



Title	黒沢清、映画のアレゴリー [全文の要約]
Author(s)	阿部, 嘉昭
Citation	北海道大学. 博士(文学) 乙第7069号
Issue Date	2019-03-25
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/74064">http://hdl.handle.net/2115/74064</a>
Type	theses (doctoral - abstract of entire text)
Note	この博士論文全文の閲覧方法については、以下のサイトをご参照ください。
Note(URL)	<a href="https://www.lib.hokudai.ac.jp/dissertations/copy-guides/">https://www.lib.hokudai.ac.jp/dissertations/copy-guides/</a>
File Information	Casio_Abe_summary.pdf



[Instructions for use](#)

## 『黒沢清、映画のアレゴリー』要約

### ●序章 アレゴリーについて

#### 【1. 文学的アレゴリーの諸相】

映画監督・黒沢清はカフカやベンヤミンにも相渉る一流の寓意家（アレゴリカー）だが、文学概念のアレゴリーをそのまま映画に適用する危険にも自覚的でなければならない。それを承知で文学上のアレゴリーを整理すると以下ようになる。①ラ・フォンテーヌ的なアレゴリー。②寓意画（エンブレム）から延長しうる可視的エンブレム。なお映画では、物語としての寓話を物語る「アレゴリーの映画」に対し、映画に「別のもの」を生み出す「映画のアレゴリー」が対比される。

#### 【2. カフカと黒沢清の類同性】

その次に考えられる文学的なアレゴリーが、格言なき寓話で、それは人物の動きの交錯、空間のねじれ、人間の擬人化、急転直下性、リアルな感触、二重性などの特質をもち、この③カフカのアレゴリーが黒沢映画に似る。これはポオ的な奇譚とも境を接し、ここから黒沢映画の一主題「死の決定不能性」も出現している。もともと黒沢は、映画の構想でいかに奇妙なものを考えるかに若い頃から腐心していた。

#### 【3. ベンヤミンのアレゴリー、静止的弁証法】

歴史の果ての廃残物を不連続に並べ、そこに見出される星座的布置から、未来を弁証法的に透視するのが④ベンヤミン型アレゴリー＝静止的弁証法だが、その感触は、『カリスマ』『アカルイミライ』など黒沢映画の鑑賞後の感慨を形成する。

#### 【4. 運動アレゴリーと『強奪計画』】

以上の文学的アレゴリーから離れ、黒沢独自の映画的アレゴリーとよびうるものがある。運動が再帰的に別の運動を呼び込むことで文字による再現がほぼ不可能になる局面がそれで、これを試みに⑤「運動アレゴリー」と定義すると、この特質は黒沢作品の初期から連続している。覚醒剤の結晶をめぐる、登場人物が壊れた機械のように「誤作動」を繰り返す『勝手にしやがれ!! 強奪計画』がその好個の例だ。

#### 【5. 『よろこびの渦巻』の運動アレゴリー】

「運動アレゴリー」は、対象の運動体をカメラの運動体が、非並行的、同調不全的に捉えるとき黒沢『よろこびの渦巻』の屋外シーンのように幻惑を発する。

## ●第一章 代理と交換——『神田川淫乱戦争』『ドレミファ娘の血は騒ぐ』

### 【1. 性愛の倦厭、遠さの希求】

ピンク映画、ロマンポルノと、性愛映画のジャンルから劇場公開作のキャリアを開始した黒沢清は、元来、性愛描写に嫌悪感を抱いていた。それが性愛シーンを「別のもの＝アレゴリー」で「代理」しようとする傾向を呼び出す。ピンク映画『神田川淫乱戦争』の人物たちがしるす、動作の「片腕性」「両腕性」の対立などがそれで、やがて性愛の倦厭は距離ゼロの眼前のものから遠さへの希求を結果させ、それが対象の真の映画的定位に結びついてゆく。

### 【2. 決死の渡河と「映画のアレゴリー」】

少女二人が、神田川対岸の母子二人に代理と交換を挑む『神田川淫乱戦争』では、深夜の渡河シーンがあり、そこでは可視性と不可視性が錯綜、結果、見たことのない蠱惑的な「映画のアレゴリー」が実現される。

### 【3. 川上と川下、水平と垂直】

最終的に『神田川淫乱戦争』は、川のなかに入り込んだカメラによって、ヒロイン麻生うさぎが、母親の支配下にある岸野萌圓を救い出すクライマックスを迎え、両腕性に硬直していた岸野はその「片手」が麻生の「片手」と結ばれる。同時に映画は川下・川上といった川に必然的なトポロジーを暗示しつつ、川床の低さから東京を見上げる別の眺望を組織する。対象との水平性を堅持していたカメラは、最終的に垂直的に消えてしまう麻生・岸野を追うことができない。

### 【4. ニューアカと参照項】

ニューアカ的な現代思想、さらには映画史的引用をちりばめた『ドレミファ娘の血は騒ぐ』は、主演少女二人（洞口依子と麻生うさぎ）の関係に「代理と交換」があるが、ゴダール映画的な組成、物語と非物語の関係にもおなじ「代理と交換」がある。そもそも、日活ロマンポルノとしてお蔵入りの危機にあった同作を非ロマンポルノ作品として再編集公開した経緯に、「代理と交換」が機能していた。

### 【5. 身体のシンクペーション】

広大な廃・試験場を大学キャンパスと見立てること。そうした寓意は、身体のレベルではその動作がシンクペーションのリズムを刻むことで「映画のアレゴリー」を実現する。

### 【6. フィルム画面とビデオ画面、ミュージカル】

『ドレミファ娘』はロマンポルノが意図された時点でのフィルム撮影と、再撮影がなされた時点でのビデオ撮影、その二つの画面に質感が分裂している。ビデオ撮影部分にわた

かまっているのが「非物語」で、結果的にそれが作品のゴダール化を過激に導くことになった。それと「映画のアレゴリー」という指標を必然的にもつミュージカルシーンでも、それが自壊に至るよう配慮がなされた。唄われる歌詞の一瞬ではゴダールの断言命題が顔を覗かせる。階段シーンのトラックバックでは、視界が単純に拡大更新されてゆく原初的な驚異を刻んだ。

#### 【7. 性愛のアレゴリー、戦争のアレゴリー】

ロマンポルノとしての売りとなるべきだった「極限的恥ずかし変異」の実験場面では、実験は外科手術に近づきながらポルノ色が脱臼、性愛がアレゴリー化する。最終の、見えない敵とヒロイン洞口依子が闘うシーンでは見事な長回しがあるが、これまた「音」だけで戦争状態が示され、このアレゴリーの処理も、ゴダール『カラビニエ』などを想起させた。

### ●第二章 復讐の寓意化——『蛇の道』

#### 【1. 時間の尖端】

高橋洋『地獄は実在する』に掲載された高橋の『蛇の道』オリジナル脚本と、実際の黒沢演出の異同を確認すると、黒沢演出の眼目は、「人間」や「文学性」を捨象し、ただ時間の尖端、その刻々の蓄積を無媒介に捉えようとしているとわかる。冒頭の哀川翔、香川照之の車中シーンのみではない。二人によって幼女殺害者の嫌疑をかけられ下元史朗を廃工場に拉致したときも、二人の「双対」的な画面奥行き動きが、意味を欠き、動きが動くだけの「運動アレゴリー」として展開されていた。

#### 【2. 代理報復と大和屋笠】

自分の娘を殺された香川の復讐に哀川が助力するという、当初の作品の発端「代理報復」には、映画史的な淵源がある。高橋が師事した映画監督・脚本家の大和屋笠の、加藤泰『みな殺しの霊歌』をめぐる斎藤竜鳳との「代理報復」論争、さらには大和屋が中心となった、鈴木清順のための魯迅「鑄劍」脚本化の空転がそれだ。

#### 【3. 拷問は肉体に合致する】

『蛇の道』の凄みの一つは、拉致したやくざ関係の容疑者たちの肉体から尊厳を徹底的に奪う冷酷なディテールだが、そこで拷問そのものが肉体に合致してしまうような錯視が起こる。ところがその次元に作品は安住しない。哀川が拉致した二人、さらにもう一人の犠牲者に分断をほどこすことで、作品は転調しだす。そうして復讐テーマがアレゴリー化する。

#### 【4. 『殺しの烙印』の召喚】

大和屋の影響が消滅したのかと身構えると、作品はクライマックス、空洞に声が響くディテールにより、大和屋脚本、鈴木清順監督『殺しの烙印』を召喚しだす。迷宮性に富んだガンアクション。最後に黒沢は、スナッフビデオの再生開始のシーンを添え、真の映像恐怖を独自に加味する。

#### 【5. 「組織体」の不可能性】

『蛇の道』と「二本撮り」で製作された『蜘蛛の瞳』では、哀川翔の復讐という設定を早々と消費したあと、会社勤めをはじめた哀川にとって、組織体が機能しないという、停滞的な物語がアレゴリカルに組織される。

### ●第三章 罹患と留保——『CURE』

#### 【1. 犠牲者の生成】

『CURE』は催眠暗示された者がおこなう殺人の実際と、それに暗示をあたえる間宮の催眠術的实际を拡大的にシーンバックさせてゆく。このことが観客自身にも、催眠術に「罹患」してしまう恐怖をあたえる。その意味で犠牲者は作中の人物だけではない。

#### 【2. 白里海岸、さっき、いつ？】

間宮は直前の記憶が消散してしまう記憶障害者として一応、造型されており、彼が初登場する白里海岸のシーンでは意味加算の脱臼が起こる。そのなかに答えることのできない原理的な質問もあり、その後は長回しから切り返しの連鎖への、生々しい編集上のリズム変調もある。

#### 【3. 中であつたものが外にある】

間宮は女性医師を催眠暗示にかける際、「以前自分の中にあつたものが、いまはすべて外にあり、結果、人の中が全部みえる」と語る。代理者に殺人を犯させている者の「中心の空白」。それはオウム真理教の犯罪構造を暗示している。

#### 【4. 編集の暴発】

刑事高部は重要参考人として確保した間宮の居所を割り出し、家宅捜査、それで間宮がメスマーの動物磁気学を研究していたと掴む。このときあつてはならないサブリミナル的なフラッシュバックが連鎖してゆく編集の暴発が起こる。高部が敢行した取調べで、作中、間宮が展開してきた催眠暗示のディテールが揃う。しかも「交代」や「別の何か」など新機軸も加えられていて、それで高部が殺人に至る催眠暗示に罹ったか否かの判断がつかない。

#### 【5. 最終的な判断は幾重にも留保される】

悪辣な編集はそれだけではない。高部の友人で捜査協力する犯罪学者佐久間が催眠暗示に罹ったと判明する悪夢のようなくだりでは、最後に高部と間宮の対決の舞台となる巨大な木造家屋の廃墟が召喚されるが、結果的にそれも誤ったフラッシュフォワードだったと事後確認できる。もともと『CURE』は催眠術をかけ世界を支配する者を主体にしたことでフリッツ・ラングの造型したドクトル・マブゼのアレゴリーを想起させるが、幾度見直しても解けない謎が残存することで、観客は間宮の催眠術に「ただらに」罹患した自らに気づかざるをえない。これを「留保つきアレゴリー」とよぶことができる。

### ●第四章 選択と世界——『カリスマ』

#### 【1. 世界の法則を回復せよ】

『カリスマ』の主題は、アレゴリー評論の達人・花田清輝が示した、秣か水かの「ブリタンの驢馬」同様の「選択」で、それは本作では「一本の木」か「森全体」かというように設問される。冒頭、刑事・藪池は人質立てこもり事件で、犯人を撃つか、犯人と人質の全体を救うかの判断で大失態に陥るが、このときカフカのアフォリズムに似た「世界の法則を回復せよ」というメッセージを受け取っている。

#### 【2. 狂った語り、過剰命名】

樹木が続々倒れているとやがてわかる森に入った藪池の姿は、行為の渦中と結末だけを連鎖される、狂ったように素早い、アレゴリカルな語りで綴られる。森全体を枯死に至らしめると一陣営から規定される問題の木は「カリスマ」とよばれていて、そこにベンヤミンが人類の言語の災禍とした過剰命名がある。いずれにせよ、作品の当初は「カリスマ」の規定をめぐる科白劇の様相も呈し、流れ者の藪池は「一本の木」にも「森全体」にも肩入れしない中間者として作中を彷徨している。

#### 【3. 「活劇」の開始】

カリスマをめぐる攻防は、保護派、打倒派、金権派三つ巴の、入り組んだ運動線によって描かれる。「暗喩なき転義」の連続。しかも運動が沸騰しても停滞が続いていることから「遅／速」の弁別まで奪う。ともあれ土壌から抜かれたカリスマは、打倒派により炎上させられてしまう。

#### 【4. 第二のカリスマ、あるがまま】

藪池は新たに病毒性（暴力性）をもたない別の枯木をそれが第二のカリスマであるかのように蘇らせようとして、森に携わる者たちの選択命題を無効化する。「あるがまま」こそ

を選択すべきだというのが彼の得た哲学なのだが、それもまた周囲を混乱させる。ここに「アレゴリーによる熾烈な再アレゴリー化」が見出せる。作品は最終部で世界の破滅の兆しをロマンチックに捉える。

## ●第五章 転写と反復の機械——『LOFT』

### 【1. 人工身体、マルチ画面】

『ドッペルゲンガー』は黒沢のフィルモグラフィ中、機械状映画の最初の達成といえる。人工身体の機械性が必然的にドッペルゲンガーを志向させてしまうという主題は、やがてドッペルゲンガーの出現に伴い、左右が曖昧な中間域を挟みこむ三分割中心の機械状マルチ画面を招来させ、それが本体と偽者ドッペルゲンガーを対象にした善悪の選択まで無効化させてしまう。

### 【2. 「空間矛盾」の接続】

二分割画面の空間矛盾を契機にして、完成した人工身体奪取をめぐる三陣営の攻防が矛盾的に起こる。そこで物理的に追いつけない者が相手を先回りする事態がつづく。時空の迷宮性、アレゴリー。映画機械の誤作動というしかない。

### 【3. 独身者の機械へ】

文学的な機械にはミシェル・カルージュがカフカ「流刑地にて」の処刑機械を念頭に指摘した「独身者の機械」の系譜がある。それは上部、中間、下部の三層からなり、人間の身体へ死の「転写」をおこなう。

### 【4. ミイラと幽霊の逆元関係】

『LOFT』の機械作動は、「魂があり体のない」幽霊、「体があり魂のない」ミイラ、つまり恐怖映画と怪奇映画という水と油の相反物が共存することで起こる。千年前のミイラがどんな経緯によっているかは反復的に説明され、そのなかで小説執筆に苦しむ礼子と、ミイラを引き上げた吉岡の出会いが起こる。

### 【5. 転写の諸相】

小説執筆の場としてあたえられた自然豊かな地で、礼子は亜矢の幽霊をみる。しかも亜矢にはミイラの属性が転写され、それはもともと礼子にも転写済のものだったから、人間とミイラのあいだ、さらには人物間の転写が以後さまざまに起こり、作品の機械作動性が増強されてゆく。

### 【6. 浚渫機械、門】

吉岡がミイラを水中から引き揚げた突堤には「浚渫機械」が存在していて、作中出現するたびに姿を変えるそれは、あるときはカルージュがカフカの処刑機械とともに「独身者の機械」の原型として発想したデュシャンの「大ガラス」と似た形状までかたどる。可視的エンブレム。湖へ向かう「門」にも通じるその形状は、カフカ「掟の門」の門のようにテキストが死に向かう場だけを構成している。

#### 【7. 連打される機械状】

作中にはまだ機械状が連打されている。ゴミ焼却機械、小説家を我が物にしようとする悪辣な編集者木島が使用を企てた心中機械などがそれらだが、礼子と吉岡も、身体の転写という機械運動がその相愛の契機となり、機械的な高揚に至った点が閉却されてならない。

#### 【8. 回想機械】

作品のもう一つの主題は、亜矢の死の瞬間が決定できないということだ。生前の亜矢は小説家候補生で、現在は礼子の住む山荘風の執筆場の先住者だった。亜矢の死は唐突に侵入した回想により描かれる。まずは揉め事があり、木島が亜矢を絞殺する。木島は埋葬のため死体をくるむシートを買いにゆく。その隙に様子を見た吉岡が侵入すると、亜矢は吉岡の怖れていたミイラとして蘇り、今度は吉岡によって絞殺される。しかも死体の横たわる場所が、木島によっての時と、吉岡によっての時、それぞれで全く同じという機械的反復を伴う。その詳細では回転や飛躍など機械運動がさらに加味されている。回想じたいが反復をおこなう機械だったのだ。

### ●第六章 人間の擬人化、隣接と類似——『クリーピー・偽りの隣人』

#### 【1. アレゴリーとしての映画化】

二〇一〇年代に入り、さらに強化された製作委員会方式は、シャワー効果のより強力な醸成の要請から、原作つきの企画を大規模映画にもとめるようになった。この場合、原作が「アレゴリーマ」、映画化作品が「アレゴレーシス」となるが、両者は排他的な、もしくは脱構築的な関係にもなりうる。あるいは「置換」「事後性」が鍵語ともなりうる。黒沢清の映画もその例外ではない。

#### 【2. 『トウキョウソナタ』と『東京暮色』】

黒沢『トウキョウソナタ』は小津安二郎『東京暮色』の家族成員とストーリー要素を「置換」して発想されたとみなせる。それぞれの映画で、異人性、胚胎が成員一人に装填され、また『東京暮色』では次女一人に累乗化していた「さすらい」が、『トウキョウソナタ』では家族成員三人に累乗化される。



### 【3. 「三時間前」というテロップ】

『トウキョウソナタ』の転機は、「三時間前」というテロップが出現した瞬間。このみだことのない時制提示は、「別のもの」を物語に開示するアレゴリー作用で、そこでは小形式中の動物として行動を促されていた夫・次男に対して、母親に「思慮なき人間」の透明な悲哀が付与され、結果、シニフィアン＝顔が、シニフィエ＝感情よりも優位になる達成がしるされる。シニフィエに対するシニフィアンの優位もまた、アレゴリーの特質といえる。

### 【4. 馴化不能の二重性】

伝統的なアレゴリーには動物の擬人化という手法が顕著だが、「身振り」の特異化によって「人間の擬人化」をおこなう逆転の契機もあり、そこに「馴化不能の二重性」という特質が認められる。一方で、アレゴリーは擬人化の徹底により停止にも導かれる。

### 【5. 空間の信憑剥奪】

俳優・香川照之を中心に「人間の擬人化」をおこなった黒沢『クリーピー・偽りの隣人』では、その達成のために、まず空間から信憑を剥奪する。それは撮影行為とも直結している。廊下の迷宮化、後景の活性化による前景の攪乱、語りながら動く人物の背後の了解を、動くカメラが奪うことなどがそれだ。

### 【6. 西野家の造作の謎】

主人公の高倉夫婦の家に隣接する、犯罪の主舞台となる西野家には、陰に籠った奥まりのほか、空間の正しい比例を欠いた前面付属物があり、内部の接続異常がある。

### 【7. 似ていること】

「なりすまし」犯罪がおこなわれようとしている稲城市の高倉家周辺と、かつてそれが起こった日野市の本多家周辺は、ともにコの字に三軒の家が並んでいる。主人公の犯罪学者高倉はそれらの「隣接関係の類似」を見抜くが、隣接と類似、これらメトニミーとメタファーの原理の重複は、様相のつぶれをもたらす圧縮を結果させる。これが「似ていること」に不気味さを付加する。

### 【8. リズムの異常が相手を掴む】

不自然な大仰さと悪意の二重性をもつ西野は、会話の進展にある意味と身振りのシンクペーションにより、相手を支配する。そこに対象との異常接近という気味悪さもやがて付帯する。いずれにせよ「隣接」により至近性を熾烈な審問にかける意図が『クリーピー』にある。

### 【9. 竹内結子の手、香川照之の隻眼】

隣接は密着を志向する。それで西野家でひそかに麻薬漬けにさせられていた母親は、その死体をビニール袋に密封され、中身を真空化されることで肌とビニールを一体化させる。さらに身体的隣接は身体を結び、同時に身体同士を反抗させる。そうして美的に強調されるのが高倉の妻、康子を演じた竹内結子の手だった。一方「人間の擬人化」をアレゴリカルにするしつづけた西野＝香川照之は、最後の局面に至り、その隻眼状が連続する。このとき「香川照之は香川自身に似ていない」という奇妙な感慨が湧く。それは前川裕の原作小説が「顔の類似」について導入しつづけた様相でもあった。

## ●第七章 二重の身体、メランコリカー——『散歩する侵略者』

### 【1. 恐怖の縮減】

『散歩する侵略者』は異様なアヴァンタイトル部分をもつが、じつはそこに伏在しているのは、「怖くないホラー」への脱構築的な志向だ。同じ宇宙人侵略ものであるドン・シーゲル監督『ボディ・スナッチャー／恐怖の街』にあった怖さの要件、「暗さ」「狭さ」も、『散歩する侵略者』は意図的に欠落させている。

### 【2. 概念を奪う】

格別な対象として、あえて創造される宇宙人がアレゴリカルな存在であるかは怪しい。ところが『散歩する侵略者』はそれに頓着することなく、宇宙人が人間世界の把握のため、人間の言葉の背後にある「概念」、それを奪い蒐集する詳細を丁寧に連打し、そこからアレゴリーを実質化させる。それは科白劇の様相を呈するが、原作の戯曲性が露出した結果ではなく、映画自らが意図して導いたものである点に注意が要る。

### 【3. 破滅を辞さぬ身体の過剰使用】

宇宙人の一人に扮した恒松祐里は、女子高生の身体を依り代にした暴力主体であり、痛みを感じない結果、暴力行使の際、身体を過剰使用して自壊に接近してゆく。それで身体に、錯綜する非同一性の生成が起こるが、それは宇宙人に乗り移られたことで現象している二重でアレゴリカルな身体が、一重状態に圧縮されて生じた混沌ともいえる。

### 【4. 散歩的叙述、歩行の生成】

『散歩する侵略者』は、主人公の加瀬夫妻（そのうち夫の身体が宇宙人に乗っ取られている）と、少年少女二人の姿をした宇宙人の「ガイド」を務めるジャーナリスト桜井、これら「二元」の徹底した並行モンタージュとして組織されている。その組成が「散漫」の印象をあたえないのは、二元に分離した各パートに照応があるほか、原作者・前川知大の舞台にあるブレヒト的な景の均質性と中断が、映画で志向されているためだろう。このとき各パートの入れ替わりは、右足を出し、左足を出す…というような歩行の形式を思わせ

る。同時に歩行の新たな生成そのものが作品の身体的主題ともなる。ジャーナリスト桜井の身体が亡びる直前にはそれが描かれている。

#### 【5. 未到来と到来】

夫を宇宙人に乗っ取られても、その不如意な行動に、新たな母性愛を感じる妻・鳴海＝長澤まさみは美しく捉えられている。それは映像の問題のみに起因しない。宇宙人の侵略によって世界の終わりが確定的となるなか、未到来のものを到来済と積極的に錯視する鳴海が、欠落で心を満たす憂鬱者（メランコリカー）でもあるという、役柄の付与にも関係している。最終的には鳴海が夫・真治に自ら、「愛の概念」を奪わせるはこびとなるが、このとき愛のもつ「以前と同じもの」のメランコリックな反響性が滲んでくる。

#### 【6. 『予兆』における高橋洋の策謀】

『散歩する侵略者』のスピニアウト（＝アレゴリー）企画、『予兆 散歩する侵略者 劇場版』は、脚本を黒沢の古くからの盟友・高橋洋が担当した。結果、恐怖映画化、求心化、女性の中心化、黒色の再導入などが起こった。対立が愛と見分けのつかなくなるアレゴリカルな設定が中心にある。「ガイド」の苦衷も右腕の罪障化として宗教的に描かれるほか、「歩行」は奥行きから登場した宇宙人が、周囲の人間をその波及力によってつぎつぎ薙ぎ倒してゆく圧倒的な進行性として出現する。

#### 【7. 走馬燈化】

『予兆』は終結に近づくにしたいが、映画史上の過去の映画、とりわけ黒沢自身の作品の細部を、走馬燈のようにちりばめてゆく。本作が総決算となり、以後黒沢作品が転機を迎えそうな予感はこのことに関連している。それまでの黒沢映画の特質だったカフカ的アレゴリーも後退しているように思えるが、作品細部に充満している脱同定性は依然としてカフカ的でもある。

### ●終章 映画のアレゴリーについて

[※本章自体が要約的性格のため、文章化を省略]