

Title	終末への遁走あるいは皆殺しの天使 : 黒沢清論(黒沢清・誘惑するシネマ)
Sub Title	
Author	橋本, 順一(Hashimoto, Junichi)
Publisher	
Publication year	2001
Jtitle	Booklet Vol.8, (2001.) ,p.14- 37
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000008-04394232

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.

終末への遁走あるいは皆殺しの天使

——黒沢清論

橋本 順一

1. 倒錯したポルノ（倒錯を描くのではなく）

にっかつロマンポルノ作品として撮られた黒沢清の商業フィルム処女長編『神田川淫乱戦争』（1983年）は、「淫乱」と「戦争」の4文字をタイトルに掲げることで、70年代に流行ったポップナンバー「神田川」に代表されるどこか甘ったれた感傷的叙情を断ち切り、70年代という時代を完全に否定し去ったことでも特記されなくてはならないが、何よりもあのドブ川に等しい神田川を、かくも映画的光芒を帯びる歴史的な川に染め上げてしまったことで記憶されるべきだろう。たとえば、夜陰に乘じて麻生うさぎと美野真琴の二人が第二波の攻撃を仕掛けるためにジャブジャブと渡っていくあの漆黒の神田川は彼女らにとって『赤い河』（ハワード・ホークス監督、1948年）なのであり^{★1}、チャールトン・ヘストンが渡っていく『黒い罠』（オーソン・ウェルズ監督、1958年）の川と同じ闇の煌きを反射しているではないか。ついでながら、二人が部屋で交信に用いていたトランシーバーすら、ヘストンがかじりついていた無線機と呼応する。抵抗する母親に突き飛ばされて二人があおのけにひっくり返って撥ね上げる水は、オーソン・ウェルズの巨体が泡立ちながらブクブクと沈んでいく川の水を否応なく想起させてしまう…といった具合に、にっかつロマンポルノの枠組みをはるかに越えて、ここでの神田川は映画史の大いなる一ページと共振し合い、人物以上の存在感を刻み付けている。

といっても、ジャンルの要請であるポルノ性（というか、有り体に言ってしまえば、この路線の映画に期待されるべき「からみ」の場面）がそこでは犠牲にされているわけではない。冒頭のアパート室内でのゆっくりしたパンの先に捉えるセックスシーンに始まり、ラストシーン、「救出された」少年との屋上での白昼のセックスシーンまで、ごく普通のポルノ映画の観客を満足させるに十分なだけの素材は、一応用意され周到に配置されてはいるのである。しかし、その十分さはピンク映画の標準的な観客にとって

は「過剰な」夾雜物によっていさか減衰させられている。くだんの屋上でのセックスシーンは、少年の転落と麻生うさぎの後追い（自殺？）によって唐突に中断させられるではないか。おそらくは映画が不得手とする、しかし黒沢清が幾度となく挑戦する、「高さ」の描出（ピンク映画の観客の誰がそんなものを期待しよう）のためにのみ、撮られたといつていいこの結末で、観客は最も「感動的」となる筈だったセックスシーンをついに覗かせてもらえないのである。

通常ピンク映画は、もっぱら観客の春情を刺激（決して鎮静させることなく）する女性の肢体や姿態・様々な体位の交合、そうしたものが数分間に一度のペースで頻出すれば事足りるので、そこに複雑すぎるストーリーないしは哲学や教訓めいたことを持ち込むことは歓迎されない。ピンク映画（広義にはポルノ映画）とは何よりもまず、フィルムという皮膜を通して、スクリーン上に転写された「当たり前の」男女の交合を、観客に覗き見させるところに成立するジャンルだからである。しかし「にかつロマンポルノ」と銘打ったプログラムピクチュアにおいて事情は些か異なってくる。そこには単なるピンク映画の商品性を超えた「物語」への執着が見られるからである。これより1年前に撮られた、森田芳光の、やはりにかつロマンポルノ（初）監督作品『④噂のストリッパー』でも、極めて健康的とも言うべきノーマルな性をめぐる説話つまり「思春期の性的憧れ」が物語を紡ぐ糸となって前面に押し出されていたではないか。にかつロマンポルノは性という対象に主題を特化することで逆に映画というジャンルの延命という使命を受けた恰好になるが、そのことは同時に従来のピンク映画に見られた脚本の、質的変容をも結果として目指すことになったといえよう★²。

そもそもノーマル／アブノーマルといった分別が極めて曖昧な領域に人間の性行為（というより性へのファンタジー）は位置しているのである以上、どんな異常性欲が描かれてもいっこうに差し支えない気がするのだが、ピンク映画というジャンルは意外なまでに禁忌に満ちており、不倫であるとか近親相姦であるとか売春であるとか、要するに反社会的・反倫理的な関係のもとにであろうとも、セックス行為それ自体は「健全」であり、大多数の観客の「正常」な性欲と共に鳴るものでなくてはならず、「異常」への逸脱は許さないらしく、アブノーマルな、いわゆる「変態」的な交合シーンを適度にまじえることはあっても、それを積極的にウリにすることは稀である。その趣味の観客をのみターゲットとしてしまうのではなく、ピンク映画の欲望は普遍的に万人に開かれていなくてはならない。言葉の定義からして、「異常」性欲や「変態」性欲の持ち主は絶対的少数派であるはずだからだ。少年が母親に「犯され」ようがその反対であろうが、セックスはセックスなのであり、誰が誰とということは関心を呼ばない。

したがって、女性の秘部から滴る分泌液を醤油代わりに寿司を浸してほおばったり、糞便をスプーンで掬って相手の口に押し込んで欲望を満たす★³

といったシーンは、性的ファンタジーの現象の仕方としてはそれ自体真実であろうとも、当たり前の性交が映し出されるのを犠牲にするならば余計なものだし、たとえ必要とあってもあくまで最小限の逸話程度にしか展開されではならないことになる。ストーリーにしても男女が体を重ねる為のちょっとした理由を提供すれば事足りるのであり、それ以上のことを観客は要求していない。3本立てのピンクに来る観客には『赫い髪の女』(神代辰巳監督、1979年)のような、ポルノを越えた「性」の描写は余計なのである。同様に、『神田川淫乱戦争』でも、少年の「救出」の成否自体は観客にとってはどうでもよく、この少年を相手として新しい性交場面が余計にスクリーンに投影されればそれで十分なのである。極言すれば、性交シーンの連続だけで済むのであって、あらゆる物語はすでに夾雑物なのだと言ってもいい。ポルノグラフィックな映像を繰り広げれば、それで会社も観客も納得するというまことに都合のいいジャンル「にっかつロマンポルノ」は、低予算と限られた時間という制約にも拘わらず、物語の規制からも自由であり（ということはそこに過剰な物語を投入することもできるということだ）、ある意味で監督や脚本家が好き勝手なことをできる、全世界的に見ても他に例がない奇蹟的なジャンルであったのだ。

ところで『神田川淫乱戦争』の「余計なもの」をもう少し仔細に検討してみよう。先の神田川は監督の映画的教養が抑えがたく滲み出てしまった例であり、それ故にジャンルの要請に決然と背を向けたシーンと言えようが、一方でジャンルの要請と妥協するように見せて実は巧妙にそれをはぐらかすシーンも織り込まれている。例えば、下半身を剥き出しにした二人の娘がアクロバットさながらにブリッジ状に重なり合って体を揺らし、「凝りをほぐし」ているシーンがそれだ。観客は二人が体をずらして女同士の慰み合いに突入するのでは、と一瞬期待するが、その期待は見事に裏切られる。そうした下司な期待を嘲るように、つまりは「残念でした、これはポルノではありません」と宣言するかのように、二人は互いの顔を見合わせて「アッハッハ」と呵々大笑するのである。観客がそれでもこれは「ダメ」であって、より過激な愛戯が展開されるための伏線ではないかと期待をつないでも無駄である。ここで決定的に笑い飛ばされているのは、ポルノという商業ジャンルそのものなのだ。しかし見ようよっては、つまり物語中心に見るならば、二人にとって性は異性と楽しむものという原理が明快にあって、「女同士でなんてバッカみたい」なのであろうとも解しうる。「感動」を求める彼女たちの明朗快活な性は、暗さや陰湿さとは無縁のものであり、それゆえにこそ、受験生らしい息子にマンションの閉ざされた空間で「母子相姦」を強要する母親は「許せないっ！」のであり、彼の救出=正常なる性愛の悦びへの覚醒こそが彼女たちのミッションとなる…と読むことができる。かくして「強奪（脱出？）計画」は実行に移され、ハワード・ホークスそこのけのスポーツライクな活劇としておおらかに展開されることになる。結果、主人公もまた、恋人との室内での「感動のない

セックス」から自らを解放したのであり、少年とのセックスはそれを象徴するように屋上というかバルコニーのような青天井のもとに展開されるのである、と納得することもできる。しかし前述したように、脚本家や演出家の思惑とは別に、物語自体がすでにこの商業ジャンルにとっては観客の主たる関心事ではなかった。おそらく黒沢清監督が従来のにつかつロマンポルノの監督と決定的に違うのは、彼にとって物語は映画を築くための仮の足場にすぎなかつた点である。だから「救出」は最初から余計なお世話なのである。母子は仲良く「河は呼んでいる」を齊唱するではないか。少年は母親の下腹部に幸福そうにしがみついているではないか。「戦争」は勝とうが負けようがどちらでもいい「暇潰し」にすぎなかつた。黒沢映画は物語に沿うふりをしつつ実はそれを大胆に解体する。

それにしても、単なるポルノまがいの映画について語るのに、ホークスやウェルズの名前を引き合いに出していいのか。いいのである。繰返しになるが、これは単なるポルノ映画ではないからである。ほんの一例だが、受験生らしいこの少年は壁一面に英語らしき単語を並べているのだけれども、それは暗記すべき構文なんぞではなく、いわんや観客の劣情を搔き立てる卑猥な俗語などではなく、LAST RUN, BARBARY COAST, ZERO CEILING, TIGER SHIRK, THE ROAD TO GLORY, BRINGING UP BABY, CHEYENNE AUTOMNE, KISS ME DEADLYといったハリウッド映画の原題やA bout de souffle, Une femme est une femme, Made in USA…といったゴダール作品のタイトルなのである。もちろんそれらは嫌味たらしく大写しで捉えられたりはせず、たまたまフレームに映りこんだがフォーカスの外にあるので、辛うじて判読できる程度にしか画面を席捲はしない。判読できる文字はごく僅かだが、残りも全て映画のタイトルであることは間違いない。しかし少年はとりたてて映画フリークというわけでもない。そもそも映画フリークならば、みすみす母親の毒牙にかかることなく、もっと自分に相応しい異性を相手におのれの性を処理するすべを心得ているはずだ。したがってこれらの原語で記されたタイトル群は、今語りつつある物語に寄与する記号ではなく、(上記の神田川もそうだが)あるフィルムのある部分がごく自然に別のフィルムを呼覚まし召喚するといった、すぐれて映画的な無意識(勿論監督が無意識であったり無自覚であったりするわけではない)とでも呼ぶべき、いうなれば映画のイドの発露と見ていい。

価値の転倒を倒錯と呼ぶとすれば、この作品は紛れもなく倒錯したポルノ映画ということになる。ポルノ性は否定されたり極小化されたりするのではない。いわば、現前しながらも裏返しにされてしまうのだ。麻生うさぎが体を捩じらせて下半身を露わにし、デングリ返しを打ちながら下着に手を入れて自慰に耽るシーンは、確かに扇情的であり「淫乱」というタイトルに含まれた言葉がかもす期待の地平に見合ったかたちで出現するのだが、「淫乱」さが母親による息子の性的虐待(?)にまでエスカレートする

と、それは単なるおぞましい行為に本来はなってしまうだろう。ところがここでは、母子関係をわざと描き込んでおらず、せいぜい冗談のような扱いがなされているにすぎないので、観客は母子ではない単なる男女の絡みと寸分違わないものを見るだけだ。それに、何よりもそのシーンは、双眼鏡での覗きという超ロングショット（の形をとった実質的なミディアムショット）を仮構して示されるがゆえに、あらまほしかるべき猥褻さを微塵も感じさせない。つまり観客はいささかも色情狂らしくない中年女のごくありきたりの性欲の処理といった程度のものしか見せてもらえない。淫乱に似てそうでないものを見させられるのである。淫乱さは健全な性であり、戦争はゲームであるとすれば、残るのは神田川だけになる。ここではポルノという額縁に収まっているのは、ポルノ+ α であってしかもこの接木された部分 α が親木を換骨奪胎してしまう、ポルノならざるものである。 α と呼んだものが何であるかはさておき、このような詐術=魔術を長編デビュー作から平然と敢行してしまう人間にとって、当初からジャンルという言葉が意味をなさないのは当然であろう。ジャンルに囚われないこと、ジャンル定義の泥沼に無縁であること、つまりはジャンルを蹂躪すること。これが黒沢清の映画製作の公理となる。かくして、単なるポルノ映画であるべき『神田川淫乱戦争』は、超（=非）ポルノ的要素を随所に露見させ、ジャンルの要請に肩透かしを食わせているわけだが、このような、ジャンルの要請を満たす素振りでその実ジャンルに背を向け、同時にジャンルそのものに搖さぶりをかける、という黒沢清の姿勢は次作『ドレミファ娘の血は騒ぐ』でさらに強固になる。

オクラ入りになったとされる『女子大生・恥ずかしぜミナール』の改作といわれている『ドレミファ娘』は、女性の肉体の露出度において紛れもない日活ロマンポルノ路線の延長にあって、しかし同時に黒沢清の映画作法の露出度において、一挙に異次元のレベルに登りつめた極めて興味深い作品といえる。映画史を総ざらえするような、そして爾後の黒沢清作品の全てを予見させるような、大胆さと繊細さが共存する奇跡的なシーケンスの連続に、見る者は息を呑まざるを得ない。ジャンルはおろか、アプリオリな「映画は映画である」という自同律をも突き抜けて、「これは映画である、それ以外の何ものでもない」ことの証明、「映画をして映画たらしめること」の模索が、ショットごとに追求されているかのようだ。しかしながら「実験映画」のレッテルのもとに一蹴されかねない危険は、『神田川淫乱戦争』におけると同様、惜しげもなくおおらかに肢体を晒す麻生うさぎ、少女らしい裸体を「恥ずかしそうに」晒す洞口依子、役者自身の胡散臭さと演じる人物のそれが見事に重なる俳優伊丹十三^{★4}の参加によって回避され、この長編第二作は、黒沢清映画の記念すべきマニフェストたりえている。ルイス・ブニュエルの人物さながらに、性の妄想や幻想に憑かれた教授と学生が、「恥ずかしさ」の本質を追求するという表向きの筋書を時とし

て置き去りにしたまま、これが映画だ、といわんばかりの画面の構築が模索されているかのようだ。

先輩の「吉岡さん」を訪ねて田舎から出てきた秋子（洞口依子）が相手に会えないまま、カフカの『城』さながらに迷宮のような大学のキャンパスを右往左往し、空虚な言葉を操る学生たちと教授のやりとりを目の当たりにし、ようやく邂逅した相手の変身ぶりに失望し、挙句は怪しげなこの心理学の教授⁵の実験台にされて裸に剥かれ、果ては河原での銃撃戦に引っ張り出される…という一部始終は、過去のフィルムのもじりやパロディに彩られ、さながら映画の教科書をめくるように展開されるのである。

だがしかし、何故かこの作品を最後として、映画におけるクリシェの典型ともいるべきあからさまなラブシーンや古典的な女性のヌードは、逸話的であれパロディとしてあれ黒沢清作品には一切登場しなくなる⁶。また「男女の性愛」という（ハリウッド）映画の永遠の主題群に決然とそびらを向けたかのように、『ドレミファ娘』を最後として、『DOOR III』（1996年）をたった一つの例外として、「娘」は以後の黒沢清作品から影をひそめる。「女と拳銃があれば映画はできる」という公理に敢然と挑戦するかのように、「映画マイナス女」という公式が黒沢清作品を支配することになる。これと呼応するように、黒沢清作品に主演することの戸惑いと、少女の性的戸惑いとを、二つながらカメラに向けて晒し出し、圧倒的な存在を印象付けた洞口依子は、その後二度とヒロインの役を演じることなく、不可欠ではあるがただしバイプレイヤーとしての存在のみをつましく刻み続けることになる。無防備に開かれた秋子の股間から発する強烈な「恥ずかし光線」に眼を射られたのは平山教授だけではない。性的存在としての女性の裸を撮ろうとするフィルムのことごとくもまた露光させられてしまったのである。あたかも秋子が自分を撮った学生（？）から写真機を奪い、フィルムを白日の下に引き出して使い物にならなくしてしまったように。そしてその代わりに物語は、ガールなきボーイたちを主人公に、そしてやがては拳銃を中心として紡がれることになる。

2. 二人組ということあるいは哀川翔の身体

『神田川淫乱戦争』では、主人公というより中心人物は「二人の娘」であった。この場合、力点は「娘」にと同様「二人」という数に置かれるることは言うまでもない。しかし、娘はなぜ二人だったのか。「戦争」は単独行動ではなくチームプレイによって遂行されるからか。確かに闘うには一人より二人のほうがいいに決まっている。その前にピンク映画では裸体を晒す女優が多ければ多いほど観客は単純に喜ぶという原理があった。このジャンルはそもそも単数より複数を志向していた⁷。

しかし、男二人の『勝手にしやがれ!!』ではどうか。「シリアルドラマの主人公は一人、二人になればコメディになる」という公準を仮定してみよう。これが仮に真実であるならば、その裏もまた真実ということになる。

つまり、どんなコメディでも一人で演じる限り、ペーススやらパセティックな要素を引き入れてしまうということだ。山田洋次の『男はつらいよ』シリーズに、どこか寂しいうら悲しさがつきまとるのは、主人公が一人だからではないのか。チャップリンにせよ、キートンにせよ、腹の底から笑えるだろうか。一人芝居で笑いをとれる天才でも、多くは掛け合いの相手を前にした時にこそ、ギャグが最大限に生きるのではないか。大根役者でもパートナーワークでまさかと思う演技力を發揮する。こと喜劇に関してはコンビのほうが遙かにダイナミックな笑いを弾けさせることは、歴代の黄金コンビを見れば、一目瞭然である★⁸。コンビによってこそ、笑いは増幅され、映画も活性化する。あたかもダブルスのテニスが化学反応の如くに全く違った動きやエネルギー・プレイスタイルを引き出し、プレイヤーたち自身をも別人のように躍動させるように。

こうして、闘う二人組というスタイルは、Vシネマの『勝手にしやがれ!!』という連作（プログラムピクチャ）監督自身がハーフ・ボイルドと命名するハーフ・コメディなるジャンルに、哀川翔と前田耕陽の異色コンビを得て引き継がれる。なぜ異色か。それはひとえに哀川翔という異能の役者の存在による。

軽妙なハードボイルドともいべき、シリーズ『勝手にしやがれ!!』（全6篇、1995～1996年）の主人公、雄次（哀川翔）と耕作（前田耕陽）の二人組は、わずかに兄貴分と弟分といった雰囲気を感じさせながらも、彼らがいつも敵に回す羽目になるヤクザたちの厳格な序列とは無縁に、いわば自由意志で好き合っている男女のようだ。相互信頼を基盤とする、いつでも解消可能なゆるい従属関係（相互依存関係）にあるといえる。このコンビは時々意見が分かれてケンカするものの、いつも撫りを戻しては新たな騒動に巻き込まれ、共に協力し合ってそこからどうにかこうにかカッコ悪く脱け出す、というのがシリーズを通じて語り継がれる筋書きになっている。ただシリーズ最後となった「英雄計画」だけは、ブッチとサンダンスさながらに、あるいはボニーとクライドさながらに司直側の銃弾が飛び交う煙幕の中に初めてカッコよく姿を消す。かくして二人は説話レベルでようやくにして「権力」という最大の敵に戦いを挑んで死ぬ永遠のヒーローとなると同時に、Vシネマを越えた映画史の1ページに名を刻むことになる★⁹。

ところで、この連作における哀川の役どころは、ビデオカバーに見られるサングラスで凄みを利かせた外見（しかし鳥打帽が凄みを打ち消している）とは裏腹に、その頃並行して出演していた東映Vシネマの『修羅がゆく』シリーズが定着させた若い極道組長というイメージからは想像もできない「軽さ」で見る者を惑乱させる。いや、そもそも俳優デビュー直後の一連の高橋伴明監督作品では「(身の) 軽さ」が彼の身上であった。ヒットマンに抜擢されたヤクザ見習の青春を見事に描いた『ネオチンピラ鉄砲玉ぴゅ～』（1990年）では、レオス・カラックス作品で軽業師まがいの動きを見

せたドゥニ・ラバン並みのバック転さえやってのけているし、『ネオチンピラ続鉄砲玉ぴゅ～』(1991年)でも、『獅子王たちの夏』(1991年)でも、筋金入りの極道になる前の、あるいはなりきれない「剽輕なアンチャン」を演じていた★¹⁰。『勝手にしやがれ!!』シリーズでの哀川も、殺氣というものをまるで感じさせない、臆病でセコイところがあるもののどちらかといえば善良で、殺す側ではなく寧ろ殺されそうな(大抵の場合、ボコボコに痛めつけられる)頼りないけれど愛すべき存在としてカメラに収まっている。兄貴気取りだが弟分の耕作が「オーストラリアに行く」と言い出すと、慌てふためいてそれを阻止しようとするほど実は独り立ちできない幼児性を抱え込んでもいる(雄次はいつもコーヒーに砂糖を沢山入れる!)、と言って悪ければ、alter ego(もう一人の自分)を捜し求める思春期の段階から脱け出せないでいると言えようか。実際、第一作『強奪計画』で幼稚園の保母(七瀬なつみ)に一目惚れした後の初心な対応ぶりはどうだ。しかし、ヤクザを向うに回して、転がり込んできたお荷物の女や若者を救う段になると、二人とも捨て身で孤軍奮闘する。しかし注意すべきは、ここでの彼らは敵に回す暴力団とは違って、また後の哀川翔の役どころと違って、いかなる場合でも暴力を振るわず、いつも振るわれる側に立つという点である。また拳銃にしろ、たいていの場合、突きつけるのではなく突きつけられる側になる。ハーフボイルドのハーフたる所以である。

彼らコンビは自閉的・内向的な弧絶した時間を生きるのではなく、たとえ巻き込まれ型であるにせよ、他者との関わりを積極的に(否応無しに、なし崩しに、選択の余地なく)引き受けていくのだが、それは取りも直さず、彼らはトラウマを背負い込むほどの過去を持たず、深く愛する何か、心底愛惜すべき何かを未だに所有したことがない、ましてやそれらの喪失感にうち沈むこともない、ということでもある。彼らは垂直に生きるのではなく、あくまで表層を、水平方向に行きつ戻りつし、走り抜け、泳ぎ渡っていくのである。それぞれ好きになった女を諦めざるをえない結果になっても、それはその都度エンディングの「森の熊さん」と冒頭の自転車での疾走がワープしてくれるのだ。毎回繰り返される、シリーズ冒頭のシーン(路地の奥からママチャリで息せき切って駆けつけた耕作が雄次を家の中から引っ張り出し、一緒に商店街を駆け抜け、土手を疾駆し、階段をものとせず、全速力で漕ぎ抜けていく)は、前作の記憶を洗い流すと同時に、我々を既に見たようなしかし新たな「物語」の場へと拉し去る。

その意味で作品の中では決して口にされることのない「勝手にしやがれ」との未来に向けて放たれる捨て台詞が、シリーズのタイトルになっていることは興味深い。全く同じ邦題を持つジャン=リュック・ゴダールの作品を敢えて記憶の前面に浮かび上がらせた上で、それとの懸隔を突きつけ、あるいはA bout de souffle(息も絶え絶え)というフランス語の原題をこそ想起せよ、と迫るかのようなパラドクサルな照應ぶりといえようか。むしろ、荒唐無稽な状況設定やドン・キホーテとサンチョ・パンサに通じる二

人のドタバタぶりは『カラビニエ』のミケランジェロとユリシーズの兄弟を想起させるというべきか。

いずれにせよ、通常は少年期の友愛に異性が絡み「もう一人の自分」を切り離す、或いはから切り離されるという過程を経ていわゆる「感情教育」は完成するわけだが、彼らの間には女性が深く入り込まないためにそれは完成しない。というより、恋愛感情の非対称性つまり双方向的な感情が育成されないことによって、女性は結局は二人の間からはじき出されてしまう構造になっている。何よりもそうしなければプログラムピクチュアは成立しない。車寅次郎が男になれないのは、ひとえにプログラムピクチュアの主人公であることに拠る。いつも「振出しに戻」らなければ、連作ものは成立しないのである。

しかしあつまで「二人は仲良し」でいられるか。弾幕に消えた二人はゲームの終わりを宣告したのだ。

3. パートナーの喪失と単独者への道

コメディタッチの「ハーフ・ボイルド」から一転しての、高橋洋を脚本家に、哀川翔を主人公に迎えての本格的ハード・ボイルド全4作のシリーズ第1弾は、二部作『復讐・運命の訪問者』と『復讐・消えない傷痕』(いずれも1996年)である。前者では殺し屋の宮地兄弟(清水大敬と六平直政)が、後者ではもと刑事安城(哀川翔)とヤクザの吉岡(菅田俊)が、捷ではない別の感情や関係によって結ばれたペアを構成している。『CURE』を挟んで翌1997年に撮られた二部作『修羅の極道・蛇の道』と『修羅の狼・蜘蛛の瞳』でもおおむね事情は同じである。新島(哀川)は前者では宮下(香川照之)と、後者では岩松(ダンカン)と一応は共に行動することになる。しかしここのコンビは、ほかならぬ哀川自身が相方を抹殺することによって解消されてしまう仮初めのものである。

『復讐』第一作での哀川演ずる安城五郎は、少年時代に家族を惨殺されたという過去に導かれるようにして刑事になり、妻と二人で家庭生活をいたなむといったごく真っ当な社会人として登場する。小綺麗なマンションの一室に帰宅して金魚に餌をやり、ビールを飲んでくつろぐというサラリーマンもどきの安穏な生活は、その少年時代の忌まわしい過去が再び宮路という男の姿となって現れた瞬間から壊れ始める。妻を殺されてからは二重の私怨(かつての家族皆殺しと妻殺し)を晴らすべく、警察組織からも離脱し、追う相手と次第に同レベルの存在にまで墮していく…といった経緯が語られるのであるが、この作品は以後に続く哀川翔を主演に据えた一連の作品群の冒頭に置かれて、いわば哀川翔が体現する人物に共通の前史を語ると言ってもいいだろう。『勝手にしやがれ!!』シリーズの雄次ほどには人物の一貫性はないものの、『復讐』と『修羅』全4作は哀川の肉体から発散する虚無と倦怠によって、また「復讐」という行為を共有することによって、新たなシリーズを構成していると見えるのである。しかし、復

讐が哀川の（そして黒沢清の）主たる（持続的な）関心事でないことは言うまでもない。この4作品を貫いているのは、「主題と変奏」のヴィルトゥオーゾ的な展開なのである。主題は「復讐」ではなく哀川翔の身体であり、変奏は彼を中心とした人物の置き換えや組み替え、リズムやショットの組み合わせである。眼鏡をかけた哀川の性格・表情はどの作品でも共通しているが、どの作品も似ているようで似ていない。『復讐』の第1作と第2作で登場する安城は確かに同じ名前だが、妻殺しの実行犯への復讐はすでに第1作で果たしており、第2作は実行犯の背後に潜む「ヤミ資金」ルートの黒幕を暴く、というとつづけたような筋書きである。しかし、「ヤミ資金」などもはや刑事ではない安城にはどうでもよく、黒幕の妻殺しへの関与も復讐に値するほどのものではないだろう。それを知っているかのごとく、安城は目的に向かって一直線に進むわけではなく、友達になったヤクザの組長（菅田俊）と一緒にひたすら時間潰しするしかない存在としてふるまう。

『修羅』の新島は、第1作『蛇の道』では娘を殺された（以上妻帯していた筈だが「事件」以）後も妻はいるのかいないのか、謎めいた数式を教える塾の教師であること以外にはその私生活が不明のままだ。一方、第2作『蜘蛛の瞳』ではスーツにネクタイがよく似合う、まともなサラリーマンが表の顔であり、いかにもサラリーマンらしく、妻の待つ小綺麗な自宅（死んだ娘の亡靈が出る）でビールを飲みながら妻の手料理をついばんだりするのであり、娘殺しの犯人を殺害した後、高校時代の友人岩松（ダンカン）に雇われ、殺し屋家業を生業としてからも、この日常はポーカーフェイスのまま続けられる。事務所で機械的に書類にハンコを押す仕事は、普通なら単調さと無意味さに嫌気が差して投げ出しかねないところを（実際、一度は投げ出しかけるが）、新島は几帳面とも言える仕草で、全ての煩惱を断ち切った悟りの境地にいるかのような静謐さで、淡々とやってのける。そして同じような静謐さで引き金を引く。二つの行為は同じ無感動の元に遂行される。およそ、『獅子王たちの夏』と『獅子王たちの最後』で演じた若者のような、ヤクザ稼業という薄氷の上のあの闇雲な上昇志向とは無縁に、求道者のようにストイックに何かに耐えていて、あたかも善惡の彼岸に到達してしまったかのようだ。安城と新島の共通点は、二人とも（じつは四人にして一人なのだが）殺人を含む暴力行為に対し、徹底して無感動であることだ。しかしこの無感動はどこから生じたのであろう。二人が『勝手にしやがれ!!』の雄次の延長にないとすれば、その心的形成はどこでなされたのか。おそらくそれは黒沢清作品の彼方で醸成されていたのではないか★¹¹。

チンピラから始まって「務め」を終えての中堅幹部組員、代貸（組長）そして総長といった裏社会のヒエラルキー★¹²を、演じる役者もまた俳優としてのキャリアの積重ねと加齢によって登って行くのだが、こと哀川に関する限り、組長を演じた後でも振出しに戻って駆け出しのチンピラを演じ

のけられる不思議な相貌と身体に恵まれていると言える。通常、様々なフィルムの間を渡り歩いているうちに演じた人物のアウラを取り込み、結果として自分の出演した作品の総体を役者自身の個人史と錯覚させてしまうことが俳優には起こりがちだが、哀川のような多義的というよりは曖昧な身体を持つ役者には、このことは該当しない。『勝手にしゃがれ!!』のあの剽輕でお喋りな雄次が、寡黙に単調な仕事をこなし、平然と引き金を引くから恐いのである。それ以前に『修羅が行く』の極道が雄次を演じるから滑稽なのである。恐さと滑稽さという相反する性格を交互にではなく、同時に滲み出させるから不気味なのである。この不気味さを可能にしているのは、おそらく年齢不詳の印象をもたらす、丸みを帯びたその顔（一種の童顔）と、素っ頓狂に響く変声期直前の少年のような声であろう。それらには、演じた役の記憶をこびりつかせないと同時に、薄ほんやりと思はせるという二重の働きがあるかのようなのだ。声が役者の同一性の保証であるその一方で、頭髪や体の線といった外見は時の浸食作用を逃ることはできない。いささか体型の崩れを伴いながらも哀川の身体が同一性と変貌の奇蹟的なバランスを保っているのは、ひとえにその声と童顔によるのだろう。

しかし、黒沢清と90年代を併走してきた哀川であるが、この二人が今後再びコンビを組むことがあるのだろうか。『修羅の狼』のラストシーン、殺して埋めた筈の寺島進が車椅子で現れ、その「墓」が暴かれているのを確認して「果然とする」哀川の表情は、「終わりが始まりにすぎない」無限地獄に倦んだ、シジフォスさながらの深い疲労感を湛えていはしなかったか。黒沢清作品に幾本も主演することで、不变とも思えた哀川（の身体）もついに変容させられてしまったのか。およそ役者にとって、黒沢清作品に出演することで変容し、その変容そのものが彼（女）を黒沢映画から遠ざけるのであるならば、彼（女）にとってこれほどの皮肉もあるまい。もっともそれは彼（女）にとって黒沢清作品で恰好のチョイ役や脇役を演じ続ける栄誉を保証することでもあるのだが。

4. 単独者への道

「Vシネマの帝王」哀川翔を主人公に据えた一連の作品が、前述したように、ペアないしコンビを組む相手を登場させていたことを共通点にしていたとすれば、役所広司の登場する作品は総じて「単独性」を共通点とする。そこでは他者を求めるベクトルはいかなるレベルであれ皆無なようである。他者を繋ぎ止める力、他者を吸引しようとする力は、かりそめにせず友愛・兄弟愛・夫婦愛・親子の愛…といった我々の想像力の及ぶ形では発動されない。それは思わずところから、しかもそうした仮構された諸々の絆を暴力的に破壊する形で到来する。

たとえば『CURE』（1997年）の「連続殺人」の「犯人」を追う高部刑事（役所）は、既に妻を失ったも同然であり、追われる被疑者の間宮（萩原聖

人) もまたオリジン不明の孤独な単独者である。高部が「精神を病む妻の重荷から解放されたい」という深層の欲望を間宮によって自覚させられ、「癒し=殺人」への誘惑に晒される限りにおいて、『タイトロープ』(リチャード・タッグル監督、1984年) で刑事（クリント・イーストウッド）を犯人と同一の性衝動に駆ってしまうあの奇妙な牽引力が、この二人の間にも作用していると見えるが事情は若干異なる。射殺された間宮は今度こそ最終的に「空っぽ」になり、その中身は撃ち殺した当の高部刑事にそっくり「転移」してしまったからである。ラストシーン、以前と同じファミリーレストランで食事する高部は今回は料理をきれいに平らげ、満足げな面持ちで食後のコーヒーを飲み、ゆっくりと煙草をくゆらすが、そのシーンに、妻を送り込んだ精神病院の光景がフラッシュで挿入される。一人の看護婦がふと視線を投げたその先に喉元をXの字に搔き切られた血だるまの妻が誰も押していない車椅子に乗って接近てくる。これに先立って「妻が死んでくれたら」と深層で願っている高部は、首吊り自殺した彼女の幻影を見るのであるが、今度の死体は幻影であった、という担保がどこにも示されていない。ごく自然に解釈する限り、これは高部が実際に殺した妻の死体であると見ていい。間宮を逃がすために警備の同僚刑事を殺した★¹³高部であってみれば、彼にとって間宮相手に「自分のことを話す」時間は十分にあったはずであり、妻殺しによって自分を解放する下地は完璧に出来上がっているはずだからだ。それまでの殺人者と違うのは、高部が「あんた、凄いよ。他の奴らと違う」と間宮に認知された彼の後継者であるという点だ。間宮は彼のうちに、他人の意識の深層に潜む殺意を次々に顕在化させ、躊躇なくその殺意を実行に移すように仕向ける自分の力を託すべき人物を見出したのである。再びカットバックしてレストランに戻り、満足そうに煙草をくゆらせている高部の大写しになった横顔が画面の右端に映し出されるが、その背後には、彼についていたウエイトレス、多分彼に話を聞かれたウエイトレスが、包丁を手にし上司らしい女に襲いかかろうとしている様子がロングで映しこまれる。

おそらく、主人公の側からすれば「怪物退治」と見えるものが、退治される怪物の側からは「後継者探し」、更に言えば「自分より優れた、より完全な後継者探し」に他ならない事をこの『CURE』は示しているのであり、それは『DOOR III』ですでに提示され、『カリスマ』(1999年)においても反復されることになる主題でもある★¹⁴。

『カリスマ』でも同様に刑事を演じる役所は、家族からも属していた警察組織からも離れて、糸の切れた凧ながらに単身で山奥に迷い込む。寝ていた廃車に放火され、拳銃も携帯電話も奪われ、森林保守の中曾根（大杉漣）の一団に拾われるが、市の環境保全課職員の坪井に誘われるまま彼らと別れ、一本の木と出会った後に彼とも別れ、奪われた携帯電話を拾いあげ、導かれるようにさらに森の奥に踏み込む。毒キノコを食べてハイになつたまま廃墟に辿り着き、さきほどの木をカリスマと名付け、これを枯

らさないよう孤軍奮闘している桐山青年（池内博之）に拾われる。今は廃墟となった病院で、院長未亡人の介護をしながら形見の木の世話をしているというこの青年に、しかし刑事藪池は全面的に協力するというわけではない。トラバサミに掛かって足を怪我した藪池は今度はカリスマを敵視する神保という植物学者姉妹（風吹ジュンと洞口依子）に拾われるが、彼らにも協力するわけではない。この姉妹は一緒に別荘風の山小屋に住んではいても『復讐・運命の訪問者』の兄弟ほどには「情愛」によって結ばれてはいない。まさか「兄弟で（姉妹で）夫婦みたいなことをしている」わけでもなく、弟が釈放されたシーンで兄弟がそうするように二人が抱擁し合うシーンはおろか、^{あいとい}相対して言葉を交し合うシーンすらない。二人の間にあからさまな敵意があるようには描かれていないものの、妹は明らかに姉と反目しており、姉の行状を執拗にまとわりついては藪池に告げ口さえするのである。

いずれにしろ、坪井にしろ、その委託を受けた中曾根にしろ、桐山青年にしろ、神保姉にしろ、神保妹にしろ、藪池を自分の陣営に引き込もうと躍起になるのだが、一人として成功しない。藪池は誰とも組もうとしないのである。彼だけでなく、ほかの誰もが自分以外の誰とも協力しようとしないのだ。全員が一丸となってモゾモゾ起き上がったり整然と正確な手順で殺人を行う中曾根の部下以外は。

しかし、役所が準主役に回った『ニンゲン合格』（1998年）では、十年の眠りから覚めた吉井豊（西島秀俊）と藤森（役所）の間には挫折することは言え、黒沢清作品にあっては例外的とも言うべき、幾ばくかの情緒的なつながりを求めるモーメントが見られる。二人はそれぞれ事実上天涯孤独の身であり、お互いに赤の他人であり、藤森にとって豊は面倒見るのがただただ億劫な厄介者でしかなく、ことあるごとに豊を引きずるようにして腕づくでいう事を聞かせるほどであるが、二人の間には次第に一種の共感が生まれていく。当初、二人の関心は、それぞれが経営したり、経営しようとしたりする釣堀とポニー牧場ほどにかけ離れているのだが、藤森からのアプローチはある。「運転教えてやろうか」と持ちかけた藤森の誘いに乗つて青年はトラックの運転席に並んで座る。「オマエやっぱり運転に向いてない」と、二人が同じ方向を向いて進むという試みはすぐに挫折するのであるが。新興宗教の一団に加わってアフリカに旅立つ父を今生の別れとばかりじっと凝視めていた豊は、「いいのか？」と聞く藤森の胸に顔を埋めて泣く。黒沢清にあっては極めて稀な、湿り気を帯びた感情の激発である。二人の距離は狭まったかに見えるが、皮肉なことに一時同居する母や妹の存在が藤森を遠ざけてしまう。しかし、再び母も妹も去って、今度こそ家族の離散が決定的になるに及んで、それまで姿を隠していた藤森が入替わるように再び現われ、例のトラックに乗って二人で「どこか遠くへ」出發しようとする。その矢先に青年は事故死するのである。藤森の出現はペアの実現（つまりは黒沢清が決して描かない「愛」とその成就）の可能性を

垣間見させるが、結果的に青年はそのために死に、藤森もまたみずからを決定的な孤独へと追いやる仕儀となる。

父（菅田俊）と子の間にも結ぶべき紐帯はない。缶ジュースを求めて夜の道を並んで歩く時も二人の視線は交わらず、「知らないよ」の言葉に「えっ？」と息子のほうを向いた父はその瞬間に頭部を看板にしたたかぶつけて蹲る。蹲ったままの父を残して息子は一人でスタスタと立ち去る。アフリカ行きの準備で買い物をする時も、二人は並ぶことを忌避するかのようにビニール袋を下げたまま全速力で走る。父と藤森の間も険悪である。学生時代からの友人であるらしいが、今は利用し利用されるという関係しかない。家族同士のみならず、ここでは人間関係はことごとく分断されている。妹との再会の場面でもそうだ。二人は互いに見知らぬ存在であることを示すかのように、カットバックによる空間構成は妙に歪んでいる。交わす言葉だけを聞く限りでは、ごく普通の兄妹のありきたりな会話であり、むしろ十年の空隙の後に再会した驚きやら逡巡やらを大袈裟に口にしない台本のリアリズムに聞く者は驚愕する。ところがその台詞のやり取りの際、画面の右に視線を向けている豊がバストショットでフレームの左端に収まって、次に妹のバストショットにつながれるのだが、妹はフレームの左端に收まり、しかも視線を左に向いているのである。つまり妹の視線はすぐにフレームにぶつかってしまうために、二人の間の距離が現実性を帯びないのである。もし古典的なカットバックならば、二人を対称的にフレームに配置するだろう。妹はフレームの右端に収まることによって、彼女の視線の先に居て自分を見ている兄と自分を隔てる距離とまさしく「等距離」に身を置いていることを示しただろう¹⁵。二人は違う距離をおいて対峙している。勿論物理的には同一の距離だが、断絶された空間、距離感の異なる世界にそれぞれ身を置いているのである。「対幻想」の崩壊は見事に可視化されている。

ラスト、廃棄物の下敷になって死ぬ主人公の葬儀は、家族のメンバーをお互いに近寄せはするが、この断絶を繕いはしない。人は人の間にはない。それゆえのニンゲンなのである、「合格」した途端にいなくなるのでは合格証書は無きに均しい。そもそもその判定は誰が下せるのか。「俺って存在した？」と過去形で問われる問い合わせは「ああ、確実に存在した」とやはり過去形にしかならない。しかし、たとえ過去形であるにせよ、存在の証が他者の肯定のうちにしかないとすれば、この他者の認知という契機を欠く人間は、すべからく人間失格ということになる。『ニンゲン合格』はタイトルを裏切って、うそ寒い単独者の世界、自分の存在を認知する縛が不在の世界を、残酷に描き出す。

家族に限らず、およそあらゆる他者から切り離された人間にとっての居場所は何処か。何が生きる原理となるのか。それよりも、蔓延するこうした形而上の不安にひそむ不気味さはいかに形象化が可能か。『カリスマ』はその答えの模索と見ることができる。

5. 退屈さのリアリズム

黒沢清作品の人物はおしなべて退屈である。と言うと誤解を招く。退屈さを持て余している、退屈に骨の髓まで犯されているとの意味である。前編同士、後編同士が互いをなぞりあうように反復されている『復讐』と『修羅』では、前編（いずれも脚本は高橋洋）はオーソドックスなアクションに比重を置き、後編（いずれも脚本は黒沢清）は物語を最低限に発露させながら、映像の戯れにもっぱら比重を置くといった具合に、きわめて対照的である。二つの後編は、とりわけ目的の消滅、パトスの喪失、一言で言えば、^{ポストアクション}事後性が生む退屈さの描写という点で、黒沢清の作家性というより気質が色濃く滲み出ているといえよう。

すでに見たように、それぞれの「前編」との共通点は主人公の名前だけである2つの後編すなわち『消えない傷痕』と『蜘蛛の瞳』では、どちらも倦怠感や虚脱感、さらに言えばどう処理しようもない虚無感が、人物の挙動や台詞から滲み出してくる。人物たちは退屈さを処理できず、他人の死に対しては勿論、自分の死に対しても無関心であり、投げやりに殺し、投げやりに殺されてゆく。北野武作品でも人物は退屈しのぎに紙相撲をやったり、釣りをしたり、他愛ないゲームを考案して、無為な時間を潰し、挙げ句は暴力の爆発に収束していたのだが、黒沢清作品ではその退屈さは質量ともに殆ど極限にまで達していると言つていい。彼らは時間にせきたてられるということがない。というより時間そのものが、有り余って潰しがないといった横溢ぶりを見せる。「慌てることはない。時間はたっぷりある」これがすでに『蛇の道』での哀川の口癖であった。

残りの三作品でも時間はたっぷり有り余っている^{★16}。典型的なのは『消えない傷痕』冒頭の、撮るのが面白いから撮ってみたとでもいうしかない、オープンカーで闇雲に街の中を走り回る長い移動撮影のシーンと、岩手の「アサヒナ温泉」行きのシークエンスであろう。子分が運転する車を盲滅法に走らせながら、ヤクザの組長吉岡（菅田俊）は、よどみなく喋り続ける。ただ走るだけで時間はそれなりに消化され、疾走感を共にするだけでも時間は充たされるのに、それでは不足であるかのように吉岡は退屈しきっている。一方、二人だけでの温泉行きでは、運転する吉岡は目的地までの道を知らずに「何とかなるだろう」と安城を乗せて夜の道を走り出すのだが、案の定、闇を切り裂いての疾走は二人を何処にも連れて行かない。道に迷った挙げ句、ガス欠で山中の立ち往生となる。普通ならここで二人とも口論を始めたり、罵り合ったり、車に八つ当たりしてぶっ壊す…となるのだが、もともと目的地に着く事は当初からどうでもよく、ましてやドライブ自体が目的でもなく、二人で一緒に居ることだけが（少なくとも吉岡にとっては）目的というほどのこともないさしあたっての時間潰しな訳だから、車が動かなくなてもどうでもいいのである。問題は車の走行が僅かなりとも満たさなくなった空白を何で埋めるか、である。二人は事務所で子分

たちがうち興じていたダーツの変形ともいべき、木の枝に石を当てるという原始的なゲームに、熱中するでもなく興じることで時間を潰す。淡々と石を投げ続け、石が無くなると高価な？麻薬注射セットまで投げてしまう。これを友情の証として？贈った吉岡も、贈られた安城も、それを大事にするの余り、口論したり殴りあつたりすることはなく、「まつ、いいか」という吉岡の投げやりな一言で全ては終わってしまうのだ。将棋もそうであるし、勝負に幾ばくかの金を賭けることはあっても所詮はどうでもいいのである。『蜘蛛の瞳』の岩松のオフィスでのローラースケートやフリスピーカー、二度に亘る湖での釣りによる暇潰しもそれに似ている。もともと殺しの請負人である彼らにはデスクに向かっての仕事などないのである。殺す命令を出し、自らも殺されることになる暴力団のトップ（ここでも菅田俊！）の趣味が化石集めというのも、超俗的な奥ゆかしさを感じさせる以前に、この男もまた殺されるのを待つ間の退屈さをどう紛らせようもなくニヒリズムと戯れていることを余すところなく教える。あの岩場での哀川翔との追っ駆けっこ長回しのロングショットは『消えない傷痕』の黒沢清流「道行き」★¹⁷を反復しているとも言えよう。

しかしこうした退屈さの充満は不思議なリアリティに見る者を導く。退屈さを持て余した時、殺るか殺られるかという銃撃戦のシーンでも、人物は相手の死に対しては勿論のこと、自分の死に対してすら極端に無関心にならざるを得ない。『運命の訪問者』での仇敵・六平直政との銃撃戦は、まるで夢の中で互いを標的として撃ち合って遊んでいるかのように「緊迫感」を欠如させたままだし、哀川シリーズ最後の作品『蜘蛛の瞳』での主人公ほどに、無抵抗な相手に向けて無感動に銃を発射する男はいないだろう。その無関心・無感動を一層際立たせるかのように、この作品では、拳銃は玩具のような頼りなさで発射され、時として弾が出なかったりする。本来この凶器が発散させるはずの禍禍しさを回避するかのように、ハード・ボイルドにしては銃のアップを見ることがない★¹⁸。もっとも、オブジェへのフェティシズムを禁じているらしい黒沢清は、明らかに語りに寄与する顔写真や絵ハガキなどの例を除いて、物をアップで捉えることがない。だから銃器はちょうど60年代の日活アクション映画で、宍戸錠や赤木圭一郎が振り回していた拳銃の、あのウソっぽさで扱われるのだ。玩具かせいぜい改造モデルガンほどの精度と威力しか持たないことを知っているかのように、あるいはその性能を信じきれないかのように（実際『運命の訪問者』でも『蜘蛛の瞳』でも、撃っても弾が出ないというギャグスレスのシーンが挿入される）、人物たちはおおむね至近距離から、しかもありったけの弾を、相手に撃ちこむ。ハリー・キャラハン刑事愛用のマグナム44のようないかにも高性能で「世界一強力な拳銃」の一発必中の轟音は黒沢清作品に無縁であり、おおむね拳銃はパンと短く乾いた音を出すだけである。しかし実際に拳銃を撃ってみれば、いやニュース映像などでわかることがあるが、実弾の発射音というのはこのパンというそ分けない音であり、口径に

もよるが何発も撃ち込まなければ相手に致命傷を与えることはできず、そもそも、少し離れたらもう当たるものではない★¹⁹。つまりは黒沢清の人物たちのガンアクションは極めてリアリズムに富むものであり、我々が慣れ親しんだ往年のウェスタンやマカロニ・ウェスタンさらにはギャング映画の、決闘やら見せ場になっている派手な撃ち合い場面のことごとくが、実は約束事としてのウソに立脚していたのだった。退屈な気分に裏打ちされたこのリアリズムゆえに、静かなる殺人者哀川の不気味さはとどめようもなく肥大していくように思われる。

6. 偏在する不気味さ

『地獄の警備員』(1991年)は、連続する殺人シーンによって、一見紛れもないホラー映画というジャンルに属するかに見える。しかしそこにあるのは、実は「怖さ」ではなく「不気味さ」である。確かに、ここに頻出するもっぱらおのれの身体を武器にしての殺人方式は、それ自体として十分に怖く、どこか『帝都物語』(実相寺昭雄監督、1988年)の魔人・加藤(嶋田久作)を思わせるいでたちの富士丸(松重豊)も恐ろしい。何が彼を殺人に駆り立てるかという動機が最後になっても明かされない、その理解不可能性、つまり富士丸の巨躯に降臨した邪悪な霊のような、不可視のものがその恐怖のジェネレーターであることは確かだ。だが、何よりも最初に、殺人者富士丸の存在と切り離せない、その殺人の手段が背筋を寒くするのである。銃によるのでもなく、血が飛び散る派手なチェーンソー★²⁰などの近代的な殺傷道具ではなく、押切りや斧といった原始的な刃物(鋭い鈍器!)も使用されるが、文字通りの鈍器を用いた反復される殴打や、ロッカーもろとも体当たりで圧死させるという身体を武器にしての殺人方法こそが何よりも背筋を凍らせる。撲殺や圧殺という前近代的な方法は、血も飛び散らず音も(火器に比べれば相対的に)静かで、これみよがしのところがなく、甚だ映画にとって地味な殺人方法といわざるをえない。この方法を際だたせたのはスタンリー・クーブリックの『2001年宇宙の旅』(1968年)の導入部であった。類人猿同士の抗争で、一匹がたまたま手にした骨片を武器にして相手を撲殺するシーンは、もっぱらそれに続く宇宙船へのジャンプカットで知られるが、ここでは暴力を有効に奮う道具、すなわち凶器の誕生シーンとして記憶されなくてはならない。人智が誕生したのではなく、凶器と一緒に殺意もが発見された瞬間なのである。

つまり鈍器というのは見かけの単純さに反し、他者から被る暴力を原始の形で初めてのものとして感じさせる、つまり人間が人間になる遙か以前から脈々と遺伝子に刷り込まれ受け継がれてきたプリミティブな恐怖心を前意識的なレベルで呼び覚ます、すぐれてサイキックな凶器なのである。この効率の悪いそれゆえに執拗な反復とそれを支える執拗な殺意と体力とを要する武器を使用することによって、人間の形をしているものの、富士丸はまさしく非人間(人間に非ざる存在)として、同定しようのない不気

味な存在として、我々の視線の前に立ちはだかるのである。

この撲殺という方法はいたく監督自身の気に入ったと見えて、『復讐・運命の訪問者』でも若い女が白昼、やおら黒いビニール袋をかぶせられた頭を金槌で殴打されて殺されるロングショットのシーンがあるかと思えば、『消えない傷痕』ではヤクザの組長吉岡が、花代の支払いをしぶる男の息子を羽交い締めにし、子分に煉瓦の角で殴りつけさせて顔面を潰すのだし、同じ吉岡は、上部組織の幹部に抜擢された子分の頭部を背後から突然スコップで滅多打ちにもする。『CURE』の冒頭で殺される娼婦は、水道管で頭部を滅多打ちにされた末に喉をX字形に切られるのであり、小学校の教師は妻を殺した後、二階から飛び降りて自分の頭を大地に叩きつけて自殺しようとするのだし、死にそびれ高部に問い合わせられて包帯を巻いた頭を壁に何度も打ち付ける。女医（洞口）は殺した男の顔の皮を剥ごうとするし、警官も同僚の後頭部に銃弾を撃ち込み、『蛇の道』では宮下（香川照之）の8歳になる娘は「頭部に加えられた損傷を直接の死因とし」その脳は3分の2が飛び散っていたのだった。新島（哀川）はコメットさんの後首筋に押切りの巨大な刃を食い込ませる。『蜘蛛の瞳』では岩松（ダンカン）の情婦ミキは新島がぶつけた石を後頭部に受けて血まみれになる。『カリスマ』では、プラントハンター猫山の部下が大杉漣の部下の一団によって一人ずつ地べたに押さえつけられ、ポク、ポクという空疎な音と同時にやはり頭部に幾度となく木槌を振り下ろされて殺される、という身の毛のよだつシーンがロングで撮られる。『大いなる幻影』（1999年）でも、主人公（武田真治）はスパナでやおら知り合いの後頭部に殴りかかるのだし、黒い装束の一団は警棒のような鈍器を手に狂騒的な音楽集団を皆殺しにした後でヒロインの頭部に打撃を加え、かわるがわる滅多打ちにするのであった。『降霊』でも主人公（役所）が棍棒で幼女の幽霊を滅多打ちにする。

こうした殺しのシーンは、とりわけ頭部や顔面が好んで打撃や損傷を加える部位として選ばれるという点で我々を竦ませる。問題はなぜ皮膚のすぐ下にある最も無防備な心臓ではなく、球形という最も潰れにくい形をした分厚い頭蓋骨という最も堅固な障壁に囲まれた脳髄が、優先的に狙われるのか、という点にある。ドラキュラを始め、映画は心臓をこそ倒すべき敵の最大の弱点にして存在の本質が宿る「場」としてきたのではなかったか。脳髄という一番脆弱ではあるけれども一番硬い骨で守られている身体器官を、じかに狙うこの執拗さは何なのか。

おそらく黒沢清作品の人物にとって頭部（そこにある脳髄）は、知性は勿論のこと、「エモーション」という心の動きを含めて、全ての感覚や感情が生まれては保存される最も特権的な中枢だからである。『ドレミファ娘』の平山教授は、自分の心理学理論の限界を頭を搔き鳴り、両の手で頭を何度も叩いて忘れようとするし、『復讐・運命の訪問者』では押入れの子供を発見してしまった清水大敬も、どうしていいか分からない状況を、おのれの頭をぴたぴた気が違ったように叩いて脱しようとする。この仕草はある

時の子供が成長し、刑事として自分たち兄弟の前に立ちはだかった後にも頻繁に繰り返される。相手に対する怒りの爆発はしばしば段ボール箱での、頭部に加えられる執拗な殴打という形で示される^{★21}。多分、恐怖をも含めた情動のすべてと、精神・心・魂といったアモルフなもろもろのすべては脳髄から発するのであり、ひいては生命の本質も脳髄に宿っているという確信ゆえのこの頭部へのこだわりなのであろう。生命=脳髄なのだ。脳髄を解剖してみたところでパルスの複雑な集合体である思考や神経の働きは見えてこないが、脳髄こそがまさしくその見えないものとして殺意や悪意が醸成される場であることには違いはない。

このように悪意や殺意といった邪惡なるものの本体がパルス信号の集合体に他ならないのであるとすれば、それは電子の「回路」に巣くうことが容易である。それは目に見えず、しかも偏在が可能である。インターネットの網の目に冥界から溢れ出た死者たちの靈が宿り、パソコンのモニターを出入り口として生ける者を拉致する…という設定の最新作『回路』(2000年)が描くのは、あたかも神の属性である「不可視性」と「偏在性」を手に入れた究極のモンスターに追いつめられ、必死に逃走する人々の姿であり、無人と化した大都会の廃墟の姿だった。ハリウッド映画のように愛はこの世の終わりを引き延ばさない。もとより愛し合う能力を失った人間たちにこの世は救えない。

ところで『カリスマ』においては、『CURE』および『DOOR III』同様、これみよがしのいかなる怪物も登場しない。人物の誰もが多少エキセントリックではあれ、ごく普通の外見を持った人間であり、カリスマと呼ばれる木にも特殊な能力や魔力が備わっているわけではなく、寧ろ放置すれば枯れ朽ちてしまいかねないひ弱な植物として説明される。何の前触れもなく根掘ぎになって倒れる木々が辛うじてカリスマの及ぼす力を「可視的なものにする」のだが、それとて因果関係は最後まで明らかにされない。可視的になるのは倒れる木々と静かに狂ってゆく（あるいは覚醒する）「普通」の人間たち^{★22}の姿である。その普通の人々が自分を他の誰かに結びつける紐帯を完全に喪失し、『ニンゲン合格』のラストの黒衣の人々のように、八方に遠ざかってゆく。中曾根の部下にハンマーで頭部を叩き潰される猫山の部下たち、猫山の金を奪って逃げる神保妹、その神保妹を日本刀で刺し殺す桐山、毒草を喰らって死ぬ坪井、桐山のちらつかせる札束に見向きもせず、押し黙ったまま何処ともなく四輪駆動のピックアップトラックで立ち去る中曾根の部下たち…。藪池も自分が重傷を負わせた猫山を一輪車に乗せていったい何処に運ぼうというのか。ノベライズされた『CURE』の最後で高部刑事が歩み出す無人の荒野か。携帯電話から突如として響くかつての上司からの声は「藪池、オマエ一体何をしてかしたんだ」と、あたかも取り返しのつかない事態が勃発し、その責任の一切が藪池にあるかのごとくに難詰する。そしてそれはるか遠くでは都市が炎上している。この山奥での惨事と呼応するように、遠くの町々で暴動のような、原因不明

の狂気が次々に炸裂しているらしいことを暗示するエンディングの、悪夢の始まりを告げる不気味さ。藪池は確かに人間のみならず、自然界の万物が持つ「あるがまま」のアナーキーなエネルギーを我知らず解放してしまったのかもしれない。人間を最高の存在としながら、人間世界を「人間らしい」ものたらしめていた神話の全てを破壊し、馴致されていた本来の盲目的なエネルギーを抑えていた頸城を悉く破壊してしまったのかもしれない。黙示録的ないしは終末的というキリスト教に根を発する形容は日本を含むアジアの風土には馴染まないと思えるし、とりわけ黒沢清作品には似つかわしくないが、それでも東洋のいかなる宗教といえども考案しえなかつた「地獄」の出現をこのラストシーンは見事に描いていはしないだろうか。『カリスマ』は『CURE』『DOOR III』と並ぶ「怪物退治」の延長に位置する作品とみなされるようであるが、誰もが指摘するように、怪物は退治されるのではなく、単に宿主を替えるに過ぎない。退治していた者が新たな宿主（決定的な）となる構図こそが黒沢清作品のホラーの本質であろう。しかも『スウィートホーム』や『地獄の警備員』が典型的であったような、「特殊な存在」が怪物・怪人として人間たちに襲いかかるのではなく、作を追うごとに「怪（もののけ）」性は日常的・普遍的な形態を次第に獲得していく。いや目に見える形態を失っていく。いわば毒ガスのように形が見えず、希釈されることもなく空気中に拡散してゆくのだ。『CURE』ではまだしも継承者がおり、その者は選ばれた者であったが、『カリスマ』ではもはや誰でもいい誰かに邪惡なるモノは無差別に転移していく。かつては一回性に安んじていた怪物は、それなりの主体としてふるまい、次いで理想的な宿主を得て単独者として生き延びるという進化を示したが、いまや無限に増殖し、しかもその姿を次第に曖昧なものにしていく。『大いなる幻影』の花粉は目に見えるほど巨大で空中に飛散していたが、人物はますます寡黙になり、その分「暴力」が個人的であると集団的であるとを問わず、表現のための唯一の手段となっていくかのようだ。勿論、そこには愛の居場所はない。『ニンゲン合格』でバラバラになっている人間たちは、最新作『回路』でも、刻一刻色を濃くする死の影に怯え逃げまどうしかなく、芽生えかけた愛すらもが相方の死によって所詮は無力であることを絶望的に確認するしかない。

黒沢清がいざれ遠からず通過するであろうハリウッドは、「愛の勝利」を不可侵のコードとしているが、果たして黒沢清に失われた愛を復権させることができるだろうか。仮にそれが可能として、その時、彼の作品はいかなる変貌を遂げるのだろうか。それとも黒沢清はハリウッドをも絶望と虚無で塗り込めてしまうのだろうか。

ハルマゲドンの日は近い。

【結 び

黒沢清はまごうかたなき「映像のカリスマ」である。彼の作品の上映は

一種のミサである。信徒は皆そのフィルム・ビデオ群から発する光芒にうたれ、その前に跪拝する。要なき衆生といえどもその映像に魅了され回心する。そしてその光芒は、異口同音に同じ評価を下させ、同じ指摘をさせ、同じ感動を分かち持たせる。そうさせる力がある。一種のコミュニケーションの場が形成されるのだ。換言すれば、彼の映像は一つのイデオロギーに限りなく近い。これを仮にフィルモロギー（フィルムのイデオロギー、あるいはフィルムのロゴス）と呼ぶとして、それが開示し、到達しようとするものは果たして何か。一つ一つのプロセスが「これこそが映画だ」と映画そのものを確定することである以上、恐らくその果ては「これが私の映画だ」という「私性」^{おもかげ}の契機が完全に消失するようなバニシングポイントとなるであろう。いわば黒沢清という媒介なしにシネマがそれそのものとして立ち現われる場。

そこへいざなう伝導師の発するロゴスに、今しばらくは共に呪縛されてみたいと思う。

註

- ☆1——二人は、渡航作戦地図にred riverと書き入れる。
- ☆2——その間の事情は『官能のプログラムピクチャ ロマンポルノ1971－1982全映画』（山根貞夫責任編集、フィルムアート社、1983年）に詳しい。
- ☆3——『愛のコリーダ』（大島渚監督、1976年）、『ソドムの市』（ピエロ＝パオロ・パゾリーニ監督、1975年）。
- ☆4——前年に監督した『お葬式』は、意表を衝くテーマで大ヒットとなる。
- ☆5——ちなみに教授が怪しいのではなく、心理学という学問が胡散臭いものとされている。しかし心理学は後の『CURE／キュア』と『降霊ウ・シ・ロ・ヲ・ミ・ル・ナ』に見るように、黒沢清的彼岸と此岸を取り持つ架け橋として重要な役割を担うことになる。
- ☆6——『復讐・消えない傷痕』の主人公は、自分を好きになったらしい洋裁学院の娘を決して自室に招じ入れず、また相手の招きにも応じず、屋外で「採寸」させる。『ドレミファ娘の血は騒ぐ』以来、男女の肌が触れ合うことを黒沢清は自作のタブーとしているようだ。
- ☆7——大島渚の『愛のコリーダ』は単一のカップルの性の白書である。したがって先に挙げた理由を待たずにポルノというジャンルからこぼれ落ちる。
- ☆8——ローレルとハーディ、更にはアボットとコステロ、ルイスとマーチン…ついでにハーポとチコ、（影の薄いゼッポは別として、グルーチョは一人で勝手に振舞うことで本領を發揮する）といった例。ただし『釣りバカ日誌』のように、コンビ自体がミスマッチの場合もある。
- ☆9——連作打ち切りという「作品の外」からの要請も手伝ったようである。この外からの要請という観客にとって見えない部分を逆手に取る手腕は黒沢清の大いなる才能の一端である。
- ☆10——ちなみに、雄次のくだんの鳥打帽ようの帽子は、『鉄砲玉ぴゅ～』でジュン

コウこと順公が「タマを獲りに行く」時の死装束として被っていた帽子に通底する。

☆11——兄貴分にあたる安岡力也や山田辰夫ですらが恐怖に震え上がってその役を逃れようとしたヒットマンの任務を果たすべく、たった1発しか残っていない拳銃を胸に、帰らぬ覚悟で財を後にし、フォトマトンで写真を撮り、エンディングテーマに合わせて橋をひょろひょろと頼りなく渡りつつ、自分を鼓舞するように蹴りを繰り出した瞬間でストップモーションになる、あの『鉄砲玉ぴゅ～』のラストシーン、このフィルムには映っていないそれに続く修羅場が、その後に哀川翔が演じる人物のキャラクターを決定しているのではないか。実際、続篇として撮られた『続鉄砲玉ぴゅ～』では、主人公ジュンコウ（哀川）は恋人と唯一の肉親（宍戸錠演する叔父）を相次いで失い、復讐を果たしつつも自ら致命傷を負い、出血多量で遠のく意識をふるいたたせながら恋人の死体を乗せたトラックで山道を走り去っていく。おそらくここにこそ後に演じる人物群の起源があると見ていいだろう。

☆12——途中から司直の側に転じた場合は、私立探偵や刑事から警部そして警視総監ということになろう。古くはジャン・ギャバンに始まって、アラン・ドロンやジャン=ポール・ベルモンド、ハンフリー・ボガート、近くはアル・パチーノ、石原裕次郎、渡哲也などに、役柄の上でこの裏表二つの社会を向こうからこちら、あるいはその逆に踏み越えて加齢と共に上昇する例がみられる。

☆13——彼は、監視中に高部の妻の病気を間宮に話したことで、既に高部の怒りを買い殴打されている。しかし刑事殺しの犯人は、密かに会いに行った間宮にいちばん自分の深層を暴き出され、マインドコントロールされた佐久間（うじきつよし）であったかもしれない。映画では曖昧なこの部分は、ノベライズされた小説版『CURE』で「どうして俺を逃がしてくれた？」と間宮が高部に問うかたちで解決を与えられている。

☆14——慧眼の批評家、常石史子はこの3作を「怪物襲名」ものと名づける。
（『SIGHT』vol.5、2000年10月号、ロッキング・オン、その他）

☆15——妹の愛人（哀川翔）と藤森が並んで親しい会話を交わすトラックの運転席のシーンでは、二人の顔は対等のスペースでフレーミングされていた。

☆16——他の作品でも時間はあり余っている。たとえば『ニンゲン合格』の主人公は10年間も昏睡状態にいたのだが、あろうことか目を覚ましてしまう。その「失われた時間」を取り戻そうと躍起になる気配がないのは当然だし、古くは『ドレミファ娘の血は騒ぐ』のキャンパスを満たしていた時間は、この世のものならぬ無定型な、流れることを忘れて淀んでしまったかのような現実感を欠く希薄な時間であった。「キミは敵かね、味方かね？」との問い合わせの答えは「味方です」であったが、「敵です」であっても「そうかね」で終ってしまう世界で、学生たちは何もせず、何も求められておらず、していることといえば性的幻想を垣間見たり、バケツを叩いて動き回るか、ある楽曲の同じフレーズを際限なく繰返し練習するのみで、教師らしいといった一人の存在である平山教授の空疎な言葉の響きだけがここが大学という空間であることをかろうじて証拠立てるに過ぎない。しかし、こ

この大学は、学問の根底にある「何故と問うこと」も同時に禁じられている場でもあるのだった。『大いなる幻影』もまた、集団で狂騒的な音を奏するか、集団で殺すか、集団で盗んだり強奪するか、痴話喧嘩を繰り広げるか、つまらない音楽を作るか、ポール遊びに興じるか、という無為の時間が支配する世界であり、『ドレミファ娘の血は騒ぐ』の大学の空間に、四半世紀の時空を越えて「接ぎ木」されている。

時間それ自体には、もともと因果関係を辿らせるような能動性はなく、ただ無限に広がっているだけで、固体はそれぞれに割り振られた生命をそのどこかに長短の差はあれ一時期だけ持続し、消えてゆくだけなのだが、人間はそこに目的や意味を持ち込んだ。時間は本来あらゆる生命体の誕生や死に無関心である。ましてや進化・進歩・学習・発展・成長といった、通常時間の経過とともにある、というより時間こそがそれらを可能にすると錯覚されている事どもに無関心である。幸福とか目的あるいは単に種の保存といったものは固体にとって生きる理由となっているが、その根底にあるのは、時間を前提としたエラン・ヴィタールへの信仰である。しかし、その信仰を欠いた時、あるいはそれが幻想に過ぎないと意識された時、一体いかなる世界が立ち現われ、ひとびとはいかなる行動で時間を欠落させた世界を満たしていくのか。『大いなる幻影』(1999年)は、その一つの答えであろう。巨大な胞子が飛び交うこの近未来社会は、性愛への信仰が崩れ去り、生の一回性の保証であった死（それゆえのエラン・ヴィタール）すらもが不可能になった世界なのである（事実、ヒロイン〔唯野未歩子〕は屋上から飛び降りても、撲殺されても生き返る）、退屈さのあまねく支配する一種の（逆？）ユートピアなのである。ここでジョン・ブアマン監督『惑星ザルドス』(1974年)を引き合いに出すのもあながち唐突ではあるまい。そこでは「不死」に倦み疲れた人々が死を解放のように待ち望んでいたではないか。終わりをもたらす者こそが解放の天使なのである。

☆17——完全な時間潰しでしかない、到達点も、共に死のうという悲壯な決意も欠いた、單なる移動。

☆18——シリーズ1作目『復讐・運命の訪問者』では銃器はそれでもかなりリアルに扱われていた。宮地の妻は足の不自由をものとせず、女だてらに自動小銃という極めてハリウッドらしい武器を手に安城に挑むし、安城が押入の宮地兄に弾丸を撃ち込むシーンでは、拳銃は発射するごとに遊底がプローバックして空薬莢が飛び出し、そのせいか発射音もリアルに響いていた。

☆19——『ゴッドファーザー』(フランシス・F・コッポラ監督、1972年)でドン・コレオーネ（マーロン・ブランド）は至近距離から何発も被弾するが、命を取り留める。また『パルプ・フィクション』(クエンティン・タランティーノ監督、1994年)では至近距離から撃たれたのにも拘わらず、サミュエル・L・ジャクソンとジョン・トラボルタにはただの一発としてカスリもしない。また『獅子王たちの最後』(高橋伴明監督)で和馬（哀川翔）が「なかなか当たるもんじゃネエぞ」と幼馴染の弥生（松田ケイジ）に忠告していることからも知れよう。実際弥生は撃ち損じて和馬を被弾させてしまう。

☆20——このトビー・フーパー好みの凶器は『ニンゲン合格』では、何と「夢」を切り裂く凶器として登場する。

☆21——『蜘蛛の瞳』の冒頭でガムテープで椅子に縛り付けられた寺島進は、娘の復讐に燃える哀川翔に段ボールによる手ひどい打撃を受ける。『ニンゲン合格』で藤森が父親を釣堀に叩き落すシーンはまず段ボールによる頭部への一撃で開始される、…など。そもそも、人物や車が激突する段ボール箱の山は黒沢清の花押であった。

☆22——彼らとて「普通のひとびと」ではない。黒沢清作品では程度の差はあれ、人物はすべからく何かに憑依されている。脳天気なまでに「普通」だったのは『スウィートホーム』までの人物たちだけであろう。

(はしもと じゅんいち・慶應義塾大学商学部教授／フランス文学)