

マーティン・スコセッシ監督作品における鏡の表象

朴 志 元

要旨

マーティン・スコセッシは自身の映画において鏡や反射物を多用している。これらの表象は、単にインテリアや背景の一部として機能するだけでなく、登場人物たちの心理描写、また物語における未来の暗示など、様々な効果を有する。そして時に鏡や反射物の表象はスコセッシが長年テーマとしてきたキリスト教的な要素を反映しているのだ。本稿はスコセッシの鏡の表象を分析し、それらがキリスト教的な意味合いで用いられていることを明らかにする。

論文は3章で構成される。第1章ではスコセッシの前半生を概観し、自伝的な作品とされる2作品を分析することで、彼が特異なキリスト教観を有していることを確認する。第2章ではスコセッシの監督作品における鏡や反射物の表象を抽出し、それらを分析する。そしてキリスト教の聖典である聖書において、鏡はいかにして用いられているのかを確認する。第3章では、スコセッシの代表作であり、鏡がキリスト教的な意味合いで使われる作品である『タクシードライバー』を取り上げる。スコセッシは本作で鏡を聖書で使われるように、理想の姿を映し出すものとして用いているものの、その姿は道徳的には大きく逸脱している姿である。

キーワード

マーティン・スコセッシ, 鏡, 反射物, キリスト教, 信仰, 贖罪

はじめに

マーティン・スコセッシ (Martin Scorsese, 1942-) は21世紀のハリウッドを代表する映画監督の一人である⁽¹⁾。彼は1963年から映画制作を始め、現在に至るまで短編作品を含めると40本以上の作品を発表している。イタリア系アメリカ人としてニューヨークのリトル・イタリーに育ったスコセッシの監督作品は、その多くがニューヨークを舞台とし、非常に生々しい暴力描写を伴いながらセックスやドラッグなどが蔓延った世界を描いている。また長回しや大掛かりな俯瞰ショット、ロックをはじめとする既成曲の使用、主人公がナレーションを担当し、しばしばフラッシュバックの形式を取るなど、ある程度共通した特徴をあげることができる。そしてスコセッシの映画は彼の出自、とりわけ宗教的な側面であるキリスト教(カトリック)からの影響を色濃く受けており、その多くの作品で信仰や贖罪といった問題が物語の大きなテーマとなっているのだ。こうしたスコセッシの映画における宗教性は多くの研究者や批評家たちから指摘されてきたところであ

り、スコセッシが手掛けた宗教映画としてはイエス・キリストの生涯を真正面から取り上げた『最後の誘惑』(1988)やダライ・ラマ14世の半生を映画化した『クンドゥン』(1997)、そして遠藤周作の同名小説の映画化『沈黙—サイレンス—』(2016)などが挙げられる。特にニコラ・カザンザキスの小説『キリスト最後のころみ』(1951)を原作とした『最後の誘惑』ではイエス・キリストをこれまでの映画作品で描かれてきたような「神」として描くのではなく、悩める一人の「人間」として、そして裏切り者の代名詞となっているユダを神の使命を果たす者として描き、物議を醸した。

そのような物語内容から、聖書や十字架、聖像などはもちろんのこと、スコセッシの映画には様々な「宗教的モチーフ」が登場するが、彼の映画に必ずと言っていいほど、登場する鏡や反射物もそのような宗教的な役割を果たすと考えられる。スコセッシの監督作品において鏡や反射物が特徴的に用いられることは知られてはいたものの、こうした表象が、彼自身の最も根本的な問題の一つであると言えるキリスト教の問題と結び付けられることは非常に少なかった。

そこで本論では、スコセッシの監督作品に数多く登場する鏡や反射物の表象を分析し、それらがキリスト教的な意味合いで用いられていることを明らかにする。キリスト教、特に聖書においても、鏡は比喩的な表現として用いられてきた。鏡は理想の像を映し出し、人々はそうした理想の像を模倣しながらよりよい生き方を追求していくとされている。スコセッシの映画においても鏡は理想の像を映し出すものであり、この点で言えばキリスト教的であると言えるが、その姿は道徳や従来規範に従えば、そこから大きく逸脱していると考えられる。こうしたキリスト教的でありながらも、一般的な道徳観念からは逸脱しているという特異性は、スコセッシの育った複雑な環境に起因するものであり、彼の特異なキリスト教観が作品に反映されていることを明らかにする。

1. スコセッシの特異なキリスト教観

1.1 『ミーン・ストリート』(1973)

マーティン・スコセッシはニューヨークのイタリア系移民が多く住むリトル・イタリアで育った。彼は喘息の持病を持っており、他の子供と同じように外で遊ぶことができなかったため、主に二つのことに夢中になった。それは映画とキリスト教であり、この二つは彼の人生を形成する上で最も重要な要素だといっても過言ではない。そしてスコセッシは神父を目指して神学校に入学することになるのだが、その時のことについて次のように述べている。

私たちの世界では街のゴロツキと教会が力を持っていた。マフィアの連中も司祭には帽子を軽く持ち上げてあいさつを送ったし、話すときには言葉づかいに気をつけていた。それに彼らは自分たちの車やペットに祝福も与えてもらっていた。こんなことがわたしになんらかの影響を与えていたのだろうか、八歳か九歳くらいになると司祭になりたいと思うようになった。少なくともその気持ちは最初の映画を作る時まで続いていた。⁽²⁾

しかし、その後のスコセッシは神学校の禁欲的な生活に耐えかねてしまう。若い娘と出会って恋に落ちたのだ。そしてリトル・リチャードやエルヴィス・プレスリーをはじめとするロックンロールに夢中になった。神学校を一年で放校になったことで、

司祭になる夢は潰えてしまうが、もう一つの夢であった映画監督になった後も、彼は映画の中でキリスト教的なテーマを好んで描いている。1973年に製作された『ミーン・ストリート』はスコセッシの自伝的要素を盛り込んだ作品であり、彼の特異なキリスト教観を垣間見ることができる。それが顕著に現れるのはこの映画の冒頭、ボイス・オーバーによって主人公のチャーリーが聞く言葉である。

You don't make up for your sin in church. You do it in the streets. You do it at home. The rest is bullshit and you know it.

教会で罪は贖えない。罪は街や家庭で贖う。それ以外はまやかだ。⁽³⁾

これは映画における重要な台詞になっていると同時に、スコセッシの「贖罪」についての考えを明確に表したものだと言える。キリスト教、特にスコセッシをはじめとするイタリア系移民が多く信仰するカトリックでは教会で自らの罪を告白し、赦しを乞う「告解」などが存在するものの、スコセッシはこれがまやかであるということを、映画の台詞を通してはっきりと言い切っているのだ。またここで強調しておきたいのは、この言葉には「罪は必ず贖われるべき」という前提があるという点である。映画においてもチャーリーは教会に行き、十字を切って祈る場面が登場するため、彼自身は敬虔でないにしてもクリスチャンであることが推測できるが、普段の彼といえば酒や麻薬に溺れ、博打と喧嘩に明け暮れる日々を送っている。しかし、チャーリーは自らの不道德な行いを看過するのではなく罪として捉え、その罪の贖いを求めているのだ。冒頭の台詞のように、チャーリーの贖罪の方法は教会で自らの罪を告白するのではなく、自らに罰を与えることによって行われる。岡田温司はチャーリーの贖罪を以下のよう

に分析している。

罪の意識を自覚しながらも、現状に流されていくしかないチャーリー。教会で罪の赦しを請うのではなくて、自分の過ちは自分で償う。それが彼の信条で、自分に刑罰を科そうとするのだが、そのためにやっていることといえば、蠟燭やマッチやガスコンロの小さな炎のなかに指をかざしてほんの瞬だけ辛抱していることぐらいである。それは灼熱地獄の苦しみにくらべたらほとんど取るに足らないものだろうが、そ

れでも彼にとって自己懲罰の証になるのだ。⁽⁴⁾

このように、チャーリーは自らの指を炎にかざし、痛みに耐えることによって自分を罰し、罪の贖いを行おうとしている。また借金で首が回らない弟分であるジョニー・ボーイの厄介に自ら巻き込まれることで、またしても彼は自らを罰そうとするのである。ローリング・ストーンズの《ジャンピン・ジャック・フラッシュ》が流れ、ジョニー・ボーイが女と一緒に登場するシーンで、チャーリーはジョニー・ボーイをじっと見つめる。「主よ、あなたは望みを叶えてくださった。刑罰があそこにきました。あなたには逆らえない。従うだけだ」⁽⁵⁾というヴォイス・オーバーが入る。チャーリーの脳内でこう囁かれるように、彼はジョニー・ボーイという災難をあえて被ることが罪の贖いであると信じて疑わない。

映画批評家のポーリン・ケイル (Pauline Kael, 1919-2001) は『ミーン・ストリート』のレビューにおいて、「チャーリーはジョニー・ボーイに友情について語るが、何もしない。彼は裏切り者ユダだ」⁽⁶⁾と評しているが、まさに本心からジョニー・ボーイを助けようとするのではなく、自らの罪の贖いのためにあえてその渦中に入り込むチャーリーは裏切り者ユダだと言えるだろう。

このようなスコセッシの罪責観、贖罪観は苦行に似たようなものも感じさせるが、極端な苦行は「元来宗教的手段に過ぎないものを目的と誤認し、苦行そのものを重要視し、ただいたずらに肉体を苦しめるのみに終わり、ついには生命を失う場合もある」⁽⁷⁾としてキリスト教を含む近代的宗教においては否定されてきた。つまり、スコセッシはキリスト教において異端視される贖罪観を持っており、それらを映画に反映させてきたのだ。

1.2 『レイジング・ブル』(1980)

『ミーン・ストリート』で描かれた苦行にも似た贖罪のあり方は、その7年後に製作された『レイジング・ブル』でより明確に示される。実在のボクサー、ジェイク・ラモッタを主人公にした本作は、ボクシングの試合が中心となった映画ではなく、ラモッタの攻撃的な性格によって妻や弟との関係が崩壊していく様に焦点を当てた作品である。スコセッシが当初、本作を自身の引退作とすることを考えていたことから、彼はこの『レイジング・ブル』という作品に強い思い入れを持ち、主人公のラモッタ

に自らを重ねていたことがうかがえる。ロバート・デ・ニーロ演じる本作のジェイク・ラモッタも、実際のジェイク・ラモッタも、ボクシング・スタイルは華麗なフットワークで相手を翻弄するものでもない。彼のボクシングスタイルは、相手のパンチを受けてもガードすることなく、ベタ足で相手に向かっていき、ロープ際に追い詰めてはこれでもかと強烈なパンチを浴びせる泥臭いスタイルである。故にガードしないラモッタ本人も、滅多打ちにされる相手のボクサーも血まみれになる展開が多く、本作のボクシングシーンはモノクロで撮影されているが、まるで真紅の鮮血が見えるかのような血しぶきが痛々しく映し出される。また前述のように本作においてラモッタは一度もガードすることなく、自らが敗戦する八百長試合を引き受けても頑なにダウンはしようとしめない。なぜラモッタはガードもしなければ、頑なにダウンすることもないのか。このことについて、岡田は以下のように述べている。

彼はまた、欲望と怒りと嫉妬に突き動かされている自分にたいして言いしれぬ罪の意識を感じているのだが、それでも自己の内なるダイモンを抑えることができない。そんなラモッタの試合を、スコセッシは、自己への鞭打ち、自己犠牲として描きだす。勝利は栄光ではなく新たな苦痛のはじまりであり、敗北は脱落ではなく罪滅ぼしである。そこが多くのボクシング映画との大きな違いである。⁽⁸⁾

このように、ここでもスコセッシの贖罪観が見られるのである。長年にわたって苦痛を強いてきたマネージャーである弟、そして異常なまでの猜疑心から身体的・精神的な苦痛を与え続けた妻に対する罪の贖いと言わんばかりに、相手に打ち返そうとせず、ひたすら殴られ続けることによって、ラモッタは自らに鞭を打つ。

『ミーン・ストリート』のチャーリーにも、そして『レイジング・ブル』のラモッタにも共通して言えることだが、彼らは「カトリック的罪責意識を抱え」⁽⁹⁾ており、この罪責意識が、彼らを自らの肉体と精神を痛めつける苦行へと誘うのである。

スコセッシは自らのことを「墮落したカトリック教徒であるけれど、ローマ・カトリックであることを変えることはできない」⁽¹⁰⁾と述べている。スコセッシは既に「1965年頃から教会へ通うことを止め

て」⁽¹¹⁾おり、暴力とセックスを描く映画を制作する彼は、確かに堕落したカトリック教徒であると言える。しかし、彼はそうした自らの行いをよしとしているのではなく、彼自身、チャーリーやラモッタのように罪責感を抱えているのだ。つまり、スコセッシの映画に描かれる主人公たちには皆、多かれ少なかれスコセッシ自身が投影されているのであり、彼らに苦行的な贖罪を行わせるのも、彼がそうした特異な贖罪観を持っていることに他ならないだろう。

このようなスコセッシの特異な罪責観や贖罪観は一般的なカトリック教徒の立場からではなく、堕落したカトリック教徒の立場だからこそ持ちうるものであり、これらが彼の特異なキリスト教観を形成しているといっても過言ではない。このような特異なキリスト教観は遺憾なく彼の映画に反映されているのである。

2. 「鏡」の表象

2.1 スコセッシと鏡

スコセッシは彼の作品のほぼ全てで鏡、もしくは反射物を非常に印象的な形で登場させてきた。彼の鏡に対してのこだわりは、最初期の短編映画である『ザ・ビッグ・シェイヴ』（1967）に既に見られる。この6分間の映画は台詞もなく、青年が鏡の前で血だらけになるまで髭を剃り続けるというごく簡単な内容のものだが、劇中流れ続ける甘美なバラードと青年の顔から血が流れ出すという暴力的な描写の対比は、後のスコセッシ監督作品の嚆矢とも言える。そしてこの作品における舞台は鏡の前であり、鏡の前で起きる出来事を淡々と映し出している。このように、極めて早い段階でスコセッシは鏡を重要な事物として捉え、映画に登場させていた。また、スコセッシの鏡へのこだわりはこれだけにとどまらず、1985年から1987年にかけて、盟友であるスティーヴン・スピルバーグが製作総指揮を務めたオムニバスドラマ『世にも不思議なアメイジング・ストーリー』では、「鏡よ、鏡…」(1986)という題で監督を担当する。本作は、ホラー作家の主人公が鏡に映った亡霊に恐怖を覚え、遂には鏡だけでなく、瞳など自己を反射する全てのものに対して恐怖を抱くようになるというストーリーである。まさにタイトルが示すように、この作品の中心に置かれるのも鏡ないしは反射物なのである。

本稿ではスコセッシの映画作品における鏡や反射物の表象を全て抽出し、末尾の表1⁽¹²⁾のようにまと

めた。彼の25本の長編映画のうち、実に24本計201シーンに渡って鏡や反射物が登場している。特に『アリスの恋』（1974）以降、1980年代にかけてスコセッシの映画には、鏡や反射物といったものが多用されており、単なる背景やインテリアの一部として機能するにとどまらず、時に物語を語る上での重要な事物として機能し、時に登場人物たちの心理描写を表す事物として機能している。

例えば『アフター・アワーズ』（1985）では男がトイレに入って鏡の前で息を整えるという描写が計4度登場するが、その鏡は物語が進行するにつれて徐々に変形していく。最初は豪勢な額縁に入れられていた鏡は、最終的に鏡の破片で作られ、歪んだ像を映し出す鏡へと変貌する。この鏡の変貌は、出来心で美女と一夜を共にしようとしたものの数々の災難に見舞われ、どうしても家に帰れず、殺人犯に間違えられて街の暴徒たちに追いかけるという男の悲惨な状況を反映しているように感じられる。この映画において、挿入される鏡の表象は、単なるインテリアの一つではなく、これから男に降りかかる災難を予感させ、未来を暗示するような役割を果たしているのだ。

スコセッシは鏡に限らず数々の反射物も鏡と同様に多数映画に登場させている。遠藤周作の同名小説を映画化した『沈黙ーサイレンスー』においては主人公の顔が水面に反射し、そこに自らの顔ではなくキリストの顔が浮かび上がるという演出がなされている⁽¹³⁾。また『ハスラー2』（1986）においては、主人公エディ・フェルソンの顔がビリヤードの球に反射し、『カジノ』（1995）においては主人公エースのサングラスのレンズに砂漠を疾走する車の姿が映し出される。『グッドフェローズ』（1990）の冒頭は、主人公であるヘンリーの幼少期から始まる。ヘンリーの瞳がクロース・アップになり、憧れのマフィアたちの姿を反射するのである。これらはスコセッシの映画の中で描かれる反射物の代表的なものであると言えるだろう。こうした物体を通して映し出される反射は、自然現象であるだけでなく、物語において非常に印象的に機能しているのである。

スコセッシは2000年以降の作品にも鏡や反射物を重要なモチーフとして登場させており、特に『アビエイター』（2004）ではそれが顕著に見られる。「地球上の富の半分を持つ男」と称された20世紀の億万長者、ハワード・ヒューズの生涯を映画化した本作では、航空産業、映画製作など様々な事業で成功していく一方で、徐々に精神が崩壊するヒューズ

の姿が描かれていく。本作では文字通り鏡に身を映すという鏡のシーンの他に、自らの姿を物体に反射させるシーンが映画内に挿入されている。中でも航空機の機体の空気抵抗をなくすためにヒューズが顔を近づけて機体に触るシーンが劇中に数度登場するが、このシーンはただ航空機の機体の空気抵抗を確かめるという行為よりも、自らの姿を機体に映し出し、その姿を追い求めてそこに飛び込まんとするような印象を与えるのである。このシーンは後に描かれる強迫神経症に悩まされ、人格が乖離していくヒューズの、人格の一致への欲望を示しているかのようである。

このようにスコセッシはその多くの映画で鏡や反射物を重要なモチーフとして用いている。鏡や反射物は登場人物の心理状態を表する道具として、また物語の未来を暗示する道具として、機能していくのである。

そしてスコセッシの映画において特に鏡が宗教的に用いられる作品については次章にて確認する。

2.2 聖書における鏡

キリスト教の聖典である聖書には「鏡」という言葉が旧約聖書、新約聖書を合わせて計14回登場する。旧約聖書において「鏡」という言葉は11回の記述があり、「鏡板」や「手鏡」といった言葉で使われる。これらは文字通り道具としての鏡を意味するが、一方の新約聖書における鏡の記述は、その3回ともが比喩として使われている。パウロによって書かれたコリントの信徒への手紙第一、第二には次のように記述されている。

わたしたちは、今は、鏡におぼろに映ったものを見ている。だがそのときには、顔と顔とを合わせて見ることになる。わたしは、今は一部しか知らなくとも、そのときには、はっきり知られているようにはっきり知ることになる。⁽¹⁴⁾

わたしたちは皆、顔の覆いを除かれて、鏡のように主の栄光を映し出しながら、栄光から栄光へと、主と同じ姿に造りかえられていきます。これは主の霊の働きによることです。⁽¹⁵⁾

また、ヤコブの手紙においても次のような記述がある。

御言葉を聞くだけで行わない者がいれば、そ

の人は生まれつきの顔を鏡に映して眺める人に似ています。鏡に映った自分の姿を眺めても、立ち去ると、それがどのようであったか、すぐに忘れてしまいます。⁽¹⁶⁾

このように、新約聖書における鏡はいずれも非常に抽象的な比喩として機能していることがうかがえる。特にコリントの信徒への手紙第二の「鏡」には様々な解釈があるものの、「キリストを鏡と考え、神の栄光を反映しておられると見る」⁽¹⁷⁾もしくは「キリスト者を鏡と見、キリストの栄光を反映させる」⁽¹⁸⁾とする解釈が一般的である。重要なのは「主の栄光を反映させる」ということにあり、また最後には「主と同じ姿に変えられる」⁽¹⁹⁾という点にある。人間が神の姿にかたどって創造されたということは、創世記にも記述がある通りであるが、罪に陥った人間は「『神のかたち』を失った」⁽²⁰⁾。しかし「キリストにあるもの」つまりキリスト者となった人間は新しく作り変えられていき、最終的に主と同じ姿に変えられることが「鏡」の比喩を通して述べられているのである。この聖書、そしてキリスト教における「鏡」の用法について田中智志は以下のように述べている。

ふりかえれば、ヨーロッパのキリスト教思想には、人がよく生きることを示す二つの隠喩があった。ドゥルーズの『スピノザと表現の問題』の言葉を借りていえば、〈鏡の隠喩〉と〈芽の隠喩〉である。前者は、人が、鏡のように、「理想」の像を映しだすことであり、後者は、人が、芽が成長するように成長し、大いなる樹を表現することである。敷衍すれば、鏡に喩えられる人のよい生き方は「模倣」「類似」である。それは、神の子であるイエスを「理想」の像とし、それに「まねぶ」、自分に「かたどる」ことである。⁽²¹⁾

スコセッシが映画において鏡を重要視したように、キリスト教においても鏡は重要な事物として捉えられ、それを人がよく生きる上での手本として用いられていったのである。鏡は単に自己認識という本来の目的にとどまらず、そこに新たな人物像を見、自分より優れた理想の像を映し出すものとして機能する。またキリストやキリスト者を鏡と見るように、規範として、また我々人間に道徳的な行動を促すような役割をも果たしているのである。

3. 『タクシードライバー』(1976) における鏡の表象

3.1 トラヴィスの部屋の平面鏡

本章では1976年の作品である『タクシードライバー』における鏡の表象について論じていく。『タクシードライバー』はスコセッシの代表作の一つとして数えられると共に、1960年代後半から1970年代にかけて興隆したアメリカン・ニューシネマの最後期の代表作であると見なされている。物語の性質上、タクシーのルームミラーやサイドミラーはもちろんのこと、主人公であるトラヴィスの部屋の中の鏡など、本作には様々な鏡が登場する。この映画は鏡をトラヴィスの心理状態を可視化する道具として用いると同時に、宗教的な役割をも果たす道具として用いているのが顕著に示される作品である。

おそらくこの映画の最も有名なシーンはトラヴィスが部屋の平面鏡の前に立ち、鏡に映る自らと早撃ち勝負をするシーンであろう。鏡の前に立つトラヴィスは、鏡に映る自分の虚像に向けて銃を向けており、鏡の前に立つ自分と、鏡に映る自分との自己同一性、また実像である自分と鏡に映る虚像との境目が失われ、人格が完全に乖離してその虚像に取り込まれてしまっているように捉えられる。

このシーンで特に注目したいのは、実像、すなわちトラヴィス自身と鏡に映るトラヴィスの虚像がどのように撮影されているかということである。通常鏡のシーンを撮影する際、スコセッシはその多くにおいて実像と鏡に映った虚像、双方を画面に映し出している。このシーンでは最初に銃を持つ手が強調して映し出され、この時点では実像である手も虚像として鏡に映る手も、両方が画面内におさまっている(図1)。次のショットでは鏡に映る虚像のトラヴィスが映し出され(図2)、その後カメラはパンして実像のトラヴィス自身を捉えるが(図3)、銃を抜くまさにその瞬間、突如としてカメラアングルとショットサイズが変更され、鏡に映る虚像のトラヴィスが画面いっぱいに映し出されるのである(図4)。この鏡のシーンでは実像と虚像が同じ画面に映ることはなく、また鏡のフレームなど、周囲が明らかにならないことから、画面に映るトラヴィスが果たして実像なのか、それとも鏡に映る虚像なのか、一瞬分からなくなるような演出がなされている。おそらくこれは偶発的なものではなく、「トラヴィスの夢と現実、そして狂気が交錯しその境目がわから

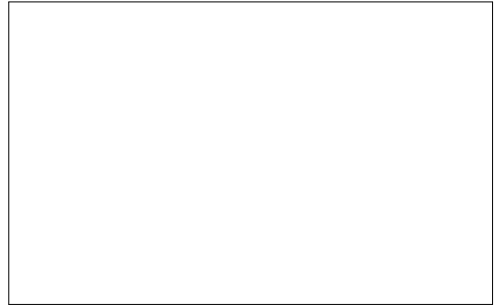


図1 実像と虚像、双方が画面に映し出される

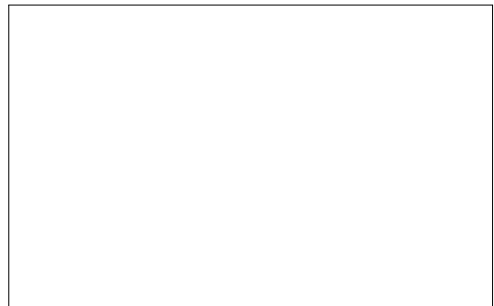


図2 虚像として鏡に映るトラヴィス



図3 先程の虚像のトラヴィスを捉えたショットからカメラがパンして実像のトラヴィスを映し出す

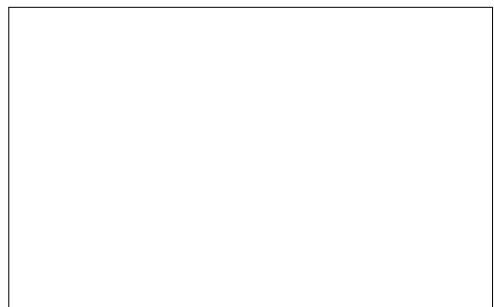


図4 銃を抜いたその瞬間に鏡に映る虚像のトラヴィスの顔がクローズ・アップで映される

ない」という物語内容を反映させ、意図的に虚像と実像の境目が分からない撮影がなされたのではないだろうか。

3.2 タクシーのルームミラー

そして、トラヴィスの人格が乖離しているか否かは、映画のラストシーンの鏡の描写で明らかになる。武装して売春宿に乗り込んだトラヴィスは、ポン引きや客に銃撃されて瀕死の状態になりながらも彼らを殺害し、少女アイリスを売春宿から助け出すことに成功する。彼は一躍ヒーローとなり元のタクシードライバーとして生活し始めるが、ある日かつて拒絶された憧れの女性ベッツィが乗り込んでくる。他愛もない会話をし、彼女を家まで送り届け、ルームミラーを直した瞬間、不気味な音とともにトラヴィスは一瞬そこに映った自らの顔を凝視するのだ。

ロバート・コルカーはこのシーンについて以下のように述べている。

「鏡で目を見たことがあるか」アイリスはそう聞いた。トラビスは発車した後で、ほんの一瞬鏡で自分の目を見る。そこに映ったものに自分でも驚き、鏡の向きを変える。本当の自分か、あるいは別の何者かが一瞬映っただけだと言うかのように。⁽²²⁾

映画の中盤、未遂に終わったテロリズムや、実際に売春宿で殺人を行った自分を、トラヴィスは鏡を通して初めて客観視し、その姿に驚く。このシーンは、まるでそのような行為を行ったのは自分ではなく、鏡の虚像であったかともいうような反応のようにさえ感じられる。このトラヴィス・ビックルという人間について、スコセッシ本人はつぎのように発言している。

トラヴィスは誠意のかたまりとっていいだろう。彼はまさに聖パウロのように、信念をもって行動している。彼は人生を洗い清めたい、精神を、魂を浄化したいと考えている。たいへん宗教的なんだ。でもある意味ではチャールズ・マンソンも宗教的だ。だからそれがいいという意味じゃない。強靱な精神力だが道を誤っている。⁽²³⁾

映画の序盤において、トラヴィスはどちらかとい

えば内向的なベトナム帰還兵であり、周囲の人間と上手くコミュニケーションを取ることが出来ていなかった。しかし、映画の中盤からトラヴィスは銃を買い揃えて体を鍛え、ニューヨークに蔓延る悪に一人立ち向かおうと武装し始めるのである。鏡に映ったもう一人の自分は内向的な自分の殻を打ち破り、言わばトラヴィスなりの「正義」の行動を強靱な精神力で実行する理想の像であったと考えられるのだ。

鏡に自分の理想の像を投影し、その像にかたどって行動しようとするトラヴィスはスコセッシ自身が述べるように非常に宗教的な人間であり、またこの映画における鏡の用いられ方も宗教的、また聖書的であると指摘できる。しかし、スコセッシが自ら述べているように、彼にとっての（また彼の映画における主人公にとっての）宗教的な行動は、必ずしも道徳的に正しいというわけではない。したがって鏡に映し出されたトラヴィスの理想の像は、道徳的に善なる姿ではなかった。現実には善と悪の二元論で語れるほど単純ではなく、「正義」や「善」といったものはスコセッシの映画の中においてももっと屈折した形で現出する。これは恐らく、スコセッシ自身が体験した環境から来る特異なキリスト教観に由来するものであり、スコセッシは自身の体験を交えてこのように言及している。

信仰については今も疑問であり続けています。だからさまざまな作品で、それに取り組んできました。私は労働者階級の出身です。育った場所には犯罪者も多くいる一方、高潔な聖職者たちもいたのです。人間は本来、善なのか、悪なのか、それともその両方なのか。多くの善人が悪いことをするのも見ました。だから贖罪について考えます。それでもなお、信仰の力を信じるべきなのか。⁽²⁴⁾

また作中に明確な言及はないものの、スコセッシと脚本家のポール・シュレイダー（Paul Schrader, 1946-）はトラヴィス・ビックルというキャラクターをカルヴァン派の人間として創造した。当時のキネマ旬報誌のインタビューにおいて、スコセッシはトラヴィスを以下のように説明している。

大都会の中で孤立する淋しさ、狂暴性……。ボビーの演じる男は内攻的「原文ママ」な男で、自分の存在を他から認めて貰いたいのに、

どうしたらいいか判らない。それで自分を主張するために結局暴力に頼るのですが、この男がまたベトナム帰りのカルヴィン派でね、宗教の問題、セクシュアリティの問題もいろいろからまって来るのですよ。⁽²⁵⁾

劇中でもトラヴィスは”I’m God’s lonely man”⁽²⁶⁾という台詞を話させているように、彼は少なからずキリスト教的な価値観を持つ人間であると想像できる。

ここで、中盤から始まるトラヴィスの転換に注目したい。彼の転換は、キリスト教的な、とりわけ禁欲的な倫理観から解放されるということの意味していたのではないだろうか。映画の終盤に描かれる売春宿の殺戮や大統領候補の暗殺未遂、コンビニ強盗を叩きのめすシーンなど、トラヴィスは内に抑えきれない暴力性を秘めているように見える。また自らが一目惚れした女性をボルノ映画館に連れていき、案の定彼女から拒絶される様子などを見ても、彼にはキリスト教的な価値観とは相入れないような凶暴な性格、不道徳な行いが見え隠れするのである。しかし、映画の前半においてトラヴィスはつとめて理性的であろうと心掛けてるように見える上に、後半においても売春を行う少女であるアイリスに対しては、まるで親や兄のように「君はまだ子供だ。家にいなさいかん。ちゃんとした服でデートし、学校に行くのがつとめだ」⁽²⁷⁾と説教をする。こうした理性的な行動は、トラヴィスの凶暴性や不道徳がキリスト教的な倫理観によって抑えられていた結果であると捉えることもできるだろう。換言すれば、「抑圧」されていたと言えるかもしれない。鏡に映る理想の像はトラヴィスを抑圧していたキリスト教的倫理観を打ち破った本来の自分自身の姿でもあるのだ。そもそもイエス・キリストが当時の抑圧的な倫理観や規範を打ち破る存在であったことを考えれば、トラヴィスの抑圧からの解放はイエスに擬えられているとも捉えられるのではないだろうか。まさにトラヴィスは神の子であるイエスを理想の像とし、図らずもそれに自らをかたどっていったのだ。

おわりに

本稿ではマーティン・スコセッシの監督作品における鏡の表象に着目し、それらに見られるキリスト教的要素について明らかにしてきた。スコセッシの映画において、鏡は背景の一部やインテリアとして

機能し、また自己を映し出す自己認識の道具として機能するにとどまらず、登場人物たちの繊細な心理描写やこれから起こる未来を暗示する道具としても機能している。

『タクシードライバー』においても、スコセッシは聖書で記されたように鏡を重要な事物として捉え、主人公トラヴィスの理想の像を映し出し、彼に行動を促すものとして登場させている。しかし、その鏡に映った理想の像はテロリズムや殺人を行う道徳的には悪しき存在であった。

鏡の表象然り、スコセッシが映画においてある種「挑戦的に」キリスト教を描くのは決して反キリスト教的な意図からではないと考えられる。彼にとって、宗教的であることと、道徳的に正しいことは必ずしも一致しているわけではない。聖と俗が入り混じるリトル・イタリーで育ったスコセッシには、こうした複雑で屈折した状況こそ、リアルに感じられるものだった。

スコセッシはキリスト教界から大きな批判をもって迎えらるることになった作品である『最後の誘惑』でさえ、次のように語った。

僕はこの映画を神へ祈りを捧げるように、礼拝するように作ったんだ。昔は聖職者になろうと思っていたくらいだからね。僕の人生には映画と宗教の二つしかなかった。本当にその二つだけ。それ以外には何もなかったんだ。⁽²⁸⁾

おそらくスコセッシの特異なキリスト教観と彼が度々取り上げる「信仰」とは相容れないものではなく、むしろ彼から神に対する積極的な「対話」と言えるのではないだろうか。

註

- (1) 実際にスコセッシは英 The Guardian 誌や Total Film 誌, IMDb, MUBI などが選ぶ、偉大な監督の常連であり、2006 年には『ディパーテッド』でアカデミー監督賞を受賞。その名声を揺るぎないものにした。
- (2) デイヴィッド・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 私はカメラの横で死ぬだろう』、宮本高晴 訳、フィルム・アート社、2002 年、42 頁。
- (3) マーティン・スコセッシ (1973) 『ミーン・ストリート』[Blu-ray] アメリカ、ワーナー・ホーム・ビデオ、(0:13-0:22)。日本語訳は戸

- 田奈津子訳の本編字幕による。
- (4) 岡田温司『映画とキリスト』, みすず書房, 2017年, 237-238頁。
 - (5) スコセッシ, 同上, (11:48-12:00)。日本語訳は戸田奈津子訳の本編の字幕による。
 - (6) Pauline Kael “*MEAN STREETS: EVERYDAY IN-FERNO—REVIEW BY PAULINE Kael*”, The New Yorker, 1973. 当該部分は筆者拙訳による。
<https://scrapsfromtheloft.com/movies/mean-streets-pauline-kael/>, 2018. (最終閲覧日 2023年6月30日)
 - (7) 山折哲雄 監修『世界宗教大事典』, 平凡社, 1991年, 535頁。
 - (8) 岡田, 前掲書, 234-235頁。
 - (9) 木谷佳楠『聖と俗の狭間で: マーティン・スコセッシの映画に見るカトリシズム』, 修士論文, 同志社大学, 2009年, 18頁。
 - (10) 木谷, 前掲書, 17頁。
 - (11) 同上。
 - (12) 鏡が映画には登場するものの, 背景として, またインテリアの一部として配置されている場合は, 本表に記載されていないシーンも存在する。また反対に, 鏡が対象(主要な人物や物)を映し出していない場合でも, 鏡がクロス・アップなどによって物語上重要に機能する場合は本表に記載がある。
 - (13) このような表現はスコセッシ独自のものではなく, 原作である遠藤周作の『沈黙』(1966)に記述されているものを, スコセッシが映像化したものである。
 - (14) 日本聖書協会『聖書 新共同訳』, コリントの信徒への手紙 一 13章12節, 日本聖書協会, 1988年, 317頁。
 - (15) 同上, コリントの信徒への手紙 二 3章18節, 328頁。
 - (16) 同上, ヤコブの手紙 1章23-24節, 422頁。
 - (17) 増田誉雄, 村瀬俊夫, 山口昇 編『新聖書注解 新訳2』, いのちのことば社, 1973年, 389頁。
 - (18) 同上。
 - (19) 同上。
 - (20) 同上。
 - (21) 田中智志「〈鏡の隠喩〉のなかで—脱構築できない無垢」, 『東京大学大学院教育学研究科 基礎教育学研究室 研究室紀要』第45号, 2019年, 57-58頁。
 - (22) ロバート・コルカー『タクシードライバー』(Blu-ray 音声解説), ソニーピクチャー・エンターテインメント, 2014年, (1:50:25~1:50:51)。日本語訳は野中重雄訳の本編字幕による。
 - (23) トンプソン/クリスティ, 前掲書, 110頁。
 - (24) 佐野亨 編『マーティン・スコセッシ 映画という洗礼』, 河出書房新書, 2021年, 222頁。
 - (25) 浜田容子(1976)「撮影中のスコーシージ監督に聞く」, 『キネマ旬報』1976年9月下旬号, キネマ旬報社, 92頁。ボビーというのは主演のロバート・デ・ニーロのことを指しており, この男と言及しているのは, 主人公のトラヴィスのことである。
 - (26) マーティン・スコセッシ(1976)『タクシードライバー』[Blu-ray] アメリカ, ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント, (53:23-53:24)。日本語訳は野中重雄訳の本編字幕による。
 - (27) 同上, (1:25:17-1:25:23)。日本語訳は野中重雄訳の本編字幕による。
 - (28) メアリー・パット・ケリー『スコセッシはこうして映画をつくってきた』, 齋藤敦子訳, 文藝春秋, 1996年, 32頁。
- 図版出典**
- 図1 マーティン・スコセッシ(1976)『タクシードライバー』[Blu-ray] アメリカ, ソニー・ピクチャーズ エンタテインメント, (1:05:49)。
- 図2 同上, (1:05:50)。
- 図3 同上, (1:05:58)。
- 図4 同上, (1:06:09)。
- (文学研究科博士課程前期課程)

(表1)

タイトル	鏡や反射物の形態	登場した回数
『ドアをノックするのは誰?』(1967)	壁掛けの平面鏡, 三面鏡	6回
『明日に処刑を…』(1972)	車の車体, 鏡台	2回
『ミーン・ストリート』(1973)	壁掛けの平面鏡	3回
『アリスの恋』(1974)	壁掛けの平面鏡, 鏡台, 車のルームミラー, 手鏡, バスルームの鏡など	12回
『タクシードライバー』(1976)	タクシーのドアミラー, ルームミラー壁掛けの平面鏡, テレビの画面など	26回
『ニューヨーク・ニューヨーク』(1977)	壁掛けの平面鏡, トイレの鏡, 鏡台, 鏡貼りの壁, ダイアの指輪, 舞台のフロア, トランペットなど	9回
『レイジング・ブル』(1980)	壁掛けの平面鏡, 鏡台, バスルームの鏡, 鏡貼りの壁, テレビの画面など	14回
『キング・オブ・コメディ』(1983)	鏡貼りの壁, 鏡台, 壁掛けの平面鏡	7回
『アフター・アワーズ』(1985)	トイレの鏡, 壁掛けの平面鏡, 鏡の破片	6回
『ハスラー 2』(1986)	バスルームの扉に貼られた鏡, サングラス, ビリヤードの球など	4回
『最後の誘惑』(1988)	瞳, 水面	2回
『グッドフェローズ』(1990)	瞳, 車の車体, 車のルームミラー, 三面鏡, 鏡台, 銀製のトレイなど	10回
『ケープ・フィアー』(1991)	水面, 三面鏡, 姿見, 壁掛けの平面鏡, マジック・ミラー, 窓ガラス	15回
『エイジ・オブ・イノセンス／汚れなき情事』(1993)	オペラグラス, 壁掛けの平面鏡, カメラレンズなど	7回
『カジノ』(1995)	サングラス, ガラスの机, 姿見, 鏡台, 壁掛けの平面鏡, 鏡貼りの壁, ダイヤモンドなど	21回
『クンドウン』(1997)	瞳, 水面, 望遠鏡, トイレの鏡, 装飾品など	7回
『救命士』(1999)	救急車のドアミラー, ルームミラー, 窓ガラス, バスルームの鏡など	6回
『ギャング・オブ・ニューヨーク』(2001)	鏡台, 手鏡, 壁掛けの平面鏡	6回
『アビエイター』(2004)	飛行機の機体, バスルームの鏡, トイレの鏡, 鏡台, 車のルームミラー, 窓ガラス, 姿見など	14回
『ディパーテッド』(2006)	短冊状のガラス細工	1回
『シャッター・アイランド』(2009)	トイレの鏡	2回
『ヒューゴの不思議な発明』(2011)	登場せず	なし
『ウルフ・オブ・ウォールストリート』(2013)	サングラス, バスルームの鏡, クローゼットに貼られた鏡など	4回
『沈黙－サイレンス－』(2016)	水面など	5回
『アイリッシュマン』(2019)	トラックのサイドミラー, 瞳, 鏡貼りの壁, 鏡台, 車のルームミラーなど	12回