
映画『カラーパープル』
(スティーブン・スピルバーグ、1985年)
—セリーとシュグのレズビアニズムの表象を巡って—
村上洋子

映画『カラーパープル』

(スティーブン・スピルバーグ、1985年)

—セリーとシュグのレズビアニズムの表象を巡って—

村上洋子

はじめに

映画『カラーパープル』は、ピューリッツァー賞と全米図書賞を受賞したアフリカ系アメリカ人女性、アリス・ウォーカーによる、黒人の伝統において初めての例となる書簡体小説¹を基にスティーブン・スピルバーグによって、彼の従来の作品と異なるジャンルに挑み製作、映画化された「翻案映画」²である。物語は、ある黒人の姉妹を中心に展開する。14歳のセリー（ウーピー・ゴールドバーグ）は、継父の性的虐待に遭い、二人の子供を出産するも宣教師夫妻に引き取られ、継父との関係を誰にも打ち明けられず、神宛ての手紙を書く。セリーは子供連れのミスター（ダニー・グローバー）と結婚する。継父の性的嫌がらせを避けセリーの家に居候となったセリーの妹ネティ（アコーシア・ブシア）は、ミスターにより追い出される。ネティとセリーは手紙を書くことを約束するが、ネティの手紙はセリーに届かない。ミスターの実息ハーボ（ウィラード・プーフ）の嫁、ソフィア（オプラ・ウィンフリー）は、市長を殴った罪で投獄され、その後市長夫人宅でメイドとして働く。ミスターの元愛人のシュグ（マーガレット・エブリー）はセリーを魅了し同性愛的関係となる。シュグは、ミスターがネティの手紙を隠していることをセリーに知らせる。セリーはミスターの家を出て独立し、宣教師としてアフリカに行っていたネティはセリーの子供達二人を連れて帰国し、セリーとの再会が実現する。

2014年のあるインターネット調査によれば、本作品は黒人女性が観るべき25本のうちの一本に選出されており³、当時配給会社ワーナーブラザーズによると94,175,854アメリカドルの興行収入を打ち建てた⁴。それと同時に本作は公開当時

から様々な物議を醸し出した。例えば、黒人男性の暴力と性的虐待が描かれているということで映画上映後、『カラーパープル』論争が勃発してしまう。更に映画に向けられたその他の痛烈なる批判の一つとして、原作で描かれた女性の同性愛関係が映画では上手く投影されていなかった点が挙げられる。例えば、タイム誌の映画評論家リチャード・コーリスは小説『カラーパープル』で描き出された「セリーとカリスマ性のあるブルース・シンガーのシュグの有名なレズビアンとの出会いが、まるで母親が自分の愛する子供に教える優しいゲームであるかのように演じられている」と批評する⁵。

同様の問題提起は、『カラーパープル』の小説と映画の比較研究、特にジェンダー表象の視点から、国内における米国文学研究者からも指摘されている。例えば、『カラーパープル』の小説から映画への翻案過程においてのジェンダー表象について論じた朴香芸は、原作では、シュグが、セリーに自分の女性器を自ら鏡で確認させる女性同士のセクシュアリティに関わる描写を映画では「曖昧なキスシーンと、ベッドでの行為が風鈴で暗示される」シーンに置き換えられた為に、女性の連帯を意味するウーマニズムの思想が弱められたと指摘する⁶。ちなみに朴が言及する「ウーマニズム」およびウォーカーが唱えた「ウーマニスト」については次節で詳述する。朴と同様に赤尾千波は、セリーとシュグの同性愛関係、ミスターを含む不思議で親密な三角関係が映画ではほとんど省かれていたことを指摘する。小説での様々なタブーや障害を乗り越え新しいものを創出する人たちを描く「実験的性質」に対し、映画では保守的な「わかりやすい話」に変更し、「解釈に無理が生じる場合は、キャラクターを変更し、中心テーマを曲げてでも、辻褄を合わそうとしている」と赤尾は主張する⁷。一方、宮本敬子は、同性愛の表象が難しかった時代でのスピルバーグによる同性愛的欲望の原作への忠実さを評価し、「手」を象徴的に使用するスピルバーグの演出により同性愛を友情や姉妹愛へと置き換えてはいるが、かえって同性愛を暗示させていると論ずる⁸。このように、小説と映画におけるセリーとシュグのセクシュアリティ表象の相違と評価に関しては、現在でも意見が割れるところである。

映画と小説の違いについてアリス・ウォーカー自身はどのように評価しているのだろうか。彼女は『カラーパープル』の映画製作から10年後の1996年に、映画製作との関わりや映画に対する批評言説に関する自らの考えやエッセイをまとめ

た*The Same River Twice: Honoring the Difficult*を出版した。そこでウォーカーが映画について述べている見解をまとめると以下ようになる。彼女は、映画での「セリーとシュグが彼らに相応しい扇情的かつ美感に訴える関係を持っていない」ことに残念さを感じ、もっと女性の物語にしてもらいたかった。また、彼女は、セリーとシュグの「お互いに対するパッション」に焦点を当て、小説では前景化していた部分を映画にも描いて欲しかったようだ⁹。しかしながら、実は黒人コミュニティから、映画が本の「センシティブ」な箇所を無節操に描写して、精神的に黒人市民へ害を与えるのではないかという抗議が出たことにより、セリーとシュグのいくつかの場面が映画製作中に削除されてしまったという経緯もあった¹⁰。この事実をウォーカーは知らされており、彼女の望みどおり、映画が二人の女性の関係を小説と同じように描くことは難しかったことを了解していた¹¹。よって、ウォーカーは映画についての感想を求められると複雑な心境から「覚えといて、映画は本ではないことを」(“Remember, the movie is not the book.”)とも答えるようになったことが明かされている¹²。

本論文では、批判を受けたセリーとシュグのレズビアン関係に焦点を当て、小説と映画各々において二人の関係はどのように描写されているのか、なぜ小説と異なる演出を映画ではとられたのか、とりわけ、スピルバーグによって小説から置き換えられた映画での演出がどのような意味と効果をもたらしているのかを、歴史的、文化的背景に気を配り、テキストを詳細に見ながら考察してみたい。翻案映画化を巡るこのような問題は、黒人女性文学の代表的作品として評価が高かったウォーカーの原作を白人男性、かつ商業娯楽映画監督として知られていたスピルバーグによる『カラーパープル』の映画化でも論争の根底にあると考えられる。従って、セリーとシュグのレズビアン表象を考える上でも、ただ単に政治的、芸術的、社会的、歴史的な文脈で小説と映画の比較をするだけでなく、翻案という独自の問題系を考慮し、分析することにより、ウォーカーの主張が映画に全く反映されておらず、批判通り否定されるべく内容となってしまうのか、あるいは映画なりの解釈と手法によりスピルバーグの到達点とウォーカーの求めるものが重なり合うのかを検証してみることを本論文の目的とする。

1. ウーマニスト（女性主義者）とその歴史的文化的背景

具体的な議論を始める前に、本論で重要な概念となる「ウーマニズム」とウォーカーが唱える「ウーマニスト」について、その表現が生まれてきた歴史的背景も含めて簡単に紹介しておこう。

ウォーカーの「ウーマニスト」は4つの項目から成り立っており、その定義を要約すると以下ようになる。第一に、黒人、または有色人種のフェミニストのことを指し、黒人の母親たちが女の子に対して言う「^ウ人^マ前^の女^ぶつて」に由来する。第二に、女性を性的に、あるいはプラトニックに愛し、女性の文化、感情の柔軟性、強さを尊ぶ女性のことを示唆し、時には男性を性的にプラトニックに愛することもあり、また民族を守ることに尽力し、分離主義者ではなく、皆平等だと信じている女性を指す。第三に、音楽、ダンス、月、神、闘い、人々、自分など世界のすべてを愛する女性を意味する。第四にウォーカーの表現では「ウーマニストとフェミニストの関係は、パープルとラヴェンダー関係に似ている」と説明する¹³。ここでウォーカーは、二者の関係を紫色という同性愛を象徴する色のグラデーションとして理解することで、この二者間の連続性を示していることは、後述するレズビアン連続体とウーマニストの関係を考えるときにも示唆に富むことはここで付け加えておこう。さらにウォーカーは、ウーマニストは、「完全」かつ「バランスのとれた」女性であり、女性を愛するが「父や兄弟や息子のことにも心を配る」女性でもあると主張する¹⁴。ウォーカーはフェミニストを完全に否定するわけではないが、距離を置いていることが判る。

彼女があえてフェミニストもしくは、ブラック・フェミニストの言葉を使用しないのには、理由がある。80年代はフェミニズムにも「内部の差異の主張」が起り、「フェミニズムのなかのヨーロッパ・アメリカ中心主義に対して異議が唱えられた」¹⁵。そこで、黒人フェミニストも、白人フェミニストに存在する女性と言えば白人女性、黒人と言えば、黒人男性と考える、「性差別的・人種差別的な態度を」認識するようになっていた¹⁶。米国のマイノリティ表象に詳しい岩本裕子によれば、ウォーカーがフェミニストではなくウーマニストを選ぶ呼ぶ理由には、「フェミニズムはアメリカ合衆国においては白人女性によって始められた。黒人女性のような有色人種の女性にとってみれば、白人女性の主張とは相容れな

い部分があり、そのまま自分たちの色を冠して、たとえばブラック・フェミニズムと呼ぶのでは白人女性側からの人種差別を含む表現となり不十分だという発想から生まれた言葉である」という事情がある¹⁷。

そこで、ウォーカーの小説のレズビアン表象に対するスタンスや小説と映画における女性同士の性愛的な表現に対する取り扱いの違いなどをも理解する為に、もう少し文脈を広げて、アメリカ文化や社会における1980年代の同性愛、特にレズビアニズムに対する一般的な動きとの関係もここで併せてみておきたい。周知のように、米国におけるゲイ解放運動は1920年代から始まってはいたが、一番重要な契機であった1969年のストーンウォールの反乱に端を発し、70年代に大きな広がりを見せる。こうした流れの中で、もともと男性同性愛を示す「ゲイ」という表現が「同性愛」の代名詞になっていたことで、女性の同性愛、すなわちレズビアニズムは表面化することが少なかったが、70年代のフェミニズム運動の前景化とともにレズビアンに関する文学や理論が活性化するようになった。その動きは80年代以降に拡大化するようになる。

70年代から90年代に至るフェミニズム映画理論の主要な議論をまとめたチャードリー・ショピーニによれば、「ホモセクシュアル」「風変わり」の意味を持つ言葉「クィア」が、1980年代になると、かつて侮蔑の意味合いで使用されてきた言葉から自己実現の言葉としての意味を回復した。さらにジェンダーの理論家ジュディス・バトラーの研究が発表されて以降、「クィア」は、レズビアン、バイセクシャル、ゲイ、トランスジェンダーの行動、アイデンティティと文化の多様な範囲の包括的意味を示すことになった。1990年には、テレーザ・デ・ラウレティスが、カリフォルニア大学サンタクルーズ校での会議を「クィア理論」と命名し、映画に関して大抵のフェミニストが理論立てる異性愛主義者の仮定を徹底的に批判し、レズビアン観客論のディベートに貢献するのである¹⁸。このように80年代はデ・ラウレティス達がレズビアンの欲望の社会的、そして性的特異性を可視化し理論づけようとする取り組みが高まる時代であった¹⁹。

一方黒人社会では、特に、黒人女性のレズビアニズムに関しては、60年代からの公民権運動と並行して、黒人フェミニストたちの重要な主題となって現れていたと言える。そして「1970年代、1980年代に例を見ないほど黒人レズビアン作家により書かれた、もしくはレズビアンに関する多くの書物の登場は、アフリカ

系アメリカ人の文学研究に対し重要な存在となる黒人レズビアンによる書物の価値と問いかけを作り出した」と言われる²⁰。このような動きが起こった背景には、黒人としての自尊心(プライド)や人種的・民族的アイデンティティを取り戻そうとするブラック・パワーやブラック・アーツ・ムーヴメントの存在は重要だった²¹。

ウォーカーの文学的活動は、このようなブラック・アーツ・ムーヴメントの中心的な位置を占めていた。しかし、女性性とホモセクシュアリティに伴う脆さが、抑圧への反発に有効ではないと考える主流派のアメリ・バラカやエルドリッチ・クリーヴァーと黒人レズビアン作家との間に不和があった²²。そこで1970年代、80年代に黒人レズビアン作家は黒人男性中心主義から排除されてきた黒人女性の経験、欲望や物語を開き直って大胆に語り、彼女達は「人間関係の基本的あり方として、脆さの受け入れと相互扶助、同性愛関係の維持、多くの黒人女性の生命の育成を歓迎」し、ウォーカーの『カラーパープル』にはこの特徴が見られると主張する研究者もいる²³。ウォーカーは、「誰と一緒に仕事をし、寝るかといったことは問題ではない」と主張する。大昔より、黒人女性の女性同士の絆は強く、黒人文化においては分離ではなく、社会や世界との結合を求め、その自分達自身の経験を自分達自身の方法で名付けることを重んじた彼女は、だからこそ、レズビアンというよりむしろウーマニストの名を望むのである²⁴。黒人女性にとって、フェミニストやレズビアンを包括しつつ、黒人女性独自のエッセンスを含んだ黒人女性がウーマニストなのである。つまりウーマニストとレズビアニズムは深く関わっており、その思想は彼女の作品で重要な位置を占めている。小説『カラーパープル』における女性同士の親密な関係をどのように表象するかという分析において、このウォーカー自身の立ち位置はしっかりと考慮する必要があるのである。では次節以降、具体的な分析に入ることにしよう。

2. 小説でのレズビアン表象

本節では、セリーとシュグのレズビアン関係が、小説においてどのように描写されていたのかを見ていくが、彼女達がレズビアン関係だと読者に判断されると推定できるシーンを追うことで確認する。

小説では、全体を通してセリーとシュグのあからさまな性愛活動的表象はほとんどないと言える²⁵。むしろセリーのシュグに対する感情の変化が多く述べられている。例えば、セリーがシュグを初めて知る場面であるが、ミスターが偶然落としていったシュグの写真を見て、「あたしが今まで見たうちで一番きれいな女の人」(13)、「その写真を一晩中みつめてた。いまでは夢といえば必ずシュグ・アヴェリの夢を見る」(13)というのがシュグへのセリーの思いの始まりだった。シュグが楽団を連れて街に来るといふピラをセリーが入手した時は、「シュグ・アヴェリのピラをポケットに入れて動き回った。ピラがポケットの中で燃えて、穴があくんじゃないかって思うほど、意識してた」(36)、シュグに会ったら「あたしには百万も、聞きたいことがあった。(中略)聞きたいことがいっぱい頭の中に浮かんでくる、蛇みたい。力を与えてくださいって神に祈って、ほっぺたの内側を噛んだ」(37)と彼女に対する強い好奇心とその姿に対する憧れが強調されている。そして、実際にシュグを乗せた馬車が見えると「あたしの心臓は早鐘のように鳴りだした」、「何をしていたかわからなかった」(57)と、セリーが遂に実物のシュグを見れることで気が動転していることを伝えている。ここまでのセリーの一連の表現から、彼女の一方的で猛烈な憧れがあり、とてつもなく緊張しながらシュグに会えるのを待っていることが判る。

しかし、このセリーの憧れの感覚は欲望へと変化していく。例えば、シュグの「片足が毛布の間から伸びて、見えたとき」、セリーは「心臓が口から飛び出るんじゃないかと思った」(58)と言う。この彼女が感じた激しい反応は、シュグの片足に対して特殊な「フェティッシュ(呪物崇拜)的」とも言える欲望を感じたことが描写されていると言える²⁶。レズビアン欲について理論化を試みるデ・ラウレティスによれば、レズビアン欲が維持され、意味されるのは「フェティッシュやファンタジー・ファルス」によると説明される²⁷。ここでデ・ラウレティスが言及するファンタジー・ファルスとは、「女性に対してレズビアンが欲望するものは、もちろん、ペニスではなく、女性の身体の一部か恐らく全部、もしくはその換喩的なもの、例えば身体的、知性的、感情的特質、立場、態度、外見、自己表現」や「レズビアンサブカルチャーでの服装、コスチュームやパフォーマンス」である²⁸。

実際、小説ではシュグの身体を目にしたときに、セリーの内面で同性愛的とも

言える欲望が生じているが、次のような描写が続く。「はじめてシュグ・アヴェリのすらりとした黒い体と、彼女の口とそっくりの黒いすもものような乳首を見たとき、あたしは男になったような気がした」(62)、「気をつけていないと、あたしは、彼女の手をとって、口の中に入れて指をしゃぶってしまうような気がした」(64)、「あたしは彼女を、まるで人形のように、さもなければオリヴィア(セリーが生んだ女兒)のように、さもなければ、私の母さんのように、大事に扱った。毛を梳かしては、やさしくなで、梳かしてはなでた」(66)。

このようにセリーがシュグに対して抱く同性愛に近い欲望は、セリーの呪物崇拜的記述でかなり明白に示されている。彼女のシュグに対する欲望は、次第に性的な要素が明確になっていく。「あたしが何かもやもや下の方に感じるとすれば、それはシュグのことを考えるときだけ」(82-83)、シュグを見ると「胸がキューンと締まるのを感じた。その痛みがとても激しかったので、あたしは胸の上に手をあてた」(90)と、セリーは自分が男性であるかのように、シュグへの思いを綴っている。

一方、シュグはと言えば、病で弱っていた彼女を看病したセリーに『ミス・セリーの歌』を歌うことで、彼女に感謝を捧げているが、最初は性的な様子は示唆されていない。しかし、そろそろ旅立とうとするシュグに、セリーはミスターが彼女をぶつことを打ち明けると、シュグは両腕をセリーに回し、そのまま一時間程過ぎた後、セリーの肩にキスをする(93)。こうして次第に二人の関係は発展していくが、重要な契機となるのは、やはりシュグが、セリー自身にセリーの女性身体構造を鏡で確認させ、女性器の部位の隠喩である「ボタン」と名付けて性行為の説明をするシーンであろう。これが、映画では忠実に描写されていないと批判された場面である。さらに、セリーがミスターとの性的関係の中で快楽を感じたことが一度もないとシュグに告白すると、シュグはセリーに向かって「あんたはまだ処女だよ」(95)と言う²⁹。シュグがセリーに初めて自分自身の身体を鏡で確かめるようにアドバイスするシュグのポジションは、現代の女性のエンパワメントを指導するインストラクターか、娘に性教育を指導する母親ともいえるのである。セリーがシュグに感じた欲望は、母と娘の関係を最も強く思い起こさせる。

こうして徐々にセリーとシュグとの距離が縮まってくると、ミスターとシュグ

が一緒の時には「指をボタンとおっぱいにあてて泣くことしかできなかった」(97)というような嫉妬と寂寥の感情もセリーの中で沸き起こってくる。男性達と同様にセリーの目もシュグのヒップに釘付けになり、セリーは自分の乳首が硬くなりボタンが突き出しているように感じながら、シュグに対し「ヒュー、あんた、いい女だよ、ほんとうにそう」(100)と心の中で叫んでもいる。あるいは、セリーが継父による性的虐待やネティのことを話して自己憐憫になると、シュグは涙でぬれたセリーの両頬をキスでおおう(134)。誰も愛してくれないと言うセリーに「あたしが愛してるよ」とシュグは言って、セリーを「大きく抱きしめて、口にキスを」し、セリーもシュグにキスをする(135)。多くのキスを交わした後、お互いの体に触れ合い、「あたし、何も知らないよ」とセリーが言うと、「あたしもあまり知らないの」とシュグが言う(136)。シュグとの触れ合いの中で、「おっぱいに何かやわらかくて濡れたものが触れた。それはあたしが失った子供たちの一人がおっぱいを求めているような感じだった。しばらくして、あたしもおっぱいを求める赤ん坊のようになった」とセリーは感想を述べる(136)。

このような一連の場面で再びセリーとシュグの関係におけるレズビアニズム的要素ははっきりと読み取れる。とはいえ、セリーはここで、「大人の女性」ではなく「あたしが失った子供たちのひとり」や「おっぱいを求める赤ん坊」という母子の関係性を思わせる言葉を使う。セリーはシュグと寝ている感覚を、母親のようだけれど母と寝た覚えがないし、ネティとも違って、ここまで気持ちよくないと表現する。シュグとは「あったかくて、やわらかくて、シュグの大きなおっぱいが、せっけんの泡みたいにあたしの腕の上にふわんと乗っかっている。天国ってこんなふうなんじゃないかって思う。ミスター**と寝るのは全然ちがう」(136)という印象をセリーは持つ。さらに明確な性行為描写はないが、時折彼女達はベッドを共にしている表現がある。「神さま、あたしたち、姉妹のように寝ている。シュグとあたし。こんなにシュグといっしょに寝たいのに、シュグを見ていたいのに、あたしの乳首は固くならない。あたしのあのボタンもとんがってこない。あたし、もう死んでいるような気がする」と心配するセリーに、「抱きしめているだけでいい」、「寄り添って寝るだけでいい、いまは他に何もしたいと思わない」(172)とシュグは返答する。セリーは、シュグを抱きしめ、身を寄せ合って寝るのはとても気持ちいいと感じているのだが、既に指摘したように、

ウォーカーの描写は、二人の女性のあいだの親密さは性的でもあり、同時に精神的で、太古的な母の身体を期限とする女性性に繋げているとも受け取れる。

さらにセリーのシュグに対する欲望は、必ずしも彼女達の異性愛的な欲望を排除するものではなく、二人はミスターとの関係を維持していく。ミスターからのひどい仕打ちにも拘わらず、彼がシュグを愛し、シュグもかつて彼を愛していたと言う理由でセリーは彼を憎めず、小説の終盤では、セリーとミスターは共に「縫い物をし、おしゃべりをし、パイプをふか」(334) するような安定した関係にまでなる。

このミスター、シュグ、セリーの複雑な関係は、ミスターを頂点として、セリーは彼の妻で、シュグは彼の元愛人という三角関係ができていたとも考えられる。興味深いことに、底辺にいるセリーとシュグの間には、ある意味で、ジェンダー論の研究者イヴ・K・セジウィックが提唱するホモソーシャルな欲望の関係が生まれたと解釈することもできよう。セジウィックは「ホモソーシャル」の用語を男同士の性愛関係を表す「ホモセクシュアル」との類似点と相違点を明確にする意図として造語し、それが同性愛的なエネルギーを維持しながらも、同性愛を制度的に排除する「男同士の絆」の意味で使用していると説明するが、同時に理論的にはホモソーシャルとホモセクシュアルは「切れ目のない連続体」と考えられると主張する³⁰。興味深いことに、セジウィックによれば、ホモフォビアを特徴とするホモソーシャルな男性同士の関係より、女性同士の関係においてはホモソーシャルとホモセクシュアルの境界はより曖昧であるとされている。セジウィックは、さらに性愛の三角形では、愛の対象との関係より、ライバル同士の絆の方が強いと考えるルネ・ジラルの理論を援用し、異性愛とホモソーシャルな共犯関係についても考察している³¹。この理論は二人の男が一人の女性を愛する欲望の三角形の中で考えられているのだが、ミスター、セリー、シュグに於いては、一人の男性に対して二人の女性であるので、女性版の欲望の三角形になる。セジウィックが論じるようにこの二人の女性のホモソーシャルな関係が「ホモセクシュアル」な関係に連続性があると考えたと、それは、セジウィックも賛同しているアドリエンス・リッチが言及した「レズビアン連続体」に続けることも可能だろう。実際小説の中の強制的異性愛とレズビアニズムを分析するリンダ・アバンドナートは、レズビアニズムを女性同士の友情と姉妹の団結までの広範囲

とする「レズビアン連続体」とみて、「ウォーカーのウーマニストは明確にリッチの影響を受けている」と主張する³²。この「レズビアン連続体」については、後の節で取り上げることにする。

小説全体を通してみると、セリーのシュグへの憧れから同性愛的恋慕へと発展してきた欲望は明確に書き込まれている。セリーとシュグの間にレズビアニズムが存在すると共に、セリーにとってシュグはセクシュアリティやジェンダーを超越した特別な存在を果たしていると考えられる。シュグはセリーの過酷であった人生をも大きく変えるのである。例えばかつて性的虐待をした継父から、決して誰にも言うなと言われ、セリーは神に向けて書くが、神からの返答はない。最愛の妹ネティが出て行った後、固く約束した彼女からの手紙も来ない。実母からの愛情も受けず、セリーは愛してくれる人も、心から相談できる人もいない絶望的な環境にいた。「どうせ、あたしの人生はもうじきおしまい。天国では幸せになるんだからって自分に言い聞かせるの」(54)とソフィアに言っていたセリーが、シュグに出会い、心を開いて様々なことを彼女と語りあい、ズボン会社を設立して自立できるようになる。ネティに「あたし、ほんとうに幸せだ。愛する人がいるし、仕事があって、お金はあるし、友だちも時間もある」(258)と言うセリーは自己実現を果たす。このように、セリーにとって、シュグは、母、姉妹、友人、人生の水先案内人、ソウルメイト、愛にあふれた頼もしい救世主、世俗の神的存在、時折セリーの子供のようにも感じさせる欲望の対象であり憧れの人物でもあることをウォーカーは丁寧に書き綴っているのが判る。

3. 小説にはない映画でのレズビアン表象

すでに指摘したように、映画では、前節で取り上げた小説にあるセリーのシュグへの具体的な性的感情表現は一切省かれているが、それでも、映画独自のセリーのシュグに対する同性愛的関係が見られるシーンが確認できるか検証していこう。具体的には4つの場面が重要である。

最初の場面は、小説と同じように、映画でもセリーがまず写真のシュグを見て、そのイメージに心奪われる場面である。セリーはミスターとの性行為中に彼のテーブルにあるシュグの写真を見て「美しい女の人」と感じたことがシュグへの最

初の気持である。年月が過ぎ「ラッキースター」にやってくるシュグの写真付きのピラがセリーの部屋の鏡に貼ってあるが、そこに出かけるミスターの靴下の綻びをセリーは繕いながら、ピラを見てうっすら微笑み、シュグに会える期待感をにじませている。

次に実際にシュグに会う場面がある。いよいよシュグに会えるのでややセリーの気持ちが高ぶっているシーンである。病弱のシュグが家にやって来てミスターからシュグの手伝いを頼まれた時、彼女との初対面の為にセリーは慌てて身支度をしようとするが、子供たちに泥塗りにされて汚れた自分の顔を鏡で見て失望し、着替えを諦める。頭を垂れたシュグがミスターとハーポに支えられて家に入った時、シュグの目を見たい欲望が強すぎてセリーの体が動かなくなってしまう。

続くのは、シュグを手厚く看病してくれたお礼として、シュグがセリーに歌をプレゼントするシーンである。基本的な設定は小説と同様であるが、小説では、歌うシュグやセリーの様子を語る具体的説明はない。映画は視覚と音楽を効果的に利用することで、この場面をシュグとセリーの関係性の進展の見せ場にしていく。シュグは、音楽酒場の活気に満ちた大勢の客の前で、セリーに向けて「シスター、あなたはいつも私の心にいる。シスター、私達は似た者同士よね。シスター、あなたから目が離せない」³³と歌い始める。シュグが歌いながらセリーのいるテーブルに近寄り、酒場の人々の羨望を一身に集めると、気恥しく嬉しくもある表情で、両手を口に当てるセリーの顔がクローズアップで映し出される。シュグは跪くと彼女の肩越しから感極まった涙目のセリーの顔が見え、シュグがセリーの手を取るも、セリーは再び両手を自分の口に戻し、再度シュグが両手を伸ばして、セリーの両手を取り、優しくその手をテーブルの上で握る。シュグはセリーの頬を手で触れ、曲の終わりには、羽の扇でセリーの顔をひと撫でする。この余韻の中でセリーは嬉しさのあまり両手で顔を覆う。ここでは、感激するセリーと歌でセリーの自尊心を高めるシュグの親友同士以上の関係が際立つ。

第四の場面は、小説で言明されたセリーとシュグの性愛行為やセリーが女性器を鏡で確認するシーンの代替となり、彼女達の会話も集約されており、映画では二人の関係を示すもっとも重要な場面だと言えよう。よって少し詳細に描写してみたい。

シュグは自分の赤い衣装をセリーに纏わせ、「マッチなしで火が付きそうだ」

と興奮しダンスしながらセリーを鏡の前に立たせる。自分の姿に照れて笑い、口を手で覆うセリーの態度をシュグは背後からどうにかして止めさせてセリーの自己肯定を導き出そうとする。抑制していた感情を一気に吐き出させたかのように大声で笑うセリーの姿を見て、シュグにも喜びが込み上げる。彼女は、初対面で「なんて醜いの」と言い放ちセリーを傷つけたが、この時は、セリーの微笑んだ顔を眺めて「素敵な笑顔よ」「美しい笑顔だわ」「あんたは美しいわ」と褒める。二人は、ベッドの上に座り込み、シュグはミスターと寝るのが好きだが、その関係を気にするのかセリーに聞く。セリーは、彼女の気持ちを無視したミスターの性行為を告白するとシュグは「ひどい」と不快感を示す。すると、シュグからの先導で彼女はゆっくりとセリーの顔の部位へと口づけを始める。無言のまま、シュグからキスをされると、セリーは、微笑みながら当惑と恥じらいで直ちに下を向き、自分の口に手をあてる。しかしセリーは自らその手はずし、歯をむき出した満面の笑顔をシュグに向ける。それはあたかも、愛する人シュグへの従順なる応答のようで、継父に「お前は笑うとますます醜い」と言われてきた抑圧からようやく解き放たれる。今度はセリーが率先して彼女の唇へキスをする。セリーは緊張を笑いでほぐしているが、最後にシュグは真剣な面持ちでセリーの唇にキスをし、彼女の手がセリーの肩に触れる。次はセリーの手が伸びてシュグの肩に触れるとそのままカメラはチリンと鳴る風鈴の方へパンをし、それ以上の二人のセクシュアリティは描写されない。ここでは、宮本が「スピルバーグは「手の象徴」によって、二人の同性愛的な関係を、姉妹愛や女の友情へと重ねている」と指摘する通り³⁴、手の動きに焦点が当たる場面の一つである。

このセリーとシュグの口づけのシーケンスは、ソフィアやネティとの間で交わされる唇へのキスとは明らかに異なり、甘美で、緊張感、恥じらい、幸福感、ロマンチズムが伝わりレズビアニズムが仄めかされている。セリーとシュグによる女性相互への気遣い、温かみ、穏やかな行為は、性的虐待や、ミスターの身勝手な性行為と暴力に相反し、家父長制や男性優位主義による支配への抵抗と抗議を意図しているとも考えられる。ついでには二人のレズビアニズムのみならず、家父長制に挑むフェミニストかウーマニスト的主張も演出されているとも言える。それでは、スピルバーグがどのような考えで、このシーンを撮影したのであるうか。

映画『カラーパープル』製作当時、同性愛をにおわせる表現については「タブーの境界線上にあり、微妙な問題だった」とのことだが、スピルバーグは、セリーとシュグのセクシュアリティを小説通りに表現にしたのでは観客が理解できないのではと案じてそれを変更した、と主張する³⁵。彼は次のように語る。

「原作の描写は時代の先を行っていて、僕がシーンを演出するのは適切でなかったかもしれない。だから率直さを控えて詩的な表現にした。原作よりも軽いキスシーンを挿入して音楽や手をどける描写を中心に見せた。セリーはずっと笑顔を隠してきたが、シュグがその壁を取り払う。手を取り女性としての自分を受け入れさせる。僕はそれを象徴的に描写したかった。セリーの自己解放へとつながるように」³⁶。

更に二人の情熱を示すため「照明やセットの色を象徴的な赤でまとめ」と説明されている³⁷。スピルバーグは原作に敬意を払いつつも、彼なりの手法での演出を試みているのだ。

このスピルバーグの判断も、ある意味では重要かつ正しかったと考えられる。なぜならば、チョードリーが指摘するように、1980年という時代は「レズビアン・シック」と言う商業的可能性に映画製作者が着目し、レズビアン映画が爆発的に出現したのだが、同時にレズビアンが商品として扱われ、異性愛主義の男性の刺激の目的を果たしてしまうことにもなりかねない懸念が持たれた³⁸。すでに、フェミニズム映画理論の記念碑的な論文『視覚的快楽と物語映画』(1975年)で、ローラ・マルヴィは性的に不平等な父権社会では「見るという能動的行為の快楽は男性のもの」であり、「物語映画において女性の存在は見世物の不可欠な要素」となっていると論じていた³⁹。そのような文脈を考慮すれば、映画『カラーパープル』でのレズビアン表象の仕方によっては、レズビアンセリーのセリーとシュグは、マルヴィの指摘する、女性の姿は男性の視線に「見られるため」(To-be-looked-at-ness)の性的対象の見世物へと置かれ、女性は男性の欲望に向けて演じる⁴⁰ことになり得る可能性もあり得た。メディアにより興味本位でレズビアン性の性的行為の部分だけが取り沙汰されてしまい、マルヴィが指摘する男性観客の支配的男性のまなざしに向けた女性の身体を再生産し、さらには異性愛の性的な視線の餌

食となってしまっていたかもしれない危険性も否定は出来なかったであろう⁴¹。よって、スピルバーグが小説に沿った演出を選ばなかったことは、作品の本来の主張を保持する為の救いとなったと言えるであろう。

映画『カラーパープル』では小説より直接的な性行為描写が避けられてはいたが、セリーとシュグのレズビアニズムはかなり仄めかされていたのは確かである。観客側の判断にゆだねられた形にも見えるが、セリーとシュグの間には確実に強い愛情が存在し、小説の時と同様にレズビアン関係の様相を帯びていた。それだけではなく、シュグの存在はセリーにとって母親、姉妹、親友、人生のアドバイザーもしくはカウンセラーなど、多機能を秘めた人物であり、彼女達の関係は女性同士の包括的な関係性という広がりを持たせられている。この観点からすると小説で語られた文脈とほぼ同等であり、レズビアン表象を曖昧にしたことで、原作の意図を歪めているとは言えないと判断される。

このようなレズビアン表象の曖昧さを別の角度から考える必要もあるだろう。以下では、先述したリッチの「レズビアン連続体」という概念とウォーカーの「ウーマニスト」という概念の関係性を再検討し、その文脈から具体的なシーンを分析してみたい。

4. レズビアン連続体

アドリエンス・リッチは、1980年に「強制的異性愛とレズビアン存在」(*Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*)というエッセイを発表した。彼女がこのエッセイを発表したのは、「学問的なフェミニズム文献のきわめて多くのものからレズビアン存在が抹殺されていることに挑戦するため」であり、「異性愛経験にずっと流れ続けてきた女同士の一体感と、女同士の紐帯の深さと幅」に気付くと共にそれを個人的のみならず政治的に高めていくことを目標としたからである⁴²。このエッセイの中でリッチは、強制的に異性愛主義へ女性を引き込もうとする伝統的な父権制の慣習の中で、レズビアンを「周辺的」で「単なる性的好み」という不自然なものにしてしまう考えに異議申し立てを行った⁴³。リッチは、限定的な響きを持つてしまうレズビアニズムを使用するのではなく、「レズビアン連続体」(lesbian continuum)という言葉を採用した。その意味合

いは、「女への自己同定の経験の大きなひろがり——一人一人の女の生活をつうじ、歴史全体をつらぬくひろがりをつくむこむ意味がこめてあって、たんに女性が他の女性との生殖器的性経験をもち、もしくは意識的にそういう欲望をいざという事実だけをさしているのではない」ということである⁴⁴。その上、リッチはこの考えを拡大して「女同士のもっと多くのかたちの一次的な強い結びつきを包みこんで、ゆたかな内面生活の共有、男の専制に対抗する絆、実践的で政治的な支持の与えあい」をも取り込むと説明する⁴⁵。セジウィックもリッチの理論に同調しており、女性達は他の女性の為に行動を起こすと言う「密接に関わり合うことを」し、女性の場合「ホモソーシャル」と「ホモセクシュアル」は対立するものではなく、「明らかに」「途切れのない連続体を指し」ていると述べる⁴⁶。

しかし、デ・ラウレティスを始めとして、B・ルビー・リッチやモニカ・ウィティッグなどの理論家にとって、リッチが「レズビアン連続体」という概念を導入することで女性の異性愛と同性愛の境界は曖昧にされてしまうのである。「レズビアン連続体」の理論では女性同士の性愛的な関係性やレズビアン・アイデンティティそのものが希薄化される危険性を伴うだけではなく、結局レズビアンの特異性が「女性」という大きな枠組みに包括されてしまうと、リッチの「レズビアン連続体」に異議を唱えたのである⁴⁷。デ・ラウレティスは、「レズビアン連続体」は、立証された社会学的仮説というよりむしろレズビアンの存在が目に見えるようにできる概念的空間であり、またそれは「誰をレズビアンと呼べるのか、呼ぶべきなのかについてではなく、レズビアンの存在を不可視にし、否定し、想像できないものにするあらゆる陰謀にもかかわらず、レズビアンの存在を想像することになってしまっている」と主張する⁴⁸。

このようなリッチへの反論はあるものの、小説と映画『カラーパープル』で描かれたセリーとシュグの相互への欲望や彼女達の女性同士の包括的な関係性は、このリッチの提唱するレズビアン連続体に非常に近いと思われる。小説には確かに存在したレズビアニズムの性愛関係の描写が映画『カラーパープル』では薄められてしまっているという批判は、リッチの「レズビアン連続体」にある、単に女性同士の性体験や、性的欲望を抱くことだけを指すのではないという説明によって弁護することも可能である。いや、もう一歩進んで、映画が提示する多層的な女性同士の関係性を、「レズビアン連続体」の映像表象の事例として見ること

が出来るのではないか。

リッチは、母親の胸に抱かれた幼児期から自分が子供に乳を与えながら母を思い出し、欲情を経験する大人の女性になるまで、「レズビアン連続体によって存在を支えられているのだ」ともし考えるならば、私たちは自分をレズビアンとして同定しようとしまいと、この連続体を出入りしつつ動いている自分を見ることができると論じている⁴⁹。レズビアン連続体の関連的状況は、例えば、女兒の深い友情、修道女内での質素な共同生活、アフリカにもある経済ネットワークなどのあらゆる女性同士のつながりのことを指している⁵⁰。リッチはアメリカ黒人女流文学作家トニ・モリソンの『スーラ』で描かれるスーラとネルの間に存在する同性愛的関係を例に挙げ、「レズビアン連続体は、アフリカにおいても合衆国においても、黒人女性にとっての生命線でありつづけてきた」と黒人女性の中にも「レズビアン連続体」を見出している⁵¹。

こうした知見を考慮し、映画を再検討するならば、次のようなことが明言できそうだ。リッチのレズビアン存在を可視化しようとする理論は、ウォーカーの試みに非常に近接している。そもそもウォーカーが望んだことは、レズビアニズムとは何かという問いやレズビアンと異性愛女性との境界線を引くことではなく、セリーとシュグの間に生じるレズビアンの様々な関係性の可能性を探求することだったのではないか。そのウォーカーの試みは映画にも反映されていると主張できるとするのが本論の立場である。

もう少し政治的な範疇に広げて、ここで同時代の女性運動や黒人運動の流れとの関連で、ウォーカーの試みを位置付けてみよう。セリーとシュグの関係性に女性同士の包括的な、かつ複雑で多様な関係性を読み込んでいくウォーカーにとっては、レズビアンという女性同士の愛情は、広く姉妹愛、女性同士の絆、連帯を表す「シスターフッド」という女性運動と黒人運動が結びつく接点上に見出すことができるように思われる⁵²。実際、『カラーパープル』で示唆されたセリーとシュグのある意味では曖昧な女性同士の強い愛情と欲望は、その後ハリウッド映画に続くことになる女性同士の強い絆を描く『テルマ&ルイズ』(*Thelma and Louise*、リドリリー・スコット、1991)や『フライド・グリーン・トマト』等の映画に代表される流れを先取りする映画でもあったといえる。

例えば、アームストロング大学助教授のカレン・ホリンガーは、映画『フライ

ド・グリーン・トマト』への批判を取り上げている。この作品は、女性中心の関係として、そう簡単には区別できないレズビアニズムと女性同士の友情を描写しているのだが、原作のレズビアン関係を映画では友情関係に含めて演出しているという批判である。ホリンガー自身も「心理社会的主体のユニークな有り様としてレズビアニズムを成り立たせる差異が女性の友情の下に否定され隠されてしまっている」と批判しつつ、この映画をリッチの「レズビアン連続体」のドラマ化とすることができるであろうと考える。ホリンガーは映画での「レズビアンが、単なる性的嗜好やライフスタイルの選択として周縁化されるのではなく、強く男性支配と虐待に対抗する態度として描かれている」と肯定的にも見ている⁵³。これは、先程言及した映画『カラーパープル』で、口づけを交わすセリーとシュグの行為が家長長制に対抗するフェミニストやウーマニストにも見える描写に類似している。このようにレズビアニズムからフェミニストやウーマニストへ広がることは、「レズビアン連続体」が求めるものである。

リッチが提唱する「レズビアン連続体」は、レズビアニズムと異性愛主義者を完全に二分するものではなく、各々の特異性を付帯しつつも緩やかに「レズビアン連続体」のスペクトラム上に全ての女性が包括可能であり、女性同士のそれぞれの関わり方の程度の差により、女性各自の立ち位置が決まってくるものだと考えられる⁵⁴。この考えによれば、レズビアン、母娘、姉妹、女友達などどの関係にも明確な境界線を引きかねるのであり、繋がっている部分が多く、そこには愛情が常に存在する。小説『カラーパープル』で確認したように、セリーもシュグと寝ているときの感触を絶えず赤ん坊、母、姉妹という言葉で表現している。そのような関係性は、シスターフッドとして捉えることが出来る。黒人の奴隷の時代にも育児など祖父母や近隣の女性に頼るというネットワークがあったと言われる⁵⁵。これは、一節ですでに述べたように、ウォーカーがかなり昔から黒人女性の絆は強かったと言うことに当てはまる。

こうした文脈を考慮し、最後の節では、フェミニストではなく、一節で論じたウォーカーの「ウーマニスト」、「レズビアン連続体」と女性同士の絆を結びつけ、黒人の女性キャラクターたちがウーマニストの象徴となっていることを具体的なシーンで傍証してみたい。具体的には、レズビアン的關係のセリーとシュグの間、セリーとネティの姉妹の間、セリーとソフィアの女友達の上に異性関係で

は補えない女性同士の友情、助け合いを映画の中で見ていくことになるだろう。

5. ウーマニストが見えるシーン

映画『カラーパープル』では、政治的活動にまで至らないが、社会の基本単位の黒人女性の小さなコミュニティにおける、性差別、人種差別の二重苦の環境で闘い抜く上での自分の幸福の追求のみならず、女性同士の助け合いの必要性が強調されている。レズビアン連続体と見なされる女性達のウーマニストとしての生き方も見えてくる。映画でウーマニストの表象と捉えることが出来るシーンをいくつか挙げて分析してみたい。すでにセリーとシユグについては、レズビアンの欲望とその表象という視点から確認してきたが、女性同士の相互扶助や男性中心主義への抵抗をも含有する包括的な関係性は、セリーとシユグのほのかなレズビアン関係だけにとどまらず、絶えず闘おうとするソフィアやネティにまでも及んでいる。さらに、セリーとネティとの姉妹愛、セリーとソフィアの友情関係も重要視されている。

まず、第一番目として、セリーとネティとの姉妹愛である。例えば、セリーは、継父の性的虐待がネティに及ばないようにする。ネティの方はセリーに文字を教え、ミスターにセリーとの仲を引き裂かれても「死しか私たちを分かつものはない」(Nothing but death will keep us apart.)、「死ぬまで書き続ける」(Nothing but death can keep me from it.)と叫ぶ。その誓い通りに、返信が無くても彼女は諦めることなくアフリカからセリーに手紙を送り続ける。彼女達には、ウーマニストとして相手に対する愛情と静かなる強さが見える。

第二番目はセリー、ソフィアと女性達の友情関係が見える場面である。ソフィアは、彼女の白人の雇用主の市長夫人より買い物リストを渡され、目が悪くてそれを読めずに店内で途方に暮れている。偶然居合わせたセリーは窮地にいるソフィアを無言で助ける。用が済み、市長夫人の車に乗り込むソフィアはセリーに向けて「有難う」と口を動かして感謝を知らせる。セリーは手で「あなた、顎を挙げて前を向いて」というような励ましのサインをソフィアに送る。後にミスターとセリー宅で開かれた食事会で、ソフィアは、店で「死ぬほど落ち込んでいた」自分を救済したセリーに、泣きながら「やはり神はいる」と深く感謝する。この

食事会での場面が映画の最もクライマックスとなるのだが、そこで繰り広げられる一連の出来事から女性同士^{シスターフッド}の絆のいくつかの例を見て取れる。例えば、かつての闘志は消え失せ、何も食わず、首を垂れて身体を揺り動かしているだけのソフィアに声をかけるのはやはり女性である。「気分はどう」とソフィアの向かい側に座るハーボの現在の恋人であるスクイクが聞くと、ソフィアは、市長を殴った時に白人達から受けた暴力の跡が痛々しく残る歪んだ顔を上げて「混乱している」と答える。また、シュグに視線を送りながら、ミスターへの怒りと、彼女と共にメンフィスへ旅立つことを言えずに緊張のあまり、沈黙したままのセリーを見守るのもやはり女性のシュグである。どの女性も女性同士お互い相手に対する注意を払って接している。このような「あなたを気にかけている。あなたのことを想っている」ことを物語る仕草の連続はウーマニスト的である。

第三番目は、女性達が恥じることなく堂々と自我を披露する。会食中にセリーがミスターに対し、反撃をはじめると、ソフィアの旺盛な食欲が忽ち回復し、スクイクが突然席を立て、自分の本当の名前はメリー・アグネスで、歌いたいと欲望を語り始める自己主張の連鎖が起こる。この会食中の場面は、小説での表現より、映画の方が激しく鮮明に各女性達の変化の様子を描き出している。セリーと個性の強いエネルギッシュな女性達との関わり合いとウーマニストとしての相互扶助は、セリーを大きく変える。ミスターの暴力や中傷に従順で、反論しない無口なセリーが「私は貧乏で黒人で、醜いかもしれない。だけど、ああ神様、私はここにいる。私はここにいる。」(I'm poor...black. I may even be ugly. But, dear God, I'm here. I'm here!)とミスターに向かって自分が生きている意味の重みを訴えられる程の人物に成長している。遂にはセリーとミスターの立場が完全に逆転するのである。ここでは、それぞれの闘う強さをも尊重する点でウーマニストである。

エンディングシーンのわずかなシークエンスでも映像によりウーマニスト達の目指す姿はかなり示唆的である。例えば、セリーの持ち家のバルコニーに飾られている風鈴は、セリーとシュグが口づけを交わした時に映った風鈴よりかなり大きい。この風鈴の大きさの差異は、二人のレズビアニックな関係から女性同士のつながりへの拡大や豊かさの換喩であるとも言える。ミスター宅と異なりセリー宅の方の玄関は多くの花で飾られ、前庭も手入れが行き届いている。色めく花も、心

のゆとり、優しさ、平和を明示している。セリーが家を出て外へと歩いていくのをなぞる様にカメラもゆっくり前方へトラッキングしていくと、シュグ、メリー・アグネス、ソフィアの姉夫婦と思しきカップル、シュグの父、ハーポ、ソフィアがカメラに入り込んでくる。分離主義ではないウーマニストは、女性だけではなく、男性をも含むのだ。誰にも愛されないと訴えていたセリーの周りに今では人々が集まっている。更にパープル色のコスモス畑を挟んだ向こう側にパープル色の生地を風になびかせ、アフリカから帰国したネティの一行がまもなくセリー達の中へ融合しようとしている。ミスターだけはその輪に溶け込めていないが、軽く微笑んでいるシュグの顔が主観カメラになり、セリーとネティの再会の様子を穏やかに見守っているミスターを捉えている。セリーとネティが走って歩み寄る際の超ロングショットでは、馬を連れたミスターが映っているところを見ると彼はそんなに遠くにはいない。これらの映像表現から、セリーへの償いとしてネティ達の入国を手助けしたミスターの贖罪とシュグの仲介によりやがて彼もセリーのウーマニストの輪に入ることが容易に想像される。

ウォーカーの「ウーマニスト」には、前節で述べたように、レズビアンも、異性愛主義者の女性も含まれると言え、性的欲望だけで区別されるのではないので、女性を包括的に考える「レズビアン連続体」と共有していると言える。また、「パープル」色は「ウーマニスト」を示し、ウォーカーは、カラーパープルを「絶えず驚嘆させられる色であるが、自然の中のどこにでもある」と受け止めている⁵⁶。カラーパープルは神による創造物であり、自然の野原に存在し、愛されたがっているが、我々が気づかない物の例としてシュグのセリフを通じて小説でも映画でも言及されている⁵⁷。それは周縁化されてきた黒人女性達をも共示しているとも読める。レズビアニズムへの意識をも投入する一方で、レズビアニズムを仄めかして、それを女性全体のくくりの中で捉えたことにより「レズビアン連続体」理論を採用した結果、映画『カラーパープル』で描かれた世界は、「ウーマニスト」の物語であり「ウーマニスト」に光を当てた作品だと考えられるのである。

おわりに

映画『カラーパープル』は、黒人男性の暴力と性的虐待が描かれているという

ことで『カラーパープル』論争を起こし、原作で描かれたセリーとシュグの同性愛関係が映画では曖昧に描かれているという酷評も受けてしまう。レズビアニズム描写への批評は、映画での小説に対する忠実性が求められたと思われる。小説『カラーパープル』は賞をも受賞した名作であるが故に、本論の「はじめに」の註に記載したリンダ・ハッチオンの指摘通り、ある一定数のファン層が小説に対して特別な感情と愛着を持っていたであろうと言える。その思い入れが強いと、小説と異なる変更を加えられた映画を読者が納得出来ないことも確かにあり得る。さらに、1970年代、80年代にレズビアンの性的特異性を可視化しようとする動きや、黒人レズビアンや黒人女性が沈黙から声を発しようとする黒人レズビアン作家の活動が活発になった。その中心的作品がウォーカーの『カラーパープル』であった。80年代は映画でもレズビアン映画製作に徐々に注目が集まるようになってきた時代でもあり、このような時代背景の中で映画『カラーパープル』は製作された。

監督の作家性や独自の解釈によって翻案されるので、小説への忠実性が必ずしも守られなければならないものでもない。しかしながら、根強く重く黒人女性にのしかかる白人社会からの人種差別、黒人社会からの性差別や両方の社会による暴力と虐待から黒人女性達が脱却することは重要な課題であった。よって、ウォーカーが本を通じて切望する政治的、文化的活動は、小説から映画への翻案時にも見過ごされるべきではなかったであろう。ウォーカーが有色人種や黒人のフェミニストに対しウーマニスト(女性主義者)の概念を定義し、ウーマニストの色を作品に『カラーパープル』と命名していることから察しても、レズビアニズムを中心としたウーマニストを語らなければならないという強い意志があったと推測する。

そこで、本論文において、映画では曖昧になっていると批判を受けたセリーとシュグのレズビアニズムに焦点を当て、小説と映画で二人の関係がどのように表現されているのかを探った。このウォーカーの小説で示された意図が映画にも反映されているのかを確認する為に、第二節と第三節で小説と映画との比較検討を行った。その結果、まず小説ではレズビアニズムが言明されていたが、セリーとシュグの関係には、レズビアンでありながら、レズビアン関係と断定するより、母娘、母と子供、姉妹、親友、ソウルメイト、セラピスト等の多機能を持つ関係

が見え隠れしていることが判明する。映画では、小説ほど、明確なレズビアニズムの表象はなかったが、セリーとシュグのレズビアニズムを仄めかしつつ、やはり小説と同様に、二人の間に様々な関係性が見えた。彼女達の関係は、レズビアニズムに限定されることなく、女性同士の広範的な関係性という広がりを持っていた。結論として、映画でのレズビアン表象の曖昧さは、小説の意図をくみ取って映像に反映させていることが判明する。

第四節では、映画でのレズビアニズム表象の曖昧さを別の観点から考察することを試みた。すると、小説と映画における女性間の様々な関係性を示す描写は、二人のレズビアニズムを明確にするよりもむしろ、レズビアンのみならず全ての女性との関係性をもひとつにくくるリッチの「レズビアン連続体」理論に適合していることが明らかになったと言える。リッチの「レズビアン連続体」は、レズビアンを可視化しながら、性的欲望の関係のみならず、レズビアン、母娘、姉妹、女友達など女性同士の内面的結びつきや支え合いをも取り込んでいる。この関係性は、女性同士の絆シスターフッドとしても見なせる。それだけでなく「レズビアン連続体」は、セジウィックによる女性の「ホモソーシャル」と「ホモセクシュアル」は「途切れのない連続体」になっていると言う主張にも同調している。つまり、映画で曖昧かつ仄めかされたレズビアニズムの描写は、レズビアンの延長線上に様々な女性との関係を置く「レズビアン連続体」理論を採用していると言える。

最後の第五節では、ウォーカーの小説の中心となるウーマニストの概念から、登場人物の女性同士の関係を分析することにした。映画は、小説と同様に、セリーとシュグとの関係以外に、ソフィア、ネティとの友情や姉妹愛にまで拡大して、女性間で生まれる愛情を描いている。彼女達は、お互いを愛し、奴隷時代から受け継がれている女性同士の絆シスターフッドを大切に育てている。彼女達は、不条理な家父長制に対し、自分の自我を確立することを目指して闘う強さを持ち合わせている。彼女達の分離主義を好まず、全てに平等でいようとする姿勢は、性的関係に拘わらず女性を愛し、男性にも気を配るウーマニストそのものである。このことを踏まえて、ウォーカーの提唱するウーマニストと、リッチの「レズビアン連続体」との親和性が見えてくる。結果として小説同様、映画での女性登場人物は、ウーマニストであり、「レズビアン連続体」を実践している女性達ということになる。

映画製作中に黒人団体から、性的表現への抗議もあったという限られた条件の

中でスピルバーグは、小説から映像に移した。ウォーカーの意思を尊重しつつ、観ている側が理解しやすいように模索しながら、ウォーカーとは異なる表現を選択した。彼の解釈による巧妙な映画技法により最終的に、ウォーカーのスピリットを汲んだ作品製作を行おうとしたことが読み取れる。そして映画の中には、レズビアン連続体、女性同士の絆^{シスターフッド}とウーマニストの繋がりが織り込まれている。よって映画『カラーパープル』は、レズビアン表象を描き切れなかった、もしくはレズビアン表象が女性同士の友情に回収された映画ではなく、レズビアン連続体理論が映像表象化されたウーマニスト映画だと言える。加えて本作品は、映画『カラーパープル』後の女性同士の強い絆の映画製作を導いたパイオニア的映画とも言えそうだ。

このように本論で導き出された結果、全ての女性を含む観点から映画『カラーパープル』を考察するならば、本作品が黒人女性のみならず、階級、人種、マイノリティ、セクシュアリティ、大人子供を問わず、様々な女性の感受性に訴える可能性があったのではないかと仮定する。観客各々にとって、映画に自分の経験を照らし合わせながら、似たような経験を思い出すシーンや共鳴できる部分も多かったであろうと推測する。観客が本作品をどのように観たのかは、先行研究を参考にしつつ次回の研究課題として更なる分析を進めていきたい。

【註】

¹ ヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニア『シグニファイング・モンキー—もの騙る猿/アフロ・アメリカン文学批評理論』松本昇/清水菜穂監訳、南雲堂フェニックス、2009年、203、360頁。小説『カラーパープル』は、主人公セリーが神に宛てた手紙、「宣教師として遠くアフリカの未開地にいる」妹のネティからセリーに宛てた手紙、セリーからネティに宛てた手紙で構成されている。セリーは「書く行為をとおしてその声を見いだすことにより自己を確立する」とゲイツ・ジュニアは述べる。

尚、タイトル表記に関しては、本論では「カラーパープル」で統一するが、引用内では原文のまま表記する。

² リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』片渕悦久/鴨川啓信/武田雅史訳、晃洋書房、2012年、3、9、13、152頁。小説の映画化は大概にして「一番煎じ、派生物」と蔑まれており、特に翻案元が名作だと、特定の読者が期待し愛情を込めて育んでいるので、アダプテーションによる原作の変更が好まれないことが多く、「作品のあるいは作者の「精神」という、とらえ所のない概念を持ち出し」それが翻案化された作品に反映されない場合は失敗作と見なされるとハッチオンは指摘する。一方最近では、アダプテーショ

- ンした「映画が商業的あるいは批評的に成功を取める」ことが多い事実からも、かつて支配的だった「忠実度批評」はあまり考慮されなくなってきていると彼女は述べている。
- ³ Essence Editors, “25 Movies Every Black Woman should Watch,” *Essence*, February 18, 2014, <https://www.essence.com/holidays/black-history-month/25-movies-every-black-woman-should-watch/> (2021年8月4日閲覧)。
- ⁴ Nina Darnton, “At the Movies,” *The New York Times*, January 9, 1987, <https://www.nytimes.com/1987/01/09/movies/at-the-movies.html> (2021年8月4日閲覧)。
- ⁵ Richard Corliss, “The Three Faces of Steve *The Color Purple*: Directed by Steven Spielberg; Screenplay by Menno Meyjes,” *Time Magazine*, vol. 126, issue. 25, December 23, 1985: 78. 1.
- ⁶ 朴香芸「小説から映画へ『カラー・パープル』のアダプテーションにおけるジェンダー表象の変容」『大阪大学言語文化学』26号(2017年)、62頁。
- ⁷ 赤尾千波「二つの『カラー・パープル』」『筑波大学大学院アメリカ文学研究会』6号(1993年)、55-57頁。赤尾千波「勝手に変えられる黒人女性キャラクター—問題作を娯楽映画に」大類久恵/落合明子/赤尾千波編『新時代アメリカ社会を知るための60章』明石書店、2013年、210、211頁。
- ⁸ 宮本敬子「覇権調整のシネマトグラフィー—スティーヴン・スピルバーグ監督『カラー・パープル』」『アメリカ文学と映画』杉野健太郎/諏訪部浩一/山口和彦/大地真介編、三修社、2019年、242、244、245頁。
- ⁹ Alice Walker, *The Same River Twice: Honoring the Difficult* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1996), 180. “Alice Walker,” *Charlie Rose*, January 29, 1996, <https://charlierose.com/videos/3843> (2021年8月1日閲覧)。
- ¹⁰ Walker, *The Same River Twice: Honoring the Difficult*, 219, 220.
- ¹¹ *Ibid.*, 219-223.
- ¹² *Ibid.*, 21, 22.
- ¹³ アリス・ウォーカー『続・母の庭をさがして』葉月陽子訳、東京書籍、1993年、5、6頁。
- ¹⁴ 同前、177頁。
- ¹⁵ 竹村和子『彼女は何を視ているのか—映像表象と欲望の深層』作品社、2012年、169頁。
- ¹⁶ ベル・フックス『アメリカ黒人女性とフェミニズム—ベル・フックスの「私は女ではないの?」』大類久恵監訳/柳沢圭子訳、明石書店、2010年、22、23頁。
- ¹⁷ 岩本裕子『アメリカ黒人女性の歴史—二〇世紀初頭みる「ウーマニスト」への軌跡』明石書店、2000年、19頁。
- ¹⁸ Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed* (New York: Routledge, 2007), 75, 76.
- ¹⁹ *Ibid.*, 75-77.
- ²⁰ Christopher S. Lewis, “Cultivating Black Lesbian Shamelessness: Alice Walker’s “The Color Purple”,” *Rocky Mountain Review*, vol. 66, no. 2 (Fall 2012): 158.
- ²¹ “The Black Power Movement,” Digital Public Library of America, <https://dp.la/primary-source-sets/the-black-power-movement> (2021年8月9日閲覧)。風呂本博子「アメリカ黒

人女性の過去と現在—文学に描かれた一九三〇年代以降の状況』『アメリカ研究とジェンダー』渡辺和子編、世界思想社、2003年、254、255頁。ブラック・パワーとは、1960年代から70年代まで続いた「全ての黒人とアフリカを起源とする人々の為の人種的尊厳、自給自足と平等を信じることを主唱とする政治的、社会的運動」だが、学生非暴力調整委員会 (SNCC) のリーダー、ストークリー・カーマイケルは、暴力には暴力で対抗しようとする戦闘的姿勢を見せた。上野忍『アメリカ黒人の歴史—奴隷貿易からオバマ大統領まで』中央公論新社、2016年、120、125、126頁。学生非暴力調整委員会とは、「学生たちに向かってキング牧師は、「大人たちの無気力と自己満足に対する反逆、監獄に入る勇気を持った突撃隊の創出」の必要を呼びかけた」ことで組織され、「非暴力的な直接行動」を目指す。“Black Arts Movement (1965-1975),” National Archives, <https://www.archives.gov/research/african-americans/black-power/arts> (2021年8月9日閲覧)。ブラック・アーツ・ムーヴメントとは「詩人アミリ・バラカ (リロイ・ジョーンズ) が、芸術表現の場所としてニューヨークのハーレムにブラック・アーツ・レパトリー・シアターを創設した1965年」に始まったものであり、「黒人の芸術家、知識人によって創作された音楽、文学、ドラマ、ヴィジュアル・アーツに焦点を置いたブラック・ナショナルリズム・ムーヴメントである」といわれている。

²² Lewis, “Cultivating Black Lesbian Shamelessness,” 158.

²³ Ibid., 159, 165, 170.

²⁴ ウォーカー『続・母の庭をさがして』、177、178頁。引用文献では「眠る」と訳されているが、本論文では同性愛的ニュアンスを込めて「寝る」と表記した。

²⁵ アリス・ウォーカー『カラーパプル』柳沢由実子訳、集英社、1994年、13-334頁。この文献では、シュグが「シャグ」になっているが、本論文では、Shugの呼び名にシュグを使っているので、一様にする為に敢えて「シュグ」に変更させてもらっている。

²⁶ ちなみに映画でもカメラは荷馬車からはみ出し軽く動いているシュグの両足をクローズアップで捉えている。ロングショットでセリーも映るが、彼女は茫然と立ちすくんでいるだけである。

²⁷ Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 227.

²⁸ Ibid., 228.

²⁹ このシーンは、『フライド・グリーン・トマト』(*Fried Green Tomatoes*, ジョン・アヴネット、1991) の一場面を彷彿させる。主人公エブリンが参加している自己啓発セミナーで、「女性のパワーを奪回する方法」として、女である証とは一体どういうことか、女の力の根源を目で確かめる為に、鏡で自分のヴァギナの確認を勧められるシーンである。Sharon Isaak/Kelli Pryor, “Woman in Love,” *Entertainment*, February 28, 1992, <https://ew.com/article/1992/02/28/women-love-2/> (2021年8月2日閲覧)。The Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD、中傷と闘うゲイとレズビアンとの同盟) は、イジーとルースの関係はレズビアンに見えたレズビアンが判断したので、レズビアンの内容を最も演出している映画として、『フライド・グリーン・トマト』に賞を贈っているが、イジーとルースの関係とセリーとシュグとの類似は明らかであるように思われる。

- ³⁰ イヴ・K・セジウィック『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗、亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2008年、1、2頁。
- ³¹ 同前、32-34頁。
- ³² Linda Abbandonato, "Rewriting the Heroine's Story in *The Color Purple*," in *Alice Walker: Critical Perspectives Past and Present*, Ed., Henry Louis Gates, Jr., and K. A. Appiah (New York: Amistad, 1993), 298.
- ³³ Walker, *The Same River Twice: Honoring the Difficult*, 145.
- ³⁴ 宮本「覇権調整のシネマトグラフィー—ステイブン・スピルバーグ監督『カラーパープル』」、244頁。
- ³⁵ 『カラーパープル、小説から映画へ』(*The Color Purple from Book to Screen*)、DVD。
- ³⁶ 同前。
- ³⁷ 同前。
- ³⁸ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 77.
- ³⁹ ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」 齊藤綾子訳、『新・映画理論集成1—歴史・人種・ジェンダー』 岩本憲児/武田潔/齊藤綾子編、フィルム・アート社、2002年、131頁。
- ⁴⁰ 同前。
- ⁴¹ 二人の美しい女性の身体の戯れは、男性観客にとってエロティックな性的対象物として見なされ、冷やかしになりかねない。例えば『アデル、ブルーは熱い色』(*La Vie d'Adèle*、アブデラティフ・ケシシュ、2013)は、アデル(アデル・エグザルホプロス)が、ブルー色の髪ををしたエマ(レア・セドゥ)に魅了され、官能的な同性愛の欲望にのめり込んでいくが、寂しさを埋めるための行動が致命的となり、エマから別れを言い渡される物語である。映像が美しく、レズビアン性のセクシュアリティをメインに描こうとした映画だと見做されるが、上映時間が3時間近くもあるにもかかわらず、女性同士の激しいポルノ性愛行為に重心がかかってしまっている。よって彼女達の内面の交流が明確にならず、アデルのエマへの執着は肉体関係に限定される印象を与える。本作品は66回カンヌ国際映画祭パルムドールを受賞したが、審査委員長がスピルバーグというのは非常に興味深い。「アデル、ブルーは熱い色」『映画.com』<https://eiga.com/movie/79242/> (2021年11月21日閲覧)。
- ⁴² アドリエンヌ・リッチ『血、パン、詩』大島かおり訳、晶文社、1989年、53、54頁。
- ⁴³ 同前、54、58頁。
- ⁴⁴ 同前、87頁。
- ⁴⁵ 同前。
- ⁴⁶ セジウィック『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』、3頁。
- ⁴⁷ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 81-82. de Lauretis, *The Practice of Love*, 191-195.
- ⁴⁸ de Lauretis, *The Practice of Love*, 191.
- ⁴⁹ リッチ『血、パン、詩』、91頁。
- ⁵⁰ 同前、91、92頁。
- ⁵¹ 同前、101、102、104、105頁。
- ⁵² 有賀夏紀『アメリカ・フェミニズムの社会史』勁草書房、1988年、53、58頁。米国フェ

ミニズム史について論じた有賀夏紀によれば、歴史的に見れば、「母、娘、姉妹、叔母、姪、友人」といった女性同士の友情は、異性との関係より強い友情もしくは愛情に近い関係を築いていた。女性同士の繋がりには個人の関係だけではなく、「ネットワークが張り巡らされていた」と言う。家庭生活の中で知恵を分かち合い、助け合うという強い絆を形成していた。ベル・フックス『フェミニズムはみんなのもの—情熱の政治学』堀田碧訳、新水社、2005年、22頁。訳注を参照した。ベル・フックスも「女性達の絆は、歴史上常に存在した」と言う。フェミニズムは、女性達の絆を「シスターフッドと名づけ」、「Sisterhood is powerful」（「シスターフッドは強い」）は、女性運動の団結のスローガンとなった」。

⁵³ Karen Hollinger, *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 167, 168.

⁵⁴ リッチ『血、パン、詩』、54、87、89、91頁。

⁵⁵ 上杉佐代子「女性奴隷」『アメリカ・ジェンダー史研究入門』有賀夏紀/小松山ルイ編、青木書店、2010年、89頁。

⁵⁶ Alice Walker, *The Color Purple* (New York: Penguin Books, 2019), XI, XII.

⁵⁷ *Ibid.*, 195, 196.

【フィルムグラフィ】

『アデル、ブルーは熱い色』（La Vie d'Adèle）アブデラティフ・ケシシュ監督、アデル・エグザルブロス主演、ワイルド・パンチ、2013年。

『カラーパープル』（The Color Purple）スティーブン・スピルバーグ監督、ウーピー・ゴールドバーグ主演、ワーナー・ホーム・ビデオ、1985年。

『カラーパープル、小説から映画へ』（The Color Purple from Book to Screen）、ローラン・ブーゼロー監督、ワーナー・ホーム・ビデオ、2003年、DVD。

『フライド・グリーン・トマト』（Fried Green Tomatoes）ジョン・アヴネット監督、キャシー・ベイツ主演、コムストック・グループ、1991年。

『テルマ&ルイズ』（Thelma and Louise）リドリー・スコット監督、ウォルト・ディズニー・ジャパン、1991年。

【参考文献】

Abbandonato, Linda. "Rewriting the Heroine's Story in *The Color Purple*," in *Alice Walker: Critical Perspectives Past and Present*, Ed., Henry Louis Gates, Jr., and K. A. Appiah. New York: Amistad. 1993, 296-308.

赤尾千波「二つの『カラー・パープル』」『筑波大学大学院アメリカ文学研究会』6号（1993年）、50-58頁。

——「勝手に変えられる黒人女性キャラクター—問題作を娯楽映画に」『新時代アメリカ社会を知るための60章』大類久恵/落合明子/赤尾千波編、明石書店、2013年、210-214頁。

"Alice Walker," *Charlie Rose*, January 29, 1996, 15 : 56, <https://charlierose.com/>

- videos/3843 (2021年8月1日閲覧)。
- 有賀夏紀『アメリカ・フェミニズムの社会史』勁草書房、1988年。
- Bobo, Jacqueline. *Black Women as Cultural Readers*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge, 2007.
- Corliss, Richard. "The Three Faces of Steve *The Color Purple* Directed by Steven Spielberg; Screenplay by Menno Meyjes." *Time Magazine*, vol. 126, issue. 25, December 23, 1985: 78. 1.
- Darnton, Nina. "At the Movies." *The New York Times*, January 9, 1987. <https://www.nytimes.com/1987/01/09/movies/at-the-movies.html> (2021年8月4日閲覧)。
- de Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Digital Public Library of America. "The Black Power Movement." <https://dp.la/primary-source-sets/the-black-power-movement> (2021年8月9日閲覧)。
- Essence Editors. "25 Movies Every Black Woman should Watch." *Essence*, February 18, 2014. <https://www.essence.com/holidays/black-history-month/25-movies-every-black-woman-should-watch/> (2021年8月4日閲覧)。
- 風呂本悖子「アメリカ黒人女性の過去と現在—文学に描かれた一九三〇年代以降の状況」『アメリカ研究とジェンダー』渡辺和子編、世界思想社、2003年、248-263頁。
- ゲイツ・ジュニア、ヘンリー・ルイス『シグニファイイング・モンキー—もの騙る猿/アフロ・アメリカン文学批評理論』松本昇/清水菜穂編訳、南雲堂フェニックス、2009年。
- Hollinger, Karen. *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- フックス、ベル『アメリカ黒人女性とフェミニズム—ベル・フックスの「私は女ではないの?」』大類久恵監訳/柳沢圭子訳、明石書店、2010年。
- 『フェミニズムはみんなのもの—情熱の政治学』堀田碧訳、新水社、2005年。
- ハム、マギー『フェミニズム理論辞典』木本喜美子/高橋準監訳、明石書店、1999年。
- ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』片瀬悦久/鴨川啓信/武田雅史訳、晃洋書房、2012年。
- Isaak, Sharon/Kelli Pryor. "Woman in Love." *Entertainment*, February 28, 1992. <https://ew.com/article/1992/02/28/women-love-2> (2021年8月2日閲覧)。
- 岩本裕子『アメリカ黒人女性の歴史—二〇世紀初頭にみる「ウーマニスト」への軌跡』明石書店、2000年。
- Lewis, Christopher S. "Cultivating Black Lesbian Shamelessness: Alice Walker's "The Color Purple"." *Rocky Mountain Review*, vol. 66, no. 2 (Fall 2012): 158-175.
- 宮本敬子「覇権調整のシネマトグラフィ—ステイヴン・スピルバーグ監督『カラーパープル』」『アメリカ文学と映画』杉野健太郎/諏訪部浩一/山口和彦/大地真介編、三修社、2019年、238-257頁。

- マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳、『新・映画理論集成 1—歴史・人種・ジェンダー』岩本憲児/武田潔/齊藤綾子編、フィルム・アート社、2002年、126-139頁。
- National Archives. “Black Arts Movement (1965-1975).” <https://www.archives.gov/research/african-americans/black-power/arts> (2021年8月9日閲覧)。
- 朴香芸「小説から映画へ『カラー・パープル』のアダプテーションにおけるジェンダー表象の変容」『大阪大学言語文化学』26号(2017年)、57-69頁。
- リッチ、アドリエヌ『血、パン、詩』大島かおり訳、晶文社、1989年。
- Sanello, Frank. *Spielberg: The Man, the Movies, the Mythology*. Dallas: Taylor Publishing Company, 1996.
- セジウィック、イヴ・K『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗、亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2008年。
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- 竹村和子『彼女は何を視ているのか—映像表象と欲望の深層』作品社、2012年。
- 上野忍『アメリカ黒人の歴史—奴隷貿易からオバマ大統領まで』中央公論新社、2016年。
- 上杉佐代子「女性奴隷」『アメリカ・ジェンダー史研究入門』有賀夏紀/小松山ルイ編、青木書店、2010年、87-92頁。
- ウォーカー、アリス『続・母の庭をさがして』葉月陽子訳、東京書籍、1993年。
- 『カラーパープル』柳沢由実子訳、集英社、1994年。
- Walker, Alice. *The Same River Twice: Honoring the Difficult*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1996.
- . *The Color Purple*. New York: Penguin Books, 2019.