

## 距離の詩学

——映画『シックス・センス』を巡って——

大野真

村上春樹はデビュー作『風の歌を聴け』<sup>①</sup>の冒頭、〈オハイオ州出身の作家デレク・ハートフィールド〉<sup>②</sup>なる人物について、作者の分身と覚しき主人公の〈僕〉に次のように言わせている。

僕は文章についての多くをデレク・ハートフィールドに学んだ。殆んど全部、というべきかも知れない。<sup>③</sup>

〈一九三八年に二十九歳の若さでエンパイア・ステートビルの上から投身自殺〉したというこの作家、実は村上の創り上げた架空の人物であり、これを実在するものと信じて図書館や書店の洋書売場を尋ね歩いた村上ファンや研究者は膨大な数に昇ると聞く。同じ質問を繰返し受ける司書たちもさぞかし困惑したことであつたらう。

新人小説家にしては不敵極まりないこの虚構を、人騒がせな冗談と笑ってすますることも出来そうに思えるが、実の所村上は、ハートフィールドなる偽作家の口を借りて、小説家として出発するに当たっての己れの〈文章作法〉を、かなりな覚悟であらかじめ読者に〈告白〉もしくは〈宣告〉しているのである。

それは例えば次のような箇所——。

ハートフィールドが良い文章についてこんな風に書いている。「文章をかくという作業は、とりもなおさず自分と自分をとりまく事物との距離を確認することである。必要なものは感性ではなく、ものさしだ。」<sup>④</sup>（気分が良くて何が悪い？）<sup>④</sup>（1936年）

僕がものさしを片手に恐る恐るまわりを眺め始めたのは確かケネディー大統領の死んだ年で、それからもう15年にもなる。15年かけて僕は実にいろいろなものを放り出してきた。まるでエンジンの故障した飛行機が重量を減らすために荷物を放り出し、座席を放り出し、そして最後にはあわれなスチュワードを放り出すように、15年の間僕はありとあらゆるものを放り出し、そのかわりに殆んど何も身につけなかった。<sup>⑤</sup>（傍点原著者）

〈距離の確認〉ということ、〈必要なのは感性よりもものさし〉ということ。のちの村上作品のすべてを貫く要諦がこの数行にこめられている。

筆者が村上春樹の文章に初めて触れたのは『風の歌を聴け』を読むずっと以前、多くの読者がそうであるように、『ノルウェイの森』<sup>⑥</sup>を手にしたときであった。大ベストセラーとなったこの長編小説を読み進めながら、今までのどの文学にも感じたことのなかった不思議な感

覚に捉われていたことを思い出す。

全く抵抗感のない、プラスチックの板の上をすべるような文体。過不足のない、というより過不足のなさすぎる描写。過去を語って抒情的・感傷的になることを自分に許しながら、そんな抒情も感傷も実は全く信じていない、というよりどこか他人事のような冷やかさ・無関心さが通底している文章。

描写の一つひとつがこれまでの日本文学に見られなかったほどの柔らかさ、自在さ、繊細さを有しながら、そこには柔らかさ、自在さ、繊細さ以外の何ものも存在しない。根を持たず、浮遊し、すべり流れて行く描写たち。

一読し、感嘆しつつ、これは病気だと感じられた。筆者を含めた、恐らくは作者と同世代の者たちによく理解され得る、或る種共通の病。距離の病、とこれは呼べる。

何が病気かと言えば、描写する者とされるものの間の距離が、最初から最後まで見事に一定しているということだ。一定しすぎて、ということだ。ヒロインも犬も、作者からは常に等距離なのである。

通常『ノルウェイの森』ほどの長編になれば、文章は場面によって時に緊張し、時にゆるみもする。描こうとする対象への作者の関心の深さの度合いにより、対象とその描き手との間の距離は、軟体動物のように伸びもし縮みもするのだ。いかに緊密な文体を求めても、作者が人間である以上、そうしたひずみの発生は止むを得ぬことであり、また当然そうあって然るべきであるとさえ言えよう。

なぜならその不規則な波、その乱調こそが人と人、人と物、自己と他者、あるいは自己と自己、自己と神、そして生者と死者との（リアル）で〈健全〉な関係を表わすものであるからだ。両者の間の距離を最後まで一定に保ち続けることなど神ならぬ身に出来ようはずもなく、あえてそれを試みる者は傲慢のそしりを受けかねまい。

村上春樹はしかし、『ノルウェイの森』でそれを試み、ほぼ完璧に近い形で成し遂げてみせた。見事に均一な、プラスチックな、つるつ

るした人工の卵のような質感を持った作品を造り上げてみせた。だが一体何のために？

何のために作者はペンをも、さしに変えたのか。変えざるを得なかったのか。

答は恐らくこうだ。作者は、村上春樹は、個々の対象に向かう距離感覚を、先験的に喪失しているのである。

他者との、事物との、自己との、犬や猫や神や死者たちとの、それぞれの適切な距離がどうしてもつかめないからこそ、あるいはつかんだという確証が実感として得られないからこそ、その不安を打ち消すために、あらゆる対象と一定の同じ距離を取らざるを得ないのだ。先程〈病気〉と言ったのはそのことである。

〈距離の病〉とはつまり〈関係性の病〉のことであり、〈コミュニケーションの病〉のことであり、即ち〈存在の不安という病〉のこともある。

E・マツハヤ(7)・H・v・ホフマンスタールの言うように、〈自我〉とは外部から吹き寄せて来る風のようなものであり、互いの関係性の中でしか自己というものを実感・把握することが出来ないのが我々現代の人間だとすれば、距離こそは関係性そのものの具体的な表象に他ならない。そして〈他者〉の存在を保証するものは〈我〉との距離であり、それは同時に〈我〉の存在を保証するものが〈他者〉との間の距離でしかないことを証している。そこでものさしであるべき〈距離感覚〉が失われれば、我々にはわかにか自他の境を見失い、輪郭の定かならぬ混沌の世界に放り出されざるを得ない。

単に文学や哲学上のテーマや修辭としてではなく、言わば生活実感として、根の部分でこの〈存在の不安〉にからめとられているのが村上春樹と、彼に代表される一九五〇年代前半に生を受けた世代であるということとは、この際小声で言っておいても良いだろう。特権意識な

どとは程遠い、原因分析すら恐らく意味のない、それはただの〈事実〉に過ぎないのだ。幽かな〈恥〉の感覚を伴う、所与の〈事実〉。

村上が提示した〈距離〉の問題が、対象との〈関係性〉の問題であり〈コミュニケーション〉の問題であるとすれば、それはこと文学に限定されず、映画にも演劇にも敷衍され得るテーマであろう。映画や演劇ともなれば、より具体的な演技・演出・撮影法といった問題と結びつきながら、複雑で重層的な展開をこのテーマは示して行くはずである。

『シックス・センス』(THE SIXTH SENSE)という映画がある。

一九九九年八月六日に全米で公開されたこの映画は、同時期に封切られた他の有力作品を押し、一週間でいきなり二六六八万ドルというアメリカ八月興業の歴代新記録を打ち立てて一位に躍り出た。その勢いは以後も衰える所を知らず、二週目は二五七四万ドル、三週目は二四〇〇万ドルという驚異的な興業成績を重ねながら、連続五週間一位のまま独走を続けたという。

脚本・監督は撮影当時二十九歳の新鋭M・ナイト・シャマラン。一九七〇年ベンガル湾に面する港街マドラスで生まれ、この作品の舞台となった古都フィラデルフィアで少年期を過ごしたという、褐色の肌を持つインド人青年である。

主演は『ダイ・ハード』シリーズ(一九八八年)のブルース・ウィリスと、『フォレスト・ガンプ/一期一会』(一九九四年)で天才子役とうたわれたハレーイ・ジョエル・オスメント少年。『シックス・センス』が公開当初からトップを走り続け、一億五千万ドルを超える収入をあげた理由の一つに、オスメント少年の演技の〈天才〉ぶりに対する賞讃の嵐があったことは疑いない。

〈この映画の空前のヒットは今や一つの社会現象と化した〉という日本版劇場用パンフレットの解説はいささか大仰に過ぎるとして

も、〈異色のホラー〉〈新感覚のスリラー〉という謳い文句で売り出されたこの作品が、配給会社の思惑や、一般受けする幾つかの洗練された娯楽的要素を超えて、ハリウッド映画史上に残る、或る全く新しい、というより極めて〈異端的な〉側面を持つ一本となったことは確かである。

オスメント少年の演技をほめそやし、ラスト・シーンで明かされる〈秘密〉の衝撃を語り合いながら劇場をあとにするアメリカの観客たちのどれほどが、そうしたエポック・メイキングな〈新しさ〉や〈異端性〉に気付いていたかは定かでないが、たとえ意識の表面には昇らずとも、恐らく彼等の無意識あるいは半意識の層において、その異質な感触はくっきりと刻印されたに違いない。これは何だ、これは何か味わったことのない未知のものだぞという、ざわめくような感覚とともに。

物語をざっと追ってみよう。

小児精神科医マルコム・クロウ(ブルース・ウィリス)は、長年子供たちの〈心の病〉の治療に貢献した功績をフィラデルフィア市長から表彰されたが、その夜、満ち足りた時を過ごすマルコム夫妻の前に一人の侵入者が現われる。男の名はヴィンセント・グレイ、十年前にマルコムが治療に失敗した患者だった。「先生、あなたは僕を救ってくれなかった」と言いつつ、蒼ざめたその青年はいきなりマルコムの腹を拳銃で撃ち、自らもこめかみを撃ち抜いて自殺する。

二年後、マルコムはコール・シアア(ハレーイ・ジョエル・オスメント)という八歳になる少年のもとを訪れる。離婚した母親と二人暮らしのコール少年は、社会的隔絶、情緒不安定、幻覚、母親とのコミュニケーション困難といった精神分裂の症状を表わしており、マルコムの目にはあのヴィンセント・グレイとよく似たケースと見えた。

過去の失敗を償うためにも何とかコールを救いたいと願うマルコムの態度に、当初はかたくなだった少年も次第に心を開いて行き、やがて自らの、これまでに話したことの無い〈秘密〉を、初めて彼に

打ち明ける。

コールが友達とも教師とも母親ともうまく行かず、完全に孤立した状態で、日々何かにおびえながら暮らしていたのには理由があった。

「僕には死者が見えるんだ。」

マルコム、目をじっと見つめながら、コール少年はそう告白する。少年によれば、死者たちは「普通の人のように」彼の前に現われ、生前自分たちの身に起こったことを彼に「物語る」とするのだと言う。幽霊たちはお互いの存在は見えず、自分が死んでいることに気付いていない者も多いのだ、とも。

ただコール少年の目には彼等が死んだときの恐ろしい「傷跡」がはっきりと見える。事故で半分失われた頭や、首に残る赤黒く太い縄の跡――。

「あの人たちは助けを求めているんだ。」

そう語るコール自身は、自分が友達や教師や母親から「化物」と呼ばれることを最も恐れ、孤立した状態からの救いを誰よりも求めている……。

始めは半信半疑だったマルコムも、やがて少年の話が真実であることに気付く。混乱しつつも、マルコムは少年に一つの「治療法」を授ける。

「君を幽霊たちから守る方法があるかも知れない。君が彼等を助けるんだ。彼等はきっと、話を聞いて欲しいだけなんだよ。」

自分にそんな事が出来るだろうかと悩みおびえつつ、コール少年はしかし、彼の前に物言いたげに現われた、反吐を吐き続ける少女の幽霊の話を、恐怖に耐えながら親身に聴いてやり、彼女の願いをかなえてやるべく手助けをする。少女に洗剤を飲ませ続けて殺害した冷酷な母親は、コールの働きによって少女の父親や親戚たちの前でその正体を暴かれ、次の犠牲になろうとしていた少女の幼い妹は危く難をまぬがれる。妹を救いたいという少女の思いはかなえられた。コールは「役に立った」のだ。もはや彼は「化物」ではなかった。

今まで端役しかやらせてもらえなかった学芸会の出し物で、コール少年は主役のアーサー王を演じ、皆の歓声を受けながら「聖剣」を台座から引き抜いてみせる。その剣を高く掲げた晴れやかな笑顔に、かつての不安な面影はすでにない。自分の役目の終わったことを悟り、少年のもとを去ろうとするマルコムに対し、別離の哀しみに耐えながらコールはこう語りかける。

「奥さんと仲直りする方法を教えてあげる。夢の中に語りかければいいんだ。大丈夫、ちゃんと聞こえている。」

二年前のヴィンセントの事件以来、マルコムは最愛の妻アンナとの間に全く意思の疎通を欠いており、ずっと冷ややかに無視され続けて来た。そうした態度を受ける理由に心あたりのない彼は何とか妻の愛を取り戻したいと願うのだが、何故かどうしてもうまく行かず、つらくやるせない日々を送っていたのだ。

コール少年はマルコムと別れた後、帰りの車の中で母親に自らの秘密を打ち明ける。息子の口から語られた死んだ祖母の言葉に、すべてが真実であることを悟った母親は、涙を流しながら愛する息子を抱きしめる。母と子は互いに理解し合った。幼い少年の苦しみと哀しみは遂に報われたのだ。

一方自宅に戻ったマルコムは、ソファで眠る妻アンナに向かい、コール少年にアドヴァイスされた通り優しく語りかけるのだが、夢の中で涙ぐみながらそれに答える妻の言葉と、彼女の手元から転がり落ちたマルコム自身の結婚指輪に、突然或る恐ろしい事実思い至る。

「寂しかったわ、マルコム。なぜ私を一人にしたの?」

恐ろしい事実――マルコムはあのとき、すでに死んでいたのだ。ヴィンセント・グレイに撃たれたあの日、妻の腕の中で。今の自分はこの世のものではない、自分もまたコール少年に寄りつく幽霊の一人だった。この二年間、自分の姿は妻の瞳には全く映っていないかったのだ。気が付けば、あのとときの傷から滲み出した血が、シャツを赤黒く濡らしている。(コールにもこの傷は見えていたはずだ。)

すべてを思い出したマルコムは、妻の元を去る時が来たことを悟る。彼は眠れるアンナに向けて再び語りかける。

「この眠りから目覚めればすべてが変わる。君にどうしても言いたかったんだ、アンナ。愛しているよ。君はいつだって一番大事な人だった。」

「分かっているわ、マルコム。私を愛してくれているのね。」

アンナは眼を閉じたまま、初めて充分足りた微笑みを浮かべる。自分がこの世から消えた今も、二人の間には変わらぬ愛が存在することをマルコムは確かに感じ取った。幽かに動くアンナの口元。

「おやすみなさい、マルコム。」

「おやすみ、僕のアンナ。」

マルコムの頬にも妻と同じ微笑が浮かび、画面は、アンナがつけ放しのまま眠ってしまった、二人の結婚式のビデオ映像を映し出す。

そのビデオの中で、白い衣装を身に付けたマルコムとアンナは、幸せそうな、初々しい接吻を交わしている――。

以上が映画『シックス・センス』の荒筋である。二時間を越す〈大作〉が主流のハリウッド映画の中で、一時間四十七分という締りの良い作品に仕上がっている。

上映に先立って、この映画の〈秘密〉を他人に洩らさないで欲しいという、シャマラン監督とブルース・ウィリス連名の〈お願い〉が入る。秘密とはむしろラストの、マルコムがすでに死者であったという落ちだが、筆者は序盤、腹を撃たれたマルコムが、二年後何事もなかったかのようにベンチに坐っている、その〈コマの飛び方〉にまず異和感を覚え、次にコール少年の家の居間で、コールの母親とマルコムが黙って向かい合ったままソファに腰かけて少年の帰宅を待っている、そのわずかな〈間〉でマルコムがすでにこの世の人ではないことをほぼ確信した。

この〈間〉による暗示の〈匙加減〉は抜群で、互いに目を見つめ合っ

ているようでありながら、母親の目には実はマルコムの姿が映っていないのではないかということ、ごく短い、しかも決して短過ぎない〈沈黙〉で観客に匂わせている。

大方の観客はたぶんこの時点ではまだ〈秘密〉の内容に気が付かない。気付いた者だけが後でほくそ笑む資格を有するという、言わば〈特点付き〉のヒントである。弱冠二十九歳にしてシャマラン監督は、これまでハリウッドで恐らく誰も為し得なかった〈間〉の演出を、しかもくすくす笑いの聞こえそうな〈遊び〉の中でやってのけた。天与の才、とこれは言えよう。

その才能はアメリカの観客にとっては〈異能〉と見えようが、我々東洋人、というより日本人にとっては決してなじみの薄いものではない。〈間〉こそは演劇のみならず舞楽や絵画その他日本の芸術のあらゆるジャンルにおいて最も重要視されてきたものであるからだ。そこでは〈間〉のために楽音があり、〈間〉のためにセリフがあるといっても過言ではあるまい。そして〈間〉とは時間的にも空間的にも応用可能な、極めて微妙かつ繊細な〈距離〉のことに他ならない。

だが今はその問題に深入りする前に、『シックス・センス』がハリウッド映画の歴史においていかなる〈新しさ〉もしくは〈異端性〉を有しているか、より具体的な側面から論じてみよう。

何よりもそれはまず、〈亡霊〉の扱い方に最も良く表われている。これまでのハリウッド映画に、というよりも、より広く欧米における〈劇〉に出現した亡霊たちの歴史を思い起こして見るならば、そこに一貫して明らかなのは、亡霊たちの、すさまじいまでの復讐の念が存在することである。

ハムレットの父王の亡霊も、マクベスの宴席やリチャード三世の夢枕に現われる血みどろの亡霊たちも、さらにはポーの『アッシュヤー家の崩壊』を頂点とする数々のゴシック・ロマンでおなじみの亡霊たち

も、そのほとんどすべてがあからさまな復讐心を持って舞台上に登場して来る。その執念のすさまじさはこの世の現実を揺り動かさずにはおかず、〈劇〉もまたそうした暗い力を原動力として進行して来たのである。

だが『シックス・センス』ではどうか。

コール少年の前に現われる亡霊たちの中には〈時々脅かそうとする奴もいる〉にせよ、彼等はおおむね〈すさまじい復讐心〉などとは無縁の存在である。彼等が姿を現わすのは、何よりも少年に〈話を聞いてもらいたい〉からに過ぎない。亡霊たちが必要としているのは、自らの物語を語って聞かせる相手としての〈聞き手〉の存在なのだ。その役目さえ果たしてやれば、亡霊たちは、成仏という言葉がふさわしいか否かともかく、とりあえず心満たされて消えて行く。コール少年は、言わば〈観客〉となつて、自らの物語の主人公たる彼らが、〈舞台上で〉思い思いに語り、舞うさまを見届けるのである。

そこに〈救い〉がある。これまでの欧米の劇には有り得なかつた、異質の〈救済〉の形が。

欧米人にとって異質・異端とも言うべきこの〈救済〉の形は、我々日本人にとってではしかし、とうの昔から実は極めてなじみの深いものであった。

言うまでもなくその原型は、世阿弥元清が考案した〈夢幻能〉の形式にある。

多く前後二場の複式構成を採るこの劇形式は、古来の伝説や物語、あるいは哀しい言い伝えの残る〈或る土地〉を訪れた旅の僧（ワキ）の前に、里の者と名乗る男もしくは女（前ジテ）が現われ、土地にゆかりのそうした物語を語って聞かせる。やがて里人は、今のこの身は仮の姿、実は自分こそその物語の主人公の霊である旨を告げて僧の前から姿を消す。（以上前場）

後場では、仮の眠りに落ちた僧（覚醒している場合も多い）の前に、

本来の姿に戻った前場の霊（後ジテ）が再び現われ、かつて充たされなかつた愛人への思慕の念や、つかのま恋人と味わえた至福のひとときなどの〈昔語り〉を、語り、歌い、舞ってみせる。その間、旅の僧は夢うつつのうちにひたすら〈見る〉こと〈聴く〉ことに徹するばかりである。やがてひとしきり語り、歌い、舞い尽くした霊は、夜の明け染める気配と共に、このたびは〈心充たされて〉僧の前からすべるように消えて行く。目覚めた僧は、今の出来事が夢にしてはあまりに生々しく、亡霊の物語った恨みや哀しみや欲びが深く己れの内に刻印されたことを感じながら、霊のために弔いの念仏など唱え、再び漂泊の空へと旅立って行くのである。

『井筒』『野宮』『忠度』といった複式夢幻能を代表する作品に登場するシテは、在原業平の女、六条御息所、平忠度などの、言わば〈有名人〉たちの霊だが、ワキである旅の僧はいずれも無名の、殊更な法力を持つでもない、一介の漂泊僧に過ぎない。

彼等の役割は、前述のように、ただシテの亡霊たちの〈物語〉を聴いてやることであり、つまりは我々観客の代表として舞台の一隅に座を占めているのだとも言える。そうした〈観客〉あるいは〈聴き手〉の前で亡霊たちは己れの物語を〈演じ切る〉ことによつて、報われ、心充たされ、たとえそれが仮初めのものであったにせよ〈成仏〉の形をとつて、夜露が朝陽に溶けるが如く僧の前から姿を消すのである。

世阿弥が夢幻能に託したこの新たな〈救済の形式〉が語るところのものは、人は或る物語の中の役を演じる、つまり〈自己劇化〉を図る、さらに言えば自己を偶然ならぬ必然の形式、つまりは〈宿命〉の中に置くことで初めて救われ得るのだということ。

もうひとつ、そこには当然その宿命の劇を見届ける〈観客〉あるいは〈聴き手〉の存在が不可欠であるということ。そして、その役はあの旅の僧がそうであったように、名もなき民の誰でもが演じることの出来る役であるということだ。

とすれば、旅の僧の役どころは、自分一人救うことさえ出来ぬ無力なこの〈私〉にも演じられるものかも知れない。そこに居ること、ただ居て、話を聴いて、見届けてやる、それだけでひよっとすると我々はこの世に存在することを許されているのではないだろうか。

つまり、〈聴き手〉の役割を果たすことで、ワキである僧もまた救われているのである。能舞台の上で繰り広げられるこのドラマ、シテとワキとのこの関係は、人と人とのコミュニケーションの、一つの極限の形を示していると言っても過言ではあるまい。

この秀れて日本的な〈救済〉の観念を、インド人であるシャマラン監督がいつどこで身につけたかは定かでない。夢幻能という劇形式を彼が知識として所有していたかどうかさえあいままだ。

だが明らかにコール少年はワキである旅の僧の役割を果たしている、というより『シックス・センス』という作品は、コール少年がそれを己れに定められた役割あるいは宿命として自覚し、勇気を以て〈自ら選び取る〉までの成長の物語に他ならない。一人の少年が外界のあつれきと戦いながら一人前の大人あるいは自立した人間に変貌を遂げて行く、ドイツ風教養小説の系譜に連なるものと言ってもよい。(この点はやはりハリウッド映画だろう。ハリウッドの作品には教養小説的な〈艱難辛苦の果てに約束された成長の物語〉が圧倒的に多いことは明らかで、アメリカ的フロンティア・スピリットとドイツ風市民教養主義が、敬虔主義的楽天主義を媒介にして響き合った好個の例と、これは言えよう。)

シテ役としてのマルコムは、ずっとコール少年を治療する側に立っているつもりでいたが(事実その役割を果たししたが)、実は自身が逆に少年によって治療されていたことが最後に明らかになる。亡霊であるマルコムが、セラピストとしての過去の過失を償うために自分の治療を〈行いたがっている〉ことに気付いた上で、コール少年は彼にそれを許し、誰にも語ったことのない自らの〈秘密〉まで打ち

明ける。やがてコールはマルコムの助言を受け入れて自分自身を立ち直らせると同時に、今や親友ともなったマルコムの〈意志〉———そのため彼が亡霊となってまで戻って来たところの、言わば〈残留思念〉———をも充たしてやり、彼が〈昇天〉するための道筋を作ってやったことになる。

この〈救済〉の形は、言わば〈相互的〉であり、人間においてなされ、超越的存在の介入を必要としない。

シャマラン監督を東洋人というくくりで世阿弥の世界に引き寄せるのはいささか性急な試みであり、その証明のためにはさらに幾つもの手続きが当然必要ではあるのだが、眼前にある事実として、両者の描き出す〈劇的世界〉と〈救済の形式〉は極めて似通っており、ハリウッドの白人監督の誰一人思い描かなかった、人間と亡霊の〈静かな劇〉を形成していることは確かである。

筆者自身は、シャマラン監督はこうした世界を、ヴィム・ヴェンダース監督の『ベルリン・天使の詩』<sup>(1)</sup>に登場する〈人間の内面の声を聞き取り、それを永遠に記録し続けることを己が役割とする天使たち〉から学んだのではないかとひそかに推測しているのだが、これもまた憶測の域を出ない。だがスイス人であるヴェンダース監督に最も強い影響を与えたのが小津安二郎の〈静かな劇〉の世界であり、日頃彼が小津を敬愛し、『ベルリン・天使の詩』のエンディングでもこの日本人監督に対して心からの献辞を捧げていることを思えば、〈小津—ヴェンダース経由〉でシャマランの中に日本的なドラマ・トゥルギーが流れ込んだとしても不思議はない。だがその証明はまた後の話だ。

超越的存在の介入しない、相互的な救済の形とさきほど述べた。

『井筒』にあつては在原業平の女の霊、『野宮』にあつては六条御息所の霊がシテとして登場するが、そこにはむろんのことアポロンの神託も、デウス・エクス・マキナも、傲慢の罪に対する神罰も存在しな

い。ましてやラザロの復活も最後の審判もファウストの魂の天使に抱かれながらの昇天もそこにはない。

《人間》における、相互的な救済。

人間とは即ち人と人との間ということであり、そこには当然相互間の《距離》の存在が前提とされている。

荒れ果てた寺社の草の上、苔むす石の上に坐す名もなき僧と、その僧を相手に、報われなかった己れの過去の物語を語り、歌い、舞う亡霊たちとの間の《距離》が、舞台の平面を構成し、客席との距離を含めて《空間》としての劇的磁場を作り出す。それはさらに『伊勢物語』や『源氏物語』の昔から今に続く《時間的距離》の持つ劇性と相まって、奇蹟にも似た劇的瞬間、特権的時間というものを能舞台の上に生み出して行くのである。

このとき、業平を恋い慕う女の霊と、慕われる業平自身の霊が合体して一つ存在となり、《筒井》<sup>(13)</sup>の底の水鏡に映る己が姿を眺き込んで嬉し気に打ち震えるさまをまのあたりにして、観客である我々は、ああ、という驚きと共に、思わず深く首肯せざるを得ない。

陰陽合一、男とも知れず女とも知れず、言わば《愛の完成体》が成就するさまを、その奇蹟を、我々は旅の僧と共に確かに《見届けた》のだ。このとき、旅の僧と、観客である我々との間に《距離》はない。無名の僧＝観客の無言のまなざしに支えられ、見届けられることによつて、亡霊たちは己れを《劇的存在》と成し得、仮初めの成仏を遂げる。一方旅の僧は、ただ見届け、聞き届けることによつて、亡霊との間にこれ以上はないほどの《適切な距離》を採ったと言えるだろう。なぜ適切かと言えば、それが亡霊自身の望んだ距離であり、それこそが《救済としての距離》に他ならないからだ。

我々は日常、いつでも他人が自分との間に望んでいる距離を読み誤る。自分が他人に対して望む距離さえ定かではない。我々のコミュニケーションの病根はすべてそこにあって、過言ではあるまい。村上春樹の文体がその典型的な症例であることはさきほど述べた。

『シックス・センス』をハリウッドやドイツの教養小説的流れの中に置くことが出来るとはすでに述べたが、それはこうも解釈できる。つまり、嫌でも寄って来る怖ろしい気な死霊たちに、当初はおびえ、まどい、途方に暮れて震え続けるしかなかったコル少年が、幾つかの事件とマルコム<sup>ヒルトウングスロマー</sup>の助言を契機に、己れ自身の力でそうした恐怖に対して踏み堪え、呪うべき自分の能力を逆に生かす術を学び、霊たちの声に耳傾けてやることによつて彼等を救い、そのことで己れと己れをとりまく人々をも救う結果に至る——つまりコル少年が霊たちと《適切な距離》を採れるようになるまでの成長の物語である、と。

また、こういうことも言える。

我々は関係性（＝距離）の中でしか己れというものを実感し把握することが出来ない存在であるとさきほど述べた。《他者》の存在を保証するものは《我》との間の距離であり、それは同時に《我》の存在を保証するものが《他者》との間の距離でしかないということだ、と。

とはつまり、旅の僧が存在しなければ、というよりも《聴き手》としての距離を有した彼がいなければ、業平の女の亡霊も六条御息所の死霊もこの世に現われることはなく、いやそもそも存在すらしなかったはずだということになる。同時に、そうした霊魂たちがいなければ、旅の僧もまた舞台上呼び出されることなく、やはり存在すらしなかったであろう。《出会う》ということとは、それまで形のなかったものに突然形を与えることなのだ。

我々は常に、半ば無意識のうちに、目の前の、あるいは頭の中の《他者》との距離を計りながら、自らの存在の手ざわりを確認している。その距離の、微妙な、あるいは荒々しい変容によつて、自らの存在もまた形を変え、異なる手ざわりを持つようになることを、我々は日々、これもまたほとんど意識の上に昇ることのない《驚き》のうち



に体験しているのである。

その意味で、『シックス・センス』の最終場面、自分がすでに死者であることにマルコムが気付くシーンは極めて暗示的である。

彼が自己の〈非在〉に気付くのは、愛する妻アンナの目に己れが映っていないことを識ったときである。自分の意識は確かに在る（ような気がする）。妻へのこの愛情も切なさも自分のものである（ような気がする）。ドアの赤いノブにもこの手でさっき確かに触れた（ような気がする）。鉛のような疲労感も身体中にのしかかっている（ような気がする）。しかし妻の視線の先に自分はいない。視線が自分の存在を保証してくれぬとすれば、あったはずの自己は突然曖昧模糊として輪郭を失い、〈非在〉の相をあらわにする。

マルコムを襲ったこの怖るべき虚実の逆転を、C・G・ユングは『自伝』の中で、夢にユング自身の〈分身〉が現われたときの体験に重ねて、次のように述べている。

即ち〈私〉は夢の中でどこか丘の小道を歩いている。のどかな、見晴らしの良い眺めの中で、小さな礼拝堂が目に入る。少し開いた扉を抜けて〈私〉が中に入ると、祭壇には十字架もマリア像もなく、見事な生花だけが飾ってある。

しかし祭壇の前の床の上に、一人のヨガ行者がこちらを向いて結跏趺坐し、深い瞑想に耽っていた。彼の顔をよく見ると、彼は私の顔をしていることがわかった。私は深い恐怖に襲われ、目覚めながら考えた。「ああ、彼が私を瞑想している人だ。彼が夢を見、私はその夢だ。」

もし彼が目覚めたら、私はもはや存在しなくなるだろうということを知っていた。

ユングのこの一文は、〈分身〉<sup>ドッペルゲンガー</sup>に対して我々が抱く恐怖の根底に

あるものを正確に言い当てている。真に恐ろしいものは、自我の分裂そのものよりも、その先にある、虚実の逆転による自己喪失なのだ。

分身が眼の前に出現したとき、恐らく我々はとっさにこう思う——ああ、あれは私の夢だ、悪い夢だ、と。だが次の瞬間、愕然として思い至るのは、ユングがそうであったように、自分の方こそ実は相手の見る夢、ありもせぬ幻影にすぎぬのではないかという恐るべき〈疑惑〉であり、そう思うや否やそれは〈真実〉と化するのである。自己と分身との間の〈距離〉はそのままに、瞬時にして彼我が入れ替わった。〈私〉がとりのこされるのは〈非在〉の側に他ならない。

分身こそ現われなかったものの、マルコムを襲った現象は、同じ〈虚実の逆転〉の不意打ちであった。だがマルコムならずとも、我々は確かにこの世に存在していると切り切れるのだろうか——『シックス・センス』は、ラストシーンの余韻に浸る観客一人一人にそう問いかけて来る。迷路のように入り組んだ他者との関係の中を巧みに泳ぎ抜いていると自負する現代人にとって、〈非在〉への恐怖は日常気付いてはならぬものであり、出来ればどこまでも気付かぬままにいたい感情であるに違いない。

他者との関係に限らず、自分自身との距離もおおむね良好にとれてい——それがとりあえず社会的生活をこなしている我々の通常のひそかな自負であろう。だがそうした自負がどれほどものいものであるかはこの映画の良く示す通りであって、我々はふとしたきっかけでたちまち自己の存在の実感を失い、暗く冷たい、いや冷たささえも感じない〈非在〉の側に落ち込むのである。

前述の『ベルリン・天使の詩』に登場する天使ダミエルは、そうした〈非在〉としての自分（天使は言葉のエーテルであり、肉体を持たず、五感を持たない）をかなぐり捨てて、有限ではあっても確かにこの世に〈存在〉する人間になろうとした。失った半透明の翼の代りに、血の味を、傷の痛みを、一杯のコーヒーの香りと熱さを、冬の大気の

冷たさを、寒さの中で両手をこすり合わせる心地良さを、引力を、色を、時間を、生命の脈動を、来たるべき死を、生まれたばかりの子供のように全身で感じ取ろうとした。それらをもう一度日常生活の中で感じ直し味わい直すことこそが、〈非在者〉にとって〈存在〉に向かう唯一の道であり、再生への第一歩であるということ、また同時に、その道はいつでもあらゆる場所、あらゆる瞬間に我々の目の前に開けていることを、『ベルリン・天使の詩』の作者たちは良く心得ていたと言えるだろう。<sup>(15)</sup>

さきほど〈間<sup>※</sup>〉とは空間的にも時間的にも応用可能な、繊細かつ微妙な〈距離〉のことだと言った。

『広辞苑』（第五版）によれば、〈間<sup>※</sup>〉の解釈の一つに、〈芝居で、余韻を残すために台詞と台詞の間に置く無言の時間〉とあり、さらに〈日本の音楽や踊りで、所期のリズムを生むための休拍や句と句との間隙。転じて全体のリズム感〉とある。

日本だけではない、ウイenna・ワルツのあの独特の三拍子は、〈間<sup>※</sup>〉という観念なしには到底説明不可能な代物であろう。〈間のとり方が上手い〉とはつまり、〈リズム感覚に長けた〉とほぼ同義で用いることが可能なのだ。それはまた、〈時間〉における絶妙な距離感覚を体得した者のことでもある。

とすれば、村上春樹が言挙げした〈文学における距離感覚〉とは、即ち文体に一定のリズムを与えるためのファクターでもあるという解釈が成り立つ。

〈文章を書くという作業〉にとって必要なものは〈感性ではなく、ものさしだ〉と架空作家デレク・ハートフィールドをして言わしめた村上にとって、描くべき対象（自己自身でもある）と自己との間の〈空間的距離〉を細心に、精密に計り続けることが、おのずから、〈一定の時間的距離〉であるところの〈リズム〉を己れの文体に付与する結果となるのである。村上春樹の、あのだこまでもすると読める

プラスチックの板のような文体の秘密は、そこにある。

では『シックス・センス』においてこの問題はどのような展開を見せているか。

シャマラン監督にはこれまでのハリウッドの白人映画監督には見られなかった、絶妙な〈間の感覚〉がある、とはすでに述べた。

注目したのは、場面の切り替えの際にたびたび使用される〈暗転〉の意味である。AからBに場面が移るとき、そこにマルコムがいれば、多くの場合、スクリーンに一瞬間が映し出される。

これは何を意味しているのであろうか。

昔の映画ならいざ知らず、映画的文法がほぼ確立された現在では、一般的に言って、〈暗転〉はある心理的效果を観客にもたらすために、あるいは登場人物の心理を描写するために、〈意図的に〉用いられるケースがほとんどであろう。

たとえば、恋人の心変わりを知ってしまった登場人物のうつむいた顔が無言のままゆっくりとフェイド・アウトして行けば、それは彼女（彼女）の暗く沈み込んで行く心情をそのまま表現している、という具合だ。

だが『シックス・センス』で多用される暗転は、決してそのような初歩的な約束事を意味していない。映画の〈文法〉をある程度身体に染み込ませている観客にとっては、ここで用いられる暗転は何やら不自然なものとして意識のすみに引っ掛かたまま居残り続けることだろう。

なぜならそれらは文法的には破格であり、常識的な効果としては全く意味がないもののように感じられるからだ。少くとも登場人物の〈心理〉がそこで描写されているとはついで思えない。では何のための繰返しなのか、この暗転は？

こういうことが考えられる。

ひとつの場面から次の場面に切り替わる際に、絵から絵にスムーズ

に移行せず、一々そこに暗転（闇）がはさまるとすれば、観客の受け取る印象としては、一つ一つの場面が、エピソードが、すべて（ぶつ切り）のように見えてくるということである。

即ち、場面と場面の間の時間的経過はいまいなものとなり、それぞれの場面の〈内的な連続性〉あるいは〈連環性〉が断たれたままとなる。

何故そのような断絶がこの映画では繰返されねばならないのか——シヤマラン監督のねらいは、こうだ。即ち、これらの暗転は、主人公であるマルコム（意識そのもの）の〈切断〉を意味しているのである。

通常の文法の〈心理描写〉ではなく、〈意識が途絶えること〉自体をそれらは暗示している。つまり、すでに霊体であるマルコムは、シヤマラン監督の意図するところでは、恐らくこの世に常に存在するのはなく、断続的な意識として、生前の思い（残留思念）の高まったときに、不連続的に、コール少年や妻アンナの傍に寄り添うように現われるのである。あるいはコールやアンナが意識の奥で彼を呼び求めたときに、それに呼応して現われると言ってもよい。いずれにせよ暗転の間、マルコムの意識は、あるいは意識としてのマルコムは、この世にいないのだ。言い換えれば、これらの暗転は、マルコムが本来そこにとどまるべき〈永遠の闇〉を象徴しているということにもなる。我々は無意識のうちにもその真実の姿を何度も垣間見せられていたのである。

従来の映画文法の型を破ることで観客の中に一種の〈居心地の悪さ〉と不安感を植え付け、同時にそれが繰返されることで、この映画の中で新しい文法（約束事）が形成されて行く。

先程からの文脈で言うならば、こうした暗転の繰返しこそが、この映画における〈闇〉に他ならない。スクリーンの〈自然な流れ〉を次々に断ち切ることによって、逆にそこに不自然ではあるが独自のリズムを生み出している。

浮かんでは消え、消えては浮かぶマルコムの意識——その背景に広

がる底なしの闇の深さに気付いたとき、スクリーンを支配する異様なリズムがどれほどマルコムにとって残酷なものであるかということに、観客である我々は慄然たる思いを禁じ得ないであろう。

だが『シックス・センス』が観客に働きかけて来るものは、単なる恐怖の喚起にとどまらない。観終わった後に残るのはあくまでも切なく、やるせない感情であり、同時に身体の奥底から深い息を吐き出すような〈浄化〉<sup>カタルシス</sup>の感覚である。上質の夢幻能がそうであるように、これは人の死後までも残る〈思い〉の哀しさを見つめ、共に味わい、慈しんだ映画なのだ。その効果は、日本公開時にキャッチフレーズともなった〈癒し〉などではなく、むしろ〈励まし〉と言った方がふさわしい。

コール少年が苦闘の末に亡霊たちとの間に〈適切な距離〉が採れるようになったのと同様、マルコムもまた最後に、最愛の妻に対して採るべき〈適切な距離〉を知ることになる。そして己れの死の事実を受け入れ、眠れる妻の枕辺から静かに立ち去るマルコムを、コール少年に代わって最後まで〈見届ける〉のは我々観客であり、シテである彼が消えた後のスクリーンにキャストやスタッフの名を連ねたテロップが流れるのを見つめながら、一つの仕事を成し得たような思いにかられるのもまた、我々観客なのである。

仕事とはむろんあの旅の僧の果たした役割のことであり、彼等が夜明けと共に再び流れる雲を追って漂泊の旅に立ったように、我々もまたこの作品に背中を押されながら映画館を後にし、なつかしい人たちの霊に充ちているかも知れぬ街へ、喧騒の巷へと歩み出て行くことだろう。このとき我々の背中にあてられた掌の感触は、〈癒し〉などではなく、明日からの日々の生活に立ち向かう力を注ぎ込む〈励まし〉に充ちている。

無力であるがよい、自分一人救えなくてもかまわない、ただそこに居て、見て、聴いてやるがよい、それが他者をも救い自身をも救うだ

ろう。我々は皆、そのためだけでもこの世に在ることを許されているはずだ——二十九歳のインド人青年シャマランの、これは揺るがぬ確信であつたろう。その確信に至るプロセスが映画という形を採ったとき、〈恐怖〉という手法が彼の目の前にあつた。

恐怖は驚きに、そして静かな感動に変わり、やがて無言の、しかし確固たる励ましへと移行する。『シックス・センス』はそれだけの力を秘めた、しかも娯楽としても完璧な仕上がりを持った、奇蹟的な一回性を感じさせる〈ホラー映画〉であつたと言えるのだ。

テキストにはDVD版『シックス・センス』（ボニー・キャニオン、二〇〇〇年発売）を用いた。

#### 註

(1) 一九七九年、講談社。群像新人文学賞受賞作。

(2) 『風の歌を聴け』の中で描かれた〈ヘミングウェイの同時代人〉としてのハートフィールドは、一九〇九年オハイオ州の小さな町で生まれ、『虹のまわりを一周半』『火星の井戸』『冒険児ウォールド』シリーズ等の大衆向け小説を書いた後、一九三八年六月の或る晴れた日曜の朝、右手にヒトラーの肖像画を抱え、左手にバラソルをさしたまま、エンパイア・ステートビルの屋上から飛び下りたという。

『風の歌を聴け』のラスト、〈ハートフィールド、再び……（あとがきにかえて）〉と題した章で、村上春樹は〈僕〉にこんなふう語らせている。

〈もしデレク・ハートフィールドという作家に出会わなければ小説なんて書かなかつたらう、とまで言うつもりはない。けれど、僕の進んだ道が今とはすっかり違ったものになっていたことも確かだと思う〉

少くとも〈あとがき〉と書いてあり、そこに〈村上春樹〉と署名がある以上、この〈僕〉を作者の村上自身と思ひ込んだ読者が大勢いたとしても無理はない。（正直に言えば筆者もそのうちの一人である。）〈あとがきにかえて〉とあるのは作者のささやかなアライバイ工作の跡であろうか。

(3) 『風の歌を聴け』（講談社文庫、一九八二年）九頁。

(4) これもまた無論架空の書である。

(5) 前掲書、一〇一—一一頁。

(6) 一九八七年、講談社。

(7) エルンスト・マッハ。一八三八—一九一六年。オーストリアの物理学

者。

(8) フーゴー・フォン・ホフマンスタール。一八七四—一九二九年。オーストリアの詩人・劇作家。

(9) 日本版劇場用パンフレット（東宝出版、一九九九年）による。

(10) ゲーテのヴェルヘルム・マイスターに代表される教養小説の主人公たちは、いずれも手強い外界と戦いながら、最終的にはそうした外部の敵や事物や思想を自らの栄養として採り込んで行く。つまりは外界と主人公たちとは本質的に別のものではなかったということである。どんなに異質なものに見えようと、神への敬虔で清らかな思いさえ失わなければ、それらを〈成長の糧〉として自らの内に吸収できるのだという楽天主義

がその根の部分にはある。原住民たちを抑圧・教化しつつ、アメリカという地図を限りなく広げようとして行ったフロンティアたちの根底にあるものも、同じ敬虔さ、同じ楽天主義だ。（前述のホフマンスタールによる未完の小説『アンドレーアス』や、そのホフマンスタールを敬愛していたカフカの長編『城』などは、そうした楽天的教養小説への、巧まざるアンチ・テーゼとなっている。無垢な主人公たちは外界から何も学ばず、何も身に付けず、ヴェニスや、城のある村を、ただゆらゆらと、果てもなくさまよい歩くのである。）

(11) 一九八五年、西ドイツ。

(12) エンディングの献辞にはこうある。

〈かつて天使だったすべての人々に、わけても安二郎、フランソワ、そしてアンドレイにこれを捧ぐ〉

安二郎はむろん小津安二郎、フランソワはフランソワ・トリュフォー、アンドレイはアンドレイ・タルコフスキ——いずれもヴェンダースを導いた映画の使徒たち、もしくはもと天使たちである。（映画の中では主人公の天使ダミエルを人間世界へと導くかつての天使ビーター・フォークがこれに当たる。）

(13) 後ジテ（紀有常の娘＝井筒の女）はかつて業平が来ていた男物の直衣、

冠を身につけて現われ、

恥づかしや 昔男に移り舞

雪をめぐらす 花の袖

と自らの声に地謡を引き込ませながら恍惚として舞い、その絶頂において業平そのものに化身する。かつて愛し求め合った者同士が再び三たび巡り合い、一つ身となる瞬間に観客は立ち会うことになるのである。

(14) カール・ゲスタフ・ユング『ユング自伝』(A・ヤッフエ編、河合隼雄他訳)。みみず書房、一九七三年。一六九頁。

(15) 拙論「出会いのエロス、邂逅の不可思議——『ベルリン・天使の詩』を巡って——」(『大妻女子大学紀要——文系——第二十五号』一九九三年掲載)参照。

『ベルリン・天使の詩』はオーストリアの詩人ペーター・ハントケと  
ヴィム・ヴェンダースの共同脚本による。