

Cinema Studies

映画研究

17

2022

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

17号

(2022年)

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

編集委員会

堀 潤之	関西大学
碓井 みちこ	関東学院大学
小原 文衛	公立小松大学
小川 順子	中部大学
木下 千花	京都大学
川本 徹	名古屋市立大学
門間 貴志	明治学院大学
北浦 寛之	開智国際大学
佐野 明子	同志社大学
田中 ちはる	近畿大学

目次

The Men Who Talked Too Much: Dialogue Analysis of Hitchcock's Perfect Crime Films Hikari MORIMOTO	4
鍵をかける女 ——映画『カッコーの巣の上で』における女性と権力 大黒 優子	22
隠喩としての刺繍 ——アリ・アスターの『ミッドサマー』における女性性と偽装ケア 石田 由希	46
執筆者紹介	67
『映画研究』論文投稿規程	68
日本映画学会役員一覧	70

**The Men Who Talked Too Much:
Dialogue Analysis of Hitchcock's Perfect Crime Films**

Hikari MORIMOTO

Abstract

This article analyzes the function of dialogue in Alfred Hitchcock's perfect crime films. From the earliest days of film to the present, many directors and critics have regarded cinema as a purely visual medium, and dialogue has been placed outside the aesthetics. In recent years, however, such image-centered view has been modified and academic interest in film dialogue has increased. Based on this critical background, this article puts dialogue analysis into practice in Alfred Hitchcock's films. Despite the fact that Hitchcock repeatedly asserted the superiority of the visual aspects of cinema over dialogue, his films often rely on actors' speech and make use of a variety of dialogue techniques. Especially in his crime films involving the subject of the perfect murder, dialogue not only plays important roles for narrative communication and character revelation but also provides thematic concerns. So this article discusses the characteristics of dialogue in the genre and provides a detailed textual analysis of *Strangers on a Train* (1951) as a case study.

Keywords

film dialogue, Hitchcock, perfect crime film, language, communication

Introduction

Many filmmakers and film critics have long believed cinema to be a purely visual medium. Such cinematic purists argue that narrative films must show, not tell, the stories.¹ Instead of letting the narrator or characters tell events through dialogue, filmmakers should show what happens through the camera. The distinction between “telling” and “showing” is based on the belief in the superiority of image over dialogue.² They have regarded film dialogue as external

to the aesthetics of cinema and have encouraged filmmakers to explore the “film language” specific to the medium. This notion has led to the development of a rich and diverse range of cinematic expressions. However, over the past several decades, there has been a trend in film studies to modify this image-centered view. Since the late 1970s, the soundtrack in cinema has been considered more important,³ and, in this context, the function of film dialogue has also started to draw more attention. In 2000, Sarah Kozloff published the landmark study of this field, *Overhearing Film Dialogue*, where she pointed out that scholarship had paid minimal attention to filmic speech and examined in detail various functions of dialogue in Hollywood narrative films. Inspired by Kozloff, several books dedicated to this field of studies have been published in the last few decades,⁴ and these laid the groundwork for dialogue analysis and shed light on verbal aspects of cinema that we may have previously neglected.

Based on the theoretical background, this article analyzes the dialogue in Alfred Hitchcock’s perfect crime films. The reason for choosing Hitchcock’s films for the analysis is because he was one of the “purists,” who argued that visual aspects of cinema should be given more importance than dialogue. He believed that “the silent pictures were the purest form of cinema” and repeatedly expressed his contempt for films that he called “photographs of people talking” (Truffaut 42). In his 1965 essay, “Film Production,” Hitchcock even claims that “in pure cinema, dialogue is a complementary thing” (219). However, in fact, Hitchcock’s films rely more on dialogue than we might generally assume and indeed make use of various dialogue techniques. In addition, given the fact that most of his films are adaptations of novels and plays, it should be noted that the original authors, screenwriters, and dialogue writers as well as the director contributed significantly to the lines spoken by the actors on screen.⁵ Therefore, focusing on the function of dialogue may help to undercut the director’s self-centered claim that film dialogue is “a complementary thing”⁶ and prove that, as Joe McElhaney states, Hitchcock’s “films themselves are up to something more complicated than a simple pursuit of ‘pure film’” (331).

I have chosen to concentrate specifically on Hitchcock’s crime films involving “the perfect murder” because of the importance of dialogue in this type of narrative. Contrary to detective stories, where human reason gradually comes

closer to the real and ends up reaching the truth, in perfect crime stories, verbal logic is often defeated by reality and the crime must be exposed in the end. In order to communicate the concept of the perfect crime to the audience, the villain tends to discuss, explicitly or implicitly, his theories and plans for murder at some moments in the narrative. It can be said that dialogue determines the narrative structure of the films, and it also plays various important roles in other respects. So in the following, I will first discuss the functions of dialogue and the underlying language ideologies in the perfect crime films in general, and later, based on the discussion, I will provide a detailed textual analysis of *Strangers on a Train* (1951).

Language Issues in Perfect Crime Films

Many would agree that the perfect murder is one of Hitchcock's favorite subjects. Indeed, in his feature films and TV episodes, we can find many stories involving this topic.⁷ In the most typical perfect murder narrative, a morally deviant character plots and commits the perfect crime, but things do not work as planned, and in the end, the crime comes to be exposed. The achievement of the perfect crime is a clear goal for the villainous protagonist, and, in terms of storytelling, it is essential to make the audience understand his theories and plans for the murder plot. But mostly those matters cannot be communicated visually, so the main characters' dialogue serves instead for such narrative and thematic communication. This narrative requirement is related to the typical type of villain in the genre. Perfect crime films often feature murderers with special talent of speech and conversational skills. In many cases, the speech of deranged killers is distinctive and different from that of normal people in the real world. "The Perfect Crime" (1957), an episode from the third season of *Alfred Hitchcock Presents*,⁸ for example, has such type of killer. Charles Courtney, a criminologist, is the typical perfect murderer, preaching his Romanticist aesthetics on murder in a highly sophisticated manner.

This kind of murderer often relies on their conversational skills to achieve their goals. *Dial M for Murder* (1954), which is based on the stage play of the same name by Frederick Knott, also has such type of villain, and his verbal dexterity

underpins the narrative. Tony Wendis, a retired tennis player, is married to his wealthy wife Margo, who is having an affair with American crime fiction writer Mark Halliday. One evening, Tony lies to his wife that he needs to work and asks her to go out with Mark to see a play without him. When he is alone in his room, he telephones Charles Swann, an old acquaintance at university. He invites Swann to his house, where he talks about his plan for the perfect murder and blackmails Swann into killing his wife.

The dialogue in the preliminary sequence begins with the two characters' memories of their university days, followed by Tony's account of how he came to know about Margo and Mark's affair, and then Swann is informed of Tony's intention to murder his wife. Swann at first appears to feel nostalgic for his old friend, but his face gradually turns stiff and cautious, and he finally comes to realize that he is being blackmailed. The dialogue at this moment is worth listening to carefully:

SWANN: Where's the nearest police station?

TONY: Opposite the church. Two minutes' walk.

SWANN: Suppose I walk there now.

TONY: What would you tell them?

SWANN: Everything.

TONY: Everything? All about Mr. Adams and Mr. Wilson?

SWANN: I should simply tell them that you are trying to blackmail me into...

TONY: Into?

SWANN: Murdering your wife. (00:22:21-00:22:42)

Tony's ingenuity in the conversation lies in the fact that he has his partner say the last line ("Murdering your wife"). J. L. Austin's speech-act theory—the idea that human speech can be seen not only as descriptive but also as performative like an event or action in itself—is useful in examining this.⁹ Up to this point, Tony has gradually changed the keynote of the conversation. At first, he seems to just explain his personal story to an old acquaintance, but it later turns out that he in fact blackmails Swann to make him promise to murder his wife. "Threatening" is

a typical speech act, and his seemingly descriptive speech is working performatively without Swann's notice. Furthermore, by urging Swann here to say the words he was hesitant to say at first, Tony makes him feel realistic about the murder plot. Swann's utterance of "murdering your wife" also can be seen as a speech act, which functions as a "promise" to Tony, to himself, and to the audience. Tony manipulates the performative effects of his and Swann's utterances, which results in successfully implicating Swann in the criminal plot.

As a director, Hitchcock filmed his actors delivering the dialogue with much care. The sequence in the *Dial M for Murder* discussed above, which lasts for more than twenty minutes, is a good example. "Basically, it's a dialogue picture," François Truffaut states about this film, "but the cutting, the rhythm, and the direction of the players are so polished that one listens to each sentence religiously" (159). Such careful treatment of dialogue may be unique to directors who underwent a technical change from silent to talkies. After the end of the silent era, many directors would have sought an ideal relationship between visual elements and characters' speech. In his essay "For a Talking Cinema," Eric Rohmer touches on this issue, arguing that "the director's art is not to make us forget what characters say but, rather, to help us not to miss a word" (31). Hitchcock's attitude may be similar to this. He says that "it is essential to separate clearly the dialogue from the visual elements" and that "dialogue should be a sound among other sounds, just something that comes out of people whose eyes tell the story in visual terms" (Truffaut 43, 163). But these remarks do not necessarily mean his disregard for dialogue. Rather, they indicate his awe and wariness of words. His experience as an intertitle writer in the silent era made him well aware of how dialogue could change the interpretation of an image. Hitchcock, recounting the silent film era, says, "in those days it was possible to completely alter the meaning of a script through the use of narrative titles and spoken titles" (Truffaut 19). A series of experiments with the Kuleshov effect in Soviet montage theory showed that the preceding image significantly changes our interpretation of the image that follows, and similarly, the words in the intertitle or the dialogue also can significantly affect the meaning of an image.

When viewing Hitchcock as an *auteur*, he also seems to be sensitive to language in a paradoxical sense. Throughout his career, he had asked what it

means for humans to have words and to speak. The ending of his first film, *The Pleasure Garden* (1925), for example, tells us that the instinct of a speechless dog is more reliable than human reason.¹⁰ Moreover, looking over his filmography, the subject matters include situations where words are not trusted (*The 39 Steps*, *Saboteur*, *The Wrong Man*), difficulties in proving identity through words (*North by Northwest*), virtue of silence (*Murder!*, *I Confess*), subconscious chaos and inexplicable trauma (*Spellbound*, *Vertigo*, *Psycho*), and all of these call into question the importance of language for humans. On the one hand, Hitchcock relies on dialogue and carefully films his actors' vocal performances, while on the other hand, he questions the usefulness of language for us.

This paradox is most apparent in his perfect crime films.¹¹ As already discussed concerning *Dial M for Murder*, this type of narrative is likely to be underpinned by the villain's manipulateness centered around his verbal sophistication. But if, as Kozloff notes, the reason "articulate, polished speakers...are almost always villains" in Hollywood films is due to "the general distrust of language and the overall anti-intellectual tenor in American culture" (78), then Hitchcock's careful treatment of dialogue results in giving an ironic effect to the audience. In other words, the more the main character speaks with mastery of language, the more we feel distrustful of language. So the paradox about the reliability of words underlies the dialogue in the perfect crime films.

Rope (1948) illustrates this genre's ambivalent relationship with language. The film is another "dialogue picture," so much so that Donald Spoto once derided it as "a prime example" of the "pictures of people talking" that Hitchcock himself condemned in many others' films (*The Art* 167). Brandon Shaw and Phillip Morgan strangle to death their friend, David Kentley, in their apartment. They put the dead body in a large chest to hide and invite the victim's relatives and friends to a party at their place. However, Rupert Cadell, a man with a keen eye and good conversational skills, suspects that Brandon and Phillip are hiding something, and ends up sniffing out the murder. Brandon is given the same verbal dexterity and intelligence as the other killers in the perfect crime films. He expresses his evil theories with brief sentences, such as "The power to kill can be just as satisfying as the power to create" and "We've killed for the sake of danger and for the sake of killing" (00:07:38, 00:07:56).

Repetition is used as a major rhetorical device in the film,¹² and the most noticeable is related to “something.” The word is used more frequently especially after Rupert’s appearance. For example, the followings are the lines of Mrs. Atwater, who cannot remember the name of a certain film: “What is it called now? ‘The something of the something.’ No, no, that’s the other one. This is just plain ‘Something’” (00:32:10). Rupert repeats the same phrase soon after, making it funny. This is one of the few innocent jokes in the film,¹³ but it is not just for the sake of humor but also to let us notice the importance of the word. Indeed, the same word later comes to be used concerning the inexplicable thing that is going on behind the party:

JANET: I might have known you couldn’t just give a party for Mr. Kentley.
No, You’d have to add something that appealed to your warped sense of humor. (00:43:42)

RUPERT: Something gone wrong, Brandon?

BRANDON: No, Janet has a talent for being bothersome at times.
However, I suppose I’d better..., what did you mean,
“something gone wrong?” (00:43:58-00:44:12)

The overuse of “something” suggests that this film treats things that cannot be named in words. Moreover, given that several lines in the film are referring to Freud and psychoanalysis (0:33:32, 1:03:50), “something” can be linked to inexpressible emotions that lie beneath the human consciousness. Indeed, the two “something” s in Rupert’s climactic lines refer to such psychological depths:

RUPERT: Brandon, till this very moment, this world and the people in it have always been dark and incomprehensible to me. And I’ve tried to clear my way with logic and superior intellect. And you’ve thrown my own words right back in my face, Brandon. You were right, too. If nothing else, a man should stand by his words. But you’ve given my words a meaning that I never dreamed of! And you’ve tried to twist them into a cold, logical excuse for your ugly murder. Well, they never were that, Brandon, and

you can't make them that. There must have been something deep inside you from the very start that let you do this thing. But there's always been something deep inside me that would never let me do it, and would never let me be a party to it now. (01:15:51-1:16:50)

Knowing that the murder of David was triggered by what he once discussed, Rupert feels responsible for his own words. His trust in language is shattered and has almost given up using logic to understand the world and expressing his thoughts through words (in Patrick Hamilton's original play, Rupert even says that he "shall never trust in logic again"¹⁴). Here, language is seen neither as a useful means of communication and discussion nor something that reflects our psychological truth. Rather, it is believed that our inner self has nothing to do with our speech and that language is just a source of misunderstanding and deception. These lines of Rupert represent the paradox inherent in the perfect crime genre. Although *Rope* relies greatly on the dialogue, it questions the usefulness of verbal logic and asks what conversation and discussion mean for humans, ultimately ending with the distrust of language.

Dialogue Analysis of *Strangers on a Train*

The previous section discussed the importance of dialogue, the villain's verbal competence, and the underlying distrust of language in Hitchcock's perfect crime films. Based on the discussion, I will attempt a detailed textual analysis of *Strangers on a Train*.

Hitchcock's *Strangers on a Train* is based on Patricia Highsmith's novel of the same name. According to Hitchcock, the novel was "the right kind of material for me to work with" (Truffaut 142). We already know of Highsmith's other fine suspense novels and numerous films adapted from them,¹⁵ but at the time she was just one of many nameless writers. In 1950, on the train back to California from the East Coast previews of *Stage Fright* (1950), Hitchcock, while reading *Strangers on a Train*, began talking with Mrs. Hitchcock (Alma) and Whitfield Cook about adapting the novel for the screen (McGilligan 441-42). As usual, by not mentioning the name of "Hitchcock" during negotiations, his agents bought the

screen rights at a low price (Spoto, *The Life* 320). After his famous break-up with Raymond Chandler, who had initially written the screenplay, Hitchcock met Czenzi Ormonde, who had assisted Ben Hecht on research for *Gone with the Wind* (1939). Hitchcock then threw Chandler's draft of the script into a wastebasket and asked Ormond and Barbara Keon, who had already worked with him a few times as a scenario assistant, to write a new script.

This was the start of the project, and despite the difficulties in the script writing process, *Strangers on a Train* became one of the most "Hitchcockian" crime films. One of the major changes from Highsmith's novel is about characters. The novel portrays the psychological depth of the two main characters, which makes it more than just a popular crime novel. On the other hand, the film clarifies the roles of the two characters with Guy Haynes being the hero and Bruno Anthony the villain, thereby making the story more accessible to a wider range of audiences. In the novel, the strangers who happened to meet on a train actually do the "swap murder," with Bruno killing Guy's wife and Guy being forced to kill Bruno's father. But Bruno gradually becomes delirious and dies after falling into the sea while sailing, and Guy is also cornered by the detective investigating the two murders. Meanwhile, in the film, Bruno fails to implicate Guy in the scheme of exchanging murders and dies in a final confrontation with Guy in the famous "merry-go-round" sequence.

The main incident of the story begins with a conversation between the two main characters. In the film, Guy is not an unknown architect but a famous tennis player, which allows for a more succinct representation of the encounter between the strangers. The opening sequence is crucial in terms of narrative, where Bruno expresses his desire for the perfect crime and talks about the idea of "swap murder." This unusual theory must be brought up naturally and convincingly in the conversation between the two who have just met. However, unlike the novel, given the overall screen time, the film cannot spend too much time depicting this situation, which required Hitchcock and his writers to provide the scene with the concise and meaningful dialogue.

Indeed, the dialogue in the sequence is something worth listening to very carefully. In the beginning, their feet touch each other and Guy says, "Excuse me." Bruno then talks to Guy and sits next to him as he introduces himself. Guy, who

was about to read his book, just says “How do you do.” Bruno reads the mood and adds “I don’t talk much. You go ahead and read” (00:03:00). Despite this saying, soon after Guy starts reading his book, Bruno speaks again. He notices the letters “A to G” inscribed on Guy’s lighter and touches on Guy’s private life based on the gossip he knows. His remark makes Guy uncomfortable, and then Bruno hurriedly adds “There I go again. Too friendly. Always I have that when I meet somebody who I like and admire, and I open my mouth too much” (00:04:20-00:04:28). These lines, which are not in the novel, are obviously intended to make Bruno a talkative character same as the typical villains in the perfect crime films I have already discussed.¹⁶

The dialogue on the train functions for character revelation in many other ways too.¹⁷ Among other things, when focusing specifically on the repetition of words or phrases, the deliberate use of “too much” is noticeable. Bruno says “I smoke too much” while lighting a cigarette, and Guy says “Perhaps you read too much” as Bruno is gossiping. These lines, along with Bruno’s self-proclaimed talkative character (“I open my mouth too much”) and his actual too much talkativeness, underline Bruno’s tendency towards excess. Regardless of whether it is morally right or wrong, his propensity for excess is already frightening, and these details make the crazy topics he talks about in his compartment as well as his theories of the perfect crime and the swap murder seem less abrupt.

In terms of narrative causality, the use of speech acts is worth noting. As Guy is about to leave the compartment, thinking he will never see Bruno again, they have the following conversation:

BRUNO: We do talk the same language, don’t we?

GUY: Sure, Bruno, we talk the same language. Thanks for the lunch.

BRUNO: I’m glad you enjoyed it. I thought the lamb chops were a little overdone myself.

GUY: Nice meeting you.

BRUNO: Now, you think my idea is okay, Guy? You like it?

GUY: Sure, Bruno, sure. They’re all okay. (00:09:40-00:09:58)

Guy says these words out of courtesy and naturally does not mean them. Bruno,

on the other hand, takes seriously Guy's responses to his questions. He reads that Guy is not unwilling to exchange their murders and considers the words as a "promise." In terms of verbal events, the conversation serves as a sign of "agreement" between the two, even though this is based entirely on their misunderstandings. In the novel, Guy explicitly rejects the idea, and Bruno at first does not think that Guy will kill his father, saying "It's the idea I'll use. With somebody else, of course" (Highsmith 31). In the film, however, Guy never actually commits the murder. In that case, on the contrary, Bruno must believe that Guy does commit the murder, in order to make the logic of cause and effect in the narrative very clear.¹⁸ Given all of this, the speech acts in the above conversation are used very effectively to fulfill the narrative requirements.

Moreover, the dialogue works in tandem with editing and sound techniques to change the mood from one scene to another and to make impressive scene transitions. For example, after meeting Miriam, Guy, who speaks in an educated manner in the opening, curses furiously about his wife over the phone. Anne points out he sounds "so savage," but he continues to say things such as "I'd like to break her neck!" However, the noise of the train running on the tracks in front of the telephone booth makes it difficult for him to communicate with Anne on the phone. Guy raises his voice and repeats "I said I'd like to break her foul, useless little neck!" These ferocious words remind the audience of Bruno, and finally Guy yells into the telephone, "I said I could strangle her!" (00:15:27). Then, the shot of Bruno's hands overlaps. The editing technique used here is what is called a "dialogue hook,"¹⁹ which links a line of dialogue at the end of one scene (in this case, "I said I could strangle her!") directly to an image at the start of the following scene (Bruno's hands).

Silence is also used to great effect. As mentioned above, Bruno is portrayed as a talkative character, but in the murder scene in the amusement park he is given no dialogue, and the audience, along with Bruno, eavesdrops on Miriam and her male friends talking. Bruno's silence here intensifies the suspense of the scene. Eventually, he just asks, "Is your name Miriam?" and then strangles her. Soon after, the male friends discover that Miriam is dead and their cries for help are heard behind Bruno as he walks away. Throughout the scene, the sounds of the amusement park are constantly heard in the background, giving the scene an

ominous, ironic effect.²⁰

Another thing to be paid attention to is the number of participants in the conversation in each scene. As has been pointed out, duality is the key concept in *Strangers on a Train*, same as in *The Shadow of a Doubt* (1943), and accordingly, the duologue is the basic form of conversation (Guy and Bruno, Guy and Miriam, Guy and Anne, etc.). Polylogues are few, and the sequence at Mr. Morton's house naturally stands out from this perspective. There are four participants in the conversation: Guy, Anne, Senator Morton, and Anne's sister, Barbara. Guy learns that what Bruno told him is true and that Miriam was indeed murdered. The four of them have a discussion, each looking at the situation from a different perspective. Guy, without mentioning Bruno, is afraid of causing trouble for Anne's family, Anne is a little suspicious of her fiancé, Mr. Morton is calmly thinking about how to deal with it, and Barbara comments from an onlooker's detached point of view. This allows the characters and the audience to look at the case from multiple perspectives. But there is more to this than that. The discussion illustrates the film's thematic concerns on language and communication.

Indeed, throughout the film, *Strangers on a Train* asks questions about what conversation with others brings to us. As already discussed, the main incident is triggered by the "agreement" between Guy and Bruno based on their misunderstandings. Bruno claims, "But, Guy, you wanted it! We planned it on the train together, remember?" (00:31:35). This motif of conversation between strangers is repeated in relation to Guy's alibi. At the time of the murder, Guy talked with Professor Collins each other on the train from New York to Washington. Guy is suspected by the police and needs to find someone who saw him as a witness. However, Collins says he was drunk at the time and does not remember anything about Guy. These suggest that the conversation is not necessarily based on a common understanding or mutual recognition of the speakers. One may believe he has been understood, but the other may not understand him at all, for instance, Guy and Mr. Collins' conversation on the train is as follows:

COLLINS: Name's Collins. On sabbatical, Delaware Tech. Glad to meet you. I jus' made a speech in New York. On integration. In

differential calculus a function is given and the differential is obtained. You understand?

GUY: Sure, I understand.

COLLINS: Y' do? (00:29:05-00:29:30)

Guy may have made the same mistake here as he did with Bruno. He tends to agree with the other without thinking much. As these lines demonstrate, verbal communication is ambiguous and always has the potential for misunderstanding. One is not always sure that he is understood, and that the other person means his own words for sure.

Given the theme of verbal misunderstanding, this film, as well as *Rope*, calls into question the importance of language. Guy and Anne once try to deal with the situation through communication. Guy visits Bruno's father to tell him everything, and then Anne tells the mother about her son. They also meet Bruno in each place and have brief conversations with him, but they already know that he is not someone they can talk to. Talking to each other does not necessarily lead to mutual understanding or the resolution of problems. Miriam is a good example. Guy failed to come to terms with her and, therefore, instead of talking, Bruno resorted to murder. The opposition between words and deeds is also well illustrated in the characterization of Guy and Bruno. Bruno can speak very well but feels worthless because he is not doing anything. Doing something—that is one of his motives for the exchange murder. Guy, on the other hand, is a successful athlete, but says “A tennis player isn't so important” (0:03:10). He is going to marry Anne and become a politician, although he appears not to be an articulate orator.

The language theme is crucial to understanding the film's last moments. At the end of the merry-go-round sequence, Bruno, who is dying, lies that he does not have Guy's lighter. However, in the next moment, he drops it from his hand. This certainly saves Guy, but, at the same time, asserts the unreliability of human speech. Furthermore, the ending illustrates the film's final attitude to language and communication. Guy and Anne are sitting side by side on a train, and when the passenger opposite notices Guy and speaks to him, they frown and walk away without saying anything. They got involved in the incident because of the conversation with the stranger, and it finally leads them to have anxiety over

communication. Thus, the film ends with further calling attention to the negative aspects of human conversation.

Conclusion

The above textual analysis reveals that Hitchcock's perfect crime films employ a variety of dialogue techniques, including repetition, speech acts, dialogue hooks, silence, polylogue, etc. The dialogue in those films works together with other cinematic elements for narrative communication, character revelation and the transmission of thematic messages. However, it should also be noted that although Hitchcock's perfect crime films have such functional and meaningful dialogues, paradoxically, they also express the ambiguity and unreliability of human speech and verbal communication. For example, *Rope* questions the reliability of verbal reasoning and suggests the difficulty for people to stand by their own words, and *Strangers on a Train* regards human conversation as a source of misunderstanding rather than a useful means of communication. Even though each film is based on a novel or play by a different author and adapted by different screenwriters, they share the similar concerns. This is not only because the director and his writers had a common understanding of the genre framework, but also because they shared the idea that a "Hitchcockian" film must "show" the story through visual elements rather than "tell" it through words. With this in mind, they naturally avoided writing expository lines and instead tried to come up with cinematic uses of dialogue, while at the same time examining the positive and negative aspects of verbal communication and asking the question of what conversation means to us.

Notes

- 1 For the purist idea in the early days of cinema that films must pursue cinematic expressions free from verbal language, see Chapter 3 in Camilla Elliott's *Rethinking the Novel/Film Debate*.
- 2 Essentially, it is impossible to make a clear distinction between "telling" and "showing." As Kozloff notes, relying on Wayne Booth's *The Rhetoric of Fiction*, "seemingly objective 'showing' is just another form of 'telling'" (11). For more on this distinction and filmmakers' preoccupation with "showing," David Bordwell's

- blog post “Tell, don’t show” is helpful. As Bordwell writes, this notion has been shared as the basis of Hollywood screenwriting methods. For example, John Michael Hayes, the screenwriter of films such as *Rear Window* (1954), says, “Even the least of screen writers learns quickly that he must not talk about action, but show it” (304).
- 3 As a leading publication on the studies of soundtracks in cinema, see Michel Chion’s *Audio-Vision*.
 - 4 Here are two examples: *Film Dialogue* edited by Jeff Jaeckle and Paolo Braga’s *Words in Action*.
 - 5 Several books have been published in the last decade that collect articles discussing Hitchcock in terms of adaptation. See, for example, *Hitchcock at the Source* edited by R. Burton Palmer and David Boyd, and *Hitchcock and Adaptation* edited by Mark Osteen. The work of screenwriters in Hitchcock’s films has also received more attention in recent years. See, for example, Walter Raubicheck and Walter Srebnick’s *Scripting Hitchcock* and Steven Derosa’s *Writing with Hitchcock*.
 - 6 Hitchcock has been regarded as best suited to be called an *auteur* among classical Hollywood filmmakers, even though there have been numerous objections to the view as well. Robert E. Kapsis’s *Hitchcock: The Making of a Reputation* examines in detail the process of Hitchcock’s self-formation as an “artist.” Thomas Leitch’s “Hitchcock the Author” re-examines Hitchcock in terms of authorship and adaptation. For a brief examination of authorship or *auteur* theory, see C. Paul Sellors’ *Film Authorship: Auteurs and Other Myths*.
 - 7 Apart from the films discussed in this article, for example, *Suspicion* (1941) and *The Shadow of a Doubt* also involve the topic. Regarding TV series directed by Hitchcock himself, many episodes depict how the murderer tries to cover up the crime completely, even though few of them are explicitly labelled as “perfect crime stories.” Of these, “Arthur” (1959) is of particular interest for its unique use of narration of the murderer.
 - 8 Hitchcock selected the story to produce and direct himself. For the information of this episode, see “Television Credits” at the end of Patrick McGilligan’s *Alfred Hitchcock* (787).
 - 9 Kozloff draws on the speech-act theory in her *Overhearing Film Dialogue* (41-43, 153, 176). Here I am using the word “descriptive” for convenience, but in Austin’s terminology, “constative” is correct as a counterpart to “performative.” For more details on the theory, see Austin’s *How to Do Things with Words*.
 - 10 As a matter of fact, there are two versions of *The Pleasure Garden*, each with a different ending. The ending of the short version, the so-called “Rohauer version,” is discussed here. Richard Allen mentions the two versions briefly in his book *Romantic Irony* (19).
 - 11 Kozloff finds the same kind of “paradoxical love/hate relationship with language” in the Western genre (139).
 - 12 Brandon’s lines quoted above are good examples of repetition, which implies Brandon’s self-absorbed nature. On the other hand, the repetition in Philip’s dialogue below suggests his repetitive compulsive symptoms:

BRANDON: Anyway, the lock is too old. It won’t work.

PHILLIP: I wish it would. I wish we had him out of here. I wish it were

somebody else. (00:06:30)

Word repetition over longer time scales is also observed, with “perfect” or “perfectly” and “frighten” used relatively frequently.

- 13 As critics have noted, macabre humor is an important element in the film. See *Hitchcock: Suspense Humour, and Tone* by Susan Smith (57-73).
- 14 There is no repetitive use of “something” in the original play. See Hamilton’s *Rope* for this quote (89).
- 15 In recent years, Highsmith’s literary reputation has gradually increased, and the relationship between her works and their adaptations has attracted academic attention. For more information on the film adaptations of Highsmith’s works, see, *Patricia Highsmith on Screen*, edited by Wieland Schwanebeck and Douglas McFarland.
- 16 In order to maintain readability, the indication of the total running time is kept to a minimum in this paragraph and below. I have tried to make it evident from my description of which scene I am discussing.
- 17 Robin Wood, in his famous analysis of the film, examines the contrast between Guy and Bruno developed explicitly in dialogue (86).
- 18 According to Kristin Thompson, “The most basic principle of the Hollywood cinema is that a narrative should consist of a chain of causes and effects that is easy for the spectator to follow” (10).
- 19 On the editing technique, see *The Classical Hollywood Cinema* by David Bordwell, Janet Staiger, and Kristin Thompson (33). For a quick reference, Bordwell’s blog post “The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema” is helpful.
- 20 Michel Chion argues that, in cinema, the word “silence” has two meanings: “the absence or cessation of all sound” and “the absence or cessation of speaking” (57). He points to the importance of the function of noise and music behind seemingly silent scenes.

Works Cited

- Allen, Richard. *Hitchcock’s Romantic Irony*. Columbia UP, 2007.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Harvard UP, 2003.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. U of Chicago P, 1961.
- Bordwell, David. “The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema.” *David Bordwell’s Website on Cinema*. Jan. 2008, https://www.davidbordwell.net/essays/hook.php#_edn2.
- . “Tell, don’t show.” *David Bordwell’s website on cinema*. 6 Jan. 2010, www.davidbordwell.net/blog/2010/01/06/tell-dont-show/.
- Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia UP, 1985.
- Braga, Paolo. *Words in Action: Forms and Techniques of Film Dialogue*. Peter

- Lang, 2015.
- Chion, Michel. *Audio Vision: Sound on Screen*. Translated and edited by Claudia Gorbman, Columbia UP, 1994.
- Derosa, Steven. *Writing with Hitchcock: The Collaboration of Alfred Hitchcock and John Michael Hayes*. Faber and Faber, 2001.
- Elliot, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge UP, 2003.
- Hamilton, Patrick. *Rope*. Samuel French. Originally published in 1929.
- Hayes, John Michael. "Rules and Rigors of a Book-fed Scenarist." *Writing with Hitchcock: The Collaboration of Alfred Hitchcock and John Michale Hayes*, authored by Steven Derosa, Faber and Faber, 2001, pp. 303-06.
- Highsmith, Patricia. *The Strangers on a Train*. Vintage, 1999.
- Hitchcock, Alfred. "Film Production." *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*, edited by Sidney Gottlieb. U of California P, 1995, pp. 210-26.
- Jaecle, Jeff, editor. *Film Dialogue*. Wallflower Press, 2013.
- Kapsis, Robert E. *Hitchcock: The Making of a Reputation*. U of Chicago P, 1992.
- Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. U of California P, 2000.
- Leitch, Thomas. "Hitchcock the Author." *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen*, edited by Mark Osteen, Rowman & Littlefield, 2014.
- McElhaney, Joe. "Hitchcock, Metteur en scène: 1954-60." *A Companion to Hitchcock*, edited by Thomas Leitch and Leland Poague, Wiley Blackwell, 2011, pp. 329-46.
- McGilligan, Patrick. *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*. Regan/Harper Collins, 2003.
- Osteen, Mark, editor. *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen*. Rowman & Littlefield, 2014.
- Palmer, R. Burton, and David Boyd, editors. *Hitchcock at the Source: The Auteur as Adapter*. SUNY Press, 2011.
- Raubicheck, Walter, and Walter Srebnick. *Scripting Hitchcock: Psycho, The Birds, and Marnie*. U of Illinois P, 2011.
- Rohmer, Eric. "For a Talking Cinema." *The Taste for Beauty*, translated by Carol Volk, Cambridge UP. 1990, pp. 29-33.
- Schwanebeck, Wieland, and Douglas McFarland, editors. *Patricia Highsmith on*

Screen. Palgrave Mcmillan, 2018.

Sellors, Paul C. *Film Authorship: Auteurs and Other Myths*. Wallflower, 2010.

Smith, Susan. *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone*. British Film Institute, 2000.

Spoto, Donald. *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of his Motion Pictures*, second edition. Anchor Books, 1992.

---. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. Frederick Muller, 1988.

Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard UP, 1999.

Truffaut, François, with Helen G. Scott. *Hitchcock*. Simon and Schuster, 1967.

Wood, Robin. *Hitchcock's Films Revisited*. Columbia UP, 1989.

Filmography and Television Credits

Dial M for Murder. 1954. Warner Brothers. Screenplay by Frederick Knott, as adapted from his play.

“The Perfect Crime.” 1957. Shamley. Screenplay by Stirling Silliphant, from a story by Ben Ray Redman.

Rope. 1948. Transatlantic Pictures. Screenplay by Arthur Laurents. Adapted by Hume Cronyn, from the play by Patrick Hamilton.

Strangers on a Train. 1951. Warner Brothers. Screenplay by Raymond Chandler and Czenzi Ormonde. Adapted by Whitfield Cook, from the novel by Patricia Highsmith.

鍵をかける女 ——映画『カッコーの巣の上で』における女性と権力

大黒 優子

概要

本稿は 1970 年代の作品、ミロス・フォアマン (Milos Forman) 監督の『カッコーの巣の上で』をテキストに、70 年代に銀幕に登場した女性像を欲望と暴力との関係、支配の構造を通して考察する試みである。この映画と原作小説との本質的な違いは、映画でのブルムデンの語りの不在である。この語りの不在を女性主人公である看護婦長ラチェッド (以下婦長) の主観ショット (POV) で補っていることに立脚しながら議論を展開した。まず、かつて女性の専門職であった「看護婦」¹が病院という体制が変遷していく過程で、どのように自立性を獲得してきたのかを検証し看護婦の特異性を明らかにした。この特異性が婦長のポジションと連動し、婦長の主観ショットと結びついていることを確認した。映画は「権力」を持つ女性を前景化する。だが、婦長のもつ権力はあくまでも括弧付きのものである。婦長は男性患者たちを支配しているが、病院という体制に従属している。つまり、女性は男性を支配するが、男性に従属しているといった二重性を帯びている。このことを映像分析により指摘することを通して作品の新たな解釈を試みた。

キーワード

看護婦、女性の視線、医療体制、管理、欲望と暴力

はじめに

アメリカの 1960 年代は、国内に反体制の波が押し寄せた騒乱の時代である。その時代を引き継いだ 70 年代をピーター・N・キャロル (Peter N. Carroll) は、「70 年代は 60 年代という黙示録的な夢の時代から生じたフラストレーションの時代であり、(...) 主な社会問題は永久に解決不可

能なまま残りつづけるはずだと信じられていた時代であった」(7)と包括して述べている。とかくメディアは70年代そのものを否定的に捉えた。70年代には不安定な政治経済や、社会問題への打開策が見出せないという失望感が漂っている(3-10)。

このようなアメリカ社会を背景に、ハリウッドでは60年代末から70年代初頭にかけて「ニューシネマ」という現象が起こった。67年の『タイム』(Time)にはニューシネマは独自の詩とリズムを生み出し、「映画は娯楽のためではなく問題にアプローチするための手段となってきた」

(Time Staff)とある。そして我々はニューシネマと呼ばれる作品には、暴力の渦巻く日常を映像の中に溶かし込んだ作品が多いことに気づくだろう。例えば、『時計じかけのオレンジ』(A Clockwork Orange, 1971)²や『わらの犬』(Straw Dogs, 1971)では、暴力に陶酔したかのような人間の姿を描き出している。では、欲望と暴力との関係に目を向けると、果たしてそこにはいかなる問題が見えてくるのだろうか。

竹村和子は欲望と暴力との関係を「欲望の認可・否認可をつうじた自己形成は、必然的に他者化という作用を生み出し、暴力をはらむものとなる」と捉えている(238)。棄却された欲望は暴力という形で回帰する。このような捉え方は、ニューシネマの暴力性を要約しているのではなだろうか。ニューシネマで描かれる他者に対する暴力は、人々の認可されない欲望の噴出であり、暴力を描くことは我々の欲望をふるいに掛ける権力への抵抗ではないか。そして、抵抗を鎮めるため行使される権力側からの暴力は、不可視的なもの、或いは正当化されたものとして描かれている。この権力の正当化を象徴するものの一つに「病院」という医療体制がある。美馬達哉は病院がもつ特異な機能について述べている。美馬によると、過去において病院は、社会からの逸脱者を収容する施設としての役割を担っていた。医療社会学の視点から見ると、患者の収容は拘束、監視といった一面を併せ持つ。この逸脱者の基準は社会の構成員として通常の社会的役割を果たせるかどうかであり、つまり社会規範の範疇にあったのだ(131-36)。このような観点は、医療現場における医療行為の政治的な側面を物語っている。

映画『カッコーの巣の上で』でも、医療という正当化された権力の行使と、棄却された欲望と欲望との対立といった構図がある。映画はケン・キージー(Ken Kesey)の小説『カッコーの巣の上で』(One Flew Over the

Cuckoo's Nest, 1962) を原作としている。キージーはサイケデリックな旅を主催するなど、若者たちの間では体制に反逆する「カルト・ヒーロー」的存在であった。そして、原作をめぐる批評については、精神病院で繰り広げられるこの物語をアメリカ社会の縮図であると捉えているものが多い³。しかしながら、映画ではキージーが原作侵害で告訴したように、原作との決定的な違いがある。それは、映画がブロムデンの語りを放棄し、この語りの不在を婦長の主観ショット (POV) で補っていることだ。POV とは、映画の出来事を登場人物 (誰か) の視点から見せる映画の技法のことで、ここに映画のオリジナリティがある。婦長をブロムデンのバイアスのかかった視線から解放し、婦長のキャラクターを多角的な視点から捉え直す機会を生んでいる。それに加え、これまでの先行批評では映画が婦長に POV を与えていることについて十分に議論されていない⁴。さらに、男性主人公マックマーフィと婦長との間で繰り広げられる視線の攻防は、権力の奪い合いを描くものである。このことから、70年代から議論が盛んになるフェミニズム映画批評の観点から、この映画を捉える意義は大きい。そして、プロダクション・コードの撤廃は⁵、これまで闇の部分であった「ロボットミー治療」について映画的にメスを入れることを可能にした⁶。映画が治療という名の暴力という観点から、当時の医療行為の正当性を問いただしている点も重要なポイントである。

映画『カッコーの巣の上で』では、管理社会からの脱出、抵抗、反抗などのニューシネマ的要素に加え、暴力と権力の構図に女性の視線を介入させている。このことは映画にどのような解釈を生み出しているのだろうか。本稿では看護婦という職業に光を当て、女性の視線がいかに体制の問題と関係しているのかに注目する。そして、ショット分析を通して婦長のもつ権力の二重性と限界を検証する。ジェンダーの二項対立との関わりを見出すことで作品の新たな解釈を試みたい。

1. 「女らしさ」と女性の職業

時代を経て職業別性差のイメージは次第に希薄になってきているが、看護婦という職業は、かつて事務職や教師などと同様に「女性の職業」とされてきた代表的な職業の一つである。性別による職業の二極化からは、どのような社会背景や意図が読み取れるのであろうか。第1章では、

看護婦が女性の職業として定着していった過程を辿り、病院という体制の中で看護婦に要求されてきた資質の二面性を考察する。そして、そのことが映画での婦長のポジションとどのように結びつくのかを検証する。

1-1. 看護婦の二つの側面——女らしさ

現代では看護職は両性に開かれた職業であるが、かつては女性専門職であった。男性医師が管理する医療体制の中で、看護婦たちに与えられた役割はあくまでも介護であり、主婦業のスペシャリスト的立場でしかなかった (Falch 7-8)。なぜ医師は男性、看護婦は女性といった職業の二極化が成立していったのであろうか。クラウス・テーヴェライト (Klaus Theweleit) は『男たちの妄想 I』で、白い看護婦の中に隠されているもの、それは医学の分野から女性を排除してきた歴史であると述べている。医学を正式に学んだ男性医師は、女性が臨床医学の分野に介入することを拒んだ。そのため、民間治療的な知識を持つ女性が排除されていく歴史がある (203-04)。大学教育を受けた者のみが医療専門家として認定されるようになると、男性医師たちは民間医療を施す女性の開業を合法的に阻止できるようになる (エーレンライク/イングリッシュ 25)。アメリカでも徹底した女性の民間医療行為の排除が行われた。20世紀初頭には、女性の産婆としての行為も事実上禁止され看護の役割だけが残された。「しかしこれは、産婆として、総合医療家として、女性たちがかつて享受していた自立した役割の代替となるものではなかった」 (エーレンライク/イングリッシュ 30)。医学の世界は女性の医療行為を排除することで、医師は男性、看護婦は女性といった職業の二極化を成立させていったのだ。

さらに、看護婦にヴィクトリア朝時代の女性像と重なるステレオタイプなイメージが付加される。19世紀半ばの戦時において「負傷兵の天使」と呼ばれる医師に従属し、自己犠牲の精神で負傷兵を介護する女性たちが現れたのだ (テーヴェライト 203)。女性に看護の専門職としての道を切り拓いた代表的な人物である、フローレンス・ナイチンゲール (Florence Nightingale) の姿は映画でも描かれている。映画『白衣の天使』では、ナイチンゲールは負傷兵の看護のために全身全霊を尽くす、自己犠牲の精神に満ちた力強い女性として描かれている。もともと看護婦養成機関は、実践的な訓練と正式な教育を通して、結婚する前に主婦としてのスキルを身につける機会を提供する場でもあった (Falch 8)。つまり、看護婦は

主婦の役割を職業化したものと捉えられていたのだ。図 1-1 では、ナイチンゲールは看護婦養成機関で、男性教官のもとでシーツを洗っている。このショットは医療現場で求められている看護婦の能力は知識ではなく、あくまでも家政婦的な労働力であることを象徴している。



図 1-1 洗濯実習 (00:18:08)



図 1-2 ランプの淑女 (00:49:29)

また、図 1-2 のランプを手に病棟を巡回し患者たちを見守るナイチンゲールの姿は、献身的な姿勢を前面に押し出している。シンメトリカルでディープ・フォーカスされた構図からは、彼女の照らす光は一箇所にフォーカスされることなく、全ての患者を包む光であることがわかる。ナイチンゲールは、後に看護学校を設立し看護婦の育成に貢献するが、ヴィクトリア朝時代の女性像を美化したステレオタイプの看護婦像、介護のエキスパートとしての女性のイメージを定着させた一面は否定できない。彼女の提示した看護婦像は、女らしさの精神を体現するものであり、医師「男性」に従順な姿勢を貫くものであったからだ (エーレンライク/イングリッシュ 50-55)。「女らしさ」の概念は医療現場において、医師は男性、看護婦は女性といった性別による職業の二極化を定着させたのだ。

1-2. 看護婦の二つの側面——自立性

前節では、医療現場において看護婦に求められてきた資質が、いかにジェンダーと結びついてきたかについて述べた。だがその後、看護婦は他の女性の職業とは異なる経緯を辿ることになる。それは看護婦が自立性を獲得し、管理する立場で能力を発揮できるようになったことである。その背景には、医療現場への民間企業の参入といった病院組織の変遷がある。

アメリカの看護婦制度について、早川佐智子は歴史的背景を踏まえそ

の特殊性について述べている。アメリカの近代的な医療組織が構築され始めるのは 1930 年ごろからで、近代的な医療技術の発展に伴い積極的な治療が施されるようになっていく。この時代は製造業で合理化が進んだ時代と重なる (172)。製造現場では生産性の向上とコストの削減を目的に、アッセンブリーラインのシステムが採用されるようになる。このシステムは医療体制の効率化を高めることにも適応した。「患者を製品、医療専門職種をアッセンブリーワーカーに見立てた、製造業と同様のテイラーシステムをベースとした組織、それこそがアメリカにおける近代的病院組織であった」(172-73)。そして急増した患者数に対応するために採用されたのが、「チーム・ナーシング」(Team Nursing) という分業化された医療体制である (176)。階層化された看護システムは、医療の効率化を高めると同時に、医療専門職を養成するための教育訓練システムの整備を必要とした。このような背景が介護に重点がおかれていた職業を、科学的知識に基づく客観的な判断と、自立性を持つて行うことが可能な専門職へと押し上げた (129-31)。

更に、医療現場での合理化や効率化を図るために、専門看護婦を増員し医療の分業化を進める。そうすることで、医師との役割分担の再定義を促し医師に支払われる診療報酬の削減が図られた (早川 149)。このような近代的な病院経営のあり方が、看護婦の地位向上に繋がった。つまり、看護婦の自立性は、利潤を求める資本主義経済に裏付けられた資質であったのだ。従来、医師に従属する立場にあった看護婦が、医療体制の中で地位を獲得する過程は、職業におけるジェンダーの問題を浮上させる。看護婦に要求される資質の変容は、『カッコーの巣の上で』での婦長のポジションを分析していく上で示唆的で重要な要素となる。

1-3. 婦長ラチェッドのポジション

監督フォアマンは、婦長を悪人としては描かない。フォアマンは「看護婦ラチェッドは、自分が正しいことをやっていると深く信じている。そして、そこからが私にとって本当のドラマの始まりなのです」と語る (Sturhahn 31)。フォアマンはその理由として、善いことをしていると信じながら悪事に加担している人は狂信者であり、故に、悪事だと認識している場合よりもずっと恐ろしいと述べている (Sturhahn 31)。フォアマンは婦長の行為を、患者を良くしたいという善意による行為として描き、

管理社会の恐怖をかき立てているのだ。だか、果たしてそうであろうか。もちろん婦長の行為自体は医療の一環であり、治療という正当性がある。だが、婦長は民主主義の原則を逆手にとり患者の要求を一切認めず、スケジュールされた日課を強制する。さらに、婦長が女らしさを隠蔽することも彼女の善意の表れなのだろうか。むしろ、フォアマンが語る看護婦像に近いのは、重症病棟の看護婦の方ではないか。彼女は一見、母性的な愛をもって患者の世話をする理想的な看護婦のように見える。しかしながら、図 1-3 では、彼女は電気ショック治療にかけられるマックマーフィを、彼女の両手で約 20 秒間も押さえつけている。



図 1-3 医療行為と去勢 (01:26:41)

図 1-3 では、画面から他の男性スタッフはフレームアウトし、彼女が一人で押さえつけているように見える。カメラはマックマーフィの顔をクローズアップし、苦痛に満ちた彼の表情を捉える。だが、マックマーフィを押さえつけている看護婦の両手の方に我々は注目すべきである。正しいことだと深く信じている彼女の行為こそ遥かに恐ろしいからだ。では、婦長はこの看護婦のように、病院（体制）の中で歯車の一員として従順に働く女性なのだろうか。この疑問を解消するために婦長のようなキャリアウーマンの現状を見ていこう。

スーザン・ファルーディ (Susan Faludi) は、アメリカ社会とバックラッシュの関係性を詳細に論じている。ここでは、ファルーディの著書の内容に沿って繰り返されてきたバックラッシュについて遡ってみる。アメリカでの女性運動は、1848年のニューヨーク州セネカ・フォールズの女性集会を契機に始まる。女性たちが要求する権利や自由に対し、19世紀末にはバックラッシュの動きが起こる。それ以後、バックラッシュは女性が権利を獲得しようとする度に繰り返されてきた。1910年代初頭、女性

たちは参政権獲得、ERA（男女平等憲法修正条項）に向けて取り組んだ。女性たちが結果を出し始めると、再びフェミニズムへの反撃が始まる。40年代に入ると、戦争は女性たちの働く環境を変えた。銃後を守る女性たちは高賃金の仕事に就く機会を得たのだ。だが、戦後、企業は女性を優先的に解雇し、再び既婚女性の雇用を疎んじるようになる。ファルーディは、50年代は多くの女性たちが職場から離れたように見えるが、実際には逆に女性の職場進出が増えた事実を目を向ける。そして、このことが反フェミニストの怒りを買ったと分析している。50年代のバックラッシュによって、低賃金の仕事に追いやられた女性の割合が増え、賃金の高い専門職に就く女性の数は減少した。60年代から70年代の女性運動により、ようやく雇用の均等、専門職への昇進など一定の成果をあげたが⁷、女性が権利を獲得すると、またもやバックラッシュの波がくる。80年代に押し寄せたバックラッシュである（48-55）。

80年代には、職場での女性に対する差別が急増する。「この10年間に、民間と連邦政府の職員双方からの性差別やセクハラの記事は、過去最高を記録した」とあるように、性別を理由とする排斥、降格、解雇の訴えが増加した（Faludi 368）。このように、アメリカ社会は社会進出を図るキャリアウーマンたちを繰り返し攻撃の対象にしてきた。そして、女性の経済参加の増加が、女性の社会的地位の低下を招くといった現象を作り出してきたのだ（Faludi 54）。上記のような経緯を踏まえると、映画の中で病棟を管理し男性患者たちと対峙する婦長の姿は、キャリアウーマンの現状と重なるのだ。

そして、ミソジニーの側面が映画と原作共に窺える。例えば、フィリップ・ダービシャー（Philip Darbyshire）は、婦長がマックマーフィに対抗できるほど強く有能な地位と権威のある女性であるという理由で、悪魔化されたことは重要であると指摘する。ダービシャーは、婦長は権威主義の悪役としてではなく、男性が嫌悪する女性、特に権力や影響力のある立場にある強い女性の例示であると捉える。権威と個性という男らしさを一度手放してしまうと、それを取り戻すのは難しい。故に、このような女性を征服するというビジョンがある。この物語は「個人の自由」に対する寓話ではなく、女性が性的なもの以外に機能することを否定するものだとミソジニーの側面を指摘している（198-202）。

また、ミッシェル・メロイ（Michael Meloy）は、この物語に一貫した支

配、服従、疎外といったテーマはジェンダーに関連し、女性のエンパワメントと男性の弱体化は去勢を図る社会構造を表現していると捉える。男性患者の恐怖は、戦後の新しいフェミニスト勢力により、女性がより高い地位につき、男性が弱体化されるかもしれないといった恐れである。故に、マックマーフィは権力を持つ女性に立ち向かうことで、男らしさを保たなければならない。マックマーフィが婦長に襲いかかるのは象徴的な性暴力であり、暴力とセクシュアリティに収束すると論じている(3,10-11)。

これらの先行批評では、男性が本来の男性らしさを取り戻すために、権力をもつ女性を征服するといったビジョンを指摘している。このミソジニーの側面は、婦長を体制の象徴とする構図を揺るがす。なぜなら、ミソジニーの前景化によって、男性の反骨精神を奪い取る体制側からの抑圧を覆い隠しているからだ。婦長は体制に属し与えられた権力を発揮するが、婦長も女性の社会進出を嫌う体制の中で弱体化される立場にある。このような婦長の二重性に注目し、ジェンダーと権力との関係を見ていこう。

2. 女性と権力

病院という体制の中で婦長は、男性患者たちを監視し管理する。女性が男性を管理する。体制の中で、女性に与えられた権力とは一体どのようなものなのか。婦長は権力を維持するために「女らしさ」を隠蔽する。従来、映画の中で女性たちは、男性を魅了し自らの欲望を満たすために、あるいは自身を守るために、女らしさを武器にしてきたのではないだろうか。第2章では、婦長はなぜ、女らしさを隠蔽するのかというジェンダー的問いに立脚しながら、女性と権力との関係性を検証する。

2-1. 鍵とガラスのナース・ステーション

ミシェル・フーコー (Michel Foucault) は『監獄の誕生—監視と処罰』の中で、ある都市でペストが発生した場合に取るべき措置に関して、17世紀末の一規則について述べている。まず、空間の厳重な閉鎖のために一人の代官の権力が確立される。その下級にある世話人が各家の扉に鍵をかけ、その鍵を代官が預かるといった監視システムが成立していた(198)。

監視において鍵は権力を象徴する。



図 2-1 鍵と婦長 (00:02:16)

婦長が最初にスクリーンに登場する場面は、我々に重大な情報を与えてくれる(図 2-1)。朝、婦長が病棟の鍵を開け入ってくる。金網状の扉であるため、鍵を開けている彼女の動作が可視化されることは重要である。なぜなら、鍵は彼女の権力の象徴でもあるからだ。婦長は鍵を手をしている限り、彼女に刃向かう患者たちを閉じ込めておくことができる。しかも、婦長はいくつもの鍵を束ねたリングを手首にはめている。ミーティングの前に患者たちとウオーミングアップしている場面では、婦長の腕が上下に動く都度、鍵は互いにぶつかり金属音を出している(00:14:16)。その後ミーティングが始まると、彼女は鍵のリングを手首から外すが、この動作は不自然である。通常は体を動かす前に外すからだ。このように婦長は鍵の金属音を纏い、聴覚的にも視覚的にも患者たちに常に彼女の権力を誇示しているのだ。

また、婦長は1日の勤務時間の大半を、ガラスに囲まれたナース・ステーションの中で過ごしている。そこから、患者たちに規則正しい生活を強要し、誰一人はみ出すことのないように監視の目を光らせている。フーコーは「一望監視施設」の構造について、「見られてはいても、こちらには見えないものであり、ある情報のための客体ではあっても、ある情報伝達を行う主体にはけっしてなれないのだ」と述べている(202-03)。しかしながら、監視塔でもあるナース・ステーションはガラス張りである為、婦長はショーウインドウの中の白い服を着たマネキン人形的立場、つまり「見られる客体」でもある。

例えば、図 2-2 では、カメラがこの婦長の姿をガラスの向こう側、つまり男性患者側から捉えている。婦長も常に男性患者たちの視線に晒されているのだ。冷静さを保とうとしているが、怒りに満ちた彼女の姿は

丸見えである。このように、婦長は患者たちの行動の一部始終をこのナース・ステーションの中から見ているが、見られる客体でもある。そして、テーヴェライトが「白い看護婦のイメージは庇護する／冷やかな母性と、誘惑的でロマンチックな姉妹とを両極とするスケールの上でさまざまに変化する」と言うように (193)、白い看護婦は患者にとってはロマンチックな妄想を膨らませる対象でもある。つまり、看護婦の女性性は揺れ動いているのだ。不完全な監視塔だからこそ、婦長はこの看護婦の持つ流動的な女性性を隠蔽する。隙を見せてはならないのだ。婦長は男性患者たちに常に「鉄の女」という母の厳しい半面を提示し⁸、スケジュール通りの生活を男性患者たちに強要し続ける。

さらに、不完全な監視塔であるがゆえに、マックマーフィと婦長との視線の攻防が意味を成してくる。視線の奪い合いは病棟での権力の奪い合いへと変容していく。図 2-3 では、婦長が周りの男性患者へ影響を及ぼしていくマックマーフィの姿を上階から見下ろしている。ここでは、まず、カメラは上階にいる婦長の姿を捉え、次にブロムデンにバスケットボールを教えるマックマーフィの姿に切り替わる。我々は、婦長の POV からマックマーフィを見ることになる。そして、カメラは再び図 2-3 と同じ構図で婦長を捉え (00:25:14)、婦長の POV であることが強調される。そうすることで、以後繰り返される場面でも、我々はマックマーフィの姿を婦長の POV として捉えるようになる。婦長の監視の視線が漂っているのだ。また、図 2-3 での婦長を捉えるショットは、彼女の監視の視線を強調しているだけではない。窓枠とカーテン、そして前方の鉄条網が婦長を取り囲み、彼女の方が閉じ込められている構図になっている。婦長は監視の目を光らせているが、彼女の権力は限定されていることを視覚的に提示しているのだ。



図 2-2 不完全な監視塔 (00:47:33)

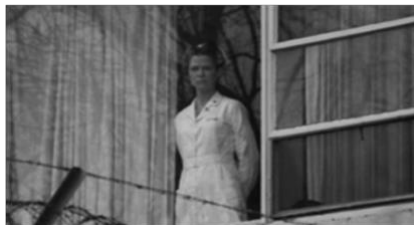


図 2-3 漂う監視の目 (00:24:13)

2-2. 対峙する二人

『カッコーの巣の上で』では、婦長が社会に順応できない男性患者たちにミーティング療法を行っている。映画の中に現れる権力の構図、医師「男性」と患者「女性」の役割が反転していることが分かる⁹。病院という体制の中では既に言及したように、看護婦は医学という男性の領域を侵さないといった条件付きのポジションであった。しかしながら、映画の背景になる 60 年代には医療の高度化に伴い、看護婦に求める知識のレベルが高まると同時に増員が図られた。そして、アメリカでは性差により抑圧されてきた女性の立場を問題にし、女性の解放を求めた第二波フェミニズムがより活発になっていく時期でもある。専門的な知識を身につけ、一部の医療行為を担うようになってきた看護婦たちは、この運動の高まりと同調していく（早川 128）。婦長の権力への欲望は、病院という体制の中で看護婦が自立性を獲得してきた過程と呼応する。

一方のマックマーフィは、精神病を装い囚人作業農場での労働を免れようとする。逮捕歴（殴打、騒乱、強姦など）は数度に及び、賭博を生業にしている。社会の基準に適合しない男性として描かれているが、彼の生き方は無法者として世の中の流れに同調せず、男性性を堅持しようとする姿と捉えることができる。では、マックマーフィと婦長、両者の間には管理される者と管理する者といった関係性があるだけだろうか。実のところ、二人は共通の欲望を抱いている。それを裏付けているのが、ガラス越しのショットではないだろうか。



図 2-4 共通の欲望 (00:46:45)

図 2-4 は、日課の変更を拒否する婦長に、マックマーフィが抗議する場面である。二人はナース・ステーションのガラス越しに対峙している。両者を、ガラスを挟んで対峙させるのには理由がある。ガラスは無色透明であるため、目の前のガラスを通して向こう側が見えるが、実はガラ

スは自分の姿も映している（はっきりとした自分の姿が見えるかどうかは、向こう側から差し込む光の量との関係にある）。図 2-4 では、カメラはマックマーフィの背後からこの二人を捉えている。微妙であるが、ガラスにマックマーフィの姿が映り込んでいる。両者は、ガラス越しに相手の姿に自分の姿を重ねることになる。この物理的な関係は、互いが互いを映す鏡像関係にあること、そして婦長はマックマーフィを精神病院の中に閉じ込めるが、婦長の方もガラスの障壁に阻まれているといった関係性を示唆する。さらに、ここでの両者の視線の奪い合いは、病棟での権力闘争につながっている。鏡像でありながら奪い合うといった二重化がおこっているのだ。社会に順応せず自己を貫こうとする欲望と、女性の権力への欲望は、どちらも社会から認可されない欲望である。竹村が「非認可の欲望は、それ自体としてではなく、他者化された人間の形象に具現化され、排除される」と述べているように (238)、互いが社会から棄却される欲望をもつが故に、この二人の対決は他者化という作用を伴い暴力を孕むのだ。

3. 鉄の女の采配

婦長の権限は、病棟内での監視と統制だけに止まらない。映画では、女性に「医学的な視力」（患者の症状を判断する）を与えている。婦長は管理者としての立場を維持するために、治療という名の暴力を患者に強いる。そして、この管理者としての能力が最も問われるのは問題への対処である。第3章では、権力と医療行為との関係を軸に、婦長の権力の限界を検証し、女性の持つ権力の本質を問い直す。

3-1. 治療という権力と「一対多」の構図

婦長は重症患者を含め、18人の男性患者たちを管理している。婦長は彼らに決められた日課を強制することだけで、支配体制を維持できるのであろうか。メアリー・アン・ドーン (Mary Ann Doane) は、医学的言説を扱う映画での医者と患者との特異な関係について分析している。医者は患者に対し自律的に権力と支配力を手にしている。この支配と服従の関係は、社会の中での異性関係のあり方と呼応する。さらに医者には、患者自身に病んでいることを認めさせる力が潜んでいる (107)。ドーン

は男性医師、女性患者の場合を前提としている。だが、前述のように病院内での医療行為が細分化され、資格を有した看護婦が介護の域を超えて従来の医師の領域にまで進出してきたことを考えると、婦長がある程度の医療行為を担うことは理解できる。更に、映画『カッコーの巣の上で』では原作とは異なり、男性医師は婦長が管理する病棟に登場しない。彼女が医療行為を担う医師の立場にある。映画は女性に男性の症状を読み取るといった「医学的な視力」を与えているのだ。

この医師と患者の関係をミーティングの場で見ることができる。ミーティングで婦長は、心理療法として患者たちに不安や恐れを告白させる。つまり、婦長はこのミーティングを日課にし、彼ら自身に病んでいることを認めさせ象徴的に去勢する。

ミーティングでは、男性患者と婦長は大きな一つの輪になっている(図3-1)。原作では、このミーティングに担当の男性医師も同席しているが映画には登場しない。しかもこのショットでは、隣の若い看護婦さえもフレームアウトしている。この「一対多」の構図は、一人の女性が多数の男性たちを管理しているという関係を強調する。また、男性患者たちの視線が婦長に向けられ視線の不均衡を見せている。このように男性患者たちの視線を浴びる婦長は、監視と権力の構図から逸脱している。なぜなら、監視には、前述のフーコーの監視の構図のように、可視と不可視の関係性が必要であるからだ。さらに図3-2では、マックマーフィを中心に患者たちが一直線上に座しているように見え、婦長と男性患者たちとの対立関係がより強調されている。このような構図は一触即発の危険に満ちている。ガラスのナース・ステーションが不完全な監視塔であるように、ここでも婦長の支配力の危うさが露呈されている。



図3-1 視線の不均衡 (1) (00:31:39)



図3-2 視線の不均衡 (2) (01:11:08)

3-2. 管理者としての資質

近代経営を支える管理者の資質は、何よりも感情のバランスと抑制力が求められ、女性は「感情的」すぎるために合理的管理者に不向きであるとイメージ付けられていた（カンター 20）。故に、婦長は努めて冷静沈着に患者たちに接してきた。「感情的」になるのを抑えてきたのだ。映画の終盤、マックマーフィは病棟を抜け出す直前に、病棟に女性を連れ込み男性患者たちと酒を酌み交わす。次第に病棟内は無秩序状態となり、そのまま朝を迎えることになる。



図 3-3 凌辱された「白」(01:54:51)

図 3-3 のショットでは、婦長は男性たちに踏まれたナースキャップを手にとっている。テーヴェライトは、「結局、すべてを雄弁に語るのは看護婦の制服である。「白」は凌辱されない領域である」と言う（205）。図 3-3 のように汚れたナースキャップのクローズアップは、男性達による婦長に対する集団レイプのメタファーとして捉えることができる。ナースキャップを踏みつけることは、婦長の権力に対するあからさまな攻撃である。このことは、婦長の左手に持つ鍵を同じ画面に収めることで、より強調されている。このような状況の中で、婦長は騒動を起こした男性患者たちと対峙し事態の収集を図る。婦長の管理者としての能力が最も問われる場面である。婦長はここで、これまで男性のものとしてきた管理者としての能力を発揮する¹⁰。婦長は男性スタッフに的確に指示を出し、リーダーシップを取っている。だが、原作ではこの騒動に対し、婦長の管理者としての能力を強調することも、彼女のナースキャップが踏みつけられることもない。映画では、有能で権力のある女性に対する攻撃を露わにしているのだ。

3-3. ガラスの障壁

マックマーフィは、患者の一人であるビリーが自殺したことに對し、婦長に襲いかかり彼女の首を締める。この行為は象徴的な性的暴行であり、同じ画面に映る他の患者たちの足が、公の場での暴行であることを強調している (02:01:53)。この事件の後、マックマーフィは、強制的なロボトミー手術により完全な不能者にされる。だが、男性によって暴行された姿を晒してしまった婦長も、以前のような「鉄の女」の立場ではいられないのだ。

マックマーフィを完全な不能者にしたことで、両者の対決に決着が付く。だが、病棟の男性たちの前で、マックマーフィによる暴行を受けた事実は消すことができない。婦長の「鉄の女」という側面は背景に追いやりられ、彼女は慈愛に満ち、庇護する母と重なる白い看護婦像を覗かせる。このことは、婦長の患者を気遣う言葉と微笑む姿を、観客に提示していることから明らかである (図 3-4)。そして、図 3-4 では婦長がマックマーフィに締めつけられた首に、コルセットをつけていることは見逃せない。治療用器具であるコルセットは、婦長の権力を制限するメタファーであり、彼女を体制の枠の中に象徴的に固定しているのだ。婦長の権力への欲望は、男性中心主義的な体制の中では棄却されるものである。婦長は男性患者に対し支配力を持つが、それは彼女が鍵を閉める病棟内に限定される。婦長の権力は制限された、いわば括弧付きのものである。ナース・ステーションのガラスは、婦長と患者を隔て、彼女が体制の側にいることを明示すると同時に、婦長の権力を象徴するメタフォルカ的な壁でもあるのだ。

そして、婦長と度々ツーショットで映る若い看護婦の存在がある。この若い看護婦は、物語の最初から婦長の姿に視線を送り続けている。彼女にセリフがほとんど無いのは、彼女が客観的な目撃者としてのポジシ



図 3-4 制限された権力 (02:01:53)



図 3-5 相似の関係 (01:53:37)

ョンにあることを裏づける。図 3-5 では画面に奥行きを作り、婦長と彼女との大きさの違いを強調する。若い看護婦はまだ、婦長のように権力を持つ存在ではないが、カメラが二人を「相似形」に捉えていることは興味深い。何故なら、この相似形が体制のイデオロギーが反復されていくことを示唆するからだ。図 3-4 でもガラスのナース・ステーションの中で、若い看護婦は患者に声をかける婦長に視線を注いでいる。映画では、次の世代を担う女性が、女性の立場の目撃者として描かれている。若い彼女が女性の置かれている現状をどう捉え、どのような看護婦になっていくのか。このことは、これからのフェミニズムの行方とリンクするだろう。

3-4. 変わらない日常——何もなかったかのように

男性たちが立ち向かうべき相手は女性なのだろうか。婦長の女性性を曝け出したところで、彼らの日常は変わらない。原作では、騒動の後、別の病棟に移動した者も含め婦長の病棟の患者は減り、ハーディングは退院する。釣りに行った仲間のうち婦長の病棟に残ったのは、ブロムデンを含め3人だけになっている。映画では男性性を取り戻し、最終的に病院を脱出するのはブロムデンだけなのだ。映画は、他の患者が婦長の病棟を去る姿を映さない。

例えば、図 3-6 と図 3-7 との違いは何であろうか。どちらも病棟内でカードをしている男性患者を捉えている。マックマーフィとビリーはその場に居ないが、図 3-7 は、この病棟の中での出来事を何もなかったかのように揉み消す効果がある。同じ角度で撮られた二つのショットに関して、図 3-6 は物語の冒頭部分、図 3-7 は物語の終盤のシーンである。何もなかったかのように病棟には音楽が流れ、彼らの日常が繰り返されている。病棟の男性たちは、マックマーフィに感化されたにもかかわらず



図 3-6 変わらない日常 (1) (00:07:03)



図 3-7 変わらない日常 (2) (02:03:19)

ず、病棟を出ていこうとはしない。自発的に入院している彼らは（ブロムデンの脱出に歓喜するティバー以外）、いつでも病棟を出ていけるのだ。だが、彼らは管理される日常に不平不満を持ちながらも病棟に留まることを選択する。婦長を体制の象徴とし、彼女を攻撃しても現実は何も変わっていないではないか。彼らの闘うべき相手は婦長だったのであろうか。映画は我々に問いかけるのだ。

おわりに

婦長の行為は善意の表れなのであろうか。本稿では、映画が管理社会の恐怖を描くことの裏側に、女性と権力との関係が描かれていることに注目し議論を展開した。女性が男性を管理するといった画期的な構図が生きているのは、男性医師が支配してきた病院という体制において、看護婦が職業における自立性を獲得してきた歴史が背景にあるからだ。原作のブロムデンの語りでは描けないもの、つまり視覚的にこの映画が表しているもの、それは婦長の権力への欲望である。なぜなら、管理体制において婦長の視線が物語を動かしているからだ。婦長はセクシュアルな魅力を封印し、権力の象徴である鍵を持って登場する。冒頭のこの場面は、権力と婦長との結びつきを視覚化している。そして、性的なものの封印と権力の取得とが同期し地続きになっている。

70年代のフェミニズムにより、女性たちは一定の成果を得たが、80年代に再びバックラッシュの波が押し寄せた。女性を取り巻く状況は依然として厳しい。男性中心主義的な病院の中で、婦長は与えられた権限（治療という正当な行為を遂行する）を、彼女の地位を維持するために行使する。婦長が病棟内での管理体制を維持できるかどうかは、彼女の管理者としての能力に関わっている。だからこそ、婦長は病棟をかき乱す行為を決して許さない。婦長が管理体制を維持することと、医療行為をすることが表裏の関係にあるのだ。

マックマーフィは、個人の自由を守るというアメリカの理想を取り戻そうと、体制の象徴である婦長を攻撃する。婦長に対する二度に及ぶ象徴的なレイプにより、彼女の女性性が暴露されることと、その権力の限界とがアナロジカルに結びつく。だが、映画は騒動の後何も変わらない日常を描いている。婦長を「征服」しても根本的な解決にはならない

のだ。なぜなら女性の社会進出を拒む体制もまた、婦長の権力を封じ込めようとするからだ。映画『カッコーの巣の上で』は、体制に順応し反骨精神を失った男性たちのために、マックマーフィが婦長と対決するといった構図ではない。体制は女性に括弧付きの権力を与え、男性の弱体化を図る。ジェンダーの二項対立を前景化することで、体制の権力が隠蔽されていることを彼らの変わらない日常が物語っている。

註

- 1 時代背景から本稿では「婦長」「看護婦」という言葉で統一する。
- 2 スタンリー・キューブリック監督によるこの作品は、アンソニー・バージェスの同名小説を映画化したもので、過激な性描写や暴力が描かれている。ベアテ・シルマツハ (Beate Schirmacher) は、キューブリックは暴力の表現方法として音楽と暴力の間のアンビヴァレントな関係を意図的に用いて、その奥に潜む複雑さを生み出していると指摘している (26-40)。
- 3 ダニエル・クイーン (Daniel K. Quinn) は、物語の中心テーマは、患者たちの人間的要素を引き出そうとするマックマーフィの試みと、患者たちを拘束して管理しようとする婦長との葛藤であると捉える。観客は、この対立がエスカレートしていくのを見ているうちに、もしかしたら「精神的異常」の兆候を示しているのは、社会的統制の担い手の方ではないかと気付くことにすると述べている (122)。

ジョン・ズビザレッタ (John Zubizarreta) は、小説と映画では、マックマーフィのヒロイズムの表現に違いがあると述べる。小説では、信頼できない視点という微妙な表現が用いられ、映画では得られない複雑な皮肉の次元が加えられているからだ。映画は、厳密には三人称の作品でありカメラレンズの視点から語られるが、結局のところ我々は、権威主義と順応の象徴に対して、我々のために闘ったマックマーフィに歓喜するのだと述べている (62-65)。

- 4 もちろん、婦長の立場を言及する先行批評はある。例えば、デボラ・ボッシニー (Deborah J. Boschini) とノーマン・ケルトナー (Norman L. Keltner) は、実際の看護婦としての観点からこの映画を考察する。映画では婦長を厳しく、冷たく、遠い存在として描いている。だが、有能な精神科看護婦としては、患者からの挑戦に対して感情的に反応せず、冷静でいることが彼女の仕事である。しかしながら、婦長のマックマーフィへの怒りが判断を狂わせてしまい、患者の安全を守るという最も基本的な義務を怠り、ピリーの自殺につながる一連の出来事を引き起こした責任は免れないと指摘している (Boschini/Keltner 75-79)。ラズル・ゲフィン (Laszlo K. Géfin) は、この作品において、婦長の女性性 (大きな胸) が持つ意味の解釈が重要であると述

- べる。胸は婦長が不十分な、実際にはまやかしの権威者であることを証明するものである。マックマーフィによる象徴的なレイプにより、婦長が女性性を否定できなかつたことは、最終的に敗北を意味すると捉えている (96-101)。
- 5 アメリカの映画産業に目を向けても、60年代は大きな転換期であった。制作、配給、上映を一括していたスタジオシステムが崩壊し、独立プロダクションが主に制作を担うようになる。さらに、これまでハリウッド映画を検閲してきた「映画制作倫理規程」(プロダクション・コード)に代わって、68年に「レイティング制」へと移行した。プロダクション・コードとは、ハリウッドが構築した独自の「自己検閲」システムである。映画制作において表現の自由が制限され、実際に撮影前にコードに触れる箇所をカットし、それでも映画に紛れ込んだ場合には、公開前に取り除くことが行われていた。プロダクション・コードを廃止し、レイティング制の導入により、これまで禁止事項であった事柄、例えば殺人や犯罪、暴力、セックスなどを銀幕にダイレクトに表現することが可能になった (Hampton 299-302)。
 - 6 ジェネラル・ジョンソンは *American Lobotomy: A Rhetorical History* において、ロボットミーをいかに定義するべきかについて議論している。テル・デイブはその書評で、ジョンソンがロボットミーと他の現象との間に常に変化する関連性を説明することがロボットミーを定義する唯一の方法であり、社会的、政治的に位置づけられた実践としてロボットミーを理解する必要性を主張する点を指摘している (Tell 321-24)。『カッコーの巣の上で』においても、ロボットミーが物語の他の要素といかに関連しているのかを考察することは重要である。
 - 7 70年代になると、60年代の公民権運動と女性の解放運動を契機に、雇用機会均等が国家の優先事項に加わり、マス・メディアも女性が様々な仕事に就いていることを取り上げた。確かに、この間に労働力における女性の割合は増加したが、女性の増加率は職種によって偏りがあり、均等なものではなかった。(Reskin / Patricia 5-6)
 - 8 テーヴェライトは、「母たち」についても述べている。「善き」母もまた「悪しき」母と同様、二つに分裂した姿をとる。一方は慈愛に溢れた庇護する半面(自己の母)であり、他方は同僚の母のような毅然とした半面である。後者はいわば鉄の女として登場し、自分が手塩にかけて育てた息子たちの死の報に触れても眉一つ動かさない (160)。
 - 9 この関係については、3-1 で述べる。メアリ・アン・ドーンはハリウッド映画に現れる、男性医師が女性患者の症状を読み解くという構図について述べている (67)。
 - 10 ロザベス・カンターは、管理者としての資質について次のように述べている。「問題への断固たる取り組み、理論化し計算する分析能力、課業遂行上生じる利害について個人の感情的な思慮を排除する能力、卓越した問題解決と意思決定における認知能力、という資質である。これらの資質は、当然、男性のものとしてされていた」(15)。

引用文献リスト

- エーレンライク、バーバラ/ディアドリー・イングリッシュ『魔女・産婆・看護婦』、長瀬久子訳、法政大学出版局、1996年。
- カンター、ロザベス・M『企業のなかの男と女——女性が増えれば職場が変わる』、高井葉子訳、生産性出版、1995年。
- キャロル、ピーター・N『70年代アメリカ——なにも起こらなかったかのように』、土屋宏訳、彩流社、1994年。
- 竹村和子「生と死のポリティクス——暴力と欲望の再配置」、竹村和子編著『欲望・暴力のレジーム・揺らぐ表象/格闘する理論』、作品社、2008年、238-54頁。
- テーヴェライト、クラウド『男たちの妄想 I ——女・流れ・身体的・歴史』、田村和彦訳、法政大学出版局、1999年。
- ドーン、メアリ・アン『欲望の欲望——1940年代の女性映画』、松田英男訳、勁草書房、1994年。
- 早川佐智子『アメリカの看護師と派遣労働——その歴史と特殊性』、溪水社、2015年。
- フーコー、ミシェル『監獄の誕生——監視と処罰』、田村俣訳、大進堂、1997年。
- 美馬達哉『生を治める術としての近代医療——フーコー『監獄の誕生』を読み直す』、現代書館、2015年。
- Boschini, Deborah J. and Norman L. Keltner. “Different Generations Review *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* Miloš Forman(Director).” *Perspectives in Psychiatric Care*, vol.45, no.1, 2009, pp.75-79.
- Darbyshire, Philip. “Reclaiming ‘Big Nurse’: a feminist critique of Ken Kesey’s portrayal of Nurse Ratched in *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*.” *Nursing inquiry*, vol.2, no.4, 1995, pp.198-202.
- Falch, Lisbeth Askov. “A career open to the talents: Nurses’ doing and focus during the history.” *Nursing Philosophy*, vol.22, no.1, 2021, doi: 10.1111/nup.12336.
- Faludi, Susan. *BACKLASH: The Undeclared War Against American Women*. Crown Publishers, 1991.
- Géfin, Laszlo K. “The Breasts of Big Nurse: Satire versus Narrative in Kesey’s

- One Flew over the Cuckoo's Nest.*” *Modern Language Studies*, vol.22, no.1, 1992, pp.96-101.
- Hampton, Benjamin B. *A History of the Movies*. Athena Press, 2014.
- Johnson, Jenell. *American Lobotomy: A Rhetorical History*. Michigan UP, 2014.
- Kesey, Ken. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Penguin Modern Classics, 2005.
- Meloy, Michael. “Fixing Men: Castration, Impotence, and Masculinity in Ken Kesey’s *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*.” *The Journal of Men’s Studies*, vol.17, no.1, 2009, pp.3-14.
- Quinn, Daniel K. “*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*.” *Teaching Sociology*, vol.17, no.1, 1989, p.122.
- Reskin, Barbara F, and Patricia A. Roos. “Status Hierarchies and Sex Segregation.” *Ingredients for Women’s Employment Policy*, edited by Christine Bose and Glenna Spitze, New York UP, 1987, pp.3-21.
- Schirmacher, Beate. “The Transmediation of Ambivalence: Violence and Music in Burgess’s *A Clockwork Orange* and Kubrick’s Film Adaptation.” *Ekphrasis*, vol.22, no.2, 2019, pp.26-40.
- Sturhahn, Larry. “The Making of *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*: An Interview with Director Miloš Forman.” *Filmmakers Newsletter*, vol.9, no.2, 1975, pp.26-31.
- Tell, Dave. “*American Lobotomy: A Rhetorical History*, Book Review.” *Quarterly Journal of Speech*, vol.101, no.1, 2015, pp.321- 24.
- Time Staff. “Hollywood: The Shock of Freedom in Films.” *Time*, Dec.08,1967, content.time.com/time/magazine/article/0,9171,844256,00.html.
- Zubizarreta, John. “The Disparity of Point of View in *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*.” *Literature film Quarterly*, vol.22, no.1, 1994, pp.62-65.

フィルモグラフィ

- 『白衣の天使』(*The White Angel*, 1936) ウィリアム・ディターレ監督、1963年 (DVD、ワーナー・アーカイブ、2015年)。
- 『カッコーの巣の上で』(*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, 1975) ミロス・フォアマン監督、1975年 (DVD、ワーナー・ホーム・ビデオ、2010年)。

*本稿は日本映画学会第10回例会（2021年6月19日、オンライン開催）における口頭発表を発展させたものである。

隠喩としての刺繍

——アリ・アスターの『ミッドサマー』における女性性と偽装ケア

石田 由希

概要

アリ・アスター監督の長編フォーク・ホラー映画『ミッドサマー』では、人身御供を行うスウェーデン人の集団が、刺繍入りの華やかな民族衣装を着る。刺繍が加害性と隣り合わせる光景は、アスターが本作以前に監督した短編映画『ミュンヒハウゼン』や長編ホラー映画『ヘレディタリー／継承』にも見受けられる。本論の目的は、上記ふたつの先行作品で刺繍が権威的な女性性の隠喩であり、こうした含みを持つ手芸モチーフが『ミッドサマー』に引き継がれている点を明らかにすることだ。まず、『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』では、草花と隣接する植物模様の刺繍が登場し、その刺繍の作者である女性や刺繍と象徴的に結びつく高齢の女性が、他者を支配するためにケアを偽装する。『ミッドサマー』で刺繍入り民族衣装をまとう女性たちも、ケアラーを演じつつ他者を手中に収めるが、その中心にいる家母長的な人物の造形は、前二作の保守的な「母親」像を骨子とする。

キーワード

刺繍、女性性、母性、植物、ケア、演技性

はじめに

映画のフレームに刺繍が収まる時、それは何を含意しうるのか。日本映画『あのこは貴族』(2021)であれば、ヒロインの刺繍風景は良家の子たる彼女の嗜みを示す。アメリカ映画『イン・ザ・ハイツ』(2021)では、ラテン系移民の女性による刺繍入りの布巾が、厳しい外国生活における彼女のひそやかな尊厳を象徴する。他にも、次の3本のヨーロッパ映画において、刺繍は周縁化された女性たちの創作手段だ。スイス映画『マルタのやさしい刺繍』(2006)では、手芸の才を持つ高齢のマルタが

刺繍入りランジェリーの店を開く夢を抱いており、保守的な隣人らから妨害されつつも、友人たちの協力を得ながら商品作りに勤しむ。フランス映画『クレールの刺繍』(2004)と『燃ゆる女の肖像』(2019)では、望まぬ妊娠をした若い女性たちが刺繍を得意としており、ビーズや刺繍糸で布地に細やかな図柄を縫いつける。手芸文化研究者の飯塚が言うように、刺繍は、「針と糸を用い、地布の上で線と色彩の運動を展開」することで完成される(飯塚 78)。これら5つの映画は、そうした「線と色彩の運動」をクローズ・アップしながら、女性をめぐる階級性・民族性・周縁性・創造性を表現する。

ここで思い起こされるのは、刺繍を介して女性性を描きながらも、上記の作品群とは全く異なる手際でこのモチーフを活用した映画監督、アリ・アスター(Ari Aster, 1986-)の存在だ。アスターが刺繍を活写した作品として特に広く知られているのは、長編フォーク・ホラー映画『ミッドサマー』(*Midsommar*, 2019)であろう。作中の刺繍入り民族衣装は、北欧の架空の晴れ着であり、本作のアイコンとも言える。ただ、アスターのフィルモグラフィーに刺繍が登場するのは、本作に始まったことではない。2022年9月の時点で、アスターは9本の短編映画と2本の長編ホラー映画を監督しており、『ミッドサマー』を含む3作品が、不穏さを帯びた刺繍を扱う。彼の短編サイレント映画『ミュンヒハウゼン』(*Munchausen*, 2013)と長編オカルト・ホラー映画『ヘレディタリー／継承』(*Hereditary*, 2018)の刺繍は、『ミッドサマー』の場合と同じく、暴力性と対を成す。作中、刺繍の作者である女性や刺繍と象徴的に結びつく女性たちは、自らの「家族」や他者を加害的に支配するからだ。

従来『ミッドサマー』の民族衣装は、「牧歌的雰囲気」(鳥山 20)や「牧歌性と無菌性の不気味な混合」(McDonald 89)を形成する要素としてだけでなく、「他者」性(Spadoni 723)、「民族的な排他性」(石田 96)、「白人至上主義」(Church 113)の象徴と目されてきた。だが、初期短編を含む先行アスター作品の刺繍の含意を把握することは、『ミッドサマー』の刺繍入り民族衣装を読み解く上で有益なだけでなく、アスター映画が描く女性性の傾向を理解する一助ともなる。おそらくアスターの作品史全体の女性描写に関して目を引きうるのは、映画理論家ローラ・マルヴィが看破したような女性身体に対する「男性の視線(male gaze)」(マルヴィ 131)が、問題意識を込めて客体化されていることだろう¹。ただ、

フェミニズムの文脈で展開された従来のアスター映画論では、それとは異なる点が指摘されてきた。その概要を以下に振り返りたい。

まず『ミュンヒハウゼン』で息子を溺愛する母親が、自宅における「絶対的権威」でもって彼を密かに「抑圧」する点や(鳥山 15)、生花と花柄の横溢する家が「母親の領域」を視覚化すると言われた(石田 87)。長編映画 2 作の場合も、父権や男性性が弱化・揶揄される一方、女性性は「威圧的あるいは歪んでいる」と形容された(Ahmari 63)。たしかに『ヘレディタリー』では、「創造的な力を持つ女性「アーティスト」たちが覇権を握」るが、そこでは彼女たちが「恐怖と罪悪感を通じて弱者をコントロール」する(鷺谷 100)。また『ヘレディタリー』の母性について、子を持つ芸術家が悲惨な死を遂げる展開は、「自分の創作のために家族を犠牲にする身勝手な女性への訓話」と批判された(Fusco, 2018)。この批判に賛同する向きもあれば(Church 93)、本作が社会的規範から逸脱した「悪い母親」の複雑な事情に「観客の同情」を促すという見方もある(Benson-Allot 72)。『ミッドサマー』に関しては、主要舞台である北欧の農村が「異性愛規範」と「育児や台所仕事に関わる「伝統的な」女性の役割」を維持すると評された(Braun 60-61)。また、ウォルフの『ミッドサマー』論は、アメリカの都市生活者たる 3 人の男子学生が、学術的・性的にホルガの人々を搾取しようと目論むさまに帝国主義性を見て取り(Wolfe 210-222)、ホルガの「牧歌的なコミュニケーションにおける女性的空間」が逆に彼らの身体を生贄や子種の供給源として活用すると解釈する(Wolfe 220)。さらに同論考は、村の一員として迎えられるアメリカ人女性が膨大な生花で着飾られた姿を、「女性性」と「豊穡」の象徴と見做した(Wolfe 217)。

以上の見解はアスター映画内の一部の女性が有する権威性・創造性・保守性・象徴的装飾性を鋭く指摘したが、先行するアスターの作品群に刺繍と女性性を並存させたものが 2 作あることを踏まえた『ミッドサマー』論は少ない。本論の目的は、『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』における刺繍とその刺繍に関連する女性キャラクターのあり方を再検討した上で、『ミッドサマー』の刺繍入り民族衣装を手がかりに、作中の女性性を読み解くことだ。続く第 1 章では、『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』の刺繍 5 点とそれらの共通点を振り返り、ケアを偽装しながら子供を支配する母親の領域をこれらの手芸モチーフが暗示

することを再確認する。第2章では、『ミッドサマー』における類似モチーフが、物量や登場時間などを増しつつも、前2作から本質的に引き継がれていることを指摘する。以上の議論を通して、『ミッドサマー』が、上記の先行作品2本と同様、刺繍と結びつく女性たちにケアを装う加害性や搾取の意図を付与するだけでなく、そうした女性たちの中心に威圧的な家母長を配していると結論づける。

1. 『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』にみる刺繍と母性

短編サイレント映画『ミュンヒハウゼン』と長編オカルト・ホラー映画『ヘレディタリー』とは、上映時間・物語ジャンル・主要登場人物の数・筋展開の複雑さなどの点で相違点が多い。だが少なくとも両作は、刺繍の演出方法について、以下3つの点を共有する。〈草花模様の使用〉、〈本物の植物との隣接〉、そして〈刺繍と象徴的に結びつく女性たちがケアの提供者を装うこと〉だ。本稿が特に強調したいのは、偽装ケアに関わる3つ目の点である。「ケア」は、対人だけでなく対環境の「人類的な活動」として広く捉えられる場合もあるが(トロント24-25)、本論で言う「ケア」とは、ケア倫理研究者エングスターが次のように定義した行為を指す。

つまり、ケアするということは、他者の生命に関わる重要な生物学的ニーズを満たすため、生来の能力を伸ばしたり維持したりするため、そして、不要な痛みや苦しみを注意深く、応答的に、敬意を込めて緩和するために、私たちがその人々に対して直接行うすべてのことを含むと言えるだろう (Engster 31; 強調原文)。

西洋政治思想研究者の岡野が「人間関係に限定」的であると呼んだこの定義を言い換えると、ケアとは、他者の生命活動の維持、生まれ持つ能力の育成や維持、そして、ケアを受け取る側の意思を尊重しつつ、彼ら・彼女らの心身の苦痛を取り除いたり緩和したりすることを指す(岡野「記者まえがき」10)。21世紀のホラー映画では、エングスターの言うようなケアをめぐる困難と恐怖が、特に女性監督らに熱心に取り上げられてき

たが²、アスター映画においても、『ヘレディタリー』の次の場面で、同種のケアが実践される。主人公アニー（トニ・コレット）の子供ふたりのうち、13歳の娘チャーリー（ミリー・シャピロ）が重篤なアナフィラキシー・ショックを起こした際、兄のピーター（アレックス・ウルフ）が彼女を車に乗せて病院へ向かうのだ。他方、『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』で刺繍と直接的・象徴的に関係する女性たちは、家族や知人の心身に「不要な痛みや苦しみを故意に引き起こし、それをケアすると見せかけながら、水面下で相手の生命と人生を支配する。こうした偽りのケアを、本稿では「偽装ケア」と呼ぶ。他作品であれば、ロモラ・ガライ監督の『アミュレット』（2020、邦題『悪魔が見ている』）で、女性の集団が、ケアを隠れ蓑にして性犯罪者の男性に近づき、制裁を下す展開が想起されよう。本章では、これら2作のアスター映画にみる刺繍の細部と、その周辺に配された女性たちによる偽装ケアを分析する。

I-1. 『ミュンヒハウゼン』の刺繍絵とカバー・クロス

サイレント映画『ミュンヒハウゼン』は、両親と息子からなる異性愛核家族の悲劇であり、大学進学を控えた息子が実母によって密かに自宅に囚われて夭折するさまを、視覚的モチーフで補いながら描写する。主に花模様をあしらった作中の刺繍2点には、そうした悲劇の予兆が縫い込まれている。ひとつ目は、穏やかな背景音楽とともに、幕開けの画面全体を占める刺繍絵だ（図1）。中央の題字を取り囲むのは、小花と蔦の図柄、線模様、そして黒髪を生やし赤と黄色の服を着た人型模様である。画中の題字は、主人公である匿名の母親（ボニー・ベデリア）の「代理ミュンヒハウゼン症候群」患者的な行動と関わる。一般にこの精神疾患は、養育すべき人物の健康を意図的に損ない、ケアし、周囲の賞賛を求めるといった症状を引き起こす。本作の母親がこれに類する行動をとるのは、



図1 (00:00:28)



図2 (00:06:20)

「自分の評価を高めたり、自分が注目されたりするためではない」ものの(鳥山 15)、刺繍絵の中心を成す題字は、作中の家庭悲劇の伏線として機能する。ふたつ目の刺繍は、主人公一家のリビングで、ソファの背もたれに掛かる白いカバー・クロスだ。文字や人型模様は含まれていないが、先の刺繍絵とほぼ同じ色調の糸で、彩度の高い草花柄が地布に施されている(図2)。

すでに指摘されたように、「作中の花柄は母親のアトリビュート」であるため、本作の花刺繍は「母親の領域」を暗示する(石田 86-87)。図1の刺繍絵における草花模様は、この家を飾る花柄のインテリアや花壇に対応しており、母親を前景に据えた多くのショットは、花柄の壁紙や花刺繍入りのカバー・クロスを背景とする。こうした人工物に限らず、彼女がひとりで家事を行うキッチンには、生花や観葉植物が飾られる(00:06:42-00:06:43)、自宅の花壇には彼女が手入れしている花々が咲き誇る(00:06:44-00:06:54)。加えて劇中には、息子がスーパーマンの格好をしている写真と、母親が自宅の花壇で発見するスーパーマン型のおもちゃの人形(図3)が登場する(ナイトウ 34)。冒頭の刺繍絵の四隅で、緑色の四角い太枠に収まった人型模様は、色彩と形状の点でこの人形に酷似する。子供時代の息子の持ち物と思われるこの人形は、息子そのものの換喩だ。花壇を捉えた結末のタブロー(図4)で、中央に佇む人形は「母親の領域から飛び立つことが叶わなかった息子」を比喩的に表す(石田 87)。本作において、刺繍を含む花柄と生花は、支配的な母性の標識なのだ。



図3 (00:06:54)



図4 (00:15:05)

母親が息子を家に引き止めるために用いる手段が、彼の健康を害し、それを自ら看病するという偽装工作だ。岡野は、ケア実践一般が「閉じられた親密圏を形成しがち」であり、「暴力や搾取の問題が惹起しやすい」ことを指摘する際、例として、産みの母に子のケアの「多くを負担

させ、他の領域からは隔離するような「社会の」制度設計」を問題視した(岡野「民主主義の再生とケアの倫理」102)。『ミュンヒハウゼン』の母親の場合、子に対する食事の提供や病の介抱など、社会が規範化する「母親の役目」を逆手に取る。関連場面を振り返ると、母親は、大学進学を控えた愛息子が実家を出る寂しさに耐えきれず、息子の昼食を調理する際に「具合を悪くする(“Feel Bad”）」とラベリングされた市販の毒物を混入する。母親が意図した通りに息子の体調は崩れ、彼女は自宅で病床の彼を介抱するが、息子の症状は彼女の予想を超えて悪化する。母親が解毒剤入りの食事を与えたり、医師による診察を受けさせたりするも、結果息子は亡くなる。息子の他界場面の直前、母親は彼の食事の介助をしており、赤いスープをスプーンですくって息子の口元へ運ぶが、弱り切った彼はそのスープを全て飲み込むことができない。息子が首周りに赤いスープをこぼす様子は咯血を連想させ、彼の衰えと母親による偽りのケアのグロテスクさを示す(図5)。自宅という閉じた空間において、母



図5 (00:12:08)

親は息子を秘密裏に支配しており、彼女の夫も男性医師もその真相に気づくことはない。花柄が際立つ本作の刺繍は、牧歌的な色彩と図柄とは裏腹に、偽のケアラーである母親の世界を示すのだ。

1-2. 『ヘレディタリー』の玄関マット

『ヘレディタリー』に登場する刺繍は、それを制作した亡き女性エレン(キャスリーン・チャルファント)と、彼女の衣鉢を継ぐもうひとりの女性ジョーン(アン・ダウド)と関わる。この映画は、78歳で死去したエレンの死亡記事で幕開けるが、エレンは生前密かにカルト教団を率いており、物語が進むに従って、彼女の家族らが教団の毒牙にかかる。本作の



図6 (00:51:07)

要所に登場するのが、エレンが作った3枚の刺繍入り玄関マットだ。一枚目のマットが現れるのは、エレンの娘である主人公アニーが知人の家を訪問する場面である(00:51:05-00:51:30)。先述したアナフィラキシ

一の場面で、アニーの息子が病院に行く途中で交通事故を起こして妹を亡くしたため、アニーはその悲しみを吐露するべく、最近知り合った年配女性ジョーンを訪ねる。この時のアニーは、ジョーンのアパートの戸口で、図6の玄関マットに気付き、「かつて私の母もちょうどこんな刺繍をしていた」と不審そうに言う(00:51:25-00:51:27)。ジョーンはこの事態を偶然として受け流すが、作品後半、アニーはこのマットが亡き母の手製品であると確信する。それはエレンが、自分の子供2人のために作ったマットに酷似しており、中央に配された持ち主の名前を草花模様や線模様などが取り囲むからだ(図7-8)。



図7 (01:33:01)



図8 (01:33:04)

映画研究者の鷲谷は、アスターの『ヘレディタリー』を、ロマン・ポランスキー監督の『ローズマリーの赤ちゃん』(1968)の系譜に位置づけられうる「悪魔憑きもの」と見做しつつ、前者には「女性が芸術(art)を創造する力と技」と「魔術(witchcraft)」が一体化した「女性のアート／クラフトの力」の強調が加わったと指摘した(鷲谷 94-95)。たしかに『ヘレディタリー』では、エレンの娘アニーと孫娘チャーリーが、エレンから霊媒の資質と芸術的才能を継承しており、アニーは著名なミニチュア模型作家、チャーリーは絶えず人形と絵を製作する少女だ。批評家のファスコは、子供を持つ著名な芸術家のアニーが壮絶な死を遂げる展開に、創造性を持つ母親への性差別的な警告を見た(Fusco, 2018)。だが、本作の女性アーティストを取り巻く環境が、世代ごとに差別化されている点を強調したい。第三世代のチャーリーが作中一貫して「ジェンダーが曖昧な」ファースト・ネームで呼ばれ(Ahmari 64)、ラストシーンで彼女の魂が兄の男性身体を介して復活することを思うと、若き芸術家たるチャーリーは性差を超越した存在だ。他方、第一世代のエレンは女性性が固定されており、教団で悪魔の「女王」の称号を持つだけでなく、彼

女の創造性はドメスティックな女性性と結びつけられやすい刺繍や織物の形をとる。オカルト・ホラーとしての本作では、エレンとジョーンといった年配女性を中心とする邪教団の信者たちが、悪魔崇拝の儀式のためにエレンの直系の家族をつけ狙うが、そうした危険な意図を仄めかす目印として、エレンの手製マットが画面に映し出されるのだ。

興味深いのは、ジョーンがアニーに初めて声をかける場所が、グリーン・ケアのセラピー会場であることだ。『ローズマリーの赤ちゃん』の悪魔崇拝者が妊婦のケアという名目でヒロインを身体的に搾取したように、『ヘレディタリー』のジョーンが親身に主人公に寄り添うのも、教団の計画の一環である。作品後半、アニーは図6のマットが母エレンの手製であると感じ、さらに母のアルバムの写真でカルト教団の集会に参加するジョーンの姿を発見する。この瞬間アニーと観客は、ジョーンがエレンの衣鉢を継ぐ人物、言い換えるなら、エレンの分身的な人物であると知るのだ。加えてこの教団は、エレンの血を引く男性の身体を悪魔の依代として活用せんとしているため、脚本のト書にもあるように、過去その標的となったエレンの息子の玄関マットには、「「チャールズ」という名前と、今 [のアニーに] は認識できる [悪魔] ペイモンの紋章が添えられている」(Aster 119)。チャールズのマットには、彼の名前の両脇にある円模様の内側に、教団が崇拝する悪魔の紋章が刺繍されている(図8)。同じ紋章は、アニーとエレンのネックレスや、アニーの娘が事故に遭う現場の電信柱などにも見受けられ、教団の息がかかった場所や人物、あるいは教団がターゲットとする人物を暗示する。『ミュンヒハウゼン』の母親が息子にもたらした健康被害を自ら介抱したのと同様に、『ヘレディタリー』のジョーンも、アニーの娘の命を奪うという教団の計画に加担したことを隠して、喪中のアニーに偽の「癒し」を提供するのだ。

植物柄の刺繍絵で幕開ける『ミュンヒハウゼン』に観葉植物・切花・花壇が登場したように、『ヘレディタリー』の1枚目の刺繍入りマットが登場する場面で、ジョーンがアニーの苦悩に共感する際にもフレームの目立つ位置に植物が収まっている。ジョーンのアパートの戸口で草柄の刺繍入りマットが画面に映った後、同じアパートの室内に場面が切り替わると、テーブルの上で鉢植えの植物が大葉を茂らせている。ジョーンがアニーの悩みに耳を傾けている間、彼女らを個別に捉えたショット

には、画面前景の中央下方に、終始この鉢植えがある(00:51:46-00:52:38)。さらに、同じテーブルでジョーンがアニーに出す飲み物にも、効能の定かでない黒い茶葉が入っており、ジョーンがその茶を飲むアニーを密かに観察したり、アニーがその茶葉を指先にとって眉根をひそめたりする(00:52:34-00:52:41)。これら2作において、草花柄刺繍と作中の植物は緩やかな類縁関係を結び、「家母長」的な人物とその協力者の女性、そして彼女らに支配される登場人物を取り囲む。『ヘレディタリー』はエレンが死去した後の物語だが、ジョーンに引き継がれた彼女の支配力は結末に至るまで絶大だ。『ローズマリーの赤ちゃん』で、悪魔崇拝者や彼らに狙われる若い女性が、薬草入りのネックレスを身につけていたように、『ヘレディタリー』の刺繍入りの玄関マットも、ケアを装うカルト教団の魔の手が及ぶ範囲を装飾的に示すのだ。

I-3. 「母」たちの檻

他作品であれば、ルシール・アザリロヴィック監督のホラー映画『エヴォリューション』(2015)が、孤島を舞台に、少年たちを閉じ込める母親たちの集団を描く。同監督は、危険な「羊水の抱擁」の比喩として、色鮮やかな海水とそこにたゆたう海藻を用いた(Keesey 70)。『エヴォリューション』の主人公である少年は、若い看護婦の助けを得て外界へ抜け出すが、アスター映画の場合、登場人物らが緑に彩られた「母」たちの領域から脱することはできない。『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』において、植物と並置される刺繍は、華やかな牧歌性を装いながら、「母」たちに支配された檻としての「家」を暗に表す。彼女らとその協力者は、利他的な「ケアラー」としての仮面を被りつつ、他者を搾取することを目論む。作中の刺繍は、文字や図柄といった細部に、利己的な策略を滲ませているのだ。

II. 『ミッドサマー』の民族刺繍と演じられるケア

『ミッドサマー』の刺繍は、スウェーデンの架空の農村「ホルガ」で、季節儀礼の晴れ着を彩る。この村出身の青年ペレ(ヴィルヘルム・ブロングレン)が、留学先のニューヨークで、ヒロインであるアメリカ人学生のダニー(フローレンス・ピュー)に言うように、「僕らはこれらの衣服を、

毎年の夏至と冬至のために特別に作る」(00:21:56-00:21:59)。ペレの招待を受けて、ダニーと彼女の恋人のクリスチャン(ジャック・レイナー)、そして他の男子大学院生2人がホルガを訪れると、村人らはこの晴れ着で盛装している。その布地には、植物柄・動物柄・線模様・ルーン文字が刺繍されている。個々の衣装の細部は異なり、タッセルやレースや擦染を施したものも散見されるが、村人の多くが刺繍で装飾された白いリネンの衣服を着ている。アスターの作品史において、こうした『ミッドサマー』の刺繍は、一見、その新規性が際立つかもしれない。『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』の刺繍を凝らした布地が短時間のみ登場する平面的な静物であるのに対し、『ミッドサマー』では、刺繍入りの民族衣装が、長時間、画面内を立体的に動き回る。同作の刺繍は登場時間だけでなくその物量も大幅に増しているため、個々の刺繍の造形や撮影方法も多様だ。

だが『ミッドサマー』は、本論第1章で議論されたような前二作の刺繍の含意と権威的な女性性を、ある程度引き継いでいる。『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』でそうであったように、『ミッドサマー』の刺繍は、年配女性を中心とする危険な力が及ぶ領域に配されている。無論、ホルガの村長やリーダーが、台詞で紹介されることはない。本作と同年に公開された他のホラー作品であれば、マウゴシュカ・シュモフスカ監督の映画『ジ・アザー・ラム』(2019)で、カルト教団のカリスマ的な男性リーダー1名が女性の集団を従えていた。他方『ミッドサマー』のホルガの場合、54歳から72歳の村人は「人々の師」となるもの(00:47:05-00:47:06)、この村は信仰と伝統を原動力とするため、「1人のリーダーやメシア的な人物に支配されているわけではない」(McDonald 87)。ただホルガでは、シヴ(グンネル・フレッド)という高齢の女性が、村人に祝福を与えたり、性交の許可を与えたり、夏至祭の儀式を主に取り仕切ったりする。村人らは、血縁に関係なくひとつの「家族」を形成するため、シヴを「村の家母長」と見なすこともできよう(Church 112)。また、映画の「衣裳」一般が、「登場人物の性格や物語の文脈を、台詞による説明を介さずに決定づける強力な視覚的装置」であることを思うと(北村 144)、シヴのドレスの胸部中央に刺繍された「F」の文字は重要だ。「F(anzuz)」は、「神」を意味するとされるルーン文字であり(河崎 53)、村における彼女の一定の権力を示す。作品後半、メイ・クイー

ンとなったダニーを囲む昼食会で、シヴとこの文字を捉えたローアングルのメディアム・ショットは、彼女の威厳を念押しする(図9)。ホルガの人口は約100人だが、目視できる限り、この村にある建物は納屋や火炙り用の小屋を含めても約10軒だ。その中に「シヴの家」という独立した家屋があることは、彼女の高い地位を表しており、上記のルーン文字の象徴性と呼応する。



図9 (01:54:08)

役者の年齢層を見ても、『ミュンヒハウゼン』の母親役のボニー・ベデリア(1948-)、『ヘレディタリー』のエレン役のキャスリーン・チャルファント(1949-)とジョーン役のアン・ダウド(1965-)、そして『ミッドサマー』でシヴを演じたグンネル・フレッド(1955-)は、撮影時に60-70代であった。さらに、『ミュンヒハウゼン』の母親は専業主婦として家事に勤しむ姿のみが描かれており、『ヘレディタリー』のエレンも娘アニーに不本意な出産を強要するため、アスター映画におけるこれらの高齡の「母」たちは、現代の母親一般というよりも、旧来の異性愛規範と性的役割分担を重んじる〈前時代的な母親像〉をデフォルメした形で体現する。『ミッドサマー』の場合、ホルガで信仰されている巨人神の「両性具有」性が一度だけ言及されるが³、村人たちの実生活では「異性愛規範」と「育児や台所仕事に関わる「伝統的な」女性の役割」が根強く残る(Braun 60-61)。本作の中盤、ダニーはホルガの村人から花刺繍入りのエプロンとドレスを贈られた後、徐々に彼らの「家族」の一員として迎えられるが、この衣装も無私の贈与ではない。結末で大量の生花を用いた彼女の装いが「豊穡」の象徴であることを思うと(Wolfe 217)、生花と花刺繍で飾られたダニーの衣装と王冠は、出産を重んじるホルガで、「彼女の出産能力」が有用視されていることを仄めかす(Wolfe 221)。

ホルガにおけるダニーの装いに強く見受けられるように、『ミッドサマー』では、植物柄の刺繍と植物そのものとの結びつきを、『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』から引き継ぐ。緑豊かな芝生や森や山々で、「ホルガの住人は自然と調和した生活」を送っており (Phipps, 2019)、村を支える主産業は、植物や天然水を活用した「木材、リネン、菓草、水力発電」だ (00:43:20-00:43:24)。特にリネンは麻科の植物を原材料とするため、植物柄刺繍を施されたホルガの民族衣装は、図柄と布地の両方において二重に植物と関わる。また、メイ・クィーンを選出するダンス競技においても、植物と刺繍入り衣装の連関は顕著だ。この競技では、民族衣装と生花の冠を身につけた約 50 人の女性が、村の白髪の女性が花を煎じて作ったドラッグ・ティーを飲み、酩酊した状態で回転しながら、全員がほぼ同じ振り付けで踊る (図 10)。ドラッグ・ティーの材料である植物が、ガラス容器を満す水の中、柄杓で手早くかき混ぜられる様子は (図 11)、ダンス競技における女性たちの回転運動を先取りする。

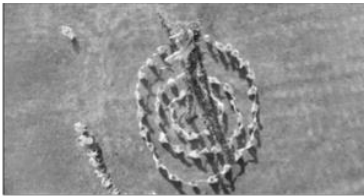


図 10 (01:39:43)



図 11 (01:36:43)

そしてダンス競技中は、植物由来のドラッグ、草花柄の刺繍、リネン、生花の花冠、そして女性身体が重なり合うのだ。こうした意匠は、優勝者のダニーがメイ・クィーンとして戴冠して以降、拍車をかけられる。ダニーは、大きな花の王冠に加え、刺繍と生花で飾られたケープを着させられ、草花をあしらった玉座に案内されるからだ (図 12)。



図 12 (01:50:36)

『ミュンヒハウゼン』や『ヘレディタリー』では、草花柄入りの刺繍、作中の植物、母親たちが用いる薬品・薬剤は、隣接はするものの、直接の関係を持たずに点在していた。両作と比較すると、女性性の描出を担う刺繍が植物と関わるという傾向は、これらのモチーフの有機的關係性を高めた状態で、『ミ

ッドサマー』にも見受けられる。

ホルガの慣習で際立つのは、上記のダンス競技の振り付けでも重んじられたような画一性が、公の行事だけでなく、個人の精神的なケアの手段に用いられることだ。そうしたケアと刺繍は、特に次の場面で並置される。物語の終盤、クリスチャンがホルガの少女と性交渉に及ぶ儀式を、ダニーは目撃する。恋人の不貞に衝撃を受け、ダニーは激しく嗚咽する。すると、7人の村の女性たちが彼女を取り囲み、ダニーを支えたりさすったりした後、彼女と同じリズムで呼吸と嗚咽を繰り返す(02:04:35-02:05:55)(図13-14)。この場面は、作中でも例外的なほどに手ぶれが強く、カメラの不安定さがヒロインの内的混乱と他の女性らの動きと共振する。映画研究者チャーチによると、図13-14の場面で「村の女性たちは、共同体が[他者の]感情を模倣するひとつの形として、ダニーの苦悩を鏡映しにする」(Church 117)。同場面で、ダニーと他の女性たちは、花柄の刺繍が入った白い民族衣装を着ているため、「鏡」という語は、彼女らの装いと動きの視覚的類縁性を言い表す。さらに、クリスチャンの不貞は、外界の子種を得るためにホルガ全体が公認したことであるため、村の女性によるダニーへの共感的なケアも表層的だ。『ヘレディタリー』のジョーンが、利他的な言動の裏で他者を操作したように、『ミッドサマー』のホルガの女性たちが、共感的にヒロインに寄り添うのも、条件付きの応急処置なのだ。他の場面に目を向けると、この村は、高齢者介護を避けるために棄老の伝統を持つ。老人に自殺をさせる村の公的儀式は「悲しみと儀式をめぐるパフォーマンス的性質(performative nature)」をそなえており(McDonald 88)、生贄の老人が苦痛に絶叫するとき、村人が音声と表情と動作でもってその苦痛を模倣する⁴。村の女性たちがダニーの精神的苦痛に共鳴しながら緩和を試みる姿勢にも、こうしたパフォーマンス性がそなわるのだ。



図13 (02:05:28)



図14 (02:05:53)

全 11 作品からなるアスターの作品史は、家庭崩壊と創造性をめぐる主題系に加え、初期の短編映画時代から心身の不調をめぐる〈ケアの不在・失敗〉を描いてきた⁵。その際、作中のケアラーは男性の場合もあれば、女性の場合もある。ただ、本稿で議論したように、現時点で 2 作品しかないアスターの長編映画のいずれにおいても、刺繍を制作する年配の女性、あるいは刺繍と象徴的に結びつく年配の女性が、前時代的な母親像を成しており、彼女らはカルト的集団のメンバーらと共にケアを偽装しながら、他者を利用する。だが、ジョーダン・ピール監督のホラー映画『ゲット・アウト』(2017)で、恐怖の元凶が人種差別という思想と慣習であったように、『ミッドサマー』の「怪物」も特定の登場人物ではなく「概念的」な存在であり、ホルガの田園的な共同体は、アメリカの都市部と対比されながら、「自然」、「異国性」、「地域主義」、そして「女性性」などを体現する(Wolfe 211, 216)。この点を指摘したウォルフの分析を補うならば、ホルガが体現する恐るべき女性性は、シヴに代表されるような旧来の母性を中心に形成されており、村全体でも二元論的な性差観と異性愛主義が重んじられている。刺繍とともに、こうした価値観を伴う母性のあり方は、前作の『ヘレディタリー』のエレンだけでなく、短編映画『ミュンヒハウゼン』の名前を持たない母親の内に、その萌芽を見出すことができるのだ。

おわりに

以上見てきたように、アリ・アスターの長編フォーク・ホラー映画『ミッドサマー』では、年配の家母長的人物を中心とする保守的な集団が刺繍をまとい、他者にケアを提供するふりをしながら、相手を支配し、搾取する。こうした手芸モチーフや前時代的なジェンダー造形をなされた年配女性は、アスターの前作である長編ホラー映画『ヘレディタリー』、および、それ以前の短編サイレント映画『ミュンヒハウゼン』にも見受けられる。ここで、本論の第 1 章にて言及したガライ監督の映画『アミュレット』を今一度思い出すと、同作では、偽装ケアの実践が描かれるだけでなく、ケアラーを装う女性たちに共通の装飾、すなわち、女性器を連想させる貝殻型の模様が、彼女たちの持ち物や住まいに施されていた。他方アスター映画に関しては、類似する機能を持つ装飾が、作品の

垣根を超えている点に注目したい。『ミッドサマー』のみではなく前2作の『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』において、刺繍は、権威的な女性性のトレードマークとして登場するからだ。また、これら3作品の刺繍において草花を模した図柄は、花壇や生花といった実際の植物と並存する。『ミッドサマー』では、作中の植物と刺繍の草花模様が前2作以上の有機的なつながりを持つが、植物と草花柄刺繍の両方を女性が力を持つ領域に配する手法は、本論が扱った3つのアスター映画を貫く。『ミュンヒハウゼン』と『ヘレディタリー』においてそうであったように、『ミッドサマー』の刺繍は、家庭という親密圏で加虐的な権威を得る女性性の隠喩として、画面を不穏に彩るのだ。

註

- 1 アスターの短編『亀の頭』 (*The Turtle's Head*, 2014) や長編映画2作品は、女性に好色な目を向ける作中の男性キャラクターを批判的に造形したり、作中の女性身体が観客によって性的に消費されることを防ぐ仕掛けを施したりしている。そうした仕掛けの好例としては、『ミッドサマー』における性交の儀式で、ひとりの若い女性の裸体が画面中央に現れる際、さまざまな年齢層の裸婦12人が彼女を取り囲んで合唱する光景が観客の意表をつく場面などが挙げられる (01:59:03)。ロビン・ハーディ監督のフォーク・ホラー映画『ウィッカーマン』 (*The Wicker Man*, 1973) は『ミッドサマー』に先行する同じジャンル作品としてしばしば言及されるが、『ウィッカーマン』が性化された裸婦を度々フレームに収めていたことを想起すると、『ミッドサマー』がいかにもその種の意匠と距離を置いているかが分かるだろう。
- 2 ジェニファー・ケント監督の『ババドック』 (2014) はグリーフ・ケアと育児、アリス・ロウ監督の『プリベンジ』 (2016) は妊婦と胎児のケア、ローズ・グラス監督の『セイント・モード／狂信』 (2019) は末期ガン患者の在宅介護、ナタリー・エリカ・ジェームズ監督の『レリック／遺物』 (2020) は老人介護を描く。こうした映画の潮流は、まだほとんど研究されていないため、今後、稿を改めて論じる。
- 3 ホルガに到着したばかりのアメリカ人学生グループに対し、村人である高齢男性のオッドが、自分が着用しているワンピース的な白いフロックを「少女っぽい (quite girly)」と言い、その衣装が「両性具有」の巨人ユミルを賛美

するためのものであると説明する (00:37:29-00:37:41)。

- 4 『ミッドサマー』の冒頭部で、ホルガ出身のペレが村の夏至祭についてダニーにつぶやく以下の台詞は、象徴的だ。「馬鹿らしく見えるかもしれないけど、演劇みたいなものさ (it's like theater)」 (00:21:32-00:21:37)。ここでペレは、夏至祭の衣装や段取り、そしてスペクタクル性を念頭に置いて「演劇」という比喻を用いている。ただ、この比喻は発話者の意図していないところで、ホルガのケアにそなわる〈演技性〉を端的に言い当てる。
- 5 短編映画時代から振り返ると、『ハーマンの万能薬』(*Herman's Cure-All Tonic*, 2008)では、薬局を切り盛りする青年が、父親の身体の分泌液を鎮痛剤として顧客に販売して収益を上げるも、最後は顧客の身体そのものを分泌液の新たな入手源として利用する。『ジョンソン家の奇妙なこと』(*The Strange Thing About the Johnsons*, 2011)では、黒人男性が自分の息子による性的虐待を受けており、市販の自己啓発的なカセット・テープ音声でセルフケアを試みるが、その途中で突然息子に凌辱される。「ポートレート・シリーズ」と呼ばれる3つの短編のうち、『ベイシカリー』(*Basically*, 2013)では、すでに他界した白血病患者の闘病風景が伝聞で語られ、『セ・ラ・ヴィ』(*C'est La Vie*, 2016)の主人公であるホームレス男性も、精神病を患ったまま何の治療も受けられず、行きずりの人間ふたりを発作的に殺害する。『亀の頭』では、探偵が自らの男性器を襲う奇病について診察を受けるも、医師には打つ手がない。長編映画2作においても、『ミッドサマー』のダニーが市販の「抗不安薬」を (00:06:37)、『ヘレディタリー』のアニーが精神安定剤と思われる錠剤を飲むが (00:52:30)、彼女らの胸中が穏やかになることはない。特に『ヘレディタリー』で、アニーの夫スティーヴ (ガブリエル・バーン) は精神科医であるが、妻の精神的苦痛を前にした彼は無力だ。本編からは削除されているものの、製作会社A24が刊行した『ヘレディタリー』の脚本では、スティーヴが独断で同僚のステットソン医師を自宅に招き、半ば無理やりアニーに同医師の診察を受けさせるが、その診察は功を奏さない (Aster 108-110)。

引用文献リスト

飯塚信雄『手芸の文化史』、文化出版局、1987年。

石田由希「アリ・アスター映画にみる美術的モチーフ——『ミュンヒハウゼン』、『ヘレディタリー／継承』、『ミッドサマー』」、『西

- 南学院大学外国語学論集』第2巻第2・3号、2022年、81-99頁。
岡野八代「訳者まえがき」、トロント／岡野 3-14頁。
——「民主主義の再生とケアの倫理——ジョアン・トロントの歩み」、
トロント／岡野 83-124頁。
河崎靖『ルーン文字の起源』、大学書林、2017年。
北村匡平「映画と衣裳」、蘆田裕史・藤嶋陽子・宮脇千絵編『クリティ
カル・ワード——ファッションスタディーズ』、フィルムアート社、
2022年、143-148頁。
鳥山正晴「アリ・アスターの家族——現代ホラー映画の家族のあり方」、
『日本大学芸術学部紀要』第73号、2020年、13-22頁。
トロント、ジョアン・C「第1章 ケアするのは誰か——いかに、民主主
義を再編するか」、トロント／岡野 19-82頁。
トロント、ジョアン・C／岡野八代『ケアするのは誰か？——新しい民主
主義のかたちへ』、岡野八代訳、白澤社、2020年。
ナイトウミノワ「暗黒ピクサー！？—『ミュンヒハウゼン』」、映画パン
フは宇宙だ！編『I Hope that People will Feel Unsettled: Ari Aster & His
7 Short Films+1』、PATU、2020年、34-37頁。
マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」、斎藤綾子訳、『「新」映
画理論集成 ①歴史／人種／ジェンダー』、岩本憲児・武田潔・斎藤
綾子編、フィルムアート社、1998年、126-139頁。
鷺谷花「恐怖のフェミニズム——「ポストフェミニズム」ホラー映画論」、
『現代思想』第48巻第4号、青土社、2020年、91-101頁。
Ahmari, Sohrab. “Ari Aster’s Moral Horror.” *The American Conservative*.
September/October, 2020, pp. 63-66.
Aster, Ari. *Hereditary* [screenplay]. A24 Films LLC, 2020.
Benson-Allott, Caetlin. “They’re Coming to Get You... Or: Making America
Anxious Again.” *Film Quarterly*, vol.72, no.2, 2018, pp. 71–76.
Braun, Adam F. ““Everyone Deserves a Family”: The Triple Bind of Family in
Ari Aster’s Horror.” *Family and Community*, vol.1, no.1, 2020, pp. 41-66.
Church, David. *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation*. Edinburgh UP,
2021.
Engster, Daniel. *The Heart of Justice: Care Ethics and Political Theory*. Oxford
UP, 2007.

- Fusco, Katherine. “Hereditary and the Monstrousness of Creative Moms.” *The Atlantic*. July 12, 2018, www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/07/hereditary-and-the-monstrousness-of-creative-moms/564815/.
- Keesey, Douglas. *Twenty First Century Horror Films: A Guide to the Best Contemporary Horror Movies*. Kamera Books, 2017.
- McDonald, Keith, and Wayne Johnson. *Contemporary Gothic and Horror Film: Transnational Perspectives*. Anthem Press, 2021.
- Phipps, Keith. “‘Midsommar’ Offers a Vision of What Awaits us after Society Collapses.” *Pacific Standard*. July 24, 2019, psmag.com/ideas/midsommar-by-ari-aster-offers-a-vision-of-what-awaits-us-after-society-collapses.
- Spadoni, Robert. “Midsommar: Thing Theory.” *Quarterly Review of Film and Video*, vol.37, no.7, 2020, pp. 711-726.
- Wolfe, Monica. “Mapping Imperialist Movement in Postmodern Horror Film *Midsommar*.” *Journal of Popular Film and Television*, vol.49, no.4, 2021, pp. 210-222.

フィルモグラフィ

- Hereditary*. Directed by Ari Aster. A24 Films LLC, 2018. (『ヘレディタリー／継承』、Amazon Prime、2019年)
- Midsommar*. Directed by Ari Aster. A24 Films LLC, 2019. (『ミッドサマー(劇場公開版)』、Amazon Prime、2020年)
- Munchausen* [Myunhihauzen]. Directed by Ari Aster. Invicta Films, 2013, vimeo.com/74806158.

*本稿の査読をご担当くださった先生方より、多くの貴重なご指摘を賜りました。ここに記して深謝申し上げます。

執筆者紹介

Hikari MORIMOTO／森本 光（もりもと ひかり）

ケント大学大学院修士課程

大黒 優子（おおくろ ゆうこ）

関西学院大学大学院言語コミュニケーション文化研究科

博士後期課程

石田 由希（いしだ ゆき）

西南学院大学外国語学部准教授

学会誌『映画研究』(Cinema Studies) 投稿規定

投稿規定

- 1 投稿資格: 日本映画学会会員であること。共著の場合は著者全員が会員であること。
- 2 内容: 映画に関わる未刊行の研究論文。
- 3 執筆言語: 日本語または英語。
- 4 ネイティブ・チェック: 母語(第一言語)でない言語で執筆した場合は必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。また、修正などを行った場合も再度ネイティブ・チェックを受けること。
- 5 投稿数: 原則として、毎年度、会員 1 名につき 1 論文。共同執筆の論文もこれに含める。
- 6 投稿締切: 毎年 7 月 1 日(必着)。
- 7 採否の審査: 編集委員会が審査を行う。審査は執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
- 8 採否の通知: 9 月初旬頃までに通知することとする。なお審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規定通りとすること。
- 9 送付するファイル: 別途示す書式規定に則った投稿論文ファイルとカバーレター(添え手紙)ファイルの 2 ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また件名は「投稿論文」とすること。
- 10 送付先: japansocietyforcinemastudies(atmark)yahoo.co.jp [(atmark)の箇所]に@を代入してお送り下さい。]
- 11 送付確認: 提出後 3 日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
- 12 校正: 校正は 1 回とする。連絡を緊密に取り迅速に行うこと。
- 13 電子化: 日本映画学会は掲載論文を電子化して学会ウェブ・サイト上などで公開する権利を有するものとする。
- 14 印刷費用: 原則として学会がすべて負担する。

2017年3月18日 日本映画学会常任理事会承認/ 2017年4月1日発効

2019年3月11日改正 日本映画学会常任理事会承認/ 2019年4月1日発効

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japan Society for Cinema Studies welcomes English essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, *Cinema Studies*. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work.

Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by July 1. Please consult MLA Handbook, 8th edition (2016). The Word prescribed form is 32 letters × 33 lines on one side of “A4” or “8 1/2×11” paper. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 10,000 words, including stills, charts and the like (each counted as 50 words). In addition to the MLA rules, manuscripts must include an abstract of approximately 200 words and approximately 5 key words or terms. The running time of the film discussed by the text must be also shown.

Submissions will be sent to the following e-mail address by July 1:
japansocietyforcinemastudies<atmark>yahoo.co.jp (use @ instead of <atmark>).

The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number. Authors will be notified of the Board's decisions around the beginning of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

*最新の投稿規定および書式規定については、日本映画学会公式サイト
(<https://japansociety-cinemastudies.org/>) をご覧ください。

Please see our website for updated submission guidelines:
<https://japansociety-cinemastudies.org/>

日本映画学会役員 2022年12月現在

名誉顧問	田中 雄次 (熊本大学名誉教授)
顧問	松田 英男 (京都大学名誉教授)
顧問	山本 佳樹 (大阪大学)
顧問	杉野 健太郎 (信州大学)
会長	吉村 いづみ (名古屋文化短期大学)
副会長	大石 和久 (北海学園大学) 事務局長
常任理事長	田代 真 (国土舘大学) 常任理事長
常任理事	碓井 みちこ (関東学院大学) 学会誌編集委員会副委員長
常任理事	木下 千花 (京都大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	名嘉山 リサ (和光大学) 副事務局長
常任理事	板倉 史明 (神戸大学) 報告集査読委員会委員長
常任理事	堀 潤之 (関西大学) 学会誌編集委員会委員長
常任理事	小川 順子 (中部大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	藤田 修平 (東京情報大学) 編集局局長
常任理事	塚田幸光 (関西学院大学) 大会運営委員会委員長
常任理事	須川 いずみ (京都ノートルダム女子大学) 大会運営委員会委員
常任理事	北村 匡平 (東京工業大学) 大会運営委員会委員
理事	小原 文衛 (公立小松大学) 学会誌編集委員会委員
理事	小暮 修三 (東京海洋大学) 編集局局員
理事	深谷 公宣 (法政大学) 報告集査読委員会委員
理事	川本 徹 (名古屋市立大学) 学会誌編集委員会委員
理事	門間 貴志 (明治学院大学) 学会誌編集委員会委員
理事	横濱 雄二 (甲南女子大学) 報告集査読委員会委員
理事	道上 知弘 (岡山ビジネスカレッジ) 報告集査読委員会委員
理事	宗 洋 (高知大学) 編集局局員
理事	大勝 裕史 (東京経営短期大学) 広報PR局局長
理事	河原 大輔 (同志社大学) 事務局局員
理事	北浦 寛之 (開智国際大学) 学会誌編集委員会委員
理事	須川 まり (流通経済大学) 事務局分室長

理事 伊藤 弘了（関西大学非常勤講師）広報PR局局員
理事 佐野 明子（同志社大学）学会誌編集委員会委員
理事 中垣 恒太郎（専修大学）大会運営委員会委員
理事 久保 豊（金沢大学）広報PR局／事務局局員併任
理事 藤城 孝輔（岡山理科大学）事務局局員
理事 田中 ちはる（近畿大学）学会誌編集委員会委員
会計監査 李 敬淑（宮城学院女子大学）
会計監査 ハーン 小路恭子（専修大学）

《大会運営委員会》

塚田 幸光（委員長）／須川 いづみ（委員）／北村 匡平（委員）／中垣 恒太郎（委員）

《学会誌編集委員会》

堀 潤之（委員長）／碓井 みちこ（副委員長）／小原 文衛（委員）／小川 順子（委員）／
木下 千花（委員）／川本 徹（委員）／門間 貴志（委員）／北浦 寛之（委員）／
佐野 明子（委員）／田中 ちはる（委員）

《報告集査読校閲委員会》

板倉 史明（委員長）／深谷 公宣（委員）／道上 知弘（委員）／横濱 雄二（委員）

《編集局》

藤田 修平（局長）／小暮 修三（局員、大会・例会報告集編集長）／宗 洋（局員、会報編集長）

《広報PR局》

大勝 裕史（局長）／伊藤 弘了（局員）／久保 豊（局員、事務局併任）

《事務局》

大石 和久（事務局長）／名嘉山 リサ（副事務局長）／須川 まり（事務局分室長）／
河原 大輔（局員）／藤城 孝輔（局員）／久保 豊（局員）

【事務局】 北海学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町4-1-40

【事務局分室】 流通経済大学社会学部 須川まり研究室内

〒〒270-8555 千葉県松戸市新松戸3-2-1 *会計所在地

日本映画学会は日本学術会議協力学術研究団体です。

映 画 研 究 17号
Cinema Studies, no.17

2022年12月9日印刷 2022年12月10日発行

編集・発行 日本映画学会
北海学園大学人文学部 大石和久研究室内
〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40
印刷製本 イニユニック