



変装/変換(トランスフォーメーション)としてのギャグ : I Love Lucyにおける変装ギャグとコンテクストと の関係

高木, ゆかり

(Citation)

国際文化学, 29:1-20

(Issue Date)

2016-03-20

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81009305>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81009305>



トランスフォーメーション

変装／変換としてのギャグ

—/ *I Love Lucy* における変装ギャグとコンテクストとの関係—

Gag as “Transformation”: The Relationship between the Disguise Gag and the Context in *I Love Lucy*

高木 ゆかり

Yukari TAKAGI

Summary

This paper focuses on the gags in which Lucy, the main character of *I Love Lucy* (CBS 1951-1957), disguises herself as other people or changes her personality by wearing different clothes. The present paper considers the characteristics and the functions of these “disguise gags” with relevance to the protagonist’s situation and the plot of the episode.

Lucy is always placed in two kinds of situations: the “general situation” (a basic framework or setting that a protagonist is placed in for the whole program) and the “particular situation” (a specific framework or setting a protagonist is placed in for an individual episode). Each disguise gag’s type (the kind of disguise Lucy uses) and nature (whether or not Lucy disguises herself as another person or disguises herself as an inanimate object) are decided by these two kinds of situations.

While the disguises in *I Love Lucy* are born from these situations, these gags actually have the ability to change Lucy’s situation itself as the episode progresses. This function can transfer her from oppression to liberation and vice versa. By using Algirdas Julien Greimas’ structuralist method, this paper makes it clear that Lucy not only transforms her personal appearance but her situation as well.

キーワード

I Love Lucy, シチュエーション・コメディ、ギャグ、変装、テキスト分析

I はじめに

アメリカのテレビは1950年代に黄金時代を迎えた。ラジオの衰退とともに登場したこの新しいメディアは、瞬く間にアメリカ社会へと浸透していった。アメリカの全世帯でテレビを所有している割合は1949年には3%以下に過ぎなかったが、1951年には24%近くにまで急激に上昇した¹⁾。また、Halberstamによれば、テレビは1952年末までに1,900万台普及し、テレビの販売店も毎月1,000店のペースで新たにオープンしていた²⁾。多くのテレビ局は視聴者のニーズに応えるために様々な番組を量産する必要があった。三大ネットワークの一つであるCBSテレビ局もその例外ではなく、ラジオ番組をテレビに移すことによって比較的簡単に多くの番組を制作し、なんとか放送時間を埋めようとしていた³⁾。

こうした状況の中、あるジャンルが1950年代のテレビ番組の代表として人気を博すことになる。それがシチュエーション・コメディ⁴⁾である。ラジオ時代に既に確立されていた人気ジャンルであるシチュエーション・コメディもまた、そのままテレビへと移行されたのである。そして本論で扱おうとする*I Love Lucy* (CBS 1951-1957) も、数多ある「埋め合わせ番組」の一つに過ぎなかった。しかし当番組がひとたび世に送り出されると爆発的な人気を呼び、テレビにおけるこのジャンルの地位を確かなものにただけではなく、社会現象まで巻き起こすほど圧倒的な勢いで視聴者を魅了していった。そして、放送開始から60年以上経過した現在でも、シチュエーション・コメディの古典として評価され続けている⁵⁾。

シチュエーション・コメディは、家庭、学校、職場などある特定の環境を舞台に設定し、毎回同じ登場人物で物語が展開していくことを特徴としている。『アイ・ラブ・ルーシー』もニューヨークのアパートの一室を舞台に、バンドリーダーのRicky Ricardoと、あわて者だが憎めない性格を持つ妻のLucyが引き起こす騒動を喜劇的に描いている⁶⁾。シチュエーション・コメディの大きな特徴の一つとして、それを視聴するアメリカ最大の消費者層である中産階級との繋がりを重要視していたという事実が挙げられる。そのため、『アイ・ラブ・ルーシー』も当時の風俗や流行などに敏感に反応し、1950年代のアメリカ社会における社会現象であるベビーブームや、自動車普及に伴う郊外化といったテーマを積極的に作品内に取り入れている。主人公の二人は7年間という時間の流れの中で、子供を授かり、出世し、郊外にマイホームを購入するまでに成長していく。番組のこのような展開からもわかるように、シチュエーション・コメディは当時の社会的風潮や流行などに大きく影響を受け、時代相を色濃く映し出す鏡としての役割を果たしていたのである。

そのため、シチュエーション・コメディに関する先行研究の多くはこのジャンルを当時の社会的・文化的文脈に結び付けたものとなり、『アイ・ラブ・ルーシー』に関してもそういった観点から分析したものが多数見られる。例えば、Landayは、ルーシーが息子を出産する“Lucy Goes to the Hospital” (1953年1月19日放送) を取り上げ、番組が戦後の家庭的イデオロギー⁷⁾の構築に貢献したと指摘している⁸⁾。また、Horowitzは、番組をきっかけに「コメディ界の女王」としての地位を不動のものにした、Lucille Ball (1911-1989)の演技をフェミニストの可能性から賞賛しているが⁹⁾、今日まで受け継がれているシチュエーション・コメディというジャンルの嚆矢となった『アイ・ラブ・ルーシー』の本質を読み解

く上では、こういった視点だけでは不十分であり、ストーリー構成や登場人物の動きを詳細に検討する、いわば作品の内実に即した微視的な分析が必要不可欠となってくるだろう。その意味で、本論文は社会学的な文脈を視野に入れつつ、あくまでテキストの細部に密着した分析を試みるものである。

それでは、その微視的な分析を、どのような方法で行っていくのか。本論ではコメディ作品には欠くことができないギャグ、その中でも特に「視覚的ギャグ」に焦点を当てる¹⁰⁾。主演のルシル・ボールは、サイレント喜劇で活躍した Charles Chaplin (1889-1977) や Buster Keaton (1895-1966)、Harold Lloyd (1893-1971) に多大な影響を受け、身体的な能力を活かした、目に訴える芸を得意とした。視覚的ギャグに着目するのは、『アイ・ラブ・ルーシー』ではそのようなボールの芸風を活かすために、奇矯な行動や衣装、顔つきといったもので笑わせるスラップスティック¹¹⁾的なギャグが多用され、番組全体の基調を成す大きな要素となっているからである。『アイ・ラブ・ルーシー』の視覚的ギャグは数多くあるが、それらは大きく三種類に分類できる。一つ目は、番組全体で使われている個数が最も多い「物質ギャグ」である。これは、ルーシーが何か物を駆使して、あるいは逆に物に支配されることによって生み出されるギャグである。二つ目はルーシーが何らかの演技やパフォーマンスをすることによって起こる「劇中パフォーマンスギャグ」、そして三つ目が本論で扱う「変装ギャグ」である。変装ギャグは、後に詳述するが、ルーシーが何か別のものになることによって生じるものである。こうした視覚的ギャグは『アイ・ラブ・ルーシー』という番組全体の代名詞ともなる特徴的なギャグであり、実際、番組開始 50 周年を記念して制作された *I Love Lucy's 50th Anniversary Special* (2001) という特集番組の中で紹介された人気エピソードトップ 10 の中で、第 10 位と第 4 位を除く全てのエピソードが視覚的ギャグを用いたものであった¹²⁾。

その中でも変装ギャグは、当作品がコメディ作品として成立する上で最も重要な役割を果たしている。本論は、ルーシーの置かれた状況と変装ギャグの生成過程の関係、ストーリー構成における変装ギャグの機能の分析を通して、シチュエーション・コメディにおける変装ギャグの本質に迫ることを目的としている。Trahair によれば、ギャグというものは、これまで「物語の目的とは違った、しばしば正反対の方向に働く」¹³⁾ものであり、その場限りの単発的な割り込みとして捉えられてきた。しかし、本論は、ギャグが、シチュエーション・コメディにおいては登場人物の置かれた「シチュエーション」、すなわちコンテキストと不可分の関係にあることを明らかにし、それによってギャグの持つ機能を再定義するとともに、ひいてはジャンル全体の研究を進展させる一助となることを目指している。

II 『アイ・ラブ・ルーシー』と「変装ギャグ」

喜志哲雄は、「変装する人物は、普通は自分の意思によって二種類のアイデンティティを獲得する。そのひとつは実体であり、もうひとつは見かけである」¹⁴⁾としたうえで、「変装」と「変身」を区別している。喜志によれば、変装者が装いだけを偽り、「実体」としてのアイデンティティはそのままであるものは「変装」である。例えば、シェイクスピアの『十二夜』で、女主人公のヴァイオラがシザーリオーという男に変装するものがそうである¹⁵⁾。

この場合、ヴァイオラの女性という「実体」は変わらないが、「見かけ」は変わっている。それとは異なり、時間が経過した後、別のアイデンティティ（実体）を獲得するものを「変身」としている。『じゃじゃ馬ならし』で、キャタリーナが劇の終盤に従順な妻になるというのが典型的な例である¹⁶⁾。この場合の「実体」としてのアイデンティティは、キャタリーナの性質を指している。

これを『アイ・ラブ・ルーシー』に当てはめると、ルーシーが装いを変えて他者になりきり、リッキーをはじめとする周囲の人間も、彼女をルーシー以外の別の人間であると認識して接する場合は「変装」、それとは異なり、ルーシーが自分自身の性格を変え、周囲の人間もそれがルーシーだと認識している場合は「変身」となる。ただし、ルーシーの場合、性格を変えるときに装いも変えているので、本論文ではルーシーが他者であれ彼女自身であれ、「装いを偽って」別のキャラクター（人物と性格の両方を指す）になりきろうとして起こした行動全てを「変装」と統一する。

『アイ・ラブ・ルーシー』の作品中、変装ギャグが使用されているエピソード数は全 179 話中 37 話であり、この数字を少ないと取るか多いと取るかは人によって異なるかもしれないが、これらのギャグが強烈なインパクトを伴って観ている者を魅了するギャグとなっているのは疑いのない事実であろう¹⁷⁾。『アイ・ラブ・ルーシー』において、変装ギャグが主要なギャグとなる大きな理由が二つ存在する。それは、演劇における変装の伝統とルシル・ボールの芸歴である。

まず演劇における変装の伝統の観点から見ていくと、井上優によれば、変装という行為は古代ギリシャ・ローマを源流とするヨーロッパ演劇史において伝統的に使われてきた代表的な型の一つであったが、古代劇における変装は、装いを変えて相手を騙すという「劇的約束事」としてみなされているわけではなかった¹⁸⁾。また、毛利三彌は、アリストパネスの『女だけの祭』で女性たちの反感を買った詩人のエウリピデースが、男子禁制の祭の場で自分の弁護をしてもらうため、同業者の友人を女装させるという例外は存在するが、その数はごく僅かで、やはり「劇的コンヴェンションとしての＜変装＞」とは程遠いものだったと論じている¹⁹⁾。こうしたコンヴェンショナルな変装が成立していくのは 16 世紀以降で、特に先ほども例に挙げたシェイクスピア喜劇における変装は、井上の述べるところによれば「私たちが、おそらく最も親しい実例として知っている」²⁰⁾ものである。それ以降も変装は例えば、イタリアのゴールドーニの『主人二人の召使』(1745 年) やドイツのブレヒト作『セチュアンの善人』(1940 年) などで使用されたことからわかるように、20 世紀に至るまで「ほぼ全ヨーロッパ的に、喜劇的な約束事としての変装は演劇の中で主要な位置を占めることになる」²¹⁾。

やがて変装はアメリカのコメディ映画の中においても、作品自体のテーマになるものから、ある場面的一部分となるものに至るまで、多くの作品で用いられるようになる。例えば Laurel & Hardy の *That's My Wife* (1929) では、妻が家を出て行ってしまったため、金持ちの叔父からの資金援助の条件である「夫婦仲良く暮らすこと」という約束が守れなくなってしまったハーディーが、叔父を騙すため居候の Stan を妻に変装させる様子が描かれている。また、変装者が別の人間ではなく、無機質な物体になる例も数多く存在する²²⁾。このように変装は演劇から映画へ、ヨーロッパからアメリカへと脈々と受け継がれてきた

喜劇的手法であり、『アイ・ラブ・ルーシー』の変装ギャグもそういった伝統とコンヴェンションに添って作られているのである。

変装ギャグが番組内で主要なギャグになっている二点目の理由は、ルーシー役を演じたルシル・ボールの喜劇女優としての芸歴に関連するものである。ここで彼女の経歴を簡単に辿ってみる。ボールは10代の頃にファッション・モデルとして芸能界に入るが、1933年公開の *Roman Scandal* への出演をきっかけとして喜劇女優としての道を歩み始める。その頃、新人俳優の育成学校を開いていた Ginger Rogers²³⁾の母 Lela から道化師としての才能を認められていたボールは、その後キートンを始めとする多数のコメディアンとの共演を経てさらに鍛錬を積んでいく²⁴⁾。そしてラジオ界、テレビ界へと進出し、やがては“Queen of Comedy”としての地位を確立することになる。彼女の芸はその身体的能力を駆使することを特徴としており、「本質的には目に訴える」(“primarily a visual”)²⁵⁾ものなのだが、それはヴォードヴィルやサイレント喜劇で活躍した喜劇役者たちから多大な影響を受けたからである。変装ギャグはボールの特徴が十分に活かされたギャグなのである。

しかし、ここで一つ疑問が浮かび上がる。ボールの演技が本質的に目に訴えるものであったのだとしたら、それは視覚的ギャグ全般に当てはまり、変装ギャグだけが他のものよりも抜きん出て主要なギャグになっている理由にはならないのではないか。なぜ変装ギャグが主要なギャグとなっているのだろうか。この問いに答えを出すには、ルーシーが置かれた「大状況」を考慮に入れる必要があるだろう。

III ルーシーの「大状況」と四つの問題

「大状況」という言葉は、シリーズ全体を通してルーシーが置かれている基本的な状況のことを指すために用いている。つまり、ルーシーはどういう人物で、どういった立場にあり、どのような価値観を持っているかという人物設定のことである²⁶⁾。「状況」の前に「大」を付加しているのは、後ほど言及する、もう一つ別のレベルの状況と区別するためである。それではルーシーの大状況とは一体何であろうか。

ルーシーが専業主婦であることは冒頭でも述べたが、彼女は決してそれに満足しているわけではない。ルーシーは家庭から抜け出し、リッキーと同じ芸能界で活躍することを常日頃から夢見ている。しかし、この夢はなかなか実現しない。ルーシーに才能がないというのも理由の一つだが、それ以上に大きな障害となっているのは、夫であるリッキーが、女性に与えられた役割は家庭に入り、家族を支えることだという考えを固持しているからである。この両者の価値観の違いは、パイロット版(1951年3月2日放送)の冒頭シーンの二人の会話の中ですでに確立されている。

リッキー：「僕の気持ちはわかっているだろう。自分の妻には芸能界に入って欲しくないんだよ。」

ルーシー：「どうして？」

リッキー：「ルーシー、これまで何回も何回もこの話をしてきたじゃないか。僕は自分の妻には妻だけであって欲しいんだ。君がしなければならないことは、

僕のために家を掃除し、僕が帰宅したらスリッパを持って来て、僕のために料理して、僕の子供の母親になることなんだよ。」

Ricky: Honey, you know how I feel about this. I don't want my wife in show business.

Lucy: Why not?

Ricky: Oh, Lucy, we've been over this 10,000 times. I want a wife who's just a wife. Now, all you have to do is clean the house for me, bring me my slippers when I come home at night, cook for me and be the mama for my children.²⁷⁾

上記の会話内容からもわかるように、ルーシーは「主婦以上のものになりたいという強烈な願望」(“*fervent desire to be more than a housewife*”)を持っており、リッキーもそれに対抗して、「女性がそのような大志を抱くのはふさわしくない」(“*such ambitions in a woman are unseemly*”)という考えを強く持っている²⁸⁾。ルーシーは、自身の歌唱力や演技力の向上だけでなく、常に自分の願望に反対し、時には妨害してくる夫をどのようにして説き伏せるかという問題も抱えているのである。こういった様々な障害を乗り越え、機会があればリッキーのショーなどに乱入しようと画策するのがこの作品全体を貫くルーシーの基本的な行動パターンの一つであり、「(芸能界に入ることを望んでいるが) リッキーから専業主婦であることを求められていること」が彼女の大状況となっているのである。

家庭に入るよう求められるのは何もルーシーだけに特化したことではない。番組が放送されていた 50 年代のアメリカでは、現実世界においても女性たちは夫から、そして社会からも主婦であることを要求された。Betty Friedan が指摘しているように、「女性として完成することは、たった一つのこと——主婦となり母となること——しか意味していなかった」²⁹⁾のであり、また、ハルバースタムによれば、女性が「献身的に育児に励み、夫を支え、常に塵ひとつなく室内を片づけ、家庭を便利で機能的な場に保ち、ぴったり定時に夕食を用意し、しかも魅力的で楽天的でありつづけければ、すべては巧くいくとされた」(“*she devotedly raised her family, supported her husband, kept her house spotless and efficient, got dinner ready on time, and remained attractive and optimistic; each hair was in place.*”)³⁰⁾時代だったのである。

シチュエーション・コメディが放送当時の世相を色濃く反映するジャンルであるということは冒頭でも触れたが、『アイ・ラブ・ルーシー』と同時代に放送されていた他の多くのシチュエーション・コメディは「理想化された無菌状態の素晴らしい家庭の姿を描き出していた」(“*portrayed a wonderfully antiseptic world of idealized homes*”)³¹⁾だけではなく「一種の行動規範を示すモデル家庭」(“*role models*”)³²⁾としても存在していたのである。代表作である *Father Knows Best* (CBS 1954-1955, 1958-1960, NBC 1958-1960) という作品のタイトル通り、ドラマの中では父親は何でも知っていて頼りがいがあり、その父親に対しては家族の誰もが従順であった³³⁾。むしろルーシーの場合は夫に反抗し続けるという点で例外と言えるかもしれない。しかし、どんなに足掻いても結局落ち着くところは家庭で

あるという意味で、『アイ・ラブ・ルーシー』もまたこの時代の他のテレビ・コメディと何ら変わらないのである。

専業主婦であることを求められているというルーシーの大状況によって、前節で挙げた疑問の答えも自ずと導き出される。なぜ変装ギャグが、視覚的ギャグを得意とするボールの作品の中でより際立って印象的なギャグとなっているのか。それはルーシーの夢が芸能界に入り、専業主婦以外の別のものになりたいからで、彼女は大状況から生み出されるあらゆる欲求不満を、何か別のものになりきることによって解消しようとするのである。

ルーシーの大状況から派生する問題は大きく四つに分けられる。

- ① 「専業主婦への不満」(大状況から派生する直接的な不満)
- ② 「芸能界への憧れ」(欲求の達成)
- ③ 「リッキーからの愛情の獲得」(欲求の達成)
- ④ 「専業主婦という逃れられない現実問題」(大状況からの逆襲)

一口に変装ギャグといってもルーシーは様々なものになるが、それはこの四種類の問題によって変装の種類が異なってくるからである。それでは、これらの問題が変装ギャグとなって表されたとき、どのような種類、あるいは特徴が現れるのだろうか。

IV 「変装ギャグ」の四つの型とその特徴

4.1 ルーシーの仕返し―“Men Are Messy”に見るルーシーの典型的な不満―

ルーシーは「専業主婦への不満」を抱えているとはいえ、普段の彼女はしっかりと家事をこなし、身なりにも気を遣っている理想的な主婦だと言ってもよい。“Men Are Messy”(1951年12月3日放送)というエピソードの冒頭部分でも、ルーシーはリッキーの帰宅を待ちながらリビングを綺麗に掃除している。しかし、押し止められていた彼女の「専業主婦への不満」は、ふとしたきっかけで堰を切ったように放出される。

掃除を終え、満足したルーシーがキッチンへ移動したのと入れ違いに、帰宅したリッキーがリビングへ入り、服や靴を床に脱ぎ捨てたり、バナナの皮を机の上に放り投げたりと、ルーシーが綺麗にしたばかりの部屋を隅々まで散らかしていく。ルーシーはリッキーに文句を言うのだが、彼は「男にとって家庭は城なんだ、そして、ここは僕の城なんだ。」(“A man’s home is his castle, and this is my castle.”)と聞く耳を持たない上、家事に勤しむルーシーへの感謝の言葉すらない。



図1 “Men Are Messy”において、汚らしい妻に変装するルーシー

後日、リッキーに雑誌取材の仕事が入る。自宅での生活もカメラに収めさせて欲しいと頼まれたリッキーはその申し出を快諾し、ルーシーに部屋を片づけておくようにと友人のエセルに伝言を頼む。しかし、リッキーの理不尽さ、主婦としての日々の努力の報われなさに対するルーシーの不満が最高潮に達する。リッキーへの仕返しとしてルーシーが選んだ手段は、普段のルーシーの姿とは正反対の、汚らしい主婦への変装だった(図1参照)³⁴⁾。

ルーシーが「専業主婦」という立場への不満を変装で晴らすときは、農村ふうの恰好を

した、ずぼらな妻になるという特徴がある³⁵⁾。ここで重要なのは、「専業主婦への不満」を変装によって表すときはあくまで「専業主婦」にならなければならないということである。ここで「主婦」以外の何かになってしまうと「専業主婦への不満」というメッセージ性が薄くなるからだ。「専業主婦」という限定された変装の中で、最大限にルーシーの不満を爆発させるためには、普段のルーシーに課せられたイメージ、つまり家の中だけではなく自分自身も常に小奇麗にしておかなければならない状況に置かれた「都会の主婦」としてのルーシーとは正反対の主婦像でなければならない。

実際に、変装後のルーシーは、人前で体中を搔きむしったり、リビングでニワトリを放し飼いにしたり、ベッドルームに熊の狩猟に行ったりと、過激な姿と行動でリッキーを完全に困惑させている。また、取材に来たカメラマンが小汚いルーシーを見て、これは誰かと尋ねると、リッキーは次のように答える。

リッキー「これが何かさえわからないよ。棒を貸してくれないか。殺してしまう。」

Ricky: I don't even know what it is. Get me a stick and I'll kill it.

この台詞の“what”からもわかるように、リッキーにとっては身綺麗なルーシーでなければもはや人間ですらなく、田舎の主婦への変装はリッキーへの嫌がらせとして最大限の効果を発揮しているのだ。

4.2 芸能界への憧れ—“The Audition”に見るルーシーとショー・ビジネス—

ルーシーの芸能界への憧れは、直接ルーシーがショーに乱入したり参加したりする「劇中パフォーマンスギャグ」³⁶⁾となって表れる場合がほとんどだが、変装ギャグを伴う場合も少なからず存在する。“The Audition”(1951年11月19日放送)もその一つである。このエピソードは、ルーシーとリッキーの言い争いという典型的なシーンから始まる。テレビ番組のオーディションのため、近いうちにリッキーのナイトクラブにプロデューサーが来るという情報を得たルーシーは、自分もクラブのショーに出演させてくれるように頼むが



図2 “The Audition”においてピエロになるルーシー

リッキーに断られ続ける。リッキーはテレビへの出演契約を成功させるために、ルーシーに用事を言いつけて外出させ、彼女がショーに出るのを阻止し、知り合いのコメディアンに道化師のコントを依頼する。しかし、アクロバティックな芸のリハーサル中に怪我をしたそのコメディアンは、本番が始まるまでリッキーのアパートで休憩することになる。そこへ予定よりも早く用事を済ませてルーシーが帰宅し、リッキーの魂胆を知る。コメディアンから代役を任されたルーシーはリッキーに内緒で道化師へと変装しナイトクラブへと急ぐ(図2参照)³⁷⁾。

「芸能界に入りたいという欲求」が変装ギャグとなって表される時、ルーシーが「道化的

なキャラクター」になるという傾向がある³⁸⁾。その理由の一つは、「道化」であれば、ルーシーの突発的なショーへの出演が原因で起こる、本来なら準備不足と取られるような失敗やおかしな行動が全て出し物の一つとしてナイトクラブの観客に受け入れられるからであろう。その結果、リッキーが常々抱いている「ルーシーには才能がない」という認識は覆され、ショーが成功する確率も、ルーシーが芸能人として評価される確率も上がる。実際、“The Audition”では、リッキーと交わされるはずだったテレビ番組の契約がルーシーに変更される。あるいは、“The Ballet” (第19エピソード1952年2月18日放送)では、バレースクのコメディアンという「道化的」な人物に変装し、リッキーのショーに乱入している。また、必ずしも芸能界ではないが、演技をするという点では、“The Amateur Hour” (1952年1月14日放送)というエピソードもルーシーの夢を反映していると捉えることができるだろう。このエピソードでは、ルーシーはベビーシッターとして面倒を見ていた双子の母親に代って、急遽、子供達とカウボーイの出し物をしなければならなくなるが、演技の途中、衣装の中にカエルが跳びこんだのを必死に取ろうともがく姿が面白い踊りと受け取られ、見事優勝賞金である100ドルを得る。このようにルーシーは変装を通じてひと時の夢の実現を楽しむことができるのである。

4.3 リッキーからの愛情の獲得—“Be a Pal”における三つの変装—

しかしながら、専業主婦への不満も解消できず、また、芸能界への夢も達成できない時、主婦としての立場をより充足させるものとして、リッキーからの愛情をいかに獲得し、維持していくかという問題が重要となってくる。ルーシーが余りにもその問題に過剰に反応している様からは、夫への愛だけでは片づけられない何か別の欲求が隠されているように思われる。“Be a Pal” (1951年10月22日放送)ではその問題が典型的に描き出されている。

リッキーが仕事に出る前の貴重な時間楽しく会話をしたいと思っているルーシーだが、まともに返事もせず出勤してしまうリッキーに立腹する。しかし、友人のエセルが薦めた結婚生活のハウツー本に、夫が妻に無関心になる原因は妻自身にあると書いてあることを知り、ルーシーは夫の関心を取り戻そうと、本のアドバイスに従い様々な変装をする。

ルーシーがまず行った変装は、朝から背部が大きく開いた真っ黒なドレスで着飾るグラマラスな女性であった。しかしいくら妖艶なしぐさでリッキーに迫っても、新聞を広げて読んでいる彼の目にその姿は届かない。あげくの果てに顔色が悪い、病気ではないのかとまで言わ



図3 “Be a Pal”のグラマラスな女性



図4 ポーカー仲間になるルーシー



図5 母になるルーシー

れ、最初の試みは失敗に終わる(図3参照)³⁹⁾。そこに再びエセルが本を持ってやって来る。そこには「もし、第一章の方法が失敗したら、次は“友達になろう”システムを試してみましょう」とある。つまり、夫の趣味を友達のように共有することにより、関係を改善させるという方法である。そこで、ルーシーはリッキーが男友達との集まりでポーカーを楽しんでいる場に乱入し、勝手にゲームに参加する。しかし、ルールを知らないため、ゲームを幾度となく中断させ、リッキーを怒らせてしまい、状況を悪化させる(図4参照)⁴⁰⁾。

二度失敗したルーシーがもう本には頼らないとふて腐れていたところへ、三度エセルがやって来て、最終手段を伝授する。それは母のようにふるまうことでリッキーに故郷を思い出させるという方法であった。さらに、キューバ出身であるリッキーのため、アパートの部屋を幼少期の彼が過ごした環境に模様替えをする。リッキーをリラックスさせることができれば、再び自分への関心を取り戻せるはずだと目論むのである。だが、ルーシーが真剣になればなるほど、キューバの曲をかけていたレコードプレーヤーが故障し、収拾がつかなくなり計画は台無しになる(図5参照)⁴¹⁾。

このようにルーシーは「妻」→「友達」→「母親」と、リッキーが関心を寄せるであろう存在を次々と試み、そのあげく、血縁関係にまで至る。親密さを求めて近づこうとすればするほど「夫婦関係」からは遠ざかり、二人の関係の現実性が希薄になっていく様子が大きな笑いを生み出すのである。しかし、なぜルーシーはリッキーを怒らせ困惑させてまで、彼の関心や愛情を取り戻すのに躍起になるのだろうか。その理由はやはりルーシーの大状況にある。リッキーからの愛情の獲得・維持は、ルーシー自身のアイデンティティの獲得・維持に直結するのである。夫との繋がりのみで存在している「専業主婦＝ルーシー」が夫の関心さえ獲得することができなければ、自身の存在意義は無に帰すことになる。ルーシーはそれに危機感を感じ、焦っているのだ。“Be a Pal”の「変装ギャグ」には、リッキーからの愛だけではなく、普段は望んでいない専業主婦としての最低限のアイデンティティを必死に守ろうとするルーシーの欲求が反映されているのである。

4.4 窮地に陥ったルーシー—“The Ricardos Dedicated a Statue”に見るルーシーの現実—

以上の三つの型の変装は、ルーシーの大状況から派生する欲求不満のエネルギーが外に放出されるものであった。しかし、我々が見落としてはならないのは、いくらルーシーがその不満を解消させようと奮闘しても、結局は専業主婦であり続けなければならないという現実があるということである。そして、その現実をルーシーに突きつけ、不満を発散していた彼女を押さえつけるかのような「変装ギャグ」も存在する。

その例として“The Ricardos Dedicated a Statue”(1957年5月6日放送)を挙げることができる。アメリカ独立戦争で活躍した英雄の石像をルーシーが住む地区に設置することになり、リッキーがその除幕式の進行役の仕事を得た。しかし、式の前日、ルーシーはその石像に車を追突させバラバラに破壊してし



図6 “The Ricardos Dedicated a Statue”において、石像に成りきるルーシー

まう。焦ったルーシーが思いついたのが、自分が石像に成りすまし、除幕式を切り抜けようとする策であった（図 6 参照）⁴²⁾。石になったルーシーは当然、全く身動きのできない羽目になる。

ルーシーの動きが制限されてしまうという変装ギャグは、他にも、ルーシーが新しく引っ越してきた夫婦の家に勝手に入り込み、家主が帰ってきたため逃げることができず、布をかぶって椅子に変装せざるを得なくなる“New Neighbors”(1952 年 3 月 3 日放送)や、芸能人の自宅に勝手に忍び込み、人がやってきたので熊の毛皮を着て敷物に扮する“The Tour”(1955 年 5 月 30 日放送)でも見られる。これらの例からもわかるように、この型に属する変装は、ルーシーが動きや感情を持たない無機質な物体に変装する特徴がある。こうした動きを封じられる変装は、結局は主婦としての現実から「逃げ出せない」、現実を「変えることができない」というルーシーの大状況のもう一つの側面を描き出したギャグなのではないだろうか。動けないということが必ずしも主婦としての現実から逃げられないということではない。主婦という立場に満足している人にはこのような解釈は当てはまらないだろう。このような解釈が可能なのは、それがルーシーであるからだ。ルーシーは主婦という状況に満足せず、それを変えようとして様々な変装をし、それらは大げさな動作を伴って表現されている。しかし、そのような活発な身体的動きを特徴とするルーシーがその動きを封じられるということは、ルーシーが現実から脱出できないということを強制的に表しているということになるのだ。

しかも、この“The Ricardos Dedicated a Statue”は、全シーズンを締めくくる最終話であるという事実も重要である。つまり、我々は最終話におけるルーシーの石像への変装を通して、彼女の大状況が永遠に変化することはないと認識するのである。

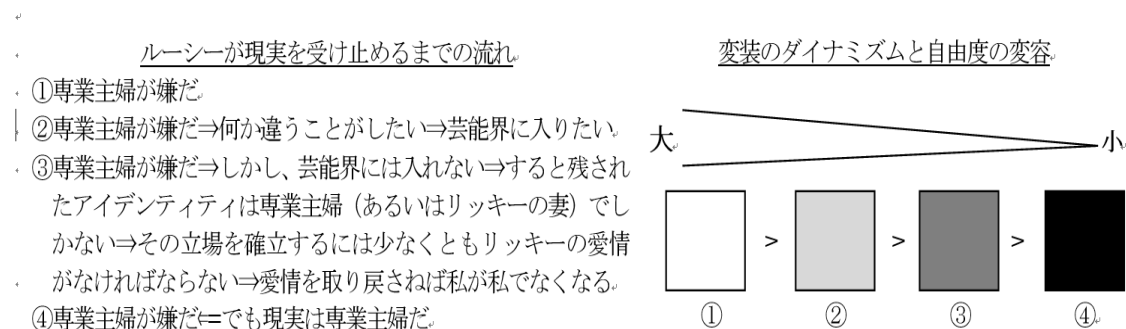


図 7 ルーシーが現実を受け止めるまでの流れと変装のダイナミズムと自由度の変容
右図の四角内の色の濃さは、自由度を表す。白色が最もルーシーの身体的な動きが大きく、色が濃くなるにつれて動きは小さくなる。

さらに言えば、上述の一見並列関係にある①から④の問題は、ルーシーが専業主婦としての現実を受け止めるまでの流れが段階的に表されているとも解釈できよう。問題①の型の変装から問題④の型の変装へ移行するにつれて、変装のダイナミズムやルーシーに与えられた自由度が急速に小さくなり、やがて動かなくなる変装で結ばれる形が出来上がっているのである（図 7 参照）。このように見ていくと、『アイ・ラブ・ルーシー』における多種多様な「変装ギャグ」は、ルーシーの大状況と密接に関連し、そこから生み出されてい

ることが明確にわかる。

V 「能動的ギャグ」、「受動的ギャグ」の生成とルーシーの「小状況」

前節では、番組全体を通してルーシーが置かれている基本的な状況である「大状況」との関係から、なぜ『アイ・ラブ・ルーシー』における「変装ギャグ」の種類が多岐にわたるのかを検証した。それだけでも十分に、ギャグはシチュエーションから生み出されるという証拠になるが、本節では大状況とは異なる別の状況から変装ギャグを分析することで、さらに上記の論の正当性を高めてみたい。前節で四つの型に分類した変装ギャグのうち、4.1 から 4.3 に該当する変装は、ルーシーが積極的に行うものであるが、これらは現状に不満や欲求を持ったルーシーが、自分の意思で行うという共通点がある。このような変装ギャグを、ここでは「能動的変装ギャグ」と呼ぶことにする。反対に、4.4 に該当するギャグのように、元々変装する気など全くないのにもかかわらず、何らかの理由で苦境に陥ったルーシーが、変装という選択を迫られるものを「受動的変装ギャグ」と呼び、論を進めていくことにする。

変装ギャグが個々のエピソード内で使用される時、それらは必ずこの二種類のどちらかとなるのだが、どちらのギャグになるかは、今度はルーシーの「小状況」というものが関連してくる。その小状況とは一体何かということであるが、これまで見てきたルーシーの大状況が、シリーズ全体を通してルーシーが置かれている状況であるのに対して、小状況とは個々のエピソードの最初にルーシーが置かれている状況、より簡単に言うならば、一つ一つの物語が始まる際、ルーシーはどういう立場に立っているかという初期設定のことを指して言う⁴³⁾。

具体的に説明するために、ここでは能動的変装ギャグの例として、先ほど挙げた“The Audition”を参考に、ルーシーの小状況と変装ギャグを考察してみる。再度ストーリーを大まかに辿っておくと、このエピソードは、リッキーのナイトクラブで行われるテレビのオーディションにどうしても参加したいルーシーが、用事などを言いつけてオーディションに来させないように画策するリッキーに腹を立て、もともとナイトクラブのショーに出演予定だった怪我をしたピエロ役の俳優と入れ替わり、リッキーへの仕返しも含めてショーに乱入するという流れになっている。『アイ・ラブ・ルーシー』全体において能動的変装ギャグが生成されるまでの過程には、フラストレーションが発散できていない状態が続くルーシーが描かれていることが多く見られる。このエピソードでも、ルーシーのフラストレーションが徐々に積み重ねられていく過程が明確に描かれている。まず、何度リッキーに頼んでもオーディションに参加するのを了承してもらえないことによるフラストレーション、オーディションの日程を教えてくれないことに対するフラストレーション、リッキーが彼女をオーディションから少しでも追いやるために言いつけた用事であることを知った時の怒りなど、彼女の苛立ちがどんどん溜まっていくのである。つまり、ここでのルーシーの小状況は、オーディションに参加したいという願いが抑圧されたものであるのだ。そして、不満が頂点に達した状況が描かれた直後の変装ギャグは、ルーシーの不満を爆発、つまり抑圧されたルーシーの小状況を一時的に解放する働きを持っている。こうして生ま

れる能動の変装ギャグは、ルーシーが持つ天才的で奇抜なアイデアを伴って、彼女の自由奔放で開放的な側面を映し出すものとなっている（図 8 参照）。

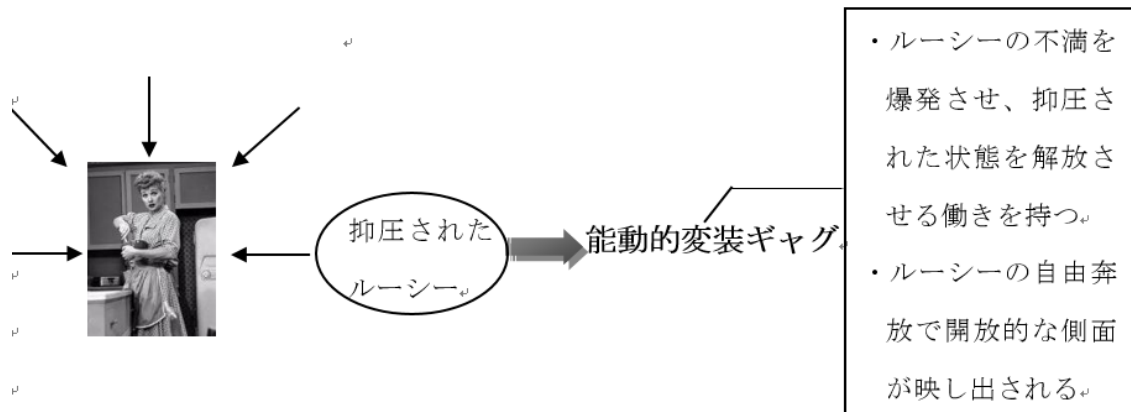


図 8

一方で「受動の変装ギャグ」は、ルーシーの小状況において、能動の変装ギャグと異なった構造になっている。ここでは“The Ricardos Dedicated a Statue”を例に考察してみる。受動の変装ギャグの生産過程では、ルーシーは全く抑圧された状況におかれておらず、むしろかなり自分の欲求が満たされているような状態にある。当エピソードの冒頭シーンを見ても、ルーシーは居住地区のイベントの責任者として仕事を任されており、忙しくも充実した毎日を過ごしている状況であった。しかし、いったん受動の変装ギャグが発生すると、それまでのルーシーの自由は完全に封印され、しっぺ返しのように窮地に陥れられることになる（図 9 参照）。

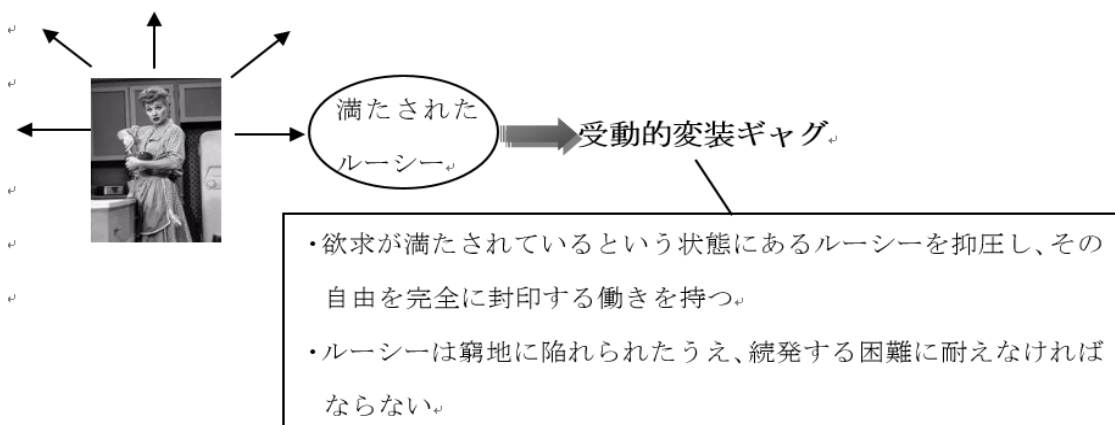


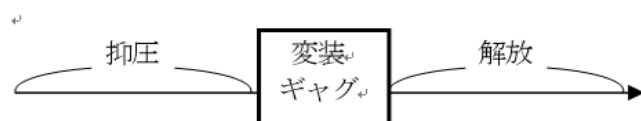
図 9

このように、一つ一つの変装ギャグは、ルーシーの大状況によってその種類（ルーシーがどのようなものに変装するか）が、また小状況によってその特徴（ルーシーが能動的に行う変装なのか、あるいは変装せざるを得ない受動的なものなのか）が決定づけられているといえる。

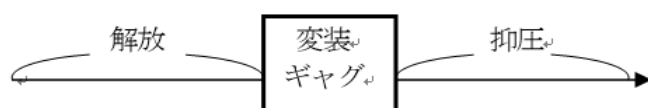
VI 物語構成におけるギャグの機能

“The Audition”において、能動の変装ギャグが発動された後のルーシーの小状況は、エピソード冒頭での抑圧されていた小状況とは正反対になっている。また、“The Ricardos Dedicated a Statue”で受動の変装ギャグが発動された後のルーシーの小状況も、解放された状態から一転して抑圧された状態になっている。前節で検討した二つのエピソードにおける変装ギャグの前後の流れを図示すると以下ようになる。

・能動の変装ギャグ



・受動の変装ギャグ



この図からもわかるように、エピソードにおけるルーシーの小状況は変装ギャグを契機として変化している。このことはつまり、ギャグがストーリーとの関係において、前節までの考察では見えてこなかったある積極的な役割を持っていることを窺わせる。

本節ではストーリー構成との関連から、変装ギャグが持つ新たな機能を考察してみたい。それにあたり、物語構造の分析手法を体系化し、後世に多大な影響を及ぼしたフランスの言語学者、Algirdas Julien Greimas の「欲望の関係」理論を援用する⁴⁴⁾。なぜならばこの理論は、前節で扱ってきたルーシーの小状況と変装ギャグの関係を最もよく説明できるモデルとなっているからである。

『構造意味論』(1966年)や『意味について』(1970年)などの著作で知られるグレマスは、魔法昔話の分析を通して「喪失したもの・失ったものを取り戻す物語」もしくは「得たもの・付着したものを除去する物語」の存在を指摘している。欲望の関係とは、この二種類の物語を記号を用いて表したもので、主体(サブジェクト。Sと表示)と対象(オブジェクト。Oと表示)を結び付ける関係のことを指している。グレマスの言う主体とは、何かを求めて探究する人物、つまり主人公のことであり、対象とは主人公によって求められる物のことである。この対象のことを「価値ある対象」と呼ぶ。物語の当初、状態の主体(S1)は価値ある対象(O)と分離している(disjunction、Vという記号で表示)か、あるいは結合している(conjunction、∧)状態にある。よりわかりやすく言い換えると、ある物語が、主人公(S1)が自分の欲しいと思っているもの(O)を手に入れていない状態で始まる時は、S1とOは分離している、主人公が自分の欲しいと思っている(あるいは取り除きたいと願

っている)ものが手元にある(あるいは取り除けていない)状態で始まる時は、S1とOは結合状態となる。

この「欲望の関係」モデルを『アイ・ラブ・ルーシー』に当てはめてみると、Vで見た能動の変装ギャグが生成される前は、主体であるルーシーと、対象である「ルーシーが欲するもの(ここでは、オーディションに参加すること)」は分離した状態にあることがわかる。また、受動の変装ギャグが生成される前は、ある程度ルーシーの欲求は満たされた状態であるという意味で、主体であるルーシーと対象である「ルーシーが欲するもの(ここでは、主婦以外の責任ある仕事を任されていること)」は結合している状態にある。

再びグレアムの理論に戻ると、これらの分離あるいは結合の状態を変化させるために用いられるのが、「変換行為(*Ftransformation*)」であり、物語の初めで状態の主体(S1)が対象と分離していた場合は、この変換行為によって結合した状態となり、反対に、主体(S1)が対象と結合していた場合は変換行為によって分離した状態になる。グレアムの「変換行為」を式で表すと、以下のようになる。

$$Ftransformation \quad [(S1 \vee O) \rightarrow (S1 \wedge O)]$$

$$Ftransformation \quad [(S1 \wedge O) \rightarrow (S1 \vee O)]$$

ここでもう一度先ほどのタイムラインの図式を見てみる。抑圧されたルーシーの小状況が変装ギャグをきっかけに解放された状況になり、反対に欲求が満たされた状態であったルーシーの小状況が変装ギャグをきっかけに抑圧された状況になるのであれば、これらの変装ギャグは変換行為としての機能を有していると言える。だとすれば、第IV節、第V節で述べてきた、「変装ギャグは状況によって決定づけられている」という概念から飛躍し、シチュエーションによって生み出された変装ギャグが、今度は逆にシチュエーションを変化させる役割も果たしているという解釈も可能になってくるのではないだろうか。ルーシーは変装という行為を通して、自身の姿・形を変える(*transform*)だけでなく、自分自身が置かれた状況さえも変えて(*transform*)いるのである。ギャグは状況によってその種類や特徴が決まるものの、常に受動的に形成されるわけではなく、やがては状況を支配し、自らを契機として状況を動かす能動的な役割を持っているのである。

VII おわりに

以上で見てきたように、『アイ・ラブ・ルーシー』の代表的なギャグである変装ギャグは、本論の冒頭で述べたような従来のギャグの定義とは異なる特徴を有している。つまり、変装ギャグは、主人公であるルーシーが置かれた大状況、小状況によってその種類(どのようなものに変装するか)や性質(能動的に行う変装なのか、あるいは変装せざるを得ない受動的なものなのか)が決まるという、コンテキストとの密接な関係性を有しているのである。また、物語における主人公の状態を変換する機能である「変換行為」について論じたグレアムの理論を援用することで、状況により決定づけられた変装ギャグが、ストーリーの進行に伴い、今度は逆にルーシーの小状況を変える機能を有していくことも証明できた。

このようなギャグとコンテキストとの「対等」な相互関係が『アイ・ラブ・ルーシー』

の変装ギャグの本質なのである。しかし、そのような関係が他の多くのシチュエーション・コメディに見出せるとすれば、本論での試みは単にギャグ研究、作品研究に留まることなく、シチュエーション・コメディ全体に及ぶ、大きな意味でのジャンル研究にも寄与することが可能となってくるだろう。そのためには、単一の作品の一種類のギャグだけではなく、別の多数の作品とその中で使用されている様々なギャグの特質を探る必要があるが、その点は別稿に譲りたい。

（本論は、2010 年 5 月 30 日、日本大学藝術学部で行われた日本映像学会第 36 回全国大会における口頭発表『*I Love Lucy* にみる変装ギャグ』を改題し、大幅に加筆修正したものである。）

（神戸大学国際文化学研究科博士後期課程）

注

- 1) Gerald Jones, *Honey, I'm Home! Sitcoms: Selling the American Dream* (New York: St Martin's Press, 1992), 63.
- 2) David Halberstam, *The Fifties* (New York: Random House, 1993), 195.
- 3) 有馬哲夫『テレビの夢から覚めるまで—アメリカ一九五〇年代テレビ文化社会史』（国文社、1997 年）166 頁。
- 4) その起源はラジオ、さらに辿ればヴォードヴィルに遡ることができる。ヴォードヴィルは 1880 年代から 1910 年代にかけて人気を博したアメリカのショー・ビジネスの形態の一つで、舞台上で歌やダンス、漫才などを行う。Robert M. Lewis, ed., *From Traveling Show to Vaudeville: Theatrical Spectacle in America, 1830-1910* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003), 315.
- 5) 特に“Lucy Goes to the Hospital” (1953 年 1 月 19 日放送) という回は、主人公である Lucy が男児を出産するという内容であったが、ルーシーを演じる Lucille Ball (1911-1989) 自身も放送当日の朝に第二子となる長男を出産するという事実も重なって大きな感動を呼んだ。その夜、ドラマ内でのルーシーの出産の瞬間に立ち会おうと、4,400 万人が番組を視聴した一方で、翌日のアイゼンハワー大統領就任会見の視聴者数は 2,900 万人だったという逸話は、その人気の凄まじさを物語るものとしてあまりにも有名である。
- 6) 作品概要については、Bart Andrews, *The “I Love Lucy” Book* (New York: Doubleday, 1985) を参照。
- 7) ここでいう「戦後の家庭的イデオロギー」とは、第二次世界大戦後のアメリカでは、女性には家庭に入り良妻賢母として家族を支えることを理想とした考え方を指す。詳細については Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era* (New York: Basic Books, 2008) を参照。
- 8) Lori Landay, “*I Love Lucy* Television and Gender in Postwar Domestic Ideology,” in *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*, ed. Mary M. Dalton and Laura R. Linder (New York: State University of New York Press, 2005), 88.
- 9) Susan Horowitz, *Queens of Comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the New Generation of Funny Women* (London: Routledge, 1997), 21-43.
- 10) ギャグは大きく分けて行為や見た目で笑わせる「視覚的ギャグ」と洒落やジョークなどで笑わせる「言語的ギャグ」がある。ギャグの定義は論者により様々だが、一般的には物語の進行に関係のない形で使用される、その場限りの笑わせどころとされている。詳細は高木「*I Love Lucy*における言語的ギャグの機能について——“The Girls Want to Go to a Nightclub”に即して——」（テクスト研究学会『テクスト研究』10 号、2014 年）18 頁を参照。
- 11) 元来、喜劇役者が人を殴る時に使用した小道具の一つを指す言葉であったが、転じて体を張ったギャグなどで人を笑わせるドタバタ喜劇全体を意味する言葉になった。

12) ファン投票によって選ばれた人気エピソードトップ10は以下の通り。第10位“Paris at Last”(1956年2月27日放送)、第9位“Bon Voyage”(1956年1月16日放送)、第8位“The Great Train Robbery”(1955年10月31日放送)、第7位“The Freezer”(1952年4月28日放送)、第6位“Harpo Marx”(1955年5月9日放送)、第5位“L.A. at Last”(1955年2月7日放送)、第4位“Lucy Is Enceinte”(1952年12月8日放送)、第3位“Lucy’s Italian Movie”(1956年4月16日放送)、第2位“Job Switching”、第1位“Lucy Does a TV Commercial”(1952年5月5日放送)。

13) Lisa Trahair, *The Comedy of Philosophy: Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick* (Albany: State University of New York Press, 2007), 44.

14) 喜志哲雄「喜劇の手法(3) 一人二役」(早川書房『悲劇喜劇』53巻1号、2000年)44頁。

15) 喜志哲雄「喜劇の手法(1) 変装」(早川書房『悲劇喜劇』52巻11号、1999年)43-46頁参照。

16) 喜志哲雄『喜劇の手法 笑いのしくみを探る』(集英社新書、2006年)44頁参照。この書物は上記の『悲劇喜劇』の連載をもとに一般向けにまとめた新書であるが、本論文における「変身」についての考察に裨益するところが大きいため参考にした。

17) 先述のエピソードトップ10でも、変装ギャグが使用されているエピソードが2話選出されている(第6位“Harpo Marx”、第5位“L.A. at Last”)。

18) 井上優「『セチュアンの善人』における変装のアイロニー—そのメタ喜劇的側面—」(明治大学大学院演劇学研究会『演劇研究』4号、1992年)33頁。

19) 毛利三彌「シェイクスピア喜劇における〈変装〉の問題」(成城大学『成城文藝』74号、1975年)23頁。

20) 井上、33頁。

21) 同上、34頁。

22) Anthony Balducci, *The Funny Parts: A History of Film Comedy Routines and Gags* (Jefferson, NC: McFarland, 2012), 135-44.

23) アメリカの女優・ダンサー。Fred Astaire とコンビを組んだミュージカル映画で知られている。

24) ボールが主演した *DuBarry Was a Lady*(1943)では、キートンが身体的なコメディについて指導した。Stefan Kanfer, *Ball of Fire: The Tumultuous Life and Comic Art of Lucille Ball* (New York: Vintage Books, 2003), 88. また、キートンとは公私ともに付き合いがあった。

25) Halberstam, 196. 日本語訳は、デイヴィッド・ハルバースタム(著)、金子宣子(訳)『ザ・フィフティーズ〈上〉』(新潮社、1997年)219頁。

26) 先行研究において「大状況」に類する言葉を調べてみると、Grote はシチュエーション・コメディとは個々の出来事や行動よりも“situation”を巡って作られるものであるとして、テレビ業界の人々はこの「状況」のことを“format”と呼んでいると述べている。David Grote, *The End of the Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition* (Archon Books, 1983), 60. また、Moeder は同じものを“premise”, “formula”, “basic situation”などという言葉を使って論じている。Michael Moeder, “A Comparative Analysis of Narrative Structure in the Prime-Time Television Situation Comedy” (PhD diss., University of Missouri-Columbia, 1994), 4.

27) 本論で引用する台詞は、映像資料に記したDVDのクローズドキャプションである。必ずしも文法的に正しくない表現もあるが、クローズドキャプションの原文に即している。和訳は筆者によるものである。

28) Horace Newcomb, ed., *Encyclopedia of Television. Vol.2.* (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997), 815.

29) ベティ・フリーダン(著)、三浦富美子(訳)『新しい女性の創造(改訂版)』(大和書房、2004年)36頁。

30) Halberstam, 590. 日本語訳は、デイヴィッド・ハルバースタム(著)金子宣子(訳)『ザ・フィフティーズ〈下〉』(新潮社、1997年)214頁。

- 31) Halberstam, 508. 日本語訳は、『ザ・フィフティーズ〈下〉』121頁。
- 32) Halberstam, 510. 日本語訳は、『ザ・フィフティーズ〈下〉』123頁。
- 33) ステファニー・クーンツ(著)、岡村ひとみ(訳)『家族という神話 アメリカン・ファミリーの夢と現実』(筑摩書房、1998年)52-53頁。
- 34) 図1 出処 <http://www.lucyfan.com/ilovelucy8.html> (最終閲覧日 2013年11月3日)
- 35) “Mr. and Mrs. TV Show”(1954年11月1日放送予定、実際の放送日は1955年4月11日)でも、テレビの取材が自宅に来た時、主婦としてのルーシーをあまり公に出したくないために、彼女を極力カメラに映さないようにするリッキーに立腹したルーシーが、本番ではドレスの代わりにジャガイモを入れる麻袋を羽織って変な妻に変装している。
- 36) “The Audition”の他に、リッキーからの雇用条件であるダイエットに成功したルーシーが、起用されていたダンサーを掃除道具のロッカーに閉じ込め、ショーに乱入する“The Diet”(第3話 1951年10月29日放送)や、ルーシーが婦人会のためにオペラを制作することになるが、その資金を自分の家の食費代の不足分にまわしていたことが原因で貸衣装会社に出した小切手が不渡りになり、会社の人間が劇の最中にメンバーの衣装や舞台装置を取り上げていき、オペラは台無しになるという“The Operetta”(第40話 1952年10月13日放送)といったエピソードでも、この「劇中パフォーマンスギャグ」が使用されている。
- 37) 図2 出処 <http://www.lucyfan.com/stillweek202.html> (最終閲覧日 2014年6月7日)
- 38) “The Ballet”(第19話 1952年2月18日放送)では、道化師ではないが、バーレスクのコメディアンという「道化的」な人物に変装し、リッキーのショーに乱入している。
- 39) 図3 出処
<http://www.ethelmertz.com/wp-content/uploads/1951/10/2012-02-20-15.05.33.jpg> (最終閲覧日 2014年11月7日)
- 40) 図4 出処
<http://www.fanpop.com/clubs/i-love-lucy/images/13151138/title/1x02-pal-screencap> (最終閲覧日 2014年11月7日)
- 41) 図5 出処
<http://www.ethelmertz.com/wp-content/uploads/1951/10/2012-02-20-15.59.01.jpg> (最終閲覧日 2014年11月7日)
- 42) 図6 出処 <http://www.lucyfan.com/lucyinwestport.html> (最終閲覧日 2014年3月12日)
- 43) グロートは、ここで言う「小状況」のことを“particular situation”と呼び(Grote, 60)、また Robards は“the weekly situations”と呼んでいる。Brooks Robards, “Situation Comedy and the Structure of Television: A Structural Analysis”(PhD diss., University of Massachusetts, 1982), 60.
- 44) A.J. Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1987, 84-105.

参考文献

- Andrews, Bart. *The “I Love Lucy” Book*. New York: Doubleday, 1985.
- Balducci, Anthony. *The Funny Parts: A History of Film Comedy Routines and Gags*. Jefferson, NC: McFarland, 2012.
- Dalton, Mary M and Laura R. Linder, eds. *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. Albany, NY: State University of New York Press, 2005.
- Greimas, A.J. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Grote, David. *The End of the Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition*.

- Archon Books, 1983.
- Halberstam, David. *The Fifties*. New York: Random House, 1993.
- Horowitz, Susan. *Queen of Comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the New Generation of Funny Women*. London: Routledge, 1997.
- Jones, Gerard. *Honey I'm Home! Sitcoms: Selling the American Dream*. New York: St Martin's Press, 1992.
- Kanfer, Stefan. *Ball of Fire: The Tumultuous Life and Comic Art of Lucille Ball*. New York: Vintage Books, 2003.
- Lewis, Robert M, ed. *From Traveling Show to Vaudeville: Theatrical Spectacle in America, 1830-1910*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.
- May, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books, 2008.
- Mills, Brett. *Television Sitcom*. London: BFI Publishing, 2005.
- Morder, Michael. "A Comparative Analysis of Narrative Structure in the Prime-Time Television Situation Comedy". PhD diss., University of Missouri-Columbia, 1994.
- Newcomb, Horace, ed. *Encyclopedia of Television*. Vol.2. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.
- Robards, Brooks. "Situation Comedy and the Structure of Television: A Structural Analysis." PhD diss., University of Massachusetts, 1982.
- Trahair, Lisa. *The Comedy of Philosophy: Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- 有馬哲夫『テレビの夢から覚めるまで—アメリカ一九五〇年代テレビ文化社会史』(国文社、1997年)
- 井上優『『セチュアンの善人』における変装のアイロニー—そのメタ喜劇的側面—』(明治大学大学院演劇研究会『演劇研究』4号、1992年)
- 喜志哲雄『喜劇の手法 笑いのしくみを探る』(集英社新書、2006年)
- 「喜劇の手法(1) 変装」(早川書房『悲劇喜劇』52巻11号、1999年)
- 「喜劇の手法(3) 一人二役」(早川書房『悲劇喜劇』53巻1号、2000年)
- ステファニー・クーンツ(著)、岡村ひとみ(訳)『家族という神話 アメリカン・ファミリーの夢と現実』(筑摩書房、1998年)
- 高木ゆかり「*I Love Lucy*における言語的ギャグの機能について——“The Girls Want to Go to a Nightclub”に即して——」(テキスト研究学会『テキスト研究』10号、2014年)
- デイヴィッド・ハルバースタム(著)、金子宣子(訳)『ザ・フィフティーズ〈上・下〉』(新潮社、1997年)
- ベティ・フリーダン(著)、三浦富美子(訳)『新しい女性の創造(改訂版)』(大和書房、2004年)
- 毛利三彌「シェイクスピア喜劇における〈変装〉の問題」(成城大学『成城文藝』74号、1975年)

参照資料

【映像資料】

Daniels, Marc, Ralph Levy (directors). *I Love Lucy*. The Complete First Season (1951). DVD. Paramount, 2005.

Daniels, Marc, Ralph Levy (directors). *I Love Lucy*. The Complete Second Season (1952). DVD. Paramount, 2004.

Daniels, Marc, Ralph Levy (directors). *I Love Lucy*. The Complete Sixth Season (1956). DVD. Paramount, 2006.