HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『偶然と想像』、あるいは、映画の「不確かさ」についてのスケッチ
Author(s)	三浦, 光彦
Citation	層 : 映像と表現, 15, 94-113
Issue Date	2023-03-22
DOI	https://doi.org/10.14943/106288
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/88610
Type	departmental bulletin paper
File Information	15_05_p94-113.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

『偶然と想像』、あるいは、映画の「不確かさ」についてのスケッチ

三浦　光彦

0.「不確かさ」を素描する

ロベール・ブレッソンによる一九五九年の傑作『スリ(*Pickpocket*)』の本来のタイトルが「不確かさ（Incertitude）」であったという逸話は好事家たちの間では有名な話かもしれないが、果たしてブレッソンがここで「不確かさ」と名付けたものは一体なんであったのだろう。それは、リヨン駅のシークエンスにおいて、腕時計や財布がスリたちの手を次から次へと媒介しながら、スクリーンの上を横滑りしていくときに、我々が襲われる目眩のような体験の呼称であり、あるいは、誰もいない空間や断片化された身体の一部に、抑揚を欠いた幽霊のような声がこだまする時に、不可避的に味わうことになる行き場のない感覚の呼称であったはずだ。ブレッソンは、映画における「二つの死と三つの誕生」について語っている。映画というのは、頭の中で生まれ、紙の上で死に、再び現実の人物やオブジェの上に生まれ、今度はフィルムの上で死に、そして、最後、映像が新しい秩序のもとに置かれたとき、スクリーンの上で蘇る[1]。ブレッソンが映画を単なる現実の模倣ではなく、「生」そのものにすることができたのは、ショットとショットの間に、あるいは、イメージと音声の間に、この「不確かさ」を導き入れ、不可逆的な映画体験において、観客をその「不確かさ」の中へと巻き込むことができたからではなかったか。なぜなら現

在の先端においてしか存在できない我々は、未来について確かなことなど何も言えない上に、過去の出来事についてもあやふやな記憶しか持ち合わせておらず、本質的に「不確かな」生を生きることしかできないのだから。

濱口竜介によるオムニバス形式の映画作品『偶然と想像』の一話目、「魔法（よりもっと不確か）」は、ファッションモデルの芽衣子と彼女のヘアデザイナーであるつぐみの二人がタクシーの中で繰り広げる恋愛話によって幕を開ける。つぐみは、とある男性との「魔法」とも形容できるような出会いについて、芽衣子に対して次のように語っている。

「私たちは結構本当に不思議な時間を過ごしたの。こんなことは人生で初めてだって、お互い確認しあったの。人と距離をとりがちな私たちの人生にとって、これは結構特別なことだって。それだけは確かだって。で、私も彼が言ってくれていることを嘘じゃないと思えた。」

この話を聞いていた芽衣子は、つぐみの語るこの男性が、自身の元彼の和明であることに気づき、つぐみと別れた後、すぐさま彼のオフィスへと足を運び、和明の気持ちに揺さぶりをかけにいく。この二人のスリリングな会話パートが第一話における核の部分となるわけだが、その際、芽衣子は和明に次のように問いかける。「かずは魔法よりもっと不確かなものを、それでも信じてみる気はある？」この時、芽衣子はカメラに対して正面を向いており、擬似的に観客に語りかける形になっているわけだが、今後の分析が明らかにするように、この「不確かなものを信じられるかどうか」という芽衣子による問いかけは第一話のみでなく、映画全体を貫く一つの倫理となるだろう。実際、濱口は『ハッピーアワー』を撮るきっかけとなった「即興演技ワークショップ in Kobe」の募集メッセージの中で「まだ何も決めていません。それは参加する人たちと一緒に即興的に決めて行くためです。「不確かさ」はこのワークショップにとって最も重要なものです」[2]と語っている。ここで「不確かさ」と呼ばれているのは無論、完成した映画テクストにおける「不確かさ」というよりも、むしろ映画を撮影する前の準備段階における「不確かさ」であるわけだが、『ドライブ・マイ・カー』において濱口自身が映画を撮る前に役者たちと実践している「イタリア式本読み」なる手法が、映画の物語内において、西島秀俊演じる劇作家の家福によって実践されていることからも分かるように、濱口の映画において演技指導やワークショップといった前―映画的領域と完成した映画テクストそのものは分かち難く結びついている。

本論では、『偶然と想像』に収められた最初の短編「魔法（よりもっと不確か）」を中心に、「不確かさ」がいかに導入されているかを分析し、映画と「不確かさ」を巡る関係を素描することを目的とする。結論を先取りしていえば、この短編において、「不確かさ」は、発語、物語、ショットの三つの水準において、別様に機能しながら作品全体を豊かなものにしている。発語の「不確かさ」とは、端的に人物たちが自身の心情を的確に言語化することができないという事態であり、この「不確かさ」が物語叙述に新たな次元の「不確かさ」を導き入れる。つまり、芽衣子と和明は対話を通じて、自分たちの運命の選択肢を分岐させ、それは最終的に物語世界と時間経過そのものを破壊するに至るだろう。だが、不確定性に満ちた世界において、唯一確信されるものがある。それは、芽衣子によって「リズム」と呼ばれる。だが、この「リズム」は不可逆的な映画再生においてはほとんど認識不可能で、ただ身体的に感知されるのみに留まる、本来的に不確かなものだ。つまり、物語と発語とは別の次元にある画面運動の「不確かさ」を、言語化できないレベルで確信させることによって、この短編は映画芸術を言祝ぐのだ。この「リズム」の正体が明らかになるのは、映画を停止しながら、ショットを一つ一つ分析したとき、つまり、スクリーンに蘇った生を、停止によって、もう一度殺した時であるわけだが、この死はきっと映画の生を一層活性化させることになるだろう。映画が「二つの死と三つの誕生」によって成り立つのであれば、映画分析は「三つの死と四つの誕生」をもって為されなければならないはずだ。それでは、分析を始めよう。

1．発語と物語、もしくは、賭け

前節で触れたように、和明とつぐみは共に過ごした夜に関して、それが不思議な時間、いわば「魔法」であったことを確信しているのであるが、この「魔法」の時間は、既に確定した、つまり、確かな過去として映画では直接的に描写されない。芽衣子は、つぐみを見送った後、過去へと遡行するかのように、タクシーで来た道を引き返し、この「魔法」と確定された過去を「よりもっと不確か」なものにするために和明のもとへと向かう。ここで重要なのは、つぐみと和明の過ごした時間が「魔法」であったことは確かでも、つぐみと和明が付き合うか否かはわからない、つまり、「魔法」自体も本質的には、不確かであるという点だ。だからこそ、「よりもっと」という比較表現が使われるのだが、では、芽衣子はいかにして「魔法」を「よりもっと不確か」なものにするのだろうか。

芽衣子の浮気の末に、彼女と別れた和明は、唐突に自分のオ

フィスに現れた芽衣子に対し、敵意を剥き出しにするが、この二人の会話を特徴づけるのは、「わかんない」、「かもしれない」と言った曖昧な発語である。例えば、芽衣子は、なぜ来たのか訊ねられると、あけすけに「わかんない」と答え、直後、和明が「俺がお前の何を聞くの」と再び訊ねると、またもや「わかんない」と連発する。言い争いの後、和明から「なんでいつもお前そうやって俺を傷つけんの」と問われると、再び「わかんない」の後に「好きだからかも」と答えるが、この「好きだからかも」という発語は、直前に二度も繰り返した「あんたのこと好きじゃない」という発語と矛盾する。結果、和明から「お前、何も本当のこと言ってないだろ」と糾弾されるが、和明が発するこの言葉は、すぐさま彼自身のもとへと跳ね返る。和明もやはり、芽衣子から「つぐみのことが好きなのか」といった類の質問を向けられると、何度も「わかんない」と答えている。が、一方、口喧嘩がひとまず落ち着き、芽衣子から「かずを傷つけたことで、私も傷ついた」と告白されると、途端に芽衣子を抱きしめようとし、「簡単すぎじゃない」とあしらわれると、「しょうがねえだろ、好きなんだから」と、つぐみに対しては慎重だった恋愛感情の表明をいとも簡単に行う。しかし、徴候的なのはこの後に続く発語だ。

芽衣子「私を抱きしめると、自動的につぐみは消えるけどいい?で、だからって私はあんたのものになるとは限らない。両方失うかもしれない。私はなんも約束できない。そういう人間だけど、それでもいい?」
和明「吐きそう。」
芽衣子「私のこと好きだったの?ずっと?」
和明「どうだろう。」
芽衣子「さっきそう言ってた。」
和明「勢いだよ。」
芽衣子「勢いで本当のことが言えることもあるよ。私がここに来たのも勢いだし。」
和明「お前、何も本当のこと言ってないだろ。」
芽衣子「そう思う?」
和明「少なくとも確かなことは何も言ってない。」
芽衣子「うん、だってわかんないから。」
和明「わかんないまま、来んなよ。」
芽衣子「かずはわかんの、自分のこと?わかんないから、ぐみちゃんとも中途半端なんでしょ。」

ここでの会話の応酬の重要性は主に三点ある。まず一つは、「好きだった」という発語に対して、和明が「勢いだった」と

釈明すると、芽衣子から「勢いで本当のことが言えることもある」と指摘される点。そして、二つ目、芽衣子の「本当のことが言える」という発語に導かれるかのようにして、ショットと会話の変調が訪れる点。それまで基本的に切り返しで捉えられていた二人の距離の接近に伴って、カメラは二人の視線を同一ショット内に収めるようになり、それと共に、二人の発語は徐々に、それまでの曖昧さから遠ざかっていく。だが、しかし、なぜ「勢いで本当のことが言える」のかは、少なくとも発語の次元では、わからない。二人の発語が、徐々に明確なものになっていくのは、単に話題が「現在の二人」から「過去と他人(つぐみ)」へと移ったからでしかない。この「勢い」という言葉の意味については、次節で再び確認する。

最後の点は、この短編の題名にもなっていた「魔法(よりもっと不確か)」なものとはなんであるかが明らかになる点だ。それは、芽衣子の最初の発語、「ここで私を抱きしめるか否か」という二択の提示である。だが、これは厳密には二択ではない。仮に、芽衣子を抱きしめなかったとしても、最初に述べたように、つぐみと付き合うか否かは未だ確かではなく、芽衣子自身が明言するように、彼女を抱きしめたところで、やはり同様に、芽衣子と和明がよりを戻すという確証はどこにもない。必然的に和明の運命は四択へと分岐するのだが、注意すべきは全ての確率は等価ではないという点だ。少なくとも、抱きしめない場合、つぐみとの交際に発展しなかったとしても、「魔法」のような時間は確かなものとして、つぐみと和明の二人の間で共有され、現状は何も変わらず、確率はそのまま保存される。しかし、もし芽衣子を抱きしめた場合、芽衣子の行動次第によっては、つぐみとの「魔法」のような時間さえも台無しになる可能性がある。当然、芽衣子を抱きしめるという選択の方が遥かにリスクは大きいわけだが、「勢い」で「好き」だと明言した芽衣子とよりを戻せる可能性も出てくる。つまり、論旨の単純化のために、人間関係の不確かさを数値化するという暴挙が許されるのであれば、芽衣子による問いかけは50:50を選択するか0:100を選択するかの問いかけに近似している。そして、和明は「魔法よりもっと不確かなものを、それでも信じてみる気はある?」という問いに対して、抱擁で応答し、ゼロか百かの賭けに出るのだ。しかし、その賭けは、和明のもとで働く女性の唐突な介入によって失敗に終わる。確かだったはずの「魔法」は「もっと不確か」なものとなり、宙吊り状態は和明、芽衣子、つぐみ、三人の邂逅まで延長される。

さて、普通の映画であったならば、この不確かな状態の解決を、三人が同時に居合わせるこの場面において描くのだろうが、本作の結末は遥かに倒錯的なものだ。カフェで芽衣子とつぐみ

が二人で話していると、ガラスを挟んで向かい側の通りを偶然、和明が通りかかり、それに気づいたつぐみは、芽衣子と和明の関係など露知らず、和明をカフェの中へと呼びつける。和明が曖昧な表情を浮かべながら、席へ着いた途端に、芽衣子は和明に「決まった？」と問いかける。この後の芽衣子の発語を取り出してみよう。

「こないだ、ぐみちゃんと話した後即、かずに会いに行った。あの時、二年の時間が消し飛んだみたいだった。魔法みたいだった。それでわかった。私はかずのことが好き。心の底からかずだけを求めてる。かずがいない人生は考えられない。ぐみちゃんとかずが会ったのは、私とかずが会うための魔法だったんだって今はわかる。かずもあの時、わかったはず。」

この芽衣子の発語は致命的だ。なぜなら、和明との時間を「魔法だった」と明言してしまうことによって、芽衣子は自ら作り出した「魔法よりもっと不確か」な状況を無に帰してしまうからだ。和明は、結果的に中断されてしまったとはいえ、一度は、ゼロか百かの「魔法よりもっと不確か」な賭けをしたのにも拘らず、芽衣子はここで、和明への好意をはっきり口にすることによって、自身を抱きしめた暁には一〇〇パーセントの確率でよりを戻すことを宣言する。これは、もはや賭けではない。まだ、付き合うか否かが不確かな、つぐみとの関係の方が賭けをする価値がある。だからこそ、和明は芽衣子のもとには残らず、カフェを飛び出していったつぐみを追いかけるのだ。

だが、次の瞬間、奇妙な事態が起こる。カメラが、自身の行動の過ちに気づき、顔を覆う芽衣子へズームインを行い、そこから再び元の画角へとズームアウトすると、時間が芽衣子の発言前に戻っている。芽衣子はズームイン前の行動とは対照的に、二人の邪魔をしたくないからと、すぐさまカフェを出ていく。和明は芽衣子を追いかけることはせず、つぐみと親しげに話している。一体何が起こったのか。なるほど、確かに『偶然と想像』という映画のタイトルになぞらえて、ズームイン前の芽衣子の行動は、芽衣子による想像だったと解釈することができるかもしれない[3]。しかし、少なくとも画面内に、ズームイン前の行動を想像だと断定できるような映像的なしるしはどこにもない。ズームイン前の行動とズームイン後の行動は、どちらも等価であり、現実においては共不可能な二つの出来事がここでは並列させられているだけで、どちらが真に起こったことであるのかは、もはや決定できない[4]。つまり、ここでは和明の置かれた状況の不確かさが、芽衣子を通じて増幅され、物語世界

の存在そのものの不確かさへと転じているのだ。既に見たように和明のみに定位した上で、さらに誰と付き合うか、あるいは付き合わないかのみを勘定に入れるのであれば、彼の運命の行く末は大まかに四通りと言えるかもしれないが、三人が鉢合わせになるこの場面において、芽衣子やつぐみの前にある様々な選択肢と、その相関関係を考慮すれば、三人の未来の可能性は無際限に分岐していく。この場面は、いわば物語上の特異点、無数の潜在的な可能性が集約する一点として組織されている。普通であれば、無数の可能性のうちの一つが顕在化されることによって、他の可能性が捨象され、直線的な物語が形作られるが、本作においては、起こりうる出来事のうちの二つを等価に並列させてしまうことによって、有機的な世界の構築をほとんど破棄している[5]。

　このことは、映画のラストショットにさらに象徴的に表れている。カフェを出た芽衣子は徐にスマホを取り出し、何の変哲もない東京の景色をカメラに収め、フレームアウトしていく。カメラは依然、芽衣子が立っていた場所を捉えているが、数秒のフィックスの後、ティルトアップすると、そこには緑の葉とピンクの花が生い茂った木が映し出される。ここで、映画冒頭、芽衣子とつぐみがタクシーへ乗り込む場面を思い返してみよう。一瞬だが、夕陽を背景に枯れかけの木を捉えたショットが挿入される。一見、形式的なインサートにしか見えないこのショットは、ラストで映される木との対称性において意味を帯びてくる。なぜなら、映画における時間経過はインタータイトルを信じる限り、三日だけであるにも拘らず、木が示す時間経過は季節の変遷を意味しているように見えるからだ。無論、この木が、冬桜や山茶花のように、秋から冬にかけて花を咲かす植物である可能性は大いにあるが、仮にそうだったとしても、冒頭の木との対比は明らかに映画全体の時間経過を曖昧にしている。このようにして、物語世界や時間経過が全て不確かになってしまったところで、第一話「魔法（よりもっと不確か）」は幕を閉じるのだ。

2．ショットとリズム

　何もかもが不確かな状態に陥ってしまうからこそ、前節で言及した芽衣子の発語はより一層、重要性を持つことになる。ここで言われる「勢い」に近似した言葉は、実際には、その前に一度言及されている。「リズム」という言葉だ。芽衣子は、和明との舌戦の最中で、「でも、今少し楽しくない？リズムがあるじゃん私たち、口喧嘩してても」と口走る。つまり、発語のレベルにおいては言い争っていても、二人の間には「リズム」

という可視化、言語化を免れる力が作用しているのであり、そのことは、切り返しのリズムを伴うことで、観客たちにも共有される。とりわけ、タクシーの中での芽衣子とつぐみの会話が固定の長回しで撮られているため、二人の間に発生する「リズム」は否応なく強調される。しかし、前述したように、この「リズム」は不可逆的な映画再生においては、身体的にしか感知されない。果たして、不確かさが横溢する世界の中で、唯一、不確かに確信される「リズム」とは一体なんであるのかを、二人の会話シークエンスのショット分析を通じて、明らかにしていこう。

芽衣子が和明のオフィスに足を踏み入れてから飛び出していくまでのショット数は五四、ここからは、便宜的にそれらをショット1、ショット2、ショット3…といった表記で記述していく。これら五四のショットに関して、被写体、フレーミング、カメラの運動、芽衣子と和明の距離の伸縮に関して纏めてみると以下の表のようになる。フレーミングに関しては、カメラが正面から捉える人物を基準として、その人物とカメラとの距離に応じ、ロング、フル、ニー、バスト、ミディアムとしている。また、カメラの運動に関しては、不可逆的な再生においても、明らかに感知できる運動に関しては「運動」、一見しただけではわからない微妙なカメラの揺れに関しては「ほぼ固定（微運動）」として記している。

このように表にすることによって見えてくるのは、反復と対称性の論理が、全体と部分において構築されているということである。まず全体五四ショットの中心に位置するショット、つまり、ショット27から28にかけてが二人の距離の伸縮における対称点となっていることが見えてくる。ここは、和明が芽衣子の言動に耐えきれずオフィスを出ていこうとする場面であり、最初、出入り口から最も遠いデスクに位置していた和明はこのショットにおいて運動を折り返す。付記すれば、芽衣子による和明への絶え間ない挑発が、和明の感情的な爆発を招いたという点において、このショットが物語の次元における対称点となっているのもまた明らかだろう。このことが、ショット27における風船の爆発音によって強調されていることは言うまでもない。二分割されたシークエンスを、さらに、もう一度分割し、四分割にしてみよう。ショット1からショット27までのシークエンスの中心点に位置するのは、ショット14だが、ここではショット1から漸次的に和明への接近を続けてきた芽衣子が初めて離隔し、それに伴う鏡像から実像への反転によって、二人がショット1以来初めて同じ画角内に収まるという事態がシークエンスに切断を導入している。一方、ショット28からショット54にかけての後半部分における中心点、ショット41において

	対象	ショット	運動	距離
ショット1	二人	ロング	ほぼ固定（微運動）	
ショット2	和明	フル	固定	接近（芽衣子）
ショット3	芽衣子	フル	運動	接近（芽衣子）
ショット4	和明	フル	固定	
ショット5	芽衣子	フル	ほぼ固定（微運動）	
ショット6	和明、芽衣子の鏡像	ニー	ほぼ固定（微運動）	
ショット7	芽衣子	ニー	運動	
ショット8	和明	バスト	固定	
ショット9	芽衣子	ニー	ほぼ固定（微運動）	
ショット10	和明、芽衣子の鏡像	ニー	固定	
ショット11	芽衣子	ニー→バスト	運動	接近（芽衣子）
ショット12	和明、芽衣子の鏡像	ニー	固定	
ショット13	芽衣子	バスト	運動	離隔（芽衣子）
ショット14	二人（芽衣子肩舐め）	ニー	固定	
ショット15	芽衣子	ミディアム	ほぼ固定（微運動）	
ショット16	二人（芽衣子肩舐め）	ニー	ほぼ固定（微運動）	
ショット17	芽衣子	ミディアム	ほぼ固定（微運動）	
ショット18	和明	バスト	固定	
ショット19	芽衣子	バスト	運動	
ショット20	和明	バスト	固定	
ショット21	芽衣子	バスト→フル	運動	離隔（芽衣子）
ショット22	和明	フル	固定	
ショット23	芽衣子	フル	固定	
ショット24	二人	フル→ニー	ほぼ固定（微運動）	接近（和明）
ショット25	二人（和明肩舐め）	ニー	ほぼ固定（微運動）	
ショット26	二人	ニー	ほぼ固定（微運動）	
ショット27	二人（和明肩舐め）	ニー	運動	離隔（和明）→接近（芽衣子）
ショット28	二人	バスト	ほぼ固定（微運動）	離隔（和明）
ショット29	芽衣子	フル	ほぼ固定（微運動）	
ショット30	二人	フル	運動	離隔（和明）
ショット31	二人	フル	運動	接近（芽衣子）
ショット32	芽衣子	ニー	運動	接近（芽衣子）
ショット33	和明	ミディアム	ほぼ固定（微運動）	
ショット34	芽衣子	ニー	ほぼ固定（微運動）	
ショット35	和明	ミディアム	固定	
ショット36	芽衣子	ニー→バスト	運動	接近（芽衣子）
ショット37	和明	ミディアム	固定	
ショット38	二人	バスト	ほぼ固定（微運動）	接近（和明）→離隔（芽衣子）
ショット39	芽衣子	バスト	ほぼ固定（微運動）	
ショット40	和明	バスト	ほぼ固定（微運動）	
ショット41	芽衣子	バスト	固定	

ショット42	和明	ミディアム	固定	
ショット43	芽衣子	バスト	固定	
ショット44	和明	ミディアム	固定	
ショット45	二人	ニー	運動	接近（芽衣子）
ショット46	二人	ミディアム	固定	
ショット47	二人	バスト	固定	
ショット48	和明	ミディアム	固定	
ショット49	二人	ミディアム	運動	
ショット50	二人	ミディアム	ほぼ固定（微運動）	
ショット51	二人	ミディアム	運動	離隔（芽衣子）
ショット52	二人	バスト	固定	
ショット53	二人	ミディアム	ほぼ固定（微運動）	接近（和明）
ショット54	二人	バスト	運動	離隔（芽衣子）

は、表を見る限りでは、重要なアクションを確認できない。が、ショット41は後半シークエンスにおいて最も重要なショットとなっている。なぜなら、ここでは芽衣子の発語によって、「私を抱きしめるか否か」という二択の提示があるからだ。つまり、シークエンスはまず、芽衣子の運動の折り返しによって一度切断され、今度は和明の運動と物語（二人の感情）の変化に伴って切断され、最後は物語（二人の感情）の変化に伴って切断される。前半シークエンスの切断が運動、後半シークエンスの切断が物語によって為されるのであれば、前半と後半の切断がその両方、運動と物語の両方によって為されるのは必然だろう。

ここまで、単純に五四のショットを位置に基づいて分割することによって、その構造を見てきたが、別の分割を考えることも可能である。例えば、ショット24において分割してみよう。なぜここが分割点足りうるのかというと、ショット24では、二人が対角線上に置かれる様子がフルショットで捉えられることによって、フレーミングは違えど、ショット1を反復する形になるからである。また、それと同時に、このショットは和明の接近によって、二人の距離が前半シークエンスにおいて最も縮まるショットでもある。では、ショット24の中心にあたるショット12からショット13にかけてがどうなっているかというと、ここでは、芽衣子が和明の目の前にあるデスクに一瞬、腰掛けており二人の接近を特徴づけるのだ。さらに、ショット24で分割した場合の後半にあたるショット25からショット54の中心点、ショット38からショット39にかけての運動を見てみると、ここはちょうど和明が芽衣子を抱きしめようとし、二人の距離が瞬間的に最も縮まることが確認できる。つまり、ショット24で分割を行った場合、第一の分割は芽衣子の接近によって為され、第二の分割は和明の接近、そして、最後の分割は和明の限りない接近によって為される。ショット24における分割の根拠は、二人の最長距離の確保であったわけだが、ここで分割した場合、見事に二人の距離が対称点に応じて収縮していくことによって、その対称性が確保されるのである。

このような全体構造における対称性のみでなく、細かなシークエンスを抜き出してみても、至る所で対称性を確認することができるだろう。例えば、ショット6からショット10に関して言えば、和明／芽衣子、固定／運動という被写体とカメラ運動の反復を基調とした連鎖が確認できるわけだが、フレーミングに関してはショット8のみ、他がニーショットであるのに対して、バストショットとなっているのと同時に、それに伴う芽衣子のガラスへの映り込みが消え、ショット6からショット10がショット8を中心としたシンメトリーによって構築されている。だが、続くショット10からショット12に関しては、ショット6

からショット10の構造を圧縮し、反転させたかのように、芽衣子のバストショット（ショット11）を中心としたシンメトリーとなっている。

さて、だが、このような分析は過度に恣意的であるばかりか、偏執狂的かつ倒錯的でもある。では、このような読解を可能にする基盤が何であるのかを考えてみよう。それは、端的に言って厳密なフレーミングの反復とショット内要素の多様化である。例えば、ショット8とショット20における和明のバストショットは恐らく、全く同じ位置から撮られている。前述したショット6からショット10までのニーショットの反復の中にバストショットを配置するというのは、撮影工程を考えるとかなり手間を取る作業である。実際の撮影がどのように行われたのか、与り知るところではないが、少なくともショット8でバストショットを挿入するためには、二台のカメラを使ったとしても、ショット6〜10の演技を、切り返しで撮り終えたのち、バストショットを撮るためだけにもう一度その演技をする必要性が強いられる。だが、ここでバストショットが置かれることによって、ショット11において、芽衣子がカメラへの接近に伴い、ニーショットからバストショットへとフレーミングが切り替わる際に、それまで厳密に保たれていた芽衣子と和明の対称的なフレーミングが崩壊するのを防いでいる。つまり、芽衣子の移動によるフレーミングの不可避的な変化に対応し、二人が対称的なフレーミングを確保できるよう、換言すれば「リズム」を作れるように、カメラは和明に対するフレーミングを細かく切り替えているのだ。さらに、二人の頻繁な移動と共に、カメラは固定と運動を繰り返すため、一つのショットを構成する要素は増殖していく。実際、単純な切り返しで成立するであろう会話場面においても、二人は運動を繰り返し、カメラは細かくフレーミングを切り換える。フレーミングを反復させ、ショット内の要素が増殖すれば、芽衣子／和明、固定／運動、接近／離隔…といった一定の基準に基づいて、ショットを分解していくことによって、自ずと、任意の基準において、任意のタイミングで対称性が表れる。上述のショット分析は、分析者である筆者の恣意的なシークエンス分割に基づいたものにすぎず、細かい対称性であれば、いくらでも言及することが可能だろう。無論、不可逆的な映画再生において、そのような対称性は観客に明確には認知されない。だが、恣意的な対称性の分析をいくらでも可能にする過剰さを兼ね備えたこのシークエンスにおいて、観客は無意識的に、任意の基準を選択して、そこに生み出される「リズム」を共有するのである。「リズム」がどのように体感されるかは、畢竟、観客各々の身体と認知能力によるとしか言うことができないため、この「リズム」は本質的に不確かな

ものだが、しかし、一度感知されれば、それは言語化、可視化を超越した次元によって為されるため、観客はショットとショットを媒介するその力を無根拠に確信し、その無根拠さ故に確信は一層強いものとなる[6]。

濱口は相米慎二について論じた論考で、前期の相米作品においては、役者たち、スタッフたちの間の「距離」を、全員が「越境」しようとする際に生じるリスクと、それを克服する際の「奇跡」を記録することによって、観客たちの「信」を引き出していたのに対し、後期の相米作品（『あ、春』）においては、役者の「感情」という客観的な証拠を提示しえない、いわば「不確か」なものを通じて、荒唐無稽な物語に対する観客たちの「信」を引き出そうとするのだと論じる[7]。その上で、濱口は、前期における、ある「距離」で捉えられた身体にせよ、後期における「感情」にせよ、「相米映画は常にこの、あるかなきかの小さきものを捉え続けてきた」のであると結論づけるが、後期の方が「よりラジカル」だとしている。この「ラジカル」さについて、濱口は次のように述べていた。

> かつては過剰な身体性として、清明な声として呈示されていたものが、ここでは微細に震える斉藤由貴の顔と声に変わっているだけなのではないか。ラジカルだと言うのは、その奥に存在する感情が「確かにある」と証し立てる客観的な証拠を最後まで欠いたまま、言うなれば「あるかなきか」のまま呈示されていることだ。しかし実は、これは方法としての相米的距離がフレームに与えた余白に似ている。ただ、『あ、春』においてそれを埋めるべく求められているのは、スタッフではなく、観客の側である、ということだ。それまで、役者やスタッフに向けられていた問い「あるかなきか」がここでは遂に、観客へと矛先を変えて突きつけられているように思える。そこで観客が「感情」を「確かにある」ものとすることは決定的な飛躍だ。それは簡単ではないし、簡単であるべきでもない[8]。

つまり、濱口によれば、相米は「感情」という「不確か」なものを観客に信じるよう求めたのであり、このことを濱口は端的に「勇気」のあるものだとした上で、「相米慎二が選んだように、今は私もそれを選びたい」として、論考を閉じている[9]。

このことを踏まえれば、芽衣子のカメラ目線での呼びかけ、「魔法よりもっと不確かなものを、それでも信じてみる気はある？」という問いは、相米が観客に要求したのと同じものを、濱口は別様の方法で、やはり、我々観客に要求しているのでは

ないだろうか。和明が結局どちらと付き合うのかは、この短編においてさして重要ではない。前節で見たように、三人の関係性どころか、世界そのものが如何わしいものとなって短編は幕を閉じ、第二話へと移る。重要であるのは、「魔法（よりもっと不確か）」な状態の最中で、唯一超越的に、不確かに確信される「リズム」を我々が信じること、その「勇気」を振り絞ることなのだ。

3．映画の「不確かさ」

最後に、第二話と第三話、及び、三話全体を貫く緩やかな繋がり、そして、とりわけ第三話において浮上する「演技」と「不確かさ」の問題に言及して、本論を閉じよう。「不確かさ」という語は第一話のみでなく、第二話、第三話においても明確に言及されることはないにせよ、重要なものとなっている。

まず、第二話では、ある女学生（奈緒）が、肉体関係にある男子学生（佐々木）の口車に乗せられて、教授（瀬川）をハニートラップに仕掛けようとする所から物語が駆動されるが、ハニートラップの試みは失敗に終わり、奈緒と瀬川の間で為される奇妙な交流が短編の核となっていく。第二話においては、物語のレベルにおける「不確かさ」がとりわけ重要となってくる。実際、プロットを動かすのは、未来について、何かしらの事項が確定されようとした瞬間に、その決定がずらされ、再び不確定な方向へと転んでしまうという事態である。まず、ハニートラップをけしかける佐々木はそもそも就職先が決まっていたにも拘らず、瀬川から単位をもらえないことで、確定していたはずの未来が帳消しとなる。この腹いせに、ハニートラップに陥れようとするのだが、それも失敗に終わる。この失敗は、短編の題名にもなっている「扉は開けたままで」という、空間に不確定性を呼び込もうとする瀬川の厳密なルールによって招かれる。瀬川は奈緒との奇妙な交流の果てに、彼女の朗読音声を聞いて自慰行為を行うことを彼女に約束する、つまり、未来を確定させてしまうのだが、この決定は第一話同様にカメラのズームインの介入によってまたしても失敗に終わり、再び確定された未来は「不確かな」方向へと転がっていく。エピローグでは、奈緒と佐々木が、数年後に偶然鉢合わせる様子が描かれ、この際、佐々木は自身が結婚することになった、つまり、確定された未来を有していることを報告するのだが、奈緒が半ば唐突に佐々木にキスをし、その決定を揺るがせる場面で短編は幕を閉じる。この短編においては、あたかも「不確かさ」が映画の条件であるかのように、プロット全体が構築されている。瀬川が奈緒の意志の強さを言祝ぐ際に放つ「言語化できない未決

定な領域に留まる才能」という言葉は、奈緒を通じて、映画の「不確かさ」そのものへの祝言にも聞こえてくる。

第三話では、すれ違った女性を自身の元恋人だと勘違いしてしまった女性（夏子）と勘違いされた女性（あや）の二人の、これまた奇妙な交流が描かれる。この短編においては、演技という映画芸術に常に付き纏う要素の「不確かさ」が俎上に上げられる。演技に付き纏う「不確かさ」とは何か。それはある役者が、ある人物を演じながら「私」と発する時、果たしてその「私」という言葉は役者を指すのか、それとも演じられた人物を指すのかが曖昧であるという事態である。このことは、無論、濱口の別の作品『ドライブ・マイ・カー』において、〝my〟という所有代名詞が一体誰に帰属しているのかがわからなくなるという事態と軌を一にしている。夏子はあやと出会い、勘違いしたまま話し続け、あやは最初は話を合わせていたのだが、途中で自身が全くの別人であることを打ち明ける。夏子は当然、困惑するのだが、そこであやは、私がその元恋人を演じようと提案する。結局、夏子は元恋人に対して言えなかったことをあやへと打ち明ける。二人の別れ際、今度は夏子が、あやにとって学生時代、もう名前を忘れてしまったが強く印象に残っている人を演じてみせる。無論、あやは夏子の元恋人を知らないし、夏子もあやの学生時代の友人を知らない。二人は思い思いに演技をするのだが、その演技の前後で為される芽衣子とあやの交流を目にしている我々は、徐々にその言葉を発しているのが、あや自身なのか、それとも、あくまであやが演じる夏子の元恋人なのか、夏子自身なのか、あくまで夏子が演じるめいの友人なのかが徐々に分からなくなってくる。短編において、二度行われる演技パートは正対する二人を真横から捉えたショットによって特徴づけられるが、最後、別れた後に「もう一度」（第三話のタイトル）、めいが夏子を追いかけてきて、二人の正対が捉えられる。このとき、めいは「あなたにしか言えないから」と言って夏子の肩を掴む。めいは「思い出した、名前、のぞみ」と口にすると、夏子は自分のことを指差しながら「のぞみ？」と聞き返す。ここでは、めいの学生時代の友人が言及の対象であることからも分かるように、明らかにめい自身と夏子自身の会話であるにも拘らず、夏子が自身を指差しながら「のぞみ？」と聞き返すことで、先ほどまでの演技の延長であるかのような印象を同時に齎す。二人の関係は「あなた」、「私」という人称代名詞の折り重なりによって、現前しない二人を含めた四人の曖昧な関係性へと変化していくのだ。このラストショットが、とりわけ観客の胸を打つのは、おそらく、夏子もあやも、目の前にいる人物を、その曖昧さにおいて、信じているからであり、そして、その二人の間に確立された信が、演技

を伴っていたことによって、今度は観客へと反射し、占部房子と河井青葉という二人の女優への信へと、更には映画そのものへの信へと変わるからだろう。

言わずもがな、三つの短編はショット、物語、演技と、それぞれ強調点を違えつつも緩やかな交錯を見せる。第二話と第三話においても、第一話のような過剰さは見せないにせよ、フレーミングの反復とショット内要素の多様化は、作品そのものを分節化し、「リズム」を作り上げている[10]。物語の不確かさが第一話において決定的であるのは、第一節で述べた通りだが、第三話においても無論、それは重要なものとなる。第一話においては、現在時間そのものの、第二話においては、未来の運命の不確かさが問題になっていたとすれば、第三話においては過去の不確かさ、つまり、端的に言って「誰かを思い出せない」という事態が物語を駆動していく。だからこそ、第三話の最後、めいが学生時代の友人について、名字は思い出せないけど、名前だけは思い出せた、という「半確定」によってストップモーションがかかり、映画そのものが幕を閉じるのは極めて象徴的である。

第三話で演技が主題化されることによって、観客は第一話と第二話の役者たちの演技に関して再考を迫られることになるだろう。濱口の映画にとって、演技がとりわけ重要な意義を担っているのは周知の通りである。第一話に関して言えば、芽衣子＝古川琴音の口調が、つぐみ＝玄理と話すときと和明＝中島歩と話すときとでは、違ったように響いていたことが違和感として残されていた。タクシー内における古川と玄理の演技は、恐らく多くの観客にとって、自然な演技だと感知される。この「自然」さは複数の要因によって作り上げられたものだろう。まず、「チャラい」、「ヤバい」、「エロい」などの、モデルとへアデザイナーという二人の職業に見合った印象を与える若者言葉を多用した台詞。そして、長回しという、演技にとってはリスキーな手段を使用し、二人の視線の衝突を幾度となくカメラに収めることによって、観客は演技の虚構性をいつの間にか忘却し、二人の仲を信用する。しかし、古川の演技において、中島との場面と、玄理との場面を大きく隔てるのは、その声の抑揚と顔貌の変化の仕方である。玄理との場面において、古川の声は玄理とほぼ完璧に同期する。相手の声のクレッシェンドに合わせて自身も声を大きくし、相手が黙ったときは自分も黙るといった風に。だが、中島との場面では、そのような抑揚は控えめであるばかりか、相手の発語を遮ったり、相手と相反する口調で喋ることで、会話の主導権を握ろうとする。さらに特徴的なのは、玄理との場面では、おかっぱ頭によって強調された丸い輪郭線の中で、瞼の開き具合と口の開き具合までもが同調

しているような印象を与えるのだ。これは、人間の顔貌と表情変化のあり方を考えれば、ごく当たり前のことのように聞こえるかもしれないが、中島とのパートと比較すると、その顔貌の変化の仕方があまりにも違うことに驚かされる。玄理との場面において、古川は驚いた時には、目と口を大きく見開き、双方を円形にし、また、笑う時には、目をつむり、口を真横へと開くことによって、目と口を線形にするのだ。しかし、中島との場面においては、笑う際、目は垂れ目気味なり、口角が上がっている。それどころか、玄理との演技では、基本的に正面を見据え、その瞳はほとんど動かないのに対して、中島との演技においては、瞳を常に上下左右へと動かしている。つまり、古川の演技には、前節では指摘しなかった、より微細な「リズム」が駆動しているということができるわけだが、注意すべきは、玄理との演技よりも、こちらの演技の方が真実味を帯びているという感覚が徐々に生じてくるという事態だ。つまり、古川の演技の変容に伴い、演技の自然さの印象が上書きされていくのだ。なぜそのような事態が起こるのか。それは、端的に言えば、やはり演技そのものが不確かなものだからだ。まず、演技という本来的にフィクショナルなものに真正性を求めようとすること自体が倒錯的であり、結局のところ、演技の自然さというものは、多くの場合、相対的に決定される。玄理との演技の真正性が、中島との演技パートのそれに取って代わられるのは、既に見たように第一話において唯一確信されるものが、リズムであり、玄理との演技がいわば単調なリズムしか作り出さないのに対して、中島との演技は、とりわけ古川の発声、顔貌の変化が複雑なリズムの創出に大きく関わっているからではないだろうか。つまり、演技の不確かさが、リズムの不確かな確かさの強度によって上書きされていくのだ。

こうした演技の「不確かさ」は、第二話では、よりもっと直接的に現れる。第一話同様、奈緒＝森郁月が佐々木＝甲斐翔真と会話する時の声と、瀬川＝渋川清彦と会話する時の声とは、第一話における古川の演技以上に、その差異を露呈させている。渋川の研究室のシーンで、森が淡々と小説を朗読する場面は、『ドライブ・マイ・カー』において、濱口自身のメソッドであるイタリア式本読みを役者たちが実践していたのと同様に、演技の生成過程をそのまま作劇へと組み込むという手法のヴァリエーションと言えよう。濱口は自身の方法論について、「テキストの言い方をサジェストするのではなく、テキストをテキストのまま演者のからだに保存しようとしている」ものだと説明した上で、生活習慣という長期的なものと、本読みをという短期的な習慣の二つが同居したからだが構築されると主張する[11]。そして、そのことによって生まれる面白さについて、以下のよ

うに語っている。

ただセリフを言うだけ、ということから演技が始まるんですが、おもしろいのは、その「セリフ」は意味をもっていることです。その意味が、からだに影響して揺らぎを与える。だからセリフを調整すれば、当然演者のからだの揺らぎを調整することも最低限できる。本読みはその「意味」に驚く、より大きく揺らぐための準備です。影響に対して無防備なからだを準備するというか。現場ではさらに、複数のからだが持ち寄られるので、お互いに干渉しあう。そのとき、妙なピークポイントができることがある。感情的なピークとして表れたり、それこそその人自身のからだから自発的に生まれたものに見えたりする。それはあくまで偶発的に起こるんです[12]。

研究室における森の演技は、ここで言われている「無防備なからだ」を完璧に体現しているように思える。彼女の声は単に抑揚を欠いているのではなく、開けたままの扉の外から聞こえてくる雑音や、瀬川の一挙手一投足に反応しつつ、常に微細な振動をその声に携えているのだ。そして、朗読後も、その状態は保たれ、やはり抑揚を欠きつつも、一言一言をはっきり発音する瀬川との会話は、互いの声に対して常に干渉しあうような質を維持している。二人の会話の途方もない淫靡さは、発話内容ではなく、むしろ、濱口が「恥」と呼ぶもの[13]を携えた無防備な状態の二人が言葉の交感を通じて、お互いに干渉しあってる状況そのものに由来するだろう。ここでも、やはり第一話同様に、一見、自然に思えた甲斐との序盤の場面よりも、渋川との場面における演技の方が徐々に真正性を増していく。

このように、第一話においても、第二話においても、演技の真正性は濱口独自のメソッドによって、「不確かさ」の中で揺れ動く。しかし、第三話において、演技の媒介が二人の抱擁を可能にしたことを見ている我々は、第一話、第二話においても、彼らの奇妙で官能的な交流を導いたのは、台本というテクストを読み上げる作業、つまり、演技であったことを、その「不確かさ」のうちに確信するのだ。前述したように、演技というフィクショナルなものを確信するというのは、倒錯しているし、濱口自身、前述した相米を論じた論考において、「劇映画を見ていて「感情」が確かに存在する、と感じることは随分倒錯した事態である」と述べている[14]。しかし、我々はやはり、この「不確か」なものを信じるよう求められているし、信じるべきなのだ。この映画にどうしようもなく付き纏う「不確かさ」を我々が信じようと「勇気」を振り絞ったときに初めて、映画

は我々の中で、生きたものとなるのだから。

1 ロベール・ブレッソン『シネマトグラフ覚書』松浦寿輝訳、筑摩書房、一九八七年、一八―一九頁

2 「濱口竜介即興演技ワークショップ in Kobe　参加者募集」[https://kiito.jp/schedule/workshop/articles/23111/]、二〇二二年一〇月三一日アクセス確認

3 例えば佐々木敦は、この場面が芽衣子による想像だと断じている。（佐々木敦「神と人との間―濱口竜介『偶然と想像』論」、『文学界』第七六巻第一号、二〇二二年、（二六七―二七三頁）、二七〇頁）

4 実際に、濱口竜介は、インタビューの中で、この場面について、「ズーム・インの場面は、相手を傷つけようと考えてやめるシーン」として言及されると、「第一話が本当にそのような形で終わっているかは保留します」と述べている。（「『偶然と想像』濱口竜介インタビュー」[https://www.nobodymag.com/interview/guzen-sozo/interview.html]、二〇二二年一〇月三一日アクセス確認）

5 ジル・ドゥルーズは、『シネマ2＊時間イメージ』の中で、ライプニッツの共不可能性の議論を批判的に引き合いに出しつつ、現代映画においては「もろもろの共不可能性は同じ世界に属し、もろもろの共不可能な世界は同じ宇宙に属すると断言することを妨げるものは何もない」としている（ジル・ドゥルーズ『シネマ2＊時間イメージ』宇野邦一他訳、法政大学出版局、二〇〇六年、一八二頁）。ドゥルーズの『シネマ』における共不可能性の議論に関しては以下を参照。渡辺洋平『ドゥルーズと多様体の哲学　二〇世紀のエピステモロジーにむけて』、人文書院、二〇一七年、八三―一三六頁、及び、箭内匡「映像について何を語るか　―ジル・ドゥルーズ『シネマ』をめぐる考察」『アゴラ：天理大学地域文化研究センター紀要』一号、二〇〇三年、（七五―一三四頁）

6 本稿で行ったショット分析は、半ば意図的にレイモン・ベルールがヒッチコック作品をはじめとする古典ハリウッド映画に対して行った分析を模倣しているが、目的は違うものとなっている。少なくとも、ベルールが一九六〇年代に古典ハリウッド映画に対して行ったのは、クリスチャン・メッツらの記号学とは違う形で、映画の意味構造に迫ろうとするものであった。本稿では、ベルールの方法論を逆手に取り、映画の意味作用を観客の認知・身体への働きかけとして捉え直している。しかし、ベルールが、デジタル映像やインスタレーション、映画における停止の分析等を経て、最終的に映画館という不可逆的な映画再生を可能にする空間における、観客の身体への催眠作用や情動的な働きかけにこそ映画の本質を見出していることを鑑みれば、一旦、映像の停止によって解像度の高い分析を行い、それを再び不可逆的な映画再生における観客の身体へと送り返すという本稿の身振りは、やはり、ベルールの立場に則ったものと言え

よう。ベルールの映画研究者／批評家としての仕事に関しては、以下に詳しい。Hilary Reader and Alistair Fox, *Raymond Bellour Cinema and the Moving Image with Selection from an Interview with Raymond Bellour*, Edinburgh University Press, 2018.

7 濱口竜介「あるかなきか　―相米慎二の問い」、『甦る相米慎二』木村建哉・中村秀之・藤井仁子編、インスクリプト、二〇一一年（一三一―三九頁）

8 前掲書、三三頁

9 前掲書、三七―三八頁

10『偶然と想像』各々を貫くショットの論理に関しては、廣瀬純が簡潔かつ的確に論じている（廣瀬純「リズム、法、跳躍」[https://www.nobodymag.com/interview/guzen-sozo/1.html]、二〇二二年一〇月三〇日アクセス確認）。

11 濱口竜介・砂蓮尾理・平倉圭「からだと動き　―自発性の根拠と無根拠」、『ユリイカ』第五〇巻第十二号、二〇一八年、（二〇〇―二一四頁）、二〇四頁

12 前掲書、二〇四頁

13 濱口は『ハッピーアワー』の撮影、及び演技において、この「恥」を重視したことを述懐している（濱口竜介・野原位・高橋知由『カメラの前で演じること　―映画『ハッピー・アワー』テキスト集成』、左右社、二〇一五年）。濱口によれば「恥」とは、様々なコミュニティや関係性に固有の「禁止」を内面化したものであり（四四頁）、濱口は演技をする際にこの「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」ものだとして重視している（五一頁）。また、濱口の演技、及び、発声に関しては以下も参照。角井誠「「演者のからだに固有のニュアンス」を聞く　濱口竜介と「本読み」の方法」、『ユリイカ』第五〇巻第十二号、二〇一八年、（二三四―二四二頁）

14 濱口竜介「あるかなきか　―相米慎二の問い」、三一頁