

サイレント・ヒッチコック+

— 『恐喝』 —

堀家敬嗣

Silent Hitchcock+
—Blackmail—

HORIKE Yoshitsugu

(Received September 26, 2008)

1.

英国で最初のトーキー映画となった『^{ゆすり}恐喝』*Blackmail* (1929) は、当時すでに9本のサイレント映画を監督していた気鋭のアルフレッド・ヒッチコック Alfred HITCHCOCK (1899-1980) 自身にとってももちろん最初のトーキー作品であった。しかし、ドナルド・スポトー Donald SPOTO によれば、この作品は、当初はサイレント映画としてヒッチコックが撮影を終えたのち、製作会社である「ブリティッシュ・インターナショナルの重役たちが駆け込んできて、録音機材がそろったと告げたとき、(…) 重役たちは彼に、イギリスの最初のトーキー映画として公開できるよう、映画を部分的に撮り直す気はないかと尋ねた」¹ ことから、トーキー映画として実現したものだという。「マックスウェルはヒッチコックをオフィスに呼び、臨時のサウンド・ステージを作ってアメリカから輸入した RCA の装置を設置したと告げた。(…) 設備はこのうえなく精巧とはいいがたいし、あとでダビングするのは不可能だが、しかし——音の出る映画がしてくれるのだ」²。

ヒッチコック本人も、この作品について「元々は無声映画として製作されたことはほとんどの人に知られていない」³ と言及している。彼の記憶するところでは、「結局『恐喝(ゆすり)』はサイレントで作るべきだという決定が下った。(…) 映画がサイレントになると聞かされて私はひどくがっかりした。(…) サイレントの時代は終わったという確信があった。映画ができ上がったらこれに台詞をつけるか、完全に全体をトーキーで作り直すかするようときつとされるにちがいないという手応えが私の心の中にはあった」⁴。なるほど、たとえばモーリス・ヤコウォー Maurice YACOWAR は、映画史における最初のトーキー作品『ジャズ・シンガー』*The Jazz Singer* (1927) の成功以来、これを追うように「すでに^{イングランド}英国においてさえ、パート・トーキーの試みが複数あった」⁵ ことを指摘している。したがって、「そこでサイレントの形で映画を作りながらも、いつもこれはトーキーなのだと思っただけで考え(…) 音こそつけなかったもののトーキーの手法で演出をした」⁶ ヒッチコックの「期待通り、映画が完成するとこれに台詞をつけようということになった」⁷ としてもなんら不思議はない。だが彼は、製作会社が採択した「最初は数巻だけに音を「ダビング」する(…) 部分トーキー方式に反対した。結局私の主張が通った。実際に映画全体をトーキー方式で作り直すことが許された」⁸。

そうした成り行きを「ヒッチコック最後のサイレント作品は、^{ブリテン}英国で最初のトーキー作品へと転換された」⁹と追認するエリック・ロメール Eric ROHMER とクロード・シャブロール Claude CHABROL の記述は、この撮り直しの仔細に通じている。「『恐喝』はサイレント作品として着想され、撮影された。だが、音声の急速な波及は、サイレント映画作品群の出来の良し悪しなどおかまいなく、甚大な損傷をそこに施していたのである。ジョン・マックスウェルとアルフレッド・ヒッチコックは、この作品を音声化することに決めた。ヒッチはアリスと画家との場面に新たに一台のピアノを置き、別様に撮り直した。サイレント版では（前方への移動撮影をもって）画家がアリスに向かって前進するところを、サウンド版では彼は、彼女へと突進する覚悟を徐々に固めるまでピアノの前で優しく歌っている。これ以外のところについては、ヒッチコックは単に物音や音楽、そしていくつか会話を加えただけである」¹⁰。

サイレントからトーキーへと移行する映画産業の混乱期に産み出された『恐喝』には、ロメール＝シャブロールが比較してみせるように、トーキー版に加えてサイレント版も存在する。それは「万が一、音声映画が不調に終わった場合に備えて」¹¹、トーキー版が公開された2ヶ月後に公開されたのだという。もちろん「トーキー用上映設備のない映画館はサイレント版の配給を受けていた」¹²。スポトーもまた、サイレント版とトーキー版を照合しながら、「ヒッチコックは二、三のシーンだけ、生の音楽とオフの音響効果を入れて完全に撮り直している」¹³ことを確認する。なかでも「とくに目立つのは、誘惑のシーンで、シ rilル・リチャードにピアノを弾きながらノエル・カワードのような歌を歌わせていること、そしてアニー・オンドラの寝室の前で、籠の鳥のうるさい鳴き声を——ヒロイン（と観客）の神経をいらだたせるように——加えていることである」¹⁴。切望した映画全体のトーキー方式での作り直しが許可されたにもかかわらず、ヒッチコックが完全に撮り直した部分が実際には数シーンにすぎなかったこと、その点に困惑する必要はない。トーキー版の『恐喝』のために彼がなすべきこととは、すでに「トーキーの技法を使った「サイレント」として完成させた映画をトーキーに作り変え」¹⁵ることであったのだから。

ところで、現存するこれら『恐喝』のプリントには、尺の異なるいくつかのトーキー版のほか、やはり尺の異なる複数のサイレント版が残されているようだ。75分の上映時間を持つサイレント版の存在を示唆するマーク・レイモンド・ストラウス Marc Raymond STRAUSS によると、その版に対して「わたしが観たサイレント版は中断なしで121分の上映時間があったが、これはサウンド版のうち最長のものより30分以上長く、最短のものからするとほとんど50分近くも長いことになる」¹⁶。ただし、スポトーやストラウスが参照した、BFI (British Film Institute) の保管所に所在するこの版を含めて、本稿ではサイレント映画としての『恐喝』は参照しない¹⁷。本稿が試みるのは、映像に同期する音声という新しい構成要素を獲得するにあたって、ヒッチコックが映画をどのように概念形成し直し、その表現にとってこの新しい構成要素にいかなる可能性を見出したのかを、この作品の映像と音声に沿って検討することであるからだ。ヒッチコック最後のサイレント作品としての『恐喝』ではなく、あくまでもヒッチコック最初のトーキー作品としての『恐喝』、すなわち、「あらかじめそのつもりで（…）音なしだが、完全にトーキーのテクニックで」¹⁸撮られたこの作品が詳らかとするのは、あるいはむしろ、産業的な要請から映像に強いられた音声との同期が、ヒッチコックの映画の説話様式を象るその次第であるかもしれない。

映像だけを唯一の構成要素として、映画は、誕生から四半世紀以上もの月日を費やししながらその表現に洗練を重ねてきた。もはや字幕の助力さえもあてにすることなく、映像の組成のみ

をもって物語内容を汲み尽くすに至るような、いわば円熟期に映画はあった。とりわけ「ドイツ人たちは物語を視覚的に語ることを非常に大事にし、字幕はできればまったくなし、あってもうんと少なくするというやり方だった。その意味で『最後の人』はほとんど完璧な作品だ。物語は小さい字幕なしで進められる——始めから終わりまで映像表現だけによっているんだ。これにはずいぶん影響を受けたよ」¹⁹。フリードリヒ・ウィルヘルム・ムルナウ Friedrich Wilhelm MURNAU (1888-1931) が『最後の人』*Der Letzte Mann* (1924) の撮影にあたった UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft) の撮影所には、『快楽の園』*The Pleasure Garden* (1925) を監督する直前のヒッチコックが英独共同製作映画の助監督ないし美術監督として出入りしており、彼は「ムルナウが『最後の人』を撮るのを数週にわたって見学した——その撮影は、(…)すぐ隣のステージでおこなわれていたのである」²⁰。そうした折には、撮影後に「ムルナウはこのイギリス人助監督にわざわざいろいろな点を説明してやった」²¹というのだから、ムルナウの『最後の人』を頂点とするドイツ表現主義の映画からヒッチコックが被った影響は、きわめて直接的だったことになる。

トーキー化は、9本のサイレント作品を監督することでヒッチコックが先人たちから継承した映画表現の遺産を反故にしかねない重大な臨界点であった。そのような「映画の前途が誰にもまったく読めなかった難しい時期に製作が開始された」²²彼の『恐喝』は、「サイレント映画とサウンド映画のあいだのひとつの旋回点」²³であり、ひとつの裂け目にほかならない。そしてこの限りにおいて、サイレント版であれトーキー版であれ、この映画作品それ自体が必然的に両義性を纏わざるをえない。だからこそ、「トーキーはあつと言う間に消えてなくなるようなものではなく、逆にサイレントの時代は終わったという確信があった」²⁴ヒッチコックが、仮にトーキーの技法を使ったサイレント作品として完成させた映画をトーキー版に作り変えたところで、依然としてサイレント的な表現の残滓がそこにはある。なるほど、サイレント映画の時代は終わるかもしれない。だが音声は映像を駆逐しない。かつて沈黙のうちに展開された映像による巧妙な話術をかき消すのは、新規に獲得された音声それ自体ではなく、これを濫用する饒舌な言表行為の主体の貧困な創造性である。音声、ことに登場人物が発話する台詞に依存せずに物語内容を叙述する仕組みとなるこうした表現は、とりわけヒッチコックの作品群においては、むしろ映画のトーキー化をもって、いつそう効果的に洗練されていくことになる。

その黎明となる『恐喝』は、それゆえサイレントかトーキーかの二者択一をヒッチコックに提起しない。このことは、やはり『恐喝』のサイレント版とトーキー版とを比較したチャールズ・バー Charles BARR の論文を援用し、「ヒッチコックによる視点ショットの撮影／編集の成熟した様式が、サイレント版のほうでより十全に発展しているのに対して、実際には音声の到来によってこれが発育不全になってしまったことを強く示唆する」²⁵ものとこれを案内するロビン・ウッド Robin WOOD の要約とも矛盾しない。サイレント表現の洗練とは、ことさら視点ショットの成熟ばかりに限られたものではないからである。その成熟の如何もまた、音声の有無に直接的な制約を被るとは考えられない。サイレント作品として完成しながらトーキー映画たらしめた『恐喝』は、その一方で、これ以降の彼の映画作品すべてがそうであるように、トーキー作品という体裁をもってサイレント映画たり続けるのだ。確かに、「『恐喝』は輝かしい作品であり、サウンド版でも繰り返し見る価値はあるのだが、無音を経由すればはるかにそれは、より豊かで、より長く、より純粋な映画事象となる」²⁶だろう可能性を否定しようもない。それでもなお、実現して間もない音声のうちに穿たれる沈黙の残滓を、その残響をとおして、これはヒッチコックが自身の滑らかな語り口にさらなる磨きをかける契機となる。「そ

これは音声イン・サウンドのついた作品ではなく、音声アバウト・サウンドについての作品である」²⁷。洗練されたサイレント表現と先鋭的なトーキー表現が共存する映画作品、それが『恐喝』なのだ。

2.

画面の中心を上下に貫く垂直の鉄柱に螺旋状に巻きついた階段を、身を屈めながら小刻みのステップで駆け降りてくる踊り子たちを側面から捉えたショットで、映画監督としての経歴に足を踏み入れたヒッチコックが、回転—円環—螺旋の運動に憑かれていたことは、いまや誰もが知っている。「実際、球体や円環の主題体系に触れることなく語られるヒッチコック論など、人は想像することもできまい。(…)すべては球形と曲線の軌跡を描くからこそ刺激的なのだ。(…)その円環的、螺旋的、曲線的相貌に触れておくことはやはり必要だと思う」²⁸。

ここでの彼もやはり、回転する自動車のホイールを画面いっぱいに取りめたショットから物語行為を始める。「慎ましくもヒッチコックは、古めかしい愛と義務のあいだの葛藤をめぐるひとつの実習としてこの作品を描く。作品は、ひとりの犯罪者を逮捕し、指紋を採取し、調書を記入し、そして留置場に拘留するまでの流れを、ドキュメンタリー映画のような仕方ですら直に記録することから始まる——そして彼が主張するには、終わりもそうなるはずだった。これは警察官の義務と日々の業務とを明示するものである」²⁹。回転する自動車のホイールは、容疑者の根城に踏み込む刑事らの乗った警察車両のものであったが、その荷台から飛び降りて地面に着地する刑事の靴音や、窓の外側から容疑者の部屋に投げ込まれた石の礫が割る硝子の音など、ごく少数の物音を除いては、上映時間にして6分を超えるこのシーケンス群をとおしていわゆる背景音楽だけが鳴り響く。上階にある容疑者の部屋に向かって刑事たちが階段を昇るショットでは、それまで速いテンポと強勢で太く勇猛な律動を刻んできた管弦の音楽がにわかに変調し、緩やかな旋律を細く微弱に奏することで、階上の容疑者に悟られまいと足音を忍ばせる彼らの心理とこの空間に漲る緊迫感とを、聴覚的になぞってみせる。

寝台で半身を起こしたまま、両手で広げた新聞紙の衝立で自ら視線を遮っていた啞え煙草の容疑者は、部屋に侵入した刑事たちの気配に勘づいたところで、慌てて声を挙げたりはしない。新聞から逸れてそっと画面の右手に持ちあげられた彼の視線を追って右にパンするカメラは、ほどなく壁際に小さな鏡をみつけるやいなや、今度は視界全体がそれに占有されるまでそちらに前進していき、鏡面に焦点を合わせると同時に露光量を減少させることで、刑事たちの鏡像を鮮明に浮き上がらせる。「カメラ（泥棒ゲイブの視線）は、法の不動のアイコンとして戸口に立っている刑事たちの反映像を盗み見る彼の秘密裏の視界を取り出すべく、接近していくのだ」³⁰。そして「これはわたしたちが彼らの顔をはっきり見ることの許されたはじめての機会でもある(…)。不動のまま、石のように表情がない顔、そのもっとも没个性的で無情たるところの“律法”、それが鏡面上の映像であるという事実によって強調される非人間化」³¹。

見る主体と見られる対象とをそれぞれ別の独立したショットとして継起させるのではなく、視線を介したその因果関係に沿って、ひとつのショットのうちに見る主体から見られる対象へと順に提示するこのショットは、パンから前進移動につながるカメラの運動、および焦点送りと絞りの開閉という光学的な操作を介して次第に人称性を囲い、客観的に容疑者を捉えるショットから彼の視点による主観ショットへと、その身分を変容させる。ここでヒッチコックは、客観性のうちに孕まれた微小な主観性の気泡を、カメラの運動と光学的な操作とによって鏡面上

に結晶化させるのだ。われわれがそこに目撃するのは、この結晶化の過程なのである。そしてこれに継起して、寝台に半身を起こしている容疑者のショット、すなわち見る主体のショットに再び切り替わることで、先のショットの最後に捉えられた刑事たちの鏡像が帯びる主観性はいつそう高まる。

しかしながら、ここで見逃すべきでないのは、再び切り替わった寝台のショットにおいて、容疑者が啜えた煙草の先に長く伸びた灰が首を垂れ、やがて自らの重みに耐えきれず、ついに折れて塊のままぼとりと落ちてしまうことである。いうまでもなくそれは、なによりもまず時間の経過を示す記号である。事実、身柄を拘束された彼が連行されたロンドン市警の一室では、紅茶が供され、求めた煙草に刑事から火を点けてもらうなど、和やかな雰囲気が始まった事情聴取の様子が、彼が灰皿の縁に置いたその吸いかけの煙草のクロス＝アップへ、さらにこれと同じ構図の灰皿に吸いかけの煙草のほか5本の短い吸殻が溜まったショットへ、そして再び取調室へと、すべてディゾルヴで重なりつつ画面が連鎖するとき、すでに室内の様子は一変し、刑事らに三方から睨まれて厳しく追及される容疑者は、もはや以前の余裕はなく、ただ身を丸めて忙しく指を動かすだけだ。ここでは煙草の灰ないし吸殻は、少なくともそれを吸うために費やした時間が経過し、その時間が警察にとって容疑者を窮地に陥れるのに十分な厚みである一方、これが物語内容としては省略されてもかまわない薄さであることを物語っている。

ところで、寝台の容疑者が落とした煙草の灰の塊は、単に時間の経過を示すばかりではない。そこではこれは、彼の意識が口もとの煙草から留守になって心ここにあらずの状態にあり、それ以外のどこか、この場合にはもちろん戸口の刑事たちに注がれていることを表明するだろう。加えて、灰の塊が胸もとに落ちたところで、短くなった煙草の先に戻された男の視線が今度は静かに画面の左手に流れると、ここでショットは切り替わって卓上に置かれた回転式拳銃と懐中時計が捉えられ、より高い蓋然性のもと彼の視界を代行する。つまりその胸もとに塊で落ちた煙草の灰は、刑事たちに注がれていた容疑者の意識を彼の身邊に引き戻し、我に返ったこの男に、身に迫った危険の認識とそこからの脱却の欲望を獲得させたうえで、その解決として周囲の事物、要するに拳銃へとこれを連結する契機となるわけだ。このシーケンスにあつては、容疑者の意識の所在は、常に彼の視線の在りどころによって可視化されている。ここでの男の意識の流れは、まさしく画面上で眼に見えて理解される仕組みになっているのだ。

それでもなお、卓上の回転式拳銃と懐中時計のショットに後続するのは、それを見る主体としての寝台の容疑者のショットではもはやなく、鋭い目つきの刑事たちの厳しい顔のクロス＝アップなのだから、容疑者のこうした心中を見透かしているのは、なにもわれわれ観客ばかりに限ったことではないだろう。このショットは、件のドイツ表現主義からの直接的な影響を隠そうともしないショットに引き受けられる。唯一、広げた新聞紙を支える右手だけを残したまま、寝台のうえの容疑者の身体は画面の右端から被写界の外側に追い出され、そちらから射し込む光が画面中央の壁に墜とすブラインドと啜え煙草の横顔の歪んだ影。いまや啜え煙草は、画面から隠蔽された容疑者の男の存在と同一性の証である。画面の左端には拳銃の置かれた脇卓があり、男の右手は新聞紙の縁を徐々に下方に滑り始める。その慎重な動きは、しかし壁面に投射された歪んだ影において自ずと肥大化し、新聞紙の衝立によって隠された男の魂胆をあらさまに露呈させずにはいない。回転式拳銃の存在を卓上で輝くように強く照らしているここでの照明は、他方で、彼の右手の影が拳銃の真上に生まれ、それが垂直に降りた先にちょうど拳銃が位置するように周到に設計されている。そのために、この光景を固唾を呑んで見守る観客および刑事たちにとっては、あたかも男の影それ自体が卓上の拳銃を掴もうとしているか

のように感じられるはずだ。それは寝台で半身を起こした容疑者の分身であり、その意識の受肉化であって、新聞紙の縁を徐々に下方に滑る彼の手が意図するところのものは、こうしてまさしく一目瞭然となる。

ここで再び、鋭い目つきの刑事たちのクローズ＝アップに接合され、彼らに見られている対象としての集合的な主観性を帯びるに至った啞え煙草の影のショットは、さらにもう一度これに継起することでその主観性をいよいよ強固なものとする。容疑者の右手の動きを見守る刑事たちのミディアム・ショットが後続し、カメラが視点を切り返した引きのショットで男の右手が新聞紙の縁を離れてついに卓上の拳銃を掴んだとき、伸びたその右腕を刑事たちはふたりがかりで捕獲する。

緊張感の漲るこの逮捕劇は、刑事と容疑者の双方ともが否応なく共有せざるをえない物音ひとつ立てられない状況を設定することによって、トーキー作品にあつてなお音声が入らないことの正当性と静謐の雄弁さを強調する。けれどまた、この静謐の強調は、それに先立つ背景音楽の太く勇猛な律動との対照的な効果でもある。実際、ここで背景音楽がにわかに騒がしくなる。切り替わった画面ではカメラはすでに刑事たちの背後に回り、収奪された回転式拳銃が主人公である刑事のコートのポケットに収納される様子を、眼前のふたりの身体のあいだに開かれた隙間から覗き見る。その「彼の行動が、アリスの手による画家クルーの殺人のあとで、彼女の有罪の証拠となる手袋を彼が掌で包み隠す行為を潜在効果的に予告している」³²には違いないこのショットの直後、依然として半身だけを起こしたまま寝台から抜け出ようとしないう容疑者と刑事たちとが、おそらくは犯行の認否をめぐる言葉やりとりをする。その様子は、いくぶんか誇張気味の身振りとともに彼らの口が動くことで確認される一方、その動きに対応する音声はまったく与えられない。つまりここでは、『恐喝』は、いまだ背景音楽つきのサイレント映画の身分に留まっているわけだ。「『恐喝』の開始の巻は、生で演奏される代わりに録音された、単純で大気のようにありふれた背景音楽の伴奏で、あたかもサイレント作品であるかのようにふるまう」³³。

この身分は、こうして警察の一日の業務が紹介されたのち、没个性的な律法の化身であった刑事たちがその鉄面皮を脱ぎ、私的な存在としての人格を回復すべく、軽口を叩きながら洗面所で手を洗い身だしなみを整えるシーケンスで区切られる。けれどまた、警察車両のホイールの回転運動から始まったこの身分は、物語内容の重大な局面で、律儀にもやはり警察車両のホイールの回転運動から始まる別のシーケンス群において反復されることになる。「開始のシーケンスの明瞭な残響は、(…)山場での追跡やトレーシーの死における頂点を引導するショット群(回転するホイール、警察の手順についての“ドキュメンタリー映画風の”詳細)の、文字どおりの反復を予期させる」³⁴。博物館へと逃げ込む恐喝屋の男を追って疾駆する警察車両のホイールのショットを契機に、冒頭のシーケンスと同様のショットが反復的に提示されるそこでは、男が丸屋根を登りつめると同時に物語内容の展開もまた絶頂に及ぶまで、上映時間にしてほぼ5分ほどのあいだ、やはりほとんどの音声が入り排除され、背景音楽だけが太く勇猛に鳴り響く。要するに、『恐喝』の最初のショットは、単体で回転の軌跡を描くばかりでなく、この再提示をとおして、閉ざされたある円環状の運動を、あるいは物語行為にともなう時間の堆積を考慮すればむしろ螺旋状の運動を、物語形式において叙述の構造全体のうちに描いてみせる。「もっとも小さな単位、つまり齣を支配する構造の原理はまた、もっとも大きな単位、つまりひとつの全体としての映画作品をも支配する」³⁵。

ところで、「このラストはわたしが最初に考えたものとは全然ちがうんだよ。最初のアイデ

アは、ゆすり屋が死んだあと、娘は逮捕されることになり、そこで若い刑事は自分のフィアンセを相手にこの映画の開巻のシーンと同じ行為をくりかえすはめになる。手錠をかけたり、指紋をとったり、といったふうに³⁶とヒッチコック自身が述懐するとき、『恐喝』を「これまで製作された古典的な物語映画のなかで、対称的であることにもっとも執着しているうちのひとつ」³⁷であるとみなすウッドの見解からすれば、なるほどその述懐は「対称性がさらにより厳密なものとなっていたはずだったことを示唆する」³⁸かもしれない。しかしながら、対称性とは幾何学すなわち空間にかかわる静的な概念であり、不可逆的な流れに沿って1/24秒ごとに静止画像を更新していく映画という媒体の成立要件である動的な時間の観念が、そこには包摂されない。反復される警察車両のホイールの回転は、単なる静的な対称形、相似形などではなく、いわば「その内奥に孕まれていて初回の折には感知されなかった「真実」が、時間の厚みを経ることで初めて明らかにされる」³⁹ような、ある状態の変化を登場人物や観客にもたらす運動である。そのように、「時間の流れの中での「間歇」的な繰り返しであることこそ、(…)きりなく増殖してゆく量的な「再現」と区別して、繰り返しによってのみ特権的な真実に至る質的な「反復」と呼んでいい」⁴⁰。反復は、横断面においては円環の相を呈しながら縦断面では波形となるような、螺旋の軌跡を描くだろう。

3.

たとえば、「サイレント映画との訣別」⁴¹と称して、ヒッチコックは、自らサイレント映画から継承した遺産をもってサイレント映画の紋切り型を狡猾に回避する。もっぱら背景音楽を伴奏させるサイレント作品の様相を呈した、警察の一日を端的に記述する冒頭の逮捕劇において、もっとも雄弁となった表現の場合と同じく、ここでもそれは影の役割となる。「というのも、サイレント映画では、悪役はきまって口ひげをはやしていたものだった。で、わたしは、この映画では、娘をたぶらかそうとする画家に口ひげをつけさせなかった。ところが、一瞬、彼のアトリエのシャンデリアの鉄格子の影がちょうど彼の鼻の下に映って、ほんものそっくりの口ひげに見えるようにしたんだよ。いかにも悪役といった感じの口ひげにね」⁴²。本来は口ひげをたくわえていない画家は、それゆえサイレント映画の約束ごととして観客に悪役とは受容されない。事実、それまでは紳士然とした態度でふるまっていた彼が、不意に豹変して娘の口唇を奪ったあげく、この接吻を撥ね退けて帰り支度を始める彼女に歩み寄る足を止めるとき、照明は、悪役にふさわしい口ひげをその顔に描くのだ。「シャンデリアから影が彼の顔に落ち、古いメロドラマによく見かける伝統的な悪役の外観を彼に施す。(…)それは、その紳士が下劣な女たらしだったというアリスの結論を引き出すようにわたしたちを唆す。(…)影は、まったくもって単なる影にすぎないが、それによって彼を審判してしまう彼女の偏執症を、わたしたちも共有せずにはいない」⁴³。

影を巧みに利用したこの表現は、今度は当の娘に対して、物語内容の、さらには彼女自身の人生の決定的な局面で反復される。「アリスは、警察に自首する決心をしたことを告げる書き置きをフランクにしたための。彼女が椅子から立ち上がる時、その頭は一本の影の縄輪に滑り込む。またしても、わたしたちが迎えるのは——登場人物の見地からすれば——照明における偶発事だ。あの偶発事は、アリスの偏執症を、無実の処女に下されたいかがわしい評決たる絞首刑を表現している」⁴⁴。窓の格子が白い壁に作る影の枠のひとつに頭部を差し入れ、枠の

水平の影が首を横切り、垂直の影が顔の起伏に沿ってまさに縄のようにしなやかにその輪郭を囲った瞬間、彼女は上方に視線を送り、そして静かに瞼を閉じる。だが、はたしてそれは偶発事だろうか。もちろん、ヒッチコックが意図的にそのような照明を設計していることは疑いない。仮に、照明による偶発的な影がこれに対面する娘にとって口ひげに見えてしまったとすれば、確かにそれは、対面した彼女の心境の反映として理解されうる。影による口ひげをにわかになくわえた画家の風貌は、まさに古いメロドラマによく見かける伝統的な悪役の外観なのだから、彼女の心境に観客が追従したところで無理はない。他方で、われわれ観客は、影による絞首刑の執行にもまた立ち会うわけだが、しかしここではほかに目撃者はない。もはやそこでは娘本人が偶発的な影の仕業を視認するすべはない以上、これは娘の偏執症をではなく、まずはわれわれ観客の偏執症をこそ反映していると考えべきだろう。

それでもなお、彼女は、窓の格子が白い壁を作る枠のひとつに、あたかもそれが視認できているかのごとく自ら頭部を差し入れる。枠の水平の影が首を横切り、垂直の影が顔の起伏に沿ってまさに縄のようにしなやかにその輪郭を囲った瞬間、上方に視線を送り、静かに瞼を閉じた。この限りにおいて、たとえ登場人物の見地からしてみても、この絞首刑の執行はけっして偶発事ではありえない。書き置きをしたため、ことの次第を反芻する過程をとおして、彼女は自らの罪に許しを請い、その救済の対価として、窓格子の影による刑の執行を受け容れたのである。では、誰がこれを執行したのか。すでにそれは、観客の偏執症でも彼女の懺悔の念でもない。まして警察や恐喝屋などではない。死刑執行人、それは映画である。ここでは映画それ自身が、その登場人物である娘の絞首刑を執行し、彼女に対して救済の道を開いたのだ。彼女の首に回されるのが縄の輪であろうと、窓格子の影であろうと、そうしたことはすでに問題ではない。そもそも映画においては、銀幕上に観客が目撃するいかなる光景も、映写機から投射される光を透過させたフィルムの影それ以外のものではないからである。

たとえば、冒頭で一日の仕事を終えた若い刑事とロンドン市警の建物の一室で待ち合わせた娘が、彼と肩を並べておもての舗道で夜警の制服警官の行進とすれ違うショットを反復するように、アトリエで画家を殺めた彼女が人目を憚りつつそのアパートから逃げ去る場面。おもての舗道で彼女を追い抜き、彼女とすれ違う往来の人びとの群れは、ここではところどころ幽霊のような透きとおった身体となって彼女と交錯する。彼らの身体の向こうに、黒い外套の白い襟先を両手で押さえて焦点のはずれた眼を動かさず、よろめくような足どりの彼女が透けて見える。オーヴァーラップをもってここで透明化する通行人たちの身体は、要するに、人を殺めた直後の娘の、周囲の景色が眼に入らない虚ろな意識の孤立した在りようを表現したものであろう。にもかかわらず、世界から隔絶された彼女の意識は、その視点による主観ショットとしてではなく、あくまでも彼女の姿を同じフレームのうちに捉えた客観的なショットにおいて観客に共有される。視線を介した因果関係をもって見る主体と見られる対象とを切り返し、その系列化のうちに登場人物の主観的な意識を組み込むのではなく、光学的な操作のもと、客観性の平面のうちにこれを組み込むこと。登場人物の視野を経由して間接的にではなく、観客の視野へと直接的に登場人物の意識の在りようを焼きつけ、これを否応なく共有させること。

登場人物への同一化をではなく、映画への同一化を、映画への生成を、ヒッチコックは観客に仕掛ける。窓格子の影による絞首刑のショットにおいては、登場人物の意識の在りようを客観性の平面のうちに組み込むその仕方が、光学的な操作ではなく、照明の設計をもって遂行されたのである。というのも、あえて縄の輪の映像をオーヴァーラップさせるまでもなく、件の舞台には照明の設計ひとつで縄の輪へと生成する好都合な装置が備わっていたのだから。映画

作品の舞台を象るそうした材料を巧みに利用し、サイレント作品においてなお雄弁な、固有の表現的な空間をヒッチコックは構築してきた。加えて、ついにトーキー化されるに至った『恐喝』にあつては、ある実験的かつ説話上きわめて効果的な音声の利用をもって登場人物の主観性の組み込みが試行される。それはまぎれもなく「音声の注目すべき使用」⁴⁵であった。

フランソワ・トリュフォー François TRUFFAUT が「この最初のトーキー作品では (…) トーキーの新しい可能性を徹底的に追求しているわけですね」⁴⁶と誘導する問いに対して、「そう、できるだけことはやってみた」⁴⁷と応じたヒッチコック自身が、娘が人を殺めた翌朝の食卓の場면을言葉で再現する。「画家に強姦されそうになって逆にナイフで画家を殺してしまった娘がそのまま逃げてうちに帰る。家族といっしょに食卓を囲んで朝食をとるシーンがあつて、そこにすごくおしゃべりな近所の女性加わる。その女性はいまラジオのニュースで聞いたばかりの殺人事件についてしゃべりまくる。「ナイフで男を刺したんですって。背中から、ぐざりと。(…) ナイフで刺し殺すなんて！」(…) 隣人のおしゃべりがどんどん彼女の耳から遠ざかっていって、漠然たるとよめぎになってしまう。ただ、ナイフという言葉だけがはっきりと聞こえてくる。「ナイフ、ナイフ……」と何度もくりかえし聞こえ、遠ざかっていく。と、突然、父親の声が娘に呼びかける。「ナイフでパンを切ってくれ、アリス」。娘はハツとしてパン切りナイフを手取る。そのナイフは昨夜画家を刺したナイフとそっくりだ。娘は思わずナイフを落とす (…) ——というのがわたしの最初のトーキーの実験だった」⁴⁸。

ここでヒッチコックは、娘の意識を強迫観念的に占拠する昨晚の出来事、すなわち彼女の脳裏に刻印された殺人の記憶を、ナイフの映像を娘のショットにオーヴァーラップさせて視覚的に表象するのではなく、音声という新規の構成要素を手がかりに、映画の時間のうちに聴覚的に組み込んでみせる。「まさにそのとき、新聞で読んだ話を部屋のなかでずっと喋っている女性がまくしたてる言葉の洪水から、ナイフ、ナイフのたった一語のみが浮かび上がる。当時としてはきわめて独創的なものであるこのアイデアは、実にみごとに切り拓かれ、それは今日のすれっからの映画ファンにさえもいまもって有効たり続けている」⁴⁹。そこでは確かに、「ヒッチコックはずばらしいトーキーの可能性を引き出した。観客が耳にする音は、アリスの受けた主観的な印象の音のみである。ほかの言葉がぼやけて判別しがたいなかで、“ナイフ” という言葉だけがサウンドトラックから飛び出し、アリスを、そして観客を突き刺す」⁵⁰。その間、カメラは、ここでもやはりなにを見定めるとも覚束ない虚ろな瞳のままぼんやりと視線を墜とす彼女の顔をクロス＝アップで捉える。だが、真の殺人犯である娘と観客の耳に届くナイフの一語は、その声が響くたびに眉を動かす彼女の表情がいわば客観的なショットとして提示される一方、登場人物たる彼女の主観性として映画の時間のうちに聴覚的に組み込まれる。この局面における観客とは、統覚的な主体であるどころか逆に、主観と客観をめぐって聴覚が視覚からにわかに剥離した分裂的な存在たらざるをえない。

この場面に関しては、ヤコウオーにも言及がある。「隣人の演説が遠い眩きへとかすかに減じてしまい、アリスはそこからただ“ナイフ”の語だけしか聞き取ることができないあの名高いシーケンスもまた、やはり物音として働く。殺人を想起させるその語を彼女は10回も聞く。けれどその語は、ドアベルが音楽ではないのと同じく、単語だけでは言語にはならない。それは彼女の個人的な連想群によって彼女の罪責感と苦悶につけ入る、単なるひとつの音なのだ。(…) ここで彼女の個人的な連想は、社会言語における“ナイフ”の機能を失墜させる。(…) 殺人のあとのアリスの長い歩行は、ナイフの場面ではその耳に入るものが彼女には歪んで聞こえてしまうように、自分の罪責感からその眼に入るものを彼女が歪めて見てしまうことを示し

ている。伸びきった死体の手を彼女に思い起こさせる露骨な腕それ以外のすべてを、彼女は自身の視界に入る人体からことごとく排除する」⁵¹。交通整理をする警官の腕、カクテルのシェイカーを振る街頭のネオン・サインの見えない腕、路上で夜を明かした浮浪者の腕。なるほどそれらは、クローズ＝アップによって本来の文脈から切り離された一単位として、伸びきった死体の手のショットとともに再配置され、その都度、彼女の罪責感の重さを表明する主観性を帯びる。

この場合には、それら腕や手のショットが、視線を介した因果関係をもってこれと系列化した他のショット群との相互作用から主観性を帯びつつ、登場人物の視界への同一化によって登場人物そのものへの同一化を観客に要請する。この限りにおいて、かつて画家のアトリエで眼にしたらどう記憶の光景を彼女の視点から繰り返し挿入していることを除けば、それは一般的な主観ショットの用例の延長線上に収まるだろう。しかしながら、これに先立って舗道で彼女を追い抜き、彼女とすれ違う往来の人びとの群れが、ところどころ幽霊のような透きとおった身体となって彼女と交錯し、よろめくような足どりの彼女が透けて見えるとき、世界から隔絶された彼女の意識は、その視点による主観ショットとしてではなく、彼女の姿を同じフレームのうちに捉えた客観的なショットにおいて観客に共有されたはずである。登場人物の視野を経由して間接的にではなく、観客の視野へと直接的に登場人物の意識の在りようを焼きつけ、これを共有させるヒッチコックは、視覚における主観と客観の分裂を、あるいはむしろその共存をとおして、登場人物への同一化をではなく、あくまでも映画への同一化を、生成を観客に仕掛けるのだ。

したがって、人を殺めた翌朝の食卓で娘の耳に憑いて離れない件のナイフの一語は、かつて彼女が人を殺めた直後の舗道で透明化した行人たちの身体と同様の仕方で、だがここでは視覚の代わりに新規の構成要素である聴覚を介して、ある客観性の平面上にオーヴァーラップする主観的な意識の平面とあってよい。おそらく、ヒッチコックにとってのトーキー化とは、登場人物の意識の次元を映画の空間と時間のうちに自在に組み込み、観客をそれに同一化させるためのもうひとつの映写幕を獲得することであり、つまりは視覚と聴覚をもって映写幕を複数化することであったのだ。

4.

寝台で半身を起こしたまま、両手で広げた新聞紙の衝立で自ら視線を遮っていた啜え煙草の容疑者が、画面の右端から被写界の外側に追い出され、代わりにそちらから射し込む光が墜とす歪んだ影となって、脇卓のうえの回転式拳銃に手を伸ばそうとするとき、この部屋の壁面はまぎれもなく映写幕として機能している。そしてこれは、いわば影絵としての映画と、その影絵のなかで入れ子状に演じられるもうひとつの影絵とが、互いが存立する平面の独立性を侵犯し合って界面を活性化させ、それぞれの位相を不可分のものとして混交させる瞬間である。紳士然とした態度でふるまっていた画家が、不意に豹変して娘の口唇を奪ったあげく、この接吻を撥ね退けて帰り支度を始める彼女に歩み寄る足を止めた場面での、照明がその顔に描いた悪役にふさわしいあの影の口ひげ。さらにはまた、警察に自首する決心を告げる書き置きをしたためた娘が椅子から立ち上がり、あたかもこれが視認できているかのごとく頭部を差し入れて顔を閉じた場面での、窓の格子に由来するしなやかなあの影の縄輪。

豹変した画家から逃れようと苦闘する娘が、その過程でついに彼をナイフで殺めてしまう場面もまた、まずはアトリエの壁面で影絵として演じられることによって、寝台に半身を起こした容疑者の影が分身となって卓上の拳銃を掴もうとするあのシークェンスを反復する。実際に、ここでは彼女の抵抗は、壁面に墜ちた影のかたちでのみ提示されることから始まる。ただし、先行するショットで画家がピアノの演奏を終えて以降、ここにはもはや音楽は響かず、ただ“No！”“Let me go！”と叫ぶ娘の声だけが被写界の外側から聞こえてくる。そしてふたりの影が壁面上を右方向へともつれて消える動きに合わせて、カメラも即座にその視界を右へパンさせると、今度は新聞紙の衝立の代わりに光沢ある厚手の生地のカートンが画面の右半分を覆い尽くし、この表面に反映される襞や凹凸の激しい揺れ動きから、彼女が依然としてその向こう側で抵抗し続けていることを示唆する。やがてカーテンの端から現われた細い腕が宙をものがき、これを合図にカメラがその腕に向かって前進移動していくと、苦しまぎれにカーテンの端を掌で握ってできた隙間から、その奥には寝台があることさえ窺える。腕をクロス＝アップするかに見えたカメラがにわかに下方に視界を振ると、腕のものがく先にはまたしても脇卓が配置され、その卓上には一斤の食パンと、これを切るためのナイフが来たるべき瞬間を周到に準備している。

卓上のナイフを掴みあげるもの、すでにそれは影ではない。ここではそれは細い腕、女性の小さな手である。かつて新聞紙の縁を徐々に下方に滑り降りた容疑者の右手の慎重な動きは、壁面に投射された歪んだ影において自ずと肥大化し、新聞紙の衝立によって隠されたこの男の魂胆をあからさまに露呈させた。彼の分身、その意識の受肉化たる影は、広げた新聞紙に覆われた男の見えざる意志を、さらにはこれが希求する彼の未来を表現してみせた。それに対して、カーテンの端から現われて宙をものがく娘の手は、直接的にナイフを掴みあげることによって、それが意図しない咄嗟の、いわば反射的な行為であることを印象づけるだろう。要するに、ここでの彼女の手とナイフとの遭遇は、現在から未来への企まれた必然の軌跡ではなく、瞬間的な偶然の接点であったわけだ。

それでもやはり、この遭遇を来たるべき瞬間としてあらかじめ企み、これを希求する意志があったとすれば、もはやそれは登場人物のものではないはずだ。苦しまぎれに握ったカーテンの端から娘の掌を解放し、代わりに卓上のナイフを掴ませたもの、それは、前進移動してから視界をティルト・ダウンするカメラの運動、その軌跡にほかならない。事実、宙をものがく彼女の腕に向かって前進移動し、これをクロス＝アップするかに思われたカメラが、にわかに下方に視界を振って卓上の食パンとナイフを焦点化するとき、娘の手もとは一瞬だけ画面から追いつかれる。ここで慌ててナイフを掴みあげる行為をもって、再び画面上に捉えられる根拠をその手は回復するだろう。それゆえこの行為は、豹変した画家のふるまいに対してであるよりはむしろ、これを仕向けるカメラの運動に対して、意図しない咄嗟の、反射的なものとなるに違いない。

ところで、このときカーテンは、それがカメラの視線から遮蔽する裏側の出来事を、垂れさがった表面の張力に施される襞や凹凸の激しい揺れ動きのうちに反映し、これを表象する雄弁な舞台装置となる。まさにその瞬間、その裏側で起きている娘と画家との格闘の様子を、それは視覚的に、けれど間接的に示唆する。カーテンの表面が波打ち、凹凸が生まれては消えるとき、そこには常に、柔らかく垂れさがった布地すなわち幕を裏側から押し出すなんらかの力が加わっている。密着する幕を介して裏側から表側へと即座に伝達される力。不断に更新されずにはいない現在のほとんど一点に効用を限定されるこの表現は、ただし有効な時制の厚みを当

の舞台装置の材質に負っている。

たとえば『私は告白する』*I Confess* (1952) のヒッチコックは、この事実をさらに展開し、重力のもと垂れさがる幕の材質を管理することによって、それが表現しうる時間の潜在性を巧みに汲みあげてみせる。その冒頭、街並みの随所に設置された交通標識の矢印に案内され、ついにカメラの行方はT字路に突き当たる。正面の煉瓦積みの壁では両開きの腰窓が部屋側に向かって木枠の格子を開け放ち、あたかもそこから覗き込むようにカメラを誘っているかに思える。実際、カメラの前進移動は、腰窓を跨いだところで舗道に面したこの部屋の床を見下ろし、頭部から流血して仰向けに倒れている男性の身体を発見する。ここで右に振られた視界には、木製と思しき無数のビーズを繋ぎとおす紐を幾筋も並べて垂らした間仕切りの暖簾が大きく揺れている。さらに視界を右に振り、この部屋に面した石畳の舗道を見通すカメラは、煉瓦を積んだ街並みの壁面に沿って光る雨後の坂の路面を、踵を隠すまで裾の伸びた細身の外套を着込んだ人物の姿が、逆光のもと黒い影となって奥の闇へと下っていく光景を捉える。

交通標識の矢印に案内されて最後にT字路に突き当たったカメラが、正面の腰窓を覗き込んでから長い細身の外套を着込んだ人物の姿を逆光のうちに見送るまで、ショットは分割されないまま持続する。なによりもまず、この持続において、頭部から流血して床のう上に横たわる身体から大きく揺れるビーズ紐の暖簾への視界の変化は、つい先刻までカメラ以外の誰かがこの光景に立ち会っていたことを教唆する。逆にいえば、もはやそこに彼ははいないわけだ。

なるほど、「映像には言語の場合のような多様な時制ないしは「法」があるのだろうか。結論を先にいってしまえば、映像はこの点については非常に貧しい。言語の場合にならっていえば、映像には「直説法・現在」だけしかない。(…)ある時間的な長さをもった映像によって表わされるものは——それは運動する具体的対象であり、いくつかの対象の関係から生まれるある出来事なのだろうが——、(…)観客の目に対して外から直接にあたえられる」⁵²。カメラが死体の次に目撃するのは、整列して時を刻む振り子の束のようにビーズ紐の暖簾が大きく揺れる光景、その運動である。「カメラは、現に自分の前で生じている出来事しか見ることができない。過ぎ去ってしまったもの、未だ実現しないものを、カメラはどのようにしても見ることができない。映像の時制は、つねに現在でしかありえぬことは、以上のことから容易に理解されるだろう」⁵³。この限りにおいて、大きく揺れるビーズ紐の暖簾の映像すなわちショットは、常に現在形であるよりほかない。

まぎれもなくその瞬間に揺れているビーズ紐の暖簾は、それでもなお、この現在形の運動のうちになにかを反映している。さつきまで勢いよくこれを漕いでいた子どもたちになにかに置き去りにされ、放擲された名残りの振り子状の運動を徐々に衰退させていく公園のブランコのように、重力に垂れた静止の状態を変化させるなんらかの力が施されたことを、その振動は証言する。確かに、誰の姿もない公園のブランコを揺らすのは、いま砂埃を舞いあげてそこを駆け抜ける旋風かもしれない。だが、たとえ窓が通りに向かって開け放たれているとはいえ、カメラが目撃したのはあくまでも室内の出来事であり、また部屋の様子からすれば、木製のビーズが数珠つなぎに連なった重い暖簾を揺らすほどの強風が吹き込んでいるとも思えない。してみると、必ずやそこには、間仕切りとして垂らされたビーズ紐の暖簾をくぐり抜け、頭部から流血した動かない身体が横たわる部屋から隣接する次の空間へと立ち去った誰かがいるはずだ。さらに、カメラが直視するビーズ紐の暖簾の振動の大きさは、これがその失踪からほとんど間もないことを表現する。

要するに、ビーズ紐の暖簾は、振り子状に揺れる現在形の運動のうちに、それを揺らした主

体の存在性を完了的に反映している。過ぎ去ってしまったものをカメラが直接的に捉えることはできない。しかしそれは、もっぱら眼前で生起しつつある出来事だけを捉えながらも、それゆえ常に現在形たらざるをえないその光景のうちに宿る別の時間性を排除するわけではない。カメラが現在形で捉えた登場人物が常に現在形で喋るとは限らないように、ここで振り子状に揺れるビーズ紐の暖簾の現在形の運動は、もはや直接的に立ち会うことのあたわないう過去の出来事を完了形で証言する。すなわち、たつたいま誰かがちょうどそこを通過していったところだと。そのうえで、ショットの持続において、床のうえに横たわる身体から大きく揺れるビーズ紐の暖簾への視界の変化は、その誰かがこの光景に立ち会っていたことを証言するわけだ。しかし誰が？ここでさらに視界を右に振り、この部屋に面した石畳の舗道を見通すカメラは、煉瓦を積んだ街並みの壁面に沿って光る雨後の坂の路面を、踵を隠すまで裾の伸びた細身の外套を着込んだ人物の姿が、逆光のもと黒い影となって奥の闇へと下っていく光景を、同じ持続において捉えてみせた。

かつて『恐喝』では、柔らかい厚手の布地のカーテンが、カメラの視線に対して自ら遮蔽した裏側の出来事を、垂れさがった表面の張力に施される襞や凹凸の激しい揺れ動きのうちに反映し、これを表象した。まさにその瞬間、その裏側で起きている娘と画家との格闘の様子を、それは視覚的に、けれど間接的に示唆した。他方で、『私は告白する』の振り子状に揺れるビーズ紐の暖簾の現在形の運動が、その瞬間、その裏側の出来事をではなく、時間が障壁となって立ち会うことのあたわないう過去の出来事を完了形で証言しえたのは、舞台装置としての暖簾を構成する材質がすでに柔らかな厚手の布地ではないからだ。無数の木製のビーズと、これを数珠つなぎに貫く紐とで構成される間仕切りの暖簾は、重力に垂れた静止の状態では他所から施された力を自身の振動へと変換し、それが衰退するまでの時間の厚みにおいて、この力を未来にまで蓄えることができる。こうした材質の特性に負った多彩な時制による話法の潜勢力を、トーキー映画の経験を重ねてなお、監督ヒッチコックは見逃さなかったのだ。

事実、『恐喝』にあつては、物語行為が省略した物語内容における時間の厚みは、古い現在と新しい現在とのディゾルヴを介した対照から帰納的に結論されていた。灰皿の縁に置かれた吸いかけの煙草のクロス＝アッパから、同じ構図の灰皿に5本の短い吸殻が溜まったショットへと、ディゾルヴで重なりつつ画面が連鎖することで、事物のある静的な状態と別の静的な状態とが関係づけられたうえで、それらのあいだの相違が変化の結果として抽出され、変化の過程で費やされただろう時間の厚みを表現した。だが、ディゾルヴを介した複数のショットのあいだで表現されたこうした時間性は、いまや唯一のショットにおいて完了的に表現される。不断に更新される運動、進行形の現在そのものであるよりほかない運動それ自体において分岐し、複層化した映画の時間。頭部から流血して動かない身体を捉えた視野からビーズ紐の暖簾が刻む振動を捉えた視野を経て光る雨後の坂道を奥の闇へと下る黒い影を捉える視野に至るまでショットが分割されず、ひとつの持続を共有するのは、ひとたびこれらを区切ればたちまち現在が古びて交替し、進行形のうちに完了形となって宿る不可逆的な瞬間の感触を鈍化ないし弛緩させるからである。いままさに起きつつあることが随伴する、たつたいま起きてしまったこと。いまならまだ間に合ったはずの、いまではもう間に合わないこと。分岐し、複層化した時間は、ここに立ち止まることもここから立ち戻ることも許さないまま、出来事の生起に立ち会うものの無力さゆえの焦躁感と喪失感をいっそう深めていく。

床のうえに横たわる動かない死体と、ビーズ紐の暖簾の揺れる振動とは、それぞれが互いに独立した行為の結果でありながら、複数のショットへの分割を免れることによって、ある連続

的な行動の通過点となる。そして同じ持続において、光る雨後の坂の路面を奥の闇へと下っていく黒い影をついに捉えるとき、カメラは、それが独立した行為の結果を貫いて連続的な行動の唯一の原因であることを否応なく印象づけるだろう。殺人の瞬間に遅刻し、この決定的な光景を見逃したにもかかわらず、あるいはその欠落ゆえに、結果から原因へ、過去から現在へと遡るこの倒置法的な運動をとおして、『私は告白する』のカメラは、黒い影による犯行がまさに完遂の直後であり、しかも進展のただなかにあることを見透かす。実際、背後に気を払うそぶりを示して濡れた石畳の坂道を下っていく大股の黒い影は、これに継起するショットが、彼の背中を追うように画面に登場したふたりの女性が木枠の格子を開け放った腰窓の前を肩を並べて通り過ぎる頃合いで、ディゾルヴを介してさらに次のショットを迎えると、今度は雨後の路面を下ってくる姿を正面から仰角気味に捉えられるそこでは、再び背後を振り返りつつ、踵を隠すまで裾の伸びた細身の外套の胸もとのボタンをはずそうとする。

長い外套の男による最初の振り返りは、犯行現場から立ち去る自身の姿を目撃した証人の存在を後続のショットに準備するが、かといって彼は全速で疾走してこの現場から逃げ去ろうともしないのだから、むしろここでは自身の姿を逆光のうちにあえて目撃させていたことが理解される。やがて後続するショットにおいて、彼と空間を共有することになる女性のふたり連れが、舗道に面した部屋の床に血を流して横たわる死体をではなく、煉瓦積みの建物から出てきた男の姿をこそ目撃していることを映画があらためて観客に確認させるのは、ディゾルヴが介入する時機の適切さをもつてのことだ。そのうえで、雨後の路面を下ってきた彼が再び背後を振り返りながら外套の胸もとのボタンをはずすにあたっては、もはやその背後を追うものなど誰もいない。さらに切り替わったショットにおいて男が立ち止まり、もう一度だけ入念に背後を振り返ってから、ついにその着丈の長い細身の外套を脱ぐならば、彼が女性のふたり連れに目撃させようと意図した当のものがこの外套にほかならないことは、すでに観客にとって明白であろう。つまりここで外套を脱ぐ男の行為は、その瞬間まで彼がこの外套を着ていたことをここでもやはり完了形で言及し、強調する。そしてここに至ってようやく、一連の行動としての男の犯行は完遂され、観客に対するヒッチコックの謀略もまた、次の段階へと場を移すのである。

5.

ひとまず『恐喝』において成熟し尽くしたかに思われたサイレント表現は、たとえばこのように、以後のヒッチコックのトーキー作品のなかで、より洗練されたかたちで物語行為に貢献するだろう。事実、足音や衣擦れなどのわずかな物音と背景音楽を除いて、いまだいかなる音声も響くことのない『私は告白する』の冒頭のシーケンスは、かつて『恐喝』の冒頭のシーケンスがそうだったように、いわば一種のサイレント作品の様相を擬似的に呈している。なるほど、サイレント映画の時代はとうに終わってしまった。だが音声は映像を駆逐しない。映像に同期する音声という新しい構成要素の獲得は、映画がサイレント表現を放棄するための排他的な契機となるどころか、その効用をさらに拡張するとともに、そこに別の潜勢力をも添加するものであった。それゆえに、トーキー映画の黎明となる『恐喝』において、あらためて映画を概念形成し直す機会に恵まれたヒッチコックは、音声との同期化をもってはじめて可能になる映像表現の探求にも余念がない。そしてこの探求は、とりわけ透明な壁面の存在性によつ

て特徴づけられるだろう。とはいえ、それは、画家と肩を並べて彼のアトリエへとアパートの階段を昇っていく娘の姿を真横から捉えるべく、垂直に上昇するクレーン撮影のカメラに視界を保証するために、映画がにわかにもその存在性を透明化させた表現主義的な壁面のことではない。生来的に透明な壁面であり、透明な幕となる存在性、それはすなわち硝子のものである。

硝子の割れる音がヒッチコックの監督作品のなかにはじめて響くのは、『恐喝』の冒頭のシーケンス群において石の礫が容疑者の部屋に投げ込まれたときである。連行すべく容疑者の身支度を手持ち無沙汰に見守る刑事が窓ぎわに歩み寄り、部屋の外側に視線を送ったところでにわかにも身を反らした瞬間、投げ込まれた石の礫が硝子の鋭く割れた破片を飛散させる。窓を見上げ、建物を取り囲むように群がった人々から警察権力に向けられた、市井の貧しい生活者たちの怒りのものと思いきこの抗議にあつて、しかし硝子の割れる音は、これを割った石の礫の侵入からやや遅延気味に容疑者の部屋に到達する。映像と音声とのこうした不完全な同期は、このシーケンス群が呈する擬似的なサイレント作品の様相を、その中間地点に位置することによってさらに補強するに違いない。ところで、『恐喝』ではこれに加えてあと二度、硝子の割れる音が響く。まず、刑事と娘を強請っていたはずの恐喝屋が目撃証言と前科歴を楯に逆に強請をかけられ、応援の刑事たちの到着を見て慌てて娘の親の煙草店から脱出をはかる場面。そして、逃亡したこの恐喝屋が警察に追い込まれ、駆け込んだ博物館から図書館を抜けて丸屋根の頂上へと梯子を登りつめる場面。そのいずれについても、硝子を割るのは恐喝屋の仕業である。

煙草店の奥の居間で、強請の応酬のあと娘をあいだに挟んで睨み合う刑事と恐喝屋。来客を告げるチャイムの音が鳴り、店への扉を背に居間の入り口に立ち塞がって冷笑する刑事の肩越しに、店の主人に被疑者の所在を尋ねる応援の刑事たちの姿が浅い被写界深度のもと映し込まれる。白い壁を背にして退路を絶たれた恐喝屋は、視線を画面左方の硝子窓へと流す。ここで切り返されたカメラに向かって、咄嗟に顔の表情を陰しく変えた刑事が“Hey!”と叫び左手を伸ばし、カメラの背後に位置する恐喝屋の側へ駆け寄ろうとするやいなや、硝子の割れ落ちる音が響き、切り替わった次のショットではすでに恐喝屋は、格子を折られて壊れた窓の向こうで煉瓦の塀をよじ登っている。

こうして市街地に脱出した恐喝屋は、交通整理の警官の姿に萎縮してタクシーを乗り逃げ、駆け込んだ博物館から図書館へと繰り広げられる追跡劇のすえに、丸屋根の頂上に追いつめられる姿が超ロング・ショットにおいて目撃される。煙草店の居間に硝子の割れる音が響いて以降、ここに至るまでのシーケンス群にあつて、いくつかの物音と背景音楽を除いて回避されてきた音声の使用が、絶頂に到達する物語内容の起伏をなぞるように観客の心理を煽ったドラム・ロールの停止とともに、継起するショットにおいてようやく解禁される。丸屋根の頂上へと梯子を登りつめ、またしても退路を絶たれた恐喝屋が、逆光のもと梯子を振り返って後塵の刑事たちを指差し、“It’s him! Ask him!”と暴露するうちに身体の重心を逸らす。硝子の割れる音が響く傍らで切り替わったロング・ショットでは、丸屋根の頂上へと梯子を登りきった刑事たちが、恐喝屋の姿を見失った場所に駆け寄る。これに後続するショットがミディアム・サイズで捉えた刑事の背中越しに、硝子の割れた天窗の五角形の枠を覗くことができる。

つまり『恐喝』は、まず序盤では、最初に硝子の割れる音が響く瞬間を折り返し地点とするその前後にわたって、次に終盤では、二度目に硝子の割れる音が響いた直後から三回目に硝子の割れる音が響く直前までのあいだに限って、一種のサイレント作品の様相を擬似的に呈していたことになる。そして一度目の音が硝子の割れて飛散するショットに遅延して響くものに対し

て、二度目および三度目の音は硝子の視覚的な存在性に先んじて響く。硝子の割れる瞬間を見逃したカメラは、そこではもっぱら、すでに硝子が割れてしまっている完了形の光景に立ち会う以外に能がない。もちろん、ショットすなわち映像それ自体が完了形なのではない。それは同期する音声との相互的な関係性をとおして完了形へと生成するのである。したがって、擬似的にサイレント作品の様相を呈するシーケンス群の直前および直後に響く硝子の割れる音は、視覚的に潜在する事物の現在の存在の仕方、その質、あるいはその変化を、不在の光景の傍らで聴覚的に汲みあげ、顕在化させるものとなる。「耳は、ほんの一瞬のうちに、大きさ、響き、音色、長さ、そして言うまでもなく高さの変化を突きとめ、分析できる」⁵⁴。加えて、「音は普通は時間の中で方向づけられている。(…) われわれには固定し、「時間の外」にあるように思える音(…)にも、しばしば微細な出来事が詰め込まれていて、それらの数だけある小さな物語が、逆行不可能な時間の流れを指し示しているのだ」⁵⁵。こうして単に被写界の外側で割れる音を響かせるのみならず、その音源の在りようを事後的に被写界の内側に示されることによって、硝子は、割れてしまう以前の存在性をそこに屹立させ、これを突き破った恐喝屋の身体が地表へと落下する運動の衝撃をも表現する。

ところで、とりわけ冒頭のシーケンス群が呈する擬似的なサイレント作品の様相について、仮に「会話部分の音声の欠如は、思うに、話された会話という約束済みの“奇跡”を差し控えることで観客を焦らしたいという欲望によって動機づけられていた」⁵⁶のだとすれば、警察の一日の業務を終えた恋人の刑事とロンドン市警の建物の一室で待ち合わせた娘の、“I've been waiting here for half an hour”と拗ねてみせる台詞は、あたかもここまで焦らされた観客の胸中を代弁し、映像と音声との完全な同期化を遅延させた映画そのものを責めているかのようだ。さらにはそれは、石の礫による硝子の破片の飛散にともなって響くはずの、割れる音の遅延を非難しているようにも思われる。こうした、『恐喝』によるいわゆる自己言及もやはり、透明な硝子を介して見ることと聞くこととのあいだに招来される。

娘の両親や口の軽い隣人らを疎んじて、煙草店のなかに設えられた電話室に娘を呼び込んだ恋人の刑事は、昨夜の行動を尋ねるも頑なに証言を拒む彼女に対して、殺められた画家のアトリエからポケットに押し入れて持ち帰った彼女の手袋を証拠に示す。狭い室内に彼らといっしょに囲われたカメラが共有するこの秘密は、しかしこの電話室の扉が硝子張りであったがゆえに、店のおもての通りからさえ丸見えの状態にあった。もちろん、通りを往来する人びとにとってはそれはただの手袋にすぎない。ところが、娘が忘れてきたもう片方の手袋を拾った恐喝屋にとっては事情は異なる。通りから店内の様子を窺っていた恐喝屋は、手袋が娘のものであることを確信して電話室から男女を追い出し、彼らへの強請を開始する。硝子の扉の電話室で証拠を披瀝してしまう刑事の迂闊さを窺い、そこにつけ入る恐喝屋は、証言を盗み聞くことによってではなく、あくまでも物証を盗み見ることによって、彼らに対する強請の根拠を獲得した。確かに、刑事と娘の秘密が会話の声となって電話室の外側に漏れ伝わることはなかったはずだ。実際、手を揉む癖を手がかりに画家殺しの重要参考人としてこの恐喝屋に目星をつけたロンドン市警から、煙草店の居間で当の男に強請られている刑事に電話が入るとき、半開きの扉の間から店のカウンター越しに娘の父親にまで聞こえていた刑事の応答の声は、彼がその扉を完全に閉め切るとともにほとんど聞こえなくなる。

映画にとって、トーキー化による真の恩恵とは、音声の顕在にではなく、音声のこうした潜在のうちにこそある。音声と音声のあいだに穿たれることによって、沈黙ははじめて可聴化する。そしてただ声さえ封入しておけば秘密は電話室の内側に保持されると高を括った刑事の油

断が、いわばトーキー映画の論理にもとづくとするれば、電話室の外側から物証を盗み見ること
で根拠を獲得した恐喝屋の強請は、いわばサイレント映画の論理にもとづいて遂行される。聴
覚に対しては堅固な障壁として立ちほだかり、音声の聞こえる側と聞こえない側とに空間を分
割する硝子の存在性は、視覚に対しては空気のようにたちまち希薄化し、そのどちら側からも
空間を透視させる。要するに、ここで刑事が過信したのは、トーキー化が映画に及ぼす権能で
あったに違いない。視覚にばかり頼る映画の古きサイレント性がトーキー化をもって駆逐し尽
くされることを見積もり、登場人物の誰もが新しいトーキー映画にふさわしくふるまうことを
必然と見定めた彼は、電話室の扉の硝子の視覚的な透明さを見失い、もつぱらそれが聴覚的
のみ存在すると見誤った。けれど硝子も、また恐喝屋も、そのような契機としてトーキー化を
受け容れたわけではけっしてなかったのだ。

恐喝屋が強請に費やす饒舌は、なるほど彼の声として聞かれるかもしれない。それでもなお、
この饒舌は、真実を証言することをではなく、それを証言しないことをもってその目的を達成
する。『恐喝』における強請とは、真実が音声をとおして証明されることを忌避する企みにほ
かならない。してみると、『恐喝』は、トーキー化された映画作品それ自身を強請っているこ
とになるだろう。のちに恐喝屋を強請る側へと立場を転じた刑事が、法の番人のものとあるま
じき恋人の悪巧みに異議を唱える娘を制して黙らせ、さらには恐喝屋の口を嚙ませるのも、お
そらくはこうした作品それ自身への順法精神に由来する。この限りにおいて、丸屋根の頂上へ
と梯子を登りつめ、退路を絶たれた恐喝屋が、天窓の硝子を突き破って転落し、絶命しなけれ
ばならなかった理由はもはや明白である。それは、彼が梯子を振り返って後塵の刑事たちを指
差すことで身体の重心を逸らし、よろめいたからではない。そうではなく、本来はサイレント
映画の論理に準拠して行動していたはずの彼が、擬似的なサイレント作品の様相を打破してま
でトーキー映画の論理へとにわかにならぬままに、逆光のもと音声によって真実を告白しよう
としたからである。映画はそれを許さなかった。それとは逆に、窓格子の影による絞首刑を執行
された画家殺しの真犯人である娘が、まさに仮死の状態ながら生き長らえることができたのは、
真実を告白する自身の決意を、喋り言葉をもって聴覚的にではなく、あくまでも書き文字をも
って視覚的に表明したからであろう。その証拠に、彼女の決意をロンドン市警において吐露せ
ないまま映画は終わる。

したがって、『恐喝』が断罪する唯一の犯行とは、ナイフによる殺人ではなく、音声に頼
った真実の暴露なのであり、恐喝屋はその罪の重さを背負って丸屋根の天窓から墜落したのであ
る。ロング・ショットで捉えられた小さな彼の身体の、映画の空間からのこの呆気ない消失は、
まさしく映画作品に宣告された死それ以外のなにもものでもない。擬似的なサイレント作品の
様相を呈した終盤のシーケンス群において、映画作品による彼の処刑の次第とともにクロス・
カッティングによって交互に提示され、これと対照される時、娘の首を括る縄の輪が窓格子
の影による仮初のものだったことは、だから『恐喝』にとってはいかにも正当な仕掛けであ
った。

註

- 1 ドナルド・スポーター、『アート・オブ・ヒッチコック』、関美冬／訳、キネマ旬報社、1994、p.56.
- 2 ドナルド・スポーター、『ヒッチコック——映画と生涯（上）』、勝矢桂子＋他／訳、山田宏

- 一／監修，早川書房，1988，p.205.
- 3 アルフレッド・ヒッチコック，『ヒッチコック映画自身』，シドニー・ゴッドリーブ／編，鈴木圭介／訳，筑摩書房，1999，p.17.
- 4 同上.
- 5 Maurice YACOWAR, *Hitchcock's British Films*, Archon Books, 1977, p.101.
- 6 ヒッチコック，前掲書，p.17.
- 7 同上.
- 8 同上.
- 9 Eric ROHMER + Claude CHABROL, *Hitchcock ; the first forty-four films*, translated by Stanley HOCHMAN, Frederick Unger Publishing, 1979, p.21.
- 10 *op.cit.*, p.23.
- 11 Marc Raymond STRAUSS, *Alfred Hitchcock's Silent Films*, McFarland & Company, 2004, p.201.
- 12 ヒッチコック，前掲書，p.17.
- 13 スポトー，前掲書，pp.205-206.
- 14 同書，p.206.
- 15 ヒッチコック，前掲書，p.18.
- 16 STRAUSS, *op.cit.*, p.202.
- 17 本稿が参照した『恐喝』は上映時間84分30秒となる以下のDVDに収録されたトーキー版であるが、おそらくこれは、ストラウスが参照した上映時間85分というトーキー版と同じ版だと考えられる。Alfred HITCHCOCK, *Blackmail*, Delta Entertainment (Laser Light DVD), 1999. また、著者の手もとには、上映時間81分30秒のトーキー版を収録したDVDもある。アルフレッド・ヒッチコック，『ヒッチコックのゆすり』，《ヒッチコック・クラシック・セレクション②》所収，ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン (Studio Canal), 2007.
- 18 フランソワ・トリュフォー，『定本 映画術 ヒッチコック／トリュフォー』，山田宏一＋蓮實重彦／訳，晶文社，1990，p.55.
- 19 スポトー，前掲書，p.132.
- 20 同上.
- 21 同書，p.133.
- 22 ヒッチコック，前掲書，p.17.
- 23 YACOWAR, *op.cit.*, p.101.
- 24 ヒッチコック，前掲書，p.17.
- 25 Robin WOOD, *Hitchcock's Films Revisited ; Revised Edition*, Columbia University Press, 1989, p.251.
- 26 STRAUSS, *op.cit.*, p.209.
- 27 YACOWAR, *op.cit.*, p.103.
- 28 蓮實重彦，『映画の神話学』，筑摩書房（ちくま学芸文庫），1996/1979，p.161.
- 29 YACOWAR, *op.cit.*, p.99.
- 30 STRAUSS, *op.cit.*, p.202.
- 31 WOOD, *op.cit.*, pp.253-254.
- 32 STRAUSS, *op.cit.*, p.202.

- 33 YACOWAR, *op.cit.*, p.102.
- 34 WOOD, *op.cit.*, p. 257.
- 35 *op.cit.*, p. 252.
- 36 トリュフォー, 前掲書, p.54.
- 37 WOOD, *op.cit.*, p. 251.
- 38 *op.cit.*, p. 252.
- 39 松浦寿輝, 『平面論』, 岩波書店, 1994, p.47.
- 40 同書, p.48.
- 41 トリュフォー, 前掲書, p.56.
- 42 同書, pp.56-57.
- 43 YACOWAR, *op.cit.*, p.108.
- 44 *ibid.*
- 45 ROHMER + CHABROL, *op.cit.*, p.24.
- 46 トリュフォー, 前掲書, p.55.
- 47 同上.
- 48 同上.
- 49 ROHMER + CHABROL, *op.cit.*, p.24.
- 50 スポトー, 『アート・オブ・ヒッチコック』, p.59.
- 51 YACOWAR, *op.cit.*, p.106.
- 52 浅沼圭司, 『映画美学入門』, 美術出版社, 1963, p.73.
- 53 同書, p.74.
- 54 ミシェル・シオン, 『映画にとって音とはなにか』, 川竹英克+ジョジアーヌ・ピノン/訳, 勁草書房, 1993, p.75.
- 55 同書, p.76.
- 56 WOOD, *op.cit.*, p. 254.