



【討議採録】

## ヒッチコックの形式の帰趨

筒井武文・万田邦敏・篠崎誠・木村建哉・中村秀之

### 解題 | 中村秀之

以下に読まれるのは、立教大学現代心理学部付属心理芸術人文学研究所が企画・主催した公開講演会「ヒッチコック映画の空間と精神——ロメール&シャブロール『ヒッチコック』をうけて」（2015年1月10日、立教大学新座キャンパス）の討議の採録である。この講演会は、本研究所が文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業（研究拠点を形成する研究）で採択された「新しい映像環境をめぐる映像生態学研究の基盤形成」（平成23年～27年）プロジェクトのチーム3の活動の一環として実施したものである。チーム3は「映画芸術の変容」に焦点を当て、特に劇映画における空間表現（2次元画面における奥行き）の諸問題に理

論的かつ実践的に取り組むことを課題としている。過去4年間、チームのメンバーの理論研究や映画制作だけでなく、映画史上重要な作家について個別にテーマを設け専門家を招いて討議するという公開形式の研究会も開催してきた。今回はエリック・ロメールとクロード・シャブロールの伝説的名著『ヒッチコック』（原著1957年）の待望の邦訳刊行（インスクリプト、2015年）を受け、共訳者の木村建哉を招き、チーム3のメンバーと共にヒッチコック映画の形式の問題を論じることにした。

当日のプログラムは、最初に2本の口頭発表——木村建哉による『ヒッチコック』の解説と中村秀之の『裏窓』論——、続い

てチーム3のメンバーである映画作家3名、筒井武文、万田邦敏、篠崎誠による鼎談、さらに研究者2名が加わった全体討議というものだった。本誌に採録するのは後半の鼎談と討議である（採録にあたって大幅な再構成・加筆を施した）。これらについては特に解説めいたものは必要ないと考える。読まれるとおり、ロメールとシャブロールが提起したヒッチコック映画の「形式」の問題を受けて、実作者＝批評家である筒井、万田、篠崎が実践的な視点から率直に斬り込んだ議論はスリングで示唆に富み、研究者として木村が示した映画史的パースペクティヴにもとづいて展開された後半の討議も斬新で啓発的である。

以下では、最初の2本の発表の基本的な論点をごく簡単に紹介しておく（文責・中村）。

### 木村建哉 | 『ヒッチコック』解説

『ヒッチコック』の原書は1957年に刊行された。本書は歴史上最初のヒッチコックについての研究書、モノグラフィである。それまで娯楽映画の職人としか見なされていなかったヒッチコックを、その独自の精神的宇宙が映画固有の形式において開示される「作家」として初めて評価した画期的な著作である。著者たちによれば、形式そのものを通じて、形式そのものの内に、精神、魂が現れるのである。それほど重要な書物の日本語訳が60年近くも出なかった理由は、実際のな面では著者の一人エリック・ロメールの紹介が日本では遅れたこと、より重要な理由としては、著者たちの文体が当時の状況に向けた論争的性格を持つことや、ヒッチコックをカトリックの信仰とい

う観点から捉えて哲学や神学の議論も援用して論じているために翻訳上の困難があったことが挙げられる。しかし本書はヒッチコックについて書かれた未だに最高の本であるだけでなく、著者たちがみずから映画監督になることを意識した目で書いている点に大きな意義がある。つまり、本書を書くにあたって著者たちは、ヒッチコック映画の核心部分を掘み出し、ヒッチコックが利用できた撮影所システムの富をもはや利用できなくなる状況においてそれをどう使っていくかを考え抜いたはずであり、実際に映画を撮るに際してそれを再創造したのである。著者たちのそのようなやり方に倣うことが、今日、映画を観る上でも作る上でも非常に大きな意味を持つと考える。

### 中村秀之 | ヒッチコック的3D

#### —『裏窓』における恐怖と悦楽の彼岸

『ヒッチコック』の著者たちによれば、『裏窓』のテーマは「映画の本質そのもの、つまりは視覚、<sup>ヴィジョン</sup>光景スペクタクルに関わる」。「このスペクタクルの理論は空間の理論を含み、この空間の理論は精神的観念を含む」（邦訳149頁）。この指摘を受けて、ヒッチコック映画の形式における空間と精神の独特な関係を「ヒッチコック的3D」として捉えてみよう。通常の3D映像がスペクタクル見世物／スペクテイター観客の境界をイリュージョナルに消失させるとすれば、ヒッチコック的3Dは（映画の内部にスペクタクル光景／スペクテイター見る者の境界をリアルに破壊する。つまり、安全な見る者として光景の外に居たはずの登場人物たちが光景の内に引き込まれて身体的に脅かされるという危機的な出来事に特徴がある。『裏窓』の場合、主人公は覗きの快楽に耽っているのだ

が、そもそも物語の発端は、主人公がカメラマンとして撮影すべき光景スペクタクルだった自動車レースの事故に巻き込まれて片足を折ったことである。結末では、観察の対象であった光景スペクタクルの中の「殺人者」に襲われて今度は両足を折る。『裏窓』の画面の特権的なイメージが主人公に向かって飛んで来る物や迫ってくる人物であるように、この映画の

恐怖と悦楽の源泉は光景スペクタクル／見る者の境界スペクテイターのリアルな解体の脅威にある。『裏窓』はこのような出来事と体験を反復する、フロイトの謂う「反復強迫」の物語であり、つまるところ、その映画的形式に開示されるのは、主人公と作品を突き動かす根源的な「死の欲動」ではないだろうか。

## I | triologue | 形式への意志

### ヒッチコック映画との出会い

**筒井**……ヒッチコック研究家でも何でもない人が壇上に押し出されてどうやって時間を稼ぐか。こういうシチュエーションってヒッチコック映画にありますよね(笑)。ロメールとシャブロルの『ヒッチコック』の出版が1957年。僕が生まれた年なんです。その本の最後に論じられている『間違えられた男』の1956年が万田さんの生年ですよ。

**篠崎**……そういう世代ですね。僕は1963年、『鳥』の年です。まずは、ヒッチコック映画とどう出会って、ヒッチコックという監督をいつ意識するようになったのか、そこから伺いましょう。

**筒井**……最初に映画館で見たのは1972年の『フレンジー』ですが、それ以前に小学生か中学生の頃、映画の名場面集を集めたテレビ番組があって、ヒッチコックが紹介されたときに、二つの場面が異様に心に焼き付きました。『泥棒成金』(1955)のキスと花火のモンタージュと、『めまい』(1958)でモーテルの部屋に緑の光が注がれているシーン。それがヒッチコックを意識した最初です。テレビ放映は別にして、なかなか

地方ではヒッチコックは見られなかった。東京に出て来た頃に『ファミリー・プロット』(1976)が公開され、さらにIP(インターナショナル・プロモーション映画)がヒッチコックの旧作を連続上映していったんです。『第3逃亡者』(1937)、『バルカン超特急』(1938)、『逃走迷路』(1942)などですね。それと今は無き新宿アートビレッジという50人も入らないスペースで、イギリス時代の映画が2本立てで16ミリ上映されていました。

ただし、僕が影響を受けたのはちょっと違ってですね、ヒッチコックの『三十九夜』(1935)のリメイクである『三十九階段』(1959)というラルフ・トーマスが監督した映画を小学生時代に見て、これにのめり込んだんです。男と女が一つの手錠でつながれて、最初は敵対していたその二人が、警察から追われつつ悪漢を追う……というシチュエーションに憧れて、こんな映画を見たい、撮ってみたいと。その後、東京に出てから見た2度目のリメイク『39階段』(ドン・シャープ監督、1978)はあまり気に入らず、原典のヒッチコック版『三十九夜』もようやく見られたのですが、実は少

し軽い失望を覚えたんですよ。ラルフ・トーマス版にロマンティックなイメージがあったので。とはいえ、ヒッチコックの妻さも徐々に分かってくる。今言ったような、悪漢と警察とを相手に二重に追う／追われる最中に、主人公たちが束の間の安泰を過ごす、素の時間であったり。悪漢の主催する舞踏会が開かれるなかで、表立っては捕まえられないけど……っていうシチュエーション。明るい白昼の空間でわきこる恐怖。映画はそういう時間と空間が面白いんだっていうのはヒッチコックから学んだ。

それで、大学に入って最初に映画を撮ったときに、「裏窓ショット」で盛り上がったんです（笑）。校舎が吹き抜けで、中庭を挟んで教室の窓がある。その窓に試験問題の番号を書いたノートをそっと置く。ところが、発表された番号は9番なんだけど、置くとき上下を間違えて、窓外からは6番に見える。向こうのテラスにいた学生がそれをカンニングするのですが、その役を、当時一級下だった犬童一心監督が演じてます。彼が、間違えた番号のほうの解答を必死に覚えて、遅刻して教室に入っていく。何が「裏窓ショット」かという、窓の中の暗闇に煙草の火が点る、あれをやったんです。その見た目のイメージ・ショット。同級生にヒッチコック崇拜者がいて、彼が撮影担当。ノートの大きさに暗箱を作って、中にライトを仕込み、手前の面の黒紙に6の字に切り込みを入れ、それで窓に「6」が浮かび上がるようにした。それを撮ろうと頑張ったのが最初の映画制作の思い出ですね。**万田**……僕が物心つくずっと以前からヒッチコックは世界的に有名な映画監督でしたから、さぞや面白い映画なんだろうと、見

る前から期待感が大きいわけですよ。僕が最初に見たのはテレビの日曜洋画劇場だったかで、『北北西に進路を取れ』（1959）か『鳥』か。『鳥』は本当に怖い映画だって言われていましたからね。それで見るとですね、正直に言うと……今一つノリないんですよ。期待度が高すぎたってこともあるんですかね。スビルバーグの『ジョーズ』（1975）は怖かった。鮫は怖かったけど、鳥は怖くないんだ（笑）。

「形式と主題」の話にも関わってくるのですが、例えば『鳥』の終盤、皆へトへトになって夜寝ていると、上の階で音がする。気づいたティッピー・ヘドレンが一人で行くわけですよ。ロッド・テイラーを起こして異変を告げれば良いのに。で、案の定、2階の部屋に閉じ込められて鳥に散々な目に遭わされる。これがね、引っ掛かるんですよ。ヒッチコックの映画を見ると1、2箇所、そういうところがある。つまり内容よりも形式を優先しているところ。あるいは『裏窓』（1954）だと、中庭の向こうの部屋でグレース・ケリーがあれだけ助けを求めているのに、ジェームズ・スチュアートが何もしない。映画の構造から言えば、彼はあそこで声を掛けちゃいけない。それまでずっと作ってきた『裏窓』という映画の構造が崩壊しちゃうから。形式的にはそうなんだけど、内容的には声を掛けないと、うーん変だよな……ってなる。グレース・ケリーにしてみれば、自分の危機を見て何もしてくれない男なんて、絶対失望のはずですよ。ヒッチコックを見始めたのはまだ中学生ごろですから、内容だの形式だのといったことは全然分からないわけだけど、何か変だよ、と、思えて、今一つノリきれ

ないままだったんです。

ところが、高校1年のときにNHKで『サイコ』(1960)が放映された。ノーカットで字幕で。まあヒッチコックだから、と見たわけです。そしたらそれまで感じていた「何か変」っていうところがないまま終わった。ジャネット・リーが途中で殺されるのに度肝を抜かれるし、あのシャワー・シーンはものすごく怖い。実際、自分の家の風呂でシャワーを浴びるのが怖くなった。そこで、ヒッチコックをもう一度きちんと見直そう、やっぱり面白いんだ、って気持ちになったんです。で、高3か浪人かの頃に僕が最初に作った8ミリの映画で……筒井さんと同じでね、見ると再現したくなるんだ。シャワールームの包丁。ウチの姉貴にやってもらいました(笑)。シャワールームじゃないんですけど、僕が机で物書きしていると後ろから謎の女が迫ってきて、はっと振り向くと包丁がザクザクッ。そんな影響を『サイコ』からは受けましたね。

**筒井**……ただ、真似すると絶対失敗するっていう作家が二人いるとしたら、ルノワールとヒッチコック。真似したくなるんだけど、真似したら絶対にね、オリジナルを超えない、酷いもんになっちゃう。

**万田**……でも、筒井さんやってない？ 大丈夫？(笑)

**筒井**……すみません、いや……はい(笑)。意識的でも無意識的でもあるんですけどね。

**万田**……(笑)。それでね、僕にとって決定的だったのは——これも結局、形式と内容の話に関わるのですが——、大学1年で読んだ蓮實重彦さんの「映画、荒唐無稽の反記号」(『現代思想』1976年10月号、後に『映画の神話学』収録)。ヒッチコック映画

は円いものに満ちているっていう話ですね。『サイコ』のシャワー・シーンの、カーテンリング、排水孔、ジャネット・リーの臍、口、瞳……。こっちはそんな円いものなんか見ていない(笑)。見ていたんですけど気づいていない。例によって煽動する文章ですから、まあ痺れて、なるほどと思っちゃう。それで、今回訳された『ヒッチコック』を読むと、『見知らぬ乗客』(1951)のところで書いてあるのね、「円」のことが。テニスボールとか眼鏡とか、円い形象が頻出すると。なーんだ!と思いますけど(笑)。え、思いますよね、誰でもね? それはそれとして、そういうこともあって、ヒッチコックの形式ということを見ていくことになった。ただ、ヒッチコックは僕にとってはやっぱり、ある種「お勉強」の対象なんですね。ゾッコン入れ込んで、自分の深いところを傷つけられて、自分が作る映画はどうしてもそこから離れられない、というタイプの監督ではない。未だにお勉強モードで見ちゃうところはある。それは、ヒッチコックが形式という部分に拘り抜いていることと関係しているからだと思います。

### ヒッチコック映画の違和感

**篠崎**……僕は万田さんとは逆にヒッチコックを見直してもあまり「お勉強」にはならない気がして。いや、見れば面白いに決まっているんですけど、自分が作るときの参考には全然ならないなと。ところが今回初見のものも含めていろいろと見直して、ちょっとヒッチコックに対するイメージが変わってきたんです。具体的に題名をあげると『山羊座のもとに』(1949)、『間違えられた男』、『救命艇』(1944)。あと、『バ

ラダイン夫人の恋』(1947)ですかね。イギリス時代だと『リング』(1927)、『下宿人』(1927)、『マックスマン』(1929)みたいな有名どころも素晴らしいですが、『ダウンヒル』(1927)と『スキン・ゲーム』(1931)に心底驚いたというか動揺しました。あれらを見るとヒッチコックは内容よりも形式を優先しているとも言えなくて。この内容を描くためにこそ、この形式を選ばざるをえなかったヒッチコックの心映えというか眼差しにいたく感動したんです。

そこでまず万田さんにお聞きしたいのは、例えば、ヒッチコックはサイレント時代から三角関係を主題としてしつこいくらいに繰り返しいろんな形で変奏してますよね。それに影響されたかどうかは分かりませんが、トリュフォーがやはり三角関係を核に据えた映画を何本も撮っている。万田さんの映画は『UNLOVED』(2001)はまさに三角関係の映画ですし、『接吻』(2006)だって、『アデルの恋の物語』(1975)のヒロインに勝るとも劣らない思い込みの烈しい一途な女性が主人公ですが、あの映画も、ちょっと強引ですが、ある意味三角関係を描いていると言えなくもない。特に終盤はそういう様相を呈してくる。万田さんの映画を見ていてトリュフォーを思い出すことはあるんですが……、ずばりヒッチコックを意識されたことはありますか。

**万田**……ヒッチコックを意識してということはないなあ。うーん。なんかその……変質者に対する興味とか憧れてあんまりないんですよ。

**篠崎**……変質者？(笑)

**万田**……『裏窓』にしたって、自分の恋人が殺人犯に捕まるのを見たいっていうことで

しょう。ジェームズ・スチュアートが巧妙に恋人を危険な場所に行かせて、男が戻ってくるのをハラハラしながら見たいという倒錯的で変質的な欲望。あからさまにはそうは描いていないけど、彼の本当の望みは実はそうだったんじゃないのかっていう読みを誘うわけじゃないですか。ヒッチコックってそういうところが変というか相当に狂っている。それが剥き出しになって、他と調和せずに突出してしまう。そこが今一つ僕の中でヒッチコックにノリ切れないところなのかな……。

一般のお客さんたちは——僕も「一般のお客さん」に近いと思うのだけど——、皆つまづくはずですよ。ティッピー・ヘドレンが一人で2階に行っちゃうのは不自然だ、とかね。「助けて、ジェフ！」ってグレース・ケリーが叫んでいるのに、ジェームズ・スチュアートはうろうろ……って悶絶しているだけじゃないですか。しかも彼の隣には看護婦のおばさんもいるのに、彼女も何もしない。むしろね、あの看護婦さんにはグレース・ケリーとの間に同性ゆえの嫉妬関係があって、グレース・ケリーが男に捕まるのを見て思わずニコッとしちゃうなんていうアップのショットが入ったりすると、彼女も結構えげつないね、ってことで成立するんですよ(笑)。成立しないかもしれないけど(笑)。二人もいるのにどっちも声を掛けない。普通のお客さんは絶対引掛かるところですよ。つまり踏み絵ですよ。そこに引掛からずに、それこそがヒッチコックの映画の面白さだと感じて、強引にでも面白さを見つけていくことができるかどうか。

**筒井**……万田さんが仰った『鳥』に対す

る違和感って、なにしろ鳥には感情移入できないですからね。いい鳥や悪い鳥というふうに描き分けられない。人間レヴェルでの出来事じゃなくて、「宇宙」がテーマなので。人類が絶滅しようがどうしようが地球は続いていくって話でしょ、要するに(笑)。とても普通のドラマツルギーでは取まらない映画ですよ。形式主義の話が出ましたけど、でもね、ヒッチコックに対抗できる形式主義者は万田さんと僕は思う。万田さんのカットのつながりも相当「不自然」ですよ(笑)。物語上はワンカットでいける場合も、そういう規則があると言わんばかりに、律儀にカットを分割する。それが徹底されることで、恐るべき映画の強度に至るわけですが。……そもそも、映画を撮り始めたときに、長回しで撮るべきかカット割りにすべきかで悩みますよね。

**万田**……ええ。

**筒井**……『ロープ』(1948)のような長回しもありますが、ヒッチコックは基本はカット割りでやっている人ですよ。ハリウッドでは、主人公・ヒロインに感情移入させるように、彼らが何を考えているかを観客に伝えるために、カットを割っていく。それを違和感がないように自然に見せていくのがハリウッド映画の技法です。ヒッチコックのハリウッド映画は、そういう側面を持ちつつも、違和感も残す。普通はカット・バックするとき、対立関係が目立たないように画面は自然なものにして、台詞や演技によって対立関係を見せるのですが、ヒッチコックの場合は空間というか構図自体を歪ませる。『めまい』が究極だと思うけど、『私は告白する』(1953)なんかも相当やってますよね。それはやっぱり異様な

んですよ。突っかかってくる。その突っかかりはどちらかと言うと、例えばエイゼンシュテインに近いものなんですよ。エイゼンシュテインに近いような異様なアングルをヒッチコックは、ハリウッド文法の中に強引に押し込めてしまう。そういう違和感が大きいんじゃないか。切り返しショットにしても、二人が対等なアングルではない。捻じれている。ヒッチコックでは、感情移入を促すような形でつながり続けるものがケーリー・グラント主演の系列には多いんだけど、ジェームズ・スチュアート主演の方はむしろ、何かしらその対象に対する違和感を画面が孕んでいる。

**篠崎**……それはヒッチコックがサイレント時代から映画を撮りはじめたことがやはり大きいんじゃないかと思います。ヒッチコックの映画の異様さって、トーキーの時代になってもずっと変わることなく「サイレント映画」を撮り続けていたことじゃないか。試しに、『めまい』でも『鳥』でもいいんですが、音を消してみると面白いですよ。その方がむしろ不自然さが軽減される。フォルムの異様さは仰る通りエイゼンシュテインに近いんですが、好んで取り上げている内容の芯にあるのは、「愛」ですよ。「愛」を失うことへの怖れ、疑惑、嫉妬……。むしろ、ムルナウに近い。ムルナウをエイゼンシュテイン風に撮るとヒッチコックになるという言い過ぎですが(笑)。それでいて、ワンシーン＝ワンカットじゃなくって、ワンカット＝ワンシーンと言ってもいいくらいに、一つひとつのカットがそれ自体で完結して、かつ突出して見える。だから、切り返しもスムーズじゃないことが多いですよ。

## ヒッチコック映画の意志と不自然

万田……『サイコ』は、ジャネット・リーが殺されるまでは、見たものと見られたものとの切り返しでつながっていますよね。導入から、カメラが安宿の窓に寄って行って、ベッドに横たわっているジャネット・リーを見せる。シャワールームの彼女を先取りしているカットだと思いますけど、まずは観客が彼女を見る。で、会社のお金を横領したときから彼女は、ずっと人に見られているっていう不安に襲われていて、実際にいろんな人が彼女を見る。見られていると思っているジャネット・リーとそれを見ている者との切り返し。最後に彼女がベイツ・モーターの看板を見ちゃったことが決定的で、そこに入っていくと、ノーマン・ベイツに壁の穴から見られて、ベイツの欲望が高まって、最終的に殺される。見た／見られたの関係が一貫している。『裏窓』だと、ずっと見ているジェームズ・スチュアート自身は絶対に向こうから見られないっていう掟がある。で、最後見られたときにスチュアートは、死にはしませんでしたけどね、そこに犯人がやって来る、そういう構造ですよね。見た／見られたの関係が緊張感も不安も高まるし、観客の気持ちもそこに乗っけていく。そういう作りはしていますよね。そのなかで時々、見た／見られた関係ではない画も当然入ってくる。

客観と主観ということは、別にヒッチコックに限らず、映画を作るときには誰もが考える。主観といっても別に「見た目」という意味ではなく、ナメのショットでもいいんですけど。その一枚の画面が誰の気持ちに乗っかっているか。会話のときにはその気持ち切り替わりながら、見ている人が登

場人物に、あるいはそこで語られる内容に乗っかって見る。映画は普通、そういう登場人物の視点を感じる画面と、誰の視点でもない客観の画面から成り立っている。ところがヒッチコックって、本来客観であるべき画に、作り手の——「ヒッチコックの」と言っているのか分かりませんが——主観が入る画っていうのが出てくる。『裏窓』のグレース・ケリーの初登場ショットは、彼女がグーッと手前に迫ってくる画で、一応ジェームズ・スチュアートの見た目風に作ってはあるんですけど、画面の手前にスチュアートがいるとは、たぶん僕らは感じて見ていない。つまり、カメラがあるっていうふうに見ていますよね。その後ろにはヒッチコックの何か「意志」がある。そういうものが垣間見えることがヒッチコックの映画にはあって、それが一般の物語映画の作りを壊していく瞬間がある。

『海外特派員』（1940）ラストの飛行機のシーンで、操縦室の窓の向こうからバーンと水が出てくる。もちろん観客を驚かすためにやっている。驚かせようという「意志」が瞬間的に見える。最初もバーッと飛行機が飛んでいて——ミニチュアでしょうが——、その窓に寄っていくと、カメラが窓を抜けて飛行機の室内を見せちゃう。飛行機が飛んでいる画は客観なわけですけど、グーッとカメラが近づいて行って窓を抜けて中を映すのは、「この窓を抜けて中を映すぞ」っていう作り手の「意志」以外の何ものでもない。見ている僕らは、誰もそんなことを——物語的には——期待していない。ところがヒッチコックは突然そういうことをやる。うわっ凄えなとは思いますが、『鳥』の、ガソリンスタンドが炎上す

る原因になるマッチの燃えかす。その燃えかすに流れていくガソリン。それをレストランの窓から見ている、例のティッピー・ヘドレンの3カットの静止の芝居。マンガのコマみたい。あれなんかキワキワだと思うんだけど。作者の強力な意志だけが確実に感じられる。そこが、先ほどから言っている、内容と形式のアンバランスで、しかし、面白い映画を撮る人はたいていそういうアンバランスな感覚を持っているとも言えるかなあ。鈴木清順は最たるものだけれど、加藤泰も増村保造も。

**篠崎**……あの『鳥』のガソリンスタンドの引火する炎を見つめるティッピー・ヘドレンの3つのアップが変なのは、それぞれ炎の動きに合わせて顔の向きと目線を変えてるわけですが、一瞬ストップ・モーションのように見えるんだけど、よく見ると止まっているのはティッピー・ヘドレンだけで、後ろの人たちは動いてるんですよね。ほとんど『フライング・コップ』（1982、『裸の銃を持つ男』のオリジナル・テレビ・シリーズ）のような人カストップ・モーション。なんであんな変なことをさせるのか（笑）。せめて全員が止まっているとか、いっそオブチカル処理で静止画にするならまだ分かるんです。それをあんなふうに。あそこのヘドレンの顔真似がテレビ放映の翌日に小学校で流行りましたよ（笑）。爆発の瞬間にカメラがものすごく高い位置からの大俯瞰に変わりますよね。あの瞬間、街の喧騒が一気に遠のくのも鳥肌たつくらい凄いです、ちょっと神の視点のようなカメラポジションの中に、滑るようにスッとカモメが入ってくる。あれ、先ほど万田さんが仰った客観ショットが単なる客観ショットに見え

なくなる瞬間じゃないかと。カモメの見た目ではないけれども、カモメの主観的な表現に見えなくもない。筒井さんは、鳥に感情移入できないと言われましたが、あの瞬間を見るたび、僕はちょっとだけ鳥に感情移入してしまうんです（笑）。「いけ！ 人間どもを懲らしめろ！」（笑）。でも、たしかにある種の映画監督たちは、形式と内容というよりも、これみよがしに「不自然」というか「異様」に見えることをやりますよね。そもそも映画なんて不自然極まるものであって、ちっとも自然なもんじゃないだ、と。

**筒井**……『裏窓』にしても、万田さんが言われたように、明らかに不自然なんですよ。映画の設定自体が。あれだけ隣のアパートの中が見えちゃうっていうことは、こちら側もよく見られているはずなんですよ。だけど、こちらは見られないという前提で話が進む。最後に見つかった瞬間に危機が訪れるから、それ以前に見つかったちゃいけない。でも、絶対見られている（笑）。その不自然さを堂々と画面の中で誇示して進んでいく。普通は、もう少しリアルな設定を考えるから、そこまでできないと思う。

**万田**……スタッフが誰も止めなかったのかなと思うわけですよ（笑）。

**篠崎**……美術の人とかね。言えなかったんですかね。ミスター・ヒッチコック、これ近すぎませんか？ これじゃ犯人の方から丸見えっすよ（笑）。

**万田**……それでヒッチコックは何をしたかという、ジェームズ・スチュアートが載っている車椅子を部屋の奥に下げて、顔半分を影に隠す。それで見られていないよ、ってことですよ。見られそうだから窓辺から

離れる。普通は横に隠れるでしょう。直線的に離れても見られるから。ジェームズ・スチュアートが後ろに下がって顔半分が影に隠れたら、向こうからは見えていないということですよという、映画の中でだけ成立する約束事ですよ。その約束事を了解しないと『裏窓』は見られない。凄いこと考えたなとは思いますが……、でもキワキワですよ。これ今作ったらバカだと言われますよ（笑）。お客さんに見向きもされないんじゃないか。

篠崎……せめてもう少し向かいのアパートまで距離感を作りますよね。

万田……作る。もっと見えないように。でも、そうすることが映画を面白くするとは限らない。むしろつまらなくさせることが往々にしてあるから困るんですよ。

篠崎……グレース・ケリーの背後に向かいのアパートが映り込むと、意外と距離が近い印象を持ちますね。レンズのせいもあるかもしれないですが、双眼鏡だの望遠鏡だの使わなくても肉眼でハッキリ見えてるじゃないですか。

万田……グレース・ケリーが、見つけた指輪を向こうのアパートからこちらに見せたり、中庭に降りたときもこっちに手を振りますよね。彼女の場所からジェームズ・スチュアートは見えているよっていう画面でしょ。あの演出、ヤバいんじゃないの？ 悠然と手振っちゃってさ。なんだ、向こうから丸見えなのね、っていうのをもう一度あらたに観客に知らせる画面でしょう。まあグレース・ケリー可愛いらしいからいいんですけどね（笑）。

篠崎……彼女の側からの切り返しの画はないわけですから。闇に向かって手を振って

いるだけかもしれない（笑）。

万田……違うって（笑）。あれは絶対見えてやっている。

筒井……隠れない映画なんですよ。だからヒッチコックの映画って、壁とか窓、扉が重要になってくる。カメラが撮れないはずの空間を撮っちゃう。『レベッカ』（1940）の柵や『サイコ』の窓など、カメラが通過していきますよね。カメラに対する信念の度合いが他の監督とたぶん違うんじゃないかなと思う。

### 『ヒッチコック』以後のヒッチコック映画

筒井……ロメールとシャプロルの『ヒッチコック』が『間違えられた男』で終わっているのは、たまたまですが、しかし凄いことだなと思う。『間違えられた男』についてロメールとシャプロルは、サスペンスがないと書いていますよね（同書、178頁）。ヒッチコックの代名詞とも言われるそのサスペンスが、全くない。不自然な設定も許されて、だって実話なんだから。証人が二人とも死んじゃうとか、奥さんが狂っちゃうとか、普通あり得ない。これはロバート・パークスと撮った最後のモノクロ映画ですが、これまでのヒッチコックの画面と美術と照明のトーンが違う。リアルなドキュメンタリー調あるいはセミ・ドキュメンタリー調に見せかけておいて、相当作り込んでいる。ご都合主義もやっている。かけ離れたその両極を試みたのが『間違えられた男』の凄さでしょう。最後に「現在二人は幸せに過ごしている」なんて字幕で記されても、そうとは観客はまるで思えないし。

篠崎……そう、そうなんです。病院に奥さんを残して廊下を去っていくカットに、そ

んな字幕が付いても信じられない。黒澤明の『生きものの記録』（1955）のラストカットがチラッと頭をよぎったんですが、あんなふうにあからさまな演出意図として見えるんじゃないなくて、ただ、現実を突きつけるみたいな素っ気な感じで、暗い廊下をフォンダが去っていく。あのフォンダの後ろ姿と手前の奥さんたちを見ているととても彼女が回復するようには見えない。第一、そこにいたまでの、奥さんの自壊していくさまあまりにも強烈で……。夫の無罪を確信しているのに、絶対にもうどうやってもダメなんだと絶望しはじめる彼女の顔。

**筒井**……商業主義のなかでよくこんなものを撮れたなって思う。もちろん、その前の『知りすぎた男』（1956）などがヒットしたから撮れたんでしょうけど。ヒッチコックって実験作家ですよ。シャブロールも真似していますが、鏡が割れるところがありますよね。ヴェラ・マイルズが思わずヘンリー・フォンダを殴っちゃうシーン。そこで超クローズアップが使われる。スターが演じていますから、それまではメイクも照明も配慮されているんですけど、あのショットのときの肌の生々しさ。生身の人の肌がヌッと来る。今回見直してみて、あれは恐ろしかった。ロメールとシャブロールがああ時代にヒッチコックの本を書き、『間違えられた男』で締めくくったということは、おそるべき必然と偶然の産物なんだと改めて感じました。ここで確かにヒッチコックは行き着くところまで行って、一つのサイクルを成している。

**万田**……「間違えられた男」という主題自体は、それまでもヒッチコックは描いている。『間違えられた男』は、奥さんが狂って

いくというのがある種異様で面白いところで、それって今までのヒッチコックにはないですよ。それまでは、間違えられた男が逃げていて、出てくる女性は男の協力者となって、事件を解明するのに一緒になって動いてくれる。『間違えられた男』は、協力的だった奥さんが、どれだけ努力しても自分の夫の無実が証明されないで、狂っていく。

**篠崎**……筒井さんが仰ったシーンは、頭を殴っているだけで、鏡が割れる必然性は何もないんですよ。距離感を考えても。明らかにリアリティには回収されないような出来事が起こっている。確かに形式というか、映画としての強さを持つために、行動や心理のリアリズムを無視しているように見える。にもかかわらず、むしろ、その異様なフォルムや異様な展開が、通常に考えられているリアリズム以上にすごく生々しくリアルに見える瞬間がある。僕も今回見直して、凄と思ったのは『間違えられた男』で、もう一本、別な意味で思い切り踏み込んでかなり変なことをやっているのが『マーニー』（1964）だと思いました。この2本の極が凄い。『マーニー』はいかがですか。

**筒井**……『間違えられた男』に続くのが、『めまい』と『北北西に進路を取れ』ですね。『北北西に進路を取れ』は巻き込まれるパターンで、イギリス時代からの集大成。『めまい』は一つのオブセッションをめぐる話をギリギリまで突き詰めている。ヒッチコックの「光と影」の代表作をその2本で作って、その後、『サイコ』、『鳥』、『マーニー』と来る。この3本では、ヒッチコックはジャンル映画を超えたというか、ジャ

ンル映画ではないものに向かっている。明らかにこれまでになかったものを創出しようとした3本です。『マーニー』の興行的失敗で一回撤退しちゃうんですが、ヒッチコックが行き着くところまで行ったその「先」が『マーニー』だと僕は思っています。描けないところまで描こうとしている作品なんですよ。深層心理とかトラウマとか、描けないはずなのに無理して演じている。不自然さの極地に行く。つまり旧来の映画では、ジャンルの保護機能というか、そうした不自然さをカバーするわけですが、ここでは描かれる主題や内容がジャンルの枠外にある。ヒッチコックには異様な予告篇が3本あって、それが『サイコ』、『鳥』、『マーニー』。『サイコ』の予告篇は有名ですが、惨劇の舞台をヒッチコックが6分掛けて案内する。『鳥』では人類と鳥の歴史をヒッチコックがレクチャーする。『マーニー』はヒッチコックがクレーンを降りるところから始まって、「この映画は何か？」というクエスチョンマークが最後に列挙される。『マーニー』というのは、ヒッチコックがやりたいことをやろうとしていると同時に、これで映画が本当に成立するのかが

うか迷った作品だという気がします。

もう一つ言うと、ヒッチコックってカメラ・ワークや編集が凄いと言われがちですが、何気ないところも実は凄い。例えば、勤め先のオフィスから人がいなくなるのを待つために、ティッピ・ヘドレンがトイレに隠れる。鏡の前で化粧している人が何人かいる。個室の中で一人、どれだけ待ってればいいのか。そのリアリティを成立させるのは、けっこう難しい。何ら動きがないわけですから。リアルに考えたら5分か10分長回ししないと人が誰もいなくならない。あまり短くてもリアリティが成立しない。『マーニー』が使うのは音なんですよね。人がいなくなっていくのを音で表現すると、1分弱のワンショットの間に時間が圧縮される。そういうさりげないテクニックが素晴らしいんですよ。

……それでね、実はこの前、立教で撮った映画（『自由なファンシィ』2015年春完成予定）で、あからさまな「マーニー・ショット」を撮ってしまいました（笑）。

**万田**……ほら、やっぱり失敗覚悟でやってんじゃん！（笑）

**筒井**……笑ってください（笑）。

## II | round table | こわれゆく男

### ヒッチコック的(非)演技

**木村**……ヒッチコック映画に見られる形式への意志という点に関しては、ロメールとシャブロルの『ヒッチコック』では「形式上の公準」という言い方がされています。『裏窓』については「演繹的」とも言われていますが（同書、149頁以下）、つまり最初に原理を決めてそれを発展させて体系を

つくるという映画の作り方を。『裏窓』は、こちらが一方的に見ていて向こうからはある瞬間までは見られない、というのを大前提として映画を組んでいる。それは、ヒッチコックの意志の強さという面もあれば、古典的ハリウッド映画のスタジオ・システムの時代ではある意味で「お約束」が成り立っていて、それを利用しつつどこか

で崩すということだとも思います。

**万田**……そういうお約束事を皆が共有していたんだろうという感じがしますよね。ただ、筒井さんが仰っていたように、度を超すところまで行っている。その度の超し方が面白いんですけども、たぶん僕らというか映画が好きな人にとっては面白いんだと思う。形式として決めたことを内容をゆがめてまで守り通すということの変さと過激さが。

**筒井**……ヒッチコックは、ある自分のフォームっていうものを頭のなかで全部頭から終わりまでイメージできない脚本は使わなかったということだと思えますよね。そういうことを想定して、それに合うように脚本を書き直し、それに合った主題をもった原作を持ってくる。異常な才能だと思います。

**万田**……脚本で読みとれる内容・主題があって、その上で、それ以上のことをやっている。ロメールとシャブロルのこの本では、「直観が論理的思考に先行しそれを先導する」、それこそヒッチコックなんだ、とも書かれていますよね（133頁）。

**木村**……本人も言っていれば、神話化してもいますが、撮る前に頭のなかで映画が出来上がっているというのは本当にそうだと思いますか。

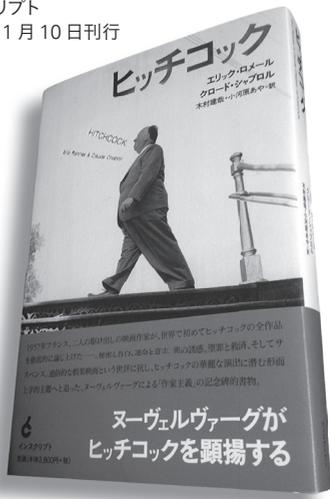
**筒井**……嘘でしょう（笑）。自己演出的発言じゃないのかな。いや、もちろん頭のなかで絵コンテが全部出来ていたりするんですけど、明らかに撮って見ないと発見できないようなディテールがヒッチコックにはある。先ほどの『間違えられた男』の奥さんが殴打する瞬間もそうだと思う。ある程度撮ったところで見えてくる画面の豊

かさがない映画って面白くないはずなんですよ。ヒッチコックにもそういう瞬間は絶対あるでしょう。

**木村**……事前に全部完全に、というのはいささかの誇張を含んでいるとは思えます。一方で、ヒッチコックの演出は役者に演技を付けない、ということをも本人だけでなく出演者も証言している。しかし、ロメールとシャブロルは、カメラの話しかしていないようでいてヒッチコックも実は演技を付けている、「騙されてはいけない」（75頁）などと言うわけです。小津的な、事前に型を想定していてそれにはめ込むというのは違う演出術があるんじゃないか。

**筒井**……有名な例ですが『私は告白する』で、アクターズ・スタジオ流儀のモンゴメリー・クリフトの演技と、ヒッチコックの演出指示とが衝突したという話がありますよね。ここで上を向いてくれという演出に

エリック・ロメール&クロード・シャブロル  
『ヒッチコック』  
木村建哉・小河原あや訳  
インスクリプト  
2015年1月10日刊行



対して、「僕だったら向きません」と。結局ヒッチコックは向かせたわけですが。

**篠崎**……でもヒッチコックは演技なんてどうでも良くて、カメラの動きやアングルだけが大事だったかという、そんなことはない。実はサイレント時代から演技の面でも、サイレント的な誇張に満ちた芝居じゃない演技を俳優たちに求めているといえますか、すごく新しい試みをいくつもして。いわゆるアクターズ・スタジオのメソッドなどとは違うやり方で何か引き出している感じがします。万田さん、昔は、ご自分が映画を撮るときには絵コンテ通りが良いって言っていましたよね。でもある頃からそれではつまらなくなったとも。

**万田**……現場では決めたこと以外のことが必ず起こってくるわけですよ。それを拾っていくことがむしろ面白い。自分のプランに固執しているだけじゃなくて、自分が思いもなかったことが出てくるのが面白い。つまり他人が出すものを自分の中にどうやって回収していくかを考える。当初僕はそれが嫌で。でも、そもそも思い通りにならないってことが分かると、自分の考え方が広がっていくのが面白いなと思えるようになったんです。ヒッチコックが、本当に撮る前から映画が出来ていて、思い通りにやっているのかどうか、それは分からない。ただ、映画を見るとそういうふうに見えるんですよね。見えちゃう。それほど形式が優先され、貫かれているように見える。ヒッチコックの場合も当然ながら役者は演技をしているし、させているでしょう。逆に言うと、演技以外のことはするな、ってことじゃないかな。演技はしてもらって良い、素人使わんじやないから職業的な演技

をしるよ、と。ただ、その演技からはみ出るものがリアルだとかいう種類の芝居はするな、というような。物語から導き出される登場人物の感情表現以上の、妙な生っぽさとかを出す芝居ではなく、あくまでも形式に沿った演技を要求したのではないかと思うんです。

**篠崎**……ただ、今回まとめて見直してみても驚いたんですよ。お約束的な演技ではない——ここでカサヴェテスを持ち出すと面倒な話なのですが——、本当にその場にその人がいて、その状況においてリアクションしているように見える瞬間がある。きっちりコンテを切ったなかに、それが見える。『知りすぎていた男』のドリス・デイの芝居を見ると、生々しかったんですよ。いわゆる内面の芝居ではない。作り込んだ表情でもない。あの物語自体は相当荒唐無稽なんですけど、そこでの彼女の言い方、目の表情、ふっと笑いかける瞬間が印象に残るんですよね。冒頭のバスの中のやりとりで、笑っているドリス・デイの正面からの画と斜めからの画とがアクションつなぎになっている。2カメラで撮ったのか？ってくらい、その表情が見事につながっている。「リアル」という言葉を安売りしたくないですが、そういう感情面に関して、まさにそこでそのように存在しているように見える。カメラ・ワークだけを考えていたらこういう映画にはならない。逆に『マーニー』のティッピ・ヘドレンには、ちょっとそれはやりすぎなんじゃないかと思えるくらい過剰な演技をさせているんですが、同時に異様な輝きがあるし、『間違えられた男』のヴェラ・マイルズも「心理主義的」な演技の仕方ではこんな表情にはならない。

**万田**……役者は生身ですから、もちろんいろんなものが出てくる。むしろ観客がそれをどう見るか。ヒッチコックのコントロールからはみ出しているところ、あるいはヒッチコックには見えていなかったものを見るのが面白いってことはありますよね。ティッピ・ヘドレンやヴェラ・マイルズの表情に。でも、ヒッチコック自身がそのことを狙っていたわけではないと思う。どんな表情をしてくるか分からない生のヴェラ・マイルズの個性が出てくるところを撮るぞ、というスタンスではたぶんない。ヒッチコックはニュートラルな演技を求めたんじゃないですかね。それができるのが職業的な、訓練された役者なんだと。リアルというよりはニュートラル。実際、ニュートラルな芝居って、すごく難しいでしょう。日本でそれができる人なんてほとんどいないと思う。

**篠崎**……カット割りも含めて人工的に作り上げるなかで、それを突き詰めた結果、別の高みというか、別な次元にポーンと飛んで見える瞬間がヒッチコックの映画にはあるんですよ。『マーニー』でもそれは思った。マーニーの母親が住んでいる家のロングショットとか。画面の奥に見える港の船がどう見ても書割。さすがにこれは不自然だとスタッフも指摘したそうですが、それで構わないとヒッチコックが主張したらしい。あからさまに絵なのですが、そのことがお伽噺にも近い印象をもたらす。ただリアルに見えることを良しとしたんじゃない何かがある。そういう部分がありつつ、殺される役でちょっとだけ出演しているブルース・ダーンは、アクターズ・スタジオ出身の、60年代以降にデニス・ホッパーたちと

一緒に出てきた人ですからね、ヒッチコックと一緒にやっていた俳優たちとは違う演技の仕方をしている。『マーニー』は人工的なものとリアルなもの、抽象的なものと具体的なものとが聞き合っていて、筒井さんに怒られるかもしれないけど(笑)、『都会のひと部屋』(ジャック・ドゥミ監督、1982)を思い出しました。ブルース・ダーンが水夫の恰好しているからだけじゃなくってですね。色彩やセット美術も含めて、それを捉えるレンズもカメラの動きも非常に作り込まれているのだけど、単なるウエルメイドに取まらない。そういう人工的な空間の中で、俳優たちにアクターズ的な計算された内面芝居とも違う、何か生々しい演技をさせている。でも単にドキュメンタリー的なリアルでもない。すごく不思議なことをやろうとしている。

### (非)ヒッチコック的俳優

**筒井**……ヒッチコック的ではない役者と組んだときのヒッチコックは僕は面白いと思うんですよ。むしろそこがヒッチコックの可能性を増幅させている気がする。『間違えられた男』のヘンリー・フォンダはヒッチコック的な俳優のイメージとはかけ離れています。『マーニー』のショーン・コネリーもそうで、ヒッチコック映画のイメージとも役柄とも合わない。だけど、本人と役柄の隙間からプラスアルファされてくるものがある。物語上のサスペンスとは違うサスペンスと言うんですかね。自己破壊的なところも含みつつ、ある意味でドキュメンタリー的な側面があると思う。

**木村**……ロメールとシャブロールの本では、「ヴェリズモ(真実主義)」という言い方が

何度か使われています。決め込んでガチガチにしている演出という印象をもたれがちですが、実はある種のネオレアリズモ的な側面もあって、ロッセリーニの名前も言及されている。

**筒井**……意外とロッセリーニと近いんじゃないの？ ロッセリーニにもヒッチコック的なところがありますよね。『不安』（1954）なんてその典型だけど、他の作品でも近い側面は発見できると思う。実際、イングリッド・バーグマンを最も美しく撮ったのは、ヒッチコックとロッセリーニ、それとルノワール。

**篠崎**……やっぱり『汚名』（1946）、『ストロンボリ』（1950）、『恋多き女』（1956）、と挙がりますよね。

**筒井**……女優で言うと、『めまい』はヴェラ・マイルズが妊娠したのでキム・ノヴァクが起用されたわけですが、まあ大根じゃないですか、あの人（笑）。それをあれだけ美しく撮れているんですよ。信じられない。同じ女優だとは思えない。瞬間的な動きがミステリアスに出るように、美しいアングルを見つけている。本当に凄いと思う。

**木村**……ああいう肉感的な、セクシャルな雰囲気振り撒くタイプの女優は、ヒッチコックは本来は嫌いなんですよ。でも、信じがたく美しく撮ってしまう。それは一体何なんですか。

**筒井**……あの美しさがなければ『めまい』の話は成立しませんからね。ロバート・パークスの撮影を含めての技術的所産だと思います。

**木村**……本当に上手い役者を使っているときでも、例えばハワード・ホークスのケーリー・グラントと、ヒッチコックのケー

リー・グラントとでは、だいぶ違いますよね。ヒッチコックの方がより制御されているような印象を持つ。嫌いだったり大根だったりする俳優の場合は……バーグマンも大根ですよ？

**筒井**……僕は言いませんけど（笑）。

**木村**……いや、私自身はバーグマンが一番好きな女優なんですけどね。ロメールとシャブロールは、ジョーン・フォンテーンと並ぶヒッチコックの二大女優という言い方をしている（75頁）、ここは趣味・評価が分かれるところかもしれません。

**筒井**……バーグマンのヒドイ映画っていっぱいあるでしょ？

**木村**……ええ。演技したいという意識が過剰に強いのを、どうすればあいうふうに出出できるのか。

**筒井**……動きの制約を加えつつアングルで逃げているという両面作戦でしょうね、たぶん。

**木村**……とはいえ『山羊座のもとに』ではかなりクロスアップで寄って、魅力的な表情を撮っている。

**筒井**……そうですね。あの映画に関してはロッセリーニのなんじゃない？

**木村**……ロメールも『ストロンボリ』と『山羊座のもとに』とを並べて論じていますね（『美の味わい』165頁）。バーグマンは端的に言えば、ハリウッドに嫌気がさして、ロッセリーニのところに行ったわけですね。ヒッチコックの映画に3本も出ておいて、なんて贅沢な話だと思いますけど（笑）。でも、先ほど仰っていたように、ヒッチコックとロッセリーニって実はそんなに遠くないんじゃないか。

**筒井**……ロッセリーニの演出は俳優たちを

その状況に投げ込んだら。ヒッチコックの場合は、作られたセットの環境で演技させている。それはむしろヒッチコックの方が凄いなと思いますよ。

**木村**……ある時期以降ヒッチコックは、個人的に入れ込んでしまった女優との関係の公私の区別がつかなくなる。それが最も破綻した相手はティッピ・ヘドレン。ヴェラ・マイルズのときも、スタジオに呼んで撮影前に打ち合わせと称して何時間も、映画と関係ないことも含めて、延々連日喋る。恋愛に近い執着があるというような話が、ドナルド・スポトーによってスキャンダルのに書かれていますが（『ヒッチコック——映画と生涯』下巻118頁）、どうもそれだけではなくて、演出と繋がっているところもあるのではないかと。

**篠崎**……ただ、例えばドリス・デイとはそういうことはなかったはずで、一体どういう演出をしているのか。他の映画で見たことないような何かポロッと人工的な物語のなかに垣間見ることがあって、それが不思議なんです。どの映画にもそういう瞬間を感じる。

### ヒッチコック／ヌーヴェルヴァーグ

**木村**……ロメールとシャブロールのその後のヌーヴェルヴァーグ——もちろん二人の作風はそれぞれ異なりますが——とヒッチコックとでは、映画の撮り方、演技の付け方が相当違うと思うんです。でも、ロメールとシャブロールはそのヒッチコックに執着している。違いを越えて、この二人がヒッチコックの中に見ていたものって一体何でしょう。

**万田**……普通、ここまで入れ込んでいると

自分が作る時にも参照して、まずはそれをやってみたいっていうのがある。映画って、見て面白いと、その面白さを別の表現手段を使って誰かに伝えたいってなる。僕なんかもそうでしたけど、最初は映画ノートで自分に向かって書く。それを誰かに読んでもらう。昂じると、人によっては今度は自分で作りたくなる。ものすごく面白いのを見ちゃうと、その衝撃で自分の気持ちに入った亀裂を埋めるために、次の表現行為に入る。そのときにまずは真似して同じものを作ろうと思うんです。でも、どうなんでしょうね、シャブロールはどちらかと言うとヒッチコックに近い題材で、悪の根源、人間にとっての悪とは何なのかといったことがテーマになるのですが、ロメールだとまた違う。ロメールは女好きの映画を撮るっていうのが似てるんですかね。膝にどうやって触ろうかとか……案外サスペンス？（笑）ただ不思議なのは、これだけ形式について論を進めながら、二人の映画には形式主義的な印象はそんなに受けない。

**筒井**……シャブロールの方が影響が見えやすいですね。犯罪ものやミステリーというジャンルを、ヒッチコック的なテクニクを受け継ぎながら、『二重の鍵』（1959）や『スーパー・タイガー 黄金作戦』（1965）などで展開する。ロメールの場合も、『間違えられた男』を介すると、『獅子座』（1962）とヒッチコックとがつながってくるように思います。一つひとつはリアルに見えるけれど、ある瞬間、人間の手の及ばぬ運命がボンと提示されるという突き放し方、世界の描き方。『間違えられた男』では最後に「真犯人」が現れますが、その人物がすべての犯人かという確証もないと思うんですよ。

実は非常に曖昧。ヒッチコックって、善悪がはっきりした物語を描いているからこそ、善悪の分からない曖昧な領域へと——特に『マーニー』に近づくにしたがって——向かっていく。人間レベルでない世界の秩序を枠組みにして、人物を人間レベルで魅力的に描く一方で、世界がその登場人物を突き放す、というか世界自体を突き放す。そういう構造がヒッチコックとヌーヴェルヴァーグ——ネオレアリズモもですが——とをつないでいるんじゃないか。

#### 「商業的成功を収めた唯一の呪われた詩人」

**中村**……ヒッチコックって心底好きになるような監督ではないのですが、どうも繰り返して見えてしまう。見ているとその核になっている死や虚無に触れてしまうようで、だからこそ逆に何度も見てしまう。例えば『サイコ』のモーテルで、アンソニー・パークINSが持ってきたサンドウィッチをジャネット・リーがつまんでいると、「嵌った罠から人は逃れられないもので」云々という会話になる。さりげなくしみじみとして好きなシーンの一つです。こういうところにヒッチコックの本質が滲み出ている気がします。そういえば、ヒッチコックは商業的成功を収めた唯一の呪われた詩人である、と非常に印象的な言い方をゴダールがしています（1980年のインタビュー「アルフレッド・ヒッチコックが死んだ」[『ゴダール全評論・全発言II』236頁]、『映画史』4A「宇宙のコントロール」[1998]など）。もちろん「詩人」よりも「呪われた」の方がポイントなのですが、通常の(?)「呪われた」詩人であれば人から無視されたり顔をそむけられたり、場合によってはそのせい

で石をもって追われたりする表現を特徴とするのに、ヒッチコックはあろうことかそのために喝采を受けてしまう。こういう視点からヒッチの独特な「形式」を考えても面白いでしょうね。

**万田**……ゴダールのそのヒッチコック評は分かりますね。大衆的な人気を博しながら、自分がやっていることは芸術であるという自負はきつとあったんですよ。やりすぎちゃうと作品が評価されなかったりとか、そういう繰り返しのなかで作っている。ヒッチコックでさえ、それこそ『トパーズ』(1969)は世界的に不評でしたからね。日本公開時に何かのテレビ番組で、本篇の画面を流しながら、それがいかにつまらないかっていう紹介のされ方をしていたのを覚えています。ヒッチコックですら撮れなくなってきた時代がある。そういうときに、自分の映画が当たる当たらないみたいな下世話なこと、当たろうが当たらないが一つの形式に拘りながらやり続けることとの折り合いの付け方がどうなっていたのかは、興味はありますね。

**木村**……『ヒッチコック』が扱っているのは1956年までの作品ですが、『マーニー』までの作品に関してはこの本の議論が当てはまる場所があるんですよ。その後の、いわゆる「壊れて」しまった、見方によっては緩くなってしまったヒッチコックについて——『フレンジー』のような異色作もありますが——、どう考えればいいのか。例えばジョン・フォードやハワード・ホークスが持っていたような、スタジオ・システムが崩れてもどうとでも対応して撮れる、といったしぶとさ・したたかさが、実はヒッチコックには稀薄なのかもしれない。

そう思えるほどの尋常でない壊れ方をしてしまう。対応力がなかったということなのか。ただ、それ以前の『めまい』や『サイコ』のあたりから、古典的なハリウッド映画を内側から崩すような方向に、メタのレベルで突き詰めていく方向に走っている。

**筒井**……『サイコ』はね……モートルまでは素晴らしいと思うんです。丘の上の屋敷の撮り方が良くないんじゃないか。特にあの階段の真俯瞰。ヒッチコックだったら真俯瞰など使わなくても撮れているはずなのに、逃げている感じがする。それはロバート・パークスの撮影・照明ではないことも影響している。ただ、ヒッチコック自身が、同じことをやってはいけないというある種の強迫観念を持ったのだらうとも思います。自分も自分の映画も破壊して、新しい世界を切り拓こうとしたのが『サイコ』、『鳥』、『マーニー』の3作でしょう。その探求が受け入れられたのかというと……。

**木村**……批評的・作家的な評価と商業的な成否は別ではあるわけですが、その3作ではあれだけそれまでの自分の映画を壊しているのに、『マーニー』は別として、『サイコ』と『鳥』は商業的には大きく当たったわけですよ。でも、あのまま行ったら本当に完全に壊れてしまうかもしれないという。

**筒井**……それに続く『引き裂かれたカーテン』(1969)は——僕は大好きなんです(笑)——、旧来のヒッチコック・スリラーの世界に戻って、そのなかでもまだ新しい試みはしているんですけど、自己破壊の力は弱まっている感じがします。

**万田**……そうすると結局、形式を優先させるだけだとやっぱり映画はできないんじゃない

いかという壁にヒッチコックもぶち当たったということですかね。『裏窓』のジェームズ・スチュアートは絶対に向こうからは見られないっていうような、約束事が支えていた映画が成立しなくなる。どんなに形式が厳格に作られていても、お客さんは内容を重視して、形式偏重の不自然さをツッコんでくる。それをも納得させる形式は何なのか。そもそも時代を超える形式主義というものがあるのかどうか。

**木村**……形式主義を突き詰め、ある種のメタ形式主義になってそれを壊していくのと、スタジオ・システムが崩れていく時代とが重なったところがあると思うんです。形式主義自体に限界があるという問題ではおそらくない。例えばロメールにしても『モード家の一夜』(1969)や『クレールの膝』(1970)では、形式的な公準に近い設定を設けて、それで映画を作る。そういう行き方がヌーヴェルヴァーグの中でも可能なわけですよ。

**筒井**……逆に、『マーニー』以降のヒッチコックには、ヌーヴェルヴァーグからの逆影響もあると思いますよ。刺戟されているはず。シャブロールもゴダールもヒッチコックに影響を与えているんじゃないか。トリュフォーは『柔らかな肌』(1964)でヒッチコックのコンテを徹底的に模したけど、『トパーズ』ではヒッチコックがトリュフォーの役者を使うようになる。そのことでヒッチコック映画が、少し風通しが良くなってくるというか、画が穴があくところがあると思う。それを面白いととるか微妙でしょうけど。

**篠崎**……フォルムとしては崩れてきているというか。もっと言ってしまうと『マー

ニー』以降の、『引き裂かれたカーテン』と『トパーズ』は明らかに古びてみえる。『フレンジー』は僕は大好きで何度も見てるのですが、それでも例えば、同時代に作られたイーストウッドの『恐怖のメロディ』（1971）——両方とも空撮から始まるスリラーですが——と見比べてしまうとやはり古い映画に感じられてしまう。だから悪いってことではないですが。

**筒井**……ヒッチコックを敬愛しヒッチコックの評価を高めもしたヌーヴェルヴァーグ自体が、彼ら批評家たちが映画を撮り始めたことによって、逆にヒッチコックを殺したとも言える。皮肉なことだと思うんです。ヒッチコックの精神は活かしているんだけど、ロケーション主体の低予算という全く違うかたちで素晴らしいものを作っちゃった。時代はそちらに流れますよね。60年代ヌーヴェルヴァーグ、60年代末「革命」の時代、70年代ニューシネマという流れに、ヒッチコックは乗れませんよね。だから、内容と形式の両方から攻め立てられている状況だと思うんですよ、ヒッチコックは。

**木村**……56年の『間違えられた男』までを一つのサイクルとして、それを過激にメタ的に推し進めた時期が『めまい』から『マーニー』までと区切るとしたときに、筒井さんとしては、さらにその後の時代も、単に緩いというのではなく面白いものとして……。

**筒井**……僕は好きなんですよ。『トパーズ』ですら。

**木村**……そこは私は今日一番びっくりした（笑）。筒井さんが『引き裂かれたカーテン』も『トパーズ』もお好きと仰有るとは……。私はああいう映画の中に、緩いという以上

の、異様な壊れ方を感じるんです。形式主義の限界というよりは、それを突き詰めて壊してしまったことと、スタジオの崩壊とが重なっているのかなと。

**筒井**……その時期になってくると役者をコントロールできていないんですよ。役者を野放しにしているという側面とともに、それをもカメラの角度で上手く見せていたはずの距離感が崩れてきている。だけど、そういう崩れ方をするヒッチコックも僕はまた好きなんで（笑）。

**木村**……最後の『ファミリー・プロット』については？

**筒井**……ヒッチコックの息子が撮ったようなヒッチコック映画ですよ。

**木村**……幸福な映画だと私は思います。

**筒井**……ええ。ヒッチコックが積み重ねた文法とは違うやり方で撮っている印象を持ちます。ユーモアという点ではイギリス時代とはつながっているかな。だけど語り口は随分違う。

**万田**……『ファミリー・プロット』はコメディと言っていいと思うんです。『ハリーの災難』（1955）に近い。『ファミリー・プロット』のバーバラ・ハリスと、『ハリーの災難』のシャーリー・マクレーンとが、芝居の質もどこなく重なってくるし。ヒッチコックの中にも『ファミリー・プロット』のような映画を撮る流れは前からあったのかなという感じはしますけどね。

**篠崎**……と遺作まで話が進んだ一方で、今日は『裏窓』以降のヒッチコックに話が集中し、それ以前については——イギリス時代も含め——ほとんど言及できませんでしたが、このほど訳された『ヒッチコック』を読みつつ一本ずつ見ていくと、どの映画

にもきつと新たな発見があるはずです。僕自身も今回見直してみたら、ドラマ映画の作法には取まりきらない、娯楽映画から溢れてしまうヒッチコック映画の側面がたくさん見えてきた。テクニカルな面だけでは

ない、ヒッチコック映画の細やかさにあらためて目を向けていただければ、と思います。

(採録＝山本祐輝／構成＝中村大吾)

#### [付記]

本研究は、文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業（平成23年～27年、事業名「新しい映像環境をめぐる映像生態学研究の基盤形成」）の助成を受けて行なわれたものである。

**筒井武文** | つついたけふみ | 東京藝術大学大学院映像研究科映画専攻教授 | 映画監督  
**万田邦敏** | まんだくにとし | 立教大学現代心理学部映像身体学科教授 | 映画監督  
**篠崎誠** | しのざきまこと | 立教大学現代心理学部映像身体学科教授 | 映画監督  
**木村建哉** | きむらたつや | 成城大学文芸学部芸術学科准教授 | 映画学、美学  
**中村秀之** | なかむらひでゆき | 立教大学現代心理学部映像身体学科教授 | 映画研究