

つれなき美女、ファム・ファタール、ヴァンプ、ゴールド・デイガース ——墮落した女の変遷と物語的価値

ジャネット・スタイガー
山口菜穂子訳

本稿で論じていくのは、連続性と差異について、あるいは不変でありつつも同時に変わりゆくものについてである。攻撃的な女の出現と再出現について、そしてそういった攻撃的な女がどのような歴史の変容を遂げたのかについてである。このような連続性と差異が存続していること——とりわけ過去二百年間に亘って——は容易に説明される。連続性はフェルナン・ブローデルならば「長期波動」と呼ぶであろう認識論のレベルで持続し続け、差異は歴史的観点から見ると「出来事」のレベルで見出される。

これから私が論じていく攻撃的な女とは、初期アメリカ映画が描きだしたファム・ファタールのことである¹。ファム・ファタールはこれまでずっと続いてきた女の類型の一つであり、同時にフェミニスト批評家や文化研究者の多大なる興味の的でも

あった。メアリ・アン・ドーンは、仮装について論じながら、ファム・ファタールがなぜ人々にとって扱いにくいイメージであるのか述べている。ドーンは仮装の概念を定義する際、以下のことを強調する。すなわち、男の注意を引かずにはいられないほどに魅力的な女は、意図的に（女らしく）振る舞うことで脅威を生み出す、つまり、女を「仮装する」女の脅威を生み出す。ドーン曰く、「この種の仮装は……男たちからは必ず悪の化身と見なされる。『命令や法から逃れるために女が自分の性を演じるとき、いつも人々を混乱させ怒らせるのは、この邪悪さである』」²。

確かに、本来適切だと思われる関係性を変えてしまうことが、ファム・ファタールのイメージでは問題となる。女は対象としての自分自身の価値を認めるだけでなく、交換の体系へ

と参入し、自ら商品になることを故意に選ぶのである。男たちが所有体系のなかで独占的に振舞うのではなく、今や女が交渉し、それどころかもっと著しくビジネスの場へと女が積極的に関与する。

しかしながら、このようなジェンダー（そしてセクシュアリティ）に対する動機付けとメタ商品化は歴史的な現象である。ファム・ファタールは昔からの形象である一方で、私がここで述べている力学は、普遍的なものでも歴史と無関係のものでもない。この力学は、資本主義と近代における人間の代理行為⁵の表象が結びついたものだ。またファム・ファタールは、女の行為に反応する男の物語も創りだす。何が男のふるまいを適切でふさわしいものとするのか？ ファム・ファタールの価値は、女の代理行為⁵と同等に男性性をもめぐる展開するのである。

映画史家は、初期映画におけるファム・ファタールの一つである『愚者ありき』のヴァンパイアが、映画の一般的なステレオタイプにならなかつたことに注目する⁴。スミコ・ヒガシは、「二〇年代にヴァンパイアがヴァンプへと変容したことは、彼女の強さや不死身さが弱体化していったことを意味した」と適切に指摘する⁵。ヒガシはこのような事態が起った理由を以下のように説明している。「映画産業が徐々に洗練されていくにつれ、ヴァンプは女として描き出されるようになる。これは彼女が人間化されていく過程であり、その過程でヴァンパイアは、もはや死を招く危険な女ではなくなってしまう」(7)。

ヴァンプの「人間化」をヒガシが強調したために、私はヴァンパイアに何がおこっているのか論じてみる気になった。私がここで目指そうとしているのは、この現象をさらに詳しく描写し、分析することである。アメリカ映画を振り返ってみると、「洗練が増していった」ためにそのような変化が起きたことは理解できる。しかし、この説明では、全般的に女がいかに表象されるべきかが、より大きな文化的コンテクストの中で変わりつつあったことを考察できないだろう。加えて、ヒガシの議論は、ヴァンプのイメージが恒久的で直線的な道程上にあると示唆している。これに対して私が考えるのは、より大きな文化的コンテクストの中で、表象に関する重大な変動がおきているということだ。ここでは、ヴァンパイアのイメージは増殖し様々な女性像となる——それらの女たちはすべて、オリジナルのヴァンパイアほど攻撃的ではない。しかし、ヴァンパイアが本来持つ輝かしく力強い意志や恐るべき脅威は、あるいくつかのテクストにおいて、それらの女たちの中に再び見出すことができる。

これは「イメージ」研究ではない。私は物語と語り⁶が女の形象と相互に影響し合っているということを強調するつもりだ。また、物語の解決でイメージが封じ込められるなどと論じるつもりもない。というのも、現在の批評理論によれば、イデオロギー的に逸脱する方向に強く働く可能性は、物語の中間部分にあるからである。一方、私は見世物性に関して十分に取り組む

ことは出来ないが、これもテクストがもつ特徴であり、テクストの中心的な言説を混乱させる可能性をもつ。

交差性理論とジャンルのどちらもが、何がおきているのかを考えるために重要である。近年のフェミニズム理論が指摘しているように、ひとつのアイデンティティのカテゴリーを分析の土台として十分だとみなし、突出させてしまうと、他のアイデンティティのカテゴリーを持つ構造的不均衡を消し去ってしまう。すべての女が同じ人生をおくっているわけではない。有色人種の女が構造的に従属させられているように、複数の従属関係が相互的に組み合わさっているのだ。これから私が考察する映画は、アメリカ映画には典型的な主に白人の女の話である。一方で、アメリカ映画は有色人種の女にしばしばファム・ファタールの役を割当ててきた。しかしながら、私はいずれの物語でも、階級アイデンティティが問題なのだとすることを主張するつもりだ。同様にジャンルが問題であるということも指摘する。このように、ファム・ファタールをひとつのテーマで論じても、現代のフェミニズム理論や批評的な文化研究のさまざまな関心事を十分に取り扱うことはできないだろう。

これらの議論を押し進めていくために、まず手短かに、アメリカの映画産業が台頭した時期の表象体系を取り巻く文脈と、重要なヴァンパイア映画である『愚者ありき』の例を考察する。それから、一九二〇年代の終わりから三〇年代初頭の、ヴァンプ、情婦、ゴルド・デイガースの表象を再考してみたい。一

九二七年から一九三三年にかけてのファム・ファタールを広範囲に見ていくことで、この攻撃的な女性像が、映画内で極めて複数かつ複雑に形づくられ表象されているということを論じた

つれなき美女…その背景とせめぎ合い

一九七〇年代まで西洋の女性表象において、性的でありながら結婚していない女や、女の姦通者はいつもつねに「墮落した(落ちた)」と定義されてきた。アマンダ・アンダーソンは「墮落した(もの)」という言葉が、たんに上品さが失われてしまっただけでなく、自制を失っている状態を意味していると論じている。彼女の論点は以下のように敷衍できるかもしれない。墮落した女は弱体化した代理行為体(proxy-body)を持つかもしれないが、それでも彼女たちは畏怖させるたぐいの力(agency)を持つているかもしれないのだ。つまり、彼女たちは、自らの意志で、女や女のセクシュアリティに関わる社会的な規範に反目する条件を選択するのかもしれない、ということだ。伝統的に墮落した女は過剰なほどに意志薄弱だが、墮落した女を反転させた「ファム・ファタール」は極めて強力だ。確かにファム・ファタールは墮落しているかもしれないが、犠牲者になるよりもむしろ他人を犠牲にする。ファム・ファタールの墮落した特性が

この手の表象を普及させたが、その表象がもたらすのは、憐れみよりも恐怖の感情である。攻撃タイプの墮落した女は、家長制社会の中では恐るべき存在となる。というのも、家長制社会は墮落した女の反乱や、規範的な男性優位が転倒されることを恐れるからだ。加えて、西洋の表象体系は性役割と経済的条件の間に相応関係を生み出してきたので、ファム・ファタールが、性的にも、さらに重要な点だが、経済的にも、男を減ばすものとしてしばしば表象されてきた。

一八〇〇年代の文学、詩、戯曲、扇情的な新聞記事などは、墮落した女に満ちている。これらの物語の中で墮落した女を生み出す原因は、時には貧困であり、時には性的欲望である。墮落した女が救われない場合、物語は死で終わるが、それは自殺か仲間に殺されるかのどちらかだ。しかしながら、中には反撃するものもある。男が女を誘惑した場合、物語は彼女たちの反撃を個人的な復讐として描き出すことが多い¹⁰。男の行為のせいでファム・ファタールが生まれる場合がある一方で、もっと謎めいた出自のファム・ファタールもある。その場合には、オカルトや悪魔的な説明まで含まれていた。サンドラ・ギルバートとスーザン・グーバーは、十八世紀後半のファム・ファタールを以下のものと関連づけている。「エジプトへの関心。さらに一般的に言えば、植民地の国々と帝国の没落への耽溺。降霊術に対する魅惑。そして、いわゆる「新女性」だけでなく、驚くべき形で何度も変化して立ち現れる女性の力に対する強迫観

念。」¹¹ギルバートとグーバーが分析するフィクションと現実の「他者性」——人種／民族、国家、形而上学、ジェンダー化されたふるまい——の類似は、パトリック・ベイドの以下の見解と一致する。すなわち、ファム・ファタールのイメージは、社会階層における女の位置に対する（現実あるいは想像上の）恐怖が引き起こした結果なのだ。

少なくとも芸術家たちにとって、ファム・ファタールのイメージは一九〇〇年までに徐々に使い古されたものになったとベイドは信じている。実際、十九世紀から二十世紀という変わり目の時期に、ファム・ファタールとそれに纏わる物語の力学を作り変えた重大なことが起っている¹²。初期アメリカ映画では、墮落した女は、文学作品や戯曲の趨勢に追従して表象されていた。というのも、これらの文学作品や戯曲はしばしば映画の題材となっていたからだ。一九〇九年、全米映画検閲会議設立による自己規制が開始され、映画製作会社は、当時演劇や小説、短編小説の表現に採用されていた表象規範に大まかに従った。墮落した女を描いた作品を上映することは可能であり、観客が正しい道徳的教訓——一夫一婦制の、結婚という法的に認められた異性愛の性を奨励し、社会規範を強めるような教訓——を得られるならば、推奨されることすらあった。

しかしながら、観客が道徳的教訓を学ぶためには、選択権や行為能力を備えた登場人物が表象されなければならない。登場人物が運命や宿命に翻弄されるか、あるいは既に定められた世

界にいと、観客は道徳的教訓を学ぶことができない。中産階級の文化はすでに因果律を自然発生的なものとして表象してきたので、映画による教育は中産階級のイデオロギーにうまく溶け込んだ。また、もつともすぐれた道徳的教訓を提示する物語では、登場人物の選択がきっかけとなって登場人物の過ちの始まりとなる（そもそも最初に登場人物が誤った時点が、避けられるべき地点となる、そうすれば、その間違った選択が引き起こす数々の困難を未然に防ぐことができるというわけだ）。いずれにせよ、登場人物の選択はどうしても物語の解決に関わる必要があった。偶然は道徳的効果を台無しにしてしまうからである。そのようなルールがイデオロギーとして機能していたことは明白だ。当時の社会科学理論と多大なる信仰心が、個人のふるまいの中に道徳的な行為体を作り上げたのである。救われるにせよ非難されるにせよ、個人の意志次第であった。登場人物の強情さは、己のしでかしたことや破滅の原因とされねばならなかった。

皮肉なことに、この行為体^{エイゼンシュタイン}によって展開する物語は、新たに興隆したメロドラマの美学においてうまく機能する。運命付けられた世界像を提示する筋金入りのリアリズムや自然主義ではうまく機能しない。個々の登場人物の深層心理がより深く掘り下げられている点や、より悲観的な世界観を有するという点で、新興メロドラマは従来のメロドラマとは違っていた。その一方で、リアリズムや自然主義は強大な構造上の障害を登場人物に

課していた。つまり、もつとも意志の強い（善良な）登場人物ですら、経済的あるいは社会的な環境のために目標達成が叶わないというわけだ。十九世紀のメロドラマと、リアリズムおよび自然主義による異議申し立てを折衷させたものが、社会派メロドラマである。ジョン・コーウォルティは、伝統的なメロドラマと「社会的にまたは歴史的に重要な事象の、詳細で深い現実主義的分析」が結びついたものを、社会派メロドラマと定義している¹³。この定式は、逸脱した登場人物を道徳的に更生させたし、同時に「新女性」をうみだす社会的状況にはうってつけだった。女主人公は性的に純潔なままでありさえすれば、（彼女の意志の強さを示す作用^{エフェクト}として）多少羽目を外すことが許されたのである。

アメリカの映画製作者は、初期の物語描写から一九一〇年代の映画へと移行する際、こうした大まかな美的認識と語りの定式を取り入れている。このような物語がイデオロギー的に機能していることを強調するのは大切だ。人間の行為体^{エイゼンシュタイン}とその行動が物語の帰結を説明するのである。というのも、「道徳性とは、非道徳的な世界に直面したときに取られる（社会的に受け入れられる）ふるまいのことであるからだ。したがって「悪」は正しい選択を認識しながら、正しくふるまうことに失敗することだと再定義される……（このように）すさまじい重圧が登場人物の心理状態や成長に課せられる。それは、（十九世紀メロドラマでは、誇張された演技、演出、音楽という）外的な表現

方法で現れるか、あるいは(リアリズムの美学のように会話やナレーションによる注解という)内的な表現に現れる。』¹⁴ 一九一〇年代初頭、フィクションの世界で売春婦はこれらの新しい性格的特徴を持ち始めた¹⁵。

人間の行動に関する十九世紀の言説は現在まで継続しているものの、それらはあまり事実めいていないジャンルのうち、例えばホラー映画の中に生き残っている。しかしながら、ドラマの中で登場人物に動機や選択を迫ることは、すぐれた小説やシナリオを書くことに等しい。これこそが登場人物の「人間化」と呼ぶべきものだ。しかしそれはまさに、人間のふるまいを特定のイデオロギーのもとで解釈することである。あらゆる悪党——女も男も——にはさらに詳細な動機と行為性エイジェンシーが付与されている。攻撃的なファム・ファタールに対する恐怖は、この言説上の変化の中でも続いているもの、いまや彼女の行動の動機は近代的な性格づけがなされているのだ¹⁶。

ヴァンパイア…愚者と墮落した男

一九一四年の映画『愚者ありき』に見られるヴァンパイアは、ファム・ファタールの長い系譜の中でも、とりわけ「つれなき美女」を引き継いでいる¹⁷。「愚者ありき」というフレーズで始まる一八九七年のルドヤード・キプリングの詩「ヴァンパイア」

が示すように、ヴァンパイアは自分自身の行動を理解することができない。この詩にもとづいて、ポーター・エマソン・ブラウンは小説『愚者ありき』(一九〇九)を発表した¹⁸。この小説は十九世紀的な登場人物の性格づけと近代的なもの両方の痕跡を印している。物語はフランス貴族の男が産で死に瀕している未婚の母を訪ねるところから始まる。父親らしき男は、赤ん坊にリエン(フランス語で「無」の意)と名付ける。次に子供が出てくるとき、彼女は若い女に成長しており、彼女は父親を追いつめて、崖から彼を落とす。それから彼女はアメリカ人ジョン・スカイラーが政府の任務でヨーロッパに向かう船に乗る。「デッキを降りると、そこに女がいた。暗い美しさをたたえ、背が高く柔らかでしなやかな女だった。死を思わせるような黒く豊かな髪が頭に巻きつけられていた。頬は白く、唇は真っ赤に染まっていた。」彼女はほとんど「うっとりさせるように魅力的で」、ジョンの友人にキプリングのヴァンパイアを思い起こさせている。やがて(もちろん!)、ジョンが愚者となる。

十九世紀のヴァンパイアが別れた恋人(あるいはその代理として他の男)に対して復讐するよう動機づけられていたのに対し、幼い頃父に拒絶されたことが原因で成人した女が行動を起こし、そして実際に父親を殺してしまうという点はかなり近代적이다。ブラウンはリエンの動機づけにそれほど関心がない。彼がヴァンパイアに対して関心を持つのは、『愚者ありき』では)失敗に終わるものの、不当な扱いを受けた妻と家族をジヨ

ンの悪行から守ることで、愚者が救い出される可能性を提示する触媒としての役割においてである¹⁹。

フォックスが映画化した『愚者ありき』は、ヴァンパイアの行動に近代的な動機づけを与えていることで、ブラウンの小説のさらに先をいく。映画冒頭のシーンで、セダ・バラ演じる「ヴァンパイア」はヨット遊びに興じるジョンと彼の家族のまわりをぶらついている。ヴァンパイアの視線はただちにジョンへと向けられるわけではない。むしろ、彼女はジョンの妻と娘に歩み寄り、会話に引き入れようと試みる。しかし妻は子どもをヴァンパイアから引き離し、去っていく。そのときヴァンパイアは「あなたはいつの日か後悔することになるわよ」と警告する。

ヴァンパイアの注意がジョンへと向けられる動機が与えられるのは、この後だ。ジョンが急いでヨーロッパに旅立つことを知ったヴァンパイアは、同じ船で旅行する手配をし、ついに彼を誘惑する。しかし、ここにおいて、ヴァンパイアの復讐は自分を苦しめた男に向かつてはいない。社会的な侮辱を与えた妻に報復しようとしているのだ。後に続くヴァンパイアとジョンの関係において描写されるヴァンパイア不満のほとんどは、彼女がそこでの成功を目論む上流社会からの拒絶に対する彼女の怒りによるものである。

映画公開後しばらくのあいだ、女優セダ・バラは、女優としての彼女自身と演じた役柄が同じものであると宣伝されていた

が、数ヶ月のうちに、バラは実は善良な娘であるという売り文句に変更された²⁰。役柄と俳優本人を分けることが重要なのは、分けることで、バラとヴァンパイアのどちらもが人間化するからだ。ある報道記者が伝えるには、フォックスのスタジオで働く人々は「親しみをこめて「ヴァンプ！」の愛称でバラを呼んでおり」、バラと結び付けられた「ヴァンピング（男を誘惑して食い物にする）」という動詞は一九一六年に登場している²¹。

ここで、本来の「吸血女」という意味が縮小されている点は示唆に富む。初期ヴァンパイア映画において複雑かつ共感を呼び起こすスター・イメージを付与したことで、ヴァンパイアの行動やその意志に満ちた行為性をテクスト上で心理学的に動機づけたことは、「人間化された」ヴァンパイア表象の趨勢に拍車をかけた。したがって、ヴァンパイアが描かれた最初のメジャーな映画作品の中で、われわれはすでに（二〇一三〇年代に使われるようになった意味での）ヴァンプに遭遇しているのである。もしも『愚者ありき』が愚者とその家族にではなく、ヴァンパイアにもっと重きを置いていたのであれば、この（ヴァンパイアからヴァンプへの）変化はより明白であったことだろう。それでも、たとえヴァンパイアが近代的に動機づけられているとしても、彼女はまだファム・ファタールの延長上にある。彼女は階級上昇を目論み、自分の望みを手に入れるために、自分勝手に愚かな男を利用するのだ。

宿命無き女・ヴァンプと

ゴールド・ディガース(金品目当てで男をたらしこむ女)

バラが演じたヴァンプはブルネットだったが、一九二〇年代終わりから一九三〇年代初めにかけて²²のヴァンプとゴールド・ディガースは通常ブロードである²³。十九世紀のヴァンプパイアのイメージが多く使われ過ぎたので、現代のファム・ファタールは新しい風貌をしていなければならなかったのだろう。しかし、新しいファム・ファタールの行動はさらに念入りに心理学的に動機づけられ、社会的・道徳的に受け入れられるふるまいはさらに詳しく分析された。そのように動機づけを強調することで、ファム・ファタールは私たちが理解する意味で人間化されたと言えるかもしれないが、ファム・ファタールを人間化することで、必ずしも彼女の脅威がそがれたわけではない。ヴァンプや情婦やゴールド・ディガースは、それほど有害には思われなくてもいい。しかし、だからと言って、すべての映画作品がそれらの女の行動を望ましいものとして肯定しているわけではない——中にはそういった女たちへの恐怖は誤解によるものとするか、女の危険さよりもそのような女に惚れる男のまぬけさを描いているものもあるにせよ。

映画に出てくるファム・ファタールの多くは墮落した女である。二十世紀初頭の映画で女が転落するきっかけは、十九世紀

と同じく、誘惑、貧困、家族、意志などで説明される。これらのうち、最初の三つの理由の場合、転落してしまった女は犠牲者のままでいるか、なんらかの方法で対応する。しかしながら、四つめの理由——あからさまな意志——の場合、女は経済的・社会的利益を得るために、自分の性的な魅力や能力を積極的に行使することを選ぶ。偶然にせよ故意にせよ、「転落」が始まると、女は性的な手ほどきを受け、そしてそこで犠牲者として定義されるか、あるいは行為者として自分自身を定義する事が可能になる。もしも女が行為者になる(またはなろう)とすれば、男に対して女がとる態度次第で、逆転して男が女の犠牲者になるかもしれない。

これらの墮落した女の種類を表わす図式には、事を複雑にする二つの要素があげられる。(1)女が最初に属している階級的位置(白人でなければ民族や人種によってさらに複雑になる)、および(2)物語のジャンルのな様式——まじめな劇なのか喜劇なのか²⁴。あまりにも画一的であるか、あらゆる例に適用してしまうと図式化は危険だが、時に一定の傾向を見出すには有用だ。図1は、女の墮落の原因と、転落した女が自分の置かれた状況にどう反応するかに基づいて、『墮落した女』の全般的な類型を提示している。図2ではさらに進んで、これらの類型にあてはまる一九二七年から一九三三年の間に作られた映画を列挙し、ジャンル分けを施すことで、これらの類型を発展させている²⁵。

図1 墜落した女

<p>犠牲者となる女</p> <p>誘惑され捨てられる女 労働者階級の売春婦 白人奴隷</p>	<p>他人を犠牲にする女 ファム・ファタール つれなき美女 ヴァンパイア</p>
<p>1800年代——宗教的な、あるいはオカルト的な解釈：道徳世界での罪</p>	
<p>1900年代——世俗的な解釈：道徳とは無関係の世界でのふるまい(「人間化」)</p>	
<p>筋書きA——労働者階級の女 筋書きB——労働者階級または中産階級の女</p>	
<p>A. 労働者階級の売春婦</p> <p>B. 自分を犠牲にする母 (母ものメロドラマ) (母性をテーマにした女性映画)</p>	<p>A. 金銭や社会的上昇を欲望する女* ヴァンプ ゴールド・ディガー 情婦</p> <p>B. 欲望する主体としての女* (既婚または未婚)</p>
<p>*喜劇作品においては、たとえ女が実際には処女のままであるとしても、そのような女は墜落していると思われるので、これらの範疇に含まれる。女が本当に墜落したのかどうか物語の展開にとって重要である。</p>	

図2 「墜落した女」映画の作品例

犠牲者となる女	他人を犠牲にする女	
ドラマ	ドラマ	喜劇
A. 売春婦 1- 『港の女』(28)	A. 金銭や社会的上昇を欲望する女 2- 『十戒』(23) 『有閑夫人』(30) <i>DuBarry, Woman...</i> (30) 『スザン・レノックス』(31) 『嵐気楼の女』(31) <i>The Easiest Way</i> (31) <i>Red-Headed Woman</i> (32) <i>The Crash</i> (32) 『口唇に罪あり』(33) <i>Bed of Roses</i> (33)	3- 『なぶられ者』(24) 『尖端娘商売』(30) <i>Just a Gigolo</i> (31)
『雨』(32)	<i>Blondie of the Follies</i> (32)	『わたしは別よ』(33) 『ゴールド・ディガース』(33)
B. 犠牲的な母 4- 『カミーユ』(21)	B. 欲望する主体としての女 5- 『肉体と悪魔』(27) 『アンナ・カレニナ』(27) 『ロマンス』(30) 『結婚双紙』(30) 『笑う罪人』(31) 『ブロンド・ヴィーナス』*(32) 『たそがれの女』(32) <i>New Morals for Old</i> (32) <i>Street of Women</i> (32) <i>Lilly Turner</i> (33)	6- 『イット』(27)
『マデロンの悲劇』(31) 『ブロンド・ヴィーナス』*(32) <i>Rockabye</i> (32) 『裏町』(32)	『極楽特急』(32)	
<i>Ann Vickers</i> (33)		『生活の設計』(33)
<p>*『ブロンド・ヴィーナス』は、観客が主人公の動機をどのように解釈するかによって、いずれかの範疇に含まれる。</p>		

山口菜穂子訳

この図式を見ると、墮落した女が危険なものとして表象されるのは、彼女の意志が善良な男に危害を加える類のものであるときだけ、という点が明らかになる。言い換えると、女は、責任のある賢明な男に当然委託された権力を強奪しない限り、積極的に攻撃的になることができる。愚かな男がファミ・ファタールの手にかかって破滅するのは仕方がないし、愚かでない男は自分の名誉を回復するか、そもそも最初から女に屈することなどない。このように、この手の映画の多くが、攻撃的な女と同じくらい墮落した男を取り扱っていることを考えれば²⁶、攻撃的な女は、本来備わっている正義の尺度によってではなく、むしろ男の過失に相關して罰される。ここで肝に銘じておく必要があるのは、これらの映画作品は攻撃的な女に関するものがあるようにしばしば見えて、実際は、文化的な問題の中心となっているのは男である、ということだ。攻撃的な、墮落した女の物語的価値は、男に自制し続けるよう警告を発する点にある。

図1の上半分は、宗教やオカルト的理由付けが圧倒的に多かった十九世紀において、墮落した女性表象の例として挙げられるものである。これらの女性像は二十世紀に持ち越されたものもあるが、そのほとんどは、心理学、精神分析、社会学のよくな非宗教的な理由付けによって、イメージが複雑化されている。それに加えて、階級やジャンルが与えている影響に注目しながら、上述の定式をいくつかの種類に分類することを試みた。

図2は、墮落した女を主人公とする物語を六つの選択肢に分けて提示している。そのうちの四つは、墮落した女が性役割を取り替えることで「犠牲にする」女、行為者の役目を積極的に果たす話である。これらの話は第一に、男への警告として成立するかに見える。しかし実際には、物語の複雑さや見世物性が、男女どちらに対しても、それ以外のイデオロギー的な効果を生み出すこともある。

第一のタイプは、墮落した女が「売春婦 *working girl*」としての自分の立場を受け入れ、犠牲者として労働者階級に留まるタイプである。このタイプの例として、『雨』(一九三二)のセイディ・トンブソンが挙げられるだろう。セイディは(一般的な表現で言うと)身持ちが悪く²⁷、親切に自分の相手をしてくれる男達の間で適当にやり過²⁸しているように見える。彼女はヴァンプやゴールド・ディガースではないが、それは、彼女に男をだましたり、苦しめたりするほどの性的魅力がないからだ。実際、物語のポイントは、彼女の誠実さや正直さにある。伝道師アルフレッド・デヴィッドソンが彼女の前に立ちはだかり、改宗させることで彼女を「向上させ」ようとする以前は、彼女は淡々と自分の人生を生きることしか望んでいない。伝道師がセイディを最終的にレイプしてしまうことで、話に二つめの転換期が訪れる。しかし、セイディが反撃することはない。彼女は自分に起きたことを受け入れ、伝道師が自殺したと聞くと、

「じゃあ彼を許してあげられるわ。馬鹿を見たのは私一人だと思っていたわ。」「世界中のすべての人に申し訳ないわ。」と述べる。このように改革者をドラマティックに考察するやり方は、『雨』を墮落した男の物語にしている。問題の核心はセイデいの救出にあるように見えるものの、この映画作品で提起されている究極の道德的問題は、伝道師が彼女に対して抱く自分自身の性欲——彼女は誘惑さえしていない——に負けたことなのだ。

第一のタイプと対立するのは、労働者階級の墮落した女を扱っている二つめと三つめのタイプである。これらのタイプでは、女の行動を動機づけるのが、経済的安定や社会的地位上昇への欲望である。彼女は、(見たところ)経済的状況の犠牲にさせられている自分の立場を受け入れることを拒み、(自分と性的な関係を望んでいる男の関心を利用して)自分の置かれていた状況をコントロールし²⁸、他人を利用してうまく事を運んだら、男を犠牲にする。当時のヴァンプやゴールド・ダイガースや情婦の多くがこれにあてはまる。

二つめのタイプの物語は、まじめなドラマ形式で展開する。『蜃気楼の女』(一九三二)はこのタイプの良い例である。この映画の主人公マリアンは、幼い頃の貧しい境遇から抜け出すべく、ニューヨークに出て来て男を誘惑する女となる。しかしこの彼女の動機は、誘惑される男の一人と恋に落ちることで変化する。墮落した女でも、男と恋に落ちるか、さらにもっと望ま

しいのは、自分が求めているなにかをその男のために犠牲にすれば、社会的にも道德的にも救い出される²⁹。このように、墮落した女が自分の望みを諦めることでその行為体としての脅威はそれが、女の力は(個人の力というよりもむしろ)社会発展につながる力へと変容する。

第二のタイプに属する映画作品は、女は経済的な自立を望み、男が性的にだまされやすいことを利用して成功するものだ、ということをドラマの前提としている。男は物腰の柔らかいタイプで、何が起きているのかわかっているか、あるいはバカでまぬけである。潜在的に墮落する可能性のある男を、皮肉っぽくあるいは喜劇的に描写するやり方は、第三のタイプで見られ、いくつかの心理的・イデオロギー的な利点をもたらす³⁰。喜劇は個人に警告を発することができるからだ。また、愚かな男を「他者」として描き出すことで、すべての男が暗に感じている脅威を遠ざけることができるからだ。つまり、ものすごくまぬけな男がいれば、そのまままぬけな男を利用している女と一緒に賢い男は笑っていられるのだ。

喜劇的に問題を取り扱おうと、犠牲者となるべき男として「ちつとも」男らしく「ない」男がしばしば作り出される³¹。『ゴールド・ダイガース』においては、女が金蔓となる男を探すのは、強欲な意志によってではなく、男の行動に対する仕返しによってである。三人のショール・ガールは、隣人のブラッドが新しいショーのために資金を調達できることを知って大喜びす

る。ブラッドはポリリーを愛して、女たちは知らないものの、彼は大金持である。ブラッドの兄ジェイとその友人ピーボデイが、ブラッドとポリリーを別れさせんと街にやってくる——彼らはポリリーが男をたぶらかして金を巻き上げるたぐいの女だと思っていたのだ。この彼らの思い込みに激怒したキャロルは、ポリリーのふりをする。ピーボデイはこの種の喜劇では古典的な「バカ男」である。彼いわく、シヨール・ガールなんてみんな詐欺師で、寄生虫で、ゴールド・ディガースなのだ。「俺はよく覚えているよ……レクターの店に行ったときこの女に会ったことを。そのときの彼女の名前はユニニスだったし、おれだってフラッフィーだったさ(つまり、二人とも嘘をついていたということ)」。結局、ジェイとピーボデイはそれぞれキャロルとトリクシーに夢中になり、キャロルの正体もわかり、ジェイはブラッドとポリリーの結婚を祝福する。この喜劇では、女はゴールド・ディガースであるという幻想が重要な役割を果たしており、話の要は、ステレオタイプの女を決めつけるまぬけな男を笑いにすることである。

四・五・六つめの墮落した女の定式は、労働者階級にも中産階級にもあてはまるタイプのものだ。これらの定式では、女を転落させるのは貧困や意志的な選択ではない。誘惑、あるいは行為者としての女、あるいは欲望する主体としての女にその原因がある。経済的困窮はこの誘惑／欲望の図式をより複雑にするものの、女の最初の転落は、結婚の神聖さを保てずに自制を

失ってしまうこと、つまり、結婚を伴わない性交渉をするか、夫以外の男と関係を持つ(姦通する)ことと結び付けられている。まじめなドラマの場合(四つめと五つめの例)、女の行為は良い結果をもたらさない。誘惑にのってしまいか、なにかを選択した直後、悪いことが起きる。幼い子どもがいることが発覚したり、情事が見つかったり、「裏通りの／陰の」女のままではないなければならないかたたりする。そして、事の成り行きに対して、女がどういう行動に出るかが、物語の展開にとつて最も重要な点である。この状況に対する保守的な筋書きでは、物語は、女が最初にしてかした逸脱行為の結果をいっそう悪化させるか、それともその結果から教訓を得るのかどうかに注意を払う³²。ここでは、逸脱行為になんらかの報復を加える社会が、それを補償するための道徳的正義をつくりだしている。

フェミニズム研究者にとつて一九三〇年代初期の映画が重要なのは、四つめと五つめに含まれるいくつかのテキストや、特に喜劇というジャンルの六つめのテキストが、最初の出来事／選択は間違っていないと主張しているからであり、これらの物語は、(この段階で)転落が起きてしまったとはのめかすこと自体を拒むからである。そのような物語は、欲望する主体としての女がとるべき正しい行動に関する十九世紀的な解釈に批判を投げかけ、本来善良である女に問題を押しつけてしまう社会に関心の中心を向ける。しかしながら、これら四・五・六のタイプの映画作品でも、古臭い道徳的見解を提示する映画も確か

に存在する。

第四のタイプは、大まかに言つて、犠牲的な母のグループと分類される。このタイプは、欲望する主体としての墮落した女という、より広いカテゴリーに見られる多義性を表わすのに良い例となつてゐる。ここで、「母」という言葉は文字通りかつ比喩的な意味で使われている。というのも、これらのタイプの物語は、転落後の女に何らかの犠牲を強いる出来事を用意するが、その犠牲が、女が持つ（とされてゐる）母としての性質と関連づけられてゐるからである。著しく典型的な例は、『マデロンの悲劇』（一九三二）である。マデロンはアメリカ人の芸術家と恋に落ちるものの、彼はマデロンと結婚せず、しかも彼女が妊娠したことに気づかないまま、アメリカの家族のもとへ帰つてしまふ。マデロンは生まれた子供を養子に出そうとするが、母としての愛が勝つて踏みとどまる。マデロンは子どもを育てるため、ある男の情婦になる。しかし、その男は大泥棒で逮捕されてしまふ。彼女は男の犯罪について何も知らなかつたにもかかわらず、十年も刑務所に入れられ、子どもも公立の学校へと送られる。出所した彼女は息子を取り戻そうと考えるが、自分があきらめれば、彼が医者になることができると思つて断念する。マデロンは息子の授業料のために売春婦になり、ついに、すんでのところで老人向けの救貧感化院へと永久に入れられそうになる。彼女は息子の援助者によつて助けられ、パリ郊外の小さな家に落ち着く。

『マデロンの悲劇』は、墮落した女が事実上物語を通して犠牲者であり続ける状況を提示している。女は主体性を持つてゐるものの、その主体性は入り組んだやり方で、社会的により広く役立つよう用いられてゐる（女を犠牲にして、息子を社会的に生産性のあるメンバーに育て上げるように）。実際、情婦であること、売春婦であること、ケチな盗人であることは正当化され賞賛されてゐる。しかし一方では、これらの行為を、女が生き残るための選択肢の一つと位置づけてゐるシステムそのものが批判されることはない。

五つめのタイプでは、欲望する主体としての女の行為性が欲望を超えてしまふ、つまり、女が欲望してゐる当の男にとつて賢明なことですら、犠牲にしてしまふほどの行為性が女が持つ六つめのタイプも、欲望する情婦、ヴァンプ、ゴールド・デューカースを描き出すが、それは喜劇的な方法によつてである。

『生活の設計』（一九三三）は、もしも深刻なドラマか、メイ・ウエスト調の俗悪な喜劇だつたならば、おそらく配給されることはなかつただろう。この点が明らかになるのは、作品中繰り上げられる、ギルダ、ジョージ、トムの三人の諍いが幾分肉体的なものになる瞬間だ。そこでなされる会話が示すように、もしもドタバタ喜劇ならば、その場面はバレエスクと呼ばれただろう。また、もしも深刻だつたならば、メロドラマになるころだ。しかし実際には、その場面は気品にあふれ、従つて一流の喜劇だと言えるのだ。二人の男の間で迷う女の物語はすばら

しく機知に富み、女がどちらの男とも共に暮らし、結局のところ性交渉を持つことで、一連の成り行きが進んでいく。『生活の設計』は喜劇であるため、ギルダの欲望と男達のギルダへの欲望は、道徳上の問題にはならず、物語が解決に向かうための付随的な事情として扱われる³⁴。ところが、物語に決着はつかない。映画のラストシーンでは、三人組は再び三角関係へと戻り、また、最初の間違いを犯そうとしているかのようだ——自分達が性的な関係に陥らないで済むと考えるのである！

このような女の欲望の増殖は、女と女のセクシュアリティについて探究するという時代全体の関心に符合している。ときに、女たちは欲望に従って行動し、またそうでないこともある。そういう女の行動を描く物語は、ときにまじめな視点から、ときに喜劇的な視点を留意する。ときに、墮落した女は悪だとテクストが描き、いや、悪ではないと描くこともある。場合によっては、行為性を持つ墮落した女を脅威的なものとして表象し、そしてまた逆もある。

私がこれまで列挙してきた六つの分類を強調するのは、テクストを表象分析すること自体が、複雑な批評的・歴史的な問題であるからだ。結論として、以下の四つの重要な点を強調したい。第一に、攻撃的になり男を犠牲にすることで潜在的な脅威を引き起こす、墮落した女のステレオタイプ(ファミ・ファタール)について私は論じ始めたものの、同時に、以下の点を示そうとした。すなわち、こうした基本的な条件を前提とする

と、テクストの語りが持つ力によってだけでなく、墮落した女のふるまいや行為性^{エイジェンシー}に多くの選択的な特徴があるために、テクストは極めて複雑なものとなるということ。その結果、テクストが持つ理論的・イデオロギー的意味づけも複雑なものになる可能性をもつということだ。批評の実践において重要なのは、女を分類して満足することではなく、さらに考察を進めることだ。たとえば、(1)女が主人公なのか脇役なのか。(2)女の反応は、行為性^{エイジェンシー}の結果なのか、単なる反発なのか。(3)その後続く女の行動を動機づけているものは何か。(4)語りの声と物語の解決は彼女のふるまいに対してどのような言説的意味を与えるか。

(5)テクストのどの点が逸脱的な流れを作り出しているのか。

第二に強調したい点は、階級、人種、民族、性的指向が表象に影響を与えるということ、交差的な分析を行う場合は、疑いなくこれらに注意を払う必要があるということだ。同様に、私が必要だと考えているのは、ジャンルがファミ・ファタールのイメージを作り変えてしまうということだ。それがまじめなドラマなのか喜劇なのかによって、犠牲を強いるものとしての墮落した女に潜む恐るべき性質や、言説が生み出す重要な点が変わってくる。第三に、私は本論で、実際の観客によるこれらのイメージや物語の受容の重要性について、言及することさえしていない。文化研究が強調しているように、影響や作用に関する経験的な明白さに抗って、理想的な読みというものは検証される必要がある。特に、表象が生み出す社会的帰結について疑

問を投げかける場合には。

最後に、我々は以上のことを分析する際に、あらゆるテクストが封じ込めの機能を潜在的に持つという点を除いて、つれなき美女が作りかえられ、そのイメージが人間化される過程で、攻撃的な女が封じ込められていると決めつけられないようにすべきだ。また、攻撃的な女が持つ危険な側面が緩和されたと、歴史的に結論づけられるというわけでもない。冒頭で述べたように、他人を犠牲にする攻撃的な女の例としてはそれほど露骨ではないにもかかわらず、ヴァンパイアが持つ脅威的な面が、もつとあからさまになっている例はその後何度も再登場している。一九四〇年代末から一九五〇年代初期にかけてのフィルム・ノワールのファム・ファタールだけが、映画で描かれる墮落した女の例ではない。たとえば、ゴールド・デイガースもローレライ・リー（マリリン・モンロー）とドロシー（ジェーン・ラッセル）のように、『紳士は金髪がお好き』（一九五三）で蘇っている。どのような歴史の瞬間においても、支配的な表象が何であるか見極めたいと思うのは、研究者としての常ではあるものの、付随的で変わらない選択肢 options は常に存在し、新たなシナリオに生まれ変わる素材を提供するということを見ていくことも重要なのだ。そうであるならば、攻撃的な女の表象の存在と継続の原因となるのは何かについて、概論的な判断を性急に下すことより、何が変わっているのか変わっていないのかについて、見極めることができるようになるべきであろう。

しかしながら、これらの映画に継続して見られるのは、攻撃的な女が男に与える影響に文化的に焦点を当てている点だと思われる。これらの女たちは、男を試すために、言説的な役割を果たしているようだ。女は、「本物の」男を脅かさない限りにおいて、強く自己主張することができる。ファム・ファタールは男の自制心を試し、関係を本当に支配するのは誰なのかという問いを不安定にするような、脅しを発するのだ。男が女の意志に立ち向かうことができるか否かを試す物語は、男としての真性を規定する。このように、ファム・ファタールの物語的価値は、二十世紀資本主義における男性性を決定している——それは過去数世紀まったく変わっていない、ファム・ファタールのイデオロギー上の役割なのである。

注

1 私は、人を誘惑することができる危険な女の範疇を示すために「ファム・ファタール」という語を使用している。ファム・ファタールにはより具体的な変形がある——つれなき美女、ヴァンパイア、ヴァンプ、ゴールド・デイガー、フィルム・ノワールのファム・ファタールである。実際には、本論では主に、一九二〇年代後半から一九三〇年代初頭にかけてのヴァンプとゴールド・デイガースの表象について論じる。余談ではあるが、「ゴールド・デイガース」がヴァンプを意味する

ために使用され始めたのは、少なくともエイプリ・ホップウッド原作、デイビッド・ベラスコによる一九一九年のコメディ「ゴールド・ディガース」(ニューヨーク、一九一九年)おいてである。

- 2 Mary Ann Doan, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator," *Screen* 23, no. 3-4 (September-October 1982): 82 が以下を引用している。Michele Montrelay, "Inquiry into Femininity," *m/f* 1 (1978): 93.

3 私の研究範囲はアメリカ映画である。他国の映画において、これがどの程度見出されるのか私にはわからない。したがって、私はこの力学を歴史化しているだけでなく、アメリカの主要な映画のみに限定して論じるつもりである。初期のアメリカのエクスプロイテーション映画とボルノグラフィの研究を参照すれば、とりわけ喜劇において、かなり逸脱的ものが散見されることがわかる。

4 本論に出てくるすべての映画は、封切り年を記していく。私が観た特定のバージョンや発表で論じられている映画について詳しく知りたければ映画目録を参照のこと。

- 5 Sunniko Higashi, *Virgins, Vamps and Flappers: The American Silent Movie Heroine* (St. Albans, VT: Eden Press Women's Publications, 1978), pp. 71-72.

6 あるいは少なくとも、それがもつともらしいと見せかけられているような女のイメージ。この問題についての類型的考察については、以下を参照。

7 これは受容研究でもない。

- 8 交差性理論については以下を参照。Norma Alarcon, "The Theoretical Subjects of This Bridge Called My Back and Anglo-American Feminism," in *Making Face, Making Soul, Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color*, ed. Gloria Anzaldúa (San Francisco: Aunt Lute, 1990), pp. 356-69; Kimberle Williams Crenshaw, "Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew," in *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech, and The First Amendment*, ed. Mari J. Matsuda, Charles R. Lawrence III, Richard Delgado, and Kimberle Williams Crenshaw (Boulder, Colorado: Westview Press, 1993), pp. 111-32; Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2000), p. 18ff.; Leslie McCall, "The Complexity of Intersectionality," *Signs* 30, no. 3 (Spring 2005): 1771-1800.

9 Amanda Anderson, *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallowness in Victorian Culture* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993), p. 15.

- 10 Timothy Gilfoyle, *City of Eros: New York City, Prostitution, and the Commercialization of Sex, 1790-1920* (New York: W. W. Norton and Co., 1992), pp. 146-75. 攻撃的なファミ・ファタールのイメージは古代から存在する。聖書からはイブ、イゼベル、デリラ、ユディト、サロメ、リリスなど。神話、フォークロア、歴史からはトロイのヘレネ、キルケ、メデューサ、メデリア、

メッサリナ、クレオパトラ、ヴィーナス、モルガン・ループフェイ、そしてつれなき美女が挙げられる。以下を参照のこと。

Patrick Bate, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women* (London: Ash and Grant Ltd., 1979), p. 7.

- 11 サンドラ・キルバートとスーザン・ターバーは、つれなき美女には様々な呼び名があり、近づきがたい場所に住んでおり、奇妙かつ命を奪うような力を持つとされる。指摘してやる。

“Heart of Darkness: The Agony of the Femme Fatale,” in *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. 2 (New Haven, CT: Yale University Press, 1989), p. 26.

- 12 これらの変化や、墮落した男の定式に関する広範な議論については、以下を参照のこと。Janet Staiger, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995); Janet Staiger, “Film Noir as Male Melodrama: The Politics of Film Genre Labeling,” in *Generic Canons: Genre, History and Memory*, ed. Lincoln Geraghty and Mark Jancovich (forthcoming).
- 13 John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories As Art and Popular Culture* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1976), p. 261.
- 14 Staiger, *Bad Women*, p. 83.
- 15 Laura Hake, *Girls Who Went Wrong: Prostitutes in American Fiction, 1835–1917* (Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1989), pp. 135–38; Gilfoyle, *City of Eros*, pp. 276–83.

16 紙面に余裕がなからるほど、ハリウッドの利点にひいて消費文

化と資本主義の点からは詳しく論じない。スタイガールの *Bad Women* を参照のこと。

- 17 『愚者ありき』はヴァンパイア物語の最初の映画化というわけではないが、初期の長編の一つであり、他の初期ヴァンパイア映画の中でもっとも広く知られていたことは確かである。『愚者ありき』以前のヴァンパイア映画の歴史については、スタイガールの *Bad Women*, pp. 151–52 を見よ。

18 Porter Emerson Browne, *A Fool There Was* (New York: Grosset and Dunlap, 1909).

19 『愚者ありき』の小説版では、妹の忠告によつて離婚がすめられている。同様の点が映画版にも見出せる。スタイガールの *Bad Women*, pp. 147–62 を参照のこと。

20 Janet Staiger, “Fashioning a Personality: Theda Bara and the Designs of Her Star Image,” presented for “Women and the Silent Screen Conference” (Montreal, Canada, 2–6 June 2004).

21 Wallace Franklin, “Purgatory’s Ivory Angel,” *Photoplay* 8, no. 4 (September 1915): 72; Rowland Thomas, “‘Vamping’ in Movies Suffices; This Star Prefers Normalcy in Real Life,” *Cleveland Plain Dealer*, 20 February 1916 [n.p.: NYP, clipping file].

22 私は（一九一五年から）一九二〇年代後半～一九三〇年代初期の時代へと飛び越えて論じているが、それはいくつかの理由による。その時代まさに近代化の戦略によつて、映画文化において円熟した表象がもたらされたこと。その上、一九二〇年代後半から一九三〇年代初期の間においては、メ

ジャーの映画製作会社が大変寛容に非—伝統的な物語を描き出していたこと。それは道徳的要件の観点に基づいてはいたものの、そのような道徳的要件が、その頃のアメリカ文化に流通していた多様な意見を潜在的に示していたこと。私は一九三三年がその終焉であると考え。というのもその年に慎重み深さを推奨する議論が高まり、墮落した女の表象に対して批判が巻き起こったためである。複雑化した墮落した女像が再び現れるのは、第二次大戦が終わり、プロダクション・コードの威力が陰り始めてからである。

23 人種主義も関係しているとは思うものの、どのように関係しているか私にはわからない。プロンドの髪の色はブルネットの女よりも肌の色がより白く、したがってより美しく魅惑的だと考えられるかもしれない。しかし、ブルネットの女の顔色はその黒色の髪と比べて、青白く見えるかもしれない。

一九二〇年代初期から中期にかけて、ファム・ファタールの中には有色人種の女がいた(たとえばアナ・メイ・ウォン)。しかしながら、私が分析した映画群の中に有色人種の女はいない。24 分析を難しくする三つめの要素は、取り扱っている時代そのものにある。

25 これらの映画リストは、私がこの発表のために鑑賞したものに限られており、実際はもっとたくさんある。その上、私はこれらの映画の持つある一定の傾向を示すために中心的な特徴を抽出している。それらの映画はすべて、テクスト的にはもっと複雑である。もう少し紙面があれば、私はより広範

囲なテクスト分析を提示できるだろう。しかしながらこの図式は、攻撃的な女を他の傾向にあてはめて考察する際、より示唆に富む。そうすることで、リー・ジェイコブズがこれらの女のイメージを定義する際に示した価値ある出発点とは別に、いくつかの有用な点を私は提示したのである。ジェイコブズの *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942* (Madison: University of Wisconsin Press, 1991) を参照のこと。私はもともと一九九四年に本論を書き、今こうして発表するまでの間に一部を口頭発表した。その間にジェイコブズは、深刻にあるいは喜劇的に女を取り扱う際に生じる違いについて論文を発表したが、彼女はこれらの変形された女のイメージについて解説していない。以下を参照のこと。

Lee Jacobs, "The Seduction Plot: Comic and Dramatic Variants," *Film History* 13, no. 4 (2001): 424-42.

26 Stalger, "The Politics of Film Genre Labeling."

27 アンダーソンが指摘するように、この語は制御不可能性のイメージを強めている。

28 ショー・ビジネスという職業は、女たちにとって、見世物としての自分の才能を安全にかつ適切に発揮できる境界的な環境である。これらの女たちとショー・ビジネスという職業の強い結びつきについては、まだ十分に論じられていない。

29 少なくともそれはこの時代の映画の中で見られる。一九三四年以降はさうではな。Higashi, *Virgins, Vamps*, p. 79; 169; Jacobs, *Wages of Sin*, p. 41.

30 ジェイコブズは *The Wages of Sin* において、類型(ジャンル)の違いの重要性を指摘してはいるものの(66-68)、イデオロギー的な点、精神分析的な点、あるいは物語が暗示するものについて考察を推し進めてはおらず、彼女の「The Seduction Plot」でも論じられていない。

31 明らかに、これは文化的に構築されている男らしさの一種である。したがって、引用符は「男らしい」ではなく「ちいとも…ない」につく。

32 ロスによれば、一九一〇年代終わりと二〇年代に見られる、墮落した女としてのフラッパーは、悲劇的な運命に見舞われるか、もしくは喜劇的な図式へと押し込められていた。その図式の中でフラッパーは、近代的なやり方を拒み「家族へとつれもどられる」(Sara Ross, “Good Little Bad Girls: Controversy and the Flapper Comedienne” (*Film History*, 13, no. 4 (2001)) 四〇九ページを参照のこと。

33 私がここで言う「賢明なこと」とは、家父長制と資本主義に照らし合わせて、という意味である。

34 確かに、ジャンルをドラマと喜劇に分けているのはこの区別である。喜劇では出来事に決着をつけることが求められるが、喜劇的な語りの声の前では、道徳的あるいは社会的な含みは取るに足りないものである。

●コメント

富田美香

本コメントでは、スタイガー氏の考察対象と同時期にあたる、一九三〇年代までの日本映画に描き出された「墮落した女」の系譜を比較対象として概観し、デイスカッションへの足がかりとしたい。尚、ここでいう「墮落した女」は、スタイガー氏が指摘された「男性性を決定」する物語的機能を有したヴァンプやファミ・ファタールを主な対象としている。

二十世紀初頭の日本映画における「墮落した女」は、スタイガー氏の指摘と同様に、性的純潔から墮落した女が共通項としてあり、その墮落のきっかけは、誘惑、貧困、家族、意志が大半とあってよい。彼女らのうち、男性性を脅かす女性性は、日本映画においてファミ・ファタール(運命の女)という言葉よりも、他者に対する攻撃性が強いヴァンプ(妖婦、毒婦)と称されることが多く、「ヴァンプ女優」と称された鈴木澄子や原駒子らの存在は、その端的な事例であり、かつ日本映画にヴァンプの存在が深く根付いていた証といえる。この一九三〇年代までの日本映画における「墮落した女」の系譜は、映画史的に三期に

分けることができる。第一期は、一九二〇年頃までの女形が演じたいわゆる歌舞伎ものの毒婦であり、第二期は一九二〇年以降の女優による「破滅させる女」の表象、第三期は一九二五年以後の意志性の強いヴァンプ、である。

〔第一期〕「毒婦」(一九二〇年)

日本映画にまず登場した「墮落した女」は、映画以前に歌舞伎や講談、実話等のメディアで伝承された強固な「毒婦」像であり、これは日本の初期映画から戦後の時代劇映画まで再現され続けた日本版ヴァンプのプロトタイプとなっている。

この「毒婦」像は、歌舞伎の悪婆ものや毒婦ものという、性的な魅力を利用して強請や人殺しをした悪女の物語を原型としており、彼女らの多くは、茶屋女や芸者、妾など、岡場所と呼ばれる遊蕩地の出身である。代表的な毒婦に、江戸期の「三日月おせん」、「切られお富」、「姫妃のお百」や、明治期の実話から派生した「高橋お伝」や「花井お梅」、「仮名屋小梅」、「明治一代女」で知られるなどがある。また、毒婦ものとは異なるが、変化ものとしてお家騒動に怪猫を絡めた「鍋島の猫」や「岡崎の猫」なども、父権社会の規範を脅かす異形のものとして女性への畏怖を同一視した物語といえる。

歌舞伎の舞台上で女形が演じたこれら毒婦のイメージは、役者

絵を介して凶像化され、舞台上の約束ごとであった格子縞の衣装や、黒掛襟、鋭利な横櫛、煙管、出刃や七首などが、毒婦の記号となっていた。また、立ち役を脅かす存在の彼女らは、立ち役とは対極的な姿態に描かれることが多く、立ち役の睨んだ型の「眼力」に対する射るような流し目や、立ち姿に対して上体を大きく傾けた横座り、刀を振りかぶった姿などが典型的なポーズである。これらの「毒婦もの」を描いた役者絵の凶像が、固有名詞を離れた



『砂絵呪縛』スチル(立命館大学アート・リサーチセンター提供)

毒婦像へと普遍化されていったことは、後に「ヴァンプ女優」の異名をとる鈴木澄子のスチルとの凶像的な連続性からも明らかである(図参照)。毒婦ものは日本映画に描かれた最初のヴァンプ物語であるだけでなく、日本のヴァンプのプロトタイプを凶像的にもスクリーンに根付かせる役割を果たしたといえる。

『毒婦』からヴァンプへ

歌舞伎や講談、新派劇を主な題材にしていた初期の日本映画に、これらの毒婦ものや化け猫ものが頻繁に登場したのは、ごく自然な成り行きであり、女形による毒婦ものは、女優の映画をウリにしていた松竹でさえも、沢村源之助の『切られお富』（一九二一年、森要）や『花井お梅』（一九二二年、川口吉太郎）を発表したほどの人気演目であった。しかしながらこれらの毒婦が、ヴァンプとして映画の物語機能を強く發揮するようになるのは、日本映画が女形などの演劇的約束事から脱皮を志向していた二〇年代半ばを過ぎ、無声映画の全盛期となった二〇年代末のことである。その背景には、女形時代には型通りであった毒婦の身体が、女優の身体によって男性を誘惑し攻撃する女の肉体として前景化され、妖婦としての威力を増すことに加えて、それまで男性主人公の脇で「墮落した女」を演じていた鈴木澄子ら女優達が「ヴァンプ女優」の異名をとり、主演映画として稀代のヴァンプを演じるほどの人気を博したことにあつた。特に時代劇映画では、マキノ映画に代表される見世物性豊かなアクトパティックでスピーディーな剣戟活劇が登場した一九二三年以後、裾をはだけて太股はおろか褌も露わに疾駆する男優の身体が、エロティシズムと躍動感と冒険譚を推進する重要な機能を持つにつれ、女形に替わって登場した女優達も剣戟

に参入し、乱れた袖や裾から出る二の腕や脚、崩れた日本髪といった女の身体のエロティシズムが、一つの魅力となつていたのである。なかでもマキノ映画の鈴木澄子は、セダ・バラとは対照的に、映画の役柄を凌駕する艶話の流布によって、私生活の方がはるかに「凄い」ヴァンプとして名を馳せることになつた。

こうして、その役柄を演じるに「相応しい」女性達の登場により、満を持して映画的に再現された伝承的な「毒婦」は、スタイガー氏による墮落した女の分類中、「金銭や社会的上昇を欲望する女」から、女性の肉体のエロティシズムをともなつた「欲望する主体としての女」へとかわり、その結果、「女の意志に立ち向かうことが出来るか否か」という男性の試練はより強化されたといえるだろう。ただし、彼女らが物語の結末において罰せられ、社会から「正しく」排除される事には変わりはない。むしろ、鈴木澄子が大半の伝承的な毒婦を演じきつた後、「化け猫もの」へとその歩みを進めたことに、ヴァンプを「人間化」せずに「脱・人間化」していった社会の欲求が見えてくるのである。化け猫ものは、女形時代には着ぐるみで表象されていた異形性の強いものであつたが、鈴木澄子が演じた化け猫は、多情な男性の行為に由来する女性の恨みによって出現した女のモンスター化現象となり、物語の帰結は男性に自重を促すと同時に、男性を魅了した女性も嫉妬した女性も、その死によってやはり社会から排除されるのである。

【第二期】「破滅させる女」像（一九二〇～一九二五年）

次に登場した「墮落した女」は、本人の意志とは無関係に男性を破滅に陥らせる女性である。一〇年代後半になると日本映画は、イタリヤ映画の「ディーヴァ」女優の魅力に大きな影響を受けた帰山教正の純映画劇運動がおこり、『生の輝き』や『深山の乙女』（共に一九一八年）を通して、女形から女優への移行期に突入した。一九二〇年には、松竹キネマや大正活映など、女優を配した新しい映画会社が創立され、『島の女』^{（一九二〇年、木村錦花）}や『蛇性の淫』^{（一九二一年、栗原喜三郎）}など、女性性を物語の中心に据えた作品が発表された。それに伴い、女性との恋を契機に破滅する男性主人公が登場しはじめた。これには、欧米映画のディーヴァやファム・ファタールで身を滅ぼしていく男性像の影響が強かったと思われる。

女との出会いによって転落する青年像の典型は、この時期に一躍スターとなったマキノ映画の阪東妻三郎である。女賊を救ったことから破滅にいたる『鮮血の手型』^{（一九二三年、沼田紅緑）}や、師匠の娘への片思いと失恋を契機に転落の人生が始まる『逆流』^{（一九二四年、二川文太郎）}『雄呂血』^{（一九二五年、二川文太郎）}など、事例は数多くあり、なかでも当時「悪魔派」と称された『墓石が軒をする頃』^{（一九二五年、二川}

文太郎）は、自分を奪い合って死んでいく男達を見る快楽に憑かれた女性が、阪東妻三郎の扮する若武者に処女を奪われ、優しい女性になって家庭を営むが、彼女を征服した若武者は結局死ぬ、という内容である。また、この時期に高く評価された代表的な現代劇である村田実の『清作の妻』や『街の手品師』（ともに一九二四年）も、女に恋をした誠実な男性が、目を潰されたり、死に到るといふ物語である。

女形から女優の移行期に、女性を愛したことから身を滅ぼす男性像がジャンルを問わず描かれているが、彼女らのキャラクター造型は誘惑性も攻撃性も薄く、ファム・ファタールと言われる存在にはいたっていない。あくまでも主体となるのは男性側であり、男性の畏怖が投影された女性表象がこの時期に開花し、次のヴァンプ時代へとつながったと思われる。

【第三期】映画女優によるヴァンプ（一九二五年～）

男性の存在を脅かす女性への畏怖から、男性性を攻撃する意志をもった女性の登場は時間の問題であり、前述した毒婦から変化したヴァンプの登場も、その一例といえる。この時期にはさまざまなヴァンプが脇役として登場するが、時代劇と現代劇でそのタイプが大きく異なっており、スタイガー氏の分類のよ

時代劇のヴァンプは、男性主人公の行く手を阻む敵として登場し、のちには男性に恋心を抱いたり相棒となる鉄火肌の女性が多い。鈴木澄子、原駒子、伏見直江、酒井米子といった女優たちが、「ヴァンプ女優」として活躍し、劇中の彼女らが強ければ強いほど、彼女に打ち勝って愛をも得る主人公の男性性が補強されるという物語機能を有するようになった。したがって、女性が墮落した理由は不当にされ、ヴァンプとしての魅力と存在感が重視されている。嵐寛寿郎や大河内傳次郎、市川右太衛門の人気には、ヴァンプ女優とのコンビネーションも起因しているといえるだろう。

現代劇のヴァンプは、伊達里子など、洋装や断髪でタバコを吸うモダンガールが一つの典型であり、和服女性や家庭婦人と対比的に配されることで、欧米化による日本の純潔や父権社会の否定のシンボルともなっている。このヴァンプは、一九四〇年代から終戦まで、ほぼスクリーンから一掃された。

墮落した女性の存在と行動を、明確に貧困や階級差と結び付け、その問題を社会に問う姿勢を打ち出すようになるのは、傾向映画以降の一九三〇年代半ばからである。男性社会へのプロテストとして自らの行動を主張した代表的なヴァンプは、溝口健二の『祇園の姉妹』や『浪華悲歌』(ともに一九三六年)の山田五十鈴であり、「経済的安定や社会的地位上昇への欲望」に基づいて、男性を手玉にとる行為しか手段がない自分たちの正当性を主張している。ただしこの時期に最も多い「墮落した女

性」は、「犠牲的な母」のパターンであり、代表的な作品には『瀧の白糸』(一九三三年、溝口健二)や、酒場勤めで弟の学費を稼ぐ姉と、それを知って自殺する弟を描いた『東京の女』(一九三三年、小津安二郎)、生活のために密かに酒場を経営する母親への子供たちの愛憎を描いた『東京の英雄』(一九三五年、小津安二郎)などがあり、女性映画や母物と呼ばれる女性観客を主な対象にした映画群である。

同様に、「犠牲者として労働者階級に留まる」作品群も女性映画に多く、炭鉱の酒場女を描いた『泣き濡れた春の女よ』(一九三三年、清水宏)や、女学生から夜の商売に淪落した女の変転を描いた『港の日本娘』(一九三三年、清水宏)などがある。

以上、日本映画における「墮落した女」の系譜を概観したが、ヴァンプは、観客や作り手たる男性の、女性への畏怖と征服欲の表象であり、また、欲望する主体としてのヴァンプの存在が、主人公たる男性の強化機能と化している点は、スタイガー氏の指摘と同様といえよう。特異な点は、鈴木澄子のように、ヴァンプ女優が人間化されずに超・人間的なヴァンプとして増強された物語が存在することであり、それが戦後にいたっても繰り返されたことを考慮するならば、ヴァンプという存在を必要とするアンビヴァレンツな感情は、日本において強固に存在する社会的欲望といえるだろう。