HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ピノキオとコヨーテ ： 真利子哲也小論
Author(s)	川崎, 公平
Citation	層 ： 映像と表現, 14, 23-42
Issue Date	2022-03-24
DOI	https://doi.org/10.14943/101727
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/84712
Type	departmental bulletin paper
File Information	14_02_23-42.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

ピノキオとコヨーテ——真利子哲也小論

川崎　公平

1

これを書いている時点での真利子哲也の最新作は、ＬＤＨ製作のオムニバス映画『昨日より赤く明日より青く』（二〇二一年）におさめられた、『COYOTE』という短編である。作詞家・小竹正人（小説『空に住む』が青山真治監督で映画化されている）の詞の世界観をＬＤＨ所属メンバーの主演で映像化する「CINEMA FIGHTERS project」の第四弾として製作されたこのオムニバスのなかにあって、GENERATIONS from EXILE TRIBEの片寄涼太が主演し、小竹が作詞した「サクライロ」という楽曲にインスパイアされたということになっている『COYOTE』は、そうした事情の一切をどうでもいいと思わせるほどの強度で他を圧倒し、まぎれもない真利子哲也の映画として屹立している。本稿は、これを参照点としながら、真利子の映画のいくつかの側面について再確認したいと思う。実際この二〇分程度の短編には、真利子のこれまでの作品の主題やモチーフが新たに捉えなおされながら凝縮してあらわれており、そこから真利子の作品群に通底する構造のようなものを看取することもできる。真利子哲也という映画作家について考える上で、非常に重要な作品とみなすことができるだろう。

『COYOTE』の物語の概略は、以下のようなものである。二〇二〇年の春。シカゴで保育士として働き、恋人の人形劇師・ハル（ステファニー・パーク）とともに暮らしていた主人公の晴人（片寄涼太）は、彼女と喧嘩した直後、東京オリンピックのチケットを買うために突然日本に帰国する。ハルは驚くが、テレビ電話で喧嘩のことをたがいに謝り、愛犬・サーヤの話題

で笑いあう二人の関係は、この程度で揺らぐものではないようだ。晴人は、久々の東京で幼馴染のマイ（藤井武美）と会い、その娘とも楽しげに遊ぶ。しかしシカゴでは、新型コロナウィルスの影響がハルの生活を脅かしはじめていた。人形劇の公演は中止となり、アジア系であるがゆえの差別にもさらされ、不安に苛まれるハル。テレビでは、外国人の入国制限措置が報じられ、ひとけのなくなった街に野生のコヨーテが出没したというニュースが流れる。一方、ハルの状況を知らない晴人は、マイの自宅でその夫・ケンタ（板倉武志）をはじめとする男友だち数人と旧交を温め、それは次第にドンチャン騒ぎの飲み会となっていく。娘の世話に追われるマイは激怒するが、男たちはまったく聞く耳をもたない。そんななか、晴人と必死に連絡を取ろうとしていたハルは公園でサーヤを見失い、探しまわった結果、コヨーテに襲われたと思しきその死体を発見する。絶望するハルからの電話がようやく晴人につながるが、晴人は騒がしい哄笑を背後に「あとでかけなおす」というのみだ。翌朝、マイに追い出された晴人は、ハルに電話するが、別れを告げられる。帰国便を取ることもできない。怒りが爆発する。最後に映し出されるのは、悪態をつきながら周囲のものに当たり散らす暴力的な晴人の姿である。

この映画はまず、いわゆる「有害な男性性（Toxic Masculinity）」と、それと密接に関連するものとしての「ホモソーシャル」を、あからさまに主題としている。このことはやはり注目すべき点であるだろう。二〇一七年にハーヴェイ・ワインスタインのセクハラ・性暴力が明るみになって以降、「#MeToo」運動の盛り上がりのなかで取り上げられることの多くなった「有害な男性性」概念は、それ自体多様な側面をもつ曖昧なものであるが、基本的には、自他に害を及ぼす伝統的な「男らしさ」の規範や慣習を指すものとして理解される（具体的には、感情の抑制、強くタフであることへの意識やそれにもとづく競争心、女性に対する支配意識、それらのあらわれとしての暴力、といったものが挙げられることが多い）。そして、とりわけセクシズムやミソジニー、種々のハラスメントや性暴力としてあらわれる（また男性自身の「生きづらさ」にもつながるとされる）その「有害」性は、個人の内面や振る舞いの問題としてだけでなく、それを生み出す社会構造や文化環境の問題としてもつとに論じられてきた。その際、そうした「有害」性を涵養するものとして、女性蔑視と同性愛嫌悪を基盤とするいわゆる「ホモソーシャル」が、当然のように浮上してくることになる。つまり、女性を財として、また性的な対象として客体化しつつ排除し、そのことによって連帯したり競争したりするような男性同士の関係性が社会の様々な場を支配し、またそ

の「有害」な側面が例えば「男の子文化」のようなものを通じて「男らしさ」として子どもや若者たちにも植えつけられるために、男性優位で家父長的な意識が構造的に再生産されてきた、というわけである[1]。

『COYOTE』は、そうした男性性の問題にはっきりと焦点を当てた。この映画の物語上の肝は、保育士であり、恋人を気遣うことができ、マイの娘を上手に楽しませることもできる、ケア意識の高そうな好青年・晴人が（そしてそうした役の似合う片寄涼太が）、親しい男たちの集団に混じった途端、マイや娘の状況をまったく意に介さない「有害な」男性に変貌してしまうというところにあるだろう（もちろん、恋人と喧嘩した直後に突然日本に行ってしまう時点で怪しいわけだが）。ここでは、男同士の絆や連帯、そしてそれへの同調が、「害」をなす要因として明確に位置づけられている。とりわけ映画後半の飲み会の場面は、晴人を含めた男性集団が発揮する抑圧的な力を過剰なまでに表象して特筆に値する。マイの娘が寝ようとしているにもかかわらずバカ騒ぎをやめず、マイがどんなに大声で訴えてもまったく耳に入っていないかのように喧しい哄笑を絶え間なく発し続ける男たちの姿はほとんど常軌を逸した異様さをまとっており、音響的にも強烈な嫌悪感を抱かせる。ここに描かれているのは、まさしく「暴力」に他ならないだろう。大声での科白の応酬によって特徴づけられる『宮本から君へ』（二〇一九年）を経て真利子が到達した、身体的なものではない新たな暴力シーンがここにあらわれているといえるかもしれない。さらに真利子はその上で、翌朝、晴人を追い出そうとするマイと口論になったケンタに「俺が外で働いて金を稼いでる」というような紋切型の科白を吐かせることにより、賃金労働者である男性と再生産労働を担わされる女性との分業にもとづいて男性が女性を支配する家父長制システムのお馴染みの構図へと、ここでの「暴力」を接続してみせもするだろう。つまりこの作品で真利子はまず、ホモソーシャルや家父長制秩序を背景として男性から女性（や子ども）へと行使される構造的な暴力性を直接的に描き出そうとしている。

2

とはいえここでは、真利子が現代社会のアクチュアルな問題を取り上げて——近年のハリウッド映画に多く見られるような——有意義で問題提起的な作品をつくった、というようなことがいいたいわけではない。当然そういう面もありはするだろうが（「有害な男性性」がコロナ禍において発露している点はやはり重要だろうし、ホモソーシャルな男性集団の印象が強

いＬＤＨの映画でこのようなことを描いているのも興味深いのだが）、ここで重視したいのは、それが真利子の作家的展開と関わりながらあらわれているということであり、この実践が「（男性の）暴力」という真利子作品の大きな主題と改めて向きあうことによって出てきたものであるように見えることである。

実際「男らしさ」や「ホモソーシャル」は、真利子の代表的な作品に共通してあらわれるモチーフであったはずだ。『ディストラクション・ベイビーズ』（二〇一六年）がもっともわかりやすいだろう。この映画は、他者には理解不能な独自の原理にもとづいて喧嘩を繰り返し、その純粋な快楽のみに生きている（ように見える）怪物的な主人公・芦原泰良（柳楽優弥）の周囲に、いずれもホモソーシャル的な性格を色濃くもったいくつかの男性グループを配置している。例えば、泰良の弟である将太（村上虹郎）は、健児（北村匠海）を中心とする友人三人と行動をともにする。彼らはナンパのために街に出かけ、健児がキャバクラ嬢の那奈（小松菜奈）が万引きしているのを目撃すると、その弱みにつけこんで高校生でありながら彼女の店で遊ぶ。映画の終盤には健児が「（那奈と）やればよかったわ」「やりて〜」といって三人で盛り上がる場面もあるが、つまりこのグループは、女性への性的な関心を共有することによって男同士で楽しむという典型的な特徴をまず有する。と同時に、とくに健児は「男らしさ＝強さ」や「競争心」のテーマを表出する人物でもあり、秋祭りの「喧嘩神輿」に参加して思うさま喧嘩することを待望し、また泰良が隣町の高浜の連中との喧嘩に負けたことをきっかけに町から姿を消したことを「逃げた」と揶揄して将太を挑発する。この映画において、そうした「男性的」な意識の基盤をなすのは、彼らが暮らす松山市の三津浜それ自体である。この映画は、三津浜を「男の町」あるいは「喧嘩の町」として極端に表象する。そこには男性しか存在しない。そしてそのほぼ全員が「喧嘩神輿」に象徴される「男らしさ」の社会的規範に規定されており、まるでそれ以外の生き方は想定しえないかのようである。だからこそ、女遊びにも喧嘩神輿にも興味を示さず、町から出た泰良を探し続ける（つまり共同体の男の規範に従わない）将太を、健児は執拗に攻撃することになる。

松山の中心部で泰良と関わりをもつグループも、概ね似たような性向をもつ。泰良と何度も格闘する河野（三浦誠己）や那奈が働く店を任されている三浦（池松壮亮）が属するヤクザのグループ。そして、北原裕也（菅田将暉）が属するヤンチャな高校生のグループ。とりわけ重要なのが、裕也であることはいうまでもない。裕也は最初、集団内にいるときはいきがっているが、仲間が泰良にボコボコにされはじめると怖気づいて傍観

することしかできないような、「弱い」男として登場する。しかし、泰良が河野を倒すのを目撃して魅了され、泰良と行動をともにするようになると、その暴力性を発露するようになる。つまり、自分を「獣使い」として位置づけ、泰良の喧嘩を誘導してそれを撮影しながらゲームのように楽しみ、そしてそれに乗じて、自らは女性ばかりを狙って暴力を振るいはじめるのである。「前から思いっきり女殴ってみたかったんすよ」という裕也のこのヘイトクライムは、男の子グループの価値基準における自分の「弱さ」を主因とするルサンチマンのあらわれなのだろうと推測できるが、しかし結局のところ裕也は、泰良という「強い」男を後ろ盾にして自分より「弱い」存在を攻撃するという、不均衡な力関係にもたれかかった暴力を繰り返すことしかできない。物語の後半、裕也（と泰良）は盗んだ自動車に偶然乗っていた那奈を拉致して街を出るが、泰良をコントロールできないことと自分たちの暴行事件が報道されたこと（裕也自身が動画をSNSにアップしていたからなのだが）で苛立ちを募らせていく裕也は、それをやはり那奈への暴行によって発散しようとするだろう。

注目すべきは、この裕也の「変貌」である。当初一貫して喧嘩から距離を置いていた裕也は、泰良と同道しはじめた途端、嬉々として他者に暴力を振るう存在と化す。道を歩きながら泰良に向かって楽しそうに話しかけていた裕也が前を歩いてきた女子高校生に突然回し蹴りを喰らわすというワンショットに、その変容は如実に視覚化されていたはずだ。ここに、真利子の映画における「暴力」のひとつの特徴がある。もっとも鮮烈な例は、『イエローキッド』（二〇〇九年）のあの商店街のシーンであるだろう。祖母の年金を奪ったジムの先輩・榎本（玉井英棋）を追って商店街を歩くボクサー志望の主人公・田村（遠藤要）が、パーカーのフードをかぶるのを契機にその表情を邪悪なものへと変化させ、そして榎本を目指していたはずがなぜか無関係な通行人の財布をひったくってしまうに至るまでを長回しで見せるこの場面は、暴力的な存在への「変貌」それ自体を描こうとするかのようなその視覚的な直接性において観る者を撃つ。『ディストラクション・ベイビーズ』の裕也の変貌は明らかにこの田村を引き継いでおり（商店街というロケーションの面でも）、そしてそれは『宮本から君へ』の男たちを経て、物理的に他者に危害を加えるわけではない『COYOTE』の晴人にまで間違いなくつながっている。実際晴人が最後に見せる苛立ちを爆発させる姿は裕也や田村を彷彿とさせるところがあるのだが、しかしそうであるがゆえに、身体的な暴力描写の迫真性という真利子的なものとされることの多い特徴を欠いた『COYOTE』の側から過去作を見返すことによって、彼らの

「暴力」や「変貌」の背後にあるものを改めて照射することができるだろう。そこに見えてくるのが、述べてきたように「男らしさ」や「ホモソーシャル」といった社会的・構造的な問題なのであって、彼らはそれぞれそうした男社会に属し、そのことが何らかのかたちで関係して鬱屈を募らせ、結果として暴力的に変貌する。もちろん、社会構造を背景にして鬱屈した男性が暴力を振るいはじめる話などまったくありふれているし、その点で真利子作品は確かに『タクシードライバー』（マーティン・スコセッシ、一九七六年）や『ジョーカー』（トッド・フィリップス、二〇一九年）といった映画と並べたくなるような側面をもってはいる。しかし重要なのは、真利子の映画が、そのような構造的な背景をもつ暴力の発現をいわば前提として、何を提示しようとしているかである。このようにいうことができるだろう。一方で真利子は、そうした暴力が連鎖していくさまを描く。と同時に、それを相対化し、あるいは無効化するものともみなせるような、「別の暴力」をそこに導入する。この二重性こそが、真利子の映画に見られる次なる大きな特徴となる。

『ディストラクション・ベイビーズ』において、その二重化が泰良という特異なキャラクターによってもたらされていることはいうまでもない。しかし泰良について確認する前に、もう一人の重要人物である那奈に触れておこう。那奈は、「男性的」なものに覆い尽くされているかのようなこの映画の物語世界にあって、主要登場人物ただひとりの女性である。ヤクザの管理下にあるキャバクラで働き、弱みを握られたがゆえに健児たちに都合よく遊ばれ、そして裕也の衝動のはけ口となる彼女は、いわばホモソーシャルの「害」を集約的に引き受ける人物といえる。と同時に彼女は、それゆえにこそ、男性への復讐を一手に担うことにもなる。映画終盤、裕也に無理矢理自動車の運転を任せられた那奈は、不意にスピードを上げて別の自動車にわざと衝突すると、弱った裕也を車のドアで何度も挟んで殺す。その際彼女が発する「甘えんなカスが。キモいんだよ」という叫びは、裕也のみに向けられたものではないはずだ。最終的に映画は、那奈が殺人（彼女はその前にも泰良と裕也が暴行した男を突発的に殺してしまっている）を犯したのは泰良たちだと警察に語り、被害者として振る舞うことに成功して生き延びるだろうことを示す。その意味で那奈は、男社会とそこでのルサンチマンにもとづいた暴力性を相対化する役割を果たしているといえるかもしれない。ただし、那奈のキャラクターはどこまでも両義的である（この点が、女性表象という視点からのこの映画の評価をも両義的なものにするだろう）。万引き癖をもち、スーパーの店員にそれが見つかった際には同じ店で無銭飲食し

ていた泰良に注意を向けさせることによって逃げ、健児たちを入店させた責任は中国人の同僚になすりつける那奈は、悪びれもせず罪を他人に押しつける狡い人物としてそもそも表象されている。その那奈に殺人の罪を背負わせ（この映画で殺人に至るのは那奈だけである）、その上でやはり抜け目なくその罪を転嫁するさまを描くこの映画は、彼女を「有害な」男性（社会）の被害者かつそれへの復讐者としてだけでなく、むしろそれ以上に、罪をもちながらうまく逃げおおせる「悪女」として描いているように見える（それは小松菜奈の特性である冷淡な眼のクロースアップによって強調される）。重要なのは、彼女が結局のところこの映画における社会構造のあくまで内部にいるということだ。一方で彼女は、「男性的」なものに規定されたその社会のなかで、自らに有利にはたらくようにそのポジションを自在に操りながらたくましく生き抜く女性だといえる。が、同時にそれは中国人の同僚のようなより「弱い」立場の者に対する抑圧的な力の行使ともなり、また彼女はそのたくましさの代償であるかのように裕也に拉致されてミソジニーの犠牲者となる。そして何より彼女は、二度にわたって、弱った男性を前に突発的に「変貌」し、彼らを殺害してしまう。那奈は、裕也や田村を反復する。暴力の連鎖とはそういうことだ。つまりこの映画は、彼女のサバイバルもまた、不均衡な社会構造の内部で、他者の抑圧をともないながら、そして復讐心やルサンチマンにもとづく暴力の連鎖に加担するかたちでしかなしえないということを示しているといえるだろう。とはいえ、以上のすべては、那奈にとってはどうでもいいことかもしれない。実際、生き延びた那奈が最後に見せる狡猾さを孕んだ鋭い視線は、「そんなこと知るか」といっているようにも見える。

3

地方の町を舞台に、そのホモソーシャルな社会構造を背景として、男性の暴力やそれに対する女性の復讐を描くような作品は、古今東西無数にある。そのなかで『ディストラクション・ベイビーズ』が特異な実践であるとすれば、それはもちろん泰良という存在が中心にいるからである。これまで確認してきた要素はすべて、この泰良のありようを際立たせるためにあるといってもいいだろう。「強い」者から「弱い」者へと抑圧的に行使されるものであれ、復讐のようなかたちで「弱い」者が「強い」者へと対抗的に行使するものであれ、男女間であれ同性間であれ、この映画の人物たちはほぼ全員、不均衡に配分された社会的な力関係にもとづく暴力と抑圧の連鎖のなかを生きている。泰良はそれに対して、いわばその「外」を感覚させる。

この「外」の感覚、外部性は、第一に泰良の暴力の目的の不可解さ、あるいは「楽しければええけん」というその純粋さによってもたらされるわけだが（と同時に何か独自のルールや原理にもとづいてもいるらしいところがなおさらその怪物性を高めている）、こうした点での泰良と他の人物たちとの対照性については見やすいし、様々に論じることが可能である。例えば北小路隆志は、ドゥルーズ＝ガタリの概念を用いて次のようにいう。

> 喧嘩に明け暮れる不良やヤクザらは、単にオスの本能（？）に基づき縄張り争いをしているだけで、彼らの暴力は良識という権力装置（コード＝領土）から道を踏み外し、それを解体するかのようで別の権力装置（再領土化）の形成を目論むものでしかない。泰良によって行使される暴力はそれらと明らかに異質で、王国の領土を構築する意志など微塵もない。彼はただ至るところに「敵対」を見出すだけの（絶対的な脱領土化を推し進める）「戦争機械」である[2]。

ここでのポイントは、領土、コード、権力装置といったものに規定された暴力に対して、それとは異質な、その外部にあるような暴力の行使者として泰良が位置づけられるという点にある。よって、国家に外在的なものとしてまず定義される「戦争機械」をそこに見ることは確かにできるだろうし、あるいはヴァルター・ベンヤミンの「神話的暴力」と「神的暴力」という対概念を換骨奪胎しながら適用してみたくもなるのだが、いずれにせよ、そうした「別の暴力」を泰良が強烈に体現していることがこの作品のきわめて大きな特徴であることは間違いない。ただし、泰良もまた三津浜で生まれ、過酷な境遇のもとで育ってきたという背景を一応もつのだし、隣町のグループとの喧嘩に敗れて町から離れ、最終的に「喧嘩神輿」の日に町に帰ってくるのだから、彼も結局男性的な共同体の規範の内部にいるということは可能である。そもそも、強そうな相手を見つけては喧嘩をふっかけ、勝つまで何度も再戦を挑む泰良のあり方は、それ自体きわめて「男性的」といえなくもない。しかしそれでもなお、結城秀勇が「泰良を自走式の機械のように駆動させるなにかを、環境や遺伝や風土や慣習のもとに還元できようとはとても思えない。彼はもはや、群れ繁殖し、権力関係を構成し、情報を流布して自らを再生産する人間たちとは別の、彼一体に固有の種である。増えず、情報を遺伝させず、死なず、ただひたすら自己を再生させ続ける一個の細胞」[3]というように、やはり「外」の印象を泰良が強く与えるのは、彼が他とは異なるリズムを生きているからである。泰良の暴力は、何らか

の心理に根拠づけられてはおらず、ルサンチマンや復讐心が爆発した結果として行使されるわけでもない。泰良は「変貌」しない。そうではなく、彼の喧嘩は、単調ともいえるリズムのもとで反復する。つまり、寝て、起きる、というリズムである。映画の前半、喧嘩を繰り返す泰良は、多くの場合相手が複数人のグループを形成しているため、特定の相手を痛めつけることはできても、結局はボコボコにされ、道端に横たわることになる。しかし、まもなくゆっくりと起き上がり、また喧嘩に向かう。泰良は、この流れをただ繰り返す。これが素晴らしい。泰良というキャラクターの造形には、柳楽優弥の表情や所作の卓抜なコントロールも相まって魅力的な点が多々あるが、地面に横たわり、そして起き上がる、というこのシンプルなリズムの反復こそが、彼に水際立った存在感を与えている（しかも、横たわって起き上がると、どうやら強くなっているようなのである）。彼の喧嘩は、「動物的」という言葉で形容したくなるようなそうした生のリズムのなかに組み込まれているのであり、結城のいう「ただひたすら自己を再生させ続ける一個の細胞」という印象もそこから生まれるだろう。つまり泰良は、社会的な存在として主体化された人間とは異質な、いわばひとつの「生き物」として、戦いを生き続けているのである（北小路と結城がともに用いている「機械」という言葉はこれと矛盾しない）。『ディストラクション・ベイビーズ』とは、社会構造に規定された「人間」たちと、それとは別種のリズムを生きる「生き物＝機械」が出会う映画である。

ここに、真利子哲也の最大のテーマがあらわれる。それは、異質な二種の存在の「関係」、あるいは「無関係」である。先の北小路と結城はともに、その点を指摘することから論を起こしていた。北小路は、『極東のマンション』（二〇〇三年）と『マリコ三十騎』（二〇〇四年）という初期の二作品に「「古いもの／新しいもの」の対比（敵対）」という主題を見出し、『NINIFUNI』（二〇一一年）をもとに「そうした二つの異質な領域を何とか共存せしめ、その対比＝敵対をあらわにするセンスが、真利子の映画を優れて政治的にするのだ」と述べる[4]。他方、「真利子哲也の作品では必ず、位相の違うふたつの世界が重なり合っている」という結城は、「それらふたつは平面的な距離において遠ざけられているのではなく、互いに重なりあって二重写しになっている。だからふたつの道筋が並行モンタージュ風につながれるとしても、それは文字通りに並行しているわけでもないし、一点に収束するわけでもないし、因果関係もないようであるような、そんなものである」と述べ、二重写しになっているものたちの微妙な（無）関係性を強調している[5]。対比的・敵対的にそれらを理解するにせよ、二重写しと

捉えるにせよ、異質なものたちを何らかのかたちで映画のなかで並置するということを、真利子は一貫してやってきたということだ。それは、世界各国の人々のコロナ禍での生活を並置してみせる近作『MAYDAY』（オムニバス映画『緊急事態宣言』（二〇二〇年）の一編）にもあらわれているだろう。

その原理のようなものをもっともわかりやすく示しているのは、いうまでもなく『NINIFUNI』である。強盗を犯したあと行き場を求めて彷徨う男（宮崎将）が、砂浜にたどり着き、車中でひとり練炭自殺する。その同じ砂浜で、エネルギーに満ち溢れたアイドルグループ（ももいろクローバー）が、多くのスタッフに囲まれながらパフォーマンスの収録をおこなう。この異質な二者は、同じ砂浜にありながらまったく交錯することはない。端的に無関係である。この映画は、ほとんどそのことのみを示す。車中の男の死体を手前に置き、車の窓ガラス越しに遠くで踊るももいろクローバーを見せる印象深いワンショットが、その「無関係なものの並置」をきわめて明快にあらわしていただろう。そこには確かに「対比」があり、あるいは「二重写し」がある。しかしそのことによって強烈に示されることになるのは、やはりその二者が徹底的に「無関係」だということではないか。真利子はいわばここで、「関係がない」という関係性において二者を共存させている。異質なものを映画のなかであえて並置・共存させることによって、その無関係性を、「関係がない」という関係を、見せようとするのである。ただし、ことはもう少し重層的である。『NINIFUNI』の件のワンショットには、松井宏が的確に指摘しているように、第三の存在がはっきりと示されているからだ。それは、車中の死体の向こうにいるももいろクローバーのさらに奥にある、海の波である。「実際ここにあるのはふたつの層ではなく、あくまでも3つの層だ（死体、アイドルグループ、そして波）。あるいは、やはりふたつの層だけがあると言った方がいいだろうか。つまり死体&アイドルグループの層と、波の層である」[6]。動かない死体と、音楽に乗って踊るアイドルの向こうに、独自のリズムを刻む波がある。相互にまったく関係がない男とアイドルの双方の背景に、さらに徹底した無関心をもって共存する波の運動。ここに注目するとき、松井がいうように死体とアイドルグループを同じ層にあるものとみなす視点が生まれてくる。実際、おそらく貧困の末に強盗に及んでしまった男と、男性スタッフたちに囲まれながら自らのパフォーマンスとイメージを流通させて生き抜くアイドルは、北小路がいうように「いずれも現代日本社会に属しながら、これら二つの領域は決して交わることがない」[7]だけなのであって、「現代日本社会」という同じ社会構造内部の住人に他ならない。真の「無関係性」は、彼・彼女

らと海の波とのあいだにある。そして、その無関係な波のリズムが無関心に彼・彼女らを突き放すからこそ、構造内部での彼と彼女らのあいだの「関係のなさ」が、ひとつの「問題」として見えてくるのである。

『イエローキッド』にも、似たような図式を見ることができる。先に触れたボクサー志望の田村がマンガ家の服部（岩瀬亮）と出会うことによって物語が動きだすこの映画では、服部の描いたマンガが実際に示され、その虚構世界と田村の生きる現実世界との重なりあいが「二重写し」的に描かれることになる。相互に影響を与えあい、その結果暴力を昂進させていく両者の関係はしかし、最終的に無効化される。二人は結局のところ、男性社会や女性との関係のなかで醸成された復讐心やルサンチマンをたがいに投影しあっていただけだ。そういうかのように、服部のマンガを現実化した田村のヒロイックな暴力行為は服部の妄想だったとされ、現実の田村は抑圧者・榎本に呆気なく殺される。二人の関係は分離し、「変貌」は無意味となり、残酷な社会構造はそのまま残される。そしてそのことを明らかにするのは、監視カメラという「機械」の、非人称的かつ無機質な視点なのである。

したがって、『ディストラクション・ベイビーズ』の泰良という「生き物＝機械」は、『NINIFUNI』の「波」や『イエローキッド』の「監視カメラ」の系譜に連なるような存在だということができる。とくに映画後半の泰良は、自らのリズムで暴力を繰り返す一方、苛立つ裕也とその標的となる那奈との関係を、つまり「現代日本社会」の構造的な不均衡を具現する二者の対立関係を、一貫して傍観することになる。いつからかかけはじめているサングラスが、その無関心さを視覚的に強調するだろう（ただし泰良は、那奈が見せる「殺意」にだけは強い関心を示す。ここから別の解釈に進むことも可能である）。つまり、そもそも泰良と他の人物たちとは「関係がない」のである。この映画の人物たちは、彼らとはまったく無関係な泰良の喧嘩と生のリズムにたまたま遭遇してしまったにすぎない。しかし、この「たまたま遭遇してしまった」ということこそが、それまでにはなかった新たな要素なのだといえる。これは『イエローキッド』の田村と服部との出会いとは水準が異なるものであり、この二人が社会関係に規定された鬱屈を相互に触発しあうのだとすれば、『ディストラクション・ベイビーズ』ではいわば「波」のような「外」の存在が人間のかたちをとって（しかも暴力を振るう存在として）社会のなかにあらわれて人物たちとたまたま交錯するのである。だから、その泰良に裕也が強く触発されて暴力的な存在に「変貌」したとしても、泰良にとってそれはまったく関係がないことだし、彼と行動をともにするの

も、そのほうが自らの喧嘩ライフをうまく維持できそうだという程度の動機しかないだろう。しかしその遭遇と触発が、結果として裕也のミソジニーを露呈させるのであり、そして裕也は勝手に自らを窮地に追い込み、構造内部の対立を勝手に激化させ、泰良とは無関係に殺されるのである。

この（無）関係性について考える上で示唆に富むのが、やはり『COYOTE』である。そこにも泰良に相当するようなものが登場するからだ。コヨーテである。新型コロナウィルスの影響で人間社会のなかに出没することになったこのコヨーテは、作中ではっきりと示されないとはいえ、おそらくは単に自らの生のリズムにしたがった結果として、晴人とハルの愛犬・サーヤにたまたま遭遇し、殺すに至った。この「生き物」は、まさに「外」の存在として、あるいは「別の暴力」の行使者としてあらわれており、野生のコヨーテと飼い慣らされた愛玩動物の交錯というその出来事自体が、明らかに『ディストラクション・ベイビーズ』を再演している。しかしそれ以上に重要なのは、この出来事が、晴人とハルの関係が終わる要因のひとつとして機能してしまうことである。もちろんそれは晴人にとってはあずかり知らない出来事であるし、その晴人が東京で「有害な男性性」を発露していることとも本来まったく関係がない。しかし、もうひとつの「生き物」である新型コロナウィルスの影響による生活上の苦境も含めて、それらすべてが同時にハルの身に襲いかかる。その結果、東京で露呈する晴人の「有害さ」は、ボストンのハルに対するものともなるのである。いきなり東京に行き、男友だちと勝手なバカ騒ぎをすることが、マイとその娘だけでなく、ボストンにいるハルとサーヤという自分の大切な者たちをも犠牲にするかのようになる。つまり、コヨーテ（と新型コロナウィルス）という「外」の存在と人物たちとの遭遇が、それとはそもそも無関係な晴人の「有害さ」をあらわにし、構造内部の関係とそこで身勝手に振る舞う男を自壊させるのである[8]。その意味で晴人は、やはり裕也と似たような展開をたどっている。

『COYOTE』には、ある種の寓意が込められた小道具として、「ピノキオの人形」が登場する。晴人が持ち歩いているその人形はもともとハルからもらったものなのだが、彼は東京でそれをマイの娘に見せながら、次のようにいう。「ピノキオって実はめちゃくちゃ失敗して後悔する話やねんで」。いうまでもなく、このピノキオは、晴人自身である。そして同時に、真利子の作品群にあらわれてきた男たちのことでもある。真利子は、まさに「ピノキオ＝失敗する男」を描き続けてきたのであり、『ディストラクション・ベイビーズ』や『COYOTE』における「外」の「生き物」、その「別の暴力」は、男たちが勝手に「失

敗」していくひとつのきっかけとして、あるいは社会関係にもとづいた彼らの「暴力」の「有害さ」をあからさまにした上で自壊させるものとして、たまたまそこにあらわれるのである。

4

ただし、『ディストラクション・ベイビーズ』には、別の関係性の萌芽を見出すこともできたはずだ。例えば先の北小路は、泰良と裕也との関係を取り上げて、泰良が「対極にあると映るその男を自分と同じ階級に属する者と見なす」と述べ、そこから「暴力階級」（マルグリット・デュラス、廣瀬純）の生成にまで論を進めていく[9]。この作品に描かれていることからそこまで読み取るのは容易ではないとはいえ、権力関係やルサンチマンにもとづく暴力の連鎖とは別の連鎖の可能性が、言い換えれば「社会」とは異質な集団性の可能性が、そこに確かにあったということはできる。その際もっとも重要なのは、泰良が裕也を「自分と同じ階級に属する者と見なす」ことではない（そう解釈するのは難しい）。それよりも、裕也のほうが泰良の暴力を見て勝手に触発されたということ、つまり裕也が、泰良が行使しているような力を自らの内に見出したということにこそ、可能性を看取すべきだろう。もちろん、裕也によるその力の行使のされ方は端的に卑劣なものであり、結局のところそれは既存の社会装置や権力の編成に捕獲（再領土化）されたのだといえる。しかし、泰良という「他なる生」「他なる力」の存在と出会い、触発されるというそのこと自体がもつ可能性は残り続ける。法も権力も金銭も一切気にしない泰良が社会関係から自由なその力の行使を見せ続けるかぎりにおいて、それに触発されて自らの内に「自由への勇気」を見出す者は増殖するだろう（実際、裕也によって動画が拡散されているのだ）。たとえそれがほとんどの場合裕也のような再領土化に帰結してしまうのだとしても、生のすべてを覆うかのような権力装置からの「自由」が伝播する可能性が、その触発自体にはあらわれている。北小路が依拠したであろう廣瀬純の論脈を踏まえるならば、そういうことになるはずだ[10]。

真利子はしかし、少なくとも作中では、そうした触発を積極的な契機として描くことをしない。裕也がそうであるように、また『イエローキッド』の二人の主人公たちがそうであるように、あるいは『COYOTE』の飲み会での晴人がそうであるように、真利子作品は、男たちが他の男たちとの出会うことによって見せる「自由」が、社会構造内部の力関係に規定されたものとして、あるいはそれを強化するものとして（つまり女性のような「弱い」立場の者たちを抑圧するかたちで）あらわれるこ

とこそを、強く示そうとする。述べたように、そのとき「外」の存在は、そうした男たちの「有害さ」を炙り出しつつ突き放すような機能を有することになる。とくに『COYOTE』を参照点とすることで見えてくるのは、真利子において継続的に重要な主題だったのが「コヨーテ的なもの」よりもむしろそうした「ピノキオ的なもの」を露呈させることだったのではないかということであるだろう。

それでも、「コヨーテ的なもの」を主人公とする点で特異な『ディストラクション・ベイビーズ』には、「ピノキオ的なもの」には回収されないオルタナティヴな可能性が、直接的な触発とはやや異なるかたちで仄めかされていると考えることができる。弟・将太との関係である。三津浜の規範に深く規定されつつその「外」を志向してもいる将太は、映画のオープニングで泰良が町を離れて以降、作中で兄と接触することはない。重要なのは、ラスト・シーンである。そこではまず、男たちの社会化された暴力を象徴する「喧嘩神輿」を遠くから眺める将太の姿が示される。そして次に、その町に帰ってきた泰良が示される。泰良はそこで警察官への暴行というやはり象徴的な行動をなすことになるのだが、注目すべきは、ここでの将太と泰良が、フードをかぶってほとんど同じ姿をしているということである（背後からのショットでは見分けがつかない）。つまり、彼らは「同じ」なのである。この映画は最後に、ほとんど「無関係」なかたちでそれぞれの闘いを闘ってきたこの二人を、視覚的に「同じ」ものとして連繋させる。さらにこの「フード」は、当然『イエローキッド』の田村を想起させもするだろう。ならば、絶望的なまでの貧困と収奪にさらされた末に暴力的に「変貌」し、しかし作中では悲惨な結末を迎えたその田村もまた、ここで泰良と将太の列に加わるものとして、改めて位置づけなおされているといえるかもしれない。つまり真利子はここで、出会いと触発によって「自由への勇気」を連鎖させるのではなく、それぞれの「問題」を生きてきた無関係な人物たちを「同じ」ものとして「並置」することによって、新たな関係性を予感させるのである。無関係なもの、異質なものを並置するということを繰り返してきた真利子は、この作品のラストにおいて、単に無関係であることを示すのではなく、その並置によって無関係なものたちを無関係なまま照応させる。こうして『ディストラクション・ベイビーズ』は、真利子的な「並置」そのものによって、「コヨーテの群れ」が生成する可能性を示すのである。

5

以上のような文脈を踏まえたとき、映画『宮本から君へ』が何をしようとした作品なのかが見えてくる。この作品に、「コヨーテ」に相当するような存在は登場しない。新井英樹の一九九〇年代の同名マンガ（『モーニング』一九九〇年三五号〜九四年三四号）を原作とし、真利子の脚本・監督による連続テレビドラマ化（二〇一八年）を経て製作されたこの映画版で描かれるのは、徹頭徹尾「ピノキオ」の物語であり、まぎれもなく「めちゃくちゃ失敗して後悔する話」である。しかし『宮本から君へ』はその上で、「ピノキオ＝失敗した男」が「そのあとどうしたらいいのか」を問題化する。この作品はその意味で、基本的に原作を忠実に踏襲しながら、同時に真利子哲也の主題を新たに展開させた作品として見ることができるだろう。この点を確認して本稿を終えたい。

連載当時物議を醸した原作後半の展開を扱うこの映画版において、大きな問題となるのは、文具メーカーで営業マンとして働く主人公・宮本浩（池松壮亮）の恋人・中野靖子（蒼井優）がレイプされるという事件である。この事件はやはり、ホモソーシャルを背景として起こる。ことの発端は、ひとつの「飲み会」である。宮本は、営業先の部長・真淵敬三（ピエール瀧）とその友人・大野平八郎（佐藤二朗）を中心とする男性グループの飲み会に参加するのだが、その日宮本と待ち合わせしていた靖子もそこに同席することになる。ラグビー仲間である真淵たちの飲み会は典型的に「男っぽい」ものであり、宮本はその雰囲気のなかで一升瓶を一気飲みしようとし、他方靖子はわかりやすく性的視線の対象とされ、スリーサイズをネタにされたりする。そこに現れるのが、真淵の息子であり、大学ラグビーのスター選手だった拓馬（一ノ瀬ワタル）である。酔いつぶれた宮本を送るために呼び出された拓馬は、宮本たちを靖子の自宅まで送ると、そこで和やかな会話をおこなうのだが、突如として「変貌」し、靖子をレイプすることになる。そのとき宮本は、見るに堪えない性暴力がおこなわれているそのすぐ傍らで、眠りこけていた。これが、宮本にとっての「失敗」である。靖子との交際がはじまるとき、彼女の元恋人である裕二（井浦新）に「この女は俺が守る」と宣言していた宮本は、最悪のかたちでそれを裏切ってしまった。当然宮本は激しく後悔し、そして拓馬に対する復讐心を燃やすことになるだろう。

この作品においてきわめて重要なのは、このひとつの出来事をめぐって、人物それぞれの「問題」が分離していくことである。言い換えれば、それぞれが「無関係」になっていくのである。実際この映画には「関係ない」という科白が頻出するのだ

が（原作も同様）、そのことによって、各自が各自の「問題」を生きるしかないということ、あるいは他者がそれを代行したり解決したりすることはできないということが強調される。

この無関係性をまず表明するのは、もちろん誰より靖子である。事件の翌朝、レイプされたことを靖子に告げられた宮本は怒りの表情を見せはじめるが、それを見た靖子はすぐさま、いまさら遅い、と宣告する。「あんたが怒るのは私が許さない。同情もさせない。消えろ宮本。あんたと私はこれで終わりだ」。これは私の問題であり、寝ていたお前がそれを代理表象することはできない、というわけだ。このあと靖子の部屋で二人が大声でやりとりする場面でも、最終的に宮本は「がんばれ靖子ー！」ということしかできないし、靖子が憤懣をぶつけるのをただ受け止め、疲れて眠る靖子を横で見ていることしかできない。さらに翌日、分離は明確になる。「俺が殺す。文句はいわせねえ」と宣言する宮本。それに対して靖子は「やられたのは私だよ。あんたには関係ない」と再度無関係性を強調するのだが、宮本は「コケにされたのは俺だ。てめえは引っこんでろ」と応じるのである。つまり宮本は、靖子が表明した無関係性を引き受け、自らの物語を靖子から分離する。あくまで「自分の問題」として拓馬への復讐をおこなうということである。しかし靖子はその宮本の心理を、「どうせあんたのことだから、私より自分のプライド傷つけられて悔しいだけなんじゃないの」と的確に見抜いてみせる。ここには、これから描かれようとしている「宮本の物語」に対する未然の批判がある。つまりそれは、女性の性暴力被害が「男たちの物語」に回収されてしまうことに対する批判に他ならない。このあと宮本は、ラグビーの試合に現れた拓馬に闘いを挑むが、まったく相手にならず、ひどい返り討ちにあう。これを機に、宮本は靖子の部屋から離れ、彼女とは無関係に拓馬との再戦に向けたトレーニングに励むことになるだろう。

そしてこの無関係性は、他の人物たちにも波及する。拓馬と宮本のあいだに何かがあったことを知った真淵は、喫茶店に宮本を呼び出し、大野とともに真相を問い質す。宮本はそれに対して、話すことはない、関係がない、と応じる。「てめえが安心したいだけだろうが。せがれ信じてえなら心中覚悟で信じてやれよ！　いまさら首突っこむ隙間なんかねえぞ。貴様ら親に何ができんだよ！」という宮本がここでおこなっているのも、「問題」の分離である。子どもが心配なのはあくまで「お前の問題」なのであって俺には関係ない、その問題はそっちで解決しろ、俺に代行させるな、お前が親として何を思おうが、俺は「俺の問題」として拓馬を倒す、ということだ。こうしてこの作品では、ひとつの出来事のあと、その関係者たちが構造内部

でそれぞれ無関係なものへと分化していく。いわば各人物たちが「並置」されるかのようになるのである。

その上でこの作品は、靖子に性暴力被害とは別の「問題」を抱えさせる。妊娠である。子の父親が裕二なのか宮本なのか、生まれるまでわからないという。妊娠がわかったとき、宮本はすでに部屋から出て行っていた（宮本はまたしても大事なときに靖子の期待に応えられない）。そのため靖子の相談相手となった裕二から靖子の妊娠のことを聞かされ、堕胎を勧められた宮本は、しかし「産ませて結婚だー！」と叫び、勢いに乗って靖子のオフィスへと走る。つまりこの靖子の妊娠は、分離していた宮本と靖子を再び結びつけ、二人を関係させるものとしてあらわれるのである（宮本にとっては）。しかし、靖子はまたもそれを打ち砕く。突然オフィスに現れ、「全部俺に任せろ。俺が引き受ける。だから俺たち、結婚しよう」と叫ぶ宮本に対し、「遠慮しとく」という靖子は、「一緒にいても意味ない」、「俺が俺がって、あんた自分のことばっかりじゃない」と宮本の独善性をクリティカルに指摘し、「私の子どもだ。ひとりで産んでひとりで育てるよ。私が母親だ！」と告げる。ここでもやはり、靖子によって二人の無関係性が突きつけられる。しかし重要なのは、宮本にとっての「問題」がここで変化しているということである。いかに靖子と結婚するか、つまり単に「自分の問題」を生きるだけでなく、そこにいかに靖子を関係させるかが問題になるのである（その結果、性暴力被害という問題は作劇上後景に退くことになる）。とはいえ、どうすればそのようなことが可能なのか。

宮本は、復讐のためというよりも、靖子と結婚するために、拓馬に闘いを挑み、マンションの屋外階段を舞台とする壮絶な格闘の末、勝利する。その際「カッコいいぞー！」と叫ぶ宮本は、やはりあくまで「自分の（男の）問題」としてその闘いを闘ったといえる。そして宮本は、拓馬を連れて、靖子の前に現れる。重要な場面である。なぜならここでの宮本の言葉が、二人が結婚することになる契機となるからだ。「勝手に有頂天になってれば。連れて来いとも喧嘩しろともいってない。私のためだっていうんなら大迷惑だ」という靖子に対して、宮本は次のようなことをいう（ほぼ原作どおりである）。「そりゃお前、全部俺のためだからよ。俺あ世の中全員敵に回すつもりだったからよ。靖子、お前なんかむしろ敵だったぜ」。「だから靖子、このすごい俺が幸せにしてやる、お前も子どもも。呆れようが嫌おうがそんなこと屁でもねえ。お前がどう思おうが知ったこっちゃねえ。でもこの先俺が、ずっと死ぬまで、そばにいてやるよ。力を合わせようなんてケチケチしたことはいわねえ。俺がいれば十分だ。子どもは俺の子、俺こそがすげえ父親だ。

大盤振る舞い、お前らまとめて幸せにしてやるよ。俺の人生バラ色だからよー！」。「俺は全部、信じてるぞー！」。こうして言葉だけで再現するとどこまでも独りよがりな独白であるが、それを聞く靖子は涙を流し、さらに決定的なこととして、腹のなかの子どもが動く。そして最後に宮本が「大丈夫、俺がついてるよ」といって、場面は結婚後へと移る。宮本はここで何をいっているのか。まず、拓馬との闘いは、すべて「俺のため」におこなわれた。そして勝利した自分は、「すごい俺」である。つまり宮本は、あくまで「自分の問題」を生き抜いた結果、自分にとって「すごい自分」になった。その「すごい自分」が「そばにいる」ことによって、靖子も子どもも幸せになれる。お前が俺のことをどう思うかは「知ったこっちゃねえ」。つまり、関係がない。とにかく、自分にとってすごい自分である宮本が「そばにいる」ことが、靖子と子どもの幸せにつながる。これが、宮本にとっての「結婚」の論理である。自分勝手であることはいうまでもない。しかし、宮本にできることはこれだけなのである。宮本と靖子がそれぞれ無関係の問題を生きていること、あるいはそもそも「敵」であることは、ここでも前提になっている。だから宮本は、自分で自分を幸せにし、「勝手に有頂天に」なるしかない。その上で、自分で勝手にすごいと思っている自分が「そばにいる」。宮本は、それしかできないといっている。いわば宮本は、「すごい俺」をただ「見せる」といっているのであり、そのことによって靖子と子どもが触発されることを「信じて」いるのだといえるだろう。ここに見られるのも、「並置」のひとつの展開であるはずだ。ひとつの決定的な出来事によって、そしてそこでの「失敗」によって相手と無関係になってしまった男はここで、その無関係性を前提としながら（無理矢理相手の「問題」を共有したり代理しようとするのではなく）、自分の問題を勝手に生き抜き、そしてただ「そばにいる」ことによって、つまりあくまで「並置」にとどまったままで、相手との関係を再開しようとしているのである。この「そばにいる」ということこそが、『宮本から君へ』が「ピノキオ」に与えたありうべき方向性なのだといえるだろう。

最後の場面、靖子が部屋で急に産気づく。仕事中だった宮本はなぜかそれを感じ取ったらしく、部屋に駆けつけ、出産に立ち会うことに成功する（宮本はついに大事な場面に立ち会う）。とはいえ、苦しむ靖子を見て宮本にできることは、「俺がついてる」と呟くことだけだ。しかし、「俺はどうする」と戸惑う宮本に対して靖子が求めるのも、ただ「そばにいてー！」というものなのである。とにかく「そばにいる」こと、これがこの作品のシンプルな帰結であることがわかる。そして最後に、救

急車に運び込まれる靖子は、「宮本」と呼びかけ、笑顔を見せる。それを見た宮本が泣きながら頷くショットで、この映画は終わる。ここで映画は、原作に重大な改変を加えた。マンガでの靖子は、ここで「ありがと宮本……」「あんたって最高だわ」という。それに宮本が「おお最高だ」と答えてマンガは終わる。つまり、宮本が靖子によってはっきりと承認されるわけである。映画は、そのような言葉を与えなかった。映画の靖子が最後に見せる笑顔は、間違いなく肯定的なものではあるが、多様な解釈を呼び寄せるものであり、宮本を「認める」ものと決定することはできない。だからそれに対して頷いてみせる宮本も、曖昧な、あるいは自分勝手な確信を得ているにすぎないということができる。しかしそれでもこの二人の表情の「並置」は、それが視覚的な「並置」にとどまっているからこそ、彼らの「幸せ」を「信じ」させてくれるものとなるのである。

その上でしかし、こういわなければならない。これは結局のところ、どこまでも男にとって都合のいい話ではないのか。映画は、マンガを微妙に改変し、その都合のよさをできるだけ回避しようとしている。それでもこの物語全体の構成自体が、「失敗した男が信頼を回復する物語」のために女性の性暴力被害や妊娠を利用しているように見えてしまうのは確かである。また、俳優たちの素晴らしい熱演によって具現化されたこの映画特有の「熱量」のようなものが、その都合のよさを強引に隠蔽してしまっているということも可能だろう。おそらく、真利子もそのことはわかっていたはずだ。だからこそ、『COYOTE』のような映画が改めてつくられなければならなかったのではないか。ふたたび「外」の存在を取り入れた『COYOTE』において、晴人には宮本のような道は残されていない。野生のコヨーテを相手に「復讐」など意味がないし、コロナウィルスの影響で帰国できなくなった晴人はハルの「そばにいる」ことも封じられる。幸福な「並置」の可能性はそこにはない。真利子は、晴人が最後に見せる――田村や裕也のような――自暴自棄の暴力から、あるいはその「有害な男性性」から、ふたたび物語をはじめようとしている。その先に何があらわれるのか、刮目して待たなければならない。

注

1「有害な」ものも含む「男性性」や「男らしさ」、およびそのホモソーシャル的なものとの関係についての文献は枚挙にいとまがないが、ここではきわめて明快で導入として好適な以下の書物を挙げておく。レイチェル・ギーザ『ボーイズ――男の子はなぜ「男らしく」育つのか』、冨田直子訳、DU BOOKS、二〇一九年。

2 北小路隆志「映画監督・真利子哲也の最新作「ディストラクショ

ン・ベイビーズ」から考える、真利子映画に固有の〈政治〉とは？」、『Mikiki』二〇一六年五月一八日、https://mikiki.tokyo.jp/articles/-/10938（二〇二一年一二月三〇日最終閲覧）

3 結城秀勇「『ディストラクション・ベイビーズ』真利子哲也」、『Nobody』二〇一六年七月一日、https://www.nobodymag.com/journal/archives/2016/0701_1514.php（二〇二一年一二月三〇日最終閲覧）。

4 前掲、北小路。

5 前掲、結城。

6 松井宏「なんでもないけど、なんだかすごいぞ――『NINIFUNI』をめぐって」、『Nobody』二〇一二年二月、https://www.nobodymag.com/interview/ninifuni/index4.html（二〇二一年一二月三〇日最終閲覧）。

7 前掲、北小路。

8 コヨーテという動物が、北アメリカの先住民の伝承において「トリックスター」として描かれてきたことをここで想起してもいい。

9 前掲、北小路。

10 廣瀬純『暴力階級とは何か――情勢下の政治哲学2011―2015』航思社、二〇一五年、例えば二六五―二七二頁。