

ホラー映画における恐怖の表象としての女性： 『サイコ』のヒロイン殺害をめぐる一考察

福永保代

1. 前景

『女王メアリーの処刑』(The Execution of Queen: Mary of Scots, 1895)は、映画誕生期に製作された最初のホラーである^(画像1)。スコットランド女王メアリー・ステュアート(Mary Stuart 1542-87)が王位継承権をめぐる争いの末、エリザベス1世(Elizabeth I 1533-1603)の命令によって斬首される場面がモノクロ、サイレントで18秒にまとめられている^(註1)。

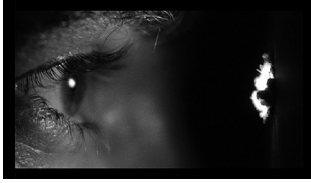


画像1

処刑場に引き出されたメアリーが跪き、斬首台に頭を垂れると、斧が振り下ろされる。処刑人は、切り落とした首を掴んで高く掲げ、周囲の人々に刑の執行完了を宣言する。動画という新たな経験であったこと加えて、特殊撮影による恐怖の演出が効果的であったことから、公開当時には、女優が命を捧げたと信じ込む観客もいたほどだったという^(註2)。

本作品は、「恐怖」が「笑い」「スリル」「覗き見」「記録」と同じく映画に求められる要素^(註3)であったことを示しているが、それにしても、なぜ最初のホラーの題材として女王メアリーの斬首場面が選択されたのだろうか。国益のために生涯独身を貫いたエリザベス一世と比較されて、しばしば男難により国を滅ぼした悪女ともいわれる女王メアリーは、その波乱万丈の人生から、詩歌や戯曲をはじめとする多様な文化表現にとりあげられる人物ではあるものの、見世物としてスタートした映画という新たな文化表現は、彼女の斬首に何を見出したのだろうか。そして、誰がこの映像を求めていたのだろうか。それは何のためであったのか。或いは、ホラーにおける恐怖の表象は本来的に女性の身体に接合されている、ということなのだろうか。

2. 恐怖の表象としてのヒロイン殺害



画像2



画像3



画像4



画像5



画像6

アルフレッド・ヒッチコック (Alfred Hitchcock 1899-1980) 作品『サイコ』 (*Psycho*, 1960) はAFI 100^(註4) に選出された数少ないホラー映画^(註5) の1本である。なかでもヒロインが刺殺されるシャワーシーンには「映画史上最大のショック」^(註6) と評される恐怖が演出されている。

借金の返済に追われる恋人と結婚するために顧客の金を横領したマリオン・クレインは、彼の住むカリフォルニアへと向かう途中で嵐に遭遇し、旧街道のさびれたモーテルに立ち寄る。経営者ノーマン・ベイツは鳥の剥製づくりが趣味の内気な青年で、モーテルを見下ろす古家で病気の母親と二人暮らしだという。家と母親に束縛された絶望的ともいえる彼の身の上話を聞くうちに、自分はまだやり直せると確信したマリオンは、会社に戻って金を返す決心をする。着替えを覗かれていること^(画像2~3)にも気づかず、清々しい気分でシャワーを浴びている^(画像4)ところへ、正体不明の人影が忍び寄り、ナイフが振り下ろされる^(画像5)。

映画が製作された1960年当時は、映画製作倫理規定いわゆるヘイズ・コード^(註7) が依然として有効であったため、映像表現はさまざまな制約を受けていた。例えば、カラーでは残酷すぎるという理由でモノクロを選択せざるを得なかったのである。しかし「感情に訴えかける手段として、顔の大きさが何よりも重要である」^(註8)と確信していたヒッチコックは、超クローズアップでマリオンの恐怖と苦痛に歪む表情^(画像6)



画像7

や目を見開いたままの死顔^(画像7)をスクリーン全面に映し出した。また、バスタブの排水溝に流れ込む以外は、いっさい血しぶきなど見せていないにもかかわらず、カメラワーク・編集・音響効果によって観客の想像力に訴え、たしかに目撃したと錯覚させる歴史的恐怖の場面を演出した。その結果、不透明なシャワーカーテン

の売れ行きが落ち込み、モートル利用客が低下するなどの社会現象まで引き起こしたのである。

映画半ばで起きる殺人が「燻製ニシンの虚偽」あるいは「ミスディレクション」「偽の主役」といった物語技法によるものであるとしても、僅か1分足らずのシーンに撮影期間の3分の1が費やされていることや、殺害されるヒロインがスター俳優のジャネット・リーであることから、本作品のハイライトシーンであることを疑う余地はない。しかし、パム・クックは彼女の殺害を「無意味」であるばかりか「不合理で無用」^(註9)でさえあると述べており、リンダ・ウィリアムズは「必要のない殺人」^(註10)であるとする。たしかにマリオンは金を盗んだが、既に改心している。金を返し、罪を償う決心をしているにもかかわらず、なぜ殺害されなければならなかったのか。嵐の中で彼女の罪は洗い流されたのではなかったか。シャワーの水滴は浄化と再生の表象ではなかったのか。その一方で、唐突かつ不条理にもヒロインを喪失してしまうことを観客はどのように捉えるのだろうか。本論では、ホラー映画『サイコ』のシャワーシーンに注目して、ヒロインがなぜ殺されねばならなかったのか、すなわち、恐怖の表象としてのヒロイン殺害の意味についてフェミニズム批評の視点から考察してみたい。

3. まなざしによる殺害なのか？

ベイツモートル応接室の壁に掛けられている額を外すと、客室のシャワールームを正面に覗ける穴が開けられている。覗いたのはノーマンであり、覗かれたのはマリオンである。罪の所在は覗いた者にあるが、惨殺されるのは覗きの対象となった者である。このような罪と罰における非対称性をどのように捉えたらよい



画像8

のだろうか。しかも、彼女を襲う殺人者は窃視者本人ではない^(画像8)。因果関係のない猟奇殺人だとすれば、ヒロインであるマリオンがこれまで主体的に進めてきた横領と逃避行の物語は全く無意味なものになってしまう。

ローラ・マルヴィは、フロイトの「窃視症」とラカンの「鏡像段階」の概念を用いて映画における「視覚的快楽嗜好」について理論化を行った^(註11)。彼女によれば、ハリウッド主流映画は男性の視覚快楽嗜好をめぐる構築されており、こうした構造の中では、女性の身体を単なる物やフェティシズムの対象としてみる男性的まなざしによってカメラが操作され、フィルムが編集されることになる。

さらにマルヴィは、映画のなかで性愛の対象として窃視された女性は、まさにそのことにより、罪深い存在として抹殺されなければならないという。すなわち「見られるもの」としての女性の身体は、性愛の対象として男性に視覚的快楽を与えるものの、その肉体的な特徴の差異こそが去勢不安を想起させるものであることから、窃視者に脅威を与えた廉で有罪となり、それゆえ処罰が与えられることになるのだ。窃視した男性は、まなざしの対象となった女性を処罰することにより、彼女に対する圧倒的な支配力を確認することができるだけでなく、去勢不安からも解放されるのである。

処罰の方法は、殺害だけではない。女性を貶めて有罪者としてのレッテルを貼ったうえで救済する、という方法も処罰と考えることができる。例えばヒッチコックの『マーニー』(Marnie, 1964)に登場する美貌のヒロインには病的な盗癖があるのだが、夫はそのことを承知のうえで結婚を決意している。むしろ、その罪深さに魅了されているかのようである。彼は、さらなる罪のふかみを覗き込みたいという誘惑に駆られて彼女の犯行現場を目撃するべく計画をめぐらす。これまでの金庫破りは無意識下で行われてきたために、彼女には罪の意識が欠如しているが、それは目撃された瞬間に事実となり、罪は決定的なものとなる。そうならば、罪人となった妻に対して存分に支配を行使することができるのだ。しかし、彼にとってそのような支配では不十分である。病的な盗癖の根源を暴き立てることによって支配はより強固で完璧なものとなるはずだからである。母親が元

娼婦であった事や、幼い彼女がその客を殺害してしまった事など、トラウマとなっている過去の忌まわしい出来事を次々と明らかにすることにより、彼女を救済するかのようにでありながら、一方では、サディスティックなまでの絶対的支配下に置くことに成功するのである。ヒロインはいまや全く無害な存在となり、彼の安全は確保されたのだ。

このように、窃視狂はサディズムと深くかかわることになるが、不安からの逃げ道として呪物崇拜的視覚快楽の形象化も考えられる。すなわち、表象された形象を呪物化することにより、その形象が有する脅威を取り除くことができるのだ。ベイツモーテル応接室にずらりと並べられた剥製の鳥は、この呪物崇拜による快楽のイメージを明確なものにしている。これらの鳥は、照準器を覗く狩猟者のまなざしによって狙いを定められ、撃ち殺されただけでなく、接着剤や詰め物によって剥製にされ、フェティッシュな存在としてノーマンのまなざしの支配下に置かれていることから、二重の処罰を受けていることになる。彼は獣でなく鳥の剥製にこだわる理由について“*I think only birds look well stuffed because... well... because they're kind of passive to begin with.*”（鳥はおとなしいから剥製に向いてる）^(註12)と説明する。また、母親に関しては“*She... is as harmless as one of the stuffed birds.*”（剥製の鳥みたいに無害だ）^(註13)という表現を用いる。剥製の鳥は、最大限に美しい形象を保持していながら、室内を飛び回って羽を散らすこともなければ、けたたましく囀ることもなく、全く「無抵抗」で「従順」であり「無害」な存在である。だからこそ、ノーマンは彼らに対して絶対的支配を行使することが可能であり、いつでも一方的に眺めたり触れたりして心ゆくまで楽しむことができるのだ。

剥製の鳥が持つフェティッシュなイメージは「フェニックス」(Phoenix) すなわち「不死鳥」という名の都市から逃亡してきた「クレイン」(Crane) すなわち「鶴」という名をもつヒロインに重なる。彼女のグラマラスな肢体は窃視した者に視覚的快楽と同時に脅威を与える存在として完璧な形象であるが、その完璧さは剥製の鳥に共通するものであり、窃視狂のサディズムによる犠牲となるに相応しい。応接室で夜食をすすめるノーマンに“*You... you eat like a bird.*”（鳥みたいな食べ方ですね）^(註14)と声をかけられた時点で、彼女の不吉な運命は決定的なものとして予告されたことになる。

マルヴィはハリウッド主流映画におけるまなごしを男性の専有物であるとしたが、ウィリアムズは、ホラー映画には例外的に女性のまなごしが存在すると指摘している^(註15)。ホラー映画のクライマックスシーン、すなわち、犠牲者となる女性がモンスターと遭遇するシーンにおいて、ヒロインは必然的にモンスターにまなごしを向けることになるからだ。しかしながら、彼女はモンスターにまなごしを向けたという、まさにその行為によって自ら犠牲者となること決定する。彼女が処罰されるのは、男性のまなごしに付与された絶対的支配力を保障するためではなく、女性がまなごしを向けるという禁忌を犯したことに起因するのである。

ウィリアムズによれば、ヒロインがモンスターに向けたまなごしは彼女自身の身体を麻痺させてしまい、身動きが取れないでいるうちにモンスターの殺害行為が促されることになるという。まなごしと身体の麻痺の関わりは、ホラー映画『キングコング』(King Kong, 1933)のヒロインである女優がモンスターとの遭遇場面について演技指導される場面^(画像9)で具体的に説明されている：



画像9

“Look up slowly, Ann. That’s it. You don’t see anything. Now look higher. Still higher. Now you see it. You’re amazed. You can’t believe it. Your eyes open wider. It’s horrible, Ann. But you can’t look away. There’s no chances for you, Ann. No escape. You’re helpless, Ann. Helpless. There’s just one chance. If you can scream. But your throat paralyzed. Try to scream, Ann. Try. Perhaps if you didn’t see it, you could scream. Throw your arms across your eyes, and scream, Ann. Scream for your life!”^(註16)

「ゆっくり顔を上げて、アン。そう。何も見えない。顔をもっと上げて。もっと。さあ見えた。驚いてる。信じられない。目を大きく見開いて。酷いだろ、アン。でも、目が離せない。もうだめだ、アン。逃げられない。動けない、アン。どうにもならない。叫ぶことさえできれば。だが、喉が麻痺してる。叫ぶんだ、アン。叫んでみろ。見なければ叫べるかもしれない。腕で目を隠して、叫べ、アン。生きるために叫べ！」

自らまなざしを向けてモンスターを「見てしまった」ヒロインは、その恐ろしい姿から目を逸らすこともできず、身体が自由が利かなくなってしまうために、逃げることもできない。叫びたくても、声が出ない。それは、モンスターを見ているためかもしれない。見なければ声が出るかもしれない。叫び声をあげられるかもしれない。そうすれば、生き残れるかもしれない。しかし、まなざしを向けている限り、彼女の死は決定的となるのである。

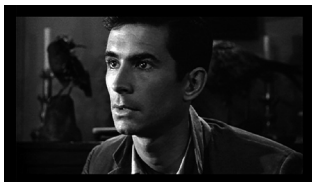
モンスターとの遭遇においてまなざしを向けることの罪とは、モンスターを見ることであり、その結果として正体を知ってしまうことであるが、メアリ・アン・ドーンは「積極的に探るようなまなざし」^(註17)の危険性を指摘する。それは、知りたいという欲望を充足させるために意図的に向けられるまなざしである。マリオンはモーテルの応接室でノーマンの運んできた夕食をとることになるが、彼に浴びせられた母親の罵声を聞いてしまった気まずさと、部屋中にずらりと並べら



画像 10



画像 11



画像 12

れた不気味な鳥の剥製のために、食事中の会話をどのようにすべきか測りかねている様子である。しかし、久しぶりに話し相手を得たノーマンは積極的に構えている。マリオンにとって、特に話をしてみたいと思える相手でもないが、会話を成立させるために「積極的に探るようなまなざし」を彼に向けざるを得なかったのである。その結果、鳥の剥製づくりが趣味の領域を超えて彼の生活そのものになっていること、友人もなく、ただ病気の母親を世話するために家を離れられずに鬱々と孤独な日々を過ごしていること、その母親に対して愛憎相半ばする強い感情を抱いていることなど、ノーマンのミステリアスな人格や生活ぶりが明らかになるが、会話の進行に伴い、初めはスクリーンの右端に映っていたノーマンが、スクリーン中央に大きく映し出されるようになる^(画像 10～12)。

「ノーマン」(Norman) という名前は no-man

すなわち「人に非ず」に通じるのだろうか。まなごしを向けられたことによりノーマンのモンスター性は次第に明らかにされてゆき、スクリーン中央でクローズアップされた瞬間に確実なものとして露呈することになる。マリオンは、男性にのみ特権的に与えられたまなごしを行使したこと、そうすることによってまなごしの対象であるノーマンという人物を探ってしまったこと、そのモンスター性を暴き立ててしまったこと、のために犠牲者となるのである。



画像 13



画像 14

マリオンがまなごしを行使したのは、殺人者とノーマンに対してだけではなく。安ホテルの一室で、愛していると言いながら借金の返済と慰謝料の支払いに追われていることを理由になかなか結婚してくれない恋人の態度に苛立つ彼女は、真意を探るため「積極的に探るようなまなごし」を向ける^(画像 13)。その結果として彼女は顧客の金を横領し、彼のもとへと向かう途中でベイツモーテルに宿泊することになるのだ。

オフィスに成金の客がやって来る^(画像 14)。マリオンに対して露骨に性的興味を示すこの中年男は、4万ドルの札束を見せびらかして“Do you know what I do about unhappiness? I buy it off. Are,

uh... Are you unhappy?”(不幸は金で追いかうもんだ。あんたは不幸かね?)^(註 18)と彼女の顔を覗き込む。さらに“I never carry more than I can afford to lose.”(これくらい失くしてもちっとも応えん)^(註 19)と続けば、金のせいで不幸なマリオンは、この4万ドルを持ち逃げしても本当にこの男は平気なのだろうか。「積極的に探るようなまなごし」を中年男に対して行使することになり、横領という罠にはまるのである。



画像 15

カリフォルニアに向かう途中、車中で眠ってしまったマリオンにパトロール警官が声をかける^(画像 15)。罪悪感からしどろもどろの受け答えをした彼女に不審感を抱いた警官は免許証の提示を求めるが、すでに横領が発覚して手配書が

回っているかもしれないと疑心暗鬼に陥った彼女は「積極的に探るようなまなざし」を行使する。目立たぬようにと地元ナンバーの中古車に乗り換えている間にも警官の執拗な監視が続いたために、彼女は敢えて旧道を選択し、ベイツモーターに宿泊することになるのだ。マリオンが「積極的に探るようなまなざし」を向けたこれらの男性たちは、ナイフを手にして襲いかかったわけではないが、彼女を確実にベイツモーターのシャワールームへと導く要因となっている。

ところで「まなざしを向けること」が有罪であるならば、反対に「まなざしを向けないこと」は無罪なのだろうか。ウィリアムズによれば古典的物語映画において「まなざしを向けること」は欲望をあらわすことだ^(註20) というが、反対に「まなざしを向けないこと」は無欲であることを意味するのだろうか。

「まなざしを向けないこと」は「見ない」という意識的な行為だけでなく「見えない」こと、すなわち、身体的に盲目であることも意味する。アメリカ映画における盲目のヒロインは、サイレント時代に製作された D・W・グリフィスの *Orphans of the Storm* (1921)、チャップリンの『街の灯』(*City Lights*, 1936) から ガイ・グリーン の『いつか見た青い空』(*A Patch of Blue*, 1965)、ナイト・シャラマンの『ヴィレッジ』(*The Village*, 2004) に至るまで、無垢、無欲の象徴として描かれていることは注目に値するだろう。

ホラー映画においてモンスターを破壊し、生き残る女性は good girl と呼ばれ、性的に無垢なイメージを有するヒロインである。『サイコ』では、姉のライラが good girl ということになるが、行方不明の妹を探し求めて勇敢に行動するヒロインとして描かれており、性的なイメージは払拭されている。しかし、彼女はまなざしを行使していなかったわけではない。ラストのクライマックスシーンで地下に逃げ込んだライラは、裸電球の光に照らされるノーマを目撃し、次の瞬間には、ノーマと化したノーマンに襲われることになる。ふたりのモンスターを目撃しているが、彼女はなぜ生き残ることができたのだろうか。まなざしの行使はヒロイン殺害の決定的要因ではなかったのか。

4. ヒロインは圧迫されるべきモンスターなのか？

フェミニズム批評は「能動的で残忍な男性 = モンスター」と「女性 = 被害者」の図式により多くのホラー映画を分析し告発を行ってきたが、マリオンがシャワ

ールームで遭遇したモンスターは男性ではない。彼女が行使するまなざしによって正体を知られることになったのは、女性性をもつモンスターであったのだ。このようなモンスターの存在をどのように理解したらよいのだろうか。

南部作家カーソン・マッカーズの『結婚式のメンバー』(*The Member of the Wedding*, 1946) に登場する 12 歳のヒロインは、見世物小屋の奇怪な姿をしたモンスターのまなざしを恐れている。というのも、彼らと目を合わせた瞬間に “We know you.” (我々はお前を知ってるぞ)^(註21) と言われそうな気がするからであり、それは「いくら隠してもお見通しだ。お前は我々と同じモンスターだからな」を意味するからである。近所の子どもたちに比べてやたらに背が伸びている彼女は、18 歳になるまでこのペースが続けば、自分もあの醜いモンスターの仲間になってしまうのではないかとこの恐れを抱いているのだ。ヒロインは、モンスターと向き合うことにより自分自身の中に存在するモンスターに気づかされ、さらには、モンスターの中に自分自身の姿を見出すことになる。

ウィリアムズは、女性とモンスターの親和性に注目し、とくにサイコホラーにおいてはモンスターと犠牲者の区別が無くなっているのではないかと考える^(註22)。なぜなら、女性もモンスターも父権社会でまなざしを奪われているという事情が共通しているからである。ヒロインの目前にいるモンスターは、じつは鏡に映った彼女自身であって、その事を知らしめようと鏡を掲げている主体は父権社会そのものではないかと分析するのである。

ロビン・ウッドはホラー映画におけるモンスターの存在をホロヴィッツの概念である「抑圧」と「他者」から分析し、女性がモンスターとして描かれる可能性を示唆している^(註23)。抑圧はまず、「基本的抑圧」と「過度の抑圧」とに分類される。基本的抑圧とは普遍的であり、忍耐や自己統制、記憶や思考、他人に対する認識や配慮など、我々を人間として形づくり、他の人々と共存して生きてゆくために必要不可欠な抑圧である。これに対して「過度の抑圧」とは、特定の文化に固有なものであり、我々はそれによって幼少期からその文化の中での役割を演ずるように条件づけられる。それらは例えば「一夫一婦制」「異性愛」「らしさ」など、支配的なイデオロギーによる社会制度の維持に必要とされる人格を形成するための抑圧である。モンスターとは、この「過度の抑圧」からはみ出てしまった存在であり、だからこそ、社会制度を揺るがすものとして危険な存在なのであ

り、必ず「圧迫」によって対処されねばならないのである。

抑圧の概念は、他者の概念と密接に結びついている。ウッドが「我々の文化」と呼ぶものにおいて他者であると分類するのは、①まったく単純に他の人々②女性③労働者階級④異文化⑤文化の中の他民族⑥異なったイデオロギーや政治システム⑦理想的な性的標準からの乖離⑧子ども、である。

ここで問題としなければならないのは、「過度の抑圧」の主体である。つまり、誰が何の目的で①から⑧を他者化し、モンスターとして描くことを映画に求めているのか、ということである。かれらは①から⑧に分類されない人々である。すなわち、①他の人々ではない＝我々②女性ではない＝男性③労働者階級ではない＝ブルジョワ階級④異なる文化＝キリスト教に基づく西欧文化⑤文化の中の他民族ではない＝我々⑥異なるイデオロギーや政治システム＝父権的資本主義⑦理想的な性的標準＝異性愛⑧子どもではない＝大人、ということになる。

「過度の抑圧」すなわち、父権的資本主義のイデオロギーを基盤とする社会が「標準」として求めるのは、女性の本来の役割を「受動的」「副次的」「依存的」なものとする見解である。一方で、「知性」「活動性」「攻撃性」「野心」「自己主張」「独立心」「指導力」は男らしさの社会的規範とされる。それゆえ「女らしさ」の社会的規範からはみ出し、「男らしさ」の社会的規範の領域に踏み込む存在は、モンスターとして認識され「圧迫」されることになるのだ。

マリオンは昼休みの短い時間に安ホテルで恋人と密会している。この場面の題名が「盗まれた時間」とされていることから明らかなとおり、密会には不適切な時間である。マリオンは会社の金を盗む以前にすでに勤務時間を盗むという違反行為に及んでいたことになる。

密会相手には離婚歴があり、前妻への慰謝料と父親が残した借金の返済もままならず、マリオンとの結婚を躊躇している。「過度の圧迫」下における性行為は、社会制度の基本である結婚の枠組みにおいてのみ容認されるものである。また、その行為は本来的に次世代の構成員を準備するために行われるべきであることから、適切な場所はホテルではなく家であるはずなのだ。

結婚はできないが関係は続けたいという優柔不断な恋人に対して、マリオンは決断を迫る。女性からの求婚は映画製作当時のアメリカ社会における「過度の圧迫」下では糾弾されるべき行為であったのかもしれない。ふたりの関係がどれほ

ど親密であろうとも、女性がどれほど結婚を望んでいたとしても、あくまでも男性側からのプロポーズの言葉をじっと待つべきだったのである。

マリオンは31歳で未婚だ。1960年当時のアメリカにおける女性の初婚平均年齢は20.3歳^(注24)であることから、既に婚期を逸していることは明白であり、「過度の抑圧」が求める理想的な社会構成員としての条件を満たしていない。社会の未来を担う構成員を生み出すためには結婚という枠組みが必須なのである。同僚の女性がマリオンに鎮痛剤を与えようとするのは、それが結婚式当日に母親から贈られた物であることを見せびらかすためであり、そのことがマリオンを苛立たせる。同僚は、自分が「過度の抑圧」からはみ出していない既婚者であるという喜びを、そうでない者に対して隠そうとはしないのである。

横領にいたる理由は結婚だけではなかった。彼女には、既に十分すぎるほどストレスが蓄積していたのだ。10年も働いているのに、つまらない仕事しか与えられない職場や、顧客のセクハラに対する不満もその理由である。しかし、父権的社會における「過度の抑圧」は、女性に「受動的」「副次的」であることを求めているのだから、つまらない仕事であっても満足し、セクハラにも耐えるべきだったのかもしれない。一方で、やりがいのある仕事を任されたいという「野心」や、セクハラに抗議する「知性」「自己主張」「攻撃性」は、「過度の抑圧」からはみ出すことを意味するのである。

カリフォルニアへと向かう長距離ドライブの一人旅や、即決即金で中古車を購入するといった行動も、マリオンが「過度の抑圧」からはみ出していることを示している。それらは彼女の「独立心」「活動性」「決断力」を示す行動であり、女性に求められる「依存的」「受動的」「副次的」役割を否定する行動だからである。この社会における理想的な女性構成員は常に男性に寄り添い、重大な決断は男性に委ねるべきなのだ。

こうしてみると、マリオンは紛れもなく「過度の抑圧」からはみ出したモンスターであり、社会を脅かす存在であったのだ。モンスターとなったマリオンは、もはや「過度の抑圧」の枠内に戻ることはできず、「圧迫」すなわち「抹殺」される運命のみが待ち受けている。彼女はフェニックスの町に戻って金を返すことで失った秩序を回復しようとしたが、その願いは叶わなかった。なぜなら、「秩序」とは「過度の抑圧」に他ならないからである。

ウッドは、正常さがモンスターによって脅かされているという二項対立を基本とする構造的モデルを提示し、これによりホラー映画のみならず他のジャンル映画の分析にも応用可能であるとした。彼のいう正常さとは、価値基準は一切含まず、単に支配的な社会規範に順応していることだけを意味する。だからこそ、ホラー映画は保守主義的にならざるを得ない。

しかし、正常さとモンスターという二項対立モデルでマリオン殺害を説明することは難しいだろう。マリオンが過度の抑圧からはみ出したモンスターであるとするならば、シャワールームの空間に存在するのはマリオンと殺人者のみであり、正常なるものの存在が見当たらないからである。ただし、ノーマンと母の生活が、客観的には決して正常とはいえないものの、それなりの秩序ある空間であったという前提に立てば、マリオンというモンスターが入り込んだためにバランスを崩されてしまった、と理解することが可能である。夕食をめぐる丘の家から響いてくる母親の罵声は、ベイツモーターの空間を支配する「秩序」を維持するための「過度の抑圧」が音声化されたものであり、母子の言い争いはマリオンの出現によって引き起こされた混乱であったのだ。ただし、この場合にはモンスター性が移動することになる。マリオン殺害後はノーマン／ノーマが確実なモンスターとして認識されることになるからだ。

「他者」とのかかわり方はさまざまである。最も健全なかかわり方は「他者」の価値を認識して受け入れることだが、ホラー映画を支配するイデオロギーはそうすることを許さない。ホラー映画は、ロラン・バルトが示す「右派の神話に支配されるプチブルジョワの宇宙」^(註25)といえるのかもしれない。プチブルジョワには「他者」を想像する能力が欠如しているため「他者」を知ろうとせず否定するか、自分たちに同化させようとする。さもなければ「他者」から人間性を剥奪して「単なる物」「見世物」「道化」にしてしまうのだ。「プチブルジョワの宇宙」では、正道を踏み外したと見なされる者が断罪されることによって安全が保たれるのである。

5. ミソジニーによる殺害なのか？

マリオンの唐突な殺害はミソジニーによるものかもしれない。ホラー映画は、ゴシックホラー、怪物ホラー、サイコホラー、流血ホラーなどのグループに分類

される^(註26)が、スーザン・ハイワードは、1960年代以降のサイコホラーとそれに続く流血ホラーを「女嫌いの映画」^(註27)と称し、物語や手法はそれぞれに異なるものの「著しい悪意によって標準化されたミソジニー」^(註28)が例外なく導入されていると指摘する。

ホラー映画におけるミソジニーは1960年以降に突然現れたわけではなく、それ以前のゴシックホラーに起源をたどることができるという^(註29)。ゴシックホラーは、狼男や吸血鬼などをテーマとした19世紀ゴシックロマンを題材にしている。それらはヨーロッパ固有の伝統と文化に根ざした恐怖物語なのだが、無音声であっても効果が出せるホラー映画はサイレント時代の重要なジャンルであったため、メアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』(*Frankenstein; or The Modern Prometheus*, 1818)は1910年に、ロバート・ルイス・ステイーヴンソンの『ジキル博士とハイド氏の奇妙な物語』(*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886)は1912年という早い時期に映画化されている。その後もゴシックホラー人気は衰えることなく、例えば『フランケンシュタイン』はユニヴァーサル映画社だけでも1931年から1948年の間に7作品^(註30)が製作されている。

ゴシックホラーにおけるモンスターはヨーロッパ社会における圧倒的多数の労働者階級に依存するブルジョワ階級の恐怖が表象されたものであると分析される^(註31)。強者が弱者に依存するという不自然な社会構造が、得体の知れない、しかし、身に迫る確かな恐怖を形成したのである。その恐怖は、男性ヴァンパイアが処女を誘惑したり、女性ヴァンパイアが同性愛を暗示するなど、ブルジョワ階級の価値観や道徳観を脅かすモンスターとして表象されるが、それぞれの階級に性的特徴が付与されることにより、労働者階級の無軌道で残忍な行為がブルジョワ資本主義の未来を破壊するという物語を創出することになる。

階級間の問題をジェンダーの問題に置き換えてみると、サイコホラーにおけるミソジニーの意味が明らかになってくる。ブルジョワ階級すなわち男性の主体性は、労働者階級すなわち女性に依存しなければ確立できない。言うまでもなく、男性の主体性は女性とは異なるという意識から生じるわけだが、その意識を獲得するためには、差異を実感できる対象が必須である。つまり、男性の主体性は女性の存在なしには成立し得ず、その点において女性に依存しているという認識が男性の恐怖となる。この図式において、女性はまず弱者として位置づけられてい

るが、その存在こそが男性の主体性を確立するカギとなることから、最終的には強者ということになる。だからこそ、女性は男性の主体性を脅かすモンスターとなるかもしれず、男性の価値観や道徳観ばかりか未来までも破壊しかねない。男性が安心を得るためには女性を消し去る以外に方法がないのだ。ヒロイン殺害は依存の暴露を恐れるあまりの不合理な行動ではあるが、その事実が暴かれないうちに何としても除去しなければならないのである。

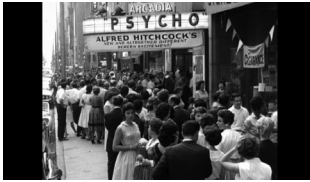
こうしてみると、ホラー映画のミソジニーはヨーロッパ由来のものであって、アメリカ文化とは無縁のように思われる。しかし、ハイワードの分類における「1960年代以降のサイコホラー」とは『サイコ』を嚆矢とする作品群であることから、1939年にデイヴィッド・O・セルズニックの招きでイギリスから渡米したヒッチコック自身が持ち込んだ要素であるとも考えられるのだ。

ヒッチコックのミソジニーについては、多くのフェミニズム批評家が指摘している。彼の作品はホラー、スリラー、ミステリーとさまざまだが、どの作品においても、ヒロインを演じる美しい女優たちには執拗なまでの過酷な場面が用意されている。例えば『めまい』(Vertigo, 1958)のキム・ノヴァックは2度も同じ屋根から転落した挙句に死亡することになり、『鳥』(The Birds, 1963)のティッピー・ヘドレンは獐猛なカモメの大群に襲われ、血だらけになって逃げ惑う。

しかし、ヒッチコック以前のホラー映画にもミソジニーの可能性があったことを我々は既に知っている。『女王メアリーの処刑』の斬首場面がミソジニーに因るものであるとすれば、それはどこから生じたものなのだろう。ジュディス・フェッターリーは「抵抗する読者」という概念において、アメリカ文学におけるミソジニーの所在を「リップ・ヴァン・ウインクル」(“Rip Van Winkle”, 1819)の物語にまで遡る^(註32)。また、タニア・モドゥレスキーは、西洋文化圏における見世物が女性と結びついていることを示唆している^(註33)。移民によって成立したアメリカに、ヨーロッパ起源のミソジニーが持ち込まれ、根付いたとしても不思議はない。また、植民地開拓時代における男女比率の異常なまでの不均衡によりミソジニーとホモソーシャルが表裏一体となって生じたという説明も可能だろう。モリー・ハスケルは「男と女が互いを本当に好きになるという事を学んでこなかったのがアメリカだ」^(註34)と自嘲を込めて述べるが、何れの理由であるにせよ、無いにせよ、ヒッチコックはアメリカにも固有のミソジニーが存在し、女



画像 16



画像 17



画像 18



画像 19

性が残忍なたちで殺害される場面は見世物になると察知して、観客が最も喜ぶ殺人場面をつくりあげたのではないだろうか。

ところで、ミソジニーには女性観客をも惹きつける可能性があるのだろうか。『サイコ』が公開された当時の記録映像から、ホラー映画であるにも拘わらず観客が必ずしも男性中心ではなかったことが判別できる。ヒッチコックは恐怖の効果を高める戦略として映画の中途入場を禁止したため^(画像16)、観客は全員チケットブースの前で列をつくって開場を待たねばならなかった^(画像17～18)。男女別観客動員数は記録として残っていないものの、この映像から判断すると、観客の約半数は女性観客であることが認められる。特に注目すべきは、まるで遊園地のアトラクションに並んでいるかのごとく嬉しそうに歩を進める彼女たちの姿である^(画像19)。

ヒッチコックの個人秘書であったペギー・ロバートソンによれば、映画を見終えた観客はこの映画館でも怖がりながら笑って出てきたという^(註35)。観客はヒッチコックが提供する「生きのいい殺人事件」^(註36)を堪能できる楽しいひとときを過ごしたのだ。しかし、指摘されているとおり『サイコ』のヒロイン殺害がヒッチコックのミソジニーに因るものであるとすれば、

自分自身も仮想ミソジニーの対象としてスクリーン上のヒロインと共に殺害される可能性のあるホラー映画を女性観客はどのように楽しんだというのだろうか。『サイコ』のミソジニーは女性観客がそれと意識することなく娯楽として享受できるほど巧妙に標準化されているということなのだろうか。マルヴィが視覚的快楽嗜好のなかで結論づけたように、映画の中でまなごしを奪われた女性観客

はホラーとマゾヒスティックな関係しか持ち得ないのだとすれば、彼女たちはミソジニーや残酷なヒロイン殺害シーンを自虐的に楽しんだという事なのだろうか。それは、ハスケルが指摘するように、女性観客が恐怖と欲望の類似性^(註37)をそこに見出したからなのだろうか。

女性観客は同性であるマリオンに感情移入しながら同一化し、そうすることによって映画の物語を経験するのだとしたら、マリオンが殺害された瞬間に同様に抹殺されてしまうことになる。シャワーシーンの後も映画は続いてゆくが、抹殺されてしまった女性観客は後半の物語をどのように経験してゆくのだろうか。同一化の対象を失ったままで映画の物語を経験することは可能なのだろうか。

一般的に女性観客は映画のテキストと未分化の傾向にあるとされている。ウッディ・アレンの『カイロの紫のバラ』(The Purple Rose of Cairo, 1985)のヒロインは、絶望的な結婚生活から逃避するかのように映画館に通いつめて夢の世界に浸り、かろうじて精神のバランスを保っているのだが、同じ映画を何度も観るうちにスクリーンと現実の境界を越えてしまう。観客席から毎日のようにうっとりとして見つめてくれるヒロインに恋をしてしまった映画の主人公がスクリーンから抜け出して来るのだ。二人は現実とは思われないほど幸福な時間を過ごす。彼の不在によって映画の物語が進行を停止してしまったことから、今度は彼女がスクリーンに入り込むことになる。

『カイロの紫のバラ』には、現実とフィクションの境界が曖昧になってしまうほど強い感情移入と同一化が示されていると考えられる。アメリカの大恐慌時代を生きるヒロインは明らかに下層階級の一員であり、スクリーンで上流階級の人々が繰りひろげる洒落たコメディの世界への強い憧れと、自分もその一部でありたいと強く願う気持ちが同一化に拍車をかけているのだ。彼女は映画が消費財であることを認識できない。本来的には一度きりの使用のために作られている映画を何度も繰り返し鑑賞したり、物語の主人公に個人的な興味を抱いて魅了されてしまうといったヒロインの行動は、ドーンが指摘するように、女性観客の欲望と表象を過度に結びつける傾向^(註38)によるものである。

ただし、このような映画テキストとのかかわりは、女性観客がスクリーンを見ている限りにおいて起きると考えられる。ホラー映画は男性観客にとって男らしさを試す空間であり、恐怖の瞬間に彼らは目を見開いてモンスターを見極めよう

とする。一方で、女性観客の多くは目を閉じるとされる。目を閉じることは、まなざしを閉ざすことであり、同一化を妨げる行為である。それは、感情移入することにより接近していたヒロインとの心的距離を一気に遠ざけ、殺害されるヒロインとの同一化を拒否してホラー映画とのマゾヒスティックな関係を断ち切り、観客自身の安全を確保することにつながる。だとすれば、女性観客と映画テキストは未分化というわけではなく、ヒロインと固定的に同一化していることにもならない。『キングコング』のヒロインにとって目を閉じることは生き延びることを意味したが、ホラー映画の女性観客も同じ行動をとっているのではないだろうか。そうすることにより、女性観客はマリオン殺害後の物語を経験することができるからだ。

ホラー映画の女性観客はヒロインに同一化して恐怖を体験しながらも、一方で、常にテキストとの距離を確保しようとする意識を働かせているのではないか。テキストとの距離を失うことはヒロインと共に恐怖に飲み込まれることを意味し、その場合には、ホラー映画鑑賞の本来の目的である恐怖を楽しむという喜びを得ることができなくなるからである。無意識裏であったとしても、女性観客はときに応じてスクリーン内のヒロインに同一化したり、安全な観客席にまで退いたり、テキストとの距離を調節しながらホラーを楽しんでいるのではないか。

或いは、映画鑑賞において必ずしも同一化が起きているというわけでは無いのかもしれない。ノエル・キャロルによれば、観客と映画テキストの間には常に距離が存在しており、映画の感情を経験するうえで必要なのは登場人物との同一化ではなく共感であるという^(註39)。例えば、モンスターに遭遇する場面で観客と登場人物が同時に叫び声をあげるような場合、観客は同一化した登場人物として叫んでいるのではなく、登場人物の感情に寄り添い、登場人物の反応に左右される共感者として叫んでいることになる。登場人物の身に起こるできごとや感情が観客自身の経験である場合には、共感者となって同情や共感を抱くが、その場合にも同一化のように登場人物になりきることはなく、登場人物とは距離を置いた状態で常に観客自身であることの意識が覚醒したままなのである。

同一化の場合にも、共感の場合にも、女性観客の感情は常にヒロインと共にあることが前提となるが、モドゥレスキーは、女性観客が必ずしもヒロインにのみ同一化しているとは限らないと指摘する。彼女によれば、観客にとってヒッチコ

ック作品は性別の基盤を揺るがす^(註40)のものであり、ミソジニーを示すと同時に父権制下の女たちの窮状に同情的でもあるという両価性によって特徴づけられている^(註41)。テレサ・ド・ローレティスは女性観客の視点を分析することにより、ヒロインに同情しながら処罰に快感を覚えているのではないかと指摘する^(註42)。女性観客の自己同一化はフェミニズム理論が考えるよりはるかに錯綜しており、常に二重の欲望にとらわれて、受動的対象であるヒロインに同一化すると同時に能動的主体にも同一化していると予想されるのである。ハスケルは、凄惨なレイプ殺人が行われる『フレンジー』(Frenzy, 1972)に言及して女性への嫌悪と共感の複雑な相互作用の中にヒッチコックの妙味があると評している^(註43)。『サイコ』に集まった女性観客は、同情とミソジニー、すなわち、女性の視点と男性の視点の間を行き来しながらヒロイン殺害を経験しているのかもしれない。

映画冒頭で映し出されるホテルでの密会は、勤務の合間という不適切な時間が使用されているだけでなく、昼休みの本来の目的であり、且つ、ヒッチコック映画で特に重要な意味を持つ「食事」に手もつけられていないという二重の過ちが認められ、下着姿のマリオンに罪を感じる場面である。しかし、30歳を過ぎたマリオンの強い結婚願望と焦りを理解しない優柔不断で身勝手な恋人には怒りを感じ、さらにホテル代まで支払わされている事実が明らかになった時点で、大いに同情を覚えるのではないだろうか。

昼休みを終えたマリオンが戻って行くのは、エアコンのない暑苦しいオフィスである。そこには、新婚であることをひけらかす同僚、つまらない仕事ばかりさせる上司、顧客のセクハラが待ち構えている。3人に共通するのは悪意のない嫌がらせである。女性観客は、自分自身の経験と照らし合わせて怒りをおぼえ、マリオンにすっかり同情して感情移入してしまうことだろう。しかし、だからといって横領を正当化することはできない。旅支度をするマリオンとベッドに置かれた札束を目撃する観客は、彼女を罪人と判断することになる。

この後には、一人旅の女性を不審者と判断して執拗に監視するパトロール警官、女性だからといって無作法な接客をする中古車センターの店員、前方もよく見えないほど激しい雨が降る中での運転など、同情すべき場面が続く。そのために、金の紛失に気づいた上司と顧客が慌てる様子を思い浮かべてマリオンがほくそ笑む場面では、観客も一緒になって彼らを嘲る気持ちになっているはずである。

ベイツモーテルにたどりついたマリオンは宿帳に偽名を書く。嘘をついた彼女に観客はあらためて罪を感じるが、面識もないマリオンを好色女と決めつけて“Go tell her she'll not be appeasing her ugly appetite with my food or my son!”（下品な女の空腹は、うちの食事でだって、息子でだって、どうにもならないよって言うておやり）^(註44)と口汚く罵る母親の声を耳にすれば、彼女に対する同情を禁じ得ないのではないか。

食事中の会話はどうだろう。マリオンが質問することによって、ノーマンには友達がないこと、空室ばかりのモーテルでは大した仕事もなく、一日の大半を鳥の剥製づくりに費やしていることが明らかにされる。彼女は、ノーマンの母親に批判的さえある。しかも、罠にかかって身動きが取れない状態だという認識を共有しながら、自分だけはこの罠から抜け出してみせると宣言して応接室を後にするのだ。ノーマンは罠にかかったまま置き去りにされることになる。ここで観客はマリオンに罪だけでなく危うさを感じるのではないか。その直後に彼女は覗かれ、シャワーで殺害される。大きく見開かれたままの瞳に観客は恐怖と共に同情を感じるが、その同情は、彼女の死を知らない恋人が金物店の奥で書いている手紙のクロースアップによって決定的なものとなる。そこにはマリオンが待ち焦がれたプロポーズの言葉が記されているからである。観客がマリオンに寄せる最大限の同情は、事件解決に向かう姉ライラにそのまま附与されることとなり、彼女は浄化された good girl として生き残ることができるのだ。

女性観客は同性であるヒロインに感情移入し同一化するが、その意識は必ずしもヒロインにのみ固定されているわけではない。それは同情からミソジニーへ、また、ミソジニーから同情へと行き来しながら、マリオン殺害と手紙のクロースアップによってクライマックスに達するのである。そして、これこそがヒッチコックの意図的な観客操作であり、ホラー映画『サイコ』の奥行きを深めているのである。

6. おわりに

不況になるとホラーが流行るといふ。AFI 100 における『サイコ』の選出順位は1997年には18位であったものが2007年には14位に上昇している。2012年に日本で一般公開された話題作に限っても、ゴシックホラーをアメリカ史に組み込

んだ『リンカーン／秘密の書』(*Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, 2012)、ファンタジー仕立ての『フランケンウィニー』(*Frankenweenie*, 2012)、2003年以來のシリーズ第4作目にあたる『アンダーワールド 覚醒』(*Underworld: Awakening*, 2012)、2007年以來のシリーズ第4作『パラノーマル・アクティビティ4』(*Paranormal Activity 4*, 2012)、日本のゲームソフトを原案としたシリーズ第5作『バイオハザードV リトリビューション』(*Resident Evil: Retribution*, 2012)を挙げることができる。

ホラーブームの第一の要因は、低予算で一定の観客動員を見込めるという経済効果にあるが、大衆の逃避行動として捉えることも可能だろう。映画は『カイロの紫のバラ』にみられるように、現実空間からの逃避の目的地として設定された虚構空間である。閉塞状況の中で、解消されることのない問題や緊張を抱える大衆の意識は自ずと幻想へ向かうことになるが、幻想である映画は、社会構成員としての意識が許容するよりもはるかに過激な方法でそれらを解消してみせる。夢工場ハリウッドはホラーという悪夢で観客を魅了するのである。

本論では、ヒッチコック作品『サイコ』のヒロイン殺害を「まなざし」「モンスター」「ミソジニー」「女性観客」というフェミニズム批評の視点から分析し、ホラーにおいて恐怖がどのように女性の身体に結び付けられているのかについて考察を行った。映画史上最大のショックとされる一方で、不合理であり、無意味でさえあると評されるシャワーシーンのヒロイン惨殺は、映画という装置の中で男性にのみ許可されているまなざしを行使してしまったこと、社会構成員としての枠からはみ出てモンスター化してしまったこと、或いはミソジニーに囚われるものである可能性が検証された。また、ホラーと女性観客の関わりが必ずしもマゾヒスティックなものに終始するとは限らないことも明らかとなったのではないか。映画館の暗闇の中で光を放つスクリーンを見つめ、カメラが誘導するままに画像を追いかける観客は、同性の登場人物との同一化がきわめて容易となる環境に置かれている。しかし、恐怖の場面で目を閉じるという女性観客に固有とされる行為により同一化が妨げられる。女性観客の視点は、もはや性の基盤に縛られることなく、場面に応じて両価性を行き来することになり、その錯綜する視点こそがホラーの奥行きを作り出しているのである。

しかしながら、恐怖の表象としての女性というテーマのもとで考察すべき『サ



画像 20

『サイコ』のヒロインはマリオンだけではない。物語の終わりにクローズアップで映し出されるミイラ化した母親^(画像 20)は、息子に殺害され、呪物化されているが、息子を支配する存在であることから、女性として、母として、被害者として、モンスターとして多角的に検討されるべきである。今後の課題としたい。

註

- (1) 覗き式のキネトスコープ用にエジソン社で製作された作品。監督アルフレッド・クラーク。
- (2) リュミエール兄弟による『列車の到着』(*The Arrival of a Train at La Ciotat Station*, 1896) が披露されたとき、最前列の観客は列車が迫り来る恐怖に耐えかねて逃げ出したと伝えられている。真偽のほどはともかくとして、当時の人々にとって動く画像の衝撃はかくも大きかったということを示唆するエピソードである。
- (3) 初期の映画には『女王メアリーの処刑』にみられる「恐怖」の他にも『工場の出口』(*Workers Leaving the Lumière Factory*, 1895) など日常生活のひとこまを「記録」したドキュメンタリー、『水を撒かれた散水夫』(*The Sprinkler Sprinkled*, 1895) などドタバタ喜劇の「スリル」と「笑い」、「キス」(*The Kiss*, 1896) など他人のプライベートを「覗き見」する、といった要素がすでに明確である。
- (4) アメリカ映画誕生 100 年を記念してアメリカ映画協会が選定したアメリカ映画ベスト 100 のリスト。対象は 1886 年から 1996 年までの作品。あらかじめノミネートされた 400 本のなかから映画関係者 1500 人によって歴史的意義や文化的意義をはじめ 7 つの項目について審査が行われた。2007 年には第 2 回選定が行なわれた。
- (5) アメリカ映画ベスト 100 に選出されているホラー作品は第 18 位『サイコ』のほか第 43 位『キングコング』、第 48 位『ジョーズ』(*Jaws*, 1975)、第 87 位『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*, 1931) である。
- (6) James Naremore, *Filmguide to Psycho* (Bloomington: Indiana University Press, 1973), p. 24.
- (7) 映画の内容に関して統制を行うためにアメリカ映画製作配給業者協会によって 1930 年に採用された実践コード。修正を加えながら 1968 年まで効力を維持した。1922 年から 1945 年まで協会長であったウィル・H・ヘイズにちなんでヘイズ・コードとも呼ばれる。
- (8) Naremore, *Filmguide to Psycho*, p. 40.
- (9) Pam Cook ed., *The Cinema Book* (London: British Film Institute, 1999), p. 205.
- (10) Linda Williams, "When the Woman Looks," in *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 1996), p. 29.
- (11) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen 16*, no. 3 (Autumn 1975): 6-18.
- (12) DVD 『サイコ』 (00:36:30)。
- (13) DVD 『サイコ』 (00:38:25)。
- (14) DVD 『サイコ』 (00:32:24)。
- (15) Williams, "When the Woman Looks," pp. 15-34.
- (16) DVD 『キングコング』 (00:19:31-00:20:10)。
- (17) Mary Ann Doan, "The Woman's Film: Possession and Address," in *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, ed. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, and Linda Williams

- (Frederick, Md.: University Publications of America/American Film Institute, 1984), p. 72.
- (18) DVD 『サイコ』 (00:08:07)。
- (19) DVD 『サイコ』 (00:08:37)。
- (20) Williams, "When the Woman Looks," p. 15.
- (21) Carson McCullers, "The Member of the Wedding," in *Post war American Fiction: 1945-65*, ed. Iwao Iwamoto (Kyoto: Rinsen Book co., 1990), p. 23.
- (22) Williams, "When the Woman Looks," p. 18.
- (23) Robin Wood, "An Introduction to the American Horror Film," in *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, ed. Britton, Lippe, Williams and Wood (Toronto: Festival of Festivals, 1979), pp. 7-28.
- (24) United States Census Bureau, "Estimated Median Age at First Marriage, by Sex: 1890 to Present," U.S. Department of Commerce, <http://www.census.gov/population/socdemo/hh-fam/tabMS-2.pdf> (Retrieved 2012.11.15).
- (25) Roland Barthes, *Mithologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), p. 151.
- (26) ホラーは他ジャンルとの関連によりさまざまに分類される。例えばHuss & Ross (1972)による分類はSFと怪物ホラーが関連付けられて①ゴシック・ホラー②怪物ホラー/SF③心理的スリラーとされる。Susan Hayward (2000)による分類は①ゴシック・ホラー②心理ホラー③流血ホラーである。
- (27) Suzan Hayward, *Cinema Studies* (London: Routledge, 2000), p. 189.
- (28) Ibid., p. 189.
- (29) Ibid., p. 189. なお以下を参照のこと。Linda Williams, "Dracula," *Sight and Sound*, vol. 3 (January 1993): 1.
- (30) *Frankenstein* (1931); *Bride of Frankenstein* (1935); *Son of Frankenstein* (1939); *Ghost of Frankenstein* (1942); *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943); *House of Frankenstein* (1944); *Abbott & Costello Meet Frankenstein* (1948).
- (31) Hayward, *Cinema Studies*, p. 189.
- (32) ジュディス・フェッターリー著、鶴殿えりか他訳『抵抗する読者—フェミニストが読むアメリカ文学』(ユニテ、1994年)、12-32頁。
- (33) Tania Modleski, *The Women Who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (New York: Routledge, 2005), p. 14.
- (34) Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Chicago: The University of Chicago Press, 1974), p. 325.
- (35) DVD 『サイコ』 (メイキングオブ 『サイコ』) (1:30:12-1:30:34)。
- (36) DVD 『サイコ』 (メイキングオブ 『サイコ』) (00:00:00-00:00:32)。
- (37) Haskell, *From Reverence to Rape*, p. 196.
- (38) Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), p. 1.
- (39) Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), pp. 59-96.
- (40) Modleski, *The Women Who Knew Too Much*, p. 5.
- (41) Ibid., p. 3.
- (42) Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 153.
- (43) Haskell, *From Reverence to Rape*, p.32.
- (44) DVD 『サイコ』 (00:32:32)。