

『レディ・イヴ』における恋愛バトルの特異性

—— 無垢なアダムと堕ちたイヴの闘い ——

有 森 由紀子

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿は、プレストン・スタージェス監督・脚本によるスクリーンボール・コメディの代表作『レディ・イヴ』(*The Lady Eve*, 1941)を取り上げ、その独自性とアメリカ映画史における重要性を明らかにする。本作は、主演俳優(ヘンリー・フォンダとバーバラ・スタンウィック)のスター・ペルソナへの自己言及性を伴った、「無垢なアダム」としてのヒーローと、「堕ちたイヴ」としてのヒロインの間で繰り広げられる恋愛バトルを描く。無垢に固執するヒーローは、ヒロインに対する絶対的な優位性を保持し、自身の理想とする「無垢なイヴ」であることを彼女に強いる。それは、彼女のアイデンティティの分裂と増殖、反復構造を伴った終わりのなき恋愛バトルをもたらす。この特異性は、ジャンルが衰退に向かうにつれてより極端な形で他のスタージェス作品に引き継がれる。『殺人幻想曲』(*Unfaithfully Yours*, 1948)のヒロインは夫に殺される可能性さえあり、恋愛バトルの幸福な帰結となるべき結婚生活は恐ろしいものとなるのである。スタージェスは、1940-50年代に隆盛したフィルム・ノワールにも通じる特異性を備えた恋愛バトルを描くことで、スクリーンボール・コメディを総括してみせたといえる。

はじめに

1940年代前半に活躍したアメリカ人映画監督・脚本家プレストン・スタージェスは、スクリーンボール・コメディというジャンルを語るうえで欠かすことのできない存在である。監督作品のほぼすべてがスクリーンボール・コメディに分類されるスタージェスは、30年代から40年代に隆盛したジャンルの全盛期最後に精力的に作品を作り続け、ジャンルの展開に影響を及ぼした。本稿では、彼の作品の中から『レディ・イヴ』(*The Lady Eve*, 1941)を中心に取り上げる。

スクリーンボール・コメディとは、風変わりな男女によって繰り広げられる恋愛バトルを描く喜劇ジャンルであり、スラップスティック・アクションや台詞によるユーモアを盛り込みながら、最終的に男女が結ばれてハッピーエンドに至るまでを描く。当ジャンルでは、しばしば女性が恋愛

の主導権を握って男性主人公を振り回し、屈服させ、恋愛を成就させる。ウェス・D・ゲーリングの言葉を借りれば、ヒーローは5つの特質(子供のような純真さ、豊富な余暇時間、都会の生活、政治への無関心、主に女性との関係において抱えるフラストレーション)を抱えた喜劇的アンチヒーローである。これに対しヒロインは自己主張が強く、快活で、機知に富んだ、当時としては比較的強い女性像で描かれていることが指摘されてきた¹⁾。このようなヒーロー/ヒロイン像には、大量消費時代の幕開けや女性の社会的役割の変化等の、20世紀初頭のアメリカにおける大きな社会変化が反映されている。また、反目しあう男女が結ばれるハッピーエンドは、社会経済的な格差、性差や世代間の価値観の違いに基づく対立を乗り越えたユートピア的な世界の実現を、同時代のアメリカ人観客に約束したとされる(Schatz 171)。詐欺師の女と大富豪の息子の恋愛を描く『レ

ディ・イヴ』は、以上のようなジャンルの典型的要素を備えた作品であり、スタージェス作品の中でも最も純粋なスクリーンボール・コメディと考えられているが、その一方で、スタージェス作品にしか見られないような独創的な登場人物とプロットを欠いた、最もスタージェスらしさのない作品と評されることもある (Rozgonyi 74)。しかし本作には、他のスタージェス作品同様、「ジャンルの伝統ののっとりつつもその形式を絶えず転倒させようとする意図」(Schatz 168)が含まれている。その例として本作には、スクリーンボール・コメディの第一作『或る夜の出来事』(*It Happened One Night*, 1934)における有名なヒッチハイク・シーンのパロディをはじめ、ジャンルへの自己言及的パロディが無数に織り交ぜられている。しかしながら、こうした転倒への意志によって本作の恋愛バトルがいかなる特異性を示しているのかは、十分に明らかにされているとはいえない。本稿では、特にヒーロー像の特異性、それによってもたらされるヒロインのアイデンティティの増殖と反復構造を伴った恋愛バトルの様相に着目する。そして、他のスタージェス作品との共通性を明らかにしながら、本作の映画史的重要性を検討する。

I. 無垢なアダムと堕ちたイヴ

1. バーバラ・スタンウィックと『堕ちた女』

『レディ・イヴ』のプロットは前半部と後半部に大きく二分することができる。前半部はアマゾンからアメリカに向かう客船を舞台に、石油王の娘を装った詐欺師の女ジーン (バーバラ・スタンウィック) と、ビール会社の御曹司チャーリー・パイク (ヘンリー・フォンダ) の恋愛を描く。後半部はコネティカットのパイク邸を主な舞台とし、イギリス人貴族の姪イヴ・シドヴィッチを装ったジーンとチャーリーの恋愛を描く。両者の恋愛バトルはよく似た構図のもとに展開される。それは、チャーリーが女性との関係において同じことを繰り返すことしかできないためである。例えば、彼は前半部でジーンに、後半部でイヴにプロポーズする際に同じ口説き文句を用いる。一方のジーン

ノイヴは、チャーリーのこのような性質を利用した意図的な繰り返しを用いることによって、最初彼の財産を、やがては彼の愛を勝ち取るための戦いを有利に展開させる。

美しく、したたかで男を操る手腕に長けたジーンは、ジャンルに典型的なヒロインであると同時に、1930年代に数々のメロドラマ映画に出演したスタンウィックのスター・ペルソナに対する自己言及性を伴っている。スタンウィックがしばしば演じたのは、「堕ちた女 ("fallen woman")」と称されるタイプの女性キャラクターである²⁾。彼女たちの社会的地位は低く、性的魅力がほとんど唯一の武器であり、望むものを手に入れるために男を利用する。詐欺師といういかがわしい素性や、チャーリーのような財産と社会的地位のある男を手玉に取り、結婚による階級上昇を志向する点において、ジーンは堕ちた女の系譜に連なるキャラクターである。また、性的魅力によって男を操る巧みさの点において、彼女は40年代以降にスタンウィックが『深夜の告白』(*Double Indemnity*, 1944)等のフィルム・ノワールで演じたファム・ファタールを先取りするキャラクターでもある³⁾。『レディ・イヴ』は、メロドラマ映画からフィルム・ノワールへと至る彼女のキャリアのほぼ中間に位置づけられる。

ジーンは、メロドラマ映画のヒロインほど涙にくれることはないし、ファム・ファタールの暗さもなく、最終的に物質的豊かさや男の愛の両方を手に入れる。スクリーンボール・コメディというジャンルを支える喜劇的世界観が、堕ちた女とファム・ファタールのネガティブな要素を薄めていると考えられる。前者を演じるスタンウィックには、例えば着飾った姿をクリスマス・ツリーと揶揄される『ステラ・ダラス』(*Stella Dallas*, 1937)のヒロインのように、どこかあか抜けな印象がある。ファッションや立ち居振る舞い、話し方等に、本来の卑しい素性が否応なしにあらわれ、堕ちた女としてのいかがわしさを払拭できないのである。これに対しジーンは、階級と国境を超えてイギリス人貴族にもなりきり、社交界の花として君臨する。彼女には他のあか抜けな女性たちを笑いのタネにする余裕すらあり、チャー

リーの気を惹こうとする女性たちを鏡越しに眺めながら揶揄する彼女の長い独白には、『ステラ・ダラス』をパロディにする台詞（「あの女をクリスマス・ツリーに飾って見たらどうかしら」）も含まれている。また、ジーンはメロドラマ映画のヒロインたちのように愛ゆえの自己犠牲に涙することはない。前半部の恋愛が破局を迎えたとき、彼女はチャーリーに傷つけられて涙するが、彼の切った32000ドルの小切手を確保し、復讐に乗り出す。しかし、彼女の復讐は明るく楽しいものであり、ファム・ファタールのような邪悪さと破滅的傾向を免れている。

しかしジーンも、堕ちた女の烙印を完全に免れているわけではない。彼女は、前半部では詐欺師という「堕ちた」素性をチャーリーのボディガードのマグジーに暴かれ、後半部では過去の奔放な男性遍歴（無垢の喪失）を自ら告白する。そして、堕ちた女としての素性をあらわにした彼女をチャーリーが拒絶することで、二つの恋愛は破局に終わる。チャーリーとジーンには、大富豪と詐欺師という社会階級上の明確な格差があり、特にチャーリーとの対比において彼女の堕ちた女としての性質は明確になる。

2. エデンの園のアダムと蛇

内気な性格で、蛇に夢中のチャーリーは、典型的スクリュールボール＝変わり者であり、エリザベス・ケンダルやジェームズ・ハーヴェイが指摘するようにスクリュールボール・コメディにしばしば登場するステレオタイプの一つ、研究に夢中で上の空、恋愛に関しては不器用な大学教授のパロディとなっている（Kendall 248; Harvey 570-71）。チャーリーとジーンには、異性関係における明白な経験値の差が感じられる。ハネムーンの列車の中でイヴが明かす数々の恋愛遍歴は、チャーリーを困惑させるための作り話であるが、詐欺の一環として多数の男たちを誘惑してきたであろうことを考慮すれば幾分かの実感が含まれていても不思議はない。ジーンが堕ちたイヴであるならば、その事実を許容できないナイーブさを示すチャーリーは無垢なアダムである。

チャーリーは人間関係、特に大人の女性との関

係をうまく築けず、蛇と共に自分だけの世界に閉じこもっているかのようだ。色目を使う女性たちに囲まれている時に、彼は『蛇は必要か?』というタイトルの本に没頭している。また、蛇は劇中で唯一、ジーンをおびえさせる存在であり、チャーリーのもとから一目散に逃げ出させる。本作には、エデンの園の神話のメタファーが多数みられるが⁴⁾、特に蛇が重要な役割を果たしていることは明かだ。イヴを誘惑し、楽園追放の誘引となる蛇は、主として性のシンボルとして解釈されてきた⁵⁾。しかし本作においてはむしろ、無垢な世界、すなわちエデンの園としてのアマゾン象徴する存在と考えられる。蛇の本来の住処であるアマゾンには、香水を漂わせて男を誘惑する女はいない。そこはむしろ、危険に満ちた自然の世界であり、勇気や腕力がものをいう男性的な世界である。西部開拓時代の終焉の後に新たなフロンティアとなることが期待されても不思議はない。西部劇映画では西と東が、それぞれ自然と文明を象徴し、二項対立の図式を成していた。『レディ・イヴ』では、南（アマゾン）と北（アメリカ）へ向かう客船とコネティカット＝広義のアメリカ）がその対比を成す。前者は原始の自然や無垢を象徴する場であり、チャーリー＝無垢なアダムにとっての「エデンの園」である。後者はジーン＝堕ちたイヴに代表される墮落した世界である。

チャーリーは蛇と共にエデンの園に閉じこもることで、堕ちた女からの防衛を図る無垢なアダムである。そして蛇は、イヴに代わるアダムの伴侶としてエデンの園に住まう存在である。彼は蛇に「エマ」という女性名をつけており、「エマに会いたいかい」と尋ねられたジーンは、彼の謎の恋人の存在に怪訝な表情をしているように見える。映画冒頭、アマゾンに去るにあたってチャーリーは、“dame”と“traffic”に気を付けるようにと忠告を受けるが、彼にとって蛇の毒は無害なものであり、未開の自然よりも危険なのは文明社会における交通事故と堕ちた女が放つ誘惑の香りの方である。

3. チャーリーの恍惚

チャーリーというキャラクターを特徴づけるのは、彼がたびたび見せる恍惚とした表情である。



図1 (00:20:14)

例えば、ジーンのキャビンで彼女の腕に抱かれている時に彼が見せる表情である(図1)。このような表情は、チャーリーが別次元の世界にトリップしているかのような印象を与え、彼をどこか捉えどころのない存在にしている。果たして彼は恋に落ちてうっとりとしているのか、積極的なジーンの態度に戸惑っているのか、香水に酔って単にぼんやりとしているのか⁶⁾、逆に積極的に彼女に迫っているのか、その表情からは判然としない。また、チャーリーはあまりジーンと目を合わせず、その視線はどこか虚ろである。そのため、彼が理想の女性像について語る言葉は独り言のような趣さえある。そんな彼をジーンは腕の中にしっかりと捉えており、二人の身体は密着しているが、実際のところ彼女はチャーリーの実体を捉えきれておらず、二人の間には心理的な距離があるように思われる。

映画を通してチャーリーの表情は変化に乏しく、むしろ常に恍惚とした表情と雰囲気を保つことに努めているかのようなのである。それは、コメディ・シークエンスにおいても同様である。チャーリーにはスタージェス作品を特徴づける派手なスラップスティック・アクションが多数割り当てられており、彼は派手な転倒を繰り返す。しかし、転倒自体の派手さに反して彼の反応は控えめなものである。ややひきつった恥じらいの笑みを浮かべることはあっても、困惑や怒り、驚き等の感情によってその表情が極端にゆがむことはない(図2)。本来は無様に見えるはずの状況においても、彼は端正な容姿やエレガントな雰囲気を保持し、笑いの対象となることを拒絶しているかのようだ。



図2 (01:04:40)

フォンダが演じたチャーリーと比較すると、本作をリメイクした『陽気のせいデス』(*The Birds and the Bees*, 1956)でジョージ・ゴベルが演じた主人公は、よりコメディアンとしての要素が強い⁷⁾。ゴベルは特にハンサムというわけでもなく、背は低く、フォンダと比較すると容姿の点で劣る。また、彼はドジを踏んで笑いものにされ、風変りな行動ゆえに不審者扱いされることもある。スクリーンボール・コメディの喜劇世界では、ヒーローは時には屈辱的ともいえる扱いを受けることによって、笑いの対象とならなければならない。しかしチャーリーに対しては、周囲は彼の転倒に同情を示しても、笑い者にしたりはしない。転倒の直接・間接的要因となるジーンでさえもが彼を気の毒に思っているのである。

チャーリーの転倒(fall)は、アダムとイヴの楽園追放(the Fall of Man)の隠喩的イメージとなっていることが指摘されている(Pirolini 42)。彼は転倒の度に髪形や服装を乱し、食べ物や飲み物を頭からかぶったり、泥にまみれたりしており、文字通り汚^{くろ}されている。この「汚^{くろ}れ」は、堕^おちた女の誘惑がもたらす「穢^{けが}れ」を象徴する。しかし前述したように、この「けがれ」が彼に恍惚とした表情を崩させることはなく、物理的な汚れもまたすぐに取り除かれる。パイク邸でのパーティ・シーンでは、彼は転倒によって服を汚^{くろ}すたびに、新しくきれいな服に着替えて再登場することを繰り返す。このような「けがれ」のない外面によって、彼の無垢の保持が示される。この点においてチャーリーは、フォンダが数々の西部劇において演じたヒーローとは対照的である。西部劇では、

ヒーローは砂ぼこりにまみれ、めったに風呂に入らず、ひげも剃らない。彼らの身にまとう汚れは、力がものをいう男性的世界＝荒野における経験の証であり、イニシエーションを経て強い大人の男になったことを示す「けがれ」を象徴している。しかし同時に、彼らは清廉さを備えた正義のヒーローでもある。フォンダは、『若き日のリンカン』(Young Mr. Lincoln, 1939) や『怒りの葡萄』(The Grapes of Wrath, 1940) で演じたような、極端なまでの誠実さと道徳的正義を最優先に考えるキャラクターのスペシャリストでもあった(Dikos 90)。無垢への執着ゆえに、ジーンの詐欺行為とイヴの奔放な恋愛遍歴を許容できないチャーリーは、このようなフォンダのスター・ペルソナの自己言及的カリカチュアと化す。西部劇のヒーローが「けがれ」と清廉さを併せ持つ両義的存在であるのに対し、チャーリーはそのような両義性を許容せず、完全な無垢を追求した極端なキャラクターなのである。

4. 堕ちたイヴの上昇願望と無垢なアダムの優位性

チャーリーの変化に乏しい恍惚とした表情とは対照的に、ジーンは巧みな感情表現によって男を操る。両者の感情表現の差は無垢なアダムと堕ちたイヴを象徴する。映画前半部でジーンの素性が明らかになるシーンでは、彼女の表情は恋の喜びを表す笑顔(図3)から男の救しを請う表情(図4)に代わり、最後は涙を流して傷ついた感情を表現する(図5)。これに対しチャーリーはほとんど表情を変えず、うつむきがちで彼女と視線を

合わせようとしめない。傷心のあまりますます自分だけの世界に閉じこもる彼は、女の涙にも全く感情を左右されることなく、冷徹なまでに一貫した態度で彼女の堕落を断罪している。このようなチャーリーの態度は、ジーンを涙にくれるか弱い女性へ、さらには復讐に燃える邪悪なキャラクターへと変貌させる。彼女は苦境に立たされた時に泣き、怒り、叫び、暴れる等の激しい感情表現を示すメロドラマ映画のヒロインたちに接近している。自然な感情の発露と、チャーリーを操るための演技の境界が曖昧になり、次第に感情表現過多になっているのである。それによってジーンは、感情に流されやすいという、しばしば女性的とみなされる弱点をさらけ出し、恋愛バトルにおける優位をチャーリーに明け渡している。

ジーンにとってチャーリーとの恋愛成就是、階級上昇と、堕ちた女からの改心をもたらすという点で「上昇」を意味する。しかし同時に、チャーリーとの結婚はジーンにとって夫の支配下に「下



図4 (00:48:02)



図3 (00:46:25)



図5 (00:49:22)

る」ことも意味する。結婚を機に詐欺師から足を洗う決意をする彼女は、男性を一家の主とする父権主義的価値観に従う意思表示をしているからである。彼女が結婚を女のステイタスと見なしていることは、以下の自己弁明的な台詞によく示されている。

You don't know very much about girls. The best ones aren't as good as you probably think they are, and the bad ones aren't as bad. Not nearly as bad... All women are [adventuress]. They have to be. If you waited for a man to propose to you from natural causes, you'd die of old maidenhood. That's why I let you try my slippers on, and then I put my cheek against yours, then I made you put your arms around me, and then I... I fell in love with you, which wasn't in the cards.

この台詞は、良い結婚のためには手段を選ばず必死なゴールドディガーたち、例えばスタンウィックが『希望の星』(*Ladies of Leisure*, 1930)や『紅唇罪あり』(*Baby Face*, 1933)で演じたヒロインたちを代弁している。詐欺師ジーンは一種のキャリアウーマンとして、経済的自立と男性(父親ハリーやジェラルド)と対等な社会的地位を獲得した、当時としては進歩的な女性である。スクリーンボール・コメディのヒロインがしばしば体现するような女性像は、恋愛バトルにおける彼女たちの優位性の一因でもある。チャーリーとの結婚によって、ジーンはこの優位性をすすんで手放し、夫に依存するほかない女性の弱い社会的立場を受け入れることになる。

スクリーンボール・コメディは当時としては進歩的な男女関係を示しているものの、ヒーローとヒロインの結婚(またはその約束)という結末は、西洋社会の最も伝統的な制度を再確認する保守的なものであった(Gehring 155)。本作もまた例外ではなく、より辛辣にこれを表現していると考えられる。ジーンが力強く魅力的なヒロイン像を体现しているがゆえに、絶えず堕ちた女として貶められる様は悲痛さを増す。他方、恍惚とした表情を浮かべるチャーリーは、極端にナイーヴで哀

れっぽい存在を装いながらも、実際にはヒロインに対して絶対的優位に立つというギャップによって、より冷徹な父権主義の権化と化すのである。

II. 恋愛バトルの変容

1. 三角関係の恋愛バトル：マグジーの参戦

スタージェス作品には、強烈な個性を放つ脇役を演じる常連俳優たちが数多く存在するが、本作でマグジーを演じるウィリアム・デマレストもその一人である⁸⁾。チャーリーが子供の頃からボディガード・家庭教師・従者として仕え、アマゾンに同行し、愛蛇エマの世話までもするマグジーは、チャーリーが結婚するまでは誰よりも多くの時間を彼と共に過ごす可能性が高い。その意味で彼は、存在感の薄いチャーリーの母親にとって代わり、チャーリーの母親的役割を担っている。そして恋愛バトルにおいても単に個性的な脇役の一人にとどまらず、より大きな役割を担っていると考えられる。

マグジーというキャラクターを特徴づけるのは、その疑い深い性分である。それを前面に押し出す表情と言動によって、彼は単なる脇役の一人に甘んじない存在感を発揮する(図6)。彼の疑い深い性分は、騙し合いや裏切りに満ちた「堕ちた」世界の住人であることの証である。また、それはボディガードとしての職業病のようなもので、主人であるチャーリーとの社会階級における上下関係も示す。彼は明らかに社交界の空間に不釣り合いな存在であり、時には不審者扱いさえ受ける。マグジーの疑い深い性分は、チャーリーの極端な



図6 (01:33:01)

ナイーヴさと好対照を成し、映画によいバランスをもたらす。彼の行為はほとんどがチャーリーの代理としてのものであり、彼はチャーリーに代わって笑いの対象となり、屈辱を受けることも厭わない。例えば彼は、チャーリーの代わりにエマの朝食を注文することで、「スプーン一杯のミルク、ハトの卵と4匹のハエ」を朝食に所望する変人と化している。しかし一方で、マグジーのスラップスティック・アクションは時にはチャーリーの転倒を引き起こす。彼の転倒に続いて、彼に氣をとられたチャーリーの転倒が起こるし、二人は一緒にカーテンに絡まって転倒する。このような転倒の連鎖は、ジーン同様に墮ちた者であるマグジーもまた、無垢なアダムに「けがれ」を及ぼす存在であることを示唆している。

ジーンは詐欺師ではないか、イヴとジーンは同一人物ではないかというマグジーの疑いは正しく、彼女もチャーリーを虜にすることよりも、マグジーの疑いの目を欺くことに神経を使っているように見える時がある。無垢なアダムを墮ちたイヴの誘惑から守ろうとするマグジーは、息子に言い寄る女に嫉妬する子離れできない母親や、メロドラマ映画において墮ちた女を息子から遠ざけるために強硬手段をとる偏狭な母親のパロディのようである。しかし同時に、彼の行為は女性に関するチャーリーのナイーヴな幻想を打ち砕き、墮ちた世界の真実と向き合わせてイニシエーションを後押ししているとも考えられ、過保護な母親の行為には矛盾が伴っている。

チャーリーをめぐるジーンとマグジーの争いという点で、本作における恋愛バトルは三角関係の様相を呈している。すなわち、無垢なアダムの愛をめぐる墮ちた女二人（ジーンとマグジー）の争いである。主役の男女に恋のライバルを加えて三角関係を展開させるのは、恋愛バトルにひねりを加え、ドラマを盛り立てるための常套手段である。とはいえ主役は一組の男女であるから、三人目はあくまで脇役であり、間違った相手であることは最初から明らかな場合が多い。しかし本作では、脇役マグジーがヒロインと同等の位置を主張することによって三角関係に変形が加えられている。ジーンは後のスタージェス作品における、存在感

の希薄な、多数の個性的な脇役の中に埋もれがちなヒロインたちを予感させる。例えば『凱旋の英雄万歳』（*Hail the Conquering Hero*, 1944）でデマレストが演じる脇役は、エラ・レインズ演じるヒロインよりもずっと目立っている。その結果、物語上の恋愛バトルの重要性は低下する。『ハロルド・ディドルボックの罪』（*The Sin of Harold Diddlebock*, 1947）では、ハロルド・ロイド演じる主人公は様々な騒動を繰り広げた末に、一攫千金を達成するついでのように、物語の最後で恋人を得ている。

スタージェス作品は、男性主人公のアメリカン・ドリームの実現と挫折が重要なテーマとなり、強い社会風刺を伴っている点が特徴的である。そのため、恋愛成達はアメリカン・ドリームの達成に付随する一要素にすぎないかのように扱われ、ヒロインが存在感を失う要因となる。家業に関心がなく、蛇研究に携わるチャーリーは、スタージェス作品の中では最もアメリカン・ドリームへの野心のないヒーローと見えるかもしれない。しかし、彼にとってのアメリカン・ドリームを理想の世界（エデンの園）の実現、恋愛バトルをそのために必須の無垢なイヴを獲得するための手段と見なせば、他のスタージェス作品同様に物語の中心的関心事はヒーローのアメリカン・ドリームの達成にあると見なすことができる。以上の点において『レディ・イヴ』の三角関係は、チャーリーを三角形の頂点という支配的位置に立たせ、ジーンとマグジーを底辺の二点に貶めた、歪んだものといえる。

2. 増殖するヒロインのアイデンティティと四角関係

チャーリーとジーンが抱擁とキスの後にキャビンの中へと消えていく結末は、二人の結婚を暗示する⁹⁾。この時、入れ替わりにキャビンから出てくるマグジーは、夫婦の寝室から締め出されているものの、ジーンへの疑いを捨てていない。映画はマグジーの、「確かに[ジーンとイヴは]同じ女だ」という台詞で締めくくられる（図6）。彼は恋愛バトルにおける敗北をまだ認めてはいないようであり、カップルの成立によるハッピーエンド

を曖昧なものにしている。また、ジーンに対して「君は彼女[イヴ]にそっくりだ」というチャーリーが、二人が同一人物であることを理解しているのかどうかも曖昧である。より正確には、彼は「知りたくない。何であれ秘密にしておいてくれ」と言っ、真実に向き合うことを拒絶している。彼は最後までエデンの園に閉じこもっているのである。ライバル関係にあるジーンとマグジー、彼ら二人に対して無垢なアダムとしての優位性を保つチャーリーという三者の関係性は、映画のハッピーエンドにおいても依然として維持されている。

このような結末の曖昧さの根本的要因は、ジーンのアイデンティティの増殖にある。ジーンとイヴという二つのアイデンティティを使い分ける彼女をある種の双子とみなす解釈もあるが(Cavell 62)、ここでは三つ子として解釈したい。すなわち、石油王の娘ジーン、イギリス人貴族の姪イヴ、詐欺師ジーンである。彼女はこれらの異なるアイデンティティをまといながら、同じ男と繰り返し恋におちるという意図的な反復行為を行っている。結末では、詐欺師ジーンは石油王の娘ジーンとチャーリーの出会いを再現しており、三度彼と恋に落ちたことになる。この行為によって、映画は結末で振出しに戻る円環構造を付与されている。それは必然的に、彼女の意図しない破局の繰り返しとアイデンティティの増殖をもたらす。堕ちたイヴとしてチャーリーに拒絶されるたびに、彼女は無垢なイヴとしての新たなアイデンティティをまとして再び恋愛バトルへ参戦しなければならない。チャーリーがジーン/イヴにプロポーズする際に用いる決まり文句（「君とはここで出会ったが、同時にはるか昔にも出会っていた」）は、文字通りの真実である。

スタージェスは、『レディ・イヴ』の結末を曖昧にする円環構造とアイデンティティの増殖というテーマを『パームビーチ・ストーリー』(The Palm Beach Story, 1942)に、より極端な形で引き継いでいる。ジョエル・マクリーとクロードット・コルベールが演じる一組の男女の結婚式から始まる本作では、実際にヒーロー/ヒロインが増殖する。結婚5年目に離婚の危機を迎えたマク

リーとルディ・ヴァリー演じる姉弟がからんだ四角関係の恋愛バトルは、マクリーとコルベールの双子が登場することによって収拾を図られる。双子は、アスターとヴァリーが結末でパートナーを見つけられないということがないように用意されたヒーローとヒロインのコピーである。結末では、よりを戻したマクリーとコルベールに加えて、アスターともう一人のマクリー、ヴァリーともう一人のコルベールからなる三組のカップルが壇上に並び、ダブル・ウェディングどころか実質的なトリプル・ウェディングが執り行われる(図7)。この独創的なハッピーエンドは、四角関係から六角関係へとさらに複雑さを増す、終わりのない恋愛バトルの可能性を示唆する。これは、結婚というハッピーエンドに疑問符をつける字幕（“and they lived happily ever after or did they?”）が冒頭と結末で繰り返し用いられることによって、より強調される。

スクリーンボール・コメディには、三角関係よりも複雑な四角関係の恋愛バトルを描く作品が数多く存在する。例えば『結婚クーデター』(The Libeled Lady, 1936)では、ジーン・ハーロウ、ウィリアム・パウエル、マーナ・ロイ、スペンサー・トレイシーの四人によって恋愛バトルが展開されるが、その混乱の最中、ハーロウは「双子が必要だわ」とぼやく。彼女は、双子が四角関係の混乱を収拾するための道具となりうることを示唆している。オープニングでは、ハーロウとパウエル、ロイとトレイシーがそれぞれカップルを成しているという誤解を招きかねない配列で、四人が腕を組んで行進する。同様の二組の男女による



図7 (01:26:13)

行進は、『結婚スクラム』(Four's a Crowd, 1938)のオープニングでも見られる。恐らく観客は、映画が始まってほどなくすると正しいカップルの組み合わせ(『結婚クーデター』の場合はハーローとトレイシー、パウエルとロイ)に気づくだろう。四人の男女はわざと間違った相手と恋愛をして見せることで、正しい男女の組み合わせによるダブル・ウェディング、あるいは *The Feminine Touch* (1941) の結末で見られる正しい組み合わせの二組の男女の行進を先延ばしにしているにすぎない。これらの作品に、実際に双子が登場する必要はないのである。

マクリーとコルベールは、「離婚・再婚もの」と称されるスクリュール・コメディ¹⁰⁾の夫婦たちの一員と見なすことができる。三角関係や四角関係の混乱下においても、彼らは互いが正しい伴侶であることを理解しており、円環構造の中で繰り返し同じ相手と結婚する。これに対し双子たちは結末の結婚式でやや怪訝な表情をしており、まるでアスターとヴァリーが間違った伴侶であると言いたげである。彼ら四人は、円環構造の中で永遠に無垢なイヴを見つけられないチャーリーと同様に、間違った相手と結ばれては破局を繰り返す可能性がある。

3. 『殺人幻想曲』: イヴへの殺意を抱くアダム

チャーリーの「無垢なアダム」としての性質を極端な形で受け継いだスタージェス作品のヒーローは、『殺人幻想曲』(*Unfaithfully Yours*, 1948)の主人公アルフレッド卿であろう。第三者からの伝聞に基づいて妻ダフネの不貞を信じ込んだ彼は、彼女とその愛人トニーにどのように対処するかを3通りに妄想する。すなわち、①ダフネを殺害し、その罪をトニーにきせる、②ダフネに高額の小切手を渡して身を引くという自己犠牲を払う、③不貞を雄弁に断罪した後、ロシアン・ルーレットでの決着を挑む。これらの妄想は、指揮者である彼がコンサートで指揮をとる三つの曲のムードやテンポ、演奏時間に合わせて展開される¹¹⁾。そしてアルフレッドを演じるレックス・ハリソンは、完全犯罪を成し遂げる狡猾で残酷な夫、過度に感傷的な夫、アクセントを強調した話し方でイギリス

人貴族の尊大さを体現した夫を、やや誇張した演技で演じ分けている。アルフレッドはチャーリー同様に、ヒロインが無垢なイヴであることを期待しており、そのナイーヴな願望を裏切られたと感じた時には、自分の意のままに操ることのできる妄想世界＝「エデンの園」に閉じこもってしまうのである。それぞれの妄想の結末が勝利から悲劇、そして死へと次第に悪化することで、彼は現実世界への復帰(＝死による目覚め)を果たす。

本作の恋愛バトルは、ほとんどアルフレッドの独断で行われる。彼は妻への疑念にとらわれて妄想世界へ閉じこもるだけでなく、妄想を現実に移行させようとすることで、一方的に離婚の危機を生じさせるのである。そしてダフネに、無垢なイヴであることだけでなく、堕ちたイヴであることも要求する。まず、彼女は若く純真無垢で献身的な妻、すなわち無垢なイヴとして登場する。次に、アルフレッドが妄想世界から現実に戻ると、彼女は妄想世界同様の不実な妻＝堕ちたイヴであることを求められる。この時、彼女が妄想世界と同様に振る舞ってくれない、すなわち自身が望むとおりの堕ちたイヴではないことに、彼はフラストレーションを抱いている。そして最後に、アルフレッドが彼女の無実を信じると、彼女は再び無垢なイヴとなる。ダフネは無垢なイヴと堕ちたイヴという双子の存在に分裂しており、アルフレッドの要求に応じて両者が交互に登場するのである。

ダフネが貞淑な妻か否かは曖昧であり、彼女の実体は不明である。彼女はジーン同様に、無垢なイヴを装う堕ちた女かもしれない。あるいは、恋人や夫に疑念を抱き、彼に殺されるかもしれないと怯えるヒロインたちの仲間かもしれない¹²⁾。彼女が囚われた恋愛バトルの円環構造は、『レディ・イヴ』よりも過酷なものである。ヒロインは、アダムの望むイヴでなければ殺される可能性さえあるからだ。現実世界のアルフレッドには幸いにも完全犯罪を成し遂げる能力はないが、その意思はあり、実際にダフネの殺害を企てている。彼は、笑いを誘う愛すべき変わり者と、狂気を伴った恐ろしい異常者が表裏一体となったスクリュール・ボールなのである。

Ⅲ. 終 わ り に

大恐慌時代のアメリカで隆盛したスクリーン・コメディは、1940年代に入ると第二次世界大戦から冷戦への時代の変化の中で衰退していった。エド・シコフはジャンルの衰退要因として、核戦争の脅威よりもむしろ、戦中から戦後にかけて多くの若者が結婚して家庭をもったために、結婚生活がもたらす恐怖がより大きな悩みの種となったことの影響を指摘する (Sikov 72)。これはまた、フィルム・ノワールが隆盛した要因の一つでもあると考えられる。フィルム・ノワールではしばしば結婚生活の諸問題 (夫婦間の不和、家計の苦しさ、子育ての失敗等) が犯罪を誘発し、致命的帰結をもたらすのである。『殺人幻想曲』は、スクリーン・コメディとフィルム・ノワールを混成させた作品とみなされているが¹³⁾、アルフレッドとダフネの結婚生活はまさに恐怖の様相を呈している。

スタンウィックは、フォンダと再び共演したスクリーン・コメディ『新妻はお医者さま』(You Belong to Me, 1941)では、嫉妬深い夫 (フォンダ) に悩まされるキャリアウーマンの妻を演じている。他方、フィルム・ノワール *Crime of Passion* (1957) では、キャリアを捨てて郊外住宅街の専業主婦となったヒロインを演じ、その生活に適応できずに精神を病み、夫の出世のための策略を巡らして殺人まで犯す。妻への疑念に囚われて常軌を逸した行動に出る夫たちや、夫の望む理想の妻であるために時には精神を病むほどの苦難を強いられる妻たちがおくる結婚生活は、恐ろしいものである。ジャンルの全盛期が終わりを告げようとしている時に『レディ・イヴ』が描いた恋愛バトルは、このような結婚生活の恐怖を予感させ、さらにはフィルム・ノワールを先取りする要素を備えた先見性を示している。スタージェスはジャンルの衰退に伴ってこの傾向を、『パームビーチ・ストーリー』から『殺人幻想曲』へとより極端なものにしていった。恋愛バトルを特異な形に変質させ、その幸福な帰結となるべき結婚生活に恐怖を付与することで、スタージェスは

ジャンルを総括してみせたのではないだろうか。

《附記》

本稿は科学研究費助成 (課題 No. 26・841) の成果の一部である。

註

- 1) スクリーン・コメディのヒロイン像について は、Haskell (1987), Gehring (1986), Walsh (1984) に詳しい。
- 2) スタンウィックが『堕ちた女』を演じた代表的な作品には、『希望の星』(Ladies of Leisure, 1930), *Shopworn* (1932), *Ladies They Talk About* (1933), 『紅唇罪あり』(Baby Face, 1933) がある。また、母子メロドラマの代表作『ステラ・ダラス』(Stella Dallas, 1937) もこの範疇に入る。『堕ちた女』を扱った映画群については Jacobs (1977) に詳しい。
- 3) ヒロイン像という点においてスクリーン・コメディが1940年代以降のフィルム・ノワールを先取りしていることは、ゲーリングやエリザベス・ケンダルによって指摘されている。また、両ジャンルの共通性はトーマス・C・レンツイによって論じられている。詳しくは Gehring (1986), Kendall (1990), Renzi (2012) を参照。
- 4) 主要な例として、映画のタイトル、ヒロインの名前、オープニング・タイトルに用いられている蛇とリンゴのアニメーション、チャーリーがジーンにリンゴをぶつけられるシーンがあげられる。
- 5) スタンリー・カヴェルは、本作において蛇が性のシンボルとして用いられているというフロイト的解釈を施している。つまり、「蛇は女性を意識・無意識のレベルで恐れさせるものであり (….) この洗練された力強い女性[ジーン]にとって性がいまだに問題であることを示している」と指摘する (Cavell 54)。これに対しエド・シコフは1941年当時の観客にとって、このフロイト的解釈はそれほど明確なものではなかった可能性を指摘したうえで、スタージェスが蛇を用いたのは同時代のロマンティック・コメディに直接的な性描写が欠けていることを示唆するためであり、蛇をからめたジョークを織り込むことによって時折、性の抑圧からの解放が起こることを示していると解釈している (Sikov 128)。
- 6) 香水に酔うチャーリーの描写は、フォンダが『月は我が家』(The Moon's Our Home, 1936) で演じた男性主人公のパロディと考えられる。なお、フォンダは後に *Rings on her Fingers* (1942) でも詐欺師の女に騙されながらも恋に落ちる男性主人公を演じている。
- 7) ゴベルは主にテレビで活動し、コメディを得意にした俳優である。代表作はホスト役を務めた

- The George Gobel Show* (1954-1960) である。
- 8) ウィリアム・デマレストは、スタージェスの監督作品全 12 作の内の 8 作品に出演している。『レディ・イヴ』を除く出演作は次のとおりである。『偉大なるマッギンティ』(*The Great McGinty*, 1940), 『七月のクリスマス』(*Christmas in July*, 1940), 『サリヴァンの旅』(*Sullivan's Travels*, 1941), 『パームビーチ・ストーリー』(*The Palm Beach Story*, 1942), 『モーガンズ・クリークの奇跡』(*The Miracle of Morgan's Creek*, 1944), 『凱旋の英雄万歳』(*Hail the Conquering Hero*, 1944), 『崇高なとき』(*The Great Moment*, 1944)。
 - 9) 未婚の男女が寝室を共にする描写を禁止したプロダクション・コードに照らせば、『レディ・イヴ』のこの描写はきわどいものであった。チャーリーとイヴは結婚しているが、ジーンとは未婚であるからだ。これに関しコフは、「チャーリーの視点に立てば、彼はジーンを愛するあまりにすすんで不義を犯している」(Sikov 131) と解釈している。
 - 10) 夫婦が離婚、またはその危機を経て再びよりを戻すまでを描くスクリーンボール・コメディは、しばしば「離婚・再婚もの」と称される。代表的な作品としては、『新婚道中記』(*The Awful Truth*, 1937), 『ママのご帰還』(*My Favorite Wife*, 1940), 『Too Many Husbands』(1940) 『ヒズ・ガール・フライデー』(*His Girl Friday*, 1940), 『フィラデルフィア物語』(*The Philadelphia Story*, 1940) があげられる。これらの作品群については、Cavell (1981), Schatz (1981) で詳説されている。
 - 11) 三つの妄想シーンにはそれぞれ、ロッシーニの『セミラーミデ』(*Semiramide*) 序曲、ワーグナーの『タンホイザー』(*Tannhäuser*) 序曲、チャイコフスキーの交響詩『フランチェスカ・ダ・リミニ』(*Francesca da Rimini*) が用いられている。これらの曲は伴奏のように、曲のはじまりから終わりまでが途切れることなく、妄想シーンのはじまりと終わりに合致するように流れている。
 - 12) このようなヒロインの代表例は、バラノイア・ゴシック映画『レベッカ』(*Rebecca*, 1940) でジョーン・フォンテーンが演じたヒロインである。同様のヒロインは数多くのフィルム・ノワール作品にも登場する。
 - 13) アレクサンドロ・ピロリーニは『殺人幻想曲』を、「ソフィスティケイテッド・コメディとフィルム・ノワール、(少なくともスタージェスの当

初の意図によれば) 風刺劇の、並外れた混成例」(Pirolini 36) と評し、ゲーリングは「ブラック・コメディとスクリーンボール・コメディの混成」(Gehring 98) と評している。

引用文献

- Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1981.
- Dickos, Andrew. *Intrepid Laughter: Preston Sturges and the Movies*. KY: University Press of Kentucky, 1985.
- Gehring, Wes D. *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*. CT: Greenwood Press, 1986.
- Harvey, James. *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. NY: A. A. Knopf, 1987.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The treatment of women in the movies*, 2nd ed. IL: University of Chicago Press, 1987. (海野弘訳『崇拝からレイプへ——映画の女性史』平凡社, 1992 年)。
- Jacobs, Lea. *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. Berkeley; London: University of California Press, 1997.
- Kendall, Elizabeth. *The Runaway bride: Hollywood Romantic Comedy of the 1930s*. NY: Alfred R. Knopf, 1990.
- Pirolini, Alessandro. *The Cinema of Preston Sturges: A Critical Study*. NC: McFarland & Co., 2010.
- Renzi, Thomas C. *Screwball Comedy and Film Noir: Unexpected Connections*. NC: McFarland & Co., 2012.
- Rozgonyi, Jay. *Preston Sturges's Vision of America: Critical Analyses of Fourteen Films*. NC: McFarland & Co., 1995.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Film-making, and the Studio System*. McGraw-Hill, 1981.
- Sikov, Ed. *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. NY: Crown, 1989.
- Walsh, Andrea S. *Women's Film and Female Experience 1940-1950*. NY: Preager Publishers, 1984.
- 『レディ・イヴ』(*The Lady Eve*)、プレストン・スタージェス監督, 1941 年 (DVD, ジュネス企画, 2005 年)
- 『パームビーチ・ストーリー』(*The Palm Beach Story*)、プレストン・スタージェス監督, 1942 年 (DVD, ジュネス企画, 2005 年)

The Uniqueness of a Battle of Sexes in *The Lady Eve* : A battle between innocent Adam and fallen Eve

Yukiko ARIMORI

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary This essay examines the uniqueness and significance of the film writer and director Preston Sturges's screwball comedy, *The Lady Eve* (1941), in the light of its place in the history of American cinema. This film depicts a battle of sexes between a hero as "innocent Adam" and a heroine as "fallen Eve," which are the self-referential characters of the leading actor and actress (Henry Fonda and Barbara Stanwyck). The hero who adheres to innocence dominates over the heroine and forces her to personify his ideal: "innocent Eve". It causes a split and multiplication of her identity and an endless battle of sexes with repeated structure. As the genre declined, its uniqueness extends to other Sturges's films in a more extreme way. In *Unfaithfully Yours* (1948), the heroine is threatened by the husband with murderous intent, and their marriage life which is expected to be a happy ending of a battle becomes a terrifying one. Sturges summed up screwball comedy by depicting the unique battle which anticipates the battle of sexes in *film noir*: a quasi-genre that flourished in 1940s and 50s.