

Title	読むことの秘密 : ヒッチコック, シャブロール, D・A・ミラー
Sub Title	The secret of reading : Hitchcock, Chabrol, D.A. Miller
Author	佐藤, 元状(Sato, Motonori)
Publisher	慶應義塾大学法学研究会
Publication year	2022
Jtitle	教養論叢 (Kyoyo-ronso). No.143 (2022. 2) ,p.63- 73
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	辻幸夫先生・武藤浩史先生・太田昭子先生・ジェームズ・レイサイド先生退職記念特集号 論説
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00062752-00000143-0063

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

読むことの秘密

——ヒッチコック、シャブロール、D・A・ミラー

佐藤元状

1

D・A・ミラーは、今年になって映画批評集『二回目——アートハウスからDVDまで』（*Second Time Around: From Art House to DVD*, 2021）を出版した。この本は二部構成になっているが、第一部は「再考」（*Second Thoughts*）、第二部は「二回目」（*Second Times*）と題されている。第一部は、第二部へのイントロダクションの役割を果たしているが、第二部は、ミラーがこれまで少なくとも二回——一回目は映画館で、二回目以降は自宅で——観たアートハウス系の映画作品を扱った13本のエッセイから成り立っている。この戦略の動機に関しては、第一部を構成するふたつのエッセイのなかで十分に語られているので、ここでは触れない。実際、第一部を飛ばして、第二部のどの章から読み始めても構わないだろう。

第二部で論じられる映画作品を順番に紹介していこう。溝口健二の『山椒大夫』（1954年）、ウィリアム・フリードキン『クルージング』（1980年）、ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーの『ベルリン・アレクサンダー広場』（1980年）、アーサー・ペンの『俺たちに明日はない』（1967年）、ジャン＝リュック・ゴダールの『気狂いピエロ』（1965年）、ルキノ・ヴィスコンティの『若者のすべて』（1960年）、アルフレッド・ヒッチコックの『めまい』（1958年）、マックス・オフルスの『輪舞』（1950年）、本多猪四郎の『美女と液体人間』（1958年）、クロード・シャブロールの『不貞の女』（1969年）、フェデリコ・フェリーニの『悪魔の首飾り』（1968年）、シャブロールの『美しきセルジュ』（1958

年)、ピエル・パオロ・パズリーニの『王女メディア』(1969年)、そしてヒッチコックの『鳥』(1963年)。どの章も精読のお手本のような内容となっているが、その読みはときにあまりにも細かいので、めまいを引き起こすほどだ。

ミラーの前著『秘密のヒッチコック』(*Hidden Hitchcock*, 2016)の読者にとっては、『二回目』はその続編として読むことができる。この新著には、『めまい』や『鳥』といったヒッチコックのメジャーな作品についての分析が含まれており、これらの作品を扱ったふたつの章は、前著でミラーの精読の華やかなパフォーマンスに魅了された読者にとって、「二回目」のヒッチコック体験となる、待ちに待った章となったに違いない。しかし、私にとってもっともスリリングな章は、「フランスのヒッチコック」と題された章であった。この章では、クロード・シャブロールと彼の映画作品『不貞の女』に焦点が当てられている。ミラーは元々ヒッチコックの『鳥』を論じようと考えていたのだが、そのときにシャブロールの死のニュースが届く。ミラーはそれにショックを受け、ヒッチコックについての文章を綴るのではなく、フランスのヒッチコックについての文章を綴ることになる。ミラーに強烈な衝撃を与えたのは、「偶然の一致」である。シャブロールは、ヒッチコックと同様、80歳で亡くなったのだ。ヒッチコックのファンであれば、「偶然の一致」のように見えるものが致命的な効果を及ぼしうることを見逃すことができないだろう。フランスのヒッチコックと呼ばれた者は、そのオリジナルと同じ歳に死ななくてはならない、ということだ。ここにはミラー本人の恐怖も透けて見える。ヒッチコックの呪いは、類まれな感染力を誇っている。だからこそ、日本映画学会大会の基調講演で『鳥』の秘密を明かしたミラーは、成田空港への途上で足を滑らし、肩の骨を折ってしまったのだ。彼が出来立てのミイラのように布で巻かれて、サン・フランシスコに運ばれていったのは、言うまでもない。つまり、ミラーは逃げ通すことができなかつたのだ。

この事故は、私が『秘密のヒッチコック』を日本語に翻訳するという仕事の遂行を躊躇っている理由を説明してくれる。この翻訳を終えた暁には、私もこの呪いの精読結社の一員になってしまうのではないかと。そこでは呪いが、秘密が、何か不気味なものが、一人の読者からもう一人の読者へと共有され、引

き継がれていくのだ。私の心配は、ゆっくりとしかし不可避免的に 80 という不吉な数字に近づいていくアメリカのヒッチコック、D・A・ミラーに降りかかる災難だけでなく、そのアメリカのヒッチコックの将来の翻訳者を見舞うかもしれない災難にも広がっていく。実際、すでに遅すぎるのかもしれない。『秘密のヒッチコック』から遠ざかろうとする私の努力にもかかわらず、今年になってから私は三回入院している。ミラーの『小説と警察』を翻訳した村山敏勝は、若くして亡くなった。私は彼よりも長生きしている。そのことを考えれば、私は幸運な男なのかもしれない。いやより不幸ではない男といった方が正確なのかもしれないが。

だからこそ、このエッセイはエクソシズムの試みなのだ。ヒッチコック的転移の条件を明らかにし、願わくばその呪いを宙吊りにしようとする、そうした試みなのだ。

2

『二回目』を經由して『秘密のヒッチコック』を再訪するのは、新鮮な経験である。先ほど説明したように、この新著はヒッチコックを論じたふたつの重要な章を含んでおり、『見知らぬ乗客』（1951年）、『ロープ』（1948年）、『間違えられた男』（1956年）といったヒッチコック作品のなかでは必ずしもメジャーではない作品に特化した前著の空隙を埋めるものとなっている。前著の読者はこう思ったに違いない。なぜこれらの三作品なのか？ なぜ『めまい』（1958年）や、『サイコ』（1960年）、『鳥』（1963年）ではないのか？ それは私にとっても疑問だったのだが、『二回目』の「フランスのヒッチコック」の章を読んで、ミラーの選択の理由がわかった気がした。ミラーが主張するように、ヒッチコックを「映画の巨匠」に仕立て上げたのは、後に自身も映画監督へと転向する二人のフランス人映画批評家、エリック・ロメールとクロード・シャブロールであった。彼らの著作『ヒッチコック』（1957年）によって、ヒッチコックは映画作家としての名声を確立したのである。ヒッチコックを私たちが現在ヒッチコックとして知っている映画監督に作り上げた批評家が、「フラ

ンスのヒッチコック」と呼ばれ、独創的な映画監督の代理として認知されるようになったのは、皮肉である。

しかし、私がここで強調したいのは、ヒッチコック的転移は、読みの行為、つまり映画作品の秘密をオーディエンスに伝えようとする批評家の介入とともに生じるということだ。だからこそ、シャブロルは批評家として重要なのだ。今や私には、なぜミラーが『秘密のヒッチコック』のなかで、『見知らぬ乗客』、『ロープ』、『間違えられた男』という、どちらかというマイナーな三つのヒッチコック作品を集中的に扱ったのが、よくわかる。これらの中期の三作品が、二人のフランス人批評家の書物『ヒッチコック』のなかの三つの重要なエッセイを構成しているだけにはとどまらない。その最終章で論じられている映画が『間違えられた男』なのである。映画の選択の重複は、単なる偶然の一致のように見える。しかし、繰り返しになるが、ヒッチコックの世界において、偶然の一致ほど不吉なものはない。この偶然の一致が暗示しているのは、自身で望んでいたのかどうかはさておき、私たちのかawaiiそうなミラーがすでにヒッチコック的転移に巻き込まれているということだ。シャブロルとまるで同じように、ミラーが自身の本の最終章で『間違えられた男』を論じていることを他にどのように説明できるのか？

ここで『秘密のヒッチコック』の表紙と裏表紙のイメージを観察してみよう。表紙のイメージは、拡大鏡を手にしたヒッチコック自身のイメージである(図1)。そして、ヒッチコックの顔がクローズアップで捉えられている。誰がヒッチコックの身体の一部、その細部を拡大しているのだろうか？ もちろんこのジェスチャーの背後にいるのは、裏表紙に登場する竹林の男D・A・ミラーである(図2)。彼のクローズアップ・ショットは、誰が『秘密のヒッチコック』の真の支配者であるのかを明らかにしている。映画のかくれんぼのデザイナーであるヒッチコックは、自身の映画内ではカメオ出演を除いて、隠れていることを好む。しかし、ミラーはこの遊びのコツを知っている。ミラーはこのヒッチコックの遊び場において拡大鏡を手にして、怪しげな細部を見つけるとそれを拡大しようとする。だが、これらのカバー・イメージで興味深いのは、実際に拡大鏡を持っているのは、精読の巨人ミラーではなく、映画の巨

図 1

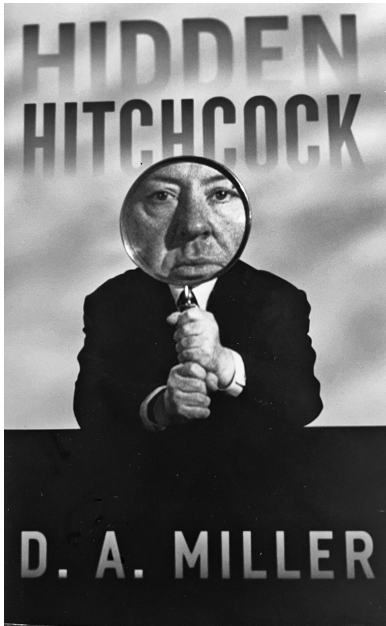
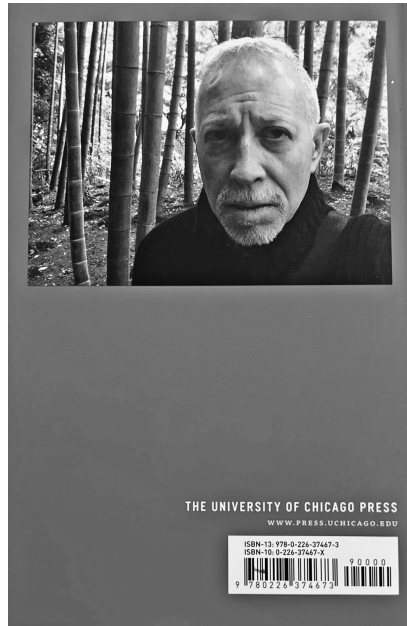


図 2



匠ヒッチコックであるという点だ。

これらのイメージが伝えているのは、ヒッチコック的転移のエッセンスである。そこでは、二人の人物が、致命的な遭遇に際して、彼らの所有物——物理的なものであれ、精神的なものであれ——を交換することになるのだ。拡大鏡は本来ミラーの所有物である。ヒッチコック的な細部を検証することがミラーの任務なのだから。だが、どうしてか拡大鏡はヒッチコックの手に現れる。交換はすでに完成しているのだ。

残りの紙面で、私はヒッチコック的転移について検証を進めていきたい。そして、この奇抜なアイデアによって、いかにミラーが「接近しすぎた視聴者」(Too-Close Viewer) という独創的な概念を練り上げていったのかを明らかにしたい。私の考えでは、『秘密のヒッチコック』に隠れているのは、偉大なる映画監督ヒッチコックだけではない。偉大なる映画批評家シャブロールもそこに隠れているのだ。そして、精神的かつ物質的な所有物の交換に関するシャブロールの

類まれな洞察は、転移を分析の道具としてのみならず、パフォーマンスの戦略として活用するミラーの精読の技法に決定的な影響を与えているのである。

3

D・A・ミラーの『秘密のヒッチコック』は、シャブロールとロメールの『ヒッチコック』をDVDという最新のテクノロジーを駆使して、アップデートしたものだ。しかしながら、後者の洞察は、前者の主題的、理論的基盤を構成している。これらの二冊の書物がともに、『見知らぬ乗客』や『間違えられた男』などのヒッチコック作品に兆候的に現れる「交換」や「転移」といった要素に注目し、その働きを検証しようとしているのは、偶然ではない。シャブロールが「交換」の仕組みについて説明している文章を引用してみることにしよう。

あるコンパートメントで二人の男が会話する。一人はテニスのプロであるガイ（ファーリー・グレンジャー）、もう一人はガイのファンと自称するブルーノ（ロバート・ウォーカー）である。ブルーノは現代生活のめまい、速度の陶酔について語り、それからガイに次のような取引を提案する。「完全犯罪が成功しないのは、動機から犯人にたどり着くことができるからだ。犯罪の交換で動機を消そう。私は離婚を拒んでいるあなたの奥さんを殺し、あなたは私の父を殺すことにしよう」。ガイはブルーノの要望を受け流すが、レコード屋の店員である妻を説得できない。彼は愛する女性、上院議員の娘であるアンと結婚できないことになる。ブルーノはいえ、先手を打つことに決める。（ロメール、シャブロール 130-131 頁）

この引用箇所は、映画の要旨としてのみならず、映画の象徴的な読解としても機能している。二人の登場人物、つまり無罪のテニスプレーヤーと邪悪なサイコパスの間での「犯罪の交換」が、映画のロジックを構成していくからだ。

同様の「犯罪の交換」は、『間違えられた男』にも見出すことができる。この映画は典型的なヒッチコック映画であり、そこでは犯してもいない犯罪で窮地に追い込まれる無実の男に焦点が当てられている。この映画の曖昧な結末に

ついて、シャブロールは以下のように述べている。

結末はたしかに曖昧だ。しかしそれは逃げを打っているのではなく、この曖昧さは事態そのものの中にある。ヒッチコックの固有性は、事態の裏と表を同時に我々に見せることである。彼の作品は二つの極を往還し、それらの極は、両極端が相通じるように一致し得る。この往還に、我々は「交換」という名を与えた。ここにおいて、この往還が、全人類の交換可能な罪責として、最も高貴な表現を見出していることを認めよう。振り返ってみるとこの往還は、これまで他の作品では、より控えめあるいはより表面的な諸側面に装いを与えていたが、それらを新たな豊かさと深さとして飾りに来たのである。(同書 183頁)

正しさと間違い、無実と有罪といった二つの極の間の運動こそ、すべてのヒッチコック作品の道徳的な曖昧さを画するものなのである。フランス人の二人組は、この心理的な運動を「交換」と名づけたが、彼らが「全人類の交換可能な罪責」と呼ぶものは、『間違えられた男』の転移のモードを見事に要約している。この本の最後の数頁で、シャブロールはこの映画のなかでどのように「交換」が終わるのかについて、登場人物たちの視線のやり取りの観点から描き出している。「そしてとうとう、間違えられた犯人と真犯人の間の対決する眼差しがあり、この対決する眼差しが『交換』を導く糸となって、前者は後者に罪責を引き渡すのだ」(同書 186-7頁)。シャブロールはこの「交換」の終わりをある終盤のシークエンスに見出していくが、肝心なことに、そもそもどのように「交換」が始まったかについては沈黙を守っている。あたかもヒッチコック映画においては、罪責の「交換」はデフォルトであるかのように。ミラーが介入するのは、まさしくこの点である。彼は自身の拡大鏡を取り出して、いかに「転移」が始まったのか、いかに始まりの致命的な遭遇に際して、二人の登場人物の視線が交わされ、それとともに彼らの罪責まで交換されてしまったのか、について考察を進めていく。

私の考えでは、ミラーは「交換」のアイデアを、ヒッチコック映画を支配する根源的なロジックに関する考察をシャブロールに負っている。ただし、彼の特徴的なジェスチャーは、シャブロールのアイデアを単に反復するのではなく、そ

れにひねりを加えるところにある。例えば、ミラーはシャブロルの「交換」を「大文字の転移」(Transference)と言い換える。ミラーにとって、「大文字の転移」は、私たちがこれまで見てきたような、二人のフィクション上の登場人物の間のスクリーン上の情動的交換を意味するだけでなく、二人の現実のアーティストの間のスクリーン越しの情動的交換をも意味するのである。「フランスのヒッチコック」に対するミラーの読みの卓越したところは、シャブロルのヒッチコックへの「借り」を二人の映画監督の間の「転移」の関係から読み解こうとする点にある。

シャブロルの増殖的で、焦点が定まらないヒッチコックの引用は、映画監督のインターテキスト的な知性の指標としては、決して際立つことはない。これらの引用は、ヒッチコックの暗示の力にシャブロルが気も狂わんばかりに影響を受けていることを示すばかりである。シャブロルの『不貞の女』がスリリングなのは、驚くに当たらない。おそらく、親密さにとって、この興奮しやすい浸透的な状態ほど恐ろしい次元はないだろう。(Second Time Around 168)

この引用は、シャブロルの映画スタイルの特徴を見事に捉えている。批評家シャブロルがヒッチコック映画の特徴として見抜いた「交換」=「転移」の原理を、映画監督シャブロルは自身の映画のなかで図らずも実演しているのだ。つまり、ヒッチコックの世界に囚われた者にとって、「大文字の転移」は人間のあらゆる交流——フィクション上であれ、現実のものであれ——の根本的なモードとして君臨するのである。

だとすれば、ミラーは無事だろうか？ ヒッチコックだけでなくシャブロルにも深入りしているこのアメリカの批評家は、「転移」の危険な輪に二重に関与していることになるのではないかと？ 彼に脱出の可能性はあるのだろうか？

4

『秘密のヒッチコック』の最後の章が、映画『間違えられた男』の内側と外側で起きている「大文字の転移」を扱っているのは、おそらく偶然ではない。

映画内の「転移」は、「正しい男」の曖昧なアイデンティティを指す。ミラーはシャブロールが分析を終えたところから、分析を始めている。すでに述べたように、シャブロールの批評家としての達成は、「全人類の交換可能な罪責」をヒッチコック映画のエッセンスとして同定したことにあった。またシャブロールは、『間違えられた男』において、罪の交換が実行され、罪が「間違えられた男」から「正しい男」、つまり真犯人へと返却されるシークエンスに関して、鋭い分析を示した。だが、このフランスの批評家は、そもそも「無実の男」が「犯罪者」へと変身を遂げる、その原罪的な「交換」のシークエンスに関しては、何も語らなかつた。それに対してミラーは、彼の拡大鏡たるDVDプレイヤーのリモコンで、映画を超スローモーションで再生し、わずか数秒の冒頭部のすれ違いのシークエンスに「正しい男」を、つまり真犯人を見つけ出そうとする。これ以上話を続けることは、ミラーの美しい読みを損なうことになるので、ポイントだけ述べる。ミラーの超精読の試みにもかかわらず、「正しい男」のアイデンティティは、この映画のまさに最後まで曖昧であり続ける。それはなぜなのか？ その答えは、「大文字の転移」にある。

完全でも空虚でもなく、大文字の転移は、ただ腹立たしいほど不完全なのだ。不在なのではないが、現前しているというには、不十分なのだ。大文字の転移は、根本的に「まだらな」形をしていて、最後まで到達しない。つまり、連続していないのだ。点つなぎゲームを想像してみよ。間違い、もしくは悪魔の仕業によって、番号の間違った点もあれば、消えてしまった点もある。しかし、大半の点は正しい順番になっている。従順に指示通りにパズルを完成すれば、同時に以下の三つのものに直面することだろう。(1) 理想的にはそうあるべきもの、(2) 実際にはそうであるもの (わずかであるが、しつこく「それている」)、(3) 気も狂わんばかりのもの二重性 (同時に正しくもあり、間違っている)。同じことがヒッチコックの間違ってつけられた転移イメージについても当てはまる。どのようにして、またそもそも、こうしたイメージを正しくするべきかどうか、はっきりしない。(Hidden Hitchcock 106-7)

この「転移」にまつわる引用は、シャブロールの「全人類の交換可能な罪責」を想起させる。だが、重要なことに、ここでは焦点が主題よりもイメージそれ

自体に当てられている。実はここでもう一人のフランスの批評家が『秘密のヒッチコック』の薄暗い陰から姿を現している。そう、ロラン・バルトだ。有名な話であるが、かつてロラン・バルトは、映画の自然な流れを止め、映画からスチール写真を抽出し、それを「フォトグラム」と名づけた。ミラーがあるイメージを映画から抜き出し、その細部を拡大し、そこから物語を紡ぎあげるとき、私はミラーが敬愛するこのフランスの批評家の手つきを感じることができると。ミラーの文章のなかにこれらのフランスの批評家たちが潜んでいると想像するのは、なんと心躍ることだろう。

最後にスクリーン越しの転移について見ていきたい。私たちがヒッチコックとシャブロールの間に見出した濃密な影響関係である。同様の絆は、ヒッチコックとミラーの間の関係にも見てとることができるだろう。しかし、私たちは、両者の差異にも注意しなくてはならない。シャブロールは、映画批評家から映画監督に転向した人物である。そのため、シャブロールは、批評家としてヒッチコックの根源的なロジックを同定するとともに、映画監督としてはこのロジックを自身の映画作品のなかで実演することができた。彼の映画作品が、ヒッチコック的な狂気の兆候を見せるのは、そのためである。他方で、ミラーは英文学者から映画批評家に転向した人物である。彼は映画批評家であって、映画監督ではない。だが、彼は文学研究者としてパフォーマンスの方法論を知り抜いていた。「接近しすぎた視聴者」(Too-Close Viewer)という奇抜なアイデアは、「大文字の転移」の条件をエクリチュールのなかで実演しようとする文芸批評家の試みなのだろう。ヒッチコックの映画に限りなく近づくことによって初めて、ミラーは第四の壁を破り、映画内に浸透し、そこで敬愛する映画監督と一体化するのだろう。「大文字の転移」は、一人の人間がもう一人の人間の魔術に屈する墮落の状態を指すのではなく、その両者の間の境界が消失するような恍惚の状態を指しているのである。

*本研究は、科学研究費の助成を受けている（研究代表者：佐藤元状、課題名：英語圏のレイト・モダニズムの理論と実践をめぐる総合的研究、課題番号：20K00451）。また本稿は、オンライン・シンポジウム「*Second Time Around*——D.

A. ミラーの映画批評をめぐって」(2021年10月30日(土) 11:00~13:00 日本時間)で発表した英文の原稿を日本語に自己翻訳したものである。

引用文献

Miller, D. A. *Hidden Hitchcock*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

———. *Second Time Around: From Art House to DVD*. New York: Columbia University Press, 2021.

ロメール, エリック, クロード・シャブロール『ヒッチコック』木村健哉, 小河原あや訳, インスクリプト, 2015年。