

ミュージカル映画の物語論的研究——ミュージカル・ナンバーと物語の関係性

大阪芸術大学 芸術計画学科 教授 田之頭 一知

映画の根本的な原理は、映像と音(つまりはサウンドトラックに記録されるもの)の並行性にあり、両者が独立して進んでゆくという点にある。言うまでもなく、この原理が映画を支えているからこそ、いわゆる吹き替えという作業が成立する。もともと、映像とサウンドトラック内の音は原則として同期することが求められる。その点で、厳密な意味で映像と並行関係を形成するのは音楽(BGMとしての)である。すなわち、映像領域と音楽領域は無関係であっても原理上は構わない。ただしこのことは裏を返せば、映像と音楽を繋ぐものが映画においては要請されるということの意味している。劇映画では、その役目を物語性 *narrativity* が果たす。物語性とは、簡潔に言えば、物語であることの特徴ないし性質のことを言う。それゆえ物語の物語たる所以を問うことが肝要であるが、ここでアリストテレスの考え方に則れば(『詩学』)、物語とは出来事の組立てであり、出来事の緊密な関係構築に物語性の根本がある。それゆえ、物語を有機的に展開させてゆくことが重要であって、そのため物語展開を引き受け、それを担う人物、つまり主人公が要請される。オイディプス王(主人公)の身に降りかかった様々な出来事を語ること、これが或る一人の王の物語を語ることなのである。さらに留意すべきは、その物語の語り方には、映画や演劇、小説・戯曲、舞踊などといった複数のスタイルがあるという点である。したがって物語は、よく言われるように、物語内容 *histoire* と物語言説 *récit* という2つの柱に分かれる。物語内容は文字通り語る内容のことを指し、物語言説は語られた結果つまりはテキストそれ自体を意味する。換言すれば、“何を”語るのかが物語内容であり、“いかに”語るのかが物語言説である。オイディプス王の身の上に降りかかった悲劇的な出来事が物語内容であり、その内容を映画で語るのか、小説で語るのかといったことが物語言説に相当する。劇映画の場合は、映像領域に含まれる俳優の演技等と、それから独立した音楽が、ともに物語内容を参照することで、まさしく劇映画という物語言説すなわち物語を語るスタイルが成立しているのである。

このように見たとき、ミュージカル映画も大なり小なり物語を語るものである以上、当然、物語性が問題となり、それゆえ物語展開を担う主人公が要請される。劇映画の場合は、まさしく出来事の組立てとしての物語の進展が、主軸をなすがゆえに、そこに歌や踊りが差し挟まれたとしても、ミュージカル・ナンバーとみなされることはない。それは本流に対する支流あるいは派生物のように位置づけられる。これに対して、ミュージカル映画の場合は、物語展開を担う主人公が歌い、また踊る。それゆえミュージカル場面は、出来事の緊密な連鎖としての物語からは原理上、逸脱することとなり、そこには物語展開とミュージカル・ナンバーという2つの中心軸が存在することになる。すなわち、物語展開を引き受ける主人公が、同時に歌と踊りをも引き受けるという二重性が、ミュージカル映画の本質的特徴なのである。そのため、私たち観客が現に眼にしている

映像領域において、ミュージカル・ナンバーという音楽領域と物語展開の関係のあり方という問題が生じる。すなわち、物語の進行と歌と踊りの場面の関係性が問題となる。

この点に関して、ミュージカル場面への入りについて記せば、俳優による演技の部分とそれに続く歌や踊りの部分の間に、両者の特徴を兼ね備えたものを差し挟んで関係づける、つまり、物語展開とミュージカル場面を結び合わせる要素を両者の間に挟み込むことがよく行なわれる。例えば『雨に唄えば』(1952年)の中で、ジーン・ケリーが雨に濡れながら *Singin' in the Rain* を歌って踊る場面への入りでは、彼の鼻歌がいわばイントロの役割を果たしており、また、早口言葉を練習している場面では、その言葉のリズムが自然に歌へと移行し、*Moses Supposes* による歌とダンスを呼び寄せてくる。このようなミュージカル場面では、出来事の密接な連関としての物語が進んでゆくにつれて、登場人物の内面に生じた心情を、程度の差はあるものの、提示することが可能となる。あるいは、物語の一要素が歌や踊りへと変容してゆくこともある。アステア&ロジャースのコンビによるダンスシーンにはこのパターンが多いと思われる。例えば『コンチネタル』(1934年)では、楽団が演奏する *The Continental* で大勢の人が踊っているところに、2人が入って行って踊り始めると、人々は踊りをやめて観客となり、2人のダンスに特権的な位置が与えられ、さらにその踊りが、ダンサーによる群舞を呼び込んでくる。つまり、物語展開と踊りの関係を変化させることで、ダンスの映像化が目論まれている。また、物語展開に対するミュージカル・ナンバーの独立性が、いわゆるプロダクション・ナンバーを可能にしている。そのナンバーは物語の進展と無関係ではないものの、物語から切り離されて単独で提示されても、十分に受容できるものとなっている。例えば『巴里のアメリカ人』(1951年)にあっては、ガーシュインの《パリのアメリカ人》にのせて約17分の間繰り広げられる踊りのみによるパフォーマンスは、物語内容と無関係ではないものの、それだけでも作品として成立し得る。

上に述べたことから推察されるように、ミュージカル映画においては、物語展開とミュージカル・ナンバーが入り構造を形成しているところに大きな特徴があると言えよう。このことが意味するのは、ミュージカル映画における物語は、ハイブリッドなものだということであろう。言葉を換えれば、それはアリストテレス的な出来事の有機的連関としての物語ではなく、こう言ってよければ、出来事や行為の中断と再開による物語構築である。あるいはむしろ、歌と踊りの繋がりこそが、つまり、ミュージカル・ナンバーの組立てこそが、物語を形作ると言ったほうがよい。日常ではおおよそあり得ないような歌と踊りの場面、それを繋ぎ合わせてゆくことで出来上がる物語が、ミュージカル映画を支えている。その点で、台詞と所作によって繰り広げられる物語とは位相を異にするファンタジーとしての物語性が、ミュージカル映画においては創出されているように思われるのである。