

『七年目の浮気』とワイドスクリーン反美学 テレビ時代のハリウッド映画にみる間メディア性

飯岡詩朗

はじめに——「検閲との闘い」という罫

1955年に公開された『七年目の浮気』(*The Seven Year Itch*)は、地下鉄の通風口から吐き出される風でめくれ上がるスカートを手でおさえるあの有名なマリリン・モンローのイメージとともに、広く知られている。このショットは、当時、撮影時の様子を伝えるニュース写真として多くの新聞に掲載され、巨大な看板など宣伝においても大いに活用された。しかし、これもまたよく知られているように、そのイメージを映画で見ることができない。モンローが風でめくれ上がるスカートを手でおさえる場面はたしかに存在するのだが、その場面をニュース写真や宣材写真同様に全身でとらえたショットは存在しないからだ。スカートは都合2回めくれ上がるが、1回目は上半身から足元へのティルト・ダウンによる1つのショットで、2回目は足元のショットと上半身のショットの2つのショットで描かれているのだ。

もちろん、映画の宣伝ポスターやロビー・カードで用いられたショットが当の映画のなかに存在しないというのはけっしてめずらしいことではない。しかし、映画公開前に広く流通し、多くのアメリカ国民が目にしてきたであろうイメージを映画では見ることができないという事実は、当時の観客をひどくがっかりさせたかもしれない。

モンローのあのイメージが映画には含まれなかった理由を、あるいは、当時いくらか弾力的運用がされるようになってきたとはいえ、まだ効力をうしなっていなかったプロダクション・コード

に求めることは可能だろう。実際、プロダクション・コードの一般原則の第6条「衣装」第3項では「下品な露出、または過度な露出は禁止される」と明記されており(“Production Code” 140)、アメリカ映画製作者配給社協会の下部組織であるプロダクション・コード管理局(以下、PCAとする)が、上半身と足下を同一のフレームに納めないことでこの項の抵触を回避し、観客の劣情を刺激する可能性を軽減できる、と考えたとしても不思議はないからだ。

自身の代表的ヒット作の1つでありながら、以下に見るように『七年目の浮気』を「取るに足らない映画」とこき下ろす監督のビリー・ワイルダーは、しばしばこうした表現の規制に対する不満を口にしてしている。1976年のアメリカ映画協会でのインタビューで彼は、「検閲」との関係で『七年目の浮気』についてこう語っている。

あれは取るに足らない映画さ。検閲のなくなったいま撮られるべき映画なのだから。ビクビクしながら作られた臆病な映画だね。妻と小さな息子を避暑地におくり出し、ニューヨークで独身に戻った男が若い女と性的関係を持つのかと思えば、何も起きないのだから。でも当時はそれを描くことは出来なかった。私は拘束服を着せられていたんだよ。[中略]あの作品については「撮らなければよかった」以外に言うことはないね。いま映画化する権利を持っていたなら、とは思うがね。(The American Film Institute 124)

別のインタビューでワイルダーは、「検閲」を意識して、男性主人公リチャード・シャーマン（トム・イーウェル）と脚本上名前を与えられていない娘（マリリン・モンロー）との性的関係を、ベッドにヘアピンを残し、それを部屋の掃除に来たメイドが発見するという間接的・暗示的表現を提案したが、それすら却下されたと不平を述べている（Kirkham 176）。

もちろん、ワイルダーのいう「検閲」との関係で考慮すべきは、PCAばかりではない。映画産業の利益を代表するアメリカ映画製作者配給社協会とは異なり、カトリック教会の価値観を代表し、「品位」ある表現となるよう映画産業に自主規制を要求するとともに映画の格付けを行なうリージョン・オブ・ディーセンシーからの批判により、PCAの承認後に、いずれも軽微なものだが、数カ所の修正が行われていたことが、公開後間もない1955年6月15日の『ニューヨーク・ポスト』紙（*New York Post*）によって報じられている¹⁾。

このように、『七年目の浮気』の製作において、表現の自由が制約を受けていたのはたしかなのだが、「検閲」を意識した自主規制によって、原作であるジョージ・アクセルロッドによる舞台作品『七年目の浮気』が台無しになったと考えるのはかならずしも正しくはない。舞台『七年目の浮気』において、リチャードが娘とセックスをしたのは、状況や台詞から明白ではあるが、あくまでそれは、第2幕・第2場が暗転し第3幕が開くまでの間にあったものとされ、セックスが直接的には描かれていないという意味では、舞台も映画も同様であるからだ。

さらに、表現の自由の制約を過度に強調することは、PCAによる規制条項の誤った理解にも繋がるだろう。不倫（adultery）に関する条項が存在するのは事実とはいえ、プロダクション・コードが問題としているのは、不倫を描くことそれ自体ではなく、それを「露骨に描いたり、正当化したり、魅力的に描く」ことであり、加えて「コメディやファルスの題材、または笑いの種として扱

う」ことだからである（“Production Code” 139, 148）。実際、PCA文書に含まれる製作開始以前のメモ（1953年11月17日）によれば²⁾、舞台『七年目の浮気』の映画化の可否に関する20世紀フォックス社の脚本家・プロデューサーのナナリー・ジョンソンからの問合せに対して、PCAは「不倫をコメディや笑いを題材としてはならないというコードの条項に完全に違反」と返答している。つまり、「3幕のロマンティック・コメディ」という副題の大ヒット舞台『七年目の浮気』を映画化するにあたって、コメディというジャンル自体を変更しない限り、不倫を描けないというのはわかりきったことであり、描かないというのが映画化の絶対条件であったのだ。

度重なる「検閲」批判が功を奏したのか、現在一般に流通している『七年目の浮気』のDVDやBlu-rayに含まれる特典映像のドキュメンタリーでも³⁾、「検閲」と闘う「映画作家」としてワイルダーは讃えられている。しかし、過度の「検閲」との「闘い」の強調は、すでに見たように、当時の「検閲」の実相をとらえ損ねさせるだけでなく、「検閲」以外の歴史的コンテクストを見逃ごさせるだろう。本稿が明らかにしようするのは、まさにその「検閲」以外の歴史的コンテクストである。その中でもとりわけ、めくれ上がるスカートを手でおさえるマリリン・モンローの全身を大きく立位でとらえるにはふさわしくない、本作が採用した（採用せざるをえなかった）シネマスコープ（CinemaScope）というワイドスクリーンの方式に注目する。さらに、シネマスコープとの関係で本作のクレジット・タイトルの評価と、本作とテレビとの（知られざる）関係にも目を向けていく。そうすることで、ワイルダーの密かな「闘い」と、真の問いからの逃避が見えてくるだろう。それは同時に、シネマスコープの導入、テレビの台頭という新しいメディア環境、言い換えるなら本作をめぐる間メディアの状況を明らかにすることにもなるだろう⁴⁾。続く第1節では、シネマスコープ方式の基本的な事項の確認ととも

に本作の主演であるマリリン・モンローとの関係を整理し、続く第2節では、歴史劇をのぞく最初のシネマスコープ作品である『百万長者と結婚する方法』におけるシネマスコープの取り組みを概観する。それを土台に、第3節では、『七年目の浮気』がシネマスコープの取り組みにおいて先行作品とどのように距離をとったのかを整理し、第4節ではその取り組みの再評価をおこなう。第5節では、ワイルダーが直接関与しないクレジット・タイトルにおけるシネマスコープの取り組みを本編での取り組みと対比的に分析する。第6節では、本作に含まれる先行作品のパロディを同時代のテレビにおける映画パロディとの関係で考察し、本作のこれまで見過ごされていた歴史的コンテキストを明らかにする。

1. シネマスコープとマリリン・モンロー

『七年目の浮気』は、ビリー・ワイルダーが手がけた最初のシネマスコープ作品である。1952年に公開された『これがシネラマで』(*This Is Cinerama*)の大ヒットを受け、ハリウッドの大手映画会社は、一般家庭へと浸透していくテレビとの差別化への期待も込めながら、シネラマ(Cinerama)より簡便で相対的に安価なワイドスクリーン方式を模索し始め、20世紀フォックス社のシネマスコープがまず最初に成功をおさめることになる。シネマスコープ方式第1作の歴史劇『聖衣』(*The Robe*, 1953)以後、『七年目の浮気』以前に、ワイルダーは、パラマウント社で『麗しのサブリナ』(*Sabrina*, 1954)を監督しているが、この作品はアカデミー比=スタンダード(1.37:1)で撮影されており、『七年目の浮気』は、彼にとってシネマスコープ方式のみならずワイドスクリーン方式としても最初の作品ということになる。にもかかわらず、シネマスコープ方式に着目し本作を考察したものはほとんど存在しない。

もっとも、このことは、さほど驚くには値しないかもしれない。縦方向の画面の広さと画質の良

さを売りとする独自のワイドスクリーン方式であるヴィスタビジョン(VistaVision)に固執したパラマウント社以外の大手映画スタジオは、1954年末までにシネマスコープ方式のライセンス契約を20世紀フォックス社と締結、1955年までにはアメリカ全土の映画館の半数以上がシネマスコープ方式への対応を完了し、1955年に大手スタジオが公開した長編映画のおよそ20%がシネマスコープ方式を採用していたという(Bordwell, *Poetics* 288)。つまり、『七年目の浮気』の公開当時においては、シネマスコープ方式はすでに目新しいものではなくっており、その使用だけでは大きな売りとはならなかったと考えられるからだ。

さらに、この後で詳細に見ていくように、シネマスコープ方式の登場もない頃の作品と比較すれば、『七年目の浮気』は、シネマスコープ方式によって可能になったワイドな画面を特段有効に活用しようとしているようには見えないのだから、シネマスコープ方式に着目した議論が少ないとしても致し方ないようにも思われる。端的に言えば、『七年目の浮気』は、いかにもシネマスコープらしいショットに乏しい作品であり、スタンダードで撮影されていたとしても表現上大きな違いは生じなかったであろうと推測させる作品なのだ。しかし、本論文では、『七年目の浮気』のシネマスコープ方式に対する冷淡さや無関心さにこそ注目する。なぜなら、本作が他でもないマリリン・モンローの主演作であるからだ。

1953年に、『ナイアガラ』(*Niagara*)、『紳士は金髪がお好き』(*Gentlemen Prefer Blondes*)、『百万長者と結婚する方法』(*How to Marry a Millionaire*)に主演し、ハリウッドを代表するスター女優に登りつめたモンローは、当時、20世紀フォックス社の稼ぎ頭であり、同時期に同社が導入したシネマスコープ方式の広告塔でもあった。実際、シネマスコープ方式の技術的基盤であるアナモルフィック・レンズの説明には、『百万長者と結婚する方法』でモンローが長椅子に横たわり



図 1

電話をかけるショットが用いられていたし〔図1〕⁵⁾、1953年の春に行われたシネマスコープ方式のマスメディア向けデモンストレーションでは、同作からのいくつかのシーンとともに、『紳士は金髪がお好き』のミュージカル・ナンバー「ダイヤモンドは女の子の最高の友だち」(“Diamonds Are Girl’s Best Friend”)をシネマスコープ方式で撮り直したのもも上映された、と『ニューヨーク・タイムズ』紙のボズリー・クロウザーは伝えている(Crowther, “Cinemascope” 10)。

クロウザーはさらに、モンローが主演し、シネマスコープ方式で撮影された1954年の『帰らざる河』の映画評の副題を「マリリン・モンローと風景(Scenery)の対決」とし、次のように評している。

『帰らざる河』の最大の呼び物(attraction)が、風景であるのか、美しく撮影されたマリ

リン・モンローであるのかは、コインを投げて決めるほかない。〔中略〕山岳地帯の風景はスペクタクルだが、モンロー女史も彼女なりにスペクタクルである。観客がどちらか一方をより好むとするなら、それはその人の興味次第だろう。(“Four New Films Arrive” 13)

後のV・F・パーキンス(Perkins 18)や、アンドレ・バザン(Bazin 157)、チャールズ・バー(Barr 11-12)によるシネマスコープ作品としての『帰らざる河』の賞賛と比較すれば⁶⁾、クロウザーのあまりに冷淡な評価はいささか驚きではあるが、ともあれ、当時シネマスコープ方式で撮影された映画において、横長の画面が得意とする風景に匹敵する主たる呼び物の一つがモンローであったことがこの評からわかるだろう。さらに、『七年目の浮気』の撮影中には、シネマスコープ

生誕から1年を祝い、モンローによる「誕生日」ケーキのカット式が行われてもいる。当時のこうしたモンローとシネマスコープとの密接な関係をふまえれば (Cohen 273-281; Rogers 38-55)、『七年目の浮気』のシネマスコープ方式に対する冷淡さや無関心さこそを問題にしなければならないのは当然だろう。

『七年目の浮気』とシネマスコープ方式との関係を考察するにあたり、重要な参照枠となるのは、モンローがローレン・バコール、ベティ・グレイブルと共に主演し、『聖衣』のように群集シーンなど壮大なスペクタクルを売りとし、最初のシネマスコープ作品『百万長者と結婚する方法』である。両作品共にロマンティック・コメディであり、いずれも主たるアクションは屋内で展開するが、シネマスコープ方式を用いた最初の「普通」の現代劇である『百万長者と結婚する方法』には、シネラマ方式の作品が売りとしたような景観をとらえたショットが少なからず含まれている。また、屋内空間のアクションを、スタンダードの画面を2倍近く横に拡張させたシネマスコープの画面 (『百万長者と結婚する方法』の場合、『七年目の浮気』と同様、アスペクト比は2.55:1) を満たす典型的な工夫を見ることがもできるからだ。

次節では、『百万長者と結婚する方法』におけるシネマスコープ画面の演出を概観し、『七年目の浮気』におけるシネマスコープ画面の演出を考察するための土台とする。

2. 巨大スクリーンを満たす二、三の試み ——『百万長者と結婚する方法』とシネマスコープ

ジーン・ネグレスコ監督による20世紀フォックス社のシネマスコープ作品『百万長者と結婚する方法』(以下、『百万長者』とする)は、『七年目の浮気』と同様に、ニューヨークのマンハッタンを主たる物語の舞台とするロマンティック・コメディであるが、映画はニューヨークの景観をロ

ングショットでとらえたエスタブリッシング・ショットからではなく、オーケストラによる序曲の演奏の様子をとらえたロングショットからはじまる。まず、シネマスコープの文字を中央に配置したきらびやかな幕で閉じられた舞台をとらえたショットが映し出されると、音楽に合わせて幕が左右に開き、幕の向こうに隠れていたオーケストラが姿を現す [図2]。閉じていた幕を開けることでシネマスコープの画面の大きさを誇示するこのオープニングは、『これがシネラマだ』のオープニングをそのままなぞるようであり、舞台上の大人数のオーケストラを1つのフレームにおさめ曲を聞かせるシーンも、『これがシネラマだ』に見られるものである。もちろん、このオープニングには、画面の大きさだけではなく、シネマスコープのもう一つの売りであるステレオフォニック・サウンドを誇示する目的もあるだろう。

序曲が終わり、続けてオープニング・タイトルとともに主題曲が終わると、ようやく画面に現れるのが、ブルックリン橋越しにマンハッタンの高層ビル群をとらえたロングショットである [図3]。撮影地点を変えながら同様にマンハッタンの高層ビル群をとらえたロングショットをさらに2つ——そのうち1つは、中景に横長の豪華客船をおさめている——連ねた後、カメラはマンハッタンの内部へと入っていく。こうした有名な観光地を大型の画面でとらえるいわばパノラマ・ショットは、シネラマが得意としたショットであるが、シネマスコープ作品も同様にパノラマ・ショットを得意とすると自負していたことは、『百万長者』の予告篇の画面に映し出される「シネマスコープだけが世界一の大都市の魅力を十分に引き出すことができる (Only CinemaScope Could Do Justice to/The Glamor of the World's Greatest City!)」というアピールからも明らかだろう。実際、雪の舞い散るマンハッタンを空撮でとらえたショットや、フェリー上からの自由の女神越しのマンハッタンの高層ビル群など、誰もがニューヨークと聞いて思い浮かべるような典型的な景観



図 2



図 3

をとらえたショットが『百万長者』のいたるところに挿入されている。

パノラマ・ショットに加え、『百万長者』は、シネラマ同様に、擬似的な体験を観客に提供する主観 (subjective) ショットも含まれている。物語の中盤、ベティ・グレイブル演じるロコが雪山に遊びに行くシークエンスには、雪上車の運転席からとらえたショットがあるし、物語の終盤、マリリン・モンロー演じるポーラが飛行機内でフレディ (デイヴィッド・ウェイン) と再会するシークエンスには、飛行機の操縦席からとらえた

ショットがある。前者は『これがシネラマだ』冒頭のジェットコースターの先頭からとらえたショットの、後者は同作終盤の空撮のショットの模倣である。

『百万長者』には、以上のようなシネラマ人気にあやかった安易なシネマスコープの活用例も少なくないが、シネラマ作品とは違い物語映画である以上、物語の主人公たち——モンロー、バコール、グレイブル——を、シネマスコープの画面でどのように収めるのか、という課題にも取り組まなければならない。その解決策として案出された



図 4



図 5

のが、本作の予告篇がアピールするように、画面上でスターを勢揃いさせること（An Array of Stars）であり、スターを横たわせ、脚を投げ出させることである。3人のモデルが大金持ちと結婚するために奔走する姿を描く本作の冒頭、「大物」を捕まえるためにバコール演じるシャツイが無理して借りた高級アパートでの3人の共同生活が決まり、テラスで夢を語り合う場面に2つの方策を組み合わせたショットがある〔図4〕⁷⁾。

このショットから、ヒロイン3人とそれぞれが

捕まえた男性3人の計6人がダイナーのカウンターに横並びに勢揃いするラストショット〔図5〕まで⁸⁾、『百万長者』には、3人以上の登場人物を同時にフレームに収めることで横長の画面を満たすショットが数多く見られる。しかし、より注目をあびたのは、前節でも見たモンローをはじめとするスターを横たわせるという解決策である。

『百万長者』公開直後の通常の映画評で、作品の評価とは別に、シネマスコープの「マンモス級の巨大スクリーンを満たす試み」として、壮大で



図 6

豪華な風景ショットの魅力を賞賛した（“Trio of Stars”）『ニューヨーク・タイムズ』紙のボズリー・クロウザーは、数日後、『百万長者』を通してシネマスコープという新しい表現形式を評価する記事の冒頭で、次のように述べている。

シネマスコープ方式の2番目の、そして軽めのデモンストレーションである『百万長者と結婚する方法』によって、シネマスコープ方式の性質に関して、間違いなく一つのことを証明された。それは、巨大な壁のようなスクリーンは、魅惑的なマリリン・モンローが何気なく横たわる姿を映し出す画面として他に匹敵するものがないということだ。（“Of Size and Scope”）

「シネマスコープを標準的な画面として採用することを推奨するには、ミス・モンローの巨大化以上の何かが必要だ」とこの記事をしめくくるクロウザーのこうした評価が皮肉をこめたものであるのは疑いないが、一方で、この記事は、それほどまでに横たわるモンローのショットが（事前のデモンストレーションも含めて）『百万長者』で印象的であったことの証左でもあるだろう。

もっとも印象的だったのは長椅子に横たわるモ

ンローのショットではあったものの、スターを横たわらせるという「マンモス級の巨大スクリーンを満たす試み」が、効果的であることに製作者が意識的であったことは、20世紀フォックス社の製作部門を統括するダリル・ザナックが『百万長者』のラッシュ・フィルムを見た直後の興奮を伝える『ライフ』誌の記事からもわかる。

ローレン・バコールが長椅子に横たわっているんだ！ こうやって！ 彼女の頭がスクリーンの片方の端にあって、彼女の脚はもう片方の端に届きそうなんだ！ 彼女がスクリーンを満たしてるんだ！ 彼女の全長が64フィートもあってカラーなんだよ！（Coghlan 81）

完成作品には、バコールが長椅子に腰掛け脚を投げ出すショットやベッドに横たわるショットは存在するものの、ザナックが言うほどに画面の端から端までを満たすショットは存在しないのだが、製作者がスターに脚を投げ出させたり横たわらせたりするという方策が有効だと考えていたのは、モンローやバコールだけでなく、バコール演じるシャツイと恋に落ちる男性トムを演じるキャメロン・ミッチェルにも、そうしたショットを与えていることから明らかだろう [図 6]。



図7

なかでもモンローを横たわらせて撮ることを20世紀フォックス社が重視していたことは、『百万長者』に続くモンロー主演のシネマスコープ作品である『帰らざる河』(1954)にも、『ショウほど素敵な商売はない』(1954)にも、モンローが横たわるショットが含まれていることから間違いない(Rogers 45)。とりわけザナックのそうしたショットへのこだわりは、オットー・ブレミンジャー監督による『帰らざる河』のラフ・カットに満足せずに、『百万長者』の監督であるジーン・ネグレスコに追加撮影させたショットのなかに、河を下る間にずぶ濡れになり凍えるケイを演じるモンローを、マット演じるロバート・ミッチャムが地面に横たわらせてマッサージするショットが含まれていたことからわかる(Fujiwara 157) [図7]。

このように、『帰らざる河』『ショウより素敵な商売はない』が公開され、『七年目の浮気』が製作された1954年の時点で、モンローが出演するシネマスコープ作品では彼女を「横たわらせる」ショットが注目のアトラクションであることが、製作と批評双方の共通認識となっていた。では、『百万長者』と物語の舞台(1950年代のニューヨーク)と映画のジャンル(ロマンティック・コメディ)を共有する『七年目の浮気』は、シネマ

スコープの「マンモス級の巨大スクリーンを満たす」にあたり、『百万長者』をどのように参照した(あるいは参照することに抵抗した)ののだろうか。次節では、『七年目の浮気』がシネマスコープの横長のスクリーンにどのように取り組んだのかを整理していく。

3. 無関心を装った抵抗——『七年目の浮気』とシネマスコープ

同じくニューヨークのマンハッタンを舞台に「組織のなかの人間」を主人公とするビリー・ワイルダー監督によるワイドスクリーン方式の作品『アパートの鍵貸します』(*The Apartment*, 1960)がマンハッタンの高層ビル群を捉える空撮ショットから始まるのに対し、『七年目の浮気』はマンハッタン島を真上からとらえた古地図のショットから始まる [図8]。画面右上の方位記号は地図上の真上方向が北を指しており、その方位に従えばもっと直立に近い状態で配置されるはずのマンハッタン島は、シネマスコープの横長画面に上手く収まるよう横たえられ状態で配置されている。画面左端にはネイティヴ・アメリカンの姿が描かれているが、マンハッタン島の名称の(偽の)由来を語るナレーターの声と共にディゾルヴで繋が



図 8

れる次のショットでは、「マンハッタン・インディアン」の村が描かれる。アメリカ東部の大都市を舞台とするこのロマンティック・コメディは、むしろ西部劇——それはもちろん地図上でのアメリカ西部を舞台とするものばかりではない——にこそふさわしいネイティブ・アメリカンの暮らす村の風景をパノラマ・ショットでとらえることになる。

そこでは、「インディアン」の男たちが、妻と子どもを避暑地へと送り出すやいなや、若い女性の後をつけ回す姿が描かれる。画面内に出処をもたないナレーターの声が「私たちの物語はインディアンとはまったく関係がない。それは500年後の出来事である (Our story has nothing whatsoever to do with Indians. It plays 500 years later)」と語るのに合わせ、画面は現代のグランド・セントラル駅の構内の全景をとらえるロングショットへとディゾルヴする。500年後も「何一つ変わらず」、夏になれば「いまでもマンハッタンの妻と子どもたちは避暑に送り出され」、マンハッタンに「残された夫たちは仕事に勤しむ」というナレーション続いて、トム・イーウェル演じる『七年目の浮気』の主人公であるリチャード・シャーマンが「典型的なマンハッタンの夫」として登場。彼がマンハッタンに残された

他の夫たちと共に、妻と子どもが改札口をくぐるやいなや、500年前の「インディアン」の男たち同様、若い女性の後をつけ回しそうになり、けれども彼ただ一人思いとどまる姿が描かれる。

500年前と公開当時の現代のマンハッタンで展開するこの冒頭の屋外場面は、もちろん、すべてがリチャードの自宅で展開する原作の舞台『七年目の浮気』には存在しない。舞台『七年目の浮気』の作者ジョージ・アクセルロッドとビリー・ワイルダーの共同脚本にわざわざ書き足されたものである。ナレーターがみずから口にするように、とりわけ最初の「インディアン」の村の場面は、映画『七年目の浮気』の物語とは「まったく関係がない」場面であり、古典的ハリウッド映画が志向する物語のエコノミーからみれば、まったく不要な場面だといってもよい。5年後の『アパートの鍵貸します』の冒頭のように空撮ではないとしても、『百万長者』の冒頭のように、マンハッタンの風景を超ロングショットでとらえるいくつかのパノラマ・ショットでも何ら問題はなかったであろうし、「インディアン」の村のセットを組む必要も、エキストラを使用する必要もないのだから、安上がりですらあったろう。にもかかわらず、あえて付け足された西部劇風に作り込まれた風景のパノラマ・ショットとその前のマンハッタンの



図9

古地図のショットは、当時シネマスコープ作品としてはごく普通に用いられる物語の舞台を導入する超ロングショットによるエスタブリッシング・ショットとしてマンハッタンの超高層ビルのパノラマ・ショットを予期していたとしても不思議はない観客たちと、シネマスコープ作品の否定し難い魅力として現実の風景をとらえるパノラマ・ショットを賞賛していた批評家たちの裏をかくものであったに違いない。

一方、500年後のマンハッタンの中心部に位置するグランド・セントラル駅の構内をとらえた場面の冒頭のショットは、壮麗な風景をとらえるパノラマ・ショットではないものの、最初のシネマスコープ作品『聖衣』同様にハイアングルから群集をとらえており、シネマスコープならではのお決まりのパノラマ・ショットをなぞっているようにも見える。しかし、続くほぼ水平アングルから撮影された群集のショット [図9] は、フレーム内の人口密度が極めて高く、主人公リチャードが初めて登場するショットでありながら彼を群集の中に埋没させる——もちろんそれは「典型的なマンハッタンの夫」の登場にふさわしくもあるのだが——ことで、多くの登場人物を一度にフレームに収めることのできるシネマスコープの利点を逆

手にとっているようでもある。

原作の舞台がすべてリチャードの自宅で展開するとはいえ、この冒頭の二つの場面とリチャードがマリリン・モンロー演じる娘と映画デートに行く場面、そして、リチャードの妄想として描かれる場面をのぞくと、映画『七年目の浮気』には、屋外で展開する場面は存在しない。そして、後者の場面は、「はじめに」で述べたように、めくれ上がるスカートを手でおさえるモンローの姿を全身で捉えそこねる場面でもあるのだから、標準的ではないもののシネマスコープの横長の画面ならではのショットを撮るというシネマスコープ作品の「義務」を冒頭の二つの場面で果たし終えようとしたかのようですらある。

こうした冒頭にかぎらず、映画『七年目の浮気』は、先行するシネマスコープ作品で採用された「巨大スクリーンを満たす試み」を批評——より肯定的に評価するならば、異化——するアプローチをとっている。その最たる例が、マリリン・モンローの撮り方である。これまでの節でも確認したように、もとよりモンローとシネマスコープの関係は深く、さらに映画『七年目の浮気』が製作された当時において、身体を巨大化しつつそのすべてをフレームに収めるために彼女を



図 10



図 11

横たわらせるショットがアトラクションとして期待されてもいただろう。そうした期待に多少なりとも応えるショットは二つ存在している。一つは、映画デート帰りの娘がリチャードの部屋のエアコンの前で涼む姿をとらえたショット [図 10] であり、いま一つは、リチャードのベッドでのモンローを寝姿をとらえたショット [図 11] である⁹⁾。

『百万長者』を参照しているのは間違いのないこれら二つのショットが、観客の——そしておそらくは 20 世紀フォックス社の——期待に応えるものであるのは間違いのない。しかし、にもかかわら

ず、それらのショットが、シネマスコープ作品としての最低限の「義務」を果たすためのものであり、そうしたショットのくだらなさを嘔うようなものですらあると思ってしまうのは、『七年目の浮気』では、モンロー以上にリチャード演じるトム・イーウェルが、シネマスコープの横長の画面とより深い関係を築いているからである。実際、本作で最初に身体を横たえ、スクリーンを満たすのは、他でもないイーウェルなのだ。

妻と息子を避暑地に送り出した日、妻とかかりつけ医の言いつけどおり健康食レストランで夕食



図 12



図 13

を済ませ帰宅したりチャードは自宅に帰り、夜10時の妻からの電話を待ちながら、テラスの長椅子で出版を検討しているブルベイカー教授の原稿を読むことになる。ほどなくして二階のテラスからトマトの鉢植えがその長椅子に落下し、そのことをきっかけにリチャードとモンロー演じる娘が出会うこの場面で、イーウェルが身体を横たえスクリーンを満たすショットが見られる [図 12]。

この後、娘を自宅を招き、シャンパンを飲み、ピアノで二人並んで「チョップスティック」を弾いている間に理性の籬が外れ、思いもよらず娘を

襲ってしまったリチャードは、翌日、自身のオフィスで訪ねてきたブルベイカー教授による簡易の診察を受けることになる。その場面で見られるのがイーウェルが身体を横たえスクリーンを満たす次のショットであるが、その直後、娘を襲ったことが他人に知られる恐怖に怯え、長椅子に倒れ込むショットではよりはっきりと彼の横たわった姿がスクリーンを満たす [図 13]。

さらに翌日、映画デートをした夜、熱帯夜を凌ぐためとはいえ、結果的に娘をエアコンのある自宅に泊めてやることにしたりチャードは、ベッド



図 14



図 15

を娘に譲り、自身はソファで眠りにつく。フェードアウト後の翌朝の場面でイーウェルが身体を横たえスクリーンを満たす次のショットが見られる [図 14]。

ソファに横たわるショットは、この場面のすぐ後の場面で頭の向きだけを変えて反復される。その想像力の豊かさゆえに、妻に娘を泊めたことがばれ、拳銃で撃ち殺されるという妄想に取り憑かれ、疲弊したリチャードがソファに倒れ込むことになるからだ。

イーウェルとシネマスコープとの関係は、次節

で見るように、以上に留まるものではないが、横たわるモンローのショットと横たわるイーウェルのショットを対比すれば、観客がシネマスコープとモンローに期待するショットを嘲笑うかのような、先行するシネマスコープ作品に対する『七年目の浮気』の批評性はあきらかだろう。その批評性の有無は、上述したソファでのリチャード寝姿を示すショットで、寝姿よりも前に示されたものを見ればより確かなものとなる。フェードアウト後のこの最初のショットは約 20 秒のやや長回しなのだが、リチャードがスクリーンを満たす前

にスクリーンを満たしていたのは、リチャードが妻から避暑地へ郵送するよう電話で依頼され——眠りにつく前におそらく苦勞して包装した——パドルなのだ [図 15]。『七年目の浮気』の4年後に『アンネの日記』(*The Diary of Anne Frank*, 1959)ではじめてシネマスコープ作品に取り組むことになるジョージ・スティーンズは「人間よりも大蛇を撮るのに適した撮影システム」とシネマスコープをその導入期に皮肉ったが (Lowe 79)、このショット見ると、シネマスコープは人間よりパドルを撮るのに適していると言いたくなるほど見事に、横長のスクリーン満たしている。

もっとも、横たわるイーウェルのショットに代表される『七年目の浮気』のシネマスコープ方式と先行するシネマスコープ作品に対する批評性は、同時代に理解されたとは言い難い。プロダクション・コードによる表現の限界には一定の理解を示すボズリー・クロウザーは、『ニューヨーク・タイムズ』紙の映画評で、「率直に言うておかなければならないが、カラーとシネマスコープのスクリーンを持ってしても、[イーウェルの]どこにでもいそうな道化めいた顔を魅力的に見せることはできない」と述べ (“Summer Bachelor’s Itch”)、モンローとは逆に、イーウェルとシネマスコープの相性の悪さを指摘することにとどまる。同時代の無理解だけでなく、『七年目の浮気』のシネマスコープに対する批評性にもかかわらず、その後も『七年目の浮気』とシネマスコープとの関係への注目はワイルダー研究でもほとんどなく、ワイドスクリーン研究においても『七年目の浮気』はほぼ黙殺されてきた。

『七年目の浮気』におけるシネマスコープを用いた表現を例外的に賞賛する先行研究も参照しながら、次節では、本節でみた「巨大スクリーンを満たす試み」とは別の「試み」を考察する。

4. 豪華絢爛な想像／妄想のスクリーン

すでに見てきたように、シネマスコープのスクリーンは、その大きなフレームでより多くの群集をフレームに収めることに加え、3人以上の複数の人物を単一のフレームに収めることを得意とする。通常、3人以上の複数の人物は、もちろん、一人ひとり別の人物だが、一人の人物が分身して画面に収まることもある。『百万長者』の序盤、ヒロイン3人がそれぞれ男性とともに同一の高級レストランを訪れ、パウダールームで「作戦会議」を行う場面で、そうしたショットを目にすることができる。

そこでは衝立も兼ねているらしい四連の姿見によって、まずベティ・グレイブルが、続いてマリリン・モンローが、それぞれシネマスコープのスクリーン上で5人に分身してみせる [図 16]¹⁰⁾。「分身」とは言うものの、それはあくまで視覚上のことで¹¹⁾、当時のトップ女優が映し出されるただでさえ豪華絢爛なスクリーンを、同一のスターの分身で満たすことで、さらにその豪華絢爛さに拍車をかけ、「過度の可視性」を獲得するための方策として分身のショットが用いられている (Cohen 259)。

こうした同一の人物の分身によってシネマスコープのスクリーンを満たすショットは、『七年目の浮気』でも見ることができる [図 17]。しかし、分身するのはモンローではなくイーウェルである。前節でのボズリー・クロウザーの指摘にもあるように、「どこにでもいそうな道化めいた顔」の分身を三面鏡によって映し出し、ショット中で顔を青ざめさせると同時に皺だらけさせるのだから、分身によってシネマスコープのスクリーンを満たすのは同じでも、その豪華絢爛さを強化する『百万長者』の分身のショットとはまったく別の効果をもたらすことになるだろう。では、ここでの分身のショットは、主題との関連で、すなわちシネマスコープ方式との関連ではなく、考察されるべきなのだろうか。



図 16



図 17

なるほど、三面鏡上でイーウェルの顔が変化する前に口にされたのは、オスカー・ワイルドによる「分身」を主題とする代表的な小説の一つ『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Grey*, 1890)なのだし、この直前にリチャードは理性の籠が外れ、モンロー演じる娘を襲っているのだから、「分身」の主題との関連でこの分身のショットも考察されてよさそうではある。しかし本当にそうだろうか。

ドリアン・グレイの名は原作の舞台でも口にされており (Axcelrod 28, 71)、それに呼応するよ

うに、舞台ではイーウェル演じるリチャードと、別の俳優が舞台上には姿を見せず「リチャードの良心の声 (The Voice of Richard's Conscience)」を担当し、リチャードとリチャードの良心の声との会話が描かれてもいるのだから、舞台『七年目の浮気』において「分身」の主題が重要な働きをしているのは間違いない¹²⁾。一方、映画『七年目の浮気』は、冒頭こそ、ヴォイス・オーヴァーのナレーターの声とリチャード (の声) の分離が見られはするが¹³⁾、リチャードとリチャードの良心の声との会話は、ほぼリチャードの台詞=モ



図 18



図 19

ノローグへと回収されている。たしかに、物語の序盤では、避暑地に旅立ちその場に実在しない妻ヘレンが半透明な姿で登場しリチャードとの間で会話がなされるが、それは彼の想像／妄想に導かれながらも自問自答の域をでることはない。彼を（とりわけ物語の後半で）苦しめるのは、何より映像としてシネマスコープのスクリーンにはっきりと映し出され、彼とともに私たち観客が目にすることになる、彼の想像／妄想なのだ〔図 18, 19〕。

映画『七年目の浮気』では、シネマスコープの

横長の画面が、想像力豊かな主人公リチャードの妄想／想像を投影するスクリーンとしても利用される。これは（想像の）ヘレンが彼を揶揄する「最近のあなたは、想像もシネマスコープでステレオフォニック・サウンドになってきたわね」という言葉に正確に対応している。つまり、スタンダードよりも（原作の舞台との関係で言えば、舞台での妄想／想像の場面よりも）豪華絢爛に妄想／想像のシークエンスを実現するのがシネマスコープということであり、シネマスコープの横長画面の美学的可能性を探求したということではか

ならずしもない。実際、前述のとおり、ワイルダーも『七年目の浮気』も、ワイドスクリーン美学の研究においてほぼ黙殺されてきた。

そうした中、ほぼ例外的に『七年目の浮気』におけるシネマスコープの演出を高く評価したのが、ワイルダーのモノグラフを著したバーナード・K・ディックである。

映画監督たちの中にはシネマスコープに適應することに困難を感じるものもいた。[中略]というのも、シネマスコープでは、投影される映像の横の長さは縦の長さの2.3倍もあるからだ。一方、古い慣れ親しんだアスペクトでは、横の長さは縦の長さの1.3倍に過ぎない。シネマスコープは幻想のシークエンスを複数含むコメディを撮るにあたって適切な方式とは到底考えがたいが、ワイルダーはシネマスコープを上手く使ってみせた。彼は、かつて『失われた週末』のフラッシュバックで行なったことを、ワイドスクリーンでくり返したのだ。つまり、『七年目の浮気』におけるシャーマンの幻想のシークエンスで、『失われた週末』のカメラがスローなパンでアルコールの禁断症状のリズムを模倣したように、パンとディゾルヴのコンビネーションを用い、現実をゆるやかに幻想へと移行させたのだ。(Dick 79)

『七年目の浮気』におけるシネマスコープの使用については、公開時の業界紙において、採用されたカラー方式であるデラックス・カラー (DeLuxe Color) とともに、作品にエンターテインメントとしての魅力を加えるものとして言及はされているが、具体的な表現を取り上げて評価されることはなかった。『虹を掴む男』(*The Secret Life of Walter Mitty*, 1947) における妄想／想像のシークエンスを引き合いに出しながら、『七年目の浮気』における妄想／想像のシークエンスの演出に言及するものは見られるが (*Daily Variety*,

June 3, 1955)¹⁴⁾、同様の高い評価を与えるものはない。ディックが評価するように、「パンとディゾルヴのコンビネーションを用い」、横長のスクリーンを左右にゆっくりとスライドさせることで「現実をゆるやかに幻想へと移行」させる手法は、妄想／想像のシークエンスへの移行の演出としては相対的に目新しいが、シネマスコープの横長画面の美学的可能性を探求した創造的な演出とは言いがたい。妄想／想像のシークエンスに移行を完了させスクリーン全体を妄想／想像で満たすのではなく、妄想／想像の中のリチャードとそれを見つめるリチャードをスクリーンに同時に映し続けることができていたならば、横長のスクリーンを無駄なく有効に用いる手段として評価することも可能であったかもしれないし、スタンダードよりも無駄に大きいせいで必然的に生まれるネガティブ・スペースの存在を可視化する批評的な試みになったかもしれない。あるいは、1960年代に流行する横長のスクリーンを分割して用いるスプリット・スクリーンの先駆ともなりえたかもしれないだろう。

しかし、『七年目の浮気』に横長画面を用いた表現の創造的な試みがまったくないというわけではない。次節では、『七年目の浮気』の本篇よりも見事に、シネマスコープの大きな横長画面を有効に利用したソール・バスによるクレジット・タイトルの革新をあきらかにしていく。

5. グラフィック・デザインの画布としてのシネマスコープ

『七年目の浮気』のクレジット・タイトルの公開直後の驚きは、業界誌『ヴァリアエティ』(*Variety*) が6月8日の映画評で、ソール・バスの名前とともに伝えている。

水曜のプロードウェイ試写を訪れた観客たちは、様々色に塗り分けられた画面上のパッチがあちらこちらへ動き回ったり、開いたり閉

じたりするソール・バスのメインタイトルに魅了された。ある女性はこうコメントした。「クレジットがこんな風に配置され示されるのは面白いわ。クレジットをいちいち読まなくてもよいから」。妻や財産よりも映画のクレジット一番重要と考えるハリウッドからすれば、ニューヨークの観客の評判を落とすきつい冗談のようなものだ。

バス自身、ニューヨークの映画館で、こうした一般の観客の反応に接している。彼の回想によれば、クレジット・タイトルがスクリーンに映し出されると、興奮のざわめきと好意的なささやき声が聞こえたという (Horak 230)。こうした反応は、本来「重要なのは映画であって、タイトルは作品をサポートするべきものだ」(Kirkhum 175) とする彼の想定を超えるものであったろう。

クレジット・タイトルを好意的に評価したのは一般の観客ばかりではない。業界誌『ハリウッド・リポーター』(*Hollywood Reporter*) のジャック・モフィット (Jack Moffitt) は、6月3日の映画評で、結局のところ何も起こらないプロットを問題としながらも、作品を高く評価し、最後に次のように書き加えている。

この作品は観客が違えば見え方も違ってくる作品である。作品には、これまでビリー・ワイルダーが監督した中でもっとも滑稽なアイデアがいくつか含まれているし、気の利いた製作上の新手法も数多くある。それら中でもっとも目を引くのが目新しく楽しいタイトルカードの使用である。

具体的な何かの形象を表すのではない抽象的表現を採用した『七年目の浮気』のクレジット・タイトルとパウル・クレーの『砂上の植物群』(*Flora on Sand*, 1927) との類似性を指摘するジャン＝クリストファー・ホラックによれば、作品自体の評価はまちまちながら、このクレジット

ト・タイトルを——『ヴァラエティ』誌のようにバスを名指さなくとも——賞賛する評者は他にも数多くあったという。当時はオープニング・タイトル自体に対する評価が映画評でなされることはなかったが、この作品以降、バスが関わった作品では、ごく当たり前にみられるようになっていく (Horak 299)。

では、『七年目の浮気』のクレジット・タイトルのいったい何が革新的だったのか。『ヴァラエティ』誌が伝えた試写後のある女性観客の言葉に立ち返ろう。「クレジットをいちいち読まなくてもよいから」とはどういうことか。『七年目の浮気』のクレジット・タイトルの画面と、5年後にワイドスクリーン方式で撮影された『アパートの鍵貸します』の画面とを上下で対比して見てみよう。まずは、ハリウッド映画のクレジット・タイトルではもっとも重要な項目の一つであり、通常は冒頭の製作や提供のクレジットの次に表示される主演俳優のクレジットである [図 20]。

主演俳優の名が同時に二人分示されていることを考慮に入れても、『七年目の浮気』における文字が画面の大きさに比して圧倒的に小さいことがまずは目につく。このことは、本作における主演俳優の地位の低さを示すのだろうか。けっしてそうではないことは、通常クレジット・タイトルの最後に表示される監督のクレジットと対比することで明らかになる [図 21]。

他のクレジットとは異なり、唯一白く四角いパッチでしかもびっくり箱のようにスプリングで飛び出る監督の名を見逃すものはいないだろうが、『アパートの鍵貸します』と対比すれば極端に小さく監督の名前が表示されており、かつ主演俳優の名前よりも小さめに表示されている。作品タイトルこそ、*The Seven Year Itch* の単語一つにつき一つの四角いパッチを当て、画面左から右に横断するように表示されるはするが、それ以外は、プロデューサーのチャールズ・K・フェルドマンの名前が相対的には大きく表示されるのみで、この当時ではオリジナルのロゴを用いて画面中央に表

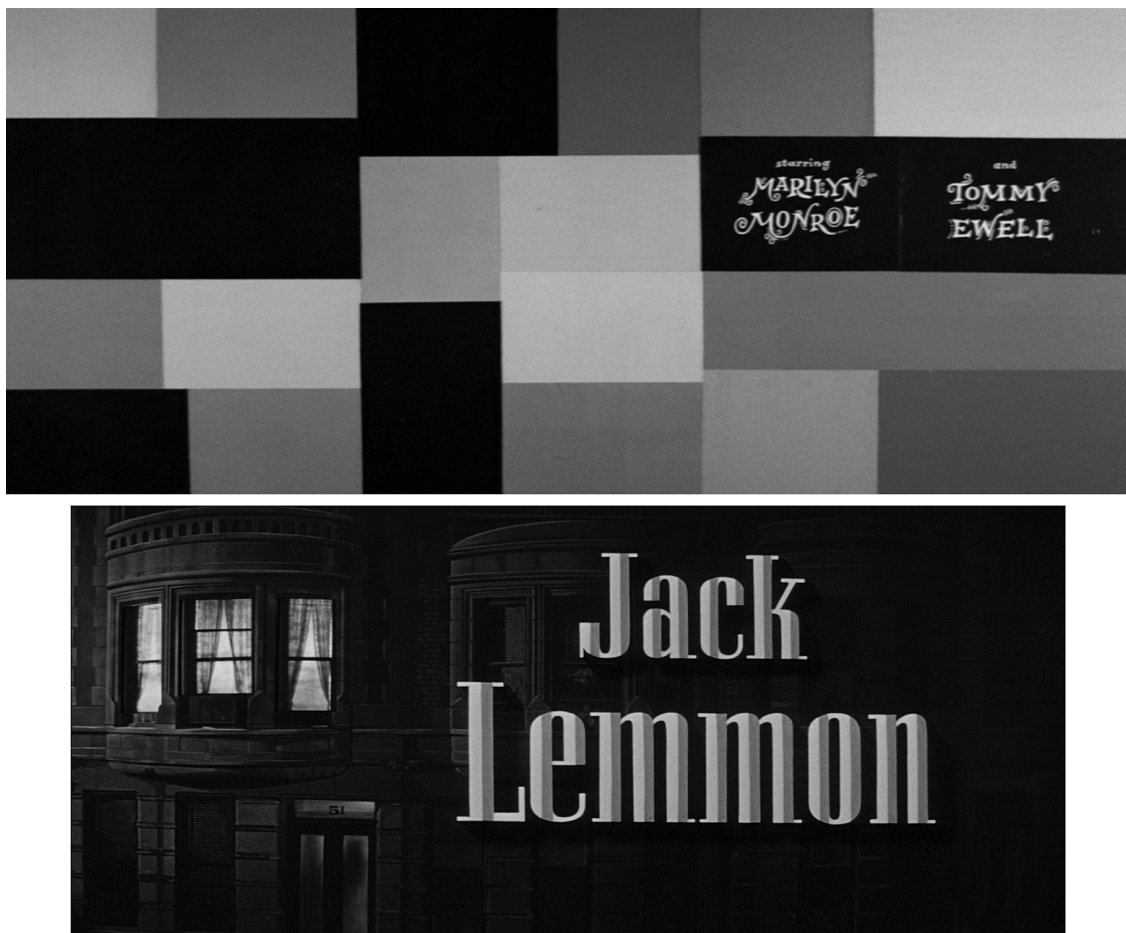


図 20

示されるのが一般的なシネマスコープ方式を用いた製作を表すクレジットは、表示こそ一番最初ではあるが、提供の制作会社チャールズ・K・フェルドマン・グループのクレジットと同じ四角いパッチの中に押し込まれる。

『アパートの鍵貸します』にかぎらず、ソール・バス登場以前の一般的なクレジット・タイトル、とりわけ主要な俳優やスタッフのクレジットは、「妻や財産よりも映画のクレジットを一番重要と考えるハリウッド」の要請に応えるように、画面を見ている観客に、読むことを強いる、読み逃すことを許さないものであった。一方『七年目

の浮気』のクレジット・タイトルは、まず何よりその文字の小ささによって、読むことを強くない、「いちいち読まなくてもよい」ものであり、言い換えるなら、表示される文字を読ませることよりも、伴奏音楽に合わせて開いたり閉じたり、消えたり現れたりする四角いパッチの動きを眺めることを促すものなのだ¹⁵⁾。つまり、映画監督でも撮影監督でもなく、グラフィック・デザインの世界から映画ポスターのデザインに関わり、さらにはクレジット・タイトルの演出をするにいたったソール・バスこそが、『七年目の浮気』においてシネマスコープをより創造的に活用したのである。

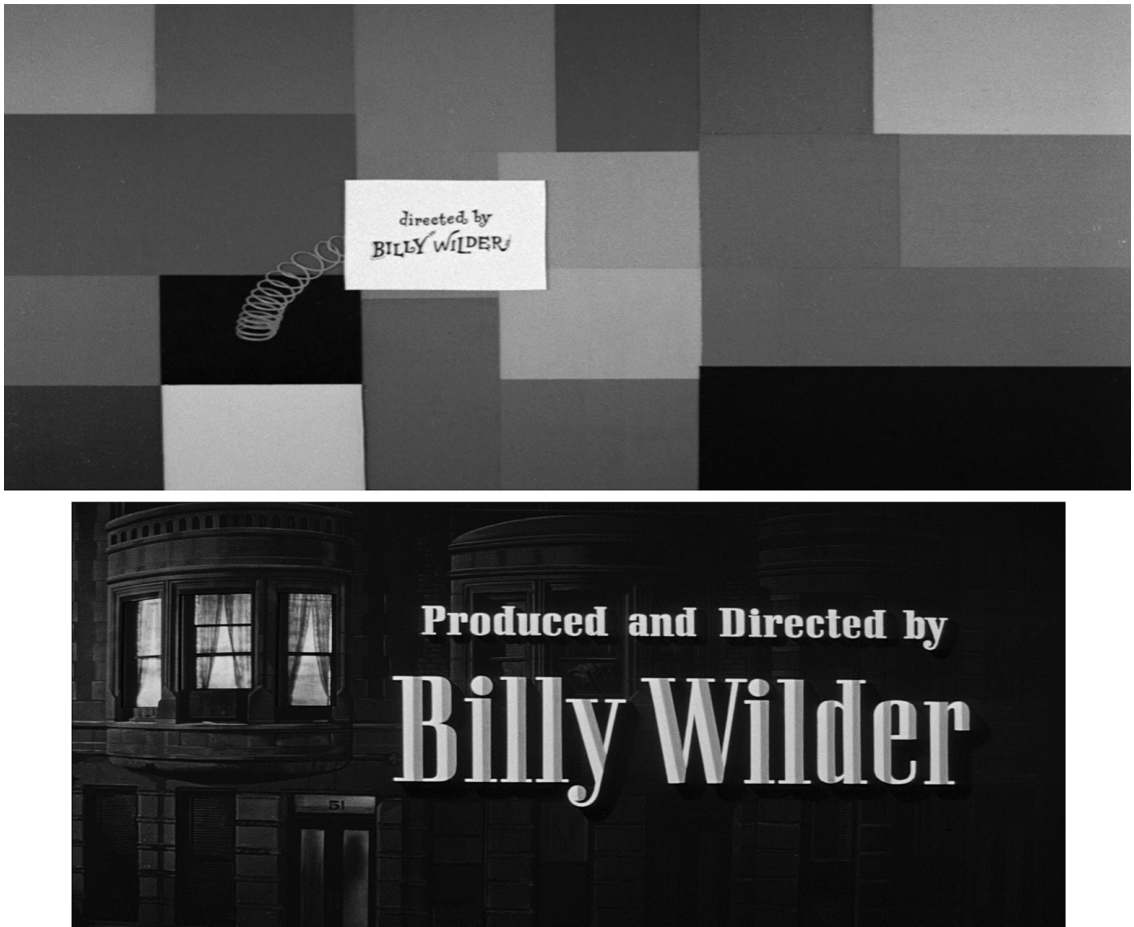


図21

本作にクレジット・タイトルに見られる複数の四角いパッチによって構成／分割された画面は、1966年のジョン・フランケンハイマー監督作品『グランプリ』(Grand Prix, 1966)でバスが演出した画面分割の先駆けとすら考えられるだろう。

グラフィック・デザイナーのソール・バスによる古いハリウッドの慣習にとらわれない創造的なクレジット・タイトルの高評価は、新しいハリウッド映画の到来を予感させるものではあったかもしれないが、同時に、ハリウッド映画の(相対的な)自律性／アイデンティティの危機の徴候ともいえる事態であったかもしれない。次節では、

映画にみずからのアイデンティティの再定義を迫るほどに台頭していた離接メディアであるテレビのヴァリエティ番組との関係から『七年目の浮気』の置かれた間メディア的状况を明らかにしていく。

6. 映画の模倣からテレビの模倣へ——『七年目の浮気』とパロディ(のパロディ)

すでに見たように『七年目の浮気』には、先行するシネマスコープ作品において採用された横長のスクリーンを満たす方法を嘲笑するようなパロ



図 22



図 23

ディ的用法が多く見られる。しかし、本作には他にも様々な先行作品に対する目配せやパロディを見て取ることができる。この節では、『七年目の浮気』におけるパロディ表現を概観するとともに、パロディを通して当時映画をしのぐ国民的メディアへと成長していたテレビとの間に切り結んだ奇妙な関係を明らかにする。

過去の映画のパロディを映画に組み込むことは決して新しいことではないが、ドリュウ・キャスパーによれば、1950年代には、テレビ放送が、過去の映画を放映したり、ヴァラエティ・ショウ

が頻繁に映画のパロディを番組に組み込んだりすることで、観客や映画産業が映画に関する知識を高めていたという (Casper 204)。そうした1950年代当時にテレビ放映されたかどうか定かではないが、ワイルダーは、『七年目の浮気』に、自身の過去の映画『深夜の告白』(Double Indemnity, 1944)のショットを思い起こさせるショットを挿入している。それは、リチャードのアパートのテラスの長椅子に2階からトマトの鉢が落ちてきた後の場面で見ることができる [図 22]。

このショットは、『深夜の告白』で後に共謀し

て保険金殺人を犯す男女が初めて出会う場面のショットを明らかに類似している [図 23]。ここでは、保険の更新手続きにある加入者の男性宅を訪ねた外交員のウォルター・ネフ（フレッド・マクマレー）を、その男性の妻フィリス（バーバラ・スタンウィック）が裸にバスタオルを巻いただけの姿で迎えるのだが、『七年目の浮気』のモンロー演じる娘の姿も裸同然であるし、主人公の男性が下から上階を見上げるという構図も反復している。さらに、いずれの作品でも見上げる男性の視線と見下ろす女性の視線を数回切り返しショットで示すのだから、『七年目の浮気』がこの場面の演出で『深夜の告白』を意識的に模倣したのは間違いない。

いまでは「フィルム・ノワール」というジャンルを代表する作品として名高い『深夜の告白』では、この出会いをきっかけに男女が性的に惹かれ合い（夫のいる女性は保険外交員の男と直接描かれることはないが性的関係をもち）最終的に破滅へ向かうことになるのだから、浮気の妄想にふける男が現実には浮気できずに終わる『七年目の浮気』によるこの作品の模倣は明確パロディと位置づけることができるだろう。

パロディ表現は伴奏音楽にも用いられている。バーナード・F・ディックは、『七年目の浮気』で伴奏音楽として使用されるセルゲイ・ラフマニノフ作曲の「ピアノ協奏曲第2番」に注目し、不倫の主題との関連で過去の作品のパロディを見出す。ディックによれば、「ピアノ協奏曲第2番」は、『逢びき』(*Brief Encounter*, 1945、アメリカ公開は1946)を見た人にとっては忘れがたい曲であり、作品の内容に即して、当時、不倫を連想させる曲になっていたという。そして、その連想を利用し不倫を描く『旅愁』(*September Affaire*, 1950)でも伴奏音楽として用いられたが、『七年目の浮気』はその連想を逆に利用したと指摘する(Dick, *Anatomy* 233)。すなわち、浮気を妄想しながら現実には浮気できないリチャードのテーマ曲として用いているからである。『逢びき』や

『旅愁』を視覚的に連想させる明確な要素はないが、リチャードが「ピアノ協奏曲第2番」の「効力」に期待しているのは、その曲のレコードをかけ、部屋に招いた娘に、リラックスして曲に身を委ねるように促し (Don't talk. Don't fight it. Relax. Go limp. [. . .] Let it sweep over you)、さらに「大抵この曲を聴くと自制心を失う (Frequently, people go to pieces listening to this)」「身体ががたがた震えだして、全身に鳥肌が立つ (It quakes them. It shakes them. Makes them goose-pimpily all over)」とささやくのだから、明白である。けれども、いかにもパロディらしく、「ピアノ協奏曲第2番」は娘にはまったく「効力」を発揮しない。

不倫の主題との関係でもっともあからさまパロディは、すでに別の節でもふれたリチャードの妄想として示される『地上より永遠に』のパロディである。公開当時の宣伝広告でも広く流通した浜辺に寝転がり波にあらわれながらのキスの場面は、実際の映画の中では3秒ほどしか持続しないのだが、『七年目の浮気』におけるリチャードの妄想ではおよそ10倍の30秒ほどに引き伸ばされ、もちろん画面の大きさも『地上より永遠に』のスタンダードからシネマスコープへと引き伸ばされる。そして、白黒の画面はカラー画面へと置き換えられる。その意味では、ワイドスクリーン時代ならではのパロディとも言えるが、より興味深いのは、同時代のもう一つの『地上より永遠に』のパロディとの関係である。

上述のように、ドリユー・キャスパーは、1950年代のテレビのヴァラエティ・ショーにおける映画のパロディと、観客や映画産業の関心に注意を促しながら、当時の映画内での過去の映画のパロディの代表例として、1950年代において一貫してパロディに取り組んだフランク・タシュリンの名をあげるとともに、具体的な作品としては『地上より永遠に』のパロディを取り込んだ『七年目の浮気』の名を唯一あげている (Casper 204)。キャスパーは、テレビにおける映画のパロディと、



図 24



図 25

映画内での過去の映画のパロディとの関係についてはそれ以上掘り下げてはいないが、実は、『地上より永遠に』こそが、当時のヴァラエティ・ショウでパロディとして扱われた代表的な映画の一つなのである¹⁶⁾。

アメリカのテレビ創世記を代表するコメディアンの一であるシド・シーザー (Sid Caesar) らが出演し、後に映画界で活躍するメル・ブルックスや演劇界で活躍するニール・サイモンらが放送作家として参加した人気のヴァラエティ・ショウ『ユア・ショウ・オブ・ショウズ』(Your Show

of Shows, 1950-1954) では、スキットとして様々なパロディが用いられた¹⁷⁾。パロディの対象はオペラもあれば人気のテレビ番組もあったが、一番多く取り上げられたのは映画であった。パロディとして扱われた映画には、『西部戦線異状なし』(All Quiet on the Western Front, 1930) や『怪傑ゾロ』(The Mark of Zoro, 1940) のような古い作品もあれば、『シェーン』(Shane, 1953) のような同時代の人気作品もあった。アメリカ映画ばかりではなく、外国映画がパロディにされることもあり、その中には、溝口健二監督の『雨月



図 26

物語』(1953、アメリカ公開は1954)やヴィットリオ・デ・シーカ監督の『自転車泥棒』(*Ladri di biciclette*, 1948、アメリカ公開は1949)もあった。(Castleman and Podrazik 49; Edgerton 121-122; Caesar and Friedfeld 218-236; Inman 40-46)。

そうした中で、『地上より永遠に』のパロディ「地上より人知れぬ何処に」(“From Here to Obscurity”)は、『七年目の浮気』のPCAでの脚本審査が終了するおよそ1年前の53年9月12日に放送されている。『地上より永遠に』のニューヨークのプレミア上映(8月5日)公開からわずか1ヶ月ほどでの放送であり、パロディの対象となっている実際の映画を見るより前にこのパロディを見た人がいたとしてもおかしくない。予告篇でも取り上げられ宣伝広告でも頻繁に用いられた浜辺でのキス・シーンは、キスこそ行われぬものの、実際の波の代わりにスタジオでバケツの水をフレーム外から番組スタッフが繰り返し浴びせるというかたちでパロディとして「再現」された[図24]¹⁸⁾。

つまり、『七年目の浮気』の製作者たちが意図したかどうかはともかく、『ユア・ショウ・オブ・ショウズ』でこのパロディを見ていた視聴者／観客にとっては、『七年目の浮気』における

『地上より永遠に』のパロディは、カラーのシネマスコープ方式でロケーション撮影によって「再現」されたクオリティの高い豪華絢爛なパロディとして見られたかもしれないということである[図25]。

製作者たちが、『地上より永遠に』の先行するパロディを意識していたかどうかは定かではない。しかし、ヴァラエティ・ショウに出演する番組内の生コマース・タレントという娘の設定を原作の舞台から引き継ぎ、映画ではまれながらテレビでは一般的な、出演者はカメラを見つめカメラの先の視聴者に語りかけるダイレクト・アドレスを二つの場面——一つは生コマースの再現として、もう一つはリチャードの妄想の中の生コマースとして——で用い[図26]¹⁹⁾、リチャードの口からテレビ放送の伝達力への恐怖——「5千万台のテレビがアメリカにはある」——が語られる本作が、同時代の人気のテレビ番組をまったく意識せずに『七年目の浮気』が製作されたとは到底考えがたい。

おわりに

1953年に本格的に映画産業に導入されたシネマスコープ方式は、それまでのスタンダードのス

クリーンよりも2倍以上も横長のスクリーンに取り組み、それを映画製作者に強いることになった。それはテレビが全米に普及する時期にも重なり、テレビが映画とは異なるメディアとしてのアイデンティティを模索する一方、映画は、シネマスコープに代表されるワイドスクリーン方式の導入をとおして、テレビとの関係において新たなアイデンティティを模索する間メディア的状况であった。1950年代はじめにはハリウッドでの地位を固めていたビリー・ワイルダーが初めてシネマスコープ方式に取り組んだ『七年目の浮気』は、一見するとこの新しい方式に冷淡ではあるが、これまで見てきたように、先行するシネマスコープ作品に対する批評的・パロディ的アプローチによって「闘い」を挑み、一方的にみずからの「勝利」を宣言しているかのようである。しかし、批評的・パロディ的なアプローチは、シネマスコープ方式に対してだけでなく、作品のいたるところに見られ、そうしたアプローチを採用することで、『七年目の浮気』は、同時代のハリウッド映画が直面していた、テレビや演劇という隣接メディアとの関係の中での、新しい映画のアイデンティティの模索を回避しようとしているようにも見える。同時代の映画をめぐる状況の変化に対して逃避的な『七年目の浮気』は、しかし、一方で、本稿が明らかにしてきたように、シネマスコープやクレジット・タイトル、さらにはヴァラエティ・ショウにおける映画パロディとの関係から、当時のハリウッドが遭遇していた隣接メディアとの関係の再構築の痕跡を残すとともに新たな時代の映画の胎動を感じさせる、すぐれて間メディア的な作品でもあったのも確かである。

注

1) 映画芸術アカデミー (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) 所管のマーガレット・ヘリック図書 (Margaret Herrick Library) が保管するコレクション、ビリー・ワイルダー文書 (Billy Wilder Papers) に含まれる『七年目の浮気』関連

の文書のうち、作品に関する記事の切り抜きを集めたフォルダ (分類番号: 6-f.76) から。同フォルダには、『ニューヨーク・ポスト』紙の記事の切り抜き以外に、ニューヨークの路上で行われたモノローのスカートがめくれ上がる場面の撮影の様子を多くの写真とともに伝える各紙の記事の切り抜きが含まれている。その場面は、後にスタジオで再撮影され、そのフィルムが完成作品で使用されているが、ロケーション撮影時の様子を伝える写真には、モノローの下着がはっきり見えるほど「大胆」に、スカートがめくりあがっているものも少なからずある。こうしたニュース写真と比較すると、完成作品内でのスカートがめくれ上がる場面が、おとなしく刺激を欠いたものとなっているのは間違いない。

- 2) 『七年目の浮気』の作品審査のPCA文書は、マーガレット・ヘリック図書館が保管するPCAでの作品審査に関わる内部文書のコレクション (Motion Picture Association of America, Production Code Administration Records) に含まれており、上述のコレクションの一部をマイクロフィルム化した *Hollywood and the Production Code: Selected Files from the Motion Picture Association of America Production Code Administration Collection* (Primary Source Media, 2006) の第30巻 (全33巻) にも収録されている。
- 3) 20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパンが販売するDVD『七年目の浮気 (特別篇)』に収録されている「『七年目の浮気』の舞台裏」 (“Hollywood Backstories: *The Seven Year Itch*”) など。
- 4) 「間メディア性 (intermediality)」の定義については、Herkmanを参照。
- 5) 図版1の出典は、Belton 144。
- 6) 『帰らざる河』のワイドスクリーン美学については、さらに、Bordwell “Widescreen Aesthetics” および、Cossar 101-119が詳しい。
- 7) キャスリナ・グリターは、トマス・ハイン (Thomas Hine) が、大衆が過剰さと裕福さを追い求めた「ポピュラックス (populuxe)」の時代 (1954-1964) にふさわしい表現としてワイドスクリーン方式の映画を位置づけ、その初期の代表例として『百万長者』に言及している (Glitre 133-135)。

- 8) デヴィッド・ボードウェルは、このショットの構図を、一列に並ぶ登場人物を洗濯物に見立て、「物干しロープ (clothesline)」の構図と称している (Bordwell, *Poetics* 301)。また、キャスリナ・グリターは、このショットのように、フレーム内で人を線状に横に並べたり、線状の横長なもの (横たえるなどして横長にしたものも含む) をフレームに収めたりするシネマスコープの視覚的特徴を “visual linearity” と称する (Glitre 135)。
- 9) 『百万長者』におけるシネマスコープ方式の表現に関する『ライフ』誌の記事では、ワンショットで俳優を撮影した場合に左右の空間が余ってしまうという問題の解決策として俳優を横たわせるといふ方策を『百万長者と結婚する方法』がとったとし、ヒロイン3人の寝姿のステル写真を掲載している (Coghlan 81)。
- 10) 『百万長者と結婚する方法』の日本公開から10年後に、シネマスコープを模倣した東宝スコープで製作された須川栄三監督によるミュージカル映画『君も出世ができる』(1964)には、ヒロインの雪村いずみが姿見によってスクリーン上で5人に分身してみせるこれを模倣したショットがある。
- 11) もちろん、『百万長者と結婚する方法』は、ヒロイン三人が、「本当の自分」を偽って、お金持ちの男を手に入れようとしているのだから、「分身」の主題がまったくないわけではないが、ヒロインたちが、「本当の自分」と「見せかけの自分」との間で葛藤するわけではない。
- 12) 原作の舞台では娘 (The Girl) にも「娘の良心の声」(The Voice of the Girl's Conscience) との会話が見られる。Dramatists Play Service版の上演台本には、初演 (1952年11月20日、ニューヨーク市のフルトン劇場) 時のキャスト一覧が掲載されており、リチャードに映画と同じトム・イーウェル、娘にヴァネッサ・ブラウンが配役されているが、それに加えて、リチャードの良心の声にはジョージ・アイヴス、娘の良心の声にはパット・ファウラーが配役されていたことがわかる (Axelrod 4)。
- 13) マーガレット・ヘリック図書館のビリー・ワイルダー文書には、日付のない多くの書き込みのある『七年目の浮気』の脚本の未完成草稿 (分類番号: 5-f.69) が含まれており、完成作品ではナレーター
- の声によって三人称で語られる作品冒頭でのリチャードの紹介が、ヴォイス・オーバーによってリチャード自身の声が一人称でおこなうよう書かれている。
- 14) 『七年目の浮気』PCA文書に含まれる公開当時の映画評の切り抜きから。以下、『ニューヨーク・タイムズ』の映画評以外は、PCA文書に含まれる映画評の切り抜きからとする。
- 15) これこそがソール・バスによるクレジット・タイトルの革新であり、特異性である。文字は読まれるように示されはするが、文字はそれ以上にタイトル全体の視覚的デザインを構成する要素として用いられる。
- 16) シーザーによる『地上より永遠に』のパロディは、当時、著作権法を違反しているとして製作・配給のコロンビア社から訴えられている (Columbia Pictures Corp. v. National Broadcasting Co.)。それによってもこのパロディは耳目を集めたと考えられるが、司法は『地上より永遠に』のパロディを「合法」と裁定し、コロンビア社の訴えは却けられた (Decherney 105-107)。なお、この判例 (Columbia Pictures Corp. v. National Broadcasting Co., 137 F. Supp. 348 (S.D. Cal. 1955)) の詳細は、Justia Corporate Center が運営するウェブサイト *Justia* の以下のURLで見ることができる (2017年1月31日確認)。<http://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/137/348/1480440/>
- 17) 広義の「パロディ」を意味する当時の業界用語としては、“parody” よりも、“spoof” や “burlesque” が一般的である。
- 18) シーザー自身が回想で述べるように、前の場面から連続で放送されたこの場面では、浜辺であるにも関わらず、シーザーは黒い靴下を相手役のイモジン・コカは黒いストッキングを履いている。(Caesar and Friedfeld 233)
- 19) 作品内でテレビ (視聴) を否定的に描く作品は、この時代には決して少なくない。未亡人である母が若い男性と恋愛に走らないように息子からプレゼントされる『天の許し給うものすべて』(*All That Heaven Allows*, 1955) のテレビや、父親の帰宅にも気づかず子供たちを没頭させる『灰色の服を着た男』(*The Man in the Grey Flannel Suit*,

1956) のテレビなど、通常、人を疎外したり、家族の関係を壊したりする新しい家電としてテレビは描かれる。つまり、そうした作品では、物語内容と関連づけながら、テレビがいわば「社会的」に批判されるばかりで、テレビがそのメディアとしての特性への考察をおして批判されることはなく、テレビとの関係で映画のメディアとしての特性への考察がなされることもない。

一方で、『七年目の浮気』のほぼ1年後に公開されたフランク・タシュリン監督の『女はそれを我慢できない』(*The Girl Can't Help It*, 1956) には、コメディというジャンルであるからこそ、またテレビ業界と隣接する音楽業界を舞台とした物語であるからこそ可能であったとはいえ、メディアとしての特性への考察が見られる。『七年目の浮気』の図26と同様のフレーム内フレームの画面を、テレビ画面の狭さへの明確な当てこすりとして位置づけることができるのはそのためである。この作品のオープニングで、トム・イーウェル演じる作品内の主人公は、画面外の観客すなわちカメラを直視するダイレクト・アドレスで作品の紹介をする。しかし、その紹介の言葉は、彼が映し出されている画面と齟齬をきたしている。イーウェルはシネマスコープのカラー映画だと紹介しようとしているにもかかわらず、彼は白黒のスタンダードの画面に映し出されているからである。そのことに気づいたイーウェルが指を鳴らすことでスタンダードの画面はシネマスコープの画面へと拡張し、さらに彼がカメラを直視するのではなく画面の右上に視線を向けながらデラックス方式のカラー作品だと大声で唱えることで画面は白黒からカラーへと変わる(このオープニングは、ローウェル・トーマスがダイレクト・アドレスでシネラマへといたる映画の歴史の解説し、やがてスタンダードの白黒画面がカラーへと変わり緞帳が開くことで左右にスクリーンが拡張していく『これがシネラマだ』のオープニングのパロディでもある)。こうした物語の主人公による物語世界外への語りかけと働きかけにより、『女はそれを我慢できない』のフレーム内フレームの画面は、安定した物語世界の壁を突き破り、映画というメディアの特性とテレビというメディアへの特性への考察を含む自己言及的な表現となる。

一方、『七年目の浮気』では、当時としてはありふれたテレビの即時伝達力に対する恐れは描かれるものの、テレビというメディアの特性への考察はなく、映画というメディアの特性への考察も、これまで見てきたようなシネマスコープの横長画面という特性に対する冷笑的なアプローチ以上のものではない。物語の終盤では、主人公リチャードが物語世界内で「マリリン・モンロー」という名前を口にするだけで、安定した物語世界の壁を一瞬ゆるがす自己言及的な表現も見られるが、イーサン・デ・シーフがタシュリン作品との対比で評するように、大胆さを欠いた「ごちない」ものにとどまる(De Seife 181)。

引用文献

- The American Film Institute. "Dialogue on Film: Billy Wilder and I. A. L. Diamond." *Billy Wilder: Interviews*. Ed. Robert Horton. University Press of Mississippi, 2001. 110-131.
- Axelrod, George. *The Seven Year Itch: A Romantic Comedy in Three Acts*. Dramatists Play Service, 1980.
- Barr, Charles. "CinemaScope: Before and After." *Film Theory* 16.4 (1963): 4-25.
- Bazin, André. "The Evolution of the Western." *What Is Cinema?* Vol. 2. Trans. Hugh Gray. University of California Press, 1971. 149-157.
- Belton, John. *Widescreen Cinema*. Harvard University Press, 1992.
- Bordwell, David. "Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism." *Velvet Light Trap* 21 (1985): 18-25.
- . *Poetics of Cinema*. Routledge, 2008.
- Caesar, Sid, and Eddy Friedfeld. *Caesar's Hours: My Life in Comedy, with Love and Laughter*. Public Affairs, 2003.
- Casper, Drew. *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Blackwell, 2007.
- Castleman, Harry, and Walter J. Podrazik. *Watching TV: Six Decades of American Television*. Expanded 2nd ed. Syracuse University Press, 2010.
- Cohen, Lisa. "The Horizontal Walk: Marilyn Monroe,

- CinemaScope, and Sexuality.” *Yale Journal of Criticism* 11.1 (1998): 259-288.
- Coghlan, Robert. “Spyros Scouras and His Wonderful Cinemascope :With a Giant Screen, a Movie Giant Says That He Weill Save Hollywood Yet.” *Life*. July 20, 1953. 81-84, 86, 89-90, 92, 94.
- Cossar, Harper. *Letterboxed: The Evolution of Widescreen*. University Press of Kentucky, 2010.
- Crowther, Bosley. “Cinemascope Seen at Roxy Preview: Fox Process Is Demonstrared to Trade, Press, with Huge Screen, Directed Sound.” *New York Times*. April 25, 1953.
- . “Of Size and Scope: The Wide Screen Viewed in the Light of ‘How to Marry a Millionaire.’” *New York Times*. November 15, 1953.
- . “The Screen: Trio of Stars in Cinemascope.” *New York Times*. November 11, 1953.
- . “Four New Films Arrive.” *New York Times*. May 1, 1954.
- De Seife, Ethan. *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Wesleyan University Press, 2012.
- Decherney, Peter. *Hollywood’s Copyright Wars: From Edison to the Internet*. Columbia University Press, 2013.
- Dick, Bernard F. *Billy Wilder*. Updated ed. Da Capo, 1996.
- . *The Anatomy of Film*. 6th ed. Macmillan, 2010.
- Edgerton, Gary R. *The Columbia History of American Television*. Columbia University Press, 2007.
- Glitre, Kathrina. “Conspicuous Consumption: The Spectacle of Widescreen Comedy in the Populuxe Era.” *Widescreen Worldwide*. Eds. John Belton, et al. Indiana University Press, 2010. 133-143.
- Fujiwara, Chris. *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger*. Faber and Faber, 2008.
- Herkman, Juha. “Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology.” *Intermediality and Media Change*. Eds. Juha Herkman, et al. Tampere University Press, 2012. 10-27.
- Horak, Jan-Christopher. *Saul Bass: Anatomy of Film Design*. University Press of Kentucky, 2014.
- Inman, David. *Television Variety Shows: Histories and Episode Gide to 57 Programs*. McFarland, 2006.
- Kirkham, Pat. “Saul Bass and Billy Wilder in Conversation.” *Billy Wilder: Interviews*. Ed. Robert Horton. University Press of Mississippi, 2001. 171-181.
- Lowe, Walter. “The Screen’s Third-Dimensional Roundup.” *Theatre Arts* 37.9 (1953): 72-73, 93-94.
- Perkins, V.F. “River of No Return.” *Movie 2* (1962): 18-19.
- “The Production Code.” *Movies and Mass Culture*. Ed. John Belton. Rutgers University Press, 1996. 135-149.
- Rogers, Ariel. *Cinematic Appeals: The Experience of New Movie Technologies*. Columbia University Press, 2013.
- 付記：本稿は、日本映像学会第42回大会（2016年5月28日・日本映画大学）で行った研究発表「分身／分裂する男 『七年目の浮気』とシネマスコープ」を土台としている。また、二つのJSPS科研費（課題番号：25370166 および 16K02306）の成果の一部である。
- キーワード：ビリー・ワイルダー；『七年目の浮気』（映画）；シネマスコープ；映画；テレビ；ハリウッド；パロディ；間メディア性
- Keywords: Wilder, Billy; The Seven Year Itch (film) ; CinemaScope; motion pictures; television; parody; intermediality