

ファルス、死の舞踏、ミュージカル：相米 映画におけるダンス・シーンに関する試論

FUKAYA, Kiminori / 深谷, 公宣

(出版者 / Publisher)

法政大学国際文化学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Bulletin of the Faculty of Intercultural Communication : Ibunka / 異文化

(巻 / Volume)

24

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

16

(発行年 / Year)

2023-04-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00026258>

ファルス、死の舞踏、ミュージカル

——相米映画におけるダンス・シーンに関する試論——

深谷公宣

FUKAYA Kiminori

はじめに

相米慎二の映画で表現されるダンスの種類は一樣ではない。『翔んだカップル』(1980)ではワルツが、『台風クラブ』(1985)ではストリップが、『東京上空いらっしゃいませ』(1990)ではジャズ・ダンスが踊られる。踊りの技術は高くなく、相米自身、技術の高さを求めてもいない。しかし、劇中でその踊りが踊られると物語の雰囲気が変わる印象を受ける。そこで本試論では、相米映画におけるダンス・シーンを、彼特有のモチーフを凝縮した表現スタイルと捉え、その意義について考察する。モチーフとは、エロ的な愛と生死の闘、それらに伴う通過儀礼と生成変化である。表現スタイルとは、カメラの長回しとミュージカル的な演劇性である。

相米映画のダンスは、振付という点からみても特別な傾向をもたない。したがって、振りを分節化し、身体運動の構造・機能を明らかにするだけでは、表現スタイルの意義は捉えきれない。そのため、踊る身体以外の要素も考慮に入れる必要がある。たとえば、映画に採用されたダンスの発生経緯や文化的特徴など、作品外部の要素である。よって本論では、上記3作品で踊られるワルツ、ストリップ、ジャズ・ダンスの発生経緯や文化的特徴に関する先行研究の見解も加味しながら分析を進める。そのうえで、それらのダンスと相米の表現スタイルを関連づける。

相米の長回しについては多くの証言や論考がある。だが、演劇性に関しては、相米本人が自身の映画をミュージカルだと述べているにもかかわらず(黒沢169)、あまり追究されていない。本論で取り上げるワルツ、ストリップ、ジャズ・ダンスは、すべてミュージカルの発展と関連している。この点を詳解し、自作をミュージカルと捉える相米の認識を実証する。

『翔んだカップル』とワルツ

『翔んだカップル』は柳沢きみおのコミックが原作であり、高校生の男女が諸事情により同居する物語である。主人公の田代勇介(鶴見辰吾)は九州から上京し、東京の名門高校に入学するにあたって海外出張中の親戚の家に留守番役を兼ねて暮らし始める。その同居人

となるのが、同じ学校に入学する同級生の山葉圭（葉師丸ひろ子）である。物語は、ふたりのあいだに芽生えつつあるロマンスを中心に展開するが、勇介が同級生の杉村（石原真理子）と恋愛関係に発展しかける一方、勇介の友人である中山（尾美としのり）は圭に好意を寄せるなど、すれ違う同級生たちがそれぞれに欲求不満を抱え込んでいる。こうした状況は、エロ的な愛の存在と、メロドラマ的な世界観を暗示する。原作コミックでは、それらが不安や嫉妬などのグロテスクな精神状態として、登場人物の内省的なモノローグにより表現される。そのグロテスクさは、人物の心理の歪みを原色や激しい伴奏音楽で表したハリウッドのメロドラマ映画、たとえばダグラス・サークの作品などを連想させるところがある。けれども映画版では原作にあったモノローグは抑えられ、サークのような色調・音楽も用いられない。そのため、メロドラマ性は皆無である。代わりに、満たされない愛の歪みを表現する別の方法が採用される。そのひとつが、勇介と圭のワルツである。

ワルツはドイツ地域の民族舞踊であるレントラーやフランス由来のヴォルタを起源にもつとされ、19世紀にメヌエットをはじめとする宮廷舞踊に代わって流行した。長期化したウィーン会議の社交に飽きた各国の要人が気晴らしに訪れた居酒屋でワルツに触れ、下層民が踊っていたその踊りを上流社会に広めたエピソードは、「会議は踊る、されど進まず」の言葉で知られる。その後、上流社会でも盛んに踊られるようになったワルツには高貴なイメージがつきまとうが、ダンス自体は従来の宮廷舞踊と異なり、決め事の少ない自由で解放的な、誰にでも踊れるものとして人気を博した。そこにはフランス革命以後の市民の台頭やロマン主義的な自由思潮も関係している。ルース・カツは、ワルツをメヌエットと対比し、ワルツの自由と解放性を、官能的な経験の代理と捉えている。

ワルツは、時間と場所の忘却を可能にしたばかりか、官能的なスリルを導入し、自由でエロ的な表現を奨励することで逃避先となり得るような「無人島 (desert island)」をうまいこと提供してくれたように思われる。この意味で、ワルツが表象していたのは次のようなものだったのであろう。すなわち、感覚だけが作用する世界、責任のない世界、自己や自己関与の経験、現実からの逃避、メヌエットの実践において極めて重大であった客観性や離脱といった要素と対比した時に最もよく理解できる、瞬間への降伏である。(Katz529) ^[1]

エロ的な表現としてのワルツは、ディズニー映画のイメージなどから映画作品にはあまり例がないように思われているが、実際にはそうではない。リック・アルトマンによれば、ウィーンのアペレッタを参照して制作されたアメリカのミュージカル映画には、性的欲望のモチーフがある。アルトマンはこのタイプのミュージカル映画を「おとぎ話型ミュージカル (the fairy tale musical)」と呼び、性を扱うタイプの代表的な作品としてジュリアン・デュヴィヴィエの『グレート・ワルツ (*The Great Waltz*)』(1938) を挙げる。「ワルツは、デュヴィヴィエ

エのほとんど知られていない傑作『グレート・ワルツ』によって映画においても共有される記憶となったが、この作品におけるワルツは、長く続いている一連のダンス／ミュージカルのスタイルのなかでも、ミュージカルに禁じられた欲望というメッセージの伝達を許した最初のものであった」(136)。このように、映画作品においても古くからワルツがエロ的な愛の象徴と位置づけられていたことがわかる。

『翔んだカップル』は、そのエロ的な愛の象徴を、ワルツを学ぶ高校生の通過儀礼として描いている^[2]。大澤は、相米の初期の映画の身体表象を「『過程』を生きる身体」と捉え、このワルツの場面を次のように説明している。

ここでは、好意を持っている相手にふれたいという欲望が、自分にいまだ定着していない他者の身ぶりの模倣を通して連続的に表明されることで、「恋愛」の「過程」が見事に生き直されている。この場面を「初々しい」とか「未成熟」として形容してしまうとしたら、それは、その者が「恋愛」を慣習化していることを確認するだけだろう。(54)

「自分にいまだ定着していない他者の身ぶりの模倣」という大澤の理解は、ワルツを通して性的欲望を昇華させる方法を学ぶ通過儀礼を意味しているだろう。「相手にふれたいという欲望」を満たす踊りの起源は、まさにワルツにある。ヨーロッパの民族舞踊のカップル・ダンスでは男女が手をつなぐ程度であったが、身体を抱きかかえるようにして踊るワルツは、18世紀のイギリスにおいてすでに「不適切で、スキャンダラスでさえある」とみなされていた (Gayle 319)。19世紀にワルツが広まるにつれ男性がパートナーをかかえる方法が大きな関心を集め、ワルツ反対派からの批判が起きたが (Knowles 54;56)、反対派の存在自体、「相手にふれたいという欲望」とその背後にあるエロ的な愛を裏書きしている。勇介と圭のワルツにも、そうした欲望やエロ的な愛の危うさがある。

ただし注目したいのは、ふたりによる欲望とエロの通過儀礼が、思わぬ方向へと横滑りしていくことである。圭が大学生の星田 (真田広之) から教わったワルツを踊ろうと誘うのに対し、勇介は自制心を保つために拒否する。圭がそれでも踊り続けようとする、勇介はさらにそれをプロレス技に転換して、踊りを無理矢理中断してしまう (1:17:35～1:18:17)。ロラン・バルトがレスラーのコスチュームや態度をコメディ・デラルテになぞらえたように、レスリングには喜劇的なスペクタクルの要素がある (“The World of Wrestling” 21)。それは大人向けの「ごっこ遊び」である。したがって、ワルツからプロレスへの転換は、勇介によるエロ的な愛の意味の転倒と考えられる。この意味の転倒により、通過儀礼は方向性を変えるのである。底流にあるエロ的な愛を扱う手段として、洗練されたワルツのマナーを拒否する勇介は、別の運動形態であるプロレスに引き寄せて、エロ的な愛を喜劇的なものに仕立てる。それは、大学生の星田が教えた大人の社交様式に対するアイロニーでもあろう。

こうした勇介の運動の喜劇的スペクタクルへの転換の試みは、ある種ファルス的なものと解釈することができる。

だが、勇介は自身が始めたファルスを最後まで演じきれない。彼は自分がプロレスの真似事によって処理しようとしたエロ的な愛を持て余し、圭に覆い被さるようにしてキスを迫る (1:17:27)。C・S・ルイスがキリスト教的な立場から述べたところによれば、エロ的な愛は利他的であり、必ずしも性的欲望と結びつくわけではない。だが、性を「荘厳化 (solmnisation)」しすぎると、それは危険なものとなる (90)。その危険を察知した圭は、勇介に平手打ちをお見舞いし、「こんなことしたら終わりじゃないもう」(1:17:47) と憤る。この台詞は、勇介にとってのプロレスと同様、圭がワルツを大人向けの「ごっこ遊び」と捉えていたことを示唆する。勇介は、エロ的な愛を喜劇的なファルスとして処理しきれず、「荘厳」なものとしてしまう。実際、ここで彼は、彼女への真実の思いを告白しているのである。だが、このようにエロ的な愛を厳粛に捉えることは、彼らの関係の「終わり」を意味する。圭には、そのことがわかっていた。その意味で、彼女はワルツを、エロ的な愛の代理表現として、また、それを真面目に、厳粛に捉えないための防具として、自覚的に学び、身につけようとしていたのである。

このように、『翔んだカップル』のワルツのシーンは、エロ的な愛の欲望を処理する方法を学ぶ通過儀礼を、ファルスに転倒させたものだとすることができる。ルイスは、エロ的な愛は神の冗談 (God's joke) であるとし (93)、その「荘厳化」を批判した^[3]。もちろん、相米映画にはルイスのようなキリスト教の発想はないが、デビュー作において相米が、エロ的な愛をワルツ (の失敗) を通して喜劇的に表現している点は、彼の映画がほぼすべて喜劇であることを考えても興味深い。

『台風クラブ』とストリップ

エロ的な愛のモチーフは初期の傑作『台風クラブ』にも顕著である。この作品では、思春期を迎えた中学生たちが台風のせいで学校に閉じ込められ、そのうちのひとりが遊びに出かけた東京から帰れなくなったりするなど、非日常的な経験が描かれる。物語の背後に示唆されるのは、中学生たちによる身体と性への関心^{コンサーン}=不安である。主人公の理恵 (工藤夕貴) は、ある土曜日、いつも一緒に登校している恭一 (三上祐一) の押した呼び鈴に気づかずに置いていかれると、母親の寝室にある三面鏡で化粧をし、敷かれていた布団で自慰を始める (0:39:21 ~ 0:43:48)。恭一と同じ野球部の健 (紅林茂) は理科の授業中、好意を寄せる優等生的美智子 (大西結花) に火傷を負わせる (0:34:15)。さらに彼は、台風によって下校し損ね、同じく帰れずにいた美智子を見つけると火傷の傷を確かめるために執拗に追いかけて、そのシャツを剥ぎ取ってしまう (0:57:21 ~ 1:06:06)。演劇部の泰子 (会沢朋子) と由美 (天童龍子) は同性愛の関係にあり、もうひとりの部員みどり (淵崎ゆり子) も、部室でストリップの真似事をしている (0:50:30 ~ 0:51:50)。

このように本作のほとんどの登場人物に、抑制し難い性的欲望の影がまわりついている。『翔んだカップル』のワルツがそうであったように、『台風クラブ』で踊られるダンスも、そうした性的欲望の一表現と考えられる。なかでも興味深いのは、台風によって帰宅できなくなった彼らが体育館でレゲエに合わせて服を脱いでいく場面 (1:27:14～1:30:15)、また、その後、屋外に出て下着まで脱ぎ捨て、ほとんど裸になって踊る場面 (1:31:11～1:35:42)、すなわち、中学生たちのストリップである。

ストリップは、フランスのキャバレー、アメリカのバーレスクなどで行われてきたショーである。『台風クラブ』の登場人物たちはそうしたショーのことを知ってはいるが、彼らのストリップはショーに値する水準で踊られるものではない。ここでその踊りの意味を導き出す糸として、ロラン・バルトによるストリップティーズ論を参照してみることにする。バルトが論じるのは、主としてフランスのストリップティーズである。その骨子は、この踊りの衣装や装身具、小道具を扱う技術が、裸体のエロティシズムを隠す儀式を形づくっている、というものである。プロの踊り子が提示しているのは自然な裸体ではない。それは、「自然」という衣服を身に纏った裸体である。この儀式は、エロティシズムの悪というモラルを公衆に宣伝することで、清らかな身体の意味を再確認するためのものと化し、身体そのものの否定となる。

ストリップティーズの目的はそれゆえ、隠れた深みを光のもとに引きずり出すことではもはやなく、不釣り合いで人工的な衣服を一枚ずつ剥ぎ取ることを通して、女性の「自然な」装いとしての裸体を示すことである。そのことによって最終的には、純潔な状態の肉体を復活させることになる。(“Striptease” 512)

バルトによれば、ストリップティーズの踊りは、毛皮や宝石のついた衣装をひとつひとつ外していくステレオタイプな行為であるだけに、エロティシズムを否定する。型にはまった脱衣行為の繰り返しは、身体に「化粧」を施すようなものであり、スペクタクル性をも殺してしまう (513)。そうした「化粧」を生み出すのが、踊り子の職人技である。バルトはこれを「氷のような無関心」(513) と呼び、踊り子の身につけていた衣装や装身具、また踊りそのものが、彼女たちを鉱物の世界へ、(高貴な) 石へと引き戻してしまうという (513)。

『台風クラブ』の中学生たちが見せるストリップは、バルトのいうストリップティーズとは異なる。彼らはプロの踊り子ではなく、専用の衣装や装身具を身につけているわけでもなければ、小道具を扱う技術があるわけでもない。ストリップを主導する演劇部のみどりは、部活動で使用していると思われる衣装を脱ぐだけである。残りの人物たちが外すのも、毛皮でも宝石でもない、学校の制服である。すなわち彼らのストリップは、ショーとして見せる技術を駆使してエロティシズムを飼い慣らすものではない。反対に、その踊りには彼らなりのエロティシズムの発露がある。バルトは同じエッセイのなかで、アマチュアや初心者のス

トリップティーズにおいて、エロティシズムの力がスペクタクルに引き戻される場合があると論じているが(513-514)、『台風クラブ』のストリップは、これに近いであろう。

バルトのいうステレオタイプなストリップは、エロティシズムを制度化したものだといえることができる。一方、本作は多くの場面で社会的・文化的な制度の揺さぶりを描いている。このことから、彼らの抱えるエロティシズムが、既存の制度の内部にとどまらないことが示唆される。たとえば、映画の冒頭で女子中学生たちが夜のプールサイドに侵入して踊る風紀違反(0:01:00～0:03:15)。理恵の家庭にいるはずの母親の不在と彼女の東京への家出が示唆する保護観察の放棄。数学教師梅宮(三浦友和)の婚約者(小林かおり)の母親(石井富子)と叔父(佐藤充)による授業への乱入が示す共同体の不安定さ(0:14:13～0:16:25)。そして台風の直撃による学校の機能不全が、制度に還元し得ないものの存在を暗示する。こうした一連の制度の揺さぶりが、通常、制度に縛られているエロティシズムを発散させる場としての、ストリップの環境を準備する。彼らが最後にストリップをする場所が、台風のさなか、吹き荒ぶ雨の屋外なのは偶然ではない。そこには、ステレオタイプなストリップを構成する(仮定の)観客の窃視的な視線もなければ、それを想定するための制度的な舞台空間もない。

こうした制度への揺さぶりは、彼らが「死」や「破壊」に対する関心=不安をもち、その恐れにさらされていることとも無関係ではない。人の死は通常、祈祷や葬儀等の儀式、すなわち制度によって飼い慣らされる。『台風クラブ』の中学生たちが直面するのは、そうした制度に至る前の、死や破壊への恐れであり、それらが制度によって落ち着きを取り戻す前の潜勢力である。夜のプールで、明(松永敏行)を沈めようとする女子中学生たちと、実際に溺れてしまう明(0:08:48～0:09:33)。「バアさん死にそうでき」と、肉親の死を不安視している由美(0:18:27～0:18:31)。健が住んでいる古いトタン屋根の家は、台風による破壊の恐れを感じさせる。映画ではカットされたが、原作シナリオには台風による崖崩れで家ごと飲み込まれる健の父親(寺田農)の死も描かれている(加藤 106)。健が台風当日に美智子を執拗に追いかける場面も、彼女の身体の崩壊への関心=不安を表現している。

とりわけ、死に強い関心=不安を示すのは恭一である。彼は兄(鶴見辰吾)との対話のなかで、「個は種を超越できるんだらうか」と問いかけ、「死ってというのは、種の個に対する勝利だって聞いたけど」と述べる(0:26:14～0:26:24)。また台風が去った後、彼は次のように言い残して、校舎から身を投げる。「つまり、死は生に先行するんだ」「死は、生きる事的前提なんだ。おれ達には、厳粛に生きるための、厳粛な死が与えられていない。だから、おれが死んでみせてやる。みんなが生きるために」(1:47:57～1:48:56)。

このように中学生たちは、放っておくと剥き出しになり、それが起きた後は何事もなかったように社会制度に回収されていく死なるものを、自分の生にいかに取り込み、飼い慣らすかという問題に直面し、模索している。模索の結果、彼らがたどり着いた解決方法のひとつが、ストリップなのである。それは、死を自らに取り込むための手段であるという意味で、個体の死への不安を解消し、生の持続をはかる「死の舞踏」^{ダンス・マカブル}のようでもある。彼らは皆、死を抱

えながら生きることのできる人間へと変わるために踊り、生成変化を遂げようと試みるのである。

ただし恭一だけは、ストリップという方法では生成変化を経験できない。彼はストリップへの参加には消極的であり、台風が去るのを待っている教室でも、音楽に合わせて踊る他の生徒たちと距離をおき、黙考している。生の前提に厳粛な死が必要だとの認識に至った彼は、身投げという手段で生死の閼をまたぐ。ここで思い出されるのは、ドゥルーズ＝ガタリが『千のプラトー』で論じた「変則者」の概念である。彼らは、小説などに描かれてきた、人間から「動物」への生成変化に照らし、集団から外れようとするマイナーな存在を「変則者」と位置づけた。「変則者は個体でも、種でもなく、ただひたすら情動をになうものである。ありふれた、あるいは主体化された感情を含むこともなければ、特定の、あるいは意味深長な性格を含むこともないのだ」(173)。「個は種を超越できるのだろうか」と問いかけていた恭一は、身投げによって個体の死をより「厳粛」なものにし、種の優位性を乗り越えようとする。だが、ドゥルーズ＝ガタリの論に照らせば、彼の身投げは個と種、どちらの領域からも逸脱する「変則者」への生成変化なのである。彼が実際に死に至ったのか否かは定かではなく、原作シナリオでも映画版でも、確定的な描写は回避されている。このことも、恭一が身投げによって生と死の両方の領域から外れた境界にいる「変則者」となったことを裏付ける^[4]。

ダンスや身投げにより表現される本作の生成変化は、着替えの場面によっても暗示される。たとえば恭一は勉強部屋で私服から野球のユニフォームに着替える。理恵は東京で知り合った大学生、小林（尾美としのり）の部屋で制服から赤いワンピースに着替え、さらに小林と別れる際には制服に戻る。こうした着替えや仮装・変装は、相米の他の作品にも頻出するモチーフである。これも、生成変化の一形態と考えられよう。

『東京上空いらっしゃいませ』とジャズ・ダンス

『翔んだカップル』や『台風クラブ』と比べ、『東京上空いらっしゃいませ』には登場人物の性的欲望は感じられない。ただし『台風クラブ』と共通するモチーフが、本作にはある。それは、死のモチーフである。『台風クラブ』では、恭一の生死が曖昧なままとされたが、『東京上空いらっしゃいませ』では、デビューしたばかりのアイドル、神谷ユウ（牧瀬里穂）が開始早々、交通事故で死んでしまう。恭一は身投げによって生の領域から死の領域に移行しようとした。一方ユウは、死の領域に向かうことが決まっているなか、自身の生の後始末をしなければならない。そのため彼女は生前の自分の姿を借りて幽霊となって戻ってくる。『台風クラブ』のストリップや身投げが生成変化を示していたのと同様、『東京上空いらっしゃいませ』は人間から幽霊への（あるいはその逆の）生成変化を描く物語だということができるだろう。こうした状況下、ユウが踊るダンスには、どのような意味があるだろうか。

幽霊となったユウはマネージャー雨宮（中井貴一）とジャズ・バーに入り、雨宮が演奏するトロンボーンに合わせてジャズ・ダンスを披露する（1:33:03～1:38:09）。バーのなかを流

れるように移動しながら歌い、踊り、カウンターに飛び乗るなど、その躍動感ハリウッドのミュージカル映画を彷彿とさせる。ジル・ドゥルーズが『シネマ 1』で指摘したように、フレッド・アステアは、いつでもどこでも踊ることでミュージカル・コメディを映画の主要なジャンルへと押し上げた (Deleuze 7)。爾来、時間や場所に制約されない運動性はミュージカル映画の最大の魅力である。ユウのジャズ・ダンスがミュージカル映画を思わせるのは、それに近い運動性を体現しているようにみえるからである。この運動性はどのような要素によって構成されているのだろうか。

ジャズ・ダンスの系譜は、大きく 2 種類に分けられる。ひとつは 1920 年代にジャズ・ミュージックとともに成立したオーセンティック・ジャズ・ダンスで、チャールストンやリンディ・ホップのような、西アフリカの文化の名残を感じさせるダンスを含む。もうひとつは、舞台や映画を通して発展したヴァナキュラー・ジャズ・ダンスである^[5]。ヴァナキュラー・ジャズ・ダンスは、タップ・ダンスやクラシック・バレエ、モダン・ダンスをはじめとする様々な踊りを取り込み、1940 年代以降、各方面に分岐して踊られ続けている。ユウの踊りは、音楽的には、井上陽水・忌野清志郎の手になる『帰れない二人』のジャズ・アレンジ版を歌いながら踊るという意味で、ジャズ・ミュージックを伴奏とするオーセンティック・ジャズ・ダンスの側面をもつ。他方、振付の面からいえば、チャールストンやリンディ・ホップではないステップや動きを見せることから、ヴァナキュラー・ジャズ・ダンスと呼ぶべきであろう。これらのことからユウは、オーセンティックとヴァナキュラーの両方の要素を含んだジャズ・ダンスの特徴を、総合的に表現しているといえることができる。

ただし総合的な表現は、いまでは多くのジャズ・ダンスに広く見られるものでもある。そこで上記のような系譜学的な観点とは違う角度から、意味論的にユウのダンスを捉えるとどうなるだろうか。パトリシア・コーヘンはジャズの特徴を社会的要素と運動的要素に分けて説明している。前者には「コミュニティ」「集団内部の個人の創造性」「舞踊手と観客が分離していないこと」等が、後者には「フラットな足の使用」「地に根ざしていること」「即興性」等が挙げられる^[5]。ユウの踊りにも、これらの要素が見られる。彼女が踊るジャズ・バーでは、結婚式のパーティーが行われているようにみえる。もしそうであるなら、彼女のジャズ・ダンスは新しい家庭という「コミュニティ」を祝う儀式として機能している。また、運動的要素の面では、回転を多く取り入れたユウの身体運動はクラシック・バレエを彷彿とさせる一方、コーヘンが挙げた「フラットな足の使用」「地に根ざしていること」の特徴が見出せる。

運動的要素を、もう少し敷衍してみよう。クラシック・バレエやその元となったロマンティック・バレエでは、妖精・幽霊の浮遊感や彼らが住むロマン的な幻想世界を表現するため、上昇志向の身体運動が主流となった。地上から遊離した死の世界から現実世界に戻ってきているユウは、『ラ・シルフィード』や『ジゼル』のようなロマンティック・バレエを思い出させる。それらのバレエ作品で白い衣装が用いられるように、踊るときのユウも、白いドレスを身にまとっている^[6]。ただし、振りに関しては、バレエほどの跳躍は見せていない。

スキップのように跳ねる動きやカウンターに飛び乗るなど、上に向かう動きもあるが、基本的には下への志向が強い。これは、この世に留まりたいという彼女の思いを表していると考えられる。実際、歌に集中するときに両足を広げて地を踏みしめるようなポーズなどは、「地に根ざしている」状態、いわば「地上性」を示している。

ここで思い出されるのが、相米がユウを演じた牧瀬里穂に四股を踏ませていたというエピソードである。牧瀬は「私が役者としてフワフワしていたからでしょうね」（金谷・小林 127）というが、この世に未練を残す幽霊という役柄上、地へとどまる身体運動が必要である。相米の四股の指導はそのことを意図したものだったのではないか。実証はできないが、そう考えると、ユウの踊りが小刻みなステップで上に向かう素振りを見せつつ、ジャズ・ダンスの地上性を備えていることにも納得がいく。

彼女は生死の閻でさまよう幽霊／人間であり、どちらともつかない存在である。その意味で死の恐怖に直面して踊った『台風クラブ』の中学生たち同様、生成変化の途上にいる「変則者」である。上下の動きを繰り返す彼女の身体運動は、そのことを反映しているようにみえる^[7]。さらにその上下運動に、先に指摘したジャズ・バーでの流れるような移動を組み合わせれば、ユウのダンスはある意味で「全指向性」を示しているとも考えられる。この全指向性は、ドゥルーズのいう「いつどこでも踊る」ミュージカルの特徴である。この特徴こそ、ユウのダンスがハリウッドのミュージカル映画を思わせる要因ではないか。この点については、次節で改めて検証したい。

ミュージカルとしての相米映画

ここまで論じてきた3つの映画作品は相米のキャリアの前期に属しているが、エロ的な愛、生死の閻、通過儀礼、生成変化といったモチーフは、キャリア全体に及ぶ。たとえば相米の遺作となった『風花』（2001）は、『台風クラブ』など初期の傑作と比べると評価が低い。職を失ったキャリア官僚の廉司（浅野忠信）と自殺を考える風俗嬢レモン（小泉今日子）がロード・ムービーの形式を借りて新しい生の可能性を見出す、いわば通過儀礼的な物語であり、死への志向から生の意志を取り戻すまでの旅路に主人公たちがどう生成変化するかを描いている。クライマックスでは、レモン役の小泉今日子によるダンスも披露される。相米は、その演出意図を次のように説明している。

レモンちゃんは死にたいと思っている。だけどレモンちゃんの肉体は死にたいと思っているのかという問いかけ、そういう意味でも踊らせてみたわけ。もし死にたいように映ったら最後殺そうと思った。それでもストーリーとしては成り立つからね。でも小泉今日子の動きを見ると彼女は生きていたかった。だから生きた。そういう風にね、作り手が行ってることは時には本当で時には真実なんだ。嘘ばかりついているわけではないよ。（「相米慎二、学生と語る」225）

このように、相米の作品におけるダンス・シーンは、上記のモチーフと密接に結びついている。そこで本節では、先に分析した3つのダンス・シーンと相米の表現スタイルがどのように関係しているのかを考察する。

相米に特徴的な表現スタイルとして、カメラの「長回し」や「ワンシーン＝ワンカット」が挙げられる。相米自身は、このスタイルにこだわっているわけではなく、結果としてそうなることを随所で公言しているが、『翔んだカップル』のワルツとプロレスのシーンは、このスタイルの端緒として重要である。相米はインタビューで次のように述べる。

この映画（『翔んだカップル』—引用者注）で覚えてるのは、ひろ子と鶴見が部屋の方でケンカしてなぐりあったりするでしょ、あすこを撮ってるときにね、もう一回むこうから切り返そうかって、（カットを）割ろうかって最初はなってたわけね。長く回すってことはやってるうちに不安になるからね。まして一本目だから。テストを延々やってるのをゴン（水野尾）さんがカメラ覗いてて、いや、いいかもしれないなって言ってくれたのね。そのときだね、初めて長さというものがね、役者のもってる力で持ったり持たなかつたりすると思ったのはね。だから（カットを）割るとか割らないとかっていうのは、所詮、芝居の力とかね、全部の中で決めりゃいいことだと思ってね。（「映像インタビュー 相米慎二」14）

相米はここで、長回しの技法を用いる根拠を「役者のもってる力」「芝居の力」に見出している。通過儀礼や生成変化といったモチーフを表現する役者には、それが「通過」や「変化」といった時間性を伴うだけにいっそう、演技に費やすエネルギーの持続が求められる。それが、相米のいう「力」である。カットを割ると、エネルギーは細切れにしか伝わらない。したがって、長回しが必要となる。ダンス・シーンは、エネルギーの持続を伝えるのに最適な演出である。だからこそ、相米はこのワルツのシーンで自らの表現スタイルを発見したのではないだろうか。一般に、ダンス・シーンであってもカット割は頻繁に行われるが、相米のダンス・シーンにはカット割はほとんどない。演者のエネルギーの持続を伝えるためである。

『翔んだカップル』のワルツのシーンは、勇介が踊りを拒否する、踊りをプロレスに転換する、圭にキスを迫る、といった、複数の行為から成り立つ。この一連の行為にはそれぞれ異なるエネルギーの力学があり、その狭間でカメラを切り返すことも可能だっただろう。しかしシーンの底流には、エロスの愛を表現しようとする役者の（意識ではなく）「力」が存在している。カメラマンの水野尾信正による「いや、いいかもしれないな」との助言は、その力の存在を直観したことによるものではないか。ここで重要なのは、カメラマンの水野尾が役者の力、芝居の力に意図せざる影響を受け、それに反応していることである。このエピソードから、もうひとつの相米の表現スタイルを見出すことができる。それは、演者と観客

のあいだで直にエネルギーを交換することを可能にさせる「演劇性」である。

『台風クラブ』のストリップの場面は、そうした演劇性を強く感じさせる。体育館のストリップ、また屋外でのストリップの場面は、いずれもカット割のないロング・ショットで撮影され、舞台演劇鑑賞に近い距離感が提示されているからである。ただし相米の演劇性は、19世紀に確立した自然主義演劇に由来するものではない。自然主義演劇は、客席から分離した箱型の舞台空間を独立した世界とみなし、写実的な描写が作り出す幻想を観客に追体験させる。しかしそれは追体験にとどまり、観客は舞台からは孤立している。詩人で劇作家の T. S. エリオットはこうした自然主義を「まじめな演劇 (serious stage)」と批判し (*The Annotated Waste Land* 142)、マリー・ロイドの舞踊に代表される、ミュージック・ホールの反リアリズム的な舞台を擁護した。ロイドの舞台は人間の魂の表現であり、観客を幸福にする、とエリオットは述べる (*Selected Essays* 370)。相米映画の演劇性もまた、リアリズムではなく、エリオットが理想としたような観客を巻き込む参加型の演劇に近い^[8]。「役者のもってる力」「芝居の力」に対するカメラマン水野尾の反応も、相米の演出がリアリズムを超えた生身の人間の力とエネルギーを重視していることを裏付ける。カメラマンもまた、観客代表としてその場面に参加した（意図せずに参加させられた）からこそ、役者・芝居の力に影響を受けたのである。

既述のとおり、『台風クラブ』で採用されたストリップはキャバレーやバーレスクで踊られていたものだが、これらがミュージック・ホールの系譜に連なることはいうまでもない。バルトはそれをステレオタイプだと述べたが、相米が中学生たちのストリップにおいて想定したのは、エロティシズムを殺すステレオタイプなストリップではなく、マリー・ロイドの舞踊のように生身の人間のエネルギーを伝える類の踊りであろう。そう考えると、相米が自作を「ミュージカル」と呼ぶのも頷ける。ミュージカルは、「まじめな演劇」とは異なる、ミュージック・ホールやキャバレーの申し子である。すなわち相米映画は、ミュージック・ホール、キャバレー、バーレスク、ミュージカルの系譜上に位置しているのである。

『東京上空いらっしゃいませ』のダンス・シーンには、ミュージカル的な演劇性が遺憾なく発揮されている。試みに、そのダンス・シーンをバスビー・バークレーとフレッド・アステアによる演出方法と比較してみる。周知のとおり、バークレーはダンサーたちの隊列を幾何学的に捉えつつ、カメラを動かすことによって躍動的な演出を施した。一方、アステアはカメラを固定し、一定の距離を保つかわりに、全身で踊る姿をしっかりと見せることで身体運動のダイナミズムをアピールする。フレッド・アステアの演出についての次の説明は、バークレーの技法との対比を表して興味深い。

アステアは、ハリウッドでのキャリアの初期に、ダンスをするのはカメラか自分のどちらかだ、と結論づけた。彼は、バークレーが非常に効果的に用いた「ダンシング・カメラ」の技法を拒み、固定カメラを念頭におきながらダンスのプランを立てた。アステアとパートナーは、1台から3台のカメラによって撮影され、カメラの

介入は受けず、アイレベルの位置で、踊る身体を頭から爪先まできっちりフレームに収める距離が置かれた。カメラは時折ダンサーと一緒に移動したが、出来上がりにおいては（編集上のカットによって）可能な限り、アングルの変化をほとんど存在させないような映像となった。アステアが気が散ると感じた効果—クロース・アップ、観客に対しての場面転換、ショットのフレームを作る景色の前景化—は消去された。（Reynolds and McCormick 720-721）

アステアがその技法を拒否したバークレーは、ハリウッド・デビュー作の『フーピー (*Whoopie*)』(1930) で、通常 4 台利用していたカメラを 1 台に集約し、そのカメラでダンサーたちの隊列を移動しながら細部を捉える撮影方法を採用した (Reynolds and McCormick 715)。ユウのダンス・シーンも、基本的には 1 台のカメラで彼女の姿を追っており、カメラもダンスの一部である点ではバークレー的な動きを含んでいる。このようなカメラを意識させる演出法の効果について、相米が信頼し、『東京上空いらっしゃいませ』にも参加した照明技師、熊谷秀夫の証言は示唆に富む。

相米さんの長回しは、よく溝口さんと比較されるけど、溝口さんのは裏へ入らない。芝居がずーっと正面で流れていくんです。クレーンが常に俳優さんの正面に回り込むんですね。ところが相米さんは、俳優さんが裏になっても平気なんです。だからカメラマンが苦勞するんです。相米さんは台詞まで言わせるでしょ。『シオンベン・ライダー』なんか、三十メートルくらい離れたところから、三人が台詞言いながら出てくる。田村（正毅）さんどうするのかな、って見てましたよ。こら大変だなあと（笑）。普通ならカットを割って、こう撮ってこう撮って、ってやるでしょう。だけど相米さん、そんなのお構いなし。子供に台詞の言い方が悪いとか、そんなことばかり怒ってる（笑）。（熊谷・長谷川 235）

『東京上空いらっしゃいませ』のダンス・シーンには、『シオンベン・ライダー』(1983) のロング・ショットのような距離感はない。だが、ユウが踊りの最中に背中を見せる瞬間が何度かある。振付の都合上、やむを得ず背中を見せなければならなかったとしても、正面性にこだわるなら、カットを割ってカメラを反対側に切り替えることもできたはずだ。しかし、このシーンにはカット割がほとんどなく、正面性の維持も考慮されていない。こうした相米の作品にしばしば見られる正面性の不在を、熊谷は「メンポジ [メイン・ポジション-引用者注] がない」（熊谷・長谷川 236）と説明する。正面性の不在によって、演者と技術者の境界は流動的になる。カメラが踊り手のユウに寄り添うようにみえるのも、そのためである。この点に関して、熊谷の証言は意義深い。

『東京上空いらっしゃいませ』の最後に牧瀬里穂が歌うところがあるでしょう。カメラマンだった稲垣涌三さんも、ファインダーを覗いてて涙が出てきたって言ってましたよ。あれだけの長いカットで、俳優さんが乗ってくると、覗いてる人も一緒に気分が乗っちゃうというのかな。ああいうシーンは何べんもやれるもんじゃないしね。ぶっつけ本番みたいなもんで、気合が乗ったときに、いっぺんにやっちゃうしかないですからね。(熊谷・長谷川 250)

アステアのように、ダンスへの集中に邪魔になるものを排除する方針をとった場合、撮影技術者であるカメラマンの稲垣が演者のエネルギーに巻き込まれるといった現象は起こらなかっただろう。ここでは、カットを割らないことによって、カメラマン（そしておそらく監督）が踊り手と情動を共有している。これは、パークレーが採用した「ダンシング・カメラ」の技法に近いのではないか。

一方、ユウの踊りには、「いつどこでも踊る」アステアの踊りに見られるダイナミズムがあり、「役者のもってる力」を感じさせる。アステアが「ダンシング・カメラ」を拒否したのは、彼自身、上昇志向のパレエ的な振りも、地上性の強いタップ・ダンスもこなす、運動性の高いオールマイティな踊りができたからこそである。技術水準はともあれ、ユウの踊りは、隊列を組むことでダンサーを無個性化するパークレーより、踊り手の身体そのものに焦点を当てるアステアに近いともいえる。

以上の比較から、ユウのダンスは、パークレー的な「ダンシング・カメラ」とアステアによる身体運動のダイナミズムの両方をかけ合わせて成立しているように見える。前節で述べた「全指向性」には、ふたりの技法が重ねられているとすら考えたくなる。両者と比べるとは行き過ぎであろうが、それほどの躍動感が、ユウのダンスにはたしかにある。忘れてならないのは、このようなミュージカルの演劇性を感じさせる表現スタイルによって相米が描いているのが、幽霊と人間、死と生のあいだで揺れ動く存在者のエネルギーであり、それを表現する役者の「力」だということである。ミュージカルはその荒唐無稽な演出を揶揄され、人間そのものを描いていないと批判を受けることがある。だが、『東京上空いらっしゃいませ』のダンス・シーンには、そうした揶揄や批判を一掃する力がある。

おわりに

以上、『翔んだカップル』、『台風クラブ』、『東京上空いらっしゃいませ』のダンス・シーンが相米の表現スタイルとどのように関わっているかを論じた。エロ的な愛と生死の闘、通過儀礼と生成変化といったモチーフの表現に用いられる長回しやロング・ショットは、ミュージカルの演劇性に集約される。この特徴は『東京上空いらっしゃいませ』に顕著であったが、ファルスに転換される『翔んだカップル』のワルツや死の舞踏を連想させる『台風クラブ』のストリップも、その特徴を補強するだろう。相米映画は、彼自身がいうとおり、

ミュージカルなのである。

本試論では、相米映画のすべてのダンス・シーンの分析はかなわなかった。だが、ここに提示した論点から相米の他の作品を再考することには、少なくない意義があるだろう。また、ダンス・シーンだけでなく、上述した着替え・仮装・変装や、人形、童謡、流行歌、落語、宴会、大衆芝居、漂泊芸人など、相米映画には映画以外の芸能の要素が数多く含まれており、彼の表現スタイルを構成する要素として分析に値する。今後の課題としたい。

▶注

- [1] 外国語文献からの引用はすべて拙訳による。
- [2] 相米映画にみられる通過儀礼のモチーフはよく知られている。蓮實重彦は『台風クラブ』における親の不在と主人公、理恵の東京での彷徨、『お引越し』（1993）の頼りない両親と主人公、レンコ（田畑智子）による森の中の彷徨を通過儀礼と位置づける（蓮實 393）。石田美紀は『雪の断章 情熱』（1985）のラスト・ショットの時間の遡行を主人公である少女、伊織（斉藤由貴）の「成長譚を統御していた線的な時間の放棄」と捉え、その残響を『お引越し』の通過儀礼（レンコの湖畔での過去の幻視）に聞き取っている（石田 329）。
- [3] ルイスはキリスト教の観点から、エロスの愛はあくまで喜劇として捉えるべきものであると指摘している（94）。
- [4] 相米はインタビューで、恭一が水中に頭から突っ込んだ後どうなったのかと訊かれ、「どっちがいい？」と回答することで、質問をはぐらかしている。同じインタビューで「脚本でははっきり死んでるからな」とも言い、「俺は死んだほうがいいと思うけどね」とも述べているが（藤田 58）、『日本映画シナリオ選集' 85』に収録されたシナリオ版では、「泰子が抱き抱える」（加藤 108）とのト書きがあるにとどまり、生死の行方に関する記載はない。
- [5] ジャズ・ダンスの分類については Guarino 他“Jazz Dance Styles”を参照。
- [6] 日本文化の文脈で考えると、この白は死装束のようにも見え、ユウの死が近いことを暗示する。ユウを演じた牧瀬里穂もインタビューでそのことについて訊かれ、こう答えている。「そういうことを表しているんでしょうね。あれは私のサイズにあわせて作っていただいたものです。最初の赤のワンピースもそうです。鶴瓶さん（引用者注一笑福亭鶴瓶。ユウのスポンサーだった白雪恭一と死神のコオロギの二役で出演）はずっと真っ白ですけど、ユウは赤からだんだん色がなくなっていく感じですね。そういう意味での最後の白なんだな、と」（金原・小林 126～127）。
- [7] 牧瀬里穂は、この場面でリハーサルが何度も行われ、自身の中に溜まった感情の爆発が誘発されたと証言している（金谷・小林 126）。この証言から、予定されていた動きや振付以外のエネルギーの発露を、相米が根気よく待っていたことがうかがえる。相米には、役柄においてのみならず自らもアイドルとしてデビューしたばかりの主演女優が「変則者」になる瞬間を捉える意図があったのかもしれない。
- [8] 参加型の演劇が共同体の絆を深めるものであるとすれば、土屋好生が紹介している相米の発言は興味深

い。「映画は共同体のお祭りであったはずなのに、今ではその共同体が崩れて、日本映画の土壌そのものがなくなってしまった。僕にとって、映画とは生きることと同じことなのに」(17)。

▶引用文献

石田美紀「二つの『雪の断章』—映画と少女文化の接触地帯」木村建哉・中村秀之・藤井仁子編『甦る相米慎二』インスクリプト、2011年、315-331頁。

大澤浄『『過程』を生きる身体—相米映画の子どもたち』木村建哉・中村秀之・藤井仁子、39-65頁。

加藤祐司「台風クラブ」『日本映画シナリオ選集'85』映人社、1986年、81-108頁。

金原由佳・小林淳一編『相米慎二という未来』東京ニュース通信社、2021年。Kindle版。

熊谷秀夫・長谷川隆『照明技師 熊谷秀夫 降る影 待つ光』キネマ旬報社、2004年。

黒沢清『映画のこわい話 黒沢清対談集』青土社、2007年。

土屋好生「亡き映画人への鎮魂歌」『シナリオ』シナリオ作家協会、1990年8月号、16-17頁。

ドゥルーズ、ジル、フェリックス・ガタリ『千のプラト—資本主義と分裂症(中)』宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳、河出文庫、2010年。

蓮實重彦「台風の夜の通過儀礼—追悼 相米慎二」『映画崩壊前夜』青土社、2008年、388-394頁。

藤田貴男「相米慎二監督インタビュー 最も将来を期待するエゾカモシカ」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1985年9月上旬号、No.918、56-59頁。

「映像インタビュー 相米慎二 映画が何で映画なんだという面白さ」『イメージフォーラム』ダゲレオ出版、1985年10月号、8-15頁。

「相米慎二、学生と語る」『シネアスト 相米慎二』キネマ旬報社、2011年、221-225頁。

Altman, Rick. *The American Film Musical*. Indiana UP, 1987.

Barthes, Roland. "Striptease." *What is Dance?* Roger Copeland and Marshall Cohen eds. Oxford UP, 1983., pp. 512-513.

———. "The World of Wrestling." *A Barthes Reader*. Edited by Susan Sontag. Hill and Wang, 1982, pp. 18-30.

Cohen, Patricia. "Jazz Dance as a Continuum." *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*. Lindsay Guarino and Wendy Oliver eds. UP of Florida, 2014, pp. 3-7.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: the movement-image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. University of Minnesota Press, 2006.

Eliot, T. S. *Selected Essays: 1917-1932*. Harcourt, Brace and Company, 1932.

Guarino, Lindsay and Wendy Oliver, with author contributors. "Jazz Dance Styles." Lindsay Guarino and Wendy Oliver, pp. 24-31.

Kassing, Gayle. *History of Dance*. Human Kinetics, 2017. Kindle.

Katz, Ruth. "The Egalitarian Waltz." Roger Copeland and Marshall Cohen, pp. 521-532.

Knowles, Mark. *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage at Couple Dancing in the 19th and*

Early 20th Centuries. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009. Kindle.

Lewis, C. S. *Four Loves*. William Collins Sons & Co. Ltd., 1990.

Rainey, Lawrence, ed. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. 2nd ed. Yale University Press, 2005.

Reynolds, Nancy and Malcolm McCormick. *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*. Yale University Press, 2003.

▶フィルモグラフィ

『お引越し』 相米慎二監督、讀賣テレビ放送製作、1993年。

『風花』 相米慎二監督、ピーワイルド、テレビ朝日、TOKYO FM 製作、2001年。

『グレート・ワルツ』 ジュリアン・デュヴィヴィエ監督、メトロ・ゴールドウィン・メイヤー製作、1938年。

『ションベン・ライダー』 相米慎二監督、キティフィルム製作、1983年。

『台風クラブ』 相米慎二監督、ディレクターズ・カンパニー製作、1985年。(DVD、パイオニア LCD 株式会社 [ジェネオン・エンタテインメント]、2001年)

『東京上空いらっしゃいませ』 相米慎二監督、ディレクターズ・カンパニー、バンダイ、松竹第一興行製作、1990年。(BD、バンダイナムコアーツ、2021年)

『翔んだカップル 完全オリジナル版』 相米慎二監督、東宝、キティフィルム製作、1980年。(DVD、ポニー・キャニオン、2001年)

『フーピー』 ソートン・フリーランド監督、サミュエル・ゴールドウィン・カンパニー製作、1930年。

『雪の断章 情熱』 相米慎二監督、東宝映画製作、1985年。

『四十二番街』 ロイド・バーコン監督、ワーナー・ブラザーズ製作、1933年。