

アメリカ映画『ロッキー』におけるイタリア系アメリカ人の物語

藤 田 秀 樹

1

1976年に公開されたアメリカ映画『ロッキー』(*Rocky*)は、当時はまだ無名の存在にすぎなかったシルベスター・スタローンが脚本を書きまた主演した作品であったにもかかわらず、その年の最優秀作品賞をはじめとして三つのオスカーを獲得し、興行的にも大成功を収める。この映画の物語自体が、無名で年齢的にもとうとう盛りを過ぎたとみなされているボクサーが勝ち目のない戦いに挑むことにより脚光を浴びるようになる、というものであり、それは、長年の不遇の末についにこの作品で日の目を見ることになるスタローン自身の映画人としてのキャリアとも重なり合う。さらに、このような物語が当時のアメリカで熱狂的に受け入れられたことは、1970年代の時代相を屈折した形で映し出しているようにも思える。先行する1960年代が根底的な変革と創造の時代であったのとは対照的に、1970年代は、沈滞と失意と不安に支配された灰色の時代という印象を与える。事実、ウォーターゲート事件やベトナムからのアメリカ軍の撤退といった出来事はアメリカという国家及び政府やその指導者の権威を著しく失墜させ、低迷する経済やエネルギー危機は、これからは従来のような豊かさを享受できなくなるかもしれないという不安を国民に抱かせることになった。ある歴史家が述べているように、大恐慌の1930年代以来はじめて、何百万ものアメリカ人が戦きとペシミズムに満ちたまなざしで未来と向き合ったのである (Moss 509)。ゆえに、失意と不遇の日々を高揚と飛躍のそれへと変えていく男を描き、またアメリカ独立からちょうど二百年目にあたる年に公開されたのみならず、物語自体もこの年の1月1日(物語のあるシーンで「この国のもっとも重要な誕生日」と形容される)に大団円を迎えるように構成されたこの映画は、記念すべき節目の年に沈滞したアメリカ社会に再生の光明を投ずるものと受け止められたのではなからうか。

他方でこの作品は、1970年代アメリカのもうひとつの側面を反映したもののようにも思える。この作品の主人公は、「イタリアの種馬(*Italian Stallion*)」というニックネームで自らのエスニシティを顕示するイタリア系のボクサーである。そして主にこの人物像を通して、イタリア系をめぐる様々な社会的状況が物語の中に織り込まれている。その意味でこの作品は、1972年の『ゴッドファーザー』(*The Godfather*)を起点とし、『ミーン・ストリート』(*Mean Streets* 1973)、『ゴッドファーザー Part II』(*The Godfather: Part II* 1974)、『サタデー・ナイト・フィーバー』(*Saturday Night Fever* 1977)などを経て『レイジング・ブル』(*Raging Bull* 1980)へと

至る一連の映画群，言うなれば1970年代アメリカ映画の一潮流であるイタリア系アメリカ人の物語とでも形容すべきものの系譜に連なる作品でもあるのだ。

1960年代半ばから1970年代にかけてのアメリカにおいては、「エスニック・リバイバル(ethnic revival)」と呼ばれる現象が顕在化する。アフリカ系による公民権運動の高揚に牽引される形で，社会政策をめぐる一論点として，またアメリカ人の自己認識のひとつの位相として，エスニシティが積極的に強調されるようになっていく(Thernstrom 52)。そして，多様な人種的・民族的出自を持つ移民たちとその子孫をどのように「アメリカ人」として受容・統合していくかという問題に対応するためのイデオロギーとして従来支配的であった「坩堝(melting pot)」に代わって，「文化多元主義(cultural pluralism)」が浮上してくる(野村 203-4)。多様な民族が溶解してアメリカ人という全く新しい国民が形成されるという「坩堝」の理念の実態は，新来の移民がアメリカ社会のメインストリームを成すいわゆるWASPの文化に同化することに他ならなかった(Kantowicz 460)。しかし前述の時期に，WASPを暗黙の中心として構成された秩序の中で周縁に位置づけられてきた諸集団が，社会的・文化的ヘゲモニーを持つメインストリーム集団に同化することへの拒否と自らの独自性を主張するようになる。アフリカ系によって点火された「エスニック熱」とでもいうべきものは，瞬く間にメキシコ系，プエルトリコ系，アジア系，ネイティブ・アメリカンといった人種的マイノリティへと伝播し，やがてそれは「ホワイト・エスニック(white ethnic)」と形容される諸集団，つまりイタリア系をはじめとした南欧系，ポーランド系などの東欧系，そしてアイルランド系といった，いわば白人というカテゴリーの内部でマージナルな存在とされてきた集団にも波及していく(Steinberg 3)。このように，アメリカ社会の構造原理が「統一」から「多様性」へとシフトしていったのである。

エスニック・リバイバルは当時の文化表象の中にもさまざまな波紋を投ずることになる。アメリカ社会において周縁に位置づけられてきた集団に焦点を当て，その成員のみが主要な役を演じたり，またその集団がこれまで歩んできた歴史や現在置かれている状況などをこれまでとは違った視点（つまり文化的ヘゲモニーを持つ側のそれとは違った視点）で描き出そうとするような表象が次々と現れる。例えばアフリカ系に関して言うならば，マッチョなアフリカ系男性を主人公として，特に1970年代前半に流行した「ブラックスプロイテーション映画(blaxploitation film)」と呼ばれるアクション映画群や，1976年にアフリカ系作家アレックス・ヘイリーによって発表されてベストセラーとなり，翌年テレビドラマ化されて驚異的なヒットとなった『ルーツ』(*Roots*)などをその具体例としてあげることができよう。

このアフリカ系と並んで1970年代において文化表象，特に映画表象を通してのエスニシティの自己主張という点で突出した印象を与えるのがイタリア系である。先に言及したように，その嚆矢となるのが，イタリア系作家マリオ・プーゾの1969年の小説を原作に，イタリア系映画監督のフランシス・フォード・コッポラのもとで制作され，いわゆるブロックバスター

(blockbuster)となるのみならず、1972年度のアカデミー最優秀作品賞を獲得した映画『ゴッドファーザー』であろう。マフィアのファミリーという濃密なイタリア系の世界を題材としたこの作品は、イタリア生まれの移民世代からアメリカ生まれの二世世代（この世代の代表者を演ずるのが、1970年代のアメリカ映画界を代表する俳優のひとりとなるイタリア系のアル・パチーノ）への代替わりという構図の中で、同化とエスニシティという二つの磁力の間で揺れ動くイタリア系の姿を浮き彫りにする。翌1973年には、『ミーン・ストリート』（監督はイタリア系のマーティン・スコセッシ）が、典型的なイタリア系ゲッターともいべき空間であるニューヨーク市のリトル・イタリー (Little Italy)を舞台に、そこで蠢く若い三下ギャングたち（その中の主要なひとり演ずるのが、この作品を皮切りにやはり1970年代にもっとも脚光を浴びる俳優のひとりとなるイタリア系のロバート・デニロ）の群像を活写する。前述のように、さらにこの後もいくつものイタリア系の物語がイタリア系映画人によって紡ぎだされ、1970年代のアメリカ映画界を貫く一水脈を形成することになる。

『ロッキー』もイタリア系の手になるイタリア系の物語といえる。脚本を書き主演したスタローンが、これまで名前を挙げた人物たちと同様に1970年代に頭角を現すイタリア系映画人のひとりである。さらに、イタリア系ボクサーを主人公としていることに加えて、この映画はイタリア系が置かれている社会的状況を示唆するような要素を、言い換えればイタリア系をめぐる物語のモチーフとなりうるものをいくつか内包している。例えばその中のひとつとして、この作品の続編である『ロッキー2』（*Rocky II* 1979）及び実在のイタリア系ボクサーを描いた『レイジング・ブル』にもあてはまることだが、タイトル・キャラクターである主人公の前に立ちはだかるアンタゴニストがアフリカ系ボクサーであることを挙げるができる。これは単に、ボクシングというスポーツにおいてアフリカ系が占める割合の高さだけに起因することではない。1970年代のみならず後年の作品、例えば『ドゥー・ザ・ライト・シング』（*Do the Right Thing* 1989）や『ブロンクス物語』（*A Bronx Tale* 1993）などにおいてもそうだが、イタリア系はしばしば、アフリカ系との屈折した相互関係性の構図を通して描き出される。それは、ホワイト・エスニックとしてイタリア系が負わされてきた微妙な社会的ステータスを浮き彫りにするものである。先に述べたように、ホワイト・エスニックとは白人というカテゴリーの中で周縁に位置づけられた、見方を変えればそのカテゴリーの外部にいる「非白人」に近接する存在なのである。事実、かつてアイルランド系は時として「ホワイト・ニガー (white nigger)」と形容されたのであり (Benshoff and Griffin 58)、イタリア系も20世紀初めの頃には「黒人」とみなされることがあり、当時の新聞や映画におけるイタリア系のお決まりの表象は、浅黒い肌と縮れた髪をして教育などないに等しい人々、というものであった (Benshoff and Griffin 63)。このような人種的近接性ゆえに、ホワイト・エスニックは、白人として社会的に認知されるためには絶えず自分たちとアフリカ系を「差異化」しなくてはならなかった。またホワイト・エ

スニックは社会階層的にもアフリカ系と近接しており、それゆえに職、居住地、学校、行政サービスなどをめぐって競合することを宿命づけられた(Steinberg 218-19)。イタリア系の表象に、何らかの形で対決しなくてはならない他者としてのアフリカ系がしばしばつきまとうのも、このような歴史的因縁によるものであろう。さらに、詳細は後述することになるが、『ロッキー』における主人公とアンタゴニストとの対峙の構図には、1970年代という時代のイタリア系とアフリカ系をめぐる状況も影を落としている。言い換えるなら、公民権運動以降の両者の間における社会的力学のようなものが垣間見えるのである。

このように『ロッキー』は、惨めな状況から這い上がろうとする負け犬ボクサーの奮闘を描いたスポーツ・フィルムであるにとどまらず、エスニシティという視座から論じる作品でもある。言わば、エスニック・リバイバルという1970年代のひとつの時代相が刻印された作品といえよう。当時のアメリカ社会におけるこの作品の熱狂的な受容は、『ルーツ』や『ゴッドファーザー』に対するそれと同じ根を持つものなのかもしれない。以下、映画『ロッキー』をイタリア系アメリカ人の物語として読み解くことを試みる。

2

まず主人公ロッキー・バルボアの人物造型、及び彼が置かれている状況について見ていくことにする。そこには、イタリア系というエスニシティに関わるさまざまな要素が織り込まれているように思われる。主人公は次のような形で物語に導入される。映画の冒頭で、「1975年11月25日、フィラデルフィア」という字幕が現れる。このように物語の時間的設定が明示され、それに続いて壁に描かれた大きなキリスト像がクローズアップで映し出される。カメラはそのまま途切れることなくその画像の下方に向かい、リング上で行われているボクシングの試合を映し出す。スポットライトを浴びているかのようなキリスト像とは対照的に、リングの上は薄暗く、動き回る二人のボクサーの肉体がぼんやりと浮かび上がる。リングを取り囲むおよそ上品とは言いがたい風体の観客たちは、歓声を上げ野次を飛ばし、あげくのはてには紙くずなどをリング上に投げ込む。空間的な上下及び明暗のコントラストは、あたかも天上界と塵界のそれを表すかのようだ。そして塵界での生の苦闘を隠喩的に表現するかのように二人のボクサーは殴り合いを繰り返すのだが、片方のボクサーの戦いぶりはいささか無気力なものであり、降参のポーズのように両腕を掲げる無様なガードをしながら防戦するばかりで、クリンチを繰り返しては相手や観客たちをいらだたせる。しかし相手からルール違反のバッティングを食らわされるとそのボクサーは猛然と猛り立ち、のちに彼のトレーナーが評したように、滅茶苦茶な「類人猿のような戦いぶり」で相手を打ち倒す。かろうじて勝利を収めるものの、リングから立ち去る彼に観客から「おまえなんかクズボクサーだ(You are a bum)」という罵声が浴びせられる。しかし彼は意に介さない様子で、ボクサーであるにもかかわらずタバコを吸い始め

る。このように彼は、無気力と自棄の雰囲気濃厚に漂わせたボクサーである。無様な勝利と引き換えに彼がプロモーターから受け取る報酬は、諸経費を差し引かれるとわずか40ドルばかりの金である。試合後に彼が身にまとうロープの背には、「イタリアの種馬」という文字が刻まれている。

この冒頭のシークエンスから我々は、この物語がイタリア系のボクサーについてのものであることを予感するが¹、それと関連して、試合が行われている場所も興味深い。壁に大きなキリスト像が描かれたその場所は、専用のスポーツ施設というよりは廃墟となった教会のような建物であり、そこにリングが設営され試合が行われているのである。さらには観客たちの風体も、「場末」の雰囲気を濃厚なものにしている。つまりこの主人公はクラブファイター (club fighter) と呼ばれる、チャンピオンの座などとは無縁の取るに足らない戦績しかなく、もっぱら自分の地元でのみ試合を行う無名ボクサーなのだ。その上あの「クズボクサー」という罵声は、彼がクラブ・ファイターとしても落ち目であることを物語っている。このように冒頭のシークエンスは主人公が置かれた惨めで冴えない状況を際立たせるものだが、一方でそこには、そのような状況からの浮揚をかくすかに予感させるような仕掛けが施されてもいる。それは例のキリスト像の下に刻まれた「復活(resurrection)」という文字である。リング上のロッキーの試合を映し出すショットの多くが、キリスト像が描かれた壁を背景とするアングルで撮影されているため、苦闘するロッキーの背後に、この文字が何度も曰くありげに現れる。本来はキリストの復活を意味するものなのだろうが、その語は、半ば気力を失ってしまったかのような主人公にやがて訪れることになる変容をおぼろげに予示するものにも見える。

しかしロッキーの「復活」の時はすぐには訪れない。冒頭のシークエンスに続いて、彼の惨めな日常が様々な形で描き出される。試合後彼は帰途につくが、ここで我々が目にするのは、試合会場と同様に荒れ荒んだ雰囲気を漂わせる街の風景である。ロッキーが歩く薄暗い通りにはごみが散乱し、その両側に密集する建物は老朽化し薄汚れている。ドラム缶に熾された焚き火の周りには男たちが佇んでいる。まさに大都市のインナー・シティの風景だが、このような地区がロッキーの帰属する街 (neighborhood) なのである。『ミーン・ストリート』、『サタデー・ナイト・フィーバー』、『レイジング・ブル』、そして『ブロンクス物語』といった作品にもあてはまることだが、大都市の猥雑な、または荒涼とした空間はイタリア系の物語の典型的な舞台である。伝統的にその多くが大都市に住むブルーカラー労働者や小規模自営業者などの下層中流階級であるホワイト・エスニックにとって、そのような空間はひとつの原風景のようなものと言えるかもしれない。そして『ロッキー』においては、他の作品と比べて主人公を取り巻く風景がより暗く荒んだものに見える。まるで彼の失意と落魄に見合うものとして、そのような風景が選び取られたかのようである。

ロッキーの住まいは一部屋だけの安アパートだが、そこで彼の帰りを待っているのは、ペッ

トとして飼育している亀と彼が「モービー・ディック」と名づけた金魚だけである。この亀は、30歳というボクサーとしてはとうに盛りを過ぎたとみなされる年齢になってもなお現役を続け、目指すゴールも定まらないままにあてどなくのろのろと歩みを進めるロッキーの分身のようにも見える。顔を腫れ上がらせて帰宅したロッキーはこのペットたちにしきりに話しかけるが、その一方通行の会話は彼の孤独を際立たせる。部屋の壁には、往年の世界ヘビー級チャンピオンでありロッキーにとって誇るべき「同胞」であるロッキー・マルシアーノの写真が貼ってある。しかし部屋の中にあるもう1枚の写真に目を向けた時、彼の表情はにわかに曇る。それは鏡の上に貼られた彼自身の少年時代の写真であり、それを見つめる彼の顔に浮かぶ苦悩の表情がその鏡に映し出される。ロッキーは無言だが、このシーンは彼の内面を雄弁に物語る。自分の未来の様々な可能性を夢想しえたであろう少年時代と、30歳にもなりながら未だに将来の展望を見出せず、倦怠と惰性に流されるような日々を送っている現在の自分の有様との落差に慄然としているのであり、このような悲痛な自己省察が鏡によって巧みに表現されている。このあと彼は冷蔵庫からつかみ出した氷を腫れ上がった顔に押し当ててベッドの上でうずくまるが、その姿は、単なる肉体的なレベルにとどまらない意味で「打ちのめされた」男の姿である。

ロッキーの惨めな日常の描写はまだ続く。ボクシングだけでは生活が成り立たないため、彼は副業として、マフィアの一員とおぼしき高利貸しのガッツォ（彼は会話の中にイタリア語の単語を織り交ぜたりする）のもとで借金の取立て係をしている。返済を滞らす借り手に対してはみせしめのためにその親指を折ってやれ、と指示されるが、気の優しいロッキーはそこまで非情にはなれない。そのためガッツォからなじられ、彼の手下からも馬鹿にされる。所属するボクシング・ジムでは、6年間も愛用したロッカーを取り上げられる。トレーナーがそれを将来有望なアフリカ系ボクサーに使わせることにしたためである。さらに、近所の顔見知りの少女が夜の街をうろつきまわっているのを見て、そんなことをしてはいけないと論ずると、彼女から手ひどい罵り言葉を浴びせられる。言い返すこともできないままとぼとぼと立ち去るロッキーの背に、孤独が色濃くにじむ。「イタリアの種馬」というニックネームはイタリア系のステレオタイプのひとつである官能的、蠱惑的なジゴロ風男性像としての「ラテンの色男 (Latin Lover)」(Benshoff and Griffin 64)を連想させるものだが、実際の彼はむしろ、頭の単純な労働者階級のイタリア系を表すステレオタイプである「ゲイド(Guido)」(Benshoff and Griffin 63)に近いタイプである。朴訥、愚直、不器用で、それゆえに貧乏籤ばかり引いているような人物像とも言えるであろう。

ところで、ロッカーをアフリカ系ボクサーに奪われるというエピソードは、単にロッキーにとっての個人的な出来事であるのみならず、1970年代という時代の影を感じさせるものでもある。言わばロッキーは既得権をアフリカ系に奪われたわけだが、それはこの時代におけるイタリア系をはじめとしたホワイト・エスニックをめぐる状況を縮図的に浮き彫りにするものによ

うに思える。第一次世界大戦の頃から、南部の農村から北部の都市へのアフリカ系の大規模な移住という現象が顕在化する。この時期に強化された移民制限により、北部の産業構造の最底辺を構成してきた南欧及び東欧からの移民が激減したことに伴う現象だが、その結果、すでに都市に定住していたホワイト・エスニックと新来のアフリカ系が、就業の機会や居住地区や行政サービスなどをめぐって競合するようになる(Steinberg 202)。アフリカ系が地位や利益を高めることは、ホワイト・エスニックにとっては、自分たちが享受していたささやかなものを失うことを意味していた。そして両者のこのような危うい関係は、1960年代におけるアフリカ系の公民権運動の高揚により、さらに悪化する。この運動の成果としてアフリカ系は政治的、経済的、社会的に多くのものを勝ち取るが、ホワイト・エスニックにとってそれは、自分たちの犠牲の上に成り立つものに他ならなかった(Novak 15; Glazer & Moynihan xii)。1970年代におけるイタリア系に関するある記述の中に次のような一節がある。「イタリア系アメリカ人、とりわけ東部に住むこの集団の中には、自分たちの集団の成員は顧みられることもなく、黒人とヒスパニック系が優遇され、彼らは有名校に入学を許可されたりイタリア系のほうが適任であるはずの仕事を与えられたりしている、と固く信ずる人々がいる」(Thernstrom 559)。本来は自分たちに帰属するはずの教育や就業の機会がアフリカ系によって奪われている、という意識は、多くのホワイト・エスニックによって共有されたものであろう。かくして彼らは1970年代においては、「自分たちは無視され、行政からの恩恵を近年はほとんど受けることもなく、黒人の経済的、政治的台頭のつけを負わされることになった、という感情」(Glazer & Moynihan xxvi)に苛まれることになる。長年享受してきたものをアフリカ系に奪われることに対するロッキーの怒りと無念は、同時代のホワイト・エスニックの心情を代弁するものではなかろうか。

1970年代は、労働者階級及び下層中流階級のホワイト・エスニックにとって失意とフラストレーションの時代であった。すでに述べたように、エスニック・リバイバルという現象は1970年代に入るとホワイト・エスニックにも波及するのだが、彼らのこのような動きの主要な駆動力となったが、無視され疎外されていることへの怒りだった。1960年代に著しく政治化し目立つ活動を繰り広げたアフリカ系ばかりが世の耳目を引き、下層中流階級のホワイト・エスニックの訴えや不満は顧みられることはなかった(Novak 8)。そのため彼らは、「自分たちは国民の中で、政治がさして関心を払うことがないほとんど唯一の部分であり、忘れ去られた状態にある」(Carroll 58)と感じざるを得なかった。さらに、政治化したアフリカ系と彼らのシンパサイザーとなった裕福な白人リベラルが連合し、そのことが下層中流階級のホワイト・エスニックに、自分たちは両者に挟み撃ちにされている、という感情をもたらした(Kantowicz 461)。その上ホワイト・エスニックは、リベラルな知識人たちから、「粗野で偏見の塊、人種差別主義者、ファシスト」といったレッテルを貼られた(Novak 93)。こうして彼らは、シカゴのある労働

者が語るように、自らを「新たに生み出された“見えない人間”(the new invisible man)であり、新たに生み出された“たたかれ役”(the new whipping boy)」と形容するほかないような存在となった(Novak 71)。また深刻な経済不況により、階層間移動が可能な社会というアメリカ社会像は、当時の社会的現実とは相容れないものとなった。自分や自分の子供たちにとっても社会的上昇移動の道が閉ざされている、という意識が、労働者階級の人々の内面を侵食していった(Carroll 64)。このように、「坩堝」への同化や社会移動といった理念の虚妄性を痛感した結果、ホワイト・エスニックは自らのエスニシティを拠り所とするようになったのである(Carroll 67)。

かように『ロッキー』の前半では、荒涼とした街の風景を背景に主人公の失意の日々が描き出され、同時に当時のホワイト・エスニックを取り巻く状況も浮かび上がってくる。それゆえ、この部分のトーンは暗く陰鬱なものである。しかしこれ以降の物語の展開を考えると、この前半の暗さは、のちのロッキーの「復活」の輝きをより際立たせる仕掛けのようにも見えてくる。

3

ロッキーの「復活」の端緒となるのは、世界ヘビー級チャンピオンのアポロ・クリードの対戦相手に選ばれたことである。なぜ無名のロッキーが選ばれたのかということについては後述することにして、まず主人公のアンタゴニストであるこのアフリカ系ボクサーの人物造型を見ていくことにしよう。おそらくこの映画が公開された当時にヘビー級王座についていたモハメド・アリのイメージが部分的に投影されているであろうこのボクサーは、多くの点でロッキーとは対照的な存在として描き出される。まず言うまでもないことだが、日の当たらない社会の片隅に澱むロッキーとは違って、世界王者である彼はその名のごとく輝く太陽のような存在である。さらに、朴訥で愚直で不器用という印象を与えるロッキーとは対照的に、能弁かつ軽妙洒脱で抜け目なく、周到かつ綿密な戦略のもとに自己演出を行い自己利益の最大化を図るようなタイプである。実際、物語の最後の部分でロッキーとの試合に臨むまで、常に高級そうなスーツに身を包みスタッフを従えて我々の前に現れるアポロの姿は、ボクサーというより自己宣伝に長けた政治家、または利益追求に抜け目のないビジネスマンのようだ。彼がトレーニングをする場面は皆無である。ロッキーとのコントラストが際立つ象徴的な場面がある。ロッキーは親友のポーリーが勤める食肉工場で、吊るされた肉塊をサンドバッグ代わりにしてひたすらパンチを打ち込む。一方例によってスーツ姿のアポロは、オフィスでスタッフと広報戦略や税金対策について話し合っている。ロッキーのこの風変わりなトレーニングをテレビで見たスタッフのひとりがアポロに「こいつは本気みたいだぞ(Looks like he means business)」と言うと、アポロは「おれだって本気だよ(I mean business, too)」とテレビを見ようともせずそっけなく言う。ここで観客は、彼が本気なのはボクシングではなく「ビジネス」の方なのではない

か、という印象を抱かされる。貧しく無名だがひたむきな労働者階級のヒーローとしての挑戦者と、富と名声を享受し、絶えずスポットライトを浴び、計算高く不遜で不純なチャンピオン、という対照の構図が鮮明になる。観客の多くがどちらに感情移入するかは明白であろう。

対戦予定者の負傷が判明したため、急遽新しい相手を探すことになったアポロが数多くのボクサーの中からロッキーを選んだのも、極めて巧妙な戦略によるものである。彼はまず次のようなアイデアを提示する。

世界ランク入りのボクサー抜きということなら、この試合で必要なのは新機軸だ。この国は機会の国 (the land of opportunity) だろう？だからアポロ・クリードは、1月1日に地元の負け犬ボクサー (a local underdog fighter) にチャンスを与えるんだ。白人の負け犬ボクサーにだ。理由を教えてやろう。俺がセンチメンタルだからだ。この国の他の多くの人間も俺と同じくらいセンチメンタルだ。そして連中は、アポロ・クリードがこの国の最も重要な誕生日 (this county's biggest birthday) に、世界で最も偉大なタイトルに挑戦するチャンスを地元フィラデルフィアのボクサーに与えるのを何にも増して見たいと思うだろう。

つまり、アメリカ独立からちょうど二百年目の1月1日という記念すべき日に、しかも独立宣言が採択された都市で試合を行うのであり、さらに「機会の国」というアメリカ人の心の琴線に触れる理念を持ち出し、それを現実化すべく地元の負け犬に敗者復活のチャンスを与えるというのである。しかもそのチャンスを白人ボクサーに与えることで、人種の戦いという要素も加味される。つまりその白人ボクサーは、アフリカ系チャンピオンを打ち倒すかもしれない「偉大な白人の希望の星(a great white hope)」という相貌を帯びることになる。まさしく人々を熱狂させる仕掛けが幾重にも張り巡らされた企てに他ならない。

この提案に対して白人プロモーターのジャーゲンが「気に入った。それはとてもアメリカ的だ(It's very American)」と言うと、アポロはにやりと笑って「違うな。とても利口ということだ(It's very smart)」と言う。ここで我々は、アポロは「機会の国」という理念を信じていないのではないかと感じてしまう。それは彼が主役を務めるイベントで利用しうる単なる小道具に過ぎないのではないかと感じてしまう。彼は試合当日にも、観客の前でジョージ・ワシントンやアンクル・サムに扮してみせるという、いかにもアメリカ人の愛国的感情をくすぐるようなパフォーマンスを披露する。しかし我々には、彼の中にそのような感情があるかどうか疑わしく思ってしまう。言わば彼は、アメリカの伝統的理念やエトスを尊重することもなく、ひたすら自己利益を追求するシニカルな個人主義者なのである。

そしてアポロは最終的にロッキーを選び出す。その理由について彼は次のように言う。「イ

タリアの種馬”だぞ。おれが気に入ったのはこの名前だ。アメリカを発見したのは誰だ？イタリア人だろう？そいつの子孫とやるのは最高じゃないか」。確かに「アメリカの最も重要な誕生日」にコロンプスの末裔を利用することは、演出効果と話題性を倍加するであろう。しかしそれだけでなく、ロッキーを選んだことにはもうひとつのより重要な意味が潜んでいるのではなからうか。先に引用した言葉に続けてアポロは自信たっぷりに、「おれはこいつを3ラウンドまでに倒す」と宣言する。アメリカにとって歴史的に重要な区切りとなる日に、観客やテレビ視聴者の前で、言わば多くのアメリカ人の前でアフリカ系チャンピオンがコロンプス以来のイタリア系の系譜を仮託されたボクサーをたたきのめす。これがアポロの思い描くシナリオである。これはイタリア系にとって、名状しがたい恐怖と嫌悪感を呼び起こすシナリオであろう。すでに述べたように、イタリア系の表象には、人種的、社会階層的近接性ゆえに不安と脅威をもたらす存在としてのアフリカ系の影がしばしばつきまとう。そのような位相に加えて、『ロッキー』のこのアンタゴニストには、1960年代から1970年代にかけての時代にイタリア系の目に映じたアフリカ系のイメージが少なからず投影されている。つまり、常に衆目を集め脚光を浴び、自己主張や自己宣伝が巧みでシニカルなアポロを通して、公民権運動に伴い政治化し、イタリア系をはじめとしたホワイト・エスニックを「見えない人間」に変えてしまったアフリカ系の姿が透けて見える。彼が有力な白人プロモーターのジャーゲンと組んでイタリア系を打ち倒そうと画策することも、アフリカ系と彼らに共感する富裕層の白人の連合体がホワイト・エスニックを圧搾する、という同時代的構図を連想させる。このようにアポロの人物造型には、当時のホワイト・エスニックがアフリカ系に対して抱いていたであろう不安や反感やフラストレーションがひそかに織り込まれているように思われる。

4

アポロの挑戦者に選ばれてから翌年の1月1日までの約5週間が、「クズボクサー」のロッキーがヘビー級王者と戦うのにふさわしいボクサーとして「復活」するための時間である。それまでたばこを吸いビールを飲むボクサーだった彼は、禁欲的にトレーニングに打ち込み始める。そのトレーニングは夜明け前のジョギングから始まる。ロッキーはまだ暗いフィラデルフィアの街を走り始める。しかしフィラデルフィア美術館に着いた頃にはすでに息が切れており、美術館に通じる階段を歩いて上ることになる。それからとぼとぼと帰途に着くがあたりはまだ暗い。これまでの不摂生とこれからの「復活」までの道のりの険しさを暗示する場面である。しかしやがてひたむきな努力が実を結び、試合間近には最高のコンディションに到達する。最終段階のトレーニングのシークエンスは、最初のトレーニングの有様と著しい対象をなすものである。この映画の主題曲であるビル・コンティの「ゴナ・フライ・ナウ(Gonna Fly Now)」が高らかに奏でられる中、このシークエンスは、市場の中を駆け抜けるジョギング、片手での

腕立て伏せ、食肉工場での肉塊相手の打撃練習などいくつもの短いショットからなるモンタージュとして進行する。そしてこのシークエンスの最後に、かつてはのろのろと歩いて上るしかなかったフィラデルフィア美術館の階段を、ロッキーは飛ぶように駆け上がる。そして高揚した気分を表現するかのように両腕を突き上げ、夜明けを迎えたフィラデルフィアの街と向き合う。まさにこれは、ロッキーの人生が「夜明け」を迎えたことを暗示するような場面である。

ボクサーとしての「復活」に向かって歩みを進めていくのと並行する形で、ロッキーの身辺ではもうひとつの出来事が進行する。それは、同じイタリア系コミュニティの人間で彼の親友でもあるポーリーの妹エイドリアンとの恋である。小さなペット・ショップの店員をしている彼女は、過度に内気なタイプの女性として物語に登場する。常に伏し目がちで、か細い声で言葉少なにしゃべり、老女が使うような眼鏡をかけ、髪形や服装もひどく地味である。まもなく30歳になるがまだ独身であり、やはり独り身のポーリーと一緒に生活し、彼のために細々とした身の回りの世話をしている。それにもかかわらずこの兄からは「負け犬(loser)」呼ばわりされ、彼の人生の不如意から来るいらだちをぶつけられたりもする。

このエイドリアンをロッキーは感謝祭の夜にデートに誘い出しスケート場に連れて行くが、すでに営業時間が終わっていたため、管理人に金を握らせて10分間だけ滑らせてもらう。このとき二人の間で交わされる言葉が面白い。ロッキーが「昔おやじから、おまえは生まれつき頭のほうはたいしたことないのだから体を使うような生き方をしなきゃいけない、と言われた」と語ると、エイドリアンは苦笑しながら、「私も母から、おまえは生まれつき体のほうはたいしたことないのだから頭を磨かなきゃいけない、と言われた」と語る。このように二人の関係は、言わば「冴えない男と女」のそれとして始まる。その点で、やはりイタリア系男性を主人公とした『マーティ』(Marty 1955)のタイトル・キャラクターとクララの恋によく似ている。のちにロッキーはポーリーに、自分とエイドリアンの関係を“fill gaps”と表現する。「彼女には足りないところ(gaps)があるし、俺にも足りないところがある。だから二人一緒なら足りないところが埋まるんだ(Together we fill gaps)」。まさに「割れ鍋に綴じ蓋」というところであろうか。しかしそれだけでなく、この二人のロマンスは、日のあたらぬ社会の片隅でひっそりと生きる孤独な魂同士の結びつき、という印象を与える。賑わいも歓声もなくがらんとしたスケート場は、このような二人の初めてのデートの場としていかにもふさわしいものに見えてくる。

ここから二人は急速に親密になっていくが、ここで興味深いのは、それに伴うエイドリアンの変貌である。ポーリーから「行かず後家のままくたばることになる」と言われていた彼女は、場面を追うごとに垢抜け美しくなっていく。変わっていくのは外見だけではない。アポロの対戦相手として注目を浴び始めたロッキーを利用して我が身の浮揚を図るも、それがうまくいかないことにいらだつポーリーが、その憤懣を理不尽な形でロッキーとエイドリアンにぶつける

と、それまでは「負け犬」呼ばわりされても耐え忍ぶだけだった彼女が、激しい剣幕でこの兄に食って掛かる。そして家を出てロッキーと暮らすことを決意する。エイドリアンにとって、ロッキーとの関係の深まりはロマンティック・ラブであるのみならず、自己承認や自己肯定の意識をもたらすもの、言わば彼女自身の「復活」のプロセスなのではあるまいか。

一方で、ロッキーとポーリーとの間には細波が立ち始める。ポーリーは食肉工場の作業員で、むさくるしく風采の上がらない、いかにもブルーカラー労働者という風体の男である。都市に住むホワイト・エスニックの典型的な人物類型と言えよう。彼は自分の仕事や境遇に強い不満を抱いている。そのため高利貸しのガッツオのもとで働きたいと考え、ロッキーにしつこく口利きを頼んで彼を閉口させる。そしてロッキーがアポロの対戦相手に選ばれてからは、彼に栄養をつけさせるために勤務先から肉を調達したりする一方で、「お前のために俺にできる仕事はないか？」と繰り返し水を向けてロッキーを当惑させ、さらには断りもなく勝手にロッキーのテレビ出演を手配したりする。そして次第に疎外感やフラストレーションを募らせていき、ついに前述のように鬱屈した感情をロッキーとエイドリアンの前で爆発させる。彼はロッキーに次のような言葉を浴びせる。

今やお前はお偉いボクサー様だから、友人にパン屑を恵むことすらできないというわけか。俺が毎朝お前のためにわざわざ肉を調達してやったのに、それを忘れたのか？ 妹すらお前に与えてやったんだ。

このようにロッキーを忘恩の徒と決めつけ、さらには狂ったようにバットを振り回して彼を威嚇する。まもなくロッキーに組み伏せられると、ポーリーは泣きながら「俺にはもう肉を運ぶなんてことはできないんだ」と言う。

この場面は、『サタデー・ナイト・フィーバー』の結末近くで主人公トニーとその友人のボビーが対峙するシーンを思い出させる。後者のシーンにおいて、ボビーは錯乱したように橋の上で危険な悪ふざけをしたあげく、泣きながらトニーの不実をなじりそして転落死する。トニーがイタリア系コミュニティというエスニシティの世界の彼方にあるより大きな世界、つまりメインストリームの世界にばかり目を向けていたため、私生活上の悩みを抱えていたボビーを顧みることがなかったからである。言わばこの二つの場面はいずれも、周縁から中心に向おうとする者と周縁に留まる者とのコントラストを、そして中心への移行が友情というコミュニティの絆と相克するものであることを浮き彫りにしている。

5

試合が間近に迫る頃までに、ロッキーは心身を最高の状態まで高めていく。そして先述のモ

インタージュ的なトレーニングのシークエンスが示すように、物語のトーンも高揚していく。しかし試合の前日になって、ロッキーはいつになく沈痛な様子を見せる。その日の夜、大きな試合を控えて興奮と緊張のため眠れないのか、彼は深夜に試合会場をのぞきに行く。豪壮なスポーツ・ホールには彼とアポロの大きなポスターが飾られているが、自らのポスターに描かれているトランクスのデザインが違うことに気づいたロッキーは、たまたまその場に現れたプロモーターのジャーゲンにそのことを指摘する。しかしジャーゲンは、「そんなことはどうでもいいではないか」と言って取り合おうともしない。アパートに戻ったロッキーはひどく消沈した面持ちで、今では同居しているエイドリアンに、「彼には勝てない。相手が誰だと思ってるんだ？ 彼とは全く格が違う(I ain't even in the guy's league.)」と言う。この直前のシークエンスで夜明けのフィラデルフィアの街を前に高々と両腕を突き上げていたロッキーとは別人のような姿である。明らかにあのスポーツ・ホールを訪れたことが、彼の内面にある波紋を投じたようである。自分が常に試合をしている場末の貧弱な施設とはおよそかけ離れた試合会場の威容に気圧され、そのような空間を常に戦いの場としているアポロとの「住む世界の違い」を痛感した、ということがまず考えられるだろう。さらにジャーゲンのあの言葉である。ロッキーにとってそれは単にトランクスの問題に留まらず、自分がいかに取るに足らない存在かという事実を突きつけるものだったのではあるまいか。言わばロッキーは、自分と「中心」との間に屹立する階層的な壁を、そして自分が顧みられることもない「見えない人間」であることを痛感させられたのである。そしてロッキーは、エイドリアンに語るというよりも自分自身に言い聞かせるような口調で次のような言葉を吐露する。

たとえ俺がこの試合で負けるとしても、あいつが俺の頭を叩き割ることになるとしても、全く構わない。俺の望みは、ただ最後までやり遂げる(go the distance)ことだからだ。これまでアポロ・クリードと最後までやり遂げた者はいない。もし俺が最後までやり遂げたら、試合終了のゴングが鳴るときまだ立っていられたら、生まれて初めて自分がこの街ではお決まりのクズのひとりじゃないことがわかるんだ(I'm gonna know for the first time in my life that I weren't just another bum from the neighborhood.)。

彼が目指すのは「勝つこと」ではなく「最後までやり遂げること」、つまり途中で勝負を投げ出したりノックアウトされたりすることなく、試合が終わるまで持ちこたえ戦い続けること、そしてそれにより自分が「クズ」ではないことを確認することなのだ。挑戦者としてはいささか後ろ向きな姿勢であるようにも見えるが、ここにはロッキーがアポロと戦うことに仮託する意味が浮かび上がってくる。つまり彼は、栄達や社会的上昇移動のためではなく、自分が決して無価値な存在ではないことを人々に対してのみならず自分自身に対しても証明するために、

言わば自己の存在証明、自己是認、自己肯定のために戦うのである。そしてその戦いを最後までやり抜くことで彼の「復活」が、まさに自己再生が完結するのだ。

そしてロッキーは試合の日を迎える。試合直前に彼はトイレの中でひざまずいて祈りを捧げ、敬虔なカトリック教徒としての一面を垣間見せる。そのあとリングに向う彼が身に纏ったロープの背には、ポーリーが働く食肉工場の広告が載っている。アポロがジョージ・ワシントンやアンクル・サムといったメインストリームの人物像に自らを擬するという自己演出をするのとは対照的に、ロッキーは名も無き「地元」を背負って舞台に登場するのである。そしてこの広告の仲介者となったポーリーは、ちょっとした額の金銭的報酬を手に入れている。つまり彼があれだけ望んでいた「仕事」が与えられたのであり、またロッキーの晴れ舞台に参加することができたのである。そして観客席には、ポーリーのみならず高利貸しのガッツオも招待されている。まさにロッキーは、自らが帰属するコミュニティの期待を担い、またその代表として試合に臨むという印象を与える。このように考えると、前夜彼が語った言葉の中の「もし最後までやり遂げられたら、生まれて初めて自分がこの街ではお決まりのクズのひとりじゃないことがわかる」というくだりは興味深い。聞きようによっては、コミュニティの他の成員たちと自分を差異化するものとも取れるが、実際に彼が言いたいのは、「このコミュニティはクズばかりだと思われているが、実はそうではないことを自らが身をもって証明する」ということなのであるまいか。言わばロッキーにとってこの試合は、自分自身のみならず自分のコミュニティの存在証明、自己是認、自己肯定のための戦いなのである。

そしてついに試合が始まる。相手を小馬鹿にするようににやにや笑いながら軽やかなステップで動き回るアポロと、必死の形相でパンチを振り回すロッキーの戦い方のコントラストが際立つ。しかし1ラウンドで予想外のダウンを奪われるとアポロの顔から笑いが消え、彼の猛然たる反撃にロッキーもダウンを喫する。その後、アポロがやや優勢のうちに激しい攻防が展開される。華麗で卓越したテクニックを駆使するアポロに対して、ロッキーは気力のみを頼みとするような無骨な戦いを繰り広げる。ラウンドが進むにつれて、ロッキーの顔は無惨に腫れ上がっていく。そして14ラウンドに決定的とも思えるダウンを喫すると、マネージャーのミッキーはリングサイドから「もう起き上がるな！」と叫ぶが、ロッキーは幽鬼のように立ち上がりアポロを唾然とさせる。そして15ラウンドにはアポロをロープに追い詰めて連打を浴びせるが、そこで試合終了のゴングが鳴る。こうしてロッキーは、「最後までやり遂げる」という目標を果たす。

試合そのものは結局、アポロの判定勝ちという形で決着する。しかし試合後、大勢の記者たちがリングに殺到し、予想外の善戦をしたロッキーを取り囲む。いくつものカメラやマイクが彼に向けられ、再試合の意思など様々なことについての質問が飛び交う。しかしロッキーは記者たちには目もくれず質問にも耳を貸さず、繰り返しエイドリアンの名を呼ぶ。そしてリング

に駆け上がってきた彼女を抱きしめ、「愛している」という言葉を交し合うところで物語は閉じる。ここには、恋人同士が愛を確かめ合うという形での物語の終結というハリウッド映画的定石を越えた意味が内包されているように思われる。試合後このようにマスメディアの脚光を浴びることはロッキーにとって生涯で最も晴れがましい瞬間であり、名と栄達を成す大きなチャンスであったはずだ。しかしそんなものには頓着せず、彼が選び取ったのは「同胞の女性」であった。言わばロッキーは、「最後までやり遂げる」ことで自分や自分のコミュニティが無価値ではないことを確認すると、コミュニティの外にある「より大きな社会」へと踏み出て行くことなく、コミュニティで育んだ絆を再確認し、またそこへと立ち戻っていくのである。

6

『ロッキー』を論じた批評の中には、この作品をホレイシヨ・アルジャー (Horatio Alger) 風成功物語とみなすものもある (Benshoff and Griffin 190; Tasker 84)。確かに物語の途中まではそのような雰囲気漂わせているかもしれないが、最終的にロッキーは、「ぼろから富へ」を達成したり、高い社会的ステータスを獲得したりするわけではない。すでに述べたように、彼が目指すのは立身や栄達や社会的上昇移動ではなく、軽視・無視され取るに足らないとされた者の自己回復のためのささやかな自己主張、自己の存在証明なのである。そしてこれは、1970年代に顕在化したホワイト・エスニックによるエスニック・リバイバルが志向したものとよく似ている。このエスニック・リバイバルも、ホワイト・エスニックがWASPに代わってメインストリームに成り上がろうとするものではなく、アメリカ化が実はWASPの文化への同化に他ならないような社会的現実を抗して、ほとんど不可視の存在のごとく扱われた諸集団が、これまでは「坩堝」の中に溶解させるべきものとされてきた民族的独自性を自らのアイデンティティとして積極的に受け入れ、その価値を肯定的なものに反転させようとする自己主張の運動であった。

このように、怒りや無念や疎外感に彩られた不遇の日々から自己是認、自己肯定へというロッキーの「復活」のプロセスには、1960年代後半から1970年代にかけてのイタリア系をはじめとするホワイト・エスニックをめぐる状況が縮図的に投影されているように思える。負け犬ボクサーによる敗者復活の奮闘の物語というイメージが強い作品だが、映画『ロッキー』は紛れもなくイタリア系アメリカ人の物語でもあるのだ。

注

1. ちなみにアメリカにおいて、ボクシングというスポーツとイタリア系をはじめとしたホワイト・エスニックとの因縁は浅くない。ボクシングは伝統的に、社会の周縁に置かれた人々にそのような境遇から脱け出す機会を提供するものであり、それゆえ人種と階級がこのスポーツを特徴づける重要な要素となっている。アフリカ系で最初の世界ヘビー級チャンピオンであるジャック・ジョンソンからマイク・タイソンに至るまで、アフリカ系ボクサーの活躍は周知の事実だが、アフリカ系と並んで注目すべき存在がホワイト・エスニックのボクサーたちであろう。世紀の変わり目（19世紀と20世紀の）以前からずっと、ボクシングは若い荒くれ者にとって貧困から脱け出す手段のひとつであり続けたのであり、特にジャック・ジョンソン以降の30年間、つまり20世紀のほぼ前半においては、チャンピオンの多くはアイルランド系、イタリア系、または東欧系の移民及びその息子たちであった(Pendergast 1: 332)。中でもイタリア系からはプリモ・カルネラ（映画『殴られる男』[*The Harder They Fall* 1956]は彼をモデルにしたものと言われる）、ジェイク・ラモッタ（『レイジング・ブル』は彼を描いたものである）、ロッキー・マルシアーノ（ロッキー・バルボアにとっての偶像である）といった伝説的ボクサーが輩出している。ギャングや料理店主や小商人と同様に、ボクサーもイタリア系の典型的人物像のひとつと言えるかもしれない。

Filmography

Rocky. Dir. John G. Avildsen. With Sylvester Stallone and Talia Shire. United Artists, 1976.

Works Cited

- Benshoff, Harry M. and Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, and Sexuality*. Malden: Blackwell, 2004.
- Carroll, Peter N. *It Seemed Like Nothing Happened: America in the 1970s*. New Brunswick: Rutgers UP, 1990.
- Glazer, Nathan and Daniel Moynihan. *Beyond the Melting Pot: The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians, and Irish of New York City*. 2nd ed. Cambridge: The MIT P, 1970.
- Kantowicz, Edward R. "Ethnicity." *Encyclopedia of American Social History*. Ed. Marry Kupiec Cayton, et al. 3vols. New York: Scribners, 1993. 453-466.
- Moss, George Donelson. *America in the Twentieth Century*. 3rd ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1997.
- Novak, Michael. *Unmeltable Ethnics: Politics & Culture in American Life*. 2nd ed. New Brunswick: Transaction, 1997.
- Pendergast, Tom and Sara Pendergast, eds. *St. James Encyclopedia of Popular Culture*. 5vols. Farmington Hills: St. James, 2000.
- Steinberg, Stephen. *The Ethnic Myth: Race, Ethnicity, and Class in America*. 3rd ed. Boston: Beacon, 2001.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge, 1993.
- Thernstrom, Stephen, ed. *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
- 野村達郎. 『「民族」で読むアメリカ』. 講談社. 1992.