

黒沢清『叫』と J ホラーの歴史

宮 本 法 明

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 この論文は、黒沢清監督の映画『叫』（2006 年）を J ホラーという歴史的な文脈に位置づけて分析する。J ホラーとは、一般に 1990 年代から 2000 年代にかけて流行した日本のホラー映画を指す。著名な作品としては、『リング』（中田秀夫監督、1998 年）や『呪怨』（清水崇監督、2003 年）が挙げられる。黒沢は、小中千昭や高橋洋らと並ぶ J ホラーの中心人物である。黒沢清の『叫』は「赤い服を着た女性」が重要人物として登場するという点において、鶴田法男監督の「たたり」（1999 年）という短編作品の系譜につらなる。「たたり」は、従来の研究で見落とされてきた作品である。本稿では、「たたり」を参照することによって『叫』の J ホラー史における意義を再評価する。

はじめに

「私は死んだ。だから、みんなも死んでください……」という誰とも知れぬ声^{こだま}が、何度も画面に響く。そして、悲痛な表情を浮かべた仁村春江（小西真奈美）が何かを叫んで訴える。しかし、その声は観客に届くことなく無残に散っていく。映画『叫』（黒沢清監督、2006 年）は、残酷に幕を閉じる。

黒沢清は、現代の日本で非常に評価の高い映画監督である。彼は立教大学在学中に映画批評家・蓮實重彦の薫陶を受け、自主映画を撮り始める。その後、ピンク映画や V シネマの世界で作品を量産した黒沢は、『CURE』（1997 年）をきっかけに国際的にも評価され始める。彼のフィルモグラフィは非常に多彩だが、最も得意とするのは『叫』のようなホラー作品である。黒沢は、小中千昭や高橋洋らと並ぶ J ホラーの中心人物だと言える。J ホラーとは、一般に 1990 年代から 2000 年代にかけて流行した日本のホラー映画を指す。黒沢以外の作品であれば、『リング』（中田秀夫監

督、1998 年）や『呪怨』（清水崇監督、2003 年）などが著名なものとして挙げられる。

本稿では、『叫』を J ホラーという歴史的なコンテキストに位置づけて分析する。第一節では先行研究を批判的に検討し、『叫』を J ホラー史に位置づけるための前提を整理する。続く第二節では、J ホラーにおける「赤い服を着た女性」の系譜として鶴田法男の短編「たたり」（1999 年）を参照する。第三節では、『叫』の物語に沿って「たたり」との共通点を確認していく。最後の第四節では、『叫』において仁村春江がカメラのレンズを覗き込むショットを、「たたり」における死者の POV ショットとの関係から論じ、『叫』を J ホラーの歴史に位置づけて再評価する。

1. 黒沢清と J ホラー

現在に至るまで、黒沢清に関して様々な研究成果が積み重ねられてきた。その中でも本稿の議論にとって重要な研究が二つ挙げられる¹⁾。

一つは、黒沢清を概ねモダニストとして評価した川崎公平の『黒沢清と〈断続〉の映画』であ

る²⁾。本稿におけるモダニスト、あるいはモダニズムという用語は美術批評家クレメント・グリーンバーグに負っている。簡単に言い換えれば、ある芸術媒体の固有性（メディアム・スペシフィシティ）を追求すること——それがモダニズムである³⁾。

川崎が『叫』を中心に論じた章にも、黒沢をモダニストとして評価する彼の一贯した視座が認められる⁴⁾。この作品は、刑事の吉岡登（役所広司）を主人公としている。彼は、湾岸の埋め立て地でおきた殺人事件を捜査することになる。映画の中盤、殺害された被害者の亡霊と思しき（赤い服の女）（葉月里緒奈）が事件現場に現れる⁵⁾。彼女は吉岡に殺されたと訴えるのだが、吉岡の身に覚えはない。しかし、それを怒鳴り散らして否定する吉岡の脳裏に記憶の断片がよみがえる。吉岡が、赤い服を着た女性の顔を盥の水に押しつけている映像——しかし、女性の顔は見えない。このフラッシュバックが終わると、周囲が暗くなり、吉岡は頭を抱えたまま別の場所に移動している。この突飛な編集について、川崎は以下のように分析する。

そしてそのとき、そこには黒沢的ともいえる原理が介入する余地が生まれるだろう。ショットが終わり、消えてしまえば、次に復帰するショットは前のショットと連続している必要はない。ショット間にはいつでも飛躍や無根拠が孕まれうる。「記憶喪失」の原理、あるいは「断続」の原理、つまり「どうにでもなりうる」の原理である⁶⁾。

「断続」とは川崎が著書のタイトルに冠した、議論全体を貫く鍵概念である。これは、例えば複数のショット同士の関係や、イメージと被写体との関係、映像と音声との関係などに見出される断絶と接続の拮抗を指している。この意味で、「断続」は映画のメディアム・スペシフィシティと重なり合う要素の多い概念である。『叫』のこのシーケンスに限っては、「断続」は編集に基づく映画のメディアム・スペシフィシティと完全に一致している。

川崎によれば、黒沢作品の特異性は、映画の内容と形式における「断続」の重なり合いがさらに作中へフィードバックされることにある。例えば、黒沢の商業デビュー作『神田川淫乱戦争』（1983年）における主人公（麻生うさぎ）の「川を挟んではいても、こことあそことはつながっている。隔てるものは何もない」というセリフにその事態が認められる。つまり、川を隔てた此岸の主人公と彼岸の浪人生が切り返し編集によって接し合う「断続」の状態が、主人公の認識にフィードバックされ、行動を促すことになる。

川崎は、黒沢のホラー作品を中心に「断続」の諸相を論じている。その著書＝博士論文は黒沢清に関する世界初の本格的なモノグラフとして評価に値するだろう。しかし、その問題点としてテキスト分析の多くを黒沢本人の発言に還元してしまうことが挙げられる。この著書全体を貫く「断続」というコンセプト自体、黒沢の発言から抽出されたものだ。

このように、たとえ同じ場所（ひとつのシーン）で繰り返される一シーンであったとしても、カットが変わった瞬間、そこには何らかの断絶が必ずある。誰も気づかないわずかな数秒の断絶であったとしても、そこで現実の時間の流れが切断され、次のカットへと飛躍している。これが今日の一般的な映画という表現形式です⁷⁾。

川崎による『叫』の分析は、議論全体の問題点を範例的に示している。この作品、あるいは黒沢清という作家をより多角的な視座から検討するためには、もう一つの重要な先行研究を参照する必要がある。

それは木下千花が『LOFT』（黒沢清監督、2005年）を分析した論文である⁸⁾。彼女は、Jホラーに関する言説を整理したうえで『LOFT』を主にジェンダー論の観点から分析している。これは黒沢清の作品をJホラーという歴史的な文脈の中に位置づけた先行研究として重要である。その具体的な作品分析の内容を紹介する紙幅の余裕はないが、Jホラーという枠組みの捉え方は参照に値する。

そもそもJホラーはジャンルなのか。木下によれば、それは運動 movement である。なぜなら、Jホラーは作り手が編み出した映画の理論・美学・規範、あるいは彼らが書いた様々な作品批評によって特徴づけられるからだ。

とりわけ「小中理論」は名高い。これは、脚本家の小中千昭が蓄積した「いかに観客に対して恐怖を伝えるかについて、脚本でなし得ることの経験則的な事柄⁹⁾」である。しかし脚本でなし得ることだといっても、その内容は極めて具体的で多岐にわたる。例えば、生身の俳優を人間ならざる化け物のように撮影できる立ち位置や、死者のPOV（視点）ショットの禁止など——それらは演出 *mise-en-scène* をも規範づけている¹⁰⁾。

『叫』の劇中にも、小中理論の典型例だと言える描写が存在する。それは〈赤い服の女〉が初めて姿を現すシーケンスである。深夜、主人公の吉岡は事件の現場に戻って証拠品になり得るコートのボタンを探していた。彼は水たまりの中に当のボタンを発見し、その場から立ち去ろうとする。吉岡が画面の左側に向けて歩き出すと、ショットが切り替わって一瞬だけ画面の奥に赤い服を着た女性が立っている様子が映し出される【図1】。すぐに画面は吉岡が歩くショットに戻るが、彼は何かの気配を感じてカメラの方を振り向く。そして、その方向にカメラが切り返す。しかし、もう女性はいない。このように顔や姿がはっきりと見え、不自然な場所に立っている——というのは小中千昭と高橋洋が幽霊の描き方として非常に重視していた点である¹¹⁾。



図1

こうした幽霊の描き方のみならず、「赤い服を着た女性」の系譜はJホラーにおいて重要である。

黒沢清は『回路』（2000年）や「花子さん」『学校の怪談 春の物の怪スペシャル』（2001年）でも同様に、赤い服を着た顔の見えない女性を登場させていた。そもそも、こうした女性の描き方は鶴田法男が考え出したものである。黒沢は、明らかに鶴田が監督した「夏の体育館」『ほんとにあった怖い話 第二夜』（1991年）や「たたり」『学校の怪談 春のたたりスペシャル』（1999年）などを参照している。

この二点をもって『叫』をJホラーの歴史に位置づけることは容易い。しかし、この作品には明らかに小中理論から逸脱する要素も含まれている。先述したシーケンスの時点で〈赤い服の女〉の姿は判然としないが、彼女は物語が進展するにつれて顔を惜しげもなく晒し、恨み言も口にする。小中は幽霊が言葉を発する演出に対して否定的だった¹²⁾。

もちろん、清水崇のオリジナル・ビデオ『呪怨』（2000年）における、はっきりと幽霊の姿を見せるアトラクシオンの演出をもって、小中理論は時代遅れのものになったと言うこともできる。しかし、それ以前にも小中理論を部分的に破ったJホラーの作品は存在する。その中でも、本稿が重視するのは「たたり」である。『叫』は、この作品から「赤い服を着た女性」のイメージを引用するのみならず、小中理論をめぐるホラー表現の系譜を継承しているように思われる。議論を先取りすれば、それは死者のPOVショットをめぐる問題である。

「たたり」と『叫』はホラー作品であるため、登場人物と観客の認識のずれや、画面および物語上で情報が提示される順番の記述が極めて重要になる。したがって、以下ではそれぞれの作品を物語の展開に沿って記述したのちに両作の関係性を論じるという手続きを踏む。

2. 「たたり」

短編の「たたり」から、あらすじを追う。この作品は、『学校の怪談』の製作部に視聴者から手紙が送られてきたところから始まる。その手紙は、九条之子（岡本綾）が自らの体験をつづったもの

である。木原（鈴木砂羽）が封筒を開けると、一枚の写真と数枚の便箋が入っていた。木原は、それを読み上げる。「学校の怪談スタッフ様／前略／高校2年の春、私は身の毛もよだつような忌まわしい出来事に遭遇しました。そればかりではありません。この忌まわしい体験を人に話す度に、私は理不尽な警告に襲われるのです¹³⁾」。

手紙を読み上げる声が、途中から之子のヴォイス・オーヴァーに切り替わる。「今回、このような形で体験を語ることで、私の身には何度目かのおぞましい警告が訪れるでしょう。しかし、いつまでも恐れているわけにはいきません。“彼”に自分の行動の理不尽さを判らせるためにも、私は話さなければならぬのです」。

そして、映像は過去へと遡っていく。ある日、之子が高校から帰宅した直後に隣家の男性が首を吊って自殺する。彼女は、死体がベランダの柵から引き揚げられた時にその死体と目が合ったことを気に悩んでいた。それ以来、彼女の身の回りで怪奇現象が起こるようになる。

之子の友人によると、自殺した男性はどうやら彼女が通う高校の卒業生らしい。彼が自殺して以来、学校でも異変が起きている。高校でお祓いをした日、之子は夜中にうなされて目を覚ます。不自然にも部屋の明かりが消え、彼女は「どうしてあたしなの？」とつぶやく。そして、風にはためくカーテンの向こうに自殺した隣人の亡霊が現れる。起き上がった之子は、亡霊に向かって同じ言葉を何度も繰り返す。「どうしてあたしなの……？」。目が合っただけなのに、なぜ自分のもとに姿を現すのか。

手紙の内容はそこで終わっていた。しかし、それは書き出しからすると途中で切れているような印象を与える。木原と話していた中山（阿部サダヲ）は、消印が一年前であることに気づく。そこで二人は調査に向かうが、之子の家は既に空き家と化していた。数日後に彼女と連絡がつき、木原たちはその空き家で之子と会うことになる。

木原と中山はカメラを回して待機しているが、何だかカメラの調子が良くない。そこに赤いコートをもとった之子が現れる。二人は、空き家の中に入って彼女の話の聞く。手紙を製作部に

送ったあと何が起こったのか。之子いわく、写真を撮ってくれた「サイトウくん」が死んだのだという。木原がかばんから写真を取り出して「写真って……これですか？」と尋ねると、之子の長広舌が始まる。

「ええ、それおかしいでしょう。この窓、くもりガラスなのに外の景色が見えてるんです。でも、窓を開けて撮ったんじゃないんです。サイトウくん言ってました。この部屋、いっぱい居るって。わたし、話さなきゃいけないんですよ。彼に、自分の行動の理不尽さをわからせるためにも。たとえ何度も警告が訪れても、わたしは話さなきゃいけないんです……。わたしは……これからずっと……話していかなければならぬのです」。

之子の冷めきった調子が何よりも恐ろしい。中山の手持ちカメラが窓と写真を交互に映し出すと、画面が乱れ始める。部屋の隅に向かって話し続ける之子、そして部屋の様子を映して一回転すると、窓の向こうに自殺した隣人の亡霊が立っている。窓を開けたわけでもないのに、風が巻き起こって之子の髪が翻る。画面が暗転して、彼女の不気味な顔が大写しになる。そして、この作品は幕を閉じる。

最後に之子が部屋で発した言葉は、冒頭の手紙と内容が重複している。その中の“彼”とは、自殺した隣人ではなく「サイトウくん」を指しているのではないか。彼は画面にその姿を現さない。之子の学校で自殺した卒業生の噂が広がり始めた頃、彼女は友人づてにサイトウの存在を知る。それが描かれるシーケンスは作品の中盤に位置し、錯時的な演出がなされている。

高校からの帰路、友人たちが自殺した男性の話をする時、之子はそっぽを向いて歩き出す【図2】。カメラはフレームの右に外れた之子を無視して、ゆっくり左へとパンしていく。友人たちも置き去りにして無人と化した画面に、之子のヴォイス・オーヴァーが重なる【図3】。「私は……我慢できず、彼の話を話してしまいました」。そしてカメラの首が向いた先には、なぜか之子たちが待ち構えている【図4】。いくら時間が経過したことは、ペットボトルの中身が減っていることから想像できる。最後に、階段に座った友人



図2 之子が右側に歩き出す



図3 カメラが左へとパンする



図4 パンした先に三人が待ち構えている



図5 之子がサイトウの存在を知る

が「サイトウくん」に相談してみたらどうかと之子に提案して、このシーケンスは終わる【図5】。まるで『旅芸人の記録』（テオ・アンゲロプロス監督、1975年）のように、ひとつのショットの中に異なる時間を同居させるという演出は、サイトウという不可解な存在を表象するにふさわしい。後日、之子は学校でサイトウのクラスを訪ねたが彼は欠席だった。結局、サイトウは一度も画面に姿を現さないが、実際には作品全体に影を落としている不気味な存在だ。

サイトウのことを知るシーケンスで、之子は自殺した隣人のことを「彼」と呼んでいる。本稿は、この混同を重視する。もう一度、手紙を読み上げる之子のヴォイス・オーバーを確認する。「今回、このような形で体験を語ることで、私の身には何度目かのおぞましい警告が訪れるでしょう。しかし、いつまでも恐れているわけにはいきません。“彼”に自分の行動の理不尽さを判らせるためにも、私は話さなければならないのです」。

之子が空き家で木原たちに語ったのも、ほとん

ど同じ内容である。「サイトウくん言っていました。この部屋、いっぱい居るって。わたし、話さなきゃいけないんですよ。彼に、自分の行動の理不尽さをわからせるためにも。たとえ何度も警告が訪れても、わたしは話さなきゃいけないんです……。わたしは……。これからずっと……。話していかなければならないのです」。

両者に共通する「自分の行動の理不尽さ」というのは、何度警告が訪れても自らの体験を語るのをやめないということだろう。しかし、それを「彼」にわからせるという内容が曖昧である。さしあたり、恐れずに何度も体験を語ることで自殺した隣人から警告が来るのをやめさせるという意味に理解することもできる。

しかし、手紙はそれよりも一年前に書かれたものである。その時点で、サイトウはまだ生きていた。したがって、手紙における“彼”はサイトウのことを指しているはずだ。つまり、これは何度も警告が訪れるのにもかかわらず、自らの体験を語り続けるという理不尽さをサイトウに理解させ

るという意味である。しかし、「彼」という代名詞は自殺した隣人を指しているかのようにも機能する。つまり、異なる人物が混同されている。

「たたり」の中で重要な点は以下の三つにまとめられる。すなわち、自殺した隣人と目が合った体験を語り続けなければならないという責任＝応答可能性 *responsabilité* の問題、之子がサイトウのことを知るシーケンスの錯時的な演出、そして異なる人物（隣人とサイトウ）の混同という主題である¹⁴⁾。

3. 『叫』

『叫』に関しては第一節で記述した内容と重複する部分もあるが、物語の展開に沿って「たたり」との共通点を確認する。『叫』の冒頭、湾岸地帯の工事現場で、黒ずくめの男性が赤い服を着た女性を羽交い絞めにしている。いずれの顔も、光の反射のせいで判然としない。そして、男性は女性の顔を水たまりに押しつけて窒息死させる。

刑事の吉岡登（役所広司）は、この殺人事件を捜査することになる。その過程で、身元の分からない遺体は「F-18号」と名付けられる。しかし、吉岡は捜査が進むにつれて自分が殺人犯ではないのかと苛まれるようになっていく。なぜなら、コートボタン・F-18号の爪に付着した指紋・遺体の手首を縛っていた黄色いコードなど、様々な手がかりが吉岡に嫌疑をかけるからだ。

しかし、吉岡は第二の殺人を機に容疑者を捕まえる。それは、第二の被害者の父親である佐久間昇一（中村育二）だ。彼を発見した吉岡は、佐久間が自分を犯人に仕立て上げようとしたと問い詰める。「なんで俺を狙う？ どうして俺なんだ！」と、建物から飛び降りて流血した佐久間に怒鳴りつける。これを「たたり」で之子が発する「どうしてあたしなの？」というセリフと結びつけることは容易い。吉岡は乱暴な調子のまま事情聴取をおこなうが、佐久間は精神疾患で責任能力を欠いているかのようにまともな受け答えができない。

その夜、吉岡は〈赤い服の女〉（葉月里緒奈）と対面する。彼は夢にうなされて起き上がり、ダイニングで水を飲む。そしてタバコを吸い始める

と、急に部屋の明かりが消える。「たたり」と同様に、幽霊の出現には照明の変化が伴う。吉岡が姿見を覗き込むと、その中から〈赤い服の女〉が悲鳴を上げて向かってくる。これは鏡が前後感覚をかき乱す仕組みを利用した演出である。彼女は、実際には吉岡の後ろから鏡に向かってきたのだ¹⁵⁾。

〈赤い服の女〉は「わたし……わたしです」と言うが、吉岡に心当たりはない。「どうして、わたしと一緒にいてくれなかったんですか」と恨み言を口にしながら、彼女はうずくまった吉岡のもとに忍び寄る。「また会えて、うれしいです」と言われても、吉岡の身に覚えはない。これ以来、彼は〈赤い服の女〉に悩まされるようになる。

ある日、海辺をうろついていた吉岡は、作業船に乗る青年（加瀬亮）に話しかけられる。「あんた、この間の事件の刑事さんだよな？」。吉岡が生返事をすると、「ひどいね、この辺は、作るでもなく壊すでもなく。こっちは裏だからよく見えるんだよ。一度、乗ってみる？ 誰も思い出したくない、嫌なものが見えるよ」と青年は意味深に言う。

その言葉に触発されたのか、吉岡は事件現場に立ち戻る。そこに、また〈赤い服の女〉が現れる。彼女は、吉岡が自分を海水につけて殺したと訴える。それを怒鳴り散らして否定する吉岡の脳裏に、記憶の断片がよみがえる。吉岡が、赤い服を着た女性の顔を盥の水に押しつけている映像——しかし、女性の顔は見えない。このフラッシュバックが終わると、周囲が暗くなり、吉岡は頭を抱えたまま別の場所へ移動している。この編集については、第一節で川崎公平の分析を参照した。

その直後のシーケンスで、吉岡は自宅でパートナーの仁村春江（小西真奈美）と共に時を過ごしている。彼は春江の膝を枕にしてうずくまり、自分が何か過ちを犯したのではないかと問いかける。それに対して、春江は「そんな事どうだっていいじゃない。今の私たちに関係ない。そうでしょ？……昔のことは全部まぼろし。人を惑わせるだけ」と応じる。甘い言葉をかけられた吉岡は、春江の胸に顔をうずめて倒れこむ。次のショットで、彼女は吉岡の頭を撫でながらカメラのレンズを覗き込む【図6】。このショットは先行研究

でも重視されているため、次節で詳しく検討する。

「三度目の殺人」が起きた後、ついにF-18号の身元が判明する。それは柴田礼子（秋吉砂喜子）だ。吉岡は、捜索願を出した彼女の母親に事情を尋ねに行く。その際、柴田の元婚約者である市川信也（田中良）が彼女の母親に金をせびりに来る。市川を怪しんだ吉岡は、そのあとを追いかけて身柄を拘束する。市川は柴田の殺害を自白し、それまで吉岡に嫌疑をかけることになった材料も、実際には市川の犯行を証拠立てていることが判明する。柴田の遺骨も両親の手に戻り、事件は解決したかに見える。

しかし、〈赤い服の女〉はみたび吉岡のもとに現れる。彼が夜中に帰宅すると、薄暗い部屋の一角に光が差して彼女が姿を現す。「たたり」と同様に、幽霊の再来に照明の変化は不可欠だ。その存在に気づいた吉岡は「まだ、気がすまないのか？……君を殺した市川は、拘置所にいる……遺骨も、ご両親のもとに戻った。十分だろ、それで君はもう、ここにいる理由がないはずだ。恨み言をいうなら、市川のところに行って言えよ！これ以上おれに何しろっていうんだ……」と、身に覚えのない責任を問われて怒りをぶつける。ところが、咽び泣く〈赤い服の女〉の様子を見て、吉岡は彼女が柴田礼子ではないことに気づく。彼は「たたり」と同様にふたりの人物を混同していた。彼女は十五年前に通勤中のフェリーから見えた、あの時の女だ。目まぐるしい錯時的なフラッシュバックに対して、川崎公平は責任＝応答可能性の問題が認められることを示唆している¹⁶⁾。

〈赤い服の女〉は、忌まわしい記憶の再来に苦しむ吉岡を胸に抱き寄せる。「ずうっと前、あなたは私を見つけて、私もあなたを見つけた」。つまり、二人の目が合った。それなのに、みんな私を見捨てた。吉岡は何か特別な悪事を働いたわけではない。ただ、療養所での虐待に見て見ぬふりをしただけだ。にもかかわらず、その責任を徹底的に追及される——これが『叫』と「たたり」の物語において最も重要な共通点である。

そして、吉岡は廃墟と化した療養所を訪れる。二階の窓際で待ち構えていた〈赤い服の女〉は、「あなただけ、許します」と言って姿を消す。そ

こには彼女の遺骨が残されていた。

家に戻った吉岡は、薄汚れたポリタンクを見つけた。何に使ったのか——吉岡は忌まわしい記憶を取り戻す。半年前、彼は春江を殺したのだ。吉岡は「君は俺を恨んでないのか？」と彼女に問いかける。春江は「恨んだってしょうがない。登には登の未来があるんだし……だからもう忘れて、私のこと」と甘い言葉をささやく。吉岡の「俺を恨んでくれ」という呼びかけは虚しいだけだ。「見て見ぬふりすることは、もう……俺にはできない。過去を見捨てた。その責任は重い」と銃口を自分の首に突き付けても、春江は自死を認めない。「君も俺を許すのか？」との問いかけに、春江は無言で応える。罪を償うこと、それ自体の拒絶こそが最も残酷な報いに違いない。

春江と〈赤い服の女〉の遺骨を拾い集め、吉岡は誰もいない路地を歩む。「私は死んだ。だから、みんなも死んでください……」——そうささやくのは、本当に〈赤い服の女〉なのか。悲痛な表情を浮かべる春江の訴えは、誰にも届かない。黙殺された『叫』の春江と長広舌をふるう「たたり」の之子は対照的でありながらも、赤い服を身にまとい、強風に髪の毛をあおられるという印象的な細部をもって重なり合っている。

本節では、『叫』の物語に沿って「たたり」との共通点を確認した。繰り返しになるが、それは目が合った責任＝応答可能性の問題と錯時的な演出、そして異なる人物の混同という主題である。

4. 鏡と死者のPOVショット

先述の通り、本節では『叫』で春江がカメラのレンズを覗き込むショットを分析する。『叫』を「見ることとその責任をショットごとに意識化させる高度に倫理的な作品¹⁷⁾」と評価する蓮實重彦は、このショットについて「その一瞬、背筋に走り抜ける戦慄をこらえ切れなかったものだけに、『叫』を語る資格があるなどとはいわずにおくつもりだ¹⁸⁾」と書かずにはいられなかった。また、川崎公平はこのショットを以下のように分析している。

この恐るべきショットは、その春江の視線がそこにいるのだろう幽霊に送られていると解釈するにしろ、この映画を見る観客に向けられていると考えるにしろ、述べてきたような拮抗を凝縮して示しているように思える。それが春江と幽霊との対面のようにも見え、同時にわれわれへの見つめ返しのようにも見えるというそのことがまさに、「忘れること」と「思い出すこと」との出会いと衝突、そしてその画面を「見る」われわれへの問い返しという、ここで起こっている事態を十全に示しているだろう¹⁹⁾。

川崎は、このショットに映画というメディアの両義的な時間性を読み取っている。『叫』で、二人の女性が吉岡に投げかけるセリフは対照的だ。一方の春江は「昔のことは全部まぼろし。人を惑わせるだけ」と忘却をすすめ、他方の〈赤い服の女〉は「あれから私がどうなったか知ってる？」と想起を迫る。川崎は以下の黒沢清による発言を根拠にして、春江＝忘却＝現在／〈赤い服の女〉＝想起＝過去という対立に映画の時間性を重ね合わせている。

これは映画というメディアを扱っているからそう思うのかもしれませんが、とことん現在、今、それは起こっている、過去に何が起こっているかいっさい知らぬ、映画が始まっている時点から現在的に——つまり今起こっていることとしてそこに記録されているというのが僕にとって理想的な映画のスタイルなんです²⁰⁾。

映画とは、かつて確かに起こり、しかし今や既に過去になってしまっており取り返しのつかない事実の積み重ねだと私は思う。つまり撮影はかつて成され、それをスクリーンで見る時にはもう過去になってしまっているということ、これはかなり重要なポイントと思っている²¹⁾。

スクリーンに毎秒二十四コマの現在があらわれ

ては消えていき、映画は決して後戻りできない。にもかかわらず、そこに映っているものは過去の現実である。たとえフィクションであっても、その演技は実際に起きた出来事だ²²⁾。川崎の議論は、この両義性を先述のショットに認め、『叫』というテキストを監督の発言に還元している。

しかし、春江がカメラのレンズを覗き込むショットの重要性はむしろ別の点に求められるのではないか。それは、このショットが春江を直接ではなく、鏡を介してとらえていることだ。これは、前のショットで二人のそばに姿見が置かれていること、そして当のショットで春江の髪の毛が左右反転していることに裏付けられる【図6～図8】。つまり、春江の視線の先にあるのはリテラルな鏡である。春江も、〈赤い服の女〉と同じく鏡に引き寄せられる存在なのだ。この意味で、二人は対立するどころかむしろ似通った存在である。

このショットは、先述した「たたり」と偶然にも一致している²³⁾。首を吊った隣人の遺体がベランダの柵から引き揚げられた時、之子はその遺体と目が合ってしまう。窓から隣家のベランダを眺める彼女の映像に、「人間の首は、あんなにも伸びるものでしょうか」とヴォイス・オーバーが重なる。そして、遺体が引き上げられた拍子にその首が之子の方を向く【図9】。その瞬間、まるでマウリッツ・C・エッシャー『眼』(1946年)のように、遺体の顔が彼女の目に反射して映り込む【図10、図11】。谷川渥によれば、この現象について古くはプラトンの対話篇から議論の蓄積がある²⁴⁾。

ソクラテス それなら、きみはもう気づいているだろうが、眼の中をのぞきこむと、自分の顔が相対する眼のおもてに、あたかも鏡に見るように現われていて、この鏡のようなものをまたわれわれは人見(ひとみ)と呼んでいるが、そこに現われてるものはのぞきこんでいる者の写影みたいなものなのだ。どうだね。

アルキビアデス ほんとうに、あなたの言われるとおりです。



図6 髪の毛の分け目が左側



図7 画面右端に姿見が置かれている



図8 髪の毛の分け目が右側



図9



図10

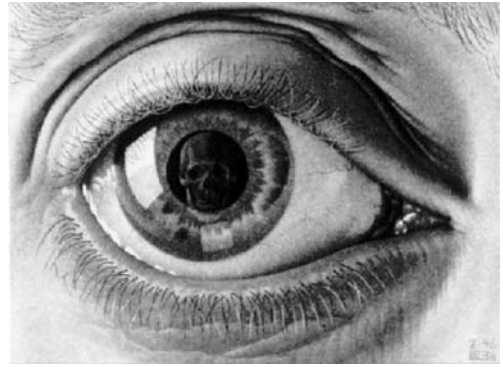


図11

ソクラテス してみると、眼は眼をながめることによって、とくにまたその最も大切な部分、まさにそれによって見るということが行なわれる部分、その部分へ眼を向けることによって、自分自身を見るということができるのである²⁵⁾。

古代ギリシアの哲学者たちも魅せられていた「相手の目に映り込む自分」—— それには名前が

つけられている。

「瞳」という語は、英語 *pupil* においても「瞳」と「生徒」の両義があるわけだが、その語源としてのラテン語は、*pupilla* (女の孤児・瞳) または *pupulla, pupula* (小さい女の子・瞳) というふうに、いずれも意味が両義にまたがるのである。いかにも目に入れても痛くないといった感じの可愛らしい言葉では

ないか。しかも念入りなことに、英語には相手の瞳に映る自分の小さな姿を呼ぶ特別な語があって、それは「眼の赤ん坊」なのである。(ついでながらこの種の連想の仕方はわりあい普遍的なのであろう。日本語のヒトミは「人を見る」ということなのだろうか——「見る」行為の主体と映像との関係が不明瞭で断定を許さないが、漢字では「目」扁に「童」と書くわけで、ラテン語などの発想に近いことをうかがわせる。また中国ではその瞳に映る小さい姿を「瞳人」と呼ぶそうである²⁶⁾。)

アイ・ベイビーとは、異性愛の男女が目を合わせることで恋に落ち、子どもができるという発想のもとに生まれた言葉である。日本の文脈では、具体例として『古事記』が挙げられる。

視線がかち合う、眼と眼とが合う、これは人間の出会いにおいてしばしば決定的な意味をもつ。『古事記』に、婚姻という意味で麻具波比という語が用いられているが、これはもともと目合であり、男と女の目と目が合うことであった。現代でもお見合いという語が残っているが、男女が互いに相手を眺めて観察し合うのがお見合いだとすれば、目合は、そんな予備段階をこえて、直接男女の目がかち合い、心理的距離がゼロになる決定的瞬間をさすのであろう。ここに文字通り「他人と一対になった存在」が出現し、夫婦というものができあがる。人は肉体によって交わるよりも、先ず、肉体の哨兵でありアンテナである視線によって交わるものなのだ²⁷⁾。

「たたり」は、イザナギとイザナミの麻具波比を恐怖の物語へと反転させている。目合いのショットは、つなぎの順序から自殺した隣人のPOVだと捉えられる。第一節でも述べたが、小中理論で幽霊や死者のPOVショットは御法度だとされていた²⁸⁾。この時期にこれほど鮮やかに小中理論を破ったショットは類を見ない。それ以前にも『悪霊怪談 呪われた美女たち』(鶴田法男監

督、1996年)の中で幽霊のPOVショットが用いられたことはあるが、小中千昭は「効果的かどうかで言うと、ちょっとそれは疑問がある²⁹⁾」と述べている。

「たたり」が放映された1999年頃、すでにJホラーの表現が飽和状態になっていたということは川崎公平が製作者たちの発言をもとに指摘している³⁰⁾。一般には、翌年のオリジナル・ビデオ『呪怨』が小中理論に引導を渡した記念碑的作品として認識されている。しかし、小中理論における視線の規範を破った例としては、「たたり」が最も重要な作品だと言えるだろう。

『叫』における目合いのショットでは、瞳＝人見ではなく姿見が春江＝幽霊の顔を映し出す。このショットで春江と目合うのは観客であり、かつ〈赤い服の女〉でもあるという解釈の余地が残されている³¹⁾。これらの解釈は、両立し得るだろう。だとすれば、『叫』は偶然にも「たたり」が小中理論を打破した瞬間に言及していることになる。つまり、『叫』はJホラーの表象を規範づけていた小中理論に対して、特に視線の問題から高度に自己言及的な作品である。

この観点から重要なのは、『叫』が製作・公開された当時のコンテキストである。現在、『叫』は「Jホラーシアター」の作品だと認識されている。これはプロデューサーの一瀬隆重が2004年に立ち上げ、黒沢清や高橋洋など六名を監督に起用した作品をまとめて売り出したレーベルである。筆者が調べた限りで、日本映画の研究で最もよく参照される雑誌『キネマ旬報』にJホラーという用語が登場するのは、Jホラーシアターが立ち上げられた2004年以降である³²⁾。既存の映画ジャンル研究では、対象のジャンルが批評的カテゴリーと産業的レーベルのどちらであるかが重視されている³³⁾。この区分において、Jホラーは明らかに産業的レーベルである。第一節で論じた通り、1990年代のJホラーが運動だったことは間違いない。しかし、当時はまだ「和製ホラー」といった呼称の方が一般的であった³⁴⁾。そして模倣作品の増加などを背景に、ついに2004年を境としてJホラーは産業的レーベルとして売り出され、人口に膾炙する。

にもかかわらず、『叫』は日本での劇場公開にあたってJホラーシアターの作品だと銘打たれていない。なぜなら、レーベルの立ち上げ当初に配給を担当していた東宝が、『叫』の脚本をチェックした段階で興行の成功が見込めないと判断し、パートナーシップを打ち切ったからである³⁵⁾。産業的レーベルとして人口に膾炙したJホラーの作り手が自らその看板を下ろしたことは、歴史の大きな転換として理解すべきだ。

つまり、『叫』は作り手が産業的な問題を背景としてJホラーの作品だと呼ぶことを断念しながらも、内容としてはJホラーという運動のマニフェストたる小中理論に対して高度に自己言及的だというアンビヴァレントな作品なのである。

結 論

本稿では、従来の研究で見落とされてきた「たたり」を参照することによって、『叫』のJホラー史における意義を再評価した。具体的には『叫』で仁村春江がカメラを覗き込むショットが鏡を介していることに着目し、それが偶然にも「たたり」における死者のPOVショットに言及していることを指摘した。元来、小中理論では幽霊や死者のPOVショットを用いることは御法度だとされていた。しかし、当の「たたり」のショットはJホラーの表象を規範づけていた小中理論を鮮やかに打破している。つまり、『叫』は小中理論が破られた瞬間に言及しているのだ。

これはJホラーの産業的な背景を考慮すれば、より一層興味深い事実だ。なぜなら、Jホラーという言葉が人口に膾炙するきっかけとなったのは「Jホラーシアター」という産業的レーベルだからである。しかし、『叫』は企画段階で東宝からパートナーシップを打ち切られたため、Jホラーシアターの看板を下ろして公開に踏み切った。つまり、『叫』は作り手がJホラーシアターという産業的レーベルを掲げるのを断念したにもかかわらず、内容としてはJホラーという運動のマニフェストたる小中理論に対して高度に自己言及的だというアンビヴァレントな作品なのである。

注

- 1) 議論の経済性を加味して本文では言及を省略したが、その他にも黒沢作品をアレゴリーという観点から一貫して論じた阿部嘉昭の著作や、初期作品に焦点を当てた常石史子の論文などが重要な先行研究として挙げられる。阿部嘉昭『黒沢清、映画のアレゴリー』幻戯書房、2019年。常石史子『黒沢清、平面論——『勝手にしやがれ!!』から『回路』まで』慶應義塾大学アート・センター編『黒沢清・誘惑するシネマ』慶應義塾大学アート・センター、2001年、6-12頁。
- 2) 川崎公平『黒沢清と〈断続〉の映画』水声社、2014年。
- 3) クレメント・グリーンバーグ「モダニズムの絵画」川田都樹子訳、藤枝晃雄編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2005年、62-76頁。
- 4) 川崎、前掲書、265-315頁。
- 5) 以下、作品のクレジットにならって葉月里緒奈が演じる役を〈赤い服の女〉と記す。山括弧を伴わない「赤い服を着た女性」といった表現は、作中のその時点では正体がわからない場合などに用いる。
- 6) 川崎、前掲書、287頁。
- 7) 黒沢清『黒沢清、21世紀の映画を語る』boid、2010年、231-232頁。
- 8) 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, pp. 103-122.
- 9) 小中千昭『ホラー映画の魅力 ファンダメンタル・ホラー宣言』岩波アクティブ新書、2003年、19頁。当初、小中理論は製作者の間でのみ通じる合い言葉のようなもので、この著作において初めて明文化された。
- 10) 演出とは、フランス語の原義「舞台上にのせること」から発展して「映画のフレーム内に現れるものを監督がコントロールすること」を意味する用語である。監督は、舞台設定から照明、衣装、人物の振る舞いに至るまで、カメラの前に生起するすべての物事を統御する。デイヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンブソン『フィルム・アート 映画芸術入門』藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会、2007年、175頁。
- 11) 小中、前掲書、111-112頁。高橋洋『映画の魔』青土社、2004年、26-29頁。
- 12) 小中、前掲書、114-115頁。
- 13) 本稿のセリフは基本的に引用者の聞き取りによるが、この手紙の内容に関しては画面に映った文字を参考にしている。
- 14) 責任=応答可能性の問題に関して念頭に置いているのは以下の著作である。ジャック・デリダ『マルクスの亡霊たち 負債状況=国家、喪の作業、新しいインターナショナル』増田一夫訳、藤原書店、2007年。
- 15) 川崎、前掲書、276頁。
- 16) 同、295頁。

- 17) 蓮實重彦『映画崩壊前夜』青土社, 2008年, 34頁.
- 18) 同, 36頁.
- 19) 川崎, 前掲書, 289頁.
- 20) ティエリー・ジュス「新たな個人に向けて——黒沢清インタビュー」梅本洋一訳, 『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』第29号, 勁草書房, 2000年, 130頁.
- 21) 黒沢清ほか『映画の授業 映画美学校の教室から』青土社, 2004年, 116頁.
- 22) 黒沢清『黒沢清の映画術』新潮社, 2006年, 147頁.
- 23) なぜ偶然かという、このシーケンスには脚本の内容と異なる演出がなされているからだ。松竹大谷図書館に所蔵されている決定稿の脚本には、吉岡が事件現場の埋め立て地から古びた鏡を持ち帰ったことが原因で〈赤い服の女〉が彼のもとに現れるという設定が存在する(10頁)。本来、このシーケンスは春江がその鏡を裏返して見えないようにするという描写で終わるはずだった(66頁)。しかし、実際の映画ではその鏡自体が存在しない設定に変わっている。吉岡の部屋に置かれているのは、春江の姿見だけである(2頁)。
- 24) 谷川渥『鏡と皮膚 芸術のミュトロギア』ちくま学芸文庫, 2001年, 16-29頁.
- 25) プラトン「アルキビアデス I」田中美知太郎訳, 『プラトン全集 6』岩波書店, 2005年, 96頁.
- 26) 川崎寿彦『鏡のマニエリスム』研究社選書, 1978年, 116-117頁.
- 27) 多田智満子『鏡のテオリア』大和書房, 1985年, 30頁.
- 28) 小中, 前掲書, 109-111頁.
- 29) DVD(クリエイティブアークザ, 2005年)収録の音声解説, 1:21:00-1:22:30. 引用者の聞き取りによる.
- 30) 川崎, 前掲書, 337-338頁.
- 31) 同, 289頁.
- 32) Jホラーに類する表現が初めて『キネマ旬報』の誌面に登場したのは2004年6月である。『キネマ旬報』通巻2220号, キネマ旬報社, 2004年, 136頁.
- 33) 中村秀之『映像／言説の文化社会学 フィルム・ノワールとモダニティ』岩波書店, 2003年, 28-29頁.
- 34) 『キネマ旬報』通巻2090号, 1999年, 59頁.
- 35) 『恐怖』公式パンフレット, 東京テアトル, 2010年, 頁数不記載.

Kiyoshi Kurosawa's *Retribution* and the history of J-horror

Noriaki MIYAMOTO

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary This paper analyzes *Retribution* (2006) directed by Kiyoshi Kurosawa by putting it in the historical context of J-horror. In general, J-horror refers to Japanese horror films that became popular from the 1990's to 2000's. There are famous films like *Ringu* (1998) directed by Hideo Nakata and *Ju-On: The Grudge* (2003) directed by Takashi Shimizu. Kurosawa is a leading figure of J-horror along with Chiaki Konaka and Hiroshi Takahashi. Kurosawa's *Retribution* constructs a genealogy traced to a short film *Tatari* (1999) directed by Norio Tsuruta because they have "woman dressed in red" as an important character in common. *Tatari* is the film that has been overlooked in previous studies. Therefore, this paper re-evaluates the significance of *Retribution* within the history-of J-horror by referring to *Tatari*.