

刑事は何故境界を越えるのか

西村 安弘

映像学科

Why Detectives Cross the Borders ?

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received October 12, 1999 ; Accepted January 14, 2000)

1. 対象とアプローチ

本論で考察の対象となる〈刑事映画 (cop film)〉とは、主として探偵映画、ミステリー映画、犯罪映画、フィルム・ノワールなど様々に呼称される曖昧なジャンルを母胎としながら、1960年代後半以降にハリウッドで確立したものと仮定されるサブ・ジャンルであり、制服を着用した警官ではなく、主として私服警官を主人公にしたもののだが、屢々公権力を行使する立場にあつて、何らかの犯罪（殺人、強盗、誘拐、放火、強姦、麻薬密売等々）の捜査に当たる者（連邦保安官、FBI 捜査官、麻薬取締官等々）までも主人公に含む映画作品群を取り敢えず総称したものである。本来、英語で探偵を意味する〈detective〉という用語には、警察官と私立探偵の区別がなく、警官を意味する俗語〈cop〉にも、制服と私服の区別がない。しかし、警邏や交通整理といったルーティーン・ワークに従事する制服警官＝巡査 (police officer) が主人公に設定される作品は例外である一方、一般には警部 (captain) や警部補 (lieutenant) といった階級的差違が観客に意識されることは殆どないので、日本語では私服警官を指す用語として馴染みのある刑事を〈cop〉の訳語として採用したものである。(注1)

なお、本論で用いられる説話構造分析とは、物語の意味するもの (signifiant) である〈物語言説 (récit)〉と意味されたもの (signifié) である〈物語内容 (histoire)〉とに二分した場合、ある物語作品の集団に共通する物語内容 (説話) の構造を抽出することを意味している。つまり、文体論的な立場ではなく、文芸や映画、TV といったメディアの差違を超えても成立し得るものを説話として把握しようとする試みである。具体的には主人公たる刑事と彼を取り巻く登場人物たち (犯罪者、上司、恋人／配偶者、同僚)、及びその相互関係に注目することによつ

て、刑事映画の作品群に共通するある種の図式的パターンを示しながら、構造的なものへと向かう説話の記述を、再び歴史的なコンテキストの中で捉え直すことを目指している。

2. ミステリー小説とセミ・ドキュメンタリー映画／刑事映画の起源

改めて説明する迄もないように、映画史の極く初期から、先行するあまたの小説や舞台劇を原作に仰ぎながら、犯罪とその捜査が繰り返す題材として取り上げられて来た。とりわけ、エドガー・アラン・ポーの「モルグ街の殺人」(1841) を嚆矢とする探偵 (推理) 小説は、アーサー・コナン・ドイルのシャーロック・ホームズもの、「緋色の研究」(1887) や「バスカーヴィル家の犬」(1902) を経て、20世紀に入ると飛躍的に発展したので、19世紀末にやや遅れて登場した映画が、この新しい文芸ジャンルの大衆的な人気を利用したのは当然のことであった。古典的な (所謂本格的な) 探偵小説では、巧みな犯罪トリック (密室殺人) を解明し、隠れた犯人や犯行動機を突き止めるのが醍醐味であったが、謎解きの過程で論理の一貫性を保たせるため、台詞に頼らざるを得ないことから、スポークン・タイトルを使用するサイレント映画にはどちらかというと不向きなジャンルであった。しかも、キーストン・コップスが典型的に示しているように、警官と犯人の追跡場面 (チェイス・シーン) が最大の見せ場であった時でも、スラップスティック喜劇においては、権威を象徴する制服警官は、一般観客にとって飽く迄も揶揄の対象であった。尤も警官と犯人の追跡場面は、やがて連続活劇の中で笑いを排除した純粋なアクションに還元され、後に刑事映画の定石となるカー・チェイスへと発展することになる。

トーキー初期においては、ギャングスターを主人公に

した犯罪映画＝ギャングスター映画の台頭の後、ダシール・ハメットやレイモンド・チャンドラーによって確立されたハード・ボイルド小説の世界を下敷きにして、ジョン・ヒューストンの『マルタの鷹』The Maltese Falcon (1941) やハワード・ホークスの『三つ数えろ』The Big Sleep (1946) に代表されるフィルム・ノワールが誕生した。フィルム・ノワールの非情なヒーロー像を体現したのは、この二作に主演したハンプリー・ボガートであったが、彼の役は公的な組織に属さない一匹狼的な私立探偵 (private eye) であった。ギャングスター映画やフィルム・ノワールでは、刑事は主人公と敵対し、その行動を規制する障害として現れることが多く、刑事映画という特定のジャンルが直ちに形成された訳ではなかった。

第2次世界大戦後には、フィルム・ノワールに並行して、犯罪を社会問題劇 (social problem drama) と捉え、ロケーション撮影を重用したセミ・ドキュメンタリー映画が登場した。戦前からニュース映画「マーチ・オブ・タイム」March of Time を手がけていたルイ・ド・ロシュモンが、20世紀フォックス社で製作を担当したヘンリー・ハザウェイの『Gメン対間諜』The House on 92nd Street (1945) がその嚆矢として知られている。FBI とナチスのスパイとの対決を取り上げた『Gメン対間諜』に次いで、ハザウェイはフランスにおけるアメリカ人スパイの活動を描いた「マドレーヌ通り13番地」13 Rue Madeleine (1946)、そして家族のために密告者となった前科者の葛藤を描いた『死の接吻』Kiss of Death (1947) によって、「客観的なヴォイス・オーバーのナレーション、ロケーション撮影、非職業俳優の起用、僅か皆無の伴奏音楽」といったセミ・ドキュメンタリー映画の文体を確立した。(注2) 20世紀フォックス社はハザウェイの『出獄』Call Northside 777 (1948)、エリア・カザンの『影なき殺人』Boomerang (1947) 及び『暗黒の恐怖』Panic in the Street (1950) など、セミ・ドキュメンタリー映画を連発し、それに倣ったユニヴァーサル社でも、マーク・ヘリンジャー製作の下で、ロベルト・シオドマクの『殺人者』The Killers (1946) やジュールズ・ダッシンの『裸の街』The Naked City (1948) など、同系統の作品を発表した。この内、『影なき殺人』と『裸の街』は、正しく検察と警察による殺人事件の捜査を取り上げているし、冤罪事件を立証しようとする新聞記者が真犯人を暴く『出獄』や、衛生局の医師が肺ペストに感染した疑いのある殺人犯を突きとめる『暗黒の恐怖』では、主人公が刑事ではないが、その多くは実話に取材した捜査ドラマであり、刑事映画のプロトタイプを形成していると見なすことが出来る。

戦後のミステリー小説でも、従来の私立探偵に代わっ

て、新聞記者や警官が主人公に取り上げられるようになった。ミステリー小説通としても知られる植草甚一は、この辺りの事情を次のように説明している。

「一九五一年には、アメリカ推理小説界におけるハード・ボイルド派の分野において、非常に重要な変化が現れはじめていた。(中略) ウィリアム・P・マッギヴァーンをはじめとして新しい作家たちは、私立探偵のかわりに平凡な警官を主人公にえらんだのである。それだけでなく、警官でありながら殺人罪をおかすというようなプロットをたてるようになり、リアリズムへむかう推理小説として、いままでになかったタイプの作品を生み出すようになった。」

悪徳警官を主人公にすることは、推理小説ではタブーになっている。とくにアメリカではうるさいため従来の作品では登場しなかったが、一九五〇年代に、警官が暗黒街のボスから賄賂をもらったとか、殺人をおかしたとかいう記事が頻繁に新聞に出たという事実があって、作者側でも気兼ねなしに書くことができるようになった。」(注3)

植草によると、こうして最初に登場したのが、ローレンス・トリートの「ビッグ・ショット」(1951) であり、次いでウィリアム・P・マッギヴァーンの「殺人のためのバッジ」(1951) とジャック・カーニイの「警官」(1951) であった。その後、「警官嫌い」(1956) を第1作とする〈87分署〉シリーズによって、エド・マクベインが警察小説をほぼ確立するに至るのである。そして、マッギヴァーンが主人公を私立探偵から警官へと置き換えることによって、「法や社会正義の励行が宿命的に結びついている職業人、という社会学的なとらえかた」がなされ、「必然的に現代人としてのなまなましいイメージを読者にあたえることに成功している」(注4) と指摘される一方、マクベインの特徴は「なんといってもドキュメンタリーふうな都会的なタッチだが、警察という、このグループによる捜査活動に、対立とか協力とか人情といった人間関係のからみを持ち込んだことに、大きな味わいがある」(注5) と言われている。こうした特徴は、前述したセミ・ドキュメンタリー映画の諸作にも当て嵌めることが出来るし、ある意味では、マッギヴァーンやマクベインの世界を先取りしていたと見なすことも不可能ではない。

1950年代のハリウッドにおいて、マッギヴァーンの小説はフリッツ・ラングの『復讐は俺に任せろ』Big Heat (1953)、エドモンド・オブライエンとハワード・H・コッホ共同監督の「殺人のためのバッジ」Shield for Murder (1954)、ロイ・ローランドの『悪徳警官』Rogue Cop (1955)、フランク・タトルの『地獄の埠頭』Hell on Frisco Bay (1956)、ロバート・ワイズの『拳銃の報酬』Odds

against Tomorrow (1959) として立て続けに映画化されており、同様にマクベインの小説もウィリアム・バークの『第87警察』Cop Hater (1957)、「通り魔」The Mugger (1958)、「麻薬密売人」The Pusher (1960) として銀幕に登場している。『第87警察』と「通り魔」を手がけたバークが、ジョニー・ワイズミュラー主演の『ジャングル・ジム』シリーズやB級西部劇のプロデューサー＝ディレクターであることから判るように、これらは主に比較的低予算のプログラム・ピクチャーであったと言えるが、この二人の小説及びその映画化作品には微妙な差違、とりわけ〈家庭〉を巡る視点の違いが存在している。例えば、『復讐は俺に任せろ』の刑事パニオン（グレン・フォード）は、殺された妻の復讐を果たすために、警察を辞職してしまうのを筆頭に、元警官といった登場人物の設定が繰り返されているのに対し、捜査主任を〈親父さん〉と呼ぶ〈87分署〉の刑事キャレラは恋人と結婚し、やがて家庭を築いて行くのである。

元来ハリウッド映画において、主人公が家庭人であるか否かは、観客の感情移入に関わる大問題であった。例えば、ハザウェイの『死の接吻』では、強盗犯のニック（ヴィクター・マチュア）は二人の娘を抱えているが故に、検察＝警察の内通者になるのであって、決して利己主義な卑怯者ではない。また、この映画の節目に挿入されるナレーションは、ニックの二番目の妻となる若い娘の立場から語られることによって、父親が家庭に戻って来るというメロドラマ的な構造を持たされている。

このように、主人公の家庭環境を視野に入れるならば、マッギヴァーンの登場人物が家庭から引き裂かれることによって、ハメット＝チャンドラー型のハード・ボイルド・ヒーロー（一匹狼の私立探偵）に回帰する傾向がある一方、マクベインの登場人物はホームドラマの家庭的な父親像に向かっていえるだろう。実際のところ、〈87分署〉シリーズは1961年にTVドラマ化されると、映画以上にお茶の間で好評を博すようになったし、1950年代から60年代にかけてが、アメリカのTVにおいて、西部劇と並んで警察ドラマの量産された時期であることも見逃すことは出来ないだろう（注6）。一方、マクベイン本人がエヴァン・ハンターの名前で脚色したリチャード・A・コーラの『複数犯罪』The Fuzz (1972) では、主人公のスティューヴ・キャレラ（バート・レイノルズ）が愛妻家の刑事として登場しながら、張り込みのために口髭を生やしたまま尼僧に変装するといった自己パロディに向かってしまい、結局のところ、〈87分署〉シリーズは『複数犯罪』を最後にハリウッドからは撤退することになった。（注7）

刑事が辞職して引き続き捜査を継続する『復讐は俺に

任せろ』の設定は、主人公が家庭の崩壊という危機に直面した時の私的な反応であるだけでなく、警察力という公的な権限を放棄することも意味している。ウィット・マスターソンの『悪のバッジ』（1956）を原作とするオーソン・ウェルズの『黒い罌』Touch of Evil (1959) は、アメリカとメキシコの国境地帯で起った爆弾殺人事件の捜査を巡って、本来は友好的に協力し合うべきアメリカ人刑事クインラン（オーソン・ウェルズ）とメキシコの麻薬取締官バルガス（チャールトン・ヘストン）が、人種的偏見も手伝って対立し合うという物語内容であり、プロットが発端の事件の捜査から外れて行くという如何にもフィルム・ノワールのなねじれの構造が、『復讐は俺に任せろ』のそれと共通しているのは勿論、パニオンが殺された妻の復讐を果たすために辞職し、バルガスが国境の外でクインランによる証拠物件の捏造を暴露するのは、典型的なフィルム・ノワールにおいて、私立探偵の主人公が公的な組織の埒外で捜査をしていた伝統を踏まえている点でも似ているのである。しかし、刑事映画としての『黒い罌』の先駆性の一端は、メキシコ人というマイノリティを主人公にしていることにもあった。

3. 刑事映画の成立

(1) マイノリティ・ヒーローの登場

1950年代迄に、ミステリー小説やセミ・ドキュメンタリー映画などを下敷きにしながら、ハリウッドではジャンルとしての刑事映画が準備されて来たが、1966年9月、MPAA（アメリカ映画協会）のプロダクション・コード（通称ヘイズ・コード）が大幅に改定されたことは、犯罪と密接に結び付きながら、従来は直接的な表現することが難しかった性と暴力というテーマを新しい視点から捉え直すことを可能にした。

刑事が聞き込み調査を繰り返し、逃亡する犯人を追跡する空間は、生身の人々が生活する巷であり、ロケーション撮影が主体にならざるを得なかったのが、刑事映画がセミ・ドキュメンタリー映画に接近するのは当然であった。こうしたセミ・ドキュメンタリー映画の敵役からスターダムに上り、1960年代に刑事役への転身を遂げたのが、リチャード・ウィッドマークであった。『死の接吻』の冷酷な殺し屋で鮮烈なデビューを果たしたリチャード・ウィッドマークは、同系統に属するウィリアム・キーリーの『情無用の街』The Street with No Name (1948) でギャングのボスを演じた後、『暗黒の恐怖』では一転して良心的な衛生局の医師に扮し、ジョン・フォードの西部劇などへの出演を経て、ドン・シーゲルの『刑事マディガン』Madigan (1968) において、遂にニュー・ヨーク市警の一員として登場したのである。『刑事マディガ

ン』の結末において、犯人と銃撃戦になったタイトル・ロールの主人公（ウィドマーク）は壮絶な殉死を遂げたが、1972年にはTVシリーズとして復活、ブラウン管の中で活躍することになる。また、刑事が凶悪犯に拳銃を奪われしまい、必死の逮捕を試みるというこの映画のプロットが、セミ・ドキュメンタリー映画を同時代的に日本へ移入した黒澤明の『野良犬』（1949）のそれと類似していることも、単なる偶然として片づけることは出来ないかも知れない。

同じように1940年代にハンフリー・ボガートによって体现されたハード・ボイルド・ヒーローを、1960年代に継承しようとしたのは、歌手としてデビューし、稀代のエンターテイナーとなったフランク・シナトラである。オットー・プレミンジャーの『黄金の腕』The Man with the Golden Arm (1955) において、いち早く麻薬中毒の問題に取り組んだシナトラは、マーヴィン・H・アルバートのミステリー小説を原作にしたゴードン・ダグラスの『トニー・ローム／殺しの追跡』Tony Rome (1967) 及び『セメントの女』Lady in Cement (1968) では、主人公の私立探偵に扮した。この二作品の間に、同じくダグラスとのコンビで発表されたのが、ロデリック・ソープ原作の『刑事』The Detective (1968) であり、主人公のリーランド（シナトラ）はニンフォマニアの妻（リー・レミック）と別居し、同性愛殺人の真相を突き止める。しかも、こうした際物的な題材を扱っているだけでなく、死刑執行の場面迄も描き込んでいるところには、この作品の底流をなすサディズムがはっきりと刻まれている。（ソープが生み出したリーランド刑事というキャラクターは、後にジョン・マクティアナンの『ダイ・ハード』Die Hard (1988) でマックレーン（ブルース・ウィリス）と名前を変えて復活することになる。）

一方、1960年代における公民権運動の広がりや、黒人（アフリカ系アメリカ人）を筆頭とするマイノリティに、ハリウッド映画の主役の座に据えることにも寄与することになった。かつてのハリウッドにおいても、例えば早川雪舟のように、マイノリティであっても主役に起用されることは決して皆無ではなかったが、その一方で、例えば、ダニエル・マンの『八月十五夜の茶屋』The Tea-house of the August Moon (1956) におけるマーロン・ブランドのように、メイキャップを施した白人がマイノリティを演じることも少なくなかった。オーソン・ウェルズが『オセロ』Othello (1952) を監督した時、舞台の約束事（ステージ・コンヴェンション）に則り、タイトル・ロールのムーア人を黒塗りて演じたように（注8）、『黒い罌』でチャールトン・ヘストンがメキシコ人刑事役に起用されたという事実は、集客力のあるスター俳優を

主役に据えるというスター・システムの経済性に関わるので、単純な人種差別の問題に収斂することは出来ないかも知れない。しかしながら、至極大雑把に言ってしまうと、1950年代までのハリウッド映画においては、黒人俳優が芸能人、スポーツ選手、軍人など、既に社会的に認知された職種の役柄を演じることはあっても、現実のアメリカ社会を支配する白人と同等の役柄から排除されていたのは間違いないだろうである。

しかし、アカデミー作品賞に輝いたノーマン・ジュイソンの『夜の大捜査線』In the Heat of the Night (1967) の出現は、ハリウッドのメジャー作品で黒人俳優が堂々と主役を演じられることを証明しただけでなく、シドニー・ポワティエをマネー・メイキング・スター（1968年度）のトップの座に付けた。エヴァン・ハンター（エド・マクベインの別名）の小説を映画化したリチャード・ブルックスの『暴力教室』Blackboard Jungle (1955) において、ドロップ・アウトする白人の不良少年（ヴィック・モロー）に対し、芯の強い高校性を演じて注目されたポワティエは、スタンリー・クレイマーの『手錠のままの脱獄』The Defiant Ones (1958) では、白人の脱獄囚（トニー・カーティス）と一緒に逃亡し、敵対しながら次第にお互いを理解し合う。囚人役から一転、フィラデルフィアの刑事ティップスを演じた『夜の大捜査線』では、ミシシッピの片田舎で起った殺人事件を地元の警察署長（ロッド・スタイガー）と協力しながら見事に解決してみせる。初めて殺人事件に遭遇した署長が、都会の敏腕刑事に助けられ、人種的偏見を超えて行くというプロットは、『手錠のままの脱獄』を引き継ぎながら、ウォルター・ヒルの『48時間』48 Hrs. (1982) やリチャード・ドナーの『リーサル・ウェポン』Lethal Weapon (1987) など、白人＝黒人コンビの刑事映画の典型を打ち立て、ポワティエに続く黒人スターは競い合うように刑事役を演じるようになる。

以下は、ハリウッドの代表的な黒人スターと彼が主演した刑事映画である。

シドニー・ポワティエ [『夜の大捜査線』及び続編2本、ロジャー・スポティスウッドの『影なき男』Deadly Pursuit (1988)]

エディー・マーフィー [マーティン・プレストの『ビバリーヒルズ・コップ』Beverly Hills Cop (1984) 及び続編2本、トーマス・カーターの『ネゴシエーター』Metro (1997)]

グレゴリー・ハインズ [ピーター・ハイアムズの『シカゴ・コネクション／夢みて走れ』Running Scared (1986)]

ダニー・グローヴァー [リチャード・ドナーの『リーサル・ウェポン』Lethal Weapon (1987) 及び続編3本、スティーヴン・ホプキンスの『プレデター2』Predator 2 (1990)]

マリオ・ヴァン・ピーブルズ [ピーブルズ本人の『ニュー・ジャック・シティ』(1991)]

ウェズリー・スナips [ジョン・バダムの『ドロップ・ゾーン』Drop Zone (1994)、ジョゼフ・ルーベンの『マネートレイン』Money Train (1995)、ドワイト・リトルの『ホワイトハウスの陰謀』Murder at 1600 (1997)]

モーガン・フリーマン [デイヴィッド・フィンチャーの『セブン』Seven (1995)、ゲイリー・フレダーの『コレクター』Kiss the Girls (1997)]

メル・スミス [マイケル・ベイの『バッドボーイズ』Bad Boys (1995)、バリー・ソンネンフェルドの『メン・イン・ブラック』Men in Black (1997)]

デンゼル・ワシントン [グレゴリー・ホブリットの『悪魔を憐れむ歌』Fallen (1997)、エドワード・ズウィックの『マーシャル・ロー』The Siege (1999)、フィリップ・ノイスの『ボーン・コレクター』Born Collector (1999)]

サミュエル・L・ジャクソン [F・ゲイリー・グレイ『交渉人』The Negotiator (1998)]

この中で、ハザウェイ版のリメイクであるバーベット・シュローダーの『死の接吻』Kiss of Death (1994)において、前科者(デイヴィッド・カルーソ)を囚捜査の道具に使う敵役の刑事カルヴィンに扮したサミュエル・L・ジャクソンは、ジョン・マクティアナンの『ダイ・ハード3』Die Hard with a Vengeance (1995)では、マクレーン刑事(ブルース・ウィリス)の相棒を心ならずも務めさせられる一市民も演じている。

黒人俳優(モーガン・フリーマン)が合衆国大統領を演じるようになるには、実にミミ・レダーのパニック映画『ディープ・インパクト』Deep Impact (1998)の出現を待たなければならないが、1960年代に黒人俳優の地位向上の先頭に立っていたのは、ポワチエに他ならない。(注9) このシドニー・ポワチエが模範となり、その後の黒人俳優が継承した刑事役とは、良くも悪くも白人社会に順応し、その構成員となることを認められたエリートである。常に生命の危機に晒される一方、反体制的な分子を鎮圧する義務を負う警察官の業務は、体制に忠実なマイノリティとそうでないマイノリティを区別する指標として機能するからである。原則として西欧風な衣装をまとった黒人刑事は、アングロ・サクソン系の姓名を名乗るキリスト教徒であり、モハメド・アリのようにブラック・モスリムを標榜することはない。彼らが民族衣装

を着用するのが、犯罪組織に潜入する時であることから判るように、西欧中心主義に馴染まないマイノリティは、潜在的に犯罪者と見なされているのである。ユダヤ人刑事ボビー(ジョー・マンテーニャ)を主人公にしたデイヴィッド・マメットの『殺人課』Homicide (1991)が示しているのも、表面的には公平を装っている警察機構内における人種差別的体質以外の何ものでもない。

(2) 西部劇と流れ者ヒーロー

アメリカ合衆国の建国史として広く親しまれた西部劇は、ハリウッドの撮影所システムの崩壊が確実になった1960年代には、イタリアを中心としたヨーロッパでは量産される一方、本国ではTVドラマに吸収され、映画の製作本数は減少した。西部劇スターとして人気を博したジョン・ウェインやスティーヴ・マックィーン、更にはイタリア式西部劇でスターとなったクリント・イーストウッドは、1960年代末から70年代にかけて、西部劇に代わるアクション映画として、次々に刑事映画に出演するようになった。自由奔放に馬を乗り回し、悪人を拳銃で撃ち殺して来た西部劇のヒーロー達は、刑事に転身することで、同じように自動車を乗り回し、拳銃をぶっ放す権利を獲得したのである。例えば、ダニエル・ペトリの『アパッチ砦／ブロンクス』Fort Apache, Bronx (1981)は、ポール・ニューマンとケン・ウォールという新旧二人の白人スターを起用した制服警官ものであるが、題名が直接的に示唆するように、犯罪者に囲まれたニュー・ヨークの警察署を、ジョン・フォードの西部劇『アパッチ砦』Fort Apache (1948)においてインディアンに包囲された騎兵隊の砦に見立てている。以下は、代表的な三人の西部劇スターが主演した刑事映画である。

クリント・イーストウッド [ドン・シーゲルの『マンハッタン無宿』Coogan's Bluff (1968)、『ダーティハリー』Dirty Harry (1971) 及び続編4本、イーストウッド本人の『ガントレット』The Guntlet (1977)、『ルーキー』The Rookie (1990)]

ステーブ・マックィーン [ピーター・イエーツの『ブリット』Bullitt (1968)]

ジョン・ウェイン [ジョン・スタージェスの『マックQ』McQ (1973)、ダグラス・ヒコックスの『ブラニガン』Brannigan (1975)]

イーストウッドをハリウッドの新しいハード・ボイルド・スターに仕立て上げたのはドン・シーゲルであり、二人が初めてコンビを組んだ『マンハッタン無宿』は、刑事映画の最も単純な定型を示す作品である。邦題において、アメリカの地名に〈無宿〉と付けた西部劇が幾つ

も存在するが(注10)、江戸時代の人別帳から洩れた無宿人とは、戸籍を持たず、一定の土地に縛られない流れ者のやくざであり、自由の大地である西部を流離うガンマンをやくざ者に見立てたものである。けれども、実際には、日本の〈股旅もの〉と呼ばれる流れ者のやくざを主人公にした時代劇は、〈グッド・バッドマン〉と呼ばれる西部劇の定型を下敷きにしたものであった。ウィリアム・S・ハートが得意とした〈グッド・バッドマン〉とは、農民のように土地に縛られず、家庭も持たない流れ者のガンマンであり、戦後ではジョージ・スティーヴンスの『シェーン』Shane (1953)において、アラン・ラッドが演じて広く記憶されるヒーロー像がその典型である。(注11) イーストウッドが主演した三本のイタリア式西部劇[セルジョ・レオーネの『荒野の用心棒』Per un pugno di dollari (1964)、『夕陽のガンマン』Per qualche dollaro in più (1965)、『続・夕陽のガンマン』Il buono, il brutto, il cattivo (1966)]でも、こうした流れ者のガンマンという設定は踏襲されており、無精髭で葉巻を咥えて登場することによって、イーストウッドの悪役然としたイメージも固定されたと言えるだろう。従って、イーストウッドを主役に起用した『マンハッタン無宿』でも、こうしたダーティー・ヒーローというイメージが尊重されるのは当然であったが、本来は〈法の番人〉である刑事が汚れ役であることは、後述するように一種の自己矛盾を示しているだろう。

エルヴィス・プレスリー主演の西部劇『燃える平原児』Flaming Star (1960) やシオドマク版のリメイク『殺人者たち』Killers (1964) を手がけたドン・シーゲルが、『刑事マディガン』に次いで手がけた刑事映画である『マンハッタン無宿』の物語内容は、アリゾナの荒野を舞台にして始まる。凶悪犯のインディアン(アメリカ先住民＝ネイティブ・アメリカン)が隠れる小高い山の麓に、カウボーイ・ハットに長靴姿の保安官補クーガン(イーストウッド)が、ジープで砂埃を舞い上げながら走って来る。二人が銃撃戦を展開し、クーガンがインディアンを逮捕する迄、シーゲルの演出が現代版の西部劇を意図しているのは間違いない。主人公を紹介するこの冒頭のエピソードの後、ヘリコプターに乗ったクーガンは被疑者(ドン・ストロード)を貰い受けにニュー・ヨークへ舞い下りる。しかし、被疑者に逃げられてしまい、市警の警部(リー・J・コップ)とソーシャル・ワーカー(スーザン・クラーク)の協力を得ることになる。

『刑事マディガン』と『マンハッタン無宿』には、『夜の大捜査線』にはあった探偵(推理)小説的な謎解きの楽しみは全く欠け、ひたすら犯人を追い求める刑事の執念だけが描き込まれているが故に、夾雑物の少ないアク

ション映画を志向している。特に『マンハッタン無宿』のクライマックスには、オートバイを用いた追跡場面(チェイス・シーン)が当てられ、『ブリット』のカー・チェイスと共に、後年の刑事映画で繰り返し模倣されることになった。

また、1960年代後半に登場した『夜の大捜査線』や『マンハッタン無宿』が模範を示した州境を越える刑事映画は、メキシコとの国境地域を舞台とした『黒い罌』が先駆的作品であった。それ以前にも、ウィリアム・キーリーの『情無用の街』The Street with No Name (1948) がリメイクされ、サミュエル・フラーの『東京暗黒街／竹の家』House of Bamboo (1955) となった時にも、ギャングの拠点が第一次世界大戦後のアメリカ国内から第二次世界大戦後の日本へと移動されることで、潜入捜査官(ロバート・スタック)は国境を越えざるを得なかった。同じように、晩年のジョン・ウェインが1970年代に主演した『マックQ』と『ブラニガン』は、共にアメリカを飛び出し、イギリスで活躍する刑事映画である。(因みに『ブラニガン』の脚本には、ウィリアム・P・マッグヴァーンが参加している。)このように本来は管轄地域に拘束されなければならない刑事が、国境や州境を悠々と越えてしまうのは、ミステリー小説における一匹狼的な私立探偵への郷愁だけではなく、西部劇における流れ者の系譜が引き継がれているからに他ならない。以下に主人公が越境するその他の刑事映画を列举しておこう。

○アメリカ→外国

ウィリアム・フリードキン『フレンチ・コネクション』The French Connection (1971)

ブルース・マルムース『ナイトホークス』Night Hawks (1981)

リドリ・スコットの『ブラック・レイン』Black Rain (1989)

○外国→アメリカ

ウォルター・ヒルの『レッド・ブル』Red Heat (1988)

ブレット・ラトナーの『ラッシュ・アワー』Rush Hour (1998)

○州→州

エディ・マーフィー主演の『ビバリーヒルズ・コップ』シリーズ

アイヴァン・ライトマンの『キンダーガートン・コップ』Kindergarten Cop (1990)

ブルース・ウィリス主演の『ダイ・ハード』シリーズ
ゲイリー・フレダーの『コレクター』

1950年代迄のハリウッド映画、例えば『黒い罌』にお

いては、共同体に属さない異邦人の立場から物語内容が語られていても、麻薬取締官（チャールトン・ヘストン）はアメリカ人の妻（ジャネット・リー）を大切に考える良き夫＝良き父親であることが求められた。しかし、『探偵』の主人公（フランク・シナトラ）がニンフォマニアの妻（リー・レミック）と別居していたように、1960年代後半以降の刑事映画では、家庭的な不和や破局が次第に主人公を取り巻くようになって行く。

4. 刑事映画の説話構造

(1) イド／エゴ／スーパーエゴ

刑事は共同体の秩序を守ろうとする警察機構に属しながら、その秩序を破壊する犯罪者と対峙しなければならない。警察機構の中には警察署長や本部長といった上司が、警察機構の上層には議員や行政の代表（市長や州知事、大統領）といった有力者がひしめいている。しかし、共同体のドブさらいのような刑事の職務は、マスコミ向けの広報演説のような奇麗事ですむはずもないし、賄賂を受け取る悪徳警官も決して少なくない。刑事映画に馴染みのある観客であれば、刑事がいとも容易く犯罪者になる得るかを知っているし、テッド・ポストの『ダーティハリー 2』Magnum Force (1973) やピーター・ウェアの『刑事ジョン・ブック／目撃者』(1985) のように、犯人を突き止めると警官であることも珍しくない。汚れた手をした刑事が余りにも多いので、『セルピコ』Serpico (1973) や『プリンス・オブ・シティ』Prince of the City (1981)、『Q & A』Q & A (1990)、『NY 検事局』Night Falls on Manhattan (1997) といったシドニー・ルメットの一連の映画が、警察機構の内部調査を題材として、一つのサブ・ジャンルを形成しているくらいである。

犯罪捜査を進める内に、刑事自身が醜悪な犯罪者と同化してしまいそうになったり、あるいは実際に犯罪者に堕ちてしまうことも屢々起ってしまう。ウィリアム・フリードキン『クルージング』Crusing (1980) では、同性愛者の集まる地区で起った連続殺人を調査するために、ゲイであることを装って潜入するバーンズ刑事（アル・パチーノ）が、次第に周囲に感化されてしまうし、リチャード・タッグルの『タイトロープ』Tightrope (1984) では、娼婦連続殺人事件を追うブロック刑事（クリント・イーストウッド）が売春行為に耽り、性犯罪にのめり込みそうになる。

数多くの刑事映画では、観客は主人公である刑事に同化するのが普通であるが、トーマス・ハリスの連作小説を下敷きにしたマイケル・マンの『刑事グラハム／凍りついた欲望』Manhunter (1986) とジョナサン・デミ『羊たちの沈黙』The Silence of the Lambs (1991) では、

プロファイリングの過程で、刑事がサイコ・キラーと同化する危機に言及しながら(注12)、窃視症的な快楽を介して、観客が犯人に同化するように仕向けられている。映画『刑事グラハム』では曖昧に暈されてしまったが、原作小説「レッド・ドラゴン」においては、サイコ・キラーの先駆的映画として有名なマイケル・パウエルの『血を吸うカメラ』Peeping Tom (1959) の窃視症的な仕掛けが巧みに取り込まれている。『血を吸うカメラ』の主人公マーク・ルイス（カール・ベーム）は、撮影所のカメラ助手で、自ら殺人の場面をカメラにおさめることで、異常な快楽に耽っているのに対し、『刑事グラハム』（そして「レッド・ドラゴン」）の犯人グラハイド（トム・ヌーナン）は、ハミリ映画を扱っている現像所の作業員である。マークがしていたように、グラハイドは殺人現場を撮影し、自宅で繰り返し上映しているのだが、この恐ろしい場面の具体的な描写が映画からは巧みに排除されてしまっている。マークが親しくなる娘ヘレン（アンナ・マッシー）には、盲目の母親（マキシム・オードリー）が同居していて、スナッフ映画の上映に立ち会うのに対し、グラハイドが初めて関係を持つことの出来たレバ・マクレーン（ジョアン・アレン）は、同じ職場の暗室で働いている盲目の娘で、被害者を写した彼のコレクションを披露される。こうした視線の一方通行が、窃視症的な装置としての映画にも共通することは、改めて説明する迄もないだろうが、刑事映画では観客から刑事、観客から犯人、刑事から犯人といった重層的な同化を経ることで、より効果的な機能を持たされているのである。(注13)『刑事グラハム』の冒頭で、グラハイドが無防備に眠っている被害者の寝室に侵入する場面や、『羊たちの沈黙』のクライマックスで、暗視鏡を装着したバッファロー・ビル（テッド・レヴィアイン）が、暗闇の中を手探りで進むスターリング訓練生（ジョディ・フォスター）を狙う場面に見られる一人称カメラは、観客を犯人に同化させる好例であろう。

キリスト教の〈七つの大罪〉をモチーフにした『セブン』Seven (1995) では、狡猾な犯人ジョン・ドウ（ケヴィン・スペイシー）の策略によって、妻（グイネス・パルトロー）を惨殺されたミルズ刑事（ブラッド・ピット）は、逆上して彼を射殺してしまい、〈憤怒〉の罪を犯してしまう。犯人を突き止めてみたら、捜査をしていた探偵自身であったというミステリー小説のパターンは、アラン・パーカーの『エンゼル・ハート』Angel Heart (1987) で踏襲されているが、主人公のエンゼル（ミッキー・ルーニー）が私立探偵であるので、正確にはこの映画を刑事映画の範疇で論じる訳にはいかないだろう（注14）。つまるところ、犯罪者と紙一重のところであらう

均衡を保っている主人公の暴走を抑制する上司とは、法律や社会規範を押し付けて来るスーパーエゴに他ならない。

一方、凶悪な犯罪者たちは窃盗、強盗、誘拐、強姦、殺人、放火、麻薬密売などあらゆる罪を犯し、我々の共同体を脅威に晒し続ける。けれども、資本主義的な欲望（今よりも良い暮らしがしたいとか、他人を踏み付けにしても自分が愉快的な思いをしたい）の実践者である犯罪者は、實際上S F映画や恐怖映画における怪物の同義語である。（注15）フレッド・ウィルコックスの『禁断の惑星』Forbidden Planet (1956) で端的に示されていたように、S F映画や恐怖映画における怪物（モンスター）は、屢々抑圧されている我々のイドが顕在化したものとして表象される。例えば、バリー・レヴィンソンの『スフィア』Sphere (1998) では、過去に読んだ冒険小説（ジュール・ヴェルヌの「海底2万マイル」）でトラウマを与えた海獣（潜水艦を襲う巨大なイカ）の姿をしていたように（注16）、刑事映画の敵役である犯罪者は、ギャングスターや麻薬密売人、テロリスト、サイコ・キラーと時代によって変遷を遂げるが、彼らの行動原則は欲望に忠実であるという意味では単純なものである。

実際のところ、悪魔[ウィリアム・フリードキン『エクソシスト』The Exorcist (1974) や『悪魔を憐れむ歌』]やゾンビ[マーク・ゴールドブラットの『ゾンビ・コップ』Dead Heat (1988)]、ロボット[ポール・ヴァーホーヴェンの『ロボコップ』Robocop (1987)]や異星人（エイリアン）[『プレデター2』やジャック・ショルダーの『ヒドゥン』The Hidden (1987)]などの怪物（モンスター）を導入するだけで、刑事映画は容易にS Fや恐怖映画といった隣接ジャンルと混淆される。こうしたキワ物化とでも呼ぶべき現象は、ジャンルとして退廃した指標と見なすことも出来るが、怪物が刑事にも犯罪者にもなり得ることは、刑事と犯罪者の親近性を図らずも証明していると言えよう。

また、犯罪者が外国人である場合には、同時代的にアメリカと政治的・経済的軋轢にある国の人間であったり、そうした国の人間であることを示唆する傾向のあることも指摘しておきたい。例えば、『スフィア』と同じくマイケル・クライトンの小説を原作に仰いだフィリップ・カウフマンの『ライジング・サン』は、日本企業に対するアメリカ社会の不安が明らかに投影されている。（注17）

(2) パートナーの選択

既に述べたように、刑事映画の説話構造が〈グッド・バッドマン〉型の西部劇を下敷きにした結果、主人公の恋人もしくは配偶者が欠けている、つまり、死んでいるか、生きていても、離婚または別居していることが多い。

刑事映画の中では、警察組織こそが家庭であり、唯一所属すべき共同体なのである。リチャード・ドナーの『リーサル・ウェポン』Lethal Weapon (1987) シリーズでは、伝統的な家庭を営む黒人刑事マータフ（ダニー・グローヴァー）と、現代的な独身生活（シングル・ライフ）を営む白人刑事リグス（メル・ギブソン）のコンビが比較対照されながら、数々の難事件に当たって行く。第1作では、リグスの妻は既に交通事故で亡くなっており、彼女に対する深い愛情の裏返しとして、自殺願望を抱えながら、文字通り命知らずの活躍を見せることが示される。こうしたリグス＝ギブソンのキャラクターは、オーストラリア時代のヒット作であるジョージ・ミラーの『マッドマックス』Mad Max (1979) シリーズを引き継いだものであり、ギブソン本人のコスチューム劇『ブレイブハート』Braveheart (1995) へと受け継がれるが、驚くべきことに、これらの何れの映画でも、ギブソンの妻は死んでいるのである。（注18）

続編の『リーサル・ウェポン2／炎の約束』Lethal Weapon 2 (1989) では、麻薬組織の黒幕、しかも、人種差別で悪名高かった南アフリカの駐米大使の秘書（パッツィ・ケンジット）と結ばれるが、彼女は組織の裏切り者として、定石通りに殺されてしまう。『リーサル・ウェポン3』Lethal Weapon 3 (1992) になると、警察内部の汚職を調査するコール刑事（レネ・ルッソ）と出会い、お互いの傷痕を自慢し合っているうちに、恋人同士になる。そして、最新作の『リーサル・ウェポン4』Lethal Weapon 4 (1998) に至ると、コールが妊娠したにも拘わらず、ギブソンはなかなか結婚に踏み切ることが出来ないが、出産間際になってようやく結婚の誓いを交わす。シリーズ全体を通して、寡夫であるギブソンには帰るべき家庭がなく、職場の同僚であるコールと結ばれるしかないのである。（注19）

その一方、相棒のマータフ役を演じるグローヴァーは、スティーヴン・スピルバーグの『カラーパープル』The Color Purple (1985) で、封建的で家父長的な暴君を演じて注目され、この『リーサル・ウェポン』シリーズの中では、対照的に小市民的な幸福にすがりつく良き父親として登場する。しかし、家庭内暴力が社会問題化し、父親が家族を抑圧していることが明らかになった現在では、如何にも古風な父親像と言わざるを得ないし、作品自体もそうした反動性に自覚的に対応し、ダニーの所有する財産（車やボートや家）は尽く破壊される運命にある。（注20）しかも、従来の刑事映画では、職場と家庭は二者択一的な関係にあるものとして表象されて来たが、二人の新生児を加えたリグス家及びマータフ家の記念撮影で終わる最新作では、家族のように一体となった製

作スタッフの集合写真で構成されたエンディング・クレジットへと移行することで、職場こそが家庭であるというメッセージに置き換えられている。

『マンハッタン無宿』のイーストウッドとリー・J・コップや『夜の大捜査線』のポワティエとスタイガーの組み合わせのように、大多数の刑事映画では、主人公は相棒 (sidekick) と時には助け合い、時には反目しながら事件の捜査に当たる。しかも、相棒が刑事であるとは限らず、『48時間』では、刑事ケイツ (ニック・ノルティ) に協力するのは、手錠に繋がれた服役囚レジー (エディ・マーフィー) である。この作品における白人と黒人のコンビは、前述したように、『手錠のままの脱獄』や『夜の大捜査線』にヒントを得たものだが、ここでも犯罪者が容易く刑事になり得ることを傍証している。『羊たちの沈黙』のFBI訓練生スターリング (ジョディ・フォスター) に犯人逮捕のための示唆を与えるのは、精神科の医師で猟奇連続殺人犯でもあるハンニバル・レクター博士 (アンソニー・ホプキンス) である。名探偵シャーロック・ホームズとワトソン博士の関係にも譬えられる二人組の着かず離れずのこうした関係は、刑事映画をバディ映画に近付けるだけでなく、屢々男女の恋愛を扱ったスクリーンボール・コメディにも似た様相を与えるだろう。実際のところ、刑事映画を主人公が正しいパートナーを選択するまでの物語と見るならば、異性愛／同性愛の対立を乗り越えた恋愛映画として捉えることも可能である。

イーストウッドの人気を不動のものとした『ダーティハリー』シリーズでは、続編が製作されるたびに、新しい同僚が登場するが、すぐに負傷したり、時には殺害され、再び新しい同僚が派遣されて来る。リドリー・スコットの『ブラック・レイン』では、アメリカでニック (マイケル・ダグラス) の相棒だったチャーリー (アンディ・ガルシア) は、日本に到着するや否や殺されてしまい、警視庁の松本警部補 (高倉健) が、新しい相棒の地位を獲得するし、ジョン・アミエルの『コピーキャット』Copycat (1995) でも、女性刑事モナハン (ホリー・ハンター) と同僚のルーベン (ダーモット・マルロニー) は、慎ましい恋人同士のような関係にあるが、彼が重傷を負わされると、犯罪心理学者のハドソン博士 (シガニー・ウィーヴァー) がヒロインを助けることになる。幾人もの刑事が登場するが、次々に殺されてしまい、めまぐるしくコンビの入れ替わるカーティス・ハンソンの『L. A. コンフィデンシャル』L. A. Confidential (1997) は、一人の高級娼婦 (キム・ベイシングー) を巡って、叩き上げのバド・ホワイト (ラッセル・クロウ) とキャリア組のエド・エクスリー (ガイ・ピアース) という対照的な二人の刑事が三角関係に陥りながら、事件を解決するた

めに協力するものである。(注21)

勿論、相棒が一人である必然性はないので、バート・レイノルズの『シャーキーズ・マシーン』Sharky's Machine (1982) やブライアン・デ・パルマの『アンタッチャブル』The Untouchables (1987) のように、主人公の回りで数人の同僚が支援する集団型の刑事映画もある。これらの映画では、屢々相棒の個性は単純化され、捜査のために役立つ特殊能力に転化される傾向が認められる。こうした転化が極端に進み過ぎると、相棒が人間ですらなくなることもあり、ロジャー・スポティスウッドの『ターナー&フーチ／すてきな相棒』Turner & Hooch (1989) やロッド・ダニエルの『K-9／友情に輝く星』K-2 (1989) では、犬の相棒が登場することになる。しかしながら、どんな場合であっても、相棒の存在／不在 (普通はいるべき者がいない) がプロットに関わる重大な要素であることに変わりないだろう。

従って、アイヴァン・ライトマンの『キングダートン・コップ』(1990) やマイク・ニューエルの『フェイク』Donnie Brasco (1997) のような潜入捜査ものや、ピーター・ウェアの『刑事ジョン・ブック／目撃者』Witness (1985) やリドリー・スコットの『誰かに見られてる』Someone to Watch Over Me (1987)、マイケル・アブテッドの『瞳が忘れない／ブリンク』Blink (1994) のように、殺人事件の目撃者の身辺を警護 (ボディ・ガード) する単独行動型の刑事映画は、相棒の不在が大きなテーマとなり、相棒に代わる存在を他に求めることになる。特に男性刑事が女性の重要参考人をボディ・ガードする時は、女性は主人公 (及び観客) から性愛の対象として見詰められ、二人の間に恋愛関係が派生することも少なくない。『瞳が忘れない』では、目撃者のエマ (マデリー・ストーン) は視覚に障害を持ち、刑事ジョン (アイダン・クイン) の一方通行的な視線による庇護を必要としている。多くの恋愛映画では、男女の見詰め合う場面が最も重要な瞬間であるのに対し、男性刑事の窃視症的な視線は、能動的であれ受動的であれ、犯罪に関係した女性に向けられることになる。『キングダートン・コップ』では、ジョン・キンブル刑事 (アーノルド・シュワルツネッカー) は麻薬密売犯の妻レイチェル (ペネロープ・アン・ミラー) と結ばれてしまうし、ジョン・バダムの『張り込み』Stakeout (1988) では、クリス刑事 (リチャード・ドレイファス) が脱獄犯リチャード (アイダン・クイン) の恋人マリア (マデリー・ストーン) に一目惚れしてしまう。(『張り込み』の中でアイダン・クインが脱獄犯を演じ、『瞳が忘れない』の刑事役と好対照をなしていることは、刑事と犯人が如何に相互交換しやすいかのもう一つの証左でもある。) ポール・ヴァーホーヘン

の『氷の微笑』Basic Instinct (1992) に至っては、職業倫理に反して、〈早撃ち〉の渾名を持つニック・カラン刑事(マイケル・ダグラス)は、小説家の被疑者キャサリン・トラメル(シャーロン・ストーン)を追いかける中に、超えてはならぬ一線を踏み超えてしまうのである。これらの刑事映画に明らかな窃視症的な視線は、元警官のスコッティ(ジェイムズ・ステュアート)が謎めいたブロンドの人妻マドレーネ(キム・ノヴァク)を尾行するアルフレッド・ヒッチコックの『めまい』Vertigo (1958) を継承するものである。(注22)

5. 結びに代えて

公民権運動が盛んになると共に、ヘイズ・コードが実質上無効化した1960年代後半に、アメリカの刑事映画は1940年代から1950年代にかけて成長したミステリー小説風のセミ・ドキュメンタリー映画やフィルム・ノワールと、1950年代から衰退に向かった西部劇を融合するようにして形成された。その結果、ジャンル映画としては極めて異例なことに、『夜の大捜査線』、『フレンチ・コネクション』、『羊たちの沈黙』と三本もの映画がアカデミー作品賞に輝いたし、『L. A. コンフィデンシャル』はジェイムズ・キャメロンの記録的ヒット作『タイタニック』Titanic (1997) を押しのけて、アカデミー脚本賞を獲得するという急成長ぶりを示した。アメリカ映画の歩みと共にあった西部劇が、ウィリアム・ルバロンの『シマロン』Cimarron (1931) 以来、1990年代にケヴィン・コスナーの『ダンス・ウィズ・ウルブス』Dances with Wolves (1990) とクリント・イーストウッドの『許されざる者』Unforgiven (1992) で見直される迄、長らくアカデミー賞レースで苦戦を強いられたのとは好対照をなしている。

このように刑事映画が量産されるだけでなく、アメリカ国内でも高く評価される背景には、アクション映画として安定した成績が見込まれると同時に、現代のアメリカ社会が抱える諸問題を直裁に反映しやすいということも見逃すことは出来ない。セミ・ドキュメンタリー映画と同じように、『フレンチ・コネクション』や『セルピコ』、『フェイク』など世評の高い作品が、実話を下敷きにした刑事映画である点も無関係とは言えないだろう。あるいは、『複数犯罪』や『ナイトホークス』など、〈雄々しい〉刑事が女装して見せる作品群に注目したり、『羊たちの沈黙』や『コピーキャット』、シドニー・ルメットの『刑事エデン／追跡者』A Stranger among Us (1992) など、女性スターが刑事を演じた作品群を検証すれば、ジェンダー論の立場から分析してみせること自体は、それ程難しいことではないだろう。しかし、ジャンル論一般の立

場から見れば、従来は男性に特有だった役柄を女性が演じるようになるのは、そのジャンルが爛熟し、衰退の兆を垣間見せた時であると指摘することも可能であろう。

何れにしても、アメリカの刑事映画の説話構造は、主人公である刑事を中心として、主人公のスーパーエゴたる上司と同じくイドたる犯罪者とを結ぶ縦関係、そして、家庭を志向する恋人／妻と仕事を志向する同僚とを結ぶ横関係の交差として捉えることが出来るが、この構造自体は歴史的に形成されたものと言えるだろう。また、フランスでは戦前からジョルジュ・シムノン原作の〈メグレ警視〉ものが存在したが、フランシス・ヴェベールの喜劇を原作としたジェイムズ・バローズの「パートナーズ」Partners (1982) などを例外とすれば、アメリカの刑事映画がフランスを始めとする外国からの影響を受けることは実は少なかったと考えられる。しかし、比較映画史的見地から刑事映画を考察することは、別の機会に委ねたい。

注

- (注1) ジェイムズ・ガルシオの『グライド・イン・ブルー』Electra Glide in Blue (1973)、ダニエル・ペトリの『アパッチ砦ブロンクス』Fort Apache, The Bronx (1981)、デニス・ホッパーの『カラズ／天使の消えた街』Colors (1988) は、制服警官の日常業務を取り上げた数少ない映画であるが、同様に敵役として制服警官の登場するマイク・フィッグスの『背徳の囁き』Internal Affairs (1989) やジョナサン・キャプランの『不法侵入』Unlawful Entry (1992) では、制服と私服の区別は余り大切ではないように思われる。例えば、ゴードン・ダークラスの『刑事』The Detective (1968) では、主人公のリーランド(フランク・シナトラ)は巡査部長(sergeant)から警部補に昇進するが、題名ではこうした肩書きは無視されている。同じように、1971年からNBCの〈土曜ミステリー映画〉枠で放映され、ピーター・フォークの好演で好視聴率を挙げた〈警部補コロンボ〉シリーズが、日本では一貫して『刑事コロンボ』として紹介されていることから、制服と私服の区別を除けば、警官の階級は殆ど意識されていないことが判る。
- (注2) Thomas Schatz, *Boom and Bust: the American Cinema in the 1940s, History of the American Cinema, vol. 6*, Charles Scribner's Sons, New York, 1997, p. 379.
- (注3) 植草甚一「解説／ハード・ボイルド派の異色作家ウィリアム・マッギヴァーン」(ウィリアム・P・マッギヴァーン『最悪のとき』井上勇訳、東京創元社、1960年、272-273頁。)
- (注4) 厚木淳「解説」(ウィリアム・P・マッギヴァーン『ビッグ・ヒート』杉浦安訳、東京創元社、1960年、293-294頁。)
但し、ドイツ時代のフリッツ・ラングの犯罪映画『ドクトル・マブゼ』(1922) や『M』(1931) において、犯罪者を追いかける刑事が既に繰り返し描かれていることも留意しなければならないだろう。
- (注5) 青木雨彦「解説」(エド・マクベイン『警官嫌い』井上一夫訳、早川書房、1976年、306頁。)
- (注6) 『ドラグネット』Dragnet (1952)、『ハイウェイ・パトロール』Highway Patrol (1956)、『シカゴ特捜隊』M-Squad (1957)、『アンタッチャブル』The Untouchables (1959)、『87

分署』87th Precinct (1961)、『FBI／アメリカ連邦警察』The F. B. I. (1965)、『鬼警部アイアンサイド』Ironside (1967) などの犯罪捜査ドラマは、1950年代からTVに欠かせない一級品の呼び物であった。

(注7) 本稿では、アメリカ以外の国における刑事映画について論じる余裕はないが、〈87分署〉シリーズはアメリカ国外で根強い人気を誇り、『複数犯罪』の前後でも数回にわたって映画化されている。日本では、『キングの身代金』(1959)が黒澤明の『天国と地獄』(1963)、『クレアが死んでいる』Lady, Lady, I Did It (1961)が市川崑の『幸福』(1981)として、フランスでは『殺意の楔』(1959)が『若鶏のスープ』Soupe aux poulets (1963)、『10プラス1』(1963)がフィリップ・ラブロの『刑事キャレラ／10+1の追撃』Sans mobile apparent (1971)、『血の絆』(1975)がクロード・シャブローの『血塗られた構図』Les Liens de sang (1977)として映画化されている。また、パトリス・ルコンの『スペシャリスト』Les Spécialistes (1984)では、刑事とコンビを組む金庫破りの名前がステファン・キャレラ(ジェラルド・ランヴァン)であるなど、比較映画史的な見地に立つと、〈87分署〉シリーズは日本やフランスの映画に多大な恩恵を与えたことになる。Cf. “Ed McBain”, in *The BFI Companion to Crime*, Edited by Phil Hardy, Cassell, London, 1997, P. 212.

(注8) シェイクスピア劇であると同時に、ジュゼッペ・ヴェルディのオペラでも有名なこの題材は、1966年のステュアート・バージ監督版では、ローレンス・オリヴィエの主演、1988年のフランコ・ゼッフィレリ監督版では、ブラッド・ドミンゴの主演で映画化された。黒人俳優が起用されたのは、1995年オリヴァー・パーカー監督版のローレンス・フィッシュバーンからである。これは前の二作が伝統的な舞台演出を下敷きに、オリヴィエの演技とドミンゴの歌唱を引き出すことに専念するためと考えることが出来る。

(注9) シドニー・ポワチエがスーツにネクタイ姿のホワイト・カラー風の刑事を演じていたのに対し、『ピバリー・ヒルズ・コップ』のアクセル刑事ことエディー・マーフィーは、スタジアム・ジャンパー姿のカジュアルな刑事像を打ち立て、自らの不良性をアピールしているが、この差違化は白人キリスト教徒に許容される範囲に留まっている。なお、ハリウッド映画における黒人像については、アメリカではかなりの数の文献が出版されているが、日本語のものでは以下を参照のこと。井上一馬『ブラック・ムービー』、講談社、1998年。

(注10) 例えば、ジョン・クロムウェルの『テキサス無宿』The Texan (1930)、ステュアート・ヘイスラーの『無宿者』Along Came Jones (1945)、ウォーレス・フォックスの『アリゾナ無宿』The Valiant Hombre (1949)、ゴードン・ダグラスの『オクラホマ無宿』The Doolins of Oklahoma (1949)に加え、ステーブ・マクキーン主演のTVシリーズ『拳銃無宿』Wanted: Dead or Alive (1958)など、日本語題名に〈無宿〉の附された西部劇がある。

(注11) 例えば、中村錦之介主演の長谷川伸もの[山下耕作の『関の彌太ッペ』(1963)や加藤泰の『沓掛時次郎／遊侠一匹』(1966)]、勝新太郎主演の〈座頭市〉シリーズ[三隅研次の『座頭市物語』(1962)]など、同時代の日本において、グッド・バッドマン型の股旅ものは未だに大衆的な人気を維持していた。グッド・バッドマンと股旅ものとの関係については、以下の文献を参照のこと。山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』、早稲田大学出版、1983年、408-420頁。川本三郎『股旅もの映画の魅力／汚れちまった悲しみに』、『時代劇映画とはなにか』京都映画祭実行委員会編、人文書院、1997年、123-134頁。)

(注12) トーマス・ハリスの原作小説では、FBI捜査官ジャック・

クロフォードと元精神病医で連続殺人鬼ハンニバル・レクターという共通の登場人物がいるが、物語内容上は各々ウィル・グレアムとクラリス・スターリングと独立した主人公を擁している。Cf. トマス・ハリス『レッド・ドラゴン 上・下』小倉多加志訳、早川書房、1989年。トマス・ハリス『羊たちの沈黙』菊池光訳、新潮社、1989年。

(注13) 窃視症的な装置としての映画については、次の文献を参照のこと。Cf. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire ; Psychoanalyse et Cinéma*, Union Générale d'Éditions, 1977, Christian Bourgois Editeur, 1984. [クリスチャン・メッツ『映画と精神分析／想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社、1981年。]

(注14) しかしながら、デンマークのラース・フォン・トリアによる刑事映画『エレメント・オブ・クライム』Forbrydelsens Element/The Element of Crime (1984)では、殺人を捜査する刑事自身が犯人であるというプロットを持っている。

(注15) 恐怖映画における抑圧されたものについては、次の文献を参照のこと。Robin Wood, “An Introduction to the American Horror Film”, in *Movies and Methods*, edited by Bill Nichols, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1985, pp. 195-220. [ロビン・ウッド「アメリカのホラー映画序説」藤原敏史訳(『新・映画理論集成I』、岩本憲児、武田潔、斉藤綾子編、フィルムアート社、1998年、44-77頁。)]

(注16) 過去に自殺した妻が実体化するアンドレイ・タルコフスキーの『惑星ソラリス』Solaris (1972)や、病死した父親が甦るロバート・ゼメキスの『コンタクト』Contact (1997)など、ある種のSF映画は宇宙空間よりも人間の内面世界を不可思議なものと見なしている。また、楳図かずおのSF漫画『漂流教室』における怪虫を想起しても良いだろう。

(注17) 原作小説では、アメリカ企業を買収しようとしている日系企業ナカモトの社員イシグロが真犯人であったが、映画では、買収交渉を円滑に進めようとするアメリカ人リッチモンド(ケヴィン・アンダーソン)の犯行へと変更されている。こうした変更がなされた背景として、アメリカ社会における日系人の圧力に加えて、アメリカ・カナダ地域に次ぐ巨大マーケットである日本の興行も十分意識されたことと思われる。Cf. マイケル・クライトン『ライジング・サン』酒井昭伸訳、早川書房、1993年。

(注18) 常識外れで自傷癖のある危険な男というギブソンのキャラクターは、フランコ・ゼッフィレリの『ハムレット』Hamlet (1990)といった文芸映画や、ロン・ハワードの『身代金』Ransome (1996)やブライアン・ヘルゲランドの『ペイバック』(1999)といったアクション映画に迄、一貫していると言える。

(注19) Cf. Neal King, *Heroes in Hard Times ; Cop Action Movies in the U. S.*, Temple University Press, Philadelphia, 1999, p. 262.

(注20) 自家用車や家電製品が完備し、芝生の前庭のある一軒家は、1950年代(ヘイズ・コード時代)におけるアメリカの近郊の理想的な中流家庭を体現しているものと信じられて来たが、デイヴィッド・リンチの『ブルー・ベルベット』Blue Velvet (1986)やティム・バートンの『シザー・ハンド』Edward Scissorhands (1990)、ジョン・ウォーターズの『シリアル・ママ』Serial Mom (1994)、ピーター・ウェアの『トゥルーマン・ショー』The Truman Show (1998)、ゲイリー・ロス『カラー・オブ・ハート』Pleasantville (1998)など、1980年代以降のアメリカ映画では、こうした家庭が絵空事に過ぎなかったことが繰り返し語られ始めている。

(注21) 原作小説では1950年から1958年にわたる物語内容を、映

画では1953年末から1954年に圧縮すると共に、強姦事件の被害者イネス・ソトをめぐるもう一つの三角関係などが削除されている。Cf. ジェイムズ・エルロイ『LA コンフィデンシャル 上・下』小林宏明訳、文藝春秋、1997年。

- (注22) 『めまい』における窃視症的な視線については、次の文献を参照のこと。Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Movies and Methods, Vol. 2*, edited by Bill Nichols, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1985, pp. 303-315. [ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」斎藤綾子訳（前掲書『新・映画理論集成Ⅰ』、126-141頁。）]

appendix：刑事映画関連リスト

- 1944『ローラ殺人事件』Laura (オットー・プレミンジャー／原作ヴェラ・キャスパリー)
- 1945『Gメン対間諜』The House on 92nd Street (ヘンリー・ハザウェイ)
- 1946『マドレーヌ通り13番地』13 Rue Madeleine (ヘンリー・ハザウェイ)
『殺人者』The Killers (ロバート・シオドマク／原作アーネスト・ヘミングウェイ)
- 1947『死の接吻』Kiss of Death (ヘンリー・ハザウェイ)
『影なき殺人』Boomerang (エリア・カザン)
『Tメン』T-Men (アンソニー・マン)
『十字砲火』Crossfire (エドワード・ドミトリク／原作リチャード・ブルックス)
- 1948『裸の町』The Naked City (ジュールズ・ダッシン)
『出獄』Call Northside 777 (ヘンリー・ハザウェイ)
『情無用の街』The Street with No Name (ウィリアム・キリー)
- 1950『暗黒の恐怖』Panic in the Street (エリア・カザン)
『拳銃無情』Between Midnight and Dawn (ゴードン・ダグラス)
- 1952『探偵物語』The Detective Story (ウィリアム・ワイラー／原作シドニー・キングスレー)
- 1953『復讐は俺に任せろ』The Big Heat (フリッツ・ラング／原作ウィリアム・P・マッキヴァーン)
- 1954『殺人者はバッヂをつけていた』Pushover (リチャード・クワイン／原作トーマス・ウォルシュ&ウィリアム・S・パリンジャー)
『殺人のためのバッヂ』Shield for Murder (エドモンド・オブライエン&ハワード・H・コッホ／原作ウィリアム・P・マッキヴァーン)
- 1955『悪徳警官』Rogue Cop (ロイ・ローランド／原作ウィリアム・P・マッキヴァーン)
『地獄の埠頭』Hell on Frisco Bay (フランク・タトル／原作ウィリアム・P・マッキヴァーン)
『東京暗黒街／竹の家』House of Bamboo (サミュエル・フラー)
- 1958『黒い罟』Touch of Evil (オーソン・ウェルズ／原作ホイット・マスターソン)
『第87警察』Cop Hater (ウィリアム・パーク／原作エド・マクベイン)
『通り魔』The Mugger (ウィリアム・パーク／原作エド・マクベイン)
『西部を歩いた悪鬼』The Fiend Who Walked on the West (ゴードン・ダグラス)
『めまい』Vertigo (アルフレッド・ヒッチコック／原作ピエール・ボアロー&トーマ・ナルスジャック)
- 1959『ギデオン』Gideon's Day / Gideon of Scotland Yard (ジョン・フォード／原作ジョン・クリージー)
『拳銃の報酬』Odds against Tomorrow (ロバート・ワイズ／原作ウィリアム・P・マッキヴァーン)
- 1960『麻薬密売人』The Pusher (／原作エド・マクベイン)
- 1963『ピンクの豹』The Pink Panther (ブレイク・エドワーズ)
- 1964『殺人者たち』Killers (ドン・シーゲル／原作アーネスト・ヘミングウェイ)
『暗闇でドッキリ』A Shot in the Dark (ブレイク・エドワーズ)
- 1967『夜の大捜査線』In the Heat of the Night (ノーマン・ジュイソン／原作ジョン・ボール)
『刑事マディガン』Madigan (ドン・シーゲル)
- 1968『ブリット』Bullitt (ピーター・イエーツ／原作ロバート・L・バイク)
『刑事』The Detective (ゴードン・ダグラス／原作ロデリック・ソーブ)
『クルーザー警部』Inspector Clouseau (バッド・ヨークン)
- 1969『マンハッタン無宿』Coogan's Bluff (ドン・シーゲル)
- 1970『続・夜の大捜査線』They Call Me Mr. Tibbs (ゴードン・ダグラス)
『ロールスロイスに銀の銃』Cotton Comes to Harlem (オシー・デイヴィス／原作チェスター・ハイムズ)
- 1971『ダーティハリー』Dirty Harry (ドン・シーゲル)
『フレンチ・コネクション』The French Connection (ウィリアム・フリードキン)
- 1972『夜の大捜査線／霧のストレンジャー』The Organization (ドン・メドフォード)
『複数犯罪』Fuzz (リチャード・A・コーラ／原作エド・マクベイン)
『ハーレム愚連隊』Come Back Charleston Blue (マーク・ウォレン／原作チェスター・ハイムズ)
『110番街交差点』Across 110th Street (バリー・シャー／原作ウォリー・フェリス)
『ソイレント・グリーン』Soylent Green (リチャード・フライシャー／原作ハリー・ハリスン)
- 1973『ダーティ・ハリー2』Magnum Force (テッド・ポスト)
『セルピコ』Serpico (シドニー・ルメット)
『マックQ』McQ (ジョン・スタージェス)
『破壊!』Busting (ピーター・ハイアムズ)
『マシンガン・パニック』The Laughing Policeman (ステュアート・ローゼンバーグ／原作パール・ヴァール&マイ・シューヴァル)
『バッジ373』Badge 373 (ハワード・W・コッホ)
『ザ・セヴン・アップス』The Seven Ups (フィリップ・ダントニ)
『警官ギャング』Cops and Robbers (アラン・アヴァキアン)
『グライド・イン・ブルー』Electra Glide in Blue (ジェイムズ・ガルシオ)
『エクソシスト』The Exorcist (ウィリアム・フリードキン／原作ウィリアム・ピーター・ブラッティ)
- 1974『サブウェイ・パニック』The Taking of Pelham One Two Three (ジョゼフ・サージェント／原作ジョン・ゴディ)
『フリービーとビーン大乱戦』Freebie and the Bean (リチャード・ラッシュ)
『わいろ／ザ・テイク』The Take (ロバート・ハートフォード・デイヴィス)
- 1975『ハッスル』Hustle (ロバート・アルドリッチ)
『フレンチ・コネクション2』The French Connection 2 (ジョン・フランケンハイマー)

- 『ブラニガン』 Brannigan (ダグラス・ヒコックス)
『ピンク・パンサー 2』 The Return of the Pink Panther (ブレイク・エドワード)
- 1976 『ダーティハリー 3』 The Enforcer (ジェイムズ・ファーズ)
『パニック・イン・スタジアム』 Two Minute Warning (ラリー・ピアース／原作ジョージ・ラ・フォンテイン)
- 1977 『ガントレット』 The Gauntlet (クリント・イーストウッド)
『クワイヤ・ボーイズ』 The Choirboys (ロバート・アルドリッチ／原作ジョゼフ・ウォンボー)
『ピンク・パンサー 3』 The Pink Panther Strikes Again (ブレイク・エドワード)
- 1978 『ファール・プレイ』 Foul Play (コリン・ヒギンズ)
『ピンク・パンサー 4』 Revenge of Pink Panther (ブレイク・エドワード)
- 1979 『ホットスタッフ』 Hot Stuff (ドム・デルイス)
- 1980 『クルージング』 Cruising (ウィリアム・フリードキン)
『ジャグラー／ニューヨーク25時』 Night of the Juggler (ロバート・バトラー／原作ウィリアム・P・マッギヴァーン)
- 1981 『ナイトホークス』 Night Hawks (ブルース・マルムース)
『プリンス・オブ・シティ』 Prince of the City (シドニー・ルメット)
『告白』 True Confession (ウル・グロスバーク／原作ジョン・グレゴリー・ダン)
『ボーダー』 The Border (トニー・リチャードソン)
『ウルフエン』 Wolfen (マイケル・ウォドレー／原作ホイットリー・ストリーパー)
- 1982 『48時間』 48 Hrs. (ウォルター・ヒル)
『シャークーズ・マシーン』 Sharky's Machine (パート・レイノルズ／原作ウィリアム・ディール)
『パートナーズ』 Partners (ジェイムズ・パロウズ)
- 1983 『ダーティハリー 4』 Sudden Impact (クリント・イーストウッド)
- 1984 『ビバリーヒルズ・コップ』 Beverly Hills Cop (マーティン・ブレスト)
『タイトロープ』 Tightrope (リチャード・タッグル)
『シティヒート』 City Heat (リチャード・ベンジャミン)
『ゴリキー・パーク』 Gorky Park (マイケル・アブテッド／原作マーティン・クルーズ・スミス)
- 1985 『刑事ジョン・ブック／目撃者』 Witness (ピーター・ウェア)
『L. A. 大捜査線／狼たちの街』 To Live and Die in L. A. (ウィリアム・フリードキン)
『野獣捜査線』 Code of Silence (アンドリュー・デイヴィス)
『イヤー・オブ・ドラゴン』 Year of the Dragon (マイケル・チミノ)
『未来警察』 Runaway (マイケル・クライトン)
- 1986 『刑事グラハム／凍りついた欲望』 Manhunter (マイケル・マン／原作トーマス・ハリス)
『シカゴ・コネクション／夢みて走れ』 Running Scared (ピーター・ハイアムズ)
『800万の死にざま』 8 Million Ways to Die (ハル・アシュビー／原作ローレンス・ブロック)
『コブラ』 Cobra (ジョージ・パン・コスマトス)
『ノー・マーシー／非情の愛』 No Mercy (リチャード・ピアース)
『弾丸刑事／ニック＆フランク』 Number One with a Bullet (ジャック・スマイト)
『ビッグ・イージー』 The Big Easy (ジム・マクブライト)
- 1987 『リーサル・ウェポン』 Lethal Weapon (リチャード・ドナー)
『ザ・コップ』 Cop (ジェイムズ・B・ハリス／原作ジェイムズ・エルロイ)
『ドラグネット／正義一直線』 Dragnet (トム・マンキーウィッツ)
『アンタッチャブル』 The Untouchables (ブライアン・デ・パルマ)
『ビバリーヒルズ・コップ 2』 Beverly Hills Cop 2 (トニー・スコット)
『誰かに見られてる』 Someone to Watch Over Me (リドリー・スコット)
『張り込み』 Stakeout (ジョン・バダム)
『レンタ・コップ』 Rent a Cop (ジェリー・ロンドン)
『ダブル・ボーダー』 Extreme Prejudice (ウォルター・ヒル)
『赤ちゃん泥棒』 Raising Arizona (ジョエル・コーエン)
『テキーラ・サンライズ』 Tequila Sunrise (ロバート・タウン)
『ロボコップ』 Robocop (ポール・ヴァーホーヴェン)
『バトルランナー』 The Running Man (ポール・マイケル・クレイザー／原作スティーヴン・キング)
『ヒドゥン』 The Hidden (ジャック・ショルダー)
- 1988 『ダイ・ハード』 Die Hard (ジョン・マクティアナン／原作ロデリック・ソープ)
『レッドブル』 Red Heat (ウォルター・ヒル)
『背信の日々』 Betrayed (コンスタンティン・コスタ＝ガヴラス)
『ダーティハリー 5』 The Dead Pool (バディ・ヴァン・ホーン)
『刑事ニコ／法の死角』 Above the Law (アンドリュース・デイヴィス)
『証人を消せ／レンタ・コップ 2』 Physical Evidence (マイケル・クライトン)
『ミシシッピー・バーニング』 Mississippi Burning (アラン・パーク)
『ゾンビ・コップ』 Dead Heat (マーク・ゴールドブラッド)
『エイリアン・ネーション』 Alien Nation (グレアム・ペイカー)
『カラズ／天使の消えた街』 Colors (デニス・ホッパー)
『アクション・ジャクソン』 Action Jackson (クレイグ・R・バクスリー)
『裸の銃を持つ男』 The Naked Gun (デイヴィッド・ズーカー)
- 1989 『ブラック・レイン』 Black Rain (リドリー・スコット)
『デッドフォール』 Tango & Cash (アンドレイ・ミハルコフ＝コンチャロフスキー)
『サンタモニカ・ダンディ』 Dead Bang (ジョン・フランケンハイマー)
『ベスト・コップ』 Collision Course (ルイス・ティーク)
『リーサル・ウェポン 2／炎の約束』 Lethal Weapon 2 (リチャード・ドナー)
『シー・オブ・ラブ』 Sea of Love (ハロルド・ベッカー)
『ターナー＆フーチ／すてきな相棒』 Turner & Hooch (ロジャー・スポティスウッド)
『K-9／友情に輝く星』 K-2 (ロッド・ダニエル)
『乙女座殺人事件』 The January Man (パット・オコナー)
- 1990 『ルーキー』 The Rookie (クリント・イーストウッド)
『キンダガートン・コップ』 Kindergarten Cop (マーティン・ブレスト)
『ハード・トゥ・キル』 Hard to Kill (ブルース・マルムース)
『ダイ・ハード 2』 Die Hard 2 (レニー・ハーリン)
『Q & A』 Q & A (シドニー・ルメット)
『ディック・トレイシー』 Dick Tracy (ウォーレン・ビーテ)

- イ)
『ブルースチール』Blue Steel (キャサリン・ビグロー)
『背徳の囁き』Internal Affairs (マイク・フィッギス)
『48時間 PART 2/帰って来たふたり』Another 48 Hrs. (ウォルター・ヒル)
『ロボコップ2』Robocop 2 (アーヴィン・カーシュナー)
『死の標的』Marked for Death (ドワイト・H・リトル)
『ブルージーン・コップ』Death Warrant (デラン・サラフィン)
『プレデター2』Predator 2 (スティーヴン・ホプキンス)
1991『羊たちの沈黙』The Silence of the Lambs (ジョナサン・デミ/原作トマス・ハリス)
『殺人課』Homecide (デイヴィッド・マメット)
『ハートブルー』Point Break (キャサリン・ビグロー)
『ニュー・ジャック・シティ』New Jack City (マリオ・ヴァン・ピーブルス)
『レイジ・イン・ハーレム』A Rage in Harlem (ビル・デューク/原作チェスター・ハイムズ)
『ハード・ウェイ』The Hard Way (ジョン・バダム)
『裸の銃を持つ男 PART 2 ½』The Naked Gun Part 2 ½; The Smell of Fear (デイヴィッド・ズーカー)
1992『氷の微笑』Basic Instinct (ポール・ヴァーホーヘン)
『刑事エデン/追跡者』A Stranger among Us (シドニー・ルメット)
『刑事ジョー/ママにお手あげ』Stop, or My Mom Will Shoot (ロジャー・スポティスウッド)
『バッド・ルーテナント/刑事とドラッグとキリスト』Bad Lieutenant (エイベル・フェラーラ)
『リーサル・ウェポン3』Lethal Weapon 3 (リチャード・ドナー)
『不法侵入』Unlawful Entry (ジョナサン・カプラン)
『ディープ・カヴァー』Deep Cover (ビル・デューク)
1993『ライジング・サン』Rising Sun (フィリップ・カウフマン/原作マイケル・クライトン)
『ラスト・アクション・ヒーロー』Last Action Hero (ジョン・マクティアナン)
『フォーリング・ダウン』Falling Down (ジョエル・シューマーカ)
『張り込みプラス』Another Stakeout (ジョン・バダム)
『デモリションマン』Demolition Man (マルコ・ブランビヤ)
『ロボコップ3』Robocop 3 (フレッド・デッカー)
『ローデッド・ウェポン1』Loaded Weapon 1 (ジーン・クインターノ)
1994『瞳が忘れない/ブリンク』Blink (マイケル・アプテッド)
『ブローン・アウェイ/復讐の序曲』Blow Away (スティーヴン・ホプキンス)
『ビバリーヒルズ・コップ3』Beverly Hills Cop 3 (ジョン・ランディス)
『ドロップ・ゾーン』Drop Zone (ジョン・バダム)
『死の接吻』Kiss of Death (バーベット・シュローダー)
『タイムコップ』Time Cop (ピーター・ハイアムズ)
『蜘蛛女』Romeo Is Bleeding (ピーター・メダック)
『裸の銃を持つ男 PART 3 ½最後の侮辱』The Naked Gun 3 ½; The Final Insult (ピーター・シーガル)
1995『セブン』Seven (デイヴィッド・フィンチャー)
『ダイ・ハード3』Die Hard with a Vengeance (ジョン・マクティアナン)
『コピーキャット』Copycat (ジョン・アミエル)
『クロッカーズ』Clockers (スパイク・リー/原作リチャード・ブライス)
『バッドボーイズ』Bad Boys (マイケル・ベイ)
『マネートレイン』Money Train (ジョゼフ・ルーベン)
『ジェイド』Jade (ウィリアム・フリードキン)
1996『ヒート』Heat (マイケル・マン)
『狼たちの街』Mulholland Falls (リー・タマホリ)
1997『L. A. コンフィデンシャル』L. A. Confidential (カーティス・ハンソン/原作ジェイムズ・エルロイ)
『コレクター』Kiss the Girls (ゲイリー・フレダー)
『ネゴシエーター』Metro (エドワード・カーター)
『ホワイトハウスの陰謀』Murder at 1600 (ドワイト・リトル)
『デビル』The Devil's Own (アラン・J・パクラ)
『フェイク』Donnie Brasco (マイク・ニューウェル)
『リーサル・ウェポン4』Lethal Weapon 4 (リチャード・ドナー)
『NY 検事局』Night Falls on Manhattan (シドニー・ルメット)
『N.Y. 殺人捜査課』One Tough Cop (ブルーノ・パレット)
『コップランド』Cop Land (ジェイムズ・マンゴールド)
『悪魔を憐れむ歌』Fallen (グレゴリー・ホブリット)
『メン・イン・ブラック』Men in Black (バリー・ソンネンフェルド)
1998『スネーク・アイズ』Snake Eyes (ブラアン・デ・バルマ)
『フェイス/オフ』Face/Off (ジョン・ウー)
『絶対×絶命』Desperate Measures (バーベット・シュローダー)
『マーキュリー・ライジング』Mercury Rising (ハロルド・ベッカー)
『交渉人』The Negotiator (F・ゲイリー・グレイ)
『追跡者』U. S. Marshals (ステュアート・ペアード)
『ラッシュ・アワー』Rush Hour (ブレット・ラトナー)
『フェニックス』Phoenix (ダニー・キャノン)
1999『NYPD15分署』The Corruptor (ジェイムズ・フォーリー)
『ランダム・ハーツ』Random Hearts (シドニー・ポラック/原作ウォーレン・アドラー)
『將軍の娘/エリザベス・キャンベル』The General's Daughter (サイモン・ウェスト/原作ネルソン・デミル)
『マーシャル・ロー』The Siege (エドワード・ズウィック)
『エンド・オブ・デイズ』End of Days (ピーター・ハイアムズ)
『ゴー・ゴー・ガジェット』Inspector Gadget (デイヴィッド・ケロック)
『ボーン・コレクター』The Born Collector (フィリップ・ノイス/原作ジェフリー・ディーヴァー)