

## 〈研究ノート〉

チカノ演劇の興隆—ルイス・バルデスを  
事例にして\*

二 瓶 マリ子

はじめに

1960～70年代、米国南西部を中心とするメキシコ系米国人社会でチカノ・ルネサンスが隆盛した。セサル・チャベス (César Chávez) 率いる農業労働者運動や中・高等教育機関における学生運動から多大な影響を受けたチカノ芸術家たちは、演劇・映画・音楽・壁画などをとおしてチカノ芸術・文化の復興を試みたのである<sup>1)</sup>。

一方、米国南西部の主要な大学機関では学生運動の影響により、チカノに関する研究をおこなう学部・学科がつつぎと新設された。これにより米国の学術界では、長年にわたり等閑視されてきたメキシコ系米国人に関する研究が推進された。なかでも、メキシコ系米国人をめぐる歴史研究は顕著であった。多くの歴史家は、メキシコ系米国人をアングロ系米国人から抑圧されてきた人びととして位置づける国内植民地論の観点からチカノ史を叙述した (Porter and Washington 1993:144)。

この時期、国内植民地論に共鳴したのは歴史家だけではなかった。多くのチカノ芸術家も、メキシコ系米国人を被抑圧者として表現したのである。彼らは、このような表現スタイルを通じて既存の社会秩序への異議を表明し、自己の尊厳の回復をはかった。

劇作家ルイス・バルデス (Luis Valdez) は、チカノの対抗アイデンティ

ティのあり方を早期から模索してきた代表的な芸術家である<sup>2)</sup>。彼は、1960年代半ばに劇団エル・テアトロ・カンペシーノ (El Teatro Campesino、略称 ETC) を設立して以降、今日に至るまで活動を続けている数少ないチカノ芸術家のひとりであり、チカノ・ルネサンスの嚆矢として知られている。

既存の研究の多くは、チカノ芸術の振興に貢献したバルデスの活動を高く評価している (Xavier 1999:196; ゴンサレス 2003:466-467; Huerta 2006: 239-240)。なぜなら彼は、1960~70年代にかけて演劇活動を蓄積することで、草の根レベルから米国南西部全域へと活動範囲を徐々に拡大していったからである。本稿ではこの認識を再確認すると同時に、当時の米国の政治・社会状況とバルデスの演劇活動との相関関係を明らかにする<sup>3)</sup>。

## I 農業労働者運動におけるバルデスの活動

### 1 ETC 誕生まで

バルデスの演劇に対する情熱は幼少時代からのものであったが、ETC を結成するに至った直接の要因は1960年代の政治・社会状況に見いだすことができる。当時、米国南西部を中心とするメキシコ系米国人社会では、アフリカ系米国人の公民権運動の影響を受け権利請願運動が活発化した。なかでも、チャベスを会長とする農業労働者連合 (United Farm Workers、略称 UFW) が主導した運動には、目をみはるものがあった。長年過酷な労働を強いられてきたメキシコ系米国人の農業労働者たちは、カリフォルニア州デラノを拠点としてぶどう栽培業者に対するストライキを起こし、労働賃金の引き上げを要求したのである (Acuña 1988:325)。

ストライキの中心となったデラノがあるサン・ホアキン・バレーは、バルデスの故郷である。1940年6月26日、メキシコ人移民農業労働者の両親のあいだに生まれた彼は、10歳になるまでカリフォルニアの農業地帯を転々として暮らしていた。したがってバルデスは、農作物の収穫時期に応じて転校を繰り返すという断続的な初等教育を受けた。当時、家族総出で働いても一家の年収は5千ドルほどであり、決して裕福な暮らしをするこ

とはできなかった (*Daily News*, March 15, 1979)。

生まれ育った環境もあり、デラノでのぶどうストライキはバルデスにとって重大な出来事であった。「デラノに行くことは、他の農業労働者たちを助けるというだけでなく、自分自身のためにも大切であった。(中略) 父が畑にいるとき、私たちは常に屈辱や貧困への恐怖、疎外感にさらされた。

(中略) こうした過去の経験を理解する唯一の方法が、デラノに行くことだった」(*San Jose Mercury News*, December 2, 1979)。農業労働者としての生活は、バルデス個人の経験であると同時に、カリフォルニアの農業地帯に移住してきた多くのメキシコ人にも共通する経験であった。彼は自分自身、そして同じ経験を共有する多くの農業労働者のためにストライキへの参加を決意した。

UFWの運動に参加するさい、バルデスは独自のアイデアを持っていた。それは、幼少時代から積極的に取り組んできた演劇を農業労働者運動の一部に取り入れるというものである。農業労働者運動が盛んになりつつあった1960年代初期、奨学金を得てサンノゼ州立大学に通っていたバルデスは、初めて短編演劇を製作し、サンノゼ・シアター・ギルド (*San Jose Theater Guild*) から賞金を得た。そして卒業直前の1964年には、処女作となる長編演劇『パンチョ・ビジャのしなびた頭』(*The Shrunken Head of Pancho Villa*) を大学で上演し、本格的な演劇活動を開始した (*San Jose Mercury News*, December 2, 1979)。劇作家としてのキャリアを歩みはじめた彼は、演劇を通じて農業労働者運動に参加するという案を思いつく。そして、この案をチャベスとドロレス・ウエルタ (*Dolores Huerta*, UFWの副会長) に提案すると、両者から賛成を得たのである (*Broyles-González* 1994:11)。こうしてバルデスは、ストライキに参加する農業労働者のなかから希望者を募り、ETCを結成するに至った。

## 2 農業労働者運動と演劇

ETCはアクト (acto) と呼ばれる即興的一幕劇をゲリラ的に行い、農業

労働者運動に参加した<sup>4)</sup>。その内容は、農業労働者が直面する社会不正を諷刺するものであり、多くの場合ストライキ参加者、ストライキ破り、仲介業者、農場主という4タイプの登場人物で構成される。アクトの目的は、第一にストライキに参加する農業労働者の結束を固め、ストライキを破ろうとするメキシコ人をUFWに勧誘すること、第二に農業労働者以外の一般大衆にぶどうのボイコットを呼びかけることであった (Kanellos 1978:59)。UFWが運動への参加を呼びかける農業労働者の大半は識字能力を有していなかった<sup>5)</sup>。それゆえ演劇による活動は、農業労働者が搾取されている状況やUFWの活動目的を容易に観客に伝えられるため効果的であった (P. W. *Saturday*, February 25, 1967)。

ETCの活動を研究するヨランダ・プロイレス = ゴンサレスによると、劇団の名称の一部である「カンベシーノ」(campesino、「農民」の意)は、古代からヒトとヒト・大地とヒトとの相互関係を重視してきたメソアメリカの歴史文化に根ざした言葉「カンポ」(campo、「農村」「畑」の意)の派生語であるという (Broyles-González 2006:222)。つまりその劇団名には、人間の集団的特性と大地との繋がりを重視するメキシコ系米国人農業労働者の文化に根付く、という意図が込められている。

この意図は、劇作家・役者・観客の交流を通じて創られる演劇形態アクトにも反映されている。アクトは、既存の演劇スタイルと異なり、そのときの社会状況やその場の雰囲気、観客の反応などに応じて即興で生みだされる。ETCはこのようなスタイルを取り入れることで、農業労働者の立場に接近した演劇を行うことができた (Broyles-González 1994:59; Elam 2001:34)。

また、搾取や人種差別という深刻なテーマを風刺し、観客の笑いを誘う点もアクトの特徴である (Valdez 1994:12)。笑いは深刻さと対峙し、解放や自由へと通じる (Broyles-González 1994:28)。ETCは重要な社会問題をシリアスではなくコミカルにアレンジすることで、過酷な状況のなか運動を続ける農業労働者の興味を引くことができたといえよう (Bagby 1967:70)

-80)。

しかし、農業労働闘争に参加するかたわら演劇活動を続けることは容易ではなかった。ETCの劇団員は日中ピケットラインで活動し、夜間に演劇の準備を行うという多忙なスケジュールをこなしていた。また、各地でボイコットやストライキが活発化するたびに劇団員の数が減ってしまうため、ETCはたびたび活動を休止しなければならなかった。

初期のETCの活動はさまざまな困難を伴ったが、好機にも恵まれた。1966年UFWがデラノー・サクラメント間をデモ行進したさい、ETCは活気を取り戻し、毎晩開催される集会でアクトを披露したのである。これを機に、ETCは活動の場を広げた。彼らはデモ行進が終了すると、UFWの活動を学生たちに告知すべくカリフォルニア各地の大学で演劇を披露したのである。その結果、カリフォルニアのメキシコ系米国人社会を中心にETCの知名度はあがった。そして、観客や批評家のあいだでは、農業労働者以外のテーマも扱って欲しいとの要望が高まった(Xavier 1999:181)。こうした一連の過程のなかで、バルデスは次第に農業労働者運動からの独立を考えるようになった。

## II 農業労働者運動からの独立

### 1 テーマの転換

1967年、ETCはニューポート・フォーク・フェスティバル(Newport Folk Festival)から招待を受け、全米の観客に開かれた場で初めて演劇を披露した。さらに同年には、農業労働者運動に貢献したことが評価されオビー賞を受賞した(Xavier 1999:183)<sup>6)</sup>。そして67年9月、以前から演劇活動に専念しようと考えていたバルデスは、農業労働者運動からの独立を表明した。彼は述べる。「デラノでは劇のリハーサルを中断してピケットラインに行かなければならなかった。したがって私たちはデラノから離れ、劇団として活動する必要があった」(Drake 1970:59-60)。農業労働者運動と並行して演劇活動を行うには、時間的な制約を受けた。また、ETCの活動はメキ

シコ系米国人という特定のエスニック集団の権利獲得を目標としていたのに対し、UFWの運動は成員のエスニシティにとらわれず農業労働者全体の権利獲得を第一目標としたものであった<sup>7)</sup>。このような活動理念の違いもあり、ETCはひとつの劇団として活動をはじめた。

UFWから独立して以降、ETCの演劇のテーマは農業労働者運動から民族 (la Raza) へと転換し、地方のみならず都市のメキシコ系米国人が抱える諸問題(教育、貧困、ヴェトナム戦争等)を扱うようになった(*EL TENAZ*, Summer, 1971)。1970年5月、カリフォルニア州フレズノで開催されたチカノ・シアター・フェスティバル (Chicano Theater Festival) において、バルデスは次のように述べている。「民族が演劇を通じて己の精神を探索することは、何よりも美しく力強く超越的だ。まさしくこれは、アストランを創造する直接の方法である」(*La Voz de Aztlán*, April 13, 1970)。アストランは、アステカ人の故郷といわれる伝説上の地名であり、チカノ運動では「〈ラ・ラサ〉が暮らす場所」、つまり米国南西部をさす(佐藤1997:1-13)。「民族が演劇を通じて(中略)アストランを創造する」という言葉からは、演劇を通じて共通の文化に基づいたチカノの集団的アイデンティティを創造し、強化しようとするバルデスの意図をうかがうことができよう。

民族に焦点をあてたETCの演劇は、本稿のはじめに指摘した国内植民地論から多大な影響を受けていた。バルデスは、チカノの特性を一番真正に表すものが文化であるとしたうえで、次のように主張する。「私たちは全力を尽くして自分たちの文化を守り、愛さなければならない。チカノ文化は、常に抑圧されてきた、勇敢で活力に満ちた民族を表現するのである」

(*EL TENAZ*, Summer, 1971)。バルデスは、被抑圧者であったメキシコ系米国人を勇敢で活力のある人びととして描写することで、彼らの自尊心の回復をうったえた。

## 2 演劇様式の転換

自尊心の回復やチカノ文化の創造と伝承を目標としたETCの活動は、1970年代前半から中葉にかけて、次第に儀礼的な色彩を帯びていった。これにともないETCの演劇様式は、以前の社会批判を重視するアクトからマヤやアステカの神話・儀礼を取り入れたスピリチュアルなミト(mito)へと変化した(Morton 1975:27-29)<sup>8)</sup>。

古代マヤ人のあいだで、蛇は「更生」や「変化」を意味する象徴であった(Morton 1974:71)。これを意図すべく、ETCが転換期にあった当時バルデスが執筆した「蛇の思想」(“Pensamiento Serpentino”, 1973)において、彼はチカノを「ネオ・マヤ人」と呼び、メキシコの先住民が保持する文化・価値観への回帰を主張している。「文化の罨にはまらないために、まずはチカノ自身が自らをメキシコ化(Mexicanize)しなければならない」(Valdez 1994:172)。「文化の罨」に陥るとは、メキシコ系米国人が米国社会からの影響を受け、独自の文化・価値観を喪失する状態をさすと思われる。つまりバルデスは、米国の文化・価値観とは一線を画すと目されるメキシコ先住民の文化・価値観を演劇に取り入れることで、チカノ文化のあり方を模索したといえよう。また彼は、1960年代の大衆運動が衰退した要因は物質的な利益を追求したことにあると考えていた(Xavier 1999:186)。そのためバルデスはミトを駆使することで、物質的なものではなく精神的なものへの覚醒を観客に呼びかけようとしたのであった。

しかし、ごく少数の知識人を除く観客のほとんどは先住民の文化や儀礼、神話に関して無知であったため、ミトを理解することができなかった(Morton 1974:71-76)。さらに当時、チカノ演劇界や観客のあいだでは、メキシコ系米国人が抱える社会問題を扱った演劇への関心が高まっていた(*La Gente*, October–November, 1974)。それらの諸問題との繋がりが薄いと思われるミトは、メキシコ系米国人のエンパワメントに貢献しないものと認識されたのである(Xavier 1999:187)。

### Ⅲ 活動範囲の拡大

#### 1 1970年代米国の政治・社会状況

ミトで多くの観客を魅了するには至らなかったものの、バルデスはETCの活動とは別に劇作家個人として手がけた演劇・映画作品『ズート・スーツ』(Zoot Suit、演劇1978年、映画1981年)において活動範囲を拡大し、その知名度を上げた<sup>9)</sup>。

バルデスが草の根レベルから米国南西部全域へと活動範囲を広げることができた要因は、長期にわたる演劇活動の蓄積にくわえ、当時の米国の政治・社会状況に求めることができる。まず米国は、1960年代以降脱工業化時代へと突入し、経済の中心は製造業からサービス業へと変わった(Bell 1976:12-32)。この状況のなか、消費者のあいだでは物質的なモノではなく非物質的なモノ、つまり芸術・文化等への消費志向が高まり、サービス業従事者の数が増加した<sup>10)</sup>。

またこの時代は、連邦政府による芸術文化政策が「ばらまき型」の様相を呈したのもひとつの特徴である(片山2006:129-135)。これは、「偉大な社会」を標榜するジョンソン政権下にあった1965年、連邦政府が芸術文化団体への助成を行う全米芸術振興基金(National Endowment for the Arts、略称NEA)を設立したことに端を発する。70~80年代にかけてNEAは、マイノリティが政府に抱く不満の緩和や大衆への芸術文化の普及を目的として、大都市で活動する有力な芸術文化団体から地方で活動する中小芸術文化団体およびマイノリティ芸術家へと、その支援を徐々に拡大した(片山2006:113-135)。これと同時に、州政府や地方政府、民間からの芸術文化支援も増大したため(片山2006:22-42)、マイノリティの芸術家はこれらの支援を受け、以前にも増して活動する機会を得た。

さらに1970年代には、米国の消費市場にも変化が見られた。60年代以降、アングロ系米国人中産階級を対象とした消費市場は飽和状態にあったため、企業側は次第に消費者の多様性(エスニシティやジェンダー、階級等)を重視した製品を生産しはじめた(有賀2005:240-241)。この波は演劇・映



画業界にもおよび、70～80年代にかけて当時未開拓であったエスニック集団向けの作品が試験的に製作された<sup>11)</sup>。

このような社会背景のなか、バルデスはETCを結成して以降初めて助成金を獲得する。彼はロックフェラー財団から8500ドルの助成金を獲得し、『ズート・スーツ』の脚本を執筆したのである (*San Jose Mercury News*, January 21, 1978)<sup>12)</sup>。

## 2 『ズート・スーツ』製作

1977年夏、ETCが『牧場の薔薇』(*Rose of the Rancho*)の公演を終えると、バルデスはロサンゼルスにある非営利の劇場マーク・テイパー・フォーラム (Mark Taper Forum、略称MTF) に『パンチョ・ビジャのしなびた頭』の公演を申し込んだ。当時MTFのディレクターを務めていたゴードン・デヴィッドソン (Gordon Davidson) はこの申し出を断ったものの、「ニュー・シアターズ・フォー・ナウ」(New Theaters for Now) というプロジェクトでの作品製作をバルデスに依頼した。このプロジェクトは、当時ロサンゼルス演劇業界で未開拓であったエスニック集団向けの演劇を試験的に製作するというものであった。バルデスはデヴィッドソンの依頼を受けると、1940年代初期のロサンゼルスにおいて周囲から蔑視されていたメキシコ系米国人若者男性集団パチューコに関する作品の製作を希望した<sup>13)</sup>。デヴィッドソンも同時期、パチューコたちが犯人と目されたスリーピー・ラグーン殺人事件 (The Sleepy Lagoon Murder、1942年8月2日) に関するラジオ放送を偶然聴いていたため、40年代のメキシコ系米国人の状況に関心を抱いていた<sup>14)</sup>。そのため両者の意見は合致し、40年代初期のロサンゼルスを背景にさまざまな困難や差別と直面するパチューコの姿を描いた作品『ズート・スーツ』の製作が決定された。

バルデスはこの作品を製作するにあたり、スリーピー・ラグーン殺人事件に関する一次資料調査や、事件関係者とその遺族へのインタビュー調査を行った。そして、デヴィッドソンや事件関係者、ETCのメンバーとバル

デスとが話し合いを繰り返したすえ『ズート・スーツ』は完成した (Thompson 1979:99; Broyles-González 1994:178)。

1978年4月、『ズート・スーツ』の初公演はマーク・テイパー・フォーラムで10日間行われた。公演期間中、会場は連日満員となり、公演終了後には『ズート・スーツ』の再演を求める電話が6000本以上寄せられたという (Morton 1978:59)。そのためこの作品は、78年8月から79年6月まで再上演された。その後、メキシコ系米国人の観客層開拓にかねてから関心を抱いていたユニバーサル・スタジオが81年にこの作品を映画化した。

おわりに

1965年にETCを設立して以降、バルデスはアクトやミトといった独自の演劇様式を創造し、草の根レベルから米国南西部全域へと徐々にその活動範囲を広げていった。そして政府・民間からの芸術文化支援が増大する時代潮流のなか、78年には『ズート・スーツ』を製作し、活動の最盛期むかえた。

しかし『ズート・スーツ』製作以降、バルデスの活動は伸び悩んだといわなければなるまい。レーガン政権の誕生とともに保守勢力が台頭すると、それまで増大の傾向にあったNEA予算は削減された (片山 2006: 第5章)。この影響で、ETCが1981年から3年間にわたり受給する予定であったNEAからの助成金は途中で打ち切られることとなる (Broyles-González 1994:225)。さらに80年代末、政府の支援に値しないと目される芸術作品へのNEAの支援がおおやけになると、議会内外では政府が支援すべき芸術作品の質・内容をめぐる激しい論争が繰り返された (片山2006: 第6章)<sup>15)</sup>。このような政治・社会状況のなか、非営利の芸術文化団体が政府・民間からの資金を調達し活動を継続していくことは以前より困難となり、バルデスの活動も苦境に陥っていった。

歴史家バン・ゴッセは主張する。「1950年代末からニクソン失脚までの時期は、階級・人種・ジェンダー・帝国をめぐる闘争の終わりではなくはじ

まりであった」(Van Gosse 1993:8)。60年代当初、階級・人種差別などメキシコ系米国人が直面する社会問題の改善を目指してはじまったバルデスの演劇活動は、80年代以降さらに長い闘争へと巻き込まれていったといえよう。

\*本稿の執筆にさいして、米国文化史、米墨移民史などさまざまな観点からアドバイスをくださった東京大学の能登路雅子先生、獨協大学の佐藤勘治先生、三吉美加氏、渡辺暁氏、そしてメキシコ国立自治大学外国語教育センターのエリフ・ララ (Eliff Lara)、先生ソル・エレンディラ・ロペス (Sol Eréndira López) 氏に心より感謝申し上げたい。

#### 註

- 1) 本稿では、「メキシコ系米国人」と「チカノ」を次のように区別する。「メキシコ系米国人」はメキシコに出自を持つ人びと全般をさす。一方「チカノ」は、他のエスニック集団とは一線を画す対抗的アイデンティティを探求し、村田 (2007:222) が言うところの「『一枚岩のわれわれ』という自己イメージ」をもって団結をはかろうとするメキシコ系米国人をさす。「チカノ」の定義は個人により異なるため、本稿の使い分けが適応しない場合もある。
- 2) バルデスは、スペイン語の正書法に基づく《Váldez》とアクセント記号をとまなう。しかし本稿では、バルデス自身の表記に従いアクセント記号をつけない《Valdez》とする。
- 3) 本稿は、バルデスが演劇活動を開始してから活動最盛期をむかえる1960～70年代に焦点を当てるものであり、それ以降の活動については紙幅の都合上割愛する。
- 4) *acto* は「(演劇の)幕」を意味するスペイン語であるが、ここではETC独自の演劇様式をさすため、カタカナ表記とする。
- 5) 観客の多くはスペイン語話者であったため、アクトでは英語とスペイン語の両言語が使用されたが、スペイン語の使用に比重を置く傾向が強かった (*San Francisco Chronicle*, May 2, 1966)。
- 6) オビー賞は Off-Broadway Theater Awards の略称であり、オフ・ブロードウェイで上演された優れた舞台作品を称えるものである。
- 7) 村田 (2003:115-116) は、UFW の運動のなかでチカノ文化を取り上げることはあったが、それはあくまでも農業労働者の権利獲得という目標のためであったと指摘している。
- 8) *mito* は「神話」を意味するスペイン語であるが、ここではETC独自の演劇

様式をさすため、カタカナ表記とする。

- 9) 既存の研究において『ズート・スーツ』は、メキシコ系米国人の俳優や芸術家がハリウッドなどの大手メディア業界で活躍する土台を築いた作品とされている (Xavier 1999:196; Huerta 2006:239-240)。
- 10) 一例として、サービス業従事者である芸術家数の増加 (1970~90年代) については片山 (2006:109) を参照。
- 11) 代表的な例には、1975年にブロードウェイでアフリカ系米国人の観客層の開拓を目的として製作された演劇『ザ・ウィズ』*The Wiz* がある。
- 12) またバルデスは、1980年と81年にはそれぞれビング・クロスビー・ヤング・ファンド (Bing Crosby Young Fund) と NEA からの助成を受け、ETC の活動を行っている (*Evening Free Lance*, August 7, 1980; Broyles-González 1994: 228)。
- 13) パチューコは、1940年代の米国南西部においてズート・スーツ (zoot suit) というファッションを身につけ、周囲から蔑視されていたメキシコ系米国人若者男性集団である (二瓶2008:151)。
- 14) スリーピー・ラグーン殺人事件では、米国育ちのメキシコ人青年ホセ・ディアスが、ロサンゼルスのスリーピー・ラグーンと呼ばれる貯水池の近くで何者かに殺害された。事件後、17人の青年 (アングロ系 1人、その他メキシコ系) が証拠不十分のまま殺人罪で有罪判決を受けるが、判決から約 2年後の44年、彼らは冤罪を晴らし釈放された。
- 15) この論争は1989年、ヴァージニア州リッチモンドのヴァージニア美術館で、写真家アンドレ・セラノ (Andres Serrano) の作品『ピス・クライスト』(*Piss Christ*) が展示されたことに発端する。キリストへの冒瀆ともいえる作品に税金が投入されたことに対し、周囲からは非難の声が高まったのである (片山 2006: 第 6 章)。

#### 参考文献

- 有賀夏紀. 2005. 「反消費主義から新しい消費文化へ——1960年代以降のアメリカ社会」(常松洋・松本悠子編『消費とアメリカ社会——消費大国の社会史』山川出版社)、219-254ページ。
- 片山泰輔. 2006. 『アメリカの芸術文化政策』日本経済評論社。
- ゴンサレス、マヌエル・G. 2003. 『メキシコ系米国人・移民の歴史』中川正紀訳、明石書店。
- 佐藤勘治. 1997. 「<アストラノ>から<ボーダーランド>へ——『米墨国境地帯』とチカノ・アイデンティティの変遷」(『言語と文化』獨協大学外国語学部共通自由科目紀要、第 3 号、3 月)、1-13ページ。
- 二瓶マリ子. 2008. 「1940年代初期ロサンゼルスにおけるメキシコ系米国人若者集

- 団の状況」(『アメリカ太平洋研究』8巻、3月)、151-165ページ。
- 村田勝幸。2003。「引き直された境界線——チカノ運動、セサル・チャベス、非合法移民」(油井大三郎・遠藤泰生編『浸透するアメリカ、拒まれるアメリカ——世界史の中のアメリカニゼーション』東京大学出版会)、108-129ページ。
- 。2007。『〈アメリカ人〉の境界とラティーノ・エスニシティ——「非合法移民問題」の社会文化史』東京大学出版会。
- Acuña, Rodolfo. 1988. *Occupied America: A History of Chicanos*, 3rd ed. (New York: Harper and Row).
- Bagby, Beth. 1967. "El Teatro Campesino: Interviews with Luis Valdez," *Tulane Drama Review* 11 (4), pp. 70-80.
- Bell, Daniel. 1976 (1973). *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting* (New York: Basic Books).
- Broyles-González, Yolanda. 1994. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement* (Austin: University of Texas Press).
- . 2006. "Re-Constructing Collective Dynamics: El Teatro Campesino from a Twenty-First Century Perspective," in James M. Harding and Cindy Rosenthal (eds.), *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies* (Ann Arbor: University of Michigan Press), pp. 219-238.
- Drake, Sylvia. 1970. "El Teatro Campesino: Keeping the Revolution on State," *Performing Arts*, (September), pp. 59-60.
- Elam, Harry J. Jr. 2001. *Taking It to the Streets: The Social Protest Theater of Luis Valdez and Amiri Baraka* (Ann Arbor: University of Michigan Press).
- Gosse, Van. 1993. *Where the Boys Are: Cuba, Cold War America, and the Making of a New Left* (New York: Verso).
- Huerta, Jorge A. 2006. "The Legacy of El Teatro Campesino," in James M. Harding and Cindy Rosenthal (eds.), *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies* (Ann Arbor: University of Michigan Press), pp. 239-262.
- Kanellos, Nicolas. 1987. "Folklore in Chicano Theater and Chicano Theater as Folklore," *Journal of Folklore Institute*, 15 (3), pp. 57-82.
- Morton, Carlos. 1974. "The Teatro Campesino," *Drama Review*, 18 (4), pp. 71-76.
- . 1975. "La Serpiente Sheds Its Own: Changes in Aztlán," *La Luz*, 4 (8-9), pp. 26-28.
- . 1978. "Theater: 'Suit' of Many Colors," *Nuestro*, 2 (8), p. 59.
- Porter, J. R. and R. E. Washington. 1993. "Minority Identity and Self-Esteem," *Annual Review of Sociology*, 19, pp. 139-161.

- Thompson, Thomas. 1979. "A Dynamo Named Gordon Davidson," *The New York Times Magazine*, (March 11), pp. 17-18, 99-103.
- Valdez, Luis. 1994. *Early Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino* (Houston: Arte Publico Press).
- Xavier, Roy Eric. 1999. "Politics and Chicano Culture: Luis Valdez and El Teatro Campesino, 1964-1990," in David Montejano (ed.), *Chicano Politics and Society* (Austin: University of Texas Press), pp. 175-200.

## 新聞

- Daily News* (New York), March 15, 1979.
- El TENAZ* (Fresno), Summer, 1971.
- Evening Free Lance* (Hollister), August 7, 1980.
- La Gente*, October-November, 1974.
- La Voz de Aztlán* (Fresno), April 13, 1970.
- P. W. Saturday*, February 25, 1967.
- San Francisco Chronicle*, May 2, 1966.
- San Jose Mercury News*, January 21, 1978.
- San Jose Mercury News*, December 2, 1979.