

中山 信子

NAKAYAMA Nobuko

ドウルシラ・コーネル著

『イーストウッドの男たち ―マスキュリニティの表象分析―』

吉良貴之、仲正昌樹監訳、志田陽子、星野立子、岡田桂、柴田葵、森脇健介、綾部六郎訳（御茶の水書房、2011 年）

Clint Eastwood and Issues of American Masculinity, by Drucilla Cornell, translated by Kira Takayuki, Nakamasa Masaki, Shida Yōko, Hoshino Tatsuko, Okada Kei, Shibata Aoi, Moriwaki Kensuke, and Ayabe Rokurō (Ochanomizu Shobō, 2011)

本書は Drucilla Cornell, *Clint Eastwood and Issues of American Maculinity*, Fordham University Press, 2009 の全訳である。ドウルシラ・コーネルは法哲学・政治哲学・フェミニズム思想について幅広い業績があるラトガース大学教授である。その主要著書は多くが既に翻訳され、中でもフェミニズムに関する著書は日本でも広く知られている。そして本書は、「ポストモダン・フェミニズムとリベラルな政治哲学の生産的な結合を図ってきたドウルシラ・コーネルがクリント・イーストウッドの監督作品のほぼすべてについて『倫理的フェミニスト』としての一貫したパースペクティヴのもとに『マスキュリニティ＝男性性』のあり方に焦点を当てて分析を行ったものである。」（吉良貴之による解説、339 頁）

クリント・イーストウッドは、現代のアメリカ映画界を代表するスターであり、監督である。1930 年にサンフランシスコに生まれたイーストウッドは、テレビの西部劇シリーズ『ローハイド』で人気を得た

後、イタリア製西部劇『荒野の用心棒』（セルジオ・レオーネ監督、1964）で世界的に知られるようになり、『ダーティハリー』（ドン・シーゲル監督、1971）でハリウwoodsのトップスターとなった。また彼は1967年に製作会社マルパソ・プロダクションを興し俳優、監督、映画製作者として活躍する。1993年には『許されざる者』、2004年に『ミリオンダラー・ベイビー』で共にアカデミー作品賞、監督賞を受賞し80歳を超えた現在も新作を次々と発表している。

こうしたイーストウッドに関する書物は日本でも多数刊行されている。映画スター、イーストウッドの魅力を伝える「シネアルバム」集や『孤高の騎士、クリント・イーストウッド』（マイケル・ヘンリー・ウィルソン、2008）を初めとするインタビュー集、またイーストウッドの評伝『クリント・イーストウッド、ハリウッド最後の伝説』（マーク・エリオット、2010）やイーストウッド論『クリント・イーストウッド、アメリカ映画史を再生する男』（中条省平、2001）など枚挙に暇がない。

これらの書物がイーストウッドの俳優・監督としての魅力や技量を論じるのに対し、本書はイーストウッドの監督作品に描かれた男性像を通じてその「マスキュリニティ＝男性性」の分析を試みるもので、数多いイーストウッド関連の書物の中でも異色の存在である。ここで表題になっている「マスキュリニティ」とは攻撃性、肉体的強さ、性的能力など男性的と称されている全てのものを指すとコーネルは規定している。

イーストウッドは勇壮果敢なヒーローを数多く演じ、アメリカ人男性の「マスキュリニティ」を象徴する存在と考えられている。その結果、彼は共和党支持者のアイコンとなり、自主独立の「草の根保守」の理想像を体現するものとされ、彼自身もそう見られることを否定しない。しかしイーストウッドの監督作品に描かれる男性像を仔細に検討

すると、その「男らしさ」は多くのハリウッド映画に登場する「正義」のために躊躇うことなく暴力を行使するヒーローとは異質のものであることがわかる。そこで本書はイーストウッド監督作品に表象される「マスキュリニティ」を、ジェンダー理論、法哲学の視点から解明しようと試みるものである。これまでジェンダー映画批評では女性像に関する研究は多数なされてきた。しかしその対となる男性像の研究は少ない。そうした点からも本書はジェンダー論、法哲学研究そしてイーストウッド作品への映画批評としても興味深いものである。

本書の構成を見てみよう。

イントロダクション：シューティング・イーストウッド

第一章 決戦を描くこと、日没後に残されたもの：

『荒野のストレンジャー』(1973)『ペイルライダー』(1985)『許されざる者』(1992)

第二章 分身との舞踏、内なる闇から手を伸ばすこと：

『タイトロープ』(1984)『ザ・シークレット・サービス』(1993)『ブラッド・ワーク』(2002)『ダーティハリー4』(1983)

第三章 拘束する絆、残された母の愛：『マディソン郡の橋』(1995)

第四章 精神の傷痕、変容的關係と道徳的修復：

『パーフェクトワールド』(1993)『目撃』(1997)『ミリオンダラー・ベイビー』(2004)

第五章 『ミスティックリバー』(2003)における復讐とマスキュリニティの寓話

第六章 軍隊と男らしさ、打ち砕かれるイメージと戦争のトラウマ：

『アウトロー』(1976)『ファイヤーフォックス』(1982)『ハートブレイク・リッジ/勝利の戦場』(1986)『父親たちの星条旗』(2006)『硫黄島からの手紙』(2006)

『ホワイトハンター・ブラックハート』(1990)『トゥルー・クライム』
(1999)『バード』(1988)

結論：ザ・ラストテイク

著者はイントロダクションで、本書の意図を以下のように述べている。クリント・イーストウッドは『ダーティハリー』シリーズでスターになった。これらの作品で彼が演じたのはマグナムを手に、時には法を逸脱した捜査で悪人を追い詰めるマッチョなタフガイであった。こうしたイメージから俳優としてのイーストウッドは、暴力的で凶暴な「マスキュリニティ」を表象するものと多くの批評家や観客に考えられた。しかしイーストウッドの監督作品を検討すると、こうした認識の修正を余儀なくされる。監督としての彼が取り上げているのは、男性がファルスのな力を誇示することの危うさ、脆さであり「マスキュリニティの見かけ上の力を根本的に疑問に付すことに伴う試練」(16頁)ではないか。イーストウッドはハリウッドの商業映画の枠組みを利用しながら、ステレオタイプ化された「男らしさ」の幻想を解体し、現代のアメリカで「良き男」として生きるとことの困難さを問うているのではないか。こうした点を彼の監督作品を通じて具体的に考察する。

第一章ではイーストウッドが監督・主演した三本の西部劇を考察する。西部劇はアメリカの建国神話に基くアクション映画で、建国に寄与したカウボーイの「正義」を称揚するものである。その「正義」とは明確な善悪二元論に基いた父権制社会での男らしさの理想を表象するものである。しかし実際は、こうした「正義」は幻想であった。そこでマカロニウエスタンに登場する「正義」とは無縁の賞金稼ぎは、カウボーイ神話のパロディであると著者は指摘する。テレビの西部劇

シリーズで頭角を現し、マカロニウエスタンで有名になったイーストウッドが描くのは、カウボーイ神話消滅後の世界である。『荒野のストレンジャー』では殺された保安官の亡霊として現れた「名無し男」が復讐の名の下に振るう暴力で町は崩壊する。彼の暴力の矛先は、保安官を殺した「悪人」のみならず、それを傍観していた町民にも向けられる。この作品は、「悪の再生は加害者と傍観者が自らの行為を認め、その修復と許しを求めることに失敗したことに起因するという寓話である」(31 頁)と著者は評している。

多くの西部劇では保安官は法の守護者、牧師は聖なる存在として「マスキュリニティ」の理想を象徴するものである。しかし『ペイルライダー』では背中に傷のある流れ者が、牧師姿で砂金掘りを搾取する採掘会社に対峙する。『許されざる者』で賞金稼ぎのガンマンが最後に撃つのは白人の保安官である。この保安官は娼婦に重傷を負わせた白人のカウボーイを守り、ガンマンの黒人の相棒を拷問で殺したのである。従来の西部劇では娼婦や黒人は登場人物としてだけでなく画面上からも排除されていた。しかし『許されざる者』のヒーローは彼らの為に、法の体現者として暴力を振るう保安官に銃を向ける。西部劇のカウボーイ神話の崩壊を象徴するこの作品で、イーストウッドは自身がかつて演じた無道徳でファルスの男性像との決別を明らかにしたと著者は指摘する(65 頁)。そして『許されざる者』がアメリカで観客の圧倒的サポートを獲得し 1993 年度のアカデミー作品賞、監督賞を受賞したことは、アメリカ社会の変貌を象徴するものではないだろうか。

第二章では悪の本質とエロティズムの問題を、一人の人間が持つ二面性という点から考察する。『タイトロープ』の娼婦殺人事件を追う刑事は、自身も娼婦を買い暴力行為への衝動を抑えられない。彼は自分が追う悪人と同じ資質を自らの中に認識し、自分は警官として不適格者ではないかと懊悩する。『ザ・シークレット・サービス』(ヴォル

わっていないが、善悪と分身というテーマが扱われているので取り上げられている。大統領の狙撃者を追うシークレット・サービスは、その過程で狙撃者も彼と同じように国家権力に裏切られた経験を持つことを知り、自分の分身であるかのように感じる。また、時には法を超越して「悪」を倒すダーティハリーシリーズのうち、イーストウッドが監督をした『ダーティハリー4』はシリーズの定式からの逸脱が目立つ。ここではレイプの被害者がレイプ犯と事件の隠蔽を図る町の有力者を殺害する。この殺人犯を追うハリーは彼女に同情し、これまで自分が執行してきた法は男性の間でのみ通用するもので、女性の利害を無視したものであることに気づき、最後は復讐の権利と慈悲の問題を観客に問いかける。

多くのハリウッド映画では、観客は「悪い敵」を完璧に叩きのめすヒーローに自己同一化することでカタルシスを得る。ハリウッドの商業映画の形式を踏襲しながらイーストウッドが描くのは、単純な善悪二元論的な「悪」ではなく「善」と「悪」とが表裏一体の関係にあるより複雑な世界であると著者は指摘する。

第三章では恋愛映画『マディソン郡の橋』が取り上げられている。原作小説は男性の立場から語られているが、映画では全編メルル・ストリープ演じるフランチェスカの視点から撮られている。アメリカ映画で「このヒロインのように、自分の欲望を表に現す主体的な女性像を見ることは少ない」(148頁)と著者は述べる。多くのハリウッド映画では、女性は男性(画面上の人物、監督、観客)の視線の対象であり、客体化された存在であるというローラ・マルヴィの理論に反して、イーストウッドは丁寧なカメラワークで彼女の情念の世界を描きだす。またこの作品では、ステレオタイプ化されたジェンダーコードを逆転させているともコーネルは指摘する。相手に執着し共に生活することを懇願するのは男の方で、ヒロインは男に愛情を感じているが、自分の

生活を捨てることはできないことを認識している。従来のメロドラマのヒロインとは異なり、彼女の決断は自分で選択したものである。そして男が雨に濡れながら彼女を求める場面は、男のマゾヒズムの比喩的表現の見事な例であるとしている(153頁)。そしてフランチェスカの死後、その娘と息子は母親の恋愛を知ること、エディプス幻想から解放され新たな人生へと向かう。この子供たちの物語は原作にはない。イーストウッドは自らの欲望に忠実に生きた母の姿を子供に見せることで、硬直したジェンダー役割から生じるエディプス神話の解体を試みている。イーストウッドはアクション映画だけでなく『マディソン郡の橋』のような恋愛映画でも、規範のジェンダーコードを巧みに逸脱させ独自の作家性を創出していることがわかる。

第四章では「よき父親」であることに失敗した男たちのトラウマとその修復が主題となる。『パーフェクトワールド』は少年を人質に取った脱獄犯とそれを追う州警察署長の物語である。父親の暴力を受けた脱獄犯は父親に捨てられた人質の少年の擬似的な「よき父親」になろうとするが、最後は警察の力で殺される。その脱獄犯はかつて主人公が逮捕した人物で、犯罪者を更正させようとした自分の行為が結果的に彼を死に追いやったことを理解する。ここでイーストウッドは「よき父親」像の規範とされるエディプスの男性性の理想に潜む傲慢さとその理想を追求する過程で生じる暴力、特に体制側の暴力に目を向けていると著者は指摘する。

『目撃』と『ミリオンダラー・ベイビー』では破綻した娘との関係修復を試みる父親が描かれる。『目撃』では「正しいか間違っているか」に関わらず守られる父権的権力の存在が指摘され、娘との関係修復のためにはステレオタイプ化された父親像を否定し、「象徴的な去勢」(168頁)を受け入れる必要性が示唆される。『ミリオンダラー・ベイビー』では娘と絶縁状態にある 트레이ナーとボクサー志望の女性の

間に疑似的な親子関係が生れる。しかし「父親」は最後に「新たな娘」の尊厳死を受け入れる決断、愛するものを殺すという倫理的問題への対応を求められる。イーストウッドは「愛情と愛着の差異を理解していない父親にとって、親子関係の道徳的修復に何が必要であるかを問うている。」(208 頁)

第五章では『ミスティックリバー』を通じて復讐の問題を考察する。この章はコーネルとロジャー・バーコウィッツの共著である。著者は復讐とは、傷害や侮辱を受けた者がその要因を自身の弱さでなく、他者の不当な力の行使によるものと外部化することで、プライドを保ち自責や自己破壊から身を守る「安全弁」の役割を果たすものとしている(212 頁)。多くのハリウッドの復讐物語のヒーローは、法を超越して正義を果たす気高い人物として描かれる。そこでは正義の遂行は道徳的に自明なものとされ、復讐の倫理的問題や法的な手続きの必要性は不問に付される。しかしイーストウッドはこうした映画のように、全知の第三者の視点から復讐者に共感を示すことはしない。

『ミスティックリバー』でイーストウッドは、傷害を受けた幼馴染の三人の男たちの対応をそれぞれの視点から描き、彼らの行動を正当化も非難もしない。幼時にレイプを受けたデιβはそのトラウマのために社会に適応できない。娘を殺されたジミーは、その嫌疑を挙動不審なデιβに向け、彼を拷問で殺してしまう。しかしデιβが殺したのは小児性愛者でジミーの娘ではなかった。また幼馴染の一人でこの事件を担当する刑事ショーンも、妻に去られたというトラウマを抱えている。ショーンの脳裏に浮かぶ妻のイメージは常に口唇のクローズアップで、これにより彼は妻をフェティシズムの対象としてしか考えていなかったことが暗示される。地域のボス、家長として君臨するジミーは、その義務を果たすためにいかなる暴力も正当化出来るという幻想を持っており、その結果誤った相手を殺した。一方何者も法を超

越した権利の行使は許されないという信念に囚われている警官のショーンは、妻を一人の女性として受け入れることで関係修復を図ろうとする。「安全弁」に身をゆだねることへの誘惑とその結果の悲劇、またそれを拒否した者の苦悩を通して「男らしさ」の重圧と奮闘する男たちのドラマとして著者はこの作品を解説している。

第六章では戦争映画を取り上げる。『アウトロー』が製作された1976年は、ベトナム戦争に従軍した兵士の戦場のトラウマが指摘され始めた時期であった。この作品はジョン・フォードの『搜索者』(1956)との類似性を指摘されることが多いが、イーストウッドの意図はフォードとは倫理的に異質なものであると著者は指摘する。『搜索者』のネイティヴ・アメリカンは無慈悲で野蛮な存在として描かれるが、北軍に妻子を殺されその復讐を誓う『アウトロー』の主人公の無法者は、ネイティヴ・アメリカンや戦争の被害者である老人や女性と共同体を形成する。ここで無法者もネイティヴ・アメリカンも戦争により深刻なトラウマを受けた者であり、その克服は復讐や暴力ではなされないことをイーストウッドは明らかにする。

『ファイヤーフォックス』はハリウッド製の娯楽映画ではあるが、ここでも主人公は戦場のトラウマに悩まされる。そして真のヒーローはユダヤ人の反体制支持者であるというこの映画のメッセージは、当時のレーガン政権の冷戦に関する認識よりはるかに複雑であるとコーネルは指摘する。また『ハートブレイク・リッジ/勝利の戦場』は人間的に欠陥のある人物をベテラン軍曹が立派な兵士に育てるというジャンル映画の定型を踏襲しており、「男性性」を傲岸なまでに誇示する80年代の時代風潮がうかがえる。しかし兵士が戦場でアメリカのために英雄的な働きをするという物語でありながら、戦場で命を捧げることが男らしさの証であるという多くの戦争映画のメッセージを否定し、戦争が避けられないならそこで生き延びることが重要であると説く。

そこでこの作品は、レーガン政権から批判を受けたのである。

そして2006年に製作された『父親たちの星条旗』『硫黄島からの手紙』では、敵味方に分かれて戦った戦闘を日米双方の視点から描くという画期的な試みがなされている。『父親たちの星条旗』には愛国主義の鼓舞はなく、勇壮な兵士も登場しない。ここで描かれるのは戦場での殺戮と兵士を戦費調達宣伝に利用する国家の冷酷さである。著者は大ヒットしたスティーブン・スピルバーグ監督の『プライベート・ライアン』(1998)との比較を通じて、戦争を美化し兵士を英雄に祭り上げる戦争映画の神話の仮面を剥ぐ(270-274頁)。戦争にヒーローはなく、ヒーローが悪と戦う正しい戦争など存在しない。戦争とは不条理で愚かな流血と死であるという絶対的真実を、イーストウッドは観客に提示する。そしてこうした認識のうえで、英雄になることを拒否し戦争の悲惨さを息子に伝えようとした兵士や敵味方を問わず戦闘で亡くなった兵士には、最大限の敬意が払われるべきであるという姿勢を明らかにする。

『硫黄島からの手紙』では『父親たちの星条旗』で見たシーンを逆転させ、アメリカ兵が向けた銃口の先にある日本兵のドラマが描かれる。ここでイーストウッドは、規律や忠誠に殉じる日本軍兵士というハリウッド映画のステロタイプ化を拒み、彼らも生き残れば不名誉の烙印を押されると知りながらも、生きて帰ることを願う一人の人間であることを描く。敵味方双方の視点から戦闘を描く二つの作品を見た観客は、「誰が善玉で誰が殺されるべき悪玉かわからないという不安定な立場に取り残される。・・・そこには敵味方自体が存在せず、ただ戦争の悪夢的な現実があるのみである」(294頁)ことを認識させられる。

第七章では白人男性の人種差別意識とナルシスティックな傲岸さというテーマを論じる。『ホワイトハンター・ブラックハート』の映画監督は白人で男性であることが自明の特権を持つという幻想にとらわ

れ、映画を監督するように世界を支配できると考えている。彼はその傲岸さが他者に及ぼす害に全く考えが及ばない。ここで著者は「人種差別とマスキュリニティはファルスの幻想に根を持つ同じコインの裏表」(302 頁)であると指摘する。『トゥルー・クライム』は『ホワイトハンター・ブラックハート』とは異なった種類のマスキュリニティの傲岸さを明らかにする。この作品では白人の新聞記者が黒人死刑囚の無罪を証明しようとする。現実には死刑囚の多くは黒人男性で「黒人男性と銃」という先入観から、満足な捜査もされず死刑囚とされてしまう例が多いという。しかしここでは偏見の犠牲者である黒人を救う気高き白人男性、というステロタイプ化は排されている。さらに一人の人間の命を奪うという裁定を下す死刑制度自体が有する傲岸さこそが問題である、という認識が提示されている。『バード』は薬物依存と自らの創造性との間で葛藤する黒人ジャズプレイヤー、チャーリー・パーカーを主人公にしている。イーストウッドは光と影の巧みな演出で、天才的な創造性を持った芸術家の苦悩を表出する。ここでも黒人とドラッグという安易な図式化は排されている。「肌の色にこだわらないというのは神話であり、・・・肌の色にこだわらないと考えること自体ある種の傲岸さを含意する」(324 頁)と著者は指摘する。

以上各章の概要で見たように、コーネルはイーストウッドの監督作品で表象される「男らしさ」を通じて、今日のアメリカの倫理と政治の問題を論じている。ハリウッドの主流映画は、観客を定型化されたファルスの男性性を誇示するヒーローに同一化させ、カタルシスを与えてきた。しかしイーストウッドはジャンル映画の枠組みを用いながら、観客が求める虚構の世界を満足させるのではなく、逆にそれを揺るがし彼らが慣れ親しんだ物語の解体を試みていることを著者は様々な角度から明らかにしている。

ジャック・ラカンは「マスキュリニティ」の持つ全能幻想は、自身の根本的な脆さに対する防衛機制であると論じた。本書では「マスキュリニティ」の全能幻想にとらわれた「イーストウッドの男たち」が、それを追求する過程で生じる暴力とその結果不可避免的に生じる悲劇が解明されている。また著者はこうした男性性の幻想はステレオタイプ化された人物だけでなく、そこから遠く見える人物にも存在することからその根深さ、複雑さを指摘している。

さて、以下では評者の「ないものねだり」を若干書いておく。本書ではイーストウッドの監督第二作目『荒野のストレンジャー』以降の作品が論じられ、処女作『恐怖のメロディ』(1971年)はイントロダクションで触れられているだけである。一夜限りの相手と思っていた女性に付きまとわれ、命まで狙われる男の恐怖を描くこの作品は、当時のウーマンリブ運動や彼が無意識的に発している「フェミニスト的メッセージ」(332頁)との関連、そして映画作家にとって処女作が重要な意味を持つと言う観点からも、より綿密な考察がなされるべきではなかったかと思う。

また本書では『父親たちの星条旗』『硫黄島からの手紙』までが取り上げられているが、その後『チェンジリング』(2008)『グラン・トリノ』(2008)『インビクタス/負けざる者たち』(2009)『ヒアアフター』(2010)『J・エドガー』(2011)とイーストウッドは次々に興味深い作品を発表している。『グラン・トリノ』には訳者による解説が付せられているが、その他の作品についての著者の解説を読みたい。特に「アメリカの正義」の遂行のために法の逸脱も厭わない『J・エドガー』の主人公は、ある意味でダーティ・ハリーと通底する人物であり、そのリベラルな同性愛の描写も含めてこの作品に関する「倫理的フェミニスト」コーネルの見解を聞きたいと思う。

なお翻訳に関しては、この分野の知識のない読者のために多少の工

夫がなされれば、より多くの理解が得られたのではないかと思う。しかしながら、本書はクリント・イーストウッドという映画作家を新しい視点から解明しようとする刺激的な著作であることは確かである。