



Title	俳優たちの映画 : ジョン・カサヴェテス作品における俳優演技の理論と実践 [論文内容及び審査の要旨]
Author(s)	堅田, 諒
Citation	北海道大学. 博士(文学) 甲第15978号
Issue Date	2024-03-25
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/92104">http://hdl.handle.net/2115/92104</a>
Rights(URL)	<a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a>
Type	theses (doctoral - abstract and summary of review)
Additional Information	There are other files related to this item in HUSCAP. Check the above URL.
File Information	Ryo_Katata_abstract.pdf (論文内容の要旨)



[Instructions for use](#)

# 学位論文内容の要旨

博士の専攻分野の名称：博士（文学）

氏名： 堅 田 諒

## 学位論文題名

俳優たちの映画——ジョン・カサヴェテス作品における俳優演技の理論と実践

### ・本論文の観点と方法

ジョン・カサヴェテス（1929—1989）は『ローズマリーの赤ちゃん』（1968）などを出演作にもつ映画俳優でありつつ、アメリカのインディーズ映画に独創的な足跡を残した映画監督でもあった。カサヴェテスに関しては、レイ・カーニー、ジョージ・コウバロスなどが、カサヴェテスの監督としての側面にのみ着目しインディーズ映画における「即興演出」を強調したこともあって、「即興」神話がまつわっているが、その把握は誤ってもいる。第一にカサヴェテスは、俳優との入念な合議により自身の脚本の改訂を重ね、ついに撮影稿となった脚本に基づいて多くの映画を撮った点で、本質的には非即興の監督といえる。第二にカサヴェテスはメジャー会社でのスタジオ撮影作品もそのキャリアのなかに挟んでいるが、上記の評論家たちは、それらが彼のコントロール下に完全に置かれていないため認めず、カサヴェテス印としか言いようのない独創性をも閃かせている事実を閑却している。

本論文はそうした偏向を正すべく、アメリカ国内でのみ閲覧できる資料をも博搜して、カサヴェテス論のアップデートを意欲的に目指したものである。映画の実際の生成過程と、映画の細部分析との往還が本論文を特徴づける。ポイントとなるのは、平板には要約できない俳優の感情的真実をカサヴェテスがいかなる創作方法で追ったかである。長回し主体のリハーサル撮影と本番撮影を織り込み、時に俳優の顔にカメラを肉薄させて、不透明で不安定な複数性として俳優の存在を捉えたこと。迫力をもち停滞感にも富む驚異の撮影のみに眼を奪われず、俳優＝役柄の真実が集団でどう追求されたかに着目する。この点と、カサヴェテス自身の「俳優／監督」というポジションの重視が本論文の展開のなかで相即している。

### ・本論文の内容

本論文ではカサヴェテスのフィルモグラフィの順番に従った三部構成が採用されて

いる。第一部では「メソッド演技」を目の当たりにした俳優経験を、映画監督のカサヴェテスが跳ね返し、60年代のスタジオシステムの内外で自らの方法論を掴んでゆく過程を三本の作品を対象に分析する。第二部ではカサヴェテスのファミリー俳優となったジーナ・ローランズ、ピーター・フォーク、ベン・ギャザラなどが起用されて、自主制作的な映画作りのなか、娼婦性、停滞、狂気といった主題、俳優の顔や身体への肉薄などを実現していったカサヴェテスの充実期を三本の映画を軸に考察する。第三部ではジャンル映画との批評的な距離をとることで変異が起こったカサヴェテス映画に、現実と錯綜するバックステージものが加わったことで映画を観る観客の身体が変容し、それがさらに反転、やがて「身体の二つの現れ方」をしるすカサヴェテス自らの最後の出演作の達成にも至ったと説く。

第一部一章では、インディ系として撮られたカサヴェテスの監督第一作『アメリカの影』が対象となる。本作では素人俳優たちに役柄を調査させ、それが脚本に結実された。強調されるのは俳優全体のアンサンブルである。これが自己閉塞的なメソッド演技から、俳優同士を水平的に組織する演出へと飛躍させる契機になったとする。第一部二章ではパラマウントで撮られた『トゥー・レイト・ブルース』が俎上に乗る。マーガレット・ヘリック・ライブラリーに収蔵されている同作脚本の時系列に沿った比較を通じ、ラストシーンの生成過程を明らかにする。ラストシーン、俳優／キャラクターたちをその場に留まらせるという演出の選択は、物語の結末を曖昧化させるのみならず、俳優たちの固有の身振りを浮上させたと分析される。第一部三章では、『愛の奇跡』のプロデューサー、スタンリー・クレイマーと監督カサヴェテスの確執が捉えられる。クレイマーは感傷性に傾く編集を差配したが、カサヴェテス夫人であるローランズのカサヴェテス作品の初参加である本作では感傷性に還元されないローランズたちの演技によって、複雑で豊穡なシーケンスが成立しているとする。

第二部四章の『フェイスズ』論では、頻出する顔のクローズアップの効果が論じられる。パフォーマンスの大部分が室内空間でなされるが、そのなかで空間がどのように差異化されているか。ラストシーンにおける階段というカサヴェテス的なトポスで、主演俳優二人の身体が特殊な時間性を帯びることも論じられた。第二部五章では三人の男それぞれのロンドンでの乱痴気騒ぎを描く『ハズバンズ』が扱われる。ギャザラ、フォーク、カサヴェテスたちのパフォーマンスは現在に至っても賛否両論だが、本章が議論の手がかりとしたのは、公開後に配給のコロンビアによって削除された酒場とトイレを舞台にした十一分のシーンである。そこには映画のそれまでが事後的に変貌する「カサヴェテスの瞬間」があったと実証する。一方で、後半では「カサヴェテスの瞬間」が空転

するという、冷静な検証もおこなわれた。第二部六章では『こわれゆく女』が扱われる。室内空間での俳優たちのパフォーマンスが論じられたほか、時間性に関する卓見もみられた。映画の中盤、精神を病んだヒロイン（ローランズ）の入院決定場面での、停滞のなかに時間自体がせりだしてくるような感触、さらには終盤、ヒロインの退院祝いが暗転するが奇跡のように恢復する時間の魔法が分析される。

第三部七章では、フィルム・ノワールとストリップクラブのバックステージものの中に位置するギャザラ主演『チャイニーズ・ブッキーを殺した男』が分析される。ギャザラ演じるクラブの経営者コズモはポーカー賭博での大負けによりマフィアの走狗役を強いられ、命じられた大物の銃殺に成功するが、そのとき銃弾を腹に撃ち込まれる。ところがその生死を決する出血が時間進展のなかで整合的に示されない。この縫合のほつれとも言える作劇が、キャラクターの感じる痛みに統合される映画体験の意義が問われる。第三部八章は『オープニング・ナイト』論である。ローランズ演ずる舞台主演女優が熱心な若い女性ファンの交通事故死を眼前にし、その幽霊を見るようになって失調に陥るが、大量のアルコール摂取をものともせず初日舞台でついに成功を遂げるまでが描かれる。映画内演劇の観客は、この映画を見る観客自身と同位であり、そこから映画観客の身体の変容可能性も見出されてゆく。第三部九章ではカサヴェテス自らがコントロールできた最後の監督作『ラヴ・ストリームス』、そこに現れている二つの身体について論じられる。一つは、家庭生活の失調から一つ屋根の下で暮らすことになる弟カサヴェテスと姉ローランズの身体の固有性。もう一つは、身体が「どうにでもなるもの」として、傷という形象やスタントの使用から論じられている。そこから議論の次元が、映画を見るわれわれ観客＝分析者の方へと折り返される。すなわち映画ラストの二つの連続するシーケンスには、演者カサヴェテスと監督カサヴェテス、二つの身体が共存しており、それゆえにシリアスと笑いという観客の二つの反応が連続的に示されていたと考察される。