

吉田喜重、みずから語る

吉田喜重

ご紹介いただきました吉田喜重です。先ほど伺ったのですが、こうした映画をテーマにしたシンポジウムを八年にわたって、毎年続けておられるとのことですが、それだけのキャリアがあり、広く認知されたシンポジウムに、こうしてお招きいただいた明治学院大学に、お礼を申し上げます。またそれを組織された四方田犬彦さんをはじめ、斉藤綾子さん、平沢剛さん、山本直樹さん、そしてコメンテーターのアーロン・ジェローさん、木下千花さんにも、深く感謝いたします。

先ほどから、私自身も会場にお集まりの皆さんと同じように一聴衆者として、これまでの討議を聞いてまいりました。これまで報告された皆さんがそのなかで何回も触れておられました。私が、私自身がつくった作品であっても、それはすでに私に対しても一個の他者でしかないと考える人間ですから、そこに私が語られているというより、私ではない私がいる、新たな私が発見されつつある、そうした新鮮な気持ちを抱きながら、これまでの皆さんの討議を聞いておりました。そのことにつきまして

は、報告をされた方がた、コメンテーターの皆さんとともに、後ほどトークをさせていただきたいと思えます。

その前に、私自身が映画とは何か、そう問いかげざるを得なかった幾つかの出来事、いまも記憶に残るそうした場面、光景といったことを、あらかじめお話ししたいと思います。先ほど四方田さんは、人間の起源としての映像、そして最後に、自分が死ぬ寸前に見てしまうであろう映像の話を読みました。それに私も刺激されたのでしよう。それは映画監督という立場だけではなくて、ひとりの人間として、私自身における映像の起源というべき忘れがたい記憶、その折りの光景といったものが、絶えず甦ってくるからです。

先ず始めに起源としての映像についてですが、私個人としての起源としての映像ではなく、映画の起源としての映像というものが、たしかに私のなかにもあります。映画がはじめに見てしまった起源としての映像、あるいはショット、映画の映画と言ってもよいのかもしれませんが。

映画が誕生して、すでに一世紀以上が過ぎました。四方田さんの表現を借りれば、二十世紀は三つの発明をした。一つは映画であり、一つはフロイトによる精神分析、いま一つは共産主義です。これらを四方田さんは二十世紀を鮮明に特徴づけるものとして挙げておられますが、共産主義と限定せずに、左も右も含めた全体主義と言いかえてもよいだろうと、私は考えています。

映画誕生の物語については、よくご存じでしょう、十九世紀の末、しかも映画が誕生した年、その日付、そしてその場所もはっきりわかっています。一八九五年十二月二十八日、パリのキャブシーヌ大通り十四番地にあった、「グラン・カフェ」という喫茶店の地下、「インドの間」で、リュミエール兄弟による最初の映画上映が行われました。リュミエール兄弟がリオンの街に所有していた、写真工場から帰宅する労働者を撮影した映像が、最初の動く映画だといわれていますが、このシネマトグラフを有名にしたのは、そのときに上映されたリオン郊外、シオタ駅に列車が進入してくる光景だったのです。その映像を見て、観客は自分が轢かれるような臨場感に襲われ、逃げ出したというのですが、おそらくシネマトグラフの発明をPRするための宣伝文句だったのでしょう。新たなマス・メディアとしての映画誕生を物語るエピソードです。

しかし私が考える映画の起源とは、こうした薔薇色の伝説とは異なり、映画が誕生した日が特定できるのであれば、その消

滅する日もまた想定できるのではないか、そういったイメージのものでした。それは人間の誕生といったものが、やがてかならず訪れる死を前提としているのと同様に思えたからです。

リュミエール兄弟、オーギュストとルイは、父のアントワーヌが経営していた写真工場を受けつぎながら、それに飽きたら、動く写真の発明に成功するのですが、このシネマトグラフをひるく認知させるために、リュミエール兄弟は大勢のカメラマンを世界に送り出し、物珍しいエキゾチックな映像を撮影させ、それを興行として見せることを考えたのです。

そして日本にも、リュミエール兄弟が派遣したひとりのフランス人カメラマンが一八九七年、明治三十年に船で神戸に上陸しています。コンスタン・ジレルという、まだ二十歳代の青年、リュオン大学の薬学部で学生でした。映画の初期は撮影することより、薬品を調べてフィルムを現像することのほうが難しく、多くのカメラマンはそうした知識をもつ薬学部の学生だったのです。ジレルは京都を中心に、日本で初めての映画を撮影しました。映画というよりも、京都の風景、歌舞伎役者の演技、舞妓の踊る姿といったドキュメンタリーの映像でした。やがてジレルは京都を離れ、列車で東京に向かうのですが、その途中名古屋の駅に列車が進入してくる光景を、リュミエール兄弟がシオタ駅で撮影したのと同様なショットを、現代の私たちに残しています。しかしジレルは東京には寄らずに、遠く北海道まで旅し、アイヌの人びとの貴重なドキュメントを記録してしまし

た。そして故郷の家族宛に送った手紙には、当時大和民族に差別されていたアイヌの状況を書き残してもいたのです。

ジレルが帰国した翌年の一八九八年、もうひとりのフランス人カメラマン、ガブリエル・ヴェールが来日します。このヴェールはジレルとリオン大学の薬学部で同級生でした。そしてジレルが撮影しなかった東京を撮るために来たのです。それというのも二年後の一九〇〇年、二十世紀の初頭にパリで世界博覧会が行われるのですが、リュミエール兄弟はそれを機会にエッフェル塔の近くにパビリオンをつくり、そこで世界のエキゾチックな光景をフィルムで見せ、シネマトグラフの名を決定付けようとしたのです。そうした使命を帯びて、ガブリエル・ヴェールは明治の東京を撮影したのです。

しかしこの若きフランス人カメラマンこそ、映画の起源がどのようなであったのか、そのことを目撃した運命の人だったので。それは彼が日本に来る以前に、メキシコで撮影した映像が事件を招き、現在に至るまでも映画の起源についての重大な問題を投げかけているのです。パリのシネマテークには、ガブリエル・ヴェールがメキシコで撮ったフィルムが保存されていますが、そのなかでも有名なショットは、決闘する男と女の姿を撮影したものです。男同士が向きあって至近距離からピストルで打ち合うのですが、当時は一分間しかフィルムが装てんできず、またカメラを自由に動かすこともできません。ほぼ一分ほどの長さを、ワンショットで撮るしかなかったのです。メキ

シコ・シティの公園と思われる場所で、二人の正装した男性が向き合ってピストルで撃つ。そして片方が撃たれて倒れる。付き添いの男性がたばこを吸って、倒れた男の口にくわえさせます。それは撃たれた男の死を暗示していたのでしょうか。そして決闘に勝ったほうは、その場を立ち去ってゆく。

当時、この映像を見た観客は驚きました。人が撃たれて死ぬその瞬間が映し出されている、その事実にはショックを受けたのです。そのためにヴェールは、「これは事実ではない。空砲で撃ちあった芝居です」と、説明せざるを得なかった。いまから思えば、それは劇映画の起源、その可能性をおのずから物語るものでしたが、実は若きヴェールは同じメキシコでそれ以上の、まさしく映画の起源にかかわるとしか言いようのない、問題の映像を撮影していたのです。

残念ながら、このショットは現在残されていません。ただちに破棄されてしまい、見ることのできない、不可視の映像となってしまうのです。そしてこの問題の映像とは、虚構ではなく、現実に人間が銃殺されるショットだったのです。当時メキシコ・シティでは大きな事件がありました。ある兵士が反乱を起こし、処刑されるといふ事件がありました。この兵士が銃殺される光景を、その瞬間を、ガブリエル・ヴェールは撮影していたのです。そしてそのフィルムが、この兵士が冤罪だったからかもしれないが、残された貧しい遺族を救うために慈善事業として、この映像が公開上映されたのです。当時の新聞の記

事によりますと、この映像を見た観客は激怒し、大混乱になったそうです。もう皆さんにもおわかりのように、映画は事実を映し出す、人が死ぬ瞬間を撮ることを、観客は許さなかった。そこに映画の起源のありようを読み取りたくなるのは、私だけではないでしょう。

リュミエール兄弟の発明した映画はその後、二十世紀のマス・メディアの中心となり、ハリウッド映画が象徴するようなコマーシャルベースのものとなり、いまでは人間が大量に殺される映画をフィクションとして、私たちはなんの抵抗もなく見ている。しかしガブリエル・ヴェールが、かつてメキシコで撮影したひとりの兵士の銃殺されるショット、それが観客の怒りによって不可視の映像とならざるを得なかったことを思い合わせれば、映画の起源には見えてはならない不可視の映像がある、隠された映像がある。私はいつもそのことを思い返しながらか、映画を考えるようにしているのです。映画には描けないことがある、そうした映画の不可能性が、私の映画の前提でもあるのです。

映画誕生、その起源から離れて、私個人としての映画の起源について触れてみたいと思います。私のなかにはもっとも古い映画の映像、ショットといったものは、たぶん私が小学二年か三年のころだったと思います。私は生まれ故郷の福井の映画館で見た、遠い記憶です。それ以前にも映画は見ていたのですが、ほとんど記憶がありません。私は二歳で母を亡くし

ていましたから、最初に映画を見たのは、私の家で一緒に生活していた家付きのお手伝いさんだったのでしよう。その人は亡くなった母と同じぐらいの年齢でしたから、私はその人を母だと思っていたのですが、映画を一緒に見た思い出はあっても、どのような映画であったのか覚えてはいません。

小学校に上がるときに、父が再婚しました。そしてこの新しい母は東京の人でしたが、とても映画が好きで、私によく映画を見せてくれました。まだ戦争の始まる前でしたから、モダンな母に見せられた映画の多くは、外国映画でした。なかでも記憶にあるのは、レニー・リーフェンシュタールがつくったベurlin・オリンピックの記録映画、『民族の祭典』でした。

もちろん競技を主体に描いたドキュメンタリー映画でしたが、それとは関係のないショットが強く思い出に残っているのです。その場面はメイン・スタジアムで行なわれた女子陸上競技、四百メートル・リレーでしたが、ドイツの女子チームが断然強く、金メダルを取ることが確実されていたのです。そして貴賓席で観戦しているヒトラーの姿も映し出されるなか、競技が始まるのですが、予想どおりドイツ・チームが圧倒的にリードを奪い、最終ランナーにタッチするとき、失敗し、バトンを落としてしまう。次の瞬間、貴賓席のヒトラーが映し出され、ひざを苛立つようにして手で叩く様子が捉えられているのです。しかもひざを神経質に叩くヒトラーの手のクローズ・アップが加えられている。

それを見終わった後に、母は私に言いました。「あの手はヒトラーの手かどうか知らないわよ」と。まだ子供であった私でしたが、それがヒトラー本人の手ではなく、誰か他人の手なのかもしれないと知らされて、そのとき映画のまやかし、その恐ろしさといったものを感じたのも確かです。映画が映し出していることは真実ではなく、嘘だ。これは母が教育してくれた映画についての刺激的な学習でした。そしてそのとき映画はただ見るものではなく、映画とは何か、それを考える筋道が与えられたと言えるのかもしれない。

(後記) この幼い日の記憶は、間違っていたようです。それは六十年以上も前の記憶でしたから、これを機会に確かめようとしたのです。もっとも『民族の祭典』を戦前に見て以来、一度と見ないようにはしていたのも事実です。当時ニュー・ス映画で甲高い声で恫喝するように演説するヒトラーの姿を幾度となく見せられており、それに恐れを抱いていたからです。またレニー・リーフェンシュタールの作画的な、男性の全裸の肉体を誇示するような映像にも、子供心に不気味さを感じたからです。そして今回、遠い記憶を確かめるために『民族の祭典』のビデオを見たのですが、女子四百メートル・リレーでドイツ・ティームがバトン・タッチに失敗する瞬間、貴賓席でヒトラーがみずからの膝を手で叩く光景は確かにあるのですが、その手のクローズ・アップは挿入されていませ

んでした。『民族の祭典』は国家主義と人種差別の坩堝のなかで製作されたものでしたから、さまざまなヴァージョンがあったことは想像されます。ドイツ、日本、イタリアのために編集されたもの、アメリカ、イギリス、フランス等、各国に応じて修正されたものがあったのでしょうか。いずれにしても現在、公認されているヴァージョンには、ヒトラーの手のクローズ・アップはありません。

おそらく私の思い違いであったのでしよう。ニュース映画のなかで狂気じみて演説するヒトラーのイメージとは違って、自国ティームの失敗に思わず残念がって、普通の人間がするように膝を叩くヒトラーに、なにか生なましい印象を受けるあまり、その手のクローズ・アップを見てしまったような錯覚に陥ったのかもしれない。そして映画には嘘があることを、新しい母から教わったのは、『民族の祭典』ではなく、違った映画だったのかもしれない。同じころに見た映画で今でもよく覚えているのは、ジョン・フォードの『駅馬車』ですが、西部の大平原で駅馬車がインディアンの襲われるシーンでは、ピストルを撃って応戦する手のクローズ・アップや、ジョン・ウェインが疾走する馬に飛び乗って制御するアクションでは、手綱をさばく手や拍車の接写が多用されており、それがかならずしもジョン・ウェインのものではなく、スタン・マンによるアクションであることを、母は幼い私に告げようとしたのかもしれない。

いずれにしても私の思い違いであることには変わりはないのですが、六十年過ぎていま、こうして過去の微かな記憶をたどるのは、懐かしくもあり、甘美なものです。）

いまひとつ、映画の映画らしさ、その虚構について思い知らされたときのことを、お話ししたいと思います。これは私自身が映画の世界に入ってから経験したことです。いわばコマーシャル映画の起源といってもよい映像です。松竹大船撮影所で私が助監督として師事したのは、木下恵介監督ですが、それ以前には木下さんを数多く見ていたわけではありませんでした。から、古い作品も見るように努めたのです。そして私にとって問題の映画となったのは、『カルメン純情す』という作品でした。これは日本の初めてのカラー映画として有名な、高峰秀子さんが主演する喜劇、『カルメン故郷に帰る』の、続編にあたる作品でした。もともとこの映画はモノクロでしたが、そのなかで私はこういうショットを見たのです。

ストーリーを簡単にお話しますと、高峰さんは浅草のストリップ劇場の、カルメンという名のストリップパーを演じているのですが、同じストリップパー仲間が幼い赤ん坊を抱えて生活に困っているのを見て、それを助けようとするのです。やがてそのカルメンもストリップパーの仕事を奪われ、自殺を考えなければならぬような状況に追い込まれる。そうしたカルメンが隅田川の長いコンクリート造りの土手を、日傘をさして歩いてゆ

くシーンがスクリーンに映し出され、それに合わせるかのように悲劇を強調するかのような、センチメンタルな曲が流れるのです。そしてカルメンは一瞬たずみ、川面を見つめると、観客の想像どおりに身をひるがえすようにして、土手の向こうに姿を消す。たしかにカルメンは隅田川に飛びこみ、自殺したと、誰しもが思うでしょう。

ところが次の瞬間に、映画のストーリーとはまったく関係なく、ひとりの男が自転車で走ってくる姿が映し出されます。そして「あっ」と叫んで、自転車から飛びおりようとして、転倒するのです。こうして木下さんの演出は、カルメンの自殺をいつそうドラマチックに印象付けるためのものだったのでしょうが、その次のカットバックするショットでは、土手の向こうの隅田川に投身したはずのカルメンの、手にしていた日傘だけが、ふたたび土手の向こうに現われ、何事もなかったように動いてゆく。川に身投げしたと思われたカルメンは、ただ土手の向こうの道に飛びおりたに過ぎなかったのですが、それがわかると観客は安堵するのでしよう、声を上げて哄笑する。

そのとき、私はフィクション映画の起源、コマーシャル映画の仕組みを見たような気がしました。それというのも、突然自転車で走ってきた男は、一体誰であったのかということ。突然画面に現われた自転車の男は、カルメンを知っているわけでもなく、ましてや彼女が自殺するかもしれないと心配する立場にはありません。それにもかかわらずカルメンを助け

ようにするような演技をする。こんな不合理なことはないのですが、この自転車の男性を、私は知っていたのです。撮影所がよく見かける小道具係のスタッフでした。彼は木下さんに「自転車に乗って、走れ」といわれ、「ここで転倒しろ」といわれて演じたのでしよう。いいえ、それは演技という質のものではないかったのでしよう。いま川に飛びこみ、自殺するかもしれない高峰さんを助けたいと思う、そうした観客の気持ちをも、自転車の男性は代弁した、いわば観客の心理の代償行為であったのです。それは言うまでもありませんが、観客のセンチメンタリズムを逆手に取った演出であり、映画の虚構が何であるか、それを木下さんがよく熟知していたことを物語るものであったのでしよう。

先ほど四方田さんが映画の起源について触れられた、その問いかけに答えようとして、私自身のなかにある映画の起源ともいうべき、その三つの場面を、思い出すままに語らせていただきます。最後に、映画にかかわる起源とは直接かかわりがありませんが、私のなかで絶えず思い出される場面についてお話をしたいと思います。すでに山本さんが語られたことと重なりあうのですが、ロラン・バルトがいう映画における「第三の意味」についてです。バルトは第三の意味をシニフィアンス、日本語では「いま意味がつくられたもの」として、「意味形成性」と翻訳されていますが、バルトはそのひとつの例として、エイゼンシュテインの『イワン雷帝』を挙げています。

イワン雷帝はロシア帝国の母体を築いた、スターリンのような独裁者ですが、その絶大な権力を得て皇帝としての戴冠式を行なうシーンを、エイゼンシュテインは描いています。王座につくイワン雷帝に、ふたりの廷臣が背後からおびたらしい黄金を大きなお盆に載せて近づき、イワン雷帝の頭に注ぐという儀式が映し出されるのです。もちろんこの儀式の意味は、容易に理解されるでしょう。イワン雷帝を礼賛し、その権力奪取を象徴するために、頭上より黄金の雨を降らせる。しかしバルトはこうした象徴作用としてのみ、この場面を限定しませんでした。むしろ黄金の雨の意味よりも、それを降らせる二人の廷臣の異様なありように注意するのです。彼らふたりの顔は白く化粧がほどこされ、宮廷の道化師のようにも見えれば、女性を演じているようにも思われる。バルトはこの場面を、映画の「意味形成性」が示されつつある瞬間として捉え、その意味については解き得ないにしても、それをいつまでも追求し、問い続けざるを得ない、そうした映像であると考えたのです。

ご存じのように、バルトは八十年に自動車事故によりパリで亡くなりました。私はその道を通ったことがあります。とても車に轢かれるような場所には思えません。なぜこうしたお話をしたかといいますと、バルトは車に轢かれるとき、ふーっと我を忘れて、映画『イワン雷帝』におけるシニフィアンス、その謎の廷臣たちが仕掛ける形成されつつある意味を思い浮かべるうちに、こころが空白になったのでしよう、その瞬

間に車に轢かれた。もちろん不幸な出来事であったことには変わりはありませんが、映画の意味を問いかけてつ死ぬのであれば、バルトにとつては至福の瞬間であったのかもしれない。映画の限らない至福のとき、私はそのように考えるようにしているのです。どうもありがとうございます。

山本 僕が今日発表した作品の中の一つである『日本脱出』について、この作品のオープニングとラストに岡本太郎が登場して絵をかく。この起用についてお聞きしたいと思います。それはなぜかという点、発表のときにも少しお話ししたんですが、東京オリンピックが戦後の風景を一変させる一つの契機となつたとしたら、もう一つの大きな契機はやはり大阪万博だつたと思ふんです。岡本太郎がその象徴である太陽の塔をデザインしていたこと。その関係性絡みで見たいというのが一つ。

もう一つは、『日本脱出』という物語が、殺人を犯しながら逃避行を繰り返して、結局日本から逃れられない。この物語のプロットを考えたときにパツと浮かぶのは、やっぱり永山則夫です。永山則夫のことを題材にして風景論映画として撮られた足立正生の『略称・連続射殺魔』という作品があるんですが、風景ばかりが写っているこの作品にも、万博の建設中の風景が映るんです。六四年と六九年の五年の間に起こった変化を岡本太郎をきっかけにして考えたときに、どういった関連性があるのか。そういうことに関して吉田監督が何か思うところがあれば、

一言でもお言葉をもらいたいと思います。

吉田 冒頭のタイトルと最後のタイトルの部分で、岡本太郎さんが透明なガラスに自由自在に絵を描くパフォーマンスを、それを反対側から撮影したのですが、これはかつてアラン・レネが行った手法を、私が模倣したものです。こうしたアクション・ペインティングを岡本さんをお願いしたのは、東京オリンピックの後に開催される大阪万博で、岡本さんがその中心的メディアーターになるということがわかっていましたから、それと重ね合わせようとしたのです。

いまお話があつた永山則夫を描くための風景、風景としての永山則夫と言ってもよいのかもしれませんが、その映画を残念ながら私は見ていません。ただ、それは風景というより、その時代のランドスケープ、状況としての風景といったほうがいいのでしょうか、それは私の作品のなかでも重要な役割を果たしていました。

先ほど指摘していただいたように、特に『嵐を呼ぶ十八人』の場合がそうです。これは映画の背景として選んだ呉の街自体が、観客におのずから或る物語を語ってしまう。戦前戦後を通じて、この街はどう変わったのか。かつては軍港であつたものが、海上自衛隊の基地になつている。なにが変わつたのか。それを街自体が、絶えず観客に問いかけており、影のドラマとなつている。『甘い夜の果て』で選んだ四日市にしても、石油コンビナートによる公害問題が最初に問われた都市から

だったからです。国家、企業、そこでは戦前と戦後が深く通底しあっている。そのことがいま描かれつつある映画の、もうひとつの映画、メタ映画であることを伝えたくったのでしよう。

『日本脱出』における東京オリンピックもそうです。戦前に日本でのオリンピックがすでに予定されていたのですが、たとえ戦前にそれが行われたとしても、六四年に行われた東京オリンピックと、どれだけ違っていったのか、実際にはなにも変わっていないかったのではないか。国家規模のイベントとしては、なにも変わっていないかったことを、私は語りたかったのでしょうか。『日本脱出』を表層的なアクション映画として描こうとしたのも、戦前と戦後をとおして日本という国を重層的に捉えることができるかと考えたからです。

斉藤 一つお伺いしたいと思います。いろいろと監督の作品を調べていくうちに、原作があつてそれを脚本なさつて映画化されたものの中で、『水で書かれた物語』と『情炎』を二つ比べたときに、原作とかなり違いがあることに気づきました。『水で書かれた物語』においては、母子相姦は実際に半ばに明確に行われて、物語の中心は、主人公が異兄妹である二人の関係の中に奇妙なエロティシズムを見出す。監督の書かれた『水で書かれた物語』では、それは最後まで明らかにされないというふうになっている。

『情炎』に関しても、二人の主人公が、かなり早くに肉體關係を持ってしまって、そこから一挙に「夫が嫉妬して……」と

いう話に。『情炎』の中で、主人公の幻想 労働者風の男に行ってしまうという母。そして自分がなりたくない、みだらな母を幻想しながら、最後に母が死んでしまう場面を何回も幻想しながら、最後に自分が母の場所になって車にひかれるシーンになるんですが、そこが非常におもしろいと思いました。原作を映画化するときの脚本の段階というか、監督ご自身の中で、新たな要素というか、物語を変えるという作業についてお話ししていただけたらと思います。

吉田 確かにご指摘のとおりです。私が小説を読むときには、誤読している。あるいは誤読しないと、読めないのかもしれない。執筆された作家には失礼かもしれませんが、その小説を読むことは、同時にこれまで読んできた小説を、合わせ読んでいくのです。たとえば『秋津温泉』の場合でも、原作者の藤原審爾さんとお話をして、また『情炎』にしても、立原正秋さんとお目にかかって理解していただきました。『水で書かれた物語』では、石坂洋次郎さんは自作の映画化には長いキャリアをお持ちでしたから、「これが映画になるのだしたら、どうぞお好きなように。シナリオは読まなくてもいいです。映画だけ見せてください」と言われました。

『秋津温泉』の場合は、原作は戦争中で終わっているのですが、もちろん私は戦争中も知っていますが、もつとよく知っているのは戦後の時代です。戦後のことについては、責任を負わざるを得ない世代ですから、原作を離れてでも戦後の時間を組

み入れたいという 欲望があります。そのことを藤原さんに率直に申し上げ、ご理解を得て映画『秋津温泉』が生まれたのです。もつとも作品画の大半が戦後の物語になってしまいました。

しかし私が原作をこのように誤読するのは、私自身に不安があつたからでもあるのです。原作を忠実に映像化するということは、かならずそこに心理主義が入ってしまうことを怖れたのです。ご存じのように映画では、フィクションとして描かれている小説の主人公が、あたかも現実に生きている人間のように表現できてしまう。その場合、映画の主人公はパターン化された人間の心理どおりに、その範囲内で行動し、それを演じて見せなければならぬ。小説の領域では、パターン化された心理を無視し、それを逸脱しても、言葉によってのみ表現されるものが、むしろ新鮮なものとして成り立つのですが、映画ではそれが映像のリアリティによって否定され、嘘に見えてしまう。そのため原作の言葉によって成り立っている世界を描くことができず、それを映像でなぞるようになり、その結果、心理主義に陥ってしまう。多くの人が小説の映画化されたものを見ると、「原作のほうがよかった」と思ってしまうのも、そのためです。原作を映像化することによって、もつと想像力を観客に喚起したいと思いつながら、生身の肉体をもった俳優が演じることによつて、観客の想像力は制限され、俳優もまたその心理をなぞるしかない。私はそれを怖れて、小説を誤読するようになつたのでしよう。

平沢 四方田さんも触れられた表象の不可能性について、さらにお話を伺いたいと思います。今のお話ですと、三つの映像の規範というか、エフィカシーの映像だったり、ある種の映像映像にかかわることの規範みたいなお話をされていたと思います。そういう意味で、先ほどの僕の発表だと、ある種の六八年的な問題系の中で表象不可能性が問題として大きくせり上がってきたのではないかという分析をしたのですが、吉田さん自身は六八年的な、世界的な状況の中での表象不可能性のせり出してきた問題をどうお考えなのか。

あと、それに補足するような形で、先ほどの僕の発表で、運動の映画という概念が世界に出てきたというのを提出したのですが、興行形態で観客が上映運動を展開するという意味でいうと、吉田さんの映画は興行的にいうと、作家の映画という形になるでしょう。ただ、観客に多様な解釈を可能にするテキストという意味では、初期から非常に観客主導の映画だったとも言えると思います。そうした意味で、六八年に出てきた運動の映画だったり解放の映画という概念を、吉田さん自身はどうとらえられていたか。

吉田 平沢さんは先月号の『現代思想』で見事な論文を発表されていますが、その前半の部分は、私の『エロス+虐殺』論として書かれてもいます。それを製作した当時、私自身が考えていた、あるいはそのように考えていいのかと、自分で迷っていたことを、平沢さんは端的に捉えて、表現しておられる。今

日はなぜか、平沢さん自身そのことに触れられなかったのですが、六八年の状況というものが何であったのか、そのことについて『現代思想』のなかで、すでに答えを出しておられるような気がします。それをあえてみずから話されずに、私に改めて問いかけるのは、大変奥ゆかしいご配慮だと思って感謝いたします(笑)。私もそれに答えるためにも、平沢さんの論文にそって話を進めたいと思います。

六八年から六九年にかけて製作された『エロス+虐殺』は、大正時代のアナキスト、大杉栄を描いています。七三年につくられた『戒厳令』は、戦前の二・二六事件の首謀者とされる、奇怪な右翼の思想家、北一輝を描いたものです。北一輝は天皇の名による社会主義革命を考えのですが、私自身のなかでは、政治というものに左と右という区分けがあるとは思えなかった。政治は左であっても右であっても、結局は権力を奪取しないかぎり、政治が実践されない。権力を得るための暴力、それは左と右との区別なく求められる。そうでない政治は敗退の歴史でしかなく、流産の歴史を繰り返すことになりません。

しかし政治にあつて勝ち負けを決定するのが、権力の奪取を意味するのであれば、それが永続することはありません。権力はかならず倒されることを歴史は物語っています。したがって政治は刻々変わってゆく、あるいは刻々裏切られてゆくしかない。そして刻々次へ移りゆくことを心待ちにしながら現実には耐えるのが、政治のリアリズム、歴史のありようであり、北一

輝を無名の下級兵士との対比で描いたのも、時代の状況を相対化し、権力、暴力としての政治ではなく、それに踊らされた道化としての政治を表現しようとしたのです。

この二つの作品のあいだに、七一年には『煉獄エロイカ』をつくっているのですが、これらの三作品は私自身の、同時代史として意図的に製作されたといってもよいでしょう。もともと『煉獄エロイカ』は戦後の前衛政党の革命幻想を描いており、まぎれもなく私自身の同時代史でしたが、しかし大杉栄や北一輝にしても、私のなかに否応なく継承化された戦前という意味では、まさしく同時代史でもあるのです。

この三部作を六八年以後に実現するには、こうしたテーマに見合うだけの表現力を、映画監督としての私自身が身につけなければなりません。そしてそのときの現実の政治、あるいは社会状況が大きく私のなかに反映していました。六〇年代の後半は権力と暴力がその姿をあらわにした時代であつたからこそ、それに逆らうようにして政治が相対的なものでしかないことを、私は語ろうとしたのでしよう。

これ以上のことは、平沢さんの論文をお読みいただければと思います。ただ私のように過激な左も右も、それを絶えず等距離に見ようとするのは、曖昧にも見えたことでしょう。なにも言っていないということに、ほぼ等しい。逆に言えば、それが表象不能というディレンマかもしれない。そして政治も表象不能のひとつかもしれません。

ジェロー 今日のコメントの中で、勝手ですが増村保造の話をしました。もちろん増村監督は、五〇年代後半においては主体性と映画の話をしました。その後に出てくる吉田監督、大島渚監督も、増村に対して評価しながら、批判的なことを含めて、主体性と映画の話その当時はなさいました。

今日は現在性について話したので、吉田監督は、いま振り返ってみて、当時の増村保造監督作品の意味、その主体性の問題などについて、現在のお立場からどうお考えになるでしょうか。そのことについてお伺いしたいと思います。

吉田 これは当時、ある新聞の映画担当の記者から、増村保造氏が私について語ったという言葉聞いたことがあります。風聞、伝聞のレヴェルを超えるものではありませんが、増村氏は私のデビュー作である『ろくでなし』を見たそうです。そしてその新聞記者に「こんなプライベートな映画が日本映画でできるといふのは驚きですね」と言ったそうです。

亡くなった増村さんが本当にそう言ったかどうか、いまでは確認のしようがありませんが、その発言から想像できることは、増村氏自身、自分がつくっている映画は「プライベートなものではない」と思っていたことを意味するのでしょうか。「コマーシャルベースにしたがって私はつくっている。あるいはそういう覚悟でつくっている」といったメッセージを、私に伝えようとしたのかもしれませんが、もっとも伝聞にすぎませんから、これ以上のことを語る権利は私にありません。

しかし、そのころ私が書いたエッセイを引用して、山本さんが「抵抗」と「抵抗者」という視点を紹介されましたが、増村氏はコマーシャルベース、商業主義映画の「抵抗者」であったことは確かだっただと思います。ただ、ジェローさんの的確に指摘されたように、商業ベースの映画を批判しながら増村氏は、むしろそれを補強してしまうという、皮肉な結果に立たされた。まった。

言葉ではなく、行動としてそれを批判するのは難しいことです。批判することが、その人を限定してしまう危険があるからです。抵抗することもあるが、実は抵抗者を規定してしまうのです。抵抗する内容が私たちを規定し、そして批判する対象が、批判する者の限界をおのずからあらわにしてしまうのです。これが人間の表象の悲しいところです。増村氏の映画商業主義批判も、そうした質のものであったのでしょうか。

その意味では、大映が映画製作を中止し、その後増村氏が独立してからつくった作品のほうが、彼らしい映画といえるのでしょうか、それが商業ベースという負の状況のなかでつくられた作品のほうが、生きいきとして刺激的であったのも確かです。これが映画の面白さかもしれません。批判する側が批判される側に取り込まれ、映画が何であるかを露呈してしまう、そうしたスリルが増村氏の映画の魅力になっていたのでしょうか。

木下 吉田監督にとって女性とは何ですか。悪い質問の典型のような質問なのですが、なぜそういうことを聞きたいと思っ

たかというと、今日の四方田さんと斉藤さんのパネルで出てきた問題で、私がバタイユの話をしたのは、そこで「女性か男性か」という問題ではなくて、むしろ性が無化されていくような瞬間がバタイユにある」と吉田さんが書いていらっしやっしたこともあると同時に、吉田さんがおっしやっっているのが、それとも吉田さんについて語るものが常にそういう地場にとらわれてしまつのかわからないんですけれども、吉田さんの映画について語ると、常に女性性ということが出てきがちです。例えば水のイメージと女性というのは常に親近性があると言われます。もちろん水のイメージは吉田さんの映画の中にいっぱいあるわけです。

それから、女性が、ある種特権的な位置を他者として与えられているという気がします。『鏡の女たち』は、これが到達点ではなくて、これから先がもっと続くと私は思っているんです。一方で、女性といつてもいろんな方がいるわけで、単純に一般化はできませんが、「えっ？ 女性と水。でも私と水は関係あるんだらうか。 ない」と思つてしまつたりする。

つまり、ある種女性というイメージに集約されていくものを用意的に女性的な 例えば、斉藤さんが書かれた中にありましたが、「他者のエクリチュールとしての女性のエクリチュール」というようなものを、岡田茉莉子さんの身体性を通して吉田さんはつくり出そうとなさっていた、という魅力的な仮説を立てていらっしやいました。

例えば、そういうメタファーみたいな意味であっても、あるいはもっと女性性というものが何かオルタナティブとしての可能性を持っているのかどうかという意味でも、いろいろなレベルを含めて女性とは何かという、悪い質問の典型のようなものをさせていただきました。また、取りとめもなくなつてしまつたんですが。

吉田 映画監督として私は当然、映像で皆さんに何かを表現しようとするわけですから、さまざまメタファーというようなものを使わざるを得ません。たとえば、言葉で「AはAである」、「あるいは、AはBではない」といえば、肯定であるか否定であるか、それは明確です。しかし映像では、「これはこういう意味です」と私が撮つたとしても、観客の皆さんはかならずしもそうは受け止めてくれません。

ラブシーンをしている男女を、カットバックで撮影したとしましょう。そして女性が「私はあなたが好きよ。愛している」と言つたとしても、演じている女優さんの目を見ていると、そういうふうな目に見えるかどうかは、これは人さまざまです。場合によっては、「あの目はそうは思えない。口で言っているだけだ」と考える人がいても、すこしも不思議ではない。

映画では、そこで語られる言葉自体を信じていることができないのです。それでは肉体による表現が信じられるかというところ、私自身の肉体であっても、これは明らかに他者です。こうして自分の手を見ていても、この手と私は一体化することはできません

ん。肉体はひとつにつながっているようですが、こうして手として見るという行為ができる以上、私より隔てられた何かであり、手が私を見ている、見返しているということもできるのです。

いまこうした取り止めのない話を、なぜ私が皆さんにするのか、奇妙に思われるかもしれませんが、それは木下さんがいま私における「女性とはなにか」を問題にされたことに、あえて答えないようとして戸惑っているからです。懸命にバリケードをつくり、それをやり過ぎそうとしているからです(笑)。あえていえば、私にとっては女性も一個のメタファーであって、私自身のなかに特定の女性がいたり、特定のイメージとしての女性がいるわけではありません。メタファーとしての女性、それがなぜ必要かといいますと、私が男性だからというしかなかった。メタファーというものはなにかのシンボルとして、ひとつに収斂してゆくのではなく、絶えず開かれた、その意味するものに到達不可能な対象、被写体であって、それにすこしでも近づこうとする運動としてのメタファーとして、はるか遠い彼方にあるのです。

四方田さんがはじめに話されました映画の起源、あるいは起源としての映画のイメージに戻って、私のなかにある起源としての女性の話をいたします。それは先ほど、すでに触れましたが、私の母は早死にしましたから、母の記憶が私にはありません。そして母に代わって私を育ててくれたのは、家付きのお手

伝いさんだったのですが、その人を母だと思ってた。ところがだんだん物心がついてくると、母ではないということがわかりました。

それは遠い戦前の話ですが、父は東京で仕事をしており、福井の祖父母のもとで育てられたのですが、食事をするときには、座敷の大きなテーブルで祖父母と私は食事をします。ところが、私にとっては母であるその女性は、隣の部屋で小さなお膳で、ひとりで食事をするのです。この意味が子供の私にも、次第にわかってきました。なぜ一緒に食事をしないのか、お手伝いさんだから差別をされていたのです。そして、その人が母でないということがわかりました。当時まだ幼い私はその人の乳房にあこがれて、あとを追っかけていた記憶が残っていますが、やがてその母と思っていた人が他人であることがわかってきました。これが私のなかにある女性の原型、母が他人、そして他人が母という意味では、女性のイメージを特定することは不可能です。絶えず彼方に逃げ去るメタファーであり、それが私を魅了するとしか言いようがありません。

さらに私には、母が他人、他人が母といった、錯綜するイメージを強く抱かざるを得ない、いまひとつの想い出があります。私が小学生一年のときに、父が再婚し、東京から新しい母が来ました。そのころ私は冗談に「お母さんがお嫁に来た日を知っているよ」と友人たちにいうと、皆は「それは嘘だ」と言いました。そんなことはありません。物心ついてから、二度

目の母がお嫁に来れば、当然のことながら、その日を子供は鮮明に覚えています。そしてこの二度目の母も、私にとっては他人でした。それが女性を限りなく開かれた、謎のメタファーとして捉えようとする理由です。あまりにもプライベートな話をしてしまいました(笑)。

四方田 具体的なことをお聞きしたいと思います。自分がずっと一カ月ぐらい考えていた『嵐が丘』のことなんですが、岡田茉莉子さんを含めた三人の女性の物語が、『嵐が丘』の最初の構造であつたけれども、それがだんだん変わって、現代みたいになったのだと、どこかで発言していらっしやいます。これは最初、どのような構想だったのでしょうか。それから、やっぱり俳優のことをお聞きしたいんですね。つまり松田優作というのは、お使いになったときにどついつ俳優だったんでしょうか。この二つを。

吉田 四方田さんがすでに話されましたが、私がメキシコに五年もの間滞在していたのは、映画をつくらうとしてのことですが、メキシコが魔術的リアリズムの国であるかぎり、実現しないという予感もしていましたから、並行して次回作のことを考え、『嵐が丘』のシナリオを執筆し始めていました。エミリー・ブロンテの原作を日本の中世に置き換え、ヒースクリフを演じる松田さんと、キャサリンを含む三人の女優と言つ配置です。

四方田 岡田さんの役は何だったんでしょうか。

吉田 初代のキャサリン、絹です。私の映画では絹の娘も、同じ名の絹と呼ばれているのですが、岡田には初代の絹を演じてもらうつもりでした。そしてメキシコでの映画が挫折し、帰国するのですが、時代劇ということもあって、『嵐が丘』を実現するのが難しい。その間にメキシコの文化論として、『メヒコ 歎ばしき隠喩』を執筆することになります。それが終わったときに、キリストをテーマにしたドキュメンタリーの企画があつたのです。当時、プロテスタントとカトリックとの共同翻訳による、聖書がフランスで出版され、それが日本でも行われることになったのですが、それを機会にキリストの生涯を描くドキュメンタリーをビデオで製作する話があつたのです。そのためにはばらくエルサレムに行き、滞在するのですが、結局、宗教とドキュメンタリーは相容れないと思うようになり、断念したのです。

言うまでもありませんが、ドキュメンタリー映画は合理性に基づいて、追求してゆくものです。ところが、キリスト一代記になると、むしろ非合理的なことが起こることが当然ですし、そのことが期待されるわけです。ゴルゴダの丘までキリストが処刑されるために、十字架を背負って歩んだという道が、エルサレムには残っているのですが、その道筋が尋常ではありません。行きつもどりつしており、錯綜しているのです。それは後世に次々に伝承されてつくられていった奇跡神話であることを、おのずから表わしているのでしょう。その意味ではドキュメンタ

リー映画が、どこまで非合理的なことに耐えられるか、そうした迷いを抱きながらパリに戻ったときに、人間の安楽死をテーマにした小説が、定宿のホテルに送られてきており、エルサレムでのが尾を引いていたのでしようか、その映画化を引き受け、十三年ぶりに『人間の約束』をつくることになったのです。

そうしている間に、十年の年月が流れており、ようやく『嵐が丘』が実現したときには、岡田がキャサリン、絹を演じることは年齢的に無理だと判断しました。そして田中裕子さんにお願いしたのですが、彼女のアナクロニズムと思われるような、その巫女的な演技が、中世の物語としての『嵐が丘』には必要と考えたからです。

ヒースクリフ役の鬼丸に松田優作さんを選んだのは、彼のテレビ・コマーシャルを見ていたからです。彼は当時、焼酎のコマーシャルに出演していましたが、こうしたコマーシャルの映像では、俳優はパターン化されたキャラクターをそのまま演じるのが宿命ですが、彼はそうではなかった。与えられたキャラクターを壊そう、壊そうとする、いわば破壊本能がある。それが私のイメージする鬼丸に合致したのです。

鬼丸という役は、もしそれを演じてもらう俳優に、「鬼丸の性格はどのようなものですか、どういう人間ですか」と聞かれると、私は答えようがない。四方田さんも示唆されていますが、あれは人神です。それを合理的に説明してほしいと言われたの

では、その俳優を私は使い切れない。そういう質問をしない俳優がいるとすれば、松田優作さんだと思って、彼を選んだのですが、それは正解でした。彼はいつさい、そういう質問はしませんでした。

四方田 『人間の約束』というのは本当に人間が撮った映画だなと思うんですが、その後の『嵐が丘』は、もう人間が撮る映画じゃないなと思いました。人間を超えたというか、鬼が撮ったというか、そういう感じがしました。どうもありがとうございます。

集中攻撃で、いろいろ四方八方で大変お疲れだと思えますが、まだちょっとお時間がございます。観客席には朝の十時から二〇〇人の方がぎゅうぎゅうでいらつしゃいます。二人か三人の方しかできないと思えますが、どなたかご質問がありましたら、ちよつどいい機会ですので、どなたかいらつしゃいますか。

質問者 A 画面のサイズについてお聞きしたいと思います。先ほど通して見せていただいた画面のサイズがさまざま変わっていることに気がついたので、カメラマンにとつては非常に重要な話だと思います。監督という立場からして、画面のサイズは映画をつくる上でどんな意味を持つかということについてお考えをお聞かせいただければと思います。

吉田 たしかに私の映画の画面、フレームには、観客の皆さんにそれを意識させてしまう何かがあるのでしよう。普通の場合、スクリーンに映し出されている映像の境界、フレームは意

識されないようにつくられています。私はこうしたフレームは光や音響とともに、映像の重要な表現のひとつと考えています。しかも映像が映っている空間と、フレームをはみ出して、何も移っていない闇の空間とのあわい、その境界すれすれのところが、映像自身もつとも生きいきと息づく場所なのです。

それというのも、観客はスクリーンの中心に目を注ぐでしょう。それが自然な映画の見方です。そのスクリーンの中心は、権力の中心でもある(笑)。これは冗談で言っているものではありません。絶えず観客は中心を見ることを義務づけられており、そこを見ることを習慣づけられている。ヒロインのアップを撮るとき、かならず画面の真ん中に配置される。それはフレームといったものが存在することを忘れさせ、ヒロインと観客は一体化するのです。その意味では画面の中心は映画の力であり、主体でもあるのですが、コマールシャルベースの作品はそのようにつくられているのです。「これがもつとも重要なヒロインの表情です」「この表情の意味を忘れないでください」という形で物語が展開してゆくのです。

ところが私はそうした映画に、かえって不安を抱いてしまう。それは映画の全体主義じゃないかと(笑)。権力の中心をひとつに決めて、それ以外は見てはいけない。それよりもむしろ映っているか、映っていないか、フレームすれすれのあわいが、私にとってはもつとも自由な、スリルにみちた魅力的なボーダーラインとなったのです。半分フレームをはみ出して、闇に

消えかかっているからこそ、観客はそれがなんだろうと、無意識に想像力を働かせることができるのです。絶えず見るべきものが真ん中に映っていると、そうした意識さえなくなり、いつのまにか作り手が語るままにストーリーを追い、映画を一方的に見せられてしまう結果となります。

ただ私自身も移ろいゆく時間の動物ですから、すこしずつ変わってきています。そして今度の『鏡の女たち』の場合には、そういうフレームのサスペンス、揺らぎといったものを、ほとんど感じさせないではないでしょうか。これは先ほど四方田さんが指摘された、表象不能ということとかかわりあっているでしょう。もちろんこの映画のテーマである、原爆の表象不能性と重なりあっているのですが、こうした私自身の変化は、映画を自由に見ることの喜びとして、観客の皆さんの想像力にお任せしたいと思います。

質問者B 浅学な質問になってしまいかもしれませんが、『エロス+虐殺』の中でフィルムを上映している前に女性が立っているシーンがあったと思うんですが、それを見たときに大島渚の『東京戦争戦後秘話』のシーンで全く同じようなシーンが使われていることがすぐに頭によぎりました。このシーンはすごくインパクトに残ったんですが、このシーンはどのような意図を持って撮られたのかということと、吉田喜重監督が大島さんどのような交流を持っていられたかわかりませんが、もし交流を持っていられて、このシーンが同時代的な意図を

持つてつくられたのであれば、その考えをお聞きしたいと思っています。

吉田 私と大島氏は、皆さんが日本ヌーヴェル・バークといわれるほど、共に行動したわけではありません。むしろ個別的であった私たちをひとつに捉える何かがあるとすれば、ふたりがデビューした六〇年という、その時代にあったのでしょうか。事実、私は大島氏の映画は、初期の三本しか見ていない。最初の短編映画『愛と希望の街』と『青春残酷物語』、そして私の『血は湧いてる』と一緒に封切られた『日本の夜と霧』、この三本しか見ていません。おそらく大島氏は私の映画を一本も見えていないでしょう。たしかに友人ではあったのですが、映画については考え方が全然違っていることを、よく知っていましたから、おたがいの作品について語り合うことはなかった。

もつとも松竹という撮影所にこだわらずに表現活動しようとして、ふたりでシナリオのオリジナル運動を展開するために雑誌をつくり、映画の批評活動をしようとして、『映画批評』、『記録映画』という雑誌に寄稿したりもしたのです。しかし、書く内容は全然違いました。大島氏はマスコミ的な俳優論、たとえば、「岡田茉莉子は悪女か」、「仲代達也に人が殺せるか」、

といったタイトルの、ある意味ではジャーナリスチックな文章でした。おたがいが考える映画にはあまりにも隔たりがある、そのことを両者がよく知り尽くしていたからこそ、友人でいられた。友人ではなく、知人というべきでしょうか(笑)。

四方田 ちょうど時間になりました。十時から七時間半の間、本当に皆さんおつき合いありがとうございました。これで今回のシンポジウムは終わりにします。次回は二〇〇四年に行います。何が出るかはお楽しみですが、本当に皆さんどうもありがとうございました。皆さんもう一度、吉田監督に拍手をお願いします。(拍手)

吉田 あらためて四方田さん初め、報告された方がたに感謝いたします。そして、長い間おつき合いいただいた会場の皆さんに、お礼申し上げます。

本稿は二〇〇三年五月二十四日、本学二号館2301番教室で開催された芸術学科映像系列主催のシンポジウム『吉田喜重の全体像』における吉田監督の公演に監督みずから加筆・訂正を施したものである。(四方田記)