

# マーティン・スコセッシ論——一九六三年から八二年まで

笹川慶子

マーティン・スコセッシ (Martin Scorsese) といえは、イタリア系アメリカ人の世界、古典映画への愛、主観表現のカメラワーク、音楽へのこだわりなどが即座に連想されるアメリカの巨匠である。

本論文は、スコセッシ映画とは何か、いったいどういう変遷を辿ってきたのか、そのなかで何が変わり、何が変わらなかったのか、といった疑問を軸に、アメリカ批評を中心に参照しながら、年代順に前期スコセッシ映画<sup>①</sup>を分析し、その上で、全体的特徴を考察していった。変遷の過程がわかりやすいように、主人公の特性／主題／スタイルを基準として、その前期をさらに第一期<sup>②</sup>学生映画時代（処女短編『君みたいな素敵な娘がこんな所で何しているの？』63）『ストリート・シーンズ』70）、第二期<sup>③</sup>ハリウッド・デビュー時代（『明日に処刑を』72）『イタリアンアメリカン』74）、第三期<sup>④</sup>スタイル確立時代（『タクシー・ドライバー』76）『キング・オブ・コメディ』82）の3段階に分けた。そして、各段階については推移する関係という観点から、その均一性と特異性を明らかにすることを目的とした。ここでは、映画の分析は割愛し、各段階の特徴を簡潔にまとめてみたいと思う。

## I 第一期 学生映画時代 (一九六三年から七〇年)

まず第一期は、どれもみな古典的なハリウッド映画の規範からかけ離れた前衛的な映画群といえよう。スコセッシ自身、学生時代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。映画を編集することも新しい何かへの挑戦<sup>⑤</sup>だった。

たしかに第一期の映画群は彼の言葉を裏づける。マッチ・カットやエスタブリッシング・ショットなどの伝統的技法は無視され、

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、といった技法が多用されている。<sup>(4)</sup>しかも、古典的なハリウッド映画の物語構造、つまり、アリストテレス的「始まり」と「終わり」もなければ、出来事の緊密な因果関係もない。それらはみな主人公の現実と回想が無節操に入り交じる内省的で複雑なエピソード形式の映画である。

このように第一期は、スコセッシ映画の中では、かなり実験的前衛的なスタイルを特徴としている。が、しかしそこには、後のスコセッシ映画で断続的に反復されるいくつかの要素も既に内包されている。

例えば、過去の映画のイメージを断片的にリプロダクションするといった表現方法がそうである。「普通じゃないテクニクを使っただけだ、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」とスコセッシが語るように、これらの映画には、バスビー・バークレー調のダンス（『マレー、それは君じゃない』64）や『リオ・ブラボ』59のスチールの唐突なモンタージュ（『ドアをノックするのは誰？』64-69）など、過去の映画のイメージがそこかしこに散りばめられている。これは第二期、第三期においても顕著な特徴である。

スコセッシは主人公の内的葛藤を主人公の見た世界の在り方を通して描くことにこだわる監督であるが、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。第一期にそのようなパターンはまだ現れていないが、それでも、主人公の個人的葛藤が映画の主軸を成している点において、

第一期以降のスコセッシ映画と通底する。

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が、それは第一期も同じである。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ふ妄想男（『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、客観的に判断できない男（『マレー、それは君じゃない』）、苦痛と流血によって自己浄化をめざす自虐的な男（『ピック・シェーヴ』67）、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？』）。ただし、彼らはみな、第三期主人公のような悲哀や孤独とは無縁であり、悩みながらも滑稽な男たちなのである。

## II 第二期 ハリウッド・デビュー時代

（一九七二年から七四年）

第一期が前衛的手法の非ジャンル映画であるのに対し、第二期のスコセッシ映画は、実験的カメラワークや即興演出などを混ぜ合わせつつも、基本的には、既製の枠組みを利用した映画を作るようになる。例えば、『明日に処刑を…』72はロジャー・コーマンのルールに従ったエクスポイティション映画だし、『アリスの恋』74は受け身の女性が泣きながらも最終的に目的を達成する四〇年代の女性映画を模倣している。また、この時期に作ったドキュメンタリー映画『イタリアンアメリカン』74も、おおよそ七〇年代のメタ・ドキュメンタリー映画の範疇で作られている。

第一期と異なり、第二期では、物語にアリストテレス的「始まり」と「終わり」が現れ、オーソドックスな切り返しも多くなるが、依然として「真ん中」は、デイヴィッド・デンビーが「分裂病の音楽家」<sup>(6)</sup>と指摘するように、ハリウッドの緊密な因果関係の連鎖というよりは、エピソード形式が使われている。それでも、第一期のような主観／客観の錯綜した時間表現は姿を消し、物語は、一人称の回想形式に代わって、三人称の現在形で進行する。また、物語のエンディングで秩序が回復する循環形式もこの頃から採用される。

第二期のスコセッシの映画は「筋が弱い」、<sup>(8)</sup>「俳優を使うのは上手いが物語を構成するセンスがない」<sup>(9)</sup>などと批判されることもたびたびである。しかしそれは、ステイヴン・スピルバーグやロビン・ウッズが鋭く指摘するように、スコセッシが出来事の因果関係よりも登場人物の感情の流れによって映画全体の統一性を作ろうとする作家だからといえる。

第二期になると二つの主要な特徴が追加される。一つはスコセッシのトレードマークでもある長い移動ショットである。いきなり感情が爆発したかのように唐突に殴り合いを続ける男たちを背後からえんえんと追いかけて回す移動（『ミン・ストリート』73）や、ピアノの弾き語りをする女のまわりを不安げにゆっくりと旋回し続ける窃視症的な移動（『アリスの恋』）など執拗な長い移動ショットが、絶妙に選曲された音楽と相まって、登場人物の言葉にできないエモーションをみごとに視聴覚化する。

もう一つは、リアルで残忍な暴力描写である。ちなみに第一期は暴力描写がほとんどなく、あっても単に滑稽なだけだったが、第二

期になると、過激でスピード感があり、それでいてなおも滑稽さを残した暴力描写が目立つようになる。ただし、ここで注意すべきは、いかにまわりの人間が暴力的になっても、主人公は第一期と同じく決して暴力をふるわない、ということである。「明日に処刑を……」の虐殺を実行するのは役人や友人たちであって主人公ではないし、『ミン・ストリート』73で衝動的暴力に走るのは、聖人気取りの主人公でなく、友人のジョニーやその周りにいる人たちなのだ。しかるに、トラヴィス（『タクシー・ドライバー』76）やジェイク（『レイジング・ブル』80）といったスコセッシ映画においてとりわけ名高い破壊的主人公は第三期のみの特徴であることがわかる。

スタイルの変化に比べ、第二期の主人公の特性にさほど変化は見られないが、ただこの頃になると、第一期にまだおぼろげだったある傾向が顕著になる。その傾向とは、主人公にとって同性の登場人物が彼を守ってくれる存在、異性が内的葛藤や破壊を引き起こす存在として描かれているということだ。『ミン・ストリート』のチャーリーにとつて彼女が肉欲・罪の象徴として畏怖すべき存在、同性の友人であるジョニーが自己浄化に必要な存在であるように、『アリスの恋』のアリスにとつて、抑圧的な男たち（夫や恋人）は畏怖すべき存在、女友達は精神的に必要な存在なのである。こういった傾向は、スコセッシの自伝的映画である『ドアをノックするのは誰?』とその続編『ミン・ストリート』に登場する宗教的倫理観に呪縛された主人公に最も色濃く現れている。<sup>(11)</sup>

### III 第三期 スタイル確立の時代

(一九七六年から八二年)

第三期のスタイルは猥雑である。この頃からアメリカの批評家はスコセッシをジャンルの再検討を行う作家と指摘するようにになる。ただしそれは、ジャンルからの逸脱というより融合の帰結といえる。例えば、陰鬱なミュージカル映画『ニューヨーク・ニューヨーク』77は、ハリウッド・ミュージカルとフィルムノワールの融合と考えられる。しかも、様式的なセットを背景に現実の男女のリアルな葛藤が即興で演じられ、カメラはそれをドキュメンタリー的に捉えている。そして、さらに、『踊る大組舞』49などといった過去のミュージカル映画の断片的イメージがバスター・キートン・シユされるため、そのスタイルは一層猥雑になる。こうした猥雑なスタイルは、単純な価値観に支えられていた時代、ハリウッドが健全に機能していた偉大な時代へのあこがれを示すとともに、そこへの回帰が不可能になってしまった現代のノスタルジアを喚起する。と同時に、まさにその猥雑こそがスコセッシ映画に危うさを与え、それがデ・ニーロ演じる病的主人公と共鳴することで、奇妙な魅力を創り出しているのである。

もともとスコセッシの映画は客観／主観の錯乱する映画が多いが、第三期になると、第一期のような現実／空想の断続的錯綜の代わりに、ハイパーリアルな世界が描かれるようになる。その世界は、スコセッシ自身「空想と現実との間に相違はないと私は思っている……映画では両者の境界を無視することができる」と述べているように、

主人公の意識内の表象をドキュメンタリーにしたかのような様相を呈し、閉塞感を強調するような構図や色、主観ショット、スローモーションなどによって、分裂病的主人公の異様に歪んだ世界が形作られている。また、正常／狂気、異性愛／同性愛、様式性／非様式性などといった対概念の境界が曖昧になってくるのも第三期の特徴といえる。

第三期の主人公は孤独で暴力的で病的になるが、しかし依然として、同性に囲まれ異性を畏怖する傾向は変わらない。男ばかりの職場や成人映画館に入りするトラヴィスは、聖女ベッツィとも姉妹アイリスとも深遠な関係になれないし、ジミー『ニューヨーク・ニューヨーク』は女房に自尊心を傷つけられ毎晩ハーレムの男たちのもとへ逃げる。男ばかりのボクシング界で戦うジェイクにしる、TVの男性司会者の追っかけをするルパート『キング・オブ・コメディ』82にしる、この自虐的な妄想男たちは第一期、第二期の主人公と同じく、異性と理解し合うこともハッピーエンドを迎えることもない。興味深いのは、ロビン・ウッズが指摘するように、こういった傾向が伝統的ジェンダー観の曖昧化あるいはホモセクシュアリティの問題として浮上してくるということである。このことは第二期に比べ第三期では宗教的倫理観や友情が非前代化してくることに関連すると考えられる。

更に、第三期の特徴として、物語構造の三つの共通点を指摘し得る。その一つは、オープニングとエンディングとの視覚的連関である。エンディングは、オープニングと同じ場面に戻ったかに見える。実は異なるというメヴィウスの環のような構造になっている。例え

ば、トラヴィスがタクシーの運転席から見たニューヨークの夜景（オーブニングII境界が曖昧な悲劇的世界／エンディングII澄み渡ったリアルな世界）。石畳を踏むジミーの足下（白いパンツに白い靴／グレーのパンツに茶と白の靴）。楽屋で練習するジェイク（台詞が詰まる／滑らか）。テレビのトーク・ショーの映像（出演はジェリー／ルパート）である。こういった類似性と差異の認識は、現在（エンディング）の時点から、過去（オーブニング）をノスタルジックに振り返り、過去から遠く離れてしまった現在を再認識する機会を観客に与える、と考えられる。

二つ目の特徴は、アイデンティティの危機に直面する主人公が、最悪の事態を経て、必ず絶望から脱するということである。残酷な銃撃戦を経てトラビスはヒーローになり、妻との辛い別れを経てジミーもジェイクも新たな世界で成功し、誘拐罪で逮捕されたルパートは、出所後、TVスターになる。彼らは十分な犠牲を払い、苦難に耐えることで、煩悶のない人間として生まれ変わる。

そして最後は、その生まれ変わりに対してメディアが重要な役割を果たすということである。トラヴィスがヒーローになったことを示す新聞の切り抜き。ジミーがジャズ界の人物になったというラジオのDJ（もう一人の主人公フランシーンの場合は、雑誌の表紙や映画映画『ハッピーエンディングズ』、ニュース映画などが使われている）。ジェイクのショーの立て看板。山積みされたルパートの著書や大衆雑誌の表紙、テレビ放送。つまり、ここでのメディアは、古典的なハリウッド映画の常套手段である時間省略の役割を果たすだけでなく、主人公の成功を作り出す機能さえも担っている。

のだ。言い換えれば、主人公が希求するアイデンティティは、他でもないメディアによって創り出されるのである。七〇年代後半から八〇年代前半に作られた第三期スコセッシ映画において病んだヒーローを絶望の淵から救ってくれるのは、もはやキリストでも教会でもなくメディアなのだ。そこでメディアが人間からイメージを創りだし、人間はそのイメージから自己のイメージを形成する。それはまさに、すべてがイメージのリップダクシオンとなったポストモダンニズムの世界観を描いているといえるのではないだろうか。

### 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、前期スコセッシ映画を年代順に考究してみると、振り子のように揺れながらもいかにスコセッシが独自のヴィジョンを確立していったかがわかる。けれども同時に、自己の欲望と外的コードとの葛藤、自虐性、妄想癖などといった典型的な主題や主人公の特性が既に学生映画時代に萌芽していたのも事実である。やがて、スコセッシ映画は、デ・ニーロという強烈なベルソナを失い、そのスタイルからは危うさが薄れていく。その一方で、スコセッシの古典映画に対する愛は年を追うごとに強まっているように私には思える。結局、失われた偉大な過去へひたすら近づいていこうとするスコセッシは、永遠に行き着くことのない約束の地をめざす旅人、といえるのかもしれない。

注(1) 『キング・オブ・コメディ』までを前期スコセッシ映画としたのは、

それ以降、主人公／主題／スタイルの方向性が変わるため。尚、ドキュメンタリー映画についてはそのスタイルと構造のみを対象とした。

(2) メアリー・P・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)一九九一(一九九六)文藝春秋 七八頁

(3) 同じ被写体のショットを三回繰り返すこと、ただし、その内の一回だけ被写体の動作が微妙に異なる。第一期にスコセッシが好んで使った手法。

(4) 第一期にスコセッシが関与したドキュメンタリー映画『ウッドストック／愛と平和と音楽の三日間』70と『ストリート・シーンズ』70も同様で、映画技法を多用した、けばけばしいスタイルが特徴である。

(5) メアリー・P・ケリー 七九頁

(6) David Denby: (1973-74), *Mean Streets: The Sweetness of Hell. Sight and Sound*, Vol. 43, No. 1, p. 48.

(7) 例えば、『シーン・ストリート』の場合はジェロニモ祭の始まり／終りであり、『アリスの恋』の場合は結婚／再婚である。

(8) David Denby / Beau: (1973, Oct 10), *Mean Streets. Variety*, / など。

(9) メアリー・P・ケリー 九頁 / Robin Wood: (1983), *The Homosexual Subject: Raging Bull. Screen Theory*, No. 15-16, pp. 108-114.

(10) 第三期以降の主人公もまた非暴力的である。

(11) カソリックのコードに呪縛された彼らは、女性のタイプを聖女／娼婦に分類し、婚前交渉や肉欲を罪と考え、罪の防波堤として男性の友情を必要とする。主人公の自我と外的コードとの対立、精神的／肉体的苦痛による自己浄化といった主人公の葛藤が物語の中心テーマである。

(12) ディビッド・トンブソン&イアン・クリステイ『スコセッシ・オン・スコセッシ』(宮本高晴訳)一九八九(一九九二)フィルムアート社 一〇四頁

(13) たとえば、『タクシー・ドライバー』は客観／主観、『ニューヨーク・

ニューヨーク』では現実的／人工的世界が混ざり合い、境界が曖昧になつている。ちなみに、第三期のドキュメンタリー映画『ラスト・ワルツ』の場合は、様式的演出が施されているため、ドキュメンタリー／劇映画の境界が曖昧になつているとも考えられる。

## 編集後記

日が立つにつれ、二つのことをしなければと思いましたが、一つは、きちんとお別れすることもできず、不安定なままにいる、わたしたち教えずで、懇ぶ会を開催させていただこう。昨年五月二十九日、大隈講堂で、先生にトルコ桔梗の白い花を、一人ひとりが捧げてお別れをいたしました。御理解を示して下さった御遺族の皆様をはじめ、お別れの栞「面影舳」を編集してくださった須永朝彦氏、祭壇をデザインしてくださった石黒紀夫氏、金井俊一郎氏、宇田川東樹氏、竹内三郎氏、多くの皆様のご助力を賜りました。厚く御礼を申し上げます。もう一つしなければと思いましたが、この追悼号です。先生の活動は広く、研究に創作にと、広がっています。わたしたちは、皆様的心中に残る、折々の先生の姿を記録したいと思いましたが、ご寄稿賜りました皆様は深く感謝いたします。

編集の方針は、坪内逍遙、河竹繁俊両先生の追悼号に倣いました。先生の生涯を五つに分け、その活動が年代順にわかるように配慮いたしました。

懇ぶ会、追悼号は、門下生の平野英俊氏、浅原恒男氏、武井協三氏とともに進めてまいりました。西村博子氏、吉川周平氏、佐藤恵里氏、そして織田紘二氏にもご助言をいただきました。病氣療養中の内山美樹子教授に代わり児玉竜一君に編集の一翼を

担ってもらいました。

この本が、皆様のお手元に届くころ、ふたたび四月十五日がきます。一周忌には、ご遺族の手で、句集の刊行が予定されています。しばらくは、わたくしども一人ひとり、心のなかで先生と、ゆっくりお話をしたいと思っております。(古井戸)

郡司先生が早稲田を御退職される際、『演劇学』では特集号「文芸と芸能のはざま」を編み、「郡司正勝著作年譜」を掲載いたしました。この度はその後の先生の著述と、御生涯にわたる歌舞伎の演出、舞踊演劇の創作活動等の記録を巻末に掲げることといたしました。先生の遺されたノートをもとに、できる限り原資料にあたって確認いたしました。私共の不勉強のためには不備の多いものとなってしまいました。深くおわび申し上げますとともに、お気付きの点がございましたら御一報いただきたくお願い申し上げます。なお作成にあたり、御遺族の皆様には種々の御配慮をいただきました。また如月青子氏・須永朝彦氏には貴重な御教示をたまりました。本学会員の児玉竜一君・坂本麻衣さんに編集のお手伝いをいただきました。記して御礼申し上げます。(和田)

校了直前に、野口達二氏の訃報が入りました。二月二十二日に肺炎でおなくなりになりました。享年七十歳でした。謹んでご冥福をお祈りいたします。(編集部)

## 編集委員

岩本 憲児  
内山 美樹子  
岡室 美奈子  
武田 潔  
鳥越 文蔵  
古井戸 秀夫  
和田 修

伊津野 知多

## 演劇学 郡司正勝先生追悼号

一九九九年(平成十一年)三月二十日 印刷  
一九九九年(平成十一年)三月二十五日 発行

編集 早稲田大学演劇学会  
印刷 (株)早稲田大学事業部  
〒一六九 東京都新宿区西早稲田一―一七  
〇〇五一 電話〇三(三三)〇三三三三〇八

発行所 早稲田大学文学部演劇研究室

〒一六二 東京都新宿区戸山一―二四一―  
八六四四 電話〇三(五二)八〇三三三六三

(直通)