

「ザ・ヴォイス」から声を奪う

——『抱擁』(1957)と映画スターとしてのフランク・シナトラ——⁽¹⁾

藤 井 仁 子

フィクション映画を見ると、それが史実にもとづくものだとフィルムの内外において情報をあたえられることは、観客にいかなる影響をおよぼすのだろうか。あるいは、実在のよく知られた人物を著名なスターが演じる時、そこでは何が起こるのだろうか。こうした問いがもっとも顕在化するのには伝記映画や歴史映画においてであるが、その根底にあるのは俳優とキャラクターの相克という、いかなるフィクション映画も逃れることのできない本質的な問題であろう。フィクション映画に登場する人物は、彼または彼女が演じるキャラクターであると同時に、常に彼または彼女自身でありつづける。ジャン＝リュック・ゴダールのいうように、どんな劇映画も俳優のドキュメンタリーとしての側面を持つのである。われわれが一本の映画を見ると、そこに登場する人物は俳優とキャラクターの二重性、その二つの異なる様相のあいだを絶えず揺れ動く⁽²⁾。したがって、冒頭に掲げた問いを考えるうえで、ジャンル研究の狭い枠組みにとらわれることなく、フィクション映画の特殊なケースとしてこの問いに取り組む必要があるはずだ。

とはいえ、この大きすぎる問いにいきなり包括的な解答を求めることは現実的ではあるまい(後述するように、そもそも包括的な解答を求めることじたいが適当かどうか疑わしいのだが)。そこで本論は、映画スターとしてのフランク・シナトラ(Frank Sinatra, 1915-1998)に着目する。シナトラが特徴的なのは、とかく世間を騒がせた歌手として常にすでにフィルム外の知と情報を過剰に備給されたスターであったうえに、そのスター性の最大の根拠が〈声〉にあったからである。「ザ・ヴォイス」⁽³⁾の異名をとったほどのゴージャスな歌声とは対照的に、もともと背が低く痩せぎすだった彼の外見は映画スターとしてはいたって貧弱で、ボビー・ソクサーたちを失神させるようになってからも世の多くの男性たちは怪訝な顔をして首をひねるのが常だった⁽⁴⁾。実際に映画中で歌うかどうかに関係なく、世界一の美声の持ち主であるというフィルム外の情報

(1) 本論文は、2023年3月29日に早稲田大学で開催された第22回日本映像学会映像テキスト分析研究会での口頭発表を原型としている。参加者からの多くの有益なコメントに感謝する。

(2) Cf. Gilberto Perez, *The Material Ghost: Films and Their Medium* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998), 29-49.

(3) 「ザ・ヴォイス」の命名者は1942年にシナトラの広報エージェントとなったジョージ・エヴァンズである。シナトラ人気の沸騰ぶりはエヴァンズの仕掛けた巧妙で先駆的な宣伝戦略に拠るところが大きかった。キティ・ケリー『ヒズ・ウェイ』柴田京子訳(文藝春秋、1989年)、92-93頁。

こそが、あまり人相が良いともいえない、耳ばかりが目立つ貧相な体格のイタリア系男性に特別なアウラをあたえていたのである。すなわち、俳優とキャラクターの二重性というフィクション映画にとっての本質的問題は、シナトラの身体イメージにおいてもっとも顕著なかたちをとっていたことになる。

だが、トミー・ドーシー楽団の歌手として1941年に銀幕デビューを飾って以来、生涯にわたりカメオ出演なども含めれば60本を超える作品に出演したシナトラの仕事を、総体として考察するのもなお大きすぎる問題であろう。そのような考えから、本論は彼の主演作のなかでもあまり知られていない『抱擁』(*The Joker Is Wild*, 1957)に焦点を合わせる。このフィルムでシナトラが演じるのは友人でもあった実在の人気コメディアン、ジョー・E・ルイス (Joe E. Lewis, 1902-1971)であり、マフィアに声帯を切られて歌手の道を断念せざるをえなくなる主人公の造形という点で、興味深い切り口をいくつも提供してくれる。よりもよって「ザ・ヴォイス」から声を奪うということが、内容上の核となっているフィルムなのだ。ここでのシナトラ／ルイスは、映画におけるスターと演技の問題を考えようとする者が避けて通ることのできない試金石になっているといっても過言ではないだろう。

以下、本論ではまずフィクション映画における俳優とキャラクターの相克を考えるための重要な先行研究を振り返り、その理論的、方法的課題をあきらかにする。続いてフランク・シナトラの映画スターとしての経歴と特性についてまとめ、しかるのちに『抱擁』について詳細に検討することとしたい。

1 先行研究——コモリとヒース

映画理論において俳優や演技の問題が閑却されがちというのはしばしば指摘されることである。それでも、この問題にかんして無視しえない理論的成果を上げた研究がなかったわけではない。真っ先に指折らねばならないのは、フィクション映画一般に通ずる問題として歴史的人物の表象を考察したジャン＝ルイ・コモリの「余分な身体」(“Un corps en trop”)であろう⁽⁵⁾。1977年に『カイエ・デュ・シネマ』で発表された翌年には早くも『スクリーン』で英訳されており、現在でも歴史映画や伝記映画を扱う文献では頻繁に参照されている。しかしながら多くの場合、その参照のされ方は感心できるものとはいえない。議論をフィクション映画に一般化するやり方があまりにも性急で、コモリが論じているのが直接にはジャン・ルノワールの『ラ・マルセイエー

(4) アカデミー最優秀助演男優賞を獲得してシナトラの演技者としての地位上昇につながった『地上より永遠に』(1953)のキャスティングで、シナトラ起用の決め手となったのがまさに身体的な脆弱さだったことは興味深い。同書、236頁。

(5) Jean-Louis Comolli, “Historical Fiction: A Body Too Much,” trans. Ben Brewster, *Screen* 19, no. 2 (Summer 1978): 41-53.

ズ』(1938)、それもピエール・ルノワールによって演じられたルイ16世のキャラクターが持つ特殊性であることを軽視してしまっているからだ。

コモリによれば、映画において観客が見る身体とはキャラクターのものというより俳優のものであり、キャラクターは映像における身体的な効果として観客に届けられる。空っぽの仮面として身体が現れ、この仮面の効果として後から徐々にキャラクターが現れてくるというのである。映画におけるフィクションの効果を考えるため、コモリはその特殊なタイプである〈歴史フィクション〉を取りあげる。この語が一種の同語反復である——歴史的過去をライブで撮影することはそもそも不可能——と同時に、撞着語法でもあることに注意しなければならない。フィクションのミザンセーンというものが想像上のキャラクターを現実の身体に落としこむことだとすれば、歴史フィクションにおいて事態は複雑なものとなる。というのもキャラクターが架空のものではない以上、それらのキャラクターはフィルムが始まる以前にそれに先立って過去を、歴史を持っているのだから⁽⁶⁾。

こうしてコモリは『ラ・マルセイエーズ』を取りあげる。同じ一本のフィルムにおいても、アルディソン演じるマルセイユの下層階級民ボミエのような架空のキャラクターの場合とピエール・ルノワール演じるルイ16世の場合とではまったく事情が異なる。前者はそれを演じる俳優の身体以外を持たないが、後者のごとき歴史上のキャラクターは競合する少なくとも二つの身体、想像上の身体とそれを表象する俳優の身体とを持つ⁽⁷⁾。そのため、ピエール・ルノワール／ルイ16世の身体には常に幽霊のようなものがつきまとうというのである。キャラクターと俳優とは完全に合致することがない⁽⁸⁾。そして、こうしたことは基本的にすべての映画的フィクションに当てはまるとコモリは考える。「現実の印象」を感じているときも、観客はそれが人工物であることを忘れていないのだと⁽⁹⁾。

コモリによる『ラ・マルセイエーズ』分析の詳細は本論とは直接関係しないので省くが、特定のキャラクターにかんしてフィルム外から備給される情報の多寡と、当該キャラクターの身体イメージの具体的なありようとの関係が重視されている点は見逃さずにおきたい。この点を軽視して議論を性急に一般化することは厳に慎むべきだろう。しかしその一方で、コモリ自身が歴史フィクションにかんする自らの主張が一般化可能なものであると示唆しつつづけているのも事実なのである。コモリがフィクション映画一般について述べていることと歴史フィクションに固有の問題、さらに『ラ・マルセイエーズ』、それもピエール・ルノワール／ルイ16世というきわめて

(6) Ibid., 43.

(7) Ibid., 44.

(8) Ibid., 47. ここでコモリが念頭に置いているのは、ルノワールのキャスティングには必ずといっていいほど「誤り」があるとするアンドレ・バザンのよく知られた主張である。『ジャン・ルノワール』奥村昭夫訳(フィルムアート社、1980年)、86-93頁。

(9) Comolli, 48.

特殊な事例にのみあてはまる議論とを切り分けるのは、決して簡単な作業ではない。

さらに、スターをどう考えるべきかは完全には解決されない問題として残る。ピエール・ルノワールは、フィルム外からの情報の備給が相対的にはさほど多くない俳優といえるだろう（少なくともルイ16世というキャラクターにまつわる情報と比較すれば圧倒的に）。これがハリウッドの大スターのような、それじたい圧倒的な間テクスト性をおびた存在が演じる場合、どうなるのか。さらにいえば、『ラ・マルセイエーズ』はフランス革命にまつわる歴史的事件の直接的描写をあえて避け、中心的な役割を果たした実在の歴史的人物と公式の歴史においては周縁にとどまる架空の庶民とを断片的な挿話のなかで同等に扱った、いわば中心を欠く群像劇である。まず身体が空っぽの仮面として現れ、後からキャラクターが徐々に現れるとコモリは述べたが、このフィルムでピエール・ルノワールのルイ16世は冒頭に一度出たきり、次に登場するまでかなりの間が空く。キャラクターが現れてくるだけの十分な時間的猶予を観客にあたえようとしない、かなり特殊なフィルムでもあるのだ。

この点で有益な補助線を提供してくれるのがスティーヴン・ヒースの「身体、声」である⁽¹⁰⁾。映画における「人間の現前」(the presence of people)をいくつかの審級ないしカテゴリーに分けて考察するヒースは、〈人〉(person)⁽¹¹⁾が行為主体(agent)とキャラクターを現実化すると考える。フィクションの物語映画では〈人〉はほぼ確実に俳優であり、これは行為主体とキャラクターのために〈人〉を必要としない小説との決定的な相違点でもある。フィルムはこのキャラクターと〈人〉の二重性を利用し、両者のあいだで力点をさまざまに移動させつつ戯れる。名の知れたスターが本人の役で出演する場合を考えればわかるように、問題となっているのはペルソナとしての〈人〉、イメージとしての、シネマとしての〈人〉であり、スターこそはこのイメージの最たるものとされる。そして、ここに述べた行為主体、キャラクター、〈人〉、イメージといったカテゴリー相互の循環によって最後のカテゴリー、人物形象 (figure) が立ちあがることになる⁽¹²⁾。

フィルムごとにキャラクターと〈人〉とのあいだでさまざまに力点が動くとしたことは、ヒースの卓見だといえる。しかも、最終的にはすべてのカテゴリーが織りなす循環がフィルムにおいてそのつど人物形象を多様に現前させる。ならば、この多様な現前のあり方を、個々のフィルムの肌理に沿ったかたちであきらかにしていく必要があるに違いない。本論の冒頭で予告したように、この問題に包括的な解答をあたえようとする態度そのものに懐疑的にならざるをえないのは、このためである⁽¹³⁾。

(10) Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 176-93.

(11) ヒースはこの語を「ある人間の生きた身体」の意味で用いている。つまり、内面的なものは含意されていない。Ibid., 180.

(12) Ibid., 180-82.

2 1950年代における映画スターとしてのシナトラ

こうして、フランク・シナトラのスター・イメージやジョー・E・ルイスにまつわる観客の知識その他が相俟って、『抱擁』という具体的な一本のフィルムにおいてどのように一人の人物像が立ちあがっているかを考える素地が整ったが、その前に映画スターとしてのシナトラについて簡単に整理しておく必要がある。本論は1957年に公開された『抱擁』の分析を目的とするものだから、ここでは特に50年代の彼のスター・イメージが問題となる。

シナトラが初めて映画に出演したのはトミー・ドーシー楽団の歌手としてで1941年のことだったが、単独で出演したのは独立後の *Higher and Higher* (1943) からである。ジーン・ケリーと共演した『錨を上げて』(1945) が初の大作とあってよい。その後も途切れず出演を続けるが、これは従軍することなく国内に残っていたおかげでもあった⁽¹⁴⁾。戦後はファンの高齢化、後述するスキャンダルの続発などにより人気に翳りが出て深刻な低迷期に入る。49年には『ダウンビート』誌の投票で43年以来守りぬいてきた上位の座を追われてしまう⁽¹⁵⁾。不仲になっていた広報エージェント、ジョージ・エヴァンズが50年初めに急逝し、メディアをコントロールできなくなったことも影響した⁽¹⁶⁾。この逆境を打ち破ったのが、『地上より永遠に』(1953) での演技によるアカデミー最優秀助演男優賞の獲得である。電撃的なカムバックと評された一方で、この役を得るためにマフィアの力を借りたとして、もともと悪い噂の絶えなかったシナトラに黒い交際をめぐる悪評がますますついてまわることとなった⁽¹⁷⁾。その後はミュージカル・コメディの枠にとどまらない活躍を見せていく。50年代のシナトラの主たる収入源は実は歌ではなく映画とテレビであり、特定のスタジオと専属契約を結ぶことなくさまざまなスタジオで仕事した。実際にプロデューサーとしてクレジットされることはほとんどなかったが、自身のケント・プロダク

(13) 蓮實重彦の『ジョン・フォード論』(文藝春秋、2022年)が「[作中人物名(それを演じる俳優名)]といういわゆる「研究書」的な慣習を守ることはあえてせずにおく」と冒頭の凡例でわざわざ宣言したのは(6頁)、フィルムごとに異なる人物形象の多様な現れ方を見ようとしない官僚主義的なアカデミズムへの厭味であろう。同時にそれは、「俳優そのものの生々しい存在感」が「作中人物の範疇を超え」て画面に露呈する瞬間だけを特権的に取り出し、それ以外を捨象する蓮實批評の嗜好の偏り、限界でもある。要するに蓮實も、映画における人間の多様な現前を豊かに肯定しきれているわけではないのだ。蓮實による映画批評の本領がその種の特権的瞬間を恣意的に渡り歩く作家論にあるのはこのため、これは一篇の文学テキストを細部まで味わいつくそうとするかのような文芸批評家としての蓮實の姿勢とは著しい対照をなしている。

(14) シナトラは出産時の事故で左の鼓膜に穴が開いていたために兵役不合格となった。戦争に行かなかったことでかなりの非難も受けたという。ケリー、104頁。

(15) 同書、180頁。

(16) 同書、183頁。

(17) 『地上より永遠に』出演をめぐるシナトラの悪い噂は、後年『ゴッドファーザー』(1972)の一挿話に採用されたほど広く知られていたものだった。もっとも、ベッドに馬の首を入れるというようなマフィアの露骨な脅迫手段については、シナトラ本人から訴えられたほど辛辣なケリーの非公認伝記ですら創作と見なしている(236-38頁)。

シオンズで製作したフィルムもある。『抱擁』はまさにそうした一本であり、シナトラが企画を買い、監督にベテランのチャールズ・ヴィダーを雇ってパラマウントに持ちこんだものであった⁽¹⁸⁾。

映画スター、シナトラについてのまとまった先行研究は意外にも、そしてきわめて不当なことに、なきに等しい⁽¹⁹⁾。ここではひとまず、いくつかの逸話からシナトラのスター・イメージを明確化しよう努めたい。まず、『四人の姉妹』(1938)のリメイクである『ヤング・アット・ハート』(*Young at Heart*, 1954)において、かつてジョン・ガーフィールドが演じた役に起用されたことからわかるように、そのどこか翳のある都会的な身のこなしから、シナトラは52年に夭折したこの不世出の名優の後継者と目されていた節がある。そのことは、シナトラが主演したオットー・プレミンジャーの『黄金の腕』(1955)が、もともとはガーフィールドが自分で主演するために映画化権を買っていた企画だった事実からもうかがわれよう⁽²⁰⁾。

もう一つは、『波止場』(1954)の主演俳優には当初シナトラが有力候補に挙がっていたという逸話である。監督のエリア・カザンが主演をマーロン・ブランドに決めてしまったことでシナトラは怒り狂ったという⁽²¹⁾。『野郎どもと女たち』(1955)で共演を果たしたシナトラとブランドだが、この二人が当時のスター・システムにおいて互換可能だったとは、今日から見ると少なからず意外であろう。実際、先述の『黄金の腕』でもプレミンジャーが最初にスクリプトを送った俳優はブランドとシナトラ——とおそらくモンゴメリー・クリフト——だった⁽²²⁾。シナトラとブランドの競合関係についてはさらなる逸話が残されている。パラマウントが『ゴッドファーザー』の製作兼監督をプレミンジャーにオファーした際、乗り気でなかったプレミンジャーは引き受ける条件としてゴッドファーザー役にシナトラを要求、シナトラがこれを断ったために話は流れたというのだ⁽²³⁾。結果的に72年になって完成、公開されたこのフィルムにおいて、長年深

(18) Peter Lev, *The Fifties: Transforming the Screen 1950-1959* (Berkeley: University of California Press, 2003), 208-9.

(19) シナトラが出演した全作品を解説した著作であれば一応ある。Timothy Knight, *Sinatra: Hollywood His Way* (Philadelphia: Running Press, 2010)。同時代の批評では、英国の *Movie* 誌がシナトラについて少なくとも二つの記事を掲載しているのは注目に値する。ただし、一つは俳優としての仕事を概観するもの、もう一つは作家主義を批判して「図像学的」なアプローチの必要を説くための事例研究としてシナトラを扱ったものにすぎない。Tim Pulleine, "Of Blue Eyes," in *Movies of the Fifties*, ed. Ann Lloyd (London: Orbis, 1982), 92-94; Lawrence Alloway, "The Iconography of the Movies," in *Movie Reader*, ed. Ian Cameron (New York: Praeger, 1972), 16-18。それどころか、歌手シナトラについての学術研究でさえほとんど進んでいないというのが実情のようだ。文化的アイコンとしてのシナトラを考えるにはさしあたり次が有益であろう。Leonard Mustazza, ed., *Frank Sinatra and Popular Culture: Essays on an American Icon* (Westport, CT: Praeger, 1998)。

(20) Chris Fujiwara, *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger* (New York: Faber and Faber, 2008), 183.

(21) James Naremore, *Acting in the Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1988), 204-5.

(22) Fujiwara, 187.

(23) *Ibid.*, 387.

刻なスランプにあったブランドがゴッドファーザーを演じて復活を遂げたことは広く知られているとおりである。シナトラとマフィアの関係が公然の秘密として扱った『ゴッドファーザー』の製作過程において、マフィアのボス役にシナトラが一度でも本当に検討されたのだとすれば、驚くべきことといわざるをえない。

このように、少なくとも50年代のシナトラは、ジョン・ガーフィールドとマーロン・ブランドのあいだに位置する古くて新しい映画スターだったといえる。古いというのはブランドがハリウッドにメソッド演技を導入する以前の演技スタイルをいまだ継承していたという意味であり、新しいというのはそれでいてブランドと同じ役を競えるほど、複雑な心理的陰翳をおびたキャラクターを演じることもできたという意味である。58年の『走り来る人々』をきっかけにシャーリー・マクレーン、そして同じイタリア系であるディーン・マーティンと懇意になり、いわゆるザ・ラット・パック（The Rat Pack、日本では「シナトラ家」）を結成した『オーシャンと十一人の仲間』（1960）から『七人の愚連隊』（1964）にかけての時期には、そのスター・イメージは再び変容したと考えられるが、『抱擁』はそれに先立つ、古くて新しい映画スターだった時期におけるシナトラの重要作であった。

3 『抱擁』の歴史的コンテキスト

残念ながら『抱擁』は、もっぱら主題歌「オール・ザ・ウェイ」（“All the Way”）によって記憶されているばかりで、当時としては標準的なプログラム・ピクチュアの一本として正当に評価されることなく今日に到っている。実際、この前後にはショウ・ビジネスの世界で激しい浮き沈みを経験する芸能人のペシミスティックな伝記映画が一定のサイクルを築いており、『抱擁』もその一本であったことは確かである。監督のチャールズ・ヴィダーは、『抱擁』の序盤と同じく禁酒法時代を舞台にしたルース・エッティングの伝記映画『情欲の悪魔』（1955）をすでに撮っていた。ほかにもリリアン・ロスの伝記映画『明日泣く』（1955）、ヘレン・モーガンの伝記映画『追憶』（1957）などが同じサイクルに属すると考えられ（『追憶』は『抱擁』と同じオスカー・ソウル脚本）、実在の人物の伝記でなくとも、『スタア誕生』（1954）やビング・クロスビー主演の『喝采』（1954）などが同様の主題をフィクションとして扱っていた。これらに先駆けてシナトラも、『ダニー・ウィルソン物語』（*Meet Danny Wilson*, 1952）であきらかに自身を思わせる歌手を演じている。一連のサイクルは、従来のミュージカルが時代遅れになった50年代において、心理的陰翳の濃いドラマのなかに物語的に動機づけられた歌唱をふんだんに盛りこむ枠組みを提供するものだったと推測される。その多くは禁酒法時代を舞台にしており、しばしば酒や薬、暴力、自殺などの赤裸々な描写を含んでいた。プロダクション・コードの緩和を受けての新機軸に相違なく、シナトラが更生してドラマーを目指す麻薬中毒者を演じた『黄金の腕』（1955）も、広義においてはこの系譜に連なると見ていいだろう。どうやら『抱擁』はこうしたフィルム群に

埋没してしまい、わざわざ顧みられることがなかったようである。

何しろ見ている人の限られるフィルムだから、先にあらすじをまとめておく必要があるだろう。1920年代末、禁酒法時代のシカゴ。シナトラ扮する歌手のジョー・E・ルイスは勝手にクラブの移籍を決め、エディ・アルバートが人間味豊かに演じる伴奏者マックを心配させる。はたしてジョーの行動は雇い主であるギャングの逆鱗に触れ、報復として凄惨なリンチに遭い、歌手の命である喉を切られる。姿を消したジョーをようやくマックらが探しあてたとき、彼は道化師の恰好でバーレスクの舞台に立っていた。マックのとりなしで慈善演奏会の舞台に上がったジョーは歌おうとして歌えず、せっかくのチャンスをふいにしかけるが、とっさの機転で漫談に切り替え当たりをとる。こうしてジョーのコメディアンとしての第二の人生が始まった。ジーン・クレイン演じる上流階級のレティと愛しあうもこの関係はうまく行かず、ジョーが長く戦地の慰問に出かけて留守にしたせいもあり、破局を迎える。代わりに現れたのはミッツィ・ゲイナーの踊り子マーサで、ジョーはほとんど衝動的に彼女と結婚する。ジョーの酒量は増える一方で客とのトラブルが絶えないが、対照的にマーサはハリウッドで女優として成功し、二人の生活はすれ違ふようになる。とうとう結婚生活は破綻、最大の理解者だったマックのことも殴りつけてしまい、いよいよ孤独に突き落とされたジョーは、それでも今夜の舞台に向けておのれを奮い立たせる。

『抱擁』を担当したパブリシスト、ジェリー・ピックマンの証言によると、宣伝上の最大のネックは原題の *The Joker Is Wild* にあった。この表題ではカードの映画かジョークのようで、誰からもロマンティックな映画だと思ってもらえなかったというのである。にもかかわらず、原作者のアート・コーンはタイトルの変更を許さなかった⁽²⁴⁾。興行的失敗はそのせいだとピックマンは考えているが、救いとなったのは「オール・ザ・ウェイ」という名曲を主題歌に得たことだった。これによって宣伝の方向性が定まり、映画と楽曲の両方でキャンペーンを展開したという⁽²⁵⁾。このキャンペーンで「私が採った戦略はジョーとフランクを使うことだった」とピックマンが述べていることは重要だが、これについてはのちに触れよう。

先述したように、『抱擁』は正当に評価されてきたとはとてもいえないフィルムである。それでも、ごくわずかとはいえこのフィルムを支持する声があったわけではない。たとえば細越麟太郎は、シナトラの追悼記事において『抱擁』を——演出に難をつけながらも——俳優シナトラのベストに挙げている⁽²⁶⁾。また、リック・アルトマンはそのミュージカル映画論の古典において、

(24) 『抱擁』の原作は、伝記というよりノンフィクション小説というほうが近い性格のものである。Art Cohn, *The Joker Is Wild: The Story of Joe E. Lewis* (New York: Random House, 1955). 著者のコーンはもともとスポーツ関係のライターや編集者をしていた人物で戦後になって映画界入りし、脚本家として活動した。代表作にロバート・ワイズの『毘』(1949)があるほか、ロベルト・ロッセリーニの『ストロンボリ』(1950)にも参加している。

(25) Sheldon Hall, "Jerry Pickman: 'The Picture Worked,'" *InMedia*, no. 3 (April 2013): 17-18, <http://journals.openedition.org/inmedia/606> (accessed September 18, 2023).

狭義のミュージカルではないにもかかわらず、本作にしばしば好意的に言及している。アルトマンによれば、ショウ・ミュージカルには「悲しき道化」と「幸福な道化」の二つの伝統があり、戦後は再び前者が優勢となった。それどころか物語内で観客と演者とのあいだのギャップが強調されるになったとし、その代表例として『スタア誕生』、『喝采』と並べて『抱擁』を挙げる⁽²⁷⁾。『抱擁』に登場するショウの観客は、もはやチンピラ (thugs) でしかないというのだ⁽²⁸⁾。

私見の限り『抱擁』をもっとも強力に擁護したのは、伝記映画について教科書的にまとめた論考中の短い一節でしかないものの、唯一本格的な作品分析を行なっているデニス・ビンガムである⁽²⁹⁾。世間の不当な無視に憤り、このフィルムの再評価を強く訴えるビンガムの声に本論は賛同するものだが、同時に彼の主張には異論もある。あるいはむしろ、分析が不徹底だと感じている。次節において『抱擁』のより詳細な分析を試みたい。

4 「シナトラ」と「ルイス」のあいだで

『抱擁』は、一人の客がめぐり酒場を訪れるところから始まる。そのステージでシナトラ演じるルイスが歌っているのだが、歌いはじめた声が映像に一步先んじる。聞き慣れたあの声がフレーム外から聞こえ、すぐさま声の主が視覚的に同定されるのである。「ザ・ヴォイス」に似つかわしい登場の仕方というほかないだろう。リズムによって朗々と歌うその姿は誰もがよく知るフランク・シナトラそのものであり、彼が演じているキャラクターがいかなる人物であるかの情報を、このフィルムはまだ何も——役名さえも——提供していない。歌い終わった彼が舞台裏でマックらと交わすやりとりを通じて、ようやくシナトラの身体イメージ越しにルイスというキャラクターが少しずつ現われはじめるのである。

もっとも、歴史的な観客性を考慮すると事態はいささか込み入ってくる。このフィルムでシナトラが人気コメディアンジョー・E・ルイスを演じていること、しかもシナトラとルイスが親友でもあることは、少なくとも同時代の観客にとっては宣伝を通じてあらかじめよく知らされていた事実だったからだ。前節で引用したパブリシスト、ピックマンの回想にもあったように、シナトラとルイスの親密な関係を前面に打ち出すことは、このフィルムの主要な宣伝戦略に含まれていた。当時のレビューでも大半が二人の関係に触れており、ある記事などは原作の映画化を告げる時点ですでに、「ジョン・Eととても仲の良い友人であるフランク・シナトラは、この役を

(26) 細越麟太郎「ナイスガイ、地上より永遠に」、『キネマ旬報』1260号 (1998年7月下旬)、71-73頁。

(27) Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 228.

(28) Ibid., 265. 先述したショウ・ビジネスの世界を舞台にした50年代の伝記映画のサイクルにあってアンソニー・マンの『グレン・ミラー物語』(1954)が異質に見えるのは、一つにはアルトマンのいう観客と演者とのギャップが、相対的にそれほど大きくないためかもしれない。

(29) Dennis Bingham, "The Lives and Times of the Biopic," in *A Companion to the Historical Film*, ed. Robert A. Rosenstone and Constantin Parvulescu (Chichester: John Wiley & Sons, 2015), 244-47.

どう演じるべきかについて本人から助言を得ることができる」と書いていたほどだった⁽³⁰⁾。いずれにせよ『抱擁』を見る者は、少なくともルイスのキャラクターが十分に現れるまでのあいだ、シナトラ以外の何者でもないスクリーン上の身体イメージと、現実のルイスにかんするフィルム外の情報とをめいめい独自に調停しつつ、そこに虚構のキャラクターとしての「ジョー・E・ルイス」を立ちあがらせるべく努力しつづけなければならないのである。にもかかわらず問題は、のちに詳しく述べるように、観客が払わなければならない努力に対して、このフィルム自身がほとんど非協力的に見えるという点にあるのだ。

わが道を行く誇り高き歌手という、シナトラ自身にあまりにも似すぎているこの身体イメージを通してルイスのキャラクターがしかと現れるためには、シナトラをシナトラたらしめているもの、すなわち声がむしろ妨げになる。雇い主のギャングが部下に命じて非情にも彼の声帯を切らせるのは、あたかもこのフィルムにおいて主人公のキャラクターを十分に現前させるために必要な儀式であったようにも見える。だからこそ、前節のあらすじからも容易に推測されるように、声を奪われた主人公が周囲の好意によってステージに上げられるも歌うことができず、苦しまぎれに漫談を始めるシーンがこのフィルムの決定的な転換点となるのである。

先述のビンガムは、主体に起きる「自然で自発的な出来事、ほとんどアクシデントのようなブレイクスルー」の瞬間を描きえたものとしてこのシーンを高く評価している。主人公はここで自分に人を笑わせる能力があることに初めて気づき、自分で驚いているようだという。「伝記映画というジャンルの一つの鍵は、ある才能、発見、周知のブレイクスルーが劇的に、それでいて自然に起こるのを目の当たりにできる喜びにある」⁽³¹⁾。ビンガムの主張を頭ごなしに否定するつもりはまったくないし、実際、プロットの要請からしてこのフィルムが観客にそのような見方を期待していることは間違いない。それでもこのシーンが見る者にあたえる印象は、これとはかなり異なっているということを指摘しなければならないだろう。問題のシーンを詳しく見てみよう。

大劇場のステージに一人上げられた主人公は、道化師のウィッグだけを取り去ったぶざまな恰好で、聴衆がリクエストした「オール・ザ・ウェイ」を歌うことになる。ピットに目をやれば、ピアノを弾いているのはなつかしいマックである。マックの再三のキューにもかかわらず、主人公はなかなか歌いはじめることができない。聴衆がわずかにざわつきだしたところでついに彼は発声する。歌いづらそうではあるが、以前と変わらぬ声である。だがじきに彼はまた歌うのをやめてしまい、何が起こったのかわからないといった様子でピットから必死に歌うよう促すマックをよそに、どこか開きなおったような表情で漫談を始める。歌おうとしていたときには手に持つ

(30) Louella Parsons, "Sinatra Can Take Hints from Lewis," *The Washington Post and Times Herald*, October 21, 1955. ちなみにルイスの知名度がまったくといっていいほどなかった日本では、公開時（58年）のプレスシートでも劇場用パンフレットでも二人のつながりが特に念入りに紹介されている。

(31) Bingham, 245.

たウィッグ付き帽子を不安げにいじりまわしていた彼だったが、身振り手振りをまじえた話に興が乗ってくると、それもやむ。

このシーンの最大の鍵は、物語上は声帯を切られたはずの主人公が、途切れ途切れではあっても、相変わらずの美声——フランク・シナトラその人の声で歌ってしまっている点にある。彼とマックがのちに台詞で口にするほどキーが外れているようにも聞こえない⁽³²⁾。結果としてどう見えるか。ここでのシナトラ／ルイスは、本当は歌えるのに自分の意志で歌を棄てた、あるいは声帯の損傷というより精神的な傷で歌えなくなったように見えるのだ。そのように見えてしまうのは、当時の表現上の制約によるものだろうが、映画中で喉の傷が一度も映されないためでもある。ギャングの襲撃後入院していた際も、彼は顔以外を包帯でぐるぐる巻きにされた姿でベッドに横たわっており、喉の傷が視覚的に示されることはなかった。付けくわえれば、フィルムの後半には、あろうことかシナトラ／ルイスが「オール・ザ・ウェイ」を歌ってしまうシーンまである。別の男と結婚したレティを客席に見つけた彼が、初めて彼女と出逢ったときに流れていた思い出の曲として歌うのだが、すでに酒に溺れているシナトラ／ルイスは素面ではどうしても歌えないこの曲を、酔った勢いで思わず歌ってしまったかのように見える。

それもこれも、シナトラ演じるルイスが本物のジョー・E・ルイスと少しも似ていないことが大きい。本物のルイスは美声とはほど遠い割れた声で、痩せてどちらかというと思党面をしたシナトラとは異なり、コメディアンらしい滑稽な面相と体型の持ち主である。残された映像で見ると限りいつも高いカラーを着けているのは、喉の傷を隠すためだろうか。もちろん、実在の人物を演じる俳優が本人とそっくりでなければならないという道理はまるでないのだが、世界に名だたる「ザ・ヴォイス」が声を失ったコメディアンに自分を似せる努力をはなから放棄しているように見るとなれば、そこに重大な齟齬が生じるのは当然だろう。

そのうえ、物語の内容面でもこの主人公はあまりにもシナトラその人に似すぎていた⁽³³⁾。シナトラとマフィアの関与が噂されるようになったきっかけはトミー・ドーシー楽団からの独立時のトラブルにまでさかのぼり⁽³⁴⁾、キャリアを通じて飲酒と女性にまつわるトラブル、暴力沙汰が絶えなかった。50年には深刻な喉の不調に襲われ、ステージ上で歌おうとして声が出ず、呆然

(32) 一般に歌が巧い人間がわざと下手に歌うのは難しいとはいえ、この理由を単純にシナトラの演技力の不足に求めることは適当ではないだろう。たとえば前年の『上流社会』におけるビング・クロスビーとの名高い二重唱（“Well, Did You Evahl”）でシナトラは、酩酊して呂律の回らぬ設定での滑稽な歌唱を鮮やかに披露している。むしろそうした喜劇的な演技を一貫して避ける演出の方針が、事態をかえって錯綜させたようにも思われる。とっさに主人公が始める漫談は、客席の反応とは裏腹に、大笑いできるほどわかりやすく可笑しいものとしては演出されていない。ちなみにコーンの原作では、聴衆の熱烈な歓迎を受けて舞台上に登場したルイスが自分の経験を自虐的なギャグとして語り、割れるような喝采を浴びるという、映画とはまったく印象の異なるわかりやすい場面として描かれている。Cohn, 63-65.

(33) この類似じたいはビングムも指摘している。Bingham, 245-47.

(34) ケリー、85-89頁。

とする聴衆を残してステージから走り去るという『抱擁』を地で行くような事件まで起こしている⁽³⁵⁾。戦時期の慰問は兵役逃れとの批判をかわすために実際にシナトラも行なったことだし、戦後のエヴァ・ガードナーとの不倫スキャンダル、そしてそこからくる消耗——53年には自殺を企てた——は世間の広く知るところだった⁽³⁶⁾。『抱擁』の後半で見られる大勢の仲間とギャンブルに耽る光景は、のちのザ・ラット・バックにつながるシナトラ自身の悪癖でもあった。映画史的な観点からもう一つ重要なのは、フィルム内で暗黙裡に言及されるビング・クロスビーの存在である。主人公が初めて漫談を披露した慈善演奏会後の打ち上げのシーンにおいて、知りあいもなく華やかなパーティーに加わる気にもなれないシナトラ／ルイスはステージの Horizont 裏に一人たたずみ、そこに映る歌手の影をじっと見つめ、歌唱に聴き入る。フィルム内でこの歌手はシルエットとしてしか登場せず、何者であるか名指されることもない。しかし、これが映画 *Here Is My Heart* (1934) でクロスビーが歌った彼の名刺代わりともいえるヒット曲、「ジューン・イン・ジャニュアリー」(“June in January”)であることは紛れもない事実である。クロスビー本人の歌声ではないものの、歌唱もシルエットもあきらかに彼に似せているようだ。早くからクロスビーにあこがれ、クルーナー・スタイルと呼ばれたその独特な歌唱法を真似たシナトラ本人の実像と、どうしても二重写しになって見える⁽³⁷⁾。

このように、『抱擁』ではフィルムが進むにつれてルイスというキャラクターにシナトラの身体イメージが吸収されていくどころか、観客の意識は頑強な抵抗に遭い、絶えず現実のシナトラその人のイメージへと差し戻されてしまう。ここまでしばしば「シナトラ／ルイス」という表記を用いてきたが、『抱擁』はまさに二つの固有名のあいだの「／」を物質的に顕在化させようとしているかのようなのだ。

しかしながら、このシナトラ／ルイスはある決定的な一点において、現実のシナトラ本人とはっきり異なってもいる。それはこのフィルムの主人公が、シナトラと違ってマフィアの圧力に屈しなかったという点にほかならない。実際、慈善演奏会の舞台にシナトラ／ルイスを連れ出すソフィー・タッカー——本人が演じている——は、そのように紹介してこの無名の歌手を讃えたのだった⁽³⁸⁾。主人公のキャラクターとそれを演じるシナトラとのあいだのあまりにも多くの類

(35) 同書、192頁。

(36) 同書、252頁。

(37) 声のマイクへののりを第一に考えたクルーナー・スタイルは複製技術を前提したものであり、人間の発声法をテクノロジーに寄せた点で根本的な発想の転換だった。その影響を受け、初めてマイクをスタンドから外して手に持って歌ったシナトラは、身体とテクノロジーのリテラルな結合を体現したといえるだろう。ただし、後年になるほどシナトラの歌唱にはバルカント唱法の影響が強くなり、クルーナー・スタイル登場の以前と以後とが総合されることになる。なおピンガムは、Horizont を指して台詞で発せられる cyclorama の“cyc”の部分が聴覚的には“psych”に通ずるとし、実生活でのライバルたるクロスビーの影を見つめるシナトラの姿に「自己憐憫的な戦後の男性マゾヒズムの頂点」を見ることも可能だと主張する。Bingham, 245.

似は、マフィアへの不服従という唯一異なる一点を、まるでシナトラ本人の属性であるかのように観客に思わせる効果を期待されていたといえ、穿ちすぎであろうか⁽³⁹⁾。

5 声と分身

前節で論じたように、『抱擁』のシナトラ／ルイスは物語上の設定とは裏腹に、自分の意志で歌を棄てたか、さもなくば精神的な理由から歌うことができなくなったように見える。そして俳優とキャラクターとは完全な一致を見ることなく、両者の不一致は最後まで解消されずに残る。俳優のペルソナが、本来フィルムの進行とともに現れてくるべきキャラクターを圧倒しつづけるのだ。そこに、歌に頼らずシリアスな演技者としての成功を求めるようになったシナトラ本人の姿を重ねて見る者がいても不思議ではない。だが、通常のフィクション映画であれば失敗を意味するであろう俳優とキャラクターとの不一致が、おそらくはつくり手の意図を超えて、フィルム内で機能してしまっていることこそが『抱擁』の真にユニークな点なのである。最後にこの点を論じたい。

ここでシナトラ／ルイスは、伴奏者のマック夫妻やジャッキー・ターガン演じる友人など少なくない理解者、支援者に囲まれ、さらに二人の女性から愛される。しかし、結局は彼ら全員を自ら拒絶するようにして孤独へと落ちこんでしまう。マフィアにも屈しなかったほどの高すぎる自尊心が彼の孤独を招いているのだが、特に二人の女性との破局にかんしては、階級的な意識がそこに大きく関わっている。

最初の恋人との出逢いは先述したホリゾント裏のシーンで起こる。慈善演奏会の客席にいた上流階級の娘レティが、舞台裏に一人いる主人公を見つけて話しかけてくるのである。先ほどステージで彼が歌うことのできなかった「オール・ザ・ウェイ」を楽団が演奏しはじめる。その気まずさを紛らわせようとレティはホリゾントに映る影に手で触れながら、インドの映画館でのカーストに応じた客席の分離、不可触賤民の話を持ち出す。フィルム内で主人公の階級的出自が明言されることはないものの⁽⁴⁰⁾、この会話が二人の階級差に暗黙の裡に言及するものであることはいまでもないだろう。インドでも身分制は廃止の方向にあるらしいという会話とともに二人は互いの手を取り、踊る。

(38) 原作の序文は、マフィアも妻もルイスを手なずけることはできなかったとして、「順応に抗う個人の勝利」を称讃している。Cohn, viii.

(39) マフィアが深刻な社会問題となった直接のきっかけは、50年12月にキーフォーヴァー委員会がマフィアを政治問題化したことだった。同委員会はテレビで放映され、組織犯罪の実態が国民の知るところとなる。ケリー、200-1頁。まさにそうした時期に撮られたシナトラの主演作『ダニー・ウィルソン物語』(1952)は、ギャングの後援を受けた若きクルーナーの出世譚で、『抱擁』以上にシナトラ本人の経歴との類似が目立つ。同時代の批評もこれをシナトラ本人と重ねて見た。同書、206-7頁。ここでもシナトラ演じる主人公は、最後には体を張ってギャングとの関係を絶つことを選ぶ。

だが、二人の交際は結局うまく行かない。二人が会話するシーンでしばしば主人公の頬の傷がさり気なく、しかし目立つように撮られているのは偶然ではないだろう。先述したように彼の喉の傷が映されることは一度もないが、その傷の在り処はむしろ頬へと置き換えられ、もっぱら階級差からくる彼の屈辱を視覚的に物語るののである。したがって、戦地への慰問から帰国してレティの結婚を知った主人公が踊り子のマーサと衝動的に結婚するのは、同じ階級に属する女性であればうまく行くと信じてのことだったに違いない。ところが、マーサがハリウッドでトントン拍子に成功の階段を上っていくことで二人の格差は拡がり、主人公はまたしても孤独と屈辱にまみれる。売れて上流階級の客を相手にするようになって彼の酒量は増したのだった。

私生活のすべてを失った主人公にラスト・シーンが訪れる。冒頭と同じ、ただし今ではさびれて人けのない深夜の通りをシナトラ／ルイスが一人歩いてくる。傍らの看板に大きく書かれた「通行止め」の文字。非現実的なエコーのかかったあまい音楽がどこからともなく響いている。直前のシーンの末尾から流れはじめたものだが、俯瞰のカメラが地上に降りてきたあたりで「オール・ザ・ウェイ」であることがはっきりし、ほかの誰とも聞き違いのないあのシナトラの声が歌いだす。それが耳に届いてのことかししばし立ちどまり、「うるせえ」（“Shut up!”）とだけいって再び歩きはじめる主人公。通りすぎるショウ・ウィンドウにウイスキーのコップを盆にのせて持つ踊り子時代のマーサの幻が浮かび、かつて聞かれた彼女の台詞が重なる。感慨に耽りつつ進むと、次の花屋のウィンドウには笑うレティが浮かぶ。さらに進むとピアノが置かれたウィンドウから演奏が聞こえてきてマックの声だけが聞こえる。第四のウィンドウではガラスに映った自分の影が話しかけてきて、もう一人の自分との対話となる。現実と向きあえと影がいう。酒を飲んでも妻は戻らない、声も戻らない、初めからおまえはカルーソーというわけではなかったではないか。振りきって歩きだすと次のウィンドウでも影が話しかけてくる。行きすぎようとする主人公を影が呼びとめる。今度は俺を笑わせてみろよと。そして影は消える。「やってみるよ」（“I’ll try”）——そう応じた主人公がにぎやかな夜の通り、今宵出演する劇場に向かって消えていくところで映画は終わる。

深く記憶に刻まれるラスト・シーンであることは間違いない。それだけに見る人の数だけ異なる解釈を誘発しようが、ここでの論旨からすると、ルイスというキャラクターに最後まで収まり

(40) プロダクション・コードによって制限された当時のハリウッド映画の慣習に従い、『抱擁』では階級の問題が明示されないだけでなく、人種や民族の問題もまた周到に排除されている。現実のルイスはロシア系ユダヤ人、シナトラはいうまでもなくイタリア系である。ちなみに、初期のシナトラに熱狂したポピー・ソクサーと呼ばれる十代の女性ファンは大半が中流の下で、彼女らにとってシナトラは社会的上昇の象徴以外の何ものでもなかった。ケリー、117頁。そもそもハリウッドでイタリア系俳優が主役級で仕事できるようになったのは、シナトラやディーン・マーティンといった歌手の力によるところが大きい。彼らに先駆けたマリオ・ランツァはオペラ歌手なので事情がやや異なる。Marcia Landy, “Opera, Folklore, and Ethnicity: The Case of Mario Lanza,” in *Stars: The Film Reader*, ed. Lucy Fischer and Marcia Landy (New York: Routledge, 2004), 213-28.

きらないシナトラの、そのスター性の核としての声が、彼の身体イメージから明確に分離され、独立して響くという点が決定的に重要である。この分離が、実際にドッペルゲンガーまで出現させることになるのだ⁽⁴¹⁾。ここで聞こえてくる「オール・ザ・ウェイ」は、エコーがかかっているうえに音源の位置が特定できないためにどこか幽霊的に響く。近所のレコードからラジオから聞こえてくるようにも思われるが、冒頭に登場したクラブはすでに閉鎖されており、人っ子一人いない夜の街路にそのような音楽が聞こえてくるとは考えにくい。主人公に聞こえているのだから物語世界外で響く劇伴でもないだろう。では彼にだけ聞こえる幻聴なのだろうか。ショウ・ウィンドウに幻を見るくらいだからありえなくはないが、それにしては直前のシーン——マックの妻から絶縁を告げられる——から流れはじめるのが不自然である。こうして声はどこにも帰属できず宙に吊られたまま、唯一確かなおのれの起源として、フランク・シナトラその人だけを指示しつづける。

実はこのフィルムの物語は、主人公の身体からその声を分離することによって大きく動きはじめたのだ。雇い主の意向に逆らい別のクラブへの移籍を決めたシナトラ／ルイスはレコード会社の誘いにのり、初めてレコードを吹きこむ。できあがったばかりのレコードで自分が歌う「オール・ザ・ウェイ」を聴くバスロープ姿のシナトラ／ルイスは、その直後にギャングに襲撃され、声帯を切り裂かれたのである。

音源の定かでない、身体から分離された歌声が、ショウ・ウィンドウに浮かぶ人々の幻とともに、主人公の人生から失われたものとして並置されていることは間違いないだろう。だが、これまで詳細に論じてきたように、ここでのシナトラ／ルイスは他者の手によって声を奪い取られたというよりも、むしろ歌うことを自ら封じたように見えるのだった。だとすれば、それと同列に並べられる人々の幻影、彼のもとを去った人々の想い出が、ここまで二時間以上も映画を見つけてきた観客の眼に、同じく主人公が自分から棄ててしまったものとして痛ましく迫ってくるのは自然なことであろう。シナトラ／ルイスはその自分でもどうしようもない性分から歌を棄て、友人と恋人に囲まれて安んじて暮らす生活をも棄てたのだ。

『抱擁』は、通常のフィクション映画であれば致命的ともなりかねない俳優とキャラクターの不一致を、おそらくは意図せずして機能させることにより、充実しきった忘れがたいドラマをつくりあげることに成功した。ウィンドウに映るもう一人の主人公は、シナトラ／ルイスの「／」を物質的に顕在化させようとするかのようなこの映画の企ての果てに出現するのである。このとき、今度は俺を笑わせてみろというドッペルゲンガーの言葉は、俳優とキャラクターという二つ

(41) 作家の問題は本論の射程から外れるが、『抱擁』と同じチャールズ・ヴィダーが監督した『カバール・ガール』(1944)には、一人夜の街路に行くジーン・ケリーにショウ・ウィンドウに映る影が語りかけてくるナンバーがある。やがて影は外に飛び出してきて二人のケリーが踊る(“Alter-Ego Dance”)。二本のフィルムの類似を思い出させてくれた武田潔氏に感謝する。

の様相のあいだで揺れ動く、映画だけが束の間現前させうる何ものかをそれじたいとして肯定するよう、われわれに誘いかけているようにも聞こえる。われわれは、とにかくそれをやってみなければならぬだろう。