HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	唐田えりか、身体を主導する感覚のゆらぎ ： 濱口竜介監督『寝ても覚めても』について
Author(s)	阿部, 嘉昭
Citation	層 ： 映像と表現, 13, 33-54
Issue Date	2021-03-24
DOI	https://doi.org/10.14943/98056
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/81018
Type	departmental bulletin paper
File Information	karata.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

唐田えりか、身体を主導する感覚のゆらぎ

――濱口竜介監督『寝ても覚めても』について

阿部　嘉昭

●論旨

濱口竜介監督『寝ても覚めても』（二〇一八）は、同じルックスをもつ麦、亮平に時差を置き知り合ったヒロイン朝子の、内面の葛藤を描いた映画と多く要約されている。ところが実際は、ふたつの対象の「相似性」が自己内の「同一性」に縮減的に収束してゆく経緯が繊細に捉えられており、その際に対象を分断的に「明視する」朝子の視覚能力さえ、脱分節的な盲目性、間－視覚性、聴覚性、触覚性、共生感覚によって性的に乗り越えられてゆく（あるいは壊されてゆく）詳細を伴っている。これはひとにある諸感覚のうち何が優勢かを局面ごとに入れ替えてみせる「性的な」映画なのだ。本作の最終一五分ほどは感動の内実を語れないその「言えなさ」（言語化不能性）によって圧倒的だが、実際には以上のターム、ヒロイン唐田えりかの存在の柔らかさと静謐と呆然の様相、さらには成瀬巳喜男との対照により、詳細にその演出の卓抜さを語ることができる。

「恋は盲目」という、知られた格言がある。常識的には「恋に落ちた者は良識ある行動がとれなくなる」というふうにその意味内容が転化されるが、感覚論としては、「全面的に視えているもの＝対象が、同時にまったく視えていない」恐ろしい逆説を示唆しているはずだ。明視性と盲目性とを脱論理的に一致

させるものこそが狂的な恋情（思い込み）だということ。そこでは現に視えているなにかが全体として視えないままであることに気づかされるすべすらあたえられない。感覚ごと、からだが世界とは無関係に陥没しているのだ。そんな感覚に貫通されている錯誤の身体こそが傍目には恥辱を伝播させる。それはありきたりの眺めのようだが、新しいものの伝播すらもふくんでいるだろう。

二〇一〇年に刊行された柴崎友香の小説、『寝ても覚めても』[1]は、ヒロイン朝子を取り巻く視覚世界を一旦は羅列的に全面開放する点でヌーボー・ロマン的な実験精神にあふれているといっていいが、感動に値するのは、彼女を囲繞する視覚世界の諸要素が彼女自身の感情によってとつぜん貧しく収斂してゆく乱調に直面させられる点だろう。この一人称小説はそんな主体の感覚的な波動でこそ作られている。波動であって描写でないこと。つまりは「意味から外れている意味」の多すぎる傑作なのだ。それでも視えているものは確固として描出されているから、失調はいわば「明示的に暗示されている」。ここが多くの感覚的な小説とちがう。画期的とおもうゆえんだ。物語が進展してゆく脈絡を度外視して、ヒロインを襲う圧倒的な視覚的収斂のくだりを以下にふたつ引いてみよう。

単純な好奇心で満ちた目でわたしを見た。こういう話し方が好き、と思った。境目のくっきりした黒い瞳がどこを見ているのか、はっきりとわかる。初めて会ったときに聞いたのとまったく同じ低い声が、まずわたしの頭の中で響いてから、ゆっくりと外へ遠くまで広がっていく感じがする。全部好き、と思ったら、わたしの目から涙がどぼどぼ出た[2]。

心臓が、大きく一つ打った。そのあとは速く打ち続けた。その人が、どうしてそこにいるのか、わからなかった。もっと正確に言うと、その顔がどうしてそこにあるのか、わからなかった。一重が途中から二重になる目も、直線的な輪郭も、唇の薄い大きな口も、よく知っていた。その一つ一つからできあがった全体は、どうしても、もう一度、ほんの一瞬でもいいから、見たいと思っていた、そのものだった[3]。

知られるように、柴崎のこの小説は、ヒロイン朝子が電撃的な恋情を感じ、恋仲となった麦（ばく）に失踪され、（映画化作品でいえば「2年と、少し後」）、朝子がおなじ目鼻、手足と主観する（しかし声と性格はちがうとも主観する）亮平と出会い、麦／

亮平のかたどる相似性に翻弄されるという筋立てをもつ。ただそうした要約では不正確のそしりはまぬかれない。

相似性と相同性の整理が不充分なのだ。相似性は感覚的な次元に出現する。それにたいし相同性は存在論的な次元を襲う電撃であって、世界秩序の混乱を導く。ふたつ同時にあってはならないものに、あえて同時性を感覚するのだから「世界の数」が変わってしまうのだ。むろん人間の二者に相同などありえない。このありえないことに主観が肉薄するためにこそ、盲目性がもちいられる。むろん傾向上の特質である相似は、実際は相同へ格上げされない。たとえば声も性格もちがうといった齟齬が二対象には温存されたままだ。ところが分離に向かうべき視覚がやがて触覚や共生感など脱分節性の感覚に凌駕され、当初、二対象をまたがって結ぶようにみえた同一性「AとBは同じだ」が、自己内の確固たる同一性（「私は私と同じだ」――それは存在の根本的な条件だ）にすりかえられてしまう。対象領域にある「似ていること」が、「全く同じだ」へと昇格するのは、実は対象領域が自己領域へと置き換えられていて、それに気づかないからではないのか。ならばそこでは諸感覚間にしるされる、「そのときどきの」、感覚別の優位性の推移が吟味されなければならない。どういうことか。

柴崎友香の小説『寝ても覚めても』では、上記二つ目の引用のように、比較を絶して好ましい対象の外見がとつぜん眼前に再現されたときの幸福感によって差異認識が身体内の同一性のなかへなだれこみ、実際は自己だけがのこる感動的な縮減が起こっている。ただしそれは一人称小説の内心吐露でこそ衝撃的に表現しうることで、カメラの客観性が前提となる映画ではこの点をほぼ外形化できない。だからヒロイン朝子に若い唐田えりかの顔貌と身体を見出した濱口竜介の映画化作品『寝ても覚めても』では、唐田の存在を媒介に、局面ごとに彼女を襲う優先感覚の変化を観客に伝播させなければならない。結論を先に綴ってしまうと、それは、（第一の邂逅）：「環境条件を偶然の僥倖にした視覚の突出」→（第二者＝相似者との邂逅）：「視覚の混乱」→「対象との一体化による視覚の埋没」→「環境条件の特質を、視覚を駆動して明確につかむ能力（明視性）の獲得」→（第一者との再会）：「全感覚的誤謬の出現」→（第二者との再会）：「声＝自己の同一性の孤立」→「視覚性が〈気づき〉を伝播させる付帯効果をもつこと（間－視覚性への覚醒）」→「見ないこと＝盲目性による視覚の完成」→「第二の対象との同在、さらには同一性＝声の永遠化」といった経路を辿ってゆく。とりあえず諸局面には触覚、共生感と、全面性をあたえられ解除させられる視覚の出し入れが起こっていて、このことが観客に向け体感のリアルをもたらす。いっぽう「聴くこと」

を俳優演技論の根幹に置いた濱口演出[4]にあって『寝ても覚めても』の聴覚性は、「声」そのものを措くとすれば、俳優存在の周辺域に点在させられている。

最終的に強調される「同一性」は唐田という女優存在の質感的特質をふくんでいる。それを、環境から一歩身を退きながらすべてを併せ呑んでしまう許容力、さらには併せ呑むための存在じたいの質感の柔らかさとも換言できるだろう。柔らかいものこそ、その柔らかさのなかへモノを組み入れることができるのだ。作中、「声」は言うに及ばず、頬、髪など唐田の諸部位の柔らかさは、それが受難の渦中にあっても一種の物質的感動をあたえつづける。とりわけ触れられることによって。ただしそのようにしてひとりの女優のもつ物質性が一回的に役柄と協約を結ぶそのことが、身体的恥辱までも意識させてしまう。ロベール・ブレッソンの各作品のヒロインをつとめた「モデル」たちが彼のフィルモグラフィのなかで一回的な登場しか起こさなかったことは、監督・濱口にとっての唐田にも起こるだろう（というかそれは、ワークショップと科白の改稿によって「恥辱」＝「言えなさ」をのこしたまま緻密に実在化させていった、濱口監督による日本映画の近年の金字塔『ハッピーアワー』の女優たちにも共通することだろう）。

濱口竜介が俳優存在の演技をカメラで捉えるとき、彼ら彼女らの恥辱をどう考えているかにつき決定的な約言は見当たらない。よって幾つかの彼の考察を列挙するしかない。上述『カメラの前で演じること』中「『ハッピーアワー』の方法」から、重要な箇所を三つ引いてみよう。

> 演者のからだの「言えなさ」とは何か。難しい話ではない。それは基本的には話者がその言葉を「言うべきではない」と判断しているということだ。〔…〕職場や学校から家庭、恋愛関係に至るまで人が属すあらゆる種類のコミュニティや関係性にはそれぞれ固有の「禁止」がある。我々は暮らしの中で、その禁止を内化し、局面に応じて自身の行動や言動をコントロールしようとする。その、自身の表現を抑制する内化された社会は、我々が「恥」と呼び習わすものだ[5]。

> 〔…〕恥を捨てた演技を見るとき、それがどれだけ熱のこもった演技であろうと、何かこの世のどこにもないこと、絵空事を見ているような気分になることがあります。なぜだかわからないけど、僕にとっては、誰かに演技をしてもらうときに「恥」は捨てては欲しくないことでした[6]。

〔…〕カメラが仮借のない吟味の機械であることを理解してその前に立つとき、究極的に自分に突きつけられるのは「本当に恥ずかしいことは何か」という問いです。もっと踏み込んで言えば、社会の目を想定するのではなく、「自分自身にとって」本当に恥ずかしいことは何かが問われているということです。ここで要求されているのは、恥を捨て去ることではないように思えます。自分自身の最も深い恥によって、自分自身を支えること、助けることです。このとき、恥は役柄と自分を切り離すのではなく、最も深い部分で互いを強くつないでくれるのではないか、という気がします[7]。

したり顔の、厚顔の技量演技を、あくまでも映画性を阻害するものとして禁じること。伝統的な舞台芸術ではないのだ。濱口の述懐は、映画に人間が出ることの痛ましさにまず届き、やがてそれが美や崇高へ反転するダイナミックな機微を孕んでいる。俳優をコントロールしないこと。演技や発語は俳優にぎりぎりで自発性として預けられ、その責任に恥の痕跡が輝く。ところがそれは、役柄－演技当事者という同心円状態の芯のようなもので、それなくして俳優は「役柄であるわたし」として画面に生きられない。同時に濱口の語ることには、〈弁証法に乗せようとしても再帰的に自壊してしまう「恥辱」〉の特有性が作用している。だから彼は恥辱についての語りをまとめられず、その周辺域で列挙をおこなうしかないのだ。たとえば「詩を書くことは恥しい」と呟いてみる。一旦そう呟くや、詩作は恥辱から逃れることができない。恥知らずの厚顔を貫くことは恥しい。恥しがっていることを気取られるのも恥しい。あるいは「恥を知れ」と声高になるのも恥しい。残されたことは、詩作上の「禁則」になおも恥をかすかに残存させながら、厚顔や自意識から極力離れた詩作をおこない、恥辱を程度問題的に解決することだ。ところがその解決が解決であるためには、恥辱は詩のなかにむしろ残存していなければならないのだ。

三浦哲哉による『『ハッピーアワー』論』[8]の第一章でも指摘されているように、同作の四人のヒロイン中二人は、アーティスト鵜飼景（柴田修兵・扮）がおこなったワークショップによって、自己身体の重心への意識覚醒とともに、間－身体的な対峙条件のなかで身体相互の重心がゆらめき、自己身体が自体的には非決定とまでなる幻惑を植えつけられる。そののち、ドラマ上は瞬間的な恋愛行為へと拉しさられる（あかり＝田中幸恵、桜子＝菊池葉月）。あたうかぎり自然化された身体状態（それで「唐突」が踏み越えられる）。それでも俳優たちには「役柄」になっている恥辱が残存していて、むしろ恥辱の自然

化こそがディテールの豊饒を導いている錯視にさえ導かれるだろう。同じことがより商業映画の文法の上にあるとはいえ、『寝ても覚めても』の唐田えりかにも起こる。俳優の人権上、とりようによっては汚辱とさえいえる事柄だが、最終的には、一旦は幸福で盲目的な恋に落ちたその相手・麦と離ればなれになったあと、同じ東出昌大が演じることで外見がそっくりな亮平に向かい呆然と発せられた唐田の発語「麦やん」（柴崎の原作では「麦ですか？」〔文庫版一四六頁〕）は、その声音の柔らかさによって映画の以後を漂いつづけ、唐田の映画中の最後の発声、「でも、きれい」へと回帰してゆく。その声も呆然をふくんでなお柔らかいのだ。そこに麦／亮平の「相似性」を隠れ蓑にしながら内実はそれとは次元のちがう、朝子自身のなかにある「同一性」（「麦を愛すること」と「亮平を愛すること」が呆然とした朝子のなかでは「同じ」だということ）の主題をめぐっていた映画『寝ても覚めても』の正体が覗くことになる。

メルロ＝ポンティ的な現象学に則っていると一見されがちな映画『寝ても覚めても』にさらに導入されているのはレヴィナス的な「他者」をめぐる哲学だといえる。メルロ＝ポンティの主唱「間－身体性」は存在相互を相互のままに捉える同一性を基盤にした世界観だが、レヴィナス的他者論は、存在には相互性よりも前に、理解しえない者が厳として対峙せざるをえない他者がいるという孤立的な思想だ（冒頭にしるした「恋は盲目」の格言は「自己の他者化」という局面へとすでに捉え返せるはずだ）。「同一性」と「他者性」という矛盾律が同じ場所に交錯する眩暈こそがこの作品の感動の本質だろう。性格が「天才的な気まぐれ」／「一見の凡庸さが覆い隠している人間的な懊悩」というふうにはっきり二分されるとはいえ、同じ東出昌大が麦／亮平の二役を演じることで、『寝ても覚めても』の映画的時間は視覚上の相同性にとりあえずその個々を彩られている。だからこそ濱口監督は、同じ磁場性を事物にあたえようとそこに「反復」を組織する（唐田と東出の居場所の変遷をマスターショット的にしるすために、「通天閣」「東京タワー」「スカイツリー」などたえず「タワー」を画面に組み込む自笑的な反復さえ濱口は辞さない）。導入されるものは、「川畔の遊歩道で爆竹花火に興じる少年たち」「出会いの正面的対峙」「暗闇のなか光の一瞬によって光景が露呈すること」「海の光景」「東北・仙台近郊の閖上（ゆりあげ）地区にある震災後の仮設住宅地」「クルマのレアウィンドウからみられた光景」「スマートフォンの投げ捨て」「クルマの助手席での朝子の寝落ち」「岡崎＝渡辺大知の家の縁先にある洗濯物」「岡崎の母＝田中美佐子による往年の自身の熱愛的急行のエピソード」「亮平の転勤に伴い新居と定めた大阪の中古一戸建のリヴァーヴューのベランダ」などだが、

第一に銘記されるべきは、特異な肖像写真群を収めた写真集『SELF AND OTHERS』（一九七七）によって一世を風靡し夭折した伝説的な写真家・牛腸（ごちょう）茂雄の展覧会が、作中、朝子と麦／亮平の出会いの発端（あるいは展開）の場所として二年以上の時を挟んで反復召喚される点だろう（二回目の展示のときには、日本酒製造会社の宣伝部に勤務する亮平によって海外拡販のための銘酒「紅錦」の英語表記化の逸話が前段され、その余波もあってか牛腸展の表記もローマ字化されている）。

周知のように牛腸の肖像写真では対象の多くがカメラ目線をかたどる――それも静謐に。鑑賞者は印画紙中に日常から分離され静止しているとりどりの「他者」を見出すが、写真中の対象が鑑賞者をまっすぐに「見返す」ことで鑑賞者みずからが逆に他者化されるのだ。世界は自己性と他者性のそうした反射にみちていて、このことに透明な普遍性をあたえたのが牛腸の写真だった。だから表現上は肖像写真という、写真館の写真どうように前衛性の認められない牛腸作品に物静かな称讃が取り巻いた。林で撮られた、庶民的にドレスアップした、揃いのワンピース／白ハイソックスの双子の少女の写真が、牛腸の作品中で特権化されるのは、対象／鑑賞者の他者性の反射構造を、双子そのものが同一的・反射的に内属させ眩暈が累乗化しているためだ（ダイアン・アーバスの双子の少女写真であれば、世界現出の畸形性が押し出される）。畸形に魅入られたアーバスにたいし、存在の静かな他者性に鋭敏だった牛腸には、彼自身の障碍があった。幼年時に患った胸椎カリエスの後遺症で背中が彎曲していたのだ。その身体的変型によって声そのものが金属的なノイズをおもわせるほど変型していたと衝撃的に伝えたのが佐藤真による牛腸の評伝ドキュメンタリー『SELF AND OTHERS』（二〇〇一）だった（佐藤は生前の牛腸の肉声物件を掘り当てた）。こう言えるだろう。対象の他者性は穏やかな諦念をつうじ馴化される。それは「対象は対象だ」という再帰性と連絡している。逆に自己の他者性はもっと再帰性に馴染むはずなのに馴化されず他者性を温存される。「自己は対象ではない」という図式が残酷な猛威をふるうのだ。朝子＝唐田えりかの時を挟んだ「麦やん」「でも、きれい」は、ともに他者であるしかない自己によって発声されていて、しかもそれに柔らかさ、漂いの長い残存効果があたえられている。それは、顔貌に最初は敵性を見出したレヴィナスの「他者」が愛撫によって柔和性へとかえられてゆく感動的な過程を想起させる[9]。細かい考察を端折るが、レヴィナスの他者はそれで時間の時間性へと拡大されてゆくのだ。

映画『寝ても覚めても』での反復というなら、唐田、東出の不倫が発覚した現在では罪深いことに、この二人の俳優によっ

て繰り返される接吻こそがつよく印象されるだろう。たしかにそれらは恥辱の突出点のように生々しい。ただし少しでも恥辱を抑え、二人の身体性をドラマ的に正当化させるための演出の「工夫」も導入されている。最初の接吻の詳細はこうだった――大阪・中之島あたりでの牛腸茂雄の写真展。展示される一点ずつを熱心に鑑賞してゆく朝子にたいし、鼻歌まじりで写真を流し見して速足で歩き去っている麦。麦は原作の柴崎の文体的本質、「波動」をそのままに生きているのだ。写真展を出たあとは麦が先行し、朝子が追うかたちとなる。その後追いは、たまたまだというように自然化されながら、どこか尾行の作為さえ混じってみえる。濱口演出、あるいは俳優二人の動きの精妙さにこの時点で驚く。

　川辺の土手の階段を上りきって、二人の行く手が分かれる。ところが先述されていた少年たち（彼らは離れだす唐田／東出のあいだに当初いた）が爆竹花火を連続暴発させてその場を逃走、このときの「音」に驚いて互いが振り向いたとき「あいだ」をすりぬけた唐田／東出の視線が必然的に出会うことになる。『ハッピーアワー』では、受講者たちがその場で対峙させられたパートナーの「正中線」のゆれを意識しながら随意／不随意の弁別も定かならぬまま相互に回って関係性の重心を探るディテールが、忸怩たることに結局はショットの切り返しでしか示せなかった。けれどもじつはそのことで濱口演出が生々しく精密化されていた。ところが『寝ても覚めても』では商業映画のある種の雑駁さともいうべき演出が召喚される。最初の朝子／麦の距離を挟んだ対峙ではスローモーション化された切り返しのあと（爆薬の煙が官能的に漂い、この映画の描き出す主体のひとつが「空気」だということもそこで宣言される）、東出のビーチサンダルを履いた足が何と換喩的に切り取られ、それが歩き出すのを、足だけに向けられた連続トラッキングで捉えだすのだ（静止→運動開始→運動白熱をしめすため、本作では横からのトラッキング〔のクレッシェンド〕が効果的・間歇的に使われる――情緒醸成のための楽譜上の指示のように）。やがて東出の足が唐田の足と出会ったときトラッキングの動きが停止、名前をいきなり確認しあう唐突な展開となり、相互の上体を幾つかの角度から捉えるカッティングが早鐘を打つように開始され、唐田が「泉谷朝子」と名前を言った見返りに東出が「麦」と自称しつつその用字を朝子と異なり示さないまま、いかにも発語の途中という成り行きで朝子の唇へ自らの唇を接触させる。

　ともに白いTシャツ系をまとっている共通点、それでも長身の東出が唐田への接吻のために差異的に上体を折ること、接吻を享受する唐田が最初は頻繁な眼瞬きにより接触状態のまま相

手を吟味・誰何して戸惑いの表情を漂わせ、二度目の接吻では瞑目して（つまり視覚性を盲目性に置換して）、相手、さらには運命までも享受しきってしまう。そうした推移すべてが生々しいのだが、生々しさが奇妙な方法により自然化されている点に留意すべきだろう。自然化は不自然さによって、つまり「毒喰わば皿まで」方式でなされているのだ。音の外在、同時の振り返りによる離れた位置での正面対峙、スローモーション、換喩的に捉えられた一方の足が他方の足に辿り着くまでを捉えたトラッキングは、みな不自然な自然化だった。すべて劇性が高い。高すぎる。そこに本作の視覚論、刮目と盲目の弁証法まで一気呵成に導入されているのも驚くべきことだ。

（朝子と麦の接吻は、この後、麦が岡崎から借りたバイク後部に朝子を乗せて海岸道路を爆走中に転倒、死んだかと思われた二人がやがて生命存続の兆候を露わして笑いあいヘルメットを外し、ついには朝子が地面に伸びている麦の顔に柔らかい髪先をふれさせ、おおいかぶさって接吻する経緯を、最終的には画角の限定された俯瞰ショットで捉え、ややあってそのフレームに、あきれ返る事故当事者と見物人までおずおずとインさせる演出上のユーモアへと変奏されてゆく――いっぽうビルの外階段〔非常階段〕を舞台にした朝子と亮平の初接吻の場面は、階段の傾斜を利用して二人の頭の高さをどのように揃えるかで演出の苦心が感じられるが、自分の勤める喫茶店の、コーヒーを入れた魔法瓶ポットを回収に来た朝子が、なぜ建物内のエレベーターなどを使わずに、亮平を「誘いだすように」ビルの外階段を降りて帰ってゆこうとするかには自滅的といっていいほどのユーモアがある――しかも元々、亮平の勤務場所と朝子の勤める喫茶店は、すべて嘘のつなぎによってその近隣性をしめされているだけだったのだ）。

俗に言う、「ツッコミどころの多い」演出を濱口は辞さない（たとえばセミプロ劇団の平日のマチネ開演時刻が、東日本大震災の発生時刻に合わせるというドラマ上の都合によって、非現実的に中途半端だったりする）。それでも細部が粗く感じられないのは、人物たちの置かれた環境、そのなかの特徴や事物が物語効率のために容赦なく使用されることで、時間進展がたるまず、代わりに行動が行動を呼ぶ素早いエモーションが生産されるためだ。作品には映画的伝統の叡智が宿っている。この現れは、棒読みの本読みなど、俳優の定立に同じような手順を踏んで謎をのこしたまま俳優を立体化した『ハッピーアワー』にはなかったものだ。そこではすべての一瞬が物語の一部ではなく、単なる時間の裸形になっていた。だから好都合の細部、高効率の語りの『寝ても覚めても』には評価の留保がともなう。ところが本作はその最終一五分程度の展開で、それまでに生じ

ていた危惧を一挙に鮮やかに解消してしまうのだ[10]。まずは技法的な伏線が打たれていたと気づかされる。だから終盤が「回収」の連続となる。同時に最終一五分の諸局面、それぞれの朝子＝唐田に、感覚の何が優先され、それが有機的に展開されてゆくかで、いわば「感覚の裸身」＝恥辱がこまかく露呈している。恥辱の両義性からして、これが唐田という女優存在の崇高化を導くのは言うまでもない。ちなみに、召喚使用される感覚は、前言反復することになるが、視覚（そこには明視性／盲目性／間－視覚性の区別がある）、触覚、共生感覚（空気への触覚と言い替えてもいい）、さらには孤立的な聴覚発生などだ。

前段を駆け足で整理しよう――大阪転勤に伴う朝子・亮平の引っ越し祝いの席に、麦が現れる。水平方向に広がりをみせる空間で、右の麦と左の亮平が同時化する（麦がCG合成されている）。ドッペルゲンガーものの特権的瞬間のように蠱惑的な場面だが、ここでは差し出された麦の「片手」を、朝子の「片手」が摑み、朝子自らがレストランの出口にいざなってゆく点が銘記されなければならない。なぜならその前段で朝子は「両手の人」になっていたのだ。たまたま麦のロケ撮影地に居合わせた朝子は、麦のいるはずのワゴン車のもとに速足で向かう。それで別れの挨拶のため、手を振る。ワゴン車のリアウィンドウからの光景。車内の輪郭をナメずに直接捉えたそのフレームのなか縦構図で朝子は手を振るのだが、奇妙にもそれが「両手」でなされたために、別れの意図だったはずが、失踪後すでに有名モデル兼新進俳優になっていた麦には再会歓迎の意志表示と捉えられてしまったと事後的にわかる。それで麦は引っ越し祝いの席の朝子を敢然と拉致しにきたのだ。朝子は運命の昂ぶりに乗った。ただし道義的懲罰をあたえられるべく、婚約者・亮平を裏切っての麦との奔走には、朝子のつよい自発性がともなわれていた。短い場面だが技術的には難しかったという濱口の述懐もある[11]。二人の東出がいる二度目の場面がつづく。朝子・麦が乗り込んだタクシー。手前から奥に朝子、麦、タクシーの車窓が配され、窓の向こう、つまりこれまた縦構図で東出の亮平が合成されている。

なぜこれほど縦構図が重宝されるのか。誰もが印象ぶかかっただろうとおもわれる縦構図は、朝子とルームシェアをする女友達マヤ（山下リオ）、さらに亮平、串橋（「クッシー」という愛称、瀬戸康史・扮）の、女たちの住まいでの合コンまがいのお好み焼き食事会でのことだった。チェーホフ劇でのマヤの演技の録画を見た串橋が、成り行きから逃れられずに、あたかも濱口の演技論の代弁者のように、その演技に理路整然とした苦言を呈する場面で鮮やかな縦構図がもちいられる。全員の扇の要の位置にいる朝子は開口部として刳り貫かれたキッチン内で

お好み焼きのボウル内の具材の最後の攪拌をしていたが、不穏に進行している室内の成り行きにたいしひとり明視性を保ち、最後には串橋の正論にたいし、それが正論であることに情緒的な批判をしたのだった。つまり縦構図が用意する奥行き、扇の要の位置は、明視者に用意される定座だった（このときの朝子の様相は、「ユリイカ」二〇一八年九月の「濱口竜介特集」中の論考で、三浦哲哉が見事すぎる文章[12]で活写している）。とりあえず「朝子の両手」「縦構図」をここでは記憶しておこう。「両手」は最終一五分で温存され、「縦構図」は漸進的に変化してゆくのだから。

麦の出生地、北海道に向かうべく、助手席に朝子を乗せた麦の駆け落ちのクルマは夜を突いて進む。一般道に降り麦が休憩をとっているところで、朝子が眼を覚ます。寒々しい朝の曇天、海の気配にみちた一帯は巨大な防潮堤に遮られ、視界を逼塞させている。この「見通しのなさ」は暗喩的だった。朝子は、「麦は、亮平やない」としずかに告げ、二人の別れの儀式があっさりと終わる。絶望と諦念をおぼえるはずの麦の執着のなさはここでも天才的だが、やはり問題にすべきなのは朝子の感覚の変化だろう。彼女は相似者としてつながっているとみえた麦／亮平が実際は無関係な他人同士と総括しきったと一見おもえる。そうして自らのむごい仕打ちによって失意に陥らせた亮平を選択した。だが気をつけよう。亮平を覆っている失意こそが、自己懲罰を望む朝子の「同一性」にとっての選択対象になっているのだと。つまり二者の「相似性」は二者の「無関係性」によってではなく、じつは「同一性」によって否定されながら、道具として使われたその同一性が逆説的なことに残ってしまうのだと。麦／亮平という対象の次元ではなく、朝子の自体性の次元がここに浮上しだしている。

朝子が麦と別れた場所は偶然にも閖上近郊だった。「復興祭」と銘打たれた震災地・閖上の朝市での海産物販売ボランティアで懇意となっていた老人・平川（仲本工事）の仮設住宅に赴いた朝子は（間接描写だが）事情を説明し、電車賃を平川に無心する（観客は朝子が財布をもたず、スマートフォンすら高速道路上に投げ捨てた身ひとつだと知っている）。美田園駅に連れて行かれた朝子は、見送っている平川に説教をさらに食らうのだが、そのときの平川のことばに聞き捨てならない女性蔑視が紛れ込む。聴きづらい東北弁なので見落とされがちだが、好々爺のように存在していた平川にはありえない失言とそれは響く。なぜそんな悪辣が起こるのかといえば、それは『寝ても覚めても』が紛れもなく、朝子を主体にした性的な映画だという明示をおこなうためだろう。性的な感触は接吻場面の反復によってだけではない。この後の朝子を訪れる諸感覚の消長がそれじた

い滑らかに生起することによって、人間的にひとつの「性」が刻印されるのだ。

ここからの流れが詳細な分析の対象となる。それは朝子の慚愧をしるす連続局面だから沈痛きわまりないかといえば、じつは感覚のうごきによって「時間がひらけている」。亮平と二人で移住を決めたことで場所を知っている、亮平・朝子が新婚生活を営むはずだった中古一戸建の玄関に、駆け落ち時と変わらない姿をした朝子が赴く。呼び鈴を押しても応えはなく、朝子は玄関前、川へと向かう土手の階段に腰を下ろし亮平の帰宅を待つ。子供たちが近くで遊び、ボールが転がってきて朝子が投げ返した瞬間、黒沢清映画のカッティングのように、とつぜん朝子の背後に亮平が立っている。川に向かう土手の階段の召喚、子供たちの介在は朝子と麦が最初の接吻をする場面の反復だが、そのとき実現された麦との正面性は、朝子の「背後」に亮平がいるかたちに変化している。亮平はすげない。「帰れ」と言い、仲を復活させる気はないと一方的に言い放つ。そのことばの勢いのなかで二人の東京での飼い猫「ジンタン」をここで捨てたとも付言する（その猫は時間推移をしめす句読点として、作中で抜群の役割を果たしてきたのだった）。朝子は「探す」と言うが、朝子にたいし後ろ向きのままの亮平は心情を適確に説明しつつも、うわべは当たり散らして取りつく島をあたえず、玄関扉の向こうへ一方的に消える。ここまでは終盤の物語の前提であり、朝子に諸感覚の出し入れは起こっていない。

それからの朝子は象徴的な探索物と見なしただろう猫ジンタンを草丈高い夏の川原に探すことをしいられる。二人ともに住むはずだった家屋に紐付けされた不安定な範囲内でのこと。「ジンターン」と連呼する唐田の声ははかなく、唐田はギリシャ神話のエーコーのように、姿ではなく声の存在へと差し替えられる。聴覚に共鳴をあたえる者が「他者」なのだ。いっぽう朝子の視覚はジンタンを見出せず、視覚性の失調をこうむっている。かつてあった彼女の「明視性」が崩壊するがままになったと言ってもいい。彼女は盲目性の直前にまで次元を移行させることでエロス存在に変化しようとしている。ちなみに川は、淀川支流の一級河川、天野川とその前に明示されている。「土地」に実在性をあたえる濱口の姿勢はここでも堅持されているのだ。

再会時の麦にかつての仲間・岡崎が病気だったことを知らされていた朝子は、その家に行く。かつてと同様、母親・田中美佐子が迎える。岡崎はＡＬＳ（筋委縮性側索硬化症）という指定難病で、可動性の介助ベッドに身を横たえ、すでに全身の運動や顔の表情、発語を完全阻害されるほど病状が昂進していた（慎重な濱口は、以前の渡辺大知の登場シーンで彼がベランダ

に出ようとしてわずかにつまずく伏線を打っている）。「聴くこと」だけができるという点で岡崎＝渡辺大知は文字通りの「聴覚存在」＝「他者」だが、わずかな眼瞬きによって渡辺が指示音を伝え、メッセージを最小連続体で伝えることができると、田中美佐子が実例つきで唐田＝朝子にしめすとき、岡崎は「聴覚存在」である以上に、「眼の存在」「眼だけの他者」だとも印象されるだろう。観客は驚愕するはずだ。牛腸茂雄の撮った肖像写真の他者たちの、鑑賞者を「見返す眼」を、まさに高度に渡辺大知が体現していて、活人画めいたこの合致感に衝撃を受けるためだ。介護ベッドの前に置かれた椅子に座り、岡崎と対峙する朝子。牛腸茂雄の写真人物に見返され、かつて自分の他者性を体感したはずの朝子は、とうぜんここでも同様の体験をしたはずだが、その他者性体験が自己の同一性の獲得と境を接している点に苦痛と合致感をもおぼえたはずなのだ。精確にはそのことで朝子は泣いた。

岡崎の母が朝子に冷えた麦茶をもってきたとき朝子は岡崎に背を向けて泣いていたが、「あたし、こんなときも自分のことばっかりで」というのは、じつは精確な自己描写だったにすぎない。ところがこの場面はそれだけでは終わらない。圧倒的なディテールが付け足されるのだ。まずは朝子を岡崎の母が慰めるくだりで構図は手前から母、朝子、岡崎という縦の奥行となる。扇の要に明視者としている朝子特有の定座を岡崎に奪われて、俯き気味に落涙する朝子＝唐田は、視覚存在の属性を何重にも奪われている。惻隠の情さえ湧き起こる。さらに素晴らしいことに、その次元でもこのシーンの意義が終わりにならない。

若い頃にしでかした純愛的急行の話をふたたび母親が持ち出したとき、「反復」を厭い、無表情のままの岡崎が大阪人らしい「ツッコミ」のブザーを入れるのだ。それを機に（岡崎の母親に促されるように）朝子は岡崎を振り返る。朝子側に向けられた岡崎の他者性の顔は静謐さによってそれ自体が透明な緊張をあたえ、振り返る朝子のバストショットと切り返される。わずかに降雨の音が画面の遠くに紛れはじめ、じっさい朝子の背後には雨の糸がうっすらみえはじめる。表情筋運動も発語能力も奪われたはずの切り返し前の岡崎は、わずかに眼球を移動させていた。なぜか。間隙を挟んで気配を察し、朝子が縁先を振り返ると確かに雨が降り出している。アイコンタクトの成立。朝子は岡崎の母親に雨を告げ、二人はやがて物干し竿にあった洗濯物を取り込みはじめる。本作屈指のシーンだ。なぜなら、視覚は対象を見るためだけにあるのではないと岡崎の眼が告げたためだ。それは対象以外の「世界」を指示できる。視覚の領域は、それが行き着く終点の対象が決定するのではない。視覚は、終点にいたる前の中間をむしろ揺曳させ、世界の豊饒化を

おこなうのだ。視覚は空気をうごかす。対象へいたる中間、その質を変貌させる。これをメルロ＝ポンティの「間－身体性」に倣って「間－視覚性」と評すべきなのは言うまでもない。世界内身体が身体としての世界を前提していると感じるのは、感覚のそんな中間性喚起によってなのではないか。映画『寝ても覚めても』はそうして圧倒的な哲学に達した。簡単にいえばレヴィナスを再度メルロ＝ポンティ化させたのだった。

　このシーンは最後、降雨のなか洗濯物を取り込んで濡れた朝子を、岡崎の母親が取り込んだタオルで拭く尾鰭がつく（田中美佐子はその前、泣く朝子の髪を撫でてもいた――田中は「柔らかい存在」のその柔らかさをさらに磨きあげるために彼女を愛撫し、その触覚性が光に似た瀰漫性で画面にみちるのだといっていい）。いずれにせよ、岡崎、その母親に「触」発されて、朝子はさらに亮平のもとに舞い戻る決意を固めるのだが、峻厳な濱口演出はその後を、「失敗」の一旦の生起、その補正という連続で、苦く素早くまとめあげてゆく。場所は降雨がさらにはげしくなった、引っ越し先の前の川原。「ジンターン」という朝子の「声」がオフで刻印される。草陰に身を潜めていると予想されるかつての飼い猫の姿を追い、透明なビニール傘をさし、身を屈めフレームインしてきた朝子が画面奥行きへと移動してゆく。その姿に向け、怒気を帯びた声で土手のうえの亮平が「無駄なことすんなや、帰れ」ととつぜん言い放つ。高低差と距離のある二人の切り返しが冷厳さをしるしている。以後、二人は自然に、逃げる／追うというかたちになり、土手の上下で同調的にうごきはじめる。それらをさらに俯瞰気味に追うカメラが動勢を獲得した途端、濱口はたぶん敢えてショットの選択に失敗してみせる。奥行きへ動いてゆく亮平の疾走、それを追う朝子の疾走を、望遠レンズでのロング縦構図で捉えてしまうのだ。これまで拘泥してきた縦構図にここでも殉じたといった気色だが、むろん運動の方向性とレンズの選択により、懸命に走っているはずの二人の運動感がむごたらしく殺されてしまう。けれどそれはその後の拡張的な縦構図の透明性へとすべてを再回収するためだった。ともあれいつしか雨は止み、横からのトラッキングで二人のそれぞれの疾走がカッティングされ、「自然を装って」二人は「ともに」引っ越し先の玄関へと戻ってゆく。

　先に逃げ帰った亮平は自宅玄関ドアから中に入る。朝子はそこに遅れて追いつくが、内鍵のかける音がして、入ることができない。奇妙なのは、亮平が帰って中に入ったとき、もともとドアは施錠されていなかったという不自然な判明が起きる点だ。むろん亮平の逃げ込みをスピーディにさせる目的があったのだろうが、とうぜんここから内鍵の施錠音という聴覚上のサスペ

ンスが仕掛けられることになる。ドア越しに、ドアの向こうにいるだろう亮平に、嗚咽を交えた、唐田としては最大限の大声で語りかける科白は、「ユリイカ」前掲号で冨塚亮平が考察の俎上に乗せたものだ[13]。「亮平に、謝りたい。でも、どんだけ謝っても、謝りきれない。そういうことをした。だから、謝らへん。許されたいとも思っていない。私はただ、亮平と一緒に生きていきたい。だから今ここにいる。顔を見せて欲しい。声を聞かせて欲しい。亮平、亮平」。冨塚は約言すれば、この発語にある傍線部の接続詞が、いわば論理性を脱して純粋感情を露呈させ、結果、朝子＝唐田の「声」を純化させる効果をもつと分析する。けれどもこれはやはり接続詞の「失敗」＝「誤用」ではないだろうか。冨塚の指摘するように、『ハッピーアワー』でも映画の終幕、朝帰りした桜子が夫・良彦（申芳夫）に忌憚なく浮気セックスの事実を開陳したのち、次のように言う。「出て行けと言われたら、いつでも出て行く〔…〕ただ、謝る気はない〔…〕謝りたい〔…〕謝って楽になってくれんなら。けど、できん〔…〕謝られへん。無理や」。ここでの桜子＝菊池葉月の発語は、似た接続詞機能をもちつつも「成功」している。「〔…〕」の部分に夫の発語や間合いが挿し挟まれることで接続詞の逆接や発語全体の脱論理性がそのまま情動の揺れに変わるのだが、それは観客が耳を澄ましてこそ得られる判断だった。そうなるべく桜子の発声は静謐を保っていたのだ。ところが上述した朝子の発声は、自身をも納得させるように出されていて、自身にも語るというその利己的感触が朝子の発話を回収不能に浮き上がらせている。それは苛立たしくもある。発声が嗚咽をふくみ最大限化されているためだ。朝子は失敗している。濱口の意図は、唐田／菊池の相似性への示唆ではなく、その二人の回収できない偏差をむしろ気づかせることだった。一旦そうしておいて、唐田の発声が成功を帯びる条件をその後周到に差し示す。その条件こそが静謐さの再獲得だったはずだ。

ともあれ朝子のその発語のあと、冷徹な間が空く。額を扉に打ち当てた朝子の姿は横から捉えられている。まだ濡れている髪によって、横顔となるべき顔のすべてが消去されている。第一の聴覚的サスペンス。内鍵の施錠を解く音がして、ドアを開ける亮平へと横位置のまま構図が微妙に補正される。驚くべきことに亮平は「右手で」抱えたジンタンを差し出す。その「左手」は扉を開ける動作に使われている。手の部分だけの換喩的切り取り。朝子は自分の胸の前、「両手で」ジンタンを受け取る。亮平はジンタンを捨ててはおらず、探しても埒のあかないジンタンを幾度も朝子に探させる懲罰を残酷にもあたえていたと判明する。底のない桶で水を掬わせる懲罰をあたえられたダナイスの娘たちと同一の領域に朝子が追放されていたわけだが、

ではジンタンを差し出したことは亮平の「赦し」なのだろうか。亮平は扉を閉じ、玄関のなかへ消えて、朝子がまたひとり残される。聴覚上のサスペンス。内鍵をかける施錠音が起こらないのだ。赦しの気配がドアの内側から無音でクレッシェンドしてきて、導かれるように朝子は扉をあけ、中に入る。その途端、抱えられていた猫は入口に降りる。猫の足の肉球がゆかにふれる音が柔らかい。それで「柔らかい」足音を立て、朝子は亮平のいるだろう二階へと階段をのぼってゆく。猫の音→自らの足音、というふうに音の柔らかさを反復され、以後、朝子の発声も静謐さを再獲得するだろう。このあたりの環境と朝子の感覚の相互浸透にまつわる濱口の演出は、唐田の世界内身体が「生きていること」を伝えて冴え返っている。

　室内灯が点けられず昼なお暗い二階へと光景が移る。逆光位置のベランダの手前で亮平が濡れ髪をタオルで拭いている。それは己にたいするぞんざいさを意識させる。ひとしきり拭き、拭き終わったのち、亮平が「片手で」そのタオルを部屋に入ってきた朝子に投げる。アクションつなぎ。朝子はまたも「両手で」それを受け取る。「片手＝冷厳／両手＝享受の真摯さ」という非対称。朝子は上衣を脱ぎタンクトップ姿になったあと、髪はおろか腋をふくめたからだを拭くようにみえるがカメラの追求は執拗ではない。ともあれ、拭くという行為が磨くという行為に動作上酷似している点に驚愕が起こる。むろんそうなったのは、先の岡崎の家の場面で田中美佐子が洗濯物の取り込みのあと、濡れた朝子を磨くように拭いたためだった。しかも細かい点だが、亮平が朝子にタオルを投げる直前、自分ののこした匂いを嗅ぐように彼はタオルに一瞬鼻をうずめた。そのタオルが朝子の腋に向かった気配があり、二人の性のつながりがかくも深かったという了解まで起こったのだ。ともあれ「自己領域」「同一性」を磨き、存在の全体性を恢復させてゆく朝子に向け、ぽつんと亮平がマヤの出産が無事だったことなどを、顔を背けたまま告げる。訥々とした口調。おずおずと測るように、コミュニケーションが開始されている。亮平の背後には天野川の流れがみえ、川に誘い出されるようにそのまま彼はベランダに出てゆく。それに同調するように朝子もベランダに出てゆく。二人の後ろ姿が構図内に並置される。それはきれいな対称形を描いているが、後ろ姿であることでまだ完全ではない。

　ここでベランダの二人がどう捉えられていたか想起する必要がある。その前は現地の不動産屋に導かれ結婚生活を共にする物件吟味のためにそこを訪れ、不動産屋に隠れてのキスなどを挟み、ベランダへ二人はともに移ったのだった。濱口の選択は、ショットに決定性をあたえないということだった。だから朝子、亮平の二人は窮屈な位置の斜めもしくは横のポジションから捉

えられたり、一人を外した単独構図で切り返されたりした。安定的な並立構図、たとえば牛腸茂雄の双子の少女たちが体現していた位置関係をカメラは身もだえするようにたえず回避していた。その流儀はこのくだりでもまだ続いている。朝子「亮平はやさしい。でも、もう甘えない」。亮平「俺はきっと一生、お前のこと信じられへんのや」。朝子「うん、わかってる」。朝子は窮屈な横のポジションから亮平を見るが、亮平は頑なに朝子と眼を合わそうとしない。もちろんベンヤミンのいうように、「まなざしには、自分が見つめるものから見つめ返されたいという期待が内在する」[14]。したがって朝子のまなざしは流産していて、朝子はむしろ自分の声を静かに聴く「聴覚存在」になろうとしている。彼女は何を聴いているのか。自分たちの今後の共生が消し去れない障碍や傷をふくみ、その進行も遡行の痛みを幾度もくりかえすだろう予感を未来に向けて聴いている。事態は震災の想起に似ている。

　換言すれば、朝子の視覚はこの時点で聴覚をみている。だから視覚／聴覚は分岐される必要がない。彼女は己を磨きあげ、自分の全体化＝同一性にいたったのだ。それは自己触覚の領導によっている。そうおもわせるのは、朝子／亮平間にやりとりされる発語が聴覚上静謐を獲得しているためだろう。ただし朝子の視覚が自己触覚に見合った視覚の最高次元＝「盲目性」を獲得するのはほんの少し先だ。それが朝子に消長する諸感覚を性的に展覧するこの作品のクライマックスとなる。

　猫のインサートによって打たれる時間の句読点。川をなるべく「縦構図に近く」捉えようとするショットの幾つか。川面は降雨による水量増加のため淀んで、流れも速い。思い返せば、『寝ても覚めても』のファーストショットは大阪・中之島の川＝運河を川の流れに向かって縦構図で捉えるものだった。川は横位置から捉えれば川という物質性にすぎないが、橋に立ち縦構図で流れの奥行きを捉えれば、同時に時間に向けての展望性まで帯びる。それに気づかない映画作家の多いなか、敢然と川の流れの奥行きを捉える縦構図を連打して、しかもなお夜の川を人物に横移動させ川の獰猛な物質性を定着させたのが黒沢清の傑作『神田川淫乱戦争』（一九八三）だった[15]。『寝ても覚めても』での主だった縦構図使用は振り返れば以下の展開となる。「冒頭の、中之島の川」→「お好み焼きパーティでの朝子の扇の要の位置」→「逃避行のためタクシーに乗り込んだ朝子・麦の奥行きの窓に現れる合成された亮平」→「（効果上は敢えて失敗してみせた）逃げる亮平を走って朝子が追う土手への望遠レンズのロングショット」。この展開から予感されるのは、敢えての「失敗」ののちは「成功」が現れるだろうこと、しかもその「成功」はそれまでの「成功」からも新規化される、哲学

的刷新をふくんでいるだろうということだ。

天野川の濁る川面へのショットに促されて、二人は川への寸評を語る。亮平「きったない川やで」。朝子「でも、きれい」。同じ川にたいする異なる評言。異質が並列され全体としてそのことが同一性に繰り込まれること。麦と亮平の相似がふたたび相同の領域に滲みだすこと。それは清濁を併せ呑む川＝時間がかたどる領域侵犯に支えられている。そこまでを考えられるわけではないが、なにかを予感して、怪訝となった亮平は朝子をみる。

遅延をかたどられたその動作がこの作品での東出の最高の演技だ。牛腸茂雄の写真対象に見つめ返されて自己の他者性を照射されていた朝子にたいし、写真の妙味が摑めずしきりに首をひねっていたかつての亮平が、一旦の絶望を味わったこの局面でどれだけ成長しているかは確定できない。けれども隣にいる人間の発語の他者性に怪訝となり、そちらへ視線を投げるよう促される聴覚存在になっているのはたしかだ（しかも大切なのは朝子のいる真横のほうに向き直った亮平が名状しがたい力に促され、ふたたび川のほうに視線を移し、それが「でも、きれい」といわれる可能性のあるものかもしれないという疑念へと導かれる点だ――かつての岡崎が朝子にもたらした視線誘導はこの次元で反復される）。むろん表層的には亮平の「きったない川やで」のほうが正しい。その正しさは朝子の発語に接頭辞的につけられている接続詞「でも」のなかにも肯われている。ただし朝子は自分の視覚に盲目性を導入して、「きれい」と捉え直している。ひとつのもの＝川に、時間＝人生をみつめなおすとは、盲目性をもって対象を全身把握することなのだ。分断に長ける視覚性を引っ込めて、全身性をさらけ出すことで朝子は聴覚存在、触覚存在へと昇格している。おそらくその変容の気配に戦慄を覚え、亮平は「でも、きれい」と語る朝子を見たのではないか。ずっと顔を見られていなかった朝子は、ここで自分への視線を亮平から奪うことにとりあえず成功したのだ。岡崎が授けた透明な間－視覚性は、朝子の静謐で呆然とした声により、むしろ間－聴覚性としてここに応用された。

媒介項として召喚されるべきは成瀬巳喜男だろう。じつは朝子が偶然に麦のロケ撮影地に行き会わせるくだりの冒頭では、大阪時代の旧友、東京で再会した春代（伊藤沙莉）と湖畔の木立の下で会話をしながらバドミントンをする姿が描かれていた。ラケットでシャトルを打つ動作が、プリミティヴ、しかもカッティング特有の嘘を孕んで春代／朝子ごとに交錯していた。既視感がある。成瀬『驟雨』の終景、文化住宅の庭で、口喧嘩しながら紙風船を打ち交わす佐野周二と原節子の姿だ[16]。口では喧嘩していても現に風船を打ち交わしているその事実が夫婦仲

の修復を微笑ましく告げる幸福な終幕。それでも運動神経を欠いたカッティングの奇妙さを観客は処理できない。同様のカッティングを敢えて露呈させたのは、成瀬巳喜男を召喚させ、『寝ても覚めても』の終幕にも成瀬を想起してほしいという濱口の願いがこめられていたからだろう。次の対象となるのは、成瀬『めし』だ。決して眼を合わせることのない倦怠期の夫婦、上原謙と原節子が、疲労特有の可愛さによって観客には許されながら、具体的に夫婦仲を恢復させるのは原の実家のある川崎・矢向でのことだった。実家に夫・上原がいると知って商店街に逃げ出した原が、銭湯帰りの上原に出会ってしまう。商店街は祭だった。二人は神輿の移動で道路脇に身を退き、その通過を見やる。このとき禁じられていた正面性の2ショットが初めて生起する。二人の眼は神輿の眼前の通過を追い、まったく左右対称の視線移動をかたどった。相同性を獲得したこのことで、全く視線を同時に結ばなかったこの夫婦に、図像／運動的に修復が感動的に刻まれることになる。上原／原の二人は、「同じもの」を「同じようにみた」のだ[17]。

『寝ても覚めても』の終景がすばらしいのは、ずっと避けられてきた、ベランダにいる二人を安定的なうつくしさで捉える2ショットが遂に登場したその呼吸で、「作品の終わり」が観客に伝播されるためだ。「それはついに来た」。二人は「同じもの＝川面」をみている。それを「同じようにみた」とすれば、『めし』同様の男女仲の修復が現象されただろう。濱口の凄いところは、成瀬に近づいて、成瀬を引き離したことだ。すなわち「濁」（亮平）／「清」（朝子）と、「ちがうように」川を捉えさせ、共通認識に差異の苦さを導入しているのだ。そのうえで、東出の唐田への振り向きが、些細ながら決定的な動作として鮮烈な澱をのこす。しかも現実的に川面をみている亮平にたいし、朝子は川面を「みているようで、みていない」。換言すれば、「盲目性を通じてみている」。そうして朝子の「全身」が現れているのだ。ところが川面の見方に差異が意味的に刻まれていても、並んでベランダの柵に「両腕」を置いて左右に並ぶ朝子／亮平には、その呆然、他者性、盲目性によって「相似」が刻まれてはいないか。すでに今後の人生の清濁、進行のなかの痛みある遡行を予感した二人は、共通して、なにかの事後のように、なにかの消尽のように、互いに似ているのだ。二人の前にある「空気」が共通して作用しているとおもわざるをえない。

そう書いてわかる。これは「空気」を前景にして、その僅かな後ろに二人を並べた、奥行き感を欠いた拡張的な縦構図なのだと。濱口は縦構図のすぐれた変奏、縦構図の失敗ののちに、縦構図の意識を無効にさせる縦構図を提出して映画を終えた。

声が響くような気がする。「あらゆるショットは縦構図にすぎない」。ショットの終わりは動きがないので、フリーズ・エンディングを聯想させる。だが聯想させるだけだ（たとえば成瀬『乱れる』で、担架に乗せられて運ばれる加山雄三の屍を、絶望に駆られて「川べりに」追う高峰秀子の走り、その不安定な一瞬を凍結したと錯視させるラストショットを聯想させる）[18]。時間停止は時間進行の切り取りのなかにしかなく、『乱れる』どうよう本来的な時間はけして停止しない。

ラスト、ベランダのうえの唐田、東出を安定的な引き構図で捉えたショットはかくのごとく素晴らしい。そこでは唐田、東出のあいだにまで現象的な「相似性」「同一性」が交錯し、それが「視覚性」「聴覚性」「触覚性」「共生感覚」といった感覚論レヴェルの「出し入れ」にも実に複雑につながっているのだ。同時にこの場面で濱口は映画史的な配慮も加え、成瀬巳喜男との接近／分離をも繊細に自己に課してみせる。とりあえずこれらの点を筆者は微分的に分析してみたが、かくのごとく、分析は核心をもどかしく旋回せざるをえなかった。とうぜん初見でここまでをかんがえることも不可能だろう。むしろ観客はベランダに唐田、東出が立ったとき、「それまで起こったこと」にも導かれ、「漠然と」なにかの厚みにふれた違和感に近い決定感をおぼえることになるだろう。それこそが観客の側に生起する「言えなさ」ではないのか。言語化不能のものこそが刻々進展してゆく映画の内実の正体で、それが俳優の存在の「芯」にまで向かったとき「恥辱」となり、画面運動や質感や構図選択にむかったとき「漠然としたなにかの厚み」になるのだ。劇映画の作為性に部分的に侵されても、『ハッピーアワー』どうよう、最後に『寝ても覚めても』は濱口演出の本懐＝「身体と関係の真実」に立ち帰ってゆく。ものすごく高い精度で。そうして感動のなかに叩き込まれる。しかもなんということだろう、観客はずっと静謐のなかにいるのだ。

朝子を演じた撮影当時十代終わりだった唐田えりかは（その一回性によって）すばらしい。最終ショット、東出昌大を右にしている唐田の顔は使い果たされたような老残の域へとしずかに突入している。突入感はそれまでの展覧の終了を前提している。つまり最終一五分の諸局面で、彼女において主導されていた五感中の一感覚が、彼女の身体の意味のゆらぎとして、性的に展開されつくしたということだ。彼女の柔らかさは、どの局面でも哲学的に吟味された。稀有なことだろう。動悸をおぼえた者は多いのではないか。だからさきの一回性の言とは矛盾するが、彼女のあたらしい出演作を観たいのだ。

※本稿は、中国「当代電影」二〇二〇年第六期（通巻二九一号）一〇七～一一二頁掲載の阿部嘉昭「濱口竜介：身体感覚論」（黄也訳）、その日本語オリジナル全長版。王飛氏の導入的濱口論（阿部原稿の削除部分も参照使用されている）と分離不分明に抱き合わせにされ原稿削減を被っている点にゲラ段階で抗議し、掲載拒否を伝えたが、不当にもそのかたちのまま掲載が「当代電影」編集長により断行された。オリジナリティにたいする意識のひくさ。ひとこと付言しておく。なお、冒頭「論旨」も同編集部からもとめられたもの。

注

1 親本は河出書房新社刊、二〇一四年に同社の河出文庫として文庫化された。

2 河出文庫版『寝ても覚めても』一〇一頁。

3 同書、一三六頁。

4 濱口監督の前作『ハッピーアワー』（二〇一五）についてまとめられた濱口竜介・野原位・高橋知由『カメラの前で演じること』（左右社刊、二〇一五）中、その演出方法を濱口がドキュメンタルに綴った「『ハッピーアワー』の方法」では、その冒頭（一一～一二頁）でワークショップの参加者の演技を導くために「聞く」ことが多面的に導入されていったとあかされている。本論ではこの「『ハッピーアワー』の方法」が『寝ても覚めても』の俳優演出に、さらに劇映画的に転用されつつ踏襲されていると前提的に捉える。

5 前掲『カメラの前で演じること』四四頁。

6 同書、四六頁。

7 同書、五一頁。

8 羽鳥書店、二〇一八年刊。

9 レヴィナスの「愛撫」にまつわる考察は、『存在の彼方へ』（合田正人訳、講談社学術文庫、一九九九、「第三章　感受性と近さ」一五二～二三一頁）を参照。

10 本稿とおなじく、『寝ても覚めても』の後半から末部に着目した長い論考には、蓮實重彦の「選ぶことの苛酷さについて――濱口竜介監督『寝ても覚めても』論」（「新潮」二〇一八年一〇月号所収）がある。ただしこの論考では身体性による解決が度外視されている。美点も数多くある。とりわけ終盤の唐田えりかの衣裳について注意を促した点が感動的。

11 濱口竜介×蓮實重彦（対談）「「さいわいなことに、濱口さんも役者が好きなんです」――『寝ても覚めても』をめぐる三つの問題点」（青土社刊「ユリイカ」二〇一八年九月号所収、該当箇所は三七頁、三段目）。

12 三浦哲哉「串橋がチェーホフの戯曲の一節を暗唱するとき、ひとり驚いていない朝子の目」（前掲「ユリイカ」五八～六四頁）。

13 冨塚亮平「『寝ても覚めても』の方法」（前掲「ユリイカ」七三～八

一頁）。

14 ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」（『ベンヤミン・コレクションⅠ・近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、一九九五、四七〇頁）。

15 阿部嘉昭『黒沢清、映画のアレゴリー』（幻戯書房、二〇一九、四四〜五二頁）を参照。

16 阿部嘉昭『成瀬巳喜男――映画の女性性』（河出書房新社、二〇〇五、二三一頁）を参照。

17 同書、一五九〜一六〇頁を参照。

18 同書、三〇六頁を参照。