

テレビに順ずる／抗するハリウッド

「アイ・ラブ・ルーシー」の二度の映画化をめぐる

飯 岡 詩 朗

1. はじめに

1950年代アメリカのテレビ番組を代表するシットコム「アイ・ラブ・ルーシー」(*I Love Lucy*, 1951-1957)の人氣が頂点を迎えようという頃、ルーシー(Lucy)を演じるルシル・ボール(Lucille Ball)とリック(Rickey)を演じるデジ・アーナズ(Desi Arnaz)を主演に、『ロング・ロング・トレーラー』(*The Long, Long Trailer*, 1954)と題するコメディ映画が製作・公開された。クリントン・トゥイス(Clinton Twiss)による同名の小説を原作に、夫婦の名前を「アイ・ラブ・ルーシー」の役名をもじってそれぞれテイシー(Tacy)とニッキー(Nickey)に変更し、現実でもテレビでも夫婦である二人が夫婦を演じた本作は、単に大ヒット中のテレビ番組にあやかっただけの安易な企画ものに見える。実際、本作の宣伝にあたっては、台頭するテレビとの差異を強調する当時のハリウッドの慣例どおり、カラーであることを喧伝する一方、テレビ番組で大人氣の二人が夫婦を演じるという共通点を効果的に利用しているのだから、後で詳しく見るように、こうした見方は決して誤りではない。しかし、本作は、単なる「安易な企画もの」として切り捨ててしまうのを躊躇させるに足る、興味深い作品製作のコンテクストと興味深いテキストとしての細部を有している。

とはいえ、本稿は、単なる「安易な企画もの」と見られても致し方ない本作に、ヴィンセント・

ミネリ(Vincente Minnelli)監督作品に特有の一貫した主題やモチーフを探り当て、優れた映画「作家」の作品の系譜に「正当に」位置づけ直すことを目指すものではない。そうではなく、むしろ作品が企画・製作された1952-53年から、公開された1954年という、テレビ受像機が全米の家庭へと普及する一方、観客数の減少を食い止めようと映画会社が試行錯誤をした時代に、本作を「正当に」位置づけ直すことを目指すものである。そうすることで、本作が当初は敵対・競合しながら後に相互に依存することになる2つのメディア——映画とテレビ——の同時代批評たりえていたことが見えてくるだろう。

続く第1節では、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」のもととなったラジオ番組との関係性を明らかにし、第2節では、最初の映画版「アイ・ラブ・ルーシー」の製作の過程を概観するとともにテレビ番組との連続性を確認する。続く第3節では、二度目の映画版「アイ・ラブ・ルーシー」ともいえる『ロング・ロング・トレーラー』の笑いの特徴とその退行性を指摘し、第4節では、『ロング・ロング・トレーラー』の一般観客向け試写の反応を整理し、作品に一般観客が何を求めていたのかを明らかにする。以上4節を通して、最終節では、『ロング・ロング・トレーラー』が当時の映画／テレビに対してどのように批評たりえていたのかが明らかになるだろう。

2. ラジオからテレビ、そして映画へ

話題を呼んだ原作小説の映画化作品である『ロング・ロング・トレーラー』だが、実質的な「原作」ないしは土台となるアイデアが人気テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」にあることは言うまでもない。つまり、登場人物の設定などは異なるものの、『ロング・ロング・トレーラー』は、「アイ・ラブ・ルーシー」の映画化作品、あるいは映画版「アイ・ラブ・ルーシー」とみなすことができるだろう。そして、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」もまた、人気ラジオ番組「私の大好きな夫」(*My Favorite Husband*, 1948-1951)を土台としており、いわばテレビ版「私の大好きな夫」なのである。ラジオ、テレビ、映画とメディアを横断したこれらの作品は、ルシル・ボールというスターのための作品 (star vehicle) であるが、「B映画の女王」(Halberstam 196; Landay 23)¹⁾であった彼女のこうした横断は、映画界への真のスターとしての「凱旋」とも言える。

しかし「真のスター」とはあくまで「国民的人気者」という意味に過ぎず、「映画スター」という意味ではない。メディア間の横断は、横断前のメディアでの成功を資本としており、横断後のメディアでは成功の再利用が行われる。そのため、「私の大好きな夫」のテレビ化は、もともとは、ラジオ番組でのシットコムというジャンル、登場人物の設定、出演者をそのまま引き継ぐかたちで構想されていた。ルシル演じるリズ (Liz) と、リチャード・デニング (Richard Denning) 演じるジョージ (George) のクーパー夫妻 (Coopers) の日常をシットコムとして描く「私の大好きな夫」は、番組の人気を支えるルシルの強い要望が放送局のCBSとスポンサーのジェロ (Jell-O) の反対を押し切り、当時ルシルの実際の夫であったデジを夫役に迎え、「アイ・ラブ・ルーシー」としてテレビ化される²⁾。キューバ出身で、英語に訛りの残るラテン音楽バンドのリーダーであるデジにデニングと同じよう

に普通の会社員を演じることは不可能だとし、夫の職業設定は、本職どおりにラテン音楽バンドのリーダーに変更される。しかし、こうした大きな変更はあるものの、ジェス・オッペンハイマー (Jess Oppenheimer) をはじめとするラジオ番組の製作スタッフは引き続き「アイ・ラブ・ルーシー」の製作を担当することになり、設定の変更に伴い、小さな変更は加えながらもラジオ番組の会話シーンはまるごとテレビ番組で再利用された。第1シーズン (15 October 1951-9 June 1952) の35エピソードのうち21エピソードがラジオの脚本を部分的あるいは全体的な再利用とされる (Landay 41)。

聴覚メディアであるラジオの人気番組「私の大好きな夫」の台詞を含む脚本が、視覚メディアであるテレビ版「私の大好きな夫」、すなわち「アイ・ラブ・ルーシー」で再利用されたという事実は、ラジオのシットコムとして鍛え上げられた聴覚的 (aural) / 言語的 (verbal) 笑いを最大限「アイ・ラブ・ルーシー」に取り込もうというねらいだろう。もちろん、そうした笑いを支えたのは、早口で台詞をまくし立てるスクリーンボールコメディのような言語的なコメディにも対応できるルシルの能力にほかならないが (Edgerton 132)、ラジオではルシルの魅力/能力が、彼女の声と発声に縮減されてしまっていたとも言える。当時10代の若者として、ルシルのラジオ番組を聴き、テレビ番組を見ていたであろうデイヴィッド・ハルバースタムは、彼女の魅力を次のように評している。

ルシル・ボールはまさにテレビの申し子であり、彼女のスラップスティックの才能はテレビで存分に発揮された。驚くほど滑稽な声を持つ一方 [略] 彼女はまず何より視覚的な (visual) コメディ女優だった。間の取り方が完璧で、顔の表情も素晴らしく、ちょうどいい按配の突飛さと無邪気さは、いらだちではなく共感を生み出した。(Halberstam

197)³⁾

放送開始時点で40歳になっていたとはいえ、映画スターらしい人並み以上の美貌とともに、ラジオに進出する以前、映画ですでに発揮されていた「スラップスティックの才能」を、言い換えるならば、「視覚的なコメディ女優」としてのルシルの魅力を取り込むこともねらいとされた。つまり、聴覚的／言語的の笑いと視覚的／身体的の笑いを総合することがテレビのシットコム「アイ・ラブ・ルーシー」では目指されたのであり、実際の番組では、主にルシルの身体能力を活用したスラップスティックによる笑いと、台詞に基づくギャグによる笑いとが結びつけられる。さらに、現実どおりミュージシャンとして番組に登場するデジ・アーナズの歌唱／パフォーマンスの魅力も番組内に組み込まれ、加えて彼の英語の訛りや言い間違いも聴覚的／言語的の笑いの重要な要素となった(Halberstam 199)。

では、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」を構成する聴覚的／言語的の笑いの要素と視覚的／身体的の笑いの要素、そして音楽的な要素は、映画化に際してどのように再利用されたのだろうか。次節では、『ロング・ロング・トレイラー』の前に完成しながら、一般公開には至らなかった最初の映画版「アイ・ラブ・ルーシー」を概観することで、その後の節での『ロング・ロング・トレイラー』の詳細な分析の土台としたい。

3. 最初の映画版「アイ・ラブ・ルーシー」

「アイ・ラブ・ルーシー」という国民的なテレビ番組の人気を利用した映画の企画は、『ロング・ロング・トレイラー』が最初のものではなかった。1952年の初め頃から、各映画会社は、ルシルとデジを主演とする映画の企画でしのぎを削り、さらには、好機を逃すまいと、倉庫に眠っていたルシルの過去の出演作の再公開もはじめる。こうした動きを見たデジは、1950年にルシ

ルと共同で設立した製作会社デジル(Desilu)のもとで、放送済みのエピソードを繋ぎあわせて映画『アイ・ラブ・ルーシー』の製作を思い立つ⁴⁾。「アイ・ラブ・ルーシー」のチーフ・プロデューサーで脚本も担当していたオッペンハイマー、ルシルの古くからの友人で助言者でもあるエドワード・セジウィック(Edward Sedgwick)——バスター・キートン(Buster Keaton)の諸作品の監督として広く知られる——も、第1シーズンから幾つかのエピソードを選び出し、それを繋ぎあわせることで1本の長篇映画を製作というデジのアイデアに賛成する。

選出されたのは、エピソード13「最後に笑わすもの」(“The Benefit,” 7 January 1952)、エピソード18「チャンキキ騒動」(“Breaking the Lease,” 11 February 1952)、エピソード19「お互い様デス」(“The Ballet,” 18 February 1952)の3つのエピソードである⁵⁾。シットコムは基本的に1話完結のかたちをとるため、物語上の連続性があるわけではない。しかし、どれも聴覚的／言語的の笑いの要素と視覚的／身体的の笑いの要素、そして音楽的要素をふんだんに含むエピソードである。テレビのシットコムとしての「アイ・ラブ・ルーシー」の根幹となるモチーフは、主婦でありながら夫と同様にショウビジネスの仕事をしたいと願う妻と、妻には普通の主婦で居てほしいと願う夫との間の意見の相違であるが、このモチーフを含む「最後に笑わすもの」「お互い様デス」は、リッキーとともにルーシーがショウに出演する場面とその練習場面があるため、音楽的要素とともにそのなかで起こる聴覚的／言語的の笑いの要素と視覚的／身体的の笑いの要素を含んでいる。前者では物語の終盤に位置する慈善ショウの場面で、とくにリッキーとルーシーの言葉のかけあいから聴覚的／言語的の笑いが生まれ⁶⁾、後者ではバレエとバーレスクの練習場面とその「成果」を披露する終盤のショウの場面で、ルーシーのからだをはった視覚的／身体的の笑いが生まれる[図1]。ルーシーとリッキーのリカルド夫妻と大家で

友人のマーツ夫婦の間で賃貸契約をめぐる問題が起こる「チャンチキ騒動」には、ショウの場面はないものの、階下に暮らすマーツ夫婦への嫌がらせとして、リカド夫妻が意図的に物音を立てることで笑いを生む一方、より大きな騒音を立てるためにリッキーが自宅でバンドの練習をする音楽的な場面がある [図2]。問題となったのは、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」を構成する聴覚的／言語的笑いの要素と視覚的／身体的笑いの要素、そして音楽的要素を存分に含むエピソードをいかに映画として見せるかである。



図 1



図 2

放送済みのエピソードを映画として再利用するにあたって問題となったのは、サウンドトラック

に録音されていた笑い声、いわゆるラフトラック (laugh truck) の取り扱いである。テレビのシットコム番組では、物語の音声に加えて、実際に番組の収録時に観覧に来た視聴者の生の笑い声であり、収録後に付加された別に収録してあった笑い声であり、テレビを見ていて画面外の笑い声が聞こえてくることに視聴者はすでに慣れ親しんでいた。しかし、映画を見ていて出どころの明らかでない画面外の笑い声＝ラフトラックが聞こえてくるのは不自然であり、映画館に馴染まないのでは、という懸念が当初デジたちにはあった。

この問題を解決したのが、監督としての協力を請われたセジウィックのアイデアであった。テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」の撮影スタジオに一般視聴者の夫婦が観覧に訪れるというフレーム・ストーリーを付加することで、笑い声の出どころをはっきりさせると言う方策である。映画『アイ・ラブ・ルーシー』のために、すべて合わせても10分に満たない追加撮影が、1952年5月、第2シーズンのエピソードの収録のついでに、セジウィックの監督のもと行われる。追加撮影されたオープニングは、俳優が演じた一般視聴者の夫婦が期待に胸を膨らませ、収録の行われるデジルのスタジオ前の列に並ぶところから始まる。

大人気のテレビ番組の収録を観覧できる幸運に恵まれた夫婦は、スタジオに入ると何もかもが珍しく、四方八方を見回す。そうした夫婦の視線を示すショット [図3] に続いて、夫婦の視線の先にある録音技師の姿をとらえたショットが映し出される [図4]。



図 3

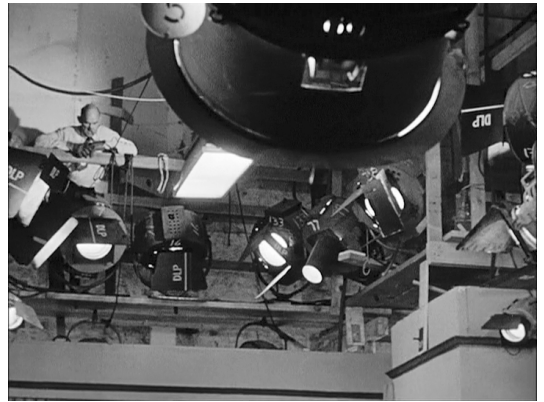


図 5



図 4



図 6

夫婦が観覧席に腰を下ろすと、照明設備をとらえたショットが示され [図 5]、続いて画面外の上に向けられた夫婦の視線を示すショットに映し出され [図 6]、視線を下ろした夫の口からは思わず「これがテレビだよ」という感嘆の声が漏れる。

こうした台詞からもあきらかなように、このオープニングは、再利用される放送済みのエピソードのラフトラックの笑い声の出どころとして観覧席の観客を映し出すだけでなく、ふだんは目にするのでできないテレビの製作現場をアトラクションとして取り込むことで、テレビ番組への視聴者の熱狂とともに収録の裏側を目撃する視聴者の興奮を描き出している。

やがて、夫婦の前には収録現場の進行役の男が現れ、これからデジ・アーナズが登場し、前口上で「テレビの魔法」の裏側を教えてくれると告げる。観覧席の拍手で登場したデジは、スタジオ内の設備と収録の方法を説明する。複数のカメラで

撮影をしていくがカメラが観覧席の視線を遮ることは決してないというデジの説明に合わせて、2台のカメラがデジの前に集まり、観覧席からはデジの姿が全く見えなくなる [図7]。おそらくは収録開始前のお決まりのこのギャグは観覧席の大爆笑を誘う。

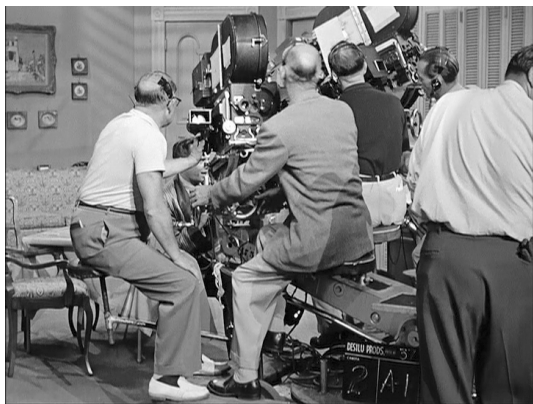


図7

続いて、デジは、出演者を役名ではなく俳優の名前で呼び、エセルを演じるヴィヴィアン・ヴァンス (Vivian Vance)、フレッドを演じるウィリアム・フローリー (William Frawley) を順に紹介し、最後にルシルが紹介される。いずれの出演者もふだん視聴者が目にしているシットコム内のコミカルな姿とは別のスター然とした姿を見せるが、観覧席はそれに幻滅するでもなく、大きな拍手で彼らを迎える。デジがこれから収録する場面の説明を終えると、「アクション」との声がかかり、収録が開始する。

その後、上述の三つのエピソードが順に映しだされるのだが、その間、一貫してラフトラックの笑い声は聞こえるものの、観覧席が映しだされることはない。エピソード間の繋ぎの部分で若干の追加撮影はあるものの、放送済みのエピソードはほぼそのまま再利用されている。最後のエピソードのエンディングで「カット」の声とともに番組のテーマ曲が流れ出し、収録が終了する。拍手とともにようやくふたたび観覧席が映しだされ、出

演者の4人は、舞台のカーテンコール同様、観覧席の前に出てきて挨拶をする。そして、満足の表情で退席する観客をとらえるショットで映画は終了する。つまり、映画『アイ・ラブ・ルーシー』の観客は、収録スタジオに観覧に来た作品内の一観客と共に収録を観覧するという体で、放送済みのエピソードを見せられるのである。上述のようにオープニングとエンディングでは、古典的な編集技法——アイラインマッチ (視線つなぎ)——が用いられており、形式的には、観客の同一化の対象はルーシーやリッキーではなくあくまで収録を見に来た一般の夫婦ということになる。しかし、この映画の主人公はあくまでルーシーとリッキーであり、収録場面が始まれば、すなわちスクリーン上にエピソードが映しだされれば、製作者の配慮にかかわらず、観客はすぐにも一般の夫婦のことを忘れてしまうだろう。本作は、物語世界への没入／心理的な関与を促すような古典的ハリウッド映画とは異なるモードで見られるべき作品なのである。

映画『アイ・ラブ・ルーシー』は、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」の放送休止時期にあたる1952年夏から編集が開始されるが、ファイナルカットが完成したのはルシルが出産を終えた2月となった。その頃までには、ルシルとデジを主演に『ロング・ロング・トレーター』の製作が決定していたため、映画を製作するMGMの重役も出席し、一般試写がベイカースフィールドで行われた。ラフトラックに関するデジやオッペンハイマーの危惧にもかかわらず、試写の行われた映画館は大きな笑い声で満たされ、ラフトラックの笑いも実際の笑いも区別がつかないほどだったという。しかし、試写の成功は、ルシルとデジの主演作の成功を目論むMGMにとっては、自社作品の興行的価値を脅かすものとなり、MGM側の意向により、映画『アイ・ラブ・ルーシー』は、プロダクション・コード管理局の審査を無事終えながら、お蔵入りとなった (Sanders and Gilbert 61)⁷⁾。では、ヴィンセント・ミネリを監督に新

たに製作された二度目の映画版「アイ・ラブ・ルーシー」とも言える『ロング・ロング・トレーラー』は、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」から何を再利用したのだろうか。

4. 二度目の映画版「アイ・ラブ・ルーシー」

『ロング・ロング・トレーラー』が様々な設定の違いがありながらも、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」のアダプテーションであるのは間違いない。アダプテーションは映画が誕生した当初から行われてきたが、クリストファー・アンダーソンによれば、1950年代のハリウッド映画では他のメディアですでに成功を収めているストーリーやスターを用いた広義のアダプテーションが劇的に増えたという。ブロードウェイで人気の舞台の映画化を狙う映画会社間での競争が映画化権料の高騰を招く一方、各映画会社は人気のテレビ番組の「プロパティ (property)」を利用した映画製作を試みるようになる。もっとも、1949年当時、全米のテレビ受像機の普及率が2%に満たない段階でのテレビ番組や出演スターの人気は、興行の成功を保証する程のものではなかった。そうした試みのうち、もっとも顕著な成功例の一つが『ロング・ロング・トレーラー』というわけだが、この作品が公開された1954年までにはテレビ受像機の普及率は50%を超えており、国民的なメディアに成長したテレビの人気番組の「プロパティ」を映画に利用することは、映画会社にとっては十分に興行の成功を見込める方策となっていた (Anderson 161-162)。言い換えるなら、それなりの敬意を払い続けてきた小説や舞台とは異なり、当初映画産業にとっては軽蔑の対象ですらあったテレビにもすがらなければならぬ時代になったのだ。

一般大衆の日常生活にテレビが浸透していく1950年代における映画製作の試みを、カラル・アン・マーリングは二つに大別している。一つが、テレビを見世物性や豪華さ、スケールの大きさを

ステレオ音声でテレビを圧倒する試み、いま一つが、テレビの人気番組を認めて利用する試みである。『ロング・ロング・トレーラー』は後者にあたり、無料で娯楽を提供してくれるテレビで慣れ親しんだキャラクターをハリウッドの「魔法」でより魅力的なものに変えることで、有料の映画館へと足を向けさせようというねらいで製作された作品ということになる (Marling 3-4)。いずれの試みも、ハリウッドの「魔法」で観客を惹きつけようとするのは変わらないのだが、後者の試みでは「魔法」は出し惜しみされ、より安価な「魔法」が採用されることになるだろう。実際、『ロング・ロング・トレーラー』は当時人気を博していた3-D映画としての製作も一時検討されはしたものの実現はせず、さらには20世紀フォックス社が開発したワイドスクリーン方式であるシネマスコープも採用されずスタンダード (1.37:1) で撮影され⁸⁾、カラー方式もテクニカラーよりも安価で鈍い発色のアンスコ・カラーが採用される⁹⁾。つまり、『ロング・ロング・トレーラー』は、デジタル製作の映画『アイ・ラブ・ルーシー』のように、テレビ番組をそのまま再利用するような安易な方法はとらないものの、なるべく少ない予算で短期間に製作することが目指されていたことがわかる。実際、撮影期間はテレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」の放送休止期間の1953年6月18日に開始された撮影はわずか4週間で終了している (Harvey 166; Minnelli 276-277)。

『ロング・ロング・トレーラー』が、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」の国民的人気による集客には大いに期待していたのは間違いないものの、ルシルとデジの演じる夫婦の設定は大きく変更されている。主として夫婦が大型トレーラーで全米を旅するという骨組みとなる設定をトゥイスの原作から引き継いだ『ロング・ロング・トレーラー』は、新婚の夫婦が、仕事で全米を駆け回る夫といつも一緒にいたいという妻の強い要望で、トレーラーを新居として選択した、旅をする夫婦のトレーラーでの新婚生活を描く物語である。

こうした設定変更により、主婦でありながらショウビジネスの仕事をしたいと願う妻と、妻には普通の主婦で居てもらいたいと願うショウビジネスで働く夫というテレビ番組の基本的なモチーフは封印される。そしてその封印は、テレビ番組が魅力とした要素の封印へとつながる。『ロング・ロング・トレーラー』はトレーラーで移動をしながら二人で歌を唄うという、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」でも見られる音楽的な要素を売りとする場面も申し訳程度にはあるものの、聴覚的／言語的笑いはほぼ封印され、視覚的／身体的笑いばかりが際立つものになっているのだ。

ジョー・マケラニーは、『ロング・ロング・トレーラー』の視覚的／身体的笑いを、サイレント期の古典的コメディとの類似性を指摘する。道路の轍にタイヤがはまりトレーラーがかたむいたまま調理をし、食事をする場面は、『海底王キートン』(*The Navigator*, 1924)に、物語の終盤でトレーラーが山を登る場面は、『チャップリンの黄金狂時代』(*The Gold Rush*, 1925)を、また、そもそもトレーラーがそのまま新居であるというこの映画の設定自体が、『キートンの文化生活一週間』(*One Week*, 1920)によく似ていると (McElhaney “Laughter” 203)¹⁰。さらに付け加えるなら、映画の中盤で、移動中に激しく揺れるトレーラーの中でテイシーが夕飯の準備をする場面は、『チャップリンの移民』(*The Immigrant*, 1917) [図8] や『ヨーロッパ休息旅行』(*European Rest Cure*, 1905) [図9] すら思い起こさせるだろう。つまり、『ロング・ロング・トレーラー』が売りとする視覚的／身体的笑いは、ほぼ半世紀前まで遡ることができるような笑いなのである。



図8



図9

移動中に激しく揺れるトレーラーの中でテイシーが夕飯の準備をする場面をもう少し詳しく見よう。ここでは、牽引車のニッキーとトレーラーのルーシーが、空間的に分離されている。ここでの空間の分離は、この映画における聴覚的／言語的要素と視覚的／身体的要素の分離を形象化するものである。この場面のシークエンスは、およそ5分間持続するが、夫がトレーラーを出て牽引車に向かい、最後に再び夫婦が一つの画面に収まるまで、聴覚的／言語的要素は夫のニッキーに、視覚的／身体的要素は妻のテイシーに分配され、

トレーラーの外（夫）と内（妻）が、並行編集によって交互に示される¹¹⁾。そして重要なのは、妻がほぼ言葉を奪われている点である。たしかに彼女は叫び声をあげはするが、その声は夫に届くことはなく、また、夫の歌は妻に届くことがないのだ。そしてサイレント映画のように実質的に「無音」となったトレーラーの空間は純粋なスラップスティックの空間へと変容する。

先にも述べたように、テレビ番組「アイ・ラブ・ルーシー」は、音声的／言語的な要素と、視覚的／身体的なものを総合したシットコムだが、『ロング・ロング・トレーラー』は、国民的なテレビ番組の人気を利用して、テレビに熱狂する大衆を映画館に呼び戻そうとしながら、この場面＝シークエンスに症候的なように両者の総合を欠いたスラップスティック・コメディへと退行しているのだ。スラップスティック場面の突出は、公開当時の批評家を戸惑わせ、『ニューヨーク・タイムズ』紙のボズリー・クロウザー（Bosley Crowther）は、テレビ番組の大人気ぶりから『ロング・ロング・トレーラー』の大ヒットを予想しながらも、「1時間半のナンセンス」であり、「ルーシー」のテレビ番組の方が短くて面白いエピソードが見られるかもしれない」と、映画としては酷評している¹²⁾。

クロウザーの予想は的中し、本作は1954年のMGM製作の作品を代表するヒット作となる。では、批評家ではなく、大衆は『ロング・ロング・トレーラー』のどこを面白がったのか。

5. 大衆の見た「ロング・ロング・トレーラー」

『ロング・ロング・トレーラー』のスラップスティックの場面への反応は、一般観客の間では割れていた。1953年8月12日にウェストウッドのピックウッド劇場で行われた第1回試写での観客の反応を、映画芸術アカデミー（Academy of Motion Picture Arts and Sciences）のマーガレット・ヘリック（Margaret Herrick）図書館

が所蔵するヴィンセント・ミネリ文書（Vincente Minnelli papers）に含まれる報告書から見てみよう¹³⁾。観客数は、男性67名、女性104名の計171名。年齢構成は、12-17歳が38名、18-30歳が79名、31-45歳が27名、45歳以上が12名となっている。まず、映画全体への評価は、きわめて高い。「傑出している（outstanding）」（59名）、「素晴らしい（excellent）」（47名）、「良い（good）」（28名）、という肯定的な評価をした観客が大半で、「つまらない（poor）」という否定的な評価をしたのは171名中わずか2名、「まあまあ（Fair）」という評価者と合算しても観客の1割に満たない（16名）。また、主演の2人の演技（performance）に対する評価もきわめて高く、ルシル・ボール、デジ・アーナズともに、7割以上の観客が「素晴らしい」とし、「良い」という評価者も含めれば、9割以上が肯定的評価をしている。

この報告書からは、男女別に「最も好きな場面」「嫌いな場面」としてどのような場面を挙げたかも知ることができる。女性（104名）が挙げた「最も好きな場面」は、「すべての場面」という回答をのぞくと、上位は次のようになる。

- ・山を登る場面（18名）
- ・ルーシーが泥のなかに落ちる場面（15名）¹⁴⁾
- ・トレーラーの移動中にルーシーが料理をする場面（9名）

男性（67名）が挙げた「最も好きな場面」の上位も見てみよう。

- ・終盤の山を登る場面（11名）
- ・トレーラーを私有車道に駐車する場面（5名）
- ・ルシル・ボールが背中から泥の中に落ちる場面（5名）

トレーラーで山を登る場面は、景色の美しさへの評価も報告書から散見されることから、スラップスティックの場面としての評価とは一概に言うことはできないが（もっとも、男性観客によるその場面の最後への評価はトレーラー内でテイシーが集めた石が動き回るスラップスティックへの評価だろう）、それ以外はまぎれもなくスラップスティックで笑いを呼ぶ場面である。

一方、「嫌いな場面」はどうだろうか。「なし」という回答（40名）をのぞくと、女性による回答の上位は次のようになる。

- ・トレーラーの移動中にルーシーが料理をするスラップスティックの場面（7名）
- ・夫婦のシーンに繰り返しが多過ぎる（3名）
- ・オープニング（3名）
- ・トレーラー・キャンプ場のエピソード（3名）
- ・度を越したスラップスティック（3名）¹⁵⁾

「なし」という回答（16名）をのぞいた男性の「嫌いな場面」上位は以下のとおりだ。

- ・すべてが落下するトレーラーの場面は少しやり過ぎ（2名）
- ・トレーラー移動中のルシル・ボールはスラップスティックが多過ぎる（2名）
- ・歌（2名）
- ・トレーラーの購入と駐車（2名）

作品が全体として長いというコメントは散見され、オープニングを嫌いな場面として上げる理由も同様であろうが、複数名が過剰なスラップスティックに嫌気がさしているのがわかる。

また、報告書の「最も好きな場面」「嫌いな場面」の質問に続く自由なコメントをまとめたページでは、やはり大半が作品を絶賛（「家族向けのとても楽しい映画」「これまで見た映画で一番」

「完璧な映画」など）しているが、「スラップスティックが多過ぎてうんざり」「ただのスラップスティックだし、スラップスティックが多過ぎる」「やり過ぎたスラップスティック」という女性観客のコメントや、「古臭いスラップスティック」「昔はよくあったスラップスティック・コメディ」という男性観客のコメントも見られる。このように、スラップスティックの場面への反応は、高評価の方が数としては多いものの、割れている。

こうした第1回試写での観客の反応に対し、製作者がどのように対処したのかは詳らかではないが、スラップスティックの場面自体よりも、むしろ作品の長さを問題にしていたであろうことは、第2回試写の前日にプロデューサーのパンドロ・バーマンがミネリに送ったメモから読み取ることができる。スラップスティックの場面としては、トレーラー内での結婚パーティーの場面、テイシーの叔母アナスタシアの家に立ち寄る場面がカットしうる場面として挙げられているが、それ以外の場面も候補となっているからである。もっともバーマンは、候補として挙げた場面のカットを「推奨しているのではなく」、あくまで「カットの可能性」を示唆するものだとし、試写の際にこうした場面を（観客の反応も含め）「注意深く見てほしい」とミネリに伝えるにとどめる。

そうして迎えたイングルウッドのアカデミー劇場で10月13日に行われた第2回試写でも観客（男性117名、女性118名の計235名）の反応に大きな変化は見られない。「傑出している」という最高評価の比率こそ下がったものの、「傑出している」（49名）「素晴らしい」（82名）「良い」（70名）という肯定的な評価が9割を占めている。

「最も好きな場面」、「嫌いな場面」として挙げられるのも、第1回試写とほぼ違いは見られない。第2回でも、男女がともに「最も好きな場面」として挙げるのは、テイシーが泥の中に落ちるなどのスラップスティックの場面を含むトレーラーで過ごす最初の夜のシークエンス、終盤のトレーラーで山を登る場面、トレーラーでの移動中にテ

イシーが夕食を準備する場面、テイシーの叔母の家での駐車の場面である。「嫌いな場面」として最も多くの女性が挙げたのがトレーラーで山を登る場面であること、男女ともにトレーラーの出発前に女性たちが荷物を積み込む場面を挙げたことは、第1回試写と異なるが、テイシーが夕食を準備する場面をはじめ、スラップスティックの(度を越した)場面を男女ともに「嫌いな場面」として挙げているのは第1回試写と共通している。

第2回試写の報告書でも、自由なコメントの大半が絶賛(「映画を見てこれほど笑ったのは生まれて初めて」「映画史上最高のコメディ」「これこそが僕らの求めていた映画」など)なのは第1回と同様だが、第2回では、スラップスティック場面への批判とともに作品の長さへの批判が増えているのは注目に値する。さらに興味深いのは、テレビとの関係で作品を評価するコメントである。

- ・「アイラブルーシー」と同じくらい楽しい(女性)
- ・毎週のテレビ番組の演技と似すぎている。(男性)
- ・素晴らしい。テレビと同じくらい楽しい。(男性)
- ・テレビと似すぎている。30分で十分。(男性)

第2回試写3日後の10月16日にミネリに宛てられたメモが送られる。クレジットはされていないがパーマンの代理を務めていたジェイン・ローリング(Jane Loring)からのこのメモは¹⁶⁾、形式上はミネリに承認を求めるものではあるが、実質的には、パーマンの判断による変更箇所を告げるものである。そこでは具体的に変更箇所が挙げられているが、スラップスティックの場面は変更箇所には含まれていない。たとえ「古臭い」と批判されようとも、「テレビと似すぎている」と言われようとも、製作者は、2回の試写で観客の大半が肯定的に評価した「古臭い」スラップス

ティックを積極的に選択し、元となったテレビ番組と「似すぎ」た点と観客が見なしたであろうスラップスティックに本作の売りを焦点化させたのだ。

6. おわりに——映画／テレビ批評としての『ロング・ロング・トレーラー』

『ロング・ロング・トレーラー』は、サイレント時代を思わせるスラップスティックを大々的に導入しながら1954年を代表するヒット作となった。その事實は、スラップスティックを「古臭い」と考える同時代の映画の多くが、観客の嗜好を捉えそこねていることに対する批評とも言えるだろう。一方で、本作が大人気のテレビ番組に倣うことでスラップスティックの全盛期へと映画を退行させたと見るならば、本作のヒットは、国民的なメディアとなったテレビ(とその視聴者)が映画(とその観客)よりも大幅に遅れた発展途上の段階にあることへの批評とも言えるだろう。

いうまでもなく、1950年代はハリウッドが興行的に危機を迎えた時期であり、映画はテレビを意識し、テレビも映画を意識していた時代である。当時、映画産業は、テレビとの差異化のために、ワイドスクリーンや、3-D映画で観客を惹きつけようとした。そうした時代にあって、『ロング・ロング・トレーラー』の巨大なトレーラーは、ワイドスクリーン時代の映画の類比であり、小さな牽引車に引かれるトレーラーの姿は、この当時のテレビの人気にすぎる映画会社に見えてはこないだろうか。間もなく映画会社はテレビの製作に乗り出すことになるが、テレビにとって、あるいは少なくともルシルとデジにとっては、映画は扱いきれない大荷物であったかもしれない。トレーラーと牽引車を購入した際のメカニックの注意を思い起こそう。「最初にトレーラーのブレーキを踏め。そうしなければ折りたたみナイフになるぞ」[図10]。『ロング・ロング・トレーラー』のエンディングで、喧嘩別れした二人は、いった

んは売却を決めたトレーラーに戻り、抱き合っ
てキスをするが、『永遠のダーリン』(Forever,
Darling, 1956)を最後に、ルシルとデジが一緒
に映画のスクリーンに登場することはなくなる。
『ロング・ロング・トレーラー』と同様の成功に
は恵まれず映画を諦めたとみるのはいかにももっ
ともらしいが、折りたたみナイフのようにトレー
ラー(映画)と牽引車(テレビ番組)が衝突し大
破する前に、映画のブレーキを踏んで切り離し、
テレビ番組を生き延びさせたのかもしれない。



図 10

注

- 1) 「B映画」(B movie; B picture)とは、いわゆる「B級映画」とは異なる。映画スタジオのトップクラスではない監督、俳優によって、低予算・短期間で製作される映画を指す。
- 2) 結果、ジェロはスポンサーを降り、代わってフィリップ・モリスがスポンサーとなる。
- 3) 日本語訳は、峯村利哉訳のデイヴィッド・ハルバースタム『ザ・フィフティーズ 1950年代アメリカの光と影』第1巻(筑摩書房, 2015) 314を参照し、原文に即して一部改めた。
- 4) この映画『アイ・ラブ・ルーシー』は、現在“I Love Lucy: The Movie and Other Great ‘I Love Lucy’ Rarities”というタイトルでParamount Home Entertainment からDVDで販売されてい
- る。製作の経緯については、本文中で括弧内傍証する文献に加え、DVDに収録された“Production Notes”を参照した。実現しなかったが、当時全米の話題となった現実のルシルとシットコム内のルーシーの同時進行の妊娠・出産を題材に放送済みのエピソードを繋ぎあわせて映画を作る構想があった(Kanfar 166; Sanders and Gilbert 75)。
- 5) 各エピソードの日本語タイトルは、原題の訳としては適当ではないが、現在国内でパラマウントホームエンタテインメントジャパンより販売されている「アイ・ラブ・ルーシー」のDVDで採用されている日本語タイトルを使用した。
- 6) エピソード13「最後に笑わずもの」はラジオのシットコム「私の大好きな夫」のエピソード35“Charity Review”(11 March 1949)を土台にしており、終盤のルーシーとリッキーのかけあいは、ラジオの脚本どおりである。
- 7) プロダクション・コード管理局の審査を終えていることは、オープニング・クレジットに承認の印と承認を証明する番号(certificate number)が示されていることからわかる。
- 8) 現在Warner Home Video から市販されている*The Long, Long Trailer*のDVDソフトは、スタンダードで収録されているが、公開当時『ニューヨーク・タイムズ』に掲載された劇場の広告にはワイドスクリーンとの表記が見られる。おそらくは上下をマスクしてワイドスクリーンの作品として上映されたものと思われる。
- 9) 公開当時のポスターやオープニングのクレジットからもわかるように、採用されたカラー方式は、撮影がアンスコ・カラー(Ansco color)で行われ、プリントがテクニ・カラーである。ミネリは、アンスコ・カラーの色の鈍さを嫌い、とくに「女性の肌が汚く見える」という理由で反対し、パーマンもMGMにアンスコ・カラーを用いないよう申し出たが、却下された(Harvey 166)。
- 10) マケラニー(McElhaney)の分析はこうしたサイレント映画との類似性の指摘にとどまるものではなく、むしろ中心的な議論はミネリの他の作品と

の類似性や連続性に関するものなのだが、本稿ではそうした議論には立ち入らない。

- 11) 「アイ・ラブ・ルーシー」の撮影現場をレポートする『アメリカン・シネマトグラファー』誌 (*American Cinematographer*) の1952年1月号のリー・アレン (Leigh Allen) の記事によれば、3つのカメラを同時に回しながらセットアップごとに順撮りがなされ、1つのエピソードの撮影に要した時間はわずか1時間ほどだったという。こうした撮影スタイルのせいか、物語上も撮影スタジオのセット上も隣り合う部屋の間でのショットの切り替え=並行編集をのぞいては、ルーシーとリッキーが同時に異なる空間にいることを明確に示すことになる並行編集はほぼ見られない。第1シーズンで例外といえるのは、エピソード29「冷蔵庫」(“Freezer,” 28 April 1952)で、冷蔵庫の置かれた地下室のルーシーと上階の部屋のリッキーとの間で並行編集が行われる。ただし、そこでは、地下室のルーシーによるスラップスティックをすすショットの間もリッキーの歌声が聞こえており、『ロング・ロング・トレーラー』のような明確な空間の分離は見られない。
- 12) Bosley Crowther. “Two Films Arrive at Theater Here; Lucille Ball and Desi Arnaz Bring ‘Long, Long Trailer’ to Radio City Music Hall.” *New York Times*. 19 February 1954.
- 13) Vincente Minnelli paper, 4-f.82.
- 14) 『ロング・ロング・トレーラー』でルシル・ボール演じた役名はティシーだが、試写の報告書で用いられている名前はルーシーないシルシルである。
- 15) 観客による回答方法が自由記述だったためか、「～な場面はどこですか」という問いでありながら、「～な／の場面」と回答していないものも多い。
- 16) ミネリの自伝によれば、ヨーロッパでの『円卓の騎士』(*Knights of the Round Table*, 1954)の撮影に同行していたパンドロ・バーマンは、自分の代わりに長年の同僚ジェイン・ローリングに現場の管理を任せたとする (Minnelli 276-277)。

参考文献

- Allen, Leigh. “Filming the ‘I Love Lucy’ Show.” Appendix G. *Laughs, Luck . . . and Lucy: How I Came to Create the Most Popular Sitcom of All Time*. 2nd Kindle ed. By Jess Oppenheimer and Gregg Oppenheimer. New York: Syracuse University Press, 2011. E-book. N. pag.
- Anderson, Christopher. *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*. Austin, TX: University of Texas Press, 1994.
- Edgerton, Gary R. *The Columbia History of American Television*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Halberstam, David. 1993. *The Fifties*. New York: Ballantine.
- Harvey, Stephen. *Directed by Vincente Minnelli*. New York: Harper Collins, 1989.
- Krohn, Bill. “Specters at the Feast: French Viewpoints on Minnelli’s Comedies.” Ed. McElhaney. *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*. 52-63.
- Landay, Lori. *I Love Lucy*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- Levy, Emanuel. *Vincente Minnelli: Hollywood’s Dark Dreamer*. New York: St. Martin’s Press, 2009.
- Marling, Karal Ann. *As Seen on TV: The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- McElhaney, Joe. “Introduction: Playing for Blood.” Ed. McElhaney. *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*. 1-39.
- McElhaney, Joe. “Laughter and Agony in Minnelli’s *The Long, Long Trailer*: Or, ‘Isn’t This Fun, Honey?’” Eds. Cynthia Lucia, Roy Gnindmann, and Art Simon. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Vol. 3. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012. 199-219.
- McElhaney, Joe, ed. *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*. Detroit: Wayne State University Press, 2009.

Minnelli, Vincente, with Hector Arce. *I Remember It Well*. London: Angus and Robertson, 1975.

Naremore, James. *The Films of Vincente Minnelli*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1993.

Sanders, Coyne S., and Tom Gilbert. 2011. *Desilu: The Story of Lucille Ball and Desi Arnaz*. New and Expanded ed. New York: Dey Street Books, 2011.

* * *

付記：本稿は、日本映像学会第41回大会（2015年5月31日・京都造形芸術大学）で行った研究発表「映画／

テレビ批評としての *The Long, Long Trailer* (1945)」を土台としている。また、本稿は、文部科学省科学研究費・基盤研究（C）「一九五〇年代アメリカの映画・テレビにみる「男らしさ」の変容」（課題番号：25370166）の成果の一部である。

キーワード：ヴィンセント・ミネリ；『ロング・ロング・トレーラー』（映画）；「アイ・ラブ・ルーシー」（テレビ）；テレビ；映画；ハリウッド

Keywords：Minnelli, Vincente；The Long, Long Trailer (Film)；I Love Lucy (Television)；television；motion pictures；Hollywood