

5月名画座企画「アルフレッド・ヒッチコック特集」

・作品概要

『裏窓』（1954年）



足を骨折し目下のところ車椅子生活を強いられているカメラマンのジェフ（ジェームズ・スチュアート）は、退屈しのぎにアパートの窓から望遠カメラでのぞき見をしていたために、いつしか殺人事件に巻き込まれてしまう。コーネル・ウールリッチの短編小説を名匠アルフレッド・ヒッチコック監督が映画化した、今やサスペンス映画の代名詞といっても過言ではないほどの名作。主人公が身動きのとれない状態であることを逆手にとったさまざまなスリルの趣向と演出が、素晴らしいまでに緊迫した効果を与えてくれている。たとえば彼がのぞき見している向かいのアパートの住人たちは、一切の台詞が主人公まで聞こえてこないのも、どこかパントマイム的なユーモアが伴われるが、それが事件の発覚とともに無気味な体裁へと変貌していくうまさ。主人公の恋人役として登場のグレース・ケリーの美しさも特筆ものである。（引用元：Amazon）

『めまい』（1958年）



高所恐怖症のために刑事を辞めた男（ジェームズ・スチュアート）が、友人から妻（キム・ノヴァク）の監視を依頼される。やがて彼女は教会の鐘楼から飛び降りてしまうのだが、彼女を止めることのできなかった彼はそれがトラウマとなり、やがて街で彼女そっくりの女性と出会うが…。

サスペンス映画の名匠アルフレッド・ヒッチコック監督が、高所恐怖症というモチーフや曲がりくねった道路などをとらえたカメラワーク、またそっくりなふたりの女の登場など、ありとあらゆるところにめまいを感じさせる効果をもたらすという、映画ならではの仕掛けをフルに駆使した秀作中の秀作。巨匠バーナード・ハーマンの優れた音楽も映画史上に残る優れものである。（引用元：Amazon）

『サイコ』（1960年）



ほんの出来心から顧客の金4万ドルを横領して逃亡するマリオン・クレーン（ジャネット・リー）。街を出る際、社長に目撃されたり、警察に怪しまれたりするが、何とかくぐり抜けることに成功。一軒のさびれたモーテルへ宿泊する。経営者の青年ノーマン・ベイツ（アンソニー・パーキンス）と語り合うことで、もう一度街へ戻り、やり直すことを決心するが、本当のサスペンスはそこから始まる。

通常の映画としてのバランスをあえて崩し、突如、観客がこれからの展開に期待するものとは異なる方向へ転がる構成が素晴らしい。現在あまりにも本作の主題について公にされすぎているが、あえて何も知らない状態で鑑賞してほしい。（引用元：Amazon）

『鳥』（1963年）



サンフランシスコ近郊の漁村で、新聞社社長令嬢メラニー（ティッピー・ヘドレン）が1羽のカモメに額をつつかれた。そして翌日、カモメの大群など多数の鳥たちが人間に向かって襲いかかっていく……。

ある日突然、理由もなく鳥が人間を襲うという、鳥が大の苦手というアルフレッド・ヒッチコック監督ならではの

奇抜な発想で送るパニック・スリラー映画。原作はダフネ・デュ・モーリアの短編小説だが、実際に鳥が人間を襲った事件を多数リサーチした上での映画化でもあり、撮影には2万8000匹の鳥が用いられているが、いつかこの世が鳥に支配されるのでは？と思わせるような終末観にも満ちあふれている。ヒッチコックは本作のテーマを「自然は復讐する」と語っている。（引用元：Amazon）

・解説

「アルフレッド・ヒッチコック」（1899～1980）

サスペンス映画の神様と呼ばれています。数々の映画制作の手法を用いましたが、その中でもマクガフィンという手法が有名です。マクガフィンとは、観客の興味を持続させるための謎であり、登場人物への動機付けや物語を進めるために用いられる仕掛けのことです。例えば、泥棒が狙う宝石や、スパイが狙う機密文書などのことを指します。登場人物や観客にとっては重要なものですが、作品の構造から言えば他のものに置き換えることができます。単なるマクガフィンに過ぎないものに観客が気を取られすぎるとそれに続くサスペンスに集中できないとアルフレッド・ヒッチコックは語っています。アルフレッド・ヒッチコックは、マクガフィンについては軽く触れるだけで良いと考えていました。この手法は『バルカン超特急』のストーリーによく表れています。『バルカン超特急』の原題は「消

えた女」です。老婦人が列車から忽然と姿を消すストーリーなのですが、老婦人は何故消えたのか、老婦人が持っていた謎とは何だったのかということは、観客に常に意識させながらも終盤まで明かされません。観客は謎の真相について考えながら、展開の一つ一つに期待し、スリリングな時間を体感することになります。『バルカン超特急』でのマクガフィンについて、アルフレッド・ヒッチコック自身は、「ばかばかしいものだ」と言いつつ大いに気に入っていた旨の発言をしています。謎の真相が明らかになった時、拍子抜けする方もいるかもしれませんが、スリリングな時間を体験出来ればそれで良いのです。列車という密閉空間と、超特急という速度の二重の圧迫感の中で物語が展開される息の詰まるサスペンスの傑作です。『バルカン超特急』の消えた乗客について主人公以外の人々が口を揃えて「そんな人はいなかった」と言うプロットは、『フライトプラン』でオマージュされています。マクガフィンの手法は他の作品でも用いられています。クエンティン・タランティーノ監督の『パルプ・フィクション』ではトランクの中の光るもの、J・J・エイブラムス監督の『ミッション・インポッシブル3』ではラビットフット、ロマン・ポランスキー監督の『ゴーストライター』では前任者の書いた元首相の自叙伝原稿がマクガフィンです。『疑惑の影』は、疑心に揺れ動く人間の心情が、ビジュアルで表現されています。『疑惑の影』は、平凡な家庭が舞台です。アルフレッド・ヒッチコックの映画では、平凡な市民が頻繁に大きな事件に巻き込まれます。平凡などこにでもいる人間は、事件に巻き込まれることで身の回りに危険を感じ、日常生活で何となく触れていたたり身につけたりしているものにさえ恐怖の感情を抱いてしまいます。この平凡などこにでもいる人間とは、観客のことも指しています。その役割を『疑惑の影』では階段、指輪、新聞が果たしています。日常的なものには、人に危害を加え、日常を非日常に反転させてしまう可能性があるのです。アルフレッド・ヒッチコックの映画で重要なのはものの働きです。これによりセリフに頼らないサスペンスの演出が可能となります。『疑惑の影』では、チャーリー・オークリーの部屋は二階にあるので、上り降りが必須となります。家族に見えない場所へ上がり、何か企んでは降りてくるオークリーは、不吉な階段と共に疑惑の対象となるのです。アルフレッド・ヒッチコックの作品群には、頻繁に母親が登場し、その多くの母親像が歪んでいます。『鳥』のブレナー夫人は息子の恋人を排除します。『断崖』のマクレイドロウ夫人や、『知りすぎていた男』のジョーは、子どもに対する愛情のバランスがとれた母親として描かれています。これに対して、『見知らぬ乗客』のアンソニー夫人は病的に息子を可愛がり、『北北西に進路をとれ』のソーンヒル夫人は息子を大人扱いせず、これらの作品の母親は、子どもを溺愛する母親として描かれています。つまり、残酷な母親と、優しく世話を焼き過ぎる母親がヒッチコック映画の中では混在しているのです。アルフレッド・ヒッチコックは、厳格なローマ・カトリックであった父の影響でカトリックの伝統校を卒業し、イギリスの映画界に入りました。アルフレッド・ヒッチコックの渡米後の映画には、アメリカ映画としては奇妙なほど頻繁に母親が登場し、その多くの母親像が歪んでいます。アルフレッド・ヒッチコックの妻との関係も母子関係に近かったと言われています。イギリスで

の経験と、アメリカ社会での生活との違いがこのような映画を生み出したと考えられています¹。『サイコ』、『見知らぬ乗客』など、いわゆるマザーコンプレックスを下敷きにした作品が多いこともアルフレッド・ヒッチコックの映画の特徴です。『見知らぬ乗客』はストーカー映画の原点とされています。犯人は母に依存し、父を殺害しようとします。犯人は、初対面の主人公に交換殺人を持ちかけ、主人公が憎む相手を勝手に殺害し、主人公に自分の父を殺害するように迫ります。何でも思い通りにならないと他人を責めることしか出来ない身勝手な犯人の異常性が描かれています。『見知らぬ乗客』におけるいわゆるマザーコンプレックスは、犯人の幼児性の象徴です。ストーカーの本質とは、大人になりきれない子どもであるというアルフレッド・ヒッチコックの観念が根底にあります。マザーコンプレックスは和製英語です。息子の母親への愛情は、フロイトによって提唱されました。いわゆるマザーコンプレックスは、精神分析におけるエディプス・コンプレックス²に該当します。フロイトが提唱したエディプス・コンプレックスとは、息子が無意識のうちに、「父親を殺したい」、「母親と性的に結びつきたい」という欲求を持つことを指します³。息子は、生まれてから最初に出会う異性である母親を最初の愛情の対象とします。息子は、自分の世話をしてくれる母親に、自分だけを好きになって欲しいと望みます。しかし母親は、父親と恋愛関係にあります。母親を独占するためには、父親が邪魔です。結果として息子は、自分よりも強く賢い父親を競争相手とみなします。母親を独占しようとして父親に叱られることで息子は、父親には勝てないと悟り、父親を殺すことを諦め、母親と性的に結びつくことを諦めます。息子は、エディプス・コンプレックスを乗り越えて父親と和解し、母親以外の対象を愛することが出来るようになり、人間的に自立するとフロイトは考えました。後にエリクソンが反抗期と呼ぶ発達段階です。好きな者同士では離れられないということは、恋愛関係に置き換えると分かり易いと思います。甘やかされて育ったことで、母親から離れられず、発達が途中で止まっている状態がいわゆるマザーコンプレックスです。フロイトは、「父親を殺したい」、「母親と性的に結びつきたい」という二つの犯罪的欲求が無意識の領域に抑圧された状態が正常な人間だと考えました。アルフレッド・ヒッチコックの映画における犯罪者像は、フロイトの精神分析の影響を受けているのです。精神分析をテーマにしたアルフレッド・ヒッチコックの映画に『白い恐怖』があります。フロイトは、超自我（スーパーエゴ）、自我（エゴ）、イド（エス）という精神の三層構造を提唱しました。超自我は「～してはいけない」と自我に要求し、イドは「～したい」と自我に要求し、自我が二つの要求を調整しています。イドとは本能のことです。フロイトは、本能には生の本能（エロス）と死の本能（タナトス）があると考えました。この二つの本能は愛と憎しみという言葉に置き換えると分かり易いと思います。全ての人間に生の本能と死

¹ 菅見有弘編集『ヒッチコックを読む』

² マザーコンプレックスは母性が強調されるのに対し、エディプス・コンプレックスは息子の男性性の激しさが強調されるという違いがあります。娘の場合はエレクトラ・コンプレックスです。

³ ジークムント・フロイト『精神分析入門』

の本能が備わっています。つまり、誰でも多かれ少なかれ愛と憎しみを持っていて、両方そろって初めて人間の精神が成立するとフロイトは考えたのです。一種の性悪説です。死の本能は、何かを攻撃したいという欲求です。「私は性格が良いから死の本能など持っていない」と主張する方もいます。しかし例えば地震が起きたとして、それが他人事なら、死者数が増えていくのをTVで見て、今回の地震ではどこまで増えるのかと無意識に面白がってしまうことは誰にでもあることです。他人の不幸を無意識に面白いと感じてしまうのです。言葉に出来ないのは、無意識の領域に押しやられているからです。本人が認めたくない自分が悪いと思っている部分は無意識の領域に押しやられています。それを無理に抑圧すると神経症を発症するとフロイトは考えました。フロイトの治療法は、無意識を意識化するというものです。自我の領域を拡大することで、本能をコントロール出来るようになるのです。自分の本能を自覚していない状態は危険です。無自覚に他人を傷付けてしまうこともあります。誰でも他人を憎く思うことはあります。それを自覚してコントロール出来ているのであれば、思うことと表に出すことは別の問題なのです。『白い恐怖』の主人公は記憶喪失です。主人公は思い出したくないことを無意識の領域に押しやっていて、それを精神分析で思い出させていくストーリーです。一つのイメージが新たなイメージを導き出し、ついには困難な事件を解決する糸口になり得るという精神分析のプロセスを分かり易く説明しています。フロイトの精神分析はその後の芸術に多大な影響を与えていて、フランス・シュルレアリスム映画にも影響を与えています。フロイトは精神分析の際に夢を重視しました。夢は無意識からのメッセージだとフロイトは考えたのです。フロイトの提唱した夢を映像化しようとした試みがフランス・シュルレアリスム映画です。夢のシーンは、シュルレアリスム画家のサルバドール・ダリ⁴が制作しています。映画に残されたサルバドール・ダリの芸術は『アンダルシアの犬』と『白い恐怖』のみです。『サイコ』など、カット割りや編集の巧みさに定評のあるアルフレッド・ヒッチコックですが、全編長回⁵で撮影された実験的作品に『ロープ』があります。物語には、回想、時間とぼし、場面転換などが一切無く、物語の時間と映画の時間が同時に進行することになります。全編長しで、演劇的な緊張感を効果的に演出しています。「彼らの罪は彼らが暮らす社会の法によって裁かれるだろう」というジェームズ・スチュワートが演じるルパート教授のセリフで、アルフレッド・ヒッチコックは『ロープ』の犯人の犯罪を糾弾しています。しかし、ラストシーンの重苦しい空気には、人間の本質である愚かな傲慢さを誰が裁けるのかという、アルフレッド・ヒッチコックの答えの無い問いかけが表されています。アルフレッド・ヒッチコックの映画を代表する男優に、『ロープ』、『裏窓』、『知りすぎている男』、『めまい』など

⁴『記憶の固執(柔かい時計)』という絵をご覧になった方は多いと思います。フランス・シュルレアリスム映画の傑作である『アンダルシアの犬』の脚本も書いています。

⁵当時の撮影用フィルムの限界は10分でした。タイミングを合わせて、移動するカメラで人物の背中や家具を接写し、一瞬画面を暗くして、アクションが繋がるように工夫しています。全編長回は、映画監督なら一度は挑戦してみたい試みらしいですが、実践したのはアルフレッド・ヒッチコックのみです。前人未到のユニークな試みだったと言えます。

に出演するジェームズ・スチュワートがいます。ジェームズ・スチュワートの役柄には、何も出来ないでいる存在という共通点があります。『ロープ』では、超人思想を説く教授の役を演じています。その説に従って学生たちが殺人を犯したことを聞いても、うろたえるばかりで何も解決出来ません。『裏窓』では、事故に遭ったカメラマンの役を演じていて、車いすから動くことが出来ません。『めまい』では、ヒロインに幻惑され、それが高所恐怖症のめまいと重なり合い、何も出来ないままです。『知りすぎていた男』では、スパイに間違えられたジェームズ・スチュワートが要人暗殺の計画を知らされ、息子が誘拐されます。『知りすぎていた男』でスチュワートは、謎に立ち向かい、息子を取り返そうとします。しかし、妻が気づいている周囲の妙な雰囲気には無感覚で、肝心の場面では敵に捕まって何も出来ません。『知りすぎていた男』の冒頭からすでにジェームズ・スチュワートは、解決できない家庭の問題に対して何も出来ない状態でした。妻は各国を公演してまわるだけの実力をもった歌手で、そのキャリアを捨てて医者であるジェームズ・スチュワートと結婚しました。結婚生活に不満は無くとも、かつての華やかな生活を思うと十分に満足はしていない様子が窺えます。『知りすぎていた男』において、『ケ・セラ・セラ』は、なるようにしかならないという諦めであると同時に、いまはこうでも、明日はどうなるかわからないという決意の表れです。それを母親と息子で歌い合っている状況は、今日と明日は同じ日にならないという共通意識が、ジェームズ・スチュワート抜きで確立されたことを示しています。息子は、母親の『ケ・セラ・セラ』を聞いて救い出されます。要人暗殺を防いだのも妻です。ジェームズ・スチュワートには何も出来ないのです。ジェームズ・スチュワートの役柄は、映画を観るだけで何も出来ない観客の存在のメタファーなのです。アルフレッド・ヒッチコックの映画を代表するもう一人の男優として、『断崖』、『北北西に進路を取れ』など出演するケーリー・グラントがいます。ケーリー・グラントの役柄には、ジェームズ・スチュワートとは対極である、状況に対して先手を打って行動し、状況を支配しようとする存在という共通点があります。『断崖』では、ケーリー・グラントの行動が裏目に出てしまい、妻に絶え間のない疑惑をもたらします。『北北西に進路を取れ』はアルフレッド・ヒッチコックが得意とする巻き込まれ型サスペンスです。しかしケーリー・グラントは、状況に身を任せきりにはせず、謎を探り、状況を打開し、出しぬこうとし、結果として『北北西に進路を取れ』をサスペンスに満ちた傑作に昇華させています。『断崖』には、古典的な探偵物の謎解きの要素は少なく、心理描写の連続となっています。アルフレッド・ヒッチコックの独特の手法を用いた、ロマンティックサイコスリラーと呼ばれる作品です。ヒロインの主観が丁寧に描かれているため、ヒロインが次第に被害妄想に陥り、夫に殺されるかもしれないという感情に至る過程は、観客にも理解しやすいものとなっています。『北北西に進路を取れ』は、アルフレッド・ヒッチコックの映画の集大成とされる作品です。主人公に対する警察などの体制側の無理解、紳士的で魅力的な悪役、謎めいたブロンドのヒロイン、二重・三重の伏線、終盤に至る前に観客に謎を全て明かしてラストのアクションに意識を集中させる構成など、アルフレッド・ヒッチコックのスタイルの全

てが詰め込まれた傑作です。誰が敵で誰が味方なのか最後まで分からず、緊張感が持続されます。ミスリードが優れていて、真相が明らかになるたびに騙される快感を味わうことができます。アルフレッド・ヒッチコックは、アメリカでは低い扱いを受けていましたが、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグのカイエ・デュ・シネマの批評家たちによって再評価されることとなります。アルフレッド・ヒッチコックの作品は、フィルム・ノワール⁶、イタリア・ネオリアリズム⁷と共にヌーヴェル・ヴァーグ⁸に影響を与えました。

『裏窓』（1954年）

映画には、行動を主人公に託して、観客が主人公の行動を代理経験するという覗き見的性質が根本にあります。自分だけは安全である覗き見を楽しみたいという観客の倒錯的欲求を満足させてくれる存在が映画なのです。こちらは受け取るだけ、向こうは垂れ流すだけという一方通行のコミュニケーションである覗き見的性質を映画化したものが『裏窓』です。覗き見的性質の映画化というテーマは、デヴィッド・リンチ監督の『ブルーベルベット』に受け継がれています。アルフレッド・ヒッチコックは観客の感情の高揚を持続させることを重要視しています。『裏窓』でも観客を主人公に感情移入させるため、脚を怪我して歩けない主人公の視点から物事を捉えています。グレース・ケリーが演じるリザと犯人が対面するシーンでは、主人公にとって一番大切な人に危機が迫っているのに自分は何も出来ない無力感が描かれています。これは映画を観ている観客の心情でもあります。結婚に踏み切れない主人公に向かって、セールスマンが妻を殺害した証拠となるセールスマンの妻の婚約指輪をリザが高くかざしたシーンについて、「彼女は殺人の証拠をつかまえることに成功すると同時に、未来の夫をつかまえることにも成功する。実際、彼女はすでに指輪を指にはめている！」とフランソワ・トリュフォーは指摘しています⁹。主人公が覗き見していたものは人々の日常でした。ペットの小犬が殺害されて夫人が叫んだことが、非日常への転換点となります。覗き魔から悪を見逃さない正義漢へと主人公のイメージを巧みに

⁶1940年代前半から1950年代後半にかけてのアメリカの犯罪映画です。ドイツ表現主義を受け継ぐ影やコントラストを多用した色調、主人公を墮落させる危険な女性であるファム・ファタールが登場するなどの特徴があります。アルフレッド・ヒッチコック監督作品の中では『めまい』が該当します。スタンリー・キューブリック監督の『現金に体を張れ』、ビリー・ワイルダー監督の『サンセット大通り』が有名です。フィルム・ノワールの特徴は、リドリー・スコット監督の『ブレード・ランナー』に受け継がれています。⁷戦後のイタリアの荒廃した都市で撮影され、現実社会を客観的に描きました。原因を省略して結果のみを提示する、開かれた結末（幸せな終わりを付けない）、サスペンスやコメディなどのトーンの混合などの特徴があります。ロベルト・ロッセリーニ監督の『無防備都市』、ヴィットリオ・デ・シーカ監督の『自転車泥棒』などが有名です。

⁸主要な監督たちは映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ』の批評家です。作家主義を支持し、個々の世界観の表現を重視しました。ネオ・リアリズムの特徴を受け継いだ映画が多いです。ジャン・リュック・ゴダール監督の『勝手にしやがれ』、『気狂いピエロ』などが有名です。

⁹山田宏一・蓮實重彦訳『映画術 ヒッチコック/トリュフォー』

転換しています。「その覗きのまなざしにはある種のやさしささえ感じられるのです。ジェームズ・スチュワートが裏窓から見る情景は、グロテスクでおぞましい人間たちの悲惨さではなく、人間の弱さのイメージなのだと思えるようになりました」というのは、『裏窓』の評価を転換させたフランソワ・トリュフォーの言葉です。『裏窓』では、日常を生きる人間の本質、映画の本質が巧みに描かれているのです。裏窓は、明確に殺人シーンが描かれているのではなく、向かいのアパートの住人が殺人事件を疑うストーリーです。ここで、殺人事件の客観的な証拠の不在が指摘されています¹⁰。主人公はリザの愛を拒絶します。主人公が殺人事件を目撃したと思いつくのは喧嘩をした日の深夜です。次の日に、主人公とリザとの間で殺人事件の合意が形成され、殺人事件を確信します。主人公が目撃したと思いつくだけでは殺人事件は成立せず、二人の合意があって初めて殺人事件は成立するのです。エロス（愛）の時間を共有出来ない二人は、タナトス（殺人事件）を共有することで恋愛関係を継続出来たのです¹¹。外見（見た目）と内実（実際に起こったこと）が違う可能性が指摘されています。つまり、主人公や観客が起こったと確信している出来事が、映画の中で実際に起こっている出来事と違う可能性があるのです。外見上はそうとしか見えないのにも関わらず、外見に対応すべき内実がブラックホールに吸い込まれたように観客の目に入らないのです。外見と内実の解離の中で生きるものが人間であるということが『裏窓』の教訓だと指摘されています。前述のトリュフォーの言葉のように、リザが殺人の証拠を得ることで二人の恋愛関係は進展します。エロスの行為を回避するために、他人のタナトスに没頭することで、エロスへの迂回路を切り開いたのです。つまり、結婚を先延ばしにしたのです。『裏窓』は、実際に起こったことが隠された世界（退屈な世界）から脱却する過程を描いていると指摘されています。

『めまい』（1958年）

タイトル映像では刻々と変化する光のパターンが使用されています。この映像により『めまい』は映画史上初めてCGが使用された映画とされています。高所恐怖症の主人公が高所から下を見た時に使用されるめまいショットという技法が有名です。これはズームアウトとトラックアップという矛盾する二つの動きを合わせた技法です。つまり、レンズは対象から遠ざかっていきながら、カメラ自体は対象に近寄っていくのです。これにより中心の動いていない登場人物の大きさは変わりませんが、背景が不気味に押しつぶされていくことになり、床が落ちるような感覚を表現することが出来ます。このめまいショットはスティーヴン・スピルバーグ監督の『ジョーズ』でも使用されています¹²。アルフレッド・ヒ

¹⁰加藤幹郎『ヒッチコック「裏窓」ミステリの映画学』あくまでも一つの解釈です。

¹¹『裏窓』のフロイトの精神分析的解釈です。前述の精神分析の解説を参考に読んで下さい。

¹²めまいショットにはズームインとトラックバックを合わせる手法もあり、『ジョーズ』で使われているのはこちらです。血の気が引く瞬間を表現することが出来ます。『ジョーズ』が公開された1975年は、アメリカン・ニューシネマの終わりに近付き、ハリウッドの再生が始まった時期です。1970年代のハリウッドの再生期の特徴として、ハリウッド

ヒッチコックが映画制作において重要だと考えていたことは、サプライズではなくサスペンスです。サプライズとサスペンスの違いは、あらかじめ観客に情報を与えているかどうかです。例えば、二人の男性が座って話していると、突然テーブルの下の爆弾が爆発したとします。これがサプライズです。これに対し、テーブルの下に爆弾があるという情報があらかじめ観客に与えられていれば、何気ない二人の男性の会話の間にサスペンスが生まれます。テーブルの下の爆弾の存在を知っているのは観客のみです。もし爆弾の存在を知らされていなければ、どんなに魅力的な会話を二人の男性がしていたとしても、観客の感情の高揚は削がれてしまいます。爆弾の存在を知っているからこそ、主人公の一手一投足をハラハラしながら見守ることになり、映画へ感情移入することが出来るのです。『めまい』には謎の女性が登場しますが、その正体は驚愕すべきものです。原作小説では女性の正体は最後に明かされますが、アルフレッド・ヒッチコックは中盤で観客に女性の正体を教えてしまいます。サプライズをサスペンスに変えたのです。アルフレッド・ヒッチコックは、原作小説と同様に衝撃の結末として女性の正体を最後までとっておくと、この映画は中盤から終わりまでが退屈なものになってしまうと説明しています。正体を先に知られるからこそ、主人公は気づけるのか、正体が判明した時どうなるのかということを観客は想像しながら映画を観ていくことになり、物語に引き込まれていきます。

『サイコ』（1960年）

この作品でサイコ・サスペンスというジャンルが確立されることとなります。衝撃的な結末のネタバレを防ぐため、アルフレッド・ヒッチコックが市場に出回っていた原作を可能な限りスタッフに買い占めさせました。DVDなどには収録されていませんが、公開当時は映画の冒頭でアルフレッド・ヒッチコックが登場し、「途中入場の禁止」と「ストーリーの口外禁止」を観客に要求していました。映画の前半は、マリオンの犯した横領に関する心理的葛藤を描くクライム・サスペンスとして描かれ、マリオンが自動車を購入する際の不自然な挙動とマリオンを不審に思う警官などの不安定な心理と緊迫感が丁寧に描かれています。ところが、マリオンは何の前ぶれもなく刺殺されます。主人公の女性が映画の前半で殺害されるという構成は当時としては前代未聞でした。殺害されるまではマリオンの視点で物語が展開されます。観客は感情移入していたマリオンの視点を失い、混乱することで恐怖を感じるのです。マリオンが刺殺されるシャワーシーンのモノクロの凄惨な映像と音楽には、ティム・バートン監督の『チャーリーとチョコレート工場』、バーナード・ハーマンの音楽には『ファインディング・ニモ』など多くのオマージュ、パロディが存在します。『サイコ』のシャワーシーンでは、『鳥』のメラニーが立て籠った家の二階で鳥に集中攻撃されるシーンと同じく、凄まじいほどのカットが使用されています。この極端な動作の分断は人間の破滅を象徴しています。動作の分断は混乱、思考停止、破滅という追いつ

黄金期のスタイルの復活があります。そのためアルフレッド・ヒッチコックの技法を蘇らせたのです。

められた一連の思考の流れを観客に連想させます。

『鳥』（1963年）

サスペンスを得意とするアルフレッド・ヒッチコックの作品群の中では異色の作品です。この作品で動物パニック映画というジャンルが確立されます。何千羽もの鳥が大挙して押し寄せる映像のインパクトは当時としては絶大で、TVなどで『鳥』の映像の断片が多く取り上げられ、アルフレッド・ヒッチコックの作品群の中でもとりわけ知名度の高い作品となりました。約3万羽の様々な種類の鳥を、機械仕掛けの鳥、剥製の鳥と組み合わせ、当時は画期的だったディズニーの合成技術で融合した特撮映像には、現在でも驚嘆させられる迫力があります。鳥に殺害されたダンの死体のシーンは、『ジョーズ』の海中から片目のない死体が出るシーンでオマージュされています。BGMを一切使用せず、人間の息遣い、鳥のさえずり、鳥の羽音などの効果音のみで恐怖を演出する手法が優れています。恐怖の基本が音であることを逆手に取り、沈黙を効果的に使用しています。沈黙を基本として効果音のみを加えることで、心の底から沸き上がるぞっとするような恐怖を感じさせています。自然の象徴である鳥と、作り上げられた合理的な美観の象徴であるティッピー・ヘドレンが演じるメラニーとの対立構造が描かれています。メラニーは人形のような無機質さを醸し出しています。人間的な表情の変化の無い造形された人間の美貌がもてはやされる人類の進化の矛盾を指摘しています。完璧な美貌は、完璧に作ろうとされてきた社会の象徴で、都市社会の無機質さを象徴しています。人工的なものは自然の脅威の前では無力であるということが『鳥』に籠められたメッセージです。人工的なものが増長しているように、自然が増長したらどうなるかを描いた作品です。メラニーがラブバードを買うシーンから『鳥』は始まります。観客はラブバードが『鳥』においてどのような意味を持つのか想像しながら物語に引き込まれていきます。ラブバードが『鳥』におけるマクガフィンです。アルフレッド・ヒッチコックはラブバードについて、「そう LOVE というのは疑惑の影にみちた言葉だからね！不吉な言葉だろ？」とだけ語っています。『鳥』はとくにつぎに何が起こるか、絶対に予測できないようにつくったつもりだとアルフレッド・ヒッチコックは語っています。「まさか鳥類が人類を襲撃して滅ぼしてしまうなんてことは、だれも考えない」とアルフレッド・ヒッチコックは映画制作の意図について語っています。

「ハリウッド黄金期の黄昏」

1930年代のハリウッドは、黄金期と呼ばれる絶頂の時代を迎えます。ハリウッド黄金期に確立された映画制作の手法は、1940年代にさらに成熟させられることとなります。映画制作の手法の成熟を担った中心的な監督は、アルフレッド・ヒッチコックとオーソン・ウェルズでした¹³。古典的ハリウッドの犯罪映画は、起きた事件の謎解きを中心にすすめられるプロットでした。しかしアルフレッド・ヒッチコックは、事件に関わる人々や巻き込

¹³北野圭介『ハリウッド100年史講義—夢の工場から夢の王国へ—』

まれた人々の切迫、焦り、落胆などの微妙な心理を描きました。その複雑な心理の絡み合いで観客を魅了しました。古典的ハリウッドの映画制作の手法は、物語をなめらかに語るものでした。それに対してオーソン・ウェルズは、派手な映画制作の手法を大胆に使用することで、古典的ハリウッドの映画制作の手法に慣れた観客の目を覚醒させ、観客を魅了しました¹⁴。そして1950年代のハリウッドは、黄昏の輝きを放つこととなります。黄金期にハリウッド的物語形式¹⁵は確立されます。善と悪の間に明確な境界があり、主人公は道徳的善として描かれます¹⁶。ハリウッド的物語形式の主人公は目的志向です。ハリウッド的物語形式の映画には、ロマンティック・ラブとその他恋愛意外の活動という二つの筋があります。主人公が異性の愛の獲得と、ビジネス、スパイ、スポーツ、政治、犯罪、ショービジネスなどの恋愛以外の活動という二つの目的を持ちながら、障害を乗り越え、葛藤することで物語は進行していきます。主人公を中心とした少数の登場人物たちの愛が成就し、映画内の事件の全てが解決されるハッピーエンドで幕を閉じます。主人公の自己決定で目的を達成し、主人公の決定による出来事の連鎖で物語が進行していきます。原因と結果の連鎖という物語の中の目的志向の主人公には、アメリカの個人主義のイデオロギーが象徴されています。ハリウッド的物語形式は現実には即していません。一人一人が善と悪を併せ持ち、一人一人が独自の思想を持って生きているのが現実です。絶対的善人や絶対的悪人は虚構であり、人間ではあり得ません。正しいか間違っているかで単純に割り切れない問題も現実には多々あります。そもそも何が正しくて何が間違っているのかという基準は個人の主観で、個人が人生の中で掴み取ってきたものです。個人の人生は異なって当然なので、個人の善悪の基準も異なって当然です。主人公と思想が異なるから殺害して構わないという論理は成立しません。主人公以外の全人類を殺害しても構わないこととなります。個人が影響を受ける社会背景や法体系も生まれ育った場所によって異なります。現実には一人の人間の決定による出来事の原因と結果の連鎖ではなく、理不尽なものです。ハリウッド的物語形式のハッピーエンドは、主人公の主観的なハッピーエンドに過ぎません。ハッピーエンドは、実際に起こった問題の根本的な解決になっていません。黄金期の映画

¹⁴『市民ケーン』を例として挙げて説明します。一人の新聞記者がスーザン・アレキサンダーを取材に訪れるシーンがあります。大胆かつ華麗な動きのクレーンショットが使われています。シーンは激しい暴風雨の中から始まります。カメラはクレーンに乗って雨の中を上昇して建物の屋根まで駆け上がります。そして派手なネオンサインまで突き進みます。カメラを乗せたクレーンは天窓まで下降し、画面が稲妻で一瞬覆われた瞬間に天窓を通り抜け、人気のないナイトクラブ内に至ります。カメラは激しい暴風雨、ネオンサイン、天窓などの多くの障壁を通り抜け、スーザンを捉えています。この一連のクレーンショットは、スーザンがその精神的な苦痛から身を守るために張り巡らした多くの障壁を無視したプライバシーの侵害を象徴しています。これは一例に過ぎず、このような映画制作の手法が数多く使用されているのです。

¹⁵メロドラマが基底にあります。

¹⁶映画は当初いかがわしいもので、性や暴力などのいかがわしい故の魅力がありました。良識ある人々を観客に取り込むため、映画は道徳的に優れていて人生のためになる物語を持つことが重要だったのです。

ではないですが、分かり易く『ダイ・ハード』で例えます¹⁷。主人公はテロリストを殺害したり、ビルに物質的な損害を与えたりと、客観的に見ればかなりの暴力を振るっていますが、主人公のメロドラマ的な愛の成就により、主人公の行為は問題視されません¹⁸。ハッピーエンドの背景で罪の無い人々が大勢死んでいますが、観客の目はハッピーエンドに向いており、問題として認識出来ません。テロリストを殺害してハッピーエンドを迎えれば、何故テロリストはビルを占拠しなければならなかったのかという社会背景に観客の目が向かなくなります。主人公の主観的なハッピーエンドは、現実の問題の根本的な原因はどこにあるのかを見失わせてしまうのです。「周りで人が死ぬことに無感覚になる」「自分さえ幸せならそれで良いのか」などの批判は、アメリカン・ニューシネマでの新しい物語形式の探求へと繋がります。

¹⁷アメリカン・ニューシネマを経てハリウッドは、黄金期のような夢工場に戻ります。私がハリウッド的物語形式の問題を指摘する理由は、ハリウッド的物語形式が多くの問題を孕んでいると伝えたかったからです。ハリウッド的物語形式を否定する意図はありません。『ダイ・ハード』は面白いです。ハリウッド的物語形式を楽しむ際は、あくまで虚構として楽しまなくてはなりません。

¹⁸終わりの効果と言います。