

是枝映画における入浴の機能

——『DISTANCE』（2001 年）における入浴場面の欠如とその意味——

伊 藤 弘 了

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本論文では是枝裕和の映画作品における入浴の役割を論じていく。第 1 節では、是枝のフィルムグラフィを辿りながら、入浴場面が「他者との親密な関係性を構築する場」として機能している点を確認する。入浴のこの機能は、しばしば「血縁によらない家族関係」という是枝作品の主要なテーマと結びつく。登場人物たちは風呂の水を共有することで家族になっていくのである（『幻の光』[1995 年]、『誰も知らない』[2004 年]、『花よりもなほ』[2006 年]、『歩いてても 歩いてても』[2008 年]）。その裏返しとして、他者と水を共有しない入浴（一人きりの入浴）は、その人物の孤独をあらわすことになる（『ワンダフルライフ』[1998 年]、『歩いてても 歩いてても』、『そして父になる』[2013 年]、『海街 diary』[2015 年]、『海よりもまだ深く』[2016 年]）。第 1 節の議論を踏まえて、第 2 節では『DISTANCE』（2001 年）に入浴場面が完全に欠けている意味について考察する。この作品では、他者との関係性の不全が描かれており、入浴の欠如はこのテーマを体現しているのである。水の主題系に彩られた本作では、他者と関係を深めるための装置として、入浴の代わりにプールが用いられることになる。

はじめに

「血は水よりも濃い」ということわざがあるが、この人口に膾炙したテーゼを再審に付す映画作家が是枝裕和である。是枝作品ではしばしば血の繋がりのない者同士が取り結ぶ関係が主要なテーマとなる。このとき他人同士を結びつける水とは、浴槽の水を意味する。是枝映画の登場人物たちは、他者と入浴をともにすることで親密な関係を構築していく。

むろん、入浴場面の撮影は是枝の専売特許ではない。むしろそれは世界映画史のなかに認められる巨大な潮流の一つと言うべきものである。映画史最初期のリュミエール兄弟（『海水浴の後のシャワー』[*Douche après le bain*] [1896 年]）やジョルジュ・メリエス（『舞踏会のあとの入浴』[*Après le bal*] [1897 年]）の短篇映画が既に入

浴の様子を捉えており、列車をはじめとする他のさまざまな主題と同様、その後につづく無数の映画によって飽くことなく描き続けられてきた。入浴は俳優が裸体を晒す口実を与えるため、映画の見世物的な側面と親和性が高く、しばしばエロティックな表現と結託してきた（日本映画史においては、たとえば日活ロマンポルノやピンク映画において印象的な入浴場面が多々見られる）。また、西部劇における男性の入浴場面に焦点を合わせた研究も存在する¹⁾。このように、入浴が提供する多様な機能や文脈は、映画史を豊かに彩ってきた。

しかるに、是枝映画の入浴場面はエロスの機能とも（西部劇に見られるような）男性身体の文明化のプロセスとも距離を置く。彼は浴室を「脱性化された親密性構築の場」として機能させている。是枝がこれまでに手がけた 11 本の長編劇映画のうち、実に 10 本に入浴場面が見られる。そ

して多くの場合、そこでは他者との関係性が問題となっている。第1節では、是枝のフィルモグラフィを辿りながら、具体的な入浴場面の機能を検討していく。それを踏まえて、第2節では、明示的な入浴場面を含まない唯一の是枝作品である『DISTANCE』（2001年）の分析を行う。なぜこの作品のみ入浴場面を欠いているのか。それは、『DISTANCE』の登場人物が他者と親密な関係を結ぶことに失敗した人々だからである。この作品では、湖や川といった水のイメージが人々の間に存在する距離を浮かび上がらせている。しかし、映画は必ずしもバッド・エンディングを迎えるわけではない。このとき、ある種の希望を示唆するために、入浴のヴァリエーションたるプールの主題が導入される。

1. 是枝映画における入浴の機能

入浴をめぐる文化的な状況を反映してか、日本映画は他者との入浴場面を多く描いてきた。古典期に例を求めるならば、たとえば小津安二郎の『父ありき』（1942年）では、久方ぶりに再会した父親（笠智衆）と息子（佐野周二）が旅館の風呂に一緒に入る場面があり、ここでの入浴は親子間の親密な関係をあらわしている。清水宏の『按摩と女』（1938年）や『簪』（1941年）に見られる観光地での入浴にもそうした機能が認められる。あるいは、成瀬巳喜男の『浮雲』（1955年）では不倫関係に陥る男女（森雅之、岡田茉莉子）が一緒に風呂に入る様子が描かれていたし、溝口健二の『雨月物語』（1953年）ではともに湯に浸かることこそなかったが、男性（森雅之）の入浴を女性（京マチ子）が世話している場面がある（逆に入浴している女性〔岡田茉莉子〕のもとに男性〔長門裕之〕が駆けつけるのは吉田喜重の『秋津温泉』〔1962年〕である）。男性同士が同時に入浴するパターンは木下恵介の『惜春鳥』（1959年）や川島雄三の『幕末太陽傳』（1957年）に見られる（ハリウッド映画においてはしばしばサウナがこれに相当する機能を果たしているとも言えるかもしれない）。これらの入浴はエロティックな要素を含むこともあるが、ことさらに強調されて

いるわけではない。それよりも、他者との関係性の深まりを描くことに重点が置かれていることが多い。映画史に自覚的な作家である是枝裕和の作品を考えるにあたっては²⁾、こうした古典的作品の存在を念頭におくことにも意義があるだろう。

是枝映画では、入浴は市井の人々の日常の一コマとして描かれることが多い（じっさい、多くの現代日本人にとって、入浴は日々の生活習慣の一部となっている）。それにともなって、前段で確認した古典期の日本映画と同様、エロスの側面が排除される傾向にある（後で見るように、人気女優の裸体が晒される『空気人形』〔2009年〕のような作品にあっても、浴室が直接的な性行為の舞台となることはない）。このとき、説話の水準においては、入浴場面は他者との親密な関係性を構築する場として機能する。

1-1. 『幻の光』、『誰も知らない』、『花よりもなほ』における入浴

長編劇映画デビュー作の『幻の光』（1995年）は、原因不明の自殺で夫を喪ったゆみ子（江角マキコ）の喪の仕事（グリーンワーク）³⁾の過程とともに、彼女が、残された息子および再婚相手（とその連れ子の娘）と新たな家庭を作り上げていく様子を描いた作品である。本作ではまず「赤ん坊の入浴」が描かれる〔図1〕⁴⁾。赤ん坊（子ども）の入浴の世話は、母親であるゆみ子から祖母（木内みどり）、そして再婚相手の民雄（内藤剛志）へと移っていく。ゆみ子の子ども（映画内では数年間が省略され、再婚する時点では少年になっている）と民雄の間には当然、血縁関係はない。入浴が家族に必要な親密性を供給するのである。この入浴自体はオフスクリーンの音声で処理されており（湯につかっている時間を数える父と子の声が聞こえている）、このとき画面には娘の髪を切るゆみ子の姿が映し出されている。ゆみ子と民雄が、血の繋がりのないお互いの連れ子と関係を構築していく様子を、映像と音声によって同時に描いているのである。

血縁を欠いた家族関係は是枝映画に底流する重要な主題系である（この主題の起源の一つは成瀬巳喜男の『稲妻』〔1952年〕に求められるだろ

う⁵⁾。後段で詳しく見ていくように、そのような関係は後の『DISTANCE』、『誰も知らない』(2004年)、『花よりもなほ』(2006年)、『歩いても歩いても』(2008年)、『奇跡』(2011年)、『そして父になる』(2013年)、『海街diary』(2015年)、『花よりもまだ深く』(2016年)にも見られる。血縁を欠いた家族関係の深まりは入浴行為を通して描かれる場合が多い。是枝作品の場合、血よりも風呂の水の方が濃いのである。

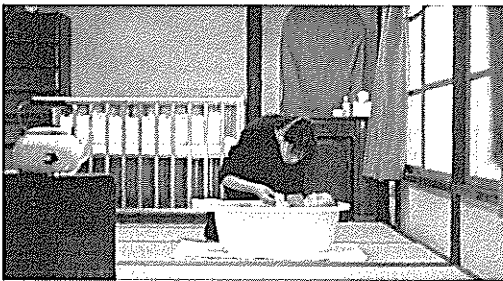


図1 『幻の光』(19分02秒)

2作目の『ワンダフルライフ』(1998年)における入浴および3作目の『DISTANCE』(2001年)については後で見ることにして、先に4作目の『誰も知らない』(2004年)を検討する。映画は母親(YOU)に棄てられた腹違いの四兄弟/姉妹が子どもたちだけで生きていく姿を描く。本作では長男(柳楽優弥)と次男(木村飛影)の入浴場面が描かれるが、この二人は父親が異なる(すなわち、半分しか血が繋がっていない)。母親に棄てられながらも家族の体面を維持しようと試みる腹違いの兄弟に、親密なくつろぎの機会を与えてくれるのが入浴である[図2]。また、浴室(浴槽)という狭い空間自体がそうした印象を映画的に作り上げている。二人が同時に浴槽内に入るには、ある程度の身体的密着が必然的に要請される。そうして密着した二人の姿が同一フレーム内で映し出されることによって、親密さの印象が強化される⁶⁾。映画ではこの直後に、料金未払いのために部屋の電気と水が止められてしまう。したがって、もはや浴槽に湯を張って入浴することは不可能となる。兄弟たちは生活用水を公園の水に頼ることになり、生活の余裕を失った彼らの仲

は険悪になっていく。親密さを担保するための入浴が不可能になったことで、家族の関係に綻びが生じるのである。



図2 『誰も知らない』(85分38秒)

5作目の『花よりもなほ』(2006年)に見られる入浴も、他者との親密な関係構築の機会となっている。本作は是枝が監督した唯一の時代劇であり、「忠臣蔵」の世界を背景に、ある武士の仇討ちの物語が展開される。映画の冒頭、武士(岡田准一)は父の仇を求め、案内役の男(古田新太)に連れられて銭湯にやってくる⁷⁾[図3]。ここでは、かすかにたどよう暴力の気配のなかに、男性同士の親密な関係性が表裏されている。人を斬った経験のない武士を手助けする案内役の男は、実は本物の仇の居所を知っていながらわざと教えないでいる。そうすることで武士の平穏な日常を守ろうとしているのである。この二人は家族ではないが、彼らが住んでいる貧乏長屋は、そこに住まう人々の関係が非常に緊密であり、さながら疑似家族の様相を呈している(武士がひそかに好意を寄せている未亡人[宮沢りえ]には子ども[田中祥平]がおり、ここには血縁関係のない家族共同

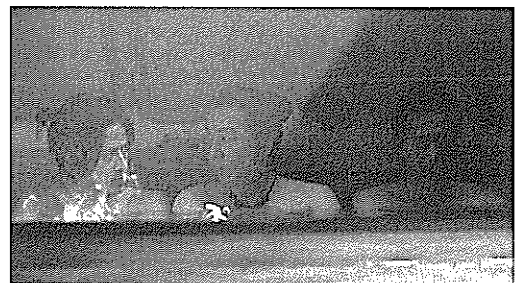


図3 『花よりもなほ』(06分23秒)

体の萌芽を見てとることができる)。

1-2. 『歩いて歩いても』における入浴

血の繋がりのない親子同士の入浴は6作目の『歩いて歩いても』(2008年)にも見られる。本作は、主人公・良多(阿部寛)が、兄の命日にあわせて家族とともに実家に帰った際の出来事を描く。良多の妻(夏川結衣)は結婚歴のある女性で、前夫との間にあつし(田中裕平)という名前の息子をもうけている。本作には三度の入浴シーンがあり、それを通して「誰が家族と呼ぶべき存在か」をあぶり出している。結論を先取りしておくなら、入浴をとともにする(血の繋がりのない)良多とあつしの間にもっとも親密な関係性が出来る。一度目にあらわれるのは良多の父親(原田芳雄)の入浴である。画面の手前に一人で浴槽に浸かっている父親が置かれ、浴室のガラス戸越しに母親(樹木希林)のシルエットが捉えられている[図4]⁸⁾。このとき、母親は、かつて幼い良多を連れて父親の浮気相手のアパートに乗り込もうとした話を彼に聞かせる。とはいえ、それは今になって父親を追及しようとするものでもなく、もはやそれだけの愛情も失われてしまった現在の夫婦関係を示すためになされているかのようである。夫婦の距離感は、二人が同一画面上にあらわれないことを通しても示唆されている。

この場面と対置されているのが良多とあつしの入浴場面である。二人は同時に浴槽に身を浸し、同一フレーム内で同じ水を共有する[図5]。この二人の結びつきをさらに際立たせるのが、入浴の直前に脱衣所で交わされる良多と父親の会話である。すれ違いを含む会話内容もさることながら、ここでは着替え中の良多と出くわしてしまったことで二人の間に生じた気まずい空気感や、この血の繋がった親子がともに入浴することはもう起こりえないと観客に気づかせる点で、直後のもう一組の親子の入浴場面对をなす。良多とあつしは、良多の母親の強い勧めで一緒に風呂に入ることになるが、普段は別々に入浴しているという。そのため最初はぎこちなさを見せるものの、湯船での会話を通して次第に馴染んでいく。まさに入浴を通して二人が家族になっていく過程を捉えた場面

である。

3度目の入浴は母親のものである[図6]。良多の姉(YOU)とその夫(高橋和也)について母親がこぼす愚痴を、脱衣所の良多が聞き流している様子が描かれる。ここでは1度目の入浴との差異を伴う反復の構図が見てとれる。すなわち、浴室内外に分断されている母親と息子の関係は、1度目の夫婦の関係をなぞっており、また、母親が父親に対して疎ましさを感じているのと同様に、ここでは母親のわがままに付き合い切れないと感じている良多の様子が提示されている。



図4 『歩いて歩いても』(72分33秒)



図5 『歩いて歩いても』(83分50秒)

それから、良多の妻が入浴場面から周到に排除されている点にも注目しておく必要がある。じつさい、彼女は日中の母親の対応に不満を抱えており、また母親も結婚歴のある妻のことをよく思っていない。彼女は良多の実家にあって、家族と認めてもらえない存在なのである。是枝映画では、ある人物の入浴場面の不在は、その人物が親密な関係性から排除されている可能性を示す(第3節で『DISTANCE』を分析する際に詳述するが、夏川結衣という女優は是枝作品において水と縁遠い存在なのである)。しかし、夫の実家から疎外さ

れている妻は、だからこそ、実家を離れた後に、むしろ夫と息子との関係を強めていく。映画はこの出来事から数年後に、彼ら家族が、彼女と良多との間に新たに生まれた娘をともなって、祖母の墓参りをする姿を捉えて終わる。



図6 『歩いても 歩いても』(93分44秒)

1-3. 『空気人形』, 『奇跡』, 『そして父になる』における入浴

7作目の『空気人形』(2009年)に見られるのは、心を持ってしまったダッチワイフ(ベ・ドゥナ)とその持ち主の男性(板尾創路)の入浴場面である[図7]。男性はダッチワイフにかつての恋人の姿を重ね、入浴中に親しげに話しかけている。しかし、それは相手が人形だと分かっているがゆえの振る舞いであり、双方向的なコミュニケーションの契機を欠いている。恋人の代用品としてしか扱われない人形には、他に思いを寄せる男性がおり、やがて男の家を出ていくことになる。是枝映画において他者との親密な関係を構築する場として機能してきた浴室が、本作ではコミュニケーションがすれ違う場としてあらわれている。また、ダッチワイフとの入浴という性的な設定を



図7 『空気人形』(24分31秒)

採用していながら、この場面でエロティックな側面が強調されることはない(ほかの作品の場合と同様に、カメラはほぼ水平のアングルから浴室の人物を写すため、裸体が強調されない)。

九州新幹線開通をテーマにした8作目の『奇跡』(2011年)は、上りと下りの一番列車がすれ違う瞬間を見ると願いが叶うという噂を信じた子どもたちの冒険譚である。映画では、道に迷って夜を迎えてしまった子どもたちを家に泊めてあげる親切な老夫婦が登場する。子どもたちは老夫婦の家で風呂に入るが、彼らが湯船に入っている様子そのものは映し出されない⁹⁾。脱衣所で服を脱いでいる兄弟(前田航基、前田旺志郎)の後ろで、浴室内の子どもたちの声と入浴音が聞こえてくるのみである[図8]。風呂に入る場面がありながら、浴室内が映し出されないのは本作だけである。その理由は、本作では既にプールの場面で兄が全身を水につけている様子が提示されていたからだと考えられる。本作におけるプールは、両親の離婚に伴って福岡と鹿児島で離れて暮らすようになった兄弟を結びつける要素として用いられている¹⁰⁾。プールで水泳の練習をしている際、ふと顔を上げる兄のショットに、自分の子どもの練習を見に来ているらしいよその母親が、幼い子どもと一緒に笑顔で手を振っているショットがつながれている。台詞による説明は一切ないが、仲むつまじい家族の様子を目のあたりにして、両親の離婚を経験した自分の境遇に思いをはせていることは明らかである。この直後に兄は電話で弟と会話をし、ちょうどその日は弟もプールの練習があり、別々の場所にしながら、二人がどこか通じ合っていることを示している。

福岡で暮らす弟の方は、現地の友人たちと楽しくプールに通っているようであり、兄弟の間には「家族でいること」に対する温度差も見えてとれる。同じ水を共有せず、また同一フレーム内に収まるショットも不在であることが、兄弟の間にある微妙な距離感を正確に反映している。こうした文脈を踏まえたうえで改めて脱衣所のショットを考えると、ここでは二人が同じフレームを共有しており、『歩いても 歩いても』の分析も念頭に置くとすれば、むしろ浴室の向こう側の友人たち

と、兄弟間の親密さの差を描いているとも読めるだろう。ここまで是枝映画における血の繋がりのない家族間の入浴に注目して見てきたが、逆に血の繋がりのある兄弟間では同じ浴槽の水を共有する必要まではないということが言えるかもしれない。いずれにせよ、本作でプールが兄弟間の関係性をあらわす装置として用いられていることは重要である。その含意については、次節で『DISTANCE』を分析する際に再び触れる。

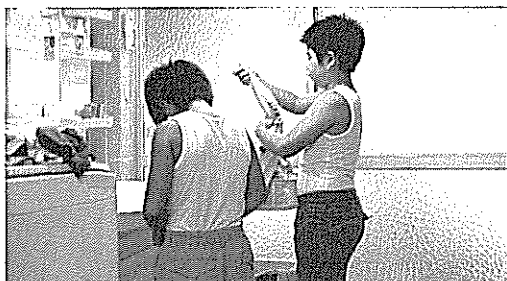


図8 『奇跡』(101分11秒)

前段の分析では、血縁関係のある人間同士に入浴場面が割り振られる必要性がない可能性を指摘したが、一方で血の繋がりのある家族同士の入浴が特別な意味を持つのが9作目の『そして父になる』(2013年)である。本作は出生時に病院で子どもを取り違えられた二つの家族の姿を描いており、「血か、それとも一緒に過ごした時間の長さか」という問いが映画全体を貫くテーマとなっている¹¹⁾。取り違えられていた子(二宮慶多)が産みの親の家に宿泊した際、生物学上の父親(リリー・フランキー)および弟(押場大和)とともに入浴する場面がある[図9]。この場面で見られる楽しげな入浴には、親子として過ごすことのできなかった空白の時間を埋め合わせるという含みがある(この場面では父親が口に含んだ水を子どもの顔にかけられる様子が描かれているが、まさしく浴槽の水が体液と化し、子どもと共有されることになる¹²⁾)。一方で、取り違えられたもう一組の親子(福山雅治、尾野真千子、黄升炫)の家では、子どもは一人で風呂に入るように躰けられており、風呂が親密な家族関係を形成するための場とはならない[図10]。映画では、子どもと

一緒に入浴する家族が急速に親しさを増していく一方で、一人で入浴させる家族では子どもがなかなか懐かずに苦労するさまが対照的に描かれている(また映画では良多の父親[夏八木勲]が再婚しているため、現在の母親[風吹ジュン]と良多との間に血縁関係が存在していないという設定が効いている。自分が父親として成長するために、良多は子どもとの関係だけでなく、義理の母親との関係を見つめ直す必要にも迫られる)。



図9 『そして父になる』(104分08秒)

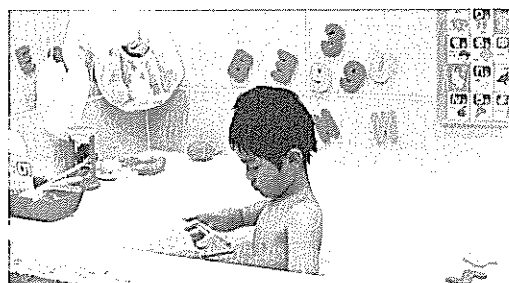


図10 『そして父になる』(39分17秒)

1-4. 『ワンダフルライフ』、『海街 diary』、『海よりもまだ深く』における入浴

是枝映画は、『歩いても 歩いても』や『そして父になる』に見られるような一人きりの入浴の系譜を有しており、それは親密な関係性の欠如をあらわしている。そのような一人きりの入浴場面が最初に登場するのは、2作目の『ワンダフルライフ』である。この作品が描く世界では、死者たちは彼岸に渡る前にある施設に滞在し、そこで一週間かけて人生で一番大切な思い出を選び取って、それを映画として再現することになっている。施設で働いているのは、このときに記憶を選ぶこと

ができなかった人々であり、入浴場面が用意されている本作のヒロイン（小田エリカ）もそうした人物の一人である。「母親の子宮にいたときの記憶」についての話を聞いた彼女は、湯船に頭までつかすることで擬似的にそのような状態への回帰を試みる〔図11〕。映画の終盤には入浴している彼女のショットが再度あらわれるが、そのときには湯から頭部を出した状態で物思いにふけっている様子が描かれる〔図12〕。この作品で人々を選ぶのは、大切な人とともに過ごした瞬間の記憶であることが多い。つまり記憶を選ぶことのできなかった人々には、そうした親密な関係の相手が存在しなかったということになる。ヒロインの入浴場面が用意されているのは、映画に彩りを添えるために女優の裸体を晒すためではなく、彼女の孤独を示すうえでそれが効果的だからである。

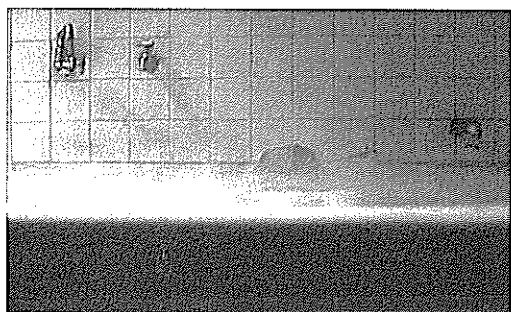


図11 『ワンダフルライフ』（30分00秒）

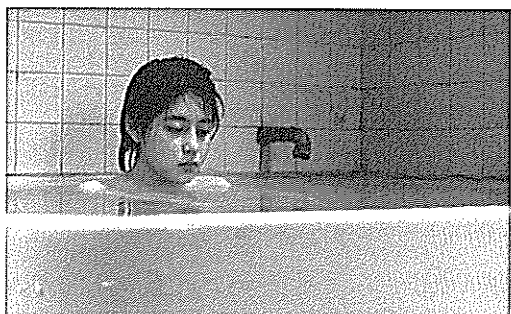


図12 『ワンダフルライフ』（103分30秒）

近作の『海街diary』では、四女（広瀬すず）が一人で入浴している様子が描かれる。彼女は母親の違う三姉妹と鎌倉で共同生活を始めるが、四女の母親は三姉妹から父親を奪って家族を崩壊さ

せた張本人であり、その娘である自分の存在を後ろめたく感じている。これに先行する場面では、次女（長澤まさみ）が浴室にあらわれたカマドウマに悲鳴をあげ、喧嘩中の長女（綾瀬はるか）に助けを求める様子が描かれている。是枝映画では、血の繋がった姉妹であれば直接湯船の水を共有せずとも、風呂を介したコミュニケーションが成立するのである。一方で、母親が異なり上の三姉妹とも出会ったばかりの四女は、まだ三人との間に距離を感じている。彼女の入浴場面は、その距離感をあらわすために機能している（したがって、映画の中盤と終盤で四姉妹が揃って波打ち際を歩き、海の水を共有するかに見える演出は、擬似的な入浴行為と解することができる）。



図13 『海街diary』（68分32秒）

最新作の『海よりもまだ深く』（2016年）で提示されるのは離婚した家族の再生可能性をめぐる物語である。良多（阿部寛）と元妻・響子（真木よう子）の間には真吾（吉澤太陽）という息子がおり、彼は元妻に引き取られて暮らしている。良多は息子との面会を生きる楽しみにしている。ある台風之夜に、三人は良多の実家のアパートで一晩をともに過ごすことになる。このとき、良多の入浴場面のみが映像で提示される。息子の真吾が一人で入浴している間に良多は響子に関係を迫るものの、明確に拒絶される。彼女には既に新たな恋人がおり、良多との再構築を目指そうという気はない（じっさいはその恋人と結婚することになるかどうかは別として、ここには元妻の再婚相手と真吾の間には是枝映画のテーマたる血縁のない家族関係が生起する余地がある）。元妻や息子と一晩をともにする機会を得ながらも、一人きりで入浴するほかなかった点に、家族と親密な関係を取

り戻すことの不可能性が託されている。

以上見てきたように、是枝作品において入浴は他者と親密な関係を構築するための場として描かれている（一人きりの入浴はそのことを逆説的に裏付ける）。浴槽の水を共有することは、血縁関係のないもの同士が家族になるために必要な儀式なのである。逆に、他者との入浴シーンの欠如は、親密な関係性の欠如を意味することになる¹³⁾。そのことは、そもそも入浴場面を一切欠いている『DISTANCE』という映画を捉え直すことにつながる。

2. 『DISTANCE』における入浴場面の欠如とその意味

『DISTANCE』は、オウム真理教および彼らが引き起こした地下鉄サリン事件に想を得た作品である。本作のカルト教団がオウムと異なるのは、サリンを撒くかわりに水道水に新種のウィルスを混入してテロ事件を起こした点である。事件後、テロの実行犯たちは教団の手によって殺され、遺灰は教団施設近くの湖に撒かれる。映画は実行犯（加害者）の遺族の事件後の人生に焦点を合わせている。

『DISTANCE』における入浴場面の欠如は、本作における親密な人間関係の欠如を意味している。加害者遺族たちは他者と親しい関係を結ぶことのできない存在として描かれる。誰かと一緒に入浴するというのは、文字通り、他者とその水を共有することにほかならない。他者と真正面から向き合い、親しい関係を築くことを避けてきた彼らは、誰とも浴槽の水を共有することがないのである。毒ガスではなく水道水を狙ったテロに設定を変更した理由の一端はここにあると考えられる（また教団の名前が「真理の方舟」であることにはアイロニカルな含みがある。方舟とは、巨大な暴力と化した水の襲撃を乗組員たちがともに切り抜けるための乗り物だからである）。テロ事件のトラウマ的記憶によって禁じられた入浴の代わりに前景化してくるのがプールである。本作におけるプールは他者との情緒的な関係構築を目指す場であるという点で、他の是枝作品における入浴行為を代

替している。

タイトルにある通り、本作は「距離」をテーマにした映画である。これについて、是枝自身は次のように述べている。

映画はいくつかの〈距離〉を描こうとしている。〈大きな物語〉を信じて向こう側へ行った人たちと、相対的な価値観の中を生きるこちら側の人たちとの距離。同じ加害者遺族という立場にありながら、みな違う痛みや孤独をひとり抱え込み、お互いに共有したり、共感し合うことのできない4人の距離。そして、登場人物たちと私たちの距離。（是枝、若木 176-7）

映画は水に対する距離の取り方の違いを通して、登場人物たちを描き分けている¹⁴⁾。また、それは四人の加害者遺族が事件に対して抱えている距離感の違いを反映するものともなっている。水道水に対してもっとも距離を置いているのは、夫（遠藤憲一）が実行犯の一人であったきよか（夏川結衣）である。映画の冒頭、彼女が持っているビニール袋のなかにはペットボトルの水が入っている。仕事から帰った彼女は、コンピュータ上で飼っている魚に餌をやり [図 14]、ペットボトルの水で米を研ぐ。徹底して水道水の使用を避けていることが示されている。

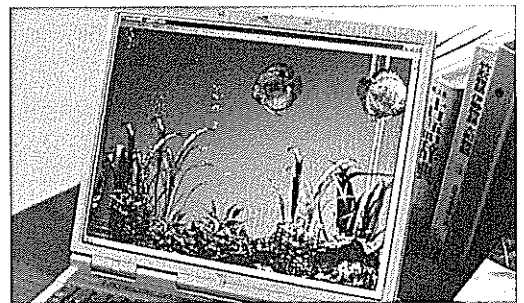


図 14 『DISTANCE』(05 分 10 秒)

それに対して、元妻を失った実（寺島進）は平気で水道水を使っている（帰宅後に水道水で手洗いうがいをする場面がある）。しかし、だからといって彼は事件を克服しているわけでも、他者と

親密な関係を築いているわけでもない。彼はほかの遺族たちと一緒にいるときに娘の自慢話をし、「早く帰って一緒に風呂に入りたい」と言うが、先行する場面では泣いている娘（再婚相手〔平岩友美〕の連れ子だと思われる）に対して無関心でいる。彼はじっさいには娘と楽しく風呂に入ることのできない人物なのである。彼の元妻（山下容莉枝）は、彼の後輩（村杉蟬之介）の勧誘を受けて教団に入信しているが、実の回想にはこの三人が喫茶店で会話をする場面が含まれている。この会話場面は長回しのワンカットで撮影されており、カメラは画面右側に座る実と、左側に座る妻と後輩の二人をパンで交互に撮りわけているため、基本的に三人が同一フレーム内に収まることはない。しかしながら、ショットの終わり際になって、激昂した実が後輩に向かって手元のグラスを払いのけ、後輩の胸ぐらを掴むことでその構図が崩れる。ここでは、水をきっかけとした暴力が三人の物理的な距離を縮めているが、それによって彼らの間の精神的な距離はより一層開くことになる。次のショットでは、割れたタバスコの容器と床に広がる（血を連想させる）赤い液体が映し出される〔図15〕。その画面は、たったいま起こったばかりの暴力の痕跡をとどめるだけでなく、その後のテロ事件を仄めかす凶兆ともなっている。

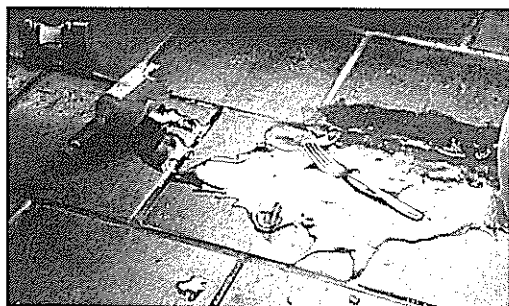


図15 『DISTANCE』（62分58秒）

水に対してもっとも積極的な姿勢を示すのは、兄が教団に入信した勝（伊勢谷友介）である。慰霊のために山中の湖を訪れた加害者遺族たちは、乗ってきた車を盗まれ、教団施設で一夜をとともに過ごすことになる。このとき、勝は長年使われていなかった施設内の蛇口をこともなげにひねると、

その水を口に含んでみせる。彼は事件のことを意識していないのではなく、あえて挑戦的な態度をとっているように見える。また、彼が事件前にプールでインストラクターのアルバイトをしていたことは重要である。医学部生だった彼の兄（津田寛治）が実行犯の一人となるが、その兄は幼い頃、父親に無理矢理プールに沈められたことがトラウマとなり、長じてからも水に恐怖を感じている。入信前に兄が勝の働いているプールを訪ねる場面では、「見ているだけで冷や汗が出た」と語る。ここではプールの水に身体をひたしている勝〔図16〕と、その姿をガラス越しに見るしかない兄のロング・ショット〔図17〕が切り返してつながれており、プールの水、ガラス、編集の三つの水準において兄弟間に横たわる距離の存在が暗示されている。

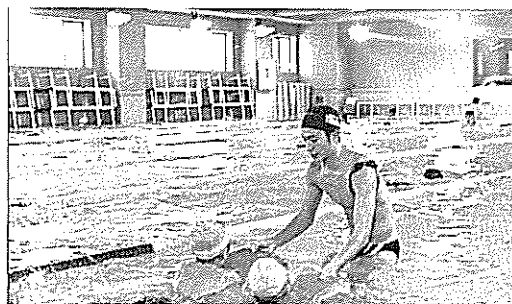


図16 『DISTANCE』（47分32秒）

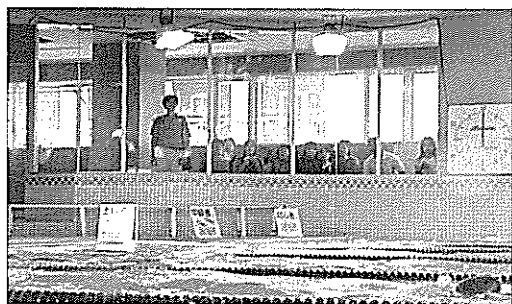


図17 『DISTANCE』（47分45秒）

本作の登場人物たちはしばしば水際で他者と語らう。加害者家族の敦（ARATA）は、入信前の夕子（りょう）と川辺で過ごしたときのことを回想する。このとき、川の水に直接素足をつけている彼女を前にして、敦はあくまで川岸にとどまっ

ている [図 18]。ここでは川の彼岸と此岸のイメージが、そのまま向こう側（教団/死者の世界）とこちら側（俗世/生者の世界）の比喩として機能することになる。



図 18 『DISTANCE』 (71 分 17 秒)

加害者遺族と同行することになった元信者の坂田（浅野忠信）は、事件前に親しくしていた夕子と教団施設近くの湖（のちに実行犯の遺灰が撒かれたとされる場所）でともに過ごす [図 19]。そのとき坂田は彼女に、教団施設近くの湖を他の男性信者と一緒に泳いだ話をする。この湖を巨大なプール（あるいは浴槽）に見立てるとすれば、彼はそこで他者と水を共有することができていたのかもしれない。しかし、これは額面通りに受け取ることのできない話である。なぜならそれは彼の口から語られるだけで、映像的には不在のエピソードだからである。じっさいここで夕子も疑っているように、彼の言葉が本当かどうか判断する方法はない。また、仮にそれが本当だったとしても、結局その疑似家族的な関係は幻想に過ぎなかったことになる。坂田はテロの実行犯に指名されながらも、土壇場になって教団から逃げ出した背教者だからである。したがって、彼の言葉が願望に基づく虚言だったとしても、あるいは真実だったとしても、いずれにせよ、そこには親密な関係性の構築に失敗した彼の姿が浮かび上がることになる。湖の浅瀬に降り立って夕子の落とした靴を拾い上げたとき、わずかにその靴と水を共有するが、最終的に教団から逃げ出す彼は実行犯になって殺される彼女とは袂を分かつことになる（このとき、施設から逃げ出す彼と、その姿を窓ガラス越しに見やる夕子のショットが切り返し編

集されている。先ほどプールの場面で見たように、本作におけるガラス越しの切り返しは人と人との間に存在する越えがたい距離を表象する）。



図 19 『DISTANCE』 (93 分 53 秒)

登場人物たちがトラウマによって入浴を禁じられたとすれば、それはあくまでテロ事件の後のはずだが、実はこのように、それ以前から他者との関係に問題を含んでいたことが示されている。この点において、現実世界で他者との関係構築に失敗して教団に入信した家族と、残された遺族の間にはそれほどの距離がなかったことが示唆される。

以上のことを踏まえたうえで、映画終盤に見られる勝の振る舞いを確認しておく。彼は兄の遺灰が撒かれたという湖に一人降り立ち、その水に触れる（他者/死者との水の共有）[図 20]。さらに東京に戻った後、恋人との会話のなかで「泳げない」という彼女に対して、自分が水泳を教えると言う。つまり、兄との間で果たせなかった水を介した関係性の構築を、恋人との間で目指すのである。是枝は、事件によって心に傷を負った加害者遺族たちを一挙に救うような安易な結末は避けている。しかし、プールを通して恋人と向き合おう

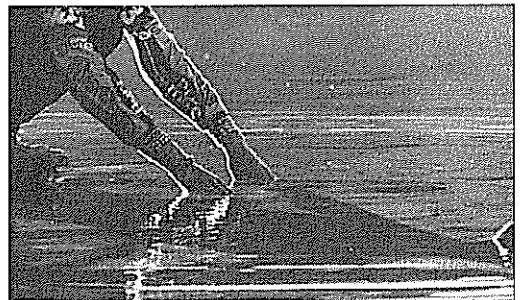


図 20 『DISTANCE』 (109 分 23 秒)

とする勝のこの姿勢の変化のうちに、希望の兆しを見てとることができる。是枝は本作において、入浴場面を描かないことで他者との親密な関係性の欠如を示し、その代わりにプールの主題を導入することによって、最後にその克服の契機を提示しているのである。

結 論

第1節では、是枝作品において入浴場面が他者（とりわけ血の繋がりのない家族）との親密な関係構築に寄与していることを、作品ごとに検討した。『幻の光』、『花よりもなほ』、『歩いてても 歩いて』、『奇跡』、『そして父になる』、『海街 diary』で描かれていたのはまさしくそうした機能を持つ入浴だった（『空気人形』では例外的に一方通行のコミュニケーションが描かれていた）。また、それと表裏をなすものとして、一人きりの入浴が親密さの欠如をあらわしている可能性を指摘した。そうした入浴場面が見られるのは『ワンダフルライフ』、『歩いてても 歩いて』、『そして父になる』、『海街 diary』、『海よりもまだ深く』である。第2節では、入浴場面を完全に欠く『DISTANCE』を第1節の議論を踏まえて捉え直した。この作品は、水のイメージを用いながら、他者との関係を作り上げることに失敗した人々の姿を描いている。親密な関係性を欠く彼らは、入浴によって誰かと同じ水を共有することがない。湖や川を入浴のヴァリエーションとして用いつつ、『DISTANCE』では、その克服の契機をプールによって提示したのである。

是枝は、映画を語る際に「大河」の比喩を好んで用いる（「映画は百年の歴史をその大河にたたえながら悠々と僕の前を流れていた」〔是枝 2016：4〕）。映画祭の意義は「映画という太い河に流れる一滴の水としてそこに参加できる喜びをみなで分かち合う」（是枝 2016：258）ことにあると述べ、具体的に『そして父になる』のワールドプレミアが行われたカンヌ国際映画祭については「映画という豊かな文化のなかに自分の作品も含まれていて、大きな河の流れの一滴になっているというか、何か大きなものに包まれているという

感じがとてもする場所」（是枝 2016：368）だと述べている。さらに「自身が生粋の映画人ではないという自覚」（是枝 2016：3）を持つ是枝は、「今自分がつくっているものがはたして本当に映画なのか？」という疑いを常に抱えながらも、「そんな「うしろめたさ」も、そして血のつながりも越えて、素直にその河の一滴になりたい」と言う（是枝 2016：4）。巨大な水の集合体たる大河の比喩は、是枝作品に見られる浴槽やプールを連想させる。非嫡出子としての映画人を自任する是枝の作家性は、じっさいに彼のフィルモグラフィにおいて、入浴の主題（湯船の水を共有することで血のつながりを越えて家族になっていく人々の姿を捉えること）を通して滲出している。是枝は、映画史という大河を彩ってきた入浴の主題に浴することで、文字通りその一滴と化しているのである。

《附記》

本論文は日本映画学会第11回全国大会での口頭発表を発展させたものである。フロアからの質問やコメントは本稿を仕上げるうえで有益だった。記して感謝申し上げる。

また、本研究はJSPS 科研費 15J00947 の助成を受けたものである。

註

- 1) 詳しくは川本徹『荒野のオデュッセイア——西部劇映画論』（みすず書房、2014年）を参照されたい。
- 2) 是枝は映画について語る際、折に触れて古典期の監督の名前を挙げている。たとえば日本映画における子役の演出をめぐる次のように述べている。「僕は日本映画の歴史のなかでも、子役の演出というものにいつも引っかかっていて、小津安二郎の時代、清水宏という監督の映画とか、ある時期の羽仁進の映画などは、子どもの芝居が本当に素晴らしい」（是枝、姜 35）。
- 3) TV のドキュメンタリー番組を出自に持つ是枝は、『しかし……福祉切り捨ての時代に～』（NONFIX [フジテレビ]、1991年）という番組を作る際に、自身の関心の中心が「夫を自殺で亡くした奥さんの喪の作業（グリーフワーク）」（是枝 2015：14）に移っていき、それが『幻の光』に繋がっていることを明かしている（環境庁 [当時] の企画調整局局長だった山内豊徳の自殺をめくり、彼の妻への取材を行っている。その内容は番組放送後に、『しかし……ある福祉高

- 級官僚 死への軌跡』[あけび書房, 1992 年] というタイトルで書籍化された)。「喪の仕事」は精神分析の領野において、近親者を亡くした人の心的過程を説明するためにフロイトが提唱した概念としても知られているが、ここでは一般的な心理学的概念として使用されている。
- 4) リュミエール兄弟が『赤ん坊の食事』を撮影したのが 1895 年であることを考えると、これは是枝なりの映画史 100 年への目配せであるようにも思える。
 - 5) 是枝は成瀬巳喜男の映画に対する愛着をことあるごとに公言している(『成瀬の『稲妻』や『浮雲』という映画は本当に好きですね』[同書 55])。
 - 6) ウォーレン・バックランドは映画『イングリッド・ペイシェント』(アンソニー・ミンゲラ, 1996 年)の人間関係を分析するにあたって「同一フレームの経験則」という概念を参照している。バックランドによれば、この経験則は次のようなことを教えてくれる。「もし同じフレームの中に現れるならば(静止したフレームであってもカメラの移動によって結びつけられる場合でも)、登場人物たちは団結している。しかし、編集によって切り離されているならば、登場人物たちのあいだには葛藤があるか、あるいはお互いに孤立した関係にある」(バックランド 136)
 - 7) 是枝は『花よりもなほ』について「2001 年時点でのプロットのイメージキャストは『幕末太陽傳』のフランキー堺」(是枝 2016: 150)であったと述べている。その言に従うならば、『花よりもなほ』の入浴シーンの母型は『幕末太陽傳』(川島雄三, 1957 年)で主人公の佐平次(フランキー堺)と高杉晋作(石原裕次郎)と一緒に朝湯に浸かるシーンに求められるだろう(映画のなかで攘夷派の謀略を知ってしまった佐平次は高杉に殺されそうになるが、最終的に二人は共闘することになる)。
 - 8) このときのカメラ位置に注目しておく必要がある。入浴している人物を手前に置いて浴室の入り口が見えるように撮影しているのはこの場面だけであるが、むしろそれは曇りガラス越しに母親の姿を収めるためである。一般的な浴室であれば、本来ここでカメラが置かれている側にそのようなスペースはない。じっさい、本作を撮るにあたって「日本の映画史に残る技術やノウハウを学ぶために、成瀬巳喜男監督の作品をかなり見直し」と語る是枝は、「家の内部はスタジオに組まれたセットでの撮影」であると述べており(是枝 2016: 100-1)、演出上、必要な構図を作り出すために浴室のセットを組んでいると考えられる。本作においては浴室という空間自体が、家の老朽化と両親の関係の綻びをあらわす意味合いを持って描かれている。その含意について、是枝は本作の小説版で次のように具体的に書いている。「風呂場は全体がぼんやりとすすけていて、昼なのに灯をつけたくなるぐらい暗かった。しばらく見ない間に湯船は黒ずんでいて、壁や床のタイルも割れて剥がれ、排水口の脇に集められている。……母は、父が家事を一切手伝わぬことを、家が散らかっている言い訳にしていた。でも、もはやそういう問題ではない。建ててから 30 年経って、家自体にガタがきているのだった」(是枝 2008: 34-5)。映画研究者のミツヨ・ワダ・マルシアーノは、本作に見られる風呂場の壊れたタイルに触れ、その演出方法から映画における「真正性 (authenticity)」の問題へと議論を展開している (Wada-Marciano 114)。
 - 9) 子どもたちに入浴の機会を提供しているのが血の繋がりのない初対面の老夫婦であるという点は興味深い。是枝は以下の発言に見られるように、他人との距離感を考える際の例として他人の家の風呂を取り上げている。「初めて取材に行った日に、取材相手と酒を飲んでその人の家に泊まって風呂まで入っちゃうような、他人との垣根が低いディレクターが結構います。それはある種の才能なんだけど、僕にはまったくできない。どんなに仲良くなってもお風呂に入らないタイプ」(是枝、樋口 2016: 44)。
 - 10) 本作『奇跡』に見られるプールに関して、是枝は「ふたりに共通する時間を持たせようと思ってスイミングクラブに通っているという設定にした」と述べている(是枝 2013: 139)。
 - 11) 是枝と対談した際、政治学者の姜尚中は「僕がこの映画を観ていちばん印象に残ったのは、「血は水より濃いのか?」という問いかけでした」(是枝、姜 20)と述べており、作品の本質を的確に見抜いている。これに対する是枝の返答を見ても、この問いが映画において重要なテーマをなしていることが伺える。
 - 12) これと対をなすのが『歩いて 歩いても』の食事場面である。良多の実家で夜に鰻を食べるシーンにおいて、祖父と孫の距離感が体液(唾液)をめぐる演出によって的確に描き出されている。その意味については是枝自身が次のように説明している。「孫が肝吸いを指して、「お母さん、これ食べられるの?」と尋ね、食べられると教えてもらおうのですが、ちょっと気持ち悪いなとためらっていると、原田さん演じる祖父が「じゃあ、おじいちゃん食べちゃお」と孫のお椀に自分の箸をつっこんで食べてしまう。しかも「チュッ」と音を立てて舐めた箸をつっこむものだから、孫は残りの汁も飲めない。でも祖父はそのことにも気がつかない」(是枝 2016: 196-7)。「そして父になる」の入浴場面には、血の繋がりがなくわかってしまっただけの子どものもと親との関係も託されている。真木よう子演じる母親が風呂上がりの子どもの頭をタオルで拭く場面について、是枝は「これまでもきつと何百回もしてきた行為なんだけど、それがあと何回できるのかなということを、子どもは気がついていないけれど親ふたりは気がついてる」(是枝 2015: 200)と述べている。入浴という長

年にわたる日常的な行為を通して築き上げられてきた親子の関係性と、それを手放さなくてはならない母親の切なさを同時に描き出しているのである。

- 13) 是枝が監督したAKB48「Green Flash」(2015年)のミュージック・ビデオでも一人で入浴しているアイドルの姿を見ることができる。ここでは歌詞内容とも相俟って少女の孤独感が強調されており、映像作家としての是枝の連続性を確認することができる。
- 14) リンダ・C・エールリッヒは、是枝作品に頻出する水の表象に着目している。彼女は是枝作品における水の場が、過去のトラウマを乗り越えるための重要な契機となっていることを指摘している。“In Kore-eda’s feature films, a scene by water, or involving water, becomes essential for moving one large step past accumulated trauma. The bodies of water, in themselves, solve or resolve nothing. Rather, they wash in moments of forgetting and forgiveness” (Ehrlich 127).

引用文献

- 是枝裕和、若木信吾『DISTANCE——映画が作られるまで』スイッチ・パブリッシング、2001年。
- 『歩いてても歩いてても』幻冬舎、2008年。
- 『歩くような速さで』ポプラ社、2013年。
- 『世界といまを考える1』PHP文庫、2015年。
- 『映画を撮りながら考えたこと』ミシマ社、2016年。
- 是枝裕和、姜尚中『SWITCH インタビュー 達人達 是枝裕和×姜尚中』ぴあ、2014年。
- 是枝裕和、樋口景一『公園対談 クリエイティブな仕事はどこにある?』廣済堂出版、2016年。
- バックランド、ウォーレン/トマス・エルセサー『現代アメリカ映画研究入門』水島和則訳、書肆心水、2014年。
- Ehrlich, Linda C. “Kore-eda’s Ocean View”. Nolletti, Arthur Jr. Ed. *Film Criticism Special Double Issue: Kore-eda Hirokazu*, Vol. XXXV, Nos. 2-3, Winter/Spring, 2011, 127-46.
- Wada-Marciano, Mitsuyo. “A Dialogue Through Memories: *Still Walking*”. Nolletti, Arthur Jr. Ed. *Film Criticism Special Double Issue: Kore-eda Hirokazu*, Vol. XXXV, Nos. 2-3, Winter/Spring, 2011, 110-26.
- #### 映像資料
- 『幻の光』是枝裕和監督、江角マキコ/浅野忠信/内藤剛志ほか出演、1995年(DVD、バンダイビジュアル、2003年)。
- 『ワンダフルライフ』是枝裕和監督、ARATA/小田エリカ/寺島進ほか出演、1998年(DVD、バンダイビジュアル、2003年)。
- 『DISTANCE』是枝裕和監督、ARATA/伊勢谷友介/夏川結衣ほか出演、2001年(DVD、バンダイビジュアル、2002年)。
- 『誰も知らない』是枝裕和監督、柳楽優弥/北浦愛/YOU ほか出演、2004年(DVD、バンダイビジュアル、2005年)。
- 『花よりもなほ』是枝裕和監督、岡田准一/宮沢りえ/古田新太ほか出演、2006年(DVD、バンダイビジュアル、2006年)。
- 『歩いてても 歩いてても』是枝裕和監督、阿部寛/夏川結衣/原田芳雄ほか出演、2008年(DVD、バンダイビジュアル、2009年)。
- 『空気人形』是枝裕和監督、ベ・ドゥナ/ARATA/板尾創路ほか出演、2009年(DVD、バンダイビジュアル、2010年)。
- 『寄跡』是枝裕和監督、前田航基/前田旺志郎/橋本環奈ほか出演、2011年(DVD、バンダイビジュアル、2011年)。
- 『そして父になる』是枝裕和監督、福山雅治/尾野真千子/真木よう子ほか出演、2013年(DVD、アミューズソフトエンタテインメント、2014年)。
- 『海街diary』是枝裕和監督、綾瀬はるか/長澤まさみ/夏帆/広瀬すずほか出演、2015年(DVD、ポニーキャニオン、2015年)。

The Representation of Bath Time in Kore-eda's Films, or the Lack Thereof in *Distance* (2001)

Hironori ITOH

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary This paper sheds light on the function of taking baths in Hirokazu Kore-eda's films. Section 1 demonstrates that throughout his filmography, bathing creates intimate relationships between characters. The function of baths is linked with the theme of families without blood relationships, one of the most important subject themes of Kore-eda's works. His characters create families by taking baths together (*Maborosi* 1995 ; *Nobody Knows* 2004 ; *Hana* 2006 ; *Still Walking* 2008). Contrarily, taking a bath alone represents the solitudes of the character (*After Life* 1999 ; *Still Walking* ; *Like Father, Like Son* 2013 ; *Our Little Sister* 2015 ; *After the Storm* 2016). Based on this argument, section 2 examines *Distance* (2001). This film completely lacks a bath scene. It depicts the disorder of intimate relationships, and the lack of bath scenes embodies this theme. Yet, *Distance* substitutes the scene of swimming pools with the bath scenes and thereby articulates the relationship between water and intimacy as other Kore-eda films do.