

981116 (3-KIGEKIKA)

第3章 喜劇化されるスポーツ：スポーツへの逆照射

3.1 緒言

先行研究の検討で見てきたように、映画は「人間の動き」と必然的に結びつき、「動画」として「活動写真」と呼ばれるにふさわしい発展をしてきた。サイレント映画時代には、まさにこの人間の動きは映画の格好の題材であったのである。言葉に不自由なアメリカ移民にとってもサイレント映画の画面に映し出される人間の動きや異国の地の人々の生活ぶりは興味と娯楽の格好の対象であった。中でも、劇場の喜劇が受けたように映画でも喜劇は庶民の最大の楽しみであった。このあたりの一般劇場の喜劇から映画的な表現形式を身につけた喜劇映画への発展の社会史はスクラー(1995)のアメリカ映画の文化史に詳しい。スクラーは1912年以前の映画うち3分の1近くが喜劇映画であったという(p.216)。スクラーによれば、労働者階級にとって、自分達の生活に結果的に不幸をもたらすことになる富裕階級や権力側の人間達の仮面を剥いで嘲笑することが多い喜劇は、格好の娯楽メディアであったのである。スクラーはこのあたりの背景を「初期の映画では、機知と風刺を、権威と社会統制の保持のためではなく、それを破壊するための手段として使うことも可能だった。警官、学校、結婚、中産階級の作法、社会秩序をつくるすべての基本的な制度が、映画に登場するならずものと同じように、愚かで無意味なものとして見せられたのである」(p.216)と説明している。キーストン喜劇の警官隊のスラップスティック・コメディはまさにこのような理由から一般大衆に受け入れられたのである。マック・セネットによって大流行した「キーストン・コップス(警官隊)」のドタバタ喜劇はこうして次の3大喜劇王到来の下地を準備したともいえる。

このような喜劇映画の歴史的展開の背景の中で、中産階級を中心とした生真面目に行われていたスポーツも喜劇の格好の題材として取り込まれていったのである。このように、スポーツが映画に取り込まれる場合には喜劇が多いことは、ベースボール映画の場合にも多かったことは既に先行研究で見てきた通りである(Crawford, 1988; 日本体育協会監修, 1987; 清水, 1989)。他にも、紳士然としたスポーツほど階級的な格差を保有しているために、映画の中で喜劇化される羽目になっていくのである。

本章では、スポーツのイメージ化の方向性において、滑稽化や茶化される形で喜劇化されているスポーツ・イメージを中心的に考察する。分析・記述・解釈に用いる作品はサイレント時代のスポーツ喜劇を中心とし、ビデオ化されているものを主たる対象とする。そ

のことによって、他者による追解釈や反解釈の可能性を開いておくことができるからである。また、サイレント喜劇映画を中心的に考察する理由は、映画に取り込まれた「人間の動き」に明確な特徴が見られるという前提からである。いみじくも野村(1986)が「スポーツや体育の世界ではやみくもに運動能力を高め、体位の向上をはかることのみに腐心し、からだを動かす意味の自覚がみられない」と以前に指摘したことがあるが、そのような状況が今も継続しているともいえる。ここでは野村の指摘したその「からだを動かす意味」に着目する。しかしながら、その際にも運動の身体への機能的意味や社会的な意味などではなく、コミカルな身体技芸の象徴的な意味に注目するのである。つまり、喜劇映画におけるスポーツなどの身体運動を身体技法として見ることによって、身体運動の文化的な側面に焦点を当ててみたい。特に、技法と芸術の双方における「アート」としての共通項と身体運動の面白さ、おかしさということに着目し、道化の滑稽な身体の動きを生命とするサイレント・コメディ映画（スラップスティックやスクリュールボール）について解釈を進める。そのことによって、喜劇化されるスポーツのイメージの方向性と、そこに隠されている身体運動や身ぶりによる多様な意味が道化（サイレント・コミック・フール）の機能によって明らかにされてくると考える。

本章では、まずサイレント・コメディについて概観し、ハロルド・ロイド、バスター・キートン、チャールズ・チャップリンの3大喜劇王(児玉, 1972, p.151)のサイレント・スポーツ・コメディを代表例として解釈する。さらに、喜劇化されるスポーツ・イメージの代表例として、ゴルフを事例に検討してみる。このような事例をもとに、スポーツ喜劇映画における道化の役割について解釈を進めていく。

3.2 身体技法としてのサイレント・コメディ

3.2.1 サイレント・コメディ

ベースボール映画はアメリカの大衆にずっと親しまれてきたものである。ビデオ化されているものでも『私を野球に連れてって Take Me Out to the Ball Game』(Berkeley, Busby 監督, 1949)のミュージカル・コメディ、ストーリー的に奇抜なアイデアでヒットした『春の珍事 It Happens Every Spring』(Bacon, Lloyd 監督, 1949)、『メジャーリーグ Major League』(Ward, David S. 監督, 1989)なども単なるベースボール映画のユーモア作品ではなく、喜劇ジャンルに入れられることが多い。これらのベースボール喜劇映画で日本でビデオ化され

ていないものはずいぶん多い。後で検討するキートンの『キートンの大学生 College』（Horne, James W.監督, 1927）も Bergan(1982)、Zucker and Babich(1987)の双方によってベースボール喜劇映画に分類されているほどである。日本でも『シコふんじゃった』（周防正行監督, 1992)の大ヒットによって、久しぶりにスポーツものの映画が好評を博したが、戦後のエノケンシリーズにも『エノケンのホームラン王』（渡辺邦男, 1948)などスポーツ喜劇映画が多く見られる。ゴルフ映画シリーズの『プロゴルファー織部金次郎』（杉村六郎, 1993)も、人情ものと喜劇ものとを組み合わせた作品である。

しかしながら、このようなスポーツの喜劇映画では身体技法として特有なものは見られない。ストーリー展開のおもしろさ、奇抜さがその笑いの主たる源泉であり、人間の動きやスポーツのプレイそのものによる笑いをねらったものではないといえる。ここでは、サイレント・コメディ映画を中心にその特徴について見ておくことにする。

サイレント映画の場合には人間の動きや身振り、ジェスチャー、顔の表情などが重要な表現媒体（メディア）となる。コンテクストに応じてこのような人間の行動で書かれたテキストを読み取ることが必要となるが、それは単なるコミュニケーション・レベルに止まらない。マクルーハン(1987)によれば、映画はホットなメディア（熱いメディア—受容者の参加性の低い高精細度のメディア）ということになるが、岩本(1983)は映画を「イメージの錬金術」と言っている。ここには観客が参与しなければ映画の意味が解釈されないともいえるような立場が示されている。つまり、象徴的な次元において無意識的に沈澱して形成された意味の基層という存在が示唆されている。中でも、サイレント・コメディ映画では観客の参与性が特に要求されるし、無声であるがために、身体の動きが重要な位置を占めてくるのである。

サイレント・コメディ映画の道化、喜劇役者といえ、一般的には3大喜劇王と呼ばれているチャールズ・チャップリン、バスター・キートン、ハロルド・ロイドの3人がすぐに思い浮かぶ(児玉, 1972)(注1)。中でも、チャップリンの人气が日本では高い。1989年はチャップリン生誕百年にあたったため、世界各国で催しものが盛んに行われた。日本ではNHKが4夜連続のチャップリン映画を放映したし、彼の本国である英国ではそっくりさん大会などの生誕百年祭が盛大に行われたのである。チャップリン人気は日本の代表的な映画雑誌であるキネマ旬報社の『KINEJUN』（1989.1）において、外国映画史上ベスト100に6本も入るなど、日本では相変わらずの人気ぶりが示されている。例えば、チャップリンの代表作の一つとされる『モダン・タイムス (Modern Times)』（Chaplin, C., 1936）では、

当時の時代状況に対する批判がシニカルに表現されている(岩崎, 1973)。この映画の中では、彼のローラースケートの妙技を初め、豊かなパントマイム芸や身ぶりが優雅に展開されている。それらの滑稽な身体運動には、下手さを見事にまで演じることができるという意味での「不器用な器用さ」(江藤, 1989)によって、喜劇性が保証されているといえる。それが人々に受ける理由の一つでもある。また、この喜劇映画では、当時のアメリカ社会の不況と機械に支配された労働という非人間的な状況が持つ緊張した雰囲気、道化的な魔術によって大混乱が引き起こされ逆転される。そのことによって、笑いが引き起こされ、そのような状況では何でも許されてしまうという道化の力学を有している。このようにサイレント喜劇映画では、身体技法の豊かな意味が表現されているのである。

3.2.2 サイレント喜劇映画を身体技法と見なす意義

サイレント・コメディ映画の、例えば、チャップリンら道化(フール)のコミカルな身体動きを一つの身体技法とみなすことで一体何が見えてくるのか、ということが先ず問われなければならない。M.モース(1976)が唱えた身体技法(*technique du corps*)という概念は、それぞれの社会に固有な型(*habitus*)としての身体の使い方が存在し、それが伝承されて身体の文化というものを形成しているという概念である。これを「特定のジャンルにのみ成立する文化的な身体所作」とここでは発展的に解釈しておきたい。

そのことによって、第1に、サイレント・コメディという映像ジャンルに特有の映像技法と身体所作(表現伝達技法)を文化的な身体技法とみなすことができる。第2にそのような身体所作の文化性から、道化論に通底した身体動きの文化論的な次元を照射することができる。それは、日常生活の硬直化し陳腐化した慣習(ノモス)を道化的な行為によって混乱(カオス)に陥れることにより、日常性やその境界性を打破し本来的な秩序立てられた次元である姿(コスモス)を逆照射するという道化の持つ機能である。第3に、このような道化のしぐさになぜスポーツが取り込まれるのかということを経験論的な次元から問うことができる。第4にそのようなサイレント・コメディのギャグを成立させるためには身体の卓越性という事態が存在しているという背景を浮き彫りにすることができる。以上のような視点から、さらにもう一歩進んで描かれているスポーツのその時代的なイメージ(神話性)が浮かび上がり、スポーツ映像の深層の意味への解釈へと発展させることができる。

ここでは、先ず、サイレント・コメディ映画に特有の身体技法について整理しておくこ

とにする。道化の機能については後述する。

サイレント・コメディ映画（特にスラップスティック＝どたばた喜劇）に特徴的な身体技法および撮影技法として、以下の五つの要素が挙げられる。第1に「軽やかさ＝スピード」という要素である。これは「追っかけ（チェイスあるいはラリーと呼ばれる）」に典型的に現れている。例えば、チャーリー（注2）が秩序の象徴および権威の象徴である警官に追っかけられ逃げ回る時の、あのアヒル走りの逃走のギクシャクした運動を想起すれば分明である。これは、キーストン社で、若い新米の撮影技師が経費節約のためにフィルムの回転を遅くして撮影したことによるけがの巧妙としての映像技法の発見であったが、ギャグとしてのテンポにぴったりな映写のスピードになったといわれる（エイジー、1986, p.220）。第2は「大げさな動作・異形の動き」という要素である。例えば、『モダン・タイムス』の中でチャップリン（この役ではチャーリーの扮装をしていないので名前で表記する）がスパナや油差しを持ってパントマイムよろしく大げさなダンスを踊るシーンに見られる。この要素は、彼がクラシックダンスを加味した珍妙な踊りで機械に支配された非人間的な状況を風刺する動きに典型的に見られるものである。このオーバーな動きと軽快なテンポが結び付いて慣用的に用いられ、ギャグの決まり文句が形成される（イディオム化）。チャップリンの場合にはダンス風の軽妙な動きを基調とした慣用表現が多い。スパナのダンス以外にも、『ノラクラ The Idle Class』（Chaplin 監督、1921）の中では、ゴルフスイングのテイクバックの際に一回転しながら打つ回転ショットが見られる。このゴルフスイングもバレエのピロエットという基本技の動きを原型としたものである。

第3は「サイレント」という無声映画の特徴的な要素である。トーキーでは自然なリアルな音がかえってノイズとなり、ばかばかしい仕草は観客がかえってシラケてしまい、それが出来なくなってしまうということがある（淀川・山田、1986, p.100）。それは観る側がリアルな現実に慣れ親しんでいて、自然を当然なものとして認識する態度が形成されており、ばかげたことにはすぐに非現実的なものとわかってシラケてしまうから許されないのである。サイレント映画ではリアルな音が欠如しているという特徴のために、逆に非現実的なことがかえって許されてしまうという事態が引き起こされる。『モダン・タイムス』の中でチャップリンが大きな歯車に巻き込まれてしまうのも、大きなプレス器で親方の懐中時計が押しつぶされても平然と場面が進行するのも、サイレントのリアルな音の欠如ということのためである。

第4の要素はフィルム技法といった方がよいのかも知れない。これは非現実的な運動を

可能にする逆回転、コマ落とし、スローモーションなどの撮影と映写の映像技法である。この他、目の焦点のアナロジーとしてのアイリス・インとアイリス・アウト、ディゾルブ、フェード・インとフェード・アウト、吹き替え、さらにモンタージュなどの技法があるが、いずれもが現実にはありえないような不自然なアイデアを可能にし、非現実な事態を引き起こし、動きの奇抜さや軽快さを生み出す技法なのである。

第5は、以上の要素から生み出される「ギャグ性」という要素である。これは軽快なテンポの運動によってその後の当然な成り行きが予測されるような、ある意味で保証された規範から、全くの偏差、ずれによって生起する効果である。山口昌男(1988b)はこれを「関節外し」「世界の脱臼」と呼んでいる。単なる動きの持つ滑稽さとは異なり、規範の持つあやうさを暴露し、意味の混乱を引き起こすことになる。これは道化の機能に通ずることになる。

そもそも、道化のもたらす「笑い」とは、他者に対する優越感などの成せるものではなく、山口昌男(1988a)によれば「本来ならば出会わぬはずの二つの論理クラス（範疇に近い）の間の出合いとショックの結果として現れる」ものである。さらに、このようなイメージや概念のスパークによって引き起こされる笑いを「思考の短絡」と呼び、道化こそがその仕掛け人であるという。このようなギャグの形態をドゥルーズ(1986)は「小さな形式」と称し、二つのしぐさの間の小さな差異がその二つの状況の無限の距離を顕在化させるといふ。『モダン・タイムス』の中で、チャップリンがスパナを持って女性秘書のお尻のボタンや通行人の胸の六角形の模様を追いかけるスパナダンスとでも呼べるような演技は、現実社会のコンテクストでは痴漢の如き行為と見なされるのであるが、ボタンや模様をナットのアナロジーとして見立てることによって、非人間的な労働状況との差異を際立たせて偏差を生じさせ、ギャグとして成立させているのである。

3.2.3 サイレント・コメディの解釈の諸相

身振りなどの身体運動の意味を解釈する方向については様々な人が既に論じているし、ノンバーバル・コミュニケーション(NVC)として確立された分野であることも周知の事実である。この間の詳細は既に身体運動の解釈の諸相として整理しておいた(舛本, 1984; 舛本, 1986)。サイレント・コメディのパントマイム技法の様々な意味の解釈をさらに発展させていくためには、さらに新しい視点が要求されることになる。

岩本(1983)の映画の記号論によれば、観客が映像を読み取る際には三つのアプローチが

あるという。(1)形それ自体—これはフィルムを静止した形の連続と見なす R.バルトが主張している、情報伝達の意味、象徴的意味、第3の「鈍い意味」(全体として醸し出される意味)というものに基づいた考え方である。(2)形の反復—これには、繰り返し現れてくる共示的・空間的なイメージとしてのモチーフ、繰り返し現れてくる通示的・時間的なエピソードとしてのパターン、画面の切り取り方の癖としての構図の3点が挙げられている。(3)形の組み替え—モンタージュ理論の登場によって記号の所記と能記が分離され、新しい世界の再構成を目指す映像の修辞学のことである。第(3)のアプローチでは映像の意味の一元化を保証する約束ごと(コード)が破壊され、見る側に混乱を引き起こすようなトリックや魔術が重要になり、これは道化の潜在的な機能に通底するものである。以下、NVCとしての情報や意味の伝達とサイレント・コメディ、身体技法の象徴性の二つに解釈の位相を大別して検討してみたい。(道化的機能という第3のレベルは後述されることになる。)

まず第1にNVCの次元では、サイレント映画を観賞する時に、観客が意味の理解を確実なものにするために撮影上マッチ・カットの原則というものと岩本(1983)は指摘している。この原則は動きの線状性や連辞関係、それとカメラの対応との約束ごとである。その原則には身振りやしぐさに先行する観客の先入見に基づいた意味の読み取りが前提とされている。これが通常のパントマイムの解説であるが、ギャグはこの線状性を逆手に取る。例えば、『ノラクラ』の一つの場面にこの逆手の手法、つまりドゥルーズ(1986)のいう小さな差異に基づいた小さな形式の構造が見られる。この映画の始めの方に、妻にふられた酔いどれ紳士(チャップリンの2役)が後ろ姿で肩を震わせて泣いていると思われるシーンがある。ところが彼がそのうちに振り向くと、実はシェーカーを振ってカクテルを作っているのである。観客は「おそらく妻に振られて泣いているのであろう」という先入見を打破され、思わず吹き出さざるをえなくなる。これはもうギャグというよりは「フェイント」と呼ぶのがふさわしいと思われる。コメディやチャップリンものというだけで、ある期待を込めながら一つの認識フレーム(メタ・テキスト)に従って観ているのであるが、その観る側の準備体制を上回って引っかかってしまうからである。『モダン・タイムス』での早朝の水泳のシーン、トラックから落ちた赤旗を振り回してトラックを追いかけてデモ隊のリーダーと間違えられて捕まるシーンなど、多くのギャグがこの「フェイント」効果を見越してしっかりと計算されて作られたものである。ただチャップリンの場合には些か計算され過ぎの感があることは否めない。

第2は、象徴的な意味の次元である。例のチャーリー像の誕生の経緯はチャップリンの自伝に詳しく書かれている(チャップリン, 1966)。チャップリンは扮装のシンボリズムを次のように語っている。チャーリーのチョビヒゲは虚栄のシンボル、窮屈な上着・ブカブカのズボンに愚かさ・不細工の戯画、ステッキは「しゃれ者」というレッテルであると(pp.300-301)。この紳士的な浮浪者という両義的な存在は、一般大衆側に位置する風采をしているが、山高帽、ステッキ、ベスト、懐中時計などスノッブな香りを漂わせてもいる。『モダン・タイムス』の中の行動を取り上げてみても、自動食事機械のシーンのように機械がちゃんとナプキンで口を拭くという中産階級の食事作法がギャグ化される。結局はこの場面では「食」という人間的な行為を機械で置換することを拒絶することで、反機械主義の姿勢を象徴するとともに、中産階級の硬直化した食事規範などというものも揶揄しているのである。このチャーリーの滑稽な動きによって引き起こされる混乱は所詮、貴族趣味的な色合いを強くするのも、この両義的な性格のうち中産階級的な色彩によるのである。また、山口昌男(1985)が指摘しているようにこのようなチャーリーの扮装は、いわばマスクに相当し道化にとっては必要不可欠な要素なのである。

さらに、『モダン・タイムス』のスパナ回しの自動人形化させる機械と、親方と一緒に工場再開のために機械を点検する大きな歯車状の機械のギャグでは、チャップリンの反機械＝道具主義が象徴され、当時の非人間的な労働状況に対する批判的なメッセージとなっている。このようなチャップリンの反機械主義は『チャップリンの独裁者 The Great Dictator』(Chaplin, C.監督, 1940)で床屋のチャーリーが独裁者ヒンケルと間違われて演説する内容に端的に示されている。「機械は人間を貧困にし、独裁者は機械の頭脳と心臓を持った機械である。それに従ってはならない。諸君は機械ではない。私たちは機械よりも人間を必要としているのだ」と。ここでは、チャーリーがヒンケルに間違われて演説するのであるが、その演説シーンの構図はカメラを直視したものであるがために、確実にチャップリン自身が観客に向けて発した公式声明となっているのである。さらにハンナがそれに対して「聞きなさい！」と回りの人々に強く促すことによって、その公式声明に対する視聴者への訴えかけが強固に表現されていると解釈できる。

以上二つの解釈の位相は水平的なコミュニケーション軸による動きの解釈である。それらは行動のテキストをコンテキストに応じて解釈したものであるといえる。さらに深く解釈を進めていくためにはメタ・テキストに配慮した解釈が必要となる(舛本, 1988)。これが第3の垂直軸のコミュニケーションに従った解釈になる。この点は本章第5節で詳しく

検討されることになる。

3.3 3大喜劇王のスポーツ・コメディ

ところで、3大喜劇王の作品にはスポーツものも多く見られる。その理由として、スポーツが生真面目で堅苦しい秩序を持っていることが庶民には周知の事実であり、そのような日常性をどじやドタバタで逆転してしまうのが喜劇の神髄であるために、スポーツは格好の題材とされたということがあげられる。Bergan(1982)が指摘しているように「スポーツでは、ガッツ、筋力、体力、没頭、技能が必要であるという理論をナンセンス化してしまうような一連の信じられないような事件が連続する」(p.11)のが喜劇の心髄である。しかしそこには並大抵ならぬ身体的卓越さが伴っているのである。ローラースケートの名手チャップリンはバレエとパントマイムの達人である。キートンはアクロバット出身の精神の軽業師であるといわれる。ロイドもアクロバット出身であり、彼の体を張った演技にその様子が窺い知れる。道化達の身体的卓越はノモス化した事態をどじやドタバタで逆転させるためには不可欠な要素であるといえる。本節ではこのような3大喜劇王たちのスポーツ・コメディの代表例から、それらのテキストの概要をコンテキストに配慮しながら見ておくことにする。

3.3.1 『ロイドの人気者 The Freshman』における身体技法

『ロイドの人気者 The Freshman』(Taylor and Newmeyer 監督, 1925)は、学園ものの典型的な喜劇映画であり、ロイドの代表作の一つであるといわれる。スポーツと恋と体を張った演技が焦点となっている。ハロルドはテート大学の新入生(フレッシュマン)である。何とか学園の人気者になろうと涙ぐましいまでの努力をする。映画らしく何かを映し出す象徴としての「鏡」がオープニング・シーンに使われている。鏡を見ながらフットボールの応援の練習をするハロルド。キャンパスの人気者のポスターが張っており、映画に感化されて大学に入るという設定になっている。大学紹介やファッション雑誌を読んで服装やステップを踏んだ挨拶の仕方を工夫するが、マニュアル通りの服装であるため新入生であることが一目瞭然であり、上級生からすぐにかかわれることになる。テート大学行きの列車に乗り、彼女と運命的に出会う。ロイド映画では物語の展開は予定調和的であるが、それを運命的と呼ぶのがふさわしい。大学街に着き、列車から降り立つシーンではゴルフ

バックを担いでいる。このシーンはチャップリンの『ノラクラ The Idle Class』（Chaplin, C. 監督, 1921）と同じような構成となっている。列車の到着＝何かが起こる人生の旅の始まり、ゴルフバック＝スポーツマンを装いスマートさを志向するがその実は道化、出迎え＝階級と人間関係の予見である。ロイドの方にはさらに『キートンの大学生 College』との共通性も見られる。新入生と上級生＝未知なる者の奇想天外な行動の発言の予見、堅物の学長＝大学の学問という権威と秩序の象徴であるとともに茶化される存在である。ロイドの場合にはフットボール・スタジアムのショットが、この先の展開を予示させる。

入学式のシーンで舞台上で猫を追っかけるアクロバティックな演技がロイドのからだを張った演技を予感させる。大学で人気者になるにはやはりフットボールのスターになるのが早道であると入部を希望するハロルドであるが、キックのテストでボールを後ろに蹴ってしまうような始末ではコーチに相手にされない。ここではフットボールこそタフガイ、ガッツ、マッチョ、闘志、男の象徴であるという設定になっている。しまいにはハロルドはタックルのダミー代わりにされてしまい、からだを張った演技を続ける羽目になる。ハロルドは補欠のつもりでいるが、実はだまされて水くみとしてフットボール部に残される。しかしながらハロルドは大喜び。このあたりの身体演技は技法など何も見られないタフネスのみが要求される演技であるが、吹き替えでないため体当たりの演技の迫力が見る側に伝わってくる。

人気者になるためにはダンスパーティも主催しなくてはならない。注文したタキシードが間に合わず、仮縫いのままパーティに参加し、破れた服を隠しながらダンスの妙技を披露する羽目になる。仮縫いがほつれたズボンを縫ってもらうために、椅子に腰掛けたようなスタイルをとるが、実はカーテンで下半身を隠し、脚は後方に伸ばして寝そべっているのである。このようなアクロバティックな身体表現こそロイドの特徴である。そしてこれがロイドの得意なカメラの魔術であり、見る側の持っている先入見の巧みな利用の好例である。つまり、身体表現をその文脈において理解するというコンテキストに依存したテキスト理解ということである。しかしながら、これは身体技法とはいえずカメラ技法であるともいえる。このパーティで仮縫いのズボンが全部脱げてしまうというドタバタを演じ、皆から馬鹿にされていたことをハロルドはとうとう悟ることになる。

ハロルドは、彼女から「あなたの本当の姿を皆に見せて認めてもらうのよ」と励まされ、テート大学対テート州立大学のフットボールの試合に臨み、ベンチに入ることになった。相手校は強くて味方が次々にノックアウトされていき、ベンチに残っている交代選手はハ

ロルドのみとなる。コーチはハロルドを出そうとしないがレフェリーの催促でようやくフィールドに入ることになる。ルールも動き方も何もわからないハロルドには、ただ皆に踏みつけられるだけ。ここでもアクロバット仕込みの強健な肉体が十分に発揮されるのである。技は不要である。反復に耐えられるだけの肉体の強靱ささえあればいいのである。肉体は疲弊しきっても微笑は絶やさないのがロイドの身体技法であるともいえる。それでもふらふらになったところでボールが回ってきて偶然にもチャンスを作る。列車の汽笛をレフェリーのホイッスルと間違えてエンドゾーン直前でボールを手放してしまうギャグが挿入される。しかし最後はやはり英雄にならなくてはならない。皆に馬鹿にされるが発憤したハロルドは、不条理ではあるにしても、筋書き通りタッチダウンを決めてヒーローになり、肩車されて祝福される。大学内はハロルドの考えたぎこちない挨拶のステップが大流行となる。こうして微笑のロイドがからだを張って「大学の人気者」を勝ち得たのである。

ハロルド・ロイドは「ロイド眼鏡」で有名であるが、身体演技はアクロバットで訓練したたまものである。レンズの入っていないプラスチック製のフレームだけの大きな眼鏡、カンカン帽をかぶり絶えず微笑を絶やさない明るいロイドはアメリカ社会の明るさを反映していた。エイジー(1986)はロイドが「並はずれて豊富な喜劇の語彙」を持っていたと述べる。そしてロイドの演技について次のようにまとめている。「さらに彼は、表現の巧みな身体とそれよりもずっと表現力のある歯をもち、この微笑の宝庫から、気取りと快活さと愚かさをミックスし、今でもなおとても愛されているのだ」(p.225)と。喜劇の語彙は彼のアクロバットで鍛えた身体のためのものであるが、疲弊した肉体に支えられた絶やさない笑顔こそ彼の身体技法であるといってもよかろう。また、コンテクストに配慮するならば、ロイドの演技は、1920-30年代の未来に開かれたアメリカの夢を反映した明るさを信条としていたことが人気の理由の一つであろう。特に、大学生や紳士もののように中産階級が演じられる対象である。伝統的な社会の秩序は表面上は否定されることはなかった。しかし、スクラー(1995)はこのロイドおよびキートンの演技は中産階級の枠にありながらその中産階級自体をパロディ化したため、伝統文化に対しては攻撃力の強いものとなったと分析している(p.238)。その意味では、道化の機能を果たしているといえるのであるが、ロイドのフットボールの演技自体からは、この伝統文化への攻撃性は読み取ることはなかなか難かしいのである。

3.3.2 『キートンの大学生 College』における身体技法

『キートンの大学生 College』(Home, James W.監督, 1927)という映画は、キートンの代表作ではないが、学園ものの喜劇映画の代表作の一つであり、ロイドの学園もの『ロイドの人気者』の影響を受けている(児玉, 1980)。この映画にはスポーツへの痛烈な批判が映し出されている。物語の構成は3部からなる。キートン扮するロナルドはスポーツはからっきしだめだが優等生であり、高校の卒業式で総代としてスピーチする榮譽を受ける。しかしそのスピーチのテーマは「スポーツの害について」というものであった。「ベープ・ルースやデンプシーが一体何に貢献したのか? 学問こそ重要である」と一席ぶつのである。これで皆から猛反対にあう羽目になり、愛しのメアリーにも愛想をつかされてしまう。もしアスリートに対する考えが変われば見直してもいいとメアリーに言われ、ロナルドはメアリーと同じクレイトン・カレッジに入ってスポーツに挑戦することになる。このメアリーのハートを射るための決意までが第1部である。ここまでは、キートン特有のスピードある疾走も、奇跡もまだ見られない。トレードマークの能面のような無表情の顔(デッド・パン)が表情の芸芸として際だっている。

カレッジの学長のエドワーズはロナルドの学問の優秀さに期待する。この学長の登場は、大学および学問という権威の象徴的表現でありそれが後段で陳腐化されることになる表現の伏線となる。さて、ロナルドのバックの中にはいろんなユニフォームと装備が入っている。彼が読む本といえば、スポーツのハウ・ツーものである。新入生があらゆるスポーツに挑戦するが、何をやっても失敗する。この第2部では運動神経の鈍いガリ勉ぶりをさらけ出すことになる。ベースボールをやればキャッチャー装備で3塁を守り大笑いされる。ゴロをトンネルしたりランナーで塁に出れば前の選手を追い越してしまいアウトになる。陸上競技への挑戦では、ハードルは全部倒してしまうし、100m走は子どもの追いかけてここに抜かれてしまう有様である。砲丸は持ち上げるとよろけてしまい、ハンマーでは一緒に振り回される。走り高跳びではバーにもてあそばれ、砂に頭をつっこんで抜けなくなってしまう。槍を投げてもすぐ目の前にしか届かない。棒高跳びでは棒が折れてしまう。密かに見て応援するメアリーもこの惨憺たる有様に目を覆うばかりである。学長に気に入られてボートレースにはコックスとして参加する。ダムファイト号に穴を開けてしまったり、ボートの舵が無くなりお尻で舵取りするギャグが演じられる。

このキートンのアクションによるギャグは、通常の一般的な水準でスポーツができないというドジなプレーへの嘲笑だけではない。一生懸命チャレンジする健気な姿勢とそれに全く反した結末という両者のギャップの大きさとズレが滑稽なのである。しかしながら、

そのドジぶりを演じることができる身体技能こそキートンの身体技法の驚異なのである。道化の持つ重要な「器用な不器用ぶり」という要素が遺憾なく発揮されているのがこの第2部である。しかもこのスポーツに挑戦する苦闘編はクライマックスでの奇跡的なパフォーマンスへの布石となっているのである。

第3部のクライマックスでは、愛しのメアリーはジェフによって部屋に閉じこめられてしまう。電話でメアリーの助けを聞いたロナルドは一目散に彼女を救出しに向かうのである。その速いこと速いこと、また巧みなこと。キートンのスピードの真骨頂がここに演じられている。生け垣は軽々とハードルのように飛び越えられ、物干し竿は棒高跳びの棒に早変わりして2階の窓まで軽々と飛び上がることができる。ジェフが投げるものはバットのように打ち返し、砲丸投げ、円盤投げのように物を手当たり次第ジェフに投げつける。逃げ出すジェフに対し、とどめはやり投げのようにスタンドを投げつける。これまでスポーツ苦闘編で失敗していたスポーツすべてがパーフェクトに演じられ、メアリーを魔術的に救出することができてしまうのである。

スポーツというコンテクストを脱すれば、スポーツ的な技がこのように軽々と何でもできてしまう不条理、あるいは奇跡的に成功するようなアクションは、キートンに特徴的に見られる演技である。これもアクロバットで鍛えた身体技芸のなせる技である。その意味でキートンの技芸を精神の軽業師と呼ぶ意味が理解できる。しかしながら、この喜劇映画では競技スポーツへの批判的メッセージが辛辣に表現されているとも解釈できるのである。「たかがスポーツ」とでもいわんばかりの身体表現である。この間、キートンの能面のような表情はピクリともしない。表情の欠如は顔の表現よりも身体の表現の強度を増す。無表情に徹することは身体の非人間化を促進し、機械のような肉体のスピードを増すことになる。これがキートンの身体技法としての疾走・スピードを生み出していると考えられるのである。このあたりの解釈として市川(1986)は「キートンのアクションは表情の欠如によって身振りが明瞭になるようにできている。彼の肉体の非人間化、つまり無表情に徹することは20世紀機械文明の感性と合致し、十九世紀的ペーソスとの関係を遮断することであった。」(p.142)と評している。1920年代の産業社会的なコンテクストから見れば、このようなキートンの機械的な身体観は受け入れられ易かったといえる。スクラー(1995)によればロイドと同様にキートンも中産階級の枠内で演じながら中産階級自身をパロディ化するという機能を果たすとされる。ロイドをその伝統的な社会の秩序を受け入れた上昇志向と性格づけるとすれば、キートンには伝統社会の不条理を知りながら、その社会に秩

序を取り戻すという性格付与をスクラーは行っている(pp.239-240)。キートンはこの意味で「たかがスポーツ」に「されどスポーツ」という認識および行動のフレームワークを付加させ、スポーツの本来の姿を再考させる契機を有していることが確認することができる。

3.3.3 チャップリンのスポーツ喜劇の身体技法

チャップリンのスポーツ喜劇については、そのテキスト記述の事例は次節のゴルフのサイレント喜劇において詳述される。ここでは彼の全般的な傾向を押さえておくことにする。チャップリンの映画にはスポーツが随所に顔を見せ、彼のスポーツに対する価値観を画面から窺い知ることもできる。彼の映画はオートレースやボクシング、ローラースケートなど時代の娯楽状況を記録して写し出し、その当時のスポーツのイメージを今に伝える。しかし、チャップリンの喜劇映画はアメリカ作品でありながら、アメリカ3大スポーツが登場しない。それは当時の大衆の娯楽状況のせいだけでない。彼は本来がイギリス人であるため、彼の英国流のスポーツ観が反映されていると考えた方が良いと思われる。しかもそのスポーツ観は中産階級のものではなく、最貧民層としてのスポーツの価値観である。確かに1920年頃のアメリカではバスケットボールはまだ今日のように普及していなかった。しかし、ベースボールは既に隆盛し大衆に熱烈に受け入れられていた。アメリカンフットボールもこの頃には普及していた。特に、彼の英国的なスポーツ観といってもこれは、反上流階級のスポーツ観なのである。

特に、次節で取り上げる『ノラクラ The Idle Class』(Chaplin, C.監督, 1921)には彼のゴルフに対する否定的な価値観が端的に表現されている。彼は幼少のイギリス時代には不遇の日々を送り、有閑階級に対して嫌悪感を抱いていたことが自伝から窺い知れる。そのような姿勢は『モダン・タイムス』で親方に従って工具箱をゴルフのキャディ風に担ぐシーン、『独裁者 The Great Dictator』の中で床屋のチャーリーが將軍のゴルフバックを担がされるシーン、ガビッジ(ゲッペルスの寓喩)がナパロニ(ムッソリーニの寓喩)との電話でゴルフのスコアを話題にする、たわいの無い会話が挿入されたりするシーンに如実に示されている。ここに彼のゴルフに対する風刺ぶりが端的に現れている。しかし、バックスイングで一回転しながらバレエのピロエットのように打つシーンなどに見られるように、彼のゴルフの優れた腕前はしっかり披露され、道化の持つ「器用な不器用ぶり」が表現されている。(ここでは多分にカットでつないだ映像魔術が駆使されているのであるが。)

ところで『モダン・タイムス』で挿入されているスポーツ的なギャグは次の通りである。

興奮剤を飲んだチャーリーがストロングマンに変身してボクシングもどきの動きでピストルの弾をかわす。道具箱をゴルフのキャディ然として担ぐ。給仕をしながらロースト・ダックを小脇に抱えラグビーのようなステップを踏む。夢想シーンで林檎をかじった後、肩ごしに放り投げての後ろ足蹴り（サッカーのボールリフティング風。他の映画にも登場する彼お得意のイディオム化した身体技法）。一番有名なのが夜警になってローラースケートの妙技を披露するシーンである。しかしながらこれらの身体技法はストーリー上必然性の無いチャップリンの芸のひけらかしという色合いが濃い。当然ながら道化的機能や魔術的思考、愚行の力による新しき世界など透視することは叶わない。これらの技法は彼が英国時代にドサ回りのカルノー一座にいた頃の『フットボール』『スケート』という舞台喜劇の出し物で修行した芸の引用である。得意のボクシングは米国巡業中に訓練したものの引用である。しかしながら、悲喜劇の天才チャップリンの芸は、あの悲哀に満ちた愛想笑いだけでなく、絶えざる身体訓練の賜であり、常に多くの芸を身につけようと努力した成果である。中でも彼のパントマイムとダンスの芸は優雅なものであり格別な芸である。それが洗練され計算し尽くされた身体技法としてギャグの効果を保証していることは間違いない。

3.3.4 3大喜劇王のスポーツ・コメディの比較

上述してきた3大喜劇王たちの身体技法を比較することも3様の道化たちのスタイルが特徴化でき、差異が明らかになるとともに道化としての機能の共通性も明確になると考える。スクラー(1995)は「混沌、魔術、肉体的能力」という章を設け、喜劇映画における3者の比較対照をしているほどである(pp.223-245)。上述してきたような3者の比較対照の一部は図3-1のように図示することができる。垂直軸には安定から成功への上昇志向の軸を設けた。ロイドはアメリカ社会に典型的に見られる上昇志向を軽快な身体技法で演じている。チャップリンも貧民から成功や金持ちを夢想することで上昇志向軸の中間に位置する。キートンは上昇志向ではなく安定した中産階級の位置に止まったままであり、禁欲的である。水平軸には混沌=カオス軸と秩序=コスモス軸を横軸に設けた。ロイドは秩序安定型の身体技法を演じる方向に、キートンはカオスを持ち込む奇跡の演技をする方向に位置づけることができる。もう一つの水平軸は運動の軸である。キートンの身体技法のスピードを最速として、チャップリンの優雅な演技を反対の静の方向に付置することができる。

図 3-1. 3大喜劇王のスポーツ・コメディの比較(p.140)

ロイドは秩序あるノモス化した日常態の社会を演技し、アメリカの未来の夢を反映した上昇志向を表現する。学園の人気者になるのも上昇志向の現れである。いつも歯がこぼれるような微笑を絶やさず、向こう見ずであるが抜け目もない典型的な中産階級を演技する。彼の身体技法には様々な所で上るための演技が多くなる。彼の代表作の一つ『要人無用 Safety Last』(Newmeyer and Taylor 監督, 1923)でビルの壁をよじ登る演技もこの上昇志向の現れである。彼の演技の動きにはスピード感もある。彼の成功は運命的であり、あらかじめ予測されうるものである。権威は学長、先輩、コーチであり、彼らは運命的に仮面を剥がれ、素顔をむき出しにされ陳腐化される。微笑による軽快さと軽快な演技とが螺旋的上昇カーブを描くのがロイドの身体技法の特徴である。

一方、キートンは禁欲的でナイーブである。上昇志向の代わりに地位の安定性を求めたスピードある演技が多く見られる。無表情な顔は非人間化を助長し機械のような身体技法によって社会の秩序を混沌に陥れる。そのことによって安定した中産階級の伝統社会がひっくり返され、逆に本来の秩序というものが何かを求めさせる安定志向・重心への回帰を予感させる。しかしながらその秩序の逆照射は奇跡的に行われる。社会の不条理も奇跡的に解決されるのであり、その秩序を求めてキートンは直線的に疾走し続けるのである。

また、チャップリンは貧民層を象徴した演技または上流階級を揶揄した演技を信条とする。貧民の労働者階級から社会を批判するために、彼の演技は攻撃的であり伝統社会に危機をもたらす。彼の演技は優雅でピロエットのような回転系で反復する演技を特徴とする。しかも粘着質でべっとりとした愛想笑いが彼の顔の豊かな表情の特徴である。そのため豊かな表情=多くの社会的仮面をかぶることが可能になり、スピード感はないものの多方面の秩序を混沌に陥れることが可能になっている。

スクラー(1995)はチャップリンによってこのような魔術がトリック写真の領域を越えたとし、次のように述べている。「チャップリンによる生物と物質の魔術的変貌は、いずれも人間の想像力により、人間の動きを通じて生まれたものであり、カメラの操作や現像のプロセスの助けを借りていない。つまり、チャップリンの手法によって、映画の幻想は初めてトリック写真の領域を越えたのである。」(p.231)と。こうした魔術はサイレント・スポーツ・コメディ全般にいえることであり、それこそコミック・フルの機能の特徴である。この点については第5節で検討する。

3.4 喜劇映画の中のゴルフ

スポーツ喜劇映画ではないが、ゴルフ映画としては1996年にケビン・コスナー主演の『ティン・カップ Tin Cup』（Shelton, Ron 監督, 1996）が久しぶりにヒットした。日本では、1993年正月に『プロゴルファー織部金次郎』（杉村六郎監督, 1993）というゴルフ映画が公開されて好評を博し、続編も作成され続けている。このシリーズは日本で初めてのゴルフ映画を目指したものであるとされている（武田, 1992）。ゴルフ映画ではないが、喜劇映画の中でゴルフが点景として利用される場合もある。例えば『我が道を往く Going My Way』（McCary, Leo 監督, 1944）というアカデミー賞7部門を受賞した喜劇ミュージカル映画では、神父と牧師たち3人がゴルフをするシーンが挿入されている。バンカーショットで若い牧師が5回もかかってようやくバンカーから脱出する。バンカーから出てきたその牧師は仲間の牧師に「何回？」と聞かれて「3回」とうそをついてしまう。神父に再度「何回だ？」と聞かれて指を5本示す。やはり神父にはうそはつけないが、ゴルファーが少なくスコアを言いたくなる心情をうまく伝える。もう1人の牧師はバンカーからナイス・アウトでカップインさせてしまう。それを見ていた神父はクラブを借りてバンカーショットにトライする。グリーン上でピンを持っていた先の牧師はボールを拾い上げてカップに入れ、「神父様。入ったすごい」と嘘をついて神父を得意がらせる。その神父はクラブをクロスハンドで持つほどの素人ではあるが、嘘でも誉められるといい気分させられるのである。このように、宗教人という真摯でまじめな人種とゴルフという紳士の生真面目なスポーツの両方がギャグの題材として用いられているのである。

ところで、映画には大衆娯楽としての側面と芸術的な側面がある。しかし、ゴルフ人気に比べ大衆娯楽映画とゴルフの結びつきはあまり深くないようである（注3）。その原因の一つとして、ゴルフに階級性が関与していることが挙げられる。つまり、上流階級のスポーツとしてゴルフが普及してきた歴史があるからである。ゴルフ映画にもこのような社会の構造が反映されているはずである。

社会を映し出す鏡としてのスポーツのプレイスタイルは、当時スポーツが社会的に如何に認知されイメージづけられていたかを、映像として通時的に記録し今日に伝える。それは当時の感性、価値観や民衆の娯楽状況を窺わせる。例えば、ゴルフ映画ではないにしても、チャプリンの『モダン・タイムス』にはローラースケートの妙技と共にこのような時

代状況への風刺が色濃く表明されていることは既に見てきた通りである。このように、映像が伝えるメッセージを解釈する姿勢は、過去の映画を一つの記録をとどめたものとして見なし、そこにおける感性や価値観といった時代のイメージを映像から解釈することである。Bergan(1982)によれば、貴族趣味のスポーツやイギリス発祥のスポーツは映画としてはアメリカの大衆に受け入れられなかった(p.112)。サッカーやテニス、クリケットやゴルフがその典型であるとされるが、しかしゴルフを映画の題材や点景としたものはかなり見られるのである。しかも、アメリカではゴルフが映画として取り上げられるときには喜劇が多いと Bergan(1982)は指摘している。しかし、何故喜劇映画が多いのであろうか？喜劇映像で見る側に何が伝えられ、どのようなイメージを形成するのであろうか？これら2点の問題をチャップリンのサイレント喜劇映画を中心に他のゴルフの喜劇映像を参照しながら明らかにしていくことにより、特定のスポーツ、ここではゴルフ、が喜劇化されていく時のスポーツ・イメージの方向性を事例的に検討していくのが本節の目的である。

ここでは以下の手順・方法を用いる。喜劇映画の観察・記述・解釈という流れの中で、解釈のフレームをスポーツの解釈学の定式に準拠して構成する。このフレームの構成はテキスト・コンテキスト・メタテキストというテキストの3重のフレームによって構成されている。これらのフレームに応じ、蓮實(1992)に従い映像表現における説話論的構造と主題論的体系の区分とともに両者の豊かな融合という映画の感性を重要視する立場から分析・解釈していく。

既に前節までに論じてきたように、喜劇映画においてスポーツが取り上げられ易いのは、スポーツの持つ真面目な秩序が庶民には周知の事実であり、その日常性をドジやドタバタで逆転してしまうのが喜劇の心性であるため、スポーツは格好の題材であったからである。Bergan(1982)が指摘したように理想的なスポーツの特性である、ガッツ、技能、体力などのナンセンス化が喜劇の心髄であった。しかしそこには並大抵ならぬ身体的卓越さである「器用な不器用」が伴っていることも既に確認してきたとおりである。ゴルフの喜劇映画の場合には、このようなナンセンス化のみならず、ゴルファーの心性、歴史的・社会的記録性、倫理性の戯画化など多様な喜劇映画の機能がゴルフを題材として記録され残されている。このような多様な働きを検討するために、以下、チャップリンのゴルフシーンを中心的題材にし、ゴルフの漫画映画、その他のゴルフの喜劇映画を参照して、分析・記述・解釈を進めていくことにする。

3.4.1 喜劇アニメとゴルフ：ディズニー・アニメ

わが国のゴルフ漫画の世界では『プロゴルファー猿』（藤子・不二雄）『あした天気になあれ』（ちばてつや）などが有名である。しかし、これらはスポーツ漫画に関心がある極一部の者にしか読まれないコミック本である。世界的にはディズニー・アニメの人気が高い。中でもドナルド・ダックを主人公にしたゴルフ・アニメ（1950 頃）はゴルファーの心性をよく表現しているといえる。

『ドナルドのゴルフ日記 Donald's Off Day』（Walt Disney Home Video）では、ゴルフ前夜の浮き浮きした気分がゴルフクラブをベッドに持ち込むシーンによってうまく表現されている。翌朝ゴルフをしようと家を出たとたん大雨でゴルフを断念し、空に向かって怒る場面は、ゴルファーの気持ちを端的に伝える。特に、甥たちにだまされて病気だと思い込み、ゴルフセットを遺産として残す遺書の登場に時代の気分がうまく表現されている。つまり、当時のゴルフ状況としてゴルフクラブを遺産として残すに値するほどの価値があったということである。ここにはガッツや堅苦しいルール観、ゴルファーズ・オネスティというゴルファーの禁欲的なフェアプレー観等は表現されてはいない。ゴルフの歴史的記録も残念ながら見られないが、ゴルフが高級なものであるという社会階層性に基づいたゴルフ観とその価値観を陳腐化するイメージが映し出されている。

『ドナルドのゴルフ狂 Donald's Golf Game』（Walt Disney Home Video）ではゴルファーの心性であるかんしゃくぶりを上手く伝える。3 匹の甥達をキャディに引き連れて意気揚々とゴルフに出かけるが、いたずらクラブやボールの中にバツタを入れられるなど、ことごとく甥達に邪魔されて、ドナルドはかんしゃくを起こしてしまう。これは、後述する W. C. Fields が池越えのショートホールで何球打っても思い通りにボールを打てず、クラブ、バック、キャディまで池に放り込んでしまうというゴルファーのかんしゃくぶりを表現した喜劇映画にも共通する。しかしながら、このゴルフ・アニメの映像には、砂を用いたティーアップ、当時の海岸ばたのリンクスの状況などがアニメ映像として記録されている。さらに、戯画化されて誇張的に表現されているのがゴルファーのルール破り（anti-golfer's honesty）という心性である。これはカップ付近の芝を櫛で直すドナルドに典型的に見られる表現であり、カップ周辺のスパイク後を直したくなるようなゴルファーの心性がうまく誇張されて表現されているといえる。しゃちこぼった堅苦しいゴルフのショット前のルーティンも、甥たちによって茶化されるため、ドナルドはますますかんしゃくを起こすことになる。

また、「あるがままに打て play the ball as it lies」というゴルフの鉄則を誇張したのが池に落ちたボールを浮き輪を使って池の中に入り、何とかして打とうとするシーンである。これは、アメリカのトップ・プロ達の神業が NHK 特集で放映されたときにもアクアラングで身を包んだ水中のゴルフプレーが挿入されるような映像構成にも窺い知れる。これらはゴルフに基本的とされる厳格なプレー精神への一種の揶揄的表現である。

このようなアニメでは非現実性・不可能性がいとも簡単に表現されてしまう。しかしながら戯画化されカオス化されるのは、当時の上流階級のゴルフへの取り組み方と一般大衆の持ち合わせているゴルフへのイメージおよび笑いの感性なのである。

3.4.2 W. C. Fields のゴルフ喜劇

サイレント・コメディではないが W. C. Fields の初のトーキー 2 巻ものは、トーキーでありながら、そのオーバーで巧みなジェスチャーによってサイレント・コメディに匹敵するだけの身体技芸を見せている。Bergan (1982) によれば W. C. Fields には 3 本のゴルフ喜劇があるとされるが、1930 年の 2 本についてここでは取り上げる。

"The Golf Specialist" (Brice, Monte 監督, 1930) は上流階級が避寒地フロリダで優雅にホテル生活をしている様子が描かれている。W. C. Fields は鼻の下にちょび髭を生やし、ジャケットの胸ポケットにはハンカチを飾り、ネクタイを締め、帽子、ステッキ、手袋、それに葉巻と紳士然の小道具をそろえて登場する。翌日女性同伴でゴルフコースに現れる。傍らにはみすぼらしい格好の少年キャディが従っている。異様にぶかぶかのハンティング、だぶついた洋服、歩くと音が出る靴、W. C. Fields の洋装との対比性で笑いを取ろうとする。W. C. Fields は帽子とゴルフクラブで巧みな芸をティーイング・グラウンドで発揮する。落ちたクラブを拾おうとすると帽子が落ちる、帽子をかぶりクラブのヘッドを踏むとシャフトが W. C. Fields のお尻にあたるのである。違うクラブを手にとってテイクバックするとシャフトはグニャリと曲がってしまう。次は、アドレスでのギャグの連発である。W. C. Fields が構えるとキャディが新聞紙をたたむ音を立てる、あるいは歩き回って靴のうるさい音でじゃまをする。W. C. Fields はかんしゃくを起こしてキャディを叱りとばす。その次にはキャディが広げたパイと包装紙でまた一騒ぎがある。W. C. Fields はパイを踏みつけてしまい、取ろうとするが手袋やクラブヘッドにもパイがくっついて大変な事態になる。包装紙もクラブにくっついてしまい、最後はボールもヘッドにくっついて消えてしまう。女性たちは犬を散歩につれてティーイング・グラウンドを横切るし、クラブを踏んで折

ってしまうのである。最後は刑事に追われた悪漢がピストルを構えているが、W. C. Fields がテイクバックでそのピストルを知らない間に跳ね上げてしまい暴発する。弾は空を飛んでいる鴨に当たり、悪漢の頭の上に落ちてきてご用となるのである。

W. C. Fields は全くボールを打たないので、ここでは身体技法を確認することはできない。しかしながら、避寒地でゴルフに興ずる紳士と淑女、女性たちの愉しみぶり、ティーイング・グラウンド上でのゴルフのエチケット・マナーの堅苦しさなどが、巧みな表現技法で滑稽化・陳腐化されていくのである。

W. C. Fields のもう1本のゴルフ喜劇は"The Dentist" (Brice, Monte 監督, 1930)である。これは上述の"The Golf Specialist"に入っている作品である。歯医者者の W. C. Fields は治療場面でも豊かなギャグを披露するが、ゴルフコース上が秀逸である。コースに出れば前の組に打ち込んで人の頭にボールを当ててしまう。池越えのショートホール — このグリーンには皆で船に乗って渡っていくような周りがぐるりと池に囲まれたホールである — でオナーの W. C. Fields はナイスショットを放つが、惜しくもグリーンを転がり落ちて池の中にボールが消えてしまう。悔し紛れに、一緒に回っている仲間に入つ当たりして立っている位置を変えさせて打ち直しするが、すべて池の中にボールは落ちてしまう。最初のショットが惜しかっただけに、もう大騒ぎがはじまる。責任はクラブのせいとばかり池の中にクラブを投げてしまう。キャディバックも池の中に放り込む。最後は同伴プレーヤーまでも池の中にたたき込んでしまうのである。W. C. Fields のスイングはなかなか上手ではあるが、この「たら・れば」の心情がよく表現されている。打ち直しに周りの人間に入つ当たりする心性もよく表現されている。ティーイング・グラウンド上のエチケットやマナーが十分に揶揄されて陳腐化されているといえる。

W. C. Fields の場合には身体技法としての特徴は特定できないが、彼のゴルフ演技においては、中産階級の伝統的なしきたりや行動様式に対して、毒を持って攻撃するタイプの道化的性格が表現されているともいえる。彼の場合には、それほどまでに激しい攻撃がゴルフというスポーツを借りて表現されている。

3.4.3 C.チャップリンのゴルフ映画

チャップリンの喜劇映画でゴルフものといえば『ノラクラ The Idle Class』(Chaplin, C. 監督, 1921) (注4) が有名である。このサイレント喜劇映画のテキストを記述しておく。

舞台設定：時は 1921 年、舞台は避寒地マイアミのサマーシーズンである。アイリス・

インで列車が登場する。ゴルフバックを担いだ数人の紳士たちが列車から降り立つ。上流の有閑階級の貴婦人たちの登場に続き、その場に全くふさわしくない浮浪者チャーリーが列車の下の箱のようなところから登場する。なぜか彼もゴルフバックを背負っている。このシーンで紳士達のゴルフ用具と服装は当時のゴルフの様子をうまく記録して表現している。車の出迎えと警官の警備が、後段の権力の象徴としての警官とチェイスするシーンを予見させる。

ゴルフ場面の物語：チャーリーは一人寂しくゴルフをしようとして、砂を取り出しティーアップの準備をするが、ボールが無いことに気づく。ここにも当時では砂を盛ってティーアップしていたことが記録されている。さて、コースに潜り込み他人のボールを蹴飛ばし、自分のものとしようとするが見つかって失敗する。ヒゲの紳士がティーアップして独特のスタイルでボールを打ち、ボールがチャーリーの側に転がってくる。これ幸いとばかりにボールを打ってしまうチャーリーであるが、怒った紳士が追っかけてきてチャーリーを蹴飛ばす。この時にレフティのチャーリーが見せるテイクバックで一回転して打つ打法は、道化の心髄である「器用な不器用」という特徴である。これはバレエのピロエットという回転技術に基づいた演技であり、チャップリンの身体技法の卓越さが披瀝されているといえる。ただゴルフの真面目さを陳腐化、滑稽化するのに必然的な意味を持たない技芸ではある。

ヒゲの紳士とチャーリーが言い争っているところに太った紳士（ロスコー・アーバックル）が彼独特のアドレスと打法でボールを打つ。ボールはひげ紳士の足下に転がってくる。転がってきたそのボールを自分のものと思ったヒゲ紳士は、チャーリーに謝ってそのボールを打ち2人は仲直りする。一方、自分のボールを打たれた太った紳士が怒って追っかけて来てひげ紳士と取っ組み合いの喧嘩になってしまう。この登場人物の追っかけ（チェイス）はスラップスティックのスピード感を出すドタバタの決まり文句（イディオム）としての構成手法である。

2人の紳士が喧嘩をしている間にチャーリーは見事なピロエットで第2打を打つ。ボールは昼寝をしている浮浪者の口の中にホールインワンの如く入ってしまう。浮浪者のお腹を踏みつけるとボールが口から飛び出し、それを空中で見事に打つチャーリーの演技。さらにお腹を踏みつけるとボールが次々に口から飛び出す。ここには残虐性と喜劇の不条理性が表現されている。

チャーリーがボールを探している所へ貴婦人（エドナ・パービアンズ）が馬で通りかか

る。チャーリーは彼女に見とれ、はかない夢を見る。暴走する貴婦人の馬を駿馬に乗って追っかけるチャーリー。上流階級と浮浪者とが対照的に表現される。暴れる馬を押え、結婚し子どもをもうけて仲良く暮らすシーンを夢想する。このような非現実的な夢想性がチャップリンの喜劇映画に挿入され悲哀感を醸成するために一役かっている。

場面が変わり、太った紳士がひと休みしている。帽子を脱ぎウィスキーの瓶を取り出す。チャーリーは現実に戻ってボールを2球続けて打つ。1球は太った紳士の顔面に当たり、もう1球はウィスキーの瓶に当たって割れてしまう。泣き崩れる太った紳士。その上、うっかり彼の帽子まで踏みつけてしまうチャーリー。運悪く通りかかったヒゲ紳士に殴りかかる太った紳士。またもやドタバタがはじまる。チャーリーは勝手にまた不必要にプレイを続行する。打とうとしたところ、馬から降りて草むらに寝転がっている婦人を見つける。先ほど夢見た美貌の女性かと思い、駆け寄り抱き抱えるチャーリー。起こすと人違い。また草むらに倒してしまう。ここには女性への価値観が残酷に表現されているといえよう。さて、第4打を打とうとして橋の上にさしかかるチャーリー。ヒゲの紳士が自分のボールだと言ってきかない。ヒゲ紳士がアドレスしようと一歩踏み出すとそこは水溜まり。ヒゲ紳士は水の中に落ちてしまう。口からボールを吹き出すヒゲ紳士。アイリスアウト。

以上が『ノラクラ』にゴルフが登場するシーンである。実はこれ以外にも、チャップリンの喜劇映画にはゴルフに関係したシーンが挿入されていることは先にふれておいた。

『独裁者 The Great Dictator』(Chaplin, C.監督, 1940)では、この映画はナチスのヒトラーやイタリアのムッソリーニらを揶揄したものであり、チャップリンの反戦主義・反機械主義が色濃く表明されている彼の喜劇映画の代表作の一つである。床屋のチャーリーが総統ヒンケル(ヒトラー)に間違われ、大群衆の前で演説するシーンで、チャップリンの生の声が真の意図を伝える。全世界へ、平和・反戦・機械的な歯車としての人間から自由な人間へというメッセージが伝えられる。

この喜劇映画の中でチャップリンはゴルフを用いて比喩的に当時の上流階級や支配者階級を風刺している。シュルツ将軍が親衛隊に追われ、屋根づたいにチャーリーと逃げる切羽詰まった状況で、チャーリーはゴルフバックをかつがされる。あわてて屋上でバランスを崩して落ちそうになるチャーリーに向かって、シュルツ将軍は「ゴルフバックを落とすな」と大きな声を出して親衛隊に見つかってしまう。これは人間よりも道具を大事にする当時の時代状況、富裕階級がゴルフを嗜み、道具を大切にすることを批判的にギャグ化したシーンであるといえよう。

さらに、チャップリンがヒンケル大統領として演技する際にもゴルフ批判が表明されている。ナパロニ大統領（イタリアのムッソリーニ大統領の寓喩）に対しガビッジ大臣（ゲッベルス宣伝相の寓喩）に電話をかけさせる場面で次のような会話が交わされる。「スコアが92でしたって？ご上達ですな」と。このシーンの会話にゴルフが用いられる何の必然性もないのである。

このような主題論的にはシリアスな内容表現において、ゴルフを風刺するチャップリンのゴルフへの価値観は、おおよそ推測できる。また、彼の自伝（チャップリン、1966）にも彼のゴルフへの価値観や『ノラクラ』の作成時の経緯が記されている。チャップリンのゴルフ嫌いは有名であり、そのことが自伝の中で次のように明記されている。イングランド時代の16才の時に、チャップリンはポスターの少女を見てロマンスを夢みる。「空想の中でわたしは、その絵の少女とゴルフをしたり - ああ、いちばん嫌いなゴルフなのだが - …」（p.113）とあるように、青春の恋に憧れる述懐の中で「一番嫌いなゴルフ」と明言しているのである。しかし、この記述は当時の富裕階級や上流階級のロマンスがゴルフと共にあったということを推察させる資料としても成立しうるのである。

『ノラクラ』誕生の経緯として、生みの苦しみと共に次のような記述が興味深い。『キッド The Kid』（Chaplin, C., 1921）が大好評を博した後、次の映画作品のアイデアを練るために部屋の中を歩き回りながら考えあぐねていた。その時に、ふと古ぼけたゴルフクラブのセットが目についたというのである。「これだ、浮浪者（ザ・トランプ）がゴルフをやる - それが『ノラクラ』になった。」（p.301）と。

これらの回想によって、彼の反ゴルフ狂ぶりが確認できる。列車の車両の下に潜り込んで旅する気ままな浮浪者が、なぜか避寒地マイアミに登場するときには古ぼけたゴルフセットを持参するのである。スノビズムの象徴である山高帽とチョッキにステッキの紳士の風体ながら、ゴルフコースでは傍若無人ぶりを発揮する。無意味にまた攻撃的に紳士淑女のスポーツであるゴルフを嘲笑すること甚だしいのである。

以上見てきたようなゴルフの喜劇映画においては、本来の意味のエチケットやマナーが余りに形骸化し実際から掛けはなれてしまったものになってはいまいか、ということを経々に再考させるベクトルを有する。例えば、浮浪者がゴルフをする事など現実からかけ離れすぎている。しかし、そのような表現は実際のゴルフ状況を距離化させ対象化させる機能を果たす。そこから、本来のあり方とは何か、ということに向けて再考が始まる。

3.5 喜劇映画における道化の役割：メタ・テキストへ

以上の解釈の位相は水平的なコミュニケーション軸、例えばゴルフ喜劇の場合には دونالد・ダック、W. C. Fields、チャップリンなどの映画上の行動テキストをコンテキストに応じて解釈してきたものである。さらに記述と解釈を深化させるためにはメタ・テキストに配慮した分析・記述・解釈が重要となる。これは垂直的なコミュニケーション軸に従った解釈なのである。

第2章の方法論的検討で既に見てきたように、喜劇映画全体に対していえる「これはコメディである」というフレームの持つメッセージから「この中で表現されていることは真ではなく虚構である」というメタ・メッセージが共に伝えられる。これは第2章の方法論的検討で見てきたベイトソンの遊びのパラドックスに近いコメディとしてのパラドックスである。しかしながら、「この中に描かれていることは本当に真ではないのか？」という再帰的なベクトルが否定の自己言及のパラドックスには潜んでいる。再帰的なベクトルには、肯定的に再確認する方向と逆に否定的に強化される方向が意識の方向を二分する。ゴルフ喜劇に関しては再否定か、あるいは、あるべき真の姿が逆照射されて見えてくるのか、のいずれかの方向にスポーツ・イメージが再確認されるということである。

3.5.1 スポーツ・コメディ映画における道化の機能

上記のようなメタ・テキストの自覚とともに、そこには道化の機能が介在している。そこで茶化され風刺され滑稽な動作で戯画化（カオス化）される当の日常性は真実などではなく、平板に陳腐化されノモス化された日常態に過ぎない。本当のあり方（コスモスという秩序）が別にあることを予告する働きがそこには伏在しているのである。それが道化の機能の真骨頂である。例えば、『モダン・タイムス』という喜劇映画を通して、労働というものの本来のあり方、道具と人間の関わり方、男と女の生き方、生きるための食というもののあり方、自由・希望・夢といった人間的なものが、チャップリンの滑稽な演技を介しメタ・メッセージとして伝えられている。また、『ノラクラ』および『独裁者』では、階級、社交などにみる人間の関わり方、男と女の生き方、戦争と平和、自由・希望・夢などがチャップリンの滑稽な演技とともに伝えられる。それは観る側にとって、映像を熟考（リフレクション）したうえで反映的（リフレクティブ）に照射される次元の意味である。

このような道化の機能については山口昌男(1986)の道化論が簡明である。山口は次のよ

うに述べている。「道化は、日常生活のシンタックスを意識的に攪乱する。…混乱を持ち込むことによって、道化はあらゆる事物、人、記号を混乱に巻き込み、それらを最も身近な因果関係、効果性を伴う連鎖の中からとり出し、それらの関係の中で失われている遠い関係を顕在化させ、人、事物が本源的な輝きを取り戻す助けをする。道化の持ち込む混乱は、絶えず、事物の再生のための象徴的死という意味あいを兼ねている。」(p.318)と。カオスに持ち込むことによって隠れたものを顕在化させるという働きは、スポーツ喜劇映画で喜劇スターたちがもたらしてきた働きに他ならない。また、このような道化の持つ力を高山(1986)は「魔術的思考」(p.200)とよんでスラップスティックの意味を解釈している。『モダン・タイムス』に登場する二つの大きな機械はまさに魔術的なオブジェであり、人間が巻き込まれても平気なのである。何故に平気なのかを理解できないのが魔術的な思考の欠如であると高山は断言する。さらに機械という概念は、ここではまさに象徴的な死を付与され境界を無化することによって、本来的な人間と道具や機械、労働の関わり合いが逆照射されてくるのである。

このような道化の持つ基本的な特性は、ウィルフォード(1983)によって以下の6点に簡潔に整理されている。(1)肉体的奇形(怪物性・心的偏奇・犯罪性=魔術的な力)、(2)衣装=不均衡の強調、(3)心的偏奇=狂気(価値あるものと価値の無いものの混乱)、(4)不器用=限界の超越(フィロバット=運動大好き人間/オクノフィル=運動大嫌い人間の両義的存在)、(5)内向的存在(感情と直感優位=超感覚的な知覚)、(6)異言を語る=高次の力の憑依。これらの特性が、チャップリンやキートン、あるいはロイドたちの身体技法に端的に取り込まれていることは容易に首肯される。しかしながら、チャップリンの場合には観客に対する計算が強く、笑いの強要やイデオロギーの押し付けという点が感じられなくもない。いかに「器用な不器用」という強固な身体修練に裏付けられていようとも、軽やかなスピード感覚が喜劇には必要である。押し付けがましさは喜劇のスピードを鈍らせる。とはいえ、チャップリンが喜劇映画で託したゴルフに対するメッセージは、余りに形式化しもったいぶった貴族趣味や上流階級の享受ぶりを風刺したものであるといえる。一方、キートンのコメディの方が魔術的思考や愚行の力が明確に表現されており、宇宙論的な次元が展開されているといえる。確かに純粹に滑稽な運動を継続し続けるキートンは豊かな運動の意味を演じ続けているように思われる。

しかしながら、ポスト・モダンの今日のスポーツのあり方を振り返るならば、サイレント喜劇映画の道化達(サイレント・コミック・フル)が戯画化したような陳腐化し硬直

化したスポーツは捨て去られる運命にあるのかも知れない。これからの時代にふさわしいスポーツは道化たちが茶化してかき回した結果見えてきた軽快な身体性に他ならず、ノモス化したスポーツなどは、チャップリンであれば、得意のボールの後ろ足蹴りでポイと蹴り飛ばされてしまうか、キートンの魔術的・奇跡的なアクションによって陳腐化されるかのいずれかであろう。

3.5.2 スポーツ喜劇映画の3重のフレーム・ワーク

以上、サイレント喜劇映画の主役たちの身体技芸を中心に、それらをコンテキストに応じながらテキスト化する作業を先ず行い、次いで垂直軸でありメタ・テキストに配慮することによって、自己言及のフレーム・ワークの再帰的なベクトルを確認してきた。それらを図示して纏めると図 3-2 のような3重のフレーム・ワークとして整理することができる。

図 3-2. スポーツ喜劇映画の3重のフレーム・ワーク (p.141)

「器用な不器用」あるいは「魔術的な思考」によって奇跡的にあるいは運命的に、あるいはまた魔術的に、日常的なノモス化した文化や決まり、あるいはしきたりや行動様式が道化の機能によってカオス化され、本来的なあり方を再考する契機となった。それは特にメタ・テキストのフレーム・ワークに位置づけられた解釈であると考えられる。こうして、テキスト解釈におけるコンテキストには、(1)表現されている内容の文脈的コンテキストと社会的・文化的なコンテキスト、(2)制作年のコンテキスト、(3)およびそれらを解釈している今現在のコンテキストという三つのコンテキストが存在する。それらの三つのコンテキストに応じ、図のテキストの四角形の上方に示されたメッセージおよび認識のフレーム・ワークがもたらされることになる。これらはテキスト解釈において配慮される要因という位置を占める。

メタ・テキストとしては、スポーツの喜劇映画ということによって「この中に描かれていることは喜劇であって本当ではない」というメッセージから引き出される否定の自己言及のパラドックスの存在を指摘しておいた。そのことによって「この中に描かれていることは本当に真ではないのか？」と再考するきっかけが道化の機能とともにもたらされることが確認された。それは「たかがスポーツ、されどスポーツ」というパラドキシカルなメタ・メッセージを伝えることになる。こうして「この中に描かれているストーリーはたか

が喜劇にすぎないが…」と思いつつ「…」のところで再確認の方向性が可能となる余地があるのである。そのことによって本来的な姿を再照射することになるのである。同様にこのような機序によって、制作者サイドのメタ・メッセージの存在も確認することができる。また普通一般の鑑賞者たちにとっては描かれているのは喜劇であるが、そこにスポーツの本来のあり方を再考することによって、スポーツ・イメージの形成・強化という事態が引き起こされることになる。それが喜劇映画の場合には道化たちの軽妙にカオス化される身体技芸によって引き起こされることになると考えられる。

3.6 本章のまとめ

スポーツが映画に取り上げられるのに何故喜劇映画が多いのであろうか？その際に、喜劇映像で見る側に何が伝えられ、どのようなイメージを形成するのであろうか？これらの問いを、ロイド、キートン、チャップリンらの喜劇映像（スラップスティック）を中心に明らかにすることが本章の目的である。方法として、喜劇映画の分析・記述・解釈という解釈のフレーム・ワークをスポーツの解釈学の定式に準拠して、テキスト、コンテキスト、メタ・テキストというフレーム・ワークの3重構造において、特に3大喜劇王を中心にサイレント喜劇俳優たちの身体技法を中心にその象徴性を解釈した。解釈は特に主題論的な体系に着目して行った。

事例として取り上げたゴルフの喜劇映画では、風刺され茶化されるのは、ゴルフプレイの心性、ゴルファーズ・オネスティという倫理性、形骸化したマナーやエチケットなどのノモス化した慣習である。これらの喜劇映画は当時のゴルフの価値観やプレイスタイルを記録にとどめるという記録性も有しているが、特に、道化的機能によるノモスのカオス化、および事態の本源的在り方の再確認ということが重要な視点である。これらは一重にゴルフプレイのシリアスさに帰着すると思われる。あまりの真剣さと事大主義がパロディ化され易い格好の題材なのである。しかしながら、そこにはゴルフに対する人間のままたらなさや技能的な困難さが前提的な条件となっているのである。再照射された光によってゴルフの形骸化を脱し、本来的な楽しみ方について再考すべき視点を喜劇映画は投げかけている。以上のようなスポーツの喜劇化されるイメージの方向は、3重のフレーム・ワークと自己言及のメタ・メッセージとして図3-2のように整理することができた。

(付記：サイレント・コメディ映画の邦題についてはキネマ旬報社(1973, 1975)の資料に基づいた。利用したVTRは朝日ビデオライブラリーのチャップリン作品集、キートンとロイドの場合にはIVC社のクラシック名作選版を用いた。)

注

注 1. サイレント喜劇映画といえば、日本の場合にはこの3大喜劇王が有名である。その他に、マック・セネット、W.C.フィールドズ等がいる。トーキー時代に入るとこれらのサイレント・コメディ俳優達のほとんどが消え去ったが、チャップリンはサイレント映画を作り続けた。トーキー時代に人気があった喜劇俳優達には、アボット・コステロ、ローレル・ハーディ、マルクス兄弟、ビング・クロスビー、ディーン・マーチンとジョー・ルイス等がいる。彼らもスポーツものを題材にした作品にたくさん出演しているが、本章ではそのような作品を網羅することに目的があるのではなく、スポーツ・イメージを喜劇化するその典型的な方向性が確認できれば十分であろう。

注 2. C.チャップリンの例の浮浪者スタイル、山高帽、ぶかぶかの燕尾服、大きなズボンに靴、懐中時計をしまうベストにちょび髭、それにステッキを持ったあの人格を普通「チャーリー」と呼んでいる(岩崎, 1973)。

注 3. これは日本のことであってアメリカでは結構ゴルフを主題や背景にした映画があることはBergan(1982)によって紹介されている。この点については既に日本でも紹介した(舛本, 1989a; 舛本, 1989b; 舛本, 1991)。

注 4. 原作・監督・制作・音楽編集：C.チャップリン、競演：エドナ・パービアンズ、チャップリンは上流階級の夫と浮浪者の2役をこなす。原題と内容からして『有閑階級』の方がふさわしい。『チャップリンのゴルフ狂時代』という邦題でテレビ放映されることが多いが、ゴルフの場面は10分しかない。残りは冒頭の列車到着シーンと上流階級の紳士のギャグと最後の仮装舞踏会のドタバタ騒ぎと警官とのチェイスである。

文献 References

- エイジー(杉山昭夫訳)(1986)コメディの最も偉大な時代. シネアスト 6:216-235. <Agee, James (1949) Comedy's Greatest Era. Life 9.3.>
- Bergan, Ronald(1982) Sport in the movies. Proteus: New York & London, pp.4-13.
- チャップリン(中野好夫訳)(1966)チャップリン自伝. 新潮社：東京, pp.300-301. < Chaplin, Charles (1964) My autobiography. The Bodley Head Ltd.: London.>
- キネマ旬報社(編)(1973)世界の映画作家 19 チャールズ・チャップリン. キネマ旬報社：東京.

- キネマ旬報社(編)(1975)世界の映画作家 26 バスター・キートンと喜劇の黄金時代. キネマ旬報社:東京.
- Crawford, Scott A.G.M.(1988) The sport film--Its cultural significance. JOPERD 59-6:45-49.
- ドゥルーズ(宇波 彰訳)(1986)パーレスクの二つの形態. シネアスト 6:50-61. <Deleuze, Gilles (1983) L'image-action: La Petite Forme. In "CINEMA I," Edition de Minuit, pp.231-242.>
- 江藤文夫(1989)チャップリンの仕事. みすず書房:東京, pp.32-53.
- 蓮實重彦(1992)監督小津安二郎(ちくま学芸文庫). 筑摩書房:東京, p.40.
- 市川 雅(1986)不条理はギャグ・アクションを生む. シネアスト 6:139-144.
- 岩本憲児(1983)映画ーイメージの錬金術. 山口昌男(監修)説き語り記号論(新装版). 国文社:東京, pp.185-227.
- 岩崎 和(1973)チャーリー・チャップリン. 講談社:東京, pp.136-43.
- 児玉数夫(1972)無声喜劇映画史. 東京書房社:東京, pp.141-69.
- 児玉数夫(1980)キートン!キートン!キートン!. ブロンズ社:東京, pp.48-49.
- 舛本直文(1984)運動の記号論. 体育原理専門分科会(編)体育原理 1 運動の概念. 不味堂出版:東京, pp.51-61.
- 舛本直文(1986)講座体育原理 コミュニケーションとしての運動の客観性. 学校体育 37-7:136-41.
- 舛本直文(1988)スポーツの解釈学の可能性と限界. 体育学研究 33-2:101-10.
- 舛本直文(1989a)ゴルフと映画. ゴルフの科学 3-1:91-95.
- 舛本直文(1989b)スポーツ・体育のアール・ヌーボー:映像の中の身体技法ー C.チャップリンの『モダン・タイムス』を事例として. 体育の科学 39:940-945.
- 舛本直文(1991)ゴルフパフォーマンスの解釈学. 日本ゴルフ学会(編)ゴルフパフォーマンス. 日本ゴルフ学会:東京, pp.21-28.
- モース(有地 享・山口俊夫訳)(1976)社会学と人類学Ⅱ. 弘文堂:東京, pp.121-56. <Mauss, Marcel (1968) Sociologie et Anthropologie. Universitaires de France: Paris.>
- マクルーハン(栗原 裕他訳)(1987)メディア論. みすず書房:東京, p.23, pp.293-307. <McLuhan, Marshall (1964) Understanding media: The extensions of man. McGraw-Hill Book Company: New York.>
- 日本体育協会監修(1987)最新スポーツ大事典. 大修館書店:東京, pp.527-32.
- 野村雅一(1986)コミュニケーションとしての体育. 体育科教育 34-11: 60-61.
- スクラー(1995)アメリカ映画の文化史:映画がつくったアメリカ. 講談社:東京. <Sklar, Robert (1975) Movie-made America: A cultural history of American movies. Random House: New York.>
- 清水 論(1989)スポーツ映像論ー野球をテーマとした映画の構造分析. 日本体育学会第40回大会号, p.134.(および配付資料: Unpublished paper).
- 高山 宏(1986)スラップスティック・シックスティ. シネアスト 6:196-205.
- 武田鉄矢(1992)武田鉄矢の心はいつもプロゴルファー. 株式会社ワニブックス:東京, pp.243-286.
- 山口昌男(1985)道化の民俗学(筑摩叢書版). 筑摩書房:東京, pp.15-22.
- 山口昌男(1986)道化的世界(ちくま文庫版). 筑摩書房:東京, pp.60-67, 68-137, 147-74.
- 山口昌男(1988a)知の祝祭(河出文庫版). 河出書房新社:東京, pp.107-34.

山口昌男(1988b) 仕掛けとしての文化(講談社学術文庫版). 講談社:東京, pp.23-36.

淀川長治・山田宏一(1986)あまりに映画的なキートン(対話). シネアスト 6:78-101.

ウィルフォード(高山 宏訳)(1987)道化と笏杖(第3刷). 晶文社:東京, pp.35-64.(第1刷:1983) <Willeford, William(1969)The fool and his scepter: A study in clowns and their audience. Northwestern University Press: Evanston Ill.>

Zucker, H.M. and Babich, L.J.(1987)Sports films: A complete reference. McFarland & Company, Inc. Publishers: Jeferson, NC.

981116(3-1KIGEKIO)

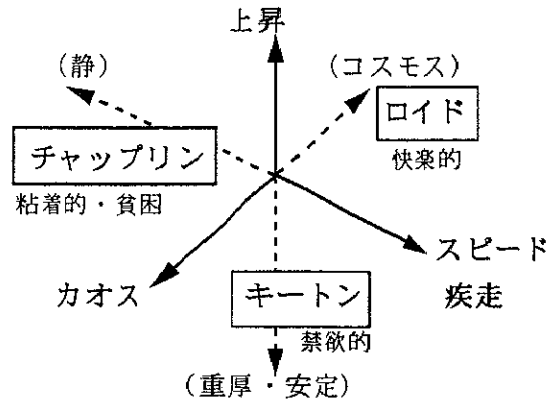


図3-1. 3大喜劇王のスポーツ・コメディの比較

981116(3-KIGEKIFRAME)

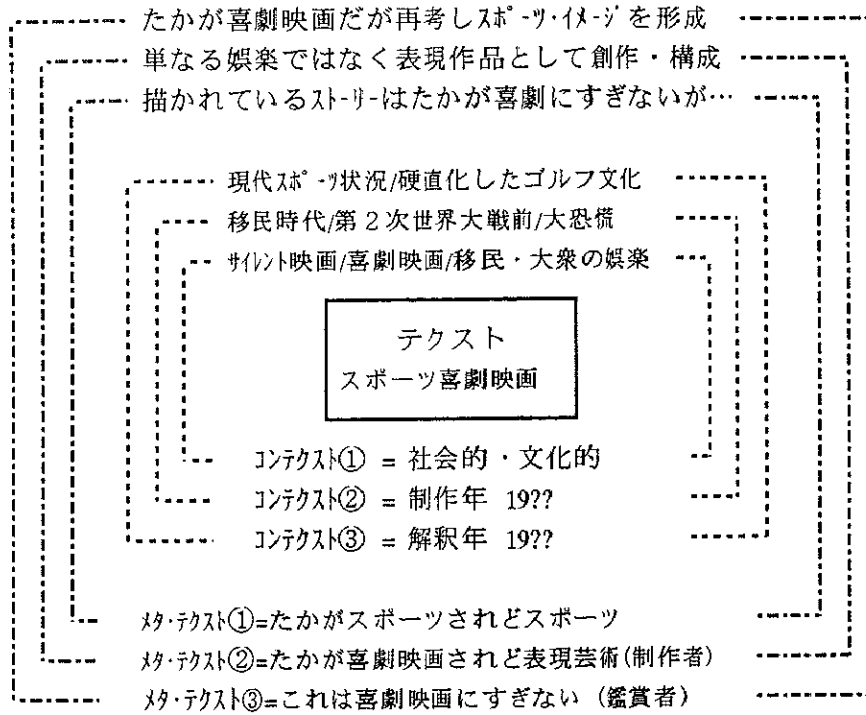


図3-2 スポーツ喜劇映画の3重のフレーム・ワーク