

相米映画を聴く

——一九八〇年代相米慎二監督作品
における音（楽）——

千葉 乙彦

一九八〇年代に至り、MTVで流されるミュージック・ビデオの流行によって、映画もミュージック・ビデオ的なものが増えてゆく。そんな映画のMTV化に対して、一見風変わりなオルタナティヴを提示してみせたのが、本稿で分析する映画監督・相米慎二である。相米は一九八〇年代、その奇妙な音（響）への接し方で、何を映画に持ち込もうとしたのか。本稿は、それに迫るべく、相米の音に対する独自の手法を一九八〇年代に撮られた相米の八作品を通じて分析する試みである。

デビュー作『翔んだカップル』（一九八〇）で、後に用いられる相米のトレードマークともいうべき方法はかなり出そろっているのだが、挿入歌の使い方などはミュージック・ビデオ的であるということができ、まだ独自の音へのアプローチが完成しているとは言い難い。

次作『セーラー服と機関銃』（一九八二）では登場人物によって歌われる歌が大胆に前景化し、なくてはならないものとなる。「カスバの女」と主題歌の「セーラー服と機関銃」が主演の薬師丸ひろ子によって歌われている、ということに注目しておきたい。また、薬師丸と死んだ父の愛人のあいだで、キャッチボールのように劇中何度も歌われる「カスバの女」はのちに多用される「音の転移」のテーマの予告ともなっている。そして映画音楽が前作よりも影をひそめる。ここで作・編曲された映画音楽は、『翔

んだカップル』のときほど頭に残らない。それは相米がサウンドトラックの音楽が悪目立ちするのを嫌い、画面を圧倒しないものを求めたと考えられる。相米は、「音楽」を特権化することなく、なるべく画面のなかで等価に扱おうとした。それはこの後の作品でも顕著にみられる。

一九八三年には『シンベン・ライダー』と『魚影の群れ』が公開された。一九八三年に相米映画の「音」は飛躍を遂げることとなる。まず、『シンベン・ライダー』では、音を画面のなかで処理しようとする試みが印象的である。BGMを画面内で演奏することでインの音にしてしまう演奏者が大々的に登場する。また、本作の一番の白眉は、登場人物による歌と踊りである。この映画では近藤真彦、松田聖子の曲や童謡が、歌い、踊られる。「歌い、踊られる」音というのは相米作品では重要な要素である。それがこの作品では咲き乱れる。

つづく『魚影の群れ』では『シンベン・ライダー』ほど映画音楽が革新的に使われていないが、特徴的な部分はある。まず、この映画の挿入歌は川中美幸「遣らずの雨」だが、ラジオから薄く流れるこの歌はどうも印象が薄い。こういった使い方も、挿入歌をインの音にしてしまおう、という発想からきている。その他、「涙の連絡船」が父と娘、その夫の三者によって歌われ、彼ら結び付ける重要なものとなっている。相米が彼らのあいだを媒介する「交通」としての役割で歌を用いているということが言える。

一九八五年に撮られた三本の映画によって相米の音へのアプローチは完成に至るが、そのひとつ、『ラブホテル』は、相米作品のなかでも、特に音の使い方が緻密に、意識的に構築された作品である。ひとつの音も無駄ではないと言ってもいいほどのストイックな切りつめかたをされた稀有な作品である。この作品に主題歌はないが、とても印象に残るのが、山口百恵「夜へ」と、もんだ&ブラザーズ「赤いアンブレラ」である。この二

曲に加えて童謡の「赤い靴」が口ずさまれる。これらの曲と、その他効果音が登場人物にまわりつく。例えば、主人公の元妻は「赤い靴」と結びついており、ヒロインは「赤いアンブレラ」と結びついていて、その他、元妻は寺の鐘、ヒロインは教会の鐘と結びついているなど前者が「和」の存在、後者が「洋」の存在である。このような要素の結び付けがあるからこそ、各々が領域を侵犯したとき、それが際立つ。それらをオペラにおけるライトモチーフ的なものとみなしてみると、きわめてオペラティックにつくられた映画だということがわかる。この映画の音響は映像の添え物ではなく、映画全体に深く鋭く関わってくる。そして、その取り組みは総合芸術を希求するかのようである。しかし、それはオペラティックな欲望に端を発するものとしても、ただ単にオペラを真似ようとしたのではなく、オペラティックなものと映画とを独自の手法で融合することを相米は試みていたのだ。そこでは映画、映像が音楽に従属することなく成立する。つづいて、そのオペラティックな欲望とストレートに繋がっている要素「相米流ミュージカル」と、「歌の転移」について、『台風クラブ』を分析していく。劇中でわらべの「もしも明日が…」が複数回歌われるのだが、遠隔にいる人物が、お互いが知るはずもないのにこの曲を歌う。ここにおいて『魚影の群れ』での歌の「交通」、そしてデビュー作『翔んだカップル』から試みられた、次のシーンに移っても前のシーンの音がオーバーラップしている「音つなぎ」がきわめて印象的な形でフィルムに焼きつけられている。これが「音の転移」についてである。くわえて、この映画では挿入曲が四曲流れるが、これも画面内の人物によって歌い、踊られるため、インの音なのか、オフから流れているのかの境界があいまいになってしまっている音（楽）である。登場人物に歌い踊らせることで、画面内／外の垣根を取り払ってしまっている。音源が画面外にあっても、画面内に所属させてしまう方法を、相米は発見したのだ。ここに「相米流ミュージカル」

が高度な形で存在する。この「歌う」、もしくは「踊る」ということを通じて相米は外部から訪れる映画音楽を登場人物の所有物にしようとしていたのだ。画面外のBGMとしてでなく、登場人物が何を歌うか選択し、歌う。この行為を登場人物に行わせることで、「音楽のしもべ」ならざる映像をつくることができる。

『雪の断章―情熱―』は、これまでみてきたすべての要素が凝縮されている作品と言ってもよい。この作品でも、映画音楽の使用が制限され、画面内の音の方が主張が大きい。主題歌についても、主演の斉藤由貴「情熱」が流れるのは、始まって約四五分半という半端なところであり、それもまるとではなく二分半くらい流されて終わってしまう。この作品で、これまでと違って、始まって半分に満たない、中途半端な位置で不完全に主題歌が流されるようになったというのは、主題歌が遂に特権的な位置であることを完全に止め、映画のなかの音響を構成する音の一部になったことを意味すると考えられる。相米の作品において、特権的「主題歌」は終焉を迎えたのだ。また、目を惹くシーンに、冒頭近く、バイオリンによるBGMが流れ、画面が動くと、いきなりバイオリンを弾く男が物語に関係なく現れるというのがある。彼らはオケピットにいることを止め、画面内に出てきてしまった演奏者なのである。画面外から画面内を、音を引き連れて越境してきてしまった彼らは、画面内の人々にとってはまったくストレンジヤーである。だから、相米の映画でいきなり画面に映り込んでくる、画面内で説明のつかない音を出す人（もの）は、おかしな格好をしていたり、画面のなかの人の流儀に従わない行動をとっていたりするのだ。それを踏まえて考えたときに、この映画のなかで一番異質な選曲が笠置シズ子「買物ブギー」である。この曲の詞は物語とあまり絡んでこない。これは、この曲が、先述のようなストレンジヤーとして現れているからだと考ええる。今までみてきたように、相米の映画には極力音（楽）を画面内で処理しよ

うとする欲望があり、画面外から音（楽）が訪れる場合、何らかの意味を持つている。画面外から流され、歌詞と画面との類縁性もあまり無さそうな「買物ブギー」は、画面外から訪れ、音を奏でる人（もの）のバリエーションなのである。語義矛盾のようだが、「買物ブギー」は「不可視の演奏者」なのだ。ここでもし何か見えなければいけないとしたら、「買物ブギー」を歌う笠置シズ子その人だろう。しかし、笠置シズ子は『雪の断章―情熱―』が公開された一九八五年の三月に亡くなっている。よって、本来の相米の文法からいえば画面内にいるべき歌う笠置シズ子をわたしたちはみることができない。それが「買物ブギー」が流れるシーンだけ異質である理由だ。

以上のように、『ラブホテル』、『台風クラブ』、そして『雪の断章―情熱―』は三位一体といえるものであり、相米が一九八〇年代を通してやってきたことの集大成となっている。

相米は『光る女』（一九八七）で、さらにオペラティックな傾向を強めた作品をつくらうとするが、オペラに近寄りすぎてしまった『光る女』は今までの流れからみると異形な、過剰な作品であり、試みが成功したとは言えるものではなかった。『光る女』で「過剰」にまで行きついてしまった一九八〇年代的なアプローチはいったんここで区切りがついたと考えられる。ここまですてみられたのは、当時のミュージック・ビデオ的な手法に一見親和性があるようにみえながら、実はそれに強く抗うという相米独自の手法であった。一見キツチュなだけに見える手法は、相米映画のなかでさまざまなテーマを形づくり、高次元の音響空間を発現させた。その手法は相米のオペラティックな欲望に出自を持っていたが、オペラそれ自体になることも拒むものである。一九八〇年代的アプローチのわかりやすい使用を放棄した相米は次の可能性の模索へと乗り出す。相米の一九九〇年代以降の作品は、また異なるフェイズに突入していくのだった。