

弔いのリベラリズム

——アメリカ映画における火葬・散骨とその政治的象徴性——

栗 原 武 士*

1. 序

1999年7月に、ニューイングランド沖の大西洋で墜落死したジョン・F・ケネディー・ジュニア（John F. Kennedy Jr.）が火葬され、その遺骨が大西洋上に散骨された。彼が火葬に対して比較的厳格なカソリックだったこともあり、このニュースはアメリカで驚きをもって受け止められたと同時に、現代アメリカ社会における火葬および散骨という習慣が一定の存在感を持ち始めていることを改めて浮き彫りにした¹⁾。このことを反映するように、近年では文学や映画においても火葬や散骨が描かれる作品が散見されるようになってきている。

しかし火葬や散骨が以前に比べて珍しいものではなくなってきたとはいえ、本来土葬を一般的な弔いの様式として採用してきたアメリカにおいて、作品中に火葬と散骨という行為を描く以上、そこには何らかの詩的な必然性が存在してしかるべきである。さらに作品中に描かれる火葬と散骨の解釈を通して、作品自体のより深い理解へと到達することができるのではないだろうか。そこで本論文では、映画『エリザベスタウン』（*Elizabethtown*）（2005）、『スモーク・シグナルズ』（*Smoke Signals*）（1998）、『ブローックバック・マウンテン』（*Brokeback Mountain*）（2005）の3作品に描かれる火葬と散骨が、どのような政治的象徴性を有しているのか、ひいてはその政治的象徴性が作品自体の論理構成にど

のように寄与しているのかを考察したい。

まず初めに、現代アメリカ社会において火葬と散骨という行為が伝統的な土葬に対する対抗的価値を有しており、保守的な準拠枠に対するリベラルな行為として解釈されうること、アメリカにおける火葬の歴史をふまえて考察する。その上で、火葬と散骨を描く映画作品を具体的に分析し、登場人物たちによる火葬と散骨という弔いの様式の選択に、彼らが—ひいては作品自体が—体现するリベラルな政治性がどのように関係しているのかを論じていきたい。

2. アメリカにおける火葬・散骨とリベラリズム

西欧文明における火葬の歴史は古く、キリスト教以前のヨーロッパでは火葬が一般的に行われていた。しかしキリスト教がヨーロッパに浸透するにつれ、火葬はキリストの教えに反するものとして次第に禁忌とされるようになる。ジョン・デーヴィス（John Davis）はキリスト教一般が火葬を冒瀆的行為として禁忌とした背景に関して、「キリスト教徒たちは人間の身体を神によって創造されたものとみなしており、彼らがキリストを主または救世主として受け入れることで、彼／彼女の身体は精霊の神殿となる。[...] それを火で破壊することは適切でないと考えられている」と述べる²⁾。この教義の他にも、死はキリストの復活の時までの一時的な眠りに過ぎず、肉体を炎で消滅させてしまえば復活できなくなるという神学的解釈も存在する。アーヴィン・シュミット（Alvin Schmidt）は土

* 広島経済大学経済学部講師

葬を推奨する立場から、「土葬を行っていた先人たちは、土葬だけが人間の遺体を処理する唯一の望ましい方法だということを明らかにする有力な神学的理論を有していた。すなわち、死が（キリストの再臨までの）眠りであるという理論である」と述べている³⁾。これらの神学的解釈が複雑に絡み合い、キリスト教世界では火葬が次第に異端とされていった。

火葬を禁忌とする考え方に変化がもたらされたのは、19世紀半ばのヨーロッパにおいて死体および墓地の衛生管理の観点から土葬が問題視され始め、土葬の代替としての火葬に注目が集まったことによる。この影響はアメリカにも及び、1876年にペンシルバニア州でオーストリア移民であるバロン・デ・パーム（Baron de Palm）が近代アメリカで初めて火葬炉で火葬に付された。これ以降、都市衛生の観点から火葬を推進する人々と、伝統的キリスト教の見地から火葬を批判する人々との論争が20世紀前半を通して続くことになるが、全体的にみると火葬を選択する人々は少数派であり、1920年におけるアメリカにおける火葬率は1パーセント程度であった⁴⁾。

アメリカにおいて火葬が本格的に浸透し始めるのは1960年代に入ってからのことである。1963年にその契機となった出来事が二つ起きている。ひとつは教皇パウロ6世がカソリックとして火葬を容認する方針を打ち出したこと。そしてより重要なのは、ジェシカ・ミットフォード（Jessica Mitford）の『アメリカの弔い』（*American Way of Death*）が出版されたことである。ミットフォードはこの著作で、アメリカの葬儀業者が「伝統的」で豪勢な葬儀の形式を顧客に押し付けることで不当に利益を得ていることを告発した。これを受けて1972年には連邦取引委員会が葬儀業界の調査に乗り出し、適正なサービスと価格を顧客に提供するように規則が制定されるなど、彼女の著作は長期にわ

たって社会的に大きな影響を与えた⁵⁾。この結果、アメリカの消費者はこれまで伝統的とされ、支配的だった葬儀の形式を疑問視するようになり、比較的安価な火葬を選択する人々が少しずつ増えるようになったのである。1960年代以降火葬率は着実に上昇を続け、北米火葬協会（CANA）の統計によると、2000年の段階でアメリカの火葬率は26.19%であり、CANAは2010年には35.07%、さらに2025年には51.12%に達するとの見通しを立てている⁶⁾。

しかしながら、火葬が現代アメリカ社会において受容されつつある背景を理解するためには、その経済性のみならず、火葬という行為自体がもつ政治的象徴性を理解することが必要である。なぜならばデーヴィスが指摘するように、火葬を選択する人々の多くが、哲学的な観点から、あるいはライフスタイルの一環として火葬を選択しているからである⁷⁾。

アメリカにおける火葬とは、文化的にどのように受け止められているのだろうか。保守的なキリスト教徒の見地から火葬を批判するシュミットの見解では、そもそも近代アメリカの火葬推進運動は、無神論者や自由主義者のみならず、神智論者、ユニテリアン派、普遍救済論者などによって推進されたものであり、正統派キリスト教とは全く相いれないものである⁸⁾。彼は現代アメリカの火葬率の上昇に関しても、以下のように述べてその異端性を指摘している：

火葬の増加は、主にラディカルな1960年代の産物のように見受けられる。その時期に、アメリカにおける多くの伝統的なキリスト教的価値観が、今日の評論家たちが新異教主義的価値観と呼ぶ、新しい特徴を身にまとった古い異教主義によってゆっくりと浸食され、とってかわられたのだ⁹⁾。

シュミットにとって現代アメリカ社会における火葬の広がりとは、1960年代以降のキリスト教倫理の衰退の結果起こったものであり、彼は著書

の中で繰り返し火葬が「神の喜ばれる行為」ではないこと、そして読者が伝統的キリスト教の習慣に従って、愛する家族を土葬にするようにと訴えている¹⁰⁾。

シュミットが火葬を1960年代以降の対抗文化と結び付けて論じたのは故なきことではない。なぜならスティーブン・プロセロ (Stephen Prothero) が指摘するように、現代アメリカの火葬の流行は、ミットフォードが告発したようなブルジョワ的な吊いの儀式に背を向け、より簡素な吊いの様式を模索し始めた対抗文化的な姿勢に裏打ちされているからである¹¹⁾。プロセロはまた次のように述べて、火葬という選択が必ずしも非キリスト教的行為ではないことを主張している：

アメリカの宗教史をプロテスタンティズムから多元主義への進歩ととらえるのは、今や一般的なことになっている。歴史家たちはいつその進歩が始まったかについては一致をみてはいないが、しかしながら彼らの殆どが宗教的多様性をその重要な特徴の一つとして認識している¹²⁾。

プロセロによれば、火葬は様々な形態の吊いの儀式を許容するリベラルな多元主義を追求する行為であり、火葬を志向するアメリカ市民は、硬直した伝統的な吊いの儀式ではなく、「よりカジュアルで、柔軟で、簡素で、即興的で、参加しやすく、家族によって執り行われ、そして個人的な」吊いの儀式を求めているのである¹³⁾。

このようにしてみると、火葬の是非の問題は、伝統的キリスト教徒を土台とする保守とそれに対抗するリベラル層という、現代アメリカ社会を二分する政治的対立と並列関係にあることが分かる。それを反映するように、アメリカにおける土葬と火葬の地政学的な分布状況も大まかに二分されている。デイヴィッド・チャールズ・スローン (David Charles Sloane) によると、1988年の段階でアメリカには954の火葬場

が存在しているが、その3分の1がアラスカ、カリフォルニア、ハワイ、オレゴン、ワシントンなどの太平洋沿岸の州に集中している。これらの州での火葬率は38%を超えているのに対し、逆に、アラバマ、ケンタッキー、ミシシッピ、そしてテネシーなどの南部州においては、火葬率は3%以下に過ぎなかった¹⁴⁾。また、2000年以降の州ごとの火葬率を見ると、スローンが指摘する太平洋岸だけでなく、東海岸の諸州においても火葬率が比較的高くなっていることが分かる¹⁵⁾。この分布はいわゆるレッドステイツとブルーステイツの勢力図と大まかに一致している。宗教が政治と連続するアメリカ社会においては、火葬の是非をめぐる宗教的問題は、政治的価値判断の問題と重なりあっているといっている。

さらに火葬が持つリベラルな政治性を際立たせるのが、火葬とそれに続く散骨という行為である。ゲイリー・レーダーマン (Gary Laderman) は火葬を、死という「最後のフロンティア」に直面するベビー・ブーマーたちの、選択の権利を求める消費者心理と宗教の自由への願望の表れだとした上で、散骨をはじめとする遺灰の処理法について、「この最後の儀式は、遺体との適切な別れの様式を見つけようとするアメリカ人たちの努力を証明する、宗教的・社会的な感受性を示している」と述べ、その自由度の高さを指摘している¹⁶⁾。故人あるいはその親族が故人を吊うのにふさわしい場所を自ら選んで散骨するという行為は、先述したプロセロのいう個人的で柔軟な吊いの儀式を可能にするものであり、火葬が象徴するリベラリズムの最たるものだと言っている。

以上をふまえ、本稿では以下、『エリザベスタウン』、『スモーク・シグナルズ』、『ブロークバック・マウンテン』の3作品を題材に、作中で描かれる火葬と、とりわけ重要な要素を担う散骨のイメージを分析し、火葬と散骨が象徴す

るリベラリズムや、アメリカ社会における周縁的なイメージが作品の構成要素としてどのように機能しているかを考察していきたい。

3. 『エリザベスタウン』にみる火葬・散骨と現代アメリカの政治状況

キャメロン・クロウ (Cameron Crowe) 監督・脚本による映画『エリザベスタウン』の主人公ドリユー・ベイラーは、オレゴンの大企業である国際的な靴メーカーのデザイナーである。彼は家族のことを顧みずビジネスに没頭するが、彼がデザインした画期的な靴は世界的な嘲笑を浴び、返品の山を作る。彼の失策は会社に10億ドルもの損失を与え、彼は解雇される。絶望したドリユーは自殺をしようとするが、その直前に妹から父親ミッチが故郷のケンタッキー州エリザベスタウンで急死したことを告げられる。長男としてドリユーは葬儀を取り仕切るためにケンタッキーへと飛ぶ。ドリユーは陽気な客室乗務員のクレアと出会って次第に意気投合し、エリザベスタウンで一緒に時間を過ごす。ドリユーは父を火葬に付し、エリザベスタウンでの滞在を終えるが、別れ際にクレアは観光名所の案内付きのロードマップをドリユーに手渡す。ドリユーは父の遺骨の入った骨壺を助手席に乗せて西へと旅立つ。思い思いの場所に父の遺骨を撒きながら、クレアの指示に従って旅を続けるドリユーは、次第に疎遠だった父との精神的な距離を埋めてゆく。彼は旅の途中でクレアと再会し、生きる希望を再び取り戻して物語は終わる。

インタビューにおいて主演のオーランド・ブルーム (Orlando Bloom) は、「この映画は終わりから始まり、始まりで終わる」と述べている¹⁷⁾。つまり、この作品はビジネスの失敗者であり精神的には一度死んだドリユーが、クレアとのロマンスやケンタッキーの親族との付き合いを通して亡き父親との擬似的な精神的交流を

経験することで、再び生きる力を取り戻す物語だといえる。映画の結末がクレアとの再会のシーンであることから、一見ドリユーの再生の要因としては彼らのロマンスが前景化されているように思われる。しかし父の遺骨の散骨が象徴する彼のルーツとアメリカの大地の同一化もまた、ビジネスの世界で傷ついたドリユーが精神的な回復を遂げる大きな要因となっている。確かにこの作品をロマンティックな大衆映画としてのみ捉えることももちろん可能であり、それはそれで一つの映画の楽しみ方ではあるが、火葬と散骨のイメージが持つ強い政治的象徴性を手掛かりに、この娯楽作品を敢えて現代アメリカの政治的文脈という俎上に載せて解釈することもまた、映画の隠された滋味を引き出す上で有益であろう。

リベラルと保守の先鋭的な対立という現代アメリカの政治状況を反映するかのようには、映画『エリザベスタウン』はリベラルな都会と保守的なケンタッキーという対立を、娯楽作品らしいコミカルなタッチで描いている。ドリユーの父ミッチは、故郷で他の女性と結婚間近だったにもかかわらずドリユーの母ホリーと道ならぬ恋に落ち、駆け落ち同然で出奔した過去を持つ。それゆえエリザベスタウンに住むドリユーの父の親類たちは、彼らが敬愛するミッチを奪った女としてホリーを蛇蝎の如く嫌っている。また、ドリユー自身も古き良きアメリカの伝統を色濃く残すケンタッキーの親族との付き合いに慣れておらず、自分が故人の息子であるにもかかわらず、親族たちに対して弔慰の言葉を捧げてしまうなど、礼儀作法を知らない都会の若者らしい失敗を犯して彼らを呆れさせてしまう。

リベラリズムを体現するドリユーの家族と伝統的価値観を体現するケンタッキーの親族との対立は、ドリユーの家族が主張する火葬と、エリザベスタウンの人々が主張する土葬という、ミッチの弔いの儀式をめぐる対立に集約されて

いる。西海岸での生活が長いドリュウの母は、生前のミッチの希望通り、彼を火葬して遺骨を太平洋に散骨することを希望しているのだが、270年以上に渡って一族の墓所を守ってきたエリザベスタウンの人々は、頑なに火葬を拒否する。保守的なキリスト教において火葬は異端とされることはすでに述べたが、伝統的価値観を準拠枠とするエリザベスタウンの人々にとっても、火葬は感情的に受け入れがたいものとして描かれているのである。

作品中で描かれるリベラルと保守の矛盾に対し、クロウの脚本は折衷的な物語構造でこの二項対立に解決をもたらそうとする。当初は礼儀知らずの若造として見られていたドリュウは、叔父のデールの孫が車を運転して事故を起こそうになっているところを救ったり、子供たちが騒いで親族を困らせていた際、クレアから借りた教育ビデオで子供を黙らせるなど、次第にケンタッキーの親族にも馴染み、彼らの信頼を得る。その上で、ドリュウは親類たちの父への愛情を尊重し、感謝しながらも、火葬が父の遺志であること、また親類たちがそうであるようにドリュウの家族も彼を愛しており、彼を弔う権利を有することを熱心に述べ、火葬を親類たちに納得させることに成功する。また、ケンタッキーの親族といがみ合っていたホリーも、ミッチの追悼パーティにおいて彼への愛情を率直かつユーモラスに吐露し、親類を感動させ、笑わせることで両者のあいだに融和が生じる。つまりこの作品においてリベラルと保守を体现する両者の価値観の対立は、一方が他方に対して優越するのではなく、ミッチへの深い愛情という一点において、いわば止揚されているのである。

このことは、ミッチの希望通り火葬を実現させたドリュウ自身が、父の遺体を焼くという行為に罪悪感と恐怖感を持つシーンでも明らかになる。父の火葬の直前に親類の家でキッチンの

炎を見つめた彼は、肉体を焼かれる父の苦悶の叫び声を幻聴する。火葬を選択した彼でさえ伝統的キリスト教における火葬の禁忌の感覚にさいなまれるのである。ドリュウは火葬を中止するために火葬場へと駆け込むが、時すでに遅く、父親はすでに骨壺に納まっている。このシーンで示されるように、比較的リベラルな価値観をもつドリュウもまた、ケンタッキーの親族との交流の中で伝統的なキリスト教の価値観に理解を示し始めているといえる。このことは映画の物語構造がリベラリズムを基調としながらも、伝統的な価値観を排除しているわけではないことを示している。

事実、クロウの脚本は物語の結末で、火葬と散骨という文化的／社会的にマージナルな行為を通してなお、主人公ドリュウが古き良きアメリカの伝統へと接続されるという論理的跳躍を見せる。ドリュウの家族とケンタッキーの親類の間にある矛盾が父親ミッチへの愛情という合意点で解消されるのと同様に、火葬と土葬をめぐるリベラル対保守の二項対立もまた、父の散骨を通して描かれるアメリカの大地への偏愛という一点において止揚されるのである。父の葬儀の後、父の遺骨を助手席に乗せたドリュウは、クレアの地図が案内するアメリカのハートランドを西海岸に向けて旅する道すがら、ミシシッピ川に流れ込む小川や、キング牧師が殺害されたロレイン・モートル、さらにはオクラホマ連邦ビル爆破テロの爆風に耐えて残ったサバイバー・ツリーなど、アメリカの大地の雄大さと民主主義の崇高さを連想させる場所に父の遺骨を散骨する。

このシーンに描かれるのは、父親とアメリカの大地との神秘的な同一化である。そしてドリュウは父とアメリカの同一化を通して、さまざまな歴史を飲み込んできたアメリカの大地と自分を接続する絆を再構築することになる。A. O. スコット (A. O. Scott) はこのシーンに関し

て、以下のように述べている：

アメリカの大地とは、結局のところ、偉大なる絶景と歴史的意義の豊かな宝庫であり、みずみずしい表情の二人の若者たちの情熱だけでなく、より多くのものを包含し、意味する民主主義的な景色なのである。[...] この年代を重ねた、信頼性のあるアメリカとの繋がりを再構築することは確かに輝かしいことではあるが、この小旅行の目的はそれだけにとどまらない。それはまたアメリカと同一化すること、自分自身を発見し、回復することでもあるのだ¹⁸⁾。

それはビジネスの世界で、資本主義の原則によって土地や家族・親族とのつながりを顧みることなく生きてきたドリユーが、父の故郷とそこで生きる血を分けた親族らとの交流を経験した今、自らのアメリカの民としてのルーツを確認すると同時に、アメリカの懐深くに抱きとめられて癒される瞬間でもある。

この場面は、保守的な価値観の表明を通してではなく、火葬と散骨という周縁的な行為を経由しつつ、なおアメリカという国を賛美することが可能であること—すなわち複数の愛国の作法が併存しうること—を示している。ドリユーを地図でナビゲートするクレアが「これがアメリカなのよ」と誇らしげにモノローグで語るとき、彼女はさまざまな価値観の共存を受け入れるアメリカの大地と、そこに息づくリベリズムへの信頼を表明しているかのようにみえる。クロウは『エリザベスタウン』において、火葬と散骨にリベラルな多元主義というロマンティックなイメージを付与しつつ、作品の対立構図をアメリカ賛美という一点に回収しようとするのである。

このことは先鋭化するリベラルと保守の対立を内部に抱えながらも、愛国心という一点で9・11以降の国家の枠組みが維持されていた2005年当時のアメリカの政治状況、さらには当

時のアメリカ国民の無意識的な願望—アメリカの大地への偏愛が様々な政治的対立と価値観の分裂を抱きとめ、併呑してくれるのではないか—という—を反映しているのではないだろうか。『エリザベスタウン』のような大衆娯楽作品は非政治的テキストとみなされがちであるが、この作品で描かれる火葬と散骨という珍しいイメージの異物感は、観る者をこのような政治的背景をめぐる思索へと誘ってやまない。

4. 『スモーク・シグナルズ』の散骨とネイティブアメリカンのアイデンティティ

『エリザベスタウン』における父の遺灰とアメリカの大地の同一化は、散骨という行為が連想させるリベリズムに依拠する一方で、映画公開当時のアメリカ社会の空気を反映するかのようになり、幾分陶酔的なアメリカ賛美へと接続されている。この作品と似通ったプロットを持つシャーマン・アレクシー (Sherman Alexie) 脚本による『スモーク・シグナルズ』においては、父の遺灰を散骨する息子の姿を通して、白人中心の価値観に対するマージナルな存在としてのネイティブアメリカンの政治的立ち位置が浮彫りにされる。アイダホ州のコー・ダリー (Coeur D'Alene) 居留地に住むネイティブアメリカンの青年ヴィクターは、かつて自分を捨てて蒸発した父の遺骨を引き取るために、幼馴染のトマスと一緒にアリゾナ州フェニックスまで旅をする。既に父の遺体は腐敗し始めており、否応なく隣人のスージーの手配によって火葬に付されているため、『エリザベスタウン』とは異なり、この映画では火葬そのものの是非は問われていない。しかしながら、ヴィクターが父の遺骨を散骨する結末場面は、この映画の政治的価値基準を表す重要なポイントとなっている。以下、ネイティブアメリカンとしてのアイデンティティに対するヴィクターのアンビバレント

な感情を読み取りながら、エンディングの散骨が象徴的に示すリベラリズムを考察していきたい。

『スモーク・シグナルズ』には居留地に押し込まれたネイティブアメリカンの政治的・経済的・文化的苦境が織り込まれている。それは居留地に住む多くの登場人物たちが口にする、白人中心の社会とネイティブアメリカンとの間の軋轢をほのめかすジョークの数々—例えばテレビで西部劇を見ているトマスが「この世でインディアンより悲しいものは何かというと、テレビでインディアンを観ているインディアンにつきる」と語るシーンなど—に端的に表れている。

しかしアレクシーはこの作品において、ヴィクターの父アーノルドのアルコールとそれに起因する家庭内暴力の問題に、現代アメリカにおけるネイティブアメリカンの苦況を最も色濃く反映させているようにみえる。作品の冒頭で、火事でトマスの両親が焼死したことが語られるが、後にその原因は酔い潰れたアーノルドの花火だったことが明らかになる。タイトルからも明らかのように、この火事は危機を仲間に知らせるネイティブアメリカンの狼煙を想起させるが、アレクシーはその原因であるアルコールをネイティブアメリカンの政治的苦境のひとつの象徴として描いているといえる。また映画の結末部ではヴィクターが酒を一滴も飲んだことがないと宣言し、彼の精神的自立が示唆されるなど、アルコールの問題はこの作品に一貫して流れる政治的問題意識の中心に据えられているといっている。アーノルドが抱えるアルコールとそれに付随する様々な家庭内の問題は、ネイティブアメリカンの伝統を連想させる狼煙のイメージを通して、彼と彼の息子の人種的なアイデンティティへと接続されているのである。

そのような父の血を引く自分自身のアイデンティティに対し、ヴィクターはネガティブな感情しか抱けないでいる。多弁なトマスがかつて

のアーノルドとの楽しい思い出を語るたびにヴィクターが腹を立てるシーンに表れているように、彼は父に愛されなかったというトラウマから、自分と母親を捨てて出奔した父を悪人に仕立て上げ、彼のことを憎んで成長する。しかし同時に、その憎しみは父の血を引く自分自身のネイティブアメリカンとしてのアイデンティティにも向けられている。彼がひ弱なトマスに対して、今しがたバッファローを狩ってきたような雄々しいインディアンであれとアドバイスするシーンは、彼がネイティブアメリカンとしての自己イメージに拘泥していることを示している。しかしその際、逆にトマスから鮭の漁で共同体を維持してきた部族の歴史を教えられてしまうように、ヴィクターの考える自己イメージは、事実というよりはむしろ白人社会が紡ぎだしたネイティブアメリカンのステレオタイプに多分に依拠している。いわば彼は人種的パラダイムというフィクションの中に自らのアイデンティティをはめ込もうとしているのである。そのような彼の態度は白人へのステレオタイプの反感と、自らの出自に対する定型的なニヒリズムに帰結しており、彼は居留地でくすぶるだけの青年として描かれている。

しかし父親の死を知らせる一本の電話から物語はロード・ムーヴィー的な成長物語へと展開する。アーノルドの遺骨を引き取りにフェニックスへと赴いたヴィクターは、アーノルドの友人スージーから、彼がかつて火事を引き起こしたという罪の呵責に悩まされ続けていたこと、そしてヴィクターを救うために彼が燃え盛る家の中に飛び込んだこと、そして蒸発した後も息子のことを誇りに思い続けていたという事実を知らされる。父のトレーラーハウスで遺品の整理をしていたヴィクターは、父の財布の中から「我が家」と書かれた家族の写真を見つけ、彼の父への憎悪は揺らぎ始める。

さらに、ヴィクターと父との精神的な結び付

きは、彼が父の遺骨を抱えてフェニックスから故郷へと帰る途上、事故に遭った白人の負傷者を彼が救助するシーンで達成される。砂漠の真ん中で交通事故に巻き込まれた白人の負傷者を助けようと、ヴィクターは20マイル先の隣町まで走って事故を報らせに行こうとする。町外れまで来て力尽き路肩に崩れ落ちたヴィクターは、父が微笑みながら自分に手を差し伸べている姿を束の間幻視する。結局通りがかった町の住人に抱き起こされたヴィクターは、病院で意識を取り戻し、自分が英雄として称賛されていることを知る。

彼がこれまで他者としてコミュニケーションを断絶していた白人を助け、彼らから自らの行為を認められ称賛されたことは、彼が抱いていた白人へのステレオタイプの敵意から脱却する契機となっている。しかしより重要なのは、この出来事がかつて自分を助けるために燃え盛る家へと飛び込んで行ったアーノルドと自分自身とを結び付ける契機となっていることである。そのような良き父親としてのアーノルドの側面をヴィクターが認識することにより、自らのトラウマに対処するためにヴィクターが捏造した憎悪の対象としての父のイメージは崩壊し、彼は父に対する愛情と理解を持ち始める。

この時点で父と自らのエスニシティに対するヴィクターの感情は、旅立つ前のニヒリズムから大きく変化している。ヴィクターは父の遺灰をめぐる旅の中で、自己嫌悪や貧困、さらにアルコール依存症に苦しみ、自分への愛情を素直に表すことのできなかった父の人間的な弱さを赦し、父をそのような境遇へと追い詰めたネイティブアメリカンの歴史をありのままに受け入れようとしている。しかしその一方で、アレクシーが「ヴィクターは違う人間になりつつある。[...] 作品の中で、彼は彼の父、つまり自分の創造主から離れようとしているんだ」と述べているように、ヴィクターは父の、ひいては

ネイティブアメリカンとしてのお決まりのアイデンティティとは異なる自己実現を目指し始めてもいる¹⁹⁾。それは交通事故の原因がヴィクターの飲酒運転にあるのではないかと勘ぐる警官に対し、彼は自分は生まれてこのかたアルコールを一滴も飲んだことはないと強く宣言する姿に端的に表れている。

ジェイムズ・スターンゴールド (James Sterngold) は『スモーク・シグナルズ』に寄せた論評で、ネイティブアメリカンは往々にして貧困と結び付けて描かれ、彼らの経済的貧困はしばしば文化的貧困と同一視されると指摘したうえで、「『スモーク・シグナルズ』に登場する人々は、要するに、インディアンの生き方というありきたりなイメージを受動的に受け入れようとはしていない」と述べている²⁰⁾。アレクシーはこの作品において、現代アメリカにおいて周縁に位置付けられた自らの人種的アイデンティティの現実を認識し、そこに自らの立ち位置を定めつつも、そのエスニシティに殆ど運命づけられたアルコールへの依存や貧困といった否定的な側面から逃れようと試みる若者の姿を描いているのである。

このように、ヴィクターに訪れるエピファニーは、自分が何者なのかを求め続けてきた彼の痛みを慰撫すると同時に、さらなる艱苦を彼にもたらすものでもある。アレクシーは彼のネイティブアメリカンとしての周縁的アイデンティティの獲得とその哀しみを、結末の散骨のシーンに巧みに織り込んでいる。父の遺骨を故郷に持ち帰ったヴィクターは、部族の生命の源である川に父を散骨する。散骨しながら空に向かって両腕を挙げて雄々しく叫ぶヴィクターの姿は、バックに流れるインディアン・チャントと相まって、自らのエスニシティをニヒリズムに陥ることなく受け入れる決意を表明しているかのようである。

ケヴィン・トマス (Kevin Thomas) はヴィク

ターが達成する父との、そして伝統と自然との和解の背景に、彼の精神的成長が存在することを指摘している：

この映画の製作者たちは、父と息子の和解、そしてさらに、伝統と自然への結び付きを意識している。ヴィクターとトマスはフェニックスに到着し、そこでアーノルドにまつわる事実を知ることになるが、それはまったく意外で驚くべきものであり、それは不可避免的に彼を変えてしまうのだ²¹⁾。

かつては決定論的ニヒリズムの源泉であったネイティブアメリカンとしてのヴィクターのアイデンティティは、作品の結末ではより主体的なものへと変化している。結末で描かれる散骨という、白人社会における周縁的な行為は、鮭を釣って暮らしてきた歴史を持つネイティブアメリカンの伝統と彼らのエスニシティを称揚する多元主義的な政治性を帯びているのである。

しかしその一方で、力強い雄叫びの直後にヴィクターが泣き崩れる姿は、彼の新たなアイデンティティの獲得を祝福すると同時に、アメリカの大地の正当な所有者でありながら、現実のアメリカ社会ではマージナルな存在として居留地に押し込められているネイティブアメリカンの政治的苦境を観客に思い起こさせる。結局のところ、ヴィクターと父との精神的融和は果たされるものの、そもそも彼らの不和を引き起こしたネイティブアメリカンの共同体における様々な問題は変わることなく存在しており、現実社会における彼らの政治的疎外は続いているのである。

アレクシーは、ヴィクターのネイティブアメリカンとしてのアイデンティティの獲得とアメリカの大地との結合を、父の散骨にヒロイックに重ね合わせる。しかし、それと同時に、その散骨に不可避免的に付随する哀しみをも観客に提示する点にこそ、文化多元主義の理想とその不全への問題意識を喚起するアレクシーのリベラ

ルな政治的姿勢が表れているといえる。『エリザベスタウン』の散骨が自由の国アメリカの大地とのロマンティックな同一化を表すのに対し、『スモーク・シグナルズ』の散骨はユートピアとは程遠い、マージナルな地帯におけるアメリカとの同一化を示している。それは真の意味で大地に縛り付けられたネイティブアメリカンの悲痛の叫びを伴わざるを得ないのである。

5. 『ブローックバック・マウンテン』における散骨と性規範からの逸脱

アン・リー (Ang Lee) 監督による『ブローックバック・マウンテン』は、ワイオミング州の架空の山ブローックバック・マウンテンで羊の放牧をする2人のカウボーイが恋に落ち、その後20年に渡って周囲の視線を気にしながら暮らす様を描いた作品である。お互いを愛すようになった主人公のイニスとジャックは、『ブローックバック・マウンテン』での羊番の仕事を終えた後別々の土地で結婚するが、リーが「楽園」と呼ぶブローックバック・マウンテンでの時間が忘れられず、折を見て、家族には釣り旅行と偽って山へ入り、束の間の逢瀬を重ねる²²⁾。ジャックは実家の農場を継いで一緒に暮らそうとイニスに提案するが、子供時代に父が殺した同性愛者の死体を見せられたイニスは、周囲の視線を怖れて提案を拒絶する。やがてイニスはジャックの妻から彼が事故で死んだと知らされるが、イニスは彼が同性愛を快く思わない人間からリンチを受けたのではないかと考える。彼はジャックが希望していたブローックバック・マウンテンへの散骨を叶えるためジャックの実家を訪れるが、ジャックの父はそれを拒否する。映画の結末ではひとり残されたイニスがトレイラーハウスでブローックバック・マウンテンの絵葉書とジャックのシャツを眺めて暮らす様子が描かれる。

本章では『ブローックバック・マウンテン』に

一貫して伏流する同性愛／同性愛嫌悪の対立構図を確認し、その上で作品の論理的結節点のひとつであるジャックの散骨について考察していきたい。「イニスとジャックの試練は1963年当時のアメリカ西部でホモセクシュアルを意識して生きる難しさに拠っている」とリーが言うように、この作品の主題は、社会的抑圧に抗おうとするジャックとイニスの同性愛と、そこに見出されるべき多様な価値観を容認するリベラリズムの要請であることは間違いない²³⁾。しかしながら、作品中でジャックとイニスの同性愛に対して直接抑圧的な行為に訴える登場人物は彼らの雇い主であるアギーレだけであり、ジャックの死因も事故なのかリンチなのか作品中では明らかにされていない。ジャックとイニスを委縮させる社会的抑圧とは、殆どの場合において、声高にホモフォビアを叫ぶことのない周囲の人間の無言の圧力である。このことについて石飛徳樹は「アン・リー監督は剥き出しの差別行為を剥き出しに描写することを慎重に避け」ることで「世間という怪物がかけてくる顕在しないプレッシャー」を描くことに成功していると述べている²⁴⁾。

この無言の抑圧は、「こんな気分になったことはないか？なんていうか、町で誰かが疑わしそうにお前のことを見てたりとか。まるで知ってるみたいに。道を歩いてても、みんながお前のことを見て、ひょっとしてみんな知ってるんじゃないかって気分になることが」というイニスの台詞に端的に表れている。社会に偏在する可視化できないホモフォビアは、社会に疎外された同性愛者としての自己認識あるいは自己卑下を彼に植えつける。イニスはジャックと言ひ合いになった際、「お前のせいでこんな人間になっちゃったんだ、ジャック。俺はクズだ、ゼロだ」と泣きながら吐き出す。周縁化された同性愛者であることへの罪悪感や恥の意識は彼の精神を閉ざし、結局彼は離婚後に付き合い始め

たキャシーにも心を開くことができず、別れてしまう。

このように、異性愛中心主義という支配的性規範は目に見えないかたちでイニスとジャックの人生に暗い影を落としている。その典型がジャックの散骨を拒否する彼の父親の、同性愛に対する態度である。同性愛者をリンチしたというイニスの父とは異なり、ジャックの父親は同性愛に対して直接非難の言葉を発することはなく、その態度は石飛の言う「顕在しないプレッシャー」の類に近い、より作品の主題の核に迫るものだと言える。しかし彼の同性愛への強い嫌悪感は、ジャックの死後に明らかになる。イニスはジャックの遺骨をブローックバック・マウンテンに散骨したいと申し出るが、ジャックの父親は、脚本でいう「ジョン・ツイストは怒りに満ちた訳知り顔でイニスを睨む」という態度でイニスに対して接するばかりか、断固としてジャックの遺骨を持ち出すことを拒否する²⁵⁾。「俺はブローックバック・マウンテンがどこかくらい知ってる。あいつ（ジャック）は一族の墓に入るには自分が特別すぎるって思ってたみたいだな」という父の台詞は、彼がジャックの同性愛に気付いていることを示唆しているが、彼はそれでもなお「うちには一族の墓がちゃんとある。あいつ（ジャック）もそこに入るんだ」とイニスに宣言し、ブローックバック・マウンテンに遺骨を散骨することを拒絶するのである。

増田統はこのシーンについて「無骨な父親は息子の秘密を察し、それでも彼を受け入れる意外な包容力を静かに覗かせる」と、一家の墓所に息子の遺骨を埋葬しようとする父親の態度を肯定的に解釈している²⁶⁾。しかしながら、脚本の記述や、イニスを前にして忌々しげに唾を吐くジャックの父の態度を鑑みれば、このシーンはジャックの父が息子の同性愛を知りながら、その相手であるイニスに対する憎しみを表明する行為だと捉えるべきであろう。事実、彼の家

は白塗りの内装で描かれ、彼の無機的な非情さを想起させる上、温厚に見える母親ですら、夫に意見することを躊躇っている様子から、一家の抑圧的な人間関係が強調されている。硬直した保守的価値観に基づくジャックの父による散骨の拒絶は、同性愛者としての息子の人生そのものを否定し、息子を強制的に自ら統制下に置こうとする彼の—そして社会一般の異性愛中心主義の—支配的性質の一端を垣間見せるのである。

先述したように、火葬には伝統的価値観に束縛されないリベラルで個人主義的な精神を象徴する政治的な側面がある。ブロックバック・マウンテンへの散骨は、保守的で硬直した西部の伝統的価値観から逸脱しようとするジャックとイニスの精神と作品のリベラリズムを象徴的に示している。その意味で、ジャックの父親が遺骨の持ち出しを拒否することは、この作品におけるイニスとジャックという存在を否定するに等しく、彼らに与えられる社会的抑圧の最たるものと言っていい。

この作品ではワイオミングの自然豊かな風景が美しく描かれているが、脚本のラリー・マクマートリー (Larry McMurtry) が「この美しい国でイニスとジャック、そして彼らの家族がこれほどまでに悲しい思いをしなければならないという事実は、彼らの悲しみを一層悲劇的なものにしてている」と述べているように、スクリーンに映し出されるブロックバック・マウンテンの美しさは、楽園から追放された二人の悲劇性を一層際立たせる²⁷⁾。映画『エリザベスタウン』においては、様々な政治的対立を飲み込む美しいアメリカの大地の神秘的な力が示唆されているが、その美しいアメリカの大地にすら居場所を得ることのできない人間の痛みを、映画『ブロックバック・マウンテン』の散骨の顛末は静かに語っているのである。

6. 結 論

残された生者は生き続けなければならない。畢竟弔いの儀式というものは生者が執り行うものであり、故人を偲ぶものであると同時に、生者が故人への想いに区切りをつけ、前向きに生きてゆくための「生者のための弔い」でもある。上述した三つの火葬あるいは散骨のケースにおいても、息子が父を、または恋人がパートナーを想いながら弔いの儀式を執り行おうとする願望の中に、生者自身の癒しへの渴望が存在することは紛れもない。それら弔う側の人間の願望のなかに不可避免的に政治的要素が含まれることは、我が国の戦没者慰霊をめぐる問題を顧みても明らかであるが、宗教が政治とより密接に関係する現代アメリカにおいても、火葬・散骨とそれを執り行う生者を描く映画作品は、程度の差こそあれ、その行為が象徴する政治的色彩を帯びることになる。

1960年代以降アメリカの人々が火葬を希望し、思い思いの場所に自分の遺骨を撒いてもらいたい、あるいはそのように故人を弔いたいと願った背景には、特定の宗教や葬儀業者などの支配的な権威に従うのではなく、個性や独自性、そして柔軟性を重んじる脱中心主義的な行動様式があるように思われる。そのような火葬と散骨が持つ社会的・文化的記号性を踏まえると、本稿で考察した映画作品における死者とアメリカの大地との同一化は、支配的価値観からの逸脱を経由しつつ、弔いの中に独自のリベラルな価値観を重ね合わせるという点において、それぞれの詩的な味わいを有している。伝統的キリスト教という支配的準拠枠における火葬と散骨というマージナルな行為が、作品中の登場人物、ひいては作品そのものの対抗的価値観を象徴的に表しうること、そして火葬・散骨のイメージの背景に現代アメリカの特異な政治性が潜んでいる可能性を認識することは、作品の解釈に一

定の興行きを与えてくれるのである。

注

- 1) Fred Rosen, *Cremation in America* (New York: Prometheus, 2004), 130.
- 2) John J. Davis, *What about Cremation?: A Christian Perspective* (Winona Lake: Pinegrove, 1998), 85. 以降引用文の和訳は全て筆者による。
- 3) Alvin J. Schmidt, *Dust to Dust or Ashes to Ashes?: A Biblical and Christian Examination of Cremation* (Salisbury: Regina Orthodox, 2005), 46.
- 4) Ibid., 21.
- 5) Stephen Prothero, *Purified by Fire: A History of Cremation in America* (Barkley: U of California P, 2001), 169.
- 6) Cremation Association of North America, "Who Is CANA?", June 9, 2008
<<http://www.cremationassociation.org/html/about.html>>.
- 7) Davis, 82.
- 8) Schmidt, 20.
- 9) Ibid., 21.
- 10) Schmidt, preface, iii.
- 11) Prothero, 182.
- 12) Ibid., 100.
- 13) Ibid., 205.
- 14) David Charles Sloane, *The Last Great Necessity: Cemeteries in American History* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1991), 227.
- 15) National Funeral Directors Association, "U. S. Cremation Statistics," August 12, 2011
<<http://www.nfda.org/consumer-resources-cremation/78-us-cremation-statistics.html>>.
- 16) Gary Laderman, *Rest in Peace: A Cultural History of Death and the Funeral Home in Twentieth-Century America* (New York: Oxford UP, 2003), 206.
- 17) 横森 文「Face05 オーランド・ブルーム」『キネマ旬報』No. 1442 (2005年), 1-4: 2.
- 18) A. O. Scott, "Gas, Food and Therapy on the American Road," *The New York Times*, (October 23, 2005), August 23, 2008
<<http://travel.nytimes.com/2005/10/23/movies/23scot.html>>, par. 4-6.
- 19) Dennis West and Joan M. West, "Sending Cinematic Smoke Signals: An Interview with Sherman Alexie," *Cineaste*, 23.4 (1998), July 6, 2009
<<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/alexie.html>>, par. 44.
- 20) James Sterngold, "Film; Able to Laugh at Their People, Not Just Cry for Them," *The New York Times*, (June 21, 1998), July 6, 2009
<<http://www.nytimes.com/1998/06/21/movies/film-able-to-laugh-at-their-people-not-just-cry-for-them>>, par. 11.
- 21) Kevin Thomas, "Stylish 'Signals' a Bittersweet Comedy about Friendship," *Los Angeles Times*, (June 25, 1998), July 6, 2009
<<http://www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-movie980625-2,0,2301895,print.story>>, par. 7.
- 22) 佐藤友紀「キャメロン・クロウ監督インタビュー」『キネマ旬報』No. 1443 (2005年), 25-27: 26.
- 23) Ibid., 27.
- 24) 石飛徳樹「Brokeback Mountain 映画評①」『キネマ旬報』No. 1443 (2005年), 32-33: 32.
- 25) Larry McMurtry and Diana Ossana, "Brokeback Mountain, the Screenplay," in Annie Proulx, Larry McMurtry and Diana Ossana, *Brokeback Mountain: Story to Screenplay* (New York: Scribner, 2005), 29-128: 90.
- 26) 増田 統「Brokeback Mountain 監督論」『キネマ旬報』No. 1443 (2005年), 36-38: 36.
- 27) Larry McMurtry, "Adapting Brokeback Mountain," in Annie Proulx, Larry McMurtry and Diana Ossana, *Brokeback Mountain: Story to Screenplay* (New York: Scribner, 2005), 139-142: 142.