

男らしさの表象…ヴィクトリア調の身体とアメリカニズムの身体

—フレッド・アステアとジーン・ケリー

笹川慶子

一般的に「男らしさ」という観念は不変なものと考えられがちである。だが実際、「男らしさ」という言葉が指す意味は時代によって変わっていく。ではいったい第二次世界大戦中のアメリカにおいては、どういった男性が「男らしい」と考えられ、それはどのようにミュージカル映画の男性スターの身体に表象されていたのだろうか。レッド・スケルトン、ビング・クロスビー、ダニー・ケイなど一九三九—一九四五年のミュージカル映画で活躍した男性スターの中でも、特に興味深いのは、一九三〇年代から活躍していたフレッド・アステアと一九四二年にスクリーン・デビューしたジーン・ケリーである。なぜなら彼らの身体は実に対照的な男性性を視覚的に表象していたと考えられるからである。

本稿では、大戦中に公開されたアステアとケリーの登場するミュージカル映画を中心に、彼らの身体がどのような男性性を表象し

ていたのかを考察する。それによって、アメリカ社会における「男らしさ」の概念と男性スターの身体との関係を明らかにしたい。そこで以下では、ハリウッド映画における男性の身体性について基本的なことを踏まえた上で、アメリカ社会における「男らしさ」の観念の変遷を辿り、それがアステアとケリーの身体とどう関係しているのかを具体的に検討していく。

〈ハリウッド映画における男性の身体性〉

「視覚的快楽と物語映画」でローラ・マルヴィは、女性が西洋社会において見世物的存在として位置づけられてきた例を次のように述べている。

性的対象として呈示された女性は性愛的見世物のライトモチー

的存在だ。ピンナップ写真からストリップショー、シーグフエルド・レヴェューからバスビー・バークレーに至るまで、女性（観客の）視線を捉え、男性の欲望を意味し、それに向けて演じる。こうして主流映画は巧妙に見世物と物語を結びつける（といっても、ミュージカル映画においては歌とダンス・ナンバーが物語世界の流れを中断させてしまうことを忘れてはならない）。

ここでマルヴィは、ミュージカル映画のナンバーが物語を中断させるスペクタクルであると指摘している。とはいえ、マルヴィのこの指摘は単純化されすぎているともいえる。なぜならナンバーは物語の進行を中断するとは限らず、ナンバーの間に物語が進む場合もあるからだ。しかも、ナンバーでは女性に限らず男性もまた性的見世物となるからである。つまり、ミュージカル映画の男性スターは、ヒロインの愛を獲得するために、あるいは、ショーを成功させるために歌い踊るがゆえに、視線を集めるスペクタクルとなるのである。

男性スターの身体をスペクタクルとして捉えたかなり初期の論文に、ステイヴン・ニールの「スペクタクルとしてのマスキュリニティ」⁽²⁾をあげることができる。ニールは、ダグラス・サークのメロドラマに出演するロック・ハドソンやミュージカル映画の男性スターなどがエロティックなまなざしの対象であり、それゆえ物語の進行を止めるスペクタクル、「女性化された身体」であると主張する。つまり、マルヴィの見る／見られる、能動態／受動態、ナラティブの進行／スペクタクルといった二項対立に依拠しながら、ニール

ルは、マルヴィのように見る／男性／見られる／女性でも、ミリアム・ハンセンのように見る／女性／見られる／男性でもなく、見る／男性／見られる／男性の関係について論じている。

この論文は、それまでのフェミニストやポストコロニアリストが比較基準として頻繁に言及してきたにもかかわらず、それほど研究されなかった「白人男性」という視覚対象のカテゴリーに注目した点で革新的であったといえよう。しかし重要なのは、男性の身体を見る／見られる、あるいは、女性化される／されないといった不毛な二元論的議論で語ることではないだろう。そうではなく、男性の身体とイデオロギー、あるいは、イデオロギーが構築する様々な観念との関係に注目し、「白人男性」の視覚対象が男性性という観念の変遷とともにどう変化していくのかを読み取ることはないのである。

これに関して、パトリック&ヘイスリップが一点、興味深い指摘をしている⁽³⁾。男根中心主義的なハリウッド・ミュージカル映画の歴史の中で一九三〇年代のアステアだけは「愉快で大陸的で、優しい、粋で、上品な」男性であったにもかかわらず、一九四〇年代には「野卑で、抜け目なく、知性の低い」男性へ成り下がったという指摘である。それ以上彼らは何も述べていないが、実は、これが重要な問題を提起している。つまり、アステアのイメージは時間とともに変化し、異なる男性性と結びついていったと考えられるのである。ではいったい一九三〇—一九四〇年代にはどういった変化があったのか。それを理解するにはまず、アメリカにおける「男らしさ」の変遷を辿る必要がある。

＜アメリカにおける「男らしさ」の変遷＞

アメリカ社会における「男らしさ」の歴史の変遷に関しては、ゲイル・ペダーマンの研究『男らしさと文明・ジェンダーと人種のアメリカ文化史』⁽⁴⁾（一八〇—一九一七）が興味深いデータを提供してくれる。以下では、彼の研究に依拠しながら、「男らしさ」の意味の変遷について簡単に見ていきたい。

一八二〇—一八六〇年頃アメリカでは、急激な工業化と都市化により人々の収入が増加し、中産階級が勃興する。それとともにアメリカ社会の「男らしさ（Masculinity）」の観念は、「強い意志を持った自制的男性」、ヴィクトリア調の文明化された男性、家庭を経済的に支えることのできる勤勉な男性を意味するようになる（これは『若草の頃』Meet Me in St. Louis（一九四四）の父親スミス氏を想像してもらえばよいだろう）。

ところが、一八七〇—一九一〇年、不況により中産階級の経済状況が悪化すると、家族を養う義務を果たせない中産階級の男性が増えていく。事実、この間、自営業を営む男性の割合は67%から37%に減少している。その上、中産階級の男性は、一八八—一九〇五年に三万七千件近く起こった労働者や移民によるストライキや当時盛んだった女性運動者による攻撃に悩まされるようになる。こういった社会変化の中で、従来の「男らしさ」の役割を果たせる男性は減少し、それとともに従来の「男らしさ」は古いイデオロギーとなっていく。

興味深いのは、従来の「男らしさ」が機能不全になると並行して、中産階級の男性が労働者階級の「プリミティヴ」な文化に接近していったことである。一八九〇年頃のブロードウェイ界限

では、ヴィクトリア調の優雅なサロンや音楽ホールに代わって、労働者階級のサロンが中産階級の男性の間で話題になった。また、ボクシングなど労働者階級の娯楽施設にも姿を見せ始める。つまり、「男らしさ」の義務を果たせなくなった中産階級の男性が、これまで彼らが嘲笑し卑下していたプリミティヴで粗っぽい文化に魅力を感じ、それを取り込んでいったのである。

このように中産階級の男性はプリミティヴな文化へと接近していくと、新しい男性性を表現する言葉として「マスキュリニティ（Masculinity）」が使われ始める。この言葉はフランス語から英語に派生したもので、一八九〇年以前は「マスキュリンな洋服」というように、ほとんど意味のない形容詞として使われていた。ところが、中産階級の行動が変化する一八九〇年頃から、この同じ言葉が力強さや勇ましさを意味するようになる。要するに、これまでの「男らしさ」の義務を果たせなくなった中産階級の男性が、その「男らしさ」を補強するために、労働者階級の粗っぽいプリミティヴな文化を取り込み、それによって男性性が変化し、その綾を示す言葉として「マスキュリニティ」という言葉が再浮上してきたといえる。そして、「マスキュリニティ」の言葉の意味は、その後も何段階かの変化を経て一九三〇年頃迄には、現在のアメリカで使われているのとはほぼ同じ意味、つまり「果敢な精神、肉体的強靱さ、男っぽいセクシュアリティ」を指すようになる。

この「マスキュリニティ」が「男らしさ」との関係を深めていく一方で、ヴィクトリア調の文化に馴染んだ男性は「めめしい、日和見的、弱腰、気取ったうぬぼれ屋」といった流行語で表現されるようになる。それまで「男らしい」とされていた洗練され教養のある

男性が、今度は「文明化されすぎた弱々しいもの」、「退廃的でめめしいもの」、「邪魔な細菌」として否定されたのである。そして、一九四〇年頃迄には完全に時代遅れなものとしてアメリカ社会から抹消されてしまう。

こういった状況を踏まえてベダーマンは、次のように結論づける。

ヴィクトリア調の文化が文化的な覇権を失うとともに、白人男性は覇権を維持するためにマスキュリンな文明へと向かい、文明化された「男らしさ」という古いイデオロギーを、それより新しいプリミティブな「マスキュリニティ」によって補強していった。次第に、力強い「マスキュリン」な熱情を持った「自然体の男性」が賞賛的となり、男らしさとマスキュリニティ、自制と情動、洗練と野蛮が混乱の可能性を秘めながら混ぜ合わされ、「文明化」という大きなナラティヴの中に定着していった。⁽⁵⁾

そして、この混ぜ合わされた男性性を象徴するのがターザンである。とベダーマンはいう。ターザンは白人であるとともに猿人であり、文明的であるとともにプリミティブである。それゆえ、まさにヴィクトリア調の「男らしさ」にプリミティブなマスキュリニティを混ぜ合わせた、より新しい男性性を象徴するという。ベダーマンにいわせると、『シーク』The Sheik (一九二二)のルドルフ・ヴァレンチノや『踊る大紐育』On the Town (一九四九)のジュールズ・マンシンも、このターザンの系譜に含まれる。

リー(一九二二—一九九六)はターザンのイメージと重なり合う。そもそもミュージカル映画批評において、アステアは「エレガントな」、「貴族的な」と、ケリーは「マスキュリンな」、「労働者階級の」という形容詞と結びつけられることが多い。実際、RKO時代のアステアの装いは、シルクハットにステッキ、白いベストに蝶ネクタイ、胸にはポケットチーフとコサージュ、そして手袋といった正装が多く、まさにヴィクトリア風である。また、正装でない場合でもTシャツなどは着ず、大抵はタンディなダブルのスーツ姿である。アステアの身体は、幼少の頃からバレエで鍛えた動きのせいか、それともその華奢な体つきと細い顔、なでつけたブロンドの髪の毛のせいか、洗練、繊細、気取りといったイメージを想起させる。それに對し、ケリーは、広い肩幅、たくましい腕、逆三角形の上半身、盛り上がったお尻、それを強調する体に密着したTシャツや黒いパンツ、アクロバティックでエネルギー溢れるダンスが直ぐに思い出される。『踊る海賊』The Pirate (一九四八)のケリーを思い出せばわかるように、彼はびったりと身体にフィットしたショートパンツに太いベルト、大きな剣を腰に下げ、燃え上がる炎を背景に、「雄叫び」とともにロープに提まってマストの上へ下へと移動する。彼こそまさにミュージカル映画界の猿人、ターザンなのである。

しかし、エレガントなアステアにアクロバティックなケリーというだけでは二人のキャラを平均したイメージでしかない。身体イメージを時間の中で構築されていくものとして捉えるならば、一九三〇—一九四〇年代のイデオロギーが変わっていく中で、アステアとケリーの身体イメージも変わっていったと考えるべきである。ではいったいワイルドの男性性が否定されターザンの男性性が肯定さ

ターザンが「マスキュリン」な「自然体の男性」性を象徴するとすれば、それが主流になっていく一方で否定されていったヴィクトリア調の「退廃的でめめしい」男性性を象徴するのは、一九世紀末の退廃的ダンスイズムを体现する芸術家オスカー・ワイルドではないだろうか。詩人で小説家で洒落た文明人であるワイルドは、ほとんど裸といえる姿でプリミティブな肉体的魅力を撒き散らすターザンとは対照的に、シルクハットにステッキ、紫のピンに、手袋の上からはめた指輪、と極めて「退廃的なめめしさ」に満ちている。彼は「マスキュリンな文明へと向」かうアメリカにおいて「文明化されすぎた弱々しいもの」として否定されていったヴィクトリア調の男性性の象徴といえるのである。

したがって、一九九〇年から一九四〇年のアメリカにおける男性性の変遷は、『若草の頃』の父親からターザンへと向かい、その裏で、ワイルドが否定されるプロセスと考えるのもよいだろう。そして、このワイルドとターザンが、ミュージカル映画の二大男性スターであるアステアとケリーと密接に関係すると考えられるのである。

〈タンディなアステアとマスキュリンなケリー〉

極めて単純化していえば、ミュージカル映画のジャンルにおいて、アステア(一八九九—一九八七)はワイルドのイメージと、ケ

れていくアメリカ社会において、アステアとケリーの身体イメージは、どのように変化し構築されていったのであろうか。

〈アステア…エレガントなイメージとその呪縛〉

アステアの身体がエレガントなイメージと結びついたのはRKO時代である。アステアが上流階級のダンスではないトップ・ダンスを踊っても、常にエレガントと称されるのは、アステアが演じる役割だけでなく、その表現手法との関係が深いといえよう。そもそも彼の華奢な容姿は肉體労働者というよりは文明化された男性を思わせるが、それだけでなく、彼が多くの場合、トップハットにステッキを持ち正装していることも無関係ではない。さらに、RKO時代のナンバーでは流線型のモダンなセットが使われ、ジェローム・カーンやアービング・バーリン、コール・ポーター、ジョージ・ガーシュインといったブロードウェイを代表する音楽家による旋律の美しい曲が多数使われている。

加えて、RKO時代はナンバーのスタイルそのものがエレガントである。例えば、『トップ・ハット』Top Hat (一九三五)のラストでみせる、あの流れるようなダンスとカメラワークがそうだ。アステアのナンバーでは通常、カメラが三台用意され、編集の際には、そのうち最も良いバージョンが選択される。踊りのシークエンスによって異なるバージョンが選ばれることはあってもカット割りされることはない。流れが重要なのである。ナンバーとナラティヴの移行も滑らかさが重視され、パークレーのナンバーのように唐突に、別世界へ切り替わるようなことはない。ところで、一九三〇年代のミュージカル映画は、事前に録音した歌や音楽をスタジオで流し、踊

りながらリップ・シンクするのが普通であったが、アステアの場合、音楽だけ事前に録音し、歌はダンスと一緒に録音されている（ただし、複雑なステップの場合は、ダンスだけを撮影し、後から歌とステップの音を入れる⁽⁶⁾）。その結果、流れるようなスタイルが生まれ、それがアステアの身体にエレガントなイメージを結びつけていたと考えられる。

ところが、このエレガントなアステアが一九四〇年以降、まったく冴えないアステアになってしまう。しかも、それを裏づけるかのようにアステアは『青空に踊る』The Sky's the Limit（一九四三）で



引退を考え始め、一九四六年の『ブルー・スカイ』Blue Skiesの後で一旦引退している。アステア不調の原因のひとつとしてジンジャー・ロジャースとのパートナー解消がよく指摘されている。しかし、むしろ重要なのは、一九四〇年以降のアステアが時代のイデオロギーと齟齬をきたすようになったからだと考えられる。実際、メロドラマ同様、女性的な映画的環境といわれるミュージカル映画にも、大戦中はマスキュリンな影が入り込む。そして、パトリック・ヘイスリップが指摘したようにアステアは時代にあったイデオロギー、すなわちマスキュリンな男性性を表象しようとしていた。しかし、エレガントな彼の身体は勇ましくならうとしてもなりきれず、マスキュリンな映画的環境と齟齬をきたす煩悶する身体であったと考えられる。つまり、それは機能不全となり否定されていたヴィクトリア調の男性性の表象といえる。ではアステアの身体が「めめしい」(effeminate) 男性性の表象であった具体例として、RKOからMGMへ移籍した一九四〇年以降にアステアの出演映画を順番に見ていこう。

まず最初は、MGMのタップの女王エレノア・パウエルと競演した『踊るニュー・ヨーク』Broadway Melody of 1940（一九四〇）である。オープニングはステッキをサーベルに見立てアステアと男性パートナー（ジョージ・マーフィー）が決闘するという、RKO時代と比べ、より勇ましいナンバー（Please Don't Monkey With Broadway）で始まる。しかし、アステアは彼よりも身の丈の大きいマーフィーに尽くす「イエスマン」でしかない。また、(Juke Box Dance) ではパウエルにステップを教わる受身な男性である。さらに、ポーターの名曲（Begin the Beguine）で始まるファイナル・ナン

バーは、アステアではなくパウエルのソロで始まり、アステアは、鏡張りのステージ中央に立つパウエルのもとに、鏡像として登場する。実像のパウエルに鏡像のアステアという対比は、このナンバーの主導権をパウエルが握っていることを如実に表わしているといえよう。二人で踊るダンスのスタイルは、パウエル得意のアクロバティック・タップ（例えば『Rosalie』（一九三七）でみせた回転し続けるタップ）ではないが、もはやアステアはロジャースをエスコートするようにはパウエルと踊っていない。パウエルの強烈なパワーに押されながらも、なんとか張り合っているにすぎない。

アステアがさらに弱々しくなるのがリタ・ヘイワースと共演した『踊る結婚式』You'll Never Get Rich（一九四一）と『晴れて今宵は』You Were Never Lovelier（一九四一）である。例えば、『踊る結婚式』のアステアは女性に翻弄され逃げまわるダンディなブロードウェイの演出家を演じている。彼は現実でも夢でもヘイワースのフィアンセから逃げ、面倒な女性関係から逃げるために陸軍に入隊する。しかも、後述するケリーと違って、帽子に鍾を入れ体重をこまかし、なんとか入隊する軍役不適正者である。入隊して彼がやることといったら営倉の中でタップを踊ることくらいで、それも、なぜか常に営倉にいる黒人ジャズ・バンドのショットに断片化されてしまう。つまり、アステアはRKO時代のようにカメラを独占することはできないのだ。ミュージカル映画では幸福が約束されているはずのファイナル・ナンバー（Wedding Cake Walk）でも、ヘイワースを騙して結婚し軽蔑されてしまう。この逃げる、騙すという行為が彼の身体に「めめしい、日和見的」なイメージを刻み込む。ここでのアステアは軍隊というマスキュリンな環境と不協和音を奏でる弱腰の冴

えない男性なのである。

他にも、『スイング・ホテル』Holiday Inn（一九四一）の〈Let's Say It With Firecrackers〉は、驚と星条旗に囲まれた愛国的な舞台で爆竹を鳴らしながら一人で踊るが、爆発音に驚いて飛び跳ねているようにしかみえない。しかも、この映画ではクロスビーとの三角関係に敗れ、アステアは映画史上初の失恋を経験する。また、パラマウントの『セカンド・コーラス』Second Chorus（一九四一）では生彩を欠くナンバーを三回踊るだけで、RKOの『青空に踊る』では空軍の英雄が、それを隠して厭世的な無職の男のふりをする設定である。このように一九四〇年代のアステアは「野卑」どころか「めめしい、日和見的、弱腰、気取ったうぬぼれ屋」であり、その時代に完全否定されていたヴィクトリア調の男性性の表象といえるのである。

ところで、『Volanda and the Thief』（一九四五）は、この「めめしい」身体とマスキュリンなイデオロギーとの不協和音を美的に視覚化した映画といえよう。この映画はフリード・ユニット初の興行的失敗作であるが、『New York Times』誌が絶賛したように、アーサー・フリード&ハリー・ウォレンの音楽、アイリーン・シャラフの衣装、セドリック・ギボンズのセット、ヴィンセント・ミネリの洗練された色使いが幻想的な世界をつくりだしている。『Variety』誌が「時間の無駄」と批判したドリーム・パレハ（Will You Marry Me）は、大金持ちのヨランダ（ルシル・ブレマー）の財産を盗もうとする泥棒（アステア）がヨランダに恋をしてしまい、彼女と結婚するか、それとも、お金を盗んで泥棒仲間ヴィクターと逃げるかで迷う葛藤を象徴的なダンスで表現している。ダリの世界をイメージ

した超現実的な空間、物質化された人間たち、浮遊する魂のように俯瞰のまま近づいたり離れたりする不安定なカメラは、これが強迫観念に囚われた男の内的世界の表象であることを示唆する。最終的にアステアは、グレイのスーツに身を包み、白いポケットチーフにコサージュをつけ小指に指輪をはめたダンディな装いで泥棒稼業を続けるべくヴィクターと一緒に列車に乗り込む。しかし、列車はヨランダの守護神によってヨランダのもとへと戻されてしまう。つまり、一旦アステアは道徳的な異性愛より非道徳的な同僚愛を選択したのであるが、しかし、その退廃的な選択は、異性愛カップルの誕生によるハッピーエンドというハリウッドの伝統によって無効化され、中産階級的な結末へと列車ごと引き戻されたといえる。

このように一九四〇年代のアステアの身体が表象しているのは、健全な「男らしさ」でも、マスキュリンな「男らしさ」でもなく、「文明化されすぎた弱々しいもの」として否定されていたヴィクトリア調の男性性であったと考えられる。言い換えれば、愛国的なアメリカニズムが強化されマスキュリン化していた映画環境の中で齟齬をきたしていた身体ともいえる。ミネリがドリム・パレエで視覚化したのは、まさにこのアステアのジレンマであり、それはまた唯美主義者ミネリ自身のジレンマだったともいえる。ミネリ映画の過剰に装飾された空間に置かれたアステアはワイルド的なダンディズムの魅力を放っている。しかし、マスキュリンな時代において、アステアの「めめしい」男性性が肯定的に描かれたのはミネリの映画だけであったことはいうまでもない。

〈ケリー…新しい「男らしさ」の身体表象〉

この映画の前半は、国家に奉仕したくない芸人が、奉仕したがる芸人へと変わる過程を描いている。最初、ケリーはヴォードヴィル芸人のあこがれであるパレス劇場に出演することを夢見る自己中心的な男である。努力の結果、遂にパレス劇場出演が決定するが、そこに陸軍から召集令状が届く。どうしてもパレスに出演したい彼は、わざと右手の骨を折り軍役不適正者になる。ところが、わざと負傷したことがガールランドにばれ、「臆病者は決して栄光の時を手にすることはできない」と軽蔑され絶縁を言い渡される。その時から国家への奉仕がケリーの「栄光の時」を迎える条件となるのだが、今度は右手の負傷のせいで陸軍はおろか海軍にも空軍にも入れない。

結局、ケリーはYMCAのボランティア歌手となり戦地に向い、歌で国家に奉仕することを選ぶ。兵舎で踊り続けていたアステアと比べれば、これでもずっと愛国的で勇ましい。その上、パリのシークエンスでは、ケリーが土砂降りの雨に打たれ泥まみれで爆弾を浴びながら、一人で敵軍を撃退するといった場面もある（といっても銃を一回撃って手榴弾を一回投げるだけだが）。この愛国的な肉体労働（十人殺し）によってケリーの身体は、おそらくミュージカル映画史上初の「マスキュリン」なイメージと繋がりをもつことになるのである。

最終的にケリーは、パレス劇場に出演したくてもできない、国家にも貢献したくてもできないという困難をすべて乗り越える。国家に貢献し、メダルを貰い、ガールランドと結ばれ、パレス劇場で歌い踊り、そして、幸福な家庭を築く明るい未来をも獲得する。つまり、この映画は、国家への忠誠と肉体的貢献が夢の実現と未来の幸福を

エレガントな過去のイメージに呪縛されたアステアがマスキュリンな文化と齟齬をきたしていたのに対し、一九四二年の「For Me and My Gal」でスクリーン・デビューを果たしたケリーの身体には過去の記憶がない（もちろん、ブロードウェイ舞台「Pal Joey」(一九四〇)を観ていた人は別である)。したがって、ケリーの映画的身体はこの映画から構築されていたことになる。ではいったい彼はこの映画でどのような男性として描かれ、それが彼の身体にどういった男性性のイメージを結びつけたのだろうか。

「For Me and My Gal」の物語は、女好きで自己中心的な野心家だけれど憎めないヴォードヴィル芸人（ケリー）が、第一次世界大戦で国家に貢献する英雄となり、ある女性（ジュディ・ガールランド）と幸せな家庭を築くという未来を勝取る話である。要するに、ひとりのアメリカ人男性がアメリカニズムのモラルが説く「善き市民」に変わることで幸せになる過程を描いている。

この映画でのケリーは、常に顎をあげ、歯をむき出し、愛嬌のある笑顔をまき散らし、大股のがに股でズカズカ歩きながら、次々とやってくる困難にもめげず、最終的に自分の思い通りすべてを手にする男性である。ケリーの顔はいつも上を向いている。列車のタラップに立つガールランドと始めて会ったときも、カフェでピアノを弾くガールランドを見るときも、ホテルの階段でお別れするときも、パリで再会するときも、彼の顔は常に上向きである。陽気なミュージカル映画の男性スターの中でも、とりわけケリーが前向きで、楽天的な男性として見られるのは、この上向きの顔に帰するところが大きいといえよう。それは顎を引くエレガントなアステアとは対照的である。

約束すると宣伝しているのであり、ゆえにそれはアメリカニズムの端的な表象といえる。

次の出演作「デュバリーは貴婦人」Duherry Was a Lady（一九四三）は、ボーターの舞台ミュージカルの映画化である。物語はナイトクラブのクローク係（スケルトン）が宝くじに当たって大金持ちになり、酒を飲んで酔っぱらい、ルイ十四世になる夢をみるという設定である。その夢のシークエンスでケリーは独裁者ルイ十四世を倒して国民のための民主主義国家を作ろうと立ちあがる好戦的な盗賊ブラック・アローを演じている。黒い長髪、銀色のシャツとフィットした黒いパンツ、銃打ちの太いベルトという出で立ちで、「自由の友よ」と演説しながら、テンプルに飛び乗り、手すりを飛び越える。同じ泥棒でも女の財産を騙し取ろうとして罪悪感に悩むダンディな知能犯アステアとは異なり、労働者階級的で肉体的である。その上、ケリーは民主主義の僕であり、「勇気を出せ！ 国のために死ぬんだから」といって胸を張る、愛国的な勇ましい男性なのである。

ケリーの身体が愛国心とマスキュリニティのイメージだけでなく「自制と情動」の混ざ合わされたターザン的なイメージとも結びつくのが「Thousands Cheer」（一九四三）である。ここのケリーはサーカス一家に生まれた空中ブランコ乗りである。彼は戦争勃発とともに陸軍に入隊し、大佐の娘と恋に落ちる。だが、軍規が守れず営倉に入れられ、娘との交際も禁止される。しかし、ケリーは家族の協力を得て規律とチームワークの大切さを学び、それによって国家に貢献できる立派な軍人となり娘とも結ばれる。ここのメッセージもまた、軍隊の規律にしたがって国家に奉仕すれば幸せになれる、というものである。空中を飛びまわる動物的な男が、規律を

学び文明化されていく過程は、白人の優越性と猿人のブリミティヴさを併せ持つターザンが言葉を学んでいく過程を思わせる。

ホセ・イタービがアイドル音楽家として登場する「錨を上げて」(Anchors Aweigh (一九四五))では、ケリーが、初めから国家に貢献した英雄として登場する。彼に残された目標はもはや、女性を追いかけることだけである。この映画で最も注目すべきは、彼がタイトなTシャツと白いパンツでアニメのジェリーと踊るドリム・シークエンス(The Worry Song)ではなく、ファンダンゴ風のダンス・ナンバー(La Cumparsita)である。このナンバーでケリーは、金色のシャツに黒いパンツ、赤と黒のケーブをまとい、大きな剣を振り回しながら色っぽいダンスを披露する。そして、空から垂れるカーテンにぶらさがり、屋根の上からバルコニーへと約一四〇メートルの距離を飛び移り、バルコニーからスルスルと柱をつたってセニョリー



タのもとに辿りつく。筋肉質な肉体によるダイナミックな身体運動と女性への直情的で熱情的な求愛は、まさに「果敢な精神、肉体的強さ、男っぽいセクシュアリテ

ィ」というマスキュリンな男性性のイメージそのものである。

ミュージカル映画の男性スターの中でケリーほどターザン的な肉体の魅力を売り物にできるスターはいない。顎を上げ歯をむき出した笑顔とともに、厚い胸板、もりあがる筋肉、がに股といったマスキュリンな身体が作りだすダンスは、洗練された優雅さというよりむしろ、肉体労働者のあるいはサーカスの見世物的なダイナミックな優雅さといえよう。そのダイナミズムが、戦時中のミュージカル映画において、退廃的な「めめしさ」ではなく、「自制と情動」の混ぜ合わされたターザンのイメージと結びつく。ただし、ケリーは、ターザンと違って、「学ぶ」ことによって不幸になるのではなく、国家に貢献することを学び、規律を学ぶことによって幸福を勝ち取っている。ケリーこそ、文明化された「男らしさ」という古いイデオロギーを、それより新しいブリミティヴな「マスキュリニティ」によって補強した「男らしさ」とマスキュリニティ、自制と情動、洗練さと野蛮さの混ぜ合わされた「自然体の男性」であり、一九四〇年代のアメリカ社会が認めた模範的な男性性の表象といえるのである。

〈結びにかえて〉

以上、二人の男性スターの身体表象をイデオロギーとの関係で考察してきた。一九世紀末から一九三〇—一九四〇年代にかけてアメリカ社会は、マスキュリニティが進み、ヴィクトリア調の文明化された「男らしさ」は古いイデオロギーとなり「めめしい」男性性として否定される。その一方で、ブリミティヴな「マスキュリニティ」で補強された「自然体の男性」が賞賛的となる。そんな中でミ

ュージカル映画が表象するイデオロギーもマスキュリニティ化し、その変化が映画的環境や男性スターの身体表象に現れたといえよう。そもそも西部劇などと比べて、ミュージカル映画の男性スターはフェミニンな印象を与える場合が多いが、中でもヴィクトリア調のダンディなイメージを売りにしていたアステアはマスキュリンなイデオロギーと齟齬をきたした「めめしい」男性性の表象に変わり、それと対照的にケリーは、より新しい「男らしさ」の表象の場として浮上してきたといえる。

戦時中、ダンディなアステアがそれほど幸福になれないのに対し、愛国的でマスキュリンなケリーは必ず幸福を勝ち取っている。それはハリウッドの意図的表象というよりむしろ、社会的な通念の仕事であらう。つまり、愛国的なイデオロギーが支配的になっていく中で、意識するしないに関わらず、そのイデオロギーが映画にも表象されていた。言い換えれば、「めめしい」男性は、愛国的で「マスキュリン」な男性のように「栄光の時」を迎えられない、という通念が表象されていたと考えられる。そして、このあからさまでないイデオロギーの表象の方こそが、意図的な政治宣伝よりむしろ効果的に、ある観念を植えつけたり、あるいは強化したりすることができたのではなかっただろうか。

注

(1) ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」斉藤綾子・訳、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『新』映画理論集成 ①「フ

イルムアート社」一九九八年「一二三頁。

(2) Neale, Steven. "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema". *Screen*, Vol. 23, No. 3-4, 1982, pp. 2-16.

(3) Patrick, Robert and Haislip, William. "Thank Heaven for Little Girls: An Examination of the Male Chauvinist Musical". *Cineaste*, Vol. 6, No. 1, 1973, pp. 22-25. ただし、彼らの分析はアステアやケリーのミュージカル映画すべてが男根中心主義的であると断定的に批判する狭量なフェミニストの視点で語られている。

(4) Bederman, Gail. *Manliness & Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*. The University of Chicago Press, 1995.

(5) Ibid., pp. 217-218.

(6) アステアはナンバーとナラティヴが滑らかに移行しない、互いに関係していないミュージカルはヴォードヴィルと同じだと述べている。このことからアステアがいかに映画全体の流れ、を重視していたかがわかる。Eustis, Morton. "Fred Astaire: The Actor-Dancer Attacks His Part". *Theatre Arts*. May 1937, pp. 371-386.

(7) *Variety*, 17 October 1945. この映画は戦争中の観客に非現実的すぎて受け入れられなかった。製作費\$2,443,322.31ドル、興行収入\$1,791,000ドル、純損失\$1,644,000ドル。Fordin, Hugh. *MGM's Greatest Musicals: The Arthur Freed Unit*. Da Capo Press, 1975, p. 172.

(8) ドリム・パレエは「ブロードウェイ・ミュージカルの新時代を築いた『オクラホマ!』(Oklahoma! (一九四三))の(Laurey Makes Her Mind Up)が最初である。南西部のお祭り

騒ぎを描こうとオスカー・ハマースタインが台本の段階で考えていたのをセシル・B・デミルの姪アグネス・デミルがヒロインの心象風景として表現するように振付けた、というのが定説。しかし、あまり言及されないが演出家ルーベン・マムリーアンの功績も大きいと思われる。

ミュージカル映画初のドリーム・バレエは『锚を上げて』(一九四五)というのが定説である。だが、この映画は夢の主体がドリーム・バレエを踊るケリーではなく、ケリーの話を聞く子供である点において主人公の心象風景である『オクラホマ!』とは異なる。しかも、それは完全な空想であり、現実のねじ曲がった表象ではない。ドリーム・バレエとは『Volanda and the Thief』(一九四五)の『Will You Marry Me』のようなナンバーを指すべきである。

(9) 『Volanda and the Thief』の他に、『ジエグフェルド・フォーリーズ』Ziegfeld Follies (一九四六)の『Jinghouse Blues』があげられる。この非常に美しいナンバーは、ガートルード・ローレンスのブロードウェイ舞台『Charlot's Revue』(一九二四)とD・W・グリフィスの『散り行く花』Broken Blossoms (一九一九)に影響されたミネリが監督し、ロバート・アルトン(振付師)がシナリオと振付を担当した。ナンバーの最初と最後ではワイルドの小説を映画化した『ドリアン・グレイの肖像』The Picture of Dorian Gray (一九四五)で使ったロンドンの街のセットが再利用されている。特に、アイリーン・シヤラフが衣装とセットをデザインした夢の場面は、スタイル、質感、色彩のグラデーションともに素晴らしい。しかし、オリエンタル風の過剰な装飾、事件に巻き込まれ死んでいく中国人、退廃的ロンドンの街と、どの要素をとってみても、

星条旗の下に愛国を誓うようなマスキュリンな男性性とは結びつかない。MGM's Greatest Musicals, op.cit., pp. 134-138.

(10) 「愛国とは国家に貢献するという意味である。貢献したものがアメリカの市民としての基本的権利を享受することができる」「家族での行いの悪い男性は、善いアメリカ市民にはなれない」など。(Hagedorn, Hermann, ed. The Free Citizen: A Summons to Service of the Democratic Ideal by Theodore Roosevelt Selection from His Writings and Stories from His Records. The Macmillan Company, 1956.)

(11) 最もキューتناケリーを見ることが出来る『踊る海賊』の『Nina』のナンバーも、同じように、あからさまに女性を追いつけ回しながら、ダイナミックな身体運動を披露する。これほど直情的に女性を追いかける男性ミュージカル・スターはケリー以外いない。