『陽気な離婚』から『コンチネンタル』へ

―― ミュージカル・コメディの映画化をめぐる一考察

仁井田　千　絵

はじめに

本論は、映画『コンチネンタル』（*The Gay Divorcee*, 1934）の舞台から映画への脚色の問題を扱う。通常この映画は、ミュージカル映画のジャンルにおいて、フレッド・アステアとジンジャー・ロジャースのダンス・コンビを決定付けた作品として取り上げられる。アステアとロジャースは、前年の『空中レヴュー時代』（*Flying Down to Rio*, 1933）によって初めてコンビを組むが、この映画の場合あくまでも脇役であり、『コンチネンタル』によって初めて主役を演じることになった。その後、1939年までの間にRKOで二人がコンビを組んだ映画は全９作になる。コンビの代表作である『トップ・ハット』（*Top Hat*, 1935）の内容が、『コンチネンタル』とほぼ同じことからも分かるように、『コンチネンタル』はその後の二人のコンビ作の基礎を作ったともいえる。このような事情から、この映画の作品分析は、まずアステア／ロジャースというシリーズの他の作品との比較から行われる(1)。また、映画におけるミュージカル・ナンバーの性格から、コンビのダンスをロング・ショット、ロング・テイクで見せるアステア／ロジャースの映画と、同時期にワーナー・ブラザーズで製作された、コーラス・ガールを様々なアングルから編集を駆使してみせるバズビー・バークレーの映画と比較するもの、さらに、アステア／ロジャースの映画にみられる物語構造に注目し、同時期の他の映画ジャンル、特にスクリューボール・コメディとの関連から考察するものもある(2)。

しかし、『コンチネンタル』だけ取り出してみるならば、この映画はニューヨークとロンドンでヒットした舞台劇の映画化作品と言うことができる。オリジナルの舞台劇は、主演のフレッド・アステアが舞台からハリウッドに移る前に演じた最後の舞台公演であり、当時の代表的なポピュラー・ソングの作曲家であるコール・ポーターが歌をつけたミュージカル・コメディである。1932年末に舞台劇がブロードウェイで初演されてから、ほぼ１年後のロンドン公演が行われている間にハリウッドで映画化が検討され始め、さらに１年後の1934年末には映画が公開されている。このように、舞台劇が映画化されるまでの期間は比較的短いが、映画の『コンチネンタル』はオリジナルの舞台劇の忠実な脚色なのか、あるいは大幅に変更されているのか。また、この映画はいわゆる統合型のミュージカル（integrated musical）の先がけであるとする見方もあるが(3)、

物語とミュージカル・ナンバーの統合性は、オリジナルの舞台劇からみられたものなのか、それとも映画によって促進されたものなのか。そして、舞台劇のタイトルである「陽気な離婚」（*Gay Divorce*）に対し、映画のタイトルが「陽気な離婚者」（*Gay Divorcee*）となっているのは検閲を考慮したものとされるが、具体的にどのような背景があったのか。本稿では、映画『コンチネンタル』をめぐって、原作となった舞台劇との比較を詳細に行うことにより、1930年代初頭における舞台から映画への脚色の一例を提示する。そこには、まず映画のトーキー化に影響を受けた舞台側の変化があり、さらに、物語と歌で構成されるミュージカルというジャンル特有の脚色の問題、映画製作における自主規制の介入といった問題点が見出されるはずである。

1．舞台 *Gay Divorce*（1932年）

1－1　舞台劇の背景と人材

1932年の舞台劇『陽気な離婚』が公演された当時の背景をみておこう。この舞台劇には、トーキー映画以降の舞台のミュージカル・コメディの特徴と、大恐慌の影響が色濃くみられる。まず、『陽気な離婚』が公演された1932-33年のシーズンは、ニューヨークのブロードウェイにおいてどのような年だったのか。ブロードウェイにおけるプロダクションの数の推移をシーズンごとにみていくと、次のようになる。(4)

シーズン	全体	正劇（ドラマ）	ミュージカル・コメディ	レヴュー
1926-27	264	163	31	7
1927-28	278	155	32	14
1928-29	224	141	23	9
1929-30	249	156	18	8
1930-31	197	124	17	11
1931-32	196	134	16	7
1932-33	180	109	10	8

1920年代後半から1930年前半のプロダクションの本数を見ていくと、全体の本数がまず減ったのは、1928-29年であることが分かる。これは映画のトーキー化に際して、劇作家や俳優といったブロードウェイの人材がハリウッドに移ったためと考えられる(5)。しかし、プロダクションの本数が大幅に減るのは、大恐慌が始まった1930-31年のシーズンからであり、『陽気な離婚』が公演された1932-33年のシーズンは、中でもミュージカル・コメディの数が大きく減った年であった。

この大恐慌の時期には、プロダクションの数の減少の他に、プロダクション自体の性格の変化がみられた。例えば『陽気な離婚』の特徴としてまず挙げられるのは、それが当時の批評などにおいて“インティメート・ミュージカル”（intimate musical）と称されることである。本来インティメート・ミュージカルとは、1930年代初頭からみられるようになった新しい形式のレヴュー

を指して使われた。ジークフェルド・フォリーズなど、大掛かりな舞台とコーラス・ガールによる華麗なスペクタクルを売りとするレヴューは、1910年代から盛んになり、1920年代末にはその規模とヴァラエティー共にピークを迎える。映画におけるサウンド・システム導入前後の1927-28年シーズンは、舞台において特にレヴューのプロダクションの数が多かった年であるが、初期のトーキー映画で舞台のレヴュー・シーンがしばしば登場するのも、このような流行が背景にある。無声映画の隆盛とほぼ時期を一にしているスペクタクル重視の舞台のレヴューは、トーキー映画の普及と大恐慌における経済的な制約の中で、1920年代末から性格を変えていく。トーキーの登場により、ハリウッドがブロードウェイの舞台が持つ華やかなスペクタクルを、音と映像の双方によって、場合によってはカラーやワイド・スクリーンを使いながら、より安い値段で提供するようになった。代わって本場ブロードウェイのレヴューは、お金に任せたスペクタクル性よりも、より小規模な、歌の歌詞やコメディのスキットの方に重点を置いたものに変わっていく。キーワードとしてよく登場するのは、“洗練された”（sophisticated）であり、想定する観客層も、万人向けというよりは、知的な大人といったより限定されたものになる(6)。この流行の先がけとしてしばしば挙げられるのは、『リトル・ショー』（*The Little Show*, 1929）であり、その他には、フレッド・アステアが姉のアデルとコンビで出演した『バンド・ワゴン』（*The Band Wagon*, 1931）(7)、アーヴィング・バーリン作曲の風刺物レヴュー『アズ・サウザンズ・チア』（*As Thousands Cheer*, 1933）などがある。

本来レヴューに対して使われていたインティメート（小規模な、親密な）の名称は、ミュージカル・コメディの分野においても使われるようになる。例えば、『陽気な離婚』は当時の新聞記事において次のように紹介されている。

> ミュージカル・レヴューに使われるインティメートの名称は、もはや目新しさや奇抜さを意味しない。本来この言葉は、スマートで洗練された、しかし見えを張らないレヴューを指すのに使われ、『リトル・ショー』から始まって次々と同じアイディアのレヴューが続いた。（中略）しかし、インティメートなミュージカル・コメディとはまた別のものであり、『陽気な離婚』はまさにその一つである。脚本を担当したドワイト・テイラーは、ストレートなコメディを念頭にしてこの劇を書いた。プロデューサーはこの脚本がミュージカル・コメディに適した題材であることを悟り、ケネス・ウェッブとサミュエル・オフステインに脚色を依頼した。この劇をお決まりの派手なショーにせず、スマートでインティメートなままミュージカル・コメディに脚色することはできるか？彼らはそれを見事にやってのけたようである。さらに、このような小規模で仰々しくない企画に歌をつける人物が必要であり、ここで作曲家のコール・ポーターが呼ばれた。(8)

上に上げられている人材を見ていくと、まずオリジナルの脚本を書いたドワイト・テイラーは、著名な舞台女優であったローレット・テイラーの息子であり、後にアステア／ロジャースのコンビの映画『トップ・ハット』、『艦隊を追って』（*Follow the Fleet*, 1936）の脚本も担当している。テイラーの脚本から、ミュージカル・コメディへの脚色を行った一人であるサミュエル・ホフマンは、同時期にはパラマウント社のシュバリエ／マクドナルドのオペレッタ映画『今晩は愛して頂戴ナ』（*Love Me Tonight*, 1932）の脚本も手がけている。『今晩は愛して頂戴ナ』は、当時のブロードウェイの作詞・作曲家のコンビとして知られていたローレンツ・ハートとリチャード・ロジャースが映画オリジナルのスコアをつけた作品であるが、ルーベン・マムーリアンの監督により、歌のナンバーが全体の物語を進行させる点で斬新だったことで知られる。例えば、リック・アルトマンは『今晩は愛して頂戴ナ』と『コンチネンタル』を“おとぎ話のミュージカル”（Fairy Tale Musical）として同じカテゴリーにまとめているが(9)、両者の脚本に同一の人物が関わっていることは興味深い。

『陽気な離婚』の歌を担当したコール・ポーターは、当時のアメリカの代表的なソング・ライターであり、このミュージカル・コメディでヒットしたナンバー「夜も昼も」（Night and Day）は、1946年に製作されたポーターの伝記映画のタイトルにもなっている。ポーターは、ジョージ・ガーシュインといったニューヨークのユダヤ系移民の多いティン・パン・アレーの作曲家の中では珍しく、アメリカ中西部出身でイェール大卒の学歴を持つインテリであり、家庭が裕福だったことから、パリなどヨーロッパに滞在することが多かった。1928年のミュージカル『巴里』（*Paris*）によってブロードウェイの作曲家としてデビューし、1929年の『５千万人のフランス人』（*Fifty Million Frenchmen*）の成功によって名を知られるようになる。これらのショーのタイトルが示唆するように、作品はヨーロッパとの関連が強く、本人がゲイであったことも加わって、ポーターの作詞した歌の歌詞も性的に開放された際どい内容のものが多い。ポーターは、同時期のイギリスの作家であるノエル・カワードと比較されることが多く(10)、二人は1930年代の洗練されたコメディを代表する顔になっている。実際ノエル・カワードのコメディは、同時期にハリウッドでも『夫婦戦線』（*Private Lives*, 1931）、『生活の設計』（*Design for Living*, 1933）が映画化されている。無声映画のセックス・コメディを語るときにエルンスト・ルビッチの名前が挙げられるとすれば、ミュージカル・コメディの分野ではコール・ポーターの名前が、洗練された、ヨーロッパ風の開放された気風を思い起こさせるものとして挙げられるだろう。

最後に、『陽気な離婚』の主役を演じたフレッド・アステアの存在も重要である。フレッド・アステアは、幼い頃から姉のアデルとコンビを組んでヴォードヴィル、ブロードウェイの舞台を踏んでいた。二人が主演した『レディー・ビー・グッド』（*Lady, Be Good*, 1924）、『ファニー・フェイス』（*Fanny Face*, 1927）などはロンドンでも公演され、アステア兄妹はイギリスにおいても人気を博す。彼らが最後にコンビで出演したのは、1931年の『バンド・ワゴン』であり、この

インティメートなレヴューにおいてアステアのダンスは大きな割合を占めていた(11)。しかし、その後アデルがイギリス人公爵と結婚したため、フレッド・アステアは単独でのキャリアを模索することになり、『陽気な離婚』はアステアが姉とのコンビを解消して初めて出演する舞台だった。フレッド・アステアのトレード・マークであるトップ・ハットと燕尾服のスタイルに、彼のイギリスでのキャリアも重なり、当時の言説においてもアステアからイギリス人を連想することは容易であったようである(12)。後のジーン・ケリーがよりマッチョな労働者階級のアメリカ人を体現しているとすれば、アステアはアメリカ人であるとはいえ、より洗練されたイギリスの貴族階級を思わせる風貌があり、1930年代初頭のインティメートなミュージカルの主演として適していたといえる。このように、『陽気な離婚』は関わった人材からもヨーロッパ、特にイギリスとの強い関連があり、「大人向けのエンターテイメント」(13)として宣伝されることになる。

１－２　舞台劇の内容

では、実際の舞台劇の内容はどうだったのか。映画版と比較しながら詳しくみていこう。まず、このミュージカル・コメディは、ドワイト・テイラーの三幕ものの戯曲を元にしている(14)。簡単にあらすじをたどるならば、ロンドンに滞在する小説家のガイは、先日友人宅のパーティーで出会ったミミのことが忘れられないでいる。ガイの友人で弁護士のエグバードは、ちょうど離婚訴訟を手がけることになり、依頼人の女性が夫から離婚の承諾を得る必要があることから、その女性がホテルで“特派員”であるジゴロと一晩過ごすことを計画する。エグバートに誘われたガイは、行った先のホテルでミミと再開するが、ミミは実はエグバードが手がけている離婚訴訟中の女性だった。アメリカ人の女友達ホーテンスを連れ立ってホテルに来ていたミミは、離婚が成立するまでガイに事情を説明するのを避け、彼に対して冷たい態度をとっていたが、ひょんなことからガイが離婚のためにやとわれたジゴロだと勘違いする（１幕）。ガイに対する失望から態度が一変したミミを見て、彼女のホテルの部屋に招かれたガイは困惑する。そんな中、エグバードに雇われた正式なジゴロ、トネッティが登場し、事情をやっと理解したガイとミミは、トネッティに監視されながら一晩を過ごすことになる（２幕）。翌朝、３人が部屋で朝食を取っているところへ、エグバードがミミの夫を連れてくる。夫はトネッティ、さらにはガイを見ても、それがミミの愛人であることを信じようとせず、これを理由に離婚する気はないという。そこへ、朝食を給仕していたホテルのウェイターが現れ、ミミの夫が愛人を連れてしばしばこのホテルに滞在していたことを暴露する。晴れて夫に離婚を宣言したミミは、ガイとの結婚を約束するのだった（３幕）。

このテイラーの戯曲にコール・ポーターの歌が加わったミュージカル・コメディは、２幕構成になっている。歌のナンバーは全部で10本あり、舞台脚本は以下のような構成になっている(15)。
(◯は歌のナンバーを指す)

１幕１場：ガイのロンドンの家。６月の午後。

ガイ、エグバード登場。恋わずらいのガイに浜辺のホテルでの休養を誘うエグバード。ミミからの連絡がないガイは、彼女がいなくなった後の空虚な気持ちを歌う。

○「君の後は誰が」After You, Who?（ガイ）

１幕２場：海辺のホテル。次の日。

泊り客バーバラを中心とした若い女性客が、宿泊している男性客のうわさ話をしている。アメリカ人との結婚に憧れる友達の一人に、バーバラは夫よりも愛人の方がいいことを話す。

○「どうして結婚するの」Why Marry Them?（バーバラと女性客）

ガイとエグバードがホテルに到着。彼らの女性客との会話が続き、中でもエグバードはバーバラと意気投合、浜辺の潮風が情事を誘う様子を歌う。

○「潮風」Salt Air（エグバード、バーバラと女性客）

しばらくすると、ミミとホーテンスもホテルに到着。アメリカ人のホーテンスとイギリス人のウェイターの間で言葉の違いをめぐる会話が続き、ホーテンスは愛国心をかきたてられ、アメリカを懐かしむ。

○「私はそれでも赤と白と青が好き」I Still Love the Red, White and Blue（ホーテンス）

エグバードはミミと面会すると、彼女にジゴロとの出会いの手取りを説明し、彼との合言葉として、「偶然は道化の名をした運命」（Chance is the fool's name for fate）というガイの小説の一節を教える。その後、ミミとガイはホテルで再開することになるが、ミミの事情を知らないガイは、ミミがなぜつれなくするのか分からず、毎日彼女を思っていたことを伝える。

○「夜も昼も」Night and Day（ガイとミミ）

ガイに自分が結婚していることを伝えられず動揺したミミは、その場をあわてて去る。そこへ、エグバードに雇われたトネッティが登場し、エグバードから手はずを伝えられる。この手の道のプロとしての誇りを持つトネッティは、バーバラら女性客にロマンスが順調か聞いて回る。

○「あなたのロマンスはいかが」How's Your Romance?（トネッティと女性客）

やっとミミをみつけたガイは、こうやって再び出会えたにも運命だと、「偶然は道化の名をした運命」という自分の小説の一説をミミに言う。これをエグバードから教わった合言葉と勘違いしたミミは、ガイが当のジゴロなのだと確信し、夜自分の部屋に来るようにと部屋の鍵を彼に渡して去っていく。残されたガイは、驚きと困惑の中で立ちすくんだまま、１幕が終わる。

２幕１場：ミミの部屋。その夜。

ミミの部屋には、エグバードから“目撃者”としての役割を頼まれたバーバラと他の女性客が、メイドに扮してベッドを点検している。部屋に入ってきたウェイターは、彼女たちをメイドとし

て教育しようとするが、イギリス王子とのダンスに話を沸かす彼女たちに、ウェイターはイギリスの将来を案じる。

○「イギリスはどうなる？」What Will Become of Our England ？（ウェイターと女性客）

ミミはガイがジゴロであったことに対するショックを隠せないが、ホーテンスは離婚のために事を早く済ませてしまうように諭す。部屋におそるおそる入ってきたガイは、ミミから一晩お互い離れて過ごすことを言い渡され、ますます困惑する。ガイを咎めるミミだが、理由も分からず謝るガイにミミはしだいに心を許していく。

○「君を心にとめて」I've Got You on My Mind（ガイとミミ）

その頃、エグバードは部屋の外でいまだ任務についていないトネッティを発見し、部屋に急ぐよう伝える。部屋に入ってきたトネッティを見つけ、彼の素性を問いただすガイに対し、ミミは自分が離婚のためにジゴロを待っていたことを白状する。ここで初めてガイは自分がジゴロと勘違いされていたことに気づき、友人のエグバードが担当している女性がミミであったことを知る。事情を理解したガイはトネッティを追い出そうとするが、トネッティは仕事は仕事と動じない。協議の結果、３人は一緒に部屋で一夜を明かすことになり、二人きりになりたいガイとミミを横目に、トネッティはイタリアの妻と子供の自慢話に花をさかせるのだった。

２幕２場：ホテルの廊下。その後。

オープニングには、「君を心にとめて」のナンバーに合わせて、女性客たちがタップ・ダンスを踊り、ウェイターは彼女たちに静かにするように注意する。ミミの様子が気になってしかたがないホーテンスは、部屋の前の廊下に居座り、夫婦生活の困難を歌う。

○「フィッチ夫妻」Mr. and Mrs. Fitch（ホーテンス）

２幕３場：ミミの部屋。翌朝。

ガイとトネッティは、ウェイターのノックの音で目がさめる。トネッティはガイが抜け駆けしないように、ガイの足と自分の足を紐でしばって寝ていたのだ。ミミが頼んだ朝食を食べながら、トネッティはガイとミミの将来を祝福する。

○「恋をして」You're In Love（ガイとミミとトネッティ）

３人が朝食を食べているところへ、エグバードが登場し、ミミの夫を目撃者として連れてきたと話す。あわてて適切な“現場”を演出しようとする３人だが、ミミの夫は信じようとしない。そこへ朝食を片付けに来たウェイターが登場し、ミミの夫が別の女性とホテルに滞在していたことを暴露。事件が片付いた後、それぞれが荷造りをしながら音楽に合わせて退場する。

以上の脚本のあらすじからも分かるように、舞台劇では映画版と違い、ホテルの他の女性客と

してコーラス・ガールが度々登場する。コーラス・ガールのナンバーは劇中に三箇所あり、それぞれの衣装に関しては、１幕の「潮風」のナンバーにおいては水着、２幕１場の「イギリスはどうなる？」のナンバーではメイドの制服、２幕３場冒頭の「君に心をとめて」のナンバーでは色違いのネグリジェを着るようにとの指示がある(16)。また、当時の舞台写真(17)を見る限り、ホテルの女性客を演じるコーラス・ガールは14人で、特に浜辺の水着を着るナンバーの演出は、映画版のそれと類似していることが分かる。さらに、主役のキャストに関していえば、ガイを演じたフレッド・アステアに対して、クレア・ルースが相手役のミミを演じた(18)。舞台写真のみから二人が踊ったダンスの振り付けを知るのは難しいが、例えば「夜も昼も」のナンバーにおける最後のポーズや、ホテルの部屋で二人が踊るテーブル上のダンスなど、舞台から映画にそのまま取り入れられた振り付けがあることが伺える。

コーラス・ガールの劇全体における位置付けと、主役によるダンスの重要性は、当時の『陽気な離婚』に対する批評の焦点となった。『陽気な離婚』は、1932年11月にボストンとニューヘイヴンでプレヴューが行われた後、ニューヨークのエセル・バリモア劇場（客席数1096）で開幕した。1933年に入って同じくブロードウェイのシューベルト劇場（客席数1468）に移行した後、1933年７月に全248公演で閉幕し、同月には別のキャストでシカゴ公演が始まった。さらに同年10月にはブロードウェイと同じアステア、ルースのキャストによってロンドン公演も行われ、大恐慌の最中に行われたミュージカルのプロダクションとしては、成功作として記憶されることになった。

当時の批評をみると、全体としてまずこの舞台劇のジャンルに触れているものが多い。『陽気な離婚』がインティメートであることはもちろんのこと、作品におけるミュージカル以外の部分に注目しているものがみられる。例えば、『陽気な離婚』は「ミュージカル・コメディというよりは、歌入りのコメディ」(19)であるとし、「全体のプロットの傑出と、コーラスの比重の小ささによって、お決まりのミュージカル・コメディにならずに済んでいる」(20)といったものである。コーラスに関しては、「この芝居は、水着を着たコーラス・ガールを、いかにしてコーラス・ガールではなく、ホテルの宿泊客に見せるかという点で努力しようとしているようだ」(21)とあるように、従来のミュージカル・コメディに対してコーラスのナンバーが縮小化され、かつコーラス・ガールにそれぞれ劇中の台詞があるなど、彼らを物語に追従させようとしていることが分かる。

一方で、『陽気な離婚』の最も大きなセールス・ポイントとなったのは、主役のフレッド・アステアによるダンスだった。当時のプログラム(22)を見ても、タイトルの上に名前があるのはフレッド・アステアの名前であり、批評においても姉とのコンビを解消して単独で出演しているアステアが注目された。中には、引退したアステアの姉アデルの不在を残念がるものや、アステアのダンスに対して、彼の歌と演技力の乏しさを批判するものもあったが、彼のダンスが全体の中

で最も評価された要素だったことは言うまでもない[23]。また、アステアの相手役を務めたクレア・ルースに関しても、少なくともアステアの姉の不在を埋め合わせ、アステアとのペア・ダンスを完璧にこなしている点で評価されている。さらに、舞台が小規模であることにより、アステアのダンスが大人数のコーラスとかぶることがなく、アステア個人の踊りが逆に際立つことになったという利点を指摘しているものもある[24]。このように、『陽気な離婚』をまとめるならば、インティメート・ミュージカルであることによって、コーラスによるスペクタクルの要素が押さえられ、逆に物語のプロットと個人のダンスが強調されたと言うことができ、これらの特徴は映画にも引き継がれることになる。

2．映画 *Gay Divorcee*（1934年）

2－1　映画化の背景

舞台劇の『陽気な離婚』の映画化には、映画産業における二つの興味深い事象が関わっている。一つは、映画化が検討され始めた1933年当時の映画ジャンルの流行の変化である。映画のトーキー化以降、ハリウッドのスタジオは競ってブロードウェイの芝居の映画権を買っていた。ミュージカルのジャンルに関して言えば、ジークフェルド・フォリーズの『リオ・リタ』（*Rio Rita*, 1927）、『フーピー』（*Whoopee!*, 1928）、ミュージカル・コメディの『ノー・ノー・ナネット』（*No, No, Nanette*, 1925）、オペレッタの『放浪の王者』（*The Vagabond King*, 1925）といった作品が、1929-30年のシーズンのうちに次々と映画化された。しかし、1930-31年、1931-32年のシーズンになると、ミュージカル映画の製作自体が大幅に停滞する。1933年初頭にワーナー・ブラザーズ社の『四十二番街』（*42nd Street*）を皮切りに、再び映画におけるミュージカルが流行するようになるが、それらはブロードウェイの舞台の輸入ではなく、映画オリジナル、あるいは小説などの題材から直接映画用に脚色されるものが多かった。例えばフレッド・アステアは、舞台の『陽気な離婚』のブロードウェイ公演を終えた後、MGM の『ダンシング・レディ』（*Dancing Lady*, 1933）、RKO の『空中レヴュー時代』に脇役として出演しているが、いずれも舞台の製作裏話を描いたバックステージものであり、アステアはダンサーという役柄で登場している。このような背景から、1933年の時点で、実際に舞台で公演されたミュージカル・コメディを映画化しようとする試みは、むしろ珍しいものだったといえる。

もう一つ『陽気な離婚』の映画化において興味深いのは、その製作過程がいわゆる映画の自主規制の変革期にまたがっていることである。アメリカにおける映画の自主規制は、州などの外部の公共機関による検閲を避ける目的から、1922年にウィル・ヘイズ率いるアメリカ映画製作者配給者協会（MPPDA）が設立されたことに始まり、1930年には具体的な禁止事項を定めたプロダクション・コードが制定された。しかし、このプロダクション・コードは映画製作の現場で即座に遵守されたわけではなく、1933年にはカトリック団体による映画のボイコットなど、映画の暴

力・性描写、道徳的な内容が世論で特に問題になっていた。そのため、1934年７月には、自主規制を強化させる目的から、それまで映画スタジオに対する自主規制を担当していたSRC（Studio Relations Committee）に代わって、新たにPCA（Production Code Administration）が設立される。『陽気な離婚』の映画化作品は、最初の脚本がSRCに提出され、最終的にはPCAによる自主規制の認証を得て公開された。舞台劇の『陽気な離婚』が、洗練された大人の観客を対象にしていた点を踏まえるならば、すべての映画に同一の認証を与え、万人向けにすることを旨にする自主規制の介入は、一見相容れないものにみえる。ここでは、映画スタジオと自主規制機関とのやり取りに焦点をあてて、舞台から映画化への過程を辿ることにする。

２－２　映画化の過程

『陽気な離婚』の映画化については、映画スタジオと自主規制機関との間で往復された書簡の詳細が、PCAファイルに保管されている[(25)]。それによると、『陽気な離婚』のロンドン公演が行われている最中の1933年11月に、RKOの脚本家エージェントであったＨ・Ｎ・スワンソンから、SRCの長官であったジェームズ・ウィンゲート宛てに、『陽気な離婚』の映画化に関する問い合わせが行われている。「この舞台劇は検閲で問題になるでしょうか？我々は映画権の買収を検討しています」という一文に、舞台劇の脚本が添えられたもので、SRCからの当初の返事は、離婚を共謀として真っ向から扱っているため、映画化はかなり難しいだろうというものだった。

しかし、1934年１月にRKOからSRC側に再度申し入れがあり、映画プロデューサーのパンドロ・バーマンとSRCの前長官であるジェイソン・ジョイ、さらに、後のPCAの長官を20年間務めることになるジョゼフ・ブリーンとの間で会合が持たれた。その結果、1934年２月に出されたSRCの返答は、前回のものに代わってジョゼフ・ブリーンからRKO宛で、映画化にゴー・サインを出すものになっている。

> 我々が読む限り、舞台劇は離婚を共謀によって成立させようとする話が核になっているため、深刻な問題を提示している。また、劇中のいくつかの台詞は、プロダクション・コードの基準や他の政治的な検閲の点からみて、やや大胆すぎると考えられる。
>
> しかし、バーマン氏との会見の結果、貴殿の意図がこの劇を笑劇として扱い、台詞に関しても細心の注意を持って扱う予定だと理解した。また、離婚の共謀計画を失敗に終らせることにより、この犯罪行為を肯定する可能性がないようにする旨も認識済みである。
>
> 以上の点に照らして、我々は貴殿がこの舞台劇の映画化に着手することに問題はないと考える。もちろん、映画脚本を執筆する過程で我々が相互確認できる機会を持てるよう、第一校の脚本をこちらに送ることを勧める。

以上のように、スタジオ側の映画脚本を事前にチェックすることを前提に、SRC は『陽気な離婚』の映画化に同意しており、その後２ヶ月間にわたって４回の脚本の書き直しが行われている。全体のやり取りをみると、映画化への同意、脚本第１校の修正という大まかな部分をジョゼフ・ブリーンが、その後の２校、３校の細かい修正をジェームズ・ウィンゲートが担当していたことが分かる。スタジオが提出した第１校に対する SRC の返答は、「貴殿の脚本を大変楽しんで拝読した」という一文から始まり、脚本の削除、あるいは修正すべき点が30箇所指摘されている。指摘されている内容としては、まず離婚が組織だって共謀されることを示唆した内容を避けるというものであり、例えば、エグバードが離婚の段取りを語る際、偽名を使ってホテルに泊まるという台詞を変更するように要請している。また、ミミが寝室で服を脱ぐ、あるいはヌードといった言葉など、女性の体の露出に関する台詞についても削除を依頼している。さらに、１幕の終わりでミミがガイをジゴロだと思い込み、彼に部屋の鍵を渡すくだり、さらに、ミミの部屋にやってくるガイがパジャマを持っているくだりにおいて、鍵とパジャマの双方が削除対象になっている。

脚本段階における修正は６月で終了し、映画は６月末から実際のプロダクションに入っている。映画公開までのスタジオと自主規制機関とのやり取りをまとめると、以下のようになる。

1933年11月14日：RKO が SRC に映画権買収の相談。３日後、ウィンゲートから映画化は困難との返答。

1934年１月29日：RKO から再び映画権に関する要請。３日後、ブリーンから映画化の同意。

1934年４月24日：脚本第１校提出、２日後、ブリーンから修正案返却。

1934年６月７日：映画脚本第２校提出。７日後、ウィンゲートから修正案返却。

1934年６月16日：映画脚本第３校提出。６日後、ウィンゲートから修正案返却。

1934年６月27日：RKO から歌の歌詞５曲提出。同日、ウィンゲートから「膝をぶつけよう」（Let's K-nock K-nee）の歌詞について修正要請。

<u>1934年７月４日：PCA 設立</u>

1934年７月14日：RKO における衣装テスト。ウィンゲートよりコーラスのスカートに関する注意。

1934年７月31日：RKO より最終脚本提出。同日、ブリーンよりトランクに挟まるミミのスカートに関する注意。

1934年８月30日：プロデューサー、監督を交えて「コンチネンタル」（Continental）のダンス・ナンバーの試写。ブリーンより、女性ダンサーの脚がパートナーの男性ダンサーの体にかぶさるクロース・アップのショットの削除要請。

1934年９月20日：プロデューサー、監督、編集者を交えた試写、会議。

1934年９月22日：３度目の試写終了。自主規制の認証公認（No. 282）。

1934年10月19日：映画公開。

このように、舞台から映画化への製作過程は、前半の５ヶ月間において歌詞を含む脚本の作成、後半の３ヶ間でプロダクションから公開に向けた準備が行われていることが分かる。また、脚本以降の段階で問題になったのが、「膝をぶつけよう」の歌詞、「コンチネンタル」のペア・ダンスというように、いずれも舞台にはなかったコーラスのナンバーであることも興味深い。タイトルにある“離婚”が、何よりもカトリックの団体による映画抗議が盛んな中で懸念された作品だが、最終的に、ジョゼフ・ブリーンはヘイズ・オフィスに送る報告書において、映画を次のように評価している。

このニューヨークの舞台劇の書き換えにおいて、スタジオは実によい仕事をしたといえる。離婚共謀が話の核になっているには違いないが、全体がミュージカルになることにより、疑わしい箇所の問題も和らいで、抗議を引き起こすことはないだろうと考える。

２－３ 映画の内容

このような自主規制とのやり取りを経て、最終的に映画は舞台と比べてどのように変わったのか。まず、物語の構成としては前半の１幕に変更が多い。映画では、オープニングにパリのナイトクラブのシーンが加えられ、コーラス・ガールが指の人形をつけたナンバーを披露する。この場面は、舞台版と違ってダンサーであるという設定のガイ、それを演じるフレッド・アステアのダンスを披露する目的から加えられたと考えられる。また、ガイとミミの出会い方であるが、舞台では既に二人がパーティーで出会って最初のデートを済ませ、２週間後ガイが彼女に再会できないことを憂いているところから始まる。映画では、港の税関において、トランクに挟まったミミのスカートをガイが破いてしまい、ミミが立腹するというという設定になっている。舞台での出会い方の場合、後で二人が再会したときに、前回のデートを思い出して語る台詞の回想が続くため、映画のように二人が直接出会う、かつミミがガイを拒否する動機が必要だったのだろう。また自主規制の指示の通り、エグバードのオフィスにおける離婚の段取りの話し合いも、詳細を語り出す前にシーンが次に移るのも変更点である。

前半の１幕では、パリのナイトクラブ、港の税関、ロンドンのガイの部屋、エグバードのオフィスといったように場所の移動が多い分、主役の２人以外の登場人物の構成がシンプルになっている。まず、ガイの友人の弁護士であるエグバードだが、舞台ではガイと同世代の若い俳優によって演じられ、浜辺のホテルに宿泊している女性客のバーバラとカップルを組むことになっていた。しかし映画では、フレッド・アステアより年上のエドワード・エヴェレット・ホートンに

よって演じられ、ミミの叔母という設定になったホーテンスと組むことになった。そこで、舞台においては頻繁に登場したホテルの女性客の存在は、映画では「膝をぶつけよう」のナンバーでベティ・グレイブルがダンスを披露する以外、省略されことになる。

ストーリーの点において、後半の２幕は台詞の細かい変更は除いて、映画と舞台はほぼ同じであるが、ミュージカル・ナンバーの入り方においてはより大きな変更がみられる。全体のミュージカル・ナンバーをみると、まずナンバーが舞台では10曲だったのに対し、映画では５曲になっている。かつ、コール・ポーターによるオリジナルのナンバーで映画にも使われたのは、「夜も昼も」の１曲のみであり、残りの４曲は別の作曲家による映画オリジナルの曲になっている。映画のナンバーを順に挙げるならば、コーラス・ガールによって歌われ、ガイによるダンスのソロが続く「落ち込まないで」(Don't Let It Bother You)、ガイが自分の部屋でミミを思って歌う「干草の中の針のように」(Needle in a Haystack)、浜辺のホテルでコーラスとエグバードが歌う「膝をぶつけよう」、ガイとミミがホテルで踊る「夜も昼も」、ガイとミミ、さらにコーラスによる「コンチネンタル」となる。舞台では１幕に７曲、２幕目に３曲使われ、それぞれの登場人物に万遍なくナンバーの持ち場があったが、映画においては、「夜も昼も」のナンバーを挟んで、前半にナンバーが４つ、後半は「コンチネンタル」の１つになっている。

ナンバーの内容においても、前半の４つのナンバーと最後の「コンチネンタル」のナンバーには大きな違いがある。ここで、映画に含まれるミュージカル・ナンバーを所要時間ごとにまとめると、図のようになる。ナンバーにおける歌とダンスの時間をそれぞれ見てみると、前半の４つのナンバーは、それぞれ歌が２分未満、ダンスが３分未満で構成されている。ダンスはアステアのソロ、アステア／ロジャースのペア、コーラスによるものがあるが、いずれもホテルの部屋などの狭いインティメートな空間で行われている。一方、「コンチネンタル」のナンバーは、歌がロジャースを含めた３人の人物によって歌われ、アステアとロジャースが踊る２回のダンスに加えて、男女60人のコーラスによるダンスが含まれている。「コンチネンタル」のナンバーの中には物語展開の場面も多少含まれているため、厳密にナンバーの時間を計ることは難しいが、「コンチネンタル」の歌が始まって全体のダンスが終了するまでの時間は16分にも及ぶ。

ナンバー	全体	歌	ダンス
Don't Let It Bother You	2：26	1：05	1：21
Needle in a Hay Stack	3：35	2：05	1：30
Let's K-nock K-nee	4：33	2：00	2：33
Night and Day	4：35	1：37	2：55
Continental	16：18	1：51, 1：35, 1：46	2：55, 1：43

映画全体を舞台版と比較してまとめるならば、前半はストーリーにおいては舞台版と違って場所の移動が多い分、小さな複数のナンバーによって構成され、後半は舞台と同じ物語設定で、逆

に舞台にはなかった大掛かりなナンバーが入っている。映画全体におけるミュージカル･ナンバーの割合をみるならば、映画の前半においては４つのナンバーをあわせて 15 分ほど、後半は「コンチネンタル」のナンバー一つで 15 分ほどとなる。この後半における「コンチネンタル」のナンバーの集中とその長さが、舞台と映画の違いを最も顕著に示すものだろう。より小規模なナンバーを特徴としていた舞台劇に対し、映画はそのインティメートな要素も持ち合わせながら、大規模なスペクタクルとしてのナンバーも含んでいる。これは、この前年に主流となっていたワーナー・ブラザーズのバズビー・バークレーの振付に代表されるミュージカル映画からの影響が強いと考えられる。例えば、バークレーの振付による『四十二番街』では、映画の登場する４つのナンバーのうち３つが、映画のラスト 20 分にすべて盛り込まれている。それは、バックステージものという形式によって、物語の最後に舞台上演を見せるという形で映画のナンバーが入るからだが、『コンチネンタル』においても舞台上演という形はとっていないとはいえ、このスタイルを踏襲している。これは、映画というメディアが最も得意とする視覚性によって、当時の舞台のミュージカルが失っていたスペクタクルを代替しているのと同時に、当時のミュージカル映画における物語話法のアンバランスさを露呈するものでもある。『コンチネンタル』の後にシリーズで製作されることになるアステアとロジャースの映画では、このプロットにおけるナンバーの局所的な集中を抑え、よりプロットとの統合とインティメートな要素が助長されることになる。

おわりに

映画の『コンチネンタル』は、1934年11月に RKO のトップ・プロダクションの一つとして、ニューヨークのラジオ・シティ・ミュージック・ホールで公開された。当時の批評としては、舞台版の批評と同様、まずフレッド・アステアのダンスを評価するものが多く、『空中レヴュー時代』で垣間見られたアステアの映画スターとしての可能性が、『コンチネンタル』によって確実になったことが述べられている(26)。ミュージカルのナンバーに関しては、既にレコードなどで歌が知られていた「夜も昼も」の他に、『空中レヴュー時代』の「カリオカ」（Carioca）のナンバーに続く「コンチネンタル」のヒットが予見されている。また、アステアとロジャースは共にコメディアンとしても高く評価されており(27)、映画においてもコメディの要素が重要な位置を占めていたことが分かる。

本稿では、1932年の『陽気な離婚』と、その映画化作品である『コンチネンタル』の双方を考察した。舞台のミュージカル・コメディである『陽気な離婚』は、従来の大掛かりなコーラスによるスペクタクルに代わる、より“インティメート”なミュージカルとして公演された。そこではミュージカル・ナンバーが小規模である分、全体のストーリーであるコメディの方に重点が置かれ、アステア個人のダンスが際立つことになった。映画の『コンチネンタル』では、この舞台劇の性格を引き継いでいる一方で、従来の大掛かりなコーラスのナンバーも含まれているため、

両者の違いをより容易にみることができる。また、映画化の過程で関わった自主規制に関しても、大人向けのエンターテイメントと称された舞台劇の性格を大幅に変えることなく、むしろ、洗練されたセックス・コメディを自主規制の下で脚色するのに成功した先駆としてみることも可能である。『コンチネンタル』は、アステアとロジャースのコンビによるダンスで今日知られているが、実際にこの映画の中で二人が一緒に踊っているのは10分にも満たない。この短さの理由と、かつそれが映画全体の中で果たす役割を考えるとき、オリジナルの舞台劇の内容とその映画化への過程は、我々に興味深い示唆を与えてくれる。

注

（1） アステア／ロジャースのコンビの映画を詳細に論じたものとしては、Arlene Croce, *The Astaire & Ginger Rogers Book* (New York: Dutton, 1972); Hannah Hyam, *Fred and Ginger: The Astaire-Rogers Partnership 1934-1938* (Brighton: Pen Press, 2007).

（2） Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington: Indiana UP, 1987), p. 167.

（3） John Mueller, "Fred Astaire and the Integrated Musical", *Cinema Journal*, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1984), pp. 28-40.

（4） ニューヨーク・タイムズで毎年６月に発表されるシーズンごとの舞台プロダクションの統計からまとめた。*New York Times*, June 5, 1927; June 3, 1928; June 2, 1929; June 15, 1930; June 7, 1931; June 5, 1932; June 4, 1933.

（5） 例えば以下のような記事から、この時期のトーキーによる舞台への影響が分かる。"Song Writers Flock to Hollywood," *Motion Picture News*, September 29, 1928, p. 999; "Talkies Close Broadway Legits," November 17, 1928, p. 1513; "Stage and Screen Compete for Writers," December 29, 1928, p. 1943.

（6） Larry Stempel, *Showtime: A History of the Broadway Musical Theatre* (New York: W.W. Norton, 2010), p. 215.

（7） 1953年のミュージカル映画『バンド・ワゴン』とは、タイトルといくつかの歌以外関連性がない。

（8） "New York Producers Don't Wait for New Haveners to Visit," *New Haven Register*, November 20, 1932.

（9） Altman, pp. 141-177.

（10） 例えば二人を比較して論じたものでは、Stephen Citron, *Noel and Cole: The Sophisticates* (New York: Oxford UP, 1993).

（11） Stempel, p. 216.

（12） 例えば、ファン雑誌における『コンチネンタル』の批評では、アステアを「スマートで上品、洗練された彼は、その世界一を誇るイギリスへのアメリカからの挑戦」としている。*Photoplay*, December 1934, p. 56.

（13） "The Classiest Musical in Town," *Daily News*, December 1, 1932.

（14） Dwight Taylor, "The Gay Divorce: A Comedy in Three Acts," Typescript, New York Public Library for the Performing Arts at Lincoln Center, New York.

（15） Dwight Taylor, "Gay Divorce," Mimeo Script, Dwight Deer Wiman Papers, NYPL.

（16） Ibid.

（17） "Gay Divorce," Photographs, NYPL.

（18） ダンサーとしてジークフェルド・フォリーズに出演したこともあるルースは、1930年にはジョン・フォード監督の『河上の別荘』（*Up the River*）において映画デビューするなど、ドラマの演技にも定評があり、前シーズンにはブロードウェイの『ソサイエティ・ガール』（*Society Girl*）において主役を演じていた。

(19) "The Play," *New York Evening Post*, November 30, 1932.

(20) "Farce, With Music: Gay Divorce," *New York Sun*, November 30, 1932.

(21) "Gay Divorce," *New York Tribune*, December 1, 1932.

(22) "Gay Divorce," Playbill, Dwight Deer Wiman Papers, NYPL. プログラムのタイトルは以下のように表示されている。"Dwight Deer Wiman and Tom Weatherly present Fred Astaire in 'Gay Divorce' with Clare Luce and Luella Geer."

(23) "The Play," *New York Times*, November 30, 1932.

(24) "The Theatre," *Evening Wall Street Journal*, December 1, 1932.

(25) "The Gay Divorcee," Motion Picture Association of America, Production Code Administration Records, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles, California. 以下、本文にあるスタジオと自主規制機関のやり取りの引用は、すべてここを参照。

(26) "The Gay Divorcee," *Variety*, November 20, 1934.

(27) "On the Screen," *New York Herald Tribune*, November 16, 1934.