

# 身体という表象

—アクション・ヒロインの誕生と進化—

塚本まゆみ

Representing the Female Body: The Evolution of the Action Heroine

Mayumi TSUKAMOTO

## 〈要 旨〉

ハリウッド映画に登場した新しいタイプの行動的なヒロイン像の分析を通じて、性別役割分担論や女性の社会的地位に関する現実と理念の変容を読む。そこに現われた女性の自己決定への強い意志は、他方では身体を通じて表象されてきた「女性らしさ／男性らしさ」というジェンダー規範そのものの変容として表現されようとしており、そのような規範に対する根本的な疑問の出発点ともなり得るだろう。

## 〈キーワード〉

身体性, ジェンダー, 映画

## I

1980年代以降のハリウッド映画には、武器や車を駆使し、アクションの主体として能動的に行動する新しいタイプの女性たちが登場するようになった。これまで一方的に守られる存在、か弱い存在と位置づけられていた女性が、主人公として、アクションの担い手へと立場を変えたのである。このように何らかの手段で自分を強化 (empowerment) し、主体的に行動する女性主人公を、本稿では「アクション・ヒロイン」と呼ぶことにする。

アクション・ヒロインの登場は、女性と男性の間の伝統的役割分担に関する社会の考えに対して、異議申し立てを行っている点に意義がある。映画そのほかのメディアを通じて、アメリカ社会が女性に対して示す文化的姿勢を読みとることに関心を払ってきた者としては、そこから女性の役割に関する社会の考え方の変化、ひいては女性らしさ／男性らしさという社会的、文化的に形成された概念そのものの変容を認識することができると考えている。それは、性差をめぐる概念の虚構性ないしは「神話」の崩壊という普遍的なテーマの一部でもあるのだ。

アクション・ヒロインの登場を広く印象づけた先駆的な作品として、『エイリアン』（1979年リドリー・スコット監督）を挙げることができる。SF映画というジャンルは、未来社会を扱っているにもかかわらず、圧倒的に男性優位、さらに言うならば白人男性優位の世界であった。SF映画における未来社会が、技術の進歩にもかかわらず（あるいはそれゆえに？）、社会構造としてはむしろ硬直した抑圧的な内容をもっていることは興味深い現象だが、ここでは考察の対象とはしない。

『エイリアン』以前のSF映画において女性に与えられた役割と言うと、宇宙ステーションの交信員や男性ボスのアシスタントという補助的なものにすぎなかった。『エイリアン』は、そうした歴史の中で女性を主役に配したということだけでも大きな意味を持つSF映画であった。それを一層画期的なものにしたのは、主人公のリプリーにそれまでの女性登場人物たちが持ちえなかった資質が与えられていることだ。女性が強い自信と責任感、倫理意識に支えられて職務に臨んでいる姿が具体的に描かれるのは、特に男性優位のこのジャンルにおいては、きわめて稀なことであった。リプリーが非常事態においても冷静さを失わず、適切な判断を下せる人物であることは、エイリアンに襲われた副船長ケインを宇宙船内に入れることに反対したのが彼女ひとりであったことが証明している。

この映画では、規則に基づいてケインを検疫室に入れるべきだという彼女の主張が認められなかったため、彼の体内に宿ったエイリアンが宇宙船内に入りこんでしまう。ケインの身体を突き破って出現した、この未知の生命体との壮絶な闘いが映画の主題となるのだが、従来のSF映画であれば主人公になったであろう男性船長と副船長のケインは物語の前半で早々と退場し、彼らに次ぐ地位にある中佐のリプリーがリーダーシップをとり、アクション・ヒロインとしてエイリアンとの闘いに活躍するという設定になっている。なお乗員は女性2人、男性4人、男性の形をしたアンドロイド1という構成であって、互いに姓で呼び合っている。じつはリプリーというのもヒロインの姓であって、『エイリアン』では彼女の名は明示されないままである。リプリーを演じるシガニー・ウィーバーは長身で、体格的にも男性に伍してジェンダーに基づく身体的な差異を意識させない。皆が同じような作業着か宇宙服を身に着けていることもあいまって、宇宙船は、あたかも性差が存在しない空間であるかのように描かれている。

そんな中で一箇所だけ、リプリーの女性性が表現されるシーンが用意されている。映画の結末に近い部分で、他の乗員がすべてエイリアンの犠牲となり、ただ一人生き残ったリプリーが、エイリアンとの闘いが終わったと信じて人工睡眠装置に入るために宇宙服を脱いで下着姿になる場面だ。短いTシャツの下の丸みを帯びた胸や小さなショーツでは覆いきれない緩やかな腹部は、宇宙服の下に隠されていた女性性と其の傷つきやすさの表象であった。

この場面は、男性観客を意識したものとして、フェミニズムの視点に立った映画評論において批判を招いた。しかし、映画自体の表現として見た場合、宇宙服を脱いで裸に近い身体をさらすという主人公の無防備でリラックスした状況が示された直後にエイリアンが再び姿を現すことが、恐怖を増幅させ、最後の気力を振り絞って死闘を演じるリプリーの勇気に輝きを与える効果

を持っていることも否定できない。また、本稿のテーマに則して言えば、リプリーの繊細な「女性らしい」身体によって、彼女の能力は身体そのものの変化ではなく、ロボットや機械の操作によって強化され、獲得されたものだという事実が改めて提示されていることにも留意しなければならない。

## II

エイリアンという異生物が宇宙から侵入してくるというイメージ、その爬虫類めいた奇怪な造形等によって観客の想像力は大いに刺激され、この作品は興行的に大成功を収めた。その結果、異なる監督たちによって『エイリアン2』（1986年 ジェームズ・キャメロン監督）、『エイリアン3』（1992年 デヴィッド・フィンチャー監督）、『エイリアン4』（1997年 ジャン＝ピエール・ジュネ監督）と続編が製作された。

『エイリアン』シリーズは、社会における女性の位置にかかわる内容を含んでいること、製作年代が前後18年にも及び異なる時代の意識が照射されていることなどから批評の対象としても関心を呼び、ジェンダー論をはじめ、カルチュラル・スタディーズ的なアプローチによる文化論、社会論などの様々な角度から分析されている。しかし、ここでは、ヒロインがどのように表象・提示（representation）されているかという点に絞って語っていくこととする。

重火器を乱射したり、大型のパワーローダーを操作したりと、『エイリアン2』では、より一層パワーアップしたリプリーが登場する。彼女が銃や機械を自在に操る姿は、女性のエンパワーメントを象徴するものと解釈できるだろう。

この作品は、エイリアンによって人間が絶滅してしまった惑星に一人とり残された少女の救出に向かったリプリーが、エイリアン・クイーンと対決し、生命を脅かされながらも少女を助け出すという物語を描いている。この第二作で、観客はリプリーがエレンという名であることを知る。そしてリプリーには実は11歳の娘がいたこと、57年間も宇宙を漂流している間に娘が病死してしまったことなど、リプリーのプライベートな一面が明かされる。娘を失った経験が、リプリーを再び宇宙に向かわせる動機づけとなり、少女の救出に一層深い意味をもたせているのだ（ただし、このエピソードは劇場公開版ではカットされており、劇場版を見ただけの観客は娘の存在とその死を知らない）。

マザーと名づけられたコンピュータや子宮を連想させる人工睡眠装置、そして人間に寄生して成長し、胸を突き破って出現するエイリアンなど、『エイリアン』は生殖・出産にまつわるメタファーに満ちていたが、『エイリアン2』ではリプリーの「母性」が前景に押し出されている。しかし、リプリーの役割が伝統的な「母親」だけに還元されてしまうことはない。映画の宣伝に使われた左腕に少女を、右腕に重火器を抱えたリプリーのスチル写真が象徴的に物語るように、彼女は女と男の両方の役割をこなす、まさにジェンダーを超えた存在なのだ。この写真のリプリーは、母親と父親を兼業するシングル・マザーの姿と重なってくる。そうして見ると、リプリーと産卵のみに生きているエイリアン・クイーンの闘いは、「キャリア・ウーマン」と「専業主母」

の対立の図式であり、男女の美德を兼ね備え、公私にわたって能力を発揮するリプリーが勝利するのは当然の帰結と言えよう。さらに言うならば、多くのアクション映画が子役に男の子を使うのに反して、『エイリアン2』における唯一の生き残りが少女であり、リプリーが彼女を救出するという設定には、生命が女から女へと受け継がれていくことが暗示されている。

『エイリアン』に登場したもう一人の女性乗員は、危機に際して叫び声をあげるだけという伝統的な「か弱い」女性の役を割り振られ、早々とスクリーンから退場させられた。その意味でリプリーは孤立した存在であった。しかし、『エイリアン2』には、リプリー以外にも強靱な肉体と精神を持ち、任務に忠実な女性海兵隊員が登場し、職務を媒介とした女性同士の信頼・協調関係の成立の可能性が示唆されている。さらにこの海兵隊員がヒスパニック系であることは、人種を超えた女性同士の連帯という新しい可能性の地平を示すものかもしれない。(ただし主役は常に白人で、マイノリティの女性は脇役に甘んじなくてはならない。)

『エイリアン3』は、男性の囚人を収容する刑務所の惑星にリプリーが入り込むという設定で、リプリーは男たち同様に頭を剃ったスキン・ヘッドであらゆる女性性を剥ぎ取られた存在として表象されている。この作品の根底に流れる女性嫌悪 (misogyny) を、フェミニズムに対する逆流現象の反映と捉えることもできよう。映画の結末でリプリーは溶鉱炉へ飛び込み、自殺してしまう。

しかし1997年の『エイリアン4』で、永遠の眠りについたらはずのリプリーは、残された血液のDNAからクローン人間として蘇る。この作品では、エイリアンと人間のハイブリッドのクローン体として再生したリプリーにウィノナ・ライダー演じるコールという女性アンドロイドが協力し、二人の活躍によって地球が救われる。主人公たちは人間の女性の形をとっているが、厳密に言うともはや人間ではない。近未来映画におけるアンドロイドやレプリカントといえども人間を模して造形されている以上、現代社会の想像力の産物として、性差の問題は言わば隠喩として存在している。

このように、第三作、第四作もまた興味ぶかい文化的な問題を含んではいるのだが、その検討は別の機会に譲りたい。

### III

以上、まず『エイリアン』シリーズを題材にして、映画における女性像の変容の一側面を概観してみた。この前後から『ブルースチール』(1989年)における女性警官クリスティン、『羊たちの沈黙』(1991年)のFBI捜査官クラリス・スターリングなど、武器を手にして自ら戦う女性たち—アクション・ヒロインの登場が目立つようになる。彼女たちはいずれも車の運転、コンピュータの操作、銃の取扱いなどに能力を発揮し、男性に伍して活躍する女性たちである。彼女たちが手にするこれらの道具や機械は、アメリカ社会における権力の象徴であることを指摘しておきたい。アメリカ社会において、女性のエンパワーメントとは男性並みの地位を獲得することであり、それを得た女性たちには男性のように振舞うことが期待されてきた。

だが、同じく武器を手にした女性の物語ではあるものの、『テルマ&ルイズ』（1991年）の主人公たちが得たものはあまりにも異なっている。

テルマ（ジーナ・デイビス）は抑圧的な夫の顔色をうかがいながら暮らしている家庭の主婦、その友人ルイズ（スーザン・サランドン）はコーヒーショップのウェイトレス、彼女たちはおよそエリートとは無縁の女性たちである。二人は週末の息抜きのため日常を離れ短い旅に出ることにするが、テルマはたった二日間の旅行のことさえ夫に言い出せぬまま出発する。ところが、途中で立ち寄った安酒場の駐車場でテルマがレイプされそうになり、それを救ったルイズは、その男の口汚く罵る言葉に思わず発砲して男を殺してしまう。彼女には過去にレイプされた経験があり、そのショックが深い心の傷となって残っていることが伏線になっているのだが、ともあれ殺人を犯した二人はメキシコを目指して逃避行を始めることになった。

テルマは最初、軽薄でだらしない、頭のちょっと足りない主婦という、映画やテレビでおなじみのステレオタイプの女性として登場する。そんな彼女が退屈な家庭を抜け出し、酒を飲み、煙草を吸い、ヒッチハイクで拾った男性と一夜の楽しみを持つうちに、徐々に自由で解放された気分になっていく。ところがその男は強盗で、ルイズの金を盗んで消えてしまう。責任を感じたテルマは、男がベッドで話した手口をまねて大胆にも強盗を働く。臆病で何をするにもルイズに頼っていたテルマの驚くべき変身ぶりである。

一方、分別のある自立した女性だったルイズは、金を盗まれたことから取り乱し、次第にテルマに引きずられるようになる。この映画は、テルマとルイズという異なる個性をもつ女性同士が、窮地に追いつめられることによって助け合い、次第に絆を深めて違う人間に変貌していく様子を追いかけていく。旅を通して主人公たちの成長を描く『テルマ&ルイズ』はロードムービーでもあるのだが、男性中心のこのジャンルに女性主人公を登場させたことは画期的であった。日常からの解放の感覚は、（女性が属すると考えられている）家庭の台所やコーヒーショップのキッチンといった閉所から、広大な砂漠、そしてラストシーンのグランドキャニオンへの移動によっても示されている。

セックスによって女の喜びに目覚め、突如、人格が変わってしまうというテルマの描写は、男性の作り出した神話を踏襲するものである。しかもレイプされかけて丸一日もたたぬうちにヒッチハイカーを拾い、セックスをするというテルマの行動には疑問が残る。しかし、こうした設定によって、主人公たちの日常生活が退屈きわまりないものであり、そこから抜け出したいという感情がどんなに切実なものであったかが効果的に描かれていることも事実である。それが主人公たちをより身近な存在と感じさせ、その破局に一層の悲劇性を与えているのだ。

『テルマ&ルイズ』では、従来、女性が演じてきた脇役に男性を配している。この映画に登場する男性は、妻を家に閉じ込めておこうとするテルマの夫をはじめとして、卑猥な言葉を投げかけるトラック運転手、口先のうまい強盗、無慈悲な警官たち等々、二人の主人公を無視し、裏切り、失望させ、捕まえようとする存在である。二人は男性の抑圧を象徴するかのような巨大なトラックに絶えず取り囲まれ、男たちの発する言葉の暴力にさらされる。過去にレイプされた経

験を持つルイズは、女性を侮辱した男の言葉をきっかけに発砲する。それは彼女の純粋な怒りの爆発であった。そしてテルマとルイズが爆破したトラックの炎上するさまは、男性的なものの支配する社会の抑圧からの精神的な解放を象徴している。

ルイズがレイプされた心の傷をもっていることの意味は、殺人の動機づけには止まらないだろう。レイプは、男性が女性を支配するために用いる暴力の究極の形態にほかならない。さらに男性が女性に向けて投げつける侮蔑的な言葉が持つ暴力性の意味の重さにも留意すべきである。この映画は、こうした設定や場面によって男性の力による支配の様々な相を描き出すことに成功している。

テルマとルイズの行動はそんな男性社会への反抗であり、性的被害を受けた女性の窮状に配慮を欠いた現行の法制度への批判でもある。しかし、二人のしたことは男性社会の法と秩序に対する侵犯であり、彼女たちはそれゆえに罰せらねばならない。そこに、『エイリアン』のリプリーのようなエリート女性が男性と対等の社会的地位を得るのとは大きな相違がある。結局、警察によって追いつめられた二人は逮捕されるより死を選ぶのである。

このエンディングについては、(主に男性の側からの解釈として)女性のいるべき場所=家庭におさまらなかつたから罰が当たったのだという声があがった。この解釈には同意しがたいが、他方で女性にとって死のみが完全な自由(解放)をもたらすというのは、男性の圧力に屈しない自立した女性の物語の結末としてあまりにも悲観的すぎないだろうか。しかも一見したところ主体的に選択したように見えるテルマとルイズの運命は、男性によって追いつめられることによってもたらされたものであり、彼女たちの自由な選択の結果とは言いがたい。また、映画の中で二人が束縛から完全に解放されたのは、男性社会のシンボルともいえるべき銃による暴力という手段に訴えることによってであった。

この映画がいかにか新しいタイプの女性を登場させたところで、彼女たちが旧来の映画の女性たちと同様、男性の視線・支配から逃れえていないことは、テルマの強盗シーンが物語っている。テルマは男の教えを忠実に実行したにすぎず、強盗が彼女の自発的な行為でないことは、それがスクリーン上に直接提示されるのではなく、店内の防犯カメラの映像として描かれることが明確に表示している。彼女の行動は防犯カメラの視線、つまりは制度=男性の視線によって規定され、観客はFBIや警官といった男性のまなざしの対象として、テルマの行動を見つめることになる。このことから、テルマとルイズの社会的侵犯行為が、彼女たちが追いつめられた結果の選択にほかならないことがわかる。

この映画が公開された1991年は、最高裁判所判事クラレンス・トーマスがアニタ・ヒル(オハイオ大学法学部教授)に告発され、男性の女性に対するセクシャル・ハラスメントが社会問題としてクローズアップされるとともに、女性を保護する法制の不備が指摘された年でもあった。そのような過渡期の社会関係は、この映画の上にも影を落としているように思われる。

## IV

一方はエリート、他方は平凡な労働者階級。『エイリアン』のリプリーと『テルマ&ルイズ』の主人公たちは、互いに異なる社会的な階層に属してはいるものの、アクション・ヒロインとして、従来の映画における女性たちとは違う位相にあることにおいて共通している。彼女たちの新しさは、他者から期待される役割を演じるのではなく、自らの選択にしたがって生きようという意志を持っていたことにあり、これらの映画の意義は、娯楽作品の中でそうした女性像が描かれるに至ったことにあると言えよう。

ハリウッド映画が観客に提供し続けてきた女性像は、献身的な愛を捧げる恋人か家庭を守る優しい妻、さもなくばあやしい魅力で男性主人公を誘惑する妖婦といったステレオタイプであった。聖女／悪女の二元論による類型と言い換えることもできる。それらが伝統的な男性中心の思考に基づくものであったことは言うまでもない。

女性にとって最も崇高で唯一の関わりを持てることは主婦＝母の理想にふさわしくなることであるという信念が、実は「神話」にすぎないことを分析したベティ・フリーダンの *The Feminine Mystique* (邦題『新しい女性の創造』) がアメリカで出版されたのは、1963年である。この研究の契機となったのが、1957年に大学を卒業した同級生の調査が明らかにした不満の訴えだったことが示すように、女性に強制された役割分担に対する不満は50年代の末から既に拡がりつつあったと言える。

フリーダン以後、全米で噴出した性別役割分担をめぐる議論は、女性に関する問題を明確に言語化し、アメリカに止まらず広く世界に影響を及ぼした。他方、「女らしさ／男らしさ」という観念が実は社会的、文化的に形成されてきたものであることについての解明も進んだ。本来、言語学の用語であった「ジェンダー」を借りて、心理学者のロバート・ストラーが社会的・文化的な性差に関して「ジェンダー」概念を定式化したのは、1968年である。

1960年代は、黒人差別撤廃を要求する公民権運動、ベトナム反戦運動、大学の権威に反抗する大学闘争が広がり、既存の価値体系に挑戦するカウンター・カルチャーが登場するなど、アメリカ社会が価値観の多元化に揺れる時代の始まりでもあった。女性解放運動（フェミニズム運動）もその大きな潮流の一部として高揚し、さらに70年代に入ると女性の社会進出が活発化し、女性に対する社会的・政治的・経済的差別を是正するための広範な法改正が試みられた。

映画は大衆の夢や欲望を体現するメディアであり、そこでは類型的な思考方法が強調される傾向がある。しかし、それだからこそ、かえって様々な緩衝装置によって隠蔽されている社会関係の虚偽性を鮮明に提示するという効果を持つ場合もある。自らの選択にしたがって生きようとする映画のヒロインの登場は、現実生活において社会の期待する役割を演じることを強いられてきた女性たちが、自分の選択によって生きようとする傾向の拡がりに関連しあっている。

そして女性たちが従来の「女性らしい」役割分担に異議を唱えることは、女性自身の解放にとどまらず、男性もまた「男性らしさ」の呪縛から解放されることにつながることを確認しておき

たい。アクション・ヒロインたちの登場は、映画における男性主人公の変容—アクション・ヒーローが活躍する西部劇というジャンルの終焉、ダスティン・ホフマンの演じるような気弱で繊細な男性主人公の登場等とも相関関係にある。映画に表現される社会的な価値基準の変容の一環として、アクション・ヒロインは登場したのである。

## V

ここまで取り上げて来たアクション・ヒロインたちが自分を強化する源泉は、もっぱら男性的なものに見なされる道具を駆使すること、それによって獲得した力に依存していた。しかし、『ターミネーター』（ジェームズ・キャメロン監督 1984年）のシリーズでは、アクション・ヒロインの別の発展の可能性が示されている。

『ターミネーター』は、未来から来た殺人機械、ターミネーターを演じるアーノルド・シュワルツェネッガーの肉体に依存し、その過剰な男性性を誇示することで成立する映画だった。シュワルツェネッガーはボディ・ビルダーとして五回、ミスター・ユニバースに選出された経歴を持ち、厳しい節制と鍛練の賜物であるその肉体は、彼が完全無欠のサイボーグであるという設定に大きな説得力を与えていた。

第一作の『ターミネーター』では、リンダ・ハミルトンが演じるサラ・コナーは、ターミネーターによって執拗に追われ、恐怖に襲われながらも男性に助けられ辛うじて危機を乗り越える「か弱き女性＝守られるべき存在」としてのヒロインであった。ところが『ターミネーター2』（1992年）でサラは大きな変貌を遂げる。精神病院に監禁されているサラは、ベッドに工夫を施して黙々と筋力トレーニングに励み、未来に起こるハイテク機械との戦争で抵抗軍のリーダーとなるはずの息子を守るために精神病院を脱走するのだ。庇護される立場から自らの意志で決断し行動する女性へ。その人間的成長の過程を、この映画は彼女の肉体の変化を通して表現してみた。

一人黙々と筋力トレーニングに励むサラは、肉体そのものの改造によって自分の力を増強しようとする。それはこれまで概観してきたアクション・ヒロインたちが、身体そのものはそのまま、もっぱら道具を駆使して自己強化を図ったのとは異なる方向性を示している。サラには、息子を守るための自己強化という動機づけによる女性性が付与されている。しかし、固い筋肉をまとった見るからに強靱なその肉体は、「曲線的な女性の身体／直線的な男性の身体」というジェンダーによる分類を無効にしてしまうものであった。

この『ターミネーター2』では、シュワルツェネッガーの演ずるターミネーター以上に高性能の新型ターミネーターが出現することによって（この役は普通の体格をした俳優が演じた）、彼の身体の不完全さや脆さが露呈してしまう。しかし機械としての完璧性を失うことと引き換えに、彼は人間の感情を理解するようになる。シュワルツェネッガーの演じるターミネーターが人間に近づいた分だけ、筋肉で武装することによって自らをサイボーグ化したサラの強固な意志、肉体の強靱さや攻撃性が一層強調されることとなった。



ジェームズ・ボンド・シリーズでは、「男らしい」イギリス諜報部員ボンドに対して、添えものの的なヒロインとして、いわゆる「ボンド・ガール」が配されるのが常であった。しかし『トゥモロー・ネバー・ダイ』（1997年）に至って、ミシェル・ヨーが演じるカンフーを身につけた力強いボンド・ガールが登場した。アジア女性といえばカンフーという類型を免れていない側面があるとは言え、彼女も肉体を強化したアクション・ヒロインの系譜に位置づけることができる。それは『ターミネーター2』のヒロインが、近未来という想定ではあっても、例外的な存在ではないことを裏付けてくれる。

身体そのものの強化によってジェンダーを超えるという方向性は、道具によって自己を強化したヒロインたちよりも一層強く性差の本質について考えさせるものを含んでいる。それは従来、女性／男性の身体的な規範と見なされてきたものさえも越境しているからである。

## VI

ここで改めてアメリカ映画が身体に付与してきた意味を振り返ってみよう。典型としては、柔らかな曲線の肉体が女性らしさを、たくましい筋肉質の肉体が男性らしさを表象・代表 (representation) していたと言える。それは言うまでもなく「弱い＝守られるべき女性／強い＝保護者的な男性」という二元論的な役割分担の意識と不可分な関係にあった。

さらに女性の身体に関して言うなら、いわゆる均整のとれた肢体が美の基準とされ、さらにメイ・ウェストからマリリン・モンローに至る女優たちは、大きな胸や豊かな腰を誇示することで身体による女性性を強調してきた。それが男性観客の欲望の反映であることは明白であり、そう断言するのはたやすいが、しかし、同時に男性（観客）の視線をコントロールするため彼女たちに許された唯一の手段が自らのセクシュアリティを誇示することだったという事実も省みられなくてはならない。

しかし、過度に強調される豊満な肉体は、時として戯画に転じてしまうものだ。このことは、胸や腰を極端に膨らませ、マリリン・モンロー型の過剰な身体を「装う・演じる」行為によって、ドラッグ・クイーンたちが女性らしさをパロディとして提出することで証明している。過剰な女性性を付与されたその肉体の表象は、異化効果を通じて、ジェンダーもまた装いにすぎないことを暴きたててしまう。

1950年代に登場したオードリー・ヘップバーンの身体は、そのような規範とは著しく異なるものであった。オードリーのまっすぐに伸びた細長い手足、小さな胸、細い腰という凹凸の少ない体型は、この当時のハリウッドの美の基準から大きく外れたものであった。またキュートだ、チャーミングだと評されるようになる顔立ちも、むしろファニー・フェイス（彼女が主演した『パリの恋人』の原題でもある）の系譜に属し、グreta・ガルボのような正統的な美人とは言いがたい。当時のスターに求められていた資質を持ち合わせていなかったオードリーが女優として成功するためには、欠点だと考えられていた特徴を魅力へと転換する作業を必要とした。

彼女の主演作品の多くは、平凡な女性が洗練されたレディへと変貌を遂げるシンデレラ・スト

ーリーとそのヴァリエーションを描いている。そして物語の中核をなす主人公の人間の成長の過程は、服装や髪型、化粧の仕方といった外見上の変化を通して表現されている。ファッションによる鮮やかな変身こそがオードリー映画の重要なポイントであり、主人公は変身によってはじめて幸せ（多くの場合、男性の愛）を手にする。それはそのまま、オードリーの非正統的とみなされる資質をファッションナブルなもの、魅力的なものへと変えてしまう新しい装置の本質でもあった。

『麗しのサブリーナ』（1954年）を例にとると、オードリーの演じるお抱え運転手の娘サブリーナはパリへ行ってすっかり洗練された女性に変身し、かねてから憧れていた男性の心を射止めることに成功する。この作品の中でオードリーが身に着けた衣装は、身体にぴったりしたタイト・スーツや、ザブリーナ・パンツと呼ばれて流行した細身のパンツ、肩を大胆に露出することで細いウエスト・ラインを強調したパーティ・ドレスなど。それらはイディス・ヘッドやジヴァンシーといった超一流デザイナーによって、オードリーの華奢な体型をより際立てるようにデザインされたもので、豊満な曲線形の体型を持つ女優にはけっして似合わない、オードリーだからこそ着こなすことができるファッションであった。この操作は、それまでの基準から見れば明らかに痩せ過ぎであったオードリーの身体を、観客にとってファッションナブルなもの、魅力的なものに変えてしまった。

さらに映画を見ている（女性）観客にとって、一流デザイナー・ブランドへの憧れが、それらを完璧に着こなすオードリーへの憧れへと転化する。着せ替え人形のように次々と変わるファッションを媒介に、いかに魅力的な女性であるかを映像として提示すること、言わば自身の肉体をもファッション化することによって、彼女はマリリン・モンローの対極に位置する、もう一つの美の基準をハリウッドにおいて確立したのである。

オードリーの演じた女性の描き方は、身体そのものの商品化というハリウッドの戦略以上の問題を含んでいる。主人公は衣装や化粧という扮装によって性格を変える。目立たない、野暮ったいとさえ言える平凡な少女が外見上著しい変貌を遂げ、それまで彼女を見知っていた人々は変身した優雅な女性を同じ存在と識別することができない。オードリーの演じる女性は、扮装によって外見を変えて見せるが、自分の身体そのものはいささかも変わっていないし、また変化させようとしてもいない。彼女が期待しているのは自分の内面や社会的な役割の変化ではなく、自分の身体が他者（特に男性）に与える意味づけの変化にすぎないのである。「装う・演じる」ことを通じて自分の意味を変化させようとする、この行動の意味するところは大きい。50年代にオードリーの身体が投げかけた問題は、まだ明確に意識化されていなかった女性の変身への願望のひとつの予兆と認めることもできるのではないだろうか。すでに見たとおり、アメリカ社会において女性の社会的な役割についての意味を問い直す試みは、60年代を待たなければならなかったからである。

このように、ハリウッド映画における女性性の表象は、もっぱら身体のあり方と関わってきた。ただし、80年代のアクション・ヒロインたちの関心は社会的な地位や新しい役割の獲得に向

けられていて、自分の身体そのものはさほど意識に上っていないように見える。あるいは、そこでは身体そのものの女性性は暗黙の前提となっていたのかもしれない。しかし、機能がコントロールできるのであれば、身体をコントロールすることも可能ではないのか。次の段階で女性の身体そのものを主体的に強靱な方向へと変化させることによって存在の意味を変えようとするヒロインが現われるのは必然のなりゆきであった。これまでも女性の身体は、纏足その他の変形やコルセットによる矯正など、その文化における「女性らしさ」の規範によって束縛されてきた歴史をもっている。アクション・ヒロインたちの身体のコントロールは、言うまでもなく、まったく別の方向を志すものである。

筋肉を鍛え、身体そのものを強化するという方向性は、それまで考えられてきた「女性らしい身体」の規範を超えるものであり、それは性差の概念に攪乱を持ち込む。身体が変更可能であるならば、生物学的な性（セックス）が身体に刻印されている自然的なものであるから変更不可能であるという概念にすら疑念が生まれる。それは性別役割論と同様に、性差にまつわる虚構＝神話と言えるのではないだろうか。

1990年代以降のジェンダー論の新しい地平において、セックスとジェンダーという二分法そのものが疑われはじめている。たとえばジュディス・バトラーは、男性の女装、女性の男装のような異装という行為の分析を通じて、それがジェンダーを模倣したものなのか、あるいはジェンダーの意味を確定している様々な身振りを誇張して表現したものにすぎないのかという問題を提起した。そして「本物のセックス」と思われているものが、実はパフォーマティブな構築にすぎないのではないか、身体に関わる女性／男性という主体（と言われているもの）でさえ、権力構造が生産した言説にほかならないのではないかという疑念を提出するに至っている。

身体そのものを強化したヒロインたちは、性差の規範と考えられてきたものを何よりもまず視覚において攪乱する。このような攪乱行為は、身体をめぐる新たな問題を投げかけ、思考を活性化し、その意味を再構築することを促すだろう。

こうしてアクション・ヒロインの登場は、既成の社会的な役割分担への異議申し立てから始まって、身体性の規範そのものを問い直すという方向をたどった。そこに見られる自分のことは自分で決定するという自己決定への強い意志は、さらに近い将来、規範とされてきたものに対して新たな問題を提起するヒロインの登場を予感させるものである。

#### 参考文献

- Dowell, Pat, et al. "Should We Go Along for the Ride? A Critical Symposium on Thelma & Louise" in *Cineaste* (New York), Vol. XVIII, No. 4, 1991.
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, St. Martin's Press, 1986.
- Moore, Pamela L. (ed.) *Building Bodies*, Rutgers University Press, 1997.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, 1993.
- 〃    *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, Routledge, 1998.
- Valdivia, Angharad N. (ed.) *Feminism, Multiculturalism, and the Media*, Sage Publications, 1995.

- 内田樹「ジェンダー・ハイブリッド・モンスター—エイリアン・フェミニズム2」『女性学評論』第13号, 神戸女学院大学女性学インスティテュート, 1999, pp.153-176.
- 小倉孝誠『〈女らしさ〉はどう作られたのか』法蔵館, 1999.
- 小野俊太郎『ピグマリオン・コンプレックス—ブリティ・ウーマンの系譜』ありな書房, 1997.
- 北山晴一『衣服は肉体になにを与えたか—現代モードの社会学』朝日新聞社, 1999.
- グレン・O・ギャバード「『エイリアン』とメラニー・クラインのセレナーデ」和田秀樹訳『イメージ特集 映画の心理学』青土社, 1992, pp.112-127.
- ステファニー・クーンツ『家族という神話—アメリカン・ファミリーの夢と現実』岡村ひとみ訳 筑摩書房, 1998.
- 斎藤美奈子『紅一点論—アニメ・特撮・伝記のヒロイン像』ビレッジセンター, 1998.
- ロバート・ストラー『性と差別—男らしさと女らしさの発達について』桑畑勇吉訳 岩崎学術出版社, 1973.
- 塚本まゆみ「アメリカ映画の描く女性像—その背景と限界」『ホーム・エコノミカ』72号, アコム経済研究所, 1994, pp.10-13.
- 〃 「女らしさの衣を脱ぎはじめたヒロインたち」『ホーム・エコノミカ』108号, アコム経済研究所, 2000, pp.16-19.
- 〃 「オードリーによるアメリカ文化の体現」『ホーム・エコノミカ』114号, アコム経済研究所, 2001, pp.12-15.
- クリストファー・ハード『ジェームズ・キャメロン—映画と人生』比嘉世津子訳 愛育社, 1999.
- ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル—フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳 青土社, 1999.
- ベティ・フリーダン『新しい女性の創造』三浦富美子訳 大和書房, 1977.
- 三浦雅士『身体の零度—何が近代を成立させたか』講談社, 1994.
- 水田宗子(編)『ニュー・フェミニズム・レビュー② 女と表現 フェミニズム批評の現在』学陽書房, 1991.