



| | |
|------------------|---|
| Title | ショットの倫理 : 三宅唱映画についての覚書 |
| Author(s) | 応, 雄 |
| Citation | 層 : 映像と表現, 16, 48-57 |
| Issue Date | 2024-03-28 |
| DOI | https://doi.org/10.14943/109362 |
| Doc URL | https://hdl.handle.net/2115/91433 |
| Type | departmental bulletin paper |
| File Information | 16_03_P48-57.pdf |



シヨットの倫理——三宅唱映画についての覚書¹

応雄

映像によって物語を効率的にかつ分かりやすく編み上げてゆくというよりも、三宅唱はもっぱらシヨットによって勝負する、あるいは、シヨットに映画作家としての「倫理」を賭ける映画監督である。「……映画を作ることとは、本人が意識するにせよしないにせよ、その瞬間その瞬間自分の倫理が試されるものです。はじめに大きなルールとして倫理があるのではなくて、その都度その都度その目の前にある状況との関係次第で、倫理が生まれ直す」。事物にせよ、人や俳優にせよ、目の前にあるものに対してその都度、映画作家が、カメラがいかに向き合うか。このことの怖さと重さ、ひいてはその興味深さを三宅監督はつねに意識しながら映画作りに当たっていると思われる。

*

ひとつのカットから始めよう。冬の北海道（札幌近郊）、セキリテイ機材を製造する小さな会社でバイトする三人の高校生（哲雄、岩、谷）。この日も彼らは自転車で会社に出勤する。哲雄と谷はそれぞれ自転車に乗っているが、岩は哲雄の自転車の後部に立って乗せてもらっている。鉄道の踏切の警報音が響くなか、岩はとつぜん自転車から降りて走り出す。この会社の社員で同じ高校の先輩の伊丹が運転する会社の小型トラックが雪にはまったらしく、先に走ってきた岩、つぎに（自転車を置いて）やってくる哲雄と谷の三人がトラックを後ろから押しながらトラックを脱出させることになるが、哲雄が画面の右から走ってくると同時に、画面の奥行きで電車が右から左へと疾走し、画面を横断する。そのタイミングで谷も右から走ってきて、三人が後ろから押しながらトラックを脱出させることに成功す

る。

上述したのが三宅唱監督の初長編『やくたたず』(二〇一〇)のワンショット。そこには二つの運動が認められる。高校生らが雪にはまったトラックを脱出させるために次々と走ってくる。画面の奥行きに電車が道路と並行する鉄道レールを疾走する。

前者が映画のナラティブに関連するもののだが、後者はそれに関わっていない。

まもなくして、早朝、三人の高校生を含む数人が出勤する場面が現れる。今度は画面の左から右への移動。小型トラックがライトをつけたまま、画面左の奥から手前へとゆっくり移動しながら右へと曲がると、いったん停止する。トラックの後ろに哲雄と谷が乗る自転車がついて来る。岩は一人でトラックの後ろ部に立っているが、トラックが停まった途端に、素早く降りて、右側にある会社敷地のゲートを開ける。カットが変わり、開けられたゲートを哲雄と谷の自転車が猛スピードで通過し、トラックがその後ろに追ってくる。ゲートを開けた岩がトラックに戻ろうとするが、トラックは彼を無視したかのようにスピードアップして右へと移動する。人物や乗り物の動きを追いながら右へとパン撮影を続けるなかで、先にゲートを通過した自転車の哲雄と谷がすでに右へとフレームアウトしたが、岩はトラックを運転する伊丹に「ちよっと待って」と言いながら右へ

と走る。パン撮影は続くが、フレーム内に走ってきた岩が倉庫のシャッターを上げ、トラックが徐々に倉庫へと入る。その倉庫の右側の外壁近くに、先ほどフレームアウトした哲雄と谷がちょうど自転車を停めておいて、さらに右にある会社事務室の建物へと向かうが、なぜか画面内では、たったいま倉庫のシャッターを上げたばかりの岩がすでに建物の入り口の傍で哲雄や谷を迎えており、また、哲雄と谷の後ろには会社の女性社員京子もいて事務室へと入るのだ。

このシーンは先導する短めのカットとそれに次ぐ比較的長いカットによって構成されているのだが、綿密な計算のもとで撮影され、しかしながら「混沌」の画面効果を求めるものだ。まずは画面に登場する三つの移動手段であるトラック、自転車、徒歩する人。本来ならというか、一台のトラックと三台の自転車での移動にしてもよかったのだが、監督は三人の高校生に二台の自転車しか与えておらず、このことによって、岩の一人だけが余ってしまう。こうしていわゆる「余剰」となった岩は、トラックの後部に立ったり、歩いたり、小走りしたりするのを余儀なくされ、彼の運動の多様性によって画面は活気づけられる。さきに触れた高校生たちが雪にはまったトラックを後ろから押すショットでも同様、高校生三人には二台の自転車しか与えられていなかった。常識的に考えれば、三人に三台の自

転車というのがよりすつきりするはずなのだが、三宅唱はそのような状況を回避する。あたかも監督は数学の間を、撮影現場にいる自分に出しているようだ、三人がおり、自転車は二台しかなく、さてこの三人はどう移動するか？」と。

次に、当該場面に関わる二点目、すなわち、三つの移動手段のそれぞれ異なる運動速度のこと。短めの導入カットでトラックが先に走り、二台の自転車がそれについて来るという前後の順序だったが、次のカットでは、開けられたゲートをトラックではなく、二台の自転車のほうが先に通過する。また、自転車に乗っていない岩がトラックより先へ走っていったかと思うと、次の瞬間にはトラックのほうが加速して彼を置き去り気味にするのだ。この場面は物語的には単に彼らが出勤するというごく単純な内容を描写するものだが、事務室の建物に入るまでの、百メートルもあるかないかの距離を移動する過程で、トラックと自転車、そして徒歩する人間が幾度もそれぞれ加速、減速、停止、再加速をし、それぞれの前後位置を変更したりする。このことによって、あたかもフランシスコの群れが互いにぶつかりながらの移動、あるいは、四、五匹の狼による前後順序が変わったりする移動のごとく、出勤する人々の、それほど長くもない距離の移動が運動の豊さを獲得する。

三点目は画面内の人物の出現と消失にかかわる。「トラック

が倉庫に入る」からショットの終わりまでの箇所運動の異様さが際立つ。数秒前にまだシャッターを上げていた岩はどのようにしてショットの終わり近くで事務室の前で哲雄、谷、京子を迎えることができたのか？ 画面内には岩が左の倉庫から右へと飛ぶように走る姿がないにもかかわらず。また、この場面の始まりから一度も現れていなかった京子が哲雄と谷とともに事務室へ向かうのを目の当たりにすると、違和感を覚えざるをえない。トラックを倉庫に入れていた伊丹こそが事務室へ移動する三人目になるはずだったのに、と。なぜこのようになっていくか。考えを巡らしてみると、岩がシャッターを上げた後すぐさまカメラの後ろを走って事務室前に到達したとか、伊丹が倉庫で何かの作業をし、一方で京子が元々会社敷地内のどこかにすでにいたとか、いくらでも憶測ができそうだが、肝心なのはそういった異様な運動について、監督が画面内で行きかたの明らかな提示もしなかったことにある。三宅唱は、解釈や説明という類のものは映画では魅力的な部分になるはずがあるまいと判り切っているかのように、敢えてそういったものを欠如させたまますべてを進行させる。岩は突如、事務室の前で出勤する人々を迎える。伊丹ではなく京子のほうが二人の高校生に次いで歩いてくる。この二つのことは画面内の情報だけでは突飛なものになるのだが、不可能ではない。そうであるならば、どう

やってこうなったかを説明せずに映してしまおう。世界において不条理なことがあつてこそかえって安堵する、この認識を監督とともに共有しよう。

数十メートルの移動距離にすぎないにもかかわらず、トラック、自転車、人間といった三種三様の運動体のことや、乗り物の数と乗る人間の数とが釣り合わないことよって生み出される「剰余」物（岩）の活躍、それぞれの運動体の加速、減速、停止といった速度の変化およびそれに伴う運動体の前後順序のその都度の変更……、このように、三宅監督はナラティブ上の整合性や分かりやすさというよりも、画面内の運動の量に重きを置いていることが分かる。『Playback』（二〇一二）には、仕事の行き詰まりなどで人生の分岐点に立たされた村上淳の映画俳優が、母親と助監督の青年と三人でアパートを出て街を歩くシーンがあるが、彼らは正覚寺前というバス停を通過しながら会話を続けている。ところが、カメラは会話する主人公たちを追う代わりにバスがちょうど到着し、それを待っていた通行人の女性がバスに乗り込むのを捉えつつける。同じくこの映画の一場面だが、病院にいる助監督の青年が病院の自動ドアを出て携帯電話に出るのだが、どんなやりとりがあつたかはつきり聞こえないなか、人々が病院を出るなどに伴い、自動ドアが画面をワイプしているかのようにむやみに開閉する。いずれも、

映画のプロットの進行を若干邪魔しているかのような「無駄」な運動のほうにも演出のポイントがあるようだ。ケイコが河川の畔でトレーニングする際に、上方の橋を通過する複数の電車の交錯（『ケイコ目を澄ませて』、二〇一二）、踏切の手前でケイコが母からプロにもなつて「もういいじゃないの」と言われた場面で画面を横断する電車の疾走（『ケイコ目を澄ませて』）……、画面内の運動の量を増幅させること。画面は分かりやすいナラティブのためにだけ提示されるのではなく、世界はそこを住まう人間の心理的葛藤のために存在するのでもない。「シナリオを書く時には、因果とはまったく無関係なこと、この世界の不条理な部分を捉えるようにしています。それが映画のわかりづらさになるのはちょっと悔しいなと思うところもあります。が、譲れないですね。何もかも説明がつくという態度は傲慢なことだと思う。あまり面白くないし」。三宅唱はここでシナリオのことについて発言しているが、作品制作の全体に浸透しているひとつの「撮ることの倫理」がここに伺えよう。

*

直接ナラティブと無関係である画面内運動量の増加というのがすでに「因果とはまったく無関係なこと、この世界の不条理な部分」に関わっていたが、映画作りの過程での具体的な場

面においても、三宅唱は「無意味」あるいは「非命名」なるものを捉えようとする。

『きみの鳥はうたえる』（二〇一八）の幾つかの場面を見てみよう。「僕」と佐知子との初めてのベッドシーンの直後に、まだ「余韻」に浸っているか、壁の前に座る「僕」の膝の上に佐知子が座るようにして二人がへばりついている。そうしているなか突如、「僕」が佐知子の胸元に残っている一本の髪の毛を吹き飛ばそうとする。佐知子は「何？」と言って、髪の毛を拾って捨てる。このディテールはかなり奇妙だ。監督は、恋人同士でない男と女がセックスをした後の場面を描くにあたって、二人の関係性、その「ちようどいいセックス」であることをいかに表現するかに腐心し、最終的にこの「髪の毛」のアクションにその関係性の表現を落ち着かせたと語っている。「胸もとに落ちている髪の毛を拾うという小さなアクション、その気づかいと親密さがちようどいい塩梅に思えました」⁴、と監督は言う。ところで事実、髪の毛を拾ったのは石橋静河の佐知子のほうであって、柄本佑の「僕」ではなかった。この髪の毛を丁寧に拾う代わりに、「僕」は息を吹いて払いのけようとしている。こうすると、髪の毛をめぐるアクションは果たして、「ちようどいい塩梅」であるにしても「気づかいと親密さ」を表すものだけなのか、それとも、たったいま体を重ねたばかり

の相手の胸元に髪の毛が残留しているということにたいする、男の漠然とした不快感あるいは興ざめによる無意識的な反応なのか。どちらもありうる。結果的には、監督がどちらのほうを意識して当のアクションを演出したかとも関係なく、意味賦与に頑なに抵抗しつつ、ぶつきらぼうに生起する出来事が画面内にあるのみだ。意味の彼方に、一本の髪の毛とともに事物や出来事が屹立する。

このようにみると、『きみの鳥はうたえる』にある次の場面も頷けるものである。映画が約三〇分経過した箇所、⁵「僕」と佐知子、そして「僕」と同じアパートに住む染谷将大の静雄、三人がアパートで深夜まで遊んだ後、「僕」が佐知子を駅まで送る。家に戻ってきた「僕」と、酒の酔いで寝ていた静雄とのあいだに次のような会話がなされる。

静雄…佐知子、呆れてた？

僕…一緒に映画に行ってもいいと聞いてた。

静雄…映画？

僕…自分で誘ったんだらう？ ……行つてこいよ。

静雄…なんで？

僕…なんで!?

静雄…なんでそういうことを言うの？

僕…佐知子が誰と映画に行こうか自由だよ。

静雄…そういうことじゃなくてさ。なんつついいうか。

僕…なに？

静雄…わかんないけど…あ、頭痛い、お休み〜。

何気なく交わされた二人の男の会話から、命名の失敗（「僕」とそれになりたいする失望や落胆（静雄）が見てとれなくもない。「僕」は友だちの静雄に「行つてこいよ」、「佐知子が誰と映画に行こうか自由だよ」と言うが、この言葉は、あたかも「佐知子の男」である自らの権限を友達に臨時的に譲渡することを宣告しているかのようだ。それを受けた静雄は、「そういうことじゃなくてさ」と若干の違和感を漏らす、かといって「どういふことか」について言語化する気もなく言葉を濁してこの場を誤魔化す。静雄と佐知子が一緒に映画を見に行くことにたいして「僕」が「気前よく」振舞うわけだが、このことは三人の関係性を命名する、あるいは定義づける羽目になり、それまでいきいきしていたものが硬直化し、萎縮する事態を招きかねない。物語が進行するにつれて佐知子の感情の天秤が二人の男のどちらのほうに傾いていくかは、この時点ですでにその前触れがあつたとさえ思える。命名しない男が勝ち、少なくとも命名する衝動に駆られる男はアウトだ。

この場面で「なに？」と言われた静雄が口にした「わかんないけど」は、後に佐知子が口にする台詞でもあつた。キャンプ

に出掛ける前、静雄と佐知子が港近くの歩道橋を歩きながら会話をしているシーンがある。心配事がありそうな相手の顔を見て静雄が「大丈夫？　なんかあつた？」と聞くと、佐知子が「うん、いろいろ重なつてね、うまく言葉にできないんですけど…：わかんない、わかんないことだらけ、ハハハ」と応答し、着ているシャツの一枚所を指さしながら、「みてみて、タバコで穴が開けちゃつた」と話題を変える。命名をやめること。事物、感情が命名の重荷から逃れると、笑顔がたちまち浮かび上がる、シャツの焼け跡を静雄に見せる佐知子のように。生の喜びを得るには命名や詮索など余計なことをやめるだけでよいのだ。

かくて、同じ書店で働く足立智充の森口の振舞いが「反面教師」として格段にカッコ悪い。「僕」と普段から気が合わず、数日前も揉めていた森口はこの日、トイレで先日揉め事について「僕」に謝る。「僕」が気にしていないことを伝えると、森口は「じゃ、仲直り」と二人の関係性を即座に「命名」する。その調子に乗って森口は佐知子と店長の関係のことを、さらには佐知子と「僕」の間柄のことをぶつぶつ言いつづけてやまない。その言葉についに堪忍袋の緒を切った「僕」は森口を壁に押しつけて一撃を喰わせる。前述した歩道橋のシーンで見られた「命名」することをやめた後の佐知子の笑顔。このトイレのシーンでまざまざと見せつけられる、「命名」した後の森口の

卑猥な表情。人の陰口を叩く行為は森口が殴られる契機だが、それ以前に、命名への執着心に囚われるその小心者ぶりがすでに「僕」の嫌厭感を惹起しはじめていた。何事にたいしても「命名」したがる森口は殴られるべくして殴られたのだ。このことには監督の毅然とした意志がある。そつとしておくこと、曖昧なままにしておくこと、命名をやめること、そうすることによって世の中は美しいのだ。その逆も然り。

*

『きみの鳥はうたえる』の名高いラストシーン。佐知子が「僕」に静雄と恋人として付きあうことを告げ、「僕」は淡々とそれを承知する。二人が喫茶店を出て道端で別れると、「僕」は突然猛ダッシュし、追いついた佐知子に「さつき嘘ついた……俺、佐知子のこと好きだ」と告白する。石橋静河の複雑な表情が画面に広がるまま、映画が終わる。監督はこのシーンについて次のように発言する。「シナリオではこのシーン、「僕」と佐知子の顔についてト書きをめちゃくちゃ書いてるんですけど、……意図としては、思いつく限りのことを何もかも書き出すことで、逆にこれだけ言葉を尽くしても絶対到達できない何か、表現できない何かがあるんだろうと感じてもらって、それを一緒に作ろう、というメッセージのつもりで」、「そして、

それをなぞるように演じてもらうのではなく、「あんま考えないでいいよ」みたいな話をした気がします。「実際にその場に立てば、俺の言葉なんかじゃ説明できないような、もつとすごい事態に自然となると思うんだよね」って」。ト書きを書きまくるのは、演者がそれを最終的に文字として忘れ、身体レベルでそれを生き直すのを引き出すためであった。「私に一つの身体を与えてください」、「思いつく限りのこと」を記した監督のこの懇請に石橋はどっしりとした演技をもつて応える。その顔には驚き、怒み、感謝、軽蔑、諦念、期待……、感情の数々のすべてがあり、また、ない。頭部の動きと顔貌の微かな変化に伴い、一つの感情が湧いてくるとともに退潮しはじめ、また、この感情が頂点に至る前にはすでに別の感情が密かに動きはじめ（当然ながらこの感情も最終的に退潮する）。複数の感情の絶え間ない発生と消失、これらの感情たちの重なり合いながらの交替がこの顔の表情を定義づける。どれかの単体の感情が顔の意味を独占することなく、このことが表情の曖昧さを醸成する。だからこそ、それが表情の演技の明晰さでもある。感情は本性上、行動へと志向する衝動とは異なり、純然たる潜在的なものでありつづけ、必然的に「複合体」として持続する。監督のト書きに刺激されながら、石橋は明晰なまでにそうした曖昧なる複合体としての感情を演じきる。

「無意味」「非命名」の発見は『きみの鳥はうたえる』に限られるものではない。『ケイコ目を澄ませて』をめぐる鼎談で、脇役やエキストラのことについて「それこそ爪痕を残そうとして力が入り過ぎてる人もいなくて、みんなほどよくそこにいる。これがカメラポジションの力なのか、キャストイングなのか、演出なのか」と触れられた際に、三宅唱は「基本的にはひとつずつ選んでというだけでしかないんですが、ある種の無関心さというものはこの題材を扱うにあたって気をつけたところでした。たとえばコンビニの店員とか警官をもっと嫌なやつにして、主人公を苦しめて、同情を誘うような作劇もできる。でもそれってなんか馬鹿みたいだな。……実は最初、コンビニのシーンで「店員が舌打ちする」と書いたこともあるんですが、そういうのはぜんぶやめていきました⁶。と語る。映画が開始して一七分ほど経過したところで、コンビニエンスストアで買物する岸井ゆきののケイコがレジで支払いをするが、聴覚障害のため、会員カードの有無を聞かれても反応せず、二度目聞かれてはレジ袋の要否かと誤解し、マイバックを持ち出す。この過程で店員は訝しむ表情を見せずに、「舌打ちする」こともなく、淡々と千円札を受け取り、釣り銭の硬貨を渡すなどレジのルーティンをこなすだけ。「舌打ちする」といった記号化する演技から解放された岩井克之の店員はここで「普通」の店員

になりきり、「ほどよくそこにいる」ことができたのだ。

同じことがボクシング経験のある松浦慎一郎のボクシングジムの松本コーチにもいえる。彼がはじめてスクリーンに登場するフルショットで、前景に練習用リングの一角と画面を横切るロープがあり、後景で他の練習生がコーチの指導でサンドバック打ちをする。その間のゾーンで松本コーチとケイコが練習メニューのことを確認する。カメラはケイコと練習準備を行なう松本に特別な映りの「配慮」をせず、彼を多くのモノやヒトのなかに埋もれる「普通」の存在として扱う。映画の後半で、三浦友和のボクシングジムの会長が年齢や健康状態でジムを畳むことを決めるが、会長が倒れて入院していることを会長の妻から伝えられた後、松本は試合に出るケイコの練習に付きあう。リングで練習をしているなか、松本は突然ロープにすがって嗚咽し、「ちよっと休憩」と言って洗面所に入っていく。しばらくして洗面所を遮断する暖簾から松本は右手にトイレットペーパーの一卷を、左手に顔を拭いたその一切れを持ったまま現れる。もう一人のコーチからの、それをくださいという手振りを見て思わず使用済みのトイレットペーパーの切れを渡そうとするが、うまく交わされて右手の一卷を取られてしまう。この微笑ましい瞬間を経て松本はリングに戻り、笑顔で彼を見つめていたケイコと練習を再開するが、そのプロらしい足の動き、教

室に響きわたる練習中の一つひとつの打撃の快音が観る者に陶酔へといざなう。悲しい顔を見せることも、感傷的台詞を吐くこともなく、松浦の松本は始終「ボクシング―洗面所―ボクシング」と、一連の行動をするだけで、そうした行動のなかに感情の動きが蠢く。徹底して彼を「普通」の存在として扱った監督は、この「普通」の状態のまま、彼を普通でないものに見事に昇華させる。

三宅唱はつぎのような質問をインタビュアーに発したことがある。『無言日記』的な映像、つまり、映つても映つてなくともかまわないような決して特別ではないただの映像と、『きみの鳥はうたえる』で語られている物語は、結び付いているように感じられますか?』と。周知されているように、『きみの鳥はうたえる』などの劇映画を作ると同時に、三宅唱はiPhoneを使用して日頃で出会った光景(街、広場、太陽、雲、高速道、鉄道、住宅街にいる動物、草木、映画館、ライブの会場、通りの雑踏……)を撮影し、一年分のフットージを編集し六〇分程度の『無言日記』にまとめることをしつづけている。後者は「ただの映像」であり、物語ることの縛りが無い。前者は劇映画であり、ナラティブ上の要請に直面せざるを得ない。監督が突きつけた質問には、映画を創作する者としての探索と苦悩が滲んでいるかもしれない。劇映画を制作するにあたって

はいかにして、ナラティブの要請に応えつつも『無言日記』のように記号化の重荷から逃れ、「ただの映像」を、「普通」の存在たちを屹立たせると同時に、「普通」の映像たちの連続進行のなかで物語の妙と人物の輝きをも得ることができなのか。このことに腐心し、模索しつづける映画作家三宅唱がいる。『きみの鳥はうたえる』や『ケイコ目を澄ませて』には「普通」の存在を記録する『無言日記』的なタッチがある。物語の推進のために安易に「記録」を犠牲にするまい、このことが監督の「倫理」のもう一つの表出である気がする。このことには、画面内の存在にたいして説明や解釈を求めてやまぬ記号化の強要への抵抗が、また、この世界の混沌と曖昧さ(だからいきいきとする)への妥協せぬ肯定が見てとれよう。

注

1 本稿は中国語で執筆した「三宅唱…「鏡頭」的倫理」(『北京電影学院学报』二〇二四年二月号)を若干の変更を加えたうえで日本語に直したものである。

2 「撮ることの倫理―三宅唱監督の10年間の映画制作をめぐるロング・インタビュー」、インタビュー・校正・黄也、堅田諒、『層―映像と表現』Vol.3、北海道大学大学院文学研究院映像・現代文化論研究室編、二〇二二年三月、二二頁。

3 同上、一七頁。

4 同上、一八頁

5 『NOBODY』、ISSUE 47、二〇一八年秋季号、四二頁。

6 特別鼎談 三宅唱×濱口竜介×三浦哲哉「時間」はどのようにして
映画に定着するのか？―『ケイコ 目を澄ませて』の演出をめぐる
て、フィルムアート社ウエブマガジン「かみのたね」、二〇二三年
一月二三日。 <http://www.kaminotane.com/2023/01/23/22289/> 閱

覧日：二〇二三年一〇月一七日。