

# ヒッチコック『見知らぬ乗客』における 欲望／罪の移動の視覚化： 深夜の密談のシーンの分析を中心に（3）

木村建哉

## 3. 『見知らぬ乗客』の深夜の密談のシーンの視聴覚的分析

ミリアム殺害の罪がブルーノからガイへと移動することが視聴覚的な演出によって示されるのは、深夜の密談のシーン（DVD, ch.12, 0:29.38-0:34.18）においてである。本節ではこのシーンを、幾つかのレベルを区別した上で具体的に分析し<sup>1)</sup>、罪の移動の視聴覚的な演出を明らかにする。またそれに関連する他の演出も併せて取り上げる。

### 3.1. 「統語論」的レベルの分析

まずこのシーンを、古典的ハリウッド映画の「文法」という、特定共時的な観点から分析して行く<sup>2)</sup>。最初に問題とするのは、ショットのつなぎと複数のショットの画調の統一に関係する、言わば「統語論」的なレベルである。

このシーンでガイは、乗って来たタクシーを降りて登場するのだが、路面に水を撒いて黒光りさせることで強調された暗闇の中を、極端な逆光の下に、文字通り真っ黒な影として現れる。善玉であるはずの主人公が、先行するショットによる状況説明無しに、シーンの冒頭からこのような極端な逆光の中で現れるのは、「フィルム・ノワール」<sup>3)</sup>を例外として、古典的ハリウッド映画の中では極めて異例のことである。実は、ガイの隠されていた（抑圧されていた）邪悪さは、先述の通り欲望の移動のシーンにおいて明らかになってしまっており（木村 2013:96(7)-92(11)を参照）、このシーンでガイは始めから邪悪な存在として、さらに

言えば、この後すぐに登場することになるブルーノ以上に真っ黒な存在として現れるのである。2ショット目以降には、ガイにこれほど真っ黒な影が掛かることはなくなるのだが、照明はローキーで明暗を強調し、彼の顔にはやはりかなり暗い影が差している（ただし、後述するように、ガイの顔の影についてはこのシーンの前半と後半で違いがある）。

切り替わったこのシーンの2ショット目も、古典的ハリウッド映画の「文法」の中では異様としか言いようのないショットである。階段を上るガイがかなり極端な仰角で捉えられているのみならず、フレームが傾いているのだ。この仰角は、ブルーノとの高低差によって合理化されるものではない。というのは、ブルーノはかなり離れたところに立っているからであり、この仰角のショットはブルーノの視点ショットでもなければ、彼の位置を基準としたものでもない。

そもそも古典的ハリウッド映画においては、胸の高さから水平に撮るというカメラアングルが標準であり<sup>4)</sup>、このショットのように階段を上る登場人物を撮る際、そして登場人物の高さに高低差がある際であっても、カメラをより高い位置に置いてカメラ軸は水平に近くするのが普通であろう。傾いたフレームについては、視点ショット以外でそれが用いられることは古典的ハリウッド映画においては極めて稀である。

ここで確認しておくべきは、古典的ハリウッド映画の「文法」は、例外を許さない規則なのではなく、例外を例外として、例外的な事態であることを強調するものとして活用するということである。ここでは、極端な仰角と傾いたフレームが、一方においてはガイの邪悪さを改めて印象付けるとともに、他方においてはこれから起こる事態の異常さを際立て観客の不安を煽っている<sup>5)</sup>。

### 3.2. 「語彙論」的・「意味論」的レヴェルの分析

次に、古典的ハリウッド映画の「文法」に則して、「語彙論」的・「意味論」的なレヴェルから深夜の密談のシーンを分析する<sup>6)</sup>。

ブルーノは、鉄柵のそばからガイに呼び掛ける<sup>7)</sup>。ガイのアパート側から見て鉄柵の手前、道路側に街灯が設置されており、柵の外は暗くなっていて、柵の内側（道路側）と明暗が対比されている。ブルーノは最初は柵のない部分に立っていて、ガイが来ると柵の後ろに廻る。わずかの間、ブルーノが柵の後ろ、ガイが柵のないところに立っている状態

で会話が交わされる。カメラはやがて柵の外側に廻るが、ブルーノがガイにミリアムを殺したことを告げると、ガイは柵の内側（道路側）に廻り、しばらく柵の格子を挟んでその外側にいるブルーノと会話が交わされる。

ここで、鉄柵の内外での明暗の対比と、格子が縦の格子であることに着目するならば、この格子が古典的なハリウッド映画の「語彙論」ないしは「図像学」において、牢獄（刑務所ないしは拘置所・留置場、あるいはそれらの施設内の面会室）の鉄格子を含意することは明らかであろう。

古典的ハリウッド映画において牢獄を撮る際には、牢獄の中を暗く、その外を明るく照明し、鉄格子（ないし金網）の影は中にいる囚人・被疑者・容疑者に差するようにするというのが基本的な原則である。現実には、牢獄の窓の外から日が差していて牢獄の内部から廊下へと光が向かっている時間帯もあるはずだし、また牢獄内に設置された照明の加減によっては、鉄格子（ないし金網）の影が中にいる囚人・被疑者・容疑者にそれほどはっきりとは差さないこともあるはずなので、これは古典的ハリウッド映画の「文法」の他の多くの規則と同様に、もっともらしさ、自然らしさの錯覚を生むための規則である<sup>8)</sup>。牢屋の中を暗くし、囚人等々に鉄格子（ないし金網）の影が差するようにすることで、彼らが囚人等々として刻印された存在であり、明るい秩序の世界の外にすることを視覚的に示しているのである<sup>9)</sup>。

今分析している場面においては、柵の内側（道路側）が明るい秩序の世界であり、柵の外が暗い犯罪者の世界、秩序の外側＝牢獄の中である。この点が明らかとなれば、このシーンにおけるブルーノとガイの行動の「意味論」的分析も容易い。鉄格子の向こうにブルーノがいて、鉄格子の無いところにガイのいるショットは、ブルーノが柵＝鉄格子の向こう（behind bars）、すなわち牢獄の中（象徴的秩序の外部）からガイを誘っていることを示している。カメラが柵の外に出て、ガイも柵の向こう側のブルーノと同じ世界に足を踏み入れるかに見えるが、ブルーノがミリアムを殺害したことを知ってガイは鉄柵の内側（道路側）に廻り、しばらく柵の格子を挟んでその外側にいるブルーノと警察へ行くことを巡って会話を交わす。ガイは、ブルーノの暗い犯罪の世界に誘い込まれかけていたが、ブルーノのミリアム殺害を知って踏み止まり、柵の内側（道

路側)の明るい秩序の世界に一旦は戻るのである。

ブルーノとガイは柵＝鉄格子を挟んで対面・対決するが、二人の対話がショット／リヴァース・ショットで示される<sup>10)</sup>。しかし、古典的ハリウッド映画において、ショット／リヴァース・ショットが、最も典型的には、恋人同士の重要な会話と、主人公とそのライバルとの対峙・争い・決闘のシーンに用いられること<sup>11)</sup>、また、鉄格子(あるいは金網)を挟んでのショット／リヴァース・ショットが、恋人同士(獄中の主人公とヒロイン)の面会シーンに用いられるクリシェであることを思い起こすならば<sup>12)</sup>、ここでの二人の対話が、警察に行くと言うガイと、そんなことをしたら警察はガイを自分の共犯だと見なし逮捕するだろうと語るブルーノの対決であると同時に、「君の願っていた通り邪魔な妻ミアムのことを殺してあげたのだから、ぼくのことを愛して!そして今度はぼくのために憎い父親を殺して!」という、改めての愛の告白を行うブルーノと、それをはねのけようとするガイの間の愛を巡る会話でもあることが分かる<sup>13)</sup>。

ガイは既にライターを贈ることでブルーノとの間に愛の約束を交わしており、ブルーノには移動した自らの欲望を実行して貰っているのであるから、この改めての求愛を大文字の〈他者〉を盾にして頑として拒絶することは最早不可能である。

実際、警察(大文字の〈他者〉)が登場すると、ガイは柵＝鉄格子の向こうにブルーノとともに隠れる。この行動は、ガイが大文字の〈他者〉に対して疚しさを抱いていること、そして、自らの欲望がブルーノへと移動したのと引き替えにブルーノの罪が自らに移動したのであって、ブルーノの罪は自らのものであるということを認めたものに他ならない<sup>14)</sup>。ガイがブルーノに「お前のせいで犯罪者のように振る舞ってしまったじゃないか [You've got me acting like I'm a criminal.]」等と言っても、最早手遅れである。ガイは、自分が自らの罪を認めてしまったということを認めたくないだけなのだ。

これは、単に劇行動の「意味論的」なレベル(ガイがブルーノとともに警察から身を隠すこと)でのみ示されるのではなく、「語彙論的」ないしは「図像学」的な手段(鉄柵と照明による明暗差)を利用して、視覚的に示されている。

だがここで、欲望／罪の移動は、「語彙論」的ないしは「図像学」的

なレベルを越えた、映画（あるいは映像）にのみ可能なさらに決定的な形で視覚化されているのである。

### 3.3. 「文体論」的／「文法」的／「一般言語学」的レベルの分析

ガイがやって来たパトロールカーから身を隠して鉄柵の外に廻る前後に、同一のカメラポジション、カメラアングルから鉄柵越しにパトロールカーを撮るショットが三回反復される。三回の内の最初のショットは、ガイがまだ鉄柵の内側（道路側）にいることから、鉄柵の向こう側にいるブルーノの視点ショット（point-of-view shot）であるのに対して、同じカメラポジション、カメラアングルでパトロールカーを捉えた後の二回（ガイが柵＝鉄格子の向こうに身を隠して後）のショットはブルーノとガイの二人の視点ショットである。初めはブルーノ一人の視点でしかなかったものが、ブルーノとガイの視点になるのであり、ガイのブルーノへの一体化がはっきりと視覚的に示されているのである<sup>15)</sup>。

この視覚的演出によって、ガイとブルーノは、同一の視点を共有する同種の存在として明確に視覚的に提示される。言い換えれば、ガイの欲望がブルーノの欲望として実現され、ブルーノの罪はガイが負わなければならないことが、イマージュの「無意識」の次元において視覚的に強烈に観客の心に刻印されるのだ。最早ガイが自らの罪を否定し、父親の殺害計画について語るブルーノの言葉を無視しようとしても無駄である<sup>16)</sup>。ブルーノとガイは一体化し、罪はガイに移動してしまったのだから。

こうした視点ショットの共有化によって二人の人間を同一のものとして提示する演出は、映画あるいは映像のみに可能である。ガイがブルーノとともに警察から身を隠すという演出や、鉄柵の外側を暗く内側（道路側）を明るくして対比する演出は、舞台の上でも実現可能なものであるが（照明の対比については見る位置によって効果がある程度以上違いかもかもしれないが）、この視点ショットの共有化は、映画あるいは映像以外では不可能である。

また、こうした視点ショットの共有化の演出が可能となるのは、視点ショットがあくまでも擬似的であるからに他ならない。もし視点ショットが、見ている人間の視線に厳密にカメラ軸を一致させるものであるならば、二人の人間の視点に相当する視点ショットなどあり得ないのである。しかし、視点ショットにおいては、見ている人間の目の位置に相当

すると思われる位置にカメラが置かれるのであり、視点ショットはあくまで擬似的なものでしかありえない。これは究極的には、カメラが人間の身体とは異なるからである。前田英樹の言うように、カメラは「身体を持たない」のだ（前田 1993:12）<sup>17)</sup>。言い方を変えれば、視点ショットは、カメラやレンズやカメラポジションの物理的な特性にある程度基づいてはいるが、それ以上に信憑に基づいているのである。

そして、視点ショットにおいて、どのような位置を人間の目の位置に相当すると考えるかは、時代的・地域的・文化的に相当程度の差異が有り得るであろう<sup>18)</sup>。古典的ハリウッド映画においては、視点ショットはしばしば、登場人物のほぼ胸の高さに相当するポジションからのものであり、それを我々はある人物の視点から見たものだと思って見ているのである。これは事実の問題ではなく、あるいは事実の問題である以上に遙かに、納得の問題であり、信憑の問題である<sup>19)</sup>。

ヒッチコックは、視点ショットがあくまでも擬似的なものであり、古典的ハリウッド映画においては視点ショットのカメラ位置が登場人物の実際の目の位置とは少なからず違っているということを利用して、ブルーノとガイが同一の「視点」＝立場に身を置いたことを視覚的に提示しているのである。

しかし、だからといってこうした演出が、特定共時的な問題としてのみ論じられるべきだということにはならない。先程論じた、視点ショットが擬似的でしかあり得ないという限界は、かなりの程度に普遍的・汎時的であると考えて良いし、こうした演出がそもそも可能となるのは、映画が与えるショットがある一つの物理的な視点からのものであり、それが複数の観客に共有されるという、映画のヴィジョンの本性によると考えることが出来るからである<sup>20)</sup>。

整理するならば、視点の共有化の演出は、ヒッチコックの個人的な天才の問題と考えるならば「文体論」的なレベルのものであるが、擬似的な視点ショットが特定共時的に制約された歴史制度であるとするならば「文法」的なレベルのもの（古典的ハリウッド映画の「文法」の逆用）であり、擬似的な視点ショットが、映画が与えるショットはある一つの物理的な視点からのものであり、それが複数の観客に共有される、という映画の本性に基づいていると考えるならば、「一般言語学」的レベルのもの、汎時的・普遍的なものでもある。

ヒッチコックは、映画の本性と古典的ハリウッド映画の「文法」の深い理解に基づいて、視点ショットの共有化という視覚的演出によってガイとブルーノの一体化を示すことで、二人の間の欲望／罪の移動を具体的に観客に印象付けているのである。

さらに言うならば、観客はガイのブルーノへの一体化を目撃するだけではない。視点ショットにおいては、擬似的にはあれ、観客は登場人物の視点を自らのものとするのであるから、我々観客自身が、ガイとともにブルーノに一体化するのであり、我々自身もガイ同様に（少なくともある程度までは）罪から逃れられないのである<sup>21)</sup>。そもそもガイの妻ミリアムに関して、我々観客はガイ（とブルーノ）とともに、「こんな最低の女は死んでしまえ」と望んでいたのではなかったか。ガイの邪悪な欲望は、我々自身のものではなかったのか。

クロード・シャブロールとエリック・ロメールは、モートン家のパーティーでブルーノが老婦人の首を絞めながら、バーバラ（眼鏡を掛けていて、彼が殺したミリアムに似ている）に見詰められて失神するシーン（DVD, ch.18, 0:54.06-0:58.03）について次のように書いている（Chabrol & Rohmer 1957 → 1986:113）。

[...] スクリーンそれ自体が、現実をフィクションから隔てる裂け目 [深淵] であるのだが、十分な障壁ではない。[ブルーノが老婦人の] 首を絞めるシーンでのガイのフィアンセの妹と同様に、我々は観客でありながら、自分で信じたい以上に事態に巻き込まれている、ということに気付くだろう。

主たる感情移入の対象であったガイが実はブルーノと一体化しており、我々観客も気付かぬ内にブルーノと一体化させられているのであるから、ブルーノの罪の意識は我々の罪の意識でもある。ブルーノの視点ショットの中でカメラを正視するバーバラの視線が我々にとっても恐ろしいとすれば、それは深夜の密談のシーンでの視点の共有化の演出が既に行われていたからこそなのである<sup>22)</sup>。

## 結論

ヒッチコックは『見知らぬ乗客』の深夜の密談のシーンで、欲望／罪の移動を、視点の共有化という具体的な視覚的演出によって決定的な形



で観客に示し、さらには、ガイをブルーノに一体化させるのみならず、観客をもその一体化に巻き込んだ。この演出を分析することで、ヒッチコックが個人的な技量において傑出しているばかりでなく、古典的ハリウッド映画の特徴について、さらには映画の本性について考察する上で、やはり極めて重要かつ特異な位置を占めていることが改めて確認出来た。

残された問題は、欲望／罪の移動の後で、移動した罪がどのように精算されるか、あるいはされないかである。ガイは、この罪を自ら精算することなく、愛の約束を一方的に反故にして、ブルーノに罪を着せようとするであろう。古典的で「健全」な構造においては逆に、「病的」な構造においては、実は他人に罪を着せようとするのはガイの方なのである。しかし、そのことがどのようにして視覚的に演出されているかについては、機会を改めて遠からぬ内に検討することとする。

## 注

- 1) 分析レベルを区別するに際しては、言語学を参照枠とするが、これは言語学をモデルとしようとした（あるいはしていると自称した）既存の映画記号学の方法を分析の手段として用いるということではなく、あくまでも分析レベルの区別において言語学を参考にすることである。  
なお、私見では、映画記号学の創始者と目されるクリスチャン・メッツの議論の最大の欠点は、共時的（特定共時的）な議論と汎時的（一般的・普遍的）な議論の水準をしばしば混同してしまっていることである。初期において既に顕著であったこの混乱が、テキスト理論を援用した後期においてより拡大し（移行期の Metz 1971 → 1977 がそうした混乱の極みである）、その後のいわゆる認知派による映画記号学の全否定とも受け取れる批判を招いているのだが（cf. Bordwell & Carroll (eds.) 1996）、映画記号学における具体的な混乱の存在と、その可能性の全否定とは本来別の事柄であるはずであり、こうした点については機会を改めて議論したい。
- 2) 「文法」という言葉を用い、「ランゲージュ」、「ラング」、「コード」といった言葉避けるのは、クリスチャン・メッツの映画記号学を巡っての議論の混乱をここに持ち込まないためである。映画を「ラングなきランゲージュ」と呼ぶ一方で（cf. Metz 1964）、映画に固有のコードの総体を「映画的ランゲージュ (langage cinématographique)」と呼ぶのは（cf. Metz 1971 → 1977）、混乱の極み以外の何ものであろうか。
- 3) ここで便宜的に「フィルム・ノワール」と呼んでおくものは、1940年代初頭から1950年代末に一定の流行を見た刑事・探偵物の映画群である。「フィルム・ノワール」というジャンル自体が同時代的には存在せず、遡



及的に捏造されたジャンルであるとする中村 2003 の議論は基本的に首肯するが、それでも、中村自身が「原＝ノワール」と呼ぶ一群の映画が存在することもまた事実であり（同上の第三章を参照）、執筆者がここで便宜的に「フィルム・ノワール」と呼ぶものは「原＝ノワール」の一部に相当するだろう。

- 4) もちろん、カメラの高さは登場人物との距離によっても変化し、登場人物に寄る（あるいは焦点距離のより長いレンズを使う）際にはより高くなる。
- 5) 後にガイがブルーノの家を訪ねるシーンで、ブルーノの家がやはり傾いたフレームの中に捉えられ、ブルーノの異常さが改めて強調されるとともに、それから起こる事態の例外的な異常さを際立て観客の不安を煽っている。

なお、現在分析している深夜の密談のシーンの直後の、ガイがアンと電話で話すシーンでは、再び仰角が用いられ（ライトのシェイドの内側が映ることで強調されている）、受話器の影がくっきりと（明瞭な輪郭で）黒くガイの顔に差している。
- 6) 言語学においては、広義の文法に、統語論的部門のみならず、語彙論的部門や意味論的部門も（あるいは形態論的部門や音韻論的部門等々も）含まれる。
- 7) 暗がりの中からガイが呼び掛けられるのは、『見知らぬ乗客』の中では三回ある。二回目は、ガイとアンがデートに出掛ける美術館において暗がりの中からやはりブルーノが呼び掛けるのだが、三回目に暗がりの中から「ガイ」と呼び掛けるのはアンである。これは、モートン家のパーティーに闖入して騒ぎを起こしたブルーノをガイがタクシーに乗せて送り出した直後のことである（この後、アンに問い詰められたガイは、自分とブルーノだけが知っていた事件の真相を彼女に告白することになる）。古典的な三度の反復を活用したこの演出によって、アンとブルーノがガイの恋人として入れ替え可能な存在として提示されている。
- 8) 古典的ハリウッド映画における現実らしさが、あくまでも現実らしさ、もっともらしさであって、現実への忠実さではなく、しばしば実は非常に不自然なものであることについては、木村 2012a を参照。
- 9) この点で、基本的には牢獄の中が明るく外が暗い黒沢清監督『アカルイミライ』（2003）は、明らかに古典的ハリウッド映画の「文法」を意識的に逆用している。
- 10) このショット／リヴァース・ショットにおいて、カメラの方向がシーン冒頭とは反対側からになっていて、空間の3方向性が守られていない（正確には、もう少し前の、柵の向こう側にカメラが廻ったところから、カメラはセンターラインを越えている）。つまり、このショット／リヴァース・

ショットだけを取り出すと、カメラはイマジナリーラインを越えることが無く「小さな」180°ルールは守られているが、シーン単位で考えると「大きな」180°ルールが侵犯されている。これはこのショット／リヴァース・ショットの異様さを際立たせるためであると考えられる。

なお、私見では、古典的ハリウッド映画の空間構成にはしばしばヒエラルキーがあり、シーンの展開する場所 (locale) 全体に関わる「大きな」180°ルールと、ショット／リヴァース・ショットのイマジナリーラインに関わる「小さな」180°ルールとの二つの規則によって空間が二段階に階層付けられている（言い方を変えると、「大きな」180°ルールに関わるセンターラインないしアクションアクシスト、「小さな」180°ルールに関わるイマジナリーラインとを原理的には区別すべきである）。この点で筆者は、「アクションアクシス」あるいは「アクシス・オブ・アクション」という用語のみを用いて「大きな」180°ルールと「小さな」180°ルールとを区別しないデイヴィッド・ボードウェルやクリスティン・トンプソン (cf. Bordwell & Thompson 1979 → 2012) とは根本的に立場を異にするが、この点については別の機会に詳述する。

- 11) 映画において、ショット／リヴァース・ショットと顔のクロースアップが、およそあらゆる会話と脇役・端役に到るどうでもいい人物の顔にまで乱用されるようになるのは、おそらくはTVの普及によるというよりはビデオの普及によるのであり、映画制作者達の間で小さな画面で見ても見易いことが過剰なまでに意識されるようになるのは1980年代半ば以降のことではないだろうか。この点については統計的な調査・研究が必要であると思われるが、我々は、例えばフランク・キャブラ (Frank Capra) 監督『スミス都へ行く』(*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) を見ていて、主人公スミス (ジェームズ・スチュアート) のクロースアップを目にするまでには約15分も待たなければならないのだということ (そしてそれがどのように周到に準備されているかということ) を思い出すべきであろう。あるいはさらに例を挙げるならば、エルンスト・ルビッチ (Ernst Lubitsch) 監督『天国は待ってくれる』(*Heaven Can Wait*, 1943) においては、ヒロインであるマーサ (ジーン・ティアニー) の婚約者で、従兄の主人公 (ドン・アメチー) にマーサを奪い取られることになる弁護士アルバート (アリン・ジョスリン) は、単独でクロースアップになることが一度も無いばかりか (チャールズ・コバーン演じる祖父と並んでではあるがバスト・サイズのショットが一度だけある)、マーサとショット／リヴァース・ショットで撮られることさえただの一度も無い。エスタブリッシング・ツーショットからマーサのショットかつクロースアップへとショットがつながれても、そこからリヴァース・ショットへとは進まず、また引きのツーショットへと戻ってしまうのだから、ドラマの上では重要な役割を

果たすアルバートを、完全にどうでもよい人物として示そうとするルビッチの演出意図は徹底している。このような繊細な演出は、ショット／リヴァース・ショットとクロスアップが乱用される現在では全く不可能であろう。

- 12) このクリシェは、古典的ハリウッド映画が崩壊した後も、現在に至るまで、時によって鉄格子あるいは金網が強化ガラスや細かい穴の開いたプラスチック板に姿を変えたりもしながら、アメリカのメジャー系映画を始めとして世界の映画で使われ続けていることは言うまでもない。
- 13) このショット／リヴァース・ショットの最中には、ガイの顔の右側（画面に向かって左側）をブルーノの頭の影が覆っていて、この影は、縦の境界がガイの目に掛かるところを微妙に移動することで強調されているが、ブルーノの誘惑に対して、自らの罪を認めて彼のいる悪の世界（象徴的秩序の外部）に加わるか否かを巡るガイの逡巡を見事に視覚化している。
- 14) もし、ラカン派的なターミノロジーが嫌だというなら、ここでガイとブルーノの実質的な共犯関係が成立したのだと言っても良い。
- 15) 最初のブルーノの視点ショットよりも前に（つまりまだガイが鉄柵の向こう側に廻る前に）、ガイの部屋で警察からと思しき電話が鳴るとき、真っ黒な柵＝縦格子越しに仰角でガイの部屋を見上げた異様なショットが登場することにも注目すべきである。このショットの異常さは、その後の視点ショットの視点の持ち主であるブルーノの異常さを改めて印象付けるものであり、その異常なブルーノの視点にガイの視点が一体化するのである。

なお、鉄柵越しに撮られたガイの顔には、これまでの影とは違う、鉄柵（＝鉄格子）の縦の筋状の影が付いている。この鉄柵の影は、ガイが鉄柵の向こうに廻る前にはブルーノの顔に現れていたものである。

- 16) ここでブルーノのセリフの中で注目すべきは、既用意した拳銃が質屋で購入した「ルガー（ルーガー）」であることが明言されていることである。後に実物がガイの家を送りつけられ、ガイがブルーノの家に向かう際に携行し、ガイから突き返されてブルーノが握ることになるこのルガー P08 は、ドイツの拳銃としてはヴァルター P38（一般にはワルサー P38 として知られる）以上に有名な銃であり、第一次世界大戦でドイツ軍に使用されたのみならず、1938年にヴァルター P38 がドイツ軍に制式採用された後も 1943年まで生産され、第二次世界大戦では四十五万挺が戦場へ送り出された。その高性能は連合国軍兵士にも知れ渡り、彼らは第二次大戦末期には戦利品としてルガー P08 を捜し求めたという。（以上ルガー P08 に関しては、広田厚司 2002:47-53 を参照。）つまり、映画内に登場するルガー P08 は、元々ドイツの兵士が使用していて、アメリカ軍兵士の手によって戦利品として合衆国に持ち込まれたものであると考えられる。

ここでヒッチコックは、ブルーノとガイの二人をドイツ、さらに言えば

ナチス・ドイツのイメージと結び付けているのであるが、これはブルーノ、そしてガイの異常さを強調するためでもあれば、ナチス絡みのホモセクシャルイズムのイメージを二人に投影するためでもあり、さらには、全体主義者のイメージを通じて二人を共産主義者（＝「ソ連のスパイ」）のイメージと結び付けるためでもあろう。

ホモセクシャルのカップルを、ナチス・ドイツ（全体主義者）のイメージを媒介に共産主義者と結び付ける演出は、既に『ロープ』（1948）でも行われていた。パーティーで、ブランドン（ジョン・ドール）とフィリップ（ファーリー・グレンジャー）が、優れた者は劣った者を殺すことが許されるとするルパート（ジェームズ・スチュアート）の理論を紹介すると、二人が殺したデイヴィッドの父親は、それはニーチェの超人思想であり、ナチス・ドイツが信奉していた思想だとして非難する。また、ファーリー・グレンジャーは、誕生日が7月14日（フランス革命の記念日）であることが、星占い好きのデイヴィッドの叔母（または伯母）のセリフで二度説明されている。ここでも、全体主義者＝革命家（共産主義者）＝ソ連のスパイという演出が行われているのである。

以上のような演出をヒッチコック個人の心理や政治思想に還元することは、既に述べたように正しくはない、あるいは少なくともそれほど生産的ではない（木村 2012b:104 n.7を参照）。こうした演出をどのように捉え評価するかについては、別の機会に譲ることとする。なお、木村 2012b と木村 2013 の参考文献表において、Corber 1993 のメイン・タイトルが脱落していた。記して本稿の参考文献表において訂正する。

- 17) したがって前田にとっては、およそありとあらゆる映画技術は「永久に擬似的でしかありえない」（前田 1993:49）ことになる。前田によれば、そうした擬似性を徹底的に排除したのが小津安二郎なのだが、ヒッチコックはそうした擬似性を排除するのではなく、むしろ活用あるいは逆用するのである。これはどちらが良いかの問題ではなく、古典的ハリウッド映画の限界に対する戦いにおける戦略の違いである。なお、後期ないし戦後の小津においてですら、古典的ハリウッド映画の影響が実は強く残っている点については、Bordwell 1988 を参照。
- 18) そもそも視点ショットの存在しない時代・地域・文化がある。

なお、初期映画においてヴィネット・マスクによって導入された視き見の視点ショットが、アトラクションの映画から物語映画への移行において大きな役割を果たした点については、森村麻紀 2002 の議論を参照。
- 19) 私見では、近年の映画史研究の焦点の一つである初期映画から古典的ハリウッド映画への移行期における視線の編成の問題に関しては、事実と信憑の間のずれという観点から、視点ショット、視線つなぎ（eyeline-match）、ショット／リヴァース・ショットを一体として検討する必要があると考え

られるのだが(例えば、なぜ人は、映画批評家や映画学研究者でさえも、しばしばショット/リヴァース・ショットを視点ショットの連続だと思いつ込んでしまうのか)、この問題については別の機会に検討する。

- 20) したがって、あらゆる動く映像にこのような演出が可能なのではない。立体映像(3D映像)でもこのような演出が原則として可能であるが、見る角度によって違って見えるホログラフィーのようなタイプの立体映像ではこのような演出は不可能である。言うまでもないことだが、よりリアルになることが映像の「進化」であるとは限らない。
- 21) 私見では、古典的ハリウッド映画においては、悪役の視点ショットは、手に持って見ているもののクローズアップといった説明的なものを除けば、通常は稀にしか用いられない。その代表的な例外が、ホラー映画における、幽霊や怪物の犠牲者となる悪人の視点ショットであろうが(ここで言う悪人には、慎みを欠いた若き恋人達、所謂「バカップル」も含まれる)、この場合、我々観客が一体化するのは「悪人」という特性ではなく、幽霊や怪物を前にした「人間」という特性に対してである。また、彼ら/彼女らは、悪人ではあるかもしれないが、悪役とまでは言えない場合が多い。
- 22) 古典的ハリウッド映画の視点ショットにおいては、登場人物が見ているものは原則として物かこちらを見ていない人に限られるため、カメラを直視する人物のショットはそれ自体として既に異様ではあるのだが、それだけではこのシーン、あるいはこのショットの異様さは説明出来ない。

### 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。
- Adair, Gene 2002, *Alfred Hitchcock. Filming Our Fears*, Oxford UP.
- Allen, Richard & Sam Ishii-Gonzles (eds.) 2004, *Hitchcock. Past and Future*, Routledge.
- Bordwell, David & Kristin Thompson 1979 → 2012, *Film Art. An Introduction*, Alfred A. Knopf, The 10th ed., the McGraw-Hill Companies. (デイヴィッド・ボードウェル&クリスティン・トンプソン『フィルム・アート 映画芸術入門』、名古屋大学出版会、2007年。原書第7版の日本語訳。)
- Bordwell, David, Janet Staiger, & Kristin Thompson 1985, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul.
- Bordwell, David 1988, *Ozu and the Poetics of Cinema*, BFI Publishing. (デイヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学』、杉山昭夫訳、青土社、1993年。)
- Bordwell, David & Noël Carroll (eds.) 1996, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press.
- Bouzereau, Laurent 2010, *Hitchcock, Piece by Piece*, Abrams.

- Branigan, Edward R 1984, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers.
- Brill, Lesley 1988, *The Hitchcock Romance*, Princeton U.P.
- Chabrol, Claude & Eric Rohmer 1957 → 1986, *Hitchcock*, Editions Universitaires. Nouvelle éd. avec la préface de Dominique Rabourdin, Editions Ramsay.
- Corber, Robert J. 1993, *In the Name of National Security. Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*, Duke U. P.
- Corber, Robert J. 1999, "Hitchcock's Washington: Spectatorship, Ideology, and the "Homosexual Menace" in *Strangers on a Train*," in Freedman & Millington (eds.) 1999, pp. 99-121.
- Deleuze, Gilles (1983/1985), *Cinéma 1. -L' image-mouvement/ Cinéma 2. -L' image-temps*, Ed. Minuit.
- Deutelbaum, Marshall & Leland Poague (ed.) 2009, *Hitchcock Reader*, Wiley-Blackwell.
- Durgnat, Raymond 1974, *The strange Case of Alfred Hitchcock. or The Plain Man's Hitchcock*, the MIT Press.
- Freedman, Jonathan and Richard Millington (eds.) 1999, *Hitchcock's America*, Oxford U.P.
- ジャン＝リュック・ゴダール 1998, 『ゴダール全評論・全発言 I 1950-1967』, 奥村昭夫訳, 筑摩書房.
- Granger, Farley with Robert Calhoun 2007, *Include Me Out. My Life from Goldwyn to Broadway*, St. Martin's Griffin.
- 筈見有弘・稲川方人・清水美紗・HOP 企画 (編集) 1984, 『ヒッチコックを読む やっぱりサスペンスの神様!』, フィルムアート社.
- バトリシア・ハイスミス 1972 → 1998, 『見知らぬ乗客』, 青田勝訳, 角川文庫. 改 版 初 版, 1998. (Patricia Highsmith 1950, *Strangers on a Train*, Harper & Brothers, Norton paperback.)
- 広田厚司 2002, 『ドイツの小銃 拳銃 機関銃—歩兵兵器の徹底研究』, 光文社.
- アルフレッド・ヒッチコック／フランソワ・トリュフォー 1982 → 1990, 『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woods的快樂のスタイル』, 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woods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 2012a, 「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」, 『成城文藝』第220号, pp.73(14)-52(35).
- 木村建哉 2012b, 「ヒッチコック『見知らぬ乗客』における欲望／罪の移動の視覚化: 深夜の密談のシーンの分析を中心に (1)」, 『成城文藝』第221号, pp.115(44)-99(60).
- 木村建哉 2013, 「ヒッチコック『見知らぬ乗客』における欲望／罪の移動の視覚化: 深夜の密談のシーンの分析を中心に (2)」, 『成城文藝』第222号, pp.102(1)-87(16).
- Krohn, Bill 2000, *Hitchcock at Work*, Phaidon Press.
- ジャック・ラカン 2000, 『精神分析の四基本概念』, ジャック＝アラン・ミレール編、小出浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳, 岩波書店. (Jacques Lacan 1973, *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* 1964, texte établi par Jacques-Alain Miller, Ed. De Seuil.)
- McGilligan, Patrick 2003, *Alfred Hitchcock. A Life in Darkness and Light*, Regan Book.
- 前田英樹 1993, 『小津安二郎の家—持続と浸透』, 書肆山田.
- Metz, Christian 1964, 《Le cinéma: langue ou langage?》. *Communications*, no 4, pp.52-90. Repris dans Metz 1968 → 1978, pp.39-93.
- Metz, Christian 1968 → 1978, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Ed. Klincksieck, 4<sup>e</sup> tirage, 1978.
- Metz, Christian 1971 → 1977, *Langage et cinéma*, Larousse, Nouv. éd. augm. d' une postface, Éditions Albatros.
- 森村麻紀 2002, 「初期映画における「鍵穴映画」の変容」, 『映像学』, 69号, 日本映像学会, pp.42-58.
- 中村秀之 2003, 『映像／言説の文化社会学 フィルム・ノワールとモダニティ』, 岩波書店.
- Rivette, Jacques 1950, “UNDER CAPRICORN d' Alfred HITCHCOCK,” *La Gazette du cinéma*, no.4, with no pagination.
- Rivette, Jacques 1953, “L' art de la fugue,” *Cahier du cinéma*, no.25, pp.49-52.
- ドナルド・スポトー 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, 1993.)
- ドナルド・スポトー 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.)
- Taylor, John Russell 1978 → 1980, *Hitch. The Life and Times of Alfred Hitchcock*,



Pantheon, Berkley Edition, 1980.

碓井みちこ 2006, 「悪役をめぐる映像テキスト：ヒッチコック『見知らぬ乗客』」,  
『映像学』, 76号, 日本映像学会, pp.25-46.

White, Patricia 2000, "Hitchcock and Hom (m) osexuality", in Allen and Ishii-  
Gonzles (eds.) 2004, pp.211-227.

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

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. (Zizek, Slavoj (ed.) 1992, *Everything You Always Wanted to  
Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso.)

#### 映像資料

『見知らぬ乗客』 *Strangers on a Train* (1951)

DVD：ワーナー・ホーム・ビデオ DL-11062, 2004.