

アリ・アスター映画にみる美術的モチーフ： 『ミュンヒハウゼン』、『ヘレディタリー／継承』、 『ミッドサマー』

石 田 由 希

I. 序論

「ポスト・ホラー」(Rose, 2017)、「ホラー・ルネサンス」(Benson-Allott 71)、「エレヴェイティッド・ホラー」(Bradley, 2019)、あるいは「アート・ホラーの変異型」(Church 15)。2010年代以降、欧米豪の優れた新作ホラー映画が批評的な注目を集めており、そうした作品群に、上のような名称を与える試みが続いている。

この映画の潮流をなす監督たちは、ホラー・ジャンルの伝統を時に踏まえ、時に捻り、自らの美意識と問題意識を織り込みながら、それぞれの作家性を確立しつつある。たとえば、ジェニファー・ケント監督の『ババドック』(2014)は、超自然的な怪物を描くようであり、その実、シングル・マザーの社会的困難をあぶり出す。ジョーダン・ピール監督の『ゲット・アウト』(2017)が焦点を当てるのは、リベラルを自認する人々による黒人差別だ。ロバート・エガース監督の『ウィッチ』(2015)の場合、17世紀ニュー・イングランドのピューリタン一家を主人公に据え、現代のキリスト教原理主義が孕む問題のルーツを探る。パトリック・ブライス監督の『クリープ』(2014)に至っては、黒い笑いに満ちたファウンド・フッテージ・ホラーを通して、ギグ・エコノミーを批判する (Benson-Allot 75)。その後も、ローズ・グラス監督の『セイント・モード』(2019)、ロモラ・ガライ監督の『アミュレット』(2020)、ナタリー・エリカ・ジェームズ監督の『レリック』(2020) と、ポスト・ホラーのリストは、意欲的

な秀作群によって更新されてきた。

上の監督らとともに、ポスト・ホラー、あるいはホラー・ルネサンスの旗手と目されるもうひとりの人物が、ユダヤ系アメリカ人のアリ・アスター監督 (Ari Aster, 1986-) だ (Benson-Allot 71; Church 9; Bradley, 2021)。アスターは、短編映画監督として活躍した後、長編映画二作の監督・脚本をつとめており、2021年の時点で、三作目の長編映画を製作中である。彼の長編デビュー作であるオカルト・ホラー『ヘレディタリー／継承』(*Hereditary*, 2018) と、長編二作目のフォーク・ホラー『ミッドサマー』(*Midsommar*, 2019) は、いずれも興行的な成功をおさめ、学術的な考察を集めつつある (以下、前者を『ヘレディタリー』と略記)。先の監督らと同様、アスターは作家性が強く、家族・宗教・共依存・薬物・ケア労働などをめぐる問題を、自作で繰り返し扱う。とりわけ重視したいのは、彼の映画が、広義の〈美術的モチーフ〉を頻用することだ。ここで言う「美術」とは、絵画や彫刻などの「純粋美術 (fine art)」に限らず、日常的な衣服や住居などを彩る「装飾美術 (decorative art)」をも含む。重要な場面の前景や背景で、アスター映画が、絵画や刺繍などを登場させるのは、珍しいことではない。

かねてより、アスターの長編映画にみる美術や装飾は、熱心に研究されてきた。たとえば、映画研究者の鷺谷は、『ヘレディタリー』で「創造的な力を持つ女性「アーティスト」たちが覇権」を握る点に注目しつつも、作中で提示されるのは「フェミニストのユートピア」ではなく、強者が弱者を虐げる「地獄めいた世界」であると慎重に述べた (鷺谷 100)。また、ゴシック映画研究者のマーフィーは、『ヘレディタリー』とジャン＝マルク・ヴァレ監督の『シャープ・オブジェクト』(2018) を並置し、家のミニチュアを含む、両者の様々な共通点を指摘する (Murphy 182-183)。ポスト・ホラー研究者チャーチの場合、『ヘレディタリー』に登場する家族三代を模したミニチュアを、本作が「前世代の映画から受けた隔世遺伝的影響」の暗喩と見た (Church 88)。他にも、映画研究者のスパドニは、『ミッドサマー』における北欧人と彼らの民族美術のうちに、現実の国々に存在する「国粋主義」思想や「外国人差別」を看破する (Spadoni 722)。先のチャーチも、『ミッドサマー』の白い民族衣装に、その着

用者の密かな「白人至上主義」を透かし見た（Church 113）。以上の論者たちは、アスターの長編映画に登場する美術的モチーフの詳細な分析を、作品ごとに行った。しかし、彼の短編映画はあまり研究が進んでおらず、また、アスター作品史全体の美術や装飾を考察する作業も十分になされていない。

よって本論は、アスターの短編映画と長編映画の中から、美術と装飾の存在が際立つ作品を三つ選び、個々の作品におけるそうしたモチーフの役割だけでなく、アスター作品史における通時的な意義を問う。次節では、サイレント短編映画『ミュンヒハウゼン』(Munchausen, 2013)における、壁紙や刺繍などの象徴性を論じる。次に、長編『ヘレディタリー』については、女系の芸術的資質と彼女らが作る美術品を分析し、それらを集結させた結末のタブローが、創造性をめぐる二種類の歴史を表すと述べる。最後に、長編『ミッドサマー』の民族美術に紛れる古代文字が、着用者達の人種差別とどうつながるのかを再確認した上で、この映画以前のアスター作品には見受けられなかった国家間・人種間の問題が、本作の民族美術の造形に表れていると主張する。以上の議論を踏まえて、これら三本の映画が、作品を追うごとに、より長い時間軸、より広い地域を素材として扱っており、そうした広がりや、作中の美術的モチーフと共鳴すると説く。

II. 装飾の意思：『ミュンヒハウゼン』の注釈的「花々」

前掲の「ポスト・ホラー」監督のうち四人は、長編デビュー前、短編作品を手がけた。それらの短編の一部は、のちに各監督の長編の骨子となる諸要素を含む。たとえば、ケントの長編『ババドック』は、登場人物の基本設定を、自らの短編『怪物』(2005)から引き継ぐ。エガースの短編『ヘンゼルとグレーテル』(2007)では、彼の長編『ウィッチ』や『ライトハウス』(2019)と同様、文明と自然の狭間で孤立した人間が、生命の危機に晒される。他にも、ピールがキーガン＝マイケル・キーと制作・出演したコント「競売台」(2012)は、黒人の人身売買を描く点で、長編『ゲット・アウト』の祖型を成す。同様に、アスターも短編映画九本の監督を務めており、初期短編『ハーマンの万能薬』(2008)は、彼の長編二作で扱われる薬物の多義性を先取りする。また、長編『ヘレディ

タリー』を撮る以前、アスターは短編『ジョンソン家奇譚』（2011）と『ミュンヒハウゼン』で家庭崩壊を描く。加えて、短編『亀の首』（2014）と『セ・ラ・ヴィ』（2014）とは、「有害な男性性」をめぐる軽妙な省察を繰り返しており、その批判精神は『ミッドサマー』の軽率なアメリカ人青年らの造形にも活かされている。また、アスターの長編二作品では〈不気味な芸術〉が支柱をなす。その先駆けとなる彼の短編としては、主人公の自伝小説をめぐる『ジョンソン家奇譚』が思い出されるかもしれないが、美術性・装飾性という点では、『ミュンヒハウゼン』のそれが際立つ。

『ミュンヒハウゼン』の美術的モチーフを理解するため、まず、物語の大枠を振り返りたい。中心となるのは、アメリカの裕福な白人核家族である。主人公は、この一家の母親だ。どの人物にも氏名や台詞はないが、サイレント映画である本作は、画面上の視覚情報と劇的BGMでもって、物語を観客に明示する。本作前半の大部分は、母親の脳内におけるファンタジー・シークエンスであり、息子の充実した大学生活と、実家へ残された彼女の「空の巣症候群」（町山 105）とが対比される。続く後半は、現実に戻り、大学進学を控えた息子と、その進学を密かに妨げる母親を描く。母親は、代理ミュンヒハウゼン症候群を患っている様子で、作中、この疾患の患者に典型的な行動、すなわち、養育すべき人物の健康を故意に損なう行動を取る。彼女は、逡巡しながらも、微量の毒物で息子の体調を崩させ、彼を家に留め置く。だが、解毒剤や介護の効果も虚しく、結末で息子は亡くなる。アスターが自らの短編『無題』（2012）でメタ的に明言したように、「『ミュンヒハウゼン』はピクサー映画にインスパイアされたモンタージュ」であり（00:01:19-00:01:21）、『トイ・ストーリー 3』（2010）に登場したアンディの大学進学の準備風景や、『カールじいさんの空飛ぶ家』（2009）冒頭を思わせるサイレント映画の映像様式を借用する。だが、両ピクサー作品が「家族」を礼賛する一方、アスター映画はこうした制度的集団の暗部を浮き彫りにする。

『ミュンヒハウゼン』の母親描写は、映画研究者ベンソン＝アロットが言う意味において、21世紀の「ホラー・ルネサンス」的であり、『ヘレディタリー』のアニー、『ウィッチ』のキャサリン、『ババドック』のアメリアなどと同じく、

「良き母親」という性差別的な規範から外れる女性を、観客へ多角的に提示する (Benson-Allot 72-74)。アスターが好む先行作品であれば、20世紀後半の映画『キャリー』(1976)や『普通の人々』(1980)で、こうした女性たちは否定的に描かれた。他方『ミュンヒハウゼン』は、先述の母親を一面的に怪物視せず、視点人物たる彼女の思考と行動を、細やかに追う。その際に用いられるのが、刺繍、インテリア、衣類、花壇だ(花壇は造園美術に当たる)。本作には、音声化された台詞がないため、視覚的な小道具が重みを持つ。以下、これらの事物の意義を順に扱う。

始めに、本編開始前のタイトル画面に注目したい。この画面に広がるのは、アイボリー色の布地に施された、クロス・ステッチの刺繍絵だ(00:00:27-00:00:35)。構図は、ほぼ左右対称。細部に目を配ると、中央には、“Munchausen”という濃いベージュの題字が、ピンク色の糸で縁取られている。刺繍絵の四辺のすぐ内側と題字の周辺には、黄緑・緑・深緑の蔦模様が這い、紫と赤の小花模様が散る。画面の四隅には、小さな人型の模様がひとつずつ、長方形をした緑色の細い枠線に囲まれている。この人型模様は短い黒髪で、黄と赤の服を身につけ、胸部には黄色地に赤い×印がある。冒頭の時点で、一見この平面的な手芸は、高音の穏やかな背景音楽とも相まって、題名とそれを囲む装飾性以上の意味を持たないように思える。ただ、物語の進行とともに、こうした表層的な装飾性こそが、本作の深層を表すと判る。

続く本編は、昼間、子供部屋で荷造りをする息子と、彼を廊下から寂しそうに覗き込む母親の姿で始まる(00:00:50-00:00:51)。母親を捉えたこのショットの被写界深度は深く、前景の母親、背景の廊下の壁、そしてその壁にかかる複数の家族写真を、鮮明に見せる。次に、息子を見下ろす母親の主観ショットを挟み、正面からのミディアム・クローズ・アップが、母親の表情と、背景にある廊下の壁を映す(00:00:55-00:00:59)。このショットには、前景の母親と背景の壁の二層しかない。一般に、「ミディアム・クローズ・アップで撮られたショットは、比較的狭い部分しか見せられない」ことから、構図の背景に「特別な意味のある小道具や色」などを配置し、作品の主題などを強調することができる(メルカード41)。では『ミュンヒハウゼン』の冒頭は、この構図をどう活用した

のか。

ここで重要なのは、母親の背景にある壁紙の柄だ。息子の部屋の青い壁がほぼ無地であるのに対し、廊下にあるアイボリー地の壁紙には、黄色とピンク色をした大輪の花が印刷されている。色調はやや異なるが、この壁紙の柄は、先の刺繍絵の草花模様に通じる。冒頭以降も、母親が息子の部屋に入る際、背景には、常にこの壁紙がある。廊下にとどまらず、この家には、花柄が充満する。母と息子が座る居間のソファとカーテン、母親の寝室のベッド・カバーと壁紙とカーテン、そして、彼女の園芸用手袋。これら全てに、花模様があしらわれているのだ。彼女の夫と息子には、このように一貫した視覚的造り込みがなされていないため、作中の花柄は母親のアトリビュートであろう。加えて、廊下の花柄の壁には、母と息子の仲睦まじい写真が約十枚も飾られている。よって、この花柄の壁は、子供に対する彼女の執着を暗示する。さらに作品中盤、母親の妄想において、息子が若い女性に求婚し、結婚式をあげるが、求婚される時の女性のワンピースや挙式会場の壁紙に、花柄が配されている (00:05:24-00:05:58)。この妄想場面におけるふたつの花柄は、息子の花嫁となる架空の若い女性が、息子を溺愛する母親の分身的存在であることをも示唆する。

同ファンタジー・シークエンスの直後、屋内の花柄に類似するモチーフが、家の外に現れる。母親が世話する花壇だ。この花壇は、母親が息子に毒物を盛ることを決意する直前 (00:06:44-00:07:01) と、ラスト・シーン (00:14:37-00:15:08) に一度ずつ現れる。プロットと無関係なこの花壇は、なぜ二度も登場するのか。理由は、一度目の園芸シーンに明らかだ。当該シーンの花壇では、色とりどりの花々が並ぶのだが、母親がシャベルで土を掘っていると、土の中からスーパーマンに似たおもちゃの人形が出てくる。注目すべきは、この人形が焦茶色の短髪で、赤いマントと黄色いタイト服を着ており、胸部に赤い×印があることだ。これは、タイトル画面の四隅に施された人型の刺繍と、同じ装いである。刺繍絵で人型模様を取り囲んでいた緑色の細枠は、花壇に茂る緑色の葉に相当する。

この人形に関する説明は、作中皆無だが、それがかつての息子の持ち物であったこと、そして、親元を離れつつある彼にとって、それが不要となったことは

想像に難くない。さらにリビングには、花柄のカーテンの傍らに、「明らかに息子がスーパーマンの格好をしている」大きな写真があるため (00:07:26-00:07:32)、先の人形と人型刺繍は、いずれも子供時代の息子を象徴する (ナイトウ 34)。また、この人形のスーパーマンに似た形状は、母親の世界に属す息子が、彼女のもとから「飛び立とう」としていることを伺わせる。このように、タイトル画面の刺繍絵、家の内装、そして花壇は、母親の領域とそこに囲い込まれた息子の在り方を、花柄や生花を用いて雄弁に物語る。

装飾的インテリアと視点人物の内面とをつなぎ合わせた他作品としては、アメリカ人作家シャーロット・パーキンズ・ギルマンの代表作「黄色い壁紙」(1892) が想起されるだろう。このゴシック短編小説では、表題の不気味な壁紙が、ヒロインの精神状態を反映し、時にその柄を変容させた。『ミュンヒハウゼン』の壁紙の柄を含む室内外の「花々」も、状況に応じて、色調や状態を変える。たとえば、息子の体調が悪化して以降、夜のシーンが増え、暖色系であった室内の花柄は、暗がりの中、黒ずんだ寒色の模様の様変わりする (00:09:54-00:10:15)。壁紙の色調の暗化が、母親の不安と連動して引き起こされているのだ。同様の変化は、結末の花壇にも起こる。息子の葬儀後、この花壇が登場し、かつて咲き誇っていた草花は枯れ果て、そこに佇むスーパーマン的な人形が、ゆっくりとクローズ・アップされる (00:14:37-00:15:08)。言うまでもなく、枯れた植物は、母親の失意に呼応し、その植物の中で孤立する人形は、母親の領域から飛び立つことが叶わなかった息子の姿に重なる。

無論、アスターの短編映画で、美術や装飾が象徴的に用いられるのは、『ミュンヒハウゼン』に限った話ではない。彼の最後の短編『セ・ラ・ヴィ』でも、ホームレスと思しき主人公の男性がトンネル内を歩く時、内壁に、彼の身長をゆうに凌ぐ、巨大で写実的な落書きが現れる (00:01:35-00:01:45)。落書きの中央に描かれているのは、俳優シルヴェスター・スタローンの笑顔の上半分だ。英雄的自信に溢れたこのスタローンの似顔絵が背景となり、ホームレス男性の凋落を際立たせるのだが、この落書きは作中一度しか登場しない。他方、『ミュンヒハウゼン』では、冒頭から結末に至るまで、刺繍絵、インテリア、衣類、花壇といった美術と装飾が、物語の展開を暗示するだけでなく、主人公の内面の

〈注釈〉となる。アスターの長編二作において、美術的モチーフは多様性と重要性を増すが、短編『ミュンヒハウゼン』は、そうした要素を先んじて使用している。

Ⅲ. 家族史と映画史：『ヘレディタリー』における創造性の継承

韓国の映画監督ポン・ジュノは、アスターの長編『ヘレディタリー』の脚本が公式出版された際に「前書き」を寄せ、同作が「家族そのもの（や血統）が地獄である」ことを表現すると述べた（Bong 7）。彼が指摘したように、このオカルト・ホラーは、危険な邪教団だけでなく、自らの血筋の呪縛に怯えるグレアム一家を描く。注目したいのは、本作における家系が、特に結末において、メタ的な意義を得ることだ。ポスト・ホラー研究者チャーチは、本作を、「様々な世代のアート映画とジャンル映画から受けた影響の混合物」と呼び、作中に、複数の年代のアート映画、ホラー映画、ファミリー・メロドラマなどの混淆性を指摘した（Church 94）。特にチャーチは、祖母が孫娘に授乳を試みる光景を模した作中の模型に、20世紀初頭の映画などを下敷きとする本作のあり方を鋭く見る（Church 88）。この主張は、確かに正鵠を射る。だが、チャーチがあまり考察していない結末においてこそ、遺伝的創造性と映画史的目配りが、より強く表れているのではないか。本節は、『ヘレディタリー』の美術品群を再検討し、それらが複合的に共存する結末が〈作中の家族史〉と〈作品外の映画史〉を反映する可能性を問う。

映画研究者の鷺谷が、修辭的に述べた通り、『ヘレディタリー』は、「[女性]が芸術 (art) を創造する力と技」と「魔術 (witchcraft)」が一体化した「女性のアート/クラフト」の力に重きを置く（鷺谷 94-95）。換言すると、本作では、女性たちの芸術と魔術とが結びつき、恐るべき威力を発揮するのだ¹。この映画に登場する「芸術」は、織物・模型・絵画・人形であるため、それらを「美術」と呼ぶこともできる。

¹ 本作は「19世紀の心霊主義」の影響下にあるが（Collins 61）、欧米の心霊主義の歴史において、交霊会の霊媒師や参加者の多くは女性であった（Church 93）。本作で、魔術/芸術の力を持つ人物が女性である理由の一端には、こうした背景がある。

まず「美術と魔術」を鍵語に、この物語を概観したい。冒頭に映るのは、エレン・リーという高齢女性の死亡記事だ。エレンの夫と息子はすでに他界しているため、主人公のアニー・グレアム（旧姓リー）が、エレンの葬儀で喪主を務める。アニーはエレンの娘であり、夫のスティーブ・グレアムとの間に、高校生の長男ピーターと、特殊学級に通う13歳の長女チャーリーがいる。リー家の家系は、精神病の発症歴があるだけでなく、女系間で、霊媒と美術の才能を受け継ぐため、アニーとチャーリーもそうした資質を持つ。ある日、ピーターが起こした交通事故で、妹チャーリーは、首をもがれて亡くなる。アニーはこの悲劇に絶望するが、ある時、娘の夭折の原因が、息子の過失ではなく、亡き母の策略にあると気づく。実は生前、エレンは密かにカルト教団のリーダーを務めており、科学と芸術を司る悪魔の王「ペイモン (Paimon)」を召喚するため、孫たちの身体を狙っていたのだ。この悪魔は男性であり、男の宿主を欲するため、受肉化には、エレンの血を引くピーターの身体が必要である。だがペイモンは一時的に生前のチャーリーに憑依していたので、まずチャーリーの命を奪い、ペイモンを彼女の魂ごとピーターに乗り移らせるとというのが、エレンと教団の計画だ。アニーがこの真相に気づくも時すでに遅く、万事はエレンの筋書き通りに進み、結末で、ピーターは悪魔の依代となる。

女系の創造性をめぐる他作品としては、リメイク版『キャリー』(2013)の主人公と母マーガレットが、いずれも洋裁に秀でていたことが思い出される。だが、この母娘の手芸と比べると、『ヘレディタリー』の女性たちによる美術品は、重要な違いを持つ。ひとつは、女性たちの作家性と作品媒体が、世代ごとに差別化されていること。もうひとつは、彼女らの作品や人物設定に、『ヘレディタリー』が下敷きとする材源群の一部が透けて見えることだ。以下、作中の美術品をめぐるこれら二点を、彼女らの世代順に整理する。

第一世代のエレンは織物を得意とし、刺繍入りの玄関マットを、家族と信者のために織っていた。これらのマットは、一義的には、エレンとカルト教団との繋がりを示し、特に、彼女が息子に編んだマットには、ペイモンの紋章が織られている。周知の通り、西洋において、悪魔ペイモン (Paimon, Paymon) の歴史は古い。たとえば、フォルジャー・シェイクスピア図書館に所蔵された16

世紀の魔術書には、ペイモン (Paymon) に関する記述がある (Harms 194, 211-212)。オカルト映画『ラスト・シフト』(2014) もペイモンを扱うが、その紋章は同映画において、単純な五芒星だ。対するアスターは、入念なりサーチを経て、ペイモンの実際の紋章とほぼ同じ形状の紋章を『ヘレディタリー』で用い、先行映画の悪魔描写に磨きかけた。さらに、エレンのマットの構図も重要である。作中三枚登場するこのマットでは、中央に配された持ち主の名前を、草花模様が囲む (00:51:05-00:51:07, 01:33:01-01:33:05)。この構図は、本稿前節で議論した『ミュンヒハウゼン』の刺繍絵のそれと酷似する。『ヘレディタリー』と『ミュンヒハウゼン』に、似た手芸モチーフが登場することは、両者が「年長女性の凶行による家庭崩壊」というプロットを共有することを暗に示す。

続く第二世代のアニーは、模型の「熟練アーティスト」だ (Murphy 183)。彼女は、自分の実人生のトラウマをミニチュアとして再創造し、箱庭療法的なセルフ・セラピーを行う。アニーの人物設定と作業風景には、材源となった映画の残響が幾重にも層を成す。たとえば、アスターは、イングマール・バルイマン監督の『叫びとささやき』(1972) が本作に与えた影響を公言しており (Eggars, 2019)、同作には『ヘレディタリー』的なドールハウスが現れる。加えて、アニーが製作中に用いる拡大鏡 (00:49:40-00:49:59) は、『トイ・ストーリー 2』(1999) の玩具修復者のそれに似る (00:41:43-00:41:59)。芸術家アニーが娘の死に苦しむ姿は、ニコラス・ローグ監督の『赤い影』(1973) で、娘を亡くす教会美術修復士ジョンの苦境に近い。

第三世代のチャーリーは、画才と人形作りの才に恵まれている。彼女は頻繁に、周囲の人間の顔や動物の頭部をスケッチする。さらにこの少女は、ガラクタに小動物の死骸の頭部などをつけて、人形を作る。絵心のある不気味な「少女」という点で、まずチャーリーは、『エスター』(2009) の表題の人物を思わせる。また、頭部と胴体が合わない彼女手製の人形は、『トイ・ストーリー』(1999) の悪童シドが、玩具からもぎ取った頭部を、別の玩具の首にすげ替えた話に想を得たと思われる。さらに、チャーリーが事故死する直前、フェルディナン・ゼッカ監督の白黒映画『ある犯罪の物語』(1901) を高校生たちが鑑賞しており (00:30:29-00:30:32)、画面内のスクリーンにギロチン処刑場面が映る (町

山 109)。これは、チャーリーが事故で頭部を失うことの伏線であるのと同時に、彼女が鳩の死骸の首を切断したり、戴冠した鳩の首の絵を描いたりする行為に通じる。

以上のように、『ヘレディタリー』における美術品は、エレン、アニー、チャーリーが持つ個別の作家性だけでなく、本作が先行映画と結ぶ間テクスト性を表す。これらの要素を全て圧縮したのが、他ならぬ結末だ。同場面では、ツリーハウス内で、無数の蠟燭が灯る中、カルト教団が悪魔の戴冠式を執り行う(01:58:50-02:02:52)。室内の細部を見ると、部屋の前方には、白いベールをまとい、王笏を握るマネキンがあり、頭部に相当する箇所には、王冠を戴くチャーリーの腐敗した首が据えられている。マネキンの腹部には、エレン手製のマットにも登場した、悪魔パイモンの紋章がある。この式典は、亡きエレンの計略の成功を示すため、結末における悪魔の紋章は、彼女の署名的な意味合いを持つ。加えて、チャーリー／パイモンの魂を憑依させたピーターの身体と、チャーリーの頭部を載せたマネキン像は、生前の彼女が作っていた、胴体と首が合わない人形や、王冠を載せた動物の絵を彷彿とさせる。本作の掉尾を飾るのは、ツリーハウスの断面の左右対称な超ロング・ショットであり(02:02:48-02:02:52)、これはアニーの模型作品が映し出された構図に似る(Church 94)。この映画は、三世代の創造的な女系家族史をインスタレーション化し、幕を下すのだ。

映画史的な観点から見ると、このラスト・ショットは、さらなる意義を得る。アスターは、本作で断続的に見せていた先行作品の断片を、幕切れで一気に凝縮するからだ。たとえば、『ヘレディタリー』のカルト教団の掛け声は、『ローズマリーの赤ちゃん』の悪魔崇拝教団のそれに、斬首後の遺体は『ある犯罪の物語』のギロチン場面に、蠟燭の溢れる室内はブライアン・デ・パルマ監督版『キャリアー』(1976)の結末における主人公の自宅を喚起する。つまり、『ヘレディタリー』の末尾で合わさる三世代の創造性は、1900年代～2010年代のジャンル映画群の諸要素を「継承」した、本作のあり方をも表すのだ²。こうした

² 『ヘレディタリー』は、サンダンス映画祭で「過去50年のホラーの集大成」と絶賛され、後続の監督に靈感を与えつつある(Ruimy, 2018)。同映画祭で公開された『ザ・ロッジ』(2019)や『レリック』には、『ヘレディタリー』からの影響や、同作との差別化を図らんとする意識が明白だ。

要素を集結させて受肉化される結末の「悪魔」は、新世代のオカルト・ホラーとして生み落とされた、『ヘレディタリー』の自画像である。

他作品でこの光景に最も近いのは、映画『キャビン』(2012)におけるエレベーター型倉庫の超ロング・ショットだ。このショットで、地中にあるガラス張りの大量の個室が、『キューブ』(1997)の巨大ルービック・キューブ迷路のように組み合わせたり、各個室には、『シャイニング』(1980)の双子の幽霊を含む、ホラー映画史の主だった怪物たちが大量に仕分けられている。倉庫の全貌が画面に映る瞬間、『キャビン』は、ホラー映画史の目録となるのだ。『キャビン』の倉庫が、過去の作品からの視覚的引用集であるならば、『ヘレディタリー』の結末は、先行映画史へのより間接的な引喩を、美術的モチーフでもって試みる。家系図が“family tree”と呼ばれることを思うと、『ヘレディタリー』の幕切れを飾る小空間がツリーハウスであるのは、映画史の新たな枝葉となる本作のあり方とも響き合う。

哲学者ガストン・バシュラールは、『空間の詩学』(1957)で、ミニチュア一般を「支配された世界」と呼んだ(バシュラール 279)。『ヘレディタリー』のミニチュア的なラスト・ショットは、先行作品から借用した膨大な諸要素を巧みに「支配」して立体芸術に変換し、本作の映画史的な現在地を観客に鳥瞰させる。前節で議論した『ミュンヒハウゼン』の花模様や花壇は、一個人の意識を視覚化した。対する『ヘレディタリー』の織物・模型・人形・絵画は、家族史と映画史における継承を、美術的に表すのだ。

IV. 『ミッドサマー』の民族美術と差別意識

長編映画『ミッドサマー』は、スウェーデンの架空の村「ホルガ」を舞台に、夏至祭に湧く村人たちを、アメリカ人の目線から描く。本作は、先行する類似映画群に表敬しつつも、異邦の村に、色彩豊かな民族美術と自然を配すことで、美的なフォーク・ホラーを誕生させた³。ホルガ村のあり方は、ルネサンス期

³ 『ミッドサマー』は、『ウィッカー・マン』(1973)の人身御供、『グリーン・インフェルノ』(2013)の麻酔粉、『悪魔のいけにえ』(1974)のレザー・フェイスの仮面、『植山節考』(1983)の姥捨などを用い、先行作品にオマージュを捧ぐ。

の思想家トマス・モアが創作した架空の国家「ユートピア」に近い。本節の後半が詳述するように、ホルガ村の極端な伝統文化は、彼方の異常な慣習を非難するためではなく、此方の現実に根ざす問題を風刺するからだ。無論アスターは、本作をジャンル横断的な作品とみなしており（Rapold, 2019）、本稿もこの映画の意義を社会風刺のみに還元するつもりはない。ただ、結論を先取りすると、『ミッドサマー』の美術的モチーフは、作中の北欧人コミュニティにそなわる差別意識と、分ち難く結びついていると思われる。本節では、その点を明らかにしたい。

『ミッドサマー』は、アスター作品史において、二つの特徴を持つ。ひとつは、アメリカ国外の文化圏を描いていること。もうひとつは、主要登場人物の人種と国籍が一樣ではないことだ。これら二点に注目すると、物語の粗筋とキャストの人種設定は、次のようになる。

主人公は、アメリカ人の女子大生ダニー。ある冬の日、彼女の家族が一家心中をはかり、ダニーは天涯孤独となる。半年後、スウェーデン人留学生の青年ベレから招待されて、アメリカ人の男子大学院生三人が、ベレの故郷であるホルガ村へ赴くことになり、友人のダニーもそれに同行する。この5人組は、ダニーやベレを含む白人四人と、アフリカ系アメリカ人のジョシュから成る。彼らは村へ向かう途中、同じくこの村に招かれた有色人種のカップルと合流する（ロンドンから来たこのカップルのうち、男性のサイモン役はナイジェリア系イギリス人の俳優、女性のコニー役はインド系イギリス人の俳優が演じる）。ホルガ村に到着すると、そこには白人だけが暮らしており、刺繍入りの白い晴れ着をまとった村人たちが、ダニーらを歓迎する。豊かな自然、村人の親切な物腰、彼らの美しい伝統美術に、ダニーは魅了される。だが、村の夏至祭では、伝統的な人身御供が行われており、英米の若者たちは、その儀式的生贄となる。唯一ダニーは、夏至祭の女王として戴冠したのちに、村の一員として迎えられる。天然ドラッグを摂取させられ、大量の花飾り⁴をまとった彼女は、朦朧とする

⁴ 『ミュンヒハウゼン』で、母親の意思を象徴する花々が、愛息子を実家に困い込んだように、『ミッドサマー』のダニーも、生花の装飾に覆われながら、新しい「家族」に取込まれる。

意識の中、異邦の奇祭の成り行きを見守る。

『ヘレディタリー』の創造性は女系であったが、『ミッドサマー』では、性別に関係なく、一貫してスウェーデン人たちが、芸術家の役割を負う。たとえば、ホルガ出身の学生ベレと、ルビンという少年は、『ヘレディタリー』のチャーリーに似る。ベレは、常にスケッチブックを携帯し、周囲の景色や人物を模写する。『ミッドサマー』の冒頭、『ミュンヒハウゼン』の刺繍絵のように、プロットを要約した連作絵画が大写しになるが、画中の出来事を全て知るのはベレのみであるため、この連作画も彼の筆によると思われる。また、ルビン少年は、巫女に近い立場にあり、彼の抽象画を、長老らが古代ルーン文字の宗教書に翻訳する。加えて、ホルガ村には、布に描かれた物語絵、刺繍を施した礼服、建物の内壁画、装飾的な玉座や人力車などがある。この村は、民族芸術の宝庫だ。

注意すべきなのは、アスターが述べた通り、本作は文化的な「混合物」であり、実際のスウェーデン美術だけでなく、「スラヴ系」の民族衣装や「エリザベス朝の織物」などを下敷きとするという点だ (Eggars, 2019)。たとえば、ホルガ村の母屋にある内壁画は、スウェーデンのヘルシングランド地方にある世界遺産「装飾農場家屋」の内装に想を得たと思われる。また、ニューヨークにあるダニーのアパートには、スウェーデン人画家ヨン・パウエルによる実在の童話画「姫と熊」が飾られている。他方、ホルガの民族衣装には、ハンガリー風の刺繍が施されており、スウェーデン・シーンの撮影も、実際はハンガリーでなされた (月永 16)。この文化的混淆が示すのは、英米人たちが遭遇する相手が、実際のスウェーデン人ではなく、象徴的な「他者」であることだ (Spadoni 723)。ホルガの民族美術は、複数の国の創造性のつぎはぎであり、アメリカ人にとっての架空の異国性を成す。本作には、異文化間の交流と搾取をめぐる、装飾的な〈寓意〉が込められているのだ。

美術史研究者の鶴岡は、「装飾／文様」が「単なる思いつきの埋め草なのではなく、ひとつの文明や民族、そして時代の「精神文化」を物語る徴」と言う (鶴岡 44)。一見趣味的な装飾に、それを創作する共同体の「精神文化」が反映されるというのは、『ミッドサマー』の装飾的な美術にも大いに当てはまる。ホルガの民族美術に含まれる花柄は、自然と調和せんとする村人の精神を

表すが、本稿が注目したいのは、そうした図柄に紛れ込むルーン文字だ。作中この古代文字は、村の教典や石碑などに刻み込まれているだけでない。冒頭を飾る四季の連作画、母家の内壁画、晴れ着や靴の刺繍、五月柱の上方などにも、この文字が、装飾の一部であるかのように忍ばされている。ルーン文字を用いた別のアメリカ映画を振り返ると、アクション・ホラー『悪魔の追跡』(1975)で、テキサス州の邪教団が、主人公に宛てた脅迫状に、ルーン文字を書いた(00:35:00)。『悪魔の追跡』の場合、ルーン文字は、異教性の印だ。では『ミッドサマー』の装飾は、いかなる意図に則って、この言語を紛れ込ませているのか。

ここでヒントとなるのは、アフリカ系アメリカ人学生のジョシュが持つ書籍『ナチスの秘密言語ルーン文字』(*The Secret Nazi Language of the Uthark*)だ。本作の劇場公開版では、男子学生が集うニューヨークのアパートで、固定カメラによる約1分半のワン・カット・シーンがあるが、その際、画面中央の机に、終始この黄色い本が、暗がりでも陽光を浴びている(00:18:07-00:19:48)。また、ディレクターズ・カット版でも、ジョシュがホルガへ向かう車内で、同書を抱えている(00:26:42)。この古代文字は、本作の論者の目を引いてきた。ゲルマン語学者の河崎は、『ミッドサマー』におけるルーン文字を論じる際、この言語の歴史を概観しながら、「勝利・太陽」を意味するルーン文字[𐀓]の二つ重ねが、ナチス・ドイツの鉤十字となったという仮説に言及する(河崎7)。鉤十字の起源については諸説あるため本論では探求しないが、少なくとも『ミッドサマー』において、ルーン文字とナチスとを関連づける向きがある、と言うことはできる。

ホルガの民族美術に紛れたルーン文字とナチスとの緩やかな連関は、「この共同体の未来には白人のみ」という、村の密かな優生思想と相性が良い(Braun 60)。アスターがホルガの住人を「優生主義者」と呼んだように、彼らは、表面的には外国人客を平等に扱うが、実際は人種に応じて待遇に差をつけているからだ(月永18)。たとえば、外界の子種を求めて村の女性が近づくのは、白人の男子学生のみである。夏至祭のダンス・コンテストに招かれるのも白人のダニーだけで、インド系のコニーは、その前に溺死させられる。他にも、アフリ

カ系のジョシュが、村の老人との会話で、ホルガの夏至祭とインドの宗教儀礼との類似を口にする時、老人は一瞬の間を置いて話題を変えるが、会話の終わりで一瞬、ジョシュに厳しい一瞥を向ける（00:37:41-00:37:53）。ここには、西アジアの文化とホルガのそれとを同列視されたことに対する、村人の隠れた不快感が仄見える。

『ミッドサマー』が巧みなのは、こうした差別が、村の外でも横行することを示唆する点だ。作中の次元であれば、主人公らがヘルシングランド地方を車で移動する途中、スウェーデン語のスローガン入り横断幕の下を、意味も解さずに通り過ぎる。だが、その文言が表明しているのは「ヘルシングランドへの大量移民を阻止せよ」という「外国人差別的な政策」である（Lewis, 2019）。つまり、ホルガ村の外にも、民族的な排他性が存在するのだ。この議論は、作品外にも広げることができる。スコヴェルの研究書『フォーク・ホラー』（2017）が指摘したように、21世紀のフォーク・ホラー・リバイバルの根幹には、ノスタルジーではなく、「現代の政治情勢」への問題意識がある（Scovell 9）。チャーチは、このスコヴェルの指摘を引用しながら、「現代の政治的極右派の歴史的ルーツ」を暴く作品として、17世紀アメリカのピューリタン一家を描く『ウィッチ』や、アスターの『ミッドサマー』を例に挙げた（Church 113）。従って、『ミッドサマー』における人種差別は、ナチス・ドイツの優生主義や、スウェーデンの国粹主義に限定されない普遍性を持つ。本稿の序論で引いたスパドニの『ミッドサマー』論が、ホルガの白人至上主義から、スウェーデン以外の国々の「外国人差別」を想起したのは（Spadoni 722）、本作の民族的排他性が極めて寓意的であるからだ。

2018年、映画研究者ベンソン＝アロットは、「ホラー・ルネサンスで、人種差別を扱うのは、ジョーダン・ピールの『ゲット・アウト』のみ」と述べた（Benson-Allot 74）。その後、『ゲット・アウト』の問題意識は、テイト・テイラー監督映画『マー』（2019）に引き継がれ、同作は、オハイオ州の高校における、黒人女子生徒へのいじめを前景化した。そして『マー』の公開から約2ヶ月後、類似する問題意識を通底させた『ミッドサマー』が、その系譜に名を連ねる。ただ、『マー』がアメリカの人種差別問題を注視するのに対し、『ミッド

サマー』は、外国人差別や有色人種差別を、特定の時代や地域に限定せず、より寓意的に描く。多文化の意匠やルーン文字が混在するホルガの民族美術は、そうした寓意性、あるいは越境性と、無言で響き合うのだ。

V. 結論

先に触れたジェニファー・ケント監督の作品史は、物語を膨らませる手法やテーマ設定において、アリ・アスターのそれと、やや似た変遷を辿る。ケントは、短編映画『怪物』のプロットに、主人公の家族をめぐる前史や、周辺の社会といった奥行きを加えながら、ポスト・ホラーの傑作『ババドック』を制作した。そして、二番目の長編『ナイチンゲール』(2018)では、彼女の祖国オーストラリアの歴史的な文脈で、女性差別と先住民差別を描く。アスターの長編二作品も、初期短編の主要素をベースに、家族・性差・差別をめぐる問題を扱う。ただ、ケントの『怪物』と『ババドック』がゴシック風の絵本を、『ナイチンゲール』が女声の民族音楽を物語の肝とするのに対し、アスターの短編『ミュンヒハウゼン』と彼の長編二作では、美術的モチーフ群が一貫して重要な役目を負う。美術や装飾を象徴的に用いるその手際は、短編時代から続くアスター作品の特徴のひとつだ。

アスター映画において、そうした美術的モチーフは、どのような軌跡を辿ったのか。本論はこの問いに答えるべく、以下の三作品を扱った。まず、短編『ミュンヒハウゼン』の花模様や生花は、物語の伏線を張るだけでなく、視点人物の内面を視覚化する。次いで、長編『ヘレディタリー』では、作中の家族史に流れる女系の美術的創造性が、本作の材源となった映画史の隠喩となる。続く長編『ミッドサマー』では、北欧の民族美術が、それを制作する共同体の差別的な思想を鏡映しにしており、それは現実の特定の国の状況に限らず、普遍的な民族的排他性の寓意として機能する。以上のことから、これら三作の主題的な変化と連動して、各作品内の美術や装飾の含意が、歴史的・地理的な広がりを増していると言える。2021年10月の時点で、アスターは三作目の長編映画『ディサポイントメント大通り』(公開年未定)を製作中だ。同作で、アスターの作品史における美術性がいかなる変容を遂げるのか、あるいは途切れるのか

については、その公開を待ちたい。

参考資料

- 河崎靖「映画『ミッドサマー』から考えるルーン文字の歴史」『解説リーフレット（『ミッドサマー』Blu-ray 封入特典）』TC エンタテインメント、2020年。4-8頁。
- 月永理絵編「アリ・アスター来日会見記」『解説リーフレット（『ミッドサマー』Blu-ray 封入特典）』TC エンタテインメント、2020年。16-18頁。
- 鶴岡真弓『装飾の神話学』河出書房新社、2000年。
- ナイトウミノワ「暗黒ピクサー!? - 『ミュンヒハウゼン』映画パンフは宇宙だ！編」『I Hope that People will Feel Unsettled: Ari Aster & His 7 Short Films+1』PATU、2020年。34-37頁。
- バシュラール、ガストン『空間の詩学』岩村行雄訳、筑摩書房、2002年。
- 町山智浩『怖い映画』スモール出版、2020年。
- メルカード、グスタボ『Filmmaker's Eye - 映画のシーンに学ぶ構図と撮影術：原則とその破り方』B スプラウト訳、ポーンデジタル、2013年。
- 鷲谷花「恐怖のフェミニズム - 「ポストフェミニズム」ホラー映画論」『現代思想』第48巻第4号、青土社、2020年。91-101頁。

- Benson-Allott, Caetlin. "They're Coming to Get You... Or: Making America Anxious Again." *Film Quarterly*, vol. 72, no. 2, 2018, pp. 71-76.
- Bong, Joon-Ho. "Foreword." Ari Aster. *Hereditary*. Edited by Mark Lotto, A24 Films LLC, 2020, p. 7.
- Bradley, Laura. "This Was the Decade Horror Got "Elevated"." *Vanity Fair*, 17 Dec. 2019. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s>. Accessed 10 June 2021.
- Braun, Adam F. "'Everyone Deserves a Family': The Triple Bind of Family in Ari Aster's Horror." *Family and Community*, 2020, pp. 41-66.
- Church, David. *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation*. Edinburgh UP, 2021.
- Collins, Brian. "Hereditary." *Religious Studies Review*, vol. 45, no. 1, March 2019, p. 61.
- Eggars, Robert, and Ari Aster. "Deep Cuts with Robert Eggers & Ari Aster." *A24films.com*. 17 July. 2019. <https://a24films.com/notes/2019/07/deep-cuts-with-robert-eggers-and-ari-aster>. Accessed 10 June 2021.
- Harms, Daniel, James R. Clark, and Joseph H. Peterson, editors. *The Book of Oberon: A Sourcebook of Elizabethan Magic* (translated and annotated from the Folger Shakespeare Library's 16th Century Manuscript) . Llewellyn Publications, 2015.
- Lewis, Sophie. "The Satanic Death-Cult is Real." *Commune*, no. 4, fall, 28 Aug. 2019. <https://communemag.com/the-satanic-death-cult-is-real/>. Accessed 18 April 2021.
- Murphy, Bernice M. "Film/Television Review Essay: *Hereditary* (dir. by Ari Aster, 2018) and *Sharp Objects* (HBO, 2018) ." *The Irish Journal of Gothic and Horror*

- Studies*, vol. 17, Autumn 2018, pp. 179-185.
- Rapold, Nicholas. "Film: Comment: Community Building." *The Pre-Show*, vol. 55, no. 4, 2019, p. 6.
- Rose, Steve. "How post-horror movies are taking over cinema." *The Guardian*, 6 Jul. 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Accessed 17 Feb 2021.
- Ruimy, Jordan. "'Hereditary' Is A Game Changing Horror Masterpiece (Sundance Review)." *The Playlist*, 26 Jan. 2018, <https://theplaylist.net/hereditary-sundance-review-20180126/>. Accessed 17 April 2021.
- Scovell, Adam. *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Auteur, 2017.
- Spadoni, Robert. "Midsummer: Thing Theory." *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 37, no. 7, 2020, pp. 711-726.

『悪魔の追跡』 ジャック・スターレット監督、1975年（Blu-ray、20世紀フォックスホームエンターテイメントジャパン、2019年）。

『セ・ラ・ヴィ』 アリ・アスター監督、2014年（Vimeo）。<https://vimeo.com/71784969>

『トイ・ストーリー2』 ジョン・ラセター監督、1999年（DVD、ウォルト・ディズニー・ジャパン株式会社、2013年）

『ヘレディタリー』 アリ・アスター監督、2018年（DVD、TCエンタテインメント、2019年）。

『ミッドサマー（劇場公開版／ディレクターズカット版）』 アリ・アスター監督、2019年（Blu-ray、TCエンタテインメント、2020年）。

『ミュンヒハウゼン』 アリ・アスター監督、2013年（Vimeo）。<https://vimeo.com/74806158>

『無題』 アリ・アスター監督、2012年（Vimeo）。<https://vimeo.com/27805591>