

論文

映画に投影するアメリカを読む

——1980年代・90年代——

永瀬 美智子

要旨

1980年代と1990年代に制作された映画に登場する男性像と女性像に焦点を当て、年代別にアメリカ社会でどのような変化が起きているかを探る。それまで逞しく完全無欠の戦うヒーローが主流であった男性像は、1980年代以降により優しく繊細に変化し時には精神的な弱ささえも覗かせる複雑な人物像が提示される。対照的に女性は強く描かれ、ときにはその強さが邪悪さとして表現されるところに、1980年代のフェミニズムに対するバックラッシュを窺うことができる。1990年代に入ると男性は父親として描かれることが多く、父親と血のつながった息子だけではなく擬似的な親子の絆が描かれるが、そこには1980年代のレーガン政権による「家庭の価値」の強調の影響と高い離婚率という社会事情を見て取ることができる。父親と息子の親子関係に母親が不在であることも特徴的であり、高い離婚率の責めを強い女性に帰する1980年代のフェミニズムに対するバックラッシュが1990年代になっても完全には消えていないことを示唆している。

キーワード：映画の男性像と女性像

1970年代のインフレと不況が継続している最中、1981年に第40代の大統領になったロナルド・レーガンは「レーガノミクス」の政策を打ち出した。この政策は規制緩和と経済活動の自由化を推し進めるもので¹⁾、その経済再建のための4つの柱（歳出削減、減税、規制緩

和、安定的なマネーサプライ)がどれほど効果的であったかについては意見が分かれるところであるが、この政策によってオイルショックという特殊な事情があったものの、消費者物価指数の上昇率は81年の2桁(10.4%)から86年には1桁(1.9%)に下がる目覚ましい変化をもたらしたことは事実である²⁾。しかし、一律の減税と社会福祉費の削減の結果、高所得層を優遇し弱者を切り捨てることになり、収入の上位20%と下位20%の格差が更に大きくなったと言われている³⁾。

このような経済政策と並行して、「レーガン政権は《家族の価値》を強調した保守化政策によって50年代の古き良き時代への回帰を印象付けた」⁴⁾と評されている。1970年代にベトナム戦争終結後、アメリカ人にとって帰るべき場所としての家庭が再認識される。第二次大戦後の1950年代にも家庭の重要性が謳われたが、1980年代の家庭への回帰は「帰るべき家がある」という積極的な考えではなく、もう帰るところは家しかないという消極的な考え(傍点原文)⁵⁾によるものであると川本三郎は述べている。しかも、幸せな家庭の構図は米ソの冷戦を抱えるアメリカ政府の政治的な隠れ蓑にすぎない幻想であったことを多くの有識者は主張している。

1980年代の新保守主義の動きは、80年代後半になって顕著になるフェミニズムに対するバックラッシュ(backlash)と呼ばれる動きとも無関係ではあるまい。伝統的なハリウッド映画はそのほとんどが男性中心のヒーローものや男性同士の友情を描いたものであり、ヒロインはヒーローに守られるか救われる脇役に終始してきた。やがて1960年代のフェミニズム運動を経ると、強い女性をヒロインにした映画が製作されるようになる。1979年に公開された『エイリアン』はその典型であろう。しかし、1980年代後半になると、映画に登場する強い女性が男性を手玉にする悪女として描かれるように肯定的に描かれていないのは、80年代後半に顕著になるフェミニズムに対するバックラッシュの例示と見なすことができる。1980年代に公開された映画の女性像に、当時のアメリカ社会の保守的なムードが垣間見られるのである。

大統領を2期務めたレーガンを引き継いで次の大統領になったブッシュ(父)は、ミハイル・ゴルバチョフとの協議によって、1950年代以降アメリカの政治体制ばかりでなく、社会のムードを左右してきた米ソの冷戦を終結する。その功績によって次期の当選を確実視されていたブッシュを破って92年に大統領になったのがビル・クリントンである。米ソの冷戦以後クリントン政権下ではアメリカ社会に多文化主義が浸透し⁶⁾、それと連動するように映画界でもジョン・ウー(『ブローケン・アロー』96)、リュック・ベッソン(『レオン』94)、M.ナイト・シャラマン(『シックス・センス』99)等外国出身の監督の作品が公開される⁷⁾。1990年代はいわゆる「文化戦争」が激化したが、1980年代から90年代への変化は見えにくいと言われている。その変化を1990年代の映画に読み取ることはできないだろう。

本稿では映画における男性や女性、延いては家族の描かれ方の変化に注目することによって、そこに示唆されるアメリカ社会の変化を読み取ることを目指す。

1. 男性像の変化

ハリウッドは第二次世界大戦以後、西部劇、ギャングもの、パニック・ホラー、ベトナム戦争を題材としたもの、超人が活躍するヒーローもの、陰謀やスパイもの、宇宙を舞台にしたSFファンタジーといった作品を制作してきた。それらの多くは男性を主人公にしているが、主人公の描かれ方が時代とともに変化している。1980年代・1990年代をその前の時代と比較することによって、いかに男性像が変化しているかを辿る。

まず典型的なアメリカン・ヒーローとして、1930年代から50年代にかけて盛んに制作された西部劇の主人公を挙げることができるだろう。西部劇というと、西部の荒野に駅馬車やインディアンとの襲撃、ならず者との撃ち合いの場面が思い浮かぶ。ヒーローは優れた銃の腕前と度胸の良さで共同体の秩序を乱す悪者を倒して秩序を回復する者であるが、彼自身はあくまでも共同体の外で生きる孤高の一匹狼である。『シェーン』(Shane) (1953) は、悪者ライカーを倒して去っていく Shane に Joey 少年が“Shane, come back!”と叫ぶ最後の場面が有名であるが、この場面に古典的なアメリカン・ヒーローの典型を見ることができる。

しかし、1960年代の既存の体制を疑問視する社会の変化と呼応するように、1969年に公開された『明日に向かって撃て』(Butch Cassidy and the Sundance Kid) は、1890年代の西部を舞台にした西部劇であるが、その主人公 Butch と Sundance は、列車強盗や銀行強盗をすることで金を稼ぎ警察に追われるお尋ね者である。Butch に銃の腕前が落ちたと言われながらも Sundance は映画の冒頭で優れた銃の腕前を披露し、伝統的な西部劇のヒーローの特徴は維持しているが、かつて西部劇のヒーローが法を順守しない無法者を倒して社会秩序を回復させる者であったのとは対照的に、主人公は法を破り社会秩序を乱す無法者である。結局二人は何百人もの警察官に取り囲まれるという結末を迎えるのであるから、法を犯す犯罪者は罰を受けるという正義の原則と体制の堅固さが示されるのであるが、この映画は二人の無法者たちを主人公にして男同士の友情を描くことによって、これまで悪者として全面的に否定されてきた立場の者たちに善の部分認め人間らしい人物像を提示している。『明日に向かって撃て』は、1967年の『俺たちに明日はない』(Bonnie and Clyde) と共に、21世紀のいわば「悪役の見直し」の先駆けと言えるだろう。

1980年代に登場するヒーローの特徴の1つは、シルベスタ・スタローン (『ランボー』 Rambo 82, 85, 88) やアーノルド・シュワルツェネッガー (『ターミネーター』 Terminator 84, 91, 2003, 2009, 2015) が演ずる筋骨隆々とした逞しい肉体を誇示する男性像である。スタ

ローンは70年代には『ロッキー』シリーズ (*Rocky* 76, 79, 82) でボクサーを演じたが、82年の『ランボー』はベトナム戦争で受けた心の傷と向き合う Rambo の姿が描かれ、特殊部隊の一員としての戦闘能力の高さと不当な警察官たちとたった一人で戦う孤高さは、かつて西部劇で示された伝統的なヒーロー像を踏襲する。この映画では Rambo が戦う敵がこれまで正義の旗頭だった警察官であることは注目に値する。ランボーに対する彼らの暴力的な対応は、国家権力の濫用と権力をかさに着た警察の傲慢さを示唆し、社会における絶対的な善は消失して善と悪との境界線が曖昧化していることが見て取れよう。

正義の味方と悪者とが入れ替わる逆転は、『ターミネーター』シリーズでも見られる。シュワルツェネッガーは、第1作目 (1984) では未来世界を支配する人工知能スカイネットに抵抗する人類抵抗軍の指導者になる John Connor が生まれるのを阻止するために、未来から送り込まれた殺人アンドロイド T-800 を演じている。しかし、第2作目 (1991) ではプログラムが変更され、スカイネットから John 抹殺の指令を受けた最新型アンドロイド T-1000 から彼を守る旧式のアンドロイドとして登場する。新型アンドロイドは水銀を連想させる液体に変化することで自在に姿形を変えることができ、破壊されても復元することが可能であるのに対して、シュワルツェネッガーが演じる旧式の T-800 は、遅いボディによって強さが表現されているが、T-1000 の攻撃を受けて破壊されていく様子は、柔は剛に勝ることを如実に示している。同時に絶対的な強さを誇ったかつてのヒーローはもはや存在せず、弱点を持ち合わせたヒーロー像が示されることになる。さらにその弱点は、ヒーローの身体ばかりではなくやがて性格にも反映されるようになるのである。

1980年代に登場するもう一つの男性像は、ハリソン・フォード (*Indiana Jones* シリーズ 81, 84, 89, 2008), メル・ギブソン (*Lethal Weapon* シリーズ 87, 89, 92, 98), ブルース・ウィルス (*Die Hard* シリーズ 88, 90, 95) 等、どちらかという頑健な肉体よりも、知性、ユーモア、タフさと同時に欠点を併せ持つヒーローである。ハリソン・フォードが Jones を演じるインディ・ジョーンズシリーズ『レイダース/失われたアーク《聖櫃》』 (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) 『魔宮の伝説』 (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984) 『最後の聖戦』 (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) は、牛追い鞭を持ち中折帽を被った主人公がカウボーイを連想させ、現代文明の外の世界を舞台にしている点で西部劇の系譜に連なる作品と見なすことができる。主人公は考古学者で古代文明と言語についての豊富な知識をもち一匹狼であるが、かつての西部劇のヒーローとは異なり、皮肉屋で蛇恐怖症という弱点を持っている。*Lethal Weapon* シリーズでメル・ギブソン演じる Martin Riggs 刑事は、ベトナム戦争では陸軍特殊部隊員で優れた射撃能力と高い戦闘能力を持つが、妻の死を乗り越えられずにいる。*Die Hard* シリーズでブルース・ウィルス演ずる John McClane はニューヨーク市警の部長刑事 (後に警部補) である。彼はタフだが家庭を顧みず、シリーズが進むにつれて妻の

Holly と別居し遂に離婚に至る。『ダイ・ハード 3』の冒頭では McClane は停職中で、呼び出されて登場する二日酔いの彼のだらしない下着姿は酒浸りの生活を送っていることを窺わせ、1970年代までの超人的なヒーロー像とは程遠い。

このような男性像の二面性は単なる「強さ」と「弱さ」から、1990年代になるとさらに様々なバリエーションを呈するようになる。1990年代に入った途端西部劇ブームが復活したかのように、『ダンス・ウィズ・ウルブズ』(*Dance with Wolves*, 1990) と『許されざる者』(*Unforgiven*, 1992) が公開されるのだが、これらの映画はかつての西部劇が確立したステレオタイプを修正しているという点で時代の変化を如実に示す作品である。前者は20世紀前半に制作された西部劇において、駅馬車を襲う獐猛で野蛮なイメージを付与されたネイティブ・アメリカンを友好的で平和主義の民族として描き直し、むしろ彼らの土地に侵入してきた兵士たちが狼を的当てゲームの標的にするなど横暴非道に描かれているのだが、本稿では後者の『許されざる者』が西部劇の定番であった何ものにも動じないニヒルなスーパーヒーロー像を修正していることに注目する。この作品は西部劇のヒーロー像のステレオタイプを破壊している点で、現代性を色濃く反映していると言えるだろう。

クリント・イーストウッド演じる主人公の William Munny は、かつて列車強盗で女子供も容赦しない残忍なガンマンとして名を馳せたが、今は亡き妻との出会いが転機となり心を入れ替えて養豚で生計を立てる一介の農夫であり2人の子供の父親である。豚に伝染病が発生して生活に窮し、ガンマン2人に向けられた1000ドルの賞金のために、昔の名声を頼みにその話を持ち込んだ若者 Kid と昔からの仲間の Ned と3人で旅に出るというあらすじであるが、Munny はかつての西部劇のヒーローならばありえない男性像を提示する。3年前に死んだ妻の墓に花を供え、旅に出てからも妻の面影を心に抱き続けているゆえに売春婦に手を出さない Munny の姿は、過去の西部劇においては「女々しさ」と見なされただろう。泥まみれになりながら豚を追い、10年余り手にしていなかったピストルで撃ってもその銃弾は狙った的に命中しない。馬に乗ろうしても馬は人を乗せることに慣れておらず、嫌がる馬に乗ろうとして何回も振り落とされるという格好の悪さが冒頭で強調される。

『許されざる者』においても1960年代終わり以降の正義の逆転は踏襲され、正義の守護者であるはずの保安官 Little John は、売春婦の顔をナイフで切り刻んだガンマンたちに味方してよそ者である Munny を痛めつけるのであるが、その傷のために高熱でうなされる Munny は、死んだ妻の骸の夢を見て死神が怖いと Ned に告白する。死に怯える Munny の姿は、これまでの西部劇のヒーロー像であるタフガイとは対極にある臆病者と見なされるかもしれない。しかし、彼がヒーローとなり得ているのは、Munny について聞き出そうとした保安官が拷問の末に Ned を殺し彼の遺体を晒しものにしてしまったことを知った時、仲間への思いが全ての恐怖に打ち勝つ力になり、圧倒的な強さで復讐を完遂するからである。つまり、この

映画に描かれる主人公は超人的なヒーローではない普通の人間で、皆と同じように死を恐れ、亡き妻を思い続け、仲間との友情を大切にできる優しく繊細な男性と言えるだろう。さらに Munny は留守番をさせていた子供たちの元へ戻ったことが示唆され、子供を育てる良き父親でもあることが間接的に示されている。このような脆弱さと不可分な繊細な優しさと強さを併せ持つ人物像が1990年代の新しい男性像として登場する。

1990年代の二面性を持った特異な人物として『羊たちの沈黙』(*The Silence of Lambs*, 1990) の Dr. Hannibal Lecter を挙げることができよう。この映画は第64回(1991)アカデミー賞の主要5部門を独占した作品であり、この作品以降プロファイリング(犯罪心理分析捜査)という概念が一般に浸透したと言われている⁸⁾。『羊たちの沈黙』の主人公であるFBIアカデミーの訓練生 Clarice Starling は行動科学課の主任である Jack Crawford 捜査官の指示を受け、医療刑務所に収監されている猟奇殺人犯であり精神科医でもある Dr. Lecter と面談し、女性を殺害して皮をはぐ特徴から Buffalo Bill と呼ばれる連続殺人犯のプロファイリングによって犯人を追いつめていく。これまでの主人公は例えば『明日に向かって撃て』のように、たとえ銀行強盗であっても仲間同士の友情といった人間性の善の部分が描かれたが、Clarice に興味を示し条件付きで捜査に協力する Dr. Lecter は、倫理から解き放たれた特異な人物であり殺人を犯すことに対して全く良心の呵責を感じない。

Dr. Lecter は人を殺して食べるという狂気と、人の心理を冷静に分析する頭脳の明晰さを併せ持った人物として描かれる。彼は Clarice の精神分析をすることと引き換えに Buffalo Bill を捕まえるためのヒントを与えることに同意するのだが、狂気と冷静さという一見矛盾する特徴と、同時に動揺する感情を持っていることも示される。映画では Dr. Lecter を演じるアンソニー・ホプキンスが原作の次の場面を演じている。

“Officer Starling.” A new note in Lecter’s voice.

She stopped again in front of Lecter’s cell and saw the rare spectacle of the doctor agitated. She knew that he could smell it on her. He could smell everything.

“I would not have had that happen to you. Discourtesy is unspeakably ugly to me.”⁹⁾

上の場面は Dr. Lecter との初めての面談を終えて独房が並ぶ通路を戻ろうとする Clarice が、独房の1つに収監されていた Miggs に精液をかけられた直後の Dr. Lecter の様子である。彼は Clarice が使っているスキんクリームや普段つけているがその時にはつけていない香水をかぎ分けるほど敏感な嗅覚の持ち主で、Clarice は自分が受けた仕打ちを説明する必要がないのだが、Dr. Lecter が動揺するという “the rare spectacle” を目撃する。Miggs が自分の精液を Clarice に投げつける行為は、Clarice に対するレイプという意味を持つと見なされ

るが、それを Dr. Lecter は「不作法」と表現し、この行為に対する罰として巧みに Miggs に舌を噛み切らせそれを飲み込ませて殺害する酷薄さを示す。その反面、Clarice が10歳の時に殺される子羊を救えなかったというトラウマを観察対象とするばかりでなく、それからの回復を望む感情を窺わせる。

“Good-bye, Clarice. Will you let me know if ever the lambs stop screaming?”

“Yes.”

Pembry was taking her arm. It was go or fight him.

“Yes,” she said. “I’ll tell you.”

“Do you promise?”

“Yes.”¹⁰⁾

Dr. Lecter は現在でも屠殺される子羊の悲鳴が聞こえるという Clarice の心の傷を念頭において、Buffalo Bill に誘拐されている上院議員の娘 Catherine を無事救出することが即ち、かつて救出できなかった子羊の代替行為として Clarice の心の傷を癒す可能性があることを暗示するだけでなく、ドクターが Clarice に対して人間らしい感情を持っていることを示唆している。ドクターの Clarice に対する感情は情愛と呼ぶには曖昧であるが、1990年代になると男性像として「父親」が多く登場することを鑑みると、「父親」の娘に対する気持ちと位置付けることが可能であろう。

1990年代に男性が「父親」として描かれることは顕著な特徴である。『心の旅』(Regarding Henry, 1991) では、やり手弁護士で仕事はできるが別の女性と関係をもち妻子を二の次にしてきた主人公が強盗の銃弾を頭に受けて以来人が変わり、良き夫であり良き父親になる男性をハリソン・フォードが演じている。『ライオン・キング』(Lion King, 1994) は、父権すなわち王座に就くことを中心に据えて息子がそれを手にするまでを描いた物語であるし、『エメラルドフォレスト』(Emerald Forest, 1995) は深刻な原始林の破壊とアマゾンでダム建設中の技師が原住民にさらわれた息子を探る物語である。『アルマゲドン』(Armageddon, 1998) は油田採掘師の Harry が地球に迫る巨大隕石に埋め込んだ核弾頭を爆発させて地球を救うヒロイックな自己犠牲の物語であるが、最後に隕石上に残り手で起爆装置のスイッチを押す役目を担っていたのは娘の婚約者であった。ハリーは単に地球を救うために自分が犠牲になるヒーローというよりも、愛する娘の幸せを願い自分が身代わりになる父親である。

描かれる父親像は、実の父親に限らず疑似的な父親と息子の関係を見出すことができる映画も数多い。前述の『許されざる者』の主人公 Munny も Ned の敵を討った後、父親として帰りを待つ2人の子供たちの元へ戻ったことが示唆されているが、旅に出た後、これまでに

5人も人を殺したことがあると判がる Kid に殺人の本当の恐ろしさを教える厳しい父親の役割を果たしている。『夢の香り』(*The Scent of a Woman*, 1992) では手榴弾の爆発の後遺症で盲目になった退役軍人の大佐が、やり残したことをやり終えてから自殺しようと、彼の世話をするために雇われたアルバイトの高校生 Charlie を伴ってニューヨークに出るのだが、身体を張って大佐の自殺を止める Charlie に対して「養子になるか」と聞くように、大佐が Charlie に対して息子に対するような愛情を持っていることを見て取ることができる。Charlie が校長の自動車に悪戯を仕掛けた仲間の名前を告げることを拒んだために全校生徒を前にした懲罰委員会で放校が提案されたとき、大佐は Charlie の高潔さについて人生経験に裏打ちされた説得力のあるスピーチをして放校処分から Charlie を救う。この映画では盲目となり生きる気力を失った大佐が Charlie の父親となることで前向きな姿勢を取り戻している。

『フリー・ウィリー』(*Free Willie*, 1993, 1993, 1997) では、母親に「捨てられ」荒れた Jessie が働くことになった水族館でシャチの Willie と出会い次第に心を開いていく第1話から、続編の第3話までその水族館に勤務するネイティブ・アメリカンの Randolph が部族に伝わる自然界と人間の関係を教えるなど、Jessie の父親のような役割を果たしている。さらに、Randolph がネイティブ・アメリカンであるところに注目すれば、1990年代になって『フリー・ウィリー』の他に『ダンス・ウィズ・ウルヴズ』(1990) や『ラスト・オブ・モヒカン』(*The Last of the Mohicans*, 1992) のようにネイティブ・アメリカンに脚光が当たり、これまでの西部劇で作られたステレオタイプを見直す動きを見て取ることができる。

『夢の香り』に描かれているように、父親と息子の(疑似的)関係は父親が息子を救うというような一方通行ではなく相互扶助の要素が見られる。『グッド・ウィル・ハンティング』(*Good Will Hunting*, 1997) の主人公の一人、数学の天才 Will は傷つくことを恐れて人との深い関係を築くことができない。一方 Will のセラピーを引き受けた市民大学の教授である Sean Maguire も、『許されざる者』の Munny のように死んだ妻を思い続け、妻の死から立ち直れずにいる。さらに彼は、フィールズ賞を受賞して M. I. T. の教授を務める M. I. T. の同期生に対して劣等感を抱いていることが、錚々たる顔ぶれが集う同窓会に出席できないという事実によって示唆される。Maguire と Will は子供の頃に父親によって虐待されていたという共通点を持ち、セラピーを通して Will は Maguire との信頼関係を結び疑似的な父子関係を構築するに至る。Will は Maguire の “It’s not your fault.” ということばに励まされて将来へ向かう一歩を踏み出す。Maguire もまた心の整理をする決心をして、亡き妻と暮したアパートを離れて旅に出る。セラピストと患者という最初の関係は、疑似的な父子の関係に変化して互いに支えあう存在になることが示される。

『シックス・センス』(*The Sixth Sense*, 1999) においても疑似的な父子関係により互いに救

いを見出す様子が描かれている。児童心理学者の Malcolm は10年前に治療した青年に撃たれ、自分がその青年を救うことができなかったことを悟るが、幽霊になって彷徨いながらその青年の代わりに異端児と見なされている少年 Cole を救おうとする。Cole は死者が見える第六感を持ちそれを誰にも話せずに怯えているが、Malcolm は Cole と父子のような信頼関係を結ぶことによって Cole の秘密を知り、死者が現れる意味を解明して Cole を救う。それによって彼自身も救われるのである。

何作か制作されているシリーズを時代別に「父親」に焦点を当てて見ると明らかな変化を見て取ることができる。1980年代以前では例えば、『ゴッドファーザー I, II, III』(Godfather) を取り上げると、第一作(1972)では家業とは関わりたくないために大学へ進学した三男 Michael が、ゴッドファーザーである Don Corleone の跡を継ぐまでを描いている。この作品は父親と息子の関係よりもマフィアのファミリーが中心であり、Michael の妻となった Kay の視点からファミリーに囲まれている Michael の姿を捉える最後の場面が多くを語っている。Kay は開かれた扉越しに Michael を見ているのだが、その扉が彼女を拒絶するように閉ざされる。つまり、Michael は Kay の夫であるよりもファミリーのドンであり、ホモソーシャルな場から女性は排除されるのである。第二作(1974)では若い頃の Don Corleone の話と現在の Michael の話が交錯して語られる。ゴッドファーザーとして君臨した Don Corleone がどのようにしてファミリーのドンになったのかを辿り、一方 Michael の物語は他のマフィアとの抗争と法の網を逃れる工作の様子が描かれる。二つの物語が交錯することによって浮び上る違いの一つが、夫として父親としての家族に対する態度である。セピア色の Don Corleone の物語には家族と共に食事をしたり子供を抱き上げたりする父親の姿が描かれる一方、現在の Michael の物語では、Kay と言い争うなど冷え切った夫婦関係が対照的である。ところが、1990年代の作品である『ゴッドファーザー III』(1990)では、Michael と長男 Anthony との和解が描かれるのである。Anthony は叔父 Fredo の水死がファミリーによる粛清であったことを知って以来、家業を嫌いそれとは関わりのないオペラ歌手を目指しているのだが、父親に対して変わらぬ尊敬と愛情を抱いていることが示されている。

インディ・ジョーンズシリーズでは1990年代頃になると実の父親と息子が描かれ、ターミネーターシリーズでは疑似的な父子関係を認めることができる。前者においては、1981年の『レイダース/失われたアーク《聖櫃》』、1984年の『魔宮の伝説』の2作品で Jones は孤高のヒーローであるが、1989年の『最後の聖戦』では Jones の父親が登場し、息子と共に冒険を繰り広げる。さらに、2008年の『クリスタルスカルの王国』では Jones は、自分の息子だとは知らないものの息子と行動を共にすることになる。1984年にシリーズの第1作が公開された『ターミネーター』についても、1991年の続編の第2作になると、未来から John 少年を守るために送り込まれた旧式のアンドロイドと John 少年との間には単なるボ

ディガードのアンドロイドと守られる人間以上の絆を認めることができる。父親がいない少年 John にとって自分を守るアンドロイドに父親の姿を重ねていると見なせよう。

ここまで1980年代と1990年代の男性像を概観してきた。1980年代では筋骨隆々とした逞しいタフガイと優しく繊細で知性的な男性像の2つの流れを認めることができる。それが1990年代に入る頃には後者の欠点や心の傷などの弱さを描くことで、スーパーヒーローではない二面性をもった「普通」の人間、より複雑であるが身近な男性が登場する。父親と息子という親子の関係が血のつながった生物学的な親子に限らず、擬似的な親子関係として提示される。1990年のレーガン政権が推し進めた「家族の価値」の影響を何本もの作品に描かれる父と息子の絆に認めることができるだろう。しかし、父と息子との関係に女性が排除されていることが多いのはなぜだろうか。その点を念頭に置きながら映画に登場する女性を見てみよう。

2. 女性像の変化

1960年代のフェミニズム運動を経て、女性は美貌で映画に花を添える役割から強い女性が1970年代後半に描かれるようになる。『エイリアン』(Alien, 1979)はその典型だろう。宇宙貨物船ノストロモ号の乗組員たちが次々とエイリアンに襲われて殺されていく中で、2等航海士のRipleyはエイリアンと戦いながら最後まで生き残る強い女性である。しかし、1980年代になると、強い女性は肯定的に描かれていない。これは1980年代の保守的なムードが生み出したフェミニズム運動に対するバックラッシュの表れと見るのが一般的である。それを概観した後に1990年代の変化を探ろう。

女性を中心に据えた1980年代の映画の代表作は、1981年の『白いドレスの女』(Body Heat)だろう。ヒロインはいわゆるファム・ファタール(悪女)の典型である。白いドレスを着た魅惑的な女性Mattyは20歳も年上の夫の財産を手に入れるために夫殺しを弁護士のNedに持ち掛けて、完全犯罪をもくろむ女性である。彼女の巧妙な犯罪は結末まで罰せられないままNedは最後に彼女に関する重大な事実を知ることになり、この映画はこれまで敵役の悪人はもちろんのこと、たとえ主人公であっても犯した罪は償わなければならないという勧善懲悪の大原則が破られている。1983年の『エイリアン2』では再びエイリアンと戦うことになったRipleyは、エイリアンに家族を皆殺しにされ、たった一人生き残った少女を救いエイリアンと戦う。少女を必死に守るRipleyと少女との関係は擬似的な母と娘と見なすことができるのであるが、彼女たちに襲いかかるエイリアンも自分の卵と子供を守ろうとする母親であることが示され、母性対母性という構図を描く。つまり、女性が子供に対して示す母性でさえ二面性をもつことが示唆されているのである。さらに、1987年の『イー

ストウィックの魔女たち』(*The Witches of Eastwick*)では彫刻家、音楽教師、地元新聞記者という「普通」の3人の女性が呪いをかけた蝸人形で邪魔者の悪魔のDarrylを始末し、暗に女性の魔性を示唆している。

『イーストウィックの魔女たち』と同じ年に公開された『危険な情事』(*Fatal Attraction*)は、80年代の前半にフェミニズムの視点で企画された作品であるが、バックラッシュの風潮には逆らえずヒロインは悪女へと変更されたという¹¹⁾。主人公の弁護士Danは妻子の留守中に出版社の編集担当のAlexと関係を持つ。Danにとってはほんの火遊びだったが、本気になったAlexはDanを追い回し始める。Danに電話を何度もかけ、やがてその行動はエスカレートしてDanの飼い犬を鍋で茹でたり、Danの留守中に家に入り込んでDanの妻Bethと何食わぬ顔で談笑していたりする。次第に異常さを増すAlexの行動ゆえに、知らぬ間に娘のEllenを連れ出して遊園地で遊ばせていただけというAlexの行動さえ、Danの視点から女の執念深さが凄みを増すように描かれる。本来ならばAlexの誘いに乗ったDanにも責任があるはずであるが、一方的にDanをつけ回すAlexの常軌を逸した行動が強調され、彼女は倒されるべき悪となる。

強い女性が常軌を逸して処罰される結末を迎えるという話は1990年代になっても継続する。『テルマ&ルイズ』(*Thelma & Louise*, 1991)や『セット・イット・オフ』(*Set it off*, 1996)は、前者は二人の白人女性の物語であり、後者は4人の幼なじみの黒人女性を描いている。2つの映画の共通点は、どちらもお金に困って強盗事件を女性が引き起こすことである。前者は夫によって抑圧された家庭からの脱出を試みた結果であり、後者は4人の女性がそれぞれの事情で金銭的に追い詰められその切羽詰まった解決策として行うのであるが、女性の「強さ」はこれまで男性の専売特許であった強盗を女性が行うことによって示されている。『テルマ&ルイズ』では、いつも自分の望むことは二の次にして夫の顔色を窺って生活しているThelmaaが、夫に友人のLouiseと釣り旅行に出ることを言い出せないまま旅行に出かけるが、レイプされそうになったり男に騙されて有り金全てを持ち逃げされたりしながら、その男に教わったやり方でドラッグ・ストアで強盗をするまでに「強く」なる様子を描いている。Thelmaをレイプしようとした男Harlanを撃ち殺したLouiseもレイプの犠牲者であることがLouiseの態度で間接的に示されている。男性中心の社会で女性が「強く」なろうとすると、社会の枠組みからはみ出すことによってしか、それは実現しないことをこの映画は示しているが、同時に旅先でThelmaが変わるきっかけを男性がもたらしていることに注目すれば、家庭でも社会においても男性の圧倒的な影響力を見せつけていると言える。自分たちを捕まえようとした警官に銃を突き付けながらThelmaは“You be sweet to them [your wife and children], especially your wife. My husband wasn't sweet to me. Look how I turned out.¹²⁾”と言うのだが、これは女性から男性へのメッセージになっている。

『テルマ&ルイズ』において Harlan にレイプされそうになった Thelma を Louise が助けようとして彼を撃ち殺したとき、警察に届けようと言う Thelma に Louise は女性の言い分を誰も信じないと警察に行くことを拒絶する。Thelma が酒場で酔って彼とダンスをしていた事実から「自分から求めた」と見なされると Louise は主張する。つまり、レイプされる責任は隙を見せた女性にあるという男性の言い分である。この主張はすでにこの映画の3年前に制作された『告発の行方』(*The Accused*, 1988) で取り上げられている。実際にあった事件に基づいて制作されたというこの映画では、ドラッグと酒を飲んで酒場でダンスを踊っていた Sarah Tobias は男たちが周りではやし立てる中、3人の男たちにレイプされたという事件を扱っている。女性検事補 Kathryn Murphy は第1級強姦罪を主張するが、他の男性検事たちはこの事件はサラが「自ら求めた」も同然であり、被告が22歳の将来性のある青年であることを考慮して罪状を“Reckless Endangerment”(傷害罪)とする司法取引を提案する。まるで Sarah は被害者ではなく彼女の素行ゆえに“the Accused”(原題: 告発された者、被告人)であるかのように扱われているというサラの抗議を聞いて、Kathryn はレイプした男たちだけではなく、周りではやし立てていた男たちをも有罪にすることになるが、この映画でもレイプされた女性は自らがそれを求めていたからだという男性の言い分が随所にみられる。

『告発の行方』では女性が女性を助ける戦いを繰り広げたが、同じ年に公開された『ワーキング・ガール』(*Working girl*, 1988) では、自らの才覚によって上昇しようとする女性とそれを妨害する女性を描いている。主人公の Tess McGill は秘書として勤めながら、夜間のビジネススクールに通い『フォーブス』を読んで情報を集める上昇志向の強い女性である。Tess が秘書を務める Katherine がスキー旅行先で骨折して入院していた2週間の間に、秘書の身分では契約締結の権限を持たないために Tess は Katherine になりすまして、自分のアイディアである地方ラジオ局買収の話を進めるのであるが、復帰した Katherine にそのアイディアを盗られトラスク社を首になるところを、買収は自分の考えだったことを証明して自分自身の秘書と部屋をもつ正社員として採用されるというあらすじである。

映画の始まりで Tess はトラスク社で働く多くの秘書たちの一人として大部屋でデスクを並べているが、Katherine は正社員として個人の部屋と秘書を持ち待遇の違いは歴然としている。Katherine と同僚の女性は Tess が『フォーブス』を読んでいることを聞いたとき、普段お茶を出し雑用をこなす秘書がそれから得ることができる情報のレベルについて明らかに馬鹿にした態度を取っている。Tess のアイディアによって買収が成功し、彼女は秘書を単なる使い走りで見下していた者たちと肩を並べることになる。ライアンが指摘しているように¹³⁾、Tess は上昇するにつれて外見をそれに合わせて変えていく。秘書の Tess は他の秘書たちと同様に髪をカールさせてボリュームアップし、結ばずに肩まで垂らした「ビッグ・ヘ

ヤ」という「1980年代の若い労働者階級に多い」髪型 (201) とおしゃれな飾りがついたドレスを着ている。次に Katherine に扮して買収の話をするために相手を訪ねる際は、髪をアップに結び飾りのないスーツ姿である。やがて労働者階級の恋人と別れた Tess は髪をショートにしてスーツを着こなし女性実業家の典型的イメージを身にまとう。

これまで1980年代にかぎらず、さらにアメリカ社会だけでなくビジネス界の一般常識として、この映画の Tess の外見に示されているように、社会的な地位に沿った外見を求める強力な社会的な圧力があつたことが分かる。もちろん、女性ばかりでなく男性に対しても同様にそれは要求されることである。『ショーシャンクの空に』(1994) のショーシャンク刑務所を脱獄した Andy Dufresne がピシッとしたスーツ姿でピカピカの靴を履いて実業家の恰好をしていたために、銀行で何も疑われずに大金をおろすことが可能になるのである。しかし、『エリン・プロコビッチ』(Erin Brockovich, 2000) では、Erin の言動がこれまでの常識に一石を投じている。弁護士事務所で働き始めた Erin は、胸元が大きく開いたブラウスとミニスカートという露出度の高い服を着ていることを、他の女性たちが“uncomfortable”だからと雇い主で弁護士の Edward から遠回しに窘められ服装を改めるように示唆されるが、Erin は自分に似合っている服を着ると主張し「弁護士事務所に合った」服を着ることを拒絶する。このような Erin の姿勢は1980年代に自分の確固とした考えを持つ強い女性像が否定的に捉えられたのとは対照的に、肯定的に呈示されるようになったことを示唆する。

1980年代後半に公開された『ワーキング・ガール』においては、一見、女性の「ガラスの天井」の打破が描かれているように見えるのであるが、会社で働くたくさんの秘書たちの一人として Tess を描くことによって、多くの女性が秘書いわば雑用係としてより低い賃金で働いており、彼女たちには通常であれば出世することは望めないことが分かる。

You can bend the rules plenty once get to the top, but not while you're trying to get there. And if you're someone like me, you can't get there without bending the rules. (Dougill 51)

Tess は秘書の身分ではできないことをするために身分を偽り、規則を曲げざるを得ないのだが、そうしなくては自分の才覚を発揮することができない。つまり Tess の行動は不正と紙一重であり、危険を冒して出世した例外と捉えることができる。さらにその出世には Jack という男性の助けが必要であるし、Tess のアイデアを認め正社員として雇うのもトラスク社の社長 (男性) である。しかも、Tess は「出世」とは言うものの昇進の見込みがない秘書から昇進の可能性のある社員になったにすぎず、社長は Tess を採用するにあたって「一番下から」と断っている。

Tess が上昇する機会を彼女のアイデアを盗んで妨害するのも Katherine という女性であ

るところに、1980年代のフェミニズム運動に対するバックラッシュを認めることができるのであるが、雄々しく戦う女性とそれを妨害する女性という構図は、1990年代にもみられる。『G. I. ジェーン』(G. I. Jane, 1997) は女性に働く機会を均等に与えるべきだという Lillian DeHaven 議員の発案で、厳しい訓練で名高いアメリカ海軍特殊部隊シールズの訓練に女性の O'Neil 大尉が挑むという話であるが、男性が次々と「脱落の鐘」を鳴らして辞めていく中、彼女は男性と全く同じ訓練に参加し驚異のがんばりを見せる。しかし、提案者の DeHaven 議員の狙いは選挙対策であり O'Neil 大尉が短期間で離脱することを望んで、O'Neil 大尉がレズビアンであるというスキャンダルをでっち上げ、O'Neil 大尉がシールズを離脱せざるを得ない状況になるように画策する。このように『G. I. ジェーン』も『ワーキング・ガール』と同様に、戦う女性を妨害する者として女性が敵役になっているが、男性との関係で見たときに明らかな違いがある。後者の主人公の Tess が男性の助けを借り男性を頂点とする社会組織の一員に組み込まれることで決着したのに対して、『G. I. ジェーン』の O'Neil 大尉は12週間に及ぶ訓練を自らの努力によって完遂し、男性の隊員たちに対等と認められマスター・チーフにも一人前のシールズ隊員として承認される。目標を達成する過程において男性の助けを得るところか、最初は男性の訓練生から見下され後にはライバルとして張り合う。男性社会の中で体力的には劣る女性の弱点を克服して男性と対等に渡り合う強い女性が描かれている。

女性の強さは肉体的なものだけではなく、プライドの高さによっても示されている。『プリティ・ウーマン』(Pretty Woman, 1990) は『マイ・フェア・レディ』(My Fair Lady, 1964) を下敷きにした現代版シンデレラ・ストーリーであるが、この2本の映画のヒロインを比較すると時代の変化に伴う女性像の描き方の違いがより明確になるだろう。後者では花売り娘の Eliza が言語学者の Higgins 教授にことばや物腰を矯正されて、レディとして社交界にデビューするまでを描くが、Higgins 教授は階級的にも知識的にも Eliza よりも上の位置にあり、Eliza は彼を絶対的な指導者として受け入れ従順に従って変身する。他方、『プリティ・ウーマン』では主人公の Vivian はコールガールであるが、実業家の Edward と6日間3000ドルで高級ホテルのペントハウスで過ごすという契約を結ぶ。社会的な地位も財力も Edward の方が Vivian よりも遥かに上であるが、Vivian は生活のために身体は売っても心は売り渡さないことを唇へのキスはしないことで示し、自分の信念を曲げない強さを持つ。Edward がビジネスパートナーに彼女が売春婦であることを漏らして彼に誰にでも身体を売る安っぽい売春婦として扱われたとき、それを侮辱と捉えて Edward との契約を解除し、それまでの契約金さえ受け取らないプライドの高さを見せる。

さらに、Edward と Vivian の関係は社会的なステータスに大きな差があるにもかかわらず、Eliza と Higgins 教授のように一方通行ではない。天真爛漫な Vivian と共に過ごすことによ

て、これまでビジネス一辺倒だった Edward は 1 日仕事を休んで公園でのんびり時間を過ごす心の余裕を取り戻し、これまで利益優先で買収した企業を切り売りしてきたやり方を相手を尊重した業務提携に改める。つまり、Edward は Vivian との出会いによって失いかけていた人間性を取り戻すのである。しかし、Vivian の場合も『ワーキング・ガール』の Tess のように、同じように売春で生活費を稼ぐ Vivian のルームメートの存在によって社会の下層階級においては特殊な例であることが示唆される。彼女のシンデレラ・ストーリーは幸運と彼女の芯の強さがもたらした物語である。

自分の信念を曲げない女性は『ロング・ウォーク・ホーム』(*The Long Walk Home*, 1990) にも登場する。この映画は 1955 年にアラバマ州モンゴメリーで起きたローザ・パークス事件に抗議するバスボイコット運動を、その運動に参加する黒人女性 Odessa と彼女がメイドとして勤める白人家庭の Thompson 家の主婦 Miriam を中心に描いているが、人種運動として参加する Odessa よりも南部の人種差別の激しい土地で白人でありながらその運動に協力する白人女性 Miriam の強さに注目したい。最初 Miriam は長距離を歩いて通ってくる Odessa に同情して彼女の送迎をするようになるが、それを夫の Norman に知られて止めるように厳しく諷められても止めようとしめない。それどころか、Odessa だけではなく自分の車に他の黒人たちを乗せて送る乗り合い自動車の運転を引き受ける。他の白人たちの暴力的な報復を恐れた Odessa は Miriam を気遣って、“There’s a lot of ways you could help ... you could just write a check.” と言うが、Miriam は “If I wrote a check, it would be Norman’s money. This is something I can do.” と夫のお金ではなく自分自身でやれる車での送迎を続けると主張する。Miriam のこの信念は多くの白人男性に取り囲まれ、人種差別主義者である義弟に頬を叩かれても揺らぐことはない。

女性の姿を捉えたもう一つの視点は家庭の中における位置であろう。家庭を描いた映画を年代順に見ると夫婦が離婚に至る場合が多く、これもまたアメリカの現実を映していると見なせよう。1977 年の『アニー・ホール』(*Annie Hall*) は Annie と Alvy がそれぞれセラピーを受けることによって、自分の中に抑圧されていた本当の自分の気持ちに気づいて離婚するという話である。社会的で外向的な Annie は外に出たがらない内向的な Alvy の束縛に息が詰まる生活を送っていることにセラピーを受けるまで気付かず、セラピストのアドバイスを受けて、離婚することが二人にとって一番良いことだという結論に至る。Annie と Alvy の離婚は夫婦が対等に話し合っただけで決定し、それ以前の妻は夫に従うという男性上位の関係は存在しない。ここには強い女性が描かれ始めた 1970 年代後半の傾向を窺うことができる。

ところが、1980 年代に入ると自分の確固とした考えを持った女性の描き方が変化する。『普通の人々』(*The Ordinary People*, 1980) はロバート・レッドフォードの初監督作品である。「見せかけと現実の問題に興味を引かれた」¹⁴⁾ ことが制作の動機だというこの映画は、何

不自由のない一見幸せに見える Jarrette 家が深刻な問題を抱えて苦しみながらそれを乗り越えていこうとする過程が描かれているのだが、一家の主婦 Beth に注目してどのように描かれているかを検討してみよう。Jarrette 家はシカゴの郊外の閑静な住宅地に住む裕福な一家で、父親 Calvin は弁護士、母親の Beth は専業主婦、息子は17歳の高校生の Conrad という一見幸せな核家族である。しかし、Beth は溺愛する長男をボート事故で亡くして以来、次男の Conrad に愛情を示さない。Conrad は手首を切って自殺を図ったが一命をとりとめ病院から退院したばかりである。

この映画にもセラピーが重要な役割を果たし、Conrad はセラピストの Berger 先生と話すうちにボート事故の際に兄を助けられず自分だけが生き延びたという心の内に秘めていた罪の意識を吐露することで、それと向き合うことができるようになる。父親もセラピーを受け初めて妻の愛情の薄さと自分の妻に対する本当の気持ちを悟る。Calvin は Beth にもセラピーを受けるように勧めるのだが、Beth は頑として自分の考えを曲げない。

Beth: What does he know about me? About this family? I've never even met him.

Calvin: Precisely, that's the point. Wouldn't it be easier if we all talked about it, in the open?

Beth: About what? What are we going to talk about? ... Don't try to change me, Calvin. I don't want any more changes in my life ... I don't want to see any doctors or counsellors. I'm me. This is my family. If we have problems, we will solve those problems in the privacy of our own home.

「私は私」であり「私を変えようとするな」という Beth の主張は、確固たる自分の意思を持った強い女性と見なすことができるのであるが、その強さは他人の忠告に耳を貸さない頑迷さとして提示されている。長男の死について Conrad を無意識に責めていることに気付かないまま殻に閉じこもり、同時に愛情まで封印してしまった Beth は夫 Calvin と離婚して家を出ていき、残された父と息子は二人だけの生活を始める。この結末は見方を変えると、自分を曲げず強く自己主張する女性が和を乱す厄介なものとして家庭から排除されたと解釈できる。つまり、極端な言い方をすれば男性のルールに基づく共同体において従順さを拒絶する女性の強さは「我儘」と見なされ否定されてきた過去への回帰である。したがって、この映画の結末には1980年代後半に顕著になったと言われているフェミニズムのバックラッシュの傾向をすでに見て取ることができるのである。

ところが、1990年代になると女性が家庭から男性を排除するという物語が登場する。1993年の『ミス・ダウト』(*Mrs. Doubtfire*) は、妻の Miranda に離婚を言い渡された Daniel は放送局を首になっていたために収入がなく、妻に引き取られた3人の子供との一週

間に1回の面会を認められたが、それでは少なすぎると女装して家政婦の Mrs. Doubtfire として家に入り込むコメディである。この映画においては、妻が親としての自覚の薄い夫に愛想を尽かして離婚を望む。しかし、前述の『普通の人々』とは異なり、Miranda は自分の意思を持った強い女性ではあるが子供たちのことを考える良い母親であり、子供たちにとって父親が必要であることを認めて毎日会えるように配慮するなど、彼女の離婚の決断が否定的には描かれていない。このような女性の描き方に男性に依存しない自立した女性の受容を見ることができるだけでなく、恐らくはそれを遠因としたアメリカにおける離婚率の増加¹⁵⁾を投影していると言えるだろう。この映画では最後にテレビ番組のパーソナリティーに採用された Daniel が Mrs. Doubtfire に扮して視聴者の子供の便りに答え、片親家庭や祖父母との生活など様々な家庭の形があるが、皆が変わらずあなたを愛していると語り掛ける。夫婦はそれぞれの意思で離婚するが、子供たちがそのために傷つかないようにとのメッセージが込められている。

さらに『マイ・ルーム』(Marvin's room, 1996) では夫不在の家族が描かれている。2人姉妹の姉 Bessie は結婚をせずに父親 Marvin の介護をする毎日を送る。彼女は白血病を発症し、20年前に家を出て行ったきり没交渉だった妹の Lee に家に戻ってくるように頼むのであるが、シングル・マザーとして2人の息子を育てる Lee は正式な美容師の資格がもう少しで取れるところまできており、姉の代わりに父親の介護をすることを拒否する。Lee は家に戻って来てほしいと願う Bessie に “I'm not going to waste my life!” と言い放つ。Lee にとって親を介護することは自分の人生を犠牲にすることであり、父親を施設に入れることを提案するのに対して、Bessie は “You think I've wasted my life? I've been lucky to have been able to love someone so much.” と述べる。この映画では老親介護の問題をテーマにしており、日本と同様アメリカにおいても親の介護が問題になっていることが窺われるが、家庭内の女性に注目すると未婚の Bessie はもちろんのこと、シングル・マザーの Lee も男性に頼らず生きる女性たちである。

しかし、Lee の長男 Hank は問題児で家に放火して少年院に収容され保釈中の身である。母親に反抗的な態度を取る Hank の荒れた心は、男性に頼らず一人で生きようとする母親の余裕のない精神状態を投影しているかのようである。姉妹が互いに心の内にあつたわだかまりを吐露した後に和解し、ばらばらだった家族がまとまりを取り戻すにつれて、母親や叔母に対して気遣いを示すようになる Hank は家族関係の修復を体現しているように見える。この映画の前景のテーマが老親介護の問題だとすれば、問題児である長男 Hank の存在は、前述した男性像で1990年代に父親と息子の関係がクローズアップされていることを鑑みると、家族の中に夫及び父親の不在を暗に指し示していると言えよう。

1990年代の核家族の崩壊の一因が自立する女性にあるという描かれ方は、フェミニズム

に対するバックラッシュの余韻と見なすことができるが、2000年に入ると強い女性が受容されたことを『しあわせの隠れ場所』(*The Blind Side*, 2009) は示唆する。この映画は2015年3月からはNFLのカロライナ・パンサーズに所属するアメリカン・フットボール選手 Michael Oher が高校に入学してからミシシッピ大学へアメフトの奨学金を受けて入学するまでを描いた Michael Lewis の *The Blind Side: Evolution of a Game* (2007) を映画化した物語である。Michael はテネシー州メンフィスの黒人のゲッターHurt Village 出身であるが、その恵まれた体格と運動能力を認められてメンフィスにある裕福な家庭の子どもが通う Briarcrest Christian School に入学したものの、預けられた家を飛び出してホームレスのように寝る場所を探すという生活を送っている。そんな彼に手を差し伸べたのが Tuohy 家の主婦 Leigh Anne である。彼女の夫 Sean はタコ・ベル、ケンタッキー・フライド・チキン、ピザ・ハット等の85のファーストフード店の販売権を所有しており¹⁶⁾、Tuohy 家は極めて裕福な家庭であるが、Leigh Anne 自身もインテリア・デザインの仕事をしている自立した女性である。

Tuohy 家は Leigh Anne が生活全般を取り仕切ることで円満さを維持している。Michael を家に引き取ることも、南部のテネシー州では依然として黒人に対する人種差別的偏見が強く、Leigh Anne は白人の奥様仲間に黒人を同居させることは危険だと忠告されるが、毅然とした態度でその偏見を撥ねつける。彼女は正義感の強い女性であり、夫も2人の子供たちもそれに賛同して協力し合う理想的な家族として提示されている。この映画はアメリカン・ドリームを掴んだ黒人 Michael Oher の物語であるが、理想の家族という点で Tuohy 家はもう1つのアメリカン・ドリームを提示していると言えるだろう。

1980年代と1990年代に制作された映画に描かれた男性像と女性像の変化を見てきた。この時代以前の男性像は、ベトナム戦争を背景にした『ディア・ハンター』(*Deer Hunter*, 1978)、マフィアの世界を描く『ゴッドファーザー』(1972, 1974)、ボクサーを描く『ロッキー』(1976) など戦う男性がヒーローとして描かれ、女性はヒーローの相手役で作品に花を添える存在として提示された。やがて1970年代後半から1980年代以降になると、強い女性が主演として登場するようになる。アメリカ社会における女性の社会進出を投影していると見なすことができよう。しかし、1980年代の映画を見ると以前の逞しさ一辺倒の男性像は影を潜めて、欠点やユーモアを持ち精神的な弱ささえも窺わせるより複雑な男性像が描かれ始める。逆に女性は益々強く、場合によってはその強さは悪として提示されるようになる。

1980年代にレーガン政権によって「家族の価値」が強調されたが、現実的には離婚による核家族の崩壊や離婚した夫や妻のそれぞれの再婚による複雑な家族関係が、例えば『ハンナとその姉妹』(*Hannah and Her Sisters*, 1986) のような映画の中に描かれる家族の情景に投

影している。しかし、この「家族の価値」の強調が1990年代に男性像の変化をもたらし、親子の愛情をこれまで以上に称揚する要因になっているのではないだろうか。男性はより繊細で優しく、家庭においては良い父親という役割を演じている。つまり、男性は豪胆さよりも優しさや良い家庭人であることが求められるのである。女性はその強さゆえに家庭から排除されたり、反対に自立する女性は男性が夫として、あるいは父親として不十分だと判断すると母子だけの生活を選択したりするところにアメリカの離婚率の高さが反映していると言えよう。その反面、父親と息子の情愛が強調され、父子の男同士の絆は実際の親子に限らず擬似的な親子関係にも示される。多くの場合そこには母親が不在であることも特徴である。2009年の『しあわせの隠れ場所』に描かれたように、強い女性が社会的に受容されるのは2000年以降である。

注

- 1) 有賀夏紀・油井大三郎『アメリカの歴史—テーマで読む多文化社会の夢と現実』（有斐閣アルマ、2003）34.
- 2) 稲田義久「レーガノミクスとは何か：バラ色のシナリオ」<http://kccn.konan-u.ac.jp/keizai/america/04/01.html>（2015.8.31）
- 3) マイケル・ライアン・メリッサ・レノス *Film Analysis*（映画分析入門）田畑暁生訳（フィルムアート社、2014）199.
- 4) 北沢夏音監修『80年代アメリカ映画100』（芸術新聞社、2011）15.
- 5) 川本三郎「「家に帰りたい」80年代アメリカ映画の内向き志向」『80年代アメリカ映画100』68.
- 6) 『アメリカの歴史』284. 1990年代のアメリカ社会については本書を参照。
- 7) 北野圭介『ハリウッド100年史講義—夢の工場から夢の王国へ』（平凡社、2001）251-253.
- 8) 大場正明監修『90年代アメリカ映画100』（芸術新聞社、2012）23.
- 9) Thomas Harris, *The Silence of the Lambs* (New York: St. Martin's Press, 1988) 25.
- 10) *The Silence of the Lambs*, 231.
- 11) 北沢夏音監修『80年代アメリカ映画100』15.
- 12) John E. Dougill, *Culture through Movies* (Eichosha, 2000) 52.
- 13) マイケル・ライアン・メリッサ・レノス *Film Analysis*（映画分析入門）200-201.
- 14) 北沢夏音監修『80年代アメリカ映画100』35.
- 15) 示村陽一『異文化社会アメリカ』（研究社、2006）94. 経済企画庁編『平成8年版国民生活白書』及び『世界国勢図会2004/5年版』に基づいてアメリカの離婚率は1960年の2.2%から1990年には4.7%へ増加したことが示されている。
- 16) Michael Lewis, *The Blind Side: Evolution of a Game* (New York: W. W. Norton & Company, 2007) に拠る。

参考文献

- 有賀夏紀・油井大三郎『アメリカの歴史—テーマで読む多文化社会の夢と現実』（有斐閣アルマ，2003）
- 稲田義久「レーガノミクスとは何か：バラ色のシナリオ」<http://kccn.konanu.ac.jp/keizai/america/04/01.html>
- 大場正明監修『90年代アメリカ映画100』（芸術新聞社，2012）
- 北沢夏音監修『80年代アメリカ映画100』（芸術新聞社，2011）
- 北野圭介『ハリウッド100年史講義—夢の工場から夢の王国へ』（平凡社，2001）
- 示村陽一『異文化社会アメリカ』（研究社，2006）
- マイケル・ライアン・メリッサ・レノス *Film Analysis*（映画分析入門）田畑暁生訳（フィルムアート社，2014）
- Dougill, John E. *Culture through Movies*. Eichosha, 2000.
- Harris, Thomas. *The Silence of the Lambs*. New York: St. Martin's Press, 1988.
- Lewis, Michael. *The Blind Side: Evolution of a Game*. New York: W. W. Norton & Company, 2007.