

「視られること」からの脱却：1990年代ハリウッド映画における「新たな女性映画」

HASHIMOTO, Minami / 橋本, 美波

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

47

(発行年 / Year)

2023-03-24

(学位授与年月日 / Date of Granted)

2023-03-24

(学位名 / Degree Name)

修士(国際文化)

(学位授与機関 / Degree Grantor)

法政大学 (Hosei University)

修士論文

指導教員 佐藤 千登勢 教授

論文題名

「視られること」からの脱却

—1990年代ハリウッド映画における「新たな女性映画」

国際文化研究科 国際文化専攻

修士課程

橋本 美波

論文要旨

「視られること」からの脱却

—1990 年代ハリウッド映画における「新たな女性映画」

国際文化研究科 国際文化専攻 修士課程

橋本 美波

本論文の目的は、1990 年代のハリウッド映画において「新たな女性映画 (new woman's film/cinema)」と評されてきたジャンルを捉え直し、その価値を再考することにある。ここで言う「新たな女性映画」とは、女性主人公によって物語が進行し、女性の関心事を主題とし、女性観客に向けて製作された、映画作品及びジャンルを指す用語である。同ジャンルは、古典的ハリウッド映画における「女性映画 (woman's film)」を発展させたものであり、第二波フェミニズム (1960～1970 年代) の気運を受けて、1970 年代に登場したとされる。これまでの「新たな女性映画」を巡る研究では、1990 年代から 2000 年代にかけてはインディペンデントな作品として出現したと言われており、大衆作品の存在については言及されてこなかった。だが 1990 年代に大衆作品として製作された「新たな女性映画」と呼ばれる作品にも着眼してみると、ハリウッド映画のなかで長きに渡って問題視されてきた女性の表象を巡るジェンダーの非対象性が前景化され、その問題に対して明確に抵抗するような作品が複数登場していることが見受けられる。

以上の背景から本論文は、古典的ハリウッド映画における「女性映画」の隆盛と衰退、その後の「新たな女性映画」の登場といった通時的な変遷を確認しつつ、なかでも女性の客体的搾取を乗り越え、かつ大衆作品として商業的にも成功を収めた 1990 年代の「新たな女性映画」に着目し、作品内部で主体的な女性像がどのように構築されているかを考察することを目的とする。分析作品として取り上げるのは、ソフィア・コッポラによる『ヴァージン・スーサイズ (The Virgin Suicides)』(1999 年)、リドリー・スコットによる『テルマ&ルイズ (Thelma and Louise)』(1991 年)、クリント・イーストウッドによる『マディソン郡の橋 (The Bridges of Madison County)』(1995 年) の三作品である。分析作品の選定にかんしては製作年度が網羅的であること、また作品におけるヒロインがそれぞれ少女期／青年期／中年期の女性を主人公としていることから、あらゆる世代の女性表象を考察するにあたり適した作品群であると考えている。

『ヴァージン・スーサイズ』では、信心深い家庭に育つ白人少女たちの理想的なイメージが集団自殺と彼女たちの性的欲望という描写によって破壊され、『テルマ&ルイズ』では、それまでのハリウッドで描かれてこなかった二人の女性主人公によるロードー・ムービーと女たちの連帯を描き出した。『マディソン郡の橋』は、古典的メロドラマの構造を継承しつつも女性の主体的な性的欲望を描写することで新たな局面を切り拓いたと言えるだろう。1990 年代に登場した「新たな女性映画」はインディペンデント作品だけではなく大衆的な作品としても製作され、それらは第三波フェミニズム (1980 年代後半～1990

年代)の流れを汲みつつ「暴力」や「自死」あるいは「自己決定」といった「意志の強い抗議性」をもって、女性の主体性を描き出している。このような状況は、映画のなかで女性を「視られるもの」とせずとも商業的成功を収めることができるというハリウッド映画製作の暗黙的前提を覆す可能性をも示したと言える。

本論文の意義は、これまで小規模な存在とされた「新たな女性映画」を大衆作品群にもその枠を拡大し、かつフェミニズム映画史的な意義を付与することによって、そのジャンルの価値を補強していくことにある。ハリウッド映画における客体的な女性像が1990年代における大衆的な「新たな女性映画」作品群においてなぜ破壊されるに至ったのか、それは第三波フェミニズムとどのように関連したのか、本論文では「女性映画」と「新たな女性映画」を巡る議論と作品分析を手がかりに、検討することを目的とする。

目次

序論	1
第1章 「女性映画」を巡る議論	
1. 古典的ハリウッド映画としての「女性映画」	4
2. 1970年代以後の「新たな女性映画」	7
3. 「作り手が女性である映画作品 (woman's cinema)」にかんする議論	9
第2章 ハリウッド映画における女性表象	
1. 「男性の視線 (male gaze)」について	12
2. 1990年代の社会的背景／フェミニズム運動との関連性	14
第3章 ソフィア・コッポラ『ヴァージン・スーサイズ』／性的欲望の発露、避けられない自死	
1. 『ヴァージン・スーサイズ』について	16
2. 原作小説からの翻案	16
3. 「視線の構造」にかんする特徴	18
4. セクシュアリティの目覚め／「自死」という選択	19
5. 「少女であること」に対する期待	20
第4章 リドリー・スコット『テルマ&ルイーズ』／抵抗としての自死、クィア的読解	
1. 『テルマ&ルイーズ』について	23
2. 反転する男女の役割	24
3. 女性による「暴力的な」描写／結末として描かれる「自死」	25
4. クィア・リーディングの可能性	26
第5章 クリント・イーストウッド『マディソン郡の橋』／視線の主体化と自己決定	
1. 『マディソン郡の橋』について	30
2. 原作小説からの翻案	31
3. 古典的な「女性映画」からの逸脱	33
4. 「視る主体」としてのフランチェスカ	34
5. 母と娘—三十年という年月に関して	37

結論	39
----------	----

参考文献

引用映画一覧

補足資料：アメリカ映画における主な「新たな女性映画」作品リスト

序論

「新たな女性映画 (new woman's film/cinema)」とは、古典的ハリウッド映画におけるジャンルの一つである「女性映画 (woman's film)」を発展させたものであり、第二波フェミニズム運動 (1960～1970 年代)¹の気運を受けて 1970 年代に登場した。その特徴として定義づけられるのは、古典的ハリウッド映画の「女性映画」と同様に、女性を主人公とし、恋愛、結婚、出産などといった「女性的」な問題を取り扱い、さらに女性観客を想定して製作されたものであるという、以上三点である²。

これまでの「新たな女性映画」を巡る研究では、1990 年代から 2000 年代にかけて登場した作品は主にインディペンデントなものとして製作されたと言われ、大衆作品という切り口では論じられていない。それは、ヒラリー・ラドナーが既に指摘しているように、メディア・コングロマリッド³の台頭によって 1990 年代以降のハリウッド映画が「コングロマリッド・ハリウッド」と呼ばれる状態となったこと、よって映画製作の主要ターゲットとして、若年層の男性が想定されるという状況がもたらされたことに起因する⁴。男性観客、あるいは、男性的な視点というものが、現在に至るまでハリウッド映画を支配しているというこの状況は、これまで数多くの研究者によって論証されてきた事実である⁵。

しかしその一方で、1990 年代に大衆作品として製作された「新たな女性映画」と呼ばれうる作品にも着眼してみると、ハリウッド映画のなかで長きに渡って問題視されてきた、女性の表象を巡るジェンダーの非対象性が前景化され、その問題に対して明確に抵抗する作品が登場していることが見受けられる。ここから着想できる点は、主に二点ある。一つは、コングロマリッド・ハリウッド化のなかでも「女性映画」は存在し続けており、それは小規模な存在としてだけではなく大衆的作品としても製作されたのではないかということ。次に、それら幾つかの作品内で描かれたヒロイン像が、ハリウッド映画における「視られるもの」として描写される女性像からは明確に逸脱していることから、フェミニズム的探求を行うことが可能ではないか、ということである。このような状況は、いわば大衆に受け入れられるかたち

¹ 第一波フェミニズム (19 世紀末～20 世紀初頭) は女性の参政権運動獲得と政治的平等を目指すための運動である。第二波フェミニズム (1960 年代～1970 年代) は白人中産階級の女性たちを中心に展開し、性の解放やレズビアニズム、生殖の自由、メディアにおける女性の表象など、より幅広い問題の解決を目的とした活動を展開した。第三波フェミニズム (1980 年代後半～1990 年代) は、ポップカルチャーから出てきた「ガリー・カルチャー」として登場し、音楽、映画、ファッション、ZINE などの文化活動を通じて、少女たちが自らの主張を表現したことに端を発したと言われる。現在は第 4 波フェミニズム (2010 年代～) の最中にあると捉えられている。

² Hollinger Karen, *Feminist Film Studies* (London & New York: Routledge, 2012), p.36.

³ メディア・コングロマリッドとは、映画、放送、新聞、インターネットなど、複数のメディアを抱えた複合企業・寡占企業のことを指す。1990 年代は、メディア・コングロマリッドの台頭によってグローバル化がさらに推進されることになったが、ハリウッド・メジャーとして分類される映画会社も多くの企業と同様に、メディア・コングロマリッド化していったとされる。該当箇所は以下の文献を参照して記述した。Radner Hilary, *New woman's film: Femme-Centric Movies for Smart Chicks* (New York: Routledge, 2017), p.1.

⁴ *Ibid.*

⁵ Levy Emanuel, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film* (New York: New York University Press, 1999), p.348.

で女性が「視られる対象」から脱却できること、換言すれば、女性を「視られるもの」とせずとも、商業的成功を収めることができるというハリウッド映画製作の暗黙的前提を覆す可能性をも示したと言えるのではない。

したがって本論文は、大衆作品として商業的に成功を収め、かつ女性の客体的搾取をも乗り越えた 1990 年代の「新たな女性映画」に着目し、作品内部において主体的な女性像がどのように構築されているかを映像分析を通じて検討することを目的とする。分析作品はソフィア・コッポラ監督による『ヴァージン・スーサイズ (*The Virgin Suicides*)』(1999 年)、リドリー・スコット監督による『テルマ&ルイーズ (*Thelma and Louise*)』(1991 年)、クリント・イーストウッド監督による『マディソン郡の橋 (*The Bridges of Madison County*)』(1995 年) の三作品である。なお、取り上げる作品はそれぞれ、少女期／青年期／中年期のヒロインを主人公としていることから、あらゆる世代の女性表象を考察するにあたり適した作品群であると考えられる。

本論文の構成については、以下のとおりである。

まず第 1 章では、古典的ハリウッド映画における「女性映画」の隆盛と衰退、その後の「新たな女性映画」の登場といった通時的な変遷を確認しつつ先行研究を整理し、女性映画史を概説する。また隣接する議論としての「作り手が女性である映画作品 (woman's cinema)」にかんして、具体例を挙げながら記述していく。

第 2 章はローラ・マルヴィの理論によって定義づけられた「男性の視線 (male gaze)」概念を明示し、ハリウッド映画のなかで女性が表象される際に抱えていた課題について論じていく。また作品における女性像を分析にするにあたり 1990 年代の社会的背景についても確認し、時代的特性との関連を検討する。

第 3 章からは作品分析に入っていくが、女性像の変化を分かりやすく検証するため、分析作品はヒロインの年代順とした。よって一作目は、十代の少女たちを主人公とした『ヴァージン・スーサイズ』を取り上げる。同作は、幻想的なイメージとして語られてきた白人少女像⁶というものが彼女たちのセクシュアリティへの目覚めと集団自殺という結末によって崩壊している。ここでは彼女たちの性的欲望という描写や結末で描かれる自死の意味に着目し、分析を試みていく。

第 4 章は、二十代から三十代の女性たちを主人公とした『テルマ&ルイーズ』を取り上げる。これまで男性的なものとされてきたロード・ムービーというジャンルを転覆させ女性たちによる逃避行を描き出した同作は、明示的ではないもののクィア・リーディングの可能性をも示した。作品内部で描かれるヒロインたちの表象が如何に主体的なものとなっているかを、伝統的なロード・ムービーの諸特徴と比較しながら論じていく。

⁶ D・W・グリフィスによる『散りゆく花 (*Broken Blossoms*)』(1919 年)におけるルーシー (リリアン・ギッシュ) から、キング・ウィダーによる『ステラ・ダラス (*Stella Dallas*)』(1937 年) のローレル (アン・シャーリー)、あるいはスタンリー・キューブリックによる『ロリータ (*Lolita*)』(1962 年) のドロレス (スー・リオン) など、ハリウッド映画のなかで少女たちは幻想的、または清廉潔癖なイメージによって描かれてきたと言える。

第5章で取り上げるのは、四十代の女性をヒロインとした『マディソン郡の橋』である。本作は徹底したカメラワークによって主人公フランチェスカの視線の主体化を描きだす。その姿はハリウッド映画で問題視された「視られる対象」として描写される女性像を破壊するものであるとともに、母性イデオロギーの解体にまで踏み込んでいるとも言える。原作小説からの改変や、監督を務めたイーストウッドの作家性について言及しながら分析を試みる。

本論文の意義は、これまで小規模な存在とされた「新たな女性映画」を大衆作品群にもその枠を拡大し、かつフェミニズム映画史的な意義を付与することによって、そのジャンルの価値を補強していくことにある。表象とは、文化や歴史のなかで醸成されてきたイメージでもある。大衆的な作品群のなかで実現した女性像の主体化はなぜ1990年代に達成されるに至ったのか、そして現実とどのように接続していたのか、本論文は「女性映画」と「新たな女性映画」に関する議論と作品分析を手がかりにしながら、解明していきたい。

第1章 「女性映画」を巡る議論

1. 古典的ハリウッド映画としての「女性映画」

「新たな女性映画」を論じるにあたって、まずは同ジャンルの「もと」となった、古典的ハリウッド映画⁷における「女性映画」について記述していこう。

「女性映画」とは、映画の黎明期であるサイレント期から製作されてきた、ハリウッド映画における一ジャンルを指す。代表的な作品としては、キング・ヴィダーによる『ステラ・ダラス (*Stella Dallas*)』(1937年)、プレストン・スタージェスによる『レディ・イヴ (*The Lady Eve*)』(1941年)、ジョーゼフ・リーオ・マンキーウィッツによる『イヴの総て (*All About Eve*)』(1950年)、ダグラス・サークによる『天に許し給うすべて (*All that heaven allows*)』(1955年)などが挙げられるだろう。女性を主人公に迎え、家庭生活、家族、子供といった「女性的」と定義される問題を取り扱い、女性観客を想定して製作された同ジャンルの作品群は、1930年代から1950年代にかけて最も集中的に製作されて、その多くが高い興行収入を得た。その背景として、主に二つの要因が考えられる。まず一つは、消費行動／女性／映画の関係値である。映画というメディアは消費行動の高まりと関連させられることが多いが、第一次世界大戦中の生産強化によって、商品は過剰であるのに消費者数が不足しているという状況が発生してからというもの、大衆観客に照準を合わせた宣伝、販売戦略がさまざまな消費行動の場において完成されるようになり、映画も漏れなくその影響を受けた⁸。

そしてここで言う大衆観客は「女性観客」であったとジャンヌ・アレンが指摘しているように⁹、1910年代頃を契機として、映画と女性との関係は非常に密接なものとなっていった。アレンはその具体例として、1916年にパラマウント社から販売されたパンフレットに「流行に敏感な女性が映画の中のセットをまねてインテリア・デザインのためのアイデアを手に入れる方法」という情報が既に書かれていた事実や¹⁰、1927年に発刊された『シアター・マネジメント』誌に「映画鑑賞の主要構成要素、および誘因としての女の重要性を強調した記事が執筆されていた事実」を挙げている¹¹。つまり、映画は消費行動を促す一大メディアであったが、そこでの観客、消費者としては「女性」が想定されていたことが、ここから明らかとなる。女性観客を想定して製作された「女性映画」が1930年代から1950年代にかけて量産さ

⁷ 古典的ハリウッド映画とは、1910年代から1960年頃にかけて製作されたハリウッド映画にみられる物語の語り方の型を示す概念である。デヴィット・ボードウェルによって提唱されたこの概念は二つの連続性 (continuity)、つまり作品内における登場人物の位置関係の一貫性と断片的な素材が連続した一つの時間軸に収まるという時間軸の連続性によって特徴付けられている。「女性映画」をはじめとしたジャンル映画は、基本的にこの形式に則って製作されている。デヴィット・ボードウェル、クリスティン・トンブソン『フィルム・アート：映画芸術入門』藤木秀朗訳、名古屋大学出版、2007年、296頁。

⁸ メアリ・アン・ドーン『欲望への欲望—1940年代の女性映画』松田英男訳、勁草書房、1994年、39頁。

⁹ Allen Jeanne, "The Film Viewer as Consumer," *Quality Review of Film Studies*, vol.5, no.4 (fall 1980), p.487.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 486.

れた背景として、まずはこの点が挙げられるだろう。

二つ目の要因としては、世界大戦の影響がある。多数の若い男性が軍隊として戦場に駆り出されているあいだ主な映画の観客は女性になると映画製作会社が想定したことで、ハリウッド映画産業の中心的位置に「女性映画」が君臨することとなった¹²。戦争中の性的役割の見直しや、家族の再編に伴うイデオロギー上の変動を映し出すジャンルとして「女性映画」は役立ったと言える。

モリー・ハスケルが指摘するように、「女性映画」が犯罪ドラマや西部劇に劣らず大スタジオで量産されていた1930年代から1940年代の作品は、「量産される作品の常として、作品のできにはばらつきがあり、その範囲は現実逃避者の幻想の枠の中に安全に収まっている作品から、“行間”を読んだり、あとでじっくり考えてみたりして、初めて破壊的な側面が見えてくる作品、そしてごくまれには、社会通念を逆手にとってその土台を突き崩そうとする作品にまで及んでいた¹³」という。ここでハスケルは「もっとも低いレベルの作品においては、「女性映画」もソープ・オペラ同様に、自慰的欲求を満たすものであり、欲求不満の主婦のための精神的なソフト・コア・ポルノになっている¹⁴」とも言及しているが、この言葉が示すとおり、1950年代頃から普及し始めたソープ・オペラ¹⁵の登場によって「女性映画」はその役割を代替されるようになり、衰退の一途を辿ることとなった。あるいは、「スタジオ・システム」の崩壊¹⁶によってジャンル映画作品自体の製作数が落ち込んだことも、衰退の要因の一つとして認識される。

フィルム・スタディーズという学術的領域においてハリウッドの「女性映画」を研究対象としたのは、モリー・ハスケルによる『崇拜からレイプへ—映画の女性史』（1974年）が最初である。ハスケルは「女性映画」という言葉が批評のなかでは蔑称的な意味をもって用いられ続けてきたことを指摘しながら¹⁷、とりわけ1940年代の「女性映画」に着目して分析を行い、同ジャンルにおける女性スターのイメージを明らかにした。ハスケルによれば「女性映画」で描かれる主要なテーマは、犠牲／病／選択／競争という四つのカテゴリーに還元でき、それらがしばしば重なりあったり組み合わせられたりしながら物語が進行していくこと、あるいは「女性映画」の中心にあるのはミドルクラスという概念であり、それが経済的な位置だけではなく精神状態ともかなり厳格なモラルの基準をもっていたことなどにも言及し、「女性映画」のジャンルの特徴について整理している。

「女性映画」研究を大きく発展させた文献の一つであるメアリ・アン・ドーンの『欲望への欲望—1940年代の女性映画』（1987年）も1940年代の「女性映画」に着目している。ドーンは同著のなかで、「女性

¹² Leo A. Handel, *Hollywood Looks at Its Audience: A Reporter of Film Audience Research* (The University of Illinois Press, 1950), p.99.

¹³ モリー・ハスケル『崇拜からレイプへ—映画の女性史』海野弘訳、平凡社、1992年、190頁。

¹⁴ 同上。

¹⁵ ソープ・オペラとは、アメリカで主に平日の昼に放送されていたテレビドラマシリーズを指す。物語のプロットはメロドラマ的であり、「女性映画」が担っていた役割はソープ・オペラが請け負うことになった。石鹸洗剤会社がスポンサーに就いていたことから、このような名称で呼ばれている。

¹⁶ アメリカでは1910年代から1950年代後半にいたるまで、少数の映画会社が長編映画を製作・配給する権利を独占しており、その構造をスタジオ・システムと呼んだ。1948年に劇場事業を映画会社本体の事業から切り離すよう裁判所が判決を下したことにより、スタジオ・システムは崩壊したと言われている。

¹⁷ モリー・ハスケル、前掲書、189頁。

映画」が女性向けに製作された映画ジャンルとして「女性のまなざし (female gaze)」を保有しているがゆえに、女性的主観性ないし女性的欲望を措定していると論じている¹⁸。この議論はそれまでハリウッド映画のなかで「視られる対象」としてしか論じられてこなかった「女性」という存在を「観客」として捉え直したという点で、画期的なものであった。

また 1987 年にはクリスティン・グレッドヒルによる編著 *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* が発表されている¹⁹。この文献に収録された論文は 1920 年代から 1960 年代にかけて製作されたハリウッド映画における「メロドラマ」と「女性映画」を取り上げており、その多くがフェミニズム的な観点によって分析されている。ここで一つ追記すると、フィルム・スタディーズのなかでは「女性映画」を「メロドラマ」と同定するか、あるいは拒絶するのかという議論が為されてきたのだが、グレッドヒルは同論文に収録された自身の論文において、それらが 1980 年代にはほとんど同じものを指すようになったとして、ジャンルの再編についても示している²⁰。

本邦における「女性映画」を巡る研究についても記述していこう。まず、パトリシア・ホワイトによる「アートシネマとしての女性映画—トランスナショナル・フェミニズムとニッチ映画」(2006 年) という論考がある。「女性映画」の研究動向を適切に整理しながら、トランスナショナルな映画製作を行う二人の女性映画監督ディーパ・メータとキム・ロンギノットの例を挙げて、彼女たちの仕事について紹介したものである。論考の末尾には日本を代表するフェミニズム映画研究者の斉藤綾子によるコメントも記載されており、昨今の「女性映画」にかんする重要な議論が展開されている。

塚田幸光の『シネマとジェンダー アメリカ映画の性と戦争』(2010 年) では、アメリカ映画におけるジェンダー／セクシュアリティ表象を考察する例として、アルフレッド・ヒッチコックの『レベッカ (Rebecca)』(1940 年) を取り上げて分析している。塚田は「女性映画」とフェミニズム批評の関係を論じつつ、『レベッカ』における「視る—視られる」という行為について、視線の構造の観点から考察している。

北村紗衣による『お砂糖とスパイスと爆発的な何か』(2019 年) のなかには、「女性映画」にかんする章が設けられている。曖昧に認知されがちである同ジャンルを適切に説明しながら、それらが抱える問題点と今後の動向について丁寧に解説している。

さらに日本語で刊行されている文献として、ジョン・マーサーとマーティン・シングラーによる『メロドラマ映画を学ぶ ジャンル・スタイル・感性』(2013 年) もここで挙げておきたい。同著はメロドラマ

¹⁸ ドーンズの主張については以下の文献を参照した。ロバート・スタム、ロバート・バーゴイン、サンディ・フリットマン＝ルイス『映画記号論入門』丸山修、エグリントンみか、深谷公宣、森野聡子訳、松柏社、2006 年、380 頁。

¹⁹ Gledhill, Christine. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, (London: British Film Institute, 1987).

²⁰ フィルム・スタディーズにおいてジャンル研究がはじまったとき、「メロドラマ」もその重要な一つのジャンルとして研究が推進された。当初「メロドラマ」と「女性映画」は同定されていたが、ここにも記載したように、分離するか同じものと見做すかといった議論がグレッドヒルらの研究を中心に展開していた。「メロドラマ」と「女性映画」を巡る議論については、以下の文献を参考にした。ジョン・マーサー、マーティン・シングラー『メロドラマ映画を学ぶ ジャンル・スタイル・感性』中村秀之、河野真理江訳、フィルムアート社、2013 年、66 頁。

を主要なテーマとして取り上げ、それらがフィルム・スタディーズのなかでどのように議論されてきたかを明らかにしているものだが、隣接するジャンルとしての「女性映画」の実態についても詳細な記述が為されている。

以上のように、「女性映画」をめぐる研究は主に欧米圏を中心に展開しており、それらは隆盛期であった1940年代から1960年代までを対象として、ある程度網羅的な研究が既に達成されている。一方、日本においては「女性映画」について言及した文献、論文が幾つか見受けられるものの、同ジャンルを主要なテーマとして論じた文献、論文はいまだ存在しておらず、十分な研究が進んでいるとは言えない状況にある。この点から、本論文には新規性があるものと考えられる。次節では、「女性映画」の系譜として登場した「新たな女性映画」について先行研究を整理し、なぜ本論文が1990年代のハリウッド映画における同ジャンルを取り上げるに至ったのかを論述していきたい。

2. 1970年代以後の「新たな女性映画」

1960年代以後に衰退したとされる「女性映画」だが、1970年代以降になると、変化しつつあった社会規範に照準を合わせてその内容を改変した作品が複数登場し始めた。このような刷新された「女性映画」を指す概念として、1980年代頃からフェミニズム映画理論のなかで「新たな女性映画」という言葉が導入されはじめ、これまでの古典的ハリウッド映画における「女性映画」とは明確に区別するかたちで、散発的に用いられてきた²¹。

アネット・クーンは *Hollywood and New Women's Cinema* という論文のなかで、1960年代に完全に衰退したとされた「女性映画」が女性の自己実現と成長する物語を描き出すことによって1970年代に再登場したと指摘し、その具体例として、マーティン・スコセッシによる『アリスの恋 (*Alice Doesn't Live Here Anymore*)』(1974年)、ポール・マザースキーによる『結婚しない女 (*Unmarried Woman*)』(1978年)、アラン・J・パクラによる『結婚ゲーム (*Starting Over*)』(1979年)などを挙げている²²。これらの作品は1960年代までの「女性映画」とは異なりヒロインが主体的な意志をもって行動する姿が描かれているが、クーンはそのような脱規範的な女性像を評価している。また、同論文を収録した *Films for Woman* という文献は、シャーロット・ブランズドンによる編著である²³。同著は第二波フェミニズム以降、すなわち1970年代以降に製作された「女性映画」とそれらに纏わる映画作品を取り上げて、主に作品内部で描かれる女性像について論じている。

カレン・ホリンガーはフェミニズム映画理論を包括的に整理した著書 *Feminist Film Studies* のなかで「新たな女性映画」について検討している。ホリンガーによれば、古典的ハリウッド映画としての「女性映画」の定義として挙げられる、女性が主人公であること、女性にとって重要と見做される問題に対処し

²¹ ヒラリー・ラドナー、前掲書、2頁。

²² Kuhn, Anette. *Woman's Pictures: Feminism and Cinema*, (London & New York: Routledge & Kegan Paul, 1982), pp.135-140.

²³ Brunson, Charlotte. *Films for Woman*, (London: British Film Institute, 1986).

ようとする試みが表現されること、女性観客に対して明確なメッセージを持っていることが「新たな女性映画」においても特徴であり続けており²⁴、それまでの「女性映画」とは明確に区分されながらも、その系譜に位置付けられるジャンルであることを示している。また 1970 年代に登場した「新たな女性映画」が第二波フェミニズムの成長によって引き起こされた二つの問題点、つまり「自立した女性」と「女性たちによる連帯」を取り扱うことによってジャンルの輪郭を大きく変えることになったとも指摘し、それらが引き金となって、1980 年代には女性たちの連帯をテーマとした「友情映画」が急増したとも述べている²⁵。

ヒラリー・ラドナーによる *The New Woman's Film: Femme-centric Movies for Smart Chicks* は、1990 年代以後の「新たな女性映画」に着目し、それらがコングロマリッド・ハリウッドと化したハリウッド映画産業のなかで、インディペンデント作品として製作されたと論じている。ウディ・アレンによる『ブルー・ジャズミン (*Blue Jasmine*)』(2013 年) や、ノア・バームバグによる『フランシス・ハ (*Frances Ha*)』(2012 年) といった作品を挙げるなかで、例外的な大衆的作品として、『マディソン郡の橋』を取り上げている。またラドナーは、1970 年代以降に登場した「新たな女性映画」が、現在では徐々に細分化され幾つかのサブジャンルを有するようになったとも指摘している。それらは、「新たな女性映画」(1970 年代に登場した作品群に関連するもの)、「女性の友情映画」(1970 年代に登場し、1990 年代後半に衰退したとされるもの)、「チック・フリック／ガーリー・フィルム」(仕事や恋愛だけでなく、消費者文化を通じて自分自身を定義する野心的な女性の物語を中心に展開するもの。ゲイリー・マーシャルによる『プリティ・ウーマン (*Pretty Woman*)』(1990 年) の登場を契機として捉える) などといったサブジャンルに分解できるとし、同著のなかではとくに「新たな女性映画」について論じている²⁶。

以上のように、「新たな女性映画」を巡る研究も既に幾つかが存在しており、そのジャンルの実態の整理が進められているのだが、これまで大衆作品といった切り口では論じられてこなかった。それは前述したように、1990 年代の主流映画としてのハリウッド映画がコングロマリッド化したことに要因の一つがあるが、しかしその一方で、『ヴァージン・スーサイズ』や『テルマ&ルイズ』、あるいはラドナーが例外として論じた『マディソン郡の橋』のように、商業的に成功した大衆作品のなかにおいても「新たな女性映画」として分類できる作品は存在しているのではないだろうか。本論文はそのような立場として、一定以上の興行収入を収めたハリウッド映画を例にあげて分析を試みることにより、「新たな女性映画」のジャンルの価値を補強することを目指したい。

また「女性映画」と同様に、「新たな女性映画」を巡る研究も主に欧米圏において発展しているばかりであり、管見の限り、日本における先行研究はいまだ存在していない。「新たな女性映画」については翻訳された文献なども見られないことから、本論文は本邦の「新たな女性映画」研究を、わずかとはいえ、前進させることに繋げられるものと確信する。

²⁴ Hollinger Karen, *Feminist Film Studies* (London & New York: Routledge, 2012), p.44.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ ヒラリー・ラドナー、前掲書、7 頁。

3. 「作り手が女性である映画」について

ハリウッド映画における「女性映画」と「新たな女性映画」について記述してきたが、「女性映画」という言葉は、「作り手が女性である映画作品」を指す概念としても利用されている。この際、欧米圏では woman's film と差別化するために woman's cinema という語が用いられる傾向があるのだが、それはクレア・ジョンストンが 1973 年に発表した「カウンターシネマとしての女性映画」という論文において、「作り手が女性の映画」が woman's cinema と表されたことに端を発する²⁷。本節では隣接する議論としての woman's cinema という概念について、整理していきたい。

フェミニズム映画理論家のクレア・ジョンストンは、ハリウッド映画という産業的構造においてもドロシー・アーズナーやアイダ・ルピノといった女性監督が規範的なジェンダー観に対し抵抗するような作品を製作したことを明らかにし、「女性映画監督」の存在を重要視すべきだと論じた²⁸。ジョンストンが例として挙げたドロシー・アーズナーは、1920 年代から 1940 年代にかけて活躍したハリウッド映画におけるほとんど唯一の女性映画監督の一人として、ヒロインをはじめとする映画の女性キャラクターの描写を通じて規範的な「女性らしさ」の概念に抵抗したとされる²⁹。アーズナーにかんする先駆的な研究を行ったパム・クックは、「アーズナーの映画は、家父長制における女性たちの立場に内在する矛盾に注意を払いながら、そこでは女性たちの欲望を処理することの難しさを暴き出す³⁰」と論じているが、クックあるいはジョンストンが指摘するように、男性優位的な構造を持つとされてきたハリウッドという枠内においても、アーズナーのような女性映画監督が確実に存在していたこと、そして後世に影響を与える作品を生み出していたという事実が、ここから明白となるだろう。近年のフィルム・スタディーズにおけるフェミニズム映画理論のなかでは「作り手が女性の映画作品」についての議論がその中心の一つにあると言えるが³¹、それは長きに渡って男性優位的な構造に支配された映画製作を巡る状況のなかで、女性監督をはじめとしたさまざまな映画製作者の仕事が看過されてきた歴史に鑑みれば、必然の流れであると言える³²。

また、アーズナーをはじめとしたハリウッド映画において活躍した女性監督だけではなく、woman's

²⁷ Johnston Claire, 'Woman's cinema as Counter-Cinema', *Notes on Woman's Cinema* ed. C. Johnston (London: SEFT, 1973), reprinted in *Movies and Methods*, ed. Bill Nicholas (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1976), pp. 208-223.

²⁸ ジョンストンの議論については、以下の文献を参照した。斉藤綾子「視線の政治学 女性たちの視線をいかに取り戻すか」『イメディア Vol.1 女性の眼差しを再考する』JETDA personal publications、2021 年、10-35 頁。

²⁹ Badley Linda, Perkins Claire, Schreiber Michele, *Indie Reframed: Woman's Filmmaking and Contemporary American Independent Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), p. 5.

³⁰ Cook Pam, "Approaching the Work of Dorothy Arzner," ed. Constance Penley, *Feminism and Film Theory* (New York: Routledge, 1988), p. 48.

³¹ パトリシア・ホワイト「アートシネマとしての女性映画—トランスナショナル・フェミニズムとニッチ映画（含コメント）」笹川慶子訳、明治学院大学言語文化研究所、2006 年、284 頁。

³² たとえばアメリカでは、2013 年から「Women Film Pioneers Project」というウェブ・プロジェクトがコロンビア大学のジェーン・ゲインズを中心に発足され、主に無声映画時代に活躍した女性映画人たちを発掘するための研究が展開されている（参照：<https://wfpp.columbia.edu/>）。日本においても女性映画研究者を中心とした「日本映画における女性パイオニア」というプロジェクトが現在進められており、日本映画史のなかで長らく看過されてきた女性映画製作人に焦点を当てた研究が行われている（参照：<https://wpjc.h.kyoto-u.ac.jp/>）。

cinema と呼ばれる枠組みにおいてはとくに重要な作家として、シャンタル・アケルマン³³やマルグリット・デュラス³⁴といった女性監督の名前が挙げられている。あるいはアメリカ映画に焦点を合わせるならば、バーバラ・ローデン³⁵やケリー・ライカート³⁶、シェリル・デュニエ³⁷といった女性監督の名前が挙げられるだろう。テレザ・デ・ラウレティスによる論考「女性映画再考—美学とフェミニスト理論」ではシャンタル・アケルマンの『ジャンヌ・ディエルマン ブリュッセル 1080、コメルス河畔通り 23 番地 (Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles)』(1974 年) を例に挙げながら、それが「既成の映画理論的な見方でいうと同一化という概念—それは主に、視線に同一化するのは男性であり、映像に同化するのが女性だという概念—ほど、単純かつ自明なものを示さない」ながらも、「実際の観客の性別にかかわらず、観客を女性として話しかけている」作品であると述べる³⁸。ここで取り上げた女性映画監督らの作品は、予算的にも興行的にもハリウッド映画のような大規模なものではなく、ローラ・マルヴィが指摘した主流映画における「男性の視線」という問題³⁹を解決しきれていなかったとも言える。だが、「女性であることは、決して自然なことでも自明なことでもない。だが、一枚岩的なイメージで括することはできないが、多くの女性監督や脚本家が関わった映画には、「私の視線を返して」「私の眼差しは私のもの」といっているかのように「見つめる女たち」の姿をカメラが捉えてきたかのように思えるのだ⁴⁰と斉藤綾子が語るように、それらの作品が「フェミニスト映画」として、明確な問題意識をもって製作されていることは明らかである。

本論文が取り扱うのは「作り手が女性の映画」ではなく「女性向けに製作された女性映画」であり、それは通俗的なジャンルとして製作され続けてきたものであるとも言える。「女性映画」という言葉を使い続けることに、モリー・ハスケルをはじめ多くの研究者、批評家は批判的な意見を表明しているし⁴¹、また「女性」という言葉によって、男女二元論的な価値観を強化する可能性を孕むこと、加えてここでの

³³ シャンタル・アケルマン (1950 年～2015 年) は、ベルギーを中心に活動した女性映画監督。アケルマンの代表作である『ジャンヌ・ディエルマン ブリュッセル 1080、コメルス河畔通り 23 番地 (Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles)』(1974 年) は、フェミニスト映画の最重要作品の一つとして認知されている。

³⁴ マルグリット・デュラス (1914 年～1996 年) は、女性映画作家の第一世代として活躍しより実験的で芸術性の高い作品を多く手がけた。代表作は『インディア・ソング (India Song)』(1975 年)。

³⁵ バーバラ・ローデン (1932 年～1980 年) はアメリカで活躍した女優であり、キャリアの後半では映画監督としても活動した。初監督作品である『ワンダ (WANDA)』(1970 年) は、自主製作映画でありながらヴェネチア国際映画祭で外国語賞に選定されている。しかしアメリカでは長きに渡って配給権を得ることがなく、その存在は過小評価されてきた。2010 年以降にローデンの再評価が進み、日本でも 2022 年にイメージ・フォーラムでの上映が果たされた。

³⁶ ケリー・ライカートは、主にアメリカで活動する女性映画監督の一人である。1994 年に公開された『リバー・オブ・グラス (River of Grass)』は、ロード・ムービー作品として女性主人公の逃避行を描き出し、小規模な作品ながら現在にいたるまで高く評価されている。

³⁷ シェリル・デュニエ (1966 年～) は、リベリア共和国モンロヴィア出身のインディペンデントと実験映画の領域で活躍する女性映画監督である。デュニエのフィルモ・グラフィーのなかで最も有名なのは『ウォーターメロン・ウーマン (The Watermelon Woman)』(1996 年) であり、同作はクィア・シネマとしても知られる。

³⁸ テレザ・デ・ラウレティス、斉藤綾子訳「女性映画再考—美学とフェミニズム理論」岩本憲次、武田潔、斉藤綾子編『新映画理論集成 (1) 歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998 年、150 頁。

³⁹ ローラ・マルヴィの指摘した「男性の視線」にかんする議論は、2 章で詳細に記述していく。

⁴⁰ 斉藤綾子、前掲書、2021 年、26 頁。

⁴¹ Neale, Steve. *Genre and Hollywood*, (London & New York: Routledge, 2000), p.4.

「女性」が指すのが、いわゆる白人中産階級女性を中心としている事実にも注意を払う必要がある。さらに本論文で取り上げる三作品のうち二つは男性監督による作品であり、その方法論も男性監督によって表象された女性像の分析を試みるという、ある種、規範的な方法に則ったものである。しかし一方で、「視られること」から脱却を試みた作品が、1990年代の「新たな女性映画」に存在していることも確かである。このような立場で研究すること自体に限界があることを十分に理解しつつ、「制度としての映画の問題から、女性映画が提起する問題を考えるべき⁴²」という斉藤の言葉に依拠しながら、現代においても軽視されがちなジャンルとして認識される「新たな女性映画」の意義について、本論文は「主体的な女性像」を論証することによって再考していきたい。

⁴² パトリシア・ホワイト（斉藤綾子によるコメント部分）、前掲書、284頁。

第2章 ハリウッド映画における女性表象

1. 「男性の視線 (male gaze)」について

映画、とくに商業性の強いハリウッド映画においては、物語のコンテキストやキャラクターの人格とは無関係に、女優の美貌や身体が性的に強調される衣装、メイク、演出がしばしば見受けられる⁴³。このような実態は1975年に映画批評家のローラ・マルヴィによって指摘され⁴⁴、女性キャラクターが男性観客から「視られる対象」となること、つまり「男性の視線 (male gaze)」を前提に消費されているという問題が女性の主体性を脅かしているとして、フェミニズム映画理論の中心的議論の一つとなっている。本章はマルヴィの指摘を中核として置きながら、ハリウッド映画における女性表象が抱えてきた課題点について確認し、作品分析で明らかにする「主体的な女性像」を考察するための一助としていきたい。

フェミニズム映画批評家として知られるローラ・マルヴィは、1975年に発表した「視覚的快楽と物語映画」という論文で、主に二つの点を主張した。まず一つは、主流映画は基本的に男性観客を想定して製作されていることから、男性主人公が視線の主体となるような表象システムが構築されてきたこと。第二に、そのようなジェンダーの非対称性というものが、物語の構造あるいは映画の規則（コード）に深く依拠しているがゆえに「見る者＝男、視られる者＝女」という関係が体系的に構造化されている、ということである⁴⁵。この「見る、視られる」という関係性において、女性は常に男性による窃視症的、加虐症的視線にさらされた受動的な対象であると同時に、映画における女性の存在は、男性観客の欲望を充足させ、彼らの「去勢不安」を象徴するために存在しているとマルヴィは指摘した。より具体的に説明するならば、観客は自分が注意されない暗い空間にスクリーン内の世界と切断されながら映画の主人公たちを見ることで窃視的な幻想を得るが、これは自己愛的側面（ナルシズム：自己の感覚がスクリーン映像の統一性において再確認できる状態）を持つために、視覚快楽嗜好（スコポフィリア：能動的主体が受動的対象を見つめることに快楽を覚える状態）に拍車をかけていく。このような視覚快楽嗜好と自己愛的快楽は、人間にとって原初的な充足の形式と結びつき、窃視症の根底にあるまなざしのエロティックな仕組みに結びつくか鏡像段階の自己陶醉とつながっていくが、しかしこのような活動は主流映画では「男性のみ」に可能であり、男性たちは物語を進行させる能動的な役割を持つ一方で、女性は登場人物／観客にとっての性愛的対象、あるいはその両方の役割を担うほかなく、女性の外観は「視られるため」ということを暗示するように、視覚的で性愛的な強度の衝撃をもつような形に規則（コード）化されている、と

⁴³ 映画を構成している様々な要素を映画研究においてミザンセンと呼ぶ。ハリウッド映画ではカメラワークや照明、衣装やメイクなどのミザンセンのなかに、女性表象を巡る慣例的な表現が打ち立てられてきた歴史があり、そのような慣例的な表現にしたがって多くの映画が製作されている。

⁴⁴ ローラ・マルヴィ、斉藤綾子訳「視覚的快楽と物語映画」岩本憲次、武田潔、斉藤綾子編『新映画理論集成（1）歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、126-139頁。

⁴⁵ マルヴィの議論について、以下の文献を参照した。斉藤綾子「ローラ・マルヴィーフェミニズムとテクノロジーから映画を見る実践理論家」堀潤之、木原圭翔編『映画論の冒険者たち』東京大学出版会、2021年、166頁。

いうことである。

マルヴィによるこのような主張は、ハリウッドという主流映画の根底にあるジェンダー差別や家父長制イデオロギーを明確に示した点で革新的なものであり、フェミニズム映画理論を勃興させる契機になったとも言われる。グレアム・ターナーはマルヴィの議論を例としてあげながら、ハリウッド映画における女性の表象を巡って、さまざまな慣例（コード）が打ち立てられてきたこと、たとえば「ソフトフォーカス」や「後光」といった照明の効果について具体的に示しながら、以下のように指摘している。

「映画では、女性の表象をめぐつても、慣例が打ち立てられてきた。とくにカラー導入後のハリウッド映画では、女性は男性共演者とは異なる方法で撮られている。身体の個々の部分が強調され、顔だけがクローズアップで映る場合もある。また、照明によって生みだされる造形的効果に注意がはられ、さらに人目を引くミザンセースが多用される。ハリウッド映画は、女性の姿形をスペクタクルに、また（男性）観客に眺められ、おそらくは所有される展示品に変貌させた。（中略）現実にあいそうもない女性の美のイメージが、男性（そして女性すら）の欲望の対象として供される⁴⁶。」

マルヴィの主張に対してさまざまな異議申し立てが起こったことは確かなのだが⁴⁷、一方で、男性主体の視線を中心とした女性の表象を巡るあらゆる慣例が存在していたことも事実である。「視覚的快楽と物語映画」が発表されたのは1975年であり、それは第二波フェミニズムという大きなうねりの影響と切り離して考えられないとは推測するが、ハリウッド映画のなかでも同時期を契機として、この問題に対する取り組みが実践されてきたと言える。1970年代に製作された「新たな女性映画」もその具体例の一つであり、「結婚する女」に対しての「結婚しない女」、「夢を諦める女」に対しての「夢を追い求める女」といった伝統的な女性像とは異なる新たな規範を示した。たとえば『アリスの恋』では、主人公のアリスが夫との死別をきっかけに自らの夢であった歌手活動によって生計を立てるさまが描かれ、『結婚しない女』ではそのタイトルにもあるように、結婚ではなく独り身の自由を選択していく主人公が描かれる。しかし、自立や結婚しない選択といった表現は転覆的ではあるが、それもまた特定の幸福の形を決めつけているとも考えると、自死によって幸福の放棄を示した、あるいは不倫しながらも家庭に留まるという決断を描いた、1990年代の「新たな女性映画」の特異性が見えてくるとは言えないだろうか。つまり、1970年代に登場した「新たな女性映画」は、ハリウッド映画における脱伝統的な女性表象を確立した一方で、多文化的な女性像を表現するまでには至っていなかったとも考えられる。

あるいは「新たな女性映画」以外の作品を例にあげるならば、リドリー・スコットによる『エイリアン

⁴⁶ グレアム・ターナー『フィルム・スタディーズ』松田憲次郎訳、水声社、2012年、124-125頁。

⁴⁷ マルヴィの指摘した男性主体によるハリウッド映画、あるいは男性観客の存在という議論は、多くの反論を呼んだ。最も大きな争点となったのは「ハリウッド映画を享受する女性観客の存在をどのように捉えるか」という点であり、これを契機として、「女性観客」にかんする議論が映画研究のなかで為されるようになった。

『(Alien)』(1979 年)では物語を進行させる能動的なキャラクターに女性(シガニー・ウィーバー演じるリプリー・エレン)が起用されているとして大きな反響を呼んだし、ロバート・ベントンによる『クレイマー、クレイマー (Kramer vs. Kramer)』(1979 年)では自らの意思を尊重し、子供を夫のもとに残して家を出る主人公の妻ジョアンナ(メリル・ストリープ)が描かれている。しかし繰り返しになるのだが、それらの問題点として考えられるのは伝統的な女性像とは異なる新たな規範を示すのみに留まっていたこと、さらに、そのような主体的な女性が主人公としては描かれていなかった点に引き続き課題が存在していた。リドリー・スコットは『テルマ&ルイズ』のメイキング映像のなかで、「私の印象では、女性がかなりの割合の脚本で男性主人公の恋愛対象や恋人など、男性に寄り添う存在となっているが、もうそのような映画は作りたくなかった」と語っている⁴⁸。この言葉が指し示すように、ハリウッド映画における女性表象のさまざまな慣例は1970年代から1980年代にかけて再編が進んでいたと推測できるが、これらの取り組みがついに結実したのが1990年代だったのではないだろうか。

2. 1990年代の社会的背景／フェミニズム運動との関連性

本論文で取り上げる三作品は、大衆作品として商業的にも成功を収めた作品群である。これらに着目するうえで、1990年代当時のアメリカの社会的背景についても簡単に記述していく。

まず触れるべき社会的潮流として、第三波フェミニズムの勃興がある。女性の参政権獲得と政治的平等を目的とした第一波フェミニズム(19世紀末～20世紀初頭)、雇用と賃金の平等や性の解放、レズビアニズム、生殖の自由、メディアにおける女性の表象など、より幅広い問題の解決を目的とした活動を展開した第二波フェミニズム(1960年代～1970年代頃)を経て⁴⁹、第三波フェミニズムは1980年代後半頃から始まったとされ、1990年代に隆盛期を迎えた。それらは、ポップカルチャーから出てきた新しい「ガールリー・カルチャー」として登場し、音楽、映画、ファッション、ZINEなどの文化活動を通じて、女性あるいは少女たちが、自らの主張を表現したことに端を発したと言われる⁵⁰。アリスン・ピープマイヤーが指摘するように、第三波フェミニズムの重要な特徴の一つは「インターセクショナリティ」という概念を基礎としていた点にある⁵¹。インターセクショナリティとは、人種や階級、ジェンダー、セクシュアリティ、ネイション、アビリティといったさまざまな属性が交差したときに起こる差別や不利益を理解するための枠組みである。この概念は2013年頃から始まったBLM(ブラック・ライブズ・マター)運動を契機として注目されるようになり、現在のフェミニズム理論における主要な分析ツールの一つと認識される。多くの研究者が指摘しているように、第二波フェミニズムにおいて女性たちは「女性であるこ

⁴⁸ DVD『テルマ&ルイズ』(20世紀フォックスホームエンターテイメント、GXBE-15918)【メイキング・オブ・ラストジャーニー】より。

⁴⁹ 荒木生「フェミニズムの新しい潮流：「第4波フェミニズム」」『常民文化』成城大学常民文化研究会、2019年、40頁。

⁵⁰ 上野千鶴子『フェミニズムがひらいた道』NHK出版、2022年、66-67頁。

⁵¹ アリスン・ピープマイヤー『ガール・ジン 「フェミニズムする」少女たちの参加型メディア』野中モモ訳、太田出版、2011年、233頁。

と」を重視しすぎたために、そこに存在する差異を軽視してきたという経緯がある。第三波フェミニズムはそのような反省を踏まえたうえで「こうあるべき」という外見や行動に対する個人の自由を尊重しようといった主張をし、すべての女性の経験は個別的であって本質的な共有性はないということ、あるいは「女性らしさ」よりも「自分らしさ」を獲得しようと試みたとも言える⁵²。第三波フェミニズムはインターセクショナリティという概念を用いて多種多様なアイデンティティの交差性を重要視し、女性たちのより個別的な体験に焦点を合わせようとした。本論文が取り上げる三作品で描かれたのは、以下のようなものである。『ヴァージン・スーサイズ』では自死や少女たちの性的欲望といった表現、『テルマ&ルイズ』は女性による暴力描写や自死という選択、『マディソン郡の橋』は夫にまったく左右されずに自らの人生を切り開いていく主婦の姿である。ここでの女性像は、暴力や自死、あるいは性欲の発露といった表現によって脱規範的なものとなっているが、それは彼女たちが「女性らしさ」に左右されずに「自分らしく」行動していく様子であるとも言える。この点に、第三波フェミニズムの影響を読み取ることができるのではないかな。

またもう一点付け加えるならば、1980年代以降の新自由主義への移行によって政治経済だけでなく文化的な観点からも自己管理／自己選択／自己制御が強調されるようになったことがある。冷戦が終結し、経済政策はグローバルという名のもとに均一化され、あらゆるリソースが世界全体へと流入した。国境を超えて「人・もの・金」が動き、情報もかつてない速度でやりとりされるようになるが、結果として格差は拡大し続けていく。1990年代の「新たな女性映画」で描かれた女性たちの「主体的な」選択というものが、フェミニズム的な観点だけではなく新自由主義的なイデオロギーの影響を受けたものであったかどうかを現時点で論証することはできないのだが、しかし映画というメディアが「表象」されたテキストとして、社会的な影響、あるいは監督をはじめとする映画製作者の意図と密接につながっていることを踏まえたとき、「映画は、それが属する文化の支配的な信念や価値の「反映」とみなされるようなアプローチはあまりに粗雑である⁵³」というグレアム・ターナーの言葉を念頭に置きつつも、検討を続けていく必要があると考える。

⁵² ここで記述した第三波フェミニズムの特徴について、以下の論考を参照した。関根麻里恵「ソフィア・コッポラの〈ヴァンダリスト〉性に関する一考察 第三波フェミニズムと「ライオット・ガール」の文脈からコッポラを〈深読み〉する」『ユリイカ』第50巻第4号、青土社、2018年、120-131頁。

⁵³ グレアム・ターナー、前掲書、2012年、185頁。

第3章 『ヴァージン・スーサイズ』／性的欲望の発露、避けられない自死

1. 『ヴァージン・スーサイズ』について

『ヴァージン・スーサイズ』は、ソフィア・コッポラによる初監督作品として知られている⁵⁴。同作は1999年5月に開催されたカンヌ国際映画祭で初上映されて反響を呼び、アメリカでは2000年4月21日に公開した。当初は18の劇場のみで上映していたが、徐々に上映館が増え、最終的には全米で275もの劇場で公開するに至っている。アメリカ国内での興行収入は490万ドルを記録し、全世界での総興行収入は1千万ドルを超えた。日本でも2000年4月22日に封切られ、東京の劇場を中心に上映された。

本作の概要は以下のとおりである。1970年代半ばのミシガン州デトロイトに暮らす美しいリズボン姉妹、13歳のセシリア（ハンナ・ホール）、14歳のラックス（キルスティン・ダンス）、15歳のマリー（A・J・クック）、16歳のボニー（チェルシー・スウェイン）、17歳のテレーズ（レスリー・ヘイマン）は、数学教師の父（ジェームズ・ウッズ）と家庭のルールを過度に縛ろうとする敬虔なカトリックの母（キャスリーン・ターナー）という両親のもと、息の詰まる日々を送っていた。初夏のある日、末っ子のセシリアが突然浴槽で自殺を図ってしまう。なんとか一命を取り留めたセシリアだったが、数日後に自宅で開かれたパーティーの最中に再度自殺を図り、そのまま亡くなってしまう。セシリアの死後、普段通りの生活を送るよう努める姉妹たちだったが、ラックスの朝帰りをきっかけとして、ついに両親によって自宅内に監禁されることになってしまう。監禁から数週間が経過し、限界を迎えた彼女たちは、それぞれの方法で自殺を図るのであった。

監督を務めたソフィア・コッポラは、アメリカを代表する映画監督フランシス・フォード・コッポラの娘であり、二十代前半は女優として活躍した。その活動の傍ら、脚本家、写真家、デザイナーなど幅広く仕事をしていたが、1998年に映画監督としてデビューして以降は、定期的な作品製作を続けている。「ガリー・カルチャー」を牽引する存在として認知されているコッポラだが、『ヴァージン・スーサイズ』はそのムーブメントを発展させる気運をつくったとも言われる。本章では、少女たちの性的欲望という描写と、自死という選択の意味に着目しながら、如何に少女たちが「視られること」から脱却しているのかを分析していきたい。

2. 原作小説からの翻案

映画『ヴァージン・スーサイズ』は、ジェフリー・ユージェニテスによる同名小説（邦題は『ヘビトンボの季節に自殺した五人姉妹』）を翻案した作品である。1960年生まれのユージェニテスは本作の舞台となっているミシガン州で生まれ育ち、ブラウン大学を卒業したあとはさまざまな奨学金を得ながら執筆

⁵⁴ 厳密に言えば、初監督作は短編作品『リック・ザ・スター（*Lick the Star*）』（1998年）であるが、長編作品として全米規模で上映されたのは本作が初めてである。

活動を行っていた。小説『ヴァージン・スーサイズ』はユージェニテスのデビュー作として 1993 年に発表されたが、同著を読み感銘を受けたコッポラは、著作権もないままに脚本を描きあげたという⁵⁵。

邦訳された小説『ヘビトンボの季節に自殺した五人姉妹』の解説で巽孝之が指摘するように、映画版『ヴァージン・スーサイズ』は、原作を忠実に再現した作品となっている⁵⁶。物語全体の構成、それぞれのキャラクター像、小道具の色味や形状、あるいは物語に登場する音楽に至るまで、小説の持つ特性が遵守されていると言えるだろう。たとえば、自宅の庭で寝そべるラックスの水着姿を見るためにナイフ研ぎの男が 15 分間無料サービスをしたエピソード、ラックスと恋仲になるトリップ・フォンティン（ジョシュ・ハートネット）が身につけているのが原作に登場した「思い出の貝殻のネックレス」であること、あるいはリズボン家の夕食へ招待された男子学生ピーター・シセン（クリス・ヘイル）の「混み合った歯並び」などがその例である。

小説と映画の差異をあえて抽出してみるならば、小説では「家族の崩壊とデトロイトの崩壊、そして国家アメリカの崩壊が絶妙に連動している⁵⁷」のに対し、映画では少女たちの自殺という描写に焦点が当てられているという点がある。巽は、以下のように指摘する。

「本書は第 3 章で、「残った姉妹はケネディ家の人々のように耐える力を身につけた」と記し、第 5 章、最後のリズボン姉妹であるマリーがとうとう自殺して葬られる折には（映画版ではこの痛ましいくだりは削除されている）「黒いドレスを着てベールをかぶった姿に、未亡人となったジャッキー・ケネディの喪服を思い出した人もいた」と綴るが、ここに現代アメリカ特有の崩壊の歴史を見出すのは、決してむずかしくない⁵⁸。」

小説で描かれたこのような描写は、映画におけるナレーション、あるいはさまざまな描写のなかに登場することはなく、意識的に削除されたとも考えられる。この点に映画『ヴァージン・スーサイズ』が「アダプテーション作品としては不首尾に終わっている⁵⁹」という評価が与えられがちなことは理解しつつも、しかし姉妹たちの「選択」としての自死、あるいはセクシュアリティの目覚めといった描写に焦点が合うことによって、本作は「新たな女性映画」として語りうる作品となっていると言える。

⁵⁵ 大場正明『90 年代アメリカ映画 100』芸術新聞社、2012 年、278 頁。

⁵⁶ ジェフリー・ユージェニテス『ヘビトンボの季節に自殺した五人姉妹』佐々木雅子訳、早川書房、2001 年、328 頁。

⁵⁷ 同上、326 頁。

⁵⁸ 同上。

⁵⁹ 小澤英実「彼女たちの成熟と喪失 ソフィア・コッポラという視点」『ユリイカ』第 50 巻第 4 号（通巻 719 号）、青土社、2018 年、53 頁。

3. 「視線の構造」にかんする特徴

本作の最も重要な特徴の一つは、リズボン姉妹の自殺という出来事が、彼女たちの近所に住む男子学生たちの回想によって展開していくという点にある。物語の中心的プロットは姉妹たちの自殺だが、それらが彼女たちの視点によって語られることはなく、あくまで事件を「目撃する」という構造となっている。さらに、冒頭シーンで「ミシガン州 25 年前 (MICHIGAN 25 YEARS AGO)」という手書き風の字幕が挿入されることから分かるように、おそらく中年の年齢ほどになった男子学生たちが、過去の記憶を語るという形式で物語は進行していくのである。すなわち、男子学生たちを「見る側」と設定し、姉妹たちを「視られる側」として描いているのだが、しかし本作におけるショットの構成の特徴として、男子学生らによる「視点ショット」だけではなく、さまざまな人物による視点ショットが無作為に介在していることが挙げられる。



図 1-1 ラックスのクローズアップショット



図 1-2 セシリアの自殺シーン

上記で引用したショット（図 1-1,1-2）のように、ラックスを中心に姉妹たちのクローズアップショットが幾つか挿入されているが、これらは男子学生らの視点ショットにはなっておらず、「イメージ」として提示される。無論、姉妹たちを見つめる男子学生たちの視点ショットも存在しているのだが、セシリアと面談した精神科医をはじめとして、リズボン夫人、リズボン氏、リポーターのリディア・パール、トリップ、あるいは姉妹たちを含めて、あらゆる登場人物による視点ショットが無作為に挿入されている。作品全体の中心的語り手は男子学生であるものの、カメラがさまざまな人物の視点を捉えることにより、彼らの「見る視線」だけには終始しておらず、男子学生らの視点は、極めて曖昧なものになっていく。さらに切り返しショットがほとんどの場合回避され、会話する人物たちが第三者的な位置から撮影されていることも、本作における「見る、視られる」という関係性を覚束無いものにさせているのではないか。

4. セクシュアリティの目覚め／自死という選択

本作には、少女たちの性的欲望がはっきりと表現されている。このような表現は幻想的なイメージとして表象されてきた「少女」というイメージを覆したという点で、転覆的なものであったと言える⁶⁰。しかしここでの「性的欲望」は、彼女たちの「主体的な」欲望とは、また異なったものである。堀越英美は本作で描かれる少女たちの性行為について、「それは一般的には「性に奔放」と呼ばれるのだろう。そこに、彼女の性的主体が不在だったとしても⁶¹」と指摘している。

物語の中盤、プロムパーティーでクイーンとなったラックスは、トリップに流されるまま一夜を過ごしてしまう。そして明朝グラウンドで目覚めた彼女は、彼に置き去りにされたことを知る。この出来事を契機として、姉妹たち全員が両親に監禁されることになるのだが、それ以降ラックスは毎晩違う相手を自宅の屋根に呼び出しては、セックスを重ねるようになっていく。中年になったトリップは回想シーンで、「あの晩なにかが変わってしまった」と語るが、性欲を消費するだけの簡単な性行為を知ったラックスは、自らもその「主体」として、相手を屋根に呼び出すのである。このような彼女の姿は、「少女」であるはずの彼女にも恋心や愛に依拠しない単純な性欲があるという事実を提示する。不特定多数の相手と性行為をするラックスは、それまでハリウッド映画で描かれた清廉潔癖な少女的イメージとは確実に離れているうえ、まるで相手を飲み込むかのようなラックスの性行為は男性観客がむしろ「視たくないもの」を描いたものだとも言える。

過度な管理をする両親からは決して逃れられないこと、そして、息の詰まる家庭から逃げ出すために「男性という他者」にも結局は期待できないのだという事実を理解してしまったがために、ラックスはこのような無防備な行動に出たのではないか。そして「少女」であるがゆえにあらゆる選択を取れない彼女たちは、この地獄から逃げ出すために、「自死」という選択をするのである。

⁶⁰ 大場正明（山崎まどか、金原由佳による対談部分）、前掲書、295 頁。

⁶¹ 堀越英美「ミレニアル・ピンクは埋葬されない」『ユリイカ』第 50 巻第 4 号（通巻 719 号）、青土社、2018 年、43-47 頁。44 頁。



図 1-3 置き去りにされたラックス



図 1-4 俯瞰ショットでラックスを捉える。

物語の冒頭でのセシリアの自死、そして結末として描かれる四姉妹の自死はどちらも、現場を示すショットと男子学生たちの状況説明のナレーションのみでしか表現されておらず、彼女たち自身の葛藤や苦しみといった心情にかんする描写は一切為されていない。抑圧された少女たちの内面的な描写が為されていない点は、一見すると不可解な印象を与えるかもしれない。しかし、このような不可解さこそ、周囲が「少女」という存在に対して、無意識的に「主張すること」を封殺してきたという、何よりの証左となるのではないか。少女たちの内的葛藤が描かれないのは男子学生らの視点が中心となっているからだ単純に理解することもできる。しかし、わかりやすい心情、あるいはわかりやすい物語といった「よくある」表象を提供しないというこの姿勢は、物語に通底した意識である。つまり、都合よく表象されているという意味での「視られるもの」として描かれるヒロイン像からは、確実に離れていると言えるのではない。

5. 「少女であること」に対する期待

さらに自死という選択は、彼女たちの母から向けられる「少女らしくあってほしい」という規範の強制に対するささやかな抵抗であるように見えて、実際には自死によって永遠の「少女」となったという意味で彼女たちが神話化される材料の一つとなってしまう。リズボン夫人がカトリック信者であることは原作小説のなかで幾度となく示唆されているが⁶²、キリスト教的価値観において、自殺という行為は忌避されるべきものとして認識されている。以下、グリゴーリイ・チハルチシヴィリによる『自殺の文学史』から引用する。

⁶² 具体例としては、「ミセズ・リズボンを見かけるのは、朝、まだ日も昇らないうちからすっかり見繕いして、露に濡れた牛乳のカートンを取りに出かけるときか、日曜日に一家がパネル張りのステーションワゴンで湖畔のセントポールカトリック教会に出かけるときくらい（13 頁）」という描写、あるいは、セシリアの葬儀がカトリック教会の葬送の儀式によって執り行われた描写（49 頁）などが挙げられるだろう。

「自殺に対して非寛容な態度をとる主な理由は、容易に指摘できる。つまり人が、自分の命の主人は自分だと思ふのを許してはいけない。なぜならそうすると「すべてが許される」ということになるから、というわけである。(中略)「自殺者に同情することはできるが、自殺に同情すべきではない」というのである⁶³。」

セシリアが最初の自殺をしたとき、彼女の顔のクローズアップショットの次に、聖母マリアが書かれた青色のカードをカメラは捉える(図 1-5)。原作小説にはカードの詳細、「聖母マリアがこの碎け散った世界に平和をもたらすメッセージを携えて、わたしたちの町に御降臨なさいました。ルルドやファティマのように、聖母はあなたのような人々にも拝謁を許されます。詳しくは 555-MARY にお電話を⁶⁴」というメッセージが記されており、かつそのカードを、リズボン夫人が握りつぶしたと描写されている。自殺は忌避すべき行為であるという認識がセシリアのなかにはありながらも、しかしそれを遂行しなくてはならないほどに差し迫った事情が彼女にはあったということがここから読み取れるが、セシリアが聖母マリアのカードを握りしめて自殺をしたのは、自殺という選択をしてもなお救済してほしいという願望であると同時に、自死という行動を忌み嫌う母親に対して、ささやかな抵抗を試みたのではないかと考えられる。



図 1-5 セシリアが持っていたカード。「555-MARY」と書かれている。

リズボン家の玄関には、幼き頃の姉妹たちが履いたファースト・シューズが飾られている(図 1-6)。金色の小さな 5 つの靴たちが象徴するのは、彼女たちの幼少期の記憶であり、それは母の「無垢なままでいてほしい」という願望を表しているとも取れる。身体の線が一切出ない足首まで長さのあるドレスを

⁶³ グリゴーリイ・チハルチシヴィリ『自殺の文学史』越野剛、中村唯史訳、作品社、2001 年、47 頁。

⁶⁴ ジェフリー・ユージェニテス、前掲書、21 頁。

用意し、食事の場ではカーディガンを羽織るよう促す。母は娘たちを守ろうとするが、それは過剰な愛情となり、よって姉妹たちを苦しめる。自殺という選択は、母の願望である「少女らしくあること」という期待を、結局は永遠に担保することになったとも考えられるのではないか。



図 1-6 玄関に飾られるファースト・シューズ

第4章 『テルマ&ルイズ』／抵抗としての自死、クィア的読解の可能性

1. 『テルマ&ルイズ』について

リドリー・スコットによる『テルマ&ルイズ』は、ハリウッド映画において初となる、女性二人を主人公とした「ロード・ムービー」作品である。アメリカでは1991年5月24日に公開し、約450万ドルの国内（アメリカ）興行収入を得たうえ、同年のアカデミー賞において脚本賞を受賞している。作品が公開された一ヶ月後の『TIME』の表紙として、テルマとルイズを演じたスーザン・サランドンとジーナ・デイヴィスが起用されたことから、当時大きな反響を呼んでことが窺えるだろう。本作のプロデューサーを務めたミミ・ポークは『テルマ&ルイズ』について、「女性に夢を追う強さを教え、力と強さを与える映画」であり、「男女の役割に対する社会の価値観に挑んでいる⁶⁵」と語る。彼女が言うように、テルマとルイズは物語のなかで能動的に行動し、逡巡しながらも「自らの人生は自らのもの」として全うしていくのである。そのような姿は「視られるもの」として描かれてきた女性像とは、明確に異なっていると言える。

本作のあらすじは以下のとおりである。アーカンソー州に暮らす専業主婦のテルマ（ジーナ・デイヴィス）とダイナーで働くルイズ（スーザン・サランドン）は親友同士である。テルマは、自分の話をまったく聞かない夫のダリル（クリストファー・マクドナルド）から、ルイズは、結婚を尻込みする恋人のジミー（マイケル・マドセン）と進展のない日々から逃げ出すため、週末旅行へ出かけることを決める。日頃の鬱憤から解放され、楽しい時間を過ごしていた彼女たちだが、道中立ち寄ったバーでテルマが強姦されるといふ事件が起こる。現場を目撃したルイズはテルマが自宅から持ち出した銃を手にし、思わず犯人の男を射殺してしまう。なんとかその場を去った二人だが、強姦した犯人の男と夜通し酒を飲んでいたテルマに対し警察は情状酌量の余地はないと判断するだろうと推測し、彼女たちはメキシコへと逃げることを決めるのである。

作品が製作されてから三十年以上が経過した現在に至るまで、『テルマ&ルイズ』は女性たちによるロード・ムービー、あるいはバディ・フィルムとして活発に議論、引用され、映画における女性表象を考えるにあたり象徴化された作品として認識されている⁶⁶。既にさまざまに論じられてきた作品ではあるが、結末として描かれる自死という選択とクィア・リーディングの可能性について論証しながら、本論文では抵抗としてのメッセージが含まれる「新たな女性映画」作品として再考していく。

⁶⁵ DVD『テルマ&ルイズ』（20世紀フォックスホームエンターテイメント、GXBE-15918）【メイキング・オブ・ラストジャーニー】より。

⁶⁶ 本作について論じた批評、研究は数多い。日本において直近に出版されたものとしては、清水晶子による論考「許容されない幸福へと跳躍するあなたと共に拳を握って」（『すばる』45巻1号、集英社、2022年、212-219頁）や、高島鈴『布団の中から蜂起せよ：アナール・フェミニズムのための断章』（人文書院、2022年）における本作への言及などが挙げられる。

2. 反転する男女の役割

ファーストショットでカメラは荒野を映し出すが、これは西部劇やロード・ムービーに馴染みのオープニングシーンである。荒涼とした大地をカメラが横移動するというこの映像は、本作がロード・ムービー作品であること、さらにカメラがパン（横移動）することによって旅を伴うものであることが冒頭から示されている。『テルマ&ルイズ』というタイトルからも明白のように、本作はテルマとルイズをヒロインとして彼女たちの旅を描いているが、しかしロード・ムービーというジャンルのなかでは、「女性は男性に従属する存在」として機能してきたという経緯がある。デヴィット・ラダーマンは同ジャンルにおける女性たちの役割について、以下のように指摘している。

ロード・ムービーにおけるヒロインは、多くがステレオタイプの範囲のなかで特徴付けられている。世間知らずで、不合理的な側面を持ち、行動や言動は受け身である。そして「男性主義者の理想的な付属物」でしかない⁶⁷。

さらにラダーマンは、ロード・ムービーのジャンルの大部分は男らしさに焦点を当てることを前提としているために、そこで表象される女性たちというのは常にマイナーな役割に縛り付けられているとも述べる⁶⁸。本作で描かれるテルマとルイズという二人の女性も物語を動かす能動的な存在として、車を運転しながら銃を手にし、谷底へとダイブしていくが、このような姿は「付属物」として扱われてきた女性の役割からは完全に離れていると言える（図 2-1）。さらに、テルマがダリルに無事を知らせるため電話をかけに寄った店先で出会った JD（ブラット・ピット）というキャラクターに着目してみると、彼は伝統的なロードムービー作品で描かれる規範的な女性像の役割を引き受けた存在として機能していることが窺える。テルマと JD とのセックスシーンでは、カメラはティルトアップで JD の身体を捉える。このとき身体からほんの数 10 センチしか離れていないような場所にカメラは位置しており、下から徐々に顔のクローズアップショットへと移行していくのだが、ここでは JD の身体が「視られるもの」として提示される（図 2-2）。



図 2-1 運転するテルマとルイズ



図 2-2 JD のバストショット

⁶⁷ Laderman, David, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, (Austin: The University of Texas Press, 2002), p.461.

⁶⁸ 同上、451 頁。

ロード・ムービーはアメリカ建国の歴史と結びついて描かれることから、古典的ハリウッド映画で頻繁に描かれてきたジャンルの一つであった。このような伝統化されたジャンルにおいて男女の役割を反転させたことは、本作の特筆すべき点である。ただこのような表現は「客体化された男性像」を描き出したとも言え、単純な役割の反転に留まっている。「主体－客体」という二項対立的な構造は崩されておらず、この点に商業作品ゆえの限界が示唆されているとも考えられる。

ここで追記するならば、本作はロード・ムービーの構造を持ちながらも、女性を主人公として、性被害や結婚生活といった「女性」に関する諸問題を取り扱っていること、そしてそこには抵抗としての意味合いが含まれることから、「新たな女性映画」として語りうる作品であることを言及しておきたい。

3. 女性による「暴力的な」描写／結末として描かれる「自死」

脚本家のクーリがメイキング・ビデオのなかで語っているように、本作は「あまりに暴力的」な描写が含まれていたために、何社もの映画会社から製作を断られたという。彼女はインタビューで、「せめて女性が男性を殺さないようにできないか？と言われ、でもその部分（ルイズがハーランを射殺する場面）を消してしまうことは物語がまったく異なったものになってしまうから、それは絶対に避けたかった⁶⁹」と述べている。

リドリー・スコットの『エイリアン』にかんするエピソードが示すように⁷⁰、女性による男性への暴力的なシーンはこれまでのハリウッド映画において明確には描かれてこなかったが、本作ではハーランの射殺を契機として、合計で3名の男性キャラクターへの暴力的な描写が実践されている。レイプをしたハーランに対する射殺、彼女たちを発見した警察官に対する車内への監禁、そして侮辱してきたトラック運転手の車への発砲である。それぞれの行動はテルマとルイズによる一方的な暴力ではないにもかかわらず、作品が公開された当時「女が男にふるう暴力を擁護している」として一部の批評家から痛烈に批判されている⁷¹。このような経緯から見えてくるのは、如何に映画における女性像が理想化されたイメージを強制されてきたかということである。『テルマ&ルイズ』での暴力的な描写は女性表象に纏わる慣習を文字通り破壊するために明確な意図をもって為されているものであり、そこでの彼女たちの振る舞いは「女性らしさ」に左右されない主体的な行動そのものである。

次に、結末で描かれた自死という選択についてである。メアリ・アン・ドーンが指摘するように、「女を物語化するためには彼女たちを病理学的なものと結びつけることが必要」であり、「女性映画」はその制約を遵守してきた⁷²。『愛の勝利 (*Dark Victory*)』（1939年）におけるベティ・デイヴィスや『愛と追憶の日々 (*Terms of Endearment*)』（1983年）のエマが不治の病に陥ったように、ヒロインたちの病気、

⁶⁹ DVD『テルマ&ルイズ』（20世紀フォックスホームエンターテイメント、GXBE-15918）【メイキング・オブ・ラストジャーニー】より。

⁷⁰ 『エイリアン』（1979年）には女性同士の喧嘩シーンが含まれていたのだが、公開当時は該当シーンが削除されている。ディレクターズ・カット版としてDVDが発売される際、その映像も含めたものとして発売されている。

⁷¹ グレアム・ターナー、前掲書、122頁。

⁷² メアリ・アン・ドーン『欲望への欲望』松田英男訳、勁草書房、1994年、59-60頁。

あるいは病による死は、ジャンルの典型的なプロットとなってきた。本作で描かれた自死という描写は自らの生をコントロールするという究極的な自己選択だからこそ、「病死させられてきた」ことに対する抗議性を持った表現、つまり「抵抗」としての選択とも捉えられる。さらに、谷底へと車を走らせるテルマとルイズを警察官のハル（ハーヴェイ・カイトル）が追いかけるが、このシーンもまた、男たちの手中に収まらない女たちの姿を描き出している。本作の監督を務めたリドリー・スコットは、「自分自身の人生や運命の支配者は自分だということ。押しのけられ、手遅れにならないように、横取りされてはいけない⁷³」とインタビューで述べているが、この言葉もまた、自死という選択に込められた抗議としての意味を補強してくれる。

さらにアメリカ版のポスターには、「誰かが命を得ることだと言ったから…彼女たちは行動した（Somebody said get a life…so they did.）」という言葉がある。ここでの「行動」が表すのは、明らかに自死についてである。死という選択がむしろ命を得ることに繋がるというこの表現は、象徴的な言葉として捉えられる。

4. クリア・リーディングの可能性

物語のなかでテルマとルイズは異性愛者であることが明示されているが、それぞれのパートナーとの関係は良好なものではない。テルマにはダリルという夫がいるが、物語の冒頭シーンの一つに、テルマの話をまったく聞かないダリルと、ルイズと旅行に行くことを当日の朝まで言い出せずにいるテルマの描写がある。ここから窺えるように、彼らの結婚生活は破綻寸前である。ルイズにはジミーという恋人がいるが、彼女もまたジミーの写真を伏せてから週末旅行へと出ていくうえ、ルイズのもとを訪れたジミーが彼女の言動に苛立ち怒鳴る場面も挿入される。ルイズとジミーの関係もまた順調ではないことがここで明らかとなる。彼女たちの様子を描写しながら藤田秀樹は以下のように指摘している。少し長めだが、引用していく。

「テルマは、亭主関白の夫のもとで籠の鳥のような状態に置かれていたのである。彼女がどこか子供っぽく世間知らずに見えるのは、このためであろう。ゆえに彼女にとってこの旅は、憂鬱で味気ない結婚生活からの束の間の解放にほかならない。ルイズにとっても、この旅は恋人のジミーと一旦距離を置くためのものでもある。彼女は、煮え切らない態度をとるこの恋人に愛想を尽かし始めている。家を出る直前に彼女はジミーに電話をかけるが、留守電のメッセージが虚しく流れるばかりである。するとルイズは、そばにあったジミーの写真をぱたりと伏せてしまう。まるでこの恋人を見限ってしまったかのような仕草である。かようにテルマとルイズは、結婚生活とそれが営まれる場である家庭から、そしてヘテロセクシュアル・ロマンスから、言わば男たちとの関わり

⁷³ DVD『テルマ&ルイズ』（20世紀フォックスホームエンターテイメント、GXBE-15918）【メイキング・オブ・ラストジャーニー】より。

から逃走し、女性同士の交歓に身を委ねようとしているのだ⁷⁴。」

物語の結末で、テルマとルイーズはキスをして手を取り合い、谷底へと飛び降りる。藤田が既に指摘するように、そこには友情を超えた二人の緊密な結びつきが存在していると読み取ることができるだろう。そしてこのような関係性は、テルマとルイーズ、あるいはそれぞれのパートナー（不倫相手含む）とのシーンにおける視点ショットの構造からも論証することができる。

まず、テルマとダリルのシーンを取り上げる。さきほど言及した、冒頭における会話シーンである。イマジナリー・ラインを遵守した切り返しショットによって二人の存在が映されるのだが、カメラは常に引いた場所に位置し、曖昧な視点ショットすらも用いられていない（図 2-3）。テルマとダリルという二人の人物をカメラは捉えているが、そこに登場人物たちの視点は介していないと言える。



図 2-3 テルマとダリルの会話シーン



図 2-4 ルイーズとジミーの会話シーン



図 2-5 JD の登場シーン

⁷⁴ 藤田秀樹「車と物語を駆動する女性たち——リドリー・スコットの『テルマとルイーズ』を観る」『富山大学人文学部紀要 73』2020 年 8 月、198 頁。

次に、ルイズとパートナーであるジミーのシーンである。彼らのシーンは基本的に曖昧な視点ショットによって会話が進行していく（図 2-4）。このショットにあるように、カメラはジミーの背後にあるため曖昧な視点ショットにはなっているものの、登場人物の目にとって代わるような視覚的な視点ショットにはなり得ていない。そしてテルマと JD とのシーンでは、テルマが鏡越しに彼を見つめており、テルマによる視覚的視点ショットにはなっているのだが、JD 側からの視覚的視点ショットは用いられていない。つまり、テルマは見る側として彼の身体をみつめていることが分かるが、一方で JD 側からの見る視線というものは描かれていない（図 2-5）。

フランソワ・ジョストは映画における語りの構造にかんして、「焦点化（focalization）」と「眼視化（ocularization）」という概念を導入している⁷⁵。焦点化は、たとえば擬似視点ショットと呼ばれるような曖昧な視点ショットなどを含めて、そのショットが登場人物の知っていることを指し示すものである。眼視化は、カメラが登場人物の目の代わりとなるようなショットを指し、そのような構図はカメラが映すものと登場人物との関係性を示すとされる。先ほど指摘したように、彼女たちのパートナーとのシーンでは双方による視覚的な視点ショットは用いられず、眼視化は達成されていない。ただ、ルイズとジミーが話し合いをして別離するシーンでは、ルイズの視覚的視点ショットとジミーの視覚的視点ショットとも取れるショットがいくつか挿入されており、これはすなわち、二人が別れることによって始めて平等な関係性を築けた、と指摘することができるかもしれない。

一方、テルマとルイズの二人のシーンでは視覚的な視点ショットが多用されており、眼差しの平等性が保たれている。つまり、テルマとルイズのあいだでのみ、平等な関係性が築けていると指摘できる。主人公である二人だからこそのような平等性が担保されているとも言えるのだが、しかし彼女たちのパートナーとの視線の構造と対比したとき、そこには二人の強い結びつきが存在すると読み取ることができるのではないか。最も特徴的なシーンとしてラストシーンを取り上げると、ここでは明確な視点ショット、双方による視覚的ショットによって、互いを見つめ合う彼女たちが映されている（図 2-6,2-7）。



図 2-6 テルマによる視覚的視点ショット



図 2-7 ルイズによる視覚的視点ショット

⁷⁵ Jost, Francois "Narration(s): en deca et au-dela," ed Jean-Paul Simon & Marc Vernet, *Communications* 38, (Enonciation et cinema, 1983), pp.192-212.

さらに、ここではクローズアップショットによって彼女たちの顔が映し出されるが、汚れや埃、シワといった要素は編集によって消去されていない。背後から光が洩れることによって幻想的な映像にはなっているものの、それは理想化された女優像としてのイメージとは別のものである。

竹村和子は、「二人のヒロイックな悲劇は、けっして社会性を与えられない女のホモソーシャルな欲望の挽歌を、フェミニズムとレズビアニズムの視点をとって諧謔的に華々しく描いたものと言えるかもしれない⁷⁶」と指摘する。テルマとルイズは、生きづらい世界から飛び立つ他なかったかもしれない。しかしこのような彼女たちの姿が、現代アメリカ映画における女性表象を変化させる重要な契機となったことは確かである。

⁷⁶ 竹村和子「忘却／取り込みの戦略 バイセクシャリティ序説」『現代思想』第25巻第6号、青土社、1997年、254頁。

第5章 『マディソン郡の橋』／視線の主体化、究極的な自己決定

1. 『マディソン郡の橋』について

クリント・イーストウッドによる『マディソン郡の橋』は、1992年に発表されたロバート・ジェームズ・ウォラーによる同名小説を翻案した、イーストウッド初となる女性を主人公にした作品である。原作小説もノエル・カワードによる一幕劇「静物画（*Still Life*）」を現代風にアレンジしたものであり、小説と映画、どちらもが翻案された作品である。カワードの「静物画」は1945年にデヴィット・リーンによって『逢びき（*Brief Encounter*）』というタイトルに改変され、映画化されている。本作は、約8ヶ月にわたる製作期間を経たのちアメリカでは1995年6月2日に公開され、同年9月末までで約7千万ドルの国内（アメリカ）興行収入をあげた上、海外興行収入は2億ドルを記録した。当時の「ニューヨーク・タイムズ」や「ニューズウィーク」誌といったメディアをはじめ、Rotten Tomatoなどのウェブサイトなどでも好意的な批評が多く寄せられたことから⁷⁷、興行的にも批評的にも本作は成功したと言えるだろう。物語の概要は以下のとおりである。

アイオワ州マディソン郡に実在するローズマンブリッジを撮影しにやってきた写真家のロバート・キンケイド（クリント・イーストウッド）が、夫と子どもと共に同州に住む主婦のフランチェスカ・ジョンソン（メルル・ストリープ）と出会い、またたく間に恋に落ちる。都合のよいことに、彼らが出会うのはフランチェスカの家族が子牛の品評会に参加するため家を留守にしている最中であり、ロバートとフランチェスカは四日間をともに過ごすこととなる。情事の末、二人は別れる決断をするが、ロバートの死後、フランチェスカは彼からの遺品を受け取り、ロバートが火葬されローズマンブリッジから散骨されていたことを知る。フランチェスカもロバート同様に遺体を茶毘に付し、遺灰をローズマンブリッジから撒いてほしいという遺言を残して亡くなる。

本章では原作小説と映画の差異に着目しながら作品内部で描かれるフランチェスカの「視線の主体化」を論証しつつ、ごく「一般的な」主婦であるフランチェスカというヒロインが男性化や無性化、あるいはファム・ファタルにならずとも自らの人生を切り開いていく姿に注視し、分析を試みていく。

2. 原作小説からの翻案

前述したように、本作は原作小説を翻案した作品だが、その際、主人公が変更されている。ウォラーによる原作小説「マディソン郡の橋」は、ヒロインであるフランチェスカの二人の子どもたち（マイケルとキャロリン）から母親の話を聞き甚く感動したウォラーが、フランチェスカの手記をもとに追加取材と

⁷⁷ 『ニューヨーク・タイムズ』に掲載された当時の記事を以下引用したが、概ねの批評が好意的立場で書かれていた。公開当時の状況については、以下の文献を参考にした。マーク・エリオット『イーストウッド最後の伝説の男』笹森みわこ、早川麻百合訳、早川書房、2010年、438頁。

調査を行い、彼らの物語を描き出したという設定となっている。インタビューでのウォラー自身の言葉にもるように、小説「マディソン郡の橋」は「ロバート・キンケイドに代表される男の物語⁷⁸」である。

「年老いていて、テレビのない時代に育ち、大人になったらアマゾン川の船長になりたいと思っていた、そんな男たちの生き方を描きだした作品」であるがゆえに⁷⁹、フランチェスカの語りが登場することは作品全体を通じて皆無である。小説の第三章にあたる「フランチェスカ」の部分では、彼女のこれまでの生き方、性格、生活などについて仔細に描写されているものの、それはあくまでも「描写」に過ぎず、彼女の「主体的」な言動を窺い知ることはできない。別府恵子は「最後のカウボーイ『マディソン郡の橋』における「男らしさ」の神話」において、本作におけるフランチェスカの存在にかんして「『最後のカウボーイ』の人生に花—そういう男がこの世に存在していたとの証明—を添えるもの」でしかなく、また「キンケイドが旅の途中、モーターでページをめくる『アフリカの緑の丘 (*Greens Hills of Africa*)』の作者のヘミングウェイのように、キンケイドもまた、「男らしさ」の神話に拘る男⁸⁰」であると述べている。原作小説のなかで幾度となく出てくる「最後のカウボーイ」という言葉、「これ以上孤独ではありえないほど孤独だった⁸¹」という描写、あるいは、ロバートとフランチェスカの関係性を前進させるモチーフとなっている「イエーツ⁸²」もそうだろう。ロバート・キンケイドというキャラクターは、イーストウッドが持つ世間的なイメージとまさに合致していたし、イーストウッド自身も自らの「孤高の狼」的なイメージを存分に見せつける良い機会と考え、キャスティングのオファーを快諾したという⁸³。

しかし、イーストウッド自らが主演・監督を務めることとなった映画『マディソン郡の橋』では、「最後のカウボーイ」としてのロバートの描写は、相当削られている。中村聡史は「一九九〇年代のアメリカ映画における「メロドラマ」の様相」において、小説から映画へと翻案された際の登場人物の設定や物語の構成について、以下二点を指摘している。

「(特に注目すべき点は) ロバート・キンケイドの生い立ちや過去の説明が、原作に比べて相当削られ、謎めいた人物として描かれている点。そしてもう一点は、原作では作者であるウォラー自身も「わたし」として登場する複雑な入れ子の構造になっているのに対して、映画では、入れ子の構造は残しながらも、ウォラーの存在を消し、娘と息子が母(ヒロイン、フランチェスカ)の遺品の

⁷⁸ 「高樹のぶ子とのインタビュー」『マルコポーロ 1994年9月号』文芸春秋社、第4巻第9号、76頁。

⁷⁹ 同上。

⁸⁰ 別府恵子「最後のカウボーイ『マディソン郡の橋』における「男らしさ」の神話」『女性学評論』神戸女学院大学女性学インスティテュート、1995年、64頁。

⁸¹ ロバート・ジェームズ・ウォラー『マディソン郡の橋』村松潔訳、文春文庫、1997年、25頁。

⁸² アイルランドの詩人、ウィリアム・バトラー・イエーツのことを指している。イーストウッド自身もアイルランドの血を引いており、さまざまな作品でイエーツの詩を引用している。『マディソン郡の橋』では、フランチェスカが『さまよえるアンガスの歌 (*The Song of Wandering Aengus*)』(1899年)からの一節を手紙に書き、ロバートを再び食事に誘うという描写が為されている。

⁸³ マーク・エリオット『イーストウッド最後の伝説の男』笹森みわこ、早川麻百合訳、早川書房、2010年、438頁。

手記を読み、彼女の体験を知ってくという、より単純なものに変えられている点である⁸⁴。」

中村が指摘するように、原作小説では冒頭において登場しているウォラーの存在も、映画版ではその一切が排除され、マイケルとキャロリンがフランチェスカの手記を読み進めながら物語が展開していくという構成となっている。ここで興味深いのは、ロバートが謎めいた人物として描写される一方、映画『マディソン郡の橋』は、物語全体がフランチェスカの語りによって進行し、彼女の物語へとその姿を大きく改変しているという点である。換言すれば、小説から映画へと翻案される際に「ロバートの物語」から「フランチェスカの物語」へと改変されている、とも指摘できるが、このような改変を逆説的に考えるならば、原作小説では描かれなかったフランチェスカの主体的な表象が、映画では明確に描かれている、ということにならないだろうか。

たとえば物語が幕を開け、マイケルとキャロリンが母の手記を見つけ読み始めるシーン、キャロリンの声に徐々にオーバーラップしながら、フランチェスカの声へと切り替わっていく。ここで映されるフランチェスカのクローズアップショットは、本作の主人公はフランチェスカであるということが強調される印象的なショットである。音楽を聴きながら食事を作るフランチェスカの疲れた表情、食事を取りに来た娘のキャロリンがすぐさま音楽を消しラジオを付ける、という些細にも思えるこのシークエンスの一連の描写は、フランチェスカが如何に日々生活に追われ、閉塞感を募らせているのかを端的に示す巧みな演出である。

映画化に際して行われたこのような改変は、イーストウッド自身の言葉を借りるならば、「メルル・ストリープにフランチェスカを演じてもらうために彼女が納得いく作品にしたかった」だと、単純に理解することもできる⁸⁵。しかし、フランチェスカの表象はそれまでの「女性映画」作品と比較した際にも明らかな変化を見つけることができる。本作で描かれたフランチェスカは、『ステラ・ダラス』のステラのように、家族を「犠牲」にするのでもなく、能動的に欲望し、苦悩し、選択していくのである。

3. 古典的な「女性映画」からの逸脱

『マディソン郡の橋』のフランチェスカの革新性を示すために、同時代に製作された「女性映画」作品として、ジェームズ・L・ブルックスによる『愛と追憶の日々 (*Terms of Endearment*)』(1983年)を比較対象として取り上げよう。同作は、未亡人である母オーロラ(シャーリー・マクレーン)と娘のエマ(デブラ・ウィンガー)の半生を描いた作品である。物語の後半、結婚生活が破綻しつつある娘のエマは、ス

⁸⁴ 中村聡史「一九九〇年代のアメリカ映画における「メロドラマ」の様相—『マディソン郡の橋』と『タイタニック』」山田幸平編『現代映画思想論の行方—ベンヤミン、ジョイスから黒澤明、宮崎駿まで—』晃洋書房、2010年、256頁。

⁸⁵ イーストウッドはキネマ旬報のインタビューで「メルルの役柄が、役と完全に合致していることが重要だと思った。(中略)当初、彼女は原作が好きではないから、という理由で断ってきたが、私は、焦点を、ずっと女性の方に当てて書いた脚本を提供しようと約束し、彼女はこれを読んで、すっかりと心を動かされ、ぜひ、演らせてくれと言ってきた。」と、赤裸々に述べている。「成田陽子によるクリント・イーストウッド インタビュー」第1170号通巻第1984号、キネマ旬報社、1995年、28頁。

ーパーで出会ったサム（ジョン・リスゴー）と連絡を取り合うようになり、次第に不倫関係へと発展していく。エマは作品全編を通じて自らの性的欲望を積極的に顕わにしているが、性交渉を迫る相手は、あくまで夫のフラップのみである。サムとの関係においてエマは自らの欲望を一切口にするのではなく、それは性的欲望を表出する相手として「夫のみ」が適当な相手であるという認識がこの時点では切り崩されていないと捉えられる。母であるオーロラも自らの欲望を明確に表出させているが、ジャック・ニコルソン演じるギャレットへの想いを吐露するシーンでは、滑稽とも取れる大げさなリアクションが取られることによって、その欲望自体が「切実な」ものではないことが示されるうえ、オーロラは夫を亡くした未亡人でもある。北村紗衣が「女性映画」は、女性の関心事を丁寧に扱える一方、女性を家庭に押し込めるような陳腐な道德感を強化してしまう可能性を孕んでいる」と指摘しているように⁸⁶、『愛と追憶の日々』は、ヒロインたちの欲望を緻密に描き出したという点で革新的であったものの、そこには「道徳的」な価値観が、静かに横たわっている。

一方『マディソン郡の橋』におけるフランチェスカは、自らの欲望に対して率直である。彼女は未亡人でも無ければ良好な関係を保つ夫もいるが、「道徳的に」間違っているからといった理由で、行動を制限することはない。ロバートにローズマンブリッジまでの道順を教えること、自宅へとお茶に誘うこと、夕食を共にすること、ふたりの関係を発展させること、そして別離することも、自らの意思によって主体的に「選択」するのはフランチェスカである。物語の結末としてフランチェスカはロバートと道をとともにせず家庭に留まる決断をするが、ここで言えるのは、フランチェスカが「規範的な伝統に逆らうから」という理由でロバートと旅立つ道を選ばなかったのではなく、「どういう選択をするかが人生よ」という彼女のセリフが示しているように、イタリアからアメリカへと戦争花嫁として渡航し、子どもを産み育ててきたことが自身の人生であるという事実をフランチェスカが理解したうえで、それを捨て去ることは自らの人生を捨て去ることと同様であるからこそ、家を出なかったのではないかと、ということである。つまり彼女は家庭にとどまる選択をするが、ここに横たわるのは規範的な伝統ではなく、むしろフランチェスカの主体的欲求であると考えられるのではないだろうか。古典的な「女性映画」作品では、子供が自身の恋愛の足枷になったり（例『天に許したまうすべて』）、子供の犠牲になること（例『ステラ・ダラス』）が描かれ続けてきたが、本作におけるフランチェスカは「子どもを犠牲にできない」という理由のみで家庭に留まる選択をしたわけではない。さらに付け加えるならば、古典的な「女性映画」では「選択」が主要なテーマとして描かれるとモリー・ハスケルは主張しているが、この「選択」とは、ヒロインが複数の男性から求婚され、彼らのどちらと結婚すべきかといった婚姻に関連するものを指している⁸⁷。本作におけるフランチェスカのあらゆる「選択」は、ハスケルの言う「選択」とは、明らかに異なっていると言えるだろう。

⁸⁶ 北村紗衣『お砂糖とスパイスと爆発的な何か 不真面目な批評家によるフェミニスト批評入門』書肆侃侃房、2019年、154頁。

⁸⁷ モリー・ハスケル、前掲書、200頁。

4. 「見る主体」としてのフランチェスカ

これまで述べてきたように映画『マディソン郡の橋』はフランチェスカの物語となっており、本作のカメラワークは彼女の主体的な眼差しを的確に捉えている。たとえば、道を訪ねてきたロバートのためにローズマンブリッジまで案内するシーン、カメラはロバートとフランチェスカの両方を捉えるものの、フランチェスカを捉えるとき、その構図はロバートの視点ショットにはなり得ていない。反対に、ロバートを捉えるショットは、フランチェスカの視点ショットで構成されている。二人の会話シーンでは基本的に繰り返しショットが用いられているものの、会話シーン以外のすべてのショットは徹底してフランチェスカの視点に従属している（図 3-1,3-2,3-3）。



図 3-1 フランチェスカのバストショット



図 3-2 フランチェスカの POV ショット



図 3-3 このとき、ロバートの POV にはなっていない



図 3-4 ロバートの身体を覗き見るフランチェスカ

車のなかでロバートがフランチェスカの太ももに触れるカット、浴槽のなかでロバートへの欲望を空想するシーン、あるいは雨のなか別離するシークエンスなど、例を挙げれば枚挙に暇がないが、最も象徴的なシーンとして挙げられるのは、二階の窓からロバートを覗き見る一連のシーンである。ローズマンブリッジまでロバートを案内したあと、フランチェスカは「アイステイーを飲みませんか」といって、ロバートを自宅に誘う。しばらく歓談し、「どうせひとりで食べるから」と彼を夕食に誘ったフランチェスカは、自宅の二階の窓からロバートが裏庭で水浴びしている姿を覗き見る（図 3-4）。

2章で既に述べたように、ハリウッドにおける主流映画においては「見る者＝男、視られる者＝女」という図式が映画の言語規則（コード）として映画スタイルと物語構造に無意識的に組み込まれ、女性は常に男性による窃視症的、加虐症的視線にさらされた受動的な対象であり、（映画における）女性は、男性観客の欲望を充足させ、彼らの「去勢」不安を象徴するために存在しているとマルヴィは指摘した。このような活動は、映画においては「男性のみ」に可能であり、男性は物語を進行させる能動的な役割を持つ一方で、女性は登場人物／観客にとっての性愛的対象、あるいはその両方の役割を担う他なく、女性の外観は「視られるため」（To-be-looked-at-ness）ということを示唆するように、視覚的で、性愛的な強度の衝撃をもつような形に規則（コード）化される。マルヴィのこの議論を踏まえたとき、「フランチェスカがロバートを覗き見る」という本作におけるこのカットが、如何に女性の表象を語る際に重要なものであるかが明白となる。カメラはフランチェスカの横顔をバストショットで捉えて、ロバートが水浴びするカットと交互に映し出す。そしてフランチェスカのすぐ背後にカメラが移動し、そこから再び窓越しのロバートが映されることで、観客は彼女の視線に従属することとなる。ここでは「欲望するフランチェスカ」が明示される上、彼女の眼差しに観客が同一化できるよう演出され、観客である我々はフランチェスカの視線と重なりながら、見世物としての男性の身体（ロバートの身体）を覗き込むのである。マルヴィの指摘を転覆させ得る取り組み、すなわち主体的な女性像の表象は無論アメリカ映画のなかでさまざまに実践されてきたものの⁸⁸、前述したように「ハリウッド映画」という大衆作品においては長きに渡って達成されてこなかった。本作におけるフランチェスカの表象は、そのような状況に対して一石を投じることへと繋がったはずである。

本作のヒロインであるフランチェスカはメル・ストリープが演じているが、ストリープは本作の撮影にあたって体重を増やし、目尻の皺を強調するメイクを要求し⁸⁹、手首には長時間ゴムを巻いて静脈の浮き出た手を見せるなど、自然体の女性像を演じている（図3-5）。映画のファースト・カットでは Mr. and Mrs. Richard Johnson と記されたポストが映し出され（図3-6）、そこを画面左奥からマイケル（ヴィク

⁸⁸ アメリカ映画のなかで実践されてきた「主体的」な女性表象を描く試みとして、1970年に発表されたバーバラ・ローデンによる『ワンダ（WANDA）』を例に挙げたい。同作はハリウッドにおける主流映画ではなく低予算映画だが、子育てを放棄し、離婚され、犯罪者と共に逃避行する女性の姿を鮮烈に描き出した革新的な作品だと言える。あるいはハリウッド映画のなかではさきほども言及したロバート・ベントン『クレイマー、クレイマー（*Kramer vs. Kramer*）』（1979年）などが挙げられるだろう。同作の主演はあくまで夫であるテッド（ダスティン・ホフマン）だが、「妻」であり「母」であるジョアンナ（メル・ストリープ）が突如「家出」をするという表象は、これまで描かれてこなかったものである。また、近年再評価が進むアリス・ギイや、ドロシー・アーズナー、アイダ・ルピノの作品群における女性表象の歴史は踏まえるべきであるし、ジョン・カサヴェテスやケリー・ライカート作品における女性表象など、言及しなければならない作品は数多く存在するが、本論文では「ハリウッドにおける女性映画」を取り上げたため、「客体的」な表象からは抜け出せていないと指摘した。

⁸⁹ ストリープは公開当時のインタビューで以下のように語っている。「原作では、フランチェスカの服装はほとんどジーンズだけど、クリントが、子供の頃、家にいる女性たちが着ていたハウス・ドレスを着てほしいと言うので、しまりの無さを強調する（悲劇的）な木綿のドレスを着ることになり、世紀の大ロマンス映画にこれほど太ったヒロインが登場したこと自体、センセーショナルだと思った。」「成田陽子によるメル・ストリープ インタビュー」『キネマ旬報』第1984巻第1170号、キネマ旬報社、1995年、25頁。



図 3-5 ありのままを見せるメイク



図 3-6 ファーストショットで映されるポスト

ター・スレザック）とキャロリン（アニー・コーリー）が乗る車が前進し、彼らの実家へと入っていくのだが、これはきわめて象徴的なカットである。「結婚によって夫の姓を名乗る」ことは家父長制度の名残として現在も生き続ける慣習の一つであり、平林美都子の言葉を引用するならば「女性の自立を妨げる精神的束縛の象徴⁹⁰」だが、フランチェスカもその他多くの女性たちと同様に Mrs. Johnson としての人生を既に何十年も歩んでいるという事実が、このショットで見事に示されている。その一方、ロバートとフランチェスカが雨のなか別離するシーンではロバートの車に「フランチェスカ」と書かれたネックレス（彼女が自分の「身代わり」として受け渡したもの）が垂れ下がっていることを示すショットが挿入される。前方にロバート、後方にフランチェスカが乗る車が位置しているため、ここでもフランチェスカがネックレスを覗き見るという構図となっている。信号が変わっても走り出す様子のないロバートと、車のドアに手をかけ、彼のもとへと駆け出すかを逡巡するフランチェスカのショットが交互に映されるが、この時点でフランチェスカは、自身の「名前」を再び獲得している、とも捉えられる。

このような「一般的な」女性像でありながら、自らの意思を尊重し夫の意見に左右されることなく自己決定して人生を進めていくフランチェスカというヒロイン像が形成されたことは、本作が観客から評価された一要因として考えられるだろう。

本作で為された「古典的ジャンルからの巧妙な逸脱」は、イーストウッドの他作品においてもしばしば達成されており、それはイーストウッドの横断的な映画製作において透徹して描かれる重要なモチーフの一つでもある。前述したドゥラシラ・コーネルは『マディソン郡の橋』について以下のように評している。

「(小説と) 同じ物語を語るにもイーストウッドは、欲望する女性であるフランチェスカ・ジョンソンの視点からにすることで (中略)、恋愛ジャンルの伝統の中にありながら結局はそこにひねり

⁹⁰ 平林美都子『女同士の絆 レズビアン文学の行方』彩流社、2020 年、192 頁。

を加え、このジャンルのステレオタイプに基づいたリアリティを支えている文化的基盤を問題化するのである。一人の女性の欲望が恋愛の細部にまで捉えられており、そのカメラの映像が観客を彼女の世界へと引き込んでいくが、これはハリウッドの恋愛ジャンルに疑問を投げかけるに留まらない。根強い性差別文化の底にある強力な精神的潮流への抵抗ともなっている⁹¹。」

たとえば、イーストウッドの初監督作『恐怖のメロディ (*Play Misty For Me*)』(1972 年) はサイコスリラー作品だが、同作で「サイコ」になるのはイブリン・ドレイバーという「女性」であった。あるいはイーストウッドは西部劇作品を数多く製作しているが、それらいくつかの作品内では、伝統的なアメリカン・ヒーロー像ではなく、トラウマや孤独を抱えたアンチ・ヒーロー像が描き出されている。すなわち、『マディソン郡の橋』で描かれた主体的なフランチェスカの表象は、イーストウッドの作家性を踏まえた上でも必然だったと言える。しかし、イーストウッドはその後の映画製作において女性を主人公とした作品として『チェンジリング (*Changeling*)』(2008 年) しか監督しておらず、さらに『リチャード・ジュエル (*Richard Jewell*)』(2019 年) では、実在した女性記者の表現にかんして強く批判されている。『マディソン郡の橋』で達成された主体的な女性表象は、イーストウッド作品のなかで引き続き描かれることなく、消滅していると言わざるを得ない。

5. 母と娘—三十年という年月に関して

最後に、1965 年を舞台とした作品が三十年後の 1995 年に大きなヒットとなり、また現代においても「恋愛映画」の重要な作品として語り継がれている理由はどこにあるのか。メアリ・アン・ドーンは、ロラン・バルトの「歴史とは、わたしが生まれる以前にわたしの母が生きた時間のことである⁹²」という言葉引用しながら「わたしたちの多くにとってこうした映画はわたしたちの母の時代の映画なのである。そして、こうした映画の映像はわたしたちの文化的記憶に不可避免的に浸透し、おそらくそれを汚染しているけれども、すでに多少異化され、いくぶん違和感を感じさせる⁹³」と指摘する。ポスト・フェミニズム時代を自任した 1990 年代において、『マディソン郡の橋』で描かれたさまざまな描写は既に過去のものとなっていたはずであろう。しかしドーンが指摘するように、このような映画は「わたしたちの母の時代の映画」であるからこそ「文化的記憶に不可避免的に浸透している」とも言える。三十年という時間の経過は、『マディソン郡の橋』におけるフランチェスカとキャロリンのように、およそ母と娘の年齢差を表している。苦悩し、挑戦し、決意するフランチェスカの姿は、観客たちが自動的に持つ記憶と連動しながら、あらゆる感情を呼び起こすのではないか。

またもう一点を追記するならば、本作は強烈に刹那的である。結局は家庭に留まる決意をしたフラン

⁹¹ ドゥラシラ・コーネル『イーストウッドの男たち マスキュリティの表象分析』仲正昌樹、吉良貴之訳、御茶の水書房、2011 年、142 頁。

⁹² ロラン・バルト『明るい部屋—写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985 年、78 頁。

⁹³ メアリ・アン・ドーン、前掲書、5 頁。

エスカと未練を断ち切れないロバートは、たった四日間の記憶を頼りにその後の人生を全うするのである。おそらく多くの観客はこのような運命的な出会いも利他的な感情も滅多に経験できないことを知りながら、束の間の空想を楽しむのである。本作が夢の工場としてのハリウッド映画が描き続けてきた物語であることも、さまざまな世代に受け入れられた要因ではないか。

結末として家庭に留まる決断をしたフランチェスカは一見すると保守的にも見えるが、前章で取り上げた他二作品と比較した際に「ヒロインが生き残る」という点で異なっている。ヒロインが生き残ってしまうと映画自体の感動が薄れることから「女性映画」ではヒロインたちが頻繁に「病死」させられてきたことは前章で述べたとおりである。『マディソン郡の橋』のフランチェスカは寿命を全うし、あの世で結ばれるよう灰を撒いてくれと子供たちに「指示」をするが、これはヒロインの主体性を示すものであると同時に、結局は「永遠に結ばれる」という、この上ない神話化にも成功していると言えるだろう。

結論

本論文では、1990年代に製作された「新たな女性映画」、なかでも大衆的な三作品について分析を行ったが、それらで共通して描かれたのは、「女性の主体化」「選択する女性像」「視る主体としての女性像」であった。

『ヴァージン・スーサイズ』は、幻想的なイメージとして語られてきた白人少女像が彼女たちのセクシュアリティの目覚めと集団自殺という結末によって崩壊している。『テルマ&ルイズ』では、これまで「男性的なもの」とされてきたロード・ムービーというジャンルを転覆させ、彼女たちの旅を描き出し、クィア・リーディングの可能性を示している。結末で描かれる自死という選択についても、みずからの生をコントロールするという究極的な自己選択として捉えることができるだろう。『マディソン郡の橋』では、古典的な「女性映画」の構造を継承しながら女性の主体的な性的欲望を描写することで、新たな局面を切り拓いた。作品内部においては、徹底したカメラワークによってフランチェスカの視線の主体化が達成されており、ハリウッド映画で問題視されてきた「視られるもの」として描写される女性像を打ち壊しているとも言える。さらに本作は、母として生きる主人公フランチェスカの性的欲望の表出や、家庭のある女性が自身の欲望に忠実に、不倫という選択を取るという描写がなされており、母性イデオロギーの解体にも踏み込んでいる。

以上のように、女性的な諸問題を取り扱い、女性を主人公とし、そこに「抵抗」のメッセージが含み込まれる「新たな女性映画」は、1990年代における大衆的な作品のなかでも製作されており、それらは第三波フェミニズムの流れを汲みつつ、発展的に女性像を変化させている。具体的な描写として挙げられるのは、「暴力」や「自死」、「自己決定」といった表現であろう。抗議した結末が、自死や家庭への留まりという形になっている点が夢を絶たれたような印象を与えることは確かだが、しかし、失敗とも捉えられるそれらの選択は、究極的な自己管理／自己選択／自己制御によって達成されるものでもある。

このような主体的な女性像が描かれた作品が、インディペンデント作品としてある特定の層に届けられるのではなく、大衆的作品として多くの劇場で公開されてさまざまな観客の鑑賞につながったことは重要な点である。それぞれの作品がもたらした社会的な影響にかんして分析部分で多くを論じることができなかったが、たとえば『テルマ&ルイズ』が現在でもあらゆる映像作品のなかで引用されていること、あるいは『マディソン郡の橋』が数多くの観客にとっていまなお支持される作品であり続けているこ

と⁹⁴は、その証左となる。本論文では、これまで小規模な存在として捉えられていた「新たな女性映画」を大衆作品にもその枠を拡張し、さらにフェミニズム映画史的な意義を付与することによって、そのジャンルの価値を補強することへとつながられたのではないだろうか。

1990年代における「新たな女性映画」が抱えていた課題についても言及すると、取り上げた三作品のヒロインはすべて白人女性を主人公としており、かつ物語は異性愛中心主義的な構造を持つという点が挙げられる。つまり、第三波フェミニズムにおいて主流の議論となった、人種や性別的な多様性に関する表現は不十分であったと言わざるを得ない。だが、2000年代以降の「新たな女性映画」として語られる、スティーブン・ダルドリーによる『めぐり合う時間たち (*The Hours*)』(2002年)やトッド・ヘインズによる『キャロル (*Carol*)』(2015年)では、引き続き白人女性たちをヒロインとしたものの、そこで紡がれるのはレズビアン女性たちの物語である。『テルマ&ルイズ』で描かれたクィア・リーディングの可能性は、2000年代以降の同ジャンルへの萌芽であったとも言える。

最後に、本論文が至らなかった点を挙げたい。テレーザ・デ・ラウレティスが指摘するように、「新たな女性映画」という枠組みを用いること自体が「過去の世界から抜け出せていないこと」を示すと同時に、「いわばそのような問いかけそのものが、どうしても早急に変革しなければならない文化の隠れた大義名分を正当化してしまうということ⁹⁵」へとつながってしまう、という点である。すなわち、「新たな女性映画」や「女性映画」という区分を使い続けることが男女という二項対立的な価値観を強化する可能性を孕むこと、あるいは、ここでの「女性」がいったい誰を指すのかといった問題について、まったく無視してしまう危険性を持つのではないか、ということである。本論文の立場は、古典的ハリウッド映画における「女性映画」とその系譜として位置付けられる「新たな女性映画」について、「女性」にかんする諸問題を取り扱うジャンルとして捉えることにより、フェミニズム的な読解の可能性を探求しようと試みていくというものである。しかしラウレティスが指摘するように、そのような枠組みで捉えることそのものが、インターセクショナルな概念によってアイデンティティを捉えようとする現代において既に過去のものとなっているのではないか。ラウレティスは「女性映画再考：美学とフェミニスト理論」のなかで、詩人オードリー・ロードによる「西洋—ヨーロッパの女たちの話＝歴史 (herstory) だけに同化することなど受け入れられない⁹⁶」という一節を引用する。「女性映画」と「新たな女性映画」を研究対象として考えていくとき、このような観点をどう乗り越えていけるのかについて、考察を続けていく必要がある。

⁹⁴ 『マディソン郡の橋』について、たとえばメイキング動画や関連動画を載せた youtube のコメント欄、あるいは Rotten tomatoes の批評などを参照すると、館客からの忌憚ない言葉が寄せられている。youtube は 2005 年、Rotten tomatoes は 1998 年に創設されているため公開当時のレビューを知ることができないのだが、同作が現代においても多くの館客から支持されていることを示す一例として取り上げた。〈An Old-Fashioned Love Story: Making The Bridges of Madison County (1995)〉参照：<https://www.youtube.com/watch?v=NiaVEFIOTro&t=593s>、(参照：)〈Rotten tomatoes: The Bridges of Madison County〉(参照：https://www.rottentomatoes.com/m/bridges_of_madison_county)

⁹⁵ テレーザ・デ・ラウレティス、前掲書、146 頁。

⁹⁶ 同上。

参考文献

- Allen, Jeanne. "The Film Viewer as Consumer," *Quality Review of Film Studies*, vol.5, no.4 (fall 1980), p.482-487.
- Backman Rogers, Anna. *American Independent Cinema Rites of Passage and the Crisis Image*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015).
- Sofia Coppola: *The Politics of Visual Pleasure*, (New York: Berghahn Books, 2019).
- Badley Linda, Claire Perkins, Michele Schreiber. *Indie Reframed: Woman's Filmmaking and Contemporary American Independent Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).
- Bordwell, David. and Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*, (New York: Knopf, 1986). 〈『フィルム・アート：映画芸術入門』藤木秀朗訳、名古屋大学出版、2007年〉
- Brunsdon, Charlotte. *Films for Woman*, (London: British Film Institute, 1986).
- Clover, Carol. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- Cook, Pam. "Approaching the Work of Dorothy Arzner" in *Feminism and Film Theory*, Constance Penley ed., (New York & London: Routledge, 1988), pp.46-56.
- Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940's*, (Indiana: Indiana University Press, 1987). 〈『欲望への欲望—1940年代の女性映画』松田秀男訳、勁草書房、1994年。〉
- Gledhill, Christine. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, (London: British Film Institute, 1987).
- Handel, Leo A. *Hollywood looks at its audience: a report of film audience research*, (New York: Arno Press, 1976, c1950).
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies Second Edition*, (Chicago & London: University of Chicago Press, 1973). 〈海野弘訳『崇拜からレイプへ—映画の女性史』平凡社、1992年〉
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*, (London & New York: Routledge, 2006).
- Hollinger, Karen. *Feminist Film Studies*, (United Kingdom: Routledge, 2012).
- Johnston Claire, 'Woman's cinema as Counter-Cinema', *Notes on Woman's Cinema* ed. C. Johnston (London: SEFT, 1973), reprinted in *Movies and Methods*, ed. Bill Nicholas (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1976), pp.208-223.
- Jost, Francois "Narration(s): en deca et au-dela," ed Jean-Paul Simon & Marc Vernet, *Communications* 38, (Enonciation et cinema, 1983), pp.192-212.
- Kuhn, Anette. *Woman's Pictures: Feminism and Cinema*, (London & New York: Routledge & Kagan Paul, 1982).
- Laderman, David. *Driving Division Exploring the Road Movie*, (United States of America: University of Texas, 2002).
- Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, (New York: New York University Press, 1999).

- Malone, Alicia. *The Female Gaze: Essential Movies Made by Women*, (Coral Gables: Mango Media, 2018).
- Murvey Laura, "Visual pleasure and narrative cinema," ed Scott Mackenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, (California: University of California Press, 2014), pp.359-369. 〈齊藤綾子訳「視覚的快楽と物語映画」岩本憲次、武田潔、齊藤綾子編『新映画理論集成（1）歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、126-139頁〉
- *Visual and Other Pleasures*, (London: Macmillan, 1989).
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*, (London & New York: Routledge, 2000).
- *Genre and Contemporary Hollywood*, (London: British Film Institute, 2002).
- Radner, Hilary. *Neo-Feminist Cinema Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*, (New York: Routledge, 2011).
- *New woman's film: Femme-Centric Movies for Smart Chicks*, (New York: Routledge, 2017).
- Strong, Hanna. *Sofia Coppola: Forever Young*, (New York: Harry N. Abrams, 2022).
- Schatz, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*, (Philadelphia: Temple University Press, 1981).
- "FILM REVIEW; Love Comes Driving Up the Road, and in Middle Age, too", *New York Times*, New York, Jun 2, 1995.
- 東園子『宝塚・やおい、愛の読み替え—女性とポピュラーカルチャーの社会学』新曜社、2015年。
- 荒木生「フェミニズムの新しい潮流：「第4波フェミニズム」」『常民文化』成城大学常民文化研究会、2019年、43-55頁。
- 井上輝子、木村栄、西山千恵子、福島瑞穂、細谷実『ビデオで女性学』有斐閣、1999年。
- 上野千鶴子『フェミニズムがひらいた道』NHK出版、2022年。
- ウォラー、ロバート・ジェイムス『マディソン郡の橋』村松潔訳、文春文庫、1993年。
- エリオット、マーク『イーストウッド最後の伝説の男』笹森みわこ、早川麻百合訳、早川書房、2010年。
- エヴァンズ、サラ『アメリカの女性の歴史 自由のために生まれて』小桧山ルイ訳、明石書店、2005年。
- エルセサー、トマス、石田美紀、加藤幹郎訳「響きと怒りの物語 ファミリー・メロドラマへの所見」岩本憲児、武田潔、齊藤綾子編『新映画理論集成（1）歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、33頁。
- 大場正明『90年代アメリカ映画100』芸術新聞社、2012年。
- 小澤英実「彼女たちの成熟と喪失 ソフィア・ Coppolaという視点」『ユリイカ』第50巻第4号（通巻719号）、青土社、2018年、48-53頁。
- 加藤諦三『「マディソン郡の橋」の心理学』PHP研究所、1996年。
- カプラン、アン『フェミニスト映画—性幻想と映像表現』水田宗子訳、田畑書店、1985年。
- カプラン、アン『母性を読む メロドラマと大衆文化にみる母親像』水口紀登子訳、勁草書房、2000年。
- 北村紗衣『お砂糖とスパイスと爆発的な何か 不真面目な批評家によるフェミニスト批評入門』書肆侃侃房、2019年。
- クリステヴァ、ジュリア『女性の時間』棚沢直子、天野千穂子訳、勁草書房、1991年。
- コーネル、ドゥルシラ『イーストウッドの男たち マスキュリニティの表象分析』仲正昌樹、吉良貴之訳、御茶の水書房、2011年。
- コリンズ、ヒル・パトリシア、ビルゲ、スルマ『インターセクショナルリティ』小原理乃、下地ローレンス吉孝訳、人文書

院、2021 年。

斉藤綾子「フェミニズム映画批評の変遷と実践」『思想と文化』義江明子、竹村和子編、明石書店、2010 年、251-274 頁。

斉藤綾子「ローラ・マルヴィーフェミニズムとテクノロジーから映画を見る実践理論家」堀潤之、木原圭翔編『映画論の冒険者たち』東京大学出版会、2021 年、166-181 頁。

斉藤綾子「視線の政治学：女性たちの視線をいかに取り戻すか」『イメディア Vol.1 女性の眼差しを再考する』JETDA personal publications、2021 年。

早乙女京『マディソン・コンプレックス—マディソン郡の橋にみる純愛不倫の研究』データハウス社、1994 年。

佐野亨『リドリー・スコット（シリーズ 映画の巨人たち）』辰巳出版、2020 年。

清水晶子『フェミニズムってなんですか？』文藝春秋、2022 年。

清水晶子「許容されない幸福へと跳躍するあなたと共に拳を握って」『すばる』第 45 巻第 1 号、集英社、2022 年、212-219 頁。

スタム、ロバート、バーゴイン、ロバート、フリットマン＝ルイス、サンディ『映画記号論入門』丸山修、エグリントンみか、深谷公宣、森野聡子訳、松柏社、2006 年。

関根麻里恵「ソフィア・ Coppola の〈ヴァンダリスト〉性に関する一考察 第三波フェミニズムと「ライオット・ガール」の文脈から Coppola を〈深読み〉する」『ユリイカ』第 50 巻第 4 号、青土社、2018 年、120-131 頁。

ターナー、グレアム『フィルム・スタディーズ』松田憲次郎訳、水声社、2012 年。

高島鈴『布団の中から蜂起せよ：アナーカ・フェミニズムのための断章』人文書院、2022 年。

竹村和子「忘却／取り込みの戦略 バイセクシュアリティ序説」『現代思想』第 25 巻第 6 号、青土社、1997 年、248-256 頁。

竹村和子「〈悪魔のような女〉の政治学 女の「ホモソーシャルな欲望」のまなざし」海老根静江、竹村和子編『女というイデオロギー アメリカ文学を検証する』南雲堂、1999 年、295-312 頁。

田中東子『メディア文化とジェンダーの政治学—第三波フェミニズムの視点から』世界思想社、2012 年。

チハルチシヴィリ、グリゴリー『自殺の文学史』越野剛、中村唯史訳、作品社、2001 年。

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、2012 年。

デュボイス、エレン・キャロル、デュメニル、リン『女性の目からみたアメリカ史』石井紀子、小川真和子、北美幸、倉林直子、栗原涼子、小檜山ルイ、篠田靖子、芝原妙子、高橋裕子、寺田由美、安武留美訳、明石書店、2009 年。

デ・ラウレティス、テレザ、斉藤綾子訳「女性映画再考：美学とフェミニスト理論」岩本憲次、武田潔、斉藤綾子編『新映画理論集成（1）歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998 年、142-166 頁。

照沼かほる「映画が描く恋愛と結婚—ノーラ・エフロン、フェミニズム、ポストフェミニズム」細谷等、中尾信一、村上東編、論創社、2016 年、268-299 頁。

ドーン、メアリ・アン『欲望への欲望—1940 年代の女性映画』松田秀男訳、勁草書房、1994 年。

中村聡史「一九九〇年代のアメリカ映画における「メロドラマ」の様相—『マディソン郡の橋』と『タイタニック』」山田幸平編『現代映画思想論の行方—ベンヤミン、ジョイスから黒澤明、宮崎駿まで—』晃洋書房、2010 年、253-271 頁。

中山昭彦『ヴィジュアル・クリティシズム 表象と映画＝機械の臨界点』玉川大学出版、2008 年。

バルト、ロラン『明るい部屋—写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年。

ハスケル、モリー『崇拜からレイプへ—映画の女性史』海野弘訳、平凡社、1992年。

ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』片渕悦久訳、晃洋書房、2012年。

ピープマイヤー、アリスン『ガール・ジン 「フェミニズムする」少女たちの参加型メディア』野中モモ訳、太田出版、2011年。

平林美都子『女同士の絆 レズビアン文学の行方』、彩流社、2020年。

藤田秀樹「車と物語を駆動する女性たち——リドリー・スコットの『テルマとルイズ』を観る」『富山大学人文学部紀要73』、2020年8月。

フックス、ベル『フェミニズムはみんなのもの：情熱の政治学』堀田碧訳、エトセトラブックス、2020年。

フリーダン、ベティ『新しい女性の創造』三浦富美子訳、大和書房、2004年。

ブルックス、ピーター『メロドラマ的想像力』四方田犬彦訳、産業図書、2002年。

別府恵子「最後のカウボーイ『マディソン郡の橋』における「男らしさ」の神話」『女性学評論』神戸女学院大学女性学インスティテュート、1995年。

ボードウェル、デヴィット、トンプソン、クリスティン『フィルム・アート：映画芸術入門』藤木秀朗訳、名古屋大学出版、2007年。

堀越英美「ミレニアル・ピンクは埋葬されない」『ユリイカ』第50巻第4号（通巻719号）、青土社、2018年、43-47頁。

ホワイ特、パトリシア「アートシネマとしての女性映画—トランスナショナル・フェミニズムとニッチ映画（含コメント）」笹川慶子訳、明治学院大学言語文化研究所、2006年。

マーサー、ジョン、シングラー、マーティン『メロドラマ映画を学ぶ ジャンル・スタイル・感性』中村秀之、河野真理江訳、フィルムアート社、2013年。

マルヴィ、ローラ、斉藤綾子訳「視覚的快楽と物語映画」岩本憲次、武田潔、斉藤綾子編『新映画理論集成（1）歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、126-139頁。

水田宗子『二十世紀の女性表現—ジェンダー文化の外へ』學藝書林、2003年。

モドゥレスキー、タニア『知りすぎた女たち—ヒッチコック映画とフェミニズム』加藤幹郎、中田元子、西谷拓哉訳、青土社、1992年。

ユージェニテス、ジェフリー『ヘビトンボの季節に自殺した五人姉妹』佐々木雅子訳、早川書房、2001年。

渡部幻、石澤治信『60年代アメリカ映画100』芸術新聞社、2014年。

渡部幻、北沢夏音『80年代アメリカ映画100』芸術新聞社、2011年。

渡部幻『70年代アメリカ映画100』芸術新聞社、2013年。

『キネマ旬報』第1984巻第1170号、キネマ旬報社、1995年。

『マルコポーロ』第4巻第9号、文芸春秋社、1994年。

『ユリイカ』（ソフィア・コッポラ特集号）第50巻第4号（通巻719号）、青土社、2018年。

【映像資料】

DVD『テルマ&ルイーズ』(20世紀フォックスホームエンターテイメント、GXBE-15918)【メイキング・オブ・ラストジャーニー】。

DVD『マディソン群の橋』(ワーナー・ホーム・ビデオ、WTB-Y15721) 特典映像。

【web サイト】

〈An Old-Fashioned Love Story: Making The Bridges of Madison County (1995)〉

youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=NiaVEFIOtro&t=593s>, 2022/12/29.

〈Rotten tomato: The Bridges of Madison County〉

Rotten tomato, https://www.rottentomatoes.com/m/bridges_of_madison_county, 2022/12/29.

引用映画一覧

【分析作品】

『ヴァージン・スーサイズ (The Virgin Suicides)』(ソフィア・コッポラ、1999 年)

『テルマ&ルイーズ (Thelma and Louise)』(リドリー・スコット、1991 年)

『マディソン郡の橋 (The Bridges of Madison County)』(クリント・イーストウッド、1995 年)

【引用映画作品】

『愛と追憶の日々 (Terms of Endearment)』(ジェームズ・L・ブルックス、1983 年)

『愛の勝利 (Dark Victory)』(エドモンド・グールディング、1939 年)

『アリスの恋 (Alice Doesn't Live Here Anymore)』(マーティン・スコセッシ、1974 年)

『イブの総て (All About Eve)』(ジョーゼフ・リーオ・マンキーウィッツ、1950 年)

『ウォーターメロン・ウーマン (The Watermelon Woman)』(シェリル・デュニエ、1996 年)

『エイリアン (Alien)』(リドリー・スコット 1979 年)

『キャロル (Carol)』(トッド・ヘインズ、2015 年)

『恐怖のメロディ (Play Misty For Me)』(クリント・イーストウッド、1972 年)

『クレイマー、クレイマー (Kramer vs. Kramer)』(ロバート・ベントン、1979 年)

『結婚ゲーム (Starting Over)』(アラン・J・バクラ、1979 年)

『結婚しない女 (Unmarried Woman)』(ポール・マザースキー、1978 年)

『ジャンヌ・ディエルマン ブリュッセル 1080、コメルス河畔通り 23 番地 (Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles)』(シャンタル・アケルマン、1974 年)

『ステラ・ダラス (Stella Dallas)』(キング・ヴィダー、1937 年)

『チェンジリング (Changeling)』(クリント・イーストウッド、2008 年)

『天に許し給うすべて (All that heaven allows)』(ダグラス・サーク、1955 年)

『フランシス・ハ (Frances Ha)』(ノア・バームバッグ、2012 年)

『プリティ・ウーマン (Pretty Woman)』(ゲイリー・マーシャル、1990 年)

『ブルージャスミン (Blue Jasmine)』(ウッディ・アレン 2013 年)

『めぐり合う時間たち (The Hours)』(ステイブン・ダルドリー、2002 年)

『リバー・オブ・グラス (River of Grass)』(ケリー・ライカート、1994 年)

『リチャード・ジュエル (Richard Jewell)』(クリント・イーストウッド、2019 年)

『レディ・イヴ (The Lady Eve)』(プレストン・スタージェス、1941 年)

『レベッカ (Rebecca)』(アルフレッド・ヒッチコック、1940 年)

『ワンダ (WANDA)』(バーバラ・ローデン、1970 年)

補足資料：アメリカ映画における主な「新たな女性映画」作品リスト

- 『アリスの恋 (Alice Doesn't Live Here Anymore)』(マーティン・スコセッシ、1974 年)
- 『マホガニー (Mahogany)』(ベリー・ゴードイ、1975 年)
- 『ガールフレンド (Girlfriend)』(クロード・ウエイル、1978 年)
- 『結婚しない女 (Unmarried Woman)』(ポール・マザースキー、1978 年)
- 『結婚ゲーム (Starting Over)』(アラン・J・バクラ、1979 年)
- 『愛と追憶の日々 (Terms of Endearment)』(ジェームズ・L・ブルックス、1983 年)
- 『リアンナ (Lianna)』(ジョン・セイルズ、1983 年)
- 『ハンナとその姉妹 (Hannah and Her Sisters)』(ウディ・アレン、1986 年)
- 『マグノリアの花たち (Steel Magnolias)』(ハーバード・ロス、1989 年)
- 『テルマ&ルイズ (Thelma and Louise)』(リドリー・スコット、1991 年)
- 『フライド・グリーン・トマト (Fried Green Tomatoes)』(ジョン・アヴネット、1991 年)
- 『フォーエバー・ノーマル (Leaving Normal)』(エドワード・ズウィック、1992 年)
- 『マディソン郡の橋 (The Bridges of Madison County)』(クリント・イーストウッド、1995 年)
- 『夕べの星 (The Evening Star)』(ロバート・ハーリング、1996 年)
- 『ヴァージン・スーサイズ (The Virgin Suicides)』(ソフィア・コッポラ、1999 年)
- 『エデンより彼方に (Far From Heaven)』(トッド・ヘインズ、2002 年)
- 『めぐり合う時間たち (The Hours)』(スティーブン・ダルドリー、2002 年)
- 『ヤァヤァ・シスターズの聖なる秘密 (Divine Secrets of the YA-YA Sisterhood)』(カーリ・クーリ、2002 年)
- 『マリー・アントワネット (Marie Antoinette)』(ソフィア・コッポラ、2006 年)
- 『恋愛適齢期 (Something's Gotta Give)』(ナンシー・マイヤーズ、2008 年)
- 『フランシス・ハ (Frances Ha)』(ノア・バーンバック、2012 年)
- 『ブルージャスミン (Blue Jasmine)』(ウディ・アレン 2013 年)
- 『キャロル (Carol)』(トッド・ヘインズ、2015 年)
- 『ミス・トレス・アメリカ (Mistress America)』(ノア・バーンバック、2015 年)
- 『20 センチュリー・ウーマン (20th Century Woman)』(マイク・ミルズ、2016 年)
- 『レディ・バード (Lady Bird)』(グレッタ・ガーウィグ、2017 年)
- 『ソーシャル・ロマンズ (Social Animals)』(テレサ・ベネット、2018 年)
- 『プロミシング・ヤング・ウーマン (Promising Young Woman)』(エメラルド・フェネル、2020 年)
- 『17 歳の瞳に映る世界 (Never Rarely Sometimes Always)』(エリザ・ヒットマン、2021 年)

※ 主要作品を列挙している。このリストを「新たな女性映画」の包括的な一覧とみなすべきではないが、同ジャンルを例証するために有効であり、日本においても視聴可能な作品を中心に記した。