

1934年

—ハリウッドの自主規制の転換点—

齋藤英治

家に帰ってみると娘のジョーは友だちの女の子二人と一緒にグレタ・ガルボの真似をして遊んでいた。口紅やマスカラを子供っぽくべたべたと塗りたくったジョーの邪気のない幸せそうな、そしてこっけいな顔を見ると、ジェイソンは嫌な話を切り出しづらくなった。昼食が終わるまでは待とう。

食器室を通り過ぎる折りに仮装を続けている少女たちをちらりと眺めた。そしてこれから空想という風船の空気を抜き取らなくてはならないんだと実感した。

メエ・ウェストに扮して「そのうち遊びにいらっしゃいな」とその科白を大胆にも真似ている少女は、メエ・ウェストの映画なんて観たことないよと打ち明けた。十四歳になるまでは駄目なんだって。

—スコット・フィッツジェラルド「哀しみの孔雀」より (pp.152-3)

1 映画を真似する子どもたち

冒頭に引用したのは、スコット・フィッツジェラルドが1935年の初めにボルティモアに住んでいるときに書いた短編の一節である。『サタデー・イヴニング・ポスト』と『レディーズ・ホーム・ジャーナル』の両誌から掲載を断られたため、長らく一般読者の目に触れることはなかったが、1971年に『エスクエア』誌が掲載して日の目を見たという作品だ。1930年代以降、生前は高い評価を得られなかったフィッツジェラルドだが、この時期にはすでに再評価の波に乗っていたのである。

この短編は、かつてはヨーロッパで裕福に暮らし、仕事も順調だった男が深い谷底のような悲運に陥った時期を描いている。彼は事業に失敗し、妻は

入院しており、その入院代にも苦しんでいるという設定だ。すでに秘書を解雇せねばならなかったし、広い家からアパートに引っ越すことになっているし、愛娘のジョーには今通っている授業料の高い学校から、公立学校へ転校せねばならないことを告げなくてはならない。

フィッツジェラルドの小説には、その度合いは異なるにせよ、みずからの人生を下敷きにしたと思われる作品が少なくないが、この「哀しみの孔雀」もそういった作品のひとつと言えるだろう。「妻の入院費と娘の教育費に追われ、何度も自殺を決意しながらも、細い生命の糸にしがみつくように生き続ける主人公ジェイソンの姿は細部に至るまでフィッツジェラルドの実生活に酷似している」とこの短編を翻訳した村上春樹氏も記している（村上：38）。じっさい、未収録の短編を集めた作品集 *The Price Was High* に加えられたマシュー・ブルッコリの解説によれば、この時期、フィッツジェラルドは経済的に逼迫していて、『孔雀』に描かれた細部さながらに、銀器を質に入れなくてはならなかった」という（Brucoli: 591）。

その自伝的な要素はたしかに興味深いのだが、ここで扱いたいのは、フィッツジェラルドにおける作品と実人生の深い関係性ではない。不思議に記憶に残るこの短編そのものを分析する意図があるわけでもない。短編の冒頭近くの一節を引用したのは、主人公の愛娘が友だちと一緒に遊んでいる姿に注目してみたかったからである。というのも、映画の人気女優のふりをして遊んでいるこの女の子たちの光景は、20世紀のこの時点でハリウッド映画が直面していた問題をさりげなく伝えている文章でもあると思うからだ。

短編としての説話構造のなかでは、この場面は、悲運に打ちのめされそうな主人公にとっては安らぎとも言えそうな光景として描かれている。じっさい、家に帰って彼女たちを見た主人公の目線には、無邪気な子どもたちを見守る父親の優しいまなざしが感じられる。しかし、もしもある種の人々がこの場面に立ち会ったなら、子どもが無邪気に遊ぶその姿に眉をひそめたかもしれない。それは、彼女たちがやっている遊びの内容と深く関係している。

ここで彼女たちは映画の真似をして遊んでいるわけだが、これは当時のハリウッドをめぐる大きな議論の核心に触れる光景でもあったのだ。

いったいこの無邪気な遊びの何が深刻な問題だというのだろうか？ それを説明してみることがこの文章の目的のひとつであるが、そのためには少し回り道をして、当時のハリウッドが直面していた状況についてまず触れておくべきだろう。ただ、ひとことだけ言っておけば、メエ・ウェストに扮した娘の友だちが言う、「そのうち遊びにいらっしゃいな」は、当時の流行のことばだったのであり、それを子どもが口にするのを快く思わない人もかなりいたと思われるのだ。

2 プロダクション・コードの本格的適用とメエ・ウェストの存在

1930年、ハリウッドのメジャーの映画会社は、主にカトリック教会からの執拗な要請と協力の申し出に応じる形で、「プロダクション・コード」なる映画製作上の倫理規定を作成する。正式名称は、“Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures”だが、通例「プロダクション・コード」または（当時の映画協会の会長の名をとって）「ヘイズ・コード」と呼ばれているものだ。要するに、映画に描いてはいけないものや、描くのには注意を要するものを、ことこまかく並べた規則である。とりわけ、暴力描写や性的描写に対しては厳しい規制が設けられるようになった。

しかし、映画の内容を自主的に規制しようというこの発想は、コードが作成されて以後の数年間は必ずしも十分な形で実行には移されなかった。メジャーの映画会社には、これを遵守するだけの余裕がなかったと言ってもいい。とくに、大不況のどん底だったと言われる1932年には、パラマウントなどは倒産の危機に立たされていたほど状況が厳しかった。そのため、各映画会社は、プロダクション・コードを無視することになっても、観客に受けのいい

映画——暴力的なギャング映画や性的に放埒な女性を描くコメディなど——に頼ることで、何とか最悪の時期をしのごうとしたのだ。

そのような約束不履行に対して、不道德な映画の氾濫に眉をひそめていたカトリック教会は、「良識を守る連盟」(Legion of Decency)を設立するなどして、映画業界に自主規制の実行を迫ることになる。結局、プロダクション・コードの適用に責任を持つPCA(プロダクション・コード・アドミニストレーション、いわゆる「映倫」のこと)は、ジョゼフ・ブリーンの強力な指導力のもと、1934年の7月からプロダクション・コードの厳格な適用を始めることになる。その際、「良識を守る連盟」は、ボイコットなどを武器にしてブリーンの活動をバックアップすることになる。とにかく、そういった経緯があったため、1933年から1934年にかけての時期は、映画の内容の規制をめぐる議論が戦われた時期だったのである。

その際、自主規制への道を開くことになったひとつの要因として知られているのが、1934年に出版された『映画がつくった子どもたち』(*Our Movie Made Children*)という本だ。これは映画のもつ社会的影響の強さに関する大掛かりな調査の報告書の要約で、いかに子どもたちが映画の影響下にあるかを多方面から調査したものだった。そのなかには、子どもたちがいかに映画の影響を受けているかの証拠のひとつとして、子どもたちが登場人物の不品行を真似したり、俳優の演技をしきりに真似していることが指摘されていた。だから、「哀しみの孔雀」に描かれた子供たちの無邪気な遊びは、当時問題視されていた社会風潮を素描した一枚の絵のようなものでもあったのだ。このあたりには、フィッツジェラルドの社会風俗へ鋭い視線が感じられるかもしれない。

また、この引用箇所で言及されているメエ・ウェストは、当時絶大な人気を持っていた女優だった。1920年代にニューヨークの舞台で注目された彼女は、決して絶世の美人ではなかったし、グラマーな肢体を持っていたわけでもなかった。1893年の生まれだから、もう40歳になろうとしており、若

さが魅力でもなかった。彼女が人気を呼んだのは、男性を手玉に取るようなセクシーな女性を堂々と演じるその大胆さと、みずから執筆する脚本のセリフの性的ジョークにあった。彼女はいわゆる“Double Entendre”（表面的な意味の裏側に、性的な意味が隠されたジョーク）の天才だったのだ。“When I'm good, I'm very good. But when I'm bad, I'm better.”（良い子でいるとき、わたしてって本当にすごい。でも、悪い子のときのわたしはもっとすごいよ）など、今もしばしば引用される名セリフは数多い。彼女は、マルクス兄弟などと同様に、トーキー時代のハリウッドにはおあつらえむきの才能を持っていたと言える。ただ、それは危険な才能でもあって、それまで彼女を起用しようとした試み — 1930年にも彼女の人気戯曲の映画化の企画があった — はプロダクション・コードとの関係で頓挫を余儀なくされていたのだ。

しかし、大不況のなかで大幅な赤字を抱え、大スターたちの給料の支払いにも困っていたパラマウント社はなりふりかまわず彼女との契約を決める。「経済的に逼迫した状況では、メエ・ウェストのような才能は無視しがたいものだった」のだ（Black[1]: 73）。じっさい、彼女の初主演作である『わたしは別よ』は、1933年に公開されると、大ヒットを記録し、巨額の赤字で倒産の危機に瀕していたパラマウント社の収支を一気に黒字に変えることになる。今見ると、決してよくできた作品ではないのだが、この映画には、“When women go wrong, men go right after them.”（女が道を間違えると、男たちが寄ってくるものよ）など、大人が思わずにやりとするような気の利いた性的ジョークがやはり出てきたのだ。また、ハンサムな若い男に会うと彼女が必ず口にする“Come up and see me sometime.” — または“Why don't you come up sometime and see me?”（そのうち遊びにいらっしやいな） — は、男を口説く彼女の名セリフとして流行した。それは、「哀しみの孔雀」にも描かれているように、年端のいかない女の子のあいだでも（おそらくは意味がわからないままに）流行していたのだ。

このメエ・ウェストの性的に赤裸々な女性像と、性的なジョークに満ちた脚本は、当時人気を呼んだわけだが、それだけに、自主規制を求める勢力の格好の標的にもなった。プロダクション・コードの実質的な執筆で、カトリック教会の重鎮だったロード神父は『わたしは別よ』を見ると、「ぞっとした」と言われる。「そして彼は会長のヘイズに手紙を書き、自分がコードの草稿を書いたのはまさにこのような映画を阻止するためだったのです、と記した」(Black[2]: 17)。さらには、「彼はカトリックの若者がこの映画をボイコットするように指示した」という(18)。1934年にプロダクション・コードが厳格に適用することを決めた理由のひとつは、メエ・ウェストのこの『わたしは別よ』と、やはり同じ年の彼女の作品で、法廷を手玉にする女性性をヒロインにした『妾は天使じゃない』のせいだったと言われる。結局、プロダクション・コードの適用が本格化すると、彼女のセリフは面白みをなくし、危険な魅力も消えて、その人気も急に下火になっていくのだ(ただし、1960年代になると、彼女の映画がリバイバル公開されたこともあり、新しい世代のファンが生まれ、ビートルズの名盤『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』のジャケットにも描かれることになる)。

また、彼女とともに、このプレ・コード期を牽引していたセクシーな女優たち——グレタ・ガルボ、マレーネ・ディートリッヒ、ジーン・ハーロウといった官能的なタイプ——も、演じる女性像について路線変更を余儀なくされていった。

また、ついでに触れると、このプロダクション・コードの本格的な適用のせいで、短編アニメーションの世界で人気を謳歌していたヒロインもまたその魅力を失っていくことになる——ベティ・ブープである。この時期、1930年代の前半には、映画館では本編 (Feature Film) の前に、短編やニュース映画とともにアニメーションの短編が上演され始めて、人気を呼ぶようになっていた。その分野でディズニーの作品に匹敵する人気を集めていたのがフライシャー兄弟の『ベティ・ブープ』シリーズだった。しかし、色気たっ

ぶりな女の子をヒロインにしていたこのシリーズは、自主規制の対象となったこともあり、じょじょにその都会的な魅力を失い、「ベティさん」もそのセクシーさを失っていくことになる。このシリーズの熱狂的なファンとして知られる作家の筒井康隆氏は、その『ベティ・ブーブ伝』のなかで、こう分析している。「ベティさんは以後、この悪名高いヘイス倫理規定によってことごとくに干渉を受け、次第にネタに困り、お色気と面白さを失っていくことになる」（筒井：94）。さらに、1930年代後半のこのシリーズについてとなると、筒井氏は絶望的な口調で書いている——「しかし、ああなさけなや。ベティさんのワンピースはもう半袖で、スカートは膝の下まであるんだなあ。『色気があり過ぎる』という主婦や識者の声で否応なしにこんな垢抜けしない服を着なければならぬとはなあ」（172）。ハリウッドが自主規制に本腰を入れたことによって、セクシーな大スターばかりでなく、アニメーション界の人気アイドルもまた撤退を余儀なくされたのだ。

しかし、ハリウッドにとって、この年の方向転換は必ずしもマイナス面ばかりだったわけではない。1934年には、それまでの女優のセクシーさに頼ったコメディとは別種のジャンルが登場してくるからだ。「一九三四年とは、『影なき男』と『特急二十世紀』と『或る夜の出来事』がアメリカ映画を変えてしまった年である」とポーリン・ケイルが高らかに言うように、それはスクリーンボール・コメディという新たなジャンルが生まれた年でもあったのだ（ケイル：19）。以後、映画の世界では、女性が男性を誘惑する物語に代わって、男性と女性が喧嘩をしながらも協力し合う新しいタイプの物語によって観客を魅了するようになり、キャサリン・ヘプバーンやロザリンド・ラッセルらが新しいタイプの女性像をつくりだすことになる。

3 映画がつくった子どもたち

前述したことだが、1934年に、プロダクション・コードの本格的な適用

を促した要因のひとつに、『映画がつくった子どもたち』という本の存在があった。これは映画の社会的な影響力を多面的に調査した複数のプロジェクトを要約した内容だったが、もっとはっきり言えば、当時のハリウッド映画のあり方を激しく批判するのが目的のものだった。

この本のもとになった大掛かりな調査は、1929年から1932年にかけて、ペイン財団が行ったものだが、その背後にいたのはウィリアム・H・ショートという人物だと言われる。ロバート・スクラーによれば、この人物はももとは「映画の社会的価値を研究する全国委員会という遠まわしな名称を持つ検閲グループの会長」だったという（スクラー：266-267）。つまり、この調査は、ハリウッド映画の検閲または自主規制を促進させるための手段として行われた可能性があるものだった。そうは言っても、子どもに対して映画がいかなる影響を与えているかは、それまで議論されることはあっても、本格的に調査されたことはなかった。その意味では、政治的な偏向はあったにしても、初めての大掛かりな調査だったと言える。

この映画の社会的な影響力の調査にあたっては、さまざまな科学者や心理学者や社会学者が協力している。合計で9つの大きな研究がなされ、2つを除いてそれぞれ報告書が出版されたが、それらを要約して、曖昧さの残る調査結果から明確な（ときに強引な）結論を引き出し、その主張を鮮明に打ち出そうとしたのが、『映画がつくった子どもたち』だ。

今、この本を読んで驚くのは、当時の段階での科学的な調査方法が積極的に取り入れられていることだろう。映画を初めとするメディアが子どもたちに悪影響を与えているという主張は、今でもよく聞かれるが、とかく抽象論・感情論・道徳論に陥りがちで、どうしても根拠を欠く議論が多い。だが、この財団の調査はその弱点をなんとか克服しようとしているようなのだ。彼らは、映画の影響力の調査にあたって、まずどのような「身体面」での影響が子どもに及ぶのかを科学的に調べようとする。たとえば、あるグループは、映画が子どもの睡眠に与える影響を調べるために、ベッドに電極を仕込んで、

子どもが睡眠中に寝返り等をする回数と時間を記録するのだ。映画を見た後は、その興奮で、睡眠障害が起りやすいはずだというのが彼らの仮説である。面白いのは、その実験結果が矛盾に満ちていて単純な結論が引き出せないことだ（映画を見た後で、いつもよりも安定した睡眠を得る子どもも同じくらいいるという結果が出てしまう！）。著者のヘンリー・ジェイムズ・フォアマンはそれでも何とか映画の悪影響という文脈で実験結果を説明しようとしているのだが、その強引さを目にしただけでも、この調査が「最初に結論ありき」の偏向したものであったことはわかる。それにしても、映画の影響力を証明するために科学を援用してその影響を数値化しようという心意気はすごいし、当時の科学信仰にも圧倒される。

ほかにも、映画館で見ている者の指先と心臓に電極をあてて、心拍数の変化を調べるなど、科学的な証拠を提出しようとして、大掛かりな実験を試みている。そして身体的な影響は明らかだという（著者の）結論を踏まえて、それが精神に及ぼす影響へと論を進めていくのだ。

たとえば、ある研究グループは、中西部の小さな町の人々に中国人を好意的に描いた映画を見せる。すると、上映前は、中国人に対する偏見が強かった人々の反応が、大きく好意的なほうへ変わる。また、黒人の住人がいない中西部の小さな町では、黒人の描き方が差別的なことで有名なD・W・グリフィスの『国民の創生』を若者たちに見てもらおう。すると、黒人に対してまったく偏見のなかった子どもたちが、黒人に対して嫌悪感を抱くようになる。こうした実験を繰り返すことで、映画が途方もない影響力を持っていること、つまり、人々の人種的な偏見をなくすこともできれば、逆にそれを植え付けることもできることを証明するのだ。この研究グループは、子どもの心を「真っ白な石板」(virgin slates)と呼んでいる。「映画『国民の創生』を見ることで、これらの子どもたちの心のなかで、黒人への偏見が明らかに増大した。汚れのない真っ白な石版には、特異な力を持つエンピツで、ほとんど消し去れない書き込みがされたのである。有益な目的のために、途方も

ない力を持ちうる映画は、その内容と使用法によっては、悪い影響のための強力な武器にもなりうるのだ」(Forman: 127)。

また、別のグループは、映画俳優を憧れたりその真似をしたりする子どもたちの証言を集めている。「どうしてもメアリー・ピックフォードのような巻き毛がほしかった」(164)という女の子や、「自由は何かを映画から学んだわ。たとえば映画では、ワイルドな女の子が好きな男の子を手なずけて自分のものにするのよ。じゃあ、現実でもそうなんじゃないって思ったわ」といった証言の数々だ(165)。また、物騒にも映画から犯罪の方法を学んだという服役中の若者や少年院の子どもたちの証言を集めた章もある。この部分には、「映画がつくった犯罪者たち」という章題がつけられているが、映画には犯罪者を生み出すだけの影響力があるという考え方が著者のフォアマンにはあるわけだ。恋愛の方法を映画から学んだという若者や十代の証言も集められている。キスの仕方やペッティングの仕方を学んだというものだ。さらに、映画によって「甘い夢」ばかり見るようになった子どもたちの声も集められている。要するに、映画が与える負のイメージがより積極的に取り上げられているのだ。

そしてフォアマンは、犯罪から恋愛までを子どもたちに教える映画を学校にたとえてみせる。映画館はふつうの学校以上の教育効果を持った場所だと彼は言う。しかし、問題はそこで何を教えているかだという。「もしも全体の映画の75パーセントが恋愛とセックスと犯罪を扱っているとしたら、明らかに、この特別な学校のカリキュラムに対して、わたしたちは賢く、分別を持って、緊急に目を光らせる必要がある」(147)。

この本が映画の批判のために書かれているのは明らかである。その意味では偏向した本と言っていい。だが、興味深いのは、そういった強引な結論よりも、著者が本のなかでときおり気ままに示している提言のほうだ。彼はハリウッド映画では、現実の世界が正しく表象されていないと言う。たとえば職業について言えば、農民が出てくることがほとんどないと彼は指摘する。

「数少ない農業労働者が出てくるのは、西部劇の牧場があるゆえでしかない。アメリカの人口、世界の人口は、農業や製造業が存在しないように配分されているというのだろうか」(44)。それに対して、ギャングやその情婦、金持ちや裕福な階級などの登場人物がやたらに多いという。映画には教育効果があるのだから、前向きの影響を与えるためにも、犯罪者ばかりを主人公にするのではなく、偉人の人生を映画化してはどうかとも提案する（この提案は、その後、『科学者への道』や『若き日のリンカーン』などのバイオピクで現実となることになる）。また、著者は、子どもが見る映画の内容を親が詳しく知ってアドバイスすることや、子どもたちに同伴して映画を見に行くことを推奨している。これは数十年後の、フィルム・レーティングへの移行を支えた議論の先取りとも言えるだろう。また、これも現実の社会を正確に反映していないという主張の一部なのだが、子どもの観客が多いのに、映画の画面に出てくる子どもが少ないとも言う。もっと子どもたちの物語が語られてもいいのではないかと（これもすぐに実現することになる）。

結論が最初から見えているという意味では、つまり映画の害悪を糾弾することが目的になっているという点では、『映画がつくった子どもたち』は、かなり単純すぎる本である。しかし、その数値化へのこだわりには驚かされるし、提言にはユニークなものが少なくない。ハリウッドに対する当時の保守層の批判を代弁した内容と言っていいただろう。

このような批判がされた背景には、当時、映画館には年齢制限がなく、多くの場合、誰もが同じ映画館で映画を見ていたという事情がある。数字的にも、当時は映画が人々の生活にとって、今のテレビやインターネットのような役割を果たしていた。1930年の国勢調査によると、当時のアメリカの人口は約1億2千8百万人だった。一方、映画館の週の入場者数は、表向きの数字ではあるが、約1億1千5百万人だった。つまり当時のアメリカでは、1人が平均して週に1回は映画館に通っていたわけである。さらに、子どもたちも同じぐらいの頻度で映画館に通っていたという。映画は人々の習慣の

一部になっていた娯楽であり情報源だったのであり、その影響力を危惧する人たちも多かったわけだ。とくに子どもたちへの影響には計り知れないものがあると保守層には感じられたのだろう。1934年とは、そういった映画に対する社会の不安が前景化した年だったと言えるかもしれない。

4 映画に進出する子どもたち

ブルックリによれば、フィッツジェラルドは、「哀しみの孔雀」を1935年の初めに書いたという。もしもこの短編が彼の実生活と重なり合うとしたら、彼はおそらく1933年か34年に、自分の娘のスコッティーが同じような遊びを友だちとしているのを目撃したことがあったのだろう。メエ・ウェストの「そのうち遊びにいらっしやいな」が出てくる映画『わたしは別よ』が大ヒットしたのは1933年だったので、それより前ということはないだろう。

仮にそうだったとして、娘のスコッティーは1921年生まれだから、当時12,3歳だったということになる。そんな彼女が映画の真似をしている冒頭のシーンは、これまでも書いたように映画の影響力を感じさせる場面なわけだが、おそらく、フィッツジェラルドは、映画ごっこしている娘を見ても、とくに不安を覚えたりはしなかっただろう。というのも、スコッティーは大の芝居好きの少女だったからだ。グレッタ・ガルボも彼女のアイドルの一人だったはずだ。

エレノア・ラナハン——スコッティーの娘で、フィッツジェラルドの孫にあたる女性——が書いた母親(スコッティー)の伝記を読んでいると、彼女が少女のころから、芝居に惹かれていたことが示唆されている。ちょうどこの短編が書かれた時期には、フィッツジェラルドは娘の進学先について叔母からアドバイスを受けていた。フィッツジェラルドは叔母への返信のなかで、「ニューヨークの演劇学校にスコッティーを通わせたい」と書き綴っている(Lanahan: 66)。じっさいには、スコッティーは名門のヴァッサー大に進む

ことになるが、父親が脚本を書くために滞在していたハリウッドを訪れたときは、憧れの大スターたちと会ってはしゃぐ様子も綴られている。それどころか、「彼女はスクリーン・テストを受けたがったが、(フィッツジェラルドが) 東部の教育を終えるように頑固に言い張ったため」諦めたのだという(85)。また、大学では、「OMGIM (“Oh My God It’s Monday) というユニークな名称の演劇グループの立ち上げを手伝い、ミュージカル・コメディの執筆に精力と情熱をすべて傾けた」時期があったという(109)。スコッティーは根っからの演劇好きの女性だったのだ。

それなら、「哀しい孔雀」に描かれた女の子たちの映画の真似は、当時の映画の社会的影響力 — 子どもへの悪影響 — を示すエピソードとして読むより、愛娘スコッティーの芝居熱を記録した家族のポートレートと考えるべきなのかもしれない。それは苦難のときにあって、フィッツジェラルドの心を慰めるささやかだが幸せな記憶だったのかもしれない。

もしもハリウッド訪問時に、スコッティーがスクリーン・テストを受けていたら、作家を父に持つ十代の女優が誕生していた可能性もあったかもしれない。というのも、1930年代には、可愛らしい子どもがスクリーン・デビューをすることは少しも珍しくはなくなっていくからだ。

1933年、カリフォルニア州サンタモニカ出身の5歳の少女がスクリーン・デビューを果たした。彼女は、プロダクション・コードの厳格な適用が始まった翌1934年には、主演作で大ヒット作を連発し、1935年には34年度のアカデミー特別賞を受賞、フォックス社の看板女優になる。それどころか、1935年から38年にかけては、4年間連続でトップ・マネーメイキング・スターの地位を維持したのだった。彼女 — シャーリー・テンプル — は、過度の暴力描写や性的な描写が禁じられた時期にふさわしい女優として、トップ女優の座を引き継いだと言っている。

そしてシャーリー・テンプルの活躍に刺激を受けたかのように、大勢の子役たちが1930年代から40年代の黄金期のハリウッド映画に台頭することに

なる。エリザベス・テイラー、ジュディ・ガーランド、ペギー・アン・ガーナー、マーガレット・オブライエン、ディック・モーア、ジャッキー・クーパー……。それまで、ジャッキー・クーガンのような天才的な子役やアワ・ギャングのような子役のグループがときおり現れてはいたけれど、これほど多くの子どもたちが映画の世界にぞくぞくと登場した時期はなかった。もちろん、必ずしもいいことばかりではなく、「さまざまな権利にめぐまれながら、多くを剥奪された人生を味わった」という証言もあるが、彼らはその愛らしい表情でスクリーンを彩ったのだった（モーア：320）。『映画がつくった子どもたち』の著者が不満に思っていた点のひとつは、彼がその本を発表したとき、すでにシャーリー・テンブルの登場によって解消されつつあったのだ。

映画の悪影響から子どもを守るべきだという議論が交わされていたときに、一方では、子どもたちがその映画を舞台に活躍を始めていた。彼女たちは、新しい倫理観に基づくハリウッド映画には欠かせない存在になっていく。1934年は、映画から保護されるべき存在としての子どもがクローズアップされると同時に、映画の担い手としての子どもたちの存在がにわかにクローズアップされた年としても、ひとつの転換点だったのかもしれない。映画の影響力が議論されているとき、当の子どもたちはよりアクティヴな形で映画と接し始めていたのだ。

引用文献

- Matthew J. Bruccoli, ed., *The Price Was High—Fifty Uncollected Stories by F. Scott Fitzgerald* (MJF Books, 1979, New York)
- Gregory D. Black [1], *Hollywood Censored* (Cambridge University Press, 1994)
- Gregory D. Black [2], *The Catholic Crusade against the Movies, 1940–1975* (Cambridge University Press, 1997)
- Henry James Forman, *Our Movie Made Children* (Macmillan Company, 1934, New York)
- Eleanor Lanahan, *Scottie, the Daughter of --- : The Life of Frances Scott Fitzgerald Lanahan Smith* (Harper Collins, 1995, New York)

スコット・フィッツジェラルド「哀しみの孔雀」(村上春樹翻訳ライブラリー『マイ・ロスト・シティー』所収, 中央公論新社, 2006年)

村上春樹「フィッツジェラルド体験」(村上春樹翻訳ライブラリー『マイ・ロスト・シティー』所収, 中央公論新社, 2006年)

筒井康隆『ベティ・ブープ伝 — 女優としての象徴 象徴としての女優』(中央公論社, 1988年, 東京)

ポーリン・ケイル「夢の都から来た男」(畑中佳樹訳, 山田宏一監修『明かりが消えて映画がはじまる ポーリン・ケイル映画評論集』所収, 草思社, 2003年)

ディック・モーア『ハリウッドのピーターパンたち 黄金時代の子役スター物語』(酒井洋子訳, 早川書房, 1987年)

ロバート・スクラー『アメリカ映画の文化史(上)』(鈴木主税訳, 講談社学術文庫, 1995年)

(さいとう・えいじ 法学部教授)