

# ヒッチコックの電話

——映画の法に遮られた通話——

堀家敬嗣

A telephone call in the film of Alfred HITCHCOCK

Yoshitsugu HORIKE

(Received September 26, 2003)

1-1

電話機が掌に収まるほど小型化し、絶えず携帯されるまでに個人化されて久しい。見果てぬ先の送信者と受信者のあいだで、かつては鉄道の線路のように空間的な連続性を物理的に保証していたあの電話回線さえ、無線化したそこにはもはや介在のしようもない。われわれを取り囲む空気中いたるところに浮き漂うあれこれの声ならざる声について、今も誰かがその到着を待ち受け、一言も漏らさずこれを拾い上げようと腐心している。大抵の場合にはそれは、社会生活に支障をきたさない程度には達成されるが、ときとしてここでは、当の受信者に宛てられた覚えのない言葉が誰とも知れぬ送信者から不意に贈られてしまう事故も、あるいはまた、当の送信者が宛てた覚えのない言葉を誰とも知れぬ受信者に任意に盗まれてしまう事件もある。

ところで、フリードリヒ・キッラー Friedrich KITTLERによれば、「発話を「誰にも聞き取れるくらいはっきりと」再生する電話が量産可能になったのは、1876年以降である」<sup>1</sup>。このとき、身体から切り離された声は、その起源である人称性を常に参照するような一部分であると同時に、それ自身が一つの全体として自律的に作用する契機を獲得したことになる。つまり「電話はディスクール以前の、ということはつまりひとまとまりの人格以前のざわめきを送ってよこす」<sup>2</sup>。声とは、視覚的に追認可能な文字への置換をとおして言語の体系のうちに秩序づけられ、一般性のもとに抽象化された言葉が、けれどけっして取り込むことのできない、それゆえ他の誰にも還元されない個別性のもとに生起する徹底的に具体的な出来事である。だから量産された電話機が「誰にも聞き取れるくらいはっきりと」発話を再生するとき、そこで聞き取られるものとは、結局のところ言語の一般性へと回収され、文字の機能を借りて記憶された言葉にすぎず、その傍らで声それ自身は抽象化の網目から零れ落ちていく。

いわばそれは、精神分析理論における現実的なものの審級にあるだろう。「リアルなものには、何も知ることができないという前提がはじめからつきまとっているのだ。それは、イメージネールなもの鏡やサンボリックなもの格子によってはけっしてとらえることのできない余剰もしくは塵芥を形成しているのであって、身体のいわば生理学的偶然、統計学的混乱というべきものである」<sup>3</sup>。それは生起するごとに自らの具体性において不断に更新され、まるで留まることがない。そして抽象化の網目をどれだけ細かくしようとも、余剰もしくは塵芥としてこれをすり抜ける不断の持続ゆえに、音声はリアルなものであり続けるはずだった。にもかかわらず、1877年にその原型が公開された「エディソンのフォノグラフ（のちのベルリーナーに

よる蓄音機とちがって、再生だけでなく録音もできた)は耳に聴こえるノイズを(…)保存可能にしてみせた」<sup>4</sup>。

蓄音機の録音機能により、身体の生理学的偶然としての声それ自身、その個別性は、かつてこの具体的な出来事が生じた当の現場に立ち会うまでもなく、権利上ひとまず誰にも共有可能となったが、それでもなお、今もって生起の現場のみが出来事に保証する具体性を捨象したわけではない。それどころか、録音された音声は、たとえこれが本来の持続から抜き出されたその一部分ではあれ、局所的にはまぎれもなく持続そのものであり、したがってこれを再生するその都度、生理学的偶然としての持続が組み込まれるそこは出来事が生起する現場それ自体となる。蓄音機とは、まさしく音声を「時間的な流れそのものにおいて保存し、また再生することのできる記憶装置」<sup>5</sup>なのである。かくして「記憶できるようになったのは、とどのつまり時間というものであった。音響面では音の振動数が混ぜあわされたものとしての時間」<sup>6</sup>であったのだ。

これに対して、映画がむしろ想像的なものの審級にあることは、キットラーの言を待つまでもなくすでにこれまで指摘されてきた事柄である。加えて、「映画に関する精神分析的考察というものは、最も基本的な認識過程へとこれを還元した場合、いずれもみな、ある種の努力、ラカン流に言えば、映画という対象を想像領域から抜き出して、それを象徴領域へと組みこんでいく努力、と定義することができるだろう」<sup>7</sup>。なるほど映画もまた、たとえばそれは写真という表現媒体との比較をとおして明確となろうが、ある意味において時間の保存を達成したことは疑いない。しかし実際には、映画が持続そのものをフィルムの表面上に保存することはない。それは一つの持続について1/24秒単位の間歇的な区切りを施すように撮影された連続写真群であって、そこに保存されたと思しき時間とは、結局のところ瞬間的な記憶の堆積にほかならない。そして映画はここに、映写機のものである別の持続を外在的に与えてそれらを再系列化し、区切りと区切りのあいだの切断を観客の知覚を介した想像的な作用をもって埋め、あたかもかつての持続そのものを捉えたかのように振る舞ってみせるにすぎないのである。

要するに、われわれは、「大部分の映画は虚構の物語からなること、および、すべての映画が、シニフィアンからして写真映像と録音音響という想像的素材に基づいているということ」を理由に、映画を想像的なものの技術と見るのである」<sup>8</sup>。虚構の物語を紡ぐか否かにかかわらず、あらゆる映画は、それを成立させる当の原理上、観客の知覚を介した想像的な作用に頼ることなくしては機能しない。のみならず、写真技術に基礎づけられたその似姿をとおして、さらに自我の根本を形成すべく「ひとを彼自身の反射像へと譲り渡し彼を自らの分身の分身へと変えてしまう鏡の残すいつまでも消えない刻印」<sup>9</sup>として、「ラカンの意味でも、やはり、映画は想像的なものの技術だということになる」<sup>10</sup>。そしておそらくこのとき、その成立の原理をもってすでに想像的なものの審級にあるはずの映画をめぐって、分身すなわち「ドゥーブルをシニフィアンとシニフィエの距離がほとんどゼロになったものとして捉え(…)サンシブルとアンテリジブルという、つまりは実在的と志向的という二様の存在において捉えられる記号の場合とはまったく異なった存在の、ありかの問題がドゥーブルには出て来る」<sup>11</sup>に違いないが、それはここでの議論ではない。

## 1-2

いずれにせよ、時間的な流れそのもの、持続そのものを保存するがゆえに蓄音機は現実的なものの審級にあるが、観客の想像力を借りて瞬間的な記憶の堆積を一つの持続へと変換する映

画は、それゆえ想像的なものの審級にある。この限りにおいて、そこに見られる運動の連続性は、「われわれのまなざしにおけるファンタズムとして再生産」<sup>12</sup>された贗物なのである。だからこそ、テレビのブラウン管上にしばしば見受けられるプロモーション・ビデオやコマーシャル・クリップの類いの映像が、ショットの変わり目ごとに露呈せずにはいないフレーム間の綻びについて、これを縫合する配慮をなんら示していないにもかかわらずごく滑らかにつながってしまうとすれば、それは、われわれがそこに見る連続性の印象が実際にはその背景に流れる音響的な持続に由来するものであることを意味する。それどころか、そうした映像にとっては、われわれの視線に対してこれら切断面を隠蔽することをそもそも課役されてはおらず、したがって複数のショットをまたぐような運動の連続性を視覚的に模造する必要がないのである。

今でこそ映像は、あたかもこれが当然の権利のように常にその傍らに音声をはべらせてはいるものの、たとえば映画などは、1927年をもって公式にトーキー化するまでに固有の仕方で物語を紡ぐすべを蓄積し、洗練してきたはずである。「サイレント映画というのは<映画>の最も純粋な形式だと思う。サイレント映画に欠けていたものは、言うまでもなく、ただ人間のしゃべる声といろいろな音だけだった。(…)つまりサイレントには、ただ自然音がなかっただけであって、映画としてはほとんど完璧な形式に達していた」<sup>13</sup>。30年にもおよぶ無声映画の歴史をあらためて俯瞰するまでもなく、映画は生来的に、見ることの、視線の、まなざしの欲望を叶えるべく誕生にいたったのだから、音声の獲得が映画にもたらした影響は、そのことごとくが漏れなく歓迎されたわけではなかったに違いない。ここで映画は、30年にわたって蓄積された洗練の過程を無効とするかもしれないような、従来とは別の語り口の模索を要請されたからである。ある持続の具体性をあくまでも個別的に生きるわれわれの身体にとっては不可能な、瞬間的な凝視の連続的な達成という自己撞着的な要請のもとに、運動をめぐる総合的な効能よりはむしろその分析的な効能において誕生を促された映画は、してみると、「音の録音と(…)あきらかに対立しているのだが、それはリアルなものといマジネールなものとの対立なのだ」<sup>14</sup>。

声とは、言語の体系のうちに秩序づけられ、一般性のもとに抽象化された言葉をもっては汲み尽くせない個別性のもとに生起する、徹底的に具体的な出来事であった。電話の発明は、そうした声を身体から切り離したうえで、これがその起源である主体性を常に参照するような一部分であると同時に、それ自身が一つの全体として自律的に作用する契機となった。そしてさらに、これらの音声を時間的な流れそのものにおいて保存し、また再生することのできる蓄音機の録音機能は、生起の現場のみが出来事に保証する具体性を捨象することなく、保存された音声を再生するその都度、そこに生理学的偶然としての持続を組み込み、ここを出来事が生起する現場それ自体とする。こうして録音された音声との同期的な映写を要求された映画、いわゆるトーキー映画とは、現実的なものと想像的なものとが対峙し、拮抗することによって発生しうるあらゆる軋みを潜在的に準備した虚構の平面にほかならない。

同時録音の場合にあっては、一度は身体から切り離された声が、被写体における運動の軌跡との同期的な再生によって再びもとの身体と結びつくことの虚構性。事後録音または吹き替えの場合にあっては、あらかじめ身体から切り離された声が、被写体における運動の軌跡との同期的な再生によって本来の起源とは別の身体と結びつくことの虚構性。そしてこれらいずれの場合にせよ、声という持続、この時間的な流れそのものが同期的な再生をもって結びつく当の身体および運動の軌跡は、どれほど巧みにその起源となる持続の具体性を模倣しようとも、われわれのまなざしを介した想像力による補完なくしては結局のところ単なる瞬間的な記憶の堆

積でしかないわけだから、つまりは映画が声を発するという事それ自体、すなわちトーキー映画という着想それ自体がすでに虚構であるよりほかはない。なるほど映画は物語る。だが、声が余剰もしくは塵芥を形成する現実的なものの審級にあり、身体の生理学的偶然、統計学的混乱というべきものとして、生起するごとに自らの具体性において不断に更新され、まるで留まることがない以上、映画が声を発することはけっしてないのである。

それだからこそ、トーキー化が達成されて以降の映画がどれほど多くの言葉を喋り、詩を詠み、独白を呟いてみせようとも、1927年の映画作品がなによりもまず自分の声で歌を唄う素振りに執心し、これをもって以後に隆盛をきわめるミュージカル映画の端緒となったことは、いかにも示唆的である。なにしろ無声期においてさえ、映画はすでに多彩な歌劇の映画化を図っており、「ガンズからムルナウまで、大監督たちは映画を「目で見えるオペラ」にすることを夢見ていた」<sup>15</sup>。それは単に歌劇の物語内容を映画化することや、編集の次第に依存する視覚的なリズムをもって歌劇の音楽性を代行することのみを意味するわけではない。それどころか、無声映画もまたトーキー映画と同様に、その傍らに音声をはべらせていたのである。「映写中の音楽は、たいていソロから大編成のオーケストラまで、多様な規模のアンサンブルによって（録音ではなく）「生」で演奏される。また、あるシーンだけ歌手が映像にあわせて同時に歌うこともある」<sup>16</sup>。

確かに、無声期の映画作品には必要とあらば文字どおり生で伴奏が施され、歌劇の映画化にあたってはなんら臆するところではなかった。してみると、トーキー映画の本質が、実際には映像の有声化などではなく、保存と再生をめぐる映像と音声の同期化であることは明らかである。ただし「この音楽は上映中、(…)観客にやむを得ないずれを受け入れさせることになる。見えるものと聞こえるものとの間の時間におけるずれというよりも、空間、内容、楽器の音色のずれをである」<sup>17</sup>。そしてこの限りにおいて、たとえ映画がトーキー化され、映像と音声との完全に同期的な再生が実現しようとも、依然としてそこでは想像的なものと現実的なもののあいだの軋みは解消されず、イマジネールなものトリアルなものあいだの対立が残されたままであるに違いない。

### 1-3

したがって、トーキー映画が発する声とは、映画それ自体ではないなにもものかがかつてどこかで発した仮象であり、映画はこの仮象をまとして歌を唄い、言葉を喋り、詩を詠み、独白を呟く素振りをしてみせるにすぎない。その起源を問わず、ただこの素振りに適合する音声だけを映画は選別し、自らに付随させる。ここで音声に要請されていること、それは、視覚をめぐる瞬間的な記憶の堆積を貫いて持続し、そこでの被写体における運動の軌跡に応じて1/24秒ごとの間歇を縫合しながら、その聴覚的な存在証明となることである。「サイレント時代に、長いあいだかかって(…)区別され、よりわけられ、非映画的な要素が淘汰されて、やっと純粋な映画の形式に到達しかけたのに、トーキー時代が到来したために、また元の木阿弥になり、何もかもあらためてやり直さなければならなくなったとさえ言える」<sup>18</sup>。わけてもこれが虚構の物語を綴る映画作品となれば、現実的なものの審級にあるはずの音声は、ここではもっぱら想像的な作用を駆動させるための一つの担保たることを求められる。もし仮に、そのように期待された役割を超え出て音声が発する自らの持続の具体性のもとに独り歩きし、そこで想像的な作用を失調させようものなら、映画は即座にこの持続を断ち切り、沈黙のうちに埋めてしまうだろう。

とりわけトーキー化以後の映画作品において、カメラの被写界に電話機が捉えられた瞬間

の画面に漲る緊迫感は、おそらく、現実的なものと想像的なものがこうして対峙し、拮抗することによって発生する軋みと無縁ではない。まさしくそれは、録音された音声との同期的な映写を要求された映画が、自らの物語行為をめぐる空間および時間の表現について、その行方を占ってみせる瞬間なのである。それゆえに、たとえば「力学や電気工学や音響学や航海術を学んだ(…)わたしは自活をしていかなければならなくなり、W・T・ヘンリー電信会社に勤めることになった。(…)ヘンリー電信会社では海底電線の電力測定がわたしの専門の担当だった」<sup>19</sup>と述懐するアルフレッド・ヒッチコック Alfred HITCHCOCK が、その職歴にもかかわらず、「いまつくられている映画の大部分がとても<映画>とは言えない代物だ。くしゃべっている人間の写真集>とでも呼びたいくらいだね。映画でストーリーを語るときには、どうしても必要なとき以外は台詞にけっしてたよってはならないというのが鉄則だと思うんだよ。すくなくとも、わたし自身は、いつも、できるだけ純粋な映画的手段で、カットからカットへの連続とその間にいくつかフィルム断片を挿入してイメージを積み重ねていくことによって、ストーリーを語ろうと努めているつもりだ」<sup>20</sup>と主張するとき、われわれは、彼の映画作品における電話の処遇に対する興味がそこに惹起されるのを禁じえない。

事実、誰もが容易に想起しうるように、「ヒッチ作品における電話場面は数えあげれば際限もないが、題名そのものが電話を意味している『ダイヤルMを廻せ!』、それに主人公が電話をかけに席を立ったために他人と間違われる『北北西に進路をとれ』なども、電話が重要な役割を果たしている」<sup>21</sup>。また、映画的手法による劇作法をめぐるヒッチコック自身がその発想の次第を明かすところによれば、「小さな電話ボックスのなかだけでも一本の映画を撮れるだろう。男と女が狭い電話ボックスのなかにいるとする。ふたりは恋人同士だ。狭いボックスのなかで、ふたりの手がふれ、くちびるが合う。体と体がぶつかりあい、その拍子に受話器がはずれるとする。こうして、恋人たちが知らない間に、彼らの愛の対話が電話交換嬢に聞かれてしまうことになる。これだけでドラマは一步前進する」<sup>22</sup>というのだから、してみるとやはりヒッチコックにとっての電話とは、ただ忌むべきものであるというよりはむしろ、映画がそれ固有の仕方でも物語を綴り始めるにあたって、その契機としてきわめて効果的な装置でありうるということが理解される。

ことを単に通話場面の回数に限れば、骨折した足をギプスで固定され車椅子から離れられない報道カメラマンを主人公に設定し、写真機の望遠レンズを介した視覚を除いて外側の世界から遮断されアパートの一角に孤立した不自由な彼が、外側の世界との意思疎通を図る唯一の手段として電話を頼ることによって、のべ9回にもわたる通話場面の頻出をあらかじめ正当化していた『裏窓』(Rear Window, 1954)にもまして、『知りすぎた男』(The Man Who Knew Too Much, 1955)の都合15回もの通話場面がある<sup>23</sup>。ところで、この映画作品は、公式のトーキー化すなわち保存と再生をめぐる映像と音声の同期化が映画にもたらした混乱の、しかしようやくそれも沈静化しようとしていた一時期に公開された『暗殺者の家』(The Man Who Knew Too Much, 1934)のヒッチコック自身による再映画化であるが、これ以外に彼が自らの映画作品をのちに再映画化した例はない。その限りにおいて、『下宿人』(The Lodger, 1926)から『ファミリー・プロット』(Family Plot, 1976)にいたるまで53本にもおよぶ彼のフィルムグラフィにあって、『暗殺者の家』がどれほどか特権的であることは疑いを容れないだろう。

20世紀初頭のロンドンで実際に発生したひとりのアナキストによる政府要人の暗殺未遂とその果ての立てこもり事件をもとに、ヒッチコックは、国家の存亡に関わる機密を握る重要人物の暗殺を企み暗躍する国際的な暗殺団の首領役として、すでにフリッツ・ラング Fritz LANG

の『M』(M, 1931)において児童性愛を匂わせる殺人者を演じ、犯罪映画の顔となったピーター・ローレ Peter LORRE をはじめてイギリス映画に紹介するとともに、「サスペンス演出の本領を發揮し、サスペンス映画の巨匠として名実ともに生まれ変わっていく契機」<sup>24</sup>へとこれを仕立てあげた。確かに、さる高級外交官を招いて催される演奏会の舞台として準備され、着飾った聴衆に客席を埋め尽くされた王立アルバート・ホールで、ティンパニーの連打から始まった交響曲がやがて佳境に入り、その昂揚の頂点でシンバルが鳴らされる瞬間、これを合図に群集とオーケストラの大音量にまぎれて外交官を銃殺するという暗殺団の企みは、この再映画化作品である『知りすぎている男』においても物語内容の中核としてそのまま継承されるような、いかにもサスペンスに相応しい魅力的な謀略であるだろう。

ところで、ここで銃殺の時機の訪れを狙撃手に示す符牒とは、二枚のシンバルが打ち合わされたまさにその瞬間に生じる音であり、またこれに先立って首領が狙撃手にこの符牒を教える際には、あらかじめレコード盤に吹き込まれ、蓄音機が再生する同じ楽曲の演奏音が用いられている。さらには、演奏会場から離れて隠れ家に居残る首領たち一味にこの銃撃の執行を直接的に確信させ、ほどなく暗殺の失敗を知らしめるもの、それは、この演奏を家庭に届けるラジオ受信機が生中継した女性の叫び声とニュース報道の語り手の声であった。そして映画においてはこれらのいずれもが、映像と音声の同期化すなわちトーキー化の技術をもってはじめて可能となる表現にほかならない。

## 2-1

したがって、『暗殺者の家』のヒッチコックは、その物語内容において絶頂となる瞬間にいたるいくつかの結節点について、その都度、映像と音声の同期的な提示をもって現実的なものと想像的なものとを対峙させ、拮抗したこれらのあいだで軋みを発生させながら、画面上に緊張感を漲らせることを試みている、ひとまずはそう指摘できる。

それでもなお、これらの例のうち、映像と音声の同期的な提示の真に視覚的かつ聴覚的な確認を表現の可能性において期待させるのは、打ち合わされた二枚のシンバルから音が生じる瞬間についてのみであり、これ以外の場合に関しては、蓄音機が再生するレコード盤のものであれ、ラジオ受信機が中継する生演奏のものであれ、あるいは主人公の妻が発する叫びのものであれ、それらの音声の傍らにはなるほど音源と思しき映像が並置され並行的に提示されているが、これらが真に同期しているか否かは実のところ確認するすべがない<sup>25</sup>。というのも、映像と音声の同期化、あるいは「音像結合の効果と呼んだもの(…)は、「自然」であるとか「明らか」であるという理由でこれまであまりにも見過ごされてきた心理＝生理的効果で、この効果ゆえに点的でしかも同時に現れる二つの感覚的現象——ここではもちろん映像と音である——が、即座に同じ源から発した同じ出来事として理解される」<sup>26</sup>からである。つまり、並置され並行的に提示される映像と音声が同じ起源から発せられた同じ出来事の二つの側面として理解され、そこに映像と音声の真の同期化または音像結合が成立するためには、これらの映像と音声の並置が点的かつ同時的に現われる必要があるのだ。そしてここでは、ただ二枚のシンバルが打ち合わされる瞬間の映像だけが、まさしくその一点において、これと並行的に提示されるシンバルの音と因果づけられ、その視覚的な存在証明となる。

要するに、「その音源が一点の場合(壁に当たる一発の弾丸の衝撃音)、音の位置は、中心の核から周囲に拡散する一つの球体として記述されよう。その核は、音の存在がもつともはつきりし、その強度がもつとも強いとされる場所であり、その音が“生まれる”場所だ」<sup>27</sup>。にもか

かわらず、トーキー映画においては、「音の位置（あるいはむしろ音の伝播の核というべきもの）を特定する”ことと“音源を特定する”ことは不可避免的に混同される」<sup>28</sup>。レコード盤の回る蓄音機の映像やラジオ受信機の映像、あるいは、左右のこめかみあたりをそれぞれの手で押さえつつ座席から立ち上がり絶叫する素振りを見せる女性の映像も、なるほどあれらの音声の音源として特定されることを疎まないだろうし、また空間的にはこれを音の位置として点的に規定できるかもしれない。しかしながら、映像と音声の同期化とは、あくまでも時間的な命題であるはずだ。この限りにおいて、もし仮にある映像がこれに並置される音声の位置ないし核として限定されるとすれば、おそらくそれは、これら映像と音声の並置の点的かつ同時的な現われを前提にしてのことであるだろう。このことは、映像と音声の同期化の達成が、持続に沿ってではなく、ただ瞬間においてのみ確認されうることを意味する。そしてこれは、結局のところ映像が瞬間的な記憶の堆積にすぎず、そこで装われた連続性の印象が観客の想像的な作用に負っていることに由来する。

けれど『暗殺者の家』のヒッチコックは、映像と音声の同期化を確認させる唯一の機会こそが物語内容の絶頂となることをあれほど仄めかしておきながら、実際には二枚のシンバルが打ち合わされる瞬間の映像をその音に並行させて提示しない。それが打ち合わされるときのオーケストラの大音量にまぎれて発砲するだろう銃口を二階席のカーテンの影にみつけた主人公の妻が、狙撃の瞬間に先んじてにわかに座席を立ち上がり、たまらず絶叫するショットに継起するのは、演奏の模様を生放送するラジオ受信機から不意に飛び込んできた彼女の叫び声に驚きつつも、なお直後に打ち合わされた件のシンバルの音が中継され、銃撃の執行を確信して安堵する暗殺団の首領たち一味が居残った、薄暗い隠れ家の様子を捉えたショットである。つまりところヒッチコックは、ひとまず物語内容の絶頂に設定したある潜在性を、映像と音声の同期化のもとにのちに実現されるはずの可能性としてわれわれ映画の観客にあらかじめ周知させ、物語行為が進展する過程で予見者として関与するわれわれにその蓋然性の収斂を次第に予感させながら、だがついに訪れた当の瞬間には、映像と音声の同期化を巧妙に回避することで可能性の実現を宙吊りにし、物語内容の最終的な着地、その決着の瞬間の到来を可能性のまま先送りにするのである。

可能性のこの宙吊り、決着のこの先送りは、それゆえに、あらかじめ準備された同期化の達成に根拠づけられるはずの映像と音声の同一性が、見込みと違って不意に根拠を剥奪され、たちまち失調ないし脱臼の状態に陥ったすえの必然的な結果であるから、ここでの映像と音声の同期化の回避は、ヒッチコックによっていかにも確信犯的に仕組まれたものというべきだろう。

ところで、こうして映像と音声の同期化の達成を寸前で回避しつつも、その彼方でわれわれ観客は、二枚のシンバルが間違いなく打ち合わされたことを得心する。われわれに、そして隠れ家に居残る暗殺団の一味にここでそう得心させたもの、それは、オーケストラの演奏を生中継するラジオの放送技術であった。その音声は、ラジオの放送技術の未熟さがどれほどかこれに抽象化の網目を被せようとも、余剰もしくは塵芥としてこれをすり抜ける不断の持続ゆえに現実的なものであり続ける。音声それ自身、その個別性は、この具体的な出来事が生じた当の現場に立ち会うまでもなく、ラジオ受信機を介して権利上ひとまず誰にも共有可能となる。たとえこれが本来の持続から抜き出されたその一部分ではあれ、ラジオ受信機が中継する音声はまぎれもなく持続そのものであり、したがって、物理学的偶然としての持続が組み込まれる暗殺団の隠れ家は、ここで出来事が生起する現場それ自体となったのだ。演奏の模様を生放送

するラジオ受信機に聞き耳を立てる暗殺団の首領たち一味が居残った、薄暗い隠れ家の様子を捉えた映像に並置され、これと並行的に提示されているのは、だから単にラジオ受信機が中継するシンバルの音であるのみならず、演奏会の舞台として準備され、着飾った聴衆に客席を埋め尽くされた王立アルバート・ホールという空間の潜在性でもあるのだ。

そしておそらく、『暗殺者の家』においてカメラの被写界に電話機が捉えられる瞬間の画面に漲る緊迫感、およびその処遇に対して惹起されるわれわれの興味もまた、こうしたことと無縁ではられない。

## 2-2

いうまでもなく、『暗殺者の家』で叫び声を発する主人公の妻が王立アルバート・ホールに居合わせたのは、ここがオーケストラによる演奏会の舞台であるからではなく、あくまでもそこが高級外交官の射殺を企む暗殺団による狙撃遂行の現場となるからである。娘と主人公である夫を人質に捕られた彼女は、それでもなお、暗殺団による卑劣な陰謀を阻む正義のひとりとして演奏会の舞台に向かったのだが、これに先んじてそこが狙撃遂行の現場となることを彼女に伝えたもの、それは一本の電話だった。陰謀を暴く鍵としてあらかじめ握らされた“MAKE CONTACT A. HALL”なる情報が、実のところA.ホールなる名前の人物ではなく、王立アルバート・ホールという場所への接触を意味することを彼女に教えるこの電話は、暗殺団に拉致された彼女の娘を救うべく主人公とともに一味の隠れ家に忍び込みながら、逆に囚われの身となる彼女の夫が一味相手に立ち回った際に隠れ家から脱出した友人が、逃げ込んだ街角の電話ボックスから急ぎ彼女のもとにかけてよこしたものである。

もちろん、友人を逃がす際に主人公が情報の真意を妻と警察に電話で伝えるよう言い放った言葉を、暗殺団の首領もまた聞き漏らすはずがない。如才なく彼は主人公の妻に宛てた電話による脅迫を配下の女に指示し、この通話をもって、彼女の行動がそのまま娘の生命を担保とすることを言い含めようと試みるだろう。つまり主人公の妻に宛てて二件の通話がほぼ同時に請求されることになるものの、寸でのところで一味の女からの呼び出しは友人からの呼び出しに後塵を拝し、彼から情報の真意を明かされた妻は、この通話を終えて受話器を置くやいなや自宅を飛び出す。その通話が終わるまで電話機の傍らで立ちすくんでいた一味の女は、一度は退けられた通話請求の時宜をようやくここにえて受話器を取り直し、再び主人公の自宅に宛ててダイヤルを廻しおおせたところで、しかし先方で呼び出し音を響かせる白い電話機から受話器を取り上げ通話口に現われる女性の声は、もはやこの邸宅の夫人のものではなく、留守を預かる家政婦のものであるだろう。

それにしても、このシーケンスにおいて、首領の配下にある一味の女がついに主人公の妻との通話を叶えられないまま、かわりに主人が不在の邸宅のあとを任された家政婦との通話だけが許されたのはなぜか。なるほど、確かにそれは、娘と夫の身を案じて邸宅に籠る夫人に宛てて暗殺団の隠れ家から発信されたこの女からの通話請求が、同じ相手に宛てて夫の友人が街角の電話ボックスから差し向けた通話請求に囚らずも先を越され、寸前で彼の電話が繋がってしまったからである。事実、一味の女が隠れ家の電話機から受話器を取り上げ、ダイヤルを廻す様子を捉えたショットが提示されるのは、路上を行き交う自動車のあいだを危うくすり抜けて主人公の友人が電話ボックスに駆け込む様子を捉えたショットが提示された直後のことである。けれどまた、彼が受話器を取り上げた電話機のダイヤルを廻す様子はまったく提示されることはないのだから、同じ相手に宛てて差し向けられたいずれの通話請求が優先的に叶えら



れるのか、この時点では明確ではない。それどころか、ダイヤルを廻し通話請求する一連の行動としてわれわれ観客が実際に画面上に目撃しうるのは、ただ薄暗い隠れ家に居残る一味の女についてのみである以上、むしろ彼女が請求した通話がそこで優先されてもなんら不思議ではないだろう。

にもかかわらず、ダイヤルを廻す背後で、一味の男たちに連行され奥の狭い部屋に押し込められようとする主人公の抗う気配に気を散らされて、彼女の通話請求が完了までにどれほどかもたつき、遅延する様子もそこにはうかがえる。それでもなお、どうやらダイヤルを廻し終えて受話器が伝える発信音に耳を凝らしているらしい女のミディアム・ショットがこれに継起してほどなく、画面は主人公の邸宅の白い電話機が置かれた広間を映すショットへと切り替わり、ここに即座に登場した夫人が受話器を取り上げる。ところが、これに後続するショットにおいて通話相手に呼びかけるのは、もはや隠れ家のあの女ではなく、電話ボックスの友人であり、女の呼びかけはこれに遅れて継起するショットにおいて提示されることになる。さらに後続するショットで邸宅の夫人が電話口から友人の名前を呼びかけ、これに電話ボックスの友人が相手に傾聴を促しつつ呼応することで、同じ相手に宛ててほぼ同時に差し向けられたこれら二件の通話請求のうち、彼による請求が一味の女による請求に先んじて叶えられ、通話として成立したことが、ここでようやくそれと知れる。

このシーケンスを表現するにあたって、ヒッチコックが採用した編集の手法は、一般にクロスカッティングないし並行のモンタージュと呼ばれるものである。「クロス=カッティングとは、同時に起きていて、しかも叙述に関して相互に依存している二組の行動を連結する場合に限定的に使われる用語である。並行のモンタージュという用語は、それと同じ効果を指示するものとして誤用されることがあるが、おそらくそれは、クロス=カッティングの効果はこの用語が平明に言い当てているからだろう。すなわち、別々の空間で、だが同時に起きているような、隣接する二件の出来事を並行させること。しかしながら、実際には並行のモンタージュという用語は、別々の時間に起きていても関連のある二つの行動が並行していることを指示するものである」<sup>29</sup>。物語行為をめぐって相応の機能を担った定型的な表現手法として確立され、洗練されてきたクロスカッティングないし並行のモンタージュは、「そうした編集の仕方はいずれもが、叙述の経済性ゆえに（それらは叙述の速度をあげる）、そしてもちろんサスペンスのゆえに使用される」<sup>30</sup>。

基本的には映画の映像は、観客の背後にある単一の映写機から観客席の正面にある単一の映写幕上に投影される。したがって、同じ時間に別の空間で起きている複数の出来事を映画が一斉に提示するためには、複数の映写機から複数の映写幕に投影するか、さもなければ光学処理の段階であらかじめコマの画面を分割したり、ショットを多重に露光しておく必要がある。だから物語を綴る映画は、ほとんどの場合についてそれらを一斉に提示しようとはせず、物語行為に沿って単一の映写幕上で出来事を目撃する視点を適宜切り替え、これらの提示を映写幕上で順に交代させる。これは、映画が「並行して繰り上げられる二つの行為をフィルムに定着させるにあたっては、両者を交互に捉えた画面の反復的継起としてしか処理しえないという記号論的な現実である。つまり同じ空間を共有しえぬ二つの存在の表情は、(…)決して一つの自律的なショットにはおさめることができない」<sup>31</sup>。それら二つの可能性の各々は、他方をショットの陰画として潜在性のうちに押しやることによって、互いが排他的に映写幕上に顕在化する。

## 2-3

それは、共時的な空間の隣接性を通時的な時間の連続性へと置き換えることである。さらに、『暗殺者の家』の件のシーケンスにおけるヒッチコックは、単に空間的な並列を時間的な継起に置換するのみならず、それを時間的な序列へと変換する。同時並行的に潜在する複数の可能性が順に実現されるその時間的な序列、要するに映画の物語行為におけるショットの提示の順序が、そのまま物語内容における複数の可能性が順に実現されるその優先の秩序を支配し、表現すること。この限りにおいて、ここでのクロスカッティングは、あらかじめ確立された物語内容に相応しい表現手法として採用されたものであるというよりはむしろ、その運用の如何で未確定の物語内容の行方が左右され、その都度これを着地させる磁力となるような、いわば行為遂行的なものであるといえる。

だがいったい、暗殺団の一味の女が隠れ家の電話機から請求した通話の実現を一度は時期尚早として退ける『暗殺者の家』の物語行為が、次の機会には家政婦を通話相手に押しつけながらもこれを叶えてみせたのは、ただショットが提示される順序、いわゆるデクパーージュだけをもってのことなのだろうか。

電話の発明は、声を身体から切り離れたうえで、これがその起源である主体性を常に参照するような一部分であると同時に、それ自身が一つの全体として自律的に作用する契機となった。これらの音声を時間的な流れそのものにおいて保存し、また再生することのできる蓄音機の録音機能は、生起の現場のみが出来事に保証する具体性を捨象することなく、保存された音声を再生するごとにそこに生理学的偶然としての持続を組み込み、ここを出来事が生起する現場それ自体とする。こうして録音された音声との同期的な映写を要求された映画、いわゆるトーキー映画とは、現実的なものと想像的なものが対峙し、拮抗することによって発生するあらゆる軋みを潜在的に準備した虚構の平面であった。それでもなお、少なくとも映画には、映像に同期させる音声を選択する権利が保証されている。どのような瞬間に、どのような音声を映像に同期させるのか。余剰もしくは塵芥を形成する統計学的混乱からどのような持続を抽出して組み込み、これをどのような映像に対峙させ、それらを拮抗させるのか。件のシーケンスにおいては、その次第を決定づける磁力の一つがデクパーージュであったことは疑いない。

ところで、キットラーによれば、「まず最初に映画が分離されたまなざしを再現するようになり、次には電話が分離された声を伝えることができるようになった(…)。そしてそれを引き継ぐようにして、コクトーの『愛する声』のような劇作品があとにつづくことになる」<sup>32</sup>わけだが、ジャン・コクトー Jean COCTEAU によるこの戯曲さえも、ロベルト・ロッセリーニ Roberto ROSSELLINI の手を借りて映画のものとなる。この、「コクトーが1930年に書いた一幕の電話芝居『愛する声』では、電話回線の両端にいる女と男は、かつて書いた恋文をすべて焼却する決意をする」<sup>33</sup>。ロッセリーニはこれを、『アモーレ』(L'Amore, 1948)の第一話となる「人間の声」(Una Voce Umana)として、アンナ・マニャーニ Anna MAGNANI による一人芝居に仕立てた。なるほど複数のショットから構成され、カメラの視点が切り替わるとはいえ、ほぼ単一のシーンおよび単一のシーケンスで成立しているとみなされるここで物語内容を綴るのは、したがって、デクパーージュであるというよりはむしろ、唯一の登場人物であるマニャーニの、洗面台の水で顔を拭ったり寝台に寝そべったりと落ち着かず、居住空間内を虚ろに徘徊しながら電話を待ち詫びる仕草、呼び鈴が鳴るやいなや電話機に飛びつき、急ぎ取り上げた受話

器を片手にしきりに変容する彼女の表情、そしてなにより、声も姿もない通話相手に宛てて感情も露わに泣きじゃくり、懇願し、訴えかけるその言葉にほかならない<sup>34</sup>。

それゆえに、「人間の声」のロッセリーニは、同じ時間に別の空間で並行的に起きている二つの出来事について、その一方だけを映像および音声においてひたすら捉え続けることによって他方の潜在性を可能的に仄めかしはするものの、しかしこれらの一斉の提示を試みないのはもちろんのこと、物語行為に沿って単一の映写幕上で出来事を目撃する視点を適宜切り替えて二つの空間を往来し、それらを映写幕上で交互に提示しようとさえしない。ここでのロッセリーニは、共時的に潜在する空間の隣接性を通時的に顕在する時間の連続性へと置き換えるのではなく、映像およびこれと同時に録音された音声において実現される一方の傍らで、潜在性の身分においたまま他方をそこに可能的に隣接させ続けることで、ヒッチコックの場合とは比較にならないほどの率直さをもって、現実的なものと想像的なものとを対峙させ、これらが拮抗することによって発生しうるあらゆる軋みをひとり受け止める。ネオ=レアリズムとは、おそらく、現実的なものの審級と想像的なものの審級のあいだでトーキー映画が引き受けざるをえないそれらの軋轢をめぐって、ある倫理的な態度としてロッセリーニが掲げたこうした率直さの謂いである。

この率直さにおいて、ロッセリーニの「人間の声」がわれわれの問題意識に重なるところはひとまずない。マニャーニの電話が宛てた通話相手が誰であるのかを知ることは、そこではほとんど意味を持たないからである。だからこそ、たとえ彼女が待ち侘びる電話のかわりに第三者からの電話が唐突に飛び込んでこようとも、観客であるわれわれは、ただ仕草や表情、言葉といった彼女の振る舞いをとおして、その通話相手と彼女の関係性を推し量ればこと足りる。

けれどまた、ここで可能的なまま電話回線の別の末端に放置された、実現されざる不可知の出来事の存在証明となるのが、彼女のそうした仕草や表情、言葉とともに、電話機という伝達装置であることはいままでもない。仮に彼女が受話器を握っていなければ、文字どおりそれは彼女の一人芝居でしかないだろう。そして一般に映画は、電話を介した通話場面を表現するに際して、会話場面を表現する常套手段としてこれが頻繁に採用する構図—逆構図の定型の流用をとおして、あたかも同じ空間で呼吸する二人のあいだで無媒介的に達成された会話であるかのようにそれを扱う。構図—逆構図の定型とは、「登場人物を交互に示すように二つ以上のショットをまとめて編集することであり、会話場面に典型的である。連続性のある編集では、登場人物の一方が常に左を向き、他方は右を向くようにフレーミングされる。構図—逆構図の編集には肩上のフレーミングがよく見られる」<sup>35</sup>。隔絶しているにもかかわらず電話回線を介して会話を共有する二人の話者がそれぞれに息づく空間の各々を、構図—逆構図の定型のうちに嵌め込みながら交互に往来するカメラの視点は、彼らのあいだを隔てる距離を瞬時のうちに無効化する。

### 3-1

構図—逆構図の定型とは、カメラの視点の切り返しを前提とする一種のカットバックによる編集である。さらにこのカットバックとは、「広義には<切り返し>の意味に使うが、二つの画面がひとつの目的にそって切り替えられるだけでなく、そのつぎにまた初めの画面に戻る、1と3番目の画面の関係をいう。それは最初の画面の意味内容から異なった関係をみせて、もうひとつ最初の画面を見せてはじめて本来の意味が生まれる。したがってカット・バックは、内容の対立の客観的描写や、あるいは映画作家の姿勢を示す主観的な形式の最小単元であ

る」<sup>36</sup>。この限りにおいて、クロスカッティングもまた一種のカットバックとして規定される資格を有しているはずである。

要するに、電話機という伝達装置を介した通話場面を表現するにあたって、映画は、以下の二つの説話的な機能一般を見込んだうえでカットバックによる編集を採用する。まず第一に、別々の空間で同時並行的に起きていて、しかも叙述に関して相互に依存し合うような、隣接的な二件の出来事の並行性を映写幕上で継起的に提示するためのクロスカッティングとして。そして第二に、同じ空間を共有しつつ会話を交わす複数の登場人物の位置関係を映写幕上で相対的に固定し、物語内容の空間認識において、カメラの視点の変化が観客にもたらす混乱を回避するための構図—逆構図の定型として。しかしながら、これらいずれの機能を見込むにしても、結局のところカットバックによる編集は、もっぱら共時的な空間の隣接性を通時的な時間の連続性へと置き換えるものであり、ここで時間的な継起へと置換された空間の並列性のあいだには、距離をめぐるおよそ相対的な隔たりしかない。クロスカッティングが表現する空間の並列性がより遠くに隔絶しているにせよ、それとも構図—逆構図の定型が表現する空間の並列性がより近くで接触しているにせよ、物語行為におけるカットバックの編集は、物語内容における空間を切断し、時間を接合するものである。

にもかかわらず、物語内容を生きる登場人物たちにとっては、クロスカッティングが並行させるそれぞれの空間を別個に占有する場合には、彼らはともに相手の存在を直接的に知覚できず、したがって直接的に相手に作用をおよぼすことができないのに対して、構図—逆構図の定型が並行させるそれぞれの空間を互いに共有する場合には、彼らは自らの感覚器官において相手の存在を直接的に知覚でき、それゆえ相手に対してなんらかの作用を直接的に行使できる。つまり前者の場合には、彼らは物語行為の時間に沿いつつ各々が別個の時間を生きているのに対して、後者の場合には、彼らは物語行為の時間に沿いつつ各々が生きる時間を相互的に接触させていることになる。してみると、クロスカッティングと構図—逆構図の定型を機能的に分離する契機とは、そこで切り返されるカメラの視点が交互に捉えた登場人物たちによる、物語内容における空間の接触の有無であるよりはむしろ、時間的な接触の有無なのだ。

電話機という伝達装置を介した通話場面を表現するにあたって、映画がクロスカッティングおよび構図—逆構図の定型を採用する理由は、おそらくそこにある。なによりもまず、クロスカッティングをもって複数の登場人物たちの各々がそれぞれ別個に占有する空間を並行させ、彼らがともに相手の存在を直接的に知覚できず、したがって直接的に相手に作用をおよぼすこともできないような距離の隔絶性を表現すること。そのうえでさらに採用される構図—逆構図の定型は、もはや単なる会話場面の場合とは異なり、電話回線の末端で彼らが互いに接触させるものがすでに空間ではなく時間であることを直裁的に証し立てる。確かにどれほどか限定的ではあるものの、聴覚において相手の存在を直接的に知覚でき、それゆえ相手に対して音声によってなんらかの作用を直接的に行使できるような、いわば経験的な時間の接触をそこに表現すること。かくして電話は、構図—逆構図の定型をもって、クロスカッティングが表現する距離の隔絶性をいとも容易に乗り越えてしまうのである。

電話の発明とともに身体から切り離された声は、その起源である人称性を常に参照するような一部分であると同時に、それ自身が一つの全体として自律的に作用することになった。ディスクール以前の、ひとまとまりの人格以前のざわめきとして、電話が甚大な距離の隔絶を埋めて通話の宛て先に送ってよこした声とは、視覚的に追認可能な文字への置換をとおして言語の体系のうちに秩序づけられ、一般性のもとに抽象化された言葉が、けれどけっして取り込むこ

とのできない個別性のもとに生起する徹底的に具体的な出来事であった。映画が通話場面を物語るにあたり、クロスカッティングにおいて正当にも表現された距離の隔絶性を構図—逆構図の定型において一挙に縫合するのは、この具体性が生起する現場としての時間であるだろう。隔絶した二つの空間を電話がつなぎ、これを地続きのものとして均質化するのではない。そうではなく、電話は、回線の一方の末端で呼吸する身体の生理学的偶然としての声それ自身、その個別性を他方の末端に組み込むその都度、ここを出来事としての持続が生起する現場それ自体とするのだ。

だからこそ、映画においてカメラの被写界に電話機が捉えられた瞬間の画面に漲る緊迫感とは、より遠くに隔絶している二つの視点をクロスカッティングが並行させる場合であれ、あるいはまた、より近くで接触している二つの視点を構図—逆構図の定型が並行させる場合であれ、いずれにせよカットバックをとおして表現される空間の隣接性が結局のところ想像的なものの審級にあり、そこで請求された通話の成立によってこれと拮抗する現実的なものの審級すなわち音声、その対峙をとおしてこの事実をいかにもあからさまに暴露してしまうことに対する映画の危惧でもある。電話による通話場面において採用された構図—逆構図の定型は、形式的には単なる会話場面における構図—逆構図の定型となんら異なるところがない。それでもなお、そこで交互に映し出される登場人物たちのそれぞれが手にした電話の受話器は、想像的なものの審級において彼らのあいだの距離を表現し、そこで採用される構図—逆構図の定型の切り返しをクロスカッティングへと生成させる。より厳密には、これは構図—逆構図の定型の切り返しでありながら、受話器を介してクロスカッティングの身分をも同時にそこに具えることになるのである。

### 3-2

もはやここでは、構図—逆構図の定型が交互に切り返す登場人物たちのそれぞれが手にした受話器を電話回線がつなぐ必要すらない。とりわけ、「ぼくが自分の映画のなかで好きな場面はどれかと言え、『コンドル』のなかの、ある男が自分の仲のいい友人に向かって、その友人の首が折れてしまったことを告げなければならなくなる場面」<sup>37</sup>であると公言するハワード・ホークス Howard HAWKS ならば、物語行為をめぐるトーキー映画のこうした境遇について、おそらくはヒッチコックに劣らず熟知しているように思われる。

南米のとある船着場に沿って密林をわずかに切り拓いた小さな民間飛行場を舞台とする彼の『コンドル』 (*Only Angels Have Wings*, 1939) において、乱気流や濃霧が多発するこの土地で危険をかえりみずパイロットたちが離着陸を繰り返す、重厚な雲層の敷かれた航路を行き交うのは、険しい山岳に隔離された近隣の僻地へのほかならない郵便物の配送を彼らが請け負っているからである。主人公をはじめとする彼らパイロットの面々に託される郵便物は、それが緊急の出動を要請された際に運搬を任される病人や医者といった人間の身体であれ、あるいは油田への臨時の運搬を委ねられる木箱とゴムで嚴重に梱包されたニトログリセリンであれ、どれほど電信技術が発達しようともけっして宛て先に電送しえない物理的な存在である。それどころか、週二回の彼らの定期便が預かる手紙でさえ、ここでは飛行機の仲介なくしてそれらの宛て先まで確実に送り届けられることのない物質性を帯同している。

ところで、ここで再び精神分析理論を借りれば、「サンボリックなものとは物質性を帯び、かつ技術的に処理されうる言語記号のことをいう。それらはアルファベット26文字や数字ということになる」<sup>38</sup>。この限りにおいて、『コンドル』のパイロットたちが郵便物として預かる手紙

の言葉は、いわば象徴的なものの審級にあるに違いない。加えて、「文字記号が送信し、受信するものは文字だけである。そして静止したポーズをとることができるものだけしか存在できなかったのだから、身体自体もまた静止して、サンボリックなものの支配下に入らざるをえなかった」<sup>39</sup>。してみると、担架に結わえられ安静にせざるをえない病人の身体はおろか、パイロットを含め伝達媒体としての飛行機の機内から空中に放り出されないように身体をこわばらせる誰もが、そこではそれぞれ一個の文字記号ともみなされようが、その一方で、「筆跡は優美な曲線を描きつつ、中断されることもほとんどなく、それこそ書きに書かれる。インクもしくは文字記号の切れ目ない流れにおいてこそ、ヘーゲルがいみじくも看破したとおり、識字化された個人は「その姿の顕れと外見」を所有しえたからである」<sup>40</sup>。

要するに、文字記号は象徴的なものの審級にあるが、しかしある人称的な存在がこれを流麗な筆跡のもとに紙面に書き記し、もって文字記号以前の未文節なインクの染みとするならば、これはにわかに象徴的なものの審級から遊離して自律的に余剰もしくは塵芥を形成し、身体の生理学的偶然、統計学的混乱となって現実的なものの審級へと移行するだろう。このことは、単に個別的な筆跡にばかり頼るものではない。タイプライターが発明された「1865年以降(ヨーロッパ流の数え方)、あるいは1868年以降(アメリカ流の数え方)には、文字はもはや身体のもたらずインクもしくは鉛筆の滲みではない」<sup>41</sup>にもかかわらず、依然としてそこには封筒や便箋といった紙素材のものである物質的な個別性があり、さらにその表面には、すでに人称的な筆圧ではなく非人称的な活字が打ちつけたものとしてではあれ、その都度インクの染みが個別的に刻印されているはずである。つまり手紙とは、筆記と打鍵の如何によらず、これを宛て先に送付した人称的な存在の痕跡であると同時に、それ自身が単なる情報にはけっして還元されない一個の存在そのもの、すなわち物それ自体である。

ではいったい、『コンドル』のホークスは電話による通話場面をどのように表現したのだろうか。あらかじめ検討したように、カットバックをとおして表現される空間の隣接性が結局のところ想像的なものの審級にある以上、構図—逆構図の定型が交互に視点を切り返す二つの空間のなかでは、ひとたび登場人物が電話機から受話器を手にするやいなや、それらのあいだを電話回線がつなぐ必要すらもはやない。そしてなにより、密林をわずかに切り拓いた小さな民間飛行場の基地と、険しい山岳を越えて重厚な雲層の敷かれた航路を行き交う飛行機のあいだには、そもそも電話回線など介在のさせようがない。

週二回の滞りない郵便物の配送契約を遵守するために、最新型の飛行機で雷雨の止まない嵐の夜に飛び立った主人公の旧友と新入りのパイロット二人は、ひとまず雨雲を抜けて酸素が希薄となる高度にまで達しながら、それでもなお最新機の銀色の機体が山頂を飛び越すにはおよばず、やむなく旧友が無線電話で操縦席から基地に宛てた通話請求について、これを地上で受け取った交信担当者の耳もとの拡声器から響く旧友の声による上空の状況説明を聞いた主人公は、無理せずただちに引き返すように交信担当者を介して指示を与える。だがこれに依って、別の航路への迂回による飛行業務の継続をあくまでも主張する旧友の声を聞き、任務遂行に向けられた彼らの強硬な意志に慌てて通話担当者から送話器を奪取した主人公は、峠の濃霧を理由に基地への即座の帰還を旧友に直接的に命じる。しかしながら、目を患いこれを最後の飛行と決めた旧友の意志は固く、地上で送話器を片手に握り締めた主人公が繰り返す命令を無視した彼は、この通話を操縦席の側から一方的に断ち切ってしまうだろう。

このシーケンスにおいて、山頂を飛び越えるにはわずかに高度の満たない上空で最新機の限界を悟った操縦席の旧友が、態勢を立て直したあとで無線電話をもって基地に宛てた通話請

求は、他の誰にも先んじて、地上で彼らと通話の機会をうかがって待機していた交信担当者がこれを最初に受け止めたことになんら疑いの余地はない。つまりここでは、上空の操縦席にある二人のパイロットがそうであるように、基地において相応に割り当てられた職務を地上の彼もまた真摯に遂行していたわけである。にもかかわらず、拡声器が響かせる上空からの通話請求に応じてこれを許可する一声を発した彼が、けれどほどなく手もとの送話器を主人公に強引に没収され、あらかじめ割り当てられた職務を忠実に履行し尽くすすべを剥奪されたまま、ただ無線電話を介して主人公が上空の旧友と交わす通話をその傍らでもっぱら傾聴するよりほかなくなってしまったのは、いったいなぜか。

### 3-3

無線電話を介して地上の基地と上空の操縦席をつなぐ『コンドル』の通話場面を表現するにあたって、またしても映画は、クロスカッティングおよび構図—逆構図の定型を採用する。クロスカッティングをもって複数の登場人物たちの各々がそれぞれ別個に占有する空間を並行させ、彼らがともに相手の存在を直接的に知覚できず、したがって直接的に相手に作用をおよぼすこともできないような距離の隔絶性を表現すること。そのうえでさらに採用される構図—逆構図の定型は、もはや単なる会話場面の場合とは異なり、電話回線の末端で彼らが互いに接触させるものがすでに空間ではなく時間であることを直裁的に証し立てる。確かにどれほどか限定的ではあるものの、聴覚において相手の存在を直接的に知覚でき、それゆえ相手に対して音声によってなんらかの作用を直接的に行使できるような、いわば経験的な時間の接触をそこに表現すること。電話は、構図—逆構図の定型をもって、クロスカッティングが表現する距離の隔絶性をいとも容易に乗り越えてしまう。

そしてまさしく、『コンドル』の件のシーケンスにおいては、この構図—逆構図の定型こそが問題なのである。というのも、拡声器が地上で響かせる上空からの通話請求に応じてこれを許可する一声を基地の交信担当者が発するとき、彼は構図—逆構図の定型に嵌め込まれてはいないからである。なによりもまず、重厚な雲層を貫いて画面上を垂直に落下しつつも機首を左に向けて旋回し、ようやく態勢を回復した最新機の操縦席を提示するショットにあっては、肩を並べて座る二人のパイロットもまたともに画面上は左向きの構図に収まって定位されることは妥当であり、手前で操縦桿を操るバスト・サイズで捉えられた新入りのパイロットの奥では、ミディアム・サイズで捉えられた主人公の旧友が地上の基地へと通話請求を宛てる。ところが、これに継起するショットにおいて画面の右下に配され、拡声器が響かせる通話請求の声に身を乗り出してこれに応じる地上の交信担当者は、上空からの請求を許可する一声を発してなお、操縦席の二人と同じ方向に顔を向けたまま、彼らと見つめ合おうとはしない。

これに対して、拡声器を据えた机に駆け寄って授けた自らの指示が上空で拒絶されるとみるやいなや、通信担当者の手もとから送話器を奪取し、上空の旧友に宛てて直接的に声を投げかける主人公は、このショットにおいては右向きの構図に収まって定位され、その継起を支える画面上で通話相手の旧友とまぎれもなく向かい合っている。つまりそれは、通話相手としての旧友が収まる構図に対して逆構図の定型となるのであり、以後、旧友が一方的にこの通話を断ち切るまでの数度にわたり、その構図—逆構図の定型に準じてカメラの視点は切り返される。この限りにおいて、通話請求を叶えてほどなく手もとの送話器が主人公に強引に没収され、あらかじめ割り当てられた職務を忠実に履行し尽くすすべを剥奪された交信担当者が、ただ無線電話を介して主人公が上空の旧友と交わす通話をその傍らでもっぱら傾聴するよりほか

なくなってしまったのは、上空の操縦席を端緒とする構図—逆構図の定型に自身を嵌め込んで顔を右に向けることがなく、いわば自らが声において一度は承認した上空からの通話請求について、自らの身体の姿勢においてその成立を実質的に拒絶してしまっているからである。

しかしながら、相応に割り当てられた職務をめぐる映画の説話的な制度に背理する彼のそうした態度がいかに不実な一方で、彼が通話請求を受け取るにあたって実現されたショットの構図は、すでに彼への信頼をどれほどか欠いたものであったといわざるをえない。なぜなら、彼に限らずこの空間を共有するものならばこれが誰の耳にも通話相手の声を響かせるにもかかわらず、あえて開口部を右に向けた机上の奥の拡声器は、この手前でそれに傾聴する交信担当者の受話姿勢を常に左に向かせることが不可避であるからだ。加えて、このショットでは、彼を収めた右下半分以外の画面が未だ充填されまま平面上の不安定な余白としてひとまず開放され、まもなく拡声器が響かせる通話請求を聞きつけた主人公が登場する余地としてこれを準備している。してみると、映画は、最初からこの交信担当者を上空からの通話請求の正当な宛て先と任じてはおらず、その真正の受け手である主人公が彼から送話器を奪取して上空に語りかけ、ここに物語内容をめぐる空間上の水平的かつ垂直的な隔絶を越えて会話が成立することを予見させていたのである。

ヒッチコックの『暗殺者の家』におけるあれらの電話もまた、おそらくはそのように鳴り響いたに違いない。なるほど、暗殺団の一味の女がついに主人公の妻との通話を叶えられないまま、かわりに主人が不在の邸宅の留守を預かる家政婦との通話だけが許されたのは、この映画作品の物語内容において、娘と夫の身を案じて邸宅に籠る夫人に宛てて暗殺団の隠れ家から発信されたその女からの通話請求が、同じ相手に宛てて夫の友人が街角の電話ボックスから差し向けた通話請求に囚らずも先を越され、寸前で彼の電話がつながってしまったからである。そしてさらに、『暗殺者の家』におけるこうした物語内容の宙吊りと着地の次第については、複数のショットが継起的に提示される順序すなわちデクパージュをもって、物語行為がいわば行為遂行的に関与していることも確かである。それでもなお、主人公の妻に宛てて二件の通話がほぼ同時に請求されるとき、ヒッチコックは、単なるクロスカッティングのみならず、構図—逆構図の定型をもって件のシーケンスを構成していたのではなかったか。

路上を行き交う自動車のあいだを危うくすり抜けて主人公の友人が電話ボックスに駆け込む様子を捉えたショットに後続して、一味の女は薄暗い隠れ家の電話機から受話器を取り上げ、ダイヤルを廻す。一味の男たちに連行され狭い部屋に押し込められようとする主人公の抗う気配に気を散らされつつも、どうやらダイヤルを廻し終えて通話請求を完了し、受話器が伝える発信音に耳を凝らしているらしい彼女は、その様子を横顔から捉えるこのミディアム・ショットにおいて、画面上は右の壁面に左向きに設置された電話機に身体を正対させており、だからここでは彼女の顔もまた右向きの構図に収まっている。ところが、これに切り替わって継起した主人公の邸宅の広間を映すショットにおいても、白い電話機はやはり右の壁面に凭れた飾り台の天板上に左向きに設置されている以上、そこに即座に登場して受話器を取り上げる夫人の顔は、必然的に右向きの構図に収まらざるをえない。したがって、構図—逆構図の定型による切り返しは、電話ボックスから通話相手に呼びかける友人のクローズアップで捉えられた横顔が、それに後続するショットにおいて左向きの構図に収まって定位されるときにこれを逆構図としてはじめて成立し、請求された通話をそこに実現してみせるのである。



## 結論

迂闊にも構図—逆構図の定型に自らを嵌め込むことなく通話請求を発信し、この瞬間にあらかじめ通話の接続を拒否されてしまった一味の女は、それゆえに、単なるクロスカッティングに囚われ、これが表現する距離の隔絶性に隔てられることによって、邸宅の夫人との時間の接触を禁止されてしまったといえる。主人公の友人からの呼び出しに後塵を拝したこの女は、さらにこれに遅れて継起するショットから邸宅の夫人に宛ててどれほど呼びかけてみようと、そこではなお、依然としてかたくなに顔を右に背けたままであるから、この限りにおいて、彼女の通話請求が叶えられるためには次の機会を待たなければならない。

優先された通話が終わるまで不通の電話機の傍らで立ちすくんでいた一味の女は、一度は退けられた通話請求の時宜をようやくここにえて受話器を取り直し、けれど以前となんら右向きの姿勢を違えることなく主人公の自宅に宛てて再びダイヤルを廻す。友人との通話を終えた夫人が受話器を置くやいなや飛び出したあとの邸宅にまたしても電話の呼び鈴が鳴り響き、ここでは視点を変えて大写しにされた白い電話機は、しかし今度はどれほどか右向きに捉えられ、右手でその受話器を取り上げた身体がいずれ左を向いて画面のうちに定位されるだろうことを予期させる。そこから視点を切り返し、一味の女の様子を執拗に横顔から捉える次のミディアム・ショットにおいても、左向きに設置された電話機に未だ飽くことなく彼女は身体を正対させており、その顔もまた右向きの構図に収まり続けている。もし仮に、そこでの彼女の呼びかけに応じて先方で受話器を取り上げ、通話口に現われる女性の声がすでにこの邸宅の夫人のものではなく、その留守を預かる家政婦のものにすぎないとすれば、それは、彼女の顔がクロス=アップにおいて左向きの構図に収まり、先に右向きの構図に収まった一味の女からの通話請求をその逆構図の定型のうちに叶えてみせたからである。

要するに、ヒッチコックの『暗殺者の家』において暗殺団の一味の女による通話要請を拒否し、または了承するのは、物語内容であるよりはむしろ物語行為であり、ショットが継起的に提示されるその順序すなわちデクパージュのもとに、その都度これらショットの系列を行為遂行的に関係づけていく説話的な制度としての、構図—逆構図の定型による切り返しにほかならない。

- 1 フリードリヒ・キットラー、『グラモフォン・フィルム・タイプライター』、石光泰夫+石光輝子／訳、筑摩書房、1999、p.118. (Friedrich KITTLER, *Grammophone film typewriter*, Brinkmann & Bose, 1986.)
- 2 同上、p.91.
- 3 同上、pp.30-31.
- 4 同上、p.12.
- 5 同上、p.12.
- 6 同上、p.13.
- 7 クリスチャン・メッツ、『映画と精神分析——想像的シニフィアン』、鹿島茂／訳、白水社、1981、p.10. (Christian METZ, *Le signifiant imaginaire — psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions, 1977.)
- 8 同上、p.10.

- 9 同上, p.11.
- 10 同上, p.10.
- 11 蓮實重彦+宮川淳+浅沼圭司, 「<距り>の<場>に向って——記号学批判」, 『エピステーメー』3月号所収, 朝日出版社, 1976, p.24.
- 12 キットラー, 前掲書, p.193.
- 13 アルフレッド・ヒッチコック+フランソワ・トリュフォー, 『定本映画術』, 山田宏一+蓮實重彦/訳, 晶文社, 1990, pp.49-50. (Francois TRUFFAUT, *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Robert Laffont, 1966.)
- 14 メッツ, 前掲書, p.193.
- 15 ミシェル・シオン, 『映画の音楽』, 小沼純一+北村真澄/監訳, みすず書房, 2002, p.41. (Michel CHION, *La musique au cinéma*, Librairie Arthème Fayard, 1995.)
- 16 同上, p.23.
- 17 同上, p.32.
- 18 ヒッチコック+トリュフォー, 前掲書, p.50.
- 19 同上, p.23.
- 20 同上, p.50.
- 21 筈見有弘/編, 『ヒッチコックを読む』, フィルムアート社, 1980, p.192.
- 22 ヒッチコック+トリュフォー, 前掲書, p.217.
- 23 筈見, 前掲書, pp.192-193.を参照のこと。
- 24 同上, p.53.
- 25 暗殺団の首領が狙撃手に遂行の合図となるシンバルの音を蓄音機で教示するショットでは、なるほどこの首領がレコード盤に蓄音機の針を置く様子うかがえるが、しかし彼の手もとのクローズ=アップがそこに挿入されることはなく、したがって回転するレコード盤上に蓄音機の針が乗せられるその瞬間を観客が目撃することもない。加えて、レコード盤に針が乗せられてなお、演奏の再生音が聞こえてくるまでにはしばらく間がある。つまり、仮にレコード盤に針が乗せられる瞬間を観客が目撃していたとしても、その瞬間には再生音は未だ聞こえず、それゆえここでは映像と音声の同期の次第を確認することはできない。
- 26 シオン, 前掲書, pp.184-185.
- 27 ミシェル・シオン, 『映画にとって音とはなにか』, 川竹英克+J・ピノン/訳, 勁草書房, 1993, p.28. (Michel CHION, *Le son au cinéma*, Editions de l'Etoile, 1985.)
- 28 同上, pp.28-29.
- 29 Susan HAYWARD, *Cinema studies—the key concepts*, Routledge, 2000, p.95.
- 30 *ibid.*
- 31 蓮實重彦, 『映画の神話学』, 筑摩書房(ちくま学芸文庫版), 1978(1996), p.57.
- 32 キットラー, 前掲書, p.92.
- 33 同上, p.91.
- 34 実際には、再びかかってきた電話から受話器を取り上げる際など、マニャーニの耳から受話器が離れるほんの暇に、通話相手のものと思しき声が言葉を聞き取れない程度にわずかながら洩れ聞こえることはある。
- 35 David BORDWELL + Kristin THOMPSON, *Film art—an introduction*, McGraw-Hill, 1993, p.496.

- 36 岡田晋＋佐々木基一＋佐藤忠男＋羽仁進／編、『現代映画事典』、美術出版社、1967、pp.362-363.
- 37 『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、p.212. (*La politique des auteurs*, Editions Champ Libre, 1972.)
- 38 キットラー、前掲書、p.30.
- 39 同上、p.19.
- 40 同上、p.20.
- 41 同上、p.27.