

What Rumbles Underneath : Implications of the Ending of the Film Sway

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-03-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大野, 真 メールアドレス: 所属: |
| URL | https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/6022 |

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



鳴 動 論

— 映画『ゆれる』の結末が内包するもの —

大 野 真

【キーワード】 西川美和『ゆれる』, イ・チャンドン『シークレット・サンシャイン』, 太宰治「駆込み訴へ」

さまざまなものが揺れている。

タイトルバックで水面がざざ波に揺れ、やがて女の落ちた吊り橋が揺れる。

落ちた女の靴が波間に揺れながら夜の川を流れ、父の手からすべり落ちたホースが水を撒き散らしながら蛇のようにくねって揺れる。

拘置所の面会室で突然カメラが揺れ始め、ぐらぐらと不安定な画面が兄弟の隠され続けて来た本心を露呈させる。

乗り手のいない錆びたブランコが揺れ続け、弟の心が揺れる。

心の揺れは記憶の揺らぎを招来し、それは真実さえも揺らすだろう。

だがこの映画で揺れているのはそうした現象面の出来事だけではない。

揺れ動く表層の奥で何かが暗くどよもし、事実の揺らぎの根底でうなりのように鳴動し続けるものがある。

それは何か。我々がこの作品で否応なく覗かされることになる、奥深い場所で鳴動する存在とは一体何であるのか。

I

西川美和監督による長編映画第 2 作『ゆれる』(2006 年)は、第 49 回ブルーリボン賞監督賞(西川美和)、第 30 回日本アカデミー賞優秀主演男優賞(オダギリジョー)、同優秀助演男優賞(香川照之)を始め、その年の映画関係の各賞を総嘗めにした。当時 32 歳の美貌の(と言うより小動物のように可愛らしい外見の)女流監督がこの作品によって日本の映画界にもたらした衝撃は当初の予想を超えてはるかに大きく、小林信彦はこれを「堂々たる傑作」⁽¹⁾と呼び、阿部嘉昭は「目に見えざる「神」の潜む映画」⁽²⁾と呼んだ。『キネマ旬報』は 20 ページに亘る『ゆれる』の巻頭大特集を組み⁽³⁾、2006 年度邦画ベスト・テンの第 2 位に選出している。

ちなみに 2006 年は『ゆれる』以外にも『フラガール』『紙屋悦子の青春』『武士の一分』『嫌われ松子の一生』『博士の愛した数式』『かもめ食堂』『時をかける少女(アニメ版)』『花よりもなほ』といった、今後も語り継がれるはずの傑作が次々世に現れた、邦画にとって正に奇蹟的な収穫の一年であったと言えるだろう。

この作品のもたらす「衝撃」⁽⁴⁾という表現を先程用いたが、それが多くの観客にとってどういう

類の衝撃であったかは、以下に記す角田光代の言葉がよくその内容を表している。

ストーリーも知らず、なんの前知識もなく見ていたから、途中でたまげた。こういう映画だとは、思わなかったのである。こういう——ある深みに連れ込まれ、観ているこちら側も存分に揺すぶられるような映画だとは。
(『ゆれる』劇場用パンフレットより)⁽⁵⁾

そう、『ゆれる』は「途中でたまげ」る映画なのだ。そして一度魂消たら最後、抗し難い臂力で心魂を鷲掴みにされ、自らの足元に開いた深淵の底へと引き摺り込まれて行かざるを得ない——そうした類の映画なのである。

その意味で、この作品の醸し出す「味わい」は、いわゆる映画本来の味わいというよりも、むしろ文学の、しかも極めて良質の文学の味わいに近い。なぜなら映画とはスクリーンという表層に踊る光と影の交錯がすべてであり、我々観客の想像力がその表層の背後に及ぶことを本質的に拒絶する、言わば嫉妬深い性を有した芸術だからである。平面上ですべてが生じ、乱舞の時を経てやがて鎮まるとすれば、映画とはむしろ絵巻物の世界に近い。

映画において深淵への道は本来閉ざされている。だがそれでも我々観客の欲望はスクリーンの背後に深淵を、つまりは極めて高度なカタルシスに至るための道を求めて止まない。観客の欲望とはそれほど深く、強く、激しいものなのだ。そして時折それに応える作品が天啓のように我々の前に現れることがある。『ゆれる』とはまさにそうした奥行きを持つ、奇蹟の映画に他ならなかった。

この作品が受賞した数々の映画賞のうち、一つだけ毛色の違ったものがある。西川監督に与えられた、2006年度読売文学賞の中の「戯曲・シナリオ賞」。これだけが文学畑からの授賞である。

この賞を待つまでもなく、誰もが認める『ゆれる』の「脚本力」というものがある。西川自身が、自分には脚本を書く力しかないということを公言しているが、それが多少の謙遜を含むとしても、西川美和という監督の際立った特徴を表していることは事実である。無論『ゆれる』の演出やカメラワークの冴えが凡百の映画のそれを遥かに超えていることは言うまでもないが、それでもこの作品の脚本が持つ圧倒的な力の前では、そうした映画技術的な側面がやや背後に退く形になるのも止むを得ない。

西川の脚本の特徴——それは剃刀のように繊細であると同時に鉈のように大胆な切れ味を持ち、しっとりとした情感を湛えながら感傷とは程遠く、人間の心の闇を容赦なく暴き立てる残酷さと、その闇の存在を認め抱きしめ慈しむ、女性らしい優しさとをごく自然に同居させている点にある。そしてこれらの矛盾した要素を一身に孕みながら、西川美和の脚本は、極めて論理的に、論理を超えたものに向かって全力で近づこうとしているのである。

前述の読売文学賞（戯曲・シナリオ賞）以外にも、『ゆれる』を西川自ら小説化した同名の作品（ポプラ社）が第20回三島由紀夫賞候補になり、2009年には短編小説集『きのうの神さま』（ポプラ社）が第141回直木賞候補に選出され、最終選考まで残っている。前者（小説版『ゆれる』）は芥川龍之介の「藪の中」の形式スタイルを借りて、各登場人物が章ごとに己の思いをそれぞれ語ることで、兄は女を吊り橋から故意に突き落としたのか、それともそれは不幸な事故だったのかという「事実」が問題なのではなく、彼ら一人一人の思いの「真実」と、その関係性の揺らぎこそが問題なのだ、読者にはっきりと示している。

この小説が通常の、映画を原作としたいわゆるノベライズ版と文章力において全く異なるレベルに立っていることは、どのページを開いてみても明らかであるが、中でも吊り橋から落ちた女（智

恵子)の語りは圧巻だ。

少し長くなるが、吊り橋の上での智恵子と稔の緊迫した場面を引用する。

田舎の味気ない生活を捨てて今度こそ猛(オダギリジョー)と共に東京に出ようとする智恵子(真木よう子)と、それを阻止したくて、高所恐怖症であるにも拘わらず吊り橋の上まで智恵子を追って来た稔(香川照之)が揉み合うシーンである。

稔さんは私の上着の裾をぎゅっと握ったまま離そうとせず、下を見るな、手すりを持って、歩みが速い、と声をかけられながら三歩、四歩と進んで行く私は、自分がまるで手綱を引かれた牛馬のようだと思いました。そのうち稔さんは私との距離をじりじりと縮め、ゼイゼイというその熱い息が、私の首筋にかかりました。背筋を蟲に這われるような感触でした。

気色が悪い！ 私はたまらず体をよじり、夢中で駆け出しました。

すると吊り橋はぐらり、とひととき大きく揺れました。

視界の風景がゆがみ、私の足は絡みました。それでも怖い気持ちももう忘れて、両手を掻い繰り、必死で前に進もうとしたのに、私は両肩を後ろからものすごい力で握られて、捕えられ、自由を奪われ、可能性を踏みにじられ、人生を封鎖され、未来を抹殺され……「もうやめてよ！ 触らないでよ！」と、吐き棄てるように叫んだのです。

私の肩に置かれた腕の力が、すうっと軽くなりました。

無我夢中で吼え散らかした私の顔を見つめた稔さんの表情から、強張った感じが潮のように引いていきました。そしてその驢馬ババのような大きな瞳に、深い、深い闇が広がっていきました。その光る闇の中には、獣のような私の顔が映っていました。とうとう起こしてしまった。今まで誰も、決して開けたことなかった重たい扉の鍵を、私が粉々に叩き壊してしまった。肩に当てられた指に、再びじんわりと力がこもってくるのがわかりました。

この人は、私だ。おとなしい驢馬のような顔をして、こころに鬼を飼っている。

この人が、私だったのだ。そう、思いました。

足元のはるか下には、水の流れが煮え立つようにあぶくを沸かせていました⁽⁶⁾。

(「第二章 川端智恵子のかたり」)

川端智恵子の語りは上記の引用を以て突然断ち切られるように終わりを告げる。川の流れの轟音がひととき高まり、その音が急に途絶える。その無音の余韻が橋の上での惨劇を予感させる、見事な終わり方である。

それはまた極めて「映画的な」場面転換の手法でもあるが、一方、その前の段落の「それでも怖い気持ちももう忘れて、両手を掻い繰り、必死で前に進もうとしたのに、私は両肩を後ろからものすごい力で握られて、捕えられ、自由を奪われ、可能性を踏みにじられ、人生を封鎖され、未来を抹殺され……『もうやめてよ！ 触らないでよ！』と、吐き棄てるように叫んだのです」という畳み掛けるような語りの部分は、映画を離れた一人の小説家としての西川の才能を物語っている。

「捕えられ、自由を奪われ、可能性を踏みにじられ、人生を封鎖され、未来を抹殺され……」という、いささか観念的で大袈裟な言葉の選択とその畳み掛けは、この緊迫した状況下では一般的には「場違い」で「滑稽」な、ざらりとした違和感を読者に与えるものとして、作者の未熟さが指摘されかねない部分であろう。

しかしこうした観念的な言葉の連打で実際に浮かび上がるのは、作者の未熟さではなく、むしろ

智恵子という女のどうしようもない未熟さに他ならない。長い年月を田舎の生活に甘んじて来たハイミスの彼女が、猛との再会と一夜のセックスを通じて、それまで抑圧されていたものが突然外部に噴出した時に選び取ったものがこれらの言葉だったとすれば、そこにあるのはイデオロギーとして凝り固まった被害者意識の愚かしさと滑稽さであり、同時にその愚かしさ滑稽さゆえの哀れさ、痛ましさである。

映画本編では前半にスクリーンから姿を消したまま、猛と稔の兄弟の葛藤に場を奪われてその魂の行方さえ忘れられてしまったような智恵子という「役」に対し、監督であり小説家である西川美和は、ここで彼女を「成仏」させてやろうとしているのだ。映画ではこの場面で「やめてよ！ 触らないでよ！」としか発語の機会を与えられなかった智恵子の内面は、小説版で見事なリズムを持った（内面の）声に置き換えられている。我々はそうした愚かで滑稽で痛ましく哀れな言葉を与えられた智恵子という女を、この小説のこの場面ではっきりと認識し、その死に納得することで、彼女に対し一片の同情の涙を禁じ得ない。映画本編におぼろげに感じていた不満、打ち捨てられ、忘れられた死者の扱いに対する意識下の割り切れなさを、ここで我々は無意識のうちに解消させているのだ。智恵子は、川端智恵子という「役」は、確かにこの小説版で「自らを語り切る」ことによって「成仏」した。小説は映画を「再現」したのではなく、「補完」したのである。

この吊り橋の場面、映画版では智恵子役の真木よう子と稔役の香川照之の演技が実に素晴らしい。これまで同じガソリンスタンドで働く優しい上司とよく出来た店員の関係であり、山梨の狭い田舎町でやがては所帯を持つことになるだろうと自然に周りから思われていた二人が、猛（オダギリジョー）の出現とその軽薄な行為によって、突然その関係を反転させ、皮と肉が裏返り、血まみれの内臓が飛び出たような修羅場を、揺れる吊り橋の上で演じることになる。

揉み合いの中で「もうやめてよ！ 触らないでよ！」と思いきり叫んだとき、智恵子は稔への嫌悪感と同時に、これまでの己の人生への嫌悪で、柘榴の実のように自分が弾け飛んだことを感じ取ったに違いない。

何故なら、夕べ自分を抱いた猛、高校の時に関係を持って以来ずっと思い続けていた猛、かつては東京と一緒に言うてくれた猛が、一夜明けた今はもう自分を厄介な女としてほろきれのように捨てようとしていることを、智恵子はすでに半ば悟っているからだ。東京で売れっ子のカメラマンとして働く猛は、田舎から救い出してくれる「訪れ神」であったはずなのに、そして待った甲斐あって夕べやっと再会した彼に抱かれたのに、私は一体何を今まで待っていたと言うのだろうか。

目の前の稔、息を荒くして執拗に絡みついて来る昨日までの良き上司は、そうした否定すべき自らの過去の人生のすべてであった。何としてもこの人を振り切って、どんなに嫌われようと足蹴にされようと、私は猛に付いて行く。私はもう迷わない。

…しかし金切声を上げて稔を拒否した次の瞬間、智恵子の顔色が見る間に変わって行く。彼女の恐怖に見開かれた瞳に映っているのは、目の前の稔の顔だ。今まで稔と呼ばれていた男の顔から潮が引くように表情が消えて行き、何者とも名付けようのない人間の顔がそこに残った。

智恵子は、真木よう子は、自分の叫びが目の前にいる大人しい家畜のような男の根底に眠っていた禍々しい狂気（彼女はそれを「鬼」と呼んだ）を呼び覚ましてしまったことに気付き、それがもはや幾ら悔いても泣き叫んでも取り返しのつかぬ行為であったことを一瞬にして理解する。この「一瞬で理解した」時の真木よう子の怯えの表情が素晴らしい。後悔が追い付かぬと知った者の絶望は、深く暗い。それはたちまち彼女の全身を鷲掴みにする。

稔役の香川照之の演技の驚くべき点は、彼の瞳から本当に光が吸い込まれるように消えて行き、それが文字通り虚ろな二つの暗い穴と化したことだ。この、自分に演じられぬ役はないと豪語する

桁外れの役者は、実際に目の中の光を消してみせたのである。訓練によって肉体を支配し、それを自由に行使することが演技のアルファでありオメガであるとすれば、役者としての香川はある種の理想体に近付きつつあるのかも知れない。

カメラが映し出すことはなかったが、次の瞬間、あの虚ろな暗い穴の奥から何か飛び出して、真木よう子に襲い掛かったのではなかったか。この時の二人の演技は、そこまではっきりと観客に予感させるものであった。

II

弟・猛（オダギリジョー）の「裏切り」の証言により、兄・稔（香川照之）は智恵子殺しの罪を着たまま、長い服役を余儀なくされる。7年後、兄の出所する前夜、弟は幼い日に家族と吊り橋のある溪谷に遊んだ古い記録フィルムを見るうち、兄が智恵子を突き落したとする自分の記憶が根底から揺らぎ始めるのを感じる。それは自分の無意識の捏造ではなかったか。兄は本当は智恵子を助けようと手を伸ばしていたのではなかったか。遠い日のフィルムの中で、岩場をよじ登ろうとする幼い自分に、やはり幼い兄が小さな手を差し伸べてくれていたように。

一夜泣き明かし、夜明けに猛は思う。

誰の目にも明らかだ。最後まで、僕が奪い、兄が奪われた。

けれどすべてが頼りなく、はかなく流れる中で只一つ、危うくも確かに掛かっていた細い架け橋の板を踏み外してしまったのは、僕だったのだ⁽⁷⁾。

冬の朝の薄い陽射しを浴びながらマンションの階段をもつれるように駆け下り、もはやエンジンが言うことを聞かぬ64年製フォード・ステーションワゴンの運転席に転がり込んだ猛は、祈るように思う。

腐った板が甦り、朽ちた欄干が持ちこたえることはあるだろうか。

あの橋は、まだ掛かっているだろうか⁽⁸⁾。

出所する兄の元に駆け付けようとする、ユダとしての弟。

映画はここから一気に劇的なラスト・シークエンスへと向かい、そしてあの、『ゆれる』を語る際には必ず議論的となる、謎めいた、強烈な余韻を残すラスト・カットを迎えることとなる。

国道の反対側を歩いている稔を視界に捉えた猛は、車から降り、走る。いがり頭で小さなボストンバッグを一つ抱えた稔は、バス停で律儀に手を高く上げてバスに合図を送っている。道路の反対側まで追い付いた猛が、正面の稔に向かって、顔を涙でぐしゃぐしゃにしたまま、声を限りに叫ぶ。

兄ちゃん、にいちゃん、うちに帰ろうよお！

行き交う車の音が突然途絶え、無音の中を稔の顔がゆっくりとこちらを振り向き、猛の顔を、つまりはカメラを、正面からひたと見据える。切り返して唇を震わせながら兄を見つめる弟の顔。さらに表情を変えずにこちらを見据え続ける兄の顔。恐ろしい無音の緊張の中でそのまま数秒が経過する。

突然、兄の顔に不可思議な笑みがキュッと音を立てるように浮かび、次の瞬間左から画面に飛び

込んで来たバスがその笑みを遮ったかと思うと、たちまちスクリーンは暗転して、エンドロールと主題歌が流れ始める。

『ゆれる』の本当の衝撃は、前章で述べた役者たちの熱演・怪演と西川監督の脚本の妙も勿論のことながら、何よりもまずこのラスト・カットからエンドロールに至る「流れ」の見事さにあると言えるだろう。我々は客席に居ながらにしてこの流れに瞬時に吞まれ、何処とも知れぬ場所に拉致される自分を感じてしまう。その驚きの余韻はどこまでも心地良く、その余韻の中に『ゆれる』という映画のすべてが籠められていることに気付いた時、エンドロールの暗闇の中で、突然様々な思いが我々の脳裏を襲う。

稔のあの笑みは一体何だったのか。

兄は弟の「裏切り」を許したのか、それともあれは「決してお前を許さない」という憎悪の笑みだったのか。

更にあの後、兄はバスに乗って去ってしまったのか、それとも弟と共に再び実家に戻ったのか。

我々は今目にしたものを呆然と反芻しながら、主題歌の流れる闇の中、自らにそう問い掛け続ける。

稔役を演じた香川照之によれば、この映画の劇場パンフレット用インタビューを担当した映画ライターの前澤誠が、香川にこう語ったという。

ラスト・カットの稔の笑顔ってさあ、『殺人の追憶』⁽⁹⁾のラスト・カットでソン・ガンホが見せた血走った顔に通じるものがあるよね。どちらも物語を解決させず、俳優が見せる混沌の表情でテーマを宙に投げ打って締め括っている。秀逸だった⁽¹⁰⁾。

確かに『ゆれる』という映画は、結末を取って虚空に投げ出すことによって観客の判断に委ねるという手法の、最も成功した作品例と言えるかも知れない。物語の結末は観客に向かって開かれており、それをどう想像（創造）しようと観客の自由であって、創り手の側はそこには一切関与しないという、一種あざといとも言える手法。

だが本当にそうだろうか。作者は、西川監督は、エンドロールの闇の中にはもうどこにもいないのだろうか。虚空に投棄された兄の顔は、今でも対岸の弟の顔を見つめたまま、行き場のない笑みを笑い続けているのだろうか。

筆者はそうは思わない。

西川美和には、『ゆれる』の結末のその先がはっきりと見えていた。

そう確信している。

では「その先」とは何か。

先程西川美和の脚本力、文学的才能ということについて述べた。そして文学とえば、西川監督は撮影に入る前に、主演のオダギリジョーと香川照之に太宰治の短編小説「駈込み訴へ」を読んでおくよう指示したという。

周知のように、「駈込み訴へ」（1940年）は「富嶽百景」「女生徒」「走れメロス」「満願」「東京八景」などと共に太宰中期の傑作群の一つであり、文庫にして20ページにも満たぬ短編であるが、読んだ者の胸に他の作品とは質を異にする鮮烈な印象を残す。

そこに描かれているのは、師イエスを誰よりも深く愛しながら、銀30枚で裏切るに至るイスカリオテのユダの、激しく揺れ動く心の告白である。

…ああ、もう、わからなくなりました。私は何を言っているのだ。そうだ、私は口惜しいのです。なんのわけだか、わからない。地団太踏むほど無念なのです。あの人が若いなら、私だって若い、私は才能ある、家も畑もある立派な青年です。それでも私は、あの人のために私の特権全部を捨てて来たのです。だまされた。あの人は、嘘つきだ。旦那さま。あの人は、私の女をとったのだ。いや、ちがった！ あの女が、私からあの人を奪ったのだ。ああ、それもちがう。私の言うことは、みんな出鱈目だ。一言も信じないで下さい。わからなくなりました。ごめん下さいまし。ついつい根も葉もないことを申しました。そんな浅はかな事実など、みじんも無いのです。醜いことを口走りました。だけれども、私は、口惜しいのです。胸を掻きむしりたいほど、口惜しかったのです。なんのわけだか、わかりませぬ。ああ、ジェラシイというのは、なんてやりきれない悪徳だ。私がこんなに、命を捨てるほどの思いであの人を慕い、きょうまでつき従って来たのに、私には一つの優しい言葉も下さらず、かえってあんな賤しい百姓女の身の上を、御頬を染めて迄かばっておやりなされた。ああ、やっぱり、あの人はだらし無い。ヤキがまわった。もう、あの人には見込みがない。凡夫だ。ただの人だ。死んだって惜しくはない。そう思ったら私は、ふいと恐ろしいことを考えるようになりました。悪魔に魅こまれたのかも知れませぬ。そのとき以来、あの人を、いっそ私の手で殺してあげようと思いました。いずれは殺されるお方にちがいない。またあの人だって、無理に自分を殺させるように仕向けているみたいな様子が、ちらちら見える。私の手で殺してあげる。他人の手で殺させたくはない。あの人を殺して私も死ぬ⁽¹¹⁾。

ここで取り上げるべき問題は、内容と同時に文体そのものでもあるために、敢えて長い引用をした。

ひとたび音読してみれば判ることだが、この文章のこのリズムがどれほど「声に出して読まれる」ことを望んでいるか。西川美和の「川端智恵子の語り」の、畳み掛ける文体のルーツがここにあることは明らかだ。愛憎は瞬時にして所を入れ変え、息せくようなリズムの中で、愛はより深い憎しみを、その憎しみはさらに深い愛を引き出し、互いの強度を増して行く。

全編ユダのモノローグで成り立つこの短編で、太宰が描こうとしたのは「報われぬ愛」に激しく身悶えする人間の地獄であり、打ち捨てられたその愛がやがて腐臭を発し始めるに至るプロセスの一部始終であった。そして『ゆるる』においてもまた、登場人物たちそれぞれが、稔も、猛も、智恵子も、兄弟の父や伯父たちさえも、相手への届かぬ愛に身を焦がし、のたうち、いつしか自ら立ち腐れるように、呪いを体内に充満させた存在へと化して行くのである。

その意味で、西川がオダギリや香川たちに「駈込み訴へ」を読んでおくよう伝えたのは、誠的な指示であったと言えるだろう。

では兄弟それぞれの思いは全くお互いに届くことがなかったのであろうか。

西川の脚本と演出は、ここでもまたその冴えを如実に表す。

映画の後半、拘置所の面会室でアクリル板を挟んだ兄弟の決定的な対立のシーンがある。この日の面会は最初から猛の側に不穏な空気が漂っていたが、彼の執拗な追及は次第に稔の内に秘められていた弟への憎悪を引き出して行く。

映画本編から、その場面の引用。

稔「だってさ、お前は俺の無実を事実と思ってる？ 違うでしょ？」

猛「どういこと？」（この時、画面が突然ぐらぐらと不安定に揺れ始める）

稔「自分が人殺しの弟になるのが嫌なだけだよ」
猛「(動揺して) 何でそんな…信じらんねえよ」
稔「いいよ, どう考えようと自由なもの」
猛「ちょっと待てよ, 何で, 何で俺が自分の兄貴のことを疑わなきゃなんねえんだよ」
稔「(苦笑して) 知らないよ」
猛「冗談じゃねえよ, やってられるかよ! (席を立つ)」
稔「(看守に) すいません, もう (立ち上がって去ろうとする)」
猛「おい, 待てよ. 何でそうだなんて言ってくれねえんだよ. 何でお前は俺を疑ったりしないって言ってくれねえんだよ!」

すがるように, ほとんど涙声で叫ぶ猛に対し, 振り向いた稔は, アクリル板に近付き, 猛の顔の正面で, 彼の目をひたと見つめて, 静かにこう言い放つ。

稔「…始めから人のことを疑って, 最後まで一度も信じたりしない. そういうのが俺の知っているお前だよ, 猛」

この場面で, これ以上の悪意に充ちた言葉を兄から弟に向けて吐かせることの出来る脚本家が西川美和以外にいるだろうか. シークエンスの流れから言えば, この決定的な稔のセリフは, 前述のように弟の追及によって引き出されたように見えるが, 実は兄の巧妙な誘導によって事ここに至ったと考えたほうがよい. 兄は, 西川は, この最後のセリフを弟にぶつけるために彼を面会室に呼び寄せたのだ。

何故か. 何故稔はこれまで小出しにしていた猛への怒りと嫉妬と憎悪を, ここで根こそぎ鷲掴みにして猛の顔に正面から叩き付けたのか。

その答えが, これに続く最後の法廷場面にある。

兄にそう断じられた弟は, 相手を凝視する瞳にたちまち青黒い憤怒の炎をたぎらせるや, 「ふざけんな!」と叫びながら, 椅子をアクリル板に思い切り叩きつけて, 面会室を出て行く。

画面は3回目の, そして最後の法廷シーンに切り替わる。

稔側(被告側)の証人として証言台に上り, 宣誓をした猛は, 突然「兄はあんな巧妙な嘘をつく人間ではありませんでした」と切り出し, 「僕は見ていました」と落ち着いた声で話し始める。

僕は吊り橋の上で智恵子さんに兄が詰め寄るのを見たのです。

ぐらぐら揺れる橋の上で二人は揉み合って, 彼女は兄に突き落とされました。

悲鳴を上げて落ちて行きました。

僕は, 見ていました。

弟は兄を裏切った。しかも証言台で. まるで一編の詩を読み上げるように。

殺人犯の弟となれば, しかも兄を法廷で売ったとなれば, 売れっ子カメラマンという人気商売もこれで終わりだろう. 親も親戚もスタッフも女たちも, すべてが彼の周りから潮が引くように去って行くだろう. 現に今まで一緒に闘って来た弁護士伯父は, 法廷であることも忘れて, 憤怒のあまり彼に掴みかからんばかりに怒鳴り散らしている. それでも猛は「裏切りの証言」を続ける。

この時、証言台の向こうの被告席で、稔が奇妙な反応を見せる（西川監督の得意な、手前から奥への、或いは奥から手前へのピントずらし）。

それまで貧乏ゆすりをしながら他人事のようにへらへらした態度でいた彼が、猛の証言にふと顔を上げ、次第に証言台の弟をまっすぐ見つめ、やがてうっすらとした笑みをその頬に浮かべるのである。

稔は決して怒っていない。むしろその微笑みには満足感さえ漂っているように見える。

何故か。

昨日面会室で自分が猛に向かって叩き付けた「憎悪」という「根の感情」に対し、猛もまた兄への憎悪という己の「根の感情」を以て正面から応えたからである。

兄が無意識のうちに弟に罫を仕掛け、無意識のうちに待ち望んでいたものはこれだったのだ。「裏切り」こそが自分たちの煮詰まった関係に風穴を開け風を呼び込む唯一の手段であった。

お互いから噴出するものが根源的な感情であれば、その形が怒りであれ憎しみであれ悲しみであれ悪意であれ、それは恐らく人と人とを「結び付ける」ことが可能であるに違いない。兄の満足な微笑はそれゆえであり、二人の兄弟は、この時初めて真の意味で、実存的に出逢ったのである。

小説版では西川はこの場面で稔に次のように語らせている。

…その中で一人だけ、目の前の猛の姿だけがくっきりと浮かんで見えた。僕らは二人、同じ水の中に住む、二匹だけの同種の生き物のような気がした。

（中略）

ゆるやかな西日がすうっとその横顔に差し込んでいた。弟の顔は、なぜだかとてもすっきりしていて、男でもないような、女でもないような、不思議な神々しさだった。

そうだ。お母さんが死んで、納屋を片付けていた時に出て来た古い古い掛け軸の絵を思い出したよ。僕を売った男の顔は、あの観音様みたいにきれいだったんだ⁽¹²⁾。

（「第六章 早川稔のかたり」）

それまでの上辺だけの兄弟の関係が、揺れに揺れて、崩れ落ちて行く。

同時に、憎悪を媒体とした真の「実存的邂逅」が、つまりは西川監督の本当に見たかったものが、二人の優れた役者の肉体を通して鮮烈に立ち上がって来る。

この時、兄が智恵子を実際に突き落したか否かはもはや問題ではない。

こうした奇蹟のような瞬間に立ち会った西川監督の胸の高鳴りが、最初のクライマックスであるこの法廷シーンから、客席の暗闇で目をこらす我々の元へ、ほとんど官能的とも言える生々しさをもって伝わって来るのである。

III

以上のことを踏まえた上で、この映画のラスト・カットに話を戻そう。

稔の最後の笑い、バスによって遮られたまま我々の前から消去されたあの笑いは何であったのか。あの不可思議な笑いを、意識的な、悪意に充ちた笑いとして解釈する声は多数あるし、ゼミでこの作品を採り上げて半ば以上の学生がそのように解釈する。「弟よ、お前はそこで何をやっているのだ。俺はお前を決して許しはしないのに」という兄の声があそこからは聞こえて来る、と。

香川照之自身、どのようにも解釈し得る多層的な意味合いをこの一瞬の笑みに籠めて演じたこと

は間違いないだろう。そうした演技こそ、彼の芝居の真骨頂であるからだ。実際、香川のあの最後の笑みが観客の脳裏に決定的に焼き付けられたことで『ゆれる』の評価が定まったと言っても言い過ぎではない。

彼の演技の卓越した見事さと、そこに籠められた多層性を十分に認めた上で敢えて言うのだが、あの笑いの本質は、恐らく「悪意」ではない。

弟が道の反対側で端正な顔を涙でぐしゃぐしゃにして「兄ちゃん、家に帰ろうよ」と声を限りに叫んでいるのを目の当たりにしたとき、稔もまた無意識のレベルで一瞬昔の幼かった頃の「兄ちゃん」に戻ったのではなかったか。

あの笑いはそうした無意識が作用して生まれたものであり、幾つもの意識の層を押し分けて、稔の根底から咲き出た「花」に他ならない。そしてその花が音立てて開いた瞬間、兄は弟の裏切りを、確かに「許した」。すべてを超えて、「許した」のだ。憎しみではなく、今度は真の情愛を以て兄弟は再び実存的に「邂逅」したのである。

では何故バスがその笑みを遮ったのか。西川美和は、この映画の結末のその先を見据えていると先程述べた。ではその先とは何か。何がこの兄弟を待っているのか。

『ゆれる』の1年後の2007年に公開されたイ・チャンドン監督による韓国映画『シークレット・サンシャイン』（主演チョン・ドヨン、相手役にソン・ガンホ）は、「救い」の意味を求めて、韓国キリスト教の、というより宗教そのものの喉元に匕首を押し当てた、恐るべき傑作である。

主演である子連れ未亡人（チョン・ドヨン）は、幼い息子を身代金目的の誘拐事件で殺され、半狂乱に陥るが、やがてそれまで軽蔑していたキリスト教によって苦しみの淵から救われ、身も心もその教えに帰依するようになる。日々の宗教活動によって心の平安を得た彼女は、息子を殺して服役中の犯人にも自分から神の許しを与えようと思いつき、信者の仲間たちに励まされながら刑務所へと面会に向かう。だが面会室に現れた犯人は、予期に反し、罪の重さに煩悶するどころか、すでに刑務所内で受洗し、「今では神の許しを得て、心安らかな祈りの日々を送っています」と穏やかな顔で主人公に語る。さらに「貴女にも主の御恵みがありますように」とも。

この日以来、主人公は再び狂い始め、自分を裏切った神への冒瀆的な挑戦を続け、やがて自殺未遂の果てに精神病院に収容される。数か月後に退院した彼女を待っていたのは、常に彼女に付き纏っていたお人好しで愚鈍な大男（ソン・ガンホ）と、庭の隅の吹き溜まりを照らす、貧しくも穏やかな「陽差し」であった。

では主人公が面会の日を境に再び狂い始めたのは何故か。

無論、信仰者という優越的な立場から、自分が獣のような犯人に与えるはずであった「罪の許し」を、神がさっさと先に彼に与えてしまっていたという「背信行為」が第1の理由である。順番が違う、と。

だが彼女は無意識のうちに気付いたのではないだろうか。神によって「救われた」自分と、神によって「救われた」犯人。そこには或るものが決定的に欠落しているということに。

或るもの——それは殺された息子の魂に他ならない。

救われた気になっていたのは自分たちだけであって、無残に生命を絶たれた息子の魂はその間自分たちの意識から抜け落ちていたのではなかったか。忘れていたのではない、良い気持ちにさせられて「忘れさせられて」いたのだ。他ならぬ神の手によって。息子の魂は未だ救われぬままだこかを彷徨っている。

それなら信仰による救いとは、犠牲者以外の人間たちを満足させるための欺瞞であり、詐欺行為

に等しいではないか。息子の魂を返せ。

主人公はかくして神の裏切りへの復讐（と本人は思い込んでいる）に走るのだが、それはむしろ、一時であれ信仰という美酒に酔って息子のことを忘れていた彼女自身への、無意識の自己処罰行為と言ってよいだろう。牧師を誘惑して自分を犯させるのも、リストカットという自傷行為に走るのも、復讐に名を借りた自らへの処罰行為に他なるまい。

精神病棟から退院して来た主人公は、美容院で一度激情を露わにした後、自宅の庭で、前述の、彼女を愛する大男が掲げて持つ鏡に向かい、自らの髪を静かに切っていく。わずかな陽の光が吹き溜まりのような庭の隅を照らし、映画は穏やかな音楽と共に終わる。

この物語、刑務所の面会室が重要な役割を果たすということ以外にも、『ゆれる』とどこか通底するものがあるとは言えないだろうか。

実際、この映画の日本版劇場用パンフレットに、西川美和が一文を寄せている。『シークレット・サンシャイン』への深い共感を、西川は次のように綴る。

やがて私は気づくことになった。この映画が彼女の不幸を救えない神の無能を告発しようとしているのではなく、神に帰依して、救われることがあっても、悔い改めることが出来ても、生まれ変わることが出来てもなお、人間の中に突如として炎のように立ち上がる、操縦不可能な自我の存在を見つめようとした作品であるということに。人間はどこまで剥いても、怖いほど人間なのだ⁽¹³⁾。

この文章は、『シークレット・サンシャイン』の解説としての確であるばかりでなく、そのまま西川自身の『ゆれる』に対しても寸分の狂いなく当て嵌まる。この極上の韓国映画のパンフレットを飾るレビューに、西川を起用した関係者の慧眼こそ讃えられて然るべきであろう。『ゆれる』の結末のその先が、ここにははっきりと表れているのだ。

西川監督にとって、稔がバスに乗ったまま去ってしまおうと、バスには乗らずに再び実家に戻ろうと、それ自体はどちらでもよかったはずである。

どちらの道を辿ろうと、この二人が兄弟であり続けることに変わりはない。あの笑いで稔は猛を一瞬は許した。それは確かなことに違いない。しかしその感情が永続するものとは限らない。悟り、許し、克服したつもりでも、突如として噴出する制御し難い激情のマグマ。悔恨と救済と再生の果てになお、繰り返し何度でも立ち昇る操縦不可能な自我の炎。兄弟が離れていようと共に暮らそうと、悲劇的対立はこれからも繰り返されて行くだろう。それが人間なのだ、と西川は言う。

だが「許しの瞬間」は確かにあった。とすれば、いつかまた呪わしい感情のマグマが噴出するかも知れぬその可能性と同じ分だけ、あの笑みが兄の頬に浮かぶ可能性もまた存在するということになるではないか。

許しもまた何度でも繰り返される。それもまた人間なのだ、と西川は言いたかったに違いない。「瞬間即永遠」の秘儀、と言ってしまえばいささかニーチェめくが、西川美和がそこに「救い」の一形式を見ていたことは確かであろう。大事なものは、それが一瞬であれ存在したという事実には他ならない。

西川が『ゆれる』の結末のその先に見据えていたのは、そうした人間存在の根源的な在りようであった。この映画で我々が否応なく覗き込まされているのは、定めなき心理の綾などではない。それは欲望よりももっと奥深い場所で鳴動する「渴望」の叫びであり、寄せては返し、未来永劫巨大

な岩に砕け散り続ける波，即ち「報われぬ愛」の逆巻くうねりであり，その無限の運動に他ならない。そしてそれこそが人間存在の「ゆらぎ」のエネルギーの本体であり，我々を動かし続ける「根源的な何ものか」なのである。

太宰の創造したユダはこの無限運動そのものであり，ゆらぎのエネルギーそのものであった。作者の華麗な語りに乗せられて，移ろう心理の綾錦だけに目を奪われると，読者はそこに何も見えないことになる。イエスという文学史上最も美しく生きた人間の，最も近くにいたユダという男の本質がそれであった。そしてまた，それゆえユダは苦悩の救済という問題に最も近付いた男でもあったのである。

太宰が軽やかな語りで「駈込み訴へ」という短編に籠めてみせた，彼自身にとって最も重く切実なこの問題を，西川美和は映画という別ジャンルで再現し，更にその先へと展開してみせた。これに続く『ディア・ドクター』（2009年）と『夢売るふたり』（2012年）が，共に優れた作品でありながら，『ゆれる』の衝撃性に遥かに及ばぬことからしても，『ゆれる』は脚本・演出・役者・カメラ，その他すべての条件が見事に噛み合った，奇蹟的な一回性に縁取られた作品であったと言えるだろう。

すべてのシーン，すべてのカット，すべてのセリフが，語られ，読み解かれ，論じられるに値する。細部の一つ一つが全体を象徴し，そのどれもが必要不可欠なピースとして存在を主張する。どこまでも論理的に構築された内容は，最後の1ピースが嵌った刹那，即ち兄の笑みがバスに遮られた瞬間，突然深くて昏い非論理の穴へと崩れ落ちて行くのである。その落下の，怖ろしいほどの快感。

映画と文学の最も幸福な出逢いが，ここには在る。

付記

『ゆれる』について語る際に，ラスト・カット以外にも，しばしば取り上げられる水際立ったシーンが幾つかある。

例えば，前半，法事の席で猛に対して激高した父（伊武雅刀）が蹴立てた膳から，酒の滴が滴り落ち，座を取り持ちながら畳を拭く稔の足を濡らし続ける場面。稔の底抜けな善良さに宿る微かな狂気の気配と，それを離れた席からじっと見つめる猛のまなざし。

例えば，自分を抱いた後，逃げるように帰ってしまった猛を思い，猛の残した煙草の空箱をそっと鼻に当てて残り香を嗅ぐ智恵子のエロスと哀れ。

また例えば，智恵子を抱いて夜遅く帰宅した猛に対し，畳に座って洗濯物を畳みながら，どこまで事情を察しているのか，不気味なほど優しく語り掛ける稔の，神技とも言うべき背中しんぎの演技。

飽かず語られるそれらのシーンは，脚本の妙もさることながら，役者たちの演技の力にその輝きのかなりの部分を負うていると言ってよい。

だが以下に挙げる二つのシーンは，演技や演出，カメラワーク等の見事な仕事ぶりを超えて，ひたすら西川の脚本が水際立った牙えを見せている場面である。筆者の知る限り，これらのシーンを取り上げて論じた文章は未だ存在しないため，ここに書き留めておく。

一つめのシーン。

智恵子が稔と揉み合った後に吊り橋から落下するさまを遠くの木陰から見ていた猛は，息せき切って吊り橋の袂まで駆け付ける。しかし橋を渡り始める時には何事もなかったかのようにいつもの軽

い調子で「おーい、何やってんの？ あれ、智恵ちゃんは？」などと語り掛けながら、橋の中央でうずくまる稔に向かってゆっくりと近付いて行く。そこで兄の様子の尋常でないことにあたかも初めて気付いたような素振りで駆け寄り、へたり込む彼を抱き起すのである。

そこから先の会話部分を映画本編から引用する（下線は引用者）。

稔「智恵ちゃんを…」

猛「(兄の言葉を塞ぐように) 落っこちたのか!」

稔「お、俺が智恵ちゃんを…」

猛「ここか？ ここが外れて落ちたのか! …判った、警察呼ぼう、すぐに。しっかりしろよ、判るか、警察呼ぼう」

稔「…でも俺が智恵ちゃんを…」

猛「でもじゃねえんだよ、今すぐ警察呼んで、ここから落ちたって言わなきゃなんねえんだから！」

稔の「智恵ちゃんを…」という直接目的語の後には、当然「落とした」という他動詞が続かなくてはならない。猛は瞬間的にこれを「落っこちた」という自動詞に切り替えて、稔の言葉を塞ぐように叫んでいる。しかもこのやり取りを三度繰り返すことによって、警察への対応の仕方を兄の意識に強圧的に刷り込んでいるのである。

無論それは兄をかばう弟の思いから出た行為でもあるが、それ以上に、犯罪者の肉親になりたくないという猛自身の身勝手さから生じた行為であることは言うまでもない。この時、智恵子への思いは猛の中から見事に欠落している。

いずれにせよ、この場面での他動詞と自動詞の使い分けによって、ただそれだけで、猛という人間が兄と智恵子に対して取っている距離というものが瞬時に明らかになり、同時に今後のストーリー展開のための劇的なターニングポイントをも創り出している。西川美和の脚本の冴えが如実に表れたシーンと言ってよいだろう。

もう一つのシーン。

稔の第1回公判が終わった後の裁判所玄関口。

正面階段を下りて来た猛を智恵子の母親(天光眞弓)が待っていて、二人の間で幾ばくかの言葉がぎこちなく交わされる。やがて母親は未練ありげに猛に背を向けて玄関を出て行こうとするが、ふと振り向くと、今までと違った、やや思い詰めた口調で次のような言葉を猛に投げ掛ける。

「猛君…智恵子は、殺されるような子だったのかなあ」

母親の、恐らくは必至の思いで投げ掛けた問いに対し、猛は一瞬とまどい、答えることが出来ない。彼の答を待たずに智恵子の母は裁判所の玄関を出て行ってしまうが、猛はその場を動けずに立ち尽くしたままである。

猛は何故その問いに答えられなかったのか。何故木偶のように立ち尽くしたままでいたのか。その理由は恐らくこうだ。

智恵子の死は、猛にとってある意味好都合であった。あのままで行けば、智恵子は恐らく猛を追って東京に出て来たであろう。そうすれば、仕事にもプライベートにも、また兄や父との関係にもまづい影響が出て来る。田舎の昔の女などに縛られて、華やかで自由な都会生活を邪魔されてたま

るか。兄貴さえ上手く言い逃れてくれれば、自分の人生は今まで通り楽しくやって行ける――

それは猛の奥底の、ほとんど無意識の領域での思いであった。

智恵子の母親の言葉は、その領域に突然届いた。

猛の奥底に眠る暗い沼の水に、智恵子の母親は、何の前触れもなく、いきなり手を浸したのだ。

波紋が沼の水面を渡り、猛は初めて気付かされるのである。自分が智恵子の死を密かに望んでいたことを。法廷で裁かれるべきは兄ではなく自分のほうだったのではないかということ。

母親の言葉に答えることが出来ず、その場に立ち尽くすしかなかったのは、そうした理由による。自分自身の非情さへの、実存的とも言える「気付き」。

だがこういうこともまた言えるのではないか。その気付きの中にもこそ、猛に残された良心の存在があり、そのわずかな良心の存在ゆえに彼もまた救われるべき人間として我々の前に立っている、と。

「猛君…智恵子は、殺されるような子だったのかなあ」

このたった一つの台詞で、娘を異常な形で失った母親の悲しみと口惜しさだけでなく、それを受けた猛の心の奥底に広がる波紋と、更に彼の救済の可能性まで瞬時に我々観客に開示してみせた西川美和の、異様に研ぎ澄まされた言語感覚こそ、『ゆれる』を凡百の映画たちから峻別している根源的要因に他ならない。

この映画発表時 32 歳、日本映画界に突如舞い降りた西川美和という異能の女流監督は、次の 2 作（『ディア・ドクター』『夢売るふたり』）を試行錯誤のうちに撮り終え、これから何処に向かおうとしているのであろうか。『ゆれる』は奇蹟的な傑作であったがゆえに、現在の西川にとって重い足枷ともなっている。この呪縛の苦しさは恐らく我々の想像をはるかに超えているに違いない。彼女は真の突破力をその身に宿すことが出来るだろうか。映画と文学の祝福された邂逅が、スクリーンを見つめる我々の前で再び成就される日は来るだろうか。

その日の訪れを期して待ちたい。

了

《注》

- (1) 小林信彦「堂々たる傑作『ゆれる』」『映画が目にしみる 増補完全版』所収、文藝春秋〈文庫〉、2010年、pp.496-98
- (2) 阿部嘉昭「目に見えざる「神」の潜む映画」『キネマ旬報』7月上旬号所収、キネマ旬報社、2006年、pp.40-41
- (3) 同上。pp.23-43
- (4) 小林信彦もまた別の文章でこの言葉を用いている。小林信彦「映画『ゆれる』の衝撃」『昭和が遠くになって』所収、文藝春秋〈文庫〉、2010年、pp.199-203
- (5) 角田光代「心という不可思議を凝視する」『ゆれる』劇場版パンフレット所収、シネカノン、2006年、p.8
- (6) 西川美和『ゆれる』ポプラ社、2006年、pp.60-61
- (7) 映画本編より引用。
- (8) 同上。
- (9) ポン・ジュノ監督、韓国、2003年
- (10) 香川照之「怪物遺伝」『日本魅録2』所収、キネマ旬報社、2010年、p.224

鳴動論

- (11) 太宰治「駈込み訴へ」『走れメロス』所収, 新潮社〈文庫〉, 2005年, pp.149-150
- (12) 西川, 前掲書, pp.188-189
- (13) 西川美和『『シークレット・サンシャイン』に寄せて』『シークレット・サンシャイン』劇場用パンフレット所収, SPO, 2008年, p.9

参考資料

DVD:

- 西川美和監督作品『ゆれる』バンダイビジュアル, 2007年
- イ・チャンドン監督作品『シークレット・サンシャイン』SPO, 2009年

文献:

- 西川美和『ゆれる』ポプラ社, 2006年
- 西川美和『ゆれる』(解説: 香川照之)ポプラ社〈文庫〉, 2008年
- 西川美和『ゆれる』(解説: 梯久美子)文藝春秋〈文庫〉, 2012年
- 西川美和『きのうの神さま』ポプラ社, 2009年
- 西川美和『映画にまつわる x^{エックス}について』実業之日本社, 2013年
- 香川照之『日本魅録2』キネマ旬報社, 2010年
- 小林信彦『映画が目にしみる 増補完全版』文藝春秋〈文庫〉, 2010年
- 小林信彦『昭和が遠くなって』文藝春秋〈文庫〉, 2010年
- 川本三郎『映画を見ればわかること2』キネマ旬報社, 2007年
- 『ゆれる』劇場用パンフレット シネカノン, 2006年
- 『シークレット・サンシャイン』劇場用パンフレット SPO, 2008年
- 『キネマ旬報』7月上旬号 キネマ旬報社, 2006年
- 太宰治『走れメロス』新潮社〈文庫〉, 2005年