

古典的ハリウッド・ミュージカルにおける ミュージカル・ナンバー開始の演出： 『雨に唄えば』(1952)を代表例として

木 村 建 哉

序

ミュージカル映画と聞けば、「人が突然歌い出し踊り出して、とても付いて行けない」といった印象を述べる人が後を絶たない。しかし、少なくとも古典的ハリウッド・ミュージカル¹⁾、とりわけ映画オリジナルの作品に関する限り、そのような印象は事実とは掛け離れている。舞台のミュージカルが、古典的ハリウッド映画の集めるべき観客数と比較すれば圧倒的に少数の観客、即ち基本的には熱心なミュージカル・ファンと、一生に一度位は舞台のミュージカルでも見てみようかという人々（例えばニューヨークやロンドンを訪ねた観光客）を主として相手にしていればよいのに比べて、古典的ハリウッド・ミュージカルは、中核的なミュージカル映画ファンにはとどまらない多数の一般観客を、しかも一定程度以上の頻度で劇場に呼ぶことが出来なければ各作品の莫大な制作費を回収できないのである。

古典的ハリウッド・ミュージカルは、必ずしもミュージカル映画の熱心なファンとは限らない多数の観客に違和感を感じさせないために、ミュージカル・ナンバーを開始する際には演出に様々な配慮を尽くした²⁾。ハリウッド・ミュージカルがそうした配慮をほとんど捨て去り、メジャー会社が基本的にはブロードウェイでヒットした舞台ミュージカルのみを、ごく稀にのみ大作として、原則的には舞台作品の内容を大きくは変更することなしに映画化するようになるのは決定的には1960年代以降のことであり³⁾、「人が突然歌い

出し踊り出す」事態がハリウッド・ミュージカルに出現することになるのはそうした大作ミュージカル映画においてである。

本論考では、古典的ハリウッド・ミュージカルにおいて、ミュージカル・ナンバーが始まり、登場人物が歌い出し踊り出すことを不自然と感じさせないための演出上の配慮がどのようなものであるかに関して、まずそうした演出に要求される基本的な条件を確認する。

その上で、古典的ハリウッド・ミュージカルの黄金時代（1940年代末から1950年代初頭）の頂点を飾る代表的な傑作と目される『雨に唄えば』*Singin' in the Rain*（ジーン・ケリー&スタンリー・ドネン Gene Kelly&Stanley Donen、1952年）⁴⁾に登場するミュージカル・ナンバーの開始に当たっての様々な演出上の配慮を、具体的かつ詳細に分析する。

以上のような考察を通じて、古典的ハリウッド・ミュージカル、少なくともその代表的な傑作が、いかに緻密に作られているかということ、そしてそこでは登場人物が出し抜けに歌い出し、踊り出すことなどほとんどありはしないということを明確にする。

1. 古典的ハリウッド・ミュージカルにおけるミュージカル・ナンバー開始の演出の基本的条件

1.1. 状況または雰囲気の設定

ミュージカル・ナンバーが始まっても不自然さ、唐突さを観客に感じさせないためには、それが始まる前に、登場人物が歌い出し、踊り出しても不自然、あるいは唐突ではない状況または雰囲気を設定しておくことが必要である⁵⁾。

リック・アルトマンはミュージカル映画を、1. フェアリーテイル・ミュージカル、2. ショウ・ミュージカル（一般に言うバックステージ・ミュージカル）、3. フォーク・ミュージカル（folk musical）の3つのサブジャンルに分類している（Cf. ALTMAN 1987 → 1989: ch.5, esp.119-128.）。アルトマンによれば、これら三つのサブジャンルは、いずれも「見せかけ・

ごっこ遊び (make-believe)』をそれぞれのやり方で具体化したものである (ALTMAN:127)。

フェアリーテイル・ミュージカルは、現実とは「別の場所 (another place)」、御伽噺の世界や、古典的ハリウッド・ミュージカル公開時の主としてアメリカの多くの観客にとっては行きたくても行けないヨーロッパや南米等の異郷で展開される⁶⁾。代表例としては、アルトマンが挙げている多数 (cf. ALTMAN 1989:371-378) の内から、『オズの魔法使い』*The Wizard of Oz* (ヴィクター・フレミング Victor Fleming, 1939年)、『トップ・ハット』*Top Hat* (マーク・サンドリッチ Mark Sandrich, 1935年)、『踊る大紐育』*On the Town* (ジーン・ケリー&スタンリー・ドーネン、1949年、当時の多くのアメリカ人観客にとっては、ニューヨークは行きたくても行けない夢の街だった) 等を挙げておく。フェアリーテイル・ミュージカルでは、現実を離れた夢の世界でストーリーが展開し、そもそも現実的な理屈が少なくとも一部は宙吊りにされているのだから、登場人物達が歌い出し、踊り出してもそれほど不自然、あるいは唐突ではない。ただし、とりわけ舞台が異郷である場合には、現実的な理屈が完全に宙吊りにされているわけではないのだから、ミュージカル・ナンバー開始の前に、それが始まって不自然、あるいは唐突ではない雰囲気盛り上げておく必要がやはりあるだろう。

ショウ・ミュージカルは、映画の中で主人公達がミュージカルの舞台の上演 (時にはミュージカル映画の制作) を目指している、というものであり、「見せかけ・ごっこ遊び」は観客の現実的な身体とは「別の身体 (another body)」において展開される。例は、初の長編トーキー映画『ジャズ・シンガー』*The Jazz Singer* (アラン・クロスランド Alan Crosland, 1927年) に始まって、『雨に唄えば』を含めて余りに多数に渡り、おそらくはハリウッド・ミュージカルの大多数を占めるだろう⁷⁾。そこにおいては、リハーサルや本番の舞台で歌い、踊ることは、現実的な動機付け (realistic motivation)⁸⁾ を与えられている。また、映画内の現実において登場人物達が現実的な動機付けなしに歌い出し、踊り出す場合であっても、既に登場人物達がリハーサル等で歌い踊っているところを見ている観客にとっては、違和感が減殺される。また、ショウ・ビジネスの世界が一般の観客にとっては御伽の国や異郷にも似た夢

の世界であることも、違和感の減殺に一役買うことになる。とはいえ、ここでもやはり、現実的な理屈が完全に宙吊りにされているわけではないのだから、現実的な動機付けが与えられていないミュージカル・ナンバーの開始の前には、それが始まって不自然・唐突ではない雰囲気盛り上げておく必要がある。

フォーク・ミュージカルにおいては「見せかけ・ごっこ遊び」は、古き良きアメリカという、現実とは「別の時代(another time)」において展開される。そこでは、祭りや行事の場などで人々が歌い踊ることはある程度は現実的な動機付けを与えられていれば、逆に現実的な理屈がやはり一部は宙吊りにされているため、登場人物達が現実的な動機付けなしに歌い出し、踊り出す場合であっても不自然さは減殺される。とはいえ、ここでもやはり、現実的な理屈が完全に宙吊りにされているわけではないのだから、そのような場合には、歌や踊りが始まって不自然・唐突ではない雰囲気を作り上げておく必要がある。

1.2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

歌い踊ることに現実的な動機付けが十分に与えられている場合を除けば、ミュージカル・ナンバーが始まって不自然さ、唐突さを観客に感じさせないためには、事前に状況を設定し、あるいは雰囲気を盛り上げておくだけでなく、その開始の瞬間そのものを不自然・唐突と感じさせないこと、言い換えれば、歌い出し、踊り出しをスムーズなものとし、映画世界内のものではない(non-diegeticな)伴奏音楽の導入も観客にそれと意識されないように行う必要がある。

なお、ミュージカル映画においては、現実的な動機付けを与えられた(diegeticな)伴奏音楽が、映画世界内のものではない(non-diegeticな)伴奏音楽へと滑らかに移行する 경우가しばしば存在する。『雨に唄えば』の中にはこのような例が出て来ないので、他の古典的ハリウッド・ミュージカルから一例を挙げておけば、*For Me and My Gal* (バスビー・パークレー、1942年、日本未公開)の“The Bells Are Ringing”のナンバー(この曲はこの映画の中で2度取り上げられるがその最初の方)において、最初はジョー・

ヘイドン（ジュディー・ガーランド）がピアノを弾きながらこの曲を歌い始めるが（ピアノ伴奏はこの時点では完全に現実的に動機付けられていて、diegetic である）、やがてそこに non-diegetic なオーケストラ伴奏が加わり、ジョーはピアノを離れてハリー・パーマー（ジーン・ケリー）とデュエットしながら踊り出す。しかもオーケストラ伴奏に加えて、ピアノの演奏も聞こえ続けている。

ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出の具体的な諸様相については、第2節で『雨に唄えば』に即して分析するが、この演出にこそ、古典的ハリウッド・ミュージカルにおけるミュージカル・ナンバー開始の演出の中でも最大の配慮が払われていると言って良い。

1. 3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

登場人物が歌い出し踊り出すことに唐突さ、不自然さを感じさせないための配慮の内には、ミュージカル・ナンバーを物語の展開の内にしっかりと位置付け物語の内容・構造と関連付けるということをも、基本的なものとして含める必要がある。しかし、この配慮は、舞台ミュージカルとも基本的に共通する部分が多く⁹⁾、また、基本的には演出の問題である以上に脚本の構成の問題であるので、本論考では視聴覚的な演出上の配慮が関連する場合を中心に、必要な範囲で言及するに止める。

2. 『雨に唄えば』におけるミュージカル・ナンバーの開始の演出

以下、『雨に唄えば』におけるミュージカル・ナンバーの開始に際しての様々な演出上の配慮を、ナンバーの登場順に（ただし、曲が断片的にのみ歌われる場合は除外する）、第1節で議論した条件ごとに分析していくこととする。

2. 1. “Fit as a Fiddle”

クレジットタイトルの前にジーン・ケリー、ドナルド・オコナー、デビー・レイノルズの3人によって“Singin’ in the Rain”が歌われるのを除けば、映

画内での最初のミュージカル・ナンバーである。

2.1.1. 状況または雰囲気の設定

主人公である映画スター、ドン・ロックウッド（G・ケリー）の回想の中で、ドンとその親友でドンも所属するモニュメンタル・ピクチャーズの「ピアノ弾き（piano player）」（サイレント映画の撮影現場でピアノを演奏してムードを高める役割）であるコズモ・ブラウン（D・オコーナー）が、ヴォードヴィルの巡業先である田舎の劇場で歌い踊っているという状況設定で、二人の歌と踊りは現実的に動機付けされている。

2.1.2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

このミュージカル・ナンバーは現実的に動機付けされているので、開始の瞬間の特段の演出はない。

2.1.3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

このナンバーの直前には、ドンとコズモの二人が、アマチュア・ナイト（素人が舞台芸人になるための登竜門）でドタバタ芸（バーレスク）を演じているのが映像で示されている。このナンバー自体もバーレスクとまでは言えないが、かなりコミカルなものであり、この映画の最初のミュージカル・ナンバーである本ナンバーで、彼らがショウ・ビジネスの底辺からのし上がってきたことが示されている。これは、この映画全体の物語構造を考える上で極めて重要である。なぜなら、『雨に唄えば』のメインプロットは、トーキーの到来とともに、娯楽の王様である映画が台詞という要素を演劇的（芸術的）に取り込もうとするが失敗し、それを歌と踊りというヴォードヴィル（アメリカの娯楽の神話の根源）の芸の力を借りて乗り越えるというものだからである。この点で、このナンバーを含むドンの回想において、言葉による語りを映像が、そして映像における歌と踊りが完全に否定しているのは、映画の物語構造を確実に先取りしている¹⁰⁾。

また、「ヴァイオリンみたいにピンピンで、恋の準備は出来ている…間もなく教会の鐘が鳴るだろう [Fit as a fiddle, ready for love…Soon the church

bells will be ringing]」¹¹⁾ という歌詞は、ドンが間もなくキャシー・セルダン (D・レイノルズ) との間に実らせる恋を予告してもあるだろう¹²⁾。

2. 2. “All I Do Is Dream of You”

2. 2. 1. 状況または雰囲気の設定

ドンとリナが主演の劇中映画『宮廷の反逆児 (The Royal Rascal)』のプレミアの終了後に、彼らやコズモの所属するモニュメンタル・ピクチャーズの撮影所長 (the head of the studio) である R・F・シンプソン (ミラード・ミッチェル) の豪邸で開かれているパーティーの余興としてキャシー・セルダン (D・レイノルズ) を中心とした踊り子達^{センター}が歌い踊るナンバーという状況設定であり、パーティーにはバンドも呼ばれているため、このナンバーも現実的に動機付けされている。

2. 2. 2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

このミュージカル・ナンバーも現実的に動機付けされているので、開始の瞬間の特段の演出はない。

2. 2. 3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

キャシーは、ドンとの最初の出会いの時には、自分をいきなり口説きに掛かった彼に腹を立てて、映画は台詞のない「黙り芝居／バカなショウ (dumb show)」であり、「演技とは…素晴らしい台詞のことで、そうした輝かしい言葉を話すことでしょ。(Acting means…wonderful lines—speaking those glorious words.)」と、シェークスピアやイプセンの名を挙げつつ映画と映画俳優をほとんど全否定する。そう言う自分は何者かと問われた彼女は、舞台女優の卵で、やがてはニューヨークに行く積もりだと答えていた。

しかし、(映画内の) 現実のキャシーは、パーティーに派遣される踊り子であり、舞台にさえ立てないエンターテインメントの最底辺に位置している。彼女は、もしかしたらストレート・プレーの女優へのステップとして踊り子をしているのかも知れないが¹³⁾、その踊り振りの見事さが彼女をエンターテイナーとして観客に印象付ける。巨大なケーキ (の模型) から飛び出す、

という登場の仕方、ナンバーが終わった後に、ドンがリナに向かって、キャシーは自分たちとは違う高いところにいるれっきとした舞台女優 (“someone lofty and far above us”) で、映画から学ぶことなど何もないのだと皮肉を言うと、「これは映画で覚えたことよ！（Here's one thing I've learned from the movies!）」と叫びながらドンにパイならざるケーキを投げつけるところも、(勿論 20 年代という時代を思い出させるという狙いは別にあるとして) 彼女がスラップスティックなエンターテイナーであるという印象を強めている。ドンを狙ったケーキがリナに命中してしまうのは、スラップスティック・コメディのパイ投げにおいて、パイは決して狙った相手には当たらないという鉄則を踏まえているだけでなく、トーキー化への対応において (そしてドンを巡る恋の争いでも)、エンターテインメントの根源として神話化されたヴォードヴィル的なもの¹⁴⁾ から出発している点でキャシーがリナに勝利を収めるということを予告している。

ラヴ・ソングである歌詞の内容が二人の恋を先取りしていることは言うまでもない。

2. 3. “Make 'em Laugh”

パーティーの夜以来 3 週間、キャシーを捜し続けているドンだが、彼女はケーキ投げ事件で踊り子の派遣クラブを首になっていて、消息は杳として知れない。落ち込むドンを励ましてコズモが歌い踊るのがこのナンバーである。

2. 3. 1. 状況または雰囲気の設定

コズモが歌い踊ることは現実的な動機付けを与えられていない。このナンバーは、『雨に唄えば』の中で、映画内現実の中で登場人物が現実的な動機付けなしに歌い出し、踊り出す最初のナンバーである。しかし、最初の二つのナンバーが現実的に動機付けられていたことで、登場人物が歌い踊ることへの観客の抵抗は既にある程度弱まっている。それ以上に重要なのが、このナンバーが歌われ、踊られる場所が、モニュメンタル・ピクチャーズの撮影所ドリーム・ファクトリー (夢の工場) であるということで、我々観客は、複数の映画の撮影の様子や、様々な扮装した役者達や諸々の道具を運ぶスタッフ達が行き交う姿を見

て、現実の理屈が一部宙吊りにされた世界へと、ミュージカル・ナンバーの開始の前から引き込まれている。

2.3.2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

ミュージカル・ナンバーの開始前のコズモの台詞がだんだんと芝居掛かってくる。その際中に、コズモは運ばれていた衣装の中から帽子を手にとって被り、ピアノに向かって弾き語りを始める。サイレント映画の撮影現場では雰囲気を高めるために音楽を演奏することがしばしばあり、アップライト・ピアノが撮影所にあることも、ヴォードヴィリアン出身で「ピアノ弾き」として雇われているコズモがふざけてヴォードヴィル芸を交えた弾き語りを始めることも、現実的に動機付けされている。コズモの芝居がかった台詞のリズムが、台詞から歌への移行を滑らかなものとしている。それに加えて、コズモが歌い出し踊り出す瞬間、そして同時にオーケストラの伴奏が鳴り出す瞬間の直前に、彼がピアノの鍵盤の上から床へと飛び降りる大きな動作とドサッという大きな音が入っていて、こちらへと観客の注意が惹かれることで、歌い出し、踊り出しの瞬間の、そしてオーケストラ伴奏が開始される瞬間の不自然さがかなりの程度隠蔽されている。

2.3.3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

このミュージカル・ナンバーでは、コズモを演ずるD・オコーナーが、ヴォードヴィル一家に生まれ育ったバックグラウンドを生かして¹⁵⁾、様々のヴォードヴィル芸（木材に打たれて倒れる、顔面の変形、人形との絡み、最後の宙返り等々）をナンバーに織り込んでいる¹⁶⁾。ナンバー開始前の台詞でコズモが、ドンには役者なのだから「ショウに休みはない（The show must go on.）」と呼び掛け、歌詞でも「シェイクスピアを学んで偉くなっても、批評家の受けは良いが食うに困る。ただバナナの皮で滑って転べば世間は大受けだ。（Now you could study Shakespeare and be quite elite/ And you could charm the critics and have nothing to eat/ Just slip on a banana peel/ The world at your feet）」と歌われているのだから、このナンバーは、ショウの本質がドタバタのエンターテインメントであることを主張し、そしてドンと

コズモが正にそこからスタートしてきたことを改めて強調している。

ナンバー開始前には、コズモが「笑え、道化師！（Ridi, Pagliacci!）」とイタリア語でドンに呼び掛けていたことも、彼らのエンターテイナー、ヴォードヴィリアンとしての出自をそれとなく強調し、またナンバーの内容を受け入れやすくする演出である。なおこの台詞は、言うまでもなくルッジェーロ・レオンカヴァッロ作曲のオペラ『道化師』（1892年初演）中のアリア「衣装を着けろ」の歌詞からであり、これは、ワーナー・ブラザーズが1926年に最初に公開したトーキー短編の内的一篇が『道化師』からのアリアだった（cf. BORDWELL & THOMPSON 1994 → 2003:194.）、ということはほぼ間違いなく『道化師』中で最も有名なこのアリアだったことを意識しているだろう。

2. 4. “Beautiful Girl”

2. 4. 1. 状況または雰囲気の設定

モノメンタル・ピクチャーズの撮影所で行われているミュージカル・ナンバーの撮影という状況設定で、登場人物達が歌い、あるいは踊ることは現実的に動機付けされている。

2. 4. 2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

このミュージカル・ナンバーは現実的に動機付けされているので、開始の瞬間の特段の演出はない。

2. 4. 3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

ミュージカル映画時代の到来を示すために、アーサー・フリード作詞、ナシオ・ハーブ・ブラウン作曲の“I’ve Got a Feelin’ You’re Foolin’ ”、“The Wedding of the Painted Doll”、“Should I?” に基づく断片的なミュージカル・ナンバーが目まぐるしくモンタージュされた後に、“Beautiful Girl”（やはりフリード&ブラウンのコンビによる）のナンバーが始まる。これらは全て、1920年代末から1930年代半ばの楽曲であり、映画の時代設定が1927-28年であることを考えると、些か時代がずれてはいるが、観客にトーキー映画初期の時代を思い出させる効果があるだろう¹⁷⁾。（また、“Beautiful Girl”のナ

ンバー中の、20年代の女性の奇抜な服装の「ファッションショー」も、風刺の効いた誇張を含んでいるとはいえ、短くモンタージュされた断片中の男女の服装と共に、やはり当時を思い起こさせる効果を狙ったものである。）

そして長いナンバーのために選ばれた“Beautiful Girl”のタイトルが、キャシーを指していることは言うまでもない。歌詞に「君は花の16歳を過ぎていて(もう大人だし)(you're over sweet sixteen)」とあるが、これはクランク・インの時点で二十歳であり、しかも童顔で実年齢よりも若く見えるデビー・レイノルズを思わせずにはいないだろう。このナンバーは、物語上ではコズモがキャシーに気付いてドンとの再会を果たさせるきっかけとなるのだが、キャシーは、歌を歌っている男性歌手(クレジット無し、*The Internet Movie Database*によればジミー・トンプソン Jimmy Thompson)の直ぐ隣に登場し、ナンバーの最後の垂直俯瞰ショット¹⁸⁾では、男性を万華鏡状の円形に取り囲む女性達の中で花嫁衣装姿の女性の隣に位置して、顔にライトが当てられており、ドンと結ばれることになることが暗示されている。

2.5. “You Were Meant for Me”

2.5.1. 状況または雰囲気の設定

歌い出し踊り出すことの現実的な動機付けとなる状況は設定されていない。しかし、ナンバーの舞台となるのが撮影所内の空のステージ(セットを組むための場所)であり、元々ある程度の非現実性を孕んだ空間が、映画の様々なテクニックによって神秘的な空間へと変わって行く。ドンが明かりを付けると Horizont の日暮れが現れ、そこに霧が付け加わり、庭の照明が変わる。ドンはキャシーをバルコニーに見立てた脚立の上に立たせて、月光代わりのライトを更に点灯してキャシーを照らし、庭を照らす星明かりに見立てて、赤、青、緑、黄色のライトを次々と点灯して行く。ドンが庭のことを言うと、木管楽器が鳥の声を模し、彼がライトを点灯するために大きなスイッチを入れる度に音が出るタイミングに合わせて、音楽も強い音が鳴らされる。そして最後には、夏のそよ風に見立てて、送風機が回され、“Beautiful Girl”の時のままのキャシーの衣装がその風にヒラヒラと舞う。このような演出によって、愛の告白となる「セレナーデ」をドンが歌い出すことを正当化する

雰囲気盛り上げられる。

2.5.2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

音楽はドンとキャシーが撮影所内の戸外を歩いているシーンからBGMとして断続的に流れており、ステージのある建物に入っても断続を挟んでまた流れ始めることに違和感はない。そして既に述べたように、音楽は、雰囲気を盛り上げる他の演出と軌を一にしており、このことは、雰囲気を盛り上げるのに貢献するだけでなく、逆に、音楽が流れていてそれが雰囲気の盛り上がりと共に歌や踊りの伴奏へと転ずることに対する違和感を低下させることになるだろう。

そして何よりも重要なのは、ドンが歌い出す瞬間の演出である。ドンは、彼を見詰めるキャシーのクローズアップのフレーム外で歌い出すのである。クローズアップ¹⁹⁾された登場人物に歌い出させると不自然さ、唐突さを感じさせるため、現実的な動機付けがない状況での歌い出しは、ミーディウムショットやミーディウム・ロングショットの中で行うか、フレーム外で行うのが古典的ハリウッド・ミュージカルの鉄則である（踊り出しは、踊りを見易くするために動き出す足元を映すといった例外的な場合を除いて、ほぼ必然的にミーディウムショットやミーディウム・ロングショットの中で行われる）。逆に、歌いあるいは踊る登場人物を見る側の登場人物のクローズアップは、映画内の観客となって我々観客の感情移入の対象となり、登場人物が映画内現実において現実的な動機付けなしに歌いあるいは踊ることの違和感を大きく低下させる。

キャシーから切り返したドンのショットはミーディウム・ロングショットで、歌い出しを不自然に、あるいは唐突に感じさせない配慮はリヴァース・ショットにおいても継続しており、クレーンでキャシーの肩越しになる位置まで一旦引いたカメラとドンが互いに近付き合うようにしながら（勿論ドンは、映画内現実においては脚立の上のキャシーに歩み寄っているのだが）、歌っているドンが初めてほんの一瞬クローズアップとなり、しかしカメラはまた回り込むように横に引いて、ドンとキャシーをミーディウム・ロングショットで横から捉え、今度は二人にカメラが寄りながらやや回り込

み、ドンがキャシーの肩越しにクローズアップとまでは言えないミーディアムショットで捉えられると、ドンは脚立を降りてカメラの反対へと回り込む。歌っているドンのクローズアップが過剰となり違和感を感じさせることを慎重に避けつつ、絶妙のタイミングで寄り、そして引き、また回り込むクレーンショットの長回しは、間奏になってドンがキャシーの手を取る瞬間にロングショットに切り替わるまで続くのだが、古典的ハリウッド・ミュージカルのミュージカル・ナンバー開始の演出の神髄がこのクレーンショットに現れていると言っても過言ではない。

2.5.3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

男性の主人公が歌によって愛を告白し、間奏になるとヒロインがそれに応えて二人で一緒に踊り出す、というパターンのミュージカル・ナンバーは古典的ハリウッド・ミュージカルの定番の一つである。ほんのわずかに例を挙げておこならば、『トップ・ハット』の中の“Isn't This a Lovely Day (to Be Caught in the Rain)?”、『踊る大紐育』中の“Main Street”（主人公が歌い出して直ぐにヒロインはその腕を取って一緒に歩くが、本格的に踊り出すのは間奏になってからである）、『巴里のアメリカ人』中の“Love Is Here to Stay”等々である。『For Me and My Gal』中の“The Bells Are Ringing”も、男女の役割が逆転している、二人は一緒に踊るだけでなくデュエットもする、ヒロインは一緒に歌い踊ることで主人公を恋するようになるが、男の方は自分が彼女を好きになっていることに気付いていない、といった違いはあるものの、こうしたパターンの一つに数えて良いだろう。

だが、“You Were Meant for Me”の物語上の機能は、主人公とヒロインの恋を進展させるに止まらない。初めて出会った時、ニューヨークで舞台上上がるというキャシーに、ドンは、「キャシー・セルダン演ずるジュリエット、レディー・マクベス、リア王。勿論髭を生やさなくちゃね。(Kathy Seldon as Juliet—as Lady Macbeth—as King Lear—you'll have to wear a beard for that one, of course—)」と皮肉を言った。二度目の出会いでは、ケーキから出て来たキャシーに、ドンは「おや、エセル・バリモアじゃないか！(Well, if it isn't Ethel Barrymore!)」と呼び掛け、今夜の出し物はハムレットの独

白か『ロミオとジュリエット』のバルコニーのシーンかと問うた上で、「君はこれまで僕が見た一番綺麗なジュリエットになるよ (You'd make about the most beautiful Juliet I've ever seen.)」とまたしても皮肉っていた。だが、こうした台詞は、3度目の出会い (古典的な3度の反復である) での “You Were Meant for Me” においてドンが脚立をバルコニーに見立てることを予告するばかりでなく、映画の技術の助けを借りた愛の告白に答えてキャシーが脚立という高いところから降りてドンと共に踊ることで、キャシーが、演劇を映画より上位に置く価値観を捨てて、ドンと共に映画 (エンターテインメント) の側に決定的に位置することをも意味しているのである。

2. 6. “Moses”

2. 6. 1. 状況または雰囲気の設定

歌い出し踊り出すことの現実的な動機付けとなる状況は設定されていない。ハリウッド映画のスターが発声法 (diction) のレッスンを受けている状況は、それだけで多分に我々の現実を離れているが、登場人物が現実的な動機付けなしで歌い出し踊り出すことを不自然に感じさせないものではなく、それゆえこのナンバーにおいては、開始の瞬間の演出が決定的に重要となる。

2. 6. 2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

“Moses” の歌詞は早口言葉であるが、取り分け歌い出しと関わる歌詞の冒頭部分は、韻律を持った詩の形をしている。最初の4行を引用する (なお4行目の行分けは音節数から木村が判断した)。

Moses supposes his toes are roses
But Moses supposes erroneously
For Moses he knows his toes aren't roses
As Moses supposes his toes to be

これは詩としては弱強弱4脚の形である。1行目の頭の弱音節が欠けている、2行目の第4脚が最初の弱音のみで終わっている、4行目の最後の弱音

節がかけている、という点で詩形は十分に整ってはいないが、そこから音楽的なリズムを引き出すには十分である。

音楽に乗せられる時、強音節は4分の4拍子の1拍目と3拍目という強い拍に置かれ、その前の弱音節は、強い拍の前の弱い8分音符に置かれていわゆる裏拍となっている。強音節の後の弱音節の位置は一定ではないが、強い拍には置かれていない。このように、言葉のリズムと音楽のリズムを合わせることで、早口言葉から歌への移行はスムーズに行われ、オーケストラの伴奏音楽の開始も不自然さは感じられなくなる。

2. 6. 3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

このナンバーに先立って、リナが別の発声法教師（こちらは女性）からレッスンを受けているが、鼻に掛かった平たい A (flat A) を直すことが出来ない（リナは撮影現場で、この発声法教師から「歯音化した D と T (dentalized D's and T's)²⁰⁾ と例の平たい A (those flat A's)」に注意するように言われている）。それに対して、ドンと彼のレッスンを覗きにきたコズモは、ヴォードヴィルで鍛えられた歌の力で、早口言葉をものともしない。

それにしても、ドンの発声法教師は何故これほどまでに馬鹿にされなければいけないのか。コズモは早口言葉を言う彼の後ろで、見えないように彼の顔の動きを大げさに誇張して顔面を変形し、ナンバーの最後では机に座らせた彼の上に、ドンとコズモは椅子や本等々を積み、ゴミを撒き散らす狼藉に到る。リナの発声法教師も、トーキー導入の現場のトラブルの中で、リナに対する発声法の注意を続けて監督に遮られることで、状況を弁えない頓珍漢な人間として描かれている。発声法教師達は何故これほど愚弄されるのか。

それは、彼らが（おそらくはニューヨークからやって来た）演劇人であるからだ。シリアスで柔軟さを欠き、時にお高くとまった演劇人（リナの発声法教師は、特にそのクィーンズ・イングリッシュが強調されている）は、愚かな存在として描かれ、娯楽の根源であるヴォードヴィル出身の二人は、歌い踊る素養によって（踊ることも当然リズム感と関わる）発声の難しさを（ストレート・プレーの）演劇人とは全く違う仕方で乗り越える。演劇人の指導に頼るだけで歌うことも踊ることも出来ないリナは、発声の困難を、あるい

はトーキー導入による言葉の壁を乗り越えることが出来ず、彼女の発音する A は平たいままである。ドンとコズモがナンバーの最後に「母音 A (VOWEL A)」と記されたボード（発声法教師の上に積まれた諸々のものの更に上に置かれる）を指さしつつ“A”と叫ぶのは、演劇人に対するヴォードヴィリアン、映画人の勝利宣言以外の何ものであろうか。

2.7. “Good Morning”

2.7.1. 状況または雰囲気の設定

歌い出し踊り出すことの現実的な動機付けとなる状況は設定されていない。しかし、場所はハリウッドの大スターであるドンの豪邸であり（そのことは、トーキー映画『決闘の騎士 (The Duelling Cavalier)』が失敗すれば自宅も失うことになるだろうというドンの台詞によって印象付けられている）、3人がダイニングからキッチンに移動すると、ショットの奥の壁には、雨越しに街灯の光が差し込んでいるという設定で、撮影所の黄金時代の力を感じさせる絶妙な光と影が揺らめいている。

2.7.2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

ドンが映画俳優としてやって行けなくなったら、ヴォードヴィルに戻ることも有り得ると言ったコズモが“Fit as a Fiddle”の冒頭部分を軽く歌い踊り（事前に軽く歌い、あるいは踊っておくことは、後の本格的なミュージカル・ナンバーへの抵抗感を弱める）、壁にぶつかって音を立てると、それにタイミングを合わせて小さく音楽が流れ始める。“Make 'em Laugh”で既に触れた、大きな動作や音と共に歌い出し、伴奏音楽が流れ出す、という演出の変形である。映画『決闘の騎士』をミュージカルに作り替えようとする会話が進むに連れて、3人の台詞のやりとりと動作が次第にリズムカルにまた大袈裟に成って来る。会話の要所要所の区切りで、キャシーが冷蔵庫を開け閉めする音、コズモが椅子に飛び乗り、そして飛び降りる音、コズモが日めくりを破く音等々が入り、音楽も会話のリズムに合わせて高まる。キャシーが「何て素晴らしい朝なの！（And what a lovely mornin'.）」と叫んだ後にコズモが日めくりをキッチンのシンクに投げ入れるバサッと言う音をきっかけに、

キャシーが歌い出し、コズモ、ドン、キャシーと歌い継いでから、3人が一緒に歌う。『トップ・ハット』の“No Strings”のように、リズムカルな会話が歌に移行するだけでなく、遣り取りがミュージカル・ナンバーに成っても継続していることが、歌い出しの違和感を更に減少させている²¹⁾。

2.7.3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

ここでも重要と成るのはヴォードヴィルの力である。『決闘の騎士』をミュージカル映画に作り直すというアイデアは、コズモがドンとのコンビでヴォードヴィル時代に演じていたナンバーを歌い踊ることがきっかけで思い付かれる。『決闘の騎士』でそれをやれば良かったな (Too bad I didn't do that in “Duelling Cavalier”) と言うドンに「やればいいじゃない (Why don't you?)」と勧めるのはリナだ。ここには最早、踊り子をするのはストレート・プレーの女優へのステップで、映画は単なる娯楽で偉大な言葉の芸術である演劇には到底及ばないと主張していた彼女は存在しない。ヴォードヴィルの重要性は、ナンバーの中に、3人の帽子を取り替えた上でレインコートを楽器や女性や闘牛士の赤い布に見立てたコミカルな芸が取り入れられ、ナンバーが3人の前回りとソファを倒す動作で締め括られていることでも強調されている。

2.8. “Singin’ in the Rain”

2.8.1. 状況または雰囲気の設定

ここでも、歌い出し踊り出すことの現実的な動機付けとなる状況は設定されていない。しかし、ロサンゼルスには珍しい雨が降り、光と影が絶妙に調整されていることと²²⁾、ドンとキャシーのラヴ・シーンの直後であることがロマンティックな雰囲気を高めている。また、『決闘の騎士』を大失敗から、そして自らを破滅から救い出す道が開け、恋人にも励まされて、ドンの歓びは正に爆発しようとしており、それが歌と踊りとして溢れ出すことに違和感はない。

2.8.2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

伴奏音楽は、ミュージカル・ナンバーが開始される前から、BGMとして流れている。ドンの歩行が、溢れ出す喜びと共に次第にステップへと変わり、彼は自然と“Do, do, do, do...”と口ずさみ始めそれが歌へと変わる²³⁾。

2.8.3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

映画『決闘の騎士』をミュージカル映画へと作り替えることでトーキー導入の壁を乗り越えるというメインプロットと、キャシーとの恋愛というサブプロットが、このナンバーにおいて発露するドンの喜びの中でしっかりと結び付いている。

別の場所でも触れたように（木村 2008:442）、1950年前後の黄金時代のMGMでは、登場人物の衣装とセットの色彩を同系統の色調で統一し、セットと登場人物を一体のものとして画面構成することが行われていた。このナンバーでも、やはり既に指摘したように（木村 2008:456, n.20）、ドンの背広、雨に濡れた路面、建物の壁、タクシーのボディー等々が、ダーク・ブルーから黒い灰色の系統の色調で統一され、シーン冒頭に登場するキャシーの服とその背景の室内の壁、照明のシェイド等は、茶色がかった黄色の系統の色調で統一されている。（登場人物の衣装とセットの色彩を同系統の色調で統一する演出は、“Moses”でも行われていた。）しかし、ここで更に注目すべきは、ドンが歌い踊っている時に、街の建物の窓のほとんどが、茶色がかった黄色の系統の色調であることだ。これは明らかにキャシーを思い起こさせるための演出である。ドンの茶色い靴も、間奏の時に照明に照らされると同じ色調に輝く（ドンの足元にスポット・ライトが当てられる）。

また、ここでも、子供に返り水溜まりをバシヤバシヤと言わせて廻るドンの無邪気さが、ヴォードヴィル、取り分けバーレスクやスラップスティックと結び付けられてはいないだろうか。映画冒頭のドンの回想の中で、ドンとコズモが初めて演ずるドタバタ芸が水を掛け合うものだったことをここで想起するのは深読みだろうか。

2.9. “The Broadway Melody”/ “Broadway Rhythm”

『雨に唄えば』のプロダクション・ナンバーであり、ミュージカルとしての山場である。

2.9.1. 状況または雰囲気の設定

ドンがモニュメンタル・ピクチャーズの撮影所長R・F・シンプソンに『決闘の騎士』改め『踊る騎士 (The Dancing Cavalier)』の未撮影のナンバーの内容を説明するという形で導入され、ナンバーに現実的な動機付けが為されている。

2.9.2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

現実的な動機付けが行われているため、ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の特段の演出はない。

2.9.3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

フラッパー、スピーク・イージー（禁酒法下の闇酒場）、『暗黒街の顔役』Scarface（ハワード・ホークス Howard Hawks、1932）を意識した顔に傷のあるギャングとコイン投げ、ルイズ・ブルックスをモデルとしたヴァンプ等々は映画の時代として設定された1920年代の雰囲気を意識させるためのものであろう。

それと共に、ドンが演じるこの映画内映画中のナンバーの主人公が辿る道のりは、田舎から出て来て、バーレスクを経て、ヴォードヴィルの殿堂と言われたニューヨークのパレス・シアターに出演し、更には高級と言われるジグフェルド・フォリーズに進出するという、正にダンサー（hooper）に取っての出世の道のりであり、かなりの程度にドン自身を反映すると共に（『踊る騎士』が成功すれば、彼は歌って踊るスターと成るのだ）、過去の出演作でジーン・ケリーが演じてきた役柄の集積、彼のベルソナの反映でもある。

そして、“The Broadway Melody”という楽曲が、MGMの最初のオール・トーキーである同名のミュージカル映画『ブロードウェイ・メロディー』（ハリー・ポーモント Harry Beaumont、1929年）で用いられたものであり、

この映画がMGMにアカデミー賞作品賞をもたらしたこと、この楽曲名をタイトルに含むシリーズがMGMにより1935年、1937年、1940年と公開されている（それらの中ではフリード&ブラウンの楽曲が中心的に用いられた）ことを考え合わせるならば、このナンバーは、アーサー・フリードの歩みをも意識したものであり、そして、MGMミュージカルによるMGMミュージカルの自己肯定、自らへの賞賛である。ただしそこに、テレビの脅威の到来という苦い味が含まれてもいるのではあるが（このナンバーで、ドンの演じる主人公の恋は成就しない）。

2. 10. “Singin’ in the Rain” (in “A-Flat”)

2. 10. 1. 状況または雰囲気の設定

フル・オーケストラとマイクが準備されており、プレミア終了後にミュージカル映画の出演者が歌を披露することは充分に有り得ることだから、このナンバーは現実的な動機付けを与えられている。

2. 10. 2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

現実的な動機付けが行われているため、ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の特段の演出はない。

2. 10. 3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

物語の展開の上では、このナンバー中に起こる出来事は『踊る騎士』の陰の功労者であるキャシーが目の目を見て、スターへの足がかりをつかみ、一度は喧嘩したドンとも再び強く結ばれるというものである。

だがこのナンバーが物語の構造の中で持つ意味はそれだけに止まらない。このナンバーは、エンターテインメントの最底辺から出発し、歌い踊ることが出来るキャシーが、歌うことも踊ることも出来ず、演劇人（芸術家）の発声法教師の助けではまともに話すようには成れないリナに決定的な勝利を収めることを意味している。リナが歌えないことは、自分が歌うべき曲が何であるかも分からず、自分が歌う曲のキーも分からないことで示されている。そして、リナがまともに話すようには決して成れなかったことが、歌われる

“Singin’ in the Rain”のキーが“A-flat”（変イ長調）であることで暗示されている。実際のキーはE-flat（変ホ長調）と完全5度も高い（あるいは完全4度も低い）キーであり、また、オーケストラが音合わせもなしにその場でキーを決めることなどあり得ないのだが、そんなことは一般の観客には分からないことであり、わざわざ指揮者がキーを訊き、キャシーに言われてリナが“A-flat”と答えるのは、彼女の平たいA（flat A’s）が最後まで直らなかったことを当てこするものなのだ²⁴。

2. 11. “You Are My Lucky Star”

2. 11. 1. 状況または雰囲気の設定

自分を隠していたカーテンが上がって、驚いたキャシーは逃げだそうとするが、ドンの呼び掛けに応えた観客達に止められる。ドンはキャシーをリナの吹き替えの声の主だと観客に紹介した後で、彼女に歌で愛を訴え掛ける。これは現実的にはありそうにない状況である。

しかし、大映画会社の初のミュージカル映画のプレミア²⁵が行われる高級な映画館でフルオーケストラもいるという豪華さ、そして、ついさっきまではキャシー自身が歌っていたという状況が、ドンがアカペラでキャシーに歌いかけることの不自然さを弱めている。

2. 11. 2. ミュージカル・ナンバー開始の瞬間の演出

ドンが歌い出す姿はミーディアムショットで捉えられている。切り返したキャシー（涙を浮かべて聴いている）は前述した定石通りにクローズアップで捉えられる。ドンはアカペラで歌い出すのだが、ステージ上のマイクの後ろにいたコズモがオーケストラボックスへと駆け下りて、指揮者からタクトを奪い、オーケストラを促して伴奏を始めさせる。再び切り返したキャシーはやはりクローズアップで捉えられる。二人が互いに近付くが、歌うドンはクローズアップを避けてキャシーの肩越しに捉えられ、そしてドンの歌に応じてキャシーが歌い出す瞬間は、やはりクローズアップを避けてドンの肩越しのリヴァース・ショットで捉えられる。ナンバーの最後の方で、やっとドンがクローズアップに成るが、それは直ぐに看板に描かれたドンの顔に変

わってしまう。

2. 11. 3. ミュージカル・ナンバーと物語の内容・構造との関連付け

ドンとキャシーの最終的な勝利と二人の愛を言祝ぐナンバーであり、二人を再会させた仲介者コズモの役割も最後に再びしっかりと強調されている。ドンのクロスアップが看板の絵に変わり、カメラが引くとドン・ロックウッドとキャシー・セルダン共演の映画『雨に唄えば (Singin' in the Rain)』の看板であるというラストは、MGMミュージカルを自己肯定し賞賛するMGMミュージカルというプロダクション・ナンバーの構造が引き継がれているだけでなく、より大きくはエンターテインメントを自己肯定し賞賛するエンターテインメントという映画全体の構造をも反映するものである。

結論

『雨に唄えば』におけるミュージカル・ナンバーの開始に関わる様々な演出を具体的かつ詳細に分析することで、古典的ハリウッド・ミュージカルにおいて、ミュージカル・ナンバーの開始を唐突に、あるいは不自然に感じさせないためにどれほどの配慮が払われているかを確認することが出来た。古典的ハリウッド・ミュージカル、少なくともその代表的な傑作においては、登場人物が出し抜けに歌い出し、踊り出すことなどほとんどありはしないのである。

註

- 1) ここで筆者が古典的ハリウッド・ミュージカルと呼ぶものは、古典的ハリウッド映画のスタジオ・システムの安定期にメジャー会社によって作られたもので、より具体的には、トーキー映画導入期の技術的な混乱が治まって、『四十二番街』*42nd Street* (ロイド・ベーコン Lloyd Bacon、振り付け：バスビー・バークレー Busby Berkeley) を皮切りにミュージカル映画の第2次ブームが起こった1933年から(第1次ミュージカルブームは、トーキー初期の1927-

29年)、古典的ハリウッド・ミュージカルを代表するミュージカル映画の傑作を生み出し続けたMGMの、スタンダード（アカデミー・アパーチャ）の画面比率での最後の傑作ミュージカル映画と呼ぶべき『バンド・ワゴン』（ヴィンセント・ミネリ Vincente Minnelli）が公開された1953年頃までの映画である。ただし、1933年から1930年代半ば位までのワーナー・ブラザーズ作品、特にバスビー・バークレーの振り付け作品においては、現実的な動機付け（ミュージカルのショウのためのリハーサルや本番という設定）に頼る部分が多く、取り分け、後述するミュージカル・ナンバー開始の瞬間における演出上の配慮は極一部の例外を除いてほとんど存在しない。

- 2) 勿論、舞台のミュージカルで仮に登場人物がいきなり踊り出し歌い出したとしても観客が違和感を覚えることがそれほどない理由には、熱心なミュージカル・ファンで、あるいは話の種にミュージカルの舞台を見るということで、最初からその唐突さのある程度受け入れているということだけでなく、生身の俳優（シンガー＆ダンサー）の身体の圧倒的な存在感がそれを否応なしに納得させてしまうということがあるだろう。また、入場料の高さと劇場の豪華さが、観客を既に異世界へと引き入れている、ということもあるだろう（オフ・ブロードウェイ、あるいはオフ・オフ・ブロードウェイの小さく粗末な劇場まで出掛ける観客は、相当に熱心な舞台ミュージカルのファン、あるいは専門家であろうから、彼らにとっては多くの場合、歌い出しや踊り出しの不自然さは最早問題とならないだろう）。
- 3) 木村 2008:457, n.24 で述べたように、スタジオ・システムの崩壊以前には、ブロードウェイでヒットした舞台ミュージカルが映画化される場合には、ミュージカル・ナンバーの入れ替え等の大幅な改作が行われるのが普通であった。
- 4) 『雨に唄えば』は、ハリウッド・ミュージカルの黄金時代とされる1940年代末から50年代初頭のミュージカル映画の中核をしめる Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) 作品の中でも正に代表作と見なされ、American Film Institute (AFI) の投票で、アメリカ映画史上最高のミュージカル映画に選出されているほか（cf. American Film Institute 2006）、映画史上のベストテンといった類の投票でも上位の常連であり、例えば世界の映画批評家81人による1988年の投票では、5位に選出され（cf. KOBAL 1988）、*Sight and Sound* 誌が主催する投票（10年ごとに実施）では、2002年には批評家による投票の部門で第10位に選出されている（映画監督による投票ではベスト10外）。因みに2012年には批評家による投票の部門で第20位だった。Cf. *Sight & Sound* 2012.
- 5) この点に関しては、舞台ミュージカルにおいてもある程度以上妥当するが、場面や場所の転換が容易で大規模なセット撮影も可能な映画には、舞台よりも一日の長がある。
- 6) ただし、アルトマンは、時代を超えて一貫したものとしてハリウッド・ミュージカルを捉える傾向が強く、議論を古典的ハリウッド・ミュージカルに限定しておらず、この点では1960年前後にハリウッド・ミュージカルの断絶を見

- る筆者とは意見を異にする。
- 7) 何割と言った具体的な数値を言うことが出来ないのは、そもそもどこまでをミュージカル映画と見なすかの線引きが難しいからである。登場人物が歌い踊るシーンがあれば全てミュージカル映画と呼べるわけではない。例えば、マリリン・モンローがバンドのメンバーの一員として“*I Wanna Be Loved by You*”を歌うからといって、『お熱いのがお好き』*Some Like It Hot* (ビリー・ワイルダー Billy Wilder, 1959年)をミュージカル映画と呼べるかは微妙だろう。リック・アルトマンはこの映画をフェアリーテイル・ミュージカルとしているが。あるいは、マルクス兄弟出演の一連のスラップスティック・コメディには彼らが歌いあるいは踊る場面、そして口のきけないハーボのハーブ演奏シーンやチコのピアノ演奏シーンが出て来るが、それらをミュージカル映画と呼べるかはやはり微妙だろう (こちらは、アルトマンは言及していない)。
 - 8) 現実的な動機付けについては、Bordwell et al. 1985:19-23を参照。
 - 9) この点においても、舞台ミュージカルの場合も、登場人物は決してただ唐突に歌い出し踊り出すわけでは決していない。
 - 10) この回想の解釈については、『雨に唄えば』の「50周年記念版スペシャル・エディション」のDVDに収録されたバズ・ラーマンの当該箇所へのコメントから大きな示唆を受けた。
 - 11) 英語の歌詞の引用は基本的に GREEN & COMDEN 1994 によるが、Blu-ray や DVD の英字幕も参照しつつ、最終的には木村が聴き取って確認した。日本語訳は木村による。
 - 12) 脚本の初稿では、ラストで劇中映画『踊る騎士 (The Dancing Cavalier)』の次回作のプレミアにドンとキャシーが夫婦として現れるだけでなく、コズモと彼のことを「このピアノ弾きが、何様のつもり? (you, piano player! Are you anybody?)」と罵っていたリナ・ラモント (ジーン・ヘイゲン) の二人も結ばれて夫婦として現れる予定だったのだが、このシークエンスは削除された (なお、初稿の時点でコズモ役に想定されていたのはオスカー・レヴァントだった)。Cf. BEHLMER 1982 → 1990:257-258.
 - 13) ストレート・プレーの女優へのステップとして踊り子からスタートするのは少なくとも古典的ハリウッド映画の時代には珍しいことではなく、フレッド・アステアとのコンビを解消した後のジンジャー・ロジャースが、ジュディー・ガーランドのピンチヒッターとして『ブロードウェイのパークレー夫妻』*The Barkleys of Broadway* (チャールズ・ウォーターズ Charles Walters, 1949年)でアステアとコンビを再結成したのを例外として、ミュージカル映画には出演しようとしなかったのもそうした例の一つに数えることが出来るかも知れない。最近でもキャサリン・ゼタ・ジョーンズがコーラス・ガール出身で、『シカゴ』*Chicago* (ロブ・マーシャル Rob Marshall, 2002年)では上出来と言って良い踊りを見せている。
 - 14) ミュージカル映画の物語におけるヴォードヴィルの神話化は、管見すると

ここでは『青春一座』 *Babes in Arms* (バスビー・バークレー、1939年) や *For Me and My Gal* (1942年) を嚆矢とする。前者では、ミッキー・ルーニー 演じる主人公は、ヴォードヴィルの殿堂とされるニューヨークのパレス・シアターの楽屋で生まれ、ヴォードヴィル芸人を目指し、青少年の仲間を集めて自分達でショーを上演しようとする。後者では、主人公とヒロインが共にやはりニューヨークのパレス・シアターへの出演を夢見ている、そのことが物語の展開の鍵となる。

- 15) 因みに、オコナーが生まれる前には、彼の両親はサーカスの芸人だった。Cf. WOLLEN 1992:33-34.
- 16) ジーン・ケリーの発案で、ドンとコズモの二人のナンバーが予定されていたのがコズモのソロ・ナンバーとなって新曲が用意され、(ケリーが特に要望した最後の宙返り以外は) コズモが撮影現場で即興で次々とアイデアを出し、ケリーとその振り付け助手キャロル・ヘイニーとジーニー・コインの3人が、考え出された芸当を音楽のリズムに当て嵌めていった。Cf. BEHLMER 1982 → 1990:261-262.

なお、既に多くの指摘があるように、短時間で作られた楽曲“Make 'em Laugh” (作詞:アーサー・フリード Arthur Freed、作曲:ナシオ・ハーブ・ブラウン Nacio Herb Brown) がほとんど盗作と言っても良い程に、同じMGM製作でアーサー・フリードがプロデューサーのミュージカル映画『踊る海賊』 *The Pirate* (ヴィンセント・ミネリ、1948年) 中のナンバー“Be a Clown” (作詞・作曲: コール・ポーター Cole Porter) にメロディーも歌詞の内容も酷似していることは (しかもこのナンバーをニコラス・ブラザーズあるいはジュディー・ガーランドと共に演じていたのは他ならぬケリーなのだ)、『雨に唄えば』の小さからざる汚点と言わざるを得ない。

- 17) 周知の事実だろうが、そもそも『雨に唄えば』は、MGMのプロデューサーとして栄華を極めていたアーサー・フリードが、『巴里のアメリカ人』の企画をきっかけに (この映画では、全楽曲がジョージ・ガーシュイン作曲であり、その多くは彼の兄アイラ・ガーシュインの作詞である)、自分が作詞しナシオ・ハーブ・ブラウンが作曲した過去のヒット曲を集めて「ソングブック形式」のミュージカル映画を作ろうと発案したものであり、例外となるナンバーは3曲のみで、作詞はフリードだが、作曲はアル・ホフマン&アル・グッドハート Al Hoffman & Al Goodhart の“Fit as a Fiddle”、フリード&ブラウンのコンビによるがこの映画のための新たに作られた“Make 'em Laugh”、そしてやはりこの映画のために新たに作られたが、作詞が脚本家コンビのベティー・コムデン&アドルフ・グリーン Betty Comden & Adolph Green、作曲がロジャー・イーデンス Roger Edens (フリードの右腕であり、この作品の事実上の共同プロデューサーでもあった) による“Moses”である。
- 18) 直前の断片的なモンタージュの中でも使われている垂直俯瞰は、バスビー・バークレーの振り付け作品を思わせるものである。バークレーが初めてミュージカル・ナンバーを振り付け・監督した映画が1930年公開の『フービー』

Whoopee!であるから、1927-28年という時代設定とややずれてはいるが、この垂直俯瞰も初期ミュージカル映画を思わせる効果を持っている。もう少し正確に言うならば、『雨に唄えば』の中では、1927-29年の第1次ミュージカル映画ブームの頃の作品と、1933年の『四十二番街』（パークレーがミュージカル・ナンバーを振り付け・監督）を皮切りとした第2次ミュージカル映画ブームの頃の作品が区別されていない。映画公開時からすれば20年以上も前のことなので、観客の頭の中でも区別が付かなくなっているか、あるいは若い観客はまだ生まれていないか物心が付いていなかったからであろう。古典的ハリウッド映画において重要なのは現実らしさであって、現実に忠実であることではない。木村 2012 を参照。

- 19) 念のため断っておくと、“close-up”は、名詞としては「クローズアップ」、動詞としては「クローズアップ」のように発音される（本当は長音ではなく二重母音だが、その点の表記は慣例に従う）。日本語のサ変動詞は名詞+する、ではないかという反論もあろうが、筆者は上記のようにカタカナ表記を使い分けることとしている。
- 20) 標準的な英語あるいは米語では上の歯茎の裏側で破裂すべきなのに、歯の裏側で破裂してしまうtやdの音。要は訛りの一種である。服部 1984:77 を参照。
- 21) こうした演出で先行するものとしては、『巴里のアメリカ人』のナンバー“I Got Rhythm”を挙げることが出来るだろう。
- 22) オープンセットでの撮影であるが、昼間から、幕を張って外光を遮断した上で、照明の調整が行われた。Cf. WOLLEN:16.
- 23) ただ歌い出すのではやはり問題があると苦しんでいたスタッフの中でこの単純だが素晴らしいアイデアを考え付いたのは、ロジャー・イーデンスである。Cf. FORDIN:357.
- 24) 従って、このキーの違いを“goofs”（へま）として指摘する *The Internet Movie Database* の執筆者（匿名）は、彼／彼女のおかげで私はこのナンバーのキーが「A b」とされることの意味に気付いたのだが、肝心なことが分かっていない。
- 25) 因みにこれは、この映画の中で3度目の試写である。1度目は『宮廷の叛逆児』のプレミア、2度目は『決闘の騎士』のスニーク・プレヴュー、そして3度目がこの『踊る騎士』のプレミアである。古典的な3度の反復の活用である。

凡例

- ・固有名詞の表記は原則として人口に膾炙したものに従い、原音に近い表記には拘泥しない。
- ・映画に付した年代は、製作国、あるいは地域での公開年である。
- ・本論文では『雨に唄えば』のナンバーを登場順に取り上げるため、DVDやBlu-ray Diskのチャプターやタイムコードを表記することはしない。

映像資料

- 『雨に唄えば』, Blu-ray Disk, 「製作 60 周年記念リマスター版」, ワーナー・ホーム・ビデオ, 2012 年.
- 『雨に唄えば』, DVD, 「50 周年記念版スペシャル・エディション」, ワーナー・ホーム・ビデオ, 2002 年.
- 『雨に唄えば』, VHS, 「公開 40 周年記念特別版ビデオ」, ワーナー・ホーム・ビデオ, 1992 年.

主な参考文献

- Rick ALTMAN 1987 → 1989, *The American Film Musical*, Indiana U.P. Repr., 1989.
- Fred ASTAIRE 1959 → 1981 → 2000, *Steps in Time. An Autobiography*, Harper. New ed. with a foreword by Ginger Rogers, Da Capo Press. Ed. with a new introduction by Jennifer Dunning, Cooper Square Press. (フレッド・アステア 2006 『フレッド・アステア自伝』, 篠儀直子訳, 青土社)
- Joseph Andrew CASPER 1983, *Stanley Donen*, The Scarecrow Press.
- Rudy BEHLMER 1982 → 1990, *Behind the Scenes*, Ungar Pub. Co. Samuel French, 1990.
- Betsy BLAIR 2003, *The Memory of All That. Love and Politics in New York, Hollywood, and Paris*, Alfred A. Knopf.
- David BORDWELL, Janet STAIGER & Kristin THOMPSON 1985, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul.
- BORDWELL & THOMPSON 1994 → 2003, *Film History. An Introduction*, The McGraw-Hill Companies.
- Steven COHAN 2000, "Case study: interpreting *Singin' in the Rain*," in Christine Gledhill (ed.), *Reinventing Film Studies*, Arnold, pp.53-75.
- Jane FEUER 1977 → 1995, "The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment," *Quarterly Review of Film Studies* 2, no. 3 (August 1977), pp. 313-326. Repr. in Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader II*, Univ. of Texas Pr., 1995, pp.441-455.
- Jane FEUER 1982 → 1993, *The Hollywood Musical*, Macmillan.
- Hugh FORDIN 1996, *M-G-M's Greatest Musicals. The Arthur Freed Unit*, Da Capo Press. (An unabridged republication of the 1st ed. published under the name of *The World of the Entertainment! Hollywood's Greatest Musicals*, 1975.)
- Adolph GREEN & Betty COMDEN 1994, *Singin' in the Rain. The Screenplay*, O.S.P. Publishing.

- Adolph GREEN & Betty COMDEN 1972 → 1986, *Singin' in the Rain*, with an introduction by the authors, the Viking Press, Lorrimer Publishing, 1986.
- スタンリー・グリーン 1995, 『ハリウッド・ミュージカル映画のすべて』, 村木典子訳, 岡部廸子監修, 音楽之友社.
- 服部四郎 1984, 『音声学』, 岩波書店.
- Clive HIRSCHHORN 1974 → 1984, *Gene Kelly. A biography*, with a foreword by Frank Sinatra, Henry Regnery Company. 2nd ed., St.Martin's Press.
- Sam IRVIN 2010, *Kay Thompson. From Funny Face to Eloise*, Simon & Shuster.
- 木村建哉 2001 「映画における自己反省作用—ジル・ドゥルーズの「クリスタルイメージ」の概念に拠りつつ」, 『映像学』, 通巻第 66 号, 日本映像学会, pp. 75-88.
- 木村建哉 2008 「ミュージカル映画における「世界の運動」—ドゥルーズ『シネマ』におけるハリウッド・ミュージカルの新たな位置付け」, 『ドゥルーズ／ガタリの現在』, 小泉義之・鈴木泉・檜垣立哉編, 平凡社, pp.427-461.
- 木村建哉 2012 「古典的ハリウッド映画における不自然な「自然さ」: ヒッチコック『裏窓』(1954)の冒頭部分を例として」, 『成城文藝』第 220 号, pp.73(14)-52(35). (「古典的ハリウッド映画における「自然さ」: ヒッチコック『裏窓』(1954)の冒頭部分を一例として」, 平成 20-22 年度科学研究費補助金基盤研究(C)(研究代表者 北山研二)研究成果報告書『多メディアにおける『らしさ』の変容—表象文化にとって「自然さ」とは何か』, 2011 年, pp.84-98 の改稿版.)
- 木下千花 2000, 「万華鏡と航空写真 バスビー・バークレーとモダニティ」, 小林康夫・松浦寿輝編, 『表象のディスコース⑤ メディア 表象のポリティクス』, 東京大学出版会, pp. 217-246.
- John KOBAL 1988, *John Kobal presents the Top 100 Movies*, Plume.
- Christian METZ 1978, 《Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable》, *Communications*, no 11, 1968, pp. 22-33, Ed. de Seuil. Repris dans Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Ed.Klincksieck, 1968, 4^e tirage, 1978, pp. 229-244.
- Vincente MINNELLI 1977 → 1990, with Hector Arce, *I Remember it Well*, with a foreword by Alan Jay Lerner, Doubleday, 1974. Repri., Samuel French.
- 宮本陽一郎 1997, 「大衆—バスビー・バークレーのミュージカル映画と「忘れられた男」」, 浅沼圭司・谷内田浩正(編), 『思考の最前線 現代を読み解くための 20 のレッスン』, 水声社, pp. 263-284.
- Sheridan MORLEY & Ruth LEON 1996, *Gene Kelly. A Celebration*, foreword by Leslie Caron, Pavilion Books.
- Debbie REYNOLDS 1988, *Debbie. My Life*, with David Patrick Columbia, William Morrow and Company.
- Alice M. ROBINSON 1994, *Betty Comden and Adolph Green. A Bio-Bibliography*, Greenwood Press.

- Martin RUBIN 1993, *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, Columbia U.P.
- Robert STAM 1985→1992, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, UMI Research Press. With new preface, Columbia Univ. Pr.
- Camille TABOULAY 1996, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du cinéma.
- Bob THOMAS 1984, *Astaire: The man, the dancer*, St Martin's Press. (ボブ・トーマス『アステア　ザ・ダンサー』、武市好古訳、新潮社、1989年。)
- Tony THOMAS 1974, *The Films of Gene Kelly. Song and Danceman*, foreword by Fred Astaire, the Citadel Press.
- Peter WOLLEN 1992, *Singin' in the Rain*, British Film Institute, 1992.
- Alvin YUDKOFF 1999, *Gene Kelly. A Life of Dance and Dreams*, Backstage Books.
- 山田宏一 1978 → 2002, 『友よ映画よ、わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』, 話の特集. 増補版, 平凡社.

参照ウェブサイト

- American Film Institute 2006, "AFI's 100 YEARS OF MUSICALS," <http://www.afi.com/100years/musicals.aspx> (2012年11月24日アクセス)
- The Internet Movie Database*, <http://us.imdb.com/> (2012年11月30日アクセス)
- Sight & Sound* 2012, "THE GREATEST FILMS POLL," <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012> (2012年11月24日アクセス)

追記

本論文は成城大学特別研究助成「古典的ハリウッド・ミュージカルのテキスト分析」(2010-11年度)による研究成果である。