

古典的ハリウッド映画における 不自然な「自然さ」： ヒッチコック『裏窓』（1954年）の 冒頭場面を例として

木村建哉

序

本論考においては、古典的ハリウッド映画¹⁾における「自然さ」とはいかなるものであるかを、アルフレッド・ヒッチコック Alfred Hitchcock 監督『裏窓』*Rear Window*（1954年）の冒頭場面（DVD：ch.1, 0:00:21-ch.2, 0:04:01²⁾）を一例として考察する。

古典的ハリウッド映画に関してはその不自然な「自然さ」が、蓮實重彦等によって繰り返し指摘されている。

たえずカメラの存在を意識させずにはおかないウエルズのな効果が、照明やアングルやレンズの焦点深度によって映画を視線の対象に仕立てあげたのだとすると、ハワード・ホークスのようなショットの自然さは、それもまた高度な撮影技術によって可能なものとなった不自然さにほかならない。（蓮實 1993：187、下線は木村）

この記述においてハワード・ホークスは、古典的ハリウッド映画を代表する職人的監督且つ作家として、古典的ハリウッド映画の典型的有り様を示すものとして取り上げられている。

しかし、私見では、こうした「不自然さ」の内実はこれまで十分に論じられては来なかった。古典的ハリウッド映画が装う「自然さ」の内実とはどのようなものであり、その不自然さとはどのようなものであるのか、そしてその不自然さはどのように処置されるのかを、ハワード・ホークスと並んで古典的ハリウッド映画を代表する職人的監督且つ作家

と見なされるヒッチコックによる、古典的ハリウッド映画の不自然な「自然さ」の典型的有り様を示す『裏窓』の冒頭部分（クレジット・タイトルの背景を含めて4ショット、約3分40秒）を例として取り上げて³⁾、具体的に分析・考察する。

1. ストーリー・テリングのエコノミーと自然さ／不自然さ、そして不自然さの隠蔽

1.1. 古典的ハリウッド映画における

ストーリー・テリングのエコノミーと分かり易さ

古典的ハリウッド映画は、デイヴィッド・ボードウェルが指摘するように（cf. Bordwell et al. 1985: Part 1.）、何よりも物語を語ることを重視し、空間構成や時間構成はストーリー・テリング、あるいはナラティヴの論理に従属する⁴⁾。そして、物語を語るにあたっては、蓮實 1993（特に第2章を参照）が指摘するように、古典的ハリウッド映画はそのエコノミー（効率性）を何よりも重視する。蓮實は、ストーリー・テリングのエコノミーに関して、見せずに済むものは可能な限り見せずに済ませて想像させるという点を強調しているが、そして効率性としてのエコノミーが予算の節約という意味でのエコノミーにもつながるという蓮實の指摘自体は全く正しいが、私見では、同時に、要領の良いストーリー・テリングには情報の整理が要求され、それが観客にとっての分かり易さにも通じるという点をも強調すべきである。つまり、予算と上映時間の制約の中で、観客にとって可能な限り分かり易いストーリー・テリングを目指すことが、その効率性にもつながるのである。

『裏窓』冒頭の4ショット、約3分40秒からなる1場面を觀てみよう。そこから観客は何が理解できるだろうか。些か愚直に、何を觀て（あるいは聴いて）、何が理解できるか、そして、そこにどのような効率性と分かり易さとがあり、どのような自然さと不自然さ、及び不自然さの隠蔽があるかを確認していこう。

1.2. 『裏窓』冒頭場面における

ストーリー・テリングの効率性、分かり易さと自然さ

まず、ジェームズ・スチュアート演じる人物が主人公であることは、

予備知識のない観客にも、大スターである彼の名前が最初に、題名よりも先に (above the title) クレジットされることから、映画の開始とともに明らかである。そして、この主人公がプロのカメラマンであることが、彼の部屋にフレームに入れて飾られている女性 (グレイス・ケリー) のネガ (大判カメラ用のネガであるが⁵⁾、大判カメラというものははっきり認識していない観客にとっても、それが写真のネガであることは一目瞭然である) とそれが表紙になったグラフ雑誌 (雑誌名は、上に置かれた2本のフィルムに隠されて見えないが、表紙のスタイルから『Life』誌が想起される⁶⁾) を見ることで理解出来る (写真が多く飾られていることや、写真用の機材が大量にあることだけでは、主人公はただのカメラ愛好家であるかも知れず、プロのカメラマンであるとまでは判断出来ない)。

そして、ギプスに書かれた文字 (この文字については後述する) によれば L・B・ジェフリーズ (L.B. Jeffries) という名のこの主人公は、おそらくは、『Life』誌を思わせるグラフ雑誌の表紙に着飾って登場しているのであるから) 一流モデルか有名女優であろう表紙の女性と、撮影で知り合ったことをきっかけに付き合っていると推察される。1954年という時代には、ハリウッド映画は、(影響力は徐々に低下しつつあるとはいえ) 「プロダクション・コード (ヘイズ・コード)」のもとでまだまだ健全であり、些か老いたとはいえ、未だに二枚目スターであったスチュアート演じる主人公がネガを飾っているからには、彼が女性に対してストーカー行為を行っているなどということはありません、彼の恋が一方的なものであるという可能性さえ殆どないからである⁷⁾。

次に、主人公が置かれた状況を考えてみよう。主人公は左足にギプスをして、車椅子に座ったまま寝ているが、4ショット目にギプスの文字がクローズアップされた後に、撮影カメラが移動して、壊れたスチル・カメラに寄ってクローズアップで示し、そのまま撮影カメラがティルトアップ (パンナップ) するとサーキットでのカーレースの事故の写真が映し出されることから、カーレースの取材中に事故に巻き込まれて怪我をしたことが判る。主人公は、入院してギプスが固まった後、骨がつかがるのを待って自宅のアパートで療養中であると理解出来る。

季節は、夏、それも真夏である。暑さを示す目印が幾つもちりばめられている。まず、既にファースト・ショットからその様子は伺われるの

だが、2ショット目になってカメラが主人公の部屋の裏窓の外に出て隣や向かいのアパートを映し出すとはっきりするのは、カメラが捉える部屋の窓の殆どが開いており、カーテンやブラインドを閉め切った部屋も殆どないことである。

ショットが替わらないまま、クレーンでカメラが主人公の部屋の中に戻ると、カメラが主人公の顔のそばを通り過ぎ、スチュアートの上向きの横顔が超クローズアップで捉えられるその瞬間に、彼の左の額から汗の玉が流れ落ちる。汗は勿論、このタイミングで偶然流れ落ちるはずもなく、入念なテストを繰り返した上で、スポイト等でスチュアートの額に水滴を載せて、カメラが通り過ぎるタイミングに合わせて水滴が垂れるようにして撮影したのであろう。約48秒ある長回しのショットの終わり近くでの、この手間の掛かる演出は、暑さを強調したいというヒッチコックの意図をはっきりと感じさせる（この場面での長回しの意味については後述する）。

ここで3ショット目に切り替わると、華氏94度（摂氏で約34.4度）の温度計がクローズアップで映し出される。カメラがパンすると、中庭を挟んで向かいのアパートの一部屋で、やや中年の男性が、下はパジャマ、上はランニングシャツの姿で髭を剃っている。この姿も暑さの目印の一つである。

4ショット目に切り替わると、やはり向かいのアパートの一部屋で窓の外のヴェランダ状になった非常階段に、頭と足を互い違いにして寝ている中年夫婦が、目覚まし時計が鳴って起きるのが映し出される（この夫婦は、実はファースト・ショットから映っている）。カメラがスクリーンに向かって斜め左下にパンしつつ移動すると、若い女性が観音開きの窓を全開にしたまま下着姿で歩き回っているのが見える（この女性は朝食の準備をしつつストレッチするその身振りから、バレリーナ志望、あるいはまだ売れないバレリーナであることが判る）。1954年というこの時点で、エアコンはまだ高嶺の花である。

カメラが移動しつつパンするにつれ、フレーム外から子供たちの歓声が聞こえてきて、続けて、主人公のアパートの左斜め前方に位置するアパートと向かいのアパートの間から、向かいのアパートの後ろを左右に通る道路を撒水車がゆっくりと走って行き（この映画は基本的に、ジェフの部屋とその周辺からの視点で撮られているので、以後前後左右の基

準はその視点とする)、水着姿の子供たちが水を浴びながらその後ろを追いかけていくのが見える。

カメラがクレーンで移動しつつ再び主人公の部屋の中に入ると、主人公は、今度は首のあたりにひどく汗をかいている。

このように、『裏窓』の冒頭場面では、暑さが、様々な目印によって、繰り返し何度も強調されている。

以上を整理すると、『裏窓』の冒頭場面では、主人公の職業、主人公の恋人の職業のおおよそと彼とのなれそめ、主人公が現在置かれている状況、そして真夏の猛暑が、セリフに頼ることなく、わずか4つのショットで、クレジットタイトルも含めて約3分40秒という短い時間の中で、要領よく、そして分かり易く且つ印象的に説明されている。

なお、ここでの長回しは、カメラマンである主人公「ジェフ」が、暇を持って余して近所のアパートの部屋の様子を裏窓からのぞき見している内に、向かいのアパートの一部屋で殺人が起こったのではないかと疑惑を抱き、その部屋（とついでにその近辺の部屋）の様子を監視・凝視し続けるという物語の設定を先取りし、観客に、凝視する主人公に感情移入させ、また、視覚的な細部に注意を払って観るよう促すためのものであろう。その意味では、この場面の演出は、分かり易さを最優先させたものとは必ずしも言えない側面もあろう。事実次の場面では、主人公が仕事をしている雑誌の編集者から電話があり、会話の中で、主人公の職業が報道カメラマンであり、怪我をしたのはカーレースの取材中に起きた事故を撮影するためにコース内に飛び出したためであることが言葉で明確に説明されるのだが⁸⁾、これは、上映の開始に少し遅れて来た観客のためであると同時に、画面をよく観ずに冒頭場面で基本的な情報を捉え損なった一部の観客のための配慮でもあるだろう。

とはいえ、『裏窓』の冒頭場面は、やはり効率が高く分かり易く、そして印象的である。この語りの効率の良さと分かり易さが、主人公とその状況に関わる情報を強く印象付けると同時に、自然さの印象を生み出していると言えるだろう。古典的ハリウッド映画における「自然さ」は、まず何よりも観客にとっての分かり易さに由来するのである。したがって、この場面の自然さの印象が、本当に自然さに由来するのか、そこには様々な不自然さが含まれ、そして隠蔽されているのではないかを問わなければいけない。

1.3. 『裏窓』冒頭場面における不自然さとその隠蔽

最初に、暑さは何故それほど、繰り返し何度も強調されなければならないのかを問題にしよう。そこに不自然さはないだろうか。

例えば、先ほど触れた、主人公の向かいのアパートに住むバレリーナの卵の若い女性（主人公ジェフは“Miss Torso”（「ミス胴体」）と呼んでいる）が、いくら暑いとはいえ、カーテン（あるいはブラインド⁹⁾を半分ほど閉めるということもせずに、窓とカーテンを全開にして下着姿¹⁰⁾で歩き回っているのは、いくら暑いとはいえ、そして1954年のアメリカにおけるプライバシーの意識は今ほど繊細ではないかも知れないとはいえ、やはりあり得ないことではないか。勿論ここには、“Miss Torso”を性的に奔放な女性だと匂わせた上で（彼女は若い「踊り子」なのだ）、その半裸の姿を見せるという、男性観客へのサービスの側面があり、また、監視・凝視するジェフの窃視者としての疾しさを表現しようとする意図もあるだろう¹¹⁾。しかしそれだけだろうか。

実は暑さの強調は、この物語のストーリー・テリングの効率性と分かり易さを実現するために必要なある条件の不自然さを隠蔽するために他ならない。主人公が向かいのアパートのある部屋を監視・凝視そして窃視し、併せて周辺の他の部屋も窃視、時に凝視してしまう、そして疑惑の人物ラース・ソーウォルドのみならず周辺の部屋の人物たちの行動も物語の展開に関わってくる、というこの映画の基本的な設定は、疑惑の人物の部屋とその周辺の部屋の中の様子が一斉に見えることを要求するのである。訂正しよう。カメラが捉える部屋の窓の殆どが開いており、カーテンやブラインドを閉め切った部屋も殆どないことは、暑さを示す目印ではなく、むしろ『裏窓』という映画の基本的な設定が要求する極めて不自然な状況なのである。

しかし、古典的ハリウッド映画は不自然さが観客に気付かれる恐れがある場合には、それをそのまま放置することはせず、その不自然さを隠蔽しようとする。暑さを強調する他の様々の目印こそ、不自然さの隠蔽の手段に他ならない。窓が全開でカーテン（あるいはブラインド）が閉め切られていないのも無理がないほどに暑いのだと、暑さを繰り返し強調することで観客に印象付けているのである。

“Miss Torso”に関しては、下着姿であるにも関わらず、部屋の窓と

カーテンが全開であるのは、彼女の様子を見せやすく示すためだけではなく（それだけならば彼女を下着姿にするのはむしろ不自然である）、また彼女の性的奔放さを暗示しつつ男性観客の期待に応えるためのみでもなく、実は半裸姿の若い女性が窓もカーテンも全開にしなければならないほど暑いのだと、観客に無意識の内に印象付けるためではないか。“Miss Torso”の部屋の窓とカーテンが全開であるのは、ジェフのアパートの周辺にあるアパートの部屋の住人たちの姿を見えやすく示すというこの映画の基本設定それ自体の一部であると同時に、そうした基本設定の不自然さを隠蔽する手段でもある。

ここで、古典的ハリウッド映画が不自然さを隠蔽する手段は、時にそれ自体不自然である、ということに注目すべきである。“Miss Torso”の場合には、男性観客の少なくとも一定数にとっては彼女の身体的な魅力が、そしてそれ以上に、多くの観客にとっては彼女の動きのパレリーナとしての独自性あるいは奇妙さ（朝食の準備をしながらのストレッチ）が、この状況（基本設定の一部にしてその不自然さの隠蔽手段）の不自然さを隠蔽しているのである。観客の多くは、一人暮らしの踊り子が自分の部屋で朝食の準備をしながらストレッチをする、あるいは先ほど言及した二つ目の場面で彼女がするように、冷蔵庫を開け閉めしたり、朝食を食べたりしながら激しく踊る、などといったことがありうるかは全く知らない。こうしたことは、奇妙で些かに不自然ではあっても、あればあり得ることに思われるのである。整理すれば、古典的ハリウッド映画が不自然さを隠蔽する手段は、時にそれ自体不自然であるが、その不自然さが観客にことさらにそうであると思われなければそれで良い。

カメラが捉える部屋の窓のほとんどが開いており、カーテンやブラインドを閉め切った部屋も殆どないという、『裏窓』の基本設定から要求される状況のこの不自然さは、別の仕方によっても隠蔽されている。主人公ジェフの住むアパートの、左斜め前方のアパートの一室に新婚カップルが引っ越してくるシーンがある（DVD：ch.3, 0:14:20-）。二人が新婚であることは、若い二人が大家と思われる人物とともに登場して早々に、女性の白ずくめの服装や恥じらっている姿、そして、二人が一刻も早く二人切りになりたがっている様子（大家が一旦部屋を出ると二人は近付いてキスしようとするが、大家が二人の荷物を持って再び部屋

に入ってくる慌てて離れる) などから推察出来るが、より決定的には、大家がいなくなってやっと二人切りになれて抱き合いキスした後で、男性が、訝しがる女性の手を引いて部屋の外に出て、女性を抱きかかえて(「お姫様抱っこ」である)、「君を抱いて敷居を超えなきゃ。(Got to carry you over the threshold.)」と言いながら部屋に入り直すことで明確となる(習慣に従った新婚夫婦としての振る舞いを見せるだけでなく、セリフで観客に念押しするところが、古典的ハリウッド映画の親切さである)。この後二人は、新郎が新婦を抱きかかえたままキスするのだが、窓の外を気にする新婦に促されて、新婦を降ろした新郎はブラインドを引き下げる。このシーンの機能が、ジェフ(と観客)に改めて結婚という問題を意識させることだけでなく¹²⁾、昼間からカーテンやブラインドを閉め切っている部屋には特別な事情があるということ的印象付けることによって、他の部屋でカーテンやブラインドで閉め切られたものが殆どないという不自然さを隠蔽することでもある¹³⁾、ということは最早明らかである。

またここで、古典的ハリウッド映画の表現はしばしば類型的であり、単純化されているということにも注意すべきである。ギャングは葉巻を、探偵・刑事(detectives)はパイプをふかし、心底からの善人は子供と動物に好かれ、年の離れた若い妻を満足させることの出来ない老いの迫った夫は杖をつき(『裏窓』におけるジェフのギブスはそのヴァリエーションである)、新婚夫婦は昼間から励むことに励むのである。

以上暑さに関して指摘した状況の不自然さに類した事態は、主人公ジェフのカメラマンという設定と、それを示す目印に関しても存在する。そもそもジェフは、何を専門とするカメラマンなのだろうか。既に2度触れた、2番目のシーンでのジェフと編集者の会話から、ジェフは報道カメラマンであることが判明するが、『Life』を思わせるグラフ雑誌のために働く一流の報道カメラマンが、その表紙を飾る有名な女優かモデルの写真を撮り(ヒロイン、リザ・フレモントの職業が、有名モデルでオートクチュールの販売業者であることは、夜になってリザがジェフのアパートを訪ねてくるシーン(DVD: ch.4, 0:15:35-)でハッキリする)¹⁴⁾、その一方でカーレースの取材にも出掛けるなどということが有り得るだろうか(カーレースで事故が起きることが予め分かっている筈もない)。しかし、この不自然さは隠蔽する必要がない。なぜなら、一

般の観客は、プロのカメラマンについて、具体的な知識ではなく、「カメラマン」という漠然としたイメージしか持っていないからであり、古典的ハリウッド映画において重要なのは、リアリティーではなく現実らしさであり、観客の納得であるからである。

レースの取材中に事故に巻き込まれて壊れたカメラが冒頭場面（4ショット目）で登場したが、このカメラも実は二重に不自然である。第一に、大きさや蛇腹があることから、このカメラは大判カメラであることが推定されるが、大判カメラは、一枚撮影する毎にフィルムホルダー（カートリッジ）を交換する必要がある（プロのカメラマンは写真集や雑誌の表紙用にモデルや俳優を撮影するときには、通常複数の大判カメラを使い、助手が次のカメラを渡して、使ったカメラを受け取ってはフィルムホルダーの交換を行う）、動きの激しいカーレースの最中に大判カメラを撮影に使うことはあり得ない（レースの前に、車に乗ったあるいはその横に立つレーサーの写真を撮るといった場合ならば、大判カメラの使用は有り得るかも知れないが）。壊れたカメラとして大判カメラが使われるのは、大きくてカメラであることが観客にとって見て取り易いからである。この不自然さも隠蔽する必要はない。なぜなら、一般の観客は大判カメラがどのようなものであるかを知らないからである。ここでも優先されているのは、リアリティーではなく現実らしさであり、観客の納得である。古典的ハリウッド映画の表現の類型性、単純化がここにも見て取れて、ギャングが葉巻を、探偵・刑事がパイプをふかし、「オールド・ミス」¹⁵⁾が黒縁のレンズの厚い眼鏡を掛けているように、カメラマンは大きなカメラを使うのである。

壊れたカメラについての第2の不自然さは、それが、如何にもカメラであるということが分かる状態に壊れていることである。レンズは割れているが、前面部分の輪郭や全体的な輪郭がカメラであると分かるように壊れており、この壊れ方は実は不自然である。しかしこの不自然さは、壊れたカメラに近寄ってクローズアップした撮影カメラが、すぐにテイルトアップ（パンナップ）してレースの事故の写真を見せ、更に次々と別の写真を見せていくことで、観客に意識されることがないように隠蔽されている。また、そもそも壊れたカメラを見た時点では、観客はまだレースの事故の写真を見ておらず、その激しさを知らないということも、この不自然さが意識されない理由である。

ギプスに書かれた文字も実は不自然である。「L・B・ジェフリーズの折れた骨ここに眠る（“Here lie the broken bones of L.B. Jeffries”）」という墓碑銘のパロディーは、おそらくはジェフの友人の雑誌関係者（「業界人（達）」）がふざけて書いたものと思われ（ここでも類型的で単純化された表現が、少しひねりを加えた形で使用されており、ギャングが葉巻を、探偵・刑事がパイプをふかし、「インディアン」が無口で、殺しても殺しても次々と湧き出てくるように¹⁶⁾、業界人はふざけてばかりいるのである）、雑誌のために仕事するカメラマンとしてのジェフのイメージを補強するために加えられた演出であろうが、デコボコのギプスにこのようにはっきりと読み取れる綺麗な文字を書くことは至難の業である。しかし、この不自然さも隠蔽する必要はない。一般の観客はギプスに文字を書いた経験などなく、この不自然さには気付かないからである¹⁷⁾。

以上の議論を整理しよう。古典的ハリウッド映画における「自然さ」は、ストーリー・テリングのエコノミーと、そして何よりも観客にとっての分かり易さに由来し、実はしばしば現実離れした不自然さを含んでいる。しかし、古典的ハリウッド映画にとって重要であるのは、リアリティーではなく現実らしさであり、観客の納得であるので、こうした不自然さは問題とならないこともあり、観客に気付かれる恐れがある場合には隠蔽されるが、その隠蔽の手段自体がしばしば観客には気付かれな
い不自然さを含んでいる。また、分かり易さに基づくこうした「自然さ」は、しばしば類型化され単純化された表現によって獲得されるが、そこには差別と結び付く危険があり、現実の複雑さはしばしば見過ごされることになる。

ここで我々は、論じ残した大きな不自然さとその隠蔽がこの場面に、そして古典的ハリウッド映画全般に存在することを問題にしない訳にはいかない。それはセット撮影に由来する不自然さとその隠蔽の問題である。しかし、セット撮影は、不自然であるばかりではなく、古典的ハリウッド映画の自然さにも貢献しているだろう。次にそれらの問題を論じることとする。

2. セット撮影の自然さ／不自然さ、そして不自然さの隠蔽

2.1. セット撮影のエコノミーと自然さ

古典的ハリウッド映画の撮影は、室内シーンの殆どと屋外シーンに関してもその多くは、セット撮影である（屋外シーンのセット撮影は、書き割りの背景を用いて屋内セットで、あるいは屋外のオープンセットで行われる）。

古典的ハリウッド映画においてロケーション撮影よりもセット撮影が好まれた理由は何だろうか。極々概略的に説明するならば¹⁸⁾、まず何といても、セット撮影はロケーション撮影よりもコントロールが効き、撮影を思ったように、効率的に進めることが出来るということだろう。セット撮影は天候に左右されない（オープンセットに関しても、ハリウッドあるいはロサンジェルスは晴天の日が多く、撮影は天候に左右されることが極めて少なく、これこそはハリウッドあるいはロサンジェルスが映画の都となった大きな理由の一つである）。そして、セット撮影は、建物や部屋の構造や配置、照明やカメラのポジションや移動等に関して、極めて自由度が高い。また、古典的ハリウッド映画においてはアフレコ（post-recording, postsynchronization）が標準であるとはいえ、同時録音を行う場合には、セット撮影（防音設備を施したサウンド・ステージでの撮影）は音声上の予想外のノイズを排除することが出来、やはりロケーション撮影よりも遙かに自由度が高い。こうしたことから、スタジオ・システムが健在で、撮影所のスタッフを常勤で雇うことが出来、各大手映画会社が毎年数十本もの映画を製作していた古典的ハリウッド映画の時代においては、セット撮影はロケーション撮影よりも遙かに効率的で、製作期間も短く済み、また製作スケジュールも計算出来てトラブルが少なく、こうした製作上の^{エコノミー}効率性は、製作期間・資金の^{エコノミー}節約にもつながっていた¹⁹⁾。

こうしたエコノミーは、観客にとっての分かり易さ、そしてそこに由来する自然さにも貢献する。撮影のコントロールが効くということは、伝えたい情報だけを効率よく観客に提示出来るというストーリー・テリングのエコノミーに貢献するからである。しかしそこには、セットの人

工性とそこで行われる撮影の人為性とに由来する、様々の不自然さが生じもするであろう。次節では、再び『裏窓』の冒頭場面を例にして、古典的ハリウッド映画におけるセット撮影の不自然さとその隠蔽の有り様(の一端)を明らかにしたい。

2.2. 『裏窓』冒頭場面におけるセット撮影の不自然さとその隠蔽

『裏窓』の撮影は、中庭とその周辺の7つのアパートを含む巨大な屋内セットをパラマウントの撮影所に建てて行われた。セットの大きさは、幅98フィート(約30メートル)、長さ185フィート(約56メートル)、高さ40フィート(約12メートル)にもなり、設計に9,000ドル(当時の1ドル=360円の固定為替レートで324万円)以上、建設に72,000ドル(同2592万円)以上という、貨幣価値の変動も考慮に入れると莫大な金額が費やされており、50人もの人間が丸2ヶ月を掛けて建設したという(cf. Belton 2000: 3, Curtis 2000: 30)。

このセットでは、照明の調整が「これまでに作られた最大のオルガンの演奏台」(Arthur E Gavin, “Rear Window”, *American Cinematographer* 35, no. 2 (February 1954), p.97, cited in Curtis 2000: 31)のような装置に並んだスイッチによって可能であり、夜と昼の照明の基本パターンの切り替えや各部屋の照明の点灯や消灯をスムーズに行うことが出来、ショット毎の微調整があるとはいえ、通常はショット毎に行われる照明の調整時間が大幅に短縮された(cf. Curtis 2000: 31)。

このように、『裏窓』におけるセット撮影は、撮影のコントロールを強化し、かなり自由なカメラのポジションや移動を可能として(例えば、クレーンによってジェフの部屋の窓を出入りするカメラ)、様々の部屋とそこに住む人々の様子を、極めて効率的に、分かり易く観客に示しながら物語を語ることを可能としており、そこから観客が感じる「自然さ」が生まれる。

しかし、膨大な予算と時間と労働力を費やして建設したとはいえ、『裏窓』のセットもやはり、他の多くの古典的ハリウッド映画の場合と同様に、セットであることから来る不自然さを免れることは出来ない。問題となる主要な二点は、セットである以上人工性、作り物であることがどうしても目に付いてしまうことと、奥行きが不足して全体に薄っぺらな印象を与えてしまうことである。これらの不自然さを隠蔽するためには

どのような対策が有るだろうか。

まずセットの人工性、作り物であることからくる不自然さをヒッチコックがどのように隠蔽しているかを見てみよう。この点を隠蔽する主要な手段としてここでヒッチコックが採用しているのは、(セットを、紅茶の茶葉等を使って、汚して古びさせるという基本的な手段を除けば)生活感のあるものと、生きているものをセットに配するということである。生活感のあるものに関しては、セットの奥にある高い建物は、板で作った薄いものであり、作り物であることが明らかなのだが、その手前にある建物(ジェフのアパートの向かいのアパートの、更に道路を挟んでその向かいの建物)の煙突から煙が出ていて、生活感を出すとともにその奥の建物の薄さの印象をかなり軽減している。“Miss Torso”の部屋のヴェランダの壁には、モップとスコップらしきものが立て掛けられており、前述の撒水車が通り過ぎた時には、お店(煙突の見えている建物の、左隣の建物の1階である)のショーウィンドーをモップで掃除している男が見え、カメラが手前に移動すると、窓から出た手が鳥籠の覆いを外しているのが見える(このシーンは朝という設定である)。こうした生活感のあるものや行動は、セットの不自然さを隠蔽するために意図的に配されている。

生き物に関していえば、既に触れた籠の中の鳥以外に、中庭を埋め尽くすような各種の植物、壁を伝う蔦、2ショット目の冒頭に出てくる猫、街路灯のポールにつながれた犬、そして多数の鳩等々の生物が登場する。これらは、セットの人工感を隠蔽することに貢献しているが、各種の植物は作り物を含み、また人為的に配されたものであり、出て来て階段を上る猫は、トレーニングされた演技する猫であり、やや間を置いて2度聞こえる鳴き声は、後から人工的に付け加えられたものである(たまたまショットの冒頭のタイミングで猫が階段を上り、その後自然に鳴いているのではない)。そして鳩に関しては、それらが下に向かってしか飛ばないという決定的な不自然さがあることを見逃してはならない。鳩が上に向かって飛ばないのは、上に向かって飛ばした鳩は回収しようがなく(ショットの上にあるのは、照明器具と、照明スタッフ用の足場であり、セットの上方で鳩を追い掛けて捕まえることはおよそ不可能である)、回収出来ない鳩は撮影に様々な支障を来す恐れがあるからである。下に向かって飛ぶ鳩は、おそらくは、エサを暫く与えずにおいてから、

下の、カメラに写らないところに置いてあるエサに向かって、セットの上方の足場等から放たれているのであり、下に着くと即座に、待ち構えたスタッフが網や籠等で捕まえて回収しているのであろう（時に鳩の下方への飛行がかなりの速さであることは、腹を空かせた鳩がエサ目掛けて一直線に飛んでいるからであろう）²⁰。

ここでも、不自然さの隠蔽は、時にそれ自体不自然な手段で行われており、しかもここでは、自然に見えるものが実は極めて不自然な仕方で行われていることに注目する必要がある。

次に、セットの奥行き不足から来る不自然さの隠蔽について考察しよう。セット、特に野外の光景の屋内セットは、奥行きがどうしても不足がちになり、全体として薄っぺらな印象を与えることがしばしばであるのだが、その隠蔽の手段としては、照明による立体感の強調、描かれた背景における遠近法の使用や強調、斜面にセットを組み後ろの建物ほど小さく作って遠近感を強調する方法（ただし、この方法は、窮余の策であり、ミニチュア的な貧相さがしばしば隠しきれず、また遠近感の狂いが生じるためにカメラポジションも制限されるので、日本の映画界では些か侮蔑的に、かつての八百屋が斜めの板の上に野菜を並べていたことに因んで、「八百屋」と呼ばれる）、そもそも背景をぼかしてセットの奥行き不足を隠してしまう方法等が挙げられる。

しかし、『裏窓』冒頭場面でヒッチコックが用いている、セット全体の奥行き不足から来る不自然さの隠蔽の主要な戦略は、「奥がある」ことを強調する演出と「奥まである」ことを強調する演出の二つであり、ともに運動の演出に基づく点で極めて映画ムヴィー的な戦略である。

ここでの、「奥がある」ことを強調する演出とは、ジェフのアパートの向かいのアパートの、更に後ろを通っている道路の上を、左右に人々や車に通過させる演出である。ファースト・ショットから、この画面奥の道路を人や自動車が左右に横切り、画面に示された空間に「奥がある」ことが印象付けられている²¹。既に触れた撒水車は、子供たちを引き連れてこの画面奥の道路を左から右へと横切っており、暑さを印象付ける手段であると同時に、「奥がある」ことを強調する演出の一環でもある（古典的ハリウッド映画においては、しばしば、一つの演出が二重三重の機能を果たす²²）。人々や車の通過するこうした演出が、カメラ位置に合わせてタイミングを入念に調整した極めて手の込んだものであ

ることは言うまでもない。

そしてここでの「奥まである」ことを強調する演出とは、ジェフのアパートの向かいのアパートと斜め左前方のアパートとの間の狭い通り道で、人を前後に歩かせる演出である（特に画面奥に向かって人を歩かせる演出が、空間が「奥まである」ことを強調するのに効果的である）。この演出もやはり、カメラ位置に合わせてタイミングを入念に調整した極めて手の込んだ演出であることは言うまでもない。

セットの奥行き不足から来る不自然さの隠蔽に関しても、用いられている手段は決して自然なものではなく、周到に作り込まれた人為的なものであり、その意味で不自然なものである。

結論

古典的ハリウッド映画における「自然さ」とは、リアリティーに由来するものでは決してなく、観客にとっての分かり易さと現実らしさ、すなわち観客の納得に由来するものであり、古典的ハリウッド映画におけるストーリー・テリングのエコノミーがそれを支えている。この「自然さ」は、実はしばしば非常に不自然なものであるが、観客にその不自然さが意識される恐れのある場合のみ隠蔽される。そしてこの隠蔽自体が、しばしば極めて不自然な手段によるのだが、この不自然さは不自然さとしては意識されないように、そして、時には極めて自然なものであるという印象を与えるように演出される。古典的ハリウッド映画における「自然さ」とは、手の込んだ演出に支えられた、極めて人為的なものであり、しかもそれでいて、しばしば典型的で単純化された表現にも依存する、極めて逆説的なものである。

本論考は、古典的ハリウッド映画の典型的な事例の一つと考えられるとはいえ、一本の映画の一つの場面のみを詳しく分析したものであり、他の多くの事例について、あるいはショット繋ぎや空間構成等に関して、更なる分析を行っていく必要があることは言うまでもない。

また、残された問題は多数ある。例えば、古典的ハリウッド映画における不自然な「自然さ」を、スタジオ・システムが崩壊した後のアメリカのメジャー系の映画、あるいは、かつて古典的ハリウッド映画の影響を大きく受けながら、その後スタジオ・システムがやはり崩壊した他の

国々や地域の映画（例えば、日本映画やイタリア映画）が、どのように、あるいはどの程度、継承し、継承しなかったのか、そしてまた、ネオレアリズモやヌーヴェルヴァーグ等の、反ハリウッド的でありながらも古典的ハリウッド映画の影響を大きく受けている映画やそうした映画を継承する映画において、「自然さ」はどのようなものとして存在するのか、更に問題を広げれば、CGやVFX、ヴァーチャルリアリティーや拡張現実（AR）等の新たなテクノロジーが、「自然さ」のあり方にどのような変化をもたらしたのか、あるいはもたらしつつあるのか、等々の問題を本論考と関連付けつつ考察していく必要があるが、これらは全て極めて大きな問題であり、今後の課題としたい。

註

本論考は、十余りの大学で繰り返し行った講義の際の、木村の質問に対する学生の回答や反応から大いに刺激を受けている。発言し、あるいは反応してくれた学生諸氏に心から感謝したい。

映画の題名とともに表記した年数は、製作国における公開年である。

人名等の固有名の表記に関しては、必ずしも原音を尊重せず、基本的に慣例に従う。

- 1) 本論考では、古典的ハリウッド映画の時代的な境界画定作業は行わない。しかし、既に述べたことを繰り返せば（木村 2007: 103, n.3）、極々概略的に言えば、古典的ハリウッド映画の時代とは、デイヴィッド・ボードウェル等の主張に従って幅を広く取れば1917年頃から1960年頃までであり（cf. Bordwell et al. 1985.）、幅を狭く取り、トーキー導入後の技術的な混乱の収束（1932-3年頃）とプロダクション・コードの義務化（アドミニストレーション・オフィスの設置とそれによる審査の開始が1934年）、及びハリウッド・メジャーの寡占体制の確立（フォックスとトゥエンティース・センチュリーの合併による8大メジャー体制の成立が1935年）を古典的ハリウッド映画確立の指標とし、TVの影響による観客減の深刻化を主たる原因とするスタジオ・システムの動揺をその終焉の指標とするならば、1934-5年頃から1954-5年頃までである。

付言するならば、1954年公開の『裏窓』は、古典的ハリウッド映画の頂点と限界点・臨界点とに位置して（ヒッチコックが運動—イメージの映画、すなわち我々の言う古典的ハリウッド映画の臨界点に位置することについては、ジル・ドゥルーズの議論（Deleuze 1983: ch.12, sec.1）を参照せよ）、古典的ハリウッド映画の有り様を典型的に示すとともに、

そのシステムを内側から崩壊させかねない映画である。なお、本論考は元より、『裏窓』の作品論ではなく、それは別の機会に発表する予定である。

- 2) トレードマークが終わってクレジットタイトルが始まってから最初のフェイドアウトまで。なお、本論文においては、問題となる場面、ショットや瞬間を、必要に応じてDVD（『ヒッチコック・コレクションBOX I』、ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン、2002年に所収のディスク）のチャプターとおおよそのタイムコード（チャプター毎ではなくタイトル中の総時間）で表示する。なお、画面細部の確認に際しては、NHK BS2で2010年12月6日21:00-22:55にハイビジョンで放送された復元版の録画も参照した。
- 3) アンドレ・バザン（及びその指導下にある、後にヌーヴェルヴァーグを代表する監督となる若き批評家のトリュフォー、ゴダール、ロメール、シャブロー、リヴェット等）が、作家主義を「ヒッチコック-ホークス主義」と言い換えたことを想起しよう。ヒッチコックとホークスが、古典的ハリウッド映画を代表する娯楽映画の職人監督と見なされながら、作家としては認められていなかったために、この標語は必要とされたのであり、古典的ハリウッド映画のシステムを活用する手腕において、ヒッチコックとホークスを突出した典型例として扱うことが出来る（ドゥルーズ流に言えば、典型とは常に突出したものである）。取り上げる『裏窓』の冒頭部分は、作品の言わば布石であり、そこにおいては古典的ハリウッド映画の演出が、作品後半で限界点・臨界点に達する以前の、制度に従った極めて見事な形で現れている。
- 4) ここから、空間構成、ショット構成における continuity editing の原則や、基本的にはクロノロジック（時間順）で、フラッシュバック（そしてまれにフラッシュフォワード）の使用は極めて限定的であり、しかもフラッシュバックやフラッシュフォワードには想起の主体と基準点となる物語上の現在が存在して、そうした基準点となる現在は時間順を守って進行する、という時間構成の原則が生じる。
- 5) 大判カメラとは、主として高解像度を得る目的で、シートフィルムを使用するカメラであり（主たる用途は、写真集やファッション誌、グラフ雑誌等の表紙、お見合い写真や成人式・七五三等の記念写真、学校等での集合写真等々である）、主なフィルムのサイズとしては、4×5インチ、5×7インチ、8×10インチなどがある。なお本論考における大判カメラについての記述は、主として木戸嘉一 2008を参照した。他に、2007-2010年度に非常勤講師として講義した日本大学芸術学部において、写真学科に在籍する複数の学生から有益な教示を得た。一々名を挙げることは不可能であるが、記して感謝する。

- 6) ヒッチコックは、雑誌の表紙に「Life」という題名を用いたかったが、『Life』誌側の了解が得られず断念した。Cf. Belton 2000: 19, n.11.
- 7) 一方的に恋している相手の写真を部屋に飾るという行為は、大スターではあっても全く二枚目ではなかったエドワード・G・ロビンソンならありうるが(ジョン・フォード John Ford 監督『俺は善人だ』*The Whole Town's Talking*, 1935年)、二枚目スターのスケジュールのものではない。
- 8) だが、ヒッチコックは、場面を単に説明的なものでは終わらせない。ここで彼は、電話の向こうの編集者の姿を見せずに声だけ聴かせて、主人公ジェフの顔と向かいのアパートの住人たちの様子を短いカットバックで交互に示し、しかも電話での会話の内容と向かいの住人たちの様子とを関連させるという演出を見せる。このシーンは、当初は主人公とオフィスにいる編集者のカットバックとなる予定であり、オフィスのシーンの撮影も行われたが、ヒッチコックの判断によりショット構成が変更となった。Cf. Curtis 2000: 38-39.
- 9) 彼女の部屋の窓に付いているのがカーテンであるかブラインドであるかは判然としない。彼女の部屋の観音開きに開かれた窓の窓ガラスの枠の上部に、どうやらブラインドらしきものが巻き上げられたと思しき状態で見えるのが1回(DVD: ch.9, 0:43:39-)、やはり開かれた窓の窓ガラスを覆うようにしてブラインドらしきものが降りているのが見えるのが1回(DVD: ch.13, 1:24:18-)あるが、いずれも極短時間(1-2秒程度)で、ミーディウム・ロングショットであるため、はっきりとは確認出来ない。彼女の部屋のブラインド(と思しきもの)は、窓を開くとそれとともに移動してその機能を果たさなくなるようなのだが、だとすると、若い女性がそのような、窓を開けると部屋の中が丸見えになるブラインドで満足しているのは理解しがたいし、そもそも冒頭の場面においては、どうやらブラインドと思しきもの自体が取り外されている。
- 10) この最初の場面及びその直後の時点である次の場面よりも後の場面では、踊る“Miss Torso”が身に付けているのは、(バレエの衣装を身につけている一つの場面を除いて)セバレートの練習着であり(季節が秋を迎えたラストシーンでは、レオタードに変わっている)、この場面でも、上下の色が同じなので、下着ではなく練習着と考える可能性は皆無ではないが、ブラジャーが外れた時に、裸の背中が見えており(練習着ならば下に下着を着けているはずである)、しかもこのブラジャーには肩紐がなく、練習着とはやはり言えない。
- 11) ジェフは、看護婦ステラ(セルマ・リッター)に、“Peeping Tom”(「出歯亀」、ただし「出歯亀」には、“Peeping Tom”の持つ神の罰を受けるというニュアンスがない)呼ばわりされる(DVD: ch.2, 0:08:25-)。
- 12) このシーンの前に、ステラはジェフに、恋人リザとの結婚を強く勧める

が、ジェフは全く乗り気ではない。

- 13) これはあくまでも印象付けであって、論理的には全く正しくない。命題「特別な事情のある部屋ならば昼間からカーテンやブラインドを閉め切っている」($A \rightarrow B$) が成り立つときに言えるのは、その対偶「昼間からカーテンやブラインドを閉め切っていないならば、特別な事情のある部屋ではない。」($\text{not } B \rightarrow \text{not } A$) であって、元の命題の裏である「特別な事情のある部屋でないならば昼間からカーテンやブラインドを閉め切っていない」($\text{not } A \rightarrow \text{not } B$) ではないからである（否定の論理記号を“not”で代用）。しかし、古典的ハリウッド映画において重要なのは観客の納得であって、正しさではない。
- 14) ジェフとリザの関係は、ロバート・キャパとイングリッド・バーグマンの関係を部分的にモデルとしており、一流の報道カメラマンが有名女優を一流のグラフ雑誌のために撮影することは現にあったことである。ヒッチコックの『汚名』*Notorious* (1946年)の撮影期間中(1945年10月-46年2月)に、当時バーグマンと恋愛関係(バーグマンには夫がいたので不倫関係でもある)にあったキャパが、『Life』誌のためにセットでバーグマンの写真撮影を行っており、キャパとの恋愛に真剣で、結婚(つまり夫との離婚)さえ考えていたバーグマンに対してキャパが結婚を拒絶したことが、ヒッチコックに強い印象を与え、二人の関係が部分的に『裏窓』に反映されている。Cf. Belton 2000:5-6.『汚名』の撮影期間に関しては、スポトー 1988a:437を参照。ただし、ジェフは一流ではあるが、決してキャパのような有名カメラマンではなく、やはり彼が『Life』誌を思わせる一流雑誌の表紙のために有名モデルの写真を撮影するのは不自然である。
- 15) この語が使用を避けるべき差別用語であることは承知の上で、括弧付きで使っている。差別を行っているのは古典的ハリウッド映画であり、私ではない。古典的ハリウッド映画の類型的で単純化された表現が、しばしば差別と結び付いて来たことは改めて指摘するまでもない。『裏窓』における“Miss Lonelyhearts”の眼鏡等の特徴も、「オールド・ミス」に対する類型的で単純化された差別的表現を受け継ぐものであること自体は否定出来ない。彼女に関する描写は、私見では、オールド・ミスへの偏見の枠内にとどまるものでは決してないのだが、そのことでヒッチコックの差別が免罪される訳ではない。
- 16) ネイティヴ・アメリカンに対する、偏見に満ちたこのような類型化・単純化が、50年代の「PC西部劇」(加藤幹郎1996a 他の表現である)の登場以降不可能になった後で、人間にある程度似ていながら、人格を欠き次々と湧き出てくるものとして映画に導入されるのが、「ゾンビ」(正しくは“the living dead”)であり、更にその行き着く先にあるのが、異星か

ら来た巨大な昆虫（≒異星人？）の群れである。ただし、ヒッチコック監督『鳥』*Birds*（1963年）はこれを大きく先取りしているかも知れないが。

- 17) 4年ほど前になるが、私の映画学の授業で『裏窓』の冒頭シーンについての話を聴いたある学生が、柔道の試合か練習で前腕部を骨折し、ギプス姿で教室に現れて、私にマジックを渡しながら「先生！『裏窓』みたいに英語で書いて下さいよー！」と頼んで来たことがある。驚きながらも喜んで文字を書き始めた私は、ギプスに包帯が巻かれていたためもあり、また前腕部の骨折でギプス自体が小さかったせいもあるのだが（勿論私の悪筆のせいもある）、デコボコのギプスに綺麗に文字を書くことが極めて困難であることを実感することになった。ギプスの文字が綺麗すぎるとそれ以前から思っていたのだが、文字通り「骨を折って」私にこの困難を実体験させてくれた学生に深謝する（プライベートの問題で学生の名前は挙げないが、これは実話である）。
- 18) 以下の説明は、Bordwell et al. 1985と蓮實重彦 1993に多くを負う。また、加藤幹郎の一連の著作から教示を受けた部分も多い。
- 19) こうした環境は、1950年代前半以降の、テレビの台頭による観客数の激減と、結果としての製作本数の激減とによって、維持不可能となる。
- 20) 逆にロケーション撮影では、エサを撒いて集めておいた鳥を、音で驚かして一斉に飛び立たせたり、登場人物達の上方を飛ばせたりといった演出が中心となる。予算のあるアメリカのメジャー会社では、映像の合成という手段が60年代以降用いられ、ヒッチコック自身が、『鳥』（1963年）において、ロトスコープを用いた合成によって、鳥の群れをかなり自在に飛ばしている（『鳥』におけるロトスコープを用いた合成に関しては、NHK & NHK エデュケーショナル（制作・著作）2009を参照）。しかし、CG合成が低額の費用で可能となる近年までは、そして近年においても、例えば日本では、上記のような演出が、ロケーション撮影での鳥に関して用いられている。神代辰巳の一連の作品や、その影響を受けた相米慎二作品、例えば、『魚影の群れ』（1983年）におけるカモメの演出を想起されたい。
- 21) この道路は、奥行きを強調するだけでなく、後には重要な^{アクション}劇行動の場ともなるだろう。
- 22) 例えば、オーソン・ウェルズ Orson Welles 監督『市民ケーン』*Citizen Kane*（1941年）の宴会シーンでの、ケーンが画面前方に向かって上着を投げる演出は、ディープ・フォーカスによる奥行きを強調する機能を果たすと同時に、ケーンの白いワイシャツの袖を露出させることによって、踊るケーンの姿がその直後に窓ガラスに映っているのを見え易くする機能をも果たす。更にその際に、ジョゼフ・コットン演じるリーランドが吹き

出すタバコの煙が、窓ガラスに映ったケーンの姿を一瞬かき消して、その後の二人の不仲が暗示されるのだが、このときケーンの姿が白い煙によって見えづらくなるのも、露出したワイシャツの袖の白さによるところ大であり、ケーンが上着を投げる演出は、三重の機能を果たしている。

主な参考文献

- 『作家主義 映画の父たちに聞く』、奥村昭夫訳、リプロポート、1985。
- Allen, Richard and Sam Ishii-Gonzales (eds.) 2004, *Hitchcock. Past and Future*, Routledge.
- Belton, John (ed.) 2000, *Alfred Hitchcock's Rear Window*, Cambridge U.P.
- Belton, John 2000, "Introduction" to Belton (ed.) 2000, pp.1-20.
- Bordwell, David, Janet Staiger, & Kristin Thompson 1985, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul.
- Brill, Lesley 1988, *The Hitchcock Romance*, Princeton U.P.
- Chabrol, Claude and Eric Rohmer 1957→1986, *Hitchcock*, Editions Universitaires.
Nouvelle éd. avec la préface de Dominique Rabourdin, Editions Ramsay.
- Curtis, Scott 2000, "The Making of Rear Window" in Belton(ed.) 2000, pp.21-56.
- Deleuze, Gilles 1983/1985, *Cinéma 1. -L'image-mouvement/ Cinéma 2. -L'image-temps*. Editions Minit.
- DeRosa, Steven 2001, *Writing with Hitchcock: the collaboration of Alfred Hitchcock and John Micael Hayes*, Farber and Farber.
- Freedman, Jonathan and Richard Millington(eds.) 1999, *Hitchcock's America*, Oxford U.P.
- 蓮實重彦 1993、『ハリウッド映画史講義 翳りの歴史のために』、筑摩書房。
- 蓮實重彦 1985、「防御と無防備のエロス——「断崖」の分析」、『シネアスト1 / ヒッチコック』、青土社。
- アルフレッド・ヒッチコック／フランソワ・トリュフォー 1982、『映画術』、蓮實重彦・山田宏一訳、晶文社。増補版、1990。
- アルフレッド・ヒッチコック、シドニー・ゴットリーブ 1999、『ヒッチコック映画自身』、鈴木圭介訳、筑摩書房。(Gottlieb, Sidney 1995, *Hitchcock on Hitchcock*, Univ. of California Press.)
- 加藤幹郎 1996a、『映画ジャンル論 ハリウッドの快樂のスタイル』、平凡社。
- 加藤幹郎 1996b、『映画 視線のポリティクス 古典的ハリウッド映画の戦い』、筑摩書房。
- 加藤幹郎 2001、『映画とは何か』、みすず書房。
- 加藤幹郎 2005、『ヒッチコック『裏窓』 ミステリの映画学』、みすず書房。
- 木村建哉 2007、「ヒッチコック『見知らぬ乗客』における罪／欲望の移動の視覚化：深夜の密談のシーンの分析を中心に」、平成16-18年度科学研究費補

助金基盤研究 (C) (研究代表者 北山研二) 研究成果報告書『なぜ人々は物語なしに生きていけないのか—多メディアの中の物語の発生・展開・終焉—』, pp. 87-110。

木戸嘉一 2008、『大判カメラマニュアル』、ワイズクリエイト。

Krohn, Bill 2000, *Hitchcock at Work*, Phaidon Press.

McGilligan, Patrick 2003, *Alfred Hitchcock. A Life in Darkness and Light*, Regan Book.

NHK & NHK エデュケーショナル (制作・著作) 2009、『ヒッチコック 《サスペンスの深層》』(「シリーズ 巨匠たちの肖像」)、ディレクター：小久保美葉子、プロデューサー：佐藤理恵子、11月10日放送、NHK BS ハイビジョン (テレビ番組)。

ドナルド・スポーター 1988a/b、『ヒッチコック—映画と生涯』上下巻、勝矢桂子他訳、山田宏一監修、早川書房。(Spoto, Donald 1983, *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Little, Brown and Company. 2nd ed., 1993.)

ドナルド・スポーター 1994、『アート・オブ・ヒッチコック 53本の映画術』、関美冬訳、キネマ旬報社。(Spoto, Donald 1976, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty years of His Motion Pictures*, Hopkinson and Blake. 2nd ed., completely revised and updated, 1992.)

Wood, Robin 1960, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia U.P.

コーネル・ウールリッチ 1973、『裏窓』、ウィリアム・アイリッシュ『裏窓—アイリッシュ短編集 (3)』、村上博基訳、創元推理文庫。

スラヴォイ・ジジエク (監修) 1994、『ヒッチコックによるラカン』、露崎俊和・新谷淳一・木村建哉・田上竜也・辻部大介・梅宮典子訳、トレヴィル。(Žižek, Slavoj (dir.) et al. 1988, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin Editeur.)

スラヴォイ・ジジエク (編) 2005、『ヒッチコック×ジジエク』、鈴木晶・内田樹訳、河出書房新社。(Žižek, Slavoj (ed.) 1992, *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso.)

付記

本論考は木村建哉「古典的ハリウッド映画における「自然さ」：ヒッチコック『裏窓』(1954)の冒頭部分を一例として」、平成20-22年度科学研究費補助金基盤研究 (C) (研究代表者 北山研二) 研究成果報告書『多メディアにおける『らしさ』の変容—表象文化にとって「自然さ」とは何か』、2011年3月、84-98頁を改稿したものである。科学研究費の報告書が極めてアクセスしづらく、パブリッシュされたとは言えない状態であるため、改稿の上『成城文藝』に投稿することとした。