



Title	俳優たちのアンサンブル：ジョン・カサヴェテス『こわれゆく女』における俳優演出と時間性
Author(s)	堅田, 諒
Citation	層：映像と表現, 12, 92-110
Issue Date	2020-03-10
DOI	10.14943/92303
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/76902">http://hdl.handle.net/2115/76902</a>
Type	bulletin (article)
File Information	Haiyuutachi.pdf



[Instructions for use](#)

## 俳優たちのアンサンブル

——ジョン・カサヴェテス『こわれゆく女』における俳優演出と時間性

堅田 諒

### 序論

映画における演技・演出はどのような役割を担っているのだろうか。本稿では、俳優演出の特異な実践者としてジョン・カサヴェテスを取りあげ、中期の『こわれゆく女』(A Woman Under the Influence、一九七四年)の演技論・演出論を考察してゆく。演技・演出という前撮影的な領域から、作品へと分析を折り返すことで、『こわれゆく女』の新たな相貌を浮き立たせることを試みる。

『こわれゆく女』の製作を振り返り、カサヴェテスは否定的な感情を吐露している——

今回のような映画をもう一度作れるとは思わない。映画の質について言っているのではなく、自分ですべてやるような映画という意味だ。私はそれを四回やったし、もう一度やるかどうかはわからない。「…」プレッシャーがあまりにも大きすぎる。泣き言を言ってるわけではなく、なぜなら楽しんでいるから。でも肉体的限界があるという事実には、悲しい気持ちにさせられる<sup>1)</sup>。

カサヴェテスは「自分で何もかもやるような」ハードな撮影を週五日ずつ十三週間に渡って行い、『こわれゆく女』を完成させる<sup>2)</sup>。一九七四年のニューヨーク映画祭での上映を目指し試

写を行うものの、一部の熱狂的な批評家を除き、大半から酷評を受けることとなった<sup>3</sup>。配給会社も見つからず、自主配給という形式を取らざるを得なかったこと、それに付随する精神的・肉体的な疲労は、カサヴェテスに多大なダメージを与え、悲痛な言葉が漏れることとなった。

『こわれゆく女』の演技論を再検討する意義は次の点にある。カサヴェテスをここまで疲弊させたのは、初期・中期と試行錯誤し実践してきた演技論が、本作においてある集大成となっているのではないか。たとえば、『フエイシズ』で取り入れられた空間の限定的使用や、『ハズバンズ』での少人数演技といったものが、本作にも引き継がれており、それが前面的に展開されている。本稿では、『こわれゆく女』を演技・演出論の観点から分析を行うことで、初期から中期カサヴェテスの到達点あるいは断絶点として位置づけることを目標とする。

カサヴェテス演技論を検討した先行研究として、リハーサルの即興の機能を論じるマリア・ヴィエラ<sup>4</sup>や、「会話」に着目したトッド・ベルリナー<sup>5</sup>がいるが、個別の作品の制作レヴェルを精査し、作品の画面の分析とつきあわせる研究は現在までなされてこなかった。そこで本稿では、まず『こわれゆく女』の制作の具体的な側面——現場での制作プロセス、俳優とカサヴェテスの協働作業などを、監督カサヴェテスや俳優の

証言から検討し、にカサヴェテスが自らの演技論で何を志向し、それをどのような形で映画に組み込もうとしたか考察する。そして画面の分析に移り、音の表現、空間構成、ロング・シークエンスといった要素に目を向け、演技論が撮影・編集のレヴェルを経ることで、どのような痕跡を画面に残しているのかを、最終的に観客が経験する特異な時間性の観点から詳らかにしてゆく。

### 一 感情的真実と即興

俳優としてキャリアをスタートさせたカサヴェテスは<sup>6</sup>、自身の演技論の核心を次のように語る——「私は生きた感情的真実に到達しなかった。そうするためには、役者が自分の役を生き、その役を作り上げる必要があった<sup>7</sup>。本節と次節を通じて、ここでカサヴェテスが述べる「感情的真実」とは何か、またそれはどのように創造されるかを明らかにしてゆくが、そのためにまず言及せねばならないのは、カサヴェテスを語る際にしばしば引き合いに出される「即興」についてだ。映画批評家のエイドリアン・マートインが述べるように、カサヴェテスを「即興」の一語に集約させ、神話化してしまう言説は多くの誤解を生み出してきた<sup>8</sup>。このような傾向に陥らないために、

カサヴェテスの即興を正確に把握する必要がある。

まず事実として、彼の「即興」とは一般に理解されているような、あらかじめ決められた脚本や場面がなく、個々の俳優がその場で台詞や動作を即時的に具体化していくものではない。反対に、カサヴェテスの現場には脚本と台詞が存在し、それらに即して撮影は行われる。

感情は即興的なものだ。セリフは書かれている。身振りは即興的に生まれる。私は役者にセリフを与えるが、その解釈は役者がしなければならぬ。『フェイシズ』には言葉による即興はまったくない。「…」即興は、監督としての私よりも、役者に役者自身の解釈をさせることで生まれる<sup>9</sup>。

カサヴェテスは、多くの人が彼に投影する「即興」の幻想を否定する一方で、即興は役者に「役者自身の解釈をさせることで生まれる」と述べる。しかし役の「解釈」とは具体的に何を指し、どのような作業を通じて行なわれるのか。実際の制作プロセスを検証してゆこう。

以下の発言は『ハズバンズ』（一九七〇）における、ベン・ギャザラ、ピーター・フォークとの協働作業についてであり、

制作プロセスを理解する見取り図として有益だろう。

私たちのやり方はまずシーン全体を即興し、次に私が脚本を書いた。そしてそれを演じ、即興を加え再度書き直し、また即興を加え、書き直しを行った。そして最終的にベンが「これならいい」と言い、フォークが「この方がいいような気がする」と言った。私は一つのシーケンスに多くのエネルギーを費やし、同じシーンを二〇〇回は書き直した。そして撮影をはじめ、残ったものはすべて捨てた<sup>10</sup>。

作業工程を定式化すれば、シーン全体の即興による演技↓脚本の執筆↓即興による演技↓脚本の修正↓演技↓修正……となる。ギャザラとフォークが、シーンの設定について了解を示すまで（「これならいい」「この方がいいような気がする」）、この作業は反復された。『これゆく女』の制作も、基本的には同様の手法が採用されたと推測される。では、その過程を見てゆこう。

まず、脚本の第一稿がカサヴェテスによって独力で仕上げられ、次に、その第一稿をフォークやローランズ、その他の俳優たちが読み、皆で議論が行われた。

脚本が完成すると、役者が私のところに来て、何が気に入らないかを話す。「…」セリフが私にとって正しければ、役者に変えさせたりはしない。しかし、彼らに解釈の自由は与える<sup>11</sup>。

註10では明言されていなかったが、演技と修正のプロセスのあいだには、カサヴェテスと俳優たちによる「議論」の過程が存在する。つまり、カサヴェテス演技論の第一の特徴は、「演技・議論・修正のプロセス」と、それを繰り返すことによる「脚本の可変性・更新性」にある。彼の脚本は俳優が関与できない神聖なものでは決してなく、監督と俳優が協働する〈場〉であり、たえず更新され生まれ変わるものだ。この協働作業を通じて、脚本は練り上げられてゆく。

「彼らに演技を解釈する自由を与える」とは、第二の特徴——カサヴェテスがリハーサルを質的にも量的にも重視すること——と関係する。

私たちは長い時間をかけて激しいリハーサルをする。おそらく二日間はやる。スパゲッティのシーンは、撮影前に、スパゲッティなしで二間はリハーサルをした<sup>12</sup>

リハーサルを繰り返し行なうなかで、議論と修正は続けられ、脚本は変化してゆく。ここで重要なのは、俳優がリハーサルを行う過程で、自らの役柄をパフォーマンスに探求し発展させてゆくことだ。「演技を解釈する自由」とはこのことを指す。脚本の変化は同時に、個々の俳優が役柄への理解を深めてゆく作業でもある。そしてそれは、俳優が到達すべき点（特定のキャラクター）を持つのではなく、つねに演技や役柄が、変化し流動するものであることも意味する。

第三の特徴は、このように制作が進んでゆくカサヴェテスの演出が、特定の個人の資質に還元される成果ではなく、集団の制作物であることだ。「キャラクターは役を演じ解釈する人々の集団的な産物だ」<sup>13</sup>とカサヴェテスが語るように、彼の演出は個人が内面に沈潜し、役柄へと没入するのではなく、あくまでも他者との相互作用——その典型例が議論である——のもとに生起する。「私たちはロンゲッティ家の周りに座って、この環境で正しいと思えるまであらゆるシーンについて議論をした」<sup>14</sup>とカサヴェテスが回顧しているが、俳優のプロフィール・性格・人生観・衣服に加え、空間のディテールにまで議論はおよび、「よいと思えるまで」という言葉が表すように、環境や設定が「自然化」するまでリハーサルや議論は続けられたのだ。

カサヴェテス演技論の特性をまとめると以下のようなになる。

第一に、カサヴェテスの現場には、演技・議論・修正のプロセスが根底にあり、脚本は「ディスカッションを通じて、たえず変更され更新されてゆく。換言すれば、カサヴェテス映画の場面や状況は決定的／固定的なものではなく、それはあくまでも暫定的なものであり、つねに「変化の幅」を含むものなのだ。第二に、リハーサルの徹底。俳優たちは、リハーサルを繰り返し行うなかで、議論という集団の対話を通じて、自らの役柄を探求し発見してゆく<sup>15</sup>。第三に、この探求と発見は、個人の資質に還元されるものではなく、あくまでも他者との相互作用という集団的創造物として結晶化する。ここでカサヴェテスの即興とは何か、という問いにも回答できるだろう。カサヴェテスの即興とはまず、演技・議論・修正のプロセスにおける、役者の役の解釈の自由性のことだ。個々人は自由な裁量をもって、リハーサルで自分が正しいと思う台詞や動作を具体化することができる。しかし決してそれはそのまま採用される訳ではなく、議論という集団のフィルターを通じて選択される。集団Ⅱ問主観的な調整を経て、「正しい」と思われる設定や役柄が顕現してくるのだ。また、カサヴェテスの即興は、それ自体が目標や目的ではなく、あくまでも脚本や役を練り上げてゆくための手段であり、言い換えれば、即興は創造のためのステップ、さら

なる変化のためのツールに過ぎないのだ。

## 二 俳優たちのアンサンブル

塩田明彦は、五十年～七十年代アメリカ映画における登場人物の行動原理を二種類に大別している。一方にはロバート・アルドリッチやサミュエル・フラー、リチャード・フライシャーがおり、彼らのキャラクターは「極めてシンプルな性格Ⅱキャラクターによって行動を起こし、その「登場人物たちが動いて、その動きを通して、世界を見せていく」。他方で言及されるのが、カサヴェテスだ。「カサヴェテスは、「性格」ではなく、「感情」を主役にした」うえで、「登場人物が行動することを忘れない」と塩田は述べ、前者が人物の「性格」を起点に「行動」を導きだすのに対して、後者は「感情」から出発し、「行動」あるいは「動き」を生み出す、という<sup>16</sup>。では、塩田の述べる「感情」と「行動（あるいは動作・身振り）」という枠組みを、本稿の議論に接合するとどうか。順に見てゆこう。

まずは「感情」。カサヴェテス演技論の一つのエッセンスは、役や設定が自然化するまでリハーサルⅡ演技・議論・修正のプロセスを繰り返し返すことであった。その自然化を推し進めてゆくと、感情面には何が起きるか。それは言語化不可能な感情への

到達だ。俳優が役柄の探究を突き詰めてゆくと、特定の感情が発見されるのではなく、むしろ言語では表現され得ないものに辿りつく。しかしここで述べる言語化不可能なものは、決して単一の感情ではなく、複数の感情の同時的共存、あるいは感情の揺れ動き、といった方が適切だ。カサヴェテスの人物たちはいつも複数の感情をもち、それらのあいだで振り子のように揺れる。これはしばしば観客を困惑させる所以であると同時に、カサヴェテス映画の本質でもある。

つぎに「行動」。塩田は「感情」から「行動」が生まれると述べるが、カサヴェテス流の演技論を実践してゆくと、「行動」のレヴェルには、偶発的で不意の運動、突発的で思いがけない動作や身振りが現れる。言語化不可能な複数の感情に直面したとき、つまり言語のレヴェルでの対応が困難になり、その次元を逸脱しようとするとき、俳優から突発的な身振りが生まれるのだ。この瞬時の動きや身振りを、カサヴェテスは「感情的真実」の一部とみなし、積極的にカメラでとらえようとする。

ここまで「感情」と「行動」を弁別してきたが、両者は相互補完的に機能するものであることを注記しておこう。そもそも身振りとは、何かを指示するという言語を補うものとしての機能だけでなく、言語では言い表せないもの（とその領域）を示す機能も有している。つまり、感情の揺れ動きを外在化するも

のとしての動きや身振りがあり、またそのような動きや身振りは、言語化不可能な感情の揺れを露呈させる。すなわち、『われゆく女』でカサヴェテスが試みたのは、「感情の揺れ動き」と「不意の身振り」が織り成す複合的な身体Ⅱ「感情的真実」のありさまを克明に捉えることである。

以上、「感情」と「行動」の枠組みから演技論を見直したが、これらはいくまでも俳優個人レヴェルの問題に過ぎない。さらに集団レヴェルではどのような事態が起きているのかを検討してゆくとすれば、次のフオークの発言は手掛かりになるだろう。

ジョンとの映画づくりを通じて学んだのは、「アクション」がかかる前に大笑いしていると、いい芝居ができるってことだ。それが明るく楽しいシーンでも、暗い悲劇的なシーンでも、大事なのは自由でゆったりした気分であること。相手の役者の動きやセリフに対して、開いた状態<sup>17</sup>でいれば、その場に応じた反応を返せる。いっさい先読みはせずに、あらかじめ表情やら声のトーンを頭のなかで考えておくなんてこともしない。そんなとき笑ってれば、先入観なんてものを持たずに済む。なんにも考えずオーブンに構えて、相手の言葉を聞き、動きを見ればいいだけ<sup>17</sup>。

ここで注意したいのは、「自由でゆったりした気分」「開いた状態」という言葉だ。フォークはそのような状態でいれば、他の俳優に対して「その場に応じた反応を返せる」という。換言すれば、自分の中であらかじめ台詞や動作を決定しておくのではなく、相手からの刺激に対して即座に反応することがカサヴェテスの現場では求められ、これが「いい芝居」につながったということだ。

このことを踏まえ、アクターズ・スタジオ由来のメソッド演技とカサヴェテスの偏差を考察すれば、よりカサヴェテス演出の肝が明確になると思われる。カサヴェテスとともに演劇ワークショップを主催していたバート・レインはメソッド演技の問題点を次のように語る<sup>18</sup>。

役者が、内奥の経験を探り、それを想起することに夢中になつていると、ステージで他の役者に適切に反応することはできず、まして他の役者との相互作用に近づくことはできない<sup>19</sup>。

レインは、メソッド演技のように核となる感情のみに専念していると、他の俳優との演技を築くことはできないと述べる。そうではなく、他の役者や状況に反応すること、作用を返すこと

によつて相互作用を形成してゆくことが重要なのだ。感情はそのあとに現れるのであり、決して起点ではない。言い換えれば、俳優は身体をリラックスした状態におくことで——あたかも身体を他の俳優との演技の触媒・媒介にすることで——、他の俳優からのアクションに対して作用—反作用の連鎖を作りあげることが出来る。カサヴェテスの現場において何よりも重要なのは、俳優と俳優のあいだで、その連鎖を持続させ、アンサンブルを作りあげてゆくことだ。身体をオープンにし、他の俳優との共鳴関係を築くこと。双方向的なやりとりを結晶化させること。これこそがカサヴェテス演技論の一つの要である。

また、ここにはスターという「個人」的単位とも、メソッド演技の「個人」的内省とも異なる、あくまでも集団的で水平的な関係が見いだされる。たとえばゼップ医師を演じたエディ・シヨウ、ニックの母親ママ・ロンゲッティを演じたキャサリン・カサヴェテスなど、本作には非職業俳優が多く起用をされているが、これらはカサヴェテスが、プロの俳優であろうとアマチュアであろうと等しく演技の輝きを引きだせると考えていた証左であると言えるだろう。



### 三 声の相互作用

ここからは映画の画面に目を向けよう。『こわれゆく女』は、肉体労働者の夫ニック・ロンゲッティ（ピーター・フォーク）と心身の不安定な妻メイベル・ロンゲッティ（ジーナ・ローランズ）、二人の子どもたち——トニー（マシュー・カッセル）、アンジェロ（マシュー・ラボルト）、マリア（クリステイナ・グリサンティ）——を軸とするドラマであり、映画の大部分がニックとメイベルの自宅室内で展開されることに第一の特徴がある。泥川で作業する肉体労働者たちの一群がロング・ショットで捉えられ、映画ははじまる。膝の高さほどの水量がある川を移動する肉体労働者のなかに、ニックの姿がある。本作でニックの存在を特徴づけるのは、身体的な「重み」と「厚さ」だ。さほど高くない上背に比べ、胸板は厚く、顎まわりには分厚い肉を蓄えている。想像するに体重は相当あり、冒頭からニックは自らの身体がもつ重量感をいかになく發揮している<sup>20</sup>。

仕事を終えた一群はトラックで、ダイナーへと移動する。ビールを飲み仕事の疲れを癒していると職場から電話があり、ニックが応対する。彼は、今夜は妻メイベルと過ごす約束があると言うが、陥没事故があったため夜に作業をしてくれと相手

は言う。ニックは耳を貸さないが、相手も譲らない。ニックの声色は次第に怒気を帯び、音量も増してゆく。ニックは一方的に電話を切り仲間からは喝采を浴びるが、相変わらず不服そうにしている。ここで問題なのは、ニックの声を通じた怒りの高揚と、それに伴う周囲の人間の反応だ。各々がビールを飲み飲談している最中に、ニックへの電話がある。そこからはニックの顔のクローズアップが中心化し、彼の「声」とそれに対する周りの人間の反応が交互につながる。ニックが怒声を発した次の瞬間、カットは、驚きと憂慮を不示仲間たちの表情のクローズアップへつながれる。つまり、このシーンでは「声」を介した作用と反作用の連鎖が現れる。そして上記のシーンと呼応するように、「声」音が重要になるシークエンスがのちに配置されている。

それは、十二分ほどのロング・シークエンスであるニックとメイベル、ニックの同僚たちとの食事シーンだ。仕事終わりのニックが同僚たちを引き連れ帰宅すると、メイベルがスパゲティをつくり、皆に振る舞うことになる。縦長の食卓テーブルにはニックとメイベルの他に十人の男たちがいる。テーブルの短辺にニックとメイベル、長辺に男たちが座り、スパゲティとワインで食事がはじまる（ニックの同僚たちに関して、特に説明的な場面があったわけではなく、観客はメイベルの彼らへの

挨拶とともに人物の顔と名前を認識してゆく。食事をしながらしばらく歓談のシーンが続く。陽気なジーノ（ヴィンセント・バルビ）やニツクのジョークで、場は笑い声に包まれ和やかなムードだ。すると、突然誰かがオペラを歌い出す。メイベルを正面からとらえていたカメラは声の発生源を捉えようとゆっくり右にパンニングする。歌っているのはメイベルの隣のジーノだとわかる。その歌声は音量も小さく、お世辞にも上手いとは言えない——というのも、つぎの瞬間はるかに艶のある歌声が、元の歌声を消し去るように覆いかぶさってくる。カメラもゆっくり右へパンニング。髭を生やした男の顔の超クローズアップ。歌声の持ち主はテンプルの真ん中に座る黒人のウィリー・ジョンソン（ヒュー・ハワード）であった。美歌が数秒続く。歌い終わるとウィリーはふざけたように舌を出し、皆が「ブラボー」と拍手喝采を送る。「アンコール！」の声に応え、ウィリーはふたたび歌い出し、美声が響きわたる。驚いた様子のメイベルは席を立ち上がり、ウィリーの横まで行き、どこからこんな声が、とても言わんばかりに男の口あたりを覗き込む。歌が終わるとふたたび喝采が起こる。

このシーンの驚きが、まずはウィリーの美声にあることは間違いないだろう。ウィリーの美声は、ロラン・バルトが「声のきめ」<sup>21</sup>と呼ぶものに等しい。何らかの意味作用に還元されな

いウィリーの「声」。人物の「台詞」が一般的に物語の進行を補助し導くものであるとすれば、ここでのウィリーの「声」はシーンの進行を牽引するもの、あるいはシーンの生成そのものになっている。カメラが驚くようにパンニングしてウィリーの歌い出しを捉えるのと同様に、観客も予知不可能なウィリーの歌声に不意撃ちを食らう。メアリ・アン・ドーンはトーキー映画における声と身体結びつきについて多様な角度から検討を行ったが<sup>22</sup>、ここでのウィリーの声は、身体と声の結びつきというよりは、身体から自律した声の魔的な魅力を示している。

ここで声は、ウィリーの身体から帰属を離れ、自律性を持ったものとして空間とシーンを司るものとなる。声の反響性はシーン全体を横断し、映画の生成源となる。前章で述べたような俳優のあいだを形成しているのは、ここではウィリーの美声なのだ。

映画に戻ろう。メイベルが「次はビリー・ティッドローの歌よ！」と、彼女お気に入りビリー・ティッドロー（レオン・ワグナー）にけしかけるが、当の本人は「無理だよ。音痴なんだ」と笑顔で断る。メイベル「ダンスは踊れるでしょ」ティッドロー「うまくないよ」。メイベルは彼のもとへ近寄り、「本当にいい顔ね、私の好みだわ」と話しかけ、顔や腕をさわっている。ニツクは「いい加減にしろ」と軽く注意する。しかしメイ

ベルは意に介さず「踊らない？」としつこく聞き、ちよっかいを出す。次の瞬間、ニックはいきなりメイベルに「座つてろ！」と語気を荒げ、さきほどまで談笑していた同僚たちも黙り込み、場は水を打ったように静まり返る。このシークエンスの変転を図式化すれば次のようになる。ジョークと笑い声の穏やかな空間↓ウィリーの美声によるオペラ↓ニックの怒声による静けさと沈黙。ここで重要なのは、「声⇓音」による場の生成と変転が、シークエンスの基底にあることと、「声⇓音」によつて空間と人物同士の関係性が形成されることだ。さらに観客の知覚の観点から見ると、蓮實重彦が前述のシークエンスに「サスペンシブ性」を指摘していることは示唆的である<sup>23</sup>。サスペンシブ宇宙吊りの点から言えば、第一に、観客の認識の宙づりがある。観客は事前に人物や状況を把握するのではなく、シークエンスの進行とともにそれらを認識してゆく。第二に、シークエンスの不安定性からくる宙づり。笑い声↓オペラ↓沈黙、とシークエンスの状態が次々に変化してゆくため、観客が落ち着く暇はなく、映画が進展する。第三に、ウィリーのオペラもニックの怒声も発せられた際は、ともに画面外からの声であり（すかさず声の持ち主は画面化されるものの）、それらの声は安定性を乱す役割を果たす。声という不可視の要素は、共振的な関係を作り上げるとともに、観客にとつては不安定な宙づりをもたら

す働きをしているのだ。

#### 四 特異な時間性

本節ではまず、『こわれゆく女』の特異性をより明確にしてゆくために、本作に特有な形式としての「ロング・シークエンス」と家という限定空間の構造を確認してゆこう。まずはロング・シークエンスについて。『こわれゆく女』に特有の形式は、ロング・シークエンスにある。換言すれば、長いシークエンスを通じてこそ、カサヴェテスがカメラで捉えようとする俳優演技が現れるのだ。複数の感情の同時的共存あるいは感情の揺れ動きと、不意に生じる身振りや動作、そして俳優の身体を中心とするそれらの複合体をカサヴェテス演技論は志向していた。これらが発生し形成されるまでには時間を必要とすること。さらに、発生したそれらに変容を示すまでにはある程度の時間を必要とする。それらを捉えるのに最適なのが、ロング・シークエンスなのだ。カットを割らない長回しではなく、カットを割るといふ意味でのロング・シークエンスであることに注意されたい。本作ではときにカットを細かく割り、モニタージュを進んで使用する（たとえば『ハズバンズ』では、本作よりもシヨットの持続時間が比較的長く、「長回し」と形容するのが

適切だろう)。ここで重要なのは、複数のカメラのモードを組み合わせることにモンタージユすること、『こわれゆく女』の室内シークエンスのリズムが構成されていることだ。ここで言う「複数のカメラのモード」とは対象との距離によって大まかに二つに分けられる。

ひとつは距離のあるカメラ。レイ・カーニーが、初期カサヴェテスで頻繁に使用されていたクロースアップは、『こわれゆく女』の時期になると次第に使われなくなり、代わってミディアム・ショットやロング・ショットが多用されたことを指摘するように<sup>24</sup>、対象から距離をおき、対象の身振りや動作の一挙手一投足を記録しようとする性格をもつカメラが本作では現れる。もうひとつは、カサヴェテスの署名とも言える手持ちカメラによるクロースアップ、対象との近距離によって規定されるカメラだ。換言すれば、対象から距離のあるロング・ショットやフル・ショットと距離のないクロースアップを組み合わせて、『こわれゆく女』のリズムが構成されているのだ。複数のカメラのモードを組み合わせることで何が生まれるか。ここで演技論を思い出したい。付言すべきは、撮影・編集を経た際、一人の俳優の感情の揺れ動きだけでなく（もちろんそこが出発点になるのだが）、その感情の揺れ動きが、複数Ⅱ集団のレヴェルにまで伝播し拡大されてゆくこ

とだ。鈴木啓文は、カサヴェテス作品の複数の情動と身体の触発・変様を詳述しているが<sup>25</sup>、個人的な「感情」のレヴェルを超えて、俳優と俳優のぶつかりあいから生まれる複数の間主観的な「情動」のレヴェルが顕現するのではないか。本稿ではこの情動空間には特殊な時間性が現れるのではないかと主張したい<sup>26</sup>。

次に、ニックとメイベルの自宅の空間システムを確認しよう。室内空間は映画の大部分が進行する舞台であり、カサヴェテス演技論の実践と密に関わる。郊外にある庭付きの一戸建ての家は、一階には三つの部屋とバスルーム、キッチンがあり、二階にはベッドをかまえた子どもたちの寝室がある。三節で注目した縦長の食卓テーブルがある空間を部屋①としよう。そこは食事をする家族団欒の空間でもあるが、夜になるとベッドが登場し、ニックとメイベルの寝室にもなる。部屋①と隣接する空間を部屋②としよう。部屋②には玄関、二階への階段、さらに部屋①と②を分節する「引き戸」がある。インテリアとしては木製のソファがあり、そのうえには黒電話が置いてある。そのとなりの部屋を③としよう。ここにはテレビや布製のソファやイスがあるが、部屋②と③を隔てるものではなく、連続した空間を組織している。樋口泰人は、部屋を分け隔てる「引き戸」の存在に注目しているが<sup>27</sup>、「引き戸」を含めた一階全体の空間構

成と、撮影でそれらがどのように使用されたかを検証することが重要である。部屋②と③のあいだには引き戸のような空間を分割する装置がなく、部屋②と③はひと連なりの空間を組織している（もちろん、引き戸を開けば、①〜③までの連続空間ができる）。さらに言えば、部屋②と③には、テーブルやベッドのような俳優の移動を妨げる遮蔽物は設置されておらず（家具はあるとしても、部屋の端におかれている）、いわば「空白のスペース」を作りあげている。このスペースは、俳優の自由な移動——つまりカサヴェテス演技論が目指す、瞬時に生まれる身振りや動作を妨げず実現するために存在する。俳優の自由なパフォーマンスを実現しカメラで捉えるため、このひと連なりの空白のスペースが用意されているのだ。

### ①時間の前景化

ここからは、ニックがゼップ医師を呼び、メイベルの入院が決まるまでのシークエンスを見てゆこう。このシークエンスでは、一階の空間で、濃密な俳優演技が展開される。二階の子ども部屋で、疲れた様子でタバコを吸うニックの母マールガレット・ロングゲッティ（キャサリン・カサヴェテス）のショット。一階からニックの声が聞こえる。ニックは、電話で、かかりつけのゼップ医師（エディ・ショウ）に至急きてくれと怒気混じ

りに話す。電話が終わると、ニックは顔を赤らめ、手には酒ビンと血がついた白いタオルをもち、怒りと苛立ちをあらわしながら部屋をうろつく。一方メイベルは、部屋③の椅子に所在無げに椅子に座り、身をすくめている。ほとんど動けないメイベルに対し、ニックは身体存在感と威圧感、それにドスの効いた声を効かせ、この空間の支配を強めている。ニック「心配するな、そこでジツとしてろ」「お前は入院だ、良くなるまで出てくるな」。メイベルは劣勢に立たされている。しばらくするとゼップ医師が到着する。ゼップはメイベルとニックの母に挨拶し、医者としてメイベルと会話をし彼女の様子を確認する。階段の下に立つニックの母は子どもたちを守るため、メイベルに明らか敵意を向ける。部屋③で立ちすくむメイベルに対し、階段の下あたりにいるニック・ゼップ・ニックの母は、パンニングを介し連続的に1ショットでとられ、メイベル対三人の構図が際立つ。メイベルの劣勢が加速し、彼女が追い詰められてゆく様子をカメラはじつと記録し続ける。

ここで重要なのは、メイベルは劣勢に立つと同時に、この場の中心的存在でもあることだ。中心点メイベルのもとに、ゼップとニックはメイベルを刺激しないように対応するのだが（先ほどまで怒りに狂っていたニックは、途中、メイベルに優しく「何が不安だ？ みんな君を愛してる」と話しかける。こ

の発言はニツクの感情の揺れ動きを示すとともに、観客を混乱させるものであり、事態の行方は錯綜してゆく、業を煮やしたニツクの母は階段のふもとを離れ、メイベルに近づき、「その女を早く入院させて！」と大声で叫ぶ。部屋②と③にいる四人が入り混ざる（カメラは部屋①の側からそれらを捉える）。前景・後景・中景と自由に動きまわる俳優たちを追うように、フォーカスも移動する。俳優はフレーム・インとアウトを繰り返し、本作で最も混乱と錯綜に満ちた画面となる。カーニーがこの場面を「影響力の重なりあった円を包み込むことができる様式」<sup>28</sup>と形容し、「登場人物たちは、メイベルの周囲に軌道を形成する衛星であるかのように、メイベルの周囲を回り、他の重力の領域によつて妨害され、何度も軌道修正を迫られることになる」<sup>29</sup>と述べるように、ここでは、メイベルを中心とした円形の動きが幾重にも構成され、三人はメイベルの周りを文字通りグルグルと回り、この長いシークエンスの帰着先は不明になってゆく。ニツクの変わり身（彼は自分でゼップ医師を呼んだはずだが、しまいには彼にも「座つてろ、ぶん殴るぞ」と怒りを向ける）や、メイベルの不安定さは、物語のリニアな進行を逸脱してゆく。事態は行き詰まり、未解決のまま堂々巡りを繰り返す。このようないつ終わるとも知れない二十分ほど続くロング・シークエンスは観客に停滞の感をもたらすのだ。

俳優の感情の高揚とそのぶつかりあいは、室内空間に情動を充満させる。この情動と停滞が重なり、観客にとつて時間そのものがせり出してくるようになり景化する。行方がわからぬ映画における俳優の身体と身振りをただ眺めることしかできない観客にとつて、時間は停滞的なものとなる。「停滞する時間」とも言える、観客が経験するこの特殊な時間は、ロング・シークエンスという形式と、室内の限定空間によつて可能になるのだ。

## ②運動と反復

映画後半には、メイベルの退院から映画の終わりまでのロング・シークエンスがある<sup>30</sup>。メイベルの退院を祝った家族だけの食事では、メイベルはニツクが期待するように振る舞えず、ついに限界に達する。メイベルは食卓を離れ、ソファの上で「白鳥の湖」を踊りはじめ。家族の者は戸惑いながら家を後にすると、ニツクがメイベルの元に向かい、「ソファから降りるんだ」と優しくいふも、彼女は聞く耳を持たず、唸り声をあげながら、ニツクから遠ざかってゆく。そのまま駆け出し、部屋③の側からキッチンを抜け、バスルームへと走つてゆく。ニツクはメイベルを追う。細かいモンタージュ。バスルームに逃げ込んだメイベルはカミソリで自傷行為に走る。ニツクが扉を開け、血の滲むメイベルの右手からカミソリをとり上げ、子

どもたちは悲鳴をあげ、二人を止めようとする。メイベルはニックから逃れ、ふたたび部屋③に戻る。ソファに立つメイベルに「よせ、やめるんだ」とニックは言うが、子どもたちがしがみつき、体をはつてこの混乱を鎮めようとする。ニックは子どもたちを押しつけ、ソファに近づき、「下りないと殴り倒すことになる」と忠告するが、メイベルは聞く耳を持たない。ニックはトニー（マシュー・カッセル）を右肩で抱きかかえ、左手でアンジェロ（マシュー・ラボルト）を引っ張り、二階へ連れてゆく。

嫌がる子どもたちを連れてニックは、階段を上り子ども部屋に入るが（階段の上に据えられたカメラは、ちょうど彼らが階段を登りきったあたりで左にパンすることで、階段↓部屋を連続的にとらえる）、子どもたちはすかさず階下へ戻り、それをニックも追ってゆく様子がカットを割らずに捉えられる。トニーとアンジェロは、メイベルに近付こうとするニックを、身体を盾にして止めようとする。それでもニックはメイベルに近づき、彼女を平手で打擲する。メイベルはソファから崩れ落ち、仰向けに横たわる。ニックは「殺してやる、ガキどもも殺してやる」と怒りが最高潮に達し、ニックはトニーとアンジェロを両手で抱きかかえ、再度二階へ連れてゆく。階段の上方に置かれたカメラは、彼らが階段を上る様子をじっとおさめる。子ども

もたちは部屋まで連れてゆかれるが、またもニックの手をすり抜け階下へ戻る。ニックも急いで後を追う。ソファの脇に立つメイベルに子どもたちが駆け寄る。疲弊したメイベルのクロースアップ。しかし、ショットが変わると、笑顔のニックのバスト・ショットが挿入され、混乱を極めた事態は収束に向かう。その後、メイベルの体を支えるように子どもたちとメイベル、ニックはゆつくりと階段を昇り二階へゆく。子どもたちを寝かしつけた二人は、一階に戻り部屋の片付けをしているところで映画は終わる。

このロング・シークエンスではいかなる事態が起こっているか。三度繰り返される一階と二階の往復運動に注目したい。一階と階段の空間の境目ではカットは割られるものの、ニックや子どもたちが階段をのぼり二階の部屋を出入りする姿は、階段上部におかれたカメラが左右にパンニングすることで、省略なく観客に提示される。往復とは、A↓B、B↓Aのように行って帰っての運動だが、本作における「往復」は、「↓」の運動自体が問題になる。「↓」の運動が、明確な始まりと終着点をもたずに展開され、目的を持たない運動が執拗に繰り返されることで、「運動する時間」とでも言えるような時間性が現れる。観客は一瞬も見逃すことのできない持続性の強い時間を経験する。

カサヴェテス映画の時間性について、蓮實は、「彼「カサヴェテス」の作品を見ると、一分が六〇秒からなっているとはとても思えなくなるほど、そこには濃密な持続が呼吸しているのである。われわれは、いまスクリーンに映っているものの先を読んだり、それ以前を振り返ったりするいとまもないまま、ひたすら持続する瞬間の突端を滑走するしかない」<sup>31</sup>と述べ、時間の持続性とその持続の先端を観客が知覚することを強調する。一方ジョージ・コウバロスは、『こわれゆく女』のラストシーンにおける特殊な時間について、映画の現在にシーンが始まる前と終わった後が共存している、と主張する<sup>32</sup>。つまり、シーンがどこから始まりどこで終わったのかわからなくなり、シーンの以前と以後が、連続的で持続性をもったひとつのブロックを形成しているということだ。

コウバロスは、「以前と以後（の共存）」の時間を問題にしているが、そうではなく、むしろ「今・ここ」の異質な時間経験が先行的に存在しているからこそ、そのような以前と以後の時間の連続的な感覚が可能になるのではないか。すなわち、「今・ここ」の異質な時間経験の連続と堆積こそが、カサヴェテスの強度的な時間の核にあるのだ。そこにおいて、現在は「点」というよりは、むしろ「幅」を持ったものとして、あるいは現在性を拡大させつつあるものとして理解すべきだ。蓮實

が述べるように、「ひたすら持続する瞬間の突端を滑走する」経験が積み重ねられることで、カサヴェテスの「一瞬」と「持続」が複合したような特異な時間が発生するのである。

そしてさらに問題なのは、前節で取り上げた停滞の時間と異なり、階段の往復が行われることにより、家という固定空間に「運動」が注入され、いくつかの「反復と変化」が現れている点だ。まずは階段往復の反復。計三回ある階段往復のうち、一度目と二度目は、ニックと子どもたちの昇降であり、スピード感に加え、カッティング（一階と階段の切り替わり）と左右のパンニング（階段昇る↓子ども部屋、子ども部屋↓階段降りる）により、シーンに勢いとリズムが生まれる。一方、三回目の階段往復は、やや様子が異なる。うなだれるメイベルを子どもたちが支えながらゆっくりと階段を昇る。一度目と二度目の昇降には、緊迫感が伴っていたものの、三度目のそれには穏やかさと静謐さが伴っている。さらに姿勢の反復。一階でニックに打擲されたメイベルは床に身を横たえるが、この反復として、二階のベッドで就寝のために身を横たえる子どもたちの姿が捉えられる。身体の姿勢は反復されるが、それぞれ身体の状態——打擲されたメイベルは負の状態であり、就寝しようとする子どもたちには正のそれがある——は異なっている。

最後に台詞の反復。子どもたちを寝かしつけたニックとメイ



ベルは階下に戻る。怪我をしたメイベルの手の血を洗い、絆創膏を貼ろうとするニックに対して、メイベルは「愛してる？」と聞く。メイベルの入院が決まるまでの長いシークエンスでも、メイベルは同様のセリフをニックに発している。その時、ニックは「愛している」とはつきりした声で答えているのだが、今回はどうか。メイベルの質問に対して、ニックはメイベルの顔を微笑みながら見つめ、首を小さく、だが何度もうなずくように縦に振る。明白な台詞は発されず、言葉にならない呼吸と声が混じったような発声でメイベルに答える。

これらに共通しているのは、反復による差異の産出だ。しかしこの差異は、認識しがたいものであり、観客は変化を経験するが、その変化を言語化・記号化はできない。そもそもなぜ一連の騒ぎが収まったかを、論理的に説明できる要素は映画に残されてはおらず、混乱から平静への変化は、メイベルと子どもたちの身体の姿勢がただ示すのみだ。メイベルの「愛してる？」の台詞に対するニックの答えも、言葉ならざる言葉を聞くことしか観客にはできない。認識しがたい出来事としての差異を観客がただ経験すること、この点にこそ、『こわれゆく女』のラストの核心がある。

## 結論

本稿では、カサヴェテスの即興の機能や、彼の演技論のエッセンスが俳優たちのアンサンブルにあることを論じてきた。そしてカサヴェテスが初期から追求してきた演技論を、本作のように室内の限定空間で行なった結果、観客が経験するものとしてサスペンス、特異な時間性、認識できない差異があるのであった。本作のミニマルな試みは、特異な時間性や情動が出現させるものではあったが、同時に「物語」を語るという側面においてはある種の制約をもたらすものでもあった。次作『チャイニーズ・ブッキーを殺した男』（一九七六）は、ギャング映画のフォーマットを利用し、本作とは一転して、都市とその暗闇を主題にするものであるが、これを論じるにはまた別稿を必要とする。

〔付記〕…本稿は、日本映像学会第四十五回大会での研究発表を  
発展させたものである。

## 注

1 John Cassavetes, *Cassavetes on Cassavetes*, edited by Ray Carney (London: Faber and Faber, 2001), p. 377. 外国語文献からの引用は、

既訳がある場合は原則としてそれを用いているが、適宜原書を参照し、必要に応じて訳文を変更した。

2 実際の撮影は、一九七二年の十一月から一九七三年の一月に行われのちにいくつかのシーンが追加撮影された。

3 レイ・カーニーによると、モリー・ハスケルやポーリン・ケールは作品に対して否定的な態度を示したとされている (Cassavetes, op. cit., pp. 356-357)。

4 Maria Viera. "The Work of John Cassavetes: Script, Performance, Style, and Improvisation." in *Journal of Film and Video*, Vol. 42, No. 3 (Fall 1990), pp. 34-40. "Playing with Performance: Directorial and Acting Style in John Cassavetes's *Opening Night*." *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, edited by Cynthia Baron, Diane Carson, and Frank P. Tomasulo (Detroit: Wayne State University Press, 2004), pp. 153-172.

5 Todd Berliner, "Hollywood Movie Dialogue and the 'Real Realism' of John Cassavetes." *Film Quarterly*, vol. 52, no. 3 (1993): pp. 2-16.

6 カサヴェテスは、ニューヨークの演劇学校アメリカン・アカデミー・オブ・ドラマティック・アーツ (AADA) を卒業し、その後はテレビ・映画に俳優として出演していた。『こわれゆく女』の前後であれば、『明日よめいば』(一九六九年)や、『ブレイキー&ニッキー』(一九七六年)などに主演している。

7 Cassavetes, op. cit., p. 70.

8 マーティンは「ジョン・カサヴェテスを真に理解するために立ちかかる四つの神話」と題したエッセイを公開し、第一に「カサヴェテスの映画の多くは役者による即興で構成されている」という神話を指摘している。(http://www.filmcritic.com.au/essays/cassavetes.html accessed January 14, 2020)

9 Cassavetes, op. cit., pp. 161-162.

10 Ibid., pp. 215-216.

11 Ibid., pp. 312-313.

12 Ibid., p. 325.

13 Ibid., p. 330.

14 Ibid., p. 321.

15 ローレンスは「彼は映画のストーリー通りに撮影してゐた」と『こわれゆく女』の撮影が順撮りであったことを述懐している (John Cassavetes 80th Birth Anniversary DVD BOX 『こわれゆく女』収録の特典映像におけるフォークとローレンスによる対談より)。順撮りを採用したのは、俳優が役柄を深化・発展させてゆくための方策であった。

またフォークは「撮影では「始終カメラが回って」いたと語っており (Peter Falk, *Just One More Thing* (New York: Arrow Books, 2006), pp. 195-196; 『ブーター・フォーク自伝「刑事コロンボ」の素顔』

田中雅子訳、東邦出版、二〇一〇年、二二二頁）、カサヴェテスの現場では、リハーサルからカメラを回し、リハーサルと本番の厳格な区分はなかったと推測される。

16 塩田明彦「映画術 その演出はなぜ心をつかむのか」イースト・プレス、二〇一四年、二一八～二五二頁。

17 Falk, op. cit., p. 196; 二二二頁。

18 二人は一九五六年に「The Cassavetes-Lane Drama Workshop」を開講していた。これはのちに『アメリカの影』（一九五九）の製作のもとになったワークショップである。

19 Cassavetes, op. cit., p. 53.

20 一方メイベルの会話や発語における落ち着きのなさ・忙しなさ、あるいは表情演技および身体に表出する痙攣運動は、彼女の有する「不安定さ」「脆さ」と直結する。メイベルはローランズの「脆さ」「傷つきやすさ」は、『フェイシズ』（一九六八）のジーニーや『オーピング・ナイト』のマートルにも共通しているが、『グロリア』のように「強靱さ」「タフさ」をもつのもローランズの特徴だ。「脆さ」と「強靱さ」の併存が彼女の女優としての卓越性を示す。

21 『きめ』とは、歌う声における、書く手における、演奏する肢体における身体である。ロラン・バルト「声のきめ」『第三の意味』みすず書房、一九九八年、一九七頁。

22 メアリ・アン・ドーン「映画における声——身体と空間の分節」

『新』映画理論集成（2）知覚・表象・読解』岩本憲児・武田潔・齊藤綾子編、フィルムアート社、一九九八年、三二二～三二七頁。

23 蓮實重彦『映画狂人日記』河出書房新社、二〇一〇年、一一一頁。

24 Raymond, Carney, *American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience* (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 187; 『カサヴェテスの映したアメリカ』梅本洋一訳、勁草書房、一九九七年、一九二頁。

25 鈴木啓文「カサヴェテス作品に見る揺れ動く情動、変容する身体——もう一つのスピノザードウルのな映画身体」『映像学』百号、二〇一八年。

26 後述するが、カサヴェテス作品の時間性については、蓮實とジョージ・コウバロスの先行研究がある。

27 樋口泰人「映画とロックンロールにおいてアメリカと合衆国はいかに闘ったのか」青土社、一九九九年、三八頁。

28 Carney, op. cit., pp. 196-197; 二〇二頁。

29 Ibid., p. 198; 二〇三頁。

30 メイベルの入院と退院の間には、ふたつのエピソードが挿入される。一つはニックが仕事場で同僚を崖から墜落させてしまう場面、もう一つはニックが子どもたちを海に連れていく場面。これらに共通しているのは、室内とは対照的な視覚的に「開けた」空間であるとともに、二つのエピソードがニックの人間的な弱さを示す点だ（同僚

に怪我をさせ、子どもたちへの振る舞いには乱暴さが垣間見られる。  
メイベルだけではなく、ニックもまた人間的な不安定さを抱えてい  
るのがある。

31 蓮實、前掲書、一〇七頁。

32 George Kouvaros, *Where does it happen? John Cassavetes and Cinema*  
*At The Breaking Point* (Minneapolis: University of Minnesota Press,  
2004), p. 99.