遅れて来た男

『花嫁の父』（1950）における観客のいない演技者

飯　岡　詩　朗

非は私にあった。私の眼前に開かれていた人生という書物のページが退屈でつまらなく思えたのは、私がその深い意味を読み取りそこねていたからである。

ナサニエル・ホーソーン『緋文字』（1850）[1]

第二次大戦後まもなく、ハリウッド映画は、家庭内で居場所を上手く見つけることができない男たちに光をあてはじめた。戦争から帰還した 3 人の男たちの社会復帰＝再適応（readjustment）を描いた『我等の生涯の最良の年』*The Best Years of Our Lives*（1946）は、物語の冒頭で、ある奇妙な一場面を描いている。3 人の男たちの中では相対的に順調に社会に復帰できることになる元銀行員の男（フレドリック・マーチ）は、あたたかく迎えてくれた家族を前に、自分が依然として頼りがいのある父親であることを誇示したかったのか、日本軍のから奪い取った戦利品を見せびらかし、家族から奇異な眼で見つめ返され当惑する。帰還兵の社会復帰を主題とした作品にかぎらず、戦後のハリウッド映画に登場する父親たちの多くは（あるいは、ほとんどが）、かつてのようには「頼りがいのある父親」という役を上手く演じきることはできなくなった。

そうした父親を悲劇的に描いたこの時代を代表する作品の 1 つが、1949 年にアーサー・ミラーが発表した戯曲『セールスマンの死』*Death of a Salesman* であり、その 1951 年の映画化作品だろう。そこでは、セールスマンとしての仕事に躓いた――もっとも、彼はそもそも本当に優秀なセールスマンだったのだろうか？――父親（フレドリック・マーチ）がついには発狂し、一家をもろとも崩壊へと突き進む姿がドラマ化されている。父親に限定されるものではない 1950 年代のハリウッド映画における男性表象の変化をめぐっては、例えば、1940 年代まではアメリカの平均的かつ理想的な男性像を演じ続けてきたジェームズ・ステュアートのペルソナの劇的な変容が注目されてきた。すなわち、1950 年代になると、ステュアートは、『ウィンチェスター銃 ’73』*Winchester ’73*（1950）をはじめとするアンソニー・マンの監督する西部劇で復讐心にかられた「狂人」を演じたり、アルフレッド・ヒッチコックが監督したいくつかの作品――『裏窓』*Rear Window*（1954）や『めまい』*Vertigo*（1958）――で強迫観念に囚われた男を演じたりするようになったというのだ（Benshoff and Griffin 274–277）[2]。

先行する年代に形成されたペルソナから大きな変化を遂げたジェームズ・ステュアートよりも若い世代の俳優に目を転じたとしても、時代を代表するロバート・ライアンも、ジェームズ・メイソンも、「正気」の役柄よりもむしろ「狂気」の役柄の方が圧倒的に印象深いという事実は否定しがたい。そうした男たちの列には、たとえば『孤独な場所で』*In a Lonely*

Place（1950）のハンフリー・ボガートや、『風と共に散る』*Written on the Wind*（1956）のロバート・スタックを加えてもいいだろう。しかし、1950 年代のハリウッド映画に登場する男たちがみな「狂気」にふれていたというわけではもちろんない。

『セールスマンの死』と同様に、「頼りがいのある父親」という役割を演じ損なう男を、悲劇的ではなく喜劇的に描いたのが、エドワード・ストリーターが 1949 年に発表した小説『花嫁の父』*Father of the Bride* であり、1950 年のヴィンセント・ミネリ監督によるその映画化作品（M-G-M 製作）だろう[3]。そこでは、かつての役を演じきれなくなった男が「新しい」役割に適応しようとする姿、その役割に忍従する姿が、悲哀に満ちたコメディとして提示される。『花嫁の父』が描くのは、「新しい」時代に適合できず「敗北」する男ではなく、「敗北」を抱きしめ、その先を生き延びる男である[4]。本稿では、1950 年を代表するヒット作であり、公開当時批評的にも高く評価されながら、かならずしも十分に考察されてきたとは言いがたい映画『花嫁の父』を、先行する 2 つの「花嫁の父」との関係を解き明かし、ミネリの名から距離を取りつつ再定位する。

その際に議論の土台となるのが、ジェームズ・ネアモーによる映画『花嫁の父』論である[5]。ミネリにとって主要なジャンルであるミュージカルやメロドラマとは異なり、あまり本格的に論じられることのなかったこの作品の「演劇性」（theatricality）に注目するこの作品論の要点は、「事あるごとに、家庭という状況設定に芝居がかった雰囲気をまとわせることで、日常生活を一つのショウに仕立て上げている」ミネリの演出を明らかにすることである（Naremore 91）。娘を花嫁として送り出すという（とりわけこの作品が公開された当時にあっては）どこの家庭にもある、ありふれた出来事に、いかにミネリが「演劇性」をまとわせ、ミュージカルやメロドラマにも負けないショウ＝映画へと変化させているのか。この問いに答えるにあたり、ネアモーは、一方で、けっして劇的とは言えない場面がいかにメロドラマのように「演劇性」をまとわされているのかを、物語の観点から明らかにしようとし、他方で、劇的とは言えない場面に「演劇性」をまとわせるために、いかにミュージカルのように場面が演出されているのかを、映像技法の観点から明らかにしようとしている。以下では、こうしたネアモーの議論をふまえ、まず、ストリーターの原作小説との関係から、映画『花嫁の父』の「演劇性」を再考する（第 1 節）。次に、原作小説と映画『花嫁の父』の「演劇性」を架橋する役割を果たした写真雑誌『ライフ』*Life* 誌における写真特集を概観した後（第 2 節）、映画『花嫁の父』の「演劇性」を構築する映像技法と，先行する原作小説、写真特集で用いられた視覚表現の関係を明らかにする（第 3 節）。最後に同時代のハリウッド映画の外での父親の表象を参照し、映画『花嫁の父』を再定位する。

1．原作小説の「演劇性」――１人／１つ目の「花嫁の父」

映画『花嫁の父』の原作であり、当時のベストセラーであるエドワード・ストリーターの小説はどのように迎えられたのだろうか。出版当時の書評の言葉を見てみよう。同時期に出版されたもう 1 冊の小説と合わせて『花嫁の父』を取り上げたオーヴィル・プレスコットは、『ニューヨーク・タイムズ』*New York Times* 紙の文芸時評を次のように書き出している。

野心ある作家が耳にする、もっともシンプルで、もっとも基本的で、もっとも繰り返し述べられてきた助言は「自分がよく知っていることについて書け」というものだ。小学6年生の作文の授業で彼らはこの助言を初めて耳にするが、何か「面白い」テーマ――火星の侵略とか吸血鬼の性癖とか――で書きたいがため無視する。大学教授や批評家や世評の高い作家［中略］からも彼らはその助言を聞かされ続けている。その助言が適切であることが2冊の本によって再び証明されている。共に興味深く、楽しくユーモラスな小説であり、作者自身の生活における心の痛む重大な出来事に基づくものであるのは明白である[6]。

ここでプレスコットの言う「自分がよく知っていること」というのが、「娘を花嫁として送り出す」ことであり、作家であると同時にニューヨークの銀行員でもあるストリーターによって「自身の生活における心の痛む重大な出来事に基づく」小説『花嫁の父』が書かれたということなのだが、この小説が描く、どこの家庭にもある、ありふれた出来事とはどういうものか。娘を花嫁として送り出す父親の話であるのは作品タイトル通りであるが、物語の設定を、『ニューヨーク・タイムズ』紙のコーネリア・オーティス・スキナーによる書評から、もう少し具体的にとらえておこう。

これは、スタンリー・バンクスという男の人生の、ある期間についての率直な記述である。彼は、平均的な市民であり［中略］郊外の平均的な家から町へと通勤し、法律の仕事で平均的な成功をおさめ、ケイという名の平均的な娘の父親である[7]。

この何もかも平均的で、ありふれたことを描いた原作が、「常軌を逸したおかしさ」（『ニューヨーク・サン』*New York Sun*）、「大声で叫びたくたるほどのおかしさ」（『フィラデルフィア・インクワイアラー』*Philadelphia Inquirer*）などと激賞され[8]、すぐにもベストセラーのリストに名を連ねるようになるのはいったいどういうわけなのか。スキナーは小説『花嫁の父』の特徴を次のように要約している。

この小説は、タイトルが示すように、結婚にまつまる物語におけるローゼンクランツのサーガである。花嫁となる長女の父親というこの忘れられた男は、［結婚式という］あの驚くべき上演の関係者の誰よりも深い悲しみを体験し、その上演に費やした法外な金額のすべてを支払いながら、ミュージカル舞台『花咲く頃』の再演の舞台監督助手かエキストラ以上の賞賛をけっして受けることがない[9]。

つまり、まずは「花嫁の父」という「忘れられた男」に光を当てているのがこの作品の特徴であり魅力であるということだ。ローゼンクランツという『ハムレット』*Hamlet* の「忘れられた男」の1人の名が呼び出されているのはそのためである[10]。さらに、スキナーによる要約では、演劇／上演の語彙の多用と「サーガ」という大仰な言葉使いが注意を引く。しかし、こうした要約に見られる特徴は、書評者に帰されるべきものではない。すなわち、演劇／上演の語彙の多用も大仰な言葉づかいも、書評されている小説『花嫁の父』自体にすでに見られる特徴なのである。

小説『花嫁の父』ではしばしば演劇の語彙を用い、大仰な言葉づかいでストーリーが語られる。たとえば、結婚式への招待状の返信が次から次へと届く「パニック」は次のように描かれる。

毎日、知っている人も知らない人も含め、喜んで出席するという招待客の数は、増えていった。どうやらケイは、400 マイル圏内の住人の誰もが用事のない日を結婚式に選んでしまったようだ。バンクスとダンスタン両家の結婚は、あきらかに退屈という砂漠のオアシスだった。

バンクス氏は、自分が製作（produce）することになる見世物（spectacle）の壮大さと、自分が演じることが予定されている役の重大さを日に日に痛感していた。それは結婚式ではなかった。それはペイジェントだった。教会へ向かう天幕には次のような電光サインがつけられるべきだ。

結婚式の鐘
超巨大な壮麗な光景が展開
製作、監督、出演
スタンリー・バンクス

自虐的だが、そのアイデアは彼を満足させた。（Streeter 117）

ここでは演劇／上演の語彙と大仰な言葉づかいが同時に見られるが、そうした語彙がはっきりと用いられない場合も、ささいな場面を劇的に表現するために大仰な言葉づかいで描写がなされる。結婚式当日、教会への入場の場面での娘のふるまいに感心する父親は次のように描写される。

［前略］一行はオーク材で作られた出入口を抜け教会内部へと入った。

バンクス氏とケイが教会の座席の一番後ろに差し掛かった。彼はさらに歩を進めようとしたが、娘が引き戻した。「動かないで！　パパ」と娘が囁いた。自身の軍隊が戦闘配置につくのを見守る将軍の冷静さで、娘は落ち着き払ってその場に立ち、適切なタイミングを待った（With the calmness of a general watching his forces deploy into battle, she stood poised, awaiting for the proper moment）。（Streeter 193）

ここでは、演劇／上演に代わり戦争の語彙／戦場の語彙が使用され、些細な出来事が劇化（theatricalize）されている。小説のこの場面に相当する映画の場面での戦争の語彙の使用に注目したのが、作品内で発せられる声に耳を澄まし映画『花嫁の父』を論じるスーザン・スミスである。三人称で語られる小説では語り手が用いる戦争の語彙は、映画ではスタンリーの語彙として用いられることになる。小説と同様に「動かないで！　パパ」というケイの声が発せられた後、スタンリーのヴォイス・オーヴァーが次のように語る。

ケイは私を圧倒した。彼女は適切なタイミングを、自身の軍隊が戦闘配置につくのを見守る将軍の冷静さで待った（She waited for the proper moment with the calmness of a general watching his forces deploy into battle.）。一方、バックリーは、危険な爆撃作戦を完遂したばかりで疲れきった男の顔をしていた。

こうしたケイのふるまいの描写における「男性的」な戦争の語彙の使用を、父親の男性性の喪失を強く印象づけるものとしてスミス高く評価するが（Smith 171）、ケイの描写については倒置法こそ放棄されているものの、小説の語りをほぼそのまま踏襲しているし、「爆撃作戦」（bombing mission）という語彙も、バックリーの描写として小説で用いられているわけではないが、「結婚式は原子爆弾の爆発実験のようなものだ、とバンクス氏は思った」（Streeter 197）という小説の一節からの連想だろう。原作小説では採用されていない回想形式（フラッシュバック）と主人公の一人称のヴォイス・オーヴァーが卓見であることは、フランセス・グッドリッチとアルバート・ハケットによる脚本が、アカデミー賞のみならず全米脚本家組合賞にもノミネートされていることで証明されてもいるだろうが[11]、物語を構成するエピソードのほとんどが原作から引き継がれているだけでなく、映画『花嫁の父』において高く評価される演劇性（ネアモー）もヴォイス・オーヴァーでの大仰な語彙や言葉づかい（スミス）もまた原作から多くを引き継いでいるのである。

しかし、出版当時の書評では、小説『花嫁の父』におけるこうした表現上の特徴に特別に言及しているものは見られない。プレスコットは「『花嫁の父』は面白い本であるが、そのユーモアは過度な誇張に依存するものではない」し、著者は「無闇に笑わそうとはせず、むしろ、「誰もが求めるような小さな結婚式」が産み出す大混乱とヒステリーを読者に案内することを好んでいる」と言う。作品の文体に比較的詳しく言及しているスキナーも、すでに指摘した「演劇性」や大仰な言葉づかいを強調することはない。

ストリーター氏の文体は、扱われている題材と同様に精選された適切なものである。著者による故意に笑いを誘うようなユーモアや誇張が幸運にも見られないことに気づくものもいるだろう。著者の用いる直喩は強引に引き出されたものではないし、多過ぎるということもまったくない。

このように、原作小説が用いる演劇／上演の語彙（演劇上演の比喩で描くこと）の多用や大仰な言葉づかいに書評が特別注目しないのは、一方では、その程度の修辞はそもそも文学においてはありふれているということであろうし、他方では、私たちの誰もが経験するような出来事を演劇的に見ること（日常生活の「演劇性」への着目）が出版当時にあってはけっして珍しいことではなくなっていたということでもあろう。リン・スピーゲルは、戦後のアメリカにおける郊外生活とそのテレビにおける表象を議論するなかで、家庭生活は役割演技であり，家族の構成員がすべてパフォーマーであるという見方が、1950 年代には社会学者の言説でしばしば見られることを指摘している（Spigel 223）。ここでスピーゲルが念頭においている社会学者は、他でもないアーヴィング・ゴッフマンであり、彼の代表的な著作『行為と演技――日常生活における自己呈示』*The Presentation of Self in Everyday Life*（1959）で

ある。では、小説『花嫁の父』が言葉を通して提示する「演劇性」はどのように視覚的に提示されたのだろうか。

2．写真特集における「演劇性」――2人／2つ目の「花嫁の父」

出版後、書評であたたかく受けとめられ、すぐにもベストセラーのリストに名を連ねるようになった小説『花嫁の父』は、出版から数ヶ月後、写真雑誌『ライフ』*Life* 誌 1949 年 7 月 25 日号の特集「花嫁の父　ようやく讃えられた無名のアメリカの英雄」“Father of the Bride: An Unsung American Hero Is Finally Honored” によって視覚化される。そこでは、小説の内容と諷刺画家グルーヤス・ウィリアムズの挿絵をふまえ、様々な大きさの写真 37 枚を 7 ページにレイアウトし、小説同様に娘を花嫁として送り出した現実の父親が描かれる［図 1］。



RUMPLED BUT UNBOWED, FATHER WATCHES FROM CHURCH AS DAUGHTER DRIVES AWAY

Father of the Bride

AN UNSUNG AMERICAN HERO IS FINALLY HONORED

図 1

時間順では、「物語」の最初に位置するわけではない特集の扉ページの写真では、おそらくは車中の花嫁の持つ花束越しに車窓によって枠取られた父親の姿が見られるが、扉ページの下段では、次のようにこの男を「主人公」として導入する。

> 何世代もの間、無言で無名のアメリカの父親たちは、娘の結婚式に耐え忍んできた。しかし、この春、この無名の英雄たちが抱腹絶倒の本の主題になった。『花嫁の父』という、ニューヨークの銀行の副頭取で、1918 年のベストセラー『デア・マーブル』*Dere Marble* の作者でもあるエドワード・ストリーターの本だ。彼の書いた話に触発され『ライフ』誌は、ピーター・サラッコの真実の物語をお届けする。カリフォルニア州ヒルズボローの鉄製タンクの製造者で、先月、娘の結婚式を行ない、なんとか上々に切り抜けた男だ。

家長としてのサロッコの状況は戦略的にみて悲惨なものだ。長女パットは 2 年半前に結婚した結婚式のエキスパートである。彼の妻も花嫁も彼がボスのように口を出すのを拒んだ。花嫁の父はジョアンヌと婚約者のエドワード・マーウィンに金のかかる結婚式を取りやめてネヴァダに駆け落ちするなら 1000 ドルくれてやると提案したが、ジョアンヌは激怒し、ノーと言った。

［中略］花嫁の父は使い走りの少年や、引越し業者、小切手にサインする男を演じた。興味深いことに、彼の存在は常に必要とされたが、彼の助言は全く必要とされなかった。続く 6 ページでは、彼がどのようにその試練に立ち向かったのかを報告する。(67)

この導入文では、原作小説ですでに含まれている、娘の結婚をめぐる一連の出来事での父親の権威の失墜と、日常生活における様々な役割演技に見られる「演劇性」の主題が強調されていることがわかるが、続く 6 ページでは写真によってその主題が詳細に視覚化される。「花嫁の父」ピーターは、「英雄／主人公」にふさわしく、扉ページの写真だけでなく、すべての写真に登場しているが、写真で彼が「試練に立ち向かった」様子がどのように写し出されているのかを、ページのレイアウトを示す図と共に見てみよう。なお、写真には便宜的に番号を振ったが、順番は見開きでページを跨ぎ中央に配置された大きな写真を優先し、それ以外は原則的にページごとに左から右、上から下の順とした。

最初の見開きは頭をかきむしるピーターの姿を写した大判の写真を中央に配置し、結婚式当日より前の彼の試練を追っている［図 2］(68–69)。



図 2

彼は、仕事の電話をしたくても娘／花嫁が結婚式の付添人と長電話しているためできずにいらいらし［写真 1］、朝食の席で祝福の手紙を見せびらかす娘／花嫁に圧倒され［写真 2］、庭で行う披露宴での席の配置について提案するも妻に却下され［写真 3］、花屋との打ち合

わせでは相手にされず［写真 4］、披露宴挙行業者との打ち合わせではパンチの注文と手伝いを増やすことを同意させられ（キャプションによれば披露宴挙行業者の女性は「将軍のように結婚式を取り仕切る」という）［写真 5］、嫁入り道具の家電製品を買いに行っては販売員に言われるがまま大枚を叩かされる［写真 6］。花婿の両親のご機嫌をうかがい［写真 7］、警察署を訪れ式当日の私服での警備を依頼し［写真 8］、教会でのリハーサルでは付添人と共々遅刻し、当日の「惨事」（disaster）の予感からか首に発疹が出る始末［写真 9］。

見開きの下部にはページを跨いで同サイズの写真が 8 つ並べられており［写真 10–17］、キャプションはすべて、「英雄／主人公」にふさわしく、「父親」という主語（Father is . . .）で始まっている。彼は、1 階の家具を 2 階に移動するよう妻と娘に命じられ［写真 10］、庭の泥でカーペットを汚したと妻に叱られ［写真 11］、長女の考えへの反論は一切許されず［写真 12］、次女には服にシミがないか検査され［写真 13］、両手が一杯になるほどの買い物を頼まれ［写真 14］、娘／花嫁が陳列したプレゼントに目を眩まされ［写真 15］、貸衣装屋にモーニングの試着に行かされ［写真 16］、いらいらしながらも何度もお金を引き出すために銀行に「遠征」（expedition）する［写真 17］。8 枚の写真のうち 6 枚のキャプションは、「父親」を主語としながらも、受動態で書かれており、文型からも彼の行為が能動的なものでないのは明らかだが、受動態で書かれていない 2 枚の写真でも、彼の行為（action）は状況への反応（reaction）としてのものであり、やはり能動性に乏しい。彼は、自分を除く家族全員手がふさがっているからリスト通り買物に行くにすぎないし、妻や娘／花嫁に言われるがまま支払いを続け、手持ちの金がすぐに無くなってしまうので何度も銀行に行くにすぎないのだ。彼も、デイヴィッド・リースマンが『孤独な群衆』*The Lonely Crowd*（1950）で「他人指向型」（other-directed）と呼んだタイプの人間の 1 人であるのは間違いないだろう。

最初の見開きに配置された写真のほとんどで、「花嫁の父」ピーターは、頭を抱えたり、うなだれたり、うつむいたりするなど、下を向く姿によって「試練」に立ち向かう彼の苦悩は視覚化され、頭や頬、首元に沿えられた手は、彼の苦悩をよりわかりやすいかたちで補強している。さらに、画面分割（スプリット・スクリーン）など特殊な技法を用いないかぎりは単一の画面を作り手によって編集された順序どおりに見ていくしかない映画とは異なり、見開きでレイアウトされた写真特集のページでは複数の画面を同時に目にすることが可能であるため、彼がまったくさえない「英雄／主人公」であることを一瞬で了解するだろう。実際この最初の見開きでは、左ページ上から右ページ下にかけて、おおよそ時間順に写真は配置されているが、強調されているのは、結婚式当日に向けた時間の推移を示すための個々の写真＝場面間の差異ではなく、あらゆる場面で同じように苦悩する父親の姿を示すための個々の写真＝場面間の類似である。

教会の最前列で妻と並び立つ「花嫁の父」を写した大判の写真［18］を中央に配置した続く見開き［図 3］では、レイアウトこそ最初の見開きと同様に左右対称だが、時間の推移が把握しやすい変化のある写真を並べ、結婚式当日の目覚めから教会での挙式が終了するまでの「試練」を追っている（70–71）。



図 3

結婚式当日まで数週間の「大混乱」（pandemonium）や家具の移動などの大仕事で疲れ果てた体をどうにか起こした「花嫁の父」は［写真 19］、髭を剃りながらスケジュール思い出し［写真 20］、ぐっすり寝ている娘／花嫁を揺り起こす［写真 21］。写真では示されないが、キャプションによれば、彼にはその後、2 匹の犬のシャンプーと、披露宴挙行業者との打ち合わせと、パンチ作りを「監修」（supervise）する仕事が待っているという。その後、疲れ果てながらも、花嫁の付添人のために寝室を空け渡し［写真 22］、自分も披露宴挙行業者の助けを借りてモーニングへの着替えを済ませる［写真 23］。ウェディングドレスに着替えた娘／花嫁の姿を少し離れた後ろから満足そうに眺めた後［写真 24］、彼は娘／花嫁と手を組んで教会へと出発する［写真 25］。教会へ向かうリムジンの中で撮影された次の写真［26］で彼は初めての――そしてこの特集で唯一の――笑顔をわたしたち見せてくれる。教会に到着後、挙式のプロから最後のコーチを受け［写真 27］、ついに花婿に娘／花嫁を引き渡す［写真 28］。この写真では、画面手前の付添人と花嫁によって顔と肩を以外は見えなくなってしまう。時間順では最後となる写真が、この見開きでもっとも目を引くページを跨いだ中央の大判の写真［18］であり、静かにうつむく妻の左隣りで、白いハンカチを大きく広げて顔を拭う「花嫁の父」の姿を写し出している。キャプションによれば、彼は鼻をすすりながら泣いているのだという。

すでに指摘したように、この見開きでは、時間の推移が把握しやすい変化のある写真を並べており、「花嫁の父」の姿勢や動作、服装も様々であるため、彼に対する特定の印象を一瞬で抱かせようという構成ではない。キャプションを読めば彼が疲弊しているのは間違いないようだが、最初の見開きとは違って下を向く姿が少ないこともあり、中央の大判の写真では涙を拭う姿が写し出されていながら、全体としてはむしろ、テキパキと行動する彼の能動性が印象づけられる構成である。

最後の見開きでは［図 4］、前の 2 つの見開きで見られた、ページを跨ぐ大判の写真を中

央に配置する左右対称のレイアウトを捨て、披露宴の終わりまでの「花嫁の父」の「試練」を追っている（72–73）。

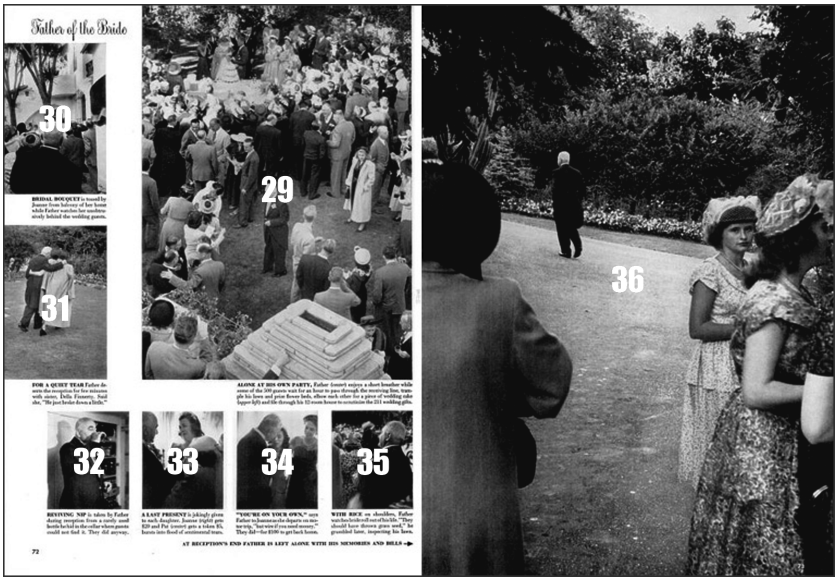


図 4

ここでは、特集の最終ページにあたる右のページ前面を使用した大判の写真がまず目を引く［写真 36］。画面を斜めに横切る庭の区画線がいささか不安をかき立てるこの写真では、わたしたちに背を向け人混みから遠ざかり披露宴の場を後にしようとする「一人きり」の「花嫁の父」の姿が写し出されている。この一見して寂しげな時間的順序においても最後に位置する写真が、時間的順序では前に位置する左ページの写真の見方を方向づける。実際、この見開きで 2 番目に大きな写真［29］については、次節でより詳しく見ていくが、彼の周りだけ人混みがないことによって、大勢の中で彼が「一人きり」であることが強調されている。また、この見開きではレイアウトされている 8 枚の写真のうち 5 枚［30, 31, 34, 35, 37］で彼はこちらに背中を向けており、残り 3 枚の写真のうち 1 枚［33］は横顔が見られ、残り 2 枚は前方を向いてはいるが、1 枚は俯瞰の超ロングショットであるため表情は読み取れない。唯一表情が多少なりとも読み取れる写真が提示するのは「花嫁の父」が気付けに棚の奥にあった酒を飲む姿である［写真 32］。この 1 枚をのぞくと、最後の見開きで彼が行っているのは、ブーケトスを遠くから見届けること［写真 31］、別れの悲しみから泣きじゃくる娘を見守ること［写真 33, 34］、旅立つ娘／花嫁を見送ることであり［写真 35］、人混みから離れることである［写真 29, 31, 36］。

このように、最終ページ全面を使った寂しげな「花嫁の父の」後ろ姿を写しだす大判の写真による見方の方向づけと、後ろ姿の写真の多さによって、最後の見開きの印象は全体としてもの悲しいものとなるだろうし、「花嫁の父」についてはその「無力さ」（helplessness）を感じさせる構成とも言えるだろう。

先に引用した導入文にもあるように、小説『花嫁の父』に触発されて企画されたこの『ラ

イフ』誌における特集は、自分の思い通りには進まず、妻や娘の言うままにドレスや嫁入り道具の購入や披露宴の費用を出してやることしかできない、小説が描く「花嫁の父」の「試練」とよく似通った「試練」が写し出されており、そのような父親の「無力さ」を見事に視覚化している。

一方で、これはこの特集がピーター・サラッコという名の実在する「花嫁の父」に密着取材したことにもよるのだろうが――もっとも、彼がほんとうに実在するかどうか、また、密着取材によってこの特集が実現したのかは定かではないが――、小説『花嫁の父』出版当時の書評に見られた「常軌を逸したおかしさ」(hysterically funny)、「大声で叫びたくたるほどのおかしさ」(screamingly funny) は、見当たらないし、またそもそもそのようなものを目指した特集でもないだろう。実際、導入文は、「ピーター・サラッコの真実の物語」(the true story of Peter Saracco) と特集を自称してもいるのだから。

出版の前年に M-G-M が映画化権を獲得し、フランセス・グッドリッチとアルバート・ハケットが脚本に着手していた映画『花嫁の父』が、この『ライフ』誌の特集に影響を受けたのか、あるいは、少なくとも意識はしていたのか、それともまったく存在を知ることなく製作されたのかは詳らかではない。しかし『ライフ』誌の特集と同様のアプローチで作り手たちが映画化に取り組んだのはおそらく間違いない。というのも、監督のヴィンセント・ミネリは、『花嫁の父』が「現実的な状況に基づくコメディ」(a comedy based on a real situation) であるということに興味を引かれたと述べているし (Minnelli 217)、プロデューサーのパンドロ・バーマンは、主人公のスタンリー役にコメディアンのジャック・ベニーを強く推す当時の M-G-M トップのドリー・シャリーに対し、ベニーを起用できない理由をこう述べたという。

> なぜって、『花嫁の父』は、娘を愛し、その娘を失おうとして心が引き裂かれる男のコメディだからです。ジョークではないんです。おかしなこと (funny thing) ではないんですよ。この作品の笑いは悲しみとリアリティから生まれるんです。(Minnelli 217)

つまり、度を越して「おかしい」(funny) 小説として賞賛された文学作品を土台としながら、それを「おかしなこと」(funny thing) として描かず、「悲しみとリアリティ」から笑いを生もうとしたのが、映画『花嫁の父』ということになるだろう。では、その「現実的な状況に基づくコメディ」映画はどのようにして実現したのだろうか？

3. 映画における「演劇性」――3人／3つ目の「花嫁の父」

「現実的な状況」を「コメディ」映画として成立させる――監督ヴィンセント・ミネリが映画『花嫁の父』の製作にあたって自らに課したテーマは、このように要約できるだろう。小説『花嫁の父』が描く「現実的な状況」とは、娘を花嫁として送り出すという、当時にあっては、どこの家庭でも起こる、ありふれた出来事への父親の直面である。それを「ジョーク」や「おかしなこと」として描かないために必要となるのは抑制であろう。ブレイク・ルーカスによれば、『花嫁の父』はミネリ作品の中では、視覚的表現が抑制された作

品であるが、いくつかの際立った特徴があるという。すなわち、スタンリーの主観を通して場面を眺めるかのように暗さを強調したライティング、カメラの動きの抑制、目の位置よりも少し高い位置からの俯瞰ショットである。

俯瞰ショットが用いられるのは、多くの人物が登場する場面においてであり、とりわけ、結婚式のリハーサル、結婚式、結婚披露宴である。花嫁の父であり、一連の費用の負担者でもあるスタンリーは、こうした場面において、自身のコントロールが全く及ばないこと、無力であることを思い知らされる。そうした状況を、スタンリーの主観的なトーンが支配的なこの作品の中で、全知の視点から効果的に表現するのが俯瞰ショットであり、作家的特徴が抑制されたこの作品において、ミネリらしいショットであると、ルーカスは指摘する（Lucas 219–220）。

ジェームズ・ネアモーは、ミネリのミュージカルの演出と関連づけ、『花嫁の父』における俯瞰ショットを論じる。どこの家庭でも起こりうる、ありふれた出来事を、ショウ＝映画へ仕立てあげるために、言い換えるなら、劇的とは言えない場面に「演劇性」をまとわせるために用いられるのが、ミュージカル的な演出であり、その演出において重要な映像技法が俯瞰撮影だというのだ（Naremore 101–102）。

しかし、両者が「ミネリらしい」という映画『花嫁の父』での俯瞰ショットの使用も、映画の独創ではない。映画に見られるミネリに特徴的とされる表現と先行する 2 つの「花嫁の父」における視覚的表現の関係を見ていこう。まず『ライフ』誌の特集である。そこでは新婚夫婦が乗り込んだ車の窓に枠取られ画面中央よりやや左に花嫁の父をとらえた扉ページをのぞくと（67）、特集では結婚式の準備段階から結婚披露パーティの終了までが時間順に捉えられている。水平より多少なりとも高い位置から撮られたショットはいくつかあるが、明確に俯瞰ショットと呼ぶことのできる写真が特集の終盤のページ、すなわち披露宴の終盤に置かれている（72）［図 5］。

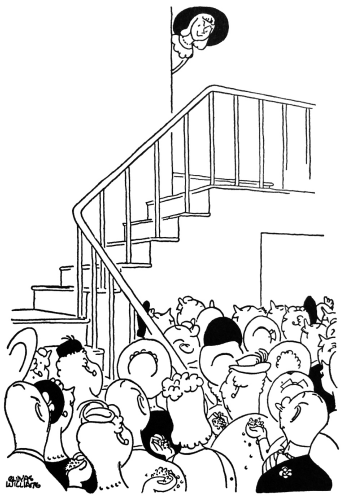


ALONE AT HIS OWN PARTY, Father *(center)* enjoys a short breather while some of the 500 guests wait for an hour to pass through the receiving line, trample his lawn and prize flower beds, elbow each other for a piece of wedding cake *(upper left)* and file through his 12-room house to scrutinize the 211 wedding gifts.

図 5

7枚の写真が用いられたページでひときわ大きくレイアウトされたこの写真には、「**自身の開く披露宴で一人きり**、父（中央）は一息つきくつろぐ」［太字による強調は原文］とキャプションが付けられており、花嫁の父の「無力さ」がことさら強調されているわけではないし、彼が「一人きり」でいることをかならずしも否定的に描き出そうとしているわけでもない。しかし、その場の列席者の関心は写真左上の花嫁に向けられ、その周りに人だかりができた結果として花嫁の父の周りに空間がうまれているのは明らかで、その場の誰も彼に関心を向けていなかったのも確かである。そもそもこの写真特集が「誰も関心を向けないアメリカの英雄」（an unsung American hero）に敬意を表するものであったことを思い出そう。誰からも注意を払われていない（いなかった）というのが、この特集で注意を払われる主人公の条件なのである。

写真技術による視覚的表現ではないため、精確には「俯瞰ショット」と呼ぶことはできないが、原作小説をめぐっても「俯瞰ショット」的な表現は見ることができる。その表現についてより詳しく見る前に、原作小説の視覚的表現と、『ライフ』誌の写真特集、映画化作品の関係を概観しておこう。前述のとおり、原作小説には、娘による結婚の意思の告白から結婚披露宴の終わりまでの場面を描く諷刺画家グルーヤス・ウィリアムズによる53枚の挿絵が用いられており、その中には『ライフ』誌の写真特集で用いられる写真と類似するものもある。その一つが結婚披露宴の終盤の場面である。



A bridesmaid peered around the corner . . . grinned sheepishly and disappeared.

図6



BRIDAL BOUQUET is tossed by Joanne from balcony of her home while Father watches her unobtrusively behind the wedding guests.

図7

ウィリアムズの挿絵［図6］は、新婚旅行に向かう新婚夫婦の登場を手に紙吹雪を握り階段下で待ち受ける招待客を描いたものだが（Streeter 221）、花嫁の父は画面の右下の最も手前に配置され、階段上を見上げている。『ライフ』誌の写真は［図7］、バルコニーからの花嫁のブーケ・トスを待ち受ける招待客を描いたものだが（72）、花嫁の父は画面の最も手前の

招待客の一番後ろからバルコニーを見上げている。いずれも、花嫁の父は、画面の端に追いやられ、画面内ではもっとも花嫁から遠ざけられている。

映画『花嫁の父』では、招待客がブーケ・トスを待ち受ける場面も、招待客が階段下で新婚夫婦の旅立ちを送り出す場面も描かれている。



図 8



図 9

構図上はウィリアムズの挿絵により類似したブーケ・トスの場面では［図 8］、スタンリーはその場面を見届けようと階段下へと向かうが、ブーケ・トスが終わり新婚夫婦がフレームの外へと姿を消すまで画面に登場しない。階段上からの切り返しショットでは［図 9］、ケイとバックリーの間で「パパはどこかしら？　パパが見当たらない」「僕も見ていないな」という会話がなされるが、その言葉どおり、階下にケイの母エリー、バックリーの両親の姿はしっかりと画面内にとらえられている一方、スタンリーの姿は見ることができない。

ウィリアムズの描いた新婚夫婦を送り出す場面でも、2 人がフレームの外へと姿を消すまでスタンリーの姿を私たちは認めることができない。ここでも彼は大事な場面に間に合わないのである［図 10］。



図10

すでに見たように、『ライフ』誌の写真特集では、「一人きり」で招待客の誰からも関心を

向けられない花嫁の父が俯瞰ショットの写真によって表現されていたが、原作小説でも同様に招待客の誰からも関心を向けられない花嫁の父は、どのように挿絵で表現されていただろうか。結婚式ではなく、婚約披露パーティを描く場面で「彼［スタンリー］にほんの少しでも注意を払おうという者は誰もいない」というキャプションのついた挿絵が用いられている（Streeter 64）［図 11］。まさにこうした場面が映画『花嫁の父』でも描かれる。招待客用のドライ・マティーニを準備しているところに次から次へとドライ・マティーニ以外の「注文」が次から次へと舞い込み、結局キッチンから一歩も出ることができないままに終了してしまう映画では、婚約披露パーティでスタンリーはウィリアムズが描くように人前に姿を表わすことはないのだが、同様の場面が、結婚披露宴で描かれることになる［図 12］。



No one paid the least attention to him.

図11



図12

この披露宴でのスタンリーの登場場面が、ウィリアムズの挿絵を参照しているであろうことはまず間違いないだろうが、より注目すべきは、彼の登場の「遅れ」である。結婚式が終わり、式場前で車に乗り込む新婚夫婦を送り出すショットからディゾルヴで、場面は結婚披露宴へと切り替わる。披露宴の場面の最初のショットですぐにも私たちは画面のほぼ中央にエリーの姿を認めることができるだろうが［図 13］、人混みの中での彼女の存在は、彼女の左方向への移動にともなうカメラの横移動によって、より確かなものとなる。一方、スタンリーは見当たらず、数秒遅れて彼のヴォイス・オーヴァーが聞こえてくる。「家は人であふれていた。どこもかしこも人だらけ。そのほとんどは見たこともない顔だ……」。エリーが立ち止まり招待客と会話をはじめても、カメラはまるでスタンリーを探すかのようにそのまま横移動を続ける。最後には庭の樹の下で牧師とともに記念写真を撮るバックリーの両親をフレームにおさめて次のショットへ切り替わる。披露宴の場面の 2 つ目のショットでもまだ

スタンリーは登場せず、3つ目のショットでようやく登場する［図12］。

こうした披露宴冒頭の一連のショットはいずれも俯瞰ショットであるが、こうした表現は、原作小説の宣伝用に描かれたウィリアムズの絵によって先取りされている［図14］[13]。広告コピーには「あなたは花嫁の父を見つけられますか？」とあるが、この問いはまるで、結婚披露宴の場面の最初のショット［図13］――移動撮影による長回しの俯瞰ショット――を見つめるわたしたちに向けられたものであるかのようだ。



図13

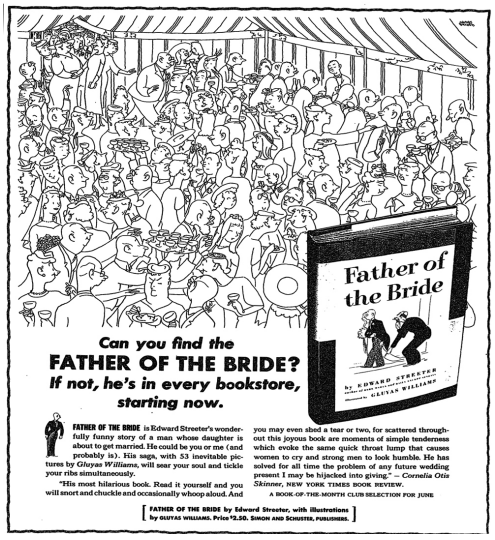


図14

このように、ミネリの監督作品としては視覚的表現が抑制された『花嫁の父』にあってなお見出すことのできる「ミネリらしさ」（ルーカス）の1つであり、ミネリのミュージカル映画に特徴的な表現（ネアモー）の1つとして挙げられる映画『花嫁の父』に見られる俯瞰ショット（的表現）は、原作小説の挿絵画家ウィリアムズによる新聞広告用イラストにも、『ライフ』誌の特集の写真に見られるものなのである[14]。この事実は、3つの「花嫁の父」に影響関係があることを示すよりも、小説『花嫁の父』が取りあつかう題材自体が、表現媒体を超えて、類似した表現技法を作り手に選択させたのではないかと類推させる。

すでに第1節でも指摘したように、映画『花嫁の父』に見られる「演劇性」や、日常生活を「演劇」として見る／演劇の語彙で語るという特徴は、原作自体にもともとあった特徴なのである。また、視覚的表現を抑制し、「花嫁の父」の体験を「おかしなこと」として描かないというアプローチは、第2節で見たように『ライフ』誌の特集で採用されたアプローチを、知ってか知らずか[15]、引き継いでいるのだ。映画『花嫁の父』をその監督の名において（再）評価するならば、こうした先行する2つの「花嫁の父」との関係の吟味は避けて通ることはできないだろう[16]。

観客のいない演技者としての父親――おわりにかえて

映画『花嫁の父』は、狂乱の結婚披露宴が終わった時点から「花嫁の父」スタンリー（スペンサー・トレイシー）がカメラに向けて語りだすダイレクトアドレスによる回想（フラッシュバック）からはじまる。そして、娘の結婚という「舞台」において、準備から本番まで、いかに彼が疎外され、家長らしくふるまうことができなかったかがヴォイス・オーヴァーによって語られるのである[17]。彼が示すことができた「男らしさ」といえば、妻や娘の言うままにドレスや嫁入り道具の購入や披露宴の費用を出してやること、ジェームズ・ネアモーの表現を借用するなら、女たちの消費主義を満足させてやることくらいでしかない（Naremore 104）。さらにネアモーは、スタンリーは「父親」の役割演技に失敗する「無能な演技者」（bad actor）であると述べ、前節までに見てきた肝心な場面での登場の「遅れ」など、彼の「失敗」を列挙する（98, 100）。そして、そうした「失敗」の最たるものが、挙式前夜にスタンリーが見た夢として描かれる教会での挙式への遅刻なのである。この「悪夢」がホーム・コメディ（domestic comedy）としては異質であり、突出しているのは誰もが同意するだろう。「フィルム・ノワール」的とでも称したくなる極端に暗い画面や、「表現主義」的とでも称したくなる多重露出を多用したこの「悪夢」の場面は、しかし、あくまで夢として物語上位置づけられている以上、その異質さにことさら驚くべきではない。そうではなく、画面に何が映っているのかを具体的に考察しなければならない。

遅刻して到着した教会の床は足が沈みこむほどに柔らかく、スタンリーは前になかなか進めず、進むにつれ彼の着用しているモーニングはボロボロになり、ついには下着姿にまでなってしまうが、そのことよりもむしろ私たちが注目すべきは、彼に向けられる多くの列席者たちの視線（視線を向ける多くの顔）である［図 15］（ただし、この「悪夢」の場面の冒頭数秒間、多重露出によって映しだされる大きな目は［図 16］、スタンリーに向けられた列席者の厳しい視線を象徴的に示すものではなく、この「悪夢」を見ている彼の視線を示すものである）。



図15



図16

「悪夢」の場面で、スタンリーは列席者全員から、彼を軽蔑し、非難する厳しい視線を向けられる。この場面でスタンリーが「見られる」対象となったのは、彼がその場にいなければ進行できないはずの挙式に遅刻したからだが、現実には起こり得ない彼の遅刻がもし起こり得るとするならば、それは、挙式当日に誰も彼に注意を払わなかった、誰も彼を見ていなかったからにほかならないだろう。すでに前節までで見たように、映画『花嫁の父』において、スタンリーは、現実に、「悪夢」を見る前も後も、他の登場人物からほとんど注意を払われることがなかった。準備の段階で彼の考えは聞き入れられないし、婚約披露パーティでも出番はない。結婚披露パーティでも彼は招待客に埋没し、ブーケ・トスの場面でも、新婚旅行への出発の場面でも、娘／花嫁の視線の対象になることができない。こうして見ると、「悪夢」におけるスタンリーへの視線の集中は、現実においては視線を向けられることのなかったスタンリーの「見られたい」という願望の歪曲された充足であったとも考えられるだろう。つまり、彼が「無能な演技者」であるとすれば、それはネアモーが言うように「父親」としての役割演技に失敗するから、というよりむしろ、彼の「父親」としての役割演技の「観客」が物語世界内に存在しないから、言い換えるなら、彼の役割演技が登場人物の誰からも見られることがないからである[18]。

ほぼ同時代に製作された教育映画に目を転じてみると、1950 年代における「父親」としての役割演技は、「頼りがいある家長」を自負する父親が勝手に自身の役割を決めて演ずるものとしてではなく、家族の話し合いにおいてそれぞれの役が割りふられ、その役割の演技者（見られる者）と観客（見る者）によって成立するものとして描かれる。たとえば、『家族の暮らし』*Family Life*（1949）は、日々の暮らしに疲れ果てた母親の発案として、家庭生活をビジネスととらえ、そのビジネスを「成功」に導くためにはマネージメントが必要だと訴える。また、『家事の分担』*Sharing Work at Home*（1949）は、家政学（home economics）の本を参考に、家族がより幸せに暮らすためには、家庭内の仕事を、それまでのジェンダー規範に縛られずに分業していくことが必要だと説く[19]。こうした教育映画で描かれる父親は、もはや家族を統率する「家長」ではなく、家族という「組織」（organization）のなかの一員でしかない。「父親」の役割を決めるのは、父親自身ではなく家族であり、父親が「父親」の役割演技の「有能な演技者」であるかは、家族の視線によって評価されなければならない[20]。

物語世界内で「見られる」ことのない父親スタンリーを描いた映画『花嫁の父』は、公開当時のアメリカで広く「見られ」、高く評価されることになる。教育映画が描いていた「家庭的」な父親には遠くおよばなかったスタンリーは、翌年公開の続編『可愛い配当』*Father's Little Dividend*（1951）において「家庭的」な祖父へと見事変身を遂げる。その変身は、当時のアメリカにおいては、「遅れる」どころか時期を得たものだったが、その後、「家庭的」な男に居場所を提供したのはハリウッド映画ではなくテレビだった。上述の教育映画の変奏と言っても過言ではない『パパはなんでも知っている』*Father Knows Best*（1954–1960）をはじめとする、1950 年代にテレビ放送され人気を博すことになる郊外の家庭を舞台とするシットコムは、ハリウッドではついに盛りを迎え損ねた／盛りを過ぎたスターだけでなく、「家庭的」な男たちを歓迎した。同じ頃、ハリウッド映画は、「家庭的」な男たちを冷遇することになる。スーツの上にエプロンをして妻のために食事の世話をする『理由なき

反抗』*Rebel Without a Cause*（1955）父は息子を苛立たせるだろうし、家族がより快適に暮らすことを優先させ仕事選びで妥協する『灰色の服を着た男』*The Man in the Gray Flannel Suit*（1956）の夫は妻を幻滅させるだろう。

疎まれるほどの古くさい「頼りがいのある家長」ではもはやなく、かといって新しい「家庭的」な父親にもなりきれないスタンリーは戦後アメリカの男性表象の転換点に位置する男であり、映画『花嫁の父』は、アメリカの視覚文化の覇権の転換点に位置する映画でもあるのだ。

註

1 ホーソーン『完訳　緋文字』八木敏雄訳（岩波文庫，1992），57.

2 他人に特に危害をおよぼすようなキャラクターではないが、『ハーヴェイ』*Harvey*（1950）でジェイムズ・スチュアートが演じた男も「狂人」と呼ぶことができるだろう。Steven Cohan は、「狂気」や「強迫観念」といった言葉ではなく、男性の “vulnerability” としてとらえようとしている。Cohan のとくに第 1 章を参照。

3 映画化権は、小説の出版の前年 1948 年の 11 月に M-G-M によって取得されている。以下の記事を参照。Thomas F. Brady, “More Economy in Hollywood,” *New York Times*, 21 November 1948. 当時、M-G-M のトップの座にあったドリー・シャリーの自伝によれば、映画『花嫁の父』の父親役に、フレドリック・マーチが強い興味を示していたという（Schary 217）。

4 先に「狂気」の男として挙げたジェームズ・メイソンだが、ニコラス・レイ監督作（20 世紀フォックス製作）『ビガー・ザン・ライフ』*Bigger Than Life*（1956）において彼が演じた父親エドは、「敗北」を抱きしめ、その先を生き延びる男ととらえることができる。ダグラス・サーク監督作（ユニヴァーサル製作）『いつも明日がある』*There’s Always Tomorrow*（1956）は『花嫁の父』同様に「敗北」後を生き延びる男の映画である（飯岡（2003）を参照）。フリッツ・ラング監督作（RKO 製作）『クラッシュ・バイ・ナイト』*Clash by Night*（1952）は、原作のクリフォード・オデッツの戯曲（1941 年初演）では、1 人の女を奪い合う男 2 人が共に「敗北」（一方が殺人者に、他方が死者となる）し、幕が閉じるのに対し、男 2 人のいずれも死ぬことなく、「敗北」する男（ロバート・ライアン）と、「敗北」後を生き延びる男（ポール・ダグラス）に描き分ける。『クラッシュ・バイ・ナイト』のこうした「ハッピー・エンディング」については、本論文の執筆者が第 40 回日本映像学会大会（2014 年 6 月 7 日・沖縄県立芸術大学）において「「ハッピー・エンディング」とは何（であった）か　1950 年代アメリカのファミリー・ドラマにおける「幸福」」と題して口頭発表を行い、現在論文を準備中である。

5 ネアモーによるミネリのモノグラフは、序章に加え 6 章で構成されているが、第 2 章から第 6 章までが作品論となっており、第 2 章でコメディ作品では唯一『花嫁の父』が取り上げられている。

6 プレスコットが小説『花嫁の父』と並べて評しているのは、William Maier, *Pleasure Island* (Julian Messner, 1949) である。Orville Prescott, “Books of the Times,” *New York Times*, 20 May 1949.

7 Cornelia Otis Skinner, “Father Was Also at the Wedding,” *New York Times*, 22 May 1949.

8 1949 年 6 月 12 日に *New York Times* に掲載された広告で抜粋された書評の一節より。

9 ［　］内は引用者による補足。以下の引用文中においても同様。

10 よく知られているように、このローゼンクランツに加え、『ハムレット』の端役であるギルデンスターンを主役に据えて書かれた戯曲がトム・ストッパードの『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』*Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*（1966）である。

11 スペンサー・トレイシーがストリーターに送った手紙によれば、ストリーターは脚本に当初不満を抱いていたようである。そのことがわかるのは、映画を見たストリーターが賞賛を送るトレイシー宛の手紙への返信からである（Curtis 599）。

12 スピーゲルは、こうした「社会学」的見方を大衆化したのが当時テレビで数多く放送されていたシットコムであると加えて指摘している。当時のシットコムの「演劇性」については、飯岡（2013）も参照。

13 1949 年 6 月 5 日に *New York Times* に掲載された広告。

[14] 特集の扉ページにはマイケル・ルウギア (Michael Rougier) による写真との表記がある。

[15] ミネリのミュージカルやメロドラマにも通じる過剰な視覚的表現として、悪夢の場面を挙げるのはかならずしも適切ではない。しばしば「ノワール的」とも称されるこの場面は、あくまでスタンリーの夢として明確に物語内で位置づけられているからである。Naremore 102-103、Bourget 70-72 を参照。

[16] もっとも、ネアモーの議論が歴史性を欠いていると批判したいのではない。わざわざ名前を挙げてはいないが、映画『花嫁の父』（1950）を議論するにあたって、*Acting in the Cinema* (1988) の著者が、アーヴィング・ゴッフマンの『行為と演技――日常生活における自己呈示』*The Presentation of Self in Everyday Life*（1959）の議論を念頭に置いていないとは考えられないからである。また、作品論ではない箇所で、映画『花嫁の父』は、*The Egg and I*（1947）、*Apartment for Peggy*（1948）、*Sitting Pretty*（1948）、*Mr. Blandings Builds His Dream House*（1948）といったシットコムの原型（protositcoms）とも言える作品の流れの中で製作され大ヒットしたとの映画史的に重要な指摘もしている（Naremore 32）。

[17] ジャン＝ルー・ブルジェは、映画『花嫁の父』のホーム・コメディ（domestic comedy）としてはきわめて特異なフラッシュバックの使用を重視して、おなじくフラッシュバックが用いられるミネリのホーム・コメディ『ロング・ロング・トレイラー』*The Long, Long Trailer*（1953）と共に、同時代のいわゆる「フィルム・ノワール」との類似性を指摘しながらアメリカの「悪夢」を描くコメディとして 2 つの作品を位置づけるが（Bourget, 71−72）、少なくとも『花嫁の父』に関しては、フラッシュバックの終了後に娘ケイからの長距離電話がかかってきて、彼の苦難の一切は報われるため、適当ではない。そもそもフラッシュバック（およびそれを導くヴォイス・オーヴァー）という技法は、中村（2003）が的確に述べるように、1940 年代前半にはジャンルを超えてありふれた技法となっていた。よって、フラッシュバックの使用から、「フィルム・ノワール」を想起し、『花嫁の父』をアメリカの暗部（「悪夢」）を描く映画と位置づけるのは不適当である。また、『花嫁の父』冒頭のダイレクト・アドレスからのフラッシュバックは、その（擬装された）深刻そうなトーンからも、より直接的にはスペンサー・トレイシーが前年に主演した M-G-M 製作、ジョージ・キューカー監督による *Edward, My Son*（1949）冒頭のダイレクト・アドレスからのフラッシュバックのパロディとも考えられるだろう。

[18] スタンリーに向けられる視線（スタンリーへの視線を向ける顔）を明確に示すショットはほとんど存在しない。ネアモーが指摘するように、家の中の「私的」な空間（“private” regions of the house）におけるケイとの会話の場面では、スタンリーは見事に「父親」らしくふるまい、魅力的な「父親」として描かれてはいるが（Naremore 109-110）、これらの場面は父と娘はツーショットで描かれ、ケイのスタンリーへの視線を明確に示すショット（ケイのワンショット、あるいはケイとスタンリーの間での切り返しショット）は存在しない。また、本文の第 3 節でも見たように、ブーケ・トスの場面ではケイとバックリーが明確にスタンリーへ視線を向けようとするが、視線の先に彼は存在しない。唯一の例外は、スタンリーが昔誂えたモーニングを着る場面での彼に向けられた妻エリーの視線を示すショットである。ここでは、エリーがスタンリーに向ける冷たい視線が彼女のクロースアップのワンショットで示されるが、ドアの隙間から向けられた彼女の視線（見られていたこと）にスタンリーは気づくことがない。「花嫁の父」としてのスタンリーへ終始〈視線〉を向け続けているのは、回想する現在のスタンリーと、彼の視線に媒介されたわたしたち観客のみである。

[19] いずれも、Coronet Institutional Films 製作による短篇の教育映画。これらの戦後の新しい家族関係を説く教育映画は、パブリックドメインとして Internet Archive <https://archive.org/> 等で視聴することができる。

[20] ふさわしい「父親」の役割演技をしているかどうか、家族から視線の集中砲火を浴びる（「監視」される）のが、ダグラス・サーク監督、ユニヴァーサル製作の『いつも明日がある』（*There's Always Tomorrow*, 1956）の父親クリフ（フレッド・マクマレー）である。『いつも明日がある』における父親の表象については、飯岡（2013）を参照。

付記：本稿は日本映像学会第 36 回大会（2010 年 5 月 30 日・日本大学）で行った研究発表「もう「父親」なんていらない？ 『花嫁の父』と 1950 年代アメリカにおける「男らしさ」の再定義」を土台としている。本稿は、文部科学省科学研究費・基盤研究（C）「一九五〇年代アメリカの映画・テレビにみる「男らしさ」の変容」（課題番号：25370166）の成果の一部である。

参考文献

Benshoff, Harry M. and Sean Griffin. 2009. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. 2nd ed. Wiley-Blackwell.

Bourget, Jean-Loup. 2009. “Minnelli’s American Nightmare.” Joe McElhaney, ed. *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*. 64-78.

Cohan, Steven. 1997. *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties.* Indiana University Press.

Curtis, James. 2011. *Spencer Tracy: A Biography.* Knopf.

Griffin, Mark. 2009. *A Hundred or More Hidden Things: The Life and Films of Vincente Minnelli*. Da Carpo Press.

Harvey, James. 2002. *Movie Love in the Fifties*. Da Capo.

Halberstam, David. 1993. *The Fifties*. Fawcett.

飯岡詩朗．2013.「知らなすぎた男　ダグラス・サーク『いつも明日がある』と笑い」『人文科学論集〈文化コミュニケーション学科編〉』第 47 号．87−108.

Leibman, Nina C. 1995. *Living Room Lectures: The Fifties Family in Film and Television*. University of Texas Press.

Levy, Emanuel. 2009. *Vincente Minnelli: Hollywood’s Dark Dreamer.* St. Martin’s Press.

Lucas, Blake. 2001. “The Comedy Without, Gravity Within: *Father of the Bride*.” Gregg Rickman, ed. *The Film Comedy Reader.* Limelight. 215-219.

McGilligan, Pat ed. 1986. *Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood’s Golden Age*. University of California Press.

Minnelli, Vincente, with Hector Arce. 1975. *I Remember It Well*. Angus and Robertson.

中村秀之．2003.『映像／言説の文化社会学　フィルム・ノワールとモダニティ』岩波書店.

Naremore, James. 1993. *The Films of Vincente Minnelli*. Cambridge University Press.

Oren, Tasha G. 2003. “Domesticated Dads and Double-Shift Moms: Real Life and Ideal Life in 1950s Domestic Comedy.” *Celcles* 8 78−90.

Pomerance, Murray. 2005. *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*. Rutgers University Press.

Riesman, David. 2001. *The Lonely Crowd.* Yale University Press.

Schary, Dore. 1979. *Heyday: An Autobiogtaphy.* Little, Brown.

Smith, Susan. 2007. “Voices in Film” *Close-Up* 2. Wallflower Press 159−238.

Spigel, Lynn. 1997. “From Theatre to Space Ship: Metaphors of Suburban Domesticity in Post War America.” Roger Silverstone, ed. *Visions of Suburbia*. Routledge.

Streeter, Edward. 1999. *Father of the Bride*. Simon and Schuster.

キーワード：ヴィンセント・ミネリ；『花嫁の父』（映画）；エドワード・ストリーター；『花嫁の父』（小説）；ホーム・コメディ；映画；ハリウッド；男らしさ；男性性
Keywords: Minnelli, Vincente; Father of the Bride (Film); Streeter, Edward; Father of the Bride (Novel); domestic comedy; motion pictures; Hollywood; masculinity

（2014 年 10 月 31 日受理，12 月 3 日掲載承認）