

反転する視座 Subversive/Reversal Gaze ヒッチコックの『レベッカ』における ジャンルとジェンダー Genre and Gender in Hitchcock's *Rebecca*

塚田幸光
TSUKADA Yukihiro

The question “which is ...?” is the question —
the metaphysical question — to which the
feminine does not allow itself to submit.

Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*

序

映画における女性表象は、長らくフェミニズム映画批評の中心的な主題であり、1970年代はその議論の転換点だった。70年代以前の批評が、映画は現実を映す透明な鏡であるという前提を疑っていなかったのに対し¹、70年代以降は、映画／映像という「形式」自体の政治性を問題化するようになった。映画／映像は現実を映し出す無色透明な媒体ではなく、それ自体、現実を構築する力を持つ政治的装置であるということが意識されるようになったのだ。このような文脈で、アイダ・ルビノやドロシー・アーズナーなど、女性映画作家による映画は、ステロタイプな女性表象を脱していると再評価され、主流映画の女性表象は批判された²。つまり、アーズナーなどが、ハリウッドのステロタイプなジェンダー表象や女性差別のイデオロギーを暴き出す瞬間を作中で描いているのに対し、男性映画作家の作品は、父権的な構造の中で女性を物語の背景として描いているに過ぎないとして

批判されたのだ。例えば、クレア・ジョンストンは、ハリウッド映画において女は主体性を剥奪された「非男性」という記号でしかないと言き、ハリウッド映画に内在する「性差の抑圧」の構造を明らかにした³。また、ローラ・マルヴィは、ハリウッド映画を「見る」という行為そのものがはらむ「性差の構造」を明らかにした。つまり、ハリウッド映画を見るという行為を支えている視線は、決して客観的・中立的なものではなく、男性の視線に他ならないということ（「観客＝男性」という図式）を暴露したわけである⁴。神話としてのハリウッドは、70年代のフェミニストの映画分析により、その父権的な姿をさらけ出されたのだと言っている。

しかしながら、80年代には、女性観客の快楽（見る行為）を否定したマルヴィの理論に対して、映画における女性の「場所」や女性の「抵抗」を評価する議論が積極的になされるようになる。男性の視線以外で映画を見ることは不可能なのだろうか。スクリーンに映る女性、例えばフィルム・ノワールのファム・ファタールなどは、むしろ男性を惑わせ、女性の自立した姿として表象されているのではないか。こういった女性表象を歴史的に再検討することは研究に値するのではないか。このような批評的文脈において、80年代には、女性観客を意識して制作されたジャンル、例えば40年代の「女性映画」が本格的に再考され始めるようになる⁵。E・アン・カプランの『フィルム・ノワールの女たち』（*Women in Film Noir* 1978）、『フェミニスト映画』（*Women and Film* 1983）によって開始された「女性表象・歴史・ジャンル」という女性をめぐる複合的な議論は適例だろう。またタニア・モドゥレスキーは、『知りすぎた女たち』（*The Women Who Knew Too Much* 1988）で、物語と同一化の問題に焦点を当て、「父権制の吸収＝同化作用に抵抗」している女性性について論じる。

このような、ジャンルとジェンダーが結びつくフェミニズム映画批評の流れの中で、ハリウッドを代表する映画作家であるヒッチコック作品は特別な位置を占めてきた。そもそもハリウッド映画に「男性観客の視線」を「発見」したマルヴィの最大のレファレンスは、ヒッチコックの『裏窓』（*Rear Window* 1954）と『めまい』（*Vertigo* 1958）であったし、その後のフェミニスト批評家もこぞってヒッチコックを例証し、その功罪を明らかに

してきた。つまり、ヒッチコック作品は、ハリウッド映画を読み解こうとするフェミニズム映画批評にとって常に最も重要なレファレンスの一つであり、その様々な批評的立場が交錯する重要な結節点となっているのである。

本稿では、「女性映画」というジャンル考察の重要なレファレンスとして議論されてきた『レベッカ』(Rebecca 1940)に再び光を当てたいと思う。『レベッカ』は、40年代のハリウッド戦時体制のもと、男性が兵士として徴兵された国内において、女性観客層の動員を見越して作られた「女性映画」の一つであるが、メアリ・アン・ドーンやモドゥレスキーなどの女性批評家は、『レベッカ』をハリウッドの父権的な構造に支えられた典型的な作品として、前者はその抑圧の構造を(*The Desire to Desire* 123-175)、後者は抑圧への抵抗を明快に論じている(*The Women Who Knew Too Much* 43-55)。つまり、前者はいわゆる「女性映画」に回収されてしまう『レベッカ』の物語構造を暴き、後者は父権のシステムからのズレを積極的に評価したのである。我々はここで、モドゥレスキーとは別の角度から、「女性映画とは何か」ということを暴露する作品として『レベッカ』を考察しようと思う。なぜならこの映画には、基本的には「女性映画」の形式に寄り添いながらも、マルヴィの言う「男性的視線」に自己言及する、つまり「女性映画」を支える視線のメカニズムを自ら開示する瞬間が描かれているからだ。

1. 1940年代：「戦争/プロパガンダ映画」と「女性映画」

ヒッチコックは、1940年、『風と共に去りぬ』(*Gone with the Wind* ヴィクター・フレミング監督 1939)で一躍時代の寵児となったプロデューサー・デイヴィット・O・セルズニックと契約し、イギリスからアメリカへと活動の拠点を移す。『レベッカ』は、彼のアメリカ映画第一作にあたるのだが、この映画の分析に入る前に、まず40年代という特殊な時代を振り返っておこう。

40年代は、第二次世界大戦の時代であり、広義の戦争/プロパガンダ映画がハリウッドを席卷し、男性は兵士として国家に忠義を尽くし、女性は家庭を守るというステロタイプなジェンダー表象がスクリーン上に氾濫した

時代であった⁷。ハリウッドが戦争と密接に結びつく時代にあつては、国威昂揚は第一義的な優先事項であり、例えば、ワーナーブラザーズ社長ジャック・ワーナーが、フランクリン・ローズベルト大統領の友人であり、大統領の意向に沿う映画製作に関わっていたこと⁸、台本作家は徴兵猶予され、軍隊のトレーニング映画、ドキュメンタリー映画など、「戦争の勝利」への貢献を意図された作品が何百本も制作されたことなどを考えると、アメリカという国家が、一枚岩として、強烈なナショナリズムに基づく政治体制を必要としていたことは明白だろう。

ハリウッドと国家の相互依存関係を示す例は多い。例えば、『或る夜の出来事』(*It Happened One Night* 1934) や、『スミス都へ行く』(*Mr. Smith Goes to Washington* 1939) など知られる喜劇映画作家フランク・キャプラが、それまでの商業的な成功と栄華をかなぐり捨て、40年代前半に、戦争/プロパガンダ映画製作に邁進したこと(加藤『映画:視線のポリティクス』57-102)⁹。また、アメリカを代表する作家アーネスト・ヘミングウェイによる『誰がために鐘は鳴る』(*For Whom The Bell Tolls* サム・ウッド監督)が、43年に映画化され人気を博したこと。さらにいうなら、ヘミングウェイの『持つと持たぬと』(*To Have and Have Not*) が、『カサブランカ』(*Casablanca* マイケル・カーティス監督 1942) のプロットを援用したものへと書き換えられ、45年に戦争/プロパガンダ映画『脱出』(ハワード・ホークス監督、ウィリアム・フォークナー脚色)として映画化されたことなどが挙げられよう。この時代は、政治家、軍人だけでなく、文化人、大衆にいたるまで、直接的にしる間接的にしろ、戦争と無縁ではいられなかったのだ¹⁰。

だが、このような戦争/プロパガンダ映画の隆盛に対し、他方で「女性中心の消費文化」が形成されていたことを見逃してはならない。1940年から45年までの間、世界大戦による「男性人口の減少」は、女性の労働人口を上昇させ、既婚女性や子持ちの女性の就労に対しても政府は積極的であった。また、保育施設の拡大や規制緩和、昇進の期間授与や昇給など、40年代は女性の社会進出が促された時代でもあった。もちろん、男性達が戦場から戻った後、彼らの働き口を確保するために、政府は女性達を再び家庭に戻るよう促すという、イデオロギー上の要請が生じたことも事実であ

るが、40年代の消費文化は、少なくとも男性よりはむしろ、女性を中心に展開していた¹¹。従って、40年代という社会的文脈の中で映画を考えると、女性観客というファクターは決して見落とすことができない。ドーンは、映画と女性の欲望との関係を次のように述べる。

もし映画のフレームが一種のショーウィンドーであり、したがって映画鑑賞が一種のウィンドーショッピングであるとすれば、見ることと買うこととのこの親密な結びつきは、観客—消費者 (spectator-consumer) の原型が女性であることを確かに示すものである。(The Desire to Desire 27)

映画のフレームはまるで「ショーウィンドー」であり、女性たちは銀幕に映るヒロインを見るために映画館に足を運び、ヒロインの身に付けている物を買う¹²。ここで「見ること」は「買うこと」であり、観客はもちろん女性だったのである。このような女性観客に照準を合わせた映画は「女性映画 “woman's film/cinema”」と呼ばれ、30年代から40年代に集中的に作られた¹³。この映画群は、女性観客がヒロインの女性に同一化しやすいように、女性を視点人物に設定している場合が多く、また「女性的」と称される問題（家庭生活、家族、子供、自己犠牲、妊娠、出産など）を扱っていた。「女性映画」の具体例としては、ドーンのカテゴリに従うと、『失われた心』(Possessed カーティス・バーンハート監督 1946)、『愛の勝利』(Dark Victory エドモンド・グールディング監督 1939)、『偉大な嘘』(The Great Lie エドモンド・グールディング監督 1941)、『遥かなる我が子』(To Each His Own ミッチェル・ライセン監督 1946)、『ユーモレスク』(Humoresque ジーン・ネグレスコ監督 1946)、『裏町』(Back Street ロバート・スティーヴンソン監督 1941)、『ガス燈』(Gaslight ジョージ・キューカー監督 1944)、『レベッカ』(Rebecca 1940) などがある (The Desire to Desire 33-7)。

さらに加えるなら、「映画館」という映画空間も女性化されていた。例えば、ロビーのデザイン、照明などは、女性の欲望を満足させることに主眼が置かれていたし (Allen 487)、パンフレットやプレスブック、映画雑誌などは女性の消費者の趣向を優先させていた (Laemmle 162-3)。映画産業は、映画だけでなく、それを取巻くあらゆる消費文化の照準を女性に合わせて

いたのだ。¹⁴ ハリウッドは、「戦争/プロパガンダ映画」を製作する一方で、消費者としての女性をターゲットに「女性映画」を作っていた。戦闘シーンの裏側では、煌びやかなヒロインに共感し、そのファッションすらも気にかける女性観客と「女性映画」が存在したのだ。40年代映画産業は、まるでコインの裏表のように、ジャンルのジェンダー化を促進していた。

40年代、消費文化の担い手は女性であった。そして、隆盛を極めたのは「女性映画」だけではない。この時代は、女性作家による女性読者のためのゴシック小説や探偵小説もまた盛んに書かれた。¹⁵ ヒッチコックがダフネ・デュ・モーリアの小説を三度も映画化したことは（『巖窟の野獣』(Jamaica Inn 1939)、『レベッカ』、『鳥』(The Birds 1963))、いかにゴシック、あるいはゴシック・メロドラマというジャンルが女性の消費者と密接な関係にあり、彼もそれを意識せざるをえなかったことを例証するだろう。例えば、トリフォーとのインタビューで、ヒッチコックは『レベッカ』について、「原作が女性向けのお話だし、物語も19世紀末のイギリスの大荘園を舞台にした古臭いメロドラマだからね。当時流行の女性文学の一派の小説だね。女流作家が嫌いというわけじゃないが…」と述べる（『映画術』117）。セルズニックが覚え書で述べているように、「女性映画」で必要なことは、女性観客のヒロインへの同一化である。¹⁶ 従ってセルズニックは、ヒッチコックが『レベッカ』で行おうとした変更（嘔吐場面の加筆）を許さなかった（Spoto 220）。ヒッチコックが後年トリフォーに吐露した苛立ちは、原作の女性向けの物語に忠実であるとするセルズニックの過剰な配慮に起因していることは明白だ。

しかしながら、このような女性中心の文化は、どの程度まで女性に対し、支配的な男性ディスコースからの自由を保証しえたのだろうか。確かに女性は、消費文化とのかかわりにおいて、中心的な役割を担ってきた。だが、「女性映画」の主題に顕著なように、結婚や家庭生活という、「ファミリー・メロドラマ」¹⁷ に女性が回収されてしまうイデオロギー上の要請がそこに散見される以上、彼女たちが享受しえた自由はあくまで限定的と言わざるをえない。¹⁸ この括弧つきの「自由」は、ヒッチコック映画においては、ヒロインたちの「探偵」的ともよべる一連の能動的な行動と、最終的に

「結婚」、或いは平凡な家庭生活に収まるという受動的な行動の両面に見出せるだろう。¹⁹ 例えば、『断崖』(Suspicion 1941)では、主人公リナ(ジョーン・フォンテイン)は、夫の謎の行動をまるでパズルの断片を合わせるかのように推理し、その謎を能動的に解き明かす反面、夫の望みうる妻になろうとする。『疑惑の影』(Shadow of a Doubt 1943)では、主人公チャーリー・ニュートン(テレサ・ライト)は、叔父のチャーリー・オークレーの二面性に疑惑を抱き、彼が殺人鬼である事実/痕跡を探し出す。しかし、彼女は、その事実を胸に秘めたまま語ろうとしない。彼女に求婚した刑事ジャックにも敬愛する身内の真実は明かさないのだ。さらに言うなら、『白い恐怖』(Spellbound 1945)では、主人公コンスタンス(イングリッド・バーグマン)は、精神異常を被るエドワーズの謎/過去を探り、彼にその過去を「告白」させ、その外傷を治癒しようとする。同時に彼女は、彼に好意を示し、彼の理想の女性になるように努め、最終的には「結婚」する。²⁰ 40年代におけるヒッチコック映画の女性主人公たちは、男性たちの過去や外傷に関心を示し、それを追求する「探偵」的なふるまいをしながらも、男性たちの示す理想の女性像に同一化し、限定的な自由、かりそめの主体化を享受しているにすぎない。²¹

我々は、ここで『レベッカ』を再検討しなければならない。確かに、女性映画『レベッカ』は、上記のような40年代のヒッチコック作品に顕著な構造を有してはいる。つまり、主人公のヒロインは、夫の謎/過去を探り、彼の外傷を癒す側に立つが、結局は妻としての役割に収まってしまう。ドーンが、ホーム・ムーヴィーのシーンに関して述べるように、二度も中断されるにも関わらず、最終的にヒロインとマクシムの抱擁で終わるその映像は、本編の映像へと溶け込んでいく(この映像は本編を予告、暗示している)「図1」(The Desire to Desire 155-175)。しかしながら、この作品において重要なのは、スクリーンに映るヒロインではなく、彼女を通して見えてくるもう一人の女性、つまり一度も映像



図1

化されない死者レベッカであろう。ヒロインが「女性映画」というジャンルに忠実な役割を引き受けている一方で、画面に一度も現れることのないレベッカはそのジャンルのコードから逸脱している。見えないレベッカを「見ること」。この分析によって、我々は、「女性映画」を転覆させる可能性を持つ「女性映画」に出会うことができるだろう。

2. 名前のないヒロイン・実体のないレベッカ

『レベッカ』において、「観客」²²はレベッカを見ることはできない。主人公のヒロインに感情移入した観客は、マクシムやダンヴァーズ夫人などとの会話や、屋敷中に散らばる「R」というイニシャルから、レベッカを連想するしかない。もちろんレベッカの姿は、フラッシュバックなどで映像化されることもない。観客はヒロインの視線を通じて、見えないレベッカを見ようとし続けるしかないのだ。一方、観客の代理であるヒロインは、その名前を一度たりとも語られることはない。自らがマクシムの妻「ド・ウィンター夫人」として語るまで、彼女には名前がない。レベッカという名前を持つ「実体のない女性」と、実体はあるが「名前を持たない女性」。この二人の関係はいかなるものなのだろうか。まずは、物語の概要を見てみよう。

モンテ・カルロで、ホッパー夫人の付き添いとしてやってきたヒロイン（ジョン・フォンテイン）は、大富豪マクシム・ド・ウィンター（ローレンス・オリヴィエ）に出会う。彼女はほどなく彼に夢中になってしまう。しかし、ホッパー夫人の娘が突然結婚するという知らせが入り、彼女たちはアメリカに帰らねばならなくなる。慌てた彼女は、マクシムに事情を相談すると、意外にも彼は彼女に結婚を申し込む。

二人は結婚し、イギリスにある彼の大邸宅マンダレーに向かう。深い森を抜け、雨の中を抜けると、そこには巨大な邸宅が見える。大勢の使用人たちに迎えられた二人。だがヒロインは、この家のすべてを取り仕切っている使用人ダンヴァーズ夫人（ジュディス・アンダーソン）には歓迎されない。

ダンヴァーズは、いまだに死んだマクシムの前妻レベッカを主として崇拜しているのだ。

ヒロインは、レベッカに関心を持つ。レベッカとは、どのような女性だったのか。広大な屋敷には、レベッカの面影が至るところに見出せる。使用人たちも、レベッカを鮮明に記憶しているばかりでなく、いまだ彼女の死を認めていないようだ。「前妻＝死者」が偏在する空間で、ヒロインは「妻＝女主人」として振る舞うには幼すぎる。

息も詰まるような日々の中、レベッカの死体が発見される（映像はない）。ヨットが転覆して死んだはずのレベッカの死体は、すでにマクシムが確認したはずだった（この死体は別人のもの）。では、この死体は誰なのか？ 疑心暗鬼のヒロインは、海辺の小屋で、彼からすべてを告白される。実は、彼はレベッカを愛しているどころか憎んでいた。彼は、レベッカに告白された事実を再現するように、ヒロインに語る。レベッカは、貞淑で知性溢れる妻を演じながら、裏では男たちと不義を重ねていたのだ（この告白の後、レベッカは頭を打って死んでしまう。マクシムは自身に殺人の容疑がかかることを恐れて、彼女の死体をヨットに乗せ、自殺を擬装したのだ）。

検死法廷では、マクシムのレベッカ殺しへの疑惑が強まる。一方、レベッカが長い間ロンドンの医者に通っていたという事実が分かると物語は急展開する。レベッカは実は末期癌だった（癌ゆえの自殺として、人々は納得する）。容疑も晴れ、マクシムはダンバレーに向かう。暗闇の中から見えてきたのは、燃え上がる邸宅。ヒロインとマクシムが抱擁する一方で、ダンヴァーズ夫人は微笑みを浮かべながら炎に包まれる。

物語を概観して分かることは、『レベッカ』は、「妻になること」をめぐる二つの相反する女性のあり方を描いていることだ。それは、官能性を付与され、男性の視線の的となり、不貞を犯す妻レベッカと、官能さとは無縁で、無知だが、夫に対しては誠実な妻であるヒロインに典型的に表れている。男性を翻弄し、自由を享受するファム・ファタール（運命の女）は、肉体を奪われ、スクリーンに再び姿を見せることはない。一方、男性が差し出す自由の中で、女性として成長するヒロインは、最後には名前「ド・

ウィンター夫人」を獲得する。モドゥレスキーが言うように『レベッカ』は、「ひとりの女性の成熟」を扱った物語であり、女性の視点から見たエディプス劇である (*The Women Who Knew Too Much* 46)。「レベッカ」は、「女性映画」の一つのバリエーションと考えられるのだ。

しかしながら、この映画にはある種の不気味さが漂っている。ヒロインが「女性映画」の枠組みに忠実であろうとする反面、レベッカは一度も映像化されず、不在の中心として「存在」し続けている。²³ ヒロインは「悪夢」的なマンダレーの屋敷で、ひたすらレベッカの痕跡／過去を探そうとする。²⁴ だが、ヒロインは、レベッカの存在は感じるものの彼女を見ることはできない。現実感覚から遊離した、死者が遍在するかのような物語空間で、ヒロインの視座はゆらぎだす。

ヒロイン (= 観客) は、レベッカを最後まで見ることはできない。そして、以下の考察から分かることは、レベッカを見ようとしているヒロイン (= 観客) が、逆にレベッカから「見られている」瞬間、つまり「視線が反転している瞬間」に我々が会ってしまうことである。²⁵

3. 二重のフレーム

ヒロインと観客との同一化が促進される瞬間は、彼女の視線がカメラの視線とリレーし、それが観客の視線となるときであり、彼女が単独でフレーム内に収まり、自身の関心の赴くままに行動するときだろう。²⁶ 実際、ヒロインの単独でのショットは、モンテ・カルロで4回 (就寝、花を飾る、マクシムに電話をかける、ホッパーが出て行った部屋に取り残される)、マンダレーでは、モンテ・カルロ以上に頻出する。だが、マンダレーでのヒロインの単独ショットは、それまでのショットと似ていない。というのも、ヒロインがフレーミングされる時、彼女は、奇妙にもそのフレームの中にある「もう一つのフレーム」に収まっているからだ。

フレームの中のフレーム。遺影か額縁にヒロインをはめ込むかのようなこの二重のフレームは、観客に違和感を抱かせる。なぜなら、この二重のフレームは、ヒロインがレベッカの過去に触れようとした瞬間に、彼女の

動きを封じるかのように出現するからだ（この二重のフレームが現れるショットの前後では、ツーショットが多用されている。ヒロインはレベッカの過去をあらゆる人々から聞こうとしているからだ）。以下、物語の時間軸にそって、ヒロインが、二重のフレームに嵌められるショットを見てみよう。

- 「図2」 廊下（レベッカの部屋に向かう）
- 「図4」 ドアの前（レベッカが使っていた居間に向かう）
- 「図5」 窓辺
- 「図6」 アーチ状の窓
- 「図7」 レベッカの部屋
- 「図8」 肖像画の前
- 「図9」 廊下（レベッカが着た衣装を着ている）

「図2」における二重のフレームは、ヒロインの行動や運命を観客に予告する決定的なショットになっている。屋敷に不慣れなヒロインをダンヴァーズ夫人は、レベッカの部屋に案内しようとする。広大な屋敷の中、二人は階段を上り、廊下を進む。カメラはロングショットで二人を捉えている。影の方が二人よりも大きな、迷路のような回廊。カメラはヒロインを追う、刹那、カメラのフレームの中に、もう一つのフレームが現われ、ヒロインは二重のフレームに収まる「図2」。ヒロインはなおも、回廊を進む。突き当たりには、レベッカの部屋の巨大なドアが見える。ダンヴァーズ夫人は、ふとあたりを見回す「図3」（これも後に分かるのだが、彼女はヒロインには「見えない」レベッカの姿を探しているのだ）。それからダンヴァーズ夫人は、フレームアウトする。だが、ヒロイン



図2



図3

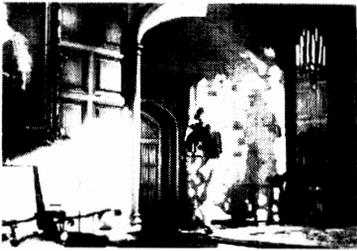


図4



図5

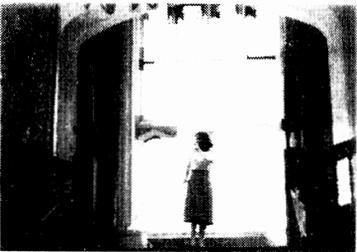


図6

の視線は、部屋のドアに吸い寄せられていく（トラッキング・ショット）。ヒロインの視線はカメラの視線にリレーし、ドアがクローズアップされていく。ドアの向こう側は見えない。

このショットで確認できることは、先にも言及したが、まずレベッカの過去に触れようとする瞬間、二重のフレームがヒロインを拘束することである。「図4」などは、その顕著な反復で、老人はヒロインにレベッカの使っていた居間を教える。誰を見ているのか分からない老人の不気味な視線を背後に感じながら、ヒロインは居間への階段を上る。再び、巨大な影。そしてドア、階段、格子のような影が、ヒロインの身体に重なる「図4」。また、このような特異なフレーミングが行われるとき、レベッカの情報を伝えた人物は、そこにいないはずの人物（レベッカ）の存在を強く感じている。ダンヴァーズ夫人などは、レベッカを見ていると言ってもいいだろう。ヒロイン（＝観

客）には、不可視、不在のレベッカは、その不可視性、不在性をより強調されるのだ。さらに、「図2」が顕著だが、レベッカの存在はヒロインを誘いながら、決してその姿をヒロイン（＝観客）に見せることはない。ヒロイン（＝観客）は、何も見せられないというサスペンス（宙吊り）のまま、物語の継起性に身を任せるしかない。

さらに具体的な例を見ていこう。「図5」では、ヒロインはまるで鳥かごの中にいるように、カメラのフレームと窓枠によって、二重のフレームに

収まっている。実はこの前のシーンで、ヒロインは、マクシムが止めるのも聞かず、海辺の小屋に行ってしまう。この場所は生前のレベッカが不倫のために使った逢瀬の場所だ。何も知らないヒロインは、戻った後、マクシムの怒りを買ってしまう「(あの場所が)嫌いだからだ。話したくない思い出があるからだ」。二重のフレームは、レベッカの過去に接近しすぎた罰、或いは警告として、今後のヒロインの運命を予告するものとして機能している。

「図6」から「図9」は、すべてダンヴァーズ夫人に関連している。これら一連のフレーミングが興味深いのは、ダンヴァーズ夫人が、夫に対して貞節で潔白なレベッカ像をヒロインに示すときに起こっていることだ。もちろんダンヴァーズ夫人は、性に奔放だったレベッカの過去を知っている。「図6」の直前、ファベル（レベッカの従兄で不倫相手）とのやり取りが示すように、ダンヴァーズ夫人は、レベッカが妻と

してのモラルから逸脱していた事実を誰よりも知っていたはずだ。このシーンでダンヴァーズ夫人は、ファベルが多くを語ろうとする前に、彼の退去を促し、自らもフレームアウトする。取り残されたヒロインは、階段を上がる。その途中、例の格子状の影がヒロインに重なり、アーチ状の窓のところで二重のフレームが出現する「図6」。また、レベッカの部屋に入り込んだヒロインは、巨大なカーテンを前に佇む。向こう側が見えない状態で、カーテン、そして窓枠を背景にフレーミングされる「図7」。さらにい



図7



図8

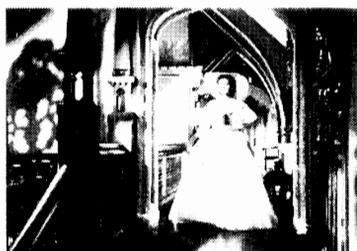


図9

うなら、肖像画に関するシーンは象徴的だ。仮装舞踏会の衣装を肖像画の中から選ぶことをダンヴァーズ夫人は提案する。キャロラインの肖像画の衣装は、生前のレベッカが身にまとったものだ。ヒロインはその肖像画の額縁の前でフレーミングされる「図8」（このシーン自体が『めまい』のマデリンとカルロッタ・ヴェルデスの肖像画との関係を予告している）。ヒロインは、ダンヴァーズ夫人の言葉に何の疑問も抱いていない。実際、舞踏会の当日、キャロラインの衣装を着て、ヒロインは階段の上に立つ。カメラのフレーム内に、アーチ状のフレームが出現し、ヒロインを二重のフレームに収める「図9」。ヒロインの視線は、カメラの視線にリレーし、マクシムの背中を追う。刹那、振り返ったマクシムは驚愕する。激怒するマクシムと周囲の人々の様子からすべてを理解したヒロインは、その場から立ち去り、部屋に向かう。そこにはダンヴァーズ夫人がいる。彼女はすべてを知っていた。そして言う「出ておいき、マンダレーを出るの。旦那様には思い出がある。あなたを愛してはいないわ」。

レベッカの過去に触れようとした瞬間、ヒロインは枠に嵌められ、自由を奪われる。実際、マンダレーという屋敷は、レベッカの身体そのものであるようだ。その巨大な空間は、ヒロインの小ささと対比をなしている。迷路のような構造（ヒロインは、使用人たちに部屋の場所をよく尋ねている）、威圧感のある扉（ノブの位置が、ヒロインの顔のあたりにある）、巨大な肖像画、荘厳な階段、さらというなら、ヒロインが屋敷を歩くときは、カメラは彼女をアップでとらえず、後退していき、屋敷と彼女の対比構造を際立たせる²⁷。

観客はヒロインに感情移入し、ヒロインの視点に同一化しながら、レベッカの痕跡/謎を探ろうとする。しかし、観客はここで奇妙な違和感を抱くことになるだろう。観客の違和感は、屋敷の中で自由に動き回るかに見えるヒロインが、実は限定的な自由しか享受していないことに起因している。ここで注意したいのは、ヒロイン（＝観客）の自由を拘束しているのが、不在/不可視の女レベッカであることだ。マクシムが不在の空間で、カメラのフレームとは違うフレームにヒロインを収めるのは、見えない女である。マルヴィがいう「観客＝男性」という図式に照らすと、フレームを

規定するのは「男性の視線」でなければならない。だが、『レベッカ』では、まるでマルヴィの理論をすり抜けるように、女が「女」(＝観客)をフレーミングしているのだ。

4. 視線の混乱：「切り返し」と「クローズアップ」

レベッカは、ヒロインを二重のフレームに嵌め込む。だが、レベッカが、観客の同一化するヒロインの能動的、主体的な「視線」に介入するのは、上記の二重のフレームのシーンだけではない。例えばヒロインが、ダンヴァーズ夫人と出会うシーン。このシーンは、「切り返し」と「クローズアップ」の多用により、ヒロインの「見る」という主体的な行為を曖昧なものにする。それまでヒロインに同一化していた観客は、自分はどこからこの現実を見ているのか、誰がこの現実を見ているのかを自問することになるだろう。プロデューサー・セルズニックが要求した「観客がヒロインに容易に感情移入できる女性映画」は、こうして再びヒッチコックによってその枠から逸脱していく。

では実際に、「切り返し」と「クローズアップ」が連動するシーンを見ていこう。マンダレーの屋敷に、マクシムとヒロインが到着する。使用人たちは一斉に二人を出迎える「図10」(それを見ている二人「図11」)。そこで、使用人全体を映すショットから、ダンヴァーズ夫人がクローズアップされる(というより彼らの視界に彼女が入ってくる)「図12」。

- 「図10」 使用人全員での出迎え
- 「図11」 ツーショット(マクシムとヒロイン)
- 「図12」 二人の視界に割ってはいれるダンヴァーズ夫人
- 「図13」 ダンヴァーズ夫人がフォーカスされていき、クローズアップ
- 「図14」 切り返し①：手を頬にかざすヒロインのクローズアップ
- 「図15」 切り返し②：ダンヴァーズ夫人のクローズアップ
- 「図16」 切り返し③：ヒロインのクローズアップ
- 「図17」 切り返し④：ダンヴァーズ夫人のクローズアップ
- 「図18」 切り返し⑤：床に落ちたヒロインの手袋
- 「図19」 ツーショット(ダンヴァーズ夫人とヒロイン)
- 「図20」 フレームの外を見るヒロイン
- 「図21」 ダンヴァーズ夫人のクローズアップ



図 10



図 14



図 11



図 15



図 12



図 16



図 13



図 17

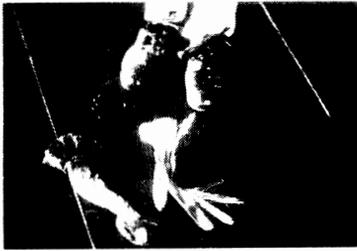


図18



図19



図20



図21

このシーンでは、マンダレーの主人であるマクシムは、背景に退き、ダンヴァーズ夫人がフォーカスされてからは全く映らない。一方で、このシーンは、ダンヴァーズ夫人からヒロインへ、或いはヒロインからダンヴァーズ夫人へというように、切り返しが連続して行われる。このような二人の女性による視線の奪い合いは、観客の「見る」という経験に何を強いるだろうか。

スタンドインであるヒロインは、このシーンに至るおよそ30分間に、観客の代理として、視線を観客と共有していた。カメラの視線からヒロインの視線へ、或いはヒロインの視線からカメラの視線へ、という視線のリレーによって、観客はヒロインと視線を共有してきたのだ（ヒロイン＝観客の同一化）。しかしながら、上記のシーンでは、まずヒロインが見るショット（ダンヴァーズ夫人のクローズアップ）「図13」から始まるが、頬を押さえているヒロインのショット「図14」に即座に切り返しが行われる（ダンヴァーズ夫人の視線）。ヒロイン（＝観客）は、再びダンヴァーズ夫人を見る「図15」（ヒロインの視線）。刹那、切り返しが行われ、ヒロインのクローズアップになる「図16」。三度ヒロインは、ダンヴァーズ夫人を見るが「図17」、

次のショットでは、ヒロインの手元から手袋が落ちるところを映すショットに切り替わる（ダンヴァーズ夫人の視線）「図18」。二人は手袋を拾おうとツーショットに収まるが「図19」、立ち去ろうとするヒロインは視線をフレームの外に向けている「図20」。ここでヒロインはダンヴァーズ夫人を見ていない。最後にその場から立ち去るヒロインを見ているのはダンヴァーズ夫人である「図21」。つまり、最終的な視座はダンヴァーズ夫人にある。このシーンでは、切り返しの多用によって、ヒロインは、「見る」側から、「見られる」側へと瞬時に移動する。そしてこのことは、観客に不安を引き起こす。²⁸ 自分が感情移入し、同一化していたはずのヒロインが、即座に「見られる」客体として立ち現れているのだ。

切り返しは、ショットの転換のたびごとに視座を変えることを要求する。そのため、切り返しごとに、観客はこちら側から向こう側へと視点を移動し、対象を眺めなおさねばならない。ヒロインに同一化している観客は、視座が一定だからこそ、見る主体として、安心し、映画という虚構空間に身を任せることができる。²⁹ だが、切り返しによる視座の攪乱は、観客を不安に陥れる（四方田 79-80）。同一化する対象を失った観客は、宙づりにされたまま、ただスクリーンに映る映像を眺めるしかないからだ。ダンヴァーズ夫人とヒロインの間で行われるこの切り返しの連続は、観客とヒロインを繋いでいた視線の同一性を断ち切ってしまう。『レベッカ』の総切り返し数は、加藤幹朗による綿密な調査では264回。³⁰ 『レベッカ』においては、物語空間だけでなく、登場人物自体が曖昧で実体感がなくなる理由は、まさにこの切り返しの多さにあるだろう。マンダレーの住人は、切り返しの連続を通して、ヒロインの視座を攪乱するのだ。

5. レベッカを「見る」(1)

「二重のフレーム」や「切り返し」の多用によって、ヒロインに同一化してきた観客が感じる不安は、「恐怖」をどのように描くかというヒッチコックの問題に連動している。そもそもヒッチコックは、フレドリック・ワーザムとの対談で、ワーザムが『レベッカ』を「暴力なしの暴力について

の映画」と述べたのに対し、次のように述べている「私が作るような映画の場合、ある種の恐怖感なしでは成立しません。観客の感情を相手にゲームをするというのは私の場合本当です」（『ヒッチコック映画自身』177）。だが、ヒッチコックが『レベッカ』で試みた「恐怖」は、視覚的な効果が生み出す恐怖とは一線を画している。

1930年代から40年代半ばにかけて、『フランケンシュタイン』（*Frankenstein* ジェイムズ・ホエイル監督 1931）や、『魔人ドラキュラ』（*Dracula* トッド・ブラウニング監督 1931）などによって開始された「恐怖映画」では、恐怖の対象は「怪物」であり、可視の身体であった。³¹ 観客は、フランケンシュタインや吸血鬼、狼男やミイラなど、目に見える「他者」、認知可能な異形の者を「見て」、恐怖を視覚的に体験した。恐怖は日常にはない、あくまで現実とは地続きでない特殊なものとして描かれていたのだ（Skal 123-243）。このようなハリウッド「恐怖映画」の文法（描かれ方）に対して、ヒッチコックも完全に無縁であったわけではない。それはダンヴァース夫人の描かれ方に受け継がれている。

そもそもダンヴァース夫人は、亡霊的な人物として設定されていた。ヒッチコックはトリュフォーに次のように述べる。

ダンヴァース夫人の歩く姿はほとんど一度も見られない。また、動いているダンヴァース夫人というのも、めったに映されないんだ。彼女がヒロインのいる部屋に入ってくるとき、どんな具合になるかといえば、ヒロインがふと物音に気づく、とそこに、いつでもどこにでも出現するダンヴァース夫人が、ヒロインのそばに身じろぎもせずに突っ立っている。こんな風にその場の状況はすべてヒロインの眼を通して描かれる。ダンヴァース夫人がいつ現れるか、ヒロインにはまったく見当もつかないし、そのこと自体がとてもおそろしいのさ。ダンヴァース夫人が歩き回っているところを映したら、彼女を人間らしく見せることになってしまうからね。（『映画術』120）

とはいえ、実際には、『レベッカ』の中で、我々は歩いているダンヴァース夫人を見ることができる（静止の状態からの移動はある）。だが重要なことは、ダンヴァース夫人が、ヒロインの感知し得ない「出現の仕方」をしていることである。ヒロイン（＝観客）は、ダンヴァース夫人の出現と消失

を捉えることができないのだ（ダンヴァーズ夫人は、ヒロインが気づくと「そこにいて」、振り向くと「消えている」）。

我々はここにヒッチコックが「恐怖映画」の文法から逸脱する瞬間をとらえることができる。ヒッチコックは、恐怖の対象を見せないことで、恐怖を演出する。「見えない」ことが、逆に観客の恐怖を増幅させるのだ。ではその瞬間とはどのようなものか。『レベッカ』の登場人物の中で、ダンヴァーズ夫人とマクシムの二人だけが、レベッカの口調を真似て、語り出すときがある。以下は、ダンヴァーズ夫人がヒロインに、在りし日のレベッカを語るシーンである。ショットごとに分析してみる。

- 「図22」 ツーショット：化粧台の前に座るヒロイン
- 「図23」 ツーショット：ドアに駆け寄り寄るヒロイン
- 「図24」 ツーショット：二人の目が強調される
- 「図25」 周囲を見渡すダンヴァーズ夫人、おびえるヒロイン
- 「図26」 オーヴァーラップ①（波とダンヴァーズ夫人の重なり）
- 「図27」 オーヴァーラップ②（波と「R」の文字の重なり）

ダンヴァーズ夫人は、レベッカがまるでそこにいるかのように、彼女との日常を語り出す「『髪をとかしてダニー』私は後ろに立って20分髪を梳かしたの。それから『お休みダニー』と言ってベッドに」。ダンヴァーズ夫人は、ヒロインよりも高い位置から見下ろしている（このような二人の位置関係は、物語を通して維持される）。ヒロインはただ椅子に座っていることしかできない。ダンヴァーズ夫人の目には、ヒロインの存在が映っていないようだ。虚空を見つめ、過去を再現しようとするダンヴァーズ夫人と、不安におののき、地に足がつかないヒロイン「図22」。

ヒロインは、ダンヴァーズ夫人と二人だけの空間に耐えられなくなる。部屋から出ようとする彼女に、ダンヴァーズ夫人が詰め寄る「図23」。このツ



図22

ーショットは、次のショットで、二人の顔（特に眼）をクローズアップしたツーショットになる「図24」。ダンヴァーズは言う「お亡くなりだなんて、廊下を歩いていても、後ろから、奥様の足音が聞こえてくるの。間違いないわ。ここだけでなく、どの部屋でもそうよ、今も聞こえる。靈魂がよみがえったみたい」。ダンヴァーズ夫人は、聞こえないはずの音を聞いている。存在しないはずのレベッカを感じている。だが、ヒロイン（＝観客）には、何も聞こえない。次のショットで、ダンヴァーズ夫人は、周囲を見渡す「図25」。彼女は、もはやヒロインを見ていない。見えないはずのレベッカを「見ている」のだ「奥様はマンダレーにお戻りよ。旦那様やあなたをごらんになってるわ」。自分が一方的に見られているという恐怖、そして、その不可視の存在に対し、すべてが無防備であるという恐怖が、ヒロイン（＝観客）を襲う。不可視の存在が、一瞬、背筋をなでる。精神よりも先に、身体が拒絶する戦慄が、ヒロインをその場から立ち去らせる。

ドアを開けて、ヒロインは逃げる。カメラはヒロインを追わない。観客が同一化していたはずのスタンドインは、もはや同一化の対象たりえない。宙吊りになった観客は、そのままダンヴァーズ夫人を見続けるしかない。ダンヴァーズ夫人はカーテンのところで佇んでいる。カーテンがフレームとなり、彼女もいわば二重のフレーム内に収まっているようだ。そして波の音が聞こえてくる。次のショットで、波の



図23



図24



図25

音と波の映像が彼女に重なる「図26」。波はレベッカの隠喩である（彼女の死体は海にある）。さらに、次のショットで、波と重なったダンヴァーズ夫人は、「R」の刺繍に重なる「図27」。

では、このシーンの不気味さはどこからくるのだろうか。もちろん一方で、「図26」から「図27」で確認できるように、レベッカがダンヴァーズ夫人に憑依する様や、ヒロイン（＝観客）には見えないレベッカをダンヴァーズ夫人が「見ている」ことにあるのは明確だ。だが、他方で、同一化する対象をスクリーンに欠いた観客は、ヒロインを通してではなく、直接的に、上記の



図26



図27

不気味さに対峙し、違和感を抱かざるをえない。そして、「見られている」という感覚を維持したまま、上記のシーンを見せられ続けるしかないのだ。

6. レベッカを「見る」(2)

先のシーンで、ヒロインが感じた恐怖は、観客の恐怖に直結するだろう。「眼に見えない空間」が観客に恐怖をもたらすことに関して、パスカル・ボニツェールは次のように述べる「スクリーン外の空間、眼に見えない空間は『ジョーズ』(Jaws スティーブン・スピルバーグ監督 1975)のサメのように物事の表面下や表面外で蠢くすべてのものである。(中略)もしサメが常にスクリーン上に見えていたら、サメはすぐに飼いならされた家畜になってしまう。そこにいないものこそが恐ろしいのだ。恐怖の核心は、見えない空間に存在するのである」(Bonitzer 58)。レベッカもまた見えない空間に潜んでいる。

ダンヴァーズ夫人が見えないレベッカを「見ていた」ように、マクシム

もレベッカを「見ている」シーンがある。以下は、レベッカについての過去をヒロインに告白するシーンだ。カメラの動きに注意しながら、分析してみる。

- 「図28」 正面を向くマクシム、フレーム右下にヒロインの後頭部
- 「図29」 ヒロイン（ウェストショット）
- 「図30」 正面を向くマクシム、フレーム左下にヒロインの後頭部
- 「図31」 マクシム（ミディアムショット）
- 「図32」 ヒロイン（ウェストショット）、視線を左下に向ける
- 「図33」 ソファと灰皿
- 「図34」 窓（カメラは右から左にパン）
- 「図35」 海とヨットの絵
- 「図36」 マクシム（ウェストショット）

マクシムは、ヒロインに胸のうちを吐露する「私がレベッカを愛していたと？ 憎んでいた」。ヒロインは、マクシムがレベッカの死を悼み、死後も愛しつづけていたと思っていただけに、衝撃を受ける。ヒロインは、その理由を積極的に問いたさない。観客の位置そのままに、聞き手として、マクシムに対峙する。

ここで奇妙なのは、小屋にいるのが二人だけで、ツーショットで映ることがあるにも関わらず、切り返しは多用されず、ヒロインの視線はカメラの視線にリレーし、カメラ/スクリーンは、マクシムの告白の「声」と共に、誰もいない空間を映し出すことだ。

まず、マクシムが語り出すと、ヒロインの位置はスクリーンの右下に固定され（彼女の後頭部だけが見える）、マクシムは左の空間で正面を向く「図28」。カメラはこの二人を同時に捉えている。マクシムが接近すると、カメラはヒロインのクローズアップへと切り替わる「図29」。ここでは、ヒロイン（＝観客）が、マクシムの語りに耳を傾けているスタイルは維持されてい



図28



図29



図30



図31



図32

る。このあと、固定したヒロインを軸にマクシムは左から右へ移動する（パンしながら、フレーム内にヒロインの後頭部は見えている）「図30」。彼女をフレームアウトしないことで観客との同一化は維持される。カメラもそれにあわせて移動する。ヒロインは左下に固定、マクシムは右の空間で正面を向いている「図30」。ヒロインの視線は、カメラの視線にリレーしている。

マクシムは、レベッカの口調を真似始める「『取引しましょう。結婚即離婚じゃ外聞が悪いわ。だから私は貞淑な妻を演じるわ。マンダレーを名所にするわ。来る人はみんな私たちを世界一の夫婦だとうらやむわ。面白いわね。私の勝ちよ』」。これは憑依といってもいいかもしれない。ヒロインは、ただ黙ってマクシムの語りを聞き続けるしかない。逆にいうと、ヒロインは、彼の言動を「聞かされ」「見せられ」ている（さらにマクシムは画面左に動き、正面を向く「図31」）。

画面の右上にヒロインは視線を向けている。この視線の先には、フレーム外にマクシムがいる。マクシムの告白は続き、ヒロインは左下を見る「図32」。そこにはソファと灰皿がある「図33」。ヒロインの視線をカメラが繋いでいる。ここでヒロインはフレームアウト

する。観客は、視線だけを誘導されたまま、同一化するべき対象をスクリーン上で見失う。誰もいない空間をカメラが写し、この映像にマクシムの声が重なる。

マクシムもヒロインもない映像、そして「声」。もちろんこの声は、「オフの声」だ。だが、マクシムがレベッカの声を真似ていることを考えると、見えないレベッカの「ヴォイスオーバー」と言ってもいいかもしれない。誰もいない空間と誰のものかわからない声。カメラの視線にマクシムの語りが増えることで、観客の恐怖はますます高められる。カメラの視線は、なおも動き、灰皿から視線を上げると、左にパンし、部屋をゆっくりと動く「図34」。再びカメラ移動に、マクシムの声が重なる。誰もいない空間で、レベッカの声を真似たマクシムの声だけが響く「『不義の子供が生まれても、あなたの子になるのね。後継ぎが欲しいんでしょ』彼女は笑った。『何ておかしいんでしょ。大笑いだわ。私は良妻賢母の役をこなすわ。誰も知らない。スリルがあるでしょ。誰の子とも分からない子がマンダレーの主人になるのよ』」。カメラは、壁に掛かっている海とヨットの絵を捉える「図35」（海底の沈んだヨットとレベッカの死体の関

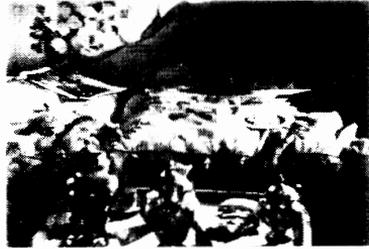


図33

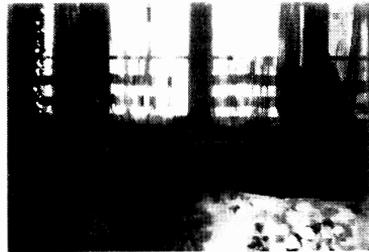


図34



図35



図36

連がここで観客に示されている)。見えないレベッカの存在が、「恐怖」として立ち上がる瞬間はまさにここだろう。カメラはいきおい、マクシムをフレーム内に収めようとする。見えない存在ではなく、見える存在を映そうとするこのカメラワークは、もちろん観客の恐怖を代弁していると言ってもいい。

『『どうしたらいい？私を殺す？』』。レベッカの口調を真似たマクシムをカメラが捉える「図36」。ヒロインからカメラへリレーした視線は、最後にマクシムを映し出すのだが、フレーミングされたのがマクシムという「見える」存在であることで、それまでの「見えない」空間が生み出していた恐怖を観客は追体験する。一体自分たちは、何を見せられ、何を聞かされていたのだろう、と。

恐怖は見えない空間に存在する。ヒロイン（＝観客）はレベッカを見ることはできない。しかし、ヒロインからカメラへと視線がリレーされ、彼女と観客との同一化が高まるなかで、視覚化されない恐怖から彼女（＝観客）は逃れることができない。何が恐怖か分からないからだ。そして不在のレベッカが強調され、その存在が恐怖としてヒロインが体感する瞬間、観客は自分が見ているのではなく、「見られている」という恐怖をも体感するのだ。

7. 回帰するレベッカ：「女性映画」と排除の構造

マクシムの告白シーンが観客に与える恐怖は、一方で、視座の反転によるものだ。だが他方で、このシーンによって、観客が抱く違和感や、不可視のレベッカに「見られる」という恐怖にすべてが還元されるものなのだろうか。奇妙なことは、このシーンの直前に、視座がマクシムに移ることである。ヒロインからマクシムへ、女性から男性へと譲渡される視座。『レベッカ』終了間際の不可解さに我々は注目しなければならない。

二人の女。名前のないヒロインと実体のないレベッカという対照性は、そもそもフロイトのいう「自我の分割」、つまり、本来なら一人の人物中にあるはずの相反する傾向を二人の人物に投射し、対決させたものであると

考えることができる (Freud 129-42)。自我の内面の葛藤は、二人の人物を通して、迫力あるドラマとして展開し、物語のダイナミズムを生み出す。もちろん『レベッカ』も、マクシムをめぐる二人の女の対立という構図から成立していた。しかし、ここで我々は、なぜレベッカが物語の至るところに偏在し、回帰してくるのかを考えなければならない。「美しく官能的な女」は、なぜ一度も視線の対象として縫合されないのか。言い換えるなら、なぜレベッカは、見えてはいけないのか。

先に言及したように、「女性映画」は、40年代の歴史的・文化的状況と無縁ではない。「女性映画」は、女性/ヒロインに対して限定的な自由を与えながら、結局は男性的なディスコースに女性を回収させるという40年代のイデオロギーに貫かれている。このジャンルが、女性というジェンダーから、男性的/父権的役割を強化したことは明白だ。『レベッカ』のマクシムの告白シーンにおいて、ヒロインからマクシムに視座が移るのは、まさにこの理由による。『レベッカ』という「女性映画」は、女性から男性へ、視座を譲渡することで成立しているのだ。だがヒッチコックは、レベッカを不可視のまま回帰させることで、このような視線のメカニズムを暴露する。つまり、マクシムとヒロインが共謀してレベッカを排除/隠蔽することでしか、二人が結ばれるという「女性映画」が成立しえないことを開示するのだ。

男の視線に自らの視線を委ねる女 (=ヒロイン) と、男 (=女=観客) を常に見ている/見返す女 (=レベッカ)。ヒッチコックは、この対立を描くことで、「女性映画」の視線のメカニズムを暴いている。マルヴィの「観客=男性」という視線のメカニズムは、その指摘を待たずとも、『レベッカ』というフィルムを通してヒッチコックが示唆しているのだ。レベッカは、この「観客=男性」の視線にゆさぶりをかけるものとして、幾度も回帰する。見えない女は、「観客=男性」を見ている。最終シーンで、火に焼かれるダンヴァーズ夫人の微笑み「図37」を、彼ら (ヒロイン=マクシム=観客) が



図37

見るとき、物語は冒頭に回帰する「昨日またマンダレーの夢を見た…」。

恐怖の反復と、違和感の継続。レベッカが消え去ることはない。なぜなら、「女性映画」が抑圧していたものが、この映画では「見えないもの/レベッカ」として回帰しているからだ。

結論

ヒッチコックに対するセルズニックの要求は、原作に忠実な「女性映画」であることだった。名前のないヒロインが、「ド・ウィンター夫人」という名前を獲得し、前妻レベッカの呪縛から解き放たれ、夫マクシムの「妻」となるプロセスだけを考えれば、『レベッカ』はまさしく、「女性映画」というジャンルに忠実に収まるものとなる。実際、彼女は貞節な妻であるだけでなく、40年代の女性の立場を反映する「限定的な自由」を享受している。広大な屋敷で、レベッカの痕跡/謎を探り、夫を告白させ、その外傷を癒すさまは、まさにかりそめの自由を与えられたステロタイプな女性表象そのままだ。しかし、『レベッカ』は、そのような映画ではない。

『レベッカ』は、「女性映画」を支える視線のメカニズムを暴き出し、そのような視線のリミットそのものを描き出している。或いは、観客が「女性映画」の中に見ようとしていないもの（抑圧しているもの）を描き出している。このことは、一方で、観客が、自分が見ていたものが何だったのか、自分は何も見えていなかったのではないか、という自己言及的な問いを突きつけられる瞬間を提示することであり、他方で、誰の視線が分からないものを排除することでしか、「女性映画」の観客の視線が成立しえないことを暴露するものだ。レベッカとヒロイン、そしてレベッカと観客の視座が「見る」行為をめぐる反転することは、観客が自分の視線と出会ってしまうような不気味な瞬間を生み出し、それは「恐怖」となる。視線を奪われることは、いわば主体性を奪われることに等しい。

ヒッチコックは、視線の反転と揺らぎを、二人の女、つまり実体のないレベッカと名前のないヒロインの両面から描き出す。そして、「女性映画」を成立させている視線のメカニズムを、『レベッカ』というフィルムを通し

て開示する。セルズニックの要求した「女性映画」というジャンルをヒッチコックが逸脱し、女性の多面性がスクリーンに描かれるとき、不可視のレベッカは、『めまい』や『サイコ』(Psycho 1960)で観客を恐怖に陥れる、マデリーンやベイツ夫人という存在しない女、死者としての女を予告する。見えない女は、観客を見ている。スクリーンの皮膜に漂うこの恐怖を掬い上げ、違和感を抱かせること。ヒッチコックの新たな試みは、ジャンルとジェンダーの逢着するこの地点にあったはずだ。

註

※文中の全ての図版は、立教大学アメリカ研究所が研究目的で作成したものである。

¹ 初期のフェミニズム映画理論は、1960年代の公民権運動に付随するかたちで生じたフェミニズム運動を引き継ぎ、社会的アプローチによる社会反映論（つまりどのように女性は描かれているか、どのようなロール・モデルが提示されているか）の立場を取った。この実践例は、マージョリー・ローゼンやモーリー・ハスケルの研究である。特にハスケルの『崇拝からレイプへ』(From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies 1973)は、映画に現れる女性「イメージ」を分析することで、その背後にある社会の構図を見出そうとするものだ。ハスケルの研究はローゼンよりは精緻であり複雑な構造を有してはいるが、キャラクター分析、スター分析、そしてプロット分析が基本であり、結局は女性の「イメージ」批評にとどまっている（斉藤「女と男のいる映画①」114-5）。

² 70年代、クレア・ジョンストンは、ドロシー・アーズナー、アイダ・ルビノという女性映画作家を再評価する。アーズナーは、『ガール・ダンス・ガール』(Girl, Dance, Girl 1940)において、映画という形式を借りて、ハリウッド・システムに亀裂を入れる。バレリーナが男性観客に向かって暴言を吐くシーンは重要だろう。ここで、ハリウッド映画の中の女性/スペクタクルという構図は、根こそぎにされるからだ（斉藤「女と男のいる映画①」118-120）。ジョンストンにとって、ハリウッド映画の読み直しは急務だった。そして、彼女は、そのシステムの中に、女性の欲望が表れた瞬間を「女性映画の可能性」として見出そうとした（斉藤「女と男のいる映画②」116-119）。その意味において、アーズナーが行った男性/ハリウッド・システムの中でいかに女性の話を語るかという問題は、ジョンストンの女性作家再評価の文脈で語られることになる。アーズナーに関しては、斉藤綾子の「女と男のいる映画①②」そして、Clair Johnston. "Dorothy Arzner: Critical Strategies"を参照されたい。

また、アイダ・ルビノに関しては、加藤幹朗の『映画ジャンル論』、第5章「ファミリー・メロドラマ：理想が現実を凌駕するとき」、そして「イメージ・フォーラム」の「新作家主義 第3回 アイダ・ルビノ」、Heck-Rabi. *Women Filmmakers*などを参照されたい（Heck-Rabi 247-48）。

3. クレア・ジョンストンの論文「カウンター・シネマとしての女性映画」は、アメリカにおける社会的フェミニズム（社会反映論）に真っ向から対立するものだ。ジョンストンは、フェミニスト分析とイデオロギー分析を結び付け、論の枠組みを記号・構造主義モデルに依拠し、性差の抑圧構造を考察する。詳しくは、Clair Johnston. "Women's Cinema as Counter Cinema." *Movies and Methods*, vol.1 (209-217)、そして彼女の批評的位置を簡潔に論じた齊藤綾子の論考（齊藤「女と男のいる映画①」117-8）を参照されたい。
4. ローラ・マルヴィの「視覚的快楽と物語映画」は、クリスチャン・メッツの行った精神分析映画理論に「性差」の問題を加え、さらに「見ることの快楽」に焦点を絞ることで、映画の制度内で、いかに父権的/男性的イデオロギーが強化されているかを明らかにした。しかしながら、このフェミニズム映画理論の礎石ともいべきマルヴィの分析は、「観客＝男性」という図式のみを強調するだけではない。マルヴィは、女性の存在が、視覚的快楽の対象となるに止まらず、男性に去勢不安を引き起こす脅威的存在であること、つまり女性が快楽と同時に不快/不安の対象となることを示す。マルヴィによれば、この「去勢不安」から男性が逃れるには、女性が窃視症的・加虐症的視線で拘束し、彼女をフェティッシュ化（過剰崇拜によるセクシュアリティの剥奪）しなければならない。このように、マルヴィの理論は、「観客＝男性」の視線が女性をヴォイヤリズムとフェティシズムの対象とするプロセス探求と父権構造の分析から成っている。詳しくはLaura Mulvey. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen* 16, no.3, "After thoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' inspired by King Vidor's, *Duel in the Sun* (1946)." *Visual and Other Pleasure*. そして、齊藤綾子の「マスキュリン/フェミニン、あるいはフェミニスト映画理論と精神分析の文脈」(*Imago*] 54-59)を参照されたい。
5. 「女性映画」に関する考察としては、Andrea S. Wash. *Women's Film and Female Experience*, Annette Kuhn. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Louise Heck-Rabi. *Women Filmmakers: A Critical Reception*, Michael Renov. *Hollywood's Wartime Woman: A Study of Historical/Ideological Determination*, Susan Lurie. "The Construction of the Castrated Woman in Psychoanalysis and Cinema", Teresa de Lauretis. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Thomas Schatz. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*などを参照されたい。
6. J・ダンヴァーズ・ウィリアムズとの対話において、ハリウッドがヒッチコックに用意した映画は『タイタニック号』(Titanic)と『レベッカ』であったことが言及されている（『ヒッチコック映画自身』109）。実際には、『タイタニック号』の映画化は棚上げされることになる。
7. 1940年代のハリウッドに関しては、オットー・フリードリックの『ハリウッド帝国の興亡：夢工場の1940年代』、海野弘の『ハリウッド幻想工場』第2章「大いなる帝国」、モリー・ハスケルの『崇拜からレイブへ：映画の女性史』などが参考になる。
8. ジャック・ワーナーとローズベルト大統領の関係を象徴する映画プロジェクトの一つとして、後のノーベル賞作家フォークナーによる"The De Gaulle Story"製作がある。
1942年、フォークナーは、深刻な経済的困窮を緩和するため、ワーナー・ブラザーズと脚本家として契約を交わした。ハリウッドでの彼の仕事は、ド・ゴールを題材とした脚本を書くことであつた。この映画の起案は、ローズベルト大統領によるものであり、彼は友人のジャック・ワーナーに、「ド・ゴール物語」の映画製作は、アメリカの同盟者であるド・ゴールの大衆に対するイメージを高めてくれると説いていた。つまり、映画製作の目的が、対ナチスを念頭にしたプロパガンダ映画だったのである（諸事情により、本作は未公開に終わる）。
実際、40年代にワーナー・ブラザーズで映画を作ることは、戦争に参加することであつた。もちろん他のハリウッドスタジオでも同様である。台本作家の徴兵猶予、軍隊や職員のドキュメンタリー映画や、ニュース映画など、「戦争の勝利」への貢献を意図して作られたものは、枚挙に

暇がない。例えば、ワーナー・ブラザーズの映画 *Rear Gunner* は、特に戦闘機でマシンガンを探る危険な任務に志願する空軍入隊者に向けて製作された。ジャック・ワーナーのこうした戦争/プロバガンダ映画への関与は、ローズベルト大統領との個人的な関係によって強められたことはいうまでもないだろう。上記のようなハリウッド/ワーナー・ブラザーズにおいて、フォークナーの仕事のほとんどは、もちろん「戦争」に関連していた。例えば先述の作品に加え、“The Life and Death of a Bomber,” *Air Force*, “Battle Cry,” *God is My Co-Pilot, To Have and Have Not* などは好例だろう。さらに加えるなら、フォークナーは、33年にMGMで、*Today We Live* と *The Road to Glory* という戦争/プロバガンダ映画の脚本執筆にも関わっていた。詳しくは Brodsky and Hamblin, eds. “Introduction.” *Faulkner: A Comprehensive Guide to the Brodsky Collection*. Vol.III: *The De Gaulle Story*. Jackson: UP of Mississippi, 1984. ix-xxxiii. そして Michel Gresset “The De Gaulle Story Comes Full Circle.” *Faulkner Newsletter and Yoknapatawpha Review* 12:2 (1992): 1f. を参考にされたい。

⁹ 第2次世界大戦中、ハリウッドの映画作家は、戦争/プロバガンダ映画と無縁ではいられなかった。ルネ・クレールは次のように言う「アメリカの戦争映画を作ったのはハリウッドの一流職人たちである。一例を挙げれば、情報部に脚本家ロバート・リスキンが、陸軍には大佐にまで昇進する監督フランク・キャブラが、空軍にはウィリアム・ワイラー、ジョージ・スティーンヴンス両中佐が、そして海軍にはジョン・フォード中佐がいたのである」(Clair 200)。キャブラに関して、詳しくは、加藤の『映画：視線のポリティクス』(57-102)を参照されたい。

¹⁰ 実際、ヒッチコックは、イギリス情報省のため2本の「プロバガンダ映画」を撮っている。『闇の逃避行』(*Bon Voyage* 1944)は、友人シドニー・バーンスタイン(イギリス情報省映画部部長)の依頼で撮ったものだ。捕虜のイギリス空軍兵士が、フランス・レジスタンスの協力のもと、本国への脱出を図る。だが、彼を護衛した将校は、実はナチスのスパイであったという内容。また『マダガスカルの冒険』(*Adventure Malgache* 1944)では、「自由フランス」とヴィシー政権の確執が描かれる。内部分裂や、植民地独立に関する言及が見られることから、公開はされなかった。

もちろんヒッチコックは「戦争映画」も撮っている。『海外特派員』(*Foreign Correspondent* 1940)では、第二次大戦前夜のヨーロッパを舞台に物語が展開し、ナチスによる政治家誘拐事件、そして陰謀に巻き込まれたアメリカ人特派員が描かれる。『逃走迷路』(*Saboteur* 1942)では、航空機工場の破壊工作員に間違えられた男が、真犯人のナチス・スパイを追い詰める。『救命艇』(*Lifeboat* 1943)では、デモクラシーとナチズムの対立を救命艇という「密室」で描く。最後に、「戦争映画」ではないが、『汚名』(*Notorious* 1946)では、原子爆弾を作るためのウランウムが言及されている(企画は44年であり、この年広島にまだ原爆は投下されていない)。

¹¹ 1940年代の女性中心の文化については、Carl Laemmle. “The Business of Motion Pictures”, Jeanne Allen. “The Film Viewer as Consumer” *Quarterly Review of Film Studies*, vol.5, no.1, M. A. Doane. *The Desire to Desire*などを参照されたい。

¹² スクリーン上に映る女性の映像が女性観客のナルシズム的欲望を促すことに関して、ドーンは次のように述べる「女性観客は自らが商品化されるのを目撃するように促される。さらに女性スターが女性的美しさの理想として提示されている限りにおいて、女性観客は自分自身についての映像/イメージを買うように促される」(*The Desire to Desire* 24)。

¹³ 1940年代、ハリウッドの戦時体制のもと、社会進出する女性観客層の動員を狙った「女性映画」が大量に作られる。だが、復員してくる男性達の職を確保するために、女性達は再び家庭に戻ることを余儀なくされる。この時代背景を反映したものとして、『深夜の銃声』(*Mildred Pierce* マイケル・カーティス監督 1945)がある。この映画は、前半では女性の自立と経済的成功を描き、後半では社会的成功による家庭の悲劇が描かれる(加藤『映画 視線のポリティクス』125-153)。40

年代、「女性映画」と「フィルム・ノワール」が交差する映画として参照されたい。

また40年代は、30年代の様々な要素を受け継いで、「フィルム・ノワール」という映画ジャンルが成立したことも重要だ。加藤は、フィルム・ノワールが成立、発展していった原因について、以下の4つをあげる（加藤『映画ジャンル論』17-52）。1：ドイツ表現主義と亡命ユダヤ人作家（ナチスの台頭によって、亡命を余儀なくされたフリッツ・ラングやビリー・ワイルダーなどの監督が、新天地アメリカで自身の精神的な外傷を表現したこと）、2：ネオレアリズモ（イタリアの映画運動。ロケーション撮影への移行）、3：バルブマガジン（1920-30年代に隆盛を極めた大衆雑誌の伝統）、4：ギャング映画と恐怖映画（30年代に隆盛、暴力と超自然を描く）。「女性映画」が、「ゴシック映画」や「恐怖映画」、ミュージカルなどとのジャンル混交の産物であり、「フィルム・ノワール」とも接続するジャンルであることは興味深い。

「フィルム・ノワール」に関して、Alain Silver and Elizabeth Ward. *Film Noir: An Encyclopedia Reference to the American Style*, Eddie Muller. *Dark City: The Lost World of Film Noir*そして*Dark City Dames: The Wicked Women of Film Noir*, Foster Hirsch. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, Jack Nachbar. "Film Noir" *Handbook of American Film Genres*, さらに Paula Rabinowitz. *Black&White&Noir: America's Pulp Modernism*などが、更なる理解を助けてくれる。

¹⁴ 女性と消費文化のかかわりについてはレイチェル・ボウルビーの議論が参考になる。彼女は、19世紀から20世紀初頭にかけての消費文化に関して、物がその「使用価値」から切り離されて、市場という循環の中の「交換価値」へとなるプロセスを明快に論じている。「百貨店」の出現に関する議論は興味深い（Bowly 2）。

もちろん百貨店に顕著な、商品のスペクタクル（見ることのスペクタクル）は、同じ19世紀後半に出現した「映画」との類似を我々に喚起させる。ボウルビーは言う「ここでは（映画館では）、見ることの快樂自体が、ただひらすらに「ちょっと見るだけ」が、そのために人々が金を払う商品なのである（Bowly 6）。19世紀後半、「百貨店」や「映画館」という視覚的な快樂を誘発する空間で、女性を中心とする消費文化が形成されたことは注目すべきだろう。「見ること」の快樂、つまり「視線」に関する問題が、女性の問題に直結していたからだ。

またチャールズ・エカートは、ファッションとハリウッドとの密接な関係、そしてその変遷を跡付け、「女性映画」（女性観客に照準を合わせた映画）の出現は、映画と商品形態との関係にあることを看破している。女性映画の経済効果と、その重要性の認識、女を見せるというスターシステムが、いかに40年代のアメリカ社会で支配的であったかというエカートの指摘は考慮すべきだろう。詳しくは“The Carole Lombart in Macy's Window”を参照されたい。

¹⁵ アガサ・クリスティやドロシー・L・セイヤーズなど、女流作家による膨大な探偵小説が書かれるが、主人公はみな男性であった「黄金時代の小説の光彩を放つ、華やかな世界において、女性には妻、情婦、殺人者、犠牲者、助手、トラブルメーカーなどの役割を果たすことを認められたが、探偵である主人公の役を演じることはめったになかった」（Klein 167-8）。父権的な傾向に追従し、女性を従属的な立場へと位置付ける探偵小説は、基本的にジェンダー化されたジャンルであった。だが一方で、ゲイル・ギヤラハーの『彼が死んでいるのを見つけた』（*I Found Him Dead* 1947）や『緋色のひも』（*Chord in Crimson* 1949）のように、女性探偵が登場する探偵小説が存在していたことも注目する必要があるだろう。

¹⁶ セルズニックは覚え書の中で、ヒッチコックの行おうとした変更に対して次のように述べている「ヒロインが見せるほんのちょっとした仕草（の数々）、客の前から逃げ去るといった反応だとか、彼女の神経過敏や自意識や不器用さを示す些細な仕草が、原作では大変見事に書いてある。だから、それを読んだ女性たちは例外なくヒロインにあこがれ、その心理を理解してきた。ヒロインに対して嫌になるほどやきもきしながらも、彼女の心の中で何が起きているのかを正確に

理解してきたのだ。(脚本で君が行った変更によって)微妙さがすっかり消えてしまい、かわりにオーバーで露骨な筆使いになった。そのようなタッチでは、全体の輪郭を描いたときに、筋書きがいかに平凡であるか、女性的なちよっとした仕草がないだけで映画がどれほど台無しになるかが、明らかになってしまう」(Behlmer 309-310)。女性観客は、ヒロインに同一化し、彼女の心理を理解し、彼女の物語を自身の物語として受け止める。このことから、セルズニックがいかに女性に主眼を置いた映画製作を「レベッカ」で試みようとしていたかが理解できるだろう。ヒッチコックは、アメリカでの第一作品「レベッカ」から、女性作家による女性を主人公とした作品を、女性観客のために作らねばならないという困難に直面し、さらにプロデューサー・セルズニックの意向に沿う形で映画を撮らなければならないという苛立ちを経験する。ここから分かるように、「レベッカ」制作において、ヒッチコックは監督としてはヒロインをフレームの中に取りめることのできる父権的なポジションを取れるが、セルズニックに対しては、彼の意向(フレーム)内で映画を撮らねばならないというポジションにある。「レベッカ」に描かれるジェンダーは、このような映画製作のねじれにも起因するだろう。

17. 「ファミリー・メロドラマ」に関しては、加藤幹朗の「メロドラマは泣き顔を要請する」(加藤『映画のメロドラマ的想像力』36-53)、「ファミリー・メロドラマ」(加藤『映画ジャンル論』172-196)、Peter Brooks. *The Melodramatic Imagination*, Thomas Elsaesser. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" (165-189)を参照されたい。

18. 「限定的」な自由を享受する女性は、「女性映画」にのみ描かれたわけではない。40年代の「フィルム・ノワール」でも、そのような女性は多く描かれた。加藤が分析したように、このジャンルも40年代の戦中の戦時的な配慮から無縁ではない。社会に進出する女性を奨励しながら、戦後になると、女性は家庭を守るべきだとする時代の要請が、そのままこのジャンルにも当てはまるのだ。つまり物語の前半では、女性の職業的な自由や経済的な成功を描き、後半では家庭生活の失敗の果てに、殺人に至る女性(妻)が描かれるのだ。女性は自らの罪を告白、悔恨し、男性の許しを乞う。このジャンルの映画として、『深夜の告白』(Double Indemnity ビリー・ワイルダー監督 1944)、『ローラ殺人事件』(Laura オットー・プレミンジャー監督 1944)、『飾り窓の女』(The Woman in the Window フリッツ・ラング監督 1944)などが挙げられよう。フィルム・ノワールと40年代の関係については、加藤の『映画視線のポリティクス』第4章「ジャンルとジェンダー」(125-153)、或いは『映画ジャンル論』第1章「フィルム・ノワール 都会の憂鬱」(17-69)を参照されたい。

19. 「レベッカ」、「断崖」、「疑惑の影」、「白い恐怖」に加えて、『山羊座のもとで』(Under Capricorn 1949)や『舞台恐怖症』(Stage Fright 1950)なども「結婚」のプロットをもとに構成されている。女性たちは、結局、「女性的」な役割に回収されてしまうのだ。

20. 40年代のヒッチコック映画ばかりでなく、広義の「女性映画」が、「結婚」の問題を扱っていることが多いのは注目すべきだろう。なぜなら、夫婦間、或いは恋人間の問題が、「メロドラマ」という形式を採りながら、同世代の問題へと回収されていくからだ。ここでは親子の対立や、その微妙な関係は描かれない(描かれているのは父権の再強化だ)。だが50年代に入ると、「ファミリー・メロドラマ」は、別の視点から物語を展開するようになる。具体例を二つ見てみよう。

1955年、ニューヨークのCoronet Theatreにおいて、「家族の危機」を象徴する劇が初演された。その劇とは、*Death of a Salesman*においてアメリカを代表する劇作家となったアーサー・ミラーの*A View from the Bridge*である。この劇は、主人公エディの姪キヤサリンに対する責任感と愛情が、一種の近親相姦的な嫉妬心、そしてついには殺人に至るという平凡な家族の崩壊の様を描いたものだ。興味深いことは、ミラーの「家族」表象に呼応するかのごとく、ニコラス・レイが55年に『理山なき反抗』(*Rebel Without A Cause* 1955)を撮ったことだろう。印象的な場面がある。夕食

の席で娘のナタリ・ウッドは父親にキスしようとする。しかし、突然彼は娘をはねつける。戸惑う娘に対し、彼はその理由を説明できない。狼狽しているのは彼自身なのだ。ここには娘の性的な魅力に抗しきれない父親像がある。ミラー、そしてニコラス・レイが描いた家族には、もはや強力な父親像は存在しない。娘に近親相殺的な欲望を抱いている男がいるだけだ。閉鎖的な高度管理社会のもとで抑圧されていた性モラル、そして人種や階級の問題は、50年代の父権社会崩壊とともに、映画や劇などに表象されるようになる。社会が抑圧していたものが、スクリーン上の家族に照射されるのだ。

21. また、『失われた心』や『愛の勝利』などは、「男性の医者が、心的ないし肉体的な病気に苦しむ女性患者を治療する映画」であり、「病理的状态」として構築されている女性は、男性によって、そのイデオロギーに添うように「治療」される対象となる (*The Desire to Desire* 36)。医者が患者を治療し、家庭生活の安定を取り戻すというプロットの裏側には、男性言説に開け込まれる女性の姿がある。

ヒッチコックの映画が興味深いのは、このような「男性が女性を精神的・肉体的に治療する」プロットではなく、「女性が男性を精神的に治療する」というプロットを採用しながらも、女性が完全に自立することなく、妻として家庭に収まる姿を描いていることだ。『白い恐怖』などは、その典型だろう。ジョン (グレゴリー・ベック) は、幼児期のトラウマ (弟を手すりから墜落させて事故死させたこと) がストレスとなって、自分がエドワーズ博士を殺害したと思っている (同時に彼は記憶障害にあっている)。一方、ヒロインの女医のコンスタンス (イングリッド・バーグマン) は、彼の記憶の断片をもとに、それを繋ぎ合わせようとする。つまり、女による男のカウンセリングが行われるのだ。もちろん記憶が戻り、事件が解決すると二人は結ばれる。

22. この論考では、「観客」に関して、「男性観客」と「女性観客」という二分法は採らない。もちろんテレサ・ド・ローレティスが *Alice Doesn't: Feminism, Demiotics, Cinema* の中で論じたように、女性は映画を見ると、「二重の同一化」、つまり「見る主体」であると同時に「見られる対象」となるという二重拘束を体験する。つまり、マルヴィが言うような観客 (=男性) の視線を前提とする場合、女性観客は、まず見る主体になるには男性観客に同一化しなければならない。そして、男性観客に同一化した女性観客は、スクリーンに映る男性の視線/欲望の対象である女性を「見る」。この「二重の同一化」は、女性観客に、見ることの困難を体験させるのだ。

観察性 (“spectatorship”) に関しては、前出のド・ローレティスの論考、そして Linda Williams 編による *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* に収められている2本の論考、Judith Mayne. “Paradoxes of Spectatorship”(155-183)、Rona J. Berenstein. “Spectatorship as Drag: The Act of Viewing and Classic Horror Cinema”を参照されたい。

23. マンダレーに偏在するが、姿の見えないレベッカ。不在の中心として、レベッカは物語空間で全知的な視点を獲得している。ここで我々は、『レベッカ』と『ローラ殺人事件』(*Laura* オットー・プレミンジャー監督 1944)、そして、テレビシリーズ『ツイン・ピークス』(*Twin Peaks* デヴィット・リンチ監督 1990~91) との関連を指摘できるだろう。

そもそもカメラの接近と後退の手法は、クリスティン・トムプソンによれば、夢の始まり、つまり悪夢的な空間へ観客を誘う合図として、40年代に頻繁に使用された。『ローラ殺人事件』では、殺されたはずのヒロイン・ローラが、肖像画や周囲の証言、回想シーンなどに(再)登場するに止まらず、主人公(刑事)の捜査対象になってしまう。だが、トムプソンは、眠っている刑事にカメラが接近・後退(夢の合図)した後で、ドアの音がすることに注目し、ローラの存在は、現実のものではなく、刑事の夢にすぎないということを指摘している。詳しくは、“Closure within a Dream? Point of View in *Laura*”の章を参照されたい (Tompsom 162-94)。

また、『ツイン・ピークス』も、死者が回帰する悪夢的な物語として位置付けることができる。

冒頭で、他殺死体となって発見されたローラは、「ローラ殺人事件」のローラ同様、視覚的に(再)登場するのだ。「ローラ殺人事件」のローラが、肖像画であるのに対し、「ツイン・ピークス」のローラは、複数のメディアを通して、回帰する。学園祭クイーンの写真、ドクター・ジャコビーに送ったカセット・テープ、ローラの記事、「官能の世界」の広告、ドナと共に映っているビデオなどが適例だろう。もちろん、「ローラ殺人事件」の刑事が、眠っているときにローラを感じるように、「ツイン・ピークス」のクーパー捜査官も、自身の夢の中でローラに邂逅する。

ここで問題なのは、「ローラ殺人事件」、「ツイン・ピークス」の両ローラは、観客に対し「視覚的に」提示されているということだ。例を挙げると、メディアや人々の回想シーンでのみ現れるローラは、物語の中盤、彼女の瓜二つの従妹マデリーン(シェリルの一人二役)として、再びスクリーンに現れる(ヒッチコックの『めまい』(Vertigo 1958)と同じ構成だ)。映画版である『ツイン・ピークス:ローラ・バーマー最後の7日間』(Twin Peaks: Fire Walk With Me 1992)などは、ローラの殺害以前の物語を扱っているだけに、初めからローラが観客に提示される。上記の2作品に対して、「レベッカ」のレベッカは、不在の中心であり、姿なき亡霊であり続ける。つまり、一度も視覚的に映像化されない。「レベッカ」再評価の一端は、悪夢の世界構築に際し、恐怖を視覚化させないことにあるだろう。

デイヴィット・リンチ監督は、インタビューの中で次のように述べている「ロケ中、シェリル(ローラ役のシェリル・リー)のいる日もあれば、いない日もあったけど、僕の心の中では、どのシーンにも彼女(ローラ)が登場しているような感じだった(She was in every scene, mentally)。(Lynch on Lynch 172)。また、第5話でジェームズとドナの会話では、「ローラはまだいる。そうね、魂がさまよっている」と述べられている。不在でありながら、中心にいて、人々を支配する女性。リンチは、明らかに「ローラ殺人事件」の主題を踏襲し、深化させている。しかしながら、リンチは、『ワイルド・アット・ハート』(Wild At Heart 1990)制作のため、後半の『ツイン・ピークス』制作から手を引いている事実は無視できない。リンチが監督したのは、パイロット版、2, 8, 9, 14, 29話であり、脚本はバイロット版、1, 2, 9話である。制作はマーク・プロストとの共同制作。不在のリンチの意志を引き継いで、ドウェイン・ダンナムやレスリー・リンカ・グラッターなどの監督が、不在のローラの物語を作ろうとした事実は興味深い。物語においても(ローラの不在)、映画製作においても(リンチの不在)、主題が重なっているからだ。

24. 地理的に何処にあるか分からない場所(『映画術』120-1)。マンダレーの空間は、いわば「密室」に近い。多くの言及があるが、ヒッチコックは、「密室」空間を好んで使った。例えば、『救命艇』(Life Boat 1943)における四方が海であるという救命艇の空間、『ロープ』(Rope 1948)ではマンハッタンの高層アパートの一室(この作品はワンショット・ワンシーンで撮ろうと試みたものであり、空間だけでなく時間も限定している)、『ダイヤルMを廻せ』(Dial M For Murder 1954)のアパートの一室、『裏窓』(Rear Window 1954)ではニューヨークのグリニッジ・ヴィレッジのアパートであり、また、『サイコ』(Psycho 1960)のベイツ邸、『鳥』(The Birds 1963)で登場人物が閉じ込められる家など枚挙に暇がない。

また、「劇場」という空間も一種の密室として機能している。松浦寿輝は、『快楽の園』(The Pleasure Garden 1925)、『殺人!』(Murder 1930)、『三十九夜』(The Thirty-Nine Steps 1935)、『サボタージュ』(Sabotage 1936)、『第3逃亡者』(Young and Innocent 1937)など1930年代のヒッチコック作品が「しばしば俳優や劇作家や映画館経営者を主要な登場人物として持ちつつ芝居小屋やミュージック・ホールや映画館にその舞台を設定している」と述べる(松浦 207)。そして「劇場とは、ヒッチコックが様々に屈折させながら変奏し続けている二つの主題、つまり閉所の主題と見ることへの欲望の主題とが切り結ぶ特権的場所である」と指摘する(松浦 211)。実際、「舞台恐怖症」(Stage Fright 1950)や『知りすぎた男』(The Man Who Knew Too Much 1956)の「劇場」は言うに及ばず、『北北西に進路を取れ』(North by Northwest 1959)のエレベーター・

シーンなど、このような「劇場＝密室」空間は、ヒッチコック作品の随所に見られる。緊張が極限状態にまで達し、錯乱の予感に替える空間。「劇場＝密室」は、ヒッチコックのサスペンス空間に欠かせない。

25. 視座の反転に関して、モンテ・カルロの最初のシーン（マクシムが海を見ているシーン）は重要だ。モドゥレスキーが言及しているように、ここではショット縫合の手順が逆転している。通常の手順は、「まず女を映す。彼女はある想定された観察者の視線の対象である。ついで逆ショットによって、「不在者」であった観察者が姿を現わし、先の女の映像を所有していたのがこの人物であることが示される。ところが『レベッカ』のこの場面では、視線の対象として想定された女（レベッカ）こそが「不在者」なのである」（*The Women Who Knew Too Much* 50-51）。マクシムは不在のレベッカを見ている。だが、ロングショットで、岸の上にいるマクシムを捉えた後、彼のクローズアップのショットに縫合されていることを考えると、実は彼が見ている主体なのではなく、見られている客体であることが分かる。物語はその始まりから、不在者に「見られている」という視座の反転現象を伴っているのだ。

またショット縫合に関しては、Daniel Dayan. "The Tutor Code of Classical Cinema," *Movies and Methods*, Vol.1. (438-51)、Kaja Silverman. *The Subject of Semiotics*、Lucy Fischer. *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema* を参照されたい。

26. ヒロインと観客の同一化の構造や映像の予示作用についての分析は、ヒッチコックの『サイコ』に関する加藤幹朗の明快な論考「サイコアナリシス：映画を見る（聴く）とはどういうことか」を参考にしている（加藤『映画とは何か』17-46）。この論考は、映像と観客の関係を精緻に辿るものであり、「映画を見る/聴く」ということに対する研究者としての真摯な態度に貫かれている。

27. マンダレーの空間については、明らかに30年代のハリウッド「恐怖映画」が採用したドイツ表現主義の影響が見られる。つまり、その視覚的スタイルにおいて、『カリガリ博士』（*Das Cabinet Des Dr. Caligari* ロベルト・ビーネ監督1919）に顕著な、空間と遠近法の歪んだ空間が描かれているからだ。チューダーは次のように述べる「古典的ホラー映画の視覚的世界は、当時確立されていた映画イメージの伝統と比較すると、内的に歪んだ世界であった」（Tudor 28）。

1930年代から40年代にかけてユニヴァーサル映画会社が製作した「恐怖映画」の代名詞である『フランケンシュタイン』、そして『フランケンシュタインの復活』（*Son of Frankenstein* 1939）などは、直線と曲線、突出部と穿孔部が入り組む特異なゴシック的物語空間になっていた。加藤が指摘するように、この空間は、奇妙な現実感に満ちた「人を誘う恐怖空間」であり、これが「ユニヴァーサル古典期に特徴的な恐怖映画のスタイル」であった（加藤『映画ジャンル論』223-247）。

28. 視座の反転に関して、ヒッチコックの『引き裂かれたカーテン』（*Torn Curtain* 1966）の一場面は興味深い一例を提示してくれる。東ドイツの国家機密を盗み出し、逃亡を続けるアムストロング（ポール・ニューマン）とシャーマン（ジュリー・アンドリュース）は、劇場に身を潜めようとする。警察に迫られる彼らは、ふと舞台の上の踊り子を見る。旋回する彼女。観客の視線は、アムストロングたちの視線に重なる。と、その刹那、舞台の上の彼女が、観客席にいる二人を目に止める。彼女の瞬きに連動して、一コマだけストップモーションとなる瞬間、「見る者」は「見られる者」になる。そして、彼女/踊り子の視線は、身を隠す二人を捉えるだけではない。観客をも見返しているのだ。

29. スクリーンを見ている観客の視座が、いかに固定的であり、柔軟な対応に不向きであるかをパロディとして提示した映画に『ゆすり』（*Blackmail* 1929）がある。この作品は、1927年の『ジャズ・シンガー』（*The Jazz Singer* アラン・クロスランド監督1927）を皮切りに映画がトーキー化さ

れる途上で撮られたヒッチコックのイギリス時代の作品である。サイレント的要素とトーキー的要素が入り混じっていることで注目されてきたが、『ゆすり』の眼目は、被害者と加害者が、シーンのたびごとに(或いはショットのたびごとに)入れ替わることにある。位置が変わると、その属性も変わるのだ。このような関係の反転は、作品中に何度も繰り返される。つまり、関係の反転が物語全体の予告として機能し、反復されているのだ。

例えば、アリス(アニー・オンドラ)が偶然出会った男に誘われて、彼のアパートについて行くシーン。彼、つまり、画家のクルー(シビル・リチャード)は、アリスに踊り子の衣装を着てモデルをしてくれないかと言う。ピアノを弾き、歌うクルー(画面左側)と、着替えるアリス(画面右側)。クルーは、アリスにキスし、抱こうとする(レイプに関して、加害者は左側、被害者は右側)。そして、もみ合いとなり、カーテンの向こう側ではナイフを持ったアリスが必死に抵抗している。カーテンから出てきたアリスは、血まみれのナイフを持っている。アリスの位置は、フレームの左側であり、カーテンで見えないクルーは右側になっている。被害者と加害者は、登場人物の属性というより、彼らが立っている位置で決まるのだ。このシーンはもちろん、アリスとフランク(ジョン・ロングデン)、そして彼らをゆする男トレイシー(ドナルド・カールスロップ)の間でも反復される。トレイシーは画面右側で、彼らにタバコ代をゆするが(二人は画面左側)、容疑がトレイシーに向けられると彼らの位置は入れ替わる。

ヒッチコックは『ゆすり』において、フレーム内の位置が変わることで、被害者と加害者、ゆする者とゆされる者が変わることを試みた。ヒッチコックは、観客の視線がアリスに向けられ、同一化していく過程で、「切り返し」を使用せずに観客を惑わせる。観客は自分が同一化しているヒロインが、いつのまにか殺人者になっていることに戸惑う。このような関係の反転が、観客の視線では捉えにくいことをヒッチコックは理解し、それをサスペンスの手段としていたのだろう。

30. 加藤は古典的なハリウッド映画では、視線で切り替えるパターンが多いことに言及し、『レベッカ』の切り返しを、主観ショットだけでなく「(何かを)見ている人物のショット」と「見られているショット」の二ショット一組を一回として計算すると、全編で264回の切り返しを使用されているという(加藤『映画の領分』120)。およそ30秒に一回の割合で行われる『レベッカ』の切り返しの多さから、いかにヒッチコックが「視線」に執着し、物語を撮ろうとしていたのかが理解できるだろう。

31. 視覚的な恐怖表象に関して、「恐怖映画」の先駆けは、『プラーグの大学生』(ステラン・カイエ監督 1913)、『カリガリ博士』(*Das Cabinet Des Dr.Caligari* ロベルト・ビーネ監督 1919)、『ゴレム』(ポール・ウェグナー監督 1920)、『ノスフェラトゥ』(*Nosferatu* F・W・ルムナウ監督 1921)だろう。先にも言及したように、1930-40年代、ハリウッドのユニヴァーサル・スタジオが生み出した「怪物」は、50年代に入ると、「エイリアン」になる。デヴィット・スカルは、「エイリアン」の形象に政治的な寓意性を読み込む。つまり、それは、核と共産主義の脅威を形象化されたものと捉えるのだ。50年代の映画産業も、社会・文化現象と無縁ではない(Skal 267-307)。

しかしながら、このような「恐怖映画」は、60年代に入ると新たな局面を迎える。「恐怖映画」は「ファミリー・メロドラマ」、つまり家族の問題に接続されるようになるのだ。R・ウッドが述べるように、ヒッチコックの『サイコ』(1960)以来、ハリウッド映画は「ホラーをアメリカ的、かつ家族的なものとしてあからさまに認識」するようになったからだ(“An Introduction”)。「怪物」はもはや30-40年代のようなフランケンシュタインや吸血鬼でもなく、50年代のエイリアンでもない。それは、どこにでもいる普通の人間の内部にいる。そして、性や社会の抑圧は、女性の身体に表象され、彼女達はグロテスクな身体をスクリーン上に示すことになる。例えば『サイコ』の息子に殺されミイラ化している母、『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』(*Night of the Living Dead* ジョージ・A・ロメロ監督 1968)では家族の廃墟としての墓、ゾンビ(両親)に食べられる兄妹、さらに『エクソシスト』(*The Exorcist* ウィリアム・フリードキン監督 1973)や

『悪魔のいけにえ』(The Texas Chainsaw Massacre トビー・フーパー監督 1974)の女性達など、家族の崩壊と、グロテスクな女性の身体を描いた映画は枚挙にいとまがない。さらに、80-90年代、ハリウッド映画は、性的虐待や近親相姦など、子供に関連した視覚的「恐怖」の主題を描くようになる (Skal 426)。「恐怖」表象は、時代によって、様々に変容するのだ。

「恐怖映画」に関して、加藤幹朗の『映画ジャンル論』、Andrew Tudor. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Barry K. Grant ed. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, Gregory A. Waller ed. *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, Kim Newman. *Nightmare Movies: A Critical History of the Horror Movie From 1968*, そして Robin Wood. "An Introduction to the American Horror Film"などを参照されたい。

参考文献

- Allen, Jeanne. "The Film Viewer as Consumer." *Quarterly Review of Film Studies*, vol.5, no.1 (Winter 1978)
- Behlmer, Ruby ed. *Memo from: David O. Selznick*. New York: Avon, 1972.
- Bowlby, Rachel. *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*. New York: Methuen, 1985. 「ちょっと見るだけ：世紀末消費文化と文学テキスト」高山宏訳。ありな書房, 1989年.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1976. 「メロドラマの想像力」四方田犬彦・木村桂子訳。産業図書, 2002年.
- Clair, Rene. *Cinema Yesterday and Today*. Dover Publications, 1972.
- Dayan, Daniel. "The Tutor Code of Classical Cinema." *Movies and Methods*, Vol.1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: U of California P, 1976.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 1991.
- . *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indianapolis: Indiana UP, 1987.
- Eckert, Charles. "The Carole Lombart in Macy's Window." *Quarterly Review of Film Studies*, vol.3, no1 (winter 1978)
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Movies and Methods*, Vol.2. Ed. Bill Nichols. Berkeley: U of California P, 1985. 「響きと怒りの物語：ファミリー・メロドラマへの所見」石田美紀・加藤幹朗訳。『新映画理論集成①：歴史/人種/ジェンダー』フィルムアート社, 1998年.
- Fischer, Lucy. *Shot/Counter-shot: Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- フリードリック, オットー 【ハリウッド帝国の興亡：夢工場の1940年代】柴田京子訳。文藝春秋, 1994年. Otto Friedrich. *City of Nets*. New York: Harper & Row Publishers, 1986.
- Frued, Sigmund. "Creative Writers and Day-Dreaming." *Art and Literature*. Ed. Albert Dickson Jr. and James Strachey. New York: Penguin Books, 1985.

- Grant, Barry K. ed. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Scarecrow, 1984.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York: Penguin Books, 1974. 【崇拜からレイプへ：映画の女性史】海野弘訳。平凡社、1992年。
- Heck-Rabi, Louise. *Women Filmmakers: A Critical Reception*. The Scarecrow P, 1984.
- Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. A. S. Barnes, 1981.
- ヒッチコック, アルフレッド 【ヒッチコック映画自身】鈴木圭介訳。筑摩書房, 1999年。
Alfred Hitchcock *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*. U of California P, 1995.
- Johnston, Claire. "Dorothy Arzner: Critical Strategies." *Feminism and Film Theory*. Ed. C. Penley. New York: Routledge, 1988.
- . "Women's Cinema as Counter Cinema." *Movies and Methods*, vol.1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: U of California P, 1976.
- Kaplan, E. Ann ed. *Women in Film Noir*. London: The British Film Institute, 1978. 【フィルムノワールの女たち：性的支配をめぐる争闘】水田宗子訳。田畑書店, 1988年。
- . *Women and Film: Both Sides of the Cinema*. New York: Methuen, 1983. 【フェミニスト映画：性幻想と映像表現】水田宗子訳。田畑書店, 1985年。
- 加藤幹朗 【映画 視線のポリティックス：古典的ハリウッド映画の戦い】筑摩書房, 1996年。
- . 【映画ジャンル論：ハリウッドの快樂のスタイル】平凡社, 1996年。
- . 【映画とは何か】みすず書房, 2001年。
- . 【映画のメロドラマ的想像力】フィルムアート社, 1988年。
- . 【映画の領分：映像と音響のボーエーシス】フィルムアート社, 2002年。
- . 【新作家主義 第3回アイダ・ルビノ】【Image Forum】1993年12月号。
- . 【鏡の迷路：映画分類学序説】みすず書房, 1993年。
- Katz, Steven D. *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Focal Press, 1991.
- クライン, キャスリーン・グレゴリー 【女探偵大研究】青木山紀子訳。晶文社, 1994年。
Kathleen Gregory Klein. *The Woman Detective: Gender & Genre*. U of Illinois P, 1988.
- Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.
- Laemmle, Carl. "The Business of Motion Pictures." *The American Film Industry*. Ed. Tino Balio. Madison: The U of Wisconsin P, 1976.
- Lang, Robert. *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Lurie, Susan. "The Construction of the Castrated Woman in Psychoanalysis and Cinema." *Discourse*, no. 4 (Winter 1981-82)
- 松浦寿輝 【ヒッチコックの劇場：緊張と攪乱】【カイエ】1979年4月号。
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden: Archon Books, 1982.
- . *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. Routledge: New York,

1988. 加藤幹郎, 中田元子, 西谷拓哉訳. 『知りすぎた女たち: ヒッチコック映画とフェミニズム』青土社, 1992年.
- Muller, Eddie. *Dark City: The Lost World of Film Noir*. St. Martin's Press, 1998.
- . *Dark City Dames: The Wicked Women of Film Noir*. Regan Books, 2001.
- Mulvey, Laura. "Notes on Sirk and Melodrama." *Movie*, no. 25 (Winter 1977-78)
- . *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- . "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no.3 (1975) 「視覚的快楽と物語映画」 齊藤綾子訳. 『新映画理論集成①: 歴史/人種/ジェンダー』フィルムアート社, 1998年.
- . "After thoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' inspired by King Vidor's, *Duel in the Sun* (1946)." *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Nachbar, Jack. "Film Noir." *Handbook of American Film Genres*. Ed. Wes D. Gehring. Greenwood P, 1988.
- Newman, Kim. *Nightmare Movies: A Critical History of the Horror Movie From 1968*. Bloomsbury, 1988.
- Polan, Dana. *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia UP, 1986.
- Rabinowitz, Paula. *Black & White & Noir: America's Pulp Modernism*. Columbia UP, 2002.
- Renov, Michael. *Hollywood's Wartime Woman: A Study of Historical/Ideological Determination*. Ann Arbor: U of Michigan Research P, 1987.
- Rodley, Chris ed. *Lynch on Lynch*. faber and faber, 1997.
- Ryan, Michael and Douglas Kellner eds. *Camera Politica: The politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- 齊藤綾子 「女と男のいる映画: フェミニズム映画理論の20年 ①②③④」『Image Forum』1995年1月, 3月, 5月, 7月号.
- . 「スコッティの悪夢の記号論的読解」『imago: 映画の心理学』1992年11月号.
- . 「マスキュリン/フェミニン、あるいはフェミニスト映画理論と精神分析の文脈」『imago: 映画の心理学』1992年11月号.
- Samuels, Robert. *Hitchcock's Bi-Textuality: Lacan, Feminisms, and Queer Theory*. Albany: State U of New York P, 1998.
- Schatz, Thomas. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s. History of the American Cinema vol.6*. U California P, 1997.
- Silver, Alain and Elizabeth Ward eds. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Overlook P, 1979.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford UP, 1983.
- Spoto, Donald. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. New York: Ballantine, 1983. 『ヒッチコック: 映画と生涯』(上・下巻) 勝矢桂子ほか訳. 早川書房, 1988年.
- スカル, デイヴィッド・J 『モンスター・ショー: 怪奇映画の文化史』榎本玲子訳. 国書刊行会, 1998年. David J. Skal. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. 1993.

- Tompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton UP, 1988.
- Truffaut, Francois. *Hitchcock*. New York: Simon and Schuster, 1983. 【映画術：ヒッチコック/トリュフォー】山田宏・進賀重彦訳. 晶文社, 1981年.
- Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Blackwells, 1989.
- Turim, Maureen. *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York: Routledge, 1989.
- 海野弘 【ハリウッド幻影工場：カリフォルニア・オデッセイ2】グリーンアロー出版社, 2000年.
- Waller, Gregory A. ed. *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. U of Illinois P, 1987.
- Walsh, Andrea S. *Women's Film and Female Experience 1940-50*. New York: Praeger, 1984.
- Williams, Linda. "Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama," *Cinema Journal* 24, no.1 (Fall 1984)
- ed. *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Rutgers UP, 1994.
- . "When the Woman Looks." *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, and Linda Williams. Frederick, Md.: U Publications of America and The American Film Institute, 1984.
- Wood, Robin. "An Introduction to the American Horror Film." *Movies and Methods*, Vol.2. Ed. Bill Nichols. Berkeley: U of California P, 1985. 「アメリカのホラー映画序説」岩本憲見訳. 【新映画理論集成①：歴史/人種/ジェンダー】フィルムアート社, 1998年.
- . *Hitchcock's Films*. New York: A. S. Barnes and Tantivy, 1996.
- 四方田犬彦 【映像の召喚】青土社, 1983年.
- シジェク, スラヴォイ 【ヒッチコックによるラカン：映画的欲望の経済】露崎俊和他訳. トレヴィル, 1994年.
- . 【斜めから見る：大衆文化を通してラカン理論へ】鈴木晶訳. 青土社, 1991年. Slavoj Zizek. *Looking Awry: an Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: An October Book, 1991.

フィルモグラフィ

【レベッカ】 *Rebecca* (1940)

製作会社：セルズニック・インターナショナル・ピクチャーズ

製作：デヴィッド・O・セルズニック

監督：アルフレッド・ヒッチコック

原作：ダフネ・デュー・モーリア

脚本：ロバート・E・シャーウッド ジョーン・ハリソン

潤色：フィリップ・マクドナルド マイケル・ホーガン

撮影：ジョージ・バーンズ

美術：ライル・ホイラー

音楽：フランツ・ワックスマン

編集：ハル・C・カーン

撮影所：セルズニック・インターナショナル

主演：ローレンス・オリヴィエ（マクシム・ド・ウインター）、ジョーン・フォンテイン（ド・ウインター夫人/名前のないヒロイン）、ジョージ・サンダース（ジャック・ファベル）、ジュディス・アンダーソン（ダンヴァーズ夫人）。

配給：ユナイテッド・アーティスツ