

## 記号学的アプローチによる映画作品分析 —テキストとしてのヒッチコック作品—

中 村 光 一\*

### はじめに

70年代から80年代にかけて、記号論とか記号学が商業的なブームになったことがある。書店にこの名を冠した書物が山積みされたり、書棚を占領したり、あるいは新聞や雑誌の文化欄にこの言葉があふれた時代があった。現在はそうしたブームも鎮静化したかにみえるが、アカデミズムの世界ではなお勢いが衰えず、その影響は言語学周辺だけでなく、文化についての幅広い研究に及んでいる。映画についての研究もその例外ではなく、映画の中の意味作用を記号現象として究明していく映画記号学が確立しはじめている。

筆者は、映画記号学の先駆者クリスティアン・メッツが国際交流基金の招きで来日(1981年)したのを機に高まっていた研究ブームのさなか、映画理論と映画記号学との関係をテーマに、本誌で2稿にわたって、主に彼の論文集『映画における意味作用についての試論Ⅰ』(以下『試論Ⅰ』と略す)を考察した<sup>1)</sup>。しかし、こうした考察を通して明らかになったのは、メッツをはじめとする初期の映画記号学者は映画作品(フィルム)ではなく映画(シネマ)を研究対象にしていたということである。『試論Ⅰ』に収められた論文のタイトル「映画—言語活動か?」のように、映画が言語なのか、言語活動なのかを知ろうとしていた。

映画作品(フィルム)のスタイルやエクリチュールの研究は、同じメッツが『試論Ⅰ』に続いて著した『言語活動と映画』以来活発になり、『カイエ・デュ・シネマ』をはじめとするフランスの専門誌に頻繁に掲載されるようになる。しかし、フラン

スのアカデミズムの動向に敏感に反応してきたはずの我が国では、こうした映画作品(フィルム)研究が学術誌などでは散見されるものの、映画・映像研究の場においても、映画批評の場においても、現在なお主流にはなれずにいる。相も変わらず、映画(シネマ)の記号学的研究の段階で足踏みしている。

映画作品は意味作用が多様で多元的なので、どの意味をとってそれを読み下すかは見る者の選択に任される。ひとつのシーン、場面転換、カメラアングル、登場人物の顔の表情などの視覚情報が膨大な意味を含んでいる。そうした映画作品の中で作用する記号の裏に隠された意味作用を見いだすことは、映画体験をより充実したものにするであろうし、作品理解をより深めることにもなる。記号学説の正当性を実証するうえでも、特定の映画作品(フィルム)の分析は欠かせないはずである。本稿では、記号学的アプローチによる映画作品の分析を試みてみたい。分析対象となるテキストとしては、ヒッチコックの1943年作品『疑惑の影』<sup>2)</sup>を取りあげることにする。

### 1. テキスト分析に至る経緯

テキスト分析を実践していく前に、テキストという特殊な用語について簡単にふれておこう。テキストとは、書物のように現実中存在し、読者に意味を読みとられるのを待つ受動的な存在ではなく、読む行為の内にはじめて現れる作用であり、意味の生成である。この概念を従来の作品(書物)と区別して、記号学ではテキストと呼んでいる。では、映画のテキストとは具体的に何を意味するのか。メッカはそれを次のように定義している：

\* 本学教養・助教授

——それは映画において、絵画におけるタブローや彫刻における彫像に相当するものである——、映画（フィルム）のことなのである。具体的な、意識への現れとしての映画（フィルム）、感知される全体的な展開としての映画（フィルム）——それは映像であると同時に、（たとえ非連続的であれ）言葉であり、物音であり、音楽であり、文字による様々の表記なのである<sup>3)</sup>。

メッツの定義によりテキストの意味が鮮明になったが、そのテキストをどのように分析していくのだろうか。映画は特有のコード群<sup>4)</sup>が集まった言語活動である。映画作品を分析するときにはこのコード群が必要になる。映画作品の分析とは、作品に含まれているすべてのコード群の絡まり具合に従ってテキストを追うことである。それ故、テキスト分析とは、コード間の相互作用やテキストの構成を研究することである。決してコードの機能を示すことではなく、テキストのシステムを確立することである。では次に、こうしたテキスト分析と一般的な映画分析とか映画批評とはどのように異なっているのかを見るために、フランスにおいてテキスト分析が生成した経緯を辿ってみよう。

前述したフランスの映画批評誌『カイエ・デュ・シネマ』は、1954年の創刊当初から作家としての監督の概念を批評基準とする作家主義（作家理論）を鮮明に打出し、特定のアメリカの映画監督への支持を表明していた。どの監督を支持したのかは批評家ごと違いはあるものの、ハリウッドの商業主義監督というレッテルの元で映画批評の対象から外されていたヒッチコックとかホークスとかフォードという名が注目されるようになった。作家主義の提唱者であり、批評家たちの中心的存在であったフランソワ・トリュフォーは、とりわけヒッチコックを擁護するのに熱心で、「その作品の単純明快さによって最も大衆的な映画監督であるアルフレッド・ヒッチコックは、じつは、同時に、人間の最も微妙な感情や関係を描くことに最も卓越した映画作家である」<sup>5)</sup>とまで評価している。

作家主義は、監督が映画の主たる創造者であると認めるにとどまらない。それは解説作業に手かりを与え、従来注目をあびていなかった映画作家たちを明示することになった。しかし、それは主義とはいえ特別なマニフェストをもつわけでもなく、共通の方向性をもつ批評家たちがゆるい枠組みのなかで、さまざまな方法論を展開していただけであった。作家主義とは一種の理論、方法論的知識であったといえる。イギリスの社会学者であり映画研究者でもあるアンドリュー・テューダーが作家主義を次のように総括している：

作家の作品として映画を見ることは、簡単な批評よりもむしろ緻密なテキスト分析を必要とする。残念なことに、我々はまだテキストの表記言語に完全に自信をもっているわけではない。作家は我々の注意をこうした（テキストへの）関心に再び向けさせてしまう<sup>6)</sup>。

作家主義は映画批評の新しい領域を切り開いて見せたが、作家の概念を突きつめていくと、記号学手法によるテキスト分析にいかざるをえないといえよう。前理論としての作家主義は、記号学という方法論をもってはじめて理論として機能するというを示している。実際、フランスの映画批評の場において、作家主義はテキスト分析に道を譲ることになったのである。

## 2. テキストの採録

映画作品の分析を文学作品のそれとを比較すると、テキストの表面的な読解と完結性という点で大きな差異が存在する。既に文字化されているテキストを読んで分析することよりも、映像となったテキストを見て分析することの方がはるかに困難である。映画作品を分析しようとする際つきまとう問題とは、それをどのように採録してテキストとしたらいいのかということなのである。

現在では幸いにも、劇場でしか映画作品を見る機会のなかった時代に比べ、数多くの映画作品がビデオ化され、モニターでそれを何度も見ることが可能になった。したがって映画作品を採録して

それをテキストとすることが容易になった。採録に際しては、的確かつ忠実に再生しなければならないが、それを徹底すると膨大な分量にならざるをえない。そこで、本稿では作品をセカンス（シーケンス）<sup>7)</sup>に分け、それを作品を構成する大きな単位とみなして採録し、作品の叙述法を明らかにするプロセス、つまりテキスト分析にいたる前段階としたい。

#### 2-1 NYのダウントOWN—27 カット

NYの町並み。

裏通りの一角に建つ安アパートの一室で、ベッドに気だるげに横たわる男（チャーリー・オークリー）。

管理人が客の訪問があったことを彼に告げる。二人の男（刑事）が外出した彼を執拗にマークしている（何か犯罪に関与しているようだ）。刑事の尾行をまんまとまいた彼がどこかに電報している。

#### 2-2 サンタ・ローザのニュートン家—55 カット

カリフォルニアのサンタ・ローザの町並み。

平均的なアメリカの家屋。

平穏な暮らしを営むオークリーの姉一家。

姉（エマ）は弟思いで、銀行員の夫（ジョセフ）は典型的な家庭人。

三人の子供の内、おしゃまな次女がオークリーからの電報を受けるが、要領を得ない。

長女、チャーリー・ニュートンは平凡な生活に飽き飽きしているが、名も同じ叔父に血のつながり以上のものを感じ、彼の訪問を予感している。

チャーリーが電話局で電報を受け取り、小踊りする（彼の逃亡先としてこれ以上の所はない）。

#### 2-3 サンタ・ローザ駅—20 カット

駅の構内に蒸気機関車が入ってくる。

駅でオークリーの出迎えをするニュートン一家。

#### 2-4 ニュートン家—18 カット

オークリーの思惑通り、一家は彼を歓待する。

チャーリーの部屋をしばらく使用することになる（ここに骨休みのため滞在しようとする）。

#### 2-5 ニュートン家（夕食中の食卓）—32 カット

オークリーを交えて夕食中に談笑している一家。成功した事業家に扮して、一家の皆に高価な土産をふるまう。

姪のチャーリーにはエメラルドの指輪を贈る。しかし、この指輪には彼のイニシャルとも彼女のそれとも異なる「B. M.から T. S.へ」の文字が彫られていた。

不審がる彼女にオークリーは何とか言い繕う。

#### 2-6 ニュートン家（夕食後の食卓）—17 カット

デザートを食べながら談笑している。

チャーリーが「メリー・ウィドウ」のメロディをハミングしている。

しかし、その唄の題名が思い出せない。

やっと思いだしてその名を云いかけた時、オークリーがグラスの水を意図的にこぼして話を逸らしてしまう。

#### 2-7 ニュートン家のリビング・ルーム—34 カット

ジョセフの友人の訪問。

リビング・ルームでくつろぐオークリー。

新聞に目を通している。

ある記事に目を止める。

この記事を他の家族に読まれたくないのだろう、彼は一計を案じ、紙面を抜き取ってしまう。しかし、チャーリーに見抜かれてしまう。

取り乱してしまう彼、その姿にうろたえる彼女。この場も彼は冗談だと軽くあしらうが、彼女は戸惑いを隠せない。

#### 2-8 ニュートン家のオークリーの部屋—26 カット

翌日、ベッドで遅い朝食をとるオークリー。

エマがかいがいしく彼の世話を焼いている。

ニュートン家に国勢調査の係官が訪問する予定であることを告げる。

急に機嫌が悪くなるオークリー。

チャーリーが話に加わり、オークリーの子供時代の思い出話となる。

#### 2-9 ジョセフの勤務する銀行—37 カット

持ち歩いている金をジョセフの銀行に預けるために、チャーリーと出かけるオークリー。

預けた金はなんと4万ドル。

頭取に大歓迎される。

2-10 ニュートン家のリビング・ルーム他—63 カット

二人の男が調査員と称して、ニュートン一家を取材に訪れる。

彼らを刑事であると直観したオークリーは写真を撮られるのを極度に嫌がって彼らに近づこうとしない。

不意を衝かれてカメラに収まってしまうが、フィルムを無理矢理奪い返してしまう。

傍らでそれを目撃したチャーリーは叔父の周辺に「疑惑の影」が押し寄せているのを感じていた。

2-11 街のレストランと公園—27 カット

二人の調査員（実は刑事）の内の一人ジャックはチャーリーにひかれ、デートに誘う。

レストランで談笑する二人。

レストランを出て公園を散歩する。

ジャックはその場で自らの身分を明らかにした上で、オークリーが未亡人連続殺人事件の重要容疑者であることを打ち明ける。

動転したチャーリーはいたたまれずに帰宅する。

2-12 ニュートン家と図書館—38 カット

チャーリーは叔父を避けて裏口から自室に戻る。しかし、ジャックに告げられたことが事実かどうか確かめたくて、彼女はきびすを返して閉館間近の図書館に駆け込む。

そこで叔父が隠してしまった新聞記事を読む。それは、「メリー・ウィドウ（未亡人）連続殺人事件」についてのもので、最後の被害者はブルース・マシューソン夫人、結婚前の芸名がセルマ・シェンリーとある。

指輪に彫られていた「B. M. から T. S. へ」と符合するではないか。

叔父が犯人なのは間違いない。

疑惑が事実となってしまったのだ。

2-13 ニュートン家の DK 他—52 カット

姪チャーリーの態度が一変したのに気づいたオークリーは彼女を執拗にマークする。

チャーリーは彼に会うのを避けて自室に籠も

る。

夕食時にやっと顔を会わせるが、とげとげしい雰囲気チャーリー。

何気ないことで怒り、家を飛び出す。

オークリーが彼女の跡を追う。

2-14 街の酒場—42 カット

オークリーは街の酒場にチャーリーを連れ込み、彼女が彼を避ける理由を問い詰める。

しかし、問い詰められたのは逆に彼自身であった。

彼女が彼に返した指輪が全てを物語っていた。彼は犯行の一部を明かし、彼女に助けを求めるが、彼女はそれを拒否し、この町から立ち去るように進言する。

2-15 教会前の広場とその周辺—25 カット

礼拝後の教会前の広場にジャックと同僚の刑事がチャーリーを待ち受けている。

彼らはチャーリーにオークリーを早く町から立ち去らせるよう助言する。

2-16 ニュートン家の前庭—15 カット

教会から帰ってきたチャーリーをオークリーがテラスで待ち受けている。

ジョセフと彼の友人が「メリー・ウィドウ殺人事件」の意外な結末について語っているのを二人は聞いてしまう。

もう一人の容疑者としてマークされていた男が逃亡の末、事故死。

事実上、オークリーの嫌疑が晴れてしまう。

彼は居直って、滞在を続けるつもりだ。

2-17 ニュートン家のガレージ他—36 カット

ジャックがやってきて事件が解決したことを報告する。

彼は彼女に謝ると同時にプロポーズまでしてしまう。

2-18 ニュートン家の裏階段—7 カット

オークリーにとって真相を知っている姪チャーリーが邪魔である。

彼の魔の手が彼女を襲う。

裏階段の踏み板が折れ、チャーリーはあやうく大怪我しそうになる。

彼を責める彼女、居直る彼。

## 2-19 ニュートン家のガレージ他—51 カット

講演会に家族で出かけることになる。

チャーリーは車をガレージから出すために中に入る。

エンジンがかければなしになって排気ガスが充填している。

ガレージの戸が開かなくなって窒息しそうになる。

たまたま通りかかったジョセフの友人が発見し彼女は一命をとりとめる。

全てオークリーの仕業であった。

それでも彼女は彼に屈服などしなかった。

## 2-20 ニュートン家のリビングルーム—26 カット

ジャックに電話をしているチャーリー。

連絡がつかないようだ。

オークリーの部屋に忍び込み指輪を捜し出す。講演会から皆が帰ってくる。

チャーリーはオークリーに見えるように指輪を示す。

それは彼に町から立ち去れという無言のメッセージであった。

オークリーは観念して、町を去ることにする。

## 2-21 サンタ・ローザ駅—32 カット

今や町の名士になっていたオークリーには多くのひとびとが見送りにかけつけている。

彼は発車直前の列車にチャーリーを無理に誘い入れる。

動き出した列車から彼女を突き落とそうとする。

誤って彼自身が落ちてしまい、対向列車にひかれてしまう。

## 2-22 教会前—4 カット

町中を霊柩車が走っている。

教会前でチャーリーとジャックが手を取り合っ

てオークリーのことを語っている。  
真相を知っているのはこの二人だけなのだった。

## 3. テキストの分析

映画作品の分析は、テキストの叙述法が創り出

した意味を明らかにすることである。映画作品は、常にひとつつながりに次々に展開する。その積み重ねの結果、映画作品エクリチュールから意味が発生する。映画作品のエクリチュールとは、記号表現している要素の組織化の一つの型である。エクリチュールを構成する諸要素の集まりから意味作用が生じるのである。それ故、テキスト分析とは映画作品特有の意味の発生のメカニズムを応用して、独自のエクリチュールの産物を究明することなのである。

## 3-1 ベッドに横たわる二人のチャーリー(セカンス 2-1, 2-2)

〈二人のチャーリーを紹介するショット〉

ダブルベッドの右端に服を着たまま横たわる彼にカメラが少しづつ近づいていく。

これだけでは何ということもないショットだが、しばらくして姪のチャーリーが叔父と全く同じ姿態で、全く同じカメラワークにより登場するに及んで、二人が特別な間柄であることに気づくのである。

二人はコインの裏表、ないしは悪魔と天使の関係を暗示している。

このようにショットの平均的な意味、一義的な意味を超えた暗示的な意味、比喩的な意味のことを記号学では共示(コノテーション)という。

## 3-2 俯瞰ショット(セカンス 2-1)

〈オークリーが二人の刑事の尾行を撒くシーン〉

廃虚となっているビルに逃げ込む彼。

刑事が二手に分かれて彼を追うが、逃がしてしまう。

それをカメラは俯瞰でとらえる。

とまどう刑事たちを眼下に眺めてビル屋上でほくそ笑む彼の姿にパンする。

まるで刑事たちを見下すかのように、ここでは俯瞰ショットが使用されている。

こうした特定なショットは映画作家が選択可能な他の同種のショット(例えば、レベル・ショット、ロー・アングル・ショット)との比較により生じる特殊な意味をもっていることから、記号学用語で「範列」または、「範列的共示」と呼ばれている。

## 3-3 図書館内部のシーン (セカンス 2-12)

〈オークリーが関わった事件の真相を知りたくて、姪チャーリーが図書館で新聞記事を探すシーン〉

彼が犯人であるはずがないという微かな期待をもって、紙面に目を通していく彼女の横顔。

該当する記事のヘッドライン。

ここから「メリー・ウィドウ」の音楽がかぶさる。

カメラが記事をなめて末尾の箇所で、被害者名が現れる。

彼女が指輪を外す。

指輪の裏のクローズアップ。

イニシャルが見える。

指輪を握りしめ、机に突っ伏す。

そして、力なげに席を立つ。

カメラが引いていって彼女の姿が次第に小さくなっていく。

薄暗い図書館の床に彼女の長い影が映り込む。

オーバーラップして「メリー・ウィドウ」のダンス・ショット。

彼女の叔父への疑惑が現実のものとなり、意気消沈していくプロセスがこれら一連のショットの積み重ねで見事に表されている。

こうした作品を構成する諸要素として具体化されたショット同士の相互関係とか比較により生じる意味を記号用語では「連辞」、または「連辞的共示」という。

一般的な映画用語でモンタージュと呼ばれる特殊な編集技術は、「連辞」に含まれるという見方がある。

## 3-4 「メリー・ウィドウ」(タイトルバック)

〈ワルツ「メリー・ウィドウ」に合わせて踊る年輩の男女のショット〉

同じショットがオークリーの疑惑が増大していくプロセスの要所所でカットインされる。

時には音楽のみで同じ意味内容を伝えている。

この「メリー・ウィドウ」は作品のタイトルとも関連して、疑惑の影、犯罪の匂いを象徴する記号(シンボル)となっている。

この象徴という用語は、メッツ記号学言説に含まれるものではなく、イギリスの映画研究者ピー

ター・ウォーレンが、記号論の先駆者チャールズ・S・パースの「諸記号の第2の3分法」の概念を借用して導入したものである。ウォーレンによれば、映画の記号には次の3種類があるという。

写像(アイコン)

主に類似性あるいは近似性によって意味するものが意味されるものを表現する記号。

指標(インデックス)

意味するものと意味されるものが同じだからではなく、固有の関係をもっているために、その性質を測る記号。

象徴(シンボル)

意味するものが意味されるものと直接的あるいは指標的な関係をもつのではなく、約束事によってそれを表現する恣意的な記号<sup>8)</sup>。

## 3-5 散乱した札束(セカンス 2-1)

〈オークリーを紹介するショット〉

3-1のオークリーを紹介するショットはカットなしでベッドの脇にあるサイドテーブル上の散乱した札束を映し出す。

この無造作に投げ出された札束はまともな手段で得られたお金ではないことを示している。

つまり、この札束は非合法な手段により得られた、何か犯罪に絡んだお金であることの指標となっている。

もちろんオークリーが金銭に無頓着であることの指標でもある。

このような記号を指標(インデックス)という。

## 3-6 不吉な予兆としての煙(セカンス 2-3)

〈蒸気機関車の黒煙〉

オークリーが乗った蒸気機関車がサンタ・ローザの駅に入ってくる時、煙突からもくもくと黒煙を吐き出して、駅の上空を埋めつくす。

この黒煙は、のんびりした田舎町での幸せな家庭の営みを脅かす悪魔の到来を暗示する不吉さの指標となっている。

この記号も指標(インデックス)である。

## 3-7 ヒッチコック・シャドー(セカンス 2-16)

〈姪チャーリーの長い影〉

「メリー・ウィドウ殺人事件」のもう一人の容疑者が逃亡の末、事故死してしまう。

そのニュースを聞いたオークリーは嫌疑も晴れて、軽やかに階段を登っていく。

階段の途中でふと立ち止まり、後ろを振り向く。戸口に立ち尽くす姪チャーリー。

そして彼女の長い影。

このショットは彼の疑惑が晴れたわけではないし、事件の真相を私は忘れていないという彼女の強い意思を示す指標となっている。

また、彼の立場からいえば、知りすぎた姪の存在が邪魔になったということを示している。事実、これ以降彼は彼女の命を狙うことになる。

このように、指標記号は映画が観念を直接扱えるようになるための非常に有効な手段として機能している。

## 結 び

『疑惑の影』をテキストとした分析で明らかになったように、ヒッチコック作品の真髄であるサスペンスを生み出す術とは、単に観客に恐怖感を与えたり、驚かしたりといった手法のことをいうのではなく、観客の全神経をスクリーンに集中させるために駆使される技術の総体のことで、それには入念にシナリオを練ることから始まり、綿密に計算されたカット割り、カメラワーク、編集テクニック、効果的な音楽の選択に至るまでの、映画製作の基本が全て含まれる。つまり、それらはヒッチコック作品固有のコード群となっている。トリュフォーを初めとするフランスのヌーベルバーグたちを夢中にさせ、スピルバーグなどアメリカの若きフィルムメーカーをも虜にしたのは、ヒッチコック作品のエキリチュールの斬新さなのである。

本稿では、『疑惑の影』というヒッチコック作品の分析を、記号学の基礎概念を導入して行ってみたが、その成果は果たしてコンベンショナルな映画作品批評を凌駕したのだろうか。確かに、直感に頼った美学的印象主義が闊歩してきた映画批評の場に、映画を記号学というきわめて新しい研究領域のなかにおき、方法論的にそれをどうとらえるかという問題意識を持ち込んだことは、映画批評のみならず映画研究全体に重大な転換点をもた

らしたといえる。

しかし、記号学的アプローチによる映画作品分析はまだまだ発展途上にある。本稿においても、分析の対象になった作品のコード群がどのように体系化されているのかという点に関する考察が充分とはいえない。また、テキスト分析の後半で、ウォーレンが映画記号学に導入したパースの「諸記号の第2の3分法」(写像、指標、象徴)が効果的であったように、メッツの記号学言説以外の言語学的解釈法を果敢に取り込んでいくことも必要となろう。メッツ自身もエキリチュールの概念を使って映画作品より大きなテキストであるジャンルの研究を進めている。さらに、テキスト分析は明らかにレヴィ＝ストロースの神話分析、罗兰・バルトらの物語分析、あるいはフロイトやラカンの精神分析と関連している。メッツの現在の主たる関心が、映画に関する精神分析学的考察であるのも頷ける。本稿のテキストである『疑惑の影』は心理サスペンスとかサイコ・スリラー、あるいはニューロティックとも呼ばれるジャンルに属するといわれる。メッツのジャンルおよび精神分析に関する新しい言説を援用して、『疑惑の影』を再分析してみることが次稿の課題となるであろう。

## (註)

- 1) 「映画理論と映画記号学(一)―B・ヘンダーソンの方法論について」、『東京工芸大学工学部紀要、人文・社会編、第4号』(Vol. 6, No. 2)所収、(1983年): 65-73。  
「映画理論と映画記号学(二)―B・ヘンダーソンのメッツ批判について」、『東京工芸大学工学部紀要、人文・社会編、第6号』(Vol. 8 No. 2) 所収、(1985年): 30-44。
- 2) 『疑惑の影』SHADOW OF A DOUBT  
1943年アメリカ・ユニヴァーサル作品  
製作ジャック・H・スカーバル  
原作ゴードン・マクドネル  
脚本ソーントン・ワイルダー、アルマ・レヴィル、サリー・ペンソン  
撮影ジョゼフ・ヴァレンティン  
音楽ディミトリ・ティオムキン

出演ジョセフ・コットン(チャーリー・オークリー),  
 テレサ・ライト (チャーリー・ニュートン), マク  
 ドナルド・ケリー (ジャック・グレアム), パトリ  
 シア・コリンジ (エマ・ニュートン), ヘンリー・  
 トラヴァース (ジョセフ・ニュートン)

108 分, B&W (日本公開 1946 年)

日本ではこの『疑惑の影』が戦後初めて公開され  
 たヒッチコック作品であった。戦前、『暗殺者の家』  
 『三十九夜』『間諜最後の日』の 3 作品が公開され、  
 一部のスリーラー・ファンをつかんではいたが、日  
 本で彼の名が広まり、多くの熱狂的なファンを作り  
 出したのはこの作品である。

- 3) クリスチャン・メッツ『映画記号学の諸問題』浅沼  
 圭司監訳, 白馬書房, 1987 年, p. 128.
- 4) 記号学では, 同一と見なしうる要素のまとまり, 法  
 則をコードという。映画においては, 映画に固有の  
 特定コードと他の文化現象にも見られる非特定コ  
 ードの 2 つがあり, 特定コードはさらにすべての映  
 画に関わる一般的映画コードと特定の映画にだけ  
 関わる個別的映画コードに細分される。

- 5) フランソワ・トリュフォー『映画術—ヒッチコック/  
 トリュフォー』山田宏一, 蓮實重彦訳, 晶文社, 1981  
 年, p. 17.
- 6) Andrew Tudor, *Theories of Film* (New York :  
 The Viking Press, 1974), p. 131.
- 7) 映画をあくまで見る側から研究する映画記号学で  
 は, フランスでもっとも親しみやすいセカンス  
 (séquence) という語を, 言語学でいうセグマン  
 (segment) として使っている。これは, 作品を分割  
 したとき, 結果的に, 各独立セグマンがほぼセカン  
 スに等しくなるからである。「ストーリーに従って  
 分けられるのではなく, ストーリーを考察してから  
 分けられる。」Christian Metz, *Essais sur la  
 signification au cinéma, tome I* (Paris : Editions  
 Klincksieck, 1968), p. 180.
- 8) Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*  
 (London : Secker & Warburg, 1969), p. 122-125.  
 ピーター・ウォーレン『映画における記号と意味』  
 岩本憲児訳, フィルムアート社, 1975 年, pp. 142-  
 146.