

漂泊する光

——神代辰巳の遺作『インモラル 淫らな関係』について——

児 玉 和 土

1 白々しい人間ドラマ

本稿は映画作家神代辰巳の遺作『インモラル 淫らな関係』（1995）に関するものであり、映像と音響によって人間が表象されることと、演出によって人間を表象することの考察を目的としている。この作品は映画ではなくレンタルを目的としたOV（オリジナル・ビデオ）として公開されたが、それが劇場映画と変わらず映像と音響の劇であることに違いはない。『インモラル 淫らな関係』のあらすじは以下の通りである。

〈男〉がいる。〈男〉は前日まで住んでいたアパートに忘れ物を取りに行く。そこで空部屋を見学に来ていた〈女〉と会い、関係をもってしまう。その後、〈男〉は会社をやめ、故郷の海辺の町に帰り、父親の経営するスーパーを手伝う。そんな〈男〉を〈女〉が訪ねてくる。〈女〉は「おぼえてくれているのならそれでいいの」と言い残し、去っていく。〈男〉には〈弟〉がいる。〈弟〉がある日、婚約者を連れて帰省する。その婚約者とは〈女〉だった。〈男〉は驚き、とまどいながらも〈女〉とまた関係をもってしまう。しかし、〈弟〉から婚約指輪をもらった〈女〉は〈男〉と〈弟〉の間で揺れ、姿を消す。〈弟〉はそれが心労となって倒れ、入院する。それからしばらくして〈弟〉がまた帰省してくる。また〈女〉を連れてくる。〈弟〉と〈女〉はいつのまにか籍を入れてしまっている。〈女〉は〈男〉にあなたと会うためにはこうするより仕方がなかったと言う。ここに、もう一つの三角関係がからみあう。〈男〉には彼をたまらなく好きで弟のようにおもっている〈姉のような女〉がいる。二人は少なくとも〈男〉が故郷の町に帰っ

て来てから関係をもっている。〈姉のような女〉は〈男〉と〈女〉の関係を知っており、二人の性交を〈弟〉に見せる。〈弟〉は、自殺を演じて〈男〉と〈女〉を苦しめたいから協力してくれと〈姉のような女〉に頼み、本当に自殺してしまう。しかし遺体は見つからない。〈姉のような女〉はショックを受けるが、〈男〉は、弟は自殺をするような奴じゃないと信じない。それに対して〈女〉は、少なくとも私の中では〈弟〉は死んでしまったと言う。〈男〉は〈女〉と〈姉のような女〉との関係を断ち切る。〈女〉は町を去る。しばらくして〈男〉に〈弟〉から「明日釣りにいこう」と電報が来る。〈弟〉は生きていた。砂浜で二人が釣りをしている場面で映画は終わる。¹⁾

劇として複数の人間の「淫らな」恋愛関係などもはやありふれたものでしかない。またそんな感情の物語など今や予定調和なものでしかない。しかしそれにもかかわらず、『インモラル 淫らな関係』の展開はしばし予期せぬもののようにうつる。そして、その意外性とは、そこで展開される人間ドラマの白々しさにあり、その白々しさこそがこの作品をアイロニーではなく傑作たらしめている。人間ドラマとは複数の人物間の関係が変化することで成立している。例えば、二人の人物の恋愛関係にもう一人が加われば三角関係になる。そして、それぞれのそれぞれに対する態度は様々にあり、また反応もそれぞれにある。新しい出来事もたらされればその態度も変わり、関係も変わる。もう一人加わることで二人の関係になるかもしれないし、四角関係になることもあるかもしれない。逆にまたそれぞれのそれぞれに対する態度がそれぞれの反応をもたらし、それらの態度や反応が新しい出来事もたらすこともある。ここでいう人間ドラマの白々しさとは、シナリオのレベルにおいてこの作品が練りきれていないということではない。人間ドラマを担うはずの人間そのものがその存在で物語を担うようには機能していないのである(この作品が映像作品である以上、そこに映る人間とは正確には人間表象である)。ある事物が在るべき場所と在るべき姿を見い出せず、定まらないことに、神代辰巳が初期作品のテーマとして好んできた「漂泊」という言葉を用いてみれば、この作品の白々しさとは人間ドラマであることからの漂泊ではないだろうか。海辺の家で、〈男〉を責める〈女〉と、言い訳する〈男〉の、か

み合わないままに進む冗長な「対話」。その結果、誘われるがまま動物のように〈女〉を受け入れ続けることになる「弟思い」の〈男〉と、彼のあるのかないのかわからない苦悩。浮気を長々と重ねた挙句に、〈弟〉の気持ちに気づかなかった私は何だったのと吐露する〈女〉の響いては来るが、どこかしら虚ろな言葉。成り行きのように〈女〉との関係を始め、ただ誘われるがままで執着などないように見える〈男〉が、〈同僚の女〉と寝るときの〈女〉を忘れるために抱いているという意外な告白。妻である〈女〉が、兄である〈男〉と関係を持っていることを知って、仕返しのように自殺を演じた〈弟〉がひょっこりと戻ってきたときの、「兄貴、本当に惚れていたのか?」「ああ」という兄弟のやり取りのそっけなさとそのまま釣りに興じる姿の樂觀主義。それらの様子は滑稽とは言いすぎであるものの、そんな色を帯び、そのオプティミズムは劇の内実としての深刻さとは異なっている。この作品は、関係の劇としてもっと陳腐な演出が適切ではないかという期待を随所で裏切り、お互いの感情がぶつかり合うのではなくすれ違い、肩すかしを食らわせるようにして違和感を投げかけ、人間ドラマを空虚なものとして形成していく。

その白々しさの原因としてとりあえずの答えを出すことは容易である。都会の中にばかりとあいたマンション。そこに吸い寄せられるように集った〈男〉と〈女〉の性交にあてがわれる不意のスローモーションに戸惑いを覚え、映画が終わったとき、そういえばすべてのセックスシーンにスローモーションが使われていたことに気づき、その戸惑いを何とも言えぬ不吉さと知る。性を生として描くことで名声を確立し、自らの演出を「僕はベチャベチャやっちゃうから」²⁾と言っていた神代辰巳の、「ベチャベチャ」という湿度とは明らかに異質の無味乾燥さで性=生の運動を止めようとするかのような、遺作におけるスローモーションの導入。そのときエロスがタナトスへとディゾルヴする不安を覚え、ガスボンベを抱え、車椅子で演出したという神代の姿を想起するのは当然のことである。

実は、その不安を間違いと断定することができないほど、この作品には死のイメージがまわりついている³⁾。だとすれば、ここで展開されていたのは人間ドラマではなかったのだとして、その白々しさに早急な結論を与えることができる

だろうか。そこには人間などいなかったのであり、亡霊のドラマだったのであると。けれども、死の気配は必ずしも人間ドラマと反発するものではないし、映像として映る人間を死者と呼ぶことの末路として、画面に映るものの表層性⁴⁾を指摘するだけの凡庸に行き着くことは眼に見えている。そして、この作品がそのような凡庸さにとどまらず、興味深い人間表象と豊かな演出を有していることもまた事実なのであり、神代辰巳の遺作『インモラル 淫らな関係』においては、それらこそが主要な問題なのである。

2 不安定な〈女〉

この作品においては時々ピアノの曲がきこえてきて、冒頭にもピアノの曲が流れている。続いて〈男〉がマンションの部屋に入ってくると音楽は静かに消えていく。先物取引会社に勤める〈男〉のせいで借金を背負ったと主張する〈元顧客〉が、マンションの部屋の外でドアをたたき怒鳴り始めると、〈男〉は〈元顧客〉に在室を悟られまいと、〈女〉を床に押し倒し、静かにしてくれと頼む。〈女〉は抵抗するが、〈男〉は押さえ込む。〈女〉の動きを封じる〈男〉の行為は次第に性行為へと連鎖し、抵抗していた〈女〉はいつしか抗うのをやめる。〈女〉の手は次第に緊張をとき、絨毯の上でゆっくりとピアノを弾くような指づかいははじめる。しかし、もうピアノは聞こえていない。〈元顧客〉が去ると、〈男〉は〈女〉の服を脱がせはじめ、後続するカットで二人は全裸になっている。〈女〉は自分の頬を、ピアノを弾くように指で軽くたたいている。ピアノはもう聞こえない。〈女〉の行為とピアノはずれている。このことは〈女〉が何かずれていることを示して象徴的である。

マンションの部屋で〈男〉と〈女〉が関係をもったあと、〈男〉は先物取引会社をやめ、海辺にある故郷の町に戻る。〈男〉が〈姉のような女〉が経営するスナックに行くと〈女〉が会いにきている。〈女〉は言う。「あなたには何でもなかったことかもしれないけれど」「あやまらないの?」「あなた、わたしのことを覚えていてくれた。それだけでいいの」。そう語る身振りの奇怪さ。手のひらでハンドバックを何度も何度もなでつける。上半身は不規則に左右前後に揺れる。

首もとも落ちつきなく、しばしば前後にぎこちなくふられる。緊張を意味するのか、しかし、〈女〉の身体所作はそんな落ちつかなさを表象するものとしてはいきすぎている。次第に無意味に見えてくるそれらの仕草は、状況全体から浮き上がる。そして結果、不意に我々の眼に飛び込んできたその無意味さ故に、かえって物語的なその場の緊張感よりも眼に残る。〈女〉が〈弟〉の婚約者として〈男〉の家に連れられて来ると、松林の中を三人で歩く。〈弟〉と〈女〉が先頭で歩いている。〈男〉は少し遅れて一人で歩いている。〈女〉が〈弟〉に、〈男〉について語る。「思ったとおりの人だったわ、彼」。そう楽しそうに話す〈女〉は〈弟〉の横に並んで歩いている。進行方向に体の横を向けて蟹歩きのように進む。足をリズムカルに、しかしどこかしら不安定にはねあがらせる。そんな〈女〉の動作が眼につくのは、〈男〉と〈弟〉の動きとあまりに異なるからかもしれない。〈男〉と〈弟〉はただ歩いているだけであり、〈女〉の動きだけが我々の気を引く。また倒れた〈弟〉が横たわる病室のシーン。そこに何回かはさまれる、砂浜を波打ち際に沿って走る〈女〉のカット。旅行カバンを右手に走る〈女〉の姿が印象的である。後ろに蹴りだすように足を曲げ、足の裏が宙に舞う。両脚がもつれあいそうになる。時にスキップのような動きになる。左手はほとんど水平に保たれながら時に行き場なく振られる。全身が不安定に揺れ動き、画面の奥へと向かう。そもそも〈女〉はなぜ走っているのだろうか。〈弟〉から逃げるためだろうか。逃げるべき場所へと逃げているようには見えない。それともそれは他の何らかの感情を表現するための行動なのか。感情であるとするればそれは一体どんな感情なのであろう。〈男〉と〈弟〉、二人への思いを断ち切るために走るのであるとすれば、走っていながらも走ることに無関係であるような、それでいて眼につくような細部の身体所作は、一体どう受け止めればいいのか。

〈女〉の今そこに在るべき在り方とは、対峙する人物（ほとんど〈男〉である）への態度としてある。〈女〉が態度をとるべき他者なしで画面に現れるのは、砂浜を走る、海岸で水平線を眺めるといふ二つのカット⁵⁾しかない。そして、向かい合う人物がいるとき、〈女〉の在り方は対峙する他者への態度として一つの的確さをもって置かれた状況に応じており、その背後に明瞭に言語化しうる物語の

存在を感じさせる。その物語とは作品をみる我々の中に形作られるシナリオとでもいえようか。〈女〉は感情を昂ぶらせ、〈男〉を責めるべき状況である海の家で、泣きながら〈男〉を叩く。〈弟〉と結婚しながらも〈男〉との関係を断つことができない〈女〉は、〈姉のような女〉に〈男〉との関係を指摘されると、動揺を不機嫌さでごまかし、〈男〉と二人きりになると、それでも〈男〉との関係をやめることができないと叫んで、今にも泣き崩れそうな様子で男に迫る。

それとは対称的に〈女〉の不安定な身振りは、余剰や無意味としてうつり、それがなぜそこに在るのか納得できるものではない。そして、この作品世界に不安を呼び起こす。そうすると、その所作を生み出す〈女〉の身体そのものが、その所作の生み出す不安感と分離しえるものなのか判断しきれず、不安定なものとして見えてくる。細長い手に薄い体と足の甲まで届くロングスカート、細長い顔の受け口と舌足らずな話し方。〈女〉は物語的には的確な行動をしているのにもかかわらず、他方でそこにとどまろうとしていない身振りを行っているのであり、物語に在るべき在り方よりもむしろそちらの方が次第に目に付いてくるのである⁶⁾。

3 〈男〉の動物性

実際に感情を欠いているのか、それとも感情を表出するすべを持たないのか、〈男〉の表情の「変わらないさ」は、顔における感情の欠如という点において動物性を帯びている。〈男〉が、彼のせいで〈女〉に捨てられたことを知らない病床の〈弟〉につきそっている時の空々しい顔。〈姉のような女〉に夕食に招かれ、〈女〉との関係を指摘されている時と、それから〈姉のような女〉が後は二人でゆっくり話し合ってみてと去り、〈女〉に「あなたじゃなきゃだめなの」と迫られる時の呆けた表情。それらはその「変わらないさ」において愚鈍でさえある。自殺をしに行ったという〈弟〉を、車で探しに出かけた〈男〉と〈姉のような女〉が、海岸沿いの一画を通りかかると、人がたかっけていて自殺だと騒いでいる。状況や年齢好から考えてどうも〈弟〉らしく、〈姉のような女〉は、「本当にやるとは思わなかった」といって困惑のあまり哑然とする。それでも〈男〉の慥然とし

た表情は変わらない。車を運転しながら、ただ「あいつは自殺するようなやつじゃない」と繰り返すだけである。

乏しい感情に関して、〈男〉の動物性を機械性や幽霊性という言葉で置き換えることができないのは、そこに確かな肉体の存在が感じられるからである。例えば顔の造作において、投げやりに開かれた眼と突き出た唇には、機械や幽霊では獲得し得ない生命として実在する者の厚みがある。また、性行為のシーンにおいて、時に〈女〉によってむき出しにさせられる肉体は、硬い異物のようで、続く性行為の理由付けとして感情は見えず、ただ機械的な欲望の結果に性行為がある。しかし、その機械的な欲望が〈男〉の機械性ではなく動物性に由来するのは、律儀にその欲望に向かい合い、反復の動作を繰り返すその姿がどこかしら性にとらわれた生物存在のみっともなさを漂わせるためであり、そのみっともなさこそ機械には不可能な動物性の証左である。⁷⁾

我々が〈男〉の感情を理解するのは、彼の表情というよりも行動によってである。我々は、一般に映画の登場人物の感情を、台詞や表情、行動を通して読み取ることができる。〈男〉の場合、行動を通して我々に感情が伝えられる度合いが大きい。行動の結果、感情として我々に知らされるものがあり、感情表出の手段として行動への依存が〈男〉の動物性の証明であるのは、動物においては行動の結果、我々がその欲するところを知ることができるからである。⁸⁾ 同じように〈男〉についても行動の結果、感じ、考えていることを知ることができる。

〈男〉の言葉は時に空虚に響く。海の家で泣く〈女〉に「君には惹かれていた、嘘じゃない」と言っても、最後の釣りの場面で〈弟〉に本気だったのかと問われて「本気だった」と言っても、それらは嘘のようにしか聞こえない。それほど白々しいのである。それでは行動はどうか。故郷の Snackbar を訪ねてきた〈女〉と対面した〈男〉は、気まずさや同情をあらわすかのように、直前に〈姉のような女〉のキスでつけられた口紅を始終拭き続けて止めない。また、〈男〉は、〈弟〉が〈女〉に結婚を申し込むであろう夜、職場で〈女〉から電話を受け取る。すると〈女〉は今晚私たちが泊まっているホテルに部屋をとってと懇願する。それを断ることができない〈男〉は、自らに対する苛立ちをぶつけるかのように、

スーパーの段ボール箱を自分が転がり倒れるまで何度も蹴る。冒頭のマンションのシーンで〈男〉はそれほど〈女〉へ性的な欲望を感じているようにはみえない。成りゆきだからというようにいつの間にかセックスがはじまる。〈女〉と〈弟〉の関係がわかってからはひたすら受身となり、それからの〈男〉と〈女〉のセックスシーンは3回あるがすべて〈女〉によって仕かけられ、始めの二回で〈男〉は〈女〉に服を脱がされる。その一つである海の家での性交シーン。マンションでのことは「なかったことにしないか」という〈男〉は、泣き叫ぶ〈女〉に服を脱がされ、されるがままになっている。全裸にされるとそこまでいって〈男〉はあきらめるかのように腕をぶるぶると震わせ、自ら時計をはずす。また、〈弟〉が自殺した後、家の和室で〈男〉と〈女〉が座っている。〈男〉は言う。「飛びこんだのがあいつと決まったわけじゃない、あいつはそんなことをするようなやつじゃない」。〈女〉はそれに強い口調で答える。「じゃあ、帰ってこないのはどうしてなの」。〈男〉はその言葉にうつむき、煙草の箱を手にとると、煙草を一本一本、箱から抜き出しては放り、煙草は畳の上に散らばっていく。警察も周囲も〈弟〉の自殺を確信しているという状況からすれば、〈男〉も〈弟〉が自殺をしていないことに自信があるわけではない。ただそう信じただけである。〈弟〉が自殺を演じ、〈女〉が去った後、自転車に乗っている〈男〉のうしろに郵便配達バイクが追いつく。渡された電報は〈弟〉からのもので、そこには「アシタツリニイコウ」と書かれていて、〈男〉は「釣りに行こう」と何度もつぶやく。その言葉にあわせて、ハンドルを持たずに自転車に跨ると、そのまま歩き、何度も回転する。〈男〉は〈弟〉が自殺をしたとは信じたくない。しかし物的証拠は自殺をしたと語っている。その状況を考えれば、無為に自転車に跨り歩く〈男〉の軽い運動は、彼の描く円の運動の中で〈男〉の心理的な軽さへと転換されている。あるいは〈弟〉が自殺をしたとおぼしき岬付近の道路のシーン。人だかりを前に〈姉のような女〉はふらふらと車を降り、しゃがみこむ。「姿をくらまして、あにきとえつこに悲しい思いをさせて、隠れたところからみてみたいって…。〈男〉はそのまわりを車でまわる。自分に言い聞かせるようにつぶやく。「あいつであるはずがない」「さとしは泳げないんだ」。〈姉のような女〉に言っているわけで

はない。独り言である。二人の話はかみ合わない。車を運転する〈男〉の横顔と道路にしゃがみこんだ〈姉のような女〉の姿が交互に切り返しのカットでとらえられる。本当に〈弟〉は自殺などしないと考えているのならば、すぐその場をあとにするはずだろうが、なかなかそこから去ろうとしない〈男〉。車の回転は言葉とは裏腹な〈男〉の心情的な揺れそのものとなる。

「もっと何かないの？」が口癖だったという神代が目指していたのは、特定のシチュエーションにおいて、役者の生理に根ざしうる動きを執拗なまでに追求することだった。そんなふうには役に付与される動きは、時に一見無意味な迂回の運動であっても、それが的確に映画の流れの中に織り込まれると、フィルム内には登場人物の「いま、ここ」と確かに合致するエモーションが確固と生成され、そしてその身体所作の演出こそが神代をして「巨匠」とまで言わしめることになった。それが「神代演出」「神代節」としてあがめられたものの正体である。神代にとって演出とは、時には奇特にうつる身体所作を通して、人間に、いや人間表象に、感情、そしてその裾野に広がる精神を与えることだった⁹⁾。

4 まわるカメラ

『インモラル 淫らな関係』において、〈男〉に対する感情表出的なアプローチは以上にとどまらない。それは〈男〉に属するものではなく演出に属している。演出とは、人物に動作を与え、カメラにポジションと動きを与え、画面に音響を与える行為の総体である。この作品においては登場人物の周囲をカメラがしばしば回転する¹⁰⁾。カメラがそれ自体の力でまわるのは、〈男〉の感情を、〈男〉をめぐる人物関係と関連してうつす時のみ限られ、前出の車の回転のシーンで、〈男〉の車にカメラが同乗して〈姉のような女〉をとらえるのはそれに含まれない。なぜなら、そのシーンにおけるカメラの回転は、単に、「あいつであるはずがない」と独りごちる口とは裏腹に、動揺して回転という運動を所在なく行なう〈男〉と、言い訳のような言葉を吐く〈姉のような女〉、この二人の切り返しのために機能しているからである。

それに対してカメラがそれ自体の力でまわる三つの食卓のシーン。まるで食

卓においてこそ人間関係が最もあらわれるとでも言いたいかのようにすべてが食卓の場面である。最初は〈男〉が〈女〉に去られた〈弟〉とレストランで食事しているシーン。〈女〉に逃げられ、沈んでいる〈弟〉。「嫌われちゃったんだ、俺。何でか分からないけど」。〈弟〉と向かいあう〈男〉は自分に原因があるという様子はまったく見せない。しかし、そこに存在しなければならない動揺という感情をカメラは自らが回転し、揺れることで助ける。次に、〈男〉が〈姉のような女〉に招かれて〈女〉と三人で食卓の席についている場面。〈姉のような女〉の「さとしが遅れてくるのってちょうどいいかもしれない」という言葉をきっかけにゆっくりとカメラが回転しはじめる。場の空気が変化し始める。噂になる前にあなたたちの関係をどうにかするべきじゃないのかと、〈姉のような女〉が皮肉を言う。〈男〉はずっと俯いている。〈姉のような女〉が〈頭を冷やしてくる〉と言って出ていくと〈男〉は顔をあげる。驚くほど鈍重な顔をして〈女〉をみつめる。〈男〉が感じているべき焦燥をカメラは自らの焦燥であるかのように回る。最後に、〈男〉と〈女〉と〈弟〉と〈父親〉が、家で鍋を囲んで楽しそうに食事しているシーン。唯一〈男〉が楽しそうに笑っている場面である。楽しそうな様子とは裏腹にその前のシーンで〈男〉は〈女〉とまた関係を持っているため、その楽しさは空々しいものである。そして、〈弟〉は、傍らにいる妻＝〈女〉と目の前にいる兄＝〈男〉が関係を持っていることを知っている。ここでカメラは〈男〉と〈女〉と〈弟〉の三人のために回転している。

カメラは、誰かと席をともにする〈男〉のまわりを執拗なまでに回転しており、〈男〉を取り囲む関係をめぐる。そのとき座して食する〈男〉の表情も行動も、〈弟〉の妻である〈女〉と関係を持っているという状況に対して無関心に見え、状況に即した感情を表明するものではない。それは、感情の偽装、つまり〈女〉との「淫らな関係」についてしらを切っているというよりは、〈男〉とはもともとそういう人としてあり、本来、ポーカークフェイスで直接的に感情的な行動をとることはない。〈男〉の本心が、物語の進行という約束事のもとに推測できる以外の何ものでもなく、しかもカメラがその能力的な限界として、〈男〉のそんな外観しかとらえることができない以上、実はカメラがとらえようとし

ている〈男〉の感情など実は不在であるのかもしれない。役者としての身体に根ざしたものなのか、それともわずかな感情の表出であるのか、〈男〉の無然とした表情について判断しかねるのは、それが終始変わらないからである。この作品を男女の心理劇と考えるならば、〈男〉を演じている柳ユレーイの演技が至らないということなのだろうか。そうは思わない。なぜなら、〈男〉はそういう人としてあるだけでそれ以外の何者でもなく、撮影段階で物語のために〈男〉を存立させる演出が成功したにしろ破綻したにしろ、結果的に我々の眼に映るのは完成した作品しかあり得ない。ある作品は、その作品であってそれ以外の作品ではなく、その在り方は作品の在り方に何も足さなければ何も引かず、自足している。そして、カメラは〈男〉がそうとしかありようがないのならば、自らが回転するしかないのだと言わんばかりに〈男〉のまわりを、食卓のまわりをまわる。状況の中に生起しているべき〈男〉の感情を、とりあえずは中心にすえるかのようにまわるその運動は、回転の運動を感情の揺れる運動として変換する。それは、カメラによって登場人物の感情を生起させるためのアプローチなのであり、その結果、我々はそこに生起する〈男〉の内面を知るのである。このカメラの回転が晩年において用いられたことを考えれば、神代がその映画作家としての活動の中で、身体所作の結果あらわれてくる感情に、あるいはそれを生み出すところの肉体に不信を覚え、視線そのものによって感情を作り出そうとしたことを意味するのだろうか。

5 ずれる【声】

〈男〉と〈女〉が物語の中心人物であることは確かなのであるが、物語の展開を眺めずともそのことが分かるは、この二人のみが時には呟き声であるような、時には鼻歌であるようなオフの声¹¹⁾を持っているということあり、そのことはこの二人を極めて不可思議な存在にしている。このオフの声を【声】と呼ぶことにすると、この【声】は、〈弟〉の入院する病室のシーンで「あにき」と繰り返す以外、ほとんど純粋に音響的なものとしてあり、その言語的な意味は聞き取りにくい¹²⁾。

冒頭の、ピアノの曲がかぶさった町の俯瞰ショットにおいて〈男〉は路上を歩いている。その接近と同時に聞こえてくる呟くような【声】。リバーヴの効きすぎたその【声】はインの声としては明らかに音響的な処理がされすぎており、オフの声でしかありえない。そして、その【声】は言葉として聞き取れるものではなく、ナレーションでもない。もともと意味としてとれるようなことは何も口にしていないのかもしれない。カットがかわり、がらんとしたマンションの部屋。〈女〉がいて楽しげに部屋の中を見てまわる。耳もとでささやいてくるような鼻歌。ごく当然のように〈女〉のものであると思うが、彼女が部屋を移動するにつれ、〈女〉の口元と声合っているわけではないことが判明してくる。画面の〈女〉がもつ雰囲気と【声】があまりにも合致しているためにそう感じるが、そうではない。そのうち〈男〉が部屋に入ってくると、〈女〉の姿を眼にとめ、言う。「昨日までここにいたんですよ。部屋、見に来た人ですか」。確かにさっきの呟き【声】と同じ声質なのであるが、リバーヴのかかっていないその声は紛れもなくインの音である。部屋に〈男〉が入ってくると〈女〉の鼻歌はふっと消え、〈女〉の顔が少し不機嫌に曇る。〈男〉が「もう決めたんですか」と問うと〈女〉は答える。「まだです。用が終わったら出て行ってください。もう少しここにいたいですから」。先ほどの耳元でささやくような【声】とは打って変わり、少し緊張し不機嫌な声。同じ声質ではあるのだが調子は歌の【声】とまったく異なる。

すでに見てきたように、関係をめぐる劇において〈男〉の「変わらなさ」は特異なのであるが、そんな〈男〉の在り方に【声】はどう絡んでいるのだろうかと考えてみると、それほどの違和感はない。【声】がオフとして物語世界のものではないことを考慮すれば、あくまでも意味的にでしかないのだが、ぶつぶつと押し殺すようで鬱屈した【声】と、〈男〉の常に不服のあるような顔は、〈男〉の心理的状态という点において一致するものではないとしても、反発し合うものでもないし、少し猫背気味に歩く様子もまたそうである。鬱屈というトーンは変わらずとも、波動としての揺れを物理的的属性として持った【声】は、〈男〉の一貫して無然とした表情に微細にうねるような心情をのせていく。

しかし、〈女〉は様子が異なっている。冒頭において、〈女〉の【声】はインの

音とききまちがえそうになるほど、〈女〉に肉薄しているのだが、必ずしも画面の〈女〉の様子と一致しているわけではないということが次第にはっきりとわかってくる。例えばスナックのシーン。〈女〉が訪ねてきていて〈女〉は〈男〉にかつて会ったことを確かめる。「おぼえてるわよね、わたしを。あのときのことも」。一つのフレームの中、二人の緊張感に覆いかぶさるように〈女〉のささやくような歌声が聞こえてくる。穏やかなその【声】は、映像の緊張感とは明らかにそぐわない。画面の〈女〉と【声】の〈女〉は感情的に一致しているわけではないのだろうか。そのことは松林を散歩するシーンで確かめられる。〈女〉と〈弟〉を残していつの間にか〈男〉は姿を消している。〈女〉は〈男〉を捜す。見つけるのは季節はずれの海の家の前で〈女〉は泣きながら〈男〉を海の家の中に追い込み、そしてせまる。その時、〈女〉が持つ感情的な激しさの一方で、〈女〉の【声】は例によってささやくような声をしている。画面にある〈女〉の激しさと【声】の相違は、音響としての〈女〉＝【声】の、画面の〈女〉に対する意味的なずれを示している。そのとき、もはや【声】は画面の感情を表出するものとして機能していない。したがって、この【声】は、複数のシーンにおいて、画面から来る内面の声と考えることはできず、あくまでも外から付与されるものであり、画面にはそれを参照しながらも独立して演出されるものである。【声】によって〈男〉には内面を与え、〈女〉には時に画面内の感情に対してずれを与える演出がなされているといえる。

6 物語と演出

〈男〉の表情の「変わらなさ」は、態度の「変わらなさ」に通じ、〈女〉に対しては一貫して「受け入れること」となり、〈弟〉の死に対してはそれを決して認めない「頑迷さ」となる。【声】も身体所作もカメラの回転も、ある状況における〈男〉を感情的に成立させ、彼の「変わらなさ」を隠すために機能しているのであり、〈男〉の物語的な存立は演出によって守られているとさえ言える。それと対照的にあるのが、例えば〈弟〉であり、〈弟〉は顔の「変わらなさ」において〈男〉と類似しているのであるが、動物性はなく、また「変わらなさ」を隠

そうとする身振りの演出も欠けている。典型が食事から嘔吐、入院に至るレストランのシーンであり、テーブルから何事もなく立ち上がったものの、トイレに入るとおもむろに便器に突き伏して嘔吐し、まるでそれが起こらなかったように座席に戻ろうとするといきなり倒れこむ。その一連の動作は余計な動きをそぎ落とした、非常にミニマムなものである。いつも穏やかな立ち姿に、自殺を演じるものの、結局兄と妻の関係を何事もなくやり過ごす淡泊さ。〈弟〉は三角関係の渦中にありながら欲望も生殖機能も欠き、形骸化した存在としてある。

〈女〉の在り方は物語の進行と軌を一にし、的確さを持っているが、その一方で【声】と細かな身振りが多様なずれを生み、不安定要素となる。その不安定さは物語とは別にある。実は〈姉のような女〉も〈女〉のような不安定さを帯びた瞬間があった。〈男〉との性交シーンで、〈男〉が半身を入れた布団の中へ、どこを指すともなく、もぞもぞと頭からもぐりこんでいく姿。自分の家で、〈男〉と〈女〉を皮肉り、不安にさせ、「頭を冷やしてくる」と部屋から出て行った後、座りながら鼻歌を歌い、それにあわせて首ふり人形のように首をまわす様子。しかし、〈姉のような女〉は〈弟〉の自殺劇に加担して失敗するともう現れない。

最終的に、〈男〉と〈女〉の別れによって物語は決着するが、〈女〉の不安定さのために二人の別れがあるかのようにさえ見えてくる。演出と呼ばれるものが、〈男〉を作品世界にとどめようとするのに対し、〈女〉には、的確さと、その一方で二律背反的にそこからの脱線を促す。お互いに特異な身体所作を持つ二人は、一方はそれによって物語として成立し、他方はそれによって物語からはみ出す。そして、その〈女〉のずれがずれとしてとどまり、物語に回収されないことを決定的に予感させるのは、〈女〉の、これもまた意味不明な身振りである。〈女〉は、〈男〉が昨日まで住んでいたマンションの部屋を見物しに来ることで、事故のように〈男〉と出会うが、そのとき〈女〉は白いタートルネックのセーターにチェックのスカートを身につけている。その後、〈弟〉の自殺を経て、海辺の町から出ていくとき、〈女〉は〈男〉によって送ってもらう車中で着がえ、最初着ていた白いタートルネックのセーターとチェックのスカートに戻る。〈男〉の世界から離れるための儀式のようなその脱衣と着衣は、象徴的に円環的反复の構造

を予感させ、ずれがずれとして存続する可能性が示唆されている。

7 漂泊する人間

演出の結果、〈男〉においては、身体所作と【声】によって肉体が感情を持ち、〈女〉においては、身体所作と【声】が在るべき在り方にとって余剰となる。ここでは演出によって異なる二つの人物が造形されている。演出によって物語内に守られる人間と、演出によって物語からこぼれ落ちる不安定な人間。映画である以上それは人間ではなく人間表象であり、だからこそ我々はしばしばそれに違和を覚える。我々の生きる現実が現実であることの力は、それが現実であると改めて我々に考えさせもしないほどであるが、映像としてうつされた事物は表象であるから、個々人が認識する現実との照らし合わせにおいて思考の対象となる。現実在即すという意味のリアリズムとは対照的である神代演出の身体運動が、しばしば特異なものとして指摘されながらも賞賛されるのは、映画でしかないことを映画でしかありえないこととして逆手にとった演出が、人間を表象することにおいて的確さを持つと感じさせるのに成功したからである。

『四畳半襖の裏張り・しのび肌』(1974)における有名な科白「男と女はアレしかないよ」という言葉を、シナリオライター神代辰巳が現実について語ったのか映画について語ったのか、それとも区別せずに語ったのかはわからない。しかし、映画作家である神代にしてみれば、映画における人間表象の、眼に見えない精神など信じず、ただ確実に在る肉体表象のみを、そしてそこから織り成される行為のみを信じるということだった(現実在即せば精神ではなく肉体を信じるということである)。そして神代が自らの演出で目指したのは身体所作の結果としてある感情であり、より総体的に精神であろう。登場人物の行動が感情を生み、その二つが幾度も折り重なっていけば、物語において登場人物の精神が形成されていく。とすれば、肉体において精神など置換可能なものでしかない¹³⁾、精神が生み出すところの思想もまたそうであろう。それが戦後を生き、1968年から映画作家として活動をはじめた神代の「思想」だった。もちろん、その「思想」も神代の映画作品の結果としてあらわれるものであり、少なくとも我々にとって作

品に先行するものではない。しかし、神代が肉体のみを信じることの帰結として精神を表象しえ、またそれを目指していたのであれば、そこには精神性への郷愁か憧憬があったのもまた確かであろうし、神代のニヒリズムはロマンチズムの裏返しでもある¹⁴⁾。

神代が、阪神大震災・地下鉄サリン事件の1995年に、生涯と作家活動に終止符を打ったことは興味深い。しかし、そのことは神代のフィルモグラフィーを時代と照らし合わせる作業の中で作家論として提出されるべき問題であり、本稿でそれについて述べる余裕はない。ただ、この遺作に限っていえば、人間表象の精神性が危うさに直面しているように思われる。神代がこの作品で頻繁に見せたカメラの回転という、人物を動かすよりも視線を動かすことを選択は象徴的である。それは言ってみれば、人間表象がそれ自体で帯びうる精神をあきらめ、鑑賞者にそれを託すことを意味すると考えられるからだ。精神性の危うさとはこの作品において具体的にどういうことかといえば、〈男〉の所作によって生成された感情が〈男〉の身体に受肉せず、単なる物語進行的な要素の一部にとどまっている。〈男〉の「変わらなさ」が眼に留まり、〈男〉の「変わらなさ」と身振りを分離して分析しえたこと、そしてその結果、〈男〉の物語的な存在の成立が身振りや【声】によって守られていると結論したことがその証拠である。それは、身体によって生じたはずの精神の、受け皿として機能しない身体の空虚を示しており、しかしだからといって〈男〉は機械的であるわけではなく肉体を持っている。意味記号化される表層の物語レベルとは別に、実在として空虚に生きなければいけないが、生きるべき肉体はもてあまそうとも確かにある。そのことは身体と精神が一對であるとき、身体が精神に対してずれていること、あるいは精神が身体に対してずれていることをさす。そのずれとは一對であるはずのものが一つに合わさらないことの、模糊とした間(あいだ)の感覚をもたらすが、それを差異の感覚と呼ぶことにする。

それでは〈女〉はどうであろう。〈女〉の与える不安感は、常に進行している物語からの逸脱を促し、そこに在るべき在り方を次第に侵食する。徐々に、〈女〉の存在は物語に即した「本来の」在り方から離れ、誰とも知れない何処へ往くと

も知れない漂泊性を帯びてくる。不安という一語で表現したものの、例でみてきたように、その多様性を考えてみれば、その時その時に振りまかれる所作は、〈女〉の存在そのものをいよいよ茫漠とさせ、結果的に漂泊者としてその場所において空虚に仕立てていく¹⁵⁾。ここにおいて漂泊性とは言うまでもなく差異の感覚をもたらすものであり、〈男〉から漂う差異の感覚とは、身体と精神がお互いを見い出せず、さすらう状態に由来する以上、〈女〉に不安定性を感じることと内実においてはかわりがない。おさまる所を知らない二人の身体の在り方はそれだけで漂泊的であり、〈女〉の場合、最終的に地理的な移動が行われる。しかし、ここで漂泊性とは地理的な問題ではなく、在るべき姿を持たない在り方の問題である。そして、この作品において漂う【声】は漂泊性を象徴して興味深い。【声】は、声が身体からの振動の結果、発せられるものである以上、もともと身体の側に属するものであり、身体的なものである。それが、この作品においては、【声】は感情的な記号として機能しているが、オフの声であるがゆえに、原理的におさまるべき身体はもっていない。おさまるべき身体を見つけれずさまよいつづけるだけである。

この作品の物語とは、その表題が示す通り、関係をめぐるものに他ならない。しかし、関係を担う者が定まらなければ、関係そのものが表層的でその内実に欠けていくことも当然の帰結であろうし、物語は形骸化していく。人間ドラマの白々しさもそこに起因しているが、その白々しさが冒頭で見たように楽観的な色を穏やかに帯びている以上、それは身体の漂泊性を生きることの肯定ではないだろうか。そして、映像として映る身体とは表層的なフォルムでしかない以上、本来空虚なものに過ぎないのである。

『インモラル 淫らな関係』は光の美しい映画である。しかし、スーパーの事務室の青白い蛍光灯の光や、夜の暗いスナックに浮かぶ赤褐色の光ならいざ知らず、どうしても自然光までもが人工的な何かを帯びているのだろうか。およそこの作品では、室内の場面において人物の背後に窓のある構図が多いのであるが、窓の外は露出オーバーのために白とびし、そこから部屋全体へと光の粒子が明度のグラデーションを形成しながら届いている。例えば、〈弟〉の入院する病

室や〈弟〉がいなくなった後の、〈男〉と〈女〉のいる和室がそうである。そして、冒頭のマンションにおける風のような質感を持つ光や、松林において上から柔らかく降る光は微細なふるえで何かが起こることの不安をもたらすが、それによってその光は注ぐことだけですべてを包んでしまい、乾いた霧のような穏やかさをも放散する。それらの光は撮影の時点ではほとんどが自然光なのであろうが、それでも人工的といったほうが的確なのであり、異常な清潔さを帯びた光の与える差異の感覚は映像の虚構性と同期する。ここで差異の感覚とは、光であるのに光でないような、自然光であるのに自然光でないような間の、しかしそれは何かと問われれば掴むことは決してできないものである。そして差異の感覚とは神代がその映画作家としての活動を通じ感じていた思いと相違ないだろう。

“たかが映画” じゃないか。そう言う問いかけをここ十何年ずっと自分に繰り返して来た。大それたことをやっているわけじゃない。“たかが映画” をやっているだけ、しょせん映画は見せ物に過ぎないじゃないか、面白おかしい見せ物じゃないか、そう思いこみながら十何年、助監督と言う活動屋になってからはもう三十年近く、そう思いながら映画を作って来た。たかがと言うけど、“だけど映画” しきゃ私にはない。“だけど” と言うのはせつなさである。“たかが映画” そして、“だけど映画” そう思いつめて、十何年、私がかかわり続けて来たものは、“だけど映画” の方から“たかが映画” を繰返し見つめ直す作業のあくない連続であったような気がしているのである。¹⁶⁾

その差異の感覚をもたらす光とは、映像が光で形成されている以上、我々がこの作品に対して感じてきた漂泊性そのものを構成するものなのであるが、その美しさは映像という偽物が持つ力を肯定してはいないだろうか。そこには表象であることと表象でしかないことの美しさがある。

1) 本稿において、登場人物を役名や役者名で呼ばずに、〈男〉〈女〉〈弟〉といったように役割で呼ぶのは、この作品が題名通り関係をめぐるものであり、本稿もそれ

を問題にせざるをえない以上、後者の方がふさわしいと思われるからである。

- 2) 宇田川幸洋「神代シネマフィールドノオト」『月刊シナリオ 1980年4月号』106頁
- 3) 〈弟〉が故郷である海辺の町への帰省する際、それを知らせるため律儀に送る黒い電報は訃報のようであるし、〈女〉がそこを去る時ごとに、彼岸のように海岸の映像がはさまれる。夜のスナックで画面の端に浮かびあがる〈女〉の白い顔は、気づくか気づかないかの大きさでしかないのだが、その姿を認めた時まるで心霊映像と感じさせるもので、同じように最後に戻ってきた〈弟〉も実は得体の知れない何者かに見えてくると、思い返せば〈弟〉は最初からおよそ生殖機能など欠いているかのような存在だったことに気づく。そういえばホテルの廊下で〈女〉はホテルの従業員と思いき女性とすれ違うがあんな夜中に従業員が廊下を歩いているのだろうかと思ひ直し、薄明かりが揺れて埃の匂いたつような、あの深夜の廊下を思い出す。それに加えて、〈男〉と〈女〉のオフの声か劇を通して漂泊する様子は何とも所在しない。
- 4) 上映段階において、映像として映される人間は原理的には光によって構成されたフォルムに過ぎない。映画論においてその様子はしばしば幽霊に例えられることがある。
- 5) 脚注の2で言及した彼岸のような海岸のカットである。
- 6) 脚本・スク립ターの本調有香が〈女〉を演じた役者について語っている。「柳愛里という女優に出会ったのが、神代さんのやる気をかき立てた。…「あの子は拾い物だよ」そう言って、ワクワクしているような感じだった。それぐらい、何をすのかわからない魅力にあふれた娘だった」（『映画芸術 No.376』1995, 135頁）。とすれば、この〈女〉の余剰が役者の身体に固有のものとして考えることも可能であろう。
- 7) この点に関しては、『赫い髪の女』（1979）についての山根貞男の言説が適切であるように思う。「あの一対の男女のひたすら性の営みに没頭する姿は、一見、セックスの果てしない深みへ至ろうとする能動性を、きわめて美しく感じさせる。が、それにもまして、そこからは、人間はどれほど強くセックスにつかまえられているかという、その受動性が悲しく浮かびあがってきてやまない。そして、彼らがその受動性に駆られるように、体を密着させ、からませあい、局部を嵌入しあって、一体化しようとするとき、そうすればそうするほどに、それぞれ別個の閉ざされた肉の袋であることが、ますます悲しくあからさまになってゆく」（『映画芸術 No.335』1980, 91頁）。〈男〉の性行為は、受動的・機械的なセックスへのとらわれの結果とも見えるのであり、それこそ肉体をもった存在の動物性の露呈である。
- 8) 宇田川幸洋は次のように語っている。「神代作品の人物の動作の大きなモチーフ

として<退行>があるようだ。直立して文化を獲得した人間の歴史に逆らうように、彼らはむしろ地面に近づきたがって、インド人のようにしゃがみ、また動物に自らをなぞらえる」(宇田川, 前掲書, 111頁)。四つん這いなど、神代は動物的な身体所作を好んで演出した。

- 9) 長年、神代のカメラマンをつとめた姫田真左久は語っている。「クマちゃんというのは人間を描くのね。だから動きが多くなる」「クマちゃんは動きの中で人間を出しているんじゃないかな」(『映画芸術 No.376』1995, 110頁)。
- 10) 円の運動は、この作品でもみられるように神代映画に頻出する身体所作なのであるが、そのように動かされる人物に追随するためになされていたカメラの回転は、晩年においてもはや登場人物の動きに従うのではなく、それ自体が独立してさらに先鋭化される。本文において考察しているように『インモラル 淫らな関係』は言うまでもない。他にも例えば劇場映画の遺作『真極道 棒の悲しみ』(1994)において主人公のヤクザと親分が食事をしているシーン。食卓をはさんで向かい合う二人のまわりをカメラが回転する。なお、本稿はこれまで作品を上映段階において成立するものとして扱い、画面に映るものについて語ってきたが、ここでカメラという画面に映らない撮影段階に属するものについて語るのは、回転というフレームの運動についてカメラという装置を参照して述べた方が便宜上よいと考えたためであり、ただその一点のみよっている。
- 11) オフの声とは物語世界の外で発し、登場人物には聞こえない音をさす。これと反対にあるのがインの音で、物語世界の中で発し、登場人物に聞こえる音を意味する。
- 12) 童謡や民謡、春歌を作品内に巧みに織り込んできた神代のフィルムグラフィーを眺めてみても、声を言語としての意味から離し、純粋に音響として使用することは珍しいといえる。
- 13) 「リハーサル中を通して、神代氏は人物の心理は説明しない。ただ、どういう動作をするかを具体的に指示し、粘土をこねるようにしてそのシーンの身振りの総体をつくりあげていく」「神代氏の演出によってシーンが造型されていくのを目のあたりに見ていると、人物の内面の欲望と葛藤が、身ぶりとなって外側にこぼし出され、それが言葉を拾って立ち上がる過程が見えるようで、非常にエキサイティングだ」(宇田川, 前掲書, 112頁)。しかし、これは撮影段階でいえることであり、鑑賞者としての我々は実際には上映段階において、身ぶりの結果、「人物の内面と葛藤」が「こぼし出され」るのみをみる。
- 14) 神代は『恋人たちは濡れた』(1972)について次のように語っている。「自分を故郷とか家とか両親とか兄弟から解き放って、そして、もっと拡げて、全く生身の人間としてどう生きられるかと言うことをやってみたかったのである。そこから多分ほとんどの人間関係が生まれるだろうと主人公は思うのだが、自分の過去をどう断ち

切れるか、そして正真正銘の自分をどう確認できるか、そんな映画を作ってみたかった」(神代辰巳『神代辰巳 オリジナルシナリオ集』ダヴィッド社、東京、1983、205頁)。神代が肉体を信じて目指し、そしてまたそこから始まる精神性を目指していたということがここから読みとれる。

- 15) 阿部嘉昭が『一条さゆり・濡れた欲情』(1972)について次のように語っている。
 「…漂泊者とは「徐々に現れてくる」が「最終的にすべてを現さず」、彼(女)の消えたあとには茫漠と時間が残るだけのものなのだが、この作品もまた全体的にそのありようそのものが漂泊しているのである」(「虚無的な機械」『映画芸術 No.378』1996、137頁)。ここにおける「漂泊」は本稿の漂泊性と完全に一致するものではないが、引用の「漂泊者」の在り方は〈女〉の場合に当てはまる。〈女〉にはもともと履歴といったものはないし、〈女〉の持つ不安定性は増大していくが最終的にそれが何なのか決着することはない。
- 16) 神代、前掲書、201頁

参考文献

- 神代辰巳『神代辰巳 オリジナルシナリオ集』ダヴィッド社、東京、1983
 鈴木一誌『画面の誕生』みすず書房、東京、2002
 丹生谷貴志『ドゥルーズ・映画・フォーコー』青土社、東京、1996
 橋本文雄・上野昂志『ええ音やないか 橋本文雄・録音技師一代』リトル・モア、東京、1996
 長谷正人『映像という神秘と快楽』以文社、東京、2000
 『映画芸術 No.324』編集プロダクション映芸、東京、1978
 『映画芸術 No.335』編集プロダクション映芸、東京、1980
 『映画芸術 No.340』編集プロダクション映芸、東京、1982
 『映画芸術 No.342』編集プロダクション映芸、東京、1982
 『映画芸術 No.376』編集プロダクション映芸、東京、1995
 『映画芸術 No.378』編集プロダクション映芸、東京、1996
 『キネマ旬報 1995年4月下旬号』キネマ旬報社、東京
 『月刊シナリオ 1980年4月号』シナリオ作家協会、東京
 『月刊シナリオ 1973年12月号』シナリオ作家協会、東京
 『世界の映画作家27 齊藤耕一・神代辰巳』キネマ旬報社、東京、1975
 『ユリイカ 特集・日本映画 1997年10月号』青土社、東京

2004年5月10日受稿
 2004年11月12日レフェリーの審査をへて掲載決定

(一橋大学大学院博士課程)