



Title	映画が作り上げたニュー-ヨ-ク
Author(s)	斎藤, 英治
Citation	明治大学教養論集, 360: 1-22
URL	http://hdl.handle.net/10291/5173
Rights	
Issue Date	2002-09-30
Text version	publisher
Type	Departmental Bulletin Paper
DOI	

<https://m-repo.lib.meiji.ac.jp/>

映画が作り上げたニューヨーク

齋藤英治

「…『デッド・エンド』はわたしの心を燃え立たせてはくれなかった。『街の風景』も同じ理由で、そうだった。わたしの住んでいた街のほうが映画よりもずっとおっかなくて、危険なところだったからだ」——ジェイムズ・ボールドウィン『悪魔が映画をつくった』（ボールドウィン：52-53）

「昔のMGMやワーナー・ブラザーズのミュージカルでは、ニューヨークの歩道の縁石がひときわ高く、そしてまたとてもきれいになっている。子供のころ、そういう映画を見ては、本物と違うなと目についたものだ。でもこれはハリウッドがこしらえたまったく架空の街。そして私が再現しようとしていたのがこの架空の街であり…」——マーティン・スコセッシ『スコセッシ・オン・スコセッシ』（トンプソン&クリスティ：119-120）

1. 架空の町 (Make-believe Town)

ピーター・ウィアー監督の『トゥルーマン・ショー』（1998）は奇抜なアイデアに基づいた映画だった。

主人公のトゥルーマンは妻と郊外の町で暮らす男。平凡だが幸せな暮らしを送っているように見える。しかし、映画が進むにつれて、彼の世界がどこか不自然なのに見える者は気づく。彼自身はもちろん、妻や親友も、まるでテレビの連続ドラマから抜け出してきたかのように典型的なのだ。しかも、しばらくすると、主人公は、なぜかこの「シーヘブン」という美しい町を離れられないことがわかってくる。陸橋は途中で建設が中止されていて渡ることができないし、フィジーへの旅行を夢見て飛行機の手約を取ろうとすると「1ヶ月後までは空席がない」と断られるし、長距離バスで町を出ようとす

るととたんにバスが故障してしまう。なぜかすべてが彼の遠出を妨害しているかのようなのだ。

やがて事態の真相がわかってくる。実は彼は巨大なドーム——「宇宙から見る事が可能な二つある人工建築物の一つで、世界でもっとも大きなスタジオ」(Niccol: 71) ——のなかに造られた町で暮らしている人間なのだ。そして、彼の生活は「ドキュメンタリー連続ドラマ (the documentary soap-opera)」として、毎日24時間放映され、高い視聴率を上げていたのである。番組の製作者は、典型的な「美しい郊外の町」を、巨大なドームのなかにセットや背景画を駆使して再現し、「妻」や「母」や「親友」役の俳優や膨大なエキストラを送り込み、至るところに設置した隠しカメラによって彼の生活を撮っていたのだ。それが人工の世界であることを知らないのはトゥルーマンだけ。これはそんな彼がこの世界の秘密に気づいて行く物語である。

現実だと思いついていたものが実は誰かが作り上げた虚構の世界だった——これは、必ずしも独創的ではないにせよ、フィリップ・K・ディックの小説を思わせる奇抜なアイデアと言えるだろう。しかし、映画に関心を持つ者にとってもっとスリリングなのは、この映画が撮影所時代の映画づくりの小気味よい風刺になっていることである。黄金時代のハリウッド映画は、世界のほとんどの街並みを、セットや、背景画や、模型を使った特殊撮影によって魔術的に再現してきた。カメラに写る部分だけは入念に作ったセットによって、リアリティのある幻影を作り上げてきた。これはそういったハリウッド式の映画製作に対する皮肉のこめられた作品でもあるのだ。ちなみに、主人公の名前はトゥルーマン・バーバンク。「バーバンク」(Burbank)とは、ワーナー・ブラザーズ、コロムビア、ウォルト・ディズニー・プロダクション、NBCなどの撮影所が集中する現在のハリウッド^{ハリウッド}の中心地である。

『トゥルーマン・ショー』という、ニューヨークとは無関係な映画のことから書き始めたのは、かつてのハリウッド映画のニューヨークもまた、実は

このようなセットや背景画で再現された架空の町 (make-believe town) だったからである。映画に音声加わり、アメリカ映画がハリウッドの撮影所で制作されるようになって以降、フィルムメーカーたちは、大きなサウンドステージのなかや、「バックロット」(back lot) と呼ばれた広大な敷地のなかに、ニューヨークの街並みを再現し、「ニューヨーク映画」をつくってきた。エスタブリッシング・ショット¹や、走る車の窓の外を流れる風景のために、実写フィルムを最小限使用することはあったが、摩天楼は背景画や模型によって再現して見せたり、ロウ・ハウス²やテネメント・ハウス³やマンション⁴など、ニューヨークのさまざまな形態の住居も優秀な技術スタッフによって——ハリボテではあっても——見事に造り上げられたのだった。『風と共に去りぬ』(1939)で19世紀中盤の南部を撮影所の敷地でセットで再現してしまったハリウッドにとって、ニューヨークを人工的に再現することは決して困難ではなかったのである。

ジェイムズ・サンダースの大部の研究書『セルロイド・スカイライン』によれば、ハリウッドの大手撮影所の広大な敷地には、たいてい「スタンディング・セット」「パーマネント・セット」と呼ばれる、ニューヨークの街並みを再現した「常設セット」(standing set)「永久的なセット」(permanent set)があったという。また、各映画会社の美術部門には、有能な建築家や画家を初め、優れた美術監督、アシスタント、大工などの大所帯のスタッフがいた——「1930年代には、大手撮影所にはそれぞれ20名にもものぼる専属の美術監督がおり、それをさらに4, 50名のアシスタントがサポートし、数千人の大工、職人、背景画家がいた」(Sanders: 64)。彼らは映画ごとに常設セットに手を加えてストリートを模様替えしたり、それらしい屋内のセットを造ったりして、それぞれの映画に相応しい背景をつくりあげた。みっともない間違いがないように、また時代遅れにもならないように、ひんぱんにスタッフを派遣しては、ニューヨークの街並みの写真を大量に撮ったり、入念なりサーチをするのを欠かさなかった。その一方では、彼らは現実の二

ニューヨークを単に模倣するだけではなく、不必要な要素を排除したり、その特徴を強調したりして、より魅力的なニューヨークを作り上げさせた。当時、この美術部門は撮影所内でかなりの権力をもっていたと言われる。大量生産を余儀なくされていたハリウッドでは、このような映画美術への莫大な投資はむしろ経済的だったと言われる。制作本数が多かったので、常設セットなどは何度でも使えたからである。

1930年代から50年代にかけての黄金時代のアメリカ映画に見られるニューヨークは、このような「ハリウッド製のニューヨーク」(Hollywood-made New York) だったと言える。当時の映画観客が「ニューヨークらしさ」(New York-ness) としてイメージしていたのは、大手撮影所——とくにその美術部門——が作り上げた架空の町だったのだ。もちろん、それは現実のニューヨークとは似て非なるものだった。冒頭に引用したジェイムズ・ボールドウィンの言葉には、黒人の彼が白人の物語に対して覚えたであろう違和感だけでなく、映画のなかの街に対する違和感がおそらく含まれている。また、マーティン・スコセッシの発言には、セットのニューヨークへの戸惑いとともに、それに魅了された映画ファンの心持を感じることができる。ハリウッド製のニューヨークは、現実とは異なるものだったが、一方で、その独自の魔力によって観客を魅了し、神話的とも言える世界を作り上げもした。そしてそれは、今なお映画ファンを呪縛する魔力を持っているように思える。

本論では、このハリウッドが作り上げたニューヨーク像を中心に、映画のなかに描かれたニューヨークのイメージと歴史を探って行きたい。

2. 「実写」のニューヨーク (New York in “Actualities”)

アメリカの映画産業といえば、ハリウッドがその代名詞にもなっているが、実は映画の草創期においては、映画産業の中心地は東部のニューヨーク

であった。エジソン社やアメリカン・ミュートスコープ&バイオグラフ社などの草創期の映画会社は、20世紀の世紀の変わり目にこぞってこの都市に撮影施設を確保した。たとえばバイオグラフ社は、ユニオン・スクエア付近の14丁目の建物を借り、その舞踏室をステージ代わりにして、映画を制作していた。当時、ユニオン・スクエアの付近には映画館が集まっていたし、ミュートスコープやキネトスコープなど、店頭を改造した覗き式映画のパラーなども多くあった。またニューヨークにはブロードウェイがあるので、俳優を雇うのに困らなかった。すでに摩天楼が建ちはじめていたので、魅力的な都会の風景も利用できたし、アップタウンには緑豊かなセントラル・パークがあった。地下鉄、高架電車、路面電車、人々の雑踏、ブルックリン・ブリッジ、コニー・アイランドなど、観客を魅了する風景には限りがなかった。また、車で少し遠出すれば、ニュージャージーやハドソン河沿岸などに豊かな自然の風景もあった。映画の撮影の面でも、配給・興行の面でも恵まれた環境にあり、サイレントの映画制作にはうってつけの利点を備えていたのである。もちろん、シカゴやフィラデルフィアにも比較的大きな会社はあったが、エジソン、ヴァイタグラフ、カレム、バイオグラフなどはニューヨークを拠点にしていた。

もっとも、映画の草創期、ニューヨークの都市風景を利用したのは、劇映画よりもむしろドキュメンタリーだった。「アクチュアリティーズ」(実写)と呼ばれていたフィルムがそれで、監督ではなく撮影技師、つまりテクニシャンがカメラを路上に持ち出し、街角の風景やそこを歩く人々を撮った短いフィルムである。当時は、これらの実写だけでも観客を十分に魅了できたのである。D・W・グリフィスの撮影監督として後に有名になるビリー・ビッツァーは、1905年に、走る地下鉄の撮影を地下鉄構内で行っている。1901年に完成したばかりの23丁目の有名なフラットアイアン・ビル(日本で言う「カミソリ・ビル」)や、建築中だった42丁目のニューヨーク・パブリック・ライブラリー(1912年に完成)を撮ったフィルムも存在する。そ

こには当時のニューヨークの光景が妙に生々しく捉えられている⁵。

しかし、1905年ごろから、ニッケル・オデオンなどの流行によって一巻物の映画の需要が急速に増え、映画会社間の競争が激しくなると、観客もフィルムメーカーも現実の実写だけではあきたらなくなり、ナラティブ・フィルム（物語映画）の需要が高まっていく。後に映画言語の完成者となるD・W・グリフィスは、まだ売れない役者兼劇作家だったが、バイオグラフで短篇映画に出演、1908年ごろからその会社の監督を務めるようになる。彼の妻のリンダ・アーヴィドソンの『映画が若かったころ』によれば、グリフィスは屋外の風景を利用したいいわゆるロケの映画制作も行っていったという。1909年の2月にセントラル・パークが一面の雪景色になったときには、グリフィスは「その数ブロック離れたところに出現した幻想の世界を無駄にしたくなくて」、大慌てで脚本をでっちあげ、セントラル・パークへ行って撮影したという (Arvidson: 80)。また最初のギャング映画として引き合いに出される『ピッグ・アリの銃士たち』(1912)には、わずかだがニューヨーク・ロケが使われている。このようにして、ニューヨークは物語映画においてもかっこうの背景を提供することになり、ニューヨークでの映画制作は栄えた。制作本数も増えたため、市の中心部の建物では手狭になり、映画会社は近郊に大きな撮影所を造った。ヴァイタグラフはブルックリンのフラットブラッシュにいくつもの建物からなる撮影所を建設、エジソンとバイオグラフはそれぞれブロンクスに撮影所を建設。より小さな会社はしばらく都心に残っていたが、やがてその多くがのちにはニュージャージーのフォート・リーへと移っていった。

1910年代になると、当時のインディペンデント系の映画会社は、大手のトラスト⁷によって東部を追われるようにして、ハリウッドに移ってそちらに映画制作の拠点をつくる。そして皮肉なことに、急速にこちらがアメリカの映画産業の中心地になっていく。サンダースによれば、「1911年にはちっぽけなライバルにすぎなかった西海岸の映画産業は、1920年にはアメリカ

映画の総制作数の5分の4を作るようになっていた」(Sanders: 36)。それでも、ニューヨークの映画産業は、主にそのロケの魅力ゆえに、1920年代にも繁栄しつづけていたという。じっさい、この時期には、西海岸の大手映画会社がニューヨークに支部とも言える撮影所を建設している。ブルックリンのヴァイタグラフのスタジオはワーナーに売却されて増築されたし（ここは1952年にNBCに売却される）、ウィリアム・ハーストのコスモポリタン映画は東127丁目に大きなスタジオを造ったし、フォックスは10番街の50丁目界隈に大きな撮影所を造った。そしてパラマウントはクイーンズにアストリア撮影所を建設した。ますます長尺になっていくサイレント映画のなかで、ニューヨークは草創期ほどではないにしろ、相変わらず大きな地歩を占めていたのである。そしてハリウッド映画は、しばしばニューヨークでのロケ撮影を大幅に取り入れることで、魅力的な映画を作って見せた。当時、カメラの軽量化や照明技術の進歩などによって、ロケーション撮影は驚くほど容易になっていたのである。その成果——ロケ撮影とセットの室内撮影の魅力的な融合——は、たとえば1928年のキング・ヴィダーの『群集』などに見ることができる。この映画では、いわゆるイントロダクトリィ・ショットやエスタブリッシング・ショットとしてニューヨーク・ロケが使われている他、主人公の恋人たちが遊ぶ町中やコニーアイランドなどが生き生きと撮影されている。また、初のパート・トーキー映画として歴史に残る『ジャズ・シンガー』（1927）にも、ロウア・イーストサイドと思われる地域を捉えたショットがふんだんに使われている。これらには、かつてのアクチュアリティーズを思わせる生々しさで、ニューヨークの魅力的な姿が記録されている。

3. ハリウッドが作り上げたニューヨーク (Hollywood-Made New York)

このようなサイレント期の生々しいニューヨークのイメージは、しかし、トーキング・ピクチャー (talking pictures) の到来とともに大きく変貌することになる。ハリウッドの撮影所は、映画に音声加わるようになると、ニューヨークでのロケ撮影をほとんどと言っていいほどやめてしまうからである。フィルムメーカーたちは、カリフォルニアの撮影所に大きなセットを組んで、そこでニューヨークを再現しようとするのだ。

これには、いくつかの理由があった。第一に、トーキーの到来によってそれまでの撮影状況が大きく変わったことが挙げられる。録音技術はまだ稚拙であり、ニューヨークのような騒がしい場所での撮影は困難が多すぎた。カメラも大掛かりになってしまい、路上での撮影には不向きになった (サイレント後期にはごくありふれていた移動撮影もトーキー初期には見られなくなる)。音声が入ったおかげで、それまでのサイレントの高度な撮影技術が使えなくなったのである。さらに、大手の映画会社は、所有する映画館に音響設備を備えるのに追われて経済的にも余裕がなかった。

また、1930年代のハリウッドがいわゆる「夢の工場」という名のとおり、一種の経済性を重んじる工場であったことも挙げられる。映画館チェーンの所有と悪名高いブロック・ブッキング⁷によって、大手の映画会社は、大量生産とは言わないまでも、毎年、いや毎月、かなりの本数のフィルムを生産して送り出す必要に迫られていた。そのためには、撮影所の責任者の統轄のもと、制作ラインをきちんと管理する必要があった。天候や交通渋滞などによってスケジュールが遅れかねない大都市でのロケ撮影よりも、スケジュール管理が行き届く撮影所での制作のほうが経済的だったのは明らかだろう。また、当時は西海岸とニューヨーク間の移動は、鉄道のスーパーチーフ号と

特急二十世紀号を乗りついで3日を要したと言われる。単にスタッフやキャストだけでなく、撮影ずみのフィルムも列車で運んで試写する必要があったが、これでは時間がかかりすぎたし、いざ問題が生じたときに即座に撮り直し等の指示を与えることができなかった。また、撮影許可の問題、警察や消防署との交渉、ホテルや食事の用意など、ロケ撮影につきもののシステムもできあがっていなかった。結局、再びサンダースによれば、「実際の都市を撮影するのが不可能ならば、ハリウッドはニューヨークを再建するまでだった」(Sanders: 63)。

1930年代には、東部の優秀な作家たちが、脚本を執筆するためにハリウッドに大挙してやってきたことで有名だが、ハリウッドに招かれたのは彼らだけではなく、建築家などもやってきていた。彼らは美術監督として、ハリウッドの撮影所の敷地にニューヨークのセット——いわゆる「常設セット」——を設計した。そして美術部の他のデザイナーたちはそのセットを本物らしくするために職人芸を発揮した。室内セットのデザイナーもいたし、背景幕を描く画家もいたし、ミニチュアの模型を作る専門家もいた。これらの美術にはもちろんお金がかかったが、常設セットなどは作品ごとにアレンジをして使いまわすことが可能だった。ハリウッドにとって大切だったのは、一定の品質のエンターテインメントをスケジュール通りに送り出すことであり、そのためにはこのようなコントロール可能な制作方法が理にかなっていたのである。それは、スター・システムや脚本部門などとともに、より大きな制作プロセス——スタジオ・システム——の一角を成していた。これらの点は、当時、撮影所を有していた日本やフランスの映画産業にも、多かれ少なかれ言えることだ（たとえば、フランスの撮影所で撮られたルネ・クレールやマルセル・カルネのセットで再現されたパリを連想していただきたい）。

ニューヨークを舞台にしたハリウッド映画には、よく見られたパターンがある——まずエスタブリッシング・ショットとして、2,3の実写のショットを使ってそこがおなじみのニューヨークに他ならないことを示す。ついでセ

ットで作られたニューヨークの通りに、できるだけ自然に編集でつないでいく。さらに、室内のセットへとカメラが入る…という寸法だ。観客は、最終的な舞台がセットであることは何となくわかるが、どこで実写からセットへと切り替わったのかはよくわからない。このようにして、実写とセットを効果的に結びつけ、セット映画の違和感をできるだけ排除していたのである。

これはサイレントだが、前述したキング・ヴィダーの『群集』では、まず、ニューヨークを俯瞰で捉えたショットや、通りの雑踏を捉えたショットがいくつもつながれ、そこが大都市ニューヨークに他ならないことを雄弁に伝える。それから、高層ビルの群のショットに変わり、さらに1棟の印象的な高層ビルの仰角のショット（おそらくは実写）になる。カメラはその同じ高層ビル（ただし今度のは模型）に沿ってどんどん上昇して行き、ある窓のなかへと入っていくと、次に巨大なオフィスを俯瞰で捉え、画面いっぱいになんだデスクの一つへと舞い降りて行く。『群集』の最初のほうは、このように、実写からミニチュアからセットへとなめらかに編集されていて、違和感を覚える暇はほとんどない。むしろその流麗で魔術的な編集にひたすら眩惑されるばかりだ。しかも、最終的に観客が見るオフィスは、大胆にデザインされていて、現代のオフィスの非人間性を生々しく捉えている——おそらくピリー・ワイルダーの『アパートの鍵貸します』（1960）のセットを連想する人も多いだろう。

実写のショットは、必ずしもエスタブリッシング・ショットのためにだけ使われたわけではない。映画の主人公たちが車に乗っているシーンなどでは、レア・ウィンドウの背後に町中のショットを映写して、実際のニューヨークの通りを走っているような印象を与える合成画面の手法もよく使われた。撮影班だけをニューヨークに派遣し、車から見える街の風景を撮ってこさせる。それをハリウッドのステージで幕に映写し、その前に停まった車のなかで主役たちに演技をさせるのである。録音技術の未熟さや、撮り直しを考えれば、このような手法のほうが明かにリスクが少なかったのである。

高層ビルを舞台にしている場合などは、窓の外に模型のビルや、摩天楼を描いた背景幕や、高層ビルの切り抜きなどを配して、そこがあたかも本物の摩天楼であるかのように見せかけた。ジョージ・スティーヴンス監督の『有頂天時代』(1936)のクライマックスでは、高層ビルの屋上のナイトクラブの窓から、背景幕か何かで描かれたと思われる摩天楼の夜景が浮かび上がっている。アルフレッド・ヒッチコックの『ロープ』(1948)では、高層ビルのアパートメント——もちろんセット——の窓の外に、模型や背景幕による摩天楼が見えるのだが、それぞれの模型の窓の大きさを微妙に変えたり、また窓の明かりを遠隔操作で少しずつ点灯させるなどして、現実の摩天楼らしい雰囲気を出している。

おそらく、ニューヨークの最も優雅で贅沢なイメージをセットによって作り上げたのは、MGMやRKOなどのミュージカル映画だろう。たとえば、ヴィンセント・ミネリの『バンド・ワゴン』(1953)では、グランドセントラル・ステーション、42丁目、セントラル・パークなどがすべてセットで再現されている。とくに、アステアとシド・チャリシーがデュエットで踊る夜のセントラル・パークのシーンは傑作である。この場面では、二人が辻馬車に乗っている場面で、背景にじっさいのニューヨークの光景が合成画面で流れる。それからいつのまにかセットへと移っていて、二人が踊り出す場面では、遠い背景に摩天楼の影が見える。おそらくは背景画か切り抜きだろう。観客の目は前景のアステアとチャリシーに釘付けになっているし、夜の甘いムードがあるので、観客はその明かな人工性をあまり気にしない。むしろ、ロマンチックなニューヨークの雰囲気——ニューヨークらしさ——が全体に感じられる。ここに端的にあらわれているように、ハリウッド映画においては、大切なのは、リアリティの生真面目な追求ではなく、物語を経済的に効果的に語るための工夫であった。もっとも重要なのは「ダンシング・イン・ザ・ダーク」を踊る二人のスターの至芸であり、それを疎外しない慎ましい背景を用意することが美術の務めだったのだ。

バズビー・パークレーやアステア&ロジャースのミュージカル映画には、アールデコ調の洗練されたホテルやダンス・ホールがしばしば登場した。先に触れたRKOの『有頂天時代』のクライマックスに登場する「シルバースリッパー」なる屋上のナイトクラブは、1932年にロックフェラー・センターのRCAビルの屋上にできた豪華なナイトスポット「レインボールーム」をさっそく模したものだというのが、おそらくは現実以上に豪華に作られており、架空のニューヨークの極だと言っている。

ハリウッドがセットによって見事に再現して見せたのは、何も豪華で洗練されたニューヨークのイメージばかりではなかった。貧しい人たちのニューヨーク、庶民のニューヨークも、リッチなニューヨークに負けないほど魅力的に描かれた。たとえばマイケル・カーティスの『汚れた顔の天使』(1936)では、ロウア・イーストサイドのテネメント・ビルディングなどが並ぶ境界を、ルネ・クレールの描くパリの下町にも負けない魅力で作り上げている。エリア・カザンの『ブルックリン横丁』(1945)では、ブルックリンのウィリアムズバーグの庶民的な雰囲気がセットで再現されている(この映画のセットには、路面電車まで出てくる)。のちに、エリア・カザンは、映画監督として実力をつけた後、ニューヨークで『波止場』(1954)をロケで撮ることになるが、このころはまだ駆け出しだったため、撮影監督レオン・シャムロイに手取り足取り教えられたようで——「彼はわたしが映画のつくりかたはろくに知らないということを見てとった」(カザン: 355)——このブルックリンも、20世紀フォックスの強力な美術部が作り上げたものだったようだ。また同じ映画の後半には、貧しいヒロインの少女が、屋上に立って父の死を嘆く場面があるが、ここでは背景幕や模型によって、橋や摩天楼を遠くにのぞむブルックリンの屋上の光景がセットで巧みに再現されている。ここで驚かされるのは、模型のはずの小さなビルの煙突から煙が出ていることで、このような細部の「技」によって、独特のリアリティーをかもしだしたのだった。

1950年代から60年代にともなると、すでにニューヨークでのロケーション撮影は一般化することになるが、ハリウッドのなかには、必ずしも経済的な理由からではなく、芸術的な理由から、サウンド・ステージでのセット撮影を好む監督たちがいた（ちょうどトーキーになっても、チャップリンがサイレントを制作しつづけたように）。アルフレッド・ヒッチコックはそんな監督の一人であり、彼の『裏窓』（1957）はハリウッドの映画美術の粋と言えるべきものだ。この映画で、ヒッチコックは、グリニッチ・ヴィレッジのアパートメントの裏窓から見える風景の大セットを、パラマウントのステージに作り上げたのだった。裏庭ごしに向かいのアパートメントの窓がすべて見えるように配置したもので、都会の人々のさまざまな私生活——寂しい都会の女性や、売れない作曲家の生活——を裏側から一目で見せてくれる。ヒッチコックの言葉を借りれば、「あらゆる種類の人間の振る舞いが一望できる——人間の振る舞いの本当のカタログじゃよ。ああしていなければ、映画はひどく退屈だっただろう。裏庭ごしに見えるのは、いわば小宇宙を映し出す一群のささやかな物語なのだ」（Truffaut: 216）。ビリー・ワイルダー監督の『アパートの鍵貸します』では、フランスから亡命していた偉大な美術監督アレクサンデル・トロネル——マルセル・カルネの『天井桟敷の人々』（1945）の美術——の協力によって、企業のオフィスが大胆に再現された。『群集』を思わせるセットで、ずらりと並んだデスクが現代のオフィスの非人間性を見事に伝えている。「ゴールドウィン撮影所の第4ステージにセットを作った。さほど大きなステージではなかったが、そこに一列目（のデスク）を入れ、二列目、三列目、と入れて行った。それから、手前から奥に行くに従って、デスクのサイズを小さくして行き、より小柄な人々を配置していき、最後は切り抜きにつなげたんだ」とワイルダーは回想する（Crow: 57）。このような細部の工夫によって、あの広大なオフィスの印象を作り上げたのである。

セットによるニューヨークは、技術的・経済的な制約から生まれたものだ

ったが、それがかえって独自の美術を生んだのだった。ちょうど、プロダクション・コード⁸などによる物語面での制約が、省略や暗示からなるハリウッド独自の語り口を生んだようにである。ポールドウィンやスコセッシが証言しているように、それらは決してリアルなニューヨークではなかったかもしれない。しかし、ある意味では、記録映画的なリアルさを超えた映画的なリアルさを作り上げていたのである。それは、ロケーション撮影が一般化した今でも、古典的なニューヨークのイメージとして人々の記憶に刻まれているのである。

4. ストリートのニューヨーク (New York in the Streets)

このようなハリウッド製のニューヨークは、魅力的であり、スタジオ・システムの中だけでは経済的でもあり、確実に独特のニューヨーク像を世界の観客に植えつけたと思うが、第二次大戦後から、そういう人工的な、作り物のニューヨークにはあきたらなくなってくる。むしろ、よりリアルな都市への渇きが高まってくるのである。

1946年に公開されたロベルト・ロッセリーニの『無防備都市』(1946)は、アメリカの知的な観客に衝撃を与えた。そのロケ撮影で捉えられたローマ、戦争によって破壊されたローマの姿が、「現実」というものへの認識を揺るがしたのだ。この映画に始まる一群のイタリア映画は、ネオ・レアリズモという言葉通り、新しいリアリズムへの欲望を煽り立てた。当時、アメリカの知識人にはハリウッド映画を蔑視する人が少なくなかったが、ネオ・レアリズモの出現によって、彼らも映画の可能性に目覚めたのだった。たとえば、アーサー・ミラーはカザンとともに、「苛酷な真実をアメリカのスクリーンに突きつけようと謀る少数派」として、ネオ・レアリズモのような映画を作ろうと一時期ハリウッドに向かったと回想している (Miller: 195)。

また、映画人たちの一部は、戦争に出かけたり、戦争協力でドキュメンタ

リーを撮ったことで、現実の重さに気づいていたし、同時にドキュメンタリー撮影のノウハウも身につけていた。録音機材やカメラの性能も向上して、かつてに比べればロケ撮影は楽になっていた。そこで、ジュールズ・ダッシンは、1947年の夏にニューヨークでオール・ロケを行い、『裸の町』（1948）というトーキーとしては初のオール・ロケのニューヨーク映画を撮ることになる。この風潮は、普通の映画にも飛び火し、セット撮影が当然だったミュージカルでも、たとえば『踊る大紐育』（1949）では、冒頭のシーンのためにニューヨーク・ロケが敢行された。このように、部分的にロケーション撮影を取り入れる方法が、1950年代から60年代を通じてハリウッドで一般化していく。マリリン・モンローのスカートがまくれるので有名な『七年目の浮気』（1955）⁹や、ティファニーと5番街を有名にしたオードリー・ヘップバーンの『ティファニーで朝食を』（1961）などでも、同じ方法が取られた。

しかし、本格的なニューヨーク映画というべきものの端緒は、エリア・カザンの『波止場』と言っていい（この映画の舞台は、正確にはハドソン川対岸のニュージャージー州ホーボーケンだが）。というのは、この映画はスタッフをニューヨーク系のスタッフで固めており、俳優も、マーロン・ブランド、ロッド・スタイガー、カール・マルデン、リー・J・コップなど、ニューヨークのアクターズ・スタジオ系の役者で占められていたからである。編集作業等もニューヨークにある、しばらく使われていなかった昔の撮影所で行われた。ハリウッドのスタジオの充実したスタッフ——美術部門——や設備なしでも、映画が製作可能なことを証明した点で、その後のハリウッドとニューヨークのバランスに決定的な変化をもたらした。また、テーマの面でも、これは当時、赤狩りに巻き込まれていたハリウッドが尻込みした内容だった。これ以降、ニューヨークは、ハリウッドの画一的な映画作りに対するアンチ・テーゼとして、あるいはオルターナティブとして、独自の立場を築いていくことになる。

実際、翌年にはデルバート・マンの『マーティ』(1955)が話題を集める。ブロンクスの肉屋の恋を描いたこの小品は、ニューヨークのテレビ界出身のデルバート・マンが作った映画だったが、前年の『波止場』につづいてアカデミー賞を受賞。ニューヨークが映画制作の場として無視できないことを証明した。

さらに、シドニー・ルメットは、『十二人の怒れる男』(1957)で、裁判所の一室で繰り広げられるディスカッション・ドラマを大胆に演出。『質屋』(1965)では、ホロコーストの悪夢に苦しむニューヨーカーの心理を描いた。ルメットもテレビ界出身だった。当時のニューヨークではテレビの番組制作が行われていたので、そこから新しい才能が出て来たのである。

この新しいニューヨーク映画のなかでは、撮影監督のボリス・カウフマンが果たした役割を無視することはできない。彼が『波止場』の全編や『十二人の怒れる男』のラストで捉えた白黒映像のニューヨークは、それまでのセット主体のニューヨークとはまったく異なる空気を漂わせている。批評家のジェイムズ・エイジーはヘレン・レヴィットの写真集に寄せた文章のなかで、芸術家の仕事とは、「目に見える世界を美的な現実を作りかえるのではなく、実際の世界のなかの美的な現実気づくこと」(Agee: vi)だと語ったことがあるが、ここにはまさに、現実のニューヨークのなかの荒々しい美しさが捉えられている。カウフマンは、ニューヨークのフィルムメーカーにとっての理想の映画人となっていく。かつてフランスで、ジャン・ヴィゴの『新学期・操行ゼロ』(1933)のカメラを務めた、このポーランドからの移民(彼はソ連の有名な映画人ジガ・ヴェルトフの弟でもある)が、ニューヨークの魅力を生々しく撮ったのである。

また、インディペンデントの映画作家ジョン・カサヴェテスは、16ミリで撮った『アメリカの影』(1960)で異人種間の恋を描いた。そこには、明るく解放感に溢れる昼間のセントラル・パークや、不穏な感じの夜のタイムズ・スクエアなど、ニューヨークのストリート・シーンが生々しい肌ざわり

でカメラに収められている。この映画は、後のウッディ・アレンの映画や、ジム・ジャームッシュの映画に連なるものとしても貴重である。

これらのいわばニューヨーク派の映画は、たんに現実のニューヨークのなまなましい風景を持ち込んだだけでなく、テーマの面でも、プロダクション・コードによって縛られていたハリウッド映画を変えるものだった。特に、『質屋』のホロコートの過去に取りつかれたユダヤ人や、『アメリカの影』の白人の男と黒人女性の恋は、それまでのハリウッド映画ではまず描けなかったものである(とりわけ、後者については明確な禁止条項があった)。ニューヨーク派の映画は、現実のストリートのニューヨークを持ち込むと同時に、アメリカの現実の社会の矛盾をも持ち込んだのである。

もっとも、ニューヨークはまだ映画産業としてはささやかなものだった。1920年代に作られた撮影所のほとんどはとうに閉鎖されて使われておらず、ろくな設備もなかった。1952年には、元ヴァイタグラフの撮影所だったブルックリンのスタジオがNBCに売却され、テレビ映画などの制作に用いられ始めた。『波止場』と『十二人の怒れる男』は54丁目のフォックス・スタジオで、ヒッチコックの『間違えられた男』(1956)はブロンクスの昔のエジソン撮影所で撮られた。このように、昔の撮影所をやりくりして映画が制作されていたのである。

5. フィルム・オフィスとアーバン・ゴシック (Film Office and Urban Gothic)

1966年、市長になったジョン・リンゼイは大胆な計画を思いつく。“New York Mayor’s Office of Film, Theatre and Broadcasting”を設置、市が映画制作のために便宜を図るシステムを作り、映画の制作を誘致し始めるのである。それまで、映画スタッフは、面倒なロケに加えて、警察や消防署との交渉、ホテルや食事の手配などで苦勞していた。そういった面倒を解決し、た

たとえば映画撮影のときには警察が交通を遮断するなどの便宜を図るシステムを作り上げたのである。これは今では「フィルム・オフィス」や「フィルム・コミッション」として世界的にも一般化しつつあるが、その世界で初めての試みであった。

このオフィスは、おどろくべき成果をもたらす。1965年には、ニューヨークで撮影された映画は13本にすぎなかったが（うち全体をロケ撮影したのは2本）、「以後の8年間には366本の映画がニューヨークで撮影された」（Sanders: 344）。年平均で、45, 6本である。1975年には46本の長編映画が撮られていたという。それだけではなく、『フレンチ・コネクション』（1971）では大規模なカーチェイスに協力したり、『サブウェイ・パニック』（1974）では、地下鉄のIRTが全面協力したりした。ハリウッドのスタジオ・システムが崩壊し、その強力な美術部門が解体するにつれて、こうしたロケの魅力がアメリカ映画の前面に出てくるのである。

『フレンチ・コネクション』が公開されたとき、批評家のポーリン・ケイルは、「リンゼー市長がニューヨークへの映画の誘致を推し進めたとき、アメリカ映画に悪夢のリアリズムの新たな時代を持ち込むことになるだろうとは、彼も同僚も予想しなかっただろう」と書き、これらの映画を「アーバン・ゴシック」と名づけた（Kael: 395）。確かに、当時、ニューヨークには実質的に撮影所がないに等しい状況だったから、ほとんどをロケで撮らなくてはならず、現実の都市は修正が難しかった。こうして、当時のニューヨークの、冷たく、猥雑な表情が、アメリカ映画の新しいトーンを決めて行くことになる。マーティン・スコセッシの『ミーン・ストリート』（1973）『タクシードライバー』（1976）はその典型的な例で、ニューヨークの荒々しく狂暴な表情を捉えて見せた。ウォルター・ヒルの『ウォリアーズ』（1979）は、グラフィティに彩られたアナーキーで暴力的な夜のニューヨークを魅力的に描いた。ニューヨークはもともと人工的なもので、巨大なセットのようなものだが、その現実の町をまさに映画のセットとして使ったわけである。

だが、これらのアーバン・ゴシックだけでなく、ニューヨークは多様なジャンルの中でその魅力的な表情を見せていくことになる。コッポラは『ゴッドファーザー』2部作(1972, 1974)で、リトル・イタリーやアヴェニューAを模様替えし、空に天幕をかけて光を調節し、イタリア系ギャングの世界を作り上げた。ポール・マザースキーとウッディ・アレンは『グリニッチ・ビレッジの青春』(1976)や『結婚しない女』(1978), 『アニー・ホール』(1977)や『マンハッタン』(1979)などで、ニューヨークの同時代の若者や知的な人たちの生活を、風俗描写をおりませながら巧みに描いた。ニューヨーク風俗をちりばめたこれらのロマンチックなコメディは、ロブ・ライナーの『恋人たちの予感』(1989)やノラ・エフロン『ユー・ガット・メール』(1998)にも受け継がれている。

悪夢のリアリズムによって、ニューヨークの危険なイメージが強調されたために、ニューヨークから悪を一掃しようとする運動も起こる。『タイムズ・スクエア』(1980)はそんなトピックを扱った映画だったが、映画としては、清潔で安全なタイムズ・スクエアよりも、アナーキーで自由なそれを支持していた。『フェーム』(1980)もそうで、ミッドタウンの通りを遮断して踊りまくる子どもたちの姿には、ニューヨークの持つ猥雑で自由なエネルギーへの称揚があった。しかし、その後の20年間を通して、ニューヨークはむしろ健全で安全な町へと変貌して行くことになる。

1980年代に入ると、ニューヨークはアメリカの映画の中心地のひとつとしての地位を揺るぎ無いものにしていく。もともと、ニューヨークには二つの映画の魅力があった。摩天楼、経済の中心地、流行の最先端として、この都市が持つ被写体としての魅力だ。それはかつてのアクチュアリティーズが捉えた魅力でもある。その被写体としてのニューヨークの魅力は、80年代以降も、ウッディ・アレン等の風俗コメディ、刑事物のアクション映画、ウォール街などを舞台にした企業物などでますます人気を高めて行く。一方、ニューヨークには、『波止場』や『アメリカの影』で見たように、ハリウッド

ドではできない映画作りやテーマを扱えるという、芸術的な自由の魅力もあった。被写体としてではなく、自由な映画制作の場としての魅力。いわば「ニューヨーク製映画」(New York-made movies)の発信地としての独自性である。それはスコセッシやアレンの映画にも見られたが、1980年代には、ニューヨーク・インディーズという形で新しい潮流になっていく。ニューヨーク大学出身者「NYUギャング」を中心にした彼ら——ジム・ジャームッシュ、スーザン・シーデルマン、スパイク・リーなど——はかつてのカザンのような生真面目な社会性こそ薄かったが、それまでになかった自由な映画作りをしてみせた。なかには、『ストレンジャー・ザン・パラダイス』(1984)のように、かつて見なかったようなニューヨークの風景を垣間見せる映画もあった。

1966年のフィルム・オフィスの設置が生んだ大きな変化とは、たんにニューヨークでの映画製作が急増し、ニューヨーク市の財政や地元の経済を潤わせただけでなく、ニューヨークのフィルムメーカーの成長をサポートしたことだろう。スコセッシ、アレン、ブライアン・デ・パルマから、ニューヨーク・インディーズまで、ニューヨークから育ったアーティストは数多い。そして重要なのは彼らの多くが芸術的な姿勢としていかにもニューヨークらしい、タフで、個人主義的で、洗練された自由な映画作りを志向してきたことだろう。アメリカの主流に逆らい、個人的な映画を作りつづけること。テーマの面でも、映画作りの面でも、語りの面でも、時代の支配的な風潮から、軽がると身をかかわすこと。そういったボヘミア的な姿勢が、ニューヨーク映画を魅力的にしてきたと言える。

しかし、ハリウッドが作り上げたニューヨークもまたいまだに観客を魅了しつづけている。冒頭に引用したスコセッシの言葉は、彼が『ニューヨーク・ニューヨーク』(1977)について語ったものだが、彼はその映画でかつてのセットによるニューヨークをあえて再現しようとしたのだった。それら映画のなかの人工的なニューヨークもまた、現実のニューヨークとともに、

記憶のなかで大きな意味を持っているからである。彼は『エイジ・オブ・イノセンス 汚れなき情事』(1993) や近く完成する『ギャング・オブ・ニューヨーク』でもそうした挑戦をつづけているように見える。現実のニューヨークと、架空のニューヨークをどう融合させるか、そこに今日のフィルムメーカーのテーマがある。

《謝辞》

この論文は、2002年の6月2日に行われた日本アメリカ学会の部会「アメリカ文化におけるニューヨーク的なるもの」での発表に基づくものである。発表の機会と、刺激的なテーマを与えてくださった学会の方々に深く感謝したい。なお、映画に描かれたニューヨークに関しては、約15年がかりで書かれたというジェイムズ・サンダースの大著『セルロイド・スカイライン』に多くを負っている。また、発表・論文名は、ロバート・スクラーの著書 *Movie-Made America* から着想を得た。この場を借りて感謝したい。

《引用文献》

- ジェイムズ・ボールドウィン『悪魔が映画をつくった』山田宏一訳、時事通信社、1977年
- デイヴィッド・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、1992年
- Andrew Niccol, *The Truman Show: The Shooting Script* (Newmarket Press, 1998, New York)
- James Sanders, *Celluloid Skyline—New York and the Movies* (Alfred A. Knopf, 2001, New York)
- Linda Arvidson, *When the Movies Were Young* (reprinted edition, Arno Press, 1977, New York)
- François Truffaut, *Hitchcock* (Touchstone edition, 1985, New York)
- Cameron Crow, *Conversations with Wilder* (Alfred A. Knopf, 1999, New York)
- エリア・カザン『エリア・カザン自伝 上巻』佐々田英則・村川英訳、毎日出版社、1999年
- Arthur Miller, *Timebends*, (Penguin Books, 1995, New York)

James Agee, *An Essay to Helen Levitt's A Way of Seeing* (Horizon Press, 1984, New York)

Pauline Kael, *Deeper into Movies* (1973, Warner Books edition, New York)

注

- 1 エスタブリッシング・ショットとは、その映画やシークエンスの状況を示すために使われる、全体を視野におさめたショット。ロング・ショットであることが多い。
- 2 ロウ・ハウス (Row house) とは「連棟住宅」とでも訳せばいいのだろうか。似たデザインの家が隙間なく並んだ住宅で、一軒の幅は狭いけれど、3, 4階建てなので家族が住むには十分なスペースがある。ワシントン・スクエア・ノースにあるロウ・ハウスは有名。別名「タウン・ハウス」とも「テラス・ハウス」とも呼ばれる。
- 3 テネメント・ハウス (Tenement House) とは、都会の人口密集地などにあるいわゆる安アパートのこと。特に、ロウア・イーストサイドはこの種の建物が多かったことで有名。部屋は狭く住居環境としては劣悪だったと言われる。
- 4 マンション (Mansion) はいわゆる「邸宅」のこと。セントラル・パーク・イーストの5番街沿いにはそれらが多く、今ではその一部が改装されて高級ホテルなどになっている。
- 5 これらの「アクチュアリティーズ」(実写) のかなり多くが、インターネットによって、アメリカの議会図書館 (Library of Congress) のホームページからダウンロードして閲覧できる。
- 6 トラスト (The Trust) は、エジソン社など、当時のメジャー系映画会社を中心になって作った特許会社で、映写機の特許を盾にとって、映画制作の集中化をめざした。その結果、弱小の映画会社は東部を追われることになった。
- 7 ブロック・ブッキング (Block Booking) は、映画の配給会社と上映館のあいだで、大量の上映映画を一括して契約すること。これによって、映画の制作会社は、大量生産体制をつくることができた。
- 8 プロダクション・コードとは、ハリウッドの映画会社が公的な検閲を避けるために作った自主規制の倫理規定で、映画に描いてはいけないものや描くのに注意を要するものを事細かに規定していた。ヌードや異人種間の性的関係などはもちろん禁止された。
- 9 モンローのスカートが通風孔の風によって舞い上がるロケは、レキシントン街で撮影されて大きな話題を集めたが、実際の映画には、撮影所で取り直されたショットが使われたという。

(さいとう・えいじ 法学部助教授)