

# 『エイリアン・フェミニズム』

——記号としての身体・記号としての性

内 田 樹

世界は書物を介して語られることがなければ、  
それほど真実味にあふれたものではないだろう。

ピエール・マシュレ

## 1・《屋根の上の赤ん坊》

ある若い夫婦が生まれたばかりの赤ん坊をベビー・ベッドにのせてドライブにでかけた。途中で車がオーバーヒートしたので、夫婦は車を止めてエンジンを冷やすことにした。少しでも涼しいようにと赤ん坊はベビー・ベッドごと車の屋根に乗せた。そのうちに若い夫婦は言い争いを始めた。エンジンが冷え、車が走り出してもまだ車内では怒鳴り合いが続いた。そのうち二人はふとさきほどから赤ん坊がずいぶんおとなしいことに気がついた……。

「友だちから聞いた本当の話」という枕を振って始まるこの種の「奇譚」を社会学は「都市伝説」(urban legend)と呼ぶ。J. H. ブルンヴァンはその都市伝説研究の中で、この「屋根の上の赤ん坊」のヴァリエーションが全米にひろがっていることを確認している<sup>1)</sup>。

「屋根の上の赤ん坊」は、若くして子供を持ってしまったため、身の丈にあわない社会的責任を押しつけられることになった若い夫婦の心にきざした不意の殺意に触れている。ストレスフルな育児のさなかに「この子さえいなければ……」という悪意の訪れを経験したことのある親は少なくないはずだ。しかしその欲望を意識することには強い禁忌が働いている。欲望がありながら、倫理

や慣習がそれを意識し表現することを固く禁じているとき、ひとはその欲望が書き込まれた「物語」を必要とする。都市伝説はそのような欲望が要請した物語群である。

この都市伝説は「完全に伝統的な民話の要素—お粗末な親、捨てられた赤ん坊、奇跡的な救出—から成り立っている。そしてすぐれた民話がすべてそうであるように、われわれのきわめて根源的な情を揺さぶると同時に、ある特定の時代・場所における関心事と不安を反映している」<sup>2)</sup> とハロルド・シェクターは書いている。

アカデミー賞二部門にノミネートされ、主演のマコーレー・カルキンを一躍スターダムに押し上げた1990年の大ヒット映画『ホームアローン』はクリスマス休暇にパリへでかける大家族が、末っ子をうっかり家に置いてきてしまうという「意外」な設定から始まるが、このプロットは「子捨て」民話の元型を忠実になぞっている。映画のハイライトは、パリ行きの飛行機の中で母親が「何かを忘れたような気がする」と不安にかられて、突然子供を忘れてきたことを思い出す場面であるが、これは「屋根の上の赤ん坊」の「赤ん坊がずいぶんおとなしいことに気づいて……」というクライマックスと話型的には同一である。

「親が子を捨てる」という話型はグリムやペローが民話を採取していた頃には珍しいものではなかった。ロバート・ダーントンによれば、「子供を捨てる」というモチーフは『親指小僧』の農民版にもそのほかの民話にも存在するし、嬰兒殺しや幼児虐待も様々な形をとって物語に登場する。ときには両親が子供を追い出して、乞食や泥棒になってしまうこともある。両親自身が逃亡して、家に残された子供たちが物乞いをして生きるという場合もある」<sup>3)</sup>。

しかし現代では「子供を捨てる」話型をストレートに表現することには、メッセージを送る側にも受け取る側にも強い規制が働いている。したがって「子捨て」の現代版は「親が意図せず、偶然に、きわめて危険な状態に子供を放置してしまう」という屈折した話型を迂回することになる。

シェクターによれば、都市伝説は二つの要素から成っている。一つは人類全体に共通する「元型的な空想」あるいは「集合的無意識」である。もう一つは「特定の時代・場所における関心と不安」である。

「元型的空想」と「歴史的・場所的に条件づけられた不安」とがリンクしてはじめて「ポピュラー」な都市伝説は成立する。そして、そのような都市伝説の機能はなによりも大衆の「抑圧された欲望」に「物語」としての表現を与えることにある。

シェクターの仮説に基づいて私たちが以下で分析を試みる都市伝説は映画『エイリアン』シリーズである。(『エイリアン』*Alien*, by Ridley Scott, 1979、『エイリアン2』*Aliens*, by James Cameron, 1986、『エイリアン3』*Alien 3*, David Fincher, 1992)

私たちが注目するのは、13年間3作にわたるこのシリーズをつらぬく「不変の」元型的空想ではなく、むしろ社会的感受性の「変化」である。

『エイリアン』を構成している「元型的な空想」は「体内の蛇」という古典的話型である。次章で考察するが、その話型の意味するところを理解するのは難しい仕事ではない。しかし、その元型的話型を賦活して、現代的な恐怖譚に仕立てている「社会的感受性」を特定することはそれほどには容易ではない。

私たちはここでの「歴史的・場所的に条件づけられた不安」は、アメリカにおける女性の社会的役割の変化によってもたらされたと考えている。このいささか唐突な着想の妥当性を論証するためには少なからぬ頁数が必要であるだろう。

私たちはこの映画が、70～90年代のフェミニズム・ムーヴメントの中で急速に変貌して行く女たちに対してアメリカの男たちが抱いた「関心と不安」を的確に映し出していると思う。そして、この「関心と不安」に培われた「欲望」がどのようにしてこの血なまぐさい物語群のうちに回帰するに至ったのか、それをあきらかにして行きたいと思う。

## 2・《体内の蛇》

「体内の蛇」はひろく世界に分布した都市伝説元型の一つである。最も古いヴァージョンは16世紀に遡るといふこの伝説の基本的なプロットは次のようなものである。

不用意な行動（蛇の精液のついたクレソンを食べる。湖で泳いでいるときに蛙の卵を呑み込む。池のほとりで口をあけて昼寝をする）のせいで蛇（場合によっては蛙、山椒魚、蜥蜴）が人間の体の中に入ってしまう。蛇はそのまま体内で成長し、そしてあるとき食べ物の匂いにつられて食事中に喉を遡って口から出てくる。この最後の場面はしばしば人間に致命的なダメージを与える。

よく知られたヴァリエーションの一つに1916年頃にイギリスでひろまった「蛙を呑み込んだ婦人」の話がある。蛙の卵を呑み込んでしまった婦人の胃の中で蛙が成長する。苦しくてたまらないが、蛙が動き回るので手術ができない。最後に思い余って婦人の舌にチーズを一切れのせたら、蛙がその匂いにつられて食道をのぼってきた。しかしそのために婦人は窒息死してしまう。

リドリー・スコット監督の第一作『エイリアン』の衝撃的シーンはこの古典的都市伝説を忠実になぞっている。

宇宙船ノストロモ号の7人の乗組員は地球への帰路、意味不明の信号を傍受して、発信地の星に降り立つ。そこで探検に出た乗組員たちは朽ちた宇宙船と化石化したエイリアンと無数の卵を発見する。一人の隊員が卵を調べようとしてかがみ込んだときに、卵の口が開いて中から異星人の幼体が跳び出し、彼の顔面にはりついてしまう。蜥蜴の尻尾を持つ蟹に似たこの幼体（Face Hugger）は意識を失った寄生主とともに宇宙船に入り込む。フェイス・ハガーは顔にはりついてだけでなく、体内に深く触手を挿入しながら、酸素を送り込んで寄生主を殺さないようにして一種の共生関係を作り出している。船長とサイエンス・オフィサーが電気メスではがそうとするが、フェイス・ハガーの傷口から流れ出る強い酸によって宇宙船の船体そのものが浸食され、そ

れ以上手を出すことができない。

やがてフェイス・ハガーは顔から自然に剝離し、枯死する。隊員は意識を回復する。回復を祝って食事が始まり、彼は猛然たる食欲を示すが、突然、強烈な腹痛のために痙攣し始める。そして全員におさえつけられた彼の腹を喰い破って第二段階への形態変化を遂げた蛇状のエイリアンが出現し、返り血を浴びて呆然としている乗組員を嘲笑うかのように奇声を発して姿を消す。

映画を見たひとたちの多くが「最も衝撃的」としているこのエピソードはごらんのとおり、「体内の蛇」のモチーフをそのままに再現している。

はじめに「不注意な行為」（「卵」に顔を近づける）があり、その結果「卵」が体内に送り込まれる。手術の試みは失敗し、最後に「食事の匂いにつられて」「蛇」が出現し、犠牲者は死ぬ。

この元型的想像が何を象徴しているのかを推察することはそれほど難しい仕事ではない。体内に「蛇」の「卵」が入り込み、成長し、宿主の腹を膨らまし、最後に腹を破って出てきて、宿主を死に至らしめるという話型は、「蛇」が精神分析的に何を意味するかというようなことを詮索しなくても、「妊娠と出産」のメタファーであることは自明である。

女性の意に反して（多くは「不注意」から）、男性という異物の「卵」（精液）がその体内に入り込む。それは成長し、腹を膨らませて母体を苦しみ、あげくに彼女に最初に暴力的に侵入した「蛇」のコピーを再生産させて、彼女を「殺す」。

この元型的説話は「生殖」という女性の生物学的宿命そのものに対する恐怖と嫌悪を表している。「母体」とはどのように神話的に脚色しようと、つきるところ「男」が自己複製をつくるための「道具」にすぎないとこの物語は教えているのである。

生殖に対する恐怖と嫌悪を公言すること、男性の自己複製の道具であることを拒絶することがきびしく禁圧されているとき、無意識の領域に追放された欲望は必ず「物語」のうちに回帰してくる。そのようにして「体内の蛇」の話型

は誕生し、語り継がれてきたと私たちは考える。

リドリー・スコットが伝承的な話型を意識的に採用したのか、それとも「恐ろしいエピソード」を求めているうちに、無意識的に古典的な恐怖譚に回帰してしまったのか私たちには判定できない。しかしすぐれたストーリー・テラーは自分の個人的な無意識を集合的無意識と通底させる才能に恵まれている。

その時代の観客が見たがっているもの（しかし抑圧されているもの）を感知するために必要なのは、無意識的な共感能力である。スコットがここで映像的に同調しようと試み、そしておそらく成功したのは1970年代末におけるアメリカ社会の、性関係にかかわる集合的無意識である。

### 3・《性関係と映像》

70年代のアメリカ映画に顕著に現れた一つの傾向について、フェミニズムの立場から E. アン・カプランはこう書いている。

「70年代の終りになると、もう一つの傾向が商業映画の主流に現れた。それははっきりと女性を観客対象とし、フェミニズム運動が提起した問題をとりあげようとする動きである。(…)これらの映画の内容を提供したのは、映画をとりまく社会的・経済的・文化的な要因である。すなわち女性の教育や雇用問題に生じた顕著な変化、女性解放運動や避妊の方法の普及がもたらした性関係・性意識の変化、そして結婚と離婚のあり方の変化、などである。(…)これらの映画は、女性の新しいあり方を受け入れる用意のまだできていない父権社会で、新しい役割を果たしはじめた女性たちが直面する問題、彼女たちの矛盾にみちた要求をとりあげ、描こうとしている」<sup>4)</sup>。

これらのハリウッド映画に共通するのは、「新しい女性」たちが、当然ながら彼女のあり方を認めようとし「父権社会」の執拗な暴力にさらされるという状況設定である。女性の自立を阻止せんとする男性側からの暴力をリアルに描くのは、ある意味では「父権社会」の醜悪さを暴露するという「教化的」効果を持つだろう。

70年代末のアメリカ映画は「よい意味では女性の要求をとり入れ、悪い意味でそれを懐柔する方向に動き出した」とカプランは認識している。

79年作品である『エイリアン』は主人公にアグレッシブな顎とボーイッシュで巨大な体軀の持ち主である新人女優シガニー・ウィーヴァー（Sigourney Weaver）を起用した。それまでのハリウッド・スターとはあきらかに別のジャンルに属するこの女優は「新しい女性」を描こうとする制作者の期待に応じて、フェミニズム興隆期におけるアメリカの若い女性たちの上昇的なはりつめた気運をみごとに表現してみせた。

彼女の演じる宇宙飛行士リプリーは、その職責を誠実につとめ、つねに男性隊員に伍して労働し、パニックになっても冷静さを失わず、適切な仕方ではエイリアンとの闘争を指揮し、結果的にただ一人の生存者として勝ち残る。

この映画は女性主人公が、襲いかかる暴力に対して、男性保護者に依存することなく、また「女性的」奸智を駆使することなく、ストレートな暴力にストレートな暴力を以て対処し勝利するという、ハリウッド映画にとって画期的なプロットを提供した。

白馬の王子様の到来を待たず、自力で城を奪還する闘う「眠れる森の美女」。(最後の戦いのときリプリーが身にまとう宇宙服は騎士の鎧を象っている。) 女性の自立を映像的にサポートするという点について言えば、『エイリアン』はたしかに「よい意味では女性の要求をとり入れ」ている。

しかし「父権社会」の剥き出しの暴力にさらされて戦うヒロインを描くことは、見方を逆にすれば、「父権社会」に楯突く「生意気な」ヒロインを責め立て、繰り返し凌辱し、「新しい女」にその無謀な野心にふさわしい「罰を与える」という男性観客側の無意識的欲望に応えることでもある。

全編が暗くじめついた宇宙船の中で展開する「ドラゴン & ドンジョン」型RPGにも似たこの武闘劇は、フェミニズムへの応援歌にしては、あまりにも暗い情念をはびこらせている。おそらくそれは戦う「新しい女性」の不安と、それに脅威を感じている男性の不安の双方を投影した結果である。70年代末のア

メロカ社会の性関係の未来に対する不安が全編を領している。そしてその不安の映像的な焦点となっているのが「体内の蛇」である。

「体内の蛇」の話型は、女性の側からする、男性の自己複製の道具であることの拒絶、つまり生殖の忌避の願望の投影である。とすれば、この映画のコンテクストにおいて「体内の蛇」話型の伝えるメッセージは「《新しい女性》は女性としての社会的役割を拒絶したがつている」ということに帰着する。

『エイリアン』においてリプリーはよかれあしかれほとんど伝統的な女性の徴候を示さない。彼女は船内に花を飾って雰囲気をやわらげることもないし、男性隊員にコーヒーをいれてあげることもない。ヒステリーを起こすこともないし、男性隊員の誰にも性的な関心を示さない。リプリーは男たちと同じように不機嫌な顔で黙々とコーヒーを飲み、煙草を吸い、自分の仕事をする。エイリアンをダクトに追いつめるという最も危険な任務にも当然のこゝのように志願する。船長の死後は序列に従って指揮官となる。彼女は女性であることをいかなるエキスキューズにも使わないし、女性であることからいかなる利益をも受けない。

ではリプリーは完全にニュートラルな存在として描かれているのかとえば、決してそうではない。彼女はこの映画の中で二回「女性的」弱点を見せる。

一回目はエイリアンを生きたまま持ち帰れという《会社》の指示に従って、乗組員を犠牲にしてもエイリアンを「保護」しようと企てるサイエンス・オフィサーのアッシュによって暴行を受ける場面。ここでリプリーは映画の中でただ一度だけ男性のすさまじい暴力に屈服する。

徴候的なのは、このときアッシュが彼女を窒息させようとして、口の中に丸めた雑誌をねじ込もうとすることである。乱闘が行われるのは船内の食堂で、押し倒されたリプリーの後ろの壁には『プレイボーイ』風のヌード・ピンナップが貼りめぐらされている。アッシュは手近の雑誌（おそらくは『プレイボーイ』に類する男性誌）をつかんで、それをリプリーの口にむりやり押し込む。

丸めた雑誌を口に押し込むというのは、どう考えても窒息死させるために有

効な方法ではない。これはむしろ象徴的に解釈されるべきだろう。あらゆる場面で女性であることを意識的に忌避しているかに映るリプリーに対して、ここで男性側からの「罰」が加えられるのだ。

丸められた男性雑誌は、50年代まではアメリカ男性の誰ひとりとしてその正当性を疑うことのなかった「女性を男性の性的愛玩物として消費する文化」を象徴している。リプリーが映画の中で一貫して踏みにじってきたのがこの時代遅れの性幻想であるとすれば、「男性」によって彼女の「口に挿入された」「男性誌」がその「父権的文化」の報復のかたちであることはほとんど論理的に自明である。(『エイリアン2』においても、『会社』の指示に従わないリプリーを黙らせるために、『会社』の代理人であるパークによって彼女の「口」に「凶器」が挿入される。いずれの場合も『会社』の大がかりな企業戦略を「告発」しようとするリプリーの「口」は擬似的なファルスによって封じられる。)

もう一つの彼女の女性的徴候は、母船を爆破して脱出するという最後の場面ではリプリーが猫を探しに行つて時間をロスするエピソードに見られる。

リプリーはここで映画の中でただ一度「情緒的」な弱みを見せる。爆破まで残り数分というせっぱ詰まった状態で、生き残った他の二人の乗組員が脱出に必要な酸素を荷積みするという緊急な作業に携わっている間、彼女は「猫を探している」のだ。猫探しで手間取ったためにリプリーは仲間二人の救出に間に合わず、脱出用シャトルにエイリアンが乗り込む時間的余裕を与えてしまう。それほどのリスクを冒してまで、リプリーは猫探しのために船室をはいまわり、みつけた猫を熱情的に抱き締める。いったいなぜ猫はこの局面でそれほどまでにリプリーを引きつけるのか?仲間と自分自身を危険にさらしてまでなぜ彼女は猫にこだわったのか?

英語を知っているものならすぐに気づくことだろうが、「猫」(pussy)は俗語でvaginaを意味する。「忘れてきた《猫》を探しに戻る」ということは、それまで意識的に忌避してきた女性性が、実はかけがえのないものであったことに最後になってリプリーが気づいたことを意味している。《猫》は女性がいかに逃

れようと望んでも決して逃れることのできない生物学的特性の記号である。

ここでもまた映画はアッシュの暴行と同じメッセージを発信している。いか  
に女性性を拒もうとも、「最終的局面」に至れば、女性は「女であること」から  
は逃れられない。そして彼女が「女でしかない」ことを暴露するとき、彼女は  
適切な状況判断力を失い、仲間と自分自身を危険にさらすような愚行を犯すの  
である。

#### 4・《母性の復権》

カプランはさきの書物でハリウッドを「ブルジョワ機構」と規定し、そこで  
生産される映画は「男性的利益」にもっぱら奉仕するものであって、女性に「ど  
んな主張も可能性も欲望の充足も許さない制度」の中に彼女たちを幽閉するた  
めだけに機能しているというかなり一面的なきめつけを行っている<sup>5)</sup>。しかし  
それでは女性観客がハリウッド映画に熱狂することについて納得のゆく説明が  
できないだろう。映画はおそらくそれほど単純なものではないと私たちは考える。

大衆的な支持を集める映画はアンビヴァレントな映画である。つまりあるレ  
ヴェルで語られていることと、別のレヴェルで語られていることが平然と矛盾  
している、そのような映画に私たちは引きつけられるのだ。

敵役が十分に魅力的でなければ主人公の勝利は高揚感をもたらさない。流血  
の惨事がなくては平和の価値は分からない。戦争の悲惨さを伝えるためには戦  
争から快楽を得ている人間が描かれねばならない。世界が重層的であること、  
あるものの快楽は別のものの不幸と背中合わせになっていること、私たちを引  
きつける映画はそのような話型を丹念に描き出す。

『エイリアン』は「よい映画」に必要なアンビヴァレントな構造を備えてい  
る。あるレヴェルで見ると、映画は70年代の女性観客に対して、新しいヒロイン  
の誕生を告げ、女性の未来についての希望を語っているかに見える。しかし  
別のレヴェルでは、その女性たちに対する「父権社会」の側からの剥き出しの

攻撃性が映像的に誇示されている。女性が「ドラゴン」と闘う話型は「フェミニズムを懐柔する」。他方「女性が女性的でなくなること」によって受ける「罰」を周到に配置することによって映像は「父権社会」の欲望をもみたしている。『エイリアン』はその時代の欲望と不安をそのような仕方でも映像的に定着することによって大きな商業的成功を収めた。

『エイリアン 2』は7年後の1986年に製作されたその続編である。この映画はその時代におけるフェミニズムの最大のトピックであった「母性」の評価についての同じくアンビヴァレントな社会的感受性を映像化して大きな成功を収めた。

『エイリアン 2』は前作の57年後の未来が舞台となる。ノストロモ号最後の生存者リプリーは長い宇宙漂流の果てサルヴェージ・シップに救助される。《会社》はエイリアン襲撃という彼女の説明を受け入れず、彼女は飛行士の資格を剥奪され、身寄りも知人も死に絶えた未来社会で、肉体労働者として、夜毎エイリアンが自分の腹を喰い破って出現する悪夢にうなされながら暮らす。

《会社》はエイリアンの卵が発見された星に宇宙植民地を建設していた。その植民地星が不意に通信途絶し、リプリーはアドヴァイザーとして宇宙海兵隊とともにその星を訪れることになる。

植民地星ではひとりの少女をのぞいて植民者全員がエイリアンの卵を産み付けられた「フェイス・ハガー」の培養体に化しており、海兵隊もたちまち壊滅の危地に追い込まれる。再びエイリアンとの闘いを強いられたリプリーは、とらえられた少女を救出するために、無数の卵を生み続ける「女王エイリアン」にフル武装で対決する……。

この映画は母性についての対立する二つの話型を繰り返している。

劇場版ではカットされ、ディレクターズ・カットで回復した挿話によれば、リプリーには一人の娘がある。娘はリプリーが宇宙を漂流している間に66歳で死んでいる。リプリーは「外で働いていたために」自分のただ一人の子供の人生に全くかかわることができなかったわけである。これは母性が十全な機能を

果たさなかったマイナスの徴候と見なすことができる。

リプリーは植民星で奇跡的に生き残った少女ニュートに強い母性的感情を抱く。エイリアンの襲撃からのただ一人の生存者であり、恐怖の経験を共有していることが二人を深く結びつける。リプリーとニュートの擬似的母子関係を描く場面で、リプリーは前作では「猫」に対してのみ示した情緒的な「甘い」表情を見せる。彼女がさまざまな危機からニュートを守り、最後に命がけでニュートを救出に敵地に乗り込むシーンがこの映画のハイライトだが、そこで高らかに歌われるのは「母の愛は海よりも深い」そして「母は強し」というほとんどメロドラマ的なメッセージである。

この対になった項は、「子供を家に残して外へ働きに出て自己実現したい」という欲求と「子供の保護をすべてに優先したい」という欲求に引き裂かれた80年代のアメリカ女性の内的分裂を映し出している。そして映画は「子供を見捨てる」女性は罰を受け、「子供を守る」女性は報われるという、どちらかと言えばやや懐古的な母子関係に与しているかに見える。

しかし母性の評価にかかわる映像記号はそれほど単純ではない。いま論じたのとは違うレベルにおいて、つまりリプリーと「女王エイリアン」の対立においては別の母子関係が提示される。

巨大な「女王エイリアン」は植民地星の地下深くに営巣し、ひたすら卵を排出し続けるだけの生殖機械である。「女王」と遭遇したリプリーは火炎放射器で卵を残らず焼き払う。しかし「女王」は産卵管に繫縛されているために身動きならず、卵が破壊されるのを傍観するだけで、それを阻止することができない。

生殖に専念したために結果的に種族に壊滅的な被害が及ぶのを阻止できなかった「女王」。「家」に閉じこもって「育児」に専念していたために社会的能力を失ってしまった「母」。これは「過大評価された母子関係の否定的側面」を意味するだろう。

産卵という任務から子供たちの死によって解放された「女王」は、ただ一人で侵略者リプリーと闘う。映画の最終場面で二人の「母」は一对一で激突する

ことになるのだが、結果的には肉体労働の経験によって宇宙船内の機材の運用に習熟したリプリーが「女王」を船外に叩き出して勝負を決する。社会的スキルに習熟していない母性はここでも「働く女性」の前に一敗地にまみれる。

表層における「母性賛歌」とはかなり矛盾する映像的なメッセージがここには盛り込まれている。

映画の中の母子関係とその記号的意味をもう一度見直してみよう。

1) 「宇宙（＝外の世界）で働いたために、娘の人生にかかわることのできなかった母親」であるリプリーは「外に働きにでかけたせいで死んだ母親」をもつニュートと擬似的な母子関係をもつ。この話型のメッセージは「外で働く母親は子供を幸福にすることができない」である。

2) 「ニュートは人間たちの集団の《弱い環》であり、リプリーは娘を守るために無用な危険を冒すことを強られる」。「卵はエイリアンたちの集団の《弱い環》であり、産卵のために母親は身動きできず、そのため女王は焼死の危険にさらされる」。この話型のメッセージは「繫縛的な母子関係は母親を危険にさらす」である。

3) 「娘の救出のためにリプリーは例外的に高度の戦闘力を発揮する」。「死んだ卵の報復のために女王は例外的に高度の戦闘力を発揮する」。この話型のメッセージは「分断された母子関係は母親の社会的能力を向上させる」である。

4) 「社会的スキルの運用に習熟した母」は「情緒的に暴れ回る母」に勝利する。この話型のメッセージは「外で働く母親は子供を幸福にすることができる」である。

映像の記号はごらんの通り、さまざまな交錯するメッセージを発信している。とはいえそれらのメッセージは均等に配分されているわけではない。劇場公開版においては、さきに述べたようにリプリーに娘がいたエピソードがカットされているばかりでなく、ニュートの両親が宇宙船探検にでかけてエイリアンを発見し、植民地星の全滅の要因を作るという部分もカットされている。つまり「外で働く母親は子供を幸福にしない」という説話的メッセージは「商業

的な理由で」集中的に削除されているのである。(市場原理はつねに無意識的な淘汰圧として機能する。)

「緊縛的な母子関係が母親を危地に追い込む」というメッセージは「ニュートを重ねかきつけるために添い寝しているうちにエイリアンの侵入を許してしまう」挿話や「ニュートが足を踏み外したために脱出のチャンスを逸する」挿話で繰り返し強調される。

そして「分断された母子関係」は悲劇性を払拭され、むしろ劇的興奮を盛り上げるサスペンスとして功利的に活用されている。母子が密着していることよりも母子が離ればなれでいることの方がスリリングであり、母にとっては能力の発揮にプラスである。かくしてより長期にわたって子供から離れていたことが幸いして「働く女性」リブリーが「出産育児の専門家である」女王エイリアンにはなばなく勝利して映画は終わる。

ロビン・ロバートはこの映画が「二つの母性の葛藤」であることを正しく指摘した上で、これが「明確にフェミニズム的な映画」とであると賞賛している。

「キャメロンとハードによって提出された母性のヴィジョンは、確かに、女性の可能性を示し、母性の選択という新しい方法の実践によって、生物学から解放された女性のヴィジョンを示しているのである」<sup>9)</sup>。

ロバートはエイリアンが象徴する「生物学的母性」とリブリー＝ニュートの体現する「養子型母性」の葛藤のドラマとして映画を解釈し、後者のうちにフェミニズムの希望を見いだしている。

『エイリアン2』が対等なパートナーシップに基づいた「新しい母性の定式化」に成功したというロバートの結論にはにわかには同意できないけれど、この映画が「母性賛歌」という表層的なプロットとはうらはらに、「外へ出て働き、社会的に有用なスキルに習熟した《新しい女性》は勝利し、子供に緊縛され、生殖に専念する《母親》は敗北する」という80年代の「新しい女性」を強く励ますメッセージを映像的な水準で発信していたことは間違いない。

## 5・《憎悪の映像》

法規範と言語に象徴される父権制社会の秩序を脅かす「おぞましきもの」としてジュリア・クリステヴァは「女性的なもの」を定義した。

「われわれが《女性的なもの》という言葉によって指示するのは、生来の本質といったものではなく、名をもたぬ《他者》である」。それは「三角形を形成する父による禁止の機能を突き抜けた果ての、命名しえない一個の他者性」である<sup>7)</sup>。

命名しえぬもの、象徴界に穿たれた根源的喪失、コーラ、ル・セミオティック、「文化という象徴的な構造に対する、言葉で表現できない絶大な自然の力」……ラカンのジャルゴンで飾られたクリステヴァの「女性性」論は、第三世界論やマイノリティ論とシンクロナイズするかたちでフェミニズムに効果的な理論的武器を提供してきた。

しかしこの理論はややもすると通俗的な「母性」主義に堕しかねない危険をはらんでいる。

もしクリステヴァが言うように、母性がそれほどに父権的秩序を紊乱する潜在的な力を秘めているのであれば、父権制社会の転覆のためには、キャリア・ウーマンとなって男性に伍してばりばり働くよりは、家で子供との間に濃厚な情念的關係をはぐくんでいる方が有効であることになってしまうからである。そのような母性主導的環境に育った男の子たちがうち揃って「セリーヌ＝アルトー」的に成人したら、なるほど父権制社会は崩壊するだろう。しかしそれによって女性たちはどんな《利益》を得るのだろうか？

父権主義的な男たちを一蹴したあとのアメリカ・フェミニズムの次なる闘いは《実体化された女性性》という類フェミニズム的な思想の掃討戦であった。「多産な母」「自然な母」「地母神」的女性性、「アップル・パイと日向のにおいのするママ」の神話が一扫されなければならない。

ロバートによれば、クリステヴァ的な母性（「象徴秩序の外に位置して」お

り、「前言語的段階を表象する」母)は『エイリアン2』では「女王エイリアン」によって演じられている。リプリーはそれを殺すことによって近代的な意味での「女性性」の息の根を止めたことになる。「生殖」という行為に集約的に象徴される生物学的女性性に対するこの明確な否定は80年代中期のフェミニズムの新しいトレンドを反映していた。

「女性を束縛しているのは、まさに彼女たちの女性性である(……)。だいたい、女性であるなどという状態じたいが、ほんらい存在してはいないのだ。それは性科学的言説や社会活動における論争史によって構築された複合カテゴリーにすぎない」<sup>8)</sup>。

《サイボーグ・フェミニスト》ダナ・ハラウェイは1985年にそう書いた。

「サイボーグとは、解体と再構築をくりかえすポスト・モダンな集散的・個人的主体(セルフ)のかたちだ。これこそフェミニストたちがコード化しなければならない主体のありかたなのである」<sup>9)</sup>。

女性性の実体化そのものが父権社会のサブシステムとして機能しているのであれば、女性性、アブジェクション、ガイネシス、といった神話的コンセプトを支えにしては闘い抜くことができない。そう自覚する新しいフェミニズム的知見が80年代にこうして登場してきた。映画はそのような社会的感受性のシフトを直観的にとらえている。

だが「女らしさ」という社会的役割の拒否にとどまらず、「生殖」に象徴される生物学的女性性の否定にまで踏み込んだ新しいフェミニズムの思潮に、当然のことながらアメリカ男性は深刻な危機感を抱いた。男たちはあらゆる種類の「女らしさ」を「歴史のゴミ箱」にこともなげに放り投げてゆく女たちに対して強い不安と恐怖を感じた。男性側の根深い不安とそこから分泌される強烈な悪意を映像的に表象してみせたのが『エイリアン3』である。

1992年のこの第三作は前二作に比べると、あまりに暗く、あまりに希望がない。それは全編にみなぎる「女性嫌悪」(misogyny)の瘴気のためである。

「女性嫌悪」はむろんフェミニストからすぐに指弾されるようなあからさま

な仕方では表現されていない。それは隠微な仕方で、フェミニズムを「懐柔」し、それに「迎合」するような話型を通じて表現されている。それどころかある意味で『エイリアン 3』は「フェミニストの理想を描いた映画」であるとさえ言えるかも知れない。なぜなら、そこには伝統的な意味での女性はまだ存在しないからだ。この世界の女性は今まで女性に帰属させられてきたすべての特性を脱ぎ捨て、剥ぎ取られている。「女性であるなどという状態じたいが、存在してはいない」世界、「女性が女性であることを止めた世界」をこの映画は描いている。「悪夢」として。

映画はようやく脱出に成功した宇宙船が、潜んでいたエイリアンのために《会社》の所有地である囚人星に墜落するところから始まる。墜落で「娘」ニュートも海兵隊最後の生き残りヒックス伍長もアンドロイドのビショップも死ぬ。リプリー自身は冬眠中にエイリアンの卵を産み付けられた身体で一人生き延びてしまう。そして、25人の性的凶悪犯と2人の看守だけが住む「男だけの星」でリプリーはまたエイリアンと闘うことになる。

この映画でのリプリーは絶望的なまでに孤立している。彼女にはもはや何もない。守るべき娘はいない。前作における戦友であったヒックスは死に、ビショップは破壊された。宇宙船には近代的な装備があり、エイリアンを吹き飛ばす武器も望めば手に入ったが、この囚人星には斧より他には武器もない。これまでは冷静な判断力や果敢な行動力を備えた男女のサポーターがいたが、囚人星にいるのは性的な重罪犯と無能な看守だけである。

これまであれほど懸命に闘ってきた女性が迎えるに足るあまりに過酷な条件だ。しかしこの映画で冷遇されているのはリプリーの戦闘条件だけではない。これまでリプリーが体現してきた「女性性」のすべての指標もまた、この星では猛然たる攻撃にさらされることになる。

映画は「女性性なるものはあってはならない」というメッセージを繰り返す。

星に漂着したリプリーに対して所長は「この星は女性的なものが存在してはならない場所である」と告げる。この囚人星に収容されているのは「常習的・

遺伝的な性犯罪者たち」である。「生まれつきの性的暴力の愛好者たち」だけから構成される社会（父権社会!）を自由に歩き回る女は暴力と災厄をもたらすだろう。じつ彼女の出現は鎮静していた性幻想を解発し（リプリーは到着後ただちにレイプの洗礼を受ける）、彼女のつれてきたエイリアンは男たちをむさぼり喰う。女性の到来が「男たちだけの世界」に災厄をもたらしたのだ。

映画の冒頭でリプリーは「シラミが多いから」という不自然な理由で髪の毛を刈られて丸坊主にされる。ストーリー上の必然性がないのに女優がヌードになる映画は数多いが、ストーリー上の必然性がないのに美人女優がスキンヘッドになる映画はたぶんこれが最初だろう。

女性の造形的な美しさに過剰な価値を賦与するのは父権社会の特徴である。「女は美しくあらねばならない」という威嚇的な要請は、女性を性的対象として眺めている暴力的な視線に裏づけられているとフェミニズム批評は主張してきた。それを拒むこと、わざと自分の生得的な造形的美貌を毀損することは、論理的に言えば、性的対象として賞味され玩弄することを拒絶することである。

「醜い主演女優」はその意味で画期的だ。女性の造形的な美、観賞用の美貌という抑圧的慣習に異議が申し立てられたのだ。もう女性が性的フェティッシュとして男たちのまなざしに捉えられることはない。

丸刈りの頭、充血した眼、ぼろぼろの囚人服のリプリーは病的な性的犯罪者たちにとってさえ、もうあまり魅力的ではない。それは映画の観客にとっても同じことだ。私たちは彼女が画面に現れない時間をさしたる欠落感なしにやり過ごすことができる。

映画の開巻に設定されたこの「ストーリー上必然性のない」断髪が暗示するように、この映画の中でヒロインは繰り返し「処罰される」。髪を切るというのは女性の造形的な美しさに対する暴行である。フランスで対独協力者の女性が戦後髪を刈られた事実が示すように、女性の髪を刈るのは一種処罰的な含意を持っている。父権社会の強要する《女らしさ》という抑圧的コードを一蹴した《新しい女》は失われたコードの名において処罰される。

第三作でリプリーはシリーズではじめてセックスをする。

リプリーは囚人星ただ一人の知識人である医師を相手に選ぶ。ただしこの性行為は、相手の疑念を封じ、相手から必要な情報を引き出すための一種のマネーヴァーとして行われる。(かつてジェームス・ボンドが敵方の女性を籠絡し、情報を引き出すため性行為を活用したのと同じことが女性を主体にして行われるわけだ。)

最初に誘うのはリプリーである。彼女は性行為の主導権を握っており、自分の欲望をコントロールしている。相手の医者性行為を通じてリプリーに対してなんらかの支配力を手に入れるどころか、行為のあとすぐにエイリアンに喰われ、現れたときと同じようにあわただしく消えてしまう。「セックスがすんだら相手が痕跡も残さずに消滅してくれる」のが性行為の主導者にとって一種の理想であるとすれば、これは女性が久しく夢見てきた理想のセックスに他ならない。

「女らしさ」を拒絶した代償に、ヒロインは「理想の性生活」を手に入れる。情感も物語性も親密さも愉悅もない物理的な「性生活」。

リプリーはこの映画で「妊娠」する。彼女があれほど憎んできたエイリアンの幼体を身体に寄生させてしまうのである。《会社》の手に体内のエイリアンを渡さないためにリプリーはみずから溶鉱炉に飛び込む。映画は墜落して行くリプリーの腹を喰い破って蛇状のエイリアンの幼体が飛び出し、呱呱の声とも断末魔の悲鳴ともつかぬ叫びをあげるところで終わる。

すでに検証したとおり、「体内の蛇」という『エイリアン』全編をつらぬく話型は「男性のエゴイスティックな自己複製欲望」に屈服することへの嫌悪と恐怖を伝えている。その屈折した感情がエイリアンとの闘争、あるいはエイリアンの卵の焼却といった物語的な迂回をたどって表現されてきたことは述べてきたとおりである。しかし『エイリアン3』において、妊娠と出産はもはや「物語的迂回」を経由することなしに、これ以上はないほどあからさまに「女性に対する性的攻撃とその拒否」として映像化される。

リプリーは冬眠中に「不注意」から体内にエイリアンの卵を注入されてしまい「妊娠」する。彼女に「自己複製」を託したエイリアンは種族的配慮から彼女には攻撃を加えず生かしておく。しかしリプリーはエイリアンが自分を殺さないことを逆用して、エイリアンを焼き殺し、エイリアンの「子供」を誕生前に殺害する。

リプリーを「妊娠」させたエイリアンとは要するに彼女の「夫」である。『エイリアン3』において種明かしされたのは、エイリアンとは女性を妊娠させ、自己複製を作らせようとする男性の欲望の形象化に他ならないという事実である。リプリーとエイリアンとの闘いは要するに「妊娠したくない女性と妊娠させようとするファルスの闘い」だったのである。

考えてみれば、男性の本質を暴力的な侵入と見なすのはフェミニズムに基幹的な主張の一つであった。「男性性のセクシュアリティの観念とは、女性性にとって暴力の介入と同義なのだ」<sup>10)</sup>。

『エイリアン3』はその主張をみごとに裏づけている。ただしフェミニストのテキストが事実認知的であるのに対して、映画のメッセージはむしろ行為遂行的である。この映画は男性性は本質的に暴力的であると「認知」しているのではなく、そう「宣告」しているのである。『エイリアン3』は「ファルスと闘う女性」の末路についての悪意にみちた予言である。

自立を求める女性、「男の子供をはらむこと」を拒絶する女性は、徹底的にファルスの暴力的な暴力にさらされ、子供を失い、友人を失い、美貌を失い、性生活を失い、夫を殺し、子供を殺し、自分も死ぬことになるだろう。この映画はそう予言している。ファルスと闘う女性はすべてを失うだろう。これがこの映画の発信する最も根源的なメッセージである。そして、この映画の制作者は自分がそのようなメッセージを発信していることをおそらく自覚しておらず、それがアメリカの男性観客の抑圧された欲望にかたちを与えていることにも、おそらく気づいていない。

## 6・《物語》のために

『エイリアン』というSFホラーは全編が性的なメタファーに溢れている。H. R. ギーガーがデザインしたエイリアンの頭部の完全にファルス的な形態や、その先端の開口部から垂れ落ちる半透明の粘液、襲撃の直前にぬらぬらと「勃起」してくる突起を思い出せば、エイリアンが男性の攻撃的な性欲の記号であることははじめから分かり切っていたことだった。

どこからでも侵入し、不死身で、獲物の殺害と生殖しか念頭になく、《会社》の手厚い保護を受けたエイリアン。女性は「それ」とどう闘うべきかという切実で刺激的な主題をめぐる製作されてきたこのエイリアン・シリーズは、しかしながら最終的にきわめてネガティブで一面的な結論とともに幕を下ろした。

《会社》（この宇宙に遍在する全能の組織体はもちろん「父権社会」のメタファー以外のなにものでもない）の指示に従わず、妊娠・出産・育児を拒否し、女性的な徴候を身にまとうことを忌避してきた罪科によってリプリーは「殺される」。男に従わない女は罰される。それがシリーズの最終的な「教訓」である。

6,000万ドルの製作費を投じたにもかかわらず『エイリアン3』は興行的には失敗し、批評も芳しくなかった。多くの批評家はこの映画の「ニヒリズム」と「寒々しさ」を指摘した。それが90年代アメリカの現実の性関係の「ニヒリズム」と「寒々しさ」をどの程度投影しているのか、私たちには分からない。

しかし60年代以降「右肩上がり」に推移してきたアメリカのフェミニズムに対する根深い悪意がわだかまっていること、そして「父権社会の規範を無視して自由にふるまう女たちのもたらす災厄」を描いた物語が近年集中的に映像化されているという徴候は指摘しておく価値があるだろう。（『危険な情事』*Fatal Attraction*, by Adrian Lyne, 1987、『氷の微笑』*Basic Instinct* by Paul Verhoeven, 1992、『ディスクローチャー』*Disclosure*, by Barry Levinson, 1994、マイケル・ダグラスの「孤独な闘い」！）

このような映像に「女性嫌悪」の徴候を指摘することは難しいことではない。その背後にひそむ欲望や不安を暴露することも、それについて教化的な言説を編むことも、場合によってはそのような表現の規制を求めることもできないことではない。（事実『氷の微笑』に対しては上映禁止運動が試みられた。）しかし、そのような非難、批判、告発、暴露、断罪といったみぶりをいくら繰り返そうとも、「抑圧された悪意」はそれをより巧妙に隠蔽する別の物語を迂回してゆくだけで消失するわけではない。

私は『エイリアン3』は駄作であると思うが、その理由は映画が「女性嫌悪」的だからではない。（前二作においても父権社会における「新しい女性」への処罰という話型は繰り返されていた。）第三作が駄作なのは、それが「女性嫌悪」というメッセージ「しか」発信していないからである。

第三作の罪は映画のメッセージの純度を高めるといふばかばかしい理由のためにヒロインを殺してしまったことにある。（これでは『エイリアン4』が作れない！）映画を単一のメッセージに収斂させるために、過去10年間、アメリカ社会における性間の力関係の変化について、あるいは新しい女性のあり方について、母性について、父権的な暴力の意味について、観客の無意識を攪乱し続けた映像の喚起力を映画は自分の手でつぶしてしまったのである。

単一のメッセージしか伝達できない物語は質の低い物語である。（それは「プロパガンダ」だ。）矛盾する複雑なメッセージを同時に伝え、読みの水準を換えるたびに、そのつど別の読み筋が見いだせるような物語は「よい物語」である。

「よい物語」は私たちに「解決」を与えてくれない。その代わりに「答えのない問題」の下に繰り返し傍点を付す。私たちは「問題」をめぐる終わりのない対話、終わりのない思索へと誘われる。

大衆芸術としての映画はそのような仕方現実的な矛盾を矛盾のまま提出し、その「解決」を宙づりにし、「最後の言葉」を先送りしてきた。もしマルクスが20世紀に生きていたらきっと「映画は人民の阿片である」と言っただろう。

マルクスが言わなければ私が代わりに言ってもいい。「映画は人民の阿片である」。

しかし私たちの欲望や不安はつきるところ「物語」として編制されており、それは「物語」として紡がれ、また解きほぐされてゆくほかないのである。

私たちが映画に望んでいるのは「最終的解決」ではない。ラストシーンに私たちが見たいのは to be continued の文字なのである。

#### 【引用文献】

- 1) J. H. ブルンヴァン、『チョーキング・ドーベルマン』、行方均訳、新宿書房、1990年。
- 2) ハロルド・シェクター、『体内の蛇』、鈴木晶他訳、リプロポート、1992年、p. 3.
- 3) ロバート・ダントン、『猫の大虐殺』、海保真夫、鷺見洋一訳、岩波書店、1990年、p. 38.
- 4) E. アン・カプラン、『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、p. 138.
- 5) 同書、p. 81.
- 6) ロビン・ロバート、「『エイリアンⅡ』における育ての親と生みの親」、永井ゆかり訳、『現代思想』、1990年6月号、p. 177.
- 7) ジュリア・クリステヴァ、『恐怖の権力』、枝川昌雄訳、法政大学出版局、1984年、p. 89.
- 8) ダナ・ハラウェイ、『サイボーグ・フェミニズム』、巽孝之他訳、リプロポート、1991年、p. 45.
- 9) 同書、p. 66.
- 10) 小谷真理、『女性状無意識—テクノガイネーシス、女性SF論序説』、勁草書房、1994年、p. 23. 小谷はこの本の中で『エイリアン』について私たちとは少し違う解釈をしている。「要するに地球人男性の恐怖とは、地球人男性以外の生物に『女性が食べられ、凌辱されること』なのだ」。(p. 95) 小谷は「自分たちの女」を拉致してゆくエイリアン（異邦人）に対してアメリカの白人男性が抱いたエトノセントリックな「恐怖」をこの映画の中に見ている。

〔この研究は1995年度神戸女学院大学女性学インスティテュート助成研究「記号としての身体、記号としての性」の成果である。〕

## Summary

# Alien Feminism: Féminisme Etranger/Aliéné

Tatsuru Uchida

Selon Harold Schechter, les légendes urbaines se composent de deux facteurs : l'archétype imaginaire commun à tous et l'inquiétude propre du temps. Là où un archétype ahistorique se trouve relié avec une inquiétude historiquement conditionnée, se produit une légende urbaine "dramatique".

A partir de cette hypothèse, nous analysons, dans la présente étude, trois films qui forment la saga "Alien" : "Alien" de Ridley Scott (1979), "Aliens" de James Cameron (1986), "Alien 3" de David Fincher (1992).

Ce qui nous intéresse n'est pas l'archétype qui reste inchangé à travers ces films, mais la transformation grotesque du statut de l'héroïne. Ripley, héroïne de la saga, présente, au début, le rêve féministe : astronaute experte, indépendante, courageuse, et seule survivante de la bataille sanglante avec un "Alien". Mais, dans 13 ans, elle doit mourir complètement dépouillée : sans famille, sans camarades, sans armes, sans futur, sans gloire, et enceinte d'un "Alien". D'où vient cette chute?

Nous en cherchons l'explication dans la tendance misogyne chez les hommes américains face au féminisme menaçant des années 80.