

アメリカの分析家としてのヒッチコック

Hitchcock as an “American” Analyst

多文化主義的読みの有効性をめぐって

Decentering Multiculturalism and the Problem of “Americanness”

斉藤綾子
SAITO Ayako

1. 映画における多文化主義的読みの必要性

ロバート・スタムとルイーズ・スペンスの「映画表現における植民地主義と人種差別 序説」は多文化主義の読みを説く初期の論文に属するが、二人はこの論文の中で「映画作品に見られる植民地主義や人種差別についての研究が最終的に目指しているものは何か」¹と問いかけ、「それは人種差別的映像や音声についてコード解説や脱構築をおこなおうとするとき、いかなる方法をとればいいのか学ぶためである」²と答えている。またスタムとスペンスの批評の流れを汲む論者であるエラ・ショハットは「関係としての民族性」という論文のなかで、「民族性と人種という要素は、民族の問題がテキストの「表層」に表れているような作品に限らず、およそどんな映画にも含まれているものなのである」³と主張している。だが同時に、「ハリウッドが『サバルタンの』集団を表象する際の構造的な類似性についてはあまり書かれてこなかったし、民族性が隅に押しやられていようと、主導権を握っていようと、またその中間に位置しようと、民族間で行われている社会的、性的な代償行為や自己投影、対話といった相互作用についても、書かれることが少なかった」⁴と指摘し、民族性の位置付けがどのようなものであろうとも、主流の映画批評において、民族性と人種の問題がないがしろにされてきた事実を批判する。ショハットは新たな方向性として、「本質主義の

罠に陥ることなく、さりとて脱構築的な定式化によって政治的に無力になることを避けることができれば、歴史上の特定の瞬間に暫定的に存在する民族的、人種的アイデンティティというものを、ほかの類似した集合体との関係のなかで明確に表現し、議論していくことができるだろう』⁵と提案している。

ここでショハットが問題にするのは、民族性を特定のテキストに限定してしまうと、ハリウッド映画というアメリカ、あるいは全世界的に支配的な映画制度において、民族性や人種をめぐるイデオロギーが、いかに周縁的な集団を同化し、あるいは不在化し、あるいはステレオタイプ化することによって、ハリウッド映画を生み出す文化そのものに内在している多元性を隠蔽している事実を目を背けてしまうことになるという点だ。こうした批評の盲点に対して、ショハットは「文化にはあまねく存在しているが、テキスト上では隠れているものとして民族性を捉えることにより、映画における民族性の分析を新たに概念化し、現在ある仕切りを飛び越えていくことができるのではないか、『エスニックな』テーマを持つ映画の言説の分析を限定せず、民族とは別のもので関係ないように見えるテキストをも、民族的、人種的な矛盾の発見、発掘、再構築の場と見なしうるのではないか』⁶と問いかけている。

このような批評の例として、ショハットは、キリスト教スペクタクル『十戒』(1956)や、典型的な娯楽作品でありながら、ヴェトナム戦争の過去を書き換え、新たな経済的なアメリカ帝国主義が台頭する1980年代に作られた『レイダース/失われた<聖櫃>』(1981)といったハリウッド大作だけでなく、ミュージカルなどのジャンルを考察する。何故なら、ミュージカルは「ジャンルとして、とりわけ民族性の多様性をテーマとして明確に打ち出してきたし、そこまでは行かなくともこうしたテーマを歌や踊りを通して婉曲に表現することが多かった』⁷からだ。なるほど、ある種の支配的なイデオロギーやある文化における大衆の欲望を分析するには、文化のアレゴリーとして機能するジャンル映画は最適であろう。だが、ショハットはこのような大衆娯楽作品を生み出すジャンル映画だけでなく、いわゆる映画作家であるヒッチコックの作品も二つ挙げて言及している。それ

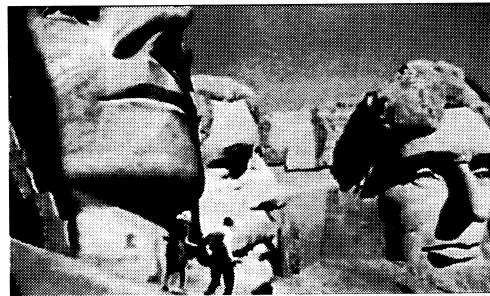
は『北北西に進路を取れ』(1959)と『めまい』(1958)だ。

たとえば、『北北西に進路を取れ』について、ショハットはラシュモア山のシーンを取り上げ、「ヨーロッパ系アメリカ人には『父祖』との愛国的なきずなやつながりを呼び起こすが、ネイティヴ・アメリカンのダコタ族からはおそらく、不和や略奪と結びついた、まったく違った感情を引き起こすことだろう」⁸と、観客の民族アイデンティティによって映像の持つ意味が違ってくる可能性を示唆している[図1-2]。

図1『北北西に進路を取れ』(1959)
アメリカ歴代大統領(ワシントン、ジェファーソン、リンカーン、T・ローズヴェルト)の巨大な頭像が刻まれているラシュモア山の全景シーン。



図2『北北西に進路を取れ』
ラシュモア山の頂上をイヴ(エヴァ・マリー・セイント)と逃げるロジャー・ゾーンヒル(ケーリー・グラント)。



また、『めまい』については、物語のサブテキストとして現われるミッション・デローレスやミッション・サン・ホアン・バチスタなどのサンフランシスコという土地にある歴史的な建物や、カルロッタ・ヴァルデスというスペイン系の名前を持った女性(ヒロイン、マデリーの祖母)の存在から、サンフランシスコにおけるスペイン系メキシコ人の抑圧された歴史を分析できると指摘する。これらの抑圧された歴史は、スコッティやマデリーン=ジュディという「白人の」まなざしを通して初めて認められる存在であ

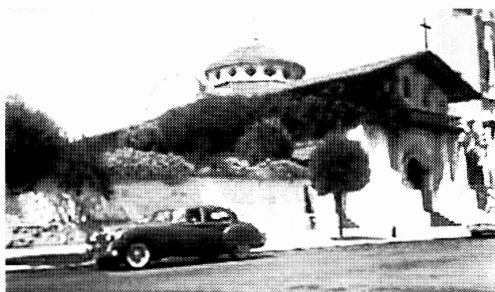


図3 『めまい』(1958)
サンフランシスコのミッション寺院
ミッション・デローレス。



図4 『めまい』
ミッション・デローレスでヒロインの
マデリーン(キム・ノヴァク)を尾行
している元警官のスコッティ(ジェ
ームズ・スチュアート)。

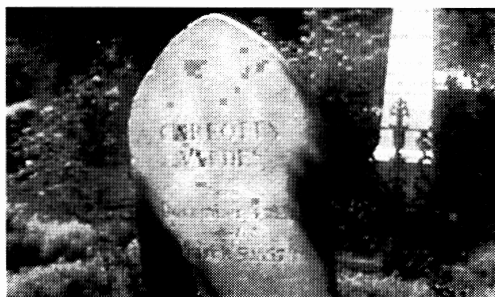


図5 『めまい』
ミッション・デローレスで、マデリー
ンの祖母カルロッタ・ヴァルデスの墓。

り、「アメリカの歴史につきまとう無意識としての女の歴史を、思いもよらず物語っている」⁹とショハットは指摘し、「隠れた民族性というコンセプトは、民族的に込み入ったハリウッドのテキストにとってすぐれて生産的である」¹⁰と主張している[図3-7]。

ショハットがここで問題にしているのは、過去のヒッチコック分析がないがしろにしてきた、ヒッチコックという“作家”のテキストにおいても「民族的」な視点からの分析がもたらす有効性についてである。たとえ、シ

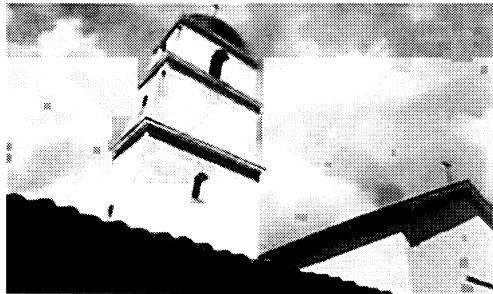
図6 『めまい』

ゴールデン・ゲート・パーク内にあるパレス・オブ・ザ・リジョン・オブ・オーナー (the Palace of the Legion of Honour) のアート・ギャラリー。カルロッタの肖像画の前にたたずむマデリーン。



図7 『めまい』

マデリーンが投身自殺をするミッシェン・サン・ホワン・パチスタ (サンフランシスコの南にある) の塔 (ちなみに実際のサン・ホワン・パチスタにはこの高い塔はない)。



ショハットの短い言及において、『北北西に進路を取れ』と『めまい』という極めて複雑なテキストに存在する表象と物語の複雑な関係性については考慮されていないとしてもである。だが、当然このような考察は過去に数多くなされてきたし、ショハットの主眼はまさに過去の分析において不在だった視点を導入することであり、テキストの分析にあるのではないことを考えれば、ショハットの分析は納得できるものである。

しかし、いくつかの問いは残されたままだ。たとえば、明らかに映画制度の中に位置しながら、つねにその制度を利用し、あるいは抵抗しながらもあくまで“個人的な作品”にこだわったヒッチコックのような監督の場合、ショハットが主張する「民族性のアレゴリー」は一体テキストのどのような層において現われるのか。ハリウッド映画という巨大な制度が生産した数多くのフィルムの中で、ショハットが挙げたヒッチコックの例は、たとえば『レイダース/失われた<聖櫃>』や、ショハットは言及していないが『ランボー』(1982, 85, 88)のように極めて政治アレゴリー性の強い作品と比べてみると、極めて個人性が高いと言わざるを得ない。もちろん個人性

が高いということは、テキストに内在する政治性や民族性が希薄になるというわけではない。だが、やはり観客との関係性という点に関して言えば、物語と観客の期待（古典映画についてデイヴィッド・ボードウェルが使用した意味¹¹での）のダイナミクスにおいて、観客は必ずしもある要素だけを切りとって映画を見るわけではない（たとえば『北北西』で多くの観客は、ラシュモア山のシーンをケーリー・グラントとエヴァ・マリー・セイントが逃走する物語のクライマックスとして見ているであろうし、ショハットが主張するように、もし観客のアイデンティティがダコタ族のようにネイティブ・アメリカンだったとしても、民族性と物語、という二つの主体性の位置付けのなかで揺れ動きながら見るのではないだろうか。それは、たとえば外国映画のなかでの日本の表象という視点から考えるともっと判りやすいだろう。だが、このような作品において現れるサブテキストとしての、あるいはもっと正確に言えば、表象自体が持っている歴史性の問題と、たとえば『ランボー』において現れるヴェトナム人の表象の問題とは同じレベルでは考えられないだろう）。

では、ショハットが言及した二つの作品の中で現われる「民族性」（たとえばラシュモア山とダコタ族、サンフランシスコとスペイン系メキシコ人）は、作品全体のイデオロギー操作のどのような位置を占めるのだろうか。あるいは、「民族性のアレゴリー」を読むという多文化主義的な読みは、作品を歴史的な文脈で読むこととどのような関係にあるのだろうか。

確かに、ハリウッドという制度としての映画を考えた場合に「アレゴリーとしての民族性」はすべての作品にサブテキストとして存在するのは明らかである。だが、この問題はナショナル・シネマの問題にも深く関わる。なぜなら複雑な民族性を支配的な人種、あるいは民族が一つの国家という枠組みに統一しようとする政治的な操作の中で果たす支配的なイデオロギーを補佐する役割を担う制度としての映画が、その重層的なテキスト内のさまざまなダイナミクスを一枚岩的にしてしまうのは、一つには映画という装置が国家という神話の構築において多かれ少なかれ一役買っているからである。その上、ショハットが“民族性”という言葉で意味するのは、基本的にはマイノリティを示し、主流のヨーロッパ民族に対抗する概念と

して構築されていることは、シヨハットとスタムの *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*¹² から見ても明らかだ。彼らの分析においては、“支配的”な西欧中心主義的 (Eurocentric) な民族は、必ずしもすべての民族が含まれる“民族性”というコードの中では想定されていないと言っても過言ではないだろう (事実、*Unthinking Eurocentrism* のなかで第一世界として想定されているのは、ヨーロッパの資本主義第一世界、アメリカ合衆国、オーストラリア、日本である¹³)。つまり、シヨハットとスタム (そして、多くのマルチカルチュラリズムの批評家) にとって、民族性という概念は基本的に、第一世界の支配的民族に対抗する周縁的なものとして捉えられているのだ。こうした批評の文脈は考慮に入れる必要があるだろう。

そのように考えると、白人、有色人種といった人種的なカテゴリー分けや、第一世界、第三世界という経済的な分類にしても、“民族性”や“ナショナリズム”の複雑な関係を必ずしも解決するわけではない。特に、民族性やナショナリズムが、ある個人 (ヒッチコックのような) とその個人の取り巻く別の個人や制度 (プロデューサーやスタジオ・システム) の関係を介在・通過して現れる場合には、表象分析 (ラシュモア山やミッション・デローレスといった地理的な表象やジュディ、スコッティといった民族の表象) だけでは読みきれないのではないだろうか。多文化主義というポジション自体は、観客の多様性や民族性、人種といった問題を提起するという点において、非常に重要だが、残念ながらすべての民族や人種を内包し、その軋轢や問題を解決するマジック・ワードではないのである。

とりわけ、ヒッチコックのような監督をケース・スタディと考えた場合に問題となるのは、作品における“民族性”間の権力関係や映画の物語と表象が、“作家”の作品においてどのように現われるか、そしてその作品をある特定の歴史と文化、あるいは社会において考察する時にその関係性がある特定の想定された観客の構成要素によってどのように変化するかであろう。別の言い方をすれば、すべてのテキストでは、製作のミクロのレベル＝監督や脚本家、プロデューサーといった個人のレベル、そしてスタジオといった組織のマクロのレベルから成り立つベクトルと、テキストを取り巻く文脈のレベル＝あるテキストが置かれる歴史、文化、そして受容から成り

立つベクトルが複雑に交差している。人種や民族性というのは、ジェンダーやセクシュアリティなどと同様にその二つのベクトルが横断する場であるとするのが適当ではないだろうか。ショハットが主張する読みは、ある特定の観客の受容との関係性なくしては成り立たない。そして、その関係性自体をひとつの映画作品の中に限定することは至難の技である。なぜなら、一本の映画が製作され、配給されると、それが公開された土地によってまったく異なる受容の歴史を形成していくことになるためだ。繰り返すようだが、基本的にショハットの主張はこのような異なる受容の言説が映画理論や批評において共存してこなかった事実を批判するものだ。そして、実際に既存の批評や理論において特定の民族や人種が、“主体性”という名の議論において特権化されてきたことは否定できないし、または是正されなくてはならない。

だが、そのような特権化は、単に政治的に周縁化した別の主体に置きかえることによって解決されるわけではない、ということもまた認識すべきであろう。さらに、ある作品がある文化の中で製作された以上、たとえ製作者側に明確な政治的意向がなく娯楽・商売として作られたとしても、かえってその文化の支配的なイデオロギーが前面に出てくるのは、映画がイデオロギー制度に密接に関わっている以上は至極当然のことになる。

問題はある映画作品が、とくにそれが商業的な作品として作られた場合に、一つの支配的な文化や民族性を優先することではなく、多かれ少なかれさまざまな権力関係の中で重層的なテキストを構築するという事実である。そして、ヒッチコックのように、移民としてアメリカに渡った多くのフィルムメーカーによって構成されるハリウッドにおいて、さまざまな民族的・文化的な背景を持った作り手が、異なる文化や製作状況の中で“アメリカ”という神話的な国家・文化共同体をどのように構築し、あるいは脱構築したかという点ではないだろうか。言い換えれば、ハリウッドに関する民族性や人種の議論は、ナショナル・シネマとしての“アメリカ”との観点から考える必要があるだろう。たとえば、資本的・経済的・イデオロギ的・政治的に高資本主義のグローバリズムのもとで機能する現在のハリウッドを、国家レベルのアメリカというレベルでは決して「ナショナル・シ

ネマ」と呼べないかもしれないが、少なくとも現在でも神話レベルで、そして実際のレベルで言えば、スタジオ・システムが続いた60年代後半までは、ハリウッドは「想像の共同体」¹⁴としてのアメリカ構築に深くかかわっていたと考えられるからだ。

したがって『北北西』と『めまい』をもう一度考えてみると、先に指摘したように、仮に想定された観客でも（ダコタ族、スペイン系メキシコ人）、民族という一つのベクトルや表象とそこから読み取れるサイン以上に“アメリカ人”という一つの想像的な共同体の働き（物語のレベルで特に）があることを無視するわけにはいかない。ことに、ヒッチコックという署名作品とその物語と同一化の中で起こるさまざまな関係性の重層的な動きがどのように操作しているかを考える場合、ある一つの場面や表象だけを切り取ってしまうことはテキストを単純化する危険につながる。たとえば『めまい』と『北北西に進路を取れ』は民族性に関する要素を確かに持つてはいるが、ラシュモア山やミッション・デローレスというモニュメントが隠された民族性のアレゴリーとして機能するかは、必ずしもショハットが示唆するように決定的ではない。繰り返すようだが物語を経験する観客は物語やさまざまな表象の中である部分のみだけを独立した形で体験するわけではない。

同様に、ショハットが指摘したように、『めまい』においてスペイン系メキシコ人の歴史はサンフランシスコという土地を、アメリカ全体の、あるいはアメリカ以外の観客にとって、一つのエキゾチズムの記号として記号化したことは否めないが、それ以前にその他者性は物語の中で主人公がヒロインに惹かれていく他者としての女性性を記号化するという機能を果たしていたことを認識することは、『めまい』という作品を理解する上では、スペイン系メキシコ人の歴史と同様、あるいはそれ以上に重要であると言える。たとえば、『めまい』におけるヒスパニック系の建物や絵画に現われる女性は、抑圧された民族性を物語るといよりはむしろ単にツーリズムの記号として成り立っているとも考えられるし、マデリーン＝ジュディという白人の権化のようなヒロインの隠された“女性性”とセクシュアリティ（北ヨーロッパにおけるラテン系の女性に対する一つのステレオタイプ）を表わす記号としても考えられる。

より正確に言えば、問題は『めまい』や『北北西』がどのように民族性のアレゴリーとして機能しているかという点のみにあるのではなく、アメリカ合衆国における1958年、あるいは1959年という年に、アルフレッド・ヒッチコックというイギリス人の移民によって作られたこれらのテキストにおいて、意識レベルと無意識レベルでどのようなことを示しているかである。すべての作品は、一つのテキストである以上、何らかの無意識レベルで語る部分がある。その無意識的な部分は必ずや個人と文化の両方が複雑に交錯しているのだ。なるほど、80年代以前の精神分析や記号論を基盤とした映画理論では、作家や物語といった視点が優先され、民族性や人種、そして歴史性といった視点がなかりにされてきたのは、確かであるし、新たな視点を取りこむことは非常に重要である。しかし、ただ単にすべてのテキストの中に一律的に、そして表象のみのレベルで民族性の視点を取り入れてもそれが生産的な批評に直接的につながるとは言えないのではないだろうか。言い換えてみよう。たとえばフェミニズム批評でメロドラマやフィルム・ノワール、ホラー映画といったジャンルが優先的に分析されてきたとしたら、これらのジャンルでは女性の表象が核にあるからであり、またヒッチコックの作品がフェミニズム分析の対象になってきたのは、彼の作品の中で女性の占める割合が物語、表象、同一化するすべてのレベルで中心であるからに他ならない。その意味でショハットがミュージカルというジャンルを取り上げ、民族性の視点から分析したのは、やはりジャンルの中での民族性の占める位置が重要であるからであり、またジャンルそのものの果たすイデオロギー操作の中で行なわれてきた特定の人種や民族の周縁化が、すべてのレベルでかなり明らかに行なわれているからではないだろうか。ショハットのミュージカルの分析がヒッチコックの作品に対してなされる短い言及以上に説得力を持っているのはそのためであろう。¹⁵

ミクロのレベルで考えれば、アメリカというさまざまや民族や人種が混在する場で作られた作品を対象にする限りは、表象のレベルであるイメージがフィルムというレベル以前に持っている歴史や記号性は必ず出てくる問題だ。その意味では、ジョン・フォードの西部劇作品に出てくるモニュメント・ヴァレーが持っている民族性の意味と、『めまい』の隠された民族性

の意味は、民族性から読むというレベルでは同列に考えられるかもしれないが、意味の重要度は明らかに異なると言っていいだろう。したがって、ジェンダーやセクシュアリティの問題と同じように、民族性の問題もスペクトラムとして考えなければならない。つまり、スタムやショハットの「民族性や人種という視点からすべてのテキストを読まなくてはならない」の主張はまったく正しいが、単なる表象分析に終わってしまったのは過去の批評が持っていた方法上の盲点を繰り返すことにはならないだろうか。もしすべてのテキストに人種や民族性の要素が存在するとしたら、そのような認識によって明らかになる更なる問題は、テキストがいかにも人種や民族性の要素を隠蔽し、あるいは不可視なものにするかというプロセスに注目することではないだろうか。そしてそこには当然、歴史性という視点が入りこまなければならない。

たとえば『国民の創生』(1915)に明らかに現われる人種差別で一番問題になるのは、D・W・グリフィスという監督個人がいかにも人種差別主義者であったかということよりも、このテキストが持っている歴史的な意味だ。つまり、いかに制度的映画が支配的なイデオロギーに密接に結びついているか、そしてアメリカにおいて飛躍的に発達した制度としての映画と物語がいかにも“白人”の物語を語るかである。“アメリカ”という神話的な共同体が、歴史的にアメリカの支配層を構成する“白人”によって構築された以上、すべての民族性が“白人”との関係性の中に置かれてきたことは一つの歴史的な事実であろう。もちろん「人種映画」が存在していたように、民族性が生き残ってきたことも事実であるが、ハリウッド映画という映画制度内にあることは、スタジオ制度が崩壊し、アメリカ国内で人種差別が法的に違法とされ、公民権運動などによって人々の意識が変わって初めて変化するにいたっている。支配的な映画制度から離れてその白人性との関係性から独立して、ある特定の民族(たとえば黒人)のみで構成された作品が長篇劇映画として出現したのは僅かな例外を除き80年代に入ってからことだ(同時に単発ながら歴史を先行してこのような政治的、社会的な変化を敏感に読みとった作品が存在することも否定できないが)。いずれにしても、映画は文化制度の一つの形式である。しかし、それだけではなく、場合によ

ってはある個人の何らかの形の創造・表現形式でもあると考えるならば、ある作品の中に存在する関係性のマップはさまざまな様相を呈する。

それでは、作品の多文化主義的な読みは、その作品の歴史的・社会的・文化的な読みと異なるのだろうか。私個人の考え方としては、その違いは作品中心に“なにか”を読むとするか、あるいは“なにか”を語ろうとして作品を範例として扱うかという方法論と視点の違いではないかと考えている。少なくとも映画学というディシプリンの中で言うならば、ヒッチコックのような多様で重層的な作品を作った監督の作品を分析する際には、ある意味であらゆる読みの可能性が存在すると思うが、やはりヒッチコックという監督の一つ一つの作品にそれぞれのテキストとしての特性があり、主要なコードが存在することを考えれば、その主要なコードと周縁的なコードの関係性を読み解いていくことが作品の理解を深め、ひいては作品を取り巻く文脈を理解することになるのではないか。

2. 「アメリカのヒッチコック」か「ヒッチコックのアメリカ」か?

以上に述べたような前提から、ヒッチコックの作品を、ヒッチコックという縦のベクトルと、その作品が作られた歴史・社会・文化という横のベクトルとの交差という点から考えると、どのような特徴が出てくるだろうか。既存の映画批評言説においては、ヒッチコックは商業映画を徹底的に追求することによって、商業映画の枠組を越え、映画言語の可能性を広げたとされている。50、60年代の『カイエ・デュ・シネマ』誌のヒッチコック＝ホークス主義に代表されるように、なによりもまず、ヒッチコックは偉大な映画作家であり、その偉大さを理解し、その偉大さに隠れた謎を解くことが批評の第一義であった。¹⁶

しかし70年代半ばからは、フェミニスト批評や精神分析批評は、ヒッチコックを偉大な映画作家というラベルから解放し、セクシュアリティ、女性、家族、アイデンティティといった彼の作品に執拗に現れるいくつかの問題を美学的な視点ではなく、ヒッチコックがいかに社会に根強く残っている父権性や家族力学、ブルジョワ主体性を描き、あるいは図らずもその

制度の脆弱さを物語と映像でもっとも極端な形に推し進めたかについて分析してきた。¹⁷ さらに、彼の個人的な背景やエピソードを作品の中に繰り返し現れるテーマ(罪、間違えられたアイデンティティ、愛、殺人、狂気)と結びつけ、それがいかにヒッチコックという個人だけでなく、もっと広い範囲で見られるある種の人々に存在する共通の無意識(それゆえに精神分析)であるかに注目してさまざまな読みを行ってきた。だが、このようなフェミニスト批評において特権化された“ある種の人々に存在する無意識＝西欧白人ブルジョワ階級に属する人々の主体性”を普遍的なものとする前提に対する批判が、多文化主義的な視点から提起されたのである。

確かに全体から見ればヒッチコックの作品は、共通して、「中流の白人ブルジョワの主体性」をめぐる物語と映像を提示してきた。しかし同時に、彼の作品を分析したことがあれば、その作品が、この特定の主体性を一方で確認しながらも、他方でラディカルに解体してきたことを否定できないだろう。もちろん、そのラディカルな批判はハリウッド、商業映画、そして彼自身の政治的・イデオロギー的な限界を超えられるものではない。だが、たとえばグリフィスやセルシル・B・デミル、あるいはフランク・キャブラやジョン・フォードといった監督に比べて、ヒッチコックがアメリカという神話構造の中では逸脱しているのもこれまた事実である。つまり、イギリス人でありながら、カトリックであり労働者階級に属していたヒッチコックは、多くのユダヤ系の監督とは別の意味で、ハリウッドにおいて、そしてアメリカ社会において“マイノリティ”であったと言える。

ヒッチコックは、プロテスタントを中心とするアメリカのWASP、あるいはイギリスの上流階級には属していない。また、アイリッシュ系のフォードやイタリア系のキャブラとも違うし、ナチを逃れてきたユダヤ系のビリー・ワイルダーのような監督とも趣を異にする。とりわけ、ヒッチコックのキャリアを振り返ってみると、英国からアメリカに渡り、その直後の作品と、アメリカに帰化した50年代の作品とは微妙に“アメリカ”に対する態度が違っていることが判明する。ビクトリア朝のゴシック小説をもとにした作品が多い40年代と、同時代的なアメリカを舞台にした作品が多い50年代とは同じヒッチコックでも変容が見られるのだ。

その意味では、アメリカとの関係においてヒッチコックは常に自らを観察者として位置付けてきたが、それゆえにアメリカで生まれた監督とは異なる視点でアメリカを描いてきたのであり、それはやはりある種の他者性（それはイギリス人というアイデンティティをもっていたヒッチコックの民族の違いと言えるだろう）であったと言えるだろう。確かにその他者性は、たとえばショハットが示唆する第三世界的なマイノリティの民族性ではなく、支配的な主体性に重なっているが、その支配的な主体性の内部における逸脱の視点が、たとえばラシュモア山やサンフランシスコの情景を両価的なものにしていくと言えるし、アメリカ国内における社会的な変容や矛盾をテキストのなかに反映させるに至ったのではないだろうか。

ヒッチコックの作品に現れるアメリカは、すべての映画が現実の反映ではありえないように確かに現実の反映ではない。歪曲した鏡である。だが、一つの作品や一人の監督が“すべて”を語ることもありえない。そして、主体性を映す鏡が歪曲しているという事実は、精神分析が教えてくれた一つの重要な発見である。不可視の要素が目に見える要素と同じ位、いやそれ以上に重要なことを教えてくれたのも精神分析だ。ヒッチコックの作品に内在する可視と不可視の関係性のなかで見えてくるものは、抑圧された民族性の表象の掘り起こしの可能性というよりは、ヒッチコックという他者性のレンズを通して見た“アメリカ”の一つの姿である。もし、その“アメリカ”が表象から見ると人種・民族的に画一的なものであるとしても、それは支配的イデオロギーを映し出すハリウッド映画が、当時のアメリカの現実ではなく、虚構に信じられた“想像的な共同体”を映し出していたこと、また別の歴史的な文脈に入れてみると、可視的な表象だけではなく、不可視、あるいは不在のイメージに、多文化的な記号やコードが暗号化されていることが判るのではないだろうか。

3. サブテキストとしての「“アメリカ人”言説」と「白人性」の問題

それでは、『ロープ』（1948）、『知りすぎていた男』（1956）、『間違えられ

た男』(1956)という三つの作品を例にとってどのようなアメリカの姿が出てくるかを簡単に見てみたいと思う。この三作を選んだのは基本的には恣意的な理由によるが、強いて言えば、『ロープ』はヒッチコックにとって、それ以前のアメリカ時代のほとんどの作品のようにデイヴィッド・O・セルズニックの製作ではなく、初めて自らプロデュースした作品であること、そして『知りすぎていた男』はヒッチコックが1955年4月にアメリカの市民権を獲得した¹⁸後に初めて作られた作品であること、また『間違えられた男』は、この作品以降ヒッチコックがますます個人的な色彩を強めて行くことを考えると多分に移行的な作品であることに加え、ヒッチコック作品では珍しくイタリア系という白人の民族性が明確なキャラクターが登場していることなどが理由に挙げられる。さらに、ヒッチコック個人の経歴とは別に、第二次世界大戦後、ますます世界のリーダーとして覇権を得たアメリカが、50年代に新たなアメリカ国家主義を形成しつつあった時期であることも重要な鍵になる。

分析の方法としては作品全体を詳細に分析することも可能だが、限られた時間では無理なので、今回はこのような詳細なテキスト分析ではなく、作品の導入部に注目して簡単に考察したいと思う。多くの古典映画では、最初の20分で重要な点を明らかにする傾向がある。¹⁹特に娯楽映画においては、導入部分で確立された設定は、物語の根底を流れるバックグラウンドとなるだけでなく、登場人物の重要な特徴や歴史的な文脈を間接的ながら観客に与えるという機能を果たす役目を担っているからだ。

<『ロープ』と同性愛の問題>

『ロープ』はヒッチコックのプロダクション会社であるトランスアトランティック・ピクチャーズ(大西洋を渡ると言う意味でアメリカとイギリスという二つの祖国をもったヒッチコックには意味深い命名である)の第一作であるが、スタイル上の実験映画(ロング・テイクで撮ったほとんど編集をしていない作品)として殊に知られてきた。²⁰

だが、アメリカという観点からすると、興味深いのはこの作品と同性愛の関係である。²¹最初の10分間で主人公の二人、ブランドン(ジョン・ドー



図8『ロープ』(1948)

友人デイヴィッドを殺した後、パーティの準備をしながら、ブランドン(ジョン・ドール)とフィリップ(ファーリー・グレンジャー)は興奮して「その時どう感じたか」を話している。

ル)とフィリップ(ファーリー・グレンジャー)は殺人を犯すわけだが、その描かれ方は、明らかに首を締めるという殺人行為が性的クライマックス(オーガニズム)と類似したものであることを示している[図8]。また二人の青年がエリートであること、そして殺人を優越思想のゲームとして考えていることも明らかになる。これらの設定はパトリック・ハミルトンの戯曲にすでに明らかであるが、ヒッチコックが『ロープ』で同性愛を意識的に描こうとしたか、していないかは別として、『ロープ』ではサブテキストとしての同性愛が第一に現れているし、同性愛と暴力、破壊的行動、そしてハーヴァードというエリート意識のなかに存在する潜在的なホモソーシャルな関係が表われている。また大戦が終わった3年後にこの作品が作られたことは重要である。なぜなら、この関係ではあきらかにホロコーストにつながる優越思想が問題になっているだけではなく、他でもない1930年代に『スミス都へ行く』(1939)でアメリカ民主主義の良心を具現化する良きアメリカ市民を代表する役を演じたジェームズ・スチュアートという俳優が、最終的にその優越思想と殺人の共犯者となっているからだ。アメリカ国民に当時根付いていた、連合国の助っ人、民主主義と自由の守護者というイメージと裏腹に、初めて経験した戦争という外傷がスチュアートという俳優の身体によって表されているという事実は注目に値する。²²

また同時に、同性愛に関しても、マッカーシズムの吹き荒れるアメリカで、ワシントンが国防を口実に政府に働く同性愛者を解雇したことを明らかにしたのが1950年。²³ また最初のキンゼー・レポートが発表されたのも1948年であるという事実を考慮すると、同性愛がすでにアメリカ国内で問

題になっていたことは十分に予想される。

だが、1951年に作られた『見知らぬ乗客』でブルーノ（ロバート・ウォーカー）が明らかに同性愛のコードで描かれているのに対し、²⁴『ロープ』ではジョン・ドールとファーリー・グレンジャーは記号化されていない。ロバート・コルバーが指摘するように、50年以降に問題になったのは、外見では区別がつかない同性愛者に対する恐怖であり、²⁵『見知らぬ乗客』（だが、ここでもグレンジャーは再び同性愛の文脈に置かれている）でブルーノがゲイのステレオタイプとしてコード化されているのと対照的に、『ロープ』の時点では同性愛を記号化し、狂気と悪に明らかに属するという明確な境界線は引かれていない。その意味でも、まだ『ロープ』が作られた48年の時点では同性愛は潜在であり、限られた空間（ニューヨークのpenthouse）と人間に留まっていたと言えるかもしれない。²⁶しかし『ロープ』で現れた同性愛は、3年後の『見知らぬ乗客』では明らかに同性愛と異性愛の間に境界線が引かれ、限定された空間ではなく自由に歩き回る存在になっており、それゆえ、物語はブルーノをステレオタイプとして記号化し、その脅威を否認させなくてはならなくなる。

ヒッチコックはイギリス時代に『殺人！』（1930）ですでにサーカスで女装する同性愛者を取り扱っている。映画史的に言えばかなり初期のゲイ表象であることは確かだが、基本的には、この作品では物語の要素として設定されているにとどまっている。興味深いことには、『ロープ』や『見知らぬ乗客』では、同性愛が表象として具体的に現れていない分だけ、サブテキストとして流れる同性愛と死とエロスという三つ巴の図式が、ヒッチコック個人の倒錯とファンタジーに直結するというだけではなく、戦後アメリカの同性愛に対する強い関心と同性愛恐怖（ホモフォビア）を示す一つのアレゴリーとして浮かび上がってくる。

＜『知りすぎていた男』とアメリカ人性＞

1956年に作られた『知りすぎていた男』は、1934年の『暗殺者の家』のリメイクであるが、前作で舞台となったサン・モリッツとイギリス人の家族の話ではなく、モロッコという明らかに「異国・異文化」の中に置かれるア

アメリカ人のカップルが描かれる。モロッコは最初の40分間だけ舞台となるが(物語の最終的な展開はイギリスが舞台となる)、このアメリカ人のカップルが殺人・誘拐というトラブルに巻き込まれたのが「異国」であるという設定は非常に重要だ。最初の15分間で、このカップルの夫が医者であり、中西部のインディアナ州で開業していること、妻はかつて世界的に有名な歌手であったこと(つまりキャリアを持っていたこと)、そして夫婦間には明らかに抑圧された葛藤があることが提示されている。また、『ロープ』の



図9『知りすぎた男』(1956)

モロッコに学会に出席するために来たインディアナ州の開業医ベン(ジェームズ・スチュアート)と妻で結婚前は世界的に活躍していた歌手のジョー(ドリス・デイ)、そして息子のハンク。窓から外の風景を見ながら「アフリカは暗黒大陸だと習ったけれど、本当はとっても明るいなだね」と言うハンク。



図10『知りすぎた男』

モロッコのレストランで、低い椅子にうまく座れなくて往生するベン。背のたかい足の長いスチュアートが足をもてあましているところをコミカルに描きながらも、「アメリカ人」のステレオタイプをパロディしている。



図11『知りすぎた男』

ジョーが初めは警戒していたイギリス人の夫婦と仲良く手で料理を食べようとするベン。このイギリスのカップルは初め怪しがられたが歌手時代のジョーを知っていたということで、次第に打ち解ける。しかし、後にはこの二人がハンクを誘拐する。

時と同じように、夫を演じるジェームズ・スチュアートは第二次世界大戦で戦った過去を持つアメリカ人として描かれている。

興味深いのは、インディアナというアメリカの典型的な田舎を背景に、明らかに「外国不信」のアメリカ人の姿が描かれているが、アラブの文化自体は表象されているものの、物語レベルでは不在によって記号化されていることだ。息子のハンクの、「アフリカは“暗黒大陸 (Dark Continent)”だと学校で習っていたけれど、本当はとっても明るいんだね」という台詞や、レストランの場面でも明らかのように[図9-11]、「アフリカ」にいるアメリカ人がパロディー化されているだけでなく、アメリカ人にとっては「近い他者」であるヨーロッパ人に対する不信も、「白人」という人種以上に「アメリカ人」というアイデンティティが強調されることに繋がる。異国にいて英語を話すフランス人は、初めは疑われるが、最終的には観光で来ていると思った英語を話すイギリス人が悪者である。ここでは冷戦の言説とアメリカ覇権主義、そして非ヨーロッパ＝オリエントの不信（ソビエトと中国）がアラブに転移していると考えられるだろう。²⁷

また、夫婦の隠された不仲は、誘拐された子供を救う（国防）というレトリックに転移され、父親と母親のジェンダー化された役割（医者でありクスリで母ドリス・デイをコントロールする父親、直感と声で子供と交流する母²⁸）を互いに受け入れることにより、家庭（国家）の危機を守ることができるのだ。冷戦と反共のなかで、アメリカが自力で世界のリーダーになることが、アメリカ人の夫婦が自力で子供を救うことのアレゴリーとなっている。

『知りすぎた男』では、明らかに民族中心主義 (ethnocentricity) としてのアメリカが描かれている。ここでは、民族性と国家主義の関係が、アメリカの家族というミクロの単位に転化され、物語を構築する。アメリカの家族は白人の核家族であり、脅威は国内ではなく国外にあるというイデオロギーは、『間違えられた男』同様、50年代アメリカの矛盾を呈示している。

＜『間違えられた男』と Whiteness の問題＞

『知りすぎた男』が公開された1956年頃には、国内では別の問題も起こっていた。公民権運動である。1954年に「ブラウン対教育委員会」が

人種隔離を違法として徐々に浮かびつつあった人種の問題は、『知りすぎていた男』の直後に作られた『間違えられた男』の背景にあると考えられる。スタムとスペンスは『間違えられた男』がニューヨークのクイーンズを舞台にしたにもかかわらず、黒人の不在が顕著であると指摘したが、²⁹ 興味深いことには、『間違えられた男』には別の意味で「マイノリティ」が問題になっている。それは、イタリア系アメリカ人だ。『ロープ』や『知りすぎていた男』と同様に、『間違えられた男』でも最初の20分ほどで、主人公の、宗



図12『間違えられた男』(1957)

妻ローズの歯の治療代を用意するために、保険を解約しに保険会社に現れたマニー・バレストレロ(ヘンリー・フォンダ)を不審な目で見るとする女性。ヒッチコックは繰り返しショットを使って、マニーの顔とアイデンティティを対象化する。



図13『間違えられた男』

受付の女性の視点から「間違えられる」マニー。マイノリティであるマニーは、女性の表象と同様に、視線の対象になる。



図14『間違えられた男』

再び女性に戻る。この繰り返しショットからマニーの災難が始まる。

教、そして民族的な背景が呈示される。

カトリックであるイタリア系アメリカ人のマニーは、「ストーク・クラブ」というニューヨークでも有名な高級クラブに勤めるミュージシャンだが、この作品では明確には現れていないものの、マニーが「間違えられた」背景に彼がイタリア系であるという民族的な関係が示唆されているのは重要だ（彼が「間違えられる」のは、保険会社に出向いたときに、自分の名前を明かにした瞬間である[図 12-14]）。『間違えられた男』は、『ライフ』誌に載った実話をもとに脚本化されたため、³⁰ 主人公がイタリア系移民であったという事実は一つの偶然に過ぎないかもしれないし、「冤罪」というテーマがヒッチコックにとって特別の意味を持っていただけでなく、またヒッチコック自身がカトリックであることにも関連しているかもしれないが、同時に当時のアメリカ社会において（そして現在でも）、人種の問題が背後にあったことは注目に値する事実だろう。

このような文脈を踏まえ、また時代的な背景を考えると、『間違えられた男』の根底にある「マイノリティ」と人種の問題は、当時問題になりつつあった黒人の人種問題がイタリア系の問題に転移している（精神的な意味での置き換え）とは考えられないだろうか。ヒッチコックが意識的にこのことを考えていたとは思えないが、黒人の不在とテキストに内在する差別の構造は、当時の社会的な状況とヒッチコック個人の関係性が交錯したと言えないだろうか。なぜヒッチコックが「ドキュメンタリー」にこだわったか。ヒッチコックが『知りすぎている男』と『間違えられた男』で図らずも強調することになったのは、「白人性」と「アメリカ人」の関係であり、まさに不在の構造のなかで、白人 (whiteness) という概念そのものが問いかけられているのだ。

三作いずれにしても、ヒッチコックは当時アメリカが構築しようとしていた白人国家という概念自体が抱えていた whiteness の問題に図らずも取り組んでいたかのようだ。アメリカの 50 年代というある意味で特殊な状況の中にあり、自らをアメリカの他者として認識していたヒッチコックが、形だけでも市民権を獲得したことで「アメリカ人」というアイデンティティに近づいた時、「白人」というカテゴリーの恣意性、曖昧性を認識したことは

十分予想される。だがそれ以上に私たちにとって重要なのは、娯楽映画として作られたこれらの作品のなかに、歴史的な読みを可能にさせる数々の要素がちりばめられていることである。多文化的な状況が徐々にあつれきとして表面化しつつあった50年代のアメリカにおいては、民族性や国家の問題は、表象という可視の問題であると同時に、もっと複雑に不可視の問題としても捉えなくてはならないだろう。ヒッチコックの作品における不在の構造が示すのは、アメリカという社会が置かれていたある歴史的な状況のマップである。³¹

4. “多文化”の神話性

『間違えられた男』のあと、ヒッチコックは『めまい』を作り、サンフランシスコのスペイン系の歴史をうまく物語に取り入れ、その後『北北西』でニューヨークの国連やラッシュモア山を犯罪の舞台にし、スパイものの上等なサスペンスを作った。次に続いた『サイコ』(1960)では、精神病と性犯罪で新たなホラー時代を切り開くが、『めまい』から『サイコ』までの三作はいろいろな意味でヒッチコックのもっとも個人的な作品群であるとも言える。だが同時に、ヒッチコックは個人的な色彩のもっとも強い『めまい』を作った後で、徐々に自らの内面から外に向き、ヒッチコックの最もアメリカ的な作品と言われる『北北西に進路を取れ』³²を経て、ある意味でアメリカ人の精神的(病理的)なマップを描いたと言える『サイコ』を作るに至ったとも言えるだろう。

だが、そのような個人的な作品を作る前に、違うジャンルや映画の実験に挑んだとされる『ロープ』や『間違えられた男』で、そして唯一の自らのリメイクである『知りすぎていた男』で、ヒッチコックはアメリカ社会をひそかに反映し、分析するような作品を作っていたのである。このようなテキストの読解とは、とりもなおさず、多文化主義的な読みで明らかになる人種や民族の問題をも含んだ、映画という個人と制度とその双方を通じて現れる共同体幻想を読む試みでもある。

* * *

■本稿は、2000年1月29日に行われた立教大学アメリカ研究所主催の公開講座「ヒッチコックとアメリカ」での講義原稿に手を加えたものである。阿部珠理所長と飯岡詩朗氏に深謝したい。

* * *

註

- ¹ ロバート・スタムとルイズ・スペンス、「映画表現における植民地主義と人種差別 序説」、奥村賢訳、『「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、197頁。
- ² 同掲論文、197頁。
- ³ エラ・ショハット、「関係としての民族性 アメリカ映画のマルチ・カルチュラルな読解に向けて」、とちぎあきら訳、『「新」映画理論集成①』、フィルムアート社、1998年、200頁。
- ⁴ 同掲論文、202頁。
- ⁵ 同掲論文、202頁。
- ⁶ 同掲論文、204頁。
- ⁷ 同掲論文、206頁。
- ⁸ 同掲論文、204頁。
- ⁹ 同掲論文、205頁。
- ¹⁰ 同掲論文、205頁。
- ¹¹ デイヴィッド・ボードウェル、「古典的ハリウッド映画」、杉山昭夫訳、『「新」映画理論集成② 知覚／表象／読解』、フィルムアート社、1999年、176-194頁。
- ¹² Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking of Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (New York: Routledge, 1994).
- ¹³ 同掲書、13-54頁参照。
- ¹⁴ ベネディクト・アンダーソンの用語。『増補 想像の共同体 ナショナリズムの起源と流行』(白石さや・白石隆訳、NTT出版、1997年)を参照されたい。
- ¹⁵ あるいは本号に収録されている飯岡詩朗氏の『救命艇』の分析が『めまい』や『北北西』の断片的な指摘よりも、より説得力があるのも同様の理由によるだろう。

¹⁶ フランソワ・トリュフォーのヒッチコックへのインタビューをまとめた『定本 ヒッチコック 映画術』(山田宏一・運實重彦訳、品文社、1990年)は、ヒッチコック=ホクス主義の一つの頂点に位置する。

¹⁷ 翻訳されている文献としては、ローラ・マルヴィの「視覚的快楽と物語映画」(齊藤綾子訳、『新』映画理論集①)、フィルムアート社、1998年、126-139頁)、タニア・モドゥレスキー、『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)などを参照。

¹⁸ ドナルド・スポト、『ヒッチコック——映画と生涯』下巻、勝矢桂子はか訳、山田宏一監修、早川書房、1988年、89頁。

¹⁹ その意味でも、この古典的な法則が覆される『サイコ』(1960)は、古典映画の歪んだパロディーであり、また終結でもある。古典映画と『サイコ』については、拙論「分析の楽しみ」(『FB』、第4号、1994-5年、237-250頁)を参照されたい。

²⁰ トリュフォーの『映画術』でも、トリュフォーによるあらすじは「ヒッチコックは、この映画の技術的な面にしか、興味を示していない」と述べている。『定本 ヒッチコック 映画術』、175頁。

²¹ 『ロープ』の原作となった1929年に書かれたパトリシア・ハミルトンの戯曲は、ロンドンのウエスト・エンドで同年に初演されているが、当時アメリカで起きたレパードとロープ事件(1924年に起きたシカゴ大学のエリート大学生二人が16歳の少年を誘拐、殺害した事件)との類似が指摘されている(ハミルトン自身は事件については知らなかったと否定している)。Amy Lawrence, "American Shame," in *Hitchcock's America*, Jonathan Freedman and Richard Millington, eds. (New York: Oxford University Press, 1999), 65を参照(今回の考察では、同著 *Hitchcock's America* に多くの示唆を受けた)。レパードとロープ事件はシカゴの裕福なユダヤ系コミュニティ(レパードはユダヤ系ドイツ人で被害者の少年も同じくユダヤ系)で起こった。一方、『ロープ』の原作となったハミルトンの戯曲の設定は定かではないが、少なくとも『ロープ』では、ブランドン、フィリップ、ルパート(スチュアート)はユダヤ系として描かれていない。しかし、被害者のデイヴィッドは、ユダヤ系として設定されている。

また、スポトによるとヒッチコックは29年のハミルトン戯曲の上演を見ていた。その意味では、後の『知りすぎた男』のように完全なるリメイクではないものの、『ロープ』をヒッチコックのイギリス時代のをアメリカという文脈に入れるという試みの一つと考えられないこともない(スポト、『ヒッチコック——映画と生涯』上巻、461頁)。

²² スチュアートのスター・ベルソナと『ロープ』の関係に関しては、前掲のAmy Lawrence, "American Shame" に詳しい。スチュアートは戦争ヒーローとして知られていたし、また46年の『素晴らしき哉、人生!』(1946)で神経症的なヒーローを演じたことにより、『スマス都へ行く』で無垢なオール・アメリカン・ヒーローを演じたスチュアートの戦後のキャリアは、明らかに戦争の外傷体験が影を落としているとローレンスは指摘する(前掲論文、62-72頁参照)。

²³ Robert J. Corber, "Hitchcock's Washington: Spectatorship, Ideology, and the 'Homosexual Menace' in *Stranger on a Train*," in *Hitchcock's America*, 103-4.

²⁴ 同掲論文、110-118頁。

²⁵ 同掲論文、99-103頁。

26. 『ロープ』の脚本にあたったアーサー・ロレンツは、作品の同性愛の要素については、ヒッチコックとほとんど話し合うことはなかったと言っているが、ヒッチコックはもちろん同性愛についても興味を持っていただろうと付け加えている(スポトー、『ヒッチコック——映画と生涯』上巻、464頁)。

27. スポトーによると、ジョン・ハウスマンはセルズニック宛てのメモ(1941年12月30日)で、『暗殺者の家』のリメイクについて触れているが、このメモによると、舞台はサンモリッツではなくアイダホ州のサン・ヴァレーで始まり、その後南アメリカ(ブラジルの大統領の暗殺)に移り、最後はニューヨークに戻る(アルバート・ホールがメトロポリタン・オペラとなる)という100%アメリカを舞台にしたリメイクを考えていたようだ(スポトー、『ヒッチコック——映画と生涯』下巻、85頁)。この案がいつ北アフリカとロンドンという設定に変わったかは明らかではない。推測に過ぎないが、アメリカと南アメリカを舞台にしたのではなく、最終的なヨーロッパとアフリカというアメリカ以外の土地(外国)で事件が起こる設定になったのは、政治的に有効な判断だったと言えるだろう。

28. 『知りすぎていた男』の母親についての考察は、Elsie B. Michie, “Unveiling Maternal Desires: Hitchcock and American Demesticity” (*Hitchcock's America*, 29-53) に詳しい。

29. スタムとスペンス、『映画表現における植民地主義と人種差別 序説』、182頁。

30. トリュフォー、『映画術』、243頁。

31. 多文化主義という定義によって、隠蔽されるのは国家としてのアメリカと白人性の問題ではないだろうか。この問いは、たとえば何故ショハットとスタムの *Unthinking Eurocentrism* というタイトルが *UScentrism* でないのか、という問題提起にも繋がる。ショハットとスタムが、アメリカやイギリスなどの国家の問題としてでなく、第一世界、第二世界という横の連帯を想定して、グローバルな視点から「西欧中心主義」を問題にしたのは十分理解できるが、タイトルも「西欧中心主義」としているために、図らずもアメリカ覇権主義を曖昧化する現象が起きていると考えられる。『知りすぎていた男』的な無意識の置き換えとも言えるだろう。

32. Richard H. Millington, “Hitchcock and American Character: The Comedy of Self-Construction in *North by Northwest*,” in *Hitchcock's America*, 135-154 を参照。

フィルモグラフィ

『ロープ』 *Rope* (1948)

製作会社：トランスアトランティック・ピクチャーズ

製作：アルフレッド・ヒッチコック、シドニー・バーンスタイン

脚本：アーサー・ロレンツ

脚色：ヒューム・クローニン

原作：パトリック・ハミルトン(『ロープの端』)

撮影：ジョゼフ・ヴァレンタイン、ウィリアム・V・スコール

音楽：フランシス・プーランク、レオ・F・フォーブスタイン

出演：ジェームズ・スチュアート(ルパート・キャデル)、ファーリー・グレンジャー(フィリップ)、ジョン・ドール(ブランドン)、ジョーン・チャンドラー(ジャネット)、サー・セドリック・ハードウィック(ケントリー氏)、コンスタン

ス・コリア (アトウォーター夫人), イーディス・エヴァンソン (ウィルソン夫人)

配給: ワーナー・ブラザーズ

日本版ビデオ発売元: CIC・ビクタービデオ

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

製作会社: ワーナー・ブラザーズ, ファースト・ナショナル・ピクチャーズ

製作: アルフレッド・ヒッチコック

脚本: レイモンド・チャンドラー, チェンチ・オーモンド

脚色: ホイットフィールド・クック

原作: パトリシア・ハイスミスの同名小説

撮影: ロバート・バークス

音楽: デイミトリ・ティオムキン

出演: ファーリー・グレンジャー (ガイ・ヘインズ), ロバート・ウォーカー (ブルーノ・アントニー), ルース・ロマン (アン・モートン), レオ・G・キャロル (モートン上院議員), パトリシア・ヒッチコック (バーバラ・モートン), ローラ・エリオット (ミリアム・ヘインズ), マリオソ・ローン (アントニー夫人)

配給: ワーナー・ブラザーズ

日本版ビデオ発売元: ワーナー・ホーム・ビデオ

『知りすぎていた男』 *The Man Who Knew Too Much* (1956)

製作会社: パラマウント・ピクチャーズ

製作: アルフレッド・ヒッチコック

共同製作: ハーバート・コールマン

脚本: ジョン・マイケル・ヘイズ, アンガス・マクフェイル

原案: チャールズ・ベネット, D・B・ウィンダム・ルイス

撮影: ロバート・バークス

音楽: バーナード・ハーマン

出演: ジェームズ・スチュアート (ベン・マッケンナ), ドリス・デイ (ジョー・マッケンナ), クリストファー・オルセン (ハンク・マッケンナ), バーナード・マイルズ (ドレイトン氏), プレンダ・デ・バンジー (ドレイトン夫人), レジー・ナルダー (暗殺者), ダニエル・ジェラン (ルイ・ベルナル)

配給: パラマウント・ピクチャーズ

日本版ビデオ発売元: CIC・ビクタービデオ

『間違えられた男』 *The Wrong Man* (1956)

製作会社: ワーナー・ブラザーズ, ファースト・ナショナル・ピクチャーズ

製作: アルフレッド・ヒッチコック

共同製作: ハーバート・コールマン

脚本: マクスウェル・アンダーソン, アンガス・マクフェイル

原作: マクスウェル・アンダーソン

撮影: ロバート・バークス

音楽: バーナード・ハーマン

出演：ヘンリー・フォンダ(クリストファー・エマニュエル(マニー)・バレストレロ),
 ヴェラ・マイルズ(ローズ・バレストレロ), アンソニー・クエイル(フランク・
 オコナー), ハロルド・J・ストーン(パワーズ警部補), チャールズ・クーパー
 (マシューズ刑事), ジョン・ヘルダブランド(トマシーニ), リチャード・ロビ
 ンズ(ダニエル)

配給：ワーナー・ブラザース

日本版ビデオ発売元：ワーナー・ホーム・ビデオ

『めまい』 *Vertigo* (1958)

製作会社：パラマウント・ピクチャーズ, アルフレッド・ヒッチコック・プロダクシ
 ョンズ

製作：アルフレッド・ヒッチコック

共同製作：ハーバート・コールマン

脚本：アレック・コペル, サミュエル・テイラー

原作：ピエール・ボアロー, トーマ・ナルスジャック(『死者の中から』)

撮影：ロバート・バークス

音楽：バーナード・ハーマン

出演：ジェームズ・スチュアート(ジョン・“スコッティ”・ファーガソン), キム・ノ
 ヴァク(マデリン・エルスター, ジュディ・パートン), バーバラ・ベル・ゲデ
 ス(ミッジ・ウッド), トム・ヘルモア(ギャヴィン・エルスター), コンスタン
 テイン・シェイン(ポップ・リーブル)

配給：パラマウント・ピクチャーズ

日本版ビデオ発売元：CIC・ビクタービデオ

『北北西に進路を取れ』 *North by Northwest* (1959)

製作会社：MGM

製作：アルフレッド・ヒッチコック

共同製作：ハーバート・コールマン

脚本：アーネスト・レーマン

撮影：ロバート・バークス

音楽：バーナード・ハーマン

出演：ケリー・グラント(ロジャー・ソーンヒル), エヴァ・マリー・セイント(イ
 ヴ・ケンドール), ジェームズ・メイソン(フィリップ・ヴァンダム), ジェシ
 ー・ロイス・ランディス(クララ・ソーンヒル), レオ・G・キャロル(“教授”),
 フィリップ・オバー(レスター・タウンゼンド), マーティン・ランドー(レナ
 ード), アダム・ウィリアムズ(ヴァレリアン)

配給：MGM

日本版ビデオ発売元：ワーナー・ホーム・ビデオ