

迷走する1920年代のハリウッド

小林 憲 夫*

Rolling Hollywood in 1920's

Norio KOBAYASHI*

In 1920's, among the rolling era, Hollywood pictures had been enjoyed their "Golden Age". But this sweet period did not continue forever and the several severe trials occurred one after another. This paper describes about how Hollywood "Mogul" paid their energy to survive their business.

Keyword：ハリウッド、禁酒法、ピクチャー・パレス、大恐慌、スタジオ・システム、ヘイズ・オフィス、トーキー、ギャング映画（フィルム・ノワール）、ディズニー

1. はじめに

1920年代といえば、「狂乱」という形容が頻繁に使われる。フィッツジェラルドの『華麗なるギャツビー』にある、キラキラで騒がしい光景を想起する人も多いだろうが、映画界にとっては“黄金期”の頂点から転げ落ちる厳しい試練の時期であった。映画界ではトーキーは必然であり、それ以外に不振を脱出する方法はなかったと言える。しかし1929年の世界恐慌はハリウッドも巻き込み、それを抜け出すために彼らは不況知らずの業界（＝マフィア）との結びつきを深めていく。本論では狂乱の時代を背景に、生き残るためのビジネス展開を模索して「迷走」するハリウッドの姿を描く。

2. 1920年代の時代精神

1920年代は、18世紀以来長年経済産業界を支

配してきた「石炭+蒸気機関」という構図が崩れ、「モーター+電灯」という20世紀の新しい産業構造が定着しつつある時期で、エネルギーとなる原料も水力から火力、それも石炭火力から石油火力に移行していた。1879年にエジソンが白熱電球を発明し、また19世紀末に水力発電と交流長距離送電が実用化されるにおよび爆発的に普及した電気文化は、それまで100年以上も続いてきた蒸気機関の「熱く汚い」イメージを根本から覆し、「スイッチひとつで動き出す明るい社会」を実現した。しかしそれは同時に電気の持つ「蓄えることができない」性質もまた社会にもたらした。すなわち「作るだけ使う」「大量生産、大量消費」社会である。光に溢れ、大量生産、大量消費というF. フィッツジェラルド (Francis Scott Key Fitzgerald) の『華麗なるギャツビー』The Great Gatsby そのも

*人文学部 人間関係学科

のこのような世界観は、まさに20年代の時代精神とも呼べるものであった。

1920年代といえば「禁酒法」が有名である。合衆国憲法修正第18条『本条が承認されてから一年後からは、アメリカ国内およびその領土内で、飲むためにアルコール飲料を製造、販売または運搬することを禁止し、さらにアルコール飲料の輸出入を禁止する』は、1917年12月に議会を通過し、その後必要な数の州の承認を得たのち1919年1月に公布された。条文の示すとおり、それから一年後の1920年1月からアメリカ合衆国は禁酒の時代に入った。アメリカのような民主主義国でこのような憲法が作られ施行されたのは、現在から考えると非常に奇妙な印象を受けるが、アメリカはピューリタンたちが上陸した直後からの長い禁酒運動の歴史があり、地域ごとに教会が中心となって、禁酒の法律を成立させようと運動を展開していたのである。キリスト教には「七つの大罪(罪源)」(Septem peccata mortalia) と呼ばれる教えがある。厳密にはこれは聖書に書かれたものではなく、6世紀後半にローマ教皇のグレゴリウス一世 (Gregarius I) が定めたことで有名になった“罪”であるⁱ。そのひとつ「怠惰 (墮落)」 Sloth は、労働意欲を失うという意味で勤勉を旨とするピューリタンには許しがたい大罪で、その大きな原因は飲酒によるものであるという考え方が教会では支配的となっていた。1830年代に運動が高揚し、「アメリカ禁酒促進協会」や「アメリカ禁酒連盟」などが作られ、1845年には北西部の二つの準州ではアルコール飲料の販売を禁止し中西部の一部でも部分的に禁酒法を実施するところが出てきた。その後禁酒運動は南北戦争以降に再び高まり、1874年には「女性クリスチャン禁酒連盟」が、1893年には「酒場反対連盟」が設立された。彼らは南部や中西部の農家を個別に訪問して禁酒を説くほど熱心であったⁱⁱ。つまり、禁酒法

は当時のアメリカ人にとって、必ずしも青天の霹靂ではなかったのである。同時代のアメリカ人の視点に立てば、それは長い禁酒運動の帰結とみることもできるⁱⁱⁱ。

1920年代はフランス、特にパリにとっても狂乱の時代であった。第一次世界大戦の死の幻影を忘れようとするかのように人々はパリに集まり、享乐的な時間を過ごした。戦争中に男性不在で自立せざるを得なかった女性たちは自分たちの力を知るようになり、夫に縛られた生活からの脱却をめざし婦人参政権を求めるようになった。ココ・シャネルはその期待に応えるファッションを創造し、女性たちはビクトリア朝時代のコルセットから解放された新しいファッションを積極的に受け入れ、パリはオートクチュールの代名詞となった。パリは第一次世界大戦前のベル・エポックの時代を再現するかのようなエコール・ド・パリ (モンパルナス) と呼ばれ、芸術家が集まり、女性のボブカット (短髪) が時代の象徴となった。この時代にフランスの存在がいかに大きかったかは、1927年にニューヨークから離陸したチャールズ・リンドバーグ (Charles Augustus Lindbergh) の最終目的地がフランスのパリであったことでもわかる。アーネスト・ヘミングウェイ (Ernest Miller Hemingway)、F. フィッツジェラルドなど、“失われた時代”の作家たちは20年代にパリで名作を次々に表すようになり、映画界にも新風が吹いた。しかし戦争によりフランス映画産業は危機に瀕し、欧州で公開されるのはほとんどがハリウッド映画であり、人気のある映画スターもハリウッドであった。

3. ハリウッドの成立

大都市の発展と工業化、そしてそこに押し寄せる大量移民たち。19世紀後半から20世紀初頭のアメリカは大きな渦の中にあった。特に1880

年代から90年代には、ユダヤ系、イタリア系を中心にギリシャ系、ロシア系と東欧や南欧からの移民が増大した。19世紀末にヨーロッパからアメリカに渡った移民のうちの、ほぼ六割がユダヤ系移民であった。この急激な社会変化と同時期に起きるのが、映画産業であった^{iv}。1888年に、発明家で有名なトマス・エディソン Thomas Alva Edison が助手のデイクソンの助けを借りて初期のキネトスコープ Kinetoscope の特許申請を出したが、パラマウントを買収し、ハリウッドの帝王となるユダヤ系のアドルフ・ズーカー Adolph Zukor が、ハンガリーから単身で新天地アメリカへ渡ったのは1980年代末の16歳の時であった。ズーカーは家具職人から身を起し、その後に毛皮商人として成功をおさめたのち、エジソンが発明した「動く写真」を覗き穴見る“ピープ・マシン” Peep-machine を1903年に購入し、小銭で遊べる移民相手の娯楽進出への第一歩を踏み出した。そしてズーカーは、世の中が活動写真へと移行する中、映画を短編から長編へ、内容もストーリー性のあるものへと、次々と現代に近いものへと進化させていく^v。その他のスタジオ創始者たちの物語もこれと類似している。アメリカに移住したてのころは使い走りの少年だったカール・レムリ Carl Laemmle は、1912年にユニバーサル・ピクチャーズ Universal Pictures を創設した。露天商として出発したウィリアム・フォックス William Fox は、1915年にフォックス Fox Film Corporation を創業。その8年後に、肉屋からたたき上げたワーナー四兄弟によって、ワーナー・ブラザーズ Warner Bros. が作られた。廃品回収行から始めたルイス・B・メイヤー Louis Burt Mayer は、1924年にメトロ・ゴールドウィン・メイヤー Metro-Goldwyn-Mayer Inc. を創設。同年、シートミュージックのセールスマンだったハリー・コーン Harry Cohn は、

コロムビア・ピクチャーズ Columbia Pictures Industries Inc. を創立している^{vi}。

映画は1910年代に急速に成長し、まもなく単なる芸術作品ではなく、産業であり文化であることを誰もが認めるようになった。1915年にアメリカ最高裁判所はこの問題を審議し、地方政府の映画検閲権を確認し、「映画は娯楽である」と特定して、合衆国憲法修正第一条（表現の自由）が定める保護の対象から除外している。ウッドロウ・ウィルソン大統領は、1917年にハリウッドは「主要産業である」と宣言し、外国映画局を設立した。第一次大戦後、ハリウッドのスタジオはヨーロッパ全土に配給網を拡張したばかりでなく、当時ドイツで最大のスタジオだったUFAを含むヨーロッパの主要な映画制作会社の株を買い占めた。1926年までに、アメリカ映画はヨーロッパの劇場の興行収入の四分の三を占めるようになり、ヨーロッパにおけるチケット売上高はハリウッド総収益の少なくとも三分の一に相当した^{vii}。ハリウッド映画が民衆の間で爆発的に人気を得て、スタジオを創設した“モーグルたち”（彼らは自分たちのことを「大物」モーグル Mogul と呼んだ）は、短時間で歴史に残るような利益を稼ぎ出すようになった。それにしただけで、映画の持つ政治的な力に関心を持つ連邦政府だけでなく、1920年代と30年代を通して、地方政治化、宗教団体、公共道徳の自称番人（たとえばカトリック公序良俗同盟、米国愛国婦人会、全国父兄会議など）がすべて、映画を検閲する権利を主張し出したのである。一方、当時のスタジオのモーグルたちは、新しい権力の座に着いてはいたものの、このような圧力に全面的に抵抗できるほどの自信は持ち合わせていなかった。主要スタジオの大半は、映画の製作や映画関連の各種ライセンスの提供ではなく、自衛の劇場における入場券の売り上げから利益を得ていたため、これら

の劇場が地方の法律や特定の劇場に的を絞ったボイコットを恐れたのである。

そこで1924年、モーグルたちは、共通の検閲官に従うことに同意した。共和党の元郵政長官ヘイズは、検閲に関心のあるすべての民間・宗教団体ならびに政府当局と交渉して、関係各位がこぞって容認できる方式、つまり“映画製作倫理規定”（プロダクションコード）を決める任務を負い、スタジオはこのコードをアメリカの劇場で上映されるすべての映画に課す義務を持った。その結果として誕生したのが、スタジオの業界団体であるアメリカ映画協会(MPAA)の財政的な支援の下で機能する“ヘイズ・オフィス”、すなわち「全米映画製作者配給者協会」(MPPDA)だった。1927年までにこのコードは映画の製作と編集のすべての面を支配するようになり、禁止リストがスタジオ幹部の間で回覧されるようになった。禁止リストには、『軍隊に対する不敬、国旗の悪用、治安妨害、放蕩、いかがわしいヌード、児童または動物の虐待、性的倒錯、卑猥な言葉、レイプ、人種混交、同じベッドにいる男女の姿、性教育、出産、結婚制度、犯罪者への同情、過激なキス』などがあがっていた^{viii}。しかしハリウッドのモーグルたちは、逆にヘイズ・オフィスをスタジオ間の協力を助長する非常に有効な組織としても機能させた。ハリウッドの製作者たちは、この業界組織を使って、映画産業全体に対する支配を維持するために彼らが用いている様々な手段を許可するように政府に働きかけたのである。1933年の「公正競争コード」でスタジオは映画のほかに添え物のB級作品や広告も含めて劇場側に押し付けることができた。スタジオはまた、「最低入場料」制度を導入することによって独立系の劇場など、スタジオの「公正競争」のしきたりに従うことを拒む劇場はすべて、コード違反と目され違法となる可能性をちらつかせた。こ

の国家産業復興法は1935年に違憲とみなされ廃止されたが、モーグルたちはこのような業界慣行を10年以上も活用したのであった。さらに彼らはもっと目立たないレベルで、スター・システム温存のためにも協力し合った^{ix}。

4. ハリウッドを支える映画館

ウォーレン・ハーディング Warren Gamaliel Harding が死に、次のクーリッジ大統領 John Calvin Coolidge, Jr. の時代になると、1921年の景気の落ち込みは1922年の希望に満ちた景気向上と、1923年の急速な景気回復とに道を譲った。それ以降、1929年末に最高潮に達するまでの7年間のあいだ、「繁栄という名のバンド・ワゴンが大通りを練り歩いた」^x。この時期のモーグルの資産を支えたのは、映画館の入場料収入である。1920年代は映画館自体がそれまでと大きく変化していった。サイレント映画といえは5セントニッケル硬貨を入場料としたニッケルオデオン nickelodeon が有名であるが、安普請で騒がしく汚いこの庶民の映画館が全米で流行したのは1905年からせいぜい13年くらいまでである。1908年頃にはニッケルオデオンが過当競争に入り、他館との差別化を図るため、より装飾に気を配った中規模サイズの新劇場が登場し始めた。1913年ころ以降は、ニッケルオデオンに人気を奪われたヴォードヴィル劇場や一般の劇場が実質的に映画館へと衣替えをはじめ、新たな中規模サイズの新設館とともに常設映画館は相対的に重厚な劇場へと変身することになった。映画は1913年頃を境に、短編映画から長編映画へと製作の力点が移りはじめ、映画製作現場の合理化、力動的な映像言語の発達と浸透、スター俳優の登場などによって、長編ストーリー映画が演劇やヴォードヴィルや短編映画に取って代わる新しいタイプの娯楽の王者となりつつあった。主として労働者階級を観客層としていた

ニッケルオデオンは、映画の長編化に伴い、安全性（防火対策）、スクリーンの画質、換気、冷暖房機器などの諸設備において劣悪な施設とみなされるようになった。館内はしばしば汗の臭いで満たされ、フロアには大量のピーナッツ殻が捨てられ、唾がはかれた。このような不衛生で劣悪な施設の中では、90分前後の長編映画を集中してみるのには困難であると考えられる時代となった^{xi}。

こうして出現したのが、ニッケルオデオンに替わるピクチャー・パレス（映画宮殿）Picture Palace である。1915年ごろから豪華絢爛たる巨大映画館ピクチャー・パレスが登場し始め、ニッケルオデオンは完全に過去の遺物と化した。ピクチャー・パレスは、その名のとおりの宮殿を思わせる華麗な巨大映画館で、1920年代のアメリカの空前の繁栄を象徴する建造物であった。贅を尽くした装飾と設備に彩られ、映画の黄金時代を象徴するものとなった。大半のニッケルオデオンが収容定員100名から300名未満の小規模経営であったが、それと対照的にピクチャー・パレスはその10倍の1000名から3,000名の規模を誇り、1927年に開館したニューヨークのロキシーは「世界最大の劇場」を謳い文句に5920名の収容人員を誇った。1923年の統計によれば、全米約15,000館の映画館の平均収容定員は507名であり、いかにピクチャー・パレスが巨大な映画館であったかがわかる。映画館は大型化、高級化し、入場料も値上げされることになった。それは同時に大量の新移民のカッコつき「アメリカ化」にともない、それまで質素儉約を旨としてきたはずの WASP (White Anglo Saxon Protestant) 文化が逆に非プロテスタント的な大量消費（贅沢と放蕩）の文化に道を譲る、そんな時代を迎えようとしていたことも示している。ニッケルオデオン期からピクチャー・パレス期への移行は、映画史的に言え

ば、映画史の初期の終わり、すなわち古典期の始まりであり、同時にトマス・エディソンに代表される WASP 系＝旧移民勢力が、非 WASP 系＝ユダヤ系新移民勢力によって映画産業の中核から追い落とされたことも意味する。アメリカ映画産業は製作（作品）から配給をへて興行（映画館）にいたるまで、ユダヤ系新移民勢力の優勢が否定しがたいものとなったのである^{xii}。

5. ハリウッドの製作現場

この時代のハリウッドの状況を見てみよう。1909年に24歳でアメリカに来たエリッヒ・フォン・シュトロハイム Erich von Stroheim は、最初はハリウッドで D・W・グリフィス David Wark Griffith 監督の『国民の創生』The Birth of a Nation (1915) にスタントマンとして端役出演したあと『イントレランス』Intolerance : Love's Struggle Throughout the Ages (1916) では助監督になり、ついに1925年にユニバーサルで『メリー・ウィドウ』The Merry Widow を監督しヒットさせた。しかしシュトロハイムはリアリズムを偏執狂的に追及するため莫大な制作費をかけるようになった。次回作『ウェディング・マーチ』The Wedding March (1928) では帝政ラブロマンスに相応しい世紀末のウィーンを大セットで再現しユニバーサルの財政を圧迫する。こうしたシュトロハイムの天下も1926年のトーキー以降は陰りが差し、1929年の大恐慌が追い討ちをかけることになった。シュトロハイム自身はハリウッドから移ったフランスにおいてジャン・ルノアール Jean Renoir 監督の『大いなる幻影』The Grand Illusion (1937) の演技で賞賛され悠々自適の後半生を送ったが、グリフィスに始まるサイレント大作主義は映画会社に大きな傷を残したのである^{xiii}。

シュトロハイムの豪華セットを見て共同制作を申し込んだ（結局これはクランクアウトしな

かった) グロリア・スワンソン Gloria Swanson も同時代のスターである。スワンソンは1919年、19歳のときにセシル・B・デミル Cecil Blount DeMille 監督に発見され、「夫を代ゆる勿れ」Don't Change Your Husband で主役に抜擢されて以来、『連理の枝』For Better, for Worse など1919年から1921年にかけて次々とデミルの風俗メロドラマに出演し、パラマウントのトップスターにのし上がった。1926年には週給が2万ドルにもなった。戦後のクラーク・ゲブルの最高給でも週休6,000ドルだったというからいかにスワンソンのギャラが高かったかわかる。1925年にフランス映画にハリウッドで最初に出演し、撮影中にアンリ・ドラ・ファレーズ Henri de la Falaise という公爵と知り合って結婚したときは、パラマウント社はエキストラを雇って沿道を人で埋め尽くしたという。“映画の衣装”というジャンルを最初に作り、デザイナーと一体となって夢のようなハリウッド・コスチュームを作り出した。スワンソンは1920年代のフラッパー時代の女性たちのファッション・アイコンとなり、シアーズ・ローバックのカタログのモデルにもなった。女優がファッションモデルになったのは彼女が始めてである。百万ドルを稼ぎ、かつ浪費した最初のスターと言われるスワンソンはこれほどの贅沢をしていたが、ハリウッド自体もそれだけの利益を上げていたのである^{xiv}。

6. スタジオ・システム

スターを作り上げ、作品を通して会社の看板にする。そしてその結果、それが興行成績に跳ね返り、会社には大金が舞い込んでくる仕組み。これを始めたのは言うまでもなくハリウッド映画産業である。また1920年代を目前に、娯楽産業として拡大していくハリウッドには、産業形態にも変化が生じ始めた。ファースト・ナショ

ナル興行社連盟が、制作と配給そして上映までも一手に引き受ける経営方法を打ち出したのだ。ズーカーも地方の劇場を買い上げ、他社を統合してパラマウントを立ち上げ、マーカス・ロウ Marcus Loew は統合を重ね MGM を設立し、ここでハリウッドの「垂直統合経営」が来る1920年代に向け整った^{xv}。ハリウッドのスタジオ7社 (パラマウント、ユニバーサル、MGM、20世紀フォックス、ワーナー・ブラザーズ、コロネビア、RKO) は全米の映画配給会社を配下に従え、ほとんどすべての映画館を支配し、クリエイティブな作業過程における絶対的な権限を幹部に与えていた。スタジオは、ここからあがる利益をすべて手中にいれ“ハリウッド黄金時代”を築いたのである。これはアービング・サルバーク Irving Grant Thalberg が1920年代の後半に MGM で確立したもので、それ以来ハリウッドのスタジオで一貫して遵守されてきた^{xvi}。このスタジオ・システム (Studio System) により、自由奔放に振舞っているように見える女優たちも、1920年代の末までにはハリウッドに完全にコントロールされるようになった。スタジオは、観衆を劇場にひきつけていたすべての俳優を、「スター・システム」と呼ばれる契約上の取り決めで硬く縛り付けた。これらの契約期間は通常7年で、その間に俳優たちが別のスタジオで働くことは禁じられており、更新のオプションが含まれていたため、彼らは少なくとも契約期間中は基本的にスタジオの奴隷であった。彼らは契約書に記されたあらゆる役を演じ、宣伝活動のすべてを実践しなくてはならなかった。さらにこの時代の契約は、通常、スターたちの社会的なイメージをコントロールすることによって、彼らを使って行なう自社映画の宣伝キャンペーンを有利に展開することを可能にした。これはスタジオがスターのインタビューの台本を書き、彼らの公の場での発言や、

写真撮影時のポーズや、ゴシップ欄の内容などを牛耳ることができることを意味した。スタジオは、スターの顔の表情や、毛髪の色や、履歴の細部を変えさせたり、名前まで変えるように命じたりすることができたのである。

しかし次第にハリウッドの台所事情は決して豊かなものではなくなっていった。まず1920年代の後半にサウンド映画が誕生したことで、スターが選ばれる基準が変わることになった。サイレント映画の時代、スターたちは役に相応しい姿かたちをしているだけでよかった。だから元ロデオ・カーボーイ、元スタントマン、元モデル、元ボードビル・ダンサーなどでも俳優になれた。しかし“トーキー”の出現によって、役柄に相応しい姿と話しぶりの双方がスクリーンの内外でスターたちに求められ、同時にこれはスターの地位も高めることになった。すでに述べたピクチャー・パレスの衰退で、1927年には多くのメジャーが俳優たちのギャラの高さに危機的状況に陥り、ギャラの引き下げを実施せざるを得なくなった。グロリア・スワンソンを有するパラマウントも大恐慌のあと財政危機となっている。倒産寸前になったパラマウントは、スワンソンと同様に1920年代のフラッパーたちが目指した自由な女性の生き方をブロードウェイで、もっともラジカルかつアナーキーに表現したメイ・ウェスト Mae West を1930年はじめにスカウトし、『夜毎来る女』Night After Night (1932) などの一連のセックス・コメディで「ハリウッドの永遠のセックス・シンボル」へと歩いていく。倒産寸前のパラマウントと、当時すでにニューヨークでスキヤングラスなイメージで有名であったメイ・ウェストの橋渡しをしたのは、ギャングの運転手をしていたこともある異色のギャングスター、ジョージ・ラフト George Raft だった（『夜毎来る女』はジョージ・ラフト主演の映画）。すでにブロードウェイ時

代からメイ・ウェストは「ギャングは普通の人間よりもずっとスリルがあって魅力的」と公然とギャングのバクシー・シーゲル Benjamin Siegel や、映画「コットン・クラブ」で知られるハーレムのクラブオーナーのオーウェン・マドゥン Owen Victor Madden らと交際していた。マッデンはブロードウェイでのウェストのショーにお金を出し、プロデュースしたこともある。ここからハリウッドの暗黒街とのつながりが強くなっていく^{xvii}。

7. アカデミー賞

クーリッジ時代、映画は世界中いたるところに、セルロイド・フィルムを巻いたリールを贈る繁昌ぶりで、チャールズ・チャップリン Charles Spencer “Charlie” Chaplin、ダグラス・フェアバンクス Douglas Fairbanks、グロリア・スワンソン、ルドルフ・ヴァレンチノ Rudolph Valentino、クララ・ボウ Clara Bow などのスターたちを、エスキモーからマレー人、異教徒の中国人にまで、親しい存在にしていた。アメリカでも、“ミドルタウン”の映画館の一か月（1923年12月）の観客数は、同市の全人口の四倍半に達した。老若男女を問わず、金持ちも貧乏人も、ミドルタウンの人たちは、平均一週間に一回以上の割合で、映画館に出かけていた^{xviii}。アメリカの人口の三分の二が列に並んで入場券を買うような時代だった1920年代の後半には、スタジオにとって映画工場の財政管理のための外部資金は不要だった。給与の支払いと入場料収入との一時的なギャップは長くても通常はせいぜい90日程度だったから、スタジオに気安く融資していた銀行からの借金でまかなえた^{xix}。しかし一方で、シュトロハイムやグリフィスなどの監督は巨額の資金を必要とする巨大なセットでの映画製作を次々に行うようになり、ハリウッドは慢性的な資金難に悩むようになってい

た。また1919年、チャーリー・チャップリン、ダグラス・フェアバンクス、メアリー・ピックフォード Mary Pickford の三人は、D・W・グリフィス監督とともに、金権主義に凝り固まったスタジオに取って代わり、芸術を重んずる機構としてユナイテッド・アーティスト United Artists Entertainment LLC を設立したが、少ない俳優で製作せざるを得なかったため映画館の公開日をコントロールすることができず、1924年までにユナイテッド・アーティストは倒産の危機に瀕した。フォックスも1929年にMGMの買収にほぼ成功したが、そのあと破産の憂き目を見る^{xx}。

このように20年代に入ったハリウッドにはめまぐるしい変化が訪れるが、さらに起こった事件がスキャンダルの嵐であった。喜劇界における人気俳優ロスコ・アーバックル Roscoe Conkling (Fatty) Arbuckle が婦女暴行と殺人罪で逮捕され（後に無罪）、パラマウント映画のウィリアム・デズモンド・テイラー (William Desmond Taylor) 監督が死体で発見され、またはチャップリンの女性関係が話題になるなど、ハリウッドの一向に止む様子のないスキャンダルはアメリカ社会に衝撃を与えた。当時ハリウッドは「スキャンダルの都」と称され、それが「アメリカの伝統であるピューリタニックな倫理に反する」こと、作品内容も「セックス・シンボルの登場」や「倫理に反する浮気もの」などの問題が指摘された。そもそもハリウッドがユダヤ人で構成され、移民の娯楽として大いに支持を得ていたことが、キリスト教倫理から攻撃される良い機会となった。それに第一次世界大戦後のアメリカの、異常な愛国主義と溢れんばかりの移民に対する脅威が重なり、移民排斥運動と労働運動への赤狩りがピークに達していたからである。「20年代の若者の倫理崩壊に歯止めをかける動き」に、この運動が重なり、そ

の責任を映画界に求めた結果であった。「ユダヤ人経営者」という移民が作り上げ、低価格の娯楽として「移民に支えられ」、「ピューリタニックの伝統を崩壊させる内容」と「スキャンダラスな巢窟」として見られたハリウッドが、この時期にすべての悪の根源として攻撃の対象とされたのである^{xxi}。

すでに述べたように、1922年、ハリウッドはアメリカ映画製作者配給協会の会長に現職の郵政長官であるウィル・ヘイズ William Harrison Hays を招き入れ、映画の自主規制を行なうヘイズ・オフィスを作ることで、とりあえずWASP中心のアメリカ社会からのこの攻撃を避けることに成功した。しかしそれと同時に映画の社会的な地位を引き上げるための方策も考えなくてはならなかった。モーグルたちは大量に映画を製作することで富の蓄積を達成したが、彼らはそれだけでは安心できなかった。映画（そして自分たち）の社会的地位をさらに確固たるものにするためのシステムを模索していた。これは1927年のロサンゼルスアンバサダー・ホテルで催された夕食会の席上、ルイス・メイヤーがその他35名に上るスタジオの幹部に対して、ハリウッド（つまり、彼ら自身）の業績を称えるシステムを発足させようではないかと提案したのがきっかけである。その結果誕生したのが、映画芸術科学アカデミーの創立と、優れた映画人に対してアカデミー賞の形で毎年栄誉を与える式典だった。1940年代末にスタジオ・システムが崩壊するまでの時代のアカデミー賞は、映画製作者に対する自分たちへの賞でもあったのだ^{xxii}。

8. トーキー

1920年代は「音」の時代でもあった。そして何よりもまず挙げられねばならないのは、ラジオである。ラジオは、この十年間に出現した何

にも増して、アメリカ人の日常生活を深奥から改変することになった^{xxiii}。無線通信自体は1910年代に火花式放電機が発明されて以降、特に船舶に多く利用されていた。しかしはそれがラジオ放送という形で実用化されたのは1920年代であった。ラジオ放送は1920年、ピッツバーグのKDKAが初めて定期的なラジオ放送を開始し、ハーディング大統領当選の開票結果を中継し大きな反響を呼んだ。ラジオ放送はまたたく間に普及し、1924年までには全米で1400のラジオ局が開設され、当時のラジオ受信機の売り上げは3億5,800万ドル、アメリカ人が家具調度に使う費用の実に3分の1がラジオ受信機の購入にあてられた計算である。ラジオの売り上げは、1922年の6000万ドルから23年13600万ドル、24年35800万ドル、25年43000万ドル、26年50600万ドル、27年42560万ドル、28年65055万ドル、29年84254万ドルと増加し、1929年度は22年度対比1400%という上昇率を示し、3軒に1台の割合で全国に普及した。ラジオの売上高を示すこれらの数字の背後に、第一次大戦後10年間のアメリカ人の生活のすべてが表れている^{xxiv}。1916年に、無線で音楽を家庭に届けるという企画をマルコーニ社の上司に提出し、最終的にはRCAの社長としてNBCラジオネットワークを設立し、1926年から放送を開始していたデイビッド・サーノフ David Sarnoffは、次のステップとして、すぐに利用できてしかも採算の取れる新しいテクノロジー、すなわちトーキー（発声映画）に取り掛かった。1927年には、アメリカ全土に21,000以上の映画館があったが、このすべての映画館が新しい音響設備を導入することになればビッグビジネスが現実のものとなる。こうしてトーキーは映画に導入された^{xxv}。

奇妙なことに、音響テクノロジーの進歩は、ハリウッドの海外市場支配を一時的に後退させ

た。トーキーのおかげで、アメリカの監督たちは寄り微妙なユーモアや当意即妙な台詞、地方特有のスラング、そしてより複雑な筋書きを使った映画作りができるようになった。しかしその結果、ハリウッドの映画は外国人の観客から敬遠されるようになったのである。言語はいまや障壁となり、この障壁のおかげでヨーロッパのスタジオはハリウッドと競争できるようになったのである^{xxvi}。1910年代後半から20年代のサイレン時に集中的に建造されたピクチャー・パレスとそれに並ぶ重厚な映画館も、新しいトーキー技術の導入に対して抵抗力を示すことができなかった。これに大恐慌が追い討ちをかける。1930年代になると、近隣の中規模サイズの映画館でサウンドトラックから出るフル・オーケストラの音楽と音声を聴くことができる時代に、人々はわざわざダウントウンのピクチャー・パレスまで足を運んで生演奏を聴くことはなかった。ピクチャー・パレスは、その巨大なオーケストラ・ピットが無駄になることを承知の上で真っ先にトーキー化を図らねばならなかったが、大恐慌とそれに続く長い不況によってピクチャー・パレスは入場料引き下げを余儀なくされ、経営を圧迫された。こうして1930年代にピクチャー・パレスの建設ブームは去り、相対的に中規模サイズのトーキー映画館経営へと映画産業の構造転換が図られていった。これにより、映画館の入場料収入に依存していたハリウッドのモーグルたちの収益は著しくダウンしたのである^{xxvii}。

トーキー時代の恩恵を最大限に得たのは、ハリウッドよりも、そのモーグルたちから常に距離を置いてきたユダヤ人嫌いのウォルト・ディズニーで Walt Disney だった。1928年3月に最初のミッキーマウス映画の製作を始めた段階では、ディズニーは多くの短編アニメスタジオのひとつに過ぎず、第一作目の『飛行機狂』

Plane Crazy, 1928は当時話題のリンドバークをモチーフにしたにもかかわらず不発だった、しかし二作目の『蒸気船ウィリー』Steamboat Willie, 1928の製作中に、ウォルトは鳴り物入りで宣伝されたワーナー・ブラザーズによるトーキー第一作『ジャズ・シンガー』Jazz Singer, 1928のプレミア・ショーに招待され、サイレント映画の終わりを見届けた。彼は翌朝、すでに完成した映画に音を加える手段を探すために『蒸気船ウィリー』の製作を直ちに中断した。ディズニーはアニメーションにとってトーキーの可能性は実写よりもはるかに大きいことを確信したのである。当時は集音による制約（マイクの位置、カメラの動作音、演技の制約）などでトーキー化に疑問を持つ映画人もかなり存在したが、生の演技のないアニメにはそうした問題は全く存在しないからである^{xxiii}。

9. ハリウッドとカポネ

1920年代のシカゴに、汚職と犯罪が爆発的に横行したのは、直接には、アメリカ人の家庭から酒類の誘惑を一掃しようとした禁酒法によるものだということが、皮肉な真実であった^{xxix}。1920年、いよいよ禁酒法が実施されることになったとき、この運動で活躍してきた人たちは、これで清潔な生活が保障されたと信じ、「やれやれ、どうやら終わったぞ」と考えたものだが、実は終わったのではなくて、むしろ何かが始まったのである^{xxx}。また、憲法修正案の禁止条項は「飲用目的で製造、販売、運搬、輸出、輸入すること」であり、購入・飲用・所有には言及しなかった。さらに第十八条の確定から執行まで一年間の猶予期間が設けられ、経済的に余裕のある人たちは、ウィスキーやビールなどを買い漁り、来るべき「禁酒法の時代」に備えることができた。雑誌「スマート・セット」や「アメリカン・マーキュリー」の編集者で、禁酒法

を辛らつに批判した著名な文芸評論家ヘンリー・メンケン Henry Louis “H. L.” Menckenが、大量の酒を自宅に買い溜めたことは有名な話である^{xxxi}。結果、禁酒法は、密造酒を扱うギャングスターたちに莫大な利益をもたらした。それから10年近く経過した1929年、司法次官のメーベル・ウォーカー・ウィルブラントは絶望して書いた。「正直な知識人なら、効果的な、全国にわたる法の執行がまだ行なわれていないことを否定しないだろう。禁酒法の実施が依然として全国民の、最大にして、事実上ただひとつの、真の政治問題であることを否定する人もいないだろう。奴隷問題を別にすれば、禁酒ほどアメリカ国民の関心を集め、意見の分かれた政治・経済・道徳の問題は他にない」^{xxxii}。

1929年の大恐慌の始まりは、ハリウッドの労働運動への関心を復活させた。すでに1927年から、ルイス・B・メイヤーは労組の脅威を実感していた。そこで彼はメジャーのスタジオのトップであるモーグルたちを集め、映画界で働く者の低賃金や全般的に劣悪な物理的労働条件に対して高まっている不満に耳を傾けるための仲裁機関を組織した。こうして作られた映画芸術科学アカデミー（AMPAS）は、アカデミー賞の選考・授与を行なう組織として表向きは同情的な姿勢を示していたが、現実には、賃上げや労働条件の改善よりも、経営者が統一戦線を組むことに関心があった。大恐慌後の1931年にふたたび興行収入が大きく落ち込んだため、モーグルたちはいよいよ映画業界の脚本家全員に対して50%の賃金カットを実施した。賃金カットは、たちまち俳優、監督、技術者、労働者にもおよび、ハリウッドはますます対立を深める二つのグループに分断された。

ほぼ同じころ、シカゴの悪名高いアルフォンヌ・カポネ（Alphonse Gabriel Capone 通称アル・カポネ）が、ハリウッドに拠点を築こうと

していた。アル・カポネは、無一文やそれに近くとも、シカゴに来れば今でもこのアメリカ最大の商業都市で金持ちになれるということを教えた。人々が彼のうわさをすると、たいてい“ビッグ”という言葉がついた。シカゴにギャングスターは数大けれど、「ビッグ・フェロー」はただ一人。彼を恐れる人もいれば、愛する人もいて、多数の人が彼を軽蔑しながら、同時に声援を送った^{xxxiii}。1929年の2月14日、「聖バレンタインの大虐殺」によりシカゴを完全支配したカポネは、大衆にとっては完全なる“民衆の敵”とはならなかった。20世紀初頭は現在以上に富裕層と貧困層の差が広がっていた。そうした背景の元、権力と結びついた政治家は汚職にまみれ労働者を守る法律は存在せず、ロシア革命に影響されて戦闘的になっていったストライキや労働争議は警察権力と結びついたチンピラ（雇われ暴力団）によって血みどろの結末を覚悟しなくてはならなかった。さらに1920年代の時代的特徴としての政治的腐敗がこれに輪をかけた。米国史上最悪の大統領の一人といわれるハーディングの在任期間もこの時代である。政府要人の腐敗と禁酒法により国家が定める法に対する威信が極端に低下したことで、大衆は禁酒法の目をくぐりで富を蓄えるギャングスターを完全なる悪とはみなくなっていたのである。

移民や少数民族が社会的地位向上の手段として犯罪を行なうという歴史的傾向の中で、1930年代抑圧的な体制に反抗する弱者の味方という犯罪者イメージが作られ、利用されるようになった^{xxxiv}。1920～30年代は『まだかたぎとやくざ、正常と異常、正統と異端との区別がはっきりしていなかった混沌たる時代だった』^{xxxv}。ギャングは暴力団とは区別され、ギャングたちは金で雇われて右でも左でも動くやつらとは違うのだという一種の「矜持」を示すことにアイ

デンティティを見出そうとしたのである。彼らは現実には暴力団と同じことをやりながら、表面では義士ぶりを発揮していた。アル・カポネは、1929年にはストに突入したペンシルバニアの鉱山労働者へ1万ドルを寄付、1930年には大恐慌下のシカゴに無料給食所を7箇所作った^{xxxvi}。『カポネの無料給食、12万食を提供』これは1930年12月5日付のシカゴ・トリビューン紙の見出しである。1930年の暮れも押し迫ったころ、アル・カポネの無料休職では、ほろを着て植えた男たちが非に三度、サウス・ステート・ストリート935番地の店先に群がり、アル・カポネから気前よく贈られたご馳走を食べた。彼の健康を祝して乾杯。貧しい人たちのために、カポネはアメリカ政府よりも力を尽くしている、と新聞記者に話す。カポネは自分のほうから恵まれない人々に近づいていき、彼らの間を歩いてまわり、握手を求め、やさしく微笑み、励ましの言葉をかけた。11～12月にかけて、アル・カポネの無料給食は決まった時間に食事を出した。1930年の感謝祭では、1,250ポンドの牛肉を買い込み、腹をすかせた男女、子供5,000人あまりに心のこもったビーフシチューを振舞った。30万ドルに及ぶ個人的寄付をおこなったこのころのカポネは映画スターより人気があったという^{xxxvii}。1932年にチャールズ・リンドバーグの赤ん坊が誘拐され殺害されたときも、彼はすでに脱税で刑務所に収監されていたが、情報提供者に1万ドルを出すと申し出た。合法的ビジネスに乗り出して犯罪を企業化したカポネは、一方で年間1億3600万ドルもの利益をシカゴ市民から吸い上げていたが、人々はそれを深く考えなかったのである^{xxxviii}。

カポネの数々の事業の中には全米に広がる密造酒の販売網があったが、そのもっとも利益の上がる市場がハリウッドだった。映画は違法ウィスキーより儲かるに違いないと確信したカ

ポネは、お得意の暴力と、必要なら殺人さえ犯しても、スタジオを一つ二つ乗っ取ろうともくろんだ。しかし彼は行動に出るチャンスを得る前に逮捕され、その結果カポネのハリウッド支配の大戦略は、実質的に終わりをつけた。カポネが刑務所にいる間、フランク・ニッティ Frank Nitti が彼の縄張りを引き継いだ。ニッティもカポネと同様にマフィアの未来はハリウッドにあると信じていたが、かれはカポネより巧妙で、昔のギャング仲間元殺し屋のウィリー・バイオフ William Morris Bioff の力を借りることにした。バイオフのその頃の仕事はもっぱら、マフィアが操る労組の要求に応じようとしないうちのシカゴの劇場やナイトクラブのオーナーを脅すことであった。バイオフは国際劇場舞台従業員同盟 (IATSE のシカゴ支部長ジョージ・ブラウンと裏で組み、ニッティと彼の組織を助ける報酬として、シカゴのあらゆる劇場とナイトクラブの完全支配を約束された。1931年に、まさにタイミングよく、メジャー・スタジオが業界全体での賃金カットを押し付けてきた。そこで IATSE ハリウッド支部は、合法的なゼネラルストライキで報復すると脅した。ニッティはただちにブラウンとバイオフをハリウッドに派遣した。彼らが犯罪組織のメンバーとして知られているばかりか、実際に組織とのつながりを隠そうともしなかったことを、映画業界のモーグルたちは誰も気にしなかった。モーグルたちは、給与や諸手当を可能な限り低く抑える戦いに味方してくれるものなら、誰であろうと歓迎したのだ^{xxxix}。

10. ギャング映画

1931年10月、アル・カポネが脱税でクック郡刑務所にて合計11年の刑で服役を始めたとき、皮肉にもハリウッドではギャング映画の第二のブームが起きていた^{xl}。エドウィン・S・ポーター

Edwin Stanton Porter の1903年の短編映画『大列車強盗』 The Great Train Robbery 以来、映画産業は凶悪犯罪を頼みの綱にしてきた。1920年代初めにギャングスター映画のブームがあり、その数があまりにも多いので、ニューヨークやシカゴの政治家たちから抗議の声が相次ぎ、汚れなき町が不当に誹謗中傷されているという非難は、公衆道徳の守護者を自認する様々な人たちからもあがった。1920年代が無残に幕を閉じるとき、ギャングスター映画は一時的に全米のスクリーンから姿を消すが、1930年に復活を果たし、以前よりもその数が増えた。1931年には51本の映画が劇場公開されたから、週におよそ一本の上映ということになる。大恐慌がアメリカ人にもたらした辛酸は、ギャングスターの生活を興味深い、理解できるものにしたし、新作は犯罪者に共感を示しながら、彼らを荒々しくリアルに描いた。ジョン・フォード監督は『悪に咲く花』 Born Reckless, 1930で、極道から足を洗って堅気になろうとするギャングスターが職にありつけず、破滅へと向かう物語を描いた。当時、無一文になった何百万ものアメリカ人は映画にこめられた怒りや幻滅を進んで支持した。

本物のアル・カポネが連邦刑務所で不遇をかこつ間に、ハリウッドは彼を伝説の人に祭りあげた (本物のカポネに似た点はほとんどなかったけれど)。その魁となった『地獄の一丁目』 (The Doorway to Hell, 1930) は、カポネが脱税裁判で服役するおよそ一年前に公開され、次の映画『犯罪王リコ』 (Little Caesar, 1931) は、不滅の人気を得た。原作の W・R・バーネット William Riley Burnett の犯罪小説はカポネをモデルにしてはいなかったが、映画製作者ジャック・ワーナーはリコがアル・カポネをモデルにしたと勘違いして小説の映画化権を買い取り、直ちに製作に入った。『犯罪王リコ』は大ヒットし、リコ役のエドワード・G・ロビンソン

Edward G. Robinson の無愛想で抑えた迫真の演技により、人々はこの卑劣にして人騒がせな小男のイタリア系のならず者をカポネのイメージと重ねてしまった（実際にはカポネは大柄で愛想が良かった）^{xii}。カポネを想起させるギャングスター映画の最後を飾るのが、ハワード・ヒューズの『暗黒街の顔役』（Scarface, 1932）である。この作品もアル・カポネの真実を表現したとは言えず、主人公のトニー・カモンテが最後に派手な銃撃戦で死を迎えたときにはカポネはまだ生きて服役していた。結局カポネは自分自身としては映画に出資せず、映画に対して好意的ですらなかったが、その知名度を利用したハリウッド映画はカポネによって大きな利益を上げるようになった。カポネはまさに生きたまま伝説と化したのであり、この流れは1930年代に登場した現実の銀行強盗たち、ジョン・デリンジャー John Herbert Dillinger Jr、ポニー・パーカー Bonnie Parker、クライド・バロー Clyde Barrow、ベビーフェイス・ネルソン Baby Face Nelson 達への社会的評価やハリウッドでの映画化動向の下敷きとなった。

11. ハリウッドの新勢力

1929年10月の株価大暴落はハリウッドにも影響を与えずにはいられなかった。大強気相場は死に、数十億ドルの利益—および紙上の利益—は消え去った。雑貨屋や窓拭きやお針子は、なけなしの資金を失った。どこの都会にも、人目に立つ裕福な暮らしから、突如として夫妻に苦しむ生活に落ち込んだ家庭があった。隠退して財産で食っていくことを夢想していた投資家たちは、いまや、ふたたび富にいたる長い道程を、はじめからやり直すことになった。毎日毎日、新聞は自殺の暗いニュースを報じていた。突然の残酷な希望の崩壊によって影響を受けなかった男女は、この国に存在しなかったといっても

いい^{xiii}。

大恐慌時代、ハリウッドのモーグルたちがギャング映画に生命線を見出し、ヘイズ・オフィスと果敢にやり合っているその時、新しい道を見出した勢力があった。スタジオがかかわらないと決めていた“隙間産業”のひとつである、子供用アニメの分野である。1930年代は、ハリウッドのスタジオは、子供たちの需要にこたえることがさして有益だとは見ていなかった。子供たちの入場券は、徴収できたとしても大人料金のわずか3分の1だったし、子供用の座席を特別に指定しなければならず、劇場主はしばしば子供たちの世話が必要だった。しかしウォルト・ディズニーは、子供がもたらす恩恵を見通していた。子供たちは映画を（親を引き連れて）繰り返し見るばかりか、映画の中で子供たちを夢中にさせたキャラクターを元にして作られる製品を夢中になって買うに違いないと考えたのである。その結果、子供用アニメ映画の分野は1932年までに単一の会社、つまりウォルト・ディズニー・プロダクション Walt Disney Productions に支配されることになった。1928年、ディズニーが提案したアイディアに基づいて、アイワークス Ub Iwerks はやがて歴史に残ることになる、あの人間に煮たねずみの姿を描いた。ディズニーは早速“ミッキーマウス”という名前を思いついたが、これはほとんど瞬間的に大衆の想像力を掻き立てた歴史的瞬間となったのである^{xiiii}。

トーキー化されたミッキーマウスのアニメにより巨大な市場を拓いたディズニー・プロダクションは、ハリウッドのメジャー・スタジオと常に距離を置いていたが、2つの点で共通していた。ひとつは、彼が給料の一時的未払いを含め、雇用規則を勝手に曲げられると考えていたこと、そしてもうひとつ、これは驚くにはあたらないが、業界内で次第に問題化していた労働

運動への断固たる反対である。しかしモーグルたちと同じぐらい労働運動を嫌ったディズニーは、このマフィアとハリウッドの黒い繋がり以外のいた。幸運にもジョージ・ボグフェルドというニューヨークの裕福な実業家が、ミッキーマウスファンの二人の子供のためにミッキーとミニーの顔がついたクリスマスプレゼントを贈りたいと思い、ディズニーからこのキャラクターをおもちゃ、本、衣類に使用する権利を買ったのである。このキャラクター商品は飛ぶように売れ、『ミッキーマウス・ブック』は出版された年に10万部近く販売した。1932年にはミッキーマウス・ファンクラブの会員数がアメリカだけで100万人を超え、毎日のように新しいファンクラブが作られていった。結果的にディズニーは“キャラクタービジネス”という新しい金脈を掘り当て、ハリウッドの不景気とは一線を画すことに成功したのである^{xiv}。ディズニーは、子供のためのブランド商品の広範な領域を開拓するというビジネスモデルを得た。こうした製品は、最終的には壁紙、書籍、衣類、玩具、音楽などのほかにも、限らない広がりを持つようになる。そしてウォルト・ディズニーは、やがてテーマパークと呼ばれることになる、塀で囲まれた遊園地の中の各種の乗り物やエンターテインメントが含まれる“隔離された別世界”の構想も抱くようになったのである^{xiv}。

12. 引用文献

- i Wikipedia からの引用 <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%83%E3%81%A4%E3%81%AE%E5%A4%A7%E7%BD%AA>
- ii 『イエスタデイ&トゥデイ』(猿谷要著、朝日新聞社刊、1977、PP 251-4)
- iii 『禁酒法「酒のない社会」の実験』(岡本勝著、講談社文庫、1996年、P 47)
- iv 『アメリカ1920年代—ローリング・トウエ

ンティーズの光と影』(君塚淳一監修、英米文化学会編、金星社、2004年、PP 28-30)

- v 『アメリカ1920年代—ローリング・トウエンティーズの光と影』(君塚淳一監修、英米文化学会編、金星社、2004年、P 31)
- vi 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、P 51)
- vii 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、PP 132-133)
- viii 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、PP 459-461)
- ix 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、PP 144-5)
- x 『オンリー・イエスタデイ 1920年代・アメリカ』(F. L. アレン著、藤久ミネ訳、筑摩書房、1986年、P 159)
- xi 『映画館と観客の文化史』(加藤幹郎著、中公新書、2006、PP 98-106)
- xii 『映画館と観客の文化史』(加藤幹郎著、中公新書、2006、P 111)
- xiii 『ハリウッドの黄金時代』(川本三郎著、中公文庫、1989、PP 68-77)
- xiv 『ハリウッドの黄金時代』(川本三郎著、中公文庫、1989、PP 176-186)
- xv 『アメリカ1920年代—ローリング・トウエンティーズの光と影』(君塚淳一監修、英米文化学会編、金星社、2004年、PP 37-39)

- xvi 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、PP 25-6)
- xvii 『ハリウッドの黄金時代』(川本三郎著、中公文庫、1989、PP 138-144)
- xviii 『オンリー・イエスタデイ 1920年代・アメリカ』(F. L. アレン著、藤久ミネ訳、筑摩書房、1986年、P 166)
- xix 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、P 171)
- xx 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、P 367)
- xxi 『アメリカ1920年代—ローリング・トゥエンティーズの光と影』(君塚淳一監修、英米文化学会編、金星社、2004年、PP 37-39)
- xxii 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、P 24)
- xxiii 『オンリー・イエスタデイ 1920年代・アメリカ』(F. L. アレン著、藤久ミネ訳、筑摩書房、1986年、P 75)
- xxiv 『オンリー・イエスタデイ 1920年代・アメリカ』(F. L. アレン著、藤久ミネ訳、筑摩書房、1986年、PP 164-165)
- xxv 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、PP 118-120)
- xxvi 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、PP 132-133)
- xxvii 『映画館と観客の文化史』(加藤幹郎著、中公新書、2006、P 114)
- xxviii 『闇の王子デイズニー (上)』(マーク・エリオット著、古賀林幸訳、草思社、1994年、PP 76-82)
- xxix 『オンリー・イエスタデイ 1920年代・アメリカ』(F. L. アレン著、藤久ミネ訳、筑摩書房、1986年、P 167)
- xxx 『イエスタデイ&トゥデイ』(猿谷要著、朝日新聞社刊、1977、PP 254)
- xxxi 『禁酒法「酒のない社会」の実験』(岡本勝著、講談社文庫、1996年、PP 54-56)
- xxxii 『カポネ 人と時代—殺戮と絶望のシカゴ編』(ローレンス・バーグリーン著、常盤新平訳、集英社、1999、P 16)
- xxxiii 『カポネ 人と時代—殺戮と絶望のシカゴ編』(ローレンス・バーグリーン著、常盤新平訳、集英社、1999、P 16)
- xxxiv 『概説アメリカ文化史』(笹田直人・他、ミネルバ書房、2002、P 148)
- xxxv 『ハリウッドの黄金時代』(川本三郎著、中公文庫、1989、PP 139)
- xxxvi 『概説アメリカ文化史』(笹田直人・他、ミネルバ書房、2002、P 148)
- xxxvii 『カポネ 人と時代—殺戮と絶望のシカゴ編』(ローレンス・バーグリーン著、常盤新平訳、集英社、1999年、PP 139-40)
- xxxviii 『概説アメリカ文化史』(笹田直人・他、ミネルバ書房、2002、P 148)
- xii 『闇の王子デイズニー (上)』(マーク・エリオット著、古賀林幸訳、草思社、1994年、PP 114-115)
- xi 『概説アメリカ文化史』(笹田直人・他、ミネルバ書房、2002、P 148)
- xli 『カポネ 人と時代—殺戮と絶望のシカゴ編』(ローレンス・バーグリーン著、常盤新平訳、集英社、1999年、PP 139-40)

- 編』(ローレンス・バーグリーン著、常盤新平訳、集英社、1999年、P 1287-290)
- xiii 『オンリー・イエスタデイ 1920年代・アメリカ』(F. L. アレン著、藤久ミネ訳、筑摩書房、1986年、P 341-342)
- xiii 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、P 54)
- xiv 『闇の王子ディズニー (上)』(マーク・エリオット著、古賀林幸訳、草思社、1994年、PP 115-118)
- xiv 『ビッグ・ピクチャー ハリウッドを動かす金と権力の新論理』(エドワード・J・エプスタイン著塩谷紘訳、早川書房、2006、PP 492-493)