

---

## 相米慎二の『セーラー服と機関銃』における 歌と記憶

---

申 恩 暲

---



# 相米慎二の『セーラー服と機関銃』における歌と記憶

シン ウン ギョン  
申 恩 暲

## 1. はじめに

相米慎二監督作品には、登場人物たちが歌を歌う場面がしばしば見られる。『翔んだカップル』（1980）、『セーラー服と機関銃』（1981）、『ションベン・ライダー』（1983）、『魚影の群れ』（1983）、『台風クラブ』（1985）、『雪の断章 情熱』（1985）、『光る女』（1980）、『東京上空いらっしゃいませ』（1990）に至るまで「歌唱する人物」と「歌」は相米映画において欠かせない要素である。「俺は全部ミュージカルだと思って撮っているんだけど、誰もそういう風に言ってくれないでしょう」<sup>1</sup>とといった相米自身の発言や、多数の相米映画を手がけた美術監督の小川富美夫の次のような発言は相米映画における音楽や歌に注意を喚起させる。

「東京上空」では、井上陽水さんをはじめ四人の歌手が別々に『帰れない二人』を歌って、主人公の心情を代弁するという音楽の使い方を見どころのひとつです。音楽の映画と言ってもいい。相米さんの音楽感覚って本能的なものだと思いますが、すごいんですよ。「雪の断章」の時に、東京の女の暮らしぶりについて話していたら、気になる音楽があると言って『ほんの、ノスタルジー』という来生たかおの曲のテープをくれました。いい歌詞で、そこ

<sup>1</sup> 相米慎二・黒沢清「『あ、春』と『ニンゲン合格』」『映画のこわい話：黒沢清対談集』2007年、青土社、169頁。初出は『スタジオボイス』1999年1月号。

から方向性が見えてきました。笠置シズ子の『買物ブギー』、冒頭のワンシーンの参考にと渡された中山ラビの『ノスタルジィ』や松井須美子の『さすらいの唄』などのテープも同様にイメージを膨らませてくれましたね。「あ、春」の、屋上で浮浪者たちの音楽隊が音楽をシーンにはほろりとしました。彼の場合は、こういう映画にしたいという手がかりになる難解な本や音楽が必ずあります。<sup>2</sup>

ここで、小川は相米が映画の準備段階から映画の場面を構成する音楽や歌をスタッフと共有したことや、それが映画を構想する方向性の手助けになったことなど相米映画における音楽と歌の重要性を述べている。

小川が挙げている歌は実際に映画の中で使用されているのが確認できるが、実は相米映画に現れる歌にはいくつかのパターンがある。一つは『東京上空いらっしゃいませ』でジャズバーの場面ののように場所的設定と関わりがある場合。二番目は『光る女』のようにオペラ歌手である主人公の職業的な設定から行われる場合。三番目はロマンポルノ映画である『ラブホテル』のようにラジオから流れ出て画面内に音源を持つ場合。四番目は、『雪の断章 情熱』の画面外に使われる笠置シズ子の「買物ブギー」のように違和感を感じさせる場合<sup>3</sup>。五番目は、最も多く現れる、登場人物が唐突に歌を歌う場合である。例えば、相米のデビュー作

<sup>2</sup> 小川富美夫「台本に対し、どれだけ悩み深く問い詰めることができるのか」『相米慎二』キネマ旬報社、2011年、158-159頁。小川富美夫は『シブがき隊 ボイズ&ガールズ』（森田芳光、1982）で美術監督をデビューし、相米とは『雪の断章 情熱』を皮切りに『光る女』『東京上空いらっしゃいませ』『あ、春』『風花』の美術を担当している。オペラが好きだった相米はオペラ『千の記憶の物語』（1991、1993）の演出も担当していて、小川も参加している。

<sup>3</sup> 主人公の少女・斉藤由貴が原野を彷徨う場面。石田美紀はこの場面の異様な歌の使い方について、少女の心境を可視化する場面だが、撮り方や歌によってその内面描写を突っ撥ね、テキストに亀裂を入れているとみる（石田美紀「二つの『雪の断章』」『蘇る相米慎二』インスクリプト、2011年、324-325頁）。

である『翔んだカップル』では薬師丸ひろ子演じる主人公の圭が風呂場の場面で歌を口ずさむが、この場面で歌は風呂を楽しむ彼女の気持ちを表すものとして用いられ、反復的に登場するわけではない<sup>4</sup>。相米映画において歌がもっとも特徴的だと言えるのが、不意に登場人物から発せられ、映画の中で反復的に使われる場合である。相米はなぜこのような特異な歌の使い方をするのか。

本稿では、相米映画において歌がどのように使われ、どういった作用をするのか、そしてどういう意味を持つのか考えてみたい。後述するように、相米映画において歌の意識的な使用が見え始めるのは、二作目の映画『セーラー服と機関銃』からである。本稿は歌を相米映画における特徴的な技法として捉え『セーラー服と機関銃』で現れる歌の働きを分析し、その意味作用を明らかにすることを目的にする。これを通じて相米映画における歌という技法的特徴の一面が明らかになり、本映画だけではなく以後の相米映画との関連性を見出すことができるだろう。さらに、映画と音楽の関係を考えることに一つの考察が提示できよう。

## 2. 相米映画における「歌と踊り」の論議

先行研究では、相米映画における歌に対する研究が独立したテーマとして扱われている場合はほぼないが、部分的な言及と分析は見出すことができる。

まず、大澤浄の論考「「過程」を生きる身体——相米映画の子どもたち」は、相米映画の身体表象に注目し、主人公である子供たちを1970年代の身体表象とは異なる1980年代の身体表象として捉える。大澤はそのなかで相米映画の歌について以下のように言及する。

歌手でもない主人公が歌を歌う演出は、七〇年代に日活ロマンポルノ映画、

<sup>4</sup> この場面で、薬師丸ひろ子は1979年ヒット曲である「異邦人」を口ずさむ。以後の相米映画でも、映画の公開年とはほぼ同時代の歌を劇中の主人公たちに歌わせる場面がある。少女・少年の若い世代には彼らの「いま」を、上の世代には過去の自分たちの歌を歌わせることで、世代に合わせた設定に気づく。

特に神代辰巳作品でしばしば用いられており、相米もおそらくここからヒントを得たと思われる。だが、たとえば神代の『青春の蹉跎』（一九七四）で萩原健一が何度も口ずさむ「エンヤートット」の鼻歌が、親によって用意されたエリートコースに対する萩原の苛立ちと抵抗を代弁していたように、神代映画での「歌」は、あくまで主人公の内省＝モノローグとしてある。それは「社会」に対する抵抗であると同時に断念でもあるような、自己完結的な性質を帯びている。相米映画における「歌」と「踊り」は、それとは異なり、子ども同士をふくむ他者との新しい関係の構築に向けられている。<sup>5</sup>

大澤の分析で注目したいのは、相米映画の歌の使用を1970年代神代の映画から相米が受けた影響の可能性を示している点である。大澤の相米映画に対する立場は「相米映画」を「相米」という作家の名のもとで論じることではない<sup>6</sup>。その点で歌を相米映画の技法的特徴として、その演出的選択に注目する本稿の立場とは異なる。だが、大澤の言及は相米の映画実践がにつかつのロマンポルノの助監督から始まったことやその映画の記憶の影響関係を視させる点で示唆を与える。これは寺山修司の『草迷宮』（1978年製作、1983年公開）に相米が助監督として参加したことから『雪の断章 情熱』で時折登場するピエロの人形を寺山映画との関連性と影響を指摘する石田美紀の研究や他の批評でも見いだすことができる<sup>7</sup>。こうした相米の芸術的経験だけではなく、三里塚闘争に参加した時代的体験や映画史的記憶が彼の映画にいかなる影響を与えたのかはさらなる検討が必要であろう<sup>8</sup>。

一方、田中晋平は「相米慎二映画における孤児たちの共同体」で相米の1980年代映画の人物の特徴を「孤児」として捉え、『台風クラブ』を中心に「共同体」

<sup>5</sup> 大澤 浄 「「過程」を生きる身体——相米映画の子どもたち」『蘇る相米慎二』インスクリプト、2011年、59-60頁。傍点引用者。

<sup>6</sup> 大澤は「「相米映画」とは、現場責任者である相米の名の下に醸成された、そのようなアンサンブルが結実したフィルム・テキスト全体のことと理解されたい」という（同前、63頁）。

と「個」という主題が相米映画を貫いていると考察する。田中は大澤が相米映画における歌と踊りを「他者との新しい関係の構築」として捉えているが、その「他者との新しい関係」とは何かと疑問を提示し、歌と踊りの役割をより明確にする必要があると指摘する。田中によれば、歌と踊りは孤児的人物たちが新しい人間関係を生むことだけではなく、それを通じて日常的な場所を脱/再テリトリー化し、孤児たちの共同体を形成する身振りである。だが、もう一方で田中は相米映画の「「歌」や「踊り」を安易に監督の資質と結びつけることはでき」<sup>9</sup>ないと主張する。田中は、相米とインタビューした詩人の稲川方人が『台風クラブ』や『ラブホテル』の歌にある悲調に注目して、その選曲を監督の相米のパーソナリティに還元することに疑問を呈する。相米が歌に見られる「悲調」という稲川の見解に対して、『ラブホテル』で流れる山口百恵の「夜へ」は、元々石井隆の脚本が

<sup>7</sup> 石田美紀「二つの『雪の断章』」『蘇る相米慎二』インスクリプト、2011年、328頁。石田だけではなく、西嶋憲生は寺山を中心の一つの映画史のシーンが描ける可能性を想定しながら、相米映画の「奇妙に演劇化された場面のなかに寺山修司の遠い残響を見出せる気がするの私だけだろうか」といっている（西嶋憲生「寺山修司とその周辺『草迷宮』をめぐる予期せぬ出会い」『イメージ・フォーラム』1992年12月、155号、102頁）。

<sup>8</sup> 掛尾良夫は相米の経歴について「中大法学部にいた相米慎二も日本革命的共産主義者同盟（第四インターナショナル）に所属し、三里塚闘争に参加していた。しかしその相米も72年に大学を中退、日活撮影所の契約助監督になった。」と説明している（『「びあ」の時代』小学館、2013年、33頁）。平澤剛は『台風クラブ』を取り上げ、相米の長回しを1960年代末の街頭闘争や暴動直前の新宿街がもった寂寞感や緊迫感との関連から考察している（平澤剛「투쟁적 소마이 신지론—혹은 1980년대 돌리싸고（闘争的相米慎二論—もしくは1980年代をめぐる）』『소마이 신지（相米慎二）』、전주국제영화제（全州国際映画祭）、2005年、63頁）。本小冊は2005年韓国で行われた第6回全州国際映画祭の相米慎二回顧展を紹介するために作られたものであり、本映画祭では8本の映画が上映された。2018年にはソウル・シネマテークにて全作回顧展が行われた。

<sup>9</sup> 田中晋平「相米慎二映画における孤児たちの共同体」『映像学』2013年11月、91号、50頁。

指定していた」<sup>10</sup>と応じた発言を傍証に取り上げ、田中は、稲川の解釈のような「理解が相米映画の「共同体」の検討を阻んだ面もあると考えられる」<sup>11</sup>と言う。だが、興味深いことに田中は、「なぜそのような不安定な「共同体」を相米は示したのか。学生運動の挫折という監督個人の記憶も無関係でないはずだが、自ら脚本を書かなかった相米が「孤児たちの共同体」を意識的に描き続けたと考えるのは難しいかもしれない」<sup>12</sup>と自問自答する。そして、田中は歌と踊りと関連する映画の共同体という主題を考える時、相米という監督個人ではなく「相米組」という共同体の実践に注目し、1980年代の撮影所の崩壊過程という歴史的状況の中で相米組という共同体の特異性から相米映画の一貫した主題を読み取るのだ。

本稿にとって、田中が1980年代という撮影所が崩壊しつつあった時代において、「相米組」という製作共同体に注目する視点は極めて示唆的である。とはいえ、「脚本を書かない」ので相米の意識的な主題形成として捉えがたいという田中の判断には、脚本を書かなくても映画の一貫した主題が読まれてきた監督の存在を考えると疑問は残る。実際のところ、『セーラー服と機関銃』の分析で見えていくように、脚本家やスタッフのアイデアを監督が映画に取り入れたという例は相米映画において珍しいことではない。田中が主張するように、相米組が持つ共同体的性質とそのような協働の結果として表れてくる相米映画の特殊性があると仮定するならば、選曲が脚本家によるという事実が「相米組」という共同体に重きを置く田中の主張に相反しないはずだ。さらに、脚本家の石井の選曲を排除せず映画に取り入れたその「演出的選択」をいかに考えるべきか、という監督としての相米の決定が果たす関与そのものを否定することを意味するわけでもないだろう。にも拘らず、田中の論は撮影所が解体しつつあった1980年代という時代的状況の下で、相米が志向した映画作りの方向性を見出している点で重要であり、「撮影所を経験した最後の世代」に属する相米が持った撮影所に対する想いや、集団創作のような共同体を強調した彼の映画実践の特徴を認識させる点で示唆に富む。

<sup>10</sup> 同前、50 頁。

<sup>11</sup> 同前。

<sup>12</sup> 同前、54-55 頁。

このようにいくつかの先行研究は、相米映画における歌と踊りが「登場人物間の関係形成」や「主題の形成」に働きを持つという認識をすでに共有している。しかし、分析の主軸が他にあるため「歌」の働きに関して十分に分析されているとは言い難い。より詳細な考察をするためには、映画と歌の関係に焦点を当てて探っていく必要があるだろう。そこで映画の分析に進む前に、映画における歌に関する研究をいくつか紹介し、本稿の分析的立場を示したい。

### 3. 映画と歌の関係

最初に、戦後木下恵介の代表的な映画である『二十四の瞳』(1954)を取り上げた御園生涼子の「幼年期の呼び声——木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」<sup>13</sup>を確認してみよう。御園生は、『二十四の瞳』で使われた日本人なら聞きなれた「あおげば尊し」(1884年発表)などの唱歌の分析を通じて、戦後ナショナリズムの再構築との関係を考察する。御園生によれば、唱歌のメロディが呼び起こす「懐かしさ」という感情が本作において観客の涙を誘った要因であり、そういったノスタルジックな音楽媒体が喚起させる「共同体的な記憶」には見え隠れた力が作用している。御園生は、映画で使われた唱歌が西洋音楽の旋律をもとにしているにも拘らず、その音楽から郷愁を覚える観客に違和感を覚えたという。そこから唱歌が近代音楽教育の一環として近代国家という想像的な共同体を形成する道具として機能したことや、メロディが呼び起こす「郷土」のイメージは近代音楽教育によって塗り替えられたものであることを明らかにする。のみならず、女性主人公の大石先生と男性の校長先生が教える唱歌から歌の性格の違いや、その歌が代弁する世代間の亀裂を読み取り、唱歌が「世代」を表す象徴的な表象として、共同体同士の対立関係を表す手段になることを示す。

さらに、御園生は木下作品の音楽が持つジェンダー性に注目する。大石先生を「母性」を象徴する人物として、彼女が教える唱歌を「母のメロディ」として捉え、

<sup>13</sup> 御園生涼子「幼年期の呼び声——木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」『映像学』2006年、77号、5-22頁。



御園生は彼女をめぐるこうした「郷土や母というイメージ」の意味生成過程には起源に対する欲望が作用していると主張する。それは、レイ・チョウが中国の第5世代映画から女性性を自然や原始的なものと結びつき、その原始性から起源を求める欲望を提示したように、御園生の議論では大石先生をめぐる意味生成過程に「国民の物語」の起源を求める1950年代日本国民のナショナルな欲望を見いだす。御園生の考察は、映画における歌が観客に及ぼす感情的・身体的効果のみならず、歌が観客個人の記憶と関わって作用することや集団の記憶を形成させることを提示する。とりわけ、歌が象徴的な表象として働きを持つことは、本稿にとって重要な視点を提供する。

一方、田之頭一知は「映画における“歌”の働き：市川崑、木下恵介、黒澤明の3作品を例に」<sup>14</sup>で、一般的に映画音楽研究において作曲家論の試みがあるとはいえ、映像製作の中心に位置する監督とその作品を対象にした考察が乏しいと指摘する。その上で、この三人の監督作品から一本ずつを選んで、映画の中で歌われた歌に焦点を当て、歌の歌詞と場面分析を行う<sup>15</sup>。まず、田之頭は、市川崑の『ビルマの豎琴』（1985）で、歌われる二曲の翻訳唱歌「旅愁」と「埴生の宿」を通じて登場人物における作用をみる。例えば、異国で戦う兵士たちが「旅愁」を合唱する時、歌は彼らの郷愁を刺激し、彼らの気持ちを一つに合わせる作用をする。また、日本兵とイギリス兵との間で歌詞の言語は違っても、同じ旋律を持つ「埴生の宿」を歌うことで、敵対関係である登場人物たちの立場を超え、歌が人と人を結びつける力を持つと田之頭は分析する。次に、木下の『二十四の瞳』では、特に、スコットランド民謡である「アニー・ローリ」を取り上げ、この曲は歌詞を伴わないが、物語の節目や登場人物たちの人生が動いてゆく場面に繰り返し登場し、その旋律に聞きなれた観客の郷愁を誘うと述べる。田之頭によれば、

<sup>14</sup> 田之頭一知「映画における“歌”の働き：市川崑、木下恵介、黒澤明の3作品を例に」『芸術：大阪芸術大学紀要』2013年12月、36号、61-72頁。

<sup>15</sup> 田之頭が本論文で取り上げる映画の歌は、市川の『ビルマの豎琴』では「旅愁」「埴生の宿」「あおげば尊し」、木下の『二十四の瞳』では「あおげば尊し」「七つの子」「アニー・ローリ」、黒澤の『生きる』では「ゴンドラの唄」である。

市川と木下の映画における歌のあり方は、登場人物たちと受け手の理解を参照枠として用いているとするならば、黒澤の『生きる』(1952)の「 Gondola の唄」(1915年発表)は、作り手の側から新たな意味を与えるものとして注目する。田之頭は「 Gondola の唄」の歌詞が映画の主題と一致し、黒澤が歌を物語の一部分として、受け手の主体的な解釈を呼び込むと分析する。田之頭の論は、映画における歌の働きに焦点を当て、歌が映画の物語の中で実際にどのように登場人物間の感情や関係を形成し、物語の構成要素をなすのかを提示する。

映画と歌の関係に関する御園生と田之頭の議論を整理すると、次の五点に集約することができる。第一に、歌は観客の感情や記憶の場を形成すること。第二に、歌は観客の身体的反応を伴うこと。第三に、歌は観客や監督の「記憶・理解」をもとに映画に作用すること。第四に、歌は映画の意味解釈において表象的機能が読み取れること。そして第五に、歌は「聴覚的共同体」と呼べるある集団性を形成し、特定の文化・社会を指し示すことができることである。

以上の五点のうち、映画における歌が観客の感情だけではなく、記憶を呼び起こすというのは、二人の論において共通かつ核心的な要素である。本稿はこの点に着目して、歌の本格的な使用だけではなく、歌の表象的機能が表される『セーラー服と機関銃』におけるその働きを分析する。歌がどういう経緯で使われ、何を表し、いかなる記憶と関係を持つのか、歌によって登場人物の関係性がどのように形成されていくか、そして歌を中心に本作を分析することでいかなる物語と主題の解釈が可能なのかを見てゆきたい。

#### 4. 『セーラー服と機関銃』の歌＝父＝記憶

「へ涙じゃないのよ 浮気な雨に ちょっぴり この頬 ぬらしただけさ ここは地の果て アルジェリア どうせカスバの夜に咲く酒場の女の薄情け」。一人の少女が仰向けにそっくり返って歌を歌っている。『セーラー服と機関銃』の冒頭で、葉師丸ひろ子演じるヒロイン・泉の登場場面である<sup>16</sup>（図1）。

『セーラー服と機関銃』は相米の長編二作目の映画であり、赤川次郎の同名小説を原作に、脚本家の田中陽造がシナリオを担当した。映画の物語は、父の急死によって独りぼっちになった高校生の少女がヤクザの組長になって起こる一連の事件を描いたものである。

前述した『ラブホテル』の場合と同様、主人公が歌を歌いながら登場する場面はすでに田中の脚本に書かれている。脚本には、泉が登場する描写に「カスバの女」の歌詞が明記され<sup>17</sup>、相米もこの設定は田中のアイデアであると発言している<sup>18</sup>。先行研究で見てきたように、こうした発言を相米の集団創作を強調する映画実践の特徴として読むこともできるが、以下に引用する映画評論家の山根貞男との対談を見ると、監督としての相米の意中が窺える。

山根 先月号の「シナリオ」で、根岸（吉太郎）さんと話されている時に、相米さんは、シナリオと戦うということを言っているでしょう。あれはどういうことなんですか。

相米 それは陽造さんのホンではスタイルがありますよね、いいホンで。黙っててもそのまま絵になるわけですよ。それをまずやらないってことな

<sup>16</sup> 『セーラー服と機関銃』は公開当時「オリジナル版」と映画の人気によって「完璧版」（再タイミング版）が公開された。本稿の場面分析はオリジナル版を参照した。

<sup>17</sup> 田中陽造「セーラー服と機関銃 シナリオ」『シナリオ』1982年1月、402号、22頁。

<sup>18</sup> 赤川次郎・相米慎二・垣井道弘「この作品は大まじめな青春映画だ!!」（「セーラー服と機関銃」＜特集＞）『キネマ旬報』1981年12月、826号、52頁。

んです、僕とホンとの格闘は。

山根 なんでもまずやらないんです。

相米 それをやると楽だから。陽造さんのホンどおり撮ればそれなりの映画になる。それならホン読んでもらえばいいわけですよ。

山根 脚本と映画は別のものである筈なんだということ？

相米 だと思っんですよ、多分。<sup>19</sup>

この対談の続きでは、映画の脚本を田中に頼んだのも相米であることが確認でき、上記のインタビューから、明確に相米が田中の脚本をそのまま再現するつもりではなかったことがわかる。

脚本家として長い経歴を持ち、確固たるスタイルを見せる田中の脚本を監督として演出していく相米はそれを「僕とホンとの格闘」と言い表しながら、映画と脚本に一線を画する<sup>20</sup>。すなわち、相米は脚本家の田中のアイディアを採択することも、廃棄することも可能であったし、脚本の映画化に極めて自覚的に臨んでいた相米にとって、そのような判断に至る演出上の必要性があったと考えられ、当然その必要性は、映画から正確に読み取るべきであろう。相米は『セーラー服と機関銃』の主人公が歌を歌いながら登場するという田中のアイディアを取り入れ、脚本には存在しない歌の場面や設定を加えながら、映画の物語を改めて構築

<sup>19</sup> 相米慎二・山根貞夫＜対談＞「脚本と映画は別のもの（『セーラー服と機関銃』＜特集＞）」『シナリオ』1982年1月、402号、14-15頁。傍点引用者。

<sup>20</sup> 後日、相米はもう一度田中と組んだ『魚影の群れ』に関するインタビューで、「『セーラー服と機関銃』のときは（田中）陽造さんの本をバラバラにしてしまったので、今度は忠実に撮ろうと最初は思ってたのです。ドラマの時間みたいなものをわりと大切にしたりするんですけど、実際につなげてみるとどうもそうならない」と述懐する（木崎敬一郎・相米慎二「魚影の群れ 相米慎二インタビュー 観客に興奮する場を提供するのが映画だ」『シネ・フロント』1983年10月、86号、9頁）。

していく<sup>21</sup>。

『セーラー服と機関銃』で歌が歌われる場面は三度登場する。一つは、上述した冒頭の薬師丸ひろ子演じる泉が登場する場面である。煙突から煙が立つ火葬場の前でセーラー服の少女が仰向けにそっくり返った姿だけでも目がひかれるが、奇妙な姿勢で聞こえてくる歌声に耳が傾けられる。泉が歌う「カスバの女」は1955年歌手のエト邦枝の曲として発売され、当時はヒットせず忘れ去られたが、1967年に緑川アコ、竹越ひら子らによって再びヒットした曲である。カスバという異国の地を背景に「夜の女」とアウトロー男の酒場での行きずりの恋というモチーフ<sup>22</sup>にするこの歌は、哀調を帯びる旋律を特徴にする。この場面だけではなぜ彼女がこの歌を歌っているのかを理解するすべを観客はもたない。だが、この曲を知っている観客なら、高校生の少女には似合わない古い演歌であることに違和感を持つかもしれない。知らない観客でも、哀調を帯びた曲調や歌詞を持つ時代遅れの演歌をこのような少女が歌うことに不意を突かれるだろう。いずれにしても、少女と歌が想起する時代のイメージのちぐはぐな感じは、ヒロインの登場を印象的なものにするだけでなく、この少女に対する観客の強い関心を持たせる効果を持っていると言える。ここで歌は人物の登場を印象づけるとともに、少女に対する観客の関心を引き立てるのだ。後述するが、観客はこの歌がもう一

<sup>21</sup> 田中は『セーラー服と機関銃』の創作ノートで370枚の初稿から決定稿が250弱枚になり、それがまたシーンの途中をつまめない長回しで撮られている編集ラッシュをみたとき呆然としたという。田中は「あえて膨大? な初稿を掲載」といいながら、読者に映画と見比べてみることを提案している（田中陽造「創作ノート 三百七十枚と百数十枚」『シナリオ』1982年1月、402号、18頁）。ちなみに、本映画のカット数は90カットである。

<sup>22</sup> 輪島祐介『創られた「日本の心」神話——「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』光文社新書、2012年、140頁。輪島は「カスバの女」の作曲家である久我山明が韓国人・孫牧人<sup>ソンモクイン</sup>のペンネームであり、この哀愁溢れる曲調を韓国のメロディとして説明する。孫牧人はこの曲だけではなく、美空ひばり、石原裕次郎の歌も作曲していて、1950年代日本映画との深い関わりも見える。

度登場するときに初めて、この歌が死んだ父を追悼するものであったことに事後的に気づくことになる。

歌の意味がより明確に示されるのは二番目の場面である。少女・泉が風祭ゆき演じるマユミがいるバーを訪ねる<sup>23</sup>。マユミは自分の過去を語りながら、泉の父に恋をしていたと初めて二人の関係を明かす。泉はマユミの打明け話を捏ち上げであると否定する。ここで、マユミは泉の反論に直接応答する代わりに、冒頭で泉が歌った「カスバの女」の同じ節を歌い出す。泉は一瞬驚いて黙り込んでしまうが、自分も知らないうちにマユミの歌に声を合わせる。だが、すぐに「パパの好きだった唄。……偶然ね」とマユミの歌を遮ろうとする。歌を止めないマユミを残して、泉はバーを立ち去ろうとするものの、マユミの歌から逃れられないかのように、ドアの前でしばらく呆然と立ち尽くす。残されたマユミは「酒場の」と、歌の続きを口ずさむと、泉は彼女の歌声を聴きながら自分の声を重ねる。二人の歌が合わされることでこの場面は終わる（図2）。

この場面で、冒頭には不明だったこの歌が「父」を示す指標的な記号として機能していることが明らかになる。つまり、泉とマユミという二人の女性が愛した「父」が好きだった歌を一緒に声を重ねることで、二人が同じ記憶を共有していることを示しているのだ。その意味でこの歌は、「父」という存在を指標するシンフィアンであり、同時に、父に対する記憶である。相米映画の主人公たちの特徴として「孤児」という指摘はあるものの、その前提となる不在の父や母について詳しく言及した先行研究はあまりない。しかし、ここで明らかにしたように、相米の映画では、映像的には不在である人物（しばしば父や母）が、実は完全に「不在」ではなく、聴覚的な関係性を見せる。つまり「歌」によって喚起される情報が、

<sup>23</sup> ここでマユミと泉の関係を補足しておく。以前の場面で泉が父の葬儀から家に帰ってくると、ドアの前にマユミが待っている。泉がマユミに父との関係を訊くとマユミは説明せず、父の手紙を渡し、泉を頼まれたという。泉はマユミを警戒しながらも父の手紙を渡されたので二人は以後一緒に住むようになる。ある日、誰かによって部屋を荒らされ、マユミは姿を消す。何日後、マユミから電話がきて、泉を自分が働くバーに呼び出す。

不在に付随する記憶を時代や過去へとつなぐ導管的な役割を果たす場合があることを示している<sup>24</sup>。

相米は彼の映画論を視かせる発言の中で「映っていないもの、映し出されているものが内に秘めているものに映画というものの本当の価値がある」<sup>25</sup>と言い、視覚的表象とともに「見えないもの、不在するもの」に注意を促す。相米がいう「映っていないもの」、あるいは「映し出されているものが内に秘めているもの」とは、本稿の観点では父と母の不在や歌のような非・視覚的な表象であると考えられよう。

『セーラー服と機関銃』で、父の姿は一度も映像として明示されることはない。映画は父の死から始まり、父は映画の冒頭で泉宛てに残された「手紙」を通じて提示される。次に刑事から、父の死の真相を知らされ、家に帰ってきた泉が、部屋で骨箱に白いカバーを被せる場面で、ほっ散らかされた机の上に白黒の父の「写真」が登場する。しかし、その顔は泉の体越しにちらりと見えるに過ぎない。相米は写真をクローズアップして、父の顔を観客に提示することはしない。そのため、観客は目を凝らしてもその顔を容易に把握できない。ただ、スーツ姿の中年男の写真が父の写真であるだろうと想像できるだけである。このように不在の父は、像として具体化されなく、文字や写真といった視覚的シニフィアンとして代理的に形象化されるものの、父の「声」は一切現れない。例えば、手紙を長く見せる冒頭の場面でも、演出の手法として手紙を読み上げる父のボイス・オーバーも可能であっただろう。しかし、ここでは映画の主題歌を変奏した音楽だけが流される。手紙と写真が父の視覚的表象とするならば、父が愛好した歌は聴覚的表象として概念化できるかもしれない。不在する父の表象として歌は、泉とマユミ

<sup>24</sup> こうした観点から『雪の断章 情熱』に笠置シズ子の歌が使われる場面は、戦後ブギーの女王と呼ばれた「歌う女」である笠置シズ子と1980年代の歌う女である斉藤由貴が画面内外で、視覚と聴覚という形態で出会う場面として考えられる。歌が呼び起こす映画史的記憶と「歌う女」の系譜、そして相米映画。これについては以後さらに考えてみたい。

<sup>25</sup> 相米慎二「相米慎二、学生と語る」『相米慎二』キネマ旬報社、2011年、222頁。



にとって父を記憶する一つのコードとして作用し、父が愛好した歌を知っているマユミが父とどういう関係であったかを仄めかす。換言すれば、「歌＝父＝記憶」のように父は歌を通じて記憶され、その記憶は二人によって共有されるのだ。

さて、泉とマユミが「カスバの女」を歌う場面にもう一度戻ってみよう。田中の脚本でも、泉がバーを訪ねる描写において、この歌が父の愛好歌であり、二人が記憶を共に持っているということは示されている。しかし、この場面で二人が声を重ねて歌うという設定は存在しない。脚本で書かれているのは、泉が「マユミさん……あなた偽者でしょう」とバーを出てゆき、一人残されたマユミが物悲しく歌を続ける設定である。そもそも赤川次郎の原作でも、それに沿った脚本でも、マユミは一人の人物ではなく、同名異人の設定で二人のマユミが登場する。ところが、相米はその設定を変え、一人の人物にまとめた。泉とマユミが声を合わせるこの場面は、二人が歌を通じて父の記憶を共有し合うだけではなく、声を通じた二人の「連帯」を暗示することで、以降の物語においてマユミが泉を救いだす展開の映像的な伏線としても機能する。

泉とマユミの歌を介した「記憶の共有と連帯」がより明白になるのは、三番目の場面である。この場面は、泉から麻薬の行方を探り出すために、マユミの父でやくざの大親分の三國連太郎扮する太っちょが、泉を拉致して拷問する場面だ<sup>26</sup>。場面の後景には泉が白い十字架の形をした刑具に縛りつけられ、壁に宙吊りされている。太っちょの部下が彼女に向かって機関銃を乱射し、乱射が終わると遠く引いていたカメラが動きだす。徐々にズーム・インしながらカメラが泉に近づくと、どこかから「カスバの女」を歌う小さな歌声が聴こえてくる。歌声は、カメ

<sup>26</sup> 脚本には泉が人形の板に手足を皮のベルトで止められたり、水を被せられたり、濡れた姿で冷蔵庫を走らせ、シャワーを浴びさせるなど加虐的なロマンポルノを連想させる拷問場面が登場する。だが、映画にはこうした水による身体的露出や女性の身体が痛められることを強調する場面は登場しない。むしろ泉が白い十字架に白い服を着てくくりつけられている本場面は、相米が助監督として参加した『青春の殺人者』（長谷川和彦、1976）に登場する8ミリ映像で十字架にくくりつけられた白い服を着た女のイメージを連想させる。



ラが完全に止まり、刑具に縛りつけられている泉だけをとらえるまで長く続く。だが、この歌声がどこから聞こえるのかは判らない。ところが、後景の泉に背を向けていた太っちょにカメラが迫ってくると、太っちょは、まるで歌声が泉から聞こえるかのように後ろを振り向く。だが、見えるのは、力が尽きた表情でそつと体の力をぬく泉の姿だけである。続く切り返して場面が変わると、バーの一隅でギターをひきながら歌を歌っているマユミの姿が見える。そして、先の歌声はマユミの声であったのが判明する。

この場面の歌の使用は、脚本では存在しないだけでなく、異様さを帯びている。マユミの歌声とギターの音はバーという太っちょのアジトとは完全に離れた場所で発生する音であり、泉がいるところでは聞こえない。また、このつなぎの場面を、場面転換を自然にするための音を先行させる編集的テクニックとして捉えるには音の持続時間が長すぎる。何より不思議なのは、太っちょの身振りである。彼はまるで歌が聞こえるかのように振り向き、一瞬、この歌声が泉からなのかとその出処を確かめようとする身振りをする（図3）。

この歌声は、画面外の音として観客だけに聞こえるはずである。だがここでは、画面内の人物にその音に反応をさせ、画面の内外を繋ぐことで、一般的な映画の約束事はいとも簡単に破られる<sup>27</sup>。こうした変則的な歌の使用が、なぜ必要だったのか。聞こえるはずがないマユミの歌声に、マユミの父である太っちょが反応することに注目したい。つまり、この異様さを帯びる場面は、歌を介した「娘と父のもう一つの物語」を稼働させるためであり、以後の映画において物語の転換点を示している。

<sup>27</sup> 鈴木清順の『東京流れ者』（1966）にはこの三番目の場面と類似する場面が登場する。上野昂志は主人公の渡哲也の歌が画面外で聞こえ、観客のみに聞こえるはずであるが、それに反応する劇中人物を取り上げながら、こうした手法が物語の内と外、映画の内と外を強引に結びつけてしまうと分析する。本場面は上野の分析に示唆を受けた（上野昂志「聞こえるはずのない歌——清順映画の媚薬」『唄えば天国：ニッポン歌謡映画デラックス 天の巻』根岸洋之企画構成、佐々木淳、丹治史彦編集、メディアファクトリー、1999年、123頁）。

これまで、歌が泉と彼女の父の物語を編み上げてきたとするならば、以後の太っちょのアジトで行われるシークエンスは、マユミと彼女の父である太っちょとの物語として読み解くことを可能にする。より具体的に説明しよう。歌声の出所がマユミであることが明かされる次の場面で、マユミがギターを抱えて歌を歌っているバーに佐久間が訪ねてくる。太っちょの娘であるマユミに、佐久間は泉の助けを求めるが、マユミはその頼みを拒絶し、佐久間は一人で泉を救いに向かう。だが、佐久間より先に泉の前に現れるのはマユミである。佐久間の頼みを断ったにも拘らず、泉を救いだすためにマユミは避けてきた父のもとに戻り、結果的に父を殺すことで泉を助けた。つまり、歌は泉からマユミへ物語の移行の引き金になり、泉の拷問場面に泉とマユミが共有している歌を流すことで、二人の「記憶の共有」を再確認させ、マユミが泉を救い出すことでその「連帯」が強調されるのだ。

ここで、映画の冒頭の手紙の内容が、実は事後的に観客にその意味を知らせる役割を担っていたことが明らかになる。手紙に父が認めた「泉は人生の片側しか知らない。君（マユミ）を知ることで新しい物事を憶えるだろう」という文章は、泉とマユミという二人の娘が「父」に対してみせる二つの態度を表していると読み取れる。泉が父の代わりにヤクザの組長を受け継いだように、泉は、歌を通じて父という記憶を継承する。それは与えられた命題に対する一つの方法として「人生の片側」と捉えるならば、もう一人の娘であるマユミは、泉を救い出すために父を殺し、父という存在と記憶から自ら切断を行う。泉にとって、マユミは「新しい物事」というアンチテーゼ的存在として提示されているといえよう。

歌を中心に、泉とマユミに焦点を当て『セーラー服と機関銃』を見ると、本作は「二組の娘と父の物語」として読むことができる。そう読むと、この映画は、マユミの行動を通じて二人の娘たちが父という存在・記憶から解放される物語としても読み取ることができる。以後の場面で、もはや歌が登場しない所以でもあるだろう。

こうした「父」をめぐる二つの様相を、相米が言及した「僕のホンの格闘」という観点から考えてみると、相米の映画的方法の原点に辿ることができるかもし

れない。つまり、泉とマユミを通じて示した「父を継承する⇔父を殺す」あるいは「記憶を継承する⇔記憶と断絶する」といったせめぎ合いが、本作のもう一つのテーマであり、相米の映画実践における一つのテーゼではなかっただろうか。

## 5. 結びに代えて

本稿では、相米慎二映画における歌に注目し、その使い方が本格的に見え始める『セーラー服と機関銃』を対象に、歌と記憶という観点から映画テキストを分析してきた。本作において歌は次のような働きをする。一、歌は父という記憶を呼び起こす。二、歌は父の聴覚的表象として機能する。三、歌は登場人物、二人の娘の「記憶の共有と連帯」という関係を形成させる。四、歌は「記憶の継承と断絶」という映画のもう一つの主題を前景化する。こうした歌の働きを中心に映画テキストを分析することで、本稿は『セーラー服と機関銃』をアイドル映画や青春映画、ヤクザ映画という従来の捉え方とは異なる「二組の娘と父の物語」として「記憶の継承と断絶」というテーマで読みとれる可能性を提示した。また、相米映画における歌の使い方という一つの技法的特徴を明らかにしたことに意義があると考ええる。

『セーラー服と機関銃』で確認した歌の使い方は以後の相米映画で変奏・発展して繰り返されていく。歌と記憶という観点は以後の相米映画を捉える一つのヒントになる可能性を秘めている。今後の研究では、さらに幾つかの可能性を取り上げ、検討していきたい。相米は「ボンとみんなで興奮できる場所つくったほうが好き」<sup>28</sup> と言い、「人間の感情を表すフィルム。若者なら若者、主婦なら主婦、老人なら老人という風にある層と会話していく映画。その層の独自の感情を表現していく映画。」<sup>29</sup>こそ映画の道であるという。実際に相米映画のなかで歌が使われるとき、そこには音楽の瞬間とも言えるある感情と記憶に満ちた場が形成され

<sup>28</sup> 木崎・相米「魚影の群れ 相米慎二インタビュー 観客に興奮する場を提供するのが映画だ」10頁。

<sup>29</sup> 相米「相米慎二、学生と語る」223頁。傍点引用者。

る。相米映画の場合、その感情は「ペーソス」的なものであり、本稿の先行研究で詩人の稲川方人が指摘した「悲調」という感情は、相米映画において看過できない部分であると思われる。音楽はそれを聞く観客の感情を刺激し、それと関わる記憶を呼び起こす。この「刺激し、呼び起こす」という音楽の働きを「音楽の運動性」と呼ぶことが可能なら、この運動は感情の流れ、身体的反応を作り出し、画面を超えて観客の記憶を動かす。こうした音楽の運動性と相米映画をいかに考察できるかを次の課題として考えていきたい。

#### 図版

#### 【図1】

インターネット上では見られません。

【図 2】

インターネット上では見られません。

【図 3】

インターネット上では見られません。