

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University merge to Osaka Metropolitan University

Title	ジョン・ヒューズとティーン映画：アメリカ映画における「若者」の表象
Author	沢水, 男規
Citation	表現文化. 10 卷, p.66-95.
Issue Date	2017-03
ISSN	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学文学研究科表現文化学教室
Description	

Placed on: Osaka City University

Osaka Metropolitan University

ジョン・ヒューズとティーン映画

—アメリカ映画における「若者」の表象—

沢水 男規

歴史上、精力的に活動していた時期が過ぎ去った後に再評価を受ける作家は数多く存在する。アメリカで主に1980年代から1990年代にかけて映画を発表した映画監督・脚本家・プロデューサーであるジョン・ヒューズ(John Hughes)もその1人である。ヒューズは1980年代にティーン映画(若者向けの作品、所謂「青春映画」を指す)の制作(監督、脚本、またはプロデューサー)に関わり、1990年代にはファミリー向けコメディ映画を多数発表したことで知られる。ヒューズは作品を制作した当時は娯楽作家やヒットメーカーとして受容され、作品の主要ターゲットである若者観客層やファミリー観客層からの支持が高く、興行成績も概ね良好であった。しかしその一方で、その他の大人の観客層や評論家から寄せられる評価は必ずしも高くなかった。だがその後ヒューズの1980年代ティーン映画に対する評価は年月を経るにつれ次第に高くなり、現在ではティーン映画というジャンルを確立させた人物として高く評価され、ヒューズ作品の影響を受けた作品は後続のティーン映画のみに留まらず現代アメリカ映画全体において増加し続けている。

そこで本論文ではヒューズのティーン映画に対するそのような評価の変化が起こるに至った理由や、なぜ現在高く評価されているのかを、同ジャンルの他作品との比較や、作品に表れているヒューズの作家としての個性の分析などから考察し、ヒューズ作品に対する現行評価の正当性を再検討する。

1. ジョン・ヒューズとティーン映画

ジョン・ヒューズは1950年に生まれ、シカゴ郊外にて育ち、結婚した後には広告代理店に就職しコピーライターとして働く傍ら、雑誌に記事や短編小説などを寄稿するようになる。それら寄稿が注目を集めたことで映画

業界に招かれ脚本家としてデビューし、やがて監督やプロデューサーとしても作品を発表するようになる。その後の作品は1980年代のキャリア前半と1990年代を中心とするキャリア後半において作風が大きく変化しているという特色を持つことから、2つの時期に分けて述べることにする。

まずキャリア前半とは、1984年から1987年までの『すてきな片想い』(*Sixteen Candles*, 1984)、『ブレックファスト・クラブ』(*The Breakfast Club*, 1985)、『ときめきサイエンス』(*Weird Science*, 1985)、『フェリスはある朝突然に』(*Ferris Bueller's Day Off*, 1986)、『プリティ・イン・ピンク／恋人たちの街角 (以下『プリティ・イン・ピンク』)』(*Pretty in Pink*, 1986)、『恋しくて』(*Some Kind of Wonderful*, 1987)の計6本のティーン映画を指すものとする。これらの作品は当時の高校生を中心とする若者観客層に人気を博し、興行・批評共に当時のティーン映画としては好成績を収めた。しかしティーン映画は当時スタジオからも批評家からも軽視されていたジャンルであり¹、若者観客層以外からの支持を十分に得ることはできなかった。ヒューズ本人も後年のインタビューにおいて当手を振り返り、若者以外は皆自分の映画を嫌っており、映画業界ではのけ者扱いだったと述べている²。

そのようなキャリアの転機となったのが『結婚の条件』(*She's Having a Baby*, 1988)である。本作では20歳代前半の主人公ジェイク(ケヴィン・ベーコン)が就職、結婚、妻の出産などといった出来事を経て成長してゆく過程が描かれるが、主人公が大学を中途退学し結婚すること、職業がコピーライターであること、シカゴ郊外にて家庭を持つことなど、ヒューズ本人の経歴と共通する部分が多数存在する。そのような数多くの自伝的

1 映画監督マーサ・クーリッジによる発言。Kirk Honeycutt, *John Hughes: A Life in Film. The Genius Behind Ferris Bueller, The Breakfast Club, Home Alone, and more.* New York: Race Point Publishing, 2015, 8-9.

2 小林雅明「ジョン・ヒューズ・グラフィティ」『キネマ旬報』(第1059号)キネマ旬報社、1991年、83頁。

要素をもって若者が大人になる過程を描いた本作を最後に、以後ヒューズが高等学校や高校生を描く作品を発表することは一度もなかった。

本論では『結婚の条件』の後、1980年代末以降の作品をキャリアの後半として扱う。この時期にはヒューズは小学生以下の子供を主人公とした作品など、ファミリー層を主なターゲットとしたコメディ映画を数多く発表した。その中では、自宅に1人取り残された8歳の少年ケビン（マコーレー・カルキン）が強盗2人組を撃退する様を描いた『ホーム・アローン』（*Home Alone*, 1990）シリーズが代表作であり、シリーズ1作目『ホーム・アローン』はアメリカ国内の映画興行収入ランキングにおいて史上第3位（当時）となるほど国内外にて大ヒットを記録した。しかし、ヒューズはその後、1990年代末からは映画制作に一切関わることがなくなり、かつての仕事仲間との連絡も完全に絶つなど徹底した隠遁生活を送るようになる。こうした謎に満ちた晩年を送った後に、2009年、ヒューズは心臓発作により59歳にて急逝した。

このようにヒューズはキャリアを通じて商業的な娯楽作を発表し続けた人物であり、それ故芸術家としてや映画史の一部を成す作家としての評価を得ることは従来稀であった。作家としての評価を推し量る指標として映画賞に着目してみると、ヒューズ個人に対するものとしては『ホーム・アローン』公開翌年に NATO（National Association of Theatre Owners）によるプロデューサー・オブ・ザ・イヤー賞という、プロデューサーとしての手腕を評価する賞が贈られたのみであり、監督や脚本家としては生前映画賞が授与されることは一度もなかった。

しかし1990年代半ば頃から、ヒューズのティーン映画に対する再評価が起り始める。この時期のアメリカ映画界では若手監督が多数活躍するようになったが、これら若手作家の中にはヒューズのティーン映画を観て育った者が多数含まれており、彼らはヒューズがティーン映画に導入した様々な要素（詳細は第2節を参照）を踏襲した作品を作った³。この傾向は現代も続いてお

3 1990年代半ばから若手作家がティーン映画に多数起用されたこと、またそれによって

り、より多くの当時の若者が作り手の立場に回るにしたがって、ヒューズのティーン映画から受けた影響を公言する作家およびヒューズ作品を踏襲した作品が増加している。そしてそういった要素はやがてティーン映画の雛形となり、現在ではティーン映画に関するあらゆる議論はヒューズ作品を取り扱わなければならない、とされるまでに至っている⁴。

これらの事柄が現在のヒューズの再評価へと繋がり、ふたつの映画賞がヒューズに対して敬意を表明することになる。ひとつは2005年MTVムービーアワードであり、公開20周年を迎えた『ブラックファスト・クラブ』に対して特別賞が授与された。もうひとつはアカデミー賞であり、ヒューズの逝去の翌年である2010年の授与式の最中に時間が割かれ、ヒューズに対する追悼が行われた。これらふたつの映画賞は特色が大きく異なっており、前者は若者を中心とする一般人による人気投票という側面が強いのにに対し、後者はアメリカ映画の発展に対する功績を讃えるために業界人が選出する映画賞である。この2つの映画賞からも、ヒューズに対する現在の再評価は一般観客と業界人の双方、また幅広い年齢層からなされていることがわかる。

しかしながら、そうした再評価の対象はキャリア前半のティーン映画に偏っており、キャリア後半のコメディ映画に対しては現在も再評価が起こっておらず、寧ろ低い評価が与えられている。ヒューズの逝去に関する報道のほとんどは1990年代の作品群ではなくティーン映画に言及し⁵、ヒューズに関する文献においても1980年代ティーン映画に関する記述が大部分を占め、1990

ヒューズの影響が作品に色濃く反映されたことの詳細は、長谷川町蔵、山崎まどか『ヤング・アダルト U.S.A. ポップカルチャーが描く「アメリカの思春期」』DU BOOKS、2015年、8頁を参照。

4 Roz Kaveney, *Teen Dreams: Reading Teen Film and Television from 'Heathers' to 'Veronica Mars'*. New York: I.B.Tauris, 2006, 11.

5 Hadley Freeman, *Life Moves Pretty Fast: The Lessons We Learned from Eighties Movies (and Why We Don't Learn Them from Movies Anymore)*. New York: Simon & Schuster, 2016, 81.

年代コメディ映画に関しては「ティーン映画の作品よりも圧倒的に質が劣る」⁶ ことなどを理由に少量の言及に留まっている。このように、ヒューズのキャリアの前半と後半ではその作風だけではなく、作品に対する評価においても乖離が起こったまま現在に至っている。

2. ティーン映画におけるヒューズの功績

1980年代はティーン映画の黄金期とも呼べるほど高い人気を博した時代であった。しかし「“1980年代ティーン映画”と言えば多くの人はヒューズ作品を連想する」⁷とされるほど、ヒューズに対する評価は同時代の他のティーン映画の作家よりも高い。ではヒューズはなぜそのような評価を受けるに至ったのだろうか。本節は1980年代以前のティーン映画を参照し、ヒューズ作品との差異を分析することで、ヒューズが1980年代にティーン映画というジャンルに対してもたらした変革を3つの点に関して確認する。

(1) 革新的な描写の導入

ヒューズは1970年代以前のティーン映画においては描かれることのなかった要素を自身の作品に導入した。ここではそれらを2つのカテゴリーに分けて述べる。

第1の新たな描写は作品の舞台に関係する。ヒューズ以前の1970年代ティーン映画では、過去の時代を舞台とする作品が主流であった⁸。例として1970年代の著名なティーン映画を参照すると、『アメリカン・グラフィティ』(*American Graffiti*, 1973)は制作年よりも約10年前、『グリース』(*Grease*, 1978)は制作

6 Susannah Gora, *You Couldn't Ignore Me If You Tried: The Brat Pack, John Hughes, and Their Impact on a Generation*. New York: Three Rivers Press, 2011, 279.

7 Kevin Smokler, *Brat Pack America: A Love Letter to '80s Teen Movies*. Los Angeles: Rare Bird Books, a Vireo Book, 2016, 44.

8 Timothy Shary, *Teen Movies: American Youth on Screen (Short Cuts)*. London: Wallflower Press, 2005, 45-48.

年よりも約 20 年前のそれぞれ 1960 年代と 1950 年代を舞台としている。その最大の要因は、作品の作り手が自らの青春時代を舞台としていたことにあるが、1960 年代以前を舞台とすることに必然性を欠く作品が多くを占めていた。このことは、作り手が自らと同世代の観客に向けてノスタルジアに満ちたティーン映画を作っていたこと、また若者を主要な観客層として想定していなかったことを反映している⁹。当時のアメリカ映画における同時代性の欠如はティーン映画のみに関するものではないため、要因は他にも存在するものの¹⁰、ティーン映画に関しては作り手である大人のノスタルジアが、若者観客の作品に対する共感を妨げていた。また 1970 年代以前のティーン映画では、学校以外の場所におけるエピソードが多く語られ、学校という場所を正面から描いた作品は数少なかった¹¹。しかし 1980 年代に入ると、制作年と同じ時代を舞台とした作品や、舞台として学校に比重を置く作品が登場し始め、その後ヒューズが自らのすべてのティーン映画において一貫して制作年と同じ時代を舞台とし、物語の大部分を学校内に設定したことで、以降のティーン映画ではその傾向が主流となったのである。

第 2 の新たな描写は登場人物の生活に関係する。上記のように従来のティーン映画は作り手である大人のノスタルジアが根幹にあったため、公開当時の若者の描写としては正確性を欠いていた。そのようなティーン映画に対し、ヒューズは従来のティーン映画では描かれなかった要素を次々とティーン映画に導入し、当時の若者が共感することのできる作品を生み出した。例えば登場人物の人間関係に関しては「学校内に存在する人間関係の格差」¹²を導入

9 長谷川町蔵、山崎まどか『ハイスクール U.S.A. ～アメリカ学園映画のすべて～』国書刊行会、2006 年、32 頁。

10 いわゆる「ヴェトナム戦争をめぐる映画史的難題」である。詳細は加藤幹郎『映画ジャンル論—ハリウッド的快樂のスタイル』平凡社、1996 年、148、151、153、170 頁などを参照。

11 長谷川町蔵、山崎まどか（2006）、前掲書、4 頁。

12 日本では「スクールカースト」などと呼称される、学校内での学生の派閥や友人グループが固定され、それらの間に上下関係が生まれている様。長谷川と山崎によると、学校内の

した。ティーンエイジャーの様々な人物類型は 1950 年代以来多くのティーン映画に登場していながらも、そういった人物をリアルで血の通った人間として描いた作品はヒューズ以前には存在しなかった¹³。またヒューズ以前のティーン映画では 1 つの人物類型にフォーカスするもの¹⁴や、異なる人物類型間での交友関係の描写に正確さを欠くもの¹⁵がほとんどだったが、ヒューズをはじめとして 1980 年代ティーン映画は様々なステレオタイプにフォーカスを当てるようになり¹⁶、アメリカ映画におけるティーンの登場人物はヒューズ以降に従来よりも深い理解をもって描かれるようになった¹⁷。またヒューズは物語の中軸となる要素においても、「舞台と時間設定の限定」、「シリアスとギャグの混在」、「親の居ぬ間のパーティ」¹⁸などといった、現実の若者が経験しているにも関わらず従来でのティーン映画では描かれることが稀であった要素を次々と導入し、後世のティーン映画が相次いでそれらを真似たことで、これらすべてがティーン映画における約束事となったのだった¹⁹。このようなジャンルへの貢献が、現代ティーン映画のほとんどはある意味ヒューズ作品のり

人間関係に関する設定がリアルなままドラマを生み出した作家はヒューズ以前には誰もおらず、ヒューズ以降もヒューズほど追求した作家はいない。長谷川町蔵、山崎まどか（2006）、前掲書、9 頁参照。

13 Susannah Gora, *op. cit.*, 46.

14 例えば『理由なき反抗』(*Rebel Without a Cause*, 1955) においては不良グループ、『キャリー』(*Carrie*, 1976) においては学校内でいじめにあう人物がフォーカスされている。

15 従来でのティーン映画では「優等生 vs 劣等生」や「金持ち vs 不良」などの単純な対立関係や、異なるグループに属する登場人物が全員等しく仲が良いことなど、リアリティを欠く人間関係の描写が横行していた。長谷川町蔵、山崎まどか（2006）、前掲書、9 頁。

16 Timothy Shary, *Generation Multiplex: The Image of Youth in American Cinema since 1980*. Austin: University of Texas Press, 2014, 34.

17 Timothy Shary (2005), *op. cit.*, 67-68.

18 両親が留守の間に、ティーンエイジャーが実家において開催するパーティのこと。

19 長谷川町蔵、山崎まどか（2006）、前掲書、9 頁、長谷川町蔵、山崎まどか（2015）、前掲書、4-5 頁。

メイクと言える²⁰、という現状を生み出している。

(2) 女性の描き方の革新

またヒューズは女性の描き方という点でも大きな変革をもたらした。映画産業は長らく男性優位の世界であることもあり、映画作品に対しジェンダーの観点から問題提起がなされることは少なくないが、ティーン映画においては作り手が想定する観客層の偏りも加わり²¹、若い女性の表象に若い男性のそれと比べ様々な偏りが生じている例が多数存在する。例えば1960年代以前のティーン映画では概して若者の非行を描く作品が多く作られたが、実際のアメリカでは少年の非行に比べ少女の非行の事例は非常に少なかったにも関わらず、非行少年の恋愛を描くという物語の都合上、少女の非行も現実より遥かに多く描かれた²²。一方、1970年代には、女性の若者は特殊な力や能力を有する存在として描かれることが増えた。例としては、『エクソシスト』(*The Exorcist*, 1973)で少女が悪魔に憑りつかれることや、『キャリー』における少女が超能力を手にするなどが挙げられる。当時のアメリカ社会では女性の社会進出が進み、女性は社会において男性に肩を並べるほどの権力や影響力を有することが可能となっていく。脅威となるような能力を手にすることで周囲の人間に危害を加えることができるようになるティーン女性像が当時普及していたことは、少女が成長して社会で大きな力を得ることへの恐怖が当時のアメリカ社会に蔓延していたことの表れであるとされ

20 長谷川町蔵、山崎まどか (2006)、前掲書、179頁。

21 当時の作り手が想定していた観客層の偏りは、1950年代から1960年代にかけて多数のティーン映画を発表した製作会社AIP (American International Pictures) の作品制作方針に端的に表れている。曰く、「男向けの映画は女も観るが、その逆は成立しない」ことから、「若者向け映画は男の観客に向けて作るのが最も興行的に効率が良い」のだという。Timothy Shary (2005), op. cit., 27-29.

22 *ibid.*, 26.

る²³。さらに1960年代以降の「ビーチ映画」²⁴や、1970年代末から1980年代初頭にかけての「スラッシャー映画」²⁵およびコメディ映画では、ティーン的女性登場人物が物語の中核としてではなく、しばしば水着姿やヌードなどといった性的な、所謂「お色気要素」の提供者としてのみ扱われる傾向が強かった²⁶。

それに対して、ヒューズは自らの作品を女性の視点から描くことを好み、そうすることでティーン映画の大半がティーン男性と性に関するものによって占められている（当時の）現状を打破したいと述べていた²⁷。実際、ヒューズのティーン映画には、主人公を含む主要登場人物としてティーン女性が多数登場する。ヒューズのティーン映画3本に主要登場人物として出演したモリー・リングウォルドによると、それまでも強い（男性の保護下に置かれた存在ではなく、精神的に自立した）女性が映画内で描かれることはあったが、強いティーン的女性が描かれることはヒューズ以前にはなかったという²⁸。

さらにヒューズ作品、特に『ブレックファスト・クラブ』は、女性のセクシャリティを深く掘り下げている。本作では劇中ティーン女性が自らの性経験の有無について話す場面で、経験があると答えれば周囲の男性からは「尻

23 *ibid.*, 48-50.

24 ビーチなどを舞台としたティーン映画のサブジャンルの1つ。水着姿の若者が多数登場することが最大の特徴。

25 ティーンの登場人物が殺人鬼に追われる様を描くホラー映画であり、ティーン映画の主要サブジャンルの1つ。『悪魔のいけにえ』(*Texas Chainsaw Massacre*, 1974)や『ハロウィン』(*Halloween*, 1978)などをきっかけとして、現在も様々な作品が作られ続けている。

26 『アニマル・ハウス』(*National Lampoon's Animal House*, 1978)などをきっかけに、性欲旺盛なティーン男性を主人公とする作品が1970年代末から1980年代初頭にかけてのティーン向けコメディ映画では主流となった。詳細は長谷川町蔵、山崎まどか(2006)、前掲書、38-42頁などを参照。

27 Ann De Vaney, "Pretty in Pink? John Hughes Reinscribes Daddy's Girl in Homes and Schools" in *Sugar, Spice, and Everything Nice: Cinemas of Girlhood (Contemporary Approaches to Film and Media)*. Ed. Frances K. Gateward, Murray Pomerance. Michigan: Wayne State Univ Pr, 2002, 211.

28 Hadley Freeman, *op. cit.*, 65-66.

軽 (slut)」、経験がないと答えれば「堅物 (prude)」とみなされ、いずれにしても両極端なイメージしか当てはめられないという、所謂「Slut/Prude 問題」が台詞として語られる。この問題に代表されるような、ティーン女性のセクシャリティに関する男性からの扱いの不当さは、本作以前から現実中存在するものであったが、アメリカ映画において直接的に言及されたのは『ブレックファスト・クラブ』が最初であり、本作ほどにこの問題の実態を描いた作品は他に存在しない²⁹。こうした観点からジュリアナ・バゴットは、1980年代の女性の貞操に関する言説の歴史は『ブレックファスト・クラブ』以前と以降で二分されると述べている³⁰。

(3) 「普通」のティーンへの愛情

ではヒューズによる上述の革新的な諸要素の導入は、なぜリアルなティーンの描写に繋がったのだろうか。それはヒューズが一貫して「普通」のティーンを描いていたからである。ヒューズ以前にも一見すると普通のティーンを描いているように見える作品は存在したが、そうした作品で描かれたのはカウンター・カルチャーを生きる若者やアンチ・ヒーローとしての若者など、いわば「異常な」(平均的ではない)人々であった。それらの若者像は、現実の若者の中でも一部の特殊な例を取り上げたものであり、また観客の関心を引くために「異常さ」が過剰に強調されているという意味で、若者に対する一種の搾取とも言えるものだった。一方ヒューズがティーン映画に導入した数々の要素はすべて「普通」のティーン、すなわち当時の一般的な大多数の若者が日常において実際に経験していた事柄であり、ヒューズ作品の登場人物は当時のティーンが自分と「同一視できる人物」だった。そのようなティーン

29 Kevin Smokler, op. cit., 64

30 Julianna Baggott, "A Slut or a Prude: *The Breakfast Club* as Feminist Primer" in *Don't You Forget About Me: Contemporary Writers on the Films of John Hughes*. Ed. Jaime Clarke. New York: Gallery Books, 2007, 15-19.

ン像は従来全く描かれないか、もしくはヒューズ作品ほどに注目されて描かれることがなかった³¹。ヒューズ作品の登場人物は裕福な者とそうでない者、賢い者とそうでない者、「クール」な者とそうでない者など、幅広い人物像が描き分けられており³²、また学校内での所謂スクールカーストの上下などによって登場人物の扱いが変わることもなく、どの人物も等しく面白く、等しく悩みや問題を抱えている存在として描かれている³³。すなわちヒューズは、ティーンのドラマを描く際に、従来のように極端な例を取り上げたり、過度に強調した描き方をしたりする必要はないのだということ、すべてのティーンの日常生活は等しく興味深いドラマに満ちているのだということを示し、それによって当時の大多数の平凡なティーンを肯定し、賞賛したのである。

そしてヒューズがそのような姿勢でティーンを描くことができたのは、ヒューズが常にティーンに対する愛情を持っていたからである。ヒューズは自らの作品内のティーンの悩みについて酷評した批評家に対し怒りを露わにするなど³⁴、ティーンに対する強い愛情を持っており、この愛情がティーンの表層的な印象を超えて奥底にある心情を読み解くことを可能にした³⁵。ヒュー

31 大場正明『サバービアの憂鬱 アメリカン・ファミリーの光と影』、東京書籍、1993年、246頁。

32 Timothy Shary (2005), op. cit., 67-68.

33 Tod Goldberg, "That's Not a Name, That's a Major Appliance: How Andrew McCarthy Ruined My Life" in *Don't You Forget About Me: Contemporary Writers on the Films of John Hughes*. Ed. Jaime Clarke. New York: Gallery Books, 2007, 90.

34 『ブレイクファスト・クラブ』公開時の次のエピソードを参照。本作について、「ただのティーンの悩み事を核戦争よりも重大な問題かのように大げさに描いている」とする評論に対してヒューズは怒りを露わにし、その評論の著者が発行する雑誌の表紙に「ティーンの内殺：なぜ我々の子供は死んでいくのか？」という見出しが掲載されていたことを踏まえ、「ティーンの内殺が自殺を考えるほどに深刻なのだとしたら、それは核戦争と同等に重大な問題なのだ」と公の場で反論した。Kirk Honeycutt, op. cit., 89.

35 Steve Almond, "John Hughes Goes Deep: The Unexpected Heaviosity of *Ferris Bueller's Day Off*" in *Don't You Forget About Me: Contemporary Writers on the Films of John Hughes*. Ed. Jaime Clarke. New York: Gallery Books, 2007, 14.

ズが普通のティーンを愛情をもって描いていたことに関して、映画評論家のロジャー・エバートは「多くのティーン映画と違って、登場人物を嫌ったり見下したりしていない。その代わりに人間味溢れるコメディを描き、しかもそれをティーンの日常生活の中に見出している」と評した³⁶。すなわち、ヒューズは決して現実に存在するすべてのティーンの在り様を描いたわけではないが³⁷、ティーン映画をティーンの日線に立って作り、ティーンを搾取ではなく賞賛の対象としたのだ。そして、ヒューズ以降の優れたティーン映画は、すべて同じ姿勢で作られているのである³⁸。

3. 現代ティーン映画とヒューズの関係性

前節ではヒューズが時代の文脈の中でいかに評価されるに至ったかを論じた。しかし、現代の大人がヒューズを賞賛しているというだけでは、現在の再評価は1980年代当時に若者であった世代によるノスタルジアに基づくものである可能性が否定できない。だが実際には、第1節で触れたように、ヒューズ作品は現代の若者からも高く支持されている。そこで本節では1990年代以降のティーン映画を参照し、ヒューズ作品との差異を分析することで、現在の若者がヒューズ作品を支持する理由を考察する。

(1) 受け継がれなかった要素

ヒューズがティーン映画に導入した様々な題材が後のティーン映画の約束事として定着したのは先に述べた通りだが、それらの題材の中には、現代ティーン映画では異なる描かれ方がなされるようになったものが複数存在する。

その第一の例として挙げられるのが女性の描き方である。ヒューズを始めとする1980年代ティーン映画の功績により、1990年代に入ってから女性

36 Susannah Gora, *op. cit.*, 44.

37 ヒューズが描いた若者像の偏りについては第4節を参照のこと。

38 Timothy Shary (2005), *op. cit.*, 72.

主人公のティーン映画は作られ続けたが³⁹、2000年代に入って『トワイライト～初恋～』（*Twilight*, 2008）から始まる『トワイライト』シリーズ（2008, 09, 10, 11, 12）が登場するまでの長年の間、製作会社は再びティーン女性よりもティーン男性を主要観客層として優先するようになった。本シリーズがティーン女性を中心とする若者観客層により大ヒットを記録したことによってようやくティーン女性の興行面での重要性が再認識され⁴⁰、『ハンガー・ゲーム』（*The Hunger Games*, 2012）から始まる『ハンガー・ゲーム』シリーズ（2012, 13, 14, 15）などティーン女性を主人公とする作品が多く作られるようになった。そして、そうした作品は興行においてもヒットを記録し続けている。しかし、これら現在の作品におけるティーン女性とヒューズ作品におけるティーン女性を比較すると、その性質が大きく異なっている。この変化が起こった要因として挙げられるのが、『クルーレス』（*Clueless*, 1995）である。本作は物語の内容などよりも主人公やその友人らが着用する色鮮やかな衣装など豪華なビジュアル面で注目を集めた。本作がヒットしたことにより、以降のアメリカ映画及びテレビ番組は魅惑的かつ上昇志向なティーン像を提示するようになり、またそのような作品に出演する女優は痩せ型でスタイルが良いことが必須条件と化していった。この傾向は現在に至るまでエスカレートし続けている⁴¹。

作品内におけるティーン女性の表象については、他にもヒューズ作品との違いが存在する。ティーン女性を主人公とする作品の現在にまで至るブームの火付け役となった『トワイライト』シリーズでは、人間であるティーン女性の主人公ベラ（クリステン・スチュワート）とバンパイアである男性との恋愛が描かれるが、ベラは恋愛に関して受動的であり、恋愛相手に合わせて

39 Hadley Freeman, op. cit., 80.

40 *ibid.*, 67.

41 こうした女優の体型の変化についての詳細な分析、また『クルーレス』から始まるアメリカ映画及びテレビ番組の変化についての詳細は *ibid.*, 77-78 を参照。

行動する人物として描かれており、シリーズの終盤においてはバンパイアである男性との恋愛を成就させるために人間であることをやめ、周囲の反対を押し切ってバンパイアへと自らの種族を変える。恋愛対象である男性に合わせて行動するこうした女性像は、ヒューズ作品の女性像、例えば『プリティ・イン・ピンク』の主人公の、自己を貫き通すことで男性を魅了する能動的な姿とは対照的である。このようにティーン映画における女性像は、ヒューズ以降、固定され多様性を失う傾向にあり、『プリティ・イン・ピンク』で主人公を演じたモリー・リングウォルドも、現代のティーン映画にはティーン女性のあるがままの姿を肯定する作品が非常に数少ないと指摘している。またドキュメンタリー映画 *Don't You Forget About Me* においてヒューズ作品の魅力を語る現代の若者も、「ヒューズ作品におけるティーンは身近に感じるが、現代の作品におけるティーンは有名人がティーンの仮装をしているようにしか見えない」と発言している。

現代ティーン映画においてヒューズ作品とは異なる描かれ方をされる要素の第2の例として、物語の舞台を挙げることができる。先に述べた通り、ヒューズ作品は普通のティーン像を描き、若者のドラマを若者の平凡な日常生活の中に見出すことで若者観客の共感と呼んだ。しかし現代ティーン映画の人気作は、物語に特殊な題材や舞台設定を用いるものが大半を占めている。先述の『トワイライト』シリーズではバンパイアや狼男をめぐるストーリーが展開され、『ハンガー・ゲーム』シリーズでは近未来の独裁国家におけるティーン同士の殺し合いや、ティーンが国家に対して起こす反乱が描かれる。このようなSFやファンタジーに分類される作品でなくとも、例えば全世界で3億ドル以上の興行収入を収めた⁴²人気作『きつと、星のせいじゃない。』(*The Fault in Our Stars*, 2014) は、癌を患う2人のアメリカの高校生がオランダへ旅に出る物語であり、これもまた一般的なティーンの日常生活からはかけ離

42 Wikipedia contributors, 「きつと、星のせいじゃない。」 Wikipedia: The Free Encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Teen_film (最終閲覧 2016/12/30)

れている。勿論現在でも若者のドラマを日常生活の中に見出す作品は作られており、人気作も生まれているが、現代ティーン映画の主流となっていない。現在主流なのは上述のような特殊な題材を扱う作品群であり⁴³、そのことが現代ティーン映画ではなくヒューズ作品に対してより強い共感を抱く現代の若者の存在を生んでいるのである。

(2) ティーンに向き合う姿勢

また現代ティーン映画とヒューズ作品との差異は、作り手がティーンに向き合う姿勢にも認められる。ヒューズがティーンへの愛情を抱き、ティーンと同じ目線に立って作品を生み出していたことは先に述べた。しかし、ヒューズはティーンを賞賛しながらも、決してティーンを甘やかすことはしなかった。ヒューズが従来作品では存在しなかった数々のリアリティ溢れる要素をティーン映画にもたらしたのは先述の通りだが、それらを導入することは同時に残酷さを導入することでもあった。例えば「学校内に存在する人間関係の格差」が導入されたことによって、学校内で人気がある者とそうでない者の間には友情も恋愛も通常成立しないという残酷な現実が描かれてしまい、若者観客にとってティーン映画は現実から離れてファンタジーを楽しむ場ではなく、日頃抱えている不満や鬱憤に直面する場となってしまった。彼らのヒューズ作品に対する共感は、心の痛みを伴うものだったのだ。しかし、それらの要素を踏襲した後進の作品がヒューズ作品ほどの切実さを伴っている

43 現代ティーン映画の主流作品を知るにはティーン・チョイス・アワード (Teen Choice Awards) が有効である。これは TeenPeople 誌主催の映画賞で、1999 年から 2016 年現在まで毎年開催されており、13 歳から 19 歳までの一般人による投票で結果が決定されることから、受賞作品は各年のティーンエイジャーからの人気を直接反映していると言える。本賞の映画部門を参照すると、2012 年は『ハンガー・ゲーム』、2013 年は『トワイライト・サーガ/ブレイキング・ドーン Part2』 (*The Twilight Saga: Breaking Dawn - Part 2*, 2012)、2014 年は『きつと、星のせいじゃない。』と、本文にて現代ティーン映画の主流作品として参照した作品がそれぞれ最多部門受賞作品となっている。

とは言い難い。例えば、多種多様な登場人物が友情を育む様を描く作品において『ブレイクファスト・クラブ』が引用される例は数多いが⁴⁴、登場人物はあくまで一時的な相互理解を得るのみであり、長期的な友情関係は決して生まれ得ない、という『ブレイクファスト・クラブ』の残酷さは、それらの作品から排除されている。

とはいえ、ヒューズ作品において重要なのは、残酷さが根底にありつつも、描く内容はあくまで希望に満ちているということである。ヒューズ作品は、ヒューズ本人が「決して作品をバッドエンドで終わらせない」⁴⁵と公言しているように、すべての作品が幸福な結末を迎える。この2つの一見相反する要素が共存することにより、ヒューズ作品の残酷さはそのリアリティを増せば増すほどにティーンにとって救いになる⁴⁶。なぜなら、劇中の残酷なリアリティによってティーンが抱く心の痛みが本物であるならば、劇中で描かれるような友情や恋愛によって、本物の幸福もまた手に入れられるかもしれないと思えるからである⁴⁷。それゆえ、ヒューズ作品を観る若者は、ただその残酷さに打ちのめされるだけでも、その幸福さに現実逃避をするだけでもなく、残酷さと希望の双方を登場人物と共有することによって作品に共感するのである。

しかもヒューズは、ティーンに希望を抱かせるだけでは終わらない。確かにヒューズはティーンに希望を抱かせるが、同時にその希望を手に入れるために、ティーン自身に対して「変わる」ことや「行動を起こす」ことを求める。その代表例が『ときめきサイエンス』における理想の美女リサ（ケリー・ルブロック）である。リサは本作において、女の子にモテない高校生のゲイリー（アンソニー・マイケル・ホール）とワイアット（イラン・ミッチェル＝スミ

44 例えば『glee / グリー』（*glee*, 2009-2015）や『ピッチ・パーフェクト』（*Pitch Perfect*, 2012）などは、様々な人物類型の登場人物が友情を育んでゆく様を描く作品であるが、作品内で『ブレイクファスト・クラブ』に対するオマージュを複数捧げている。

45 *People* 誌での 1985 年のヒューズの発言。Kirk Honeycutt, op. cit., 89.

46 Julianna Baggott, op. cit., 21.

47 Susannah Gora, op. cit., 316.

ス)の「実生活で女性と恋愛をすることができないのならば、自分達の言いなりになる完璧な美女を創り出せばよい」という考えから、さながらフランケンシュタイン博士による怪物のように生み出される人物である。しかし実際に誕生したりサは、創造主である2人の指示にすべて従うと言いながらも、2人の恋愛や性欲の対象になることも、2人を甘やかすこともなく、その代わりに2人の高校生活を改善するためのアドバイスを与え、それらに従うよう促し続ける。そして、リサの指示に従って自ら行動を起こすことができるようになった2人は、結末部において同級生と恋愛することができるようになる。ヒューズ作品は残酷さと希望の双方を同時に描いているが、それと同様に、ティーンに向き合う姿勢においても2つの相反する要素を共存させている。ヒューズ作品は前節において述べたように、「普通」のティーンが平凡な日常生活を送ることを賞賛しているが、それと同時に、努力せず安易な日常生活を送り続けようとするティーンに対してはアンチテーゼを提示し、時に容赦なく変化を促すのだ。

では、安易な日常生活を送る若者に対してアンチテーゼを示すことなく、彼らをただ賞賛するだけの作品とはどのようなものなのだろうか。それを体現しているのが「スラッカー (slacker) 映画」である。スラッカー映画とは現代ティーン映画のサブジャンルのひとつであり、主人公を始めとする主要登場人物が自堕落であることや、物語面でもこれといった苦労や成長がないことなどを特徴とする、日本で言うところの所謂「ひきこもり」や「ニート」に近い若者像を描いた作品群である⁴⁸。そのような若者像はさながら『ときめきサイエンス』においてリサが存在しなかった場合に主人公の2人が辿っていたであろう未来の姿であり、ヒューズが描いた若者像とは正反対に位置するものである。安易な日常生活に対するアンチテーゼが存在するからこそ、ヒューズ作品を観た若者観客は共感し自らを肯定するだけに留まらず、より

48 「スラッカー映画」についての詳細は、長谷川町蔵、山崎まどか（2006）、前掲書、290-291頁を参照。

良い人間になりたいと思い⁴⁹、劇中の登場人物たちと同様に行動を起こすことを決意するのである。

そして、若者観客がヒューズ作品から得るこうした希望や「変わる」ことへの決意といったものは、作品公開当時の若者観客だけが抱くものではない。それらは時代に関係なく若者が共通して抱くことのできる普遍的な心情であり、ヒューズ作品の時代に囚われない魅力として、現在も新たな観客を魅了し続けている。こうした普遍性が作品内に存在することによって、登場人物たちと同じような高校生活を送らなかつた観客や、1980年代を若者として過ごしていない現在の若者観客も、当時の若者観客と同様にヒューズ作品に共感することが可能となる⁵⁰。ヒューズ本人も引退直前のインタビューにおいて、自らのティーン映画が時を超えて受け入れられているのは、描いている内容が普遍的であるからだろうと述べている⁵¹。

本節で確認したように、現代ティーン映画は、ヒューズ作品を表面的な形のみで受け継いでおり、その根底にあるヒューズの作家としての姿勢を完全に受け継ぐことはできなかつた。一方、ヒューズの姿勢は、当時の若者のみではなく、時代を超えて様々な年代の若者に訴えかけることのできる普遍性を有していた。だからこそ、ヒューズ作品の個性は未だ風化せず独自の魅力を保ち続けており、現代の若者からも「若者の気持ちがわかる」作家として評価を受ける要因となっているのである。

4. 現行評価の再検討

本節ではヒューズに対する批判的な見解を取り上げ、それらの正当性を考察し、ヒューズに対する現行評価の再検討を行う。また従来の研究では十分に論じられてこなかつた1990年代の作品を分析することで、ヒューズを作家

49 Susannah Gora, *op. cit.*, 315.

50 Hadley Freeman, *op. cit.*, 152.

51 1999年のインタビューにおける発言。Susannah Gora, *op. cit.*, 335.

として総合的に分析する。

(1) ヒューズに対する批判

まず 1980 年代のヒューズのティーン映画に対して寄せられている批判を列挙する。数々の批判の中で最も多いのは人種に関するものである。ヒューズのティーン映画に登場する人物は大多数が白人であり、非白人の登場人物はほとんど登場せず、また登場した際にもその扱いは脇役もしくは粗野なカリカチュアである⁵²。そうした扱いの最たる例が『すてきな片想い』におけるロン・ダク・ドン（ゲディ・ワタナベ）であり、主人公の祖父母の家に滞在しているアジア人の留学生として登場する人物である。その名前や過度にアジア訛りのたどたどしい英語⁵³に加え、ロン・ダク・ドンがフレーム内に登場する度、またその名前が言及される度にカンフー映画を連想させる銅鑼の音が効果音として鳴り響くなど、アジア人らしさを過度に強調した描き方がなされている。そうした描写を差別的だとする意見は非常に多く、「ハリウッド史上最も差別的なアジア人のステレオタイプ」⁵⁴とも論評されている。また黒人に関しても同作における台詞はしばしば問題視されており⁵⁵、ヒューズのティーン映

52 Catherine Driscoll, *Teen Film: A Critical Introduction (Film Genres)*, New York: Bloomsbury Academic, 2011, 46-47.

53 ロン・ダク・ドンを演じたゲディ・ワタナベはアメリカにて生まれ育った日系アメリカ人であり、劇中の過度なアジア訛りやたどたどしい英語の話し方などは演技によって故意に作り出されたものである。

54 米公共ラジオ局（National Public Radio, NPR）による発言。Susannah Gora, op. cit., 320.

55 『すてきな片想い』の冒頭、主人公のサマンサが友人と会話する場面において、友人の「いい男とピンクの車が欲しい」という発言に対し、サマンサ（モリー・リングウォルド）がピンクよりも黒色の車が欲しいという意味で「黒いほう（“black one”）がいい」と答えると、友人は驚きに満ちた様子で「黒人の男と付き合いたいのか？」と質問する。この場面は、主人公らが黒人男性と恋愛することを非日常かつ不自然なものとして捉えていることを示している。

画では主要な役割を果たす黒人の登場人物は存在しない。またヒューズ作品の登場人物の大多数は、白人であるだけでなく、シカゴ郊外に在住の中流階級の人物であり、こうしたことからヒューズを若者のドラマの語り手として賞賛する批評家すらも、ヒューズは若者の一部の側面しか描いていないとみなしている⁵⁶。

他方、1990年代のヒューズに対する批判は1980年代よりも膨大な数が存在する。第1節で述べた通り、ヒューズの1990年代の作品群は概して失敗作と見なされており、興行的に成功を収めた作品も、ヒューズのティーン映画を支持する層からは愛憎入り混じった扱いを受けている。このファンの心理はつまるところ「なぜティーン映画を捨ててファミリー映画へと移行したのか?」という疑問に集約され、未だ明確な答えが示されていないことからファンの推理は現在も進行中であり、それら推理の多くはヒューズに対する人格批判とも取れる内容となっている。いくつか例を挙げると、「ヒューズは映画作りに対する情熱を失い、ただの仕事として映画を作るようになったのだろう」⁵⁷ というものや、「商業主義に魂を売ったのだろう」⁵⁸ などがある。また当時の業界人からは、さらに直接的な批判が寄せられている。ヒューズは元来人付き合いの悪い人物であり、仕事仲間と親交を深めることは稀であった。またヒューズは自らと意見が一致しない際には、現場のスタッフや製作会社の社員などを躊躇せず次々と解雇していた。このようなヒューズの無礼な言動に対する反発は業界内で高まり続け、1993年には『スパイ』(Spy) 誌が暴露記事

56 Catherine Driscoll, op. cit., 46.

57 Jason Diamond, *Searching for John Hughes: Or Everything I Thought I Needed to Know about Life I Learned from Watching '80s Movies*. New York: William Morrow Paperbacks, 2016, 212.

58 ヒューズのティーン映画への敬意を公言する映画監督の1人であるケヴィン・スミスの『ドグマ』(Dogma, 1999)における台詞より。本作には様々な神が人間の姿を借りて登場するが、その中の1人である芸術の女神(サルマ・ハエック)は主人公らに対し、歴代興行収入ベスト20の映画作品は全て自分の発案によって生まれたものであるが、『ホーム・アローン』だけは例外であり、悪魔(商業主義)に魂を売った男が作った駄作である、と発言する。

を発表し、匿名の情報源に基づきヒューズの様々な言動を暴露し批判した⁵⁹。

(2) ヒューズ個人と作品との関係性

ではそうした批判はすべて妥当なのだろうか。ここではまずヒューズのパーソナルな側面や作品制作への向き合い方を参照することにより、1980年代ティーン映画への批判に対して再検討を加えたい。

ヒューズがリアリティ溢れるティーンの日常描写を行い若者観客からの共感を得たことはこれまでに述べた通りだが、ヒューズがそのような表現ができた最大の理由は、ヒューズが自身のパーソナルな側面を数多く作品に反映させていたからである。ヒューズを賞賛する意見として、ヒューズが幼少期の感情や経験を忘れないまま大人になったことや、それ故に若者が共感できる物語を生み出すことができたことに言及するものは数多いが、ヒューズによる自身の過去の記憶の反映は物語内容など抽象的なものに留まらず、作品内の細部にも無数に存在する。ヒューズ作品の登場人物の大多数は白人かつシカゴ郊外在住の中流階級の人物であるが、ヒューズもまた白人であり、シカゴ郊外の中流階級の家庭にて10代を含む生涯の大部分を過ごした人物である。さらにヒューズのティーン映画の舞台となっているのは、ヒューズの育った地域やその近隣であり、『フェリスはある朝突然に』や『ブレイクファスト・クラブ』の撮影を行った高等学校はヒューズの母校である⁶⁰。またヒューズ作品に登場する主人公たちの家は、建築構造から内装に至るまでヒューズの実家と酷似している⁶¹。他にも自身が学生時代に画家を目指していたことは『恋しくて』の主人公に反映され、自身に兄や姉がおらず複数の妹がいたことは作品の多くに反映されている⁶²。他にも登場人物の多くが自身の学生時代の知

59 Jason Diamond, op. cit., 211, Kirk Honeycutt, op. cit., 187.

60 小林雅明、前掲書、85頁、長谷川町蔵、山崎まどか（2006）、前掲書、280頁。

61 Kirk Honeycutt, op. cit., 11-12.

62 ヒューズのティーン映画6本のうち主人公またはそれに準ずる登場人物計11名（『ブレッ

り合いをモデルとしているなど⁶³、このような自身の反映の例は枚挙に暇がない⁶⁴。このようにヒューズは「自身が体験したこと以外は描かない」⁶⁵作家であり、それこそが数々のリアリティを生んだ要因であり、作品内の描写の範囲を狭めた原因でもある。1980年当時のシカゴ郊外では実際に人口の9割以上が白人であり⁶⁶、またヒューズの母校を含む現地の高等学校には当時数名ほどしか非白人の学生は在籍しておらず⁶⁷、その点でヒューズ作品の人種描写は正確である⁶⁸。同様にヒューズが中流階級の人物を描き続けたことも自己投影の結果であり、差別によるものではない⁶⁹。

またヒューズの1980年代の作品群に対する最も頻繁な批判対象のひとつであるロン・ダク・ドンも、他の登場人物と同様にモデルが存在し⁷⁰、実際に当時のシカゴ郊外ではアジア人は非常に稀な存在だった。ここではロン・ダク・ドンの例を糸口に、事実考証とは異なる観点から人物造形の問題を捉えてみたい。すなわち、はたしてヒューズ作品におけるステレオタイプはロン・ダク・ドンだけなのかという問いである。『すてきな片想い』ではアジア人のロン・ダク・ドンがフレーム内に登場する際に銅鑼の音が効果音として鳴り響く

クファスト・クラブ』の主要人物5名、『ときめきサイエンス』のゲイリーとワイアット、他4作の主人公)のうち作品内にて兄弟姉妹の存在が明示される人物は、兄を持つ者が2名、姉・弟を持つ者が各1名であるのに対し、妹を持つ者は4名存在する。

63 登場人物とそのモデルの存在についての例の一部の列挙は Kirk Honeycutt, op. cit., 26-30 を参照。

64 自身の反映の多さを窺い知る例として、例えば『フェリスはある朝突然に』における自己投影の数々は Hadley Freeman, op. cit., 152, Susannah Gora, op. cit., 181, 186-187, 191 などに一部が列挙されている。

65 Kevin Smokler, op. cit., 46.

66 *ibid.*, 65.

67 *ibid.*, 60.

68 Susannah Gora, op. cit., 320.

69 Hadley Freeman, op. cit., 151-152.

70 Kirk Honeycutt, op. cit., 65.

くが、同様にオタクである下級生が登場する際には仰々しい音楽が流れ、老人であるサマンサの祖父母が登場する際にはテレビドラマ『トワイライトゾーン』のメインテーマが流れることで、ティーンから見たオタクや老人の不可思議さが強調されている。しかし、ロン・ダク・ドンの描写が問題視されることはあっても、下級生や祖父母の描写が問題視されることはなく、むしろ「若者が高齢者を見た時の率直な感情を正確に描いている」などとして賞賛されている⁷¹。ヒューズが「学校内に存在する人間関係の格差」をティーン映画に導入し、様々なステレオタイプを描き分けたことは先に述べた通りだが、『すてきな片想い』における上述の描写もあくまでヒューズの数多くのステレオタイプ描写の一部である。本作は登場人物に対する数多くのステレオタイプに満ちており⁷²、その点で人種による扱いの差は存在しない⁷³。

とはいえ、勿論 1980 年代にも非白人の俳優は存在し、ヒューズが彼らを一度も主要な役柄にキャスティングしなかったことの明確な理由は存在しない⁷⁴。また人種に関する認識のあり方は現代とは異なっており、その点でヒューズ作品を始めとする 1980 年代のティーン映画は完璧からは程遠く、時代が抱えていたものと同じ問題を抱えている⁷⁵。ゆえにここでもヒューズ作品を全面的に擁護することはできないが、現在の厳しい評価に対する再検討を促すこ

71 例 えば John Hughes: *A Life in Film: The Genius Behind Ferris Bueller, The Breakfast Club, Home Alone, and more* (Kirk Honeycutt, op. cit.) では、63-64 頁においては祖父母の描写を賞賛し、直後の 64 頁ではロン・ダク・ドンの描写を問題視している。

72 例 えば主人公の姉は非常に愚かな人物として描かれるが、彼女の髪がブロンドであることから、これはブロンドの女性は愚かであるというステレオタイプの表れであると考えられる。また姉が結婚する男の家族は得体の知れない恐ろしい一家のように描かれるが、この男はイタリア系であり、これはイタリア系の男に対しマフィアやギャングの印象を結び付けるステレオタイプの表れであると考えられる。

73 Kevin Smokler, op. cit., 68-69.

74 *ibid.*, 69.

75 *ibid.*, 324.

とは可能だろう。ヒューズが自己投影の結果としてリアリティに溢れたティーンの描写を行ったことが現在高く評価されているのならば、現在批判される点も同じく自己投影から生まれたことを踏まえ、現在の評価の偏りはその正当性を再検討されるべきだろう。

(3) ティーンの前にある未来

ここからは1990年代のヒューズに対する批判について再検討を試みる。1990年代のヒューズおよびヒューズ作品に対する批判の根本にある認識は、つまるところ「商業主義に走った」というものであるが、中には1990年代のヒューズを好意的に解釈しようとする者もいる。その解釈とは、1980年代にティーンと同じ目線に立って作品を生み出していたヒューズが、観客である若者が大人へ成長してゆくのと同様に、自らも作家として成長しようとしたのではないか、というものである⁷⁶。

ではヒューズは成長、すなわち高等学校を卒業しティーンエイジャーでなくなり社会に出るということ⁷⁷、をどのように捉えていたのだろうか。ヒューズのティーン映画は全てハッピーエンドで締めくくられるが、その後に登場人物たちが将来どのような人生を送るのかはいかなる形でも示されることがなく、常に観客に「結末の後にどうなるのか？」という疑問を残す⁷⁸。そこでここでは『結婚の条件』と『リーチ・ザ・ロック』(*Reach the Rock*, 1998)の2作品を参照することで、ヒューズが成長というものをどのように捉えていたのかを明らかにする。

『結婚の条件』は第1節にて述べた通りヒューズの半自伝的作品であるが、

76 Jason Diamond, op. cit., 193-194, 199.

77 自身が大学を中途退学したことを反映してか、ヒューズ作品において大学という舞台や大学生の主要登場人物はほとんど描かれていない。

78 Mary Sullivan, "Make a Wish: The First Kiss Lasts Forever" in *Don't You Forget About Me: Contemporary Writers on the Films of John Hughes*. Ed. Jaime Clarke. New York: Gallery Books, 2007, 183.

本作で描かれるのは上手くいかない結婚生活や、望み通りの仕事ができないことに対する鬱憤、郊外の暮らしを無益なルーティン作業としか見なすことができないことなど、否定的な視点から見た大人の日常である。こうした描写はヒューズが大人への成長をユーモアや冒険、ロマンスといった事柄の終焉、すなわち一種の「死」として捉えていたことを示している⁷⁹。そのことをより強く表しているのが『リーチ・ザ・ロック』である。本作ではかつての問題児であったロビン（アレッサンドロ・ニヴォラ）が高等学校を卒業した数年後に警察に拘留され、檻の中で一夜を明かす様子が描かれる。本作は1990年代に若者のドラマを描いていること⁸⁰やインディペンデント映画として制作されていることなど、ヒューズの作品群の中では異色作と言える。また本作の脚本は1988年頃には既に完成していたが、映像化には至らなかった⁸¹。ヒューズは一度制作が実現しなかった脚本には固執しない人物であり⁸²、本作のように当初の予定から約10年が経過した後にプロデュースすることもまた異例である。さらに引退直前にプロデュースしていることも踏まえると、本作はヒューズが制作を切望していた作品であると想定できるだろう。そのような本作で描かれるのは、ティーン映画のファンが抱く「ハッピーエンドの後にどうなるのか？」という疑問に対するヒューズからの解答である。

一説によると、本作の主人公ロビンとその元恋人（カレン・シラズ）は、

79 評論家 Michael Wilmington の発言。Susannah Gora, *op. cit.*, 249.

80 若者のドラマを描いているという点で本作は1980年代の作品群に近い作風であり、ヒューズのティーン映画を支持する者からは「最後の“ジョン・ヒューズ作品”」とも称されている。ibid., 303.

81 脚本の完成からすぐ後、ヒューズはクリス・コロンバスに本作と『ホーム・アローン』の脚本のうち気に入った方を監督するよう打診し、コロンバスは後者を選んだ。また1990年にはパトリック・リード・ジョンソンにも本作の監督を打診しているが、そちらも実現しなかった。Kirk Honeycutt, *op. cit.*, 159, 172.

82 ヒューズはプロデュース作品が頓挫した際にはすぐに別の企画に取り組み、また後に周囲の人間が過去の脚本を映像化しようとした際には頑なに拒否した。

『ブラックファスト・クラブ』の主要登場人物であるジョン（ジャド・ネルソン）とクレア（モリー・リングウォルド）の将来の姿を想定して描かれたという⁸³。『ブラックファスト・クラブ』において、問題児の高校生であるジョンは、教師から将来真つ当な大人になれないだろうと告げられるが、『リーチ・ザ・ロック』のロビンは定職に就いていない犯罪者予備軍である。『ブラックファスト・クラブ』の2人は恋愛関係に発展するが、『リーチ・ザ・ロック』の2人は高等学校在学中に破局しており、現在では社会的地位の差などにより会話も満足に噛み合わない。ヒューズのティーン映画では、しばしば裕福な者と貧乏な者が階級差を乗り越えて恋愛関係になり、『ブラックファスト・クラブ』のジョンとクレアもその一例であったが、『リーチ・ザ・ロック』では本人2人を含む複数の登場人物が、そのような恋愛は高校卒業後には成立し得ないと発言する。最終的にロビンが発する台詞は「高校時代は多少の違いはあれど皆平等であり、お互いを理解することができた」というものであり、高校卒業後の大人にはティーン映画の作品群において成立したような相互理解は不可能であることが描かれる。すなわち、若者と同じ目線に立っていたヒューズは、高校卒業後の人生に希望を見出しておらず、人生の新たな可能性を信じていることができるのはティーンだけであると見なしていたのである⁸⁴。そのことを踏まえると、ヒューズが「若者の気持ちがわかる」作家であるという現在の一般的な認識は正確ではないだろう。むしろヒューズは「若者の気持ちしかわからない」作家だったのだ。

（４）「成長」を描き続けた作家としてのヒューズ

しかし明らかに大人よりも子供のドラマとの親和性が高い作家でありながらも、ヒューズはティーン映画から撤退した。その理由を探るため、まずはヒューズ作品における大人の描写を参照する。ヒューズのティーン映画はす

83 長谷川町蔵、山崎まどか（2006）、前掲書、262頁。

84 Hadley Freeman, op. cit., 62-63.

べて若者が主要登場人物であり、大人は彼らの親や教師などとして登場する。一方 1990 年代では大人が主要登場人物となる作品や、小さな子供が主人公となりその親として大人が登場する作品が大多数を占める。これら作品群を比較すると、大人の描写には大きな差異が存在する。

1980 年代の作品群の大きな特徴として、大人の登場人物が非常に低い扱いを受けているということがある。学校の教師は完全な悪として描かれるか、もしくは生徒の悪知恵によって度々出し抜かれる間抜けな人物として描かれる。また多くの作品においてティーンの両親は主人公らティーンとほとんど心が通じ合っておらず、子供に関して無関心であるか、もしくは自らの価値観を一方的に子供に押し付け抑圧している。つまるところ、ヒューズのティーン映画における大人は、一貫して愚か者かつ悪として描かれている⁸⁵。一方 1990 年代の作品群では、大人と子供が心を通わせる様を描く作品や、精神的に幼稚な大人が成長する様が多く描かれる。1990 年代の代表作『ホーム・アローン』シリーズの主題は、主人公とその母親を中心とする家族の面々が家族の絆を深める過程であり、さらに作品毎にサブプロットとして、近隣住民やホームレスら、家族との繋がりを失った孤独な老人と主人公の間に絆が生まれる様を一貫して描いている。また 1990 年代にヒューズ作品の常連俳優となったジョン・キャンディは、そのような大人の描写の変化を体現するかのような人物を幾度となく演じている。例えば『おじさんに気をつけろ!』(*Uncle Buck*, 1989) におけるバック (ジョン・キャンディ) は、家庭を持つことや安定した職業に就くことなどといった大人としての責任から逃れ続ける、非常に幼稚な人物として描かれるが、物語の中でいつまでもそのような生き方をしてはいけないと悟るようになる。また『大災難 P . T . A .』(*Planes, Trains & Automobiles*, 1987) における主人公ニール (スティーヴ・マーティン) は他者に対する気遣いの心を持たない冷淡な人間として、さながらヒューズの

85 Steve Almond, op. cit., 11, Jonathan Bernstein, *Pretty in Pink: The Golden Age of Teenage Movies*, New York: St. Martin's Griffin, 1997, 52.

ティーン映画の作品群における大人（＝悪人）と同類の人物として当初は描かれるが、旅路を共にする幼稚な大人デル（ジョン・キャンディ）との交流を通して、やがて他者を気遣う心を見につけるようになる。また先に述べた『結婚の条件』の主人公ジェイクも、当初は一種の「死」と見なしていた大人の生活を結末部において肯定的に受け入れる。すなわち、ヒューズのティーン映画以外の作品で一貫した主題となっているのは、大人らしさを持たない大人が成長することである。

ヒューズが若者に対して「変わる」ことを促し続けたことは第3節で述べたが、その姿勢がここでも当てはまる。若者はより良い人生を手に入れるためには変わらなければならない。同様に、卒業後に大人としてより良い人生を生きていくためには、家族との絆を築くなどして変わらなければならない。もし変わることができなければ、その先には『ホーム・アローン』シリーズにおける近隣住民やホームレスのような、周囲から孤立し人との繋がりを失った、孤独な老人としての未来が待っている。ヒューズは自らのティーン映画の作品群において、若者がより良い若者へと変化するための方法をティーンの観客へ指南し続けた。それと同様にヒューズは、若者が良い大人へと変化するための方法や、大人がより良い大人へと変化するための方法を、自らのティーン映画の観客であったかつての若者へ指南し続けるために、描く対象を若者から大人や家族へと次第に移行したのである⁸⁶。

86 そのことを示す一例として、ヒューズは『結婚の条件』を、『ブレイクファスト・クラブ』の公開当時に登場人物と同じく高校生であった観客層が学校を卒業し就職すると同時期に公開することを意図していたという。Susannah Gora, op. cit., 248-249. またこの例をさらに掘り下げると、ヒューズのティーン映画の主要登場人物は制作年に合わせて成長していることがわかる。ヒューズのティーン映画6本は全て制作年と作中の年号が同じであるが（例えば1984年制作の作品では物語の舞台も同様に1984年である等）、6本の作品を公開年順に参照すると、1984年の『すてきな片想い』の主人公サマンサは高校2年生であり、1985年の『ときめきサイエンス』『ブレイクファスト・クラブ』では主要登場人物らの学年は明示されないが、作中の描写からは新入生でも最終学年でもない学年であることが推測される。1986-1987

確かに 1990 年代の作品群はティーン映画の作品群に比べ質が劣るかもしれない、またヒューズはティーンの登場人物と同じようには大人の登場人物を深く理解し描くことはできなかったかもしれない。その点ではたしてヒューズが作家として成長したか否かに関しては疑問が残る。しかし「成長」を描くという点では、ヒューズの作風はキャリアを通じて変化していない。すなわち、ヒューズは 1980 年代にはティーン映画の作家であり、1990 年代にはファミリー向けコメディ映画の作家であったが、それら双方において一貫して「成長」を描き続けた作家だったのである。ならば観客である我々は、ティーン映画に対して重点的に行われる現行の偏った評価を再検討し、ヒューズという作家に対してキャリアの前半・後半に関わらない新たな再評価のあり方を模索することを求められているのではないだろうか。

結論

本論文における議論を通して、ジョン・ヒューズとははたしてどのような作家であると言えるだろうか。

第 1 にヒューズは「ティーン映画というジャンルの基盤を築き上げた作家」である。第 2 節で述べたように、ヒューズは従来のティーン映画ではほとんど描かれなかった題材を自身の作品に導入し、若者観客が自分達の姿を投影し共感することのできる作品を生み出した。このことによりヒューズはジャンルに対する貢献を讃えられ、現在高く評価されている。

第 2 にヒューズは「未だに風化しない魅力を保持する作家」である。第 3 節で述べたように、現代のティーン映画はヒューズの数々の功績を継承しているが、中には継承されず失われた要素が存在する。またヒューズの作家と

年の『プリティ・イン・ピンク』『フェリスはある朝突然に』『恋しくて』では主人公らは皆高等学校の最終学年である。そしてその後、高等学校卒業後の若者を描く『結婚の条件』は 1988 年に公開され、同じく卒業後の若者を描いた『リーチ・ザ・ロック』も先述の通り 1988 年頃には既に脚本が完成していた。

しての姿勢は、時代を問わない様々な若者に等しく訴えかける普遍性を生んだ。そのためヒューズ作品は未だに風化しない独自の魅力を保持しており、このことが現代ティーン映画よりもヒューズ作品に魅力を感じる現代の若者観客の存在を生み、彼らがヒューズに対する再評価の一端を担っている。

第3にヒューズは「批判を受け続ける作家」である。第4節で述べたように、ヒューズのティーン映画には当時から現在に至るまで様々な批判が寄せられ続けており、また1990年代に関しては作品だけでなくヒューズ個人に対する批判も数多く寄せられている。

第4にヒューズは「成長を描き続けた作家」である。第3節で述べたように、ヒューズはより良い人生を手に入れるために自ら行動し変化することを若者に促し続けた。そしてその姿勢は若者を描く際に留まらず、第4節で述べたようにティーン映画から大人を描く作品へと移行してからも保たれ、成長しより良い人生を手に入れるためにはどうすべきかを一貫して描き続けた。

しかし、ヒューズに対する現行の再評価は上記でいうところの第1、第2のヒューズのあり方に対するものに留まっており、キャリアの後半である1990年代の作品群に関しては上記第3のように再評価の対象から外され続けている。そこで本論文は上記第4のようなヒューズのあり方を探ることで、現行評価への再検討を行った。ヒューズに対する再評価は現在も進行中であり、年月を重ねるにつれその勢いを増しているが、近い将来そのあり方を見直され、キャリアの前半や後半、ティーン映画か否かなどに関わらない、ヒューズへの全般的な再評価がなされる日が到来することを待ち望み、本論文の締め括りとする。