

映画分析『レベッカ』（Ⅱ）

原 章 二

第4幕

上映時間2時間10分の『レベッカ』は、第4幕から後半に入る。残り時間は約50分。第3幕終わりの「レベッカの部屋」が映画の中間で、いわば分水嶺となり、それを境に語りは一転してテンポを早める。その第4幕は、夫マキシムから仮装舞踏会開催を許可されたヒロインが、こころ楽しく扮装の準備をすところから始まる。

亡き父譲りの絵心をもつヒロインは、扮装の下絵を何枚もスケッチするが、なかなか決まらない。描いては破り、まるめて紙くず籠に捨てた中に、剣をかかげて勇ましいジャンヌ・ダルクの絵がある。ハリウッド第1作の『レベッカ』に「ヒッチコック・サスペンスには欠かせないユーモアが、まずどこにも見当たらない⁽¹⁾」という評もあるが、原作にないジャンヌの絵を捨てさせるこの場面に、ヒッチの悪戯心が働いてないとはいえない。「捨てる神あればまた拾う神あり」のパロディである。天涯孤独のヒロインは、マキシムにフランスで拾われたのだ。召使頭のダンヴァース夫人は、ヒロインがまるめて捨てたジャンヌ・ダルクの下絵を拾って持って来て、それならとばかりに、ド・ウィンター一族の肖像画のならぶギャラリーへ巧みに誘導する。

「これなどいかがですか」と示された1枚の絵は、4代前のキャロライン・ド・ウィンターという、才知溢れる若き美貌の女性像。心を奪われ足を止めて見惚れるヒロインの表情が、えもいわれないほど美しい。ヒロインの心が決まると同時に、自分の知らぬ間にレベッカとの「過剰同一化⁽²⁾」がなされる箇所である。画中のキャロラインの衣装は、1年前にレベッカが舞踏会でまとった

ものである。

しかし、これをヒロインとレベッカの同一化とだけ見るのは片手落ちだろう。映画では一度もそう呼ばれないが、原作によればヒロインの名もキャロラインである。つまり「過剰同一化」は、キャロラインを軸とするヒロインとレベッカの一体化であるが、別の見方をすれば、ダンヴァース夫人を媒介とするヒロインの二重化、三重化ともいえるのだ。後で集中的に問題にするが、『レベッカ』のヒロインとはいったい誰なのか、ここにいるヒロインは本当にヒロインなのか、ヒロインであってヒロインでないような、とても不思議な気持ちができる。

さて夫マキシムの秘密裡に、小間使いに手伝わせてキャロラインの衣装を準備したヒロインは、いよいよ舞踏会の当夜みんなを、とくに夫をびっくりさせようと、こころ踊らせて着飾り、階段の上のギャラリーで再度キャロラインの像を見あげ、得意満面に降りてゆく。その少し前には、義姉ベアトリスの連れ合いで陽気なジャイルズが、アラビアの酋長の姿に扮装してやってきて、パールをうっかり足元に落とす。中空でゴム製のパールが軽く床に弾む。これまた原作にないシーンに、ヒッチの諧謔が籠められていないとはいえない。『レベッカ』はある意味で同じように中空の映画なのだ。

大広間ではマキシム、ベアトリス、そして執事のフランクが、ヒロインを待ちかねている。マキシムの背中からヒロインが可愛らしく近づいて、「ご機嫌いかがでございますか、ド・ウィンターさま」。ふり向いた全員の顔が氷つき、一瞬ののちマキシムが血相を変えて怒り出し、「なんの真似だ、なんでもいいからすぐに着替えて来なさい！」その隣でベアトリスが「レベッカ！」と叫ぶ。

ことの意外性に愕然としたヒロインは、おろおろ着替えに戻る途中、西のウィングのレベッカの部屋へ入ってゆくダンヴァース夫人の姿を見つけ、その後を追う。階段を上がる後ろ姿のヒロインの頭から、つば広の優雅な帽子が転がり落ちる。役場の2階から、結婚証明書が道路へひらひら投げ落とされるシーンを思い出す観客は少なからずいるだろう。あちらは有頂天な昼の屋外場

面、こちらは失意の夜の室内シーン。しかしどちらも、存在性の軽いヒロインの不安をシンボライズし、その換喩となっている点は同じである。

ダンヴァース夫人の後を追ってレベッカの部屋に入ったヒロインは、なぜこんな罟を仕掛けたのか問いつめようとして、「1年前、奥さまもその扮装をなさった。同じ衣装でも大ちがいね」と逆襲される。「あなたなんか、ド・ウィンター夫人になれると思って？あの奥さまに太刀打ちできるものですか……」。打ちのめされて惑乱しベッドに泣き伏すヒロインの耳元に、ダンヴァース夫人は追い打ちをかける。「お疲れ？ 窓を開けました。風に当たりなさい。旦那さまはあなたを愛していなわ。マンダレーを出て行きなさい。生きがいもないのに、なぜここにいるの？ 下を見なさい。簡単なことよ。飛び下りなさい、思い切って……。さあ、怖がらずに、さあ……」。

この2度目の「レベッカの部屋」でも、ダンヴァース夫人はヒロインをなぶり、その鼻面を取ってひき回す。しかし、1度目とは空間性が一変している。優雅に透けるレースのカーテンで仕切られた広い空間イメージは消え、ベッドと窓の位置関係もまるで違って見える。ヒロインの心のいっそうの混乱に照応しているのだ。そもそもレベッカ欠如のレベッカの部屋、レベッカのいないレベッカの映画に、物理的な客観性はありえない。血の気を失い青ざめたヒロインの顔に、ダンヴァース夫人の白蠟の顔が重なり、高い2階の窓辺から霧の流れる石畳へヒロインは、いまにも転落しそうになる。第1幕冒頭の、断崖に直面するマキシムの場面が思い出される。さらにまた、のちの名作『めまい』の有名なトリック・ショットが、ヒッチコックファンの脳裏を過る。

第1幕冒頭では、ヒロインの危険を告げる叫び声で、マキシムが我に返った。この第4幕では、船の難破を告げる花火の音で、ヒロインは墜落を免れる。舞踏会に集まった人々が捜索にかり出され、霧の立ちこめる浜辺を右往左往。レベッカの部屋から脱出したヒロインは、夫を捜し求めてフランクと出会い、難破船の下からレベッカのヨットが発見されたことを聞く。「すべてのことが蒸し返しなるでしょう」とフランク。「海の底へそっと沈めておいてほしかった

わ」とヒロイン。彼女が海辺のボート小屋に微かな明かりに気づく。中に入ると、薄暗い室内の椅子にマキシムが茫然と坐っている。

前夜の失敗を悔やんでばかりいるヒロインはマキシムに、
「もう一度やり直せないかしら？」

「遅すぎた。幸福は逃げたよ。もう終わった。恐れていたことが起こったのだ。レベッカが勝った」とマキシム。

「なんのこと？」と聞くヒロインに、

「レベッカがふたりの間にいつもいて、仲を割いてきた。彼女は予知していたんだ」と彼はいう。

フラッシュバックから現在に戻らないこの映画で、これらのセリフは決定的な意味を持つだろう。となると、「あなたはいつでもレベッカを愛して……」というヒロインの次のセリフも、その時点での単なる無知とは別の意味を持つかもしれない。ともあれ、マキシムは憤然と立ち上がり告白する。

美しく聡明で、一緒にいて楽しく、良妻の条件をすべて備えているかに見えたレベッカは、彼をはじめ夢中にした。だが結婚してわずか4日後、旅行先の南仏の海を前に彼女は自分の正体をあかし、マキシムのことを鼻で笑う。レベッカは放縦で多情な浮かれ女だった。「表向きは貞淑な妻を演じるから、取引しましょう」という彼女。家の名誉を重んじて受け入れるマキシム。その後イギリスへ帰ってから、うわべは良妻を演じつつ、ロンドンへ行って悪い友達と遊び、フランクを誘惑し、拒絶されるや従兄のジャック・ファベルと関係を持つレベッカ。

そんなある日、マキシムはボート小屋でレベッカから妊娠を仄めかされる。「不義の子どもが生まれても、あなたの子になるのね。跡継ぎがほしいのでしょ。なんて可笑しいんでしょ」とからかわれ、「わたしは良妻賢母の役。誰の子ともわからない子がマンダレーの主人。どう、わたしを殺す？」と挑発される。カッとなったマキシムは「殴ったにちがいない！」

すると、マキシムの話によれば、レベッカは彼を睨んで勝ち誇り、歩き出し

てつまづき倒れ、索具に頭を打って死ぬ。マキシムは死体をヨットの船室に運んで沖に出し、船底の水栓を開けて、溺死を装ったのだった……。

「愛していなかったのね！ レベッカを愛していなかったのね！」と夫の告白を悦ぶヒロイン。しかし「それは事故死よ」といくら弁護しても、夫の殺人罪の嫌疑は避けられない。

「証拠がないわ。死人に口なしよ。あなたとわたししか知らないのですもの」という彼女に対し、「きみとの結婚は身勝手だった。最後はレベッカが勝った」と繰り返すマキシム。

「愛しているわ。レベッカは勝っていないわ」とヒロインがいうそのとき、電話が鳴り、受話器を取ったマキシムは、警察署長ジュリアンが改めて検死を行うという報せをフランクから聞く。

ここまでが第4幕。時間にして約23分。これまでの各幕と持続時間は同じだが、話は俄然スピードを増す。ちなみに原作では、ダンヴァース夫人を問いつめて逆襲され、遭難船の報せで危地を脱するのは、舞踏会で失敗した夜の翌日の夜である。そしてマキシムの告白を聞くのは、そのさらに翌日の午後のことである。ヒッチの演出はそれらを圧縮し、一気に加速化する。

しかしさらに重要なことは、原作では館の書斎の中で行われるマキシムの告白が、映画では海辺のポート小屋に移されていることである。つまりこの「告白」シーンは「レベッカの部屋」のシーンと対照的である。あちらは美しい西のウイングの、なかでも一番美しいレベッカの部屋。こちらは館の外の、打ち捨てられた浜辺の小屋。あちらはレベッカとマキシムの愛の物語をダンヴァース夫人が潤色し、こちらはそのふたりの憎悪の関係をマキシムが暴露する。しかしそのどちらにも、レベッカは映像として登場しない。あちらはダンヴァース夫人がヒロインをひきずり回し1人2役、こちらはマキシムが啞然とするヒロインの前を歩き回り1人2役。どちらでもカメラの動き、人物の動きがめざましい。徹底して不在のレベッカが、強烈な存在感をもって迫ってくる。繰り返して映し出される海が、男によって支配されることのない放縦なレベッカ

の隠喩であるという指摘は、誰にも納得されるだろう⁽³⁾。

第5幕

最終幕である第5幕は、死体検視の場面から始まる。

墓地に葬られた去年の溺死体の女性は見まちがいで、今回の死体がレベッカであることをマキシムは確認する。ここでもヒッチは検視者たちの後ろ姿しか映さない。貴族で富豪の名士マキシム・ド・ウィンターをめぐるこの事件は地方新聞で恰好のネタとなる。ヒロインは一夜にして老け、娘のような服装は一転して地味になり、悲しみの中に落ち着きと覚悟の表情を浮かべる。レベッカのための喪ではないと誰がいえよう。しかしマキシムは「わたしの好きだったあのあどけない表情は戻ってこない。わたしがそれを殺してしまった」と嘆くだけである。

ほどなく検死官の審問が行われる。まず、浜辺をうろついていたベンが尋問されるが、おびえ、不得要領で、「なにも知らない。あの人は戻ってこない」というばかり。ついで、船大工のタブが尋問される。彼は船体を検査した結果、ふしぎにも船底の水栓が開けてあり、しかも舟板に内側から穴が開けられていたと証言する。法廷が騒然とする中、マキシムが尋問を受け、夫婦仲はどうだったのかと聞かれる。「もうたくさんだ」と声を荒らげる夫を見て、ヒロインは気絶し、床に崩れおちる。尋問は中断される。

「だから朝食を取りなさいといっただろう」とレベッカを抱きかかえ、用意のランチを車の中でとろうとするマキシム。その彼がフランクを探しに行った間に、ファベルが姿を現す。「前より成長したみたいだな」とヒロインをからかって車に乗りこみ、戻ってきたマキシムにレベッカが死んだ日に書いた手紙をちらつかせ、「これからは自分も田舎で優雅に暮らしたい」と金をゆすり、勝手にランチボックスからチキンを取り出して食べるファベル（ヒッチはチキンを食べさせることが好きである）。マキシムは意を決して彼を近くのパブに誘い、個室に入り、そこへ警察署長のジュリアンを呼び出して、ヒロインとフランク

の立会いのもとファベルの脅迫を暴露する。

ジュリアンがファベル宛のレベッカの手紙を読み上げる。「ジャック、医者に行きました。家に帰ります。例の小屋にいますから来て下さい。大事な話があります」。ファベルが「とても自殺する日に書いた内容ではない」とわめくと、「嫌疑をかける以上、証拠が必要だ」とジュリアン。ファベルはダンヴァース夫人を呼び、レベッカの主治医が誰であるかを聞こうとする。

レベッカがファベルと遊んだのは「ゲーム」であり、あとで「笑っていた」と冷やかに応ずるダンヴァース夫人。しかし彼女も、「レベッカは殺された、犯人はマキシムだ」と聞かされると、色を成して主治医の名を明かす。

審問が中止され、ジュリアンはマキシム、フランク、ファベルを連れてロンドンへ車を駆る。ヒロインはマキシムに説得されてマンダレーで待つだろう。1人称小説の原作では、ヒロインは医者のところへついてゆく。映画『レベッカ』では、カメラがここでヒロインを置き去りにする。なぜヒッチはそうしたのか？ ひとつの理由はむろん、ハリウッド古典映画の規範である。「女と子どもはお留守番」なのだ。それにこうすれば、エピソードのインパクトは増し、語りのリアリティが高まる。しかし、これは単に客観性獲得のためというより、むしろヒロインとマンダレーとの宿命的な絆ゆえであろう。

とまれ、ロンドンのベーカー医師を訪ねた男たちは、思いがけない事実に逢着する。レベッカのかかりつけの医師ベーカーは、ド・ウィンター夫人は診たことがないが、ダンヴァース夫人という名の患者なら知っているという。このダンヴァース=レベッカは、はじめは本人も妊娠だと思っていたが、レントゲン検査の結果、手術不可能な末期ガンで、死を待つ以外になかったことがわかったというのである。その日、患者が「本当のことを告げてほしい」と要求するので、「あと数カ月の命」と告げると、「そんなに長くないわ」とにっこり笑ったようだ。「嘘の通用しない方でした」と医師は述懐する。

こうして、レベッカの自殺というストーリーが承認されて、マキシムの嫌疑は晴れる。ファベルがマンダレーのダンヴァース夫人に電話で報告し、「これ

で新婚さんたちはメデタシ、メデタシの幸せさ」。彼がキャビンを出ると、ヒット映画のトレードマークである監督らしき姿がその後ろを過ぎて、第5幕は終了する。時間にして約24分。第1幕から第5幕まで、ほぼ均等な時間割である。ヒロインの幸福は保証され、円環が閉じられたかに思われる。だが次のようなエピローグがこれに続く。

エピローグ

マンダレーの鉄の門をすりぬけて、声の主が館への荒廃した道をうねうね辿るプロローグに対し、エピローグはドライブ感をもって描かれている。

ロンドンでジュリアンと別れたマキシムは、ヒロインの待つマンダレーへ、フランクとともに車を飛ばす。館では待ち疲れたヒロインが、椅子にすわって眠っている。暗い廊下をダンヴァース夫人が歩いて、ヒロインのもとにやってくる。手にした燭台でヒロインの寝顔を照らすと、膝の上に伏せていた犬のジャスパーが首をもたげる。

マキシムは車のスピードを上げるが、胸騒ぎを覚えて遅く感じる。マンダレーへ近づいたころ、気がつくとき空が奇妙に明るい。夜明けにはまだ早い。館が燃えているのだ。炎上する館から人々が家財や骨董を運び出している。前庭へ乗りつけたマキシムが妻の安否を大声で聞くと、ヒロインがジャスパーに引かれてやってくる。

「ダンヴァースさんは、わたしたちが幸福になるのを見たくないって……」。見ると、西のウイングのレベッカの部屋で、ダンヴァース夫人が炎に包まれている。梁が焼け崩れる部屋の中で、“R”の縫い取りの枕が火炎に舐められている……。

このエピローグは時間にして3分。暗い月の夜のマンダレーへうねうね辿るプロローグと、時間的にも内容的にも正確に対応している。現在に戻らず、フラッシュバックの中にとどまることによって、ヒロインはマンダレーと運命をともにするだろう。

それにしても、このように現在から追放されたヒロインは、『レベッカ』の本当のヒロインであろうか？ 見終わって、謎はさらに深まる。

まとめ

ヒッチの代表作とはいえない『レベッカ』を、こうしてしつこく見てきたことに、どこまで意味があるだろうか。それはまず、こうしたしつこさに耐えるだけの強靱さをこの映画が持っているということであり、そしてまた、こうしてはじめて見えてくるものがあるということだ。というわけで、これまで述べてきたことをまとめ、言い落としたことを補足し、なにが見えてくるか全体を通覧しよう。

(1)すでに指摘したように、この映画は明快な構造を持ち、単純で基本的な稜線がいくつも見出される。まずドラマの進行において、ヒロインが上昇線を描くか下降線を描くか、つまり出来事の連続がヒロインにとってプラス(+)かマイナス(-)か、その観点から分析するとこうなるだろう⁽⁴⁾。

第1幕は、孤児が玉の輿に乗り+。第2幕は、マンダレーへ着いて失敗の連続で不安が高まり-。第3幕は、8ミリ映写中にキューピットの置物破壊が発覚し、夫といざこざになり、レベッカの部屋でダンヴァース夫人に抑圧されて-。しかしその試練に反発し、自立への道を歩み出し、帰宅した夫と和解し、舞踏会の開催を許されて+。第4幕は、舞踏会の仮装に失敗し、危うく身投げしそうになり-。しかしマキシムの告白を聞き、相互理解と協力が成立して+。第5幕は、尋問で不利になり-、しかしレベッカの病気を発見して+。エピローグは、火事で-、ヒロインの無事と夫婦の抱擁で+となる。すなわち、第1幕は上昇、第2幕は下降、第3幕はひとつの幕のなかでそのパターンを逆にして、下降のち上昇。以下エピローグまで、下降のち上昇という第3幕と同じパターンが連続する。プロローグとエピローグはともに3分。各幕は22~24分、時間的にみごと均等に分けられて、すみやかに流れる。

(2)他方、ドラマを夫婦の幸福を妨げる障害の登場とその除去、という観点で

見るとこうなるだろう。

第2幕で、ダンヴァース＝レベッカという障害1が登場する。この障害1は、第4幕まで引きずられて、マキシムの告白で消失する。しかし、その除去は同時に、レベッカ殺しの嫌疑という障害2をひき起こす。この障害2は、第5幕で医師の証言により消去されるが、つづくエピローグでマンダレー炎上という障害3がまた現れ、それはただちにヒロインの無事により除去される。

すなわち、障害の登場から除去までの間隔、いかえればハードル間の距離がしだいに短縮し、物語が加速されてゆく。この点と上の第1点との組み合わせ、つまり、関係の悪化と改善、緊張と緩和、下降と上昇との組み合わせから、『レベッカ』に特有のダイナミズムが生まれてくるだろう。

- (3)しかしダイナミズムは、そうしたドラマの内的時間性からだけでなく、空間性からも生まれてくる。登場人物の映像空間での運動、ならびに彼らの置かれた場所の特性が関係してくるのだ。

まず第1幕冒頭で、断崖上の人物と海の間での視線の垂直運動。その後の海辺のドライブでの水平運動。第2幕冒頭で、マンダレーへの接近に伴う水平運動。その幕なかほどの散歩の水平運動、海辺の小屋への下降と上昇、さらに、8ミリ映写の部屋の閉所性と映し出された南仏の光の穴へ回帰しようとする運動。第3幕で、レベッカの部屋への侵入と脱出の上昇・下降。その部屋の中でのヒロインとダンヴァース夫人の描く旋回運動。第4幕で、広間への下降とレベッカの部屋への2度目の上昇。その部屋の窓から墜落危機。そこを脱出して浜辺での水平運動。海辺の小屋の閉所性。その部屋の中でのマキシムの旋回運動。そして第5幕での閉所の連続。すなわち尋問の場の閉所性、車の中のさらなる閉所性、場所を移してパブでの閉所性、ロンドンへ場所を移してベーカー医師の部屋の閉所性。そうした閉所性の連続的圧迫が医師の証言によって弾けて、ロンドンからマンダレーへの水平運動。そしてエピローグでの、館の暗闇の中で燃えるローソクの炎とダンヴァース夫人の

姿の垂直性。廊下での移動。水平にひろがる宏荘な館を縦に突きぬける火柱の運動。人々の右往左往とジャスパーに引かれたヒロインの水平運動。最後に、よろこび抱き合うふたりの直立像と、レベッカの部屋の井戸のように深い天井から焼け落ちて落下する梁。そして最後の最後に、炎に舐められて焼尽する“R”の文字……。

こうして見ると、大別すれば水平と垂直、ヨコとタテである。ヒッチ映画に特徴的な「縦と横のサスペンス構造」は⁽⁵⁾、メロドラマの『レベッカ』においても、このように見出される。ヨコは待機、期待、不安、延期を、タテは出来事の到来、芽生え、伸長、変化、落下、そして終焉をあらわすだろう。(4)ところで、そうした空間内の諸運動ではなく、物語の舞台装置の空間構成そのものを見ると、こんなことがいえるだろう。

『レベッカ』では「内」と「外」がさまざまに組み合わされている。まず、夢路を辿って入ってゆく過去の物語という「内」があり、そのように夢見る人のいる「外」がある。夢見られ回想される物語の「内」には、南仏という「外」があり、そこから入ってゆくマンダレーというさらなる「内」がある。そのマンダレーという「内」には、さらにまたレベッカの部屋という「内」があり、その他にも海辺の小屋、8ミリ映写の部屋という「内」がある。これら3つの「内」では、別々の「外」が回顧される。しかし、最大の「内」と「外」という言い方ができるとするならば、『レベッカ』ではレベッカその人こそ最大の「内」、つまり「内の内」である。そしてこの「内の内」は、スクリーンに1度も現れないということからいえば、最大の「外」、つまり「外の外」でもある。こうして『レベッカ』では、最も「外」にあるものが最も「内」にあるという構造になっている。だからこそ、それは不可視で、言葉で回顧されるしかない。人間は、存在を知りながら見えないものがいちばん怖い。その怖さが『レベッカ』のダイナミズムの底に潜んでいる。

(5)『レベッカ』には通例つぎのような見方もある。ゴシック小説のファミリー・ロマンス化だというのである⁽⁶⁾。すなわち、古い館、過去を宿し、思

い出が染みつく壁、館の中には無数の部屋が連続し、どこかに特権的な部屋がある。物の怪に取りつかれ、幽霊の出る場所に到着した若い女は、その場を破壊しなければ「外」に出られない。しかし、彼女の内的な成熟は、彼女の置かれた場の破壊をひきおこす。そしてそれは、彼女自身をも傷つけずにはおかない。こうして『レベッカ』とは、ヒロインと一体化したマンダレーの破壊の物語なのである。

そしてそのマンダレーは、西のウイング（レベッカの部屋）と東のウイング（ヒロインの部屋）という、シンメトリックな空間構造を持っている。加えて生と死、つまりヒロインとマキシムの生、レベッカとダンヴァースの死というシンメトリーも見出される。死自体のシンメトリーもある。レベッカの水死と、ダンヴァースの焼死である。

しかし『レベッカ』には、そうしたシンメトリーの客観的・描写的なショットがほとんどない。館の全景は何度か映されるが、薄暗い月夜か、雨の日か、霧の日か、火事の場面である。日の光を浴びた場面はわずか1度。館へ到着してから最初に迎えた朝だけ。それも一瞬のことである。これは、ヒロインとマキシムの現在が不明なことと見合っている。いや、完結した過去にあるレベッカの真の死因も、本当のことは分からない（頭を打って死んだのか、気絶後に水死したのか、あるいは他になにかあったのか）。ダンヴァースの焼死も、死体が発見されない以上不明である（原作の小説では放火に紛れて失踪している）。シンメトリックな空間配置とそこにおける不透明性が、観客を誘惑する。

館の全体の光景も不明瞭だが、館の内部も本当はよく分からない。西のウイング、東のウイングというが、具体的に部屋と部屋がどう接続するのか。食堂、書斎、ヒロインの部屋、そうした部屋の配置が実際どうなっているのか。漠然たる関係が分かるだけ、あるいは部分的な提示がされるだけである。面白いのは新婚なのに、夫婦の寝室が一度も描かれなないことだ。すでに述べたように、ヒロインは子ども扱いで、彼女にとって館は巨大な迷路。到着の

翌日、どこへどう行っていいか分からない。彼女はまるで小人のごとく、ドアのノブは背の高さ、暖炉は全身を呑みこむ。夫と差し向かいで一度とる夕食のテーブルも、いくら貴族の館とはいえ2人には大きすぎる。ヒロインは巨大な迷宮に囚われている。

- (6)さて、ここまでは主として構造や形式から発生する問題を見てきた。ここからはそれらを踏まえて、さらに『レベッカ』の内部に入ってみよう。

『レベッカ』の決定的特徴は、なんとといっても次の3つである。プロローグの「現在」の音声（「昨日、わたしはまたマンダレーに行った夢を見た……」）以外、一切がフラッシュバックで現在へ戻らないこと。肝心のレベッカが写真すらも排除されていること。そして、ヒロインの名前がないことである。この3つは相互関連して『レベッカ』の核心をなしている。もし、陳腐で時代遅れで長ったらしいメロドラマ、という表面にとらわれずにこの映画を観るなら、真の問題はそこにしかない。

まず第1に、フラッシュバックから戻らないということは、すでに述べたように、現在にいて物語をすべて知る者と、その物語の中で見られ語られる者とを分離させる。知る者は強い。一方的に見られ語られる者は、自分を説明し防御することしかできずに弱い。語り手／ヒロインのこの同一性内部での分解は、両極化とか離反というより、内的な二重性を生むだろう。いいかえれば、ヒロインは自分で自分をもてあまし、自己同一性を失っている。ヒロインは強いのか弱いのか、自立し成熟するのか、血の気を失い衰弱し老いてゆくのか。おそらく、そのどちらか一方ではなく、両方なのだ。いや、それだけではない。『レベッカ』のヒロインと分かったようなことをいうが、それははいったい誰なのか、そのこと自体が問題になってくる。

『レベッカ』の話者の現在は、運動する物質的な映像を欠いた音声のみのものである。音声のみの現在とは、肉体を欠いたまぼろしの存在である。それは失った肉体、宿るべき肉体を求めてさまようだろう。いったい、失ったものを取り戻すだろうか？ 宿るべきものを手に入れるだろうか？ 過去を

探るしかない。自分の出てきたところを探してみるしかない。それがこの『レベッカ』という映画なのだが、そこでのヒロインはいったい誰なのか、ここまできて疑問はかえって深まる。

- (7)『レベッカ』の話者は自分を探しつつ、レベッカの真実を探している。レベッカとは誰なのか？ しかしその映像はどこにもない。彼女は人の話に出て、口にのぼり、噂されるだけである。部屋にせめて若いころの写真でも置いてあればよいものを、あるのはマキシムの写真だけ。そしてマキシムは単に父権的秩序を代表するだけの男。時々、不可解に突発的に怒り出すことはあるが、それは彼自身が謎の存在であるからではなく、彼がたまたまレベッカの謎を隠しているからにすぎない。謎はレベッカなのである。いったい映画を見終わって、その謎は解けただろうか？

ハッピーエンドあるいはカタルシスということでいえば、レベッカの正体が暴露され、ヒロインとその夫が知を共有し、協力して苦難を乗り越えたことで、夫婦の和合・幸福が約束されたといわれるかもしれない。マンダレーは焼失したが、マンダレーとはつまりレベッカであるから、心に整理がついたはずだというわけである。むろん、それはそれで間違っていないだろうが、一面的で浅い見方である。もしハッピーエンドであるならば、どうしてフラッシュバックは、どこかで一瞬でも現在へ戻り、幸福を確認しないのだろうか。どうしてヒロインはプロローグで、マンダレー＝レベッカに、まだあれほど焦がれていたのだろうか？

- (8)こうして結局、ヒロインに名前がないことが最終的に問題になる。『レベッカ』を観たあとで、ヒロインの名前を「レベッカ」と勘違いする人がときどきいる⁽⁷⁾。しかし、それはある意味で正しい。批評家の『レベッカ』論には不注意からか、思いこみか、そう書くしか仕方がないのか、ヒロインの名を「キャロライン」とするものがよくある。しかし映画の中でヒロインは「きみ」か「あなた」か、あるいは「ド・ウィンター夫人」である。「キャロライン」とは小説の原作におけるヒロインの名であり、映画ではクレジットに

もキャロラインとは出てこない。映画におけるキャロラインとは、あくまで家族の肖像画中のキャロラインである。そしてそれはヒロインの1年前に、レベッカがモデルにした女性像だ。

すると、話はこうなりはしないか。ヒロインはレベッカに対してアンビヴァレンツな関係にある。レベッカをおそれつつ、レベッカにあこがれているのだ。自分には何もなくて、何もできず、あんなふうには到底なれないが、しかしそれでも、あんなふうには館の主になりたい。つまりきちんとド・ウィイター夫人になりたいのである。レベッカは、彼女の内にあって外にある。それがあの「過剰同一化」を招いたのだ。そしてあれはキャロラインを介しての、ヒロインとレベッカの同一化であった。しかし、そのレベッカには映像がない。代わりにあるものは、レベッカと同じく才色兼備、レベッカがその再来として衣装を借りたキャロラインの絵である。いいかえれば観客にとって、そのキャロラインこそがレベッカである。いや、観客にとってばかりではない。舞踏会の夜に、マキシムは青ざめ、ベアトリスは「レベッカ！」と叫んだのではないか。そうだとすれば、ヒロインはキャロライン、キャロラインはレベッカ、レベッカはヒロイン、つまりヒロインは三位一体でなくてはなんだろう。

プロローグの声の主も誰のものであるか怪しい。ヒロインの声というのが常識的な解釈だが、どこから発せられているのか分からないそれは、レベッカの声かもしれない。レベッカの使いであるダンヴァース夫人の声かもしれない。キャロラインの声かもしれない。けっして断定はできない。そのように不定なのは、上のような状況であれば当然なのだ。こうして、単純きわまりない話とみえた『レベッカ』は、ヒッチコックの周到な演出によって、入り組んだ入れ子構造、自分の尾を呑みこむウロボロスのな映画と化してゆく。

それでも結論を求めたい人は、入れ子的構造あるいはウロボロスの構造がマンダレー炎上によって破壊され、ヒロインは解放されたというかもしれない

い。いや、あの炎上は解放ではなく、解放の困難さを逆に示しているのだという人もいるかもしれない。それともやはり、「見る人の気分」で「あるいはその両方だ」と、どちらの見方も可能にするようにヒッチコックは単純明晰に映画を組み立てたのだ、といえ一番よいのだろうか。

- (9)それではあまりに無責任かつ中途半端で図式的だ、といわれるかもしれない。それならというわけで最後に、通常あまり評価されない『レベッカ』をヒッチコックにおける「画期的事件」として分析したモドゥレスキーのレベッカ論を紹介し、それ自体画期的なその論文に蛇足をつけよう⁽⁸⁾。

モドゥレスキーのレベッカ論はフェミニズムと精神分析を下敷きにした複雑なものだが、要点は次のようなものである。

モドゥレスキーはまず、『レベッカ』を「ひとりの女性の成熟を扱った物語である」とする。ヒロインは「権威を持った父親像やいろんな種類の母親代理（ヴァン・ホッパー夫人、レベッカ、ダンヴァース夫人）と折り合いをつけねばならない」からだ。しかもそのヒロインはすべての女性同様、「自分以外の女と溶け合うという女性の性向」を持っている。それが「過剰同一化」というわけだが、この同一化はまさに成熟の問題と関係する。いうまでもなく、同一化の対象が「大人」であるからだ。いや、単に年上であるばかりではない。この「大人」はモデルであると同時に、見えないがゆえに全能のライバルでもあり、しかも「母親」なのだ。

この困難な状況に対して、適切な距離はありえない。だからこそ「過剰同一化」が起ったのだが、それは逆にいえば「一種の自我喪失、自己同一性の消失」でもある。この状況をさらに困難にするのは、「過剰な同一化」の破壊、すなわちレベッカは悪女であって愛されていなかったという発見が、自己同一性の回復に簡単にはつながらないことである。父権的秩序の権化である夫ド・ウィンナーが望んでいるのは、いつまでも『不思議な国のアリス』で遊ぶような子どものヒロインなのだ。

かくして結果はどうなるか。「結局、ヒロインには母親を抹殺してしまい

たいという欲望しか残らない」とモドゥレスキーはいう。ところが、女にとって「母親」は「他者」ではないので、「その欲望は必然的にヒロインの一部分をも殺さずにはおかない」。したがってまた、「自分の自己同一性について安定感を得られない」ままにとどまる、というのが結論である。

モドゥレスキーのこの結論を、映画によって確かめるとこうなる。「過剰な同一化」がはじけ、レベッカの正体が明らかになったとき、ヒロインは老けている。それが「成熟」と呼ばれるものかもしれない。しかし、それはいいところで気絶して、ファベルに「前より成長したようだ」といわれる程度のものである（映画の中で唯ひとり、食欲と性欲を活発に示すこのファベルは、それとは反対に「なにも知らない」と逃げる痩せ細った知的障害者のベンとともに、『レベッカ』の男たちのなかで一番いのちを感じさせる存在である。あとの男たちはすべて類型であり、フランクには酷だが、自分の役割の内部におさまったテクノボーであるだけだ）。

ヒロインは成長どころか、なにかを獲得したわけでもない。獲得したのはせいぜい、夫がレベッカを愛していなかったという知である。事件の落ち着とマンダレーの消失とともに、彼女の心からレベッカの重しが取れたといわれるかもしれない。しかしヒロインにとって、レベッカは「母親」なのだ。「母親」を失った「娘」には、自分が「母親」になるしか道は残されていない。ところが、彼女に母親的な要素はまったくない。母親どころか、最後はふたたび子どもに戻っている。医師の所について行くことを許されず、マンダレーで留守番して寝てしまい、ジャスパーに引かれて救出されるのだ。彼女は結局、マンダレー＝レベッカに恋焦がれ続けている。

さて、モドゥレスキーのこの結論は、すっきりして見事である。欠点があるとすれば、あまりにすっきり腑におちて、映画を解釈しすぎということくらいだろうか。そこで蛇足を覚悟で、以下のような反論を加えよう。

- (10)まず問題は「成熟」ということ、そして「自己同一性」ということである。モドゥレスキーにとって「成熟」とは、夫や周囲からの子ども扱いを脱し、

大人の知を共有し、自己のアイデンティティ確立に立ち向かうことであるらしい。あるいは、別の箇所から引用すれば、「女性の主体性の倦むことを知らぬ展開」をなし遂げて、「父権制の攻撃に耐え」て、「女性にたいする罪のとががあるべきところに負わせる知」を「いままで以上にしっかり女の所有に帰す」ことであるらしい⁽⁹⁾。しかし、すでに一度指摘したことがあるが、「子ども」／「大人」、「女」／「男」、「父権」／「女系」等々について、あまりに切れる刀をふりまわすのは考えものである⁽¹⁰⁾。「子ども」であることを別に捨てなくても「成熟」はできるだろう。いや、それを捨てたら、人間としての成熟とはいえなくなるのではなかろうか。同様に、「自己同一性」とは、唯一無二の自己を不動の地盤に据えて陣地を死守することではないだろう。

思わず揶揄したが、モドゥレスキーは「男」／「女」等々を二分割するあまり、その論の後半で、自明のことを平気でこう書く。いわく「このフィルム^レの物語^ののなかで、レベッカが激しい価値下落と罰を受けるのも確かなことである」(傍点はモドゥレスキー)。そう書いたすえに、悪いと思ったのだろうか、レベッカの「悪戯っぽさ」、その「笑いに備わっている力と脅威」を復権して、「レベッカが自分の二面性に悪意ある悦びを感じていることを指摘しよう」とさらに書くのである。

しかし考えてみれば、モドゥレスキーがレベッカと平気で切り離すヒロインもまた、懲罰を受けている。否、受け続けている。彼女はなにしろ、食事もろくにとれない。喉をものが通らないのだ(ちなみに原作はまったくちがう。そしてまた、ヒッチコック自身美食家であり、他の映画の中ではさまざまな食事のシーンを描いている)。

もう少しはつきりいおう。モドゥレスキーのいうレベッカの二面性とは「マンダレーの理想的な妻であり女主人であると同時に、密かにいくつもの情事を重ねることができる能力を楽しむ」むことであるらしい。むろんそれはそれでいいが、二面性とはそんなことだけだろうか。そんなふうのことを簡

単に処理できるのは、モドゥレスキーがレベッカをヒロインから切り離しているからだ。切っているから簡単にくっつけたり、またもう一度離したりすることができるのである。いいかえれば、モドゥレスキーは自分でも意識しているように、物語の腑分けに囚われすぎて、映像的な真実を見逃している。二面性をいうなら、それは物語の中のレベッカのそれだけではなく、物語自体、映像自体のそれを見なくてはならない。レベッカとヒロインはそんなふうには切れない。「成熟」が単に「子ども」を脱するのではないように、ヒロインはレベッカを切り捨てて自己同一性を確立するのではない。そんなことはモドゥレスキーも知っていたはずではなかったろうか。

『レベッカ』はハッピーエンドではない。フラッシュバックが戻らないのは、そのことを告げている。ヒロインの真の目的は「ド・ウィンター夫人」を繰り返すことではない。モドゥレスキーのいうような「母親」と「娘」との間に生じた「敵対関係」は、「あらゆる女性がただひとりの女に収斂し、娘が母親になるという逆説的な結果にしかなりようがない」のではない。本当はいうまでもなく、新しい「女」、新しい「母親」こそをつくり出していかななくてはならないのだ。

もちろん、モドゥレスキーもそうだそうだというだろう。しかしその論の結論部分で「人格が構成され明確化されるのは、一連の同一化を通してである」というラプラシユとポンタリスの言葉を引いた直後、モドゥレスキーは次のように書いてしまうのである。

「その一方、主体が同一化しようとする他者のほうが、主体の人格を搾取し、破壊するかもしれないという危険がつきまとう。その危険が特に切迫するのは、他者が女性であり、それゆえ、かつて主体の自己同一性が溶け合っていた原初的な母親／^{マザー}他者を想起させるときである」^{アザー}(10)。

モドゥレスキーは「主体」(したがって「客体」)を安売りし、「女性」(したがって「男性」)を過褒し、また蔑視している。結果的に「他者」について思いちがいをしている。いうまでもないが、「主体」があって、その「主体」

が「同一化」しようとする「他者」がいるのではない。ラプラランシュとポントリスのいうところを正確に読めば分かるように、「同一化」があって後にはじめて「人格」（いいなければ「主体」）が「構成され明確化される」のである。刀の切れ味にあまり酔うと、こういう基本的なことを忘れがちである。

同様に、「主体が同一化しよう」とする「他者」が「女性」のときに「危険」があるのではない。誤解を承知でいうならば、むしろ「女性」が「他者」、「女性」＝「他者」なのである。「女性」とは「他者」、つまりそれであってそれでない存在。いいかえれば、本質的に自己同一性を危うくする存在である。したがって、それであってそれでない「女性」に対する「男性」もまた、「男性」であって「男性」でなく、その意味において「他者」である。映画に即して分かりやすくいえば、マキシムという父権的秩序の権化の男がまったく面白くないのは、マキシムがそもそも「男」でもなんでもないからだ。マキシムは「女」を切り離して、単に対象として眺めたいのである。それとは反対に、ヒロインが陰影に富み、豊かで、かつ健気で可愛いのは、つまりヒロインがヒロインたるのは、ヒロインが単にヒロインであるだけではないからだ。

「女」が「他者」、つまり、それでありながらそれでないことによってそれであるとは、そうした「女」に真に向き合う「男」もまた、「男」であるだけではないことによって「男」であるということだ。こうした関係はまた「女」のところへ戻って行って、「女」が「女」でありながら「女」でないことによって「女」であるということになる。レベッカがそうであった。ヒロインもまた、子どもでありつつ老けることによってそうであった。わざと韜晦しているのではない。単純なものこそ複雑なのである。もう一度いおう。女たちは、いや、すべての人間はそれでありつつそれでないことによってそれであり、それでないことによってそれであるというあり方をしている。これは、蛇足を終わりにして結論をいえば、言語記号のあり方と同じではないだろうか。

存在の定義は一義的ではありえない。それをそれ自体によって定義することはできない。つねに新しくぶれて、違って、ズレて、変化することによって、他のものを經由するばかりでなく、それ自体が他のものになり他のものであることによって、存在はそれとして自己を更新する。だから『レベッカ』に話を戻せば、このフィルムはフラッシュバックから単純に元に戻って自分たちの現在、自分たちの自己同一性を肯定などしている暇はなかった。

この意味において初めて、『レベッカ』によって破壊されるのは「迷宮の工匠たる映画監督その人の自己同一性なのである」と、モドゥレスキーが論の末尾に書くのは正しい。ただしその前に、映画という迷宮にもっと囚われていなければならない。そもそも、映画を観るとは「自己同一性」を失うことでなくて何だろう。映画監督の自己同一性を破壊してすましているだけではだめである。ヒッチコックはハリウッド第1作の『レベッカ』という陳腐で単純極まりないと見えるメロドラマにおいて、新しいものを前に観客とともに激しくふるえていたのである。

注

- (1) 野沢一馬『ヒッチコック【完全読破】』シネハウス、2001年、83頁。ただし、原作にも「舞踏会でジャンヌ・ダルクに扮装したら」と執事フランクにいわれる場面はある。夫マキシムのほうは「きみは『不思議な国のアリス』になるのかい」という。このマキシムの発言についてはまたあとで見る。
- (2) タニア・モドゥレスキー『知りすぎた女たち・ヒッチコック映画とフェミニズム』、青土社、1992年、97頁。
- (3) タニア・モドゥレスキー、前掲書106-107頁。
- (4) この個所とつぎの(2)は、Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Precis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992の分析に多くを負っている。
- (5) 筈見有弘『ヒッチコック』、講談社現代新書、1986年、125頁以下。
- (6) Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Precis d'analyse filmique*, pp.111-115. ファミリー・ロマンスの定義は、タニア・モドゥレスキーの前掲書、103頁およびその注8を参照のこと。
- (7) この数年間「映像文化論」の授業で『レベッカ』を扱ったさい、レポートでそのように書いてきた学生がかなりいた。なお、この「まとめ」を書くにあたって、学生

から多くの刺激を受けたことを感謝する。

- (8) タニア・モドゥレスキー、前掲書95-121頁（「女と迷宮」）。
- (9) タニア・モドゥレスキー、前掲書252-253頁（「ヒッチコックの娘たち」）。
- (10) 拙著『《類似》の哲学』、筑摩書房、1995年、194-197頁（「めまいの美学」）。
- (11) タニア・モドゥレスキー、前掲書120頁。

後記. 映画分析『レベッカ』（I）は『教養諸学研究』第120号に掲載した。