

ハリウッド恋愛映画序説

松 田 憲 次 郎

Kenjiro Matsuda

Abstract

The romantic movie can be defined as a major Hollywood genre which deals with love between the two sexes as its primary theme. This paper examines how representative movies of this genre, such as *Titanic*, *Pretty Woman* and *The Bridges of Madison County*, are constructed in terms of their essential narrative elements: plot, setting and character. This analysis shows some basic patterns proper to the Hollywood romantic movie. Combined, these patterns constitute “the grammar” of this genre on the basis of which an individual romantic film is made.

Key Words

genre, romantic movie, romantic comedy, romantic tragedy, narrative

1. はじめに

アイオワ州の田舎に住む農場の主婦が、その土地に点在する屋根付きの橋の撮影に訪れた写真家と四日間の恋をする。このストーリーからうかがえるように、『マディソン郡の橋』は明らかに恋愛映画である。

ところで、この作品とやはり同じジャンルに属していると思われる『プリティ・ウーマン』、『恋愛小説家』、『タイタニック』などとのあいだには、どのような類似と差異があるのだろうか。そもそも恋愛映画とはいったい何なのか。これをタイプ分けできるとすれば、いかなるものがあるのか。また、このジャンルで描かれる愛はどのように意味づけされているのだろうか。

本論は、以上のような問いに答えようとする試みである。上にあげたジャンルを代表するヒット作映画が大きな参照枠になるとはいえ¹⁾、本論の目的は、これら映画の作品分析それ自体にはない。むしろ恋愛映画を、世界中に影響をもつハリウッド作品の重要なジャンルのカテゴリーの一つとして捉え、その規則とパターンを記述することにより、このジャンルの輪郭を明らかにし、またそれが依って立つ価値観がどのように提示されているかを検討することにある。

2. ジャンルの定義

アメリカでは、恋愛を題材にした映画のジャンル名として、ロマンチック・コメディ、スクリーンボール・コメディ、女性映画、メロドラマ²⁾といった様々な呼称が流通しており、「恋愛映画」という呼び名は日本ほど一般的ではない³⁾。これはアメリカ映画におけるジャンルという概念が、まず映画産業によって確立されてきたという事情と関連している。加藤幹郎が指摘しているように、「純粋にハリウッド映画史的なジャンルとは、映画の製作、配給、公開の

段階で流通する言説のなかで使用されるジャンル名である。映画産業界は企画会議や宣伝会議で、ポスターやチラシの惹句で、あるいは業界紙の映画評のなかで、ギャング映画や恐怖映画、あるいは戦争映画やミュージカル映画といったラベルを好んでつけた⁴⁾。ハリウッド映画産業にとって、ジャンルのパターンに則って製作することは効率的であり、またジャンルというラベルによって映画をパッケージ化し、消費ターゲット層の潜在的観客にこの商品の内容を予測させ「期待の地平」を抱かせることは、マーケティングの点で大きな効果をもつ。ロマンチック・コメディ、スクリーンボール・コメディ、女性映画、メロドラマといったジャンルは、このようなハリウッドの営業上の要請から、その時々を文化的・社会的事情と絡み合いながら歴史的に生まれ、一般的となったのである。

しかしもちろん、ジャンルの概念は、このような歴史的なものにとどまらない。観客は様々な映画に自分なりの秩序を与えるため、自らの鑑賞体験に基づき、ある作品を他の作品に関連づけてカテゴリー化する自由をもつ。このカテゴリーとしてのジャンルは、自己の映画体験を組織化し、意味づけするという点で批評的なものと言える。この批評的なジャンル分けは、ハリウッドの歴史的ジャンル分けを再編成することもありえる。ジョン・カウエルティは、ポピュラーな小説や映画の物語に見られる定型の一つとして、「主として男女間の恋愛関係の発展が中心的行動となる」ロマンスというカテゴリーを提唱している。例えば冒険もののような定型物語にも恋愛の要素が含まれるが、しかしそのような物語定型において、恋愛は明確に二次的なものである。一方、ロマンスでは恋愛が物語の主要テーマとなり、ここでは「あらゆる障害や困難を克服して永久に結びついた輝かしい愛」に焦点が置かれる⁵⁾。ロマンチック・コメディ、スクリーンボール・コメディ、女性映画、メロドラマにはこのような定型に基づいて製作されたおびただしい作品が存在する。これら一群の映画を、日本で通用している「恋愛映画」という名称で呼ぶことにしよう。

カウエルティはさらに、ロマンスにおいて「普通はその結果は永久に幸福な結婚」であると指摘し、また「恋人の一方または双方が死んでしまうというのものもある。ただし、その場合も恋愛関係が永続的な力を持つものであったことを暗示するような終わり方をする」と述べている⁶⁾。たしかにスクリーンボール・コメディでは結婚（離婚している場合は復縁）で終ることが多く、そうでなくともそれを匂わせるようなエンディングで閉じられる。ロマンチック・コメディも同様である。このように主人公たちが何らかのかたちで融合する結末をもつ恋愛映画を、上記二つのジャンル名のうち日本でもなじみのある方とって、「ロマンチック・コメディ」と呼ぶことにしよう（以降「ロマ・コメ」と表記）。このタイプの映画の例として『プリティ・ウーマン』や『恋愛小説家』などがあげられる。一方、恋愛を扱った女性映画やメロドラマでは「恋人の一方または双方が死ぬ」か、あるいは『マディソン郡の橋』のようにある事情で別れを強いられるという結末が多い。このように恋人たちが何らかのかたちで現世では別離する恋愛映画を、先ほどのロマンチック・コメディという名称と関連・対照させて、「ロマンチック・トラジェディ」と呼ぶことにしよう（以降「ロマ・トラ」と表記）。このタイプの映画の例として『哀愁』や『タイタニック』などがあげられる。ロマ・コメ系とロマ・トラ系は、恋愛映画の二大タイプを形成し、カウエルティ自身はロマンスについてそれ以上議論を発展させていないが、これから見るように、この二つのタイプの恋愛映画は、愛というテーマで結ばれつつも、映画の様々なレベルできわめて対照的な構造や様式を示すのである。

しかしその前に分析に一貫性を与えるためにも、ここでジャンルとは何かを明確にしておか

なければならない。トーマス・シャッツやグレーム・ターナーによれば、ジャンルとは慣例 (conventions) のシステムである⁷⁾。慣例とは「ある芸術形態において頻繁に用いられ、その芸術の伝統やジャンルにおいて標準的・典型的と受け取られている技法や内容」を指す。「例えば、西部劇で、黒い服装をして、拳銃を二丁装着しているカウボーイといえ、常に悪党のガンマンのことである」⁸⁾。慣例とはこのようなパターン化傾向であって、それは、ジャンル映画においてこのガンマンの例のようなイコングラフィ (特徴的イメージ) の次元ばかりでなく、作品の様々なレベルで観察される。したがってジャンルを、映画の様々なレベルで働くパターン化によって形成される作品カテゴリーというふうに規定できるだろう⁹⁾。このようにジャンルを定義すれば、ハリウッド恋愛映画の輪郭を素描するには、このジャンルのパターン化とそれらの結びつきを明らかにすることこそ、何よりも有効な手段であることが理解されよう。

ところでシャッツは、「ジャンル映画は本質的に物語のシステム」であり、それゆえ「その基本的な物語構成要素であるプロット、設定、登場人物の観点から検討することができる」と述べている¹⁰⁾。ハリウッド恋愛映画のパターン化を考察するにあたって、われわれが分析領域として据えるのは、この設定、登場人物、プロットという物語の三大構成要素である。

3. 設定と登場人物

開拓時代の西部という舞台がジャンルの大きな決定要素となる西部劇とは異なり、恋愛映画の場合、愛というテーマの普遍性を反映してか、設定は固定されていない。しゃれた都会風映画とされるロマ・コメ系作品では、基本的にニューヨーク (『ユー・ガット・メール』)、ロサンゼルス (『プリティ・ウーマン』)、パリ (『昼下がりの情事』) のような大都市が舞台となるのは当然であるが、もちろんそれに限られるわけではない。『ウェディング・シンガー』のように郊外の街であることもあれば、『或る夜の出来事』のようにマイアミからニューヨークまで主人公二人が珍道中を繰り広げるロードムービーもある。ロマ・トラ系映画となると設定はさらに多様で、『哀愁』のように第一次大戦下のロンドン、『タイタニック』のように大西洋を航行する豪華客船、また『マディソン郡の橋』のようにアイオワの片田舎が舞台となることもある。

また登場人物のレベルでも、やはり孤独なガンマンや黄金の心をもった酒場女が現れる西部劇と比較すれば、さほど類型化していない。たしかに男性主人公には富豪やその御曹子が多いが¹¹⁾ (『レディ・イヴ』、『プリティ・ウーマン』、『麗しのサブリナ』)、一方で貧乏な男性主人公もいる (『タイタニック』、『或る夜の出来事』)。職業身分は多岐にわたり、男性主人公の場合、結婚披露宴専門の職業歌手 (『ウェディング・シンガー』)、軍人 (『哀愁』)、水族館職員 (『50回目のファースト・キス』)、さらには聖職者 (『僕たちのアンナ・バナナ』) まで登場する。ヒロインには、富豪の娘 (『或る夜の出来事』)、ベビーシッター (『コリーナ・コリーナ』)、また主婦もいれば (『マディソン郡の橋』)、キャリア・ウーマンもおり (『めぐり逢えたら』)、さらには (職業身分とは言えないかもしれないが) 詐欺師もいる (『レディ・イヴ』)。性格的には、観客が感情移入しやすいように共感のできる感じのいい人物が多いが、なかには変人の嫌われ者もいる (『恋愛小説家』)。変わったところでは、過去からタイム・スリップした貴族 (『ニューヨークの恋人』)、天使 (『シティ・オブ・エンジェル』)、ついには死神まで恋する存在となって登場する (『ジョー・ブラックをよろしく』)。

このように設定の点においても登場人物の点においても、恋愛映画は多種多様である。この多種多様のなかにパターンを見出すためには、分析をより抽象的なレベルへと進める必要がある。まず登場人物の場合、個々にはなく、カップルの関係に注目すれば、そこでは二人のもつ属性は顕著な対比構造を示すことが観察される。もっとも基本的なものは、富／貧、上流／非上流という対立に基づく対比であろう。『プリティ・ウーマン』では、男は大物経営者であり、女はハリウッドの通りで客を拾う娼婦である。『ユー・ガット・メール』では、女は小書店主であり、男はその店を脅かす大手書店チェーン経営者の御曹子である。『或る夜の出来事』のカップルの一方は、家出中とはいえ富豪の娘であり、もう一方は失業中元新聞記者である。『タイタニック』では、女は大金持ちと婚約中の名家の令嬢であり、男性は文無しのポヘミアン画家である。『麗しのサブリナ』で富豪一家の二人の兄弟に愛されるのは、そこのお抱え運転手の娘である。『ある愛の詩』のカップルは、富豪の名家の息子とピザ職人の娘である。この映画の場合、一方は社会的な力をもつWASP（プロテスタントのアンソロサクソン系白人）、他方は白人のなかでは社会的に低く見られるイタリア系という人種間の対比が加わる。異人種間の恋愛は、『コリーナ、コリーナ』における小さな娘を抱えた男やもめの中流白人とその娘のベビーシッターである黒人女性の結びつきにも見られる。（ただし白人／黒人間の恋愛の場合、『ジャングル・フィーバー』のようにむしろ社会派ドラマとなる可能性が高い。）カップルの対比構造はまた、『恋愛小説家』のように性格のレベルで見い出されることもある。ここでは一方は嫌われ者の変人、もう一方は病気の子どもをもつ健気で人のよい独身女性である。また『マディソン郡の橋』のカップルは、アイオワの農場の主婦と世界を駆けまわる写真家で、この対比は定住／放浪の対立に基づいている。『シティ・オブ・エンジェル』や『ジョー・ブラックをよろしく』のように、天使ないしは死神が登場する場合、人間／超越的存在という対立がカップルのあいだに見られることは言うまでもない。

このようなカップルの属性の対立は、これによって二人のあいだに障害が生じ、それを乗り越えることで二人の愛をより輝かしいものにさせるためであることは明らかだが、後に見るように、それは物語の展開上要請されるものでもある。この物語の展開において、カップルの対比は、ロマ・コメ系とロマ・トラ系では重みが違うことに注意しなければならない。前者ではカップル間の対比の根底にある対立こそが、物語を進める原動力となるのに対して、後者では比較的あっさりとしたカップル間の対立は乗り越えられてしまう。しかしロマ・トラ系の恋人たちは、自分たちの恋愛そのものによって社会といういわば外圧に直面することになる。このプロット上の違いが、ロマ・コメ系、ロマ・トラ系それぞれの設定となる、カップルを取り巻く社会の性格の差異に結びつくことになる。

トーマス・シャッツは、西部劇やギャング映画のようなジャンルで描かれる社会を「争われる設定」、ミュージカル、家族メロドラマ、スクリーンボール・コメディなどのジャンル映画の背景をなす社会を「安定した設定」と呼んでいる¹²⁾。ロマ・コメ系恋愛映画の設定は、もちろんこの後者に当てはまる。ロマ・コメ系カップルの関係の基本をなす富／貧、上流／非上流の対立は、二人のあいだの愛の成就を妨害する障害としての機能に焦点が合わされる。それら対立のはらむ問題は、カップルの個人的な愛の次元に投影され、社会構造に固有なものとして問われることはない。問題は社会というよりもカップルに内在化される。このようなロマ・コメ系映画に見られる設定を、われわれはシャッツの用語をすこし変更して「安定した社会」と呼ぼう。ここでは、恋人たちに内在する対立は二人の融合とともに解消し、カップルは「安定

した社会」に調和した存在となる。

ロマ・トラ系の設定はこれとはだいぶ異なる。対立はカップルの内部にとどまらず、愛の成就にともない外部とのそれに移行する。ロマ・コメ系の設定が「安定した社会」とすれば、ロマ・トラ系の場合は「問題をはらむ社会」と名づけることができるだろう。『タイタニック』ではボヘミアン青年と名家の令嬢が恋におちるが、彼女を取り巻く社会、すなわち彼女の母親と富豪の婚約者およびその部下がこれを押しつぶしにかかる。『マディソン郡の橋』では農場の主婦が近所に撮影に訪れた写真家と愛し合うが、一緒に暮らそうという彼の誘いに応じることはできない。その土地の因習的・抑圧的環境に家族を残していくことができないからだ。さらに『哀愁』では、職業軍人とバレリーナがカップルとなるが、戦争と戦時下の過酷な生活が二人の愛を引き裂こうとする外圧として働く。このように「問題をはらむ社会」を設定とするロマ・トラ系恋愛映画は、愛と対立するような社会環境の考察という側面をもつ。ここでは、ロマ・コメ系とは反対に、問題はカップルというよりも社会へ外在化される。

これまでの分析でもうかがえるように、登場人物と設定のパターンはプロットの構造と深く結びついている。次にわれわれは、恋愛映画におけるこのプロット構造のパターンを集中的に検討していこう。

4. ロマ・コメ系プロット

ツヴェタン・トドロフは、物語一般の基本構造を次のように定式化している。「理想的な物語は、安定した状況からはじまり、それが何らかの力によって掻き乱される。その結果、不均衡な状況が生じるが、今度は反対の方向に向かう力の作用によって、均衡は回復される。この新たな均衡は、最初の均衡に似ているが、両者は決して同一ではない。」¹³⁾ このモデルは、西部劇から家族メロドラマまで幅広くカバーできる高度な普遍性を有し、恋愛映画にもおおよそ当てはまる。ここでトドロフの言う「不均衡な状況」とは、登場人物たちが何らかの葛藤状態に入る物語の中核部分を指し、「新たな均衡」とはその葛藤が何らかのかたちで解決され、結末に至った状態にほかならない。恋愛映画のプロットを考察するにあたって、われわれはこの葛藤がどのように構成され、解決されるかに注目することにしよう。（ここでもかなり抽象的なレベルの問題が分析対象となり、したがってプロットの具体的肉付けとなる、例えばロマ・コメ系恋人たちの喜劇的会話の妙のようなものは、重要ではあるが扱わない。）登場人物や設定においてと同様プロットにおいても、ロマ・コメ系とロマ・トラ系は異なる様相を呈するため、この二つを分け、より単純な前者から分析を始めることにする。

ロマ・コメ系映画においては、すでに見たように、カップルの属性の対立関係がストーリーの基本にあり、したがってこれが物語展開上の葛藤を形づくる。例えば『プリティ・ウーマン』の場合、主人公二人はそれぞれ異なる価値システムを体現している。男は企業買収を専門とする大物経営者であり、弱肉強食的な資本主義的論理を代表する。一方、女は売春婦で社会的に虐げられる境遇にあるが、この属性に加えて（その美しさもさることながら）優しさ、明るさ、無邪気といった人間的特性によって価値づけられている。このような人間性を与えられている彼女が代表する価値観を、ここでは「人間主義価値システム」と呼ぼう。男がひょんなことから拾ったこの売春婦を、ビジネス社交の同伴者として一週間雇うことから、二人がそれぞれ体現する資本主義価値システムと人間主義価値システムが葛藤状態に入る。男は女を貴婦人に仕

立て上げるが¹⁴⁾、一方、女の人間性によって自分も変化し、本来もっていた「良心」が表面化して自己の価値システムに疑いをもつようになる。彼はある船会社に敵対的買収をしかけていたが、それを止めて造船所建設の共同事業を申し出る。こうして弱肉強食的価値システムと人間主義価値システムの対立は、いわば個人的な善意の次元で解決される。娼婦という前歴にもかかわらず男は女を求め、上層と下層の対立は愛によって乗り越えられる。

これほどあからさまなシンデレラ・ストーリーではないが、『ユー・ガット・メール』も同様な物語構造をもっている。女主人公は、人間的ふれあいを大切に小さな児童書専門書店主で、ある男性とお互いに匿名でメール交換することを楽しみとしている。この男が大手書店チェーン経営者の息子で、積極的に事業拡大を押し進め、ヒロインの店のすぐそばに安売りの大書店を開こうとする。ヒロインは反対運動を起し、商売敵の二人はいがみ合う。『ユー・ガット・メール』における葛藤は、この弱肉強食的大資本／人間主義的小資本の対立に基礎を置いている。結局、開店した大書店に客を取られたヒロインは、自分の店をたたまざるをえなくなる。その過程でメール相手が彼女だと気づいた男は、彼女とのメールや会話を通じて自分の金儲け主義を後悔するようになる。ラスト・シーンでは、この男がメール相手だったことが彼女にも明らかとなり、二人は結ばれる。おそらく彼は今後、『プリティ・ウーマン』の男性主人公と同様、人間主義的大資本家とも言うべき「良心的な」経営者として生きていくことになるだろう。

ロマ・コメ系恋愛映画における物語的葛藤は、このような富と力の格差からくるものだけではない。『恋愛小説家』では、ヒロインは母親と病気の息子をかかえながらウェイトレスとして健気に生きる、社会的には下層の独身女性である。一方、男性はこのヒロインが働くレストランの常連客で、中流上に位置づけられる中年小説家である。しかしこの映画では、そのような社会格差よりもむしろ、極端な強迫神経症で、しかも根は親切なのに強烈な毒舌を吐いて誰をも傷つけずにはいられない男の性格に焦点が合わされている。女主人公が人のよい正常な性格の持ち主であるとすれば、男性主人公は正常から逸脱した異常なほどの変人ぶりによって特徴づけられ、この性格の次元における正常／逸脱の対立から葛藤が生じる。薬によって自分の性格を抑えることができるのに、それを嫌がっていた男は、彼女の存在によってよりよい人間になりたいと思う。そして薬を飲みはじめ、徐々に変わっていく。このような男をヒロインは受け入れ、二人は結ばれる。愛によって逸脱は正常に近づき、葛藤は解決される。

一般的にロマ・コメ系映画では、このようにカップルの何らかの属性の対立によって葛藤が生まれ、それが解決することと愛が勝利することとはほとんど同義となる。そして、この愛の勝利によって物語は閉じられる。カップルの対立は最終的な和解を前提としているため、全体のトーンは喜劇的となる。

5. ロマ・トラ系プロット

ロマ・トラ系映画では、ロマ・コメ系とは異なり、カップルが愛を確認するところでは終わらない。実際、それはストーリーの前半をなすにすぎず、このタイプの恋愛映画は、主人公たちの属性から生じる後半の「問題をはらむ社会」との葛藤によって特徴づけられる。したがって、ロマ・トラ系作品のプロットを検討するにあたっては、この葛藤とその解消に着目する必要がある。

ロマ・トラ系の代表作『タイタニック』は、アメリカに向かう豪華客船タイタニック号が舞台となる。この映画では、一等船室の上層階級と三等船室の下層階級が対比的に描かれ、一等船室の名家の令嬢は、上流社会を退屈で抑圧的と感じており、その上、母親の画策によって鉄鋼王の御曹子とたいして望まぬ婚約を交わしている身の上で、映画のなかのセリフを引用すれば「捕われた蝶」である。令嬢は身をはかなみ、投身自殺を図るが、三等船室の貧乏青年画家に助けられ、やがて二人は恋に落ちる。しかし、彼女を取り巻く社会はこれを許さない。令嬢と御曹子が結婚すれば、母親は財産と、御曹子は家柄と結びつくことができる。母親は娘を説得しようとし、御曹子は部下に命じて青年をダイヤモンド泥棒に仕立て上げる。かれらがヒロインに押しつける結婚を「金と家を媒介とする男女関係」と呼び、またヒロインと青年との結びつきを「恋愛を媒介とする男女関係」と名づけよう。『タイタニック』においてカップルが直面する社会との葛藤は、この二つの男女関係のあり方の対立が基となっている。

歴史的に見れば、「金と家を媒介とする男女関係」は前近代的なものと言えよう。エドワード・ショーターによれば、伝統西欧社会の婚姻は、生計、資産、家系維持が優先され、親族や共同体のネットワークによって決定されていた。ところが、産業革命が進行した十九世紀後半あたりから個人の人格による結びつきが尊重され、「相手選びの際に愛情が優先されるようになった」。そして「二十世紀になると、ほとんどの地域でロマンティック・ラブは、〈打算的〉な考えを打ち負かした」¹⁵⁾。1912年のタイタニック号の悲劇を背景とするこの映画において、たくさんの子どもを生んで育てようという夢を語り合う令嬢と貧乏画家のカップルは、まさにこの近代的なロマンチック・ラブの勝利を象徴していると言えるだろう。沈没事故のさい、令嬢は自分の命の危険をもかえりみず、母親と婚約者から逃れ、青年と行動をともにすることを選ぶ。金と家を媒介とする男女関係／恋愛を媒介とする男女関係の対立は、こうして前者が敗北することで解消する。結局青年は海に沈んでしまうが、二人の結びつきは永遠の愛として賞揚される。

しかしながら、現実においてロマンチック・ラブには様々な問題があり、その一つに結婚しているカップルの一方に新たなロマンチック・ラブが生まれたらどうするのかという問題がある。ロマ・トラ系恋愛映画『マディソン郡の橋』は、このような問題を扱っている。『タイタニック』の豪華客船とは異なり、アイオワの田舎というきわめて地味な背景のなかで、ヒロインは農場の主婦としての自分の生活が少女のとき夢見ていた未来とは違うという満ち足りない思いを抱いている。夫と二人の子どもたちが牛の品評会で家をあけている数日のあいだ、彼女は、家の前に車を止めて撮影場所の橋への道を訊ねてきたよそ者の写真家と親しくなり、そして愛し合う。写真家の彼女への思いは、「一生に一度の確かな愛」（映画のなかのセリフ）であって、ともに生活することを彼に強く求められるヒロインは、家を出るべきかとどまるべきか、愛を取るか家族を取るかという葛藤のなかに置かれる。この問題が単純でないのは、この不倫のカップルの愛が表にできると、彼女が生きている因習的社会的敵対をまねくことが大きな原因となっている。ある不倫した女性が町の軽食堂できわめて冷淡に扱われるシーンが、この社会の性格を象徴している。もしヒロインが家を出てしまうと、他の場所で生活するすべを持たない夫をはじめとする彼女の家族は、この環境のなかで息の根をとめられてしまうだろう。こうして、ロマ・トラ系カップルは、ここでも「問題をはらむ社会」に直面しなければならない。

『マディソン郡の橋』をそれが製作された1990年代アメリカの社会的コンテクストのなかに戻してみると、ヒロインが置かれる愛／家族の葛藤は、この国に内在する一つの緊張を凝縮し

ていることが理解される。アメリカでは60年代あたりから離婚率が急増し、80年代初頭には結婚したカップルの約半数が離婚に至っている。ロマンチック・ラブを強い規範とするアメリカでは、夫婦間に愛がなくなったり、別に愛する人を見つけたりしたら、比較的あっさり別れようとする態度が、おそらくこの離婚率の高さに関係している。ロマンチック・ラブを重視するこのような恋愛主義に対して、一方で離婚に伴う「家族の崩壊」に強い危機意識をもつ層が存在することも事実であり、それは例えば「強力な家族の絆こそ社会の礎である」¹⁶⁾ という1984年のレーガン大統領の言葉に表れている。永続的な結婚生活に支えられる家族を規範とするこのような立場を「家族主義」と呼ぼう。ヒロインの葛藤はこの恋愛主義／家族主義の対立を反映している。

『マディソン郡の橋』は、この問題に一つの解答を与えようとする。不倫はしたけれど彼のもとには走らず、ヒロインは家にとどまる。それゆえかえって愛の思い出を無傷のままとどめ、彼を思いつづける。写真家も同様で、遺言により火葬になった彼の遺灰は、彼女の地元の橋からまかれる。彼女も同じことをしてもらい、二人は死後、象徴的なかたちで一心同体となる。ヒロインはナレーションで次のように言う。「わたしは家族に一生をささげました、この身の残りは彼にささげたいのです。」ヒロインの選択は、いわば恋愛主義と家族主義の代理戦争が行われる場であって、彼女は心の次元においては愛を選びながら、しかし実際には一生家族につくす。恋愛主義と家族主義が巧妙に折衷される、このいささか偽善的ではあるがきわめて現実的な選択によって、この映画は物語的葛藤を解消し、結末を迎える。

以上のように、ロマ・トラ系恋愛映画では通常、カップルの恋愛関係が成立すると、周りの現実がこれに敵対的に働いて葛藤状態に入る。その根底にある対立にはある一定の解決が与えられるものの、それは現世での別れや恋人の死という代償をもってなされる。ただし、この悲劇的な別離によってこそカップルの愛の永遠性は保証され、こうして恋人たちは社会に勝利することができるのである。ところで、ロマ・トラ系にはこのような物語構造の次元ばかりでなく、映画の語りの様式の次元においても顕著な特徴がある。最後の章では、この注目すべきプロット展開上の形式を検討しよう。

6. ロマ・トラ系物語様式

伝統的な女性映画について、加藤幹郎は「しばしば未来という時制の絶対的欠如の地点から記述されていた」と指摘している。例えば『哀愁』や『忘れじの面影』において、「物語の冒頭では女は男の愚かしさゆえにすでに死んでおり、それゆえ男の回想というかたちで、女の愛の正当性が過去の歴史的眞実として保証されていた」¹⁷⁾。すでに述べたように、女性映画はロマ・トラ系恋愛映画と重なりあうことが大きく、それはこの回想という物語様式の点においても同様である。『哀愁』と同じく『ある愛の詩』でも、男が死んだヒロインとの愛の歴史を振り返るという形式を取っている。『タイタニック』の場合も、ダイヤ探しのため海底のタイタニック号を探索する男たちに、すでに百歳をこえたヒロインが当時の状況を物語るという形式である。『マディソン郡の橋』でも、天寿をまっとうしたヒロインが残した手記を、いまや中年となった息子と娘が読むというかたちを通して物語は過去にさかのぼる。

ロマ・コメ系になると事情は反対で、物語は現在進行形で展開する。ここでは観客の関心は、「何が起こるのか」という点に集中する。この関心のあり方は、トドロフの指摘するサスペン

ス小説の効果に似ている¹⁸⁾。実際このタイプの映画では、カップルの関係がきわめて不安定なことが多く、二人はどうなるのか、誤解はとけるのか、和解はできるのかという思いで観客はハラハラする。最終的に二人は結ばれることが分かっている、最後の瞬間まで安心できない構成となっている。それだけに、ラストの抱擁シーンでやっとサスペンスから解放されたわれわれは、幸福感に満たされる。『ベスト・フレンズ・ウェディング』は典型的にロマ・コメのスタイルで進行しながら、最終的にヒロインは失恋する。ここにこの映画の独自性と観客の戸惑いがある。) 一方、過去形で物語が展開するロマ・トラ系では、回想されるすべてはもちろんすでに起こってしまったことである。ここにはロマ・コメ系のようなサスペンスはなく、あるのは運命が不可避的に刻々と実現されていくという感覚であって、これがあればこそカップルの愛という歴史的真相が、独特の痛切さと哀傷感をもって観客に迫ってくるのである。

最後に、回想という語りの形式に関連して、『タイタニック』と『マディソン郡の橋』に共通して見られる物語の二重構造について指摘しておこう。回想形式は当然ながら、回想する現在と回想される過去という二つの時間軸を前提とする。『哀愁』や『ある愛の詩』では、現在は過去を回想するための起点としての機能を果たすにすぎないが、上記二作品の場合、ある程度の物語的ステイタスを与えられている。すでに述べたように、『タイタニック』における回想される過去は、いまや年老いたヒロイン自身によって海底のタイタニック号を探索する人たちに語られる。かれらは難破船に眠っているとされる財宝しか頭になくトレジャーハンターだったが、ヒロインの話によって事故に巻き込まれた船客たちの悲劇をはじめ理解し、責任者は自分たちの作業を放棄することを決意する。『マディソン郡の橋』では、それぞれ配偶者とのあいだに問題をかかえる中年の息子と娘は、母親の愛の物語を読むことによって内面的な変化を促され、自分の妻ないしは夫との関係を修正しようとするに至る。このように、これらの映画において回想される過去は、回想する現在に影響を与え、回想する現在は影響を受けることそれ自体を通して過去の物語に意義や価値を付加する。過去と現在を交錯させる回想的方法は、最近の『きみに読む物語』¹⁹⁾でもさらに精妙なかたちで用いられ、ロマ・トラ系恋愛映画において今後も発展されていく様式であるように思われる。

7. おわりに

本稿でわれわれは、愛の賞揚というテーマがジャンルの決定要素となる恋愛映画について検討した。このテーマを展開するため、ハリウッドは大きく言って二つのタイプの恋愛映画を発展させている。一つは、エンディングにおけるカップルの融合によって特徴づけられるロマ・コメ系であり、もう一つは、エンディングにおけるカップルの別離によって明瞭に識別されるロマ・トラ系である。それらは要約すれば、以下のようなパターン化のシステムによって形成されている。

(1)登場人物のレベル：主人公となるカップルはそれぞれ対立する属性をもつ。愛の成就を困難にする障害として、二人のこの属性対立は、ロマ・コメ系では比重が大きく、ロマ・トラ系ではさほどでない。

(2)設定のレベル：ロマ・コメ系では、カップルの属性対立に焦点が合わされ、社会が問われることはない。二人の関係は「安定した社会」のなかで展開する。ロマ・トラ系では、カップルの属性対立もさることながら、それがもたらすカップルと社会との葛藤に焦点が合わされる。

ロマ・トラ系恋人たちは、愛と対立する「問題をはらむ社会」のなかに生きているのである。

(3)プロットのレベル：ロマ・コメ系では、カップルの属性対立が超えられることで、エンディングの二人の融合がもたらされる。男女の対立は解決困難なものとして描かれ、そのぶん愛には大きな価値が付与される。解決困難とはいえ、恋人たちの葛藤は、最終的な和解のためにあり、それゆえ喜劇的なものとなる。ロマ・トラ系では、属性対立を超えることによって結ばれた二人の愛が、社会との葛藤を招いてしまう。カップルの別離は、その葛藤の結末として生じる。社会の重圧と対決する以上、恋人たちの運命は悲劇的にならざるをえないのである。しかし、その悲劇によってこそ二人の愛の真実が保証され、恋人のどちらかが回想する形式を通してその愛は永遠性を刻印される。

このようにハリウッド恋愛映画は、ロマ・コメ系とロマ・トラ系という二重化されたパターンをもち、一方はカップル内部の關係に、他方はカップルとその外部との關係に力点が置かれながら、愛の賞揚のドラマ化としてお互いに補完し合っている。

以上のパターン化のシステムが、ジャンルのいわば文法を形づくっており、個々の映画はその文法に則ってなされる発話のようなものと言えるだろう²⁰⁾。このパターンを具体的に肉付けする過程において、個々の映画にはもちろん、その映画なりの創意や独自性を発揮する余地が残されている。時には、例えば『ベスト・フレンズ・ウェディング』のようにロマ・コメ系のパターンによりながら、それから大きく逸脱することもある。このような個々の恋愛映画の特質の評価や位置づけを行うとき、本稿で明らかにされたジャンルの「文法」は、参照すべき基本的枠組の一つとして役立てることができるだろう。

註

- 1) 本稿における主要参照映画については、末尾のフィルモグラフィーを参照。
- 2) スティーヴ・ブランドフォード他、杉野健太郎他訳、『フィルム・スタディーズ事典』（フィルムアート社、2004）によれば、これらジャンルの定義は次の通り。ロマンチック・コメディ (romantic comedy)：「異性愛のカップルおよびその關係のなかで生じるユーモラスな誤解に焦点を当てるコメディの一形式」(p.402)；スクリューボール・コメディ (screwball comedy)：「ロマンティックなカップルの恋の刺激的な戯れを呼び物にし、1930年代にハリウッドで普及したコメディ (喜劇) 映画ジャンル」(p.177)；女性映画 (woman's film)：「恋愛、家庭、そして女性にとって重要と考えられていた社会や家庭の問題を描くハリウッド製作の映画」(p.169)；メロドラマ (melodrama)：「あらゆるポピュラーな形式 (映画、テレビ、文学、演劇) で製作された情緒と感傷の点でわざとらしい、あるいは過剰に見える物語を指す」(p.371)。
- 3) アメリカ映画全般のジャンルについては、上記『フィルム・スタディーズ事典』の他に、Patrick Phillips, "Genre, star and auteur", in Jill Nelmes (ed.) *An Introduction to Film Studies*, 2nd ed. (London: Routledge, 1999), pp. 161-208, Thomas Schatz, "Film Genre and the Genre Film (from *Hollywood Genres*)", in Leo Braudry and Marshall Cohen (ed.) *Film Theory and Criticism*, 6th ed. (London: Oxford University Press, 2004), pp.691-702を参照。
- 4) 加藤幹郎、『映画ジャンル論』（平凡社、1996）、p.10。
- 5) ジョン・G・カウエルティ、鈴木幸夫訳、『冒険小説・ミステリー・ロマンス』（研究社、1984）、pp.53-54。
- 6) 同書、p.54。
- 7) Schatz, p.691, Graeme Turner, *Film as Social Practice*, 3rd ed. (London: Routledge, 1999), p.97。
- 8) ブランドフォード他、p.57。
- 9) 西部劇が端的に示すように、ジャンルのパターンは歴史的に変化し、その過程でヴァリエーションを生み出して二つあるいはそれ以上に分化ないしは多重化することも多い。これについては、Turner, pp.101-106を参照。恋愛映画のパターンも二重化されている。

- 10) Schatz, p.691, p.695. 引用は筆者訳。
- 11) W・D・ゲーリングの説に基づいて、加藤はスクリーンボール・コメディの登場人物を上流階級や有産階級に、また設定をその階級の環境に結びつけている。加藤、前掲書第六章「スクリーンボール・コメディ」を参照。
- 12) Schatz, p.697.
- 13) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris : Seuil), p.121. 引用は筆者訳。
- 14) この点での映画は『マイ・フェア・レディ』と比較され、フェミニズム的観点から批判されることもある。井上輝子他編『ビデオで女性学』（有斐閣、1999）第二章「愛する女・愛される女」（西山千恵子担当）を参照。
- 15) エドワード・ショーター、田中俊宏他訳、『近代家族の形成』（昭和堂、1987）、p.169。
- 16) ステファニー・クーンツ、岡村ひとみ訳、『家族という神話』（筑摩、1998）、p.146に引用。
- 17) 加藤、p.182。
- 18) Todorov, p.60.
- 19) ただし、この映画自体は、ロマ・トラ系の枠を超えている。
- 20) ジャンルと文法のアナロジーの詳細については、Schatz, pp.692-694を参照。

フィルモグラフィ（主要参照映画のみ）

- 『哀愁』（*Wartlerloo Bridge*, 1940）、監督：マーヴィン・ルロイ、出演：ヴィヴィアン・リー、ロバート・テラー
- 『ある愛の詩』（*Love Story*, 1970）、監督：アーサー・ヒラー、出演：ライアン・オニール、アリ・マックロー
- 『タイタニック』（*Titanic*, 1997）、監督：ジェームズ・キャメロン、出演：レオナルド・ディカプリオ、ケイト・ウィンスレット
- 『プリティ・ウーマン』（*Pretty Woman*, 1990）、監督：ゲリー・マーシャル、出演：ジュリア・ロバーツ、リチャード・ギア
- 『ベスト・フレンズ・ウェディング』（*My Best Friend's Wedding*, 1997）、監督：P・J・ホーガン、出演：ジュリア・ロバーツ、ダーモット・マルロニー
- 『マディソン郡の橋』（*The Bridges of Madison County*, 1995）監督：クリント・イーストウッド、出演：メリル・ストリープ、クリント・イーストウッド
- 『ユー・ガット・メール』（*You've Got M@il*, 1998）、監督：ノーラ・エフロン、出演：トム・ハンクス、メグ・ライアン
- 『恋愛小説家』（*As Good as It Gets*, 1997）、監督：ジェームズ・L・ブルックス、出演：ジャック・ニコルソン、ヘレン・ハント

