

Title	トリュフォーによるヒッチコック：『鳥』を中心に（あるいは知りすぎてはならない教師から知らなすぎる学生諸君へ）
Sub Title	Hitchcock par Truffaut : A propos des oiseaux
Author	藤崎, 康(Fujisaki, Kô)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2009
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.49/50 (2009.), p.320(41)- 360(1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Mélanges dédiés à la mémoire du professeur OGATA Akio = 小瀧昭夫教授追悼論文集
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20091225-0320

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.

トリユフォーによるヒッチコック

——『鳥』を中心に
(あるいは〈知りすぎではない教師〉から〈知らなすぎる学生諸君〉へ)

藤 崎 康

観客をほんとうに感動させるのは、メッセージなんかではない。俳優たちの名演技でもない。原作小説の面白さでもない。観客の心をうつのは、純粹に映画そのものなのだ。

——ヒッチコックがトリユフォーに

無言のシーンほど、あなた〔ヒッチコック〕の映画のサスペンス・タッチは冴える。

——トリユフォーがヒッチコックに

はじめに

鳥の群れが人間を襲うという異変をいっさいの（理由づけ）なしに描いている点で、アルフレッド・ヒッチコックの『鳥』（一九六三）は、彼の作品中、もっとも異色なスリラー映画である。

以下では、そうした（理由なき災厄）が『鳥』において具体的にどう描かれるのかを、フィルム・テキストにそくして読み解いていく。しかしその前にまず、他の主要なヒッチコック作品における物語構成、描写のあり方、主要モチーフなどを、やや詳しく復習しておこう。

1 理由なき災厄

『知りすぎていた男』、『めまい』、『汚名』、『ロープ』といった、一分の隙もなく周到に設計された作品はもちろんのこと、『三十九夜』、『バルカン超特急』、『海外特派員』、『北北西に進路を取れ』、『逃走迷路』などなどの、ウィットに富んだ遊びフアンクシーを随所にちりばめた奇想天外な、しかし戦慄的な冒険の連続を描くスパイ活劇や、『ハリーの災難』のような、ある男の死体が何度も埋められたり掘り返されたりする頓狂な英国式コメディ・スリラーにおいても、怪事件にまつわる錯綜した糸のもつれは、劇の進行につれて徐々に解きほぐされていき、ラストでは物語に明快な決着がつけられる。

また、大富豪と結婚した内気なヒロインが、怪死した先妻の「亡霊」におびえる『レベッカ』のようなゴシック・スリラーであれ、冒頭近くで偽の回想場面フッショナルが観客をあざむく『舞台恐怖症』のようなトリッキーなミステリーであれ、ヒッチコック映画ではほとんど例外なく、事件の真相は物語のある時点で明らかにされ、事件をめぐるとさまざまな因果関係も明確にされる。

そしてまた、『疑惑の影』、『見知らぬ乗客』、『サイコ』、『フレンジー』のような殺人鬼ものでは、殺人犯の言動をめぐるサスペンス描写（推理・捜査・訊問による犯人探しではなく）がドラマの中心となるが、また彼ら精神病者の「異常心理」の解明にも力点がおかれる。彼らの殺人行為は、女性嫌悪や二重人格や他者人格、もしくはレイプ殺人嗜好などの「異常性欲」による犯行として結論づけられ、事件は合理的に解明される（もともと『サイコ』には、私立探偵マーティン・バルサムによる推理と捜査のエピソードが挿入されるが、それはまったくのサブプロット（脇筋）であり、彼はだから、〈階段〉というヒッチコックの偏愛する空間であっけなく殺されるためにだけ登場する副人物だ）。

要するにヒッチコックにおける「謎」は、ほとんどの場合ロジカルに解き明かされ、もはや「謎」ではなくなるのだ（「謎」や「秘密」とはむしろ、実体ではなく、隠されているという状態にほかならない。ちなみに、優れたサスペンス映画でもあり恋愛映画でもある『サイコ』に対してしばしば冠せられる、「ホラー映画」、「純粋なシヨッカー映画」というレッテルを鵜呑みにしてはなるまい。のちに見るように、『サイコ』にあっても、「シヨック」、「ホラー」、「サスペンス」、「謎解き」というファクターはじつに周到に配分されている）。

ところでしかし、前述のように、『鳥』だけが例外的に、鳥が人間を襲うという異変についての合理的・因果的な説明をまったく欠いたまま幕を閉じるのだ（こうした物語的因果律を欠いた作風ゆえに、公開当時は熱心なヒッチコック狂のなかにさえ、『鳥』に面くらひ失望した者がいたという）。

しかし、フランソワ・トリュフォーは、「合理的説明の欠如」こそが『鳥』に成功をもたらしたのだ、とヒッチコック自身に語っている——「鳥たちがなぜ急に人間を襲うようになったのかという、もっともらしい理由づけ（因果的説明）をおこなわなかったことは、この映画の成功だったと思います。ヒッチコックも、まさにそのとおり、とトリュフォーに答え、さらに、鳥が病気になるって人を襲うといった設定だったら、つまらない映画

になっていただろうと述べている（ヒッチコック／トリュフォー『映画術』山田宏一・蓮實重彦訳、晶文社、一九八一、二九四頁）。

要するにトリュフォーは、なんの説明もないからこそ『鳥』は傑作なのだ、と言っているのだが、私もそれについて特に異論はない。鳥の襲撃を、因果的説明なしに（つまり「反〓ハリウッド古典映画的」に）描いた点にこそ、『鳥』という映画の奇妙な魅力があることは否定しがたいからだ。しかしながら、これから見えていくように、ただ単にそう言っただけでは、一筋縄ではいかぬ『鳥』というフィルムの魅力をとり逃がすことになるだろう（トリュフォーも、ヒッチコック自身も、いま引いた『鳥』における「理由なき災厄」についての彼らの所説を、さらに展開しているが、それについても、また「ハリウッド古典映画」とは何かについても、追いついて触れることにする）。

2 アンチ・ミステリー、アンチ・サブライズとしてのサスペンス

『鳥』という映画には、推理による謎解き、すなわち狭義の「ミステリー」の要素がゼロであるということ。これが以上で述べてきたことの要点である。

そしてこの点を突きつめれば、『鳥』においては、ヒッチコックの「サスペンス」描写がその極限的なあり方を示している、あるいはヒッチコック的「サスペンス」が、それとは相容れないはずの「サブライズ」や「ショック」との境界を曖昧にすることで、いわばその臨界点を示している、とも言える。以下では、その点についても論じることになるが、その前に、そもそも「ヒッチコック的サスペンス」とは何なのかを、あらためて考えてみたい。



アルフレッド・ヒッチコック『鳥』

映画において、探偵や刑事の推理や捜査による犯人探し、フリーダニットないしは犯罪トリックの解明といった謎解きミステリーをメインプロット（主筋）にしてしまえば、どうなるか？ おのずと説明的なセリフの占めるウエイトが大きくなり、視覚的サスペンスの密度は薄められてしまうだろう。つまり、描写ではなく説明に大きな比重がかかってしまうのである。それゆえ、真相を、序盤あるいは中盤で観客に（主人公にではなく）バラしてしまつてから、怪事件に巻きこまれたり、犯人に間違えられたり、という危機的状況を生きる主人公に焦点をあて、彼もしくは彼女に感情移入する観客に、持続的に、ドラマチックな緊張を味わわせること。——これこそ、すぐれてヒッチコック的な、他の追隨をゆるさないサスペンス演出にほかならない。

この点についてはヒッチコック自身が、トリュフォーの問いに答えてさまざま言い方で述べている。——「隠された事実というのはサスペンスをひきおこさない。観客がすべての事実を知つたうえで、はじめてサスペンスの形式が可能になる」。「……謎解きにはサスペンスなどまったくない。一種の知的なパズル・ゲームにすぎない。謎解きは

ある種の好奇心を強く誘発するが、そこにはエモーションが欠けている。しかるに、エモーションこそサスペンスの基本的な要素だ」（前掲、トリユフォー『映画術』、六〇頁、強調藤崎）。

こうした発言を受けてトリユフォーが、あなた（ヒッチコック）の嫌う「謎解き」とは、たとえばアガサ・クリステイのミステリー小説のような、綿密な捜査や執拗な訊問の繰り返しのことですね、と言うと、ヒッチコックはこう答える。

そう。だから、犯人探しのミステリーというやつはあまり好きじゃないんだよ。映画的じゃないんだよ。

（……）殺人事件が起こって、あとは、犯人が誰かという答えが出るまでじつと静かに待つだけだからね、エモーションがまったくない（同、六二頁）。

要するにヒッチコックは、たとえば『三十九夜』、『逃走迷路』、『北北西に進路を取れ』がそうであるように、主人公が真犯人ないしはスパイに間違えられ、警察と敵方のスパイ組織の双方から追われている、という状況を知っている観客が、「次はどうなるのか」という宙吊り状態サスペンに置かれて味わう不安、恐怖、期待、戦慄スリルを、（エモーション）と呼ぶのだ。つまり、ヒッチコックのいう映画のエモーションとは、サスペンスによって、あるいはサスペンスとともに、観客のうちに生まれる情動のことなのである（「エモーションこそサスペンスの基本的な要素だ」）。いうまでもなく、セリフによる推理や事情聴取や聞き込み捜査の連続だけでは、こうした観客の情動エモーションを持続させ、かつそれをエスカレートさせていくことは不可能だろう。

ヒッチコックはまた、（サプライズ）、すなわち鬼面人キメを驚かす不意打ちと、（サスペンス）とのちがいに詳しく、具体例をあげて力説している。

いま、わたしたち〔ヒッチコックとトリュフォー〕がこうやって話しあっているテーブルの下に時限爆弾が仕掛けられていたとしよう。しかし、観客もわたしたちもそのことを知らない。わたしたちはなんでもないう話をかわしている。と、突然、ドカーンと爆弾が爆発する。観客は不意をつかれてびっくりする。これがサプライズ（不意打ち）びっくり仕掛けだ。サプライズの前には、なんの面白もない平凡なシーンが描かれるだけだ（同、六〇頁）。

そう述べてヒッチコックは、こうした、観客と人物の双方が何も知らない状況で起こる（サプライズ）とは正反對の場面の例をあげる。観客が状況を知っていて、そのために（サスペンス）が生まれる時限爆弾爆発のシーンだ。——あと十五分でテーブルの下の爆弾が爆発することを、観客だけが知っていて、二人の作中人物はそれを知らずに会話をしている、という場面である。観客は当然、爆弾が爆発するまでの十五分間にじつに濃密なサスペンスを味わうことになる（同、六一頁）。

つまるところ、セリフの多用に寄るかかった「謎解き」^{ミステリー}であれ、不意打ちによる「サプライズ」であれ、それらはいずれも持続するサスペンスの運動を減殺したり中断したりしてしまうがゆえに、いいかえれば、刻々に変化するダイナミックな線形を描かずにバラバラの点として映画の流れを停滞^{アケヨン}させてしまうがゆえに、映画のエモーションとはなりえないのだ——ヒッチコックはそう主張してやまない。そしてむしろ、ヒッチコックの言葉に説得力があるのは、この「サスペンス理論」が彼の多くの作品として、受肉^{レベ}されているからである。

たとえば、文字どおり時限爆弾テロをめぐるイギリス時代の小傑作、『サボタージュ』（一九三六）のクライマックスには、ヒッチコックのこうした「サスペンス理論」が巧みに適用されている。——あるスパイ組織の破壊^{サボタージュ}工作員であることを隠して、ロンドン市内で映画館を経営しているヴァーロック（オスカー・ホモルカ）は、

妻の弟ステイヴィーに、フィルム缶の包みをピカデリー・サーカスの映画館へ一時四十五分までに届けるよう言づける。その包みには時限爆弾がセットされているのだが、何も知らないステイヴィー少年は、道草を食って遅れてしまう（当然、われわれ観客のなかでサスペンスは加速度的に高まる）。そして、あわててバスに飛び乗ったステイヴィーの「見た目」の主観的移動ショットで、窓外の時計台が何度かうつされる場面にいたって、このシークエンスのサスペンスは頂点に達する（最後にうつる時計の針は一時四十五分を指す）……。

くり返すがここでは、観客は状況を知っているが人物がそれを知らない、という設定によってサスペンスが生まれるのだが、ジョセフ・コンラッドの傑作小説『密偵』を原作に仰いだ『サボタージュ』には、このほかにも興味深い視覚的工夫が凝らされたいくつかの場面がある。そのひとつが、ヴァーロックがロンドン水族館の水槽で泳ぐ小魚を見ていると、その魚の群れの映像に、ピカデリー・サーカスにむらがる群集の映像がオーヴァラップされる、という二重写しである。そして一瞬ののち、そのヴァーロックの想像上の映像のなかで、建物の列は爆破され船のようにグニヤリと溶けて崩落してしまうが、これは爆弾テロを組織から命じられた彼のためらいや不安を表す（主観映像）である。水族館の長方形の水槽を擬似スクリーンに見たてたヒッチコックの着想力にも感嘆するほかないが、ちなみに『サボタージュ』の十年後にオーソン・ウェルズは、この水族館のシーンにインスパイアされて『上海から来た女』の、「彼自身」とリタ・ヘイワースの横顔を逆光のシルエツトで黒々と浮かび上がらせる背後に輝く水槽の水と、そこを横切つてゆく不気味にも巨大な蛸（松浦寿輝）を写しこんだ水族館の場面を撮ったにちがいない。

また『サボタージュ』の、ステイヴィー少年がそれとは知らずに爆弾を持ってバスに乗りこむシーンについてヒッチコックは、さまざまな角度から撮ったモノ（事物）を編集でつないでゆくと、それを生き物のように見せることができる、という注目すべき発言をしている——「『サボタージュ』では」爆弾の入った包みを何度も

アングルを変えて撮った。こんなふうになるで生きた人間の表情をいろいろな角度からとらえるようにして撮ったショットを重ねていくと、爆弾そのものが生命を持つてくる。ショットの積み重ねは、生命のないものに生命を吹きこむことだ」(前掲『映画術』、二七四頁)。むろんこうしたモノの撮り方や編集の仕方には、ヒッチコック自身いうように、観客の関心をそれに集中させ、サスペンス(「さあいつ爆発するか」)を高める効果がある。

ともあれ、これら創意にあふれた視覚的アイデアからも見てとれるように、一九三〇年代のヒッチコックは、本作や『暗殺者の家』、『三十九夜』、『間諜最後の日』などで、特殊効果を含むさまざまな映画の実験を繰り返しながら、みずからのスタイルを確立しようとしていたのである。ちなみにヒッチコックが、初めて視点編集による登場人物の主観移動ショットを使ったのは、最初の「ヒッチコック・タッチ」の映画『下宿人』(一九二六、サイレント)で、主人公(アイヴァ・ノヴェロ)が部屋の壁にかけられた絵に視線をめぐらす場面だ。ここでは主人公の視線と一体化したカメラが、何枚かの絵をなめらかに移動してとらえる(『下宿人』はまた、間違えられた男を主人公にした最初のヒッチコック映画でもある)。

なお先にも触れたように、犯罪者やスパイに間違えられた主人公が難事件に「巻きこまれる」という物語パターンは、『下宿人』で先鞭をつけられたのち、イギリス時代の傑作『三十九夜』で確立され、その後さまざまに変奏されながらヒッチコック映画のひとつの定型となる。もつとも典型的なのが、文字どおり『間違えられた男』という題名の、冤罪をあつかった、フランツ・カフカの暗い不安感と迷路感覚に塗りこまれた秀作だが、この映画ではラストでほとんど「奇跡のように」唐突に真犯人が逮捕されるので、やはり推理小説的謎解きの要素はいたって希薄である。

3 ヒッチコックのミステリー映画

さてしかし、ヒッチコックが、くだんの^グサスペンス理論^ヲを踏みはずした何本かの傑作、秀作を撮っていることは見逃せない。

たとえば、トーカー初期の『殺人！』（一九三〇）は、ヒッチコックとしては唯一例外的な犯人探し映画だが、にもかかわらず、セリフや独白^{モノローグ}の多用が少しも画面の力を減殺してはいない秀作である。前述のように、映画話法上のさまざまな試行錯誤をくり返していた一九三〇年代のヒッチコックは、イギリス時代十二本目のこの作品でも、謎が解かれていくプロセスをたんにセリフで説明するだけでなく、主人公の内心を独白^{モノローグ}で表したり、カメラの首振り[＝]パンを自在に使いこなしたり、あるいはのちに『ロープ』で徹底化される切れ目のない長回し撮影に挑戦したりして、いくつもの印象深い画面を見せてくれる。

とりわけ裁判シーンの、複数の人物をとらえるカメラのパンが目を引く。カメラはそこで、劇作家であり、陪審員の一人であり、かつ素人探偵を自負してもいる主人公サー・ジョン（ハーバート・マーシャル）や、殺人の疑いをかけられた無実の女性ダイアナ（ノア・ベアリング）、そして検事や裁判長などを、代わる代わるなめらかなパンでとらえていく（画面のサイズは、おおむね、人物の上半身をうつすバスト・ショット）。

そうした、人物のあいだをスムーズに行き来するカメラの動きが、じつに目に快いのだが、また喋っていない側の人物をうつすことで、画面外^{オフ}の他人の言葉を聴くその人物の反応^{リアクション}をとらえるという（当然、セリフは画面外^{オフ}の声になる）、のちにアメリカに渡ったヒッチコックが好んで用いる音声処理も見事だ。ちなみに、ヒッチコックを「神のように崇めた」フランスの（ヌーヴェル・ヴァーグ）の監督たち、とりわけ「恋愛映画の巨匠」エリック・ロメールが、男女の真剣かつ滑稽な会話をシニカルに描くさいに、この手法をみずからのトレ

ド・マークのように駆使することになる――。

ともあれこのように、「謎解きにはサスペンスがない」というヒッチコックの言葉にも留保が必要となることは、『殺人！』を見れば明らかである。そして、これから見てゆくように、「謎」が終盤で解決される、あるいは「謎」が多重化される構成の映画のなかにも、セリフに頼った「パズルゲーム」に墮すことのない、優れたヒッチコック作品が少なからず存在する。

また、これは「謎解き」の例ではないが、『サイコ』（一九六〇）でジャネット・リーが異常者のアンソニー・パークンスに殺されるあの名高いシャワー室の場面は、刃物を振りかざして迫りくる人影を観客だけが半透明のビニールのカーテン越しに目撃する、いわば〈サスペンス〉描写の直後に〈サブライズ〉が炸裂する、他に類を見ないような衝撃的なシーンである。そこで不意打ちされる観客は、パークンスに死んだ母親が、ひとり憑くことと彼のなかに生まれた二重人格、ないしは他者人格について、あの時点では何ひとつ知らされていないからだ。むろん哀れなジャネット・リーは、犯人の正体についても、自分の置かれた状況シチュエーションについても、いっさい何も知らぬまま、母と息子が合体した怪物が何度も振りおろす出刃包丁によって惨殺されてしまう。したがって、あの殺人の瞬間の直前までフィルムに張りつめていたサスペンスは、ヒッチコックの言葉に反して、観客が状況を知っていることによってではなく、もっぱらストーリー・テリングや雰囲気描写、あるいは画面構成力といったヒッチコックの卓越した演出によって生まれるのだ（後述するが、これは三年後の『鳥』のサスペンス描写を予告する描法である）。

4 知りすぎてはいない主人公

観客には主人公よりも多くの物語的な情報を知らせるといふ、ヒッチコックの「サスペンス理論」が見事に活

用されている作品としては、すでにあげた『三十九夜』、『逃走迷路』、『サボタージュ』のほかにも、『めまい』、『疑惑の影』、『汚名』、『見知らぬ乗客』、『ロープ』、『私は告白する』、『第三逃亡者』、『フレンジャー』などなどを、即座にあげることができる。そして前述のように、これらの映画ではしばしば、主人公の知らないことを観客が知っている、という状態で場面が進行するからこそサスペンスは増幅するのである（そこでは、観客はともかく、主人公は知りすぎてはならないのであり、主人公は観客に遅れて状況を理解しなければならぬ。この点に関するヒッチコック自身の発言については後述）。

これはヒッチコック映画の重要なポイントだが、極端にいえば、謎解き——観客にとつての——の要素が消えてしまったほうが、つまり素人探偵役をもつばら主人公が演じるほうが、サスペンスを高めるうえでは、より効果的なのである。いうまでもなく、そのほうが、言葉に過度に頼ることなく、画面の精度や編集のリズムといった映画的描写力で勝負できるからだ（じつさいヒッチコック作品には、図らずも素人探偵となつて活躍する人物が頻出するが、訳知り顔の長口上で推理を披露する名探偵はひとりも登場しない。前述のように、『サイコ』の私立探偵は登場したかと思えば、すぐに殺される）。

その点でユニークなのは『私は告白する』（一九五二）だろう。殺人犯に犯行を告白されたモンゴメリー・クリフト扮するカトリックの司祭は、たとえ凶悪犯罪であれそれを口外することが教義上の禁止事項（懺悔の封印）であるため、みずから殺人の嫌疑をかけられ、窮地に立たされる。したがつてこの映画では、主人公と観客のいずれもが、開巻まもなく真犯人を知るわけだが、それを物語の起点として、以後、さまざまな出来事の連鎖——メインプロットとサブプロットの複雑な交錯など——を回想場面フラッシュバックをまじえて動的ダイナミックに描いていく描法は秀抜である。

また、これまでも何度か触れたイギリス時代の『三十九夜』（一九三五）は、ラストで「謎」が解明される

するものの、謎解きからは限りなく遠い冒険活劇だ。なぜなら、驚異的な記憶の持ち主である芸人ミスター・メモリーが、自分の命と引き換えにスパイ団に暗記させられていた国家機密の内容（＝謎）を明かして一件落着、という結末にいたるまで、主人公ロバート・ドーナツは冒険につぐ冒険を生きるからだ。さらにいえば、殺人犯に間違えられ怪事件に巻きこまれる彼の、スパイ団と警察の双方から追われ、あるときは陰謀団を追うというまさに「追いつ追われつ」の錯綜した追跡劇^{チエイズ}運動^{アクション}がひっきりなしに描かれるからである（彼にとってその冒険はまた、〈金髪美人〉——本作以後「ヒッチコック・ブロンド」として定番化される——マデリーン・キャロルを道連れにしての秘儀^{イニシエーション}参入の旅だ）。

そして、こうした「巻きこまれ型」の冒険こそがドラマの中心となるゆえ、ラストで明かされるくだんの「謎」は、映画評論家のドナルド・スポーターもいうように、例のヒッチコック的「マクガフィン」、つまりプロットを展開させるための単なる口実としての意味しか持たなくなってしまう——「それ〔国家機密という謎〕は映画のラストでやっと分かるだけで、観客以上にヒッチコック本人にとってもどうでもよいことである」（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、一九九四、八〇頁）。

ところで、主人公はすでに序盤で右手の小指のない「教授」がスパイ団の首領であることを知るのだから、『二十九夜』では、他のヒッチコックの「巻きこまれ型」傑作群がそうであるように、最後に解き明かされる国家機密^{アクション}「マクガフィン」だけでなく、いくつもの「謎」が生まれては消え、消えては生まれるプロセスがダイナミックな運動^{アクション}として描かれる。しかしそれらの謎は、推理や訊問によってではなく、ドラマが進行するにつれて明らかにされていく〈物語的情報〉であるから、謎解き^{ミステリー}における謎というより、もっと一般的な「未知のことがら」を指すといえる（もとより〈物語を語る〉とは、後述するように、大小さまざまな空白をなんらかのかたちで埋めてゆく運動だ）。

また『三十九夜』には、主人公が覗くオペラ・グラスごしの主観ショットを一八〇度パンさせて、ホールの上階席に身を隠した犯人の姿をその双眼状のフレームにとらえるなど、すでに『裏窓』を予告するようなユニークな視覚的アイデアも随所にみられる。

5 『知りすぎていた男』をめぐって

では、一見、純粋な謎解きにも思われる、五〇年代ヒッチコックの最高傑作の一本『知りすぎていた男』（一九五六）の場合はどうか。

なるほど大ざっぱに言えば、この映画の前半における濃密なサスペンスは、謎の発生と消滅の連鎖によって増幅される。しかしながら、そこでも謎は、物語を動かす車輪のひとつにすぎない。なぜならヒッチコックは、あの国際的陰謀（某国首相の暗殺計画）に巻きこまれて素人探偵とならざるをえないアメリカ人夫婦、医者（ベン・ジェイムズ・スチュアート）と元歌手のジョー（ドリス・デイ）の行動と、彼らの幼い息子ハンクを誘拐したスパイ団のそれとがせめぎ合うさまを、何よりもまず、今ここで、起こりつつある現在進行形の運動として描くからだ。むろん、ここでいう運動はアクションには、人物の行動だけでなく、不安、緊張、混乱、焦燥、いらだち、不快、怒り、疑念といったさまざまな心の振動が含まれる。またそうした描写が、周到な画面構成、ウィットの利用したセリフ、ないしは喜劇的息抜きに支えられていることは、いうまでもない。

ともあれ、しだいに能動的に事件にかかわっていくベンとジョーの行動と、暗殺計画を着々と進めていくスパイ団の暗躍とを、ヒッチコックはエモーショナルの渦を途切れさせることなく、不断の〈現在〉として描いていく（同語反復めくが、セリフに頼った——理に落ちた——謎解きだけを前景化する映画では、連続殺人を扱う場合においてさえ、しばしば事件をめぐる事後的な「謎解き」がフィルムの流れを滞らせる）。

そもそも『知りすぎていた男』では、開巻の、休暇旅行でモロッコの首都マラケシュにやって来たベン一家が乗ったバスのシーンからして、ヒッチコック・タッチは冴えわたる。バスが揺れたはずみで息子のハンクがアラビア女性のベールを剥がしてしまい、車内は騒然となり、険悪な雰囲気になるが、土地の言葉を話す謎めいたフランス人ルイ（ダニエル・ジェラン）のとりなしで事なきを得る……というふうには展開する場面である。

ここでは、バスの窓外の風景がヒッチコック好みのスクリーン・プロセスで処理されているせいで、人物たちの体が少し宙に浮いているような、自然さと不自然さが危ういバランスをとっているような浮遊感が画面に生まれる。その不安定感は観客の眼に、アメリカ人の「異教徒」に対する無意識の恐怖の表れでもある。アラビア女性のベールの一件がもたらす不穏さといま一つ、やがて主人公一家にふりかかる災厄の予兆のように映るのである。

そしてまた、異国の生活習慣に不慣れなせい、周囲に対して神経過敏になっているドリス・デイの不安げな視線がとらえる、いわば「不気味な者たち」の姿（アラビア人だけでなく、どこか影のあるルイや、イギリスから来たというドレイトン夫妻ら）——。ルイやドレイトン夫妻は、事実、くだんの暗殺計画の鍵を握る人物であることが次第に明らかになるが、そのことを予知したかのような怪訝（けげん）そうなドリス・デイのまなざしと、彼女のまなざしの対象となる「不気味な者たち」を、ヒッチコックはおはこの視点編集を交えてスリリングに描いている（なんとという見事な凶兆の提示！）。

さらに、ロンドンに飛んだベンが息子の行方を追って、寂しげな横町の建物に近づくシーンでも、ヒッチコック・タッチは冴える。すなわち、ベンの眼と化したカメラが主観移動で建物の戸口へと続く路地をゆるやかに前進したり、斜めに傾いた「表現主義」的なアングルでその建物を撮ったりして、観客の不安感を高めていくのだ（ここでの傾斜構図は、キャロル・リードが戦後のウィーンを舞台にした『第三の男』でやってみせたそれが、

これ見よがしのケレン味しか出せなかつたのとは対照的に、抜群の視覚的效果をあげている。

しかも、中盤で主人公らの息子がさらわれる時点で、それまでは主人公らと同時に、謎を追っていた観客が、情報量において彼ら夫婦に追いつき、やがて追いつき、彼らの先を行くようにドラマは展開する。たとえば、主人公らの息子が囚われているスパイ団の隠れ家の場面にいたって、一味の首領が雇い入れた殺し屋に殺人の手順を指示するなどして暗殺計画を周到に練っているところに立ち会う観客は、いまや主人公らより多くのことを知るいきおい、ここにいたって、物語における謎解きの要素は希薄になるが、それと反比例するようにサスペンスはいよいよ高まり、映画はアルバート・ホールでシンバルが打ち鳴らされる瞬間の、あの一言のセリフもない（耐えがたいほどの緊迫感に満ちた）名高いクライマックスへとなだれこんでゆく。したがってこのフィルムでも、「知りすぎる」のは、題名に反して、主人公ではなく観客なのである――。

なおヒッチコックは、状況シチュエーションに関する情報量において、観客が主人公より少しだけ先を行くことでサスペンスが生まれる、という点について、『第三逃亡者』（一九三七）のラストの、広いダンスホールでまばたきするドラマーが真犯人であることをカメラが発見し、クレインで対象（真犯人）に接近する移動撮影に言及している――「観客は主人公たちよりも状況シチュエーションをちよつと詳しく知っているので（へいたいこれからどうなるんだろうか、どんなふうにおさまるんだろうか）と、ドキドキしながら自問自答するはずだ」（前掲『映画術』、一〇二頁）。

ちなみに『知りすぎていた男』は、『三十九夜』で確立されるヒッチコックの（巻きこまれ型スパイ活劇）の原型の一つである、イギリス時代の『暗殺者の家』（一九三四）のリメイクである。

6 多重化するサスペンスの渦

むろん、『知りすぎていた男』を細かく見ていけば、『三十九夜』がそうであったように、序盤や中盤で「真

相」が明らかにされはしても、その周囲をめぐってさまざまな劇的状況の渦が発生し、それらが複雑微妙に作用しあい絡みあいながら（しばしば謎は二重底、三重底のかたちをとって〈作用・反作用〉をくりかえしながら）、スリルやサスペンスを幾重にも生みだしていくのだが、その点においても、あるいは物語が明確な因果律をもつ点においても、これらの作品と、鳥の襲撃についての因果的説明をまったく欠いた『鳥』とは、明らかに異なっている。

ここで、ある小道具が物語を二転、三転させてゆく瞳目すべきヒッチコック話術の例として、『北北西に進路を取れ』のブロード美人、エヴァ・マリー・セイントをめぐる一連の場面を見てみよう。

その小道具とは、ある密輸組織に潜入しているアメリカ情報局の二重スパイ、セイントの隠し持つ、実弾の込められていない空砲の拳銃であるが、それはまず、彼女によって、主人公の広告業者ケイリー・グラントに向けて発射される（敵の目をあざむく偽装殺人）。ついでそれは、密輸組織のナンバー2であるマーティン・ランドーによって、組織のボス、ジェイムズ・メイスンに向けて発射される。ボスにホモセクシユアルな感情を抱いているらしいランドーは、空砲の拳銃をボスに向けて撃ち、メイソンの愛人であるセイントが、じつは米情報局の二重スパイであり、その空砲トリックを仕掛けた張本人であることをボスに知らせるのである。三度目はラストの山場で、組織のアジトの家政婦が、空砲だとは知らずにグラントに向けてそれを撃つ……。

このように、くだんの空砲ピストルは、物語にひとつの穴を開けてはすぐさまそれを埋める——あるいはは状況を作っては壊し、壊しては作る——ダイナミックな運動を描きだすこの映画の、いわば要のひとつとなる小道具だ。いうまでもなく、この拳銃の持ち主が、二つの敵対する勢力、そして二人の男のあいだに宙吊りにされた不安定な自己をかかえた二重スパイのセイントであることも、物語にスリルとサスペンスをもたらす、〈作用・反作用〉の運動を増幅している。

そしてむしろ、こうした古典的ハリウッド映画に典型的な〈作用・反作用〉ないしは〈謎の発生と消滅〉、あるいは〈危機の出現と克服〉の連鎖は、息もつかせぬ空間移動^{ダイナミック}に驚異の旅と渾然一体となつて、『北北西——』をつらぬく動的な力線を描き出している。そこでは、最初に設定された状況に対する反作用として主人公が（その状況に）働きかけ、状況に変化をもたらし、かと思えば、敵役やその他の副人物が新たな状況をさらに変化させる……というふうには、人物たちは、ある場面では状況に対して主体となり、ある場面では客体となる、といったことを繰り返してゆく（ここでの物語展開をめぐる〈作用・反作用〉についての記述は、ジル・ドゥルーズの『シネマ—運動イメージ〉〈宇野邦一訳、法政大学出版局、二〇〇八）にインスパイアされたものだが、私は晦渋なドゥルーズの論旨からは少なからず逸脱して、かなり実感的に〈作用・反作用〉という言葉を使っている）。

7 視線の迷宮——『めまい』について

ヒッチコックの傑作中の傑作『めまい』（一九五八）では、高所恐怖症のために警察を引退した元刑事スコティ（ジェイムズ・スチュアート）が、旧友エルスターから挙動不審の彼の妻マデリン（キム・ノヴァク）の見張りを頼まれる。だが、金髪のマデリンを一目見るなりその美しさのとりこになったスコティは、彼女を尾行するさなか、彼女が海に身を投げたところを救い、彼女にいいよ夢中になる。マデリンもスコティに好意をいだき、やがて二人は愛しあうようになる……。

エルスターが言うには、マデリンは自分が祖先の霊にとりつかれていると信じていて、その死んだ女性の霊が自分の犯した自殺を彼女に繰り返させようとしているという。が、じつはそれは、狂言であった。マデリンを名乗った女は、エルスターの妻に化けたジュディという女であり、ブルネット（暗褐色）の髪をブロンドに染め



アルフレッド・ヒッチコック『めまい』

た偽マデリンであり、要するにすべては巧妙に仕組まれた陰謀であった。スコティと偽マデリン＝ジュディのあいだに生まれた真実の愛以外は……。

そして、物語はその前半部ですでに取り返しのつかないような出来事でしめくくられるが、にもかかわらず、ヒッチコックの天才的な話法はそこからさらに、虚と実が目もあやに反転しあうような驚くべき後半部へと観客を引き込んでいく。しかしながら、それについては、すでに多くの批評家や研究者によって論じつくされた感がある。たとえば、恋愛とは対象（相手）の実体を覆い隠し、目くらましのように恋する者（主体）を惑わす幻影＝見せかけにすぎず、したがって恋する者は、理想化された恋愛対象という、いわば疑似餌（じよ）に食いつくことしかできない——、といった「恋愛幻論」的テーマとして分析されるなど（たとえばスポトーは、「主人公が実体のない理想を、憑かれたように空しく追い求める『めまい』の心象風景は、恋の錯覚についてのヒッチコックの窮極の意見表明である」と述べている（スポトー、前掲『アート・オブ・ヒッチコック』、三六六頁）。

したがってここでは、前半部のスコティによる、マデリン（厳密には「偽マデリン」）尾行のシークエンスにおける一、二の細部に注目するにとどめたい（つまり、物語のレベルの分析ではなく、〈画面〉のレベルの分析にとどめたい）。ただし、それらの画面が、『めまい』における謎解きのファクターとどのように関わるのかについては、若干のコメントを加える。

その尾行のシーンで、見る者を陶然とさせるのは、グレーのスーツに身を包んだマデリン・キム・ノヴァクの美しさもさることながら、一定の距離を保たなければ成立しえない尾行という行為によって生まれるサスペンス、なにかんづく、ヒッチコックが全神経を集中させて演出したと思われる、車が車を尾行するさいの（ゆるやかな）リズムの素晴らしさだ。光線の具合によっては真鍮色にも見える緑色のジャガーをゆるやかに走らせるマデリンを、スコティは自分の車で追う（〈緑〉は『めまい』における重要な色彩だが、スポトも言うように、緑は亡霊が登場するときの色、というのが舞台での慣例である（スポト、前掲『アート・オブ・ヒッチコック』、三四七頁）。なお、坂の多いサンフランシスコという都市の空間的特徴を、『めまい』ほど見事に活用した映画はまたとあるまい。

そこでは当然、〈視線〉という、われわれがこれまで論じてきたヒッチコックにおける急所^{クリティカル・ポイント}批評的要点が、大きな役割を演じている。尾行とは、見られずに見ながら、相手を追うことだが、いきおい、フロントガラス越しのスコティの顔をうつすショットに、彼の視線がとらえるマデリンの車をうつす主観的移動ショットがカットされる、というモニタージュを中心場面は進行する。そしてもちろん、それに続く、スコティがまさしく探偵^偵ながらに足を使ってマデリンの本格的な尾行を開始する一連の場面でも、スコティの主観ショットによる視点編集が軸になるが、さらに、こうした尾行シーンの凄さを生んでいるのは、『知りすぎていた男』のアルバート・ホルルのシーン同様、セリフが一言もないにもかかわらず、いやむしろそれゆえにこそ、画面を息づまる

サスペンスで隙間なく満たしていくヒッチコックの演出である。

もつともアルバート・ホールの場面は、目前に迫りくる危機ゆえに求心的なサスペンスが観客を強く揺さぶるのに対して、『めまい』の尾行シーンは、映画の冒頭近くということもあって、謎の中心^{ミステリー}にするような、正体不明の不安と快感が混じりあつたような、いわば遠心的なサスペンスを発散している。

だがそれにしても、バーナード・ハーマンの情感豊かな、しかし優雅に抑制された旋律だけが響くなか、スコティが車を降りたマデリンを尾行する一連の場面の空間描写、視線演出の素晴らしさは、いくら強調しても強調しすぎることはない（すべてが真つ昼間に展開される、文字どおり『白昼夢』のようなシークェンスである）。スポトリーの言葉を借りれば——「マデリンはグレーのスーツを着ているが、それは彼女が『サンフランシスコの霧のなかから抜け出てきたように』見せようと、ヒッチコックが意図したものである。彼女が花屋の裏口に着くまでの行程は下り坂になった道を左―右―左と曲がり、下向きのらせんの形に進んでいく。その全行程において観客はスコティに感情移入するようにされているため、花屋に着いてもまだ彼の視点から、花や、積み重ねられた緑色の箱に囲まれて店にたたずむ彼女を見ることになる（しかしこの「まだ彼の視点から……」というスポトリーの言い方は、「スコティへの感情移入」、うんぬんと書かれたあとの文章としては、いささか奇妙だ。いや「感情移入」もさることながら、彼女から見られることなく彼女を尾行するスコティの目を通して、つまり物語的必然としてこの一連の場面は撮られているのだから、彼の主観ショットが続くのは当然ではないか。もつとも、その前段のスポトリーの筆力には目を見張るが——藤崎註」。

その後、マデリンは一八世紀に建てられたドロレス教会とそれに付属する墓地に行く。すなわち——「マデリンを追って、やわらかいあせた色合いがこの世のものとは思えぬ美しさをたたえた墓地に足を踏み入れるスコティは、カルロッタ・バルデス（一八三一―一八五七）の墓参りをしている彼女を見る」のだ（スポトリー、前掲

『アート・オブ・ヒッチコック』、三四八頁)。ちなみに、墓地のシーンでヒッチコックは、スモークを焚いたり、その他さまざまなオプチカル効果を用いて、くすんだような、輪郭をぼかしたような色調を出したという。

ついでマデリンは、在郷軍人会館の画廊に足を向け、「カルロッタの像」というタイトルのついた肖像画に入る。スコティが、その絵を見つめるマデリンを戸口の影から見るショットは、物語だけを追っている観客にはどうということはない画面に見える。だがそのショットは、〈誰の視点か?〉と考えると、いくぶん奇妙な運動を見せる。つまり、マデリンに気づかれぬよう彼女を眺めるスコティの姿が示されたのち、画面は彼の主観的ショットに変わり、そのままそれは、クレーン移動やズームアップでマデリンにゆるやかに接近し、渦巻き状に結いあげた彼女の金髪に、さらに彼女の見える肖像画へと焦点移動する。このスムーズに流動するショットは、最初、スコティの主観ショットとして移動していき、やがて彼の視点なのか、マデリンの視点なのか、あるいは二人の視線がかさなった彼・彼女双方の視点(主観)ショットなのかが明確ではなくなるような運動をみせるのだ。もつとも、見る者と見られる対象との距離や角度が厳密に一致していなくとも(大まかに一致している印象があれば)、その画面を「主観ショット」と見なすのが映画撮影上の慣例ではある。が、その点を差し引いても、二つの〈主観〉が焦点移動とともに一つに溶けあってしまうような画面の運動は、われわれを快い混乱に誘いこむ(ついでながら、マデリンは毎日の日課のように同じ場所を訪れるので、スコティの尾行も毎日、同じコースをたどることになる)。

そして、すでに触れたように、じつはマデリン(ジュディ)はエルスターに命じられるままに、スコティが尾行するよう行動することを強いられていたのだから、ここでの尾行は偽の尾行でしかない。そのことを後半で観客にバラしてしまうヒッチコックの「サスペンス作法」については、もはや説明の要はなからう。それにしても、スコティが「謎の女」マデリンを尾行する一連のシーンで、パズル・ゲーム的な謎解きミステリーの興味を観客がいた

くには、画面それ自体にあまりにエモーショナルな力がみなぎっているので、そこで観客をとらえるのは、むしろ「幻想・神秘」という意味でのミステリーだといえよう。

ところで、この一連のシーケンスのなかに、あとから考えるとまったく不可解で割り切れないのだが、それを見ているあいだは抵抗なく受け入れてしまう、魔訶不思議なホテルの場面がある。スコティは車のなかから、そのホテルの窓辺にたたずむマデリンの姿をはつきりと目撃する。ところが、スコティがホテルの経営者の中年女性に尋ねると、彼女はそんな女性は泊まっていないと言う。スコティは彼女に無理を言って、すべての部屋を調べるがマデリンは見当たらない。スポトも言うように、経営者とマデリンがグルだったとか、マデリンが裏口から逃げたといった事実も、まったく仄めかされはしない。またそれ以後、映画のなかでその場面が問題にされることもない。

したがって、唯一可能な解釈は、窓辺のマデリンの姿はスコティの幻覚だったというものだが、そうだとすると、くだんのマデリンの映像が、スコティの主観ショットでなければならなかった必然性も、いつそう明確になるだろう（このくだりは、映画史にあつて、主観ショットをもっとも頻繁、かつ巧みに用いたヒッチコックならではの幻惑的な名場面だ）。そしてまた、スコティの主観ショットで始まるこのシーンは、一九五八年という、〈古典映画〉末期に撮られた『めまい』が〈古典映画〉の臨界点に触れてしまっている興味深い場面だといえる。なぜならこの場面では、映画内の現実と幻覚を分かつ境界線が消えかかっている点で、「明快な起承転結」という、〈古典映画〉最大の規則のひとつが大きく揺らいでいるからだ。また、その点でこの場面は、鳥の襲来という物語の中心テーマそのものが因果的説明を欠いた『鳥』を、連想させなくもないのである……。

8 ヒッチコック的サスペンスの臨界点としての『鳥』

さて『北北西——』における、複数の力が絡みあい、ぶつかりあつて展開してゆく（つまりアクションとリアクションが生み出す）物語的運動感も、またヒロインの虚像と実像をめぐつて二重底の恋愛ミステリーがスリリングに描かれる『めまい』のダイナミズムも、『鳥』という映画テキストには求むべくもない。『鳥』の奇形的な魅力は、それとはまったく別のところにある。

そもそも『鳥』では、前述のように「真相」がいつさい説明されぬまま映画が終わるが、その最大の理由のひとつは、主人公らがみずから探偵役を積極的に引き受けようとはせず、もっぱら鳥の襲撃を逃れようとするばかりだからである。もちろん、鳥の襲撃からそのつど逃れようとする人物たちの行動も、〈作用・反作用〉であることには変わらないが、しかしそれは、いわば各場面ないしは各シーケンスのなかで自己完結していて、それぞれの場面およびシーケンスがたがいに緊密に結びついて物語を動的に前進させ、ドラマの渦を不断に多重化させる運動を呼びこみはしない。

だが、それは逆に言えば、計七回におよぶ鳥の群れの波状攻撃をいかにシヨッキングに描き、また鳥の襲撃の合間合間のシーンを、いかにサスペンスフルに描くかに、『鳥』のヒッチコックは全力を傾けたということだ。つまり、ヒッチコックは『鳥』を撮るにあたって、「次は鳥がどのように襲撃してくるか」だけに観客の関心と期待を集中させるべく、物語の起承転結を犠牲にしてさえ、ヒッチコック的サスペンスの精髓エッセンスである〈映画の描写〉をもっぱら尖鋭化したのである。

いいかえれば、ヒッチコックは『鳥』において、観客が詮索好きな素人探偵や素人学者にならぬよう、観客の興味を鳥の襲撃にだけ向けたのだが、ともかく各場面の因果関係が希薄なこの映画にあつては、ヒッチコックの

サスペンス描写がその極限にまで推し進められている（臨界点を示している）というのは、そうした意味においてである。また『鳥』はその点で、〈すべてを単純にしなければ映画は面白くならない〉というヒッチコックの映画作法が、もつとも徹底化された作品だといえよう（したがって『鳥』は、「現代映画」的な色彩の強い不完全な「古典映画」でもある）。

さて、以上のことを踏まえて、〈理由なき災厄〉を描いたフィルムである『鳥』の読解に入りたい。

9 断片化（≡非連続化）されるモチーフ

『鳥』は、これまで以上に繰り返して述べてきたように、「なぜ」という物語的動機づけ、つまりは描かれる異変についての因果的説明を欠いた映画である。しかし、では『鳥』がまったく不条理な、鳥が人間を襲うだけの、テーマも何もない扇情的な動物パニック映画なのかといえば、けっしてそうではない。

というのも『鳥』では、サンフランシスコの百キロほど北にあるボテガ湾ベイの漁村を舞台に、エコロジー（生態学、環境学、自然保護論）、終末論、家族論のモチーフ、さらには主人公の男女間の恋愛劇が、かならずしも「現代的な不条理劇」としてではなく、ともかくにも「古典」的に（正確には、後述するように半古典的に）描かれるからだ——。ただしそれらのモチーフは（ここがポイントだが）、メインプロット（主筋）である鳥の襲撃と因果的に結びついた主題として掘り下げられることはついぞなく、いわば独立したサブプロット（脇筋）として描かれるだけである。いいかえれば、それぞれが互いに絡まりあって起承転結のある物語を——つまりは他のヒッチコック映画のように各エピソードが因果関係によって継起してゆく物語を——描きだすにはいたらないのだ。しかもそうした物語のあり方は、主題の消化不良や演出上の不具合の結果では毛頭なく、ヒッチコックによって明確に意図されたものである。

では、『鳥』におけるエコロジ、終末論、家族関係、恋愛のモチーフは、どのようなかたちで断片的に非連続的に描かれるのか。

10 食堂「タイズ」の場面をどう見るか？

エコロジと終末論のモチーフが浮上するのは、映画の後半の、ボデガ湾ペイの小学校がカラスの群れに襲撃される惨劇の直後の、食堂「タイズ」のシーンである（じつはこの食堂は、このシーンに先だつ或る重要な場面の舞台として登場するが、それについては後述）。——難を逃れて食堂にたどり着いたヒロインのメラニー（ティツピ・ヘドレン）は、新聞社の社長である父親に電話で鳥の襲撃を告げるが、取り合ってもらえない。メラニーの電話を聞いていた店の客たちが、ひそひそ話を始める。まもなくミッチ（ロッド・テイラー）が店にやつて来る（ミッチはメラニーと互いに惹かれ合っている）。メラニーとミッチは起こりつつある異常事態を客たちに力説するが、信じてもらえない。と、鳥類学が趣味だという老婦人の客が、鳥の生態について喋りはじめる。鳥が人間を襲撃するなんてありえない、人間こそ生態系の邪悪な破壊者であり、あらゆる生物の敵だ、そもそも鳥は人類の誕生以前から地球に生息していて、今では全世界におよそ一千億匹の鳥がいる、違う種類の鳥が群れを作るなんて考えられない、そうになったら人類は滅亡だ、といった意味のことを、この自然保護論者の老婦人はやや滑稽な説教口調で話す（ヒッチコックはそこで、彼女の話を茶化すような「フライドチキン、三人前！」というウエイトレスの声を入れる）。

ともあれ、生態学エコロジーについての老婦人のもったいぶった「演説」は、惨劇の直後の喜劇コメディ的息抜きであると同時に、現に鳥が人間を襲うという（老婦人によれば「ありえない」）異変が起こっている以上、なにがしかのリアルさをおびてしまうのだ。もちろん、彼女自身の意図とは無関係に、である。またこの場面では、宗教パラノイアふ

うの酔っ払いの客が、メラニーたちの話を聞いて、「世界の終わりだ！」と叫んで聖書の文句を引用したり、もう一人の背広を着た客が「これは戦争だ」と言ったりする（もつとも、この時点では鳥の襲撃に遭っていない彼、彼女らの言葉はさほど説得力をもたない）。

ところでヒッチコック自身は、この食堂のシーンを、たんなる喜劇コメディ・リリーフの息抜きとして撮っただけだと言っているが、これまた額面どおりには受けとれない、事実の半面しか伝えていない（肝心なことが言い落とされている）言葉ではないか。つまりヒッチコックは、息抜きリリーフとしてだけでなく、いわば「深読み」したがる観客や批評家の機先を制して、鳥の襲撃をめぐるさまざまな「解釈」をあらかじめ封じ込めるために、あの場面を挿入したのではないか。じつはこの点に関して、つとに渡辺武信がこう指摘している——「……レストランのシーンはややユーモラスな味を交えて描かれ次の襲撃までの小休止としての効果をもつが、それと同時に鳥の襲撃に対する観客側の意味づけをレストランの客たちに代弁させ、結果的に意味づけが不毛であることを示す機会ともなっている」（渡辺武信「ヒッチコックの世界」、『ヒッチコックを読む』フィルムアート社、一九八〇、三〇三頁）。

またスポトも、このレストランでのやりとりのなかで、鳥の襲撃についてのありとあらゆる解釈は一笑に付される、と述べている（スポト、前掲『アート・オブ・ヒッチコック』、四二二頁）。もつともスポトは、自らの言葉を翻すかのように、鳥の襲撃は人間の罪深さがもたらした結果なのだ、という過剰に「道徳的な」解釈を提示しているが（同頁）、これについては後段で触れる）。

11 ゲームとしての過剰解釈Ⅱ深読み

とはいえしかし、渡辺やスポトの卓見もやはり、食堂の場面は息抜きリリーフにすぎないというヒッチコック自身の言葉と同様に、半面の真実にしか触れていないように思われる。というのも、レストランの客たちの言葉には、

なるほどパロディ化された「解釈」としての側面があるにせよ、先述のごとく、それらはまた、いくぶんかの真実味（むろん決定的な「正解」からは程遠い）をおびているように感じられるからだ。つまり、こういうことである。

端的にいつて『鳥』は、あらゆる意味づけを頓挫させる物語的空白をかかえこんでいるからこそ、かえって、過剰解釈ないしは「深読み」という〈解釈ゲーム〉を呼びこむ映画なのであり、したがってわれわれ観客もまた、レストランの「素人批評家」同様、鳥の襲撃をさまざまに解釈する誘惑にとらえられるのだ。そして『鳥』は、まさにその中心に空白が存在するがゆえに、それに向けてなされるさまざまな〈解釈〉が、それなりの真実味を（逆説的に）おびてしまう映画だといえるだろう。いいかえれば『鳥』は、「正解」が存在しないからこそ、かえってさまざまな「問い」を誘発するタイプの映画なのである（作風は『鳥』とはまったく異なるが、カトリック・ドヌーヴ扮する神経を病んだ女主人公が、幻覚とも現実ともつかぬ世界をさ迷うロマン・ポランスキー監督の「現代映画」の佳作『反撥』なども、「真相」が宙づりにされたまま終るサイコ・スリラーであるゆえ、さまざまな「問い」を誘発するタイプの映画だ）。

くり返せば、『鳥』が誘発するさまざまな解釈や深読みは、〈ゲーム〉であるかぎり、いずれも「正解」には行きつかぬ仮説でしかない（そもそも作品の〈解釈〉という行為は、しばしば、作品の具体的な描写を捨象したうえでなされるが、ゲーム＝芸であることを自覚しているなら、それはかならずしも不毛な作業ではなからうし、またそれなりに「楽しい」ものでもある。ただし言うまでもないが、作品の読解において最重要なのは、あくまでテキストの肌理（テキストチャー）をていねいに読むことだ）。

だがそれにしても、謎解きの対極にある『鳥』が、結果（現象）から原因（真相）を因果論的に突きとめようとするさまざまな推理（「解釈ゲーム」を呼びこむ映画であるというのは、いささか皮肉な話ではある…）。

12 終末論映画としての『鳥』？

さてトリュフオーもまた、『鳥』に、原子爆弾への恐怖が生んだ東西冷戦時代の終末論的モチーフを見てとっている。トリュフオーはヒッチコックにこう言う——「一九四五年以来、終末論といえは原子爆弾の恐怖であったわけですが、原子爆弾のかわりに鳥の大群が世界の終わりを招くという発想は、意外や意外、まさに不意打ちでしたね」（前掲『映画術』、二九三—二九四頁）。この言葉に対して、ヒッチコックは例のごとく韜晦とくわいによって曖昧に答えているが、ともかく、ヒッチコックの映画的テクニクにもつばら関心を向けていて、先に引いたように『鳥』の「無意味さ」が功を奏していると発言しているトリュフオーまでもが、『鳥』に終末論の影をみているのは、やはりこの映画の中心には〈意味の空白〉が真空のように穿うがたれているからだろう。

さらに『鳥』の美術を担当したピーター・ボイルは、ダフネ・デユ・モーリアの原作を読んで、その終末観に惹かれ、映画でもその雰囲気を出すことを心がけた、と発言しているが、むしろ、これがボイルだけの考えではなく、つねにスタッフと密に打ち合わせをするヒッチコック自身の意図でもあったことは想像に難くない（ボイルの発言は、ユニヴァーサル・ピクチャーズ版DVDのきわめて充実した「特典」に収録されている）。ただし、原作小説でも終末論的モチーフは前景化されることはないが、寒冷化のために鳥の餌が減少したので鳥が人を襲い始める、という因果的説明はなされる。

ボイルはまた、ヒッチコック自身が『鳥』のラストとして、まったく別のシーンを考えていたと語っている。それは、主人公たちを乗せた車がゴールデン・ゲイトに着くと、サンフランシスコの町は鳥の大群におおい尽くされ、町全体が黒一色に塗りこめられたような黙示録的な光景がひろがっている、というものだが、その案は映画会社の意向によって却下されたという。ともかく、実現されなかったにせよ、こうしたラスト・シーンがヒッ

チコックの頭に浮かんだという事実は、『鳥』には終末論のモチーフが、少なくとも潜在しているとはいえるだろう。そもそも、攻撃を小休止している無数のカモメやカラスがじっとしたまま不気味な声をあげたりしながら遙か彼方まで群がっている（鳥たちがいまにも攻撃を再開しそうなサスペンスが張りつめる）なか、主人公たちの乗った車が静かに進んでいくという、いまわれわれが見ることのできる『鳥』のラストでさえ、十分に黙示録的な光景だとはいえないか。むしろこの、窮極の宙吊り状態のまま映画が終わるエンディングでも、「説明」はいっさい排されているのだが（ヒッチコックは映画を未解決状態で終らせるために、あえて最後の画面に「THE END」の文字を入れなかった）。

また映画研究者のロビン・ウッドは、鳥の襲撃を、ヒッチコックの宇宙観が生物のかたちをとって現れたものだとして述べているが、これはいささか月並みな、いわばヒッチコックの仕掛けた罠に落ちた「超解釈」の一例にすぎないだろう（スラヴォイ・ジジエク監修『ヒッチコックによるラカン』〈霜崎俊和・他訳、トレヴィル、一九九四〉に収録されたジジエクによる『鳥』についての論考に引用〈三一〇頁〉）。

食堂のシークエンスには、もうひとつ、奇妙に印象に残る細部がある。老婦人たちのお喋りのシーンに続く、カモメとカラスの大群（違う種類の鳥が群れを作ったら人類は滅亡だという、老婦人の言葉を思い出そう）に襲撃されたガソリン・スタンドが炎上し爆発するあのヤマ場の末尾で、女性客の一人がメラニーに次のような意味のセリフを投げつけるところだ——「あなたが来てから鳥の襲撃が始まったのよ。あなたは悪魔だわ」。もちろん、メラニーが悪魔や魔性の女ではないことは、彼女自身がすでに鳥の襲撃を受けていることから明らかだが、いかに非合理的な妄言であるにせよ、「因果論」であることには変わりがないゆえ、くだんのセリフ（ないしは理屈）には不吉なインパクトがある（超自然的な「因果論」がリアルさを獲得するのが、広義の「ミステリー」すなわち「怪奇幻想物語」だが、『鳥』というフィルムを、メラニーが鳥類の行動を操る超能力をもつ「魔女」

であるという設定のオカルト神秘映画として再構成しうる、「開かれた」映画とみなすことも不可能ではない。

事実、メラニーがボデガ湾ベイにやって来てから鳥の襲撃は始まったのだから、くだんのセリフは、あの（偶然の一致）シンクロニシティ」という、一種の超自然的因果論（偶然という名の必然）にもとづく「解釈」としては、それなりの説得力がないわけではない。なお、この名セリフ（？）がほうふつさせるのは、黒沢清の傑作ホラー『地獄の警備員』の、理由もなく次々と殺人を犯してゆく元力士の松重豊が、ヒロインの久野真紀子に向かつて言う、「おまえが来てからすべてが始まった」という意味の言葉だ。それは、彼自身の殺人の動機の説明としてはまったく意味をなさないが、間違っているわけではない（少なくとも事態のある側面を言いあてている）、妙に説得力のあるセリフである。

13 恋愛映画としての『鳥』？

では『鳥』において、恋愛および家族のモチーフはどう描かれるのか。

まず映画の前半において、洗練ソフィスティケートドされたロマンティック・コメディふうの恋愛劇が、メラニーとミッチによって演じられる（英語の“sophisticated”とこの形容詞には、「洗練された」以外に、「世間慣れた」、「人づれした」、「素朴さを欠いた」、「すれっからしの」という意味もある）。そして映画が進行するにつれ、彼らの恋愛は他の人物との関係で変化してゆき、とりわけ最初の鳥の襲撃を契機に「軽さ」から「まじめさ」へと転調してゆく。そのプロセスにおいてはまた、家族（間の葛藤）のモチーフがしだいに浮き彫りにされていく。こうした経緯を、映画の展開にそって見ていこう。

まず、ティップ・ヘドレン扮するヒロインのメラニー・ダニエルズの人物像を、ヒッチコックはすこぶる精妙

な手つきで造形している。——サンフランシスコで暮らす大新聞社の社長令嬢メラニーは、上流社会の社交界の花形で、プレイガールとか男たらしというほどではないが、多少浮ついたところのある気取り屋で、しかも気まぐれで茶目っ気があり、男の気をそそるコケティッシュな身振りに長けたブロード美人だ。

この「落着きのない浅はかな」美女（スポト）はまた、「いまだ道を探し求めている」（同）、つまり今風というなら、自分探しの只中にあり、アジアの子供の教育資金の募集などの慈善活動や言語学の習得、空港での旅行案内を、いわば趣味的な日課にしている女性である。要するにメラニーは、「社交的、知的ダイレクタンテイズム」（スポト）のなかに、人生のかりそめの目標を見いだしている、見かけよりは、まっとうなヒロインなのだが、こうした彼女の性格設定は、鳥の襲撃開始以後の映画の展開において重要な意味をおびてくる（くり返すが、メラニーを性格づけるさいに、浮薄さとまっとうさを微妙なさじ加減でミックスしたヒッチコックの才腕にはうならされる。ちなみに、こうしたメラニーの性格の一要素である「浮薄さ」、「気取り屋」の面だけが皮肉っぽく誇張された人物像は、かつてトリユフォー、ゴダール、シャブローらとともに（ヌーヴェル・ヴァーグ）を推進させたヒッチコックの崇拜者、エリック・ロメールの『満月の夜』のヒロイン（パスカル・オージェ）のうちにも見てとれよう）。

いっぽう、ジョセフ・ロージの『悪女映画』の超傑作『エヴァの匂い』で偽作家を演じた、肉食獣のようないかつい容貌のスタンリー・ベイカーから、うさん臭さげな悪相をとり除いて男前にしたような、しかしそれでもかなりアクの強い顔立ちと屈強そうな体格のロッド・テイラー扮するミッチ・ブレナーは、有能な弁護士で、メラニー同様、表面は無作法なうぬ惚れ屋という役柄である。

なおスポトはミッチについて、「自信過剰だが感情面では内向的」で、メラニー同様「ほとんどノイローゼとも言えるほど自立心の強い典型的な若者」であると言っているが、それはやや過剰に文学的、読み込みではな

いか。なるほどミッチも、メラニー同様、自信たっぷりの活動的なタイプであり、にもかかわらず、かならずしも単純ではない葛藤を内に秘めてはいるが、「内向的」、「ノイローゼ」というほど神経質な人物には見えない。この点を含めて、スポトローの『鳥』に対する見解（啓発されるところも多い）については、のちにやや詳しく検討する。

メラニーとミッチが会おうのは小鳥を扱うペットショップである。ミッチはメラニーを店員と勘違いして声をかける（ここでヒッチコック的な「間違われた人物」、すなわち〈人物誤認〉のモチーフが一瞬、浮上する）。メラニーは、からかい半分に店員のふりをしてミッチに應對したまではよかったが、不手際でカナリヤを籠から逃がしてしまう。カナリヤを捕らえたミッチは、メラニーの名前を呼んで、彼女のいたずらをたしなめた。つまり、彼はメラニーの顔と名前を知っていたのであり、からかわれたのはメラニーのほうだった、というわけだ（メラニーはそこで、ミッチのあつかましい態度にもかかわらず、彼に惹かれる）。メラニーは手玉に取られた仕返しに、ラヴ・バード（ぼたんインコ）のつがいを手土産にして、ミッチの一家（母親と小さな妹）が住んでいるボデガ湾^{ベイ}にモーター・ボートで向かう。そしてメラニーは、こっそりとミッチの家（正確にはブレナー家）の居間に入ると、鳥籠を置いてボートで引き返すが、彼女の姿に気づいたミッチは、湾岸ぞいの道を車で追いかける（メラニーのこの一連の行為はむろん、恋愛遊戯には欠かせない性的な挑発だ）。

ところで、くだんのペットショップの場面は、美男美女のあいだで交わされる軽妙洒脱なセリフにおいても、また画面構成のうえでも、まさしく一九三〇年代から五〇年にかけてのハリウッド古典映画の黄金期（ハワード・ホークス、プレストン・スタージェス、レオ・マッケリーらが活躍した時代）のロマンティック・コメディをほうふつさせる。ヒッチコックはそこで、メラニーとミッチの上半身をとらえたバスト・ショットの切り返し

を軸に、やや引きぎみに二人の全身をとらえるフル・ショット、ないしはミディアム・ロング・ショットや固定フィックス、そしてゆるやかなパンやクレーン・ショットによる、カメラの存在を観客にほとんど意識させない端正な「古典的」カメラワークで、二人の出会いをスムーズに描く（こうした描写は、狭義の「ヒッチコック・タッチ」ではない。たとえば主観的移動ショット、接吻する男女カッスルのまわりを円を描いてゆるやかに旋回するカメラワーク、ロングからアップへ急接近する幻惑的なクレーン移動、斜めに傾いだ画面、目もあやな細かいカット割りなどの、いわば優雅なケレン味をおびた「反（あるいは半）古典的」な映画話法こそ、狭義の「ヒッチ・タッチ」だ）。

なお『鳥』における最初の主観的移動ショットは、メラニーがミッチの家に入ろうとする場面で、彼女の視点となったカメラがゆるやかに前進するトラヴェリングⅡ移動撮影であるが、これこそ（観客が人物の眼になつて動く周囲を眺める）「ヒッチ・タッチ」のひとつである。

14 家族映画としての『鳥』?

メラニーとミッチの関係が、思わせぶりな態度で挑発しあうロマンティック・コメディふうの「恋愛遊戯」から、「まじめな恋愛」へと転じてゆく契機のひとつは、前述のように最初の鳥の襲撃だが、その瞬間はこう描かれる。——メラニーがミッチの家からボートで引き返して棧橋に着くと、そこには車で先回りしたミッチがいた。メラニーがボート上で挑発的な笑みを浮かべた瞬間、一羽のカモメが舞い降り、彼女の額をくちばしで一突きし飛び去る（ここはちょっとした「サプライズ」の瞬間だ）。

とはいえ、この小さな事件を境にして、映画がロマンティック・コメディからスリラーへと急転回するわけではない。この事件は、急に餌えさを食べなくなったニワトリのエピソードや、冒頭でサンフランシスコの交差点を突っ切つてペットショップに向かうメラニーが、カモメが群れ飛ぶ上空を一瞬見上げる（視点（主観）ショット）、

あるいは序盤で、夕空を背景に列をなして電線にとまった何百羽もの黒ぐるとしたカモメの群れを、ミッチが怪訝けげんそうに見やる視点ショットとともに、来たるべき大災厄の〈予兆〉のひとつとして示されるにすぎない（メラニーへのカモメの攻撃が、彼女の不意をつく事件＝サブライズであるのに対して、いま触れた二つの〈視点編集によるショット＝視線つなぎ〉は、文字どおり（作中人物の）視線によるサスペンスの提示であるが、これらのささやかな二つの細部も、ヒッチコックがいかに〈視線描写〉を重視していたかをはつきりと示している）。

ともあれ、挑発てんぱつごつこのような二人の会話を中心にしたロマンティック・コメディふうの雰囲気は、食堂・タイズイズで、ミッチがメラニーの額の傷の手当をする場面の前半まで続く（彼らが互いに反発しつつも惹かれあっているさまが、——現代ハリウッド映画ではついで見られなくなってしまった——じつに繊細なタッチで描かれる）。

メラニーとミッチの挑発しあうような会話を断ち切り、ふいに画面のトーンを転調させるのは、ほかならぬミッチの母親リディア・ブレナー（ジェシカ・タンデイ）の登場だ。ミッチの母親こそ、『鳥』の恋愛劇および家族劇において鍵キとなる人物であり、精神分析学の用語を使ってヒッチコックを教条的に解釈しようとする論者ら（後述）が、「母なる超自我」と呼ぶ、きわめてヒッチコック的な女性だといえる（「超自我」とは、精神分析学の用語で、人間の欲望を禁止する〈法〉や〈掟〉を体现するもの、と仮定されるもの）。

つまり、「母なる超自我」と呼ぼうが呼ぶまいが、リディアは息子ミッチに対して過剰な愛（潜在化された性的＝近親相姦的な情愛）を注ぎ、それゆえ彼を独占したいという強い欲求を抱き、彼の（他の女性＝ライバルとの）「正常な」性愛関係をスポイルしようとする母親だ（このタイプの、〈法〉の体现者であると同時に、潜在的な母子相姦の欲望を抱いた「独占欲の強い母」によって「正常な」性愛関係を阻害されているヒッチコック的主人公＝息子は、たとえば『見知らぬ乗客』のブルーノ・アンソニー（ロバート・ウォーカー）、『汚名』のアレクサンダー・セバスチャン（クロード・レインズ）、『北北西——』のロジャー・ソーンヒル（ケイリー・グラン

ト)、そして『サイコ』のノーマン・ベイツ(アンソニー・パーキンス)らである)。

しかし、ここで肝心なのは、息子を独占しようとする母親リディアの存在が、精神分析学ないしはフェミニズムの解説格子にどう当てはまるか(あるいは当てはまらないか)ではない。そうではなく、問題は、息子を独占しようとするリディアが、『鳥』においてどのように具体的に描かれ(画面化され)、また映画の流れにどのようなかわるか、さらに、たび重なる鳥の襲撃という災厄をくぐり抜けた彼女自身が、(メラニー、ミッチとともに)どのような変化をとげるか、である(そこで肝要なのは、「超自我」「エディプス的物語」「肛門期」「象徴界」「想像界」「現実界」等々の、フロイト、ラカン派の精神分析学者らが乱用する、抽象度の高い専門用語をできるだけ使わずに、可能なかぎり〈実感しうる〉言葉で論を進めることではないか)。

さて、リディア・ブレナーが登場する食堂の場面に話を戻そう。

演出面ですまず目を見張るのは、メラニーと型どおりの挨拶を交わした直後に、リディアがジョシカ・タンディの顔をよぎる微かな不安や敵意の影がきわめてデリケートに描かれる点だ(リディアの顔を数瞬、あるかなきかの神経の振動がかすめる)。またその場面でカメラは、ミッチ、メラニー、リディアの顔のアップを交互に切り返して撮ったり、三人を同一フレームにおさめたりして(いわば三角関係構図)、セリフや顔の大芝居に頼らず、息子をめぐるライバル(恋敵)であるメラニーの突然の出現によって動揺する母親の内心を、周到な画づくりと微妙なニュアンスの感情表現のみで描出するのだ(むろん、これら一連の場面の演出も「古典的」である)。

続くメラニーがブレナー家の夕食に招かれる場面で、メラニーに反感を抱いたりリディアは、メラニーがローマの噴水に全裸で飛び込んだという新聞のゴシップ記事を真にうけて、あれは札つきの尻軽女だよ、といった意味のことをミッチにささやく。この段階でのリディアは、文字どおりメラニーの恋敵として振る舞う(ミッチは

その母親の言葉に対して反発を示す。しかしながら、メラニーの態度からは、この夕食のシーンを境に「浮薄さ」や「媚態」^{コкетトリー}が消えてゆく。しかもメラニーは、リディアに対してなんの敵意も反発も示さない。そして、ごく自然な流れであるかのように、メラニーとミッチの関係も「まじめな」恋愛へと変化してゆく。

さらにメラニーは、リディアの娘、すなわちミッチの小さな妹であるキャシー（ヴェロニカ・カートライト）とは最初から打ち解け、あたかも少女のもう一人の母親、ないしは庇護者のように振る舞うのだから、もとより彼女はブレナー家の一員となる適性をあらかじめ持ちあわせていたといえる。したがってまた、その時点ですでに、ミッチをめぐる母親とメラニーの関係が深刻なライバル関係には発展しえないことが示されていたといえるが、その点でも『鳥』は、母／息子／恋人をめぐる葛藤が惨劇をもたらす『サイコ』とは決定的に異なるのだ。つまるところ、『鳥』における人物間の葛藤や緊張は、いずれも対立・敵対のドラマへと深化することがないのである。

このことは、小学校の女教師アニー（スザンヌ・プレシエット）をめぐるエピソードにも当てはまる。アニーはかつてミッチと愛しあっており、いまだに彼を愛しているが、リディアの「独占欲」のために彼と別れざるをえなかった女である。アニーはしかし、ボデガ湾を離れようとはせず、リディアに対して恨みをつのらせるでもなく、ミッチとの愛を復活させようとするのでもない。またメラニーともライバル同士になるところか、しだいに親密な関係になってゆく（しかしアニーはやがて鳥の襲撃に遭って死んでしまう）。

このように『鳥』では、いわば「鈍い意味」（ロラン・バルト）、ないしは潜在的な主題として暗示されただけのエコロジー、および終末論のモチーフと同じく、恋愛物語、家族物語もまた、メインプロットである鳥の襲撃とは直接かかわりのない、断片的なサブプロットにとどまっている。それらは、それ自体としても劇的な発展を

見せない（カタルシスを欠いた）挿話であるばかりか、〈作用・反作用〉の力学にしたがって、互いが関係しあひ衝突しあつて物語を動かす推力モーターになることもないのである。

メラニーとミツチのあいだに真摯な愛情が生まれつつあることは示されはしても、相次ぐ鳥の襲撃が焦点化されるために、二人の恋愛は映画の中心とはなりえず、同様にリディアとメラニーの関係も、徐々に「母娘」的の「家族」的な協力関係へと転じていくのである。要するに、前述したところの、『知りすぎていた男』や『北北西——』に端的にみられたような、それぞれの場面が〈作用・反作用〉の法則にしたがって複雑に絡みあひ、ぶつかりあひ、ダイナミックな描線を織りあげてゆく他のヒッチコック映画の動的なスリルが、『鳥』では影をひそめているのだ。

そして、これもすでに述べたように、『鳥』のヒッチコックは、「結果」から因果的に「原因」を探りあてようとする謎解ミステリーきの興味に訴えることなく、また物語の起承転結さえ犠牲にして、いま・ここで起こる出来事をただひたすら視（聴）覚的に描写するという、その一点に勝負を賭けたのである。このような、映画的描述力を最大限に發揮しなければ生まれない「単純な」エモーションこそ、窮極のヒッチコック的サスペンスであることも前述のとおりだが、『鳥』は、その物語構成ゆえに、またその描写のあり方において、とりもなおさず、ヒッチコック的（単純さ）をもっとも過激なたちで具現しているフィルムなのである。そして、こうした『鳥』の構成上の「奇形性」ゆえに、鳥の襲撃という災厄をめぐるエコロジ的・終末論的解釈や、恋愛物語ロマンスないしは母／息子／恋人という三角形のドラマのいずれもが、物語のメインプロットとはなりえない、断片的で未完結なモチーフ、もしくはサブプロットにとどまっている点も、繰り返し述べておこう。

ちなみにスラヴォイ・ジジエクは、いかにも教条的・詐欺師的なラカン派精神分析学者らしく、『鳥』では人間を襲撃する鳥が、母（なる超自我）／息子／恋人という映画の「真の意味」を覆い隠してしまう存在だ、と述

べている（前掲『ヒッチコックによるラカン』三二―四頁以降）。ジエクトの見解が、フィルムの具体的なあり方をまったく無視したうえで、図式的な「精神分析理論」を映画に当てはめようとする恣意的なものである点については多言を要すまいが、逆にいえば、このように滑稽な「過剰解釈」、ないしは「超解釈」を呼びこんでしまうところにも、『鳥』という映画の突出した〈奇形性〉があると言えるかもしれない。

なお映画研究者の加藤幹郎は、精神分析学の擬似科学的な新興宗教めいた性格について、的確にこう述べている――「本書〔『ヒッチコックによるラカン』〕で論じられる三二本のヒッチコック映画すべてが、ジャック・ラカンの精神分析学の正当性を証拠立てるものとして利用されます。つまり個々のヒッチコック映画の特異性よりも、ラカンとフロイトの精神分析学の「普遍性」の解説に力点がおかれます。しかしながらヒッチコック映画がラカン派精神分析学グループによる搾取（利用）によく耐えうるという一点において、ヒッチコック芸術がラカン派精神分析学にたいして優位をしていることは明らかです」（加藤幹郎『ヒッチコック「裏窓」ミステリの映画学』みすず書房、二〇〇五、一四九頁）。

同じ「過剰解釈」でも、スポトーのそれは、『鳥』という映画の具体的な内容や描写を起点にしているぶん、それなりに説得力がある。スポトーは、薄っぺらな人間関係によって生まれるカオスの象徴こそ、鳥にほかならず、もとより人間関係とはもろいものであって、たいがい相手との関係を真剣に考えないためにお互いに傷つけ合ってしまう、それが『鳥』という作品の主張するところである、と述べる（スポトー、前掲『アート・オブ・ヒッチコック』四〇九―四一〇頁）。

スポトーはさらに、『鳥』でメラニーの受ける試練が、彼女のモラル教育となっていく（同、四〇九頁）、と言いい、そしてさらに、鳥の襲撃は、人間関係に浅くゆるやかに広がる毒のようなものすべての詩的な表現である

(同、四一〇頁)、と述べて、こう結論づける——「『鳥の』襲撃は、原罪、すなわち、だれもが陥りやすく、この世にも関係した人間の根底にある利己主義や弱さを象徴するものであり、そういったものこそ、この世に生きていくというだけで汚れなき者までがさらされる苦しみの元凶なのである」(同頁)。

スポーツの、すぐれてキリスト教的な倫理観にのっとった解釈もまた(「象徴」「原罪」という語の使い方が端的に示すように)、映画の具体的な内容や描写から出発しながらも、それから大きく逸脱したうえで、創作^さされる点で、「過剰解釈」と呼ぶほかはないものだ。にもかかわらずスポーツの所見は、その人間^{モラル}観察家的な記述それ自体の精妙さ、味わい深さゆえに、また映画^{テキスト}の織り目^{テクニチャー}を仔細に読みこんだうえでの「飛躍」である点で(それに与^よするかしな別として)、優れた読解だといえる。なおスポーツの文章の優れた特徴のひとつは、たとえば先に引いたメラニーの人物造形についての、「いまだ道を探し求めている」といった表現や、あの冒頭のペットショップにおけるロマンティック・コメディふうの場面に關する、「『メラニーとミッチは』どちらも互いにバカ、かのふりをしながら、相手を出し抜こうとしている」といった芸^あのある表現にある。

15 結語にかえて

さて、こうしてみると、鳥の襲撃を物語的必然としてではなく、(理由なき災厄)として描いた『鳥』は、それゆえにこそ、さまざまな「解釈」を誘発し、見る者にたえず謎をかけてくるような^{ミステ}惑的なフィルムだといえる。したがってまた、『鳥』とは、批評家や研究者、ひいてはすべてのヒッチコック・ファンにとって、永遠に開かれた、^あ豊饒なフィルムだといえるだろう。

しかし、私としては『鳥』の「解釈」もさることながら、ある細部にいま少しこだわってみたい。それは、しばしば言及されるあの有名なジャングル・ジムのシーンである。——メラニーが小学校の校庭わきのベンチに腰

をおろして一服しながら、アニーが授業を終えるのを待っていると、メラニーのうしろのジャングル・ジムにカラスが一羽とまる。と、さらに一羽、また一羽……とカラスがジャングル・ジムに飛来してきて、その数は次第に増えていく。むろん、このくだりのサスペンスは、数が増えていくカラスにメラニーが気づいていない、という状況ゆえに高まる（カメラは四〇秒間、彼女をとらえたまま動かない）。だが物語上、いつかメラニーはその異常事態に気づかねばならない。ふとジャングル・ジムのほうを見やった彼女がそれに気づいて仰天する、というのでは芸がない。

では、ヒッチコックはそこをどう演出したのか。ジャングル・ジムではなく、上空を見あげるメラニーの（主観ショット）を挿入したのである！ つまり、空を見あげ視線をめぐらすメラニーの主観ショットのパンによって、校庭に向かって飛んでくる一羽のカラスがとらえられる。彼女の視線は、カラスが大きな半円を描くように飛翔してから、ジャングル・ジムにとまるまでを追う。と、どうだろう、ジャングル・ジムにはすでに黒山のよう（カラスが群がっているではないか（カメラは三〇秒間、カラスの群れを長回しのフィックスでとらえつづける）……）。

このように、ここでは、細かいカット割りを避け、長回しを用いた斬新な視覚的アイデアや、観客がまず状況を知ることと主人公の先を行く、というヒッチ・タッチも素晴らしい。しかし何より、ある時点で彼女の主観ショットをカット・インし、この場面を彼女の視点を軸にして展開するシーン、つまり観客が彼女に感情移入するシーンとして描き出したヒッチコックの天才にうならされるのだ。そしてまた、こうした非凡な描法によって描かれるからこそ、このフィルムにおける鳥たちは、ある種の「テロリスト」のような、いかなる調停にも和解工作にも応じない、けっして手なづけようのない（絶対的な他者）の化身に見えてくるのである。