

「メロドラマ」映画についての一考察

——「見えないもの」の視覚化への試み——

中 村 聡 史

0. はじめに

劇映画において、おそらくその誕生以来最も頻繁に描かれてきたもののひとつに、「恋愛」関係が挙げられるだろう。それは、多くの場合、男女間のものであり、時に母と娘、父と息子といった家族間のものであり、また時には男性と男性、女性と女性、という同性間のものであり、ごくまれに犬や猿のような動物との間における場合もある。このような「愛」や「愛情」をともなった関係性は、人の営みの根幹的な部分を占めており、ある意味では人が最も共感しやすいものであると言えるだろう。だからこそ、基本的には多くの観客によって見られることを求める商業的劇映画の世界においては、数多くの「恋愛」映画が製作され公開されてきた。そして、そのような「恋愛」映画のなかで、より深刻でシリアスな「恋愛」を扱ったものは、通常、「メロドラマ」という名称で、多くの人々に理解されている。

この、「メロドラマ」という言葉は、いかにも親しみやすく、大衆的で、ごく安易な言葉であり、人々は映画に限らず、文学や演劇、ゲームや漫画、あるいは現実に関わった事件や出来事などにその言葉を当てはめて、その物語性を理解しようとし、また理解したつもりでいる。「メロドラマ」は、あたかもすぐさま理解し、また、簡単に描きうるもののように思える。しかし、少なくとも映画において「メロドラマ」を描くことには、ある本質的な困難がともな

「メロドラマ」映画についての一考察

う。そして、それゆえに、映画は「メロドラマ」をある程度特殊な方法で描かざるをえなかったのである。

その、「メロドラマ」映画が抱える本質的な困難とは、「メロドラマ」映画が恋愛関係を描いた映画であるという点に関わってくる。すなわち、「愛」という目に見えない抽象的な感情を、主に視覚メディアとしての性格の強い映画において、視覚的に表現することはまず不可能であるという事実が大前提として、「メロドラマ」映画には、横たわっているのである。

本論は、そのような「メロドラマ」映画において、いかなる方法で製作者・出演者たちが、「愛」の視覚化という野心的な試みに挑戦したか、の検証であり、その観点からの「メロドラマ」映画に関する一考察である。

1. 「メロドラマ」の基本的性格と「メロドラマ」映画の描くもの

映画における「メロドラマ」について論じる前に、「メロドラマ」という言葉が本来持っている意味を確認しておこう。

辞書による説明では、「メロドラマ」とは、「ギリシャ語のメロス melos とドラマ drama が結合してできた語で、本来の語義は音楽をともなった劇ないし戯曲のこと」であり、その意味ではきわめて広い範囲を指し示すこととなる。しかし、通常において、「メロドラマ」は「類型的人物を活躍させ、民衆の素朴な正義感を反映した勧善懲悪の卑俗なモラルを展開」する内容を持ち、「劇効果としては観客の通俗的な道義心と感傷にうったえ」るものであり、さらに「現代での一般的語義は」、「筋立てに波瀾があり、スリルやサスペンスにとみ、通俗的な正義感や感傷味をもつ娯楽本位の大衆演劇」のことであり、「単に舞台芸能のみならず、放送劇、テレビ・ドラマ、映画、あるいは小説その他の物語文芸の類についてもいわれる」ものである⁽¹⁾。

また、ピーター・ブルックスによる「メロドラマ」に関する著書『メロドラ

「メロドラマ」映画についての一考察

マ的想像力』では次のように述べられている。

「この言葉の含むところはおそらく誰にとっても似たり寄ったりのものであろう。強い感情への耽溺，道德の分極化と図式化，極限的な存在状態，状況，行動。あからさまな悪行，善なる者たちへの迫害，そして，最後に美德の勝利。誇張された表現。いわくありげなプロット，サスペンス，息をのむような運命の急変。以上挙げてきたことがメロドラマという言葉に含まれることがらである」⁽²⁾

つまり，例えばギリシャ悲劇やシェークスピア劇などのように，「高尚」で「深遠」なテーマを扱い，きわめて「複雑」で「奥深い」性格をもった登場人物が活躍するような，いわゆる「芸術」と呼びうるような物語形式ではなく，むしろ，それらと対立する概念として「メロドラマ」は存在し，それは，平凡かつ卑俗で，通俗的で，感傷的で安っぽい種類の物語であると一般的には認識されているのである。そして，この「メロドラマ」という言葉は多分に軽蔑的なニュアンスを含んだ蔑称として機能する場合が多く，人々が種々の「物語」に対して，「それはいかにもメロドラマ的だ」と言うときは，往々にしてその「物語」を貶めていることになる。この言葉を人々がこのように使用する主たる原因は，それが通俗的で大衆的で安っぽい，つまりとるに足りない「物語」であると，認識しているからであろう。確かに，そのような意見は間違っているわけではなく，実際，ほとんどの「メロドラマ」はとりたてて「高尚」で「深遠」なものであるわけではない。しかし，このように通俗的で安っぽい「物語」であるという特徴は，それ自体が興味深いものでもある。なぜなら，「メロドラマ」ほど大衆に近く，大衆の気分や考え方，あるいは社会に対する態度や道德観といったものを，直截的に色濃く反映するものではなく，「メロドラマ」は時代や地域の違いや移り変わりによって，内容や形式が様々に変化する

「メロドラマ」映画についての一考察

る、言ってみれば、世相や社会の特性を映し出す一種の鏡のようなものだからである⁽³⁾。この、「メロドラマ」が時代を映す鏡であり、時代の変化によって移ろう流動的な存在であるという特徴は、映画においてもむろん例外ではなく、特に 1960 年代後半から 1970 年代前半にかけての社会情勢の変化が「メロドラマ」映画にあたえた影響は著しいものであった。しかし、その点については後でまた述べることとして、ひとまず、「メロドラマ」を以上みてきたようなものとして、次に、「メロドラマ」映画が描くものをあらためて限定しておきたい。

「はじめに」において論者は、恋愛関係や「愛」を中心的な主題として描くものが「メロドラマ」映画であると断定したが、実は、この意見は、例えば先に挙げた辞書やブルックスによる定義において一言も「恋愛」や「愛」という言葉が使用されていないことからわかるように、あらかじめ決定されていることではない。「メロドラマ」というものがとりもなおさず「恋愛」を描いた物語であり、かつそれは主に「女性」的な視点によって描かれるものであるという考えは、一般的ではあるが、思い込みすぎず、少なくとも映画においては、それは大いなる誤解であるとする意見もある。

中村秀之はその著書である『映像／言説の文化社会学フィルム・ノワールとモダニティ』で次のような「事実」を指摘する。

「ニールは、三〇年代から五〇年代末までの業界紙誌を徹底的にリサーチして、当時の『メロドラマ』という語には『ペーソス、ロマンス、家庭生活』を特徴とするような『女性映画』という意味はなかったという事実を明らかにした。それどころか、『メロドラマ』とは『アクション、冒険、スリル』を売り物にする『男性的な』ジャンルの名称だったというのだ」⁽⁴⁾

「メロドラマ」映画についての一考察

さらに中村は、これと同様の事実が、ベン・シンガーによってサイレント期の「メロドラマ」映画においてもみられることが明らかにされているとも指摘しており、「メロドラマ」は映画（議論の対象となっているのはおもに「ハリウッド映画」である）においては、サイレント期から「五〇年代末までは」現在の従来の「メロドラマ」という言葉の語義理解とは逆の意味を持っており、現在における意味は、おもに 1970 年代以降のアカデミックな映画研究の場において生成されたものであることを示唆している⁽⁵⁾。

確かに、このような「映画史的事実」と前章に挙げたような「メロドラマ」の基本的性格とは矛盾はしないだろう。「メロドラマ」がスリルとサスペンスを主眼に置く物語形式であるとするならば、それは、かならずしも「女性」や「恋愛」を描いたものである必要はない。しかし、本論はこの「事実」を踏まえたい。なぜなら、中村や彼の引用するスティーブ・ニールが指摘する「事実」は、あくまでも当時の「ハリウッド映画を取り巻く広告、宣伝、受容の諸言説」⁽⁶⁾の中で決められた「過去」の「ラベル」としての意味であって、現在においてその「ラベル」が、まさにニールの言う「諸言説」によって「恋愛」や「女性」的といった「ラベル」に貼りかえられていることは明白だからである。また、本論は、このような「ラベル」の問題、すなわち、「メロドラマ」という言葉の意味の変遷や歴史、あるいは実のところそれは何であるのか、という問題にはそれほど関心はない。ことによるとその言葉はあらゆる物語を指し示してしまうほどの可能性を秘めているのかもしれないからであり、それよりも、本論の関心はあくまでも現在「メロドラマ」（映画）と一般的に呼びならわされている、一連の映画作品群、それそのものについての一考察であって、それが、すなわち「愛」という抽象的感情を映画においていかに描くか、という問題なのである。

「メロドラマ」映画についての一考察

2. 「メロドラマ」映画の特徴

さて、やや、前置きが長くなったが、いよいよ「メロドラマ」映画における試みについて考えていきたい。

「はじめに」でも述べたように、「メロドラマ」映画が「恋愛」を描くものであるとすれば、視覚メディアである映画においては、そのことは、きわめて本質的な困難を生じさせてしまう。それは、「恋愛」を描く際に中心となる感情である「愛」というものが目には見えないものであり、目には見えないものを、映像によって視覚化することは不可能であるという事実である。「メロドラマ」映画の特徴はすべて、この「見えないもの」を「見える」ようにさせなければならない、少なくとも観客にあたかもそうであるかのように錯覚させねばならない、ということがその要因としてある。そして、そのために「メロドラマ」映画はまず何をするか、その試みの第1歩は、登場人物の役割や関係性を明確にすることである。

誰が誰を「愛」しているのか、また誰が誰を「愛」しつつあるのか、あるいは誰が誰に「愛」されたいか、これらのことを即座に観客に理解させることが肝要なのである。なぜなら、このような関係性の明示は、「愛」が存在しうるその場、舞台をあらかじめ作り出すことであり、それがなければ「愛」を映画の中に存在させる（視覚化する）ことなどできないからである。そして、その関係性は、「愛」の視覚的表現に費やす時間が多くとれるように、できるだけ迅速に観客に理解させた方が良く、そのためには、なるべく類型化されパターン化された、登場人物の役割や関係であった方が良い。「メロドラマ」映画が、あのように早い段階での「ボーイ・ミーツ・ガール」／「ガール・ミーツ・ボーイ」を飽くことなく繰り返しているのはその理由による。その結果、観客は物語が開始するとすぐさまどの登場人物同士が「愛」し合うようになるのか

「メロドラマ」映画についての一考察

を予測することができ、時には、少しでも「メロドラマ」映画になれている観客であれば、物語の開始する以前から、キャスティング・タイトルを眺めただけで、その映画において要となる人間関係のある程度把握することさえできるだろう。また、この関係性はほとんどの場合、映画のはじめから終わりまで原則として不変である。物語の展開によって物理的に離ればなれになるというような表面上の関係の変化はあったとしても、「愛」し合うという本質的な関係性は決してゆらぐことはない。観客は、「メロドラマ」映画において登場人物の人間関係の把握やその劇的な変化にわずらわされることはなく、ある意味では安心してその「愛」情表現を堪能する場を与えられるのである。

この、明快でかつ固定化された関係性を舞台として、「メロドラマ」映画は「愛」を視覚化するわけであるが、その方法は大まかにいって2通りのやり方があるように思われる。あらかじめ、そのふたつをここで述べてしまうと、それは、役者の身体的表現によるものと、撮影等による映像的表現によるものの2種である。それぞれの特徴を具体的な作品例を挙げつつ以下にみていくことにしよう⁽⁷⁾。

まずは、身体的表現であるが、これを考えるうえでサイレント期の「メロドラマ」映画における役者の演技を無視することはできないだろう。言うまでもなく、音声としての台詞を発することのできないサイレント映画においては、その表現のかなりの部分を役者の身体に負うことになる。そして、それは時にきわめて特徴的で一種異様な感じのする過剰な形式となる。例えば、D・W・グリフィス監督の『散り行く花』(1919年 アメリカ合衆国)のクライマックスの場面。今で言うところのDV(ドメスティック・バイオレンス)を行う横暴な父親に、恋人のもとから連れ戻された少女(リリアン・ギッシュ)は、暴力から逃れ、家内の小部屋に閉じこもる。そこで少女は、恋人と永遠に引き離された絶望とその絶望を体現する父親への恐怖心からか、一心不乱に狭い室内をぐるぐると何度も立ち回り、時に、支離滅裂なダンスのような異様な動きで身

「メロドラマ」映画についての一考察

悶え、ついには何かに取り憑かれたようになり、そのまま息絶えてしまう。ここで見せられるリリアン・ギッシュの身体所作は、あたかも衣笠貞之助監督の『狂った一頁』(1926年 日本)における精神異常者のそれとほとんど同様のように見えるほど、情緒不安定で、熱にうかされた、ヒステリックな、ほとんど病的なものである。このような動きは、同じくリリアン・ギッシュ主演の「メロドラマ」映画である『東への道』(1920年 アメリカ合衆国)や『嵐の孤児』⁽⁸⁾(1921年 アメリカ合衆国)、あるいは『ラ・ボエーム』(1926年 アメリカ合衆国)などにおいても同種のものが見られる。リリアン・ギッシュが初期の「メロドラマ」映画を代表するスターであることを考えれば、彼女の動きが「メロドラマ」映画的な身体表現であるということもできるだろう。そして、これらはすべて、「愛」の喪失や「愛」の危機における動きであり、つまり、「愛」という感情によって精神が不安定になり、その身体に著しい乱れを生じさせるのである。このことは同時に、身体の乱れの過剰さがその登場人物の強い「愛」を感じさせる要因ともなり、すなわち、ここにおいてはギッシュの身体所作、身体表現そのものが「愛」という目に見えないものの視覚的表現となるのである。この方法による「愛」の表現は、サイレント期のみならず、トーキー以後、特に1950年代においても、例えば家族間の「愛」をテーマとしたニコラス・レイ監督『理由なき反抗』(1955年 アメリカ合衆国)におけるジェームズ・ディーンに代表されるような、いわゆるアクターズ・スタジオ系のオーバーな演技に受け継がれていると言えるだろう。また、サイレント／トーキーに関わらず、「メロドラマ」映画において、「愛」によって死ぬ登場人物のきわめて多いことも、単なる物語的な要請のみではなく、身体表現による「愛」の視覚化の方法のひとつである。先の『散り行く花』や『ラ・ボエーム』はもちろん、ジョージ・キューカー監督の『椿姫』(1937年 アメリカ合衆国)やフランク・ボサーギ監督の『武器よさらば』(1932年 アメリカ合衆国)、マービン・ルロイ監督の『哀愁』(1940年 アメリカ合衆国)、ジュリアン・デュヴィヴィエ監

「メロドラマ」映画についての一考察

督の『アンナ・カレーニナ』(1948年 アメリカ合衆国)、ダグラス・サーク監督の『風と共に散る』(1957年 アメリカ合衆国)など、枚挙にいとまがないほどの作品で、「メロドラマ」の登場人物は死んでいる。これらの「メロドラマ」映画における彼女／彼らの死因の大半は、恋人と引き離されたことを主な原因とする病気であるか、もしくは、諸処の事情で恋人との関係が引き離された絶望からの自殺である。また、死なないまでも、レオ・マッケリー監督の『邂逅』(1939年 アメリカ合衆国)のようにヒロインの交通事故によって「愛」し合う男女がすれ違いをおこしたり、あるいはマービン・ルロイ監督の『心の旅路』(1942年 アメリカ合衆国)のように男性の記憶喪失および心身薄弱がヒロインとの出会いをひきおこしたり、というように、登場人物の身体的事態が「愛」の成立や不成立に深く関わることも数多い。つまり、これらの例によって示されるのは、「メロドラマ」映画においては、「愛」および「愛情」の欠損がありえないほど直截的に身体欠損に結びついており、また逆に、身体的状態が「愛」の状態と直截的に結びついている、という特徴である。そのふたつは、「メロドラマ」映画においては分ち難いものとして扱われ、「愛」するものの身体は「愛」とほとんど同様の意味を持つことになる。ここでもまた、身体表現が「愛」の存在を表明しているのである。

次に、映像的表現についてはどうであろうか。

「メロドラマ」映画の映像的特徴は、ふたつの、一見してそれとわかる映像によって、代表されと言えるだろう。それは、主にモノクロ作品におけるソフト・フォーカスによる映像と、主にカラー作品におけるディープ・フォーカスによる映像である。それらの映像は、映画の中の、とりわけロマンティックな場面、あるいは感情が劇的に盛り上がる場面においてよく使用され、その独特で一種異様な雰囲気は、「愛」という抽象的な感情の存在を観客に感じさせる効果を持っているのである。具体的にみてみよう。まずは、ソフト・フォーカスによる映像であるが、これは、先に述べた関係性の明示とも関わってく

「メロドラマ」映画についての一考察

る。例えば『武器よさらば』や『邂逅』、『哀愁』、『アンナ・カレーニナ』などにおける、「ボーイ・ミーツ・ガール」（「ガール・ミーツ・ボーイ」）の場面で、ヒロインと、相手役は見つめ合い、その様がそれぞれの表情のアップの切り返しによって表現されるのだが、その時、そのアップの映像は多くの場合、顔に薄く紗がかかったかのような、おぼろげな照明とソフト・フォーカスによって撮られている。あるいは、最初の出会いの場面以外においても、『武器よさらば』における、病室での密やかな結婚式の場面や、ふたたび戦地に赴かなければならなくなった米兵と従軍看護婦の別れの場面、最後のヒロインとの死に別れの場面、『哀愁』における「蛍の光」が流れる閉店間際のレストランでのダンス場面、『邂逅』における、小さな礼拝室での祈りの場面、など、登場人物の感情が盛り上がるような場面では、表情や時には画面全体が、同様にソフト・フォーカスによって捉えられている。また、『アンナ・カレーニナ』で青年将校が人妻アンナに告白する雪夜の駐車場の場面では、降りしきる雪の映像がソフト・フォーカスで撮られたヒロインの表情の上に合成され、おぼろげさがより強調された映像になっている。このような、俳優の顔や画面全体が、ぼんやりと浮かび上がるような映像は、特に戦前のモノクロ映画において頻繁に見られるものだが、その撮影技術によるあからさまな画面の加工は、当然のことながら、普通に撮られた映像とは異なり、独特の効果を見るものに与える。その効果とは、ある種の神秘的な雰囲気であり、崇高な精神世界の存在の印象である。「メロドラマ」映画において「愛」の場면을このような映像で捉えるということは、純粹に精神的で真剣なものであるべき「メロドラマ」映画における「愛」を、「結婚」という儀式に代表される神聖さや神秘性によって保証するということである。つまり、「愛」する者は、「神秘的」な雰囲気を持つソフト・フォーカスによってその姿が捉えられることで、あたかも「神への祈り」を行う者と同等であるかのように見え、そうすることで、視覚的に「愛」という目に見えない感情の存在の確実性と、その正当性が表現されるの

「メロドラマ」映画についての一考察

である。

ディープ・フォーカスによる映像はそれよりももっとダイレクトに感情が表現されている。その場面の大部分が深焦点レンズで撮られたという⁽⁹⁾『風と共に散る』の冒頭場面を例にとってみよう。そこでは、深夜、アメリカ郊外の工業都市を酒瓶片手に自動車で暴走する若い男と、ある大邸宅で彼を待つ3人の男女の姿とが並行的に描かれるのだが、まず、夜の場面が露出調整によって日中に撮られている、いわゆる「アメリカの夜（デイ・オブ・ザ・ナイト）」であることで、夜空が明晰な青空としてはっきりと映っていること、また、車中のアップの背後に、スクリーンプロセスによってロケ画面があからさまに合成されていること、大邸宅においては、クレーン撮影によって画面が窓外から部屋内部へと途切れることなく移動すること、また、その際、風になびく真っ白なカーテンが画面を遮るような形で常に映り込んでいること、室内の装飾、特に燭台やシャンデリアなどの照明器具が過度に光り輝いていること、これらがすべてテクニカラーでかつディープ・フォーカスによって捉えられており、その結果、この一連の場面の映像は色彩が極端に強調され、隅々まで映し込んだ映像は明晰すぎるくらいであり、極彩色でギラギラとした、息苦しい圧迫感で満たされている。このような映像はソフト・フォーカスのそれとはことごとく対照的である。それは、このような場面が多く50年代に撮られたということもあるのだろうが、いずれにせよ、その映像的な過剰さは、映画全体にどこか切羽詰まったような雰囲気や、突き放したような感じを与えており、同時にまた、ひどく様式的で審美的に誇張された、ほとんど戯画的と言ってよいような空気をともなっている。『風と共に散る』においては、それは、上流階級の人々の行き詰まった「愛」を表現している。この時期の「メロドラマ」映画が家庭内部の様々なトラブルにさらされる「愛」をその主題として主に扱っていることは良く指摘されていることではあるが、そのような「愛」の不安定さが、ディープ・フォーカスの映像によって、しばしば誇張と言ってもいいほど

「メロドラマ」映画についての一考察

に強調され、具体的、直截的に示されているのである。

このように、「メロドラマ」映画において「愛」は映像的にはソフト・フォーカスやディープ・フォーカスによって視覚化されようとするのだが、それらは神秘的な雰囲気によつて過度に様式的で戯画的な雰囲気によつて、いずれともきわめて非＝現実的な表現として画面に表されている。また、先に述べた身体的表現においてもそれは非＝現実的であると言えるだろう。「愛」のために死ぬことはもとより、「愛」によつて死ぬような身体が実際にありえないことなどは、考えてみなくてもわかることである。つまり、「メロドラマ」映画における視覚化の試みの成功は、このような非＝現実的な空間の演出が、どこまでもっともらしくできるか、また、「メロドラマ」と呼ばれる多くの映画においてどこまで一般化し、定型化できるか、ということにかかっているのである。「メロドラマ」映画がその表現の多少の差こそあれ、形式的には一様な印象を与えてしまうのはそのためなのであるが、とにかく、「メロドラマ」映画は「愛」という、目に見えないという意味においては現実的ではない抽象的感情を、非＝現実的な身体や映像を視覚的に見せることによつて、あたかもそれが見えるかのようにすることを、目指しているのである。その意味においては、「メロドラマ」映画ほど、いわゆる「リアリズム」から遠い映画もないだろう。

しかし、「アンチ・リアリズム」映画としての「メロドラマ」映画は先にも述べたように、1960年代後半頃、その主たる場であった「ハリウッド」において決定的と言えるかもしれない危機を迎える。「夢の工場」であった「ハリウッド」が「リアルさ」を追い求めるようになるのである。最後に、この「メロドラマ」映画の危機を指摘することで、本論を終えたい。

3. おわりに 「メロドラマ」映画の変貌

1968年10月、「ハリウッド」映画が大きく変化していくことを強く印象付

「メロドラマ」映画についての一考察

ける決定がなされた。1934年の施行から30年以上にもわたって「ハリウッド」映画の内容および表現を規定してきた、いわゆる「プロダクション・コード」体制が事実上破棄され、「レイティング・システム」制の導入が決定されたのである⁽¹⁰⁾。この決定は、それに先立つ約10年間に於いて、主に性描写と暴力描写がどんどん過激化し直接的なものになっていったことに対して、ついに歯止めを利かすことができなかったということの証左であり、その結果、映画製作者たちは名実共に映画の主題と表現において大幅な選択の自由が与えられることになった。そしてこの時期、「ハリウッド」映画の表現は、「過激さ」を、「芸術的」および「商業的」な要請としてますますエスカレートさせていく。それはもちろん、一義的にはエキセントリックで見世物的な意味合いが強いものであったのだが、一方では、「リアルさ」への志向でもあった。「ハリウッド」はこれまでの単純な勧善懲悪の世界観を否定し、非＝現実的な「夢」を量産するのではなく、当時の現実世界が抱えていた様々な社会問題を具体的に取り上げる、「現実」に根ざした作品を多く製作するようになる。「メロドラマ」映画も否応無く、そのような状況の変化、時代の変化の影響を色濃く受けることになる。例えばそれは、「メロドラマ」映画が前提とする、「愛」というものの純粋な「精神性」と「神聖さ」、それを保障する場としての「結婚」および「家庭」の価値を否定すること、もしくは少なくともそれへの疑問を呈することとして表れる。確かに、1950年代においても「愛」の純粋さや「家庭」の存在が確定的に描かれていたわけではなく、その時期のいくつかの「メロドラマ」映画において、「家庭」は単純な幸福の場所ではなかった⁽¹¹⁾。しかし、それでもなお、『理由なき反抗』や『悲しみは空の彼方に』（1959年 アメリカ合衆国）でのように、「幸福な家庭」や「愛」の永続性は望まれていたし、最終的にそれが実現することが求められていた。だが、1960年代においては、そのような「メロドラマ」映画が根本的に信じてきた価値そのものが否定されるかのような映画が出現するようになる。それをよく象徴する映画とし

「メロドラマ」映画についての一考察

て、マイク・ニコルズ監督の『卒業』（1967年 アメリカ合衆国）が挙げられるだろう。現在ではこの時期の「恋愛」映画を代表する「名作」として名高いこの映画は、当時の「メロドラマ」映画をめぐる状況の変化を端的に示している。まず、そこで描かれる青年と人妻との「恋愛」は、肉感的で官能的で、ただ快楽のみに根ざしたものとして描かれており、人妻が誘惑者であり、恒常的に多くの若者を誘惑していることが示唆される点など、従来の純粹で運命的で真剣な、そしてできればプラトニックな関係であるべき「恋愛」関係とは真向から対立するものである。また、名場面として有名なラストの教会での花嫁強奪シーン。これは、言うまでもなく「結婚」という儀式的全面的な否定である。もちろんこの場面はフランク・キャプラ監督の『或る夜の出来事』（1934年 アメリカ合衆国）における同様の場面の本歌取りなのであるが、『或る夜の出来事』にはあって『卒業』にはない、花嫁強奪後の本当に「愛」するものの「正しい」「結婚」の描写の有無が重要なのである。『卒業』では、花嫁（それは人妻の娘でもある）を奪い去った後、青年と彼女は、バスの最後尾に乗り込み、映画は2人の意味深なカメラ目線によって終了している。この視線は2人の先行きの不安をあからさまに暗示している。彼らは「結婚」という行為を自ら否定することで、まさに自分たちの「愛」（の永続性）それ自体をも否定してしまったことに、この瞬間気付いたのである。『卒業』はこのようにして、これまで「メロドラマ」映画が信じていたものを否定し、それが非＝現実的なものであることをあらためて露呈させ、その事実を突きつけたのである。

もちろん、『卒業』によって、「メロドラマ」映画が完全になくなったわけではなく、「恋愛」映画はそれ以後も撮られ続けている。しかし、これまでのように、非＝現実的な「夢物語」としての「メロドラマ」は影を潜めたとしか言えないだろう。「女性」たちはかつてのように「愛」という精神世界と直截的に結びついた身体であることをやめ、「結婚」や「家庭」に依存するような受動的な存在であることから、現実社会により積極的に参加する、能動的な存在とし

「メロドラマ」映画についての一考察

て描かれるようになる。例えばシドニー・ポラック監督の『追憶』（1973年 アメリカ合衆国）における女性左翼主義者のように、彼女たちは「恋愛」を与えられるのではなく、自ら主体的に「愛」し、また「愛」することをやめるのである。また、映像表現においてはもはやソフト・フォーカスは画面のカラー化、大型化にしたがい完全に過去の産物となり、ディープ・フォーカスはダグラス・サークやニコラス・レイなどの一部の監督のもののみが「作家的」として、ライナー・ヴェルナー・ファズビンダーやダニエル・シュミットらヨーロッパの「作家」らに評価され、模倣されることで「キッチュ」な様式として生き延びたに過ぎない。

このように、本論でみてきたような「メロドラマ」映画における「愛」の視覚化の試みは、それが非＝現実的な方法によってなされていたがために、ある時期を境に急速に衰退していくことになった。しかし、現在、特に1990年代のふたつの映画において、その試みが復活したようにも思える。その2本の映画とはクリント・イーストウッド監督の『マディソン郡の橋』（1995年 アメリカ合衆国）とジェームズ・キャメロン監督の『タイタニック』（1997年 アメリカ合衆国）である。論者はこの2本の「メロドラマ」映画における「愛」の視覚化の試みを通じて、以前とはまた異なった方法による、言ってみれば「現代的」な「メロドラマ」映画が出現したのではないかと、考えているのだが、それについての考察は次回に譲って、ひとまずは「メロドラマ」映画に関する一考察をここで終えることとしよう。

註

- (1) 鍵括弧部分は、早稲田大学坪内博士記念博物館編著『演劇百科大事典』平凡社版 1961年「メロドラマ」の項より抜粋
- (2) ピーター・ブルックス著（四方田犬彦，木村慧子訳）『メロドラマ的想像力』産業図書株式会社 2002年 p. 35
- (3) 「メロドラマ」の内容や表現が時代によって様々に変化・変容する点について

「メロドラマ」映画についての一考察

は、18世紀－19世紀のフランスにおける「メロドラマ」演劇を論じた、ジャン＝マリー・トマソー著（中條忍訳）『メロドラマ フランスの大衆文化』晶文社 1991年を参照

- (4) 中村秀之著『映像／言説の文化社会学 フィルム・ノワールともモダニティ』岩波書店 2003年 なお、文中のステイブ・ニールの調査については、Neale, Steve, *Genre and Hollywood*. Routledge. 2000. p. 69を参照
- (5) 前掲書, p. 245 また、ベン・シンガーに関しては、Singer, Ben, “Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly.” In *Silent Film*, ed. Richard Abel, Rutgers University Press, 1990–1996. p. 163–p. 193. を参照
- (6) 前掲書, p. 29 (Neal, 2000, p. 2–p. 3)
- (7) これ以外に、「聴覚的」表現として「メロドラマ」映画における音楽の問題も無視できない。最初に確認したように「メロドラマ」の語源である「メロス」とは音楽を意味することであり、映画においてもトーキー以後は特に「ドラマ」と密接に結びついている。例えば、オペラの映画化である『ラ・ボエーム』はトーキー時代に2度にわたってリメイクされ、『椿姫』ではヴェルディのオペラにおける有名なアリア「ああ、そはかの人か」のメロディがテーマ曲として繰り返し使用されている。また、『武器よさらば』のヒロインの死の場面のよう、「メロドラマ」映画におけるクライマックスはオーケストラによる劇的な音楽によって盛り上げられる。さらに、『風と共に散る』や同じくサーク監督の『間奏曲』（1956年 アメリカ合衆国）、『悲しみは空の彼方に』（1958年 アメリカ合衆国）、レオ・マッケリー監督の『めぐり逢い』（1957年 アメリカ合衆国）など、多くの「メロドラマ」映画がそのタイトルバックに映画と同名の主題歌を流している点も「メロドラマ」映画の形式的特徴であると言える。そしてまた、アーヴィング・ラバー監督の『アメリカ交響楽』（1945年 アメリカ合衆国）やジョージ・シドニー監督による『愛情物語』（1956年 アメリカ合衆国）などの音楽そのものが物語の中心にあるような、いわば音楽「メロドラマ」映画とも呼ぶべき映画の存在もまた考慮する必要があるだろう。
- (8) 『嵐の孤児』におけるリリアン・ギッシュの身体所作については、ピーター・ブルックス著（四方田犬彦、木村慧子訳）『メロドラマ的想像力』産業図書株式会社 2002年, p. 6–p. 7を参照
- (9) トマス・エルセサー著（石田美紀、加藤幹朗訳）「響きと怒りの物語 ファミリー・メロドラマへの所見」（岩本憲司、武田潔、斉藤綾子編『新映画理論集成① 歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社 1998年 p. 14–p. 43）を参照
- (10) プロダクション・コード体制の瓦解へ至る過程については、遠山純生著「プロダ

「メロドラマ」映画についての一考察

クシオン・コード撤廃に向けて」(上島春彦＋遠山純生著『60年代アメリカ映画』株式会社エスクァイア・ジャパン 2001年 p. 33-p. 52)を参照

- (11) 例えばニコラス・レイ監督の『孤独の場所で』〔原題：In a Lonely Place〕(1950年 アメリカ合衆国)やダグラス・サーク監督の『悲しみは空の彼方に』〔原題：Imitation of Life〕の原題に如実に示されているように、この時期の「メロドラマ」映画においては「家庭」の存在は時に、「Lonely Place」(孤独な場所)で「Imitation」(紛い物)であった。

(大学院文学研究科博士課程後期課程)