

第二次世界大戦中のミュージカル映画のナラティブ

— ユートピアとの関係を中心に

笹川 慶子

第二次世界大戦中(1939-45)、ミュージカル映画はアメリカの大衆に最も受け入れられ、戦地の兵隊に最も支持されたジャンルのひとつであった⁽¹⁾。それゆえ、そのイデオロギー的效果の問題は無視できない。しかし、これまでのミュージカル映画研究では、多くの場合、現実逃避的な娯楽の側面が注目され、この特殊なナラティブの映画群が、いつ、どのようなイデオロギーを宣伝し、如何なる効果を大衆に与えたのかといった問題は十分に検討されてこなかったといえよう。勿論、映画とイデオロギー表象に関する言説において、ミュージカル映画を単発的に、あるいは、ジャンル全体を一枚岩的に論じた試みはある。だが、ナラティブの歴史的変遷を考慮に入れて論じたものはほとんどない。

本稿では、ミュージカル映画のナラティブの形成過程を明かにした上で、大戦中のミュージカル映画が、どのようなイデオロギーを宣伝し、どういった効果を与えていたのかを考察してみたい。そこで以下では、構造、スタイル、主題の順に検討していく。

<デイヴィッド・ボードウェルの提起する古典的ナラティブとミュージカル映画の古典的ナラティブの違い>

本題に入る前に、ボードウェルが提起したハリウッド映画(1917-60)の古典的ナラティブとミュージカル映画のそれとの違いを明確にしておく必要がある。ボードウェルは、クリスティン・トムソンらとの共同研究をもとにした「古典的ハリウッド映画/語りの原理と手順」“Classical

Hollywood Cinema: Narrative Principals and Presures”において古典的ナラティヴの規範を次のように提起する。まず、プロットはひとつの出来事が原因となって次の出来事が発生するという緊密な因果関係によって統一されている。シーンの構成は、劇的状況の設定、問題の発生、葛藤、クライマックスと線状に繋がれる。最後はすべての問題が解決し、ハッピーエンドで終わる。通常、プロットには異性愛とそれ以外(仕事など)の二つのラインが用意され、クライマックスで一致する、などである(Bordwell:176-194)。

ミュージカル映画は古典的ハリウッド映画のひとつのジャンルであるがゆえに基本的には、ボードウェルのいう規範を踏襲する。一例をあげると、『フットライト・パレード』(1933)は、トーキー映画に仕事を奪われ、妻に離婚されたヴォードヴィルの演出家(ジェイムズ・キャグニー)が、次々と困難を乗り越え、最終的にショーを成功させ、秘書と結ばれるという物語である。男女の恋愛とショーの成功という二つのプロット・ラインが最後に重なり合うことでハッピーエンドを迎えるという構造である。まさにボードウェルのいう規範通りである。

しかし一方で、このミュージカル映画は古典的ナラティヴの規範におさまりきらないともいえるのだ。なぜなら、ミュージカル映画にはナンバーがあるからである。ナンバーについてボードウェルは古典的ナラティヴを「しばしば変形させる」要素として言及している。しかし、ミュージカル映画においてナンバーは、古典的ナラティヴを「しばしば変形させる」程度に挿入される要素ではない。ナンバーはミュージカル映画を構成する必要不可欠な要素である。したがって、ナンバーはもっと積極的に評価されなければならない。

ミュージカル映画のナンバーは、台詞ではなく歌や踊りによって語る特殊な形態のナラティヴである。そして、ミュージカル映画の古典的ナラティヴとは、規範的ナラティヴに特殊なナラティヴが断片的にはめ込まれた映画なのである。したがって、ハリウッド・ミュージカル映画とは特殊な形態のナラティヴと規範的な形態のナラティヴとが交互に繰り返される映画、ナンバー(歌や踊りによるナラティヴ)とナラティヴ(通常のナラティヴ)の二つの連鎖によって語られる映画と考えることができる(本稿では、ミュージカル映画全体のナラティヴを古典的ナラティヴ、ナンバーに対するナラティヴをナラティヴと呼ぶ)。

このように考えた場合、ナンバーとナラティブの関係には様々な位相があることがわかる。例えば、バスビー・パークレーが振付けたバックステージ・ミュージカル映画²⁾のように、ナンバーの導入がナラティブによって動機付けられているものの、ナンバーが始まると別世界へ飛翔し、ナラティブの進行が完全に宙づりになる場合がある。その一方で、ルーベン・マムーリアンやヴィンセント・ミネリのミュージカル映画のように、ナンバーとナラティブが有機的に関係し、ナンバーの間にもナラティブが進む場合もある³⁾。本稿が対象とする大戦中のミュージカル映画群は、その中間のようなナンバーが多いといえる。ただし、大戦中は、カンティーン映画などスターの顔見世的なナンバーを数珠繋ぎにしかだの映画も多い。とはいえ、『ハリウッド・レビュー』(1929)のような初期のレビュー形式⁴⁾とは異なり、ナンバーとナラティブが交互に繰り返され、しかも、ナンバーがプロットにしっかりと組み込まれている。

<ジャンルの成立と明るいミュージカル映画の誕生>

ではいったいミュージカル映画はいつから、そういった構造をもつようになったのか。それにはまず、ミュージカル映画のジャンルの形成過程を簡単にみておく必要がある。

ミュージカル映画は一般に1927年の『ジャズ・シンガー』とともに誕生したと考えられているが、実際はもう少し遡ることができる。広い意味で考えれば、生演奏つきで上映された1907年の『The Merry Widow』(オペレッタ)や1911年の『Aida』(エジソン社によるオペラの映画化)は、既にミュージカル映画的な受容形態であったともいえるのだ。さらに1926年8月6日、『Don Juan』を含む8本の短編を上映したプログラム「ヴァイタフォン序曲」以降は、多くのヴォードヴィル喜劇やミュージカルの短編がヴァイタフォンやフォックス・ムーヴィートーンで公開されている(Gomery:12-13, 18)。しかし、映画上映の合間に上演されたヴォードヴィルやオーケストラの代用として始まったそれらの短編が、直ぐに“ミュージカル”ジャンルを形成したわけではなかった。実際、すべてのスタジオがトーキー化され、長篇ミュージカル映画が次々と製作される1929年でさえ、ハリウッドの広報部はブロードウェイとの関係をタイトルで強調する程度で、まだジャンルとして宣伝してはいなかった(Altman 1996:297)。

“ミュージカル”という言葉がジャンルを意味するようになるのは、その人気が低迷する1930-31年頃である。1929年に55本、1930年に77本が製作されていたミュージカル映画も、1931年には11本、1932年には10本しか製作されていない。製作本数激減の原因は1929年の経済大恐慌が徐々にスタジオの経済を圧迫し、製作費のかかるミュージカル映画の製作本数が押さえられたとも考えられる。しかし、もしミュージカル映画が相当数の観客を動員し、スタジオに利益をもたらすことができたのであれば、制作費が高くても製作されていたはずである。したがって、激減の原因は、リック・アルトマンもいうように、ミュージカル映画の人気がなくなったからと考える方が妥当であろう。オペレッタ映画⁵⁾を除く、初期のミュージカル映画には、例えば『リオ・リタ』(1929)は西部劇、『有頂天時代』(1930)はカレッジものというように、既存のジャンルからプロットや主題を借りてきて音楽をつけたにすぎない映画が多かった。特に多かったのは『ブロードウェイ・メロディー』(1929)のような失恋メロドラマ調ミュージカル映画で、批評家の中には卑下する意味で“ミュージカル”と呼ぶ人もいた。このことから初期のミュージカル映画は、現在われわれが“ミュージカル”という言葉から連想する楽天的で定式化された娯楽映画群ではなかったことがわかるだろう。

“ミュージカル”という言葉が明るい映画群を意味するようになるのは、1933年、ワーナーのミュージカル映画——『四十二番街』、『フットライト・パレード』、『ゴールド・ディガース』が成功してからである。そして、この成功が似たようなバックステージ・ミュージカルの量産を生む。例えば、同年に公開されたMGMの『ダンシング・レディ』も『四十二番街』の影響下に製作された。さらに、そこに拍車をかけたのが『ダンシング・レディ』でデビューしたフレッド・アステアと『四十二番街』のジンジャー・ロジャースが『The Carioca』を踊ったRKOの『空中レビュー時代』(1934)である。この新しいミュージカル映画は、『シンギング・フール』(1928)のように主人公が妻に逃げられ息子と死別する悲劇的なミュージカル映画でもなければ、『フーピー』(1930)のようにプロットと関係ない踊り子たちが唐突に現れて踊るだけ踊ったら退場するミュージカル映画でもない。それはメイン・プロットで異性愛カップルの誕生が描かれ、最後は幸福なファイナル・ナンバーで終わる明るいミュージカル映画であり、ナンバーがプロットに組み込まれた新しいミュージカル映画なのである。

<ミュージカル映画の“ユートピア構造”>

ミュージカル映画が1933年に変わったとすれば、それではなぜ1933年に変わったのだろうか。なぜ『四十二番街』は1931年でも1934年でもなく1932年に製作され、それが1933年の観客に受け入れられたのか。

まず、考えられるのはサウンド関係の技術変化である。例えば、1930年にはウエスタン・エレクトリック社のMC型マイクロフォンやRCAのヴェロシティ・マイクロフォンが現れ、音も視覚と同じく遠近法を容易に表現できるようになる(Doane:60)。その結果、メアリー・A・ドーンの言葉を借りれば「身体と声の有機的な結合」による「現実らしさ」のイリュージョンが強化される。また、1930年にはサウンド用のムヴィオラ編集機が登場し、1932年にはエッジ・ナンバーリング方式も採用される(Salt:40)。これによって録音した歌と音楽を、後でダンス映像とシンクロするのが簡単になる⁽⁶⁾。その上、1933年までには、音質を低下させないミキシングが可能になる。こういった技術変化がミュージカル映画の質を飛躍的に改善したのは間違いない。しかも、テレビのない時代、ミュージカル映画は特権的な音楽流通媒体として機能していたと考えられる⁽⁷⁾。ゆえに、そういった改善が歌を商品化する場としてのミュージカル映画の魅力を増強し、観客を魅了するようになったと考えられるのである。

もう一つ考えられる要因は、1932年にニュー・ディール政策を掲げたルーズヴェルトの大統領選挙キャンペーンが行われていたという事実である。ルーズヴェルトの大統領選挙演説を通じて、そのユートピア・ヴィジョンを具象化した新しい構造のミュージカル映画が製作され、それが同じヴィジョンを共有していた同時代の観客に受け入れられたのではないかと考えられる⁽⁸⁾。

例えば、『敏呼の嵐』(1934)は、1933年以降に成立した明るいミュージカル映画の構造上の特質をはっきりと示している。この映画は、大恐慌に意気消沈した民衆を元気づけるために大統領がブロードウェイのプロデューサーを娯楽省長官に任命するところから始まる。プロデューサーは、大勢の芸人や労働者を集めショーを企画するが、金持ちの企業家がそれを妨害する。しかし、プロデューサーとスタッフ、芸人、労働者が団結し努力し協力することによってショーは成功する。ファイナル・ナンバーは芸人や労働者が口々に「大恐慌は終わった」と合唱しながら大行

進し、アメリカ国歌が挿入され、最後にプロデューサーとその秘書が抱擁して幕を閉じる。つまり、この映画は、民衆を元気づけるために娯楽を提供しようとするルーズヴェルト大統領と、その呼びかけに協力する民衆の姿を描くことによって、民衆が団結し協力すれば明るい未来を手にすることができるという意味を内包している。ここでのナラティブ(A)は、プロデューサーがショーの内容をスタッフ等と相談する様子を描き、ナンバー(B)は、その相談の結果としてのショーを描く。そして、それが繰り返されてA→B→A→Bという連鎖を成し、最後に、幸福な共同体の誕生するファイナル・ナンバーで締めくくられる⁽⁹⁾。

ところで、リチャード・ダイヤーは、このA→B→A→Bの連鎖構造をエルンスト・ブロッホのユートピア思想と結びつけている(Dyer:220-232)。ダイヤーに依れば、ミュージカル映画とは、劇的葛藤の引き起こされる現実的空間のナラティブと、その葛藤から解放されるユートピア空間のナンバーを交互に繰り返しながら、最終的に現実的空間がユートピア空間に変わる構造をもつ映画である。この視点で『歓呼の嵐』を見なおすと、それが大恐慌のアメリカ社会、利己的な経営者に苦しめられる民衆、努力する大統領とそれに協力する芸人の葛藤を描くナラティブと、愉快に歌い踊るナンバーの連鎖によって徐々にユートピアへと導く構造をもっていることがわかる。

しかも、この構造には次のような傾向を指摘し得る。ナラティブ=現実空間は180度ルール、30度ルール、視線の一致、アクションの方向の一致というルールに則って「現実らしさ」のイリュージョンをつくりだす。それに対し、ナンバー=ユートピア空間は、カメラが歌い踊るスターをクローズアップの固定ショットで捉え続けるか、あるいは逆に、動き回るスターを画面の中央に捉え続けようと動き回るかによって、見世物的なあるいは非日常的な空間をつくりだす。つまり、ナラティブとナンバーは異なる話法によって制度化されているのだ。したがって、ステイヴン・ヒースがいうように、観客は欠如と補填の繰り返しにより物語空間を想像的に体験するのであれば(Heath:136-174)、『歓呼の嵐』を見る主体は、ナラティブの現実空間とナンバーのユートピア空間を行き来しながら、最終的に、永遠のユートピアへと誘われていくと考えることができる。すなわち、A→B→A→Bの連鎖は、想像的なユートピア空間を断片的に出現/消失させながら、最終的に永遠の幸福が約束されたユートピア空間

に導くのである。それゆえ観客は、それを想像的に体験することによって、進歩感と幸福の増幅というユートピア感覚を味わい、それによってユートピア・ヴィジョンを担う主体になると考えられる。

このように1933年に公開された明るいミュージカル映画は、技術変化だけでなく、社会一般のイデオロギー変化の結果として誕生したと考えられる。つまり、この新しいミュージカル映画は、ルーズヴェルトの政治的ヴィジョンが映画の構造に染み込んだ映画といえるのである。言い換えれば、それはユートピア感覚を増進し、明るい未来への確信を促す構造の映画なのである。それゆえ、この新しいミュージカル映画は、大恐慌に苦しむ人々に受け入れられ、やがて第二次世界大戦に不安を感じる人々にも受け入れられることになったと考えられるのである¹⁰⁰。

<ナンバーのスタイル>

ナンバーがユートピア空間であることについて、ダイヤーは「現実的」なナラティヴに対し、ナンバーが「非現実的」であるからだと述べているが、むしろそれはナンバーがスペクタクルとして呈示されているからだといえよう。ナンバーにおいては、女性に限らず、アステアやジーン・ケリーといった男性も、シャーリー・テンプルやソニア・ヘニーといった子供も、リナ・ホーンやニコラス・ブラザーズといった黒人もナラティヴを宙づりにするスペクタクルとなり得る(ある意味、民主的だ)。

では、歌い踊るスターの身体はどのようにスペクタクルとして呈示されているのか。歌い踊るスターの身体は、通常、画面の中心に枠どりされる。歌い踊る人物が複数の場合でも、大抵は、その集団の中心に一番重要な人物が配置され、かつ、左右対称の構図が採用される。大体において、カメラは歌い踊る身体を捉え続ける。映画内観客の切り返しショットが挿入されることはあっても、歌い踊るスターを見る視線以外のショットが挿入されることはほとんどない。したがって映画を見る主体は、カメラの視線に同一化することによって動き回るスターを追いつけるか、あるいは、固定画面の中心で歌い踊るスターを見つめ続ける。その持続の結果、スターは前景化され、その周囲は後景化される。それゆえ見る主体は、しばらくの間、ナラティヴから乖離し、スペクタクルを見つめる快楽に浸ることができると考えられる。

このようなショットの構図や構成に加えて、ナンバーには、歌い踊る

スターをスペクタクルとして位置づけるためのいくつかの仕掛けが施されている。そのひとつがナンバーの導入部で呈示される映画内観客である。例えば、『Girl Crazy』(1943)でジュディ・ガーランドが歌う名曲〈But Not For Me〉をみてみよう。最初、カメラは森の中でガーランドを探す男をパンで捉える。男とカメラはその運動ベクトルの先にガーランドを発見する。男はミッキー・ルーニーに裏切られて泣くガーランドを慰め、「僕のために歌って」といって座る。このときカメラは二人を同一枠内に捉えている。座った男の顔は目の前で立つガーランドを見上げ、そこでガーランドがためらいながら歌い出す。ところが、彼女が歌に感情を移入する瞬間、カメラがあたかもガーランドの心に連動するかのように動き始め、彼女の顔に向かってゆっくりと近づいていく。徐々に男の姿が画面から消え、画面はガーランドの顔で占有される。ところが、歌が終わると、男の泣き声が画面外から聞こえ、ガーランドを見ていたことになっている男の顔の超アップが挿入される。したがって、このシークエンスで観客は、最初、カメラの視線に同一化し、男を不在者の視線で見ている。だが、カメラがガーランドを発見すると同時に、男も彼女を発見するために、観客はガーランドの発見者として男の視線にも同一化する。だから男がガーランドを見上げて彼女を見世物として位置づけると、自分もガーランドを見上げている錯覚を起こす。ところが、カメラがガーランドの顔に向かって移動し始めと、観客は、その男の視線から遊離し、カメラとともにガーランドに近づき、やがて目を潤ませて歌うガーランドの顔を見つめ、美しい歌を聴くだけの快樂に浸ることができる。しかし、ナンバーの終わりと同時に、観客は男の泣き声を聴き、男の顔を見ることによって、再びナラティブへと引き戻されると考えられる。このようにミュージカル映画は、映画内観客という仕掛けを用いることで、映画を見る観客をナラティブから引き離しスペクタクルの快樂へと導き、そして再び葛藤のナラティブへ連れ戻す。したがって観客は、映画内観客という仕掛けの助けを借りてナンバーをスペクタクルとして享受することができると考えられるのである。

加えて、ミュージカル映画ではナンバーのスペクタクル性をさらに高める仕掛けとして、スターがカメラに向かって直接語りかけるダイレクト・アドレッシングという手法が時々使われる。ダイレクト・アドレッシングの例としては、モーリス・シュヴァリエやバークレーの豪華ナンバー

に登場するアメリカ娘たち、カルメン・ミランダなどがあげられる。この手法はブロードウェイ舞台やヴォードヴィル、ミュージック・ホール、バーレスクを先行芸能にもつミュージカル映画では珍しくない。だが、古典的なハリウッド映画の他のジャンルでは殆ど使われない。なぜなら、ダイレクト・アドレッシングは、いわゆる「第四の壁」を壊してしまう効果があると考えられているからである。ところが、ミュージカル映画の場合、観客は映画内で道を歩きコーヒーを飲むスターが、実は歌い踊る芸人であり、ミュージカル映画とは、そのスターの芸を見せるジャンルだと知っている。さらに、前述したように、ナンバーはスターの身体をスペクタクルとして提示する非日常的な見世物空間である。ゆえに、ミュージカル映画のダイレクト・アドレッシングは、観客を異化するというよりはむしろ逆に、そのスペクタクルを増強する作用があると考えられる⁽¹⁾。

このように様々な仕掛によってナンバーは、スペクタクルとなり、ユートピア空間を呈示する。当然、スペクタクルの度合いが増せば、それだけユートピア感覚も強烈になると考えられる。後で述べるように、大戦中のミュージカル映画は大プロダクション・ナンバーで締め括ることが多い。したがって、主体は、スペクタクルの快楽に浸り、宙づりにされ、再び浸りながら、最終的に究極のユートピアへと誘われることなる。つまり、それは漸進的な進歩感と幸福の増幅を経て、最終的に究極の幸福を約束する構造をもつ映画であるといえる。

<ミュージカル映画の主題>

ここまではミュージカル映画の構造とスタイルが、約束されたユートピアの到来を約束する構造の映画であることを明かにした。以下では、その“ユートピア”構造が、大戦中のミュージカル映画の主題と連動することによって、アメリカニズムの宣伝装置として機能していた可能性を考察する。そこでまずはミュージカル映画一般の主題から見ていくことにする。

ミュージカル映画研究者の多くは、まるで壊れたレコードのように、異性愛カップルの誕生と歌と踊りの祝福を描くことが、このジャンルの主題であると主張する。例えば、アメリカにおけるミュージカル映画研究の第一人者アルトマンは、ミュージカル映画におけるユートピアは結婚によって作りだされると強調する。彼はダイヤーの「娯楽とユートピ

ア] “Entertainment and Utopia” (Dyer:220-232) とトーマス・シャッツの「コートシップ儀式としてのミュージカル」“The Musical as Courtship Rite” (Schatz:196-202) を合わせつつ発展させたような「デュアル・フォーカス」という概念を提唱し、男女の求愛をミュージカル映画の構造と結びつける。

アメリカのミュージカル映画は、デュアル・フォーカスである。それは価値観のまったく異なる男性と女性を演じるスターを中心に作られている。……『ニュームーン』における最初の二つのシーケンスは、シンタグマティックな結びつきではなく、パラディグマティックな関係なのであり、シーケンスの接続は対句法に依存する (Altman 1987:19)。

どういうことか簡単に説明すると、『ニュームーン』(1940)⁽¹²⁾ は、最初、ジャメット・マクドナルドがマルセーユ号のホールで歌い(フル・ショット→ミディアム)、次に船内の奴隷部屋でネルソン・エディが歌う(フル→ミディアム)。というようにヒーローとヒロインのナンバーは交互に挿入されることによって対置されるのである。しかし、物語の進行とともに対立は消え、最後は二人が結ばれデュエットで終わる。つまり、ミュージカル映画には最初、男性と女性の二つの焦点があり、それが二人の結婚によって一つに重なり、ハッピーエンドを迎えるということである。

しかし、この「デュアル・フォーカス」は、オペレッタ映画や多くの戦後MGMミュージカルなどに当てはまるものの、大戦中のミュージカル映画には必ずしも当てはまらない。なぜなら、男女の恋愛がメイン・プロットである点では同じなのだが、ナンバーが男女の対句構造ではない映画も多いからだ。例えば、FOXの「バナナ・ムーヴィー」シリーズ(1940-43)のソロ・ナンバーは、男/女というよりむしろ北米(アリス・フェイ等)/南米(ミランダ等)の対句構造である。また、ビング・クロスビーとアステアがマジョリー・レイノルズを取り合う『スイング・ホテル』(1942)の場合は、恋愛物語とはいえ、挿入されるナンバーは独立記念日やリンカーン誕生日などアメリカの祭日に関連する歌と踊りが殆どであり、あえて対句構造を探すとすれば、クロスビー/レイノルズの異性間というよりむしろ、歌うクロスビー/踊るアステアの同性間である。あるいはまた、カ

ンティーン映画は殆どが男女の恋愛とは無関係なナンバーで構成されている。アルトマンの定義に拠れば、こういったミュージカル映画はすべて例外あるいは特殊なケースということになってしまう。

大戦中のミュージカル映画には、メイン・プロットで異性愛カップルの誕生を描きながら、同時に、友愛に満ちた集団の誕生をも強調する映画が多い。例えば、ケリーが最も偏愛する『For Me and My Gal』(1942)の感動的なラストは、舞台上で歌うガーランドが観客席のケリーを発見し、舞台脇の階段を駆け下りてケリーの胸に飛び込むと同時に、映画内の劇場にいる観客全員(軍服着用)が、二人を中心に一体化する。パークレー得意の垂直オーヴァーヘッド・ショットは、二人を軸として群衆が取り囲む求心的な構図を強調し、それが一体感をつくりだす。また、『カバーガール』(1944)のファイナル・ナンバーでも、ケリーとリタ・ヘイワースのカップルが誕生するが、二人のデュエットで終わるのでなく、二人の共通の友人リー・ボウマンも含む三人でスクラムを組みながらジェローム・カーンの〈Make Way For Tomorrow〉という希望に満ちた歌を歌う。これが1930年代のアステア映画やオペレッタ映画であれば、結ばれた二人のデュエットで終わっていたであろう。しかし、大戦中のミュージカル映画は男女の恋愛より集団の友愛を強調するのである。

他に、MGMの「アンディ・ハーディ」シリーズ⁽¹³⁾、FOXの「バナナム・ヴィー」シリーズ、FOXのベティ・グレイブル映画など、大戦中のミュージカル映画の多くが、映画の最後を、性や人種、階級の差別なく一緒に歌い踊る集団の誕生で締め括る。つまり、それらの映画は、ハリウッドの伝統に従い男女の恋愛を描きつつも、集団の友愛、平等、団結をむしろ強調していることがわかるだろう。

ミュージカル映画全体を射程に入れて考えれば、異性愛カップルの結婚と歌と踊りの祝福を主題にしたミュージカル映画は多いといえる。しかし、ミュージカル映画は、男女の恋愛だけを特権的に描くジャンルではない(第一、男女の恋愛は古典的なハリウッド映画の支配的な主題である)。歌と踊りの祝福だけを目的とする自意識過剰なジャンルでもない。それはいかに多くのミュージカル映画が最後の数分間を結婚式やパレード、ショー、ダンス大会といった出来事で締めくくり、幸福な集団の誕生を描いてきたかを考えればわかるはずだ。

そもそもミュージカル映画の主題は、アルトマンが主張するように一

枚岩的ではなく、時代とともに変化すると考えるべきであろう。実際、大戦中は、オペレッタ映画のような純粋な恋愛を描くミュージカル映画が作られなくなり、友愛に結ばれた集団の誕生を描くミュージカル映画が増加したのは事実である。愛国主義が高まる中、男女の恋愛だけを集中的に描く映画は、時代と齟齬をきたす古いイデオロギーの映画として否定されたと考えられる。

では、最終的な到達地点であるユートピア空間で、男女の恋愛成就よりむしろ友愛、平等、団結を強調する集団の誕生を強調することが、どのようなイデオロギー表象の変化を招いたと考えられるのだろうか。既に述べたように、ミュージカル映画は、ユートピア感覚を増進し、明るい未来への確信を促すナラティブの映画である。だとすれば、主体が最終的に到達する未来のイメージは、「共通の友愛によって結ばれた隔たりや差別のない集団」(Hermann:65)というアメリカの伝統的な価値観、すなわちアメリカニズムを宣伝していたと考えることができるだろう。加えて、それは悪の元凶であるファシズムを一掃すれば、アメリカニズムに宣言された自由と平等の約束された民主主義世界が現れると説いた大戦中のルーズベルトが唱えた理想社会のイメージとも重なり合うといえるのである。したがって、大戦中のミュージカル映画とは、ナラティブの提供する困難を乗り越え、それによってみんなが平等に歌い踊る民主主義のユートピアへと到達できることを約束するナラティブの映画ということができるだろう。

以上、大戦中のミュージカル映画の古典的ナラティブを構造、スタイル、主題の側面から検討してきた。その結果、それがユートピア・ヴィジョンを具象化した構造をもち、友愛に満ちた集団の誕生を描くことを明らかにした。さらに、その相乗効果により、アメリカ民主主義の実現こそユートピアであると宣伝し、明るい未来への期待感を増幅させ、そこに必ず辿りつけるという確信を促す映画であったことを示した。したがって大戦中のミュージカル映画は、よく言われるように、暗い現実からの逃避の場を提供していたというよりむしろ、アメリカ民主主義の未来を宣伝し、その未来を信じる勇気を大衆に与えていたと考えることができる。だからこそミュージカル映画は、ハリウッド映画の中で、戦時下の大衆に最も求められ、戦地の兵隊に最も支持されたジャンルであった

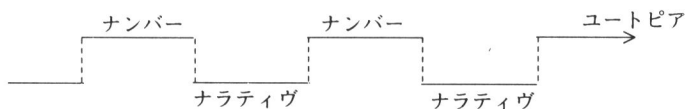
と考えられるのである。

註

- (1) 本稿は、拙稿「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」(『映像学』第63号、1999年)で最後に提起した問題、つまり大戦中、ミュージカル映画は政府に批判されていたが、実は国民の戦意高揚に役立っていたのではないか、という問いをミュージカル映画の構造、スタイル、主題の面から考察したものである。
- (2) 舞台裏に取材したミュージカル映画。ナンバーはショーの演物という設定で挿入される場合が多い。トーキー初のミュージカル映画『ジャズ・シンガー』(1927)もこのサブジャンルに含まれる。詳しい一覧は(Altman 1987:371-378)巻末のサブ・ジャンル分類表を参照。
- (3) ナンバーとナラティブが有機的に融合されている例として二つあげておこう。ひとつはマムーリアンの『今晚は愛して頂戴ナ』(1932)の「Isn't It Romantic?」。これはかなり初期の試みである。もうひとつは、その影響を強く受けたと考えられるミネリによる『若草の頃』(1944)のオープニング・ナンバーである。
- (4) ホスト役が登場し、寸劇やナンバーなどの断片が連関性なく繋がれていく。ミュージカル映画の初期に多かった形式。アーサー・フリードがMGM20周年を記念して製作した『ジグフェルド・フォーリーズ』(1946)は、この形式を復活させたもの。
- (5) オペレッタ映画は舞台オペレッタの伝統を受け継いだと考えてよいだろう。マクドナルド&シュヴァリエあるいはエディといったヒロインとヒーローが、中世や19世紀のパリなど御伽噺的な世界を舞台に歌い踊る(とはいってもワルツは踊るがタップは踊らない)。ファイナル・ナンバーはデュエットで終わることが多い。『ラヴ・パレイド』(1929)、『メリー・ウイドウ』(1934)、『君若き頃』(1937)など。
- (6) この編集方法がハリウッドで普及するのは1930年代だが、ミュージカル映画では『ブロードウェイ・メロディー』など1929年頃から既に始まっていた。
- (7) ミュージカル映画のナンバーは、映画公開後、シート・ミュージックにされ、ラジオで紹介された。1930-40年代は、レコード売上げの上位をミュージカル映画のナンバーが占めていた。また、フェイのように契約上、ミュージカル映画以外で歌えない歌手もいた(Siefert:44-64)。
- (8) マーク・ロスは、労働者を擁護するルーズヴェルトのイデオロギーと

大勢の女性による幾何学的群舞を得意とするバークレーの連関性を指摘している (Roth:1-7)。

(9) 【図】



- (10) 興味深いことに、アメリカでミュージカル映画が復活した1933年頃、社会主義リアリズム路線を採択したソビエトでもミュージカル映画が全盛を極める。イーゴリ・サフチェンコの『アコーディオン』(1934、音楽監督はグレゴリー・アレクサンドロフ)やアレクサンドロフの『陽気な連中』(1934)、『サーカス』(1936)、『ヴォルガ・ヴォルガ』(1938)あるいはイワン・プリエフの『トラクター手』(1936)、『党员証』(1936)などがある (Kichin:4-7)。アレクサンドロフはセルゲイ・エイゼンシュテインとハリウッドを訪れた際、ディズニーとバークレーに感動したと後に述べており、“ユートピア構造”のミュージカル映画がソビエトにも影響を与えたと考えられる。このことからミュージカル映画は、民主主義と社会主義の違いこそあれ、平等主義的で集団主義的な近代のユートピア・ヴィジョンを宣伝するのに有効な形式であったことがわかるだろう。
- (11) ジェーン・フォイヤーはダイレクト・アドレッシングがミュージカル映画の観客に先行芸能へのノスタルジアを感じさせると指摘するが、オペレッタ映画を古い臭いと批判した戦時中の観客がノスタルジアを感じながらダイレクト・アドレッシングを楽しんだとは考え難い (Feuer:159-174)。
- (12) 『ニュームーン』(1940)は、8本あるマクドナルド&エディのコンビによるMGMオペレッタ映画群(1935-42)の最後から三作目の作品。『ニュームーン』公開当時、『Variety』誌は「オペレッタ的な題材から論理的な物語の映画を作るのは不可能である」と批判した。オペレッタ映画は1940年頃から人気なくなり、大戦中にほぼ消える。
- (13) アメリカの小さな町に住むハーディー家を描いたMGMのB級映画。『A Family Affair』(1937)以降、1946年までに15本製作され、1938-39年には7本も作られたほど人気が高かった。テレビの家族ドラマの祖型になったといわれている。9本がミュージカル仕立てで、そのうち『青春一座』(1939)、『Strike Up the Band』(1940)、『ブロードウェイ』(1941)、『Girl Crazy』(1943)はルーニー & ガーランド共演でバークレー監督。

【参考文献】

- Altman, Rick. (1996). "The Musical." in Geoffrey Nowell-Smith. (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press. pp. 294-303.
- Altman, Rick. (1987). *The American Film Musical*. Indiana University Press.
- Bordwell, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.
(デイヴィッド・ボードウェル「古典的ハリウッド映画/語りの原理と手順」(杉山昭夫・訳)、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子(編)『「新」映画理論集成2』、フィルムアート社、1999年、176-194頁)。
- Doane, Mary A. "Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing." in Weis, Elisabeth & Belton, John. (eds.). (1985). *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press. pp. 54-62. [以下、Weis & Belton]
- Dyer, Richard. (1985). "Entertainment and Utopia." in Bill Nichols. (ed.). *Movies and Methods Volume II*. University of California Press. pp. 220-232.
- Feuer, Jane. (1977). "The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment." *Quarterly Reviews of Film Studies*, Vol. 2, No. 3. Reprinted in Rick Altman. (ed.). (1981). *Genre: The Musical*. Routledge. pp. 159-174.
- Gomery, Douglas. "The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry." in Weis & Belton, pp. 5-36.
- Hagedorn, Hermann. (1956). (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.
- Handzo, Stephen. "Appendix: A Narrative Glossary of Film Sound Technology." in Weis & Belton, pp. 383-426.
- Heath, Stephan. (1976, Autumn). "Narrative Space." *Screen*, Vol. 17. Reprinted in (1981). *Questions of Cinema*. The Macmillan Press. (スティーヴン・ヒース「物語の空間」(夏目康子・訳)、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子(編)『「新」映画理論集成2』、フィルムアート社、1999年、136-174頁)。
- Kichin, Valley. (1990). "Do We Have Musical Films?." *Soviet Film*, No. 1. pp. 4-7.
- Roth, Mark. (1977, Winter). "Some Warners Musicals and the Spirit of the New Deal." *The Velvet Light Trap*. pp.1-7.
- Salt, Barry. "Film Style and Technology in the Thirties: Sound." in Weis & Belton, pp. 37-43.
- Schatz, Thomas. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Temple University Press.
- Siefert, Marsha. (1995). "Image/Music/Voice: Song Dubbing in Hollywood Musicals." *Journal of Communication*, Vol. 45, No. 2. pp. 44-64.

entertainment influenced by the other contemporary national cinemas. In this paper, I attempt to define what “White telephone” exactly was at that time and to analyze the change of its meaning in the course of history of both Italian cinema and Italian film criticism.

After the introduction of sound, the Italian film industry tried to assimilate popular subjects and visual styles. Originally a body of films called “White telephone” were comedies in Hungarian style, of which typical plot pattern was a kind of Screwball comedy. Besides, its disembodied air was enforced by the glossy art déco set-design, so it could be renamed “cinema déco”.

At the beginning of the 1940s, the young film critics, deploring the artificiality embodying the commercialism of the Italian film industry, began to discuss possibilities of an authentic Italian landscape. “White telephone” shot exclusively in the studios was criticized by their realistic aesthetics on location.

Anticipating the Better World: Hollywood Musical Narrative during World War II

SASAGAWA Keiko

The Musical is not only escapism nor mere entertainment as many film scholars have written. It is also ideological operations. This paper focuses on the narrative analysis of the Hollywood Musical genre during World War II, suggesting how it produces the ideological effects of “utopian vision” on the spectator through its structure, style, and theme. To this end, I first proceed to clarify the difference between the Musical and the classical narrative. I then explore the historical development of the Musical narrative, with relation to the technological innovations and the ideological shifts.

The Musical narrative contains the classical narrative and the spectacular song and dance numbers, which provide the spectator with the images of “real” and “utopia”. This dual structure is frequently concluded with a big

production number, emphasizing the American brotherhood and unity. Through these examinations, I suggest that the Musical narrative helps to bring to the spectator, more or less, the progressive utopian sensibility, the anticipation of the better world, and the faith in American Democracy.