



Title	差異の恋愛学 今泉力哉映画研究ノート
Author(s)	応, 雄
Citation	層 : 映像と表現, 15, 63-71
Issue Date	2023-03-22
DOI	10.14943/106286
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/88608
Type	bulletin (article)
File Information	15_03_p63-71.pdf



[Instructions for use](#)

差異の恋愛学 今泉力哉映画研究ノート

応雄

「愛がなんだ」は今泉力哉監督の二〇一九年作品のタイトルだ。今泉力哉作品全般にかかわってみたいと思われこの言葉にたいして、「愛は差異だ」と答えてみる。今泉力哉作品全体が、ひとつの恋愛学、差異の恋愛学を展開しようとしているからだ。以下、今泉作品に関わる幾つかの項についてとりあえずメモしておく。

◇「好き」と「別れたい」

好きです。

ありがとう……でも、ごめんなさい。

まだ結ばれていない男女の間になされる愛の告白。このような場面では、今泉力哉ははっきりなしに当事者の人物にセット

でこの類の台詞をふたつ口にさせる。『Mellow』（二〇二〇）の中学三年の女子学生は同級生の女子に「好きです」と言われるが、「ありがとう……でも、ごめんなさい」と返事する。その翌日に、彼女が花屋の若い店主に告白すると、まったく同じ言葉を返される。男同士の恋愛を描く『his』（二〇二〇）では町の女性に家まで送ってもらった車の中で、この女性に「好きです、付き合ってもらえないでしょうか」と言われる男が案の定、「ありがとう……でも、ごめんなさい」を口にする。『愛がなんだ』では、セットとなるこのふたつの台詞こそ出現しないが、主人公のテルコと、彼女が片想いをするマモルとの関係がこのふたつの言葉の体現する関係そのものである。このような台詞や事象は今泉作品の全般にわたってみられるのである。

「好き」と言われた者は、それを告げた者とは別の人に「好

き」の感情を抱く。あるいは、「好き」と言われた者がそれを言ってくれた人に対して、期待されるほど「好き」になり切れずにいる。恋愛関係にある人物間には、今泉監督の言葉を借りていえば、「温度」の差がつねにある。恋愛の現実を定義づけてもいるこの感情の落差あるいは気持ちのずれといったものを、今泉の映画は嬉々として取り扱ってやまない、人がそういう現実にあづかった際にしばしば生じる「傷つく」という事態を気にする気配もなしに。

愛の告白の台詞とほぼ同様な、あるいはより高い頻度で登場するのが、すでに結ばれている夫婦や恋人同士のあいだで告げられる「別れたい」の言葉だ。『サッドティ』(二〇一三)の一場面はとりわけ残酷だ。恋人である彼女の誕生日プレゼントを買いに服屋に行った男は、接客してくれた女性店員になんとなく好意を抱いてしまう。それをきっかけに、恋人の誕生日祝いの席で恋人の彼女にたいしてついに「別れたい」という一言を口にしてしまう。理由は、あの服屋の女性店員のことだが、別に気になる人がいる、と男は言う。

長年付き合う相手の誕生日祝いをしている最中にもかかわらず別れようと口にしてしまう。ひどいとしかしいようがない。ところが、それに続く二人の会話では、そうしたひどさが互いに分有されるようになる。今日も、ここに来る前に女性店員に

会いに店に行った、と男が愚直にも告げたのを耳にした女のほうは、「好き」よりは「会いたい」のほうが本当の気がする、と言う。すると男は、俺と何年も付き合ってきて、正直、「会いたい」気持ちが一度でもあつた?と聞くと、女は黙り込む。最後に男は、好きになつてもらえなくてごめんさいと言う。

「別れたい」の一言が始まるやいなや、今泉は男女間のやりとりを、両者がぶつかり合いながら分岐してゆく方向へと推し進める。そうした過程で男女の感情や思いはひたすら「別れてゆく」わけだが、このことに表現者としての映画作家の意志が存する。その意志とは、成就されない「好き」、恒常化する「別れたい」、男の「好きになりきれなかった」、女の「別に気になる人がいる」といった、今泉作品にお馴染みの場面や台詞においてみられるような、恋愛行為において必然的に存在する感情の余剰の部分を実際立たせる、という断固たるものである。

◇「群像」と「群れ」

今泉の撮る作品はしばしば恋愛群像劇と呼ばれる。ところが、今泉の描く「恋愛」情景の数々は「恋愛」というよりも、むしろ「恋愛」の「不成立」あるいは「破局」のほうに傾いていることが一目瞭然だ。このことが「群像」に直結する。ここでい

う「群」は、恋愛の当事者である男や女に「別に気になる人がある」ことによって、また当然ながら、「別に気になる人」と言われる当の対象者もさらにそれぞれ「別に気になる人」を抱えうるといったことによって生起する事象である。それぞれのカップルが織りなす恋愛模様によって構築されるいわゆる一般的な恋愛群像の様式と異なり、今泉作品の人物設定には、「芋づる式」という言い方のほうがより適切な気がする。あえて一昔前に流行していたタームを使ってみるならば、その事象はリゾーム（根茎）をなす、ということにならないか。今泉の映画は、恋愛の群像のドラマというよりも、差異の恋愛学を中心的視点に据える世界において感情の「余剰」が活発に蠢く際に発生する「群れ」の映画なのだ。

お馴染みの事象になるが、狼の群れ、ジャッカルの群れ、蜜蜂の群れでは、個体はいつも別の個体とは似通う相貌を呈する。初期の作品『STUDENTS & TEACHERS』（二〇一一）で、高校生のAが同級生のBに、Bが一つ上の学年のCに、Cが高校の先生のDに、Dが同僚のEに……好意を抱き、片想いをするという形で物語が進行するが、男女を問わず、また生徒か教師かを問わず、すべての登場人物は作品のタイトルである「生徒たちと教師たち」にもかかわらず、フラットなる「恋をする人たち」、「片想いをする人たち」を生きる。『愛がなんだ』でも、

テルコ／マモルと仲原／葉子、そしてマモル／すみれは似通う男女関係をなしている。前者で個体同士が似通い、後者では個体と個体が結ぶそれぞれの関係が似通う。『街の上で』（二〇二一）の後半、静かな住宅街で五人の青年男女が鉢合わせする早朝はなんだったのか。映画の撮影で知り合った若い男女は女の子の家で「恋バナ」を交換していた。男の元カノは、元カレとよりを戻したい思いでバーを営む青年に恋の悩み相談をしていた。

こうして四人の男と女が不意に遭遇するわけだが、そこに、昨晚「恋バナ」をしていた映画撮影班スタッフである女の元カレも突如加わってくる。よりを戻そうとする者であれ、しない者であれ、早朝の「街の上で」姿を現し、言葉たちの乱射をするこれらの人物たちはみな、元カノや元カレ、ついでに彼らのあいだの錯綜する関係に巻き込まれる人たちがばかりで、要はフラットな恋のすれ違いの当事者、またはその関係者である。人物Aが人物Bに比べて、あるいはBがCに比べて、CがDに比べて……より重要であることはなく、全員が恋、恋のすれ違い、恋愛の「余剰」といったものに関係し、取り込まれているのである。彼らは似て非なる、あるいは異なりながら似通う「恋するジャッカル」たち、恋をしそこなう人間Ⅱジャッカルたちなのだ。そればかりではなく、「恋バナ」を交換していた男女と恋の悩み相談をしていた男女は、恋人同士ではないものの、

「付き合っている」と疑惑を持たれる点において相似形をなす。スクリーンに生起しているのはもはや「群像劇」ではなく、似通う個による、似通う関係に基づく人物間の言葉の「群舞」あるいは「乱闘」であろう。

◇「成長」と「生態」

今泉の発言によれば、映画学校に通っていた時期、脚本の授業を担当する講師から、「普通の主人公は何か達成したい目的があつて、そのために何かを求めるものだけど、今泉の映画は基本的に恋愛が崩壊していく人たちの話で、たとえば二股して人がバレないようにしたり、だから現状維持することが目的になつている」と指摘を受けていた。このことを今泉本人も認めているようだが、ただ、「現状維持」はその作品の特徴を記述するには充分ではないようにも思われる。「成長」の代わりに語るべきは「現状維持」ではなく、「生態」なのではないか。五匹のジャッカルからなる群れをイメージしてみよう。どれか一匹のジャッカルが同じ群れの中の他のジャッカルたちに抜きんでることはあまりない。群れを成すジャッカルたちのそれぞれの個体は互いに似通う。このことは今泉が人物の設定と描写に求める「フラット」性という点と通底する。主として

山田テルコひとりとの物語であつた原作『愛がなんだ』が、テルコを含む四、五人の男女の恋愛模様をめぐる同名映画へと改編されたのも、そういった発想によるものだったのであろう。要は、主人公山田テルコの、恋愛を通しての「成長」の物語ではなくして、恋愛における男や女の「生態」を描くこと。同じ理由によるのかも知れないが、今泉作品で山場となる場面では、三人、またはそれ以上の複数の人物を横並びに配置し、画面に収める光景がよくみられる。たとえば、主人公の初老の作家（モト冬樹）の息子と娘夫妻の三人が畳の上でこたつを囲んで会話するという『こっぴどい猫』（二〇一一）のあるシーン。結婚を控えている弟が元カノのことを忘れずにいる。彼の姉の夫はこのことを非難するが、会話が進行するうちに、姉の夫が現在、二股している相手はまさに弟の元カノだったことが観客に知られる。夫が二股している事実をすでに把握していた姉はこのことを知らないふりをして夫に突っ込みつつけるが、君も義理の父の弟子入りした若い小説家と関係を持つていたのではと夫に反論される……。結局は、男も女も、結婚をすでにした者も結婚をいまだに躊躇する者も、みな「二股」を、恋愛の「余剰」を何らかの形で生きている。ここには、人物間の対比や対立がなく、それぞれの人物としての「多」と恋愛の「余剰」としての「一」という両者の内在的な統合があるだけだ。

◇長ソファーと「シヨット」

このこともあつてのことか、今泉映画の会話シーンでフラットあるいは平らな画面構成が好まれると気づかれる。ただいま言及した『こっぴどい猫』にあった、畳のうえで平らな人物配置の別バージョンでもあるかのような場面は、長ソファーとともに現れる。『サッドティー』では、男は妻に、二股している女に別れを告げに行つてくると言つて、この彼女の住むアパートに行くのだが、別れについてのやりとりがなされるのが、このアパートの長ソファーに座る男と女、および女のことを慕う彼女の高校の同級生である男という三人において、である。『猫は逃げた』（二〇二二）のラスト近く、妻が一人掛けソファーに、その夫、夫の浮気相手であるカメラマンの女性、妻の浮気相手である雑誌の編集者の男性が三人掛けの長ソファーに身を置き、言葉を交わす。かくて映画はクライマックスを迎えるが、ここでは、人物たちが二つのソファーに座っているとはいえ、タブローのような平らな人物の配置をなしていることには変わりがない。そうしてみれば、長ソファーが今泉の特権的な道具あるいはオブジェをなしていることに特段驚きはすまい。群れをなす人々を、その温度差あるいはグラデーションを感じつつ眺める最適なしヨットがこうして撮られるのである。

なるほど、これで「シヨット」²が撮れているのか、ということが呟かれるのだろう。「シヨット」はあまり撮れていない、とひとまず言っておく。いま触れたばかりの『猫は逃げた』のクライマックスのシーンは、主に最初の約九分間のシヨットによつて支えられているが、奥行きが遮断される空間的閉塞感、四人の主要人物が横一列に並べられる画面構成における着想の貧しさ、映される人やものの立体感を殺すようなライティングの平坦さ……、当のシヨットは一般的にみれば、決してはつとさせるものではないことが一目瞭然だ。ところが、奥行きに配置される一人掛けソファーに妻を、手前のほうに置かれる三人掛けソファーに妻の浮気相手である編集者の男を座らせ、二人がやりとりしたりしているのを画面に収める縦の構図が、とりわけ本作の前半に幾度なく選択されていた。そうだとすれば、いま触れた、人物たちが横一列に並ぶようなシヨットは、監督の断固たる意志によるものだと認識されうる。縦の構図を選択されたシヨット、あるいは縦の構図を排除しないシヨットの連鎖において、妻と夫、妻とその浮気相手、夫とその浮気相手、妻の浮気相手と夫の浮気相手、四組の男女の関わり合いがそれぞれ捉えられていたが、クライマックスで四人が横一列に座るシヨットになると、あたかも「浮気」あるいは「二股」といった感情や経験が人々に平等に分有されていることを視覚的に示

すためにはこのような横の構図以外に選択肢がなかったかのよう
に、監督は長ソファー、あるいは一人掛けソファーと長ソ
ファアの並列に賭けたのだ。

このショットでは、妻は最初、夫の浮気相手を責め立てるが、
夫の浮気相手に「そっちも浮気をしてるじゃん」と言われると、
やり返そうとしてそうしただけだと言いつ返す。すると、同席し
ている妻の浮気相手の男から「そういう軽い気持ちだったんで
すか」と聞かれる羽目になるわけだが、これを受けて夫の浮気
相手を厳しく詰問していた妻は忽然と言葉を濁すしなくなっ
てしまう……。『余剰』の経験の平等というか、恋愛における
「余剰」なるものを全員経験している、あるいは経験しようと
いう意味において、同席している四人はみな平等なのだ。この
ことを捉えるためには、今泉にとつては横一列のような構図が
必要だったのである。猫が逃げたとともに、人物の関係が急
展開を迎え、画面も縦の構図から横の構図へと向かっていく。
こうして、「ショット」ならざる今泉の横の構図によるシヨッ
トがわれわれを魅了するのである。

◇ラーメンと「落とす」こと

だから恋愛をする人々、あるいは同じことになるのかもしれ

ないが、恋愛をしそこねる男や女にはラーメンでも食べさせて
おこう。

『MELLOW』の冒頭近くの一場面。一応ヒロインとなる女が
営む、父親から受け継いだラーメン屋で、主人公である花屋の
男がラーメンを食べている。すると、隣の席で三十代後半か四
十代前半の男と女が別れ話をしている声が聞こえてくる。カッ
トが変わり、別れ話をする男女がラーメン屋で臆面もなく、デ
リケートであるはずのやりとりをしつつける情景が映される。
その話し合いが破局し、女は店を後にする。飲食代を支払う男
はヒロインである店の経営者の女に、このような話をラーメン
屋でしてしまったことを謝る。

男が謝つたのはラーメン屋という場には相応しくないことを
してしまつたと思つたからだということは、容易に理解される。
居酒屋の個室、高級ホテルのバーなど、そういったデリケート
な話するのに相応しい場所がほかにありえたにもかかわらず、
今泉は何の忌憚もなく庶民的な食事処であるラーメン屋を選
択する。『愛がなんだ』では、葉子という女への片思いで苦しん
でいた仲原という男がラーメン屋で、同じく男への片思いをす
るヒロインのテルコに、葉子のことを好きでいるのをやめよう
と思つていることを告げるのだが、もう会えないから最後に
ラーメンでもと思つて、と仲原は言う。なんでラーメンなの？

短時間で食事を済ませるラーメン屋は、どのような理路を辿れば恋愛、男女の別れといったものに結びつくのだろうか、と人は困惑する。また、『街の上で』では、映画製作スタッフの女性と「恋バナ」をしている男は、自分の初めていった風俗店の女性と後日下北沢のラーメン屋で鉢合わせしていたことを話すが、語られたこの厄介な瞬間は挿入されたフラッシュバックのカットで提示される。監督のラーメン、ラーメン屋への拘りは尋常ではないのだ。

ただ、この事象は、ラーメンが好きなのだろうといったような、飲食に関する監督の個人的嗜好への憶測に、あるいは作中人物の社会的地位や職業柄に基づく解釈に委ねてはならない。『愛がなんだ』のラーメン屋に次ぐシーンで、コンビニエンスストア付近でテルコと言葉を交わした後、奇妙にも仲原が唾を吐いて去るのだが、なぜ唾を吐かせたのかというインタービューアの質問に、今泉は「このまま終わったらナカハラがただのいい人で去っていくのでつままないと思っただけです」³と説明する。このことは、仲原が「ただのいい人」、可哀そうで同情されてしまいそうな対象にならないように、「落とす」とでもいえる、人物を平らにする今泉の演出によってこの細部の描写が追加されたと理解されうる。「落とす」という今泉のメソッドは、たとえば『街の上で』のライブハウスの場面にもみられ

る。歌われる悲しげなソングを聴きながら涙を零す若い女性が、その直後に喫煙コーナーで主人公の男に「たばこ一本もらえませんか」と言うが、「僕もなくて〜」と言われると女性はすぐさま隣の喫煙中の男に「たばこ二本もらえませんか」と尋ねる。それで二本のメンソールをゲットした彼女は「よかつたらどうぞ」と、もらったばかりの二本のうちの一本を、「僕もなくて〜」と言った主人公の男に差し上げる。

たつたいまライブハウスで涙を零す女性の清楚な横顔を目にしていた男は、たばこを頂戴し困惑するが、整理のつかないまま新鮮な経験の刺激を味わってもいるだろう。この事例では女性の感じが良くなりすぎてしまいそうだから「落とす」を行動させる。『愛がなんだ』の、唾を吐く場面では感傷的になりそうだから「落とす」を行動させる。ただ、「落とす」あるいは「下げる」があるのならば、その反対である「上げる」もありうる。『愛がなんだ』の山田テルコが、片思いをする男のマモルに呼び出されて、マモルと、マモルが片思いをしている年上のすみれと三人で食事する場面がある。レストランの席で「好きな女性に気を遣っている好きな男性を見るやばい時間」⁴を経験した直後に、テルコは、すみれにあつさりとはつたらからされたマモルにあつさりと放置されてしまい、一人で歩きながら怒りの独り言を口にせずにはいられなくなる。まさに「温度」

の上がる場面だが、そこで何が起きたのだろうか。独り言のつぶやきは知らないうちにライトなラップに変わっていったのである。また、ラップになりかけたところで、映画はあたかもラップになりそこねたかのように、テルコの独り言をつぶやきに戻そうとする。温度が一〇〇度に達した水は液体の水でなくなり、気体としての水蒸気になる。それと同様、怒りのつぶやきはその怒りが一定の値まで上がってしまうと、つぶやきでなくなるのだ。一方、ラップもその「微温」の状態に留めておき、つぶやきが立派なラップになろうとしたところで、ラップであるうことをやめさせる。つぶやきの「微温」とラップの「微温」。「微温」でよいのだ。言動における感情の温度が一定の値まで上がると、感情を爆発させる代わりに当の言動の形態を変更させ、二つの形態とも「微温」でありつづけるよう留意する、これが今泉流のメソッドではないか。

上述した流れの論理を鑑みれば、ラーメンへの拘りは「落とす」ことに関わる事項であることが理解される。要は、恋愛にまつわるデリケートな話をする場所の要件を「落とす」「下げること。ラーメンとは、ひとつの値なのだ。愛は、別れは、いたるところに生起しうる。それをめぐるやりとりはホテルのバーといった高級な場所においてインテリ同士で行なわれるものとはかぎらない。ラーメンは、恋愛に関するプロレタリアー

ト版の、人類普遍的な経験の相関物である。

『知らない、ふたり』（二〇一六）のラストで、靴屋に勤める口数の少ない青年は「恋をしました！」と胸を張って宣言する。『Mellow』のラストで、ラーメン屋を畳んでイタリア留学を決心した女性は、花屋を営む男が花を届けに来たのを目にする。一機の旅客機が飛ぶ空を人差し指で指しながら「飛行機！」と声を弾ませる。『アイネクライネナハトムジーク』（二〇一九）の最後の場面で、通りかかる歩道橋の上でギター引きのソングに惹かれる高校生の男子と女子がめぐり逢い、小躍りする。「小さな夜〜」で始まるその歌は愛の歌である。カップル同士を別れさせていた恋愛における「余剰」が、今や人々を結ばせながら、愛の発生を懲憊する。差異と反復、今泉映画の恋愛学はこのこと、このことのみをその独自の流儀によって演じつづける。

注

1 『愛がなんだ』今泉力哉監督インタビュー https://www.nobody.mag.com/journal/archives/2019/04/17_1957.php 2023/01/09閲覧。

2 この用語は、蓮實重彦が『ショットとは何か』（講談社、二〇二二）などでよく言及する「ショット」のことを意識して借用している。

具体的には、たとえば本書がニコラス・レイの『理由なき反抗』（一九五五）の中盤にある「真つ赤なジャンパーをまとったジェームズ・ディーンが二階に通じる階段で母親と口論する場面」に触れた際に語られている、一階にいる父親も含めた高低差のはっきりついた三人を捉える際のカメラの傾斜、およびそれによる空間のゆがみを画面に定着させるショットのこと（六四―六七頁）。

3 『愛がなんだ』今泉力哉監督インタビュー https://www.nobodymag.com/journal/archives/2019/0417_1957.php 2023/02/05閲覧。

4 ゆっきん「気持ちでしかなかった気持ちのように」、巻頭特集「まず、好きに生きてみよう 映画監督研究 今泉力哉」、『キネマ旬報』

2020年2月上旬号、No.一八三〇、九七頁。