

第二次世界大戦と ハリウッド・ミュージカル映画

— 現実逃避か、プロパガンダか

笹川 慶子

第二次世界大戦中、ハリウッド・ミュージカル映画は「国家に貢献しない」「現実逃避的な映画」の代表として批判されることが多かったようだ。なるほど、登場人物が歌い踊るうちにすべての問題が解決し、最終的に友愛で結ばれた幸福な共同体が誕生するこのジャンル映画は、国家の一大事において単なる「お気楽な」娯楽映画と見なされ批判されても当然だったのかもしれない。しかしながら、その特殊な時代においてミュージカル映画が、政治的イデオロギーとまったく無関係に存続し、愛を謳歌していたなどと言えるのだろうか。むしろ逆にミュージカル映画こそ、観客に警戒心を抱かせることなく政治的なイデオロギーを大衆に吹き込んでいたとは考えられないだろうか。ミュージカル映画は戦時中、最も多くの観客を集めたジャンルのひとつであるがゆえに、そしてまた、ユートピアの誕生が約束された単純な物語を反復し続ける映画群であるがゆえに、それが効果的な「プロパガンダ・エンジン」として機能していた可能性もあったのではないだろうか。

本稿では、雑誌記事や証言、興行成績などのデータをもとに1939-45年の間にミュージカル映画が置かれていた政治的経済的な状況を辿ることによって、第二次世界大戦中のアメリカでミュージカル映画がいかにかに認識されていたのかを考察し、その上で「イデオロギー装置」としてミュージカル映画が機能していた可能性について探ってみたい。そこでまずは、戦時中のハリウッド映画と特に関係が深いと思われるアメリカニズムを概観し、次に、アメリカ参戦直前の政治的経済的な状況とハリウッドと

の諸関係を把握した上で、そのなかでミュージカル映画がどのような位置を占めていたのかについて考える。さらに参戦後に関しては、ハリウッド映画に政治的イデオロギーを注入しようとしたアメリカ政府とハリウッドとの関係を通じて、当時のミュージカル映画がどういった評価を得ていたのか、そしてそれは正当な評価なのか検討し、それによってプロパガンダとしてのミュージカル映画の可能性について考えてみたいと思う。

<アメリカニズム> 大戦中の日本においては、プロパガンダ映画よりもむしろ劇映画こそ効果的なプロパガンダであるといった主張が見受けられる。例えば、赤峰峻は「アメリカの映画宣伝は主として劇映画によってなされると言っても過言でない。劇映画による宣伝は、物語とともに観客の頭の中に消化されるので、ニュース映画の場合より印象的でありかつ効果的」であり「宣伝のテーマは観客から嗅ぎ出されぬ様隠されて、巧みに観客に宣伝を植え付ける」と、アメリカ映画が広義のアメリカニズムの宣伝になっていると非難している。また、海南基忠は主義主張が明確に現れている映画ではなく、スターやアメリカ式生活へ「あこがれ」を掻き立てる映画にこそ「感化力の本当の源」があると分析する¹⁾。S.ヒースやK.シルヴァーマンなどの縫合論者が言うように、観客が映画のディスクールによって主体として位置づけられるのであれば、個人差こそあれ、観客が映画を享受する過程でイデオロギー的に「感化」される可能性は十分にあると言えよう。ゆえに、こういった指摘を時代のヒステリックな言説として簡単に否定することはできない。では彼らが糾弾したこのアメリカニズムとはいったい何だったのだろうか？

そもそもアメリカニズムとは、1781年にイギリスでアメリカ特有の単語やフレーズを指す言葉として使われるようになった。それを1794年にT.ジェファーソンが初めて政治と結びつけ愛国心という意味で使っている。そして、急激な都市化と産業化によって社会の歪みが問題となる19世紀末頃、T.ルーズベルトが「共通の友愛によって結ばれた隔たりや差別のない集団」を目指すための倫理として、国家への奉仕、国旗への忠誠、家族愛と隣人愛の尊重などを強調するようになったようである。やがて、1917年にW.T.ペイジが起草したアメリカニズムの宣言を経てF.D.ルーズベルト(以降、ルーズベルト)に至ると、19世紀的アメリカニズムを継承しつつも、独裁者たちに勝利することで「四つの自由」が約束さ

れた理想的民主主義国家を実現できると説く、戦闘的なほど理想主義に貫かれたアメリカニズムへと変わり、それが戦意高揚の原動力として機能するようになっていったと考えられる⁹⁾。

<F. D. ルーズベルト政権と映画> ところでルーズベルトが映画などのメディアを駆使して、政治的イデオロギーを国民に吹き込もうとしてしていたことはよく知られている。例えば、その政権下ではプロパガンダ目的のドキュメンタリー映画¹⁰⁾が積極的に製作されていた。また、奇妙なことに彼が大統領に就任した1933年以降、L. ベーコンの『42番街』(1933)やS. テンプルの『Stand Up and Cheer』(1934)など、強力な指導者が大勢の芸人を集めてショーを成功させるといったニューディール精神を具現化したようなミュージカル映画が作られ始める¹¹⁾。実際、ルーズベルトは1939年に大統領の対外政策を支援する雰囲気を作り出す目的で、当時の行政補佐官L. メレットを責任者として公報局(The Office of Government Reports)を設立し、1941年12月にはハリウッド連絡支局(N. ポインター支局長)をハリウッド¹²⁾の指導等のために設置している。さらに1941年のアカデミー賞晩餐会でハリウッドに国防協力を要請し、あるいはまた、戦時公債の販売を目的とした『ヨーク軍曹』の試写会にルーズベルト夫人を出席させるなど積極的に映画と関わる姿勢を見せている。このように、ルーズベルト政権下のハリウッド映画とその政治的イデオロギーとの関係は無視できないのであり、後述するように参戦後はそれが、映画に対する戦闘的なアメリカニズムの注入へと向かうのである¹³⁾。

<プロパガンダか? アメリカニズムか?> 参戦直前のアメリカ政府とハリウッド映画との関係は、検閲が強化され反トラスト法が適用された30年代、あるいは、赤狩り旋風が吹き荒れた戦後と比べれば、むしろ協調的な関係にあったと思われる。反トラスト法が一時停止¹⁴⁾された1940年秋以降のハリウッドの動向を調べてみると、まずD. ダービンが軍の短編映画に出演し、D.F. ザナック率いる研究評議会が軍の指導下で「防衛、軍事訓練、アメリカニズム、愛国主義」をテーマとする短編映画を製作し、戦意高揚映画の開発に関する脚本家会議が開催され、自称ルーズベルトの友人であるザナックがホワイトハウスで映画業界の国防協力計画を説明するなど、自発的に協力している様子が窺われ、両者が共通の目的に向かって歩みよりを見せていると判断できるような一面も覗かせている¹⁵⁾。

このようにハリウッドと政府との関係が急速に接近していくかのよう

に見えるなかで、孤立主義者¹⁶⁾が娯楽映画を政治的プロパガンダと見なし糾弾したのは当然だったと言えよう。ルーズベルトが年頭教書で平時産業から軍事産業への切り替えを宣言した1941年初頭、B.K. ウィーラー上院議員はハリウッドが「国民を戦争に導いている」と糾弾した。これに対しW. ヘイズは、欧州の戦争と関連する映画はニュース映画の16%、短編の2.4%、劇映画の5%と少数であるがゆえに、それほど影響力はなく、しかも、<アメリカン・ウエイ・オブ・ライフ>を強調した映画をプロパガンダとして糾弾することはできないと反駁している。しかし、ハリウッドに対する批判はさらに高まり、G.F. ナイ上院議員が8月1日のラジオ放送でハリウッド映画を「娯楽であることを止め」「アメリカの参戦熱をおおっている」と批判し、翌日の『シカゴ・トリビューン』誌(経営者R. マコーミックは孤立主義者)がこれを全面的に支持すると、同年9月3日には、遂に公聴会が開かれる。その公聴会でナイ上院議員は『ヨーク軍曹』や『ナチ・スパイの告白』(1939)などを例にハリウッド映画が「最も油断のならないプロパガンダである」と断定し、映画館に座った観客が無防備の状態で娯楽映画を楽しむうちに、あこがれのスターの感情や言動がそのまま観客の心に植え付けられてしまうと警告している。さらにB.C. クラーク上院議員は名指してN. シェンクやザナックらを批判した。要するに孤立主義者は、劇映画こそ政府の強力な「プロパガンダ・エンジン」であると考え、その危険性を訴えたのであり、その主張は前述した日本の批評家と、その政治的意図は別としてほぼ同じであると言える¹⁷⁾。

この孤立主義者の批判に対しハリウッドはどのように反論したのであろうか。ハリウッド側の弁護士W.L. ウィルキーは、異人種異文化集団であるハリウッドが人種差別主義のナチズムを攻撃するのは当然であり、ハリウッドが他産業同様、誠実な愛国主義者であることを強調した。また、証人のひとりとして召喚されたザナックは、国を守るために大統領と連邦議会に協力しヒトラーを倒すのは我々アメリカ人の義務であると述べた上で、いかに映画が<アメリカン・ウエイ・オブ・ライフ>を世界に宣伝する力を持っているかについて力説する。さらに、この公聴会に関して業界週刊誌『Motion Picture Herald』は「娯楽として成功する映画は、あくまでアメリカ全土の国民の大半が簡単に理解する規範、趣向、思考のパターンに則って作られた映画だけ」であり、したがってハリウッド映画は「プロパガンダではなくアメリカナなのだ」と主張し、W. ヘイズ

もまたハリウッド映画が「民主主義の原則を宣伝する」「娯楽にすぎない」と述べている。ちなみに、この件に関してルーズベルトはハリウッド側と好意的な姿勢を表明しており、このことから一次的ではあれ政府とハリウッドが協動的な関係にあったであろうことが窺われる¹⁴¹⁾。

このようにハリウッドはアメリカニズムと娯楽性を武器としてプロパガンダ疑惑に反駁したのであるが、しかしながら、愛国心が政治的利害とより密接に関係していた時代において、アメリカニズムの宣伝が政治的動員力を持ち、政府のプロパガンダとして機能していなかったとは言いきれまい。しかもハリウッド側が主張した映画の娯楽性こそが効果的なプロパガンダに必要な条件だったとすれば、ハリウッドの反論はまったく成立しないことになる。ナイ上院議員の例証が不明瞭不正確であったことを根拠に、彼の糾弾の曖昧さを示唆する研究者もいるが、政治家が映画表現の具体例を指摘できなかったことよりむしろ重要なのは、彼が特殊な状況においては娯楽映画が潜在的なプロパガンダになる可能性もあるということを示した点にあるだろう。しかし残念ながら、彼の試みは、パラマウント社長B.バラバンを最後に1941年12月8日、公聴会の閉会とともに終わってしまう。

＜ハリウッドと国内市場＞ 孤立主義者がハリウッドを糾弾する一方で、まったく逆の立場から干渉主義者がハリウッドを批判していたことも忘れてはならない。要するにナイ上院議員の批判はあくまでも数ある歴史的事実の一断片にすぎないということである。例えば1941年9月、『Nation』誌はドイツやイタリア市場の喪失を懸念して反ナチ映画を作らないとハリウッドを非難している¹⁴²⁾。しかしながら、既にドイツは1940年8月にはアメリカ映画の輸入禁止を正式に発表しており、また、商務省の報告によれば1941年5月には欧州15カ国、11,184劇場がアメリカ映画を上映禁止にしている¹⁴³⁾。したがって、1941年の時点でハリウッドは、ただ単に欧州市場の喪失を懸念して反ナチ映画を作らなかったというよりも、その欧州市場の喪失によってミュージカル映画が増産され、それが干渉主義者を不快にさせていたと考えられるのである。具体的に見ていこう。

大戦勃発とともに、ハリウッドの欧州市場の売上が激減したことはよく知られている。事実、パラマウントの海外収益は開戦5ヶ月後に35%減少し、二十世紀FOX(以下、FOX)は欧州市場の「90%以上が凍結、削除、あるいは脅威に晒されている」と発表した。アメリカ政府の報告によれ

ば、1940年前半期に欧州へ輸出された劇映画は6,434,677フィートと、1年前の同時期に比べほぼ50%近く減り、映画本数はイギリスで704本から307本に、フランスで461本から194本に減少している¹⁴⁴⁾。

ところが面白いことに、こういった状況に反してスタジオの収益は増加していく。ちなみに大戦勃発前の1937-39年、FOXとRKOの純利益はそれぞれ、\$8,617,114ドルから\$4,146,813ドルへ、\$1,821,166ドルから\$-186,495ドルへと軒並み減少し、パラマウントの1939年収益も1938年の\$4,105,466ドルから\$3,870,000ドルに減っている。しかしこれが1940年に一変。コロンビアの純利益は1939年(7月-3月末)の\$80,158ドル損失から翌年の同期間には\$341,348ドルに上昇、RKOは1940年上四半期にマイナスから脱して\$535,088ドルの純利益を計上している。ワーナーも純利益が1938-39年の\$188,813ドル減から1939-40年は\$1,006,564ドル増に変わり、Low'sでは1938年9月から1939年3月までの純利益\$420,981ドルが、翌年の同期間には\$6,789,828ドルに跳ね上がっている。要するに1940年のハリウッドは欧州市場の多くを失ったにもかかわらず、全体の収益は逆に上がっているのである¹⁴⁵⁾。

収益増加の原因のひとつは欧州からの配給が減った南米やカナダ市場の好調であった。開戦後5ヶ月間の劇映画輸出本数は、アルゼンチンで944本から971本に、ブラジルで842本から953本に、メキシコで532本から602本に、カナダで205本から283本に増加している。がしかし、それが欧州市場の喪失をすべて補填したのではなかったようである。

スタジオ収益の増加に直接影響したのは国内市場の拡大であったと考えられる。1939-40年の興行収入税は1938-39年の\$17,096,415.63ドルから\$19,389,056.16ドルに上昇し、ウォール街は海外市場の損失を上回る国内需要があると報告している。ちなみに1939-45年のアメリカ経済は、GNPが905から2,119に、失業者率は17.2%から1.9%に変わり、それが映画の増収に影響したであろうことは言うまでもない。加えて、戦時生産局(the War Production Board)が新しいセットにかかる費用を\$5,000ドル/本に制限し、リハーサル回数を制限したのもその一因となつたであろう¹⁴⁶⁾。

とはいっても、好景気や経費削減だけがスタジオの収益率上昇に寄与したのではないだろう。それより重要なのは、この頃からハリウッドが国内の市場を意識して本格的な観客調査を開始するようになったことで

ある。例えば、1940年の初頭からすでに観客調査株式会社 (Audience Research, Incorporated) や映画調査センター社 (Motion Picture Research Bureau、1942年からはMGMの専属となる) といった民間の調査専門会社がハリウッドに委託されて国内の観客調査を行っている⁽¹⁷⁾。

そしてその調査の結果、増産されたのがミュージカル映画だった。1940年8月10日の『Motion Picture Herald』誌には大衆が「軽い映画」を求めており、その結果ミュージカル映画の公開予定本数が増える⁽¹⁸⁾とある。また地方新聞1,100社の調査結果によれば、地方では犯罪映画、バイオレンス映画、西部劇、主義主張のある映画、プロパガンダは敬遠され、逆にミュージカル映画の人気が高いことが明らかにされている。実際にミルウォーキーではM. ルーニー & J. ガーランドの『Strike Up the Band』(1940)が248%の興行収益率を記録した。ハリウッドがこういった地方の反応に敏感だったであろうことは容易に想像できる。というのも1940年の世論調査の結果、37の郊外都市で25万人の人口増加が確認され、「今後、映画興行の中心は郊外都市に移る」といった予測が業界紙に掲載されているからである。したがって、営利団体であるハリウッドが欧州の減益を補填する目的で内需拡大に努力し、その結果、大衆の求める「くだらない映画」としてミュージカル映画が増産され、それが干渉主義者に批判されたと考えることができる⁽¹⁹⁾。

確かに参戦直前に製作されたミュージカル映画を見ると、従軍したF. アステアが営倉や戦車形ウエディング・ケーキの上で踊る『踊る結婚式』(1941)や南米人と北米人の友愛をテーマとするFOXの善隣政策迎合映画『Down Argentine Way』(1940)などに顕著なように、何の説得力もない恋愛物語の上に、政治的イデオロギーを自己満足的にトッピングしているにすぎず、明かにそれは『Nation』誌が期待したであろう反ナチ映画からは程遠いものと思われる。結局、当時のハリウッドは、国内の経済的イデオロギーの要請に従いつつ、ルーズベルト政権下の政治的イデオロギーを体よく映画に織り込んでいたのであり、それが孤立主義者をしてプロパガンダと糾弾させ、干渉主義者をして商業主義と非難させていたと言える。

<アメリカ参戦と戦時情報局の誕生> それではアメリカ参戦後、政府とハリウッドとの関係はどう変化し、それがハリウッド映画、とりわけミュージカル映画にどう表現されているのだろうか。A. ウォールは、30

年代のミュージカル映画は完全な現実逃避であったが真珠湾攻撃以後、現実を反映するようになり「軽薄な」イメージから脱することができたと述べる。しかし、こういった区分はほとんど意味をなさない。なぜなら映画は現実の反映ではなくイデオロギーの表象であり、いかなる映画もその時代のイデオロギーから完全に自由ではないと考えられるからだ。ゆえに30年代のミュージカル映画だけが当時の支配的イデオロギーから逃れ、現実逃避に成功したなどとは言えないはずである。ウォールが言うように参戦を契機に、ミュージカル映画が変化したとすれば、それは映画がいきなり現実を反映するようになったからではなく、歴史的社会的な変化に伴って映画が表象するイデオロギーに変化があったからと考えるべきであろう。ではいったいどういった変化があったのだろうか。

まず参戦直後、政府は映画を用いて政治的イデオロギーを宣伝する意志を明確に打ち出すようになる。ルーズベルトは「映画はアメリカ市民に情報と娯楽を提供する最も効果的なメディアのひとつ」であると表明し、メレットは「ある誤解した人々[ナイ氏ら]がハリウッドの仕事に言及していたが...我々は今やっと協力できる⁽²⁰⁾」と、映画との協調関係を強化する姿勢を明かにしている。そして遂に1942年6月13日、ルーズベルトは公報局など既存の情報機関を統合し、実態調査局(The Office of Facts and Figures)⁽²¹⁾の補助機関として戦時情報局(The Office of War Information)を設立する。内部には国外と国内の2つの支局が設置され、その目的は映画やラジオなどのメディアと提携し「国民の戦争理解を高める」ための情報を提供することにあつた⁽²²⁾。局長には元ラジオのニュース解説者E. デイヴィスが就任し、他にもM.S. アイゼンハウアーやピューリツァー受賞作家R. シャーウッドなどが参画している⁽²³⁾。

とりわけ戦時中のハリウッド映画に大きな影響を与えたと考えられるのが、この戦時情報局国内支局の管轄下にあつた映画事務局(The Bureau of Motion Picture)である。局長には元公報局局長のメレットが就任、公報局のハリウッド連絡支局(1941年12月設立)はそのまま映画事務局の管轄となった。映画事務局の活動は主に、ハリウッドと提携して政府のプロパガンダ短編映画の製作、監修、配給等を行う傍ら、戦争協力に関するハリウッドの指導などである。特に重要なのは映画事務局内部に設置された映画調査分析部門(the Film Reviewing and Analysis Section)で、そこでは映画分析の先駆者と言われるD.B. ジョーンズを中心にハリウッド映

画の調査および分析が行われていた⁽²³⁾。

国民への情報提供を目的として設立された戦時情報局は、「政府の広報機関」ではなく、あくまでも国民に「真実を伝える」情報機関であることを建前としていたが、それが戦時情報局の目的のために操作された情報であったことは明白である。G. ドゥルーズが言うように、情報が「指令の総体」であり、情報の発信者は「相手が信じる義務があると思われる内容を伝える」のだとすれば、“真実”とは情報の発信者にとっての真実でしかないことになる⁽²⁴⁾。事実それは、1942年12月23日のプレス会議でデイヴィスが「映画はそれを意図しようとしまいと世界で最も強力なプロパガンダの道具」になり得ると述べ、さらに翌年1月27日には検閲局(The Office of Censorship)局長 B. プライス宛ての書簡に「大多数の人々の心にプロパガンダの観念を吹きこむ最も簡単な方法は娯楽映画を通じて観客が気づかない間にその観念を植え付けることだ」と書いていることから明かだ。したがって戦時情報局は、その建前とは裏腹に、「啓蒙のための無類の道具」(戦時情報局副局長 L. ロステンの言葉)である映画を使って国民の自発的な戦争協力を促すことを目的として、彼らにとっての“真実”である政治的イデオロギーをアメリカ国民に呼びかけていたと言っただろう⁽²⁵⁾。

<戦時情報局の方針とミュージカル映画>ところで戦時情報局は、どのようなイデオロギーを映画に吹き込もうとしていたのだろうか。それにはまず1942年6月に映画事務局を通じてスタジオに配布されたマニュアル『Government Information Manual for the Motion Picture Industry』を見ていく必要がある。まず、「なぜ戦うのか」の項目では、1943年のベストセラーになった W. ウィルキーの本から「ひとつの世界」という言葉を借用しつつ、ファシズムの「悪魔」を一掃し、民主主義を全世界に広めなければ大統領がいうような「四つの自由」が保障された新しい世界は訪れないことが強調されている。広義に解釈すれば、情報操作により大衆にイデオロギーを吹きこみ、それによって他者のイデオロギーを完全に消滅させようとする点において、ある意味でこれもかなり全体主義的なヴィジョンに近づいていると言える。他には、敵は特定の人種ではなくファシズムのシステムそのものであること、残酷で憎悪を促す映画よりむしろ敵の性質を説明する映画が必要であること、そして、戦時情報局が求めるのは「共同体、工場、軍隊」における民主主義を描いた映画であ

り、そのためには黒人士官を時々登場させて国家の団結の強さや連合国への忠誠を描くべきであることなどが説明されている。さらにまた銃後の描写については「税金を喜んで払う、戦時公債を購入する、兵隊に電車で席をゆずる、ボランティアを奨励する、女性が労働に従事する、労働者と管理者が勝利のために協力する」など「誰もが戦争のために喜んで犠牲を払う姿を描くべきである」ことが主張されている⁽²⁶⁾。つまり、戦時情報局は黒人や女性、労働者といったマイノリティのイメージを向上させることによって人種や性差、階級差のない民主主義社会の実現を大衆に夢見させ、かつ、ファシズムが消滅しさえすれば友愛に結ばれたユートピア世界の出現が可能になると大衆に信じこませようとしていたと考えられる。なお、このマニュアルの主張がルーズベルトのアメリカニズムと同種のイデオロギーに貫かれているのは容易に読み取れる。

しかしながら、マニュアルを配布しただけでハリウッドがそれに従うと考えた戦時情報局は甘かったようである。映画事務局が「階級差を越えて努力する姿を描いた」と絶賛した『ミニヴァー夫人』(1942年5月12日公開)のような映画はなかなか現れなかった。マニュアル配布から約3ヶ月後、映画事務局は、1942年夏に公開された213本の戦争関連映画のうち、40%が軍隊もの、20%未満がスパイなどの敵を描いた映画であり、残念ながら銃後の団結や努力を扱ったまじめな映画は殆どないと報告している。結局、1942年全体の結果も、戦争のテーマを扱った映画が25%で、そのうち65%が単純なスパイ映画あるいは軍隊生活を扱ったミュージカルやコメディでしかなかった。この調査結果をもとにジョーンズは「1942年の映画の大多数が、戦争に対するアメリカの理解の貧しさを外国に示し嘲笑の的になった違いはない」とハリウッドを批判している。同様に、1942年11月12日、メレットは「ドイツ人といえればみなヒトラー万歳と叫ぶバカ者、アメリカ人といえればみなブロンドの美男美女で、映画館に1日3、4時間座って声援を送れば戦争に勝ると言わんばかりの映画が多すぎる、戦争をこんなに単純なものと国民に思わせるような映画は国家に貢献していない」と述べ、ハリウッドを批判した。こういった批判から C.R. コップスらは、当時のハリウッドは戦争を「軽薄な」ミュージカル映画やコメディ映画に適当に接木したにすぎないと主張する。どうやらミュージカル映画は当時批判されていた部類の映画に属していたことは否めない事実のようである。かつてザナックは「映画はやはり娯

楽じゃなきゃいけない、B.グレイブルやL.タナーの映画ならいつでも買手がある。でもFOXは時局にあった新しい映画を作る必要もある」と述べたことからわかるように、当時のミュージカル映画は、戦時情報局とハリウッド内部の両方から、「時局にあった」映画とは対極にある「軽薄な」娯楽映画として認識されていたことは間違いないだろう⁷⁹⁾。

<戦時情報局の検閲権とハリウッド映画> ところで、ハリウッドが政治的イデオロギーを注入しようとする戦時情報局の要求を無視できたのは、戦時情報局にヘイズ・オフィスや検閲局のような検閲権⁸⁰⁾がなかったからである⁸¹⁾。こういった状況下でメレットは、映画事務局の権限を強化するための助っ人として、1942年11月、国外局責任者U.ベルを映画事務局に引き込み、さらに12月9日、全スタジオに対しスクリプト、シノプシスの事前提出などを要求する。しかし、これが業界の激しい反論を巻き起こした。FOXのW.ゴーツはメレットが「我々の映画の内容と方針に対する完全な検閲権」を要求していると非難し、W.ワンガーは戦時情報局の要求が検閲以上であり、専門家を差しおいて素人のメレットが口を挟み「いわゆるプロパガンダ映画を作らせても目的達成どころか劇場が空っぽになるだけだ」と激怒している。結局12月23日、戦時情報局は検閲権を否定する声明を発表し、すべてはこれまで通りスタジオの自発性に任されることになる⁸²⁾。が、しかし、この時既にその見せかけの自由は侵害され始めていたのである。

戦時情報局とハリウッドが反撥しあっていたちょうどその頃、戦時情報局内部でも検閲局の新コードを巡って意見が対立していた。軍事機密に関する項目しか持たなかった旧コードとは異なり、1942年12月11日に施行された新コードは、戦争の長期化を示唆する場面や無法社会を描いた場面、アメリカの労働者闘争や階級闘争を描いた場面などといった内容の検閲もできるようになっている。この新コードを巡って映画事務局内部では、検閲権のない映画事務局がハリウッドを指導するには検閲局との結びつきを強化するしかないと主張するベルと、検閲を強めることが結果的にハリウッドを戦争問題から遠ざけることになると危惧するポインターが衝突した。ところが、1943年夏、連邦議会が戦時情報局を「行政の目的達成の促進をはるかに超えて、ルーズベルトの代弁者になった」と非難し、予算の約40%削減すると、戦時情報局は資金難からやむなく映画事務局を閉鎖、メレットとポインターは辞任を余儀なくされる。

代わって映画調査分析部門のスタッフを引き継いだベルは、早速、検閲局と交渉し、9月には検閲局と戦時情報局の提携が成立する。ここに至って戦時情報局は、間接的ではあれ、遂に検閲権を獲得することになる。つまり、皮肉にも戦時情報局の「行き過ぎ」が映画事務局を閉鎖に追いこんだにもかかわらず、逆にそれがハリウッドに対する戦時情報局の権限を強める結果になったのである⁸³⁾。

この戦時情報局と検閲局との結びつきがハリウッド映画に影響を与えたのは確かである。実際にハリウッドは、検閲局の新コードが施行された頃から既に、抵抗するパラマウントを除いて、スクリプト等を戦時情報局に提出するようになる。特に両局の提携が確立した1943年9月以降はそれが顕著である。1942年5月から戦時情報局が閉鎖される1945年8月31日までに読まれたスクリプト全1,652本のうち、1943-44年の2年間で検査された本数はそれぞれ466本、744本と、全体の約74%を占める。しかも、1943年9月からの1年間に修正あるいは撤回された映画本数は、無法および腐敗表現84本中47本、人種表現24本中20本、軍事的政治的表現59本中44本と、約71%の成功率である。その上、1942年から1944年までの間に扱われたテーマも、敵を描いた映画が36.9%減少し、逆に銃後を描いた映画が15.1%増加した。この質的量的な変化が、ハリウッド映画をアメリカニズムのプロパガンダ装置として使おうとしたOWIを喜ばしたことは想像に難くない。実際、こういった調査結果を踏まえてジョーンズは「戦争協力を意義あるものとして描く映画が増え...1943年は全体としてより現実的でよりまじめに戦争を扱った映画が目立つ」と報告し、ハリウッドが戦時情報局の要求に、より従順になったことをほのめかしている⁸⁴⁾。

<従順なハリウッド?> この調査報告からコップスらは1943年の途中から戦時情報局とハリウッドが同一の目的に向かって親密な信頼関係を築いていったと結論づける。がしかし、事実はそれほど単純ではない。なぜなら1945年の調査報告書でジョーンズは最終的にハリウッドを「お決まりのミュージカルやホーム・コメディばかり作って戦争という緊急状態に対処しなかった」⁸⁵⁾と批判しているからである。つまり、マニュアルに迎合した映画は確かに増えたものの、相変わらず戦時情報局はハリウッドに批判的であり、その批判の対象のひとつがミュージカル映画だった。

とはいっても戦時情報局をほとんど失望させた「お気楽な」ミュージ

カル映画も、実は参戦後、微妙に変化していることを見逃してはならない。例えば、1942年には愛国的ナンバーが詰め込まれた『ヤンキー・ドゥードゥル・ダンディ』や『スイング・ホテル』、G.ケリー(初出演)とG.ガーランドが軍服姿で歌いながら国家に奉仕する『For Me and My Gal』、劇中劇でヒトラー、ムソッリーニ、ヒロヒトを皮肉る『Star Spangled Rhythm』が作られ、1943年にはR.レーガン出演の2世代軍人ミュージカル『This is the Army』、E.ウォーターズやL.ホーンらオール黒人キャストの『Cabin in the Sky』や『ストーミー・ウェザー』、ブラジルの爆弾娘C.ミランダが“Miss.善隣外交政策”として登場する『The Gang's All Here』など戦時情報局のマニュアルやルーズベルトの政策を想起させるようなミュージカル映画も現れる。そして1944年になると、戦時中のNo1.ピンナップ・ガールであるB.グレイブルが女性兵士の行進を指揮する『Pin-Up Girl』やキリスト教の友愛を強調することでナチズムを批判する『我が道を行く』、家族愛と隣人愛と希望を説く『若草の頃』、その他、キャンティーン⁽⁶⁴⁾映画はすべて1942-44年の間に作られている。こういった変化を戦時情報局は「戦争を背景としながら戦争の問題を殆ど、あるいは全く理解していない」⁽⁶⁵⁾と非難したのだが、しかし『Star Spangled Rhythm』(1942)の情報局(the Bureau of Intelligence)による報告書を見ると、どこまでその分析が有効であるかが疑問に思われてくる。「ジープの使い方が奇妙だ」とか、「B.ハットンの声は大きいが求愛の仕方が野卑だ」⁽⁶⁶⁾とかいった表面的かつ素朴な分析から判断できるほど、映画の意味作用は単純なものではないだろう。確かにミュージカル映画は戦時情報局が求めたようなまじめな映画ではない。しかし、よく考えれば、「友愛によって結ばれた隔たりや差別のない集団」(T.ルーズベルト)、あるいは、勇気と努力と団結による理想的民主主義国家(F.D.ルーズベルト)の幻想を国民に抱かせようとした戦時情報局の要求を満たし、勝利への明るい希望と愛に満ちた共同体の姿を描くにあたって、ミュージカル映画ほど最適な媒体はないと思われる。言い換えれば、友愛、団結、秩序、平等、希望を歌と踊りで表現するミュージカル映画だからこそ、アメリカの理想像を生み出すのに最良のプロパガンダ映画として機能していた可能性もあるのだ。

だいたい戦時情報局が目指した戦争問題をまじめに扱った映画だけが良きプロパガンダであったとは言えないであろう。1943年10月、アメリ

カ映画の精神的役割や効果的なプロパガンダ映画の形式等について議論されたUCLA脚本家会議では、「観客は哲学的でイデオロギー的な話を好まない」こと、「興行的に成功する映画が最も重要なプロパガンダ映画となり得る」ことなどが報告されている。参戦直前、ミュージカル映画の人気が高かったことは既に述べたが、その傾向は戦時中さらに強まる。1942-46年の興行収入順位を見ると、1942年は『ヤンキー・ドゥードゥル・ダンディ』(4位)、1943年は『This is the Army』(1位)、『Stage Door Canteen』(5位)、1944年は『我が道を行く』(1位)、『若草の頃』(2位)、『ハリウッド玉手箱』(5位)など、毎年必ず1-3本が5位以内にランクインされている。ちなみに1939-41年は『オズの魔法使い』(1939)が2位にランクされただけで、1947-95年は1958年と1964年を除いては年に1本あるかないかである。もちろん戦時公債の販売促進に利用された映画もあることを考慮しなければならない。がしかし、1943年は公開映画の40%がミュージカル映画だったと言われ、1944年だけで76本も公開されている(ちなみに1950年までには22本に減少)。また1945年『Look』誌の調査では115万人のGIが見た3千本以上の映画の多くがミュージカル、コメディなどであり、戦争を真似た戦争映画は軽蔑されていたとある。ゆえに、戦時中、最も人気の高かったこの陽気なジャンルが、戦時情報局の見解に反して、実は最も効果的にアメリカニズムを国民の心に植え付けていたという可能性は十分にあるのである⁽⁶⁷⁾。

既に見てきたように、大戦中のミュージカル映画は、「逃避的で非現実的な映画ばかり作るハリウッド」⁽⁶⁸⁾といった批判の主な対象であった。そもそもミュージカル映画は、つらい現実からの避難場所を提供する生粋の娯楽映画として昔も今も考えられている。しかし、すべての映画は時代や場所や人によって異なる多様なイデオロギーのひとつの表象であるならば、ミュージカル映画だけが時代の支配的なイデオロギーから自由であり得たはずはない。他のまじめな映画同様、ミュージカル映画もまた、政治的あるいは経済的な諸関係のなかで様々なイデオロギーを取り込んでいたと考えられるのである。ただ、まじめな映画だけを目標に表面的な分析に終始していた戦時情報局は、ミュージカル映画の「軽薄さ」の下に隠された強力な「プロパガンダ・エンジン」の可能性を見過ごしていたにすぎない。ところが、この「お気楽な」ミュージカル映画こそ実は、アメリカニズムの宣伝装置として効果的な構造を持つジャンルだっ

たとも考えられるのだ。構造については稿を改めるとして、ともあれ戦時中のミュージカル映画が、まさに“たかが映画、されど映画”であったことは確かなことのように思われる。

註

- (1) 『映画評論』、1941年7月号、1941年9月号、1941年12月号、1942年1月号、1942年2月号、1943年5月号。
- (2) *The Oxford English Dictionary* 2nd Edition. 1989.; Hermann Hagedorn. (ed.). *The Free Citizen: a Summons to Service of the Democratic Ideal by Theodore Roosevelt—Selection from His Writings and Stories from His Record*. Macmillan Company. 1956.; 角邦雄『アメリカの政府』、新人社、1949年。; 黒田和雄編『アメリカ大統領演説集』、原書房、1961年。
- (3) 農務省がジャーナリストのP.ロレンツを雇って作らせた『The Plow that Broke the Plains』(1936)、30年代末からはJ.イヴェンス、R.フラハティらも参加。1942年以降はキャプラ総指揮下で「Why We Fight」シリーズが始まる。(Robert Skler. *Film an International History of the Medium*. Harry M. Abram. 1993.)
- (4) Mark Roth. (1997, Winter). “Some Warners Musicals and the Spirit of the New Deal”. *Velvet Light Trap*. pp.1-7. などを参照。
- (5) 本論文でハリウッドは、地名の場合を除き、メジャー5社とマイナー3社を指す。
- (6) Clayton R. Koppes & Gregory D. Black. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda shaped World War II Movies*. University of California Press. 1990. pp. 36-39, pp. 50-51.(以下、K&B 90); Clayton R. Koppes & Gregory D. Black. *What to Show the World: the Office of War Information and Hollywood, 1942-1945*. 1977. p. 280. In Janet Staiger. (ed.). *The Studio System*. Rutgers University Press. 1994.(以下、K&B 77) 政府保存ファイルや新聞資料などを駆使した研究。
- (7) 1940年11月20日から1944年のパラマウント訴訟まで。
- (8) *Motion Picture Herald*. (1940, Oct 19). p. 53.(以下、MPH); MPH. (1941, May 3). “America 1941”; MPH. (1941, Jun 14). p. 31.; MPH. (1941, May 10). p. 48.; MPH. (1941, Jun 28). p. 62.
- (9) 原語ではThe Isolationist。アメリカ中西部において反英感情を持つエスニック集団、特にドイツ系とアイルランド系アメリカ人の間で顕著に見られた。旧世界での争いに参戦する以外にやることはあるはずだという

のが彼らの主張。(メアリー・ベス・ノートン他著『アメリカの歴史5大恐慌から超大国へ』、上杉忍、中條献、中村雅子訳、三省堂、1996年、125頁)

- (10) MPH. (1941, Jan 25). p. 34.; K&B 90, p. 40.; Michael Renov. *Hollywood's Wartime Woman: Representation and Ideology*. UMI Research Press. 1988. p. 14.(以下、Renov); Renov, p. 50; Allen L. Wall. *The Hollywood Musical Goes to War*. Nelson-Hall. 1983. pp. 4-5.(以下、Wall)
- (11) Wall, pp. 6-8.; MPH. (1941, Aug 16). p. 7.; MPH. (1941, Aug 30). p. 8.; MPH. (1941, Sep 20). p. 16.
- (12) Renov, p. 50.
- (13) MPH. (1941, May 10). p. 54.
- (14) MPH. (1940, Jun 22). p. 14.; MPH. (1940, Jun 1). p. 8.; MPH. (1941, Aug 17). p. 31.
- (15) MPH. (1940, Mar 30). p. 51.; MPH. (1940, Jun 29). p. 26.; MPH. (1940, Nov 30). p. 23.; MPH. (1940, May 11). p. 31.
- (16) MPH. (1940, Jun 1). p. 8.; MPH. (1940, Jun 22). p. 8.; MPH. (1941, Jan 18). p. 51.; MPH. (1940, Jun 22). p. 14.; 野村達郎(編)『アメリカ合衆国の歴史』、ミネルヴァ書房、1998年。; Renov, p. 53.
- (17) Renov, p. 55.
- (18) MPH. (1941, Mar 15). p. 52.; MPH. (1940, Oct 19). p. 27.; MPH. (1940, Oct 5). p. 25.; MPH. (1940, Aug 17). p. 25.; MPH. (1940, Aug 10). p. 27.; MPH. (1940, May 18). p. 60.
- (19) Quoted in Allan M. Winkler. *The Politics of Propaganda: the Office of War Information 1942-1945*. Yale University Press. 1978. p. 57.(以下、Winkler); Quoted in K&B 90, p. 57.
- (20) K&B 77, pp. 279-280. 国防のための事実情報提供を目的として設立された機関。
- (21) ただし、南米はN.ロックフェラー率いるThe Office of the Coordinator of Inter-American Affairsが担当。同組織は南米をナチズムから守るための組織として1940年8月に設立された。同組織内に映画部門The Motion Picture Divisionがある。
- (22) K&B 77, p. 280.
- (23) K&B 77, p. 280.; K&B 90, p. 59.
- (24) ジル・ドゥルーズ「創造的好意とは何か」(鈴木啓二訳)、『批評空間』、福武書店、1999年6月号、99頁。
- (25) Quoted in K&B 77, p. 280-281.; Quoted in Renov, p. 56.
- (26) K&B 90, pp. 66-69, p. 249.
- (27) K&B 77, pp. 281-282.; Quoted in Renov, p. 55.; Lowell Mellet. (1942, Dec).

“Addressed by Lowell Mellett”. *National Board of Review Magazine*. vol. XVII, no. 9. pp. 11-16.; K&B 90, p. 63; Quoted in K&B 90, p. 319.

- (28) 第一次世界大戦で検閲と宣伝は同一組織が行っていたが、第二次世界大戦で検閲は検閲局の、宣伝は戦時情報局の管轄であった。
- (29) 例えば、映画事務局が「恐ろしいほど誤解した」戦争映画と批判したFOXのB級映画『Little Tokyo, U.S.A.』(1942)は、逆にFOXから映画事務局は日本人に甘すぎると非難されている。
- (30) K&B 77, pp. 284-287.; Quoted in K&B 90, pp. 108-9.; Quoted in Grath Jowett. *Film: the Democratic Art*. Little Brown and Company. 1976. p. 308.(以下、Jowett)
- (31) K&B 77, p. 289.; K&B 90, pp. 132-133.; Renov, pp. 18-19.; Winkler, p. 71.; K&B 77, p. 290.
- (32) K&B 90, p. 112.; K&B 77, p. 292.; K&B 90, p. 22.; Renov, p. 57.; Quoted in Renov, p. 55.
- (33) Quoted in Jowett, p. 319.
- (34) 原語はThe Canteen。もともと1942年ブロードウェイの俳優たちが将兵に食事と娯楽を提供する目的で始めた社交施設のこと。ハリウッドではB.ディビスらが中心になって同様の施設を設立した。キャンティーン映画とはこの将兵慰安興行をテーマに寸劇や歌や踊りを粗末な筋で繋げたスター総出演映画を指す。『Star Spangled Rhythm』(1942, Paramount)、『Stage Door Canteen』(1943, UA)、『Thousands Cheer』(1943, MGM)、『Thanks Your Lucky Stars』(1943, WB)、『Four Jills and a Jeep』(1944, FOX)、『姉妹と水兵』(1944, MGM)『ハリウッド玉手箱』(1944, WB)などがある。
- (35) Quoted in Winkler, pp. 58-59.
- (36) Quoted in Renov, p. 58. 情報局は映画事務局の下位組織。活動は1942年8月15日から映画事務局が閉鎖されるまでの約1年間。観客調査と政治的社会的に重要な劇映画の要約や分類等を行う。
- (37) Quoted in Renov, p. 65.; Susan Sackett. *The Reporter Book of Box Office Hits*. Billboard Books. 1996. pp. 371-378.; Thomas G. Aylesworth. *History of Movie Musicals*. Gallery Books. 1984. p. 130.; Wall, p. 161.; Jowett, p. 315.
- (38) Quoted in Winkler, p. 58. 戦時情報局副局長A. マクレイシュの発言。

エチエンヌ・スーリオにおける映画の特色

— 映画と諸芸術の比較 —

片山 学

はじめに

フランスの美学者エチエンヌ・スーリオ (Etienne Souriau, 1892 - 1979) は、その著書『諸芸術の照応 — 比較美学の原理 —』(1947)[CA]において14の領域に諸芸術を配置した円形図表(図1)を提示した。この図表は、諸芸術を分類するために作成されたのではない。スーリオは、諸芸術の比較を通じてそれらを相互に照応させることで、芸術の世界を体系付けようとしたのだ。⁽¹⁾

スーリオの図表の中には、映画が配置されている。つまりスーリオは、映画に対して自らの図表に必要とする意義と特質を認めていたのである。⁽²⁾

それでは、スーリオにとって映画の特色とは何であろうか。スーリオは、『諸芸術の照応』において映画について詳しく述べていない。しかし、この図表の中の映画の位置を検討してみれば映画の特色を見出すことが可能である。なぜなら、この図表の中の各々の芸術の位置が、その芸術の特質と深く関係しているからである。つまりスーリオは、左右に隣接し合う芸術間の類似と差異を重視しているのである。さらに、スーリオは「芸術が表現する最も緻密で具体的な内容において、事実を把握し、同時にその性質と意義を深く洞察するための、最も強力な方法の一つは、比較の方法である」[FE113]と述べている。この言葉からも推測されるように、ほかの芸術との比較を通じて各々の芸術の特色を明らかにすることができる。このことは、映画にも適応することが可能である。加えてスーリオは、映画について数々の論文を執筆した。それらの中には、映画と

not well prepared for mass production just after the end of the war. Therefore old films, which had been made during the war, attracted the leading studios. Secondly, the dialogues of Tenzen KURATA(Kuramatengu) concerning "self-sacrifice" were deleted in the process of the production. Moreover, the ambiguity of the heroine's action of extinguishing the fire on the fuse made the action both ultra-nationalistic and democratic. That would be the reason why the independent commission called "Eirin" did not demand the filmmaker to delete any scenes or shots except for only two minor dialogues, when the film was re-run after the WWII.

The Wartime Hollywood Musicals : Escapism or Propaganda?

SASAGAWA Keiko

This paper focuses on how the wartime conditions in Hollywood influenced the development of Hollywood musicals and other films during 1939-1945. The goal is to foreground a historical process in which the musicals had been incorporating the different ideologies of the times, by tracing the relationships between the studios and the political and the economical situations.

Under the strong influence of the F.D. Roosevelt's Administration, the Office of War Information attempted to imbue the movies with its political ideas by distributing the Government Information Manual for the Motion Picture Industry to the studios. Since the OWI had no power over censorship, the studios ignored the manual. However after mid-1943 when the OWI established a coalition with the Office of Censorship, the studios suddenly became compliant, and more films were molded into what the OWI required: the propaganda of Americanism.

In such a circumstance, the musicals had been considered as a mere-trivial-escapist-entertainment among the OWI and the studios. Nonetheless, it is impossible to disregard the changes of the wartime musicals. The musicals also interwove the politically different ideologies with their conventional formats, and could be functioning as the powerful propaganda during the war by reproducing the utopian images of Americanism.

Le caractère de le cinéma chez Etienne Souriau — La comparaison entre le cinéma et des arts —

KATAYAMA Manabu

Dans *La correspondance des arts*, en disposant des arts en quatorze domaines dans le schéma circulaire, Souriau les compara mutuellement et

éclairca chacuns leurs caractères. Là-dedans, la cinéma est situé en le domaine particulier. Souriau juxtaposa le cinéma et la photo, le lavis en le même domaine. Souriau considéra que ils serait fondé sur les luminosités. Mais Souriau en distingua le cinéma. Bref le cinéma a aussi un caractère de le mouvement.

Pourtant dans ce ouvrage, la comparaison entre le cinéma et le art droite de leur domaine plus entre le cinéma et le art gauche est insuffisante. Donc en conférant leur autres articles, je considère leur comparaisons et la comparaison entre le cinéma et le théâtre. Puisque Souriau regarda le théâtre pour le art la plus analogue à le cinéma mais ne le inclut pas dans ce schéma.

En conclusion Souriau accorda de l'importance à le mouvement de la cinéma. Dans la cinéma non seulement personnages et choses en la image mais aussi la image même meuvent. Souriau trouva un animisme propre à la cinéma dans le premier mouvement et la importance de montage dans le dernier mouvement. Le dernier est le mouvement propre à seule la cinéma.

Body Theories of McLuhan

SHIBATA Takashi

What is the body theory of McLuhan? It can be stated briefly in a thesis : All of man's artifacts are extensions of the human body. And little attention has been given to the point that this thesis does not make sense without another thesis : The medium is the message.

In this article, I first trace the development of the body theory through McLuhan's books. From this, it can be understood that these two theses form a circle which can be used to express the nature of the relations between man and artifacts, or the mechanism of invention.

Second, I explain why McLuhan needed the body theory. Here one gets a glimpse of the background of his body theory.

Third, I examine how the initial body theory was altered, and evaluate the various body theories of McLuhan. And finally, I consider new developments in media theory on the basis of these examinations.