

# IMAGE LIBRARY NEWS

33

M&amp;L

武蔵野美術大学 美術館・図書館 イメージライブラリー

〒187-8505 東京都小平市小川町 1-736

TEL: 042-342-6072

URL: <http://img-lib.musabi.ac.jp/>

© 2015 Musashino Art University Museum &amp; Library. All Rights Reserved.

編集: 木村英佐子・佐々木友輔(美術館・図書館)

デザイン: 西中賢(西中デザイン事務所)

発行: 武蔵野美術大学 美術館・図書館

発行日: 2015年11月13日



『不気味なものの肌に触れる』

## 映画世界のサーキュレーション

いたるところにカメラと映像が氾濫し、あたかも「世界そのものが映画になりうる」かのような世界。ビッグバジェットの大作映画が話題を集め一方で、小規模な自主映画や動画が乱立する二極化状況の中で、両者を貫く重要な概念として「ドキュメンタリー」を挙げることができるでしょう。歴史的な事件・事故の現場やかけがえのない個の生に立ち会わんとするドキュメンタリストの活躍はもちろんのこと、劇映画の現場でも、「ドキュメンタリー・タッチやフェイクドキュメンタリー」と呼ばれる手法が多用されるようになりました。また一方で、「なみのおと」(酒井耕・濱口竜介監督)や「アクト・オブ・キリング」(ジョシア・オズベンハイマー監督)など、劇映画の方法論をドキュメンタリーに持ち込む試みが注目を浴びたのも記憶に新しいところです。

ではこのように、映画世界、劇映画、ドキュメンタリー、フィクションなど、フィクションといった循環を通じて生まれる芸術表現にはいかなる可能性があるのでしょうか。それとも一時的な流行にすぎないのでしょうか。今号ではそんな問題意識を背景として、映画史研究者・批評家の渡邊大輔氏に濱口竜介監督作品を論じていただきました。

# 現代映画と

## 「モノ」「イメージ」との同盟 ——濱口竜介小論

渡邊大輔（映画史研究者・批評家）



『うたうひと』

婆、彼女の正面には、洋服を着たやはり髪に白いものが混じる婦人が座っている。映画をいま観つつある観客へのどこか目配せめいた、シーカエンス冒頭の両者のかしこまつた自己紹介によつて、着物の老婆が宮城県内で民話伝承に従事する佐藤玲子という語り部であり、年配の婦人のほうは小野和子という名前で、かれらの民話伝承を長らく訪ね歩いていることなどがたちどころに判明する。

おだやかな雰囲気の画面に突如として映画的緊張がみなぎるのは、彼女たちの口から不意に、「河童」という単語が漏れる瞬間だ。その後、問もなく老婆はかつて

部屋の中央に、ふたりの女性がむかいあうかたちで椅子に腰掛けている。差しこむ外気の陽光をそれぞれ半身でやわらかく受け止めながら、画面向かって左側には、二幅の掛け軸が掛けられた乳白色の壁を背にして、着物をまとった鷹揚な老婆、彼女の正面には、洋服を着たやはり髪

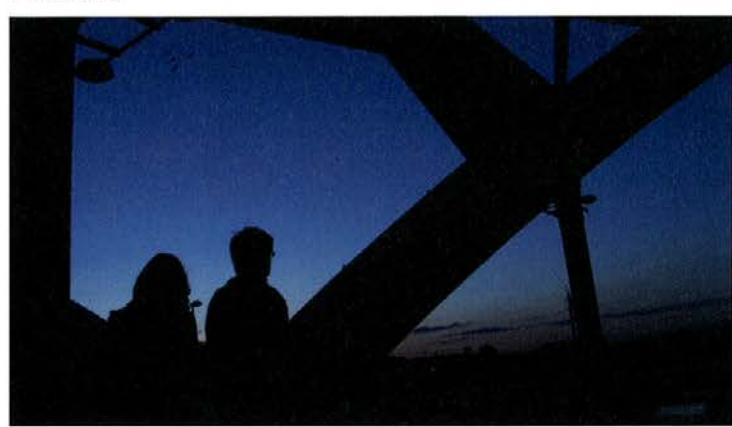


『うたうひと』

自身が嫁いだ家の姑との因習的な思い出とからめながら、含羞を含んだ表情で「小豆研ぎ」という河童と同じ怪異の話を朴訥と語りだす。この老婆の姿は、たとえばこの場面に先立つて、「ひとつ動物がいろいろなかたちでかかわってくるのも、昔話がよく語ることですよね」という小野の問いかけに応えて、人間の娘が雄猿のもとに嫁ぐ「猿の恩返し」なる、同じく「ひとでないモノ」の民話を語る別の老語り部のそれと過不足なく重なりあう。と同時にやはり重要なのは、こうした「ひとでないモノ」の話がはじまった瞬間、それまでふたりの

傍らに置かれ、斜めから切り返されていたキヤメラが、一転してかれらの顔を画面中央に真正面から捉えるバストショットの切り返しに変わることだろう。だが、人物たちは何事もなかつたかのごとく、まっすぐにレンズに視線を向けたまま、淀みない会話を続けてゆく……。

以上の、いっけんして奇妙なシーカエンスは、酒井耕と濱口竜介が東北の民話伝承活動に取材したドキュメンタリー『うたうひと』(2013)のなかに含まれている。すでに知られるように、同様の構図のショット／切り返しショットは、4時間以上に



『親密さ』

およぶ大作『親密さ』(2012)あたりにお

そらく端を発し、『うたうひと』をその一編として撮られた東日本大震災後の三陸を舞台にしたドキュメンタリー連作『東北記録映画三部作』(2011~2013)や、習作的中編『不気味なものの肌に触れる』(2013)、そして5時間近くの最新作『ハッピーアワー』(2015)にいたる濱口竜介の近作に数多く顔を見せる。画面を観るだけでもが小津安二郎のよう、と条件反射的に形容してしまうこの演出は、監督自身の証言を含むいくつかの記述によって、実際に、対話の撮影の途中で、人物を斜向かいに配置しながらしてそれぞれの正面にキヤメラを据え、双方とも対話者ではなくカメラにむかって話してもらうことでき

とはいえ、『シチュエーションズ』(文藝春秋)の佐々木敦など多くの論者がつとに指摘しているように、「東北記録映画三部作」などのドキュメンタリーはもちろん、「E.N.B.Uゼミナール」の俳優ワークショップの様子を取りいれた『親密さ』などのフィクション作品にせよ、淀みない自然さで進行する対話の映像記録のなかに、きわめて形式的かつ抽象的に構成された切り返しが唐突に挿入されるこれら一連のシーケンスは、映画におけるフィクション、ドキュメンタリーといった慣習的な区分にもかかわらず、今日の映像の表象や受容の経験をめぐる現実性／虚構性のあわいを攪乱するような、一種異様なリアリティを観客に与えるだろう。この点から、映像講座「映画世界のサーキュレーション」の趣旨も踏まえつつ、濱口竜介の映画的想像力の内実についてあらためて短く考えてみたい。



『不気味なものの肌に触れる』

（濱口竜介）

能になつたことが明らかにされている。

とはいっても、『シチュエーションズ』(文藝春秋)の佐々木敦など多くの論者がつとに指摘しているように、「東北記録映画三部作」などのドキュメンタリーはもちろん、「E.N.B.Uゼミナール」の俳優ワークショップの様子を取りいれた『親密さ』などのフィクション作品にせよ、淀みない自然さで進行する対話の映像記録のなかに、きわめて形

式的かつ抽象的に構成された切り返しが唐突に挿入されるこれら一連のシーケンスは、映画におけるフィクション、ドキュメンタリーといった慣習的な区分にもかかわらず、今日の映像の表象や受容の経験をめぐる現実性／虚構性のあわいを攪乱する

ような、一種異様なリアリティを観客に与えるだろう。この点から、映像講座「映画世界のサーキュレーション」の趣旨も踏まえつつ、濱口竜介の映画的想像力の内実についてあらためて短く考えてみたい。



『ハッピーアワー』



『なみのおと』

かれがこれまでのキャリアのなかでさまざまに試みてきた、映画というメディアやジャンルの形式性、あるいはリアリティ表現の要素を巧みに混在させた独特の創作活動を開拓してきた。ただ、似たような傾向は、じつは濱口のみならず、かれと同世代の若手インディペンデント映画作家をはじめとし、国内外を問わず「ポスト9・11／ポスト3・11」の現代シネマス

トたちの諸作品にいちよう認められるものもある。たとえば、その象徴的事例といえるのが、拙著『イメージの進行』(人文書院)などでも問題にしてきた、90年代末以降のいわゆる「フェイクドキュメンタリー」の世界的な流行現象である。「ブレイア・ウィッチ・プロジェクト」(1999)のヒットなどをきっかけに、21世紀に入つてから手ブレ映像や肌理の粗いデジタル画像、素人っぽい演技といったドキュメンタリーの慣習的表現・手法を模したフィクション作品がいたるところで脚光を浴びた。ハリウッドであれば、J・J・エイブラムスなど。

現代日本でも、山下敦弘から白石晃士、真利子哲也にいたるまで、才氣溢れる若手作家たちがこぞってこのジャンルで注目作を手掛けってきた。



『なみのおと』

趣向自体は、60年代のモンド・ムービーなどを例に出すまでもなく、それ以前から映画史には存在する。とはいっても、今日において決定的に重要なのは、同種の表現を含んだ岩井俊二の「リリイ・シュシュのすべて」(2001)を持ちだすまでもなく、それが「ポスト9・11／ポスト3・11」の映像的な微候ともいえる、メディアの「デイジタ

ル化」や「ネットワーク化」——いわゆる「ポストメディウム的状況」と密接にかかわっているという点にはならない。

## 21世紀のデジタル端末と高速データ

通信技術の社会的氾濫という事態は、監

視キヤメラから動画サイトまで、日常的な風景(現実)における映像(イメージ)の遍在化、ハイブリッドを加速度的に招き寄せた。さきの拙著でさしあたり「映像圏」と名指したその状況は、いわばあらゆる現実的記録を潜在的に「フェイク」に変えてしまうプロセスだといつてよい。その意味で、フィクションとドキュメンタリーをなれば露悪的に交錯させてみせる現代的フェ

イクドキュメンタリーとは、いわばジル・ドウルーズならば「偽なるものの力能」(シネマ2)とでも呼ぶだろう。こうした事態を巧みに構造化しているのだ。そして、「親

密さ」や「なみのおと」(2001)などで主題的ないし演出的にフィクションとドキュメンタリーを混在させる濱口も、問題意識や手法などにおいて、広い意味では同様の流れに含まれるともいえよう。さらに、本稿では詳述はできないが、濱口作品を特徴づける圧倒的な長尺や、敬愛するジョン・カサヴェ特斯になぞらえられる俳優たちの多様なエクササイズの場面といった要素も、同様に、「作品」や「パッケージ」としての確固としたまとまりを失いがちな一方、プラットな情報環境の海で絶えず生成変化を遂げてゆくデジタルメディア特有的感性——たとえば「ロングテール」と呼んでもよいが——と共に鳴るものがある。

ところで他方、こうした映像圏(=ポスト



『なみのおと』

哲学的言説の数々は、フェイクドキュメンタリー的な虚実皮膜のハイブリッドとも一体となつた、以上の新たな「モノとの同盟」中沢新一と呼べる局面こそを問題にしているわけだ。

さて、ここで最後に、あらためて冒頭に掲げた『うたうひと』のシークエンスに戻ってみよう。そのように問い合わせみると、本作で濱口がそのフェイクドキュメンタリー的な形式性とともに試みようとしているのは、今日の映画的想像力における新たな「ひとでないモノとの同盟」なのだと伝承につうじる民俗学的な文脈を経由している。

猿や河童、小豆研ぎなどの動物や怪異との交流を語る語り部たちの姿は、そのまま世界に拡散される有象無象のモノノイメージたちと相互干渉するわたしたち自身のリアリティとびつたりと重なるだろう。濱口は、「アソミおじさんの森」(2010)や「メコンホテル」(2012)でアビチャッポン、ウイーラセタクンがやつたことを、また別切れ口から捉えてみせたように思われる。

だとすると、あの特異なショット/切り返しショットによって対話者たちをまなざし続ける濱口的なキヤメラの視線は、その意味でまさにキヤメラアイ(=客体と人間)の環境の内部で能動的・自律的に氾濫し、そればかりか主体と不斷に相互干渉するモノとしてのイメージが情報メディア

メディウム的状況とは、それこそ街中の監視キヤメラ映像をはじめ、タイムライン上にうごめく無数のYouTube動画、GIFのアニメーションなど、いわば主体(ひと)の介入を離れて自生するように見える、「ひとでないモノ」としてのイメージが情報メディアの環境の内部で能動的・自律的に氾濫し、そこからか主体と不斷に相互干渉するモノとしてゆく、これまでにはないハイブリッド的な状況をもたらしつつあるといえる。たとえば最近、日本でも注目を集めはじめている「新しい唯物論」やら「オブジェクト指向の存在論」やらといった英語圏の

さて、ここで最後に、あらためて冒頭に掲げた『うたうひと』のシークエンスに戻ってみよう。そのように問い合わせみると、本作で濱口がそのフェイクドキュメンタリー的な形式性とともに試みようとしているのは、今日の映画的想像力における新たな「ひとでないモノとの同盟」の中沢新一と呼べる局面こそを問題にしているわけだ。

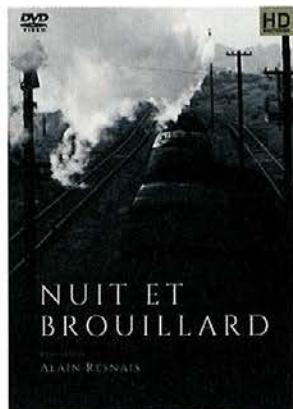
さて、ここで最後に、あらためて冒頭に掲げた『うたうひと』のシークエンスに戻ってみよう。そのように問い合わせみると、本作で濱口がそのフェイクドキュメンタリー的な形式性とともに試みようとしているのは、今日の映画的想像力における新たな「ひとでないモノとの同盟」の中沢新一と呼べる局面こそを問題にしているわけだ。

さて、ここで最後に、あらためて冒頭に掲げた『うたうひと』のシークエンスに戻ってみよう。そのように問い合わせみると、本作で濱口がそのフェイクドキュメンタリー的な形式性とともに試みようとしているのは、今日の映画的想像力における新たな「ひとでないモノとの同盟」の中沢新一と呼べる局面こそを問題にしているわけだ。

# 映画世界のサーキュレーションをめぐる フィルムガイド

## (イメージライブラリー・選)

【夜と霧】  
監督／アラン・レネ 1955年



発売元：アイ・ヴィー・シー



©1955 ARGOS FILMS / COCINOR

「夜と霧」は、第二次世界大戦時のモノクロのニュース・フィルムと写真を用いてアウシュ

チリ取られた生首、目を覆いたくなるような残酷な映像の数々が連なる。しかし映画の導入部分では、実に穏やかな田園風景が映し出される。青い空、緑の草原。その長閑で平和な風景のなかに、廃墟となつた収容所が存在する。流麗な音楽と抑制的効いたナレーションを從え、カメラは緩やかな速度で収容所の内部へと入り込む。交互に映し出されるカラーの現在とモノクロの過去。その鮮烈なモンタージュは、制作から60年の歳月を経てなお変わらぬ強度を保ち続け、今まさに観客自身が、映画のなかで目の当たりにした惨劇と地続きにつながつた歴史の上を歩んでいるという事実を容赦なく突き付けてくるのだ。

【営倉】  
監督／ジョナス・メカス 1964年

実験劇団リヴィング・シアターによる公演のただ中に飛び込んだメカスが、役者たちと同じ時と場を共有しながら撮影を敢行した本作は、通常は「無いこと」にされるはずの撮影者やカメラの存在を観客に強く意識させる。しかしこの試みがメタフィクションにありがちな夢オチ的・一発ネタ的安易さに陥つていな

ビッツ収容所でおこなわれたユダヤ人虐殺を告発した32分のドキュメンタリー作品である。ブルドーザーでかき集められる死体の山、

な残虐な映像の数々が連なる。しかし映画の導入部分では、実に穏やかな田園風景が映し出される。青い空、緑の草原。その長閑で平和な風景のなかに、廃墟となつた収容所が存在する。流麗な音楽と抑制的効いたナレーションを從え、カメラは緩やかな速度で収容所の内部へと入り込む。交互に映し出されるカラーの現在とモノクロの過去。その鮮烈なモンタージュは、制作から60年の歳月を経てなお変わらぬ強度を保ち続け、今まさに観客自身が、映画のなかで目の当たりにした惨劇と地続きにつながつた歴史の上を歩んでいるという事実を容赦なく突き付けてくるのだ。

【サン・ソレイユ】  
監督／クリス・マルケル 1982年

女性の声が、世界を旅するカメラマンから届いた手紙を朗読する。画面にはそのカメラマンの旅を追体験するかのようにアフリカや日本の風景が展開される。カメラマンが視線を向けるのは、無数の招き猫が奉納された寺、電車内で眠り込む人々、街角のテレビが映し出す相撲中継。監督は、スチール写真とモノローグのみでタイム・トラベルを題材にしたSF映画『ラ・ジュテ』を制作したクリス・マルケル。この異国の大眼を通して見る

1980年代初期の日本の諸相は、紛れもなくドキュメンタリーの手法で撮られているにも関わらず、そこが日本ではないような不思議な感覚をもたらす。心地よく耳に響くモノローグは異国の文化について次々と哲学的思考を巡らせ、『ラ・ジュテ』と同じようにこの映画もまた自在に時空を飛び越えていく。結局のところ映画作家の

いのは、カメラによって身体化されたカメラの一挙一動から、撮る者の特権性に居座らず、いたはずの世界でさえいかようにも変幻し得自身もひとりの登場人物として舞台に立つのだという氣概が感じられるからだ。要するに、事実そのものが賞賛に値するのではなく、そこで撮影者が役者にひけをとらないパフォーマンスあるいは演技を披露しているからこそ

本作は感動的なものである。こうした「出演者としての撮影者／カメラ」という観点は、劇映画における主観ショット（POVショット）を考える上でも役に立つだろう。

【ジュラシック・パーク】  
監督／スティーヴン・スピルバーグ 1993年

リュミエール兄弟の『列車の到着』を見た観客が席を立ち逃げ出したとか、ウェルズのラジオドラマ『宇宙戦争』を聴いた人びとが宇宙人襲来を信じてパニックに陥つたというような都市伝説的エピソードは今も、「ひとは何を本当らしく感じるか」という問いに関する魅惑的な事例であり続けている。スクリーン上に絶滅したはずの恐竜を復活させ、VF X技術の水準や人々の恐竜観を塗り替えた『ジュラシック・パーク』もまた、観客に新たなアリティの条件を用意したフィルムの系譜に連ねられるだろう。世界中で大ヒットを記録した本作はシリーズ化され、1996年には作中のパークを模したアトラクションがユーバーサル・スタジオにオープン。さらにそのアトラクションの記憶を映画に逆輸入するかたちで2015年に最新作『ジュラシック・ワールド』が撮られるなど、ハリウッドならではのスケールで映画と世界の循環が続いている。

【不詳の人】  
監督／山下敦弘 2004年

フエイクドキュメンタリーと言えば低予算のホラーや侵略もののSFが話題に上ることが多いが、この手法の特性が露骨に浮かび上が

るのはむしろ「不詳の人」のように日常的風景の中に虚構を混ぜ合わせるタイプのフィルムである。演劇ワークショップに多くの生徒を集める詐欺師についてのドキュメンタリーという体裁の本作では、詐欺師役の山本剛史がいかにも「こういう人いそう」な仕草や言い回しで笑いを誘う。その演技の再現性が高まれば高まるほど、映画的には妙な收まりの悪さが生じてくるのが興味深いところだ。すなわちフェイクドキュメンタリーは、日常的なアリティと映画的なアリティがイコールでないことを確認し、ふだん見慣れたフィクションのドラマが現実世界のありようをいかに抽象化することで成り立っているのかを検討する材料を与えてくれるのである。なお、本作の方法論がさらに洗練されたテレビドラマ『山田孝之の東京都北区赤羽』も必見。

『四つのうた』  
監督／ジャ・ジャンクー 2008年

50年にわたる歴史の幕を閉じようとしている中国巨大国営工場とそこで暮らす労働者たちにカメラを向けた『四つのうた』では、ドキュメンタリーとフィクションが巧みに融合されている。歴史を「事実」と「想像」の混合物」と考えるジャ・ジャンクーは、朽ち果てていく工場と実在する労働者たちの圧倒的な存在感を映画に刻みつつ、そのなかにフィクションを演じる4人の役者へのインタビューを織り込んでいく。役者たちが演じるのは、100人の労働者たちから引き出した実話を基にして再構築された人物である。彼らには無数の名もなき労働者たちの人生が凝

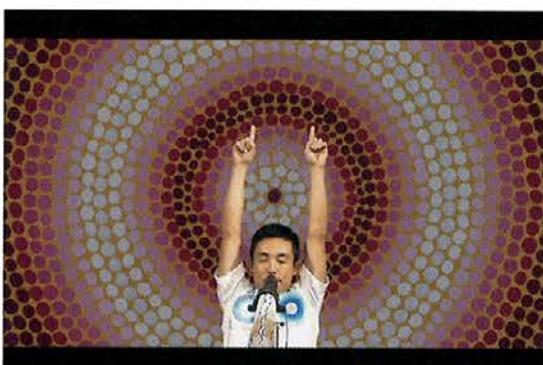
縮されているのだ。彼らがささやかな個々の思い出を語るとき、そこには多くの個人に影響を与えてきた中国の激動の半世紀がいかにも「こういう人いそう」な仕草や言ひ回しで笑いを誘う。その演技の再現性が高まれば高まるほど、映画的には妙な收まりの悪さが生じてくるのが興味深いところだ。すなわちフェイクドキュメンタリーは、日常的なアリティと映画的なアリティがイコールでないことを確認し、ふだん見慣れたフィクションのドラマが現実世界のありようをいかに抽象化することで成り立っているのかを検討する材料を与えてくれるのである。なお、本作の方法論がさらに洗練されたテレビドラマ『山田孝之の東京都北区赤羽』も必見。

『アクト・オブ・キリング』  
監督／ジョシュア・オッペンハイマー 2012年



『アクト・オブ・キリング』  
Blu-ray&DVD 発売中  
発・販元：バズ  
提供：トランسفォーマー  
© Final Cut for Real Apps, Piraya Film AS  
and Novaya Zemlya LTD, 2012

『フラッシュバックメモリーズ 3D』  
監督／松江哲明 2012年



なつたのだろうか。それとも、忌まわしい殺人行為の記憶を事後的に映画の記憶にすり替えようとしているのだろうか。

人行為の記憶を事後的に映画の記憶にすり替えることによって監督は疑問を抱いているが、理屈ではなく五感で感じるアリティがそこにある。そして撮影時の記憶を持たないGOMAにとって、過去の喪失を埋めるリアルのひとつにもなったのだ。

『6才のボクが、大人になるまで』  
監督／リチャード・リンクレイター 2014年

『6才のボクが、大人になるまで』  
監督／リチャード・リンクレイター 2014年

例えばトリュフォーがジャン＝ピエール・レオに20年に渡って同一人物を演じさせた「アン・トワーヌ・ド・ワネルの冒険」シリーズ。往年のスター俳優2人が27年前の共演作を観賞するシーンが強烈な印象を残すフェリーニの「インテルビースタ」。主要キャストの成長に合わせて製作スケジュールが組まれた「ハリー・ボッタ」9部作など、映画は伝統的に役者の「生きた時間」と「物語の時間」とを結びつけてきた。長期撮影を通じて、はじめは6歳だった子役エラー・コルトレーンが18歳の青年になるまでを作中人物の成長と重ね合わせて描いた本作では、12年という時間がたつた2時間46分へと圧縮される。そして観客はこの上映時間のうちに、永遠に続くかのような少年時代のまどろみと、振り返れば一瞬であつたかのようないい時間とを共に経験することになるだろう。この驚くべき経験は、切断の集積（編集）によって連続性を生み出す映画の魔術に他ならない。

# 第43回イメージライブラリー映像講座のお知らせ

## 上映

◎2015年11月14日(土)12:30～(開場 12:00)

『親密さ』 監督／濱口竜介、255分

◎2015年11月19日(木)15:30～(開場 15:00)

『不気味なものの肌に触れる』 監督／濱口竜介、54分

対談 2015年11月19日(木)16:30～18:30

登壇者 濱口竜介、渡邊大輔

会場 武蔵野美術大学 美術館ホール

## プロフィール

濱口竜介(はまぐちりゅうすけ)

1978年、神奈川県生まれ。東京大学文学部卒業後、商業映画の助監督やテレビの経済番組のADを経て、東京藝術大学大学院映像研究科に入学。2008年、修了制作『PASSION』がサン・セバスチャン国際映画祭や東京フィルメックスに出品され高い評価を得る。その後も地域やジャンルをまたいだ精力的な制作活動を続いている。現在は活動拠点を神戸に移して活動中。最新作『ハッピーアワー』はロカルノ国際映画祭にて最優秀女優賞受賞と脚本へのスペシャル・メンションを受けた。

渡邊大輔(わたなべだいすけ)

1982年、栃木県生まれ。映画史研究者・批評家。跡見学園女子大学文学部助教。主な著作に『イメージの進行形——ソーシャル時代の映画と映像文化』(人文書院、2012年)、『アジア映画で世界を見る——越境する映画、グローバル化する文化』(共著・作品社、2013年)、『ビジュアル・コミュニケーション——動画時代の文化批評』(編著・南雲堂、2015年)などがある。

## 参考上映作品紹介

### 『親密さ』

2012年 255分

監督・脚本／濱口竜介 製作／ENBUゼミナール 撮影／北川喜雄  
編集／鈴木宏 整音／黄永昌 助監督／佐々木亮介 制作／工藤涉  
劇中歌／岡本英之 出演／平野鈴、佐藤亮、田山幹雄、伊藤綾子、手塚加奈子、新井徹、菅井義久、香取あき、土谷林福、渡辺拓真、永井孝憲、藤村早苗、今川健吾



『親密さ』

濱口が講師を務めた専門学校「ENBUゼミナール」映像俳優コースの修了作品として製作された4時間15分の大作。2人の演出家が『親密さ』と題した演劇をつくりあげていく過程をフィクションのドラマとして描き出した前半部と、舞台本番の様子を記録した後半部とで構成されている。映画と演劇、現実と虚構、劇映画とドキュメンタリーなど様々な切り口から見ることを許容する間口の広さと同時に、形式的実験にとどまらず、朝焼けの中で男女の過ごした時間と別れを描くエモーショナルな作劇も本作の魅力だ。またここに、現実空間と情報空間という論点を付け加えることもできるだろう。濱口は物語に「戦時下」という設定を導入しつつも、それを直接的に描くことはせず、メールやニュースの文字、ビデオチャットの声などを通じて断片的にのみ状況を仄めかす。メディア越しに届けられる情報が、映画的でも演劇的でもない第三の「リアリティ」を形成している。

### 『不気味なものの肌に触れる』

2013年 54分

監督／濱口竜介 製作／LOAD SHOW、fictive 脚本／高橋知由  
撮影／佐々木靖之 音楽／長薗寛幸 助監督／野原位 制作／城内政芳  
プロデューサー／北原豪、岡本英之、濱口竜介  
振付／砂連尾理 音響／黄永昌 出演／染谷将太、渋川清彦、石田法嗣、瀬戸夏実、村上淳、河井青葉、水越朝弓



『不気味なものの肌に触れる』

父を亡くし、異母兄の斗吾に引き取られた高校生の千尋。彼は孤独を抱えながらも、同じ年の直也と「相手に触れてはならない」というルールのもとにおこなうダンスにのめり込んでいた。しかし千尋や直也が暮らす川のある街の日常は、次第に不穏な影に覆われていく……。製作が予定されている長編『FLOODS』の予告編的な意味合いも持つ中編。冒頭のダンス・シーンの緊張感を保持したまま、カメラは日常生活のなかで繰り広げられる登場人物たちの「触れる」か「触れない」かの行為に視線を送り続ける。触れてしまったら、一体何が起きるのか——。観客は絶えず不安感に苛まれることになるだろう。そのなかで一番恐怖を煽り立てるのは、即興演技がおこなわれた何気ない一場面かもしれない。そこで役者が垣間見せた「素の顔」は、映画のリアリティからは解釈不能な異界のものであり、観客が映画にのめり込めばのめり込むほど、なによりも不気味な存在として表出する。

