

# ジェンダー・ハイブリッド・モンスター —エイリアン・フェミニズム 2

内 田 樹

## 1.

ある祝賀会の席で「それではみなさん、上司の健康を祝して乾杯 (anstößen) しましょう」と言うべきところで、「げろを吐きましょう (aufstoßen)」と言ってしまった紳士の話フロイトは『精神分析入門』の冒頭で紹介している。

私自身もこれと似た経験をしたことがある。むかし、ある中堅予備校 (Cゼミナールという名前だった) の講師をしていたとき、講師慰労会の席で、理事長が「駿台、代々木ゼミナール、河合塾による全国の予備校系列化に抗して戦おう」と檄を飛ばしたあと、予備校界では高名なある老講師が乞われて乾杯の音頭をとった。そして笑みを浮かべつつ「それでは代々木ゼミナールのますますのご発展を祈念して」と祝杯をかかげたのである。会場は氷のような沈黙につつまれた。老講師は誰も唱和してくれないので、しばらくぼんやりしていたが、やがて誤りに気づいて、よろよろと壇から降りた。

これらの事例が教えてくれるのは、私たちは「言い間違い」を通じて自分の「本音」を語るということである。「げろ」紳士は「上司にげろを吐きかけてやりたい」と願っており、老講師はただしくCゼミナールの没落を予見していた。しかし、この本音はいずれも彼らの社会的立場と整合しないので抑圧される。抑圧された「本音」は、ちょうど堰き止められた水流が別の水路を迂回して流れ出すように、夢、妄想、神経症、あるいは「言い間違い」のような「症候」として再帰することになる。

「症候とは抑圧によって阻止されたものの代理物である。」<sup>1)</sup>

こんにちのアメリカ社会はハリウッド映画に対して法外なほどの「政治的な正しさ」(politically correctness)を要求している。女性差別、人種差別、民族差別、宗教差別、障害者差別、あらゆる種類の差別は許すべからざる社会的不正として断固として映画から追放されねばならない。アメリカというのは、このような「正義の要請」が空疎な訓話にとどまることなく、ヘイズ・コードや州単位でのカットや上映禁止といった具体的な圧力を通じて、映画製作そのものに効果的に関与してきた国である。したがってアメリカのフィルムメーカーは、「儲かる映画を作れ」とせっつく製作者や「面白い映画を見せろ」と騒ぐ観客に加えて「ポリティカリーにコレクトな映画を作れ」という知的な批評家からの要請にも応えてゆかなくてはならない。おそらく世界でハリウッド・メジャーのフィルムメーカーほど過酷な社会的圧力のもとで仕事をしている人々はいないだろう。

しかし、いかにコレクトなフィルムメーカーとはいえ、必要以上に立派にふるまえば、それだけ抑圧するものは多くなり、表現を拒まれた欲望や不安は「症候」として映像に回帰することになる。これらの「症候」は、表層的にはポリティカリーにコレクトな設定で展開する映画の周縁あるいは細部に、ストーリーともテーマとも関係のない映像記号としてさりげなく露出している。それは主要人物の背景にかすむぼやけたシルエットであったり、登場人物の人名や地名であったり、背景の装飾や小道具であったり、誰も聞いていないBGMであったりする。それらの記号はそれ自体としてはほとんど意味をなさない。ただ「なんとなく場違い」であったり、「なんとなく執拗」であったり、「なんとなく過剰」であったりする、という仕方で標準値から差異化しているだけである。

映画のイデオロギー性の査察を専門にする知的な批評家たちは、映画のプロットや主題や主人公の性格設定や監督のメッセージなどに焦点を合わせて映画を「批評的に」見る。彼らはスクリーンの「背後」にあるメッセージ、や「隠

された主題」の検出に選択的に意識を集中させている。それに対して、ふつうの観客は、映画のテーマにもストーリーにも登場人物の内面にもほとんど関心を持たない。彼らはただぼんやりとスクリーンをながめている。けれども映像の背後を見透かす集中力に欠けている代わりに、彼らは映像の表層に露出する症候には敏感である。これについてはジャン・ポーランが『タルブの花』に含蓄深い言葉を書き残している。

「ある種の光は、それをぼんやり見ている人には感知できるが、凝視する人には見えない。ある種のみぶりは、なんとなく力を抜かないとうまくやり遂げられない。(例えば星を眺めるときや、手をまっすぐに延ばすときがそうだ。)」<sup>2)</sup>

ドイツ軍の検閲下にガリマール書店から刊行された『タルブの花』で、ポーランは「政治的メタファーを駆使して、文学を語っている」かのように偽装しつつ、実は「政治用語を駆使して、政治を語る」というアクロバシーを堂々と演じてみせた。巻末のこの一節でポーランは自著の読み方を読者に教えているのだが、メタファーを深読みした文学通の検閲官は、これが反ドイツ的な政治パンフレットであることに最後まで気づかなかった。

ほんとうに言いたいことは表層に露出している。映画についてもたぶん同じことが言えると私たちは思う。ぼんやりした観客だけが見つけられ、目を凝らしている批評家が見落とすものがある。

ジェンダーとエスニシティにかかわる倫理コードが80-90年代のハリウッド映画にとって「検閲」として機能していることは否定しようのない事実である。女性差別と人種差別にかかわる「本音」をスマートなフィルムメーカーは決して語らない。攻撃的な性的欲望や女性嫌悪あるいは非白人種に対する差別は「自己検閲」によって周到に排除される。だが、抑圧された心的過程は消え失せたわけではない。それは症候として必ず映像の表層に回帰する。

## 2.

私たちはさきに『エイリアン・フェミニズム』という題名の論考において、

1979年から1992年にかけて製作され、大きな商業的成功を収めた『エイリアン』シリーズ三作を物語論の視点から分析した。そのとき、私たちはこの連作の中心にあるのは、「体内の蛇」という説話的原型であるとするハロルド・シュクターの仮説から出発した。<sup>3)</sup>

「体内の蛇」は欧米各地に流布したフォークロアのひとつであり、もっとも古いものは十六世紀に遡る。その基本的な構成は次のようなものである。

若い女性が不用意な行動（蛇の精液のついたクレソンを食べる、泳いでいるときに卵を呑み込む、池のほとりで口をあけて寝ている）のせいで、蛇（蛙、蜥蜴など）の卵を体内に取り込んでしまう。蛇は体内で成長し、寄生主を苦しめる。やがて蛇が食事の匂いにつられて食道をのぼってくると寄生主は窒息死する。

この説話原型の意味を推察するのは難しいことではない。体内に「蛇」の「卵」が入り込み、成長し、宿主の腹を膨らまし、最後に腹を食い破って、寄生主を死に至らしめるというプロセスは「妊娠と出産」のメタファーである。

女性の意に反して、蛇（＝男性性器）は女性の体内に自己複製子を送り込み、女性は男性のコピーを産み、育てる。その代償に彼女が得るのは（生物学的な、あるいは社会的な）「死」である。この話型は妊娠、出産、育児という「宿命」に対する、女性の側の嫌悪と拒否の意志を表している。

1970年代の終わりにこの説話原型は『エイリアン』（*Alien*, Ridley Scott, 1979）という映画のうちにみごとに蘇った。（宇宙船のクルーが「不用意に」顔を近づけた「エイリアンの卵」を呑み込んで、「食事のとき」に腹を食い破られる。）私たちが注目したのは、「体内の蛇」話型の復活が70年代アメリカにおけるラディカル・フェミニズムの興隆期と同調していたことである。

夫に仕え、不払いの家内労働を担い、子供を産み、育てるために存在するような依存的な生き方を否定し、自己実現のために自立して生きたいという強い指向がこの時期のアメリカ女性のあいだにみなぎった。だから、「自立する女性」リプリー（Sigourney Weaver）が、（男性の自己複製欲望の記号である）

蛇の怪物＝エイリアンとただひとりで戦い、それに勝利する『エイリアン』は、当時のアメリカ女性の自立指向のたかまりにジャスト・フィットする物語であったのである。この映画についてさきの論考の中で私たちはこう書いた。

「『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。」<sup>4)</sup>

あらゆる場所に遍在し、不死身で、捕食と生殖だけにしか関心がなく、父権制社会の手厚い保護のもとで特権をほしいままにしているエイリアンと女性はどう闘うことができるか。この切実で刺激的な主題をめぐるシリーズは製作されてきた。そしてそれは同時に、フェミニズムの「検閲」によって抑圧された「欲望」のプロテウス的変身の歷程でもあったと私たちは考える。

### 3.

70年代のラディカル・フェミニズムの主張は「女らしさ」という制度的性コードの拒否、男性に伍して社会活動の最前線で活躍する「キャリア指向」の二点に集約される。

『エイリアン』の主人公リプリーのふるまいは一貫して「因習的な女性らしさ」を拒絶することに集中している。そのことは単に、彼女が航空士として有能であることや、他の男性クルーに性的関心を示さないことや、危険な任務に率先して志願するといったポジティブな設定によって示されるだけではない。リプリーは宇宙船のクルーがエイリアンの侵入によってパニックに陥った船内において、もっぱらルーティンと指揮系統の確保という管理職的ふるまいに徹している。この愚直なまでに秩序維持的なキャラクター設定は、もう一人の女性クルー、ランバート（Veronica Cartwright）が伝統的なホラー映画のスクリーミング・クイーンの定型通り、ヒステリーを起こして秩序を攪乱し、その

「女性固有の」緩慢で手際の悪い船内作業のせいでエイリアンに捕食される設定に比べると、徴候的である。

ラストシーンでは、無防備なセミヌードの状態でエイリアンと遭遇したリプリーが白い宇宙服（デザインは「騎士の鎧」を模している）を着用して、エイリアンを船外に叩き出す。映画はリプリーの裸体をさらしてその生物学的セックスを確認させた上で、彼女の知識や行動様式や身体技法が男性ジェンダーに帰属するものであることをあらためて宣告する。「白馬の王子の到来を待たずに、自力でドラゴンを退治するお姫様」というアメリカ女性にとって待望久しかった映像は、こうして79年の『エイリアン』においてみごとに実現されたのである。

『エイリアン』はプロットの上では、フェミニズムの「検閲」をクリアするきわめてコレクトな映画である。しかし、その一方で、エイリアンの造型にはっきり見て取れるように、映像的な水準では、男性の「インコレクト」な性欲があからさまに、執拗に描き出されていた。

サイエンス・オフィサーのアッシュ（Ian Holm）がリプリーに暴行をふるう場面では、女性のヌード写真ははりめぐらしたスペース（セクシストの圏域）の中で、彼女の口に丸めた男性誌（擬似的な男性器）がむりやり「挿入」される。ラストのシャトル内の戦闘で、半裸のリプリーを攻撃するために身を起こすときのエイリアンの頭部のシルエットはあからさまに勃起した男性器をかたどっている。

アンドロイドであるアッシュも、異星人も「男性」ではない。だからプロットの水準では、これらのシーンが性的攻撃を「意味する」ことはありえない。しかし、「ぼんやり映画を見ている」男性の観客は、彼らの抑圧された攻撃的性欲を直接的にみたすのに十分エロティックな映像的表現をあやまたずスクリーンの上に見出すことができたはずである。

## 4.

『エイリアン2』(*Aliens*, James Cameron, 1986)は成功した「女性映画」(少し意地悪く言えば「女性観客から金を搾り取る映画 (feminine exploitation movie)」)である。この映画はフェミニズムの対立する二つの陣営(ラディカル・フェミニズムとフェミニズム本質主義)から課された二種類の「検閲」をのがれるために、両方の要請に同時に応えるというアクロバシーを演じてみせた。

この「二つのフェミニズム」の葛藤は、80年代に入って、「フェミニズム本質主義」というあらたな思潮が出現したことに始まる。フェミニズム本質主義とは、女性性を本質的なものとして認め、その逆説的優位性を説く立場である。

フェミニズム本質主義によれば、女性は「帝国主義国家対植民地」、「抑圧者対被抑圧者」、「中心対周縁」、「文明対自然」といった二項対立図式の、後の項に同定される。女性は被搾取者であり、被抑圧者であり、踏みにじられた大地であり、汚された母なる自然である。それゆえ、女性は(かつてプロレタリアートや民族解放闘争の戦士がそうであったように)その政治的な負性の代償に「正義」の請求権を手に入れる。

「差別されてきたものだけが弱者の痛みを理解できる」、「周縁に排除されてきたものだけが制度への異議申し立てを行いうる」といったツイストの利いたロジックによって女性性の優位を説いたこの理説は(イリガライ、クリステヴァらの「フランス・フェミニズム」に理論的に依拠しつつ)80年代のアメリカにおいて、それまで過度に貶められてきた母性や育児や家事労働や家庭の価値の見直しへと女性たちを導くことになった。

上野千鶴子によれば、この「転向」をもたらした理由のひとつは、ラディカル・フェミニズムの担い手たちがこの時期に「母になる生物学的タイムリミット」を迎え、「70年代にはキャリアの確立を優先した女性やレズビアン女性たちが、80年代になって30代のかけこみ出産ブームをつくった」ことにある。「彼

女たちは男性との関係には希望を抱いていなかったが、母性の価値を捨てようとは思わず、80年代アメリカのフェミニズムは母性と家庭の価値の再評価に向かった。」<sup>9)</sup>

キャリア指向か家庭回帰か？80年代のフェミニズムが直面したこの緊急な問いに『エイリアン2』はみごとな映像的回答を提出して、大きな商業的成功を収めることになる。

『エイリアン2』はリプリーと孤児ニュートの間で成立する擬似的な母子関係と、母性愛に駆動されたリプリーの超人的な武勲の物語である。プロットだけをたどると、『エイリアン2』は母性愛を歌い上げたイデオロギッシュなSFメロドラマであるように見える。事実、これまでの研究者のほとんどはその解釈を繰り返してきた。しかし、ことはそれほど単純ではない。

リプリーは「キャリアを確立する」ために幼い娘を地球に残して宇宙に飛び出し、57年間におよぶ漂流の末に帰還する。そのときには彼女の娘はすでに病死している。ニュートの母親は冒険的な宇宙開拓事業に参加したあげくエイリアンに殺される。二人はいわば典型的に70年代的な「キャリア指向」の母性もたらした負の影響をこうむっている。これは「家庭を顧みなかった女たちのもたらす災厄」を語るエピソードである。

これに対して「家庭回帰」の母性もたらす負の効果は女王エイリアンによって象徴されている。女王エイリアンは宇宙基地の地下深くに営巣し、産卵のためだけに生きている。リプリーとの最初の対決で、女王エイリアンは火炎放射器ですべての卵を焼き払われるが、自分は産卵管に繫縛されているために身動きができず、わが子の虐殺を阻止することができない。女王エイリアンが戦闘能力を回復するのは、産卵管を引きちぎって、地下から宇宙に飛び立つとき、つまり母性を放棄し、「キャリア指向」に変身したときなのである。最後の宇宙船内での格闘は、その豊かな社会的キャリアゆえに船内の機材の操作に習熟したリプリーが女王を吹き飛ばして勝負を決する。これは「家庭を顧みなかった女の能力の高さ」を語るエピソードである。



キャリア指向の負の効果（リプリーの娘とニュートの母の死のエピソード）は劇場公開版ではカットされており、一方、キャリア指向に走ったことのプラス効果（女王エイリアンのけた外れの戦闘力、知識と技法を身につけたリプリーの勝利）は映画のクライマックスを領している。この点に気づけば、多くの批評家が指摘してきた「母性礼賛映画」という評価とはうらはらに、この映画が「キャリア指向の女性が家庭指向の女性に最終的には勝利する」というメッセージをも発信していたことが分かる。

しかし、キャメロンの職人芸はそれだけにとどまらない。二種類のフェミニズムから課された「検閲」を同時にクリアするという離れ業を演じつつ、『エイリアン』の場合と同じく、男性観客のためのささやかな悪意のスパイスを映像の細部に仕掛けているからである。

『エイリアン2』は、どちらにせよフェミニストが手に入れられた「家庭」がどのようなものでありうるのか、そのモデルを映画のラストで映像化してみせる。それは「母親」でありかつ「キャリア・ウーマン」であるリプリーと、そのレプリカであるニュートが作る擬似的母子関係に二人の「不能の男性」を配した聖家族である。

ヒックス伍長 (Micheal Biehn) は外見的にはマッちょであるが、断片的な映像が繰り返し示すとおり「視る能力のない」男である。彼は「暇さえあれば眠る男」として登場する。エイリアン掃討戦のあいだ彼が口にする言葉は「どこにいる！見えない！」であり、医務室でエイリアンに襲われたリプリーが救援を呼ぶときにはモニターを見落とし、リプリーと女王エイリアンの戦いのときには麻酔を打たれて眠っており、映画の最後の人工冬眠器に収まるシーンでは目を包帯に覆われて横たわっている。

ヒックスについてまわるこの執拗なまでの「視る力の欠如」は「不能」の記号である。フェミニズム映画論の文脈では、「視る」とは「支配する」の同義語であり、「女性を見る男性の視線」—「三重の男性的視線」(triple male gaze) すなわちカメラの眼、俳優の眼、観客の眼—は窃視的暴力そのものであるとさ

れる。だとすれば「視ることのできない男」ヒックスの男性性は映像的に「去勢」されていたことになる。

ビショップ (Lance Henriksen) も別の意味できわだって「非男性」的な存在である。彼は無性の人造人間であり、その男性的外見は単なる仕様にすぎない。彼はクルーの全員から「無償の労働」と「死を顧みない献身」を当然の仕事として期待されており、その卓越した遂行能力を評価し感謝するものは(映画の最後でのリプリーを除いて)一人もいない。ビショップが受け持っているのはまさに「不払い労働」であり、彼の労働が「不払い」であるのは、その生産物に交換価値がないからではなく、単に彼が「低い序列」に類別されているからにすぎない。つまり、ビショップは外見的には「男性」だが、その社会的役割は完全に「女性ジェンダー化」しているのである。それゆえ、その宿命にふさわしく、ビショップは女王エイリアンの phallic な剣状の尾で深々とさし貫かれて、引きちぎられることになる。

フェミニストたちにとっての「理想」の家庭、それは非血縁的=同志的な母子関係に「不能の男たち」がからみつくようなかたちで構成されるだろうと『エイリアン2』の図像学は告げている。事実、80年代から90年代にかけて、私たちは「母子家庭に、二人の(あまりぱっとしない)男性求愛者が絡む」という構図を『ミセス・ダウト』(*Mrs. Doubtfire*, Chris Columbus, 1993) から『ヒート』(*Heat*, Micheal Mann, 1995) にいたるおびただしい数の映画のうちに見ることになる。

## 5.

80年代中盤から90年代にかけてフェミニズムは再び変貌を遂げた。それは女性性を実体めかして語ったフェミニズム本質主義への鋭い批判として語り出されるのだが、それを準備したのは医学上の新たな知見であった。

それまでのフェミニズムはジェンダーという文化的性差を痛烈に批判しながら、セックスという生物学的性差は価値中立的な事実としてそのままに受け容

れてきた。しかし、内分泌学は、男女の性別というデジタルな差異は、実は性ホルモンの分泌量というアナログで連続的な変化の途中で恣意的に引かれた境界に他ならないという考え方を私たちに伝えた。同じように、解剖学は外性器についても二項対立的な性差は存在せず、誕生後に外性器が矮小化したり、肥大化したりすることはまれでないし、両方の性器が発達する androgynous も存在することを教えている。いずれの水準でも、自然界に見られるのは、多様性と連続性だけであり、デジタルで排中律的な性差なるものは科学的事実としては存在しない。セックス・ボーダーは人間の作り出した仮象にすぎなかったのである。

では、なぜセックスはそれにもかかわらず、これまで「自然な」二項対立として観念されてきたのだろうか？

性同一性障害という事例がその問いに答えの手がかりを与えてくれる。性同一性障害とは、自分の生物学的セックスとジェンダー・アイデンティティが一致しない症候のことである。仮に生物学的には「男性」であると認定された人が、ジェンダー・アイデンティティとしては「女性」を自認している場合、この違和感を解決するには二つの可能性がある。「あっちへ行く」か「こっちへ戻る」かである。さて、「彼」はどちらを選ぶだろう。セックスに適合すべく「男性として生きる」ことに努めるか、ジェンダーに適合すべく「女性として生きる」ことか？

臨床例が教えてくれるのは、ほとんどの性同一性障害者は、自分のセックスに違和感を覚え、異性のジェンダーに親和するという事実である。多くの性同一性障害者は、性器切除や造膈術など高額の出費と苦痛をともなう身体加工手術に耐えてまで、異性のジェンダーに自分をなじませる道を選んでいる。つまり、文化的な制度であるジェンダー・アイデンティティは生物学的セックスに優先するのである。

私たちは『とりかへばや物語』から『ベルサイユのばら』まで、ジェンダー・アイデンティティのゆらぎにかかわる多くの物語を持っている。それらの物語

が教えてくれることもまた、性同一性障害者の事例と一致する。それは、個人のレヴェルでは、どのジェンダーを選ぼうとも、いずれかのジェンダーを選んだものは必ずジェンダー構造の強化に奉仕するということである。

性差の境界を越境する者は、「男」を選ぶときは、因習的な仕方では男性的となり、「女」を選ぶときは因習的な仕方では女性的となる。おのれを閉じ込めているジェンダーの壁を超えようとするものは、「壁の反対側」に安定的に帰属することを望んでいるのであって、壁の解体を望んでいるわけではない。ジェンダーに関する限り、「越境」によって壁は破壊されるのではなく、強化されるのである。

かかる知見に準備された知的風土から出発して、フェミニズムの刷新を果たしたのがクリスティーン・デルフィである。ジェンダー・アイデンティティにおいて、ジェンダーがセックスより優位であるのは、セックスという概念それ自体がジェンダーによって事後的に作られた仮象だからであるという大胆な仮説をデルフィは立てた。

「手短かに要約するならば、私たちはジェンダー—女性と男性の相対的な社会的な位置—がセックスという（明らかに）自然的なカテゴリーにもとづいて構築されているのではなく、むしろジェンダーが存在するがために、セックスが関連の事象となり、したがって、知覚対象のカテゴリーになったのだと考える。（…）私たちは抑圧がジェンダーをつくりだすと考える。つまり、論理的には、分業の階層的序列が技術的分業に先立って存在していて、この序列が技術的分業、すなわちジェンダーと呼ばれる性別役割をつくりだしたのだと考える。そして、人間の階層的な二分割が解剖学的差異を社会慣行に適合した区別に変化させるという意味において、今度はジェンダーが解剖学的セックスをつくりだしたのである。社会慣行が、しかも社会慣行のみが、一つの自然的な事象を思考カテゴリーに変化させるのだ。」<sup>6)</sup>

デルフィによれば、社会の二極への分割は（そう信じられているのとは逆に）「階層分化→分業→ジェンダー→セックス」という順に進んでいる。生物学的性

差は差別の「起源」ではなく、「階級」社会のイデオロギー的「産物」だったのである。

一読しておわかりだろうが、フェミニズムにおける最新の知見は、意外なことに、私たちの世代にとってはきわめて「懐かしい」語法で綴られている。デルフィはフェミニズム本質主義のイデオロギー性を批判してこう書いている。

「自然界との関係というものには存在しない(…)人間どうしの関係を事物どうしの関係あるいは事物との関係に見せかけるとするのは、ブルジョワ・イデオロギーの明白な特徴である。」<sup>7)</sup>

『ドイツ・イデオロギー』にはこう書かれている。「諸個人が彼らの生活を表出する仕方は、すなわち彼らが存在する仕方である。したがって、彼らが何であるかは彼らの生産に、すなわち彼らが何を生産するか、ならびにいかに生産するかに合致する。」<sup>8)</sup> この文章の「彼らが何であるか」を「彼らの(ジェンダーが)何であるか」と書き換えれば、マルクスの命題はそのままデルフィの命題に一致する。

あるいは、「分業とともに、精神的活動と物質的活動が一享受と労働が、生産と消費が別々な個人の仕事になる可能性、いな現実性が与えられる。(…)それらが矛盾におちいらずにすむ可能性はただ分業がふたたびやめられることのうちのみ存する」<sup>9)</sup> という一節の中の「個人」を「ジェンダー」に書き換えても同様である。

デルフィにおいて、フェミニズムはいわば150年かかってマルクスに回帰したことになる。デルフィのマルクス主義的フェミニズムによれば、ジェンダーは階級社会に起因するものであり、それゆえジェンダーの廃絶は階級社会の廃絶と同時に達成される。(レーニンを信じるなら、それは「ブルジョワジーの暴力装置である国家の廃絶」をも意味するだろう。) 事実、デルフィはこう断言している。

「さしあたり言えるのは、家父長的生産・再生産システムが廃絶されないかぎり、女性は解放されないだろうということである。このシステムは(どんな

ふう)に生じたにしろ) 現に知られている社会すべての中核をなしているのだから、女性の解放のためには、現に知られている社会すべての基礎を完全にくつがえす必要がある。この転覆は革命なしには、すなわち、現在他の人間に握られている、私たち自身を支配する政治的権力を奪取することなしには実現できない。」<sup>10)</sup>

美しいほど明快だ。ここにはもう女性性や母性についての幻想はあとかたもない。性にかかわるすべてのイデオロギー的仮象は消え失せ、主人と奴隷の間の剥き出しの権力闘争という社会関係だけが残る。

この政治的・唯物論的フェミニズムを通じて、アメリカ映画は「フェミニズムの顔をしたマルクス主義」のつきつける知的・倫理的な淘汰圧をもちに受けることになった。知的であろうと望むフィルムメーカーはこの「検閲」をクリアする映画を作らなければならない。さいわい唯物論的フェミニズムのひとつのトピックが製作者の投資意欲と監督の作家的想像力を刺激した。それは「デジタル・セックスのアナログ化」というSF的仮定である。ジェンダーが解体し、二極的セックスが無効になるとき、私たちの眼前にはおそらく人類がこれまでに見たこともないアモルファスでカオティックな「連続体としてのセックス」が展開するに違いない。『エイリアン3』と『エイリアン4』はこのSF的想定から生まれた。

## 6.

「検閲」に対するもっとも常套的な反抗は、「過剰に迎合」してみせることである。『エイリアン3』(Alien 3, David Fincher, 1992)において、女性嫌悪はフェミニズムを懐柔し、それに迎合する話型を通じて吐露された。

ここで描かれたのは、因習的な意味での女性ジェンダーがもはや存在しない世界、「女性が女性であることをやめた世界」である。リプリーはそれまでの二作で彼女にまわりついていたらわずかばかりの女性性をことごとく剥ぎ取られる。

彼女は墜落した囚人星で刑務所長から、ここは「女性がいてはならない場所である」と宣告される。彼女はその（どうみてもセクシスト的な）発言に従って、あらゆる女性性を自らすすんで剥ぎ取ってゆく。リプリーは丸刈りの頭、あざの浮いた顔、充血した眼、ぼろぼろの囚人服という造形的にきわめて「醜悪」な姿を全編にさらす。この映画の中では、観客は一瞬たりとも、「主演女優の美しさ」を鑑賞することが許されない。その意味ではシガニー・ウィーヴァーは窃視的視線の対象となることをただしく拒絶したことになる。

リプリーはこの作品の中ではじめて（メタファーとしてでなく）性的経験を。囚人たちによるレイプと医師（Charles Dance）との性交である。しかしこの二つの場面からもエロティックな要素は周到に排除されている。レイプは性的欲望よりもむしろ憎悪によって駆動されており、性行為は二人の瘦せた病人が寝ているようにしか見えない。

もし男性の欲望を喚起することが女性の性的「魅力」であると解釈するのが因習的なジェンダー構造の特性であるとしたら、この映画はみごとにそれを無効化することに成功した。リプリーはこの映画の中で、いかなる意味においても「魅力」的ではないからだ。彼女は（エイリアンに喰い殺されてすみやかに退場する医師を除いて）囚人星の全員にとって最初から最後まで「厄介者」「嫌われ者」であり、この映画の中で彼女が説明や助力を求めた相手は例外なしに（ゴミ捨て場にうちすてられたビショップの残骸までも）その申し出を拒絶する。

リプリーが彼女を「妊娠」させたエイリアンを焼き殺し、胎児を「中絶」し、溶鉱炉に身を投じて映画は終わる。『エイリアン2』では、その母性愛によって英雄的武勲をなしとげたリプリーは、ここでは救いのない状況で自殺することを強いられる。

ある研究者によれば、この結末は映画文法的に予見可能であったということになる。というのは、「子どもの扶養者は決して死なない」ということと「純潔でない女はモンスターに殺されてもしかたがない」はハリウッド・ホラーの不

文律だからである。

『エイリアン2』の終幕で、「リプリーは母であり（負傷し、無力な海兵隊員ヒックスの）『妻』の資格で生き延びたわけである。『本当の女』は生きる。なぜならハリウッドは子どもが母親の保護を受けずにいることには耐えられないからである。」<sup>11)</sup> リプリーが生き延びたのがその理由によってであったとすれば、保護すべきニュートと死別し、医師と性交し、エイリアンの「子ども」を「中絶」したリプリーに生き延びるチャンスがあるはずはなかった。

『エイリアン3』は「女性性の否定」というフェミニズムのラディカル化に寄り添うような設定をしつらえながら、実際にはそのような趨勢への嫌悪感をあからさまに映像化したためにきわめて後味の悪い映画に仕上がった。

「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」<sup>12)</sup> という悪意にみちた予言をもって、男性の攻撃的性欲と戦う女性を描いてきた『エイリアン』シリーズは幕を閉じたのである。しかし、ハリウッドはSFホラー＋フェミニズム映画という、シリーズが開拓した有望なマーケットをこんなふうに消滅させるわけにはゆかなかった。「デジタル・セックスの解体」はもう一度希望の語法で語られなければならない。かくしてハリウッドは死んだ主人公を秘術を尽くして蘇生させ、『エイリアン4』(*Alien Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997) を世に送ることになった。

## 7.

リプリーが溶鉱炉に身を投じてから200年。死体から採取された血液と体組織の断片から抽出されたDNA操作によってエレン・リプリーは「復活」する。

宇宙船オリガ号の中の実験室でリプリーを死から呼び戻した科学者たちの狙いは、死の直前に彼女に「寄生」し、誕生をまちかにしていた女王エイリアンの胎児を蘇生し、摘出することである。宇宙船の指揮官ベレス将軍は、リプ



リーの胸部を「帝王切開」して取り出された女王エイリアンが産卵するエイリアンたちを訓練し、宇宙最強の生物兵器として編制するという野心的な計画を抱いている。実験用に生かされることになったリプリーは、エイリアン遺伝子の影響で、異常なスピードで成長をとげ、超人的な運動能力を発揮するようになる。

エイリアンたちはやがて檻を破り、乗組員たちは次々と惨殺される。混乱の中でリプリーは、エイリアンの「餌」を密輸してきた海賊たちとともに宇宙船内を脱出艇めざして彷徨する。そしてエイリアンの営巣地に迷い込んだリプリーは、そこで人間とエイリアンの遺伝子をあわせもった新世代エイリアンを出産しようとしている女王エイリアンと対面することになる……

誰にでも分かるように、第四作の主題は「雑種 (hybrid)」である。印象的な登場「人物」の多くは雑種である。リプリーと女王エイリアンが産み出した新生命体 (Newborn) はともにエイリアンと人間の「混血」である。リプリーを暗殺するために海賊船に乗り込んできたコール (Winona Ryder) は女性型アンドロイド、海賊船の技師グリスは人間と機械のハイブリッド、地獄巡りをともにする「エイリアンの餌」用人間ラリーはすでに腹の中にエイリアンを仕込まれている。ここでは人間と異星人、人間と機械の間の境界は限りなく曖昧である。

映画の主人公の二人の「女性」、リプリーとコールは、厳密には「女性」でもなければ「人間」でもない。コールは人間の感情と思考パターンをインプットされた（「人間よりも人間的な」）アンドロイドであり、リプリーはエイリアンを受胎したまま死んだ女のクローン、つまり人間とエイリアンの二種族双方の遺伝情報を組み込んだ雑種生命体である。

「人間であり同時にエイリアンである」というリプリーの設定は、このシリーズ固有の文法に従って解読すれば、「女であり、同時に男である」生命体を意味する。父親も母親もなしに実験室で「孵化」し、男女の性的境界を無化するジェンダー・ハイブリッドであるリプリーについてシガニー・ウィーヴァーはこう

語っている。

「今回のリプリーはもっとサバイバル向きの女で、前よりずっと冷血よ。人間は哺乳類で、哺乳類の脳の奥には冷血動物の脳がひそんでいて、冷血動物の脳が貪欲な食欲を持っている。リプリーはその貪欲な脳に支配されて、貪欲な動物になってしまった。生に執着して、サバイバルのために冷血に行動するのよ。彼女の中にあるものが彼女を冷血な行動に駆りたてる。彼女がどんな存在であれ、人間としての彼女はすでに死んでいて、彼女はエイリアンとして生き延びていく。ここが重要なよ。」<sup>13)</sup>

『エイリアン4』のリプリーは単に「女性性を欠く」というような生やさしい存在ではない。リプリーはすべての「男性的攻撃」をやすやすとはねかえす。科学者の首を締め上げ、海賊船の巨漢たちをバスケットボール一個でぶちのめし、鉄の扉を素手でこじあげ、エイリアンを撃ち殺す。

『エイリアン』では自立指向がリプリーを駆動していた。『エイリアン2』では御しがたい母性愛がリプリーをとらえていた。『エイリアン3』では「女性的であってはならない」という否定命令が課されていた。しかし『エイリアン4』のリプリーには、男性的エートスも、女性性も、母性のしがらみも、「女性性」の否認義務も、およそ「性」にかかわる当為は何ひとつ存在しない。「敵を殺して、生き残る」ことだけが彼女の唯一の行動規範である。その意味では彼女はこの映画ではじめてジェンダー・フリー、モラル・フリーな存在として描かれたことになる。

性的幻想のみならず、血縁幻想からもリプリーは完全に自由である。

船内を暴れ回るエイリアンたちは外宇宙から飛来した異星人ではなく、発生的にはリプリーの「胎内」から取り出された女王エイリアンの子供たちである。だから（映画の中では「あなたの兄弟姉妹」というふうには呼ばれているが）ただしくはリプリーの「孫たち」に相当する。つまりリプリーのエイリアン退治は親族名称を使って言えば「祖母による孫殺し」なのである。

『エイリアン2』で「家庭回帰する母性」の記号として存分に悪役ぶりを発揮

した女王エイリアンも今回は影が薄い。リプリーから得た遺伝情報のおかげで、胎生動物に「進化」し、「エイリアンと人間の雑種生命体」ニューボーンを産み落とした彼女は、せつかく腹を痛めて産んだばかりの子供にいきなり頭を叩き潰されて絶命する。

そのニューボーンはなぜカリプリーを慕ってすり寄ってゆく。(どうしてエイリアンの「母」を殺して、人間的な「祖母」を慕うのかは説明されない。)けれども、この「祖母」は逡巡なく「孫」を細切れにして宇宙空間に放り出す。

「子による母殺し」と「祖母による孫殺し」によって母子関係のラインがきれいに清算されたあと、すべての性的、種族的なしがらみから解放された二体のハイブリッド生命体、リプリーとコールが窓の外に見える青い地球をみつめている場面で映画は終わる。

私たちはさきに、この映画の基本的な主題が、ジェンダー構造が解体し、デジタル・セックスが無効になるとき、私たちの眼前に展開するはずの「人類がこれまでに見たこともないアモルファスでカオティックな連続体としてのセックス」であると書いた。このプランは「雑種交配」による既存のあらゆるジェンダー構造、親族的エートスの消滅として、たしかに映像化されたと言ってよいだろう。ここにはもう男も女も親も子もない。

映画は最後で、リプリーとコールの間に成立した連帯とそれがもたらすはずの来るべき共同体を暗示している。リプリーはエイリアンと人間のハイブリッドであり、コールは人間と機械のハイブリッドであるから、彼女たちがかたちづくる共同体は、エイリアン/人間/機械の三つの領域の癒合体ということになるだろう。そもそもH・R・ギーガーによるエイリアンの最初のデザイン・コンセプトが「マン＝マシーン共生ユニット」(バイオメカノイド)であったことを思い出すと、この三領域はきれいなループを構成したことになる。つまりエイリアンと人間と機械は、『ちびくろサンボ』の虎たちのように、お互いのデジタルな尻尾を追っているうちにいつのまにかアナログな「バター」になってしまったのである。

ジェンダー解体を求める唯物論的フェミニズムの要請に対して、ジャン＝ピエール・ジュネは、男も女も母も子もみんなまとめて「バター」にしてみせた。これはある意味では唯物論的フェミニズムの「検閲」に対する「模範回答」である。しかし、エイリアン・サーガの先行作品と同じく、ジュネもまた濃厚な悪意の映像を仕掛けることを忘れなかった。

## 8.

リプリーの腕には「8」という入れ墨が入っている。その意味はやがて明らかにされる。リプリーは船内探索の途中、ある実験室の中に「リプリー1号」から「リプリー7号」までの「標本」（7号はまだ生きているが、あとはホルマリン漬け）が陳列してあるのを発見する。クローンの「失敗作」であるこの7体はリプリーとエイリアンの「雑種」の考え得る限りもっともおぞましい姿のカタログである。リプリー8号は「殺して」と訴えるリプリー7号の求めに応じて、すべての「姉妹たち」を涙ながらに火焰放射器で焼き殺す。

リプリー8号は造形的には人間であり、能力と感性に「エイリアンが入っている」という設定であるので、ヴィジュアルな水準では（やたらに力が強いのと、血が強酸性であることを除くと）前景化しない。しかし「ニューボーン」と7人の姉妹たちは、造型的にも異種混合である。ハイブリッドの本質はこのとき映像のレヴェルできわめて効果的に語られる。

もしシガニー・ウィーヴァーが言うように、半ば人間であり、半ばエイリアンであるような存在となったリプリーが主人公を演じるべきなら、リプリー7号（女性とエイリアンがぐちゃぐちゃまじっている）にもこの映画の主人公になる権利はあったはずである。しかし、7号にはそのチャンスが与えられなかった。なぜか。

理由は簡単である。気持ちが悪<sup>い</sup>から。

7号は「エイリアンそのもの」よりも遙かに醜悪であり奇怪な「怪物」である。私たちにはそう感じられる。

「怪物」とは、「怪物」という独立したカテゴリーに帰属するものを指すのではない。複数の種族の属性を同時に備えているようなものを私たちは「怪物」と呼ぶのである。

キマイラ、スフィンクス、グリフォン、「ぬえ」といった伝説的な怪物は、さまざまな動物のパーツからなる一種のコラージュである。フランケンシュタインの怪物は人間と非人間の境界におり、狼男は自然と文明の境界におり、屍鬼や吸血鬼や死霊たちは「幽明の境」に蟠踞する。見世物小屋をにぎわすフリークスたち（蛇女、たこ娘、半魚人、髭娘）はそれぞれ二つの種の混淆体である。人間の想像力が生み出した怪物たちはすべて「カテゴリーの境界線を守らぬものたち」である。

なぜ境界線を行き来するものは私たちを恐怖させるのか？

その理由をレヴィ＝ストロースは簡潔にこう述べている。「いかなるものであれ分類はカオスにまさる。」(Tout classement est supérieur au chaos.)<sup>14)</sup> 古来、人間は二項対立によるデジタルな二分法を無数に積み重ねることによって、アナログでアモルファスな世界を分節し、記号化し、カタログ化し、理解し、所有し、支配してきた。それは「野生の思考」からコンピュータにおける bit の概念まで変わらない。「アナログな連続体をデジタルな二項に切りさばく」のが人間の思考のパターンである。それが「知」であり、それによって構築されたものを私たちは「文明」と呼んでいる。これまで人間はそうにして生きてきたし、たぶんこれからもそうにして生きてゆくだろう。

そうである以上、デジタルな対立を無効化してアナログな連続性を回復しようとするハイブリッドに嫌悪と恐怖を覚えるのは、「人間として」当然の反応なのである。

私たちはハイブリッドを「怪物」として恐れ、嫌い、排除する。それは人間の社会がカオスに線を引くことによってはじめて成立するからである。「A であり同時に B であるもの」を人間の文明は許容しない。

「そのような分節は人間が勝手に作り出した擬制にすぎない」という異議は

正しい。しかし、「人間が勝手に作り出さなかったら誰が文明を作るのだ」という反論も同じように正しいと私たちは思う。「文明」とは要するに境界線なるものを仮構して、連続性を二項対立に読み替える詐術に他ならないのである。

リプリー7号までの姉妹たちは「文明化」に失敗し、8号がはじめてそれに成功した。彼女は精神的内面においてエイリアンであり、肉体的外面において人間である。境界線は「エイリアンの内面」と「人間的外面」の間に仮構されている。二つの血統を「内面」と「外面」に詐術的に分離することによって、リプリー8号は文明化をなしとげた。それゆえ私たちは彼女を「怪物」ではなく「人間」として認知するのである。

物語の水準では、リプリーとコールは、エイリアンと人間と機械の境界線を無化したはずであった。しかし、リプリーはエイリアン要素を、コールは機械要素を「内面」に閉じ込めている。異族との境界線は「内面」と「外面」という垂直的な境界線に置き換えられることで延命を果たしたのである。

エイリアン/人間/機械の種族境界線は「バター」になって消滅したはずであった。たしかにプロットのレヴェルでは、デジタル・ボーダーは完膚無きまでに破壊された。しかし、映像の表層では、カオスを防ぎ止める境界線はあらわに前景化している。破壊されたはずのボーダーは、美術スタッフの力作である「ニューボーン」と「姉妹たち」の造形的な醜さと、シガニー・ウィーヴァーとウィノナ・ライダーの造形的な美しさをもたらす視覚効果として強固に再構築されたのである。

アモルファスな世界にデジタルな境界線を引くものだけが生き残る。このメッセージは、ここでもまた「怪物」を気持ち悪いと感じ、二人の女優の「美貌」にみとれる「ぼんやりした」観客たちだけに伝達されたのである。

## 9.

高橋源一郎は政治と文学の関係について次のように書いている。

『政治』は『文学』と対峙する時、必ず敗れる。なぜなら、『文学』は『政治』

より『深く』『広い』からだ。(…)『政治』の本質が『わたしは正しい、やつは間違っている』なら、『わたしは正しい』と訴える『文学』はすでに『政治』に冒されているのである。そして『わたしは正しい』と主張する『文学』は『政治』であるが故に、ついにこの世界の基底とは成り得ないのだ。

では、世界の基底に成り得る、世界を成り立たせることのできる『文学』とは何なのか。<sup>15)</sup>

高橋はこの「最後の問い」を書きとめたところで筆を擱いている。私たちはこの文章の中の「文学」を「映画」に置き換えて読んでみた。そして高橋と同じ「最後の問い」の前にたたずんでいる。

「正しさ」を求める人々が映画をいくら統御しようと試みても、その勝負は必ず映画の勝利に終わるだろう。映画が20世紀の生み出したあらゆる物語装置の中でもっとも成功したことの秘密はたぶんそこにある。映画はつねに時代の権威に屈服し、支配的なイデオロギーに迎合し、なりふりかまわず流行を追ってきた。その職業的な変節ぶりは、現政権と反政府ゲリラ組織に同時に献金して「保険」をかけている資本家によく似ている。まさしく「面従腹背」こそは映画の本性である。映画はひとつのメッセージを言語的に語りながら、それと矛盾するメッセージを非言語的に発信することのできる理想的な詐術の装置である。

このような映画のあり方はたしかに「正しく」はない。私たちはそれに同意する。けれども映画は「正しい」思想よりもしばしば「広く」「深い」。私たちはこの「映画の狡知」を愛する。おそらく、そこに「世界の基底」に通じる隘路を見出すからである。

#### 注

- 1) S・フロイト、『精神分析入門（下）』、井村恒郎他訳、日本教文社、1994年、p. 89
- 2) Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941, p. 168
- 3) H・シェクター、『体内の蛇—フォークロアと大衆芸術』、鈴木晶他訳、リブロポー

- ト、1992年、pp. 42-44
- 4) 内田 樹、「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」、『女性学評論』、第10号、神戸女学院大学女性学インスティテュート、1996年、p. 23
  - 5) 上野千鶴子、「差異の政治学」、『岩波講座・現代社会学11 ジェンダーの社会学』、岩波書店、1995年、p. 11
  - 6) クリスティヌ・デルフィ、『なにが女性の主要な敵なのか—ラディカル・唯物論的分析』、井上たか子他訳、勁草書房、1996年、p. 183
  - 7) 同書、p. 271
  - 8) カール・マルクス、フリードリヒ・エンゲルス、『ドイツ・イデオロギー』、古在由重訳、岩波書店、1956年、p. 25
  - 9) 同書、p. 40
  - 10) C・デルフィ、前掲書、p. 85
  - 11) Philip Green, *Cracks in the pedestal : Ideology and gender in Hollywood*, The University of Massachusetts Press, 1998, p. 62
  - 12) 内田、前掲書、p. 22
  - 13) A・マードック他、『メイキング・オブ・エイリアン4』、石川順子訳、ソニー・マガジンズ、1998年、p. 5
  - 14) Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 28
  - 15) 高橋源一郎、『文学なんかこわくない』、朝日新聞社、1998年、p. 228

(この論文は1998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の成果である。)



Résumé

## Gender Hybrid Monster : Alien Feminism II

UCHIDA Tatsuru

Dans notre dernière analyse, nous avons interprété la *Saga-Alien* : *Alien* (1979), *Aliens* (1986) et *Alien 3* (1992) à partir de l'hypothèse de Harold Schecter. Il a écrit qu'une des sources du fantasme qui hante la *Saga-Alien* est la légende classique : *serpent dans le ventre*. Mais en même temps, cette légende est nourrie abondamment d'un ressentiment contemporain contre les féministes américains des années 70-90.

Aux États-Unis, une des censures les plus sévères sur les films est imposée par les féministes. Pour esquiver l'accusation féministe portée au nom de "la correction politique (politically correctness)", la *Saga-Alien* a employé la stratégie de l'*entrisme* : jouer les féministes tout en les flattant excessivement.

Au niveau narratif, les films de la *Saga-Alien* étaient absolument innocents: l'héroïne (Ellen Ripley, astronaute) a gagné toutes les batailles sanglantes sur l'Alien, signe du désir sexuel masculin.

Mais au niveau iconographique, la schéma est complètement renversée. L'héroïne est convoquée au milieu de l'écran seulement pour être persécutée et punie au centre de tous les regards des spectateurs masculins.