

Title	黒沢清、平面論：『勝手にしやがれ!!』から『回路』まで(黒沢清・誘惑するシネマ)
Sub Title	
Author	常石, 史子(Tsuneishi, Fumiko)
Publisher	
Publication year	2001
Jtitle	Booklet Vol.8, (2001.) ,p.6- 12
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000008-04394230

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

黒沢清、平面論

——『勝手にしやがれ!!』から『回路』まで

常石 史子

『回路』の武田真治は語る。いったんシステムが完成されれば、どんなに馬鹿げていてもそれは否応なしに動き出す——。『回路』における「システム」とは要するに、異界に収まりきれないほどに増殖しすぎた霊たちが押すな押すなと行き場を求めているときに、どこかのだれかが何の気なしにふと赤いガムテープで扉か窓を目張りして「開かずの間」を作り、別のだれかがまた何の気なしにふとそのテープを剥がしてしまったとしたら、赤いテープによる封印とその破戒とが、霊たちとの間に「回路」を開通させるシステムとして一人歩きを始めてしまうという話なのだが、映画というメディアの原罪に回帰するかのようなこのたいへんな傑作について記す前に、『回路』以前にも丹念に継承されてきた黒沢映画のいくつかのシステムを言語化することから始めたいと思う。

■ ゴミ

一個のシステムを完成させていた例として、『勝手にしやがれ!!』シリーズではギャグの域に達するまで頻出していたゴミがまずは想起される。紙くずの詰まった白いビニール袋や段ボールから成るおよそ現実味のないゴミは、馬鹿げているが確実に動いていた。まずゴミは、人と人とを出会わせる。『強奪計画』のヤブ医者（菅田俊）はゴミ捨て場に転げ込むことで雄次（哀川翔）と耕作（前田耕陽）に出会い、『脱出計画』でヤクザに追われる木村くん（梶原聡）は、大きな段ボールをすっぽりかぶせられ自らゴミ化することで雄次に救われた。『逆転計画』の雄次が憧れのサツキ（仁藤優子）と初めて言葉を交わすのは、彼女が自宅の前のゴミ捨て場にゴミを捨てに来る時だったし、一千万円を投げ出して倒れた白い服のヤクザ黒川（下元史朗）と雄次が再会する朝も、黒川はゴミの袋を手にしてゴミ捨て場に向かっていった。『成金計画』で雄次と耕作が搜索を請け負った「ミミズクのミーちゃん」や「ハリネズミのハラリン」は微動だにせず同じゴミ捨て

場で二人を待ち受けており、美奈子（鈴木早智子）の運転する自動車は二度までもゴミ捨て場に突入して雄次と耕作の救助を得ることになる。

あるいはゴミは、抗争の気配漂うところに先回りして、倒れる人を等しく抱きとめる。『強奪計画』で雄次に背中に貼りつかれた中古車屋が倒れ込む先には段ボールの山が待ち構え、雄次と耕作がヤクザの報復を受ける時も背後にはゴミが行儀よく控えている。『成金計画』では冒頭の地下駐車場での銃撃戦で倒れるヒロイン運び屋の男を背後の段ボールが抱きとめるのだし、哀れな会社員の岡山さん（塩野谷正幸）は川辺の堤防脇で美奈子に愛を告白されて動揺のあまり段ボールの山に突入する。『英雄計画』の冒頭近くで意味ありげに画面の端に現れるゴミ捨て場はあらかじめ何ものかの登場を告げるかのようであり、案の定、青柳なる青年（寺島進）が登場して自らその中に埋もれる。

あるいはゴミは、世にもやわらかな凶器として二人の人の間を行き来する。暴力シーンにおいては、当然のことながら暴力を演じる人がいて痛みを演じる人がいるわけだが、黒沢が「恐怖」を造形する際慎重に回避するらしい「怖がっている人の顔」の描写と同様に、「暴力」を造形するための「痛がっている人の顔」の描写はロングショットを用いることで回避できるだろうが、人が殴る真似をするというなかなか醜悪な事態はいかにすれば避けられるのか。いくら全力で振り回しても惨事に至るおそれのないやわらかい袋、すなわちゴミという凶器がここで採用される（バリエーションとして、工事現場のプラスチック製赤ボールというのものもある）。耕作を殺されたと思い込んだ雄次が「耕作を殺す奴はな、俺が許さないんだよ！」と凶暴に赤ボールを振り回すとき、そのアクション自体にフェイクはない。かくしてゴミは、純粋な肉体的コミュニケーションとして暴力を実現する黒沢映画の必須アイテムとなる。

さて『成金計画』では、雄次ら一行がヒロインの袋を捨ててに行ったゴミ捨て場で分別狂のおばさんに見とがめられ、彼らが持ち込んだ袋ばかりかあずかり知らぬ他のゴミ一切まで車に満載してその場を離れることになり、さらには一度湖に投棄したはずの袋まで「海流の逆流現象」なるものに乗って理不尽にも再び彼らを追いかけてくるのだから、ゴミは人と人との出会いを媒介し、倒れる人を先回りして受け止め、暴力という肉体的コミュニケーションを司るばかりでなく、どこに出現してもとりあえずそう不自然ではない（ゴミ捨て場はどこにでもある）というその特性によって、世に遍くはびこるあらゆるモノを芋づる式に絡めとり、『勝手にしやがれ!!』シリーズ特有の自動運動的な展開を加速させる力を内包していたわけである。その登場の仕方がいかに強引であろうと——奇想天外な「海流の逆流現象」を映画内に存在させるためには、ラジオをやはりゴミとして水辺に放置し、なんともタイミングよくそんなニュースを喋らせてしまうのだから、ご都合主義も堂に入っている——、『勝手にしやがれ!!』シリーズにおいては、映画を構成する無数の断片を媒介する文字どおりクッションのよ

うなものとして、要所要所でゴミが招聘されていたのであった。

■ 集 団

このような多面性を切り拓きつつゴミが培ったシステムは、タイトな予算とスケジュールの中、尋常ならざるテンションで怒濤のごとく製作されたと思しい『勝手にしやがれ!!』シリーズの終結とともに、というよりもむしろ『英雄計画』における雄次と耕作の死とともに、さっさと別の「システム」に道を譲ったと思える。二度と同じ人生には戻れなくなってしまうような決定的な不可知と出会うことなく繰り返される等質な日常をどこまでも引き延ばそうとするかのように、シリーズはじめの5話で雄次の家に巣喰う人々は、ひっきりなしに家の中や外を歩き、歌い、喋りつづけて、無数のゴミが現れては消えた。だが最終作『英雄計画』に至って人々は軽快な歩みを止め、耕作は得意の料理をやめる。青柳の陰謀により雄次が警察に追われる身となって町から消え、一心に雄次の帰りを待ちつづけた耕作もついに諦めて町を去ることを決めた日、先生（大杉漣）の店で作ってもらった弁当を地面にまき散らされ、ゴミ化した食物を地面にうずくまって寡黙に拾う耕作の姿が悲しい。あれほどひっきりなしに、前のめりの姿勢で歩きつづけていた耕作の歩調が諭えようもなく鈍重になるとともに、彼の歩みは一步一步死の方へと向かっていったのだ。雄次、耕作、玲子（黒谷友香）の3人が増長した青柳を倉庫に監禁して懲らしめるときには、ついに白いゴミ袋の封が解かれ、袋ではなくゴミ自体が凶器となる。玲子がわざわざ「きたない」と言いながら運んでくるにもかかわらず、それは相変わらず凶器となり得るだけのきたなさを欠いた抽象的な紙くずばかりで、いわばゴミという観念だが、ゴミはここではじめて単に柔らかな袋としてではなく、まさにゴミであることによってその凶器性を獲得する。

『英雄計画』の悪の頭目である青柳は、その邪悪さを深めるにつれて濃色の背広着用の人となり、視覚的にも黒さを深めつつ、その狂信を次第にコミュニケーション不能な域へとエスカレートさせてゆくが、それでも彼の狂信——ヤクザを駆逐し、ホームレスを駆逐し、世界を等質化し浄化すべしという使命感——はいまだ言葉の域にあった。だが彼が中央の政界に打って出た後、町に残って列を作りデモ行進する人々は、すでにそうした使命から切り離されて言葉を失った無気力なゾンビのように見える。最後までおのれの言葉を話しつづける群れに加わることができない耕作は、ただ雄次を待ちながら、あるいはサンドイッチマンとしてあるいは旅人として背後を脅かされつつ群れの前を歩く。ゴミが躁のシステムであるとすれば、この鈍重なデモ隊に見られるような集団行進は鬱のシステムとして『ドレミファ娘の血は騒ぐ』を頂点とする初期黒沢映画から脈々と受け継がれてきたものであり、『英雄計画』は両立不能と思われる両システムが共存してしまっていることによって稀有な傑作となっている。

規則正しく順々に起床し、整然と森へ出陣してゆく『カリスマ』の黒い男

たちの群れは、主張すべきどんな言葉も持たず、ただ黒いということに存在のすべてを賭けているかに見え、『大いなる幻影』でやはり黒い服を身にまとして何の前触れもなく登場する「ファシスト集団」も、やはり無言のまま一方的に他を圧する存在として現れた。陽気さとは無縁な重苦しさでブラジル音楽をやかましく演奏しながら練り歩く集団に、「ファシスト集団」は無言の対決を挑んで勝利を収め、敵を駆逐することに成功するのだが、彼らはその後、無言のまま立ち尽くしていたミチ（唯野未歩子）のもとに戻ってきて、まるでフィルムのループのように円を描きつつ順番に一撃ずつ見舞ってついには彼女を地に伏させてしまう。「海流の逆流現象」のような捏造された存在証明になど見向きもせず、何の脈絡もなく突然現われる彼らは、まるで映画そのものであるかのような深い闇に浸されている。映画の半分が駒と駒との間を隔てるシャッターによって遮断された闇の時間でできている以上、光に闇が介入することに言葉は要らないのだから。

■ 幕

黒沢映画のトレードマークのように頻出するビニールやレースでできた半透明の幕も、システムを組織する重要な素材だ。『地獄の警備員』のボイラー室を埋め尽くしていたビニールカーテンは、古いビルの地下室のじめついたロケーションとあいまって、商社の社屋の一室であるなどとはどうも信じられない不穏な空気を余すところなく醸成していたが、『DOOR III』で京（田中美奈子）が調べものをする保険会社の資料室も、ビニールカーテンが無意味にひらめくことによってはじめて日常との断絶を達成し、ゾンビ化した女たちの攻撃を存分に遂行させた。『廃校綺談』の保健室では、異変に気づいた少年が潜って隠れるベッドの下にビニールシートが垂れこめていて、彼が霊と出会ってしまうことはすでに決定されているし、あるいは『英雄計画』のラストで、雄次と耕作が銃弾の乱れ飛ぶ屋外へと笑いながら、しかし死を確信して飛び出してゆく場面を埋め尽くしていた白いスモークも、そうした幕の一変種と言っていいだろう。

いずれの場合も幕は彼岸と此岸の間にぶら下がる頼りない境界であるわけだが、『回路』においてそのシステムは揺るぎないものとなった。同僚の田口（松尾政寿）の安否を気遣ってミチ（麻生久美子）が彼の部屋を訪れれば、そこには見慣れたビニールカーテンが吊られており、彼の姿が幕越しに黒い影として見出されるとその直後に彼は淡々と首を吊る。開けてはならない「開かずの間」を開け、見てはならないものを見てしまった順子（有坂来瞳）を自室に引き取って懸命に世話しても、その甲斐なく白いカーテンがはためくと同時に彼女もまた白い壁に付着する黒いシミと化してしまう。

『回路』最大の暴力は、封印を破った者を黒いシミへと、すなわち二次元の存在へと帰してしまうことである。それは三次元のを二次元に押し潰すという映画の根源的な暴力性にそのまま通じているだろう。投瓶通

信で遠い異国の人との交信に成功したかつての少年が今はすっかり成人した姿でテレビのフレームに収まるとき、彼の存在は、瓶に手紙を詰めて海に流す少年であった頃を含む過去すべての持続もろともたった一つのフィックス・ショットのうちに押し潰されているのだ。『蛇の道』の終盤で、宮下（香川照之）を狂気に追いやることになるビデオ画像を想起してもいい。コマ送りで何度繰り返して見ても、そこに映っているものを明瞭に見ることはついにできなかったが、サブリミナル的に挿入される粒子の荒れたビデオ画像は、そのような粒子に押し潰されたことを呪うかのように異界へとつづく黒い口を開けている。『回路』冒頭から、モニター画面であると実写画面であるとを問わず、神経を逆撫でする音とともに何度となく画面を走っていた亀裂が、105年の歴史を通じて映画が世界にもたらした亀裂でなくてなんだろうか。

さらにはミチらが勤めるプラントショップに溢れかえる植物たちも、人間たちを囲い込む悪意に満ちた幕を形成していると思えてならない。『カリスマ』において十二分に表現されていたように、黒沢的な植物たちが湛える静かな脅威とは、彼らが発散する毒素であり、あるいは酸素であり、いずれにせよ目に見えない気体である。『回路』のプラントショップでガラスの中に生い茂る草木たちは、動物たちが吐き出す二酸化炭素を吸い込んでつくった気体を天高く蒸散することなく、透明なガラスの囲いともども周囲にまとりつかせているのだ。プラントショップのみならず、ミチたちが訪れるカフェも一様にガラスに囲い込まれているのだが、そうした空間は植物の精気を街全体に伝播させつつ、いつどこに亀裂が生じるかわからない張りつめた世界を現出させている。

人間とは異なる気体を発する植物と同じようなものとして、「霊」もまた存在する。たとえばTV作品『木霊』のファーストショットは、大きな木の影がゆらめくトイレの窓から浮遊するようにカメラの視点が宙を浮遊し、曖昧な地点で静止するとトイレのボックス内に人影が見えるというものだ。その人影は霊ではなく、人一倍靈感の強い少女の姿であるらしいと直後に判明するのだが、このショットでは、カメラのフレームによる知覚という構造が見事に浮き彫りにされている。あらかじめ存在する人影ないし霊を映すためにフレームが生じるのではなく、切り取るフレームによって人影なり霊なりが存在したりしなかったりするというこの不可逆的な関係。そうして生じた映画は、時として現実の世界を反映していると見えることもあるだろうし、さまざまな事件や社会現象と結び付けて論じることも自由だが、それは映画世界のそうした部分を切り取ったからではなく、映画がフレームによって作り出した世界が、現実の世界と似てくるからにほかならない。霊が通常人間にとって不可視の存在——超現実の存在——であるのは、端的にこちらの肉眼の力の限界に過ぎないのかもしれないが、他方で映画という機械の知覚の限界は人間の視覚の限界とは別のラインにある。その二つのラインのあわいをどこまでも具体化するということが、『回

路』が秘めている壮大な野心ではないだろうか。

幕越しに見ることは、映画を三次元の幻想から解き放ち、スクリーンという平面に再び差し戻すことである。黒沢映画には時折、映画がどこまでも平面であることを鋭く宣言する瞬間がある。『CURE / キュア』で小学校教師と間宮（萩原聖人）が出会う「千葉の白里海岸」で、ヴィスタサイズの画面を埋める二人の身体がその距離を伸縮させながらもカメラからは等距離のまま平行移動をつづける場面では、ほとんど奥行きというものを感ぜさせない幾何学的な構図が延々と続くし、『廃校綺談』でそれとほとんど同じ構図で連なって歩く中学生の少年二人が、黒沢映画に馴染み深いヴィスタではなくスタンダードのフレームに収められることになったがゆえに、一人の少年は平均台に上って少しばかり高すぎるフレームの空を埋めることになったのだ。あるいは『CURE』のラストシーンの途方もないピント送り。本来ピント送りとは画面の奥行きを利用して、異なる深さに在るものへとカメラの焦点を移行させる技法であるわけだが、その移行があまりにも緩慢に行なわれるとき、画面のパースペクティブはむしろある種の粒子の集合体へと散逸し、画面はそれが平面でしかないことを取り繕おうとしなくなる。あるいは『カリスマ』や『蛇の道』をはじめ多くの黒沢映画に見られる車のフロントガラスに映りこむ木々の枝ぶりや空模様、『回路』の終盤でミチと亮介が乗る車の後部ガラスを黒々と染める廃工場といったものは、映っているものとその基体であるガラスとの境界を融解させ、画面を純粋な光と影の交錯に帰してしまうかのようだ。

フィルムという基体は、ファインダーを覗く者もスクリーンを見つめる者もとうてい認識しようのない膨大な情報が焼き込まれているだろう。『回路』でプラントショップの従業員たちがパソコンのモニターの前に並び、田口が遺したフロッピーから現れた彼の部屋の画像を見つめるとき、その画像の中に映っているパソコンのモニターにはやはり同じ彼の部屋の画像が映っている。永遠に続くその入れ子構造には、拡大技術が追いつきさえすればいくらかでも顕現するはずの無限の情報が凝縮されているのであり、実際彼らは問題のモニターの画像を拡大してみたりもするのだが、人間の知覚が単一の限界の内側に留まることをやめ、機械の知覚に近づこうとすればするほど、それでも見ることのできないものへの怖れは深まる。いまこうして目にしている映像に、いったい何が映っているのか？

誰もが見ているつもりでいながら実は見ていないもの、その極限が自己の姿ではないだろうか。モニターの中、鏡の中にこうして今見ている自分の姿がほんとうに自分であるなどと、いったい何が保証するのか？ 怨みを抱いて死んだ少女の霊をめぐる夫婦の物語であるはずの『降霊』に、ほとんど脈絡なく訪れる夫（役所広司）のドッベルゲンガーはまったく私を当惑させたが、『回路』における展開を見ればあの出現は必然だったと納得できる。『回路』が開拓した真の恐怖は、黒いビニール袋をかぶった霊でも、

触っても消えることのない堅固な存在感を伴った霊でもなく、モニターなり鏡なりの向こう側に自分ではないもう一人の自分がいることに気づく瞬間だろう。顔が爛れているとか年老いているとかではなく、単にこの自分ではないというだけの、何の変哲もない存在の恐怖——。『降霊』の夫が庭でドッペルゲンガーに出会う場面にも典型的な形で見られたことだが、合成やそっくりさんといったトリックを用いるまでもなく、ただ同じ人が右を向いたショットと左を向いたショットを繋ぎさえすれば、一人の人を二人に分裂させ得てしまうというのは映画に固有の原罪のようなものだ。映画は最も基本的な繰り返しという技法を用いるだけで、世界をたやすく二つの方向に分裂させることができるのであり、『回路』の春江（小雪）はこの繰り返しという技法によってついにもう一人のおのれの姿に出会わされる。モニターのガラス面をわずかに隔てて、もう一人の自分が属する異界がすぐそこから連なってしまうことの恐怖。それは、カメラを用いてフィルムに像を焼き付けることによって、現世とは似て非なる世界を無数に増殖させてしまっているのではないかという映画の根源的な恐怖に間違いなく通じている。だが春江は、もう一人の自分を見出して恐怖するどころか「一人じゃない」と歓喜にふるえるのであり、映画の根源的な恐怖は、同時に映画の根源的な愉楽でもあるのかもしれない。

(つねいし ふみこ・映画批評家、東京国立近代美術館フィルムセンター研究員)