

# 黒沢清『大いなる幻影』論

——繰り返し編集における空間的な同時性をめぐって

宮本法明

はじめに

黒沢清は、立教大学で受講した蓮實重彦の「映画表現論」という講義が、自らの映画製作に強い影響を与えたと繰り返し発言してきた<sup>1</sup>。その中でも特に印象的なことが、「蓮實さんへ」と題された公開書簡に記されている。

最初の授業は確か映画テストだったと思いますが、二回目か三回目の時、蓮實さんは壇上でふとこうおっしゃいました。「映画で、見詰め合った瞳を撮ることはできない」と。聞いた瞬間は何のことを言っているのかいまひとつ理解できず、さほど気にもならなかったこの言葉、しかしほどなく8ミリ学生映画を撮り始める僕にとって、この言葉のあまりの重さ、絶対性、完全に撮る側にかかわるその指摘は、あれから三〇年以上経ったこんにちに至るまで僕自身とらわれ、だからこそ映画作りを続けている、ひょっとすると映画というものが存続している核心部分ではないのか、と思うほどの迫力をもって僕という人間を映画に縛り付けているのです<sup>2</sup>。

このように黒沢が映画製作のオブセッションとして語る事柄は、蓮實によるテーマイスマム批評の金字塔『監督 小津安二郎』で論じられている。小津の映画では、繰り返し編集において登場人物たちの視線が交わることなく行き違ってしまうという印象に関して、蓮實は以下のように述べる。

次に挙げなければならないのは、映画自身がその限界ゆえに捏造せざるをえない虚構だ。それは、凝視しあう二つの瞳を同じ一つの固定画面におさめることができないという映画の限界から導きだされるものである。見つめあう二人の人間を示すには、いま述べたように視線の中心に置かれたカメラを一八〇度

---

<sup>1</sup> 例えば、『ユリイカ』第49巻第17号、青土社、2017年、106-123頁を参照。なお、黒沢清と蓮實重彦の伝記的事実については、それぞれ以下の文献を参照。黒沢清『黒沢清の映画術』新潮社、2006年。蓮實重彦「自筆年譜」『表層批評宣言』ちくま文庫、1985年、247-252頁。

<sup>2</sup> 黒沢清・蓮實重彦『東京から現代アメリカ映画談義 イーストウッド、スピルバーグ、タランティーノ』青土社、2010年、164-165頁。

パンさせるか、あるいは繰り返しショットによって二つの画面を連続させるかするしかない。だが、そのいずれにあっても、交錯する視線の空間的な同時性は、時間的な継起性に置きかえられざるをえないのだ。したがって、見つめあう二つの瞳に対して、映画はいつも敗北しつづけるほかはない<sup>3</sup>。

映画の限界（すなわちメディウム・スペシフィシティ）を論じるこの箇所は同書の白眉であり、蓮實の映画観の核心を表しているともいえるだろう。しかし、こうした映画観を共有する映画作家と批評家の関係は、今まで十全に論じられてきたとは言い難い。本論では、「繰り返し編集における空間的な同時性」の問題を軸に、蓮實重彦の理論と黒沢清の作品を論じる。具体的に言えば、第1章では、先行研究の中でも特に蓮實の理論によって黒沢の作品を論じたものを参照する。続く第2章では、繰り返し編集における空間的な同時性という問題に関して蓮實の小津論を批判的に検討する。そして第3章では、Jホラーの文脈から中田秀夫の『リング』（1998）を参照することで、黒沢作品を論じるための補助線を引く。最後に第4章で、黒沢の『大いなる幻影』（1999）を繰り返し編集における空間的な同時性の問題に即して論じる。

## 第1章 先行研究の批判的検討

本論が参照する主要な先行研究として、川崎公平の『黒沢清と〈断続〉の映画』が挙げられる<sup>4</sup>。これは著者の博士論文をもとにした世界初の本格的なモノグラフである。同書では、フィルム・スタディーズにおけるホラー映画論や、黒沢本人や小中千昭、高橋洋をはじめとするJホラーの製作者たちの発言に限らず、ミシェル・フーコー、ジル・ドゥルーズ、ジャック・デリダあるいは彼らに影響を受けた蓮實重彦、宮川淳など（主にフランスの）現代思想が引用されながら、広範な文脈での議論がなされている。

川崎が分析対象とするのは『CURE』（1997）から『叫』（2006）に至るまでのホラー6作品であり、これらの作品群に対して〈断続〉という川崎独自の概念による分析がなされる<sup>5</sup>。同書をつらぬく鍵概念〈断続〉は、例えばイメージと被写体との関係や複数のショット同士との関係、映像と音声との関係などに見出される断絶と接続の二重性を指している<sup>6</sup>。川崎に

---

<sup>3</sup> 蓮實重彦『監督 小津安二郎』ちくま学芸文庫、1992年、180頁。

<sup>4</sup> 川崎公平『黒沢清と〈断続〉の映画』水声社、2014年。

<sup>5</sup> その他の4作は『回路』（2000）、『降霊』（1999）、『ドッペルゲンガー』（2002）、『LOFT』（2005）である。

<sup>6</sup> 前掲『黒沢清と〈断続〉の映画』17-18頁。この意味で〈断続〉は映画のメディウム・スペシフィシティと重なりあう範囲が広い概念である。

よれば、黒沢作品の特異性は、この〈断続〉が作中の何らかの関係を二重化させるだけではないということにある。それはすなわち、その二重化が作中にフィードバックされ、その関係自体が重層化する事態に見出される。例えば、同書の序文として引用される「川を挟んではいても、こことあそこはつながっている。隔てるものは何もない」という『神田川淫乱戦争』(1983)における主人公(麻生うさぎ)の発言が、そうした事態を表している。つまり、川を隔てた此岸の主人公と彼岸の浪人生が繰り返し編集によって〈断続〉すなわちこの場合は「距離を介した接触」をしているというメタ的な認識が、主人公にフィードバックされているのである。

同書はこうした黒沢作品における〈断続〉の諸相を論じていくのだが、しかし問題点も少なくない。藤井仁子が指摘するように、「対象があらかじめ含んでいるものによって対象を同語反復的に説明してしまっている」のではないかと思われる箇所が散見される<sup>7</sup>。本論では、その中から蓮實重彦の理論を援用した箇所を批判的に検討する。

同書第三部では、『LOFT』および『叫』において、それまで黒沢が積極的に回避してきたはずの過去という問題系が前景化したことが分析されている。問題は、川崎が蓮實流のテーマティスム(主題論)を黒沢作品に対して無批判に適用してしまったことにある<sup>8</sup>。

この蓮實重彦的なテーマティスムとはどのようなものだろうか。一般的にテーマティスムは、ある作品(群)に反復してあらわれる何らかの事物や動作、状態、数字などのテーマ(主題)に着目する批評の方法論だと説明される。しかし蓮實が「主題論的な体系」と呼ぶものは、そうしたテーマの反復を単なる類似性や同一性のもとにまとめあげるような体系のことではない。

類似によって連携しうるだろう細部の潜在的な存在そのものではなく、あくまで顕在的な断片同士の交流運動の現場のみが主題論的な体系と呼ばれるにふさわしい。隠されていたものが想像力の働きを介して意識の深層で何ものかとお出あうのではなく、まぎれもなく可視的であったものが視界の表層で戯れあう運動、それこそが映画にあっての特権的な体験ではないか<sup>9</sup>。

---

<sup>7</sup> 藤井仁子による『黒沢清と〈断続〉の映画』のレビュー、『映像学』第96巻、日本映像学会、2016年、135-138頁。

<sup>8</sup> ただし、藤井は蓮實のテーマティスムが川崎によって映画の直線的な継起性をかき乱すものとして再評価されると述べている。そうした性格が見過ごされやすいのは事実だが、しかしそれは最初から蓮實のテキストにはっきりと書き込まれている。

<sup>9</sup> 前掲『監督 小津安二郎』139-140頁。

さらに、この主題論的な体系は映画の直線的な継起性に逆らうものとして把握されなければならない。

説話論的な構造が直線的な継起性へと還元されざるをえないものだとするなら、映画はその直線性に逆らういま一つの体系を持っている。それは、誇張や逸脱が可能な領域であり、そこで人目を惹く過剰な細部は、画面の連鎖を超え、さらには作品という限界を超えて些細な類似を介して別の細部と響応しあう。そのような共鳴音を響かせうる視覚的な細部が、これまで主題と呼んできたものだ。こうした細部が交し合う微笑は、画面の連鎖という直線性から自由であり、空間的な拡がりを持っているといえる<sup>10</sup>。

こうしたテーマティズムによって川崎が見出すのは、『LOFT』と『叫』における「光の変化」という主題である。この二作では、それまで黒沢が積極的に回避してきたはずの人物による回想がおこなわれる。

具体的には、『LOFT』において少なくとも三つの回想シーケンスが存在する。すなわち、日野（大杉漣）が吉岡（豊川悦司）に対して金縛りの体験を語る場面、吉岡が向かいの家の女性（安達祐実）を窒息死させたことを想起する場面、吉岡がその殺人を礼子（中谷美紀）に対して告白する場面である。それぞれのシーケンスにおいて、日野のそばにある卓上の照明が不自然に変化すること【図 1-1～図 1-3】、昼間に始まった吉岡の回想が終わると周囲が暗く夜になっていること【図 1-4、図 1-5】、吉岡の背後にある窓の外の光が異様に変化すること【図 1-6、図 1-7】から、回想における過去のイメージとの関係すなわち〈断続〉が光の変化という主題論的な体系における関係によって重層化していることが導き出される。

なるほど川崎のこうした分析はそれ自体では正しいかもしれない。しかし具体的なテクスチュアとの接触によって、その前提となる理論の側に反省がもたらされることはない。またこの問題は、『叫』における回想に対して、ヴァルター・ベンヤミンのメシアニズムを通して救済や贖罪という意味付けがなされていくにあたってよりいっそう複雑になっているといえるだろう。しかし本論では川崎による『叫』分析の詳細には立ち入らず、『LOFT』分析に用いられた蓮實理論の批判的検討を主眼に置く。

## 第2章 『監督 小津安二郎』における繰り返し編集の問題

繰り返しになるが、蓮實重彦にとって映画における特権的な体験とは「まぎれもなく可視

---

<sup>10</sup> 同、138頁。

的であったものが視界の表層で戯れあう運動<sup>11</sup>」である。こうしたフォーマリズムは、蓮實理論の重要な構成要素となっている。フォーマリズムとは、一般的に、芸術作品の形式的特徴を重視し、その作品が生み出された歴史的・社会的背景や作り手の意図などを捨象しておこなう批評の方法論を指す。殊に蓮實の場合は「表層批評」という独特の名称が用いられているが、その内実とはどのようなものだろうか。以下に、蓮實による映画批評のマニフェストと目される『映画の神話学』から、自身のフォーマリズム的な考えを述べている部分を引用する。

すでに機会あるごとに繰り返し強調した事実をむし返すことになるが、われわれの視線は、いわゆる映画なるものの全貌を満遍なく捉えたことなど一度たりともない。できれば仮りにフィルム体系と名付けてみたい映画総体は、あくまで潜在的な秩序として視線から身を隠し、時間的＝空間的に限定された作品としてスクリーンに知覚される可視的な個々のフィルム断片はその総体の部分を構成するものですらありえないのだ<sup>12</sup>。

この引用における「フィルム体系」は一般的な意味での文化や制度としての映画を指し、「フィルム断片」は作品のことを指している。しかし重要なのは個々の用語の意味ではなく、映画がスクリーンに映写される、その時その場限りにしか姿を現さないという点である。したがって、上の引用は用語を入れ替えても成り立つだろう。すなわち、できれば仮りにフィルム断片と名付けてみたい映画総体は、あくまで潜在的な秩序として視線から身を隠し、時間的＝空間的に限定された作品としてスクリーンに知覚される可視的な個々のショットはその総体の部分を構成するものですらありえないのだ。これが不当な拡大解釈でないことは、他の記述からも確かめられる。すなわち、「われわれがふつう映画と信じているものは、実はその朧げなうしろ姿でしかないのだから、闇の中の一瞬の残像との間に無限大の深淵がある<sup>13</sup>」。つまり、個々のショット同士、あるいはそれを目にする観客との間に埋めがたい溝を認めるのが蓮實流のフォーマリズムなのである。

しかしながら、そうしたフォーマリズムが蓮實の理論において徹底されているとはいえない問題系が存在するように思われる。それは切り返し編集をめぐる問題であり、特に小津安二郎の作品を論じるとき顕著になっている。小津作品におけるイマジナリー・ラインの侵犯は、蓮實の『監督 小津安二郎』を俟つまでもなく多くの指摘がなされてきた。それは、

---

<sup>11</sup> 前掲『監督 小津安二郎』140頁。

<sup>12</sup> 蓮實重彦『映画の神話学』ちくま学芸文庫、1996年、51頁。強調は原文。

<sup>13</sup> 同、9頁。

同書において先述の通り、映画のメディアム・スペシフィシティを露呈させるモダニズムの問題として扱われている。本論の序文で引用した箇所を、もう一度確認する。

見つめあう二人の人間を示すには、いま述べたように視線の中心に置かれたカメラを一八〇度パンさせるか、あるいは繰り返しショットによって二つの画面を連続させるかするしかない。だが、そのいずれにあっても、交錯する視線の空間的な同時性は、時間的な継起性に置きかえられざるをえないのだ。したがって、見つめあう二つの瞳に対して、映画はいつも敗北しつづけるほかはない<sup>14</sup>。

また、『映画の神話学』では次のように述べられている。

豆腐屋の息子は豆腐しか作れないなどと囁きながら、同じ一つの平俗な主題をロー・アングルで追っていただけに見える小津安二郎が、映画史に類例のない戦慄をわれわれにもたらしえたのは、まさにこの交わるかとみえて交わろうとはせず、画面の外で秘かにすれ違っては虚空へと遠ざかってゆく超現実的な視線で観るものの瞳を無効にしながら、見つめあう二つの目というメロドラマ的世界を映画から一掃する作業を貫徹しているからなのだ<sup>15</sup>。

蓮實は、繰り返し編集において、交差する視線の空間的な同時性は「時間的な継起性に置きかえられざるをえない」、すなわち実現できないと明言している。しかし、画面の外で視線がすれ違うという分析は、空間的な同時性の想定なしには成立しない。

例えば、エリック・ロメールの『飛行士の妻』(1981)はこの事実を逆説的に示している。この作品において、主人公のフランソワ（フィリップ・マルロー）は、恋人のアンヌ（マリー・リヴィエール）が浮気をしているのではないかと疑って尾行する。彼はその過程で知り合ったリュシー（アンヌ＝マリー・ムーリ）と公園にある池の畔で会話しながら、アンヌとクリスチャン（マチュー・カリエール）の様子をうかがう。このシーケンスでは、まずフランソワとリュシーを同時に映した後、フランソワだけのショットに切り替わる【図 2-1、図 2-2】。彼がアンヌたちの方をちらちらと見ながら会話を続け、カメラが先ほどと同じポジションに戻ると、リュシーも彼と同じくアンヌたちの方に顔を向けている【図 2-3～図 2-6】。このシーケンスで、リュシーがいつ顔の向きを変えたのかはわからない。つまり観客は、いつ二人の目が合っていて、いつ合っていないのか知り得ない。

これは映画の原理の問題であるため、ロメールの作品であろうと小津の作品であろうと、

---

<sup>14</sup> 前掲『監督 小津安二郎』180頁。強調は引用者による。

<sup>15</sup> 前掲『映画の神話学』61-62頁。

この事実は変わらない。それにもかかわらず、蓮實は繰り返し編集における空間的な同時性を論述の前提としてしまっている<sup>16</sup>。蓮實特有のフォーマリズムに忠実になるとすれば、繰り返し編集がおこなわれる際、画面の外に向けられる視線の先に虚空が広がっていることを確認するテクスチュアル・エヴィデンスはないはずであり、逸れた視線の先には何かが存在するかもしれないという可能性は排除すべきでない。

本論において重要なのは、繰り返し編集における空間的な同時性が、この技法の定義上、ショットの人称性をめぐる問題と不可分だということである。繰り返し編集は、それが人物の肩越しにおこなわれる場合などを除いて、「何かを見る視点の主体」と「その対象」を連結する。しかし、先述のロメールの例を参照すれば明らかになる通り、POV ショットの主体（先の場合はリュシー）が本当にその光景を見ているのかどうかは、画面に映らないので確認できない<sup>17</sup>。極端なことを言えば、POV ショットの主体が観客の知らぬ間に消え去ってしまうこともあり得る。黒沢清は、そうした空想をリテラルに実践しているように思われるのだ。

### 第3章 黒沢清とJホラーにおける繰り返し編集の問題

黒沢清の作品には、繰り返し編集においてショットの人称性があいまいになる事例が多く確認できる。

まずは先述の『LOFT』において、屋内にいる吉岡と屋外にいる礼子とのすりガラスを介した擬似的な切り返しが挙げられる【図3-1～図3-3】。この場面では、すりガラス越しに屋外の礼子を見つめる吉岡と、屋内の様子を伺おうとしても視線をすりガラスに遮られる礼子とに、非対称な繰り返し編集が施されている。つまり礼子からは見えない吉岡の顔をキャ

---

<sup>16</sup> ただし、これを蓮實の単純なミスとして退けていいのか疑問が残る。蓮實が、ジガ・ヴェルトフ集団の『イタリアにおける闘争』（1969）における真っ黒な画面を論じた、以下の文章を参照。「そこで、まず、固有のフィルム断片のレベルに限ってみれば、われわれの視線が黒の画面をそれとして触知しうるのは、そこに黒さが充満しているからではなく、黒の画面が黒でない幾つかの画面とともに継起的連続をかたちづくり、そこに露呈される黒ならざるすべての画面との越えがたい距離によって自分を主張しているからである」。蓮實重彦『映像の詩学』筑摩書房、1979年、254頁。強調は原文。つまり、蓮實は画面の継起的連続を否定しきっているわけではない。しかし、繰り返し編集における空間的な同時性の問題に限ってみれば、蓮實の論理矛盾は明らかだ。

<sup>17</sup> これはフランソワの肩越しのショットと、リュシーのPOVショットを結ぶ非対称なものだが、例としては問題ない。

メラが室内からとらえており、礼子の POV と思しきショットが実は非人称であるという事態が起きている。

また『回路』からも同様の例が挙げられる。それは春江（小雪）のコンピューターの画面に自室の様子が映しだされる場面である【図 4-1～図 4-3】。春江が後ろを振り返って、自分を撮影するカメラの存在を確認しようとするときも、スクリーンには春江が後ろを振り返る映像が流れたままである。仮にこれが春江の POV ショットだったとすれば、カメラは春江と同じ後方を振り返るはずであるから、このショットは非人称のものだったのである。

そもそも、こうしたショットの人称性をめぐる問題が黒沢作品に多く確認されるのは、彼が J ホラーの先駆者かつ中心人物であるからではないだろうか。J ホラーとは、1990 年代後半の日本に集中して現れた、日常生活や新しいメディア・テクノロジーに潜む恐怖を題材とした低予算の映画作品やテレビ・シリーズ、およびその製作者たちによって書かれた映画理論や批評を含む、ホラー映画の潮流を指す<sup>18</sup>。

その中でも、主に脚本家として活躍した小中千昭が「いかに観客に対して恐怖を伝えるかについて、脚本で成し得ることの経験則的な事柄<sup>19</sup>」として蓄積していった言説は、黒沢清や高橋洋らによって「小中理論」と呼ばれ、J ホラー製作の指針となっていた。当時それは不文律だったが、2014 年に本人によって明文化されている。とりわけ重要なのは、小中理論において幽霊やゾンビなど不気味な存在の POV ショットや肩越しのショットが忌避されていたことである<sup>20</sup>。ただし、小中が製作に参加した作品でも全て遵守しているわけではないと本人が明言している。しかし、J ホラーの作り手たちにとって、ショットの人称性／非人称性が重要な関心事であったのは間違いない。

さらに、J ホラーの代表作とも言うべき中田秀夫の『リング』（1998）は、本論における重要な補助線となる。もちろん、それは中田が東京大学で蓮實重彦の薫陶を受けたという事実には留まらない<sup>21</sup>。この映画では、繰り返し編集におけるショットの人称性の問題が特に前景化している。

---

<sup>18</sup> Chika Kinoshita, “The Mummy Complex: Kurosawa Kiyoshi’s *Loft* and J-horror,” in *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, ed. Jinhee Choi and Mitsuyo Wada-Marciano, Hong Kong University Press, 2009, 103-107.

<sup>19</sup> 小中千昭『恐怖の作法 ホラー映画の技術』河出書房新社、2014 年、81 頁。

<sup>20</sup> 同、92-96 頁。

<sup>21</sup> 中田秀夫「『映画原体験』としての蓮實ゼミ」前掲『ユリイカ』、2017 年、135-138 頁。

この作中では、見た者を1週間後に死に至らせるという「呪いのビデオ」が流通する。主人公の浅川玲子（松嶋菜々子）は、そのビデオを見た姪の大石智子（竹内結子）とその友人たちが亡くなったことを受け、調査を始める。浅川は、姪たちが亡くなる1週間前に訪れていた伊豆の貸し別荘で、それと思しきビデオを発見する。それを見て、呪いのビデオだと確信した彼女は、元夫の高山竜司（真田広之）と協力して調査を進めていく。ダビングしたテープを高山の家で一緒に見ている際、浅川はその映像の妙な点に気付く。そのビデオでは、髪をとかず女性が鏡に映っている【図 5-1】。しかし、その様子をとらえるカメラの位置から鏡を撮影すると、本来は撮影者が映りこんでしまうはずである。

これは、先述した蓮實の「映画で、見つめ合った瞳を撮ることはできない」というテーゼと全く同じ仕組みだ。映画で、カメラが鏡を正面から覗き込んではいない。実際、蓮實は別の論考で以下のように明言している。

鏡が鏡として画面にとらえられるとき、鏡は、カメラの非人称的な視線に直交することはできないわけで、きまってななめに位置していなければならない。そうでないかぎり、鏡の上にはいま撮影しつつあるカメラが映ってしまうだろう。[……]

鏡を前にした場合のカメラが、その撮影角度の限定として耐えねばならぬ制度性は、とうぜんのことながら、見つめあう二つの瞳を同時に画面にはとらえられないといういま一つの限界となって露呈されることにもなるだろう<sup>22</sup>。

ただし、この引用を正確に表現するならば、フィクションにおいてカメラが鏡に映ってはいないということだ。裏返せば、ダニエル・マイリックとエドゥアルド・サンチェスの『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』（1999）のような、ファウンド・フッテージ・フィルムなどの場合は、それが許される。なぜなら、この場合は鏡に映りこんだカメラが撮影している映像が、そのまま作品として観客の目に触れるからだ。すなわち、鏡に対するカメラ・ポジションの制約は、メディウム・スペシフィシティではなく、あくまで約束事だ。しかし、それでもなお、この事実は注目に値する。実際、『リング』は、この問題に執着した作品なのではないだろうか。

伊豆で呪いのビデオを見た浅川は、帰ったあとすぐ、すなわちダビングをする前に高山を自宅に呼び寄せてビデオを見せていた。そのビデオを見せる直前、浅川は高山に写真を撮るようにせがんだ。なぜなら、姪たちが伊豆で撮った集合写真と同じように、自分の顔

---

<sup>22</sup> 蓮實重彦『映画 誘惑のエクリチュール』ちくま文庫、1990年、345-346頁。

も歪んで写るかもしれないと考えたからである【図 5-2】。このシーケンスでは、うつむく浅川とポラロイド・カメラを構える高山が同時に映された後、高山だけがクローズ・アップされる【図 5-3、図 5-4】。これは浅川の中から見たかのようにになっているショットだが、浅川は高山にカメラの方を向くように促されても、おそろくうつむいたままだ。この時点ではまだ確証がない。高山がシャッターを押したあと、うつむいた浅川が、やや右側すなわち高山の視点ではないであろう方向からとらえられる【図 5-5】。そして撮影されたポラロイド写真には、浅川の歪んだ顔が写っていた【図 5-6】。

この写真は、浅川が映画のフレーム外にいた時、少なくともポラロイドのシャッターが押されたその時、その場でうつむいていたことを示すインデックス（物質的な痕跡）である。つまり、切り返し編集における空間的な同時性を担保している。さらに徴候的なのは、それと同時に、編集の水準では、浅川は下を向いていたのにもかかわらず、高山の方を見ていたかのようにになっていることである。つまり、浅川の POV ではないショットが、POV であるかのように編集されていることを、彼女の歪んだ顔が隠喩的に表しているように思われるからだ。

また、浅川が写真を撮るようにせがむきっかけとなったのは、数日後に死ぬことになる姪たちの集合写真だった。この事実は、蓮實の小津論を強く意識させる。

親しいものたちが、並んで同じ方向に視線を投げ、同じ対象を視界におさめる  
とき、小津の作品には、きまって別れが、出発が、死が導入されるのだ<sup>23</sup>。

[……]人は、動きを止めることのうちに最大の映画的な運動が生きられるとい  
う小津的な逆説に改めて意識的たらざるをえまい<sup>24</sup>。

これら視線の等方向性と運動の停止という二つの主題が交差するのは、『麦秋』（1951）の終盤における記念撮影の場面だ。

このとき、一つの転倒が起る。彼らは、これから散り散りになろうとしているが故に、一家団欒の瞬間を記念写真として保存しようとしているのではない。彼らが記念写真の被写体になってしまったが故に、その家庭は崩壊せざるをえないという関係が形成されるのである。事実、小津安二郎における記念撮影は、その説話論的な構造にあって、きまって別れという主題体系と深く結びついている。

『麦秋』の場合のように、物語の上で家族の崩壊が前提となっていない記念撮

---

<sup>23</sup> 前掲『監督 小津安二郎』168 頁。

<sup>24</sup> 同、195 頁。強調は原文。

影が画面に描かれるときでも、小津的な存在の身の上には、必ずといってよいほど別離なり死なりが物語に導入されるのである<sup>25</sup>。

この一致は、偶然とは思えない。極論だが、『リング』で浅川の姪たちが死ぬのは、「呪いのビデオを見たから」ではなく、「集団で記念撮影をしたから」ではないだろうか。同様に、浅川が死ななかつたのは「呪いのビデオをダビングして他人に見せたから」ではなく、「一人で写真に撮られたから」ではないだろうか<sup>26</sup>。

いささか論述が長くなってしまったが、要約すると『リング』は、切り返し編集におけるショットの人称性をめぐる問題が、Jホラーと蓮實重彦との二つの文脈によって結びついている作品だということである。とりわけ重要なのは、『リング』では、ポラロイド写真によって、切り返し編集における空間的な同時性が実現されている点だ。これに対して、次章で分析する黒沢清の『大いなる幻影』は、切り返し編集における空間的な同時性を徹底的に排除しているように思われる。

#### 第4章 『大いなる幻影』における切り返し編集の問題

映画美学校高等科のカリキュラムの一環として製作された『大いなる幻影』は、1999年に劇場公開されている<sup>27</sup>。これは『リング』サイクルが活性化、つまり続編映画『リング2』が興行的成功を収め、『リング』原作の続編にあたる『らせん』がテレビ・ドラマ化された年である<sup>28</sup>。さらに黒沢個人に限っても、『カリスマ』が日本に先駆けてフランスで劇場公開されたことから、その国際的な注目度がピークに達していたことがうかがわれる<sup>29</sup>。

ただ、『大いなる幻影』自体はホラー映画ではなく、2005年という（当時は）近未来を舞台にした「ラブストーリー」と銘打たれている<sup>30</sup>。しかし、この作品と『リング』が、切り返し編集における空間的な同時性あるいはショットの人称性をめぐる問題を共有している

---

<sup>25</sup> 同、197頁。強調は原文。

<sup>26</sup> だとすると、高山の死に説明がつかないが、本論では規則性が問題なのではない。

<sup>27</sup> 公開日は12月11日。『大いなる幻影』公式パンフレット、ユーロスペース、1999年、2頁。

<sup>28</sup> 一般社団法人 日本映画製作者連盟 公式Webサイト、URL：  
<http://www.eiren.org/toukei/1999.html>、最終アクセス：2018年3月20日。

<sup>29</sup> IMDb、URL：[https://www.imdb.com/title/tt0201517/releaseinfo?ref\\_=ttrel\\_ql\\_2](https://www.imdb.com/title/tt0201517/releaseinfo?ref_=ttrel_ql_2)、  
最終アクセス：2018年3月20日。『カリスマ』は、フランスでは1999年12月8日、日本では2000年2月26日に劇場公開。

<sup>30</sup> 前掲の公式パンフレット、2頁。

ことは、以下で明らかになるだろう。

『大いなる幻影』は、郵便局に勤めるミチ（唯野未歩子）と、音楽関係の仕事をしているハル（武田真治）のカップルを主役とする映画である。ミチは日常的に国際郵便の小包を横領し、ハルは自分が消え去ってしまいそうな実存的不安を抱えている。その世界では突然に花粉の嵐が発生し、二人はそれぞれ別々にアレルギーを防ぐ新薬のモニターとなる。しかしその薬には生殖機能を失わせる副作用があった。ミチは海外への逃避行を夢想する一方、ハルはファシストたちの仲間に加わって強盗に手を染める。そしてミチが現実に戻って郵便局で働いていると、強盗が押し入ってくる。彼女が強盗の目出し帽を剥ぎ取ると、それはハルだった。最後はハルが強盗をあきらめ、ミチのもとに戻ることを示唆して幕を閉じる。

このように非常に抽象的で取り付く島のない物語であるが、繰り返し編集における空間的な同時性あるいはショットの人称性をめぐる問題に即して画面を分析する。そもそもこの映画でショットの人称性が問題となるのは、ハルが繰り返し CG で画面から消え去ってしまうからだ。そのような描写は少なくとも三度あり、映画序盤に位置する最初の例は「完成台本抄録」で以下のように記されている。

#### ●ハルの部屋

ハル、淡々と仕事をしている。DAT から取り出したデモテープに「M1～M5」と書かれたラベルを貼り終えると、インスタントコーヒーを入れて、ぼんやりと外をながめる。やがて、ベッドに所在なげに腰を下ろす。

ハルは、不意に、自分が本当に消えて無くなってしまうのではないかという不安に襲われる。と、ハルの姿が本当に消え始める。まるで電圧が落ちていくように、完全に消滅した。

少しして、蛍光灯が灯るようにフッと再びハルの姿が現れる。

ハル、ものすごい不安に押しつぶされそう<sup>31</sup>。

この場面では、部屋に一人で佇むハルが膝あたりまでのやや引いたショットで映されたあと【図 6-1～図 6-3】、バスト・ショットに転換するのみで、繰り返し編集は用いられない【図 6-4～図 6-6】。

二度目の例は、ミチが空港で足止めになったあとのショット・シーケンスである。こちらも、自宅の窓辺に座っているハルが、フィックスのロング・ショットひとつでとらえられ

---

<sup>31</sup> 同、24 頁。

ているため、繰り返し編集は用いられない【図 6-7～図 6-9】。

三度目の例は、ハルが銀行強盗をするラスト・シーケンスに認められる。実際、ハルが CG で画面から消え去る描写において、繰り返しが用いられ、かつショットの人称性があいまいになるのはこの最後の例だけであり、三つの例に大した規則性は見出せない。むしろ重要なのは、この例が、ハルが登場しない別のシーケンスを踏まえた演出になっていることである。したがって、そちらのシーケンスを先に検討する。

それは、ベッドに腰かけたハルが画面から消え去る最初の例のあと、ミチが初めて画面に姿を現すシーケンスである。郵便局に勤めるミチは、薄暗い部屋の中に黒いビニールで覆われたコピー機を見つける。そのビニールを処分しようとするミチを追って、カメラの首が右を向く【図 6-10、図 6-11】。彼女が床に散らばった書類を片付けてコピー機の方へ戻ると、その向こうに誰かが立っている【図 6-12】。古びたコピー機をどうにか動かそうと夢中のミチを映したりヴァース・ショットに切り替わると、その視点に立っていると思しき女性がミチに話しかける【図 6-13】。

——うまくいかないでしょ。

——ええ……。

その女性はミチに近づいていき、画面の右側に映りこむ【図 6-14】。

——2000 年になってからね、ずーっとそうみたいよ。その機械。

ミチは生返事をして、コピー機の操作を続ける。

——ねえ、どうして誰も何にもしないの。

こう二回繰り返した女性の方に切り返されるが、暗くて顔がよく見えない【図 6-15】。

——ねえ、どうして誰も何にもしないの。

またミチの方にカメラが切り返すと、コピー機が突然音を立てて動き始める【図 6-16】。しかしその口から吐き出されてくるのは、真っ黒な紙だった【図 6-17】。

この不穏なシーケンスにおいて、得体の知れない女性の POV ショットと思われていた映像は、途中で右側に女性の肩が映りこむことで、擬似 POV ショットだったことが事後的に把握される。したがって、この映画では序盤から繰り返し編集におけるショットの人称性の問題が展開されていることがわかる。

また別の日、ミチは職場でゴミの片づけをしている【図 6-18】。屋上への階段を上った先に何かを目にしたミチは、ゴミを分別しながらその方向を何度か振り返る。この映像を見る観客を不安に陥れるのは、自分が誰の視点に立っているのかわからないという事実である。その不安は次のショットで解消されるのだが、観客はすぐさま別の不快感に襲われる。なぜならこうした不在者の視点を補うのが、遠くからミチと得体の知れない女性をひとつ

のフレームに収めたショットだからである【図 6-19】。

序盤に登場していながら、顔すら判然としない女性の視点に同一化していた事実を観客に気付かせる、このプロセスのことを、ジャン＝ピエール・ウダールは「縫合」と呼ぶ<sup>32</sup>。これはジャック＝アラン・ミレールの概念を援用した映画観客の主体生成理論である。つまり、登場人物への同一化（想像的同一化）とそのメタ認知（象徴的同一化）を縫い合わせることで映画観客という主体の安定性が確保されるのだ。一般的に繰り返し編集と結び付いて理解されているこの概念は、こうした別様のつながりにも確認することができる。

以上の論述では明らかにしていなかったが、実は「完成台本抄録」によると、この得体の知れない女性は秋子というミチの職場の先輩だという設定になっている<sup>33</sup>。しかし、彼女は、映画の中では幽霊のような存在としてしか描かれておらず、先述の場面で屋上から飛び降りたきり物語から退場する。それでは、先述の幽霊の POV ショットや擬似 POV ショットは、単に人間ならざる不気味な存在を表象するための修辞技法だということになるのだろうか。

例えば、ジョン・カーペンターの『ハロウィン』（1978）の冒頭における幼い殺人鬼の POV ショットは有名である。さらにこの作品には、客観的なショットの隅に突然殺人鬼の肩が映りこんだりするような描写も存在する。しかし『ハロウィン』の事例は、個々のショットの性質もさることながら、つまるところ歴史的な条件において『大いなる幻影』とは異なっている。1970年代は、『ハロウィン』の他、ラリー・コーエンの『悪魔の赤ちゃん』（1974）やダリオ・アルジェントの『サスペリア PART 2』（1975）、スティーヴン・スピルバーグの『ジョーズ』（1975）など、不気味な存在の POV ショットが集中的に現れた時期である。この問題に関して、木下千花は「影響関係を詰めるよりも、1970年代初頭に開発された軽量のカメラが可能にした一つのパラダイムとして捉えるほうが有益だろう<sup>34</sup>」と述べている。これに対して、『大いなる幻影』の場合はどちらのショットも三脚に固定されたカメラによって撮影されている。これらの特殊なショットは、1970年代のような単なる修辞技法に留

---

<sup>32</sup> ジャン＝ピエール・ウダール「縫合」谷昌親訳、岩本憲児・斉藤綾子・武田潔編『「新」映画理論集成②』フィルムアート社、1999年。

<sup>33</sup> 前掲の公式パンフレット、18頁。この女性を演じているのは、大九明子（クレジットの名義は億田明子）である。

<sup>34</sup> 木下千花「「胎児」の誕生——『悪魔の赤ちゃん』と1970年代妊娠ホラー——」、塚田幸光編『映画とテクノロジー』ミネルヴァ書房、2015年、85頁。あるいは、木下が依拠している以下の文献も参照。David A. Cook, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. University of California Press, 2000.

まらず、この映画のラスト・シーケンスを準備しているのである。

そのラスト・シーケンスの内実とは、どのようなものだろうか。ミチは逃避行をあきらめて、今まで通り郵便局で働いている。そこに突然、二人の強盗が押し入る。ミチが座っているカウンターの方に飛び込んできた強盗の目出し帽を剥ぎ取ると、それはハルだった。そばにあった脚立を倒してハルが壁の方へ後ずさりすると、ミチは制服の青いベストを脱いでどこかへ行ってしまう。壁にもたれかかったハルは、また「電圧が落ちていく」かのように、画面からCGによって消滅する【図 6-20、図 6-21】。そしてミチが戻ってくる次のショットは、ハルがいたはずの場所から撮られている【図 6-22】。これは誰の視線なのだろうか。それに続くリヴァース・ショットに、ハルの姿はない【図 6-23】。ミチが散らばった書類を拾い上げると、次もハルがいるはずのない場所をミチが見つめている映像があっけらかんとつながれている【図 6-24】。執拗にもまたハルのいないリヴァース・ショットが続くのだが、ミチが脚立をどけると仰角のショットへと切り替わる【図 6-25、図 6-26】。ミチが近づいていく左側にカメラがパンすると、そこになんとハルが眠っている【図 6-27】。ハルはミチに肩をゆすられて目を覚まし、差し伸べられた手をつかんで立ち上がる。

いささかトリッキーなこの編集は、先に論じた得体の知れない女性が登場する二つのシーケンスとよく似ている。しかしラスト・シーケンスの編集は、不在者の正体が次のショットによって補われないという点で異なる。

例えば、この作品における郵便物の誤配、散種（花粉の飛散）、去勢などのモチーフに注目する御園生涼子は、ラスト・シーケンスにおける不在者の視線を以下のように論じている。「ここで黒沢が見せるのは、ラカンが提示した眼差しの公式の逆方向からの解釈だ。『あなたは決して私が見るところに私を視ない』ならば、欠如へ向けられた私の眼差しが、あなたの姿を浮かび上がらせることもできるだろう<sup>35</sup>」。すなわち、ジャック・ラカンの公式を不在者＝消え去ったハルの方に割り当て、それを反対側から見るミチは消え去ってしまったハルの姿を浮かび上がらせることができるというのである。先の引用における「ならば」という言葉がほとんど意味をなしていない事に目をつぶるならば、このラスト・シーケンスがラカンの公式をロマンチックに反転させていることは一応納得がいく<sup>36</sup>。

---

<sup>35</sup> 御園生涼子「郵便的エロス」『ユリイカ』第35巻第10号、青土社、2003年、134頁。ちなみに御園生は、スクリプターとして『大いなる幻影』の製作に参加している。

<sup>36</sup> この場面で印象的に使われている小道具の「脚立」が、現代ラカン派のキーワードとして浮上していることは注目に値する。千葉雅也・松本卓也・小泉義之・柵瀬宏平「共同討議 精神分析的人間の後で——脚立的超越性とイデオロたちの革命」『表象11』月曜社、2017年、14-53頁。

しかし、先述した通り、本論ではこのシーケンスを繰り返し編集における空間的な同時性の問題としてとらえる。つまり、ミチがカメラの方を見つめている時、その視線の先にハルがいるのかどうか、どちらとも明言できないのではないだろうか。

この点には、得体の知れない女性の POV ショットが関わっている<sup>37</sup>。先に不在者の視界を提示して、次にその不在者の正体を明らかにする縫合が、ラスト・シーケンスでは機能していないように見える。すなわち、映画編集のコードが破られているのではないだろうか。と筆を進めたい。しかし、それでは「政治的モダニズム」に陥ってしまう。この政治的モダニズムとは、デイヴィッド・ロドウィックによって描き出された 1970 年代映画理論のパラダイムである<sup>38</sup>。端的に言えば、映画における断片化や自己言及性、媒体の物質性の露呈などに政治的な制度批判を見出し、主流リアリスト映画／モダニスト映画、コードの遵守／その転倒、透明性／自己言及性などの対立において、常に後者を特権化しようとすることにその特質がある。

しかし、『大いなる幻影』のラスト・シーケンスに読み取るべきなのは、むしろ繰り返し編集における空間的な同時性が実現できないということではないだろうか。つまり、ミチがカメラの方を見つめている時、その視線の先にハルがいるか否かを確証するテクスチュアル・エビデンスはない。したがって、次のショットで縫合が機能していないという判断は保留にせざるを得ないのである。

この解釈は、『リング』との比較において際立つだろう。『リング』では、ポラロイド写真のインデックス性が、繰り返し編集における空間的な同時性をかろうじて担保していた。しかし、『大いなる幻影』にはそのような要素が徹底して排除されているのである。

おわりに

本論では、「繰り返し編集における空間的な同時性」の問題を軸に、黒沢清の『大いなる幻影』を論じた。最後に、もう一つの仮説を今後の課題として提示する。それは、この『大いなる幻影』の解釈が、蓮實重彦の理論の方へ折り返すことができるのではないかということである。

一方で政治的モダニストたちは、テキストの異種混濁性や非連続性に政治的な制度批判を見出した。他方でロドウィックは、彼（女）らが、テキストとそれに対峙する主体の関係

---

<sup>37</sup> それだけでなく、擬似 POV ショットの方も、ミチが散らばった書類を拾い上げるという主題によって結びついている。

<sup>38</sup> David N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, 2nd ed., University of California Press, 1994.

自体を内在的で自己同一的なものとして措定してしまうという問題点を指摘していた<sup>39</sup>。これに対して、同時代の1970年代末に映画批評のマニフェスト『映画の神話学』を上梓した蓮實重彦の「われわれがふつう映画と信じているものは、実はその朧げなうしろ姿でしかない<sup>40</sup>」という言葉は、極めて注目に値する。つまり、蓮實重彦の表層批評とは、特に映画批評に限っては、同時代の政治的モダニズムとは別の道を歩むための戦略だったのではないか。蓮實を映画理論史に位置付けるこの目論見は、ことさら「大いなる幻影」というわけではないだろう。

### 参考資料一覧

#### ・単行本

岩本憲児・斉藤綾子・武田潔編『「新」映画理論集成②』フィルムアート社、1999年。

川崎公平『黒沢清と〈断続〉の映画』水声社、2014年。

黒沢清『黒沢清の映画術』新潮社、2006年。

黒沢清・蓮實重彦『東京から現代アメリカ映画談義 イーストウッド、スピルバーグ、ランティエーノ』青土社、2010年。

小中千昭『恐怖の作法 ホラー映画の技術』河出書房新社、2014年。

塚田幸光編『映画とテクノロジー』ミネルヴァ書房、2015年。

蓮實重彦『映像の詩学』筑摩書房、1979年。

同『表層批評宣言』ちくま文庫、1985年。

同『映画 誘惑のエクリチュール』ちくま文庫、1990年。

同『監督 小津安二郎』ちくま学芸文庫、1992年。

同『映画の神話学』ちくま学芸文庫、1996年。

Choi, Jinhee and Wada-Marciano, Mitsuyo, ed., *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, Hong Kong University Press, 2009.

Cook, David A., *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, University of California Press, 2000.

Rodowick, David N., *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, 2nd ed., University of California Press, 1994.

#### ・雑誌

『映像学』第96巻、日本映像学会、2016年。

---

<sup>39</sup> Ibid, 280.

<sup>40</sup> 前掲『映画の神話学』9頁。初版は泰流社より1979年に刊行。

『大いなる幻影』公式パンフレット、ユーロスペース、1999年。

『表象 11』月曜社、2017年。

『ユリイカ』第35巻第10号、青土社、2003年。

『ユリイカ』第49巻第17号、青土社、2017年。

・Webサイト

一般社団法人 日本映画製作者連盟 公式Webサイト、URL：

<http://www.eiren.org/toukei/1999.html>、最終アクセス：2018年3月20日。

IMDb、URL：[https://www.imdb.com/title/tt0201517/releaseinfo?ref\\_=ttrel\\_ql\\_2](https://www.imdb.com/title/tt0201517/releaseinfo?ref_=ttrel_ql_2)、最終アクセス：2018年3月20日。

・映画（フレーム・エンラージメントを引用にしたものに限る）

『LOFT』黒沢清監督、2006年、DVD（ジェネオン・エンタテインメント、2007年）。

『大いなる幻影』黒沢清監督、1999年、DVD（ブロードウェイ、2003年）。

『回路』黒沢清監督、2001年、DVD（クロックワークス、2001年）。

『飛行士の妻』エリック・ロメール監督、1981年、DVD（紀伊國屋書店、2007年）。

『リング』中田秀夫監督、1998年、DVD（ポニーキャニオン、2003年）。



图 1-1



图 1-2



图 1-3



图 1-4



图 1-5



图 1-6



图 1-7



图 2-1



图 2-2



图 2-3



图 2-4



图 2-5



图 2-6

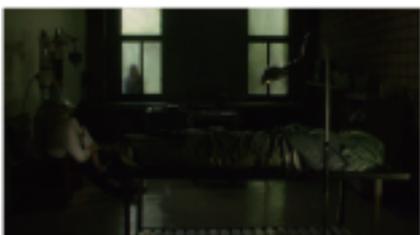


图 3-1



图 3-2



图 3-3

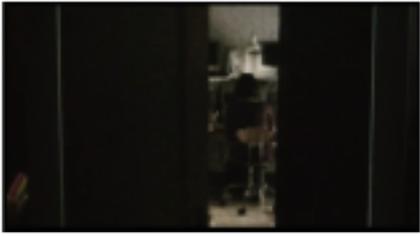


图 4-1

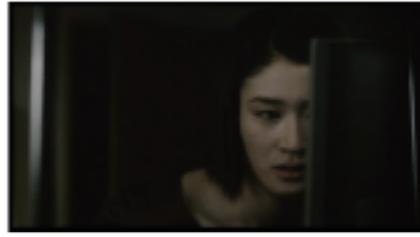


图 4-2

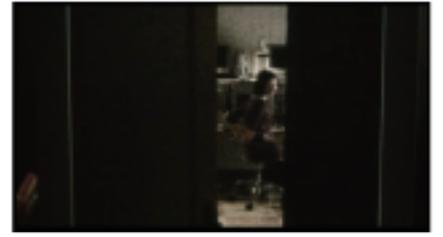


图 4-3



图 5-1



图 5-2



图 5-3



图 5-4



图 5-5

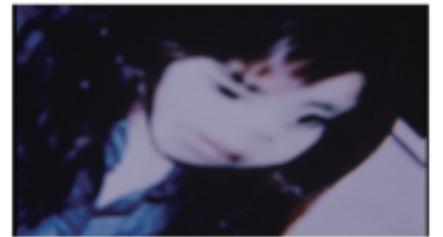


图 5-6



图 6-1



图 6-2



图 6-3



图 6-4



图 6-5



图 6-6



图 6-7



图 6-8



图 6-9



图 6-10



图 6-11



图 6-12



图 6-13



图 6-14



图 6-15



图 6-16



图 6-17



图 6-18



图 6-19



图 6-20



图 6-21



图 6-22



图 6-23



图 6-24



图 6-25



图 6-26



图 6-27