

車と物語を<sup>ドライブ</sup>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

藤 田 秀 樹

富山大学人文学部紀要第73号抜刷

2020年8月

## 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

藤 田 秀 樹

### はじめに

リドリー・スコット監督の『テルマとルイーズ』(Thelma & Louise, 1991)の脚本を書いたカーリー・クーリにとって、この物語を紡ぎ出すにあたっての最初の着想の源となったのが、彼女自身の若い女優時代の、及びビデオ・プロデューサーとしての不愉快な経験であった。彼女は、「ハリウッド映画において女性が一般的に得ることができる役は、信じられないくらいステレオタイプのものだと感じ」、さらに「女性の受動的な役柄にはうんざりしていた」のであり、とりわけそのような状況のひとつの証左となるのが、「女性たちは車を全く運転することがなかったので、物語を駆動することも決してなかった」ということであった (qtd. in Hollinger 117)。それゆえに、カレン・ホリンガーが述べているように (117)、クーリはその両方——車の運転と物語の駆動——を、つまりこれまで女性には与えられてこなかった役割を実践するヒロインたちを創り上げたのであろう。

ここで、車を運転することと物語を駆動することが重ね合わせられているのは興味深い。女性が助手席や後部座席で誰かの運転に受動的に身を委ねるのではなく、自らが運転という行為の主体となり、さらにその行為が物語の展開の駆動因となる。これらの要素は明らかに、女性がプロタゴニストとなるロード・ムーヴィ (road movie) を示唆するものである。クーリにとっては、このような映画こそ女性に対して、「信じられないくらいステレオタイプの」でうんざりするほど「受動的」な役割を超えた新たな地平を開くものだったのであろう。

ロード・ムーヴィは、その母体である西部劇と同様に「男性的なジャンル」とみなされてきた。それは、「伝統的に、ほとんど排他的なまでに男性に、そして女性の不在に焦点を当てるジャンル」であり (Corrigan 143)、そこでは、「主人公が男性であるのが未だに普通のことであり、男性を特別扱いするのが当たり前になっている」(Roberts 62)。一方、このジャンルにおいて女性は、「セックスと恋愛で誘惑して男性をハイウェイの旅から引き離す」という役割を担ったり (Laderman 100)、「男性と一緒に車に乗り込むと、その旅は女性のセクシュアリティの香りを帯びて、快楽よりもむしろ危険や暴力を引き起こす」というような事態をもたらす (Dargis 87)。言わば彼女たちは、しばしば男性の旅にとっての障害、または災厄の種として描かれてきた。『テルマとルイーズ』は、このようなジャンルにおいて、あえて女性をプロタゴニストの座に据えた作品なのである。

またロード・ムーヴィは、男二人組の、いわゆる相棒<sup>バディ</sup>たちの物語でもある (Corrigan 144)。二人の男たちが旅に出て、その途上での様々な体験を通して友情や絆を深めていく。『テルマとルイーズ』も、強い絆で結ばれ行動を共にする二人の女性を機軸に物語が展開する。言わば、女性版のバディ映画 (buddy film) である。バディ映画のように、対照的な性格の二人の女性が冒険のようなスリリングな旅の中で様々な試練に遭遇し、力を合わせてそれらを乗り越えていく。かように『テルマとルイーズ』は、「男性仕様のジャンル」に女性を闖入させた物語なのである。シャリ・ロバーツが述べているように (62-63)、この映画に付きまとう論争の一部は、ジャンルの規範を攪乱したということに起因しているのであろう。

一方でこの映画には、文明から荒野やフロンティアへの逃走、法から無法への逸脱、通過儀礼的な試練を通しての内的変容や覚醒といった、ロード・ムーヴィにはお馴染みのモチーフ群がちりばめられている。男性ではなく女性が参与することで、これらのモチーフは独特の曲折や転調を呈するものになるのであろうか。以上のようなことを念頭に置きつつ、そのリリースが「大衆及びアカデミズムのロード・ムーヴィ受容の重大な転機となった」(Cohan and Hark 10)と形容される『テルマとルイーズ』という映画テクストを読み解いていくことにする。なお、この映画のタイトルには二人のプロタゴニストの名前が充てられているが——『俺たちに明日はない』(*Bonnie and Clyde*, 1967) や『明日に向かって撃て!』(*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) と同じである——そのうちのひとつの “Thelma” は /θɛlma/ と発音され、この発音により忠実な日本語表記を試みるなら「セルマ」となるであろうが、ここでは「テルマ」という日本で慣用化された呼称を使うことにする。

## 1. 対照的な相棒<sup>バディ</sup>同士という女性の二人組

『テルマとルイーズ』の冒頭でクレジットとともに画面に映し出されるのは、植物もまばらな荒涼とした荒野の風景である。実は映画の最後の部分で、我々は再びこの風景を目にすることになる。かように、まず物語終結の舞台が提示され、それから物語は過去へとフラッシュバックし、その後この定められたゴールに向かって収斂していくことになる。これは、『バニシング・ポイント』(*Vanishing Point*, 1971) や『パーフェクト・ワールド』(*A Perfect World*, 1993) といったロード・ムーヴィにも見られる時間構造である。

続いて画面には、あるファミリー・レストランの内部が映し出される。ここで早速、プロタゴニストのひとりが登場する。カメラはてきぱきと立ち働くひとりのウェイトレスを捉える。彼女がルイーズであり、三十代の初めか半ばといった年恰好に見える。タバコを吸う若い女性客に、「あなたたちはタバコを吸うにはちょっと若いかもね (You girls are kind of young to be smoking, don't you think?)。そんなものを吸うと性欲が駄目になるわよ (It ruins your sex drive.)」と言って喫煙をやんわりとたしなめる様からは、世慣れた姉御肌の女性という雰囲気

が漂う。まもなく、ルイズは店の中からどこかへ電話をする。場面はもうひとりのプロタゴニスト、テルマの家へと移る。ざんばら髪でルイズからの電話を受けたテルマは、この相棒よりも若い専業主婦である。二人はこの日の午後に泊まりがけの小旅行に出発する予定なのだが、テルマは支配的で高圧的な夫のダリルにまだそのことを話しておらず、ルイズはあきれ、「彼はあなたの夫なの、それとも父親なの？ (Is he your husband or your father?)」と言う。電話のあと、テルマはダリルに旅行のことをおぼろげと切り出そうとするが、彼女の何か言いたげな様子を気にかける素振りも見せない夫を前にして、結局言葉を飲み込んでしまう。

このあとテルマとルイズはそれぞれ旅の準備に取り掛かり、その様子がクロスカットで映し出されるが、このシークエンスは、二人が対照的なタイプの女性であることを明示するものとなる。ルイズは手際よく整然と、そして細かいところにまで気を配りながらトランクに衣類などを詰める。最後に台所の流しでコップを洗い、水気を丁寧に拭き取る。彼女の家の中は、完璧と言えるほどに整理整頓されている。一方テルマは髪にカーラーを付けたままの姿であたふたと動き回り、たんすの引き出しの中身を全部トランクの中にもぶちまけるなど、準備の仕方がこの上なく無計画で大雑把である。また彼女は、迎えに来たルイズの車に、そんなものは必要ないと言われているのに、ランプや釣り用の大きなたも網などをどさどさと積み込む。

これらのことから、まずルイズは、几帳面で周到、さらに先述のように、若い女性の喫煙をたしなめたり、旅が始まってからも、テルマが助手席ではしたくない恰好をしたりウィスキーの空き瓶を道端に投げ捨てようとするのを注意するなど、真っ当な社会人としての良識や分別を備えた女性であることが分かる。一方テルマは、粗忽で無分別、無防備といった印象を与える女性である。パディ映画においては、対照的な性格や気質を持つ男たちがペアになることが多いが、それはこの二人の女性にも当てはまる。ルイズが「しっかり者の姉」だとすれば、テルマはその「姉」に頼りきりの軽率で子供っぽい「妹」というところであろうか。旅に出発後まもなく、サングラスをかけタバコを吸いながら運転するルイズを見て、テルマが薄いサングラスをかけ火のついていないタバコをくわえて、「私はルイズよ」と言う場面がある。世間知らずのテルマにとって、ルイズは見習うべきロール・モデルのような存在なのかもしれない。ただし、後述することになるが、このような関係性は、旅の途上で大きな試練に直面することをきっかけにして次第に変化していく。特にテルマが著しい変容を遂げることになる。ちなみに、旅の準備の際に、テルマは深い考えもなしにダリルのものと思われるピストルをおそるおそるつまみあげてバッグの中に放り込むが、これがのちに二人の旅を暗転させるものとなる。

二人はルイズの薄緑の1966年型サンダーバードのコンヴァーティブルで、目的地の山荘へと出発する。男性抜きの、女性だけの旅である。それは「ダリルと一緒にの時以外は、町から

一度も出たことがない (I've never been out of town without Darryl.)」と語るテルマにとっては、まさに初めての「冒険」である。彼女はルイズに次のように愚痴る。

たとえ頼んでも、彼は行かせてはくれないわよ (He'd never let me go.)。彼は楽しいことは、ただのひとつも私にはさせてくれない (He never lets me do one goddamn thing that's any fun.)。彼が私に望むのは、自分が何やら私の知らないことを外でやってる間ずっと、何もしないで家にいることだけなのよ (All he wants me to do is hang round the house the whole time while he's out doing God only knows what.)。

かようにテルマは、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。

これは、ロード・ムーヴィーでお馴染みのある構図を、ジェンダーを軸にして裏返しにしたものと言える。ロード・ムーヴィーは、女性及び女性が体現するものから男たちが逃れようとする物語でもある。伝統的な西部劇、及びこのジャンルから派生したロード・ムーヴィーにおいては、「男たちはしばしば、制限を課し、やけにセンチメンタルで、自尊心を傷つけるものを体現するような女性から逃れる」(Roberts 64)。また先述のように、男性に、そして女性の不在に焦点を当てるジャンルであるロード・ムーヴィーは、「男らしさをテクノロジーと結び付け、<sup>ロード</sup>街道を、家庭生活や結婚や雇用といった責務に——最後にはそれらに抑え込まれるものの——抗う空間と捉える男性の現実逃避的梦想を促す」ものなのだ (Cohan and Hark 3)。言わば男たちは、恋愛やセックスや結婚で自分たちを拘束し、自由を奪い骨抜きにしようとする女性から逃れて、街道に出て未知の荒野やフロンティアを目指すのである。これはレズリー・フィドラーがアメリカ的想像力の主要な所産のひとつとして指摘する「逃走する男 (a man on the run)」<sup>1</sup>、つまり口うるさい妻から逃れて森へ赴いたリップ・ヴァン・ウィンクルをプロトタイプとする、「文明」を、すなわちセックスや結婚に巻き込まれ責任を背負い込むことになる男と女の対決を回避して逃走する男 (25-26) ——これはアメリカ小説の典型的な男性の主人公である——とい

うモチーフに淵源するものかもしれない。

しかるに『テルマとルイズ』においては、「女性から逃げる男たち」という構図が、「男から逃げる女性たち」というそれに反転する。物語の中盤に、結局ルイズに受け入れられることはないのだが、ジミーが彼女に求婚する場面がある。この映画では、結婚という制度の側において女性を家庭に繋ぎとめようとするのは男たちなのだ。

## 2. 「レイプ・リヴェンジ」とともに大きく動き出す物語

ルイズが運転する車で旅が始まってしばらくしてから、解放感で高揚するテルマは、山荘に行く前にどこかへ立ち寄り、と言い出す。ルイズはあまり乗り気ではなかったが、テルマに押し切られる形で、車を街道沿いのナイトクラブに着ける。あたりはもう暗くなっており、街道沿いには長距離トラックが列をなして停車している。ロード・ムーヴィでよく目にする夜の街道の光景である。非日常的な経験に酔いしれるテルマは、強い酒を何杯もおおり、なれなれしく話しかけてきたハーランという男とダンスを踊る。やがて、ルイズがトイレに行っている間に、ハーランは酔いが回ったテルマを外の駐車場に連れ出し、抵抗する彼女を殴りつけ力尽くで犯そうとする。そこにルイズが現れ、テルマが家から持ち出したあのピストルでハーランを射殺する。これをきっかけに、二人の旅は暗転する。

強姦を始めとした性暴力の被害者となった女性が、銃などを用いた苛烈な暴力で加害者に報復するというレイプ・リヴェンジ映画 (rape-revenge film) がひとつの新しいジャンルとして立ち現れてくるのが、1970年代及び1980年代である (Lehman 103; Clover 76)。低予算のB級映画のみならず、『リップスティック』 (Lipstick, 1976)、『ダーティハリー 4』 (Sudden Impact, 1983)、『ファラ・フォーセット／レイプ・殺意のエンジェル』 (Extremities, 1986) といったハリウッドの主流映画もこのジャンルを彩るものとなる。『テルマとルイズ』においても、強姦という性暴力——テルマのケースは未遂ではあるが——に対して、被害者に代わって彼女の相棒が加害者に銃で報復する。さらに、ルイズ自身も過去にこの性暴力を受けたらしいことが、物語の中で繰り返しほめかされる。強姦を未遂に終わらせたにもかかわらず、開き直って捨て台詞を吐く加害者に発砲するという、見ようによっては過剰とも思えるルイズの激越な行動も、性暴力をめぐる彼女の心的外傷の深刻さを浮かび上がらせるものと見ることができ。実際、キャロル・J・クローヴァーは、『テルマとルイズ』をレイプ・リヴェンジ映画の系譜に連なるものとみなしている (84)。

ただこの映画では、性暴力とその加害者という個別的行為と存在への憎悪や怨念よりもむしろ、そのような行為を誘引・助長し、さらに時として免罪にしてしまう法制度を含めた社会全体の有り様に対する不信や絶望感が前景化されているように思える。ルイズがハーランを射殺する場面から見ていくことにしよう。殴られたテルマが鼻血を流しながら泣いているにもか

かわらず、「おれたちは楽しんでただけだぜ (We were just having a little fun, that's all.)」とうそぶくハーランに対して、ルーズは銃を突きつけながらそのような弁解を、「楽しむということに関する全くのイカれた勘違い (a real fucked-up idea of fun)」と決めつける。そして次のように言う。「今後は肝に銘じておくことね。女がそんなふう泣いていたら、少しも楽しんでなんかいないということよ！ (In the future, when a woman is crying like that, she isn't having any fun!)」。つまりルーズはここで、男たちの得手勝手な性幻想——それによって彼らは性暴力すら正当化してしまう——を告発しているのだ。ところがハーランは、恥じ入るところか、「さっさとやっちゃえばよかったぜ (I should've gone ahead and fucked her.)」という居直りの暴言を吐き、信じられないという表情を浮かべてその言葉を聞き返すルーズに対して、「おれの一物をしゃぶれ、と言ったんだ (I said, "Suck my cock.")」と言い放つ。次の瞬間、ルーズは発砲する。

ハーランがテルマを強姦しようとしている時ではなく居直った態度を見せた時に、ルーズが激越な反応を示すところが興味深い。ここでの彼女の怒りの激発は、ハーランの具体的、個別的な言動よりもむしろ、彼にそのような態度を取らせるもの、つまり性暴力を悪とも犯罪とも捉えず、ただ(女性も楽しむ)荒々しい性行為にすぎないと、それゆえに大目に見られ免罪もされると考えるような男権主義的な「レイプ文化 (rape culture)」そのものに向けられたものなのではあるまいか。

というのは、これ以降ルーズは、自分たちがいる社会では性暴力を断罪することがいかに困難か、ということを繰り返し語るからである。ハーランを射殺しその場から逃走した直後に、テルマは、強姦されそうになったことが原因だと警察に訴えよう、と言い出す。ルーズは次のように語って、この提案を一蹴する。「あんたがあつた男とほおを寄せ合って一晩中踊っているのを、百人くらい人間が見てるのよ。そんな話、誰が信じるっていうの？あつたたちがいるのは、そんなことが通るような世界じゃない (We don't live in that kind of a world.)」。さらにこののち逃避行を続ける中で、テルマが再び、ハーランを撃つことは正当防衛にはならないのか、と問うと、ならない、とルーズは答える。このことに関して、二人の間で次のようなやりとりが交わされる。

テルマ：あの男が私を強姦したから、あんたが発砲せざるを得なかった、と私が証言するわ。これがほとんど事の真相でしょ。

ルーズ：それは通らないわね。

テルマ：どうして？

ルーズ：物的証拠が何も無い。あいつがそういうことをしたと証明できない。今となつては、あいつがあんたの体に触ったことすらたぶん証明できない。

テルマ：なんてこった。法律って、厄介なろくでもない代物なのね (Law is some tricky shit, isn't it?)。(強調は引用者)

性暴力の被害者にとって、法律がいかに冷淡で無益なものであるかが強調される。

このような認識は、ルイズ自身の過去の経験の苦々しい所産であろう。彼女はテキサスという土地を極度に忌避する。物語の当初の舞台は南部のアーカンソー州だが、ハーラン射殺後、二人は西隣のオクラホマ州に逃亡する。そこからメキシコを目指すのだが、その最短ルートであるはずのテキサス州を通り抜けることをルイズは頑として拒否する。テキサスを通らないなら、ニューメキシコ州やアリゾナ州の方に大きく迂回するしかない。テキサスを避ける理由を問われて、ルイズは次のように言う。「ズボンを下した男の頭を銃で吹っ飛ばしたとするわね。その場合テキサスは、そこでは捕まりたくないと思うような場所なのよ (You shoot off a guy's head with his pants down, believe me, Texas is not the place you wanna get caught.)」。明らかにルイズは過去にテキサスで性暴力の被害に遭い、さらに被害者であるにもかかわらず、加害者が免罪されるといった、様々な不条理を経験したのであろう。

しかしルイズは、自分の身に起こったことについて最後まで明確に語ろうとはしない。実はクーリーの脚本には、ルイズがテキサスで強姦されたことをテルマに告白するシーンがあったのだが、監督のスコットがそれを削除したのだ (Hollinger 120)。その理由は定かではないが、性暴力という問題を提示しながらも、前出のホリンガーが述べているように (123)、この映画はテルマの強姦未遂の場面を、窃視症的な快楽や好奇心が入り込むことを拒むかのように極めて手短かに描いている。ルイズが具体的なことを語るシーンをカットしたのも、同じ意図によるものかもしれない。また、ルイズが断固として告白を拒むことは、その出来事の忌まわしさ——語ることで再現されるのが耐え難いほどの——を印象づけるものにもなる。さらには、個別的な出来事について具体的に語ることをせずに、性暴力をめぐる女性の痛みや怒りを強く打ち出すことで、個別的なものを超えた、同時にそのような個別事例を生み出してしまう構造とでも言うべきもの、つまり性暴力を女性も楽しむ荒々しい性行為と強弁することがまかり通り、その犯罪行為を告発し断罪することが決して容易ではないようなシステム自体が焦点化されるのではあるまいか。ハーランの射殺は、テルマのみならずルイズが受けた痛みに対する「リヴェンジ」である。彼はクローヴァーが言うところの「あらゆる男に償いをさせる共同責任 (corporate liability that makes every man pay)」(84) を負って処罰されたのだ。

一方で、『テルマとルイズ』における「レイプ・リヴェンジ」に関して、ピーター・レーマンが興味深い指摘をしている。レーマンによれば、「ほとんどのレイプ・リヴェンジ映画は、あからさまに扇情的なエクспロイトーション系か娯楽もののジャンルの系譜に属するものであるため、女性や強姦の問題を真剣に扱っているように見せかけることすらせず」、それらの



映画は「男性のためにつくられ売り出されたもので、男性の登場人物を犠牲者に仕立てて、彼らがひどい目にあわされる様を、男性の観客を楽しませるために見世物にするのだ」(107)。つまり、性暴力の加害者が股間を撃ち抜かれるなど、無残に痛めつけられて報復される様子がエロティックなものとして描かれ、男性観客にマゾヒズム的快楽を与えるものになっている、というのである。そしてレーマンは『テルマとルイズ』を、男性の肉体に対する女性の暴力をエロティックに描いてはいないがゆえに、レイプ・リヴェンジ映画というジャンルに属するものではないと捉える(106)。

確かに、ルイズはハーランを射殺するが、それはレイプ・リヴェンジ映画でよく見られる「同害報復法 (lex talionis)」に則った股間を撃つというようなやり方ではなく——銃弾が直撃するのは胸部である——女性への侮蔑的な言葉に対する即座の反応であり、撃つ前に時間をかけて執拗に脅し責め苛むこともない。街道で出会ったタンクローリーの運転手が卑猥な言動を繰り返すことを腹に据えかね、テルマとルイズが彼のタンクローリー——これは男根の象徴に見えなくもないが——を炎上させる時も同様である。レーマンは、「多くの女性がテルマとルイズに感情移入できるのは、この映画が、男性の肉体に対する女性の暴力をエロティックなものとする男たちのファンタジーを回避していることによるものかもしれない」と述べている(106)。『テルマとルイズ』は、性暴力をめぐる女性の痛みや怒りの側に立った作品と言えそうだ。

このように、「レイプ・リヴェンジ」を実行してその場から立ち去り、事態を捜査当局に委ねることを拒む二人の女性は、車で後戻りのできない逃避行をすることになる。それは慣れ親しんだ日常的現実との、そして公序良俗の秩序との決別の旅でもある。

### 3. アウトローに変身する女性たち

メキシコを目指す逃避行の途上で、テルマとルイズはヒッチハイクをしているJ.D.という若い男と出会う。二人の女性を気遣うアーカンソー州警察の刑事ハル・スローカムによれば、ハーランを射殺しただけなら二人の身の上はまだ何とかなる可能性があったが、J.D.は「それを台無しにする (have screwed it up)」ことになる。J.D.に好意を寄せたテルマの懇願に負けて、ルイズは不承不承彼を便乗させ、オクラホマシティに赴く。投宿するモーテルに、理由を告げずに工面を頼んだ6700ドルの現金を持参したジミーが現れ、ルイズはその金をテルマに預けて、彼が取った部屋でその夜を過ごす。一方テルマは、モーテルに到着した直後に一旦別れたはずなのに、こっそりと忍んで来たJ.D.を部屋に招き入れてしまう。

その夜を別々の部屋で過ごすテルマとルイズの様子が、クロスカッティングで映し出される。興味深いことに、両者ともこれまで属していた秩序から離脱したことが、指輪という小道具によって表現される。まずルイズは、求婚のしるしとしてジミーから指輪を差し出される。

しかしもはやそれを受け取れる状況ではないため、彼女は、タイミングが悪いのよ、とあきらめ顔で語るしかない。一方、J.D.といちゃつくテルマは、彼に促されて結婚指輪を外す。言わば二人とも、指輪に象徴される結婚という制度に背を向けたのである。J.D.は戯れに「強盗の作法」をテルマに伝授するが、彼女は翌日に早速これを実行することになる。やがてテルマとJ.D.は性行為に及び、この交わりが彼女にとって初めての性的な快楽の経験となる。言わば彼女は、姦通という禁忌を犯すことによって快楽を得る。かようにJ.D.は、テルマを「無法」と「快楽」の側にいざなうという役割を果たす。

何人かの批評家や研究者が指摘していることだが（Sturken 81-82; Benshoff and Griffin 246）、テルマとJ.D.のエロティックな場面においては、見ることの快楽をめぐる男性と女性の関係の伝統的な構図が逆転する。雨に打たれてびしょ濡れの状態でテルマの部屋を訪れたJ.D.は、ずっと上半身裸のままている。カメラはテルマのまなざしとなって、贅肉のない引き締まったJ.D.のトルソをゆっくりと映し出す。見る主体としての男性と見られる客体としての女性という構図が、ここでは逆転する。これ以前にも、J.D.に対して、テルマは「見る側」に立っている。彼女はヒッチハイクをするために停車している車に近づく彼の姿をじっと見つめ、また同乗させることを渋るルイズに、彼の「セクシーなお尻（cute butt）」の魅力を強調する。かようにこの映画では、ロード・ムーヴィ及びバディ映画という男性仕様のジャンル、及び車のハンドルを握るという行為、さらには「見る主体」という位置をも、女性が篡奪するのである。

翌朝、J.D.との一夜の興奮冷めやらぬ様子のテルマは、まだ彼がいるにもかかわらず命の綱の現金を置いたまま部屋を一時的に離れるという失態を犯す。それを知ったルイズがテルマとともにあわてて部屋に駆けつけると、J.D.は現金とともに既に姿を消している。ここまで気丈に事態に対処してきたルイズが、事ここに至って床に座り込んで泣き崩れる。すると、これをきっかけにテルマの様子が一変する。それまで世間知らずで子供っぽく弱々しい存在だった彼女が、「何も心配は要らないわよ」とルイズを叱咤し、意気阻喪した彼女を引きずるようにしてモーテルをあとにする。まもなくテルマは街道沿いの一軒のスーパーマーケットに入り込み、そこでJ.D.に教わった「作法」に則って強盗を働き、逃亡に必要な現金を手に入れる。これ以降、「無法」な行為に関しては、テルマがもっぱらイニシアティブを取るようになる。彼女はJ.D.に金を奪われたことをきっかけに、大胆で決断力があり抜け目のない女性に変身する。もはやルイズに頼りきりの無力な存在ではなくなる。ルイズが物語の始めから終わりまでほとんど変わらないフラット・キャラクター（flat character）であるのに対して、著しい変容を見せるテルマはラウンド・キャラクター（round character）と言えそうだ。

ところで、テルマが強盗をするために店の中へ入ったあと、カメラは車に残ったルイズを捉え続けるが、そこで興味深いシーンが挿入される。ルイズは悄然とした面持ちでシートに座り込んでいるが、ふと視線を感じて目を上げる。そして、そばにある家のガラス窓の向こう

からひとりの老女が自分をじっと見つめていることに気づく。老女の表情は、憐憫と好奇心が入り混じったものようにも見える。ルイズはあわてて口紅を取り出して塗ろうとするが、すぐにその紅を放り投げてしまう。ここには、女性の対照的な在り方が対置されているように思える。窓辺の老女は、文化的なアイコンのひとつとして絵画でも取り上げられる「窓辺の女性 (the woman at the window)」のイメージを想起させる。このイメージは、男性が外的空間に乗り出して歴史をつくり出した経験するのに対して、女性は家庭をはじめとした内的空間にとどまって、歴史をただ傍観するだけであるという、男女の社会的な棲み分け、分節を表現するものであり、窓はまさに、「世界が通り過ぎていくのを屋内でただ待ち見つめる」のにふさわしい場所なのだ (Fischer 209)。老女はこの女性のための場所にたたくみ、荒んだ面持ちで外的空間を漂泊する女性に憐憫と好奇のまなざしを向ける。このようなまなざしを受けて、ルイズはこれまで馴染んできた「女らしさ」を取り戻そうとするかのように口紅を塗り直そうとするが、すぐにやめてしまう。さらにこののち、荒野の中にあるガソリンスタンドに立ち寄った時に、彼女はそこで出会った老人にイヤリングなどの宝飾品を差し出し、それと引き換えに彼のカウボーイハットを貰い受ける。かようにルイズは、「女らしさ」という属性を自分自身からそぎ落としていく。彼女はもはや、あの老女がたたずむ場所に身を置くことはないのだ。

ちなみにこの映画では、先述のような男女の社会的棲み分けも逆転している。テルマとルイズはほとんどの場合屋外におり、車の幌をたたんで陽光や風を浴びながら荒野を貫く街道を疾走する。一方ダリルや、テルマからの電話を逆探知するために彼の家に入り込む男性刑事たちは、もっぱら薄暗い屋内にいる。彼らは内的空間にとどまって、二人の女性を待ち、彼女たちの動きを見守るのみである。ダリルの家でテレビのメロドラマに真剣に見入っている男たちの姿は微苦笑を誘う。

テルマが強盗を働いたと知った時、ルイズは驚きあきれる。しかし、しばらく車を走らせ、「あたしたちのちょっと前の忌々しい犯行現場から距離を置く (put some distance between us and the scene of our last goddamn crime)」につれて、彼女も気分が高揚していく。以下の二人のやりとりは、まさに「アウトロー宣言」の趣きがあるものだ。

テルマ：まるで生まれてからずっとああいうこと [強盗] をやってたみたいな気分よ (It was like I'd been doing it all my life.)。

ルイズ：自分の天職を見つけたってこと？ (Think you found your calling?)

テルマ：たぶんね。野生の呼び声よ！ (The call of the wild!)

ルイズ：あんた頭がイカれてるわ！ (You are disturbed!)

テルマ：もちろんイカれてるわよ (I believe I am.)。 (強調は引用者)

「天職 (calling)」という言葉に対して、野生の「呼び声 (call)」という表現で切り返すところが面白い。かくして、男たちから逃れるために女性だけの旅に出た二人は、社会の規範や制度、公序良俗を突き抜けて「無法」, 「野生」, 「狂気」の境域へと至る。この時、二人の乗る車はかなりのスピードを出している。この疾走感が二人の高揚感と共振する。

#### 4. 「覚醒」, そして「進み続ける」こと

テルマとルイズは、ハーランの射殺を皮切りに、スーパーマーケットで強盗を働き、警官をパトカーのトランクに押し込めて銃と銃弾を奪い、さらに卑猥な言動を繰り返す運転手のタンクローリーを破壊する。ルイズが言うように、彼女たちの法に対する違背は「雪だるま式に膨れ上がり (snowball effect)」, もはや後戻りはできない状況になる。実際、テルマは、物思わし気な表情を浮かべながら次のように言う。「私の中で、何か境界を越えて別の所に行ってしまったみたい (Something has, like, crossed over in me.)」。

その直後に、二人の間で興味深いやりとりが交わされる。テルマはハンドルを握るルイズに、「起きてる? (You awake?)」と声をかける。そして二人の間を、次のような言葉が行き交う。

テルマ：私は目覚めたような気分になっている (I feel awake.)。今までこれほど目覚めた気分になったことはないわ (I don't remember ever feeling this awake.)。どういことか分かる? 全てが違って見えるの (Everything looks different.)。あんたもそんなふうに、何か楽しいことが待っているような気分にならない? (You feel like that, too, like you got something to look forward to?)

ルイズ：海辺でマルガリータでも飲みましょう、<sup>マ マ シ ャ</sup>いかすお姉さん (We'll be drinking margaritas, mamacita.)。

テルマ：ねえ、私たち、名前を変えてもいいわね (Hey, we could change our names.)

ルイズ：<sup>ハシエンダ</sup>大農場で暮らすという手もあるわよ (We could live in a hacienda.)

(強調は引用者)

「目覚めたような気分」になり、「全てが違って見える」とは、精神的覚醒により、内的な変容を遂げたことを表しているのであろう。そして「名前を変える」ことは、これまでの古いアイデンティティを振り捨て、新しいアイデンティティを身にまとうことを意味する。

ロード・ムーヴィは、通過儀礼という主題を内包するものでもある。ティモシー・コリガンによれば、「主人公の時空を通しての移動によって、慣れ親しんだものは置き捨てにされるか、異なる様相のものにされてしまい、主人公が遭遇する対決的状況や障害は、ほとんどの場合、以前より思慮のある人間への変容や、これまでより安定した精神的、社会的な状態をもたらす」

(144)。つまり、街道を漂泊することにより慣れ親しんだ環境と決別し、旅の途上での様々な試練を通して内的な変容や再生を経験するのである。テルマとルイズも、車で旅に出ることで慣れ親しんだ日常から離れ、街道を進んでいく過程で性暴力との対峙をはじめとして様々な非日常的な試練に直面し、それらを通して、覚醒という新たな意識の境域への飛揚——テルマが言う「私の中で何かが境を越えて別の所に行ってしまった」は、これを指すのではないか——を経験し、新たな自己としての再生という内的変容を遂げるのである。

しかしロード・ムーヴィにおいては、このような覚醒、悟り、変容はしばしばカタストロフィの近接を示唆するものでもある。何台ものパトカーが二人の車の追跡を始め、激しいカーチェイスが展開する。「野生の呼び声」に導かれたかのように、二人の車はグランド・キャニオンとおぼしき雄大な光景の荒野へと逃げ込む。そして、この映画の冒頭で映し出された未舗装の道路を疾走して峡谷の奥へと進んでいく。しかしやがて二人は、目が眩むばかりの深い断崖の際へと追い詰められる。この絶体絶命の状況でも、イニシアティヴを取るのはテルマである。二人の最後のやりとりを見てみよう。

テルマ：ねえ、捕まるのはやめにしましょう (Let's not get caught.)。

ルイズ：何を言ってるの？

テルマ：進み続けましょう (Let's keep going.)。

ルイズ：どういうこと？

テルマ：進むのよ (Go.)。

ルイズ：本気なの？

テルマ：ええ、本気よ。

支配的な夫との結婚生活と、「厄介なろくでもない代物」の法の秩序と、そして欲望の視線を向けられる客体であることと決別したテルマは、そのような桎梏や秩序に再びからめとられることを拒否し、未知の空間へ進み続けることを選ぶ。そして走り出した二人の車は、追いつき止めようとする刑事のスローカムを振り切って断崖からダイヴする。次の瞬間、車が宙に浮いた状態のまま画面はフリーズフレーム(freeze-frame)になり、物語が閉じる。車のみならず、物語も宙づりになる。シャロン・ウィリスが指摘しているように (59)、終結を拒否するような終わり方である。『イージー・ライダー』(Easy Rider, 1969) や『パニング・ポイント』や『パーフェクト・ワールド』といった作品群がそうであるように、ロード・ムーヴィにおいてはしばしば、主人公の非業の死とともに物語が閉じる。『テルマとルイズ』では、最後のフリーズフレームのあとにクレジット・シークエンスが始まり、そこで物語のいくつかの場面が映し出される。これらは、テルマとルイズの「生前の姿」を偲ぶもののようにも見える。しかし

フリーズフレームによる終結は、二人の生き死にを曖昧なままにする。このような物語の閉じ方は、この後も二人は「進み続ける」という余韻を残すものなのかもしれない。

## おわりに

『テルマとルイーズ』は1991年の作品だが、これに先立つデケイドである1980年代のアメリカでは、スーザン・ジェフォーズが語っているように(24-25)、疲れを知らず筋肉質で無敵の男性の肉体、「ハード・ボディ (hard body)」が、当時の大統領ロナルド・レーガンの政治哲学・信念や経済政策の象徴となっていた。スクリーン上では、シルベスター・スタローン、アーノルド・シュワルツェネッガー、ブルース・ウィリスといったマスキュラーな俳優たちが、驚異的な身体能力と様々な武器を巧みに操る技術を誇示しながらタフな戦うヒーローを演じ、その雄姿が時代のアイコンとなった。実際、映画俳優組合が1990年にハリウッド映画で女性が演じた役の総数を調べると、過去2年間でその数が急減していたことが分かった。男性は女性の二倍以上の役を得ていた (Faludi 151)。しかし『テルマとルイーズ』がリリースされた1991年に湾岸戦争が勃発し、大勢のアメリカ人の女性が戦場に赴いた。戦争における女性の役割と軍隊のジェンダーをめぐる現状の変化に対する大衆の不安が、メディアにおいて女性兵士を母親として描くことなどへのこだわりという形で現れた (Sturken 13)。そして1990年代には、「男らしさの危機 (crisis of masculinity)」が、メディアや批評の言説におけるひとつの流行り言葉になっていく (Peberdy 4-5)。

『テルマとルイーズ』は、当時のアメリカ社会において兆し出したジェンダーをめぐる注視すべき変化を映し出すものなのではあるまいか。女性が、従来の指定席である助手席や後部座席にいるのではなく運転席でハンドルを握り、「動くこと」の主体になる。そしてその旅は、男性との関わりから逃れ、女性同士の絆を育むためのものである。女性が、ロード・ムーヴィ及びバディ映画という男性の聖域を侵犯したとも言える。人々の目には、この映画の女性プロタゴニストたちと戦場で銃を持つ女性兵士たちが重なって見えたかもしれない。

またロード・ムーヴィというジャンルは、アメリカ社会の様々な「境界」、つまり現状の秩序の約束事を掘り下げて考えるものでもある (Laderman 2)。『テルマとルイーズ』は、このジャンルの約束事を問い直すものなのではないだろうか。つまり、このジャンルにおいてジェンダーの間にある「境界」を問題化し、それを軸にして暗黙の「約束事」を反転させるのである。かように『テルマとルイーズ』は、ジェンダーをめぐる変化が進行しつつある時代と響き合うものであるのみならず、ロード・ムーヴィとバディ映画というジャンルの新たな地平を開く映画革新でもあると言えよう。

## フィルモグラフィ

*Thelma & Louise*. Dir. Ridley Scott. With Susan Sarandon and Geena Davis. MGM, 1991.

[『テルマとルイズ』のDVDは20世紀フォックスホームエンターテイメント（2001）を使用]

## 引用文献

- Benshoff, Harry M. and Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden, MA: Blackwell, 2004.
- Clover, Carol J. "High and Low: the Transformation of the Rape-revenge Movie." *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. Ed. Pam Cook and Philip Dodd. Philadelphia: Temple UP, 1993. 76-85.
- Cohan, Steven and Ina Rae Hark. "Introduction." *The Road Movie Book*. Ed. Steven Cohan and Ina Rae Hark. London: Routledge, 1997. 1-14.
- Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.
- Dargis, Manohla. "Thelma & Louise and the Tradition of the Male Road Movie." *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. Ed. Pam Cook and Philip Dodd. Philadelphia: Temple UP, 1993. 86-92.
- Faludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers, 2006.
- Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Rev. ed. New York: Scarborough, 1966.
- Fischer, Lucy. *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre*. Princeton: Princeton UP, 1996.
- Hollinger, Karen. *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.
- Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.
- Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: U of Texas P, 2002.
- Lehman, Peter. "'Don't Blame This on a Girl': Female Rape-revenge Films." *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Ed. Steven Cohan and Ina Rae Hark. London: Routledge, 1993. 103-117.
- Peberdy, Donna. *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Roberts, Shari. "Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road." *The Road Movie Book*. Ed. Steven Cohan and Ina Rae Hark. London: Routledge, 1997. 45-69.
- Sturken, Marita. *Thelma & Louise*. London: BFI Palgrave, 2016.
- Willis, Sharon. "Movies and Wayward Images." *American Cinema of the 1990s: Themes and Variations*. Ed. Chris Holmlund. New Brunswick: Rutgers UP, 2008. 45-69.