

ホラー映画『キャリー』（1976）に描かれた 母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

福永保代

はじめに

フェミニズム映画批評の多くは、ホラーの根底に女性性への家父長制的な恐怖があると考えられる。しかし、そうした結論に至る方法は必ずしも単一ではなく、そのプロセスにおいては、相互に矛盾するさまざまなアプローチが存在する。

スティーヴン・ニールによれば、ホラーにおけるモンスターは男性であり、女性は犠牲者として描かれている。¹なぜなら、男性にとって、欲望を喚起する一方で脅威を与えるのが女性の性であり、それこそが最終的にモンスターを産みだす理由だからである。確かに「モンスター＝男性」「犠牲者＝女性」の定式は多くのホラーにおいて認められ、それがフェミニズム映画批評の論点となってきたのも事実である。ところが、バーバラ・クリードやクレア・ハンソンは、女性こそがモンスターとして描かれ、特に母親は男性を脅かす恐怖の存在として表現されていると指摘する。²こうした考え方は、ホラーが主として男性によって作られ、男性によって消費されているために、ジャンルのイデオロギーそのものが家父長制的であることを示すものである。³ただし、これらのアプローチが有効なのは、ホラーを男性性対女性性の政治的闘争の場として捉える限りに於いてのみであろう。

例えば、『サイコ』（*Psycho*, 1960）のベイツ夫人は、「モンスター＝母親」の典型とされる存在だが、実は息子によって殺害された犠牲者である。また、母親の犠牲者とされる息子は連続殺人者でもあることから、この作品は「モンスター＝男性」「犠牲者＝女性」あるいは「モンスター＝母親」のいずれの定式でも括することはできず、母親と息子のそれぞれがモンスターであり犠牲者でもあると認識されるのだ。⁴さらに言えば、これらの批評方法では、主要な登場人物としての男性が存在しないホラーについて説明することは困難だろう。

ホラー映画『キャリー』（1976）に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

スティーヴン・キング原作、ブライアン・デ・パルマ監督のホラー『キャリー』（*Carrie*, 1976）⁵では、母親と娘の関係性に生じる恐怖が描かれるが、そこにはモンスターとしての男性も、救出者としての男性も登場しない。本稿では、『キャリー』を「母娘のホラー」「女性ホラー」として捉え、そこで描かれる恐怖とモンスター性の所在について考察してみたい。そうすることにより、従来の定式で括ることのできない新たなホラーのかたち、新たなホラーのヒロイン像が見えてくるのではないか。また、このところミュージカルの再演（*Carrie the Musical*, 2012, 2015）や再映画化（*Carrie*, 2013）で注目される本作品であるが、なぜ今『キャリー』なのか、についての手がかりも得られるはずである。

1. 男性不在のホラー

映画の観客は、登場人物のいずれかに感情移入しながら物語を経験するのであるが、感情移入の対象、すなわち、同一化の対象となるのは同性の登場人物であることが多い。ホラーのターゲットとなる観客層は一般に15歳から25歳の男性とされていることから、彼らが感情移入できる男性の登場人物が必要不可欠ということになる。例えば『オペラ座の怪人』（*The Phantom of the Opera*, 1925）であれば、モンスターとしてのエリックとヒロインの恋人であるラウル、『魔人ドラキュラ』（*Dracula*, 1931）であればドラキュラ伯爵とヴァン・ヘルシング博士、『キング・コング』（*King Kong*, 1933）であればヒロインに思いを寄せるコングと彼女を救出する船員ドリスコル、といった主要な男性登場人物が存在する。彼らは、モンスターとして、或は、モンスターと対決し、ヒロインを救出し、秩序を回復するヒーローとして、ホラーの物語を構成するうえで欠くことのできない重要人物であり、男性観客が感情移入する対象なのである。しかしながら、『キャリー』には、モンスターとしての男性も、ヒーローとしての男性も見当たらない。意味のある台詞を持つ男性登場人物も僅かである。

シャワールーム事件の後、キャリーと面談した教頭は“*We're all very sorry about this incident.*”（本当に気の毒だったね）と、慰めの言葉を繰り返しながらも彼女を「キャリー」ではなく「キャシー」、「ホワイト」ではなく「ライト」と呼び続ける。名前を間違える無神経さが言葉の偽善を際立たせることに加え、

鼻先に立ちのぼるタバコの煙に苛立ったキャリアーが“*It's Carrie!*”（私の名前はキャリアーよ!）⁶と叫んだ瞬間に、重量感のある灰皿が宙を舞い、床で真二つに割れて吸殻が散乱する。ここで示されるのは、彼の生徒に対する無関心ぶりである。しかし、そのことが物語として発展することはない。彼が次に登場する場面はプロム会場であるが、そこでは台詞もないままキャリアーの念動力による惨劇の中で最期を迎えることになる。

ビリー・ノーランは、プロム会場に豚の血を満たしたバケツを仕掛ける男子高校生である。助手席に恋人クリス・ハーゲンセンを乗せ、ビール瓶を片手に運転していると、パトカーが近づいて来る。ビリーは慌ててビール瓶を隠そうとするが、かえって撒き散らしてしまい、クリスに怒鳴られる始末である。精一杯の虚勢を張ってはいるが、実は小心者なのである。しかし、養豚場では率先して斧を振り下ろす残忍性を発揮する。狂気が見え隠れする興味深い人物像に思われるが、彼の行動は、彼自身の意思によるものではなく、クリスに引きずられているだけのようにも見える。しかし、それらは全て不明のまま自動車事故で死亡することになる。

トミー・ロス、物語をプロムの惨劇へと導くキーパーソンではあるものの、人物像の描かれ方が不十分であるために、その行動はきわめて不可解なものとなっている。彼はクラスの人気者であり、周囲も認めるスー・スネルの恋人である。キャリアーをプロムに誘ったのは、彼自身の意思によるものではなく、シャワールームでのいじめに参加してしまった罪滅ぼしとしてキャリアーの為になる事をしたいというスーの強い希望によるものである。とはいえ、プロムのクイーン&キングに選出されると、参加者たちに祝福されるなか、まんざらでもない様子で彼女をエスコートして壇上に登る。そればかりか、ティアラを授与された彼女を愛おしそうに見つめ、お祝いのキスまでしている。キャリアーに大量の血が浴びせられると、“*What's this?!*”（どういうことだ?）⁷と叫んで茫然自失の彼女に手を差し伸べる気遣いをみせる。しかし、その瞬間に頭上から落下してきたバケツに直撃されて倒れ込み、そのまま惨劇の犠牲者となる。

トミーは、邪気のない、好人物のようであるが、なぜスーという恋人がいながら、それまで全く関心の無かったキャリアーとのプロム参加を承諾したのか。しかも、躊躇するキャリアーを説得するために、ホワイト家まで出向く事さえし

ホラー映画『キャリー』(1976)に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

ている。なぜ誘うのかと問われた彼は、詩を褒めてくれたから、と理由づけするが、その詩も彼が書いたものではない。愛する恋人の頼みであれば、自分の気持ちを偽るような行動さえも可能になるのだろうか。それとも、彼は巧妙に仕組まれた邪悪な企みの操り人形であったのか。いずれにせよ、トミーという人物像は不明であり、感情移入の対象とするのは難しいだろう。『キャリー』には、彼らの他にも高校の教員や生徒として男性の登場人物は存在するが、物語を進める役割を担っておらず、設定や風景の一部にすぎない。

ローラ・マルヴィーによれば、ハリウッドの主流映画において、女性は見られるものとして不可欠な存在である。しかし、その役割は、彼女に関心を寄せるヒーローが行動を決定する動機となる事であり、それ以外には何らの重要性を持たない。⁸ルイス・ジアネッティによれば、スタジオ製作の映画における女性登場人物は「他者」や「部外者」として周縁部に追いやられ、中心的存在になる事は減多になかった。⁹女性の登場人物に求められるのは美貌とセックス・アピールのみであり、彼女たちが自分自身の物語を語ることは無かったのである。ただし、スクリーンボール・コメディや女性映画といった特定のジャンルは例外である。どちらも女性が主人公であり、恋愛・結婚・家庭・仕事・子育てなど、女性に固有のテーマで構成される物語がヒロインを中心に展開されている。これらのジャンルがターゲットとする観客層は同じ問題を抱えるが故に、ヒロインに感情移入する女性たちであることは言うまでもない。

本来的に男性観客を見込んだホラーというジャンルの作品である『キャリー』には、男性観客が感情移入の対象とすべき男性の登場人物は存在せず、物語を進行するのはキャリー母娘をはじめとする女性たちである。トミーがキャリーをプロムに誘ったのは、スーがそれを強く望んだからであり、ビリーが血の入ったバケツをプロム会場に仕掛けたのも、彼自身の主体的な行動ではなく、恋人であるクリスが懇願したからである。そもそも、彼らにはキャリーとの接点はおろか、興味すら無かったのだ。こうしてみると、女性の登場人物が自らの物語を語り、主体的に物語を進めてゆく『キャリー』は、例えばハス&ロスによるホラーの分類である①ゴシック・ホラー②怪物(SF)ホラー③心理的スリラー¹⁰のいずれでも説明しきれない新たなタイプのホラーと考えられるべきなのかもしれない。

2. 家族のホラー

ロビン・ウッドによれば、ホラーが、その真実の居場所として家庭と関連付けられるプロセスは、ホラーが地理的に着々とアメリカに近づいてゆくことに反映されているという。¹¹ 確かに1930年代のホラーは常に外国のもの、すなわち、アメリカの外にあるもの、自分たちではないもの、として設定されている。

『魔人ドラキュラ』（*Dracula*, 1931）の舞台は中央ヨーロッパのトランシルヴァニアであり、『モルグ街の殺人』（*Murders in the Rue Morgue*, 1932）の舞台はパリであった。これらの作品でモンスター役を務めた俳優ベラ・ルゴシはハンガリー人であり、その強烈なハンガリー訛りの英語によって「異国のモンスター」あるいは「モンスターは異国のもの」という印象がいつそう強められたのであろう。さらに、『キング・コング』（*King Kong*, 1933）によってモンスターはアメリカに上陸する。コングは地図にも載っていない絶海の孤島を支配するモンスターであったが、商業目的でアメリカに運ばれたことにより、ニューヨークはその恐怖と破壊行為の場となった。

1950年代のSFホラー『遊星よりの物体X』（*The thing from Another World*, 1951）で地球外生物が落下するのはアラスカである。『放射能X』（*Them!*, 1953）では核実験の影響で巨大化した蟻がニューメキシコ州の砂漠地下に大発生して大量殺戮事件が起きるのだが、かれらが最初に襲いかかるのはアメリカ人家族であり、唯一の生存者になった少女が事件解決の糸口となる。

このようにしてホラーはアメリカとの距離を次第に縮めることになるが、『サイコ』をはじめとする1960年代以降のホラーは明らかにアメリカ的なもの、日常的なもの、家族のものとなった。シェリー・リンゼイは60年代以降のホラーが家族関係や家庭をテーマとした“domestic melodrama”（家庭内のメロドラマ）¹²と関連付けられていると指摘する。『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』（*Night of the Living Dead*, 1968）、『オーメン』（*The Omen*, 1976）、『エクソシスト』（*The Exorcist*, 1973）、『ポルターガイスト』（*Poltergeist*, 1982）の家族はモンスターに襲われ、家族の誰かがモンスターと化し、家庭がホラーの場所となる。それでも未だモンスターは外部の存在であり、少なくとも家の外からやって来ていた。しかし、『サイコ』や『ローズマリーの赤ちゃん』（*Rosemary's*

ホラー映画『キャリー』(1976)に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

Baby, 1968)では、家族そのものがホラーの根源であり、血を分けた我が子こそがモンスターなのである。ヴィヴィアン・ソブチャクは、これらのホラーを“familiar and familial”(よく知っている家族のホラー)¹³と呼ぶ。そして、この傾向が『キャリー』へと続いてゆくことになる。フロイトによれば「おぞましきもの／不気味なもの」は、「慣れ親しんだもの」であり、さらには「家に属している」ものでありながら「隠されているもの」と定義される。本来的に「表面に出て来るはずの無い物」「出て来てはならないもの」の出現こそがおぞましく、不気味なのである。¹⁴

ところで、ホラーが家庭・家族と結びつけられる背景には、1950年代以降のアメリカにおける家族神話の崩壊が影響していると考えられる。トニ・モリソンは『青い眼が欲しい』(*The Bluest Eyes*, 1970)の冒頭で、1950年代アメリカの理想的家族の姿を示している。緑と白に塗り分けられた赤いドアの素敵な郊外型住宅には、頼もしいパパ、優しいママ、息子ディック、娘ジェーンの4人が、ベットの犬や猫と一緒に暮らしている。そこは、アメリカ社会の基本となるべき幸福なアメリカ中産階級の核家族が住む場所であり、愛と健全な上昇志向が育まれる場所なのである。

Here is the house. It is green and white. It has a red door. It is very pretty. Here is the family- Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and white house. They are very happy. See Jane. She has a red dress. She wants to play. . .

Here is the house It is green and white It has a red door It is very pretty here is the family mother father dick and jane live in the green-and-white house they are very happy see jane she has a red dress she wants to play. . .

Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddooritisveryprettyhereisthefamilymotherfatherdickandjaneliveinthegreenandwhitehousetheyareveryhappyseejanesheshehasaredressshewantstoplay. . .¹⁵

ホラー映画『キャリー』（1976）に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

引用は最初の3段落のそれぞれ一部分とした。各段落は同じ文章から構成されているが、第一段落にある固有名詞の大文字を小文字に変換し、ピリオドを除去したものが第二段落に使用されている。第三段落では、文頭の大文字が小文字に変換され、スペースが排除されているが、文字間と行間がさらに狭められることによって、アメリカの家族神話の夢が同時代の現実を生きるヒロインである黒人少女にとっての息苦しい悪夢に変化するプロセスが表現されている。

理想と現実のギャップが自己嫌悪を引き起こすのは、黒人少女だけにとどまらない。『キャリー』の背景となった1960年代後半以降は、理想家族の必要条件を満たせない機能不全家族が多数を占めることとなり、このようなモデルを提示し続けること自体が、何の解決にもならないと実感されるようになるのである。

『キャリー』においてホラーの根源となっているのは、『サイコ』と同様、父親のいない機能不全家族である。原作では、父親も母親と同じく狂信的な人物であったが、キャリーが生まれる7か月前に建築現場で事故死した、とされている。映画作品では、“He (Satan) entered your father and carried him off.”（悪魔がお父様に入り込んでさらって行ったのよ）と言い張る母親に対して、キャリーは“He ran away with a woman, Mama. Everybody knows that.”（パパは他の女性と逃げたのよ、ママ。皆が知ってるわ）¹⁶と暴露する。こうした設定とすることにより、母親の尋常ならざる信仰心は、彼女の孤立感と屈辱感を埋めるための方便でもあったことが強調されている。

父親不在の家庭はホワイト家だけではない。プロムの惨劇を免れて生き残ったスー・スネルの家庭にも父親の存在は稀薄である。ホワイト夫人が伝道活動でスネル家を訪ねた午後、スネル夫人が既にほろ酔い状態であるのは、酒の入ったグラスを持ったまま玄関口に出て来ることからも明らかである。ホワイト夫人が訪問の目的を“I have something here, I know is gonna interest the doctor and you.”（いいものをお持ちしました…ドクターもあなたもきっと興味をお持ちになりますわ）¹⁷と告げていることから、おそらくは医者であるスネル氏が存在することが推測される。申し分のない暮らしにも拘らず彼女は孤独であり、気の遠くなるような長い午後を持て余し、寂しさを紛らわせるためにテレビを見ながら酒を飲んでいたのである。リビングルームに飾られている写真

ホラー映画『キャリア』(1976)に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

は、娘スーとボーイフレンドの物のみであり、スネル氏のものはおろか、家族写真さえ無い。また、エンディングにおいて、昏睡状態のスーに付き添っているのもスネル夫人のみであり、スネル氏の姿は見えない。

スネル夫人の人物像は、ベティ・フリーダンが“The Problem That Has No Name”(得体の知れない悩み)¹⁸あるいは“nameless aching dissatisfaction”(ずきずきと痛むが名状しがたい不満)¹⁹と定義する感情に苦しんだ「郊外住宅の主婦たち」に見出すことができる。ライフ誌が“American women back to the home”(アメリカ女性よ家庭に帰れ)の運動を賞賛した1956年当時、かつて職業を志した大卒の女性たちは家庭に入って子供を産むことに価値を見出していた。ところが、良い妻であり母であろうとした彼女たちは強度の疲労を感じて一日に10時間以上も睡眠をとったり、精神安定剤をまるで咳止め薬のように服用していたという。テレビドラマの舞台となり、世界中が憧れた豊かで幸せそのもののアメリカ中産階級の家庭は、確実に崩壊へと向かっていたのである。

家族を根源とするホラーに対する関心は、批評家を『サイコ』に向かわせる。ウッドは『サイコ』のモンスターが父権制社会の基本制度とされる家族に存在することから、これを家父長制に対する批判であるとした。²⁰これに対してバーバラ・クリードは、むしろ家父長制の強化であると分析する。²¹モンスターを産み出したのは「正常な」家父長制的家庭ではなく母親が支配的である「異常な」母子家庭だからである。彼女の読みによれば、モンスターは、子供が自立してゆく過程においてアイデンティティの確立を阻害する支配的な母と結び付けられ、家父長制から逸脱することへの強烈な批判の対象となっているのである。

しかしながら、いずれの分析も十分であるとは言えない。なぜなら、家族が不安定なものであり、それがホラーと結びつくことはゴシック小説の時代から明確であるし、ジャパニーズ・ホラーの源泉はまさに其処にこそ存在するからである。また、いずれの分析によっても『キャリア』における恐怖を説明することは難しい。なぜなら、『キャリア』は母と娘という女性同士の家族に生じるホラーだからである。支配的な母親に対する恐れは、男性的不安や家父長制的イデオロギーとの関係においてのみ存在するものではないのだ。

3. ホラー版『シンデレラ』

スティーヴン・キングの物語には独創性が欠如しているという批判²²がある一方で、むしろ積極的また意識的に過去の物語からの借用を行っているとも分析される²³ことから、プリコラーージュの手法を駆使用する現代的なホラー作家であると考えることができる。例えば『ミザリー』（*Misery*, 1990）は、トマス・カリナンの南部ゴシック *The Beguiled*（1966）や、ジョン・ファウルズの『コレクター』（*The Collector*, 1963）を彷彿とさせると同時に、『千夜一夜物語』の男性版でもある。さらに、『デッド・ゾーン』（*The Dead Zone*, 1979）はワシントン・アーヴィングの『リップ・ヴァン・ウインクル』（*Rip Van Winkle*, 1819）を、『シャイニング』（*The Shining*, 1977）はシャーリー・ジャクソンの小説『山荘奇談』（*The Haunting of Hill House*, 1959）を下敷きにしている。『キャリー』について言えば、『シンデレラ』の物語との共通点を見出すことが可能である。²⁴ここでは、原型に最も近いといわれるグリム版『シンデレラ』（*Cinderella*, 1812）との比較を行うこととする。そうすることにより、『キャリー』がホラーとファンタジーの接点を示す作品でもあることが理解されるはずである。

| | |
|-------------------------|------------------------------|
| グリム版『シンデレラ』 | 『キャリー』 |
| 支配する継母 | 支配する母 |
| いじわるな義姉妹たち | いじめを行う女子クラスメートたち |
| 頼りにならない父 | 家族を捨てた父 |
| 家庭内における虐待 | 学校でのいじめ、家庭内における虐待 |
| 変身 | 変身 |
| 舞踏会 | プロム |
| 王子に見初められ、衆目を集めるなか舞踏場で踊る | プロムクイーンに選ばれ、衆目を集めるなか壇上で表彰される |
| ハシバミの木と白い鳥の魔法 | 自らの超能力（念動力） |

| | |
|--------------------------|---------------------------------|
| 片方の靴で帰宅 | 裸足で帰宅 |
| 白ハトが義姉妹の目をえぐって失明させるという復讐 | プロム会場を破壊、学校関係者を焼死させ、町を破壊するという復讐 |
| 王子との結婚というエンディング | 母に刺され、母を殺害し、自分も火災で焼死するエンディング |

シンデレラの母親は後妻であり、その邪悪さは父親の不在時に顕在化する。父は好人物ではあるものの、継母やその連れ子である二人の姉妹に囲まれたシンデレラの微妙な立場を案じるほどの注意深さを持ち合わせておらず、物語における権威的な役割も与えられていない。義姉妹たちはシンデレラに対して意地の悪い仕打ちをするが、同時に、支配的な母親の犠牲者でもある。お妃選びの決め手とされるガラスの靴に足を入れるために、上の姉は爪先を切り落とし、下の姉は踵を切り落とすように命じられ、それに従っているからである。シンデレラがお妃として決定すると、彼女たちの態度は一変し、その恩恵にあずかろうと必死のすり寄りが始まる。婚礼では花嫁介添え人を務めるといった抜け目なさを発揮するが、エンディングでは、シンデレラの守護神たる白ハトが降下して目を抉ってしまう。フロイトによれば、目の損傷は人が最も恐れるものである。²⁵ 婚礼衣装を身にまとった美しい花嫁シンデレラは、義姉妹たちを襲う極限の恐怖を静観していたことになる。グリム版シンデレラには、明確な復讐のテーマを読み取ることができるだろう。

一方、キャリーの母親は罪と罰の強迫観念にとらわれた異教的なキリスト教を信奉する狂信的な人物である。キャリーが言いつけを守らなければ容赦なく体罰を加え、祈祷部屋として設えたクローゼットに閉じ込めるなど、恐怖によって彼女を支配している。また、シャワールームで囃し立てるクラスメートの女子たちはシンデレラの義姉妹のような存在であると考えられる。彼女たちは悪意に満ちたモンスターであるが、同時に、担任のミス・デジャルダンの独断により、放課後の居残りやプロムへの参加禁止といった罰を受ける犠牲者でもある。手作りのドレスと化粧で見違えるほどの変身を遂げるキャリーは、魔法でプリンセスに変身するシンデレラであり、プロム・クイーンに選出されて壇上で祝福を受けるキャリーは、衆目の集まるなかで王子に見初められ、ダンスの

ホラー映画『キャリー』（1976）に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

相手を務めるシンデレラである。また、血を浴びせられた後、裸足で帰宅するといった細部の演出もシンデレラを意識したものと思われる。エンディングにおけるシンデレラの復讐は白ハトを代理として行われるが、キャリーは自らの意思で念動力を発揮してクラスメートや教員たちに復讐を行う。しかし、母を殺害した後は念動力の制御が利かなくなっており、崩れ落ちる家の下敷きになって火災の中で息絶えるのである。

『シンデレラ』の物語を映画化する試みは、映画史最初期におけるジョルジュ・メリエスの *Cinderella* (1899) に始まり、翻案も含めて数百本の作品が製作されているが、映画化作品のうちで最も周知されているのはディズニーの長編アニメーション『シンデレラ』(*Cinderella*, 1950) だろう。実写版では『銀の靴』(*First Love*, 1939) をはじめとするミュージカルのジャンルで映画化される事も多い。ロジャース&ハマースタインによるミュージカル *Cinderella* (1957) はジュリー・アンドリュース主演のテレビ映画として成功を収めた後、1965年と1998年の二度にわたってリメイクされている。さらに2013年からはブロードウェイ・ミュージカルとしても上演されてきた。

一方の『キャリー』は、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーによりミュージカル化され、*Carrie the Musical* として1988年にストラットフォード・アポン・エイヴォンにて初演。4週間にわたるイギリス公演の後、同年にブロードウェイ公演。その後はオフ・ブロードウェイ・ミュージカルとして今日に至る。²⁶ さらに、登場人物が少数であることから地域コミュニティ劇団や学校でも採用される演目となっている。ホラーとミュージカルの結びつきは珍しい事ではない。『オペラ座の怪人』(*The Phantom of the Opera*, 1986 London; 1988 Broadway) をはじめ、『リトル・ショップ・オブ・ホラーズ』(*Little Shop of Horrors*, 1982 Off-Broadway)、『スウィーニー・トッド』(*Sweeney Todd: Demon Barber of Fleet Street*, 1979 Broadway) は、日本の劇団でも上演されている。²⁷ これらは舞台のみならず映画化もなされている認知度の高いホラー・ミュージカルである。ほかに *The Rocky Horror Show* (1973 London; 1975 Broadway) は、日本未公演ではあるが、最長公演記録ミュージカルの一つとして挙げられている。*Carrie the Musical* の存在は、『キャリー』がホラー版『シンデレラ』である事と、ホラーとミュージカルというジャンルの合流を考えれば十分理解

ホラー映画『キャリー』(1976)に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

されることだろう。

4. 母娘のホラー

『キャリー』の物語構成がグリム版『シンデレラ』のそれと重なることは既に検証した。しかし、『シンデレラ』は、継母とその連れ子たちという設定であり、さらに言えば、シンデレラは父親にとって「最初の妻の子」という記述のみであるために、実子であるかどうかも不確定である。これに対して、『キャリー』は実の母娘という設定である。とすれば、『キャリー』における恐怖は、『シンデレラ』よりもむしろグリム版『白雪姫』に見出せるのではないか。

白雪姫の母親は、自分が世界で一番美しい存在であり続けるために、これを脅かす実の娘を殺害しようと企てる。危うく難を逃れた白雪姫は7人の小人に守られて森の奥深くに隠れ住んでいたが、老婆に姿を変えた母親の持ってきた毒りんごを食べてしまったために息絶える。小人たちは白雪姫をガラスの棺に納める。そこを通りかかった王子は白雪姫の美しさに心惹かれて貰い受けることにする。城に運ばれる途中で息を吹き返した白雪姫は妃として迎えられ、捕えられた母親は盛大な結婚披露宴の余興として真っ赤に焼けた鉄の靴を履かされ、死ぬまで踊らされることになった。

執拗なまでに娘の殺害を企てる『白雪姫』の母親にとって、娘は「産み養い育てる」対象ではなく、自分の存在を脅かす競争相手であり、自分が世界一の美女であり続けるためには何としても抹殺しなければならないのだ。彼女の身ぶりには、僅かの母性も見出されない。母親である前に女としての生を生きているのである。リュース・イリガライによれば「女性であること」と「母であること」は連結不可能であり、そこから生じる苦しみがヒステリーの悲劇を引き起こすという。²⁸イリガライにとってヒステリーとは、麻痺した体に閉じ込められた身ぶりや欲望と、それが語られることも言い表されることも禁じられている言葉の様式との間で引き裂かれていることを意味するのである。母娘の関係について語られるとき、ややもすると娘の母親に対する関わりに偏りがちであり、母親の娘に対する関わりは「支配」「依存」という言葉で単純に処理されてしまうことが多いように思われる。しかし、母親もまた娘であつたとい

う事実を忘れてはならない。娘もやがて「女性であること」と「母であること」に引き裂かれた生を生きることになるのである。

白雪姫の復讐は、母親の執拗な殺意が引き起こしたものであった。例えば、最初の殺害計画は、白雪姫が7歳の誕生日を迎えた或る日のこと、となっている。自分の美しさに気が付く年齢ではない。万が一、気付いていたとしても、その美しさが母を脅かす程のものであらうとは思ってもよらぬことだろう。幼い少女にとって母親は憧れであり、鏡像における圧倒的な完成形として存在するからである。それゆえ、白雪姫が自分の美貌に気付くのは、顕在化した母の嫉妬に因るのである。その嫉妬が、実の娘を殺害するほど強烈なものであることを知った白雪姫の絶望は計り知れない。子にとって母親という存在は、絶対の安心と安全を約束されたシェルターであるはずだが、そこにこそ殺意が待ち構えているとすれば、自己を位置づけるどのような可能性も失うことになるからである。母親に残忍な処罰を与えて復讐を遂げた白雪姫のその後は、果たして“Happily ever after.”（末永く幸せに暮らしましたとき）となるのだろうか。

キャリー母娘が抱くそれぞれの殺意については、最期の場面から探ることができるだろう。裸足で自宅に戻ったキャリーは、母親を探し求めるが気配がない。諦めた彼女は、プロム会場で浴びた豚の血を風呂で洗い流すと、そこへ母親が現れる。白いガウンを纏った母親は、半ば放心した様子でその場に佇んでいる。キャリーは泣きながら母に縋り付き、“Mama. Mama. It was bad, Mama. They laughed at me. Mama, hold me.”（ママ。ねえママ。酷かったのよ、ママ。皆が笑いものにしたの。ママ、抱きしめて）と訴える。母親は、キャリーの髪を撫でながら優しく抱きしめるが、暫くすると、そうすることを止めてしゃがみ込む。突き放されたキャリーはなおも“Hold me, Mama. Please, hold me.”（抱きしめてよ、ママ。お願いだから、抱きしめて）と哀願するが、その声は、既に自分だけの世界に入り込んでいる母親の耳には届かない。すると、誰に話しかけるでもなく母親が“I should have killed myself when he put it in me. After the first time, before we married, Ralph promised never again.”（彼が私の中にあれを入れたとき自殺しておけばよかったのに。初めてあんなことがあって、結婚する前だったわ、ラルフは二度としないって約束してくれたの）²⁹と呟く。その後、母親は明らかな殺意を持ってキャリーを抱きしめ、隠

し持っていたナイフをその背中に突き立てるのである。

キャリーの母親は狂信的な人物であるが、その信仰心は強迫観念としての罪の意識に取り憑かれたものである。彼女は娘を殺害しようとナイフを突き立てるが、殺害の対象はキャリーという人格ではない。母親が憎悪し、抹殺しようとするのは、自分自身にひそむ拭いきれない罪である。彼女は、娘であるキャリーを自己内部の悪が結実したものとして認識している。それゆえ、娘を殺害することによって自らの浄化を図り、神の赦しを乞おうとするのだ。母親にとってキャリーという娘の存在は、分ちがたく一体化している自分自身の拡張領域なのである。ときおり見せる娘への優しさは自己愛の延長であり、娘への殺意は自己への執着から生じたものなのである。そして、この境界の曖昧さこそが、彼女の不気味さなのである。

階段から転げ落ちたキャリーに止めを刺そうと母親がナイフを振りかざした瞬間、キャリーの反撃が始まる。念動力によってナイフが次々と母親の体に突き刺さる。その姿は、お仕置きの度に閉じ込められたクローゼットに飾られているキリスト受難像を思わせる。母親は息絶えるが、その表情は安らいでいるようにも見える。そこへ天井が落ちて来る。もはやキャリーの念動力は制御不能である。彼女は、母の死体を抱えてキリスト像の置かれたクローゼットに避難するが、柱の下敷きになり、身動きが取れないまま焼死する。

『サイコ』で猟奇的な連続殺人を行った息子は、逮捕時にはすでに彼自身の人格ではなく、亡き母親に占領されていると判断されたが、どちらの人格であろうとも、彼はとにかく生き残った。しかし、キャリーは念動力で母親を殺害した後、自らも火災で亡くなっている。なぜ母親殺しの娘は死なねばならないのか。

エディプス・コンプレックスとは、自己と母親の違いを認識して自己を母親から切り離し、父親との同一化を図ることでアイデンティティを確立することである。しかし、母親との差異が明確である男子と、そうではない女子とのエディプス・コンプレックスの体験には、おのずと違いがあるはずだ。リュース・イリガライは、この点についてフロイトの不備を指摘する。すなわち、フロイトの分析では、女子がエディプス・コンプレックスに参入するためには、母親に背を向けて母親を憎むべきであるとしており、母娘の関係性というものを平

ホラー映画『キャリアー』（1976）に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

然と排除しているからである。³⁰女子の場合には、自己と母親の決定的な違いを認識できないために、男子のような分離を行うことができず、母親との同一性と親近性を維持し続けることになる。それゆえ、母娘の関係性は複雑化し、困難な問題を孕むことになるのである。

キャリアーは、初潮をきっかけに自らの力を意識し始め、自立へと向かう。プロム参加に猛反対する母親に、念動力による圧倒的優位性を見せつけたうえで、“I’m going, Mama. You can’t stop me. And I don’t want to talk about it anymore.”（私、行くわよ、ママ。止められないから。話はこれで終わりよ）³¹と、自らの意思で行動することを宣言する。ところが、プロムに参加したキャリアーは、最悪のいじめを経験することになり、母親の言葉が正しかったことを知る。外の世界は悪意に満ちており、母親だけが自分を愛してくれる唯一の存在だと気付くのである。母親という領域からの分離を図ったキャリアーは、再びそこに戻ろうとするが、既に異質な空間となっていたその領域は、彼女の受け入れを拒絶する。このような未分化の母娘関係における母殺しは、とりもなおさず、自らを抹殺する行為となったのである。家が崩れ落ちる場面で、自ら殺害した母の遺体を抱きかかえて避難しようとするキャリアーの身ぶりは、愛と憎しみに引き裂かれ、分離と同一の迷路を彷徨う娘のそれである。「我」と「非我」との区別ができない母娘のホラーは、アブジェクションの恐怖でもある。同質性を保持していながら異なるという、母と娘の境界は曖昧であり、それぞれの独立したアイデンティティが困難なものとなっているため、どちらか一方を否定すれば、残りの一方も否定されることになる。しかも、否定すべき領域の指定が不可能なほどに未分化な状態であれば、まさにそのことが恐怖の源泉となり、自滅に繋がるのである。

5. 女性嫌悪なのか、共感なのか

クレア・ハンソンは、キングの作品を強い男性性と女性嫌悪に根差したものと捉え、だからこそ男性読者の圧倒的な支持を得ているのだと分析する。³²男子は母親から自己を切り離すことを学んで初めて男になると前提されることから、キングの小説を、エディプス・コンプレックスを克服するための女性身体

ホラー映画『キャリー』（1976）に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

の抑圧、と読むことは可能であろう。『キャリー』におけるホラーが初潮をきっかけに展開されるのは、キングの女性身体に対する恐怖心の表現であると読むことも可能である。しかしながら、キング自身はキャリーというヒロインについて次のように述べている。

For me, Carrie White is a sadly misused teenager, an example of the sort of person whose spirit is so often broken for good in that pit of man-and-woman-eaters that is your normal suburban high school. But she's also Women, feeling her powers for the first time and, like Samson, pulling down the temple on everyone in sight at the end of the book.³³

私にとってキャリー・ホワイトは、酷い虐待を受けるティーンエージャーであり、男も女も容赦なく食い尽くす地獄の落とし穴のような何処にでもある郊外のハイスクールで心をずたずたにされる犠牲者のひとりなのだ。だが、彼女は「女」になり、初めて自分の力というものに手応えを感じている。だから物語の終わりには、旧約聖書に書かれたサムソンのように、人々もろとも神殿を破壊することになる。

男女を問わず、多くの観客がキャリーというヒロインに感情移入し、その破壊と殺戮を肯定できないまでも、理解を示すのは、作者のこのような態度によるものと考えられる。ヴェレーナ・ラヴァッテも、キャリーが故郷の街を破壊する事は正当化しうる、或は、少なくとも理解できる事だとしている。³⁴とすれば、『キャリー』の根底を成すものは、ミソジニーではなく、ジェンダーとセクシュアリティに対する深い洞察と共感ではないか。

リサ・タトルによれば、キングの小説はしばしば女性登場人物に対する洞察をみせてくれるという。³⁵例えば『ドロレス・クレイボーン』（*Dolores Claiborne*, 1992）のヒロインは、老女殺害の容疑者として拘束されたが、15年前にもアルコール依存症の夫を事故に見せかけて殺害したのではないかと疑われている。家庭内暴力と娘への性的虐待に苦しんでいたからである。彼の死をめぐって母親と娘は信頼関係を失い、お互いを拒絶してきたのだ。

ホラー映画『キャリアー』（1976）に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

この作品では、ヒロインの物語として、女性ならではの屈辱や搾取等の辛い体験が丁寧に検証されているが、映画化作品『黙秘』（*Dolores Claiborne*, 1995）では、『ミザリー』（*Misery*, 1990）でアカデミー主演女優賞を受賞したキャシー・ベイツの演技により、いっそう際立っている。娘と共に家を出る決意を固めたヒロインは、その資金に充てるため、自分名義の積立預金を解約しようと銀行に出かけたところ、既に夫が全額引き出してしまったことを知らされる。妻名義の口座を通帳もなしに勝手に解約し、新規に開設した自分名義の口座に入金するといった卑劣な行為を黙認する銀行家への激しい抗議の場面は、女性ならずとも多くの観客がヒロインに感情移入し、共感できるものとなっている。立場が逆であれば、そのような行為が黙認されるはずもなく、名義人の夫に必ず確認が取られたに違いないからである。

ホラーが本来的にマーケットとする男性観客にとって、ハイスクールのいじめられっ子であるキャリアーの物語は、たとえ女子の物語であったとしても自分自身の経験を思い合せながら親近感の持てる等身大の物語として受け入れられるものだろう。さらに、原作者キングの女性性に対する深い洞察力と共感の姿勢は、ホラーの本来的な観客層ではない女性をも取り込んだ可能性がある。

『キャリアー』は視点を変えれば青春学園ドラマである。また、女子の成長の物語でもあり、母娘の問題という女性ならではのテーマを扱っている。そして何よりも、女性を主人公とした物語であることから、女性映画との接点を見出すことも可能だろう。女性映画はしばしばメロドラマとして認識されるが、ピーター・ブルックスは、そこに伝統的なジャンルの制約を取り払う柔軟性と適応性のモードを見出している。³⁶1970年代というメロドラマ再評価の時期に『キャリアー』が出版され、映画化され、主演女優二人がアカデミー賞にそれぞれノミネートされるという形で評価されたことは、決して偶然ではなかったことが理解されるだろう。

1970年代以降のホラーを概観してみると、『エイリアン』（*Alien*, 1979）、『エルム街の悪夢』（*A Nightmare on Elm Street*, 1984）、『羊たちの沈黙』（*The Silence of the Lambs*, 1991）、『スクリーム』（*Scream*, 1996）、『バイオハザード』（*Resident Evil*, 2002）など、ヒロインが中心となって物語を進行させる女性ホラーともいえるべき作品が目につく。彼女たちは例外なく「行動するヒロイン」

であり、『キャリー』はこれらの作品の先駆けと位置付けられるのではないか。『ローズマリーの赤ちゃん』もヒロインを中心に物語が展開するホラーであるが、その自信の無さや受け身的生き方が、明らかに前の時代の女性であることを示している。彼女は新居となるアパートを先月号の住宅雑誌に従って改装している。今月号はまだ評価が定まらないからであり、もとより自分では評価できないからである。父親のような年齢の友人から常にアドバイスをもらっていないと不安であり、妊娠すれば執拗なまでに産婦人科医の指示を仰ごうとする。彼女を支配しているのは、専門家に対する絶望的なまでの無力感と、専門家による保証を得たいという強い欲望であり、それゆえに、不信感を抱きながらも悪魔崇拝者である隣人から与えられた栄養ドリンクを飲み続ける。わが子の父親が悪魔であることを知った彼女は、罪の意識と恐怖に怯えるが、やがてその事実を受け入れて母となるのである。

かつてホラーのヒロインは犠牲者としてのみ描かれていたが、キャリーはモンスターであり、物語を進行する主人公であり、犠牲者であり、対決者でもある。彼女は巨大な念動力をもつ獯猛なモンスターであるが、彼女の破壊と殺戮は、同情すべき復讐であるとも感じられる。キャリーは感情移入可能な共感を呼ぶモンスターであり、それは、彼女が犠牲者として、モンスターとして、対決者として、自らの物語を語っているからなのである。こうした理由から、キャリーという少女は、ホラーの新たなタイプのヒロインだと言えるだろう。

特に『エイリアン』以降の女性ホラーでは、物語を進行する主役はモンスターと犠牲者のみであることが多い。ヒロインを救出し、秩序を回復すべき権威的役割を担う男性登場人物が不在であるため、犠牲者であるヒロイン自身がモンスターと対峙することになる。彼女たちが生き残れるかどうかは、その身体的条件ではなく、戦闘能力次第なのである。そして、「闘う犠牲者」となるヒロインたちは、多少ともモンスター性を帯びていることが特徴である。例えば『エイリアン』のヒロインは、モンスターを体内に宿し、³⁷或は、そのDNAを受け継ぐ存在³⁸であるし、『スクリーム』のヒロインは性的に奔放であったが故に惨殺された母親との血のつながりに苦しんでいるのだ。

ホラー映画『キャリー』（1976）に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

おわりに

母娘の関係性は、日本でもここ数年、話題となっているテーマである。大佛次郎賞を受賞した『新聞小説 母の遺産』（2012）や芥川賞を受賞した『冥土めぐり』（2012）で注目されるようになって以来、小説はもとより、エッセイやテレビ番組等でも頻繁にとり上げられてきた。2014年12月27日にNHKが放送した「母が重たいSP」と題する特別番組も記憶に新しいところである。

本稿ではスティーヴン・キング原作、ブライアン・デ・パルマ監督のホラー映画『キャリー』を「母娘のホラー」「女性ホラー」として考察し、この作品がホラーの発展に影響を与える新たなかたちのホラーであり、主人公の少女キャリーが、その後のホラーに影響を与える新たなヒロインであることを検証した。

キングによれば、ホラーの意義とは、大人としての思考方法を一時的に放棄させ、子供時代のように物事を単純に白か黒かで捉える世界観を迫体験させることにより、我々の精神を解放し、さらなる安定へと導くことにある、という。³⁹ ウッドによれば、ホラー研究の目的は、我々が抑圧し、圧迫しているものすべてを認識しようとする事である。⁴⁰ 言い換えれば、誰が何を恐れ、何を排除しようとしているのか、そして、それはいかなる理由からなのかを明らかにしようとする作業なのである。ホラーは常にモンスターとの生死を賭けた対決を軸に構成される。それゆえ、マーク・ジャンコビッツが述べるように、ホラー映画研究はホラーというジャンルそのものを超越した政治的效果をもたらすという点において重要だと考えられるのである。⁴¹

ホラーに登場するモンスターはどれもおぞましく、不気味である。それらは、隠されたままに止まっているべきであるのに現れ出てしまったものであるが、なぜ隠されたままに止まっているべきだったのだろうか。ホラーのおぞましさと不気味さを分析することは、我々の無意識下にひそむ本音と向き合うことにもなるのだ。ホラーは現実の延長線上にあるからこそ恐怖となる。『キャリー』が表象する恐怖はあくまでもフィクションであり、現実の母娘関係に僅かでも存在しないと誰が言い切れるだろうか。フィクションとは、嘘の中に真実が語られる空間なのである。

注

1. Steven Neale, *Genre*, British Film Institute, 1980, p. 61.
2. Barbara Creed, 'Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection' in James Donald, ed., *Fantasy and the Cinema*, British Film Institute, 1989; Clare Hanson, 'Stephen King: Powers of Horror' in Brian Docherty, ed., *American Horror Fiction: From Brockden Brown to Stephen King*, Macmillan, 1990.
3. Clare Hanson, 'Stephen King', op cit., p. 152.
4. 福永保代 「ホラー映画『サイコ』における恐怖の表象としての女性：墓の下から支配する母親についての一考察」 フェリス女学院大学学内共同研究報告書『労働とジェンダー』2014年.
5. 原作小説『キャリー』(*Carrie*, 1974) はスティーヴン・キングの第一作。映画化については次のとおり。ブライアン・デ・パルマによる映画化作品『キャリー』(*Carrie*, 1976), カット・シアによる続編『キャリー2』(*The Rage: Carrie 2*, 1999), NBCによるテレビ映画 *Carrie*(2002), キンバリー・ピアースによる再映画化作品『キャリー』(*Carrie*, 2013).
6. 映画DVD『キャリー』(発売元：20世紀フォックス ホーム エンターテインメント ジャパン株式会社, 2013年) チャプター2. 括弧内は拙訳。なお、本論文中の日本語訳は全て拙訳による。
7. DVD『キャリー』チャプター26.
8. Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in Joanne Hollows, Peter Hutchings and Mark Jancovich, eds., *The Film Studies Reader*, Bloomsbury Academic, 2010.
9. Louis Giannetti, *Understanding Movies* (8th edition), Prentice Hall, 1999, p. 421.
10. Roy Huss & T. J. Ross, eds., *Focus on the Horror Film*, Prentice Hall, 1972. 編者ハス&ロスらはホラーの領域を①Gothic Horror ②Monster Terror ③Psychological Thriller としてエッセイを分類している。ほかにSusan Hayward(2000)は①gothic horror movies ②psychological horror movies ③massacre movies (slasher movies) としている。
11. Robin Wood, 'An Introduction to the American Horror Film,' in Barry Keith Grant and Christopher Sharrett, eds., *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, The Scarecrow Press, 2004.
12. Shelley Stamp Lindsey, 'Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty' in Barry Keith Grant, ed., *The Dread of Difference*, University of Texas Press, 2008.
13. Vivian Sobchack, 'Bringing it All Back Home: Family Economy and Generic Exchange' in Barry Keith Grant, ed., *The Dread of Difference*, op. cit. p. 149.
14. ジークムント・フロイト『フロイト全集17』藤野寛訳 岩波書店 2006年.
15. Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Random House, 1970, pp. 1-2.
16. DVD『キャリー』チャプター17.
17. DVD『キャリー』チャプター4.
18. Betty Friedan, *Feminine Mystique*, Norton, 2001, pp. 57-78.
19. *ibid.*, p. 79.
20. Robin Wood, 'An Introduction to the American Horror Film', op. cit.
21. Barbara Creed, 'Horror and the Monstrous-Feminine', op. cit.
22. Don Herron, 'King: The Good, the Bad and the Academic' in Tim Underwood and Chuck Miller, eds., *Kingdom of Fear: The World of Stephen King*, Underwood-Miller, 1986.

ホラー映画『キャリー』（1976）に描かれた母娘の関係にみられる恐怖とモンスター性の所在

23. Mark Jancovich, *Horror*, Batsford, 1992, pp. 98-104; David J. Skal, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Faber and Faber, 2001, pp. 353-79.
24. ミュージカル版については、例えば“Mr. King's Carmine Variation on Cinderella”（キング氏の赤色版シンデレラ）と評されている。参照 Francis X. Clines, “Carrie” Churns Toward U.S.”, *The New York Times*, March 2, 1988.
25. 前出 フロイト, 23頁.
26. 2012年オフ・ブロードウェイ, 2013年シアトル, 2014年ロサンゼルス公演.
27. 『オペラ座の怪人』は1988年4月に劇団四季が公演を開始。以来、断続的に長期公演を行ってきた。『リトル・ショップ・オブ・ホラーズ』は1984年に青井陽治演出, 真田広之と桜田淳子主演で初演。その後, キャストとスタッフを変更しながら再演が繰り返されてきた。『スウィーニー・トッド』は1981年に鈴木忠志演出, 市川染五郎（現・松本幸四郎）と鳳蘭主演で初演。2007年に宮本亜門演出, 市村正親と大竹しのぶ主演で26年ぶりの上演となる。以来, 2011年再演, 2013年に再々演された。
28. リュース・イリガライ『ひとつではない女の性』 棚沢他訳 勁草書房 1987年, 177-81頁.
29. DVD『キャリー』 チャプター29.
30. 前出 リュース・イリガライ, 181-87頁.
31. DVD『キャリー』 チャプター17.
32. Clare Hanson, 'Stephen King', op. cit.
33. Stephen King, *Danse Macabre*, Gallery Books, 2010, pp. 198-9.
34. Verena Lovatt, 'Bodily Symbolism and the Fiction of Stephen King' in Derek Longhurst, ed., *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, Unwin Hyman, 1989.
35. Lisa Tuttle, 'Introduction' in Lisa Tuttle ed., *Skin of the Soul*, Women's Press, 1990, p. 5.
36. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, 1995 (1976), p. xii.
37. 『エイリアン3』（*Alien³*, 1992）はシリーズ第三作。ヒロインは、宇宙航海の冷凍睡眠中にエイリアンに寄生され、その体内にはエイリアンのクイーンとなるはずの幼体が育っていた。エイリアンとの死闘を終えた彼女は、幼体が孵化する瞬間に溶鉱炉に身を投げる。
38. 『エイリアン4』（*Alien: Resurrection*, 1997）はシリーズ第四作。軍事目的により溶鉱炉からクローン再生されたヒロインは、エイリアンの遺伝子を受け継ぐ存在である。彼女は自分が人間なのか、モンスターなのか同定できぬまま、エイリアンに立ち向かって行く。
39. Stephen King, *Danse Macabre*, op. cit., p. 185.
40. Robin Wood, 'An Introduction to the American Horror Film', op. cit., p. 113 .
41. Mark Jancovich, *Horror*, op. cit., p. 8.