

ニューメディア／芸術を騙る？

—— 2つの『マーティ』（1953/1955）をめぐって¹ ——

飯 岡 詩 朗

テレビドラマ／映画『マーティ』（*Marty*, 1953/1955）の第一の「作家」とされる脚本家パディ・チェイエフスキー（Paddy Chayefsky）のテレビ＝ニューメディア論は、テレビが映画や演劇に比して「より小さい／劣ったメディア（lesser medium）」であるという（当時としてはありふれた）認識に立脚している²。それは、彼が自身のテレビ＝ニューメディア論を「テレビは「拡張した一幕物（extended one-act play）」とか「小演劇（a small play）」とか「四分の三映画（three-quarter movie）」とか言われている」と、テレビに対する「蔑称」の紹介から始めていることから明らかである（*Television Plays* 134）³。チェイエフスキーは、まずテレビが先行するメディアに比して「より小さい／劣ったメディア」であることをひとまず受け入れながら、そうであることによってかえって、当時の主流のハリウッド映画や演劇、つまりは古いメディアにはできないことが（あるいは、しないでいることが）テレビにはできる、と切り返すのだ。要するに、チェイエフスキーにとって、テレビという「ニューメディア」とは、「古いメディアにできないこと（がしないこと）ができるメディア」という程度の意味だとひとまずはとらえることができる。では、「テレビにできること」、「テレビが得意とすること」はいったい何だというのだろうか？ そして、テレビに、演劇にも映画にもない「可能性」を見出していた（はずの）チェイエフスキーにとって、テレビドラマ『マーティ』の映画化はどのような意味を持つのだろうか。

本稿では、まず、チェイエフスキーによるテレビ論の要点を確認した上で、テレビの特性（specificity）をめぐる彼の議論がどのようなコンテキストから生まれたのかを明らかにする。つづいて、『マーティ』に代表されるいわゆる「黄金時代」のテレビドラマと同時代の「新しい」ハリウッド映画との関係を概観する。その上で、「新しい」メディアとしてのテレビドラマ『マーティ』と「新しい」映画＝「アートフィルム」としての映画『マーティ』の同一の場面の演出を3つ比較し、その創造性の在り処をあきらかにする。

1. チェイエフスキーのテレビドラマ論

映画『マーティ』のニューヨークでの単館公開とほぼ同時期に出版された自身のテレビドラマ脚本集（*Television Plays*）のなかで、チェイエフスキーは、雄弁にテレビドラマ脚本家としての「職人的な技巧（craft）」を語っている。生放送のテレビドラマの製作におけるさまざまな制約を解説した上で、テレビドラマ脚本における「べからず（don'ts）」をあげながら、テレビドラマの目指すものをチェイエフスキーは次のようにのべる。

テレビドラマは横幅を拡げる（expand in breadth）ことはできないので、奥行きを拡

げ (expand in depth) なければならない。昨年あたりに、テレビの作家は親密な (intimate) ドラマを書くことができることを学んだ。ここで言う「親密な」ドラマとは、人生のささいな時間 (small moments of life) を詳細に研究したドラマのことである。『マーティ』はテレビドラマのこうした進歩段階の良い一例である。いまや、テレビドラマの合言葉は深さ (depth) であり、人間関係のより深い真実を求めて、人生の表層の下へと掘り下げること (the digging under the surface of life) である。これはテレビ以外の他の演劇的メディア (dramatic medium) がこれまでに取り扱ったことのない、あるいは適切に取り扱うことができなかつた領域である。(Television Plays 138)⁴

ここでのチェイエフスキーの言葉は、当時のアメリカにおける映画産業をめぐる状況を踏まえ「文字通り」にも読むことを必要とするのだが、彼自身がこうしたテレビドラマ論を紡ぎ出す上で参照したであろう、当時のテレビ批評家の言葉をまずは確認しておこう。そのテレビ批評家とは、ニューヨークヘラルド・トリビューン紙に、もっとも多い時期には週に3、4回ほどのペースでテレビ時評を連載していたジョン・クロスビー (John Crosby) である。チェイエフスキーが実際に切り抜いていた⁵、1953年10月16日の時評のなかでクロスビーが直接言及しているのはチェイエフスキーの別のテレビドラマ『独身送別会』(The Bachelor Party, 1953) についてなのだが、そこで示される彼のテレビドラマ論がチェイエフスキーのテレビドラマ論に強い影響を与えたであろうことは、一読してあきらかだろう。

このシンプルな物語は、テレビにはテレビ用のオリジナルのストーリーが必要であり、他のメディアからのアダプテーションではけっして上手くない、という [NBCのテレビドラマ・シリーズのプロデューサーであるフレッド・] コーの理論を支持する。そのストーリーは演劇や映画の物語としてはあまり取るに足らな過ぎる。どちらかといえば、それは短篇小説に類似していた——しかし、その類似性すら限定的なものである。それは、端的には、テレビ用の物語であり、親密で、扱える範囲は限定されるが (limited in scope)、不思議なほど効果的である。(Crosby, "Lament for Writers")⁶

「親密さ (intimacy)」はこの当時のテレビをめぐる言説ではありふれたものである。家庭という「親密な」空間で視聴されるテレビには「親密な」題材がふさわしい、というように。また、“limited in scope” という表現は、「範囲が限定される」という意味で一般的に用いられる表現ではあるが、この時評が書かれた当時のコンテキストの中でこの表現は読み直されなければならない。この時評が書かれた1953年10月とは、20世紀フォックスによる相対的に廉価なワイドスクリーン方式であるシネマスコープによる第一作『聖衣』(The Robe) が公開された直後だからである。つまり、この時評以前にもテレビのスクリーンの小ささとの関係でテレビが扱うべき題材などを論じていたクロスビーが用いた“limited in scope” という表現は、シネマスコープと対比すれば圧倒的に小さいテレビのスクリーンについて言っていると読み取られなければならないのである。

先に引用した、チェイエフスキーのテレビドラマ論に戻ろう。チェイエフスキーは、「テ

レビドラマは横幅を拡げることはできないので、奥行きを拡げなければならない」と述べている。ここで彼が「横幅を拡げる」というときに、彼が、当時一般化してきたワイドスクリーン方式を意識していたのは言うまでもないだろう。1955年にアメリカの8つの主要な映画会社が公開した映画は215本だが、そのうち97本がシネマスコープに代表されるワイドスクリーン方式の映画であった⁷。チェイエフスキーが「奥行きを拡げなければいけない」、「テレビドラマの合言葉は深さ」だと言うとき、彼が対抗しようとしているのは、スペクタクルを得意とするワイドスクリーン方式のハリウッド映画であり、彼の論を支えているのは表層的な豪華絢爛さを謳うハリウッド映画があつかおうとしなかった「人生のささいな時間」を「詳細に研究し」「人間関係のより深い真実を求めて、人生の表層の下へ」と、深層へと「掘り下げる」ことがテレビドラマにはできる、という自負である。(もっとも、このように主張するチェイエフスキーのテレビドラマ脚本集が出版された1955年という年を考慮にいれれば、彼のハリウッド映画のイメージがいささかステレオタイプにすぎるとも思えないではないが、それはまた別の機会に論じることとする。)

2. 「小さい映画」の「新しさ」

こうしたチェイエフスキーによる自身に関わる作品の位置づけは、かならずしも独りよがりなものとは言えない。テレビドラマ『マーティ』の成功を受け独立系製作会社であるヘクト・ランカスター・プロダクションによって映画化され、思いもよらずカンヌ国際映画祭でパルムドールまで受賞した映画『マーティ』について、映画祭の特派員としてはその「ネオリアリズム」に影響を受けたスタイルに言及するのみでかならずしも高く評価しているわけではなかったフランスの映画批評家アンドレ・バザン (André Bazin) は、雑誌の時評で、当時の映画産業内における「ニューメディア」であるシネマスコープの登場との関係で、映画『マーティ』の名前をあげている。

矛盾した話に聞こえるかもしれないが、『マーティ』のような映画は、もしシネマスコープが存在しなければ、製作されることはけっしてなかつただろう。私たちにわかっているのは、ワイドスクリーンがハリウッドによってお披露目され、テレビを打ち負かし、映画的スペクタクルへの興味を再生しようとしているということだ。しかし、同時に、テレビは、白黒で見た目の品質は初期段階のイメージを受け入れるよう、大衆を訓練した。その結果、シネマスコープの勝利は、少なくとも美学的には、不確かなものとなった。というのも、以前であれば安っぽいとされたシンプルなミザンセンがふたたび映画において可能になったからだ。題材が適していて、大衆が受け入れるかぎりにおいては。(308-309)

ここでバザンは、ハリウッドのワイドスクリーン方式の「大きな映画」と『マーティ』のような「小さい映画」のサイズの違いに加え、大衆的なメディアとなったテレビの画面が基本的に白黒であることにふれながら、テレビ視聴によって訓練されることで、アスペクトがスタンダードで（すなわち、横幅はワイドスクリーン方式のおよそ半分以下の「小さい」スク

リーンで）白黒の映画を受け入れやすくなった、と述べている。アメリカでは1950年に全体の15%ほどだったカラー映画が、ようやく約50%に達したのは1955年であるから（Lev 108）⁸、当時の観客はかならずしもカラー映画に浸りきっていたとは言いがたいのだが、トップ・スターが出演せず白黒で撮影される「安っぽい」B映画（B picture/movie）とは異なるある種の白黒映画が当時注目を集めるようになったのは確かなようだ。

整理しよう。物理的なサイズは極端に異なるものの、ワイドスクリーン方式の映画と比べれば「小さいスクリーン」を用い、それにふさわしい「小さな人間」の「小さな問題」を扱い、「白黒」で撮られている、というのが、いわゆる「黄金期」のテレビドラマと、そこから派生した、またそれと共にワイドスクリーン方式の映画への反動として製作された（ようにも見える）「小さい映画」の共通点だといえる⁹。

乱暴に言い換えるなら、「黄金期」のドラマに「似ている」ことが、当時としては（相対的に）「新しい」映画の条件だったと言える。それらの「新しい」映画は、当時のコンテキストでは「アートフィルム（art film）」とも称された¹⁰。映画『マーティ』が、映画の「芸術性」を競う国際映画祭において最高賞を受賞し、その後アメリカ国内では、通常は海外の「アートフィルム」が上映されるニューヨークの単館のアートハウスから上映をスタートしたこともあらためて思い起こしておこう¹¹。

こうした当時の『マーティ』に代表される「小さい映画」をめぐるコンテキストを理解した上で、『メディア理解』（*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964）におけるマーシャル・マクルーハン（Marshall McLuhan）による映画『マーティ』の評価を読むと、かならずしもそれが1950年代の映画とテレビの間メディアの状況をまったく無視して書かれているわけではないことがわかる。マクルーハンはこう言っている。

もしハリウッドが『マーティ』の成功理由を理解していたなら、テレビは映画に革命をもたらすことになったかもしれない。『マーティ』は、視覚的写実性という点において、情報量の少ない、あるいは精細度が低い形態でスクリーンに登場したテレビドラマ（a TV show that got onto the screen）ということができる。それは成功物語ではなかったし、スターもいなかった。それというのも、低密度のテレビ映像は、高密度のスター映像とは両立しがたいからだ。『マーティ』は、実際、初期のサイレント映画か古いロシア映画のように見えたが、実は、映画産業がテレビの挑戦に応えるのに必要なあらゆる手がかりを含んでいたのである。

この種のさりげない、クールなりアリズム（casual, cool realism）のおかげで、新しいイギリスの映画はやすやすと繁栄を迎えることになった。（293）¹²

「ホット」と「クール」の分類の可否やテレビによる「革命」の話はさておき、「台所の流し台（kitchen sink）のリアリズム」とも呼ばれた1950年代末から1960年代初頭のイギリス映画と『マーティ』を結びつけるマクルーハンの議論は、決して不適切とは言えないだろう¹³。また、観客の関与や介入を必要とする「クール」な映画という『マーティ』の位置づけは、1955年当時の「アートフィルム」としての『マーティ』の位置づけと大きく異なるものではないことも明らかだろう。

3 a. 2つの『マーティ』のミザンセン——「深さ」から「深さ」へ

このように、ハリウッドの転換期に登場したテレビドラマ／映画『マーティ』は、テレビドラマで大好評を博し、映画でのカンヌ映画祭最高賞とアカデミー賞主要部門を独占するという快挙も関係してか、チェイエフスキーをはじめとする製作者だけでなく、批評家の間でも「新しい」メディアをめぐる議論、「アートフィルム」という「新しい」映画をめぐる議論を巻き起こした作品だといえる。ではそもそも、テレビドラマ／映画『マーティ』の具体的なテキストはどのようなものであったのだろうか¹⁴。実際にいくつかの場面を比較してみよう¹⁵。

テレビドラマ／映画『マーティ』は、30代半ばを迎えた主人公マーティが、母親からも近隣の住人からも、いつ結婚するのか？とせつつかれる毎日のなかで、ダンスホールで偶然出会った30歳近くになっても結婚できないクララと、母親や親友のアンジーからの反対にもかかわらず、(結婚に向けて)愛を育んでいこうと決意するまでの物語だが、まずは、ダンスホールでのマーティとクララの出会いの場面を見ていこう。映画『マーティ』において[図1]、あからさまにディープ・スペースのミザンセンをもちいた80秒超(カメラが静止してからは60秒弱)のこのショットでは、画面の右手前に後ろ姿で位置するマーティ越しに、1人で座るテーブル脇に2人の男が立ち、ダブル・デートで一緒に来た男からデートのキャンセルを告げられるとともに代理の男をあてがわれようとする画面中央奥のクララの姿がとらえられる。テーブルの間を通り過ぎる別の客には目をむけるテーブルに腰かけた客たちは、棒立ちでクララたちの様子を見つめるマーティにも、(少なくとも画面を見ている私たちにとってはほかの客からあきらかに際立つ)2人の男に囲まれたクララにも目を向けることがない。男たちからのあつかいに傷つきその場を離れるクララが向かうバルコニーが画面左奥にあらかじめ見えてはいるが、はじめてこの画面を見る者がそのことに気づくのはクララがカメラに背を向け、そちらに向かって駆け出してからだろう。

物語上重要な転換点となる重要な場面であるが、「本当らしさ (verisimilitude)」を再現しようとしている (representational) のか、明確な意図をもって表現しようとしている (expressive) のかはっきりしない、このような弛緩したミザンセンを目にして、私たちは、



図1

たとえば、蓮實重彦が彼の1950年代ハリウッド論のなかでそうしたように、ロバート・アルドリッチ「とは比較にならないほど才能を欠いたデルバート・マン」(78) ならではのミザンセンとでもこき下ろせばそれで充分だろうか。即断する前に、この場面をテレビドラマの同じ場面と比べてみよう [図2]。



図2

基本的に浅い空間＝シャロー・スペース (shallow space) のミザンセンが特徴的なこのテレビドラマ『マーティ』のなかで、とりわけディープ・スペースを強調したこのミザンセンはあきらかに映画の同一の場面のミザンセンよりも注目に値するだろう。150秒弱（カメラが図2の構図で静止してからは60秒弱）のやはり長回しで撮影されたこのショットは、映画と比較すればもちろんだが、テレビドラマ全体から見ても、持続時間の長さに加え、カメラの動きやミザンセンから見ても突出している。ダンスホールを物憂げに見回すマーティの姿を画面のほぼ中央でとらえたカメラは、背後から現れた男をマーティの左側におさめてツーショットで2人をとらえるためにわずかに左へ移動する。カメラはいったん静止し、45秒ほど固定ショットがつづき、その間に、男からマーティは、5ドル渡すのでダブル・デートで一緒に来た女（クララ）と代わりにデートしてやってもらえないか、と依頼される。マーティが断ると、男は右方向へと去っていくのだが、カメラは再び動き出し、マーティを置き去りに右方向へと男を追っていく。カメラは円柱に寄りかかる男の姿をダンスするカップル越しに中央でとらえるとふたたび静止する。カメラはわずか数秒の間、男が同じ話を別の男に持ちかけている様子をとらえるが、カメラは左方向へとパンして、気づかれないようにその様子をうかがうマーティを画面左端におさめ、男たちが右方向へと移動するのに合わせて、マーティとともに右方向へと移動する。こうしてようやく、映画のミザンセンと部分的には類似した構図（画面手前に後ろ姿のマーティ、画面奥に男2人に挟まれたクララ）となりカメラは静止する。しかし、クララと男たちの話はすぐに決裂し、10秒もたたないうちに、男2人はクララのもとを離れ、画面手前へと移動する。それに合わせマーティとともにカメラは後退する。男たちがフレームアウトし姿を消すと、ふたたびカメラはマーティを置き去りにクララの方へと寄っていく。そして、席を立ち上がるクララに合わせてカメラは後退し、左方向へと移動するクララに合わせてパンすることで、バルコニーへとつながるドアが画面に現れるが、なおカメラは左へパンし、ドアを開け外へ出るクララの後ろ姿をとらえながら、それを見まもるマーティを画面左端におさめて静止し、クララの後を追う彼の後

ろ姿をとらえる。

こうしたカメラの動きの記述からもあきらかなように、ここでのカメラ＝撮影技法は、きわめて私たちの注意を引くものである。くわえて、ミザンセンも、ダンス・ホールの喧騒とははっきり仕切られた空間として、クララの座るテーブル席が用意され、彼女と男2人のまわりには誰もまわりにいないことが、空間を仕切る濃色のカーテンを背景にすることで強調されている。この場面での撮影技法やミザンセンが、「本当らしさ」を実現しようとしているものではないのは疑いない¹⁶。

このように、物語上同じ場面を同じくディープ・スペースのミザンセンを用いて演出していても、テレビドラマと映画とでは、その表現スタイルは大きく異なることがわかる。次にシャロー・スペースのミザンセンを用いた場面を比較してみよう。

3b. 2つの『マーティ』のミザンセン——「浅さ」から「浅さ」へ

映画『マーティ』の共同プロデューサーも努めたチェイエフスキーの強い意向により、テレビドラマと映画の両方で監督のデルバート・マン (Delbert Mann) は、テレビドラマ／映画『マーティ』の演出について、次のようにのべている。

いくつかの場面で、私は [テレビドラマで] もともと用いたのと同じカメラ技術とスタイルを採用した。たとえば、クララとマーティがダンスをしながら [脚本では] 2ページ半に渡る会話をする穏やかに浮遊するようなセットアップがそうだ。

もう一つは完全に静的なツーショットを用いたエピソードで、動きもインターカットもまったくない、バーで [マーティとアンジーが] 「今夜はどうしたい? (So whadda ya feel like doin' tonight?)」というやりとりをする場面だ。[この場面では] マーティとアンジーが椅子に腰かけ、等しく動かずにいる間、カメラは単なる受動的な傍観者 (passive spectator) である。私が作り出したのは完全な静止である。カメラは [演出上] 何の手助けも行わないので、後から場面に手を加えることは監督も編集者もできない。すべては俳優たちにかかっている、幸運なことに彼らは素晴らしい俳優だった。(Looking Back 68-69)

ここでは、2つの場面が、マンの回想によれば、ほぼ同じ表現スタイルで演出されたことが述べられているが、まずは1つ目のダンス・ホールでのマーティとクララのダンスをとらえた場面のシークエンス・ショットを見てみよう。

テレビのシークエンス・ショット [図3、4] においても、映画のシークエンス・ショット [図5、6] においても、共通しているのは、ダンスをするマーティとクララの前を、ダンスをするほかの複数のカップルが複数回横切り、私たちの視界を遮ることである。こうした演出は、チェイエフスキーの脚本のト書きをほぼ忠実になぞっている。テレビドラマの脚本のト書きは以下のとおりだ。



図 3



図 4



図 5

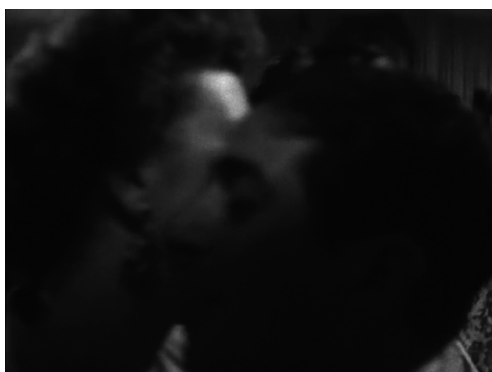


図 6

親密なクローズアップでマーティと女の子が頬を寄せ合いダンスをする。時折、ほかのカップルの頭部がカメラの視野を横切り、一時的に私たちはマーティと女の子を見失う。彼らがフロアでスローダンスをする間、カメラは彼らと共にある。優しい場面。
(*Television Plays* 165)

映画の脚本では、(実際の映画では実現されていない)「頬を寄せ合いダンスする」という記述があるのみで、ほかのカップルが私たちの視界を遮り、私たちがマーティとクララを見失うという記述はないが、マンが言うとおおり、「もともと用いたのと同じカメラ技術とスタイルを採用」した演出の場面であることはあきらかだ。

テレビドラマ『マーティ』におけるマンの演出を(再)評価する論文で、ジョナサン・J・カヴァレロ (Jonathan J. Cavallero) は、このダンス・シーンの演出を、チェイエフスキーとマンの共同作業の賜物とみなし、マーティとクララの前を横切るほかのカップル=役名の与えられていないエキストラの存在が、私たちから特権的な視点を奪い、その場に彼らと共に居合わせているかのような感覚を与え、場面のリアリズムを高めている、と称賛する(55-56)。静止していながら結果的にカメラの存在を強く意識させるこのような演出が果たして「リアリズムを高めている」と言えるのかははなはだ疑問ではあるし、「本らしさ」

よりも作り手の意図をむしろ強く感じさせるショットではあるが、一方で、そうであることによって、このショットが注目に値するショットとなっていることも間違いない。

3c. 2つの『マーティ』のミザンセン——「浅さ」から「深さ」へ

もうひとつ、テレビドラマと映画で同様のスタイルで演出した場面とマンが言う、バーでマーティとアンジーが「今夜はどうしたい？」というやりとりをする場面を見ておこう。「完全な静止」を作り出したというマンの言葉にふさわしいのはあきらかにテレビドラマの演出である [図7]。この、うつむき加減で正面をカメラに向け、2人がほぼ静止した状態で、声の抑揚もなく会話をするテレビドラマ『マーティ』の演出と比較すると、映画『マーティ』の演出から「完全な静止」を感じ取るのは難しいだろう。



図7



図8

両者の撮影技法や演出が「同じ」だと言うのなら、マンは、蓮實が端的に切り捨てるように確かに「才能を欠いた」監督と言えるかもしれないのだが、あくまで回想録のなかでの言葉であり、両者をあらためて見比べての言葉ではないであろうから、私たちはそうした即断をせずに、両者の演出をくわしく比較してみよう。

テレビドラマと映画、いずれも2分半を超える長回しで撮影されたこの場面＝ショットは、台詞には大きな変更はないが、「完全に静的なツーショット」というマンの表現により適合するのは上述のようにテレビドラマの方である。テレビドラマも映画もマーティとアンジーがバーの席に腰をかけたまま場面が展開するのは同じだが、後者ではけっして大きな動きではないものの、間断なくマーティもアンジーも身体を動かし続けているからだ。

テレビドラマでのこの場面＝ショット [図7] の演出をよりくわしく見ていこう。太ったマーティと痩せたアンジーの2人をタイトなフレーミングで真正面からとらえたツーショットが170秒ほど続く場面＝ショットで、2人の背後には人影はなく広告看板やポスターがはられたバーの壁が見えるのみである。

約35秒間アンジーは右腕で頬杖をついたまま、テーブルに置かれた新聞に目を落とした状態で台詞を続ける。しかし、テレビドラマでのこの場面＝ショットから受ける静止＝不動の印象は、2人の（特にアンジーの）身体的動作の少なさだけによるものではない。むしろ、彼らの背後、つまり画面の奥行きがこの場面の間、まったく変化していないため、静止＝不

動の印象が強められているのだ。

一方、映画でのこの場面＝ショットの演出はどうだろうか [図8]。一見して気づくのはマーティとアンジーの座る位置が逆になっていることだが、より重要なのは、もちろん、カメラ位置と背景のセットの大きな変更である。テレビドラマでは正面の位置から席に腰をかけた2人を捉えていたカメラは左に移動し、マーティの右肩の方から斜めの構図で2人をとらえており、アンジーの左肩が面しているバーの壁面が画面奥まで延びているのが見える。まず、アンジーのすぐ後ろの壁には鏡があり、そこには、壁に対面する位置にあるバーのカウンターで酒を飲む他の客の姿が映し出される。この鏡を用いた奥行き演出は、フレーム外にバーの空間の広がりを感じさせるために用いられたものだが、背後に映し出された窓も同様に物語の空間に広がりを感じさせるために用いられている。ブラインドがつけられたその窓は、下半分はくもりガラスになっているため、ブラインドが開けられた状態でも店の外を見通すことは不可能だが、くもりガラスには外の通りを忙しく行き交う人影が映し出される。こうした一連の演出／ミザンセンによって作り出されるのは、いかにもありそうな土曜の夜のブロンクスの片隅のにぎわいであり、端的に言うならば、「本当らしさ」である。

もちろん、「本当らしい」にぎわいをこのようなディープ・スペースを用いたミザンセンで作り出すことは、チェイエフスキーによれば、当時のテレビドラマが不得意としていたものである。彼はこうのべている。

たとえば、主人公が自宅を出てオフィスへ向かう。彼のオフィスは、もっぱら現実的な理由から、書類が置かれた1つの机と1つの椅子によって構成されるだろう。部屋の残りの部分がどうなっているかを視聴者が想定してくれることを期待し、シーンはタイトなフレーミングで撮られるだろう (will be shot tight)。もし脚本で窓とガラス製のドアを書いたならば、大まかな演出計画をたてる日になって、窓が消えドアは木製に変わっていることを知って不安なるだろう。こうした変更の理由は単純である。窓があるならば、窓の外が見えなくてはならない。窓があるということは、窓の外の景色を表すもう一つのセットを建てるが必要になるということである。もし窓が脚本上欠かせないのなら、景色を表す張り物を建てる空間のために、他のセットの数が多すぎないように注意しなければならない。(Television Plays 135)

テレビドラマの脚本をこれから手がけようとする者にとっての「助言」でもあろうこの一節でのべられていることは、おそらくはチェイエフスキー自身の経験に基づく。実際、上述のように、テレビドラマのこの場面＝ショットには窓は一切登場しないし、マーティとアンジーの会話をとらえたショット＝場面は、「タイトなフレーミングで撮られ」ている。また、会話中、マーティとアンジーの背後に人の姿が一切見えないのも、チェイエフスキーによる「テレビでは、たとえば、画面上で同時に4人以上を扱うのはうまくない」という別の助言に合致している(134)。

問題のショットへといたるショットの推移からも、映画『マーティ』における「本当らしさ」の志向は明白である。先にテレビドラマと映画のいずれもが「2分半を超える長回しで撮影された」と述べたが、精確にはテレビドラマと映画のいずれもが3分を超える長回しで

撮影されている。「2分半を超える」というのは、いずれも、カメラの動きが止まり（ほぼ）固定ショットになってからのことである。

テレビドラマと映画のいずれも肉屋で働くマーティの様子をとらえた直前のシーンからディゾルヴで次のバーの場面の最初のショットに移行するが、テレビドラマでは、バーの壁面上部に固定されたテレビ受像機を左上、掛け時計を右上におさめたカメラは、わずかに右方向へとパンしながら画面手前へと後退し、カウンターに肘をつき新聞のページを繰りつつ野球中継を映し出すテレビへと目をやるバーテンダー画面内におさめると、さらに後退しながら左方向へパンして、ブース席に並んで座るマーティとアンジーをツーショットで画面いっぱいにおさめ（「タイトなフレーミングで撮られ」）静止する。

いきなりマーティとアンジーのツーショットへとディゾルヴするのではなく、このように移動ショットが用いられるのには、「もっぱら現実的な理由」がある。ひとつには、生放送であるため、前のシーンのセットからマーティ役のロッド・スタイガーが移動する時間を確保する必要があるからであり、いまひとつには、このシーンの途中でフェードイン、フェードアウトで時間経過を示すために、いかにも「本当らしく」バーの壁面に設置された野球中継を映し出すテレビを用いるためである（Horwitz 43）。一方で、この移動ショットにより、わずかながらバーの様子が描出されるので、ほぼマーティとアンジーのタイトなツーショットで構成されるテレビドラマのこの場面＝ショットにおいても「本当らしさ」がまったく顧慮されていないわけではないことがわかる。もっとも、ここで言う「本当らしさ」とは、映画が描出する「土曜の夜のブロンクスの片隅の賑わい」とは反対の、暇を持って余したバーテンダーの様子からも明らかな、土曜の夜だというのに閑散とした場末のバーの「本当らしさ」ではあるのだが¹⁷。

映画においても、肉屋の場面の最後のショットからディゾルヴでバーの場面の最初のショットに移行するが、この最初のショットを含めると、問題となる長回しの固定ショットの前に、4つのショットが列ねられる【図9-12】。これらのショットは、バーのシーンを確立するための用いられており、一連のエスタブリッシング・ショットとして機能しているが、同時に土曜の夜のブロンクスの片隅の賑わいの「本当らしさ」を強調しているだろう。実際、映画『マーティ』の脚本のト書きは、バーは「地元の人間たちで混雑し、煙たく、騒がしい」と記述している（Chayefsky, *Screenplays* 5）。



図9



図10



図11



図12

シーンの最初のショット〔図9〕は、少し高い位置からのロングショットで、テレビドラマとは対照的に、「4人以上」どころではない大勢の人々でごった返すバー全体の様子を描き出す。画面の左奥には、テレビドラマ同様に壁面上部に固定されたテレビ受像機が見られるが、ディープ・スペースのミザンセンにより、画面の手前から奥までを有効に使い、客おのおの自然発生的な会話や動作がディープ・フォーカスのカメラによってとらえられる¹⁸。約13秒という比較的長く持続する固定ショットではあるが、情報密度の高い画面であるため、テレビドラマ『マーティ』と同じ俳優が演じているとはいえ、物語の主要な登場人物としてはまだマーティしか知らない初見の観客は、ディゾルヴによってショットが切り替わると同時に画面右奥のバーの入口のあたりから画面右手前へと人混みをかき分け移動するアンジーの姿を見落とすかもしれない¹⁹。2つ目のショット〔図10〕でバーの入口に寄ったカメラは、店を出ていく男たちと野球の試合のなりゆきについて一言二言交わした後、店内を見回しながら店の奥＝画面手前へと進むマーティをとらえる。画面右へのフレームアウトと同時に次のショットに切り替わり〔図11〕、別のバーで出会った女の話をしている男たち（中心でカメラに横顔を見せているのがラルフ）を画面手前の中心でフレーミングした窮屈な画面のなか、右奥から右手前へと進むマーティをとらえる。上述の男たちのひとりに声をかけようとマーティがカウンター席の方へ身を乗り出そうとするのに合わせ、次のショットに切り替わり〔図12〕、カウンターで肩を寄せ話し続ける男たちを正面からとらえる。「アンジーは来てるかな？」とマーティに訊ねられた男（リオ）が後ろを指差すとともに、カウンターの周りにたむろしていた男たちの背後にいたアンジーの姿が画面右奥にあらわれる。バーテンダーから瓶ビール2本とグラス2つを受け取ったマーティが、すでにアンジーが腰かけているすぐ後ろのブース席に向かうのに合わせて次の3分を超える長回しのショットに切り替わり、まずはマーティをフルショットでとらえたカメラは、マーティが腰をおろすのにあわせてブース席へと前進し、カウンターにいた男（ラルフ）がマーティとの話を切り上げ画面左へとフレームアウトするのにあわせてさらにマーティとアンジーへと寄っていく。ようやくフレームいっぱいになり2人を納めた「タイトなフレーミング」のツーショットとなり、テレビドラマとほぼ同じセリフの会話がはじまる〔図8〕。

チェイエフスキーは自身のテレビドラマ脚本集に収録された『母』と『マーティ』に関する著者による注記（“Author's Note”）として書かれたテレビドラマ論「題材の2つの選択」

のなかで、『母』と『マーティ』の「真髓」は、「文字どおりのリアリティ」であり、「台詞はあたかもテープに録音されたかのように書こうと試み」、「カメラが、自分が撮影対象になるとは思ってもみない登場人物たちにフォーカスし、これまで取り上げられたことのない人生の瞬間をとらえているかのようなシーンを描き出そうと試みた」と述べる（*Television Plays* 183）。

こうしたチェイエフスキーのねらいは、テレビドラマ『マーティ』よりもむしろ映画の『マーティ』においてこそ達成されているのではないだろうか。テレビドラマと映画で共通するマーティとアンジーの間で交わされる「今夜はどうしたい？（What do you feel like doing tonight?）」というフレーズが繰り返される問題の場面＝ショットでの台詞は「テープに録音されたかのような「リアリティ」以上にその反復から練り上げられた技巧性を感じさせるが、映画でしか見ることのできないこの場面＝ショットより前の酒場での男たちの会話＝台詞こそ、「テープに録音されたかのような「リアリティ」が、言い換えるなら、土曜の夜にバーに入り浸る男たちがいかにも口にしていそうな「本当らしさ」が感じられる台詞であり、映画のカメラは実際にこの場面きりで2度と「フォーカス」されない男たちの姿をとらえているからだ²⁰。

一方で、テレビドラマ『マーティ』での問題の場面＝ショットの演出と「本当らしさ」との関係はどうであったか。チェイエフスキーの脚本のト書きを確認しよう。

[前略] バーの椅子のおよそ半分は近隣の人々で埋まっている。マーティが入り、上機嫌で、30歳かそこらの若い男がすでに腰かけているブース席に向かう。この男がアンジーである。マーティはアンジーの向かいの席に身体を滑り込ませる。[中略] しばらくの間、この2人の友人は向かい合って腰かけ、新聞のスポーツ面を呼んでいる。それからアンジーが顔を上げずに話す。（*Television Plays* 143、下線による強調は引用者）

このト書きでの「演出」は実際のテレビドラマの演出とは明確に異なる。第一に、バーテンダーを除けば、バーにはマーティとアンジー以外は存在しない（少なくともフレーム内にはほかに誰もとらえられない）し、第二に、マーティが「上機嫌で」「ブース席に向かう」姿は描かれない（彼はあらかじめバーに居る）し、第三に、マーティとアンジーは向かい合って座ってはいない（横ならびで座っている）からである。どのようなプロセスでこの小さいようで大きい変更がなされたかは詳らかではないのだが、少なくとも向かい合うのではなく横ならびで座るという変更が、この当時の生放送のテレビドラマでは、向かい合って会話をする2人をショット・切り返しショット（shot-reverse shot）によって提示することがかなわなかったから、などと誤解してはならない。実際、バーの後の直後のマーティの家での母親との会話の場面でも、場面をバーに限っても、物語終盤、第3幕のバーでの場面でも、同時代のハリウッド映画ではけっして見られないぎこちなさはあるものの、ショット・切り返しショットが用いられているからだ [図13、14]。また、このバーでの場面は、序盤でのバーでの場面での「バーの椅子のおよそ半分は近隣の人々で埋まっている」というト書きを実現しているようにも見えるだろう。



図13



図14

テレビドラマ『マーティ』に「似せよう」としながら、一方でチェイエフスキーによればテレビが不得手としていた演出／ミザンセンを実現させようと工夫した結果、本来「売り」とすべき一般的なハリウッド映画との差異を、映画『マーティ』はほぼ失ってしまったように見える。それでもなお、当時のハリウッド映画のコンテキストにおいては「小さい」独立系製作会社に寄ってよって製作された、「小さい人々」を描く、ワイドスクリーンの映画と比較すれば文字どおり「小さい」映画ではあったのだから、それだけで『マーティ』は「新しい」映画として評価され得る特質を持っていたと言えるかもしれない。

しかし、いま現在、私たちがマクルーハンのように映画『マーティ』を脳天気を持ち上げることはもちろん不可能であるし、当時のコンテキストをふまえてすら『マーティ』を「アートフィルム」と呼ぶことにはためらいを感じないではない。しかし、ここまでであきらかなように、2つの『マーティ』の第一の「作家」であるチェイエフスキーが意図した演出＝ミザンセンではなかったとしても、テレビドラマ序盤のバーの場面での正面からのツーショットには、「無数の問題によって技術的制約をうけるテレビという奇妙なメディア」(Chayefsky, *Television Plays* 187) の制作の現場で産み出された創造性があるとは言えないだろうか。映画では採用されなかったその場かぎりの演出／ミザンセンの創造性を正確にとらえるためには、ふたたびチェイエフスキーによるテレビドラマ論に戻らなければならない。

4. 「深さ」と内省

ハリウッドの主要な映画製作会社が製作する映画の半数近くがワイドスクリーン方式となった1955年においては、本論文の第1節で引用したチェイエフスキーによる「テレビドラマは横幅を拡げることはできないので、奥行きを拡げなければならない」という一節が、ワイドスクリーン方式のハリウッド映画との差別化を意識したものであるのはたしかだとしても、その直後の「いまや、テレビドラマの合言葉は深さであり、人間関係のより深い真実を求めて、人生の表層の下へと掘り下げることである」という一節を私たちはどのように「正しく」読みとるべきなのだろうか。

あきらかなのは、同じ「奥行き／深さ (depth)」という言葉をもちいながら、前者では

物理的空間の「深さ」を意味していた——少なくとも物理的空間の「深さ」という意味を残していた——のに対し、後者では「表層の下へと掘り下げる」という表現からもあきらかなように、「表層 surface」との対比で「深層」を想起させ、表層の「奥」にある、言い換えるならば、表層の「内」にある非物理的な「空間」としての「深層」を指しているということである。そのことは、第1節での引用の直後にチェイエフスキーが何を言っていたかを確認することでさらに明確になるだろう。

現代は奇妙で苛立たしい時代であり、歴史の巨大で不可避な潮流は、あまりにも広大になりすぎてしまい、もはや個人に生きる意味をあたえることができない。人々は自らの内に向かう (turn into themselves) ようになり、私的な幸福を探し求めている。精神分析家のオフィスには困惑した人間が満ち溢れ、病院の精神科は酷い人手不足のため、大衆の需要を捌ききれずにいる。[中略] 内省 (introspection) という専門用語が日常の会話になってしまった。わが国のベストセラーは、個人が人生への適応を成し遂げる方法を扱ったノンフィクションである。演劇とその同種のメディアだけが、いまの時代の反映 (reflection) となりうるものであり、内省のドラマ (the drama of introspection) が人々が見たがっているドラマなのである。馬鹿げたことを言っていると思われるかもしれないが、しかし、ドラマの侮蔑される継子であるテレビこそ、われわれの世紀の基底をなす演劇であってしかるべきなのである。(*Television Plays* 138)

このように、「人間関係のより深い真実を求めて、人生の表層の下へと掘り下げること」とは、チェイエフスキーにとって「内省」を意味している。しかし、彼が「人々の見たがっている」という「内省のドラマ」はどのようにテレビドラマ／映画という視覚的メディアにおいて可視化されるだろうか。

前節で見たテレビドラマと映画とを比較して見た演出／ミザンセンこそがその答えである。テレビドラマと比較すれば、映画『マーティ』は、基本的に、チェイエフスキーが描こうとした「奥行き／深さ (depth)」を物理的な空間の「深さ」として映像化したと言えるだろう [図1、8]。その「深さ」、すなわち空間の奥行き (ディープ・スペース) を活かしたミザンセンは、「本当らしさ」、あるいは、チェイエフスキーの言葉によれば「文字どおりのリアリティ」と結びついており、それにより、「普通 (ordinary)」に見える私たちの日常が「驚くべき世界」として描きだされる (*Television Plays* 188)。

一方で、テレビドラマ『マーティ』においては、「内省のドラマ」は、ディープ・スペースのミザンセン [図2] と、シャロース・ペースのミザンセン [図7] として映像化されている。まず、ダブル・デートで一緒に来た男からデートのキャンセルを告げられるとともに代理の男をあてがわれようとするクララの姿をマーティが見つめる場面＝ショットを思い出そう。そこでは、マーティが、彼から見てダンスフロアの奥に位置するカーテンで囲まれた内側にいるクララを、のぞき込むように見つめる姿をカメラはとらえた。「内省 (introspection)」とは、語源的には「内 (intro)」を「見つめる (spect)」ことを意味しており、この場面＝ショットでは、まさに「内」を物理的空間として作り出し、「内省」を語源どおりに視覚的に実現していると言えるだろう。

次に、マーティがアンジーと並んで会話する場面＝ショットを思い出そう。すでに見たように、ここでは、チェイエフスキーの脚本に反して、ブース席に向かい合って座るという「本当らしさ」も、映画では空間の奥行きによって脚本通りに実現された土曜の夜のバーのにぎわいの「本当らしさ」も捨て、さらには俳優たちの演技においても、ほとんど身動させず視線すら交わさないという「本当らしさ」を欠いた演出／ミザンセンによって、小さなテレビのスクリーンに映し出された彼らに向き合う視聴者に、「表層」にはあらわれていない彼らの「内」を（比喩的に）「見つめる」ことがうながされており、そうすることをとおして、視聴者が自らの「内」に向かうという意味での「内省のドラマ」が実現されているのである²¹。

前節の繰り返しになるが、この場面＝ショットの演出／ミザンセンにおいて作り手たちは「本当らしさ」を選択することは、かならずしも不可能ではなかった。しかし、「無数の問題によって技術的制約をうけるテレビという奇妙なメディア」の現場においこそ、「本当らしさ」を選択しないという挑戦的な選択を事実作り手たちはしたのであり、そこにはチェイエフスキーの「作家性」を超えた、「標準的な映画に挑戦した映像形式」(Andrew ix)²²という意味において「ニューメディア」であったテレビの現場ならではの創造性が垣間見られたと言ってもけっして言い過ぎではないだろう。

2つの『マーティ』のその後——終わりにかえて

1961年のアメリカ放送事業者協会年次総会において連邦通信委員会（FCC）会長のニュートン・ミノウ（Newton Minow）はテレビを「広大な荒野 vast wasteland」と称した。T・S・エリオット（T. S. Eliot）の『荒地』(*The Waste Land*, 1922)というハイ・アートと、当時人気のテレビの西部劇というポピュラー・カルチャーの双方を同時に想起させるこのテレビ批判の要点は、低俗な番組に溢れかえるテレビを芸術的かつ教育的な番組によって救済しなければならない、というものである。

ミノウによって「救済」が必要だとされたテレビだが、「広大な荒野」演説の翌年1962年には、ニューヨーク近代美術館（MoMA）がテレビを「芸術」として扱う最初の展覧会を開催している。「アメリカのテレビ：最初の13シーズン」(Television U.S.A: First 13 Seasons)と題されたこの展覧を機に、かつては低俗なポピュラー・カルチャーと批判されていた映画がMoMAの手で「芸術」へと迎え入れられたように、テレビも「芸術」へと迎え入れられたとも言えるだろう。しかし、この展覧会において「芸術」と位置づけられたのは、もちろん、ミノウが批判したような、シットコムや西部劇、クイズ番組ではない。MoMAが無数のテレビ番組のうち「芸術」に値するとしたのは、第一にテレビドラマであり、特に初期の生放送されたテレビドラマであった。

『マーティ』はそうしたテレビドラマの代表作であり、しばしば最初の「芸術的」達成と讃えられるが、その「芸術性」が、当時、先行するハリウッド映画との差異において獲得された相対的なものにすぎなかったのか、それとも、時代を超越するものであったのか。本稿はそうした問いに対するひとまずの答えである。

付記：本稿は文部科学省科学研究費・基盤研究C（課題番号：16K 02306）の成果の一部であり、第45回日本映像学会大会（2019年6月2日・山形大学）で行った研究発表「「ニュー・メディア」を騙るTVドラマ／映画——2つの『マーティ』（1953／1955）をめぐって」を土台としている。また、匿名の査読者のコメントに感謝する。

注

- 1 わざわざことわるまでもないだろうが、ここで言う「ニューメディア」とは、あくまで1950年代当時の「ニューメディア」を指す。言い換えるならば、ダドリー・アンドルー（Dudley Andrew）が編集・翻訳した *André Bazin's New Media* の「編集者による注記」でアンドルーが収録したアンドレ・バザンの文章が議論の対象にしたとされる「[1950年代] 当時の標準的な映画に挑戦した映像形式（image formats）」を指し（Andrew ix）、より具体的には、テレビはもちろん、シネラマやシネマスコープ、3Dなどが「ニューメディア」に相当する。一方で、1950年代当時のより一般的にとらえ方は、演劇や映画とは本質的に異なる（しかしラジオとは類似する）「広告メディア」であるというものであり（Hey 96）、チェイエフスキー自身も「本質的に広告のメディア」ととらえている（*Television Plays*, 137）。ケネス・ヘイ（Kenneth Hey）は、「広告メディア」であるテレビにおいては、『マーティ』のようなシリアスなテレビドラマであっても、挿入されるCMが効果的に視聴者＝消費者に作用するように、劇の構成（ドラマツルギー）も作られていると指摘する（111-115）。
- 2 そもそもそれほど多く語られてきたわけでもないのだが、日本国内で Chayefsky が言及される場合、「チャエフスキー」と表記されることが多かった。本稿では、英語圏でのより一般的な発音に近いと思われる「チェイエフスキー」と表記する。
- 3 以下、本稿の引用文中で（ ）で示される英語表記は、原文表記を引用者が補足したものである。
- 4 チェイエフスキーの脚本集からの引用箇所日本語訳については、江上照彦による抄訳である現代教養文庫版P・チャエフスキー『独身送別会』（社会思想社、1988年）を参照したが、適宜訳を改めた。この文庫版刊行時の帯には「この本には深い影響を受けた。TVドラマに関心のある人の必読の書である。作品も凄いが、それに添えて書かれた文章が大変な力を持っている。この江上氏による翻訳は日本TVドラマ史に残さるべき業績である」との山田太一の言葉が寄せられており、1957年に社会思想研究会出版部より単行本として刊行された当時、山田はまだ大学生だが、日本のテレビドラマ関係者に与えたインパクトがうかがい知れる。山田も言うように「日本TVドラマ史」上、江上によるこの翻訳の影響自体が十分考察に値する重要な論題ではあるのだが、残念ながら江上の訳には意味のとり難い箇所や正確さを欠いた訳が散見されるため、江上訳の表現をそのまま用いた箇所もあるが、上述のように適宜訳を改めた。
なお、ここでチェイエフスキーが言う「深さ」と、テレビドラマ『マーティ』で主役マーティを演じるロッド・スタイガーも訓練を積んだいわゆる「メソッド演技（Method acting）」が探求する登場人物の「深層」の親和性については、モリー・A・シュナイダー（Molly A. Schneider）の論文が参考になる。
- 5 この記事の切り抜きは、The New York Public Library for the Performing Arts の Billy Rose Theatre Division が所管するアーカイヴ・コレクション Paddy Chayefsky Papers の Series II: Produced Works の Box 65, Folder 1 (b. 65 f. 1) に含まれる。このコレクションの詳細は、<http://archives.nypl.org/the/21778>で知ることができる（最終アクセス：2019年10月31日）。
- 6 以下、本稿の引用文中で [] で示されるのは、引用者による補注である。
- 7 主要8社の長篇映画公開本数については、“Appendix 1: Number of Feature Films Released

- by the Eight Major Distribution Companies, 1950-1960” (Lev 303) を、ワイドスクリーン方式の長篇映画の公開本数については、“Appendix 5: Widescreen and 3-D Releases, 1950-1960” (Lev 305) を参照した。
- 8 カラー映画の比率に関する Lev の記述は、ゴラム・A・キンデム (Gorham A. Kindem) の論文中の “Chart #2: The Effects of Theater Attendance and Television Upon the Conversion of Feature Films to Color” (30) による。キンデムはその論文で2つの興味深い指摘をしている。1つは、50%にまで達したカラー映画の比率が1955年以降1958年まで減少に転じるが、これは、主要映画会社が劇場公開後のTV放送への本格的参入と関係しており、当時はカラーTVの世帯普及率が数%に過ぎないため、コストカットのため、カラー映画が減少したということ (30)。もう1つは、1950年代における白黒映画の「リアリズムのイリュージョン」は、当時の観客が、時事的な情報、すなわちニュースは白黒のTVで見えていたためである、というものである (35-36)。
 - 9 当時の「小さい人間」を描く「小さい映画」をめぐる議論については、ニューヨーク・タイムズ紙のボズリー・クロウザー (Bosley Crowther) による記事と、チェイエフスキーによるその記事への応答 (Chayefsky “Not So Little”) を参照されたい。
 - 10 デニス・マン (Dennis Mann) は『マーティ』を含む独立系プロダクションによる「新しい」映画が登場するこの時代以降を「ニュー・ハリウッド (New Hollywood)」と定義する (Mann, *Hollywood Independents* 1-4)。
 - 11 ジョン・クラスゼウスキ (John Kraszewski) は、デイヴィッド・ボードウェル (David Bordwell) による「アートフィルム (シネマ)」の定義を参照しながら (“The Art Cinema”)、チェイエフスキーがいかにヨーロッパの「アートフィルム」を意識しながら創作をしていたかに加え、『マーティ』が流通の段階いかに「アートフィルム」としてのアイデンティティを確立していったかを当時のコンテキストに基づき詳述している (71-102)。ニューヨークの映画批評家たちによる1955年の「ベスト・フィルム」の投票結果を伝える『ニューヨーク・タイムズ』の記事によれば、『マーティ』は1955年4月11日にサットン劇場 (Sutton Theatre) で上映が始まり、その後拡大していったが、同劇場での上映は12月18日まで続いたという (Weiler 20)。
 - 12 *Understanding Media* の翻訳『メディア論 人間の拡張の諸相』(みすず書房, 1987年) を適宜参照しつつ原文に即して日本語訳を改めた。なお、マクルーハンによる『マーティ』への言及の重要性に改められて気づかせてくれたのは、粉川哲夫の文章である。
 - 13 しかし、こうしたマクルーハンの鑑識眼は、映画評も手がけた批評家ドワイト・マクドナルド (Dwight Macdonald) から同時代に疑問が付されている。マクドナルドによれば、マクルーハンが『マーティ』を称揚するために引き合いに出す1950年代のイギリス映画は、1960年代の時点で、国際的に見て低級とみなされており、1950年代当時もイギリスの映画雑誌『サイト・アンド・サウンド (*Sight & Sound*)』において頻繁に同時代の自国映画への落胆が語られていた、と指摘する (207)。シネフィル的な観点からはマクドナルドによる1950年代のイギリス映画の評価は適切だろうが、一方で、アメリカで評価されていたというのも歴史的事実である。ちなみに、ハリウッド映画を低く(「ホット」と)、イギリスを含むヨーロッパ映画を高く(「クール」と)評価するマクルーハンは、アメリカ車を低く、ヨーロッパ車を高く評価する (326-327)。
 - 14 日本におけるテレビドラマ『マーティ』を含むチェイエフスキーの研究は、当時のアメリカのテレビ放送に関する重要な概説を含むものであっても、基本的に、テレビドラマそれ自体のテキスト(すなわち、映像と台詞を含む音響による複合的なテキスト)の分析ではなく、文学研究的なテレビドラマの脚本=文字テキストのみの分析である。後藤、太田、佐藤の論文を参照されたい。江上の論文は、ほぼチェイエフスキーの伝記的紹介と、『テレビドラマ脚本集』に

おける彼のテレビドラマ論のパラフレーズである。

- 15 スコット・バルサーザック (Scott Balcerzak) は、第二次世界大戦後のアメリカにおけるセクシュアリティをめぐる言説 (とくにいわゆるキンゼー・レポートと大衆化されたフロイトに注目して) との関係のなかで、テレビドラマと映画の『マーティ』を再定位しようとする論文のなかで、テレビドラマと映画をほぼ同じものとしてとらえており、ミザンセンの違いにはまったく着目していない。彼が違いを認めるのは、ほぼテレビドラマでマーティを演じたロッド・スタイガーの演技と映画でマーティを演じたアーネスト・ボーグナインの演技の質の違い (「メソッド」かそうでないか) のみである。
- 16 「テレビドラマの黄金時代」を代表するもうひとつのシリーズ (一般的に “Anthology Drama” と呼ぶ) である『スタジオ・ワン (Studio One)』の制作・放送局である CBS のテレビドラマの表現スタイルを明らかにしようとする論文のなかで、ヨナ・ホーヴィッツ (Jonah Horwitz) は、「派手な (flashy)」な CBS の表現スタイルとは対照的に、『マーティ』の制作・放送局である NBC の表現スタイルは、一般的に地味であるとしながら、そうしたなかで特別に表現的 (expressive) な場面として、このダンスホールの場面のミザンセンと撮影技法に言及している。ホーヴィッツによれば、しかし、この場面であっても、CBS スタイルと比較すれば、「抑制されている (subdued)」という。ちなみに、ホーヴィッツは、テレビドラマ『マーティ』と同時代のハリウッド映画のショットの平均持続時間 (ASL = average shot length) の違いにも言及しており、それによれば、テレビドラマ『マーティ』が約28秒であるのに対し、同時代のハリウッド映画は長くても15秒以下であるので、同時代のハリウッド映画と比較すれば、テレビドラマ『マーティ』のショットの長さは突出しているといえることができる (42-46)。
- 17 もっとも、わたしたちが受け取るであろうこうした「本当らしさ」は、実のところチェイエフスキーが意図したものではない。本文中では後で述べるように、彼の脚本によれば、この場面での場面のト書きには「バーの椅子のおよそ半分は近隣の人々で埋まっている」と書かれている (*Television Plays* 143)。このような場面の演出はテレビドラマ『マーティ』終盤、第3幕でのバーの場面で実現される。
- 18 撮影監督は、『ローラ殺人事件』(*Laura*, 1944) でアカデミー賞撮影賞 (白黒) を受章したジョゼフ・ラシェル (Joseph LaShelle)。『マーティ』の前年にはオッター・プレミンジャー (Otto Preminger) 監督のシネマスコープ作品『帰らざる河』(*River of No Return*, 1954) で撮影監督を務めている。
- 19 これはさらに初見では気づきにくいだろうが、画面中央奥には男だらけのこのロングショットにあって唯一の女性がとらえられてもいる。次のショットでマーティはバーに入店する際に女性とすれ違おうが、この女性と、ロングショットでとらえられた女性は服装から別人とわかるため、この一見濃密にホモ・ソーシャルな空間に見えるこのバーに少なくとも2人以上の女性が居たことがわかる。
- 20 精確には、バーの男たちのうちラルフ (Ralph)、ジョー (Joe)、リオ (Leo) はそれぞれ2回 (ただしリオの1回は影にかくれて姿はほぼ見えない) 画面に登場し、マーティと言葉を交わすシーンがある。しかし、彼らの登場シーンや台詞も、チェイエフスキーの言う「カメラが、自分が対象になるとは思ってもみない登場人物たちにフォーカスし、これまで取り上げられたことのない人生の瞬間をとらえているかのようなシーンを描き出そう」というテレビドラマ『マーティ』のねらいに合致している。
- 21 本文でも引用したように、アンドレ・バザンは、シネマスコープのような「大きい」映画の登場が、『マーティ』のような「小さい」映画の登場を促したと述べているが、シネマスコープと『マーティ』におけるこのマーティとアンジーが横ならびになる浅い空間 (shallow space) の演出／ミザンセンの関係を、同時代の別のフランスの映画批評を援用することで別の観点から位置づけることも可能かもしれない。ジャック・リヴェット (Jacques Rivette) は、1954年

1月刊行の『カイエ・デュ・シネマ』に「演出家の時代」（“L'âge des metteurs en scène”）というタイトルの文章を発表している。シネマスコープで製作されて最初の映画『聖衣』を鑑賞して間もない興奮のなかで書かれたらしきこの文章のなかで、その「横ならびの演出」に「モラル」を見出している。もちろん、シネマスコープの横幅はスタンダードの画面（1:1.33）のおよそ2倍でありフレームの密度は異なるため、その演出／ミザンセンを同じようにとらえることはできないが、そうであってもなお、「横ならびの演出」や「画面の浅さ」が、画面の深さ／奥行き＝ディープ・スペースに頼らない画面であるという両者の共通点は見すごすべきではないのではないか。デヴィッド・ボードウェルによるシネマスコープにおけるミザンセンをめぐる議論も参照されたい（Bordwell, *On the History* 239, 241）。

22 上記の注の1も参照されたい。

引用文献

- Andrew, Dudley. “Editor’s Note: About This Collection.” André Bazin, *André Bazin’s New Media*, edited and translated by Dudley Andrew. University of California Press, 2014, pp. ix–xiv.
- Balcerzak, Scott. “Authoring and Performing ‘Latency’: Postwar Sexual Discourse in the Two Versions of *Marty* (1953/1955).” *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 34, no. 1, 2017, pp. 18–36.
- Bazin, André. “Will CinemaScope Bring about a Television Style in Cinema?” André Bazin. *André Bazin’s New Media*, edited and translated by Dudley Andrew. University of California Press, 2014, pp. 308–310.
- Bordwell, David. “The Art Cinema as a Mode of Film Practice.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 5th ed., Oxford University Press, 1999, pp. 716–724.
- . *On the History of Film Style*. 2nd ed. Irvington Way Press, 2018.
- Cavallero, Jonathan J. “Written Out of the Story: Issues of Television Authorship, Reception, and Ethnicity in NBC’s ‘Marty.’” *Cinema Journal*, vol. 56 no. 3, 2017, pp. 47–73.
- Chayefsky, Paddy. “Not So Little: Playwright Objects to Notion That His Creations Are about ‘Little People.’” *New York Times*, July 15, 1956, p. 65
- . *Screenplays: Marty, The Goddess, and The Americanization of Emily*. Applause, 1994. Collected Works of Paddy Chayefsky.
- . *The Television Plays*. Applause, 1994. Collected Works of Paddy Chayefsky.
- Crosby, John. “Radio and Television: Lament for Writers,” *New York Herald Tribune*, Oct 16, 1953, p. 25.
- Crowther, Bosley. “‘Marty’: A Delightful and Encouraging Example of the ‘Small-Scale’ Film.” *New York Times*, Apr 17, 1955, p. X1.
- 江上照彦「バディー・チャエフスキー小論」『相模女子大学紀要』19号, 1964年
- 後藤和彦「バディー・チャエフスキー論——アメリカ・テレビ・ドラマの問題」『日本放送協会放送文化研究所調査研究報告』3号, 1958, pp. 112–120.
- 蓮實重彦. 『ハリウッド映画史講義 翳りの歴史のために』筑摩書房, 1993.
- Hey, Kenneth. “Marty: Aesthetics vs. Medium in Early Television Drama.” *American History American Television: Interpreting the Video Past*, edited by John E. O’Connor. Frederick

- Ungar, 1983, pp. 95-133.
- Horwitz, Jonah. "Visual Style in the 'Golden Age' Anthology Drama: The Case of CBS." *Cinemas*, vol. 23, no. 2-3, 2013, pp. 39-38
- 粉川哲夫. 「60年代アメリカ映画のメディア的側面」渡部幻・石澤治信編『60年代アメリカ映画100』芸術新聞社, 2014, pp. 41-46.
- Kraszewski, Jonathan. *The New Entrepreneurs: An Institutional History of Television Anthology Writers*. Wesleyan University Press, 2010.
- Lev, Peter. *Transforming the Screen, 1950-1959*. Charles Scribner's Sons, 2003.
- Mann, Delbert. *Looking Back ... at Live Television and Other Matters*. Directors Guild of American Publication, 1998.
- Mann, Dennis. *Hollywood Independents: The Postwar Talent Takeover*. University of Minnesota Press, 2007.
- Macdonald, Dwight. "He Has Looted All Culture, from Cave Painting to MAD Magazine, for Fragments to Shore Up against the Ruin of His System." *McLuhan: Hot and Cool*, edited by Gerald Emanuel Stearn. Signet, 1967, pp. 203-210.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press, 1994. マーシャル・マクルーハン『メディア論 人間の拡張の諸相』みすず書房, 1987.
- 太田敬雄. 「Paddy Chayefsky : 人と作品」『文化紀要』[弘前大学] 14号, 1980, pp. 55-100.
- . 「The Golden Age of Television Drama —with a focus on script writers, Helene Hanff and Paddy Chayefsky—」『文化紀要』[弘前大学] 17号, 1983, pp. 33-76.
- Rivette, Jacques. "L'âge des metteurs en scène." *Textes critiques*. Post Éditions, 2018, pp. 83-89.
- 佐藤憲和「Paddy Chayefsky のテレビドラマについて」『文化紀要 [弘前大学]』14号, 1980, pp. 17-53.
- Weiler, A. H. "Critics Here Vote 'Marty' Best Film; Borgnine, Magnani Are Named as Top Stars of Year." *New York Times*. Dec 28, 1955, p. 20.

キーワード：パディ・チェイエフスキー [Paddy Chayefsky], 『マーティ』(映画) [Marty (film)], 『マーティ』(テレビ) [Marty (television)], ハリウッド映画 [Hollywood films], 生放送ドラマ [live television dramas], 1950年代 [the 1950s], ニューメディア [new media], アートフィルム [art films]

(2019年10月31日受理, 11月15日掲載承認)