



Title	『殺人の追憶』における「混ざること」, 中間性
Author(s)	中井, 朋美
Citation	研究論集, 17, 229 (左) -245 (左)
Issue Date	2017-11-29
DOI	10.14943/rjgs1.17.1229
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/67992
Type	bulletin (article)
File Information	17_016_nakai.pdf



[Instructions for use](#)

『殺人の追憶』における「混ざること」、中間性

中 井 朋 美

要 旨

『殺人の追憶』という映画では、規定されたはずのものが混ざり合ってしまうことで、境界線があいまいになる。そのために、事柄がその間に落ちていくこと（本論文ではそれを「中間性」とする）が全体を貫いている。中間性は、予告され、画面の中に配置されており、映画の進行とともに、物語上の中心や二項対立をも融解させ、すべてを引き込んでいく。この進展を表出させるのは、事件を追う二人の刑事と、不在となっている犯人である。事件の捜査を担当し中心となっている二人の刑事は、はじめ物語的にも、画面内的にも中心に位置づけられ、単純な二項対立をなす。しかし、二人は互いの要素が混ざり合ってしまう、画面的にもその中心性が裏切られるために、中間性へと落ちていく。事件の中で一貫して不在であることで、観客の関心を引き、中心となる犯人像は断片だけが描かれ、それが統合できないことにより、にわかに怪物性を帯びた特権化されたものとしておかれていく。しかし、映画のラストにおいて、犯人が予想とは真逆の「普通」であったことが判明するとき、中間性におち、交換可能な位置となる。すべてが中間性に落ち込んでいくことは、映画の映像自体が根源的に孕んでいる中間性に関わっている。映像はそれ自体が、真／偽の中間に位置している。そのために、映っているものが真実かどうかは曖昧であるし、真実ではない存在からも、「真実」らしさをはく奪できないのだ。『殺人の追憶』においては、主として観客が犯人にもつイメージが逆転することによって、この中間性が観客の誤認や独善に結びつくということを告発している。中間性は、韓国という〈場〉が持つイメージにも関わっていると考えられる。韓国は、地理的、文化的、政治的など、混ざり合ってしまうことがその根底に関わっている。そのことを考慮すれば、本作は、韓国という〈場〉そのものをミニマムな視点で描いた作品ともいえるだろう。

はじめに

『殺人の追憶』という映画では、規定されたはずのものが混ざり合ってしまうことで、境界線があいまいになり、簡単に越境が可能になる。このことにより、事柄がその間に落ちていくこと（本論文ではそれを中間性とする）が全体を貫いている。その中間性は、はじめから予告され、画面の中に配置されており、それが進展し、同時に物語上の二項対立をも融解させていく。この「混ざってしまうこと」、すべてが中間性に落ち込んでいくことは、映画の映像自体が根源的に孕んでいる中間性に関わり、また韓国という〈場〉が持つイメージにも関わっていると考える。この点について、本論文では、詳しく分析をおこなっていくことにする。

予告された映画成立時からの中間性

前言のように、『殺人の追憶』という映画は、その前提からして中間性を予告している。この作品自体が実際の事件(事実)をもとにした映画であるからだ。「実際におきた未解決連続事件」とは、華城（ファソン）連続殺人事件である。公訴時効となった二〇〇六年における『東亜日報』に掲載された記事では事件の概要について以下のようにまとめられている。

華城連続殺人事件は、一九八六年九月一五日から一九九一年四月三日までの四年七カ月の間、十回にわたって京畿道（キョンギド）華城市のテアン一帯で起きた婦女子暴行殺人事件。〔…〕連続殺人事件の被害者たちはみな、首を絞められて死亡し、多くがストッキングや靴下など、被害者の衣類が利用された。また、被害女性の陰部から様々な異物が発見され、国民を驚愕させた。〔…〕五番目の事件で、犯人の精液や血痕、毛髪などによって確認された犯人の血液型はB型だった。四番目の事件発生の半月前、暴行にあったが命拾いをした女性の話による犯人の容姿は、二十代半ばで、背が一六五～一七〇センチのやせ形だった。犯人に対する資料はこれがすべてだ。〔…〕歴代で最大の警察力が動員された事件だった。延人員二〇五万人の警察官が投入され、容疑者と参考人は二万一二八〇人にのぼる。指紋対照者四万一一六人、遺伝子（DNA）分析五七〇人、毛髪鑑定一八〇人の記録を残した。〔…〕また、科学的な捜査テクニックが急いで導入される契機にもなった。八番目の事件で、毛髪中性子分析法を捜査史上初めて適用し、九番目と十番目の事件では、日本に犯人の精液のDNA鑑識を依頼するなど、この時からDNA捜査テクニックを導入した。¹

映画の内容は、明らかに上記の内容に似通っているが、その細部で相違点がある。具体的には、被害者の人数（劇中は六人）やその連続性（赤い服の着用者が対象）、DNA鑑識を依頼した

国（劇中ではアメリカとなっていたが実際には日本）、犯人の特徴（手が柔らかいという重要なエレメントはフィクション）などがその細部の例として挙げられる。つまり、この映画はその前提として真実と偽物の二つの間＝「真実らしさ」（中間性）の位置に意識的に置かれていることになる。

この映画が「真実らしさ」の位置に置かれていることは、観客にもはっきりと意識される。冒頭、黒バックのなかに日本語（白ヌキ文字）で「この映画は 1986 年から 1991 年の間 軍事政権のもと民主化運動に揺れる韓国において 実際起きた未解決連続殺人事件をもとにしたフィクションです」と示されるのだ。むろん日本の観客に向けた案内なので、本土の韓国版ではこの明記はないのかもしれない。しかしながら、先述したようにこの映画に扱われている事件が韓国国内でもかなり知られた未解決事件（韓国三大未解決事件のひとつともされる）であったため、韓国国内の観客にはこのような明示がなくとも、モデルとされた事件があたりまえに前提とされたと考えられる。また、「軍事政権のもと民主化運動に揺れる韓国」という点からは、この映画で描かれる時制において、韓国が政治的にも、過渡状態＝「中間」の時期に設定されていることがわかる（実際の事件と同じ時期に起きた軍事政権による鎮圧の場面もこの映画に描かれている）。いずれにしてもこの映画はその前提からその中間性を意識的に予告していたのだ。

冒頭から明示される画面内の中間性

その予告された中間性は、映画の冒頭から映像的にも示される。ファーストカットは少年の顔のアップショットではじまるのだが、稲穂の中にいた少年が立ち上がりあぜ道（農道とも）に出ようとする、画面が切り替わり、あぜ道を縦構図でとらえる。このとき、その道の長さ・奥行き（間）が浮かび上がるのと同時にピントがどこに当たっているか明確ではなく、パンフォーカスというには全体に淡く（光の淡さもある）、手前の少年の背中や道などの輪郭がぼやける。あぜ道自体のもつ中間としての領域性（稲穂の間にあるということ、道自体が移動するもののために存在するという）とフォーカスの甘さによる領域の曖昧さ（輪郭があわくまざること）とが中間性として浮かび上がるのだ。つづくカットでもその道を手前に移動して行く農耕車がとらえられ、同じ移動をロングショットで横から示すことでその移動の長さ（これも間の表現のひとつだろう）がつかえられ、同じものが増殖したように稲穂が手前に置かれることで画面の中に中間性があふれる。この映画はその冒頭から中間性を過分に表記するのだ。

この映画は、画面のなかにおいて、中間性を常に含ませている。ほかには以下のようなものが挙げられるだろう。

- ・中間領域としての排水溝、トンネル、道

- ・稲穂（あるいはキャベツ畑）における、風による微細な揺れが例外なくとらえられること
- ・第二の死体発見シーンから複数回にわたって反復される、移動する長回しにおける揺れて固定されないフレーム
- ・たびたび登場する群像劇的（複数の中心をつくる脱中心的な）フレーム
- ・悲喜劇がまざるつなぎ（死体から生肉へのつなぎや、行方不明の女性に会いたいと言った直後にその女性が遺体となって発見され、場面が即座に遺体解剖につながるなど）

以上のように全編にわたって画面は中間性を示唆し続けるのである。その画面の中間性は、物語のなかで、あるいは画面上においても、中心的であったものからその中心性を剥奪するように作用し、すべてを中間性へと変化させていく。

この映画のストーリーラインもまたそれ自体が混ざった状態で提示される。一般的に、（殺人）事件を扱う映画というのは、「犯人捜し」（誰が犯人なのか）が中心となることが多い。それは、この映画と同じように実際の事件を扱ったものである『絞殺魔』（一九六八、米、リチャード・フライシャー監督）でもそうであるし、殺人事件を多く扱ってきたヒッチコックの作品群をみてもわかることだろう。しかし、この映画では「犯人捜し」と同じくらいの比率をかけて他の映画ではほとんど見られないであろう、二人の「刑事の対立」から「葛藤」というエレメントが映し出されるのである。ストーリーライン上の「混ざり合い」のこの状態が、本作のジャンル（サスペンス、ミステリーなど）確定を曖昧にし、ジャンルの上でも作品を中間性に置く要因となる。このことを前提にして、ストーリーラインと映像の上で当初中心化されていくのは、二人の刑事と不在であるはずの犯人である。このふたつの中間化の過程についてまずは二人の刑事の描かれ方から見ていきたい。

二人の刑事の二項対立と混ざり合いによる解消

この映画では、二人の刑事を「典型的」な人物として規定し、単純な二項対立の形で配置する。まず中心的に扱われるのが、パク刑事（ソン・ガンホ）である。パク刑事は、「見ること」（これは勘や占いに近いものであり、前近代的である）を重視している。「顔」をみていると「ある瞬間直感的にピンとくる」といい、彼の上司が劇中で指摘しているように「占い」に近く、客観性に欠けた前近代的な捜査手法であるといえるだろう。また、同僚のチョ刑事（キム・レハ）とともに容疑者に対し、拷問や証拠のねつ造をおこなって犯人の位置を占めるべき人間をつくりあげようとするにも単純な前近代性、ひいては非難可能性が見られる。

彼は第一・第二の事件からこの事件に関わる地域の所轄の刑事（事件現場の田園地帯と相まっ

た田舎風の刑事)であり、この特性は演じるソン・ガンホの「顔」にも典型的に反映されている。彼の顔は、大きくごつごつとした印象で肉厚、目はやや釣り目で一重(奥二重ともいえるか)という平均的(あるいは典型的)韓国—アジア顔であり、その髪型は五分刈がそのまま手入れされずに伸びたような不精さを感じさせる。そこから土着性がわきあがる(体型も少し太り気味で、特段足が長いというわけではない伝統的なアジア体型である)。パク刑事が、「顔」でその人物をある種決めつけていくように、彼を演じるソン・ガンホも「顔」を中心とした「見ため」の土着性と一致した配剤をなされているのである²。

彼が中心化されているというのは、第二の事件の現場における現場検証のシーンにおける移動撮影からわかる。このとき、画面上は中間性を多分に含みながらパク刑事が中心化されているのだ。画面は、パク刑事を追う形になるため手持ちカメラで撮影され、そのことにより固定がなされず、フレームは揺れ続けることで中間性を保ち、農道にある犯人の足跡という重要証拠はパク刑事が木の枝で書いた丸という非常に曖昧な境界で仕切られ(予想が容易なようにそれは耕運機によってつぶされてしまう)、遺体が置かれた現場という特権的で非日常的な〈場〉に子供(日常的なもの)が簡単にフレーム・インしてくることで中間性が保たれるのだ。しかし、その中間性のなかにあってもパク刑事はフレームの中に中心であり続け(カメラが遺体に向く一瞬をのぞいては)、音声(台詞)もパク刑事が中心である。すなわち画面が中間性で横溢していても、例外的にパク刑事は、捜査の主体として、中心化がなされた状態で表象されるのだ。

もう一人の中心的刑事は、第二の殺人後に登場するソ刑事(キム・サンギョン)である。その口癖が「書類は嘘をつかない」であるように、彼はそれぞれの事件の状況を合わせ論理的・客観的推理を展開する知性的な(あるいは近代的な)刑事である。彼は外部から来た(のちにソウルだとわかる)都会派の刑事で、その属性は彼の顔にも反映されている。ソ刑事を演じるキム・サンギョンはソン・ガンホとは真逆の小顔でその瞼は二重、単純な釣り目でもない現代的な整った顔であるし、髪型もより洗練されたものである(また体型は、背は高く、痩せていて足が長いというこれまた西洋的で現代的なものである)。このように、大まかな外観だけ見てもパク刑事とは対照的だが、二人の差異はソ刑事の登場時からドラマとしても強調される。

ソ刑事は、警察署に向かうさい道に迷い前を歩いていた女性に声をかけるが、事件がすでに起きていることもあり、犯人であると誤認される。女性はあわてて逃げようとして道から畑の方に落ちていく(このときカメラは畑の傾斜の下から二人のいる道を見上げるロングの位置に置かれる)、その女性を救おうと自身もその傾斜へと移動すると、フレームの上方の上手からパク刑事が乗った車が登場し、状況から女性が襲われているものと判断=誤認、ソ刑事の「ことば」を聞くまでもなく上からとびげり³をして、一方的に暴力を加える。その後、ミラー部分に手錠をくくりつけられたソ刑事が「お前刑事か」と問い、申し訳なさそうに苦笑いするパク刑

事の顔が車の後部座席からフィックスのアップショットでとらえられるときにその誤解がとかれたことがわかるのだ（このズレは悲劇である一方で笑いを誘う両義的＝中間的なつなぎでもある）。

このシーンは、短いながらも「暴力」（前近代的、「軍事政権」的ともいえるか）によって相手に接触するパク刑事と「ことば」（近代的、「民主主義」的ともいえるか）によって相手に接触するソ刑事という対照的な二人を示している。二項対立性は、この直後、パク刑事の顔が車の後部座席からフィックスのアップショットから同じ角度によるフィックスのソ刑事に切り返されることによっても示されているだろう（このときにも移動する車の車内のなかでフレームが小さくゆれることが小さなしるしとなって後の二人が同位的存在へと発展していくことが予告されている）。

むろん、ソ刑事もパク刑事と同じように中心的な捜査主体として置かれる。一人目の容疑者・クアンホによる現場検証の直前のシーンでは、犯人を確定したと思込み、喜ぶパク刑事と同僚・チョ刑事、ク課長が警察署の玄関先の階段で記者の要望で記念撮影をしようと並んでいるとき、その階段の後方からソ刑事が現れると、カメラは引き付けられるように彼を正面にとらえたまま移動し、外に出ると同時にカメラは彼の背後に回るが、ここでも彼は中心に置かれたままである。このシーンは、先程の第二の殺人の現場検証におけるパク刑事を中心とした移動シーンの反復ともいえ、画面上にはその揺れなどによって中間性が醸成されながらも、やはり例外的にソ刑事が中心化されており、ソ刑事がパク刑事と同じように捜査をする主体として中心化されていることがわかるだろう。

この後も、群像劇的な構図（複数人がフレームに収まった構図のこと）のなかでパクとソが明らかに向かい合ったり、距離をとったりすることや、捜査方針などでことあるごとに単純な形で二人は対立していく。そのなかで、次々に事件の法則を明らかにされ、遂には死体まで見つけるソが知的で近代的であるのに対し、パクはこれまでかかわってはずの事件のことについてまともに説明することさえできず、後塵を拝することによりバカで前近代的と強固に規定されるのだ。

しかしながら、このような二項対立は、映画が進むうちソに暴力性、パクに冷静さが付与されることで混ざりあってしまう。その一つの分岐点は、第四の事件を受け、ソ刑事とパク刑事が行った正反対の捜査が交わる時である。また、特に刑事の属性の混ざり合いについては、態度などその単純な属性が混ざり合うだけで、変化するわけではない。つまり、ここで起きていることは、「交換」や「同一化」あるいは「継承」などとは区別されなければならない。

二人の捜査ラインは、第四の事件の遺体発見現場において完全に交わることになる。パク刑事はチョ刑事とともに霊媒師から高価で買い取った犯人の顔を明らかにする紙を使用していたとき、ソ刑事が現れるのだ（空間的な交わり）。その後、ソ刑事が登場したのと同じ暗がりから

もう一人の男が現れる。このとき、パク刑事がソ刑事の来たときあわてて物陰に隠れたようにソ刑事も物陰に隠れ、行動が同位的になる。さらにその男が逃走するのを追う時、画面上に右からソ、左からパク・チョがフレーム・インして合流し、横並びになると同じタイミングで同じ障害を同じ形で乗り越えるのだ。行動は同位性から同一性へと進展する。そのうえ、容疑者を追うという緊迫したシーンであるはずなのが、敵対していた同士が、息の合った動きを見せることでその緊張を弛緩させるのである。犯人を追い、辿り着いた工場では、その移動シーンにおいて二人の中心性（その中心が複数化することで）も中間性へと進展する。工場で犯人を捜す中、カメラはフレーム・インしてきたパクを中心に横へ移動すると、途中で追うのをやめフレーム・インしてくるチョを追う、さらに同じようにして今度はソを追うのである。

このとき、それまでソ刑事に捜査の正しさと劣勢になっていたパク刑事の捜査が優位性を持つ。それはアップショットでとらえられたパクの「目」が容疑者を特定し、逮捕につながるからである。ここでも正しく、知的なソ刑事の捜査——荒唐無稽で誤認が多く頭の悪いパク刑事の捜査という俳優の顔とも照応するような単純な構図に揺らぎが与えられるのである。

この分岐点が波紋になったように、この後も所々で二人の属性が混ざり、ソ刑事が暴力を働いたり（クァンホを気付けのためにひっぱたく、あるいは噂話をもとに捜査する⁴など）、反対にパク刑事が冷静な思考を見せたり（クァンホをなだめるなど）ということが起こるようになる。二人のこの混ざり合いが完全になるのは、最後の事件の時だろう。具体的には、最後の事件の現場に向かうソ刑事を映した移動シーンで完全に中心性が裏切られたことをきっかけにその混ざり合いが起こっていく。どういうことか。

その現場のシーンは、ソ刑事が遺体発見現場に向かうのを正面からカメラが後退しながらとらえるところから始まる。すぐにカメラが切り替わると正面からパク刑事が現れカメラの方を見ているためすぐにこれはソの主観ショットなのだと予想される。しかしながら、カメラの右側から彼が登場することでこれはソの主観ショットではないことが判明し、その中心化は裏切られる。ここまで中間性を画面に含みながらも中心を保持していた移動ショットの中心が、この瞬間において完全に消され中間性に落ちるのである。

このとき二人はともに（これまでも雨という日はあったのにここで初めて）互いに雨に濡れている。その周辺には傘を持つ者、フードをかぶる者が映されているため雨に直接打たれる二人の異様さが視覚的にも強調されている。ポン・ジュノ作品には雨などの水が不気味なものとしてよく挿入され⁵、この映画でも殺人を呼び込むものとして一貫して描かれる。ただ、この場面において雨＝水は、なにかをまぜるための媒介物として機能するだろう。この後、有力な容疑者であるヒョンギユを殴り、拳銃を使ってまで（拷問あるいは恐喝に近い形で）殺人を自供させようとさせ、そのうえ彼が信じてきた書類を「嘘である」として捨て去るのはソ刑事の方であり（ただし、英語の書類を読むのは彼の方なので元来の知的属性はもちろん残っている）、いっぽう顔を見て判断することに不可能性を感じ、暴走し拳銃でヒョンギユを撃ち殺そうとす

るソをとめるのはパク刑事なのである（ただし、顔を見てヒョンギユを犯人か判断しようとする点においてパクの元来の乱暴な属性は残っている）。こうして完全に二人の属性は雨を媒介としたかのように混ざってしまい、二人はもはや二項対立的な反目を示すのではなく、ただ「葛藤」するのみであり、ひとつの中間性に落ち込むのだ（このとき、画面上にはトンネル、揺れるフレームなど中間性がここぞとばかりに溢れる）。

以上は、ポン・ジュノ本人にも意識された演出だったようである。監督は次のように語っている。

ド田舎に住んでいるとても単純で頭の悪い刑事とソウルからやってきた一見知的にみえる刑事がコンビで捜査にあたるというのはまさに慣習的なセティングだと思います。しかし映画が進行するにつれて、ふたりのそのコントラストというものはどんどん薄くなっていきます。二人の境界の壁というものがだんだん崩れて無意味になっていき、最終的にはふたりのキャラクターが変わってしまうという展開になっていきます。都市と田舎という、一見重要に思えるその対立は実は無意味なものであり、その対立よりはむしろ犯人があぶり出した八〇年代の韓国社会というものの自体が重要なものであったというメッセージがそのキャラクターをとおして表現できたと思います。⁶

ここにみられるようにポン・ジュノは、混ざりあい＝中間性の表現は、二項対立の無意味さと、「八〇年代の韓国社会」のあぶり出しに寄与しているとしている。八〇年代というふうに限定を加えているが、この混ざりあい＝中間性は、韓国そのものの〈場〉を示していると思われる。この点については、作品のしるす犯人像にかかわる論考と合わせ最後に述べることにする。

いずれにせよ混ざり合いを頻繁にすることで中間性をもたらす作劇は、ポン・ジュノ的な表現といえるかもしれない。例えば、『グエムル』において怪物「グエムル」はいくつかの動物がおぞましく混ざってしまったことによって、正しく定義できない存在（中間性を持った存在）となっている。それは、泳ぐという行為と魚のような顔、陸に上がる行為と爬虫類とも両生類ともいえる足、高いところを渡り歩く運動（これ自体がオランウータン的な動き）とそれにつかわれる類人猿の手のように器用な尻尾といったように、異質性＝畸形性の同時化・展開化がうかがわれる。しかも混合の起こる境域は、「行動」「身体細部」、それら双方にさえわたっているのだ。

あるいは『母なる証明』では「現在」に、何の予告も媒介もなく「過去」が混ざることによって、時制が曖昧になる朦朧化が駆使されていた。たとえばそこでは弁護士に酒の席で息子の件について提案を受けた現在シーンの後、主人公である「母」がトイレで吐いているシーンへとつながる前、ワンショットのみ挿入される栄養ドリンクを前にしている男の子のショットがある。事後的に考えれば、「過去」に「母」が無理心中しようとしていたときの様相が無媒介に挟まれ

たと判明するのだが、前後関係に何の脈絡ももたないために、この過去を示すショット自体は「現在」に見えながら「過去」であるという中間性に落ちていくのである。さらに、被害者である少女アジョンの男の一人であった学生が彼女との会話を再現する時、彼が下を見て、カメラがティルトダウンすると突如、無媒介にアジョン（＝「過去」）が出現してしまう。ここでは、カットが変わらないままの現在性に、死んだはずのアジョン＝「過去」が介入的に混ざってしまうのだ。このときにこそ、時制や空間は、現在／過去の「間＝中間性に落ちる」のだ。それらは「ほどきえないわだかまり」「現在のな残滓」を画面進展上に組織する。

怪物化—特権化する犯人（非連続が連続する事件）とその反転

以上のように、捜査の主体として、特権的、あるいは、例外的に中心化され、強固な二項対立の関係性をもつものとして描かれていた二人の刑事は、映画の進展につれ、その属性が混ざりあうことで、画面の要素に引きずられるように、中間性へと落ちていった。この項では、この映画におけるもうひとつの中心である犯人について、検討していくこととする。

犯人は、この映画で描かれる六つの事件のうち、前半三つの事件ではその姿が見えず、欠如状態＝「空白」を体现している。むろん犯人が「空白」であるからこそ観客の関心を引くこととなり結果的には中心化された存在になっていくだろう。しかし、欠如状態が維持されるとはいっても、そこでは事件後の具象物＝遺体などに関する情報も加算的に積み上げられている。刑事（特に知性的なソ刑事）によって導き出される事件の連続性は、①雨の日に事件が起こること、②赤い服を着た女性が狙われているということである。

事件はただ連続し反復されているだけでなく、クレッシェンドの動勢もあたえられる。犠牲者の遺体の描写では徐々に肌が露出してくる。こうして視覚的な非連続をも持つことによって、犯人の残酷性が（潜在的ともいえるほど薄いイメージの加算ではあるが）脈動してくるのだ。第一の殺人の被害者は排水溝の中で発見されたため、その肌はパク刑事（ソン・ガンホ）のあてた鏡の反射による光に照らされたごく一部が暗く露呈するのみであった。第二の殺人では、遺体がうつ伏せであったうえ、服を着ていたため素肌の露呈も足・手の部分のみであった。ところが第三の殺人の被害者では解剖時の描写においてだが、クローズアップでさまざまな肌がその汚れ（と腐敗を示すような異様な照り）が明示され、さらに一瞬ではあるが、その全身がみえるのだ。このように、存在が欠如状態の犯人は、中心化したうえで、その事件（特に遺体）の描写によって、ただ恐怖の対象として残酷性をまましていったのである。

第四の事件以降、犯人はその部分が統合できない形で登場し、顔のみが欠如するといえるが、その不在の顔こそが中心化・特権化していくのだ⁷。その上、第三の事件までの法則（一種の規定性）が、裏切られ不連続が連続に混ざることによって事件も統合性を失い中間性に落ちていく。そ

のことによって犯人自体は、顔が中心化・特権化されたうえで統合されずに（前半で描かれた残酷性のさらなる増大をつうじ）真に怪物化するのである。部分の統合不能性は、犯人という一人の描写の枠に複数の俳優が混ざり過剰・矛盾がうまれることに起因している。ポン・ジュノは、この映画の特典DVD⁸で以下のように述べている。

一部パク・ヘイルさんが演じた部分もありますが、女子中学生に襲いかかるのは助監督、ソリョンと女子中学生を見下ろす男の手はパク・ヘイルさん、畑から飛び出すのは端役の俳優数人混じってます。

特に悩んだ部分はクライマックス近くで、見張りをしていたテユンがパク・ヒョンギュを見失うところ、その直後に犯行が起きます。そこで犯人をどう描写するか、誰がどんな演技をすべきか、パク・ヘイルさんだと分かっては絶対にダメ、かといって首の太い全然違う人でもいけないし、パク・ヘイルさんにも見えるし違うような気もする、その両方の要素を持たせるのが大変でした。〔傍線強調、筆者〕

以上のように、犯人は何人かの間が「混じって」いる状態で提示されていたのだが、それによって具体的にはどのように犯人が描写され、どのような効果を持ってきたのか、以下に具体的に見ていきたい。

まずは、その端緒となる第四の事件の具体的な犯人の描写について見ていくことにする。第四の事件は女性が夫のために、工場まで傘を持っていく道中で起こる。女性が懐中電灯を片手に唄いながらあぜ道を歩いていると、その声にかぶせるように口笛が聞こえてくる。犯人は口笛という聴覚情報から開示されるのだ。女性は、懐中電灯とともにあたりを見る（女性は画面右寄りに置かれたバストショット）が、このときピントの外れた画面の左奥で照明も薄暗く小さな徴のような状態で犯人がもぐらさながら頭を出す。この犯人に気付いた観客はその雨音をつんざくように聞こえた口笛の音の大きさと犯人と女性の距離の乖離に驚くだろう。この時点で、すでに、犯人はその部分に矛盾を持つ異常な存在として提示されるのだ。ただ、女性には何も見えていないため、再び懐中電灯を持ち小走りで移動し始める。すると、さらに先ほどと同じくらいの音量の口笛が聞こえてくる。二人の距離は変わらないのか、その点は曖昧であるが、空耳ではなかったことが確定するため、女性はアップショットで不安げな表情をとらえられる。最終的に、女性は意を決したように走り始める（それとともに、いきなり大きな音楽がかかり、ショットが細くなることでサスペンスが増す）。細かいショットの果てに、女性の主観ショットが採用されたとき、田んぼからあぜ道に這い上がってくる男が、ほんの一瞬映るのだ。これは、犯人の顔が正面から映った唯一のシーンなのだが、移動による揺れ、時間の短さ、ピントのボケから、犯人の顔は明示されたようでじつは明示されていないという状況（中間性の状態）となる。あるいは犯人の顔は、観客の無意識に結像するのみといってもいいだろう。

このように、肝心な顔は開示されないまま欠如として中心化・特権化し、矛盾して過剰な部分のみが観客に開示されることで、犯人はあきらかに普通ではない怪物として曖昧さのなかに定位されるのだ。加えて、被害者の女性は、遺体にも赤いものを身につけていなかった（家を出る直前に赤いジャンパーを脱いでいる描写があった）。このとき、法則（規定）の一つがあっさりと破棄される（しかもこの後の殺人でも赤い服は出てこない）。事件の連鎖性でいえば、この後は突然遺体の陰部から異物が発見されるようになるなどその法則（規定性）が破られていくことで事件そのものが統合性を失っていく（異物自体も、桃から文房具へと変化し、絶えず法則が破られる）。さらに生存者（ソ・ヨンファ）⁹や、第一の容疑者であり、実際には事件を目撃していたクァンホ（パク・シノク）の証言¹⁰の中で登場する犯人もその顔のみが意図的に秘匿されることで、観客の（犯人の顔を見たいという）欲望を強く喚起させ、不在性のままに強く中心化が導かれるのである。

このようなプロセスから観客は、犯人に特権化した「顔」を欲望するよう導かれるだろう。その欲望を満たすべく登場するのが、第三の容疑者であるパク・ヒョンギョ（パク・ヘイル）である。ヒョンギョは事件が起こる日に必ずラジオで流れる『憂鬱な手紙』をリクエストしていた人物だ。その見た目は色白の優男でこの映画の中でも美形に位置する人物である。しかも犯人と同じような柔らかい手を持つ（視覚的には同一）。さらに、第一・第二の容疑者とは違い、堂々とした反抗的な態度をとり、「殺人をしていない」と必死に主張することもなく、代わりに刑事たちが拷問していたことを鋭く指摘する、あきらかにいままでの人物に比べ、頭の切れる存在として描写されている。いままでの人物と毛色の異なる人物¹¹（これが「特殊」で「怪物的」な印象をもたせる）、しかも様々な点で犯人と一致した人物の登場は、観客にヒョンギョこそ犯人ではないのかという「期待」を抱かせる。

その観客の欲望にあわせるようにヒョンギョへの疑惑が高まっていく。それは、前述のようにクァンホがヒョンギョの顔を見て犯人だと否定しなかったことなどから徐々に高まり、最後の事件（第六の事件）の発生時には頂点にまで高まる。この点について以下に詳しくみていく。

事件は、ソ刑事が彼を見逃した直後に発生する。二人の女性を見下ろす犯人の、木に添えられた手は、生存している被害女性の証言の際に出た、ヒョンギョと同一ともいえる肉感のある手である。カメラが切り替わると、犯人の視線と思われる主観ショットにかわり二人の女性を天秤にかけるように見回す（この時その間隙が揺れながら明示される）。このときまではいずれも成人女性が被害者になっており、第四の殺人の被害者や生存者にも似た地味で化粧っ気もないパク刑事の恋人が選ばれそうな予測が成り立つが、これは裏切られ少女が標的になる。

その後も、文房具などを取りだすヒョンギョのような「手」が数カットにわたって強調される。少女がまるでいけにえのように連れて行かれるとき、犯人の頭部だけが画面の外に置かれ（斬首的な光景）、あからさまに「顔」だけが欠如し、特権化するフレームをつくりあげる。このとき犯人が着ている服はヒョンギョが着ているものと非常に似通っている。彼は常にタート

ルネックを着用するが、この犯人もタートルネックをきているのだ。彼がソ刑事の前から消える直前の服装から見ると上のシャツがなくなっているという変化がみられ、あくまでも似通った格好であるが、状況的にはヒョンギュが犯人であるという疑惑が増幅するだろう。

このように最後の事件においては、その被害者が少女に変更された（また陰部に入れられたものも桃から文房具などに変わった）ことで不連続が再び混ざり、犯人の怪物性が増大した上に不在の顔をあからさまに特権化させる画面が採用されていた。その上で、ヒョンギュへの疑惑が高まるようにドラマが進展しているのである。また、この事件の後、感情的になったソ刑事がヒョンギュに線路の上で暴行を浴びせる際（トンネルの前の圧倒的なシーンである）にも、ヒョンギュの顔は不可知性を帯びる。暴力を受けながらも反抗的な強い視線を刑事に向け続け、刑事に顎をつかまれた状況でカメラを正面から見つめる構図になったときもその怒ったような顔が、徐々に目に涙を溜めて泣いたような顔に変化するが、その意味は、物語的な脈絡などが欠如しているために読み取れず、ヒョンギュ自身がどのような人物かわからない怪物的な人物にさえ映る。DNA鑑定が不一致であったという強い否定要素があるにもかかわらず彼への観客の疑惑は続くだろう。

しかしながら、そのような特権的で怪物的な犯人が存在せず、ただ中間的なものが犯人であるとされた時、犯人は誰でも交換可能な位置にあったことがわかり、犯人も映像内にあった中間性に落ちることが明示され、観客や刑事に生じた大きな誤認が明らかになる。ラスト、パク刑事が刑事を辞め、何年もたったのち、最初の事件の起こった排水路を訪れたシーンを見ていこう。

パクが、排水溝を覗くとそこには当然遺体もなく、ただ空白＝中間があるだけである。そこに小学生と思われる少女が声をかけてくる。少女の顔がアップで映ると、その髪が風で揺れ、切り返されてパクが映るとその奥にある稲穂は揺れている。画面上は中間性が横溢している。彼女は同じ場所で犯人を目撃したようだと言明する。パクは当然どのような男であったか聞く。彼女はいう、「よくある顔だった」「普通の顔だった」と。

ヒョンギュと重なりながらも幻視されていた犯人の特権化・中心化されていると思われた顔も、実はまったく「普通」という中間性に落ちていくのである。それはヒョンギュというよりむしろ、この映画で登場したあらゆる男の顔に当てはまり、犯人のイメージは簡単に交換可能になる位置をとり、無限に増殖する¹²。観客は、直後に映されたパク刑事の「普通」の顔によって視覚的にもそれを強く認識し、自らの誤認を突き付けられ、彼の表情と同じようにカタルシスを味わうことになるだろう。これは、まるで悪の本質が怪物性ではなく中間性の方にあることを鋭く突きつけているようだ。ハンナ・アーレントは、アイヒマン裁判を傍聴し、以下のようにとまとめている¹³。

完全な無思想性——これは愚かさとして同じではない——、それが彼があ時代の最大の犯罪者になる素因であったのだ。このことが〈陳腐〉であり、それのみか滑稽であるとしても、またいかに努力しても、アイヒマンから悪魔的な底の知れなさを引出すことは不可能だとしても、これは決してありふれたことではない。[...]このような現実離反と無思想性は、人間のうちに恐らくは潜んでいる悪の本能のすべて挙げてかかったよりも猛威を逞しくすることがあるということ——これが事実エルサレムにおいて学び得た教訓であった。

アーレントは、アイヒマンという一般的に「怪物」とされていた人物の中に無思想性＝〈陳腐〉さ（これは中間性とも置き換えられるだろう）を見つけ、そのことが、悪の本質であるとして指摘しているのだ。この逆転的発想は、この映画における悪のとらえ方と通底しているだろう。

ただ、一方でその中間性が画面に継続的に置かれ、始めから告発されていたことは、エンドロール時に、異常に密集し揺れた稲穂が植えられた水田が画面の下部に広がり、上部には曇った空（曇りという中間状態）という風景が映し出されることで逆算的に判明するだろう。この映画ではラストにおいて、パク刑事が排水溝からトンネルという筒（中間性）を覗くように、観客もその画面の中に多数配された中間性を逆再生するように働き、そこに「どうしようもなさ」を認識することになるだろう。

映っているもの＝中間性、見ることと「誤認」

以上のように、この映画では中間性が中心性を消していくということが起こっているのではあるが、これは映画内の映像がどれも真実／偽物の間にある中間的なものとしてしか存在しないことと関わるだろう。パク刑事の目は正しいのか、それは非常に怪しい¹⁴が、観客の目も真実のみを別扱するのかといえればそれは確実に否であろう。塩田明彦は、観客のもつ、視点の不正確さや独善について以下のように指摘する。

この映画〔筆者注：ロベール・ブレッソンの『スリ』〕をひと言で言うと「人間は何かを見ているときは、別の何かが見えていない」ということです。たとえば皆さんが今僕を見ていると、僕以外の物事が見えていません。今世の中で起こっていることが見えていないし、自分の隣に座っている人の顔や表情すら見えていない。僕も今この場でこうして皆さんと向き合っていると、この場所以外で僕の友人や家族が何をしているのか、見ることはできません。あるいはこんなふうにも考えることもできます。僕には今、皆さんのことが本当に見えているのか。

別に哲学的なことを語りたいわけじゃないんですけど、自分は何か見ていると別の何か

が見えなくなる、というこの否定しようのない現実を私たちが忘れて、自分にはすべて見えている、と思い込んだとき、その人間の心には「独善」が生まれます。¹⁵

ここで、塩田は、人間はなにかを見て、認識するとき、実際にはすべてをとらえることはできず、その部分をとらえているにすぎないことを指摘し、そのうえで、見えているものを「すべて」だととらえることは、「独善」であるとしているのである。これは、映画における観客の視点にも大きくかわることであろう。この映画における観客の「誤認」は、観客の視点が不正確で、独善や欺瞞を含んでいるということの告発と表裏といえるかもしれない。これは映画の映像が、それ自体かならずフレーム、編集など選択を根源的に逃れることはできず、実際は信憑を剥奪されている原理とつうじている。映画に映っているものの多くが代理（＝俳優は身体の代理、景色は空間の代理など）でしかないことも関連している。

反対に言えば、全くの偽物（偽の記憶、実在しないはずの幽霊・怪物…）もまるでそこにいるように映せてしまうことで、映像の真実性が「真実らしい」ものでしかないことがわかるだろう。例えば、『ユージュアル・サスペクツ』（一九九五、米、ブライアン・シンガー監督）では、その全編がある人物が偽の証言によって構成されており、映画のラストにおいて、その偽物性が暴露され、観客にカタルシスを与える構成になっている。このとき、観客が、「誤認」を起こし、それが偽の映像であると気がつかないのは、その証言自体が本当に存在した（であろう）人物が混ざっていたからということもあるが、その映像が、「真実らしさ」をもって、映っていたからだろう。他にも、『ファイト・クラブ』（一九九九、米、デヴィッド・フィンチャー監督）では、主人公（エドワード・ノートン）の想像の産物でしかないはずのタイラー（ブラッド・ピット）が実際に存在している存在として観客に了解されるのも、タイラー＝ブラッド・ピットが実存性をもって映されていたからであろう。このことは、偽物から「真実らしさ」を取り払うことの困難さとも関連している。高橋洋は、幽霊映画の幽霊について以下のように記述する。

誰が幽霊で誰が人間かはっきりしないと話にならない。そこで編み出されたのが、生身の役者から徹底して人間らしさを奪う、という演出方法である。〔…〕じゃあ、どうすれば人間らしさを奪えるのか。これがまた難しい。映画の中で死体（これも生身の役者が演じる）を描くのが難しいと同様である。たいていの死体は眼を開けたまま寝ている人しか見えない。幽霊であるべきものが生身の人間に見えてしまったら、それは幽霊映画として失敗である。¹⁶

ここでは、映画の中で幽霊そのものを映すことができず、人間の「人間らしさ」＝「真実らしさ」を奪うことには困難さが内包されていることが述べられている。

以上のようなことは、観客に対し「誤認」を喚起することと深く関わる。そのため、この映画では、パク刑事という、見ることを重視する人物が犯人を誤認してつくりあげようとするし、ソ刑事は登場時から何度も犯人と誤認され、犯人について観客に大きな誤認を起させるのである。そのことで映画のもつ映像の真偽に対する中間性（映画における本質だろう）を観客に鋭く突きつけたのだ。

混ざること、中間性＝韓国イメージ

混ざることによって中間性が発現するというこの映画の法則は、映画の本質について鋭く指摘しただけでなく、まるで韓国全体を語っているような感覚をもたらす。そもそも韓国というのは地理的には島と大陸が混ざった「半島」であり、食文化においてもビビンバ（「ピビン」＝混ぜると「パプ」＝飯が合わさった言葉）・チェンバングクス・爆弾酒（ウイスキーとビールを混ぜたカクテル）など混ざることが多い。もっとも、韓国人の精神性の根本にあるであろう〈恨〉もやはり、混ざった感情なのだ。小倉紀蔵は〈恨〉について以下のように定義する¹⁷。

〈ハン〉という韓国語に最もよくあてはまる日本語は、「あこがれ」なのである。もちろん〈ハン〉には「恨み」という意味はあるのだが、単なる恨みではなく、そこにはあこがれの裏うちがあるのである。[…]

そして〈ハン〉は上昇への憧れであると同時に、そのあこがれが何らかの障害によって挫折させられたという悲しみ・無念・痛み・わだかまり・つらみの思いである。

小倉の指摘によると〈恨〉は憧れと悲しみなどの感情が混ざったものであるのだ。混ざるというのが韓国という国に通底したものであることが分かるだろう。さらに、この映画はその混ざりと中間性が悲劇であった（犯人は増殖したイメージの中に放り込まれ、刑事は属性が混ざり合うことで次第に疲弊した）ことを思えば、韓国の持つ過去や伝統から抜け出せないというもどかしさも感じられる。この過去や伝統（もしくは前近代性）からの逸脱不可能性は、『ペパーミント・キャンディー』（二〇〇〇、韓、イ・チャンドン監督）で採用された、時制の逆回しとも深い関係があるだろう（途中で挿入される線路という限定的な場所でしか動けない列車の逆回しは過去とのつながりの断ち切れなさを示すだろう）。また、一九八七年の民主化運動以降、韓国は民主主義であるわけだが、その中でも前近代性（過去）の影を断ち切れない傾向にある。例えば、記憶に新しい前大統領・朴槿恵による騒動の発端は「縁故」（前近代的、過去の）による政治が恒常化されていたことにあった。

このような韓国に渦巻いている混ざること（混ざってしまっていることともいえる）、あるいは、中間性をこの映画は画面上・ストーリーラインに組み込んでおり、この映画は韓国のあり

ようをミニマムな視点で見つめた作品ではなかったろうか。この点について、黒沢清は、本作を含めたポン・ジュノ作品の大きな特徴の一つとして、以下のように指摘している。

目の前に起こっている事件とは別のところで圧倒的な力が働いているという表現、そしてそれがずばりアメリカであるという概念、映画を政治的に撮るということでしょうか。¹⁸

ここで指摘されるのは、ポン・ジュノ作品には、「目の前に起こっている事件」という小さなエレメントの裏に、「圧倒的な力」「政治的な」もの、つまり、より大きなものが垣間見えるということである。ここでは、具体的にアメリカとされているが、本作ではDNA鑑定を依頼するという部分でしか出ておらず、むしろ、この映画全体が混ざること（あるいは、混ざってしまうこと）による中間性によって貫かれていることを考えると、この大きなものは「韓国」に張り付いた逃れがたいイメージであると理解する方が自然だろう。その意味で、この映画は一貫して「韓国」という〈場〉そのものを映した映画だったといえるだろう。

(なかい ともみ・言語文学専攻)

注

- ¹ 「遂に葬られた「殺人の追憶」」(<http://japanese.donga.com/List/3/all/27/292486/1> 2017/1/14 閲覧) なお、数詞表記を漢数字に改めた。
- ² このような配剤により、ノワールな犯罪映画と、それにそぐわない田園的な郊外風景とが混淆する、この映画特有の中間的視覚性が決定されている。
- ³ 「とびげり」は拷問のシーンなどで主にチョ刑事によって反復される動作である。この動作はある種、暴力による捜査＝前近代的捜査を象徴するものとして繰り返され、やがてその罰が行動主体であるチョ刑事に跳ね返っていくことになる。
- ⁴ 学校のトイレのなかに犯人がいるという噂話から捜査を始めたこと。パク刑事も前半に恋人から聞いた噂話から捜査していた。噂については、日本で「火のないところに煙は立たぬ」「根がなくとも花は咲く」という矛盾した表現があるように、真実と偽物の中間域に叢生するものといえるだろう。
- ⁵ 『グエムル』では、ソウルを貫通する漢江が「グエムル」の登場する場となり、『母なる証明』においても雨や池などが殺人などに近接した風景として描かれている。
- ⁶ ポン・ジュノ「韓国映画のなかで」『ユリイカ』二〇一〇年五月号（青土社、一三四頁）
- ⁷ 顔は、一般的にも身体の中で個人を識別するための最も重要な器官である。ただ、この映画では、その顔の中心性を意識化させる形で表現したのである。
- ⁸ ポン・ジュノへのインタビュー「顔のないあなた」『殺人の追憶 DVD2』による。
- ⁹ 生存者は、「顔をみなかったことで助かった」と語り、ここでも顔が特権化された器官であることを明示する。証言は犯人の「手」＝部分のみが開示する。彼女は「柔らかい手であった」という触覚情報を与えたが、映像上は彼女の口を覆う手のアップが回想のようにして挿入され、視覚情報が混ざ

る。このとき、視覚的に明示される肉感のあるつややかな手は、第四の殺人の時に一瞬映り込んだ畑を這い上がる痩せ型の男の印象と矛盾とまではいかないがズレをしるすような違和感がある。ここでも、顔の特権化を意識させたいうで統合されない部分のみが明示されるのである。

- 10 クァンホの証言は、「混ざること」で阻害され、不完全なまま蹂躪されていくため、ここでも顔に対する情報は開示されない。証言を得ようとするとき、チョ刑事の自暴自棄というエレメントが混ざり合うことで、クァンホは混乱し証言が得られない（一度目の阻害）。ようやく証言をえられてからも妨害は続く。クァンホは犯人を三度みたといひ、画面上にはクレーンショットで犯人の小さな後姿のみが明示され、顔についてはクァンホの「俺よりも男前だった」という（彼の顔がどちらかといえば悪いほうなので精度の低い）情報があるのにもかかわらず、画面に開示されない。ここで二人は三人目の有力な容疑者・ヒョンギユ（パク・ヘイル）の写真＝顔を見せるがここでもクァンホの意識の中に過去の記憶が混ざり合うことで再び証言が阻害される（二度目の阻害）。刑事たちは証言を続けさせようとするが、画面に乱入してきた情報部の男たちが混入することで混乱したクァンホを逃がしてしまう（三度目の阻害。このときも、画面はこの混入によってフィックスから揺れを引き起こす）。その阻害によってついに刑事はクァンホに追いつけず、彼は列車にひかれるのである（機械で証拠が蹂躪されるのは、第二の事件のときに靴跡がつぶされることからイメージ的な加算があり、犯人の部分を確認できないものへと消去していく）。ここでは混ざり合うことが、犯人（あるいは真相）の顔を秘匿したまま特権性として維持する介入装置のように機能し、証言があるのにあえて画面に起こさないことによって顔はついに開示される機会を失うのである。
- 11 ヒョンギユは実際地元の人間ではないようである。彼が来た時辺りから事件が発生しているという。
- 12 ただし、ヒョンギユ＝パク・ヘイルも目が一重など、アジア的な部分を残した人物で、例えば、日本で人気のあった韓流スター（ベ・ヨンジュンやウォンビンら特権的な美男子）に比べると「ふつう」の顔といえるかもしれない。その場合、犯人の顔はヒョンギユの顔も含めて増殖することになるだろう。
- 13 ハンナ・アーレント『イェルサレムのアイヒマン』（大久保和郎訳、みすず書房、一九九四、二二一頁）
- 14 パク刑事の目の正しさと犯人の顔など肝心な渦中が意図的にカットされているのもこの映画の一つの特色である。その確定情報を与えぬことで誤認を助長しているといえるだろう。
- 15 塩田明彦『映画術』（イーストプレス、二〇一四、一〇二頁）
- 16 高橋洋「幽霊映画について」『映画の魔』（青土社、二〇〇四、二七頁）
- 17 小倉紀蔵『韓国は一個の哲学である』（講談社学術文庫、一九九八、五一頁）
- 18 黒沢清・斎藤環「人間と怪物たちの織りなす〈力〉のドラマ」『ユリイカ』二〇一〇年五月号、八九頁

