

ノスタルジーとドラマ

— ラテンアメリカ, その表象と言説

Nostalgia y drama: América Latina, sus representaciones y discursos

梅 本 英 二

Eiji UMEMOTO

序

テレノベラと呼ばれる、メキシコをはじめとするラテンアメリカ産のテレビドラマは、自国や他のラテンアメリカ諸国はもとより、世界の広い地域で多くの視聴者を獲得している¹⁾。その最大の輸出市場であるアメリカでこの番組の人気を支えているのがヒスパニック系の人々であることは、スペイン語チャンネルの番組表のかなりの部分がこの番組によって占められていることから明らかであろう。無論、社会的な出自も出身地も異なる彼らがすべてこのテレビドラマに魅了されているわけではないが、それが常に高い視聴率を獲得できるものであることは疑いを容れない。このように、テレノベラという番組に対する需要は、アメリカを始めとして世界各地で、制作国のそれを凌ぐほどである²⁾。

1) ブラジルのテレビ局Globoは、1970年代よりそのテレビドラマを同じポルトガル語を公用語とするポルトガルやその旧植民地であったアフリカ諸国をはじめ、イタリアやスペイン語圏ラテンアメリカ諸国へと輸出している。また、メキシコ最大のテレビ局Televisaは、既に1950年代末よりスペイン語話者の需要があるアメリカ、ラテンアメリカ各国、そして70年代以降には、中東欧諸国やインドネシア、フィリピン、マレーシアといったアジアとも取引を行っている (Havens 2006)。

2) コロンビアのテレビ局RCN製作のテレノベラ『アグリー・ベティ (Yo soy Betty, la fea)』は、メキ

視聴者の反応もまた、トークショーやバラエティーといった、他のスペイン語放送の番組が低俗、ステレオタイプの伝播など批判的な意見に曝される中、ニュースと並んでこのテレノベラは肯定的に受け取られている。アメリカでヒスパニック系女性を対象にして行われたスペイン語テレビ番組に関する研究では、ニュースと並んでテレノベラは、トークショーやバラエティーといった番組が、特に教育程度の高いインフォーマントによって、ヒスパニック系の人々に対する偏見を伝播しているだけの価値のないものとしてみなされているのに対して、こうした批判を免れているように思われる。彼女たちは、これらのドラマの紋切り型プロットには満足していないにしても、少なくともその登場人物たちや舞台となっている土地の風景には肯定的な評価を与えているのである。ドラマの中に登場するラテンアメリカの俳優とその服装や化粧、そしてとりわけドラマの背景として現れ

シコやスペインといった他のスペイン語圏諸国だけでなく、アメリカにおける英語でのリメイクを始め、フランス、ロシア、ドイツなどのヨーロッパや、インド、中国といったアジアでもリメイクされた。日本ではコロンビア版とアメリカ版が放映されている。

るメキシコやラテンアメリカの習慣や言語表現といった伝統が彼女たちを惹きつけるのだ (Rojas 2007)。

こうしたアメリカのラティーナたちのコメントから想起されるのは、テレビという媒体が存在する遙か以前、スペイン語圏の映画界でトーキーがようやく緒に就き始めた1930年代に一本の映画が引き起こした現象である。『あの農園にて (Allá en el rancho grande)』と題されたメキシコ映画が、スペイン、ラテンアメリカ各地で大きな成功を収めたのである。それまでメキシコは映画製作に関しては、ソビエト映画界の巨匠エイゼンシュタインがその風景と人々を素材として映画を撮影したことを唯一の例外としては、他国からの注目を集めたことはなかった。そうした状況を一変させたのが、この1936年製作の映画であったのだ。スペイン語圏諸国で多くの観客を動員し、メキシコ映画界最初の国際的な興行的成功を収めたことで、後のメキシコ映画産業の基礎を固めたといわれるこの映画がラテンアメリカの人々の間で歓呼を持って迎えられたのは、そこにヨーロッパの映画の模倣でない、ラテンアメリカ (メキシコ) 独自の農村風景、人物が描かれていたからである。この映画の成功がラテンアメリカ全体をひとつの映像表現によって結びつけたと評されるのはそのためである。

しかし、この映画、そして現代のテレビドラマに現れる様々な映像表象は必ずしも実在する風景や社会の忠実な再現ではないし、そのプロットはむしろ現実の社会では起こりえないような内容を持っている。30年代の観客たち、そして現代のラティーナたちの反応は、自分たちが実際に体験してきたことや現実の風景や社会の忠実な反映としての物語によって引き起こされたものではないのである。では、彼らはどうしてこれらスクリーン

の映像にかくも惹かれるのであろうか。それらの映像や物語には、実在の社会とは異なっているが、共通する何かがあり、そしてそれが観客や視聴者の共感を呼ぶのではないか、そしてそこでまず手がかりとなるのは、ラテンアメリカ、ひいてはイベリア半島にまで遡る、観客、視聴者の出自に関わるものだと考えられる。つまり、彼らラテンアメリカに生を享けた人々の間には、ある種の具体的な表象や言説が共有されており、それこそがこれら映像娯楽品の成功を支えているのではないかと考えられるのだ。この汎ラテン的とも名付けることの出来るイメージの総体を明らかにしようというのがこの小論の目的である。

農村という楽園

映像メディアでのイメージによって、それを見た人々が観光という別の消費行動に促される現象を研究する分野は、近年フィルム・ツーリズムとして脚光を浴びつつある。そこでは、人々が観光の目的地に引き寄せられる要因を次のように分類している。1) 場所 (現地の立地、景色、属性、気候、文化的社会的由来)、2) パフォーマンス (ストーリーやプロット、物語のテーマ)、3) パーソナリティー (配役、スター、登場人物キャラクター) (Macionis 2004: 90)。「場所」という分類が意味するのは、映像媒体で伝えられる表象が実在の場所であることが、その視聴者を引きつける要因となるということである。これは、映画やドラマで取り上げられる場所が人々の間で広く知られるようになり、同時に彼らにとって特定の意味を持つようになることを指す。ふたつめの「パフォーマンス」は、映画やドラマの内容が視聴者の琴線に触れることで、何の変哲もない場所でさえ意味を付与されることになる作用を指す。前

出の「場所」の場合は、単にその場所が映画やドラマの舞台となっていたという事実だけがその地を意味あるものにしていただけで、この「パフォーマンス」では、ストーリーや主題に視聴者が感情移入し、登場人物の行動、経験に彼ら自身を重ねることで、これらの人物がドラマの中で実際に身を置いていた場所が、それを見た人にとって特別な価値を有するようになるのである。従って、この場合、人々がその場所に引きつけられるのは、物語のプロットやストーリーを通してということになる。

言語や多くの慣習を同じくするラテンアメリカの各地での成功という形で、先の『あの農園にて』の先鞭をつけたのは、サイレント時代に製作されたアルゼンチン映画『ガウチョ貴族 (Nobleza gaucha)』であった。この映画に触発されて、スペインでは1925年と35年の二回『アラゴン貴族 (Nobleza baturra)』が、更にはこれにインスピレーションを受け、前述の『あの農園にて』がメキシコで製作されることになったのである (García Riera 1993: 212)。これらの映画の成功は、実在する風景や社会の単なる再現が観客のノスタルジーを呼び起こしたということだけに由来するのではない。それら再現された表象の背後に、彼ら観客が何らかのイメージを投影し、その中の登場人物たちに自分たちの体験を重ねあわせることなしには、ドラマや映画へのかくも大きな共感が生まれることはなかったであろう。つまり、彼らが行ったことは、上のフィルム・ツーリズムの分類に従えば、「場所」の文化的社会的由来とそこで演じられる「パフォーマンス」に、実体験で培われた自らの心情を重ね合わせたということである。これと同様なことは、現代のテレノベラへのラティーナたちの肯定的な評価についても言える。

30年代の映画や現代のテレノベラの人気を支えているのがスクリーンやテレビ画面の中のラテンアメリカ的、汎ラテン的な表象や言説であり、それはすなわち多くのラテンアメリカの人々の間にそうしたものに感応する、現実と類似しているが実際には存在しないイメージが存在しているからであるとするならば、このことはつまり、スクリーンや画面の中の場所、ストーリーやプロット、物語のテーマと、彼らが持っているこうした共通の心象、つまり自らの経験や願望などのファンタジーの投影としてのイメージが共振作用を起こし、それが彼ら観客にノスタルジーとして感じられるということである。こうした、ドラマで表象される様々なイメージや言説と、彼らの経験に由来する記憶、そこから産み出される願望や欲望との同調作用とでも呼ぶべきものこそが、過去にラテンアメリカを結びつけ、また現代の巨大文化産業であるテレビを支えているものだと考えられる。

30年代にスペイン語圏の人々を魅了した『あの農園にて』のメインプロットを構成しているのは恋愛物語であるが、そこに男同士の友情、封建的な権力や制度が絡んでおり、背景にはソンプレロや刺繍の施されたブラウスなどの地域性を表す衣装、歌や踊りといった農村の風俗が描写されている。こうした、サイレント時代からトーキー初期にかけてスペインやラテンアメリカで人々の共感を得た映画作品がテーマとしていた、イベリア半島からアメリカ大陸の植民地へと伝えられた封建的社会制度とそれを取り巻く農村風景は、40年代に始まるメキシコ映画黄金時代に農園喜劇 (comedia ranchera) としてその定型の完成を見ることになる³⁾。それらの映画に通

3) 竜舌蘭、驢馬、ソンプレロというメキシコの典型的なイメージを、ラテンアメリカの社会や文化に多少とも関心のある人ならば、恐らく一度は目にしたことがあるであろう。この映像表象は、30

底しているのは、ヨーロッパの古い歴史の層に淵源している、植民地としてのラテンアメリカの経験、別の言い方をすれば、封建的制度への両義的な感情である。こうした、ヨーロッパからアメリカ大陸へと資本主義の拡張とともに伝播した一連の制度、慣習の総体への人々の愛着は、ラテンアメリカの植民地経験への一種ねじれたノスタルジーと呼べるかもしれない。

農村風景の中心となっている封建的制度を象徴するのは、日本語では一般に農園と訳されるアシエンダである。これはスペイン植民地時代の先住民支配信託制度エンコミエンダとそれに続く、スペイン王室が実施した土地供与によって生じた植民者私有地への先住民人口からの労働力供出制度へと遡ることができる。この大土地所有とそこで行われる農業などの生産活動に基づく企業体がアシエンダであった。その特徴として挙げられていたのは、そこで働く人々の労働報酬が現代の資本主義経済におけるように賃金で支払われるのではなく、土地の貸与や必需品の支給によること、また近代国家においては警察によって保たれる治安や法によって保証される様々な権利が土地所有者によって与えられるといった封建的性格であった。しかし、時には強制

的な労働や前貸しによる労働者の隷属化現象を伴った封建的なアシエンダは、メキシコ北部の一バリエーションにすぎないことが現在では明らかにされている。メキシコ中央高地では、労働力の供給先である先住民村落は先祖伝来の土地と自治を保持しつつアシエンダと共生していたのであった⁴⁾。

しかしいづれにしても、アシエンダの主人は、小作農、使用人を支配下に置く地方封建社会の頂点に位置するいわば地方貴族であった。映画における彼らの主従関係は、主人の家父長的権威とそれにこたえる使用人との互酬的な側面が強調されている。こうしてアシエンダとそれを取り巻く農村とは、寛容で慈悲深い農園主の庇護のもと、労働者たちが安寧に生活を送っていた理想郷として描かれたのであった。理想郷としてのアシエンダには、この映像媒体をコントロールしていた当時の経済エリートたちの思惑が反映されていたと考えられる。メキシコの場合には、革命後の政権に反対する、主にディアス政権を支えていた農村部エリートによって構成された保守派が、この映画で見られるような牧歌的な農村の描き方を唱導したのであった。ここでは、アシエンダは彼ら保守派エリートたちが思い描く国家(nación)のあるべき姿の縮図であり、農園の生産を監督運営する牧童(チャロ)、そして彼と対になる、刺繍の入ったブラウスとスカートに身を包んだ従順な女性たち(チナ・ポブラーナ)が、その想像の共和国の国民たち(nación)として描かれたのである(Pérez Montfort 2003: 143)。

この映画が制作された1930年代中頃は、カルデナス政権がメキシコ革命の理念を実現す

年代初頭ソビエトのエイゼンシュタインが最初にフィルムに焼き付け、40年代のメキシコ映画黄金時代、エミリオ・フェルナンデスがガブリエル・フィゲロアのカメラを通して残した作品によって踏襲された。このメキシコのナショナリズムのアイコンとして機能してきた映像表現は、近年では、2005年メキシコ制作の映画『哀しみのバイオリン(El violín)』において見る事が出来る。同国南部のチアパス州で1994年の北米自由貿易協定(NAFTA)発効と同時に勃発したサパティスタ民族解放軍による反乱、これに続く政府軍のこの地への展開とそれに伴う農民たちの生活への圧迫、自警団による白色テロといった一連の出来事に触発されて制作されたと思いきこの社会派映画においても、こうした表象が繰り返し現れてくるという事実は、現在の体制に批判的な人々をも含めて、如何にそれらがナショナル・アイコンとして定着しているかを示している。

4) メキシコにおけるアシエンダ研究に関しては、Borah (1951)とChevalier (1963)によって封建的で強権的なアシエンダ・モデルが確立されたが、その後Gibson (1964)等によって各地に様々な形態が存在することが報告された。

べく様々な社会改革を行っていた時期であり、そのうちのひとつが農地改革による農村部における富（土地）の不均衡の是正であった。こうした時代状況を考慮するならば、革命前のディアス政権時代からの既得権益を有する経済エリートたちがアシエンダの伝統をメキシコの象徴（ナショナル・アイコン）として称揚することは、革命後の政権によって今や接収の危機にある彼らの私有財産としての農園を守るためであったのと同時に、政権側から彼らに投げかけられる、愛国心の欠如や外国勢力との繋がりといった非難を否定し、自らの立場を正当化するためにも有効な手段であったと考えられる。当時の観客たちが、美化され、肯定的な意味を付与された、当時の政治潮流に逆行するような封建的制度であるアシエンダの主従関係というテーマを受け入れた背景には、中流層以上の人々が、既得権益を奪おうとする社会主義やその傾向を強める政権への嫌悪や恐怖を抱き、その反動としてより一層過去へのノスタルジーにとらわれていったのと同様、中流以下の層に属する人々もまた、急進的な社会改革に対して、カトリックの保守的価値観やメキシコ革命以前の封建的制度、伝統に対してひかれていったという事情があったのである。

こうした映像の中のアシエンダは物語の単なる背景ではなく、プロットの一部としても機能していた。フィルム・ツーリズムの嚆に倣うならば、アシエンダという「場所」はそこで演じられる「パフォーマンス」に深く関わっているのである。つまり、封建的な位階制秩序が支配しているが、またその主従関係は互酬的でもあるというアシエンダの文化的社会的由来が、メインプロットを構成している恋愛物語の展開に重要な意味を持っていたのである。物語に取り入れられたのは、農園の主人にヨーロッパの中世の時代から事実上

与えられていた、“pernada”と呼ばれる、その使用人である独身女性、農村労働者の新妻や娘を性的に自由にできるという特権であった。使用人の男女の恋愛がこの農園主の特権によって危機を迎えるが、最後には、農園主自らがこの特権を否定することで、彼ら使用人の恋愛は成就し、アシエンダと農村の秩序も何事もなかったように保たれるという結末を迎える。このように、農村を舞台にした映画をめぐって起こっていたことは、観客の持つ心象とスクリーンの農村風景の間に共振作用が生じただけでなく、登場人物の行動、経験に彼ら自身を重ねることが出来た、すなわち観客の記憶とドラマの言説との間にも同調作用が生じたということである。

ラテンアメリカの歴史的経験が生んだこうしたノスタルジーが今日のラテンアメリカにおいても受け継がれていることは、農村の風景や慣習をふんだんに取り入れた、メキシコのテレビ局テレビサ（Televisa）2007年制作のテレノベラ、『愛の精（Destilando amor）』の成功からも明らかである。これは、その制作プロデューサーによれば、1999年以降メキシコで最も高い視聴率を獲得した番組であるという（El Universal 2007）。このテレビドラマを数あるテレノベラの中から取り上げるのは、それが先に見た映画と、その舞台となる場所やテーマだけでなく、他にもいくつかの共通点を持っていることによる。まず、このテレノベラが制作国のメキシコだけでなく、アメリカや他のスペイン語圏諸国においても高視聴率を誇ったという事実、そして上に見た三つの映画が互いに類似したプロットを持っていたように、このテレビドラマも近年にヒットしたテレノベラと同様、レフリート（リメイク）と呼ばれる、過去に高い人気を博した映画、ドラマの改作（焼き直し）であるという事実である。このリメイクという

手法はテレノベラ創成期から存在していたが、他のメディアの台頭による広告収入の落ち込みや番組制作費用の高騰という状況の中、商品としての番組の収益に確実性を求める制作者側の意図のもとに、90年代後半より一層顕著になってきた⁵⁾。この傾向は、近年の視聴者側の求めるものの固定化、保守化の表れであると考えられるが、それはまた、先の映画作品がそうであったように、こうした数々のリメイク作品が共通して持っているものに、視聴者が時代を越えて如何に魅了され続けてきた(いる)かということを示しているのである(梅本 2009:28)。

物語はメキシコ西部に位置する、メキシコを代表するテキーラ酒の語源となった同名の村から始まる。この今やメキシコ的なものを育む地で、テキーラの原料となるアガベという植物の栽培から、その加工、そしてこの蒸留酒の出荷までを行っている農園がこのドラマの主要な舞台となる⁶⁾。ドラマの題名に使われているdestilarという動詞は、テキーラの生成過程の最終段階である蒸留と、メロドラマ的表現のひとつである感情を外部に表すことの両義にかけられている。このドラマのヒロイン、ガビオッタはアガベの収穫を請け

負うヒマドールと呼ばれる季節農園労働者のひとりとして設定されており、一方、このドラマでそのヒロインの相手役となるロドリゴは、彼女が毎年収穫作業に訪れる農園の所有者であり、また国際的なビジネスを展開するメキシコ有数のテキーラ製造販売会社の創業者でもある老人の孫息子である。ロンドン留学中であったロドリゴは、彼の祖父、このテキーラ一族の長の葬儀で、一介の農園労働者であるガビオッタと知り合い恋に落ちる。この後、彼らの上に、主に彼の家族の側の人物によって、彼らの身分の違いや一族の成員の富への欲望から引き起こされる幾多の困難が降り掛かることになるが、最後にはすべてが解決され、彼らは目出たく結ばれるのである。

社会階層、名誉、ジェンダー

時代を隔てたどちらのドラマにおいても、物語の原動力となるのは主人公の男女二人の身分の違い、彼らが異なる社会の層に出自をもっているという設定である。これは二人が単に経済的に異なる階級に属しているということだけを意味するのではない。ラテンアメリカという社会の文脈において、このことがどういった含意を持っているのかを理解するためには、この社会が成立した16世紀にまで遡って考える必要がある。そのためには、我々が日頃何気なく使用している語彙の中にある人種ということばについて触れておかなければならない。この18世紀ヨーロッパで科学的用語として使用され始めた概念を、我々は観察可能な遺伝的特徴に基づいて分類された人間の集団であると解しているのであるが、その指標となる、肌や目の色、毛髪や鼻の形状などの身体的特徴は、実は遺伝子のほんのごく一部の発現にすぎない。この一見生物学的な要素によって決定されているかのよ

5) 例えば、最初のテレノベラである「禁断の小径(Senda prohibida)」は、キューバのラジオドラマのレフリート(改作)である。また、30年代からのメキシコ映画での農園を舞台にした設定の頻出も、制作者たちの「冒険をせず最小限の労力で最大限の利益を」という方針によるものであった(García Riera 1995: 131)。

6) アガベは百を超える種を持つ、和名では竜舌蘭として知られている植物で、メソアメリカでは先スペイン期より詳細に分類され、様々な用途に使用されてきた。スペイン人たちが、アロエと同じような形状をもつこれらの植物の総称として、カリブ海アンティール諸島の言語であったタイノ語に由来するマゲイという言葉を使ったことから、メキシコでは一般にはその名で呼ばれることが多い。メソアメリカでのマゲイの用途は、水の乏しいメキシコ中央高地での、成長したマゲイの茎から採取するアグアミエルと呼ばれる甘い汁や、日用品や祭祀の道具としての繊維や刺が古くから知られている。前者からは発酵酒であるブルケが、スペイン人の到来の遥か以前からつくられていた。

うな概念は、そういった意味では、科学的要素を恣意的に抽出してつくられたもの、いわば科学的データを文化的社会的に操作して創り出したものであるといえるのである (American Anthropological Association 1998)。

こうした分類法が如何に我々の中に深く根付いているかを知るには、今日、より中立的な概念として人種に代わって使われ始めたエスニシティーと呼ばれる、文化的側面から人々をある集団へと分類する手続きの中にもこうした疑似科学的思考が入り込んでいることを考えてみればよい。一般にエスニックグループという言葉から想起されるのは、他のグループとは異なった、同質の文化を持っている人々の集まりであるということである。しかしそこでは、同じ血を代々受け継いでいる人々の集まりであることが自明のこととして措定されているのだ。この遺伝によるカテゴリーを前提としたエスニシティーという概念をさらに詳細に検討して行くと、そこにはまず第一に、自分があるひとつの集団へ自己同一化しているというアイデンティティーの主観的側面がある。どのグループに属しているかを決定するのはまずこうした自己のアイデンティティー構築に拠るのであるが、それと同時に、このアイデンティティー構築は、そうした集団が存在している社会での生産システム内の労働区分のどこに各集団が位置づけられるかという、他者による分類にも影響される。従って、当該社会における各集団の、政治、経済という現実的な力関係というものがエスニシティー構築には大きく関わってくることになる。各集団の間に置かれる境界線もまた、富や名声といった特権や権力に結びついたものへの人々の希求から生まれる社会の力学によって変化することになる。

今日のラテンアメリカが植民地であった時代に、支配する側と支配される側を分けてい

たのもやはり、こうした疑似生物学的、社会的な種々の要因であった。そこでの分類は、いわば遺伝的分类と呼ばれようになかたちで行われていたのであるが、それは上で見たような観察可能な遺伝的身体特徴のみによって決定されていたのではなかった。それらの背後にある血統という考え方が、征服者たちと被征服者たちを分ける境界線を形づくっていたのである。既にイベリア半島においては、ユダヤ人やモーロ人の祖先を持たない純血さが社会的地位を確立するのに重要な要件であったので、スペイン人たちにとっては、植民地社会においても、先住民やアフリカ出身の奴隷たちの血が入っていないことが自らの支配的地位を維持し、正当化するために必要とされたのである。純血はそれを主張する者の由緒正しさ、つまり征服者に与えられる様々な特権を支える根拠とされたのであった。しかし現実には、イベリア半島出身の植民者たちは当初の時代こそ、疑似生物学的な純血さによってアメリカ大陸の先住民から自らを区別しようとしたのであるが⁷⁾、18世紀の終わりには事実上ほとんどすべての住民がメスティーソ (混血) となってしまうため、例えば社会階層のひとつの極であった先住民インディオというカテゴリーは厳密に血統によってのみ定義されているのではなく、税徴収のための社会区分のひとつとなってしまう。そして、この時代以降今日に至るまで、ラテンアメリカでの人種 (raza) カテゴリーを決定しているのは、言語や衣装、宗教や社会組織、文化や意識といったエスニックなものとなっているのである (Knight 1990:72-3)。

このようにして、純血なイベリア半島生まれの人々とその対極にある先住民、黒人との

7) その強迫観念の表れが、混血カテゴリーのとめどない増殖であった。

間に構築されたカスタと呼ばれる様々な混血のカテゴリーは、植民地社会の生産関係、権力の関係へと繋がっていくことになる。この、疑似生物学と社会関係の結び目となるのが、スペイン、ラテンアメリカ社会を理解する上でのキーワードのひとつである名誉(honor)である。先験的に出自と徳、地位が結びついたこうした社会における個々の主体形成にかかわる社会規範であるこの概念は、純血の血統への誇り、社会的地位から滲み出る尊厳であり、エスニシティーと同様に、自身に対する自尊の念、そして道徳的に優れた振る舞いをする事によっての社会からの尊敬、というふたつの側面からなっている。名誉は高い道徳性によって表現され、またそれが名誉の正当性をも保証するのである。こうして、純血の血統に宿るとされた道徳的優位性からは権力を継承する権利が生じ、先住民をはじめとする従属的な集団には、その出自による劣った性情のゆえに、不名誉な肉体労働があてがわれることになる⁸⁾。

社会階層や「人種」間だけでなく、男女の

間にもこうした序列は存在した。植民地時代から支配者層の女性は、性的な逸脱を避けるために外部の男性のみならず社会からも遠ざけられてきた。一方、支配者層の男性たちの性の対象は、同族の女性はいうまでもなく、権力者の特権として被支配者層の女性にまで及んでいた。一般に、男性の性的な欲望は彼の出自に拘わらず、寛容な見方をされてきたが、女性の場合は、彼女が社会のどの層に属しているかで、もし欲望を充足させようとするれば、監督者である配偶者や一族の長の男性によって、外界からの幽閉などのしかるべき制裁を科されることとなったのである。このジェンダーをめぐるイデオロギーから、男性性と女性性というものも、それぞれ異なった尺度で測られるようになる。男性の男らしさの度合いが相対的に認識されるのに対して、女性は彼女たち背負われていた文化的、象徴的な価値により、慎ましい女性とその対極にあるふしだらな女性とのふたつのカテゴリーへと分類されるのである⁹⁾ (Melhuus 1996)。

こうしたことから、このテレビドラマの主人公たちの一方が大農園の所有者の家系に出

8) 脚注3でも触れたEl violín (邦題: 哀しみのバイオリン)と題された映画は、反政府ゲリラと政府軍との間で繰り返される内戦状態の中での農民を主人公としたものである。メキシコだけでなく、先住民人口を抱える多くのラテンアメリカの国々の小規模農民(campesino)の提喻と思しき主人公の老人は、僅かな農地で主食のトウモロコシを栽培し、息子や孫と町で音楽を演奏し現金収入を得ているバイオリン弾きである。映画の中程、バイオリン弾きの主人公が地域の有力者の家を訪ねるシーンがある。主人公の家族は密かに反政府ゲリラを支援しており、その畑には武器が隠されていたのだが、政府軍が彼らの村にも進軍し、村人たちは村から追われ、嫁と孫は軍に連れ去られてしまう。老人が農地に隠した武器を運び出すべく驢馬を借りに行くこの場面では、メキシコ革命以前のアシエンダにおける主従関係を彷彿とさせる遣り取りが交わされる。明らかに年下である農園主が老人に、「君」、「お前」に相当するtúという人称で、あたかも若輩者を相手にするような態度で接するのに対して、老人は彼をpatrón「親方」、「ご主人」と呼び尊称のustedで話すのである。こうした関係は、精神的幼児としての先住民に対する、ヨーロッパ系民族の優位性という人種位階制に根源を持っているのである。

9) こうした分類の根拠となっている、女性が道徳的に劣っていると見る見方の根底には、彼女たちの肉体的な構造自体が持つ象徴的なレベルでの認識も寄与していると考えられる。メキシコのナショナル・アイデンティティーに関わる文献の中で恐らく最も広く知られているであろう著作で、メキシコの詩人オクタビオ・パスは、chingarという、メキシコでは主に力づくで相手の内部に侵入する行為、強姦を表す動詞をキーワードのひとつとしてメキシコなるものを読み解いている(Paz 2005)。それによれば、男性が外部に向かって「閉じられて」いるゆえ、攻撃を受けず安全なのに対して、女性は「開かれている」ため、常に外部からの攻撃に曝されchingarされる危険を持っているという。この男女の区別に関わる認識は、他のラテンアメリカ地域においても見ることが出来る。男性の同性愛者の中で、女性的として男性という範疇から除外されるのは、女役、つまり性交渉の相手から侵入される側だけなのである。社会的に男性として認知されるのは、つまり閉じられた人々として認識されるのは、異性愛、同性愛を問わず、相手の肉体に侵入するという行為によるのである。(Gutmann 1996, Lancaster 1992)。

自を持っているという設定は、彼がイベリア半島に由来する血統を保持し続けてきた征服者側カテゴリーに属していることを暗に意味し、もう一方がその季節労働者であることは、彼女の出自が被征服者側の社会集団にあることを示していると考えられる。男性が由緒正しい家系の出で、女性が卑賤とみなされている社会階層の生まれであることは、ジェンダー間、人種（エスニック集団）間に横たわる厳然とした位階、それと密接に結びついた政治的経済的階層、そしてそこに横たわる欲望への制限が今日においても存在し続けているラテンアメリカでは、男性がヨーロッパ系（白人）で、女性が先住民系という組み合わせであることと同義なのだ¹⁰。しかし現実にはこうした組み合わせは稀であり、それとは逆の、社会的に成功を収めた男性が自分より肌の色の白い女性を配偶者に迎えるという事例が多く見られる。人種的によりヨーロッパ（白人）から遠い出自を持っている男性が自らの社会的な階梯の上昇を完遂させるには、守るべき名誉を持った社会階層（ヨーロッパ的、優越であると看做される集団）に属する女性を自らの配偶者として彼女を監督する立場につき、象徴的に従属させることで、彼女の社会（人種）集団の持つ権威を手に入れることが必要だからである。

一方、女性が社会の階梯を上昇し、自らの人種的に劣った出自を消し去るには、高い階

層の男性を魅了し、婚姻関係を結んで、嫡子をもうけさえすればよいのである。事実、従属的集団の女性たちはといえば、特権階級の女性たちに比べてはるかに自由な生活を送ることが可能であったし、また低い階級の人々にとっては守るべき権益やそれに関わる名誉といったものは存在しなかった。男性はいずれの階級においてもその欲望の発現は許容されてきたゆえに、支配層男性と被支配層（先住民系）女性の組み合わせは社会の行動規範に反することがない。ただ、このような、男性にとっては社会階梯上昇につながらぬゆえに、ラテンアメリカの現実ではさほど頻繁には起こらない組み合わせは、西洋による先住民社会の征服という歴史的事実を想起させることにもなる。被支配層（先住民社会出身）女性をヨーロッパ系の外見を持つ女優が演じるのには、ラテンアメリカ社会における美の基準がヨーロッパ的な容貌にあること以外にも、あからさまな歴史への参照を避けるはたらき、そして現実には稀なこの男女の組み合わせに現実味をもたせるはたらきもあるのだ。

グローバル時代の映像表象

アシエンダを核とした農村風景、そしてそれを構成する社会と制度とに密接に結びついた価値の体系がラテンアメリカを繋ぐ共通項であり、それらへのノスタルジーや複雑な感情が娯楽としての映像表象の成功を支えてきたとするならば、文化生産物としての映像媒体が映画しか存在しなかった時代と、映像媒体の多様化とそのグローバルな規模での流通とによって特徴づけられる今日との違いは何であろうか。この間、テレビという媒体の発明によって、商品としての映像表現がその消費者との間に取り結ぶ関係は大きな変化を遂げた。文化産業による生産物の消費の場が映

10) これと同じ人物設定を持つのは、メキシコ映画の黄金時代と呼ばれる1940年代に製作された『野の花（Flor silvestre）』である。監督エミリオ・フェルナンデス、撮影ガブリエル・フィゲロアという、メキシコ映画の巨匠たちによるこの作品を、それが製作された時代から照射してみるならば、こうした人物設定の意図は明らかかなように思える。つまり、前述の『あの農園にて』とは逆に、『野の花』は、当時の革命後政権の公的なメッセージである、公平な社会の実現と、植民地時代以降のヨーロッパ中心の「人種」観の止揚としてのメスティーソ（混血）国家の創造への希望を、社会の偏見と抵抗に抗う、出自の異なった主人公男女に託したものであったと捉えることができよう。

画館から家庭へと変化することによって、消費者としての女性の重要性がより増大することになったのである。このことを表しているのが、物語の中心となる人物の設定である。30年代の映画では、支配的階級に属する男性と従属的社会集団出身のもうひとりの男性との間の、後者と同じ出自を持つひとりの女性をめぐるやりとりや葛藤が物語の中心となっている。またそこでは男性（たち）が物語の主人公であるのに対して、テレビドラマでは、テレノベラ・ジャンルの他の多くの作品がそうであるように、女性が主人公とされている。テレノベラの直系の祖先といえる、アメリカのラジオ・ソープオペラと呼ばれていたラジオ小説番組でもまた、その主役は女性であった。この時代のラジオ小説は、放送されていた時間帯が午後であったことから、女性の聴取者を対象としており、必然的にそれらの番組のスポンサーの多くも、女性（主婦）を顧客とした家庭台所用品を製造する企業であったからである。現在もアメリカで連続テレビドラマの呼称として定着している、揶揄的な響きを持つこの名称は、こうした由来を持っている。そこにおいて女性は、願望やファンタジーの対象（ドラマの主人公）であると同時に、その願望を現実の消費行動である商品購買へと転化させる主体（視聴者／消費者）でもあるのだ。

もうひとつ、30年代の映画と現代のテレビドラマの結末の違いから、このラテンアメリカなるものの近代性、つまり世界的規模で進行しつつある消費社会化という傾向が垣間見える。映画では、階級の違う男性と女性は結ばれることはないか、あるいは恋が成就しても悲劇的な結末が彼らを待ち受けることになる。これに対してテレノベラでは、愛の前には階級の壁は崩れ去るのである。映画の登場人物たちは物語の過程で彼らが組み込まれて

いる社会的身分制度に揺さぶりをかけるものの、その結末では常に封建的制度に従って身分をわきまえ、もとの鞆に収まることになる。これに対してテレビドラマでは、貧しい出自を持つ女性主人公は、高貴な男性と知り合い結ばれることで、社会階梯を上って行く。視聴者たちは、彼女たちが豪華な家や車、服や装身具等を手に入れるのを目にすることになる。こうして、ドラマの消費者たちは、新たな、そしてより大きな消費への欲望をかき立てられることになるのだ。

しかしながら、テレビドラマの多くが今日でも女性を主人公とするのには、こうした消費社会における商品、文化生産物としての側面だけでなく、イベリア／植民地／ラテンアメリカ社会において女性がどのような存在として扱われてきたかという、上で概観してきたようなさらに古い歴史の層も関わりを持っている。人種とエスニシティ、社会階級の結び目である名誉という概念は、男女のジェンダーカテゴリーとも一種ねじれた繋がり方をしてきた。男性にとっての名誉というのはその地位に相応しい振る舞いを行うことによって得られるのに対して、女性は専ら次世代再生産に関わる規範を守ることによって名誉が与えられたのである。レコンキスタ後のイベリア半島のジェンダーイデオロギーによれば、女性は男性より知性や理性、道徳的に劣っており、常に男性の庇護の下にあるべき存在として考えられていた。さらに、一族の純血、すなわち名誉を守っていくことは、とりもなおさず、富と権力が不平等に分配された位階制社会を維持していくことでもあった。汚れた血、劣った階層の人間の血を一族から排除して、社会における一族の地位を守るためには、女性の性を管理することが不可欠であったというわけである。こうして家庭内では貞節、公の場では慎みによって純潔さ

を求められた女性たちは、端的に言えば、男性がその権力の中枢をなしている社会集団の再生産機能として、またそれらの集団間を媒介する商品としてみなされていたのであった。階級や社会権力の維持、分配に直結している女性の名誉という概念は、貞淑、貞操に集約される、性的欲望の抑圧であった。このように、女性の欲望は常に社会的に監視、制限されてきたのであったが、法的に両性の平等が保証されている現在においても、性のダブルスタンダードという形で依然として男性のそれに比して抑圧され続けている¹¹⁾。そうした、社会的に禁じられた欲望を解放してくれるのが、テレノベラという空想の世界なのである。

現代のテレノベラでは、メインプロットでの上層階級男性との出会いによる主人公の社会階梯の上昇の他に、そこでは語ることの出来ない女性の様々な欲望がサブプロットの中で描かれている。このテキーラ名門一族の女性たちは、彼女たちとは身分の違う男性とのアバンチュールを繰り広げる。一家の孫息子ロドリゴの妻は、農園労働者の監督の息子が彼女の美貌に魅せられていることを知って、夫との間でうまくいかない性の欲求を満たすべく、その若者を誘惑する。彼女はまた、どこからともなく現れたひとりの裕福な（実は貧しい家庭の出身で一家に取り入ろうとする野心を持った）男と恋仲になり彼の子供を宿

すことになる。ロドリゴの妹もまた、イギリス人と、両親の目の届かぬロンドン留学中に同棲しており、彼と別れた後、兄嫁の愛人と知らずに、その野心家の男に魅せられ結婚するのである。しかし、こうした女性の名誉という規範に反する行為（そしてそれは視聴者の抑圧された願望の実現でもあるのだが）は、男性の不在の中でのみ許されているのだ。このロドリゴという、主人公であるガビオッタの相手役は、彼女に出会うまで、女性には性的に反応しない男性として描かれている。この意味では、彼は女性を監督し一家の名誉を守る以前に、肉体的に他者（女性）に侵入し、子孫を残すという男性としての最小限の資質さえ欠いているといえる。ロドリゴの妻の不貞も、祖父と両親の死後に繰り広げられる彼の妹の男性遍歴も、一家の名誉を守る義務を負う男性の不在、男性性の欠如という状況の中で起こるのである。

方々に愛人を持っている男として描かれ、本能的な性的衝動としての男性性が強調されているロドリゴの従兄弟であるアロンの身辺では、こうしたことは決しておこらない。彼の妻の唯一の関心事は、彼との間の子供を妊娠し、一家の相続人の母となることである。またロドリゴが主人公ガビオッタと再び結ばれていく過程、すなわち彼が男性性を再び獲得していく過程は、彼の妹が、兄嫁の愛人である野心を持って一家に取り入った男と別れ、結局は以前の愛人であるイギリス人と結婚し幸せな家庭を築くのと平行して進行して行く。これはすなわち、ロドリゴが男性としての資格を取り戻すとともに、一家の長、女性の監督者として一家の名誉を回復して行く過程でもあるのだ。それと同時に起こるのが、女性主人公の性格描写の変化である。彼女が社会階梯を上昇するのと軌を一にして、その性格は奔放な男勝りという描写から、女

11) 男性の性的欲望は本能的生物学的に制御不可能だという俗論が性の二重基準の論拠となっている。こうした見方は男性のみならず、女性によっても共有されており、男性は子供のようなものであるから、彼らの行動は大目に見られる反面、女性は男性や一族の名誉を担うものであるゆえ、男性の本能から子供のように保護されなければならないのである。男性が愛人を持つのは仕方がないが、その男の娘は他人の愛人となってはならないのである（Chant & Craske 2003, cap.6）。また、キューバを除くラテンアメリカ諸国では墮胎は違法であり、避妊具の使用もカトリック教会は認めていない。

性の規範とされてきた貞潔さへと移り変わって行くことになる。20世紀後半から文化産業の商品としてのドラマの役割は資本の要請によって大きな変容を遂げてきたのであった。しかし、ドラマは様々な新しい装いを身に纏いながらも、伝統的な保守的価値観の運び手としての役割を放棄してはいないのだ。そして消費者もまた、こうした古い歴史の層に淵源する規範に異を唱えようとはしない。

参考文献

梅本英二

2009 「ネーションとドラマ—メキシコのテレノバラ」加藤隆浩編『ラテンアメリカの民衆文化』行路社, pp.9-34.

American Anthropological Association

1998 AAA Statement on Race. *American Anthropologist* 100 (3): 712-713.

Borah, Woodrow Wilson

1951 *New Spain's Century of Depression*. Berkeley: University of Californis Press.

Chant, Sylvia with Nikki Craske

2003 *Gender in Latin America*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Chevalier, François

1963 (1952) *Land and Society in Colonial Mexico*. Berkeley: University of Californis Press.

El Universal

2007 "Supera Destilando amor ratings de La fea más bella". Espectáculos 11 de septiembre. (<http://www.eluniversal.com.mx/notas/448311.html>)

García Riera, Emilio

1993 *Historia documental del cine mexicano, tomo 1 (1929-1937)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

1995 "The Impact of Rancho Grande", in Paulo Antono Paranaguá, (ed) *Mexican Cinema*. London: British Film Institute, pp.128-132.

Gibson, Charles

1964 *The Aztecs under Spanish Rule*. Stanford: Stanford University Press.

Gutemann, Matthew C.

1996 *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico*

City. Berkeley: University of California Press.

Havens, Timothy

2006 *Global Television Marketplace*. London: British Film Institute.

Knight, Alan

1990a *The Mexican Revolution: Volume 1, Porfirians, Liberals and Peasants*. Lincoln: University of Nebraska Press.

1990b "Racism, Revolution, and Indigenismo: Mexico, 1910-1940", in Richard Graham, (ed) *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Austin: University of Texas Press, pp.71-113.

Lancaster, Roger

1992 *Life Is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkeley: University of California Press.

Macionis, Niki

2004 "Understanding the Film-Induced Tourist". In *International Tourism and Media Conference Proceedings. 24th-26th November 2004*, Warwick Frost, Glen Cloy and Sue Beeton (eds.). Melbourne: Tourism Research Unit, Monash University. pp.86-97.

Martín Barbero, Jesús

1987 *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili.

Melhuus, Marit

1996 "Power, Value and the Ambiguous Meanings of Gender", in Marit Melhuus & Kristianne Stolen (eds.), *Machos, Mistresses, Madonnas.: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. London: Verso, pp.230-259.

Mulvey, Laura

1989 "Afterthoughts on 'Visual Pleasures and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*", in *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, pp.31-40.

Paz, Octavio

2005 (1950) *El laberinto de la soledad, posdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo Cultura Económica. (邦訳:「孤独の迷宮」)

Pérez Montfort, Ricardo

2003 *Estampas de nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.

Rojas, Vivian

2007 "Chusmas, Chismes y Escándalos: Latinas Talk Back to El Show de Cristina and Laura en América", in Myra Mendible, (ed.) *From Bananas to Buttocks: The Latina Body in Popular Film and Culture*. Austin: University of Texas Press, pp.279-309.

Seed, Patricia

1988 *To Love, Honor, and Obey in Colonial Mexico: Conflicts over Marriage Choice, 1574-1821*. Stanford: Stanford University Press.

Socolow, Susan Migden

2000 *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.