



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	映画館から出て、物を書くとき : 清原惟試論
Author(s)	堅田, 諒
Citation	層 : 映像と表現, 17, 27-33
Issue Date	2025-03-07
DOI	https://doi.org/10.14943/112697
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94230
Type	departmental bulletin paper
File Information	17_02_p27-33.pdf



映画館から出て、物を書くとき

——清原惟試論

堅田 諒

0.

札幌の唯一のミニシアターであるシアターキノには、K I N O フライデー・シネマという名前のプログラムがある。このプログラムでは、東京や関西であれば繰り返し上映されるであろう、いわゆるアート系の映画や若手監督の最新作、リマスターされた名作などが上映されるのだが、フライデー・シネマで選ばれた作品は金曜日の夜の回に一回限りしか上映されない。たとえば昨年であれば、イリヤ・ポヴォロツキー『グレース』や小森はるか『ラジオ下神白』、ロッセリーニの『神の道化師、フランチェスコ』などが上映された。私が清原惟の『すべての夜を思いだす』を見たのも、フライデー・シネマだった。手帳をめくると、二〇二四年六月七日だったことが記録されている。

『すべての夜を思いだす』は札幌以外の都市では同年の春ごろからすでに上映されていて、作品への高い評価をさまざまなところで目にしていたから、少なくとも一週間は上映されるだろうと思っていたが、映画館にもさまざまな事情があるのだろうから仕方がない。その一回限りの上映にすべてのショットを記憶するつもりでのぞんだことを覚えている（当然、そんなことはできないわけだが）。鑑賞後、本論でも後で取り上げるが、ある一つのショットに映画を見るという行為で自己を揺さぶるような驚きを受けた。本号の『層』に掲載されている清原惟監督へのインタビュも、このシアターキノでの鑑賞での感動が一つのきっかけだった。以下では、清原の『わたしたちの家』（二〇一七）、『すべての夜を思いだす』（二〇二二）、『A Window of Memories』（二〇二三）の三作品の分析を通じて、

清原作品に見られるある一つの特徴的な映像と音響の運動を抽出したい。それによって、「何かを見て―書く」という、芸術を対象に文章を書くことにつき纏う問題について考えてみたい。

1.

東京藝術大学大学院の修了制作作品である『わたしたちの家』は、中学生のセリ（河西和香）と彼女の母親（安野由記子）のパートと、記憶を失ったサナ（大沢まりを）とサナが船で出会った透子（藤原芽生）の二つのパートが、一つの家を媒介にして、交錯していく映画である。家という場所を介して、二つの世界がどうやるときに繋がっているらしいことが、音響レベルでの操作や障子に開けられた穴という形象を通じて、観客に仄めかされていく。このような並行する二つの世界とその交錯が作品の核となっていることは言うまでもないが、本作の配給を務めたH E A D Zの主宰である佐々木敦が、『わたしたちの家』の「無数の伏線、解決不在の謎」について「冒頭の少女たちの踊りは何を意味するのか。セリが海岸で友だちと交わす会話に出てくる「1209」という数字は何なのか。彼女の父親はどうして消えたのか」と言って数多の疑問を提出しているように、作中には無数の謎が渦巻いていることも見逃すべ

きではない。観客はこれら無数の謎に巻き込まれながらも、二つの世界がどうやら繋がっているらしいことをじよじよに探索し発見していく。

しかし、ここで目を向けたいたのは、映画終盤のあるシーケンスにおける一つの「謎」のショットである。サナと透子が暮らす家に男がやってきて口論になり、停電が起きる場面。暗闇の中、二人は二階に上がっていく。カットが変わると、ビニールの引き戸を開けてセリが自分の家に自転車で帰ってくる（サナと透子のパートからセリのパートに移る）。セリは何かの音が聞こえたのか（実際この場面ではサナと透子と男の会話が聞こえる）、二階がある画面右方向へとゆっくりと忍び足で進み、フレームアウトしていく。問題は次のショットだ。カットが変わると、二階の廊下を前方へゆっくりと進んでいき、突き当たりを左方向へ曲がるのだが、曲がった先には階段を登ってきたセリが見えてくる。何が問題かというと、一つ前のフレームアウトしていくセリからのアクション繋ぎと彼女の慎重な歩みのスピードから、この廊下をL字に移動するショットが、セリの主観ショットではないかと見誤ってしまうことだ。ただ、その誤認は廊下の突き当たりを曲がった先にセリの姿が確認できることから、少しのあいだ持続したのちに解消され、「ああこれはカメラの主観ショットなのか」と観客は自身の知覚を修正す

る。すなわち、セリの主観シヨットを装ったただのカメラのシヨットがここにはあるのだ。その後、セリの世界から投げられた花瓶がサナと透子の世界に届き、二つの世界間での交錯が作中で最も直接的になされる。さらに、サナと透子の世界の側にあつたずっと開けられなかった白い箱が、なぜか今度はセリと母親の世界に届き、映画は終わりに向かつていく。言うなれば、観客としての「私」が二つの世界の交錯性を次第に発見し、探索してきた視聴のモードに対して、セリの主観シヨットを装ったただのカメラのシヨットは、唐突にそれまで「私」が構築してきた視聴のモードを揺るがすのだ。だが肝心なのは、すかさず「私」はその誤認を修正することだ。過剰な認知能力をもつ映画の観客Ⅱ「私」は誤認があつたとしてもすかさず自動的に修正をほどこしてしまふ。続いて『すべての夜を思いだす』をみよう。同様の事態が本作には見出すことができる。

2.

PFFスカラシップ作品として制作された長編第二作の『すべての夜を思いだす』は、多摩ニュータウンを一つの舞台にし、三人の女性——知珠（兵藤公美）、早苗（大場みなみ）、夏（見上愛）——を映画の中心的な人物に据え、彼女たちの生が

間接的に交差させながら、とある一日の始まりから終わりまでを描く。その交差は、各エピソード間の転換に現れる。たとえば知珠のエピソードから早苗のエピソードに移る際であれば、子どもたちが遊んでいたバドミンソンの羽が木に引つかかってしまい、知珠がそれを取ろうと木に登る場面があるが（本作で最も笑える場面だ）、木に登った知珠の姿をロングシヨットで後景に捉えた画面に変わると、前景では早苗がフレームインしてきて、そのまま映画は早苗のエピソードへとなめらかにスイッチングしていく。その早苗のエピソードが一旦終わると、映画はふたたび知珠にフォーカスを戻す。知珠は緑豊かな公園でダンスの練習をする夏を見つけ、自分も見よう見まねで踊る。前景に夏を、後景に知珠を捉えたシヨットに変わると、知珠↓早苗↓のときのように、夏のエピソードへとスムーズに転換がなされていく。知珠、早苗、夏という世代の異なる三人の女性たちは、このように間接的に交差していくのだが、同時に、作中で彼女たちが移動し続けていくことや、ヘアスタイル（ポニーテール）や食べ物・飲み物を携帯している（お菓子、みかん、ポカリ）といった細部の類似において、彼女たちが緩やかに重なり繋がっている感覚が次第に観客にしみあげられていくのだ。他方で、『わたしたちの家』にあつた擬似主観シヨットは、変形されたかたちで『すべての夜を思いだす』にも見受けられ

る。映画の後半、夜になり、夏と文（内田紅甘）が花火をしている場面。別のショットで知珠が、夏と文が花火をしている場所に近づいてくることが示される。知珠はベンチに座って水筒のお茶を飲み、彼女の後頭部を捉えたショットになる。このあたりはジョンのサンによる劇伴が鳴っているが、次第に環境音へと移行していき、ショットも深い黒が際立つ森のショットへと移る。次のショットでは、中腰で喋りながら花火に火つける夏と文の後ろ姿を少し離れた場所から捉えた画面になる。すこしの無言の時間があり、夏が「あと三本しかないよ」と、文が「来なよ」、そして夏が「はやく」と、画面こちら側を振り返るアクションを挟みながら言う。カットが変わると、夏が写真の現像を頼んだ写真屋の原夜（遊屋慎太郎）が直前のショットが写真化された写真（つまり夏と文が花火をしている様子）を見ているショットになる。

ここで問題なのは、森のショットに続く、夏と文が花火をしているショットがたんにカメラの客観的なショットかと思いきや、①夏と文の友人であった大がすでに亡くなっていることが夏のパートにおいて再々示されてきたこと、②夏と文の「来なよ」という言葉と「振り返り」の身振り、③そしてその次の写真屋の男が見る写真のショットによって、観客としての〈私〉が、直前に見ていたのは大の視点ショットであったのだと遡及

的に把握することだ²⁾。つまり、大という死んだ人物の視点に観客が置かれることもそれ自体驚くべきショットなのだが、むしろ目を向けたいたのは、時差をへて私が映像の視点を確定させていく時間的なプロセスの方だ。「Aかと思いきや、Bだった」という構文が表すような時間的なズレがある。『わたしたちの家』の分析で見たように、ここにも誤認から修正という観客の自動的な認知能力の発揮があるのだ。

3.

「身体」をテーマとした愛知芸術文化センター・愛知県美術館のオリジナル映像作品として制作された『A Window of Memories』は、現時点での清原惟の最新作である。本作の基本的な構造と制作スタイルは以下の通りだ。まず、清原が自身の二人の祖母とともに、彼女らの人生をテキストにまとめあげる作業があった。作中では清原がそれぞれの祖母に取材し、テキストを作り上げていく過程が撮影されている。次に、完成したテキストを二人の俳優——坂藤加菜と小山薫子を読み上げる姿を撮影している。最終的には、これらが交互に編集して作品が編み上げられている。『A Window of Memories』は、『わたしたちの家』と『すべての夜を思いだす』と比べれば、記録

性が強い作品である。清原が祖母の自宅でテキストをともに作っていく姿や、二人の俳優がそのテキストを読み上げていくプロセスが撮影されていることに加えて、テキストに記されている内容が清原の祖母たちのそれまでの人生を振り返るものであるからだ。

しかしそのような『A Window of Memories』が急速にフィクション性を帯びる場面が映画の後半にある。それは、坂藤と小山がテキストを読み上げる最後の場面である。たとえば、坂藤はそれまでは両手で持っていたテキストを読み上げていたのだが、最後の場面では途中から手に持っていたテキストを下ろし（ちょうど手とテキストはフレームアウトしていく）、まるで自分の言葉で喋っているかのように話し始めるのだ。ここまでは映画を見てきた観客にとって、清原の祖母の人生がテキスト化されたものを、俳優が読み上げるといふ厳然たる約束事のおかげで映画を見てきたのに対して、ここではむしろテキスト化された祖母の人生が坂藤の身体を通じて、いわば両者が渾然一体となったかたちで、スクリーン上に現れるのだ。それまでの観客の認識に急速な圧をかけ、認識の外に新たな枠組みを作り出して、それまでとは異なる視聴のモードを促す仕組みがここにも見出される。

4.

乱暴なことを承知でここまで清原作品について述べてきたことを図式化すると次のようになる。①脚本のレベルから想定される用意された作品内には世界が複数存在している（世界の複数性）。②観客はそれら世界の複数性およびその交錯性を映画の進展とともにゆつくりとだが確実に発見し、全体性を構築していく（観客の探索と発見のモード）。③しかし、このような観客が映画に対して取り結んできた関係が、半ば強制的に更新される地点が訪れる。それは『わたしたちの家』であればセリの主観を装ったカメラの客観ショットへの観客の代入であり、『すべての夜を思いだす』であればカメラの客観ショットかと思いきや大の主観ショットへの観客の代入である。『A Window of Memories』はその制作スタイルゆえ、これらとはやや性質を異にするものの、テキストを読みあげる俳優の身体を見てきた観客が、テキストと俳優が一体になった別の次元へと見るモードを更新させられるという点、つまりそれまでと異なる知覚を強いられるものの、すかさず自動的に修正をおこなってしまうという意味においては、『わたしたちの家』と『すべての夜を思いだす』と同様の構造を有している。別言すれば、清原作品においては、観客の認知能力がある地点におい

て、誤認へと導かれるのだ。だが、観客は一瞬見間違ふもの、すかさず自分の知覚を修正する（誤認と修正）。肝心なのは、見間違ひから修正へのプロセスのあいだには、それまで映画を視聴してきた私の知覚が揺らぐ時間が存在していることだ。「その時に映画を見ているのは私ではない」にもかかわらず、つかのま「私」は「私ではない何者か」に知覚を乗っ取られる。つまり、「私」は「私」でありながら、まったく同時に、「私」は「私ではない何者か」である時間が存在しているのだ。この地点において「私」は多重化する。「私」が「私」ではない「私」へとつかのま分裂させられるような契機が清原の作品には含まれている。清原がしばしば言う世界の複数性とは、「私」の複数性でもあるのだ。

ロラン・バルトに「映画館から出て」という文章がある。「今語っている主体は認めるはずである。自分は映画館から出るのが好きだということを」³という書き出しから始めるバルトは、この文章において「映画館」という場所における映画経験について書く。映画館という場所が唯一の映画鑑賞の場でなくなつて久しいが、ここで考えたいのは、「何かを見て―書く」とは一体どういうことなのかということだ（本論では「映画を見て―書く」ことに話題を限定する）。現在において、映画館での一回性の鑑賞に対して、DVDやBlu-ray、配信サービス

で映画を見ることの方が主流化していると言つていいだろう。後者であれば、細部を逃すまいと何度も停止―再生を繰り返して映画を視聴することができると思われるかもしれないが、しかし前者より後者の方が映画を細部まで詳しく見ることができるとは決して限らない。停止―再生の反復は、平倉圭が「解像度を上げるときに明らかにするのは、知覚システム内部から排除することのできない普遍的誤認の能力である」⁴と言うように、別のレベルでの分析の不可能性＝見ることの不可能性を露呈させるからだ。福尾匠は、「見る」と書くことの「距離」を条件にしたような書きかた⁵を考へる必要性を言う。映画館から出て、あるいはモニターから目を離して、キーボードを打つ。それらのあいだにある「距離」の一つとして、映画の場合であれば「思いだす」という行為・次元が存在するだろう。

今回の清原へのインタビューのために、作品をオンラインで共有してもらい、『すべての夜を思いだす』を再び見た。実際シアターキノでの『すべての夜を思いだす』の鑑賞時に感銘を受けた箇所細かいショットの繋ぎや繊細なサウンドデザインを、再見によつてある程度正確に把握することはできた。しかし、それらを把握した時の「私」は初見時の「私」とはもはや同じではない。本論の執筆過程において、映画館での経験（＝初見という絶対的な一回性）とDVDやBlu-rayでの視聴（＝

n回の繰り返される再見の往復、つまり初見と再見のあいだにある「私」および「私」の変化を手繰り寄せることに「映画を見て、書く」ことの何か糸口があるのではないかと思っていたが、この不確かな試みがうまくいつているかどうかまったく心許ない。ただ、このような私にとつての物を書くこと「映画を見て書く」という行為自体を考えることに向かわせてくれた清原惟のこれまでの作品と、彼女のこれからの作品への大きな期待だけは確かに存在していることを述べて、本論を閉じたい。

1 佐々木敦「なぜ私は『わたしたちの家』を自ら配給しようと思ったか?」『この映画を視ているのは誰か?』作品社、二〇一九年、二八五—二八六頁。佐々木はさらに一〇以上の疑問を続く箇所で記し、最終的に「この映画の論理は、辻褄を合わせようとすればするほど思いがけない様相が新たに立ち上がってきて、ふと気づくと映画全体のあるさまがいつぱんしてしまうかのようなものだ」(二八六頁)と述べる。この佐々木の文章の初出は『わたしたちの家』の公式パンフレット。

2 このショットを「死者によるPOV」として注目し、論を展開させていく山本浩貴の文章に刺激を受けたことを記しておく(山本浩貴「死からの視線」、『すべての夜を思いだす』パンフレット、三四—三

九頁。この文章は山本浩貴『新たな距離——言語表現を酷使する(ための)レイアウト』フィルムアート社、二〇二四年、五四三—五五〇頁に「死からの視線——清原惟『すべての夜を思いだす』として再録されている。また、同パンフレット収録の細田成嗣「音響生態学的映画——あるいはジョンのサンはどこへ行ったのか」(二—一五頁)や、斉藤綾子「すべての夜を思いだす」(四八—五一頁)といった示唆的論考は作品理解のために必読である。

3 ロラン・バルト「映画館から出て」『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、一九九八年、九九頁。

4 平倉圭『ゴダールの方法』インスクリプト、二〇一〇年、一七頁、傍点削除。

5 福尾匠「見て、書くことの読点について」『ひとごと——クリティカル・エッセイズ』河出書房新社、二〇二四年、一四四頁。また、映画を見て書くこと、映画を分析することの可能性／不可能性について論じた以下の文献から多くの示唆を受けた。三浦光彦「他性的知覚と誤認の能力——映画の分析(不)可能性をめぐる」『表象』第十八号、二〇二四年、一四—一五六頁。