

# ニューヨーク時代のスコセッシ映画 (一九六三年から一九七〇年まで)

笹川慶子

## 一、はじめに

ある作家の初期の作品には、往々にしてその作家のエッセンス、あるいは、その作家に対する視点をガラリと変えてしまうような何かが含まれている。マーティン・スコセッシがハリウッドで商業デビューを果たす以前に作った映画はまさにそうである。そこで今回は、スコセッシが商業デビューする以前にニューヨークで作った、あるいは、関与した映画(以後、NY時代のスコセッシ映画)の特徴を考察し、それぞれの映画を批評することで、スコセッシ映画に対する新たな視点の可能性を探ってみたいと思う<sup>(1)</sup>。

## 二、NY時代のスコセッシ映画の特徴について

ハリウッドへ移り住むまでの間にスコセッシが監督した映画を見てまず驚かされることは、スコセッシが商業デビューした後に撮った映画とのギャップである。もちろん製作費の桁が違うのだが、それだけではない<sup>(2)</sup>。商業デビュー以降のスコセッシは、ロジャー・コーマンのルールに従ったエクスプロイテーション映画(『明日に処刑を』一九七二)、ギャングが悲劇的結末を迎える古典的ギャング映画(『ミーン・ストリート』一九七三)、受け身の女性に泣きながらも最終的に勝利を獲得する女性映画(『アリスの恋』一九七四)、両親に取材したドキュメンタリー映画(『イタリアンアメリカン』一九七四)といったように、独創的スタイルを追求しつつも、ジャンルの枠組みを踏襲した作品を手がけている。これに対し、NY時代の映画は、どれもみなジャンル映画の規範からほど遠い実験的なスタイルなのである。要するに、当時のスコセッシは、六〇年代の新しい映画の影響を強く受けているのだ。スコセッシ自身、当時の自分の映画作りを振り返って次のように述べている。

NYUで教わったフランスのヌーヴェルヴァーグ、イタリアやイギリスの新しい映画、シャリー・クラーク、ジョン・カサヴェテス、ジョン・メカスらのニューヨーク・アンダーグラウンド映画の熱狂。それらすべてが一緒に混ざったものが、僕らに

NY時代の特徴について考える前に、簡単にこの時代のスコセッシの経歴を確認しておく。まずは一九六〇年、スコセッシはニューヨーク大学(以後、NYU)に入学する。翌年、専攻を英文学から映画に変更、在学中に三本の短編——『君みたいな素敵な娘がこんな所で何しているの?』(一九六三)、『マレー、それは君じゃない』(一九六四)、『ビッグ・シェーブ』(一九六七)と、一本の長編『ドアをノックするのは誰?』(一九六四—一九六九)を撮っている。修士号取得後はNYUの映画基礎コースを教えながら、『ウッドストック』/愛と平和と音楽の三日間(一九七〇)と『ストリート・シーンズ』(一九七〇)の二本のドキュメンタリー映画に関与する。そして、一九七〇年、ソレルノで開催されたインコントリー・デル・チネマ国際映画祭参加をきっかけに、彼はソレルノからそのままハリウッドへと引っ越してしまう。

自由や情熱を教えてくれた。映画を撮ることが新しい何かへの挑戦だった<sup>(3)</sup>。映画を編集することも新しい何かへの挑戦だった。

「これらの映画のあとでは、マスター・ショットにミディアムショット、クロースアップという規則的な組立やそれにトラッキングやパンでフォローするといった伝統的なやり方で撮影する必要がまったくなくなった」とスコセッシはいう。

たしかに、NY時代の映画群は彼の言葉を裏付ける。ショットつなぎやエクスタブリッキング・ショットといったハリウッド古典的文法は無視され、ジャンプ・カット、トリプル・ショット、ストップモーション、スローモーション、三六〇度パン、テンポの速い音楽的編集など、それはまるで前衛的映画技法の詰め合わせのようでさえある。しかもこれらの映画は、ボードウエルらが指摘するようなハリウッド古典的な物語構造さえもっていない。つまり、アリストテレス的「始まり」も「終わり」もなければ、出来事の緊密な因果関係もないのである。リニアな物語進行の代わりに、ランダムなエピソード形式が使われ、主人公の回想と現実とが無節操に入り混じる内省的で複雑な映画ばかりなのだ。

このようにNY時代のスコセッシ映画は、現在の彼の映画からは想像しがたいほど実験的で前衛的なスタ

(1) 本稿は、一九九七年二月提出の卒業論文の一部を修正・加筆したものである。ここで取り扱うのは、一九六三年から始まるスコセッシの長いキャリアの中でもごく初期の六つの映画のみである(略年表参照のこと)。

(2) アメリカからは、キング・ウィグダー、ジョージ・ステイグレンス、エリア・カザン、サム・ペキンパー、フランシス・F・コッポラが参加した。スコセッシはここでフェデリコ・フェリーニとも知り合う。

(3) ちなみに「ドアをノックするのは誰?」の製作費は七万五千ドルであり、『明日に処刑を』は六万五千ドル、『ミーン・ストリート』は五万五千ドル、『アリスの恋』は六万六千五百ドルである(Manton Weiss, *Marlin Scorsese: A Guide to Reference and Resources*, 1987)。

(4) 女性映画の定義については、加藤幹郎『映画ジャンル論ハリウッドの快楽のスタイル』平凡社、一九九六年、およびMary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s*, Indiana University Press, 1989。マリア・アン・ドーン『欲望への欲望——一九四〇年代の女性映画』松田英男監訳、劉華書房、一九九四年を参照。

(5) Mary Pat Kelly, *Martin Scorsese: A Journey*, Thunder's Mouth Press, 1991。メアリー・バット・ケリー『スコセッシはこうして映画をつくってきた』斎藤敦子訳、文藝春秋、一九九六年、七八頁。

イルであるが、しかしそこには、スコセッシ映画全体を通じて断続的に反復されることになるいくつかの要素も既に内包されている。

「普通じゃないテクニクを使っただけで、僕としては昔のクラシックな映画にオマージュを捧げたつもりだ」とスコセッシ自身語るように、彼の映画は「古い映画」とりわけハリウッド古典映画に言及することが多い。例えば、『マレー』それは君じゃない<sup>(7)</sup>では、三〇年代のワーナー・ブラザースにオマージュが捧げられ、ギャング映画のような酒の密造場面や、バスビー・バークレーのような幾何学的振付のダンス場面が描かれている。あるいは、『ドアをノックするのは誰?』では、主人公がジョン・フォードの『捜索者』(一九五九)の素晴らしさを力説し、『リオ・ブラボー』(一九五九)のスチールが唐突にモンタージュされる。ジャンルとは無関係に、過去の映画の断片的イメージをリプロダクションするという、こういったポストモダン主義的な言及の仕方は、スコセッシの映画に対するノスタルジックな愛の深さを端的に表しているとともに、彼が映画学校出身の監督であることを暗示している。

ところで、スコセッシ映画における音楽の役割は重要である。『マレー』それは君じゃない<sup>(8)</sup>や『ビック・シェーブ』などでは、まるでミュージカル映画のように、人物の動きやカメラの動き、編集のタイミングが音楽のリズムとシンクロする。あるいはまた、音楽が

映像に対し皮肉なコメントをつけ加えたりする場合もある(『ドアをノックするのは誰?』)。ちなみに、スコセッシがこの時代に関与した一本のドキュメンタリー映画(撮影/編集助手として参加した『ウッドストック』と、監修プロデューサー/ポストプロダクション監督およびラスト・シークエンスのみ監督した『ストリート・シーンズ』)でもやはり、それぞれロック・コリント・シーンズという違いはあるにしろ、音楽が人物のエモーションを代弁する点において重要な役割を果たしている。このように主観表現として音楽を使うやり方は、後の『ミーン・ストリート』や『タクシードライバー』(一九七六)でさらに徹底されることになる。

スコセッシは一人の人間の視点から見た世界を描くことに拘る監督であるが、とりわけ彼の好むパターンは、一人の人間が精神的/肉体的苦痛を経て新たな人間に生まれ変わるといふものだ。NY時代のスコセッシ映画にそのようなパターンはまだ現れていないが、それでも既にそこには『ミーン・ストリート』や『タクシードライバー』、『レイジング・ブル』(一九八〇)、『グッドフェローズ』(一九九〇)といったスコセッシの代表作で繰り返される世界、すなわち、イタリア系アメリカ人の青年の視点から捉えた主観的な世界が描かれている。

スコセッシ映画の典型的な主人公は、妄想癖、客観的

判断力の欠如、自虐性、同性の友情に対する固執、異性への畏怖などをその特性とする。しかしそれはNY時代の主人公も同じである。自分が買った絵にとりつかれ、最終的にその絵の中に入ってしまう妄想男(『君みたいな素敵な娘がこんな所で何しているの?』)、男友達に利用されても、妻に裏切られても、それを客観的に判断できない男(『マレー』それは君じゃない<sup>(9)</sup>)、苦痛と流血とによって自己浄化をめざす自虐的な男(『ビック・シェーブ』)、教会の教えと自我(肉欲)との葛藤に苦悩する失恋男(『ドアをノックするのは誰?』)。彼らはみな、内的葛藤に悩みながらも滑稽で、のんきで、非暴力的な男たちである。こういった特性は後のスコセッシ映画へと引き継がれ、やがてロバート・デ・ニロという孤独で攻撃的なベルソナを迎えることで、病的なカリスマを持った暴力的な人物像へと変わっていく。

以上、NY時代のスコセッシ映画の特徴を概観してきたが、それではここで、こういった特徴がそれぞれの映画にどのように現れているか、各映画の批評を通して具体的に見ていきたいと思います。

### 三、映画批評

三ー『君みたいな素敵な娘がこんな所で何しているの?』(一九六三) (16mm、モノクロ、九分)

「純然たる妄想」の物語<sup>(10)</sup>であるこの映画は、ニューヨークの下町であるロウアー・イースト・サイドに住むある作家が、自分が買ってきた湖の絵にとりつかれ、最後にはその絵の中に入ってしまうという話である。一作目にしてはやくもトラヴィス(『タクシードライバー』)やジェイク(『レイジング・ブル』)といったスコセッシ映画の典型的な妄想男の原型が現れている。

『君みたいな素敵な娘がこんな所で何しているの?』は「動きの途中でカットを割ったり、動きのカットを動かないカットと繋いだり、動きをストップモーションにしたり」といった実験的なスタイルである。それだけでなく、アーネスト・ピントフ(絵)とメル・ブルックス(物語)の共作短編アニメーション『The Critic (批評家)』に影響された、とスコセッシが語るこの映画にはアニメーションも使われている。

『サイト・アンド・サウンド』誌のジョナサン・ロムニーは「ゴダールのような異化効果とバラエティ番組『Sid Caesar's Show of Show』のインテリぶったコメディとのハイブリッド」のような映画であると指摘する。しかし、この映画は、作品を作りたいのに作れない芸術家(この場合は小説家)の現実と非現実が錯綜する世界を描くという点においてフェリーニの『8½』(一九六三)の影響も受けているといえよう。しかも、ゲイドにとってクラウディアが救済の象徴であるよう

(7) David Thompson & Ian Christie, *Scorsese on Scorsese*, Faber & Faber, 1989. ティン・ド・トンブソン & イアン・クリスティ『スコセッシ・オン・スコセッシ』宮本高晴訳、フィルムアート社、一九九二年、四九一五〇頁。  
ちなみに、トリュフの『突然炎のごとくジュールとジム』(一九六六)やフェリーニの『8½』(一九六三)、ゴダールの『女と男のいる顔』(一九六二)、レネの『二十四時間の情事』(一九五九)、カサヴェテスの『アメリカの影』(一九六〇)・アントニオニの『情事』(一九六〇)といった新しい映画に夢中になった、とスコセッシは述べている。

(8) 『スコセッシはこうして映画をつくってきた』 七九頁

(9) 『スコセッシ・オン・スコセッシ』五〇頁。  
(10) 『スコセッシはこうして映画をつくってきた』 七八・七九頁。

(11) Jonathan Romney, *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This*, Sight and Sound, 1992, Jun, p. 57.

に、ハリーにとって妻がパラノイアから彼を救ってくれる存在である点、また、大団円こそないが、非現実的で唐突なエンディングを迎える点も『8½』を彷彿とさせる。実際、一九九三年、F・フェリーニの追悼文の中で、スコセッシは「NYUで処女作を撮影する数週間前に『8½』を見て、多大な影響を受けた」と述べている。

しかし同じ白黒作品ではあるが、楽天的で幻想的で牧歌的なフェリーニの錯綜と比べ、スコセッシのそれは陰鬱で病的で都会的だ。パラノイア男の現実／非現実の境界が曖昧な世界を描いたこの映画は、まさにスコセッシの出发点として相応しい映画といえよう。

### 三二『マレー、それは君じゃない』（一九六四）

（16mmから35mmブローアップ、モノクロ、十五分）  
この作品は、三〇年代後半から四〇年代始めのワーナー・ブラザーズのギャング映画へのオマージュ<sup>(13)</sup>であり、「ロウアー・イーストサイドの古い友人たちや親戚」が出演してできたコミカルな短編である。主な登場人物は、ギャングのマレー、マレーがエンジェルと呼ぶ看護婦の妻、マレーが崇拜する親友のジョー、そして、マレーにスパゲッティを食べさせることを人生の哲学にしているシチリア生まれの母親（キヤサリン・スコセッシ）である。

つまり、この映画にはすでに、イタリア系アメリカ

人の世界、聖女のイメージ、男同士の友情に対する固執などといったスコセッシ映画の重要な要素が現れているのだ。

前作と同じくこの映画もまた、映画技法のサンプリングのような作品である。そこには編集上マッチングしているショットつなぎは一箇所もなく、マスターショットからミディアム、そして、クロースアップへといったようなハリウッド古典的技法もない。カット割りは早く、構図はショットごとに変化し、さらに、手持ちカメラや鋭いズームイン、トリプル・ショットなども加わって、テンポの早いコミカルな編集が施されている。

その上この映画は、過去の映画からリプロダクションされた断片的イメージの寄せ集めでもある。例えば、三〇年代のギャング映画のような酒の密造場面があるかと思えば、バスビー・バークレーを思わせるようなダンサーの足だけを写したフェティッシュなショットがあったりする。あるいはまた、フェリーニ映画を思わせるような羽根を付けたダンサーたち、『8½』のようなエンディング（野原で登場人物全員が大きな円をつくる）、アベル・ガンスの『ナポレオン』（一九二七）を思わせるオプティカルな処理を施した映像など、様々な過去の映画のイメージがわずかに十五分の間に散在している。

最も興味深いのは、この映画が、ヴォイス・オーヴ

アーと映像との乖離を特徴とするフィルム・ノワールの形式を逆手にとって遊んでいる点である。ジル・マックグリールが指摘する通り、この作品の滑稽さは主人公マレーのヴォイス・オーヴアーと映像とのずれから生じている。例えば、マレーが「俺たちはいろんなスポーツに影響があった」といえば、スポーツ選手を買収する場面が、ホテルやモーターにも大きな影響力があった、といえ、娯娯がたむろする場面が提示される。また、マレーがお金を数えながら、自分の成功は、妻の愛と友人ジョーの友情があった、からだといえ、映像はマレーの妻とジョーの不倫を暗示する。こんな具合に、映像はマレーの声をまこと裏切っているのである。

加藤幹郎はリチャード・ダイヤールの論文「リタ・ハイワースの背信」をもとにフィルム・ノワールにおけるヴォイス・オーヴアーと映像の関係について次のように述べている。

フィルム・ノワールにおける一人称によるヴォイス・オーヴアーと回想は、自己の意識の直接性と声の超越性において客観的現実を伝えるかに見えるながら、実際は語り手＝主人公の主観と想像力によって歪められた情報しか伝えない。しかも彼はついにその声と映像との本質的乖離に気づくことはない。<sup>(14)</sup>

従って、『マレー…』のヴォイス・オーヴアーと映像との関係は、フィルム・ノワールのそれと似ている。しかしながら、ノワールの主人公は乖離に気づかず自滅するのに対し、マレーはその乖離に気づく。しかも、スコセッシ映画の主人公であるマレーは、映像の裏切りに気づいても、結局は自分に都合のよい解釈をすることで、最終的に大団円を迎えることができるのだ。客観的判断力の欠如している点においてマレーは、『タクシー・ドライバー』や『レイジング・ブル』の主人公と通底するわけだが、しかしマレーの場合、その欠如が彼を孤独にしたり、不幸にしたりせず、ハッピーにしている点で異なる。NY時代の主人公であるマレーは、トラヴィスやジェイクよりずっと幸福者なのである。

### 三三『ビッグ・シェーブ』（一九六七）

（16mm、カラー、六分）

男が真っ白なバスルームで髭を剃り続け、最後に血だらけになるこの短編は、戦争に反対する怒れる芸術<sup>(15)</sup>と題された一週間の抗議活動に刺激されて作られた映画である。クレジット・タイトルに書かれている「Vlad67」が示すように、この作品には、スコセッシのヴェトナム戦争に対する抗議のメッセージが含まれている。自分を清潔にしようとすればするほど自分を傷つけていくこの男のイメージは、ヴェトナムにおける

(12) Martin Scorsese, Federico Fellini, *Sight and Sound*, 1993, Mar. p. 12.

(13) 『スコセッシはこうして映画をつくってきた』八五頁「彼奴は顔役だ」(一九三九)と「民衆の敵」(一九三二)の二本にオマージュを捧げている。

(14) Jill McGreal, *It's Not Just You I Murmur: Sight and Sound*, 1992, Jan. p. 56-57.

(15) 『映画ジャンル論』三〇—三三頁

(16) 『スコセッシはこうして映画をつくってきた』一〇八頁

正当性を主張すればするほど泥沼にはまっていたアメリカを思わせる。

しかし、「表面的には戦争に対する怒りの抗議だ。けれども僕の内面では何か別のものが起こっていた」とスコセッシが語るように、この主人公もまた、スコセッシ自身の内面が投影された自虐的人物といえる。『最後の誘惑』（一九八八）のキリストが、ゴルゴダの丘で神聖な血を流すことで人類全ての罪を浄化するという運命を、至福として受け入れるのと同じように、この男もまた、自分を傷つけ血を流すことに欲びを感じる。あるいは、『レイジング・ブル』のジェイクがリングの上で苦痛と流血による贖罪を必要としたように、この男もまた、苦痛と流血による自己浄化を、無意識的に希求する自虐的な男なのだ。

それにしても、バスルームという日常的空间で行われるこの男の不気味な行動は滑稽である。このシンプルな短編が滑稽なのは、ジャズに合わせて軽妙に繋げられるフェティッシュな映像が、いかにもスコセッシらしい遊びに満ちたされているからでもあるが、それだけではない。それは日常的な空間であるバスルームでいつものように髭を剃る男が、自分の欲求によってたまたま非日常的な空間へ横滑りするからである。しかも主人公はそれに気づかず、髭を剃り続ける。このように『ビック・シェーブ』は、強烈な自己浄化への欲求に悪き動かされた自虐的な男性の世界を異様かつ滑稽

に描くというスコセッシ映画の特徴が、もともと簡潔に現れている短編映画といえよう。

三四『ドアをノックするのは誰?』（一九六四—一九六九）（35mm、モノクロ、九十分）  
NYUの恩師ヘイグ・マヌーギアンらが製作したスコセッシの長編処女作は、「もともとトリトル・イタリアに住む青年たちの成長を扱った三部作の第二編として意図された」作品であり、「イタリア系アメリカ人の実像を描く」きつ、スコセッシ自身の「セックスに対するコンプレックスと教会の問題」を描いた自伝的作品である。<sup>(18)</sup>

オープニングのモンタージュ・シークエンスは、スコセッシのカトリック教会に対する批判を暗示する。シークエンスはまず、パン生地を打つ母親が始まる。子供たちが待つ部屋には、神聖なキャンドル（教会に設置されたガラスの瓶に入ったもの）とマリア像が置かれ、焼き上がったパンを切る母親（キャサリン・スコセッシ）にマリア像がオーバーラップされる。次は、路上で殴り合う若者たちと歩みよるJR（ハーヴェイ・カイトル）と友人のジョーイ。最後は、肉を包丁で打つ肉屋のショットである。つまり、第一場面には、神聖な教会の信仰、第二場面と第三場面には暴力的現実（人間は生きるために戦い、動物を殺す）といった二つの矛盾した世界が描かれている。この三つの場面は、

すべて「打つ」という行為を行っている点で共通する。しかし、第一場面だけは、パン＝非暴力的な象徴が使われている。しかし、キリスト教ではパンはキリストの犠牲を象徴しているものである。したがって、このモンタージュ・シークエンスには一貫して、暴力的現実から目をそむけさせようとする教会の信仰が價物であり、真の信仰とは暴力的で残酷なものも含むのだ、というスコセッシからJRへのメッセージが織り込まれているとも読める。

ところが、主人公のJRはまるで神父を志していた頃のスコセッシのように、カトリックの古い価値観に呪縛された人物といえる。婚前交渉を罪と考えるJRは、女性を崇拝すべき「聖女」と蔑むべき「娼婦」との二つのタイプに分類する。「聖女」との回想場面は、清潔な母親の部屋やマリア像、神聖なキャンドル、安定した構図が使われ、神聖な雰囲気である。それに対し、「娼婦」の場合は、廃墟のような部屋、次々と入れ替わる裸体の女たち、ドアーズの「ジ・エンド」（禁断の果実という意味を含むロック）が使われ、カメラは抱き合う二人のまわりを荒々しく旋回するという、退廃的な演出になっている。このようにJRの回想場面のほとんどは女性とのデートの場面である。このことから、JRが性的欲求不満であること、そして、JRにとって女性が教会の教えと自我との間の葛藤を引き起こす存在であることがわかる。

肉欲を罪と考えるJRにとって、女性が葛藤を引き起こす存在であるとすれば、男性はその葛藤から彼を遠ざけてくれる存在といえる。約四分も続く一連の横移動撮影で捉えられた男だけのパーティ・シークエンスは、スローモーションやディゾルヴ、スローな音楽が使われ、男友達と酔ってふざけあう時間がJRにとって葛藤のない至福の時であることを示している。レスリー・A・フィードラーは、「アメリカ的小説における愛と死」<sup>(19)</sup>において「男性対男性の結合は純白なものと考えられているばかりか純潔そのものの象徴に他ならぬと見られており、「男同士の友情は肉の誘惑に対する防波堤と考えられていた」と述べているが、この映画における男同士の友情もまた、JRにとっての防波堤といえよう。要するに、男同士でいる限りJRは肉欲の罪から逃れることができるわけである。教会に婚前交渉を禁じられているJRにとって、男性性の象徴である拳銃は無用である。JRが拳銃を手にとって遊ぶ場面では、拳銃の暴発とともに部屋から逃げ出すJRのショットのすぐ後に、「リオ・ブラボ」のジョン・ウェインのスタイルが対比的にモンタージュされる。ウェイン演じる保安官が、威厳と強さの両方の備わった男の理想的イメージであるとしたら、拳銃を実際に使うことなく、暴発したら逃げ出すJRの男性性は、教会に飼い慣らされた贖物でしかないことがここで露呈する。

(17) 『スコセッシはこうして映画をつくってきた』一〇八頁

(18) 『スコセッシ・オン・スコセッシ』五八頁。三部作の第一作は台本のみの『John Turturro』(エルサレム・エルサレム)、第三作は『ミーン・ストリート』である。三作とも、宗教の古い価値観と現代人の自我との対立を、主人公の葛藤を通して描く。

(19) 十四歳の時、スコセッシは初級神学校に入学したが、女の子とロックに夢中になり落第、一年で放校になる（『スコセッシ・オン・スコセッシ』四四頁）。

(20) こういった傾向は、『ドアをノックするのは誰?』の横編である『ミーン・ストリート』でさらにはっきり描かれることになる。

(21) Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, 1960. レスリー・A・フィードラー『アメリカ小説における愛と死』佐伯彰一、井上謙治、行方昭夫、入江隆則訳、新潮社、一九八五年。

ラストの教会のシークエンスもまた、オーブニングと同じく、形式化教会による儀礼にすぎない贖罪では何の救いにもならないことを皮肉たっぷりに表現している。まず、JRが告悔室に入ると、窓の開閉ショットと彼女とのキスシーンが交互に三回ずつ繰り返される。そこで、神聖な鐘の音が突然ロックに変わると、カメラは滑らかに旋回し始め、教会内のキリスト像やマリヤ像がMTV映像のようにモニターに映されて、教会の神聖性は一挙に崩れ去る。さらにそこに、キリストの足に接吻し口元から血を流すJRのショットと母親がパンを切るショット（オーブニングと同じ）が挿入され、JRの浄化が暗示される。にもかかわらずその直後、教会に座るJRのショットとレイプされた彼女のショットが叫び声とともに並置されることによって、先ほどのJRの浄化は単なる空想であったことがわかる。ここにいたって、JRは教会による贖罪が不可能であることに初めて気づくのである。

ラストは、教会の外にいるJRのストップモーションから始まり、友人のジョーイに「明日話をう」という短いショットで終わるが、JRはもはや聖アウグスチヌスの「教会の外に救いなし」という言葉を信じていない。なぜなら教会の中に救いが無いことを知ったからである。故にこのショットがストップモーションで始まるのは、教会のコードに縛られていたJRの物語がいったんここで終結し、神は信じるが教会は信

じないJRの新しい物語がここから始まることを示唆している。そして、この新生したJRが「ミーン・ストリート」の主人公チャーリーへと受け継がれることになる。

### 三一五『ウッドストック／愛と平和と音楽の三日間』（一九七〇）

（16回、カラー、一八六分、ドキュメンタリー）助監、編集助手

『ウッドストック』は、皮肉にも数名の死者と多くの負傷者を出した「平和と音楽」の祭典である。それはまた、六〇年代ロックと当時の若者の異様な生態記録映画ともいえる。「僕はあれが楽しめる世代の人間なんだよ」というスコセッシは、ウッドストックのために新しいカフスポタンを購入するほど、この時代のロックに傾倒しており、「ドアをノックするのは誰？」や「ミーン・ストリート」、「グッドフェローズ」など自分の映画でもロックを使うことが多い。しかしそれは「アメリカン・グラフィティ」（一九七二）にみられるような特定の時代の雰囲気をつくるためというよりは、ヴォイス・オーヴァーと同じで、人物の内的エモーションを代弁する道具として使われている。

スコセッシが編集したスライ・アンド・ザ・ファミリー・ストーン（の）シークエンスは、けばけばしいほど派手な編集がまさにスコセッシ的である。マルチ・ス

クリン（三面）の場面では、同じ被写体を三つの異なる角度から捉えたり、左右のスクリーンに同じ映像を左右対称に映し、中央には正面からズーム・インした映像を組み合わせたっている。ここでは映像の動きそのものが音楽のリズムを刻み、それはまるで音楽を目で鑑賞するかのようなものである。闇を照らす青いライトが、レンズに反射して、神聖な雰囲気を作り出し、スライのスローモーションからフェードアウトしていくラストなど、まことにスタイリッシュで、いかにもスコセッシ的編集である。

山根祥敬は、『ウッドストック』の「成功はスコセッシの編集に負うところが大きかった」と述べているが、『ウッドストック』の編集にどのくらいスコセッシが影響を与えたかは疑問である（しかも、スコセッシは編集助手であり、編集責任者はセルマ・シュンメーカー<sup>(26)</sup>なのだ）。というのも、例えば、ジミー・ヘンドリックスのシークエンスとスライのシークエンスを比べてみるとその違いに驚かされるのだ。前者の場合は、パフォーマンズと関係のない屋根のシートや観客のショットが挿入され、ギターを弾くヘンドリックスの手のショットが延々と続くが、最も楽しいヘンドリックスの顔のクローズアップはほとんどみられない。これに対し、スコセッシが編集したスライのシークエンスは、観客などといった関係のない映像はまったくなく、カメラは被写体の表情や体の動きに固執し、技巧

（22）『ピック・シェーブ』『ミーン・ストリート』、『タキシード・ドライブ』『レイジング・ブル』、『最後の誘惑』など、スコセッシの映画では、流血が浄化を象徴する場合が多い。

（23）「ストップモーションはすべてトリュフォーに負っている」と言ってもいい」とスコセッシは述べている（『スコセッシ・オン・スコセッシ』二四二頁）。

（24）戸田六三郎『宗教学概論』稲門堂、一九七二年。

（25）『スコセッシはこうして映画をつくってきた』一〇七頁

（26）山根祥敬「マーティン・スコセッシ」、「アメリカ映画史」、世界映画作家シリーズ夏号 No.28、二九頁。

（27）シュンメーカーは「ドアをノックするのは誰？」と「レイジング・ブル」以降のほとんどのスコセッシ映画を編集している。ちなみに、「レイジング・ブル」で彼女は将来の旦那様であるマイケル・パウェルと知り合っている（Stephen Pizello, Theima Schoolmaker: Assembling Art with Marty, *American Cinematographer* 1993, Oct. p. 46.）。

（28）この試みは、スコセッシの最高傑作の一つである「ラスト・ワルツ」において結晶化する。

（29）シネマ・ヴェリテは、六〇年代フランスで始まったインタビュー形式のドキュメンタ

学生デモ、ワシントン広場の平和行進などの記録を編集したもので、映画全体に派手なロックが使われている。この映画についてバラエティ誌は「テクニクが出しやばりすぎで」「映画学科の生徒が参加しているとは思えない」ほど「素人っぽい映像と音響」であると酷評している。ただしスコセッシが監督したラスト・シークエンス(狭い部屋に集まった二十人ほどの学生が討論する)だけは、他と比べ「不毛な」印象を見る者に与えないとも述べている。<sup>(30)</sup>

アントニオニーの『砂丘』(一九七〇)の冒頭にも、やはり狭い部屋に学生が集まって討論するシークエンスがあるが、『砂丘』の場合、カメラは罵倒し合う学生たちをパンしながら忙しく追いかける。そのため、それを見る者は不毛な印象を受けてしまうわけだが、バラエティ誌の評者によれば、スコセッシが撮った似たようなシークエンスには、そんな「不毛さ」はないらしい。

この討論に参加したハーヴェイ・カイトルは、その時「社会的意義のある役を選ばなければと決意した」と述べているが、それは、カイトルに声をかけたスコセッシも同じであろう。ヴェトナムから復員したオリヴァー・ストーン<sup>(32)</sup>に「君が本当に感じているもの、君にとって真に自分のものを映画にしてみろ」と教えたように、スコセッシの撮ったラスト・シークエンスもまた、当時のスコセッシが「本当に感じているもの」を生々

しく記録したドキュメンタリーであると思われる。<sup>(33)</sup>

#### 四、結びにかえて

スコセッシは、商業映画とインディペンデント映画の間を振り子のように行ったり来たりする監督であるといわれている。しかしNY時代と最近のスコセッシ映画とを比べてみると、スコセッシが、いかに実験的で非ハリウッド的な組っぽいスタイルから滑らかなハリウッド的なスタイルへと移行していったかを知ることができると同時に、妄想癖、自虐性、自己の欲望と外的コードとの内的葛藤、といったスコセッシ映画の代表的な主人公の特質や主題は、すでにNY時代に萌芽しているのも事実である。一九七一年、ハリウッドに移った時点で、スコセッシの映画は、新たな展開を見せることになるが、やがてそれは、実験的スタイルとハリウッドのスタイルがハイブリッドされた独創的スタイルへと変わっていく。そして、その微妙な危うさを魅力とするスタイルに、デ・ニーロの病的なペルソナが加わることで、スコセッシ映画は一つの頂点に達するのである。

リーと考えられているが、アメリカ作家協会は一九六三年の会議でシネマ・ヴェリテをダイレクトシネマと同意語と定義している。(David Bordwell & Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, 1994, p. 572) ここではインタビュー形式をシネマ・ヴェリテと呼ぶ。

(30) Anonymous, *Street Scenes* 1970, *Variety*, 1970, Sep.

(31) 「スコセッシはこうして映画をつくってきた」二〇頁。

(32) オリヴァー・ストーンは復員兵援護法の資金援助でNYUへ入学し、スコセッシが教えていた映画製作一〇一(入門クラス)をとっている。「スコセッシはこうして映画をつくってきた」二二頁。

(33) この映画に関しては、実際に見る機会がなかったのでバラエティ誌の批評を参考にした。

(34) Geoffrey Nowell-Smith.

(Ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, 1996, p. 764-765.

#### 【補足：NY時代の略年表】

一九六〇年 NYU入学

・エドワード・L・キングスリー基金、映画製作者協会、ブラウン大学フィルム・フェスティバルの三者から基金を得て『君みたいな素敵な娘がこんな所で何しているの?』(六三)を撮る。

・恩師ヘイグ・マターギャンの勧めで『マレー、それは君じゃない』(六四)を撮る。

一九六四年 同級生のローレン・ブレナンと結婚

・『マレー、それは君じゃない』がプロデューサーズ・ギルドから一九六四年度最優秀学生映画賞を受賞。

一九六五年 長女キャサリン・スコセッシ誕生

一九六六―六七年 NYUフィルム・スクール入学  
・ニューヨーク・シネトラクト集団を結成。学生行動やデモを記録するための機材を要求し、映画学科の建物を占拠。

・戦争に反対する怒れる芸術と題された一週間の抗議活動に刺激され『ビッグ・シェーブ』(六七)を撮る。ルドウ・実験映画祭で黄金賞受賞。  
・『ドアをノックするのは誰?』(六四―六七)により修士号を獲得(編集はセルマ・シュンメーカー)。

一九六九―七〇年 NYUで教鞭をとる(映画製作入門と映画批評を担当)  
・『ウッドストック/愛と平和と音楽の三日間』(七〇)で助監督、編集助手を務める。

・ニューヨーク・シネトラクト集団が製作した『ストリート・シーンズ』(七〇)の監修プロデューサーとポストプロダクション監督を兼任。  
・ソレントで開催される、インコントリ・デル・チネマ・国際映画祭にプログラム担当として参加。  
『ドアをノックするのは誰?』上映。  
一九七一年 ハリウッドへ

【補足スコセッシ映画年表】(ただし、プロデューサー作品、出演のみの作品は除く)

『What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?』(君みたいな素敵な娘がこんな所で何しているの?) (一九六三)

『It's Not Just You, Murray』(マレー、それは君じゃない) (一九六四)

『The Big Shave』(ビッグ・シェーブ) (一九六七)

『ドアをノックするのは誰?』 (一九六四―六七)

『ウッドストック/愛と平和と音楽の三日間』 (一九七〇) ドキュメンタリー/助監督、編集助手

『Street Scenes』(ストリート・シーンズ) (一九七〇)

ドキュメンタリー/監修プロデューサー、ポストプロダクション監督

『Medicine Ball Caravan』 (一九七一) 編集監修

『Unholy Rollers』(一九七二) 編集監修

『明日に処刑を…』(一九七二)

『ミーン・ストリート』(一九七三)

『アリスの恋』(一九七四)

『Italianamerican (イタリアンアメリカン)』(一九七四)

・ドキュメンタリー

『タクシー・ドライバー』(一九七六)

『ニューヨーク・ニューヨーク』(一九七八)

『ラスト・ワルツ』(一九七九) ドキュメンタリー

『American Boy: A Profile of Steven Prince (アメリカン・

ボーイ ステイブン・プリンスの横顔)』(一九

七九) ドキュメンタリー

『レイジング・ブル』(一九八〇)

『キング・オブ・コメディ』(一九八二)

『アフター・アワーズ』(一九八五)

『鏡よ、鏡』(一九八五) TV番組『アメーシング・ス

トーリー』の中の一話

『ハスラー2』(一九八六)

アルマーニのコマーシャル(一九八六)

『バッド』(一九八七) マイケル・ジャクソンのミュー

ジック・ビデオ

『最後の誘惑』(一九八八)

『Somewhere Down the Crazy River (サムウェア・ダウ

ン・ザ・クレイジー・リバー)』(一九八八) ロ

ニー・ロバートソンのミュージック・ビデオ

アルマーニのコマーシャル(一九八八)

『ニューヨーク・ストリー/ライフレッスン篇』(一

九八九)

『グッドフェローズ』(一九九〇)

『ケープ・フィアー』(一九九二)

『エイジ・オブ・イノセンス/汚れなき情事』(一九九

二)

『カジノ』(一九九五)

『映画誕生百年・アメリカ編』(一九九五) TV番組

『KUNDBUN』(一九九七)