

梓づけられた孤独

——ケリー・ライカート『ライフ・ゴーズ・オン
彼女たちの選択』におけるいくつかのフレーム——

富 塚 亮 平

はじめに

ロンドン映画祭最優秀作品賞に輝いた『ライフ・ゴーズ・オン 彼女たちの選択』*Certain Women* (二〇一六年) は、モンタナ州出身の作家マイリー・メロイによる三つの短編小説を原作として、ケリー・ライカートが監督に加えて単独で脚本も手がけた三部構成の長篇第六作だ。独立した三編の小説を重ねあわせた群像劇の構成をもつ本作では、ライカートの過去作でたびたび舞台となってきたオレゴン州ではなく、原作者メロイの地元モンタナ州の田舎町を舞台として、それぞれ仕事や生活に不安を抱える四人の女性たちを中心に、登場人物たちの人生がほんのひととき交錯する。

第一部「分厚い本」“Tome”では、工作中に負傷し後遺症で働けなくなった依頼人で元大工のフラー（ジャレッド・ハリス）が、やり場のない不安をぶつけるためか、ローラ・ダーン演じる弁護士ローラにしつこく付きまとう。続く第二部「由緒ある砂岩」“Native Sandstone”では、ライカート映画常連組のミシェル・ウィリアムズ演じるジーナが、彼女の熱意をどこか疎ましく思う夫ライアン（ジェームズ・レグロス）と娘ガスリー（サラ・ロディエ）をよそに、理想の新居を建設するために頑固な独居老人のアルバート（ルネ・オーベルジョノフ）から砂岩を譲り受けようと努力する。最後に第三部「トラヴィス、B」“Travis, B”では、ロサンゼルス映画批評家協会賞で助演女優賞を獲得するなど、本作でブレイクしたリリー・グラッドストーン演じる孤独な牧場主ジェイミー^①が、ある日ふと思い立って入った教室で授業を行っていた臨時教師のベス（クリステン・スチュワート）と知り合い、次第に交流を深めていく。

ホールも端的に「『ライフ・ゴーズ・オン』の登場人物は一人の例外もなく全員が、困り果てた、孤立した人物なのだ」(Hall 134)とまとめる通り、この映画および原作に登場する人物たちはいずれも、それぞれに異なる形の孤独を抱え、現状にある種の行き詰まりを感じている。同様の事態は、本作に限らずライカートのその他の監督作にも反復的に確認できる。たとえばキャサリン・フシュコとニコール・シーモアは、発表時期の関係で『ライフ・ゴーズ・オン』についてはほとんど触れていないものの、二〇一七年に出版されたライカートに関する初となる本格的なモノグラフ研究書のなかで、ライカートの監督作全体をローレン・バーラントの提唱した「残酷な楽観性 (“cruel optimism”）」の視点と関連づけながら考察している。彼女たちももっとも端的に要約する通り、「残酷な楽観性」は、「可能性の条件が損なわれた状況に抱く愛着の関係 (“a relation of attachment to compromised conditions of possibility”）」(Berlant 24)と定義される。たとえばバーラントは、近年のネオリベリズムが支配的な社会において、実際には実現不可能な成功の物語にすがることしかできない人々を描くような作品群に、かつてのネオリズム映画を更新する美学を見出す。

しばしばネオ・ネオリアリズム映画と称されもする『オールド・ジョイ』（二〇〇六年）以降のライカート作品⁽²⁾は、まさにこうした作品の条件を満たしている。関連してバーラントは別の箇所では、残酷さと楽観性がどう関係するのかを、障害や妨害という視点から論じている。

A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing. It might involve food, or a kind of love; it might be a fantasy of the good life, or a political project. It might rest on something simpler, too, like a new habit that promises to induce in you an improved way of being. These kinds of optimistic relation are not inherently cruel. They become cruel only when the object that draws your attachment actively impedes the aim that brought you to it initially. . . . optimism is cruel when the object/scene that ignites a sense of possibility actually makes it impossible to attain the expansive transformation for which a person or a people risks striving; . . . (Berlant 1-2, underline mine)

「残酷な楽観性」という関係は、あなたが欲望する何かが、実際にはあなたの成功の障害となるときに生じる。そして、本質的に残酷なわけではない楽観的な関係は、はじめにあなたを惹きつけた目的をむしろ積極的に妨げるようになったときにこそ残酷なものとなる。この先には何もないと分かっているにもかかわらず、愛着や欲望の対象を諦められないこと。本作の各部に登場する主要な人物たちも皆、こうした袋小路に入りこんだ状況をどこかで自覚しつつも、自らが対象に抱く成就することのない想いを手放すことはできない。

では彼ら彼女たちがそれぞれに行き詰まり、身動きが取れなくなってしまうのは、彼らがそれぞれの愛着の対象に向ける態度に問題があるからなのか。ライカートらは、一見したところ個人間の関係のみに関わるように見える愛着や欲望もまた、社会におけるさまざまな権力関係の網の目が作り出すさまざまな「枠」と無縁なものではないことを、原作小説にはない視覚的な演出を通じてわれわれに繰り返し伝えようとする。なかでも、二〇一〇年の『ミックス・カットオフ』*Meek's Cutoff*を皮切りに、それ以降監督最新作の*The Mastermind*（二〇二五年）に至るまで、直近一五年にわたってライカートとタッグを組み続けている常連組の撮影監督クリストファー・ブローヴェルトの貢献は大きい。本作で彼は、全編を通じてフレーム内フレームの圧迫感を誇張しつつ、フレーム内に一人の人物のみを配置するショットを多用することで、登場人物たちが周囲から隔絶される様子を視覚的に強調しているのだ。

第三部の分析を中心とする本稿はまず、各人物の孤立を視覚的に誇張する本作のカメラが、女性たち、さらには障害や老いを抱えた男性たちをいずれもマイノリティとして周縁化する、近年のアメリカ社会のあり方を比喩的に表現するものとなっていることを示す。そして、原作とも比較しつつ全編に通底する以上のような要素を確認した上で、孤独な人物たちの間にそれでもかすかに生起するつながりの可能性と希望を、映画がどのように表現しているのかに焦点を当てる。各人物が突き当たるそれぞれに固有の苦境とともに、三つの物語においてつかのま示される交感の可能性を取り出すことで、各人物がそれぞれにもつ他の人物とは共有できない孤独や弱さにライカートがいかなる視線を注いでいるのかを改めて検討したい。

1

第一部の冒頭近く、ローラは不倫相手である第二部の主人公ジーナの夫ライアンと同じフレームの中に現れる。しかし、まずは大きな柱と壁に隔てられる形で（図1）、次にはローラだけが壁面の小さな鏡というフレーム内フレームに囲まれる形で（図2）画面内に映し出される二人の間には、ある乗り越

図1 柱と壁



図2 鏡



えがたい距離が存在するようだ^③。すぐに仕事に戻ろうと急ぐ彼女の様子や寂れた部屋の雰囲気と、明確な意図を伴ったフレーミングが組み合わさることで、ほとんど説明的な台詞を要することなく、映画は愛を交わした直後であるはずのローラと男との微妙な関係性をすぐさま観客に了解させる。

この優れた導入のあと、ローラが自身の所有するオフィスへと戻ると、そこに問題の男性依頼人フラーがやって来る。しつこくオフィスを訪ねて来る彼は、仕事中に不慮の事故で負った負傷が原因で後遺症に悩まされており、そのせいで職を失った上、再就職の機会を得ることもできていない。彼は怪我の原因を作った会社を訴え、賠償金を得たいと希望して相談にやってくるのだが、すでに会社から少額の補償を和解金として受け取ってしまっているため、追加の訴えを起こすことは難しい状況となっていた。ローラは、何度説得しても納得しようとしないう彼をなんとか追い出す。だが、入口でもドアの枠に周囲を囲まれていたフラー（図3）は、川本も述べる通りオフィスを出た直後にも再び彼女の視点ショットのなかで地面に引かれた線というもう一つのフレームに囲まれる（図4）。彼もまた、ローラとは質の異なる孤独に苦しむ存在なのだ。

フラーの陥った苦境について考える上では、障害を大きく二種類に大別する障害学の社会モデルに関する議論が参考になるだろう。たとえばシェイクスピアもまとめるように、障害学の社会モデルにおいては、大まかに言って当人のもつ身体的制約に起因する障害を「インペアメント（“Impairment”）」、社会的排除としばしば結びつく、当人の身体状況と社会環境との間に生じる齟齬を「ディスアビリティ（“Disability”）」と呼び、両者を区別する（214-16）。フラーが抱えることとなった後遺症は、症状そのものだけを取り出せば前者のインペアメントに相当する。しかしながら、そもそも後遺症が残ってしまった原因は会社側にあるわけであり、にもかかわらず彼が業務を遂行できないからと解雇されてしまったことは、ディスアビリティの問題として捉えなければならない。個人の責任にはとどまらないはずの障害ゆえに、彼は職業、社会における公的な立場を失い、そのことで妻との私的な関係性も悪化してしまう。彼が困難を自覚しつつも会社からの賠償金請求にこだわり続け、弱い立場にある年下の女性ローラに激しい憤懣をおつけることをやめられないのは、社会の網の目の内部で発生したはずの問題の皺寄せが、最終的に個人のみに降りかかってしまう状況にどうしても納得できないからでもあるのだ。そして、こうした構図はローラや第二部、三部に登場する人物たちにも多かれ少なかれ共有されているものでもある。関連して、障害学の社会モデルについてたびたび言及している熊谷は、発達障害の当事者がしばしば経験するこうした状況を端的に「ディスアビリティのインペアメント化」と呼んで批判し、彼らが進めてきた当事者研究の前提としている（國分、熊谷 五〇—五七）。さまざまなディスアビリティをインペアメントとして病理化し、その責任を個人にすべて押しつける。そのような社会の只中で、本作の登場人物たちはいずれもバーラントの言う「残酷な楽観性」に支配された関係から逃れられない袋小路へと追い込まれていく。

フラーはセカンドオピニオンを得るために別のベテラン男性弁護士の元へ相談に向い、そこにローラ

図3 ドアの枠



図4 地面の線



が付き添っていくこととなる。さんざんゴネていたはずの彼はしかし、男性弁護士から同じような状況説明を受けると、すぐさま一言「オーケー」と返し状況を受け入れてしまう。あまりの事態に呆れた彼女は、その後かかってきた不倫相手のライアンからの電話で思わず愚痴をこぼす。「私が男だったらよかった。法律についての説明をすれば、話を聞いて「オーケー」と言ってくれる。そうだったらどんなにいいか」。この原作を踏襲した一連のシークエンスは、非常にユーモラスかつ哀愁漂うものとなっている。一方で、二人の弁護士に対してフラーが向ける態度の差は、明らかに彼の性差別的な発想に基づくものであろう。当然ここには、たとえオフィスを構えるまでに成功した弁護士であっても、女性であるだけで特に男性の依頼者から侮られがちになってしまうという、ジェンダー格差をめぐる根深い問題が噴出している。「ディスアビリティのインペアメント化」の被害者であるフラーは、同時に「ジェンダーのセックス化」に加担する加害者でもある⁽⁴⁾。そのことが、事態をややこしくしている。だが他方で同時に、彼がローラに付きまとうのは、彼女に甘えて愚痴を聞いてほしいからでもある。

その後、車でショッピングセンターへと向かったローラは、妻と喧嘩したフラーが目の前で車から追い出されるところを目撃する。フラーはなぜかローラの元へ近づいてくると、強引に彼女の車に乗りこむ。妻からも冷たくされた無職の中年男性の彼が真剣に話を聞いてもらえるのは、歳下の女性でかつ自分がクライアントとして話を持ちこむことができる弁護士でもあるローラだけなのだ。しかし、顧客としての立場を超えて個人的な不満や怒りを彼女にぶつけようとする一線を超えた彼の態度に、ローラは怒りを露わにする。そして二人の間に、気まずい時間が流れる。

一旦ショッピングセンターへ向かった彼女は、そこでたまたまネイティヴ・アメリカンの踊りと遭遇し、これを楽しそうに鑑賞する。川本や水口も強調する通り、この映画版で加えられた原作にはないごく短い挿話は、第二部でのかつてのネイティヴ・アメリカンからの土地の収奪をどこかで想起させる交渉、さらには第三部の主人公ジェイミーの出自とも密接に関わるものだ。また、早川が抜け目なく指摘する通り、このシーンでのローラと踊り手たちもまた、同じフレームに収まることはない。このネイティヴ・アメリカンと白人女性の断絶は、続く第二部ではネイティヴ・サンドストーンを持ち主である老人と白人女性の断絶へと引き継がれることになる。

再び車へと戻ったローラに、フラーは不満をぶちまける。声を荒げたかと思えば泣き出す彼に呆れたローラは、ついに彼を車から降りさせる。妻にもローラにも拒絶されてしまったフラーは、その後古巣の会社に侵入し、人質をとって立て籠もる事件を起こす。そこでもフラーは、集まった警察に対してローラを社内に連れて来るよう要求する。警察や交渉人の男たちもまた、自分たちで事件を解決するのではなく、フラーの要求を抵抗なく受け入れ、仕事後の疲れ果てたローラに防弾チョッキを身につけさせると、思わず笑ってしまうほどおどろきな注意を与えたあと、彼女を単独でフラーの元へ向かわせる。なぜか人質の警備員とほとんど和気藹々とも形容できるようなホモソーシャルで暢気な会話を交わしていたフラーは、挙げ句の果てにローラを囚にして逃走を図るも、そんな思いつきが上手くいくはずもなく、結局は逮捕されてしまう。あらゆる男たちに振り回され続けたローラの疲れ切った全身を捉えたシ

ョットで、第一部は終わりを告げる。

とはいえ、あまりにも不毛なローラとフラーの関係に、全く救いが用意されていないというわけでもない。映画は、もっとも残酷な行き詰まりを示す瞬間にそれぞれの物語を一度終わらせた上で、最後にごく短いエピソードをそれぞれ用意している。もちろん、そこで登場人物たちに袋小路を抜け出る決定的な契機、事態を好転させるはっきりとした光明が見出されることはない。しかし、それでもエピソードのトーンにはどこか明るさが感じられもする。

原作のラストシーンを踏襲した第一部のエピソードでは、ローラが刑務所のフラーを訪問する。差し入れのシェイクをめぐるユーモラスなやりとりのあと、彼は自分と別れた元妻のその後の顛末を語り出す。夫が捕まった後の彼女は、ワイオミングの囚人との文通に熱中し、今では現地に引っ越して二人で幸せに暮らしているのだという。夫が収監された後に全く別の土地に住む囚人と仲を深めていった元妻の奇行に微笑んでいるうち、フラーはこれまでとは異なる落ち着いたトーンで、静かに「手紙を全くくれないな」と語り出す。何を書いて良いかわからなかったと言い訳するローラに対してフラーは、「天気のこと、一日にあったこと、なんでもいいんだ、分厚い本（“a tome”）じゃなくなっただけいいんだ」と語りかける。自らの寂しさについて向き合ったようにも感じられるフラーの率直な語りは、虚勢を張り強がること、男らしくあらうとすることから彼がついに少しだけ解放されたかのような印象をもたらすゆえに、われわれの心を打つ。続いて最後に映し出されるローラの表情もまた、わずかながらこれまではなかった柔らかさを含んでいる。

原作の最終パラグラフでは、ローラに当たる女性の語り手が、空を眺めながら面会の記憶に想いを馳せる。空模様を「分厚い本」ではないある指令、手紙として考えはじめることで、彼女は男と今後どのようなやり取りを続けるかをイメージしはじめる（Meloy [2003] 位置 192）。一方、映画ではローラが面会室を出た後の様子は描かれない。しかしライカートとブローヴェルトは、第一部のエピソードを締めくくるローラのバストショットの後で、あたかもその光景が彼女の視線の先に存在しているかのように、ほとんど原作の結末部と重なり合うような空をフレームに収める。ある意味で映画は、第二部のエピソードへのモンタージュを通じて、ローラに生じた微かな変化をジーナへと引き継いでいるのだ。

2

第二部は、自然豊かな森のなかを歩くジーナがタバコをポイ捨てするところから始まる。この女性は自然を愛しているのかそうではないのか。ここで微かによぎる疑念を例証するかのように物語は進んでいく。テントに戻ったジーナは夫のライアンと言葉を交わすが、会話はすれ違い続ける。ここでもライアンは障害物抜きでは女性と同じフレームの内部に収めることができない。ジーナを捉えた画面に彼が映りこむ例外的な瞬間も含めて、必要以上に存在感を放つ柱が、第一部でのホテルと同様に二人の男女を隔て続ける（図5）。続いて場面はテントの外へと転換する。ここで一応は十代の娘ガスリーの視点と一致する後部座席に置かれたカメラの位置にわれわれが違和感を抱かずにはいられないのは、今度は車の窓枠が、荷物を車内に運びこもうとする両親二人を分断する装置として画面中央に屹立しているからだ（図6）。夫と娘とともに車で森にやってきたジーナは、どうやら別荘の建築を計画しているらしい。自ら車を運転し、てきぱきと作業を進めていく彼女の姿から、彼女が別荘の建築計画をリードしていることがすぐにわかってくる。そして同時に、貴重な休日を費やしていることに対して明らかに不満そうな娘の苛立ち、そして夫もまたそれほど計画に対して乗り気ではないという雰囲気も伝わってくる。

ジーナにとっての一番の懸念事項は、由緒ある砂岩を譲り受けることができるかどうかにあるようだ。彼女にとっては、別荘に砂岩を使用することができるかは、「真正性（“authenticity”）」をめぐるきわめて重要な問題である。しかし、砂岩の持ち主である気難しい独居老人の男性アルバートは煮え切ら

図5 テントの柱



図6 車の窓枠



ない態度を続けており、この日も家族は彼のもとに説得へと向かっていた。男が交渉をした方がうまくいくだろうとの判断から、ジーナは夫が主導してアルバートとのやり取りを行うよう仕向ける。ここには第一部のローラと同様、ジェンダー不均衡の問題が現れている。彼女からすれば、自分が女性であることで交渉を有利に運びにくいことは、苛立ちの大きな原因の一つである。だが一方で、そもそも砂岩にさしたる興味がない夫にとっては、アルバートと話し合うことはただただ億劫なだけである。そして、家族の問題に対して夫がそのような態度をとってしまうこともまた、ジーナのストレスを高めていく。

対して、アルバートの側から見れば、事態は第一部でもさりげなく示唆されたような、立ち退きを要求されたネイティヴ・アメリカンの立場に接近する。経済的に余裕があるようにも見えない彼は、少なくとも別荘を建てる程度には稼ぎを得ているジーナらが提示する好条件によって、長年親しんできた岩を手放さざるを得なくなる。だがここで興味深いのは、どうも実際にはアルバートもそれほど砂岩に思い入れがあるように見えないことだ。他の登場人物の例と同様、ここでの彼も行きがかり上引っ込みがつかなくなり、意固地になっているだけのようにも映る。

平気で吸い殻をポイ捨てするようなジーナが砂岩に投影する真正さをめぐるこだわりにせよ、彼女たちから伝えられるまではそもそも岩の価値にも無頓着だったように見えるアルバートの頑固さにせよ、砂岩をめぐるそれぞれの思惑はいずれも、岩そのものに向いているというよりは、岩をめぐる社会的な文脈に大いに依存したもののよう感じられる。その意味で、第二部の中心をなす男性アルバートにとっての岩の存在もまた、第一部のフラー、第三部原作のチェットといった男性キャラクターにとっての障害と似た構図に収まると言えるかもしれない。社会環境に依存して急に高まったかのように見える岩の価値と、彼が個人として長年見つめてきた岩の間には、明らかにディスアビリティとインペアメントの違いにも似た、無視できない齟齬と矛盾が孕まれているように思えるのだ。

結局好条件を無視することもできなかったアルバートは、岩を譲ることを決める。後日、さっそく野外で運搬作業に取りかかるジーナの側から、彼女を見つめる室内のアルバートを捉えたショット（図7）では、再びフレーム内フレームが強調される。ここでも力強い直線で構成された窓枠が画面奥で一人ぼつと佇む寂しげで年老いた男の周囲を囲み、彼の孤独をより際立たせる。

エピローグではジーナが、作業を手伝ってくれた若者たちや家族とバーベキューを楽しむ。ひとしきり料理を配った後、第二部を特徴づけてきた曇り空とは打って変わった暖かな夕暮れの日差しの下、集団から離れて一人ワインを口にする彼女の顔には、これまで見られなかった穏やかな笑みが浮かんでいる（図8）。彼女と家族との関係が改善されたようには見えないし、そもそも岩が持つ真正性とやらに対する彼女のこだわりそのものにも、さしたる内実が存在しないことは明らかだろう。だがそれを言えば、第一部のフラーからローラへの愛着にも、続く第三部のジェイミーからベスへの思いにも、さらにはわれわれ誰もが特定の対象に抱く愛着にも、はっきりと理由づけできる内実が存在するわけではない。そして、経緯や背景には諸手を挙げて肯定しにくい部分があることは確かだとしても、結局彼女は

図7 アルバート家の窓枠



図8 ジーナの表情



自らの意思を貫き通し、愛着の対象を手に入れはした。それぞれの袋小路にあって、届くはずのない対象への愛着を決して捨て去ることができない私たちの誰にも、ここでの彼女の笑顔をはっきりと否定することはできないだろう。

3

女性の足元をうつす印象的なショットから幕を開ける第三部の主人公は、原作者のメロイ同様に自身もモンタナ生まれの、ネイティヴ・アメリカンの血を引く俳優リリー・グラッドストーンが演じる若き牧場主だ。三人の主人公の中でもっとも若い彼女ジェイミーの名は、劇中で呼ばれることはない。映画と原作とともに、孤独な生活を送る主人公の牧場主が、ある日ふと思立ち入った教室で授業を行っていた夜間学校の臨時教師ベスと知り合うことで動き始める。映画と原作いずれにおいても、主人公は三度に渡り授業後にダイナーで慌ただしい夕食をともにとり、ほんの短い間会話を交わすなかで、次第にベスに思いを募らせていく。この展開は、基本的に原作「トラヴィス、B」を踏襲していると言える。

しかし、誰もが気がつくもっとも大きな変更点として、映画では主人公が男性から女性へと変更されている。そこでまず、原作の設定を手短に確認しておこう。小説版は以下のような記述から始まる。

CHET MORAN GREW UP in Logan, Montana, at a time when kids weren't supposed to get polio anymore. In Logan, they still did, and he had it before he was two. He recovered, but his right hip never fit in the socket, and his mother always thought he would die young. (Meloy [2009] 1, underline mine)

小説の主人公は障害を持つチェットという若い男性で、映画の主人公と同様に地元モンタナに暮らす牧場主だ。当時すでに子供が感染する病気ではなかったポリオに感染したことで残った障害も理由の一つとして、なかなか現実の女性との接点を持てなかった彼は、ベスと出会うこととなる冬に、自らのうちに「何か危険なもの（“something dangerous”）」(Meloy [2009] 2) が渦巻くのを感じていた。そして、もし自分が今のまま孤独であり続けるのならば、その「危険なもの」が解放されるだろうと予感し、それを恐れてもいた。原作におけるチェットは、第一部のフラーにもどこかでつながるような、障害と孤独を抱えた弱い男性として造形されているのだ。

チェットは、自らの尻に残った障害はあくまでも小児のワクチン接種率の低かった地元モンタナ州ローガンの環境と不可分な、先述のデイスアビリティの要素を含むにもかかわらず、それを自らの身体を原因とする障害、すなわちインペアメントとして受け取ってしまう。一四歳のころから自分が無敵だと母に証明するために乗馬をはじめたというエピソード (Meloy [2009] 1) にもあらわれているように、それゆえに彼は男らしさを満たすことができない自分に対する自信喪失へと至り、焦燥を覚えているよ

うに見える。ここでメロイが設定する障害は、たとえば『ウェンディ・アンド・ルーシー』（二〇〇八年）におけるウェンディの貧困のように、あくまでも社会との関係において陥るものとされている点で、ライカート作品とも通底する要素であると言える。関連してホールは、メロイの文体とライカートの視覚的なストーリーテリングにおける印象的な類似性を「社会的・政治的なコメンタリーがキャラクターの日常生活に繊細に組み込まれるあり方」に見出した上で、「フェミニスト的な関心を扱ったメロイによる各エピソードの主要な一文を映画的に飾り立てることで、ライカートは階級、人種、老い、さらには労働、そして家族といった問題に取り組んでいる」とまとめている（134）。

一方、映画版の第三部は、主人公ジェイミーが一人きりで牧場での日常的な作業に従事する様子をカメラがゆっくりと捉える所からはじまる。ここにはすでに、ライカート映画を形容する言葉としてよく用いられる、ハリウッドの主流映画とは全く異なる遅さを表現するスローシネマ⁽⁵⁾の要素が表れている。その上でまず注目したいのが、二人の出会いのシーンだ。一日の労働を終えた彼女は、テレビでニュー・フロンティアをめぐる放送を目にする。そして、あたかもそのことが契機となったかのように、直後に着替えて車で外出すると、その流れで学校を発見し、勢いのままに明かりの灯った教室へと入っていく。ここでも、第一部、第二部とはまた異なる形で、ある種の西部劇的な構造がゆるやかに援用されていると考えられる。ジェイミーにとって、これまで全く存在を意識していなかった学校は、新たなフロンティアだったのだ。じっさいジェイミーは、思い切って飛びこんだ新たな空間で、バスと出会うこととなる。他の受講者と比べても世代が近かった二人は、講義後にともに教室を出る。そこでジェイミーは、夕食を食べる場所を探す彼女に対して案内を申し出る。

この場面は、男性チェットがバスを誘う原作では、性差に関わる警戒心を反映した異なる印象を与えるものとなっている。また、マクドゥーガルも抜け目なく指摘する通り、誘いを受けた際のバスの反応を示す書籍版の言葉は、第一部、二部の短編が収録された *Half in Love* よりも早い2002年に「ニューヨーカー」誌に掲載された初出のバージョンから微妙に変更されている。雑誌版ではバスの回答は、「彼を信用（“trust”）できるのか迷っているかのように彼を見つめ、それから頷いて「オーケー」と答えた」と記述されている。対して書籍版では、この箇所の前半が「彼女は彼を恐れる（“fear”）べきなのか迷っているように見えたが」と改稿されている（Macdougall）。この恐怖に焦点を当てた修正により、ここでのバスの印象は先述したチェットが自覚する「何か危険なもの」とも響き合う形でさらに強調されたと言える。このあたりのチェットの描写は特に、同様に本人の過失ではない理由で障害を抱えることとなった第一部のフラーと通底する要素のようにも思える。

ともあれ、映画でも原作同様に二人は、入店したダイナーでお互いについて話すこととなる。誤って遠方の見知らぬ土地で働くこととなってしまったバスにとってもまた、この地には見知らぬジェイミー以外に頼れる人間はいない。結局のところ、第三部に登場する二人もまた孤独な存在なのだ。さて、ではこの人物たちの孤立、そして孤独は、本作の画面が彼女たちを捉えるフレーミングのあり方とどう関係するだろうか。

最初に、一度目のダイナーでの場面を見てみよう。ここでは、はじめに店の外側から座る二人をともに画面内に捉えたショットが現れるものの、第一部冒頭のローラとライアン、第二部のジーナとライアンを分離した柱のように、画面中央で過剰な存在感を放つ窓枠が二人を決定的に隔てる障壁として機能する（図9）。その後カメラが店内へと移ると、会話する二人はそれぞれ単独でフレーム内に捉えられるようになる（図10、11）。

多くの標準的なハリウッド映画では、こうした向き合った人物の会話は、一人の顔をもう一人の肩越しから捉えるショットと、その逆構図をとる切り返しショットを連鎖させることで進んでいく。しかしこの映画では、あえてその構図を用いないケースが中心となっている。この傾向は第一部エピソードの面会室、第二部のアルバート家など、本作の室内場面にある程度共通する要素であるように見える。そ

図9 ダイナーの窓枠



図10 ベスの単独ショット



図11 ジェイミーの単独ショット



れは、本作において二人の人物が交わす対話が、ほぼ常に互いを深く理解し合うような意義深いものではなく、むしろ相手との心理的な距離をかえって実感させるようなものとなっていることと無縁ではないだろう。Criterion 版 DVD の特典映像において、本作のプロデューサーであり長くライカートを支えてきたトッド・ヘインズも「区画化（“compartmentalize”）」という表現を用いて説明しているように、画面を区切ることでライカートとブローヴェルトは、登場人物たちが周囲から孤立させられ、孤独へと陥っていく様を視覚的にも表現しているように思えるのだ。

一見、モンタナの雄大な自然の光景を映し出すショットがしばしば登場する第三部については、こうした指摘は当たらないように見えるかもしれない。だがブローヴェルトは、野外ロケのシークエンスにおいても随所に「区画化」の要素を導入している。たとえば、帰宅後に次の授業が二日後の木曜であることを知ったジェイミーが過ごす、その後二日間の単調でゆったりした作業場面はどうか。字幕などで余計な情報を観客に与えず、時間の経過を作業のサイクルのみで伝える簡素な演出が見事に機能しているこのシーンにも、至るところに枠の要素が見てとれる。朝にジェイミーが牧場の扉を開くと、視界いっぱい広がる何もない風景の奥にまず柵が、そしてさらにその奥には山並みが見えてくる。ここで柵と山は、エラ・テイラーによる解説のタイトル「大空（ビッグスカイ州 [モンタナ州の別名]）の下に囚われて（“Trapped under the Big Sky”）」にも現れているように、いずれもある意味でジェイミーをこの場所に閉じ込める枠のようにも見える。さらに、続く馬たちを運動させる場面でも、彼女が柵を開け放つ様子が画面内に捉えられていることには、単に日常の仕事を観客に提示する以上の意味があるように感じられる。彼女と馬はいずれも、遮るものがなにもない広々とした空間に存在しているようで、象徴的には、さまざまな枠によって閉じこめられてもいる。彼女は家を出て学校へ向かうときに、馬は柵の外へ向かうときに、それらの枠を束の間またぎこし、別の空間へと移動する。

ここで興味深いのは、ヒーニーも指摘する通り、第三部ではこうしたフレーム内での運動の大半が、画面向かって左から右への移動として映し出されるという点だ（Heeney）。特に第三部についていえば、こうした反復は、ただ一度長尺で現れる右から左への移動場面をより際立たせる効果を持っているだろう。その移動場面こそ、本作のハイライトの一つを構成する、馬に乗った二人がダイナーから学校

へと戻る、あまりにも感動的な場面だ。

では、乗馬場面へと結実する流れを、二回目の登校から振り返ろう。前夜、原作におけるチェットの「危険なもの」を想起させもするどこか思い詰めたような表情で天井を見つめていたジェイミーは、翌日には再び下校後にバスとダイナーへと向かう。老人男性の客越しに一度二人を同一フレームに収めた後で、再びカメラが二人を分断するなかで会話は進む。バスの過去の仕事だったという靴の販売をめぐる苦労話を最後まで聞くこともできないまま、この日もすぐに時間が来てしまい、彼女は車で去っていくバスを見送ることしかできない。その様子をジェイミーの背中越しに捉えるショットを最後に場面は切り替わり、再び牧場での日常が映し出される。黙々と続ける作業の最後に、彼女はブラシで馬の毛を撫でてやる。冬の荒涼とした荒野を舞台とした第三部のここまでで最も温もりを感じさせるこの場面が呼び水となったかのように、次の登校日にどういうわけか彼女は馬で学校へと向かい、その後バスとも馬の上で肌を触れ合わせる事となる。

驚くバスを馬に乗せ、ジェイミーは三度目のダイナーへと向かう。ここでの移動はまだ画面左から右への運動を基調とするものとなっている。そして、不安定な姿勢を強いられるにもかかわらず、ここではバスの手や身体があくまでもジェイミーに触れてはいないことも重要だ。馬に乗ることは明らかに非日常的な行為だが、ここではまだ二人の関係はぎこちないものにとどまっている。しかし店に到着した二人は、この日はやや踏み込んだ階級をめぐる会話を展開する。バスの語る言葉、そしてそのトーンも、どこかこれまでとは少し変化しているようだ。彼女は、はじめて家族や自分の出自について素直に語り出す。学食で働く母、病院の洗濯係をする妹を持つ自分には、靴の販売員になるしか選択肢がないのではないか。彼女が努力して法律家の職を得た裏には、そうした不安があったという。

ここでの彼女にとっての階級もまた、たとえば原作のチェットや第一部のフラーにとっての男らしさと同様、一種の「枠」として機能しているだろう。だが、水本も注意を促しているように、バスがジェイミーに「心の奥底に隠してきた思い」を打ち明けることができるのは、同僚たちと異なり彼女が「明らかに労働者だとわかる」からかもしれない(194-5)。だとすると皮肉にも、バスは自分と同じ枠に囚われているという印象を得たからこそ、ジェイミーに対して少しだけ心を開いたのだと考えられる。原作や映画の登場人物たちを閉じ込めようとするさまざまな枠は、完全に閉ざされているわけではない。しかしながら、枠の存在を無視して自由に振る舞うことは、とりわけ、立場の弱い女性たちや障害を抱えた男性たちにとっては、無自覚に特権を享受する第一部の警察や第二部のライアンらと比較して非常に難しいのだ。こうした枠をまたぐ越境の困難さを、本作でライカートらは物語のレベルに加えて、厳格なフレーミングによっても一貫して強調してきた。だからこそ、はじめて笑顔を見せたバスを乗せ、ジェイミーが再び馬で学校へと戻る次の場面(図12, 13)の美しさがひととき際立つことになる。

このシーンで注目すべき点は、大きく分けて四つある。第一に、常に時間を気にして落ち着きなく過ごすことで、ダイナーにいても目の前にいるジェイミーから意識が逸れてしまっていたバスが、ここでは彼女の焦り、忙しさ、余裕のなさを見事な対照を成す馬のゆっくりした歩みに素直に身を委ねている。また関連して早川も強調する通り、第二に馬の蹄が地面と接触して立てる心地よい足音が、二人の肉体とともに「ふれあうこと」という主題を構成する。そして第三に、その移動はここぞとばかりに、これまでとは正反対の右から左への歩みとして捉えられることで、ジェイミーの日常のルーティンとは異なる、特別な時間であることが改めて強調される(図12)。最後に第四の最も重要な点として、乗馬中の二人は同一のフレームの中にしっかりと捉えられており、加えて行きの道とは異なりバスの手はジェイミーの腰にしっかりと回され、二人は肉体的に触れ合っている。さらにバスが馬を降りる際には、あたかも二人を祝福するかのよう、ふちのことも強調する「奇跡のようなレンズフレア」が画面を満たす(図13)。

原作での乗馬場面もまた二人の身体が接触する瞬間を描いてはいるが、その細部と印象は映画とは全

図 12 右から左への移動



図 13 レンズフレア



く異なる。馬から降りた後、原作ではチェットがベスの手の甲から頬へとキスをし、さらに唇に迫ろうとしたところで拒絶されるという気まずい展開を迎える。彼女が去った後のチェットについて小説の地の文は、「彼は彼女にキスするべきではなかった。彼は彼女にもっとキスするべきだった。彼は彼女が言いたいことを言わせてやるべきだった。彼は馬に乗り家に帰った」(17)と述べる。異性との関係に慣れていない若者に特有のこのような煩悶は、映画とはまた質の異なる哀しみと孤独の感覚を巧みに掬い取っているだろう。だが、ここでは過去作にも触れつつライカートによる翻案の魅力についてももう少し考えたい。

原作における異性愛的で直接的な欲望の発露と比べて、馬の上で一瞬肌を近づけただけの映画版の二人の接触は、両義的できわめて淡いものにとどまる。そして、ここで仄かに触れ合う二人の間にほんの一瞬生起するように感じられるある親密さの感覚は、たとえば『オールド・ジョイ』(二〇〇六)終盤の温泉での一場面を想起させるものだ。同作では、ある日マークが久々に彼の元を訪れた旧友カートの誘いを受け、飼犬のルーシーを連れて温泉を目指す一泊の小旅行へと出かけるが、すぐに道に迷ってしまう。予定から逸れる旅路と並行するように、再会した男同士の関係性もまた気まずいものとなっていく。しかし、歯車が狂ってしまった旧友二人の関係は、やがてたどり着いた温泉でマークがカートの肩を揉むわずかな時間の間だけ、再びかつての温かみを取り戻すようにも見える。裸同士の男二人が触れ合うこのシーンはしばしば同性愛関係を暗示するものと解釈されてきたが、二人の溝につかの間とはいえ橋をかけた「触れる」ことの含意は、必ずしもラベル付けできる関係性のみに帰着するものではないようにも思える。むしろこの接触を通じてかえって強調されるのは、二人で焚き火をした際にカートが嘆く「俺たちの間にある何か」に象徴される、かつての無邪気でホモソーシャルな友情を阻む障害が、決して言葉では埋まらなかったという事実だろう⁽⁶⁾。

同様に、原作からジェンダーを変更された本作の映画版におけるジェイミーからベスへの好意もまた、あえて同性愛と名指す必要はないだろう。映画は、ベスとの関係から性的なニュアンスを取り除くことで、孤独と友情の主題をより際立たせたのだ。そして、これまた『オールド・ジョイ』を反復するように、このあと思わぬ形で再会する二人の間には、もはや触れることの叶わない距離とごちなさ再び導入される。

原作においても映画においても、馬を降りて車に乗り換えたベスが、その後再び学校を訪れることはなかった。映画のジェイミーは、代用教員が雇われたことを知るとすぐにベスの職場へと車を走らせる。原作の片道九時間半という設定に比べれば幾分ましなものの、四時間をかけて移動した彼女は、ベスの事務所を探して聞き込みを行う過程で、偶然ローラの事務所を訪れる。第一部とのかすかなつながりを示したあと、ようやく再会できたベスとの切ない別れの場面でライカートらは、ここまで封印してきた規範的なショット／切り返しショットの連鎖をただ一度印象的に用いている(図 14, 15)。強い風が吹くなか、少し後の二人を真横から同一フレームに捉えたショット(図 16)も含め、ほとんど西部劇の決闘シーンのようなショット群が二人を同一フレーム内に、しかし一定の距離をおいた上で収める

図 14 ショット



図 15 繰り返しショット



図 16 真横からのショット



ことでかえって、二人の間に横たわる会話をするには広すぎる空間の存在感が際立つこととなる。実のところ、二人の不自然な距離、そしてここまで車で来たのかと訪ねるベスの声と顔からは、すでにはっきりと警戒と緊張が見て取れる（図 15）。続くショットで素直な心情を語るジェイミーは、やはり再び単独でフレームに収まり、その後再びバスとショット／繰り返しショットのリズムを刻むことはない。バスとの気まずい別れを経て再び車に乗り込んだジェイミーは、溢れる感情を耐える表情を浮かべつつ、再び車を走らせる。ここに至るまで使用してこなかった劇伴の音楽が最後にはじめて鳴ることで、彼女が陥った苦しみはより鮮烈に観客へと伝わる。

最後に、エピローグについても少しだけ触れておきたい。原作ではタイトルにもなっている電話帳でバスの連絡先を調べていたチェットが、最後に電話番号を暗記したのちメモを破り捨てる（23）。この結末は、バスを忘れようとしつつも、未だ彼女の存在に囚われてもいるチェットの逡巡をよく示している。それに対してエピローグのジェイミーは、映画の他の主人公二人とも異なり、序盤で行った日常の作業を再び行うだけだ。しかし、この結末には不思議と悲壮感は漂っていないように思える。少なくとも、原作が言うところの自らのうちに潜んでいるかもしれない「何か危険なもの」を爆発させないようにして、この後もジェイミーはなんとかやり過ごしながらか生き続けていけるのではないかと。本作の結末部は、ライカート作品ではお馴染みのオープンエンドの構成をとりつつも、三人の女性がそれぞれの形で袋小路から抜け出し一歩前へと踏み出したようにも見える瞬間を連続して提示する。この映画が他のライカート監督作と比較してもやや楽天的な展望を示しているように見えるとすれば、それは三人の女性たちが共有するかすかなつながりを示唆するかのような、三つのエピローグを繋げるこのモニタージュユエだろう。

議論をまとめよう。原作においては、異性愛規範や男らしさの呪縛に囚われた主人公チェットの孤独な内面を探ることが中心となって物語が進んでいく。話し相手のいない彼の一人称を中心に据えることで、バスとの距離感を計りかねる彼の不器用さが読者に伝わりやすい構成となっている。対して映画版では、ライカート自身も強調する通り、ジェイミーの内話がナレーションとして現れることは一切ない⁽⁷⁾。代わって、彼女の苦しみや不安はいずれも視覚的に表現される。リリー・グラッドストーンは、

ほとんど台詞に頼ることなく、表情や身振りのみを頼りにジェイミーの戸惑いや恐れ、喜びを忘れた形で表現した。そして、ここまで強調してきた通り、彼女の演技と並ぶもう一つの重要な要素と言えるのが、厳格なフレーミングだ。モンタナのランドスケープに囚われ、出口のない生活を送るジェイミー、同様に経済的制限から遠方の見知らぬ土地で仕事をしなければならないベス。二人がすれ違い、孤立する様をカメラが捉え続けてきたからこそ、それまでとは逆の画面右から左へとゆっくりと進む馬の歩みに合わせて、二人が束の間触れ合う瞬間が同じフレームに収められることの貴重さが、一層際立つことになるのだ。

おわりに

つねにジェンダー・バイアスに鋭敏な意識を向けつつも逆に女性を特権化もせず、階級や人種との複雑な絡み合いをも見据えたライカートの視線は、各人物の孤独や弱さに平等に注がれる。ローラやジーナはライカート作品には珍しく裕福な人物だが、女性であるゆえに周囲から期待される社会的役割に悩まされる。同じように、障害を持つフラニーや老いた存在であるアルバートもまた、男性ではあるもののある種のマイノリティ性を孕んだ存在として周縁化される。ブローヴェルトのカメラは、とりわけ各パートの序盤において、柱や鏡、窓枠といったフレーム内フレームを活用して空間を区画化することで、社会がさまざまなマイノリティ集団を排除しようとして行使する暴力が、いかに弱い立場の人間たちを追いつめていくのかをまざまざと可視化する。

三部いずれにおいても、人物たちの抱く愛着はたしかにバーラントが言う「残酷な」要素を含んでいる。映画に現れる関係性は、いずれも理想的な親密さに満ちたものとは言い難い。しかし、それでもフラニーにとってはローラが、ジーナにとっては砂岩が、そして小説のチェットや映画のジェイミーにとっては間違いなくベスの存在と彼女への愛着が、「何か危険なもの」に飲み込まれずしぶとく生き抜くためには必要だった。もちろん、彼女たちがそれぞれの苦境、孤独から完全に解放されることは決してない。だが、空間をまたいで三人の女性をつなぐエピローグのイメージ連鎖がもつ力は、それでもどうにか日常へと回帰し、今後も粘り強く生きていこうとする彼女たちの背中をそっと押す助けとなるだろう。

謝辞

本稿は二〇二一年一二月一二日にオンラインにて開催された、日本アメリカ文学会中部支部ワークショップ「*Certain Women* を読む」における口頭発表に加筆修正を施したものである。主催者の川本徹氏、登壇者の水口陽子氏、および当日有益なコメントをくださった参加者の方々に感謝する。また、本稿の一部は『*Kelly Reichardt: Six Films*／ケリー・ライカート Blu-ray Collection』（東映ビデオ、二〇二五年）に筆者が寄稿した『ライフ・ゴーズ・オン 彼女たちの選択』の作品解説を転載したものである。転載を許可いただいた依頼者の降矢聡氏に感謝する。

フィルモグラフィ

Certain Women, directed by Kelly Reichardt, Film Science, Stage 6 Films, 2016. Criterion Collection, 2017. 『ライフ・ゴーズ・オン 彼女たちの選択』『*Kelly Reichardt: Six Films*／ケリー・ライカート Blu-ray Collection』東映ビデオ、二〇二五年。

Old Joy, directed by Kelly Reichardt, Film Science, Kino International, 2006. Criterion Collection, 2019. 『オールド・ジョイ』『*Kelly Reichardt: Six Films*／ケリー・ライカート Blu-ray Collection』東映ビデオ、二〇二五年。

Wendy and Lucy, directed by Kelly Reichardt, Film Science, Oscilloscope Pictures, 2008. Criterion Collection, 2018. 『ウェンディ＆ルーシー』『*Kelly Reichardt: Six Films*／ケリー・ライカート Blu-ray Collection』東映ビデオ、二〇二五年。

参考文献

- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Duke UP, 2011.
- Fusco, Katherine and Nicole Seymour. *Kelly Reichardt*. U of Illinois P, 2017.
- Hall, E. Dawn. *ReFocus: The Films of Kelly Reichardt*. Edinburgh UP, 2018.
- Haynes, Todd. "Kelly Reichardt." *BOMB* 53 (Fall 1995).
<https://bombmagazine.org/articles/1995/10/01/kelly-reichardt/>
- Heeney, Alex. "Breaking boundaries in Kelly Reichardt's Certain Women." *Seventh Row*. 10 Feb, 2017.
<https://seventh-row.com/2017/02/10/kelly-reichardt-certain-women-interview/>
- Heeney, Alex and Orla Smith, editors. *Roads to Nowhere: Kelly Reichardt's Broken American Dreams*. Seventh Row, 2020.
- Macdougall, John. "Interesting Emendations: Maile Meloy's 'Travis, B'." *The New Yorker & Me*. 24 Apr, 2011.
<https://thenewyorkerandme.blogspot.com/2011/04/interesting-emendations-maile-meloy.html>
- Meloy, Mailie. "Tome." *Half in Love*. Simon & Schuster, 2003. Kindle ed.
- . "Travis, B." *Both Way is The Only Way I Want It*. Riverhead Books, 2009, pp. 1-23.
- . "Native Sandstone." *Half in Love*. Simon & Schuster, 2003. Kindle ed.
- Scott, A. O. "Neo-Neorealism." *New York Times*, March 17, 2009.
http://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism.html?pagewanted=all&_r=0.
- Shakespeare, Tom. "The Social Model of Disability." *The Disability Studies Reader*, edited by Lenad J. Davis, 4th ed, Routledge, 2013, pp. 214-221.
- Shaviro, Steven. "Slow Cinema vs Fast Films." *The Pinocchio Theory*, May 12, 2010. <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>.
- Taylor, Ella. "Certain Women: Trapped Under the Big Sky." *The Criterion Collection*, Sep 18, 2017. https://www.criterion.com/current/posts/4941-certain-women-trapped-under-the-big-sky?srltid=AfmBOoeM9lwPg5RI1Bk3HqthgP-0l-J29o0Dam0_ULogUz8XABS-sSG
- 川本徹『フロンティアをこえて ニュー・ウエスタン映画論』森話社、二〇二三年。
- 國分功一郎、熊谷晋一郎『〈責任〉の生成——中動態と当事者研究』新曜社、二〇二〇年。
- 富塚亮平『『ウェンディ&ルーシー』作品解説』『Kelly Reichardt: Six Films/ケリー・ライカート Blu-ray Collection』東映ビデオ、二〇二五年、二二—二三頁。
- , 『『オールド・ジョイ』作品解説』『Kelly Reichardt: Six Films/ケリー・ライカート Blu-ray Collection』東映ビデオ、二〇二五年、一六—一七頁。
- , 『『ライフ・ゴーズ・オン 彼女たちの選択』作品解説』『Kelly Reichardt: Six Films/ケリー・ライカート Blu-ray Collection』東映ビデオ、二〇二五年、三四—三五頁。
- 早川由真『侵入と接地』『Kelly Reichardt: Six Films/ケリー・ライカート Blu-ray Collection』東映ビデオ、二〇二五年、三七—三九頁。
- ふちのやまい『ライフ・ゴーズ・オン 彼女たちの選択』『『百合映画』完全ガイド』ふちのやまい編、星海社、二〇二〇年、一五七頁。
- 中西香南子『抵抗としての静かな彷徨——ケリー・ライヒャルト監督について』グッチーズ・フリースクール編『US ムービー・ホットサンド 2010年代アメリカ映画ガイド』フィルムアート社、二〇二〇年、八二—九〇頁。
- 水口陽子『家建てる女と運転する女たち——スローシネマと周縁へのまなざしとしてのライカート『ライフ・ゴーズ・オン』『テキスト批評の実践 英語圏文学・映画・漫画』関西批評理論研究会編、金子幸男、藤田憲司、真田満、水口陽子編著、音羽書房鶴見書店、二〇二四年、一七九—二〇二頁。

注

- (1) 劇中では彼女の名が呼ばれることはないが、本稿ではこれ以降便宜的に制作陣が設定している彼女の名前であるジェイミーを使用する。
- (2) フシュコとシーモアも述べるように、デビュー長編『リバー・オブ・グラス』（一九九四年）から一二年を挟んでようやく公開された第二作『オールド・ジョイ』（二〇〇六年）以降にライカート映画にもたらされた

変化は、「個人に焦点を当てた心理的なリアリズムから、より社会に関連したネオリアリズムへの移行」と要約できる。同作以降のライカートは、ヨーロッパのネオリアリズムにポスト工業化時代におけるアメリカの諸問題を持ち込むことで、さらにジャンルを更新した。たとえばフッシュコおよびシーモアは、ライカートが「ネオリアリズムの代表的作家であるヴィットリオ・デ・シーカにしばしば結びつけられるような感傷性を拒絶している」とする (Fusco and Seymour 7)。また、ネオ・ネオリアリズムという用語の初期の使用例については Scott を参照。

- (3) これら二つのショットの間では、例外的に二人が肌を触れ合わせる様子が一瞬映し出される。早川は、フレーム外から伸びてライアの背中に触れるローラの足を「つながろうとする足」として取り出した上で、そこに第二部、三部にも連なる「つながり」をめぐる主題を見出している。
- (4) シェイクスピアは、「インペアメントとデイスアビリティ」の関係が、ある程度「セックスとジェンダー」のそれと並行するものとなっていることを指摘する。また彼は同時に、社会モデルはインペアメントを非社会化された普遍的コンセプトとして取り扱うが、一方でセックスと同様にインペアメントもまたつねに／すでに社会的なものであることにも注意を促している (218-19)。
- (5) ロングテイク (長廻し) の多用、対話や物語の欠如、必要最小限の運動、静寂や日常の強調などを特徴とする作品の潮流を指す言葉。概念の詳細については Flanagan, Jaffe, Shaviro を、ライカート作品との関連については Fusco and Seymour, および Hall を参照。また、日本語で読める議論のまとめとしては水口を参照。
- (6) このシーンを含む同映画について、詳しくは『Kelly Reichardt: Six Films／ケリー・ライカート Blu-ray Collection』に筆者が寄稿した作品解説を参照。
- (7) 『ウェンディ&ルーシー』もまた、原作に存在した主人公の内話を脚本には一切反映させず、ナレーションを用いない演出を貫いている。

Framed Solitude: Certain Frames in Kelly Reichardt's *Certain Women*

TOMIZUKA Ryohei

Summary

By interweaving three otherwise independent short stories into an ensemble narrative, *Certain Women* (2016) accentuates the pervasive sense of isolation experienced by its protagonists, rendering their solitude all the more palpable to the viewer. Christopher Blauvelt, Reichardt's long-time collaborator and cinematographer, repeatedly employs compositions that isolate a single figure within the frame, often emphasizing the claustrophobic tension of the frame-within-a-frame technique. These aesthetic choices serve to underscore, in visual terms, the women's disconnection from their surrounding environments.

Focusing primarily on the film's third segment, this paper begins by identifying the aesthetic and thematic elements that permeate the entirety of the work, while also drawing comparisons with the original short stories. It then turns to an analysis of how the film articulates the possibility of connection and the faint glimmers of hope that emerge between otherwise isolated individuals. By examining both the specific predicaments each character faces and the fleeting moments of relational resonance that surface across the three narratives, this study seeks to reconsider how Reichardt directs her gaze toward the forms of solitude and vulnerability that remain incommunicable—singular and unshared—between characters.

Keywords

American Film, Film Studies, Gender, Class, Feminism, Men's Studies, Disability, Care