

メロドラマとハリウッド映画

福田 京一

Abstract

Since the emergence of narrative feature film the term “melodrama” or “melodramatic” has caused, and still is causing, more or less a definitional confusion among critics and scholars of film. The confusion may be harmless to members of the mass media, but it becomes crucial in the study of film: is it a genre, a mode, or both?

Going back to the origin of melodrama in the late eighteenth century will give us a glimpse of a bridge beyond which we can find the embarrassing confusion reduced to some degree, not to say wholly. Therefore, firstly this short essay will explain the cultural background in which melodrama emerged with the advent of a new era in philosophy and literature. Secondly it will discuss the nature of melodrama which, until the end of the nineteenth century, developed from moral plays of the middle class to dramas with socio-political connotations in a class-divided society. Thirdly it will consider the significance of melodrama which contributed to the development of American movies in their incipient stage. Finally it will assert the conclusion that all narrative films, that is genre films as a cultural asset, inherited the legacies of theatrical melodrama not as a genre but a mode; melodramatic movies, more often than not, have enriched the audiences' experience in enjoying themselves and learning a hint of how to live better in turmoil.

はじめに

21世紀はグローバリズムの世紀だと言われているが、現実にはイデオロギー、宗教、民族主義、ナショナリズムが複雑に絡みあった対立や紛争が世界中で見られる。この100年間、世界の大国であったアメリカでさえ、2017年1月

就任演説でドナルド・トランプ大統領は、わざわざ *America First* と宣言した。歴代の大統領は少なくとも就任式という儀礼の場では、アメリカはデモクラシーの模範となって、それを世界に広める使命を担ってきた国であり、将来もそうあり続けると誇り高く宣言した。その理想主義が新政権からは消え、協調や寛容や友愛の心が消えて、道徳的な品位も消えたのではないかと懸念する声アメリカの国内外で上がった。

事実、平和と福祉よりも国益を、社会における公益よりも私益を優先させるむき出しのエゴイズムの衝突が世界をますます混沌とした状況に追い詰めている。他方、国の内外で起こっている利害の対立と衝突は個々の人間の間で、さらに個人の内面でも起こっている。私たちの良心は公共心と私心、公益と私益の狭間で揺らいでいる。エゴ（自我）は、自己を正当化するために意識と無意識のなかに邪魔だてするものを見つけ出し、それを悪者に仕立て、排除する。このような私たちの内と外で起こっている葛藤がメロドラマ的状况である。

歴史とメロドラマ

メロドラマ (melodrama ; melodrame) は、18世紀の後半に、ギリシャ語 *melos* (music) と *drama* が合わさってできた演劇の一種である。その起源は、イタリアの音楽悲劇『オルフェーオ』(1480年頃) であるとか、ジャン・ジャック・ルソーの『ピグマリオン』(1770) であるとか、イギリスには1761年に後にメロドラマと呼ばれる演劇はあったという説も含めて、異なる説はある(チーゲ46 ; Smith 1 ; Dye Jr.15)。また、その定義も曖昧であった。しかし、要点は古代ギリシャ・ローマの演劇の伝統から外れた正統的でない演劇で、演劇と音楽が混じった、いわゆる文化的洗練を欠いた大衆的な演劇として生まれ発展したことにある。特に重要な点は、メロドラマが18世紀の後半に現れたという歴史的事実である。

18世紀は啓蒙主義の時代と言われている。1730年、詩人アレキサンダー・

ポープはこの時代の精神を実に簡潔に表した。「自然と自然の法則は夜の暗闇に隠されていた／そこで神は、ニュートンをあらしめよ！と言った。すると、すべてが明るくなった」(Pope 272)。その49年後、アメリカの建国者は『独立宣言』で「自然と自然の神の法則が人民に権利として与える独立と平等の地位」を獲得するのだと宣言した。続いてあの有名な一文が続く。「すべての人間は神によって平等に創造されていること。人間はその創造主によって他人によって奪われることのない特定の権利を授けられていること。その権利のなかに生命、自由及び幸福追求が含まれていること。」この言葉はまぎれもなく18世紀の欧米の社会に現れた啓蒙主義の精神を表しており、王権と貴族制、独裁制を否定し、国民の自由と平等の権利を主張する革命の声である。

自由、平等、幸福を自然の道理とみなす18世紀後半の政治思想は、神と自然と人間の関係を問い直す知識人の哲学的営為と、封建制度の抑圧から政治的解放を求める国民の革命的情熱から生まれた。それはまた、感情に直接語りかける娯楽を求める一般市民の声と古典主義の秩序と規範からの脱却を求める詩人のロマンティックな衝動とも結びついていた。このように市民の時代、ブルジョア（上層と下層の間の中産階級）の時代の到来とともに生まれたメロドラマは時代の転換期に生まれたので、当然、様々な矛盾を含んでいたが、基本的な特徴は雑種性や卑俗さや荒っぽさや感傷性にあった。

18世紀のヨーロッパで『パメラ』(1740)などセンチメンタル小説や『オトランドの城』(1764)などゴシック・ロマンス、『新エロイーズ』(1761)や『若きヴェルテルの悩み』(1774)などの恋愛小説が現れた。バーンズ、ブレイク、ワーズワス、コールリッジなどのロマン派の詩人も活躍した。また『ロンドンの商人』(1731)などのセンチメンタルな演劇がイギリス、ドイツ、フランスで流行し(Fietz 84)、イギリスでは音楽付きの演劇が現れた。フランスでは台詞の間に音楽が挟まれた形式であるルソーの『ピグマリオン』が上演され、人気を得た。同じ文化的精神的風土のなかで、ドイツはシェリ

ング、ヘルダーリン、ゲーテ、シラーなどによる、いわゆる「疾風怒濤」の時代を迎え、新古典主義に代わるロマン主義文学の時代に入っていた。『ピグマリオン』はドイツでも上演され、人気を得た。そして台詞が音楽と重ねられた形式も生まれた。18世紀のフランスとイギリスの劇場で、「メロドラマ」に相当する「厳密に悲劇でも喜劇でも、あるいは悲喜劇でもなく、あらゆる種類の劇が未消化のままごた混ぜになったもの」とか、「民衆の悲劇」とか名付けられる演劇が現れた (Dye Jr.14-15)。これらの音楽劇は「オペラ」と同義語として使われていたが、18世紀末にはオペラと区別するために「メロドラマ」という語が使われ始めた (Smith 2)。

ギルバール・ド・ピクセレールをはじめとする初期のメロドラマ作者の作品、現在「古典的メロドラマ」と呼ばれている劇の多くは、悪人の犠牲となる弱い善人 (ヒロイン=通常、純真な女性) が、紆余曲折を経て正義のヒーローに助けられ、両者がめでたく結婚する、という筋立てをもつ。とりわけ悪人の登場は、モラルと社会秩序の意義を教えるためにメロドラマには欠かせなかった。

19世紀のはじめの30年間のうちに、イギリスでは「メロドラマ」と呼ばれる演劇ジャンルのもとに基本的な形態 (サブジャンル) が出そろった。すなわち、ロマンチック・メロドラマ、歴史メロドラマ、家庭メロドラマ、そして海洋メロドラマである (Dye, Jr.50)。フランスでは第一帝政 (1804-15) が終わると正義と道徳を伝える古典的メロドラマに変わって悪人が主人公になり、情熱的な男女の不倫、未婚の母、私生児、浮浪者が登場する「無秩序で、暴力的で、血なまぐさい」メロドラマ (トマソー 98) が現れた。やがてこの悪人が主人公として登場する血なまぐさいメロドラマが上演されるようになると、当局は検閲を強化し、メロドラマを弾圧し始めた (Gerould 1983, 188; トマソー 141)。その後、19世紀末になると、メロドラマは復活し、愛国主義的な軍事・歴史もの、自然主義的な風俗もの、冒険・探検もの、探偵・裁判もの、アメリカでは西部開拓や南部の農園を舞台にした『アンクル・

トムの小屋』など、「民主的な大衆芸術の一ジャンル」としてアメリカ化されたメロドラマが多く上演された (Gerould 1994, 8)。確かに、19世紀を通して中産階級を主な観客とするメロドラマは、時代の変化に対応して様々な題材を新しい舞台技術と装置を使って発展していったので、それを一括りにして説明するのがむずかしくなった。

こうして、19世紀末に映画が誕生する頃に、メロドラマ演劇は成熟の域に達していた。18世紀後半から約150年の間にメロドラマ演劇が発展させた物語、主題、題材、演出方法などを音楽はかならずしも必須の要素ではなくなっていた一映画は、その出発点においてそっくり受け継ぐことになった。これは誕生したばかりの映画にとってたいへん幸運であった。

メロドラマの世界観

人間性をセンチメンタルに捉えるメロドラマ演劇は、理性と秩序を重んじる啓蒙主義の時代に生まれ、市民社会が共和制へ、さらに民主制に移行する過程で発展した。18世紀後半は世界観に大きな変革が起こった時代である。思想の面では、ジョン・ロックからアンソニー・シャフツベリ、フランシス・ハチソン、デイヴィッド・ヒューム、そしてアダム・スミスが「感情」(sentiment, affection, feeling) または「感覚」(sense) が共同体の道徳的基盤であると説き、理想的な社会秩序がいかなる姿を取るべきものなかを示した。もし共同体が道徳的感情に根ざした組織を持たないなら、その不道德な社会は人々に不幸をもたらすことになる。このような道徳感情論が市民社会を支える役割を果たした。このことを確認するために、センチメンタルな演劇とともにメロドラマに影響を与えた市民劇 (drame bourgeois) (トマソー 22-24) の作者ポーマルシェ原作、モーツアルト作曲の『フィガロの結婚』(1786年イタリアで初演) を例にあげよう。

アルマヴィーヴァ伯爵の従者フィガロと伯爵夫人の侍女スザンナは結婚を間近に控えている。伯爵は、廃止した初夜権を復活させて、スザンナを我が

ものにしようと企んでいる。その悪巧みを知ったフィガロは、あの手この手を使って、とうとう伯爵を懲らしめ、伯爵夫人に跪いて許しを請わせる。フィガロの方はめでたくスザンナと結婚する。そして、オペラは、全員の合唱でフィナーレとなる。

苦痛と気まぐれで／過ごした今日一日／喜びと満足で締めくくるのは／
ただ愛だけだ！／花嫁花婿・・・友達も／みんな楽しく踊り、花火をあげよう！／楽しい音楽に合わせて／みんなで祝いに急ぎましょう。
(モーツアルト 60)

場面はスペインのセルビアに設定されているが、当時のヨーロッパの政治体制を考えれば、随分危険な題材を扱っているのが分かる。民衆を統治する権力者のよこしまな欲望を、家来が阻止し、あまつさえ諫め、非を認めさせるのだから、貴族に苦しめられている民衆からすれば、このオペラを見て溜飲が下がる思いをしたらろう。その背景に、階級は違っても、赤い血のごとくすべての人の身体に流れている感情が、人を結びつける共感を生み、社会を変えるエネルギーの源となることが常識として受け入れられる社会が形成されつつあった。オペラが愛という感情を主題にしている限り、権力者はある程度まで目をつぶらざるをえなかったが、市民階級にとっては、それが武器となった。他方、このような危険思想を孕むオペラの上演はウイーンで1786年に禁止された。しかし、1789年にフランス革命が起り、革命政府がその再演を許可したことをみれば、欧米の社会は既に大きな革命と激動の時代に入っていたのである。

人が社会の幸福を求める感情は生得的なものであると考えたシャフツベリの思想は、いわばメロドラマの哲学的基盤であった。社会は「愛や充足感や善意や同族への共感の能力によって支えられている。」自然を「利己的な感情」が争う場と捉えたトーマス・ホッブスを批判して、シャフツベリは、全体が

あつての部分、社会の幸福があつての個人の幸福、公益があつての私益という価値観は自然感情に基づいていると主張した。そして、人が本来の人になるために自然感情の能力を十全に発揮する道徳的義務がある。反対に、自然感情であるところの「公共の感情」よりも「私的、利己的感情」に支配されるとき、「人は邪悪になるか堕落する」(Shaftesbury, I, 280-292)。「社会的感情と人間的共感」(297)を起源とするシャフツベリの道徳感情論は、ハチソン(110-111)、ヒューム(51-54)、そしてスミス(73-78)に受け継がれ、市民社会の道徳的側面を支えた。この信念は、人は生まれながらに罪深いというピューリタンの原罪意識や啓示宗教から脱して、自然(nature)と人間性(human nature)のなかに無限の可能性を見つけた啓蒙主義の思想家に共通の信念であった。

しかし、啓蒙主義は矛盾を秘めていた。市民劇の主唱者でもあったディドロのような百科全書派は、混沌として、雑然としている自然界を、神学によるのではなく合理的理性によって体系的に捉え、秩序を再構築しようとする唯物論者でもあった(ピニャール102-104)。ここから、進歩と進化の思想が強化され、知識と科学・技術によって近代産業社会は発展し、今日の情報革命に繋がっていく。この道程にファウスト博士やフランケンシュタインやラパチニーが、そしてカール・マルクスが待ち構えていたのである。

ここで、少し立ち止まって、ゲーテの『ファウスト』(第一部1808年；第二部1831年)を例にして、近代の出発点となった啓蒙主義における理性と感情と道徳の関係を見てみよう。神に対して悪魔メフィストフェレスは言う。「わたしが知っているのは、ただ人間どもがどんなに苦しんでいるかということだけです。この小さな神さまは、昔も今もおなじ性(たち)にできていて、それこそ最初の日のように奇妙ですよ。せめて天の光の影などをあたえてやらなかったら、人間もすこしは幸福だったかもしれません。人間はその影を理性と呼んで、どの動物よりも動物らしく生きるために使います」(280-286)。これに対して、神は「人間は努力を続けている限り、迷うこと

もあるだろう。」「よい人間はいくら暗黒の衝動にうごかされていても、けっして正しい道はわすれない」(326-328)と答える。こうして、神と悪魔のどちらが正しいかをファウストを使って賭けをする。ファウスト自身は理性に絶望した学者である。「哲学も、法学も、医学も、そしてよけいな神学までも、一生けんめいになって俺は研究した。思えば、何という馬鹿げたことだろう。ここにこうしたまま、俺はちっとも賢くなってはいない」(354-359)。そこで、彼は、悪魔の導きによって快樂に身をゆだねる。しかし、どんな享樂にも、どんな幸福にも満足しないファウストを見て悪魔は賭けに勝ったと思った。しかし、死を前に盲目になったファウストは「夜はさらに更けたらしい。しかし、こころの中には明るい光がともっている。俺は考えたことを急いで実行せねばならぬ」(11499-11500)と言う。彼が最後に夢想するのは、自由な民が自由な土地で、共同して作る天国のような樂園である。そこで彼は「高い幸福を予感して、おれは最高の瞬間を味わうのだ」と言って死ぬ。死後、彼の魂は、天使たちに愛の賛歌を持って迎えられて、天国にいるグレートヒェンのもとに帰っていく。

ここで注目すべき点は、さまざまの快樂と悲哀を経験したファウストが辿りついた境地である。彼は言う。「この世の中のことはもう知りぬいた。天上のことは俺にはわからぬ。細目をして天を仰ぎながら、雲の上に自分と同じようなものがある、と思うのは馬鹿げている。それよりも、しっかりと足を踏みしめて、まわりを見るがいい」(11441-11448)。信仰という名のもとに、絶対的な神へ盲目的に服従する時代は過ぎ去ろうとしていた。如何に頼りなくても、理性と感情のもとに、「しっかりと足を踏みしめて、まわりを見る」以外に、人間がよく生きるすべはない。

『ファウスト』という劇詩は、古代ギリシャ・ローマの文学と密接に繋がっているが、同時に、宗教改革を経たのちの、啓蒙主義とロマン主義が交錯する時代に生まれた近代文学である。『ピグマリオン』を気に入ったゲーテではあるが、古典的美の世界と倫理的探求を結合させた文学を創造した点で、

単純にメロドラマ演劇の作者と言う訳にはいかないが、近代の夜明けとともに出現した事実は否定できない。ファウストが最後に心のなかに感じとった「光」が、何を意味していたのか、その答えを見つけるのは難しいが、神の光とも理性の光とも言えないだろう。しかし、ここで大事なことは、トーマス・マンが「非合理で悪霊的な生命力」（マン 30）と呼んだドイツ人のロマン的な特性から生まれたドイツ人の芸術（詩、演劇、音楽）が、メロドラマを創り出した精神と深く繋がっていた点である。メロドラマもまた、悪を、悪人を、または悪の象徴をさまざまな姿と形をもって登場させ、観客に良い人間であるにはどのように生きなければならないか、どのように振る舞ってはならないのかを考えさせる倫理的な表象であった。

この間の事情をピーター・ブルックスはバルザックとジェイムズの小説を論じた『メロドラマ的想像力』（1976）の中で、19世紀初頭のフランスで最初に確立された「古典的」メロドラマについて、「そこには善悪二元的な葛藤に基づく強烈な感情的、倫理的ドラマがあり、何のために、何によって人が生きているのかという問題が、もっとも根本的な精神の関係や広大な倫理的観点のもとに眺められ、決定されているような世界があると分かる」（36）と述べている。

メロドラマは、本来の、すなわち自然の人間を倫理的な存在として捉え、その必然的な帰結として社会秩序が成立するという哲学を背景にして生まれた。しかし、それは中産階級の個々人の内面で起こる「感情的、倫理的ドラマ」を枠組みとしながら、その枠組みだけでは捉えられなくなった。イギリスでは18世紀から、フランスでは革命以後、19世紀を通して発展し続けた市場経済によって社会の階層化が進み、新たに現れた社会的政治的抑圧に対する民衆の情緒的、倫理的、そして政治的反応を映し出す演劇として、メロドラマは政治文化の一部として展開した（Disher 13-14；Hadley 9, 231, notes 13；Brown 105-117；Ilseman 191-207）。このように当初から市民の生活と社会から得られた題材を扱っていることからみても、メロドラマの政治

的文化的性格は明白である。この点を考慮して、メロドラマの世界の特徴を列挙すれば次のようになる。

1. 人には他者の幸福を求める感情が内在する。この自然感情から正しい判断と行動が生まれ、幸福な社会が実現される。反対に、この自然感情に反する判断と行動が悪徳であり、その人にも社会にも不幸をもたらす。
2. 悪徳に対する美德の、墮落に対する貞節または無垢の勝利を通して実現される結婚と家庭が幸福の象徴となる。神聖な家庭の破壊者は悪人である。
3. イデオロギー的である。主人公は、権力者に抵抗し、反抗する。場合によって、通常「悪人」扱いされる無法者、盗賊、囚人、放蕩者、売春婦などが主人公となって抑圧者(ヴィクトリア朝の道徳では通常「善人」扱いされる資産家、聖職者、裁判官、軍隊の上官、警官、家父長など)と戦う。
4. 「自然」状態を理想とする。「自然へ帰れ」の思想は現存の社会・政治制度をリセットする革命的思想となる。一方で、無垢な原始的自然という非現実的な理想郷への退行を意味する点で反動的である。

このように相反する世界を表現できるメロドラマは、対位法と誇張法に基づく過剰で過激な演出(ミザンセヌ)によって観客の感情を最大限に鼓舞しながら、類型的な性格をもつ人物たちが作り出す葛藤の展開と結末を見せる。これを文化遺産として受け継いだ映画は、18世紀から現在に至るまでの文化的文脈のなかで意味をもって私たちに語りかけてくる。それは、演劇の歴史という枠組みを超えて、また個々のメロドラマ演劇の主題や題材が伝える意味を超えて、メロドラマの映画として観客のところに立ち向かってくるといふ意味である。

ジャンル映画（ジャンルに分類された映画）とメロドラマ

メロドラマ演劇は、いわゆる正統な演劇、古代ギリシャ演劇から続いている伝統的な演劇 [時と場所の一致、始まり、展開、クライマックス、結末へと規則通り進行する劇] から逸脱して、それを大衆化した演劇のひとつのジャンルである。これに対して、新しく発明されたメディアである映画には、先行する伝統的な古典映画もなく、ましてやメロドラマ映画というジャンルも存在しなかった。

シネマトグラフを1895年にフランスのルミエール兄弟が発明した。その翌年、アメリカでトーマス・アーマトがシネマトグラフと同じような映写機を完成させた。その特許を譲り受けたエジソンは、それをヴァイタスコープ (vitascope) と名付けて、映画製作を独占的に始めた。当初は、上映時間も短く、フィルムの感度も悪く、さらに何をどのように撮影すれば良いのかも分からず試行錯誤の時期が続いたが、1903年にエジソン社のエドウィン・S. ポーターが『大列車強盗』(*The Great Train Robbery*) という傑作を作った。この映画には、西部劇またはアクション映画の元祖として、その後のハリウッド映画のエッセンスとなるもの—善と悪との戦い、逃げる者と追いかける者の間で繰り広げられるスリルとスペクタクル—が詰め込まれている。

1910年頃になると器械もフィルも改良されて、いわゆるフィーチャー映画（短編ではなく、長編物語映画）が作れるようになり、映画専用の劇場も建てられた。この時、19世紀末までに出来上がっていた様々な種類のメロドラマ演劇が、前述したように、映画製作に貴重な資源を提供した。このように黎明期の映画は、メロドラマ演劇の個々のサブジャンルを部分的に受け継いだのではなく、総体としてのメロドラマ演劇を受け継いだので、記録映画を除いて、生まれながらメロドラマ的であった。「メロドラマ的」というのは、映画の一ジャンルを指すのではなく、ハリウッド映画のモード（様態）を指

す用語である。「モードは元々ジャンルとして出発し、時とともに特定の構造を形作る具体的なものから離れて、より一般的な力を獲得する」(Frow 65)。例えば、「悲劇」は、やがてジャンルを越えて、モードとして小説、詩、三文小説、新聞、俗謡、オペラ、ヴォードヴィル、パントマイムなどあらゆる表象媒体のなかに「悲劇的」なるものとして生き続ける。このように、メロドラマの映画は、特定のジャンル映画を指すのではなく、メロドラマの要素が浸透しているすべてのジャンル映画を指す。

次に、ジャンルとの関係から整理してみよう。メロドラマ演劇からアメリカのメロドラマ的映画が引き継いだのは2種類のジャンルであった。そのひとつは、アクション、アドベンチャー、スリル、ホラーなどメロドラマ演劇の主要な要素をアクション・アドヴェンチャー映画、サイコ・スリラー映画、ポリス映画、西部劇、ギャング映画、探偵映画などが受け継いだ。1960年頃まで、このような映画が宣伝、パンフレット、業界誌などでメロドラマという総称のもとに分類されていた。例えば、1942年から6年間、雑誌『ザ・ネイション』の映画批評欄を担当した小説家ジェームス・エイジは、「反ナチ・メロドラマ」(Agee 67)、「スパイ・メロドラマ」(146)、「政治メロドラマ」(149)、「殺人メロドラマ」(169)、「海洋メロドラマ」(215)、「犯罪メロドラマ」(216)、「未開地メロドラマ」(274)、「ホラー・メロドラマ」(274)「喜劇メロドラマ」(295)という用語を使っていた。他方、古典的メロドラマ演劇は、女性映画、母性(母もの)メロドラマ、ファミリー(家庭)・メロドラマに継承された。これらの映画は、1970年代にフェミニズム映画批評によって、女性と家庭を扱うメロドラマと関係づけられて、初めてジャンル映画として認知されるようになった(Elsaesser 2-15; Walker 16-17; Neale 179-204)。ただ一言付け加えれば、映画そのものを—ここでは、ハリウッド映画に限定すべきだろう—「メロドラマ的」モードの観点からみれば、現在ホラー・メロドラマは単にホラー映画、犯罪メロドラマは犯罪映画と呼ばれるのが一般的になっているように、母性メロドラマもファミリー・メロドラ

マもそれぞれ簡潔に母性映画、ファミリー映画と呼ぶ方が用語の混乱を避けることができるだろう。

このようにジャンル映画の歴史を振り返れば、ハリウッド映画の主流は、アクション・アドベンチャーとスリルと恐怖を経験させるセンセーショナルな映画であったと言える。したがって、現在もハリウッドの主要なジャンル映画であるアクション映画やホラー映画や犯罪映画やスリラー映画には、メロドラマが捉える世界が最も顕著に描き出されていると考えてよい。ブルックスは19世紀の小説を「概念や表現のモードとしての、経験に意味を与える虚構のシステム」(16)としてのメロドラマという観点から分析した。この分析概念に修正を加えて、映画研究におけるメロドラマの理解は徐々に進んだ。

クリスティン・グレッドヒル(1987)は、研究者の間でメロドラマがジャンルなのか、モードなのか混乱しているので整理が必要であると指摘したが(12-13)、その研究書で扱われたのは「女性映画」と「ファミリー・メロドラマ」と「母性メロドラマ」に限られていた。加藤幹郎(1988)は、物語映画のひとつのジャンルとしてメロドラマを捉えることに疑問を呈し、メロドラマは「目にみえないかたちで私達の日常の隅々まで浸透したひとつの支配的パターンではないか」という観点から様々なジャンル映画を分析した。そしてブルックスの「メロドラマ的想像力」を修正するかたちで「映画的メロドラマの一般的原理」(10)にたどり着くことを目指した。その後、リンダ・ウィリアムズ(1998)はブルックスのメロドラマ概念を批判的に踏襲して、モードとしてのメロドラマを提言した(42-88)。しかし、混乱は続いている。初期のハリウッド映画の優れた研究者ベン・シンガー(2000)も「メロドラマを特定の固定した単独のジャンルと多種類のジャンルにまたがって浸透している通俗的なモードの間のどこかに位置づける必要がある」(7)と述べている。グレッドヒル(2000)は、ジャンル論を再検討する中でメロドラマを「(サブ)ジャンルを作る装置」として捉えると同時に「文化によって条件

付けられた認識と美的表現のモード」(227)として捉える視点を提案した。このようなメロドラマの定義をめぐる変化をマーサーとシングラー(2004)は丹念に跡付けている。結論として、メロドラマの概念をジャンルと捉える立場とモードと捉える立場の間で今後も繰り広げられる「論争的な領域でありつづける」(235-236)と締めくくっている。ラングフォード(2005)は映画研究におけるメロドラマのモードの役割を評価した上で、ジャンル映画を解釈する研究書を出した。その後、メロドラマを、その定義は別にして、モードとして理解する方向に研究は進んだ(Kelleter and Mayer 2007; Poole and Saal 2008; 福田 2008, 2016; Zarzosa 2013; Sinnerbrink 2016)。

しかし、映画におけるメロドラマは一般には「ジャンル」として扱われているので注意しなければならない。たとえば、*The Film Studies Dictionary* (Blandford, Grant & Hiller 2001)には、アメリカ以外の国のジャンルを除いて、ジャンルの項目が60以上も載っている。そこにメロドラマが、アクション映画、西部劇、スリラー、SF映画、アニメーション、スクリーンボール・コメディ、ホラー映画、女性映画、ミュージカル、芸術映画、ギャング映画、スパイ映画、スラッシャー映画などとともにジャンルとして扱われている。その定義は「女性映画や家族と家庭の緊張関係を描く映画およびお涙頂戴ものを指すかなり曖昧な映画ジャンル」(146)となっている。この定義は新聞、雑誌、テレビなどのマスメディアではもっと曖昧に、大雑把に、低俗な、あまり出来の良くない、センチメンタルなドラマを指す時に使われる「メロドラマ」の用法に近い。

日本の辞典『現代映画用語辞典』(山下・井上・松崎2012)では、メロドラマは「映画ならびに演劇・文芸・テレビドラマ等でジャンルとして扱われる語。女性映画・恋愛映画・家族映画のなかでも通俗的かつ曲折に富んだ物語に重点を置く感傷的なドラマを指す」(163)。まず、ジャンルであると説明してから、70年代の映画研究におけるメロドラマの再評価の動向を踏まえて、「メロドラマが個人的な感情や経験の表現に適した形式であり、また人

間関係の障害となるものを通じて社会制度や抑圧が示されると捉えられるようになった」と付け加えている。しかし、メロドラマがジャンルであるにしても、整理がなされていないのは明白である。さらに、この辞典は、アメリカのアクション映画やスリラー映画こそが、メロドラマ演劇からメロドラマの主要な要素を引き継いだという視点を欠いている。

A Dictionary of Film Studies (Kuhn & Westwell 2012) はどうだろうか。メロドラマについて、「映画のメロドラマはかなりの歴史と地理的広がりを持つジャンルである」という。ここでも、ジャンルであると説明している。しかし、次のような記述が続く。「1910年代と1950年代の間、この用語は映画業界によって、犯罪映画、西部劇、戦争映画も含めて感動、興奮、そしてアクションを伴うあらゆる映画に適用された。しかし、1960年代には映画研究において狭い意味を持つ言葉として使われた。つまり、通常家庭の場で、大袈裟な様式と行動の美学を特徴として、高度に劇化された道徳的ジレンマと葛藤を中心に強烈な情緒が急展開するプロットを持つ映画である。このような映画は“お涙頂戴もの”として一般に片付けられた」(262)。この辞書の優れた点は、1990年代以降のメロドラマ研究の動向にも触れているところにある。70年代のマルクス主義批評、フェミニズム批評そして精神分析批評による女性映画のイデオロギー分析が一段落した後、メロドラマの概念を再評価し、初期の映画と近代主義を歴史修正主義の立場から批判的に読み直す動向にも言及する。さらに、映画研究という研究領域を超えて、世界の映画におけるメロドラマ研究がトランスナショナルな観点から始まったことにも触れている。ここで、はじめて映画研究史の中にジャンルとしてメロドラマ映画を位置付けてはいるが、モードという側面への言及は見られない。

ハリウッド映画とメロドラマ

商業的であれ、学術的であれ、ジャンルという概念によって区分される映画をメロドラマ的モードの観点に立って理解しようとするとき、観客はどの

ように、どのような世界を見るのか。それは現実の世界ではなく、メロドラマ演劇の目的（娯楽とモラル）と手段（表現法）を借りて語られる現在の世界の表象である。それによって観客は映画を楽しみながら、私たちが生きている現実をどのように生きれば良いのかを考える手がかりを得る。この経験の要になるのが悪人と悪との出会いである。

では、ハリウッド映画は、メロドラマ演劇の世界観をどのように受け継いだのか。ウィリアムズは『東への道』（*Way Down East*, 1920）を分析するとき5つの特徴（64-80）を持つメロドラマ的モードを採用した。それに加えて筆者はジェフリー・メイスンが挙げた5つの特徴（Mason 1993 : 15）を参考にして、アメリカの政治文化と関係づけて次のように定式化した。

1. 物語はアメリカ人の、中産階級のモラルと価値を集約する神話である。神話の起源は「独立宣言書」にあり、物語はそこから生まれ、そこへ帰る。
2. 歴史が進むにつれて現れる政治と文化の問題（階級、民族・人種、ジェンダー、セクシュアリティ）は、アメリカの政治理念に基づいて再解釈されて、善悪が対立する物語に置き換えられる。
3. 美德は超越的、絶対的な価値であり、悪徳の敗北は必然である。悪徳が支配する場合でも、賞賛のためではなく、観客の心に恐怖と嫌悪の感情を喚起し、美德への共感を促すためである。
4. ヒーローまたはヒロインの美德（無垢、善性と正義）がもたらす幸福は家庭と家族と密接に結びついている。家庭を破壊するものは悪（人）である。
5. 物語は、観客の情緒に訴えるために、誇張と過剰な演出と非論理的な展開を特徴とする。結末は運命または偶然によって突然現れる。

次に、ジャンル映画を例にとって具体的な説明をしたい。ジャンル映画とは、特定のジャンルに属する個別の映画を指す。『ウエスト・サイド物語』はミュージカル映画である。『インディ・ジョーンズ』シリーズは、アクション

ン・アドヴェンチャー映画、ヒッチコックの『サイコ』はサイコ・スリラー映画である。そして、個々のジャンルにはそれぞれの歴史がある。西部劇の歴史とかミュージカル映画の歴史とかスポーツ映画の歴史などである。しかし、現在のジャンル映画には、多かれ少なかれ、複数のジャンルが混じっている場合がよくある。たとえば、『E. T』は、SF映画とファミリー映画が混合している。これは、この映画をSF映画というジャンルとして見ることができる一方、ファミリー映画としても見ることもできるという意味である。

では、個別のジャンル映画もハイブリッド的なジャンル映画にも横断してみられるモード、概念のシステムとしてのメロドラマが見せてくれる世界観から、個々のジャンル映画を鑑賞し、解釈する方法論のもつ意義はどこにあるのか。メロドラマの世界観の核心となっている要素は、悪ないし悪人の存在で、その悪（人）の導入によって見えてくる虚構の世界は、現実の世界を映し出すのではなく、それによって現実のあるべき姿、あるいは、そうであってはならない姿を観客に感じとらせ、知らせる場となる。

『タイタニック』（*Titanic*, 1997）を例にとろう。この映画は、どのジャンルに属するのか。英雄映画（epic film）なのか、女性映画なのか、フェミニスト映画なのか、災害映画なのか、アクション・アドヴェンチャー映画なのか、悲劇映画なのか。いずれのジャンル、いずれの切り口でこの映画を鑑賞しようと、物語は、悪人（キャル）に苦しめられているヒロイン（ローズ）をヒーロー（ジャック）が助けるという古典的メロドラマのプロットを土台にしている。この三角関係という状況において、三人の性格は基本的に変化することはない。変化はジャックによってローズが生き方を変えるところに見られるが、善人としての彼女の性格は変化しない。映画全体は、悪と善の道徳的対立と戦いを軸にして、アメリカン・ドリームテーマ、特殊撮影によるスペクタクル、急激な劇的展開によるスリル、悪人への憎しみと犠牲者への同情、階級間の闘争、中産階級のイデオロギーの擁護、家庭の幸福などハリウッド映画のメロドラマ的世界観が支配している。

たとえば、この映画を女性映画というジャンルとしてみればどうか。そうすると1912年当時（タイタニック号が処女航海で沈没した年）のイギリスの女性が家父長制に縛られ、苦しめられていたことが前景化される。ローズの母は娘の幸福を考えるよりも娘をアメリカの実業家キャルに差し出して、上流階級に留まろうとする。キャルは、一見女性に優しくそうに見えるが、女性を飾り物としか見ていない。このような状況を女性の運命として受け入れていたローズが、それを拒否するようになる。この彼女の決意は、ジャックの助力を得て、彼女自身の意志によってなされる。ただし男性による援助をどのように評価するかに関しては、フェミニスト的解釈に違いが生じるだろう。この映画を女性映画という観点から分析するならば、『結婚しない女』（1978）と『ワーキング・ガール』（1988）のいずれに繋がっているのか、女性映画の批評史において見なければならない。

同様に、『タイタニック』を英雄映画（epic film）として見る場合、ハリウッド映画における英雄映画の歴史のなかで、この映画がどのような位置を占めているのかを考えてみなければならない。英雄映画とは、ヒーローが社会や国家や民族の運命を背負って、自己犠牲をいとわず、敵と戦う叙事詩的物語映画である。このような観点からこの映画をみれば、ジャックは母と婚約者に囚われているローズの解放のために命を賭けて戦う叙事詩の英雄である。彼はアメリカという共同体の理想を実現するために戦う点で、『国民の創生』（1915）や『ベン・ハー』（1959）や『西部開拓史』（1962）の主人公に連なるアメリカのヒーローとなる。このように英雄映画というジャンルからのアプローチがどれほど有効かは別として、女性映画という切り口とは違ったメッセージを読み取ることができる。このように、ジャンルという観点から分析する方法を縦軸とすれば、メロドラマ的モードは個々のジャンルに通底する要素から分析するので、横軸の方法論と言ってよい。

では、『タイタニック』はどのようなメロドラマの世界を見せてくれるのか。言い換えれば、悪（人）の導入によってどのような意味が創りだされるのか。

まず、この映画に現れている悪と悪人を挙げてみよう。キャルは間違いなく悪人である。彼は、強い物欲と名誉欲と虚栄心をもつ上流階級に属し、女性は男性に劣るという固定観念に支配されている。彼が悪人であることは、彼をジャックと比較するローズによって、観客の前に暴露され、観客は彼女とともに彼の本性を恐れ、憎むようになる。反対に、ジャックは、金銭欲も物欲も名誉欲も持たず、人前で見栄をはることもない。彼は労働者や貧しい移民などと一緒に三等船室にいるのだから、下層階級に属しているように見えるが、彼はどの階級にも属していない。敢えて言うなら、彼はアメリカへの帰途にあるアメリカの、理想化された中産階級の青年である。あらゆる束縛を嫌い、自由であることを何よりも大切にす言わば子どものような青年である。文学的常套句を借りれば「アメリカのアダム」である。彼の無垢なる心は、画家修業のためにヨーロッパを放浪している間、おそらく経験したと思われる人生の厳しい現実によって少しも汚されることもなく、またそこから学ぶこともなかった。つまり、19世紀以降、アメリカ人が多かれ少なかれキャルのような大人になって、あのロマン派の詩人たちが夢想した原始的な自然との交感を失ったことを、ジャックはローズを通して観客に思い込ませるために登場した。こう考えれば、ジャックが体現しているアメリカとは、前提なしに観客にアメリカの理念を受け入れるよう要求する詐術または「陰謀」(Mason 19)である。20世紀末になって今更なにを、という反応をする観客がいてもなんの不思議もない。

メロドラマに現れる悪人または悪は、今を生きる観客に、良い生き方とは何かを考えさせるために現れる。今まで、実に多種多様な悪や悪人がハリウッド映画に登場した。すぐに、幾人かの悪人の顔が浮かぶのではないか。ギャング、詐欺師、強盗、不義密通する者、権威主義者、強欲な実業家は言うに及ばず、ヨーロッパ系白人の敵対者としてのネイティブ・アメリカンやアフリカ系アメリカ人やユダヤ人、また日本人も、その他の少数民族も移民も悪人だった。また、男性を墮落に導くファム・ファタール、異性愛者に対立す

る同性愛者、民主主義に対するナチズム、共産主義、イスラム主義、テロリズムなど、さらに特定の病気や災害、異形奇形、怪物・怪獣、傲慢、虚栄、嫉妬、快楽、禁欲など、ハリウッド映画は誕生以来、政治文化の変化に応じて実に多種多様な悪人と悪を描いてきた。そして、これらの悪人と悪は観客の一部ではないかと思わせるほど、悪人と悪の世界をリアルなものとして描きながら、同時に心のなかに理想化された子どもの国、罪のない自然の状態が存在するのだと観客に夢（虚構）を語り続けてきた。この不条理・不合理こそ、メロドラマのモードが執拗に呆れるほど単純な、荒っぽい手口で見せてくれる世界の本質なのだ。

展望—むすびに代えて

理性の働きとそれを補完する感覚的能力（モラル）によって社会と個人が調和して発展する市民社会のモデルは啓蒙主義の思想と市場経済に支えられていた。やがて「見えざる神の手」に委ねられていた生産（供給）と消費（需要）の調和は、市場での交換価値によって失われ、中産階級のなかでの階層化が進み、固定化していった。そして下層の中産階級と労働者階級は疎外された個人または集団となった（Guillory 303-317）。同時に、合理主義的な理性への反動として、感性の直感力と情熱的なエネルギーによる超越的な世界への憧憬と既成の秩序に対する個性の優越を主張するロマン主義への道を切り拓いた。こうして19世紀中頃には社会と個人の調和は失われ、社会改革や革命の気運が高まった。一方で、あらゆる経験を受け入れて、新たな全体を創造する感受性は17世紀になって亀裂が生まれて「感受性の分裂」を招き、やがて18世紀のセンチメンタルな時代になると理性と感情の平衡感覚を失った（Eliot 64-65）。こうして啓蒙主義後のヨーロッパの文化の流れに反応しながらメロドラマは生まれ、発展していった。

20世紀になって、理性と感情の乖離を修復するモダニストの試みが成功したとは言えない。それどころか、近代が発原点において抱えていた矛盾は、

そのままポストモダンといわれる時代に引き継がれてあらゆる「正典」は相対化された。国内においては価値観の多様化となって争いは絶えず、グローバルな次元では、経済的ナショナリズムの競争が激化し、個別の、宗教的な、地域主義的な、また民族主義的な世界観が衝突する混沌とした状況が眼前にある。

世界中のメディアは形態を問わず、地域を問わず、日夜これに影響され、これを反映し、また反応する。共通しているのは、それぞれの政治的文化的文脈のなかで、しばしば世界を善（人）と悪（人）に分け、両者の戦いを、映画やテレビやマスメディアや SNS を通じて、過激に、感傷的に、扇情的に描き、批判し、報道し、論評したりする。このメディアのメロドラマの世界観は、混沌とした世界を独善的な正義感からセンチメンタルに、強引につかみ取ろうとする衝動から生み出されたものだ。メロドラマは18世紀の道徳哲学—自然な感情の発露による人間性の完成—に思想的起源を持ちながら、その意味を語る形式には元々過激な感情表現をとるという矛盾を含んでいた。公共の利益を求める「自然な感情が、ある場合に、過激になり、不自然になることがある」(Shaftesbury 286)。この矛盾、あるいは理性に裏付けられない激しい感情への傾斜は、ゲーテが言ったように「病的」と呼んでもよい(エッカーマン 85)。また、イギリス流の道徳哲学者を徹底的に批判したニーチェは、善（人）と悪（人）の歴史的起源を考慮しない彼らの先験的道徳論を「毒物としての道徳」(15) とまで言い切った。それは理性と感情が分裂した感受性から生まれた幻想だと言い換えても良い。このように、感傷的で扇情的なメロドラマの世界を毎日反復しているメディアの中で21世紀の私たちは生きている。だから、映画も含めて、メディアが私たちの心に押しつけるメロドラマ的な狂気に注意を払う必要がある。

なかでもハリウッド映画は、100年余り「アメリカ病」と言われるぐらいナイーブに、時には偏執的に国家意識を映像化してきた(Merck 20)。トランプ大統領がヒーローとして演じているメロドラマ的政治はその政治版で

あると言える。同時に、そこに写し出されているメロドラマ的世界は、けばけばしい原色で彩られ、時にはモノクロ写真のようにその陰影が単純化され誇張されているからと言って、アメリカの現実あるいはアメリカ人の内面の投影ではないとも言い切れない。

このように複雑な事情にも拘わらず、よく出来たメロドラマ的映画を見終わって、映画館を出たあと、その映画が現実の世界で、私たちにはどのように生きていけば良いのかを考えさせる感情体験となる (Sinnerbrink 3-24)。その際、アダム・スミスは、観客がメロドラマを見るときの理性の働きについて助言となるような言葉を残している。

感情すなわち心の動きはすべての行動のきっかけとなり、また行動の徳性を最終的に左右する。感情は、二つの面、言い換えれば二つの関係性から考察することができる。第一は、それを刺激した原因や誘発した対象との関係、第二は、それが目指す目的や意図する結果との関係である。

感情がその原因や対象にふさわしいかふさわしくないか、見合うか見合わないかによって、結果としての行為が適切か否か、礼節に適うか否かがおのずと決まってくる。

またその目的や結果が有益か有害かによって、行為の価値と害悪、すなわち報いるべき性質を備えているか、罰すべき性質を備えているかがおのずと決まってくる。(スミス 77)

映画が誘発する愛や悲しみや笑いや怒りや恐れ of 感情が、その原因と目的に適合していないと判断すれば、その感情には根拠がなかったということになり、もし釣り合っていると考えるなら、私たちは登場人物の感情と行動に共感することになる。確かに、私たち自身がヒーローやヒロインになることはむずかしい。それどころか、「人間の非エゴイスティックな衝動は実際のところとても弱く、エゴイスティックな衝動は非常に強いことを思い出してもらいたい」(レー 58)。このように誰もが悪人になりうる素質を心のなかに

認め、同時にその内なる悪人を恐れ、憎む自分がいることにも気づくならば、私たちは間違いなくメロドラマの映画の観客である。こうして、私たちはウツトリしながら、ハラハラ・ドキドキしながら、笑いながら、あるいは恐怖に震えながら、あるいは涙を流しながら、あるいは悦楽に身をゆだねながら映画による感情体験を続け、その意味を問い続けるのである。

引用文献

- Agee, James. *Agee on Film*. New York: Grosset & Dunlap, 1967.
- Blandford, Steve, Barry K. Grant, & Jim Hiller. *The Film Studies Dictionary*. New York: Oxford UP, 2001.
- Brown, Frederick. *Theater and Revolution: The Culture of the French Stage*. New York: Vintage Books, 1980.
- Disher, Maurice W. *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins*. London: Frederick Muller, 1949.
- Dye Jr., William S. *A Study of Melodrama in England from 1800 to 1840*. The Nittany Printing And Publishing Company, 1919.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Monogram* no.4, 1972.
- Eliot, T. S. "The Metaphysical Poets." *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975.
- Fietz, Lothar. "On Origins of the English Melodrama in the Tradition of Bourgeois Tragedy and Sentimental Drama: Lillo, Schroder, Kotzebue, Sheridan, Thompson, Jerrold." *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*. Ed. Hays, Michael & A. Nikolopoulou. London: Macmillan, 1999.
- Frow, John. *Genre*. London: Routledge, 2006.
- Gerould, Daniel C, ed. *American Melodrama*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1983.
- , "Melodrama and Revolution." *Melodrama: Stage Picture Screen*. Ed. J Bratton, J. Cook & Christine Gledhill. London: BFI, 1994.
- Gledhill, Christine, ed. *Home Is Where the Heart Is*. London: BFI, 1987.
- , "Rethinking Genre." *Reinventing Film Studies*. Ed. Gledhill, Christine & Linda Williams. London: Oxford UP, 2000.

- Grimsted, David. *Melodrama Unveiled: American Theater & Culture 1800-1850*. Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Guillory, John. "The Discourse of Value: Adam Smith to Barbara H. Smith." *Cultural Capital*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Hadley, Elaine. *Melodramatic Tactics: Theatricalized Dissent in the English Marketplace, 1800-1885*. Stanford: Stanford UP, 1995.
- Ilsemann, Hartmut. "Radicalism in the Melodrama of the Early Nineteenth Century." *Melodrama: The Cultural Emergency of a Genre*. Ed. Hays, Michael & A. Nikolopoulou. London: Macmillan, 1999.
- Kelleter, Frank, Krah Barbara & Ruth Mayer, ed. "The Melodramatic Mode Revisited. An Introduction." *Melodrama: The Mode of Excess from Early America to Hollywood*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007. 7-17.
- Kuhn, Annette & Guy Westwell. *A Dictionary of Film Studies*. London: Oxford UP, 2012.
- Langford, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2005.
- Mason, Jeffrey D. *Melodrama and the Myth of America*. Bloomington: Indiana UP, 1993.
- Merck, Mandy, ed. *America First: Naming the Nation in US Film*. London: Routledge, 2007.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.
- Poole, Ralph J. and Ilka Saal, eds. *Passionate Politics: The Cultural Work of American Melodrama from the Early Republic to the Present*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Pope, Alexander. *The Complete Poetical Works of Alexander Pope*. Ed. Henry W. Boynton. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1903.
- Shaftesbury, Anthony, Third Earl of. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, etc.*, vol. I. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1963.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Context*. New York: Columbia UP, 2001.
- Sinnerbrink, Robert. *Cinematic Ethics*. London: Routledge, 2016.
- Smith, James L. *Melodrama*. London: Methuen & Co Ltd, 1973.
- Walker, Michael. "Melodrama and the American Cinema." *Movie* 29/30,

- 1980.
- Williams, Linda. "Melodrama Revised." *Refiguring American Film Genres*. Ed. Nick Brown. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Zarzosa, Agustin. *Refiguring Melodrama in Film and Television*. New York: Lexington Books, 2013.
- エッカーマン、ヨハン・ペーター『ゲーテとの対話(中)』山下肇訳、岩波文庫、1969.
- 加藤幹郎『映画のメロドラマの想像力』フィルムアート社、1988.
- ゲーテ、ホルフガング・フォン『ファウスト』大山定一訳、筑摩書房 世界文学大系 36、1969.
- ブルックス、ピーター『メロドラマ的想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002.
- スミス、アダム『道徳感情論』村井明子・北川知子訳、日経BP マーケティング、2016.
- チーゲ、フィリップ・ヴァン『イタリア演劇史』戸口考策他訳、クセジュ文庫、1966.
- ニーチェ、フリードリッヒ『道徳の系譜』木場深定訳、岩波文庫、1964.
- ハチスン、フランシス『美と徳の観念の起源』山田英彦訳、玉川大学出版部、1983.
- ヒューム、デイヴィッド『人間本性論』第2巻、石川徹他訳、法政大学出版局、2011.
- ピニャール、ロベール『世界演劇史』岩瀬孝訳、クセジュ文庫、1955.
- 福田京一「ハリウッド映画のメロドラマ的解釈」*SELL* (2013) 25, 55-72.
- 、「ハリウッド映画のメロドラマ的解釈(続)」*SELL* (2016) 32, 81-112.
- トマソー、ジャン＝マリ『メロドラマーフランスの大衆文化』中條忍訳、昭文社、1991.
- マーサー、ジョン・シングラー、マーティン『メロドラマ映画を学ぶ』中村秀之他訳、フィルムアート社、2013.
- マン、トーマス『ドイツとドイツ人』青木順三訳、岩波文庫、1990.
- モーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス『フィガロの結婚』武石英夫訳、小学館 魅惑のオペラ01、2007.
- レー、パウル「道徳感情の起源(下)」栗山次郎訳、『愛知教育大学独仏文学論集』4、1982.