



# シチュエーション・コメディにおけるギャグの生成 と機能——I Love Lucyのテキスト分析——

高木, ゆかり

---

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2016-03-25

(Date of Publication)

2018-03-25

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第6551号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1006551>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



# 博士論文

シチュエーション・コメディにおけるギャグの生成と機能  
——*I Love Lucy*のテキスト分析——

平成 28 年 1 月

神戸大学大学院国際文化学研究科

高木 ゆかり

# 博士論文

シチュエーション・コメディにおけるギャグの生成と機能  
——*I Love Lucy*のテキスト分析——

審査委員： 野谷 啓二 教授  
西谷 拓哉 教授  
板倉 史明 准教授  
貴志 雅之 教授

平成 28 年 1 月

神戸大学大学院国際文化学研究科

高木 ゆかり

## 謝 辞

本論文は、筆者が神戸大学大学院国際文化学研究科の博士課程において行った研究成果をまとめたものです。この博士論文を作成するにあたり、多くの方々のご支援ご協力を賜りました。謹んで御礼申し上げます。

本研究に関して、修士課程から数えて8年間という長い年月にわたり、終始ご指導ご鞭撻頂きました指導教員である西谷拓哉教授には、深甚の謝意を表します。また、論文審査において貴重なご助言を頂きました、野谷啓二教授、板倉史明准教授、大阪大学大学院言語文化研究科の貴志雅之教授にも厚く感謝申し上げる次第です。筆者が所属するヨーロッパ・アメリカ文化論コースの石塚裕子教授、坂本千代教授、井上弘貴准教授、小澤卓也准教授、青島陽子講師には、長年にわたり数々のご指導を賜りました。さらに、論文執筆に際して色々と相談に乗って下さった楯岡求美准教授や、定期的に英語文献精読の指導をして頂きました島津厚久教授にも大変お世話になりました。心より感謝致します。他にも、先輩方、後輩達、友人、故郷富山の両親や祖母、北海道に住む妹など、お名前を記して感謝申し上げるべき方々に限りはありませんが、残りの紙幅を割いてもう一度だけ、どうしても御礼を伝えなければならない方がいるので、割愛させていただきます。

最後に改めまして、西谷先生、今さらどれだけの言葉を尽くしても、先生への感謝の意を表しきることはできませんが、わがままで泣き虫な私の面倒を長い間見て頂き、本当にありがとうございました。やる気も主体性もないどうしようもない院生だった私が、博士論文完成というゴールテープをようやく切ることができたのは、先生がいて下さったからだといえようがありません。先生とは何度も衝突し、そのせいで信頼関係が崩壊したことも一度や二度ではありませんでした。論文が書けない、研究が上手くいかない理由を全て先生のせいにして、苛立ちをぶつけてしまったことも多々ありました。他の人が聞いたら驚くほど、礼儀不足な院生だったと深く反省しております。それでも先生はいつも寛大なお心で受け止めて下さいました。そして誰に何を言われようと、単一の作品で、しかも時代や社会と切り離れたテキスト分析で行う方法論を評価し続けて下さったからこそ、私は今こうして謝辞を書くことができています。

「俺につくな、作品につけ。」と先生はいつもおっしゃいました。つまり、学生は教員の言うままに研究するのではない、立ち返るべきは常に作品であって、一人のセミプロの研究者でなければならない、と。そのご指導のおかげもあって、私はテキストと真摯に向き合うことの大切さ、難しさ、またなりより、その楽しさを知りました。そしてようやく今春から、プロの研究者として新しいスタートラインに立とうとしています。しかし、先生、最後にもう一つだけ私のわがまを聞いて頂けませんか。自分にはつくなと先生はおっしゃるけれど、私はこれまでも、これからもずっと、テキストだけではなく先生にもついて行きたいと思うのです。これから先、私が常に立ち返るのは、作品と、そして西谷先生でありたいと思うのです。先生の下で研究できた8年間は、私の一生の宝となりました。先生の一番弟子になれたこと、今は何よりも幸せに思っています。

“My Favorite”師匠に、真心を込めて本博士論文を捧げます。

## 目次

序章	1
第1節 シチュエーション・コメディの歴史	1
第2節 先行研究における三つの問題点と本論の目的	5
第3節 本論の研究対象	7
3-1 『アイ・ラブ・ルーシー』の概要	7
3-2 ギャグの定義と研究史	10
第4節 本論の方法論・構成と意義	11
第1章 『マイ・フェイバリット・ハズバンド』から『アイ・ラブ・ルーシー』へ ——視覚的ギャグへの移行——	13
第1節 ラジオ版シチュエーション・コメディの誕生	13
第2節 テレビへの移行	15
第2章 <sup>トランスフォーメーション</sup> 変装／変換としてのギャグ——シチュエーションとの関係から——	23
第1節 『アイ・ラブ・ルーシー』と「変装ギャグ」	24
第2節 ルーシーの「大状況」と四つの問題	26
第3節 「変装ギャグ」の四つの型とその特徴	30
3-1 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——	30
3-2 芸能界への憧れ——“The Audition”に見るルーシーとショー・ビジネス——	31
3-3 リッキーからの愛情の獲得——“Be a Pal”における三つの変装——	33
3-4 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——	35
第4節 「能動的ギャグ」、「受動的ギャグ」の生成とルーシーの「小状況」	36
第5節 物語構成におけるギャグの機能	39
第3章 手錠で繋がれた夫婦 <sup>カップル</sup> ——ギャグの連続性と連結性——	42
第1節 “The Handcuffs”と「手錠ギャグ」	42
第2節 連続する手錠ギャグの構造	44

第3節	連結ギャグとしての手錠ギャグ	48
第4節	エピソードの結末と「もう一つの手錠」	51
第4章 Lucy on the Road		
	——物語形式との関係からみる「乗り物ギャグ」のダイナミズムと機能——	54
第1節	シチュエーション・コメディの物語形式と『アイ・ラブ・ルーシー』の標準形	54
1-1	シリーズとシリアル	54
1-2	『アイ・ラブ・ルーシー』の円環的物語構造	56
第2節	ハリウッド／ヨーロッパ行きのエピソード群と標準形からの逸脱	58
第3節	<i>The Long, Long Trailer</i> (1954)と『アイ・ラブ・ルーシー』	66
第4節	進むルーシーと阻む乗り物／進む乗り物と阻むルーシー	70
第5節	旅の終わりと標準形への回帰	74
第5章 ギャグの複層性とキャラクターの形成——「第1話」に立ち戻って——		
第1節	Little Boy Blue と Peter Cottontail による笑い	77
第2節	「動物」ギャグの連続性	81
第3節	物語構成における連続ギャグの機能	83
第4節	Simon と Elmer——ギャグによるキャラクター形成——	85
終章		
第1節	各章の概要	89
第2節	本論の達成と意義	91
第3節	今後の課題	92
参考文献・参考資料		
付録付属資料		

## 序章

1986年12月、ワシントンD.C.にあるジョン・F・ケネディ・センター(John F. Kennedy Center for the Performing Arts)で開催されたケネディ・センター名誉賞(The Kennedy Center Honors)において、一人の老コメディエンヌが長年の功績を讃えられ、表彰されることとなった。ケネディ・センター名誉賞とは、「芸術分野」でアメリカ文化の発展に大きく貢献し、長きにわたって活躍した芸術家たちの生涯業績を称える目的で1978年に作られたものであり、受賞者の多くは、*West Side Story*(舞台1957、映画1961)で有名な Leonard Bernstein (1918-1990)やニューヨーク・シティ・バレエ団の設立に尽力した George Balanchine (1904-1983)といった作曲家や舞踏家、あるいはオペラ歌手など、いわゆるハイカルチャーに属する人々が中心であった。ポピュラーカルチャーの領域での受賞者がいたとしても、映像関係では映画監督・俳優ばかりであり、それ以外の分野では誰一人として受賞した者はいなかった。そうした中で、1986年のこのコメディエンヌの受賞は、テレビ界からの初の受賞であり、これは同時に、テレビのコメディ作品が「芸術」として評価され、文化的価値があると認められた瞬間でもあった。

この快挙を成し遂げたコメディエンヌの名は Lucille Ball (1911-1989)である。「コメディ界の女王(The Queen of Comedy)」として30年以上彼女が活躍してきた場は、テレビのシチュエーション・コメディ(Situation Comedy)というジャンルであった。シチュエーション・コメディは当初、ラジオ番組の「お下がり」として短絡的にテレビ界に導入されたものに過ぎなかった。しかし彼女が切り開いてきたこのジャンルは、いつしか20世紀アメリカを代表する大衆文化にまで成長し、今日でも確固たる地位と人気を維持するようになる。

### 第1節 シチュエーション・コメディの歴史

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<sup>1</sup>。また、Halberstamによれば、テレビは1952年末までに1,900万台に

---

<sup>1</sup> Gerald Jones, *Honey, I'm Home! Sitcoms: Selling the American Dream* (New York: St Martin's Press, 1992), 63.

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<sup>2</sup>。

こうした現状の中、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・コメディである。シチュエーション・コメディは、毎回同じ登場人物で物語が展開していくことや、夫婦、家族、職場などの人々の生活を面白おかしく描くことを特徴としており、その起源はラジオ、さらに辿ればヴォードヴィル<sup>3</sup>に遡ることができる。技術的な側面から言えば、複数(通常は三台)のカメラで同時に撮影した映像を繋ぎ合わせることや、編集時に観客の笑い声を入れるラフ・トラック(laugh track)という手法もシチュエーション・コメディの主要な特徴の一つである。

1950 年代初頭、アメリカの三大ネットワーク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。その一つである CBS も例外ではなかった。有馬哲夫によれば、「CBS は比較的簡単に(ラジオ番組をテレビに移すことによって)多くの番組を制作して、なんとか放送時間を埋めようとしていた」<sup>5</sup>。例えば、1948 年に始まったタレント発掘番組である *Arthur Godfrey's Talent Scouts* (CBS 1948-1958)は、1946 年に放送が開始されたラジオ番組を移行したものである。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。*The Goldbergs* (CBS 1949-1951, NBC 1953, DuMont 1954, Syndicated 1954-1955)や *The George Burns and Gracie Allen Show* (CBS 1950-1958)、*Amos 'n' Andy* (CBS 1951-1953)などである。このようにテレビのシチュエーション・コメディは、当初は放送時間を埋め合わせるためのプログラムの一つに過ぎなかったが、たちまち番組編成の中核を成す一大ジャンルとなり、今日でも数多くの作品が制作されている。

Winzenburg によれば、シチュエーション・コメディは、笑いが主に何から生み出されるかや、誰を中心としてプロットが進行していくかによって、次の 10 のカテゴリーに分類す

---

<sup>2</sup> David Halberstam, *The Fifties* (New York: Random House, 1993), 195.

<sup>3</sup> 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。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.

<sup>4</sup> 多くのシチュエーション・コメディは、番組収録時、実際に観客をスタジオに呼び入れ、観客の目の前で撮影する。その時起こった笑い声や歓声を作品内に入れている。まれに観客を呼ばずに撮影する場合や、ギャグの受けが悪く笑いが少ない場合、あるいは逆にあまりにも受けが良すぎて、演者のセリフが聞こえなくなるほど大きな笑いが起こった場合には、意図的に作り出した笑い声を足している。

<sup>5</sup> 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。

ることができる（表1）<sup>6</sup>。つまり、例えば“Family Comedies”の場合は、笑いやユーモアが家庭内の出来事から生じ、また“Kid Comedies”においては「番組のプロットの焦点が両親よりも子供たちに当てられている」（“the plots of the show were focused on the children more than on the parents.”）<sup>7</sup>。

表1 シチュエーション・コメディのカテゴリー表

	カテゴリー	特徴
1	Family Comedies	“domestic sitcoms”とも呼ばれる。父親、母親、子供たちと兄弟という伝統的な家庭内で起こる問題を中心にストーリーが展開する。家族間の関係に比べれば、プロットはそれほど重要ではない。Family Comedies は、シチュエーション・コメディの基礎を成す形態で、シチュエーション・コメディと言えばこのカテゴリーを思い浮かべる人々が多い。
2	Non-Traditional Family Comedies	両親のどちらかがいなかったり、二つの家族が一つとなったりして暮らす家庭を扱った番組群を指す。
3	Anti-Family Comedies	機能していない家族を扱った、伝統的な family sitcom よりも現実的な番組群。
4	Kid Comedies	このカテゴリーに属するシチュエーション・コメディは、家族のメンバーは全員揃ってはいるが、プロットは子供の視点から眺められる。
5	Couple Comedies	夫婦、ルームメイト、親しい二人の友人を描くコメディ。ただし、ここでのカップルには通常、子供がいない。新しいプロットを作るために子供の誕生が描かれることもあるが、あくまで焦点はカップルの間の人間関係に当てられている。
6	Singles Comedies	独身者たちが一つのグループを形成し、その間の人間関係を中心としたコメディ。
7	Workplace Comedies	職場の人間関係を中心としたコメディ。主役の家庭を舞台とした場面も含まれる。
8	Fantasy Comedies	シチュエーション・コメディの古い型の一つで、今日ではあまりみられないカテゴリーである。現実的なものではなく、しばしば何らかの「魔法」を含むことが多い。
9	Dramedies	ドラマとコメディの結合したものだが、ラフ・トラックは使用されない。
10	Reality Sitcoms	ある一群の人々が現実に行っている奇妙な振る舞いを収録し、シチュエーション・コメディのように見えるよう編集したもの。

<sup>6</sup> Stephen Winzenburg, *TV's Greatest Sitcoms* (Baltimore: PublishAmerica, 2004), 32-34. ワインゼンバーグは、Dramedy と Reality Sitcoms をシチュエーション・コメディの一つとしているが、通常これらはシチュエーション・コメディとはみなされない。

<sup>7</sup> Ibid., 31.

シチュエーション・コメディの歴史とこれらのジャンルを照らし合わせて考えてみると、シチュエーション・コメディの黎明期である 1950 年代は表の 1 に該当する Family Comedies や 5 に該当する Couple Comedies がスタンダードで、1960 年代になるとこれらのカテゴリーに加えて、*Bewitched*(ABC 1964-1972)や *Gilligan's Island*(CBS 1964-1967) *Mr. Ed* (Syndicated 1961, CBS 1961-1966) のような、Fantasy Comedies が制作されるようになった。また、1970 年代に人気だったのは、表の 3 に属する Anti-Family Comedies で、例えば *All in the Family* (CBS 1971-1983) では、墮胎、出産制限、ホモセクシュアルなどの社会的問題が真正面から扱われるようになった<sup>8</sup>。80 年代になると、*The Golden Girls* (NBC 1985-1992) のような、女性が制作の中心になった「女性による女性についての番組」 (“shows by and about women”) <sup>9</sup>が登場するようになる。このシチュエーション・コメディは、Susan Harris が制作し、四人の主役が全て女性であった。表のカテゴリーとしては、Non-Traditional Family Comedies であるが、90 年代に流行する Singles Comedies の先駆けともなった。そしてその 90 年代は *Friends* (NBC 1994-2004) を代表とする、独身の若者たちが一つのグループを形成し生活するといったような Singles Comedies がシチュエーション・コメディの中心を占める。2000 年代になると、*How I Met Your Mother* (CBS 2005-2014) や、*The Big Bang Theory* (CBS 2007-present) といった、従来型のシチュエーション・コメディが人気を博す一方で、2002 年の *The Osbournes* (MTV 2002-2005) のような Reality Sitcoms も制作されるようになった。このようにシチュエーション・コメディは時代を経て様々な変遷を辿ってきた。

これから問題とするテレビ揺籃期の 1950 年代に再び戻れば、シチュエーション・コメディが持つ役割について、ハルバースタムは次のように記述している。

ホームコメディは、この時代の社会的調和を色濃く反映し、また強化する役割を果たしていた。離婚は起こらず、深刻な病気、とりわけ精神障害は描かれなかった。(中略) ホームコメディに登場する家庭は、単にその視聴者の家庭をそのまま映し出すだけでなく、一種の行動規範を示すモデル家庭でもあったのである。

---

<sup>8</sup> Ibid., 32-33.

<sup>9</sup> David Marc and Robert J. Thompson, *Prime Time, Prime Movers: From I Love Lucy to L.A. Law—America's Greatest TV Shows and the People Who Created Them* (Syracuse: Syracuse University Press, 1995), 85.

[...] the family sitcoms reflected—and reinforced—much of the social conformity of the period. There was no divorce. There was no serious sickness, particularly mental illness. [...] These television families were to be not merely a reflection of their viewers but role model for them as well. <sup>10</sup>

このように、シチュエーション・コメディは、時代を反映する鏡であり、かつ「理想像」を提示する役割を担っていたのである。

## 第2節 先行研究における三つの問題点と本論の目的

以上のように、シチュエーション・コメディは視聴者の日常生活に密接に結びつくことによって、長い期間にわたって大衆性と人気を獲得してきたのだが、その長い寿命に比較して学問的研究は十分な達成を示しているとは言えない。Brett Mills は二冊のシチュエーション・コメディ研究書を出版しているが、そのミルズも指摘しているように、テレビ・コメディとフィルム・コメディについて書かれた物の量は明らかに違うのである。映画のユーモアに関する一般的な分析は多数なされてきたし、フィルム・コメディの特定のジャンルについても研究されてきた。その一方、シチュエーション・コメディはテレビに対する学問的なアプローチの主要な関心事には容易に当てはまらず、昨今の映画研究やメディア・スタディーズが着実な進歩を遂げているにもかかわらず、シチュエーション・コメディを論じた学問的研究はイギリスにおいてはほぼ皆無であり、アメリカにおいてもいまだに少ないのである。その理由としてミルズが挙げているものを要約すれば以下のようなになる<sup>11</sup>。

- ・シチュエーション・コメディは単純ですでに十分理解されている。
- ・喜劇として社会的な関心や文化について言うべきことを持っていない。
- ・テレビドラマの研究において、より“まじめな”形式を研究することに急を要した。

アメリカにおける数少ない研究書に関しても不十分な点がある。つまり、先述したように、

---

<sup>10</sup> Halberstam, 509-10. 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) 121-23頁。

<sup>11</sup> Brett Mills, *Television Sitcom* (London: BFI Publishing, 2005), 1-3.

シチュエーション・コメディが放送当時の風潮や時代相を映し出す鏡としての役割を果たしていたということから、社会的・文化的文脈に照らして、いかに作中の登場人物や設定がこれらの状況と合致しているかを論じたものがほとんどである。例えば Dalton と Linder の研究書を例に挙げてみよう。これはシチュエーション・コメディに関する論集で、各章ごとに「家族」、「ジェンダー」、「人種・民族」、「性向」、「労働と社会階級」など社会的・文化的問題観点から様々な作品に関する論考が収められているが、作品の表現形式や技法といった内実には即した分析ではないという点で十分ではない<sup>12</sup>。

一方、Brooks Robards、Mark Zeltner、Richard Taflinger のように、シチュエーション・コメディのジャンルの特性や作品構造を論じたものも存在する。ロバーズは、テレビの表現形式の新しいさゆえに、テレビ分析の中で最も忘れ去られ、発展しなかったのが形式批評であるとして、シチュエーション・コメディを三つの基本となる構造的原理（“serial chronology”, “telemythic scope”, “electron factor”）から分析している<sup>13</sup>。また、ゼルトナーは六つの代表的なシチュエーション・コメディの3エピソードずつをとりあげ、シーンの機能分析を行うことによって、物語がいかにして形成されているのかということや、テレビの物語「文法」が、シチュエーション・コメディが進化する間に発展したのかどうかを検証しようとした<sup>14</sup>。あるいは、タフリンガーは、1950年から1978年の間で、無作為に選んだ番組を考察し、その発展を辿り、シチュエーション・コメディを次の三つのタイプに分類した<sup>15</sup>。

- ・actcom 動作志向のプロット。登場人物は複雑ではなく、特定のテーマもなく、プロットは笑いを引き起こすのを目的として書かれていて、考えを伝達する目的ではない。

---

<sup>12</sup> Mary M. Dalton and Laura R. Linder, eds., *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* (Albany, NY: State University of New York Press, 2005).

<sup>13</sup> “serial chronology”とは、番組の進行に伴って変化する登場人物のキャラクターのことであり、“telemythic scope”は、シチュエーション・コメディの発展に伴って番組自体の作り方や舞台が変化することであり、“electron factor”は、シチュエーション・コメディとテレビの技術的発展の関係を意味している。Brooks Robards, “Situation Comedy and the Structure of Television: A Structural Analysis” (PhD diss., University of Massachusetts, 1982), 106-18.

<sup>14</sup> Mark Zeltner, “Television Narrative: An Analysis of the Evolution of Scene Function and Narrative Structure in the Situation Comedy” (PhD diss., University of Missouri-Columbia, 1993).

<sup>15</sup> Richard Taflinger, “Sitcom: A Survey and Findings of Analysis of the Television Situation Comedy” (PhD diss., Washington State University, 1980), 44-81.

- ・ domcom 登場人物志向のプロットを使用し、家庭の危機が基礎となる。
- ・ dramedy 思考志向のプロットを使用。登場人物が戦争や犯罪などの社会的災難に直面する時の彼らへの影響を考察するもの。

ところが、これらの研究にも大きな問題点が二つある。一つは、複数の作品を扱っているため、大まかにストーリーやシーン構成を論じているだけで、テキストを緻密に読み込んでいるとは言い難いという点である。二つ目は、これらの研究はドラマとしての側面のみに着目し、シチュエーション・コメディのもう一つの重要な要素であるコメディについての分析が抜け落ちている、とりわけ、コメディというものに欠かせない要素であるギャグを見過ごしているという点である。

以上から、本論の目的が自ずと導き出されよう。シチュエーション・コメディの本質を明らかにするためには、詳細なテキスト分析という手法を駆使し、ドラマとしての側面に、コメディとしての側面も合わせた総合的な作品構造分析を行うことが必要不可欠なのである。そこで、本論では、一つの作品に特化して、ギャグがシチュエーション・コメディにおいてどのように機能しているのかを細部にわたって分析する。その具体的な分析対象として取り上げたいのが、冒頭で述べたように、テレビにおいてシチュエーション・コメディというジャンルを確立するきっかけとなり、現在では古典とみなされている *I Love Lucy* (CBS 1951-1957、以下、『アイ・ラブ・ルーシー』) である。

### 第3節 本論の研究対象

#### 3-1 『アイ・ラブ・ルーシー』の概要

本論で扱おうとする『アイ・ラブ・ルーシー』も、先ほど述べたように、シチュエーション・コメディがラジオからテレビに移される際の、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、その爆発的な人気はテレビにおけるこのジャンルの地位を確かなものにしただけでなく、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。特に“Lucy Goes to the Hospital” (第51話 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、ルーシーを演じるルシル・ボール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<sup>16</sup>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。そして『アイ・ラブ・ルーシー』は、放送開始から60年以上経過した現在でも、あらゆるシチュエーション・コメディの「プロトタイプ」であり、このジャンルの古典であるとして評価され続けているのだ<sup>17</sup>。

この番組は、ニューヨークに住むバンドリーダーの **Ricky Ricardo** と、妻で専業主婦のルーシーのアパートの一室を舞台に、そそっかしいが愛すべきキャラクターであるルーシーが巻き起こす騒動を中心として、二人の日常生活を喜劇的に描いている<sup>18</sup>。ルーシーは華やかな芸能界で働くリッキーを常々羨ましく思っている。彼女の夢は芸能界に入り有名になることで、機会があればリッキーのナイトクラブでのショーに参加したいと申し出ているのだが、なかなかその夢は叶わない。なぜなら、ルーシーに才能がないというのも理由の一つではあるが、それよりも大きな障害になっているのは、夫であるリッキーが、外で働くのは男性の仕事であり、女性は家庭に入り、家事などをして家族を支えるのが与えられた役割であると考えているということである。この価値観の違いこそ、ルーシーの不満を生み出す最大の原因であり、芸能界入りの問題に限らず、いつも何かに不満を抱き、あらゆる局面において常に自分の欲求を満たそうと試みる基盤となっているのである。

先述の通り、ラジオのテレビ化番組の一つであった『アイ・ラブ・ルーシー』にも、ラジオ番組の前身が存在する。1940年に出版された、Isabel Scott Rorick の *Mr. and Mrs. Cugat: The Records of a Happy Marriage* を原作とした *My Favorite Husband* (CBS 1948-1951、以下『マイ・フェイバリット・ハズバンド』)である<sup>19</sup>。この番組で主人公の主婦を演じたのが、『アイ・ラブ・ルーシー』でも主役を務めることになるルシル・ボールであった。テレビ番組化に際しては、実の夫である **Desi Arnaz (1917-1986)** を新たな夫役として配し、着々と製作の準備が進められてきたが、当初のルーシーとリッキーは、二人を演じるルシル・ボールとデジ・アーネズ同様、ハリウッド俳優という設定であった。しかし、自分達とは住む

---

<sup>16</sup> Jones, 73.

<sup>17</sup> Robards, 120. Lori Landay, *I Love Lucy* (Detroit: Wayne State University Press, 2010), 1-2.

<sup>18</sup> 作品概要については、Bart Andrews, *The "I Love Lucy" Book* (New York: Doubleday, 1985)を参照。

<sup>19</sup> ミネアポリスに住む銀行員の **George Cooper** と、妻で専業主婦の **Liz** が主な登場人物である。注意散漫なリズムによって毎回引き起こされる騒動によって、真面目なジョージが常に振り回されるという状況が基本的なテーマとなっており、そのスタイルは次章で詳しく述べるように、同じ脚本家達により『アイ・ラブ・ルーシー』へと引き継がれることになる。

世界があまりにもかけ離れているセレブリティの日常を描いた物語など、視聴者が受け入れられないと考えたルシル・ボールは、スターになりたいと願う普通の主婦という設定を提案した。芸能界は誰もが必ず一度は憧れる。どこにでもいるような人物としてのルーシーを描くことで、視聴者は自己を投影し番組を身近に感じることができる。それが番組の成功に繋がるのだと彼女は読んでいたのである。

この理由として、当時のシチュエーション・コメディが、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時代相を映し出す鏡としての役割を果たしていたのである。

こうした製作時の社会的背景や流行などに大きく影響を受け、またそれを色濃く反映する特徴も兼ね備えていたシチュエーション・コメディに関してこれまで成されてきた研究は、その多くが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であるということとは先述した通りだが、当然『アイ・ラブ・ルーシー』に関してもそういった観点から作品を分析したものが多数見られる。例えば、Landay は、前述の“Lucy Goes to the Hospital”を取り上げ、番組が戦後の家庭的イデオロギー<sup>20</sup>の構築に貢献したと指摘している<sup>21</sup>。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ボールの演技を、フェミニストの可能性から賞賛しているが<sup>22</sup>、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、こういった視点に加えて、作品の内実に即した徹視的な分析が必要不可欠となってくるだろう。

---

<sup>20</sup> 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。

<sup>21</sup> Lori Landay, “*I Love Lucy*: Television and Gender in Postwar Domestic Ideology,” in Dalton and Linder, 88.

<sup>22</sup> 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.

### 3-2 ギャグの定義と研究史

次に、微視的な分析の対象としてのギャグについて述べると、ギャグという用語は、今日でも映画やテレビを始めとする多くのメディアで使用されているが、ギャグをいざ厳密に定義しようとするとは困難を極める。一般的には「演劇や映画などで、本筋の間に挟んで客を笑わせる場当たりの文句やしぐさ」という意味として使用されており、大きく分けて、行為や見た目で笑わせる視覚的なもの（以下「視覚的ギャグ」とする）と、洒落やジョークなどを含む言葉で笑わせる言語的なもの（以下「言語的ギャグ」とする）がある。視覚的ギャグに至っては、ドタバタ芸を意味するスラップスティック<sup>23</sup>が含意されることもある。しかし、例えば Crafton は「ギャグとスラップスティックは同義語ではない」 (“gag and slapstick are not synonymous.”)<sup>24</sup>と主張しているし、また定義する者によっては、「ギャグ」、「ジョーク」、「ユーモア」などと細かく分ける場合もある<sup>25</sup>。Trahair は「どの理論家達も自分の判断基準で定義するのが好きな表現の一つ」 (“one of those devices that every theorist likes to define according to his or her own criteria”)<sup>26</sup>と述べているほどである。以上のように、ギャグの定義は論者によって様々に異なるが、本論ではギャグの様態が多様であることに鑑みて、広い意味で「ギャグ」という言葉を用いたので、「映画や漫画などで作り手側が用意した笑わせどころ」<sup>27</sup>という定義を借用し、議論を進めることにする。一つ補足しておくとして、「作り手が用意した笑わせどころ」を常に受け手側が察知し笑うわけではない。受け手によっては、それがギャグと認識すらできない場合もある。しかし、シチュエーション・コメディでは、先述した観客の笑い声や人工的に作られた笑い声を入れるラフ・トラックという手法によって、明確な喜劇的効果が生み出されている。言い換えれば、ラフ・トラ

---

<sup>23</sup> 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、あるいはそのギャグ自体を意味する言葉になった。

<sup>24</sup> クラフトンは「スラップスティックとは非物語的な割り込み全体を表す用語である一方、ギャグは特定の形式を持つ割り込みを指す用語である」と述べている。つまり、スラップスティックは割り込みの「総称」であり、ギャグはある特定の型を持った割り込みということで、クラフトンはスラップスティックの中にギャグが含まれていると考えているようである。Donald Crafton, “Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy,” in *Classical Hollywood Comedy*, ed. Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins (London: Routledge, 1995), 109.

<sup>25</sup> Steve Neale and Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy* (London: Routledge, 1990), 43-61.

<sup>26</sup> Lisa Trahair, *The Comedy of Philosophy: Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick* (Albany: State University of New York Press, 2007), 44.

<sup>27</sup> 黒木夏美『バナナの皮はなぜすべるのか?』（水声社、2010年）21頁。

ックによってそこがギャグであるということが明示されているのである。

上記の「本筋の間に挟んで…」という定義にもあるように、ギャグというものは従来、「物語の目的とは違った、しばしば正反対の方向に働く」(“working toward different and often antithetical ends from those of the narrative”)<sup>28</sup>のものであり、ストーリーの流れに垂直的に割り込んで、その場その場で笑いを取るために用いられるものと捉えられる傾向にあった。Charles Chaplin(1889-1977)の *By the Sea* (1915)でチャップリン演じる放浪者が、自分で捨てたバナナの皮ですべって転ぶギャグはその最たる例であろう。しかし、本論文で対象とする『アイ・ラブ・ルーシー』を始めとしたシチュエーション・コメディにおいては、ギャグは作品構造に深く組み込まれ、ストーリーやキャラクターなどといった他の要素と密接な関係性を持っているばかりでなく、筋の展開や人物像の形成になくはならない極めて重要な要素の一つなのである。このことを明らかにするために、本論文では以下に挙げる視点を中心に据え、論を進める。

#### 第4節 本論の方法論・構成と意義

ギャグの第一の機能はそれ単体で笑いを生み出すことであるが、本論は、ギャグが作品構造と密接にかかわるそれ以外の様々な機能を有していることを明らかにし、次のような観点からそれらの機能を分析することを目的とする。

まずは第1章で『アイ・ラブ・ルーシー』の先行作品であるラジオ番組『マイ・フェイバリット・ハズバンド』のギャグが、どのようにしてテレビへと移行していったのかについて確認した後、ギャグの詳細な分析に入る。第2章ではギャグ単体の笑いに着目する。『アイ・ラブ・ルーシー』の中には、視覚的・言語的を問わず、多種多様なギャグが使用されている。例えば、主人公であるルーシーが変装するギャグも数多く見られるが、その種類は非常に多岐にわたっている。第2章では、この変装ギャグに焦点を当て、個々のギャグについてなぜそのようなギャグになっているのかを、ルーシーが置かれた状況(シチュエーション)との関係から考察する。また、ストーリー展開の見地からギャグを分析することにより、シチュエーションからギャグの形成を分析するという第一の視点から発展させ、ギャグがプロットの形成に大きく関与し、物語の進行を停滞させたり、逆転させたり、あるいは解決したりする能動的役割も果たしていることを明らかにする。

---

<sup>28</sup> Trahair, 44.

次に注目したいのは、エピソード内のギャグ同士の繋がりである。単体でも十分に喜劇的効果を生むギャグは連続して用いられることにより、笑いが重層的に深化、あるいは拡大する。そして番組全体を通して存在するルーシーの願望に照らし合わせてもう一度この連続したギャグを見ることにより、単一のエピソードの中だけでは見えてこなかったより深みのある解釈が可能となる。これらの事柄について、第3章では、ルーシーとリッキーが手錠で繋がれたまま一晩を過ごすことになる“**The Handcuffs**”(第39話 1952年10月6日放送)というエピソードを取り上げ、視覚的ギャグの連結性、連続性の観点から考察する。そうすることによって、シチュエーション・コメディのギャグが複雑な構造を有し、番組全体のテーマとも有機的に結びついていることを解明できるという意味で、作品解釈の重要な一手法となりうることを例証する。

上記の章で試みることは、言ってみればドラマというものが作り出すフィクショナルな空間内にある要素とギャグの関係に焦点を当てるものであるが、第4章では、より単位を大きくし、フィクショナルな空間を形作っているドラマという枠組みそのものとギャグの関係に着目する。ここではギャグがジャンルの特徴を象徴的に表す役割を果たしていることを、物語形式 (**narrative form**) の観点から論じることを目的とする。

第5章では上記の三つの視点を総括し、『アイ・ラブ・ルーシー』の第1話“**The Girls Want to Go to a Nightclub**”(第1話 1951年10月15日放送)を取り上げ、これまで述べてきたギャグの諸機能が第1話の中に凝縮されていることを確認する。その意味において本章は、いわば本論文全体の集約形を提示するものである。

以上のように『アイ・ラブ・ルーシー』におけるギャグの諸機能を見出すことにより、従来その場限りのものであると捉えられがちであったギャグが、この作品においては作品構成の中に深く組み込まれ、ストーリーを牽引する能動的役割を果たしていることを明らかにする。そうすることは、従来のギャグというものの定義そのものを更新するとともに、これまでの研究では十分に明らかにされてこなかった『アイ・ラブ・ルーシー』のコメディ作品としての緻密な構造を浮かび上がらせることに繋がるだろう。それがひいては単に作品研究という領域に留まることなく、ギャグの点からシチュエーション・コメディというジャンル全体の特質を解明することにもなり、そういった意味で本研究の持つ意義は決して小さくないと考えている。

## 第1章

### 『マイ・フェイバリット・ハズバンド』から『アイ・ラブ・ルーシー』へ ——視覚的ギャグへの移行——

前章で述べたように、本論の目的は、ギャグがシチュエーション・コメディにおいてどのような機能を有しているのかをテキストの細部にわたって分析することである。そのため、『アイ・ラブ・ルーシー』で使用されているギャグを可能な限り網羅的に検討したいので、第2章から第4章までは視覚的ギャグ、第5章は言語的ギャグに即し、本論全体としてギャグを総合的に分析するということもすでに述べた通りである。

ランディも指摘しているように、『アイ・ラブ・ルーシー』では視覚的ギャグが主体になっている。しかし、前述のように、『アイ・ラブ・ルーシー』の元になった先行作品として『マイ・フェイバリット・ハズバンド』という人気を博したラジオ・コメディの番組があった。そこで本章では、『アイ・ラブ・ルーシー』のギャグの具体的な分析に入る前段階として、『マイ・フェイバリット・ハズバンド』から『アイ・ラブ・ルーシー』へと至る流れを確認し、ギャグがラジオからテレビへどのように移し替えられたのか、その経緯を辿ってみたい。

#### 第1節 ラジオ版シチュエーション・コメディの誕生

前章で述べたように、『マイ・フェイバリット・ハズバンド』は *Mr. and Mrs. Cugat: The Record of a Happy Marriage* という小説を原作としている。主人公夫妻は裕福な上流階級に属し、夫のジョージは銀行の第5番目の副頭取をしている。妻のエリザベス（リズ）は頭は悪くないが、どこか頓馬なところのある人物である。当時、CBSの副社長であった Harry Ackerman は、ニューヨークからロサンゼルスへ向かう飛行機の中でこの小説を読んで、「まったく異なるタイプの二人の結婚生活を面白おかしく観察したものだ」（“It was a funny look at a marriage between two wildly different types”）<sup>29</sup>という感想を持ち、ルシル・ボールを起用してこの小説をラジオ・コメディに仕立てれば大成功するだろうと考えたと回想している。

『マイ・フェイバリット・ハズバンド』は、ジョージ役に Richard Denning、リズ役にル

---

<sup>29</sup> Coyne Steven Sanders and Tom Gilbert, *Desilu: the Story of Lucille Ball and Desi Arnaz* (NY: HarperCollins, 2001), 23.

シル・ボールを配し、1948年から1951年まで約150話放送された。プロデューサーは Jess Oppenheimer で、アッカーマンに依頼され、途中からこの番組の制作に携わることになったが、登場人物の性格や環境に関して、登場人物とラジオの聴取者との一体感を高めるために、“Cugat”という名前を“Cooper”に変更したり、クーパー夫妻と対にするためジョージの上司である Atterbury 夫妻を導入したりするというアイデアを出し<sup>30</sup>、この番組を牽引していく中心人物となった。脚本は当初 Frank Fox と Bill Davenport が担当したが、のちに オッペンハイマーと Madelyn Pugh、Bob Carroll, Jr.が担当した。

ここで特筆すべきことは、当番組が、それまでヴォードヴィル的な形式であったラジオのコメディ番組がシチュエーション・コメディへと移行した最初期の例の一つであったことである。その移行について、オッペンハイマーは次のように述べている。

このラジオ番組 [『マイ・フェイバリット・ハズバンド』] は好評を博していたが、ボブとマデリン、それに私は CBS から常に批判を受けていた。我々が、喜劇的な人物が次々と登場し、それぞれの得意芸を披露して、退場していくといった、当時「はやり」と見なされていた種類のラジオ・コメディを書いていないというのである。いや、そういうものではなく、我々はまとまったストーリーを書いたのだ。つまり、シチュエーション・コメディを。

Although the radio show was doing well, Bob and Madelyn and I were always under criticism from CBS. We just weren't writing what was then considered the 'in' kind of radio comedy show, where you have a series of comedy characters, each of whom comes in, does his own shtick, and then exits. Instead, we did whole stories—*situation* comedy. <sup>31</sup>

この発言には、『マイ・フェイバリット・ハズバンド』においてラジオにおけるシチュエーション・コメディというジャンルを確立したのだという、オッペンハイマーの自負がありあ

---

<sup>30</sup> Jess Oppenheimer, *Laughs, Luck...and Lucy: How I Came to Create the Most Popular Sitcoms of All Time*, (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1999), 123-24. アタベリー夫妻は、『アイ・ラブ・ルーシー』におけるフレッドとマーツの夫妻に受け継がれる。

<sup>31</sup> *Ibid.*, 127-28.

りとうかがえる。

『マイ・フェイバリット・ハズバンド』は、当時の他のラジオ番組と同様に、スタジオに観客（聴衆）を入れて生放送され、その笑い声もラフ・トラックとして収録されている。オッペンハイマーは当初、観客の前で硬く緊張し、本領を發揮することのできなかったルシル・ボールに誇張した演技をするよう促し、当時、ラジオ・ドラマに多数出演していた Jack Benny の演技を参考にするようにアドバイスする。その結果、ルシル・ボールは、オッペンハイマーの言葉によると、「蝶取り網で彼女を捕まえ、マイクの前に連れ戻さねばならなかった」(“we’d have to catch her with a butterfly net to get her back to the microphone”)<sup>32</sup>ほど自由奔放に体を動かして演技するようになり、観客もその演技に歓声を上げた。ランドイは、ルシル・ボールも「スタジオの観客との相互作用は、たとえ目に見えなくても、家庭でラジオを聞いている人に伝わる」(“how an interaction with the audience could translate even though the home listeners couldn’t see her.”)<sup>33</sup>ことを理解し、このような観客との一体化は『アイ・ラブ・ルーシー』にも引き継がれたと論じている。

## 第2節 テレビへの移行

ラジオ・コメディ『マイ・フェイバリット・ハズバンド』の好評を受けて、CBS は 1950 年にこのテレビ版の制作を企画し、ルシル・ボールにリチャード・デニングとの共演を打診する。サンダースによれば、「ハリー・アッカーマンはルシル・ボールの歯切れのよい滑舌とライブのスタジオでの観客との巧みなやりとりを見て、この番組をテレビに移植するというアイデアを思いついたに違いない」(“The idea to transplant the program to TV no doubt came to Harry Ackerman by observing Lucille’s sharp delivery and skillful interplay with her live studio audience”)<sup>34</sup>。ルシル・ボールは夫であるデジ・アーネズとの共演を強く望むが、CBS 側は彼がキューバ人であることを理由に難色を示し、典型的なアメリカ人の夫を演じるタイプではないと聞く耳を持たなかった。そこで二人は自分たちのプロダクションを設立し、CBS の幹部を説得するためにヴォードヴィル公演を開始する。その結果、CBS を説得し夫婦での共演が実現した<sup>35</sup>。

『アイ・ラブ・ルーシー』のプロデューサーはラジオと同じくオッペンハイマーであり、

---

<sup>32</sup> Ibid., 127.

<sup>33</sup> Landay, *I Love Lucy*, 39.

<sup>34</sup> Sanders, 27.

<sup>35</sup> Andrews, 11-12.

脚本もオッペンハイマー、マデリン・ピュー、ボブ・キャロルがチームを組んだ。オッペンハイマーは三人の連携を重要視したのである。この脚本家のチームワークの継続もあって、特に『アイ・ラブ・ルーシー』の第1、第2シーズンの大部分は『マイ・フェイバリット・ハズバンド』の脚本に基づいて制作され<sup>36</sup>、『アイ・ラブ・ルーシー』全体では35エピソードが『マイ・フェイバリット・ハズバンド』と同一のストーリーに基づいている。具体的な対応関係は表2のとおりである。

(表2) 『マイ・フェイバリット・ハズバンド』から『アイ・ラブ・ルーシー』へ移行されたエピソード

	<i>My Favorite Husband</i>	<i>I Love Lucy</i>
1	“Be Your Husband’s Best Friend” (第21話)	“Be a Pal” (第2話)
	“Be a Pal” (第93話)	
2	“Iris and Liz’s Easter” (第123話)	“The Diet” (第3話)
3	“The Wills” (第80話)	“Lucy Thinks Ricky Is Trying to Murder Her” (第4話)
4	“Numerology” (第24話)	“The Séance” (第7話)
	“Numerology” (第88話)	
5	“George Is Messy” (第91話)	“Men Are Messy” (第8話)
6	“Anniversary Presents” (第44話)	“The Fur Coat” (第9話)
7	“George Is Drafted-Liz’s Baby” (第115話)	“Drafted” (第11話)
8	“The French Lessons” (第66話)	“The Adagio” (第12話)
9	“Charity Review” (第35話)	“The Benefit” (第13話)
10	“Valentine’s Day” (第31話)	“Lucy Plays Cupid” (第15話)
11	“Liz Has the Flimjabs” (第111話)	“Lucy Fakes Illness” (第16話)
12	“Liz Substitutes in a Club Play” (第112話)	“Lucy Writes a Play” (第17話)
13	“George Attends a Teen-Age Dance” (第19話)	“The Young Fans” (第20話)
	“Liz Teaches the Samba” (第76話)	
14	“Respective Mustaches” (第22話)	“The Moustache” (第23話)

<sup>36</sup> Landay, *I Love Lucy*, 33.

15	“Gossip” (第 96 話)	“The Gossip” (第 24 話)
16	“Marriage License Error” (第 28 話)	“The Marriage License” (第 26 話)
17	“Liz Sells Dresses” (第 14 話)	“The Freezer” (第 29 話)
	“Selling Dresses” (第 90 話)	
18	“Quiz Show” (第 15 話)	“Lucy Gets Ricky on the Radio” (第 32 話)
19	“Time Budgeting” (第 41 話)	“Lucy’s Schedule” (第 33 話)
20	“Women’s Rights, Part1” (第 78 話)	“Job Switching” (第 36 話)
	“Women’s Rights, Part2” (第 79 話)	
21	“Liz and George Handcuffed” (第 69 話)	“The Handcuffs” (第 39 話)
22	“Vacation from Marriage” (第 104 話)	“Vacation from Marriage” (第 41 話)
23	“George Ruins a Neighbor’s TV” (第 49 話)	“The Courtroom” (第 42 話)
24	“Giveaway Program” (第 36 話)	“Redecorating” (第 43 話)
25	“Liz Becomes a Sculptress” (第 99 話)	“Lucy Becomes a Sculptress” (第 50 話)
26	“Liz’s Inferiority Complex” (第 116 話)	“The Inferiority Complex” (第 53 話)
27	“The Misunderstanding of the Black Eye” (第 117 話)	“The Black Eye” (第 55 話)
28	“Liz Changes Her Mind” (第 50 話)	“Lucy Changes Her Mind” (第 56 話)
29	“Trying to Marry Off Peggy Martin” (第 107 話)	“Lucy Is Matchmaker” (第 62 話)
30	“Be a Pal” (第 93 話)	“The Camping Trip” (第 64 話)
31	“Liz Appears on Television” (第 85 話)	“Lucy and Ethel Buy the Same Dress” (第 69 話)
32	“The Absolute Truth” (第 29 話)	“Lucy Tells the Truth” (第 72 話)
33	“Husbands Are Sloppy Dressers” (第 95 話)	“Changing the Boys Wardrobe” (第 76 話)
34	“Hair Dyed” (第 48 話)	“The Black Wig” (第 92 話)
35	“The Passports” (第 120 話)	“The Passports” (第 138 話)

当然、エピソード内の様々なギャグも共通しているが、そこにはラジオという聴覚的メディアとテレビという視覚的メディアの特徴に即して、興味深い相違点も多々存在する。本章では、その一例として、『アイ・ラブ・ルーシー』第 4 話“Lucy Thinks Ricky Is Trying to Murder Her” (第 4 話 1951 年 11 月 5 日放送) と、その元になった『マイ・フェイバリッ

ト・ハズバンド』の“The Wills”（第 80 話 1950 年 3 月 17 日放送）を比較対照してみたい。このエピソードを取り上げる理由は、“Lucy Thinks Ricky Is Trying to Murder Her”は実際の放送では第 4 話となっているが、実はこのエピソードが最初に撮影されたものであり<sup>37</sup>、ラジオからテレビに移行する際、制作者が何に留意したのか、特にギャグについてどのような工夫をしたのかを探る上で好適であるからだ。

“Lucy Thinks Ricky Is Trying to Murder Her”は次のような内容である。ミステリー小説に夢中になりすぎるあまり、猜疑心が高まったルーシーは、リッキーが電話で仕事上のパートナー役の女性を解雇する（“get rid of her”）話をしているのを聞き、別の女性たちと結婚するために自分を殺すつもりだと勘違いしてしまう。リッキーの行為が全て自分の殺害を目的としているように見え、気が気でないルーシーは、リッキーとまともに接することができない。そのように気が高ぶっているルーシーの姿を見て心配になったリッキーは、自分が仕事に行っている間、彼女を休ませるため睡眠薬を飲ませようとする。睡眠薬を毒薬だと勘違いしたまま薬を服用したルーシーは、毒が回る（薬が効いてくる）までの残された時間を使って、リッキーを殺害しに行こうとするが、すべてが自分の思い違いだったことがわかり、一件落着となる。

一方このエピソードの元となった“The Wills”では、夫であるジョージが自分の遺言書だけでなく、妻のリズの遺言書も用意する。リズは自分の遺言書が書かれていたことを知り、ジョージが自分を殺そうとしているのではないかという疑念を抱く。後日、夫妻で上司の山荘に行くことになり、ジョージは上司から必要な買い物を頼まれる。そのメモにはネズミ退治に使う毒、衣類を干すためのロープ、そしてパティオを作るためのセメントが記されていた。そのメモを読んだリズは、自分を殺害するための道具だと思い込み、パニックに陥る。リズの様子を心配したジョージは、医者へのアドバイスに従い、睡眠薬入れた牛乳を飲ませるが、毒薬が入っていると思い込んだリズは大げさに苦しむ。

以上のように、設定やストーリーの運びはラジオとテレビ双方のエピソードで全く同じというわけではないが、両者のギャグの性質を比較する上で非常に興味深いシーンがある。それは、“Lucy Thinks Ricky Is Trying to Murder Her”で言えば、ルーシーの情緒不安定な態度を不安に思ったリッキーがフレッドのアドバイスに従い、睡眠薬を入れたソーダ水を飲ませようとするが、リッキーが薬をいれるところを見ていたルーシーが毒薬だと思い込

---

<sup>37</sup> 第 4 話の放送となった理由は、技術的な問題や番組の内容面でより適当なものを選んだなど諸説ある。

み、必死に抵抗する箇所である。対して、“The Wills”では、リズはジョージから気分を落ち着けるために温かいミルクを飲むように勧められるが、メイドのケイティーからそのミルクには何か粉薬が入っているということを耳打ちされ、何とか飲まずに済ませようとする。両作品における当該箇所は、次の引用の通りである<sup>38</sup>。

“The Wills”	“Lucy Thinks Ricky Is Trying to Murder Her”
<p>George: Hello, Liz. Did you decide to come out of your room?</p> <p>Liz: I'm thirsty. I was just on my way to get - what were you doing in the kitchen?</p> <p>G: Nothing important. I thought it would be nice if I got us each a big glass of warm milk.</p> <p>L: No thanks. <b>I'm not thirsty.</b></p> <p>G: You just said you were.</p> <p>L: Well, I'm not.</p> <p>G: Aw, it's too bad. Katie already fixed it.</p> <p>L: Katie fixed it?</p> <p>G: Yes.</p> <p>L: <b>Good, I'm thirsty.</b></p> <p>G: Yes, dear. (BEAT) Katie, will you bring in the milk you fixed, please?</p> <p>Katie: Coming, Mr. Cooper. Here we are.</p> <p>G: Ah, thanks, Katie. Just put the tray on the table.</p> <p>(ケイティーがトレイをテーブルに置く音)</p> <p>K: Yes, sir. Mrs. Cooper, could I see you in the kitchen a minute, please?</p> <p>L: Certainly, Katie.</p> <p>(キッチンのドアが閉まる音)</p> <p>What is it?</p>	<p>①' <u>(リッキーが薬の入った水を用意しているのを部屋の隅から見ているルーシー。当然毒薬だと思い込む)</u></p> <p>Ricky: Lucy!</p> <p>Lucy: Yeah-yeah?</p> <p>R: Come on, honey, have a drink.</p> <p>L: Well, I... I'm not really very thirsty.</p> <p>R: Oh, come on, sweetheart, it'll do you good. Come on, honey, come on.</p> <p>L: Well, all right.</p> <p><u>(リッキーが飲む予定のコップを受け取ろうとするが、上手くいかない。どうしても「毒薬」を飲みたくないルーシーはテーブルにコップを置く)</u></p> <p>②' <u>L: <b>Let's dance.</b></u></p> <p>R: <u>Dance?</u></p> <p>L: <u>Yeah, I haven't danced in a long time.</u></p> <p><u>Put your glass down here</u></p> <p>R: <u>But honey, there's no music.</u></p> <p>L: <u>Oh, who needs music? You dance divinely.</u></p> <p><u>(踊っている最中、リッキーが後ろを向いている間に、コップをすり替えるルーシー)</u></p> <p>L: <u>That's enough dancing, let's drink.</u></p>

<sup>38</sup> 『アイ・ラブ・ルーシー』のスク립ト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。日本語のト書きは筆者が補ったものである。また、英語のト書きはクローズドキャプションから引用したものである。『マイ・フェイバリット・ハズバンド』のスク립トは<http://www.genericradio.com/series.php?tag=myfavoritehusband> (最終閲覧日 2016年1月4日) から引用した。網掛け部分は、ラブ・トラックが使用されている箇所を示している。また、番号や下線は筆者が施したものである。

<p>① <u>K: (URGENTLY) Don't drink the glass on the right. He put a powder in it.</u>  L: (GASPS) He didn't!  K: I saw him - when my back was turned.  <u>What are you gonna do?</u>  L: Well, I'll do like they do in the movies. I'll get him to look away and then switch the glasses.  K: Good luck.  (ドアの開閉音)  G: Well, what did Katie want, dear?  ② <u>L: Oh, nothing. Let's drink our milk. Oh, George! Look at the fireplace! I think a log's gonna fall over!</u>  G: <u>Where?</u>  (リズがグラスを交換する音)  L: There.  G: There's no log in the fireplace.  L: My mistake.  G: You'd better drink that milk, Liz.  L: Okay. Here goes ? Ah, good. (BEAT) Why don't you drink yours, George?  G: All right.  L: No! Wait! I can't let you do it! Even though YOU would have allowed <b>ME to!</b>  G: What?  L: You put something in my glass, didn't you, George? Well, I fooled you! <b>I switched glasses!</b>  ③ <u>G: I had a hunch that's why Katie called you, so <b>I switched them again while you were out of the room.</b></u>  L: Why, she ? then you ? then I ? Oh, I can't figure it out, George! Tell me, who got the one with the powder?  G: You did.</p>	<p>③' - 1 <u>R: (gasps) Look at that!</u>  L: What?  R: <u>That is the biggest spider I've ever seen.</u>  L: <u>Where? Where? I don't see anything.</u>  (リッキーもコップをすり替える)  R: Well, I gu... I guess I was mistaken.  L: Oh. Well, let's drink.  R: Salud.  L: Gesundheit.  (ルーシー飲む。それを見たリッキーも自分のコップに口をつけようとする)  L: No, wait!  (リッキーのコップを投げつける)  R: What was that for?  L: I can't do it to you even though you would do it to me.  R: What are you talking about?  L: <b>I switched glasses.</b>  ③' - 2 <u>R: <b>I know you did. I switched them back.</b></u>  L: You mean... you mean, I got the one with th-th-the...  R: You certainly did.</p>
---	---

より具体的に細部に着目しながら“*The Wills*”と“*Lucy Thinks Ricky Is Trying to Murder Her*”を比較してみると、大きな相違点として三箇所指摘することができる。まずグラスの中に「毒薬」が入れられることを知る箇所であるが、“*The Wills*”では、リズは女中のケイティーにキッチンに呼び出され、ジョージが先ほどグラスに粉薬を入れていたという事実を知らされる（下線部①）。リズは恐怖にあえぐ（“*GASPS*”）が、その箇所にラフ・トラックが挿入されている。おそらく、スタジオにいる観客がリズ（ルシル・ボール）の大きな表情を見て笑ったものと推察される。一方、“*Lucy Thinks Ricky Is Trying to Murder Her*”の場合、部屋の隅にいるルーシーが直接、リッキーがソーダ水の入ったグラスに薬を入れるところを目撃する（下線部①’）。

次に、毒薬の入った飲み物を入れ替えようとする両エピソードの場面であるが、“*The Wills*”においては、リズが暖炉の薪へとジョージの注意を向けている間にグラスを交換する（下線部②）。ラジオ・ドラマゆえ当然ながら、ここは効果音だけで表現されている。“*Lucy Thinks Ricky Is Trying to Murder Her*”ではグラスの交換が、もっと手の込んだ身体的動作を伴う形になり、ルーシーがリッキーに踊ろうと誘いかけ、そのダンスの動きを利用して、素早くグラスを交換する様子が描かれている（下線部②’、図 1）



図 1

39。

さらに両作品で異なっている点がある。“*The Wills*”においては、リズがグラスを交換した行為は、結局自分のところに「毒薬」入りのものを戻す結果になったことを、ジョージによって知らされる。リズがケイティーに呼ばれてキッチンへ行った際（下線部①）、右側のグラスには「薬」が入っているので手を付けないように忠告される。しかし、その後、ジョージの注意を逸らした隙に、リズはグラスを入れ替える（下線部②）。ところが、リズがミルクを飲んだグラスこそその「右側」のグラスであったのである。なぜなら、リズがキッチンへ呼ばれて退室していた間に、状況を先読みしていたジョージがあらかじめグラスを入れ替えていたからである（下線部③）<sup>40</sup>。このグラスの再交換は、“*Lucy Thinks Ricky Is*

<sup>39</sup> 図 1 の画像は、DVD のスクリーンショットを使用。

<sup>40</sup> ジョージはここで“*I switched them again*”と述べているが、ジョージがグラスを替えるのはリズがキッチンへ行って入るあいだの 1 回だけである。この“*again*”は直前のリズの“*I switched glasses!*”に対応して、「逆に僕の方でも替えていたんだよ」という意味で用いられたものであろう。

“Trying to Murder Her”では、ルーシーがダンスの最中にグラスを入れ替えたあと、それを察知したリッキーが、大きな蜘蛛がいると言ってルーシーの視線を逸らしたときに行われ（下線部③’ - 1）、後ほどルーシーに種明かしされる（③’ - 2）。

こうしてみると、『マイ・フェイバリット・ハズバンド』では言語で行われていた行為が、『アイ・ラブ・ルーシー』においては視覚に直接訴えかける形に変えられていることがわかる。たしかに両作品間では長いダイアログがそのまま移行されている場合もあり<sup>41</sup>、そういう意味では共通性、同質性が強いとすることができるが、しかしその一方で、コメディとして重要な要素であるギャグは、ラジオからテレビへというメディアの移り変わりに応じて言語・聴覚的なものから視覚的なものへと発展しているのである。さらに言えば、『アイ・ラブ・ルーシー』のギャグは、単にラジオで使用されたギャグをそのまま視覚化したというのではなく、そこにテレビという視覚メディアならではの改変や工夫を施し、ルーシーの変装やパフォーマンスを主軸にしたものや、小道具を使ったもの、あるいは大がかりなセットを用いたものなど、多彩な演出が凝らされている。次章以降では、そういった特徴をよく表した視覚的ギャグの代表的な例を取り上げて、その生成過程や機能について詳細な分析を試みる。

---

<sup>41</sup> Landay, *I Love Lucy*, 33.

## 第2章

### トランスフォーメーション 変装／変換としてのギャグ——シチュエーションとの関係から——

本章では、ルーシーが他者になりきったり、服装によって性格を変えてしまったりすることによって笑いを生み出す「変装ギャグ」に注目し、ルーシーの状況や物語構成と関連付けてギャグを考察する。

数多ある『アイ・ラブ・ルーシー』の視覚的ギャグには、大きく分けて三つの種類が存在する。まず一つ目に、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。物質ギャグとはつまり、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のことを指す<sup>42</sup>。二つ目は、ルーシーがエピソード内で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」、そして三つ目がこの章で扱う変装ギャグである。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る。実際、番組開始から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<sup>43</sup>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であった。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。本章は、変装ギャグの生成過程と状況の関連、ストーリー構成におけるギャグの機能分析を通して、変装ギャグの本質に迫ろうとするものであ

---

<sup>42</sup> 前者の、物を駆使する例として、“Ricky Thinks He Is Getting Bald” (第34話 1952年6月2日放送)が挙げられる。このエピソードでは、薄毛を不安がるリッキーに嫌気がさしたルーシーが、最新のヘアマッサージと称して、リッキーの頭部に生クリームや酢などをかけ、大きな機械で頭を押し潰すかのように拷問的なマッサージを施す様子が描かれている。こうした物を駆使する物質ギャグは、ルーシーが物質を破壊したり、投げたり、それで叩いたりすることで相手を混乱させる特徴を持っている。また、後者の、物に支配されるギャグの特徴は、今度はルーシー自身が物質によって混乱に陥れられるというものである。典型的なエピソードとして、スピードをあげたチョコレート工場のベルトコンベアに翻弄され続ける“Job Switching” (第36話 1952年9月15日放送)が挙げられる。

<sup>43</sup> 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” (第145話 1956年2月27日放送)、第9位“Bon Voyage” (第140話 1956年1月16日放送)、第8位“The Great Train Robbery” (第132話 1955年10月31日放送)、第7位“The Freezer” (第29話 1952年4月28日放送)、第6位“Harpo Marx” (第125話 1955年5月9日放送)、第5位“L.A. at Last” (第114話 1955年2月7日放送)、第4位“Lucy Is Enceinte” (第45話 1952年12月8日放送)、第3位“Lucy’s Italian Movie” (第150話 1956年4月16日放送)、第2位“Job Switching”、第1位“Lucy Does a TV Commercial” (第30話 1952年5月5日放送)。

る（変装ギャグの詳細と取り上げる理由は後述する）。

### 第1節 『アイ・ラブ・ルーシー』と「変装ギャグ」

喜志哲雄によれば、「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」<sup>44</sup>。喜志は、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を「変装」としている。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<sup>45</sup>。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<sup>46</sup>。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』に当てはめて考えてみると、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ものを「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ものが「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、ここ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38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的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<sup>47</sup>。『アイ・ラブ・ルーシー』において、変装ギャグが主要

---

<sup>44</sup> 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。

<sup>45</sup> 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。

<sup>46</sup> 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。

<sup>47</sup> 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”）。

なギャグとなっているのには、大きな理由が二つ存在する。それは以下の二点である。

① 演劇における変装の伝統

② ルシル・ボールの芸歴

まず①演劇における変装の伝統の観点から見ていくと、変装という行為は古代ギリシヤ・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、古代劇においての変装は、装いを変えて相手を騙すという「劇的約束事」<sup>48</sup>としてみなされているわけではなかった。もちろん、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>」<sup>49</sup>とは程遠いものだった。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、特に先ほど例にも挙げたシェイクスピア喜劇における変装は、「私たちが、おそらく最も親しい実例として知っている」<sup>50</sup>もので、それ以降、「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」<sup>51</sup>。

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、ある場面的一部分に至るまで、多くの作品の中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<sup>52</sup>。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<sup>53</sup>。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大きな流れの中

---

<sup>48</sup> 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。

<sup>49</sup> 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。

<sup>50</sup> 井上、33頁。

<sup>51</sup> 同上、34頁。

<sup>52</sup> 作中では William Courtright 演じる叔父は Uncle Bernal と表記されているが、誰の叔父にあたるのかは言及されていない。また、妻の家出の原因となった居候のスタンも、詳しい身分は明らかにされないままである。

<sup>53</sup> Anthony Balducci, *The Funny Parts: A History of Film Comedy Routines and Gags* (Jefferson, NC: McFarland, 2012), 135-44.

で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、そういった伝統的なコンヴェンションによ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。ルシル・ボール（本名ルシル・デシレ・ボール）は、10代の頃にファッション・モデルとして芸能界入りを果たすが、1933年公開の *Roman Scandal* に出演したことをきっかけとして、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 Rogers<sup>54</sup>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 Buster Keaton(1895-1966)やマルクス兄弟を始めとする、多数のコメディアンたちとの共演を経てさらに鍛錬を積んでいく<sup>55</sup>。そしてラジオ界、テレビ界へと進出し、やがては「コメディ界の女王」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”)<sup>56</sup>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、変装ギャグはボールの芸才が十分に活かされたギャグなのである。

しかし、ここで一つ疑問点が浮かび上がる。ルシル・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すれば、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。ではどうして変装ギャグが、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、次節で述べるようにルーシーと彼女の「大状況」を考慮に入れる必要がある。

## 第2節 ルーシーの「大状況」と四つの問題

本論において、「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。つまり大状況とは、ルーシーはどういう

---

<sup>54</sup> 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。

<sup>55</sup> ルシル・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。

<sup>56</sup> Halberstam, 196. 日本語訳は、『ザ・フィフティーズ 〈上〉』219頁。

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<sup>57</sup>。「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ということは序章でも述べたが、彼女は決して自分が専業主婦のままでいること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。それは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ぬことは、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。」<sup>58</sup>

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

---

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> 和訳は筆者によるものである。

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.

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<sup>59</sup>。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<sup>60</sup>。

このように女性が家庭に入るよう求められているという状況は、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 1950 年代のアメリカでは、現実世界においても、女性たちはルーシーと同じように、夫からそして社会からも主婦であることを要求された。「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」<sup>61</sup>と Betty Friedan が指摘しているように、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.”)<sup>62</sup>時代だったのである。

---

<sup>59</sup> Horace Newcomb, ed., *Encyclopedia of Television. Vol.2.* (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997), 815.

<sup>60</sup> ゼルトナーは「エキセントリックな妻とより常識的な夫との戦い」(“the screw-ball wife and her jousts with a more sensible husband”)を『アイ・ラブ・ルーシー』の“basic premise,” “bare bones premise”と呼んでいる。Zeltner, 25, 44.

<sup>61</sup> 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。

<sup>62</sup> Halberstam, 590. 日本語訳は、『ザ・フィフティーズ(下)』214頁。

シチュエーション・コメディというジャンルが、放送当時の世相を色濃く反映するという特色があるということは序章でも触れた通りであるが、『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・コメディ作品も、「理想化された無菌状態の素晴らしき家庭の姿を描き出していた」（“portrayed a wonderfully antiseptic world of idealized homes”）<sup>63</sup>だけではなく「一種の行動規範を示すモデル家庭」（“role models”）<sup>64</sup>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、NBC1958-1960) 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、「一般的にみな父親に従順で礼儀正しかった」<sup>65</sup>。むしろルーシーの場合は、夫に反抗し続けるという点では例外と言えるかもしれない。しかし、後述するように、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、この時代の他のコメディ作品と何ら変わらない設定なのである。

『アイ・ラブ・ルーシー』に話を戻すと、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、前節の最後で挙げた問題の答えも自ずと導き出されることになる。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、大きな傾向として、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は様々な問題が派生してくるが、それは大きく四つの問題として分類される。

- 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、それは上記の四つに分類される問題によって、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

---

<sup>63</sup> Halberstam, 508. 日本語訳は、『ザ・フィフティーズ〈下〉』121頁。

<sup>64</sup> Halberstam, 510. 日本語訳は、『ザ・フィフティーズ〈下〉』123頁。

<sup>65</sup> 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。

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。次節で詳しく分析を試みる。

### 第3節「変装ギャグ」の四つの型とその特徴

#### 3-1 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。これから扱おうとする“Men Are Messy”（第8話 1951年12月3日放送）というエピソードの冒頭部分でも、リッキーが帰宅するのを待ちながらリビングを綺麗に掃除しているルーシーが映し出されている。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。

ある日の夕方、リビングの掃除を終え、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と入ってくる。そして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、たった今ルーシーが綺麗にし終えたばかりの部屋を隅々まで散らかしていく。戻ってきたルーシーが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



図2

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、一生懸命家事に勤しむルーシーへの感謝の言葉すらない。

後日、リッキーに雑誌取材の仕事が入った。カメラマンである Jim から、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、ルーシーに部屋をしっかりと片づけておくようにとエセルに伝言を頼む。しかしエセルから伝言を受け取ったルーシーは、リッキーの理不尽さ、そして主婦としての日々の努力の報われなさに対する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2）<sup>66</sup>。

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、農村地方を想起させ

<sup>66</sup> 図2 出处 <http://www.lucyfan.com/ilovelucy8.html>（最終閲覧日 2013年11月3日）

るずぼらな妻になるという特徴がある<sup>67</sup>。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。なぜならば、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のジムが小汚いルーシーを見て、リッキーにこれは誰かと尋ねると、リッキーは次のように答える。

ジム「これは誰なんだい？」

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。殺してしまおう。」

Jim: Do you know who this is?

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、リッキーにとっても、いつもの小奇麗なルーシーでなければ、もはや人間ですらないのである。「田舎的」な主婦への変装は、リッキーへの嫌がらせとしての機能十分に果たしているのだ。

### 3-2 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という問題のほとんどは、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」<sup>68</sup>となって表れるが、「変装ギャグ」という

---

<sup>67</sup> “Mr. and Mrs. TV Show” (第 121 話 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腹を立てたルーシーが、本番になると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。

<sup>68</sup> “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

手法を伴って表されるものも少なからず存在する。“The Audition”（第6話 1951年11月19日放送）もそのうちの一つである。

“The Audition”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入手したルーシーは、リッキーが起床するなり自分もナイトクラブのショーに出演させてくれるように頼むが、断られ続ける。ごねるルーシーをバスルームに残し、リビングに行ったリッキーは、テレビ局のプロデューサーが視察にやって来るのが今日であることをフ



図3

レッドから知らされる。ショーを必ず成功させてテレビ出演の契約を結びたいリッキーは、何も知らないルーシーに街での用事を言いつけ、ショーに出るのをあらかじめ阻止し、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、自転車に乗るアクロバティックな芸のリハーサル中に怪我をしてしまったそのコメディアンは、本番が始まるまでの間、リッキーの薦めで誰もいないリカード夫妻のアパートで休憩することにする。そこへ予定よりも早く用事を済ませて帰宅したルーシーは、リッキーの魂胆を知り、腹を立てる。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3）<sup>69</sup>。

「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は、「道化的なキャラクター」になるという傾向がある<sup>70</sup>。その理由の一つには、「道化的なキャラクター」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だと考えることができる。その結果、リッキーが常々抱いている「ルーシーには才能

---

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、会社の間人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。

<sup>69</sup> 図3 出处 <http://www.lucyfan.com/stillweek202.html>（最終閲覧日 2014年6月7日）

<sup>70</sup> “The Ballet”（第19話 1952年2月18日放送）では、道化師ではないが、パ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。

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。その証拠に“*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。

また、急遽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、子供達とカウボーイの出し物をしなければならなくなった“*The Amateur Hour*”（第14話 1952年1月14日放送）というエピソードにおいては、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ドルを得るなど、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。

### 3-3 リッキーからの愛情の獲得—“*Be a Pal*”における三つの変装—

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どのように獲得し、どう維持していくかという問題がルーシー自身の中で重要となってくる。しかしルーシーが余りにもその問題に対して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*”（第2話 1951年10月22日放送）はその問題が典型的に描き出されているエピソードである。

リッキーが仕事に出かける前の貴重な二人だけの時間に、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に出勤してしまうリッキーに立腹してしまう。しかし、友人のエセルが薦めた結婚生活のハウツー本に、夫が妻に関心を示さなくなる原因は妻自身にあるということが書いてあることを知り、ルーシーはリッキーの関心を何とか取り戻そうと、本のアドバイスに従い様々な変装をする。

リッキーの関心を再び得るために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ルーシーの姿は届かない。挙句の果てには顔色が悪い、病気ではないのかとまで言われる始末で、最初の試みは失敗に終わってしまう（図4）<sup>71</sup>。そこに



図4

<sup>71</sup> 図4 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）

再びエセルが本を持ってやって来る。本を読み進めていくと、「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。」と記述されている。つまり、夫の趣味を友達のように共有することにより、二人の時間を増やし関係を改善させるという方法である。ポーカー好きのリッキーは、頻繁に男友達の集まりに参加し、ポーカーを楽しんでいる。ルーシーはトランプ片手にその集會に乱入し、一戦を交えようと、勝手にゲームに参加する。しかし、ルールを知らないルーシーは、ゲームを幾度となく中断させたり、トランプをまき散らしたりしたことで、そこに居合わせた男性達の興奮を買っただけでなく、リッキーをも怒らせてしまい、状況を悪化させる（図5）<sup>72</sup>。



図5



図6

二度の失敗を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。このついでに、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期待する。しかしながら、もう後がないルーシーが真剣になればなるほど、キューバの曲を流していたレコードプレーヤーが故障し、收拾がつかなくなるほど計画は台無しになる（図6）<sup>73</sup>。

このようにルーシーは「妻」→「友達」→「母親」といったふうに、リッキーが関心を寄せるであろう存在に徐々に近づき、その挙げ句、血縁関係にまで至っている。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している。

では、なぜルーシーはリッキーを怒らせたり、困惑させたりしてまで、リッキーの関心や愛情を取り戻すのに躍起になっているのだろうか。その理由はやはりルーシーの大状況に

<sup>72</sup> 図5 出处 <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）

<sup>73</sup> 図6 出处 <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）

起因するものだと言える。ルーシーのリックイーからの愛情の獲得・維持はつまり、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。極端に言えば、夫との繋がりのみで存在している「専業主婦＝ルーシー」が、夫の関心すら獲得することができなければ、その存在意義さえなくしてしまうということになる。ルーシーはそのことに危機感を感じ、焦っているのだ。“Be a Pal”の「変装ギャグ」には、リックイ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と言える。

### 3-4 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

これまで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、外に放出されるようなものであった。しかしながら、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。

その例として挙げる“The Ricardos Dedicated a Statue”（第179話 1957年5月6日放送）のストーリーは以下のようなものである。

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、リックイーがその除幕式の進行役の仕事を得た。しかし除幕式の前日、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まう。焦ったルーシーが思いついた策が、自分が石像に成りすまし、除幕式を切り抜けようとするものであった（図7）



図7

74。

石という物質になったルーシーは当然、全く動いてはいけない状態に置かれる羽目になる。このような動きが制限されてしまう特徴を持つ「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という“New Neighbors”(第21話 1952

74 図7 出处 <http://www.lucyfan.com/lucyinwestport.html> (最終閲覧日 2014年3月12日)

年3月3日放送)というエピソードや、芸能人の自宅に勝手に忍び込んでしまい、人がやってきたので熊の毛皮を着て敷物になったりする“The Tour” (第127話 1955年5月30日放送)というエピソードでも見られる。これらの例からもわかるように、この型に属する変装は、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「動くことができない」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。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も重要な点であると言えよう。つまり、我々は最終話で見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。

さらに言えば、一見並列関係に見えるこれら四つの問題は、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することができる。さらに上述の問題①の型の変装から問題④の型の変装へと移行するにつれて、変装のダイナミズムやルーシーに与えられた自由度がどんどん小さくなり、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(図8)。このように、『アイ・ラブ・ルーシー』における多種多様な「変装ギャグ」は、ルーシーの大状況によって生み出されているのである。

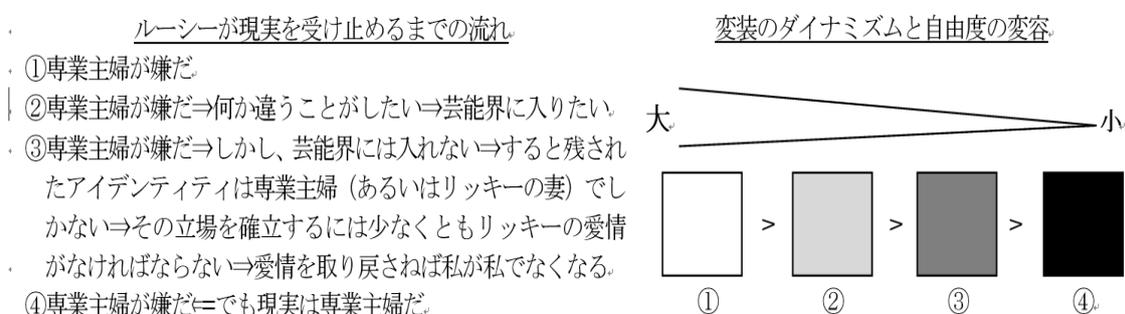


図8 ルーシーが現実を受け止めるまでの流れ、および変装のダイナミズムとルーシーの身体的自由度の変容

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。

#### 第4節 「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、3-1 から 3-3 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「能動の変装ギャグ」と呼ぶことにする。反対に、3-4 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「受動の変装ギャグ」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、ルーシーはどのような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<sup>75</sup>。

具体的に説明するために、ここでは能動の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込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』全体において能動の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

---

<sup>75</sup> グロートは、ここで言う「小状況」のことを“particular situation”と呼び (Grote, 60)、またロバーズは “the weekly situations”と呼んでいる (Robards, 60)。

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的変装ギャグは、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9）。

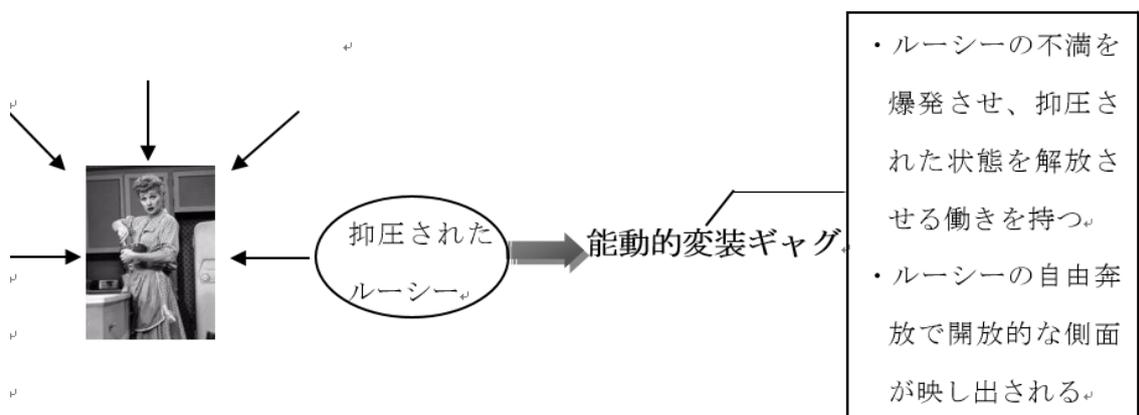


図9 能動的変装ギャグの構造

一方で「受動的変装ギャグ」は、ルーシーの小状況において、能動的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。受動的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送っている状況であった。しかし、いったん受動的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10）。

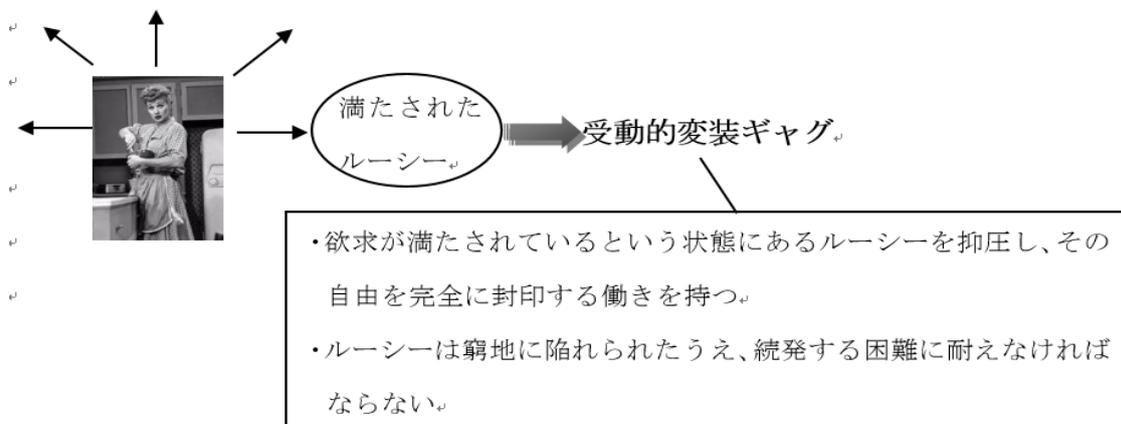


図 10 受動的変装ギャグの構造

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。

#### 第 5 節 物語構成におけるギャグの機能

“The Audition”において、能動的変装ギャグが発動された後のルーシーの小状況は、最初におかれた彼女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”で受動的変装ギャグが発動された後のルーシーの小状況も同じように、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整理してみると、以下のように図示できる（図 11）。

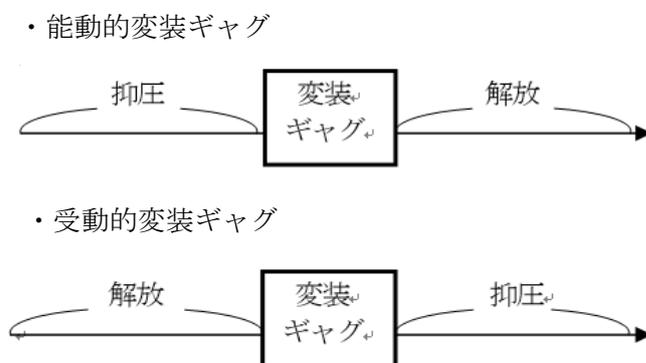


図 11 変装ギャグ後の小状況の変化

この図式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。

本節では物語構成との関連から、変装ギャグが持つ新たな機能を考察してみる。そうするに当たり、ここでは「物語構造分析手法の完成者」<sup>76</sup>であり、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<sup>77</sup>。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使って表したもので、主体(サブジェクト。Sと表される)と対象(オブジェクト。Oと表される)を結び付ける関係のことを指している。グレマスがここでいう主体とは、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、主体(S1と表される)は価値ある対象(O)と結合している(conjunction、∧という記号で表される)か、あるいは分離している(disjunction、∨)状態にあるとグレマスはいう。これを「状態の言表」といい、この時、主体は「状態の主体」と呼ばれる。

この「欲望の関係」のモデルを『アイ・ラブ・ルーシー』に当てはめてみると、第4節で見た能動的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、受動的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と指摘できる。

再びグレマスの理論に戻ると、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(F - Transformation)」であり、物語の初めで状態の主体(S1)が対

<sup>76</sup> 高田明典『物語構造分析の理論と技法』(大学教育出版、2010年)61頁。

<sup>77</sup> A.J. Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1987.

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のである。グレマスはこの「変換行為(F-Transformation)」を次のような式で表している。

$$F\text{transformation} \quad [ (S1 \vee O) \rightarrow (S1 \wedge O) ]$$

$$F\text{transformation} \quad [ (S1 \wedge O) \rightarrow (S1 \vee O) ]$$

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。そうであれば、第2節、第3節、そして第4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つ。このようなギャグと状況の「対等な」相互関係こそ『アイ・ラブ・ルーシー』の変装ギャグの本質なのである。

### 第3章

#### 手錠で繋がれた夫婦<sup>カップル</sup>——ギャグの連続性と連結性——

本章では、“The Handcuffs”というエピソードの視覚的ギャグに焦点を当て、ギャグを単体で捉えるのではなく、連続性・連結性の観点から分析することの重要性を指摘したい。詳細は後述するが、ギャグの連続性・連結性に言及している研究者もいる。しかしながら、それはそのようなギャグの存在を指摘しているだけで、ギャグの連続性・連結性が作品解釈にどのような重要性を持っているのかまで考察し、それを具体的な作品解釈に発展させているわけではない。そこで、本章の目的は、ギャグの連続性、連結性に着目することが作品解釈にとって重要であるということをも“*The Handcuffs*”を使って例証することにある。

#### 第1節 “The Handcuffs”と「手錠ギャグ」

“*The Handcuffs*”というエピソードでは、ナイトクラブでの仕事が休みの日にもかかわらず、別の仕事のリハーサルのため、テレビ局へ行くと言い出したリッキーに対し、休みの日ぐらいは夫婦水入らずで過ごしたいと願うルーシーが、友人の家から拝借したおもちゃの手錠を使って、自分の手と昼寝をしているリッキーの手を繋ぐことで、半分冗談交じりに抗議するシーンが冒頭部分で



図 12

描かれている。この友人というのは、マーツ夫妻のことであり、おもちゃの手錠は先刻、フレッドがルーシー、リッキー、エセルの三人の前で手品を披露した際に使用していたものであった。しかし、ルーシーがおもちゃだと思って持ってきたその手錠は先程の物とは別物で、実は南北戦争時に使用されていた本物の手錠だということが発覚する。ルーシーとリッキーの二人は、解錠する鍵も手元にない上、すぐに自宅に駆けつけてくれる鍵屋も見つけられず、一晩以上、手錠で繋がれたまま過ごす羽目になるのである（図 12）<sup>78</sup>。

このエピソードでは、「リッキーと一緒にいたい」というルーシーの願望が強調されているが、手錠はリッキーと繋がっている状態を視覚的に最もよく表しうる道具の一つであろう。ここではこのような手錠を使って生み出すギャグを、「手錠ギャグ」と呼ぶことにする。

<sup>78</sup> 図 12 出処 <http://anthonybalducci.blogspot.jp/2013/10/stuck-on-you-handcuffs-routine.html> (最終閲覧日 2014 年 5 月 27 日)

むろん、二人の人間を繋ぐのは縄でも鎖でもよいのだが、ここで手錠が使用されているのは喜劇のコンヴェンションによるところが大きいだろう。実際のところ、手錠ギャグはテレビ以前においても映画の中で多々使用されてきたお決まりのギャグであった。例えば、Roscoe 'Fatty' Arbuckle 監督作品の *Once a Hero* (1931) というコメディ映画では、ある銀行員が自分の結婚式に向かう途中、警官とトラブルになり、前日自分が警察に突き出した犯罪者と手錠で繋がれてしまうという使われ方をされている。他にもキートンが出演している *What! No Beer?* (1933) では、小柄なキートンが大柄で喧嘩っ早い男と手錠で繋がれ、大柄な男が暴れるたびに身体的に振り回される様子が描かれる。ギャグ研究者の Balducci は、「典型的な手錠ギャグの第一の要素は、不釣り合いの二人である。」（“The first element of the definitive handcuffs routine is the mismatched pair.”）<sup>79</sup> とし、コメディには欠かせない要素だと指摘する。上記の二作品にはこの第一の要素が含まれている。また、Alfred Hitchcock は *The 39 Steps* (1935) において、手錠ギャグの第二の要素である「不釣り合いな二人が協力する方法を見つけ、お互いを好きにさえなっていく。」（“the mismatched pair finding a way to work together and even coming to develop affection for one another.”）<sup>80</sup> といった事柄を導入している。つまり、手錠ギャグは喜劇で使われる代表的な型の一つであり、『アイ・ラブ・ルーシー』のこのエピソードも、そういった伝統的なコンヴェンションに沿って作られたものであると言える。

しかしながらこれまでの手錠ギャグとは異なり、リカード夫妻を演じ、番組制作にも携わっていたルシル・ボールとデジ・アーネズは、これらの要素をプロットに沿って連続したものに発展させた。実際にどのような連続性があるのかは次節で詳しく見ていくが、バルドゥーチーはこのエピソードの手錠ギャグについて「完璧な三幕構成になっている手錠のプロット」（“perfect three-act handcuffs plot”）<sup>81</sup> と指摘している。

第 1 幕 意見の合わない二人が手錠で繋がれる。

第 2 幕 手錠で繋がれた二人が、ある困難な状況に置かれ、お互いの動きを調整する必要に迫られる。

---

<sup>79</sup> Anthony Balducci, “Stuck on You: The Handcuff Routine”, The Balducci’s Journal, entry posted October 10, 2013, <http://anthonybalducci.blogspot.jp/2013/10/stuck-on-you-handcuffs-routine.html> (最終閲覧日 2014 年 5 月 27 日)

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Ibid.

第3幕 二人が、ある重要な出来事に際して自分達の陥っている厄介な苦境を隠す手立てを発見する。

Act one. Get a disagreeable duo locked together in handcuffs.

Act two. Put the bound duo into a tricky situation where they need to coordinate their movements.

Act three. Have the duo find a way to hide their embarrassing predicament at an important event.<sup>82</sup>

バルドゥーチーが「幕」という言葉を用いているのは、『アイ・ラブ・ルーシー』の手錠ギャグが劇的な展開を見せるからであろう。このような意味でも、“The Handcuffs”は、ギャグの連続性・連結性を考察するために好適な題材だと言えるだろう。

## 第2節 連続する手錠ギャグの構造

バルドゥーチーも「三幕構成」と呼んだように、“The Handcuffs”の手錠ギャグは、大きく三つのかたまりに分けることができる。その大きなまとまりとしてのギャグがどのように連続し、発展していくのかを具体的に考えてみる。

まず、一つ目の手錠ギャグについてであるが、ここではおもちゃの手錠と間違えて本物の手錠をしてしまったうえに、解錠する鍵が手元にないことを知ったルーシーとリッキーが、大慌てで町中の鍵屋に電話する様子が描かれている。しかし、その日は鍵屋も見つけられず、リッキーも約束していたテレビ局での仕事のリハーサルに行けないままになってしまう。仕方なく今夜はこのまま休もうということになり、二人は寝室へと向かう。この寝室のシーンでの一連の動作が二つ目の手錠ギャグとなっている。ここでは、少しでも快適に眠るために奮闘するルーシーと、それに振り回されるリッキーの様子が映し出される。翌朝になり、ようやく鍵屋がやって来たが、持参した鍵束の中には二人の手錠に合う鍵がない。テレビの仕事に穴をあけることができないリッキーは、結局ルーシーを連れてそのまま本番を迎えることになる。テレビ局が舞台の三つ目の手錠ギャグは、右手を出すことができないリッキーに代わり、ルーシーがリッキーの背後に回り、彼の右手に成りきる、いわば「二人羽織」をし

---

<sup>82</sup> Ibid.

ている様子が描かれている。以上のようにこの三つの手錠ギャグは、物語のタイムラインに沿って連続して用いられているのである（図 13）<sup>83</sup>。



図 13 三つの手錠ギャグ

コメディ研究者のニールとクルトニックは、連続して用いられるギャグを **running gag**（以下、連続ギャグ）と呼び、ローレル&ハーディーの *Busy Bodies* (1933) を例に次のように説明している。

スタンがクローゼットのドアを開けるとオリーの顔にあたる。オリー…がドアをバタンと閉めると、その衝撃で壁にかかっていた金属片が外れ、オリーの頭に落ちる。その間にスタンがまた戻ってきてドアを開けるとオリーの顔面に直撃する。

Stan opens the closet and the door hits Ollie in the face. Ollie...bangs the door shut: the impact loosens a piece of metal that's hanging on the wall: it crashes down on Ollie's head. Stan, returning, has to open the door again – it hits Ollie in the face.<sup>84</sup>

このようにオリーの頭部に物がぶつかることが繰り返されるような状況が連続ギャグであり、類似したギャグ（一つ一つがそれ単体でギャグとして完結しているもの）が繰り返さ

<sup>83</sup> 図 13 出处 <http://www.lucyfan.com/ilovelucy37.html> (最終閲覧日 2014 年 5 月 27 日)

<sup>84</sup> Charles Barr, *Laurel and Hardy* (London: Studio Vista, 1967), 33, quoted in Neale and Krutnik, 52-53.

れることで、笑いが大きく深化するという特徴がある。先程の三つの手錠ギャグの連なりは、今引用した例ほど凝縮してリズムよく置かれてはいない。しかし同じ手錠のギャグが、プロット全体にわたって緩やかではあるけれども反復して配置されているという意味で、このギャグも連続ギャグであると言えるだろう。

しかし、この連続ギャグを形成している三つの手錠ギャグを一つ一つ詳細に見てみると、そこにはさらに複雑な構造があることがわかる。一つ目の手錠ギャグは、先述の通り、居間で鍵屋に電話をかけるシーンの中で使われているものだが、その内実は次のようなものである。リッキーが指で差していた電話帳の電話番号をダイヤルするために、ルーシーが受話器に手を伸ばすとリッキーの手が引っ張られ電話番号の記載場所がわからなくなる。ルーシーが電話で話をしている最中、リッキーが煙草を取り出しマッチで火をつけようとする、今度は受話器を持つルーシー手が引っ張られ、鍵屋との会話が妨害される。受話器を持ったルーシーを優先し、リッキーは自分の体をマッチを持つ手に近づけて煙草に火をつけようとするが、もう少しというところでルーシーが電話を終え受話器を置いたため、リッキーの手も一緒にストンと落とされ、点火は失敗に終わる。このように、この一つ目の手錠ギャグを構成する細かいギャグは、そのどれもがお互いに引っ張り合う動作の連続から成り立っている。

また、寝室に場所を移した二つ目の手錠ギャグでは、繋がれた状態でも何とか快適に眠ろうとして、ルーシーが自分達の立っている位置を変えようと試みる。ここでは一つ目の手錠ギャグの基調を成していた「引っ張り合う」動作は、最初の二、三回使用された後はまったく行われなくなる。二人の寝室では、ルーシーはいつもベッドの左側でうつ伏せになって眠るという習慣がある。しかし、自分の左手とリッキーの右手が繋がっている状況下では、ルーシーが左側で眠りたければ仰向けにならなければならないし、うつ伏せで眠りたければベッドの右側に寝なければならない。どちらも一度は試みしてみるものの、ルーシーはどうしても落ち着いて眠ることができずに、愚図り始める。リッキーがベッドの左側でうつ伏せになって寝ることができているので、余計に納得がいかないルーシーは、お互いの現在の位置（つまりルーシーが左手で繋がれ、リッキーが右手で繋がれている状態）を交換しよう（ルーシーが右手で繋がれ、リッキーが左手で繋がれるようにしよう）とリッキーに申し出るのである。当然、手を固定されている二人がそのようなことをするのは物理的に不可能なのだが、リッキーの説得も聞かず、ルーシーはリッキーの体に手や足を絡ませ、二人は知恵の輪状態になる。自分勝手に動き回るルーシーに振り回され、リッキーはベッドに押し倒された

り、床を転げまわったりと散々な目に会う。このように、ルーシーがリッキーを巻き込んでぐるぐると動き回ったり、体を交差したりすることで生み出されるギャグの連続がこの二つ目の手錠ギャグを構成している。

三つ目の手錠ギャグは、テレビ局の仕事の本番中に、右手が出せないリッキーに代わり、「二人羽織」のようにルーシーがリッキーの手に成りきるギャグの連鎖から成立している。本番前、リッキーはルーシーに、絶対に自分の後ろに隠れておくこと、決して変なことをしないようにと厳しく念を押す。しかしいざ本番が始まると、司会者の女性に右手で握手を求められたリッキーは、たちまち窮地に陥る。その時、カーテンの後ろからルーシーの手が伸び、あたかもリッキーの右手であるかのように司会者と握手をする。その後も、司会者のインタビューを受けるリッキーの返答に合わせ、ルーシーは巧みに、しかし女性的な仕草でくねくねと右手を動かし続ける。このように、三つの大きなかたまりとしての手錠ギャグからなる連続ギャグの中の一つ一つに、さらに細かい連続ギャグが存在している、つまり、連続ギャグの中に連続ギャグがあるという二重構造になっているのである（図 14）。

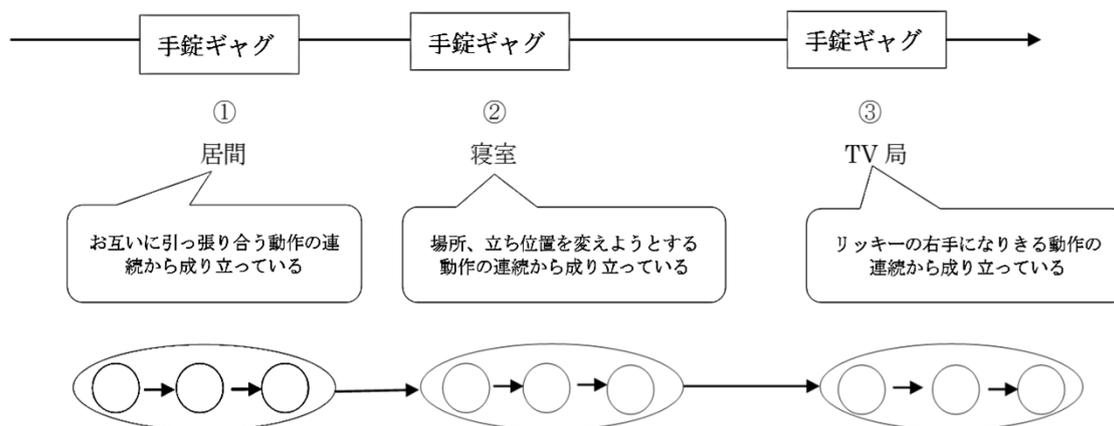


図 14 連続ギャグの二重構造

エピソードの結末部では、放送中に到着した鍵屋によって、ようやく二人は自由の身となる。最終的には手錠を外されたことを喜んでいるルーシーではあるが、リッキーの休みの日どころか、二日間もリッキーと繋がっていたことになる。このように、エピソード全編を通した手錠の連続ギャグにより、リッキーと一緒にいたいというルーシーの当初の願望は十分に達成されたといえるだろう。

### 第3節 連結ギャグとしての手錠ギャグ

しかし、実を言えば、このエピソードの手錠ギャグを通して、ルーシーの願いがもう一つ叶っている。その願いとは、エピソードの枠内だけでは見えてこない、ルーシーの大状況と深く関連したものである。当エピソードでは、芸能界に入りたいというルーシーの願望が図らずも達成する過程が、空間移動、つまり家庭から彼女が憧れてやまないテレビ局への場所の変化を通して表されているのである（図15）。

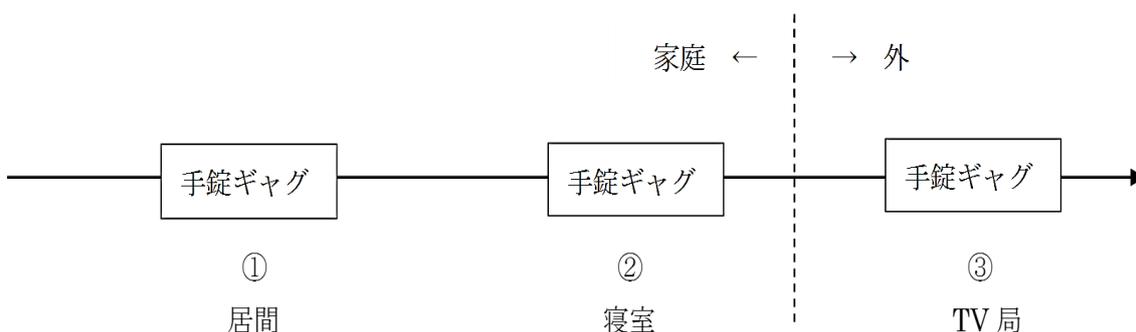


図15 手錠ギャグとルーシーの空間移動

そして、この空間移動という観点から考えると、先程見た連続ギャグの中に、ルーシーがリッキーと一体化するプロセスが存在していることが確認できるのだ。一つ目、つまり居間での手錠ギャグ（図14①）では、ルーシーとリッキーがお互いに自分の思いのままに引っ張る動作が重なっていた。当然この時点では二人の動く方向は正反対になっており、交わる気配はない。しかし、寝室での手錠ギャグはどうだったであろうか。手錠ギャグ②の中心となっている動作は、明らかに居間でのものとは異なっている。ここでは、二人が引っ張り合う動作はなくなり、何度かの旋回をくり返した後、ルーシーがリッキーの方向へ向かい、一体化する流れができていく。この時の二人の位置の交換は、実はその日の晩に眠る場所だけではなく、外で働くリッキーと自分の状況を交換とまではいかずとも、自分が家庭外へ移動する試みも兼ね備えているのである。眠る場所を変えようと提案するルーシーに、「それは不可能だよ。」（“That’s impossible.”）というリッキーに向かって、ルーシーが「あなたはやってるじゃない。」（“You are doing it.”）と強気に言い返す台詞は、芸能界へと足を踏み入りたい彼女の野心の表れとも読める。そして最後、テレビ局での手錠ギャグ③においては、ルーシーは完全にリッキーと一体化し、リッキーの右手という体の一部になることで、リッキーと共に歌い踊ることができるようになっている。ここでは二人を繋ぐ手錠、そしてルー

シー本人が見えなくなることが一体化の象徴と言えるだろう。以上のプロセスを図に表すと以下のようなになる（図 16）。

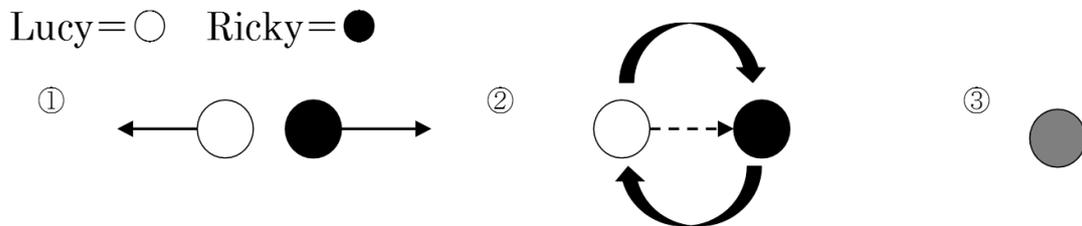


図 16 ルーシーとリッキーの一体化のプロセス

こうして、外で働くリッキーと手錠で繋がりを、自分をリッキーと重ね合わせることで、主婦ルーシーは普段は入ることのできない芸能界に足を踏み入れることが可能となったのだ。

このように、ルーシーとリッキーの一体化のプロセスという側面から連続ギャグを見ることで、同じ手錠のギャグでも、単に同じ動作がフラットに繋がっているのではなく、段階的に進捗、あるいは変化していることがわかる。

再びニールとクルトニックを参照すれば、こうした段階的になっている連続したギャグは、*running gag* とは別に、*articulated gag* と名付けられ、キートンの *Cops* (1922) を例に次のように説明されている。

パレードに参加しているアナキストが、ビルの屋上から爆弾を投げる。爆弾は、バスター・キートンによって演じられているキャラクターの横に落ちる。彼はその時荷馬車で走り過ぎようとしている。キートンはその爆弾を拾い上げ、燃えている導火線で煙草に火をつけてから、その爆弾を行進している警察官達の集団の中に投げ入れる。

...an anarchist at a parade tosses a bomb from the roof of a building. The bomb lands next to the character played by Buster Keaton, who is driving past at the time in his cart. Keaton picks up the bomb, then lights his cigarette with the burning fuse and tosses it into a group of marching policemen.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Neale and Krutnik, 51.

警察官達の集団の中に爆弾を投げ入れるというキートンの最後の行動に喜劇性を持たせるには、それ以前に複数の段階を持たなければならないとニールとクルトニックは指摘している。つまり、

1. 基本的な構成要素の準備（キートンと彼の荷馬車がパレードに現れる時にアナキストが爆弾を投げる準備をする）
2. 特定の方向におけるシチュエーションの発展（キートンの横に爆弾が落ちる）
3. どんでん返しとパンチライン（キートンが煙草に火をつけ、マッチのように爆弾を投げ捨てる）

1. a laying out of its basic components (an anarchist prepares to throw a bomb just as Keaton and his cart appear in the parade)
2. development of the situation in a particular direction (the bomb lands next to Keaton)
3. reversal and 'punchline' (Keaton lights the cigarette and tosses the bomb away like a match).<sup>86</sup>

という三つの段階があつてこそ、キートンの最後の行動は「どんでん返しとパンチライン」になり得るのだ。articulated gag（以下、「連結ギャグ」とする）においては、こうした段階的に進行する複数の動作で一つのギャグが形成されるのである<sup>87</sup>。

『アイ・ラブ・ルーシー』の“The Handcuffs”の手錠ギャグは、独立する類似したギャグが連鎖しているので、あくまでも連続ギャグであることには変わりはない。しかし、実はルーシーとリッキーの一体化を通して彼女のもう一つの願望を達成するという過程を段階的に描く、連結ギャグの要素も兼ね備えているのである。しかしながら、上記の説明に鑑みると、この三つの手錠ギャグだけでは、連結ギャグとしては不完全な形であるということがわ

---

<sup>86</sup> Jean-Pierre Coursodon, *Keaton et Cie* (Paris: Editions Seghers, 1964), 243-44, quoted in Neale and Krutnik, 51-52.

<sup>87</sup> articulated gag を「連結ギャグ」と訳したのは、articulate という言葉に「関節でつなぐ、関連づける」という意味があるからである。

かる。実際に手錠のギャグに当てはめて考えると、一体化に向かうための準備段階として、手錠で繋がれ、お互いを引っ張り合う居間での手錠ギャグが、段階1の「基本的な構成要素の準備」の項目に当てはまり、二つ目の寝室での手錠ギャグと三つ目のテレビ局での手錠ギャグが、段階2の「特定の方向におけるシチュエーションの発展」の役割を果たしていると考えられる。ところが、テレビ局での手錠ギャグは、段階3の「どんでん返しとパンチライン」の役割を果たしていない。なぜなら、ここではルーシーとリッキーの一体化が成功し、ルーシーの願望が達成されている状態までしか描写されておらず、これは芸能界に入りたいという願いを叶えるための最初の設定として、リッキーと手錠で結ばれた前段階からの状況の進展にしかならないからである。この連結ギャグにはニールとクルトニックの言う「どんでん返しとパンチライン」、つまりこれまでの状況をひっくり返す「オチ」が欠如しているという意味で、連結ギャグとして完結していないことになる。

ならば、この手錠ギャグの最後の、しかも最大の「オチ」とは一体何なのであろうか。

#### 第4節 エピソードの結末と「もう一つの手錠」

連結ギャグの側面から考察すれば、実はこのエピソードは手錠で繋がれるという行為自体に、そもそも逆転が含まれていたことがわかる。つまり、一見するとルーシーは手錠によって自由を奪われたかに思えるのだが、実はこの手錠があったからこそ、家庭を抜け出し、テレビ局へと移動することができたという意味で、手錠は「自由を奪う」という本来の役目とは逆の機能を果たし、ルーシーにある意味で「自由」を与えていたのだ。

しかし、それでは、エピソードの結末部、鍵屋によって手錠が外される行為は一体何を意味しているのだろうか。手錠がはめられたことでルーシーが「自由」になったとすれば、その手錠が外されれば、いったん獲得されたはずのルーシーの「自由」がまた奪われることにならないだろうか。リッキーと自分を繋ぎ、テレビ局まで連れ出してくれた本物の手錠が自分の手から外されることにより、ルーシーとリッキーの一体化はその瞬間に解消される。それにより、ルーシーは再び一人の人間としての彼女自身に戻ることになる。専業主婦であるルーシーが戻っていく世界がどこであるのか。それは言うまでもなく家庭である。番組放送中に手錠が外されたあと、リッキーは、カーテンの後ろから顔や手を出して喜ぶルーシーを何度も何度も舞台裏へと押し戻すが、その行為は、ルーシーを家庭内にとどめておきたいと

いうリッキーの意向を象徴的に強調しているといえるだろう（図 17）<sup>88</sup>。



図 17

振り返ってみると、このエピソードにはこれまで二つの手錠が登場してきた。まず、冒頭シーンでフレッドが手品用に使用していたおもちゃの手錠、そしてエピソードを通してルーシーとリッキーを繋ぎ止め、「夫と一緒にいたい」というルーシーの願望と、芸能界に入りたいという、ルーシーのより大きな願望を叶えてくれた本物の手錠である。しかし、その本物の手錠が外された今、もし「三つ目の手錠」が存在するとすれば、それはおそらくルーシーを家庭に繋いでおく「見えない手錠」であろう。こうして外の世界から元いた家庭へと引き戻されるという再逆転こそが、連結ギャグとしての手錠ギャグの最大の「オチ」なのである。この「見えない手錠」により、ルーシーは再び主婦としての現実世界を生きなければならない「捕らわれの身」となるのである<sup>89</sup>。

以上で見てきたように、『アイ・ラブ・ルーシー』の手錠ギャグは巧妙な構造を有している。さらに、エピソード内のルーシーの願望という枠組みを超えて、番組全体を通して存在するルーシーの願望に照らし合わせてもう一度ギャグを見ることにより、連続ギャグが、連結ギャグの要素も兼ね備えていることが明らかになった。そして、この連結ギャグを通じ、単一のエピソードの中だけでは見えてこなかった、より深みのある解釈が可能となるのである。

序章でも触れた通り、ギャグというものは従来その場限りのものであり、ストーリーの流れとは切り離されたものとして考えられてきた。確かに、本章で援用したニールとクルトニックはギャグの連続性・連結性を指摘してはいるが、しかし、それを具体的な作品解釈にまで発展させているわけではない。しかしながら、本章で『アイ・ラブ・ルーシー』の“The Handcuffs”というエピソードに即して例

<sup>88</sup> 図 17 の画像は、DVD のスクリーンショットを使用。

<sup>89</sup> この解釈は、シチュエーション・コメディが基本的に一話完結で、登場人物の置かれた状況がエピソードの最後には始点に戻るといった特性があるという点からも、その蓋然性を証明できる。シチュエーション・コメディの特性については、Mills を参照。

証したように、ギャグを連続性、連結性の観点から考察することは、シチュエーション・コメディのギャグが複雑な構造を有し、番組全体のテーマとも有機的に結びついていることを解明できるという意味で、作品解釈の重要な一手法となりうるのである。

## 第4章

### Lucy on the Road

——物語形式との関係からみる「乗り物ギャグ」のダイナミズムと機能——

本章では、物語形式 (narrative form) の観点から、ギャグの機能について論究を試みる。これまでの章を振り返ると、第2章では主人公ルーシーの置かれた状況との関係から、第3章では作品内のギャグ同士の関係からギャグの機能を論じてきた。これらは、言ってみればドラマというものが作り出すフィクショナルな空間内にある要素とギャグの関係に焦点を当てたものであった。しかし本章では、より単位を大きくし、フィクショナルな空間を形作っているドラマという枠組みそのものとギャグの関係に着目する。それを行うにあたり、まずはテレビドラマの物語形式にはどういったものがあるのか、さらに、シチュエーション・コメディにおける物語形式の標準形とは一体どういったものであるのかについて考える必要があるだろう。

#### 第1節 シチュエーション・コメディの物語形式と『アイ・ラブ・ルーシー』の標準形

##### 1-1 シリーズとシリアル

Moeder はいくつかの先行研究を参照しつつ、テレビドラマの物語形式は本質的にシリーズ(series)とシリアル(serial)という二つの異なるタイプで表され、どちらのタイプもいくつかの挿話から成り立っているが、これら二つの形式には違いがあると述べている<sup>90</sup>。シリーズの特徴としては、登場人物やシチュエーションがある程度固定的で変化せず、個々の回(エピソード)で描かれる問題はその回で解決するという一話完結型をとっている。このタイプに属するジャンルの一つにテレビの西部劇が挙げられるが、その代表作である *Rawhide* (CBS 1959-1965) を例にとってみる。『ローハイド』は、1870年代のアメリカを舞台としたカウボーイ達の物語である。彼らの任務はテキサス州からミズーリ州まで<sup>91</sup>牛を運ぶことであり、その道中で起きる様々な出来事が一話完結形式で描かれている。この番組では、隊長の Gil Favor、副隊長の Rowdy Yates、斥候の Pete Nolan と料理人 Wishbone という固定された登場人物で物語が展開し、さらに、「牛を約 3000 頭、目的地まで運ぶ」

<sup>90</sup> Moeder, 1.

<sup>91</sup> 厳密に言えば、この目的地は第4、7シーズンはカンザス州、第5、6シーズンはコロラド州に変更されるが、後述の「牛を目的地まで運ぶ」という状況は変わらない。

という状況（本論の言葉を使用すれば「大状況」）が番組全体を通して一貫している。こうした特徴を持つ物語形式をシリーズという。

それに対してシリアルは、番組が進むにつれて登場人物や状況が成長、あるいは変化し、個々のエピソードが一話で完結することなく、次回にストーリーが続いていくという特徴がある。それ故、シリアルにおいては、個々のエピソードは別のエピソードと切り離されて存在するのではない。例えば、*Days of Our Lives* (NBC 1965-present) について見てみると、ソープオペラ<sup>92</sup>の代表作であるこの作品は、Horton 医師一家を中心に据えてはいるが、彼らを含めた登場人物たちが入れ代わり立ち代わり変化したり、結婚問題や医療問題、さらには超自然現象の話など、放映される時代に応じてテーマが変わったりしているので、登場人物と状況のどちらも一定ではない。また、前のエピソードで持ち上がった問題が、次の回へと引き継がれるという形であるため、エピソード間の繋がりが強く、個々に独立して存在することができない（端的に言えば、一話だけを観ても主人公の置かれた状況や、ストーリーの流れを容易に理解できない）。こうしたソープオペラに代表されるような物語形式は、シリーズと区別してシリアルと呼ばれる。

テレビのシチュエーション・コメディの物語形式は、伝統的に固定的でシリーズを志向しているとみなされてきた<sup>93</sup>。もちろん Feuer も指摘しているように例外も存在し、シリアル的なシチュエーション・コメディもないわけではない<sup>94</sup>。しかし、これまでの章で説明した『アイ・ラブ・ルーシー』の概要と照らし合わせても、このジャンルがシリーズだということは容易に理解できるはずである。『アイ・ラブ・ルーシー』は、ルーシー、リッキー、フレッド、エセルという固定された登場人物で物語が進行し、むろん個々の回で彼ら以外の人物が登場することはあるが、基本的にこの四人が変化することはない。また、ルーシーの状況（大状況）も別のものにすり替えられることもない。さらにエピソードも一話完結となっている。このように、シチュエーション・コメディは、テレビの西部劇同様、一般的にシリーズという形式をとるジャンルなのである。この傾向は、このジャンルの揺籃期にあたる

---

<sup>92</sup> ドラマ形態の一つ。人々の関係を感じ傷的に描く連続ドラマで、スポンサーの多くが石鹸会社であったことからこのように呼ばれるようになった。

<sup>93</sup> Moeder, 141.

<sup>94</sup> フォイアーは、シチュエーション・コメディは 1980 年代初頭までに、より発展した様式へと移行し、シリアルものの作品も作られるようになったと主張している。Jane Feuer, "Narrative form in American network television," in *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Film*, ed. Collin MacCabe (Manchester University Press, 1986), 101-114.

1950年代において特に顕著に見られる。

## 1-2 『アイ・ラブ・ルーシー』の円環的物語構造

しかし、同じシリーズというタイプに属している『ローハイド』（西部劇）と『アイ・ラブ・ルーシー』（シチュエーション・コメディ）ではあるが、両者の間には構造上大きな違いがある。

『ローハイド』の登場人物たちの状況が「牛を目的地まで運ぶ」ことであるということは既に触れた通りであるが、この番組には「テキサス州を出発し、ミズーリ州を目指す」という大きなゴールが番組全体を通して定められている。そして、一見したところ構造的には代わり映えのしない一話完結のエピソードがただ積み重ねられているだけのようと思われるかもしれないが、実は回を重ねるごとに事態は着実にそのゴールに向かって進捗しているのである（図 18）。

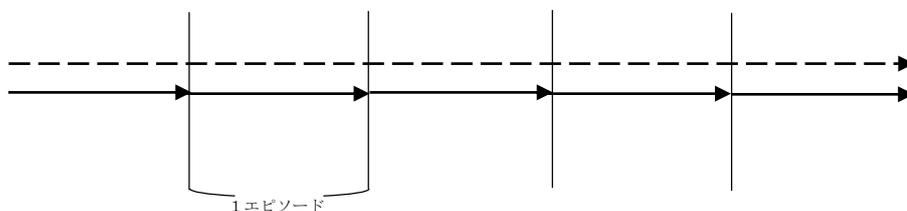


図 18 『ローハイド』の物語形式 実線は一話完結を表し、点線は番組全体のゴールに向かって事態が進捗する過程を表わす。

その一方で、『アイ・ラブ・ルーシー』には、ルーシーが「芸能界に入る」という大きなゴールは存在するが、それが番組を通して達成されることはなく、エピソードを重ねてもそのゴールに向かって事態が進捗することもない。言い換えれば、ルーシーの状況は「別のものに変化しない」という意味で「一定」であることに加えて、「状態が前に進まない」という意味でも「一定」であるのだ。一体なぜこのような構造になっているのか。それは、シチュエーション・コメディというジャンルが持つ特性と大いに関係していると言えよう。

グロートは、シチュエーション・コメディは、作り手が、番組が永遠に続いてほしいと思って制作する唯一の形式だと指摘している<sup>95</sup>。シチュエーション・コメディにとっては、「何も起こらない」というのが重要な要素であり、それを長年続くシリーズの中で維持するため

<sup>95</sup> Grote, 61.

には、各エピソード内で提示された個別の問題が一話の中で解決したとしても、基本的な状況＝大状況は進捗せずに元に戻ってリセットされ、あたかも何も起こらなかったかのよう  
に次のエピソードを始める必要があるのだ。例えばグロートは『アイ・ラブ・ルーシー』を  
取り上げ、以下のように具体例を記している。

いくつかの異なったエピソードにおいて、リッキーは自分のナイトクラブで何か特別な、あるいはいつもと違った出し物を出そうと計画する。ルーシーは、いつものように、芸能界に入りたいと思っているので、リッキーの反対を押し切ってその出し物に割り込もうとする。どうにかしてこっそり入り込み、出し物を台無しにし、恥をか  
く。しかしながらリッキーは彼女を許し、フェードアウト時にはみんな幸せな状態に  
戻る。問題がある、それが熟考の末、解決される——このようなフォーミュラの形は  
毎週見られるかもしれない。しかし、問題がそのような方法で解決されるので、変化  
は結果として生じない。すべてがエピソードの初期状態に戻る。ルーシーは決してナ  
イトクラブのショーに近寄らないということを学習しないし、リッキーも決して彼  
女に同情しショーに加えることをしない。数週間すると、彼女は同じことを繰り返し、  
同じ結果に終わるのだ。

In several different episodes, Ricky plans something special or unusual in his nightclub act. Lucy, as always, wants to bread into show business and tries to horn in, over Ricky's opposition. Somehow, she sneaks into the act, wrecks it, and makes a fool of herself. However, Ricky forgives her, and everyone is restored to happiness at the fadeout. The shape of this formula may be seen every week: there is a problem; after much consideration, the problem is solved. But the problem is solved in such a way that no change results. Everything goes back as it was at the beginning of the episode. Lucy never learns to stay out of the nightclub shows, and Ricky never relents and makes her a part of them. In a few weeks, she will do the same thing again, with exactly the same results. <sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Ibid., 68.

こうした、「元に戻る」というプロットの形を、グロートは「直線的というより、円形」  
 “circle rather than a line”<sup>97</sup>であるとし、それを受けてゼルトナーもシチュエーション・コ  
 メディは、「円環的物語構造」“circular narrative pattern”<sup>98</sup>を持っていると述べている。伝  
 統的なシチュエーション・コメディ、とりわけ『アイ・ラブ・ルーシー』においては、通常  
 のシリーズの特徴である①登場人物・状況が一定、②一話完結といった事柄に加え、この③  
 円環的物語構造を有した形が標準形となるのである（図 19）。

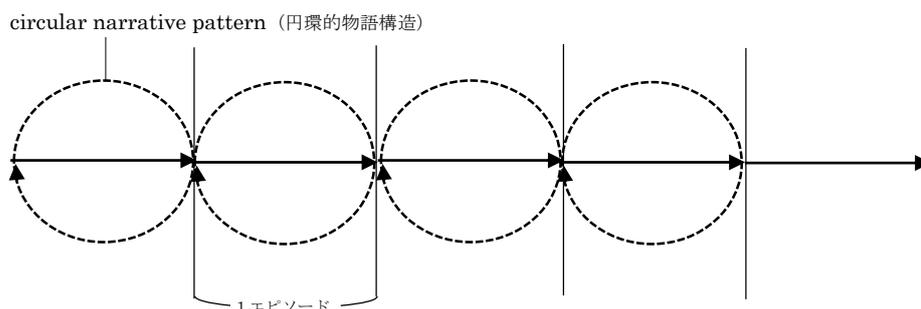


図 19 『アイ・ラブ・ルーシー』の物語形式の標準形。実線は一話完結を表し、点線は番組全体のゴールに向かって事態が進捗するが、結局元に戻ってしまう円環的物語構造を表す。

## 第 2 節 ハリウッド／ヨーロッパ行きのエピソード群と標準形からの逸脱

しかし、1951 年から 57 年まで 6 シーズン続いた『アイ・ラブ・ルーシー』シリーズの中で、この標準形に当てはまらない物語形式を持つ期間が二つ存在する。その期間中、ルーシーはリッキーの仕事の都合でハリウッドとヨーロッパに赴き、しばらくの間、現地に滞在するのである（これら二つの期間をここでは「ハリウッド編」、「ヨーロッパ編」と呼ぶことにする）。ハリウッド編では、リッキーに映画出演のオファーがあり、マーツ夫妻を含む一家全員でハリウッドに赴くことになる。一方ヨーロッパ編は、ハリウッドからニューヨークの自宅へ戻ってからしばらくして、今度はリッキーがリーダーを務めるバンドがヨーロッパ巡業をすることになり、各国を四人で回る様子が描かれる。これら二つのエピソード群の簡単な内容は以下の通りである。

<sup>97</sup> Ibid., 66-67.

<sup>98</sup> Zeltner, 147.

## ・ハリウッド編

“Ricky’s Contract”(第 106 話 1954 年 12 月 6 日放送)…ハリウッド映画のスクリーンテストを受けたリッキーは、二週間待った末、ようやく正式にオファーを受け、ハリウッドデビューが決定する。

“Getting Ready”(第 107 話 1954 年 12 月 13 日放送)…ハリウッドまで車で行くことにしたりカード夫妻は、中古車販売業者の友人がいるフレッドに頼み、格安で質の良い車を手に入れようとするが、フレッドは廃車寸前の中古車を購入して戻ってくる。

“Lucy Learns to Drive”(第 108 話 1955 年 1 月 3 日放送)…リッキーはフレッドが買ってきたぼろ車を下取りに出して、結局新車を購入する。自動車保険に未加入であることを知りながら、エセルに車を触らせていたルーシーは、誤って発進させてしまい、前に駐車していたおんぼろ車にぶつけて両方を壊してしまう。保険はリッキーがすでに申込済みだったので事無きを得る。

“California, Here We Come!”(第 109 話 1955 年 1 月 10 日放送)…出発日前日、ルーシーの母親がいきなりやって来て、自分もハリウッドに行くと言い出す。最初は反対していたリッキーの了承を得て無事出発日を迎えるが、荷積みに時間がかかり、朝 6 時の出発予定が結局夕方 6 時になってしまう。

“First Stop”(第 110 話 1955 年 1 月 17 日放送)…ニューヨークを出発し、疲労困憊でオハイオ州の軽食堂に立ち寄った四人だったが、ひどい料理を出され、何も食べることができないまま再出発する。ルーシーの運転で宿を探すことにするが、看板に騙されて元の軽食堂に戻ってしまう。

“Tennessee Bound”(第 111 話 1955 年 1 月 24 日放送)…テネシー州のベントフォークという小さな町を通過する際、ルーシーたちはスピード違反で捕まってしまう。罰金さえ払えばすぐに釈放されるのにもかかわらず、罪を認めたくないルーシーは保安官を挑発し、禁固刑になる。しかし、以前自宅に泊めたことのある知り合いのアーニーに助けられ、脱走に成功する。

“Ethel’s Home Town”(第 112 話 1955 年 1 月 31 日放送)…エセルの故郷であるニュー・メキシコ州のアルバカーキに立ち寄ったルーシーたちはそこで、エセルがハリウッドデビューするのは自分だと父親に嘘をついていたことを知る。エセルの同行者のような扱いを受け不愉快な三人は、地元民が開いたエセルの凱旋ショーを台無しにしようと試みる。

【第 113 話から第 130 話はハリウッドに滞在しているエピソードであるため省略する<sup>99</sup>】

“Ricky Sells the Car”(第 131 話 1955 年 10 月 24 日放送)…リッキーは、ハリウッドまで運転してきた車を売り払い、寝台列車で帰ることに決める。しかしマーツ夫妻のことをすっかり忘れて、自分達の分の乗車券しか購入しなかったため、彼らを拗ねさせる。列車乗車券など高くて買えないフレッドとエセルは、中古のバイクでニューヨークに帰ると意地を張る。

“The Great Train Robbery”(第 132 話 1955 年 10 月 31 日放送)…ニューヨークへと戻る寝台列車の中で、ルーシーは様々な問題に直面するが、その度に列車を緊急停止させる紐を引っ張り、乗客を混乱させる。

#### ・ヨーロッパ編

“Ricky’s European Booking”(第 137 話 1955 年 12 月 12 日放送)…リッキーのヨーロッパ巡業が決定し、フレッドもマネージャーとして同行することになったが、ルーシーは旅費がかかるという理由で連れて行けないと言われる。どうしてもヨーロッパに行きたいルーシーとエセルは、自分達の力で 3,000 ドルの旅費を調達しようとする。

“The Passports”(第 138 話 1955 年 12 月 19 日放送)…パスポートを発行するため、出生証明書が必要になったルーシーは、故郷のジェイムズタウン統計局に確認するが、ルーシーが生まれたという記録がないと言われる。そこで、自分のベビーシッターだった女性に証明のサインをもらおうとするが、その女性は自分の夫に年を誤魔化し、ルーシーより若い年齢であると嘘をついていたため、サインができないと言われる。

“Staten Island Ferry”(第 139 話 1956 年 1 月 2 日放送)…フレッドの船酔いを克服させるため、彼に強い酔い止め薬を飲ませフェリー乗船に付き合ったルーシーだったが、自分がひどく船酔いしてしまい、薬を多量に服用する。パスポートを取りに行くため、夕方の 5 時までに戻るようと言われていたのにもかかわらず、眠気に襲われた二人は甲板

---

<sup>99</sup>ハリウッド滞在中は一話完結形式であるが、ジョン・ウェインを始めとするゲストスターが毎回登場したり、ルーシー自身もショーなどに出演したりする可能性が普段よりも高まっている点で、『アイ・ラブ・ルーシー』の標準形からは逸脱しているが、ハリウッド滞在中は乗り物ギャグが見られないので省略することとした（ヨーロッパ編も同様）。

で眠り込んでしまう。

“Bon Voyage”(第 140 話 1956 年 1 月 16 日放送)…出発日当日、ルーシーが見送りに来てくれた母親と息子に別れを告げている間に、客船が出発してしまう。ルーシーは定期連絡船に飛び乗り、追いつこうとするが、その連絡船は港へと戻ってくる船であった。結局、ヘリコプターのワイヤーで吊り下げてもらい無事に客船へと降り立つことができた。

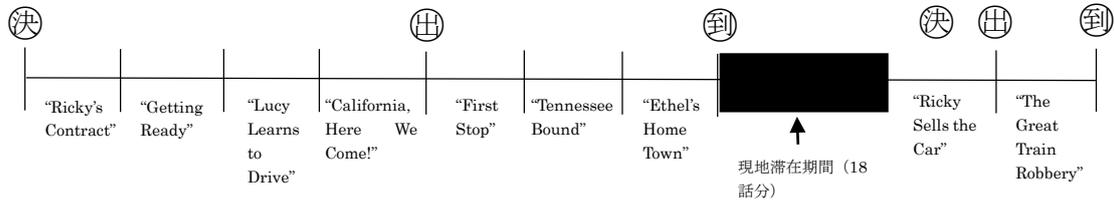
“Second Honeymoon”(第 141 話 1956 年 1 月 23 日放送)…5 日間の船旅をリッキーと過ごしたいルーシーだが、リッキーは忙しく相手をしている暇がない。ルーシーはエセルと協力してリッキーを監禁することにする。扉を閉めた部屋の鍵をエセルに渡して逃げてもらったのはいいが、直後にリッキーが自分のために時間を取って色々計画を立ててくれていたことを知って慌てる。エセルを呼び戻すために出窓から顔を出した時、体が挟まって身動きが取れなくなってしまう。

【第 142 話から第 152 話はヨーロッパに滞在しているエピソードであるため省略する】

“Return Home from Europe”(第 153 話 1956 年 5 月 14 日放送)…ヨーロッパから急にアメリカへ帰国することになり、飛行機を予約したルーシーたちだったが、ルーシーがどうしても母親にチーズの塊を土産として持ち帰りたいと言い出す。重量制限があるために、ルーシーはチーズの塊を赤ん坊に見立てて乗務員たちの目を誤魔化そうとする。しかしそれが発覚し、到着後、空港の事務所で足止めを食らう。

以上のハリウッド編とヨーロッパ編の構成をグラフにまとめると図 20 のようになる。

・ハリウッド編



・ヨーロッパ編

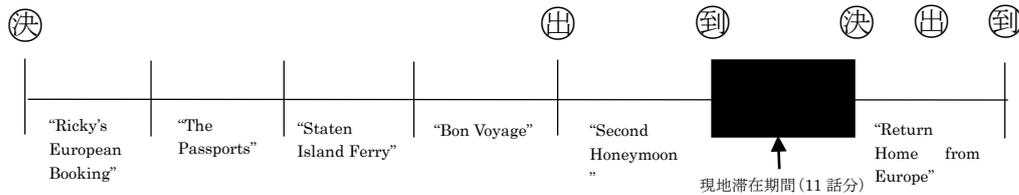


図 20 ハリウッド／ヨーロッパ行きのエピソード群内訳

⊕は、現地／自宅に行くことが決定した時点、⊕は現地／自宅に向けて出発した時点、⊙は、現地／自宅に到着した時点を表わす。

これらのエピソード群は、以下に挙げる三つの点において、前節で指摘した『アイ・ラブ・ルーシー』の標準形から逸脱している。まず一点目は、状況からの逸脱である。再度確認すると、当作品の大状況は「ルーシーは芸能界に入りたいと思っているが、夫であるリッキーに家庭に入り専業主婦のままでいるよう求められていること」であるが、二つのエピソード群が展開されている間は、この状況がいったん棚上げされ、一時中断された状態にあるという意味で通常とは異なっている。つまり、モダーのいう「状況は一定で変化しない」というシリーズの要件を満たしておらず、シリアルの要件である「状況が変化する」とまではいかないにせよ、少なくとも本来の基本的な大状況が一時的にサスペンドされているのは確かであり、これは明らかに『アイ・ラブ・ルーシー』の標準形に即していないと言える。大状況が一時的に停止している最大の理由は、リッキーがルーシーに家庭に入り専業主婦のままでいるよう求めることをしていないからである（「求めることをしていない」と敢えて記すのは、「求めている」とことと区別するためである）。そしてそのことが最もよくわかるのが、ハリウッド／ヨーロッパ行きの出発日のエピソード（“California, Here We Come!”と“Bon Voyage”）に共通する、ルーシーの母親と幼い息子がルーシーの旅立ちを見送るシーンである。「息子を置いて行く」という行為は、母親としての役割を放棄しているように

も受け取れるが、ルーシーが息子を置いて行くことに寂しさを隠せず、何度も抱きしめキスをするのに対して、本来ルーシーを家に留めておきたいはずのリッキーが、この時に限っては早く行こうとルーシーを急かす。こうした描写からも、これらのエピソード群は普段の状況とは異なっていると言えるのである。

二点目は、一話完結からの逸脱である。ハリウッド編／ヨーロッパ編には、回をまたいで問題が引き継がれるエピソードが存在している。図3のグラフで言えば、ハリウッド行きの“Getting Ready”、“Lucy Learns to Drive”そして“California, Here We Come!”の三つのエピソードの連なりが最もわかりやすい例であろう。ここでは、ハリウッドに向かうための準備段階として、「車の購入」、「運転の練習」、「車への荷積み」といった一連の流れが描かれており、エピソードを超えたプロットラインが敷かれている。特に“Getting Ready”と“Lucy Learns to Drive”の間は、シリアル的な要素で固く繋がれ、先行するエピソードの影響が強く残されている。

“Getting Ready”は、ハリウッドまでの往路を車で行くことに決めたリカード夫妻が、中古車販売業者の友人がいるフレッドに、二人の代わりに手頃な値段で中古車を購入してきてもらうよう依頼するといった内容であるが、吝嗇家であるフレッドが購入したのは、今にも壊れそうな古いキャデラックだったので、怒ったルーシーたちは、すぐに返品して代金の300ドルを返してもらうよう要求する。フレッドが確実に返金してもらえるように、ルーシーたちは偽のテレビ局員になりすまし、おんぼろ車を500ドルで探している、できれば古いキャデラックが欲しいという電話をフレッドの友人である中古車販売者にかける。帰宅したフレッドに返金してもらえたのかと尋ねると、フレッドは元の300ドルにさらに100ドルを支払って、古いキャデラックを500ドルで欲しがっているテレビ局員の電話番号をもらってきたと自慢する。この後、呆然とする三人と、事態が呑み込めずきょとんとするフレッドを交互に映し、この回は終了する。フレッドがキャデラックを返品できず、400ドルも損失したまま、次のエピソードへと持ち越されることになるのである。

次に続く“Lucy Learns to Drive”において、“Getting Ready”の影響が最も顕著に現れているのは、やはりキャデラックやフレッドのその後の描写である。番組の冒頭部分で、ルーシーとエセルがフレッドの状態について話し合う様子が描かれているが、そこで語られるセリフのいくつかは、それだけでは状況を容易に理解できないような言い方がされており、前回からの繋がりが強く感じられるものとなっている。例えば、荷造りをしていたルーシーが、取っ手のとれた古い鞆を指して、「こんなひどい状態のもの他に見たことがある？」と

エセルに尋ねると、以下のような会話がなされる。

エセル「ええ、あるわ。フレッドよ。」

ルーシー「フレッドがどうかしたの？」

エセル「あの古い車を買うときに失ったあの 400 ドルがまだ忘れられないのよ。」

E: Yeah, Fred.

L: What's the matter with him?

E: Oh, he just can't get over that \$400 he lost buying that old car.

このセリフだけを拾うと、フレッドが車を購入する際、400 ドルを損失したことはわかって  
も、車を購入した経緯やお金を損失した理由までは理解できない。

類似した例は、フレッドの元気を取り戻すために、エセルがあらゆることを試したという  
会話の中にも見つけることができる。

エセル「何でもやってみたわよ。隣のブロックで整備工場を経営している、フレッド  
の友人を知ってる？」

ルーシー「ジョーのこと？」

エセル「そう、ジョー。彼は車が走るように全整備して、しかもそれをたった 20 ド  
ルでやってくれると言ってくれたのに、それすら何の効き目もなかったの  
よ。」

E: Oh, I've tried everything. You know his friend that runs the garage on the  
next block?

L: Joe?

E: Joe. Joe said he'd fix up the whole car, so it would run and only charge \$20  
and even that didn't make any impression on him.

“Lucy Learns to Drive”におけるこれ以前の会話の中で、フレッドが購入した古い車が壊れ  
て動かないということは一言も言及されておらず、前エピソードである“Getting Ready”を

観ないことには知り得ない事実である。また、これほど強固な結びつきはないが、この後に続く実際にアメリカを横断するエピソードの連なりも、言及される州を辿れば、確実に東から西へと向かっていることが確認できるという意味で、シリアル的要素であるエピソードの連続性が認められる。

最後の三点目は、円環的物語構造からの逸脱である。これは一点目の状況の逸脱とも深く関連してくるのだが、ハリウッド編／ヨーロッパ編においては、リッキーがルーシーに対しての要求を発動しておらず、基本的な大状況（ルーシーは芸能界に入りたいと思っているが、夫であるリッキーに家庭に入り専業主婦のままでいるよう求められていること）が一時中断されているということは先述したが、この事態は必然的に、「芸能界に入りたい」という番組全体を通してルーシーが願うゴールを阻む遮断物が一時的に無くなっていることを意味し、ルーシーの欲求がすんなりと通ることに繋がる。つまり、これらのエピソード群では、ルーシーは家庭に入り専業主婦のままでいることを求められないため、芸能界入りという夢の実現のために突き進むことができるのである。『アイ・ラブ・ルーシー』において、円環的物語構造が働く場合、専業主婦であるルーシーは家庭へと戻るはずである。しかしここではルーシーは家を空け、目的地へと進み続ける。言うならば、ハリウッド／ヨーロッパという場所へ向かうベクトルは、ルーシーが芸能界という夢に向かって進むベクトルとも重なっており、本来存在するはずの円環的物語構造が見られないという点で、作品の標準形から逸脱しているのである。

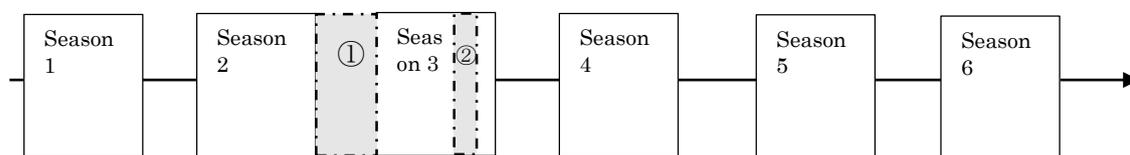
そして、標準形からのこれらの三つの逸脱を象徴的かつ包括的に表しているのが「移動」という概念であり、この「移動」は、形式的には本来シリーズであるはずの『アイ・ラブ・ルーシー』にシリアル的要素を提供し、ハリウッド編／ヨーロッパ編を本作品の標準形から切り離す役割を果たしているのである。しかしながら対照的に、先ほど同じくシリーズの例として触れた西部劇の『ローハイド』における「移動」は、シリアル的要素にはならない。『ローハイド』の大状況は「牛を約 3000 頭、目的地まで運ぶこと」であるが、この状況が一定であり、かつ、シチュエーション・コメディのように円環的物語構造がない限り、主人公たちは「テキサス州を出発し、ミズーリ州を目指す」という番組全体のゴールに向かって進まなければならないのである。つまり『ローハイド』の「移動」はこのシリーズに付随する絶対条件であり、同じ「移動」でも、『アイ・ラブ・ルーシー』の場合はそれがシリアル的要素になり、『ローハイド』の場合はシリーズの絶対条件になるというように、番組の所与の状況によってその意味が異なってくるのだ。

ここで今一度、本章の目的について確認しておきたい。『アイ・ラブ・ルーシー』の標準形から外れたハリウッド編／ヨーロッパ編では、「移動」をする際に使用される乗り物を扱った「乗り物ギャグ」が展開されているのだが、この乗り物ギャグも物語形式同様、『アイ・ラブ・ルーシー』の他のギャグとは性質を異にするギャグである。特にこのエピソード群が制作される前の3シーズンでは一切見られなかったものであり、家庭という狭い空間で行われるこれまでの標準的なギャグ（家庭という限定された空間で行われる細々としたもの）とは違い、大きな乗り物を使ったダイナミックで大掛かりなものとなっている。標準形を遵守しようとする『アイ・ラブ・ルーシー』において、一体なぜハリウッド／ヨーロッパ行きのようなエピソード群が存在するのか。そしてその中で用いられる乗り物ギャグもなぜ特異な性質を持っているのであろうか。本章では物語構造の観点から、この乗り物ギャグの機能を探ってみよう。

### 第3節 *The Long, Long Trailer* (1954)と『アイ・ラブ・ルーシー』

今述べたように、乗り物ギャグは第4及び第5シーズンで制作されたハリウッド編／ヨーロッパ編で主に使用されたものであり、それ以前のシーズンのギャグと比べて明確に異なる性質を持っている。この時期にこうしたギャグが導入された理由としてある一本の映画の影響を受けたということが考えられる。その映画とは、『アイ・ラブ・ルーシー』第2シーズンと第3シーズンの間に制作され、第3シーズンの途中で封切られた、*The Long, Long Trailer* (1954、以下『ザ・ロング・ロング・トレイラー』)である(図21)。

図21 『アイ・ラブ・ルーシー』と『ザ・ロング・ロング・トレイラー』のスケジュール表



① *The Long, Long Trailer* 撮影期間 1953年6月8日～、② *The Long, Long Trailer* 封切日 1954年2月18日

これは、『アイ・ラブ・ルーシー』全盛期に制作された、ルシル・ボール、デジ・アーネズ主演のコメディ映画である。新婚の Nicholas (Nicky) Collini と Tacy 夫妻は、新居を構える代わりにキャンピングトレイラーを購入し、土木技師であるニッキーの新しい職場であるコロ



図22

ラド州を目指しながら、新婚旅行も兼ねた旅へと出発する。しかし、二人は道中様々なトラブルに巻き込まれ、やがて大喧嘩へと発展する模様が描かれている (図 22)。

『アイ・ラブ・ルーシー』と『ザ・ロング・ロング・トレイラー』が全体的に類似しているということは様々な文献で指摘されている。例えば Sanders は、「『ザ・ロング・ロング・トレイラー』は、頻繁に『アイ・ラブ・ルーシー』を思い起こさせるが、人気と批評的成功を得た」 (“*The Long, Long Trailer*—although often too reminiscent of *I Love Lucy*—was a great popular and critical success.”)<sup>100</sup>と述べているし、一方で Andrews が指摘しているように、ある映画批評はこの映画を「シネマスコープで装飾された長い長い『アイ・ラブ・ルーシー』」 (“a long, long ‘*I Love Lucy*’ decked out in CinemaScope.”)<sup>101</sup>だと非難している。作品自体の評価の是非はどうであれ、両作品の間にこうした類似性が見られる理由は、『ザ・ロング・ロング・トレイラー』は「テレビ番組でのボールとアーネズの喜劇的な才能を大きなスクリーンとカラーで見せることが意図されて」

(“intended to showcase their comic talents, serving as a big screen and color extension of their television show”)<sup>102</sup>おり、「ボールとアーネズのテレビ番組の人気を利用する口実にすぎない」 (“an excuse to exploit the popularity of the Ball/Arnaz television show”)<sup>103</sup>という、言わば『アイ・ラブ・ルーシー』を映画化することをそもそもの目的とした作品だったからである。そのため、作品の設定や人物の性格も『アイ・ラブ・ルーシー』を踏襲している部分が多々見られる。例えば原作小説では Clinton と Merle Twiss だった主人公夫妻の名前が、『ザ・ロング・ロング・トレイラー』ではニッキーとテイシーに変更されているが、これは「映画の登場人物を『アイ・ラブ・ルーシー』のリッキーとルーシーにさせる明確な試み」<sup>104</sup>であった。また二人の性格もテレビの二人を真似て「妻は相変わらずまぬけで、夫も相変わらず我慢強い人」<sup>105</sup>に合わせていることからわかるように、この映画は『アイ・ラブ・ルーシー』の「置き換え版」<sup>106</sup>として制作された

---

<sup>100</sup> Sanders, 70.

<sup>101</sup> Cited in Andrews, 118.

<sup>102</sup> Joe McElhaney, “Introduction: Playing for Blood,” in *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*, ed. Joe McElhaney (Wayne State University Press, 2009), 2.

<sup>103</sup> Joe McElhaney, “Laughter and Agony in Minnelli’s *The Long, Long Trailer*: Or, ‘Isn’t This Fun, Honey?’,” in *The Wiley-Blackwell History of American Film*, ed. Cynthia Lucia et al. (Blackwell, 2012), 200.

<sup>104</sup> McElhaney, “Laughter”, 202.

<sup>105</sup> Sanders, 70.

<sup>106</sup> McElhaney, “Laughter”, 202.

のである<sup>107</sup>。

さらに作品内のギャグについても、「スラップスティックのシークエンスが特に似ている」<sup>108</sup>と指摘されている。しかし、単に「似ている」というだけでは具体性に欠け、また、よく観直すとスラップスティック以外にも、登場人物の性格を表わすようなギャグや言語的なギャグなども『アイ・ラブ・ルーシー』とよく似たものが存在する。そのような両作品のギャグの類似性を具体的に検証したものが以下の表である（表 3）<sup>109</sup>。

『ザ・ロング・ロング・トレイラー』		『アイ・ラブ・ルーシー』	
大きな音をたてられ、過去に怒鳴られた記憶が蘇り、パニックになっている時のニックー。		パイプから滴る水の音のせいで、神経質になるリックー。 (#18 Breaking the Lease)	
シャワーを浴びようとするが、上手くパイプを動かさない。		壊れたパイプを直すとして、水浸しになる。 (#18 Breaking the Lease)	

<sup>107</sup> 『ザ・ロング・ロング・トレイラー』は大成功を収めた。それを見たワーナー・ブラザーズはテレビドラマを映画にすることに精力を注ぎ、当時の人気警察ドラマであった *Dragnet* (NBC 1951-1959)を映画化して 4300 万ドルの興行収入を得た。その後ワーナー・ブラザーズは、*The Lone Ranger* (1956)や *Our Miss Brooks*(1956)といったテレビ番組の映画化を行った。このように 50 年代半ばにはテレビの人気番組を長編映画にするという流れがあり、『ザ・ロング・ロング・トレイラー』もそのような動きの中で製作された作品の一つであった。Anderson, Christopher. *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*. Austin: University of Texas Press, 1994, pp.162-163.

<sup>108</sup> Andrews, p.119.

<sup>109</sup> 表 3 の画像は、DVD のスクリーンショットを使用。

		<p>入浴中、ルーシーに熱湯をかけられる。</p> <p>(#25 Pioneer Women)</p>	
<p>テイシーがソファに置いた石の上に座り、びっくりして飛び上がるニッキー。</p>		<p>ルーシーがソファに置いた卵の上に座り、びっくりして飛び上がるリッキー。</p> <p>(#8 Men Are Messy)</p>	
<p>トレーラーのキッチンで、食べ物(主に小麦粉)まみれになって転げまわるテイシー。</p>		<p>キッチンでご飯まみれになって転げまわるリッキー。</p> <p>(#39 Job Switching)</p>	
<p>ニッキーの訛った英語を茶化すテイシー。</p>	 <p>• wilderness の発音を真似する。</p>	<p>• don't の発音を真似する。</p> <p>• explain の発音を真似する。 など</p> <p>(複数のエピソード)</p>	

表3 『ザ・ロング・ロング・トレイラー』と『アイ・ラブ・ルーシー』のギャグ対応表

このようにギャグの点においても両作品は大きな類似があり、『ザ・ロング・ロング・トレイラー』には『アイ・ラブ・ルーシー』からの強い影響があることが確認できる。言ってみれば、『ザ・ロング・ロング・トレイラー』は『アイ・ラブ・ルーシー』からギャグを「輸入」していたのである。両作品の間にこれほどまでに深い繋がりがあったとすれ

ば、今度は逆に、『ザ・ロング・ロング・トレイラー』が『アイ・ラブ・ルーシー』に影響を与えていたという仮説も成り立つのではないだろうか。

『ザ・ロング・ロング・トレイラー』には二種類のギャグがある。一つは上述のような固定空間で起こる小規模なアクションを中心としたギャグで、もう一つは移動空間における乗り物を使ったギャグである。この映画が製作された時点での『アイ・ラブ・ルーシー』の典型的なギャグは、前節でも言及したように家庭という限定された空間で行われる細々としたものであった。ところが、映画が製作された後の『アイ・ラブ・ルーシー』のシーズンにおいては、それまで見られなかった乗り物を使ったダイナミックなギャグも使われ始めた。両作品の密接な関係に鑑みれば、乗り物ギャグの使用は『ザ・ロング・ロング・トレイラー』からの影響であり、この映画が『アイ・ラブ・ルーシー』からギャグを「輸入」していたという構図が反転し、今度は『アイ・ラブ・ルーシー』が『ザ・ロング・ロング・トレイラー』のギャグを利用するという、言わば「逆輸入」が起こったのだと考えられる。

しかし、『アイ・ラブ・ルーシー』の乗り物ギャグは、映画の場合とはまた違った、シチュエーション・コメディというジャンルの特性に応じた意味や機能を持たされている。それらはどのようなものなのか、次節では『アイ・ラブ・ルーシー』に立ち返り、そのことを具体的に検討しよう。

#### 第4節 進むルーシーと阻む乗り物／進む乗り物と阻むルーシー

『ザ・ロング・ロング・トレイラー』から逆輸入された乗り物ギャグは、ハリウッド／ヨーロッパ行きのエピソード群の中に全体的に散りばめられているが、このエピソード群を往路と復路に二分したとき、ギャグの構造に大きな違いが見られることに気づく。

往路のエピソードの特徴として最も際立つのは、話数の多さである。ハリウッド編では、ハリウッドへと行くことが決定してから実際に出発するまで4話、ニューヨークを発って現地に到着するまで3話とかなりの数を割いている。一方で復路はたったの2話である。同様にヨーロッパ編も往路は5話なのに対し復路は1話で終わっている。このように行きのエピソードに時間がかかるのは、出発に際して様々な障害が特にルーシーの身に発生し、いつまでたっても前へと進まないからである。例えば“Getting Ready”では、フレッドが購入してきたボロ車に乗ろうとしたルーシーたちの目の前で次々と車体の部品が外れたり、エンジンから煙が出たりするというギャグが使われている。“Lucy Learns to

Drive”では、リッキーが購入してきた新車とフレッドのボロ車を、ルーシーとエセルが誤ってぶつけて連結させてしまう。さらに、“California, Here We Come!”では、車体が見えなくなるほど荷物を積むギャグが描かれる。その結果ルーシーたちの出発は遅延され、ハリウッド編では本来午前6時の出発が、午後6時になってしまうのである。いざ出発しても障害は続く。例えば“First Stop”では、ルーシーの運転ミスにより先ほど立ち寄ったばかりの軽食堂に戻ったり、宿でいざ睡眠を取ろうとしても、すぐそばを走る列車の激しい振動のせいでベッドが大きく揺さぶられ、四人が眠れずに右往左往したりする様子が視聴者の笑いを誘っている（乗り物ギャグが描かれていないエピソードでも、本来寄る予定のなかった場所で拘留される）。

このように往路において障害が発生し、出発が遅れるという事態はヨーロッパ編の“Bon Voyage”にも見られる。このエピソードの場合、ルーシーたちは客船で海を渡るため、自由に出発時間を選択することができない。その意味では出発が遅れるということはないのだが、しかし、リッキーたちがすでに乗船しているにもかかわらず、ルーシーだけが様々な障害からなかなか乗船できない様子がギャグとして描かれ、そこに乗り物が関係しているのである。このエピソードでは三つの乗り物ギャグが使われている。まずは自転車、次に映像では出てこないが、パイロットボート、最後がヘリコプターである。この三つはルーシーの邪魔をするという同じ働きを持っている（図23）<sup>110</sup>。

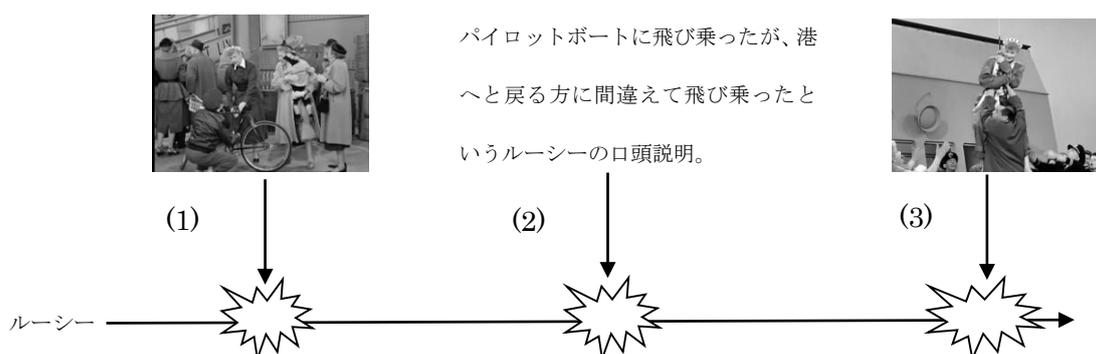


図23 “Bon Voyage”の乗り物ギャグ (1)は自転車、(2)はパイロットボート(3)はヘリコプターのギャグ。

最初に使用される自転車は、ルーシーが客船に乗れなかった原因を作る大きな役割を果

<sup>110</sup> 図23の画像は、DVDのスクリーンショットを使用。

たしている。見送りに来た母親と息子に最後の挨拶をするため、いったん下船したルーシーは、側に止めてあった配達人の自転車にスカートの裾をひっかけて身動きが取れなくなる。仕方がないのでスカートを脱ぎ捨ててタラップを駆け上がるが、結局間に合わず船は出港してしまう。港に電話をかけてきたリッキーのアドバイスを受け、パイロットボートに乗って客船に戻ろうとするも、怪我をしてまで飛び移ったボートが実は客船から港に戻ってくるボートであったため、またしても乗船は失敗に終わる。最終手段としてルーシーが選んだのは、ヘリコプターを雇い、客船まで運んでもらうことであった。最終的に甲板に降り立つことはできるが、ワイヤーで吊られたルーシーが何度も宙づりにされ、なかなか着地できない様子が描かれている。

乗り物とは通常、人をスムーズに目的地へと運ぶものであるが、以上のような乗り物ギャグにおいては逆に乗り物が出発しようとするルーシーを妨害しているとも言える。つまり、旅行に出発しようとする人物のベクトルと乗り物のベクトルは本来一致すべきものであるのだが、ハリウッド編とヨーロッパ編の往路においては、両者は反対方向を向いており、その衝突がギャグとなって現われているのである。

しかし、興味深いことに、復路ではルーシーと乗り物の関係が往路のそれとは逆転している。すなわち、進行する乗り物をルーシーが止めようとするとき、復路における乗り物ギャグが発生するのである。ハリウッド編の“*The Great Train Robbery*”<sup>111</sup>を例にそのことを説明してみよう（図 24）<sup>112</sup>。

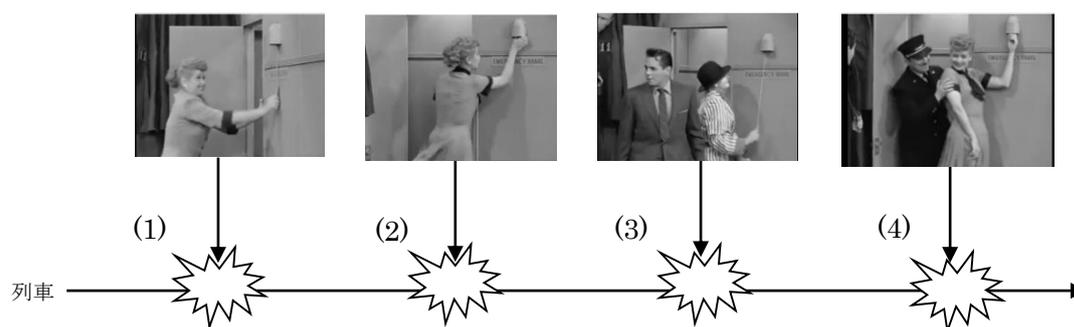


図 24 “*The Great Train Robbery*”の乗り物ギャグ (1)~(4)すべてルーシーが列車緊急停止紐を引っ張るギャグ。

<sup>111</sup> 明確な証拠はないが、このタイトルは明らかに 1903 年に制作された西部劇映画である、*The Great Train Robbery* 『大列車強盗』を下敷きにしていると思われる。

<sup>112</sup> 図 24 の画像は、DVD のスクリーンショットを使用。

図 24 の (1) では、列車の出発間際に、ルーシーが駅のホームに財布（そこには列車のチケットも入っている）を忘れたことを思い出し、リッキーが取りに行っている間、出発を遅らせようと非常停止スイッチを引く。(2) は、ルーシーが自分の母親と息子が乗っている客室を訪ねるが、なぜか見当たらず、パニックになって列車を急停車させる。(3) 列車の中に泥棒が乗っていることを知ってしまったルーシーが、その泥棒に追いかけられ、拳銃を突き付けられたため、非常停止スイッチを引いて列車を急停車させ、泥棒を転倒させる。(4) は泥棒を捕まえたことで取材を受けたルーシーは、写真を撮ろうとする新聞記者に非常停止スイッチの紐を引っ張るポーズを求められたところ、それを目撃した車掌が慌ててルーシーを止めようとしたが、逆に彼女を驚かせ、紐を引かせてしまう。このように、“The Great Train Robbery”の場合は、ニューヨークに向かって進行する列車とそれを止めようとするルーシーが数回にわたって衝突するのである。

しかし、それにしてもなぜハリウッド編とヨーロッパ編において、これほどまでにルーシーのベクトルと乗り物のベクトルとが衝突しなければならないのか。むしろ、両者の衝突を描くことによって笑いを引き出すのが、これらの乗り物ギャグの第一の機能ではある。しかし、乗り物ギャグの持つ機能は果たしてそれだけであろうか。これまで第 2 章、第 3 章で見てきたように、シチュエーション・コメディのギャグはかならず主人公の置かれた大状況と結びついたものであった。第 2 章で論じた変装ギャグは主婦以上のものになりたいというルーシーと彼女を家庭にとどめておきたいというリッキーの対立から生じたものであった。第 3 章で論じた手錠ギャグでは、ルーシーはリッキーと手錠でつながれ、いったんは家庭の外に出ることはできたが、「見えない手錠」によって再び家庭へと引き戻された。このように、『アイ・ラブ・ルーシー』のギャグはルーシーと彼女が置かれた大状況との対立から生じているのである。だとすれば、乗り物ギャグの中で描かれるルーシーと乗り物のベクトルの衝突も、ルーシーと大状況との対立と捉えることができるだろう。

往路においては、先に見たように、出発前後に様々な障害が起こり、ルーシーの旅の進行が大幅に遅れた。この遅延を大状況との関連で考えれば、家庭という世界から逸脱したルーシーを、本来いるべき場所にとどめておこうとする力を乗り物が表していると解釈することができる。逆に復路ではどうだろうか。“The Great Train Robbery”において、列車はルーシーをハリウッドからニューヨークへと運ぶものであり、列車を止めようとするルーシーの行動も、ストーリー上ではあくまで彼女にとっての必然的な理由から生じたもの

である。しかし、列車は単に物理的にルーシーをニューヨークへと連れ戻すだけでなく、ルーシーの行動もストーリー上の現実的な理由だけによるものではない。列車は家庭から離れたルーシーを再び家庭へと引き戻そうとする力を象徴的に表したもののなのである。言い換えれば、それは大状況から「逸脱」したルーシーを再び大状況へ戻そうとする力を体現している。ルーシーが繰り返し非常停止スイッチを引いて列車を止めようとする行為は、それだけを見れば滑稽なものとも映るかもしれないが、大状況との関連で言えば、彼女は再び家庭という場所や専業主婦という立場に戻されることに必死に抗っていると解釈することができる<sup>113</sup>。しかし、こういったルーシーの抵抗もむなしく、彼女は家庭へと戻って行かざるを得ない。ハリウッドもしくはヨーロッパ行きの期間、彼女が経験した、家庭や主婦という立場からの解放、すなわち大状況からの「逸脱」は日常＝正常へと矯正されざるを得ないのである。

#### 第5節 旅の終わりと標準形への回帰

次にこれらの乗り物ギャグをシチュエーション・コメディというジャンルの物語形式との関係で考えてみる。ハリウッド編とヨーロッパ編という二つのエピソード群は本当にシリアルなのだろうか。だとすれば、なぜその構造がいつまでも続かないのか。それに対する最も単純な答えは、シリアルになれば、『アイ・ラブ・ルーシー』はもはやシチュエーション・コメディではなくなってしまうからではないか。

前節で述べたように、ルーシーが家庭に戻るということは、大状況に戻ることを意味する。ルーシーの旅程は終わりを迎え、復路は乗り物の強大な力が働いてルーシーは元の大状況に戻されてしまう。つまり、ハリウッド編、ヨーロッパ編のエピソード群は大きな円環を形作っているのである。ハリウッド編、ヨーロッパ編は『アイ・ラブ・ルーシー』の標準形から「逸脱」し、エピソードが一話完結で終らず、緩やかに連関しながら、いったんはシリアル的な形式をとるようになる。しかし、シリアルという直線的構造はいつまで

---

<sup>113</sup> ヨーロッパ編の“Return Home from Europe”においては、ルーシーがアメリカへと戻る飛行機の中でチーズを赤ん坊に仕立てるという馬鹿げた行動により、隣の席の女性を不審がらせ、空港事務所で足止めされる結果になる。もちろん機内でのルーシーの行動は、“The Great Train Robbery”の列車のように、飛行中の飛行機を停止させるような直接的なものではない。そんなことをすれば墜落してしまうからだ。そのような制約があるため、ルーシーの機内での滑稽な行動は、“The Great Train Robbery”の場合とは異なり、乗り物がギャグに絡まず、厳密な意味で乗り物ギャグとはなり得ない。しかし、ルーシーの行為のせいで、彼女の帰宅が遅れてしまうことには変わりはない。

も長続きせず、円環的構造が再び現われるのである（図 25）。

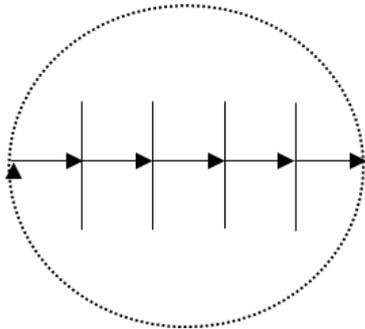


図 25 ハリウッド編／ヨーロッパ編の全体構造

各縦線が表すのは、一つ一つのエピソードの区切りであり、点線はルーシーが大状況に戻る円環的物語構造を表している。

ここでいう「円環」とは、単に帰宅するという復路を表しているのではなく、帰宅ということが象徴的に示している「大状況」への立ち戻りを意味している。この事態は、ルーシーが旅を終え、家に戻るという最終段階に至って、それまで封印されていた「大状況」への円環的な回帰——シチュエーション・コメディというシリーズ形式における最重要な要素——が一挙に息を吹き返してくるのだと捉えることができる。ここには、シチュエーション・コメディというジャンルの大きな強制力が働いている<sup>114</sup>。

その強制力をダイナミックに視覚化したものこそ、乗り物ギャグなのである。人間と機械の力の差を見せつけ、乗り物のダイナミズムに表されるような大きな力によって、ルーシーは元のシチュエーション＝大状況に戻され、それと同時に『アイ・ラブ・ルーシー』も円環的物語構造という標準形に戻される。ルーシーの乗り物に対する抵抗は、大状況への抵抗だけではなく、たとえ一時的ではあっても、ジャンルそのものの強制力に反抗しようとする身振りだったのだ。大掛かりな乗り物ギャグはそのような登場人物とジャンルの規範との力関係＝力学をダイナミックに視覚化して際立たせる機能も併せ持っていたのである。

本章は、一見したところ『アイ・ラブ・ルーシー』の標準的な物語形式から外れた、例外的な部分を検討してきたように見えるかもしれない。しかし、標準からの逸脱を検討することによって、シチュエーション・コメディというジャンルの強制力を逆照射することが可能となった。

<sup>114</sup> “Return Home from Europe”で言えば、本当は船で帰国するはずだったのが、急遽飛行機へと変更せざるを得ない事態が発生する。しかも帰国のエピソードは、往路が数話あるのに対して僅か1話しか使用されていない。ここにもシリアル的構成を断ち切り、『アイ・ラブ・ルーシー』の標準形に戻そうとするジャンルの強制力を見て取るができるだろう。

## 第5章

### ギャグの複層性とキャラクターの形成——「第1話」に立ち戻って——

これまでの章では、シチュエーションとギャグの生成、ギャグ同士の関係、そしてギャグと物語構造の関係において、『アイ・ラブ・ルーシー』のギャグがいかに作品の様々な要素と密接に結びつき、それを支える機能を果たしているのかということ論じてきた。その結果、シチュエーション・コメディのギャグには、笑いを生じさせるという基本的な機能の他にも、ルーシーの状況に関わるいくつかの機能があることがわかった。本章では、その総括として、『アイ・ラブ・ルーシー』全179話中の第1話目である“The Girls Want to Go to a Nightclub”<sup>115</sup>を取り上げ、1エピソードの中にこれらの機能が複層的に存在することを確認する。その意味において本章は、いわば博士論文全体の集約形を提示するものである。

なぜ、第1話を取り上げるのか。その理由は、前章で述べた、シチュエーション・コメディというジャンルの円環的物語構造が深く関連している。円環的物語構造とは、エピソードの物語が進行し、結末を迎えたとしても、登場人物の置かれた状況や、作品の基本的な設定などは元の状態に戻るというものであった。そういった構造が働いているとすれば、179話という多くのエピソード数がある『アイ・ラブ・ルーシー』が常に立ち返る場所は第1話であり、ルーシーの置かれたシチュエーションのみならず、これまで述べてきたギャグの諸機能も第1話の中に凝縮されていると考えられるからだ。そこで本論も円環的物語構造に倣い、ここで第1話に立ち戻ってこのエピソードの中で使われているギャグの機能を詳細に検討する。

このエピソードは、マーツ夫妻の結婚記念日の過ごし方を巡り、夫達と妻達が口喧嘩になる模様を中心に描いている。そして、ルーシーとエセルが田舎者に変装し、夫達のブラインドデートを台無しにしようと試みるシーンでクライマックスを迎える。女性陣の過度な変装、それを見た男性陣の反応の面白さ、後に続くドタバタ劇などは、まさに『アイ・ラブ・ルーシー』の典型的なギャグである。こうした視覚的な喜劇性は、ルーシー役を演じるボールの代名詞でもあるスラップスティック的な芸風にも直結するため、これまで重

---

<sup>115</sup> 当初は2話目として撮影されたにもかかわらず、このエピソードは、番組の特徴を視聴者に端的に紹介するのに適しているという理由で、1話目へと変更されている。David C. Tucker, *The Women Who Made Television Funny: Ten Stars of 1950s Sitcoms* (Jefferson, NC: McFarland, 2007), 45.

点的に注目されてきた要素である。しかし、こうした視覚的なギャグに比べるとインパクトが弱く感じられるためか、言語的なギャグについては、これまでの研究ではあまり触れられてこなかった。しかし、本章ではそれを補うため、視覚的ギャグに劣らず重要な要素となっている言語的ギャグに焦点を当て、その機能について論じる。

### 第1節 Little Boy Blue と Peter Cottontail による笑い

物語は次のように始まる。マーツ夫妻の18回目の結婚記念日が近づいていたある日、ルーシーとエセルはキッチンで食器を洗いながら記念日の予定について話し合っている。二人はどうしてもロマンチックなナイトクラブであるコパカバーナで祝いたいと思っているが、夫達がそういった高級で堅苦しい場所に行きたがらないことを知っている。そこで、男性陣に優しく接し、色仕掛けを駆使して、ナイトクラブに行くことを了承させようと計画する。

一方、場所を移して、隣のリビングでは、リッキー、フレッドの男性陣も結婚記念日についての話をしていた。フレッドは、ステーキハウスで食事をした後に、ボクシング観戦に行きたいのだとリッキーに相談を持ちかける。リッキーは女性陣をボクシング観戦に連れて行くのは相当困難であるとしながらも、甘い言葉で二人を口説けば成功するはずだと、ルーシーと全く同じアドバイスをフレッドにする。女性陣が食器を洗い終えてキッチンからリビングへと戻ってくると、四人の奇妙な気遣い合戦が始まる。しかし、そのような不自然な行動が長く続くはずもなく、お互いの魂胆が露呈すると、口喧嘩へと発展してしまう。怒ったルーシーが、自分達でデート相手を探してもナイトクラブへ行くと言い放つ。デート相手など見つけることができるものかと男性陣が鼻で笑うと、さらにルーシーは「二人とも背が高く、黒髪のハンサムな若者よ。」と付け加える。実はこれは単なるルーシーの強がりであり、実際のところデート相手の当てなど全くない。それにもかかわらず、横にいたエセルがその名前をしつこく聞いてくるので、ルーシーは苦し紛れにエセルの耳元で適当な名前を囁く。ルーシーのでたらめな話を信じ、気を悪くした男性陣がリビングを出て行くと、エセルは今囁かれた名前は誰のことかとルーシーに尋ねる。そして実は全くのでたらめであったことを知ることで、二人は途方にくれてしまう。

エセル：「ルーシー、さっきあなたが私に囁いた名前は何？」

ルーシー：「どんな風に聞こえた？」

エセル:「リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルって聞こえたけれど。」

ルーシー:「その通りよ。」

エセル:「えっ？」

ルーシー:「男性陣がここにいる間は見栄を張りたかっただけなのよ。」

Ethel: Lucy, what were those names you whispered to me?

Lucy: What did they sound like?

Ethel: It sounded like Little Boy Blue and Peter Cottontail.

Lucy: That's who it was.

Ethel: Huh?

Lucy: Well, I was just trying to put up a big front while boys were here.

ルーシーが苦し紛れにエセルに囁いた名前であるリトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルには、実はそれぞれ出典がある。リトル・ボーイ・ブルーというのは、*Mother Goose* の中に登場する少年のことである (図 26)<sup>116</sup>。『マザーグース』については、ここで改めて説明するまでもないが、「イギリスやアメリカなど英語を母語とする国々で、昔から口誦によって伝承されてきた古い童謡の数々」<sup>117</sup>を指す。それらは、「英米人の一生とつかず離れずの関係」にあり、「主人公の名や詩句が日常表現の中で使われる」ほど誰もが知っている存在である<sup>118</sup>。実際、『アイ・ラブ・ルーシー』の数あるエピソードの中でも、『マザーグース』からの引用が度々見られる<sup>119</sup>。また、ピーター・コットンテイルは、アメリカの児童文学作家 Thornton Waldo Burgess の *The Adventures of Peter Cottontail* (1914) という作品に



図 26

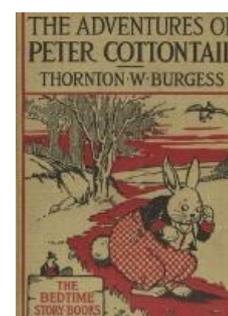


図 27

<sup>116</sup> 図 26 出処 <http://www.gutenberg.org/files/18546/18546-h/18546-h.htm> (2013 年 5 月 2 日)。

<sup>117</sup> 藤野紀男『図説 マザーグース』(河出書房新社、2007 年)、4 頁。

<sup>118</sup> 同上、9 頁。

<sup>119</sup> 子供が関連してくるエピソードなどでは、“Rock-a-bye Baby”が多用される。例えばルーシーの妊娠が発覚する“Lucy Is Enceinte”でも、リッキーが“Rock-a-bye Baby”を歌いながら祝福する様子が描かれている。

登場する主人公の兎の名前である（図 27）<sup>120</sup>。動物童話の大家と謳われるバージェスは、1910年のデビュー以来、百冊近い本を出版した。読者層である子供達は「簡潔な文章」と「奇抜なユーモア」<sup>121</sup>を楽しんだ。そしてそれらの本の多くが様々な言語に翻訳され、所謂「ベッドタイムストーリー」として今でも愛読されている<sup>122</sup>。

それでは、なぜここでリトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルというものが使用されるのか。筆者はそこに、ルーシーとエセルが直面せざるを得ない「壊滅的な恋愛事情」との連関を見て取る。既に述べた通り、ルーシーの親友であるエセルは、近々18回目の結婚記念日を迎える。エセルより歳が若いルーシー自身も、リッキーと結婚してもう11年になる<sup>123</sup>。結婚18年目と11年目の専業主婦に、まともなデート相手を見つけるのが難しいことは想像に難くない。殊にこの番組が放送されていた1950年代における女性の家庭回帰の風潮を考えればなおさらのことだろう。結婚した女性は家に入り、夫や子供のために尽くすことが幸せだと考えられていた時代に生き、それを実践しているルーシーとエセルが、急に思い立って夫以外の男性と遊びに行こうとしても、それは限りなく不可能に近い。リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルは、そういった状況に置かれたルーシーとエセルの、異性に関する望みの希薄さを強調しているのではないだろうか。つまり、ルーシーの言う「背が高く、黒髪のハンサムな若者」など、到底手に入るはずもなく、二人の相手をしてくれるのは、リトル・ボーイ・ブルー＝「子供」やピーター・コットンテイル＝「動物」くらいしかいないということを示唆していると言えよう。しかも、両者は単なる「子供」と「動物」ではない。リトル・ボーイ・ブルーは、牛や羊の世話をする仕事を言いつけられているにもかかわらず、干し草の下で居眠りをしてしまう。それだけではなく、彼を起こしてしまうと、不機嫌になって泣いてしまう恐れすらあるという何とも役立たずで

---

<sup>120</sup> 図27 出处

<http://www.barnesandnoble.com/w/adventures-of-peter-cottontail-thornton-w-burgess/1101314976?ean=9781300449546> (2013年5月2日)。

<sup>121</sup> Anita Silvey, ed., *Children's Books and Their Creators* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1995), 104.

<sup>122</sup> 「原作者バージェスについて／白木 茂」T・バージェス(田谷多枝子 訳)『いばらやしきのピーターうさぎ』(金の星社、1981年)、169-172頁。

<sup>123</sup> リカード夫妻が結婚11年目であるということは、後のエピソードではっきりと言及されているが、当該エピソードにおいては、後述するあらすじの中で、ルーシーが婚前に使っていた電話帳が、「11年もの」とあるという台詞から判断がつく。

情けない子供だ<sup>124</sup>。ピーター・コットンテイルも、「自分の名前がきこえがわるいからといって、勝手にコットンテイルなどという、カッコイイ名前につけかえて、気取ってみる」<sup>125</sup>のような見栄っ張りの性格の持ち主である。ルーシーとエセルは日々専業主婦として暮らさざるを得ないため、彼女たちが求める魅力的な男性像からあまりにも遠くかけ離れているこれら二つの単語は、デート相手としてそういった人物（動物）しか見つからないという、特にこの時代における専業主婦の悲哀を感じさせ、憐みを伴う笑いを生み出しているのである。

ルーシーのその場しのぎの眩きが言語的なギャグとなって機能し始めることは、デート相手を真剣に探し始めた時の二人の台詞からもわかる。夫達に強がりを行った手前、何としても自分達をナイトクラブへ連れて行ってくれる男性を見つけなければならなくなった二人は、これまで出会った男性達を頭の中で必死に思い浮かべるが、デート相手となると全く思いつかない。ルーシーはまだまだ集中力が足りていないからだと諦めないが、考えれば考えるほど弱気になっていく様もまた会話から読み取ることができる。

ルーシー：「集中していないから駄目なのよ。独身で魅力的な男性二人くらい知っているはずよ。（だんだんと自信をなくした様子で）独身の男性二人……？ 男性二人……？ 男の子と犬……？」

エセル：「誰もいないわね。リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルで手を打つしかないかもしれないわ。」

Lucy: Oh, we're not concentrating. We must know two men who are single and attractive. Two men who are single? Two men? A boy and a dog?

Ethel: No, maybe we should settle for Little Boy Blue and Peter Cottontail.

ルーシーはデート相手の条件を「独身で魅力的な男性二人」→「独身の男性二人」→「男性

---

<sup>124</sup> 夏目康子・藤野紀男（編）『マザーグース イラストレーション事典』（柘風舎、2008年）82-88頁。

<sup>125</sup> 「この作品について／田谷多枝子」T・バージェス（田谷多枝子 訳）『いばらやしきのピーターうさぎ』（金の星社、1981年）、163頁。ピーター・コットンテイルの本来の名前はピーター・ラビット（翻訳ではピーターうさぎ）であったが、自分の名前がつかまらないという理由で一時的にコットンテイルに変更した。

二人」→「男の子と犬」といった具合にだんだんと下げていき、最終的には「子供」と「動物」に舞い戻っている。そしてこれは続くエセルの台詞に出てくるリトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルへと繋がっていくのである。このことからわかるように、二人は時間の経過とともに、自身の女性としての魅力の欠如を自覚していくのである。また、続くエセルの返答で、リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルが再び用いられることにより、彼女達の危機的な状況がますます現実味を帯び、喜劇性が高まっている。このように、リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルを使ったギャグの生成には、登場人物がその時置かれた状況が深く関わっていることが指摘できる。つまり、大人の男性は見つからない、相手にしてもらえないのは子供と動物くらいしかいないという状況が、リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルという、当時の視聴者の大部分がすぐに認識できるような、人口に膾炙したキャラクターを使用したギャグを生み出しているのである。

## 第2節 「動物」ギャグの連続性

ところで、「動物」というキーワードを手掛かりとして、もう一度前節で引用したギャグを見直すと、最初に指摘したピーター・コットンテイルに加えて、デート相手の条件を徐々に下げていった時のルーシーの台詞の中で、“a dog”が使用されているのがわかる。さらに、後述するシーンの中で交わされるルーシーとエセルの様々な会話の中で「動物」ギャグが使用されており、これらは連続したギャグとなって、単体のギャグの笑いを連続性の笑いへと昇華させている。

どれだけ考えてもデート相手が思い浮かばず、悩んでいた二人だったが、ルーシーがとっておきの策を思いつく。それは、ルーシーが昔付き合っていたボーイフレンドに連絡を取るというものであった。ルーシーは、11年前のアドレス帳を引っ張り出してきて、片っ端から電話をかけ始める。ここでいったん場面は変わり、マーツ家のリビングが映し出される。先ほどのルーシーの言動に気を悪くし、リカード家のリビングを出て行ったリッキーとフレッドだったが、ボクシング観戦が楽しみでわくわくしているフレッドとは対照的に、リッキーは不安そうな様子で椅子に座っている。というのも、ルーシーの強がりを実に受けてしまい、他の男がルーシーを連れてナイトクラブに行くことを危惧しているからである。そこでリッキーは、自分達もデート相手を見つけてナイトクラブへ行き、ルーシー達とそのデート相手が度を越して親しくしないよう監視する計画を思いつく。彼は、町中の女性を知って

いるという同僚の Ginny に電話をかけ、デート相手を斡旋してもらうことにする。

一方、リカード家のリビングでは、ルーシーが気落ちした様子で電話をかけ続けている。頼みの綱であった昔のボーイフレンド達は、今では皆既婚者だったため、まだデート相手が決まらないのである。この人なら大丈夫だろうと高を括っていた最後の一人にも子供がいることがわかり、腹を立てて電話を切るルーシーを見て、エセルは以下のように呟く。

エセル：「まあ、いつでも動物園に電話して踊る熊を二頭頼めるけれど。」

Ethel: Well, we can always call the zoo and order couple dancing bears.

上記の台詞の直後に、ルーシーは急に何かを思い立ち、また誰かに電話をかける。気になって仕方がないエセルは、先ほどリトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルを聞き出した時のように、ダイヤルを回すルーシーにしつこく尋ねる。あまりにもうるさくつきまとうエセルの態度に辟易したルーシーは、ぴしゃりとはねつける。

ルーシー：「ああ！なんで今まで思いつかなかったのかしら。」

エセル：「誰に電話をかけようとしているの？誰 (who)、誰 (who)、誰 (who)？」

ルーシー：「静かにして、梟じゃあるまいし。」

Lucy: Oh! Why didn't I think of this before.

Ethel: Who are you calling? Who, who, who?

Lucy: Quiet, you sound like an owl.

ルーシーがエセルに対して「梟」だと言うのは、直前のエセルの「誰 (who)」の繰り返しだが、梟の鳴き声に似ているからである。「動物園」、「踊る熊」、そして「梟」の「動物」ギャグは、単体でも十分喜劇的効果を生む役割を果たしているが、それらが連続して用いられることにより、さらに笑いを増強している。

第3章で述べた連結ギャグと連続ギャグの定義をここで再確認すれば、連結ギャグとは別個の複数の動作で一つのギャグになるものであり、連続ギャグは類似したギャグ (一つ一つがそれ単体でギャグとして完結しているもの) が繰り返されるものである。連続ギャグに

については、『アイ・ラブ・ルーシー』の他のエピソードでも多々見受けられる。例えば、ルーシーがバーゲンセールで購入した返品不可のドレス代を稼ぐために、ベビーシッターの仕事をする“**The Amateur Hour**”というエピソードにおいては、入れ替り立ち替わりリビングに入ってくる双子に、幾度も同じ側の脛を蹴りあげられるという視覚的ギャグがあるが、それはこの典型だろう。第1話における「動物」ギャグの連なりも、“**The Amateur Hour**”で引用した例ほどテンポ良く配置されてはいないが、物語のタイムライン上にゆるやかに置かれている連続ギャグの変形と言えるだろう。

しかし、この連続する「動物」ギャグには、繰り返されて笑いが増幅される以外にもう一つ隠された仕掛けがある。そのからくりは、最後にルーシーが言う台詞にある。これまで取り上げてきた「動物」ギャグと、“**Quiet, you sound like an owl.**”のギャグを比較すると、動物のイメージをあてがわれた者が誰であるのかという点で、大きな違いがあることに気づく。先ほどから何度も述べてきた通り、当初、「動物」に関連する単語は、ルーシーとエセルのデート相手を指すものであった。それが最後のルーシーの台詞では、エセル自身が鼻のような声をあげている。動物くらいしかデート相手が見つからないどころか、エセル自身がとうとう「動物」に成り下がってしまったのである。そういった意味で、ピーター・コットンテイルを始めとする一連の「動物」ギャグは、最後の「オチ」を形成するための一つのピースであるとも考えられる。一つ一つのギャグが独立しているので、あくまでも連続ギャグであることには変わらないのだが、実はここではギャグ同士が結びつくことにより、連結ギャグの要素が生じ、連続ギャグの反復性の笑いとは異なったおかしみが生まれている。つまりどんなに危機的な状況に置かれていようと、ルーシー達がかろうじて保持していた人間性がエセルのがつがつとした“**Who, who, who?**”の台詞によって完全に失われ、彼女達が本能的に獲物を狙うような動物へと落ちぶれていく過程が段階的に描かれることによって、ただ類似したギャグを重ねる笑いとは異なったレベルの笑いが形成されている。このように、連結ギャグの要素も兼ね備えた「動物」ギャグは、より深い笑いを観客に提供しているのである。

### 第3節 物語構成における連続ギャグの機能

これまでの節では、言語的ギャグの「笑い」を中心に据えて詳しく述べてきたが、本節では、物語展開の見地からこのギャグを分析してみる。先に、連続する「動物」ギャグが、物語のタイムライン上に時間をあけながらゆるやかに配置されていると指摘したように、そ

れらは一つのシーンを跨ぐような形で配置されている（図 28）<sup>126</sup>。



図 28 動物ギャグの配置

エピソード展開との関連でこれらのギャグを考えると次のようになる。

①のシーン：デート相手を探さなければならなくなった女性陣が、ルーシーのアドレス帳を頼りに、電話をかけ始める。ルーシーが“a dog”を、エセルが「リトル・ボーイ・ブルー」と「ピーター・コットンテイル」を二度使用する。

②のシーン：リッキーとフレッドのシーンに切り替わる。ルーシーの計画を心配したリッキーが、同僚のジニーにデート相手を世話してもらうよう電話をかける。「動物」ギャグは使われない。

③のシーン：昔のボーイフレンドをデートに誘うという案が失敗に終わったルーシーが、次の案を思いつくまでが描かれる。動物園に電話して、踊る熊を二匹頼むというエセルのギャグと、彼女を鼻みたいだと言うルーシーのギャグが使われる。

ここで疑問なのは、なぜシーンを跨いで連続ギャグが使用されているのかということである。その理由を考える上で、ルーシーとエセルが置かれた状況、あるいは二人の行為が大きなヒントとなる。①のシーンでは、「デート相手を探そうとする」→「なかなか見つからない、あるいはいい相手が思い浮かばない」→「昔のボーイフレンドに電話をかける」となっており、次に③のシーンでも「昔のボーイフレンドに電話をかける」→「なかなか見つからない、あるいはことごとく当てが外れる」→「また新しい案を思いつき電話をかける」となっている。①と③との間には、リッキーとフレッドのシーンがはさまれて、はっきりとした時間の経過があるにもかかわらず、「デート相手を探しているけれど見つからない」とい

<sup>126</sup> 図 28 の画像は、DVD のスクリーンショットを使用。

ルーシーとエセルの行為・状況は一切変化していない。ギャグの連続は、二つの切り離されてはいるけれども、同一状況のシーンを明確に結び付けることによって、ルーシーとエセルの奮闘を感じさせつつも、一向に解決策が見出せないという事態の逼塞感を強調する機能も果たしている。前章でみた“Bon Voyage”の乗り物ギャグは、進行するルーシーのベクトルに直接衝突し、それを阻むような構図になっていた。しかし、第1話の「動物」ギャグは、目的に向かって進もうとするルーシーを直接的に阻んでいるわけではない。むしろ、彼女の「上手くいかない」という状況を象徴的に表しているに過ぎない。しかし、ギャグがあることにより、ルーシーの進行状況が停滞していることがより明確になっているという意味で、「動物」ギャグも、エピソードの構成と展開を支え、話のプロットに大きな影響を与えるという能動的役割を持つものとして作品構造に深く組み込まれているのである<sup>127</sup>。

以上、本章では、『アイ・ラブ・ルーシー』の初放送のエピソードである、“The Girls Want to Go to a Nightclub”で使用されている言語的ギャグに焦点を当て、第1章で見てきたギャグの生成と状況の関わり、第2章で述べたようなギャグの連続性・連結性そして第3章で言及した物語構造との関わりにおける様々なギャグの機能が、最初のエピソードの中に凝縮されていることを確認してきた。しかし、このエピソードの中には上記の機能の他に、もう一つ、第1話の中にあるギャグだからこそ、備わっているものがある。

#### 第4節 Simon と Elmer——ギャグによるキャラクター形成——

本節ではそのもう一つのギャグの機能を論じるために、エピソードの後半でリッキーが発する台詞を読み解くことにより、ルーシーのキャラクター像について考察したい。なぜキャラクターに注目するのかといえば、シチュエーション・コメディは映画のように1回の放送で番組そのものが完結するわけではなく、例えば1クール、あるいは長いもので10年続くという特色がある。そうした連続シリーズにおいて登場人物のキャラクターというも

---

<sup>127</sup> 前章で指摘した円環的物語構造を象徴する機能を担うギャグは、本エピソードにおいては、物語の後半部分のハイライトとなる変装ギャグとなっている。夫たちに仕返ししようとして、ルーシーは、三つ編みでお歯黒、時代遅れの格好をしたヒルビリー（米国南東部山岳地帯、特にアパラチア山脈の出身者に対する軽蔑的な呼称）になり、エセルは肩を窄め片目しか開いていない彼女の母親であろう年老いた女性に変装する。しかし結末では、彼女たちの変装を見破った夫たちの側からの計略にかかり、ルーシーたちは盛装してナイトクラブに行くつもりでいたが、結局ボクシング会場へと連れていかれるという逆転が起こる。このように変装ギャグが円環的物語構造と関わっているが、本章は主に言語的ギャグに焦点を当てているため、この機能については割愛した。

のは、月日の変遷とともに成長する可能性はあるかもしれないが、基本的な性格は一貫しているため、エピソードの枠を超えて存在する重要な要素の一つであるからだ。

第1話の後半では、男性陣の計画を偶然知って憤慨したルーシー達自身が、夫達のブラインドデートに成りすまし、仕返しをする模様が描かれている。とびきりの美女二人がデートにやってくると伝えられているリッキーとフレッドの前に現れたのは、お世辞にも美しいとは言い難い、ヒルビリーの親子であった。ルーシーとエセルが扮するあまりにも醜い二人を目の当たりにしたリッキーが、何とか彼女達を追い返そうと、以下のような台詞を言う。

リッキー：「僕達は……。僕達はサイモンとエルマーです。」

Ricky: We be.... We be Simon and Elmer.

二人のデート相手に絶対なりたくないリッキーが、自分達の名前を偽るために発せられた台詞であるが、このサイモンとエルマーの二つの名前がどこからくるのかは謎である。先述したリトル・ボーイ・ブルーやピーター・コットンテイルほど明確に特定することができないこれらの単語ではあるが、リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルが、ルーシーとエセルのデート相手になるものとして使用されていたものだったのならば、類似した「デート」という状況において、リッキーが自らを偽るために発したサイモンとエルマーが、リトル・ボーイ・ブルーやピーター・コットンテイルと何らかの関連性を持っていると考えることは可能であろう。そこで今一度リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルについて思い出してみたいのは、両者の出所である。第2節で既に述べた通り、リトル・ボーイ・ブルーは『マザーグース』の、ピーター・コットンテイルはバージェスの児童文学からの引用であった。本節ではこの児童文学から連想が可能になる「幼児性」に着目してみる。もしサイモンとエルマーが、いずれも幼児期に親しむような作品を出典とするリトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルと関連している可能性を考慮すれば、サイモンという名前が、実はリトル・ボーイ・ブルーと同じ『マザーグース』の中に出てくる、**Simple Simon** であり (図 29)<sup>128</sup>、エルマーという名前が、日本では『エルマーのぼうけん』の名で親しまれている Ruth Stiles Gannett の *My Father's Dragon* (1948)の主人公で

<sup>128</sup> 図 29 出处 <http://plaza.rakuten.co.jp/westhedge/diary/201009130000/> (2013年7月29日)。

ある *Elmer Elevator* であると仮定できる (図 30)<sup>129</sup>。シンプル・サイモンについては、ルシル・ボールがかつて出演したコマーシャルの中で、『マザーグース』に登場する *Little Miss Muffet*<sup>130</sup>を基盤とするキャラクターを演じたことがあるという事実<sup>131</sup>を考え合わせると、蓋然性はより高くなるだろう。しかし、エルマーに関しては、もう一つ有力な可能性が存在する。それは、アメリカの映画製作会社であるワーナー・ブラザーズが製作した、*Looney Tunes* (1930-1969)<sup>132</sup>というアニメシリーズに登場する *Elmer Fudd* というキャラクターである。彼は、シリーズの主要なキャラクターである *Bugs Bunny* という兎を狩ろうと目論んでいるハンターであるが、いつも怪我をして失敗に終わる (図 31)<sup>133</sup>。しかし、リッキーが言うエルマーの可能性が、エルマー・エレベーターであろうが、エルマー・ファッドであろうが、両者が「幼児性」を想起させるキャラクターであることには相違ない。そうであれば、リッキーのこのギャグは、「幼児性」ギャグとしてのリトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルと連続した関係を持つことになるのだが<sup>134</sup>、それでは、これらの「幼児性」ギャグが果たす機能とは一体何であろうか。

主人公であるルーシーの性格が、非常に子供っぽいというこ

とは、様々な文献で指摘されていることである。その例をいくつか挙げてみると、Henry III はルーシーを「いつも何かをたくらみ、いつも失敗し、いつも罰せられるが、いつも許して



図 29



図 30



図 31

<sup>129</sup> 図 30 出处 <http://www.bostonmamas.com/2009/06/> (2013 年 7 月 29 日)。

<sup>130</sup> 蜘蛛に怯えて逃げ出してしまう少女。

<sup>131</sup> Robards, 55.

<sup>132</sup> アカデミー短編アニメ賞なども受賞した当該シリーズは、短編・長編映画やテレビ放送などを入れると、その放映期間は長期にわたるが、最もよく知られている短編映画の製作期間は、主に 1930 年から 1969 年までである。

<sup>133</sup> 図 31 出处 <http://www.seancamden.com/tag/maptools/> (2013 年 9 月 29 日)。

<sup>134</sup> エルマーに関してだけ言及するのであれば、*My Father's Dragon* では、エルマーが竜の子供を救出するために「どうぶつ島」に行くという内容であるし、*Looney Tunes* のエルマーは、本文中に記したように、兎を狩るキャラクターなので、その作品内容から考えて、「動物」ギャグの連続性も兼ね備えたギャグとも言える。

もらえる小さいたずらっ子」<sup>135</sup>と形容し、また、ホロヴィッツは「ルーシーは子供っぽいがゆえに、たとえどれほどばかげていようと自分の欲するものを追い求める。」<sup>136</sup>と述べている。彼らは一貫してルーシーの中に「幼児性」を見出している。

もちろん、リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルが使用されている時点で、当時の視聴者もこれが子供向けの話であることは理解できていたはずだが、ルーシーの人となりはまだわかっていない 1 話目において、ルーシーが幼児的なキャラクターの持ち主であると断定することは不可能であっただろう。「幼児性」というキーワードは、あくまでも後世の視点から作品を見返した者しかわかり得ないものであり、1 話目においては言わば「伏線」のようなものだと見なすことができる。こうした幼児としてのルーシーのイメージは、7 年間という放送期間を通じて培われ、視聴者に認識されていくものであるが、第 1 話のエピソードで使用されている上記の「幼児性」ギャグは、番組全体を通して作られていくルーシーの幼児的なキャラクター像を形成する土台としての機能を果たしているのである。これは、第 1 話におけるギャグであるからこそ有することができる機能だと言うことができる。

---

<sup>135</sup> William A. Henry III, "A Zany Redheaded Everywoman," *Time*, May 8, 1989,.58.

<sup>136</sup> Horowitz, 39.

## 終章

本章では、これまでの各章で論じた内容をまとめ、本論で達成したことを確認し、最後に今後の課題について述べる。

### 第1節 各章の概要

第1章にあたる『マイ・フェイバリット・ハズバンド』から『アイ・ラブ・ルーシー』へでは、『アイ・ラブ・ルーシー』のギャグの具体的な分析に入る前段階として、先行作品のラジオ番組である『マイ・フェイバリット・ハズバンド』から『アイ・ラブ・ルーシー』へと至る流れを確認し、ギャグがラジオからテレビへとどのように移し替えられたのか、その経緯を辿った。脚本家が同じである両作品間では長いダイアログがそのまま移行されている場合もあり、そういう意味では共通性、同質性が強いとすることができるが、しかしその一方で、コメディとして重要な要素であるギャグは、ラジオからテレビへというメディアの移り変わりに応じて言語・聴覚的なものから視覚的なものへと発展しているということを明らかにした。

第2章の「<sup>トランスフォーメーション</sup>変装／変換としてのギャグ」では、主人公であるルーシーが他者になりきったり、服装によって性格を変えてしまったりすることにより笑いを生み出す「変装ギャグ」に注目し、ルーシーの状況や物語構成と関連付けてギャグを考察した。ルーシーの状況は彼女が番組全体を通じて置かれた基本的な状況である「大状況」（ルーシーの人物像と彼女が置かれている基本的な状況の設定）と、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である「小状況」（各エピソードのプロットが始まる際、彼女がどういう立場に立っているかという初期設定）の二種類に分けることができる。179話中38話で使用されている変装ギャグは、これら大状況、小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）や特徴（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）が異なることがわかった。つまり、一つ一つの変装ギャグはルーシーの状況によって生み出されているのである。

さらには、状況によって「生み出された」ギャグはストーリーが進行するにつれ、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になる。本論では、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(*F*transformation)」について論じたグレマスの「欲望の関係」理論を援用することで、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)いることを指摘した。言い換えれば、ギャグは状況によってその種類や特徴が決まるものの、単に受動的に形成されているというだけでなく、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。第2章では、このようなギャグと状況の「対等な」相互関係こそ『アイ・ラブ・ルーシー』の変装ギャグの本質であると結論付けた。

第3章「手錠で繋がれた夫婦<sup>カップル</sup>」は、“The Handcuffs”という一つのエピソードに焦点を当て、ギャグを単体で捉えるのではなく、連続性・連結性という観点から分析した。また、そうすることが作品解釈にとって重要な一手法になりうることも示した。本エピソードでは、「夫のリッキーと一緒にいたい」というルーシーの願望が「手錠」という道具を用いて端的に表されている。ルーシーとリッキーが手錠で繋がれるギャグが三つの大きなかたまりとして連続して使用されているが、その「連続ギャグ」を詳細に分析すると、その一つ一つの中に、さらに類似した細かい連続ギャグがあるという巧妙な構造があることが明らかになった。また、エピソード内のルーシーの願望という枠組みを超えて、番組全体を通して存在する「芸能界に入りたい」という彼女の願望に照らし合わせてもう一度ギャグを見ることにより、手錠の連続ギャグは単純な反復ではなく、ルーシーを家庭内から外の世界へと連れ出す方向性を段階的・漸進的に描く「連結ギャグ」の要素も兼ね備えていることがわかった。そして、この連結ギャグを通してエピソードの結末部分を見直せば、「手錠が外れる」という一見ルーシーを束縛から解放へと導く行為が、実は彼女を外の世界から家庭へと再び連れ戻すという最大の「オチ」になっていることがわかり、単一のエピソードの中だけでは見えてこなかったより深みのある解釈が可能となった。

第4章の「Lucy on the Road」では、物語形式(narrative form)の観点から、ギャグの機能について論究を試みた。第2章と第3章で扱ってきた事柄は、言ってみればドラマというものが作り出すフィクショナルな空間内にある要素とギャグの関係に焦点を当てたものであった。しかし本章では、より単位を大きくし、フィクショナルな空間を形作っているドラマという枠組みそのものとギャグの関係に着目した。

まず、テレビドラマの二種類の物語形式であるシリーズとシリアルの特徴を確認し、伝統的なシチュエーション・コメディ、とりわけ『アイ・ラブ・ルーシー』はシリーズの形式を取り、①登場人物・状況が一定、②一話完結、③円環的物語構造を有した形が標準形となっていることを提示した。しかし、『アイ・ラブ・ルーシー』には、標準形から逸脱したハリウッド編／ヨーロッパ編という二つのエピソード群が存在する。本章では、その中でも特に

“Bon Voyage”と“The Great Train Robbery”の乗り物ギャグに着目し、ルーシーと乗り物のベクトルが相反することによってギャグが生じていることを確認した。さらにその意味を探り、乗り物がルーシーを大状況へと戻す力を象徴的に表していると解釈した。ルーシーが家に戻るという最終段階に至って、ジャンルの大きな強制力が働き、「大状況」への円環的な回帰が見られる。その強制力をダイナミックに視覚化したものが乗り物ギャグである。ルーシーの乗り物に対する抵抗は、大状況への抵抗だけではなく、ジャンルそのものの強制力に反抗しようとする身振りだった。大掛かりな乗り物ギャグは登場人物とジャンルの規範との力関係＝力学を際立たせる機能も併せ持っていることを論じた。

第5章では、これまでの章の総括として、『アイ・ラブ・ルーシー』全179話中の第1話である“The Girls Want to Go to a Nightclub”の言語的ギャグを取り上げ、1エピソードの中に、これまで見てきたギャグの機能が複層的に存在することを確認した。第1話を取り上げた理由は、シチュエーション・コメディの円環的物語構造において、『アイ・ラブ・ルーシー』が常に立ち返る場所は第1話であり、ルーシーの置かれたシチュエーションのみならず、ギャグの諸機能も第1話の中に凝縮されていると考えたからだ。そこで本章も円環的物語構造に倣い、第1話に立ち返ってギャグの機能を詳細に検討した。その結果、作品内で使用されるリトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルという児童文学に登場するキャラクターを想起させるギャグには、これまでの章で見てきた、シチュエーションとギャグの関わり、ギャグの連続性・連結性、さらには物語構造における様々なギャグの機能が、最初のエピソードの中に同時に存在することが確認できた。

さらに、これらの機能の他に、もう一つ、第1話のギャグだからこそ、備わっている機能がある。ルーシーの人となりはまだ判然としていない1話目において、リトル・ボーイ・ブルーとピーター・コットンテイルへの言及から、ルーシーが幼児的であると断定することは不可能であっただろう。「幼児性」というキーワードは、あくまでも第1話においては「伏線」であり、幼児としてのルーシーのイメージは、7年間という放送期間を通じて培われ、視聴者に認識されていくものである。しかし、第1話のエピソードで使用されている上記の「幼児性」ギャグは、番組全体を通して作られていくルーシーの幼児的なキャラクター像を形成する土台としての機能を果たしているのである。これが本章において発見した、ギャグの新たな、キャラクター形成にかかわる機能である。

## 第2節 本論の達成と意義

次に本博士論文で何を達成することができたかについて述べる。本博士論文は、主に以下の二つの点において成果を上げたと考える。

①コメディの側面から見た新しいテキスト論

②従来のギャグの定義の更新

まず、①についてであるが、シチュエーション・コメディは放送当時の風潮や時代相を映し出す鏡としての役割を果たしていたということから、これまでの先行研究は、社会的・文化的文脈から、いかに作中の登場人物や設定がこれらの状況と合致しているかを論じたものがほとんどであり、また、作品構造や表現形式に密着した研究があったとしても、複数の作品を扱っているため、大まかにストーリーやシーン構成を論じているだけで、テキストを緻密に読み込んでいるとは言い難かった。また、これらの研究はドラマとしての側面のみに着目し、シチュエーション・コメディのもう一つの重要な要素であるコメディについての分析が抜け落ちている、とりわけ、コメディというものに欠かせない要素であるギャグを見逃していた。

そこで本論では、シチュエーション・コメディの本質を明らかにするために、詳細なテキスト分析という手法を駆使し、ドラマとしての側面に、コメディとしての側面も合わせた総合的な作品分析を行った。その結果、『アイ・ラブ・ルーシー』をその内実に即して、新しい観点から解釈することができた。

次に②については、コメディとしての側面から作品を分析するにあたり、ギャグに着目した。ギャグというものは従来、一過性のものとして、ストーリーの流れに垂直的に割り込み、その場その場で笑いを取るために用いられるものと捉えられる傾向にあった。しかし、『アイ・ラブ・ルーシー』では、ギャグの生成と登場人物のシチュエーションは深く関わっている。また、ギャグが連結、連続することによって喜劇性が増幅・深化するだけではなく、プロットの展開を支えるような役割も果たすようになる。さらには番組全体において主人公のキャラクター像を形成する機能も兼ね備えているということを具体的なギャグ分析を通して明らかにすることができた。つまり、シチュエーション・コメディにおいてギャグというものは、作品構造の中に深く、有機的に組み込まれていることを実証し、それによってギャグの機能に関する理解を更新することができた。

### 第3節 今後の課題

『アイ・ラブ・ルーシー』はあらゆるシチュエーション・コメディの原型といわれている。

それが揺るがない評価だとすれば、これまでみてきたギャグの機能の点においても『アイ・ラブ・ルーシー』は後に続く他の作品の規範となっていたという可能性も考えられる。

しかしこれはまだ仮説にすぎない。なぜなら、原型とはいえ、それは社会的・文化的な側面からなされた評価であるからだ。ギャグの側面からみてもこの作品が原型だったと見極めるためには、社会的・文化的な側面からこの作品を原型だと見定めたのと同じ手続きを踏まえる必要があるだろう。つまり、具体的に言えば、本論で用いたギャグ分析の手法を 60 年代、70 年代、さらには現代にまで至る代表的な作品に適用し、各作品の構造を分析していく必要がある。そうすれば、これまで言われてきた、シチュエーション・コメディというジャンルの定義そのものをギャグの観点から拡充し、このジャンルの芸術性や大衆性の核心に迫ることも可能になってくるだろう。その時初めて、本論で行ったことは、単に一つの作品を取り上げたギャグ論、作品論という枠にとどまらず、シチュエーション・コメディというジャンル全体の特質と発展形態の考察に一石を投じるような新たな手法を提示し得たと評価することができよう。

【参考文献】

- Anderson, Christopher. *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- 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.
- Ball, Lucille. *Love, Lucy*. New York: Berkley Boulevard Book, 1997.
- Brady, Kathleen. *Lucille: The Life of Lucille Ball*. New York: Billboard Books, 2001.
- Crafton, Donald. "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy." In *Classical Hollywood Comedy*, edited by Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins, 106-19. London: Routledge, 1995.
- Dalton, Mary M and Laura R. Linder, eds. *The Sitcom Reader*. Albany, NY: State University of New York Press, 2005.
- Feuer, Jane. "Narrative form in American Network Television." In *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Film*, edited by Collin MacCabe, 101-14. Manchester University Press, 1986.
- 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
- Henry III, William A. 'A Zany Redheaded Everywoman.' *Time* 8 May. 1989.
- Horowitz, Susan. *Queens 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: Knopf, 2003.

- Karnick, Kristine Brunovska and Henry Jenkins, eds. *Classical Hollywood Comedy*. London: Routledge, 1990.
- Karol, Michael. *Lucy A to Z: The Lucille Ball Encyclopedia*. Lincoln, NE: iUniverse Star, 2004.
- Landay, Lori. *I Love Lucy*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- Landay, Lori. "I Love Lucy: Television and Gender in Postwar Domestic Ideology." In *The Sitcom Reader*; edited by Mary M. Dalton, and Laura R. Linder, 87-97. Albany, NY: State University of New York Press, 2005.
- Lewis, Robert M, ed. *From Traveling Show to Vaudeville: Theatrical Spectacle in America, 1830-1910*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.
- Lucia, Cynthia, Roy Grundmann, and Art Simon, eds. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Blackwell, 2012.
- MacCabe, Collin, ed. *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. Manchester University Press, 1986.
- McElhaney, Joe. "Laughter and Agony in Minnelli's *The Long, Long Trailer*: Or, 'Isn't This Fun, Honey?'" In *The Wiley-Blackwell History of American Film*, edited by Cynthia Lucia, Roy Grundmann, and Art Simon, 199-219. Blackwell, 2012.
- McElhaney, Joe, ed. *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*. Wayne State University Press, 2009.
- Marc, David and Robert J. Thompson. *Prime Time, Prime Movers: From I Love Lucy to L.A. Law—America's Greatest TV Shows and the People Who Created Them*. Syracuse: Syracuse University Press, 1995.
- Marling, Karal Ann. *As Seen on TV: The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994.
- 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.
- Moeder, Michael. "A Comparative Analysis of Narrative Structure in the Prime-Time Television Situation Comedy". PhD diss., University of Missouri-Columbia, 1994.
- Neale, Steve and Frank Krutnik. *Popular Film and Television Comedy*. London:

- Routledge, 1990.
- Newcomb, Horace, ed. *Encyclopedia of Television*. Vol.2. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.
- Oppenheimer, Jess. *Laughs, Luck...and Lucy: How I Came to Create the Most Popular Sitcom of All Time*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1999.
- Pugh, Madelyn Davis. *Laughing with Lucy*. Cincinnati, OH: Clerisy Press, Emmis Books, 2005.
- Robards, Brooks. "Situation Comedy and the Structure of Television: A Structural Analysis." PhD diss., University of Massachusetts, 1982.
- Rose, Brian G, ed. *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1985.
- Sanders, Coyne Steven and Tom Gilbert. *Desilu: the Story of Lucille Ball and Desi Arnaz*. HarperCollins, 1993.
- Silvey, Anita, ed. *Children's Books and Their Creators*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1995.
- Taflinger, Richard. "Sitcom: A Survey and Findings of Analysis of the Television Situation Comedy." PhD diss., Washington State University, 1980.
- Trahair, Lisa. *The Comedy of Philosophy: Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Tucker, David C. *The Women Who Made Television Funny: Ten Stars of 1950s Sitcoms*. Jefferson, NC: McFarland, 2007.
- Winzenburg, Stephen. *TV's Greatest Sitcoms*. Baltimore: PublishAmerica, 2004.
- Zeltner, Mark. "Television Narrative: An Analysis of the Evolution of Scene Function and Narrative Structure in the Situation Comedy". PhD diss., University of Missouri-Columbia, 1993.
- ジャン＝ミシェル・アダン（著）末松壽／佐藤正年（訳）『物語論—プロップからエーコまで』（白水社、2004年）
- 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)
- ルース・スタイルス・ガネット (著) 渡辺茂男 (訳) 『エルマーのぼうけん』(精興社、1963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)
- 黒木夏美『バナナの皮はなぜすべるのか?』(水声社、2010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)
- 高田明典『物語構造分析の理論と技法—CM・アニメ・コミック分析を例として—』(大学教育出版、2010年)
- 夏目康子・藤野紀男 (編) 『マザーグース イラストレーション事典』(終風舎、2008年)
- ソートン・バージェス (作) 田谷多枝子 (訳) 『いばらやしきのピーターうさぎ』(金の星社、1981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)
- 藤野紀男『図説 マザーグース』(河出書房新社、2007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)
- 本間長世 (編) 『世界の女性史 10 アメリカⅡ 新しい女性像を求めて』(評論社、1977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)

#### 【ウェブサイト】

Anthony Balducci, “Stuck on You: The Handcuffs Routine”, The Balducci’s Journal, entry posted October 10, 2013, <http://anthonybalducci.blogspot.jp/2013/10/stuck-on-you-handcuffs-routine.html> (最終閲覧日 2014年5月27日)

#### [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 Third Season (1953). DVD. Paramount, 2005.

Daniels, Marc, Ralph Levy (directors). *I Love Lucy*. The Complete Forth Season (1954). DVD. Paramount, 2005.

Daniels, Marc, Ralph Levy (directors). *I Love Lucy*. The Complete Fifth Season (1955). DVD. Paramount, 2005.

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

【付録付属資料：変装ギャグ一覧表】

\*表中の「四つの問題」に記した番号は、本文 29 頁に記載したルーシーの大状況から派生する四つの問題との対応と、変装のダイナミズムやルーシーの自由度の度合いを示している。①から④の順で、ルーシーの変装は自由奔放なものから、動きの制限されたものになる。

\*「能動の変装」、「受動の変装」については、本文 36 頁参照。

\*上記に当てはまらない場合は空欄にしてある。

	エピソード番号	エピソード名	放送年月日	あらすじ	ルーシーの変装の種類	四つの問題	能動の変装	受動の変装
1	2	"The Girls Want to Go to a Nightclub"	1951 年 10 月 15 日	やきもちを焼かせようと偽のブラインドデートを計画した女性陣だったが、男性陣も本気でブラインドデートを計画していることを知る。仕返しに自分たちがデート相手になり、そのデートを台無しにしようとする。	リッキーのデート相手（田舎者）	③	○	
2	3	"Be a Pal"	1951 年 10 月 22 日	リッキーが、自分への興味を失ってしまったのではないかと心配になったルーシーは、キューバ出身のリッキーが故郷を思い出すよう	グラマラスな妻、ポーカー仲間、リッキーの母	③	○	

				にと彼女の母親になりきる。				
3	6	"The Audition"	1951 年 11 月 19 日	リッキーのナイトクラブのショーに出演させてくれるよう頼んだが、断られ腹を立てたルーシーは、ピエロ役で出演が決まっていたコメディアンの代役でショーに乱入する。	道化師	②	○	
4	7	"The Séance"	1951 年 11 月 26 日	番組のプロデューサーにリッキーを気に入ってもらおうと、彼がはまっている占い師に変装したエセルと、天国からの犬の声を担当したルーシーは、まんまとプロデューサーをだます。	犬 (声)	③	○	
5	8	"Men Are Messy"	1951 年 12 月 3 日	リッキーが部屋を片付けないことに腹を立てるルーシー。しかし、雑誌のインタビューがくるとなると偉そうに部屋を片付けるよう命令してくるリッキーに仕返すために、みすぼらしい格好をしてリッキーの帰りを待つ。	ずぼらな妻	①	○	
6	11	"Lucy Is Jealous of Girl Singer"	1951 年 12 月 17 日	リッキーのナイトクラブで働くダンサー兼歌手の女性にやきもちを焼いたルーシーは、新しいコーラスガ	コーラスガ ール	③	○	

				ルとして変装し、その歌手があまりリッキーに近寄らないように邪魔をする。				
7	15	"Lucy Plays Cupid"	1952 年 1 月 21 日	友人である老婆に好きな男性がいることを知ったルーシーは、仲を取り持とうとするが、その男性は、ルーシーが自分のことを好きであると勘違いする。困ったルーシーは、ずぼらな人間を演じることで嫌われようとする。	ずぼらで非魅力的な人間		○	
8	16	"Lucy Fakes Illness"	1952 年 1 月 28 日	リッキーがナイトクラブのショーに自分を雇用してくれないことに腹を立てたルーシーは、記憶喪失になったり、二重人格者を装ったりしてリッキーを困らせる。	記憶喪失、二重人格のルーシー	②	○	
9	20	"The Young Fans"	1952 年 2 月 25 日	近所の若い子たちに恋心を抱かれてしまい、困ったりリッキーとルーシーは、みすぼらしい老人の姿に変装することによって、彼らを失望させようとする	みすぼらしい老人		○	
10	21	"New Neighbors"	1952 年 3 月 3 日	新しく引っ越してきた隣人の部屋に勝手に忍び込んだルーシーは、彼らが帰宅したことに慌てふためき、布	椅子	④		○

				をかぶって椅子に変装し逃亡しようとする。				
11	27	"The Kleptmaniac"	1952年 4月14日	バザーのために貴金属を集めていたルーシーをみたリッキーは、彼女が泥棒をしていると勘違いし、医者相談の電話をかける。それを知ったルーシーは面白半分泥棒になりきりリッキーや医者を困惑させる。	泥棒癖のあるルーシー		○	
12	31	"The Publicity Agent"	1952年 5月12日	リッキーの人気をあげるため、中東の王女になりきり、ナイトクラブへ向かったルーシー。リッキーの代表曲を25回もアンコールするなどしてマスコミを沸かせるが、リッキーはへとへとになる。	中東の王女	③	○	
13	35	"Ricky Asks for a Raise"	1952年 6月9日	リッキーの賃金をなかなか上げないクラブのオーナーに腹を立てたリッキーは仕事を休む。ルーシーたちは、様々な人々に変装し、リッキーのナイトクラブを訪れ、リッキーがいないとわかると帰る客を演じることでリッキーの重要性を訴えようとする。	複数の客	③	○	
14	36	"The	1952年	結婚記念日のプレゼントに	塗装工の従	③	○	

		Anniversar y Present"	9 月 29 日	パールのネックレスを選ぶ ため、知り合いの女性宅に 伺うリッキーを見たルーシ ーは、リッキーが浮気をし ていると思い、塗装工の従 業員になりすまし、窓から 覗き見をする。	業員			
15	40	"The Saxphone"	1952 年 9 月 22 日	リッキーのバンドでサック ス奏者として雇ってもらい たいが、断られ続けたルー シーは、サックス奏者にな りきりリッキーのバンドが 練習するナイトクラブへと 潜り込む。	サックス奏 者	②	○	
16	54	"Ricky Has Labor Pains"	1953 年 1 月 5 日	妊娠したルーシーを皆がち やほやするので、焼きもち をやき体調を崩してしまっ たリッキー。フレッドは、そ んな彼を励ますために男だ けのパーティーを開く。「男 だけ」という言葉に不安を 感じたルーシーは、新聞記 者になりすまし、パーティ ーに忍び込む。	新聞記者	③	○	
17	55	"Lucy Becomes a Sculptress"	1953 年 1 月 12 日	粘土細工をしようと思った ルーシーだったが、思うよ うな作品が作れずに粘土を 台無しにしてしまう。自分 の肖像を作ることになって	石膏	④		○

				いたルーシーは、自らが石膏になりリッキーと批評家の帰りを待つ。しかし批評家が買い取りたいと言い出したので、ルーシーは苦境に陥る。				
18	68	"The Girls Go into Business"	1953 年 10 月 12 日	自分たちで買い取った店を繁盛させるため、客に変装し、店が賑わっている風に見せかける。	客		○	
19	81	"The Charm School"	1954 年 1 月 25 日	リッキーたちの友人が綺麗な女性を連れてくる。リッキーたちは妻そっちのけで夢中になる。その状況に腹を立てたルーシーとエセルは、同じようにゴージャスな格好に変装し、リッキーたちの注目を集めようとする。	ゴージャスな妻	③	○	
20	83	"Fan Magazine Interview"	1954 年 2 月 8 日	雑誌の編集者が、リッキーたちの日常生活に密着することになると、普段は髪の毛ぼさぼさで、よれよれのパジャマを着ているルーシーたちが、セレブであるかのように振舞う。	セレブリティ		○	
21	87	"Bonus Bucks"	1954 年 3 月 8 日	亡くした 300 ドルの価値を持つ 1 ドル紙幣を取り戻すために、洗濯物になりきっ	洗濯物	④		○

				たルーシーは、クリーニング工場に侵入するが、動く洗濯物を見て周囲は混乱する。				
22	88	"Ricky's Hawaiian Vacation"	1954年 3月22日	リッキーのハワイへのツアーに同行したいが断られたルーシー。腹を立てたルーシーは、ただで航空券が当たるクイズショーに老婆に変装して参加する。	老婆	②/③	○	
23	89	"Lucy Is Envious"	1954年 3月29日	500ドルを稼がざるを得ない状況になったルーシーとエセルは、火星人的変装をするアルバイトを受け、エンパイアステートビルディングで、観光客を恐怖に陥れる。	火星人的			○
24	93	"The Black Wig"	1954年 4月19日	黒い髪をかぶったルーシーに気づかないふりをして、リッキーはルーシーを別の女性として口説く。それに腹を立てたルーシーは、デート相手になりきりエセルと共にリッキーとフレッドを待つ。	リッキーの デート相手	③	○	
25	94	"Tennessee Ernie Visits"	1954年 5月3日	いとこのアーニーがテネシーからやって来たのだが、あまりに世間知らずのため、嫌になってきたルーシ	都会の洗練 された女性		○	

				一は、都会の洗練された女性になりきり、アーニーを怯えさせようとする。				
26	101	"Mr. and Mrs. TV Show"	1955年4月11日	リッキーの家にテレビの取材が来ることになり、何度もリハーサルを続ける。しかし、ルーシーをあまりテレビに映らないようにしようとするリッキーのやり方が気に食わないルーシーは、ジャガイモの袋をドレス代わりにし、変人の妻を装い、リハーサルを台無しにしようと試みる。	変人の妻	①	○	
27	103	"Ricky's Movie Offer"	1954年11月8日	リッキーのアパートにハリウッドから映画のオファーを手にスタッフがやって来ることを聞きつけたルーシーは、マリリン・モンローのような格好をしてリッキーの帰りを待つ。	セクシーな妻	②/③	○	
28	114	"L.A. at Last!"	1955年2月7日	ロサンゼルスに到着したルーシーは、レストランで憧れのウィリアム・ホールデンの前で失態を犯してしまう。その日の夕方、リッキーたちが滞在しているホテルの部屋に彼が遊びに来ることを知ったルーシーは、変	他人	②	○	

				装して他人のふりをする。				
29	122	"The Star Upstairs"	1955 年 4 月 18 日	リカード夫妻が滞在しているホテルの部屋の真上に滞在しているコーネル・ワイルドを一目見たいルーシーだが、リッキーに止められ見に行けない。そこでルーシーはベルボーイに変装し彼の部屋へと向かう。	ベルボーイ	②	○	
30	124	"Harpo Marx"	1955 年 5 月 9 日	ニューヨークから友人のキャロラインが遊びにくることになったルーシーは、様々なハリウッド・スターに変身し、近眼のキャロラインをだますが、ハーポ・マルクスの変装をしているときに、本物のハーポが現れたため、ルーシーは鏡の中のハーポになりきろうとする。	ハーポ・マルクス	②	○	
31	126	"Ricky Needs an Agent"	1955 年 5 月 16 日	リッキーに MGM の契約を取り付けようと、ルーシーは偽のエージェントになりすまし MGM のプロデューサーを訪れる。	エージェン ト		○	
32	127	"The Tour"	1955 年 5 月 30 日	ハリウッド・スターであるリチャード・ウィドマークの自宅に侵入したルーシーは、彼が帰宅したので慌て	熊の敷物	②/④		○

				て熊の敷物になりきる。				
33	129	"Lucy and John Wayne"	1955 年 10 月 10 日	ジョン・ウェインのサインをもらうために彼が出演する映画の撮影所に向かったルーシー。楽屋にこっそり忍び込んでうろうろしていると、撮影を終えたジョンが戻ってきた。うつ伏せになっているジョンはルーシーをマッサージ師だと思い、マッサージを要求する。	マッサージ師	②		○
34	136	"Nursery School"	1955 年 12 月 5 日	息子のリトル・リッキーが入院することになった。ルーシーは、当然自分も付き添うつもりだったが、面会が禁止されていると知りパニックに陥る。どうしてもリトル・リッキーと一緒にいたいルーシーは、看護師をだますため、妊婦になりすまし病院に戻る。病院では消えた妊婦を探し大騒ぎになる。	妊婦			○
35	154	"Lucy Meets Bob Hope"	1956 年 10 月 1 日	野球観戦をしに行ったルーシーは、自分の座席の近くにコメディアンのボブ・ホープがいるのを発見する。ホットドッグ売りに変装し、ボブに近づこうとした	ホットドッグ売り	②		○

				ルーシーだったが、ボブにケチャップをかけてしまい怒らせる。				
36	166	"Lucy and Superman"	1957年 1月14日	息子のリトル・リッキーが誕生日のパーティーに、スーパーマンを呼ぶと嘘をついてしまったルーシーは、自らがスーパーマンに変装する。	スーパーマン			○
37	177	"Country Club Dance"	1957年 4月22日	可愛いところに夢中になっていた夫たちを見返すため、ルーシーたちはハイソな妻を演出し、パーティー会場に現れる。	ハイソな妻	③	○	
38	179	"The Ricardos Dedicate a Statue"	1957年 5月6日	リッキーがアメリカ独立戦争のヒーローの石像の除幕式の仕事を得た。しかし、ルーシーはその石像に車を追突させ破壊してしまう。焦ったルーシーは、自分が石像になりすまし、除幕式を切り抜けようとする。	石像	④		○

【付録付属資料 2 : “The Girls Want to Go to a Nightclub”のスク립ト】

(注 1) スクリプト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、原文に即している。

(注 2) 日本語のト書きは筆者が補ったものである。また、英語のト書きはクローズドキャプションである。

“The Girls Want to Go to a Nightclub”

【リカード家キッチン】

(ルーシーとエセルが食器の後片付けをしている)

E: (洗い終わった皿をルーシーに見せながら) Here, you miss something on this one.

L: That’s the design.

E: It is?

L: Sure, can’t you see. Flowers against a background of... gravy. (皿を受取り洗い直す)

E: I’ve been meaning to talk to you about Monday night.

We want you and Ricky to help us celebrate. It’s our wedding anniversary.

L: Oh, yours and Fred’s?

E: No, me and Gregory Peck. We’ve been married for 18 years and I vowed that at least once before I died Fred was going to take me to a nightclub on our wedding anniversary.

L: Well, that sounds reasonable.

E: Now this is my plan. We’ll go in there and I’ll say: “I know what let’s do next Monday night. Let’s go to a nightclub.” And you second the motion. Then Ricky will bound to his feet and say: “That’s great.” Then Fred will have to take me...

L: (エセルの肩をつつき話を中断させて) Ricky bounds to his feet and says, “That’s great”?

E: Right.

L: Wrong, Ricky hates nightclubs.

E: But he works in one. Your life should be just one gay round of nightclubs.

L: Yeah, that’s when I thought when I married a bandleader, but ever since we said “I do” there are so many things we don’t.

E: Well, it was a good idea while it lasted. Gee, it was going to be the Copacabana.

L: The Copacabana.

E: Uh-huh.

L: Gee. Well, don’t you worry, we’ll go!

E: We will?

L: Sure, I want to go as much as you do. But don’t forget you can catch more flies with honey than you can with vinegar.

E: You mean, be nice to the boys?

L: Yean, we’ll be so lovey-dovey to them that they’ll be sitting in a nightclub before they know what hit them.

E: Oh, that ought to do it.

L: Sure.

[リカード家リビング]

(リッキーとフレッドがソファに座っている)

F: Hey, Rick, are you doing anything Monday night?

R: I don't think so. It's my night off, why?

F: I'd like you to join me in commemoration of an 18-year-old tragedy.

R: What do you mean?

F: Well, it's our wedding anniversary.

R: Oh, you want us to join you in a celebration?

F: I prefer to think of it as a grim reminder. I'd like to go over to Charlie's steak house and then take in the fights.

R: Oh, you dreamer, you.

F: Yeah, I guess you're right.

R: I don't know, Fred. If you want to go to the fights, I think you should. After all, It's your anniversary. There must be some way we can get the girls to go to the fights.

F: Yeah, we can tie them in sacks and carry them in.

R: I tell you what! As soon as they come into the living room, we'll be real nice to them, see, soft-soap them a little, smooch 'em up.

F: Smooch? Ethel?

R: Now, look, everybody knows you can get around a woman with a little sweet talk.

F: Well, that's all right for Lucy but it's a longer trip around Ethel.

R: Do you want to go to the fights, or don't you?

F: All right, all right, I'll smooch.

R: Okay, now...

(ルーシーとエセルが食器を洗い終えてリビングへと戻ってくる)

L: How can four people use so many dishes?

E: I don't know.

(男性陣たちが二人を出迎えるために立ち上がる)

L: What's the matter? What you standing up for?

R: Because two gorgeous ladies entered the room.

L: They did, where?

E: They mean us.

L: Oh! You great big Latin lover, you! (リッキーの頬を優しくつねる)

E: Oh, you sweet handsome man, you! (フレッドの頬を優しくつねる)

R: You gorgeous exciting woman, you! (ルーシーの頬を優しくつねる)

(ルーシー、エセル、リッキーの三人が、次はあなたの番だと言わんばかりにフレッドの方を向く)

F: I pass.

E: Aw, isn't he cute? Darling, why don't you sit down here. (椅子に座るよう促す)

L: Oh, yes, you sit down, too, baby. (ソファに座るよう促す)

R: Well, you sit down on my lap. You'll be more comfortable there.

L: All right. (リッキーの膝の上に座る)

F: You sit there, darling. This chair is more comfortable.

E: Oh, but if it's so comfortable, I want you to have it.

F: Ethel, do one thing that I ask, will you, please? I said sit down! (エセルを強制的に椅子に座らせた勢いで、フレッドがエセルの膝の上に座るような形になる)

L: Ethel, don't you think you're overdoing it a little? (フレッドが椅子に座り直し、エセルを膝の上に乗せる。女性陣たちは目を合わせて計画が上手くいきそうだという風に手で合図をし合う。一方男性陣たちも目を合わせて合図をし合う。)

L: How about a cigarette?

Both (F and E): I'll get them.

R: No, don't trouble yourself.

(気を遣い過ぎて煙草の取り合いになり、煙草が入った木箱を床に落とす)

L: Oh!

R: Oh, sorry. Thank you very much.

L: That's all right.

F: Thank you, Lucy.

R: Thank you very much.

L: It's all right.

All: Light, light?

(今度は全員が誰かの煙草の火をつけようとするが、結局自分で自分の煙草の火をつけることになる)

L: You know, Ricky, baby, there's only one time you look handsomer than you do now and that's when you wear a tuxedo.

E: Oh, yes, I think a tuxedo is the best looking thing a man can wear.

F: Unless he's wearing boxing trunks.

R: Speaking of boxing, there's nothing more exciting than a ringside seat.

L: Yes, sir, a ringside seat at the Copacabana.

R: Yeah. Well, look, Lucy. Monday is Fred's anniversary and he wants to go to the fights.

L: Yeah, well, Monday's Ethel's anniversary, too, and she wants to go to a nightclub.

R: Yeah, well, Fred is not going to go to any stuffy nightclub.

L: Well, Ethel's not going to any stale fights.

R: Lucy, don't push me too far. It's the fights or nothing.

L: Well, is that a final?

R: Final.

L: Then you brought this on yourself. Ethel wants a divorce.

R: Good.

E: No, she doesn't! No, I don't!

(エセルが慌てて否定する横でフレッドが嬉しそうに笑みを浮かべている)

L: Well, honey, you said you wanted to go...

R: Why don't you mind your own business?

(arguing)

F: Wait a minute, will you! Everybody be calm! We'll figure out a way to settle this thing.

L: I know, the democratic way! We'll put it to a vote.

R: Couldn't you guess how it's going to come out?

L: We'll try it anyhow.

F: All right, everybody wants to go to the fights raise their hand. One, two. Everybody wants to go to the nightclub raise their hands. (ルーシーが両手を挙げる)

One, two, three. All right, I guess we'll have to go to

the Copaca... Three?

R: Lucy!

L: Well, I don't care. We want to go to the Copacabana.

F: We're going to the fights.

E: If you go to the fights, you can just go alone.

F: Okay, if that's the way you want it and I hope you have a nice, pleasant evening at home.

L: Who's staying at home? Ethel and I are going dancing at the Copa.

R: I hope one of you knows how to lead.

L: We will not be dancing together, smarty. We will have dates.

E: We will? (ルーシーに肘でつつかれて) Oh, we will, we will!

F: Date, Ethel with a date?

R: Dates! That's very funny!

L: Go ahead and laugh. I know just who our dates will be, and they're both tall dark and handsome and *young*.

E: Who are they?

L: You'll just die when I tell you. Two of the most eligible young bachelors in town. Of course I can't talk while certain parties are in the room.

E: Well, whisper their names to me.

L: Okay. (ルーシーがエセルの耳元で何やら囁く)

E: No!

L: Yes!

F: I guess we can take a hint. Come on downstairs to my apartment, Rick. I don't like the atmosphere up here.

R: Yeah.

(リッキーとフレッドがリビングを出ていく)

E: Lucy, what were those names you whispered to me?

L: What did they sound like?

E: It sounded like Little Boy Blue and Peter Cottontail.

L: That's who it was.

E: Huh?

L: Well, I was just trying to put up a big front while the boys were here.

E: That's what I was afraid of. Where can we get any dates?

L: Don't give up so easily. We'll find some men somewhere.

E: Where? There's no place where millions of single women haven't already looked.

L: Well, how about... No.

E: Uh... No.

L: Oh, we're not concentrating. We must know two men who are single and attractive. Two men who are single? Two men? A boy and a dog?

E: No, maybe we should settle for Little Boy Blue and Peter Cottontail.

L: I know.

E: What?

L: I'll get my address book, call up some of my old boyfriends.

E: Oh, Lucy.

L: It's only 11 years old.

E: Oh!

L: Well, after all, it's worth a try. This is an emergency. I'll start at the A's. George Anderson. Hmm,

Butterfield 89970. (電話をかけ始める)

【マーツ家リビング】

(ウキウキしているフレッドに対してリッキーは何やら物憂げな様子で椅子に座っている)

F: Brother, will Monday be a night! We'll go over to Charlie's and we'll get steaks this thick and we'll have big slices of raw onions all over 'em. And there won't be any women around to tell us we can't eat them.

R: Do you suppose they really can get dates?

F: Well, who cares. Why don't you stop worrying about them.

R: I keep thinking that they'll go out to dinner somewhere and they'll have some champagne then they'll go to the Copacabana and have more champagne and then they'll dance and have more champagne and who knows what will happen.

F: Yeah, with all that champagne even Ethel might look good. Well, what are we going to do, Rick?

R: Well, we could get dates, too and go to the Copacabana and keep an eye on them. No, that's not a very good idea.

F: Dates! You said dates. Ricky, that's the most sensational idea you ever had! And we owe it to ourselves. We can get a couple of blondes just to help us keep our eye on our wives who've seen fit to go out with other men!

R: Yeah. And they couldn't get mad at us by being with other girls because they're there with other fellows.

F: What a dream situation. And I bet you know a million gals. Where's your address book?

R: I burned it.

F: Burned it!

R: I hadn't been in this country very long and Lucy said it was part of the American marriage ceremony.

F: That's absolutely criminal. I bet you could have got a fortune for that book.

R: "A" alone was worth a hundred bucks. Hey, I'll tell you what I'll do. I'll call Ginny Jones.

F: You mean the girl that sings at the Starlight Roof?

R: Yeah. She's married now, but, she knows every girl in town.

F: I'm glad you thought of her.

【リカード家リビング】

(まだ電話中のルーシー)

L: Yes, well, it's been nice talking to you, Paul. Yes, it's been a long time. My, my, seven children. Yes, it's been a long time. Yes, well, all right, good-bye, Paul.

(電話を切る) Well, that takes care of old Wagner.

E: Yeah, Excelsior Cleaners, Yum Yum Market and Sam Zabaglione.

L: Sam Zabaglione, he must be around. Nobody would marry him. Plaza 52099. (電話をかける)

E: Did you call up Howard Thompson? He isn't marked off.

L: Yeah, he's busy Monday night. Baby-sitting with his grandson.

E: Oh, yeah. (驚いて) Grandson!

L: Well, don't look at me like that! When I dated him he was an interesting older man. (電話の相手に)  
Hello, hello, is this Sam Zabaglione's house? Oh, no, no, no, don't call your daddy to the phone. I don't want to talk... Little girl, paisan! (怒って電話を切る)  
E: Well, we can always call the zoo and order a couple dancing bears.  
L: Oh! Why didn't I think of this before. (またどこかに電話をかける)  
E: Who are you calling? Who, who, who?  
L: Quiet, you sound like an owl.  
E: Well, who are you calling?  
L: Ginny Jones, she works at the Starlight Roof and she knows every man in town. (電話をかける)  
E: Oh, I feel hopeful again.  
L: Hello, Ginny, Ginny, this is Lucy Ricardo. Well, it's very nice to hear your voice again, too, dear. I'll tell you why I called. It seems that a friend of mine, Ethel Mertz... What? They did! (エセルに向かって)  
Ricky and Fred just called her. (電話に戻って) They did! They didn't. They didn't! They did! They did! They didn't!  
E: Well, did they or didn't they?  
L: Ricky and Fred just asked her to get them dates for Monday night, too.  
E: They didn't!  
L: They did!  
E: Those dirty two-timers. Wait till I get my hands on...  
L: Wait a minute. Wait a minute, I got an idea. (電

話に戻って) Ginny, I want you to get them dates for Monday night. That's right. But the dates will be Ethel and me. Yeah, and one more thing, Ginny I want you to build up these beautiful, blind dates yeah, and tell them that we'll meet them at Ricky's apartment at 8:00. That's right. Just leave the rest to us, Ginny. Okay, bye.

(ルーシーの企みを理解したエセルと電話を切ったルーシーが大笑いする)

【リカード家リビング】

(月曜日の夜。リッキーとフレッドはタキシード姿でソファに座っている)

F: I wonder what they'll be like.

R: Ginny said that they were just knockouts. Real dreams.

F: (whistles)

R: Gorgeous willowy figures.

F: (whistles)

R: Sweet dispositions. I wonder why they wanted to meet us here at the apartment.

F: Well, maybe they want to be with us alone.

R: Well, why...?

F: Now, now, don't fight it. Just be thankful our wives have got early dinner dates.

(doorbell rings)

(リッキーがドアを開けるとそこにはヒルビリーに変装したルーシーとエセルが立っている。二人のあまりの醜さにフレッドは目を背ける)

L: (思いきり訛って) Hello, there!

R: (平静を装い) H-H... How do you, how do you do?

L: We're be looking for a couple of fellers named Ricky and Fred. Be you they?

R: We be... We be Simon and Elmer. Good-bye. (ドアを閉めようとする)

L: (無理やりドアを開けて) Oh, boy, that's a good one. We be your dates.

R: This one is yours, Fred. (ルーシーをフレッドのところに差し出す)

F: Oh, no, no, no.

(汚らしい老婆に変装したエセルを見て目を逸らすルーキー。彼女もフレッドに押し付ける)

R: This one is yours, too, Fred.

L: Wait a minute, now there's a little mistake here, fella. I'm going to have that little man right over there and this one is yours, Ma.

F: (whimpering) Oh, no.

E: Hey, I'm going to like you.

R: Now, look, look, girls there must be some mistake here. We're waiting for some friends of Ginny Jones.

L: Well, that's us'n. I'm Yuncy, this here's my ma.

R: That's your mother?

L: It is? Oh, it is, it is, yeah! I knew that.

F: Do something, Ricky!

R: Look, look, girls, it's very nice of you to come over but an emergency just came up and we have to change our plans.

L: Oh, look at him, Ma, he's shy. What's the matter, sonny boy? Come on, kiss me.

R: Wait a minute.

L: Come on, kiss me. Kiss me right now.

R: Let's get acquainted a little bit.

(ルーキーを押し倒し無理やりキスをするルーシー)

L: Oh, boy, Ma, this is fun! (さらにルーキーを追いかけ回し床に倒してのしかかる) What's the matter, boy, ain't I your type?

E: Oh, I do like to see the youngins having fun!

F: It's past his bedtime. He's got a rehearsal in the morning.

E: Killjoy, come on over here and sit down.

R: Now hold it! Wait a minute! He's right, that's it. I have to rehearse in the morning.

L: Oh, are you an actor feller?

R: No, no.

L: A dancer feller?

R: No, I'm a singer feller.

L: No!

E: Well, sing something.

L: Yeah.

R: No, I couldn't. Really, I couldn't.

L: Okay, let's neck. (無理やりキスをしようとする)

R: (慌てて拒んで) Wait a minute. I'll sing. What, uh... What would you like to hear?

L: Oh, any little ditty.

R: How about "Guadalajara"?

L: Oh, that was beautiful. Let's neck. (無理やりキスをしようとする)

R: No, wait a minute, wait a minute.

♪ Guadalajara, Guadalajara. ♪

♪ Guadalajara, Guadalajara. ♪

♪ Tienes el alma de provinciana. ♪

♪ Puede ser limpia rosa temprana. ♪

♪ A ver dejara breca del rio. ♪

♪ Son mis palomas tu caserío. ♪

♪ Guadalajara, Guadalajara... ♪

Both(R and F): ♪ Ay, ay, ay, ay, ay, ay. ♪

♪ Ay, ay, ay, ay, ay, ay. ♪

F: (ルーシーの顔を間近で見て) Ay, ay, ay, ay, ay!

R: ♪ Ay, colomitos lejano. ♪

(ルーシーの顔を間近で見てしまい変な声になってしま  
い) ♪ Ay...! ♪

♪ Ojito, te... ♪

♪ Hay colomitos inolvidables. ♪

♪ Inolvidable como la tarde. ♪

♪ En que l lluvia deja el aroma. ♪

♪ Y nos hacia hasta sapopa. ♪

L: (リックキーの真似をして) ♪ Sapopa ♪

R: ♪ Ay, ay, ay. ♪

♪ Ay, ay, ay. ♪

♪ Ay, ay, ay. ♪

♪ Ay, ay, ay... ♪

♪ Guadalajara. ♪

♪ Gua-da-la-ja-ra! ♪

(歌に合わせてルーシーとエセルが品の無いダンスを踊  
り続ける)

E: Well, well, if that don't beat all.

L: I sure didn't know you had it in you, boy! Come on,  
let's neck. (リックキーを無理やり押し倒しキスをする)

F: Let's have a cigarette.

L: Yeah, let's smoke it up a bit.

F: I had a pack here a minute ago.

L: I know where they are, sonny, I'll get 'em for you.  
Here you are, sonny.

(ルーシーの行動を見てリックキーが何かに気づく)

R: I would like to get a glass of water. Come on Fred.

L: What's a matter, sonny? Can't you carry a glass of  
water by yourself?

(リックキーとフレッドがキッチンへと移動する)

【リカード家キッチン】

F: Let's get out of here while we got a chance.

R: Wait, wait, wait a minute.

F: Wait for what?

R: Come back here. Did you notice that she knew  
exactly where the cigarettes were and the matches, too?

F: Yeah, that was kind of funny, wasn't it?

R: You know who those two creeps are in there? That's  
Lucy and Ethel.

F: On, no, I'd know my own wife, wouldn't I?

R: I bet you Fred.

F: No. (キッチンからリビングにいるエセルをのぞき  
見して) By gosh, it is Ethel. What do they think  
they're getting away with?

R: Never mind, look, look, never mind, never mind.  
Just forget it. I got a wonderful idea to get even with  
them.

F: Yeah, what?

R: I'll tell you what we'll do. We'll turn the tables on  
them, see. As soon as we get back in there, we'll give  
them that same wolf treatment they've been giving us.

F: Ricky, you're a genius. Come on.

R: Let's go.

(リビングへと戻る)

【リカード家リビング】

L: Oh, there you are, Ricky boy. I've been waiting to pitch a little woo with you hog-center style.

R: Okay, only I thought we'd do it Latin style.

L: Latin style?

R: Yeah.

E: Hey... hey, now, take it easy! Now wait just a...

Hey, just a minute!

R: Come here.

(リッキーが無理やりルーシーを捕まえてキスを迫る)

L: (嫌がって) Ma! I'm getting out of here.

E: I'm coming with you! This smart aleck's trying to unbutton my high-top shoes.

(二人がリビングを出て行こうとする)

R: Call us again, Lucy.

F: Nice to have met you, Ethel.

E: Why, Fred Mertz!

L: You knew it all the time!

R: (guffaws) Well, not all the time. You were pretty convincing.

L: (laughing) Wait a minute, what are we laughing at? You two bums were going out with other women.

E: Yeah!

R: Now, now, now, listen, listen. I swear we were only getting dates to go to the Copa just to keep an eye on you girls.

E: Is that the truth?

F: Upon my honor, passion flower.

E: What do you think?

R: Now, look, just to convince you that we're on the level, you two girls go and change your clothes and we'll all go out and celebrate the Mertz's anniversary.

F: Right!

L: Oh, Ricky!

(ナイトクラブへと連れて行ってもらえると思ったルーシーはリッキーに抱きつく)

【ボクシング場】

(ドレスに身を包んだルーシーとエセルだったが、結局連れて行かれたのはボクシング場であった)

Both(R and F): (cheering)

L: (放心した様子で) Happy anniversary, Ethel.

E: (放心した様子で) Thank you, Lucy.