

ヒッチコック『見知らぬ乗客』における 欲望／罪の移動の視覚化： 深夜の密談のシーンの分析を中心に（1）

木 村 建 哉

偉大な創作者は優れた幾何学者のようなものであり、彼にあっては直観が論理的思考に先行しそれを先導する。彼は自らの作図[構築 composition]を行い、証明の不毛な筋道を確立するという努力は解釈者たちに委ねるのである。

クロード・シャブロールとエリック・ロメールの『見知らぬ乗客』をめぐっての記述より。(Chabrol and Rohmer 1957→1986:112)

序

本論考においては、アルフレッド・ヒッチコック監督作品『見知らぬ乗客』*Strangers on a Train* (1951) を、その中の1シーンを中心に分析する¹⁾。その1シーンとは、主人公ガイの妻ミアムを殺害した後に、ブルーノがガイを訪ねてきて、二人が路上で会話するシーン（以後は便宜的に「深夜の密談のシーン」と呼ぶことにする）である。このシーンを分析することで、ヒッチコックが、作品のナラティブの構造の正に核心を成す部分を、古典的なハリウッド映画の「文法」の、そして映画の本性の十二分な理解に基づいて、正しく映画だけに可能な仕方で見聴覚化して見せるその手際を明らかにしたい²⁾。その過程において、一方では、古典的なハリウッド映画の「文法」が、逆用も含めて、様々なレベルにおいて重層的な形でいかに活用されているかを明らかにし、そのことを通じて、古典的なハリウッド映画のシステム（少なくともその極めて重要な部分）を逆照射する³⁾。また他方で、とりわけ、『見知ら

ぬ乗客』のナラティブの核心を成す罪／欲望の移動の視覚化に最も貢献する視点ショット (point-of-view shot) の分析を通じて、映画的ヴィジョンの特性ないし本性を、より本質主義的な次元で明らかにする。

また、こうした分析を通じて、『見知らぬ乗客』においてナラティブの構造が二重化していることが明らかになるであろう。すなわち古典的で「健全」な構造と「病的」な構造の二重化である。

なお、ヒッチコック映画の構造の二重性に関しては、既に加藤幹郎 2005が、『裏窓』 *Rear Window* (1954) を中心に論じながら、『裏窓』のみならず、『間諜最後の日』 *The Secret Agent* (1936)、『第3逃亡者』 *Young and Innocent* (1937)、『バルカン超特急』 *The Lady Vanishes* (1938)、『レベッカ』 *Rebecca* (1940)、『断崖』 *Suspicion* (1941)、『スミス夫妻』 *Mr. and Mrs. Smith* (1941)、『疑惑の影』 *Shadow of a Doubt* (1943)、『汚名』 *Notorious* (1946)、『私は告白する』 *I Confess* (1952)、『ハリーの災難』 *The Trouble with Harry* (1956)、『間違えられた男』 *The Wrong Man* (1957)、『めまい』 *Vertigo* (1958)、『北北西に進路を取れ』 *North by Northwest* (1959)、『サイコ』 *Psycho* (1960)、『鳥』 *The Birds* (1963)、『フレンジー』 *Frenzy* (1972)、『ファミリー・プロット』 *Family Plot* (1976) といった一連のヒッチコック映画に「外見と内実の乖離」という主題が存在することを指摘している。加藤によれば、ヒッチコック中期の『間諜最後の日』、『バルカン超特急』、『疑惑の影』、『汚名』といった作品では、「外見と内実の乖離」は「あくまでも凡庸なミステリとサスペンスの枠内におさまるもの」(77頁)であり、エンディングまでに解消されるのに対して、中期においても『第3逃亡者』や『レベッカ』において、そして『私は告白する』以降の後期作品において、「当初はたんなるミステリとサスペンスの効果の枠内にとどまっていた問題が、より本質的な問題、すなわち外見と内実の困難な一致ないし残酷な不一致にいたる」(78頁) 問題となる。

加藤の指摘が大筋で正当であり、ヒッチコック映画の特徴とそのフィルムモグラフィーの展開を明快かつ統一的に説明してくれることを認めつつも、ヒッチコック映画における二重性ないし分裂を「外見と内実の乖離」と総括してしまう点はいささか承服し難い。なぜなら、特に50年代以降のヒッチコック映画において顕著であるのは、『外見 (見た目)』と『内実 (じっさいに起きたこと)』が違う」こと (46頁) ではなく、

主としてセリフに誘導されて画面と音声に注意を払わなかった場合に観客が見聞きしたつもりになったことと、画面と音声に注意を払った場合に見えそして聞こえてくるもの（そしておそらくは観客が無意識の内に見聞きしているもの、あるいは角度を変えて言えば、気付かれない内に観客を操作している視聴覚的演出）との二重性だからである。加藤が『裏窓』について明らかにしたのは、実は「外見と内実の乖離」ではなく、あるいはそうである以上に、観客が見聞きしたつもりになったことと、実際には見えても聞こえてもいなかったこととの二重性である。

ヒッチコックにおける二重性ないし分裂は、最もプラクティカルな次元では、勿論、プロダクション・コードによる「検閲」を免れるためのものであり、また観客の建前的な道德意識と無意識の欲望を同時に満たすためのものでもある。しかし、それは単なる建前と本音や外見と内実の乖離に留まるものではなく、ジジエク等が繰り返して指摘しているように、「良く分かっている、でも…。[Je sais bien, mais quand même…]」（ジジエク（監修）1994：161、この言葉は元々はラカン派の分析家オクターヴ・マノーニの論文のタイトルに由来）という言い方に典型的に現れている、知ること（知）と信じること（信）との分裂という人間存在の基本的な条件に基づいている。この条件を根元的とまで呼ぶか、言い替えれば、この分裂から我々が解放される瞬間が原理的にありうるか（それが存在論的に確保されるか）については議論の分かれるところであろうが、差し当たってここで重要なのは、少なくとも我々に与えられた基本的な生の条件は、我々はこの分裂においてどちらかを選択するのではなく、この分裂自体を二重に（この分裂自体にまるで気付いていないように、しかしそれを自覚しつつ）生きなければならない、ということである。

そして、私見では、ヒッチコックの独自性は、（1）愛の不可能性の認識あるいは知と、それでも愛を信じずにはいられないという愛から逃れることの不可能性ととの二重性と、（2）神を信じることの不可能性の認識あるいは知と、それでも神を信じずにはいられない、神の存在からは逃れられないという二重性と、（3）フィクションがフィクションにしか過ぎないことの認識あるいは知（「たかが映画じゃないか」）と、それでもフィクションを信じることとの二重性という、三つの二重性を、サスペンスの内に重ね合わせていることにある。言うまでもなく、サス

ペンスは、死の恐怖の操作とそこからの観客の最終的な（約束された）解放を最大の源泉とするのであり、それ自体が、我々（ないし主人公）は人間である以上いつか必ず死に、しかもいつ死ぬかは分からないという知と、しかし我々（ないし主人公）はきっと（あるいは決して）まだまだ死なないだろうという信との分裂あるいは二重性に基づいているのである。

この意味で、愛とフィクション（演技）と死にまつわる三つの二重性が複雑に交錯して最後には一点に収斂していき、その最後では神の存在が決定的な役割を果たす『めまい』（その最後のセリフが何であったかを想起されたい）がヒッチコックの最高傑作としばしば見なされるのは十分に理由のあることであり、ヒッチコックにおける二重性を「外見と内実の乖離」に還元して単純化してしまう加藤 2005が、『めまい』を高く評価せず、『めまい』はあまりにも煩瑣なプロットをかかえ込むため、『裏窓』や『サイコ』がもつ構造的簡明性を犠牲にする」（91頁）と述べるのはむしろ論理的必然であろう⁴⁾。

『見知らぬ乗客』の二重性に戻ろう。この映画を、主としてセリフに導かれつつ、画面や音声の具体性に注目せずに物語に還元して見た場合には、そこに現れる構造は、「正常者」ガイが「異常者」ブルーノに付きまとわれ、秩序あるいは「ホメオスタシス」が混乱するが、ガイがブルーノに勝利し、「異常者」ブルーノが自業自得の死を迎えるとともに秩序は回復し、主人公ガイとその恋人アン・モートンが幸福に結ばれハッピーエンドとなるという、古典的で「健全」な構造である。

しかし、この映画の画面を注視し、又その音声に注意を払って、その表面ないし形式における具体的な演出を意識した場合に浮かび上がって来る構造は、ガイとブルーノがホモセクシャルな愛情に基づいて共犯関係を結びながら、ガイの側が一方的に裏切ってブルーノが絶望的あるいは悲劇的とも言うべき死を迎え、共犯者の1人であるガイが「平安 [平和] のうちに、自分が犯したのではない犯罪の果実を味わう」（Chabrol & Rohmer 1957→1986 : 112）という、全く別の「病的」な構造である⁵⁾。

言うまでもなく、これは単なる深読みではない。公開当時既に、『見知らぬ乗客』がガイとブルーノのホモセクシャルな愛情関係を匂わせたことに対して一部で非難があり⁶⁾、また両者のホモセクシャルな愛憎自体は既に多くの論者が指摘していることである⁷⁾。しかし本論考では、

このホモセクシャルな愛憎関係が、視聴覚的水準でどのように具体的に演出されているかを、これまで誰も指摘して来なかった形で明らかにする。

さて、具体的に深夜の密談のシーンと関連するシーンを分析する前に、映画『見知らぬ乗客』の粗筋を、必要な範囲で、しかしいささか詳しく確認しておきたい。有名なテニス選手のガイ（ファーリー・グレンジャー⁸⁾）は、ワシントンからニューヨークへと向かう列車の中で、偶然にブルーノ・アントニー（ロバート・ウォーカー）なる男と知り合う。アントニーは、ガイについて、過去の戦績や今後の試合の予定から、妻ミリアム（ローラ・エリオット）と不仲であり、上院議員の令嬢アン・モートン（ルース・ロマン）と恋仲である、といったプライベートなことまで、新聞のスポーツ面や社交欄を通じて熟知している。ガイが故郷のメトカフへ妻との離婚の話し合いのために赴くところであることを聞き出すと、ブルーノはガイに奇妙な取り引きを持ち掛ける。交換殺人の計画である。自分がガイにとって邪魔な妻のミリアムを殺す代わりに、ガイは、ブルーノを屑扱にするその厳格な父親を殺してくれ、これならば動機が不明で、お互いに犯人として逮捕されることはない、というのである。ガイは冗談だと思ってその申し出を曖昧にやり過ごそうとする。なおこの際にガイは、“A to G”（アンからガイへ）と刻印されたアンからのプレゼントのライターをブルーノのコンパートメントに置き忘れる。ブルーノは、ガイがこのライターを忘れて出て行ったことにすぐに気付くが、ガイを追い掛けてライターを渡すことはしない。

ガイの、妻との離婚交渉はうまく行かない。妻ミリアムはそもそも浮気し離婚を言い出した側であり、しかもガイの子供ではない子供を妊娠しているのだが、今や人気選手となったガイに未練が生じ、また上院議員の令嬢まで手に入れようとしている彼に嫉妬し邪魔しようとしているのだ。

ガイに電話してきて、妻との離婚交渉が不調だったことを聞き出したブルーノは、交換殺人の計画の内の自分の分担分を勝手に実行に移し、男友達二人と遊園地遊びに出かけたミリアムを絞め殺す。

ブルーノはミリアム殺しの成果を報告しにガイのもとに現れ、今度はガイが約束を果たして自分の父親を殺す番だと迫る。本論考において中心的に分析するのは、この深夜に交わされるガイとブルーノの会話ある

いは密談の場面である。

この場面の後の粗筋も必要な範囲で簡単にフォローしておく、ガイはブルーノに対して交換殺人の実行は頑として拒否するが、自分が共犯であると疑われることを恐れて、ブルーノが妻ミリアム殺しの真犯人であることを警察や恋人アンとその家族には隠す。はっきりとしたアライバイの無いガイは警察からは容疑者として嫌疑を掛けられ、一方ブルーノからは交換殺人の実行を迫られて付きまといわれ、またブルーノの自宅の鍵と地図や拳銃を送り付けられる。

交換殺人の実行に対するガイの最終的な拒絶に対して、ブルーノは、ガイが列車の中に置き忘れたライターを遊園地の殺人現場に置くことでガイを妻ミリアム殺しの犯人に仕立て上げようとする。ガイは事情を知った恋人アンの協力の下に、ブルーノを追跡して自らの無罪を証明し、その過程でブルーノは遊園地で事故により死ぬ。ガイとアンはハッピーエンドを迎えることになる。

さて以上のような『見知らぬ乗客』の物語の中で、「深夜の密談のシーン」がどのような機能を、とりわけ視覚的に果たしているかを分析するのが本論考の目的であるが、この場面の具体的な分析に移る前に、『見知らぬ乗客』がヒッチコック作品の中で占めている位置について、また今回取り上げるシーンが『見知らぬ乗客』の中で占めている位置について、それぞれまず論じておくことにしたい⁹⁾。

1. ヒッチコック作品の中での『見知らぬ乗客』の位置付け： 欲望／罪の移動の映画の頂点

ヒッチコック作品の主要テーマの一つが「罪の移動 (le transfert de la culpabilité)」であることは、まずジャック・リヴェットが『山羊座のもとに』*Under Capricorn* (1949) に関して指摘し (Rivette 1950)¹⁰⁾、エリック・ロメールとクロード・シャブロール (Chabrol & Rohmer 1957→1986) に引き継がれてヒッチコックの作品群の中心的なテーマとして詳細に分析され、トリュフォーとヒッチコック自身の対談にも登場し、ジジェク (監修) 1994等が精神分析用語の「転移 [transfert]」との関連において論じるに及んで、今やすっかり周知の事実であるかの如くに適用している。ヒッチコック映画では、実際にしばしば、罪を犯した誰か

からその罪を犯していない主人公へと罪が移動する。自らが犯したのではない罪を被せられて警察から逃亡しながら真犯人を追跡する主人公、これはおそらくヒッチコックのサスペンスの主人公像の典型的なイメージであろう。

だが、リヴェットの慧眼に敬意を払い、またこうした指摘がヒッチコック作品の評価の向上に果たしてきた役割の重要性を幾重にも認めた上で¹¹⁾、それでもやはりこの指摘はいささか図式的であり、事態を単純化している側面があると言わなければならない。

即ちこうした指摘においては、冤罪のテーマと、欲望の移動ないしは転移による罪の移動のテーマとが、極々曖昧に重ね合わされてしまっているのである¹²⁾。成程これら二つのテーマは、正に『見知らぬ乗客』の場合がそうであるように、時に非常に密接に関連し、また重なり合う部分も多いとはいえ、原理的には異なる二つの事象である¹³⁾。

冤罪の問題は、象徴的な権力、即ち大文字の〈他者〉¹⁴⁾による誤認の問題であり、誤認の原因は、欲望の移動ないしは転移による罪の移動ないしは転移（「転移」という言葉は、この語に関わる精神分析関連の議論の複雑さゆえに避け、以後簡単に「欲望／罪の移動」と言うことにする）による場合もなくはないが（動機のある者が真っ先に疑われる、『私は告白する』等）、多くの場合は単なる偶然による（『三十九夜』、『間違えられた男』、『北北西に進路を取れ』等々）。ここで問題になるのは、象徴的な秩序それ自体が孕む不安定さであり、また大文字の〈他者〉の過ちや恣意性である¹⁵⁾。またここでは、対象の次元においてはマクガフィン、すなわち、現実的にはほとんど無内容でありながら、象徴的次元において全てを動かすものが重要な役割を果たすだろう（例えば『北北西に進路を取れ』のマイクロフィルム入りの像）。

欲望／罪の移動とは、幼児的・想像的な恋愛関係¹⁶⁾にある小文字の他者に対する欲望のために、小文字の他者に認めてもらうためにその欲望を自らの欲望とする者が現れて（欲望の移動：「私の欲望は（小文字の）他者の欲望である」）、その者がその欲望の実現のために行った行動の結果に関して、その欲望の本来の持ち主が大文字の〈他者〉、あるいはより狭くは超自我（外在化された自らの良心）に対して責めを負わなければならないことになる（「おまえの望んだことだ。」）。なぜなら、ラカン 2000：318（Lacan 1973：213）の言うように、象徴的秩序においては「人

問の欲望とは「大文字の」〈他者〉の欲望である。」のに¹⁷⁾、問題の欲望の本来の持ち主は、大文字の〈他者〉を介さずに直接に小文字の他者に対して自らの欲望を譲り渡してしまったのだから。大文字の〈他者〉は、〈法 [掟 Loi]〉の名の下に、問題の欲望の本来の持ち主の罪を追求することになるだろう。

ただし、だからといって欲望／罪の移動の主題が必ず冤罪と結び付くとは限らない。問題の欲望の本来の持ち主が、自らの罪を免れるために犯罪の実行者を警察に引き渡す、あるいは犯罪の実行者の方が都合よく死んでくれて真相が曖昧になる、ということもありうるからである。

例えば『ロープ』(1948)においては、二人の同性愛の(あるいはそれと思しき)青年達(その一人は『見知らぬ乗客』の主人公ガイを演じるファーリー・グレンジャーである)が、恩師ルパート(ジェームズ・スチュアート)の殺人についての理論を実証するために殺人を行い、その遺体を入れた道具箱(チェスト)をテーブル代わりにカクテルパーティーを開いて、その席に、被害者の両親¹⁸⁾と婚約者、この婚約者の元恋人、そしてプレップ・スクール時代の舎監であった恩師ルパートを招待する。パーティーの進行とともに、ルパートは自らの欲望の真実と直面せざるを得ないことになるが、彼は窓の外に向けて拳銃を発砲することで、犯罪の実行者である青年二人を警察に引き渡すことを選択する。

あるいは、『疑惑の影』(1943)においては、ヒロインのチャーリー(テレサ・ライト)は、憧れのチャーリー叔父さん(ジョゼフ・コットン)から貰った指輪がきっかけとなって、チャーリー叔父さんが未亡人連続殺人事件(「メリー・ウィドウ殺人事件」)の犯人であることを知ってしまう。叔父さんが殺人を続けるのは、自分の愛と欲望に応じていつまでもダンディでいるためであり、また自分に贈り物をしてくれるためであり、そして自分以外の女を相手にしないためである以上(想像的な論理)、叔父チャーリーの罪は姪チャーリーのものである。姪チャーリーはチャーリー叔父さんの罪を警察に告げることが出来ず、叔父の罪を背負って悩み苦しむ。チャーリー叔父さんに口封じのために殺されかけ、逆に彼を殺してしまったヒロイン・チャーリーは、それでも愛する叔父さんの名誉を守り続けることになるだろう。これは自らの欲望の真実(叔父との近親相姦の欲望)をうやむやにするための選択である。

整理すると、欲望／罪の移動は、想像的な関係の行き過ぎによる象徴

的秩序の混乱と象徴的秩序における権威即ち大文字の他者からのそれに対する懲罰の問題であり¹⁹⁾、そこでは、双数的な関係、即ち想像のないしは幼児的な恋愛関係や、二者の間の鏡像的なシメトリー関係が重要な役割を果たし、また対象のレベルにおいては、ジジェクの言う致命的な対象、すなわち主体を象徴的秩序からの脱落による死へと追い込みかねない魅惑的で致命的な対象の移動が重要な役割を果たすことになる（『疑惑の影』の指輪、『ロープ』のロープ、そして後に述べるように『見知らぬ乗客』のライター²⁰⁾）。

『見知らぬ乗客』は、基本的には、そして何よりもまず、欲望／罪の移動の物語である。即ち、ブルーノのガイへの想像的な恋愛感情の結果として、ガイからブルーノへ妻ミリアムを殺したいという欲望が移動してブルーノによる殺人がおこなわれ、さらにこの欲望の移動の結果として殺人の実行者ブルーノからガイへ罪が移動する。無論それと同時に、『見知らぬ乗客』は冤罪の物語ともなっており、それ故『見知らぬ乗客』は、原理的には区別されるべき二つの系列に属する別々の要素をとともに折り込んだ、ヒッチコック的要素が凝縮された彼の代表的な傑作の一つとなり得ているのだと考えることも可能であろう。確かに『見知らぬ乗客』には、想像的恋愛関係、双数的なシメトリカルな関係、魅惑の致命的な対象（ライター）の移動といった欲望／罪の移動に関係する要素と、信じてくれない警察、追跡される追跡者（警察に追われながら真犯人を追う主人公）といった冤罪のテーマに関係する要素とが密接に折り合わされている²¹⁾。

しかしながら、筆者は、『見知らぬ乗客』が冤罪のテーマと欲望／罪の移動との交錯点に立つゆえに持つ独自性を認めつつも、それがヒッチコックの代表的傑作の一つに数えられるのは、何よりもまず欲望／罪の移動の映画として最も傑出したものの一つであり、そこにおいて欲望／罪の移動の各契機が明確に構造化され視覚化ないし視聴覚化されているからであると考え。

次節においてはこのことを具体的に明らかにするために、欲望／罪の移動の映画としての『見知らぬ乗客』のナラティブの基本的な構造を確認し、さらに、その中で本論考において中心的に分析する深夜の密談のシーンがどのような位置を占めるかを明らかにする。

注

- 1) 取り上げる『見知らぬ乗客』の場面については、必要に応じてDVDのチャプターと映画の冒頭からの時間数を示す。チャプターと時間数は、日本版DVDの「FINAL RELEASE VERSION」のものである。なお、かつて「イギリス版」とされていたヴァージョンは、ビル・クローンによれば、最初のプレビューで映写された（そしてその後に変更される前の）ものであり、公開されたヴァージョンではない（Cf. Bill Krohn 2000: 124.）。因みに、2004年発売の日本版DVDでは、ディスクには「PREVIEW VERSION」と表記され、特典映像にはビル・クローンが登場して同趣旨のことを語っているにも拘わらず、パッケージにはいまだに「イギリス版」と表記されている。

セリフの英語に関しては、DVDの英字幕を参考にしつつ木村が聴き取ったものであり、セリフの日本語訳は木村による。

日本未公開作品の日本語タイトルについては、日本版のビデオが発売され、そのタイトルが人口に膾炙している場合にはそれを採用する。

文献からの引用に関しては、日本語訳がある場合には参照したが、木村が訳し直して必要に応じて変更を加えている場合が多い。ただし、シャブロールとロメールのヒッチコック論（Chabrol & Rohmer 1957→1986）からの引用は、小河原あや氏と共同で現在進めている日本語訳（2013年に出版予定）の訳文を使用し、一部必要な補足・変更を加えた。作業中の訳文の使用を許して頂いた小河原氏に感謝する。

- 2) 本論考の来歴については、付記に挙げた本稿の旧ヴァージョンの注2を参照されたい。多数になるため一々御名前を挙げることは差し控えさせて頂くが、研究会等の場で、また旧ヴァージョンに対して、有益なコメントを下された方々に心から感謝する。又、様々な大学の授業で本論考の内容を話したが、学生からの質問やコメントにも、heuristicな誤りも含めて、極めて有益なものがあった。併せて感謝する。

なお、碓井みちこ 2006は、その註5（45頁）に明記されている通り、木村の2003年の映像テキスト分析研究会での発表を踏まえたものであるが、本論考を論文（本稿の旧ヴァージョン）としてまとめ直す上で、この論文からは逆に大きな刺激を受けた。ここに記し改めて感謝する。

- 3) なお本論考では古典的ハリウッド映画の時代的な境界面定作業は行わないが、極々概略的に言えば、古典的ハリウッド映画の時代とは、デイヴィッド・ボードウェル等の主張に従って幅を広く取れば1917年頃から1960年頃までであり（cf. Bordwell et al. 1985.）、幅を狭く取り、トーキー導入後の技術的な混乱の収束（1932-3年頃）とプロダクション・コードの義務化（アドミニストレーション・オフィスの設置が1934年）、及びハリウッド・メジャーの寡占体制の確立（フォックスとトゥエンティース・

センチュリーの合併が1935年)を古典的ハリウッド映画確立の指標とし、スタジオ・システムの動揺をその終焉の指標とするならば(例えば、TVの影響で観客減が深刻化し、MGMが、『バンド・ワゴン』のヒットにもかかわらず、経費削減とリスク回避のためにフレッド・アステアの専属契約を更新しなかったのが1953年)、1934年頃から1953-4年頃までである。

4) ただし、この様に述べたからと言って、『めまい』に関する部分も含めて、加藤の精緻な映像テキスト分析に基づく議論が極めて重要かつ有益であり、木村がそこから非常に多くの示唆と刺激を得たことを否定するものではない。言うまでもないことだが、『裏窓』に関する加藤の解釈は、強引な深読みなどでは全くないということをここで改めて明言しておきたい。

5) 既に二重性を巡る先程の議論から明らかであると思うが、隠れた「病的」な構造のみが、あるいはそちらの方が重要であるというのではなく、二重の構造を相関するものとして捉える必要がある。

例えば、ブルーノはガイに対して、「君が好きだ。[I like you.]」と言う。一回はコンパートメントでの食後の会話の際で、このときには続けて「君のためなら何でもする [I'd do anything for you.]」とさえ言い、二回目はパーティーで卒倒してガイに介抱されている時にである。しかし、ガイはこの手のせりふを決して言わないどころか、ブルーノに“I like you.”と二度目に言われた時には、逆上してブルーノを殴り倒す(だがその後で、ブルーノの蝶ネクタイを直してやる)。

因みに原作ではガイもブルーノに対して“I like you.”と何度も言う(ブルーノは「君には敬服する／君が大好きだ。[I admire you.]」とも言うが、これはガイは言わない)。勿論、原作から映画へのセリフの変更の背景にプロダクション・コードによる「検閲」があることは既に述べた通りであるが、ブルーノがガイに対する愛情を率直に表現するのに対して(単にプロダクション・コード対策であるならば、ブルーノの“I like you.”というセリフもカットしておくべきであろう)、ガイはそれをしないということの意味をそれ自体として考える必要がある。ガイのブルーノに対する愛情は、それ自体抑圧したものとして示され、分かりやすく明示されるブルーノの愛情と対比されているのである。

つまり、何を分かりやすく見せ、何を注意して見ないと見えないようにするかということ自体が、二重の構造の相関関係の内に意図的に選択されていると考えるべきである。

6) スポトー 1988b: 44を参照。

7) 初期の代表的な例としては、Chabrol & Rohmer 1957→1986: 41は、ヒッチコックがホモセクシャリティを扱った三部作(tryptique)として、『殺人!』Murder (1930、日本未公開)、『見知らぬ乗客』、『ロープ』Rope

(1948) を挙げている。

この考え方は最近では既に常識と化していて、その先を行く議論が行われている。例えば、ロバート・J・コーバーは、ガイとブルーノのホモセクシャルなカップルは、アメリカ合州国の首都ワシントン D.C. に入り込む共産主義者 (= ソ連のスパイ) の隠喩であり、ヒッチコックのホモフォビアは、彼自身の性的アイデンティティーの危機と国家の治安への不安を反映したものであると論じている (Cf. Corber 1993: 99-121 and Corber 1999.)。

ガイとブルーノのホモセクシャルなカップルが共産主義者 (= 「ソ連のスパイ」) の隠喩であるとする指摘には基本的に同意する (あるいは、少なくともそのように理解できる側面があると考えられる) が、そのことをヒッチコックの個人的な状況及び心理に還元する解釈は首肯し難い。こうした政治的なメッセージは、むしろ観客の要望に応えたものでもある可能性はないのか検討する必要があるろうし (ヒッチコック以外の他の監督の同時代の作品に同種の傾向はないのかの検討がない)、そもそもブルーノを非常に魅力的な悪役として描き、後に述べるようにガイとブルーノのホモセクシャルな愛憎を細やかに描いているヒッチコックに、少なくとも単純なホモフォビアという性向が本当にあるのかは大いに疑わしい (ただし、シャブロールとロメールの挙げている 3 作品において、ガイを除く同性愛者が全て悲惨な末路を辿ることは、プロダクション・コード等による抑圧とともに、シャブロールとロメールが強調するヒッチコックのカトリック的世界観との関連においても注目する必要があるろう)。また、ヒッチコックにおけるホモセクシャルなカップルと共産主義者 (= 「ソ連のスパイ」) の結び付きについて論じるならば、真っ先に取り上げるべき『ロープ』にコーバーが全く触れていないのも理解に苦しむところである。

なお、ブルーノを魅力的に描き、彼への観客の同一化あるいは感情移入を促す演出に関しては、碓井 2006 を参照。

- 8) 原音に近く表記すればグレンジャーとすべきだろうが、固有名詞の表記・発音は取り敢えず慣習に従う。因みにファーリー・グレンジャーは、後に自伝 (Granger with Calhoun 2007) の中でバイセクシャルであることをカミングアウトしている。この事実は、おそらく映画業界においては周知のものであったと推測されるが、ヒッチコックが『見知らぬ乗客』や『ロープ』にグレンジャーをキャスティングする際にこの事実をどの程度意識していたかは不明である。ただし、グレンジャーは前掲の自伝の中で、『見知らぬ乗客』撮影開始直後のワシントン D.C. で、ヒッチコックが自分とロバート・ウォーカーをカクテル・パーティーに連れて行った上で置き去りにし、わずか一杯で正体を無くしてしまったウォーカー (アルコール中毒の治療を終えて役者として復帰したばかりであった) をグレンジャー

がホテルの部屋まで連れ帰って朝まで介抱することになった、というエピソードを紹介している (p.108)。このエピソードの中に、グレンジャーとウォーカーを親密にしようというヒッチコックの邪悪な意志を見て取るのは私だけであろうか。

- 9) 映画史に占めるヒッチコックの位置については、ここでは、ハワード・ホークスと並ぶ古典的ハリウッド映画の頂点であると同時に (この評価については『カイエ・デュ・シネマ』の作家主義戦略の二大対象がホークスとヒッチコックであり、作家主義とは「ヒッチコック-ホークス主義」でもあったことを思い出されたい)、古典的ハリウッド映画の限界点ないしは臨界点でもあると言うに留める。なおこの点に関してジル・ドゥルーズは、ヒッチコックを、(運動-イマージュの変種である) 行動-イマージュを中心とする古典的ハリウッド映画から時間-イマージュを中心とするネオレアリズモ、ヌーヴェルヴァーグ以降の現代的映画への移行期、ないしは古典的ハリウッド映画の限界点に位置する、関係-イマージュの作家と見なしている (Cf. Deleuze 1983: 269-77.)。
- 10) この点に関して、リヴェットの最初の指摘が『私は告白する』に関してであったとする旧ヴァージョンでの記述は記憶違いによる誤りであった。記して訂正する。
- 11) こうした指摘の結果、ヒッチコック作品とキリスト教文化の伝統の関係が重視されるようになり (因みにヒッチコックは毎週教会に通う熱心なローマ・カトリック信徒であり、イエズス会の学校で教育を受けた)、またヒッチコック作品における、精神分析学で言うところの罪障コンプレックス (罪責コンプレックス) が分析されるようになったりもした。
- 12) 本論考は、ジジェクのヒッチコック論 (ジジェク (監修) 1994及びジジェク (編) 2005) を参照しているため、以後、必要に応じて最小限のラカン派のタームを用いるが、ラカンないしはジジェクの解釈自体が主題ではないので、説明もまた最小限に留める。言うまでもなく、『見知らぬ乗客』を巡る分析それ自体は、ジジェクを参照しつつも、ラカン派のタームの理解も含めて、木村のオリジナルである。
- 13) なおこの二つの事象の区別は、明示的にはないが、ジジェクら (ジジェク (監修) 1994) の、マクガフィンと魅惑の致死的 (léta) な対象の区別の内に存在している。なおマクガフィンは、原音に近い表記を採用するなら「マッガフィン」とすべきであるが、既に人口に膾炙している表記に従う。
- 14) 「大文字の〈他者〉[Autre]」と「小文字の他者 [autre]」について、極々概略的に木村の理解を呈示しておくならば、「大文字の〈他者〉」とは、象徴的秩序を守るために、一定の正当性の下で父権的な抑圧を行使する者であり、「小文字の他者」とは、具体的かつ想像的な愛憎の相手となる者

である。

- 15) 『間諜最後の日』はこの問題を正に大文字の〈他者〉の側から描いたものと言えるだろう。ジジエク（監修）1994：29-36を参照。
- 16) これはあくまで想像的な恋愛関係であるから、ここで言う恋愛関係とは一方的な思い込みであっても構わない。ただし、後に述べるように、『見知らぬ乗客』あるいは多くのヒッチコック映画においては、そうした想像的な恋愛関係が視聴覚的な演出の水準において具体的に客観化されていることが重要である。
- 17) 〈父の名／否 [Nom/n du Père]〉の介入とともに、母子相姦的な関係は排除され、男の子は——ここではラカン派あるいはそもそもフロイト派のセクシズムの問題はとりあえず擱いておく——勉強やスポーツや習い事等の社会的・制度的に評価される事柄において頑張ることで、即ち大文字の〈他者〉の欲望を経由して、母親の欲望を充たしその愛を得ようとする。
- 18) 母親は風邪のため、実際に来るのはその姉（又は妹、映画を見る限りではどちらかは不明）である。ここで既に、『見知らぬ乗客』同様に、象徴的な秩序に正当な仕方でも参入しようとしている者（殺されたデイヴィッドは名門の息子で、間もなくハーヴァード大学を卒業し、結婚する予定である）については父親のみを登場させ、母親は登場させていない点は注目すべきである。

『見知らぬ乗客』以降の多くのヒッチコック映画において、母親あるいは母親的な人物は、登場人物と母子相姦的な関係を結び、その幼児性を強調する存在として登場する（『裏窓』、『めまい』、『北北西に進路を取れ』、『サイコ』、『鳥』）。この点に関しては、ヒッチコック映画の第三期（『見知らぬ乗客』から『フレンジー』）を「病理的ナルシス」によって特徴付けるジジエクの議論（ジジエク（監修）1994：esp.17-27）も参照せよ。
- 19) ここでは大文字の〈他者〉の享楽の問題は度外視する。
- 20) 以上、ヒッチコックにおける冤罪のテーマと欲望／罪の移動のテーマとを区別して来たが、両テーマはヒッチコックのカトリック的な世界観の下で、人間の根源的な罪深さとそこから来る罪の意識という点でやはり通底しているという点を考察する必要がある（Cf. Chabrol & Rohmer 1957→1986）。だからといって、以上に述べた区別の重要性は失われない。
- 21) 冤罪のテーマと欲望／罪の移動のテーマが密接に折り合わされた作品としては、『見知らぬ乗客』の次に作られた『私は告白する』が重要であり、『見知らぬ乗客』と併せて分析するべきであるのだが、それは別の機会に譲らざるをえない。

主な参考文献

- 『作家主義 映画の父たちに聞く』, 奥村昭夫訳, リプロポート, 1985.
- Allen, Richard and Sam Ishii-Gonzles (eds.) 2004, *Hitchcock. Past and Future*, Routledge.
- Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson 1985, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul.
- Branigan, Edward R 1984, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers.
- Brill, Lesley 1988, *The Hitchcock Romance*, Princeton U. P.
- Chabrol, Claude and Eric Rohmer 1957→1986, *Hitchcock*, Editions Universitaires. Nouvelle éd. avec la préface de Dominique Rabourdin, Ed. Ramsay.
- Corber, Robert J. 1993, *Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*, Duke U. P.
- Corber, Robert J. 1999, “Hitchcock’s Washington: Spectatorship, Ideology, and the “Homosexual Menace” in *Strangers on a Train*”, in Freedman and Millington (eds.) 1999, pp.99–121.
- Deleuze, Gilles 1983/1985, *Cinéma 1. -L’image-mouvement/ Cinéma 2. -L’image-temps*. Ed. Minuit.
- Durgnat, Raymond 1974, *The strange Case of Alfred Hitchcock. or The Plain Man’s Hitchcock*, the MIT Press.
- Freedman, Jonathan and Richard Millington (eds.) 1999, *Hitchcock’s America*, Oxford U. P.
- ジャン＝リュック・ゴダール 1998, 『ゴダール全評論・全発言 I 1950–1967』, 奥村昭夫訳, 筑摩書房.
- Granger, Farley with Robert Calhoun 2007, *Include Me Out. My Life from Goldwyn to Broadway*, St. Martin’s Griffin.
- 筈見有弘・稲川方人・清水美紗・HOP企画(編集) 1984, 『ヒッチコックを読む やっぱりサスペンスの神様!』, フィルムアート社.
- パトリシア・ハイスミス1972→1998, 『見知らぬ乗客』, 青田勝訳, 角川文庫. 改訂初版, 1998. (Patricia Highsmith 1950, *Strangers on a Train*, Harper & Brothers. Norton Paperback.)
- アルフレッド・ヒッチコック／フランソワ・トリュフォー1982→1990, 『映画術』, 蓮實重彦・山田宏一訳, 晶文社. 増補版, 1990.
- アルフレッド・ヒッチコック, シドニー・ゴットリーブ 1999, 『ヒッチコック 映画自身』, 鈴木圭介訳, 筑摩書房. (Gottlieb, Sidney 1995, *Hitchcock on Hitchcock*, Univ. of California Press.)
- 加藤幹郎 1996a, 『映画ジャンル論 ハリウッドの快樂のスタイル』, 平凡社.

- 加藤幹郎 1996b, 『映画 視線のポリティクス 古典的ハリウッド映画の戦い』, 筑摩書房.
- 加藤幹郎 2001, 『映画とは何か』, みすず書房.
- 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.
- Krohn, Bill 2000, *Hitchcock at Work*, Phaidon Press.
- ジャック・ラカン 2000, 『精神分析の四基本概念』, ジャック＝アラン・ミレール編、小出浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳, 岩波書店. (Jacques Lacan 1973, *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Ed. De Seuil.)
- McGilligan, Patrick 2003, *Alfred Hitchcock. A Life in Darkness and Light*, Regan Book.
- Rivette, Jacques 1950, “UNDER CAPRICORN d’Alfred HITCHCOCK,” *La Gazette du cinéma*, no.4, with no pagination.
- Rivette, Jacques 1953, “L’art de la fugue,” *Cahier du cinéma*, no.25, pp.49-52.
- ドナルド・スポトー 1988a/b, 『ヒッチコック—映画と生涯』上下巻, 勝矢桂子他訳, 山田宏一監修, 早川書房. (Spoto, Donald 1983, *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Little, Brown and Company, 1993.)
- ドナルド・スポトー 1994, 『アート・オブ・ヒッチコック 53本の映画術』, 関美冬訳, キネマ旬報社. (Spoto, Donald 1976, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty years of His Motion Pictures*, Hopkinson and Blake. 2nd ed., completely revised and updated, 1992.)
- Taylor, John Russell 1978→1980, *Hitch. The Life and Times of Alfred Hitchcock*, Pantheon. Berkley Edition, 1980.
- 確井みちこ 2006, 「悪役をめぐる映像テキスト：ヒッチコック『見知らぬ乗客』」, 『映像学』, 76号, 日本映像学会, pp.25-46.
- White, Patricia 2000, “Hitchcock and Hom (m)osexuality”, in Allen and Ishii-Gonzles (eds.) 2004, pp.211-227.
- Wood, Robin 1960, *Hitchcock’s Films Revisited*, Columbia U.P.
- スラヴォイ・ジジエク (監修) 1994, 『ヒッチコックによるラカン』, 露崎俊和・新谷淳一・木村建哉・田上竜也・辻部大介・梅宮典子訳, トレヴィル. (Žižek, Slavoj (dir.) et al. 1988, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lakan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin Editeur.)
- スラヴォイ・ジジエク (編) 2005, 『ヒッチコック×ジジエク』, 鈴木晶・内田樹訳, 河出書房新社. (Žižek, Slavoj (ed.) 1992, *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso.)

映像資料

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

DVD：ワーナー・ホーム・ビデオ DL-11062, 2004.

付記

本論考は木村建哉「ヒッチコック『見知らぬ乗客』における罪／欲望の移動の視覚化：深夜の密談のシーンの分析を中心に」、平成16-18年度科学研究費補助金基盤研究（C）（研究代表者 北山研二）研究成果報告書『なぜ人々は物語なしに生きていけないのか—多メディアの中の物語の発生・展開・終焉—』、2007年3月、87-110頁を改稿したものである。科学研究費の報告書が極めてアクセスしづらく、パブリッシュされたとは言えない状態であるため、改稿の上『成城文藝』に投稿することとした。原稿の旧バージョンが原稿用紙130枚を越える分量であるため、3度に分けて投稿する。

なお改稿にあたり、補充の資料調査に関して小河原あや氏の協力を得た。記して感謝する。