

## 1930年代アメリカ映画と検閲の成立

田代 真

(帯広畜産大学英米文学研究室)

1994年10月31日 受理

Censorship in Hollywood films and  
generic transformation in the 30's

Makoto TASHIRO

### はじめに

一般に「1930年代のアメリカ」という言葉からどんなイメージが思い浮かぶだろうか。未曾有の繁栄を誇った「黄金の20年代」につづく30年代は、大恐慌で幕を開け、ニュー・ディールを経て第二次大戦へ突入していく経済的・政治的な混乱期とされている。だが、文化という面では、アメリカ30年代は、とりわけハリウッド映画が花咲かせた時期でもある。実際、現在のハリウッド映画(トーキー)の起源となる映画の多くは30年代に作られている。思いつくだけでも、ガルボやディートリヒ、キング・キング、ロジャースとアステアのミュージカル、マルクス兄弟の喜劇、そして『風とともに去りぬ』と枚挙にいとまがない。当時の経済的困窮と政治的不安に苦しむ大衆が映画の銀幕の上に現実の矛盾の解決を求め、ハリウッド映画産業がそれに答えたという図式を思い描くことはさほど難しいことではない。幸い、現在ビデオ・ショップなどでこうして30年代の映画を気軽に手にすることができる。新作のすぐ隣に並んでいるといささか古色蒼然の感は免れないこれらのフィルムを手にとって、ノスタルジアの埃を払ってみる。すると、何が見えてくるのか。

だが、なぜいまさら30年代映画が問題になるのか。たしかに手軽に旧作や本邦

未公開のフィルムに接することができるようになったおかげで、それらを新作と同じ資格で享受=消費できるようになった。文庫本で古典を手軽に楽しむように、一本のフィルムの充実ぶりを味わい、文学でいえば作家に擬し得る監督の特質なるもの（意識無意識を問わず）、つまり「作家性」を論じるのも意味のあることだろう。だが、30代後半にある筆者にとって、実際にこれらのフィルムに接して呼び起こされた新鮮な驚きは、こうした「作家性」の発見にとどまらない。いやむしろ、現在に至るまでハリウッド映画を特徴づけている匿名性と映画の語りにおける徹底した経済性の確立の現場に立ち会っているような錯覚さえ覚えるのである。

とりわけ30年代のハリウッド映画には、作家の個人的な資質や作家性の統御を超えて映画を映画たらしめる支配的原理の生成とその断層がかいま見えるのではないか。その原理をひとまずジャンルと呼ぶことにしよう<sup>(1)</sup>。だが、ハリウッド映画は、ジャンル映画だというのは既に紋切型である。ジャンルと言うとすぐさま我々の念頭に浮かぶのは、既成観念と化した個々の映画ジャンルであり、それを自明の前提とした個々の映画の分類作業であり、その分類作業を一般化、抽象化したジャンルの定義の問題であろう。しかし既成概念は、少し検討してみれば曖昧さが明らかになり、それを前提とする分類作業と、タイプ化=典型化は、具体的な個々のフィルムのジャンル混淆的な豊饒さを前にして破綻する。にもかかわらず、ハリウッド映画を前にするとき、ジャンル化する欲望にひとは抗えない。だから、そのことを素直に受け入れることから始めることにしよう。ジャンルとは欲望なのだ。特定の個人ではなく、匿名の（への）欲望なのだ。こうしてジャンルの原理は、匿名の、紋切型への欲望の運動となる。既成のジャンルの眼差しは、事後的に、執拗にそのジャンルの起源を求める。だが起源はいつも眼差しの手前にある。したがって匿名の欲望を問うとは、この眼差しを問うことに他ならない。そして、ジャンルの原理を問うこととは、次のような複数の問いの交錯する場に映画を晒すことになるだろう。ジャンル(genre)が、どのように映画を生成させた(generate)のか。何がジャンルの現実性を機能させたのか。ジャンルはどのようにしてジェンダー(gender)を産み出したのか。ジャンルは

どのような世代 (generation) 間／家族のドラマを産み出すのか。また、どのように人種 (genus) 間の区別を作動させるのか。とりわけ、フランス語でクレジットタイトルが le générique と呼ばれることを想起すれば、ジャンル論が、従来、映画研究で支配的であった、フランス起源の作家主義 (auteurisme) なるものの権威 (authorship) が抑圧していたものとそのイデオロギーの構造も明らかにする可能性をもっていると考えることができよう。映画は、観客や映画館などの物質的な制度と監督もその一部であるに過ぎない製作や配給のシステム、それを取り巻く文化的社会的な政治的状况といった、複数の力線が交錯する一瞬の現象として捉えられることになろう。

以上は、ジャンル論的な映画に対するアプローチがもたらすであろう成果の見取り図にすぎない。繰り返すが、ジャンルの原理自体、歴史的社会的なものであり、また具体的現実のなかで機能するのだから、そうした現象のなかでその機能を検証されなければならないのは言うまでもない。

1930年代、アメリカ映画は、その映画史上、最大の出来事を体験する。それは、1934年のハリウッド映画における検閲の成立という事件である<sup>(2)</sup>。この出来事は、以後四半世紀にわたってハリウッドの映画製作を規制し、それをつうじて映画を享受する大衆の文化的無意識の形成に大きな影響を与えることになるのだが、単に、表現の規制を齎らしたにとどまらず、当時のアメリカの政治的状况から、宗教界、教育界、一般市民社会や、映画産業全体を巻き込む、文化＝社会史的な出来事であったのである。もとより、この出来事について、その輪郭を描くことだけでも、ゆうに大部の著書一冊に価する課題である。とはいえ、上で述べたジャンルと言うことが問題になるとき、この問題を避けて通ることが出来ないというのが筆者の考えである。おそらく、この出来事が、我々の関心事であるジャンルの生成＝変質と密接な関わりをもっているからである。そこで、本稿では30年代ハリウッド映画の代表的な二つのジャンルに限って、この問題にささやかな光を投じてみたいと思う。ひとつは、30年代前半に隆盛をきわめたギャング映画というジャンルであり、もうひとつは恋愛喜劇というジャンルである。

ギャング映画は、30年代前半に集中して飛躍的に製作本数が増え、35年を境に

急速に終息したジャンルであるという点で、また恋愛喜劇は、年来ハリウッドが抱え込んできた性表現の規制という問題に係わるという点で、30年代に特徴的な映画ジャンルといえよう。いずれも膨大な製作量を誇るジャンルであり、筆者の触れ得たのはそのうちのわずかなものにすぎない。そこで、検閲の成立の影響を窺うことの出来るいくつかの作品をとりあげて、34年の検閲の成立が映画にどのような変質を齎したかを見てみることにする。この検討を通じて、多少なりとも、上で述べたジャンルの生成原理の断層を垣間見ることが出来れば、本稿の意図は達成されたことになろう。

### 1. ギャング映画の隆盛と検閲の成立

30年代前半のギャング映画隆盛の要因の一つは、29年の大恐慌という社会的背景である。ウォール街の金融恐慌に端を発した20世紀最大の経済危機は、たちまち他の産業に波及し、経済界に致命的な打撃を与え、多数の失業者を生み出した。ギャング映画はこうした失業者たちや困窮にあえぐ下層階級の欲望の表象となる。他の産業に打撃を与えた恐慌は、当初映画産業にとって、潜在的な消費者を産みだす好機となったのである。もうひとつの要因は、新しいテクノロジー、トーキーの導入である。すでに20年代の末に実用化されていたこの技術によって、映像と字幕によっていた映画の表現スタイルは、大きな変化を遂げつつあった。生々しいマシンガンの銃声や荒々しい叫び声。すでに20年代から存在していたギャング映画は、この新しいテクノロジーが映画に齎した音という表現の次元にふさわしい刺激的な題材として生まれ変わる。こうして数多く作られることになったギャング映画のなかで空前のヒットとなった三本の傑作が、30年から32年にかけて立て続けに撮られることになる。『犯罪王リコ』30（マーヴィン・ルロイ監督）、『民衆の敵』31（ウィリアム・ウェルマン監督）『暗黒街の顔役』32（ハワード・ホークス監督）の三作である。いずれも異なったギャング映画の典型といえるが、代表的で個性的なギャング・スター（エドワード・G・ロビンソン、ジェームズ・ギャグニー、ポール・ムニ）を生み出したという意味でも、重要な作品である。

ここでは、皮切りとなった『犯罪王リコ』30（マーヴィン・ルロイ監督）をと

り挙げてみよう。物語は大筋次のようなものである。

地方の町でガソリンスタンドを襲ったシーザー・バンデッロ・リコは、相棒ジョーとともに、新聞で暗黒街でのしあがったモンタナの成功を知り、大都会にでてモンタナの配下になる。ジョーは踊り子オルガと恋に落ちダンサーになるつもりで足を洗おうとするが、リコは持ち前の手腕を発揮して対立勢力の本拠地を武力で制圧して名を挙げる。だが襲撃の際、司法当局の主任を殺してしまい、刑事部長フラハティに狙われる羽目に陥る。冷徹非常に勢力を拡大し、かつてのボス、モンタナに代わって暗黒街の支配者ビッグ・ボーイの信頼を得て得意絶頂のリコ。だが、ジョーの裏切りを危惧しその命を奪おうとしたことから転落が始まる。危険を感じたジョーの恋人オルガは、フラハティに主任殺しを密告してしまう。ジョーを撃ち損ねたリコは、警察に追われ、哀れな末路をたどることになる。匿ってもらった仲間の老婆に金を脅し取られ、木賃宿に身を隠す。かつての上司モンタナの刑死を報じる新聞記事の挑発にのってフラハティの前に姿を現したリコは、ジョーとオルガのダンスの広告の後で、フラハティのマシンガンに倒れる。

二つの点に注目しよう。登場するギャングたちがイタリア系の名前を持っていることから容易に想像できるように、舞台は20年代のシカゴ・ギャングのボス、アル・カポネの無法の世界である。なんといっても印象なのは、主役リコを演じるエドワード・G・ロビンソンの強烈な個性である。顔立ちや声といい動物的な俊敏さといい、獐猛な猿を思わせる。どうやら、これは異形の新参者=移民の掟無き闘争の物語なのだ。もう一つ印象的なのは、リコの極めて禁欲的な生活信条である。彼は酒を一切口にせず、ビッグ・ボーイに勧められても断る（転落の逃亡生活で彼は初めて酒を手にする）。また、ジョーのように女に安らぎを求めることもなく、全力挙げて自らの野心の実現に向けて邁進する。自分の卓越した能力（射撃）を誇示し、無能な上司の地位を奪ってしまう。これは、まさしく世紀初頭に活躍した鉄鋼王カーネギーが若者たちに説いたビジネス成功の秘訣そのものである。

この映画のこれらの特徴は、当時のハリウッド映画産業がおかれていた状況を考えあわせると興味深い<sup>(3)</sup>。ハリウッドの映画産業は、比較的新しい移民勢力ユ

ギャラの資本を背景としており、大恐慌のさなか、他の旧移民の先行産業のなかで新たな市場を獲得するという課題に直面していた。こうした新参者にとって、カーネギーのような成功物語は、当時のアングロ・サクソン系を主体とする安定した市民社会ではもはや不可能な神話でしかなかった。

このような状況を考えると、この映画は、ハリウッド映画産業が、同じ後発移民であるイタリア系移民リコに旧移民のサクセス・マニュアルのパロディを無法の世界で演じさせることによって、自らの市場獲得のドラマを正当化しようとしたものといえる。無法の世界は新参者にもチャンスを与える。この映画は大当たりを取り、既に述べたように30年代前半ギャング映画は隆盛を極めるが、「良識ある」市民圧力団体から猛烈な反対キャンペーンを被ることになる。これが、所謂ハリウッドの自主規制強化を誘発する引き金となり、ウィル・ヘイズを長とする自主検閲機構MPPDA（通称ヘイズ・オフィス）が実質的に機能しはじめる。

反対キャンペーンに一役買ったのがカトリック団体であったことを考えると、この映画で警部フラハティが、名前からしてアイルランド系らしいことは興味深い。アイルランド系の移民にはカトリック教徒が多い。ここでは、「市民を守る」警察も、まだ抗争する勢力のひとつであるにすぎない。のちに述べるように検閲はハリウッド自身の内部から成立する。かつてリコに対して「我々は友人だということを忘れるな」と皮肉混じりに言ったフラハティが、自滅した無法者の傍らに立つ場面は、はからずもギャング映画と検閲の関係を予言することになってしまうのである。

検閲の予感、現在、我々が見ることのできるこのフィルムにも、そこそこに、すでに翳を落としている。あとで述べるように、実質的な拘束力はもたないものの、すでに映画製作倫理規定が30年に作られており、映画製作のガイド・ラインとして機能し始めていたことを窺わせる。まず、そのような痕跡として明示的なのは、所謂「まえがき」FOREWORDの存在であろう。その大意は次のとおりである。

「粗暴が売り物の典型的なふたつのギャング映画『犯罪王リコ』と『民衆の敵』

はともに世論に影響を与えた。街には暴力が溢れ国家的な対策が必要となっていた。『民衆の敵』のトム・パワーズと『犯罪王リコ』のリコは、共にひとりの人間の姿を反映したものであり、配役上の人物ではない。彼らの存在は遅かれ早かれ我々社会が、解決しなくてはならない問題であった。」

この映画は、先に挙げた翌年の『民衆の敵』とともに大当たりを取り、このあともこの組合せの二本立てでたびたび再映されることになる。その際あとからこの「まえがき」が付け加えられたらしいことは、その文面に『民衆の敵』と並んで挙げられていることから明らかである。この「とってつけた」まえがきは、まさしく言い訳=pretext以外の何者でもないが、この二本の映画が、良識ある市民たちと、宗教界やウィル・ヘイズ達に与えた衝撃とその反響に対する映画制作会社の対応を物語っている。さらに、この二本の映画に対する反響は、ギャング映画のエクリチュールにも波及する。『民衆の敵』の翌年32年に製作された『暗黒街の顔役』では、もはや序文にFORWORDという断り書きがなくなり、テキストに繰り込まれ、その一部になるのである。画面いっぱい禁止を表す×が描かれた地の上にタイトルとタイトルクレジットが続き、その後で、次のような内容のテキストがあらわれる。

「この映画はわが国におけるギャング支配を告発し安全と自由への脅威に対する政府の無関心を非難するものである。ここに描かれた事件は、すべて事実の再現であり (Every incident in this picture is the reproduction of an actual occurrence), 次の質問を突きつけることが目的である。“政府はどうするつもりか”そして映画をみた皆さん (YOU) はこの現状をどうするのか」

現在の我々が目にするこの手の字幕はドラマの後に置かれ、これとは逆の内容を観客に告げる。すなわち、映画の物語は虚構であり、実在する事件、人物との一致は偶然であるといった具合である。つまり、観客が体験したばかりの出来事の現実性を否定するという働きをしている。これに対して『暗黒街の顔役』では、

上の字幕が冒頭に置かれることによって、観客はこれからみる物語の虚構性を忘却するよう促されていることになる。映画が現実にも似ること、現実の表象であることを口実に、現実である映画製作倫理規定に対して予防線を張るわけであり、虚構内の現実性の確保が映画を取り巻く現実の要請に迫られた危急のものだったことがわかる。映画史上、ギャング映画は映画のリアリズム確立に大きく寄与したジャンルとして知られるが、検閲への予感はその大きな要因になったことが窺われる。いうまでもなくフィルムに当時の社会が写っていようと物語の登場人物にモデルがあろうと、ギャング映画自体は虚構にすぎない。むしろこの物語の表象の仕方自体が現実性を産み出していくことになるのだ。当時、サイレントからトーキーへという映画のテクノロジーの革新期であったことはこの意味で重要である。いうまでもなく、字幕はサイレント映画において、映像と拮抗する語り的手段であり自明の前提であった。新たな語りの表象性を告げることを最後の使命として、以後字幕はトーキーにおいては二次的な語り的手段に転落する。この冒頭の字幕を忘却させるべく観客の視覚と聴覚を教育していくことが、以後のトーキーの課題だったからである。すでにこのようなトーキーの知覚の教育を受けてしまった我々からすれば、この字幕に逆に抵抗感を覚えるのは当然のことといえよう。もっとも、虚構の現実性を否定する現在の「あとがき」が別の言い訳であることも言うまでもないことであるが。いずれにせよ、『暗黒街の顔役』の字幕は、先行する二本の映画が苦し紛れに「とって付けた」言い訳を、倫理規定に対する予防線としてであれ、意識的に映画の本体に取り込むことによって、以後のトーキーの表象の枠組み自体を表象することになったということは言えよう。

もうひとつ、ギャング映画の語りにおけるリアリズムの確立と倫理規定の関わりを推測させる例を『犯罪王リコ』から挙げておこう。映画の冒頭にリコがジョーとともに地方の町でガソリンスタンドを襲撃するエピソードで、襲撃のあと二人が、移動食堂車にいる場面がある。映画では、時計の針を戻すショットで始まり、それについての短いジョーとのやりとり、モンタナの成功の載った新聞記事についてのやりとりと続き、悪事から足を洗いたいというジョーの希望をリコが否定して都会に向かうことを告げるリコの言葉でおわる。ここでリコはアリバイ



工作を行なっているわけだが、それを示すのは、時計のショットとそれを見てリコの頭の良さを誉めるジョーの言葉、入ってくるコックのショットとやがて居眠りをし始める彼のショットだけである。一方、現在刊行されている脚本では、入ってきたコックに遅らせた時計の時刻を確認させ、コックが居眠りしている際に時計を元に戻すリコの行動とやがて見回りにきた警官とコックのやりとりというアリバイ作りとその成功の経緯が全て描かれている<sup>(4)</sup>。この映画は、一般に、簡潔でテンポの良いスピーディな語り口で観客の心をとらえ、のちのギャング映画に大きな影響を与えたと評価されている。しかし、倫理規定に「犯罪の手口をあからさまに描いてはならない」という条項があることを想起すると、この場面にもみられる省略が、必ずしも演出上の要請だけによるものではなく、この条項に対する製作者側の配慮が働いていたと考えることができるのではないか。脚本のこの部分に註には「撮影されなかった」とあるだけなので詳しい経緯はわからないが、この条項を勘案すると、そう推測する可能性も残っている。いずれにせよ、この映画リアリズムをささえる「簡潔な」語り口の成立に、このような倫理規定がなんらかの影響を及ぼしたであろうことは推測に難くない。

だが、ヘイズの立場と映画製作者の抵抗を最もよく窺わせるのは、『暗黒街の顔役』をめぐる製作者、実業家ハワード・ヒューズと検閲の駆け引きだろう。この映画を見たヘイズは、そこで警察が犯罪に対して無力な存在として描かれていることに危惧し、ヒューズにこの印象を緩和する場面を付加することを忠告する。実際二つの場面が付加され、とりわけ、結末は、主人公が撃ち殺されることなく、警察に逮捕され、法廷で死刑を宣告される場面に代えられ、「国辱」という字幕が添えられた(現行版ではこの場面はない)。この自粛措置にもかかわらず、この映画は、ニューヨークを初めとするかなりの州の検閲を通過することができなかった。これに対して、ヒューズは、検閲批判を公にし、修正版が上映できなければ、無修正版を公開すると圧力をかける。(実際に、検閲のない州では公開した。)こうして、逆にヘイズは、各方面にこの映画の検閲通過を説得して回るはめになるのである。ここには、当時のヘイズ・オフィスの置かれていた微妙な立場を見て取ることができる。

ギャング映画の隆盛を直接の要因として、ハリウッドの検閲が成立する。ここでは、その経緯を、当時の歴史的背景を踏まえて簡単に見ておくことにしよう。

1933年、ルーズヴェルトは、ニューディールを掲げて大統領戦に勝利する。このスローガンのもと、様々な施策が次々に打ちだされ、それらを実行する機関が続々と作られはじめる。ニューディール政策をめぐる評価は、現在にいたるまで毀誉褒貶様々だが、混乱と矛盾に満ちたものであったことは確かである。実際、恐慌の震源地、金融界に対する改革措置は、経済の集中を阻止する方向ですすめられる一方で、全国復興局をはじめとする施策は、結果的には、経済の集中を促進してしまうことになる。

29年の大恐慌直後、ギャング映画で大きく躍進したハリウッド映画産業にも、やがて不振の影が及ぶ。ルーズヴェルト大統領のニューディール政策が始まった33年は、ハリウッドにとって四面楚歌の厄年になる。興行成績はどん底に落ち込む。観客動員を狙って、製作会社は、ますます扇情的な映画作りに走り、これに対して、「良識ある」市民社会の、宗教や教育関係の圧力団体の風当たりも強くなるのである。ひとつには、この年、ペイン財団が、心理学者や社会学者、教育学者に金を出して行なわせた青少年に映画が及ぼす影響についての調査研究（ペイン・スタディーズと呼ばれる）の結果が9冊立て続けに出版されたことが挙げられる。もうひとつはすでに述べたカトリックの圧力団体による大規模な反ハリウッド・キャンペーンである。周知のようにカトリックは、プロテスタントが主体のアメリカにおいては少数の宗派であるが、そこで風紀良俗の肅正をその使命としていたカトリック礼節同盟は、そのためかえって、プロテスタントに勝る強固な団結力と、組織力を誇っていたのである。礼節同盟は、この年、司教による映画検閲委員会を作り自ら検閲を行なうとして、同盟がブラックリストに挙げた映画をボイコットする運動を展開したのである。さらにこれにニューディール連邦政府の上述の全国復興局が絡む。元来寡占の傾向が強かったハリウッドにとって、全国産業復興法の公正競争規定がどのようなものになるかは、最大の不安の種であったからである。

この危機に登場したのが、ハリウッドの自主検閲機関、全米映画製作配給業者

協会 Motion Picture Producers and Distributors of America (略して MPPDA、会長の名をとってヘイズ・オフィスとも呼ばれる) の会長ウィル・ヘイズである。この機関は、ハリウッドがかつて 20 年代初め、セックス・スキャンダルにまみれた際設立された (22 年) ものである。ヘイズは、共和党の政治家で閣僚の経験もある長老派のプロテスタントであった。このスキャンダルにまみれたハリウッドの企業イメージを払拭するため、ヘイズは 1924 年に自主規制細則を設ける。これによって、当時つぎつぎに成立していた州法による検閲の動きにとりあえず歯止めをかけることができた。こうしてハリウッドは立直り、彼は映画産業から大きな信頼をえる。この自主規制は、撮影所に映画の原作となる小説、戯曲、物語をあらかじめ提出させ、細則と照らし合わせて、調整を図るというもので、映画製作会社連絡担当部 (Studio Relations Department 略して SRD) がその任に当たった。この機関はその後 6 年間に 125 件の企画を却下しているが、その姿勢がどちらかといえば製作者寄りであり、また制作側の反対を恐れたヘイズが却下した企画の公表を差し控えたため、反映画産業圧力団体に対して説得力を持たなかった。

当初、反ハリウッドの宗教圧力団体は、プロテスタントが主流であり、その要求は、連邦政府による検閲の実施と、ハリウッド寡占体制を支えるブロック・ブッキングと呼ばれる、製作会社による配給上映館の系列化の廃止であったが、これらの団体が、プロテスタントでも周辺的な存在で組織力を持たなかったために、広範なものとはならずにとどまっていた。もともと厳格な宗教的な検閲を行ってきた (ヴァチカンによる禁書を想起されたい) カトリックが映画産業に規制を求めはじめるのは 1929 年からである。プロテスタントと違って、カトリックは宗派の道徳意識の向上に熱心であるだけでなく映画産業の実態に通暁した人材を擁していた。こうした人材の一人、映画関係の出版に携わっていたマーティン・キグリーが、カトリックの対ハリウッド戦略に大きな影響を与えるのである。彼は、州法による検閲の実態から見て、連邦法による検閲が実効を挙げないと考えていた。州法レベルでも、製作会社と上映館が地方政治家に圧力をかけて、検閲を済し崩しにしてしまう現状があったのである。また、ブロック・ブッキングの廃

止についても、ハリウッドの寡占を弱めることになりこそすれ、まさにそれゆえに、制作される映画の内容についての規制強化にはつながらないというのが、キグリーの考えであった。こうして、キグリーは、礼節同盟を背景に、カトリック神学の要請を、大衆文化たる映画にかなう限り盛り込んだ、ロード・キグリー規制提案を作り上げ、ハリウッドに自主規制の強化を迫る。1930年に制定された映画製作倫理規定は実質的にこの提案を大幅に受け入れることになった。上に述べた、キャンペーンは、これの実質的な実行を迫るものであったわけである。

33年、ヘイズは、礼節同盟との調整に乗り出し、彼の部下で、同盟とも強いつながりのあるアイルランド系カトリック、ジョセフ・グリーンを長とする製作規定管理局（グリーン・オフィス）の権限を強めることを提案する。1930年に制定された映画製作倫理規定は、すでに述べたように製作における道徳的な基準のガイド・ラインとして機能したにすぎず、実質的な拘束力をもたなかった。34年の改訂の大きな意味は、これに罰則規定を附加され現実に効力を持つようになったことである。制作される映画は事前にシナリオの提出を義務づけられ、グリーン・オフィスが実際に現場に立ち入って検閲にあたる。グリーンはヘイズと礼節同盟の支持のもとで、ハリウッドの製作配給される映画の検閲するという権限を握ることになる。ハリウッドの映画製作の現場は、1968年にレイティング・システムが成立するまで、これによって表現を大きく規制されることになる。そして、この34年の実質的は検閲成立を境に、ハリウッド映画は大きな変質を被ることになるのである。一方、全国復興局にも探りが入れられ、全国産業復興法の公正競争規定のねらいが、映画産業の製品の道徳的品質の維持、すなわち倫理規定であることが判明し、この意味で、映画製作倫理規定の遵守は、国家の要請にも応えることが明らかになった。

映画製作倫理規定 Production Code の内容は細目にわたるが、麻薬中毒や暴力、犯罪の描写、性描写、宗教の表現に対する規制が主である。「犯罪者を英雄として描いてはならない」という条項はギャング映画にとって致命的であり、この検閲の成立以降を境にギャング映画は急速に衰える。最盛期の32年には、40本近い製作本数を誇っていたのが、34年にはその約3分の1に落ち込んでしまう。性描写

の面では、ベッドシーンが禁じられ、以下に見るように、恋愛喜劇というジャンルに大きな影響を与えることになる。

## 2. 検閲成立前後の恋愛喜劇

ソフィスティケートド・コメディ

### — エルンスト・ルビッチの場合 —

では、その検閲成立前後の恋愛喜劇 (Sophisticated Comedy) というジャンルの様子を見てみよう。ここでとりあげるエルンスト・ルビッチ監督 (1892-1947) は、ベルリンで生まれ、サイレント初期にドイツで活躍し、1923年以降アメリカに移り、サイレント後期には『結婚哲学』24、トーキー初期には傑作『極楽特急』32など、洗練された軽妙洒脱な恋愛喜劇で手腕を発揮したことで知られる。ここでは、最高傑作の一つといわれる『極楽特急』に続く、検閲以前のニューディール初期の恋愛喜劇『生活の設計』33を見てみることにする。検閲との関係で言うと、当時、礼節同盟に追い詰められていたヘイズが製作会社パラマウントに発した警告では、この作品がマルクス・ブラザーズの『我輩はカモである』33 (レオ・マッケリー監督) とともに、槍玉に挙がっているからである。そこでヘイズは、この作品が倫理規定を遵守しなければ、個人的介入も辞さないと言っている。

舞台はパリ。二人の売れないアメリカ人芸術家、劇作家トム (フレドリック・マーチ) と画家のジョージ (ゲーリー・クーバー) は屋根裏部屋で同居する典型的なボヘミアン。二人は、旅行からパリに戻る列車のコンパートメントで知り合った広告デザイナー、ジルダ (ミリアム・ホプキンス) に恋する。パリに戻ってからも三角関係は続き、二人は彼女にどちらか一方を選ぶように迫るが、二人に同じように好意を抱くジルダは、いずれとも性的交渉を持たないという条件で二人と同居することを提案する。ジルダは、トムの戯曲を有名な英国の演出家に売り込み、彼の戯曲はロンドンで大成功をおさめる。トムの不在中、親友の成功を見て落ち込むジョージを慰めるうちに彼と関係を持ってしまふジルダ。やがて、やはりジルダの売り込みで肖像画家として成功したジョージは、高級アパルトマンに引っ越すが、彼が旅行で不在中に、そこを訪れたトムは、留守番をしていた

ジルダと一夜を過ごしてしまう。翌朝、予定よりも早く帰宅したジョージとトムが大喧嘩している間に逃げ出したジルダは、勤み先の広告会社社長とニューヨークで結婚してしまう。仲直りした二人は、ジルダを奪い返し、パリに戻り、もとのように屋根裏部屋で暮らすことにする。

物語だけからも窺われるように、ルビッチ監督らしい対称／対照の美しい作品である。冒頭のコンパートメントでの出会いの場面が、トムを中心にした三人の横並びのショットで始まり、最後のパリにむかうタクシーの車中の場面が、ジルダを中心とした三人の横並びの構図で終わることからもわかるように、これは、ある「不均衡」から「均衡」の回復にむかう物語である。

当時の観客が、『生活の設計』Design for Living という題名から容易にニューディール政策を思い起こしたとしても不思議はない。観客の目には、広告デザイナー、ジルダは生活のデザイナーつまりニューディーラーとして映るのである。(冒頭のコンパートメントの場面で、ジルダは下着の広告を描いているが、それはフランスの象徴たるナポレオンに軍服を脱がせ、当の下着を着せるという代物である。) 芸術の女神にして生活のデザイナーたるジルダは、二人に芸術的＝経済的な成功(雇用)だけでなく、紳士協定(法)をも与える。成功した二人は愛情の占有(私的所有)を企てるが、そうすると彼女は社長(大資本家)のものになってしまう。利潤追求に血道をあげ、新妻を顧みない社長から彼女を奪い返し、愛情の公平な分配に与るためには、所有と愛情の占有の放棄が必要になる。(最後のパリに向かうタクシーの車中で、ジルダが正装した二人にその服装では屋根裏部屋に似合わないと言うと、二人は「燃やす」と答え、紳士協定の復活を誓う。) 全編を通じて話題になる紳士協定というのは、ニューディールというコンテキストからするとさしずめ(大衆に期待されていた、従ってハリウッドが恐れていた) 全国産業復興法の公正競争規定といったところか。

勿論、こうして達成された「均衡」と危ういものである。彼らの理想の生活空間 living space は、じつは彼らがめざすパリの屋根裏部屋の居間 living room どころか、ニュー・ディールの約束がかわされる瞬間、移動する車中にしか存在しない。この意味で、これはハリウッドの夢物語にすぎない。だがこの映画では、

問題となる富の公平な分配を愛情の分配として表象されることをつうじて、所有と一夫一婦制の否定が喚起されていまい。このように政治的含意を考えてみると、ニューディールの神話性に拠りつつ、それを思いもよらぬラディカルなところへ引っ張っていってしまうことに気がつく。検閲成立以降の恋愛喜劇が最終的には結婚の枠に収まってしまうことを考えると、かなり特異な映画である。こうしたかなり過激な登場人物の行動が、当時の性道徳を挑発するものであり、それがヘイズの神経を逆撫でたことは想像に難くない。とはいえ、やはりこれは、資本主義国の代表アメリカの中心的産業ハリウッド映画である。二人の恋人から逃げ出したジルダがニューヨークで、結婚することになった社長と、新婚生活のためにベッドを探している場面がある。店で、ベッドを探すが気に入るものがない。ついに二人並んで立って二人分の横幅を店員に計ってもらうありさまが、ショー・ウィンドー越しに写される。倫理規定を意識した仄めかしだが、あとの二人の様子を見ると、どうやら初夜が失敗だったらしいことが窺える。愛情の共有をめざす二人の恋人と彼女の関係も、いささか観念的な倒錯した不毛な三角関係である。先程の政治的なコンテキストに帰ってみると、この不毛さは、ニューディールの幻想を擲擲したものと考えられそうである。そこには、ヨーロッパの退廃を背負ったルビッチの、アメリカ人に対するシニカルな視線が、重なっていることは言うまでもない。また、ここにニューディール政府の不毛な紳士協定＝公正競争規定に対するハリウッドの不安の無意識の表われを看とることも出来るかもしれない。

もうひとつ、これは倫理規定に対するかなりあからさまな抗弁の余地無き挑発であるが、冒頭の三人のコンパートメントにおける出会いの場面で、それまで二人とフランス語で話していたジルダが発する最初の英語である“*Oh, Nuts*”という言葉である。文脈上、「バカねえ。」ぐらいの意味だが、睾丸を意味するこの罵倒語は、34年以降画面から消えてしまう言葉なのである。

翌年の『メリー・ウィドウ』は検閲直後の作品である。性というどの社会でも禁止に属する部分を表現する作業は、多少なりともフロイト的な無意識の検閲に似てくる。ルビッチのテクニクはいわば自己検閲自体を表現に取り込むこと

だといっても良いだろう。観客の见たいものを別のもので仄めかし(転移)、あるいは見せないことによって(圧縮)、その欲望をかきたてる。自己検閲を戦略的にとりこんだ表現と、他者による検閲はどのように出会うのだろうか。物語の舞台は架空の王国である。国の半分の富を所有する大金持ちの未亡人が、夫を見つけるためにパリに行ってしまう、王国は経済危機に見舞われる。王妃との情事が発覚した国一番の色事師ダニーロ大尉に、王は未亡人ソニアを口説き落として国につれ戻すように命じる、もちろん失敗すれば死刑である。恋の街パリで二人は当然のごとく恋に落ちるが、事情を知ったソニアは彼の求愛を拒み、彼は国に連れ戻されて法廷に立たされる。証言台に立ったソニアは、彼が偽りの求愛をしたと証言し、ダニーロは本当の恋であることを告白する。一計を案じた王は、二人を同じ牢に閉じこめて、牢の外でジプシーに音楽を奏でさせ、恋する二人が盛り上がったところで、二人を結婚させてしまう。こうして王国の危機は回避されたのである。

ブリーンの検閲を無事通過し、全国配給を待つだけという段階の試写会で、ヘイズは上述のキグリーを伴ってこの映画を見る。カトリックに大きな影響力を持つキグリーはユーモアのセンスがなかったから、この映画を見て激怒して、こんな映画を作るならカトリックの反ハリウッドキャンペーンを続行すると仄めかす。ヘイズ自身も、この映画の軽佻浮薄さにショックを受けて、改めて検閲作業を行なうことになる。検閲は、主にダニーロのセックスに対する熱中ぶりとその背徳的な性格に向けられ、カットは13箇所にとどまるといふ<sup>6)</sup>。

にもかかわらず、全体のエロティックな雰囲気醸し出されるのは、次のような省略と仄めかしの場面の効果ではないだろうか。この王国には猥雑な空気が流れており、王妃は暇に飽かせて若い男たちと情事に耽っている。ダニーロも例外ではない。王が王妃とダニーロの不倫を悟るのは、ベッドのうえに残された剣帯を付けてみてそれが自分のサイズより短いことに気が付くときのことである。もうひとつは、パリのその筋のサロンでソニアとダニーロがテーブルに着いてお喋りしている場面である。カメラは彼らの顔に固定されたままである。ソニアは傍らに掛かっているナポレオンの肖像を見ながらダニーロに、そ知らぬ顔で言う。「彼の破滅の原因は、攻めるに急だったからよ」。カメラのフレームの外のテーブ



ルの下で起こっている戦闘を仄めかしていることは言うまでもあるまい。検閲の矛先が向けようのないところで、ルビッチ・タッチは作動するのである。

### 3. 検閲とジャンルの変質

以上、1930年代前半、ニューディール前後のハリウッド映画の代表的なジャンルから何本か取り上げて、当時の社会と映画の関係を見てきた。今まで述べてきたことを簡単にまとめてみよう。

ハリウッドの自主検閲の成立にあたっては大きくいて二つの要因がはたらいていたと考えられる。『犯罪王リコ』で見たように、ギャング映画によって、暴力以外に成り上がる術を持たぬ下層階級の欲望を満たすことで、急成長を遂げたハリウッド映画産業が何よりも恐れていたのは、圧力団体によって（州法など）外部からの検閲が成立することであった。もう一つ、元来寡占の傾向が強かったハリウッドにとって、これと並ぶ不安の種は、シャーマン法と呼ばれる反トラスト法であった。ところが、ハリウッド映画産業にとっては杞憂転じて僥倖となると言すべきか、ニュー・ディールの施策である全国産業復興法の公正競争規定（紳士協定）は、実質的に産業保護を内容とするものとして、映画産業の寡占を保証する結果になってしまう。

34年に実質的に機能し始める映画製作倫理綱領と自主検閲機関、全米映画製作配給業者協会（MPPDA＝ヘイズ・オフィス）を単なる表現の自由の抑圧とのみ考えてはならない。これは、外部からの検閲に対するハリウッドの防衛策なのであり、当時の社会道徳と映画産業、そして製作現場の調整をその目的としていたのである。映画製作倫理綱領は、この三者が折り合える基準であり、同時に産業界内の規約として公平競争規定（紳士協定）としての役割も果たす。以後60年代の検閲廃止まで、この品質管理のもと、内外の市場にむけて、ハリウッドの夢工場は、安全で均質な製品の生産、供給にいそしむことになる。ハリウッドの選択した紳士協定、映画製作倫理綱領 Production Code とは不毛どころか、文字通り生産の掟なのだ。

では、この検閲の成立はジャンルとしての映画に、どのような影響を及ぼした

のだろうか。上にみたふたつのジャンルに限って検討してみることにしよう。検閲は、まさに圧力団体の標的であったギャング映画に致命的な打撃を与える。ヘイズ・コードは、犯罪や暴力の好意的な描写や残酷な殺人場面の描写を禁じ、わずかに報いを受けるものとして描かれる場合にのみ認める。こうしてギャングの路上での死という栄光は、その命脈を断たれる。この事態から、『Gメン』35（ウィリアム・キーリー監督）などギャング・スターが攻守所を替え警官役を演じる変種と、『デッド・エンド』37（ウィリアム・ワイラー監督）『汚れた顔の天使』38（M. カーティス監督）などに代表される青少年向け教訓譚という変種が生まれる。前者については多言は要さないだろう。勸善懲悪の名のもとに場面設置も同じままで、観客の記憶に生々しいギャング・スターを使って、彼らの暴力の消費欲望に応える最も安易な倫理規定逃れであり、わが国の所謂「石原軍団」の一連のテレビ・シリーズを想起してもらえばよいと思う。ただ、指摘しておきたいのは、警察が、国家レベルの連邦捜査官（Gメン）として登場することである。上に述べたように『犯罪王リコ』では、市民の安全を守る町の警察レベルであったのが圧力団体の表象と考えられるとするならば、圧倒的な国家権力を感じさせる連邦警察は、検閲を受け入れることによって、ハリウッド映画産業が国家レベルで認知されたことを示すものと考えられるかもしれない。青少年向け教訓譚という変種については、検閲の成立に一役買ったのが映画の青少年に対する影響に関する社会学的研究だった経緯を考えると、いくらか言及しておく必要があると思われる。

このタイプの変種の代表作の一つ『汚れた顔の天使』では、『民衆の敵』で主人公を演じたジェームス・キャグニーが、街の身寄りの無い不良少年たちに英雄視されるギャングを演じるが、興味深いのは、彼が電気椅子で処刑される結末場面である。彼の幼なじみで少年たちの保護者である神父が、死刑執行の直前に牢を訪れ、彼を英雄視する子供たちの戒めに卑怯者として死んでくれと彼に頼む。キャグニーはその場では拒絶するが、この頼みどおり醜態を演じて死んでいく。

倫理規定は遵守され、悪に対する報いに力点が移るだけでない。ギャングの死にカトリックの神父が立ち合うというのは、既に述べた検閲成立の経緯を考えれば

ば、その政治的含意は明白であろう。このタイプの変種の特徴は、同じ劣悪の社会環境に育った二人の人間の対照的な未来である。ひとりには環境に染まって犯罪の道に走り、もうひとりには障害を克服して道徳的善の価値を担う。これをみるとき容易に想起されるのは、同じキヤグニーの演じた『民衆の敵』である。主人公トム・パワーズには勉強家で、向上心と愛国心の強い（第一次大戦に志願する）親孝行な兄がいる。ただ明らかに、父親のいない家族における父親の代行者として家族的な価値を紋切的に表象しており、トムの幼児性＝反社会性を対照的に強調する役割を果たすにすぎない。

ここに見られるようなわずかな力点の変化が新たなサブジャンルの生成につながっていく。この神父と問題児の関係というテーマに着目すると、たとえば、この関係を前景化し神父を主人公に据えれば、『少年の町』38（ノーマン・タウログ監督）が生まれ、ギャングそのものが背景に沈む（ミッキー・ルーニー演じる問題児の兄のエピソードは既に衰退したギャングのパロディでしかない）ことになる。さらに歌手ビング・クロスビーがアイルランド系カトリック神父を演じる『わが道を往く』44（レオ・マッケリー監督）では画面からギャングが消え、神父の指導のもとに合唱隊に更正する不良少年たちの話も一エピソードであるにすぎない。おりしもアメリカの第二次大戦へ参戦により、すでに町からは不良少年の姿は消えている。不良少年更正が音楽映画という他のジャンルと混淆の口実となっているのは明らかである。中心的な事件は、神父の世代交代と教会の火事からの復興である。第二次大戦中の作品であることを考えれば、共同体の意識強化と既に戦後の復興をにらむ意図が窺われるのではないか。

一方、恋愛喜劇も、決定的な規制を受けることになる。たとえ夫婦間といえどもベッド・シーンが禁じられることになるのである。この禁止に対する、このジャンルの先行者ルビッチの戦略は既にみたとおりである。フロイトの転移と圧縮にもなぞらえることができる仄めかすと省略のテクニックを駆使して検閲をすりぬけるのだ。検閲以後のこのジャンルをみると、興味深いことに、この禁止ともう一つの生産の掟＝結婚を組み合わせ、最終的にはそれに寄り掛かりつつ戯れるスクリーボール（ひねりの効いた）・コメディという、検閲以後最も背徳的で洗

練されたサブジャンルが成立する。最近再評価の高いこのジャンルについては、すぐれた論考が出始めており<sup>6)</sup>、ここでは、それらの研究成果を参考に、ジャンルの変質という本稿の目的に関連するこのジャンルの特質を概観するにとどめる。

ギャング映画が、大恐慌にあえぐ下層階級の、不可能なアメリカンドリームへのルサンチマンを表象するとすれば、スクリーボール・コメディは、市民社会の階梯を昇りつつありながら、やはり恐慌でその夢を断たれた中産階級のこの夢へのノスタルジアを表象している。このジャンルは『或る夜の出来事』34（フランク・キャブラ監督）をもって嚆矢とする。親の決めた結婚を嫌って恋人のもとに急ぐ金持ちの娘とそれを特種にしようとする貧しい新聞記者が、夫婦を装って道中宿を共にすることになるが、二人のベッドの間は毛布（エリコの壁）で隔てられる。二人の結婚の成就と共にベッド・シーンの禁止と二人の階級差の象徴であるエリコの壁が崩れ去り物語も終わる。この作品に代表されるように、多くは階級差のある男女の恋愛関係（セックス・ウォー）とその結婚成就による階級融和の夢物語である。多くの場合金持ち（ここでは世間知らずの金持ちの娘）が奇行を演じ（スクリーボールとは変人を意味する）、物語は、金とセックスをめぐる展開するが、奇行による逸脱ゆえに、「瓢箪からでた独楽」のように御都合主義的に二人の恋愛が成就する。ジャンルの特性であったこの奇矯さゆえに、従来の恋愛喜劇における両性間のヒエラルキーは逆転し、男性は、手も無く女性に屈する。ここでは、変人ぶりが、階級と性の境界を無効にすることになるわけである。

キャブラはこれを当時支配的であった人民主義に結びつけて新たなサブジャンル、人民喜劇を作り出す。人民主義とは共同体としてのアメリカの支配的な草の根的イデオロギーであり、個人の善意、隣人愛、平等を原理とする発想である。これは、当時、党派を超えた融和という幻想を可能にしており、さらに当時人民戦線政策を採用して知識人などに勢力をもっていた左翼の存在を考慮すれば、この発想の影響力を想像できよう。人民喜劇では、変人の奇行は、共同体の悪の浄化に向けられる。このジャンルを代表するキャブラ監督の二本の傑作『オペラハット』36『スミス氏都へ行く』39では、無垢な正義感に溢れた個人が、ひよんな

ことから金や政治権力を手に入れ、当時の社会的な矛盾（前者では大恐慌による失業、後者ではニューディールの政治的汚職）に戦いを挑むはめになる。彼らが善意に満ちた行動を取れば取るほど、周囲の目から変人扱いされるが、最後はその奇行ゆえに勝利するというパターンは、明らかにスクリーボール・コメディの転用であるが、スクリーボール・コメディが「アダムとイヴ」の神話を原型としているとすると、人民喜劇はそれを「キリストの受難」の神話に書き換えているといえるかもしれない。ゲーリー・クーパーやジャームズ・スチュワートの演じる無垢な正義感の奇行ふりは、はじめそれを馬鹿にしていた（共同体の墮落に染まっていた）女性を改心させ救済する。こうして、人民の人民に対する恋愛喜劇は、階級融和の幻想をさらに徹底化することになるのである。

ふたつのジャンルとも上に述べた当時の社会性を背景に30年代の半ばから40年代の半ばにかけて様々なタイプの傑作を生みだすが、ふたつのジャンルに跨がる、キャプラの後継者といえば最近評価の高いプレストン・スタージェス監督を挙げることができる。とくにメタ人民喜劇とも言える『サリヴァンの旅』<sup>41</sup>では、有名な喜劇監督が、社会意識に目覚め、キャプラ風の社会派喜劇を作ろうと、「人民」の中に入っていくが、彼が人民に抱く知識人的観念は、徹底的に覆され笑いのめされる。最後に、彼がディズニーの漫画映画に大笑いする囚人たちを見て、今までどおり喜劇を作るとを決意する場面で終わるこの作品は、きわめてシニカルな人民喜劇といえようが、ジャンル自体に対する自己意識が、30年代の様々な映画ジャンルを横断するエクリチュールを通じて窺われ、このジャンルのなかで特異な刮目すべき傑作になっている。

以上検討してきたふたつのジャンルの変遷には、ある一つのジャンルの典型的な部分的な表象の力点の変化が様々な外的な力線の複雑な絡み合いによって惹き起こされ、それが新たなサブジャンルを形成し、さらに他の既成のジャンルと混淆していく過程を看とることができる。このようなプロセスに、ジャンルの変質＝生成の現場を一端を窺うことができるのではないか。小論が、30年代アメリカ映画におけるジャンルの変質＝生成が、当時の社会的現実を背景にした社会の生産の掟＝映画製作倫理規定による検閲の成立と映画という、文化と社会が相互に

織りなす関係の産物であることを、いくらかなりとも示し得たとするならば幸いである。

(本稿は、昨年12月11日、慶応義塾大学で開催され、筆者がパネリストの一人として参加した、日本アメリカ文学会東京支部会におけるシンポジウム「人民／大衆—1930年代アメリカ映画のジャンルとイデオロギー」に多くを負っている。ともに参加した二人のパネリスト、宮本陽一郎氏、加藤幹郎氏には、本稿執筆にあたっても有益な御教示を賜った。記して謝辞に代える次第である。)

### 注

(1) ハリウッド映画に対する作家主義による映画研究の功罪とジャンル批評の可能性については宮本陽一郎「アメリカ映画とは何か」(『アメリカの芸術—現代性を表現する—』弘文堂1992年所収 pp. 276-296.) 参照のこと。ジャンル批評の基本文献については Barry Keith Grant(ed.) *Film Genre Reader*, University of Texas Press, 1988. 参照のこと。我が国における初めての包括的なジャンル論の試みとしては加藤幹郎「ジャンルの規則」(『すばる』1990年3月号より不定期連載)が挙げられる。

(2) 1930年代のアメリカ映画全概については Andrew Bergman, *We're in the Money: Depression America and Its Films*, New York University Press, N.Y., 1971. を検閲成立の経緯については以下の3冊を参考にした。

Robert Sklar; *Movie-Made America—A Social History of American Movies*, Random House Inc., N.Y., 1975., Garth Jowet; *Film, the Democratic Art*, Focal Press, Boston. 1976., Gregory D. Black; *Hollywood Censored—Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, N. Y. 1994.

(3) 検閲前後の映画産業内外の状況を、移民と宗教的イデオロギーの複合的な文化闘争と捉える観点については、前掲のシンポジウムにおける宮本陽一郎氏の

発表「ギャング映画の死—30年代の文化闘争と Mass Art の確立」から大きな示唆を受けた。この指摘は、ハリウッド映画産業のイデオロギーを、単に支配階級＝一枚岩的なブルジョア階級の抑圧的なそれと批判的に規定する従来の文化批判の観点を再検討する必要を提起しているという意味でも重要である。

- (4) Gerald Peary(ed.), *Little Caesar*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1981. pp. 45-52.
- (5) Black の前掲書 pp. 199-202 による。
- (6) スクリューボール・コメディーについては、海外の研究書としては Stanly Cavell, *Pursuits of Happiness-Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press, 1981. Gehring, Wes D. *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1986. 等が挙げられる。邦語文献としては、先駆的な蓮實重彦の論考「スクリューボール・コメディーまたは禁止と奨励—ハリウッド年代のロマンチック・コメディー」(『表象 (ルプレザンタシオン)』1号 pp. 138-150. 1991年), ジャンル論からする目覚ましい論考として前掲加藤論文の「スクリューボール・コメディー」(ジャンルの規則4)の項(『すばる』1990年10月号)などが挙げられる。フランク・キャブラにおけるスクリューボール・コメディーと人民喜劇の関連については、これと「喜劇作家がプロパガンダを撮るとき フランク・キャブラ」(ジャンルの規則7)(『すばる』1992年10月号 pp. 292-311)を参考にさせて頂いた。プレストン・スタージェスのスクリューボール・コメディーについては加藤幹郎「スクリューボール・コメディーとプレストン・スタージェス」(『キネマ旬報』1994年1月号 pp. 113-115)を参照のこと。なお、加藤幹郎「スクリューボール・コメディーとプレストン・スタージェス」I, II(『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』0号 pp. 81-85., 及び1号 pp. 201-207. 1991年)は、UCLA所蔵のプレストン・スタージェス・ファイルによって、彼の制作の現場まで立ち入った画期的な論考である。