



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	吉田喜重映画における不穏な空気：「もの」のある風景をめぐって
Author(s)	朱, 依拉
Citation	研究論集, 12, 323(左)-338(左)
Issue Date	2012-12-26
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/51975
Type	departmental bulletin paper
File Information	018_ZHU.pdf



吉田喜重映画における不穏な空気

——「もの」のある風景をめぐって——

朱 依 拉

要 旨

吉田喜重映画の中では、演技する俳優が登場しない、街の風景や室内のセットだけが映る、いわゆるストーリーの展開に関係しないシーン、または画面の中に俳優がいるにもかかわらず、周りにある何かの存在があまりにも目立ちすぎたせいでストーリーの展開が邪魔されるシーンが、しばしば撮られている。観客はそれらのシーンを目の当たりにする時、よく画面の内部から一種の不安定さ、頼りなさに気をとられる。筆者は画面全体に漂っているこのような安定しない状態を「不穏な空気」と名づける。

「不穏な空気」の成因として、まず考えられるのは、映画または映画監督の絶対的な優位性を崩壊させる有効な方法とされる「もの」=他者の導入である。吉田喜重映画に見る他者の導入は主に二種類に分けられている。一つは、世界の無秩序さの露呈によるものである。もう一つは、映像内部からの告発によるものである。

また、「不穏な空気」の二つ目の成因とされるのは、吉田喜重映画における混在状態である。吉田喜重映画によく見る混在状態は、テーマ的な混在という形でよく現れてくるが、そればかりとは限らない。実際、監督の映画には、同一事物の持つ二つの性質が同時にスクリーンの上で露呈される混在も、しばしば見られている。

そして、見る者に不安を感じさせる特権的なものを「眼」として風景の中に設置することによって、一見普通な風景ショットに緊張感または不安を吹き込んだことも、「不穏な空気」の一つの成因である。

本稿は、吉田喜重映画における「不穏な空気」の成因を考察することを目的とする。ただし、考察の対象となるのは、音声や照明などの要素を含まず、「もの」のある風景のみである。

はじめに

映画をよく見る者なら、誰もがこのような体験をしたことがあるだろう。映画を見る時に、ひと目で画面の中から「情緒」とも呼ぶべきものを感じ取った体験である。そして、同じ「情緒」が、ある監督のすべての作品から感じ取られていることも、しばしばある。この「情緒」に関しては、監督作品の全体とした「雰囲気」あるいは「味」などの表現ともよく言い換えられている。本稿は一人の監督に焦点を絞り、その独自の「味」の解析を目的とする。

標題通り、本稿で研究対象となる監督の名は吉田喜重、六十年代に「松竹ヌーベルバーグ」の旗手の一人として若くしてその名を轟かせ、今や巨匠と呼ばれるほど日本を代表する監督の一人である。代表作に『秋津温泉』や『エロス+虐殺』、『鏡の女たち』などの傑作が挙げられる。吉田喜重はデビュー当時から、一方では映画評論家として活動しながら、一方ではみずからの作品の中で積極的に様々な実験を行い続ける、極めて前衛的な映像作家としてよく知られている。恐らく同時代の映像作家の中では、彼ほど自らの映画論と作品を完全に統一させる作家はほかにいないだろう。

ところで、吉田喜重の映画を見る時に、観客はなぜか俳優の演技を見ることに集中できず、画面内部に存在するわけの分からない不安定さに気をとられてしまうことがある。ここでは、そういう時に感じるすっきりしない不快感、あるいは緊張感のことを、「不穏な空気」と呼ぼう。そして本稿は、まさにこの「不穏な空気」の成因を検討することを目的としている。

そこで、筆者が注目したいのは、標題でも書いたように、「もの」のある風景にほかならない。「もの」のある風景とはどういうことかといえば、それは吉田喜重の作品を見たことのある人ならば、誰もが気づくはずだ。簡単に言えば、画面の中で人間よりも強い存在感を持つ事物のことである。例えば、『さらば 夏の光』のなかのぼやけた雨よけ、『人間の約束』の中の撒水、あるいは『鏡の女たち』のなかの日傘、吉田喜重を愛する者にとってはいずれも印象に残る映像だろう。彼の作品の中では、カメラに近いところ（時にはそのすぐ前のところ）に「もの」を置いたロングショットやミディアムショット、または「もの」のクローズアップが多々ある。そして不思議なことに、人々はこの「もの」のある風景を目の当たりにする際には、しばしば上述した監督作品の中に漂う「不穏な空気」を感じるのだ。

「不穏な空気」の成因を追求することに当たって、音声や照明などの角度から考えることも不可欠だろう。しかし本稿では、あくまでも監督作品のなかで強い存在感を持つ「もの」を中心に、議論を展開していきたい。

1

吉田喜重映画に関する研究における「もの」への注目は最近のことではない。彼についての

研究は、女優論や、メロドラマ論、戦後批判など様々な角度から論じられてきた。しかし、それらの研究を行っている研究者たちは、偶然にもみな細部の諸々の事物に目を向けているように見える。「影とフィクション——吉田喜重論『人間の約束』、『嵐が丘』、『鏡の女たち』をめぐって」¹の中で蓮實重彦氏は、可視と不可視の問題について考える時に、水や鏡、日傘などの吉田喜重映画作品の重要なイメージとされるものに強い関心を示していた。また、若手女性研究者木下千花氏も自身の岡田茉莉子論「知られざる女の物語『秋津温泉』における岡田茉莉子論」²の中で、鏡が登場するシーンを幾つか取りあげ、「『秋津温泉』における鏡のモチーフは岡田の自己意識の在処と在り様を示すというはっきりした機能を持ち、岡田が視線の主体と対象の位置を占めている」と述べたことがある。そしてそれ以外の木々や食器、彫刻などいわゆる「遮蔽物」も、その中の一つとして取りあげられる。

ところで、「もの」に関心を示すのは研究者たちだけではない。あえて言うなら、吉田自身もそうだった。その証拠として、彼の名高い小津安二郎論を取り上げることができるだろう。

1998年に出版された監督の著書『小津安二郎の反映画』の第一章第一節「空気枕の眼差し」³で監督は、『東京物語』の冒頭で老夫婦が空気枕をめぐって会話を交わす場面を取り上げ、無機物である空気枕を「事物としての眼差し」の角度で議論を展開していた。もちろんそのシーンの中で空気枕は実際登場もしなかった。しかし、少なくともこの節は吉田監督自身の「もの」に眼を向ける傾向を示すものだと言えるのだろう。また、第四章第四節「戯れのきわみ 壺の映像」⁴でも、父（笠智衆）と娘（原節子）が京の宿で布団を並べて寝る『晩春』の名高いシーンが取り上げられた。監督はそのシーンの中の壺のショットに着目し、それをそれまで多くの批評家によって指摘されてきた「贖罪としての壺」として考える一方、壺を氏自身がよくいう「無秩序の世界」を提示する「もの」と扱い、このようなことも述べていた。

それにしても一瞬のあいだ観客の眼を奪った壺の映像は、ただ見られるだけの存在であり、それ自体に意味はなかった。そうした無のあわいが、かえってわれわれの想像力を自由に解き放ち、限りなく開かれた意味の地平へと誘う…（中略）そして小津さんは月明りに浮かぶ壺の映像によって、映画を見ることの遊びをみごとに実現しながら、そのあまりの無秩序さに戦慄したからだろうか、こうした危うい戯れを二度と試みることはなかったのである。（注：下線は引用者）

ここでは、下線部の吉田がよく使う表現について、今一度その意味を確認しておきたい。監督はこの本の中で小津安二郎が最初に映画用カメラを通して世界を見る時（彼はその瞬間を映画監督として必ず経験しなければならない「ゼロの時刻」と呼ぶ）の体験をこう推測した。

おそらく映画のカメラをとおしてはじめて見るこの現実、この世界は、観客としてみた折りの想像力を誘発するような映像とはほど遠い、即物的で限りなく無意味なものでしかなかっただろう。カメラが捉える映像とはありのままの現実、ありのままの事物や人間、あるいは出来事をただ映し出しているにすぎず、そこに新たなイメージが生成されているわ

けではなかった。こうした映画のカメラの即物性、現実をありのままに映し出すというメカニズムを、はたして創造といえるのだろうか。⁵

映画を見る立場の人間は恐らく、映画のことを「つながり」の塊であり、常に膨大な情報から「意味」というものを創出していくものだと思い込みがちだと思われる。むしろ、映画監督はその世界に入るまでは、映画を見る方だったはずだ。だから吉田もカメラの即物性にショックを受け、カメラ装置を通して見た映像の意味のなさに驚いたろう。これは小津氏についての推測というより、むしろ監督自身の体験と言うべきだろう。

事実、吉田はこうした体験から、あらかじめ書きあげたストーリーの流れに沿って撮られ、物語の世界に完全に閉じ込められる映画のことをまやかし（この表現は『小津安二郎の反映画』のなかで使われるものである）だと、悟ったようだ。実際、吉田の映画のストーリー＝物語性に対する極めて慎重な姿勢は、彼が若き時代に書いた数々の映画論からも読み取れるのだ。一つ例を挙げよう。1960年に発表された「映画の壁・ストーリー主義批判」⁶では、監督は映画監督の作る側の主体性を脅かす存在として、いわゆる映画らしい映画を目指すストーリー主義を強く批判した。彼は当時の日本映画のストーリー偏重について、それは「つくる側＝作家が自己を外に向って解放し、自分を他者の眼でとらえることを拒否し、つねにそれ自体完結したもののとして温存し、状況のなかで傷つき血を流すことを恐れ、自己の穴のなかで強く閉じこめることによって、生きのびようとしたから」だと、厳しく指摘した。

一方、吉田が目指している映画とはどういうものかといえば、それは監督自身もよく言うように、映画の作る側と見る側が自由に話し合うまさに「限りなく開かれる映像」にほかならない。そして、それまで観客が一方的に「出来上がった」映画を見せられるばかりの事態を完全に逆転させ、作り手と観客の間に見る＝見られるという自由な関係を作り上げるにあたって、監督によってもっとも大事とされたのは、映像のなかで「わが」を自らさらしだすことだと思われる。そうすることによって、画面の内部には「ずれ」が生じ、観客に映画の作る側との、さらには映画そのものとの関係を考え直すきっかけを与えることになる。

ところで、映画の中で「わが」を自らさらしだす際、吉田はよくある方法を使って映画監督の優位性を問い質したと思われる。その方法とは、「他者」の導入である。そして筆者は映像の内部への「他者」の導入を、吉田喜重作品における「不穏な空気」の成因の一つとして考えている。

2

結果から先に言うと、吉田喜重映画の中では、「他者」の導入は、具体的に二種類のものに分類することができる。それは、①世界の無秩序さの露呈によるもの、②映像内部からの告発によるものの二つである。ここで幾つかの場面を取り上げ、このことについて説明していきたい。



図 1



図 2



図 3



図 4

まず世界の無秩序さの露呈によるものについて、1968年に公開された『さらば 夏の光』のなかのある場面を取り上げたい。

別れを繰り返してきた横内正と岡田茉莉子は、再び街の中で再会した。岡田が夫と別れることを考えていると横内に告白した翌日、二人は街の露天カフェで会話を交わす。その時、このような四つのショットが撮られていた（図1～4）。

- i, 雨よけの後ろに置かれたカメラのその焦点は、雨よけからその後ろに座っている主人公二人のほうに移り変わってゆく。雨よけがぼやけていくとともに、二人の姿が次第にはっきりと見えてくる。
- ii, カメラはテーブルに置かれていたコーヒーカップとグラスに焦点を当てていた。しばらくすると、カップとグラスはカフェのスタッフに下げられた。その途端に、カメラの焦点が移り、会話を交わす男女の姿が映し出された。
- iii, カメラの焦点は手前にある自動車のフロントウィンドーから話し合う二人に移り、画面の左半分はぼやけたフロントウィンドーで覆われている。
- iv, カメラの焦点が後ろにいる主人公たちのほうに移り、手前の青銅像は次第にぼやけていく。対面で座っている二人の間にぼやけた彫刻の首の部分が挟まれているように見える映像は、その後もしばらく続いた。

上の四つのショットは、いずれも物から人にカメラの焦点を移したところに共通点があるこ

とはいうまでもないだろう。しかし、監督はなぜ同じ撮り方で撮ったショットをここで四つも並べていたのだろう。

このシーンを見ている時に、われわれは一種の意心地の悪さに身をとらわれていた。その理由は明らかである。カメラの手前に置かれた雨よけなどのまったく意味を持っていないものが、モノローグを聞きながら主人公二人の姿を探しているわれわれの視線を大きく遮っているからだ。本来なら、これらの遮蔽物がぼやけてその後ろにいる俳優の姿が次第に現れてきたら、観客もようやく映画のストーリーに集中できるはず。だが、ここでは、ぼやけた遮蔽物があまりにも大きすぎて、画面の半分近くを長く占拠していたため、そんなことはできなかった。事実、監督によって意図的に撮られたこの一連のショットを目の当たりにしたとき、俳優を見ればいいのか、それともその遮蔽物たちを見なければならないのかと、われわれは戸惑わずにいられなかった。

前文では、吉田喜重が「ゼロの時刻」の経験をきっかけに世界の無秩序な本来の姿に遭遇し、カメラの即物性に気づいたと述べたが、なぜ彼は映画のまやかしを暴露するための手段の一つとして世界の無秩序さを自作のなかでさらし出したかについては、言及しなかった。おそらくその理由を問う時、見るという行為についての彼の考えを無視してはいけないだろう。

吉田喜重はこれまで様々な場で見ることについて語ってきたが、そのもっとも印象に残る論述は間違いなく1970年に発表された監督自身のもっとも重要な映画論の一つでもある「見ることのアナーキズム」⁷にほかならない。そしてその時の吉田の考えは、彼自身の小津安二郎論の中にも主張され続けている。吉田によると、われわれは見る行為を行う時、個々のものではなく、その総体としての物事を内包する世界を見ているのだ。そのため、人間の眼差しはつねに連続した運動を起さなければならない。人はよく「視線を注ぐ」や「見つめる」などの視線の停止状態と思われる表現を使う。しかし、それは人間の勘違いにすぎない。実際、われわれがそういう風に思った度に、あらたな眼球の運動はすでに始まり、われわれは再び無意識に眼差しを動かせる状態に入る。

このような、無意識に見る行為のことを、われわれは無用な眼差しと呼ぶ。そして、まさに見ることのこの無性こそが、最大の自由とされている。監督はこの自由を見ることのアナーキズムと名づける。一方、彼はこうした見ることの自由を観客から剥奪しようとする映画のことを、暴虐なものだと考えている。その意味は明らかだろう。映画はわれわれを取り巻く無限に広がっているはずの空間から、被写体とその周りの限られた一部の空間を切り取り、それ以外の空間の存在を否定しながら、われわれの無性に見る天性を抑圧しようとする。吉田喜重は映画監督でありながら、自らが映画監督として与えられたこのような暴虐さを持つ特権に、深く葛藤を感じている。しかし、それと同時に、監督は自らを救出する方法も見つけたようだ。

それは映画をつくりながら、つくっていないと主張する愚かな惑いではあったが、この矛盾に身を置くことによって、私を取りまく存在の重みをそのまま観客の前に放出しうるの

ではないかという、いわば不可能な愛に私は賭けようとしたのだろう。そしてその愛に応じて、私の空間は無性に広がり、拡散し、空洞化していった。（「見ることのアナーキズム」）

自らを取りまく存在の重みをそのまま観客の前に放出すること、それはこれまで言ってきた眼差しの移ろいやすさを暴露させるために、映画のストーリーに排除され続けてきた世界が無性に広がる事実を観客に提示することだと考えていいだろう。つまり、世界の無秩序さを露呈させることだ。

さて、「遮蔽物」の連続ショットに戻ろう。それらのショットに見る遮蔽物は、二つの特徴を持つと思われる。一つ目は、いずれも意味を持たない無機物であること。ここで使われたものは監督作品の重要なイメージとされる鏡とはまったく違う性質を持っていることはいうまでもないだろう。鏡は無機物でありながら、時には物語を助長し、様々な意味を伝えるメタファーでもある（そのことをもっともよく説明してくれるのは『鏡の女たち』に違いない）。しかし、上のシーンの中に撮られた雨よけやカップなどは、そうではなかった。それらのものは、いずれもストーリーにとって余計な邪魔者としか思えない、観客の視線を遮る機能しか持たない、いわゆる純粹なる遮蔽物である。これはとても大事なことである。何の意味もないからこそ、遮蔽物を世界の無秩序さを露呈させる、物語世界に対抗するための武器として使うことが可能になったわけだ。

二つ目は、これらの遮蔽物はいずれもカメラの焦点の移転による画面内部の変化を見せてくれたことである。最初の頃クローズアップではっきりと映し出されていたものは、焦点が後ろにいる主人公に移り変わるにつれて、次第にぼやけていく（図2のショットでは、コーヒーカップとグラスはそのまま下げられたが、手前に置く椅子には同じ変化が見られた）。さらに、すでに言ったが、カメラの焦点が演技する俳優に移った後も、監督はぼやけた遮蔽物をそのまま放置したかのように、画面内からその姿を消そうとしなかった。そのせいで、観客は幾度も視線を俳優から再び邪魔者としか思えないぼやけた遮蔽物に戻さずにはいられない。

まさにこの瞬間、われわれはあることに気づいた。それは自らの視線をぼやけた遮蔽物に注ぐたびに、カメラに焦点を絞られてはっきりと映し出されていたはずの俳優二人の姿がぼやけてゆく事実だ。そして、われわれはようやく監督の意図を理解できるようになる。遮蔽物に視線を遮られた時、観客は初めて見ることの真実を伝えられるチャンスに恵まれる。前文ですでに述べたように、吉田にとって見ることはその無性を最大の自由とする。観客は手前にあるぼやけた遮蔽物とその後ろにいる俳優の間で、どっちを見ればいいのかと惑う時、一瞬映画のストーリーから抜け出し、世界の無秩序さと見ることのアナーキズムに目覚める可能性を手に入れるのだ。

監督はこのように、意味を持たない遮蔽物を画面に入れることによってわれわれに世界の無秩序さを提示しながら、見る行為の移り変わりやすさを証明し、これまでストーリーで観客の視線を束縛し続けてきた映画のまやかしを、容赦なく暴露したと思われる。

次は、映像内部からの告発による「他者」の導入である。ここで検討されるのは、主に観賞位置、つまり「見る」と「見られる」に関することだ。これまで言ってきたように、吉田は自らの監督人生で四十年以上貫いてきたことが一つあり、それは観客が作られた映画をただ一方的に見せられるというアンフェアな観賞関係を崩壊させることである。そして、こうしたこだわりは、吉田喜重作品の中にもよく見られるのである。

かつて、阿部久瑠美は自身の吉田喜重論「吉田喜重、映画の否定とその実践——『水で書かれた物語』から『樹氷のよろめき』まで——」⁸で、吉田の映画の否定を①映画の物語性の否定②映画の空間の否定③観客が置かれた位置の否定の三つの否定に分けた。彼女は「観客が置かれた位置の否定」のところで、ローラ・マルヴィの観点を引用し、主流映画を支える視線を「カメラそのものの視線」、「観客の視線」と「登場人物の視線」の三つに分けることができると述べた。そして彼女は、吉田は観客に自らの立場を意識させるために、窃視的な構図の使用やフレームの前景化、登場人物の周りをぐるぐると回りながら撮る、との手法を使って、観客を疎外しようとするとその論文の中で指摘した。

まず、これまでストーリーと俳優の演技に束縛されてきた観客の視線を映像の内部から解放した、これらの手法の有効性と阿部氏の指摘の正確性を肯定しよう。この三つの手法は、いずれも「背後の空間」を提示するものである。「ぐるぐる撮影」の場合は、登場人物の周りの限られた空間から抜け出し、カメラの切り取りによって排除された後ろの空間を直接見せてくれた。一方窃視的な構図の使用とフレームの前景化の場合は、遮断することで、ストーリーの世界から疎外された観客に感じさせることによって、観客に自らの立場を気付かせることに成功したと思われる。

しかし、吉田喜重作品における観賞位置についての思考は「背後の空間」の提示にとどまらなかったことは言うまでもないだろう。そこには、われわれを見返す視線、つまり監督のいう「事物の目差し」があるはずだ。前文であげた『小津安二郎の反映画』だけではなく、インタビューや対談などの場で映画について語るたびに、監督の口から「見返す」、「見返される」のような言葉が多々語られてきた。特に、原爆ドームやメタファーとしての鏡について語る際、監督は幾度もわれわれには見たという資格がなく、ただ見られているだけと強調した。事実、吉田喜重作品の中には、不可視によって観客に観賞位置について考えさせるのではなく、ただ画面の中にいるだけで観客に、人間は「見ている」のではなく、「見られている」のだ、と提示する権威的な存在があるのだ。そして、監督の言い方を借りると、それらの存在は観客のわれわれにとって、他者としか思えないだろう。

このように、一方では、監督は意味のない遮蔽物を映像の中に入れることによって、世界の無秩序さを提示し、映画のまやかさを暴露する。観客は画面内部の不安定さに不審を思い、他者としての遮蔽物と演技する俳優の間で自らの視線を彷徨わせるうちに、見る行為の移り変わりやすさを、身をもって感じることもできたと思われている。一方では、監督は「背後の空間」

の露呈と事物の眼差しの導入の手法で、映像の内部から観客に向けて観賞位置に関する問題を投げかける。われわれはその時、「見る」ことの真なる意味について考えはじめ、これまで自らの視線を束縛し続けてきた映画の優位に気付くのだ。

3

吉田喜重の映画を見ていると、観客は必ずあることに気づくだろう。それを一言で言えば、彼の映画の中には、常に一種の混在状態が存在していることだ。本来なら、正反対の二つの状態を同じ画面の中で提示するのは至難なことだと思われるが、彼の作品のなかでは、このような状態は何一つ不思議なことではなく、当たり前のように続いている。

そして、吉田喜重作品のなかで一番よく見る混在は、言うまでもなく、生と死、現在と過去（または現実と記憶）の二つに他ならない。幾つかの例を挙げよう。『秋津温泉』のなかの新子を受取る者なら、狂い始めた新子が周作に抱かれたあの夜のシーンを忘れることは決してないだろう。顔色が女鬼のように蒼白だった新子は、周作に抱かれていたにもかかわらず、まるで失神したかのように何も映らない瞳で空虚を見つめて、心中を誘う言葉を無表情でただ繰り返す。その時の新子は、生きているかに見えるが、すでに死に始めていることは誰もが感じたはずだ。また、日蔭茶屋事件を扱った『エロス＋虐殺』は、そのDVD紹介文通り、「現代と過去の時間を共存させつつ、自由と権力、個人と国家、女と男のはざまを、可能なかぎりの前衛的な映像表現によって描く」野心作だった。それから、前文で取り上げた『さらば 夏の光』の中でも、夢なのかそれとも現実なのかと観客を戸惑わせた白夜のシーンが撮られている。事実、観客は吉田喜重の映画を見る時、このような混在を原因とする画面内部の不安定、あるいは曖昧さを、確かに感じるにちがいない。

ところで、吉田喜重映画における混在はすべて上で挙げたようなテーマ的な混在とは限らない。実際、彼の映画には、同一事物の持つ二つの性質が同時にスクリーンの上で露呈される混在も、しばしば見られる。そのことを説明するために、ここで吉田喜重作品の極めて重要なイメージとされる鏡＝ガラスを取り上げたい。

蓮實重彦氏がかつて、自身の論文「ガラスの陶醉——ヴィム・ヴェンダース論」でヴィム・ヴェンダース映画に見るガラスの二重の性格について論じる際、「無機質の恍惚」という表現を使った。その論文のなかで焦点を当てられたのは、いうまでもなく、ガラスのような両義性を持つ無機物にほかならない。

さて、何故ここで蓮實氏のヴィム・ヴェンダース論に言及したかといえば、ヴィム・ヴェンダース映画の中から蓮實氏が見出した「無機質の恍惚」が、吉田監督の映画の中にも見られるからである。まず、蓮實氏のヴィム・ヴェンダース論を簡単にまとめよう。

蓮實氏は、彼自身がヴィム・ヴェンダース映画から感じ取った恍惚感の原因と見られる、監

督による「ガラスの流動的な戯れ」について、次のように述べた。

ガラスは、いつも透明であるとは限らない。また、いつでもものを反射するとは限らない。透明性と反映性というガラス本来の二重の性格を、光線の変化というきわめて映画的な手段によって物語に導入し、その無機質的な恍惚感をフィルムに定着して見るものを静かな陶酔へと誘うこと、それがヴィム・ヴェンダースの基本的な身振り。

光線の変化によって反映されるガラスが持つ透明性と反映性の二重の性格について、蓮實氏は主にヴィム・ヴェンダース監督の作品における窓＝ガラスの壁（または透明な壁）に着目し、考察を行った。そして彼は、これまで違う主題体系に分類されてきた鏡と窓の関係を、常に流動的且つ互換可能なものとして扱ったヴィム・ヴェンダースを高く評価した。蓮實氏によると、ヴィム・ヴェンダース映画の中の人物は、みなガラスの壁に引き寄せられると共に、運動を停止する傾向がある。そしてそのガラスの壁は、精妙な光線の操りによって、反射性を保ちつつもその透明性が一方では強調されつつもあるように見える。その際、登場人物を受け止めているはずの窓は透明となり、外部と内部の関係もそれをきっかけに一つに融合し、限りなく曖昧なものになってしまうという。この特権的なガラスこそが、われわれに恍惚感を感じさせるものになる。

ところで、こうした両義性を持つガラスは吉田喜重映画のなかにもあった。蓮實氏がヴィム・ヴェンダース論でカフェや高層建築などいわゆる現代空間のなかのガラスに注目したのと同じく、ここでは吉田喜重作品の中でも、特に現代空間を際立たせた作品と思われる『さらば 夏の光』を再び取り上げたい。

よく知られているように、『さらば 夏の光』は吉田が日本航空と提携し、ヨーロッパを背景に撮ったロードムービーである。そのことが原因で、この作品の中では、ヨーロッパ各国の観光名所と自然だけではなく、ヨーロッパの現代建築も多く撮られている。そして、それらの現代建築はほとんどある特徴を持っている。それは大きな窓である。主人公の男女二人が出会いと別れを繰り返す空港のホールや美術館の廊下、あるいはパイヤーの仕事をしているヒロインが偶然入ったインテリアのお店で、天井から地面まで延々と伸びるガラス張りの透明な壁が、観客にとってはいずれも印象的だったはずだ。

もちろん、ガラスがこれほど多く撮られたこの作品の中では、ガラスの二重の性格を同じ空間のなかで同時に露呈させた場面も少なくなかった。例えば、川村（横内正）が直子（岡田茉莉子）と彼女の義理の妹メアリにある城館を案内される時、このような場面が撮られていた。

三人が帰り道に車の中で撮られた場面である。監督はカメラを車の後部座席に置き、助手席に座る直子とその隣で運転するメアリの後ろ姿を撮る。メアリの車は赤いオープンカーである。その車の最初の登場は、メアリが空港でパリに戻ってくる直子を出迎えに行った時だった。二人がそのオープンカーに乗り、髪の毛を風に吹かれながらパリの街を通っていく。カメラは前からずっとフロントガラスに焦点を当てその様子を撮っていた。その時のフロントガラスが街

風景を反射しながらも車内にいる二人の姿を透き通らせ、メアリたちは外の街風景と一体となったかに見える。その光景は極めて開放感を感じさせるものであり、再び蓮實氏の言い方を借りるとしたら、「無機質的でありながらも流動性を帯びたそこでのイメージの戯れからあの静かな陶酔を感じと」ることはできるだろう。このような場面は吉田喜重のほかの作品の中にも多く見られている。例えば、『鏡の女たち』のなかで、岡田茉莉子の跡をついて行く記者を演じる山本未来が車を運転する時、または一色紗英が女の子とガラス張りの廊下で遊ぶ時のシーンも、外部の風景を反射しながら内部に居る人間の姿を見せつつあるガラスが撮られていた。

しかし、三人が城館での参観を終えて帰る場面では状況が少し違うと言ってよかろう。

スクリーン一面が大きなオープンカーのフロントガラスに覆われ、唯一車の内と外を示してくれるのは、フロントガラスの金属制外縁である。しかし、その外縁とスクリーンの外縁との間には、わずかな隙間しか残されていないため、観客からすれば、フロントガラスの外縁はほぼスクリーンそのものの外縁と重なり合うように見える。本来なら、こういった精妙とも言うべきセットのおかげで、われわれはフロントガラスを通して見る風景を外そのものだと思い、再びガラスの恍惚に陶酔することになるはずだ。しかし、そんなことは許されなかった。なぜなら、われわれはすぐにフロントガラスの真ん中に置かれたルームミラーの存在に気づくからだ。しかも、この場面の中にはルームミラーのある変化も見られている。



図 5



図 6

ミディアムショットで撮られたこのシーンの前半では、ルームミラーに映るメアリの顔に気づきながらも、フロントガラスの前で刻々と変わる風景と風に気持ちよく揺らぐメアリの金髪と直子の頭巾に気をとられることになる(図5)。しかし、暫らくすると、カメラの焦点がフロントガラスからルームミラーに移り変わり、今度はルームミラーのクローズアップが撮られた(図6)。そこで、われわれはメアリの視線に遭遇する。情勢は一瞬にして逆転された。われわれはルームミラーを通してメアリを見る立場から、一気に相手から見返される立場に転落し、さきほどまで画面全体に満ちていた和やかな空気も気づいたら緊張感があふれるものとなっていた。

ここまでくると、われわれはようやく吉田喜重のガラスとヴィム・ヴェンダースのガラスの

違いに気づくのだろう。ヴィム・ヴェンダース映画の場合、蓮實氏が主張したように、あくまでもガラスの本性に着目し内と外の曖昧な関係を表現することを主に考えているため、鏡を問題に出す例はほとんど見られない。一方、吉田喜重の場合は、鏡が無視されぬ存在であることは明らかである（吉田喜重映画のなかの鏡の特権性についてここで繰り返して述べる必要はないだろう）。ここで注目してほしいのは、吉田喜重映画の中のガラスの本性を現すフロントガラスでもなく、その恍惚を台無しにする特権的な鏡でもない、その両方が同じ画面のなかで混在していることに他ならない。

前文で取り上げた『さらば 夏の光』のあの場面のなかで、われわれが最初に感じたのはオープンカーの車内と外部の風景が見事に融合され一体となったことであることはすでに述べたとおりだ。こうした曖昧な関係は、和やかな雰囲気を出しながら画面内部で定着し、安定した状態を保つかに見える。しかし、特権的な鏡が画面の中に差し込まれたせいで、その安定状態は一瞬にして壊されてしまった。そこでわれわれは、ガラスの二重の性格の衝突を見せられる。鏡が自らの持つ反映性で、フロントガラスの透明性に対抗する。そして、すでに融合したと思われた車内と車外の風景は、ルームミラーに映るメアリの眼差しによって、再び分離された結末を迫られる。

また、言い方を変えれば、ガラスの反映性がその透明性を裏切ったと言ってもよからう。このことを一番よく説明してくれるのは『鏡の女たち』の冒頭のシーンにほかならないだろう。山本が演じる記者の車は、フロントガラスと窓ガラスの反映と反射で、カメレオンのように完全に住宅街の風景に溶け込んだ。しかし、明らかに周囲に属しないものを映りだすルームミラーとサイドミラーは、その車の完全なる偽装をすぐ剥がした上で、その窃視的な眼差しで画面内部へ緊張感を一気に吹き込んだ。

事実、吉田喜重作品のなかでは、このようなガラスの持つ二重の性格が同じ画面の中で衝突し、始めは安定していた曖昧状態を一瞬にして崩壊させ、観客に画面内部に満ちる「不穏な空気」を感じさせるシーンがしばしば見られている。そして、彼の作品の中で、同じものが持つ二つの性格の間で起きたこのような衝突は、ガラスに限らないことも前文で述べた通りだろう。

4

ところで、上で取り上げた『さらば 夏の光』のシーンも『鏡の女たち』の冒頭シーンも、バラージュのクローズアップについての論述を想起させる。特に、バラージュが『視覚的人間映画のドラマツルギー』⁹の中で書いた「クローズアップ」という節の内容は、あの場面の解析に当てはまるところが多い。

ドゥルーズは『シネマ1：運動イメージ』¹⁰の第六章「感情イメージ——顔とクローズアップ」のなかでクローズアップに関するバラージュの解釈を肯定し次のようにまとめた。

クローズアップは、おのれの対象を、その対象が属している総体から、あるいはその対象が部分になっている総体から引き離すことは少しもないのである。そうではなく、事態はまったく異なっているのであって、クローズアップは、おのれの対象を時空座標の全体から抽出するのである。すなわち、クローズアップは、おのれの対象を、〈実質存在〉の状態へと高めたのだ。クローズアップは拡大することではない。そして、クローズアップが次元の変化を折り込んでいるとしても、その変化は或る絶対的变化なのである。それは、移動であることをやめて表現へと生成するような運動の異変である。

上の引用で強調されるように、バラージュにとってのクローズアップは、強調の術であり、映画監督が観客の視線を誘導する重要な手段でもある。そして何よりも大事なのは、クローズアップの対象は、常におのれが属する総体の内証の雰囲気損なうことなく保有することである。このことは、「感情イメージはと言うなら、それは、それを事物状態に連関させるであろう時空座標から抽象される。そして、事物状態において顔が属している人物から、その顔を、感情イメージが抽象するのである」というドゥルーズの主張とも、一致する。

要するに、この二人の考えは、いずれも細部への関心を感じさせるものである。ただし、バラージュのクローズアップに関する考えは、顔だけが問題となっているわけではない。『視覚的人間 映画のドラマツルギー』も、その後の『映画の理論』¹¹も、彼のクローズアップ、その中でも「情緒」（『視覚的人間 映画のドラマツルギー』）や「物の表情」（『映画の理論』）についての論述は、特にものへの視線を感じさせる。その内容を簡単にまとめよう。

バラージュによると、われわれはサイレント時代に最初に微細なものの世界を発見したとされる。そして、クローズアップされるこれらの微細なものは、大きなものや出来事を根源から支える分子であり、それが拡大されると共に、深められつつもある。それが物の表情という。バラージュは、こうした細部のクローズアップを、風景の情緒を人々に感じさせる特別映画的なやり方として捉えている。彼は情緒の撮り方について、こう述べた。

監督のなすべきことは、風景の眼をみつけることである。（中略）或る事件の情緒も風景の情緒と同様に、しばしば、そのもっとも小さなモーメントのクローズ・アップによってとらえられる。（中略）或る人間のもつ情緒もそれ自体としては映画の中にとらえることのできない全体である。しかし、さまざまな瞬間（Augenblick）は、眼（Auge）の表情豊かな眼差（Blick）を持っている。そのような瞬間のクローズ・アップによって、世界の主観的映像を作り、カメラの持つ即物性にもかかわらず、世界を情熱の色彩の中に、感情の光の中に描き出すことが可能である。¹²

風景の眼を見つける、そしてその風景の眼からわれわれが、カメラに撮られる風景の潜在的な感情を読み取れる、それはバラージュの言う風景（または事件）の情緒の撮り方である。このような表現の仕方は、吉田喜重映画の中にもよく見られるのではなからうか。

例えば『鏡の女たち』の冒頭シーンでは、このことが検証されたのである。カメラに撮られ

ているのは、随所に見られる閑静な住宅街の風景だと誰もがそう思うだろう。特に情緒というものを感じさせることなく、画面に映しているのは、何の表情もなくただ静かなだけの風景である。そして、一台の黒い外車が画面の中にゆっくりと滑り込み、空と木々を輝くほどきれいに拭かれた車体で映し出ししながら、自らの存在を完璧に住宅街の風景の中へと溶け込ませていく。それがゆえに、運転者が車内にいるはずだと分かっているにもかかわらず、観客は人間の気配を感じ取れなかったようである。しかし、この車は自らの息を完全に消したと思った次の瞬間、その窓が降ろされ、そこに現れてきたのはルームミラーだった(図7)。それを見て、われわれは一瞬でこの場面の情緒を読み取れるようになった。いうまでもなく、ルームミラーは監視のための道具である。ルームミラーの登場は必然的に、監視者の存在を曝け出してくれた。われわれはようやくこの冒頭シーンに潜む不穏な空気に気づき、目の前に広がる風景の情緒を読み取れるようになる。ここでは、そのルームミラーのことをこのシーンの中の「風景の眼」と呼んでよかろう。

もちろん、吉田喜重映画の中の「風景の眼」は上のような窃視者の眼差しを意味するルームミラーに限らない。『樹氷のよろめき』の中の冬の湖面や『鏡の女たち』の中の前爆ドームを映し出す川の表面などの水、またはほぼ彼の全作に登場する宙吊りにされる室内の鏡など、見る者に限りない不安を感じさせる「風景の眼」とされるものが、彼の作品世界のなかに多々撮られていることは、逐一例を挙げて説明する必要はないだろう。われわれが吉田喜重の作品を見る際に感じる不穏な空気は、このような「風景の眼」の存在を原因とする場合も少なくないと思われる。

そして、ここで言っておきたいのは、これらの細部と思われる「風景の眼」をクローズアップやミディアムショットで撮ることによって、総体としての風景の情緒を創出することが、映画固有の手法である。どうやら、監督は彼自身が証言したように、映画の権威に挑みながらも絶えずに映画ならではの表現方法に魅了されつつあったのだ。

おわりに

以上、本稿では吉田喜重映画に見る不穏な空気の正体を考察する際、「もの」に焦点を絞り、三つのことが考えられるという結論に辿り着いた。

吉田喜重の作品において、氏自身の映画論でもよく言及される「他者」の存在はいちじるしいものである。その中には、遮蔽物と呼ばれて、世界の無秩序さを露呈する「他者」がある。観客はそれらの遮蔽物を目の当たりにする時、画面内部の不安定さを感じながら、見ることの移り変わりやすさを体験する。一方では、われわれに観賞位置についての疑問を映像の内部から投げかけてくる「他者」もある。それは主に「背後の空間」を観客に暴露する効果のある「枠」のようなものと、観客を見返す「事物の眼差し」を持つものを指す。ただし、そのいずれも観

客に一方的に見せられることに対して違和感を感じさせながら、安定しない画面を創出し、映画の優位を崩壊させるものである。

また、吉田喜重作品によく見られる混在状態も、画面全体に漂う空気を揺らせ、観客に不安を感じさせる原因の一つとして考えられる。ただそれらの作品の中で、このような混在状態は常にテーマ的な混在という形で現れてくるわけではなく、両義性の持つものの二重性格を同じ画面に現前化させることによって創出される場合もしばしばある。そこで、吉田喜重の全作品に頻繁に使われる鏡＝ガラスについての分析を行い、自らが持つ二つの性質の衝突によって画面内部の安定を崩壊させる無機物が監督作品に存在することを検証した。

さらに、吉田喜重映画の中には、窃視的な鏡や死者の眼差しを乗せられるドームの水中の投影など、見る人を動揺させる特権的なものが多く存在する。それらのものを「風景の眼」としてクローズアップやミディアムショットで撮ることによって、画面全体において緊張感のある空気が広がることになる。

ところが、吉田喜重映画における不穏な空気の解析を目的とする本稿では、「もの」のみが考察の対象となる。今後は、照明や音声などの要素をも考察の対象として取り入れ、この問題についての理解をさらに深めていきたいと考えている。

(しゅ いら・言語文学専攻)

注

- ¹ 蓮實重彦「影とフィクション——吉田喜重論『人間の約束』、『嵐が丘』、『鏡の女たち』をめぐって」ユリイカ 35(6) (2003), p 200-213。
- ² 木下千花「知られざる女の物語『秋津温泉』における岡田茉莉子論」ユリイカ 35(6) (2003), p 254-265。
- ³ 吉田喜重著『小津安二郎の反映画』岩波書店 (1998), p 9-15。
- ⁴ 同書, p 151-162。
- ⁵ 同書, p 36。
- ⁶ 初出＝「シナリオ」1960年11月号, 収録＝蓮實重彦編『吉田喜重 変貌の倫理』青木社 (2006), p 54-60。
- ⁷ 初出＝『早稲田文学』1970年4月号, 収録＝『見ることのアナーキズム』仮面社 (1971)。
- ⁸ 阿部久瑠美「吉田喜重, 映画の否定とその実践——『水で書かれた物語』から『樹氷のよろめき』まで——」バンダライ 9 (2010), p 47-68。
- ⁹ ベラ・バラージュ『視覚の人間 映画のドラマツルギー』創樹社 (1983)。
- ¹⁰ ジル・ドゥルーズ『シネマ1：運動イメージ』平文社 (2008)。
- ¹¹ ベラ・バラージュ『映画の理論』学藝書林 (1992)。
- ¹² ベラ・バラージュ『視覚の人間 映画のドラマツルギー』創樹社 (1983), p 107-109。

参考文献

- ユリイカ 35(6) 青木社, 2003 年。
- 吉田喜重『小津安二郎の反映画』岩波書店, 1998 年。
- 蓮實重彦編『吉田喜重 変貌の倫理』青木社, 2006 年。
- 吉田喜重『見ることのアナーキズム』仮面社, 1971 年。
- バンダライ 9, 2010 年。
- ベラ・バラージュ『視覚的人間 映画のドラマツルギー』創樹社, 1983 年。
- ジル・ドゥルーズ『シネマ1: 運動イメージ』平文社, 2008 年。
- ベラ・バラージュ『映画の理論』学藝書林, 1992 年。
- ベラ・バラージュ『視覚的人間 映画のドラマツルギー』創樹社, 1983 年。