも読めず、憤りや恐れもなければ、わが身に迫る危険も感知できない。また、ふたりの男性刑事が仕事に関わる話をする際に

は、そこが彼女の自宅である場合でさえ、その空間（部屋）から抹消される。彼女は眼差しを持っていないのである。新参者として街になじめないままドウに殺される彼女の死は、「贖罪」にさえならない。『セブン』というタイトルが示すのは、七日で七つの大罪が裁かれ七つの殺人が起こることだと思うのだが、彼女の死は八つめの死であり、ドウのシナリオの内部でも映画の枠組みの中でも最後まで不加算のままである。

以上の三人のキャラクターが、物語が終わると同時にそこから排除される傍らで、映画の舞台である犯罪都市に初めから住んでいて事件完結後も生きつづけるであろうことが暗示されているのがサマセットである。彼はミルズと同様に警察権力の一部であり、刑事としての経験から得た自らの知識を事件解決に応用することができる。その知識と経験を用いて、若く未経験なミルズの〈父〉として〈息子〉を導くとき、彼とミルズとの関係は映画物語の枠組みと権力機構の物語の内部にあるといえる。

だが、同時に彼は超越的な外部者としての姿勢を保っている。独身であることを選り、子供を持つことを拒否した彼は、家父長的な家族制度や再生産制度を否定する存在である。彼が自分の地元で暮らしながら、新参者のミルズ夫妻に招かれる客人であるという状況は、彼自身に他人を招くべき内部が存在しないことを意味する。また、図書館を「知識の宝庫(a world of knowledge)」と呼び、ドウと同様に西洋の古典文学に精通している彼は、白人のみを対象にしたドウのシナリオにとって完全な部外者である。そしてまた、サマセットにとってもドウの物語は飽くまで〈他者〉の物語なのである。物語の内部にいるために物語自体を傍観することが不可能なミルズに対して、外部にいるサマセットにはそれができる。〈息子〉と同じ物語を旅することはないが、そのことによって彼を導く存在となり、〈案内人〉としての役割を果たすことができるのである。

4. 物語の外の外

シナリオに書き込まれないサマセットは、ドウによる〈白い物語〉を読み解き、最後まで見届けることができるが、彼はさらに別のかたちで、自分が超越的な視線を所有していることを明らかにする。映画の最終部、六日間降り続いていた大雨があがる七日目は、サマセットの刑事生活が終わる日であり、トレイシーとドウが殺され、ミルズが物語世界から排除される日でもある。事件の全容が明らかになってみて、生き残るのがサマセットひとりであるかのように思われるとき、彼はその憶測を覆す。スクリーンが事件の後片付けをする人々の影を映し出す夕闇のワイド

ショットになるとき、サマセットは映画を観ている観客にしか聞こえない声（ヴォイス・オーバー）で以下のようにヘミングウェイの言葉を引用する。

Ernest Hemingway once wrote, “the world is a fine place and worth fighting for.”
I agree with the second part.

ここで観客はその映像が現場から去り行くサマセットの目に映る光景であることに気づき、自分が彼と同じ視点から事件現場を目にしていることに気づく。サマセットの言葉が観客にしか聞こえないものであることは、ドウの〈白い物語〉が完結した後、彼とともに残された連続殺人事件の目撃者が、映画を観てきた観客だけであることを明らかにする。

それはまた、ドウのシナリオを読み解いてきたサマセットが、その視線を映画の観客と共有していることも意味する。自分の地元で起きる〈他者の物語〉を読み解く彼は、自分の出演している映画物語の観客でもある。黒人刑事サマセットは、ふたつの意味で〈内部にいる外部者〉、つまり殺人事件の外部者であり、映画物語の外部者なのである。彼の視線は〈観客〉のそれであり、映画物語の枠組みの外にある。ミルズがドウの物語の一部となって物語から排斥されると同時に、サマセットは映画物語の外に出てしまうのだ。

一方、ヘミングウェイの著作からの引用は、彼の超越的眼差しが依拠するところのものであり、観客という傍観者が彼と共有するものでもある。その意味で、これまでの殺人事件に対して観客が抱く感想を代弁する力を持っている。自らとともに物語を最後まで読んで観客に対して、この台詞を共有することを求める彼は、自分の眼差しが〈外部者〉のそれであることに言及すると同時に、映画の観客と同様に自分自身が物語に対していかに無力であるかということを告白することになる。観客はサマセットの言葉が自分たちに向けられたものであることを感じると同時に、彼の視線が〈白い物語〉に対する無力な〈外部者〉のものであることを認識するよう強いられるのだ。

しかし、彼は引用に続いて、「後半にしか賛成しない」と付け加えている。半分（the second part）のみについてではあるものの、ダンテ、チャーサー、サド、アクィナス、シェイクスピアといった〈白い物語〉を読み解いてきた彼が、同じく〈白い物語〉あるヘミングウェイの著作からの言葉に対して、最後になって初めて口にする否定的な言葉である。それが、同時に「戦う価値」というマッコナ価値観を肯定するものであるとき、彼がヘミングウェイという白人男性の言葉の男性的な部分にのみ賛同していることが示される。〈白い物語〉は部分的に否定されているとい

うことである。

5. 結論：サマセットという黒人男性像が有する周縁性から

『セブン』に登場する四人の主要人物は、それぞれの人種的・性的アイデンティティによって、構造化された物語が持つ厳格なルールに則しそれぞれの物語から排除されるという側面を持っている。白人男性殺人者ドウは、自らのシナリオに則して処刑者／説教者としての役割を否定しながら死んでいく。白人男性刑事ミルズは、自らが体現してきた権力機構と家父長制社会から排斥される。白人女性主婦トレイシーは、その家父長制と男性中心主義が交じり合う物語の中で頭部を切断され、贖罪にさえならない（贖罪の物語の中では無意味な）死を強いられる。黒人男性刑事サマセットも、その視線を映画物語の外に出すことで自らの無力さをアピールする。

しかし、ミルズらの排斥が視線の剥奪を意味する一方、サマセットのそれは視線の位置がどこにあったか（観客のそれであったこと）を明らかにするものであり、視線自体は存在として否定されるものではない。若い白人男性を導くのと同時に、映画の観客が映画物語を読み解くことも助けるサマセットは、他の三人と同様に内部者かつ外部者としての役割を担うが、最終的には外部者としての眼差しを保持する。その点で彼は、物語内部でその「死」を通して眼差しを奪われる三人の白人とは異なっている。先行論において「欠如している」といわれてきた黒人男性像における要素を兼ね備え、キャラクターとしての政治的な正しさを持つサマセット警部補は、物語の中で明らかに特殊性を有する存在である。そして、その特殊性は、視線によって定義される存在自体の周縁性に見てとることができるものである。

では、『セブン』という映画の構造化された枠組みにおいて、モーガン・フリーマンという俳優の黒人男性性が体現する周縁性は、どのような可能性と限界を持つのだろうか。ゲレロやボグルの黒人男性表象論が求めていたのは、ステレオタイプ化された黒人表象の系譜を書き換えるような可能性を持つ、「複雑さ」を兼ね備えた新しいタイプの表象であり、それによってこれまで黒人俳優が演じることのなかった役割群という空きのスペースを埋めていくことであった。しかし、ハリウッド映画における配役において、アフーマティヴ・アクション的作用が働くとき、キャラクターとしてポジティブなイメージを持つ黒人像を提供することによってそれまでのステレオタイプ路線を脱したと考えることは早計である。サマセット警部補の有する周縁性が、演じる俳優の〈黒人性〉と深く結びついているとき、そこで行われることは、〈白い物語〉の周縁にある黒人男性性という図式の再強化である。

これは、キャラクターの複雑化とそれに伴う物語構造自体の複雑化によって見えにくくなっている。だが、フリーマンの役柄が映画の最後でヘミングウェイの言葉を半分だけ肯定するとき、そこで起きていることは、物語の中でブラッド・ピットの体現する白人男性性が誰かに対して命の犠牲を払っても権力を行使することができる、つまりドウというキャラクターを殺すことができるものである一方で、無力でありながら戦いつづけ生きつづけることを運命づけられた黒人男性性の存在を浮き彫りにするということである。

明らかに〈黒人／白人〉という二分法が映画における物語世界で利用されていることはしかし、それを脱構築する可能性も含有する。サマセットの〈無力さ〉は果たして無力なのか。サマセットが持つ内部性を肯定的な黒人表象の一形態として捉えることはできるだろう。映画の枠組みに参加していること自体は、彼が物語に関与しているということを示す。自分の地元という、彼にとって内部である空間で起きている事件は、彼が読むことを許されたものであり、また彼はそれを語る言葉も所有している。だが、その〈力〉が示されるのは、内部での役割においてだけではない。周縁にいる彼はさらに、内部にいるだけではなしえないこと、〈白い物語〉の中で死んでいく者たちにはできないこと、すなわちその〈白さ〉に対する部分否定を行う力を有しているのである。

配役の頭数を揃え、役柄のイメージに気を配り、しかし視線と物語を共有しない者同士を男性性という要素によってのみ結びつけるというのが『セブン』における配役構成の限界であるならば、可能性は結びつけることに対する執着を捨てる最終部にあるのかもしれない。すなわち、視線を維持し、最後まで語る言葉を持ちつづけることの力を、〈白人社会に介入すること〉と〈周縁性を保つこと〉の両立によって示すということである。また、その両立が〈複雑であること〉と〈黒人男性であること〉を同時に体現するキャラクターによって提示され、かつそれが保つ周縁性の力が〈白さ〉の全面否定ではなく、その部分否定を帰結としていることは、既存の〈物語〉を書き換え、再構築する上での土台を生み出す契機をはらんでいるといえるだろう。主要登場人物がみな排除された後に残されたサマセット自身が、「そこに居つづける (I'll be around)」ことを確信しているのだから。

注

- 1 ベル・フックス+アイス・キューブ「アイス・キューブ・カルチャー」西本あづさ訳、『現代思想』第25巻11号(1997年)、242頁。
- 2 Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattos, Mammies, and Bucks: An Interpretative History of Blacks in*

American Films. Fourth Edition. New York: Continuum, 2001, p. 18. “Tom” はハリエット・ピーチャー・ストウの『アンクル・トムの小屋 (Uncle Tom’s Cabin)』(1852) に出てくるトムで、白人の主人に対し、従順に服従する信心深い黒人男性。“Coon” はアライグマだが、特徴としては「信心深くはないトム」。“Tragic Mulatto” は、白人と恋に落ちるが混血であるために悲劇を招く者として描かれる「悲劇的混血」。“Mammy” は『風とともに去りぬ (Gone With the Wind)』(1939) でハッチェ・マクダニエルが演じた役柄が有名だが、太っていて大きくて料理がうまく愛情に溢れた黒人女性を指す。“Brutal Black Buck” はその名の通り、動物的なほどに野蛮で、多くは性的に過剰な描かれ方をされるもの。

3 Ed Guerrero, “The Black Man on Our Screens and the Empty Space in Representation.” Thelma Golden ed. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1994. p. 185.

4 Ibid.

参考資料・参考文献

Se7en(1995), directed by David Fincher, New Line Cinema.

Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattos, Mammies, and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*. Fourth Edition. New York: Continuum, 2001.

Guerrero, Ed. “The Black Man on Our Screens and the Empty Space in Representation,” Thelma Golden ed. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1994, 181-189.

Haddington, Pentti. (1998). “This Is Not Going to Have a Happy Ending: Searching for New Representations of Hollywood Masculinities in David Fincher’s *Se7en*.” Unpublished Master’s Thesis. University of Oulu. Department of English. <http://cc.oulu.fi/~poh/thesis/se7en.html>

hooks, bell. “Continued Devaluation of Black Womanhood,” *Ain’t I A Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.

———. “Reconstructing Black Masculinity,” *Black Looks*. Boston: South End Press, 1992.

ベル・フックス+アイズ・キューブ「アイズ・キューブ・カルチャー—共に胸熱く真実を語る」西本あづさ訳、『現代思想』（特集ブラック・カルチャー）第25巻第11号、1997年、242-258。

岡真理『彼女の「正しい」名前とは何か』東京、青土社、2000年。