

ヒッチコック的3D

——『裏窓』(1954)と『めまい』(1958)における接触と情動

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・文化社会学・表象文化論

序論

エリック・ロメールとクロード・シャブロールはその先駆的な共著『ヒッチコック』(1957)において、『裏窓』(1954)のテーマは「映画の本質そのもの、つまりはヴィジョン スペクタクル視覚、光景に関わる」と指摘し、次のように続けている。

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。この精神的観念は、必然的に、哲学的な言い方をすれば確然的に、空間の理論から派生するのだ。¹

ロメールとシャブロールのこのような指摘に触発されつつ、本稿では、ヒッチコック映画における空間と精神の特異な関係を、『ヒッチコック』の著者たちとは異なる独自の観点から考察する²。すなわち、空間については見る者と見られる光景との「接触」に焦点を合せる。ここでの「接触」とは、隔たりや近接の一定の幅を含むけれども、単に見られるだけのものであるべきだった光景に、見る者がスペクタクル スペクテイター当事者として巻き込まれてしまう事態を意味している。このような「接触」を本稿では「ヒッチコック的3D」と呼ぶ。それは喜ばしく肯定的なものではなく、主人公にとってむしろ脅威や禁止として作用する。この脅威が生む恐怖や禁止に伴

1 エリック・ロメール、クロード・シャブロール『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、149頁。

2 ロメールとシャブロールにとっての「精神的観念(une idée morale)」はカトリック神学にもとづいている。

う悲哀、すなわち情動が、本稿が明らかにしようとする精神的なものである³。

この課題に取り組むにあたり、本稿では画面の分析と物語の解釈を緊密に連携させることに努めるが、その際、設定した問題にふさわしく精神分析の理論と概念を主に援用する。もちろん、ヒッチコック映画の精神分析的解釈は膨大な数にのぼり、そもそもヒッチコックの作品が「無制限の解釈を誘発する⁴」特性を備えているとも言われるだけに、その方法も相まって本稿はおよそ新味のないものと受け取られるかもしれない。接触と情動という本稿の題材に関連する見解としては、たとえばスラヴォイ・ジジェクが、「映画を例証として、ラカンのいくつかの概念を明らかにしていくことを意図⁵」したと称する本の『めまい』の章を、次の文で結んでいる。

不安とは、対象を失うことによって引き起こされるのではなく、反対にそのあまりにも危険な近さによって引き起こされる。そこでは主体は自身の欲望の基盤たる欠如を失う危険がある。⁶

ここで言われているような「不安」と「近さ」の関係はまさに本稿の中心の問題にほかならない。しかし、本稿ではあくまでも映画テキストの情動に満ちた運動の具体的で内在的な分析を行ない、その認識に役立つ限りにおいて精神分析的概念を参照する。『裏窓』に関して反復強迫 (Wiederholungszwang)、『めまい』について反芻処理 (Durcharbeitung⁷) の概念が最終的に呼び出されるのも、そのような手続きの帰結以外のものではない。また、従来の精神分析的ヒッチコック論が視覚を偏重してきたのに対して、本稿はすでに述べたとおり、接触という契機に注目する点にそれなりの独自性があるだろう。

以下、第1節では、通常の3Dと対比して「ヒッチコック的3D」の特性を規定する。第2節では『裏窓』について、これまでもっぱら視覚的快樂の映画とみな

3 ヒッチコック映画における情動については、斉藤綾子の洞察に満ちた論考がある。Ayako Saito, "Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène." Janet Bergstrom ed., *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, pp. 200-248. 本稿の第3節の議論は、特にこの論文の『めまい』に関する鋭い考察を一つの重要な参照点とする。

4 三浦哲哉『サスペンス映画史』みすず書房、2012年、198頁。

5 スラヴォイ・ジジェク監修『ヒッチコックによるラカン——映画の欲望の経済』^{スロトキン}露崎俊和・新谷淳一・木村建哉・田上竜也・辻辺大介・梅宮典子訳、トレヴィル、1994年、13頁。

6 同前、267-268頁。

7 従来は「徹底操作」と訳されてきたが、ここでは岩波書店版の全集に準拠する。同全集でこの訳語を採用した理由は、芝伸太郎『編注(27)』、『フロイト全集 2 ヒステリー研究』岩波書店、2008年、425頁で説明されている。

されてきたこの有名な作品が、実はそれ以上に本稿の意味での接触に関連した触覚的恐怖の映画であることに注意を促す。第3節では『めまい』(1958)について、ヒッチコックの最高傑作として評価が定まっているこの映画の核心に、接触の禁止とメランコリーとの連関という主題があることを浮き彫りにする。そのことによって、この作品の前半と後半との異様な反復が、空想と現実のような対称的關係であるよりも、未遂と完遂の連続性であることを示す。

I ヒッチコック的3Dとは何か

ジョー・カーナハン監督の『特攻野郎Aチーム THE MOVIE』(2010)に、精神医療施設の患者たちが3D映画を楽しむ場面がある。そこへ、患者として身を隠していた仲間を連れ出すためにAチームのメンバーが装甲車で駆けつける。赤青のアナグリフ方式で白い壁に映し出された装甲車がカメラの間近に迫った瞬間、壁の映像を破って現実の装甲車が突入してくる。パニックに陥る観客たち。この演出は、当時の3D映画への熱狂に対する、いささか悪意の込められた諷刺とみなすことができる。通常の3D映像が^{スペクタクル}見世物/^{スペクテイター}観客の境界を錯覚によって消失させるのに対して、この場面の装甲車は、見世物と観客の境界を現実に破壊してしまうのだ。

このきわどい場面について笑ってしまった私は、ふとヒッチコックの『海外特派員』(1940)を思い出した。映画の終盤、主人公たちが乗った飛行機が海に不時着する場面である。操縦席の内部から前方を捉えた正面の大きな窓に海面が迫ってくる。二人のパイロットがたまらず席から飛びのいた瞬間(図1)、窓を破って海水がなだれ込む(図2)。



図1



図2

フランソワ・トリュフォーのインタビューに答えたヒッチコックの説明によると、近づいてくる海面はスクリーン・プロセスの「海」であり、紙製のスクリーンの背後に置いた水槽から勢いよく大量の水が流れ込むようにしたのだという。「パイロットが溺れるところまで一気にカットなしで撮った」と、ヒッチコックは自慢げに語っている⁸。スクリーン上の「海」を破ってリアルな水がなだれ込んでくるのは『特攻野郎Aチーム』の装甲車と同じである。もちろん、映像の「海」は『海外特派員』の物語世界の中では現実のものという設定なのだが、この場面のショックあるいは醍醐味は、観客が必ずしも明確に意識しないままスクリーン・プロセスの効果を楽しんでいた当時の鑑賞モードに由来するだろう⁹。

『海外特派員』のこの場面のような、^{スペクタクル} 光景 / ^{スペクテイター} 見る者の境界がリアルに破壊される事態を「ヒッチコック的3D」と呼ぶことにしたい。いわば上の表記で両者を隔てるスラッシュが破碎する事態、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にその光景の中の何かが飛び出してきた主人公を脅かすという危機的な出来事である。言い換えれば、通常の3D映像では見られる光景と見る者とは物理的に異質な空間に安全に隔てられているのに対して、ヒッチコック的3Dでは両者の属する物理的空間が暴力的に統合されてしまうのである。

なるほど『海外特派員』のように範例的な場面はまれかもしれない。しかし、光景と見る者との境界が崩壊の危機に瀕するという事態は、程度の差はあれヒッチコック映画の随所に見られる。次節以降で『裏窓』と『めまい』を論じるが、その前に他の作品からわかりやすい例を1つ挙げておこう。これもおなじみであろう『鳥』(1963)のガソリン・スタンドが鳥の大群に襲撃される場面である。ティッピー・ヘドレンが逃げ込んだ電話ボックスに鳥たちが次々と体当たりしてくる。電話ボックスのガラス板は、一瞬、鳥たちから身を守る障壁となるかと思えたが、つまりガラス板によって外部の鳥たちは^{スペクタクル}光景として無害化されたかに見えるが、鳥たちが繰り返し激突してそのガラスに大きな亀裂が生じ、ヒロインはその衝撃にのけぞる。こうしてヒッチコック的3Dは、境界の崩壊の危機という形

8 アルフレッド・ヒッチコック、フランソワ・トリュフォー『映画術——ヒッチコック／トリュフォー』山田一・蓮實重彦訳、晶文社、1981年、124-125頁。

9 松浦寿輝は、スクリーン・プロセスの「もっともらしさ」と「嘘くささ」を論じた刺激的な論考で、まさに「海外特派員」の墜落の場面に言及している。「ヒッチコックの『海外特派員』(40年)のあの名高い飛行機墜落シーンは、スクリーン・プロセスの嘘っぽさの魅惑そのもの大掛かりな誇張と、かつまたその批評的な異化を試みている希有なシークエンスだと言えるだろう。」「スクリーン——遮蔽と露出」、『InterCommunication』14号、1995年。インターネット・エディション、http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic014/screen/screen_j.html (2015年12月15日確認)。

で、主人公にとって差し迫った脅威となる。

そのヒッチコックが通常の3D映画を一本だけ撮ったことはよく知られている。『ダイヤルMを廻せ!』(1954)である。1952年、ある独立プロダクションがナチュラル・ヴィジョンという新しい方式で製作した作品が思いがけない大ヒットを飛ばしたことが契機となり、メジャーの会社もテレビの普及に対抗して観客を劇場に呼び戻すアトラクションとして期待をかけたことから、54年までの短い「第一次立体映画ブーム¹⁰」が起こった。『ダイヤルMを廻せ!』はそのブームの最中に製作された作品である。ヒッチコック自身はトリュフォーに対して「それについては大して語るべきこともないだろう」とそっけなく答えているように、この新奇な技術にもこの作品自体についても特に興味は持たなかったようだ¹¹。それどころか、続いて製作された2D映画『裏窓』には、このような歴史的な文脈を考慮すると通常の3D映画に対する皮肉な目配せのように見える細部さえ散見される。しかしそのような細部はまさに、本稿がヒッチコック的3Dと呼ぶものを構成しているのである。

2 『裏窓』(1954)——視覚的快楽から触覚的恐怖へ

2.1 主題の提示

『裏窓』のように多くの批評家や研究者によって熱心に論じられてきた映画も少ないだろうが、この作品はもっぱら視覚的快楽の映画とみなされてきた。事故で片脚を骨折し、自宅のアパートで療養することを強いられたカメラマンが、裏窓から中庭の向こうのアパートの隣人たちの生活を覗き見て退屈をまぎらしているうちに事件に巻き込まれるというストーリーで、なるほど覗き見の映画であり視覚的快楽の映画に違いない。ジェームズ・スチュアートが演じる主人公のジェフを映画観客の寓意とみなす解釈が繰り返し提出されてきたのにも、それなりの根拠がある¹²。

10 R. M. Hayes, *3-D Movies: A History and Filmography of Stereoscopic Cinema*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 1989, ch.2.

11 ヒッチコック、トリュフォー『映画術』、215頁。

12 この点については次の拙稿を参照していただきたい。中村秀之「『裏窓』再訪——その再帰的な観客性の批判に向けて」、『立教映像身体学研究』1号、2013年、5-24頁。

だが、この映画のサスペンスの秘密を理解するのに、それだけでは不十分なのだ。この映画の魅惑は視覚的快楽だけでなく、あるいはそれ以上に、触覚的恐怖に関わるものである。ただし、ここでの「触覚的恐怖」という言葉は、いわゆる接触恐怖、皮膚の表層に関わる恐怖だけでなく、身体の近傍に及ぶ恐怖の意味まで含む。例えばマルティン・ハイデガーは『存在と時間』の中で、現存在の情状性(Befindlichkeit)の一樣態としての恐れについて次のように述べている。

この接近は近さの範囲内でおこなわれる接近である。なるほど最高度に有害であることができ、それどころか不断にますます近づいてはくるが、しかし遠くにあるものは、その恐ろしさという点では遮蔽されたままなのである。だが、近さにおいて接近してくるものとしては有害なものは、脅威をおよぼすものであり、それは、出くわすかもしれないが、しかもまた出くわさないかもしれない。接近してくるもののうちで、このような「するかもしれないが、結局はやはりしないかもしれない」ということが高まる。それで、恐ろしいと、われわれは言うのである。¹³

『裏窓』の主人公は、このような「近さにおいて接近してくるもの」の脅威にさらされる。その「近さ」、すなわち主人公の近傍をなすのはアパートの自室である。この作品のカメラはわずかな例外を除いてこの部屋を出ることはない。ミシェル・シオンが的確に指摘しているように、「観客は全員がジェイムズ・スチュアートと彼の狭いフラットを共有することになる¹⁴」。しかし、窓の外の隣人の生活を覗き見ている独り暮らしの主人公に、彼自身の部屋という近傍において接近してくる脅威とは何だろうか。

触覚的恐怖の主題は映画の冒頭で見事に提示されている。その冒頭はヒッチコックの映画の語り口の範例として賞賛されてきたものだ。言葉で説明することなく、画面だけで観客に物語を納得させること——真夏の朝、すでにうだるような暑さの中で、額に汗をにじませて眠っている男がいる。左脚は巨大なギプスで固められている。カメラが室内を移動すると、手前に卓上の壊れたカメラ、そ

13 マルティン・ハイデガー『存在と時間Ⅱ』原祐・渡邊二郎訳、中公クラシックス、2003年、27-28頁。

14 ミシェル・シオン「第四の側面」内田樹訳、スラヴォイ・ジジエク編『ヒッチコック×ジジエク』鈴木晶・内田樹訳、河出書房新社、2005年、227頁。



図3



図4

の向こうの壁にカー・レースの事故の写真が見える(図3)。激突して宙を飛ぶ2台のレーシングカー。ドライバーはまさに運転席から投げ出されようとしている。しかも、衝撃で外れたタイヤがこちらに向かって飛んでくる瞬間を捉えた写真である(図4)。

主人公が撮影に夢中で思わずコースに入ってしまう、事故に巻き込まれた、それが原因で自宅療養するはめになった、という推測に導かれる。このような物語理解が妥当だとすれば、『裏窓』のカメラマンは、スペクタクル光景に魅惑される見る者であり、魅惑されるあまり、光景／見る者の境界が崩壊する限界にまで近づいてしまい、事実、その境界の崩壊によって自分の身体に危害を及ぼす何かを招きよせ、ついに接触してしまう、そんな主人公なのである。

それにしても嘘っぽい写真ではないか。合成されたものなのか描かれたものなのか、いずれにしても、車から投げ出されようとして両腕を広げたドライバーや、とりわけこちらに向かって宙を飛んでくるタイヤは、あたかも3D映画の「飛び出す……！」のように不自然だ。当時のブームであった通常の3D映画に対する皮肉な目配せの一つのようにも見えるのだが、同時に、ヒッチコック的3Dの触覚的恐怖の主題がここにさりげなく提示されているのである。

2.2 主題の展開

宙を飛んでくるタイヤは物語の過去に属する。その写真は背景としての過去を物語る。それでは、『裏窓』の物語の展開の中で、そのタイヤのように、しかし主人公に「近さにおいて接近してくるもの」、カメラに向かって迫ってくるもの、それは何か。主人公にとってのそのような脅威は二人の男女である。男性については議論の都合により次の項で扱う。ここでは女性についてだけ述べることにする。

その女性はもちろん、グレース・ケリーが演じるリザである。リザは高級服飾業界でモデルやライターとして活躍している。ビジネスへの旺盛な野心を持つ

と同時にジェフとの結婚を熱望している魅力的な女性だ。だが、カメラマンとして自由に世界を飛び回りたいジェフにとっては結婚や家庭こそ恐怖の対象なので、リザとは何とか今のまま恋人の関係を続けたいと勝手に思っている。つまり、まずはストーリーの上で、リザに迫られることはジェフにとって魅惑であると同時に恐怖でもあるのだ。そのケリーが最初に登場する場面に、「近さにおいて接近してくるもの」の脅威が視覚的に表象されている。ある夕暮れ、眠っているスチュアートの寝顔に人影が落ち、画面が切り替わると超クロス・アップのケリーの顔がこちらに迫ってくる。明らかにジェフの視点ショットであり、映画館の大きなスクリーンで観ると観客に向かってケリーの巨大な顔がかぶさってくる。レースの事故の写真のタイヤが3D映画の「飛び出す……！」を連想させるのと同じように、グレース・ケリーの迫ってくる顔も通常の3D映画をめぐる想像力や感性を刺激する。

ちょうどソビエト連邦において独自の3D技術が開発されていた頃である1947年、セルゲイ・M・エイゼンシュテインは「立体映画について」という論考を執筆した。エイゼンシュテインは、映像における立体への欲求は当然であると認めつつ、3D技術が未成熟である現時点では2D映画における「前景構図」で深さを追究することに意味があるとして、同時代のハリウッドのオーソン・ウェルズやウィリアム・ワイラーの試みを例に挙げている。さらに、ほぼ全編を主人公の私立探偵の視点ショットで撮った『湖中の女』(1946)について、こんなことを書いている。

……なかば閉ざされた眼で、魅力的な若い女主人公はまっすぐカメラに——まっすぐ観客に、接吻を待つ自分の半ば開いた濃艶な紅い唇を向ける……／「男性の観客は座席でそれにつれて興奮しはじめる……」——とアメリカの雑誌は冷静にコメントしている。／ほとんど……立体映画ではないか?!¹⁵

キスをしようと迫ってくる顔のクロス・アップはアメリカの雑誌の記事の筆

15 セルゲイ・M・エイゼンシュテイン『エイゼンシュテイン全集6 第2部 映画——芸術と科学 第6巻 星のかなたに』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1980年、276-277頁。引用文中のスラッシュは引用者が原文の改行を示すために挿入した。

者にとっては性的魅惑であったが、『裏窓』のケリーの顔はジェフにとってはすでに述べたような物語内容との関連で脅威となる¹⁶。「ほとんど……立体映画ではないか?」というエイゼンシュテインの興奮した感想は、このような画面が魅惑と脅威の強い両価性をそなえることへの率直な反応であったろう。

これまで見てきた特徴的なイメージは、『裏窓』の主題である触覚的恐怖をもたらす「近さにおいて接近してくるもの」の視覚的表象である。それでは、恐怖の主体である主人公にとって、この主題はどのように現われているだろうか。このような観点から主人公の身体に注意を向けてみると興味深い事実気づく。主人公の身体が視覚的快楽と触覚的恐怖との間で、引き裂かれるとは言わないまでも矛盾した様態に追い込まれるのだ。すなわち、主人公は、隣人から見られずに見ようとして、車椅子に座ったまま部屋の奥に退き、望遠レンズをつけたカメラで覗く。言い換えれば、自分が見ている光景スペクタクルとの安全な距離を確保し、その光景に含まれる何らかの要素が「近さにおいて接近してくるもの」となることがないように、いわば身体的後退と視覚的前進を同時に行なうわけである。

このような主人公の振る舞い、あるいは矛盾した存在の様態は、ヒッチコック自身が別の映画で採用した特殊な撮影技法を思い出させないだろうか。もちろん、『めまい』において主人公の高所恐怖症を視覚的に表象するために使ったと監督自身が自慢した方法、カメラをトラック・バックしながらズーム・アップしたという、あの技法である¹⁷。『裏窓』のジェームズ・スチュアートの独特な身体性が『めまい』の撮影技法のヒントになったなどと推測したいのではない。しかし、本稿でヒッチコック的3Dと呼んでいる不穏な事態と相関的に、一方では主人公の存在の分裂的な様態に、他方では撮影の技法に、共通する特性がマニエリスティックな形で具現しているように思えるのだ。

2.3 主題の帰趨

ヒッチコック的3Dの観点から『裏窓』のあらすじを語りなおしてみよう。主人公は自宅療養の倦怠をアパートの中庭の向こうの隣人たちの生活を覗き見ることとまぎらしていた。あまりにも日常的な光景スペクタクルを前にした無聊スペクテイターに悩む見る者。と

16 タニア・モドゥレスキーはこのケリーの顔を観客にとっての脅威として論じた。『知りすぎた女たち——ヒッチコック映画とフェミニズム』加藤幹郎・中田元子・西谷拓哉訳、青土社、1992年、163頁。この点については中村「『裏窓』再訪」、19頁も参照のこと。

17 ヒッチコック、トリュフォー『映画術』、253頁。

ころが1週間後にはギブスから解放されて行動の生活に戻れるというちょうどそのとき、主人公は、向かい側の部屋の住人が妻を殺したのではないかという疑惑を抱き、その男を熱心に監視し始める。最初は目撃者であろうとしたただけだったのに、問題の男が「殺人者」だという観念に取り憑かれた主人公は、向こう側の光景の世界に積極的に介入し始める。手紙で男をレストランに呼び出しておいて、その隙にリザを部屋に忍び込ませて証拠の品を探索させたりもする。結末では、観察の対象であった光景から出てきた「殺人者」に襲われ、窓から落とされて今度は両足を折り、再び寝たきりの生活を強いられることになる――。

このような物語の展開における実質的なクライマックスは、問題の男の部屋に忍び込んだリザが、帰ってきた男に問いつめられ襲われる光景を、中庭越しにジェフがなすすべもなく見る場面である。この場面についてロメールとシャブロールは次のように書いている。

この「覗き」の悦楽の絶頂は、恐怖の頂点と合致する。彼は罰を受ける、というのは、自分の婚約者が、数メートルばかりのところ、中庭という深淵によって隔てられて、容疑者の部屋で不意をついて襲われるのだから。しかし、このモチーフの深遠さがいかほどであれ、それはいまだ、束となった枝の中の本一本に過ぎない。¹⁸

本稿はこの束の他の枝を取り出して吟味することを課題としていっていてもよいが、興味深いのは、この場面において「悦楽の絶頂」と「恐怖の頂点」が合致すると著者たち述べていることだ。この場面で主人公はなすすべもなく見ているだけだ。そのことをもって、主人公を映画観客になぞらえる論者たちがいるけれども、それは妥当であろうか。主人公はそうしたければ自分が見ている光景に介入できる。映画観客にはそれができない。たとえば主人公は、この後、自分が男に襲われたときには窓の外に向かって助けを求めて叫ぶのに、恋人が襲われているときにはそうしなかった。それどころか、このときのジェームズ・スチュアートはまさに悦楽に身悶えているような表情なのである。だとすれば、ロメールとシャブロールが言う「恐怖の頂点」の「恐怖」は、むしろ「悦楽」の一種、もしくは「悦楽」の構成契機としての遊戯的な「恐怖」ではないだろうか。

18 ロメール、シャブロール『ヒッチコック』、150-151頁。

『裏窓』の主人公にとっての真の恐怖は、視覚的快樂と結びついたものではなく、「近さにおいて接近してくるもの」の脅威がもたらす触覚的恐怖である。主人公にとっては二人の男女がそのような脅威となる。まさにクライマックスで主人公がそのアクションを^{スペクタクル}光景として享受する二人にはかならない。リザについてはすでに述べた。男はどうか。主人公が覗き見ていたことを知った「殺人者」は主人公の部屋にやってきて、お前の望みは何なのだと問いつめる。無言の主人公に男は襲いかかって窓から落とす。このとき、男を演じるレイモンド・バーはカメラに向かって、ということつまり主人公に向かって迫ってくる。もちろんキスをするためではないが、リザが視線をやや左に向けていたのと対称的に画面右に視線を向け、しかし同じように体をかぶせてくるのである。

ふりかえてみよう。物語の発端は主人公が撮影対象の自動車事故に巻き込まれたことであった（と仮定できる）。結末では監視の対象だった「殺人者」に襲われ、窓から落とされる。こうして^{スペクタクル}光景／^{スペクテイター}見る者の境界のリアルな崩壊が反復される。これは快樂を構成するような遊戯的恐怖とは異なる、身体の損傷をもたらす端的に不快な体験である。にもかかわらず主人公は、あたかも何かに駆り立てられたかのようにその体験を反復する。その意味で『裏窓』は、フロイトの謂う「反復強迫」の物語である。だとすれば、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」ということになるのだろうか。

3 『めまい』(1958) —— 禁じられた接触とメランコリー

3.1 主題の提示

『めまい』における見る者は、^{スペクテイター}大学時代の友人のエルスターに依頼されてその妻の不審な行動を調べることになった元刑事のスコティ（ジェームズ・スチュアート）である。その女性マデリン（キム・ノヴァク）が彼にとっての特権的な^{スペクタクル}光景となる。ところが、それは狡猾な罠だった。エルスターはスコティが高所恐怖症のせいで警察を辞めたことを知り、自殺した曾祖母のカルロッタに取り憑かれた妻が同じように自殺するという物語の証人に仕立てるため、スコティに贖の妻を尾行させたのである。スコティが高い所まで登ることができないことを見越し、鐘楼からの身投げと見せかけて本物の妻を殺すためのトリックだったのだ。この映画での^{スペクタクル}ヒッチコック的3D、すなわち^{スペクタクル}光景／^{スペクテイター}見る者の境界の崩壊と

は、探偵役の主人公が、自分が尾行し観察すべき女性に性的執着を抱いて深い関わりを持ってしまうことを意味する。境界の崩壊によって『裏窓』とは異質の不安定で錯綜した空間に陥る『めまい』の主人公は、接触の欲望とその根源的不可能性によって宙吊りにされてしまうのである。

『めまい』に関してしばしば指摘されてきたのは、エルスターの妻殺しの実行を軸とする前半と後半との対称的または反転する構造である。スコティは、前半でマデリンに魅せられ、彼女を失い(死んだと信じ)、後半ではマデリンを演じていたジュディにそうとは知らずに出会い、その外観を作り替えることでマデリンを復活させようとする。だが偶然の手がかりからジュディがマデリンであることを悟ったスコティは、事件の現場の鐘楼にジュディを連れて登ることで自分の高所恐怖症を克服し、同時に犯罪の真相を解明する——。しかし、『めまい』において高所恐怖症は本質的な要素ではない。また、前半と後半の反復は対称的というよりもむしろ前進的または発展的な構造を形成している。それは『めまい』における接触の禁止とメランコリーという主題に注目することで明らかになる。その主題は、文脈的にいささか異様なオープニング・シーンで提示される。

タイトル・シーケンスの後、ビルの非常梯子の最上段の横棒を力強く掴む手のアップから『めまい』は始まる。男が登ってくる。制服の警察官が続き、私服の刑事とおぼしき中年男性が後を追う。夜の都会のビルの屋上で追跡シーンである。必死の逃亡者は隣のビルの急斜面の瓦屋根へ飛び移り、制服も追う。ところが私服はしくじって滑り落ち、かろうじて雨樋に両手の指を引っかけ、宙にぶら下がる。気づいた警察官が引き返してきて刑事に手を差し伸べる。「Give me your hand!」。これがこの映画の最初の台詞だ。しかし、刑事が手を伸ばすことができないうちに警察官は前のめりにバランスを崩して落下してしまう。はるか下の路上に横たわる死体を見下ろしながら恐怖にひきつる刑事の顔から急速にフェイドアウト——。

このオープニングに『めまい』の核心的な主題が提示されている。それは高所恐怖症というよりも、主人公に課せられた接触の禁止とメランコリーである。ジェームズ・スチュアートが演じる主人公の刑事ジョン・ファーガソン、愛称スコティは、差し伸べられた手を握ることができない。映画の冒頭で見知らぬ逃亡者が梯子をしっかりと音を立てて掴むのとは著しく対照的だ。以後、スコティは彼にとって本質的な何かに対する接触を禁じられる。そして、同僚の警察官がスコティを助けようとして誤って転落死したように、触れることができないその何か

を喪失し、悲哀と罪責感に苦しむことになる。

『めまい』がメランコリーの映画であることは、つとに齊藤綾子はその論考で正当に指摘している。『めまい』はあらゆる水準で喪失に取り憑かれている¹⁹。そして、この映画における高所恐怖症の意味も齊藤が分析しているとおりである。「彼の高所恐怖症は精神病的な絶望のより深い深淵に投げ込まれることに対する防衛である²⁰」。高所恐怖症はメランコリーを隠蔽しているのだ。だが、この防衛によって「彼のメランコリックな情動が制御されるわけではない。それはこの映画全体の形式と構造を通して刻み込まれている²¹」。

そのように考えると、文脈的にはいささか異様なオープニング・シーンの意味も明らかになる。異様なのは、オープニングとそれに続く場面との間の奇妙な飛躍である。ジェームズ・スチュアートの引きつった顔からフェイドアウトした次の場面は、夜の屋上から一転して、大きな窓が日中の明るい風景に開かれているアトリエ兼アパートのようだ。住人はスコティの女友だち、かつては婚約していたこともあるミッジで、そのミッジにスコティは、自分は高所恐怖症だから、と警察を辞めた理由を説明する。しかし、すぐに続けて、目を覚ますと自分を助けようと手を差し伸べ落下した警官を思い出す、と告白する。それに対してミッジは「It wasn't your fault.」と慰める。喪失に対する悲哀と罪責感が恐怖症よりも強くスコティを支配していることは一連の台詞にも示されている。

だがそれにしても、雨樋にぶら下がっていたスコティはどうやって助けられたのか。ミッジの部屋でスコティは杖を振り回し、明日はコルセットが取れるとはしゃいでいる。ならば落ちたのか。警官が転落死したのにスコティは足腰を痛めただけですんだのか。そもそも、あれからどれくらい時間が経過したのか。何も説明されない。この言い落としを指摘しつつロビン・ウッドは、スコティは映画全体を通して、隠喩的に深淵の上で宙吊りにされたままなのだと解釈する²²。卓見だと思う。しかし、スコティが宙づりになっている空間については後であらためて論じることにして、ここではフロイトがメランコリーについて述べた重要な特質を参照することでオープニング・シーンの意味を明らかにしたい。フロイトによると、「メランコリーのきっかけとなった喪失が患者に認知されている場

19 Saito, *Hitchcock's Trilogy*, p. 206. 以下、未邦訳の外国語文献からの引用は拙訳による。

20 *Ibid.*, p. 209.

21 *Ibid.*, p. 207.

22 Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, New York: Columbia University Press, 1989, pp. 110-111.

合でも〔略〕患者は自分が誰を失ったのかということは知っていても、その人物における何を失ったのかということは知らない」のであり、「メランコリーは意識から取り去られた対象喪失と何らかの仕方で関連しており、その点で、喪失に関わることは何一つ無意識的ではない喪とは異なっている²³」。スコティはもちろん自分が同僚の警察官を失ったことを知っている。画面には手を差し伸べるその警官の温厚そうな顔が正面から、スコティの視点ショットで二度大きく映し出されていたのだ。しかしスコティは、自分が「その人物における何を失ったのかということは知らない」のだ。

オープニング・シーンは、その事件の報道がエルスターに完全犯罪の靈感を与えたことを除いて、物語の展開に内在的に接続してはいない。スコティの高所恐怖症がメランコリーを隠蔽する防衛の所産だとすれば、この場面は主人公に課せられた掟（接触の禁止）と彼が負わされた苦悩（メランコリー）の、いわばエンブレマティックな原光景としての悪夢なのである。

3.2 主題の展開

『めまい』において接触の禁止とメランコリーという2つの主題が結びつくのは、まさにメランコリーの喪失における「誰を失ったのか」と「何を失ったのか」の分裂においてである。『めまい』がきわめて洗練された映画的形式によって圧縮して表象しているのは、まさにそのような問題である。それはたとえば、レストランのアーニーズの場面に見ることができる。

相手が依頼に対して消極的なので、エルスターは、アーニーズで食事をするのどにかく一度妻を見てくれないかと懇願し、スコティはそれを承諾する。スコティが初めてマデリンを見るこの場面は、レストランの入り口近くのバーに陣取ったスコティが、身をそらせて自分の右斜め後ろの方、テーブル席のフロアの奥に座ったエルスターとマデリンを見つめているところから始まる。しかし、視点ショットは使われない。カメラは、おそらくクレーンによるものだろうが、ジェームズ・スチュアートから引いて大きく滑らかに弧を描くようにテーブル席のフロアの方へ左に向かって移動し、奥の席のエルスターと、こちらにむき出しの背中を見せたマデリンを視界に収める。甘美だがメランコリックな音楽が鳴り

23 ジークムント・フロイト「喪とメランコリー」伊藤正博訳、『フロイト全集 14』岩波書店、2010年、276頁。強調は原文。

始めている。

もちろんこれは視点ショットではないけれども、独特な視線のつなぎではある。というのも、クレーンでカメラが引き始めるとき、ジェームズ・スチュアートの凝視する目がはっきり写しこまれているし、移動ショットに続いて、なおも見つめている同じ人物のメディアム・クロス・アップに戻るからである。その後は明らかに視点ショットで、見つめるジェームズ・スチュアートと、すでにコートで背中を覆ったキム・ノヴァクのロング・ショットが続いて示される。しかしこの視点ショットの角度からすると、先のクレーン・ショットの間にジェームズ・スチュアートが見つめていたのはキム・ノヴァクの斜め後ろからの姿であり、そのむき出しの背中も見えていたはずである。だとすれば、このクレーン・ショットの秘密は一種の省略、あるいは故意の言い落としにある。省略されているのは、ジェームズ・スチュアートの目がキム・ノヴァクのあらわにされた素肌を見つめていることを示すショットにはかならない。

このような省略は、サンフランシスコ湾に飛び込んだマデリンをスコティが助けた後の彼の自宅の場面で再び現れる。つまり、スコティがマデリンの濡れた服を脱がしてやる行為である。出来事の推移からすると、自宅に運んだマデリンの濡れた服をスコティは自分の手で脱がせたはずだ。無粋な想像だと嗤われるだろうか。だが、尾行と観察にとどめるべき対象に直に^{じか}触れてしまうこと、言い換えれば、ここでヒッチコック的3Dの脅威と呼ぶべき事態が生起しているのは確かである。だが、それは映画において見せられることはなく示唆されるだけだ。当時のハリウッド映画の論理からして当然の省略なのだが、その意味作用は別の問題だ。

アーニーズの場面に戻ると、その後のショット連鎖においても視点ショットは使われない。いや、正確には、そもそも視点ショットが不可能な状況になる。奥のテーブル席からキム・ノヴァクがこちらに向かって歩いてくる。遠目に容貌を確認することはできても、これから尾行の対象とするその人物を間近から見つめるわけにはいかない。視線をそらすジェームズ・スチュアート。しかしキム・ノヴァクは、バーのカウンターで背を向けているジェームズ・スチュアートのすぐ傍らとおぼしき位置で立ち止まり、画面には右の横顔を見せる。やはり右から撮られたジェームズ・スチュアートの横顔が、ゆっくり画面奥の方へ逃げてゆく。

この場面に緻密な分析を施した蓮實重彦が指摘しているとおり、「ここにあるのは、見ることとその不能性ばかりである。事実、尾行を依頼された元刑事は、

尾行すべき女性の表情を一度も間近から眺めてはいない²⁴」。確かにマデリンの横顔は、うっかりそのように錯覚しかねないとはいえ、スコティの視点ショットではありえない。視野の片隅にほんやり入っていたとしても、画面が誇示しているようにそれを見ることのできないのは明らかである。

スコティには見えていないマデリンのこの横顔は何なのか。蓮實はそれを「キム・ノヴァックのスペクタクル化」と表現して、演出の問題、つまり監督と観客のコミュニケーションの問題として論じている²⁵。他方、350ページの本をまるごと『めまい』に捧げたジャン＝ピエール・エスケナジは、マデリンの横顔をスコティの幻視^{ヴィジョン}と規定する²⁶。なるほど、そのように考えるしかないのだ。しかしこの幻視は、視線を向けてはならない対象が、にもかかわらず向うから迫ってきたことに対する防衛の産物として、言い換えれば、知覚の行使を禁じられたために想像力によって形成されたものではないだろうか。

このようにアーニーズの場面には、スコティが見ているはずなのに見ていることが省略されている肉体と、逆に、見ることができながゆえに幻視されるしかない存在が登場している。両者をそれぞれ「対象」と「〈もの〉」と呼ぶことにしよう。対象とは経験的な水準での性的欲望の対象を意味する。サンフランシスコ湾から救出されたマデリンの身体はこちらであって、ゆえにそれとの接触は画面から省略されるのである。他方、〈もの〉は、ジャック・ラカンによれば「精神現象における世界の組織化の、論理的にも時間的にも最初の点において、異質な項として現れ、切り離されるもの²⁷」であり、その「相關物は近親相姦欲望²⁸」である。対象と〈もの〉の区別は、喪失における「誰を失ったのか」と「何を失ったのか」の区別に対応する。ジュリア・クリステヴァは、メランコリーと芸術の関係を扱った著作で「自己愛的抑鬱症患者は、ある〈対象〉の喪に服しているのではなく、〈もの〉の喪に服している²⁹」と述べている。

『めまい』において、対象と〈もの〉に対する主人公の関係はどのように具体化

24 蓮實重彦「周到さからもれてくるもの——ヒッチコック『めまい』の一シーンの分析、『ルブレザンタシオン』第3号、筑摩書房、1992年、160頁。

25 同前、162頁

26 Jean-Pierre Esquenazi, *Vertigo. Hitchcock et l'invention à Hollywood*, Paris: CNRS Éditions, 2011, p. 170. なお、『めまい』のキム・ノヴァックの横顔を文字の詩的実践によって体系的に論じた、まさに目の眩むような批評が書かれている。松浦寿輝「囧と人形——相似の映画論」、『映画n-1』筑摩書房、1987年、216-254頁。

27 ジャック・ラカン『精神分析の倫理(上)』小出浩之・鈴木國文・保科正章・菅原誠一訳、岩波書店、2002年、86頁。

28 同前、100頁。

29 ジュリア・クリステヴァ『黒い太陽——抑鬱とメランコリー』西川直子訳、せりか書房、1994年、215頁。

され、どのような帰趨をたどるのだろうか。

3.3 主題の帰趨

スコティは映画全編を通して宙づりになっている、とロビン・ウッドは指摘した。スコティが宙づりになっているのは転移の空間の只中である。『めまい』は、対象と〈もの〉に対する主人公の関係を、生者と死者への二重の転移として、そしてその反復において具現する。自らのメランコリーを癒すべく、対象から〈もの〉へと、喪失と復活の劇を上演するために——。前半は生けるマデリンを介して死せるカルロッタへ、後半は生けるジュディを介して死せるマデリンへと、スコティは危険な関係に陥ってゆく。スコティは3人の女性たちに重層的に転移するのだ³⁰。

カルロッタはマデリンの曾祖母で、男にもてあそばれ、産んだ子どもも奪われて、狂ったあげくに自殺した。マデリンはカルロッタに取り憑かれている、というのがエルスターのプロット（陰謀／筋立て）の要であった。美術館で入手した図録のカルロッタの肖像に、スコティの主観ショットでアーニーズのマデリンの横顔が重なる。スコティが実際には見ていない例の横顔が——。このオーヴァー・ラップは、マデリンを介したカルロッタへのスコティの転移を表象する。

他方、スコティはマデリンを死者から解放しようと彼女にカルロッタのことを問いつめ、語ることを強いる。まるで乱暴な精神分析のようだ。その中でマデリンは夢に見た空っぽの墓のことをスコティに語る。「It's an open grave.」と。のちにマデリンを失って重い抑鬱状態に陥ったスコティは、その空っぽの墓を夢に見るだろう。

空っぽの墓、それは『めまい』における接触の禁止、喪失と復活という主題を福音書の記述に遡行させる。この結びつきは原作の小説に負うところが大きい。まず、ボアローとナルスジャックによる原作のタイトル『死者の中から』（*D'entre les morts*）は『ヨハネによる福音書』などで使われているフレーズだ。「イエスは必ず死者の中から復活されることになっているという聖書の言葉を、二人はまだ理解していなかったからである³¹」。次に、映画のマデリンの名は原作のマドレー

30 スコティの女性化についてはモドゥレスキーの議論を参照せよ。モドゥレスキー『知りすぎた女たち』、183-210頁。

31 新共同訳『ヨハネによる福音書』20-9、日本聖書協会、2005年、（新）105頁。仏訳の一例を挙げると、「En effet, ils n'avaient pas encore compris l'Écriture selon laquelle Jésus devait se relever d'entre les morts.」
Traduction œcuménique de la Bible, Paris : Société biblique française et Editions du Cerf, 1988, p. 1543.

ヌを踏襲しているのだが、マリー=マドレーヌはフランス語ではマグダラのマリアを意味する。これらのしるしはすべて、イエスの死と復活に、そして、あの「私に触れるな（ノリ・メ・タンゲレ）」（『ヨハネ』20-17）という命令に収束する。

愛と真理が私たちに触れ、私たちに突き刺すのは、それらが到達不可能である [inatteignable] ことによってである。愛と真理が私たちに寄せるもの、それは愛と真理の遠ざかりである。愛と真理はそのことを私たちに感じさせ、その感情は愛と真理の意味=感覚^{サシ}そのものである。触の意味=感覚こそが、触れないことを命じる³²。

映画の後半における転移は、生けるジュディを介して死せるマデリンへ、という形をとる。あたかも外観の憑依を強いるようなサディスティックな行為である。自分の外観をマデリンのそれに似せようとするスコティの執着にジュディは悲嘆に暮れる。スコティは「There is something in you…」と、ジュディの両頬に手を当てながら言う。「患者は自分が誰を失ったのかということは知っていても、その人物における何を失ったのかということは知らない」のだ。だからであろうか、スコティはすぐに身を離してしまう。するとジュディは、「You don't even want to touch me.」と不平を口にする。この段階でのジュディはまだ「対象」でしかなく、スコティは接触の禁止という自分に課せられた掟に従っている。それに対して、ジュディがスコティの要求通りの服装と髪に変え、復活したマデリンとして現れるとき、その立ち姿はあたかもホログラムのような、そもそも接触の不可能な存在に見える。

だが、スコティが身を投じた二重の転移には根本的な問題があった。生けるマデリンも死せるマデリンも、エルスターの本当の妻ではなくジュディが演じている／演じた贗物であるからだ。それ自体のうちに本質的なずれをはらんだ存在。このような観点から見ると、スコティが真相を知るきっかけとなったネックレスの意味が大きく変わる。

ついにジュディを通してマデリンを復活させたスコティは、ジュディ=マデリンと結ばれる（とはどういうことか。いずれにせよその場面は省略される）。だ

32 ジャン=リュック・ナンシー『私に触れるな——ノリ・メ・タンゲレ』荻野厚志訳、未来社、2006年、52-53頁。割注は訳者による。

が、その直後、食事に出かけるためにジュディが身に着けようとしたネックレスは肖像画のカルロッタのそれと同じだった。事態は一変する。このネックレスは、ストーリーの上ではジュディがマデリンであることの証拠となるからだ。だが、映画『めまい』の転移の論理からすると、この装身具はジュディをカルロッタに短絡させてしまう。つまり、マデリンを排除し、それによって二重の転移の構造を解体させてしまうのである。このことがスコティに事件を解明させ、高所恐怖症からの快癒ももたらす。興味深いことに、この破局は、身体に直に^{じか}触れるのではなく、スコティがネックレスの留め具をとめるのを手伝う^{きわ}接触の際において起こるのだ。

こうしてスコティの倒錯的行為は、実は一貫して、反芻処理のような、反復強迫を克服する努力として理解することができるように思われる。だが、それは果たされたのか。マデリンはどこへ行ったのか。最後の鐘楼の場面で、スコティはジュディを激しく非難し、ジュディは必死で弁明する。そして、スコティは、ジュディに向かって「I love you, Madeleine!」と叫んでしまう。しかし、この錯乱した言表に再び宙づりにされる間もなく、奈落からせり出すように不意に現れた黒い塊——実は修道女の影——に怯えたジュディは、鐘楼から転落する。独り残されたスコティも、かつて自分が悪夢で見た落下する男のシルエットと同じような危うい姿勢で立ちつくす³³。そこで唐突に映画は断ち切られる——。

結論

ジャン＝リュック・ゴダールによれば、ヒッチコックは「ばかでかい商業的成功をおさめることのできた唯一の呪われた詩人」であった³⁴。ゴダールの真意は測りかねるが、これは喚起力に富んだアフォリズムではある。呪われた詩人というからには、人々が聞きたいとは思わない詩を朗唱するのだろう。目をそむけたい、耳をふさぎたい、と拒むような世界を開いてみせるのだろう。そのために、

33 エンディングのスコティについては、斎藤綾子がすでに同様の説得的な解釈を提示している。Saito, *Hitchcock's Trilogy*, pp. 209-210.

34 ジャン＝リュック・ゴダール「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」奥村昭夫訳、筑摩書房、1998年、236頁。映像作品の『映画史』でも同じ趣旨の発言をしている（4A「宇宙のコントロール」[1998]など）。

ときには石も追われることもあるだろう。しかし呪われた詩人であるにもかかわらず商業的成功を取めるというのは、本当は見たくも聞きたくもないものであるはずなのに、人々がそれに魅惑されて代価を払ってしまうような詩を作るということである。

そのような特性がヒッチコックの映画にはいくつもある。少なくともその一つが、本稿でヒッチコック的3Dと呼んで論じてきたような、世界との特異な関係性ではないだろうか。そこには人々が受け入れるのに困難な何かがあるのだ。通常の3Dへの期待や触覚的なものに対する肯定的評価は、存在との直^{じか}の触れ合いというありふれた願望にもとづいている。それに対してヒッチコック映画が開示しているのは、直接的なものは不可能であるという真理にほかならない。耳を澄ませば、そこには次のような命令が静かに聞えてくるだろう。

きみは何も掴んでいない、きみは何も掴むことはできないし、何も引き留めることはできない、そして、それこそが、きみが愛し、知らなくてはならないことだ。それこそが、愛の知のありようなのだ。きみを逃れるものを愛しなさい、去る者を愛しなさい。その者が立ち去るのを愛しなさい³⁵。

[付記]

- ・本稿の序論および第1節と第2節は、次の公開講演会における口頭発表を原型としている。「ヒッチコック的3D——『裏窓』における恐怖と悦楽の彼岸」、立教大学現代心理学部付属心理芸術人文学研究所主催「ヒッチコック映画の空間と精神——ロメール&シャプロル『ヒッチコック』をうけて」、立教大学新座キャンパス、2015年1月10日。
- ・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」）の助成を受けて行われたものである。