

Title	映画は千の目を持つ：黒沢清論(黒沢清・誘惑するシネマ)
Sub Title	
Author	藤崎, 康(Fujisaki, Ko)
Publisher	
Publication year	2001
Jtitle	Booklet Vol.8, (2001. ) ,p.40- 68
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000008-04394234">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000008-04394234</a>

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.

# 映画は千の目を持つ

——黒沢清論

藤崎 康

ホラー映画は、そろそろ“こわい”ことと訣別していいのかもしれない…

——黒沢清『映像のカリスマ』

宗教的体験において、人は精神的に圧倒されるような他者に出会う。この人を圧倒する力については体験者の証言があるだけで、具体的な、あるいは論理的な証明は何もない。

——C・G・ユング『空飛ぶ円盤』

## 1. 「正解」なき言葉の横滑り

座談会やインタビューで黒沢清が口にするのは、しばしば、聞き手をはぐらかすような諭<sup>とうかい</sup>晦<sup>晦</sup>めいた言葉である。また、これまでに黒沢が書いた少なからぬ量の映画批評にも、いたるところに、読者を惑わす、目くらましのような言葉が仕掛けられている。しかも厄介なのは、黒沢がそれらの言葉を、かならずしも口から出まかせに発しているのではない、ということだ。いわばそれは、語るにつれて本音がいくつにも分裂していくような、奇妙な言葉のつらなりである。これはどういうことなのか。

たとえば黒沢は、こんなふうに言ったりする。「真理はAであり、Bであり、Cであり、そのいずれもあるが、しかし結局、Dにすぎない」——。このように、答えを次々にズラしていく黒沢の話法を前にすると、ある問い合わせに対して唯一の「正解」を求めようとする行為は、あえなく潰<sup>つぶ</sup>えてしまう。そして、いくつにも分裂した黒沢の答えがいずれも、いくぶんかは「正解」に思われるしたら、そうした彼の話法が、たんに彼の思考のスタイルの反映であるだけでなく、どこかで、映画の作り手としての彼自身の、すぐれて実戦的な知恵と触れあっているからにちがいない。もっといえば、企画、資金ぐり、脚本、キャスティング、ロケハン、撮影等々における黒沢のさまざまな試行錯誤は、「正解」を宙吊りにしたまま浮遊する彼の話法と、ひそかに通じあっているのではないか。じっさい、もろもろの困難に

ぶつかり、たえず試行錯誤や臨機応変の対応を強いられる映画づくりの現場にあって、あらかじめ用意された「正解」を性急に求めるマニュアル的思考など、いったい何の役に立つか（周知のように黒沢は、ピンク映画『神田川淫乱戦争』[1983年]で商業デビューして以来、何度かのブランクを強いられながらも、現在にいたるまで、Vシネマ〔オリジナル・ビデオ作品〕をふくむ低予算・早撮りという厳しい制約下での映画制作を精力的に続けている）。

ようするに、黒沢清の韻晦めいた言葉には、長いあいだ映画と格闘してきた彼の体験がにじんでいるのだ。したがって、ときに虚言や詭弁すれすれの曲芸を演じつつ横滑りする黒沢の言葉は、「なんでもあり」の相対主義や人を食ったシニシズムとは、似て非なるものである。また、それゆえ黒沢の発言は、部分部分を切り取ってみれば奇妙に明快なのだが、ここで、彼がある雑誌に載せた「ホラー映画ベスト50」の“前口上”の一節を引いてみよう。黒沢はまず、映画の定義から出発して、彼が一貫して執着するホラー映画とはいかなるジャンルなのか、と自問しながら、「答えの横滑り」を開始する。

映画とは何か。それはそもそも映像なのか物語なのか。あるいは、映画の真の作者は誰か。監督なのか、脚本家なのか、プロデューサーなのか。そんな基本的なことすらまだよくわかっていないのだから、映画におけるジャンルというものを正確に定義した人は今のところひとりもいない。したがって、ホラー映画とホラーでない映画との境界線は、例えばレンタルビデオ屋の棚といったごく便利的な場所で機能するのみである。（中略）それでは、ジャンルなどなくなってしまった方が映画にとってよほど幸せなことなのか。そうかもしれない。だが、困ったことにジャンルは歴然と存在している。もちろんビデオ屋の棚にではなく、また、研究家のアカデミックな理論の内にでもなく、ジャンルはおそらく映画の誕生とほぼ同時期から既にあった。（「リテレール」別冊3『映画の魅惑』、メタローグ、1993年、154頁）

などと書きつつ黒沢は、ホラーの「究極の定義」を遠巻きにするかのように、迂回をつづけながら、実作者ならではの興味深い定義を試みる。

[ホラー映画がこわいと言った時のこわさとは]、例えばこうだ。扉の向こうに黒い人影が立っている。よく見るとそれは死んだ友人のようだ。あっと驚く。次の瞬間その人影は消えている。さあ、あなたはこの恐怖をどうやって克服するか？はっきり言って、あなたが生き続ける限り、このこわさから逃れる術はない。あなたの人生はこの時をもって大きく変質してしまったからだ。たとえ災難が去ろうとも、いや災難なんて何ひとつ起こらないかもしれないが、し

かし死者の影は宇宙の果てまで逃げてもあなたにまとわりついてくる。  
(中略) こういう“人生にかかるこわさ”を主題として選びとった一連の映画群を総称してホラー映画と呼ぼうというわけだ。(同前、155頁)

ここには、黒沢が実際に脚本を書いたり、画面を発想したりするさいの“構え”のようなものが素描されていて、じつに面白いが、それはさておき、黒沢は「横滑り」によく終止符を打ち、「人生にかかるこわさ」という概念(これはのちに触れる黒沢自身の『降霊』などの中心主題でもある)をやや強引に持ち込み、ホラーというジャンルを首尾よく定義づけたかにみえる。が、さにあらず、黒沢の思考はすぐさま、では『四谷怪談』『エイリアン』はどうなのか、あるいは『狩人の夜』『顔のない眼』『チャイニーズ・ゴースト・ストーリー』は…と問い合わせ、さらなる定義づけを繰り返した果てに、ついにこう結論(?)づける。

それらがホラーかそうでないかはもはや誰にもわからない。ただ、一言「ホラー」と呟いただけで作家も時代も国籍も越えた無数の作品たちがいっせいにさんざめき、我も我もと目の前に立ちはだかる。まるでゾンビの群れのように。(中略) 全ての映画はつまりホラー映画なのだ。／ジャンルの迷路にはまりこむと、人はこういう無謀な結論に達する。(同前、155頁)

なにやら、これ自体すさまじいホラーのような幕切れだが、繰り返すまでもなく、黒沢は遊び半分で「横滑り」を演じたのではない。それどころか、このエッセーで黒沢は、ホラー映画の(定義ではなく)真髄を、語りえない(しかし多様なかたちで存在する)「神」として、いわば否定神学的に指し示したのである(じじつ、どこを切ってもホラーの鮮血が流れ出すような文章なのだが、この“前口上”に続くベスト50のリストと一本一本に付された解説は、文字どおり圧巻である。なお「ホラー」というジャンル、および黒沢のホラー作品については後段で詳述する)。

もっとも、それが映画であれ何であれ、何かについて徹底的に考えぬこうとしたら、誰だって黒沢のように思考の迷路に踏みまどい、答えをいくつにも分裂させてしまうかもしれない。しかし、一般論ではなく、あくまで黒沢の思考のスタイルに即して言うなら、黒沢の場合、思考の迷走ぶりが、その強靭な思考力ともども、すこぶるスリリングなのである。それはいま見たエッセーにも顕著だが、何より肝心なのは、そうした横滑りする思考のスタイルが、じつは黒沢清の映画的想像力(ないしは発想力)の大きな特徴の一つになっている、ということだ。

## ■ 2. 起承転轍…

たとえば、これまでのところ黒沢の最高作であるばかりか、おそらく日本映画史上の屈指の傑作といえる『CURE／キュア』（1997年）は、催眠暗示による連続殺人——被害者は首から胸にかけてX字に切り裂かれている——を描いたサイコ・スリラーであるが、事件の中心人物・間宮（萩原聖人）は、外見はごく普通の青年ながら、まるで黒沢の分身のように、言葉を横滑りさせる「喋る怪物」である。といっても、記憶を喪失している間宮の話術が奇怪なのは、答えを分裂させるのではなく、問い合わせのほうを横滑りさせることで、相手から、「答える」という行為そのものの意味を奪ってしまうからだ。

間宮が最初に登場する曇天の海岸のシーンで、彼は偶然出会った小学校教師の花岡（戸川昌弘）に、「ここ、どこ？」と聞く。「千葉の白里海岸です」と答える花岡。すると間宮は、「千葉の白里海岸？ それどこ？」と引きかえして、花岡を困惑させる。それ以後間宮は、「どこ？」「何が？」「誰？」…という具合に、相手の気力をくじくような奇妙な問い合わせを繰り返すのだが、間宮は記憶喪失という設定だから、相手の言ったことをすぐに忘れるのだろう、と納得しようとする観客はしかし、映画の後半の、警視庁の会議室の場面にいたって、いっそう混乱する。——間宮は本部長の藤原（大杉漣）に尋問されると、逆に「あんた誰だ？」と聞く。「本部長の藤原です」と答える藤原に、さらに間宮は、「本部長の藤原、おまえは誰だ」と引きかえし、藤原を絶句させるのだ…。このように間宮は、難問ではなく（謎をかけるのでもなく）、単純といえば単純な問い合わせを反復することで、そのつど相手の答えを脱臼させてしまうのだ（前述のように、黒沢自身は間宮とは逆に、「答え」によって「問い合わせ」を脱臼させるのだが、言葉の横滑りという点でみれば、間宮の話術は黒沢の話法に酷似している）。

間宮は、出くわした人間たちに、そのように問い合わせながらライターの火や水滴によって催眠暗示をかけ、彼らに殺人を教唆する。彼らは、間宮に誘導されるままに、あっけなく殺人を犯す。彼らが心の奥に抑えつけていた家族や同僚に対する憎悪を、間宮の問い合わせと催眠術があらわにするというわけだ（間宮と彼ら実行犯の関係には、カリスマ的で魅入られる、その傀儡になるという、オウム真理教事件や戦前・戦中の神聖天皇制下における「マインドコントロール」の問題が、屈折したかたちで投影されているだろう）★<sup>1</sup>。

間宮がそのように他人に暗示をかけ、また暗示をかけられた人間が犯行におよぶ経緯を、黒沢は「見せること」と「隠すこと」を巧みに使い分けながら、おそらく周到に描いている（黒沢の演出や撮影の技法については後述）。したがって、間宮の間接殺人は、少なくとも推理小説的なレベルの「誰が」「いかにして」という点では、明快に示されているといってよい。しかし、間宮の犯行の動機、すなわち「なぜ」という点になると、文字ビ

おり、答えはいくつにも分裂してしまう。

たとえば、間宮はこの世界を深く呪っており、自分のなかに充満した憎悪（カルマ？）を他人に注入（転移）することで自分を浄化する、ある種のオカルト術を身につけていることを、フィルムは示唆する。じじつ間宮は、かつて精神医学生であり、19世紀の催眠術師メスマーについての研究に従事していたが、さらに彼には、何らかの超自然的な体験（回心？）によって、100年前に処刑された「邪教」の教祖にして催眠術師の伯楽陶二郎という人物が乗り移って（輪廻して？）いるらしい（役所広司扮する主人公の高部刑事の友人である心理学者・佐久間〔うじきつよし〕は、間宮に術をかけられたのちに、間宮のことを「世の中に儀式を広めるための、伝道師だ」と、放心したような顔で言う）。

だが、かつて自分の中の憎悪を他人に転移して「空っぽ」（記憶喪失）になったはずの間宮は、なぜ、依然として他人に催眠暗示をかけ殺人教唆を続けるのか？そもそも、記憶＝時間意識＝内面を欠いた間宮に、能動的な意志というものがあるのか？いやむしろ、間宮はいっさいの自我を抜きとられているからこそ、その「空っぽ」の意識のなかに、「邪教」の殺人教義がインプットされてしまったのではないか？ようするに間宮は、明治政府の宗教弾圧によって破滅した「邪教」の教祖の呪詛を、無意識のうちに継承している男なのかもしれない。

あるいはまた、タイトルのCURE（キュア）という言葉には、治癒、癒し、救済という意味があるように、間宮は一種の治療者、ないしは「魂の救済者」でもあろう。間宮の催眠暗示＝治療を受けて、小学校教師・花岡は無意識のうちに憎んでいた妻を殺し、初老の警官・大井田（でんでん）は日頃ひそかに妬んでいた前途有望の若いエリート警官を射殺し、女医の明子（洞口依子）は心の奥に抑圧していた男性憎悪を誘発され、街でたまたま出会った男を殺害する…というふうに、それぞれの「患者」たちは、自らの憎悪の対象を抹殺することで癒され、自らを「空っぽ」の存在として、いわばゼロ・リセットするようにも思われるのだ。

そして「正義」を体現しているはずの高部刑事も、やはり無意識のうちに、神経を病んで精神病院に入院していた妻（中川安奈）の死を願っていたことを、間宮の話術によって明らかにされ、妻が首吊り自殺した幻覚を見るようになる…。

というふうに『CURE』では、間宮の間接殺人の動機は、最後まで薄明のなかに隠されたままである（その点で佐久間の次のセリフは示唆的である——「犯罪の動機など他人にはわからない。おそらく本人にもわからないうだろう。つまり、それは誰にもわからないということだ」）。

もっとも『CURE』では、間宮の殺人教唆ばかりでなく、さまざまな謎が謎として宙吊りにされたまま、フィルムは幕を閉じる。

たとえば、佐久間が鬱蒼とした森の中の廃屋の前に立ちつくすシーンは、はたして現実なのか、もしくは彼の（あるいは誰かの？）幻覚なのか。間

宮の術中にはまったくの佐久間の死は、自殺なのか、それとも、やはり間宮の暗示を受けた高部の手によるものなのか。

あるいは高部は、間宮に唆されままに妻を殺してしまうのか、否か。さらにラスト近く、何処ともしれぬ廃墟（佐久間の幻覚めいた場面にあらわれた建物と酷似した）の中で、間宮を射殺した高部は、いっさいの過去から解放され、カタルシスを味わい、自らが新たなる「邪教の伝道師」となるのか。

また、佐久間の部屋、間宮の部屋（「邪教」という本や伯楽陶二郎の古びたピンボケ写真が発見される）、例の森の中の廃屋（じつは間宮が以前住んでいたらしい）、そして精神病院の間宮の個室といった、距離的には互いに離れているはずの空間が、まるでリゾーム（根茎）のように通底してしまう不思議さはどうだろう。フランツ・カフカの『審判』の、ヨーゼフ・Kの部屋が裁判所とふいに隣接してしまう空間描写の奇態さを連想させる、こうした空間構造はしかし、黒沢の巧妙な編集と音響設計によるものである★<sup>2</sup>。

——というように『CURE』の世界では、問いかねば一度ならず、いわば非対称のかたちにズレてしまうのだ。そして繰り返せば、そうした言葉や映像の横滑り、ないしは浮遊こそが、黒沢清の思考の、そしてまた彼の映画的想像力の本質的なありようなのである。

ところで黒沢は、『CURE』をめぐるあるシンポジウムで、「謎として解こうとするから難解だと思ってしまう。最初から解かれるべき謎はない」という意味の発言をしている。この言葉はたしかに、ことの反面を言い当ててはいるが、『CURE』にそのまま当てはまるとは思えない。というのも『CURE』では、たとえば最初は無関係に思われた連続殺人の背後に、殺人教唆をおこなう間宮が存在し、間宮の背後には「邪教」が存在し、その背後には催眠術師メスマーの影がちらつき…というふうに、物語のある段階までは、問いかねば、観客を納得させるように噛みあっていくのだ。ところが前述のように、フィルムはしだいに、「真相」を宙吊りにしたまま浮遊していく、いかにも黒沢らしい話法をとりはじめる。つまり、起承転結ではなく、いわば起承転転というふうに…。そうして観客は、幾通りにも解釈できる画面の連続を、そのつど「現実」として受け入れるほかはないのである。

つまるところ、答えるのない問い合わせを次々に投げだす（ある種の）「実験映画」とはまったく異なり、『CURE』は、あくまで問い合わせを「解かれるべき謎」として差しだしつつ（つまり起承転の部分はきっちり語り）、問い合わせ「真相」に触れるか触れないかのぎりぎりの地点で、問い合わせ（謎）を空中分解させてしまう映画なのである。

### 3. 善悪の彼岸へ

さて、これまでに述べてきたことからも察せられるように、物語に空白を残したまま曖昧な未完結感とともに終わるという作風は、『CURE』に限らず、多くの黒沢作品に共通するものである。ジャン＝リュック・ゴダールの強い影響下で撮られ、いわゆる「映画史的記憶」（蓮實重彦の批評理論にもとづく過去の映画の断片の模倣や引用）がおびただしく散りばめられた『神田川淫乱戦争』や『ドレミファ娘の血は騒ぐ』（1985年）は、通常の意味での物語的脈絡を大きく欠いているので、もとより物語の首尾結構をうんぬんしても無意味だろうが、たとえば、娯楽性を前面に押しだしたB級コメディ活劇『勝手にしやがれ!!』シリーズの最終編（第6作目）、『英雄計画』（1996年）の未完結性は注目されてよい。

他のシリーズ作品同様、しがない便利屋コンビの雄次（哀川翔）と耕作（前田耕陽）が活躍する『英雄計画』は、しかし、「カルト教団」をおもわせる政治結社の策謀に巻き込まれた二人が、銃撃戦のさなか、立ちこめる硝煙の中に突進して姿を消す（死ぬ？）意想外なラストで終わる。前5作では二人をめぐる珍騒動が、全編がギャグといった軽やかなテンポで綴られていただけに、サイコ・スリラー的な暗ささえ漂う傑作『英雄計画』の、あっけなくも不透明な幕切れは衝撃的であった。これはつまり、この作品にいたって、コメディ活劇というシリーズないしはジャンルが、ついに自壊作用を起こし、また（スリラー的な色彩をおびることで）、「異化」されている、ということだろう。「異化（効果）」とはむろん、見慣れたものが、見慣れない文脈（背景）に置かれることで、未知の貌をまとい、見る者の意表をつくことである。

なお、この作品に登場する政治結社の青年指導者・青柳（寺島進）は、「正義」という強迫観念にとり憑かれており、堕落したこの世を手段を選ばず浄化しようとするパラノイア（妄想症）であるが、畢竟こうした人物造形にも、『CURE』の間宮同様、「オウム事件以後」の刻印がはっきりと押されている、といえるだろう。

また、やはり娯楽色の強い『DOOR III』（1996年、傑作！）は、主人公の保険外交員・京（田中美奈子）が、飛び込みでドアを開けたオフィスで、得体の知れぬオーラ（フェロモン？）を発する不気味な若い男・藤原（中沢昭泰）——じつは南米産の恐ろしい寄生虫を宿している——と会ったことから異様な体験をする典型的なホラーだが、しかし、藤原を斃した京が新たな怪物になる（京の体内には藤原との接吻により件の寄生虫が侵入していたのだ）、という結末の意外性は、ホラーの定型をあざやかに踏み破っている（したがって『DOOR III』は、怪物を退治した者が新たに怪物になる、という『CURE』の主題を予告しているといえる）。もっとも、ジョン・カーペンター『ハロウィン』（1978年）の結末のように、「終わりなき悪夢」「果てしなき恐怖」という物語形式はホラーの常套のひとつではある

が、あの映画は、死んだはずの殺人鬼の死体が消えている、というラストを示すことで、殺人鬼の超自然的な不死性を暗示し、観客の恐怖感を宙吊りにし、続編を用意したにすぎない。

それに対して『DOOR III』や『CURE』は、怪物と接触した主人公自身が、怪物の発する強い魔力＝魅力に抗しきれずに、あたかも宗教的回心のような、のっぴきならない精神的変容をこうむる——これまた「オウム以後」の主題だが——という点で、通常のホラーの枠をつきぬけているのだ。そして、主人公たちを見舞う、こうした精神の変容によって、物語は勧善懲悪の明快な二元論をもちこたえられずに、いわば正解を欠いた善惡の彼岸へと浮遊していくのである。これはもちろん、観客が感情移入の対象を失う、ということでもある\*3。

さらに、とりあえず哀川翔主演の『復讐』シリーズの続編といえる残酷譚『蛇の道』(1997年)の物語も、埋めようのない空白をかかえこんでいる。

幼い娘を凌辱され惨殺された宮下（香川照之）は、数学教師の新島（哀川翔）の手を借りて、娘殺しの犯人と覚しき男たちを空き倉庫に次々に拉致監禁しては拷問し、口を割らせようとするが、やがて意外な事実があきらかになる。宮下本人が自分の娘を使って幼女ポルノビデオを撮った変質者だったのだ。しかし黒沢は、新島や宮下の犯行について、観客を納得させるような説明を一切しない。もっとも新島が私塾で講義している、暗号のような数式からなる謎めいた神秘数学が、あたかも麻原彰晃の説いた「タントラ・ヴァジラヤーナ」のごとき殺人教義なのではないか、あるいは宮下もまた、新島という「殺人教」の導師に魅入られた「信徒」なのではないか、と想像することは可能だが、それもあくまで一つの仮説にすぎない。

あるいはさらに、『蛇の道』の後日談ともいえる『蜘蛛の瞳』(1997年)では、復讐をとげた新島（哀川）が、気の抜けたような無為の日々を送るうちに、ひょんなことから犯罪組織の一員となり、誰と誰が通じあっていて、誰が誰を裏切るのかが全く予想しえない血なまぐさい（が、いかにも黒沢らしいオフ・ビートな話法で描かれる）物語を生きる。そこでは、「因」がほとんど示されず、「縁」と「果」だけが簡潔なアクションとして示される、といえばいいだろうか。そして物語の余白に、いやでも北野武の『ソナチネ』(1992年)を連想させるフリスビー遊び、ローラースケート、釣りなどの、時間が停止したような虚ろな遊戯の場面が挿入されるが、ともかくこの映画は、「なぜ」を欠いた奇天烈な傑作である。

ところで、このように、行為や出来事をはっきりと理由づけずに、それらを結果として、あるいは突発する事件として簡潔に示す黒沢清の手法は、つとに『ドレミファ娘の血は騒ぐ』の平山教授（伊丹十三）の口を借りて宣言されていた。平山教授は学生たちに言う。「(物事について)なぜかとか、どうしてとか、問うてはいけない」「それは何かと、問わなければいけ

ない」と——。もっとも私たちは、『ドレミファ』が封切られた当時、この箴言（アフォリズム）めいたセリフに、まさか黒沢の映画話法のエッセンスが秘められていようとは予想だにしなかった。

#### 4. 「無意味」という法則

黒沢ホラーの原点ともいえる『地獄の警備員』（1991年）も、「なぜ」を欠いた、動機なき連續殺人を戦慄的に描いている。犯人は、ある商社に雇われた長身の警備員——元力士の富士丸（松重豊）——だが、彼の連續殺人がひたすら無動機、かつ無意味であることに首をひねる向きもあるかと思う（じつは、ある場所でこの映画をビデオ上映したら、かなり多くの観客がそういう反応を示した）。しかし、富士丸の犯行が心理的動機をまったく欠いている、という物語設定は決定的に正しい。というのも、怨恨や陰謀による殺人、といった因果的な説明を加えていたら、筋立てや人物設定も複雑になり、この映画の「B級」的な簡潔さ、研ぎすまされた単純さは減殺されてしまったにちがいないからだ（そういえば、ヒッチコックはこう言っている。「プロットのための口実が大きくなりすぎると、シナリオとしてはおもしろくても、映画としてはややこしくてわかりにくくなってしまう。映画としておもしろくするためには、すべてをできるだけ単純にしなければならない」<sup>4)</sup>）。

しかし、だからといって、富士丸はたんなる狂った殺人マシーンなのではない。彼は、彼なりに一貫した論理によって犯行を重ねていくのだ。それは、富士丸に殺される直前の古参のガードマンの、「許してくれ」という懇願に対する、「何を許せというのか」という彼の言葉にもうかがえるし、またラスト近く、追いつめられたヒロインの秋子（久野真紀子）の、なぜあなたは人を殺すのか、という問い合わせに対する彼の言葉——「俺の体にはおまえたちは違う時間が流れている」にも、暗示されている。

ようするに、「なぜ」とか「どうして」とかいう問い合わせ、およびそれに対する「説明」（それは前述のごとく『ドレミファ娘の血は騒ぐ』の平山教授が禁じたもの）とは次元を異にする、いってみれば、ある種の超自然的な論理に従って富士丸は動いているのであり、彼はだから、私たちが自明のこととして受け入れている、<理解する／理解される>といったコミュニケーションのあり方じたいを蹂躪する存在であり、また、手なづけようのない他者の他者性を体現している存在なのである（ちなみに映画もまた、理解するものだろうか）。

そして、秋子の落としたイヤリングを拾った富士丸が、これは彼女が自分を試そうとして置いていったものだ、と言うところには、彼がとらわれている、分裂病的な関係妄想がうかがわえて興味深いが、しかも彼は、秋子が自分の前に現れた時からこの惨劇がはじまった、と言ったりもするのだ。だから、秋子と富士丸の関係は、『DOOR III』の京と藤原との関係に似て、ある種の恋愛なのである（恋愛とは断るまでもなく、多かれ少なか

れ関係妄想的なものだ)。このことは、秋子と富士丸の対決(抱擁?)のシーンが、恐怖とないまぜになった官能の興奮をつよく伝えてくる点からも、あきらかだろう<sup>★5</sup>。

さて、『地獄の警備員』や『CURE』、あるいは『蛇の道』『蜘蛛の瞳』にあっては、物語にいくつかの空白(謎)が穿たれてはいたが、とにもかくにも、持続感のあるストーリー・テリングが各ショットを縫いあわせていた、といえるだろう。だが、役所広司が主人公の刑事を演じる点でも、またそのタイトルからしても『CURE』の続編であるかに思われた『カリスマ』(1999年)は、物語が切れぎれに寸断され、場面場面がバラバラに散乱していくような(しかし映画的熱気の充満した)作品であった。とはいっても、プロットは単純といえば単純だ。森の中の空き地に生えた、カリスマと呼ばれる何の変哲もない一本の木——その根から分泌される猛毒が森を枯らしつつある——をめぐって対立する人間たちのグループに、都会からやって来た休職中の刑事・藪池がからむ。藪池は、映画の冒頭で描かれるように、担当した事件で犯人も人質もともに死なせてしまうのだが、その犯人は射殺されるさいに、「世界の法則を回復せよ」という手書きのメッセージを藪池に、文字どおり預言として託す。藪池は森に踏み込み、人間たちの抗争に巻き込まれていく——。と、こう書いてしまえば話は簡単なのだが、しかし、こうした要約から抜け落ちてしまう『カリスマ』のおびただしい細部の連続(不連続?)は、まがまがしくも混沌としたフィルムを織りあげていく。

黒沢自身、『カリスマ』にはホラー、コメディー、アクションなど種々雑多な要素が細切れでぶち込まれており、ひょっとすると『ドレミファ娘の血は騒ぐ』につらなる映画かもしれない、と述べている<sup>★6</sup>。さらに黒沢は、1998年におこなわれた或るインタビューの中で、『カリスマ』はハワード・ホークスの『三つ数えろ』(1946年)のようなフィルム・ノワールとなるだろう、なぜなら『カリスマ』は、「ある対立する状況のなかでだんだん何と何が対立し、何が問題なのか分からなくなっていく映画になる」はずだからだ、と発言している。これらの言葉は額面どおりに受けとてよからうが、じっさい『カリスマ』では、他の黒沢作品にもまして何を考えているのかわからない人物たちが現れては消え、ゴダール映画の寸劇風の、いくぶん真剣さを欠いたアクション・シーンを次々と演じるし、そもそも主人公の藪池からして、いずれの勢力にも加担しえずに森の中を右往左往しているだけにもみえる。

そしてまた、『カリスマ』を貫いているのは、『神田川淫乱戦争』の頃から顕著であった、やはりゴダール的な箴言に対する黒沢の嗜好であり、ひいては前述の、「言葉の横滑り」に対する彼の偏愛であるが、登場人物たちは、ときに聖書の中の預言者よろしく、意味ありげな箴言めいたセリフを口にする。

たとえば、カリスマの木を文字どおり神木として崇拝する青年・桐山

(池内博之)は、「強いものが勝つ、それが世界の法則だ」「自由は一種の病気だぞ。本当に健康な人間が望むのは、服従することだ」などと断言し、森が全滅することをおそれてカリスマを伐採しようとする中曾根(大杉漣)ら植林作業員と闘う。あるいは、植物学者の美津子(風吹ジュン)は、森全体の秩序(生態系)を保つためには、カリスマを除去し、森全体を一度完全に破壊すべきだと警告する(ちなみに、黙示録的な強迫観念にとらわれている彼女は、汚染物質で汚れた地球の環境を再生させるためには、核兵器を用いてさえ一度地球を壊滅させねばならぬ——つまり世界を救済するために世界を破壊する——、と主張する偏執狂的な反文明論者や「カルト」の教祖を連想させる<sup>★7</sup>)。また、『蜘蛛の瞳』のファシスト的犯罪組織の首領(大杉漣)も、「全体」をめぐる格言めいた言葉をはいた——「自己的ことは考えるな、相手のことも考えるな、全体を考えろ」と)。

そして、カリスマを生かすか、森全体を生かすかをめぐる“秘儀”を求めて森をさまよう藪池は、つまるところ、眞の「世界の法則」=正解に達しえぬまま、とりもなおさず黒沢自身のように、結語を欠いた言葉の横滑りにとらわれていく。すなわち、藪池は言う。「両方が生きようすれば両方が死ぬ。あるがまだ」「生かしてみたり殺してみたり、あるがまだ」「生きる力と殺す力は同じものだ。両方が生きようとしているのだから、両方が生きればいい」「特別な木なんて一本もなかつたし、森全体というのもなかつた。ただあっちこっちに平凡な木が一本ずつ生えている。それだけだ」…。しかし、藪池のつぶやく「あるがまだ」「それだけだ」という言葉は、当然ながら、それまで語られてきた物語が収斂していく「結」となるには、また彼が森の中でのさまざまなイニシエーションの試練を通過した果てに到達した“秘儀”となるには、あまりにも曖昧であり、求心力を欠いている。

## 5. 映画的文体

さて、以上では、結語を欠いたまま横滑りする黒沢清の話法との関連で、何本かの彼の作品について述べたが、しかしそれは、もっぱら物語(あるいは物語的想像力)のレベルのことがらであった。だが、映画の生命線は、物語内容(何を撮るか)にもまして、形式(いかに撮るか)である。いいかえれば、映画において物語に生氣を吹き込むのは、あくまで撮り方(語り口)——編集、照明、音響までをふくめた——にほかならない。つまり、『CURE』が突出した傑作だとしたら、それは何よりもまず、人間の深層意識をめぐる複雑怪奇な物語が、黒沢ならではの映画的文体を濾過させつつ、息をのむほど微妙なニュアンスで描かれるからである(デビュー以来ジャンル映画を数多く撮り、ジャンルの「異化」をさまざまに試みてきた黒沢は、「何を撮るか」以上に、「いかに撮るか」に力を傾注する監督であると、ひとまずは言える)。

では、黒沢清の映画的文体とは、いかなるものなのか——。

黒沢はまず、屋外であろうと屋内であろうと、カメラを大きく引いたロング・ショットを効果的に使い、がらんとした空間の広さを見事に強調する（『CURE』の精神病院や廃屋、『勝手にしやがれ!!』『復讐』シリーズその他の空き倉庫や空きガレージ、『蛇の道』のゴルフ場、『回路』〔2000年〕の廃工場や無人の銀座、等々）。そして、それに見あって、役者の顔のアップ（ないしはその切り返し）を稀にしか撮らず、全身ショットを多く撮る（引きの画面であればこそ、人物がフレームから出たり入ったりする、あのユニークな動きも撮れるわけだ）。しかも役者たちの顔は、多くの場合、無表情であるか、さもなければ表情を微かに動かすだけである（したがつて彼らは、しばしば、内面や感情や心理を欠いていると言われるが、この言い方は正確ではない。むしろ彼らの無表情、ないしはポーカーフェイスは、内面や感情の明快な記号ではないと言うべきだ。もっと単純にいえば、彼らは感情をめったに表に出さないのである。ただし、設定上、内面（記憶）を抜きとられた人物である『CURE』の間宮＝萩原聖人は例外だが）。これはもちろん、芝居がかった表情の演技で喜怒哀楽を表現しようとする心理主義が、かえって映画からリアルさ（強度）をそいでしまうことを、黒沢が確信しているからだ（その限りで黒沢は、ロベール・ブレッソン、ジャック・タチ、北野武などと演技観を同じくする）<sup>\*8</sup>。

それに関連して、『CURE』の役所広司や萩原聖人に典型的なように、黒沢映画の役者たちのセリフ回しは、おおむね、抑揚を抑えた声の調子が特徴的である。むろん彼らとて、つねに表情を変えずに低い声で喋るわけではなく、ときに声を荒らげてナマの感情を激発させるが、それは稀にしか起こらないし、また、だからこそ、そうした場面も劇的な効果を画面にきざむのである（こうした、感情表現における強弱の使い分けによって黒沢は、「淡々とした演技」や「禁欲的な演出」を、単調なミニマリズムとして様式化してしまう罠をも注意ぶかく避けている。ちなみに、黒沢映画の常連である大杉漣は、時にかなりアクセントの強い演技を見せるが、それとてベタな「内面的」演技とは無縁な、コミカルに突き放されたものだ。また、やはり黒沢（や三池崇史）作品の常連、哀川翔——たいてい股上が深くタックの付いたルーズフィットのズボンを穿いている——のあの金属的な声質（！）が、役所広司の穏やかな、微かにくぐもったような声と好対照をなしている点も見落せない）。

さらに、息の長い長回しと細かいカット割りの、いわば緩急自在のチャンジ・オブ・ペース、静と動のめりはりも黒沢の至芸であるが、それはおそらく、黒沢がゴダールを研究しつくした成果であろう。同様に、固定画面（フィックス）と移動撮影（とりわけ、歩く人物や自転車をこぐ人物と並走する、引きのカメラの横移動が素晴らしい）のコントラストも、黒沢のトレード・マークの一つだ。

そして、画面つなぎ＝「編集」こそは、多くの低予算・早撮り映画を手がけてきた黒沢清にとって、映画の生き死にを決める、きわめて重要な技

法である。つまり、物語を、たとえば60分で効率よく語るという「至上命令」のことで、何を見せ、何を省略するか、あるいはラッシュのフィルムをどう刈り込んでいくかは、監督（およびスタッフ）の腕の見せどころだが、黒沢のジャンプ・カットすれすれの、つんのめるような画面つなぎは絶品である。

さらに、黒沢作品における音響ないしは音楽の卓抜さ！ ——『CURE』や『地獄の警備員』で響く、地鳴りのように底ごもった重低音は、観客の聴覚的不安をかきたてつつ、フィルムに底知れぬ陰影をあたえているし、また、『勝手にしやがれ!!』シリーズのエンド・ロールで袁川翔と前田耕陽がうたう「森のくまさん」や、『神田川淫乱戦争』で母と息子が合唱する「河は流れる」、あるいは画面そのものがトランス状態におちいったかのごときエモーションを炸裂させる、『ドレミファ娘の血は騒ぐ』を彩るさまざまな歌の発する不思議なリリズムを、どうして忘れることができようか。

あるいは『回路』における、弦楽器のストリングスで中音域であるチエロの数を突出させて構成された、重々しいが聴く者の神経を奇妙に興奮させる音響、あるいは幽霊出現のシーンで壮麗に響きわたる女性コーラスを、どうして忘れることができようか…。

## ■ 6. 「靈」の映像化

ここで、いま述べた「いかに撮られて（演出されて）いるか」という視点もまじえて、黒沢清のメインテーマの一つ、「靈」の映画的表現について考えてみたい。

「靈」とはむろん、わたしたちの多くにとって実体のはっきりしない、その真偽を確かめようのない何かである。しかし、だからこそ、「靈」が人びとの想像力と好奇心をつよく刺激し続けてきたのも事実であり、したがって映画その他のマスカルチャーは、「靈」——ないしはその視覚化としての幽霊、亡霊、幽体などなどを、好んで描き続けてきたのである。とりわけ映画の作り手たちは、「靈」をめぐる真偽の危うい境界線にむけて、さまざまな表現の工夫を傾けてきたといえる。いいかえれば、見えないはずのものを見せることへの映画人の飽くなき情熱は、「怖いもの見たさ」という観客の欲望とあいまって、ホラー映画という綿々と続く一大ジャンルをつくり上げたのである。

そして前述のように、黒沢清は現在の日本で、ホラーというジャンルに最も執着し、またそのジャンルで最もめざましい成果を上げている映画作家であるが、それはやはり、「靈」をめぐる、見えるか／見えないかの、あるいは存在するか／しないかの微妙な境界線が、彼の想像力を鼓舞するからではないか（少なくともそれが、黒沢がホラーにこだわる最大の理由のひとつだろう。このことはまた、例の「正解」を（つまり真偽を）宙吊りにする話法と無縁ではないが、これについては後段で触れる。ついでながら、ある機会に筆者が黒沢本人に、「靈の存在を信じるか？」と尋ねたら、

彼はこう答えた——「存在するかしないかわからないものを、存在しないと断るのは正しくない」と（！）。それにしても、これ以上に黒沢らしい答えがあるだろうか。もっとも、幽霊の存在についての黒沢の公式見解（？）は、「幽霊は信じない」である。

たとえば、『CURE』の教祖・伯楽陶二郎の姿は、見えるか／見えないか（存在するか／しないか）という微妙な境界線上に、まさに靈的な映像としてあらわれる。それは、すでに触れた、精神科医・佐久間の幻覚にも思われる、現実／妄想の境界があやふやな幻想的な場面のワンショットである——廃屋の汚れたガラス戸の奥に立つ、白服を着た青ざめた顔の伯楽陶二郎。わずか二、三秒で消えてしまう、その幽き心靈写真めいた男の映像は、いってみれば希薄さの強度ゆえに、わたしたちの印象に深く食い込んでくるのだ（薄暗いにもかかわらず、被写体の輪郭が奇妙にくっきりと見える素晴らしい照明設計ゆえに、その画面はなにやら強い靈気を発しているかのようだ）。

また『DOOR III』で、あれは渋谷駅の南口付近だろうか、ともかく街頭撮影と同時録音で撮られた真っ昼間の雑踏のなかで、京=田中美奈子と同僚の真弓倫子がほとんど同時に見る長い髪の女の幽霊にも、驚かされる。およそ幽霊などとは縁のなさそうな昼間の都会の雑踏のなかに、一瞬、古典的な怪談風の幽霊を出現させた黒沢演出が、観客の意表をつくのである。もちろん、こうした演出も一種の（ホラーという）ジャンルの異化といえるだろう。しかも、二人の人物がほぼ同時に幽霊を見てしまうことで、幽霊の映像はいわば三人称化され、いっそうリアルさを増すのだが、にもかかわらず、それは瞬く間に消えてしまうことで、やはり、実在／非在のボーダーライン上にとどまっているのだ。

『DOOR III』にはいまひとつ、京が帰宅する途中の住宅街の路上に、やはり長い髪を垂らした白装束の女の幽霊が、ふいに出現する夜中の場面がある。この場面が秀逸なのは、コンビニのビニール袋を手に下げ、疲れたようすで夜道を歩く京が、ついに幽霊の存在に気づかずにそのまま通りすぎてしまうところだ。つまり、三人称的カメラがはつきりとらえた幽霊の（客観的な？）存在に、登場人物だけが気づいていないという恐怖…。

こうした三人称的カメラで幽霊を見せる、という試みを、黒沢は『蜘蛛の瞳』で、さらに果敢に推し進めている（前述のように、この作品はホラーというより変則的なアクション映画）。——毛布にくるまって部屋の隅にうずくまつた新島（哀川翔）の妻（中村久美）が、六年前に殺された愛娘の姿を幻視する（？）シーンである。名手、田村正毅のカメラはまず、身震いしながら娘の名を呼ぶ新島の妻をうつしてから、ゆっくりと右にパンしつつ、妻の視線の先を見やる新島の顔をなめ、さらに彼らの視線をなぞるようにパンしつづけ、隣の部屋のわずかに開いたドアから見える長い髪の少女の立ち姿をとらえる。と、次のカットでは、カメラはポジションを変え、こんどはその少女が立っているはずの部屋の中から、こちらを覗き

こむ新島をうつす。その瞬間、画面の手前を少女の後ろ姿がすっと左に動いて（あるいはカメラが右に動くのか）フレーム・アウトするのである。つまり観客は、少女の幽霊が妻の幻覚でもなく、新島の幻覚でもなく（少女の映像と新島が同一画面にうつるのだから）、まぎれもなくそこにいる幽霊の映像なのだ、と思わざるをえない。にもかかわらず次のショットでは、誰もいない部屋がうつり、ついで画面は、包帯のような白い布を巻かれた人形風のオブジェが、部屋の真ん中に置かれている不気味なショットに変わる（このオブジェは新島が死体を埋めるために穴を掘る野原のシーンでも、幻のように出現する）。

これはいわば、誰の視点から見られた（撮られた）ショットなのかを、故意に曖昧にする撮り方であり、むずかしく言えば、主観的ショットと客観的ショットという二分法を切り崩す映画話法であるが、黒沢はこうした、映画にだけ可能な“視点（人称）の魔術”を使って、じつに巧妙に、虚実のあわいに少女の幽霊を出現させたのだ。そして、このような、いわば断定しない撮り方が、「正解」を宙吊りにする黒沢の思考ないしは話法と、密接に結びついていることは改めていうまでもない。

さて、こうしてみると、黒沢清の映像化する「靈」は、彼自身が簡潔に言っているように、「ただいるだけで何もしない。だからこわい」のである。（前掲「ホラー映画ベスト50」、163頁）つまり、幽霊が攻撃性をあらわにして人間を襲撃したりすれば、それは過剰に存在してしまい、此岸と彼岸のあわいに漂う微妙な「靈性」を失ってしまうことを、黒沢は熟知しているのだ。

ただし、「幽霊」ではなく「怪物」となると、話は違ってくる。『CURE』の間宮は、喋ることで他人を操作しようとしたし、『地獄の警備員』の富士丸は、人間を押し込んだロッカーを怪力で叩き潰したりして殺人をくりかえし、『DOOR III』の藤原は、周りの女たちを催淫術で籠絡しようとした。ようするに、怪物は幽霊と異なり、行動するのである。

## 7. ホラーというジャンルの異化

ところで、黒沢清が誰よりもホラーというジャンルに執着している監督であり、また当代随一のホラーの名手であるということは、当然ながら、彼がホラーというジャンルに埋没していることを意味しない。もしくは、彼がホラーというジャンルを確信していることを意味しない。というかむしろ、ホラーへの埋没や確信とは正反対の姿勢で、ホラーというジャンルを批評的に突き放し、疑い、かつホラーとは何かを実践的に問いつづけているからこそ（前掲「ホラー映画ベスト50」が如実に示すように）、黒沢はこのジャンルを異化しつつ、それを内側から食い破るような傑作を撮ることに成功し、またホラーの要素を含みながらも、いかなるジャンルにも属さない『CURE』『カリスマ』『蜘蛛の瞳』といった奇形的な傑作を撮りえたのである。

そして、黒沢の先鋭なジャンル意識が生んだそれらの作品は、いきおい、ホラーというジャンルと安易に馴れあった凡百のホラーの作り手に対する、鋭い批評=批判たらざるをえない。

早い話が、ハリウッド製であろうと日本製であろうと、こんにち製作される大半のホラーをあくどく彩っているのは、表現の過剰さである。そこでは、人間の顔や肉体が臓物状にグロテスクに変形するさまや、あるいは異形の怪物が濡れ光った皮膚のしたで筋肉をうごめかせて敏捷に動きまわるさまが、SFXや特殊メイクによって、これでもか、これでもかとばかりに執拗に描かれ、かてて加えて、そうしたこれ見よがしの特撮場面に、耳をつんざくような大音響がかぶさるのである。いっぽう、怪物に襲われた人間たちは、恐怖に顔をひきつらせ、けたたましく絶叫し悶絶する。もちろんカメラは、彼らの驚愕や苦悶の顔をアップで大写しにする。そして、怪現象や超能力についての、あらずもがなの冗長な推理や説明がえんえんと続く…。もはや明らかなように、こうした饒舌で弛緩した表現をいっさい殺ぎ落とした果てに、簡潔に研ぎすまされた黒沢ホラーが立ちあらわれる、といつても過言ではあるまい。いや、たんにそう言っただけでは黒沢ホラーの具体的なありようを封印しかねないので、さらに黒沢の何本かのホラーに触れながら、彼がホラーというジャンル内にとどまりつつ、いかにこのジャンルを異化しているのかを見てみよう。

テレビ作品『学校の怪談f』の第3話として撮られた短編『廃校綺談』(1997年)は、黒沢作品のエッセンスが凝縮されたような小傑作である。もちろん「学校の怪談」シリーズは、ジャンル的な制約のきわめて強い一種のプログラム・ピクチャー的な連作だから、作り手たちはその制約のなかで、あれこれ工夫を凝らして学校にまつわる怪談話を発想し、斬新な「怖さ」を演出しなければならない。だが実際には、そうしたジャンルの制約は、シリーズ作品の多くに対してマイナスに働いているように思われる。それらの作品は、ジャンルの定石やルーティンにがんじがらめになり、テーマも表現も、紋切型に流れている感が否めないのだ（型にはまつた仰々しい「恐怖」演出、超自然現象についての長たらしい説明、等々）。

しかし『廃校綺談』の黒沢清は、ジャンルの束縛を逆手にとり、自らの作家性をフィルムにあざやかに刻みつけている。

黒沢はまず、いかにもこのジャンルにふさわしい、だがきわめて独創的な物語を設定する。それは、創立30周年とともに廃校になることが決まった中学校に、最後の日が近づくにつれ、奇怪な現象が頻発するようになる、というものだ。相次ぐ怪現象は、おもに主人公の男子生徒・友田（大澤健人）の視点から描かれるが、彼が異様な光景に出くわすのは、彼が過去のトラウマのせいで超能力者になったからでも、多重人格者になったからでもない。廃校とともに別の中学へ転校しなければならない友田の不安が、学校に巣くうさまざまな怨念を招きよせたのである（中学生の抱くごく日常的な感情を、怪談とリンクさせた設定は見事だが、このフィルムはした

がって、黒沢が前掲「ホラー映画ベスト50」で言った“人生にかかわるこわさ”を映像化した作品でもある)。しかも黒沢の賢明さは、そうした怨念をめぐる因果譚をあからさまに語るのではなく、あくまでそれを物語の後景に漂わせ、相次ぐ怪現象を、友田が偶然目にするものであるかのように、断片的に、説明ぬきに描くのだ。くわえて黒沢は、異界の者らを登場させる場面で、その顔だけは徹底して隠すという撮り方をしている。

たとえば、死んだはずのクラス・メイトが校舎の屋上から友田に手まねきする(その顔は逆光のせいで影になって見えない)／なぜか大きな氷の塊が階段の上から友田めがけて突然滑り落ちてくる／昔ロッカーの中で裸のまま自殺したという女教師の亡靈が、長いコートの裾を引きずりながら、ゆっくりと友田に近づいてくる(亡靈の顔は長い髪に隠れて見えない)／用務員(諏訪太郎)はその亡靈に襲われる(ロング・ショットゆえ彼女の顔は判然としない)／やはり顔を隠すように長い髪を垂らしたセーラー服姿の女生徒の亡靈が、窓ごしに友田に迫り、血で濡れた手で窓ガラスを触れる(ガラスに血の跡がズズーッと付くが、その顔はやはり髪に覆われて見えない)。しかも友田は、『DOOR III』の京のように亡靈の存在に気づかない)／さらに友田は薄暗いエレベーターの中でその女生徒の亡靈を見るが、彼女は後ろ向きで顔はわからない。が、なんと彼女は腰から下がなく、宙に浮かんでいる…。

思えば黒沢清は、観客が最も見たいと思う肝心なものは見せないと、折にふれて発言していた。たとえば黒沢は、彼が賞揚してやまないトビー・フーパーの『悪魔のいけにえ』(1973年、原題は「テキサス電気ノコギリ殺人事件」)について、こう書く。「狂った猟奇殺人鬼、それは従来どう考へてもホラー映画の素材にならないと思われてきた。しかし、それはいともたやすくなつた。やり方は実に簡単である。ひとつは“捜査”とか“正体の暴露”とかいった人間の英知の介入をいっさい排除すること(これはむろん、『地獄の警備員』の方法論でもある——筆者注)、もうひとつは殺人鬼の顔をマスクで最後まで隠し通すこと。」(前掲「ホラー映画ベスト50」、157頁)

もちろん、肝心なものは見せない、正体の暴露を一切しない、というのは、ひとつの極論ではある。黒沢にしたって、場合によっては亡靈の顔を見せるし犯人の正体も明かすし、犯罪の理由づけもする。また、『CURE』では血まみれの死体さえ丹念に見せた(もっとも、殺人の現場はほとんど省略されていたが)。また、オカルト・ホラー『たたり』(ロバート・ワイズ、1963年)や『ヘルハウス』(ジョン・ハフ、1973年)を力作と認めながらも、亡靈を一度も見せなかつた点に不満が残る、とも述べている(前掲「ホラー映画ベスト50」、157、160頁)したがって黒沢にとっては、見せる／見せないは、それこそ臨機応変、ケース・バイ・ケースの選択なのだが、とはいへ彼が、とりわけ『DOOR III』『廃校綺談』といったホラーにおいて、「亡靈の顔を見せない」あるいは「説明しすぎない」ことに腐心

するのは、凡百のホラーが、異界の者らの顔を、いわば見せるだけ見せようとしたあげくに、また怪現象をめぐる冗漫な物語的説明に淫してしまったあげくに、前述のような表現の過剰さ（という罠）におちいっているからだ（急いで付け加えておけば、『廃校綺談』の友田は亡靈に出くわしても、やや不安げな表情を見せるだけで、けっして恐怖に顔をひきつらせたり絶叫したりという大仰なリアクションをしない。恐ろしいものを見た人物に大仰なリアクションを禁ずること、これもまた、黒沢ホラーの「異化の法則」のひとつだ。ちなみに『CURE』には、最初にまず人物の驚愕の表情をうつし、次のショットで驚愕の対象をうつす——まず、恐れおののいた看護婦の顔を観客に見せ、次に看護婦の視線の対象である、車椅子に乗せられた高部の妻の死体を見せる——という場面があるが、これとよく似た場面が、スティーブン・スピルバーグの傑作『ジュラシック・パーク』（1992年）にある。そこでスピルバーグは、少女の驚いた顔をまず見せ、ついで巨大なブラキオザウルスを見せるのである）。

また黒沢は、『廃校綺談』の3年前（1994年）に撮った短編のテレビ作品『花子さん』（『リアリスティック・ホラー 学校の怪談Ⅰ』第1話）においても、「トイレの花子さん」を小さな少女ではなく、背の高い女のお化けにすることで（！）、さらにそのお化けの顔をラグビーボールのようなのっぺらぼうにすることで（！）、巷に流布した「花子さん」のイメージの裏をかく（異化する）ことにまんまと成功している。

ようするに黒沢は、ホラーというジャンル内にとどまりつつ、いかにもそれらしい「恐怖」のイメージをすり抜ける（異化する）べく、「見せない」あるいは「見せつつ隠す」、もしくは「過剰な理由づけをしない」という戦略を選びとったのである。そして、それゆえにこそ黒沢ホラーは、わたしたちがこれまで一度も味わったことのない未知の戦慄をつきつけてくるのだ★9。

では、1999年にやはりテレビ作品として撮られた『降霊』はどうか。ビデオ化のさいのキャッチコピー「驚愕の最新ホラー」が示すように、この映画は典型的なホラーであるかにみえる。けれども、昨今の騒々しい、おどろおどろしさを全開させる紋切型ホラーの脇に置いてみると、『降霊』はホラーの体裁を装っているだけの、何かまったく別ジャンルの映画に思えてくる。いや、というかやはり、『降霊』においても黒沢清は、ホラーというジャンルを内側から搖さぶろうとしているのだ。

まず舌を巻くのは、郊外の新興住宅地の、のっぺりと均質化された風景や室内を舞台にし、生活に倦み疲れたような40代後半の主婦・純子（風吹ジュン）を、降霊術の能力をもつ霊能者（霊媒）、彼女の平凡な夫（役所広司）を、テレビの録音係という設定にしたところである。しかも純子は、なんの刺激もない、煮詰まったような今の自分の生活にむなしさを感じている。律儀で働き者の夫に対しても、ひそかな不満をくすぶらせている。

——彼らはだから、どこにでもいるような普通の夫婦なのだが、しかし純子は、偶然巻き込まれたある少女誘拐事件をきっかけに、霊能者である自分を非凡な人間として世間に承認させようとする（“承認欲求”とはもちろん、人間の行為を動機づける強力なモチベーションとなりうるものだ）——。

いきおい、『降霊』で大きな比重をしめるのは、一組の夫婦の日常をめぐる描写であり、犯罪に巻き込まれ、怪現象に遭遇する彼らの心の揺らぎの描写である。むろんそうした、一見何ごともないかに見える中年夫婦の日常生活の襞（とりわけ彼らの会話）がじっくりと撮られるからこそ、日常の裂け目から侵入してくる非日常も異様にきわだつのである。いや、というかむしろ、そこでは日常と非日常をへだてる皮膜が曖昧に消えかかり、いうならば、日常そのものがうっすらと幽体化していくかのように、事態は進行するのである。これはやはり、尋常一様なことではない。したがって、純子の家の寝室や階段や、平べったい明るさの漂うファミリーレストランやカフェ、あるいは雑木林のへりの空き地などに出没するもろもろの幽霊は、日常生活をいっきょに破壊する凶暴な魔力は発揮しないかわりに、彼ら夫婦をじわじわと精神的に追いつめていく不吉な呪物と化すのである（霊能者の純子だけでなく、彼女の「共犯者」である彼女の平凡な夫もまた、幽霊を見るようになるという「人生にかかるこわさ」！）。そして、このように、現実の襞をていねいに描きながら、現実を内側からゆっくりと浸食していく幽体を撮りおさえた『降霊』は、やはり紋切型のホラーからは限りなく遠い、すべからく既視感を欠いた映画となっている。

また、夫婦の会話や心の動きを丹念に撮るとはいっても、『降霊』の黒沢はむろん、彼らの内面をベタな心理描写で描くことを一切せずに、おおむね引きぎみのカメラで、表情をあまり変えずに抑えた調子で言葉をかわす彼らを、ワンショットもしくは切り返しで撮りつづけるのである。

撮り方という点では、純子が降霊術をおこなう部屋の窓を覆う薄い水色のレースのカーテンごしに、白っぽい外の光がにじむようにさしている光の設計が、なんとも見事である。昼のシーンという設定だから、その光は映画の上では太陽の光なのだが、実際にはおそらく、外から白色ライトが当たられているに違いない、表現主義的な明暗の対比ではなく、明と暗があいまいに溶けあうような微妙な翳りを室内につくりだしている。こうした光の設計はいうまでもなく、『地獄の警備員』などの、あの走行感を欠いた車の（薄い膜で覆われた不透明な）窓をぼうっと明るませている、黒沢お得意のライティングである。そして、『降霊』に限らず黒沢作品に頻出する、こうした、向こう側（外）が白っぽい明るさを帯び、こちら側の室内が翳っているという、ある種の希薄さを観客に印象づける光線処理は、黒沢がやはり『悪魔のいけにえ』のトビー・フーパーに学んだものではないか。黒沢はこの作品について、こうも言っている。「『悪魔のいけにえ』から感じとるべきことは、我々に向けられた力みだとか迫力だとかではない。

そこには我々から遠ざかろう遠ざかろうとする映像の浸潤<sup>ママ</sup>（逡巡の誤記か）、羞じらいのようなものがある。それを空気感とでも呼べば分かりやすいだろうか。もちろん、セット全体を満遍なく満たすスモークだかパラフィンだかの微粒子と、画面手前のものが奥より暗いという照明によって、その空気感はいっそう際立つわけだ…」（『映像のカリスマ』、フィルムアート社、1992年、255頁）

この黒沢の言葉どおり、おぞましさ一点張りの残虐ホラーと見なされかねない『悪魔のいけにえ』は、息づまるほど苛烈でありながら、そうした慎ましいとさえ呼べる精妙な画面づくりのせいで、ある種の儂<sup>はかな</sup>さを発散している殺人鬼映画なのだが、この儂さは、うっすらと靈氣の漂うような『降霊』のそれと（題材はまったく違うが）、さほど異質なものとは思われない。なお、「手前が奥よりも暗い」という光の設計がとくに効果を生んでいる黒沢作品のひとつは、『降霊』同様、彼としては珍しく起承転結をきつちりと語り、しかも初めて家族という主題に挑戦した『ニンゲン合格』（1998年）——10年間の昏睡から覚めた青年をめぐる一家離散のドラマ——であろう。

ところで、こうみると、紋切型の「恐怖」<sup>ホラー</sup>のイメージをすり抜けることで黒沢清が手に入れたのは、平たくいえば「無気味さ」の映画的表現ではないか。精神医学者の宮本忠雄は、「不安」「恐怖」「無気味」を区別しつつ、次のように言う。

（…）不安は対象がまだ隠されていて顕在していない漠然とした恐れであり、恐怖はこの対象がすでに眼前に明白なかたちで迫っている場合の危急の感情であるが、「無気味」という感情はこのどちらともちがって、対象が意識のなかに入りこんではいても、まだ不分明なものにとどまっていて知的認識が不確かであるという感じを含んでいる。（宮本忠雄『言語と妄想——危機意識の病理』、平凡社ライブラリー、1994年、26頁）

宮本のいう「無気味さ」はまさしく、現実／異界という微妙な境界線上に黒沢が映像化した（またそれについての明確な理由づけ（「知的認識」）を排した）「靈」たちが、見る者の心に喚起するおののきでなくて何だろう。そして、黒沢が『ポルターガイスト』（トビー・フーパー、1982年）のSFXを駆使した光り輝く特撮映像の「楽しさ」について、いささか諧<sup>ホラー</sup>晦<sup>ミ</sup>みに語った次の言葉はむしろ、“「恐怖」ではなく「無気味さ」を”という宣言にも読めてしまうのである——「ホラー映画は、そろそろ“怖い”ということと訣別してもいいのかもしれない（…）」（前掲『映像のカリスマ』、196頁）★<sup>10</sup>。

## 【8. 『回路』は“ネット・スリラー”ではない

さて、黒沢清のホラー最新作（2001年3月現在）『回路』は、「ネット・スリラー」という宣伝文句が示すとおり“インターネット”を題材にし、また様々なSFXや、耳がねじ曲がるような異様な効果音をフル活用している点で、これまでの黒沢作品とはまったく異なる新種の映画、あるいは逆に、昨今の特撮SFホラーブーム、インターネット・ブームに棹さす“狙つた”映画と見なされかねないフィルムである。しかし、「ネット・スリラー」というフレーズや、最も目につきやすい特撮シーンに騙されてはならない。わたしたちは『回路』を虚心に見さえするなら、この作品がほとんど古典的でシンプルな幽霊映画であり、また、これまでに指摘した“黒沢印”がフィルムのあちこちに押されている映画であることに気づくはずである。

もちろん、黒沢がSFXや強烈な効果音を大胆に取り入れるという新たな試みに挑戦し、それに見事に成功しているという点では、彼は『回路』によって新たな次元を切り開いたといえるだろう。が、にもかかわらず、『回路』におけるインターネット、ないしはパソコンの画面は、SF的なハイテク機器というより、端的に幽霊を出現させるための（ローテクな）スクリーンであり窓であり枠でありサイト=視界であり、つまりは異界への入口であるにすぎない。あるいは、せいぜいがパソコンを装った新種の「降霊装置」（という小道具）にすぎない。（またこの映画では、「助けて、助けて」というくぐもったような囁きが聞こえてくる携帯電話も、異界への扉である）。

そして、パソコン画面が異界への入口であるという『回路』の設定は、現実そのものが幽体化していくような『降霊』の作風を、より過激に推し進めることを可能にしたと思われる（前述のように、『降霊』では表現の希薄さがプラスに働いていたのだが）。つまり、こうである。——主人公の一人、亮介（加藤晴彦）が慣れぬ手つきでパソコンをいじっていると、パソコンは勝手にインターネットに繋がれ、「幽霊に会いたいですか？」というアドレス不明の（ゴースト）サイトが画面にあらわれ、ついで、輪郭のぼやけた暗い人影=幽霊がモニターに映しだされる。その人影は輪郭をズ、ズ、ズと小刻みに震わせながら、じっとしてしたり、ゆっくりと体を動かしたりするが（『リング』〔中田秀夫、1998年〕や『ビデオドローム』〔デヴィッド・クローネンバーグ、1983年〕のように、ビデオ・モニターから化け物や異物が直接こちら側に侵入するという描写は禁欲的に排されている）。いうまでもなく、その人影=幽霊の棲むパソコン画面の向こう側の世界は、異界（死後の世界）である。そして、向こう側に入り込み靈気に当たられてしまうと、人は急速に生氣をうしない、まもなく壁面に、あぶり出されたような黒ずんだ人型の染みを残して死ぬ。しかし『回路』にあって肝心なのは、登場人物がいったん薄暗い向こう側に入り込んでしまっても、しばしの間こちら側へ戻って来る、ということである。もっとも、い

ちど向こう側の世界に触れた者にとって、パソコン画面の外部であるこちら側も、もはや平穏無事な世界ではありえず、何やらドス黒いまがまがしさに染められた空間と化してしまうのだが——。

つまり『降霊』では、現実が徐々に異界に浸食されていったのに対して、『回路』では、現実と異界とを分かつ仕切りがあらかじめ取っ払われているのである。じっさい、こちら側の世界であるはずの亮介の部屋も、研究室も、図書館も、ゴーストタウンと化した銀座も、光量を落とし彩度を抑えた絶妙な画面処理によって、文字どおり靈界と化している。さらに、無人の地下鉄も、『CURE』にも登場した空中を浮揚するように走るバスも、それじたいが幽霊化した不吉な乗物にちがいない。

となれば当然、パソコン画面の向こう側だけでなく、(魔界と化した)こちら側にも幽霊たちは頻繁に出没することになる。また、こちら側では、幽霊出現だけでなく、たとえばヒロインのOL・ミチ(麻生久美子)の周囲で、勤め先の社長が失踪、ふたりの同僚が自殺、母親も行方不明となる、といった事態が次々と出来るのである——。したがって『回路』は、あちら側でもこちら側でも、おぞましい出来事や怪現象がひっきりなしに起こる映画なのである。そして黒沢は例によって例のごとく、それらの奇怪な出来事の連鎖を、(『リング』のように)もっともらしいオカルティズムや(『ザ・インターネット』[アーウィン・ウインクラー、1995年]のように)コンピューター理論でくだくだしく説明し、理由づける愚を賢明に避けている。いきおい『回路』の物語には、『CURE』や『蜘蛛の瞳』がそうであったように、いたるところに空白が穿たれることになる。

もっとも、黒沢は『回路』においても、いっさいの理由づけを省いているわけではない。『学校の怪談Ⅰ』や『f』で、狂言回しないしは進行役をつとめた池乃めだかに近い役を、大学院生・吉崎(武田真治)に振っている。吉崎は亮介に次のような意味のことを、アフォリズム風に簡潔に言う。「あちら側の世界にはおびただしい死者の靈が充満し、飽和状態になっていて、こちら側に溢れてくる」「死は誰にも必ずやってくる。誰にも避けられない」と。また亮介と同じ大学でコンピューターを研究している春江(小雪)は、「ほんとうは繋がってないよ、人間なんて。一人一人バラバラに生きている」と悲しげに言う(彼女もやがて自殺してしまう)。こうした、ある意味でおそろしくシンプルな言葉は、『回路』という作品に描かれた(そう、それは紛れもなく描かれている、といふか映っている)「死」や「孤独」という主題を、説明するというよりは、やはりうっすらと輪郭づけている、というべきだろう。

いいかえれば黒沢は、中田秀夫やクローネンバーグのようには、物語や主題やSFXを信じていないのだ。つまり黒沢にとっては、『回路』の物語は試写用パンフレットに記された次のような簡単な要約で、とりあえず十分だったんだろう——「加速度的に混乱をきたす社会。ネットを媒介にして、何か言い知れない恐ろしいものが、社会を覆い尽くさんばかりに溢れ

はじめたのだ」

このようなシノプシス（あるいはそれから発展した脚本）をいかに視覚化し、音を入れ編集していくか——つまり前述のように、いかに撮るかによって、こうしたシノプシスは生きもするし死にもすることは、黒沢清にとって自明の大前提なのである。そうであってみれば、先にふれたように『回路』が、簡潔で古典的な幽霊映画として仕上げられたことはほとんど必然であったといえよう。

『回路』の単純さ、ないしは古典的な簡潔さは、たとえばミチの同僚の若い男が首吊り自殺する直前に半透明のビニールのカーテンごしに現れる場面とか、黒いビニールの袋をかぶった“袋男”がネット上に現れる場面とか、窓や出入口を赤い粘着テープで目張り（封印）して“あかずの間”を作るとそこに死者たちが現れるとか、あるいはミチが無人のコンビニで帳場の後ろの黒色ガラスの窓に女の店員の亡靈を見るといった、ローテクな小道具を使った呪術的なシーンにはっきりと認められる。

もちろん前述のごとく、『回路』ではSFXを使った場面も秀逸である。とりわけ、ミチの同僚の俊夫（松尾政寿）が、例のゴーストサイトにアクセスしたのちに遭遇する女の幽霊の動きには度肝を抜かれる。黒沢はそのシーンでSFXを駆使しつつ、昨今の特撮ホラーに登場する幽霊とも、これまでの黒沢映画に登場した幽霊ともまったく異なる、前代未聞の若い女のゴーストを出現させる。その、全身ショットで撮られた黒い影絵のようなゴースト（むろん顔は見えない）は、姿勢よく背筋をぴんと伸ばし両手を大きく振りながら、規則正しい大股の歩調で俊夫のほうに近づいてくる。しかも、暗色のワンピースを着たその女の化け物は、途中でバランスを崩して危うく転倒しそうになるのだ！これはもはや、幽霊とかゴーストとか化け物とかではない、名付けようもなく分類しようもない、「恐ろしい」と形容することさえ出来ぬ、まったく未知の何かなのではないか…。が、わたしたちのそんな驚きを尻目に、それは一瞬、黒光りする不気味な顔を見せる（そして画面には女性コーラスが派手にかぶさる）…。いずれにせよ、SFXを駆使しながらも、発色を抑えた「黒」や「影」、つまりは「暗さ」を主調とする画面づくりに徹することで、黒沢はここでも、隠すこと、あるいは見せすぎないこと、もしくは見せつつ隠すことという、彼一流の「ホラー原理」を貫いているのである。そしてまた、特殊効果を用いて撮られた驚異的なゴーストたちが、けっして人間たちに襲いかかる「怪物」ではない（つまりパニック描写は回避される）という点でも、『回路』はあくまで黒沢的な幽霊映画だといえる。

さて、亮介が遭遇するゴーストも、顔かたちが不分明な黒っぽい影のようないい男の幽霊であるが、そこではさらに奇妙なことが起こる。——亮介は幽霊に向かって、「つかまえたらおまえは消える」と言いながら両手をのばす。が、亮介の手は彼の予想に反して、その幽霊の両肩をがっしりと確かな手応えで掴んでしまうのである。しかも幽霊は、膜のかかったような奇

妙な声で、「私はまぼろしではない」と言うのだ（！）。幽体であるはずのものが触覚によってその存在を確かめうる（受肉される）という、存在するか／しないかの境界をめぐる黒沢おはこのしたたかな演出に、観客はたじろぐばかりである。そういえば『降霊』にも、希薄な幽体であるはずの少女の幽霊が、その粘っこい泥にまみれた手のひらで、役所広司の服にべたっと触れる場面があった。ちなみに黒沢はあるインタビューで、幽霊を見たことがあるという（靈感のある？）聞き手に対して、こんど幽霊を見たらぜひともそれに触ってみてください、と冗談まじりに言っている。

ところで黒沢は、『回路』の主題の一つである「孤独」を、ある場所から人間が一人もいなくなるという、単純といえば単純な、しかしきわめて独創的で具象的な方法で映像化してみせた。すなわち、『CURE』で萩原聖人を記憶喪失の「空っぽ」の存在として描いた黒沢は、『回路』では、銀座の街から（主人公のふたり以外は）人間がすべて消えてしまうという驚異的な光景をフィルムに焼き付けることで、「孤独」「無」という主題に見事な肉体をあたえたのである。

それにしても、『回路』に出現する廃墟と化した銀座のビル街の映像はすばらしい。ミチの運転する車のフロントガラスごしに流れしていく、発色と彩度を抑えたモノクロに近い色合いの無人の銀座の光景は、細菌兵器の攻撃を浴びてゴーストタウンと化した街景のように空虚であり、なおかつ圧倒的な物質感とともに見る者に迫ってくる（銀座の実写映像から街灯を一つ一つ消し込み、黒煙を上げて燃えあがる車、くすぶる灰色の煙などを合成したという）。この、文字どおり黙示録的な光景の不気味さに拍車をかけているのは、埠頭の上空を炎上落下していく巨大な飛行機の映像であり、それに続く、黒焦げの死体がいくつも転がった建物の内部の酸鼻なショットであるが、このように、何か得体の知れぬ大がかりな災厄に見舞われつつある「現実」の様相を、いっさいのパニック描写なしに、これほどまでに簡潔かつリアルに描ききった黒沢清の天才には唸らざるばかりだ。

ところで『回路』は、すでに死者となったミチの回想（ナレーション）によって始まり、終わる映画ではないだろうか。というのも、冒頭とラストに挿入される空撮の大俯瞰で撮られたフェリー（ミチは衰弱していく亮介とともにその船でブラジルへと向かった）のショットが、死者（幽霊）となったミチの視点から見られた映像のように思われてならないからだ。そしてその映像は、カール・テホ・ドライヤーの怪奇映画の古典『吸血鬼（ヴァンパイア）』（1931年）の主人公が見る夢に現れるあの驚くべき映像、つまり死者となった彼が葬送されるさいに棺桶の小窓ごしに部屋の天井や教会の尖塔を（彼=生きている死者の主観的視点で）写しつづける仰角の移動ショットを、ちらりと連想させるのである。

## 9. 転移、あるいは乗り移ること

ここでふたたび、『降霊』において、霊能者である純子にしか見えないは

ずの怪現象を、やがて彼女の夫もまた、はっきりと目にするようになる点に注目してみたい。

彼は幽霊だけでなく、自分の分身（ドッペルゲンガー）さえ見てしまうのだが、これはつまり、純子の靈能力が夫に転移したということではないか（黒沢は賢明にもいっさいの説明を避けているが）。ここでは精神分析の深みには踏みこまず、「転移」という心的現象を、ごく一般的な意味で、すなわち強度の「影響」や「感化」、もしくは「投影」、「感染」というふうに考えておくなら、『CURE』では、間宮の呪詛が高部刑事その他の人物に転移し、『DOOR III』では、藤原の魔力が京に転移したわけである（文字どおり、男の体内の寄生虫が女に侵入=転移する『DOOR III』は、ドン・シーゲル『ボディ・スナッチャー／恐怖の街』（1956年）につらなる“SF侵入もの”もある）。やや視角をひろげて言えば、そもそも、一人の人間の、なんらかの強烈な力なり精神状態なり（信仰であれ妄想であれ情欲であれ）が、別の人間に転移するというのは、これまた、映画その他の大衆文化のお気に入りの主題であった（☆3参照）。そして、こうした転移の主題は、しばしば呪術的な思考やオカルティズムとむすびつき、「靈」などが人間に「乗り移る」、あるいは「憑依」するという超自然現象を描く数々の怪奇幻想譚を生んだのである（「呪縛」「洗脳」「マインド・コントロール」なども、転移から派生する主題だ）。

ここで「転移」の主題を扱った興味深い映画を、ほんの数例だけ挙げておこう。

まず、主人公の刑事（クリント・イーストウッド）が猟奇殺人の犯人を追ううちに、姿を見せぬ犯人にしだいに同化していくさまを不気味に描くリチャード・タッグルの『タイトロープ』（1984年）。犯罪者を追い続ける刑事が、いつしか犯罪者の影（分身）と化していく恐怖は、まさに心理的な転移の恐怖であろう（ニーチェはこう言っている——「怪物と闘う者は、その過程で自分自身も怪物になることがないよう、気をつけねばならない。深遠をのぞきこむとき、その深遠もこちらを見つめているのだ。」〔『ツアラトゥストラはかく語りき』〕周知のようにこの一節は、「酒鬼薔薇聖斗」を名乗った神戸連続児童殺傷事件の犯人である少年が、一連の事件のさなかに書いた「懲役13年」と題された作文中に引用しているフレーズ（ただし「怪物」は「魔物」に置き換えられている）である。

あるいは、サミュエル・フラーの傑作スリラー『ショック集団』（1963年）。ある殺人事件の真相究明のために狂人を装って精神病院に潜入した主人公の新聞記者は、院内に渦巻く狂人たちのオーラを浴びているうちに、ついに発狂してしまう。フラーは、もっともらしい心理描写を排し、病院内の狂人や看守の奇矯な言動をぶっきらぼうに描き、また、とつぜん病院の廊下に叩きつけるように雨が降りだす幻覚シーンなどを挿入することで、「狂気の転移」を異様な迫力で描いている。

ヒッチコックの『間違えられた男』（1956年）は、強盗犯と風貌や筆跡

が似ていたために誤認逮捕されてしまう男（ヘンリー・フォンダ）の物語だが、批評家時代のゴダールは、この映画に、「罪の転移」（正確には「無実の転移」）という主題を読みとっている。ゴダールによれば、主人公の妻（ヴェラ・マイルズ）は、夫の無実を疑ったがゆえに自分は有罪だと思い込み、それが強迫観念となり重度の神経衰弱に見舞われてしまう（すなわち罰を受ける）、いいかえれば、妻の自由とひきかえに夫が自由をとりもどすのであり、偽の犯人が男から女にかわることで、無実が転移されたというわけだ★<sup>11</sup>。これはやや複雑なケースだが、その複雑さを、ゴダールの筆致は明快に解きほぐしている。また、青山真治の『EUREKA（ユリイカ）』（2000年）も、バスジャックに遭った少年がやがて通り魔殺人を犯すという、いわば殺人衝動の転移＝感染と、その呪縛からの解放を禁欲的に語りぬいた力作である。

ところで、転移のテーマを最もすぐれた映画的表現にまで昇華した古典的な傑作は、フリツ・ラングの『怪人マブゼ博士』（1932年版）だろう。ラングはこの映画で、死んだはずの狂人マブゼの邪悪な意志が、マブゼの狂気を解明しようとする精神科医ボウムに転移していくさまを、鋭利な刃物で断ち切るような独特的のカットさばきで描破している。だがそれにしても、マブゼが催眠術を使って世界支配をもくろむ秘密結社の首領であるという設定や、“ミイラ取りがミイラになる”というモチーフは、当時台頭しつつあったナチズムへの批判が込められている点もさることながら、このドイツ映画が60年以上の歳月を飛びこえて、まさしく黒沢清の『CURE』に転移している点がわたしたちを驚嘆させる。しかも、そこでの転移は、物語内容や人物設定だけでなく、ある重要な細部においても起こっている。まず、『怪人マブゼ博士』で、善玉の青年が秘密結社のアジトに侵入する場面——青年はマブゼの声に誘われるよう、彼が潜んでいるらしいカーテンの閉ざされた部屋に近づくなり、カーテンごしに拳銃をぶつ放す。次の瞬間、青年がカーテンを払いのけるようにして部屋に踏みこむと、そこにはマブゼの姿はなく、なんと弾痕を穿たれた人型の模型と蓄音機を載せた小さなテーブルが置かれているだけだ。そして、蓄音機からはマブゼの声が流れてくる…。

いっぽう、このシーンが感染したとしか思えない場面が『CURE』に存在する。ラスト近くの、例の廃屋で間宮を射殺した高部刑事が、ふと聞こえてくる異様な声に導かれるように隣の部屋に近づき、傾いた戸を押し開く場面である。その部屋では、やはり蓄音機が回り、回転数の狂ったときれときれの呪文のような声を発している。玉音放送のようでもあるその声は、教祖・伯楽陶二郎の声だ。そして、その声を聞いているうちに、高部は狂った教祖に乗り移られ（転移され）てしまうのである…。

こうした『怪人マブゼ博士』の『CURE』への恐るべき転移は、「映画史的」もしくは「映画狂的」な引用や模倣などではまったくない。黒沢がラングを実践的に学んだということは小さなことではないが、何より肝心な

のは、ラングが黒沢にいかに強く感染しているか、である。これはむろん、いささかも知的な問題ではない。強いていうなら、『CURE』の蓄音機は、ラングの映画に憑依されることで黒沢清が身におびた聖痕（スティグマ）の顕現、あるいはゴダールが『映画史』（1988-98年）で引用したロベル・プレッソンの言葉を借りるなら、まさしく「痕跡」なのである。

映画を通り抜けて／その痕跡が残ってしまった者は／もはや他の道に入ることはできない。★<sup>12</sup>

### 註

☆1——オウム真理教事件と『CURE／キュア』以後の黒沢作品の関係について述べているのは、これまでのところ（筆者の知るかぎり）、四方田犬彦のみである。四方田は、黒沢清論「ジャンルの記憶からの解放」（『日本映画のラディカルな意志』、岩波書店、1999年）でこう書いている——「『CURE』に始まる黒沢の一連のフィルムには、オウム真理教事件以後の恐怖映画という呼称こそがふさわしいのかもしれない。1995年の地下鉄サリン事件は日本人の恐怖の識闇に不可逆的な変動を与えていた。恐怖は因果律の解体に由来するばかりか、徹底して体系づけられた世界原理からもより来たるということが、われわれの共通了解となつた現在、黒沢の描く陰惨きわまりない物語はきわめて切迫したアクチュアリティを体現しているといえる」（250頁）ただし、四方田のいうようには、オウム事件は（事件の当事者、関係者以外の）日本人に消しがたいトラウマを残したとは考えにくい。それどころか、マスメディアがテレビの視聴率稼ぎと新聞雑誌の売上拡大のためにのみ好餌にした感のあるオウム真理教（という現象）は、事件性と話題性が消えてしまった現在、公判が続行中であるにもかかわらず、わたしたちの中ですっかり風化してしまったようにみえる。それにしても、「最終解脱者」を僭称するパラノイア的教祖の現世（一般社会）への呪詛を、彼に帰依した信者たちが共有したあげく、あまつさえ国家転覆をもくろみ、首都に毒ガスを散布するというテロまで引き起こした未聞の奇怪な事件について、根本的にはいまだ何ひとつ解明されていないのである。これこそ、真に由々しきことではないか。四方田には、この点を含めてさらに踏みこんだ議論を展開してほしい。

☆2——この点にかんしては、常石史子「条理の涯ての不条理の条理——黒沢清『CURE』」（『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン／映画の21世紀VI』、1997年、所載）参照。

☆3——黒沢は筆者によるインタビュー（「アサヒグラフ」2000年2月25日号、所載）の中で次のように語っている。「それが怖いものであれ、魅力的なものであれ、ある強烈な何かが出現したとき、主人公がハリー・キャラハン（ドン・シーゲル監督『ダーティハリー』[1971年]でクリント・イーストウッドが演じる刑事——筆者注）ですと、周りの状況がどんなに変わり、どんなに大変な目にあったとしても、彼のキャラクターはびくともしない／悪いのは周りであって、彼ではない。こういう人物はかつての映画の中にいくらでもいますし、いまもそういう人がい

てくれればどんなに楽かと思いつつ、自分で映画を撮る時には、どうしてもそういう人間がいる気がしないんです。それは僕自身の理解している現実というものから来る要請です。ですから、何か強力なものが急に現れてしまった場合、主人公は必ずある変化をこうむらざるを得ない」(8頁)。ちなみに、「ある強烈な何か」「何か強力なもの」という時、黒沢が想定しているのは、もちろん「カルト」のカリスマ的指導者であることは間違いかろう。

☆4——ヒッチコック／トリュフォー『映画術』、蓮實重彦＋山田宏一訳、晶文社、1981年、126頁。

☆5——分裂病患者は、もともと無関係なもの（偶然）を強引に関係づけ、必然とみなす「過剰な意味づけ」に傾斜しやすい。つまり、あらゆることに因果律が働いている、という関係妄想に傾斜しがちである。この点について中井久夫は、こう言っている——「…外の現実にせよ、内なる現実にせよ、たいていのことには単純な法則性などありませんから、「偶然」とか「ハプニング」とか「確率的」という見方がありえなくなれば、世界が不条理の塊と化したり、あるいは無理にでも因果律を以て理解しようとしてもふしげではありません。この時期〔すべてが息苦しいほど必然に感じられる段階〕の「妄想」は患者の実感ですけれども因果律の言葉を使って表現されます。同時にこれは自分の正気を証明しようとする必死の努力もあります。人間は「因果律を求める動物」で、自分にも他人にも因果律を要求します」(中井久夫『最終講義 分裂病私見』、1998年、みすず書房、23頁) ちなみに、前世のカルマ（業）が今生の不幸を生むといった、東洋思想系の想念や、C・G・ユングのいう「シンクロニシティ」（遠く離れた二つの場所における「神秘的」な偶然の一一致）などの観念も、こうした分裂病の病態と無関係ではないだろう。

☆6——渋谷陽一によるインタビュー、「SIGHT」vol.5、2000年秋号、ロッキング・オン社、31頁。

☆7——マスカルチャー評論家のデイヴィッド・J・スカルは、過激なエコロジストの抱く默示録的強迫観念についての懸念をこう述べる。「急進的環境保護主義が極端に厳格になると、ふしだらな心や意志を持つ人間がよりひどい汚染であるという、集団殺戮をするエイリアンが言いそうな、いっそのこと滅びてしまえという最後の審判めいたことになる。非常に熱烈な環境保護論者にとっては、人間の意識と文化が象徴しているのは堕落、つまりエデンの園を汚しつづける原罪である」(デイヴィッド・J・スカル『マッド・サイエンティストの夢』、松浦俊輔訳、青土社、2000年、250頁) また、歴史心理学者のロバート・J・リフトンは、妄想症的な「カルト」の教祖などが夢想し、ときに行使する「默示録的暴力」について、次のように述べる。「默示録的暴力とは（…）地球の全面的破壊やそれに近い破壊による人類の浄化や刷新と考えられる暴力のことを意味する」(ロバート・J・リフトン『終末と救済の幻想——オウム真理教とは何か——』、渡辺学訳、岩波書店、2000年、2頁)。

☆8——松浦寿輝「少年、あるいは無表情のゼロ記号」は、大島渚『少年』から曾根中生『博多っ子純情』までを自在に横断する、「無表情」をめぐる映画史ともいう

べき蓮實重彦直系の饒舌体のエッセーである（松浦寿輝『映画n-1』、筑摩書房、1987年、所載）。

☆9——誤解なきように言っておけば、1990年代の日本製ホラー、ないしはホラーの要素をふくんだフィルムには、黒沢作品以外にも質の高い作品が少数ながら存在する。たとえば、鶴田法男『霊のうごめく家』（1991年）、オムニバス『ほんとにあった怖い話』の中の一篇）、松岡錠司『トイレの花子さん』（1995年）、金子修介『ガメラ3—邪神<イリス>覚醒—』（1999年）、堤幸彦『新生トイレの花子さん』（1999年）、青山真治『EMエンバーミング』（1999年）、佐々木浩久『発狂する唇』（1999年）。ここで詳述する余裕はないが、それらはやはり、ジャンルの制約の中で、「恐怖」の映像をルーティン化してしまうベクトルに、さまざまな形で抗っている作品である。ちなみに現在、小説においても、「ホラー」というジャンル作品の陳腐化はいよいよ進行しつつある。それはたとえば、瀬名秀明『パラサイト・イヴ』のつまらなさに言及する桂秀実の次の文が指摘するとおりだ——「『パラサイト・イヴ』のホラー的場面は、一例のみ挙げれば、「狂気のような音と熱気」といった比喩に依存していることからも知られるように、「狂気」なるものの通俗的なイメージに依存することで、「音と熱気」の精密な描写を省略している」（『小ブル急進主義批評宣言——90年代・文学・解説』、四谷ラウンド、1999年、312頁）。しかしながら、小説であれ映画であれ、おびただしい凡作の陰に隠れるようにしてほんの一握りの傑作が存在するという、いかんともしがたい事態は何も今にはじまることではないだろう——などと言ってしまえば身も蓋もないが。——いずれにせよ、私たちは小説の世界でもごく稀に、夏目漱石『夢十夜』、芥川龍之介『歯車』『河童』、萩原朔太郎『猫町』、宮沢賢治『風の又三郎』、江戸川乱歩『押し絵と旅する男』、久生十蘭『地底獣国』、島尾敏雄『摩天楼』『夢の中での日常』、河野多恵子『妖術記』、村上龍『オーディション』といった驚嘆すべき“ホラーならざるホラー”に出会えるというわけだ。

☆10——黒沢のホラー第一作『スウィートホーム』（1989年）は、『ポルターガイスト』風の“光り輝くホラー”を目指した映画だと、黒沢自身やや苦しげに述懐しているが、制作総指揮者・伊丹十三の意向が強く反映されることで、黒沢の作家性は抑えられ、SFXや特殊メークを駆使した騒々しい、平凡なパニック・ホラーとなった。黒沢が後年、『スウィートホーム』における「失敗」の教訓をいかに生かしたかについては、筆者によるインタビュー（前掲「アサヒグラフ」）を参照。

☆11——ジャン＝リュック・ゴダール『ゴダール全評論・全発言 I 1950～1967』、奥村昭夫訳、筑摩書房、1998年、198頁。

☆12——ロベル・ブレッソン『シネマトグラフ観書』、松浦寿輝訳、筑摩書房、1990年、54頁、ただし、「映画」は原典では「芸術」)。

追記。本文中に引用した黒沢清のエッセー「ホラー映画ベスト50」（初出『映画の魅惑』〔「リテレール」別冊3〕）は、その後、単行本『映画はおそろしい』〔黒沢清、青土社、2001年〕に採録されたが、本文中では敢えて初出誌のみ記した。

（ふじさき こう・慶應義塾大学経済学部講師／映画論、フランス文学）