

ディズニーのフェミニズム プリンセスの女性学と男性学

Disney for Feminism: Women's and Men's Studies by the Princesses

島田英子 *SHIMADA, Ayane*

要旨

本論は、時代を超えて世界的に普及しているディズニー・プリンセスについて、これまでなにを問題視され、なにを評価されてきたのかを吟味し、フェミニストの主張への理解を深めることを目的とする。先行研究を通して導き出された重要な問題点と、ディズニー・プリンセスが時代を経ていくなかで各時代のフェミニズムを反映してきたことを示し、『アナと雪の女王2』から、現代女性が抱える葛藤と理想像について、キャラクターの言動や行動から導き出そうと試みたものである。また、ディズニー・プリンセスの目線を通して、フェミニズムの男性学の側面に着目し、これからのフェミニズムに求められている課題を考察する。

Abstract

This subject is mainly about Disney Princesses, which have spread worldwide through the times, and examines it closely what has been evaluated by feminist. The author indicates which description that precedent studies condemn Disney Princesses for discriminatory treatment of women and how Disney Princesses reflected the feminism of each time through the times. This study helps women's conflicts and ideals to be understandable by deducing from a behavior and an action of the characters from "Frozen " the latest Disney Princess animation. In addition, through the eyes of the Disney Princesses, this paper presents Men's side of the feminism and examine a problem demanded for feminism in the future.

キーワード

ディズニー・プリンセス / アニメーション / フェミニズム / 女性学 / 男性学

Keywords

Disney Princess / Animation / Gender / Feminism / Men's studies

第1章 序論

子どもに安心して提供できる娯楽としてファミリー映画の形式を貫くディズニー映画は、その性質ゆえに子どもの教育に大きく関わってしまう可能性も考慮され、作品内のキャラクターやストーリーについてしばしば議論の対象となる。とくに、ディズニー・プリンセスと呼ばれるヒロインたちが登場する作品は、よくフェミニストたちの格好の的となっている。なぜなら、1937年に公開された『白雪姫』から、21世紀初頭である現在までのおよそ80年の間に、社会における女性の立場は大きく変化しているからだ。

ディズニーアニメーションにおけるヒロイン像は絶えず変化している。映画は大衆の娯楽でもあるため、大衆受けする作品に仕上げなければならないからというのもひとつの理由であろう。大衆文化を生み出す彼らは、時代ごとにあったそれらを生み出される必要にあり、ときにはそうであるよう求められた。それゆえに、その時代の女性観を反映したヒロイン像を作ることを心掛けてきたのである。時代の女性観が変われば、プリンセスたちの願望や理想も変化し、物語に影響する。そうして各時代の観客の価値観に合わせ、ディズニー・プリンセスたちも進化してきたのだ。しかし、それは次のようにも考えられる。ディズニー・プリンセスは各時代の女性観を反映することを望まれてきたからこそ、女性の持つ葛藤や主張についてその都度向き合い、新たに制作された作品ほど現代女性の理想がキャラクター像に表れているのではないか。本論文は、上記のような構想に基づき、最新作『アナと雪の女王2』(2019年)に焦点を当て、過去プリンセス作品★1との違いが明瞭な表現こそ、現代を生きる女性たちの理想や幸福の捉え方について本作品が反映しているとして、抽出し、考察を展開するものである。またその際、女性が抱えていると考えられている問題のディテールを、プリンセスが抱えている問題を通して明らかにしていく。本論の目的は、ディズニー・プリンセス作品を通して現在存在する多方向的なフェミニズムの考え方を明確にしていくことであり、現代社会の抱えるジェンダーの問題を突き止めることである。

★1——本論で扱う映像作品は、劇場公開されたウォルト・ディズニー・アニメーション・スタジオ制作のもののみとする。

第2章 先行研究

ディズニー・プリンセスについて、フェミニズムの視点やジェンダー学を通して分析された先行研究に共通して見られるのは、ディズニー映画のプリンセスたちは皆夢を語り幸福を夢見るが、その夢は男性との結婚であり、男性の積極的な介入がなければ女性の幸福は得ることができないかのように描いているという指摘である。とくに、30～60年代の間に登場した、白雪姫(『白雪姫』、1937年)、シンデレラ(『シンデレラ』、1950年)、オーロラ姫(『眠れる森の美女』、1959年)というディズニー初期長編作品のプリンセスたちは、自分たちの苦しい境遇から抜け出せる機会、つまり、自分たちを救い出してくれる男性との出会いを求め、男性を当てにしていた。彼女たちを脅かす敵役に対抗する術は持ち合わせておらず、自己主張をする機会があっても、常に誰か、小鳥やネズミなどの小動物や妖精たちの助けを仰いでいた。若桑みどり(2003: 46-47)は、これを「他力本願の人生プラン」と称し、プリンセスの「人生の最大の事業はぜんぶ、自分で決めて自分でやることではない。ぜんぶ運命や出会いや幸運やチャンスにかかっている」と分析し、プリンセス映画は「まるで人生の最高目標が結婚式の瞬間にあるかのよう」に描

いていると指摘している。

しかし、有馬哲夫（2001: 172-173）は、この時代のプリンセス映画をこれらの作品が上映された時代のコンテクストをもとに判断すべしとして、その背景を「多くの女性はこのとき初めて、男たちに養われるのではなく、自分で働いて自分な生活を支える経験をした」と考察し、「この社会的コンテクストにあっては、結婚は、やはり戦争中、男たちの代わりに頑張っている女性たちに対するご褒美であった」と結論した。この時代のプリンセスたちにとって重要なのは、兎にも角にもより豊かで安泰な暮らしであり、それを実現してくれる相手であり、その男性が女性をどう捉えているのかなどの価値観の認識はさほど重要でなかったのだ。

また、多くの先行研究にて、第2波フェミニズムの起こった60年代以降になると、時代とともにディズニー・プリンセスたちのキャラクター像にフェミニズム的な視点が反映されてきたことも既に論じられている。アリエル（『リトル・マーメイド』、1989年）、ベル（『美女と野獣』、1991年）、ジャスミン（『アラジン』、1992年）などのプリンセスたちが口にして求めていたのは、既成の価値観や秩序からの脱却だった。彼女たちの父親は、彼女たちに慎ましく振る舞うことや結婚することを求めるが、彼女たちはそれが煩わしい。それが既成の価値観として表現され、その価値観から抜け出そうと彼女たちは自分たちの足で城や村の外に飛び出す。自分たちの理想の実現に男性たちを当てにしないのである。有馬（2001: 180）は、プリンセスはもはや自分を助けてくれる王子様など待つ必要はなく、「彼女にとって乗り越えようと思えば、乗り越えられない障害はない」と言う。しかし、ほとんどのプリンセスたちは、やはり最後には男性と結婚をする。物語が進む過程で彼女たちの夢は男性との愛の獲得へと変化してしまい、また、彼女たちが求める理想の世界も、男性と結ばれることで得られるシステムになってしまっているのである。アリエルを例に、有馬（2001: 193）は『『上の世界』への参入も、その許可も、そして声も、実に簡単に、男から与えられている」と指摘している。

2000年代に入ると、プリンセスはヒロイン化★2する。彼女たちは、自分たちの夢を叶えるための「冒険」に、男性とともに旅立つのだ。俗な言い方をすれば、お互いにお互いが一緒にいる利益があって、行動をともにするのである。プリンセスたちの夢は、自分が経営する店を持つこと（『プリンセスと魔法のキス』、2009年、のティアナ）、塔の外に出て未知の世界を見ること（『塔上のラプンツェル』、2010年、のラプンツェル）などで、夢が体現する価値観は一様ではない。そして、これらの夢の実現には男性の力も結婚も必要不可欠ではなかった。さらに、これらの作品では、ヒーロー（男性）たちとプリンセスたちは物語の中盤から自分たちの考えを見直し、変化・成長する過程が描かれる。この変化について、照沼（2012: 89）は、ディズニーはこれまで『プリンセス』から『ヒロイン』へとディズニー・プリンセスたちの要素を徐々に移行させてきたが、最新プリンセスのラプンツェルにはその傾向が最もよく表れているといえる」と評価している。しかし、従来通りプリンセスとヒーローは、お互いが愛を確かめ合っ一緒にすることを夢見て、結婚をする。照沼（2012: 67）は、そんなラプンツェルの結末について、「それまで用いられていた過去形から、『いつまでも幸せに暮らしています』と現在進行形に変わっているのは、プリンセスの物語は結婚しておしまい、というイメージを変えたいという「現代風」な変更であろう」と捉えているが、結局のところ、結婚こそが彼ら、彼女たちの幸福であったようにも考えられてしまうものになっていると示唆している。また、このような結末からは、結局、幸福は男女が結婚することで手に入るのだと示唆しているようにも捉えられる。照沼か

★2——ここでは、夢の実現のために「冒険」に出る女性を、それまでの王子様（男性）の訪れ（助力）を待っていた古いプリンセス像と区別するために「ヒロイン」という言葉を用いている。

ほる (2011: 78) は、これについて、「この確固たるメッセージは、家族愛をほぼ全ての作品で謳ってきたディズニーには、超えることのできない限界なのだろうか。あるいは、その限界を超えると『ディズニー』ではなくなってしまうのだろうか」と苦言を呈している。

第3章 『アナと雪の女王』の女性学

3-1. プリンセスにとっての結婚と幸福

そもそも、ほとんどのディズニー・プリンセスが王族の出かあるいは王族の男性に嫁いているのは、物語の舞台となる国がおそらく王政であり世襲制である以上、彼ら彼女たちが結婚する必要性があるからである。しかし問題なのは、王族の形式を取っている以上、最終的には結婚することが分かっている物語で、男女による恋愛成就の幸福しか描かないことであって、その政治上必要に迫られている結婚と彼ら彼女たちの幸福とをイコールで結ぶかのような描写は、ディズニー・プリンセスたちを通して追求される女性の幸福についての捉え方を偏らせてしまう危険性を孕んでいる。そこで、ディズニー・プリンセス・ストーリーのメロドラマの部分を引き継ぎながら、恋愛以外に女性が求める幸福や理想を描こうと試みたと考えられる作品が、『ポカホンタス』(1994年)と『ムーラン』(1998年)である。

彼女たちを「ディズニー・プリンセス」の枠組に区分する根拠は、『シュガー・ラッシュ: オンライン』(2018年)にて、主人公のひとりであるヴァネロベが会う、ディズニー・プリンセスたちの中に彼女たちの姿があったからである^{★3}。ポカホンタスはパウアタン族の族長の娘であるという比較的高貴な位があるため、プリンセス(王女)という区分に位置付けられるのは理解できるが、ムーランは中国の良家の娘であって、王家には関わりがない。このときよりディズニーは、どうやら、主人公が多くの場合女の子で、且つ女性であるがゆえに直面する様々な危機や問題に立ち向かい、幸福を手にする物語こそが「ディズニー・プリンセス」というジャンルに属するといった決まりを作ったようである。

しかし、『ポカホンタス』と『ムーラン』、このふたつの作品のディズニー・プリンセスのキャラクター像は、女性の理想の姿というより女性たちが抱える葛藤を、ありありと浮き彫りにしてしまっている。未知の世界への憧れを抱きつつ、新たな価値観に目覚め始めた故郷の民族コミュニティこそ自分の価値を見出せる場所と認識してヒーロー(『ポカホンタス』のジョン・スミス)との別れを決意するヒロイン(ポカホンタス)と、男に混じりながらも他の男たちが思いつかない手で戦乱の世を乗り切った^{★4}ヒロイン(ムーラン)では、どちらも恋愛成就した後の姿を描くことができなかった。さらに、彼女たちは物語の冒頭で、親に期待に応えた結婚から想定される未来を想像して、ミュージカルシーンをういながら、ありのままの自分を表現できない苦悩を吐露している。つまり、過去の価値観を表した、彼女たちが直面する男社会に真っ向から立ち向かい、女性としての自分の価値を示すことをありのままの自分を表現するものとして幸福を見出しているふたりの、異性間恋愛のような男性の介入を必要とする、結婚して家庭に収まるかつての女性を彷彿させる幸福を求める姿を、作品中に積極的に描くことは避けられていたのではないかと。そして、このような男性社会の改革を求めれば異性の愛を得られず、異性との恋愛を求めると男性の権威を受け入れないといけな

★3——『シュガー・ラッシュ: オンライン』には、『白雪姫』から『モアナと伝説の海』(2016年)に至るまでのディズニー・プリンセス作品に登場したプリンセスたちが、一堂に会するシーンが存在する。

★4——つまり、それこそが女であること表しており、結局のところ女の役割を担っている、という批判的な指摘もできる。

うにしてしまった女性社会のイメージを打破しようと試みられたのが、前述したティアナとラプンツェルというふたりのヒロイン化したプリンセスなのではないだろうか。

3-2. 新たなプリンセスが抱える問題と葛藤

2010年代に入り、結婚の必要性を従来通り抱きつつも、そこから幸福を見出すことをしないディズニー・プリンセス（以下、プリンセスとする）が登場した。それが、『アナと雪の女王』のアナとエルサである。

しかし、当初、アナはまるでディズニー・プリンセスの原点回帰とでもいうように、辛い境遇から自分を救い出してくれる他人の力、とくに男性の存在を渴望していた。しかし、ふたつの劇中歌『Do You Want To Build A Snowman?』と『For The First Time In Forever』のどちらにも螺旋階段と沢山の絵画が飾られた応接間のような部屋が登場し、そこでのアナの行動が非常に似通っていることを検討すると、アナの〈運命の人〉への渴望は姉・エルサとの関係の修復への望みから起因していることを読み取ることができる。つまり、姉との仲を修復したい、交流を深めたい（劇中歌『Do You Want To Build A Snowman?』より）と願い続けてもそれは叶わず、代わりに孤独を満たしてくれる〈運命の人〉（王子様）に出会いたい（劇中歌『For The First Time In Forever』より）と願っているのである。そして出会ったプリンス・チャームング（運命の人）のような男のハンス王子に恋をし、一夜にして結婚を決意する。しかし、物語の紆余曲折のあと、エンディングでキスを交わした山男のクリストフとの関係については、「そして、ふたりは幸せに暮らしました (And they lived happily ever after)」のような付言もなければ、どちらかから愛を乞うような場面も見受けられないため、曖昧に関係を匂わせる程度で留まらせている。そうした結末から考察するに、男性と結ばれることがアナの求める幸福ではなかったと考えられる。つまり、アナにとって〈運命の人〉願望は、エルサとの決裂が起因した強烈な承認欲求であり、他人（主に男性）への依存が、アナというプリンセスの抱える問題なのだと判断する。

一方で、エルサは社会に上手く適応できない自分に悩み、なんとか他人と繋がりを持っていく現状が続くように願っている。田中終子（2015: 97）は、過去のディズニー・プリンセスたちが掴み取った幸福を「苦勞を耐え忍んだヒロインが勝ち得るのにふさわしい報い」と捉えた上で、『アナと雪の女王』について、「物語においてヒロインの幸福を脅かす要素が外的なものではなくヒロインであるエルサ自身の魔力であるということ」を留意すべき点だと指摘している。つまり、エルサは、自分の幸福のためには自分を抑え込まなければならないと考えている。「苦勞を耐え忍んだヒロインが勝ち得るのにふさわしい報い」が幸福であるならば、エルサは、彼女に苦勞を強いている自分自身でもある氷の力をどうにかしなければならぬ。しかし、『アナと雪の女王』でディズニーは、その魔力をどうにかしないことで彼女に幸福が訪れる結末を提示した。「幸福を阻むものが内的な問題であるならば、問題を乗り越えた先に行き着く幸福の形も内的なものである」と田中は言う（田中 2015: 97）。それが『Let It Go』の場面である。

『Let It Go』は、わざわざ言及するまでもなく、自分らしくありのままに生きようという趣旨の歌だと認識されている。しかし物語の流れを考慮すると、このとき得たエルサの幸福が「苦勞を耐え忍んだヒロインが勝ち得るのにふさわしい報い」であると断言するのは早急である。歌詞の “I’m never going back. The past is in the past” とアレンデルの王族の象徴である王冠を投げ捨てるように

過去の自分を捨てようとしている彼女は、苦勞を耐え忍んでまで他人と繋がりを保とうとしていた自分を否定するものだ。さらに、他人との繋がりを絶って得たこの幸福は、エルサのホームであるアレンデール王国に災害を引き起こす。独り善がりな幸福を得るようなプリンセスは、ディズニーの考える理想の女性像ではないのだろう。つまり、エルサというプリンセスが抱える葛藤は、個人化によって得た自己実現の内的な幸福と、それによる外的な共同体への拒否が引き起こした社会の混沌である、と考察するのは、少々行き過ぎた解釈だろうか。

3-3. 新たなプリンセス像が表す、女性の理想

では、ディズニーが理想の女性像として描く『アナと雪の女王』のプリンセスたちが、物語の最後に掴み取る幸福とはなにか。

アナの夢は、〈運命の人〉(王子様)に出会うことだと言及されていた。しかし、もとを辿れば、アナは姉との交流を望み、姉妹関係の修復を望むプリンセスである。さらに、エルサは理由を伝えることもなくアナを拒絶するので、アナは苦悩する。唯一の家族であるエルサとの関係が、アナが幸福を得ることを阻む問題なのである。つまり、彼女の〈運命の人〉への夢は、エルサに満たしてもらえなかったアナ自身の孤独を満たすための代替案であって、アナの幸福は、エルサとの問題を解決しないと得ることができない。

エルサの場合は、自分の一部である魔法の力を隠してでも、なんとか他人との繋がりを保ちたいと願っている。彼女は女王としての責務を立派にこなし、現状は城に籠もって外界との関わりを絶っている、自分はアレンデール国に所属できていると思ひ込みたい。しかし、魔法の力が露呈し、それが望めなくなると、彼女は自身の幸せをこれまでの苦悩から逃避することで得た。これは独り善がりな幸福だ。エルサはこの幸福にしがみつき、山を登って氷の城にやってきてエルサの問題と一緒に向き合いたいという歩み寄るアナを拒絶する。なぜならエルサは、内的な問題により生じた外的な問題から逃避し、一時的に内的な幸福=自己実現を得ただけで、実際にはいずれの問題も解決していないからだ。自分自身の魔力を厄介で統制できないものと考えているエルサにとって、アナを身近に置くことは、置き去ったはずの苦しみ耐えた過去を再び抱え込むことに直結する。つまり、幸福を阻む内的な問題が解決していないのだから、アナの提案する外的な幸福は受け入れられないのである。

このあと、アナはエルサの魔法の力によって心が凍る傷を負い、「真実の愛」によってしか助からない危機的状況に陥る。そのとき、アナが取る行動は、2000年代以前のプリンセスたちと同様に、自分を愛してくれる〈運命の人〉に助けを求めることだった。しかし、ナイーブな心で信じていた〈運命の人〉はアナを裏切り、鍵をかけられた部屋でひとりの彼女は、孤独に怯える自分自身に向き合うこととなる。そしてアナはオラフの助けも借りながら、自分は誰かに愛されたいと願うことばかりで、自分自身は他人に対して愛を示していなかったことに気が付く。それがクライマックスの、自分の身を呈してエルサを守るという行動として表れたのである。

アナの自己犠牲は「真実の愛」となって自身の命を救い、その行動の強さが、エルサに魔法の力と真に向き合うきっかけを与えた。エルサは、ときに人を傷付けてしまう自分の力を、愛を持って受け入れる。そして、彼女の幸福を阻んでいた内的な問題を解決し、真に内的な幸福=自己実現を可能にしたエルサは、外的な幸福であるアナを受け入れる。こうして、アナの長年の孤独は満たされ、アナ

も幸福を得るのである。

ありのままの自分でいたい、と一度はアレンデール国に属することを願っていた過去さえ捨て去った、自由への強烈的な衝動を持つエルサと、そんな姉との復縁を望む〈運命の人〉願望を持ったアナという、姉妹の形に変換されたふたりの女性の存在に、河野真太郎 (2017: 27) はふたつのポストフェミニスト像を、端的に、下世話な表現で言うところの負け組と勝ち組の図式が表象されていると分析している。河野は『アナと雪の女王』を労働の側面から分析し、ふたつの女性のタイプをどうやら“ガラスの天井”を軸に区別したようである。エルサはアレンデール王国の王族であるため、彼女の勝ち取った地位は帰属的なものであって成果によって得たものとしてみるのは少々粗放ではあるが、一国を担うリーダーとして、男性への依存も拒否する彼女は、“ガラスの天井”を突き破った女性を表象していると考えて良いだろう。それを勝ち組と称するのなら、“ガラスの天井”に向き合うこともなく、男性依存に傾倒しがちで〈運命の人〉の幻想に苦しむアナは、負け組ということになる。

ところが、ポストフェミニズムと呼ばれるもののひとつは、「母」や「妻」、「恋人」などを女性的な役割とする社会を批判する第二波フェミニズムに対して、それらの役割に自己実現を求める女性たちが異議を唱える主張である。従って、ポストフェミニズムは、勝ち組負け組という言葉をも毛嫌いするはずなので、アナとエルサの構図は、アナ=ポストフェミニズム、エルサ=第二波フェミニズム、と表現するのが妥当だろう。

しかし、『アナと雪の女王』でのアナの役割はそれだけに留まらず、彼女の役割は男への依存も女性同士の連帯も拒否したエルサを愛で受け入れることであった。そうして、エルサは家族という形式を持ったヘテロソーシャルな共同体(クリストフや雪だるまのオラフ)を受け入れる姿勢に変化した。つまり、アナを受け入れた先に彼女が作り上げた共同体の基盤があったからこそ、エルサは自己実現で得た幸せを、愛という形を持って社会に還元することができたのである。その様子は、エンディングの、エルサがアレンデールの民のために魔法で作った即席スケートリンクに描き表されている。残念ながら、“ガラスの天井”は確かに現実に存在するものだが、『アナと雪の女王』のこうした結末には、女性社会の間に“ガラスの天井”で隔たれたような優劣は存在せず、むしろ、互いが互いの存在価値を高めているというメッセージを読み解くことができる。

よって、『アナと雪の女王』が描くハッピーエンドは、そうした女性社会の二項対立構造の幻想を砕き、アナとエルサを通して女性社会の連帯の存在をありありと描き出している★5のだと考えられる。その姉妹愛のような強固な連帯こそ、女性が描く理想のコミュニティなのである。

★5——河野はこのような優劣の打破を「サンドバグなんて存在しない」として、勝ち組の存在を否定し、『ブリジット・ジョーンズの日記』の主人公を負け組ポストフェミニストの代表において、彼女が本当の負け組ではないことを示唆することで成し遂げていた。(河野真太郎『戦う姫、働く少女』、堀之内出版、2017年、39ページ)

第4章 『アナと雪の女王2』の女性学

4-1. 続・新たなプリンセスが抱える問題と葛藤

『アナと雪の女王』で女性コミュニティとしても結託したふたりのプリンセスは、前作の正統な続編『アナと雪の女王2』(2019年)にて、オラフやクリストフ、トナカイのスヴェンと共に家族コミュニティを形成し、その形態が永遠に変わることはない信じて絆を深めることに従事している。しかしながら、結末から考察するに、このコミュニティは一度解体され、新たな形態へと変化している。エ

ルサはアレンデールから離れ、魔法の森に住む民族コミュニティ「ノーサルドラ」に属し、アナはクリストフのプロポーズを受け入れ、さらにアレンデールの女王の座に付いているのだ。ふたりは国家と民族のふたつのコミュニティを結ぶ役割を負いながら、風の精霊を通して手紙のやり取りをするなど個人的な交流も続けている。そのように外面的な変化が明瞭に描かれているとき、『アナと雪の女王』の正統な続編としてこの作品に期待できることは、彼女たちに内面的な変化も描写されていたということである。では、アナとエルサの具体的な「内面的な変化」とは、なんであったのか。

『アナと雪の女王2』のアナに関して、非常に興味深く、ディズニー・プリンセスとしても画期的な変化が現れている。それは、プリンセス・アナの「元カレ」発言と、クリストフのナイトガウン姿に象徴されている。前作においてアナは、一時は〈運命の人〉と位置付けたハンス王子に裏切られており、彼女の理想の王子様はヴィラン（悪役）だったことが判明している。そんな彼を今作では、“Ex-boyfriend（元カレ）”とアナは称しているのである。さらに、アナの「今カレ」であるクリストフは、彼がアレンデール城で行われた就寝前の「家族ゲーム」に参加していた際にナイトガウンを着ている。これにより、彼がアナ（とエルサ）の住む城に同棲していると考えることができる。プリンセスと男性が同じ屋根の下で寝食を共にする場面は、60年代以降になってから描かれてきたものである（『リトル・マーメイド』や『美女と野獣』など）が、既に交際をしている男女が同棲しているのを仄めかすような場面は、これが初めてである。これまで、ディズニー・プリンセスたちは、一目惚れした相手、もしくは、初めて恋愛対象として見た相手とその愛を成就させてきた。これを「処女性」と読み解くならば、このアナの「元カレ」発言やクリストフのナイトガウン姿は、ディズニー・プリンセスの歴史において非常に革命的な変化ではないかと考えられるのである。

そういった、〈運命の人〉に憧れる前代ディズニー・プリンセスのイメージを受け継ぎながら、彼女たちの処女性尊重的なイメージの打破を試みもしているアナが、『アナと雪の女王2』で抱えている問題はなにか。それは、アレンデールの女王として“ガラスの天井”を打ち破った女性として描かれている姉・エルサへの依存である。アレンデールの王女だが、姉のエルサの存在ゆえに王位継承権へのプレッシャーを持たず、一般市民であるクリストフとの未だ交際中のままと維持している関係すら許されているアナは、社会的地位をほとんど持ち合わせていない。そんな彼女が、自分の価値を見出せる場合は、自分がエルサを励ます立場にいるときである。魔法の森へひとりで向かうことを主張するエルサにアナは真っ向から反対して、魔法の力を持たなくてもエルサを守った過去（前作『アナと雪の女王』のクライマックス）を根拠に、旅における自分の価値を示し、エルサと火の精霊との対決の場面では、アナは真っ先にエルサを助けようと火の中に飛び込んでいる。そのため、エルサの魔法の力によって強制的に姉から突き放されたアナは、空を仰いで叫ぶほどに怒りを顕にしたのだ。

一方、エルサの抱えている問題は、自分の帰属的地位と自分の持つ力が相対しないことである。前作で、内的な問題を克服して獲得した幸福により、エルサはかつて自分を苦しめていた魔法の力を自分自身として愛を持って受け入れている。それにより、アナたちのいる現在のコミュニティを大切にしたいと思いつつも母との思い出を振り返ったり（劇中歌『All is Found』までのオープニング・シーンより）、変化の兆しに危険を感じつつ不思議な声に惹かれていることを認めたりする（劇中歌『Into the Unknown』より）など、自分の力の由来について探り出したいという気持ちを抑えきれず葛藤している様子が描かれている。

また、エルサについて興味深い点は、彼女の不思議な声の正体を探る旅が、彼女の両親の生涯を辿る旅にもなっていることである。エルサにとって両親は、もうひとつのトラウマである。前作『アナと雪の女王』では、アナの頭をエルサの魔法の力で傷つけてしまった過去をトラウマとして、フラッシュバックの手法を用いるなどして表現していた。それに対応するように、今作では両親の死の様子を、水の持つ記憶をエルサの魔法の力で具現化するという形式で、フラッシュバックさせている。前作でもトラウマをフラッシュバックさせたエルサがアナを突き放したように、エルサは両親の死をフラッシュバックさせたあと、アナとオラフを突き放しているため、エルサにとって両親の生涯を辿ることは、エルサのトラウマと向き合うことなのだと推測ができる。

4-2. 女性の理想としての、「プリンセス」と「母」の関係

まず、アナのエルサへの依存について考察する。『アナと雪の女王2』のアナは、前作とは明らかに違い、新たに与えられた役割がある。それは、アナがエルサの母親役を引き受けていることである。

第3章にて、アナは「恋人」の役割を選んだポストフェミニズムの女性であることが明らかになった。とはいえ、「恋人」の役割を選んだアナ個人が、「母」や「妻」といった役割をも一緒に容認したというわけではない。実際、恋人となったクリストフとは恋人としての距離を保ち続け、「妻」の役割を準備する様子は見られないからだ。しかし、「母」の役割に関してはエルサとの関係において積極的に引き受けているのである。それは、「家族ゲーム」のあとのアナとエルサが交流するシーン、エルサが『Into the Unknown』を歌うミュージカルシーンの直前の場面で明確に表されている。アナはそこで、不思議な声に不安を感じるエルサを宥める役を引き受け、母の真似事をするのだ。この母の真似事とは、『アナと雪の女王2』のオープニング、母・イドゥナのミュージカル・シーンで、イドゥナが幼いアナにしていた、鼻筋を小指でなぞる仕草のことである。このことより、アナはエルサとの関係において母の代役を引き受けていることがわかるのだ。つまり、アナのエルサへの依存は、母の娘への依存を示唆していると受け取ることが可能なのである。

では、エルサのトラウマが、女性が抱える如何様な問題を引き受けているのか。

まず、フェミニストたちに多義的に批判されてきた初期プリンセスたちだが、物語が展開される舞台に彼女たちの実の両親は存在しない。もしくは、プリンセスが一定の年齢になるまで、彼女の前に現れない。そして、彼女たちの自由を制限する存在として登場するのは、母の役を引き受けている女性たちである。この女性たちは、60年代プリンセスたちの作品には登場しない。そのことが物語上重要であるかという点、そういうふうでもなく、作為的に排除されていることが分かる。つまり、第二波フェミニズム時の女性にとって、母なる存在からの徹底的な分離が、女性を旧社会から解放するために必要不可欠だったのである。

次に、2000年代のプリンセスを例に分析する。2000年代のプリンセス、とくにラプンツェルについて、國吉知子(2015: 34)が、「母親が娘を取り込み、自立を阻害する姿」を物語から読み取っている。さらに國吉(2015: 35)は、ラプンツェルの場合、母子分離はフリン／ユージーン(男性)の介入によって成し遂げられていることも指摘している。しかしラプンツェルの場合、彼女が分離を試みる母親は継母であり、育ての親である。最終的に彼女の選ぶ道が産みの親とそれを構成するコミュニティへの回帰であることは、注視するべき論点である。また、國

吉 (2015: 42) は『アナと雪の女王』のクライマックスからアナの「母性的行動」を読み取り、「母娘間の葛藤から対立が生じた場合、激化する傾向があるが、葛藤や対立が乗り越えられた場合には、本人のみならず周囲 (家族) にとっても大きな成果 (自由、家の救済、トラウマ解消など) が得られる」可能性も考察している。

物語のクライマックスから考察を展開していくと、エルサとラプンツェルにはある一点において類似性がある。それはやはり、産みの親を構成しているコミュニティへの回帰という点である。しかし、第二波フェミニズムの女性を反映するエルサには、ラプンツェルと異なり、彼女には明確な母子分離の過程が描かれていない。なぜなら、エルサ (とアナ) の場合、母の存在は父と共に海難事故によって強制的に失われているからである (この点においては、60年代プリンセスたちによく似た点である)。そこで、『アナと雪の女王』と『アナと雪の女王2』では非常に興味深いことに、アナとエルサの両人が女王に即位したときに限り、母・イドゥナの髪型を模していることについて焦点を当てたい。エルサの場合、彼女はこの髪型を『Let It Go』のシーンにて王冠を手放すのと同時に崩している。ところが、『アナと雪の女王』のエンディングにて、アレンデールの女王の地位に帰ったエルサの髪型は、『Let It Go』で崩したものと同一である。また、『アナと雪の女王2』の『Some Things Never Change』の場面で、アナが前作の戴冠式のシークエンスで施していた髪型と同様なのに対し、エルサは『Let It Go』のときからほとんど変化がない。つまり、イドゥナの髪型はアレンデールの女王を表す髪型ではないということが明らかになるのである。では、イドゥナの髪型が表象しているものはなにか。それは、「母」であると考えられる。

エルサがイドゥナの髪型を崩したとき、それは母からの分離を表す。よって、『Let It Go』のシークエンスを境に、エルサは第二波フェミニズムを表象する自立した女性として、『アナと雪の女王2』のエンディングに至るまで、随所で髪を崩していくのだ。そして、アナを含む「母」からの徹底的な自立を成し遂げたことによって、エルサのトラウマは解消され、自由の獲得と、自身の魔法の力が生み出されたコミュニティへの帰属を果たすのである。しかしアナの場合、エンディングで初めて彼女はアレンデールの女王という立場でイドゥナの髪型を模す。ポストフェミニズムの女性であるアナが選んだ自己実現の方法が一貫しているとするならば、彼女が選んだアレンデールの女王という地位は、エルサのようにアレンデール国民のリーダーという立場ではなく、アレンデール国民の「母」という立場になるのではないか。つまり、エルサの喪失を経てアナが葛藤を乗り越えた先に手にした幸福と平和は、「母」という立場の女性が、家族という小さな社会ではなく、国という大きな社会の場にて導き出した、大きな成果なのである。

第5章 ディズニー・プリンセスの男性学

5-1. プリンセスとヒーローが抱える問題と葛藤

この章で扱う論題について、研究する意義を明らかにするために、とある事象を紹介したい。それは、HeForShe (ヒーフォーシー) である。HeForSheは、全てのジェンダーの人々がつながり、ともに責任を持ってジェンダー平等を推進する、UN Womenによって始められたムーブメントである。当初、HeForSheは、世界中で女性たちが直面する根強い不平等を終わらせるために、10億人の男性および男児に呼びかけ、ジェンダー平等の実現に向かうことを意図していた。し

かし、2016年1月より、HeForSheは男性以外の様々な人々も対象にするよう改め、すべての人がありのままの自分を自分の表現したい方法で賛同・表明できるようになった^{★6}。このような変化や、2012年12月にTEDxEustonで行われたチママンダ・ンゴズィ・アディーチェのトークを書籍化した彼女の著書において、「わたし自身の、フェミニストの定義は、男性であれ女性であれ、『そう、ジェンダーについては今日だって問題があるよね、だから改善しなきゃね、もっと良くしなきゃ』という人です。女も男も、私たち『みんな』で良くしなければいけないのですから」という呼びかけ（アディーチェ 2017: 79）は、フェミニズムの研究が女性を限定したものではなくなっていることを示している。こうした改革により、ディズニー・プリンセス作品のフェミニズムを研究するにあたって、女性以外の登場人物も対象に分析しなければ、現在の女性が抱く理想や問題への理解は十分ではないと考える。よって、この章ではディズニー・プリンセス作品に登場した男性、とりわけプリンセスのパートナー役を務めた男性に焦点を当て、その様相の変化を分析することを目的とする。

第2章の先行研究にて前述した通り、当初、ディズニー・プリンセスのパートナーとされてきたのは、裕福で顔立ちが良く、血筋のある家柄のプリンス（王子様）の男性であった。プリンス（王子様）たち男性は、女性たちが苦勞している世界とはまったく別の世界にいて、物語中に描かれる彼らの悩みらしい悩みといえ、いかにして自分の理想とする女性に出会えるかということだけである。『シンデレラ』や『眠りの森の美女』のプリンス（王子様）たちの父親が、揃って未来の孫について言及するので、プリンスたちの個人的な悩みというよりは、王族としての切実な悩みのようなものである。

フェミニズムの意見を受けて、より女性の理想と葛藤を描こうと試みられた60年代のディズニー・プリンセス作品では、男性たちの描かれ方も著しく発展を遂げた。『リトル・マーメイド』では、前年代の王子様タイプを受け継ぎつつも、理想ばかり追うことを止め、現実存在する女性にしっかりと目を向ける男性（エリック王子）が描かれ、次作の『美女と野獣』では、ひとりの女性を巡って争うふたりの男性（野獣とガストン）が描かれた。このとき、ガストンの方は、主人公のプリンセスが直面する問題を表すヴィラン（悪役）として登場するのだが、実はディズニー作品において、プリンセスを主人公とする物語で男性が悪役となったのは、このときが初めてであった。このガストンは、主人公のベルにしつこく結婚を迫り、自分に献身的な妻になるよう求める。これは、前年代のプリンセスとは違ってベルが望まない「幸福とされる未来」なので、拒否をされ、彼女にとって最後まで抗う対象となる。しかしながら表面的に見てみると、前年代の作品のプリンス（王子様）たちとガストンのような男性との行動に大きな違いはあまり見受けられない。プリンスたちはプリンセスたちと恋愛結婚であるように描かれているため、ガストンのように強引にも悪役にも見られないが、プリンスたちもガストンと同様に相手の女性の気持ちを確認しようとするシーンはまったくなくない。そして、非常に興味深いことに、このガストンという粗野でマッチョでプレイボーイな男は、ベルを除く村人たちからは理想の男性として崇められている。

一方で、プリンセスのパートナーとなる野獣は、王子様という地位を持ちながら、彼の城はほとんど廃墟同然で、村の者たちにも存在を知られていないか忘れ去られてしまっている。地位としては、ほとんど機能をしていないのである。さらに、野獣の姿をしていることで、自分の醜さを嘆いて城に閉じこもり、態度と発言はガストンにも負けないほど横暴だが、家来たちの言葉がなければ行動もで

★6—— UN Women、日本事務所、「HeForShe: ジェンダー平等を実現するつながり」(<https://japan.unwomen.org/ja/news-and-events/in-focus/heforshe>) (最終検索日: 2020年12月3日)

きないような未熟で弱々しい男性である。しかし、ガストンのような理想的な男性の姿を身に纏いながら、その型とは対称的な未熟な野獣の本来の姿をプリンセスは選ぶのだ。

★7——ここでは、プリンセスのパートナーとなる、プリンス(王子様)ではない男性のことを指す。

また、次作『アラジン』におけるヒーロー★7(アラジン)の姿も『美女と野獣』の野獣のように、アラジンがよしとする理想の男の姿と、プリンセスが惹かれるヒーローの持つ本来の姿との差異がはっきりと描かれている。とくにそれが如実に表れているのがミュージカル・シーンで、ひとつは『Prince Ali』の一場面、アリ王子に扮する貧民街の出のアラジンが力こぶを強調しようと腕を上げると、ランプの魔人ジーニーの力でマッチョの姿に変化し、街の女性たちの黄色い声を浴びるのだが、ただひとりプリンセスのジャスミンだけは、それを冷淡にあしらうのだ。さらに、アラジンがジャスミンに良く見られようと理想の自分を演じれば演じるほど、ジャスミンにはぞんざいに扱われるのである。もうひとつは、『One Jump Ahead (Reprise)』の、アラジンが、世間が表面上の自分しか見てくれないことを嘆く場面で、アラジンの初登場時に使われたのと同じメロディーを使用するこの曲は、飄々としてアグレッシブだったそれと比べて静かなバラードで、タフと言うよりは弱々しい。付け加えると、これはディズニー・プリンセス作品に該当するもので初めてヒーローがソロ曲を歌った場面であった。

ここで、「マン・ボックス」というものを紹介したい。これは、男らしさ／マスキュリティに結び付けられる行動や考えのアメリカにおける伝統的な見方を描写するものである。その箱(ボックス)には、タフ、強い、大黒柱、プレイボーイ、ストイック、支配的、勇敢、感情を出さない、異性愛者などという言葉が収まり、箱の外には伝統的なマスキュリティの基準を満たさない男性を表現する言葉が該当する。弱虫、ホモ、オカマ、女々しい、マザコンなどである(ギーザ 2019: 28)。ベルやジャスミンが拒絶したものは、この「マン・ボックス」に全面的に該当する、理想とされる男たちである。つまり、フェミニズムの理想像に作品が近付こうと模索されればされるほど、彼らの理想像であった「マン・ボックス」は拒絶され、描かれる男性は地位を失い、同時に「マン・ボックス」から外れた要素を抱える男性が積極的に受け容れられていったのだ。

5-2. 新たなヒーロー像の登場

こういった男性の変化が確かに描かれ、「マン・ボックス」の否定を主張してきたにも関わらず、ディズニー・プリンセス作品に登場するプリンス(王子様)／ヒーローについて大々的に取り上げられることは少ない。例えば、『プリンセスと魔法のキス』のナヴィーン王子や『塔の上のラプンツェル』のフリン／ユージーンがプレイボーイという「マン・ボックス」の一旦を体現しながらそれを否定し、新たな「男らしさ」のあり方を模索した結果、プリンセスの助力者であり続けるといったような描写が、女性の躍進に対して男性の変化が女性の成功の影に潜むような、縮小化した男性のようにも捉えられるというのも、その原因のひとつであろう。そこで現れたのが、男性の脆弱さを前面に押し出したクリストフというキャラクターである。

『アナと雪の女王』において、クリストフは「マン・ボックス」にも上手く統合できず、完全な助力者にもなれない、家族同然のトロールからは「男らしくない髪型(unmanly blondness)」とも揶揄されるような立場の弱い男性である。彼はスノー・マウンテンでのアナの道案内を担う存在でありながら、ソリが壊れてからというもの、先導するのは常にアナで、唯一「マン・ボックス」に属する力強

さを見せつけられる登山シーンにおいても、雪だるまのオラフに近道を見つけれられて不発に終わってしまう。ヴィラン（悪役）のハンス王子が初期ディズニー・プリンセス作品のようなハンサムな王子様を演じているに対して、クリストフは「男らしさ」を表現する場面を徹底的に排除された、トナカイ（スヴェン）が友人の、孤独で危機的な男性像を秘めている。そのような弱い立場の男性を、当初〈運命の人〉に憧れていた女性であるアナが受け容れることに、現在のフェミニズムの考えが現れているのではないか。つまり、〈運命の人〉でも「男らしく」もないありのままの男性を、女性がきちんと受け入れていくべきだという主張だと読み解くことができるのではないか。

また、『アナと雪の女王2』でのクリストフについては、ディズニー・プリンセス・アニメーション作品群のなかでも非常に興味深い変化がある。彼には、ディズニー・プリンセスのヒーロー役として初めて、恋愛面における苦悩をソロで歌うミュージカルシーンが割り振られているのである。アニメーション作品の場合、王子様を含む男性たちが恋愛に関する曲を歌う時は、プリンセスたちとデュエットするのが常であった。プリンセスたちの愛の獲得に苦勞する野獣やアラジンなどのヒーローにしても、その苦悩を曲として歌うことはなかったのである。つまり、このクリストフのソロ曲『Lost in the Woods』のシーンは、ディズニー・プリンセス映画に、フェミニズムの男性学の側面を取り入れた新たな試みだったのではないかと考えられるのである。

さらに、『Lost in the Woods』には、80年代ミュージックビデオへの類似性が見られる。なかでも顕著なのは、真っ暗闇のなかをクリストフが歩いているシーンで、背後にクリストフの声によく似た（クリストフの声優であるジョナサン・グロフが実際に担当している）トナカイたちの顔が浮かび上がる描写は、クイーンの『Bohemian Rhapsody』のミュージックビデオのワンシーンを彷彿させる。クイーンといえば、『アナと雪の女王2』の前年に公開された『ボヘミアン・ラプソディ』でも描かれていたように、ボーカルのフレディ・マーキュリーは人種的・性的マイノリティの男性である。そんな彼の曲を彷彿させる場面を使用しながら、ミュージカル・シーンを使ってクリストフに恋愛における苦悩を吐露させているのは、非常に意図的であると考えざるを得ない。

第6章 結論

結果として、アディーチェ（2017: 56）が言うところの「ジェンダーによる期待の重圧がなくなった」、規定を抜け出した自由な社会を生きる男女を理想として、ディズニー・プリンセス作品の中に描こうと日々試みられていると、先行研究を通して過去作品を振り返ることで理解することができた。先行研究により、プリンセスとして描かれる理想の女性像に固定観念的な共通点があること、そして、フェミニズムの視点から見たときにその共通点が問題点であることが分かった。その共通点とは、女性の幸せ＝異性恋愛の成就、ひいては、結婚することこそ女の幸せであると読み取れる表現であった。そこから考察を発展させて、ディズニー・プリンセスの固定観念的な共通の描写が、どのように変容し、どう問題と向き合ってきたか、恋愛側面も慎重に分析していくことで、究極的な理想系としてティアナやラプンツェルという仕事も恋愛も両立して求めることのできるキャラクターが登場していたことも明らかになった。しかし、『アナと雪の女王』という作品によって、女性は様々な価値観を持つものであるとして、あえて

好対照のふたりのキャラクターを描くことで、そのどちらの価値観も受け入れられるべきであり、互いが互いの価値を高めることのできる存在であることを導き出した。さらに、フェミニズムの男性学の考えを大きく取り入れた『アナと雪の女王2』は、そういった試みの積み重ねにより、フェミニズムの立場から現在最も理想的と考えられる社会像を表現した作品といえるだろう。

本論では、『アナと雪の女王』の2作の繋がりを重視するあまり、2016年に公開された『モアナと伝説の海』について言及することができなかった。この作品の主人公は、ポカホンタスのように部族の娘であり、ムーランのように戦闘する女性であり、エルサのように男への依存を拒否する、ディズニーのフェミニズム的な女性である。また、この作品に登場する半人半神の Maui は、「マン・ボックス」に属する男性の弱さを抱えたキャラクターとなっており、フェミニズムの男性学の面も考慮されたものとなっている。ディズニー・プリンセス作品に括られるものとしては、ラブロマンスにまったく触れない珍しい作品となっているので、ディズニー・プリンセスのメロドラマの要素を掘り下げて研究するのに、強力な助けとなるだろう。

ディズニー・プリンセスのメロドラマについて、深く迫ることができなかったのも、本論の課題である。また、メロドラマに関わらず、フェミニズムの考えをさらに突き詰めて考察するために、ディズニーに限定せず多くの映像作品に触れることも重要だろう。そのとき、使用されているショットの類似性を比較し、分析することで、さらに考察を深めることが可能であろう。

参考文献

- 有馬哲夫『ディズニーとは何か』、NTT出版、2001年
- 上野千鶴子、田房永子『上野先生、フェミニズムについてゼロから教えてください!』、大和書房、2020年
- 内田樹『映画の構造分析 ハリウッド映画で学べる現代思想』、文藝春秋、2011年
- 北野圭介『映像論序説(デジタル/アナログ)を超えて』、人文書院、2009年
- 北野圭介『ハリウッド100年史講義 夢の工場から夢の王国へ』、平凡社、2001年
- 河野慎太郎『戦う姫、働く少女』、堀之内出版、2017年
- ジョン・マーサー、マーティン・シングラー、中村秀之・河野真理江訳『メロドラマを学ぶ ジャンル・スタイル・感性』、フィルムアート社、2013年
- 末森恵子『「高慢と偏見」における女性教育』、『英文学論叢 第49号』、2005年
- 千田有紀『女性学/男性学(ヒューマニティーズ)』、岩波書店、2014年
- チママンダ・ゴンゴズィ・アディーチェ『男も女もみんなフェミニストでなきゃ』、河出書房新社、2017年
- デヴィッド・ボードウェル、クリステン・トンプソン、藤木秀朗監訳、飯岡詩朗・板倉史明・北野圭介・北村洋・笹川慶子訳『フィルム・アート 映画芸術入門』、名古屋大学出版会、2007年
- レイチェル・ギーザ、富田直子訳『ボーイズ 男の子はなぜ「男らしく」育つのか』、ディスクユニオン、2019年
- 若桑みどり『お姫様とジェンダー アニメで学ぶ男と女のジェンダー学入門』、筑摩書房、2003年
- 荒木純子『夢と奇跡と自立：ディズニープリンセスの歌にみるジェンダー』、『青山学院女子短期大学紀要 第65巻』、2011年
- 國吉知子『母と娘 その光と闇』、『女性学評論 第29号』、神戸女学院大学人間科学部、2015年
- 田中終子『「アナと雪の女王」における幸福(誌上シンポジウム 幸福について)』、『静岡大学情報学研究 第20巻』、静岡大学大学院情報学研究科、2015年
- 照沼かほる『女の子はみんなプリンセス ディズニー・プリンセスのゆくえ』、『行政社会論集 第23巻4号』、福島大学行政社会学会、2011年
- 照沼かほる『ラプンツェルの『冒険』 ディズニー・プリンセスのゆくえ 2』、『行政社会論集 第24巻4号』、福島大学行政社会学会、2012年
- 森本翔子『ディズニー長編アニメーション作品におけるプリンセス像』、『表現文化 第9巻』、2015年

参照WEBサイト

- Angeline Jane Barnabe『Inside 'Frozen 2': Acclaimed songwriting duo share musical inspirations in new podcast』GMA(2019年11月20日)(<https://www.goodmorningamerica.com/culture/story/acclaimed-frozen-songwriting-duo-share-musical-inspirations-podcast-67147469>) (最終検索日：2020年12月8日)
- Ariane Lange、梅田智世・ガリレオ訳『自立していて勇敢。なぜディズニーは魅力的な女性像を生み出せるのか 華奢すぎたヒロインをリアルに変えた生身の女性たち』BuzzFeed(2017年3月19日)(<https://www.google.com/dot.asahi.com/aera/2019121200028.html?page=1>) (最終検索日：2020年12月8日)

参照映像作品

〈劇場公開作品(公開年順)〉

- デイヴィッド・ハンド『白雪姫』(Snow White and the Seven Dwarfs)、1937年
- ウィルフレッド・ジャクソン、ハミルトン・ラスク、クライド・ジェロニミ『シンデレラ』(Cinderella)、1950年
- クライド・ジェロニミ『眠れる森の美女』(Sleeping Beauty)、1959年
- ロン・クレメンツ、ジョン・マスカー『リトル・マーメイド』(The Little Mermaid)、1989年
- ゲイリー・トゥルースデイル、カーク・ワイズ『美女と野獣』(Beauty and the Beast)、1991年
- ロン・クレメンツ、ジョン・マスカー『アラジン』(Aladdin)、1992年
- マイク・ガブリエル、エリック・ゴールドバーグ『ポカホンタス』(Pocahontas)、1994年
- バリー・クック、トニー・バンクロフト『ムーラン』(Mulan)、1998年
- ロンクレメンツ、ジョン・マスカー『プリンセスと魔法のキス』(The Princess and the Frog)、2009年
- パイロン・ハワード、ネイサン・グレノ『塔の上のラプンツェル』(Tangled)、2010年
- マーク・アンドリュース、ブレンダ・チャップマン『メリダとおそろしの森』(Brave)、2012年
- クリス・バック、ジェニファー・リー『アナと雪の女王』(Frozen)、2013年
- ロン・クレメンツ、ジョン・マスカー『モアナと伝説の海』(Moana)、2016年
- リッチ・ムーア、フィル・ジョンストン『シュガー・ラッシュ：オンライン』(Ralph Breaks the Internet)、2018年
- クリス・バック、ジェニファー・リー『アナと雪の女王2』(Frozen II)、2019年