

ミュージカル『特急二十世紀号に乗って』における楽曲の機能

——スクリーボール・コメディからの翻案という背景を踏まえて——

辻 佐保子

1. はじめに

1978年2月19日にセント・ジェームス劇場で幕を開けたミュージカル『特急二十世紀号に乗って』(*On the Twentieth Century*)⁽¹⁾は、ミュージカル不作の年といわれる1978年において、「伝統的なブロードウェイのスタイルに則った唯一の実質的な新作」(Guernsey Jr. 3)として概ね好意的に迎えられ、「1970年代を代表する傑出したミュージカル・コメディ」(Mordden 201)とされた。脚本は『オン・ザ・タウン』(*On the Town*, 1944)や『ベルがなっている』(*Bells Are Ringing*, 1956)などを手がけたベティ・コムデンとアドルフ・グリーン(以下、コムデン&グリーンと略記)が担当し、本作品で1977年度トニー賞脚本賞を受賞している。それにも関わらず、これまで本作品は舞台装置や衣装など上演の次元に注目が集中し、脚本や楽曲を包摂したテキスト全体を巡る議論はほとんどなされていない。

初演当時からの傾向は見られ、作品全体への批評以上に演出や衣装、脚本など個別の部門に関する言及が目立つ。特に、ロビン・ワグナーによる特急列車の外観や内装が精巧に作り込まれたアール・デコ調の舞台装置は「独創的な」、「驚くべき」といった言葉で絶賛された⁽²⁾。また、サイ・コールマンによる「ほぼオペラの」(Barnes 38)な音楽も登場人物の仰々しさを表現したとされ、批評家に強烈な印象を残した⁽³⁾。こういった言説傾向の背景には、制作にあたって当時の実力者やベテランが集結したことがあると考えられる。ニューヨーク・タイムズ(*New York Times*)のリチャード・エドナーは、「才能の結集が何か喜ばしいものを創り上げた。[...]コムデンにグリーン、[ハロルド・]プリンス、その他豪華な制作者たちは、死に絶えたか危機に瀕している何かを甦らせたかのように思われる。すなわち、ミュージカル・コメディの中のミュージカル・コメディである」(Edner C18)と賞賛している。後にミュージカル研究者イーサン・モーデンも、「作品の中には、何人かが『この』作品を目指しているのに対して、他の人々が『あの』作品を目指しているといったせいで失敗するものもある。このプロジェクトは、全員が同じ作品に奉仕している」(Mordden 203)と高く評価している。しかしながら、こういった言及は解説の域を出ておらず、作品の構造にまで踏み込む分析は未だに行われていない。本稿では、『特急二十世紀号に乗って』の楽曲や歌にどのような機能が付与されているかということをも

作品の構造と物語内容から解き明かしていく。そして、本稿の議論を通じて、『特急二十世紀号に乗って』の新たな見解を提示して再評価することを目的とする。

『特急二十世紀号に乗って』を分析するにあたってまず、あらすじを確認したい（括弧内は本稿で言及する楽曲である）。1930年代のシカゴ。長距離列車「二十世紀号」が、ニューヨークに向けて出発する（「特急二十世紀号に乗って」）。乗客の中には落ち目の演出家オスカー・ジャフィの姿が見られる。破産が迫る彼にとって頼みの綱は、映画女優リリー・ガーランドとの契約締結である。リリーはかつてオスカーに見出された舞台女優で恋人でもあったが、現在は仲違いしている（「ヴェロニック」、「芝居を書いた」）。彼女は過去にオスカーの下で働いていた演出家マックス・ジェイコブスによる舞台に出演するために、同じく二十世紀号に乗り込んでくる（「私は全てを手に入れた」）。オスカーは契約を結ぶことで金銭的苦境から脱するだけでなく、リリーとの関係修復も目論んでいる。そしてついに、反発するリリーを取り込む策として、オスカーはマダラのマリアの生涯をスペクタクルとして舞台化することを思いつく（「芝居を書いた2」、「芝居を書いた3」）。資金は偶然出会った裕福で敬虔な老婦人レティシアが出資を申し出たことで解決する（「サインしろ、リリー」）。しかし、レティシアが精神病院からの脱走者であることが発覚して、締結しかけた契約が流れる。加えてマックスも列車に乗り込み、リリーに新作の台本を渡す（「バベット」）。最後の手段として、オスカーは自殺を装い、遺言と称してリリーに契約書にサインするよう仕向ける（「遺産」、「リリーとオスカー」）。リリーはサインをしたかに思われたが、彼女はオスカーの演技を見破っており、契約書には別の名が書かれていた。結局オスカーはリリーの署名を逃すが、二人は復縁して幕はおりる。

続いて本作品が上演された1970年代のブロードウェイの状況を概観したい。1940年代を境にミュージカルでは物語と楽曲が緊密に結びつく「統合 the integration」という理念が席卷し、問い直されつつも現在まである程度の指針と認識されている。「全ての要素が […] 継ぎ目ない全体性を形成する」(McMillin 1) ことを目指す「統合」に則った作品は「統合されたミュージカル the integrated musical」と呼ばれ、規範とされた。だが1970年代になると、多大な影響力を持っていた「統合」に疑問が投げかけられて、「統合」に代わる新たな表現が模索されてもいた。物語や登場人物への批評的なコメントとして機能する楽曲や、ナレーターの顕在化、一貫した起承転結を放棄した断片的な場面の羅列といった特徴を有する「コンセプト・ミュージカル the concept musical」が登場したのである。加えて、1970年代は既存のポピュラー・ソングを組み合わせたレビュー形式の作品も登場した。1977年度トニー賞の作品賞を『特急二十世紀号に乗って』ではなく、1920年代ハーレム・ルネサンス時のジャズ・ミュージックをコラージュした『イント・ミスビヘイビン』(Ain't Misbehavin') が受賞したことからも、レビュー作品が当時注目されていたことが窺われる。つまり、1970年代は様々な形態の作品が生まれると共に、形式のあり方を巡ってパラダイム・シフトが起こった時期なのである。

他方、ミュージカル・コメディはいつの時代にもコンスタントに制作されているにもかかわらず、ミュージカル研究においてはジャンルの発展に大きく貢献しているとは見なされず傍流とされてきた。『特急二十世紀号に乗って』も例外でなく、「彗星のようにブロードウェイに現れた」(Maslon and Kantor 351)とされつつも、「古き良きミュージカル・コメディ」(Bordman 691)という評価が定着している。本作品がこれまで十分に考察されてこなかった要因として以上のことが考えられるのである。2000年代以降、ミュージカル・コメディの独自性や意義を積極的に見出そうとする研究も進められているが⁽⁴⁾、未だ研究領域として成熟しているとは言い難い。本稿ではこういった研究の現状を踏まえた上で、『特急二十世紀号に乗って』の構造と物語を詳細に分析し、楽曲や歌に劇的な意味が付与されていることを明らかにすることで、「古き良きミュージカル・コメディ」とは異なる作品の姿を示していく。

1970年代のブロードウェイは一般的に「演出家の時代」⁽⁵⁾とされ、作品制作のイニシアチブは脚本家でも作詞作曲家でもなく、観客の劇場体験をコントロールする演出家が握っていた。その時にあってなぜ本稿がテキストに則して分析するのか、その理由をここで明示したい。『特急二十世紀号に乗って』の演出を務めたハロルド・プリンスは当時を代表する演出家の一人であり、プリンス自身、本作品における演出家の重要性についての論考をニューヨーク・シアター・レビュー (*New York Theatre Review*) に寄せている⁽⁶⁾。また、初演時の批評にもプリンスの演出家としての手腕を高く評価する声がある⁽⁷⁾。しかしながら、プリンスが演出として参加する以前にコムデンとグリーンがすでに脚本の骨子を作り上げていたことを忘れてはならないだろう。まずコムデンとグリーンが作品の構想を練り、コールマンが作曲した後に、プリンスが演出の依頼を受けてワグナーらを招集した。この順序を考慮すると、これまで賞賛されてきた舞台装置や音楽はそもそもコムデンとグリーンによるテキストという土台の上で成立していると指摘できる。従って、本作品を精査しようとするなら、上演の次元だけでなく脚本や楽曲を包含したテキストの次元でも分析される必要がある⁽⁸⁾。

2. スクリューボール・コメディの翻案という問題

本作品のテキスト分析を行うにあたって、1930年代から1950年代半ばにかけて一世を風靡したジャンル「スクリューボール・コメディ the screwball comedy」と本作品との強い結びつきに注目していきたい。本節では脚本の執筆背景を整理し、スクリューボール・コメディを参照項に分析の視座確立を行う。

『特急二十世紀号に乗って』は、すでに三十年以上もキャリアを積んだベテランであるコムデンとグリーンをもってしても困難な作業であった。二人は本作品の執筆経緯を以下のように残している。

何ヶ月間もオリジナルのストーリーを見つけ出そうとしても、不満と白紙しか残らないとなった後、[...] 私たちは、ベン・ヘクトとチャールズ・マッカーサーによる、1932年初演のアメリカにおけるステージ・コメディの古典『特急二十世紀号』をミュージカル化することに決めた。(Comden and Green, 1978, +1)

コムデンとグリーンが翻案の対象に選んだ『特急二十世紀号』(*Twentieth Century*)は、一般的にはヘクト & マッカーサーの舞台版よりも1934年に公開されたハワード・ホークスによる同名映画版の方が知られている。そしてこの映画版は「スクリーンボール・コメディ」として認識されている。よって、『特急二十世紀号に乗って』をスクリーンボール・コメディの観点で分析することは可能なのではないのだろうか。

スクリーンボール・コメディは「[[製作が] 1934年から1954年までと緩やかに整理される」(Renzi 27) ロマンティック・コメディの一種であり、1934年に公開された『特急二十世紀号』はその嚆矢の一つとされている。その特性を表す言葉として、映画批評家アンドリュー・サリスの論考のタイトル『セックス無しのセックス・コメディ』(“Sex Comedy Without Sex,” 1978) がしばしば引用される。また、スクリーンボール・コメディの中心的主題が「男女の復縁ないし再婚」であり、その点でボーイ・ミーツ・ガールを主題とするロマンティック・コメディと大きく異なることはスタンリー・カヴェルや蓮實重彦らが言及している⁽⁹⁾。

スクリーンボール・コメディの構造上の特性について、トーマス・レンジは「物語は、叙述の正確な進行を予測不可能なものにする特異な捻れを持つ。たとえ、二人の恋人が結婚もしくは和解するという最終的な帰結が最初から明白だったとしても」(Renzi 13) と述べている。つまり、結末はお約束通りでも、登場人物は途中で様々な妨害や障害に遭遇して予測を超えた展開に巻き込まれるということである。映画研究者デイビッド・ボードウェルが指摘するように、1960年代以前のハリウッド映画は多かれ少なかれ、結末自体ではなくそこに辿りつくまでの過程の描写に力を込めている⁽¹⁰⁾。従って、これはスクリーンボール・コメディに限った話ではない。それでは、他の映画には見られず、スクリーンボール・コメディに見られる「特異な捻れ」とは何か。それは蓮實が述べる所の、「失敗」という否定的な結果の上に復縁や和解が成り立つという倒錯であり逆説ではないだろうか(蓮實 140-41)。登場人物がある目的を成し遂げようとすればするほど、あらゆる妨害や障害に見舞われて達成からはむしろ遠ざかり、復縁にまで否応無く行きついてしまう。『或る夜の出来事』(*It Happens One Night*, 1933) や『赤ちゃん教育』(*Bringing Up Baby*, 1938) のように社会的成功や達成を目指すキャラクターはその機会を逸し、『新婚道中記』(*Awful Truth*, 1940) や『ヒズ・ガール・フライデー』(*His Girl Friday*, 1941) のように離婚志願者は離婚しそびれ、新しいパートナーとの結婚を望む者は破綻して旧来のパートナーと復縁するといった次第である。もちろんスクリーンボール・コメディと『特急二十世紀号に乗って』との間

に映画と演劇という媒体の相違があることや、ミュージカル版の執筆開始時にホークス版の権利を手に入れられなかったという背景は十分に留意するべきである⁽¹¹⁾。しかしながら、リリーとの契約というオスカーの目標が作中で徹底的に妨害されて失敗にまで追い込まれても、最終的に二人は元の鞘に納まるなど、『特急二十世紀号に乗って』もスクリーボール・コメディと共鳴しあう倒錯した展開を持つ。

『特急二十世紀号に乗って』がスクリーボール・コメディに少なからず影響を受けていることが明らかになった今、本作品を「古き良きミュージカル・コメディ」とする従来の見解の妥当性は揺らぐ。なぜなら、スクリーボール・コメディを翻案することによって、本作品は一般的なミュージカルとは異なる構造を有することになるからである。たとえば物語と楽曲が密接に結びつくことを志向する「統合されたミュージカル」において、楽曲は何事かの達成に向かう「プロットを促進させる」(Block 98) 機能を持つとされる。対照的に、スクリーボール・コメディでは登場人物の目的はことごとく阻害されるため、『特急二十世紀号に乗って』のテキストには通常のミュージカル作品とは異なりスクリーボール・コメディに類似する劇作法が求められる。登場人物の行動が失敗すればするほど幸福な結末へと帰結するという捩じれたフォーマットに対して楽曲はどのように用いられ、どういった働きをするのだろうか。次節では作品全体の構造から検証していく。

3. スクリーボール・コメディからミュージカル・コメディへ I —構造における楽曲の機能

本節では、作品全体の構造における楽曲の機能を解き明かしていくにあたって、以下の二点から分析を進めていく。一点目は物語との関係性の中で担わされた楽曲の役割について、二点目は楽曲自体で描き出されていることが構造とどのように結びつくかについてである。以下では楽曲の機能を物語との連関から論じていきたい。

『特急二十世紀号に乗って』の構造の基盤となるのは特急列車「二十世紀号」である。冒頭から終幕まで基本的に列車内で展開する本作品において、列車は空間だけでなく時間をも規定する装置である。冒頭の楽曲「特急二十世紀号に乗って “On the Twentieth Century”」のコーラス部分で二度、「ニューヨークまで16時間、16時間あれば何でも起こる」(Comden and Green 1980 10, 以下脚本からの引用は頁数のみを記載) という歌詞が反復されることで、16時間が物語の枠組みであることが打ち出される。また、この楽曲の直後にオスカーが登場して、ニューヨーク到着までにリリーと契約を結ばなければ破産することが明らかになった時点で、16時間はタイムリミットとしても機能しはじめる。スクリーボール・コメディでタイムリミットが物語の枠組みを設定するためにしばしば設けられるように、『特急二十世紀号に乗って』においても、タイムリミットはオスカーとリリーの復縁にまで影響を与えかねないものとなっている。オスカーが契

約に固執するのは経済的な理由だけでなく、契約を取り交わすことでリリーとの和解が叶うという期待が込められているからである。さらに物語の不可逆的な時間の流れを強調するように、時間の経過を告げる台詞が時折挿入され、列車は途中駅に停車していく⁽¹²⁾。それでは、明確にタイムリミットが設けられた物語に対して、楽曲はどのように働きかけているのだろうか。ここで7、15、17曲目に登場する「芝居を書いた“I Have Written a Play”」と終盤に挿入される「リリーとオスカー“Lily and Oscar”」を取り上げたい。

作中に三回も登場する楽曲「芝居を書いた」は、いずれもオスカーの前に車掌や乗客たちが唐突に現れて「芝居の脚本を書いたから見てほしい」(27)と歌うものである。一見すると、歌い手が脚本家志望であるというメッセージを三回も繰り返すことで笑いを誘う以上の働きはしていない。しかし、物語への作用に着目すると単純なコミック・ナンバーではおさまらない側面が前景化されるのである。オスカーは制限時間以内にリリーと契約するために奔走するのだが、この「芝居を書いた」はオスカーを後押しする役割は果たしていない。なぜなら、この楽曲は契約に向けてオスカーが何か行動を起こそうとするタイミングで挿入され、一時的にオスカーの行動を中断させるからである。この行動の中断こそが「芝居を書いた」に期待される役割であって登場人物の願望表出でないことは、二回目以降オスカーが歌を途中で制止させることから窺える。すなわち、「芝居を書いた」にはオスカーの行動を妨害し、終着点に向かう物語の流れを押しとどめようとする機能が付与されていると言える。そして、このような働きを持つ最たる楽曲が「リリーとオスカー」である。

リリーのサインを得る計画が失敗に終わったオスカーは最後の賭けとして拳銃自殺を装い、リリーに遺言と称して契約書にサインさせようとする。「リリーとオスカー」はオスカーが今際の言葉を残す時に歌われ、以下のようにリリーは契約まで誘導される。

オスカー 契約書はどこだ？

オリヴァー ここに

オスカー 彼女にサインをお願いしてくれ

オリヴァー 彼の最期の頼みだ…

リリー いいわ…いいわ…

(彼女は契約書を受け取る。彼らはペンを渡し、彼女はサインする…) (89-90)

ついに、オスカーは制限時間以内に目的を果たすことに成功したかと思われる。ところが、全ては契約を獲得するための偽りであったことを曝露するオスカーに対して、リリーは次のように答える。

リリー（彼女は誇らしげに顔を上げて）私はひと目見ただけでヘタクソな俳優かどうか分かるのよ！署名をご覧なさい！（オリヴァーは契約書をひったくる）

オリヴァー（読む）「ピーター・ラビット」（彼らは全員驚愕する）(90-91)

この発言から、歌う時点ですでにリリーはオスカーの偽装を察知していたことが分かる。楽曲の終了と共にオスカーの勝利への確信は覆され、試みは徒労であったことが明るみに出る。

以上、楽曲による妨害を受けてオスカーの目的達成は失敗に終わることから、スクリーンボール・コメディにおいて登場人物が受ける様々な障害や妨害は、『特急二十世紀号に乗って』においては楽曲がその役割を担っていると言えるだろう。『特急二十世紀号に乗って』における楽曲に関する考察はこれまで行われてこなかったが、スクリーンボール・コメディを参照項にした時、これまで指摘されてこなかった機能が見出されるのである。さらに、物語に対しては障害や妨害として作用していたとしても、楽曲それ自体で描き出されていることに目を向けるとただ機械的に物語の進展を阻害して失敗を誘発するだけに留まらない機能を持つことが分かる。

例として18曲目に登場する「サインしろ、リリー “Sign it Lily”」をあげたい。この楽曲は、契約書にサインするべきか迷うリリーを中心に、サインを迫るオスカーや引き止めようとするリリーの恋人ブルースらに加わる六重唱である。ついに契約が成立してオスカーの目的が達成されるように思われるが、実は最後まで答えが一切明示されない奇妙な楽曲なのである。片方でオスカーや部下たちが「サインしろ」(69)と歌い、もう片方でブルースが「サインするな」(69)と歌い、その中心でリリーが「サインするべき？」(69)と迷う歌声が重なりあうものの、誰の主張にも収斂されない。そして、楽曲が終了してようやくリリーは「出来ない」(69)と答えるのである。「統合されたミュージカル」における楽曲のように、各人の主張をぶつけ合うことで物語を展開させることが「サインしろ、リリー」の役割ならば、楽曲の最中に契約に関する何らかの決断が下され、物語は進んでいるはずである。だが、「サインしろ、リリー」では楽曲の中で期待される契約に向けた決定的な進展は果たされない。ここから、この楽曲でも登場人物の行動や物語の展開の中断が描き込まれているように見える。ところが、「サインしろ、リリー」は中断だけでなくもう一つ興味深い側面が見受けられる。それは、六重唱が六分間もかけて展開することである。本作で時間の不可逆性が強調されていることを考えれば、六分間も「サインしろ、リリー」に費やしている間にも刻一刻と列車は終着駅へと近づいていく。同時に破産へのタイムリミットも迫ることを意味するため、なかなか答えを出さないリリーにオスカーが焦りや苛立ちを覚えてもおかしくはない。しかし、登場人物たちの内誰一人として長々とこの楽曲を歌うことに対して疑念を示さない。オスカーも焦る様子を一切見せず、それどころかリリーに返答を促す部下たちを「ボーイズ、急かすな」(63)とたしなめさえする。まるで、登場人物たち自らが積極的に時間を浪費しているようさえある。なぜ、ここまで楽曲に時間をかける必要があるのか。

ここで、ミュージカル研究者スコット・マクミランが指摘した「物語と楽曲間に見られる時間の秩序の相違」というミュージカルの特性を参照する時、時間を引き延ばすことがミュージカルとして意義を持つことが見出されるのである。

マクミランは、「ブック・タイム Book time」と「リリック・タイム Lyric time」という概念を提起することで、ミュージカルにおける物語と楽曲の関係性を時間という観点からの把握を試みている。「ブック・タイム」とは「プロットや行為を表象する […] 直進的な時間」(McMillin 6)であり、ミュージカルに限らず様々な時間芸術に見られる時間の概念である。他方「リリック・タイム」とは「プロットの因果関係的な進行の中に韻律的なモーメントを挿入する。そのモーメントとは、リリック・タイムの趣向によってブック・タイムを宙吊りにする」(McMillin 9)としている。言い換えると、楽曲が挿入される時に生じる物語進行の遅滞や中断、脱線は、ミュージカルが二種類の時間を有するために起こるということである。そして物語の時間だけでは描かれえない登場人物の内面や関係性、物語の状況などが楽曲の時間によって前景化する。

ここで再び「サインしろ、リリー」に目を向けると、この楽曲が六分間もかけて表象しているのは、タイムリミットに追われるように進行する物語とは全く異なる「リリック・タイム」であることが分かる。宙吊りの時間の中でリリーが契約するべきか否か揺れ動く様が詳細に描写されるのである。つまり、「サインしろ、リリー」で描かれているのは、リリーとの契約という目標達成の中断だけでなく、六人の声が次々に重なり合い響き合う芳醇な時間を通じて、二人が徐々に復縁へと近づいていく予感が醸し出されるのである。

もう一つ、13曲目の「私は全てを手に入れた “I’ve Got It All”」を例に挙げたい。この楽曲は列車内でオスカーとリリーが再会を果たした時に歌われる楽曲である。オスカーはリリーと和解して契約を交わすことを望むが、リリーはオスカーを拒絶して契約を交わす気はない旨を歌う。オスカーも歌に加わってリリーを諭すが、二人とも妥協も謝罪も歩み寄りもせず楽曲は終了する。この楽曲でも目的を達成しようとするオスカーの行動は実を結ばない。しかし、「私は全てを手に入れた」の重要な点はオスカーとリリーが反発しあいながら同じ曲を歌い、同じ「リリック・タイム」を生きていることである。音楽が存在しなければオスカーの説得とリリーの拒絶だけで終わり、加速する曲の中で投げつけあう「私は全てを手に入れた」「お前は全てを失った」(53-54)という諍いも起こることはない。たとえ歌詞の上で相容れない主張を歌い、楽曲の中で具体的な進展は起こらず、物別れに終わろうとも、妨害によって引き延ばされた時間の中で共に歌うことを通して、二人が復縁への道を進みつつあることが示されるのである。

ここまで、本作品における楽曲の機能を作品全体の構造に焦点をあてて分析してきた。楽曲は「リリーとの契約」というオスカーの目標に対して妨害や障害として働きかけると同時に、「16時間」という制限が設けられた物語とは異なる時間の秩序を作品にもたらすことで、復縁という帰結へとオスカーとリリーを導いていく。ミュージカル・コメディにおける楽曲は物語から分離可

能な装飾としばしば見なされるが、本作品における楽曲は失敗という否定的な結果を経ることで初めて復縁に辿りつくというスクリーンボール・コメディのフォーマットをミュージカルへと移し替えるために重要な機能を果たしているのである。ここまでの分析では、オスカーとリリーの復縁が楽曲の挿入によって引き延ばされた時間を共有することで仄めかされるとしてきた。ところが構造だけでなく物語内容にも着目した時、『特急二十世紀号に乗って』ではもう一つあるものの共有が楽曲や歌を通じて行われており、それはスクリーンボール・コメディにおいて提示される復縁に至るための条件を踏まえたものとなっているのである。

4. スクリーンボール・コメディからミュージカル・コメディへⅡ — 「復縁」の表象における楽曲の機能

オスカーの目的は、リリーが「ピーター・ラビット」と偽名をサインすることで叶わぬままに終わる。しかし、直後に交わされる罵りの応酬の中で二人は元の鞘へと納まっていく。

オスカー ハリウッドの売春婦！

リリー 大根役者！

オスカー 裏切り者！

リリー いかさま師！

オスカー ペテン師！

リリー 偽物！

オスカー 映画スター！

リリー 過去の遺物！

オスカー ピアノ伴奏者！

リリー お粗末なスヴェンガリ！

オスカー ピーター・ラビット！ピーター・ラビット！

(彼は腕を広げる。彼女はその中に飛び込んでいく。二人は旋回し抱擁する。オスカーは契約書を投げ捨てる。そして彼らは情熱的な誠実さをこめてキスを交わす) (91)

上に引用した口論は滑稽でありつつスクリーンボール・コメディを彷彿とさせるものである。多くの研究者が指摘するように、スクリーンボール・コメディにおいて男女の復縁は対等な「議論、口論、言語を駆使した闘い」(Cavell 86) の上に成立する。また、願望の棄却や口論などの否定的な事象が復縁というハッピーエンドへと接続されるために、登場人物は和解の過程で「何かしら共に行」(Cavell 88) い、「同じ言語を話すことを学んでいく」(iBid. 88) ことが求められる。つまり、スクリーンボール・コメディにおいて「なぜ復縁するのか」という問いは「何が二人の

間で共有されているのか」という問いとイコールで結ばれているのである。

それでは、『特急二十世紀号に乗って』のオスカーとリリーが、復縁のプロセスで何を「共に行」い、どのように「同じ言語を話すことを学んでいく」のだろうか。結論を先取りすれば、オスカーとリリーの間で共有されるのは演技のスタイルということになるが、本節では演技スタイルの共有が描かれる過程で楽曲や歌がどのような役割を担うかについて述べていく。

登場人物の多くが演劇や映画と関わりを持つ本作品の中でも、スペクタクル演劇の演出家であるオスカーと映画スターのリリーはひと際芝居がかったキャラクターとして造形されている。かつて恋人であった彼らは「私は鉄の扉をしめた！」(17) など他のキャラクターは使わない独特の共通言語を持ち、復縁すべき間柄であることが暗に示されている。一方でオスカーとリリーの間には大きな相違点がある。それは、ミュージカルの登場人物としてどのように歌い演じるかというスタイルの相違である。

オスカーは常に何者かを演じており、以下のように場面に応じて演じる役柄を変えて自己実現を果たそうとする。

オスカー 今こそ衣装を完全に変える時だ…演劇界の高僧から、派手な恋人へ。(28)

楽曲においてもオスカーが自覚的に演じている様子が窺える。拳銃自殺を装うために部下たちに別れを告げる場面で歌われる「遺品“Legacy”」で、オスカーは以下のように一人芝居を行う。

オスカー ああ、お前たち！あれが見えるか？そんな！（レチタティーヴォで）私にはシューバート通りをうろつく、孤独で足の不自由な男が見える…（彼は以下のシーンを語りで演じる）「狂ったオスカーだ！」奴らが叫ぶ…。「オマリー警官を呼べ！」「わしは何も害を加えんよ…立たせてくれ…鉛筆はどこだ？カップは？ありがとうよ…行かなければ…。（歌う）鉛筆…鉛筆…鉛筆を買うものはおらんか？」狂ったオスカーの歌…
(84)

この楽曲の肝は、オスカーの過剰な演技を部下たちは理解した上で聞いていることである。彼らは歌の直後に「本当に死ぬと思うか？」、「まさか、俺たちよりも長生きするよ」(85) と語り合う。彼らの態度との対比によっても、オスカーの「役割を演じているにすぎないことに自覚的」(Most 2004 93) な態度が強調される。

対照的に、リリーは演じる際に没入する人物として表象されている。例として、リリーとオスカーの出会いが描かれた回想場面を挙げたい。リリーは当初、オーディションのピアノ伴奏者ミルドレッド・プロツカとしてオスカーの前に現れる。ところが、伴奏者でありながら彼女は「我

を忘れて」(21) 歌いだしてしまおう。この時オスカーは彼女の素質を見出し、「リリー・ガーランド」という芸名を授けて新作『ヴェロニック』の主演に抜擢する。リリーは困惑して「私はミルドレッド・プロツカです。女優になんてなりたくありません」(22) と断りを入れるが、台本を読む内にのめりこみ、「ヴェロニック “Veronique”」という楽曲の中でスターとして開花していく。また、リリーが演じることに夢中になる様子が見られるのは回想場面に限らない。オスカーがマグダラのマリアの生涯を舞台化する話を持ちかけた時、彼女は次のような反応を示す。

(リリーは顔を上げ、突然変容したように見える。彼女に当たる一筋の光を除いて、舞台は一瞬暗くなる。バッハやワグナーを思わせる強い宗教じみたファンファーレが聞こえてくる。そして明りは元に戻る)

リリー (変容して) マグダラの！マグダラのマリア！ (61)

以上を整理すると、オスカーは自己実現のために次々と役柄を変えていくのに対して、リリーはまるで役に憑依されているかのように演じていると言えるだろう。二人の個性の相違として片付けられそうな演技スタイルのギャップだが、実は復縁のために解消されるべき障壁となっているのである。二人が恋仲だった時代の回想で、オスカーは「互いの炎を糧にすればいい。プロメテウスと…プロメテアのように」(35) と言うが、リリーは「ピグマリオンと…ピグマリアのようにね！」(35) と返す件が象徴的である。オスカーがプロメテウスを引き合いに出して靈感の炎を与え合う関係性と表現しているのに対して、リリーはピグマリオンを例にあげている。芸名を授けた演出家オスカーがピグマリオンであることは言うまでもないが、演出される立場であり演じると無我夢中になるリリーは「ピグマリア」ではなくむしろガラテアであると言えるだろう⁽¹³⁾。ピグマリオンとガラテアという不均衡な関係性である以上、対等な立場で「同じ言語を話す」復縁の境地には至らないことが示唆されているのである。それでは、何を契機にオスカーとリリーはスタイルを共有し、「同じ言語を話す」関係性へと変化するのだろうか。

物語の終盤で、新作の台本を携えた演出家マックス・ジェイコブスがオスカーにとっては妨害者として、リリーにとっては救世主として登場する。リリーがその台本を読む時に展開される楽曲が「バベット “Babette”」である。気怠げなブルジョワ階級の婦人バベットの台詞を彼女が読み進める内に、「突然神聖な光が当たり、マグダラのマリアのテーマに言及される時常に聞こえていた宗教的な響きが聞こえてくる」(80)。そして、リリーは「神聖な輝きの中で変容」(81) し、バベットとは「全く異なる声で」(81) マリアを演じ始めてしまうのである。気を取り直してバベットの台詞を読み直してもマリアを演じることに再び没入するなど、制御不可能な針が両極に振り切れるようにリリーはバベットとマリアの間で揺らぐ。

リリー もう一杯飲みたいわ シャンパンを一杯ひっかけるのもいいわね それかコカイン
を一服 それか…（聖書に出てくるような盛装姿のオーウェンを見る）ああ我が兄弟
罪人たちよ 私と共に跪き 祈りを捧げましょう（81）

全く異なる二つの役柄が矢継ぎ早に憑依していく中、リリーは混乱を極める。ついに、リリーは演じることを止めて、すがるようにオスカーの名を口にする。その瞬間、彼女は決定的な変容を遂げる。リリーは「『バベット』の」台本を取り上げて脅すように掲げ」（82）でマリアを巡る幻影を追い払い、マックスに「私、この芝居好きよ！」（82）と告げる。リリーがマックスの作品を選択することで、オスカーとの契約はまたしても遠ざかる。しかし、リリーが何に出演するかを自ら選び取ると同時に、スタイルも自ら選択していることは注目に値する。つまり、バベットの演じていた時の物憂げな音楽でも、マリアを演じていた時の荘厳な音楽でもない、「熱狂的でとてもジャジーな、1920年代のイギリスのミュージック・ホールの様式で」（82）リリーは歌い始めるのである。そこでのリリーは、バベットに対して「イギリスの魔女 有閑階級のアイドル」（82）とコメントを下し、没入して演じている様子はもはや見受けられない。このように、リリーの劇的な変化は、ガラテアからの脱却といっても良いだろう。「バベット」の中でオスカーの作品ではなくマックスの作品が選択されていくことから、この楽曲はオスカーへのあからさまな妨害として作用している。同時にマグダラのマリアを演じるかバベットの演じるかと逡巡する中で、リリーの演技スタイルはオスカーのもとへと近接していく。これまで確認してきたように、スクリーボール・コメディで要請される条件である目標への達成が阻害されるほど復縁へと不可避的に行きつくことと、復縁を決定づける要因として男女の間で何かが共有されることがこの一曲だけでも見事に達成されているのである。

ここで、『特急二十世紀号に乗って』が単にスクリーボール・コメディをミュージカルという形式へスライドさせたのではなく、なぜオスカーではなくリリーが変容するかについてミュージカル研究の文脈を参照して考察することで、二人の間で共有されるスタイルがミュージカルの歌が持つ独自性に則ったものであることを指摘していく。オスカーが体現する演技の様式は、ミュージカルの中でどのような意味を担うのだろうか。アンドレア・モストは、ミュージカルにおける演技には二つの方向性があると指摘する。すなわち、「パフォーマティブな演技のモード the performative mode of acting」と「心理主義的な演技のモード the psychological mode of acting」である（Most 2004 31）。「パフォーマティブな演技のモード」はミュージカル・コメディにおいて顕著に見られるもので、俳優及び作中の登場人物は自らの意思で仮面を付け替えるように役を演じ分けていくモードを指す。また、重要な特徴は何をいかにして演じるかについて自覚的であり、そして演じているという事実それ自体を明るみに出すことである。そのため、ミュージカル・コメディでは演技を通じたアイデンティティの改変や変身といったテーマが頻出する⁽¹⁴⁾。

他方、「心理主義的な演技のモード」を採用した時、登場人物は一貫した人格を備えた存在と仮象され、演じる俳優が前景化しないことが理想とされる。また、「心理主義的な演技のモード」においては、スタイルの変更や曲調の変化は登場人物のコントロールの及ばない心理の揺れを表象するものとして位置づけられていることは留意するべきである。従って、1940年代に「統合」の理念が定着して以降、自覚的に演じ分ける「パフォーマティブな演技のモード」は「リアル」さに悖るとして忌避され、俳優の「心理主義的な演技のモード」による「リアル」なキャラクターと「閉じて自律した」(Kirkle 15) 作品世界の表象が志向されるようになった。しかし、ミュージカルが楽曲を存立基盤に据える以上、歌い踊る時点で俳優や登場人物は「パフォーマティブな演技のモード」にならざるをえないとモストは主張する(2004 30)。裏を返せば、「パフォーマティブな演技のモード」によってミュージカルはミュージカルとして成り立っているということなのである。

モストの見解を踏まえると、様々な役柄を自在に、軽やかに演じ分けるオスカーはミュージカル・コメディの登場人物にふさわしく、「パフォーマティブな演技のモード」を身体化していると言える。対する「バベット」以前のリリーは「心理主義的な演技のモード」を担っているわけではないが、オスカーほど徹底して「パフォーマティブな演技のモード」で演じることも出来ない。この点は演じることに無我夢中になることや、演じている最中に「リリー」と呼ばれると我に返ることからも明らかである。しかし、「バベット」終盤の唐突な曲調の変化からは、この楽曲ではリリーの如何ともしがたい心情の揺れ動きをつぶさに描写しているのではなく、リリーが混乱を乗り越えていかなる役をどのように演じるかを軽やかに選択し統御していく姿が描き出されていることが分かる。リリーの演技スタイルが変化していく過程と決定的な瞬間を切り取ったことに「バベット」の意義がある。ここから、復縁のために共有される「何か」である演技スタイルが、ミュージカルという形式の基盤を成すものであることが指摘できる。

さらに、第3節でも取り上げた「リリーとオスカー」に今一度目を向けたい。(偽装とはいえ)オスカーの死が差し迫り、終着駅ニューヨークまでいよいよという中、冒頭のト書きに「トリストタンとイゾルデの『リーベストート』か『ラ・ボエーム』の最後の場面、或いは双方」(88)とまで書かれるほど大仰な音楽に乗せて合計十一回も「リリー」「オスカー」という呼びかけが繰り返される。呼びかけ以外は自殺の釈明と契約への誘導しか歌われず、愛の言葉すら交わされない。それにもかかわらず、オスカーとリリーが享受する別離の時間は、物語とは異質なもので恍惚とさせるほど濃密な時間となっている。さらに、「リリーとオスカー」はこれまで挙げてきた「サインしろ、リリー」や「私は全てを手に入れた」と大きく異なり、二人の間で演技スタイルの共有も見られる。オスカーがリリーを騙すために瀕死を装って歌うことと同様に、リリーもオスカーの演技に気づきながら「何も知らずに死を悲しむリリー」を装う。換言すると、「リリーとオスカー」では、互いを出し抜くために男女が今生の別れを歌い上げるという甘美なゲームが

繰り広げられているのである。死を装って契約書にサインさせようとするオスカーも卑劣だが、オスカーの意図を理解した上で騙されたフリをし、偽の署名を行うリリーも同等に卑劣である。しかし相手を欺くという目的が自覚された上で演技スタイルの共有が行われることで、契約の決定的な失敗という否定的な結果は罵声が飛び交うスクリーンボール的な復縁という肯定的な結果へと鮮やかに転化するのである。

本節では、『特急二十世紀号に乗って』において楽曲や歌を通じて復縁がどのように表象されているかを、スクリーンボール・コメディにおける復縁の条件を踏まえて分析してきた。ここから本作品では、演技であることを前景化していく「パフォーマティブな演技のモード」が楽曲を通じて共有されていくことで、オスカーとリリーが罵り合い抱擁し合って復縁へと雪崩れ込むという図式が示されていることが分かった。このように、スクリーンボール・コメディのフォーミュラに乗っ取りながらも、楽曲や歌を巧みに活用したミュージカル独自の手法で『特急二十世紀号に乗って』の復縁が描き出されているのである。

5. おわりに

『特急二十世紀号に乗って』は今日に至るまで「古き良きミュージカル・コメディ」という評価に留まり、スクリーンボール・コメディとの関連性も注目されず、詳細な作品分析は行われてこなかった。しかし本稿の議論から、スクリーンボール・コメディをミュージカルに作り替える中で楽曲や歌に劇作上の意味が与えられていることが浮き彫りとなった。

まず本作品の構造を見ると、タイムリミットに向けて仮借なく進む物語に対して、楽曲は登場人物の行動を妨害し、物語の進行を先延ばしにする機能を果たしていることが明らかとなった。このことは、「統合」など既存の枠組みの中で捉えられて来た楽曲の機能とは異なるもので、スクリーンボール・コメディの約束事に対応したものとなっている。また、楽曲は登場人物の行動を妨げて失敗を引き起こすだけでない。物語とは秩序の異なる「リリック・タイム」が楽曲の中で表出することを通じて、失敗が復縁へと転換していくための土台となるのである。つまり、『特急二十世紀号に乗って』において、失敗の上に成り立つ復縁という倒錯は物語と楽曲との関係性によって生成されているのである。そして、スクリーンボール・コメディにおける復縁の条件である「何かを共に行う」ことについて、オスカーとリリーが「パフォーマティブな演技のモード」を共有した上で同じ楽曲を歌うという行為に仮託されている。以上の分析から、『特急二十世紀号に乗って』は形式や作品内容に則した機能が楽曲や歌に与えられており、テキストが綿密に練り上げられていることが看取できるのである。

多様な形式を備えたミュージカル作品が制作され上演されていた1970年代のブロードウェイにおいて、ミュージカル・コメディには三重のバイアスがかけられていた。「統合」という理念の席卷以来、コメディであるというだけで前時代的と考えられ、「コンセプト・ミュージカル」の

出現以降、「統合されたミュージカル」も含めて起承転結が明確なテキストを持つこと自体古めかしいと見なされ、レビュー作品と比較した時には物語性のある脚本を備えていることそのものが陳腐とされてきた。評価が高いにもかかわらず『特急二十世紀号に乗って』が黙殺されてきたのは、コメディ作品に対する三重苦とも呼べる認識の枠組みがジャンルの中で強固に作り上げられてきたからなのである。しかし、スクリーボール・コメディという視点を通して分析することで、「古き良きミュージカル・コメディ」である本作品のテキストが、ミュージカルとしての手法を十全に駆使して緊密に構築されていることが明らかとなった。本稿の意義とは、『特急二十世紀号に乗って』自体を再評価したことだけでなく、丁寧な作品分析を通じて、コメディ作品を取り囲む評価や理解のあり方を問い直す可能性を開いたことにあると考えられる。

今回はテキスト分析を中心としたため、上演に関する言及を十分に盛り込むことが出来なかった。本稿で指摘してきた『特急二十世紀号に乗って』のテキストの特異性が、コムデンとグリーンやプリンス、コールマン、ワグナーら才能が結集したという上演レベルの特異性とどのような形で結びつくかは次回の議論に譲りたい。また、コムデンとグリーンの他作品との比較も、彼らの作品史における本作品の座標を定めるために必要な作業となるだろう。コムデンとグリーンは、1940年代から1990年代までの50年に渡ってコメディ作品を中心に執筆し、ミュージカル史では必ずといって良いほど名前が挙げられる作家である。それにもかかわらず、未だに彼らの作品を詳細に分析した研究はほとんどなされていない。コムデンとグリーンが看過されてきた要因には、上述したコメディ作品への偏見のみならず、「統合されたミュージカル」の推進者リチャード・ロジャースとオスカー・ハマースタイン二世や、「コンセプト・ミュージカル」の代表的作家ステイブン・ソンドハイムと活動時期が重なったことも考えられる。しかしながら、物語と楽曲間の時間の秩序の相違やミュージカルの演技が持つ独特な様態への眼差しは、『特急二十世紀号に乗って』だけでなく過去作品にも色濃く現れている⁽¹⁵⁾。ミュージカル・コメディのポテンシャルを改めて掬い上げる研究が進められている現在、本稿で試みたようなコムデンとグリーン作品の重要性を提起し、ジャンルの中での位置づけの見直すことは今後の課題となるだろう。

註

- (1) 『特急二十世紀号に乗って』の基本情報は以下の通りである。
原作：チャールズ・マッカーサーとベン・ヘクトによる『特急二十世紀号』(Twentieth Century, 1932)
脚本・歌詞：ベティ・コムデンとアドルフ・グリーン、作曲：サイ・コールマン
演出：ハロルド・プリンス、上演回数：460回
1977年度トニー賞5部門受賞(脚本賞、作曲賞、舞台デザイン賞、主演男優賞、助演男優賞)
- (2) たとえばウィメンズ・ウェア・デイリー(Women's Wear Daily)のハワード・キッセルは「ワグナーのデザインには驚嘆すべきものである」(n.pag)と絶賛している。
- (3) この点はキッセル(1978 n.pag)やデイリー・ニュース(Daily News)のダグラス・ワット(1978 n.pag)が指摘している。

- (4) アンドレア・モスト (2004, 2013)、レイモンド・ナップ (2005, 2006)、ブルース・キール (2006) らを参照のこと。
- (5) ラリー・ステンベル (2010 518-19)、マーティン・ゴットフリード (1979 125-49) を参照のこと。
- (6) ハロルド・プリンス (1978 20-22) を参照のこと。
- (7) たとえばクライブ・バーンズは『特急二十世紀号に乗って』について記した二本の批評で、プリンスが各部門の統率のために果たした役割を評価している。バーンズ (1978 [1], 1978 [2]) を参照のこと。
- (8) 本稿は上演の次元の重要性を否定する意図は毛頭ない。しかし、『特急二十世紀号に乗って』が1977年度トニー賞で演出賞を獲得せずに脚本賞を受賞したという事実からも、本作品におけるテキストの重要性は現場側から担保されていると言えるだろう。また、本作品は記録映像がほとんど存在しないものの、ニューヨーク公立図書館収蔵の写真コレクションを分析にあたって参照したことをここに付記する。
- (9) スタンリー・カヴェル (1981) と蓮實重彦 (1991 138-50) を参照のこと。
- (10) デヴィッド・ボードウェル、ジャネット・スタイガー、クリスティン・トンプソン (1985 44-46) を参照のこと。
- (11) コムデンとグリーン曰く、制作中にホークス版の権利を手に入れたものの、あえて直接翻案することは避けたとのことである (Bryer and Davidson 59)。しかし、『特急二十世紀号に乗って』でオスカーを演じたジョン・カラムの風貌 (なでつけた黒髪と口髭) が、ホークス版でオスカーを演じたジョン・バリモアへのオマージュとなっていることはしばしば指摘される。ここから、『特急二十世紀号に乗って』がヘクト&マッカーサーによる舞台版だけでなくホークス版も視野に入れて翻案作業に取り組んでいたことが窺える。コムデン & グリーン (1978 6) 及びブライヤー & デイビッドソン (200 50-72) を参照のこと。
- (12) たとえば、オスカーの部下であるオリヴァーは度々「ニューヨークまで後16時間しかない」(17)、「ニューヨークまで12時間切った」(41) とオスカーに忠告する。
- (13) 他にもオスカーが「生命のないパテをスターにするのに四年かかった」(18) と発言するなど、ピグマリオンとガラテアのモチーフが見られる。
- (14) レイモンド・ナップやモストは、「パフォーマンスな演技のモード」を通じてミュージカル・コメディの登場人物は自己を意図的に変革し、楽曲に参加することを通じてコミュニティに同化し、自己達成を果たしていくと指摘する。ナップ (2006 209-215)、モスト (2004, 2013) 参照のこと。
- (15) 時間を基点にした物語と楽曲の関係性については『オン・ザ・タウン』で、演技の問題に関しては『ベルがなっている』で先鋭に見られる。辻 (2012 [1], 2012 [2]) 参照のこと。

参考文献

- Comden, Betty, Adolph Green. *On the Twentieth Century*. New York: Samuel French, 1980. Print.
- Barnes, Clive. "Full Steam on '20th Century,'" *New York Post*, 19 Feb 1978: n. pag. Print.
- . "'Twentieth Century' is total music drama," *New York Post*. 24 Feb. 1987: 38. Print.
- Beanfort, John. "A Glossy 'Twentieth Century' Steams in," *The Christian Science Monitor*. 23 Feb 1978: 18. Print.
- Block, Geoffrey. "Integration," *The Oxford Handbook of the American Musical*. Oxford: Oxford UP, 2011: 97-110. Print.
- Bordman, Gerald. *American Musical Theatre*. New York, Oxford UP, 1992: 691. Print
- Bordwell, David, Janet Steiger, Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP, 1985: 44-46. Print.
- Bryer, Jackson R. and Richard Allen Davidson. *Art of the American Musical: Conversations with the Creators*. 50-72. Print.

- Cavell, Stanley. *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1981. Print.
- Comden, Betty and Adolph Green. "A New Head of Steam for the Old 'Twentieth Century,'" *New York Times*. 19 Feb 1978:+1. Print.
- Edner, Richard. "Stage: 'On the Twentieth Century,'" *New York Times*. 20 Feb 1978: C18. Print.
- Gale, William. "'Twentieth Century' on Track to Success on Broadway," *Accent: The Providence Journal-Bulletin*. 14 Jan, 1978: n.pag. Print.
- Gottfried, Martin. *Broadway Musicals*. New York: H. N. Abrams, 1979. Print.
- Guernsey Jr. Ottis, ed. *The Best Plays of 1977-1978*. New York: Dodd, Mead & Company, 1978: 3. Print.
- Kantor, Michael and Lawrence Maslon. *Broadway: The American Musical*. Milwaukee, WI: Applause Theatre & Cinema Books, 2010: 351. Print.
- Kirle, Bruce. *Unfinished Show Business: Broadway Musicals as Work-in-Progress*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2005. Print.
- Kissel, Howard. "On the Twentieth Century," *Women's Wear Daily*. 21 Feb 1978: n.pag. Print.
- Knapp, Raymond. *The American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton: Princeton UP, 2005. Print.
- . *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton UP, 2006. Print.
- McMillin, Scott. *The Musical as Drama: A Study of the Principle and Conventions Behind Musical Shows from Kern to Sondheim*. Princeton: Princeton UP, 2006. Print.
- Mordden, Ethan. *One More Kiss: The Broadway Musical in the 1970s*. New York: Palgrave MacMillan, 2003: 201-206. Print.
- Most, Andrea. *Making Americans: Jews and the Broadway Musical*. Cambridge: Harvard UP, 2004. Print.
- . *Theatrical Liberalism: Jews and Popular Entertainment in America*. New York: New York UP, 2013. Print.
- Prince, Harold. "Harold Prince Talks About: What Does the Director of a Musical Do?" *New York Theatre Review*. June/July 1978: 20-22. Print.
- Renzi, Thomas C. *Screwball Comedy and Film Noir: Unexpected Connections*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2012. Print.
- Sarris, Andrew. "The Sex Comedy Without Sex," *American Film*. March 1978: 8-15. Print.
- Stempel, Larry. *Showtime!: The History of the Broadway Musical Theatre*. New York: W. W. Norton & Company, 2010: 518-19. Print.
- Watt, Douglas. "Twentieth Century Limited," *The Daily News*. 20 Feb 1978: n.pag. Print.
- 辻佐保子「"Time is Precious Stuff" — ミュージカル『オン・ザ・タウン』における時間表象についての考察」『演劇映像学 2012』、2012年、33-46頁。
- .「電話・俳優・『パフォーマティブ』な演技のモード—ミュージカル『バルがなっている』論」『表象・メディア研究』第3号、2012年、79-88頁。
- 蓮實重彦「スクリーンボールまたは禁止と奨励 ハリウッド30年代のロマンチック・コメディ」『Representation』筑摩書房、1991年春、138-150頁。

【付記】

本稿は、2013年度日本演劇学会全国大会での発表内容に大幅な加筆修正を施したものです。席上で教示賜りました皆様に深く感謝を申し上げます。

