

『裏窓』再訪

その再帰的な観客性の批判に向けて

中村秀之

1 | 問題の設定

ジル・ドゥルーズは、アルフレッド・ヒッチコックの『裏窓』（1954、パラマウント社製作配給）について驚くべきことを書いている。工作中的の事故で脚を骨折し自宅での静養を強いられている報道写真家の主人公は「いわば、純粋な光学的状況に追いやられている〔est réduit〕」のであると（Deleuze 1983: 276=2008: 355）^[1]。

運動イメージから時間イメージへの転換を主題とするドゥルーズの映画論——イメージと記号の、いわば歴史的な分類学——において、ヒッチコックは特権的な位置を占めている。観客の視点を映画作品（film）の中に組み込むことで「心的イメージつまり関係イメージ」を映画（cinéma）に導入したヒッチコックの新しさが、結果的に行動イメージの感覚運動連関を揺るがし、延いては運動イメージの総体に危機をもたらしたからである（Deleuze 1983=2008: 354–355, 372–373）。他方、時間イメージの映画では、行動イメージの感覚運動連関に対して、イタリアのネオ・リアリズムに出現した「純粋に光学的な状況」がその本質的な構成契機となる（Deleuze 1985=2006: 3）。

いや、行動イメージの映画でも観客はつねに光学的音声的なイメージの前に居たのではないか、という想定される反論に、ドゥルーズがあらかじめ応答した次の一節は、ヒッチコックの位置を圧縮して述べ、同時に、冒頭で引用した言明がなぜ驚くべきものであるのかを示唆している。

[1] 出典の情報に原書と邦訳のページを併記した引用は、私の判断で訳語を差し替えた箇所を含む。その場合、当該の原語を〔 〕に挿入した。〔 〕はその他の引用者注としても用いる。

しかし問題はそのことではない。なぜなら〔行動イメージの映画において〕登場人物たちは、状況に反応していたのであるから、登場人物のあるものがほとんど無力に陥ったとしても、それは行動上の偶発時のせいで、束縛され沈黙させられていたにすぎない。観客が知覚していたものは、それゆえに一つの感覚運動的イメージであって、観客は、登場人物との同一化によって〔par identification avec〕、多かれ少なかれそれに参加していた。ヒッチコックは、観客を映画作品〔film〕の中に組み入れることによって、この視点〔point de vue〕を反転させた。しかし今や、同一化の意味はまさに逆転する。登場人物が一種の観客となるのだ。（Deleuze 1985: 9=2006: 3-4）

ヒッチコック以前の行動イメージの映画では、状況に反応して行動する登場人物に観客が同一化していた。それに対して、ヒッチコックは観客を映画作品の中に組み入れることで視点を反転させた。たとえば、観客は、登場人物が知らずにいる爆弾の存在を知らされ、そのためにサスペンスが高まる、というように。「しかし今や」、つまり時間イメージの映画においては、ということだが、登場人物は純粋な光学的音声的状况に置かれ、「一種の観客となる」のだ。

こうして見ると、ドゥルーズの議論全体のなかで『裏窓』の主人公がいかに特別な、あるいは特異な位置を与えられているかがわかる。主人公は、先の引用に出てきた行動イメージの「無力」な登場人物とはすでに異なるけれども、まだ時間イメージの登場人物でもない。しかも、観客の視点を作品の中に包含するヒッチコック映画において、にもかかわらず「一種の映画観客」であるというのだ。この場合、作品中に2種類の「観客」の視点が混在することになる。だとすれば、問うべき問題は次のとおりである。映画作品の中に包含される観客と映画観客に喩えられる主人公、そして両者の関係を、ヒッチコックは当の『裏窓』という映画作品においてどのようにして作り出したのか[2]。

[2]『シネマ』の問題構制に「観客」がそれ自体として浮上してくることはないので、ドゥルーズ自身がこのような問いを発していないことに不思議はない。なお、同様の問題は、サスペンス映画史を主題とする三浦哲哉の著作に対しても問いかけることができる。三浦の要約によれば、ヒッチコックの映画史的な革新は観客の視点を（登場人物ではなく）監督の視点に一致させたことにある（三浦 2012: 195）。他方で、『裏窓』の主人公は「サスペンスの光景に囚われた映画の観客の分身」であり、「観客は、この映画において自己像を見る」（三浦 2012: 201）。ならば、ここで問うべき問題は次のようになる。観客が監督と視点を共有することと、観客が

本稿の目的は、おそらく今まで明確に問われたことがないこの問題を、『裏窓』の主人公を映画観客のアレゴリーと見なす周知の議論に接続し、映画作品のテキストに即して具体的に検討することにある。『裏窓』の主人公が映画観客に似ているという、長い間、多くの批評家や研究者によって多様な角度から論じられてきた主題は、ドゥルーズもそれらの議論を踏まえているのだが、主に物語内容の諸特徴に準拠したものだった。そのため、映画観客のアレゴリーと、一方で盛んに論じられてきたヒッチコックによる観客の視点の操作との関係は、ほとんど等閑に付されてきた。だが『裏窓』においては、観る者にアレゴリーの創出を促すような特異な観客性 (spectatorship) を、当の作品自体が備えているのではないだろうか。もちろん、観客性とは一義的な機械的因果性を意味する概念ではない。それはテキストの構造とそれに規定される可能的な反応の総体として仮定されている。つまり、『裏窓』はその主人公を映画観客に喩えるように触発する再帰的な (reflexive) 効果を及ぼしてきたのではないか、というのが本稿の仮説であり、私の考えでは、まさに上述の2つの視点の絡み合いこそが、この再帰効果を生み出しているのである。

本稿は、その効果を生み出す作用因を「ヒッチコック」や「監督」という生身の人間とその意図や欲望に帰するのはひかえる。他ならぬヒッチコックだからそれを可とする立場もあるかもしれないが、やはりその作用因は、まずは作品それ自体の表現の形式に求めるべきであり、作家の伝記的事実の検討さえ必要になるような問題の立て方はしない。ゆえに、ここでは人間どころか何らかの主体でさえもなく、機能としての〈語り〉(narration) の概念を採用する[3]。こうして、本稿の問題はあらためて次のように定式化できる。『裏窓』の〈語り〉は、どのようにして、観客を映画作品の中に包含し、主人公を表象し、そして両者を相互に関連づけるのか、さらに、そのテキストの作用がどのようにして独特な再帰効果を生み出すに至るのか。

ある作品の登場人物を自分と同一視することとの関係を、当の『裏窓』の監督はどのように実現したのか。

[3] 本稿では、〈語り〉とは何かという理論的な問題を議論する余裕はない。とりあえずデイヴィッド・ボードウェルの簡潔な定義を引いておく。「語りは、映画作品のシュジェートとスタイルが相互作用して観客によるファープラの構築に合図を与えたり方向づけたりする過程である」(Bordwell 1986: 53)。教科書の『フィルム・アート』では、ロシア・フォルマリズムの用語である「シュジェート」と「ファープラ」を、それぞれ「プロット」と「ストーリー」に置き換えている (Bordwell, Thompson 2004=2007: 80)。両者はほぼ「物語言説」と「物語内容」に相当する。

以下、第2節では、『裏窓』の主人公を映画観客のアレゴリーと見なす主要な議論をふり返り、ここでの寓意化の論理、特に時空の(不)連続の問題と、それらの議論における「映画観客」の属性との関係を検討する。第3節では、有名なオープニング・シークエンスのこれまで指摘されてこなかった機能に注目し、〈語り〉が時空の(不)連続を操作し、主人公と観客との双方に対して一種の規律訓練を課するという再帰効果の純粹に形式的な側面を分析する。そして第4節では、物語世界に関連して、観客と登場人物との関係に対する〈語り〉の独特な偏向を明らかにし、最後に、問題の再帰効果がそれに対する反作用として生じる可能性を指摘する[4]。

2 | 映画観客のアレゴリー — その論理と属性

議論の基本的前提として、そもそも映画観客ではない主人公を映画観客に擬える寓意化の論理を確認しておきたい。当然のことながら、アレゴリーは差異を前提とする。つまり、『裏窓』の主人公を映画観客に喩えるためには、彼の視覚の対象が映像の本質を共有していないという差異が必要条件となる。さもなければ主人公は文字通り映像の鑑賞者になってしまう。観る者の身体との関係における映像の本質的特性とは、主人公が身を置く時空と彼が見る光景や対象が属している時空とが物理的に不連続であるということだ。ジャン＝リュック・ゴダールの『カラビニエ』(1963)の映画館の場面が残酷に描いているとおり、観客が見る世界は観客の身体が参入して行動できる世界ではなく、ただ可視的なだけの世界である。ところが『裏窓』の物語世界において、主人公と彼が見る対象とは、建築物の構造と主人公の身体的状態のせいで隔てられているものの、両者は同一の連続的な時空に属している。いざとなれば、主人公は何らかの手段によって向こう側の世界に関与し変化をもたらすことも可能なのである(Palmer 1986: 6-7)。その時空の連続性こそがアレゴリーの要件なのだ。そして、寓意化の成否は、物語世界における時空の連続性を前提としつつ、しかし、不連続に近似した要素、あるいは、あたかも不連続であるかのように信憑させる要素を利用することにかかっている。事実、『裏窓』の主人公は、まさにそのような諸属性を備えた「観客」として論じられてきたのである。

[4] 私は以前、『裏窓』を映画のアレゴリーと見なす議論を批判したことがある(中村2008)。本稿はそのエッセーとはまったく別の問題設定にもとづく新たな論考であるが、ごく一部に、旧稿と重複する箇所があることをおことわりしておく。

L・B・ジェフリーズ（ジェームズ・スチュアート）は地球を股にかける報道写真家なのだが、仕事に負った大怪我のために左脚を大きなギプスで固められ、アパートの自室から出るに出られずにいる。せいぜい車椅子で部屋の片隅を動くことしかできない主人公にとって、裏窓を通して中庭の向こうに見える隣人たちの生活を覗き見ることが療養中のわずかな楽しみになってしまった。恋人のリザ（グレース・ケリー）から結婚を迫られているが、家庭に縛られることを恐れて気が重く、そんな生活に囚われたくないという願望を隣人たちの光景に投影しがちである。そのなかで、病気の妻と諍いが絶えないセールスマンのソーウォルド（レイモンド・バー）の行動に不審を抱いた主人公は、この男が妻を殺してしまったのではないかと疑い、リザや通いの看護婦（セルマ・リッター）、戦友のドイル刑事（ウェンデル・コーリー）も巻き込んで、監視と推理に没頭し始める……。

以上のあらすじはまだ物語全体の半分にも達していないが、ここにはすでに、『裏窓』の主人公を映画観客のアレゴリーと見なす議論で強調された基本的な属性が出揃っている。すなわち、①不動性、②覗き見という行為、③欲望の投影、④視覚情報にもとづく物語理解の営みである。これらはすべて、『裏窓』の主人公を映画観客に擬えた嚆矢である批評家ジャン・ドゥーシェのエッセー「ヒッチとその観客」（Douchet 1960）でその原型が提示された。そこで、ドゥーシェの議論を出発点として、これらの属性を時空の（不）連続との関連を中心に検討していこう。

①不動性。ドゥーシェ以来、ドゥルーズも含む多くの論者が、車椅子での生活を余儀なくされ窓から外を眺めて退屈を紛らせている主人公の状態は、映画館の客席に座ったままスクリーンに目を向ける観客に似ていると考えた。言い換えれば、その不動性による対象との隔たりが、映像との関係における時空の不連続に似ている、ということになるだろう。とはいえ、主人公が「車椅子に拘束されている（lié à son fauteuil）」（Douchet 1960: 8）という表現は誤解を招く。車椅子は移動の手段であり、不動性どころか可動性を意味するからである。『裏窓』の主人公も、ごく限られた範囲ではあるが車椅子で室内を移動できる（Jacobs 2007: 282）。『裏窓』は視点が主人公だけに限定されている点がユニークであると、しばしば言われてきた。しかし正確には、カメラの視点は主人公自身に置かれるというよりも、主人公の部屋の中に制限されていて、そこから部屋の内外を捉えるのである。「観客は全員がジェームズ・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」（Chion 1984=2005: 227）。車椅子はむしろ、この部屋への限定を強調しているのだ。視点の帰属先の正確な認識は、『裏窓』の〈語り〉を分析する際に必須の前提となる。

②覗き見. 確かに『裏窓』の主人公は覗き見に耽っている. とりあえず監視カメラのような装置を使う場合を除外すれば, 自然的知覚としての覗き見は, 時空の連続性を前提としつつ, 見る主体と見られる対象との間に何らかの障壁が存在し, そのわずかな空隙を通して相手から見られずに見るという状況を含意する. これが映像の不連続性に近似した事態と見なされる理由である. とはいえ, 窃視者と映画観客との間に想定される本質的な結びつきは別にある. それは宗教的な罪の意識なのだ. すなわち, 映画観覧と覗き見はともに視覚を快楽の源泉としているのだが, ある人びとにとっては, その快楽こそ罪悪である.

ドゥーシェの『裏窓』論は, 「窃視者」を定義するのは, 罪深き愉しみ (la délectation morose) に耽る者の特性ではないだろうか」という修辞疑問で結ばれている (Douchet 1960: 10). 「罪深き愉しみ」とは, エリック・ロメールとクロード・シャブロールが先駆的なヒッチコック論で『裏窓』の主人公の「知識欲 (libido sciendi)」に結びつけて用いた言葉である (Rohmer, Chabrol 1957: 129). それは, キリスト教神学における「残存的快楽 (delectatio morosa)」という罪の概念 (Aquino 1892=1998: 109-111) に由来する. ドゥーシェは, 『裏窓』には「映画観客の本性, とりわけヒッチコック映画の観客の本性」が見られるとも書いている (Douchet 1960: 8). だとすれば, カトリックの映画作家の作品という見地から, このような視覚的快楽の有罪性を論じることとも可能かもしれない. また, 主人公が最初に登場するときの姿勢が自慰の後を連想させるというロバート・スタムとロバータ・ピアースンの観察にも (Stam, Pearson [1983] 2009: 204), 視覚的快楽の有罪性という負荷がかかっている. してみると, 覗き見という行為を映画観覧に擬える寓意化の中に, 罪の意識を介した主体化=服従化 (assujettissement) という契機を見出すこともできるのではないか.

③欲望の投影. ドゥーシェは, 主人公の部屋から見える中庭の向こうの光景を, 主人公の欲望が投影されるスクリーンに喩えた. 主人公は, 結婚を迫る恋人と怪我で動けない自分との関係を, セールスマンのソーワールドと病気で寝たきりの妻との関係に投影するのだ. そして, その「スクリーン」の上では, 自分を拘束しようとする恋人を厄介払い (se débarrasser de) したい主人公の潜在的欲望を, 妻殺しという形でソーワールドが実行に移す (Douchet 1960: 9).

映画観客が自分の欲望や感情を映画の世界に投影するという発想や表現は常識的なものである. しかも, 物語世界の時空の連続性を前提としながらそれを不関与にするという意味でも, 投影は映画観客の心的活動の隠喩として有効だろう. だが, その有効性は, 不動性や覗き見と違って「投影 (projection)」それ自体がすでに隠喩

だということに由来する。だから、ドゥーシェが「スチュアートは映写機 (l'appareil de projection) のようだ」(Douchet 1960: 10) と書いてしまうのも不思議ではない。そして、このような転義の横滑りによって、この投影の主体は何者なのかという問題があらためて浮上する。事実、その後の論者が強調したのは作者である。ドゥーシェが挙げた2組の男女の関係において、その性別を交差させ、リザとソーウォルド、主人公とソーウォルドの妻を対応させたのは、ヒッチコック自身の明確な意図によるものであった、と (Belton 1988: 1131, Modleski 1988=1992: 164, cf. Truffaut 1966=1981: 219, 222)。

こうして、投影の隠喩は、観客にせよ監督にせよ何らかの主体の内面に準拠していることがわかる。後で論じるように、主人公の部屋と向かい側のアパートとの関係は、登場人物たちがその間を実際に移動できるかどうかを試す具体的な隔たりを作り出しているのだが、映画観客のアレゴリーは、そのような身体的=物理的関係を内面化=心理化するのである。

④物語理解。ドゥーシェによれば、主人公の「日常の世界」(彼の部屋)とそれが投影された「欲望の世界」(向こう側の「スクリーン」)を媒介するのは「知的世界」であり、それこそが『裏窓』という映画作品の構造を支える「主桁 (poutre maîtresse)」である。知的世界とは、向こう側で起こっている出来事についての主人公の推理にほかならない (Douchet 1960: 10)。後年、主人公の推理を「映画観客の活動」として主題的に論じたのは『フィクション映画における語り』のデイヴィッド・ボードウェルである。『裏窓』は「映画観客の活動の小縮尺モデル」を提示し「映画を観るという経験の魅力的なアナロジー」であるという見地から (Bordwell 1986: 40)、ボードウェルは観客の物語理解のプロセスを詳細に分析した。

この場合、主人公が従事するのはもっぱら物語の構築という (座ったままでも可能な) 知的活動であり、その限りにおいて、主人公と彼が見る対象との時空が連続している (そこで身体的行動が可能である) という事実自体は、もちろん、映画観客というアレゴリーの成立を妨げる決定的な要因ではない。だが、映画観客の物語理解という活動は、映像の本質としての時空の不連続と決して無関係ではありえない。『裏窓』の物語世界における時空の連続が意味するのは、主人公の視覚の対象がその場でそれ自体として生起した出来事だということである。つまり、主人公は、あくまでも偶然の機会に見聞きした事象を手がかりにして「物語」を構築する^[5]。それに対して、映像における時空の不連続とは、それを観客に見せるための「うつす (写す / 移す / 映す)」という一連の操作の過程が介在することを意味する (中井 [1932] 1964:

302-303). 映画観客が物語理解の手がかりとする画面や音響の要素は、それが撮影されたり録音されたりした元の状況から取り出され、選別と排除を経て、観客に向けて一定の形に組織されたものなのだ。その「うつす」過程を集約するのが〈語り〉の作用にほかならない。

3 | 〈語り〉による視線の規律訓練——再帰効果の形式分析

『裏窓』の〈語り〉は冒頭からその存在と権能を誇示する。クレジット・シーケンスの冒頭で、主人公の部屋の窓の3枚のブラインドが次々に上がる。しかし、物語世界の中で誰かが操作している気配はない(Stam, Pearson [1983] 2009: 206)。同様に、クロージングでもブラインドは自動的に下がる。これは、幕を開いて閉じる権限、延いては映画の全体をコントロールする力が〈語り〉に帰属することを強調しているのだ。クレジットに戻れば、その最後、この作品自体が採用したヴィスタ(1.66: 1)とほとんど同じ比率に見える大きな窓枠が画面に重なり、通常はその〈語り〉の主体と見なされる監督の名があらわれて消えると、それまで静止していたカメラがおもむろに窓に寄って行き、窓外の光景が開ける。

そこに開ける空間は主人公のアパートを含む大きな集合住宅である。中庭を7棟の建物が取り囲み、そのほとんどが5階から6階の高さを持つ。主人公の部屋からは中庭を隔てて正面と左右に他のアパートが見える。パラマウント社のステージに建てられたその巨大なセットは、あくまでも主人公の部屋からの見え方を基準にして設計された。ジョン・ベルトンによれば、「アパートの建物は、深さのイリュージョンを増すためにサイズを変えたり遠近感を強調したりした」(Belton 1988: 1126)。物語の設定や演出も同様である。猛暑の中、まだエアコンが普及していない時代、多くの部屋がブラインドもカーテンも閉めずに窓を開け放っているのだ、主人公の部屋から隣人たちの室内の様子がよく見える^[6]。さらにベルトンの調査によると、ヒッチコックは、主人公の部屋に据えたカメラの背後から中庭の向こうの役者に指

[5] (前頁) その主人公の物語構築は、殺人が実行されたという「客観的／視覚的証拠」が映画の中で示されないがゆえに「過剰解釈」にすぎない、という独特な解釈に立つのは加藤幹郎の『裏窓』論である(加藤 2005)。

[6] ひどく暑い夏という設定であるとはいえ、いかにも不自然なこの状況については、『裏窓』冒頭シーケンスの他の「不自然さ」と共に、木村建哉が、古典的ハリウッド映画の語りの効率性という観点から詳細に検討していて参考になる(木村 2012)。

示を出すために無線通信機を使ったという。つまり『裏窓』の空間は、建築の面でも演出の面でも「主人公のアパートを中心にしてその周囲に配置された」のである (Belton 1988: 1126)。

ここでただちに連想されるのは、ジェレミー・ベンサムが考案し、ミシェル・フーコーが近代の権力のモデルとして論じたあのパノプティコン（一望監視施設）ではないか[7]。ベルトン自身はこの有名な建築的アイデアに言及していないが、スタムとピアソンは、映画観客のアレゴリーについて詳細な議論を展開する一方で、主人公の部屋は「私的なパノプティコン」の監視塔であるとも書いている (Stam, Pearson [1983] 2009: 203)。しかし、ここでパノプティコンの喩えが示唆的なのは、物語世界における主人公の状況が監視者に似ているからではない。むしろ、『裏窓』の〈語り〉がその観客と主人公の双方の視線を統御する方法について手がかりを与えてくれるからである。ヒッチコック映画の建築を論じたスティーヴン・ジェイコブスは『裏窓』にかんして、「ちょうどパノプティコンが〔監視塔からの〕光景を監視に結合するように、ヒッチコックは、環境をスペクタクルに変える包括的視線に空間を従属させる」と述べている (Jacobs 2007: 292)。ここでの「包括的視線 (all-encompassing gaze)」とは主人公のそれを意味する。しかし、『裏窓』という作品に即して考えれば、それはカメラの視線だと言わなければならない。つまり、〈語り〉はカメラの視点に映画の空間を従属させるのだ。のみならず、その空間に属している主人公の身体や視点、さらには当の映画の観客の視点をも、上位の審級にあるカメラの視線に従属させる。ゆえに、パノプティコンの隠喩を徹底させてこう言うことができるだろう、〈語り〉は主人公と観客に視線の規律訓練を施すのだと[8]。

『裏窓』の視点は主人公に帰属していると言われてきた。しかし、上述したタイトル・シーケンスと後続するオープニング・シーケンスは、それが事実と反する

[7] もちろんベンサムの時代に無線のテクノロジーはないのだが、ベンサム自身の構想では、被收容者の規則違反に対して監視者が逐一警告したり罰を加えたりすることがパノプティコンの重要な機能だった。不可視の視線で監視されることが被收容者の自発的服従を促進する効果を持つとするフーコーのパノプティコン理解とは対照的である。以上の点については拙著『瓦礫の天使たち』の第2章を参照していただきたい (中村 2010: 60-68)。

[8] ヒッチコック映画に「規律訓練」という言葉を使うのは唐突と思われるかもしれないが、『サイコ』の公開時の上映と観客の反応にかんする議論でリンダ・ウィリアムズが使った先例がある (Williams 2000)。ただし、その場合の規律訓練の対象は、特定の歴史的状況における現実の映画観客たちであった。

ことを示している。オープニングは、いわば反時計回りが2回くり返されるクレオン・ショットで、主人公の部屋の窓から見えるアパートの位置関係や主人公自身とその部屋の一部を紹介する設定ショット (establishing shot) である。特にそのシーケンスの3つ目の長廻しショット (2回目の反時計回り) の後半については、ヒッチコック自身の「純粋に映画的な手段を使ってストーリーを語ろうとした」(Truffaut 1966=1981: 224) という発言が有名だが、主人公の職業や現在の境遇などを、部屋の小道具を見せるだけで観客に推測させる語り口の見事さが、くり返し賞賛されてきた。しかしそれだけでなく、ボードウェルが指摘するように、観客に対して「視覚情報(物、行動)にもとづいて物語を構築し、構築したその物語の正誤を言語の注釈によって確かめるように促す」というこの作品全体の基本パターンを設定する場面でもある (Bordwell 1986: 41)。

さらに重要なのは、このオープニングが主人公の視覚に対するカメラの圧倒的な優越を誇示していることである^[9]。何しろ、2度の反時計回りのショットで画面に導入される主人公は、いずれも眠っている、つまり目を閉じた状態なのだから。カメラは、あたかも主人公の無防備な寝顔を一方的に対象化して覗き込んでいるかのようだ。それは、この作品に巻き込まれる=包含される (implicé(e)) 観客の視点もまた、主人公に対しては優越することを示している。この優越ゆえに、主人公が見ることができない光景を観客は目にすることになる。主人公がソーウォルドの深夜の行動を観察して疑惑を募らせてゆく場面の最後、明け方になって男が1人の女性と連れ立ってアパートを出る肝心の瞬間を、主人公は眠っていて見逃してしまうのだ。この知識の不平等な配分は、その後の主人公の推理が間違っているのではないかという不信感を観客に抱かせ、「サスペンス」を生む要因ともなる。

このように考えてくると、『裏窓』を観る観客が主人公に同一化するという通念も疑わしくなる。あるいは、観客が観客としての自己像を主人公に投影するという理解も怪しくなる。観客の方が視覚において圧倒的に優越しているのだから。にもかかわらず主人公が映画観客に似ているように見えるとしたら、それは〈語り〉のどのような作用によるのだろうか。

オープニングにおいて、臉を閉じた主人公を観客に凝視させて視覚のヒエラルキー

[9] スタムとピアソンによれば、「クレジット・シーケンスはジェフリーズの視点と作者の審級との亀裂を「告知」している」(Stam, Pearson [1983] 2009: 206)。しかし、単なる亀裂ではなく、両者の力のヒエラルキーが重要なのだ。

を設定した〈語り〉は、次の場面では主人公に視覚を与え、その視点を観客のそれに接続する。すなわち、主人公が目覚めて雑誌の編集者と電話で話しながら、視線を向かい側のアパートに向ける場面である。主人公のジェームズ・スチュアートが右上を見上げると、ちょうど上階に住む2人の若い女性がベランダでパジャマの上着を脱いで日光浴を始めるところだ。2人の（おそらく上半身裸の）姿はベランダを囲む壁に遮られ、主人公の低い位置からは見えなくなる。その時、上空にヘリコプターがあらわれ、女性たちに向かって次第に降下してくる。ここで「覗き見」の主題が導入されるわけだが、重要なのは、この時点ではまだ他者の視線が強調され、主人公の視線は物語世界の内部で相対化されていることだ。

ところが、その後、事態は急転する。電話で話し続けながら画面右斜め上に視線を向けるスチュアートと、向かい側のミス・トルソーのショットが交互に提示される。それは実に5往復もする。主人公の覗き見が習慣化していることを説明する機能があるにしても、この回数の多さは明らかに説話的効率性に反する。しかも、その後の物語の展開でミス・トルソーは行為者としては何の役割も果たさない。いずれにせよ、この反復は説話的な要請によるものとは言い難い。性的アトラクションとしても冗長である。にもかかわらず5回も反復するのは、端的に訓練、まさに観客が主人公の「覗き見」を観るパターンを確立するための訓練だということではないのか。

実際、主人公の部屋からミス・トルソーとその部屋を捉える画面は、オープニングの2度目の反時計回りの移動撮影において、眠っている主人公が与り知らぬ間にすでに十分に強調されていたのだった。カメラは、暑さを避けて非常階段で寝ていた中年男女の起床を捉えると、左斜め下へ動き、ミス・トルソーの部屋の窓を画面に収め、そのまま10秒以上も停止して、彼女が下着姿で朝食を準備する様子を見せる。その間、若い娘はあたかも観客の性的欲望を煽るような身ぶりを続けるのである [図1]。興味深いことに、その後のスチュアートのショットと交互に提示されるミス・トルソーの一連のショットは、オープニングのそれと比べてショット・サイズが微妙に異なる。最初のショット [図2] は、オープニングのそれよりもやや小さく遠めに見える。それに対して第2のショット [図3] は、今度は少し大きめで近づいて見える。つまり、オープニングのショット・サイズを基準にしたこの「引き」と「寄り」は、最初はふと目に入っただけの光景に、主人公の注意がただちに惹きつけられたことを強調するかのようだ。同時に、この映画の観客に対しては、ほとんど同じショットをすでにオープニングで凝視したという記憶を喚起し、いわ

ば観ることの復習を課すのである。

ところで、先ほどから、ショットの交互の提示という回りくどい言い方をしているのは、これらのショットを、よく言われるように主人公の「視点ショット」と呼べるかどうか疑わしいからだ。というのも、通常の視点ショットは、見る主体と見られる対象をそれぞれ単独で捉えたショットと、両者を同時にフレームに入れるか、そうでなくともその位置関係をわかりやすく示す別のショットを伴う。ところが、『裏窓』の主人公と向かい側のアパートとの間にはそのような第3のショットは存在しない。この点については、ボードウェルとトンプソンが教科書の中で、



〔図1〕

さりげなくクレシヨフ効果と結びつけて指摘しているのがすこぶる示唆的である。『裏窓』のクレシヨフ効果については、よく知られているように、ヒッチコック自身が主人公の表情との関連



〔図2〕

で言及していた (Truffaut 1966=1981: 217-218)。だが、この作品とクレシヨフ効果との真の関係を言い当てているのは次の一節なのだ。



〔図3〕

ここには、ジェフと向かいのアパートの双方を同時に見せる設定ショットがないので、クレシヨフ効果が働いていることになる。観客の頭で二つの映像が結び合わされるのである。(Bordwell, Thompson 2004=2007: 306)

ここには、ジェフと向かいのアパートの双方を同時に見せる設定ショットがないので、クレシヨフ効果が働いていることになる。観客の頭で二つの映像が結び合わされるのである。(Bordwell, Thompson 2004=2007: 306)

事実、いわゆるクレシヨフ効果は、何かを見ている人物とその対象との位置関係を示す第3のショットを欠いている。その点、通常の意味での視点ショットが観客を物語世界に没入させ、登場人物に同一化させる技法として用いられるのに対して、クレシヨフ効果の仮定によれば、2つの映像の組み合わせだけで新しい意味が生じ

る。すなわち、「観客の頭で二つの映像が結び合わされる」。ならば、スチュアートとミス・トルソーの場合、この「二つの映像」の片方が、オープニングで〈語り〉が観客に見せたショットとほとんど同じ画面なのだから、主人公は、彼と同じ物語世界内の空間に属するミス・トルソーを覗き見るというよりも、〈語り〉が観客に見せる光景、つまり、この『裏窓』という映画を構成しているところの、ミス・トルソーが自分の部屋で踊っている画面を観ることになるのだ^[10]。主人公は、アパートの統一的で連続的な時空の住人という地位から切り離され、もっぱら彼が見る断片的な画面と不連続に向き合わされることになる^[11]。あたかも「映画観客」のように。言い換えれば、『裏窓』の〈語り〉は、観客を物語世界内の主人公に同一化させるのではなく、反対に、主人公をこの映画の観客たちと近い物語世界外との境界にまで連れ出すのである。これこそ『裏窓』の再帰効果の純粹に形式的な要因だと考えられる^[12]。

4 | 犠牲とその主体性——再帰効果の核心へ

前節で論じた純粹に形式的な特徴は、再帰効果の可能性の条件を供給するとしても、それだけでは映画観客というアレゴリーの創出にとってはまだ十分ではない。第2節でふり返ったように、『裏窓』の主人公を映画観客に喩える議論は、まさにその「映画観客」に対して特定の諸属性を帰していたのだ。これらの属性の再帰効

[10] さほど突飛なことを言っているわけではない。スチュアートが見る光景（画面）と彼の顔のショットとの関係は、現代の日本のテレビの「ワイプ」に通じる。この場合の「ワイプ」とは、取材映像の隅にそれを見ているスタジオの出演者の顔を嵌め込む技法で、われわれにとっては興味深いことに、業界では「小窓」と称することもあるらしい。この「ワイプ」が同時的な合成であるのに対して『裏窓』は継起的な編集である点が違うけれども。

[11] 2012年春にインターネット上に発表された話題になったジェフ・デゾム（Jeff Desom）のビデオ作品『コマ抜き『裏窓』』（Rear Window *Timelapse*）は、映画『裏窓』のショットをパソコン・ソフトで合成し、裏窓から一望できるはずの光景を動く仮想パノラマとして構成したものだ。映画の主人公の視点からは断片的にしか見えない光景と出来事の経過の全体を一挙に圧縮して見たいという欲望から生まれた作品と言えるだろう。英語のタイトルで検索すれば、その映像を視聴できるサイトがいくつもヒットする。たとえばYouTubeを見よ。[<http://www.youtube.com/watch?v=4vHRw9XiFMI>]（最終アクセス：2012年11月21日）

[12] 以上の点にかんして、（カメラへの）一次的同一化と（登場人物への）二次的同一化との関係という理論的難問が浮上してくるに違いない。ここではそれを示唆するにとどめる。

果は、〈語り〉による物語世界の構築や、その時空の（不）連続にかかわっている。

あらためて〈語り〉の作用を検討してみよう。『裏窓』のオープニングは、見かけとは異なり、客観的な設定ショットではない^[13]。それ自身の存在と権能を誇示し、さらに、ほとんど強い意志を感じさせるほどに特定の登場人物に味方し、観客の視点もその人物に寄り添わせようとする。ただし、その人物は主人公ではなく恋人リザ（グレース・ケリー）である。リザはカメラや観客と同じく主人公に対して優越している。ただし、観客が視覚において上回るだけなのに、リザは視覚に加えて運動においても主人公を凌駕する。たとえば、オープニングとクロージングで窓のブラインドを操作するのが〈語り〉であることを先に述べたが、物語の途中でそのブラインドを操作して主人公と観客の視覚をコントロールする人物が1人だけ登場する。ケリー演じるリザである。タニア・モドゥレスキーが正しく指摘したように、この映画では「リザの可動性と自由、力が強調されている」（Modleski 1988=1992: 164）。もちろん、この優劣は2人の性的な力関係の問題にもかかわってくるけれども、ここでは「映画観客」の寓意化を促す再帰効果の要因として注目したい。なお、主人公に対するリザの優位を指摘したモドゥレスキーの貴重な議論は、本稿の見解との相違も含めて、この後、適宜参照する。

では、〈語り〉がどのようにリザの優位を設定するかを見ていこう。オープニングの2度のクレーン・ショットの動きを大雑把に反時計回りと呼んだが、実は、これに似た軌跡を描く移動撮影はあと3回あらわれる。つごう5回のこれらの移動は、音楽で言えばあたかもライトモチーフのように、すべてリザに結びついているのである。まず、2番目の反時計回りのショットで、カメラは先に述べたミス・トルソーへの注意喚起や主人公が置かれた状態についての視覚的説明の役割を果たした後、室内のある地点で停止する。若い女性のポートレイト

[図4] 向かってケリーの右斜め下に、ポートレイトと雑誌が置かれている。



[13] ベルトンは、オープニングのカメラについて、向こう側の光景を「客観的に記述する」ものとして、やがてそれを「主観的に読解する」ようになる主人公と対比した（Belton 1988: 1132-1134）。しかし、本論で述べたように、両者の関係はそのような同位的な二項対立ではない。また、「客観的な記述」の機能を持たせたいのであれば、オープニングの設定ショットは中庭から撮るほうが効果的ではないだろうか。

のネガとその写真を表紙にあしらったのであるらしい雑誌を見下ろす位置である。そこはまさに、その後の初登場の場面で、「君は誰？」という主人公の問いかけに対し、室内の3つのランプを次々に灯しながら「リザ、キャロル、フリモント」と優雅に名乗り終えたケリーが、誇らしげにポーズを決める位置なのだ [図4]。

次に、第3の反時計回りのショットは、まさにケリーが初めて登場するその夕暮れの場面の最初に使われている。移動の終点でスチュアートの寝顔が映り、その顔に人影が落ちるが、すぐにカットして超クローズアップのケリーの顔が迫ってくる。この場面についてモドゥレスキーは、「リザを初めて見るとき、観客は彼女を圧倒的に力強い存在だと感じる」と述べ、その影と魅惑的な顔は「理想的な女性によってもたらされる密かな脅威」を暗示すると言う (Modleski 1988=1992: 163)。しかし、その影は観客にとって「脅威」となるようなものだろうか。観客は既にオープニングで、目を閉じている主人公の顔へのカメラの「寄り」を経験済みであり、リザの影はそれを反復するものではないか。むしろ、〈語り〉に導かれて観客はリザに同伴することになるのではなかろうか。

第4の反時計回りはその翌日の夜の場面で使われ、カメラの動きの終点でケリーとスチュアートが抱き合っている。そして最後はまさにラスト・シーンである。カメラは、今度は両足をギブスで固められてまたしても眠っている主人公を見せた後、その傍らで満足そうに寝そべって主人公に力強いまなざしを向けるケリーを捉える。

以上の4つの場面では、クレーン・ショットはすべて何らかの方法でケリーを導入する役割を果たしている。では、オープニングの第1ショットはどうか。実はこのショットこそ、空間の連続にかんして大きな意味を持っている。このショットはまず、主人公の部屋のすぐ外の階段を俯瞰で捉える。その階段を1匹の猫が駆け上がる [図5]。画面では右斜め上に向かうこの動きは映画の後半の重要な場面で反復される。それは、リザがソーウォルドの妻殺しの証拠を見つけるために中庭を抜け

[図5] 猫



[図6] ケリー



て向かい側のアパートに潜入する場面である [図6]。そこでのケリーは、まさに猫のように、物語世界における時空の連続を享受し、それを軽々と踏破する存在なのだ。

さらに、時空の連続にかんする主人公の無力とリザの能力との対照は、ミザンセース、特にステージングによっても強調されている。つまり、画面上での身体の処遇である。『裏窓』には、主人公の部屋に居る人物を画面手前に置き、その奥に中庭の向こうの建物を見せるショットがいくつか使われている。この奥行きは、中庭の向こうが登場人物の身体の行動可能な空間の延長であることを示すはずである。その種の画面に、肝心の主人公が単独であらわれることはない。主人公が1人だけで映る場合は、背後に窓を背負う場合でさえ、外の建物の壁が視界を遮るなどしてフラットな画面になる。逆に、主人公が自分の部屋の内部を背景にして単独で画面手

[図7] ケリー(右)



[図8]

セルマ・リッター(看護婦, 左), 右奥にミス・トルソー



[図9] ウェンデル・コーリー(ドイル刑事, 右)



[図10] ケリー(左)



[図11] ケリー(右), 奥に犬を殺された女性



[図12] ケリー(中央), リッター(右)



前に位置し、画面奥の戸口から他の人物が入り出すというショットは何度も繰り返される。そこが主人公の行動可能な領域の境界だからである。

ところが、窓の外の奥行きが強調される画面では必ず他の人物が保護者のように伴っている [図 7-12]。その中で最も頻度が高いのは言うまでもなくケリーである [図 7, 10, 11, 12]。たとえばリザが最初に登場する夕暮れの場面の 1 ショット [図 7] は、モドゥレスキーが指摘した 2 人の画面上での位置関係、つまり、つねにケリーがスチュアートより高い位置を占めていること (Modleski 1988=1992: 164) の具体例でもあるのだが、ここで重要なのは、ケリーの両腕が作る直角の奥にミス・トルソーとその教師らしき女性が写しこまれていて、空間の深さ (連続性) が強調されていることだ。

とはいえ、スチュアートが単独で窓の外の「深さ」を背景にした画面に登場することがたった 1 度だけある。それは、ソーウォルドによって主人公が窓から投げ落とされた直後の俯瞰ショットだ。だが、『逃走迷路』(1942) のクライマックスと同様、人物が落下して



[図 13]

ゆくこの「深さ」は合成によって作られたものなので、むしろフラットな印象さえ与える [図 13]。例外は規則を証明する。『裏窓』の主人公は、物語世界の連続的な空間を自力で踏破できないという無力さを、物語内容だけではなく画面の上でも明瞭に表象されてしまうのである。

多くの論者が言及してきたように、その主人公の無力さが最も顕著にあらわれるのは、リザが殺人の証拠を求めてソーウォルドの部屋に忍び込む場面である。リザは帰宅したソーウォルドに脅かされるが、主人公は窓から一部始終を見ているだけで何もすることができない [14]。この場面についてモドゥレスキーは次のように書

[14] この場面で、殺人の証拠としてリザが見つめようとしたのは、ソーウォルドの妻の結婚指輪である。この指輪の意味について解釈が重ねられてきたが (Truffaut 1966=1981: 228, Modleski 1988=1992: 174-175)、それらはいずれも第 2 節で言及した「投影」の論理にかかわっていた。しかし、この指輪は、2 人の登場人物 (リザとソーウォルド) による空間の踏破を動機づける機能を持つのであり、その点で、それ自体の象徴的意味を問う必要のない「マクガフィン」と考えることもできる。「マクガフィン」の意味と語源については、ヒッチコック自身によるトリュフォーへの説明を参照されたい (Truffaut 1966=1981: 125-126)。

いている。

しかし、物語のこのクライマックス——映画のまさに核心と思われる瞬間——にリザと同一化することになるのは何も女性観客だけではない。ジェフ自身も——したがって男性観客も——リザとの同一化を迫られ、目前に展開している出来事に関して彼自身の受動性と無力さを思い知ることになるのである。かくして、このフィルムが最初に提示している、女性的な同一化（ジェフとアンナ・ソーヴォルドとの鏡像関係）をしりぞけようとするジェフの努力は無に帰す。そして今度はジェフがヒッチコックの映画的時空操作の犠牲になるのである。（Modleski 1988=1992: 175, 強調は原文）

このモドゥレスキーの見解と対比すれば、今や本稿の主張は明白だろう。すなわち、主人公はクライマックスでようやく「映画の時空操作の犠牲」になるのではなく、最初から一貫して〈語り〉の「犠牲」なのだ。引用文からわかるとおり、モドゥレスキーは観客が主人公に同一化することを暗黙の前提としている。しかし、『裏窓』で重要なのは、観客が主人公に同一化することを〈語り〉が阻んでいるということだ^[15]。まさに本稿の第1節で引用した一節でドゥルーズが断言しているように、あるいは本稿で具体的に分析してきたように、「行動上の偶発時のせいで、束縛され」ているだけの無力なヒーローとして主人公に同一化することは、もはや観客には許されていない。

まさにそのとき、どのような観客性が作動するのか。かくも無力な主人公、ドゥルーズの言葉を用いれば、感覚運動連関の切断によって危機に直面した行動イメージの主人公、その主人公に対して観客は、一方では「視点の反転」のためにはや同一化することはできず、他方ではまだその主人公を「純粋な光学的音声的状况」にある現代映画の登場人物として受け入れることもできない。そのとき、観客にはどのような反応が可能であろうか。すなわち、主人公の物語世界における状況を否

[15] 形式的な要因については本文で論じたが、主人公の魅惑を損なって同一化を阻む例を1つ付け加えれば、ジェームズ・スチュアートの身体イメージである。通いの看護婦にマッサージを受ける場面が2回あるけれども、そこで露出されるスチュアートの上半身は、筋肉が落ち、皮膚のたるみも目立つ。看護婦役のセルマ・リッターが発する「この健全なる若者（a reasonably healthy young man）」という台詞がほとんど悪意ある皮肉ではないかと思わせるような精気の乏しい中年男性の裸体である。

認することなく、無力さと受動性を何らかの形で読み替え、主体性を回復してやること、そのための最もありそうな選択肢が、『裏窓』の主人公が置かれた状況からすると、彼を映画観客に喩えることなのだ。ポイントは『裏窓』の物語世界の時空が連続していることであり、そこを移動して向こうへ行けない主人公の無力を反転して時空の不連続へとつなげることで、あたかもそこに時空の不連続性があるかのように仮定して、主人公の無力を映画観客に特有の力能として読み替えること、ただし、純粋な光学的音声的状况における「一種の映画観客」ではなく、行動イメージの主人公に近似した観客でなければならない。そのために、第2節で見たような欲望や有罪性や知性などの内面的な諸属性が、主人公の独特な主体性＝主観性 (subjectivity) を構築するための資源として動員されるのだ。これこそ『裏窓』の主人公を映画観客に擬える寓意化の核心的な操作だと考えられる。

『裏窓』は、「古典的ハリウッド映画の有り様を典型的に示すとともに、そのシステムを内側から崩壊させかねない映画」と言われる(木村 2012: 29-30)。ならば、その観客性も、いわば内破の危機にさらされて不思議はない。『裏窓』という作品は、圧倒的な力を持つ〈語り〉とその犠牲たる主人公、そして〈語り〉によって映画作品に包含される観客との間の複雑な相互作用の場、あるいは葛藤の場なのだ。主人公を映画観客に擬えるアレゴリーはその相互作用ないしは葛藤の所産として生まれた。そして主人公は、このアレゴリーの細い糸によって、今もなお映画史の谷間に宙吊りになっているのである。

[付記]

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

[引用文献]

- Aquino, Sancti Thomae de, 1892, *Summa Theologiae*, Prima Secundae, QQ. 71-89, Issue Leonis XIII P. M. Edita, vol. 7. (=1998, 稲垣良典訳『神学大全』XII, 創文社.)
- Belton, John, 1988, "The Space of *Rear Window*," *Modern Language Notes*, 103(5): 1121-1138.
- Bordwell, David, 1986, *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge.
- Bordwell, David and Kristin Thompson, 2004, *Film Art: An Introduction*, 7th edition, New York: McGraw-Hill. (=2007, 藤木秀朗監訳, 飯岡詩朗・板倉史明・北野圭介・北村洋・笹川慶子訳, 『フィルム・アート——映画芸術入門』名古屋大学出版会.)
- Chion, Michel, 1984, "*Rear Window* d'Alfred Hitchcock: Le Quatrième côté," *Cahiers du cinéma*, no. 356: 4-7. (=2005, 内田樹訳「第四の側面」, スラヴォイ・ジジェク編, 鈴木晶・内田樹訳『ヒッチコック×ジジェク』河出書房新社: 225-233. 邦訳書の底本は英文だが、この論

- 文はフランス語初出から直接訳したと注記がある。)
- Deleuze, Gilles, 1983, *Cinéma 1: L'Image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit. (=2008, 財津理・齋藤範訳『シネマ1*運動イメージ』法政大学出版局。)
- Deleuze, Gilles, 1985, *Cinéma 2: L'Image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit. (=2006, 宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳『シネマ2*運動イメージ』法政大学出版局。)
- Deutelbaum, Marshall and Leland Poague eds., 2009, *A Hitchcock Reader*, second edition, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Douchet, Jean, 1960, "Hitch et son public," *Cahiers du cinéma*, no. 113: 7–15.
- Jacobs, Steven, 2007, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, Rotterdam: nai010 publishers.
- 加藤幹郎, 2005, 『ヒッチコック『裏窓』——ミステリの映画学』みすず書房。
- 木村建哉, 2012, 「古典的ハリウッド映画における不自然な「自然さ」——ヒッチコック『裏窓』(1954年)の冒頭場面を例として」, 『成城文藝』220: 14–35。
- 三浦哲哉, 2012, 『サスペンス映画史』みすず書房。
- Modleski, Tania, 1988, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminism Theory*, New York and London: Methuen. (=1992, 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。)
- 中井正一, [1932] 1964, 「うつす」, 久野収編『中井正一全集3——現代芸術の空間』美術出版社: 299–304 [初出は『光画』4号, 1932年]。
- 中村秀之, 2008, 「シネマの身体——三つのたとえ話」, 立教大学映像身体学科編『映像と身体——新しいアレンジメントに向けて』せりか書房: 138–172。
- 中村秀之, 2010, 『瓦礫の天使たち——ベンヤミンから〈映画〉の見果てぬ夢へ』せりか書房。
- Palmer, R. Barton, 1986, "The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in *Rear Window* and *Psycho*," *Cinema Journal*, 25, No. 2: 4–19.
- Rohmer, Eric et Claude Chabrol, 1957, *Hitchcock*, Paris: Editions Universitaires.
- Stam, Robert and Roberta Pearson, [1983] 2009, "Hitchcock's *Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism," in Deutelbaum and Poague: 199–211. Originally published in *Enlittic*, 7(1), 1983: 136–145.
- Truffaut, François, 1966, *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris: Robert Laffont. (=1981, 山田宏一・蓮實重彦訳『映画術——ヒッチコック/トリュフォー』晶文社。)
- Williams, Linda, 2000, "Discipline and Fun: *Psycho* and Postmodern Cinema," in Christine Gledhill and Linda Williams eds., *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, co-published in United States of America by Oxford University Press: 351–378.

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