

＜論考＞（寄稿順）

（１）

岩名雅記の映像

映画は再現可能な缶詰（モノ）であり、舞踏はナマモノ（ライブ）ですから全く違うものです。それでも舞踏に可能な「身体性」を映画でも実現できないかと考えたのが映画作りの出発でした。

（岩名雅記インタビュー「乱れ打ち かわら版」2013 年春、35 号）

「ヒカリもそう、イロやオトもその仲間。」「ヒトがミズやヒカリやイロやオトのような‘モノ’になれば、先ず私達のカラダが変わります。カラダがモノに変れば、歩けないことも話せないことも聴こえないこともなくなります。」

（『朱霊たち』シナリオ、シーン76「マリアの声」）

♪♪♪

引用文の后者は、ポリフィリン症という難病にかかり、太陽光を避けるために日中の外出がはばかれる病者たちが、燦々と陽のふりそそぐ海辺に集って癒される幻想の場面で、マリアが狂言回しの少年にいう台詞である。光や色や音は、モノではなくてコトではないか、少なくともモノが運動する姿だろうと思うのであるが、ここでマリアがいわんとしていることはなんとなく想像できる。ヒトを正常／異常、健常者／障害者のような社会的な制度によって身体化するのではなく、光や色や音のように、細胞レベルでやりとりされる粒子のようなものの集合体として身体化するなら、そこには私たちが想像したこともないようなカラダが出現するはずだといっているのである。これを映画監督・岩名雅記の身体論＝舞踏論と呼んでもかまわないだろう。マリアの口を借りていわれるこの身体論＝舞踏論は、そのまま映画論でもある。すなわち、『朱霊たち』（2007 年）、『夏の家族』（2010 年）、『うらぎりひめ』（2012 年）といった作品に定着される映像の数々は、物語を持った個別の作品枠を超えて響きあい、岩名雅記その人が暮らした／暮らしている日本とフランスというふたつの離れた土地を、あるいは彼の生まれた戦後空間と3.11 後の現在という分断された世界を、自由に往還する「ミズやヒカリやイロやオトのような‘モノ’」としてのイメージ（それを「幻想的」というべきだろうか。そもそも幻想的でないイメージなど存在するのだろうか）によって、あるいは私たちが見ることのできる光そのものとして形象化したものである。

岩名雅記がもしも「身体の映画作家」だとしたなら、それは映画が舞踏家の作品であるからではなく、映画に舞踏家が登場するからでもなく、舞踏映像が作品中にモンタージュされてい

るからでもない。そうではなく、暗闇のなかで映像を存在せしめる光が、身体的なもの、触覚的なものとして理解され、感覚され、定着されているからである。明大前キッド・アイラック・アート・ホールを会場にした全作品の上映会では、『夏の家族』上映に先立って舞踏家・岩名雅記のダンスが披露された。3月8日（金）の公演では、ダンサーは神主みたいな小豆色の長い装束を身にまとい、眉間にTの字型の白い紙を貼りつけ、右手に持った御幣をひらひらとさせながら静かな舞いを舞った。つま先立ちする姿勢は、その不安定さによって観客の感覚を触発し、ダンスのなかに巻きこみながら、ポワントするバレエの妖精さながらに、いまこの時空間からほんの少しだけ（足首のぶんだけ）浮きあがり、気づくべき人が気づけばいいという慎ましきで、虚構空間を立ちあげようとする。これは身体によるリアリズムの行使ではなく一種のアイデアリズム——あるヴィジョンの提示というべきものではないだろうか。即興的に踊られるダンスは、音楽がなかったからではなく、身体の動きそのものが静かなサウンドを発していたのだが、おそらくはそれが日本的な「舞い」を、あるいは水平方向への移動という点では東洋的な身体性を感じさせるのだと思う。

岩名雅記の身体の（あるいはダンスの）静かなたたずまいは、彼の映画作品における映像の静かなたたずまいに通じているようだ。触覚によって再編成される視覚体験、あるいは映像体験というのは、現代芸術のテーマのひとつにもなっているので、この静かさについて、少しだけこだわってみることにしよう。特に処女作の『朱霊たち』において、さくさくとした物語の流れを間延びさせるようにはさみこまれる、物語的関連を欠いた、ゆっくりとした身体の動きのカットは、映像の静かさを倍加する脱臼装置として働いている。もちろん舞踏映画を作ろうとして入れられたカットではない。せわしなく物語を追っている観客の意識に、幽閉され、死を待つ病者たちの静けさに気づかせるためのシーンなのである。これは物語の川床をなす静かさそのものの映像化といえるだろう。『夏の家族』においては、狂気と紙一重の（あるいはすでに狂気のなかにいるのかもしれない）日常を送る家族の静けさは、すでに舞踏的な場面を必要としていない。この作品にそれがあるのは、物語の舞台設定になっているからでしかない。さらに新作の『うらぎりひめ』になると、舞踏的なシーンはいっさい登場なくなり、かわりに「非国民」として幽閉された顔を持たない「女」（カメラが顔を映さない）の、台詞のない描写が徹底されるようになる。それ自体を舞踏的ということもできるだろうが、その中心を走っているのは、「女」の手のひらに押された焼きごての痕跡を、セックスを強要されるたびに、「女」自身が「命」の字型になめる痛み感触である。この焼きごての痕跡を持つ装置性は、処女作の『朱霊たち』で、「呪い」と「祈り」を、ともに「与えられたイノチを与え返す為の明白な装置」と定義するところに直結していくものだろう。そう、真の物語は、まったく別の形をとりながら、何度でも作品に回帰してくるのである。

■ 2013年3月9日土曜日

(2)

<私的解題>岩名雅記監督「うらざりひめ」

「方法のハンター・めくら撃ちとも思える乱れ撃ちも実は身体の直感が支えている」

ごく最近出版された「映画の前衛とは何か」（ニコル・ブルネーズ著／須藤健太郎訳 現代思潮新社）の中でブルネーズは「物語を語るための新しい叙述形式を生み出す」の一項を設けて、これまで文学の主要素とみられてきた物語性というものを映画が如何に克服し映画固有なものにまで高めてきたかを20世紀中葉から現在に至る映画の前衛たちを取り上げながら説明している。

岩名雅記監督の長編劇映画第三作「うらざりひめ」をこの思考のなかでとらえてみると幾つかの発見がある。まずこの映画は過去編と現在編という独立した二つの話が交互に連鎖して進み、後半では劇中劇も加わっていわば三つ巴で計14回もの綾織りを繰り返して終局へ至る。更に過去編では絶えず「セッチンという窓」を通して更なる過去や平行して進む事象が飛び込んで来るので場合によってはめまいを引き起こすような叙述となっている。筆者は岩名の第二作「夏の家族」を<私的解題>の中で「轍が急カーブを曲がる時に脱輪して周囲に飛び散るような印象」と書いたが「うらざりひめ」ではうって変わりぎっしりと編み込まれた籐椅子のような印象さえある。が旧作とのあらわれの違いを超えて岩名雅記の映画に通底する映画的モチーフをさぐることこそこの小文の目的に他ならない。

さてこのような叙述の方法からどのような現象が派生してくるのか？第一に一般の映画では回想部は主潮となる部分を限定／明確にし、主潮部を押し進めるために主潮部に奉仕する関係になる。ところが「うらざりひめ」では過去・現在・劇中劇がそれぞれ独立していて過去が回想部として主潮部を補完／限定したり、奉仕することを目的としていない。むしろ「過去部分」が主潮となる場合さえある。その場合は過去部分が現在編の流れに逆らって逆流する。例えばラストシーンをどの時間軸としてとらえればよいかは興味ある問題である。

別な側面。この映画の人称は一人称ではなく多人称である。カメラは主人公の描写や主人公の視線／認識の反映かと思えば次には全く異なる位相で迫ってくる。従ってそこに観客の混乱や理解困難を生じるが例によって岩名はそれを意に介さない。時空系列を映画の前提にしないという意識があるからだ。更に岩名特有の静物やモノ、人間以外の生命への憧憬（具体的には一般映画に必要とされる描写カットの3~7倍まで1カットの長さが引き伸ばされている）は1人称を更にぼかしていく。あたかもモノや静物たちが主

役であるようにも思える場合がある。更に過去編では‘ほぼ’女の眼を映さないという工夫は人のモノ化を狙ったものなのだろうか？いずれにせよ眼のない顔やからだは逆により表情がみえるのである。次に無方向に編み込まれたドラマの断片たちは映画の「無ジャンル化」という別な現象にこぎ寄せる。筆者は映画にジャンルがあるという考え方に賛成出来ないのだが一般的な言い方でいえば「うらぎりひめ」は政治映画、哲学映画、芸術映画、エロ映画でもあり暴力映画でもある映画よろずや（万屋）である。大島渚から三隅研次まで一手に引き受けているともいえる。大切なことは岩名にとってそれが仕組まれたコンセプトなのではなく岩名固有の身体感覚であるということであり、それは既に前二作で実証済みである。

さてここで「うらぎりひめ」の虚構のリアルと写実のリアルの往還ということに触れておきたい。（これはフィクションとノンフィクション、写実とファンタジーという壮大な主題に繋がるのだがここでは展開できない）。例えば過去編で主人公の女は鳥が（意図的に）落としていった植物の種を火鉢に入れた綿で育てるというシーンがある。現実的にそれが可能かという問いは写実映画では成立するがこの映画をファンタジーとしてとらえればこのチョイスはアリである。むしろそのような選択をしたことでこの映画を写実からファンタジーへ開放させたともいえる。大切な事はその描写がリアリティを持っているかどうかだ。逆に写実のリアリティが虚構の中でどう生きるかの一例。現在編の老婆が家路へつくシーンである。実年齢86歳の女優たうみあきこはあきらかに歩行が困難である。彼女のアパートの入り口は左手に見えるのだが老婆（たうみ）は入り口へ直進せず、しばらく道路と平行して歩き続けさいごにもっとも落差の少ない部分でアパートへ向う。このリアリティはなかなか演技ではできない。それを見守り続けた監督の悪意がこのシーンを成立させたともいえる。

決定的なシーンは現在編の公園の空である。老婆が座っているベンチへ男がやってきて老婆が「ひと雨来そうですね」と言ってみ上げた空は明らかに東京の空ではない。低くたれ込めた形相の濃い雲と裸形に錆び付いた喬木の枝々はまさしくノルマンディの空である。しかしドラマのリアリティを考えるとこのチョイスをためらう必要はない。

さてこのように物語の叙述をめぐるめくら撃ちとも思える無差別な方法論（乱れ撃ち）は実は舞踏家でもある岩名の身体的な直感から出発しているということを最後に指摘しておきたい。

直感というと何やら特別な天分と考えられがちだがそうではない。長い時間のなかで岩名独自の思考、興味がからだに蓄積／醸成されてもはや知的な領域から脱落したイシューととらえれば良い。前2作の音楽を担当した作曲家の平石博一は「うらぎりひめ」を観て「地唄と便器が（このドラマの）時空の句読点である」と明言している。まさしくアカペラの地唄にしてもセツチンを牢部屋の中心にすえるという発想も、垂直にのぼり続ける梯子も岩名以外に出来るものではなく、これこそが身体的な直感といえるだろう。

筆者は舞踏家としての岩名雅記も含め20年以上彼の仕事を観てきたがいま手元に二つの資料がある。地唄「雪」についてはどんな旅先へも先代富山清琴の地唄「雪」のカセットデッキを持ち歩き、孤独な旅を癒していたことが岩名の第一舞踏論集「装束は水」（1993）のなかに記載されているし、「朱霊たち」

にも現れたセッチンや垂直にのぼる梯子のモチーフは1999年の独舞作品「すさび」のチラシに発表された「Jardin Dévasté・忘れられた部屋」に一片の詩として書き込まれている。そしてこれらの身体的直感を貫いているのはどころんでも自分以外ではあり得ないという孤独感であり、その孤独感は「夏の家族」にもあらわれた釈超空の一首に語り尽くされている（了）

寄稿・平良俊子（美術家・在仏）

—

（3）

<評> 孤独の豊かさ＝映画の豊かさの体現と、孤独を恐れぬ者の倫理

まさに3. 11以降の、今の日本人の心ある人々が最も叫びたいであろう言葉が終盤に朗々たる凄みで語られていて感服する。

かねがね日本の野田総理の、国民の方を一切見ようとしな、官僚の言いなり態度に何度も辟易してきたが、この映画には国民の魂の怒りとして上げるべき声と言葉が存在する。

と同時に、特に「過去篇」における孤独な身体性を生きることから広がる豊かさの描写にこそ、孤独であることの充実と豊かさがダイレクトに体現されている。

思えば映画そのものであることの豊かさとは、孤独であることの豊かさそのもののことだと思ふ。

これまでゴダールやブレッソンやドライヤー、ペドロ・コスタやスコリモフスキーのような本物の映画監督は作品のテーマは色々違っても、映画そのものの豊かさとは孤独の豊かさであることをこそ捉え、それを視覚化してきたと思ふ。

たとえばスコリモフスキーの「アンナと過ごした4日間」の、男の孤独な生々しい生の充実感。

ペドロ・コスタの「ヴァンダの部屋」に映っている孤独に感じられる豊かさ。

古い映画ではカール・D・ドライヤーの「裁かるるジャンヌ」の、あのジャンヌ・ダルク＝ルイーゼ・ルネ・ファルコネッティの裸に剥かれたような、孤独で過酷なジャンヌの生そのものと、孤独な戦いを生きてきた＝孤独の豊かさを体現している「裸形の孤独な顔」。

ロベール・ブレッソンの「抵抗」も、脱獄するまでの孤独な手作業がメインで捉えられている映画だが、ここではサスペンスと人間の人生のプロセスが暗に描かれているのと同時に、この孤独な手作業のアクションの豊かさ＝孤独の豊かさがそのまま映画の豊かさになっている。

しかしながらもうそういう瞬間というか豊かさを撮れる映画監督は絶滅寸前な状態だが、岩名監督のこの作品にはそんな映画の豊かさ＝孤独の豊かさが溢れているように思う。

それと同時に、後半自身の地位や名声を捨てても、一人行動に出る老いたヒロインの孤独とは、孤独の豊かさであると同時に、まるでかつての若松孝二が「性賊 セックスジャック」や「天使の恍惚」などで言っていた、孤独を恐れぬ者だけが真の変革者の倫理を貫徹出来るということそのものであるようにも思われる。

つまり孤独の豊かさ＝映画の豊かさの体現と同時に、孤独を恐れぬ者の倫理まで描き込まれているような実に得難い稀有な映画を実現している。

今の時代、ひきこもりや孤独死、閉じこもりが問題視され、一概に悪いことだなどと決めつけられる傾向もある。

それをつまらない社会問題にしたり、根拠のない不安ばかり煽って、孤独の充実と豊かさに気づかせようとしない傾向も散見される。

だからこそ孤独を恐れぬことの倫理を圧倒的な凄みで描き切っているこの作品が、多くの孤独な人々にとっての意思力になればとても有意義なことであるようにも思う。

たむらまさきの鋭いカメラワークや役者たちの存在感も実に見事である。

もはや稀有な得難さを湛えるこの作品には、敬服するばかりである。

寄稿・大口和久(批評家)