

**Is *Nine Queens* a *Criminal*?**  
—The criterion of criminality in Argentina—

KOJIMA Mine

Abstract

This paper analyzes the criterion of criminality by comparing two movies, the Argentine film *Nine Queens* (original Spanish title is *Nueve Reinas*) (2000), produced by Fabián Bielinsky, and its remake version *Criminal* (2004) by Steven Soderbergh.

The remake version, *Criminal*, is reviewed as faithfully following the original version, recycling characters, dialogs and details. However, we can see many details changed or eliminated in the remade film, and we can regard that such modifications were considered necessary because those in the original film are unacceptable to the USA's moral standards and cultural norms, or are difficult for USA citizens to understand. In other words, we can see the peculiar definition of criminalities or good and evil consciousness in Argentina through those details eliminated or modified from the remake version. This paper analyzes the peculiar sense of criminalities or good and evil in Argentina.

First, I describe the reality of remakes in the USA's film producing industry, and the evaluation of *Nine Queens* in Argentina and in other countries. Second, I focus on the "criminalities" implicated in *Nine Queens*, and third, I investigate how these "criminal" scenes were changed and modified in the remake version in order to clarify the peculiarities in the original version. Then I explain the political-economic situation in the Argentina of the 1990s for a better understanding of *Nine Queens*. Finally, I analyze the criterion of "criminal" and "criminality" historically constructed in Argentina.



# 『9人の女王』は『クリミナル』か？

## ——アルゼンチンにおける犯罪意識——

児 島 嶋 峰

### はじめに

2000年に公開されたアルゼンチン映画『9人の女王』(Nueve reinas)』(DVD化された際の日本語のタイトルは『華麗なる詐欺師たち』)は、2004年、ハリウッドで、『クリミナル』(Criminal)』(DVD化された際の日本語のタイトルは原題をカタカナで表記した『クリミナル』)というタイトルでリメイクされた。

二人の詐欺師がくりひろげる騙し合いが軽快なスピード感で展開されていく作品で、リメイク版は、キャラクター設定、ストーリー展開、生じる出来事など大筋において、オリジナル版を忠実にコピーしている。しかし、オリジナルのタイトルにもなっている「9人の女王」は、タイトルからも内容からも削除されている。リメイク版のタイトル、『クリミナル』は、「犯人」、または、「犯罪の」「犯罪的な」といった意味であるが、オリジナルのタイトルには、作品で詐欺に使われる貴重な切手、「9人の女王」が選ばれている。ちなみに、「9人の女王」という名の切手は、フィクションであり、実在しないので、アルゼンチンにおいても、『9人の女王』というタイトルから内容を推測することは不可能である。犯罪をテーマにした作品であることをタイトルによって示したリメイク

版とは対照的に、『9人の女王』というタイトルは、犯罪という概念を敢えて曖昧にしているようである。そして、タイトルに込められた意図の違いが、アルゼンチンとアメリカ合衆国との「悪」や「犯罪」といった概念の違いを象徴しているのではないであろうか。

本稿は、原作であるアルゼンチン映画『9人の女王』とハリウッドでリメイクされた『クリミナル』との差異、特に、リメイクされた際に削除されたり変更されたりした部分に注目し、アルゼンチン特有の犯罪意識について論じることを目的としている。

本稿の構成は次のとおりである。

まず、リメイク版が制作される背景について、アメリカ合衆国における映画産業の特徴と『9人の女王』の国際的な評価を中心に述べる。次に、オリジナルとリメイク版の違い、特に、リメイク版では削除された「犯罪」に関するシーンや登場人物、台詞に注目し、アルゼンチン版で示されている多様な「犯罪」認識とそれぞれの「犯罪」認識に関する差異について明らかにする。第3節では、オリジナル版で語られていた「犯罪」行為や「犯罪者」に関する台詞やシーンが、舞台がハリウッドに移った際にどのように加工され、変容されたかを検証することで、アルゼンチン版とハリウッド版の「犯罪」についての認識の違いを考察する。第4節では、『9人の女王』における騙し騙され合いの結果がアルゼンチン人にとってどのように映るのかを探るため、1990年代のアルゼンチンの政治経済状況について記述する。第5節で、アルゼンチン映画『9人の女王』では当然であるかのように受容されている「犯罪」観が形成される背景を歴史的に精査し、アルゼンチンにおける善悪の概念と関連づけて論じ、アルゼンチン固有の「犯罪」に対する認識について、最後にまとめる。

## 1.

40年以上にわたり、シカゴ・サンタイムズで映画評を執筆しているロジャー・イーバートは、2004年9月10日付の同紙で『クリミナル』について、キャラクター、台詞、出来事が原作に忠実であると評しており<sup>1)</sup>、筆者も、大筋に関しては同意見に賛同する。しかし、『クリミナル』は、スペイン語で撮影された『9人の女王』の英語版というものではなく、変更された箇所や削除された部分も多い。

映画やテレビドラマは、想定される観客=対象によって異なる演出を選ぶ。家庭の主婦が家事の片手間に見ることが想定されたテレビドラマであれば、主要人物をなるべく少なくしたり<sup>2)</sup>、視聴者に好まれる肌の色をもった美貌のキャストを採用したり<sup>3)</sup>、視聴者の安心を確保するためのハッピーエンドといった点にこだわるであろう<sup>4)</sup>。また、好まれる

---

- 1) シカゴ・サンタイムズに掲載されたイーバートの論評は、イーバート自身のホームページで閲覧することができる。なお、『クリミナル』に関する2004年9月10日付の映画評は、<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040910/REVIEWS/409100303/1023>で閲覧可能である。
- 2) 2002年11月にNHK衛星放送(BS2)が放映した『地球に好奇心』というシリーズの「マリアッチの妖精は歌舞一メキシコ、テキーラ村の調べ」という番組で筆者が翻訳と通訳、および、取材協力をした際、演出家の山上博己氏が、映画における演出とテレビにおける演出との違いについて述べたことがある。同番組は、従来は男性のみで構成されていたマリアッチ樂団に登場した、当時としては唯一の女性マリアッチ樂団を取材したもので、山上氏は、当初、樂團メンバーの3姉妹それぞれに焦点をあてて番組を作ろうと考えていた。しかし、熟考の末、次女ひとりに焦点をあてることになり、その理由を、スクリーンに集中せざるを得ない映画館で上映される作品とは異なり、テレビ番組の場合、家事や雑用の合間に画面を見る度に異なる主人公を目にしてると視聴者は不安になり、常に同じ主人公を画面に登場させることで、視聴者に安心感を与えることができるからであると話した。
- 3) 数年にもわたって日曜日を除く毎日放映されるブラジルのテレビドラマについて、住田育法は、主たる視聴者である家庭の主婦やメイドたちは、新聞や雑誌、インターネットのホームページなどで紹介されているストーリーそのものではなく、絵画的風景や混血が多い現実とは異なる肌の白い美貌のキャストの採用などをテレビドラマに求めていると述べている〔住田育法 2003〕。
- 4) この好例は、日本のテレビドラマ・シリーズ、『水戸黄門』であろう。そして、観客動員数を確保することを目的とするならば、映画においても同様のことがいえる。藤原帰一は、ア

作品の傾向にはそれぞれの時代や国情が反映される。

アルゼンチンでは、1976年に始まる軍事政権が反体制派を徹底的に弾圧し、民政に移管する1982年までに3万人余りの行方不明者を出したあと、『オフィシャル・ストーリー (La historia oficial)』(1985年ルイス・ペエンソ監督)、『タンゴー・ガルデルの亡命 (El exilio de Gardel)』(1985年／フェルナンド・E・ソラナス監督)、『スールーその先は…愛 (Sur)』(1988年／フェルナンド・E・ソラナス監督)といった、軍事政権が行った人権侵害と犯罪、および、亡命生活を扱った作品が、また、2001年にアルゼンチン経済が破綻して以降は、『今夜、列車は走る (Próxima salida)』(2004年／ニコラス・トゥオツツオ監督)や『ルイーサ (Luisa)』(2008年／ゴンサロ・カルサーダ監督)のように、1989年から1999年までのメネム政権が推進したワシントン・コンセンサスに基づく経済政策によって増大した格差、リストラ、経済危機といったテーマが頻繁に取り上げられている。

そして、時代を超えたアルゼンチン映画の特徴とは、緻密なキャラクター設定にあるといえるであろう。

『9人の女王』のビエリنسキー監督もインタビューで述べていたように、アルゼンチンでは、緻密な人間関係や繊細な心情描写に重点をおいた映画作品が好まれる [Rohter 2002年4月7日付]<sup>5)</sup>。このことは、前述したそれぞれの作品についてもあてはまるが、この代表例ともいえ

---

メリカ合衆国のすべての映画がハッピーエンドの結末を迎えるとは限らないが、悲劇で終わる場合でも何らかの希望が残されていなければならず、そうでなければ、目の前のスクリーンを観ることしかできない無為と無力が本質の観客に映画を観るという好意を受け容れさせることはできないと述べている [藤原帰一 2006: 92-93]。

5) 2002年4月7日付のニューヨーク・タイムズ紙に掲載されたラリー・ローターによる『9人の女王』に関する記事は、同作品のキーワードともいえる台詞を引用し、「すでに見えているが、見えない、悪の世界 “Film: Unseen yet seen, a world of evil”」というタイトルになっており、この中で、ビエリنسキー監督へのインタビューが紹介されている [Rohter 2002年4月7日付]。同記事はスペイン語に訳され、2002年4月10日にアルゼンチンの有力紙クラリンにも掲載された。

るのが、2010年にアカデミー賞外国語映画賞を受賞した『瞳の奥の秘密 (El secreto de sus ojos)』(2009年／ファン・ホセ・カンパネラ監督)であろう。この作品は、主要人物はもちろんのこと、脇役や端役までの役づくりが徹底しており、作品に登場するすべての人物の性格や、家庭内、職場内での立場、そして、ストーリーが展開されるにつれて変化するそれぞれの心理が生き生きと伝わるようになっている。

『9人の女王』は、2001年、アルゼンチン映画評協会が主催している、その年の最優秀映画に贈られる銀のコンドル賞を受賞し、同時に、ビエリンスキー監督は最優秀監督賞に輝いている。さらに、最優秀男優賞には同作品の主役を務めたリカルド・ダリン、助演女優賞には同作品で個性的なサンドラーの妹役を務めたエルサ・ベレンゲール、最優秀脚本賞には監督のビエリンスキー、最優秀撮影賞には同作品のマルセロ・カモリーノ、最優秀編集賞にも同作品のセルヒオ・ソットラが選ばれており、最優秀女優賞と助演男優賞は他作品に譲ったものの、ほぼすべての賞を『9人の女王』が独占することとなった。また、同作品は、アルゼンチンのみならず、MTV ラテンアメリカにおける最優秀映画賞の観客賞やアメリカ合衆国ポートランド国際映画祭でも観客賞を受賞している。

アメリカ合衆国は自国の映画産業を過度に優遇する政策を探っており、外国映画は、外国映画を上映する特殊な映画館でのみ上映される。アルゼンチンで代表的な映画賞を総なめにした『9人の女王』も、アメリカ合衆国では単館公開されただけで、アメリカ合衆国における興業収益は200万ドルにも達していない [Ebert 2004年9月10日付]。一方、外国映画がリメイクされ、自国映画となれば、多くの映画館で、宣伝もかけて上映されるため、経済的なメリットが期待される [赤木 2003]。

国内外で高く評価された『9人の女王』のリメイク権を獲得したのは、『オーシャンズ』シリーズでも有名なスティーブン・ソダーバーグ監督

とジョージ・クルニーが設立した制作会社である。すでに話題となつた作品をリメイクすることで、興行前から、低成本ながらも収益の確保が見込まれていたといえる。

蓮實重彦は、アメリカ合衆国の映画について話した講義のなかで、アメリカ合衆国は独創的だという認識は間違っていると指摘し、無闇にオリジナルであることに必要性を認めず、むしろ、オリジナルの模倣を大量に生産することで企業としての安定をはかることがアメリカ合衆国の特徴であり、映画に関しても、外国の映画を自分たちなりにアメリカ合衆国の映画として世界に流通させるという戦略を日々的に行っていると述べている〔蓮實 2004: 14-15〕(傍点は引用者による)。アメリカ合衆国にとって、外国作品をリメイクすることは、オリジナルから「外国的」「異国的」特徴を削り取って「アメリカ合衆国的」要素を加えるといった加工を施し、自国の映画産業への優遇政策によって多くの観客を動員して経済利益を得る手段と考えることができるのである。

アメリカ合衆国の映画の特徴に関してはすでに語り尽くされた観があるが、「悪=敵」を倒す「われわれ=善」という構図が原則として存在している。国際政治学者の藤原帰一は、アメリカ合衆国の映画から政治を読み解こうとした著書のなかで、アメリカ合衆国においては映画の観客のアイデンティティと重なる郊外の住宅地や地方都市などに住む幸せな家族=「われわれ」に対する、都会や外国や宇宙といった外部から到来した「やつら」という対立のパターンを見いだすことができ、「われわれの安全」が保たれるための闘争の正当性があらかじめ保証されていると述べている〔藤原 2006〕。

本稿が『9人の女王』と『クリミナル』を比較する理由は、両者がオリジナルとリメイク、すなわち、原作とコピーの関係にあること、つまり、大筋の共通性を前提としていることである。

そうであれば、『クリミナル』に加えられ、オリジナル作品にはない要素は、アメリカ合衆国の特徴、もしくは、アメリカ合衆国の観客に受け容れられやすい要素であり、リメイクされた際に『9人の女王』から削除されたり変更が加えられたりした部分に、アメリカ合衆国では受け容れ難いアルゼンチン的特徴をみることができる。

本稿は、リメイクされた『クリミナル』を通じてアメリカ合衆国の犯罪意識を論じるのではなく、リメイク作品を通じて、オリジナル作品である『9人の女王』の特徴を顕在化させ、アルゼンチン固有の犯罪に対する認識を論じていく。

## 2.

『9人の女王』は、ベテランと新米らしい二人の詐欺師が偶然に知り合い、一時的にコンビを組んで大掛かりな詐欺を成功させようとするものである。二人が騙そうとするターゲットはいるものの、二人の詐欺師は、互いに、あわよくば一時的にコンビを組むことになったパートナーを騙そうとする。

アルゼンチンの首都ブエノス・アイレスを舞台に繰り広げられる『9人の女王』では、ベテラン詐欺師マルコスを、アルゼンチンの人気俳優リカルド・ダリン (Ricardo Darín) が演じ、新米詐欺師ファンをガストン・ポウルズ (Gastón Pauls) が好演している。

ロサンジェルスを舞台にしたリメイク版では、オリジナルのマルコスにあたるベテラン詐欺師リチャードをジョン・ライリー (John C. Reily) が演じ、新米詐欺師は、役柄でも現実でもメキシコ人のディエゴ・ルナ (Diego Luna) で、彼は、リチャードに会った時にロドリゴと自己紹介するが、アングロサクソン系の発音ではないことから、プラ

イアンと勝手に名前を変えられる。リメイク版では、オリジナルにはない、ヒスパニックやアフリカ系など人種的要素が盛り込まれている。

『9人の女王』とそのリメイク版である『クリミナル』は、同じ内容を扱い、同様のストーリー展開をしているが、ふたつの作品における「悪」や「罪」の描き方は異なっている。この違いは、前述したように、まず、タイトルの違いに明確にあらわれている。そして、両作品を鑑賞してみると、犯罪に関する重要なシーンが、リメイク版では削除されていることが分かる。

リメイク版で削除されたシーンとは、ベテラン詐欺師が新米詐欺師に、街頭でかなりの確立で遭遇し得る「犯罪」行為について説明する、わずか1分ほどのシーンである。

このシーンの前には、二人が腕比べをする場面があり、そこまではリメイク版でもほぼ忠実にコピーされている。それは、ベテラン詐欺師が提案する詐欺行為に若い詐欺師が躊躇するのを見て、やはりパートナーを組むのは辞めようと言うベテランに対し、若い詐欺師が、自分には自分なりの方法があると、ある競走を提案するもので、目の前にいる夫人のバッグをどちらが先に取るかを賭けるというものである。

オリジナルの『9人の女王』では、この賭けに勝った若者とベテラン詐欺師がそのまま街を歩いている。そして、今度は、ベテランが、新聞スタンドの店主に、配達された新聞紙が間違っていたと怒り、まんまと新聞をせしめる技を披露する。それを見たファンは、感心するどころか、「そんなにケチなの（¿Tan rata sos?）」そのくらい買えないの（¿No podés comprarlo?）」と言う。ファンが使った「ケチ（rata）」という語彙にマルコスは敏感に反応し、「誰に向かってケチだなんて言っているんだ（¿A quién le dijiste “rata”?）」とかなり強い口調でファンに向かい合う。ファンがやや驚いて、「気に障ったの（¿Estás ofendido?）」と

言うと、マルコスは、「もちろん、そのくらい買えるさ、馬鹿者 (Claro que puedo comprarlo, boludo)。しかし、買わないということもできる (pero también puedo no comprarlo.)」と応戦する。ファンは重ねて、「あの女の人は、バックを自発的に差し出したよね」と言い、そのまま地下鉄へ向かうマルコスに対して、さらに、「あの女の人のバック、盗んでやることだってできたんだ」と言う。

これら一連の微発に、マルコスは、ようやく、「何が言いたい。俺がちんけな盗人だとでも言いたいのか (¿Qué me querés decir? ¿Te creés que soy un *chorro*?)」と振り向く。そして、「俺は殺しもヤクもやらん。そんなことは、どんなマヌケだってできる (Yo no mato a nadie, no uso caño. Éso lo hace cualquier pelotudo)」と言うと、「本物のコソ泥をみたいのか、来い (¿Querés ver *chorros*? Vení)」とファンを街に連れ出す。そして、通りを見渡し、説明をする。

「あの二人（画面には、バイクに二人乗りをする若者の姿）。あれは、アタッシュケースを車道側に持っているカモを探している。そして、あいつ（車内で携帯電話をかけている男）。逃げ道を確認している。やつらはそこにいるが、お前には見えない。やつらはそこにいるが、いないんだ。だから、気をつけろよ。アタッシュケース、スーツケース、ドア、窓に車…。預金と、それに、背後にも注意しろ。なぜなら、やつらはそこにいるんだ、お前がいつもいる所にな」。

このような解説の後、「コソ泥だと？ いいや、そんなウスノロどもとは違う (¿Chorros? No. Éso es para la gilada)」と訂正し、「彼らは、置き引き、スリ、親切ごかし、万引きに色仕掛け、鍵開け師、巾着切りに車上荒らし、密輸関係者にガキどもの元締め…。つまり、皆、プロなのさ (¿Chorro? No. Son filos)<sup>6)</sup>」。

6) 日本語字幕では、「コソ泥か？ いいや。それぞれ肩書きがある」と絶妙な訳がつけられてい

若者に口を挟ませず、街のさまざまな「職業」を解説するこのシーンは、気が弱く優しそうな新米詐欺師のものとは異なるかもしれないが、ベテランのマルコスにもポリシーがあることを訴える重要な場面である。

リメイク版では削除されたこの一連のシーンに、『9人の女王』を通じた「犯罪」意識をうかがうことができる。街で獲物を狙うそれぞれの人たちは、手段を選ばずに殺人を犯したりドラッグに手を染めたりする「ウスノロ (gilada)」や、「けちくさいコソ泥 (chorro)」「ちんけな盗人 (rata)」<sup>7)</sup>とは一線を画する、異なる「肩書き」をもったプロ＝「職業」人 (filo) というわけである。

『9人の女王』における「悪」や「犯罪」意識について、もう少し詳しくみてみよう。

作品のタイトルにもなっている「9人の女王」とは、ワイマール共和国が発行した切手であり、微妙な不具合があるからこそ、切手コレクターに絶大な人気を誇るとされている。『9人の女王』では、ラテンアメリカ各国で莫大な富を得ては国外追放されることを繰り返しているスペイン人の切手コレクターを相手にする。微妙な不具合がある切手の贋作を作りあげたサンドラーを、マルコスは、「彼は芸術家だ」とファンに紹介する。『クリミナル』では削除されているシーンである。

さらに、『クリミナル』で削除されているシーンと登場人物に、ワシントンという偽造品を扱うプロが登場するシーンがある。コピー商品と偽造品、模造品を扱う専門家であるワシントンという人物が出演してい

---

る。

7) スペイン語圏諸国の中でも、アルゼンチンのスペイン語は、文法的にも、また、語彙についてもかなり独特である。同作品では、アルゼンチンで、単なる泥棒 (ladrón) ではなく、けちくさい盗人、セコイ泥棒というような侮蔑の意味をもつ“chorro”という言葉が多用されている。“rata”と“chorro”は類似語であり、両者とも、セコイ泥棒、けちくさい盗人というような意味がある。また、“gilada”も、粗雑な、粗野な、マヌケ、のろまというような、一種の軽蔑の意味を含む。

る時間は、オリジナル版でもわずか1分半程度であるにもかかわらず、非常に印象的である。

マルコスが「オフィス」と呼んでいるなじみのレストランの奥で、マルコスとファンが詐欺の手口を考えているところに、いかにも堅気のセールスマニ<sup>セ</sup>という丼手達で、礼儀正しく挨拶をしながら入ってくるのが、ワシントンである。マルコスも、礼儀正しく、「悪いんだが、ワシントン、今、忙しいんだ」というと、ワシントンが、憎めない表情で、「何か買ってくれば、すぐに帰るよ」と言う。マルコスはワシントンを見てあきらめた表情になり、「確かに、そうだな…」と言うと、ワシントンは、得意気に優雅な手つきでブリーフケースを開く。そして、商品の説明を始める。

ワシントンが勧めるのは、それぞれの用途に応じた各銀行の小切手で、白紙の小切手、各銀行と各用途がセットになったパッケージ商品など、バラエティに富んでいる。マルコスが気に入らない様子で、もう帰るよう言うと、ワシントンは、「それでは、愛する人にプレゼントはいかがでしょう」とブリーフケースの別の段を開ける。そこには、腕時計がぎっしりと並んでいる。しかし、マルコスは気に入らず、「パラグアイ製ロレックスを、愛する人にプレゼントするか…?」とあきれたよう言うが、ワシントンはファンのほうを向き、「お若いの、あなたはいかがですか? 香水、ブランドの服、輸入品の靴…。ソフトウエア、署名入り絵画、電子機器、それに、すばらしい日本製のバイクもありますよ。まあ、バイクは多少の難がありますが」と流暢にセールスする。マルコスが疲れた表情で、日本製バイクの難とは何かと聞くと、ワシントンは悪びれもせず、タンクに穴があると言う。そして、マルコスの表情を読むと、すかさず、「ごく小さなものですよ」と無邪気な表情で言う。うんざり

したマルコスがワシントンに、「それだ。リボルバーが欲しい。小さなものじゃなくて、デカいやつだ<sup>8)</sup>。357口径。持っていないか」と迫ると、ワシントンは急にそわそわして、「マルコス…、俺は犯罪者じゃないよ… (Marcos..., que yo no soy un delincuente...)」と言い、礼儀正しく挨拶をして帰ろうとする。

ここでも、ビエリンスキー監督は、「俺は犯罪者じゃない」とワシントンに言わしめる。

このシーンは、さらに続く。

立ち去ろうとするワシントンに、ファンも、また、礼儀正しく、「失礼、ちゃんと使える携帯電話はありますか?」と聞く。ワシントンは、わが意を得たりとばかりに表情を変え、自信満々に、「何かご希望の銘柄は?」と訊ねるのである。

つまり、ワシントンも、また、「けちくさいコソ泥」などではなく、「犯罪者」でもなく、「プロ」なのである。

マルコスが、自分は殺人やドラッグには手を染めないと主張していることから、ワシントンに対して銃が欲しいと要求するのは、しつこいセールスマンを帰らせようとしての嫌がらせであることが分かるが、そのワシントンも、また、自分は「犯罪者ではない」、つまり、殺人には関与しないと訴えている。

これらのことから、アルゼンチン版では、「どんなマヌケでもできるような」殺人などに関与する「犯罪者」とそうでない「プロ」という区別が暗に了承されているといえる。

8) この部分の会話の流れは、日本語にすると唐突に感じられるかもしれないが、スペイン語では、タンクの穴の直径という意味でワシントンが使う *calibre* という単語が銃の口径も意味することから、掛詞となっている。ワシントンが “uno de calibre chico (穴の直径が小さい)” と言うのに対し、マルコスが、“Éso. Necesito un revólver, no de calibre chico, grueso, 357, ¿tiene? (それだ、リボルバーが欲しい。口径が小さいやつでなく、でかいやつだ。357口径。持っているか)” と返している。

アルゼンチン映画『9人の女王』において、街頭で獲物を狙っている人々の肩書きが紹介され、精巧な贋作作家や偽造品のセールスマント「犯罪者」と区別されているのに対して、ハリウッドでは、作品のタイトルそのものに犯罪を匂わす『クリミナル』を採用しており、さらに、「芸術家」、「俺を単なるコソ泥だと思っているのか、ふざけるな」、「彼らはけちくさいコソ泥ではなく、それぞれ専門の肩書きをもったプロだ」、「俺は犯罪者じゃないよ」などといった台詞やシーンが削除されていることなどから、アメリカ合衆国においては、このような区別は存在しないか、理解しにくいものであり、すべてをひっくるめて「悪」や「犯罪」と認識していることがうかがえる。

しかし、アルゼンチン版でも、一度だけ、マルコスが自分たちを「犯罪者」と呼ぶ場面がある。

スペイン人切手コレクターのガンドルフォが呼んだ鑑定士は、贋作だと気づきながらも、本物であると保証する。その後、ホテルの近くで二人の詐欺師を待ち伏せし、自分も協力したのだからと分け前を要求する。その際、マルコスは相手の居場所を聞き、自分から連絡するという。鑑定士が、連絡するというマルコスの言葉をどうやって信用できるのかと問うと、マルコスは、「どうして欲しいんだ。手形にサインしろとでもいうのか。(¿Qué mierda querés que te haga? ¿Que te firme un pagaré?) 僕たちのような犯罪者の間では、物事は信用で進むんだ(Entre nosotros los delincuentes la cosa funciona así, de confianza.)」と言う。鑑定士が「わたしは犯罪者などではない (Yo no soy ningún delincuente.)」と反論すると、マルコスは、「そうだよな、すまん (No, claro, perdonáme.)」と言うのである。

「俺たち犯罪者の間では信用」がものをいうとマルコスが言うが、「犯罪者同士の信用取引」は、どうやら鑑定士にはなじみがないようである。

件の切手は贋作であると本当の鑑定結果を伝えれば、収入は雇い主からだけになるが、詐欺師に有利な嘘の鑑定結果を報告することであわよくば雇い主と詐欺師の両方から代金をせしめようという鑑定士の行為は、要するに、詐欺である。だからこそ、マルコスは、「俺たち犯罪者」と言ったのであろう。しかし、鑑定士は、「わたしは犯罪者などではない」とつっぱねる。この台詞で、この鑑定士が、おそらく、資格を取得するための学歴と学業に専念するための経済力、家柄、そして、オフィスと電話回線、それらを印刷して配るための名刺、さらに、車までも持つ自分を、マルコスたちとは異なる「堅気」であると信じていることがうかがえる。

名刺を渡す鑑定士の職業は、鑑定士である。そうでなければ、外国人の富豪から鑑定を依頼されることはないであろう。この鑑定士は、自分は最高の鑑定士であるとガンドルフォに売り込み、少なくともガンドルフォによれば、最高の鑑定士に見合うだけの報酬を受けている。

鑑定士とは、本来、作品が本物か贋作かを見極めるための優れた専門知識をもっている人物のことであり、その優れた専門知識の報酬として、金銭の授与がある。作品が本物か贋作かを見極める専門能力をもっていながら、より多くの収入を得る可能性を考慮し、偽を真という鑑定士の職業とは、何か。

すでに述べたが、贋作製造家のサンドラーは「芸術家」としてその仕事ぶりが尊敬され、ワシントンも、また、マルコスやファンが決して礼を失しない態度を取っている様子から、職業人として認められていることが分かる。同作品には、街頭のプロの職業人に関する一連の説明が挿入されており、マルコスは自分を「プロの職業人」であり、「どんなマヌケでもできるような、見境ない殺人や薬物を扱ったりするようなコソ泥 (chorro)」でも、「けちくさい盗人 (rata)」でもないと自負してい

る。マルコスには「やってはいけないこと」の基準があり、プロとしてのプライドをもっているのである。

ハリウッド版で削除された「俺たち犯罪者」と「信用」という言葉は、『9人の女王』における「犯罪」意識を分析するための重要な鍵なのである。

『9人の女王』では、サンドラーとマルコス、マルコスとファン、マルコスとファンのコンビと鑑定士、マルコスの妹のバレリア、サンドラーの妹ペルタなどさまざまな人との間に複雑な取引がもちかけられる。これらの取引は、すべて、口頭でなされる。当然ながら、契約書の取り交わしなどはしない。このような契約方法は、詐欺師だから当然というべきなのであろうか。「信用で取引する」というマルコスの主張は、詐欺師ならではの詭弁なのであろうか。

繰り返して質問したい。ガンドルフォに雇われた鑑定士の職業とは、何か。

ガンドルフォに雇われた鑑定士は、鑑定士としての職務を全うしていない。鑑定士が、「わたしは犯罪者などではない」と言ったとき、おそらく、自分は鑑定士という肩書き（名刺に印刷することができ、オフィスを構えることができる職業）をもったプロであることを強調したかったのであろう。しかし、得ることができるかもしないというきわめて不確実な臨時収入のために虚偽の鑑定結果を報告する鑑定士は、マルコスにとってみれば、専門家でもプロでもなく、単なる「コソ泥」なのである。

「そうだよな、すまん」と鑑定士に言うマルコスの台詞は、謝罪ではなく、「そうだよな、お前は俺を信用しないよな。なぜなら、お前は俺たちのようにポリシーをもったプロではなく、日和見的なコソ泥だからだよ」と解釈できる。つまり、鑑定士が自分たちの同業者（＝プロ）で

はないと確認されたことを意味するのである。

もちろん、「同業の犯罪者」たちとの関係も、友愛に基づくというよりもビジネスの間柄であり、マルコスの専門が詐欺師である以上、騙されないように気を配る必要がある。ガンドルフォとの接触に成功してホテルをあとにしようとする二人の詐欺師を追うバレリアは、ファンに、マルコスの以前の相棒がどのような仕打ちを受けたのか知っていて兄と組んでいるのかと聞く。ファンがマルコスに詳細を問い合わせると、マルコスは、「互いの配当を再調整するテクニックといえるかな(Técnicamente se podría decir que es un reajuste unilateral de dividendos)」と悪びれずに言う。配当を再調整された相手はどうやらサンドラーらしいが、「サンドラーは抜けているんだ。今回も懲りずに俺を頼ったのがその証拠だよ」とマルコスは笑う。ファンは、「やっぱり騙したんだ」と言うが、マルコスにとっては、騙したのではなく、詐欺の一種のテクニックであるという理屈である。他人からみれば屁理屈にすぎないかもしれないが、マルコスにとっては、首尾一貫したポリシーに基づいている。

『9人の女王』においては、犯罪者と「けちくさいコソ泥」とが厳密に区別されている。「けちくさいコソ泥」とは、専門職がなく、日和見的に見境なく行き当たりばったりの罪を犯し、殺人すら厭わない、軽蔑されしかるべき人物と分類される。一方、犯罪者とは、いわば、プロであり、詐欺師、芸術家、セールスマントといった専門分野をもっている。そして、プロとしての仕事ぶりは尊敬される。マルコスは、芸術家であるサンドラーが製作した偽造切手の質を疑うような発言は一切せず、むしろ、ガンドルフォという人物に関する新聞記事すら、サンドラーの贋作ではないかと疑う。プロとしての仕事ぶりには絶対の信用をおいているのである。

『9人の女王』も『クリミナル』も、ストーリーが展開されていく際、騙しているのか、それとも、騙されているのかと観客をハラハラさせる内容を特徴としている。しかし、このようにみてみると、『9人の女王』では、プロ同士にはある種の信頼関係があり、そのうえで相手を出し抜こうとする展開となっていることが分かる。

作品に登場する人物が信頼されている既知の間柄であるか否かということは、騙し合いの緊張感に大きく作用するのではないだろうか。

プロとしてのポリシーやプロ同士の信頼関係を重視するシーンや台詞が削除されたリメイク版では、中年詐欺師のキャラクター設定、詐欺や犯罪に関する認識は異なるはずである。

次節では、リチャードの人物像の特徴について記述し、『9人の女王』における犯罪意識が、『クリミナル』においてどのように変化していくのかを考察する。

### 3.

ロサンジェルスを舞台にした『クリミナル』では、前述したように、オリジナルにはなかった要素が取り入れられている。リメイク版で際立った要素として、リチャードが白人であり、ヒスパニック、アフリカ系アメリカ人、ユダヤ教信者に対する差別意識を隠さない人物として描かれていること、および、リチャードと、ブライアンにされたヒスパニック、ロドリゴとの間の経済格差が挙げられる。

作品の冒頭部分で、リチャードは、ブライアンとかなり長い会話を交わす。ブライアンは流暢な英語を話し、聞き間違えたり、聞き返したりすることもない。しかし、一通り話を済ませると、突然、「お前、英語は分かるのか」と聞く。そして、メキシコ人であると主張するブライア

ンの声が聞こえているにも関わらず、「彼はスペイン人なんだ」と言う。リチャードは、ブライアンがヒスピニックであることを理由に、あからさまに見下した態度を取る。また、オチョアが、婚の話をそれまでリチャードにしたことがなかったことの理由に、「だって、彼は黒人なんだ。だから、あんたには言いたくなかった (He is black, I didn't wanna get info it with you.)」と言っていることからも、リチャードが人種主義者であることが強調されている。

ハリウッド版の二番目の特徴である、リチャードとブライアンとの経済格差については、リチャードが車と携帯電話を持っているのに対して、ブライアンは両方とも持っていないということに示されている。ブエノス・アイレスを舞台にしたオリジナル版では、マルコスとフアンは二人とも地下鉄で移動するが、リメイク版では、移動手段をもたないブライアンがリチャードに依存するのが自然な流れとして描かれており、作品中、ブライアンがリチャードに、「連れて行って欲しい場所があるんだけど…」と頼むシーンがある。

オリジナル版では、二人の詐欺師は互いに依存しておらず、それぞれ独立した関係を保っているのに対し、リメイク版における二人の関係にはヒエラルキーがある。そして、リチャードは、自分が優位に立っていることを、折に触れて見せつける。

贋作家オチョアから預かった偽造品を盗まれたため、本物の銀証券をオチョアから買うことを決めたリチャードは、オチョアに支払う代金の一部をブライアンに出すように言う。ブライアンが断ると、車を止め、「それじゃあ、これまでだ。さっさと降りろ」と言う。ブライアンがリチャードの豹変ぶりに戸惑っていると、助手席のドアを開け、「あとは俺一人でやる。これまでだ」「別の相棒を当たれ。俺の車からとっとと降りろ」と怒鳴る。相手が自分に従わないとみるやいなや、ハンドルを

握っている者の特権的な立場を利用するのである。

二人の間にある経済格差は、二人の詐欺師を、主従関係に仕立て上げている。そして、アングロサクソン系のいわゆる「白人」であるリチャードとメキシコ出身のブライアンとの出自の違いが、この主従関係を強調している。

ブライアンを乗せたリチャードの車は、リチャードの妹バレリーが勤務する高級ホテルに到着する。リチャードが慣れた様子でホテルスタッフに車のキーを渡すのとは対照的に、ブライアンは、ものめずらしそうに周りを見回し、天井を見上げ、足を止める。リチャードが後ろを振り返ると、慌ててリチャードに近寄るブライアンは、まるで子犬のようである。

ブライアンは、新米詐欺師である以前に、無知で幼稚な「田舎者」として設定されている。これに対するリチャードは、短気で品のない人物ではあるが、場所をわきまえた態度をとることができ、大都市に溶け込んでいる。都市における両者の態度の違いは、経済的にも出自的にも優位にいるリチャードと、その対照としてのブライアンとの主従関係をさらに際立たせている。

二人の対照性は、経験においても強調されている。

『クリミナル』では、『9人の女王』にはなかったシーン、二人で街を散歩しながら自分の経験を披露するというシーンが創作されている。そこでは、二人の詐欺師には経験に差があることが示されている。

リチャードがブライアンに、刑務所にいたことがあるかと聞くと、ブライアンは、少年拘置所にいたことがあると答える。リチャードの方は、電化製品の販売詐欺と保険詐欺で二度ほど刑務所に入ったことがあると語る。そして、それぞれの詐欺の手口と、逮捕に至った経緯を説明する。電化製品の詐欺は、最初に会社を設立し、商品を仕入れ、期限までに必

ず支払いを済ませて信用を得ると、取引の規模を拡張し、支払期限も90日にする。頃合いを見計らって、商品を仕入れたまま、会社ごと雲隠れする。あらかじめ信用を勝ち得ているので、すぐには疑われず、証拠を隠滅し、逃亡するための猶予が3ヶ月ほどもあるため、逮捕される可能性はわずかであった。ほぼ完璧と思われた詐欺が発覚したのは、仲間の一人が裏切ったからである。

二人の詐欺師、特に、ベテラン詐欺師が具体的な逮捕歴を説明する場面は、オリジナルにはない。

リメイク版で新しく創出されたもうひとつのシーンをみてみよう。それは、ビバリーヒルズの日当たりの良い喫茶店で、リチャードとブライアンが向かい合って話をしている場面である。

ブライアンが、父親がギャンブルでつくった借金を返済するために大金が必要であると話すと、リチャードは、家族は馬鹿らしいと言い、家族は自分では支配できない問題だから仕方のない部分もあるが、まったく理解できないのは、サラリーマンであると言う。「なぜ、そんなことが許容できるのか、おまえ、分かるか？ 一日中こき使われて、ああしろ、こうしろと指図され、挙句の果てにはクビにされるんだ」というのである。

前節では、リメイク版で削除された複数のシーンが、オリジナル版の青年詐欺師マルコスの独自のポリシー、そして、プロの「犯罪者」と「コソ泥」とを区別する独特的の犯罪観を表現していることを明らかにした。それでは、リメイク版に敢えて挿入されたこれらのシーンは、リチャードの犯罪に関する認識とリチャードのキャラクター設定をどのように示しているのであろうか。

リチャードは、他人に使われるのが嫌いであるとはっきり語っている。他人から指図を受けるのが嫌だという。この特徴は、リチャードとブライ

イアンとの関係において、如実に表れている。二人の関係において、リチャードが「主」、ブライアンが「従」という関係が、出自、経済、経験、そして、性格によって保たれているのである。

このようなリメイク版における二人の詐欺師の関係は、オリジナル版における二人の関係とはかなり異なっている。

オリジナル版では、中年詐欺師と若い詐欺師との間にヒエラルキー、または、主従関係があるようには描かれていない。

イタリア系移民が多いことで知られ、ラテンアメリカのなかでは先住民的要素が比較的少ないアルゼンチン<sup>9)</sup>では、それほど激しい出自による差別はないが、北部に多い先住民が、都会的なものとの対比として用いられる場合がある。『9人の女王』の最後に近いシーンで、ファンが地下鉄に乗っているときには小銭稼ぎをしようとタロットカードを乗客の膝に置く少年が、その一例であろう。マルコスとファンに関しては、出自に差があるようには描かれていない。二人とも、ブエノス・アイレスに馴染んだ都会の人といった風情である。

経済的側面に関しては、マルコスもファンも、車や携帯電話を持っていない。公共交通手段に頼るという点では、ベテランも若手も同じである。

経験に関しては、ストーリーの展開上、冒頭シーン、すなわち、若手が同じ手口を同じ場所で繰り返したために捕まりそうになるのをベテランが助けるという部分は、両作品に共通する。しかし、『9人の女王』のファンは、マルコスと協力して大富豪を騙そうとする際、独自のアイデアを提案している。自分とは異なるキャラクターと考え方のファンをベテランのマルコスも信頼している様子で、若手に主導権を握らせたり、

9) アルゼンチンでは、先住民の掃討作戦を行って先住民を立ち退かせ、ヨーロッパからの移民を1853年憲法で奨励したことから、イタリアやスペインなどからの移民が国民の多数を占める。

若手の補佐に回ったりするシーンもあり、若い詐欺師は、中年詐欺師の頼もしい相棒として手腕を發揮する。

プロ同士の信頼関係を重視するマルコスにとって、望ましいのは、自分の言いなりになる若者ではなく、信用できる仲間なのである。

オリジナル版における中年詐欺師は、ベテランらしく、それなりの人脈をもっている。それは、マルコスが「オフィス」と呼んでいるレストランにセールスマンのワシントンが訪ねて来ることからも分かる。また、長年の付き合いがあるサンドラーは、妻や妹のベルタといった家族の問題を以前からマルコスに打ち明けているようで、マルコスに対し、妻が心配するので自分が発作を起こしたことは内緒にするように頼む。サンドラーがベルタのことを話すとき、サンドラーは、「ベルタのことは知っているな」と言い、マルコスは、「カバナに住んでいるあの妹か」と答える。マルコスが以前からサンドラーの妹について知っていることは、このようなやりとりからも明らかである。マルコスはサンドラーに連絡を取らずに直接ベルタの家を訪ねており、「同業のプロ」同士の家族ぐるみの親密な関係がうかがえる。

しかし、『クリミナル』のリチャードは、長年付き合ってきたオチャアの家族について、まったく知らないという設定になっている。リチャードは、旧知の相棒とも信頼関係を結んでいない。リチャードはオチャアに婿がいることを初めて知るが、リチャードがオチャアの婿と会うのは路上のベンチであり、家でもなければ、喫茶店ですらない。

リチャードが求めているのは、信頼できる相棒ではなく、自分の都合の良いように動く「駒」である。臨時の相棒になったブライアンがパートナーを組むのを辞めようしたとき、リチャードは激高し、「お前は親父を助けたいってか？ 俺は自分のケツを救いたいんだよ（You are trying to save your daddy? I'm trying save my own ass!）」とわめきた

てる。リチャードは自分のことだけで精一杯なのである。

リチャードが信用できる相手を求めていない人物として設定されているため、オリジナル版で、鑑定士が、連絡をするというが、どうして分かるのかと言った際にマルコスが言う「俺たち犯罪者の間では物事は信用で進むんだ」という台詞は、当然、変更を迫られる。リメイク版では、リチャードの台詞が、「保証書でもよこせと言うのか、これはこういうもんだ (You want a receipt? This is how it's done.)」となっており、「信用」という言葉は削除されている。

リチャードは、「俺たち犯罪者」というような人脈や「信用」できる関係を築くことができないキャラクターとして設定されているのである。

周囲から孤立しているリチャードは、オリジナルのマルコスとは異なり、プロとしての人脈をもっていない。それが示されるのが、現金をつくるために車を売るときである。このときに頼るのは、ブライアンの伝手なのである。経験を積んだベテラン詐欺師ならば、車を非合法で売買する知り合いや方法などいくらでも知っていてしかるべきであろうが、リチャードにはそのような人脈はない。

すでに挿入されたこれらのシーンに加え、完璧に思われた詐欺が仲間の裏切りによって発覚したという経歴は、長年のパートナーとも信頼関係を結んでおらず、「オフィス」を訪ねて来るセールスマシンもいない、車を売買する人脈もないというリチャードの性格を強調している。

リメイク版における中年詐欺師がベテランであることの根拠となっているのは、車と携帯電話を持ち、都会慣れした中年の白人で、詐欺師としての経験もあり、刑務所生活も経験しているという点である。つまり、経済的優位性、出自と年齢、そして、犯罪者を処罰するための刑務所という場を経験しているということである。

オリジナル版では、中年詐欺師がベテランであることの根拠として、

独自の犯罪哲学をもっていることと同業者間のネットワークをもっていることが強調されているが、リメイク版の中年詐欺師は、このいずれももっていない。

人種主義者で、金銭に執着し、短気で威圧的、自分勝手で、信用できる仲間がおらず、相棒を自分の都合に良いように操ろうと怒鳴りちらし、わめきたてるリチャードは、典型的な「嫌な奴」であり、同時に、「見境がない」。つまり、リチャードとは、マルコスが言うところの、プロの犯罪者としてのルールやポリシーをもたない「コソ泥 (chorro)」であり、オフィスと車を持っている自らを「犯罪者ではない」とのたまうオリジナル版の鑑定士と同様、「けちくさい盗人 (rata)」なのである。

リメイク版における二人の詐欺師の関係は、オリジナル版とはかなり異なり、中年詐欺師が、いわゆる「悪役」、それに対する若者が、「純朴な良い子」という対照になっている。

『クリミナル』では、自分勝手で傲慢な中年詐欺師から、ヒスピニックであることや経済的な事情を理由に差別的な発言を受けたり、怒鳴られたり恫喝されたりするにも関わらず、素直に従う無垢な若者に、観る者は同情するであろう。『クリミナル』の観客に、リチャードを応援しようとする者はいないはずである。

『9人の女王』では、中年詐欺師と若い詐欺師が、互いに、出し抜かれるという危険を意識しながら、それでも、プロとして相手を信用し、協力して、大富豪を相手に大胆な詐欺を試みようとするところに、観客は緊張感とスリルを味わう。マルコスは憎めない人物として描かれている。『9人の女王』における「嫌な奴」とは、マルコスではなく、二人の詐欺師のターゲットとなるスペイン人である。

コンビを組んだ詐欺師たちが騙そうとするターゲットは、『9人の女王』ではガンドルフォ、『クリミナル』ではハニガンという名前である。

ダーゲットのキャラクターは、両作品では、かなり異なっている。

アルゼンチンで二人の詐欺師のターゲットとなるガンドルフォは、スペイン人実業家で、アルゼンチンで大儲けをしたあと、国外追放にあう。この設定だけで、ガンドルフォなる人物の「ビジネス」がなにやら怪しいものであることが印象づけられる。そして、このガンドルフォという実業家は、性格も、また、いやらしく、下品、身勝手、かつ、失礼である。

マルコスが初めてガンドルフォの顔を見るのは、ガンドルフォがホテルのロビーで、ホテルスタッフであるバレリアと言葉を交わすときである。そのとき、ガンドルフォは、親しみというよりいかにも下心を顕わにした手つきでバレリアの体を触り、バレリアは即座に自分の両手を自身の体の後ろに回して腰の辺りで手を組む。仕事上あからさまに嫌な顔をできないバレリアが示す、最大限の嫌悪と抵抗である。しかも、当のガンドルフォは、そのようなバレリアの態度に頓着しない。

二人の詐欺師がガンドルフォとの接触に成功した際、ガンドルフォが二人から話を聞くのは、部屋ではなく、会議用のホールである。広いホールに並べられた大量の椅子のうち、隣り合った二つに、二人の詐欺師は窮屈そうに座る。ガンドルフォはひとりで酒をあおり、広いホールを歩き回る。必要な情報を得ると、「さっきのわざとらしい演技はもう使うな」と嘲笑し、二人のボディガードを連れて、二人の詐欺師を招いたホールをあとにする。ガンドルフォは常に主導権を握り、相手に口を挟む猶予を与えず、一方的に交渉を終わらせていく。相手と話し合うつもりはない様子である。

ガンドルフォのこののような役作りがあるため、「わたしは忙しいんだ」「わたしは明日の朝、ここを去らなければならないんだ、知っているだろう」などという台詞が、うなるような大金を持っている自分の都合に

相手が合わせるのが当然であり、また、大富豪である自分ことを知らないはずがないのだという、高慢、かつ、傲慢な性格をより強調するように作用している。肝心の切手を持ってきた二人を相手にするときも、シーツが乱れたベッドルームから電話で話しながら出てきて、通話が終わるやいなや、挨拶もなしに、「早くよこせ (Dame, dame.)」と言う。いかに無礼な態度をとろうが、自分だけは許されると思っているらしいことがうかがえる。

ガンドルフォは、このように、徹頭徹尾「嫌な奴」として描かれている。しかも、このスペイン人実業家は、「しかし、信じて欲しい。わたしはこの国のことの大いに懐かしむだろう。これほどまでにビジネスがしやすい国はなかったからな (Y creeme, voy a extrañar mucho este país. Nunca he visto tan buena disposición para los negocios.)」とのたまうのである。

一方、『クリミナル』で贋の銀証券を二人の詐欺師から買おうとするハニガンは、非常に紳士的である。

ハニガンはモナコ在住の大富豪で、テレビ局を買収しようとしているが値段交渉が難航している。しかし、税免除の滞在期間が迫っており、翌日にはアメリカ合衆国を出国しないと、すべての収入が課税対象となる。ハニガンは、ガンドルフォとは対照的なまでに紳士的で、リチャードの妹でホテルのコンセルジュをしているバレリーを触ろうともしない。また、バレリーもハニガンを嫌がっている様子はなく、にこやかに応対している。

ガンドルフォとハニガンは、ホテルスタッフがベテラン詐欺師の妹と知り、彼女と一夜を過ごすことを取引の条件にする。しかし、この条件をつけるということ自体が、ハリウッド版では不自然に感じられる。

アルゼンチン版では、胸元の切込みが深く、腰からヒップにかけての

体のラインを強調するようなスーツを見事に着こなし、腰を優雅に振つて歩く魅力的なホテルスタッフの姿が目を引く。さらに、ガンドルフォのいやらしい手つきや下品な性格が強調されており、昼間から飲酒をしているために焦点が定まつていない目つきと赤ら顔で、「以前から彼女と一発やりたいと思っていたんだ。お前の妹だと分かると、余計に体が火照る」と下卑た要求をすることが、ごく自然な流れとして受け止められる。

一方、ハリウッド版では、ターゲットがあまりに紳士的で、コンセルジュとのやりとりにも特徴がないため、「少しばかりのおまけ」<sup>10)</sup>としてバレリーを要求することがいかにも不自然に映る。この大富豪は、銀証券を買い取る際にも、詐欺師が提案した75万ドルという金額に対して値下げ交渉をすることなく、「良いだろう（good）」の一言で応じている。バレリーがどれほどの大金を積んでも手に入れたいと思わせるような並外れた魅力をもっているのならばともかく、スーツを着ていても中年太りが隠せず、腰のくびれよりも腹の贅肉が目立つような女性を敢えて「おまけ」として選ぶほど醉狂な性格とは描かれていないし、女性の好みはともかく、ハニガンのような紳士ならば、下半身の欲求は金銭の授与でそつなく解決するのではないかと思われる。しかも、紳士的な大富豪ハニガンと一夜を共にする条件として兄に金銭を要求したのは、バレリー自身である。一夜の相手になることと引き換えに自分から金銭を要求するのであれば、兄を介さず、ハニガンがバレリーと直接交渉すれば良いだけの話である。

『9人の女王』では、下品、身勝手、尊大、傲慢といったイメージがガンドルフォにあてはまるのに対して、『クリミナル』でこれらのイメ

---

10) 実際のハニガンの台詞は、“I really think you should put in something a little extra. Like a signing bonus.” というものである。

ージがあてはまるのは、ハニガンではなく、リチャードなのである。

ハリウッド版では、善と悪の対立がはじめから明確になっている。人種主義者で身勝手で孤独なりチャード=「悪」に対する純朴な青年=「善」という構図が早い段階で提示され、この構図に沿ってストーリーが展開される。何が「クリミナル」なのか、誰が「クリミナル」なのかが最初から明示されており、結末も、それを裏切らない<sup>11)</sup>。「嫌な奴」=「敵」がリチャードであると想定されているため、ハニガンは、その設定を邪魔しないよう、紳士然とせざるを得ないのである。

リメイク版では、徹頭徹尾「嫌な奴」=中年詐欺師が騙されるという結末になっているため、観客は安心することができる。他方、オリジナル版では、観客はガンドルフォに嫌悪感を抱き、ガンドルフォが騙されることを期待するが、最終的には「嫌な奴」=ガンドルフォが騙す方であったことが分かる。二人のアルゼンチン詐欺師に対するガンドルフォの態度、そして、空港へ出発する日の朝にマルコスに向かって言う、「しかし、信じて欲しい。わたしはこの国のことの大いに懐かしむだろう。これほどまでにビジネスがしやすい国はなかったからな」という台詞は、ガンドルフォ個人の性格のいやらしさに加えて、スペインとアルゼンチン、つまり、旧宗主国と植民地という歴史的なヒエラルキーを想起させる。この歴史的事実は、アルゼンチンの観客を苛立たせるが、他方では、先住民が多いボリビアなどとは異なり、ヨーロッパからの移民によって構成されているアルゼンチンにおいては、歴史に基づく支配と被支配というヒエラルキー意識はそれほど強いとはいはず、むしろ、アイデンティティの拠り所をヨーロッパに求める傾向があるのも事実であ

11) 厳密に言えば、アメリカ合衆国において想定される「われわれ=正義」は、いわゆるアングロサクソン系の「白人」であり、ヒスパニックは「外来者」、つまり、「白人」の優位性を脅かす潜在的敵である。『クリミナル』においては、ヒスパニックの青年を操っていたのが「白人」女であったという結末によって、潜在的脅威が取り除かれている。

る。アルゼンチンとスペインは複雑な関係にあり、国際的に孤立し、極貧状態にあったフランコ独裁政権期のスペインに小麦を送って援助をしたのは、アルゼンチンであった<sup>12)</sup>。また、国連総会でスペインに対する非難決議がなされた1946年、両国は第一次通商協定に調印している。ペロン大統領とフランコ将軍は親密な関係にあり、1955年にクーデターを起こされると、ペロンはスペインに亡命した。

スペインとアルゼンチンとの関係を探り、『9人の女王』がアルゼンチンの観客に抱かせる感情を理解するため、次節では、同作品が制作された1990年代のアルゼンチンの政治経済状況について記述する。

#### 4.

1990年代、ラテンアメリカ各国政府は、IMFの指導の下で新自由主義経済を受容し、国営企業や公共サービスなどの民営化を推し進めた。この背景となったのが、「失われた10年」と呼ばれる1980年代の厳しい経済危機であり、1980年代の経済危機の要因となったのが、1970年代後半に累積した対外債務である。

アルゼンチンの場合、1976年にクーデターによって誕生した軍事政権の下、第一回目の新自由主義経済政策が開始される。すでに悪化していた経済状況を立て直すため、まず、通貨の大幅切り下げ、物価統制の撤廃、名目賃金の凍結といったIMFのオーソドックスな安定化政策が行われ、その後、さらに、貿易の自由化、金融と資本の自由化など、より急進的な改革へと進み、貿易の自由化を前提に期待インフレ率を下回る遞減的な通貨切り下げスケジュールを設定することで輸入競争を強め、国内物価を国際市場価格へと近づけようとした〔佐野 2009: 27〕。し

12) 当時、スペインと交易をしていた国は、アルゼンチンとポルトガルの二カ国だけであった。

かし、投資向けの長期資本市場は形成されず、アルゼンチンの高金利を目的として流入した巨額の外国資金は、その後の国際金利の上昇と共に、1980年代の対外累積債務危機の原因を構成するようになった〔宇佐見 2011〕〔佐野 2009〕。そして、金融自由化に伴って自国通貨が割高となり、貿易自由化により輸入が拡大、貿易赤字が増大したため、1981年初頭には、輸出困難、輸入急増、対外債務拡大、金融機関の倒産、外貨準備減少により、新自由主義政策が困難になり、軍事政権以前の保護関税政策に復帰することとなった。

軍事政権は1983年に民政に移行し、同年の大統領選挙でアルフォンシン急進党政権が成立、民政権は、軍政期からの累積債務、財政赤字、インフレといった経済問題を抱えての出発となった〔宇佐見 2011〕。アルフォンシン政権末期にはインフレは5000パーセント近くに達し、一人当たりのGDP成長率はマイナス7.5パーセント、各地でスーパーなどの集団略奪が相次いでいた〔宇佐見 2011〕。そして、アルゼンチンにとって、「失われた10年」と呼ばれる経済危機が最悪となった1989年5月、大統領選挙が実施され、労働者優遇政策や社会保障の充実、外資を排除してアルゼンチンの経済的自立を目指し、政府系企業を充実させてきたペロン党<sup>13)</sup>から出馬したメネム候補が圧勝する。

アルフォンシン急進党政権はインフレの急騰と社会混乱の拡大のため任期を全うできず、任期を12月から7月に繰り上げてメネム・ペロン党政権が発足した。

しかし、メネム大統領は、大方の予想に反し、規制緩和、国営企業の民営化や自由貿易化など、市場機能を重視する新自由主義経済政策を推進していく〔宇佐見 2011:130〕。しかも、メネム政権期の新自由主義

---

13) ペロン党の正式名称は正義党（Partido Justicialista）であるが、本稿では、通例に倣ってペロン党とする。

経済政策は、ペロン党の対極と位置づけられている軍政期におけるよりも包括的、かつ、徹底的に行われ、軍政期ですら確保されていた労働者保護と社会保障制度を大きく後退させるものであった〔宇佐見 2011〕〔佐野 2009〕。

メネム政権は、天然資源や公共サービスの民営化、結果的には外資化を強力に推進したが、民営化プロセスは、半ば強引に推し進められた。

メネム大統領の就任直後にあたる1989年8月、行政府に行政・経済改革を進行させるために大統領に大幅な権限を与えた国家改革法と緊急経済法が議会で可決され、メネム大統領に、経済改革を進める上で強力な法的権限が付与される〔宇佐見 2011:133〕。このほか、メネム大統領は、1853年憲法で制定されている「必要かつ緊急大統領令」を、1989年7月の就任から1994年8月24日までのあいだに336件も公布した〔宇佐見 2011:133-134〕。ちなみに、1853年の憲法制定から1989年のメネム就任までのあいだに公布された同大統領令は35件である〔宇佐見 2011:133-134〕。

このようにして、電信・電話公社、アルゼンチン航空、国有鉄道、ガス公社、石油公社といった国営企業の民営化と、穀物委員会等の国内の市場メカニズムを規制していた制度を撤廃、経済の自由化と規制緩和といった新自由主義経済改革が推進されていったが、民営化プロセスのなかでももっとも国民を驚かせ、反発を招いたのが、石油公社の売却である。

石油公社は、石油と天然ガスの採掘、開発、生成、石油化学製品の生産、輸送、販売を手がけるアルゼンチン最大の企業で、国内原油生産の53パーセント、天然ガスの50パーセントを支配していた〔堀坂・細野・長銀総合研究所 1998〕。

フリア・イゴアは、1990年代のグローバリゼーションの波を受けて

アルゼンチンに新自由主義が浸透していく様子を、石油公社の民営化プロセスを事例にとり、アルゼンチンで発展した概念である「周辺的リアリズム」を通して分析している。「周辺的リアリズム」とは、アルゼンチン人の研究家であるアティリオ・ボロン（Atilio Borón）が1991年に「〈周辺的リアリズム〉の不幸（“Las desventuras del ‘realismo periférico’”）」と題した論文において提唱し、その後、同じくアルゼンチンのカルロス・エスクデ（Carlos Escudé）が発展させたものである。

国際社会において周辺的立場にある国家には独自の視点に基づいた外交政策が必要であるという理論であり、国際関係を、それぞれの国家間の特徴、すなわち、命令を与えることができる国力を国際社会においてもっている国家と、それに従う国家、また、それに反発する国家という3種類に分類し、それぞれのヒエラルキカルな構造を重視している。そして、この「周辺的リアリズム」がアルゼンチンで提唱された背景には、他のラテンアメリカ諸国とは異なる、アルゼンチン固有のアメリカ合衆国との外交の歴史があった。

第二次世界大戦の際、開戦当初は中立を宣言していたラテンアメリカ諸国のはほとんどが真珠湾攻撃をきっかけとして連合国側につき、アメリカ合衆国に石油や錫といった物資の協力をしたのに対し、アルゼンチンは、アメリカ合衆国と大英帝国との貿易関係を維持しながらも、国内におけるドイツのスパイ活動を容認したり、戦犯であるナチス将校の移住を認めたりするなど、明らかに親ナチス・ドイツの立場を示していた。このようなアルゼンチン政府の立場はアメリカ合衆国政府を激怒させ、1942年2月から1949年まで、アメリカ合衆国はアルゼンチンに対して実質上の経済制裁を行っていたほどである。

1947年以降も、アメリカ合衆国は、戦場にもならず、世界における経済大国のひとつであったカナダに対してはマーシャル・プランを適応

させたが、カナダと同様にヨーロッパに対する農産品の輸出に依存していたアルゼンチンに対しては、カナダと正反対の対応をした。アルゼンチンは、マーシャル・プランから除外され、さらに、ヨーロッパとの貿易取引を米ドルで行うことを禁止されたのである。

エスクデは、第二次世界大戦後に見込まれていたアルゼンチン経済の発展が阻害されたのは、親米路線をたどらず、国際社会で孤立したことが原因であり、結局、正当か不当かという問題ではなく、思慮深いかそうでないかという問題なのであると、それまでのアルゼンチン政府の外交政策を批判する [Escudé 2009]。アメリカ合衆国による「報復」措置によって、第二次世界大戦後、アルゼンチンは深刻なドル不足に陥り、これがアルゼンチン経済を弱体化させたが、これに対して、反米感情を高ぶらせ、民族主義的なポピュリズムに傾倒するのは、教育水準が低く、貧困率が高い国家の特徴であり、政治文化が未熟であることに他ならないというのである [Escudé 2009]。

アメリカ合衆国にまで火の粉が及びかねないような影響力のある国家とは違い、アメリカ合衆国の利害にさほど影響を及ぼさないアルゼンチンやボリビアのような国家が強大国家と対立すれば、必ず、アルゼンチンのような周辺国家が敗北することになり、さらには、強大な国家が周辺国家に対して「不当」な振る舞いをとった場合ですら、被害を受けるのは周辺国家である<sup>14)</sup>。強大国家は、たとえ「不当」な外交をしたとしても、なんら害を被らない。そうであれば、国益のために、強大国家

14) エスクデは、周辺国家のリアリズムを理解して大国と対立するよりも同盟関係を結んで自国の利益を守っている国として、第二次世界大戦で敗戦国となった日本を挙げている。また、大国アメリカ合衆国に影響を及ぼすためにアメリカ合衆国が外交政策に気を遣っている国家の例としてペルシャ湾諸国を挙げ、モラレス政権下のボリビアを民族主義的なポピュリズム国家の例と位置づけ、アメリカ合衆国にとってペルシャ湾諸国ほどの重要性ももたないボリビアに対して、アメリカ合衆国は、湾岸戦争以上の外交政策上の過ちを犯そうが意に介さないはずであると指摘する [Escudé 2009]。

と同盟関係を結ぶのが賢明であるというのが、エスクデが発展させた「周辺的リアリズム」の考え方である。

メネム政権下のアルゼンチンが、それまでの中立（孤立）の立場から正反対に、アメリカ合衆国と同盟関係を築いたことについて、エスクデは、それまで政治文化が未熟であったがゆえに孤立してきたアルゼンチンの政治文化が熟した結果であると評価している [Escudé 2009]。

このような「周辺的リアリズム」の観点から民営化を分析したイゴアの前提となっているのは、新自由主義経済を受容するのは、アメリカ合衆国やヨーロッパ諸国との良好な関係を結ぶことで政治的なメリットを狙おうとする戦略であり、そこに偶然の入る余地は無いはずであるということ、そして、国際社会における覇権的地位には至らないにせよ、地域におけるアルゼンチンの影響力強化に結びつくものと想定されるからであり、経済的意義が見込まれるはずというものである [Igoa 2007]。実際、不正が入り込む余地を排除するために民営化決定から所有権移転までの手続きを細分化して最も高い透明度を確保しようとし、さらに、民営化プロセスをモニタリングするなどの役割をもった連邦公営企業総監督庁や国家開発銀行をメンバーに資産評価委員会が設置され、企業の資産評価や最低売却価格の決定などの公開入札の条件が検討された [堀坂・細野・長銀総合研究所 1998: 187]。

石油公社は、1990年から1993年までの間に、3つの精製施設、52の掘削所など合わせて2億ドルを超える周辺施設を売却、1993年にはニューヨークとブエノス・アイレスの株式市場において石油公社全体の45パーセントに当たる株式を34億ドルの価格で売却したことにより、石油公社の主たる所有者がアメリカ合衆国の資金主となった。

石油公社株は、所有形態によって4つに分けられ、A株（20パーセント）はアルゼンチン政府の所有、B株（11パーセント）は州政府の

所有、C 株（10 パーセント）は石油公社の従業員、D 株（59 パーセント）は民間投資家が保有する形になっていた〔堀坂・細野・長銀総合研究所 1998: 203〕。経営権に関しては、特定の企業グループによる経営独占を回避する目的で、単独の民間株主の株式保有限度は 15 パーセント、民間保有株式の限度を 20 パーセントとし、資本の 15 パーセント以上、あるいは発行株数の 30 パーセント以上を購入する場合には市場価格以上で、かつ全体の買収価格を公開することなどが法律で規定された〔堀坂・細野・長銀総合研究所 1998: 205〕。

しかし、実際には、摩訶不思議なことが起こった。

1991 年に採掘地域が競売にかけられようとした際、それまで、40 万立方メートルとされていた石油備蓄量が、なぜか、27 万立方メートルへと減少し、競売後にはもとの 40 万立方メートルに戻る。さらに、当初 240 億ドルと見積もられていた石油公社株は、外国人コンサルタントによって 120 億ドルと評価され、そのうえ、石油の質が過小評価され、石油公社株は、期待されていた価格のわずか 27.5 パーセントになったのである。

民営化の最終局面の 1998 年末、政府は所有株の 5.01 パーセントを売却することにし、そこに買い手として登場したのが、スペインのレプソル社であった。1999 年 1 月には政府が所有していた持ち株の残り 14.99 パーセントを市場外取引で獲得、同 6 月には A 株の 55 パーセントと B 株の 11 パーセントを獲得し、レプソルがアルゼンチン国内における燃料販売の 65 パーセント、ガス生産の 75 パーセント、石油輸送の 60 パーセントを支配、実質的に、アルゼンチン国内のエネルギーを独占することになった。

民営化によって、原油の国内販売価格は、複数の専門家が 1 バレルあたり 8 から 11 ドルが妥当であるとしたのに対して、国際指標のひとつ

であるウエスト・テキサス・インテルメディエイトを基準にして産出されることになり、レプソルは1バレルあたり27ドルで販売した [Igoa 2007]<sup>15)</sup>。他方、石油の輸出は、1991年から1999年の間に、額にして3.9倍、量にして4.5倍にまで増加した [Igoa 2007]。こうして、レプソルは世界第8位の石油会社になる。

スペイン企業によるアルゼンチン石油公社の買収について、アルゼンチンの大手新聞クラリン紙は、石油公社の申し出はこれ以上にないほどの好条件であったというレプソル社広報官のコメントと、石油公社の規約には悪意ある会社接収から防衛するために株価を固定することができるという条項があることを紹介し、レプソル社に、なぜ、このタイミングで、突然、買収が追加されたのかと問い合わせている [Clarín紙 1999年5月2日付]。これに対して、レプソル側は、かねてからの交渉の結果であり、すべては合法的に行われていることを強調した [Clarín紙 1999年5月2日付]。

しかし、ここで主張されている「合法」が意味するのは、大統領に大幅な権限を与える国家改革法と緊急経済法、さらに、必要かつ緊急大統領令を行使して既存の法律や政令を無効化した一連のプロセスのことであった<sup>16)</sup>。

このように当時のアルゼンチンの状況をみてみると、『9人の女王』

15) 1990年代の原油の国際価格は低い位置で落ちingしており、湾岸戦争が起きた1990年には一時的に24ドルを超えたものの、それ以外は、1バレルあたり20ドル以下で推移していた。

16) イゴア [2007] は、緊急性の根拠がないにも関わらず公布された「必要かつ緊急大統領令」の具体的な事例をいくつか挙げて、それが既存の法を破るために用いられたことを指摘し、国際競争力を育てるという口実のもと、少数エリート企業の独占が合法化されていくプロセスを明らかにしている。民営化を実行するための大統領令のいくつかの事例は、堀坂・細野・長銀総合研究所 [1998] も挙げている。レプソルによって石油公社が買収された際、すべては「法」に則って行われていることを強調したメネム大統領とレプソル側に対し、野党連合は、民営化は「法」に基づいて行われるべきだと猛反発した [Clarín紙 1999年5月2日付]。

におけるガンドルフォの「しかし、信じて欲しい。わたしはこの国のことの大いに懐かしむだろう。これほどまでにビジネスがしやすい国はなかったからな (Y creeme, voy a extrañar mucho este país. Nunca he visto tan buena disposición para los negocios.)」という台詞が、レプソルの広報官がクラリン紙に語った言葉と見事に重なることが分かる。

旧宗主国であるスペイン人のガンドルフォは、アルゼンチンをフィールドにビジネスをし、巨万の富を得て国外に追放されると、別の旧植民地国に行って同様のことを繰り返す。アルゼンチンを追放されて行く先是、ベネズエラである。

そして、1990年代のベネズエラも、アルゼンチンと同じ状況にあった。

石油産業に依存したベネズエラ経済は膨大な対外債務を抱えており、アルゼンチンでメネム政権が誕生し、新自由主義経済政策を推進し始めたのと同じ年である1989年、第二次ペレス政権は、IMFの勧告に従って新自由主義経済政策を断行した。緊縮財政、リストラ、民営化、外貨導入などが実施され、さらに、公共料金の大幅な値上げが行われると、首都カラカスでは大規模な暴動が発生し、政府は非常事態を宣言、極めて厳しい武力弾圧を行った。1990年にはベネズエラ石油公社への外資導入や石油産業への減税を含む石油開放政策まで採用したが、これら一連の政策を推進したのは、1976年に石油産業を国有化したペレス大統領本人である。1993年にペレスは、ベネズエラで大統領として初めて任期途中で罷免され、その後を継いだカルデナス政権は、一時的にIMF勧告を修正した政策を採用するも、1994年に金融危機が起り、銀行が相次いで倒産、大量の資本が海外に逃避し、通貨の暴落と年90パーセントもの物価上昇率を引き起こした。このため、政府は、1996年、IMFの融資を得るために緊縮財政と経済自由化路線の受容を余儀

なくされている。

スペイン人切手コレクターがさらなる儲けを期待していく先は、このような状況のベネズエラだったのである。

ガンドルフォが「憎まれ役」にふさわしいとされるのは、ガンドルフォ個人の下品で傲慢な性格のためだけではなく、アルゼンチンを舞台に「不当に合法」的なビジネスを行ってアルゼンチンの国有資源を私物化したスペイン人であり、アルゼンチンだけではなく、ラテンアメリカ全体の資源を同様に私物化していることが、アルゼンチンを追放されても、なお、スペインに帰国せずにベネズエラに行くことが決まっているという設定によって強調されているからなのである。詐欺まがいの手口で自国や自国の近隣で大胆にビジネスを行う相手に対して詐欺を働くというストーリーは、アルゼンチンのみならず、ラテンアメリカの観客に、自分たちの「仇討ち」として共感を与える。だからこそ、アルゼンチン版では、中年詐欺師は「憎まれ役」とはなり得ないのである。ガンドルフォは、中年詐欺師と若い詐欺師、そして、ラテンアメリカの観客にとつての「共通の敵」なのである。

しかし、『9人の女王』において、アルゼンチンとラテンアメリカの人々にとっての「共通の敵」は逃げおおせる。騙したようにみえたが、結局、騙されたのは、独自の哲学をもち、信用と信頼を重視するベテランのマルコスである。これは、何を意味するのであろうか。

次に、人格も卑しく、明らかに旧植民地を見下して500年以上前と同様の搾取を繰り返すスペイン人が、詐欺のターゲットになりながらも勝者となることの意味を、ラテンアメリカにおける犯罪意識、正義、善と惡の概念と関連づけて整理する。

## 5.

アメリカ大陸植民地化の過程で、侵略者スペイン人は、スペイン国王の命令は尊重すれども服せず、すなわち、国王の命令は尊重するが、植民地の事情は本国とはあまりに異なるため、臨機応変にその状況によって各自が判断するという形で支配した。法が権力者によって恣意的に解釈される歴史が長く続いてきたラテンアメリカでは、「法は万人に平等に課せられるものではなく、法は好意である」という考えが未だに根強い [Yúdice 2003] [ロウ & シェリング 1999]。

ラテンアメリカにおいて、人々は、有力者が「気まぐれに」与える温情主義的な便宜によって社会的地位や物質的利益への接近機会を得るのであり、なによりも、個人的な人間関係が重視される [ロウ & シェリング 1999: 65-66]。このような温情主義に根差した社会的権威主義と経済的自由主義とが結合した社会における近代化は、法の下の平等精神に沿って近代化が進められたヨーロッパとはおのずから異なり、不平等で部分的な特徴をもつ。

アルゼンチンの場合、20世紀前半に首都ブエノス・アイレスが急速に都市化し、1940年代にペロン政権は新たに政治主体となった都市の労働者階層をうまく取り込み、自らの支持基盤を強固にした。20世紀前半のブエノス・アイレスの急速な都市化は、都市文化と農村文化の乖離を促し、政治的にも、経済的にも、不均衡な近代化を促進した。アルゼンチンの文学評論家のベアトリス・サルロは、アルゼンチンにおいて顕著であり、他のラテンアメリカ諸国においても多かれ少なかれみられるこのような現象を、ヨーロッパにおける近代化とは異なるという意味を込めて「周辺的近代性」という言葉で表わしている [Sarlo 2003]。

エスクデが発展させた「周辺的リアリズム」という概念は、不均衡と不平等の存在が前提となっている社会では受け容れられやすい概念といえるかもしれない一方、自らが相対的下位であることを認めることは、ラテンアメリカの大國としての自負が強いアルゼンチンにとって、心情的に受け容れ難いともいえる。エスクデは、覇権国家であるアメリカ合衆国は、ゲームのルールを敢えて強要しないという [Escudé 2009]。強大な国家が、利害関係を重視しなくともよい国家にいかに横暴に対応しようと、周辺的立場の国家は、同盟国として服従させておくほうが、殺戮し、破壊するよりも有利であると認められない限り存続し得ないため、覇権国家が強制しなくとも「不平等な」同盟関係を結びたがるからである [Escudé 2009]。エスクデの主張は、ペロン政権期にアメリカ合衆国の傘下に入らず、中立を標榜して長年アメリカ合衆国に対峙してきたアルゼンチンの負けを認めるものである。だからこそ、エスクデ自身が言うように、周辺国家の現実主義的判断は、アルゼンチンにおいては、「反愛国的」選択とみなされる [Escudé 2009]。つまり、大国としての自負と、所詮はラテンアメリカの一国にすぎないという国際社会における自らの周辺性とのジレンマに悩む様子が、「周辺的リアリズム」という概念にうかがえるのである。

メネム政権下で行われた民営化は、アルゼンチン国民、そして、同時期にレプソルなど外資によって公共サービスや天然資源を独占されたラテンアメリカ諸国の人々にとって、大統領が、合法的に付与された法を恣意的に解釈する権限（必要かつ緊急大統領令）を駆使して、スペイン帝国に好意的な判断を下した結果と映る。植民地時代においてと同様、現地権力者にとっての特権である「法」を、現地の国民に向けてではなく、旧宗主国に有利に働くよう行使したものと受け止められる。だからこそ、アルゼンチンとラテンアメリカの人々は、ガンドルフォが見事に

騙されることを期待する。フランコ政権期の窮乏からスペインを救ったアルゼンチンの人々は、野蛮で無作法なガンドルフォに対して、礼儀作法をわきまえた態度を一貫しているアルゼンチン詐欺師コンビの優位性を疑わない。

しかし、『9人の女王』は、観客の期待を見事に裏切る。

若い詐欺師ファンを演じたガストン・ポウルズは、巧妙な詐欺師を演じるための参考になったのはアルゼンチンの政治家であると述べ、自国の政治家は、ポーカーフェイスで、ファンよりもっときわどい詐欺をしでかすとインタビューに答えている〔Rohter 2002年4月7日付〕。

それでは、『9人の女王』は、ファンを、メネム大統領をはじめとする有力者、ガンドルフォをレブソルになぞらえて、現実を告発した作品なのであろうか。

『9人の女王』は、確かに、当時のアルゼンチン、そして、ラテンアメリカ諸国で、有力者やエリート企業と個人的に密な関係を結んだ外国資本に好意的な形で新自由主義経済システムが導入されたことを寓話的に語っている。しかし、この作品には、勸善懲惡的な要素や、「悪」を告発する姿勢がみられない。また、新自由主義の波にどうにか乗じようともがいでいる一般市民が、マルコスのように結局は失敗することを、皮肉を込めて描写しているようでもない。

エスクデの図式にあてはめてみると、「ガンドルフォ＝スペイン人＝旧宗主国＝レブソル」とは、強制することなしに命令を下すことができる国家、「マルコスとファンという二人の詐欺師＝アルゼンチン＝（それまでの歴史において、大国アメリカ合衆国に反発して発展の芽を摘まれたがゆえに）今度こそは強大な権力に従順な素振りを見せて利益を得ようとする国家」とみることができる。エスクデの図式における「反発する国家」は、スクリーンには登場しない。観客が、「反発する国

家」の役割を引き受けるよう仕向けられている。

リメイク版において、ベテラン詐欺師と若い詐欺師との間に明確なヒエラルキーが構築されたのに対して、『9人の女王』では、マルコスとファンが対等な立場でパートナーを組んでいる。この様子は、スペイン人大富豪に対する「アルゼンチン人＝われわれ」という構図を際立たせる。マルコスとファンがほぼ対等に駆け引きをする様子が、観客にさらなる緊張感を与える。つまり、共通の敵をうまく騙した後、ベテランと若手二人の詐欺師は、分け前をめぐってどのような駆け引きを繰り広げるのかと観客は期待する。マルコスは何度もファンを出し抜こうとし、その度にファンに見破られる。しかも、マルコスは、相手を出し抜こうとする度に殴られたり平手打ちを食らったりしており、姑息な策略が常に割に合わない報いとなっているところが、観客の失笑と同情を誘う。マルコスがどことなく憎めないキャラクターに仕上がっているため、観客は、作品にとっても観客にとっても共通の敵であるスペイン人実業家を騙すことに二人が成功することを望み、その後、ベテラン詐欺師マルコスの詰めの甘い手口にファンがひっかかる事なく、二人が平等に取り分を分け合って終わるのではないかと予想する。観客は、現実社会においては「周辺国家のリアリズム」を受容せざるを得ない自分たちの仇を、二人の詐欺師がとってくれることを期待するのである。

第3節で、リメイク版が、善と悪の対立が明快で、勸善懲悪というモデルに従ってストーリーが展開され、最後までその明快な対立構造が裏切られることなく続く特徴をもっていることを指摘したが、これは、第1節で述べたアメリカ合衆国映画の典型的なパターンであり、「悪＝敵」を倒す「われわれ＝善」という構図に沿っている。この構図にあてはまらない例外として、本来であれば、想定される「悪＝敵」は外部から到来した「やつら」であるメキシコ人であるはずが、ハリウッド映画

のパターン化された類型において「われわれ」として想定されがちな「白人男」が「悪=敵」となっている点である。しかし、一見、型破りなこの構図も、メキシコ人が「白人」女の手持ちの駒であったことがラストで明らかにされることで、「善」である「われわれ=白人」という構造が維持される。

善と悪の対立と勸善懲悪という倫理観が強く働いていることを特徴としている『クリミナル』に対し、『9人の女王』には、絶対的な善悪の基準や、パターン化されたモラルが巧妙に排除されている。それは、登場人物のキャラクター設定に顕著に見受けられる。

まず、主人公であるベテラン詐欺師のマルコスであるが、久しぶりに会った妹に、恋人はいるのか、それともすでに結婚をしたのかと近況を尋ねる。その表情からは、妹への愛情が感じられる。さらに、下心を顕わにしながら妹に接するスペイン人を、今にも殴りかかりそうな表情でにらむ様子は、マルコスが決して悪人ではなく、妹を心配する兄としての情愛をもっていることをうかがわせる。また、バレリアを加えることを提案したガンドルフォの条件を受け容れざるを得なくなったマルコスは、大金を受け取るための道具である大事な切手を川に落とされたとき以上に動搖する。そして、バレリアの協力を得て無事に取引を終わらせ、ホテルをあとにしようとする際にバレリアに会うと、マルコスは気まずい様子で、何か言い訳をしようと口ごもり、結局、言い訳をあきらめて礼を言う。どのような相手にも動じないマルコスが、妹に対面するこの場面では、何を言ったらよいのか、どのように声をかけたらよいのか迷うところに、妹への愛情と兄としての気遣いが感じられる。

このような面がある一方、イタリアから弁護士を雇って多額の遺産を独り占めし、妹と弟に苦労を強いている。金銭への執着がかなり強いが、かといって、単なる悪人でもない。自分では一貫したポリシーをもった

プロであると自負するが、若者ファンを出し抜こうとするたびに見破られ、さらには殴られるなど、プロを自認するにしてはどこか抜けている。

このようにみると、マルコスは、単に金銭に執着するという面だけではなく、兄としての情愛があり、犯罪者仲間とも友好関係を結び、プロの詐欺師として独自の哲学をもっているが、計画の甘さから失敗も多い人物であることが分かる。また、マルコスとバレリアが争っている遺産問題が母親とも関係していることをのぞかせており、それぞれの家庭にある親子、兄弟関係のこじれが背景にあることがうかがえる。

このような状況が理解できるからこそ、観客は、『9人の女王』を観終わったあと、ベテラン詐欺師をまんまと出し抜いたファンに拍手喝采を送ることができない。観客は、ファンに感心する一方、若い詐欺師に信頼を寄せていたマルコスに対する同情を禁じ得ないのである。

パターン化された類型にあてはまらないのは、マルコスだけではない。マルコスの妹バレリアも、また、男性にとって都合の良い女性の典型に収まっているハリウッド版のバレリーとはまったく異なり、強烈な個性を放っている。

リメイク版のバレリーは、前述したように、モナコの大富豪に対して笑顔で接し、兄の来訪には多少困惑した表情をみせるが、営業上の気配りを絶やすことはない。いわゆる「優等生タイプ」の「良い子」の型に収まる。しかし、『9人の女王』のバレリアが笑顔を見せるのは、信じていた兄が遺産を独占していたことを知った弟に殴られたマルコスが苦痛にあえいでうずくまる姿を見下ろすときの一度だけであり、その笑顔ですら、弟に見られるや否や、即座にもとのしかめ面に戻す。兄、そして兄に連れそうファンに対するバレリアの威嚇するような態度は、まるで仁王のようである。

ガンドルフォと一夜を過ごすように兄から依頼される直前、ホテルに

マルコスとファンが入ってくるなり、バレリアと鉢合わせする場面がある。早歩きでヒールを高らかに鳴らしながら挑戦的に近づくバレリアの姿は、圧巻である。そして、二人の詐欺師に向かい合うと、これ以上ホテルに来ないよう高圧的に伝える。しかし、マルコスも黙っておらず、バレリアにつかみかかる。

普通の女性ならば、声を上げるであろう。少なくとも、かなり動搖するはずである。ところが、バレリアは、平気な表情を取り繕う。バレリアが無理していることが辛うじて分かるのは、彼女の目が忙しくあちこちを漂っているからであり、その後でガンドルフォが通りかかった際のバレリアの目が少し潤んでいるからであるが、ファンがマルコスを押さえつけ、バレリアに、「大丈夫? けがはない? (¿Estás bien? ¿Te lastimó?)」と聞くと、バレリアは「いいえ。ええ、痛いわ。わたしは大丈夫 (No. Sí, me lastimó. Estoy bien.)」と、きびきびと答える。まるで、「問い合わせに対する答え、いいえ。問い合わせに対する答え、はい、彼は私を傷つけました。でも、わたしは大丈夫です」と試験問題に答える学生のようである。

作品を通じて、バレリアは毅然とした態度を保っている。だからこそ、バレリアの表情の微妙な変化が、観ている者に強烈な印象を与える。ホテルのロビーで、口ごもりながら礼を言おうとするマルコスを冷ややかに見つめていたバレリアは、突如、渾身の力を込めて兄の頬を殴る。バレリアは、マルコスの謝罪の言葉を待っていたのである。そして、兄にとって言いにくい言葉を妹の前で口にしたことに満足して兄を殴る。不意打ちを食らった状態の兄の耳元で「どういたしまして」とささやき、兄の頬にキスをするバレリアは、「被害者」という型には納まりきらない。

バレリアは、たいそう気が強く、非常にプライドが高い女性である。

気位が高いバレリアは、兄からガンドルフォと一夜を過ごすよう依頼されたときも、ハリウッドのバレリーとは異なり、金銭を要求しない。バレリアが条件に出したのは、マルコスが弟と自分が受け取るはずの遺産を独り占めした事実を弟に伝えることである。

弟に事実を伝えることが、バレリアにとって重要であると観客に見せていることも、これまでみてきたバレリアのイメージを強調する。観客は、バレリアが金銭よりも名誉を重んじるプライドの高い女性であると考える。兄を思い切り殴ったかと思えば耳元でささやき、頬にキスをするような女性は、金銭に執着して肉親を欺くような俗物とは異なると観客は思い込む。

『9人の女王』では、マルコス、バレリアのどちらかに肩入れすることなしにストーリーが展開されていく。プライドの高い妹に比べると俗物のようにみえるマルコスに情愛があることも分かるし、気が強い妹の女性らしさも感じられる。性格が異なる兄妹に善悪やモラルのパターン化した規範を押しつけることなく、それぞれの個性が描写されている。

そして、モラルや規範といったものから大きくかけ離れているのが、リメイク版には登場しない、サンドラーの妹、ベルタである。

サンドラーは、妹を、夫想いの優しい女性だと信じている。妹は価値のある珍しい切手、「9人の女王」の本物を持っているが、サンドラーは、「亡夫の形見だから、頑として手放さない」と言う。しかし、当のベルタは、若い愛人を囲って幸せな生活を送っており、亡夫を、「ねちねちとした、つまらない男よ」とこき下ろす。マルコスもファンも、サンドラーが抱く妹のイメージとはかなり異なるベルタの姿に驚いている様子であるが、若い愛人に貢ぐ年老いた女性を批判したり軽蔑したりするような態度をとることはない。マルコスとファンの関心は、貴重な切手をいかに値切って手放させるかにあるのであって、身内の妹の私生活

には興味ない。

しかし、サンドラーが妹を優しい妻であったと理想化していた、そして、ベルタが亡夫の悪口を平気で言い、若い愛人を囁いているというところに、ベルタという女性が、一筋縄ではいかない相手であることがアピールされている。

ベルタは、夫を失って悲しみにくれる未亡人でもなければ、すべては夫に任せて奥様然としていた無知な女性でもない。詐欺を働くには手ごわい相手である。

ベルタは、切手の価値を充分に知っている。しかし、「兄には売らない」という。ベルタが切手を売る動機はふたつあり、第一に、「ねちねちとした、つまらない」亡き夫の形見など必要ないから、第二に、愛人を維持するための費用が必要だからである。

ベルタは、自分の魅力ゆえに若い男が近寄ってきたと信じるほど愚かではない。若い男が金銭目的であることは了承済みである。そして、ベルタにとって、金銭目的の男のために散財することは良いことであり、そのために、元夫が大事にコレクションしていた切手を売ることも、また、良いことなのである。しかし、切手の売買に兄を仲介させることは、ベルタにとって、間違っていることと認識されている。

このような感覚は、一般常識とはかなり異なる。お節介な映画ならば、ベルタのような女性は哀れな老婆として描かれるのがオチであるが、『9人の女王』では、否定されることも軽蔑されることもなく、独自の考えに従って人生を謳歌する自立した女性として描かれている。

登場人物が類型化され、パターン化された規範に沿ってストーリーが展開していくリメイク版とは異なり、オリジナル版である『9人の女王』の登場人物は個性的でユニークであり、ガンドルフォを除いて、善人や悪人という分類にあてはまる人物がいない。

すでに述べたように、マルコスは犯罪に関して独自のポリシーをもっている。作品に登場するそれぞれの「犯罪者」も、また、プロであり、独自のスタイルをもっている。そして、同様のことが、バレリアやベルタにもあてはまる。アルゼンチン映画『9人の女王』では、それぞれの登場人物が他人から押しつけられるモラルや社会通念としての善悪の概念にではなく、自分独自の善悪の基準に従って生きているのである。

『9人の女王』の登場人物は、社会的、または客観的な善悪の概念や犯罪觀にとらわれない。彼らが従うのは、自分のポリシーであり、主觀である。

アルゼンチン映画『9人の女王』の最大の特徴とは、何一つとして絶対的な価値をもっていないということなのである。

絶対的な規範の不在は、取引の道具であり、タイトルにもなっている「9人の女王」という切手に、もっとも象徴されているといえるであろう。

「9人の女王」の価値は、芸術として優れているとか、珍しい技工であるとかいうものではない。微妙な欠点があるからこそ価値があるとされている。不完全な切手など、醉狂なコレクター以外の人間にとっては、額面上の価値すらもたない。『9人の女王』では、大金を賭けた取引材料ですら、ごく一部の人にとってしか価値がない。

『クリミナル』では、アメリカ合衆国財務省が1934年に廃止した銀証券をめぐってストーリーが展開されている。アメリカ合衆国政府までも行方を捜しているというこの世に3枚しかない行方不明の銀証券には、絶対的な価値があり、ハニガンが断れば他の人物に売ることも可能である。しかし、『9人の女王』では、「9人の女王」と呼ばれる、不完全だからこそコレクターにとって希少価値がある切手が取引材料であり、絶対的価値は皆無に等しい。不況の只中にあるアルゼンチンで、不完全な

切手に大金を払おうとする人物を探すのはほぼ不可能であり、外国の大富豪を逃せば、換金する機会は、今後もないであろう。切手のコレクションはガンドルフォにとっては道楽にすぎず、バレリアとの一夜を加えなければ取引そのものを破棄するというガンドルフォは、圧倒的に優位にいる。

強大な権力をもつ相手に、それに従う振りをして利益を得ようとするか、反発するかのふたつの選択肢がある。マルコスとファンは、従う振りをして莫大な利益を得ようとした。観客が、エスクデの図式における「反発する国家」の役割を自然と担ってしまうのは、周辺的立場にある二人の詐欺師に対する強大で圧倒的優位な立場にあるガンドルフォが、尊大で下品で卑しい態度をとることで、両者の格差が殊更に強調されているからであり、現実における自身の周辺的立場を一時的に忘却し、観るという受動的行為に安住する観客は、現実には起こり得ない正当で公平な判断が下されることを、架空の社会に求めるからである。

不平等と不均衡が前提となる社会において、周辺的立場にある者は、思慮深く立ち回る必要がある。

サンドラーから話を聞いたとき、ガンドルフォという人物を取り上げた新聞記事ですらサンドラーの創作ではないかと一度は疑ったにもかかわらず、その日限りの相棒ファンに確認しただけで、街頭の新聞記事を自分自身の目で確認するのを怠ったマルコスは、思慮が足りなかった。

しかし、『9人の女王』では、マルコスの思慮の足りなさを嘲笑するのではない<sup>17)</sup>。

群衆にもまれて額から血を流しているマルコスに、ファンはハンカチを手渡し、無言で去る。隠れ家に帰ると、詐欺に関わった人物は、ゲー

17) 『クリミナル』では、リチャードが銀行で偽の小切手を使用するように仕向けられており、リチャードが刑事罰に問われることが暗示され、ブライアンと組んでいた人たち全員が、リチャードを嘲笑して終わる。

ムに興じたり、帰り支度をしたり、分け前の話をする。そこでは、マルコスの話題は出ないし、マルコスを嘲笑することはない。

『9人の女王』では、登場人物がプロとして振舞っているのである。プロとして、ファンの方がマルコスよりも上手であったということにすぎないのであり、ファンとマルコス、または、その他の登場人物のいずれかが善で、それに対する悪人がいるということではないのである。

そして、プロである以上、最後まで「思慮深く」振舞わなければならない。

隠れ家でゲームに夢中になっている素振りをし、何か言いたげな様子のファンを無視していたベルタは、ファンを一瞥してからかばんをファンに渡す。その際、「持ち逃げするかと思っていたんでしょ」と言う。つまり、ファンですら、ベルタに騙される危険があった。

『9人の女王』を観終わった観客が、マルコスに同情することも、ファンに喝采を送ることもしないのは、今回はそれまでバレリアを騙して遺産を独り占めしていたマルコスを騙すことに成功したが、次回もまたファンが騙す側になるとは限らないことが、ラストに示唆されているからである。

「善」も「悪」も、「正義」も、当事者間の関係によって恣意的に解釈される。「絶対的正当性」を主張して「反発する国家」は、存亡の危機に立たされるし、また、存亡の危機に立たされてきた。『9人の女王』を観終わった際に感じる後味の悪さは、このことを熟知しているはずの観客が、映画を観るという受動的、客観的立場に置かれると、知らず知らずのうちに「反発する国家」の役割を担ってしまったことを、ラストで思い知らされるからである。

何が善で何が悪であるかが当事者間の関係によって決まり、非合法とみなされる事柄でも、特権を利用して合法化することができる。犯罪に

抵触するか否かということ自体、各人の地位や立場によって変動する。『9人の女王』に通底しているのは、アルゼンチン社会に浸透しているこのような認識である。

## おわりに

本稿では、アルゼンチン映画『9人の女王』とそのリメイク作品である『クリミナル』を比較することで、アルゼンチン固有の犯罪概念を、善悪のとらえ方と関連づけて論じた。

映画の手法をみると、両作品は、オリジナルとリメイクの関係にあるということができるが、登場人物やストーリー展開などをほぼ踏襲しているにもかかわらず、ブエノス・アイレスを舞台にしたオリジナル作品と、舞台をハリウッドに移したリメイク作品とでは、両社会を構成している、まったく異なる価値基準や規範を反映している。

『9人の女王』が、大多数の人にとってはほとんど価値をもたない、欠陥がある切手をめぐってストーリーが展開しているのに対して、タイトルそのものに「犯罪」要素を取り入れた『クリミナル』では、アメリカ合衆国政府にとっても価値がある銀証券をめぐってストーリーが展開され、偽造小切手の使用という明確に定義することができる犯罪行為によって、対象者が刑事罰を下される。『9人の女王』では、手段を問わず、ポリシーをもたない「コソ泥」と、独自の哲学と専門領域をもつ「プロの犯罪者」とを区別するシーンや台詞がふんだんに盛り込まれており、主要登場人物が主觀に基づいて行動していることを観客に理解させているが、『クリミナル』では、そのような主觀の部分が一切排除され、万人にとっての基準となる客観的な犯罪の概念に疑問を挟む余地がないようにリメイクされた。『クリミナル』では、善悪が好対照な構図

として描かれており、リメイク版におけるこのような設定は、「善人」や「悪役」といったカテゴリーの設定を不可能にする『9人の女王』とは本質的に異なる。

『9人の女王』における登場人物の相関関係は、当時のアルゼンチンの政治・経済状況を想起させ、客観的・受動的立場に置かれた観客は、現実社会では望むことができない正当な結果が、フィクションである映画作品でもたらされることを期待する。しかし、『9人の女王』は、仇討ちというラストを迎えることによって善と悪の客観的規範に結論を委ねることをせず、あくまでも、アルゼンチン、そして、ラテンアメリカ社会に通底する「主観」という基準にこだわっているのである。

## 文献リスト

赤木昭夫 2003 『ハリウッドはなぜ強いか』 筑摩書房

伊藤千尋 2007 『反米大陸—中南米がアメリカにつきつける NO!』 集英社

宇佐見耕一 2011 『アルゼンチンにおける福祉国家の形成と変容—早熟な福祉国家とネオ・リベラル改革』旬報社

宇佐見耕一、小池洋一、坂口安紀、清水達也、西島章次、浜口伸明 2009 『図説ラテンアメリカ経済』 日本評論社

佐野誠 2009 『「もうひとつの失われた10年」を超えて—原点としてのラテン・アメリカ』 新評論

篠崎誠 2005 「リメイク—反復するアメリカ映画」『立教アメリカン・スタディーズ』 第27号 立教大学アメリカ研究所

鈴木茂 2006 「ブラジル映画の今—監修・監訳者あとがき—」 ルシア・ナジブ編（鈴木茂監修・監訳）『ニュー・ブラジリアン・シネマ 知られざるブラジル映画の全貌』 310-319 プチグラパブリッシング

ステイグリット、ジョセフ E. 2002 『世界を不幸にしたグローバリズムの正体』 鈴木主税訳 徳間書店 (Stiglitz, Joseph E., 2002, *Globalization and Its Discontents*)

住田育法 2003 「映像文化で知るブラジル世界」『アメリカス学の現在』 243-257 行路社

チャベス & ゲバラ 2006 『チャベス—ラテンアメリカは世界を変える!』 作品社

塚田幸光 『シネマとジェンダー—アメリカ映画の性と戦争』 臨川書店

野谷文昭 「モリーナの声が紡ぐ夢」『蜘蛛女のキス 劇場パンフレット』 22-23

野谷文昭 「ブルジョアジーの密かな不安」『アルゼンチン映画祭 84~86 新作特集』 8-9

蓮實重彦 2004 『映画への不実なる誘い 国籍・演出・歴史』 NTT 出版

廣瀬純 2006 『闘争の最小回路—南米の政治空間に学ぶ変革のレッスン』 人文書院

藤原帰一 2006 『映画のなかのアメリカ』 朝日新聞社

松下洋 1993 「岐路に立つ労働運動」『ラテンアメリカ 政治と社会』新評論

ロウ、ウイリアム & ヴィヴィアン・シェリング 1999 (1991) 『記憶と近代』 澤田眞治 & 向山恭一訳 現代企画室 (Rowe, William & Vivian Schelling, 1991, *Memory and Modernity : Popular Culture in Latin America*)

Escudé, Carlos, 2009, *Realismo periférico : Una filosofía de política exterior para Estados débiles*, Universidad del CEMA, Buenos Aires.

Igoa, Julia, 2007, "Política exterior argentina en la década de los '90 : del Realismo Periférico a los condicionantes internos y externos. La privatización petrolera, un espejo de la realidad", en *Historia Actual Online 2007*, Núm. 13 (Invierno, 2007), 127-140.

Kantaris, Geoffrey, 2003, "The young and the damned street visions in Latin American cinema", in Hart, S & R. Young (eds.) *Contemporary Latin American Cultural Studies*, Arnold-Oxford University Press.

Rohter, Larry, 2002, 04, 07, "Film; Unseen yet seen, a world of evil", *The New York Times* (2002, 04, 10, "Presentada como una metáfora de la Argentina, *Nueve reinas* se estrena en Nueva York", *Clarín*)

Sarlo, Beatriz, 2003, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires

Yúdice, George, 2003 *The Expediency of Culture : Uses of Culture in the Global Era*, Duke University Press

## 映像リスト

Bielinsky, Fabián, 2000, *Nueve reinas*  
(英語版タイトル *Nine Queens* 日本語版タイトル『華麗なる詐欺師たち』 2000年 ファビア

ン・ビエリンスキー監督)

Calzada, Gonzalo, 2008, *Luisa*

(日本語版タイトル『ルイーサ』2008年 ゴンサロ・カルサーダ監督)

Campanella, Juan José, 2009, *El secreto de sus ojos*

(日本語版タイトル『瞳の奥の秘密』2009年 フアン・ホセ・カンパネラ監督)

Puenzo, Luis, 1985, *La historia oficial*

(日本語版タイトル『オフィシャル・ストーリー』1985年 ルイス・ブエンソ監督)

Solanas, Fernando E., 1988, *El exilio de Gardel*

(日本語版タイトル『タンゴ—ガルデルの亡命』1985年 フェルナンド・E・ソラナス監督)

Solanas, Fernando E., 1988, *Sur*

(日本語版タイトル『スール—その先は…愛 (Sur)』1988年 フェルナンド・E・ソラナス監

督)

Tuozzo, Nicolás, 2004, *Próxima salida*

(日本語版タイトル『今夜、列車は走る』2004年 ニコラス・トゥオツォ監督)