

Dance, Girl, Dance (1940)

——バーレスク・パフォーマティヴィティー・パロディ——

野 沢 公 子

70年代中葉、女性監督ドロシー・アズナーを再評価する際に、フェミニストたちが注目したのが、代表作『ダンス・ガール・ダンス』の結末近くで、バレリーナ志望のモーリン・オハラ演ずるダンサーのジュディがバーレスク・ショーの舞台上で観客に野次られて退場しようと舞台の袖まで来たときに突然引き返し、ステージの真ん中で、満員の男性観客に向かって次のように演説する場面である。

Go ahead and stare. I'm not ashamed. Go on. Laugh! Get your money's worth. Nobody's going to hurt you. I know you want me to tear my clothes off so's you can look your fifty cents worth. Fifty cents for the privilege of staring at a girl the way your wives won't let you. ... We'd laugh right back at the lot of you, only we'd paid to let you sit there and roll your eyes and make your screaming clever remarks.

ジュディの男性観客批判は、そのまま、ローラ・マルヴィを中心とする70年代のフェミニストたちのハリウッド古典映画批判に直結していた。スクリーン上の女性は常に男性のフェティシズムと覗き見の視線に支配され、自らは主体を与えられないとする批判である。¹⁾従って、男性観客の視点から女性を見る女性観客は必然的にマゾヒズムの位置にあることになる。ジュディの演説は、性的存在として男性に一方的に見られる側の女性の怒りと主体性を主張した点で、フェミニストたちの共感と支持を獲得し、ひいては女性監督アズナーの自己言及性、すなわち、ハリウッド古典映画の製作を支配している父権的構造批判を見出したのである。

しかし、前後の文脈を考えれば、このシークエンスは決して単純ではない。幾重にもひねりが加えられているからだ。まず第一に、ジュディの演説で明らかのように、ジュディが出演する舞台は、バレエではなくバーレ

スク・ショーである。パメラ・ロバートスンによれば、バーレスク・ショーは1860年代から20世紀初頭まで盛んだった喜劇仕立てのエンターテイメントで、様々なタイプの芝居や演技をパロディにしたが、とりわけ、女性のジェンダー役割の誇張は20年代にはダンサーの身体のスpekタクル化となり、30年代末にはストリップ・ティーズ以外には存在しなくなったという。²⁾ バレリーナ志望のジュディが場違いなバーレスク・ショーに出演するのは、もとロシア・バレリーナで、ダンス・スクールを起こしたマダム・バシロヴァの教え子でもある、友人ルシール・ポール演ずるバブルのバーレスク・ショーの引き立て役、つまりストージ (stooqe) としてバレエを踊るためである。ジュディの役割はバブルのバーレスク・ショーの中間にクラシック・バレエを踊ることで、客のブーイングを誘い、続くバブルの再登場を効果的に演出するためのものである。仕事のない「死にゆく白鳥」のジュディへの友情と演出効果のためにバブルが思いついた出し物だが、ジュディは屈辱に感じるものの、経済的必要から、「練習」になるという自己弁護によって引き受ける。つまりジュディは自分の存在が笑われるためのものであることを十分承知の上で割り切る決心をした。ではなぜジュディは怒ったのか。ジュディが観客に野次られても平気であったのは、たとえ引き立て役であっても自分が芸術としてのバレエを踊っていると自負したからである。しかし、舞台上上がる直前に、バブルから自分が好意を持っていた男、ジミーと結婚することを聞いて心乱され、舞台上上がるのを躊躇したのを無理に舞台に押し出された結果、衣装が乱れ、左肩の肩紐が切れ、花が取れてしまい、切れた肩紐と花を何度も肩に戻そうとする身振りによって、本来のバレエがストリップ・ティーズそのものに変貌し、それを観客が笑ったから怒ったのである。観客は、堅苦しく退屈なバレエが切れた肩紐ひとつでバーレスク・ショーに変わるのを面白がり、また、ジュディがあまりに困惑するために野次ったのである。ジュディがここで怒るのは、バレエとバーレスク・ショーの階級序列性、すなわち、バレエの優越性を意識した上での反応だったことになる。その意味ではジュディは低級なバーレスク・ダンサーである親友バブルを差別化していたことになるだろう。

ジュディの批判に対する観客とその反応にもまたひねりが加えられている。後にダグラス・サークの作品でその皮肉なカメラ・ワークが注目されることになるラッセル・メティーのカメラは、ここでもその皮肉の片

鱗を見せている。³⁾ カメラは最初にパンで一様に沈黙する満員の男性観客の固い表情を捉える。しかし、ジュディの演説の途中からの切り替えしショットで捉える観客は、男女両方の観客だからである。ドレス・スーツを着る中上流階級のカップルだけではない、明らかに労働者階級の人々も含まれて、同じ劇場で同じ時間であるはずの場面で、満員の男性観客が男女、階級問わない観客となるのである。カメラは文脈を無視した一ショットをさりげなく加えて、居心地悪い表情をして身動きする女性観客をはっきり捉え、ジュディの男性観客批判を相対化する。

観客の次の反応は拍手である。一人の女性観客、真面目なジュディに好感を持っているアメリカン・バレエ学校の秘書が立ち上がって共感の拍手をして沈黙を破り、続いて秘書の上司である校長で以前にジュディを見初めていたスティーブが拍手するのである。彼らもまた、評判のバーレスク・ショーを見にきたのである。結局、この二人の拍手が契機となって、他の観客のスタンディング・オベーションを導く。二人のジュディへの共感は、見事にその意図をはずされ、ジュディの演説は、本来の役割である堅苦しく退屈なバレエの延長線上にあるパフォーマンスだと観客は捉えて笑い、拍手するからである。つまり、ジュディの訴えは、再度バーレスク・ショーの中に取り込まれる。続いて起こる舞台上のジュディとバブルの取っ組み合いの喧嘩（ジュディはジミーを取られた嫉妬からショーを続けるバブルに喧嘩を仕掛ける）は、観客を一層喜ばせ拍手喝采となるのだ。

アズナーはジュディの告発を支持する結末をジュディに与えていない。ジュディは最終的には、「馬鹿な子だな。充分自分のやり方をやってきたね。これからは僕のいうことを聞きなさい」と一方的にジュディを我儘な子供扱いする最も父権的なスティーブの腕の中に崩れるからだ。ハリウッド古典映画の常道であるハッピー・エンディング、結末のクロース・アップのツー・ショットは、ジュディが自己同一性を犠牲にして父権の支配構造の中に回収された、つまり敗北したと解釈されるだろう。しかし、一方のバブルの結末、追っかけていた金持ちのジミーが再婚した妻と撚りを戻した結果、彼から巨額の慰謝料をちゃっかり手に入れるだろう結末はジュディに与えられた結婚という伝統的ハッピー・エンディングをあいまいにしている。

こうして70年代フェミニストがよくぞ言ってくれたと喜んだジュディの演説は、実は肩透かしにあう。クレア・ジョンストンは観客の男性性を

支持し、ジュディの演説をアズナー作品の中で唯一「支配的言説と女性の言説の決定的裂け目」を提示した力技 (tour de-force) と評価しつつも、パム・クック同様に「演説が男性観客に消費されるスペクタクルになる」その矛盾を指摘し、その複雑さの原因を女性監督がハリウッドで直面した困難性に見たのである。⁴⁾ もっともジョンストンはクックのように結末を完全な父権制度への従属とは見ていない。ジュディがスティーブの腕に崩れる前に、カメラに向かいつつも大きな帽子の下で顔を見せずに、半泣き、半笑いしながら「こんなに物事が簡単なことだっていうことは、私、ほんとに笑わなくちゃ」(when I think how simple things could have been, I just have to laugh) という場面の笑いに、父権言説を転覆させる可能性を見るからである。

一方、レズビアン作家としてアズナーを再考する90年代のジュディ・メインは、ジュディとバブルの対照的な一組の友情にアズナー作品に一貫して描かれる女性共同体の可能性と、バシロヴァとジュディの関係に見られるアズナーのレズビアン・アイデンティティーに力点を置き、複雑さの問題には触れず、男女両方の観客に楽しまれたと映画通りの解釈をし、ジョンストン等の70年代のフェミニストの限界を指摘した。⁵⁾ メインの70年代フェミニスト批判は特に新しいものではない。マルヴィの成果がフェミニスト映画批評史で記念碑的な位置を占めていることは明らかであるにしても、受容研究が進み、階級、セクシュアリティ、人種等の相違によって多様な受容の可能性が拓かれるだけでなく、女性観客自身の多様な読みの可能性も模索された今日の時点で、70年代初期フェミニズムの一元的な視点が決定的な有効性を持たないのは誰しも認める事実であるからだ。

確かに『ダンス・ガール・ダンス』は複雑な作品である。一枚岩の解釈を許さないからだ。ジュディ造型の矛盾やあいまいさだけではない。満員の男性観客が男女両方の観客に、バレーがバーレスク・ショーに置き換えられたのと同じ様な巧妙な置き換え、対立するものの差異をぼかすあいまいさが至るところに皮肉やジョークとともに発見されるからである。

アズナーがハリウッドの父権的システムの制約内で製作した事実は、アズナー作品を考える場合に忘れてはならない条件である。製作過程でアズナーのレズビアン・アイデンティティーが、支配的イデオロギーとの水面下の戦いを強いたことも事実には違いない。しかし、それは同時に、アズナーの限界という以上に、様々なレベルの制約の中で製作されたテキストが、

クリスティン・グレッドヒルの言う「楽しい折衝」の結果、新たな意味の生産をも促したに違いない。折衝とは、意味をめぐる戦いのサイトであるからである。⁶⁾すでに述べた置き換え、対立のあいまい化の要素こそが新しい意味を発見するための大きな鍵となっていると考えられるのである。なぜなら、これらの要素は、階級、セクシュアリティ、人種をまたぐパフォーマンス性と結びつき、本来のものとして固定化されたものが、再文脈化によってその本来性が不安定化され、たえず更新されていくために支配的言説を揺るがす可能性を意味するからである。そのように考えれば、ジョンストン、クックが作品解釈の論点として示した女性のスペクタクル化は本質主義にとどまり、一方のパフォーマンス性を軽視する結果になったとも考えられる。パフォーマンス性はパロディと繋がりコメディ性を強化するだろう。あるいは、その逆もまた真なりである。コメディ性はパフォーマンス性やパロディ性と密接な関係を構築するからである。というのもハリウッド古典映画は、1934年に制度化されたプロダクション・コード、すなわちアメリカ的道德観の国家的強制下にあったが、一方では、このコードを出し抜き、換骨奪還するレトリックをも発達、洗練させていったからである。コメディ性はその最も有効な戦略的レトリックの一つとなり、プロダクション・コード以後、ジャンルの一つとして成熟していった。とりわけ、『ダンス・ガール・ダンス』は映画が大衆文化として受容された時からの大きな問題、すなわち、公共の場で踊る女性の身体すなわち、セクシュアリティをどう位置付けるかという問題をさらに押し進めた、バーレスク・ショーと墮落した女性 (fallen woman) を主題としているために、リー・ジェイコブスが指摘する通り、すべてを笑い話に落すコメディは有効な戦略となった。⁷⁾

クロフォード・歴史・ダンス

様々な種類のダンスが描かれる『ダンス・ガールズ・ダンス』は何よりもダンスとダンサーをめぐるバックステージ・コメディである。アズナーが『ダンス・ガール・ダンス』をダンスとダンサーの物語として意識的に歴史化しようとしたことは、さりげなく画面に挿入されたクロフォードの名前で明らかだろう。ジュディがオハイオで仕事を失い、ニューヨークにヒッチハイクで到着したときの最初の場面はマンハッタンの42丁目のタ

イムズ・スクエアである。その時、カメラは映画館の上部の大きな看板にあるクロフォードという名前をゆっくりパンで捉えるのだ。下層階級出身だがダンス・コンテストで優勝してダンサーになり、その縁で映画女優となったジョーン・クロフォードである。アズナーはさりげなくクロフォードの名を大きく画面に入れて、ダンサー上がりと軽蔑されたクロフォードをジュディやバブルたちダンサーの先駆者として示しただけではなく、クロフォードという名に託された、アメリカ固有のダンスをめぐる人種の横断をも示唆したのである。ハーレム・ルネッサンスともジャズ・エイジとも呼ばれる20年代で、クロフォードはサイレントの *Our Modern Maidens* (1924) や *Our Dancing Daughters* (1927) でお金持ちのフラッパーを演じて即興性あるダンスを披露した。動きを強調するサイレントはダンスの効果を一層高めるのに好都合だったに違いない。クロフォードが踊る、自由に手足を動かし、興奮した鳥のように腕を羽ばたくダンスは、アメリカ南部の黒人のダンスを起源としており、20年代を代表するフリカン・アメリカンのダンサー、ジョセフィン・ベイカーで有名になった、即興を多く取り込んだリンディ・ホップと呼ばれたダンスである。⁸⁾ メディアはそれをジター・バグと呼んだが、これこそ、白人ダンサーのバブルがバーレスク・ショーの舞台上で「ジター・バグ・ナイト」という名の歌で踊り、そのパロディ性に大きな意味を与えるものなのである。

なによりもアズナー自身が20年代のダンス狂時代の証人である。20年代にルドルフ・バレンチノ主演の『血と砂』(1922)の編集で認められたアズナーは、バレンチノのラテン・ダンスのエキゾチズムと女性観客の熱狂的な反応、そして制度側の反発をも知っていたらうし⁹⁾、当然ながらフラッパー映画に登場する新しい女が伝統的なロマンスと結婚に困り込まれる限界をも周知していたらう。¹⁰⁾ 自由に身体を動かすダンスがもたらす性的逸脱の危険性は、映画そのものの危険性と共にすでに道徳上の見地から問題視され、保守的なリフォーマーたちがやっきになってその害を訴えていたのであるから、ダンスをめぐるセクシュアリティの表象が重要な主題であることをすでにアズナーは認識していたと考えられる。事実、アズナーが監督として最初に注目された『ワイルド・パーティー』(*Wild Party*, 1932) は、メインによれば、大学を舞台としているが、クララ・ボーを中心とするフラッパーたちのコーラス・ガールの逸脱的行動と伝統的な社交ダンスを踊る女子大生が対立するダンス映画である。¹¹⁾ また、不況

下でフラッパー映画が衰退した後の30年代には、アズナーは、同じパラマウントに所属する二大女優マレーネ・ディートリッヒやメイ・ウエストたちのパフォーマーとしての自負と個性をも身近に見ていた。アズナーはディートリッヒ主演で反ナチ映画を撮ろうと企画したが戦争勃発のため断念したという。とりわけメイ・ウエスト主演のバーレスク映画は、後に述べるように、バブルのバーレスク・ショーのパロディ性とパフォーマンス性という点で大きな意味を持っていたと考えられるのである。

アズナーはまた私生活上でもダンサーたちに対する持続的な関心を持ち続ける環境にあった。元ダンサーで後にダンス・スクールを起こして活躍したマリオン・モーガンとの生活を通じて、アズナーは、ダンスとダンサーの生活に殆どインサイダーに近い知識を得ていた。モーガンはバレエも含めた様々なタイプのダンスをボードヴィルで演出したという。UCLAのアーカイブに保存された一枚の写真、アズナーとモーガンの教えるコーラス・ガールたちとの楽しげな様子の写真は、『ダンス・ガール・ダンス』の最初の場面、ジュディとバブルが、オハイオの田舎町アクロンの賭博場をかねたクラブでコーラス・ガールをする場面に直ちにつながり、賭博場の摘発によって給料未払いのまま危うく退去させられそうになるバブルやジュディたちダンサーの生活（この場において、ジュディたちにカンパをしたのが、ジュディが好意を持ち、バブルが金目当てに目をつける金持ちのジミーである）、賭博と同一視されるダンサーたちに向けられる蔑視の視線をも想起させる。さらに言えば、モーガンが原作にかかわり、後にメイ・ウエスト主演で映画化された *Goin' to Town* (1936) や *Klondike Annie* (1936) はまさにバーレスク・ショーを題材としている。モーガンが直接に『ダンス・ガール・ダンス』製作に関与したという確証はないものの、ダンスとダンサーたちをめぐるアズナーの演出に大きな影響を与えたことは十分考えられる。¹²⁾

グッド・ガール・バレエ・社交ダンス・フラダンス

ジョンストンはアズナー作品においてはステレオタイプ化された女性像は周縁的役割にしか描かれなかった事実を指摘し、『ダンス・ガール・ダンス』をアズナーが初めて意識的にステレオタイプ化され神話化された女性像の原型を中心に据え、伝統的イデオロギーに挑戦した作品として見て

いる。¹³⁾ バレリーナ志望のジュディとバーレスク・クイーンのパブルの対立はハリウッド映画における女性像のステレオタイプの二分法、つまり、グッド・ガールとバッド・ガールにそのまま重なり、ストレートな純愛を信じるナイーブなジュディとゴールド・ディガーと呼ばれる、金目当てのいかがわしい女パブルの一組の物語となる。伝統的グッド・ガールであるジュディは父権制度のイデオロギーの中に肯定的存在として組み込まれた存在である。男に好かれ男を喜ばせたいという欲望を持つジュディは生真面目そのものだが通俗性を逃れることができない。アクロンのナイトクラブでコーラス・ガールをしていたジュディを見初めたジミーに「こんなところは君には合わない。君にはモーニング・スターを踊らせた。君にふさわしい」と言われた結果、ジュディは彼と社交ダンスをいかにも楽しげに踊る。社交ダンスは男女を一つの単位とし、男のリードが前提であるから、ジュディは最も生き生きするのである。社交ダンスとは社会をコントロールするために、男として女としての振るまい方を学習し、ひいては異性愛主義と結婚制度を保持するために発達したものである。¹⁴⁾ ジュディが単純に憧れた「モーニング・スター」は後にジミーとともに聞く、ニューヨークの豪華なリッツのショーで白人男性歌手によって歌われる陳腐なスタンダード・ナンバーとなる。ジミーがパブルに与え、パブルがジュディにあげたぬいぐるみをいつも手放さないジュディは、無垢というよりも子供っぽさの象徴となる。従って、ジミーはジュディのためにこのぬいぐるみを像に仕立ててリッツのステージに飾り、ジュディへの愛情の証とするが、その像が巨大であればあるほど、逆に、ジョークにすりかえられ、ジュディの純愛の馬鹿馬鹿しさを示すものとなるのである。

ジャネット・スタイガーは、初期のアメリカ映画におけるセクシュアリティの規制を論じた中で、キネトスコープに早くも登場したバーレスク・ショーや女性ダンサーがその猥褻性ゆえに公序良俗を乱すものとして問題となった事実を挙げている。すでに、19世紀半ばから発展した様々なステージ・エンターテイメントでは、バレエやオペラ、本格的舞台劇は上流階級向け、安っぽいボードヴィルやバーレスク・ショーは労働者階級向け、健康的なボードヴィルは中産階級向けというように階級別に分断されたという。¹⁵⁾ 観客の階級性がそのままダンサーやパフォーマーの階級と同一化されたことは容易に想像できる。アイリッシュ系移民であるジュディもパブル同様、労働者階級に属する。アズナーは、パブルとは対照的に

階級上昇の野心とは無縁なはずの純真なジュディにその野心をひそかに表現し、皮肉にまた喜劇的に演出する。高級文化であるクラシック・バレエや、土地の名士ジミーへの憧れにはジュディの階級上昇への無意識の欲望があるからだ。バレエに憧れるのはそれが芸術と見なされ、その優雅さは上流階級の優雅さと等しいからである。ジョンストンは、ジュディの従属性と、バレリーナになりたいという芸術的野心の対立に、父権制度内において女性の欲望が直面する困難と矛盾を見ているが、その対立はあいまいである。¹⁶⁾ ジュディはグッド・ガールに想定される振る舞い方を模倣することで、グッド・ガールとなる。言い換えれば、アズナーはグッド・ガールとはすべて本来性のあるものではなく模倣によって成り立つことを示している。実際、ジュディが言う「学ぶ」とか「練習する」という言葉は殆ど模倣と等しい。

アズナー演出のジュディは、コメディに相応しく、バレリーナらしくない身体と性格を与えられ、もともとの存在意味が、バブルの引き立て役であることをユーモアたっぷりに明示する。クラシック・バレエの美は、バレリーナの身体にあたかも鳥のように重量を持たないことを要求する。つまりバレリーナの身体は「奇妙に非肉体的な女性性」¹⁷⁾を表現する人工的な身体でなければならない。しかし、ジュディ＝モーリン・オハラは優雅というよりも健康そのもので、バレリーナというよりも今にも重い物を持ち上げそうな労働者の身体に近い。アズナーがオハラは身体性、しっかりした骨格と大きな顔に階級性を与えて効果的に演出したのがすでに述べた演説場面である。アズナーは、バレリーナなら決してしない動作、足を広げ腕を組ませる演技をさせて、両腕を組んで演説するジュディの姿に、資本家の搾取を弾劾する労働者のアジテーターのような身振りを与えて、そのズレを喜劇的に捉えている。

さらに言えばアイリッシュ系移民であるモーリン・オハラはアイリッシュ性は、積極的にジュディの人物造型に活用されて直情的行動と同一視されるだけでなく、赤毛の直情性は不器用さに直結され、ますますバレリーナらしくなさを強調する（アズナーはハリウッド・デビュー間もないオハラは緊張を上手く利用した）。本来、クラシック・バレエの動きにある秩序の美は、ジュディにあっては、体の固さのために体操めいたものとなり、その表情の真剣さと体操のようなバレエは滑稽なギャップを生む。ジュディのバレエ自体がバレエのパロディとなるのである。

バレエに想定される芸術性とバーレスク・ショーの大衆好みの低級性の対立と差異をあいまいにするのが、ジュディが盗み見るアメリカン・バレエのリハーサル場面である。イサドラ・ダンカン風のギリシアの衣装を着たバレリーナたちの中に、バブルそっくりのクラシック・バレリーナが現れるからだ。ロング・ショットのカメラはバレリーナの顔を捉えないため、映画の観客である我々もまた見間違いかとあっと驚くが、やはりその身体はバブルそっくりの細っそりした身体である。そしてスティーブの「鳥のようなバレエには興味ないね」という批判の後に続いて行われるアメリカン・ダンスのリハーサルでは、アメリカのモダン・ライフ、すなわち、様々な階級、人種、職種の交じり合うアメリカ社会が活写される。街路を掃除する人、上流社会の男女、ストリート・パフォーマンス、働く女性、アフリカン・アメリカンの若いカップル(実は白人が顔を黒く塗っている)などの階級と人種を統合した活発な集団ダンスである。

バブルそっくりのバレリーナは、ここではモダンな幾何学的デザインの衣装でパラソルを持って変身し、最終的には彼ら全員に高く持ち上げられる。バブルの身体が、バレリーナに通用するような軽さ、非肉体性に調和しているだけではない。バブルもまた、バシロヴァに教えられたバレエの道を進めばなれたかもしれない選択肢、しかし、商業的経済的価値にならないために断念したという意味をも含めて、バレエとバーレスク・ショーの差異をなくすジョーク、あるいはギャグとなる。アズナーは、バブルをクラシック・バレリーナからモダン・バレリーナに、そしてこの後、同じようにパラソルを持って登場するバーレスク・クイーンにズラすことによって、パフォーマンス性を積極的に捉え、ひいては、バーレスク・ショーのパロディ性を強化していくのである。

そしてパフォーマンス性はすでに述べたように人種をも横断する。顔を黒く塗って踊る白人カップルの一ショットは、誇張されたケイク・ウオークとともに、 minstrel・ショーを想起させるだろう。白人が黒人の面白い動きを誇張して黒人に扮して行われる minstrel・ショーはアメリカ最初のミュージカルになったと言われているが、その歴史の意味は両義性にある。アフリカン・アメリカンのステレオタイプ化を助長する差別性ととともに、白人が minstrel というはめをはずすことが許される環境において、ピューリタニズムの根強い白人社会では許されない自由な動きを実現し、禁じられた楽しみと自由を享受したからである。メインはこのシ

ショットを「不幸な」演出¹⁸⁾と呼んで、そこに人種差別の視線を読み取っているが、むしろ、バブルのパフォーマンス性に繋がる政治的ギャグと解されるべきだろう。このショットは、直前の場面、すなわち、バブルがセクシーなダンスで黒人プロモーターの感嘆の声を獲得する場面とバブルがブルジョア階級のお嬢さんを演ずるバーレスク・ショーの場面を繋ぐ位置にあるのである。いづれも、人種と階級の差異を超えるパフォーマンスである。

もとロシア・バレリーナでダンサーたちの「教師兼マネージャー」であるロシア系移民バシロヴァのジレンマとは、自分がセックスを売り物にするダンサーたちの「肉体行商人」(fresh peddler) でなければならないジレンマである。バシロヴァは、愛弟子ジュディの目指すものがバレエであることに喜びを感じつつも、現実には性的魅力「ウッフ」を売りにするバブルに頼らざるをえず、しかも、それを自身のオーディションにいれることができない。バブルの「ウッフ」はバブル個人のもので集団化できないからだ。フラダンス場面の喜劇性は、電話をかけまくってもダンサーたちに仕事を見つけないことができないバシロヴァが、苦肉の策で、歴史ある民族ダンス、フラダンスの露出部の多い衣装と腰振りにせめてもの性的魅力を加味してオーディションにしたものの、結局は全く魅力のないものになってしまったことにある。もともとフラダンスは、ポリネシア諸島に伝統をもつ農耕民族性の濃厚な原住民のダンスである。横並びになるのはコーラス・ラインと同じだが、足は地面につけたままで、腰を左右に振ることはあっても、性的な含意をもたず、王族の儀式にも使われた歴史ある民族ダンスである。クラシック・バレエの優越性を信じるバシロヴァは、歴史的民族ダンスの価値を露出部の多い腰振りダンスに矮小化するが、元バレリーナの彼女には性的魅力を指導できない。にもかかわらず出来ると信じたリディアの硬直した考えも、うろろう動き回り一生懸命思案する姿、外国人なまりのたどたどしい英語とともに可笑しい。ジュディのバレエがバーレスク・ショーでしか通用しなかったように、バシロヴァのフラダンス指導は失敗し、結局、オーディションを見にきたナイトクラブ「ホーボーケン」のショーの統括者である一人の黒人の存在と途中からオーディションに加わるバブルの存在によって人種間を横断するバーレスク・ショーとなる。オーディションを見て判断を下すのがこの黒人で、この黒人によってバブルがスカウトされるからである。

『ダンス・ガール・ダンス』において、クローズ・アップはもっぱらジュディ、バブル、バシロヴァ、ジミー、女性秘書、スティーブなど白人に使われているが、画面一杯を占めるような丸顔の黒人のクローズ・アップはこの場面だけである。それだけにその意味は重い。バシロヴァの視線に関して言えば、切り替えしショットによって彼女が視線を交差するのはジュディだけである。バブルと視線を混じわすことはない。オーディション場面では、バシロヴァは黒人から少し離れて立ち、黒人の他者性を確認する。しかし、その視線は葉巻をくわえどっかりと椅子に座ってオーディションを見る黒人を何度も窺う。彼の視線がダンサーたちの生活を決定するために、バシロヴァは対等に正面から彼を見ることができない。繰り返されるミディアム・クローズ・アップの黒人がダンサーたちに向ける正面からの値踏みするような視線と見られる対象となるフラダンスを踊るダンサーたちの中のジュディの必死な媚の視線、そして不安そうに黒人を横目で見るバシロヴァの視線の関係は、視線による支配・被支配を示し、人種的立場の逆転を示す。ここでは、デイヴィッド・グリフィスの『国民の創生』(1925)では禁じられていた視線、黒人男性が白人女性を凝視することができる。白人のクラブのショーを統括するのは、白人の欲望を熟知している黒人だからである。しかし一方で、 minstrel の場合と同様に、白人の欲望が、身体表現に優れた黒人文化によってピューリタンの抑制から解放されたとしたら、この場面のミディアム・クローズ・アップの黒人の顔と視線は実は白人と黒人の両方の視線を併せ持つ可能性があり、人種の差異はあいまいにならざるを得ないともいえるだろう。

黒人に「きれいだが、高尚 (too classy) すぎる。幼稚園の学芸会だ。これでは客が来ない。」とあっさり失敗を指摘された後に、かけつけたバブルが「私には階級 (class) なんてこれっぽっちもないのよ」と言って、黒人の視線に屈従せず、むしろ積極的に彼を誘惑する視線を投げかけながら、フラダンスを巧みにセクシーなバーレスク・ショーに変える。フラダンスにもともとあった腰をたたく仕草は、バブルのセクシー版では、背中を見せて踊りながら片手で腰をバンと叩き、パッと正面にいる黒人へと振り向く身振りや誘惑の視線によって、ついには黒人のニヤリと笑う肯定の視線を獲得するのである。それは丁度、アクロンでコーラスガールをしたときに、一列になって足を挙げて踊りながら、同時に、観客の中にいるジミーを誘惑しようとウインクするのと全く同じ視線である。この時、これまで

何度も繰り返された黒人のミディアム・クロース・アップの顔は画面一杯を占める極端なクロース・アップとなり、黒人の満面の喜びを強調する。このクロース・アップは明らかに即興で自由に身体表現する黒人文化のイデオロムを知るバブルだけが獲得したものなのである。

バッドガール・バーレスク・ゴールドディガー

バッド・ガールとゴールド・ディガーのステレオタイプであるバブルは、何者にも縛られない個人主義者である。バブルが成功と金持ち男を求めて一人グループから抜けて、先に述べた黒人プロモーターのニヤリの視線を得て、ニューヨーク、ブロードウェイのクラブのバーレスク・ショーでデビューし、たちまちバーレスク・クイーンとなり、成功の階段を次々に上っていく過程はフラッシュバックで示される。しかし、バブルはエゴイストではない。仕事のないジュディたちダンス仲間たちをショーに入れようとしたり、経済的な助けもするからである。

ダンサー仲間「欲しいものは絶対手に入れる女」で、ニューヨーク行きを「ダイヤモンドのネックレスを手に入れるため」と言われたバブルは、そのまま、性的逸脱によって身を処す墮落した女となる。ダイヤモンドという単語は、ベッシー・スミスの「セント・ルイス・ブルース」以来、黒人女性の性的放縦と性を売って得る報酬を象徴するから、ここではバブルの娼婦性 (vamp 性) をも暗示するのだ。バブルだけがいつもいい身なりをして毛皮や宝石を身につけているのも、ジュディが三日かけてヒッチハイクでニューヨークに来たのに、バブルが列車でゆうゆうときたのも同じ意味を持つ。これらの場面は描かれず、すでに述べた二つのセリフと衣装でしか言及されない。プロダクション・コード下にあっては、たとえ一晩の売春行為であったとしても、それは具体的に描かれず、前日と翌日の衣装とささいな身振りの変化によって間接的に暗示するからである。¹⁹⁾ そしてプロダクション・コードによる抑制は、バブルの人物造型にステレオタイプを転覆させる効果をももたらした。バブルの実際の性的逸脱が描かれないために、バブルはバッド・ガールに見えず、むしろまともに見えるからである。

リー・ジェイコブスは、1920年代から1942年までの墮落した女性の表象と検閲制度との関係を論じたなかで、墮落した女性の一つの典型として

ゴールド・ディガーを挙げている。²⁰⁾ バッドガールは墮落した女だが、同情されるべき社会の犠牲者というよりも、自らのセクシュアリティを武器にするゴールド・ディガーである点で逞しさと自己抑制を兼ね備えている。制度側が社会秩序を乱すものとして批判したのも、性的逸脱が金目当てとなにより階級上昇にドライに目的化されるからである。バブルがジミーに目をつけたとき、すでにジミーに好意を持ち彼と社交ダンスを踊ったジュディが自信をもって「バブルはあの人(ジミー)が好きになるような人ではない」とダンサー仲間にいるのは、ジュディもまた、バブルの隠れた性的逸脱を知り、土地の名士のジミーには不適切な相手だと考えて、身の固いグッド・ガールの自分と差別化していたことになる。しかし、バブルは金目当てで男を追っかけもの、束縛を嫌う個人主義者であるから、愛や結婚にジュディのように伝統的なロマンティック・イデオロギーに毒されていない。自分のセクシュアリティと男の金は、交換可能な遊戯性を持つものなのである。

そしてこの遊戯性は、バブルという名の示す浮遊性ととも、バーレスク・ショーのパフォーマンス性と結びつく。バブルの芸名「タイガー・リリー・ホワイト」は肉食動物の逞しき、すなわち、ヴァンプ性と白い百合の純潔性を一つにして、その境界をあいまいにするからである。ストリップ・ティーズ以外の意味を持たなくなったバーレスク・ショーに、本来のパロディ性を復活させたのが、バブルが踊りながら歌う二つの歌である。そして重要なのは、ここではダンスと歌が一体になっていることである。言語化された歌の内容とバブルのパフォーマンスは、直ちにルシール・ボール同様にボードヴィルのエンターテイナー時代に人気を得てハリウッドで成功した、バーレスク・クイーン、メイ・ウエストを想起させる。クロフォードの名の看板で、ダンサーへの蔑視と、自由奔放だが、結局、伝統的役割に囲い込まれたフラッパーを確かに視野に入れたアズナーは、同時に、制度に抵抗し、自己主張を放棄しなかったウエストをも優れて政治的なパフォーマーとして視野に入れ、バブルの造型とパフォーマンスに再生させたと考えられるのである。ウエストは、*She Done him Wrong* (1933), *I'm No Angel* (1933), *Bell of the Nineties* (1936) などの代表作で、積極的にバーレスク・ショー本来のパロディ性を生かした先駆者であるからだ。ウエストが自らの特権的な時代として設定した1890年代のヴィクトリアニズムは、1930年代からの視点によって皮肉な距離感をもたらし、ヴィクト

リアニズムのステレオタイプの女性性は時代錯誤の大きさに滑稽な衣装の表象となって、徹底的に模倣、誇張され、パロディ化される。お上品なはずのヴィクトリアン・レイディは30年代のゴールド・ディガーのヴァンプ性と下品さに殆ど同列化され、その階級序列性を無効にする。ウエストが意図した下品さの手本としたのが、黒人の身体表現やブルースにあるプリミティブな力である。シカゴの黒人のダーティー・ブルース（ウエストは実際に「メンフィス・ブルース」や「セントルイス・ウーマン」などのブルースを好んで歌った。もちろんセントルイス・ウーマンとは娼婦の意味をもつ。）と黒人の身体の動き、とりわけシミー（shimmy）と呼ばれる下半身に重心をかけて腰を回す動きと、観客全体に視線をぐるりと回す身振りは、そのあからさまな性的表現の過剰さと黒人性のために問題視され、ついには正式にシミーと明記されてプロダクション・コードで禁じられたものである。²¹⁾ 実際のウエストは、ボードヴィル時代から代表作まで、自ら主演作品の脚本を書く才人であり、鋭い批判精神の持ち主であったから、検閲を出し抜く戦略にも長けており、検閲が脚本を主体としていることを利用して、脚本には明示されない歌や身振りで性的表現を可能にしたのである。結局、製作者の言うことを聞かないウエストの確信犯的行為と抵抗は1944年のウエストのハリウッド追放を導くことになる。偶然にもアズナーがハリウッドを去った同じ年である。

アズナーが『ダンス、ガール、ダンス』を製作した1940年にはすでにウエストはハリウッド映画界では大きな問題となっていたから、ウエストを充分意識しつつも、最も問題となりタブー化されたウエストの黒人性の肯定を避ける必要があったにちがいない。すでに黒人プロモーターにクロス・アップを与えて、白人文化を支配する力を与えたアズナーは、バブルのバーレスク・ショーでは、過剰な性的表現と黒人性を強く表現するのを避けつつ、体全体をくねらせて舞台のカーテンからすべるように登場する場面、20年代の黒人ダンスを真似た「ジター・バグ・ナイト」にその痕跡をはっきり残し、ウエストのバーレスク・ショーの中でも最も重要な要素であるパロディ性とパフォーマンス性の意図を充分生かしたのである。

ウエストが持ったヴィクトリアニズムの女性を表象する記号である悪趣味の日傘は、アメリカン・バレーでバブルらしきダンサーが持った抽象デザインの日傘となり、ここでは再度、時代を遡り、縁飾りのついた日傘で

ヴィクトリアニズムの残滓を揶揄する。上流階級のお嬢様を演ずるバブルは、同時にバーレスク・クイーンであるから、そのドレスはспанコールで煌く体にぴったりしたドレスであったり、また、高価な毛皮を脱げば腰みのにспанコールをつけたものであったりする。つまり、ストリップ・ティーズの身振りとブルジョア階級のお嬢様の言葉(歌)はバックのジャズ音楽を介して同一化され、お上品な階級の性道徳をパロディ化する。その際、ジャズ音楽は白人文化に大きな影響を与えた黒人文化のイデオムとして、また、生命ある身体肯定と解放、そして性的逸脱を誘うリズムとして機能する。二つの歌はブルジョア娘の生の肯定と制度への抵抗を示唆するからだ。

バブルはいかにも少女っぽい無邪気な声で「私は良い子じゃないの。ただの無邪気なベイビーなの。」と歌い、男とどこまで付き合ったらいいのか分からず母親に忠告を求めるが、母親は「してはいけないこと」つまり禁止と、「いつか腕の中に入れてくれる男の人が現れる」というあいまいな忠告しかできない。おしゃべりをそのまま再現したような単純な歌詞だが、その言外の意味は誰にも想像できる。娘は母の型通りのあいまいな「禁止」によって逆に欲望を高めることになるからだ。バブルはここまで歌うと地声に戻って、「お母さんが結局知るのは私がつきあったのがあなただけってことなの」と言って男性観客の一人を指さし、「いやあなただわ」と今度は若い水兵を指し示す。若い水兵の恥ずかしそうな表情のクローズアップの後、中年の太った男が立ち上がり「俺だ」と叫び、次々に男性観客が名乗りをあげるのである。観客に声を掛け、互いに応答する大衆芸能のボードヴィルの方法は、ボードヴィル出身のウエストヤルシール・ボールに馴染み深いものだが、このパフォーマーと客との関係は、パフォーマンスに一方通行ではないコミュニケーションの可能性を拓き、観客に虚構上の遊戯性に参加する機会を与える。バブルのパフォーマンスは、あくまでも上流階級の娘を演じているという事実を観客に再確認させつつ混乱させるパフォーマンスでもある。バブルから観客への声かけによって、観客にはバブル本人とパフォーマンスとしての上流階級の娘と区別しにくくなるからである。上流階級の娘が転落した末の娼婦とお客の交渉のような響きを持ちつつ、一方では、客はバーレスク・クイーンのパブル本人から声を掛けられたとも思うだろう。映画の観客にとってはすでにスター性を獲得していたルシール・ボールその人のイメージとだぶっていただろう。バ

ブルのパフォーマンスがもたらしたアイデンティティーの混乱はそのまま、オリジナルな存在そのものの未決定性を導き、観客はその遊戯性に参加するのである。

続く歌で、客が待ちに待ったストリップ・ティーズが初めて示される。娘が「風が吹いてどっちに行ったらいいか分からなくなるとき」というのは、娘が風、すなわち欲望に男ともども傾斜するありさまだが、母は文脈を外して「夜は暗くて寒くなる」から「暖かくしてなくてはならない」と言い、子供の風邪を心配する母親の決り文句で答える。しかし、結局娘は欲望に屈する。そのとき、舞台の上下から突然激しい突風がバブル演ずる娘を襲い、バブルのドレスは次々に突風に飛ばされるのである。プロダクション・コード下では不可能だった自分から服を脱いで裸になる場面、あるいは男に脱がされる場面はここでは突風をギャグにして実際のストリップ・ティーズそのものをパロディ化する。服が次々と飛ばされ、「どうしたらいいの。ママは言ってくれなかったわ」と観客をじらしながらバブルが舞台の袖に退場すると、風に飛ばされたブラジャーが舞台を横切って飛んでいき、最後にはドレス自体が舞台上に飛んでいき、裸になっているだろうバブルは舞台上の木の影に隠れるのである。ジュディのバレエ後、客のブーイングによって再度バブルが登場すると、「お酒もタバコも無縁」の若い22歳の上流階級の娘は、社交界デビューのために上級階級向けのマナーを教える学校 (Miss Sniffing School) でフランス語を学び、ナイフ、フォークの使い方からお茶の飲み方までの事細かなエチケットを躰られ「昼も夜もレイディーになる」ために努力するが、ジャズ音楽 (jitterbug) を聞いたとたん折角学習した礼儀もじっと物静かにしているのも忘れて、ジャズに夢中 (bite) になり、男の子と楽しんでしまう。ここでバブルはドレスの下の部分を脱いでスパンコールで煌く腰みの姿になり、「こんなふうで一体私が知的な女性 (highbrow) になれるのかしら」と歌ってジョセフィン・ベイカー風のダンスを軽快に踊りながら退場するのである。バブルは、黒人音楽とダンスに夢中になって階級を逸脱する娘を演じることで、上流階級の上流社会たる所以が結局のところマナーにすぎないことを茶化し、パロディ化する。堅苦しいマナーの模倣に飽いて自由を求める娘は、バブルとここでも同一化する。そしてそれは、同時に、上流階級の優雅さに憧れ、グッド・ガールを模倣するジュディに対する批判ともなる。

バブルは見られるための存在として受動化されていない。バブルがパフ

オーマーとして観客を掌握し、コントロールし、自らの主体を失わないことは、退場直後のバブルに与えた短いショットに表現されている。まだ観客の歓声が聞こえる舞台の袖で、あっという間にきちんとドレスに着替えて真剣な表情で髪のを直し、また必要な指示をてきぱき与えるバブルは、改めて舞台がパフォーマンスの場であること、パフォーマンスによって彼女自身の主体が少しも揺らがないことを明らかにする。

バブルのパフォーマンスはこの舞台だけではない。舞台上での取っ組み合いの後、バブルがジュディを傷害で訴えた結果行われる裁判場面である。腫れた目に眼帯をつけて現れたバブルは、ジュディの暴力に抗議しながら上着を脱いでジュディに殴られたお尻や他の部分を大げさに叩いて示し、満員の裁判聴取者たちを喜ばせるだけでなく、父権と法の代表である裁判長さえ笑わせてしまうのである。彼らは観客であり、バブルはバーレスク・パフォーマーとしていわばアンコールに応えて、法と秩序を守り実行する裁判所をバーレスク・ショーの舞台に変えてしまうからだ。

こうしてバブルのバーレスク・ショーは、パフォーマンス性とパロディ化によって階級間の差異や対立を無効化し、遊戯性に満ちたものにする。この遊戯性はまた一方でスクリーンボール・コメディ性に合流する。ロリ・ランディはサイレント期のフラッパー映画を論じて、20年代の自由奔放なフラッパーは、その性的自由と自己主張によって、後に「墮落した女の物語」と「スクリーンボール・コメディ」に分化されると述べているが、『ダンス・ガール・ダンス』はその両方を合体させる。²²⁾ スクリーンボール・コメディは、異性愛カップル社会を前提に、最終的には結婚か和解かのハッピー・エンディングの結末を持つが、スクリーンボール・コメディのスクリーンボール・コメディたる所以は、その結末にではなく、男女平等の原則によって個人である男女が互いにしのぎを削る戦いをするそのプロセスにある。結婚制度自体が理想化されることはなく、むしろ茶化して単なる記号にする。だから、ヒロインにとって結婚生活のモデルとなるべき母親も殆どの場合ではでてこない。バブルがバーレスク・ショーで茶化した通り、ヒロインの自我の主張の邪魔になるからだ。レズビアン作家であるアズナーの異性愛主義へのひそかな疑義は、スクリーンボール・コメディの男女平等原則にテキスト内での楽しい折衝をしたとも考えられるだろう。

ジミーの元妻への愛を知ったジュディが大真面目に身をひくのに対し

て、元妻が嫉妬させる目的で再婚する戦術、そして、予想通りにジミーが嫉妬して再婚がおじゃんになり、しかし、酔っ払った金持ちジミーを一晩で陥落させてすでにまんまと結婚手続きをしたバブルが、「妻を捨てるのは結婚より高くつくのよ」といってジミーに離婚条件として大金を要求した結果、元妻が「二つの結婚のセールをしなくちゃ」というスピーディーな顛末はスクリーンボール・コメディそのものといっているだろう。ジュディの大真面目さはやはりバレーと同じ役割である。制度側であるはずの元妻と制度外のヴァンプであるバブルはバブル演ずる上流階級の娘が階級逸脱しバブルと同列化されたのと同じような対等性を与えられるのである。

アズナーが加えたもう一つの遊戯性にあふれた差異の無効化とは、これらの異性愛カップルと同時に、セクシュアリティ、ジェンダー、人種の差異を超えた様々なカップルを登場させていることにある。メインは男装のバレエ教師バシロヴァとジュディの関係にレズビアン性を見ているが、バシロヴァの男装は、ジュディをアメリカン・バレースクールに連れて行くときのツー・ショットでは、花をつけた帽子とスカート姿に変わっており、この直後にリディアは交通事故死する。メインが注目した男装はレズビアン・アイデンティティーの証（メインはバシロヴァをアズナー自身と解釈する）というよりも、それが女性らしい衣装へ変えられるために、むしろ、セクシュアル・アイデンティティーをあいまいにする異装のパフォーマンス、あるいはジュディス・バトラーが指摘するジェンダー・アイデンティティーの模倣性とパロディ化として見るべきだろう。²³⁾ セクシュアル・アイデンティティーのあいまい化は、舞台裏で働く男たちの中で、いつも双子のように二人一組で仲良く肩を組みくっついて行動するずんぐりした白人の男二人にもユーモラスに表現されており、アズナーはまるでゲームをするようにこのカップルを舞台裏と通路を何度も行き来させ繰り返し登場させている。

ジェンダー役割の逆転は、すでに述べたバブルとジミー、ジミーと元妻だけでなく、スティーブと有能な女性秘書の関係にも窺われる。そして、人種の差異を無効化する最も喜劇的なカップルは、裁判所で判決が出た後に（真面目なジュディは罰金よりも10日の実刑を晴れ晴れとした表情で望む。これも可笑的）、裁判長が呼び出す黒人夫婦である。なぜなら、彼らの名前はエイブラハム・リンカーン・ジョンソンとマーサ・ワシントン

ン・ジョンソンであるからだ。これもまたギャグだが、生真面目そのものの表情をして証言席に向かうこの中産階級らしい黒人夫婦は、おそらく離婚の訴えで来たのだろう。アメリカの白人大統領で南北戦争を導いたリンカーンが、同じくアメリカ大統領で合衆国憲法を制定したワシントンの妻と離婚するというギャグは、黒人による白人 minstrel の再演であるかのような喜劇性を獲得する。たったの一ショットだが白人の名前をもつこの黒人夫婦の存在は、『ダンス・ガール・ダンス』のパフォーマンス性とパロディ化を改めて強調している。裁判所もまた舞台であるからだ。

ジュディの演説を「力技」と呼んだクレア・ジョンストンはほぼ同時期に“Women’s Cinema as Counter-Cinema”と題する重要なエッセイの中で、メイ・ウエスト主演のバーレスク映画におけるウエストを、女性の神話化を転覆させるのではなく強調しているとして、ウエストのセクシュアリティの表象が男性による女性のフェティシズム化を正当化する結果になっていると厳しく批判した。²⁴⁾ この批判は現代のマドンナ批判にも通じるものがある。

女性監督アズナーがダンサーを主題化する際にジョンストンが指摘するような女性のスペクタクル化に対するジレンマがなかったわけではないことはバシロヴァに表現されている。メインによれば、アズナーによる原作改変の第一は原作では男性だったバシロヴァの役を女性に変えたことだったという。女性のスペクタクル化批判は、パフォーマーの主体を否定することで成立するものである。バシロヴァの死は、ダンサーのスペクタクル化に耐えられなかったために起きた一種の自殺と考えることができる。元バレリーナのバシロヴァは、ダンサーの主体とパフォーマンスの可能性を想像できない伝統主義者でもあった。

『ダンス・ガール・ダンス』において、アズナーは様々な置き換えとパフォーマンス性を通じて、本来のものとして規範化された支配的イデオロギーの根幹を揺さぶったと考えられるのである。

注

- 1) Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” 1975 *Screen* 16, 6-18
- 2) Pamela Robertson, *Guilty Pleasure: Feminist Camp from May West to Madonna*

Dance, Girl, Dance (1940)

(Duke University Press, 1996) pp. 27–28

- 3) メインによれば *Dance, Girl, Dance* は、他の監督で上手くいかなかったためにアズナーが引き受けた作品である。原作は Vicki Baum 脚本は Tess Slesinger と Frank Davis の男女一組、カメラは Russel Metty、振り付けは Ernst Matray、音楽は Edward Ward、編集は後に監督となる Robert Wise である。アズナーがこの人選にどれだけの決定権を行使したかは不明だが、緻密な構成に優れたティーム・ワークが窺われる。最初のアズナー研究となったジョンストン、クック編集のパンフレットには全作品のフィルモグラフィーが付されている。

Judith Mayne, *Directed by Dorothy Arzner*, (Indiana University Press, 1994) p. 143

Claire Johnston & Pam Cook eds, *The Works of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema* (British Film Institute, 1975)

- 4) Johnston, “Dorothy Arzner: Critical Strategies” in *The Works of Dorothy Arzner* pp. 6–7

Pam Cook, “Approaching *The Works of Dorothy Arzner*” in *The Works of Dorothy Arzner* (British Film Institute, 1975) pp. 9–11

- 5) Mayne, pp. 139–147

- 6) Christine Gledhill, “Pleasurable Negotiation” *Female Spectators: Looking at Film and Television* edited by E. Deidre Pribram (New York, Verso 1988) pp. 64–89

グレッドヒルはテキストの意味は製作、テキスト、受容の三つの側面から、支配的読みと抵抗する読みとのせめぎ合いから発見されると論じている。拙論参照。「楽しい折衝」——ドロシー・アズナーの『クレイグの妻』(1936)—— (愛知県立大学外国語学部紀要 (言語・文学編) 第37号、2005)

- 7) リー・ジェイコブスは、コメディは制度側の「受け入れがたい題材」を正当化するための戦略だと述べている。すべてを笑い話に落すことで検閲を回避したのである。ただし、ジェイコブスはこの作品には触れていない。

Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942* (University of Wisconsin Press, 1991) p. 67

近年、ハリウッド古典映画のサイレントからスクリーン・コメディにいたるまでコメディのジャンルに関する研究が進んでいる。ジョークやパフォーマンス性に言及している以下の研究を参照。

Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins eds, *Classical Hollywood Comedy* (Routledge, 1995)

- 8) ジェラルド・ジョナス著 (田中祥子・山口順子訳)、『世界のダンス』——民族の踊り、その歴史と文化—— (大修館 2000) pp. 170–179

- 9) ミリアム・ハンセンは初期アメリカ映画における観客の受容をめぐる議

論で、バレンチノはラテン・ダンスと女性化されたキャラクターで女性観客の人気を獲得したが、制度側では、バレンチノの民族的他者性とジェンダー・アイデンティティーのあいまいさを問題視したと述べている。ハンセンはマルヴィに批判的な立場から観客性を論じている。

Miriam Hansen, *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Harvard University Press, 1991) pp. 245–268

- 10) フラッパー映画の矛盾する構造に関しては以下を参照。Lori Landay, “The Flapper Film: Comedy, Dance, and Jazz Age”, Jennifer M. Bean and Diane Negra eds, *A Feminist Reader in Early Cinema* (Duke University Press, 2002) pp. 221–248
- 11) Mayne, pp. 132–139
- 12) Mayne, p. 43 pp. 60–67
- 13) Johnston, p. 5
- 14) 『世界のダンス』 p. 108
- 15) Janet Staiger, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema* (University of Minnesota Press, 1995) p. 56
- 16) Johnston, p. 5
- 17) Janet Wolff, “Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics” *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* edited by Jane C. Desmond (Duke University Press, 2003) p. 95
- 18) Mayne, p. 142
- 19) Jacobs, pp. 56–64
- 20) Jacobs, p. 66
- 21) Pamela Robertson, pp. 25–53 ウェストは実際に黒人やゲイの人々に人気があり、また親しかった。注7)に挙げた *Classical Hollywood Comedy* の中でラモナ・カリーはメイ・ウエストの作品中で歌われるブルース・スタイルの歌詞やきわどいジョーク、客への声掛けを分析し、どのように検閲を刺激したか、また、どのようにコメディ性が検閲を回避する戦略となったか論じている。

Ramona Curry, “Goin’ to Town and Beyond: Mae West, Film Censorship and the Comedy of Unmarriage” pp. 211–237

映画に挿入される歌やダンスが、テキスト解釈を大きく変える可能性をもつ例としては、リチャード・ダイヤーによる『ギルダ』におけるリタ・ヘイワースの歌とダンスの解釈がある。ダイヤーは、フィルム・ノアールのステレオタイプの一つである悪女性（ヴァンプ性）を大きくはみ出し、ステレオタイプを転覆させる力を持つものとしてギルダ（ヘイワース）がひそかに歌う歌「坊や、世界で起こるどんな悲惨もメイムおぼさんのせいにしたら」を挙げている。自分たちの失敗をすぐ女のせいにする男たちの不当さを主張し

Dance, Girl, Dance (1940)

ているからだ。さらには、彼女がクラブで披露する見事なラテン系のダンス（ヘイワースの両親はスペイン人で彼女はもともとスペイン舞踏団の一員としてデビューした）の強烈な個人性とセクシュアリティは、クラブにいる男女両方の観客を魅了したのであるから、結局、ギルダの歌の通り、男たちは同性愛とホモフォビアも含めた自分たちの問題をギルダのせいにして自己正当化したことになるのである。

Richard Dyer, "Rita Heywarth In *Gilda*—Resistance through carithma" *Women in Film Noir* (British Film Institute, 1980) pp. 91–99

22) Landay, p. 225

23) Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 1990) pp. 134–141

24) Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter Cinema," *Notes on Women's Cinema*, ed. Johnston (London: SEFT, 1973), reprinted in *Movie and Methods*, vol. 1, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976) pp. 211–212

テキスト中の歌詞の正確な聞き取りに関しては、本学英米学科の客員教員 Bruce Jensen 氏の協力を得た。ここに記して感謝したい。