



Title	吉田喜重作品研究
Author(s)	朱, 依拉
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第14180号
Issue Date	2020-09-25
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k14180
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/96050
Type	doctoral thesis
File Information	Zhu_Yi la.pdf



博士学位論文

吉田喜重作品研究

北海道大学大学院文学研究科

言語文学専攻 映像・表現文化論専修

朱 依拉

目次

序論	6
一、研究の背景と目的	6
1、吉田喜重略歴	6
2、吉田喜重作品に対する評価	7
3、本論文の目的	10
二、先行研究と問題点	10
三、研究方法と全体構成	12
1、研究方法	12
2、全体構成	12
第一部 吉田喜重の劇映画作品	
第一章、松竹時代の吉田喜重	16
はじめに	16
一、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」の波紋.....	17
1、会社方針で企画された「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」.....	17
2、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」、その「誕生」から「収束」までの経緯.....	20
3、本人たちの思惑	22
二、初期批評に見る吉田喜重の問題関心.....	24
1、主体と状況	25
2、ストーリー至上主義批判と「物語る」主体の破壊.....	27
三、吉田喜重初期作品における若者表象.....	29
1、出口なき状況	30
2、冷ややかな視線	32
3、『嵐を呼ぶ十八人』における若者表象の特異性.....	38
四、『血は渴いてる』に見る「物語る主体」.....	41

おわりに	48
第二章、『秋津温泉』論	50
はじめに	50
一、初期吉田喜重の問題意識	52
1、戦後批判	52
2、“八月十五日”の記憶と原爆	55
二、吉田的反メロドラマの試みとしての『秋津温泉』	59
1、文芸メロドラマと『秋津温泉』	61
2、見返す女としての新子＝岡田	64
3、ヒロインへの感情移入に見られる「欠落」	67
三、『秋津温泉』における鏡	70
1、同一化作用に抵抗する鏡	70
2、運動を捉える鏡	72
おわりに	75
第三章、松竹退社から現代映画社初期までの吉田喜重映画	77
はじめに	77
一、ヒロイン・「岡田茉莉子」	79
1、人物造型の類似	81
2、岡田茉莉子の肉体性の露呈	83
3、女、日傘、水	88
二、共通の視覚符牒	96
1、鏡とガラス	96
2、遮蔽物	101
3、崩れる風景	105
おわりに	106

第四章、現代映画社初期以降の吉田喜重映画に関する考察.....	109
はじめに	109
一、虚実が入り交じる非連続的文体.....	110
1、『エロス+虐殺』の場合：過去と現在が交差する時空表現とその重層化、想像力による日蔭茶屋事件の反復とずれ	111
2、『告白的女優論』の場合：現実と虚構の境界が存在しない女優たちの世界、「合わせ鏡」の世界に取り憑かれる女たち.....	119
二、表裏一体な生と死	126
1、『人間の約束』の場合：生きながら死につつあること.....	126
2、『嵐が丘』の場合：超越的自己同一性によって結ばれる二人.....	128
おわりに	132
第五章、『鏡の女たち』に見る吉田喜重の原爆表象.....	134
はじめに	134
一、日本原爆映画における原爆表象.....	136
1、被害者表象への偏重	136
2、無垢・無罪な被害者たち	139
3、原爆のスペクタクル化：「ピカドン」を再現すべきかどうか.....	141
二、吉田喜重による原爆表象	143
1、原爆写真の使用	143
2、被爆者表象	145
3、言葉の力とその否定	149
おわりに	160

第二部 吉田喜重のドキュメンタリー作品	
第六章 吉田喜重のドキュメンタリー進出.....	163
はじめに	163
一、戦後日本ドキュメンタリーの発展.....	163
1、戦後のドキュメンタリー作家たち.....	163
2、ドキュメンタリー作家・吉田喜重の制作活動.....	166
二、吉田喜重のドキュメンタリー論.....	168
1、劇映画におけるドキュメンタリー的手法の取り入れについて.....	168
2、吉田喜重ドキュメンタリー論:フィクションとドキュメントの境界線は存在しない	173
おわりに	178
第七章、『美の美』シリーズに見る前期吉田喜重ドキュメンタリーの実践.....	180
はじめに	180
一、アラン・レネの『ゲルニカ』からの影響.....	180
1、特異な構成	181
2、レネの眼差し:カメラワーク、照明=光による「切り抜き」	183
二、『美の美』シリーズ	186
1、画家の経歴と精神世界の開示に傾ける作品構成.....	186
2、作り手の存在が顕在化する演出:ナレーション、ナレーター=俳優.....	187
3、均質的なカメラワーク	189
おわりに	190
第八章、『幕末に生きる 中岡慎太郎』論.....	192
はじめに	192
一、現在と過去の時間的隔たりを否定する吉田喜重的ドキュメンタリー演出.....	193
1、写真の身体化=俳優化	193
2、現在と過去の識別困難/泥沼化.....	196

二、自己告発的な演出	199
三、反復とずれ	202
おわりに	210
第九章、映像による吉田喜重の映画論：『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像 に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』	212
はじめに	212
一、ガブリエル・ヴェールをめぐるドキュメンタリー制作に至る経緯.....	212
二、吉田喜重が語る映画作家ガブリエル・ヴェール.....	215
三、リュミエール兄弟とその使徒たちへのオマージュ.....	219
1、カメラワークからの接近	221
2、題材の類似	222
3、特権的な主題の抽出	222
四、映画的想像力	224
おわりに	230
結論	234
【参考文献一覧】	237

序論

一、研究の背景と目的

1、吉田喜重略歴

吉田喜重は、一九六〇年にデビューした日本の映画監督だ。一九五七年に松竹に入社した彼は、はじめは助監督として木下恵介の元で映画監督になるための修行を重ねていたが、三年も経たないうちに若い客層を取り戻そうと必死になった経営陣の判断で松竹では異例な若さで監督デビューを果たした。松竹時代の吉田は、会社側からの要請でもっぱら若者の生態を描くいわば青春映画を撮っていたが、その内容は松竹の期待を完全に裏切って、むしろ既成の青春映画への批判として捉えることができる。ところで、一九六四年に起きた『日本脱出』のラスト・シーンを松竹に無断でカットされた事件で、彼は九年間在籍していた松竹から退社することを決意した。

フリーになった吉田は、プロデューサーの駒崎秋夫から依頼を受けて『水で書かれた物語』（一九六五年）を作ることになる。その後、古巣松竹と二年間で四本の作品を作る契約を結ぶことを機に、吉田は彼の後を追って松竹を退社したパートナーの岡田茉莉子と共に独立プロ「現代映画社」を設立し、一九六八年までの間に『女のみづうみ』（一九六六年）、『情炎』（一九六七年）、『炎と女』（一九六七年）、『樹氷のよろめき』（一九六八年）の四作を完成させた。そして、他者としての女性をテーマとするこれらの作品は、後に吉田による「反メロドラマ」の作品群と呼ばれるようになる。

一九六八年下半期から一九七三年までの間、日本アート・シアター・ギルド（ATG）¹と提携して映画制作に励む吉田は、『エロス+虐殺』（一九六九年）、『煉獄エロイカ』（一九七〇年）、『戒厳令』（一九七三年）を次々と作り上げ、ついに政治と性をめぐる「日本近代批判三部作」を完成させることになる。実際、この三部作の存在は、ATG 提携時代が吉田喜重のフィルモグラフィの中でも最も観念的で難解とされる作品が作られる時期だという印象を人々に与える理由にもなっている。

¹一九六一年に設立した当時、日本アート・シアター・ギルドの業務内容は映画配給のみだった。独立プロダクションとの共同出資（一千万円を目安に制作予算を独立プロ側と折半する形で作られた作品は「一千万円映画」とも呼ばれている）または提携作品の形で映画制作に手がけるようになったのは、一九六七年以降のことだ。

一九七三年以降、吉田は一旦映画制作から離れてテレビ美術番組『美の美』シリーズのためにドキュメンタリー制作に没頭することになるが、この美術番組の放送は、多くの人々が吉田のドキュメンタリー作家としての一面を初めて知るきっかけとなった。事実、『美の美』シリーズの放送が終了した一九七七年以降、かなり時間的間隔を置いて作られた『人間の約束』（一九八五年）、『嵐が丘』（一九八八年）と『鏡の女たち』の三作を除けば、吉田の仕事は概ねドキュメンタリー制作の方へと移行したと見られている。とりわけ、後にDVDボックス『吉田喜重全集』に収録された『幕末に生きる 中岡慎太郎』（一九八七年）や『吉田喜重が語る 小津安二郎の世界』（一九九三年）、『夢のシネマ 東京の夢／明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』（一九九五年）などの作品は、彼がドキュメンタリー作家としての才能を存分に発揮した秀作だ。

もっとも、東京大学仏文科卒の秀才だった吉田喜重は、映画評論家²やオペラの演出家³、能劇の脚本家⁴としての顔も持つほど実に多彩な才能の持ち主だ。殊に『贖罪』⁵と題する小説を今年四月に発表して以来、彼には小説家としての肩書きが新たに与えられることになった。

2、吉田喜重作品に対する評価

日本国内で吉田喜重作品に対する評価が最も積極的に行われていた時期として、主に『エロス+虐殺』が公開された一九七〇年（国内公開）頃と、『鏡の女たち』が公開された二〇〇二年以降、この二つの時期を挙げることができる。無論、『映画評論』をはじめとする専門誌においては彼の新作が封切られるごとに作品評も散見されている。とはいえ、専門誌で吉田喜重特集が組まれたこともさることながら、吉田喜重の映像論集が出版されたのもやはり上で挙げた二つの時期においてだ。

²吉田喜重の著作の中で最も高い知名度を誇るのは、芸術選奨文部大臣賞とフランス映画批評家協会賞を受賞した『小津安二郎の反映画』（岩波書店、一九九八年）だ。

³吉田喜重は一九九〇年より一九九五年にかけてフランスのオペラ・ド・リヨンで上演されるオペラ『蝶々夫人』の演出を務めた。

⁴二〇〇一年サントリーホールで初演が行われた能劇『安倍晴明』の脚本を吉田喜重は担当した。なお、二〇一八年に上演された野村万斎の演出による現代能『陰陽師 安倍晴明』も、吉田の『安倍晴明』を原作としている。

⁵文藝春秋、二〇二〇年。

『エロス+虐殺』は当時プラバシー問題で裁判を起こしているため、本邦公開より半年前にフランスで封切られた⁶。フランス公開のきっかけは、フェスティバル・ダビニョンに出品された本作の上映が大反響を呼んだことだ。当時の様子について、吉田喜重は次のように語っている。

八月十八日の三時から「エロス+虐殺」は上映された。そして映画が終わったとき、私達の予想はみごとに裏切りられてしまった。途中で帰る観客はひとりもなく、その上に私が理解に苦しむほど、観客の異様に強い反応がそこにあった。作家が会場に参加している場合、上映後に観客と討論しあう時間が作られてあるのだが、私は幾つもの連続した質問を浴びながら、「エロス+虐殺」が単に極東という孤独な国から送られたことから連想されるエキゾチスムとしてではなく、大杉達の思想と現代との対話から、私達が抱えこんでいる自由とその不自由のモチーフを、観客が映画のなかから正確に受けとめているのを知って、私自身奇異な感じもし、戸惑ったのである。夜一時過ぎからの再度上映、終わったのは真夜中の一時に近かったのだが、観客は私との討論を望んで帰ろうとしなかった。⁷

ここでは、日本人映画監督吉田喜重の作品がヨーロッパの地で初めて上映された時に受けた現地からの熱烈な反応が記録されている。そして、吉田本人をも驚かせたフランスの観客が見せた『エロス+虐殺』に対する理解力の高さは、現代史の転換点とされる一九六八年に起きた世界の激変（フランスの五月革命、日本の学園紛争、中国の文化大革命など）に衝撃を受けた経験の共有に由来するものであることは言うまでもない。あるいは、この時期に吉田喜重と大島渚ら同時代の若い日本映画監督の存在がヨーロッパでこうして注目を集める現象は、国際的政治・社会情勢の連動とは緊密に関わっていると言っても良い。いずれにせよ、この作品を皮切りに、吉田喜重という日本映画監督の名がフランス乃至ヨーロッパの他の国々にまで広がったという事実は変わらない。実際、吉田が一九八八年に発表した『嵐が丘』が日仏の共同制作によって作られたことも、フランス人プロデューサーのフランシス・ヴォン・ビューレンが『エロス+虐殺』に魅了されたことが理由の一つになっている。

⁶ 『エロス+虐殺』は一九六九年一〇月十五日にパリ・パゴド劇場で公開された。対して、本邦初公開が行われたのは翌年の三月十四日だ。

⁷ 吉田喜重「イメージの非対応をいかにのりこえるか」、『見ることのアナーキズム』仮面社、一九七一年、81ページ。傍点は筆者による。

さらに、『鏡の女たち』が二〇〇二年カンヌ国際映画祭から招待を受け特別上映されて以来、ヨーロッパにおける吉田喜重の再評価の動きが再び高まったことも見受けられた。例えば、二〇〇五年に「吉田喜重 われわれを見返す映画」と題する大規模なレトロスペクティブ上映がイタリアの主要都市（ミラノ、ボローニャ、フィレンツェ、ローマ、トリノの五都市）で開催されている。二〇〇八年、吉田はフランスのポンピドゥー・センターで日本人映画監督としては初のレトロスペクティブ上映を実現させている。また、二〇一三年には日本では今だに未発売の、吉田喜重が七〇年代に作ったテレビ美術番組『美の美』シリーズのDVDボックス「*Beauté de la beauté*」がフランスで発売されることも挙げられ、むしろ日本以上にこの映画監督に対する評価を熱心に行なっていると言っても過言ではない。

事実、日本国内での吉田喜重に対する大規模な評価・再評価は、常にフランスより一歩遅れて行われている。この現象はもちろん、『エロス+虐殺』と『鏡の女たち』の公開がいずれもフランスで先行して行われたという事実とも関連しているが、一部の日本映画評論家と映画ファンの間で国際的に評価されている日本人映画監督に対する国内での評価・再評価を積極的に検討する傾向が見られていることも原因の一つとして考えられる。いずれにせよ、この二つの作品の公開後、吉田喜重映画に対する国内評価が高まった事実は否めない。とりわけ、一九七〇年八月に発行された『シネマ70』（通巻6号、シネマ社）にて組まれた吉田喜重の特集「吉田喜重 映画による変身」に収録された蓮實重彦⁸と波多野哲朗⁹の両氏による優れた吉田喜重論は、それまで大島渚との比較論が散見される吉田喜重評価の方向性の修正と、吉田喜重映画の真髓の抽出に大きく貢献したと考えられる。

とはいえ、吉田喜重という映画監督の巨匠化或いは伝説化を決定づけたのは、やはり『鏡の女たち』の本邦公開¹⁰後に行われた吉田喜重映画を再評価する一連の動きだ。殊に『ユリイカ』の臨時増刊号「総特集吉田喜重」¹¹と、四方田犬彦が編者を務める

⁸蓮實重彦「無時間的体験者 水のように流れては姿を変える塊りの力を生きる日本映画には数少ない男性的作家・吉田喜重」、『シネマ70』一九七〇年八月号、シネマ社、10～18ページ。

⁹波多野哲朗「合わせ鏡を離れて 体験史の時間から映画を見ることはアナーキズムではない」、『シネマ70』一九七〇年八月号、シネマ社、19～24ページ。

¹⁰本邦正式公開は二〇〇三年四月五日だが、その前の月の三月十五日に広島では先行上映が行われた。

¹¹『ユリイカ』二〇〇三年四月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社。

『吉田喜重の全体像』¹²が出版される二〇〇三年から二〇〇四年にかけての一年間は、国内の優秀な映画評論家と研究者が大勢動員されていた点において、吉田喜重映画研究が最も盛んに行われた時期だと思われる。もっとも、吉田喜重のようなまだ存命の映画監督の全作品を収録するDVDボックスの発売という異例な事態が起きるのも、このような吉田喜重映画を再評価する風潮に影響されていることは明らかだ。それ以降、二〇〇八年¹³と二〇一〇年¹⁴にそれぞれ大規模なレトロスペクティブ上映企画が実現される傍らには、「吉田喜重あるいはその明晰な試み」¹⁵のような吉田喜重に関するシンポジウムもいくつか開催されているが、学術的に吉田喜重研究を行う動きは二度と見られなかった。ただし、吉田喜重の小説処女作『贖罪』が今年四月に発売されたばかりにも関わらず、彼本人と四方田犬彦との対談¹⁶がすでに行われているのを見て、第三の吉田喜重研究ブームも十分に期待できるものと思われる。

3、本論文の目的

本論文の目的は、日本のみならず海外でも高く評価されている映画監督吉田喜重の個人研究を行うことだ。従来の吉田喜重研究が彼の劇映画作品のみ対象とするのに対して、本論文では、吉田喜重ドキュメンタリー作品をも積極的に論じることによって、より全面的な視点から吉田喜重という作家の全体像を捉えたい。

二、先行研究と問題点

前述したように、これまで日本国内で行われた吉田喜重研究の中で、最も重要視されているのは、七十年代に発表された蓮實重彦と波多野哲朗の吉田喜重論と、『鏡の女たち』の本邦公開後に集中的に行われた吉田喜重に関する研究・討議だ。

¹²四方田犬彦編『吉田喜重の全体像』作品社、二〇〇四年。

¹³二〇〇八年六月から七月にかけて、シネマヴェーラ渋谷で吉田喜重の劇映画全十九作を上映させる企画「吉田喜重レトロスペクティブ 熱狂ポンピドゥセンターよりの帰還」が開催された。

¹⁴二〇一〇年十月に、吉田喜重の映画監督デビュー五〇周年記念イベントとして東京国立近代美術館フィルムセンターにて大規模なレトロスペクティブ上映企画「映画監督五十年 吉田喜重」が開催された。

¹⁵『群像』二〇〇八年十一月号。

¹⁶吉田喜重・四方田犬彦往復書簡「二人の「H」、二人の「わたし」 あるいはありえたかもしれない手記」、『週刊読書人』ウェブサイト

<https://dokushojin.com/article.html?i=7049>、二〇二〇年八月十日閲覧。

蓮實・波多野両氏の吉田喜重論の貢献というのは、松竹退社以降日を迫って観念的で難解な作品ばかり作るようになった吉田喜重の映画から「無時間性」、「非実体化」、「他者としての女性＝岡田茉莉子という存在」といった吉田喜重映画の中核をなす事象を見事に抽出し、吉田喜重映画が持つ開かれた構造を的確に示唆した点にある。もっとも、『ユリイカ』臨時増刊号・総特集吉田喜重と『吉田喜重の全体像』をはじめとする後に発表された吉田喜重映画をめぐる分析のほとんどが両氏のテキストを引用しているところからも、彼らの吉田喜重論が持つ絶大な影響力が垣間見える。

そして、蓮實らが自ら進んで起こしたこの吉田喜重研究の第一ブームから三十年も経て、ようやく到来したのは『ユリイカ』臨時増刊号・総特集吉田喜重と『吉田喜重の全体像』が刊行される二〇〇〇年代という吉田喜重研究の第二ブームだ。

『ユリイカ』で組まれた吉田喜重の特集では、蓮實重彦並びに上野昂志のような日本映画評論家の大御所による吉田喜重論から、木下千花や故・御園生涼子のような中堅研究者による優れた作品論、さらには坂尻昌平の「吉田喜重とジャック・タチ」¹⁷のような吉田喜重をジャック・タッチと並置して論じるという些か異色な作家論（とりわけ吉田喜重のドキュメンタリー作品に言及した後半部分は、その新規性において特筆に値する）まで、完成度の高いテキストばかりが収録されている。

しかし、吉田喜重研究の歴史という観点から見た場合、やはり後者『吉田喜重の全体像』の刊行の方がより特筆に値するものと言わざるを得ない。というのも、論文集にはなるが、大学で映画研究を行うアカデミックな研究者たちによる高い学術的価値を有する論考を網羅したこの本は、日本で出版された唯一の吉田喜重映画研究の単行本だからだ。

とはいえ、この本には幾つかの不足もある。確かに、所収論文がそれぞれ論及している作品を合わせば、吉田喜重のフィルモグラフィーとほぼ一致するところを見て、この論文集の構成は『吉田喜重の全体像』というタイトルにふさわしいものと言える。しかし、それはあくまでも「劇映画監督・吉田喜重の全体像」であり、ドキュメンタリー作家という吉田喜重のもう一つの顔の存在については全く触れていない。また、この本に収録された論文はいずれも高い完成度を有するものだが、一方では論者たちがそれぞれ異なる問題意識と方法論を持っていることも事実だ。例えば、六十八年という現代史の転換点ともいえるべき新たな政治・社会的状況を吉田喜重の「日本近代批判三部作」を通して捉えようとする平沢剛の試み¹⁸

¹⁷前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、292～299 ページ。

¹⁸平沢剛「一九六八・テロル・吉田喜重」、前掲『吉田喜重の全体像』、140～141 ページ。

に対して、四方田の『エロス+虐殺』論は明らかに脚本の構造分析と吉田の演出に焦点を当てている。このような問題意識と研究方法の差異は、同一作品に対する理解に齟齬をきたす可能性もある。最後に指摘したいのは、彼らの論考には時々間違った情報を伝えている、ということだ。例えば、平沢剛論文の中で、『エロス+虐殺』のフェスティバル・ダビニョン上映の日にち（「六八年八月」と書いてあるが、正しくは六九年八月）と、『エロス+虐殺』の各バージョンの時間について間違えた情報を載せている。

とはいうものの、吉田喜重ドキュメンタリー論の欠落と吉田映画をめぐるそれぞれの論考に見られる問題意識と方法論の差異、それから誤った作品情報の発信、これらの問題は『吉田喜重の全体像』のみならず、これまでの吉田喜重作品研究に共通して見られた問題だ。

三、研究方法と全体構成

1、研究方法

これらの問題点を念頭に置きながら、吉田喜重作品の全体像の把握を目的とする本論文は、吉田喜重の劇映画とドキュメンタリーの両方を分析対象として取り上げ、各時期に吉田作品がそれぞれ如何なる問題関心を示し、または映像表現において如何なる特徴と変化が見られているかを考察することによって、映像作家吉田喜重の変貌の真相に迫る。そのためには、吉田が過去に発表した映画関連のテキスト、インタビューや対談における発言を分析し、彼自身の映画論と問題関心の推移を捉えることは欠かせない。とりわけ、『自己否定の倫理・想像力による変身』¹⁹と『見ることのアナーキズム』²⁰の二冊は、これまでに発表された吉田の最も重要な論考を収録した映像論集として、筆者にとっては最も重要な参考資料になる。

2、全体構成

序論と結論を除けば、本論文は二部九章で構成されている。第一部（第一章から第五章まで）では、吉田喜重劇映画のほぼ全作を取り上げ、本人による言説の解説を添えつつ、作品分析を中心に各時期の吉田喜重映画に見られる問題関心と映像表現の変化に対する考察を行う。第二部（第六章から第九章まで）は、吉田喜重ドキュメンタリー論になる。第六章は主に吉田喜重本人によるドキュメンタリー論に対する考察になるが、第七章から第九章までは、吉田喜重が作ったドキュメンタリーの中で最も高

¹⁹三一書房、一九七〇年。

²⁰仮面社、一九七一年。

い評価を受けている『美の美』シリーズ（一九七四年～一九七七年）、『幕末に生きる 中岡慎太郎』（一九八七年）と『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』（一九九五年）の作品論になる。以下に各章の概要を示す。

第一章と第二章は、松竹時代の吉田喜重映画作品に対する考察になる。第一章第一節では、吉田喜重の映画監督デビューの背景並びにマスコミが作り出した「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」という呼称をめぐる齟齬の真相を追求する。その第二節は、吉田による初期批評に対する考察になる。第三節は、吉田が会社側からの要請で作った三本の青春映画を取り上げ、彼の若者表象の特徴を考察する。第四節は、吉田喜重がマスコミ批判のために作ったと言われる『血は渴いてる』を、ストーリー至上主義批判の視点から読み直すための作品分析になる。続く第二章は『秋津温泉』の作品論になるが、吉田喜重フィルモグラフィにおける本作の位置付けを念頭に置きながら、吉田喜重の作家性を反映した演出に注目して作品分析を行う。

第三章は、松竹退社から ATG 提携時代までの吉田喜重作品に見られる作品の同定困難の原因を追求する章になる。考察は主に、岡田茉莉子という存在の特異性と、本作品群における共通の視覚符牒の二つの側面から行われる。

第四章は、ATG 提携時代から八〇年代までに作られた吉田喜重映画作品に関する考察になる。本章の目的は、現代映画社初期以降さらに顕著化したと思われる吉田喜重映画作品における「境界消去」の実態を作品分析を通して捉えることだ。作品分析に取り上げる作品は、『エロス+虐殺』、『告白的女優論』、『人間の約束』と『嵐が丘』の四作だ。

第五章は、吉田喜重が作った唯一の原爆映画『鏡の女たち』の作品論になる。この章では、デビュー当時より関心を寄せていた原爆表象というテーマを、吉田がこの作品の中でどのように扱っているのかを考察する。

第六章は、吉田喜重ドキュメンタリー論である第二部の序説になる。第一節では、一九五〇年代以降の日本ドキュメンタリーの歴史を振り返って、吉田がドキュメンタリー制作に乗り出す動機を分析する。第二節は、吉田自身が書いた映画論を手掛かりに、彼のドキュメンタリーについての考えを考察する。

第七章では、アラン・レネの美術ドキュメンタリー短編作がもたらした衝撃を念頭に置きながら、吉田喜重の『美の美』シリーズに見られる通常的美術ドキュメンタリーとは異なる、彼独自の演出に注目して分析を行う。

第八章と第九章は、吉田喜重によるドキュメンタリー演出の独自性を考察するための作品論になる。この二章で取り上げる作品は、『幕末に生きる 中岡慎太郎』と『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』だ。そして、結論から言うと、吉田喜重がこれらの作品の中で行った様々な演出は、いずれも彼のドキュメンタリー論が示唆した通り、ドキュメンタリーと劇映画の境界を無視しているように見える。

第一部 吉田喜重の劇映画作品

第一章、松竹時代の吉田喜重

はじめに

一九六〇年七月六日、デビュー作『ろくでなし』の公開と共に吉田喜重という映画監督は誕生した。前年に『愛と希望の街』で監督デビューした大島渚に次いでデビューとなったが、長い歴史と伝統を持つ松竹大船撮影所では異例の大抜擢だった。その後の三年間、吉田は『血は渴いてる』（一九六〇年）、『甘い夜の果て』（一九六一年）、『秋津温泉』（一九六二年）、『嵐を呼ぶ十八人』（一九六三年）の四作を次々と撮り上げていった。しかし、一九六四年に入ると、第六作の『日本脱出』のラストが無断でカットされた事件が起き、彼はそれに抗議して九年間在籍していた松竹を退社した。

吉田はデビュー当時、盟友の大島渚に次いで松竹の若手監督たちと共にマスコミから「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」という呼称を与えられていたが、松竹首脳部とマスコミ、吉田ら「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」と呼ばれる若手監督たち、この三者の間で、この呼称に対するそれぞれの認識に齟齬があったことは事実だ。しかし、今日に至るまでこの事実に対する十分な認識が行われたとは到底思えない。そのため本章の前半ではまず、松竹が如何なる動機を持って吉田ら若手助監督たちをデビューさせたか、彼らのデビューにマスコミが如何なる反応を示したか、そのマスコミ受容に対する吉田本人の態度の三点について事実の再検証を行い、この呼称の使用の適切性について検討する。また、当時彼自身の問題関心については、その初期批評活動を手がかりに考察するが、さしあたり言えるのは彼が当時行った様々な議論と批判の背後には、やがて確立される「自己否定の論理」とも言われる吉田喜重の行動原理が常に働いていることだ。後半の作品分析では、まず『ろくでなし』、『甘い夜の果て』、『嵐を呼ぶ十八人』、『日本脱出』を取り上げ、青春映画と分類されたこれらの作品の中で吉田は如何なる状況、または如何なる若者像を描いているのか、その特徴を検討する。次いで、『血は渴いてる』については、この作品を吉田が当時積極的に行っていたストーリー至上主義批判の映画版と見做して分析する。なお、『秋津温泉』に関しては続く第二章で単独の作品論として論じたいため、本章では言及しないことを予めお断りする。

一、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」の波紋

1、会社方針で企画された「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」

吉田喜重のデビューは、最初に「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」と呼ばれた大島渚と同様に、当時の松竹では異例な事だ。デビューした時の年齢で言えば、二人とも二十七歳という若さだった。当時松竹では、監督へと昇格するには少なくとも十年以上の助監督歴が必要だとされていたため、デビューの実現は早くでも三十代になってからでないと無理だと言われている時代だった。それにもかかわらず、松竹は大島と吉田ら助監督歴が五年も達していない若者を破格に早期デビューさせた。その決断の背景には、そうせざるを得ない松竹側の事情があった。

周知のように、松竹は庶民向けのホームドラマ、女性向けの傾向がとりわけ強いメロドラマを中心に映画製作事業を展開し、それまで大手映画会社として興行的に輝かしい実績を積み上げてきたと見られている。しかし、五〇年代半ば以降、それまで好評だった大船調作品からの客離れが始まり、松竹は次第に経営苦況に陥ってしまうが、その背景には（唯一の理由ではないが）イタリア留学を終えた大映の増村保造と映画制作事業を再開した日活の新人監督たちの台頭が関わっている。

一九五六年、石原慎太郎原作の『太陽の季節』が大ヒットし、“太陽映画”のブームを巻き起こした。この作品が公開されてから二年間のうち、日活は中平康（『狂った果実』、一九五六年）、鈴木清順²¹（『勝利をわが手に』、一九五六年）と今村昌平（『盗まれた欲情』、一九五八年）のような、後に映画界を牽引する映画監督を次々とデビューさせた。そして当時、もう一人の映画界から注目される新人監督は大映から現れた。イタリア留学から帰ってきた増村保造²²（『くちづけ』、一九五七年）だ。

²¹鈴木清順のデビュー作品ではあるが、当時彼が使った名義は本名の鈴木清太郎だ。彼が鈴木清順と名乗り始めたのは、監督デビューして三年目に作った『暗黒街の美女』（一九五八年）の時だった。

²²一九五八年に発表した「ある弁明」の中で、増村保造は自らの映画作りについて「かように私は、「情緒」と「真実」と「雰囲気」に背を向けて、生きる人間の意志と情熱だけを誇張的に描くことを目的としている。環境に拘束されない青春や恋愛の、ひたむきな姿を見つめたかった」と述べていた。むろん、この発言の前半は日本映画全体に対する批判ではあったが、そこで挙げられた三つの言葉を見れば、誰もが松竹の恋愛＝悲恋メロドラマ作品のセンチメンタリズムまたは庶民生活を描く映画作品によく見られる社会派リアリズムを連想するはずだ。

戦後派作家としての彼らの作品は、背徳的なテーマと大胆な身体/性的描写に夢中し、過去の日本映画に見ない生き生きとした人間像が描かれているという共通点からエネルギー主義と呼ばれるようになったが、佐藤忠男が示唆したように、この動き即ちエネルギー主義の出現は「一九五〇年代に人気のあった松竹映画の、弱々しい優柔不断な恋人たちがメソメソ泣いているばかりで状況打破のための積極的な行動をしないメロドラマとか、今井正や木下恵介の作品に代表されるような、いわゆる社会派リアリズム映画の、善良な人々が社会の犠牲になってゆく姿を詠嘆的に描く傾向を批判的に乗り越えてゆく新しい動きだと、とくに若い人々に受け止められた²³」。これらの映画監督とその作品が若者を中心とする観客から支持を受けたことが、事実上、それまで松竹大船調の作品が獲得していた市場を一部奪うことにもなることは言うまでもない。

このような展開を見て、危機を感じた松竹はようやく新しい路線の導入を決意する。そして、特に若年層の観客を取り戻したいという思いから城戸社長をはじめとする首脳陣は、若手助監督の早期起用というそれまでの松竹では考えられない異例の決断を下した。勿論、エネルギー主義の成功例のように、若い観客が受け入れやすいように作品テーマやキャスティングに配慮を配ることも欠かせないが、当時の松竹首脳部には、映画監督自身の圧倒的な若さを宣伝に利用したほうが「松竹の若返り」を最もストレートな形でアピールできる方法に見えたようだ。実際、吉田喜重のデビュー作『ろくでなし』の宣伝広告に「日本映画の最年少」という売り文句が書かれたところを見れば、松竹新人監督としての異例の若さを強調することで松竹大船調が持つ伝統的で古いイメージを払拭し、若年層観客を取り戻そうとする意図が込められていたことは、一目瞭然だ。

もっとも、前述の中平康と今村昌平の二人ももともとは松竹の助監督で、日活が映画製作を再開したと同時に移籍した松竹出身の西河克己からスカウトされて（鈴木清順の日活移籍も西河のスカウトによるものだった）一九五四年に日活に移籍し、その更に二年後に映画監督デビューを果たした。つまり、松竹で早期デビューを実現できず、他社に移籍した助監督たちは自らの活躍で、今度は松竹から観客を奪う存在とな

²³佐藤忠男『日本映画史Ⅲ』岩波書店、二〇〇六年、10 ページ。

ったわけだ²⁴。そして、この事実は、松竹に助監督たちを早期起用しても興行的に成功を収める見込みが十分にあることを思い知らせた。

一方、当時の松竹の中では監督デビューの早期実現を願う若手助監督はたくさんいた。そのうちとりわけ圧倒的な存在感を見せたのは、一九五五年前後に入社した大島渚と吉田喜重をはじめとするグループだ。彼らは吉田喜重が入社した一九五五年に、田村孟を含む他の5人²⁵とともに同人誌『7人』を創刊しオリジナル・シナリオを発表していた。『7人』はわずか2号で廃刊し、やがて松竹の助監督全員を対象とする『シナリオ集』へと変身するが、大島と吉田の二人がシナリオ・ライターとしての才能を会社に向けて発信する機能を果たしていたことは確かだ（実際、大島のデビュー作『愛と希望の街』のシナリオは、『シナリオ集』の第九号に掲載された『鳩を売る少年』と題するシナリオだった）。

オリジナル・シナリオの創作と並行して、二人は社内外（社外では、当時彼らと親交を交わしていたのは例えば岩波映画製作所、新理研の若手たち）の若い仲間たちと共に映画研究会を行いながら、映画関連誌にも寄稿するなど批評家としての活躍ぶりをも見せていた。無論、革新的な映画作品を目指す「明日の作家」²⁶たる者としての先鋭性と意欲を世間に見せつけたい彼らのアピールは、松竹首脳陣の目に留まらぬはずがあるまい。

ここまで来ると、破格の大抜擢だと言われてきた大島と吉田のデビューが全く起こるべくして起こった事は明らかだ。つまり、彼らのデビューは松竹の首脳部が経営促進のために計画的に下した決断に過ぎない。そして、この決断には前述した増村保造らの作品に見る近代的主体らしいエネルギーや、“太陽族映画”の若さゆえの勢い又

²⁴今村昌平は自伝『映画は狂気の旅である』（日本図書センター、二〇一〇年）の第二章第三節「猛反対された結婚」の中で、松竹で助監督の昇進難で頭を悩まされたことと、監督デビューのために日活移籍を決意したことを振り返ったが、その胸中は当時松竹の助監督全員を代弁するものだと考えられる。

²⁵残り四名は高橋治、田中淳剛、上村力、斎藤正夫だ。

²⁶大島渚が使った表現だ。『映画芸術』一九五六年十二月号に掲載された文章「明後日の作家から一主に批評家に」の中で、彼は自身を含む松竹の若手助監督たちのことを「明後日の映画作家達」と呼んでいた。なお、この文章の中で、彼はスタジオ撮影の実態を熟知する助監督の立場からプログラム・ピクチャー批判を行いながらも、日本映画の発展と観客の意識向上のために技術批評が不可欠だと批評映画批評家たちに助言した。

は活き活きしさに対抗したいという意図が込められており、フランスの若手作家たちの出現をあらかじめ意識していたわけではない。これは、決して誤解されてはいけない事実だ。

2、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」、その「誕生」から「収束」までの経緯

最初に言っておきたいのは、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」という名詞には「松竹」の二文字が入っているが、それを作り出したのが松竹の宣伝部でもなければ、勿論大島渚や吉田喜重ら後に「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ作家」と呼ばれる監督たちでもない。それどころか、筆者が調べた限りでは、大島と吉田の両監督が松竹ヌーヴェル・ヴァーグ作家」と自ら名乗ったことすら一度もなかった²⁷。それは、あくまでもマスコミが作り出した肩書きだ。

最初に「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」と呼ばれた監督は、大島渚のほうだ。当時若い観客を取り戻すことに頭を悩まされていた松竹は、助監督の中でも一段と高いカリスマ性を見せた大島を起用し、処女作『愛と希望の街』（一九五九年）を作らせた。しかしこの作品の興行成績は、性急に現状打破を望む松竹首脳陣の期待に応えることができず、松竹はしばらく彼の再起用を躊躇った。ところで、年が変わって大島に再びチャンスが訪れ、彼は『青春残酷物語』と題した作品を作った。この作品が大ヒットし、国中の批評家と映画ファンから賞賛の声が殺到した。すると、作品公開の二日後の一九六〇年六月五日、『週刊読売』に「日本映画の“新しい波～怒れる監督たちはヒットするか？」²⁸という記事が掲載された。その中で、大島を筆頭とする松竹の若

²⁷それにも関わらず、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」を彼らが自ら起こした組織的な行動、すなわち一つの運動=ムーブメントとして理解する者は今もお沢山いることは否めないだろう。むしろ、時代が進むにつれてこの種の誤解はさらに強化される一方だとさえ言える。問題はつねに、この呼称が彼らの紹介文、つまりその監督生涯をまとめ文章に使われる時に起きるのだ。「松竹ヌーヴェル・ヴァーグの旗手である」や「松竹ヌーヴェル・ヴァーグと呼ばれる運動の中心となった」のような、よく見かける表現が使われる途端、彼らは即座に「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」というものに対して主体的役割を背負わされ、同じ誤解の反復を引き起こすこととなる。

²⁸一九六〇年六月五日号。担当記者は大沼正と長部日出雄。長部はその後『週間読売』を退社し、『映画評論』を中心に映画批評を数多く発表するなど映画評論家としての活躍ぶりをも見せていたが、七〇年代に直木賞を受賞したことでさらに作家としての名を馳せた。

手たちは「大船ヌーヴェル・ヴァーグ」と呼ばれたが、これはいわゆる「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」命名の瞬間だ。

ジャーナリズムが作り出したこの呼称が持つインパクトを認めたか、松竹宣伝部は早速『青春残酷物語』の直後に公開された吉田喜重のデビュー作『ろくでなし』の作品広告の中で、“電撃のショック！「青春残酷物語」に続く新しい波第2撃”という売り文句が使った。とりわけ、「新しい波」と書かれた横には、小文字で「ヌーヴェル・ヴァーグ」と付け加えられていた。さらにその翌月、大島の第三作『太陽の墓場』は前作からわずか二ヶ月という短い間隔を経て公開されることとなり、そのポスターにもやはり小文字で「ヌーベル・バーグの決定問題作」と書かれていた。かくして、松竹宣伝部が作成した「ヌーヴェル・ヴァーグ」というチャッチ・フレーズが使われた宣伝ポスターは実質的に、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」という呼称に対する「公式認定」として、この呼び名を評論家と映画ファンの間で一気に広げた。

しかし、十月に入ると『日本の夜と霧』（併映は吉田の第二作『血は渴いてる』）の公開中止に大島が猛反発した事件が起き、このことはすぐに一部マスコミによって「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」の崩壊だと大いに取り上げられることとなった。以来、中心人物である大島の松竹退社²⁹、つまり一九六一年が「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」が終息を迎えた年だと言われるようになった。

以上のように「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」の「誕生」から「終息」までの経緯を整理してみると、この呼称が持つ極めて振れた性格に誰もが気づくだろう。すなわち、マスコミが作ったこの呼称を映画会社側がその宣伝文句としての価値を認め、作品宣伝に利用したと実質的に「公式認定」したことが、かえってこの呼称の認知度を高めたが、肝心の「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ作家」と呼ばれた本人たちはこの呼称の誕生と一般化に一切関わっていない。

事実、フランスのケースと違って、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」の場合は、経営苦境から脱出したいという受動的な動機しか存在しないため、初めから若き作家の意

²⁹大島が松竹を退社した頃、吉田は第三作『甘い夜の果て』の撮影に取り組んでいたが、やがてこの事件の影響を受けることとなった。当時、次回作の『野良犬と娼婦』のシナリオをすでに完成させたにもかかわらず、大島のように退社することを会社側から懸念され、結局彼は撮影を断念し一旦木下恵介の助監督に逆戻りすることを受け入れた。

志と主張を反映させるはずもなく、あくまでも商業的成功を望む松竹という映画会社による試行錯誤の一環に過ぎなかった。

3、本人たちの思惑

とはいうものの、外部から不本意ながら与えられたこの呼称のせいで、吉田たちが「被害」を受けていたこともまた事実だ。松竹の商業的戦略の一環でしかない「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」を端的にフランス・ヌーヴェル・ヴァーグの余波として認識する者は当時からたくさんいるし、如何にも両者の継承関係を促すような表現も随所に見られた。例えば、飯島耕一が書いた『青春残酷物語』の同時代評「大島渚と『青春残酷物語』」（『映画評論』一九六〇年七月号に掲載）の中で、彼はこの作品が戦後日本の現実的な問題を突きつけようとしていると評価しながらも、やはり「表面的には『青春残酷物語』はヌーヴェル・ヴァーグの直輸入という面があるかもしれない」とフランス・ヌーヴェル・ヴァーグとの継承関係を示唆している。また、映画誌に感想文を寄せる一部の映画ファンが、宛かも自身の洋画鑑賞数を誇示しているかのように、作家的モチーフの違いを無視し、物語の内容または手持ちカメラによる撮影など、いわば手法上の類似を根拠に、彼らの作品はフランス・ヌーヴェル・ヴァーグ作品の真似だと安易に結論を下すこともしばしばあった。もっとも被害を受けたと思われる作品は、吉田のデビュー作『ろくでなし』だ。この作品はエンディングでの男が撃たれたくんだり、ストップ・モーションで撮られたラスト・ショットが、それぞれゴダールの『勝手にしやがれ』とトリュフォーの『大人は判ってくれない』のパクリだと指摘され、一部では嘲笑の的にもなっていた³⁰。

³⁰ 『ろくでなし』のラストに関しては、二〇〇六年に行われた蓮實重彦との対談「吉田喜重または変貌の倫理をめぐる」（『吉田喜重 変貌の倫理』特別付録）の中で、吉田本人からそれが『勝手にしやがれ』のラストの模倣だと認めたことがある。ただし、その模倣は第三者に聞かされた『勝手にしやがれ』のラストに関する情報（男が撃たれて道で倒れて死ぬという流れ）を依拠に行ったものにすぎなかった。この作品のラストを『勝手にしやがれ』のそれに酷似していると感じさせる決定的な理由は、「それを演じた津川雅彦君はゴダールの映画を見ていましたから、ジャン＝ポール・ベルモンドと同じようによろめきながら歩いた」ところにあるかもしれないと、彼は示唆した。

ただし、筆者が調べた限りでは、吉田が『勝手にしやがれ』のラストを参照したことを認めたのは、実は上記蓮實との対談の時が初めてだ。それまでに受けたインタビュー

このような状況に対して、渦中の二人はついに沈黙を破った。自らの不満をもっとも強烈な形で表したのは、大島が書いた批評「“ヌーヴェル・ヴァーグ”撲滅論³¹」と「“ヌーヴェル・ヴァーグ”を撲滅せよ³²」だ。この二本の批評では、大島は主に二つのことに対して怒りを爆発させていた。彼はまず、ストーリー中心主義の打破を目指す彼らの作品をストーリーのレベルでしか観ていないジャーナリズムの愚鈍さを猛烈に批判した。そして、ジャーナリズムが事実関係を無視して作り上げた「松竹ヌーヴェル・ヴァーグが一つの集団である」というようなイメージに対しても、彼は不満を表にした。彼は、セックスと暴力の要素を取り入れたことだけを理由にして彼ら二人の作品をヌーヴェル・ヴァーグだと騒いだジャーナリズムが、今度同じ理由で彼らの作品を主体的作家としての意識を持たない「ニセモノ」（彼の主な批判対象となったのは篠田正浩）と同じ次元において語っていることに怒りを覚えた。

一方の吉田は、大島のように「ニセモノ」と同次元で語られることに怒りを爆発させることこそはしなかったものの、やはり彼らのあり方に対するマスコミによる正確さの欠けた捉え方に不満を持っていた。例えば、大島との対談「次代の映画をわれらの手で」³³の中で彼は助監督時代に参加した「七人の会」について、「あれは、みんなが考えているような運動でもなかったし、友情関係でもなかったね」と、世間のイメージを徹底的に否定した。そして大島との盟友関係についても、彼は同じ反体制的な人間である大島の存在を意識のレベルにおいて同志として捉えながらも、彼とは行動を共にするいわば戦友としての関係ではない。さらに、大島とは問題関心の部分一致が見られようと、それはほとんど同時代作家であることに起因するものに過ぎず、

一では、彼は『勝手にしやがれ』を観なかったことを繰り返して主張してきたが、第三者から『勝手にしやがれ』のプロットを聞いたことに関して、むしろ蓮實氏のインタビューを受けた時と食い違う証言をすることすらあった。例えば七十年代白井佳夫のインタビューを受けた時、彼の説明はこうだ。「ただ、この作品のシナリオが上がって、津川雅彦君が読んだ時、彼はゴダールを見たらしくて「終わりがよく似ている」という話だったんです。それで「いまさら変えるわけにはいかないから」と思って撮った」（吉田喜重インタビュー「吉田喜重・自伝と自作を語る」、『世界の映画作家10』所収、キネマ旬報社、一九七三年、195ページ）と。

³¹初出＝実験室ジューヌ『パンフ』一九六〇年十月、『戦後映画/破壊と創造』、三一書房、一九六三年に所収。

³²初出＝『テレビドラマ』一九六一年一月、『戦後映画/破壊と創造』所収。

³³『キネマ旬報』一九六〇年八月上旬号掲載。

「大島渚の中ではエネルギーを踏まえるために観念があるし、僕には観念を抽象するために、おそろしくグロデスクなエネルギーがあるはずだ」（前述大島・吉田対談）と、アプローチの仕方が根本的に異なると彼は示唆する。

以上、松竹ヌーヴェル・ヴァーグの実態とその筆頭とされる大島渚と吉田喜重がこの呼称の「氾濫」に対する思惑を考察することによって、これまで初期の両監督について一般的に持たれていたイメージには、実に多くの誤解と軽率としか言えない決め付けが混じり込んでいた事実が明らかになった。「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」は元々外部の誤解から生まれたものであり、本人たちが自発的に同じ行動原理に基づいて企画したものではない。とはいえ、増村保造らの次に現れた世代が見せた一つの新たな動きとなった事実がある以上、商業主義に抵抗して作家の主体性を訴える大島渚と吉田喜重の二人を「松竹ヌーヴェル・ヴァーグの中心人物」と紹介することは間違いとは言えない。そして、彼らの作品を正しく捉えるには岩本憲児が「日本映画の新しい波——一九六〇年代」³⁴の中で指摘したように、「フランス・ヌーヴェル・ヴァーグとの類似や影響関係の有無よりも、世界における戦後世代の、既成社会にたいする同時代的苦悩のあらわれとして見」なければならない。彼らのことをこの新しい波の筆頭と見なすこと自体は全く問題ないが、大事なはその作品を「既成のマス・カルチャーの中に埋没してゆく映画を、とりわけテレビによってアイデンティティを失ってゆく映画を、逆に個として、つまり確固としたアイデンティティをもつ存在としてとらえなおす」ことだ。要するに、彼らが最も嫌う物語偏重の映画読解で彼らの独自性を見落すことのないよう、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」を安易に一つの流派あるいは肩書きとして使うべきではないということだ。

二、初期批評に見る吉田喜重の問題関心

前文の中でも触れたように、吉田は助監督時代より批評活動を通して、やがて本格的に展開されていく彼の映画作りの宣言=マニフェストを発信していた。二〇〇三年に筒井武文のインタビュー³⁵を受けた時、彼は当時批評活動を始めた理由について「松

³⁴西嶋憲生編『映像表現のオルタナティブ 一九六〇年代の逸脱と創造』所収、森話社、二〇〇五年、185～209 ページ。

³⁵吉田喜重インタビュー「パッションとしての映画」聞き手=筒井武文、『ユリイカ』総特集吉田喜重、二〇〇三年四月臨時増刊号、8～49 ページ。

竹では容易に私の考えている映画が作れない、その不安と焦りを解消したかった」と振り返る。彼の批評は、氏自身の映画論だけではなく、しばしば国内外の映画監督（例えば、日本の黒澤明や木下恵介、市川崑、あるいは欧米のキューブリック、アントニオーニ³⁶）とその作品をも対象とする幅広いものだ。そして言うまでもないが、他の映画作家・作品についての言及は彼にとって、自身の映画論を伝えるための補助線にほかならなかった³⁷。彼が初期に書いたテキストで先行研究の中で最も重要視されてきた「「もの」への挑戦」³⁸、「現代に何を主張するか」³⁹、「戦後映画の栄光と悲惨—「物語る」主体の破壊」⁴⁰、「映画の壁・ストーリー主義批判」⁴¹の四本を見るがよい。いずれのテキストも彼自身が当時注目した問題をめぐる議論から始まり、後半に入るにつれて他の映画作家・作品に関する評価（例えばレネ、増村保造、ロッセリーニ）又は批判（例えば黒澤明、木下恵介）が行われるという構成だ。

1、主体と状況

では、当時吉田が注目したのはどのような問題だろう。議論は作家の主体と客体すなわち社会という状況との関係から始まる。彼の主張は極めて明確だ。状況とは、主体による働きかけ次第でその都度姿を現してくる「粘液質」なものだ。一方の主体も

³⁶処女作の『ろくでなし』のラストが『勝手にしやがれ』の模倣だと指摘されたことを不快に思ったか、監督の初期批評の中でゴダールに直接接触れることはなかった。とはいえ、「映画の壁・ストーリー主義批判」の中に書かれた「フランス・ヌーヴェル・ヴァーグの影響によって、映画は物語るべきものではなく、映像として、物語る言葉に対応すべき現実から切りとった諸断片の飛躍的な連繋としてつくられるべきであるという考えを支持しよう」という発言がゴダール作品を意識したことは一目瞭然だ。

³⁷前掲インタビューの中の本人発言だ。「（前略）自分のなかにある映画といったものを、レネやアントニオーニを介して語ろうとしたのです。これは映画監督が書くことの、宿命なのかもしれません。その延長の最後が小津論となったのでしょう。『小津安二郎の反映画』は、もちろん小津論なのですが、私自身の映画論でもあるのです」。

³⁸初出＝『記録映画』一九六〇年六月号。前掲『自己否定の倫理・想像力による変身』三一書房、一九七〇年に所収。

³⁹初出＝『映画評論』一九六〇年八月号。前掲『自己否定の倫理・想像力による変身』に所収。

⁴⁰初出＝『記録映画』一九六〇年十二月号、前掲『自己否定の倫理・想像力による変身』に所収。

⁴¹初出＝『シナリオ』一九六〇年十一月号、前掲『自己否定の倫理・想像力による変身』に所収。

また状況と同様に現象的な存在であり、つまり主体が自らの存在=主体性を捉えるには必ず状況との関わりを介さなければならない。かくして主体と状況は、いずれも実体を持たず、相手との相互関係の中でのみ存在する。

注意すべきは、この考えは彼が自身のテクストの中でもしばしば言及するフランス哲学者、サルトル⁴²から影響を受けているという事実だ。実際、彼は「ものへの挑戦」の文末でサルトルによるデカルトの実体論的コギトに対する批判を高く評価したこともある。

主体と対象との関係を、存在論の視点からみごとに解明したのはサルトルであった。

彼は近代的自我の確立をいいあらわしたコギト、「われ思う、故にわれあり」に飛躍的転換をあたえ、「われ思う、故にわれはあつた」といいきることによって、近代の崩壊を指摘した。そこにあつては、主体であるわれわれの自我ですら、実体的なものとしてとらえるのを放棄して、対象との関係位置までひきずりおろされてしまっている。いや、ひきずりおろしたのではない。自我を関係概念だといいきることによって、近代を克服し、外に向かって絶えずに運動をつづける、行動的自我として捉えようとする権利回復の声があるのだ。⁴³

サルトルは意識の構造に関する現象学的存在論⁴⁴的解釈の中で、「即自」と「対自」という二つの重要な概念⁴⁵を持ち出してくるが、両者の関係についてこう示唆する。

⁴²サルトルは日本でも戦後文学に大きな影響を与えた人物として知られており、六六年の来日もあって六八年安保闘争期には最も熱狂的な支持を受けたと言われているが、吉田喜重の場合は同世代の中でもかなり早い時期にサルトルに出会った。高校時代にその小説を読んだことがきっかけでサルトルに惹かれ彼は、大学でもサルトルをテーマに卒業論文を書くなど、サルトルには詳しい人だ。

⁴³前掲『自己否定の倫理・想像力による変身』、17ページ。傍点は筆者による。

⁴⁴『存在と無』の副タイトルにも使われた言葉だが、要するに意識の構造分析を行うためのサルトルの方法論だ。よく言われているように、サルトルはフッサール現象学における「意識の志向性」と、ヘーゲル弁証法的論理における「対自存在」との二つの概念を結び付き、氏自身の意識の構造分析に用いた。

⁴⁵即自/即自存在とは事物の在り方を示す言葉で、意識にとってそれ自体において存在すること、すなわち「それがあるところのものであり、あらぬところのものではあらぬような」超現象的な存在だ。対して、対自/対自存在とは彼が人間存在の意識の在り方を捉える時に使う言葉で、それは「それがあるところのものであらず、それがあらぬところのものであるような存在」だ。

というのも、対自は、決して、一つの自律的な実体ではないからである。無化としてのかぎりにおいて、対自は、即自によって、存在される。また、内的否定としてのかぎりにおいて、対自は、「自己がそれであらぬところのもの」を、したがって、「自己がそれであるべきであるところのもの」を、即自を介して、自己に告げ知らせる⁴⁶。

『存在と無』の結論部から引いた上のサルトル自身の論述と、先に引用した吉田のサルトル評価と並べてみると、彼が言う「作家=主体」と「客体=状況」がそのままサルトルの「対自=対自存在」と「即自=即自存在」に対応し、両者の関係に対する理解もサルトル的実存的な視点が内蔵されていることは明らかだ。

2、ストーリー至上主義批判と「物語る」主体の破壊

もっとも、吉田がサルトルを引用したのは、主体と状況の関係に対する思考から目を逸らした日本映画に見られるストーリー至上主義の問題を指摘するためだ。彼はまず日本映画が抱えるこの問題の複雑さを示唆する。自覚の有無を問わず、状況との葛藤を行おうとしない映画監督たちは、本来なら可変的で粘液質であるはずの状況の一つの自己完結的なもの（吉田の表現を借りるなら、カベ化した状況と言っても良からう）と設定し、物語への感情移入を利用し、それが状況の本当の姿だと観客に信じ込ませ、観客との間で状況認識をめぐる「予定調和」を作り出そうとする。一方、映画会社の方はというと、こうした「予定調和」を商業主義の立場から当然歓迎する。すると「映画らしい映画」はさらに大量生産され、ストーリー至上主義が勢いを増す一方だ。つまり、日本映画のストーリー至上主義の問題には映画監督、映画観客、映画会社=映画産業の三者が同時に関わっているのだ。

そして、その中で吉田が特に注目したのは、作る側=映画監督の問題だ。彼は、状況に対して主体的な働きかけもせず、「決定論的な発想」をもとに映画づくりを行う監督のことを「「物語る」主体」と呼び、若手らしい大胆且つ痛烈な内部告発を行った。

⁴⁶ジャン＝ポール・サルトル『存在と無Ⅲ』松浪信三郎訳、筑摩書房、二〇一二年、467 ページ。

映画作家はおのれがコンダクターのような位置にあって、人物を設定し、それを自由自在にあやつるのである。なのために？観客の同情をひくために。シナリオは厳密に計量される。ちょうど薬品が調合されるような具合で、観客といった非人称の、抽象化された人間の感情のモメント、生理的な状態、どうすれば観客は抽象的に喜び、どうすれば泣くか、といったことがその調合の原理となる。⁴⁷

「コンダクター」という表現に注目したい。後に発表されたロラン・バルト（もっとも、バルトも吉田と同様にサルトルからかなり影響を受けた一人とされている）のテクスト「作者の死」⁴⁸の中の「作者=神」を連想させるこの表現は、映画における映画監督の特権意識、すなわち「「物語る」主体」を表している。そして、この「物語る」主体の破壊こそが、吉田の初期批評の中核的な内容だと思われる。実際、彼が黒澤明と木下恵介を対象に行なった巨匠批判も、「物語る」主体を批判するために取り上げた事例に過ぎなかった。では、なぜ、「物語る」主体を破壊しなければならないのか。その理由について、吉田はこう示唆する。

（前略）表現上の問題として、作家が無意識にとる「物語る」主体の優位さを徹底的に破壊しなければ、抵抗をこころざしながらついに抵抗者になりえなかった畏がはられてしまうのだ。共通の言葉、共通の場所をストーリーにみいだすことによって作家は観客とのイージーなコミュニケーションをはかっている。抵抗そのものに賭けるより、そのめざした抵抗を観客に正当化しようとはかかっているともいえないのだ。（中略）保守的な自己欺瞞はいたるところにある。抵抗者の眼=メスは内部から外へと向かう。おそらく内部へ向けた眼がはげしければはげしいほど、外へ向かった時のメスの力は鮮烈である。作る側の主体が「物語る」ことができなかつたように、観客もまたみずからを「物語る」わけにはいかないのだ。そして両方が「物語る」ことが不可能になった時におこる断絶こそ、二つを本当の抵抗者として統一してゆく契機になるのではないだろうか。⁴⁹

⁴⁷吉田喜重「映画の壁・ストーリー主義批判」、前掲『自己否定の倫理・想像力による変身』、34 ページ。

⁴⁸ロラン・バルト『物語の構造分析』所収、花輪光訳、みすず書房、一九八一年、79～89 ページ。

⁴⁹吉田喜重「戦後映画の栄光と悲惨」、前掲『自己否定の倫理・想像力による変身』、30～31 ページ。

要するに、映画監督=作家が現実=状況から離れた自己完結的な物語世界を作り上げると、作る側と見る側は両方その中に閉じこもったままになってしまう。その状態の中でなら、両者が外の状況に働きかけることによって自らの主体性を確立させることはまずできない。そして、本来ならそれを踏まえた上で行われるはずだった、作家の主体と観客の主体が本当の意味においてコミュニケーションを取ることも、当然できるはずがない。

しかし、吉田にとって、どちらにも一方的に傾けぬ映画監督と観客の平等な関係を築くことこそが、映画監督としての一番の責務にほかならない。大作の『エロス+虐殺』が公開された年に彼が書いたテキスト「私の映画論—自己否定の論理」⁵⁰の中の言葉だ。

すでにある作家の内部を作品化し、見せると言うあまりにもスタティックな連帯意識を打ちきり、作家は不安定であり、つねに揺れうごき、行動するものとして、観客の前にみずからを放出し、観客が初めてそこに創造を加える映画、それが私の見果てぬイメージなのかもしれない。⁵¹

事実、映画を作る立場にしながら、こうした自己否定とも言える行動原理に基づき、観客を己の内部へと招待し、見る側とともに思考すると言う限りなく開かれた映像を作ることこそ、吉田が自らに課した生涯の課題にほかならない。

三、吉田喜重初期作品における若者表象

第二節の前半では、吉田喜重がその初期批評の中で映画における状況と主体の問題に目を向けていたことを述べた。本節では、当時若き吉田が松竹の要望に応じて作った『ろくでなし』、『甘い夜の果て』、『嵐を呼ぶ十八人』、『日本脱出』、この四本の作品を取り上げて、その中で描かれた日本社会の状況とその状況を生きる若者たちがそれぞれ持つ特徴を考察する。

⁵⁰ 『吉田喜重特集』シネマクラブ研究会、一九六九年、1～10ページ。前掲『自己否定の論理・想像力による変身』と『吉田喜重、変貌の倫理』にも所収。

⁵¹ 前掲『吉田喜重特集』、8～9ページ。

1、出口なき状況

結論から先に言うと、吉田の青春映画は常に出口のない状況を描いている。主人公たちは皆自らを取り巻く環境から脱出しようとするが、破滅的な局面を迎えるか、あるいは最初の場所または境遇に再び戻ってしまうか、彼が迎える結末はこの二つしかない。

『ろくでなし』の冒頭では、主人公の貧しい青年淳は社長令息の秋山の悪ふざけに付き合い、オフィス街の銀行前で秋山の父親が経営する会社の秘書である郁子から会社の金を奪う強盗ごっこに参加する。一方、ラストでは仲間の森下の提案に応じてまた郁子が会社のお金をおろしに行く所を狙って今度は本格的に強奪を凶った。しかし、車の中で淳は森下に郁子から奪った鞆（中に入っているのはただの紙切れだけだったが）を彼女に返すように求めるが森下に拒否されてしまう。すると仲間割れした二人が揉み合うこととなり、あげくに淳は森下が秋山から借りた拳銃に撃たれてしまう。最後、オフィス街の裏通りの路上で郁子の胸に顔を埋めて跪く姿を捉えたストップ・モーションが映し出されて映画は終わる。

スタンダードの『赤と黒』の舞台設定を現代日本に置き換えた『甘い夜の果て』の場合もまず、貧しいデパート店員の二郎が上流社会の贅沢な生活を手に入れようと、女性と出会うたびに相手を利用しようとするが、結局全ての計画が失敗し貧乏生活から脱出できなかったという物語の円環構造が指摘されている。また、前作の金銭強奪に変わって本作にも重要な伏線が敷かれている、それは交通事故だ。冒頭では、主人公の二郎はデートの帰りに前方で起きた交通事故で立ち往生になるが、その時寄ったドライブ・インではるみという少女に出会って、彼女をスカウトし、勤め先のデパートの社長令嬢・爽子が経営するバーに連れて行く。しかし、終盤では、はるみが交通事故で死亡したことに激しく動揺する二郎の姿が映し出される。同じ交通事故でも、最初は貧乏人同士二郎とはるみの二人に出会うきっかけを作ったのに対して、最後では破滅を招く運びとなった。

もっとも、二郎とはるみは主要登場人物の中ではただ二人しかいない下層階級出身者だ（事実、彼らに限らず、吉田が松竹で作った作品の主人公たちはみな貧しい若者ではないか）。そして二郎がはるみを競輪場という彼の秘密基地と呼ぶべき個人的な領域に入れたことも、決して偶然ではないだろう。競輪場だけではない、観覧車もまたこの二人にしか入ることが許されない特権的な場所だ。事実、二郎が観覧車乗り場に連れて行った女性のはるみだけだ。注目すべきは、いわば階級上昇志向を抱く貧乏人の彼ら二人にだけ「進入許可」を認める特権的な場所としての競輪場と観覧車だ

が、いずれも円環運動の象徴的な場所でもあるというところだ。円環運動とは文字通り、切れ目のない円/楕円形を描くような持続的な運動だ。つまり、円環運動の象徴的な場所である競輪場と観覧車に自ら進んで出入りようになった途端、下層民の二人が求める階級上昇=現状突破が不可能であることは、既に予告されている。

これは決して憶測ではない。『陽のあたる場所』⁵²の湖のシーンを彷彿させる、爽子に正体を暴露された怒りを静めようと二郎がモーターボートを飛ばすシーケンスを思い出してもらいたい。爽子に正体を暴露された二郎が気晴らしに一人でモーターボートを高速で飛ばす前半のシーンは、二つのショットによって構成される。一つ目のショットでは、向こうから急接近してきたモーターボートがカメラと接触事故を起こす一歩手前のところで急旋回し、カメラはパンしてカーブを描きながら去っていく男の後ろ姿を捉える。二つ目は沿岸から撮った固定ショットだが、画面を横切るモーターボートはやはり旋回しカーブを描くような動きをとる。無論、二郎が操縦するモーターボートは完全に円を描くような旋回をしていない。しかし、モーターの爆音、曲がった航跡、高速、これらの要素は全て円環運動を繰り返す競艇を連想させるものだった。対して、彼が社長令嬢・爽子を乗せた後半のシーンはどうだろう。旋回どころか、カメラの前ではモーターボートは直線運動ばかりとったあげく、故障を起こして身動きすら取れなくなった⁵³。その理由は簡単だ、先まで下層民しか乗せていなかったボートに、色々な選択肢と可能性を常に保証されている上層階級の爽子が乗り込んだからだ。かくして『甘い夜の果て』では、円環運動の象徴となり得るすべての場所は、下層階級の若い男女二人をしか受け入れない特権的な場所となっている。そしてこれらの場所は、二郎とヤスエが取り憑かれる出口のない状況を暗示するものであると同時に、彼らが抱く階級上昇志向を断固として阻止する「牢獄」でもあるのだ。二郎を振り払って下層生活から脱出できそうになったヤスエの結末を見るがよい。男とのドライブを楽しもうと車（前進というイメージが強い機械の代表としての車）に乗り込んだ彼女は、いきなり昔競輪場で二郎のオートバイに乗って気晴らしに走ったことを語り始める（その間、二郎が競輪場でオートバイに乗ってぐるぐる回るショット

⁵²セオドア・ドライザーの同名小説ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督『アメリカの悲劇』（一九三一年）のリメイクとして、一九五一年に作られたジョージ・スティーン監督の名作である。なお、例の湖のシーンでは、登場人物が乗っているのは、モーター・ボートではなく手漕ぎボートだった。

⁵³厳密にいうと、モーターボートを近距離から追跡するショットではハンドルを動かす二郎の手の動きも捉えられているが、相対速度の低さと航跡の確認難で、円環運動をなす競艇を連想することはない。

が幾度も挿入される)。その話の最後で、彼女は「でも競輪場ってつまらないわ、ただ同じ所をぐるぐる回っているだけですもの。走るっていいわ、本当にいい」⁵⁴と、出口のない状況から脱出する宣言にも聞こえることを話す。しかし、上の言葉を口にした途端、事故が起き彼女はその場で命を落とすことになったが、そのシーンが出口なしの状況=円環運動からの脱出不可能を示すものであることはいままでの間でもないだろう。

このように若い主人公たちを取りまく出口のない絶望的な状況を暗示する場所或いは装置は、『嵐を呼ぶ十八人』と『日本脱出』にも当然用意されている。『嵐を呼ぶ十八人』の場合は、例えば十八人の社外工たちが暮らす「カマボコ兵舎」ことクオンセット・ハットの内部空間の閉塞感が、先行研究の中でもしばしば指摘されている。『日本脱出』でも、ヤスエが働くトルコ風呂の箱蒸し風呂に（首だけ外に出して）体を閉じ込められる竜夫、逃避行の最中に乗り込んだ食用肉を運搬するトラックに閉じ込められ同じく密行出国を図る朝鮮人にいきなり説教される竜夫、そして最も印象に残るクレーンに吊り上げられたモッコに閉じ込められて正に捕獲状態となった竜夫、とにかく竜夫という主人公の男は様々な装置に閉じ込められ、身動きが取れなくなってしまう。

2、冷ややかな視線

・同時代への無関与

かつて蓮實重彦が示唆したことだが、当時同時代人が社会・政治参加を積極的に行っていた中で、吉田はどうもその動きに同調するような姿勢を見せない。以下は、彼が吉田の処女作『ろくでなし』について語った感想だ。

当時はゴダールでさえ若者の反抗を描いていると理解されていましたが、『ろくでなし』で若者の反抗を正しいといったことはまったく描いておられない吉田さん

⁵⁴このシーケンスでヤスエが車内で語ったセリフの採録だ。「私ね、誰もいない競輪場でオートバイで吹っ飛ばしたことがあるわ。すごく気持ちが良かった。そこでぐるぐる回っているとね、誰もいないスタンドから「わあわあ」って声が聞こえてくるような気がするの。それで何度も何度も走ったわ。でも競輪場ってつまらないわ、ただ同じ所をぐるぐる回っているだけですもの。走るっていいわ、本当にいい……（事故が起きヤスエの叫び声）きゃ〜」。

は、例外的に冷めていたと感じました。つまり、同時代的な動きへの同調とは違った動きが吉田さんのなかにある。⁵⁵

蓮實の発言は、おそらく前半の淳が講義を受けた後に芝生の上で寝ころがるシーン(33:25-34:46)を意識したものだろう。周知のように、この作品が作られたのは、一九六〇年安保闘争の最中だった。この大きな動きに対して、映画界の人々も当然様々な形で反応を示していた。その中で、最も注目されたのはやはり当時吉田の盟友でもある大島渚の『日本の夜と霧』（この作品は吉田の第二作『血は渴いてる』と同時公開されていた）だろう。大島はデビュー当時から社会・政治問題（例えば、貧困問題や在日朝鮮人問題など）に積極的に取り組んできた映画監督としてよく知られているが、対して吉田の方はというと、蓮實氏が示唆したようにまったく同時代的な動きに同調しようとしな。そして、安保闘争が白熱化した時期に作られた『ろくでなし』の前述シーンは、まさにこの事実を裏付ける最良の証拠と言えよう。

そのシーンは、手持ちカメラによって撮影された安保闘争の実録映像からいきなり始まる。「東京大学工学部 安保阻止」、「安保粉碎 東京女子大学」など安保反対のスローガンが書かれたプラカードを持ってデモに参加する大学生たちの姿が画面に映し出されるわけだが、流れてくる音声は激動する光景と全く関係のない、大学講義を行う教員の声だ。続いて、学生運動を捉えた映像の限りのない激しさと、時には倦怠感さえ感じさせる大学教員の声の無感情さあるいは冷淡さとの視覚的感情と聴覚的感情のずれに誰もが戸惑うその時、主人公の淳を捉えた映像がいきなりカットインされる⁵⁶。講義が終わって、ケインズの『一般理論』を片手に持ちながら、大学生で賑わう大学構内をゆっくりと歩く淳は、やがて芝生の上で寝ころがる。その時も、やはり校内の賑わいが聞こえず、起伏のない講義の音声だけが連続して流れてくる。この通り、安保反対運動に参加する若い大学生たちの怒りの込めた叫び声にも、政治には関心を持たずただスクールライフを楽しむ大学生たちの賑やかな喋り声にも、全く聞く耳を持つとしない吉田は、画面とは完全に無関係な講義の音声=オフの音を入れることで、若者たちの如何なる感情をも例外なくシャットアウトする。そして、このよう

⁵⁵ 吉田喜重・蓮實重彦対談「吉田喜重または変貌の倫理をめぐって 蓮實重彦との対話」、『吉田喜重 変貌の倫理』、青土社、二〇〇六年、440 ページ。

⁵⁶ シナリオではこのシーンについて、(1)教室から出てきた淳(2)淳が芝生の上で寝転がっているうちに森下がやってきて、彼としばらく話した後淳は体を起こすと書かれている。

な同時代への無関心は画面内部において、そのまま主人公の淳に同一化されていることは言うまでもない。

とはいえ、淳という男は何事にも興味を示さないわけでもないのだ。森下と会話を交わす時の彼の身振りに注目したい。前半では、森下は淳に秋山が彼らに自宅まで遊びに来て欲しいと誘っていることを伝えたが、「あいつの遊び相手なんて、もう沢山だ」と断られてしまう。それでも諦めない森下は、その日の夜に秋山の父親の誕生日パーティーが開かれるから美味しい食べ物がたくさん用意されているはずだと話し、さらに「行かねえか、お前だって薄たねえアパートに帰ったって、碌なもの食べねえだろう。ああはご馳走にありつけないよ」と淳を食べ物で釣ろうとする。すると、友人の読みが見事に的中し、淳はその言葉を聞いてあっさりと体を起す。実際、吉田の青春映画の主人公たちの中には、淳のような周囲で起きている社会的・政治的な出来事にはさほど関心を示さないのに、生理的な欲求さらに言うなら動物的な欲求にはすぐに促されて行動してしまう若者がたくさん描かれている（次に論じる『嵐を呼ぶ十八人』の主演群はまさにその最良の例と言えるだろう）。

・俯瞰ショットの多用

確かに、吉田の初期作品に描かれた若者たちは色々な人間と物事に振り回され、右往左往しているうちにその人生に破綻を来すケースが多く挙げられている。しかし、彼は多くの青春映画がそうしたように、若者たちを悲劇のヒーロー/ヒロインと見做して同調または同情する様子を見せやしない。

そのような冷ややかな態度は、まず物語のレベルにおいて反映されている。主人公たちの非行は多くの場合、何が動機なのか全く提示されずに行われている。若者たちが社会から圧迫されて仕方なく罪を犯すというような二項対立的な構造をなす作品は一つもなく、むしろ若者たちの仲間割れの方が圧倒的に多く描かれている。また、彼らの身に降りかかった不幸もほとんどの場合は、彼ら自身が招いたもの、つまり自業自得でしかないように見える（『甘い夜の果て』のはるみの場合は、むしろ高揚感の中で死を迎えたと言っても良からう）。

とにかく、吉田のシナリオは、若者たちのキャラクターに同情を誘うような要素を入れようとしなない。しかし、観客にこのような若者に対する「薄情」をもっとも直感的に感じさせるのはシナリオではない。ここで注目したいのは、カメラワーク、さらに絞って言うなら俯瞰ショットの問題だ。事実『秋津温泉』以降に作られた『嵐を呼

ぶ十八人』と『日本脱出』の二作は、彼が松竹で作った作品の中でもとりわけ若者による犯罪をたくさん扱った作品で、しかも男女の葛藤が物語展開の大半を占めるそれまでの青春映画と違って、この二作ではハイ・アングル・ショットや俯瞰ショットの多用が際立って見える。特に『日本脱出』の方は、真上からの俯瞰も多く撮られている。これからは、この作品を取り上げて、吉田がハイ・アングルと俯瞰撮影の多用を通して人物たちに冷ややかな視線を送るような演出について検討する。

『日本脱出』は、ジャズ・シンガーを夢見る青年・竜夫が兄貴と慕う浅川の強要でトルコ風呂の売上金強奪計画に参加した時に起きた一連の事件を記録する作品だ。この映画には、性風俗、大金強奪、麻薬中毒などスキャンダラスの話題から、米軍基地（ロケが行われたのは主に立川、横田米軍基地周辺）や密航者のような社会問題、さらには五輪聖火リレー⁵⁷という国を挙げての祭り事まで実に様々な要素を詰め込んでいて、元々は松竹からアクション映画のオファーを受けて作られた⁵⁸。しかし、人が計画した犯罪に巻き込まれた主人公がやがて逃亡先で次々と殺人という残酷極まりない犯罪を起こしているにもかかわらず、登場人物たちが罵り合う場面も犯罪の決定的な瞬間を捉えるシーンも、アクション映画とは程遠い、異常な弛緩と冷静さを感じさせるものだ。

そもそも、この映画ではアクション映画らしく、犯罪者同士または犯人と警察の間でアクションと言えるほどのアクションを起こしてはいない。身体的接触は、基本的に男女の間でしか起きていない（男たちにある時には抱かれ、またある時には首を閉められるヤスエの存在を思い出してもらいたい）。男同士の戦いが起きる場合は、決まって片方が拳銃を使って相手を撃って勝つ運びとなり、接近戦は常に回避されている。唯一接近戦と言えるのは、浅川（町田京介）にトルコ風呂の売上金強奪計画への参加を強要される時、合体のいい元競輪選手である郷田（内田良平）に竜夫は何度もプールの水中にずり下ろされて苦しむシーンだが、それはあくまでも恐喝のレベルに留まるものに過ぎず、命をかけるほどのファイトではない。つまりこの映画の中で、一丁の拳銃をめぐる人物間のやり取りは、通常アクション・シーンが果たすべき機能

⁵⁷補足情報だが、本作の冒頭と最後で映し出される、東京オリンピックのメダルをデザインした岡本太郎が透明なガラスの上でアクション・ペンティングを行う映像が話題になったこともある。

⁵⁸当時、吉田はすでに中村光夫の『わが性の白書』を原作とするシナリオを完成させたが、城戸四郎からセックスをメインで扱う作品を作るのは時期尚早だと言われ、代わりに出されたのはアクション映画の提案だった。

を代理していると言っても良い。しかし、それ以上に重要なのは、拳銃の使用を通して男たちの身体的接触の回避を実現することは、同時にカメラと男たちの接触の回避をも意味していると言ったところだろう。男たちが戦わないから、カメラは男たちに密着することも、その間に介入することもせずにことを済ませようとする吉田の演出は一種の潔癖症とも言える。

話を俯瞰撮影に戻すと、この作品では俯瞰撮影が最も頻繁に使われたのは、主人公の竜夫が拳銃を使って相手を殺した二つのシーケンスの中だ。

(1)競輪場のある一室でヤスエをレイプしようとする郷田と対峙したあげく、郷田を撃った。撃たれた郷田は外へ出ようとするが、途中で倒れて死ぬ。竜夫から助けを求められる浅川は慌てて逃げていく。

(2)逃亡中に泊まるホテルでヤスエが無断で自分たちのシマで客引きをしたとしてやってきたヤクザを、竜夫が睡眠薬を飲むように拳銃で脅すが、男は逃げようとしたが竜夫に殴り殺される。

この通り、いずれのシーケンスもプロットの要約を読むだけでも、そこで起きた事の緊迫感が伝わってくるものだろう。しかし、実際映像の中では、対峙する双方の睨み合いをショット/切り返しショットで撮ることが少なく、その代わり吉田はハイ・アングルと真俯瞰を頻繁に挿入した。とりわけ被害者が加害者に拳銃を向けられるという緊張感が一気に高まる瞬間のはずだというのに、カメラは当事者たちの表情を至近距離で撮るのではなく、ほとんど俯瞰で撮った。また、(1)の最後では郷田を殺したことで激しく動揺した竜夫が浅川に助けを求める場面も、双方の間で激しい身体的絡み合いが起きているにも関わらず、カメラは終始近づくことなく、恰も他人事のように天井から仲間割れした二人の無様な姿に冷ややかな視線を送り続けた。(2)の中でも、ヤクザの男が自身の上着から武器を取り出そうとして失敗した時、逃げようとして竜夫に殺された時、いわばその場の状況が急変して当事者たちが最も激しい感情の起伏を経験する際、カメラは全く彼らの表情を撮ろうとせず、相変わらず部屋の天井から静かに一連の展開を記録していた。

事実、吉田のアクション・シーンは、人間同士の間で起きる様々な身体的絡み合いとそのような絡み合いを経験することによって引き起こされる人間の激しい情動にほとんど興味を示さなかった。そのカメラは、被写体との距離感を保ちながら、時には

俯瞰という極端な客観性を持つアングルから自らの観察者=他者としての立場を表明し、被写体の感情つまりは感情移入よりも画面内部で起きた出来事の動向に対する記録を優先する傾向を見せた。

しかし、このような俯瞰ショットの多用には、もう一つの意図が込められている。俯瞰撮影の使用を映画史的に語る場合、例えば、表情など登場人物に関する詳しい情報を与えない特徴から、サスペンス映画の中で恐怖または疑惑を深める演出に使われることはしばしばある（例えば『サイコ』の殺人者の顔を見せない階段の俯瞰ショット）。また、ミュージカル映画の場合も、スペクタクルとしての群舞の最も華麗な瞬間を見せるために俯瞰ショット（アメリカの天才振付師バズビー・バーグレーのバーグレー・ショットを思い出してもらおう）を愛用してきたと見られる。そして邦画の場合、例えば日活ロマンポルノ作品の濡れ場のシーンによく使われる、という印象が強い。絡み合う男女の身体、性交渉に夢中な女性の表情を、密かに天井から覗くという窃視的構図は、観客の欲情を喚起する効果が見込まれるからだ。

しかし、長年大船調ホームドラマやメロドラマを主力商品としてきた松竹では、日本家屋における暮らしの土着性への配慮がまずあって、それと映像的には叙情的な要素、即ち感情移入しやすさが求められる。そのため、状況説明を主な機能とする客観的な俯瞰ショットに対する需要は、当然ながら松竹では認められるはずもなく、それどころか、いわゆる松竹的美意識というものを反映すべく映像をお粗末なものにする恐れがあるとして、厄介者扱いさえ受けていたのだ⁵⁹。一方、ロー・ポジションの巨匠小津安二郎のように、人を見下げることになるから俯瞰ショットを撮りたくないという、個人的なポリシーによる俯瞰撮影への抵抗を見せる映画監督もいる。いずれにせよ、俯瞰撮影への抵抗が松竹にあったことは事実だ。一方、吉田は明らかにこのルールを破っている。その意味では、俯瞰ショット多用は吉田にとって、感情移入を中断する効率的な手段であると同時に、松竹大船の伝統に対する挑発でもある。

⁵⁹大島渚はかつて蓮實重彦のインタビュー「作品の中の思想なんて大したことはない、作品の作り方に出る思想が大事なんだ 『マックス、モン・アムール』を語る」（『季刊リュミエール』第七号、筑摩書房、一九八七年、24～38ページ）を受けた際に、「ぼくらが松竹大船撮影所で助監督だったころは、あんまり俯瞰を撮るな、俯瞰を撮る監督は大成しないなんてことをいわれてたんですけど、俯瞰というのはやっぱりかなり苦しまざれだと思えますね」と、松竹では俯瞰撮影が敬遠されていたことを語った。

3、『嵐を呼ぶ十八人』における若者表象の特異性

この作品はそれまでの吉田喜重青春映画と違って、いわば青春群像劇という形式をとっている。そして、青年たちと周囲つまりは社会との関係については、一見したところ二項対立的な構図の中で捉えられている。映画の舞台は広島・呉市の旧軍港であり、その港に泊まる軍艦と製造中の巨大な貨物船と、沿岸に建てられた数え切れないほど沢山の工場は、それぞれ戦後日本の軍事および工業の著しい成長を象徴する物として、冒頭から次々と映し出されていく。一方、主人公である十八人の青年と彼らの指導役を任される島崎（早川保）が暮らす臨時宿舎はというと、開放空間としての軍港とは正反対の空間である。そこは港から離れた丘の上に建てられたカマボコ型の簡易施設で、旧米軍兵舎だ。周辺には一般民家も何軒かあるが、いずれも道路を挟んでその向う側に建てられている。それだけではない、旧米軍兵舎だったこの臨時宿舎の敷地を囲むのは、有刺鉄線と木柱で作られた柵だ。つまり、その住民である造船所の社外工たち（指導役の島崎も社外工だ）は労働者として高度経済成長期の日本の社会保障制度から突き放されているだけではなく、一人間としてもやはり社会から疎外されている、いわば二重の疎外を受ける立場に立たされている。

ところで、以上はあくまでも作品冒頭でのいわば状況説明に過ぎなかった、実際その後の展開の中では、下層階級の人々を主人公とする映画の多くが社会・政治批判のために、主人公が上層階級による抑圧で貧困を容赦なく強いられながら人生まで翻弄される様子の描写に力点を置くのと違って、吉田は疎外された若者の虚しい青春の抒情を徹底して排除したとさえ言える。以下は、吉田本人の言葉だ。

こうした矛盾を批難し、社会に訴えるのは容易なことかもしれない。だが作家の主体性とかかわらずに、私達はなにを発現できると言うのだろうか。私は彼らに感情で接近することも容易であるかもしれない。それとて一時のカタルシスであり、なにも解決したことにはならない。私は彼らの存在の重み、彼らが今、そこに不条理なものとしてある、あるいは、あることを許している私達、そのことだけを描けばよいと考えた。⁶⁰

すなわち、青年たちと社会の矛盾への描写ではなく、吉田が注目したのは青年たち、その集団の在り方だ。彼は、初めから観察者としての立場を固めていた（そもそ

⁶⁰吉田喜重「自作を語る」、前掲『吉田喜重特集』、33 ページ。

も、この作品が彼のオリジナル企画ではないことも、このような立場が生まれた重要な原因と言うべきだろう)。

この十八人がいかなる集団なのかを確認しよう。結論から先に言うと、この十八人の集団のあり方は、実に異質なものだ。というのは、彼らは集団行動をとっているにもかかわらず、一方ではいわば団結一致と言えるような明白な組織性を持たないからだ。先行研究の中では、例えば飯島耕一の場合は彼らのことを「アナーキーな群衆」と呼ぶが、山本直樹の場合は「匿名的集団」という表現を使う、いずれも彼らのことを一つの集団と見なしながら、その非組織化であるがゆえに起きる形態変動の無秩序さを示唆している。

もっとも、彼らの非組織化は脚本に負うところが多いのだ。というのも、この十八人の個性化を極力回避する方針が脚本全編を通して貫かれている。まず指摘したいのは、吉田はアイデンティティーの象徴である名前を青年たちから奪い取ったことだ。実際、十八のうち名前がはっきりと分かるのは、いじめられっ子の精一と島崎の恋人・ノブをレイプしたアキラの二人だけだ。残り十六人は、つねにこの二人とともに「寮の奴ら」や「彼奴ら」呼ばわりされていて、名前を持つことすら許されていない。これは極めて不自然なことだ。なぜなら、十八人の中には、何度も酷い目にあう精一はともかく、アキラよりはるかに存在感を見せた役柄が何人もいるからだ。例えば、最年少の精一の面倒を進んでみる男と、島崎が当初このグループのリーダー格だと思い込んだ一番身長が高くて合体のいい男、この二人は仲間からも指導役の島崎から名前と呼ばれたことが一度もなく、終始「無名氏」のままだ。

また、非組織化というこの集団の特徴を強化するために、脚本はその内部の力関係の確立をも意図的に回避しているように見える。もっとも良い例は前文の中でアキラより存在感のある「無名氏」として挙げた二人だろう。二人は過去に二度の喧嘩を起している。一回目は、精一の世話役の男が博打で精一からお金を巻きあげようとする行為を批難したとして、その大男が彼の顔をピンタする。二回目もやはり精一がいじめられたことがきっかけで、二人が張り合うことになるが、精一の世話役の男は抵抗もせず相手から一方的に殴られる。しかし、誰もがその大男がこれでボスとしての地位を確立できたと思ったその時、幼少期に親によく殴られたから殴られることには慣れているという殴った相手の言葉を聞いて、彼はなぜか不機嫌が収まらないまま手を止めた。島崎に手を止めた理由を聞かれると、その男は素直にも彼自身にも同じ経験があると告白するが、逆に島崎から嘲笑される。しかし、同じ経験を持っていたから

か、残り十七人は皆笑わずに黙り込んでいた。それ以降、ノブをレイプしたアキラに怒りをぶつけたことを除いて、彼らの間でこれといったトラブルは二度と起きなかった。

以上、脚本に入れられた若者たちの集団を非組織化するための工夫を見てきた。ところで、先行論者たちが指摘したこの集団の変動形態の無秩序さを表象するのにもっとも貢献したのは、やはりカメラワークだろう。

このグループの集団表象に使われたカメラワークは、これまでの先行研究でもしばしば言及されている。そのうちもっとも注目を集めたのは、やはりこの作品に多用されている俯瞰のロングショットだ。その効果については、先行論者たちが示唆したように、十八人の位置関係だけではなく、彼らの集団としての行動パターンあるいは動きのアンキーさと無秩序さを明白に示すものだと思われる。よく挙げられる例だが、彼らが女子高生たちとバレーボールの試合を行うシーンでは、女子たちの素晴らしいチームワークと男たちのカオス状態としか言いようのない不条理な動きの間の格差は、坂の上からのロングショットによって鮮明に捉えられている。また、島崎とノブが結婚する日も、俯瞰のロングショットが捉えた雨の中で佇む青年たちの姿は、そのまま野良犬の群れ（吉田の映画に動物が登場することはほとんどないが、この作品には珍しく犬を映したことが数回あった）を連想させるものだ。

しかし、こうして十八人の若者たちの無秩序さを表現するカメラワークを考察する時、そこに込められた観察者としての吉田の視線の冷やかさを見落としてはいけない。事実彼の観察者としての眼は、彼らの集団行動だけを対象にするわけではなく、彼ら一人一人にも向けていた。彼らが暴力を受けようと紛争を起こそうと、その情動をアップで撮るより、彼は常に遠くから静かに眺めることを選ぶ。

精一が路面電車の中で自分の腕を折ったチンピラに復讐するシーンを例に挙げた。復讐が実施されるこのシーンは二つのショットによって構成されている。最初は30秒も続く長回し（01:31:11-01:31:41）だ。精一は懐からナイフを取り出して相手を刺そうとするが、その男が逃げ回って車内は一時騒然となる。その時、カメラはただ車内の一番後ろの位置から固定ショットで一連の急展開を撮る。次のショット

（01:31:42-01:31:47）では、そのナイフを奪い合った両者の手のフル・ショットが五秒間続いた。見ている通り、いずれのショットも固定カメラで当事者二人から離れた位置より撮影したものだ。目の前では殺人事件まで発展するかもしれない男同士の戦いが起きているのに、対峙する当事者二人の顔のショット/切り返しショット、乗客の

表情のクローズ・アップ、凶器であるナイフのクローズ・アップなど観客が当然期待する映像に吉田は全く興味を示さなかった。それどころか、二つ目のショットでは、命をかけてナイフを奪い合う三本の手より、我々は思わず路面電車の左折とともに流れて行くように変化する街風景のほうに目を奪われることになってしまう。

以上をまとめると、『嵐を呼ぶ十八』は青春群像劇でありながら、十八人の若者の青春と若さゆえの情動を謳歌することをせず、逆に彼らの不条理なあり方に対する記録に重心を置いた。そして、それまでの吉田喜重作品から受け継いだとも思えるこのような記録者あるいは観察者としての冷やか視線は、脚本からカメラワークまで行きわたっていることはこれまでの考察を見れば明らかなはずだ。

四、『血は渴いてる』に見る「物語る主体」

『血は渴いてる』は、吉田が助監督時代に前述した松竹社内の『シナリオ集』で発表した脚本『英雄たちは渴く』を再度脚色して撮った作品だ。当初は松竹側の提案で大島渚の『日本の夜と霧』との併映で封切られたが、『日本の夜と霧』の上映中止の影響を受け、本作の公開期間はわずか四日間だった。

勤め先の中小企業のリストラから免れようと主人公・木口は、戦死した亡き兄の形見だった拳銃を使って、自殺を持って会社の責任者にリストラの取り消しを求めようとする。幸い同僚の金井に背後から拳銃を持つ手を押さえられ、誤射はしたものの軽傷で済んだ。彼の自殺未遂がマスコミに報道されると、保険会社の宣伝部に所属する若い女性社員ユキはその自己犠牲者としてのイメージが持つ商業的宣伝価値を見極め、彼をコマーシャル・タレントとして起用しようとする。ユキのプロデュースで木口が出演したテレビ・コマーシャルが見事にヒットし、彼は一気に街の人気者になる。最初は与えられたキャラクターに馴染めないことで悩まされた木口だが、やがてその虚構のイメージに取り憑かれて舞い上がり始める。一方、『週刊日本』の暴露屋・原田は木口の行動が偽善者の虚言自殺だと決め付け、彼を大衆の偶像としての座から引きずり下ろそうと企む。原田は木口の妻・幾代を誘惑し、浮気現場の写真で木口から口止め料を揺すった後、さらにいつもの手口で木口の女性問題をでっちあげる。原田の行動に激高した木口は怒りのあまり原田を車道に突き飛ばす。すると事態はさらなる大きなスキャンダルへと発展していき、保険会社は早くも木口たちの解雇を決断する。解雇の回避と社会的信頼回復のために、木口は金井に協力を求め再び虚

言自殺を計画するが、混乱の中で誤って自分の頭を撃って本当に死ぬことになってしまう。

このように、戦後経済成長期批判、マスコミ批判、大衆批判さらには戦争責任問題など、この作品には様々な問題を扱っており、実に批評性の高い野心作だ。また、この作品はメディア操作による偶像の誕生を題材としているところから、一九五八年に公開された増村保造の『巨人と玩具』との類似性がしばしば示唆されている。しかし、山本直樹が示唆したように、日本国民のノスタルジアをくすぐる「貧乏長屋育ちの健気な少女」のイメージを利用して少女を偶像化した『巨人と玩具』に対して、『血は渴いてる』のほうは「最初から見られる対象を男性にすることによって、そのようなノスタルジアを共有する日本人の無意識的な連帯感を批判する作品となっている」⁶¹。山本はさらに木口が不能者であるという人物設定に注目し、主人公の崩壊には戦後民主主義に結び付けられた大衆の感傷的共感への批判が込められていると示唆する。彼の論述の正確性は当然認められるべきだろう。なぜなら、その正当性は以下の吉田本人の解説によってはじめから保証されているからだ。

大衆、日本の大衆と呼ばれる化け物的な様相を佐田啓二が演じた木口高志に定着させ、その大衆の行動性、自己犠牲性によってしか、おのれの行動のアリバイを残しえなかった悲劇、喜劇を描きたかったのである。そして無意識に眠っている大衆のエネルギーを主体的に、少なくとも当人達は主体的に働きかけたと信じた三上真一郎と芳村真理との対立において、大衆のエネルギーをベロリとつかみ出すこと、これが私のストーリーをバネとして踏み込もうとした問題であった。⁶²

このように、山本の論述は吉田が本作公開直後に書いた解説と一致していることは明らかだ。しかし、筆者がここで提案したいのは、吉田が自作解説を行うこのテキストの主旨、ストーリー主義すなわち「映画らしい映画」の壁の破壊にとって最も重要だとされる「物語る主体」の問題を念頭に置きつつ本作を再考することだ。

繰り返しになるが、吉田が言う「物語る主体」とは現実に直視もせず「決定論的な発想」に基づいて自己完結的な映画物語を作り上げる映画監督のことを指してい

⁶¹山本直樹「若き日の吉田喜重-「粘液質」的な戦後日本批判」、前掲『吉田喜重の全体像』、29 ページ。

⁶²吉田喜重「映画の壁・ストーリー主義批判」、前掲『自己否定の倫理・想像力による変身』、37 ページ。

る。この定義を本作が題材として扱った偶像という虚構のイメージの産出に敷衍して言えば、木口高志という自殺未遂者から一つのキャラクターを抽出するという決め付ける行為がそれに相当すると思える。この意味では、本作は実に「物語る主体」の映画とも言えよう。

自殺未遂の木口が搬送された病院の前で、遅れてきた『週刊日本』の契約記者・原田はそこに居合わせた記者に木口の容体を聞く。すると、その記者は早速職業病を発揮し「全治十日だ。馘切り争議と自殺、ちょっとした社会問題だな」と新聞記事のキーワードをまとめるような語り口で答える。病室に入ると木口の自殺を阻止した金井は病室の前で報道陣の取材を受けるが、当時の様子を聞かれて金井は木口が最初に言った「お願いします、われわれをクビにしないでください」を飛ばして、「こうして、その、木口君はピストルを頭に当てて言ったんです。その、みんなのクビを切らんでくれって。みんなのですよ、木口君は自分の身がどうなっても構わん気で、こうしてピストルを頭に……」如何にも木口が自己犠牲者、ヒーローであることを促すような代弁を行う（木口の妻・幾代が病室に駆けつけて彼に自殺を図った理由を問い詰める時も、夫婦の間の会話にも関わらず、金井はまた木口の心情を代弁しようとするが、幾代に止められる）。一方の原田は隣でその話を聞いて、すぐに木口の自殺未遂には裏がある、つまりは虚言自殺だと断言するが、その陰気な発言の理由はすぐに明かされることになる。その日の夜のシーケンスで彼が若いモデルの洋子と組んで野球選手の女性スキャンダルを捏造する展開が描かれるが、それを見てわれわれは彼が調査もせずはじめから木口への嫌悪感を露わにしたのは暴露屋としての職業病が理由だと分かる。そのシーケンスが終わって、木口の自殺を報道する新聞のショットを挟んで、今度は昭和生命の会議室で木口をコマーシャル・タレントとして起用することをめぐって課長の島本と重役たちが議論するシーンが始まる。島本は新聞記事の報道で定着した「自己犠牲者木口高志」のイメージと生命保険のイメージの親和性を主張した上、さらに木口の自殺事件の話題性が宣伝広告には有効だと熱弁する。その企画は無事に通り、オフィスに戻った島本はこの企画の発案者である女性社員ユキに木口のプロデュースを託す。

ここまでは、本編映像が始まって十分間の展開だ。見ている通り、木口本人を除くほぼ全ての登場人物が彼という現実の人間の真相に見向きもせず、性急に彼から「自己犠牲者」というキャラクターだけを抽出しようとする（幾代は夫が不能であることを知っているため、彼には自殺する勇気がないと決め付けたが）。そして見落として

はいけないのは、これまでマスコミが作り上げたと見られた木口が自己犠牲者だというイメージの定着が、実はもう一人の当事者の金井が自発的に行った代弁が発端だという事実だ。病院前のシーンでは、原田に質問された記者のセリフから木口の自殺をただの社会問題として報道する方針が伺える。しかし、その後記者たちの取材を受けた金井は「みんなのですよ」という主観的な認識をあえて強調したことで、木口が取った行為の性格が一気に「自己犠牲説」の方向に導かれていく。つまり、マスコミが行った木口を対象とするイメージ操作の起源において、木口のことをヒーロー=偶像と見なそうとする金井の中に潜む「物語る主体」が働いているということだ。金井を「物語る主体」と見なすのは、決して憶測ではない。なぜなら、木口と共に洋子に連れられて行ったキャバレーで金井が泥酔する場面（01:03:23-01:03:53）では、彼と女給の間で次の会話が交わされている。

金井 「木口高志、あいつは偉い男だ、木口か、木口小平、木口小平はラッパを口に当てたまま死にましたってな」

女給 「何のことよ、それ」

金井 「天皇陛下万歳って死んだ男だ」

女給 「馬鹿げているわ」

金井のセリフから出てきた木口小平とは、日清戦争の中で被弾して死亡した後もラッパを口から離さなかった陸軍の喇叭手だ。彼は死後、国民的英雄として扱われて、その逸話が二十世紀前半までの日本の小学校の修身教科書にも収録されている。つまり金井が当時木口の自殺を自己犠牲的な行為と見做したのは、彼のことをもう一人の「木口」すなわち国民的英雄と謳われる木口小平の存在（木口小平の英雄化には軍国主義といったイデオロギーが作動していることは言うまでもないが）と無意識のうちに結び付けたからだ。

ところで、この金井が舞台裏に隠された「物語る主体」だとすれば、昭和生命の女性社員ユキと暴露屋の原田は表舞台で対抗する二人の「物語る主体」だと言うべきだろう。もっとも、二人は木口という自殺未遂の男について全く正反対のシナリオを書いている。ユキは生命保険のイメージに合わせて、木口に「自分の生命をかけて大衆の幸福を願っている」男というキャラクターを与える。彼女が用意した広告の宣伝文句「これからは、皆が幸せになるべき時です！」には、マスコミによって作り上げら

れた木口の自己犠牲者としてのイメージが最大限に発揮されていることは明らかだ。一方の原田はというと、はじめから木口の自殺を虚言自殺だと言い放った彼は、木口高志は偽善者であるという「シナリオ」を書いている。そして、二人とも自らの「シナリオ」を実現させるために、様々な「演出」を行っている。

男の方は、要するに木口の妻・幾代との不倫現場の写真を使った脅しや女性問題のでっちあげ記事といった今までと変わらぬ下劣な手口を使って、木口を大衆偶像の座から引きずりおろそうとしている。そして、その下劣さを最も象徴的に表したのは、アンジェイ・ワイダ監督の『灰とダイヤモンド』を彷彿させるゴミ処理場で彼がチンピラたちに殴られゴミの中に倒れ込むシーンにほかならないだろう⁶³。とにかく彼の「演出」は、最初から「否定のための否定」という動機から生まれたがゆえに、木口の真実が如何なるものだろうと彼にとって必要なのは、「木口は偽善者である」というイメージを上げるための素材よりほかはない。

一方のユキも、「皆の幸せを願う男木口高志」という偶像を作るために、広告宣伝やラジオ、テレビ出演など、イメージ操作=演出のあらゆる手を漏れることなく使っている（実際、このキャンペーンのプロセスが詳細に描かれたことは、本作が『巨人と玩具』に酷似していると指摘される主な理由となった）。彼女のプロデュース=演出は功を奏して、木口はたちまち人気者になった。ところで、最初は周りから与えられた自己犠牲者としてのキャラに馴染めなかった木口だが、やがてそのキャラに自ら同一化し始める。

異変は、木口が昭和生命の保険外交員が集まった会場で発言した後に起きた。その日の夜、ユキと木口、金井はナイトクラブで打ち上げを開く場面だ。注目すべきは、ユキと木口が木口の人気は作り物なのかをめぐって議論する直後に挿入される、フロアで女性シンガーが情熱的に歌う所の分裂症的とも言えるカッティングだ（前作の『ろくでなし』にも使われていた）。分裂症的と言ったのは、被写体の顔の右半分と左半分を使ったショット/繰り返しショットが同一人物を視覚的に二人の人間に分裂させているように見えるからだ。そして、この分裂症的なカッティングが行われた理由は明らかだ、木口の内側から「自己犠牲者・木口高志」というもう一人の木口が芽生

⁶³白井佳夫のインタビュー（「自伝と自作を語る」）を受けた時、吉田は『血は渴いてる』のシナリオを書き上げたのはワイダの『灰』より前だから関連性はないと否定している。しかし、製作時に書き直したことで、本人が初期批評活動の中で度々語っていたポーランド映画から刺激を受けた証言もあるため、やはり参照した可能性は否めないものと思われる。

えたことを暗示するためにほかならない⁶⁴。証拠は、その後昭和生命ビルの前で撮られたシーンだ。木口はビルの正面外壁に掛けられている例の巨大ポスターを指差して、「僕は、あれなんだ」とこれまでにないきっぱりとした口調で宣言する。

そこで映画は後半に突入し、木口はいきなり「物語る主体」に急成長し、自ら「自己犠牲者・木口高志」としてのイメージをどんどん固めようとする。それを見て、それまで木口を彼女が操るテクノボウだと考えていたユキは、対立的な立場にいるはずの原田に思わず本音を溢す(46:27-47:35)。

ユキ 「木口は一人歩きする。もう私の手は届かない。私、この手で社会を動かしてみたかった。動かせると思った」

原田 「動かせると思うべきだよ」

ユキ 「駄目、駄目なのよ。木口は一人歩きする。私の知らない間に、どんどん遠くに行ってしまうの。私、とても追いつけない」

このように、「物語る主体」になれると自負していた彼女は、自らの傲慢さを思い知らされている。その後、木口の一人歩きはどんどん加速し、やがて原田を車道に突き飛ばして負傷させた事件を起こしてしまう。このスキャンダルの影響を受け会社をクビになった心情を原田から聞かれたユキは、「怒ってなんかはしないわ、バカバカしくて、笑い出したくらい。自分の作った偶像と一緒に無理心中させられたようなものだわ」と答える。

一方の木口は、完全に「自己犠牲者・木口高志」という虚構のイメージに取り憑かれ、そのイメージを挽回するために、金井を巻き込んで虚言自殺を自ら演出することを決意する(01:15:37-01:16:54)。

木口 「金井さん、僕は死にます、もう一度死にます」

金井 「死ぬ？」

木口 「誰も信じてくれないのなら、ピストルをもう一度手に入れて、自分を撃つ」

⁶⁴シナリオの中では、シンガーのシーンはユキと木口の口論の前に行われるように書かれているが、順番の調整はおそらく編集段階で行われたものと考えられている。

金井 「君、そんなことしたら、今度は本当に死んでしまうぞ。君、今夜どうかして
る。なあ帰ったほうがいいよ。君、本当にやるのか、死んでしまうぞ、それでもいい
のか」

木口 「いいや、死にません」

金井 「死んない？木口君」

木口 「あなたが止めるんだ、この前のように」

金井 「わしが？」

木口 （頷く）

金井 「わしは嫌だ、出来ん、そんなことは」

木口 「やらなければ、誰も信じてくれない」

かくして自ら「物語る主体」に成りきった木口は、虚言自殺のシナリオを作ってしまう。案の定、彼もまたユキと同じようにその傲慢さ故に自ら災を招くことになるが、彼が払った代償の大きさは壊滅的だったことはいうまでもない。無論、ラストで彼の妻が涙を流しながら激しく非難するマスコミと大衆はその死について責任を負わされることになるだろうが、「物語る主体」としての彼自身の責任も問われるべきではないか。

もっとも、上映される映像の中には入っていないが、本作のシナリオに書かれた最初のシーンはこうだ。

1、洗面所

鏡に映る木口高志の表情。ゆっくりと拳銃を握りしめた右手が動き、銃口がそっとこめかみに当てられる。顔一面に吹き出す油汗。彼は呟くように言う。

木口 「お願いします。われわれを餌にしないで下さい。お願いします」

実際上映されなかったこのシーンに基づいて逆算すれば、昭和生命が木口をコマーシャル・タレントとして起用した最初の頃、課長の島本が嘆いた「気違いどころか利口な奴ですよ、利用されてるのはわれわれかもしれませんからね」という言葉は実は的中していた。いずれにせよ、「物語る主体」の傲慢さはこの作品の中では必ず罰を受けることには違いない。

おわりに

本章ではまず「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」の実態を再考し、この肩書きが外部から吉田喜重らに与えられた称号に過ぎず、彼らが自発的に一定の行動原理に基づいて行った集団的な行為=ムーブメントではないことを確認した。また、商業主義に対抗し作家の主体性を強く訴える彼らの活躍が、世界の若手監督たちと同時代的な問題意識を抱えていた事実において「ヌーヴェル・ヴァーグ=新しい波」と呼ばれるに値するものだという事は認めるべきだろうが、彼らの映画作家としての独自性を見落とさないようにそれぞれの主体的アプローチに注目して分析することの重要性も忘れてはいけない。

そのために第二節では、吉田が初期に書いたテキストに対する考察を行った。その議論は主に作家主体と状況すなわち社会との関係をめぐる思考から始まったものだとされるが、サルトルからかなり影響を受けたことは明らかだ。サルトルから実存的な視点を受け継いだ吉田は、主体と状況を相互関係のなかで捉えようとせず、作る側と見る側の「予定調和」ばかり図る「映画らしい映画」のストーリー至上主義を強く批判する。その中で、彼が特に注目したのは「物語る主体」の問題だ。彼によれば、「物語る主体」の破壊は映画作家と観客を自己完結的な物語世界から解放し、状況に対する主体的な働きかけを通して双方の真の意味でのコミュニケーションを築き上げるのに不可欠なことだ。

後半の作品分析ではまず、吉田の初期作品に描かれた若者たちと彼らが生きる日本という状況の特徴を考察した。それらの作品の中では、出口のない状況が常に続いている。若者たちのほうはというと、彼らはしばしば主体的行動を起こすが、結局そうした状況から脱出できず、次第に身動きが取れなくなるその姿がカメラによって映し出されている。その時、注目すべきは、出口のない状況に取り憑かれて右往左往する若者の様子を描きながら、映画監督と被写体=若者たちの間に常に一定の距離が取られているという事実だ。このような距離感は、しばしば人物の造型にも反映されている。本章で取り上げた『ろくでなし』の例では、安保闘争の最中であるにもかかわらず、吉田は主人公の淳を同時代の重大な出来事に関与させようとしなかった。そしてこのような冷やかな視線は、画面の中でも主人公の若者たちに送られ続けている。彼はハイ・アングルと俯瞰を多用し、登場人物の情動を捉えることより、一步引いた距離から画面内で起きている出来事に対する客観的な記録を優先する傾向を見せている。そして見落としてはいけないのは、ハイ・アングルと俯瞰の多用は決して主人公

の若者たちに安易に同情的な視線を送ろうとしない彼の観察者たる立場の表明だけではないということだ。事実、登場人物への感情移入を重視する松竹の中で、これほど客観性の強いハイ・アングルと俯瞰を多用すること自体が、古い伝統に対する吉田喜重という新人監督らしい挑戦状とも言うべきだ。一方、十八人の主演群を持つ青春群像劇『嵐を呼ぶ十八人』でも吉田の観察者としての立場が徹底して貫かれているが、この作品の特異性というのは、大人数の主演群を対象としながら、若者一人一人の個性化が最小限に抑えられているところだ。彼らを匿名の非組織化のグループとして描こうとする吉田が施した工夫は、脚本からカメラワークまでさまざまな所で確認されている。そして、それらの工夫が功を奏して、吉田はこの作品を若者たちの若さゆえの行動と情動に感情的になりがちな紋切り型の青春群像劇になる危険性から見事に救い出して、その代わりに若者達の存在自体において見られた不条理さを記録することに成功したと思われる。

一方、これまで吉田によるマスコミ批判の作品だと言われてきた『血は渴いてる』については、彼の初期批評の中核にもなっている「物語る主体」の破壊の観点に基づいて、本作に描かれていた「物語る主体」に対する考察を行った。この作品では、決定論的な発想に基づいて自己完結的な「シナリオ」を書いて、それを実現させようとする者は、皆おのれの「物語る主体」としての傲慢のせいで破滅的な状況に追い込まれる結末を迎えたと見られる。

このように、松竹時代の吉田喜重作品では、主人公たちと状況の間で起きている葛藤は、常に被写体への感情移入が最小限に抑えられた観察者としての視点から描かれている。そして、このような客観的な姿勢に反映されているのは、当時彼が自身の書いたテキストの中で見せたストーリー至上主義と「物語る主体」の根深さに対する警戒にほかならない。

第二章、『秋津温泉』論

はじめに

一九六二年、藤原審爾の原作を大きく翻案した吉田喜重が脚本・監督を務めた映画『秋津温泉』は公開された。当時、松竹の新鋭作家としてデビューした吉田は、作品として既に『ろくでなし』（一九六〇年）、『血は渴いてる』（一九六〇年）と『甘い夜の果て』（一九六一年）の三本を撮っている。中でもデビュー作の『ろくでなし』は、もともと彼がヒロインに岡田茉莉子を想定して書いたオリジナル・シナリオで、岡田もシナリオを読んで出演を承諾したものの、スケジュールが合わず出演することができなかった。そして、この若き二人のコラボレーションがようやく実現できたのは、この『秋津温泉』だ。吉田とはその後公私ともに生涯のパートナーとなるヒロイン兼プロデューサーの岡田茉莉子は、自身の映画出演百本記念企画として『秋津温泉』の映画化を提案し、シナリオ制作を任せることを条件に、彼に作品の監督を引き受けてもらった。このような経緯もあり、『秋津温泉』は吉田喜重の作品というよりも、むしろ岡田茉莉子の映画だという見解は少なくなかった。

『秋津温泉』は『エロス+虐殺』と『鏡の女たち』に次いで作品論が比較的によく書かれた吉田喜重作品の一つであり、メロドラマとして高い評価を得ている。一九六二年に本作が公開された直後は、映画専門誌を中心とした各雑誌に同時代評が数多く発表されたが、その後は再び集中的に議論を起こされることなく長い時間が経った。九十年代までの間にこの作品が語られるのは主に、吉田が新作を発表する時に行われたインタビューや彼が参加した座談会又はシンポジウムの中だけだった。作家の関川夏央が雑誌『諸君』の「映画館にいる戦後」という連載コーナーで『秋津温泉』をテーマに、一九九四年二月から十二月にかけて「『秋津温泉』と吉田喜重」という計十回の連載を発表したが、これは一つの例外とっていいだろう。

ところで、二〇〇三年に『鏡の女たち』の本邦公開をきっかけに、雑誌では吉田喜重の特集⁶⁵が生まれ、また『吉田喜重の全体像』のような研究本も出版された。そのうち、『秋津温泉』を分析の対象とする優れた作品研究がいくつもあった。しかし、その多くは本作をメロドラマの傑作として高く評価すると同時に、岡田茉莉子に議論の焦点を当てていた。『秋津温泉』は「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」の旗手とも呼ばれる若手映画

⁶⁵前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重。

作家によって、松竹という枠組みの中で撮られたメロドラマであり、後に夫婦関係となる吉田と岡田の最初の共同作業でもあるため、人々の関心が吉田的メロドラマの演出とスター女優の岡田自身に集まるのも無理はないだろう。だが、これらのことが重要視されるあまり、本作をめぐる言説に問題関心の偏りが見られていただけではなく、吉田の他の作品から孤立させた状況の中でこの作品に対する批評が行われる事態を招いた原因にもなっている。

同時代評はともかくとして、本来ならば近年の『秋津温泉』研究としてこの作品を評価する際、本作の吉田喜重フィルムグラフィーにおける位置付けを決めるべきだが、この問題に真正面から立ち向かった先行研究は見当たらない。その原因は二つある。一つは前述の通りだが、もう一つ主な原因として考えられるのは、この作品には映画作家として評価されてきた吉田喜重の作家性が十分に反映されていないと思われるからだ。確かに、現代映画社創立初期の、吉田本人の言葉を借りれば反メロドラマの実験に挑んだ作品群と比べると、本作はメロドラマの伝統を守っているようにしか見えないだろうし、映像のレベルで見てもハイキー・トーンや室内空間の解体などいわゆる吉田喜重映画を特徴づける決定的な要素も薄く、全体的に「吉田らしさ」が足りない指摘されたとしても全くその通りかもしれない。しかし、吉田の作家性が反映されていなかったことを理由に、ある作品をその監督のフィルムグラフィーの中から他の作品と引き離して評価することは到底妥当とは思えない。

スティーヴ・ブランドフォードらによる『フィルム・スタディーズ事典 映画・映像用語の全て』⁶⁶の解釈通り、「真の作家は、スタイルをテーマのレベルまで高め、すべての作品に自分の個性を刻み込んでいる。作家批評とは、映画を監督の個性的な表現とみなし、その監督の全体的業績というコンテクストのなかで、個々の映画を解釈すること」⁶⁷になる。今日、吉田喜重映画研究の一環として『秋津温泉』の作品研究を行うなら、真っ先に立ち向かうべき課題は、吉田喜重映画全体の流れの中でこの作品を把握することではないだろうか。

本章の目的は、吉田の他の作品との継承関係を念頭に置きながら、これまで希薄と思われた本作における吉田の作家性を考察することによって、吉田的反映画の系譜に

⁶⁶スティーヴ・ブランドフォード、バリー・キース・グランド、ジム・ヒリアー『フィルム・スタディーズ事典 映画・映像用語の全て』杉野健太郎、中村裕英監修・訳、フィルムアート社、二〇〇四年。

⁶⁷前掲書、130 ページ。傍点は筆者による。

おける位置付けを決めることだ。考察は、主にシナリオと映像の二つの面において行われる。第一節では、松竹時代の吉田の問題意識が本作のシナリオの中で如何に反映されているかを検討する。第二節では、本作を現代映画社創立初期の作品群に見られた「反メロドラマ」的実験の予告と見做し、そこで先行して行われた吉田の試みを考察する。そして第三節では、吉田喜重作品の中でもっとも注目されるモチーフの一つである鏡を取り上げ、本作の中で吉田は鏡を用いて如何なる演出を行ったかを詳しく見ていきたい。

一、初期吉田喜重の問題意識

本節では、吉田が書いた本作のシナリオを対象に、同時代映画作家の共通点でもある戦後批判と、彼の生涯の課題でもある“八月十五日”の記憶及び原爆に対する問題意識を考察する。

1、戦後批判

太平洋戦争の最中、叔母の屋敷を焼き出された周作（長門裕之）は、貨物列車に乗って疎開先まで運ばれていく。結核に冒された彼は、途中で知り合ったお民という女性に介抱され、彼女が仲居として勤める山奥の温泉宿・秋津荘に連れて行かれることとなった。彼はそこで秋津荘の一人娘、岡田茉莉子が演じる新子という女性と出会う。すでに死を宣告された周作は、彼女の献身的な看病によって、生気を取り戻す。次第に親しくなった二人は、つい恋に落ちる。しかし、その恋は新子を死に追い込むほど極めて悲しいものだ。その後十七年もの長い年月の中で、二人の愛は、周作の裏切りによって次第に崩壊して行く。そして映画の終盤で、周作に別れを告げた新子が手首を切り、自ら命を絶つ。

繰り返しになるが、『秋津温泉』をめぐる議論の中では、吉田的メロドラマの演出に焦点を当てる論考と、いわゆる岡田茉莉子論が数多く存在する。しかし、議論の中心に据えなくとも、この作品が公開された当時から批評家のほぼ全員が、吉田による戦後批判の烙印が『秋津温泉』にもはっきりと押されていることを見逃さなかった。むしろ、同時代評の場合は完全に戦後批判のほうに批評の重心が置かれていたと言っても過言ではない。例えば、『秋津温泉』が封切された翌々月の『映画芸術』⁶⁸では、

⁶⁸ 『映画芸術』一九六二年八月号。

「『秋津温泉』と戦後 17 年」というタイトルで討論コーナーが設けられ、小川徹と江藤文夫がタイトルに「戦後」という言葉を入れて『秋津温泉』論ををそれぞれ発表した⁶⁹。一方、吉田本人からもかつて本作の解説文で、自らが抱えた戦後という課題への意識について次のように語った。

敗戦を契機に生きることに疑惑をいだいた男と、それを勇気づけた女が、戦後十七年たったいま、女が男に生きることを意味を問いかけたとき、男にはなにも応える言葉がなかったという、無残なすれ違い、その双曲線の広がりの中に、戦後の情念が結実しないままに流産していった責任を、私自身に問いただしたい欲求がこの映画に私をかりたてる全てとなった⁷⁰。

シナリオと原作の比較を通して本作における吉田の戦後意識を考察する先行研究は、主に二つのことに着目しているが、二つとも実はすでに彼自らの解説によって提示されている。一つは時代設定で、いまひとつは物語の全体的な構造だ。そして、後者には主人公男女の人物造型も関わっていることは言うまでもない。

まず、『秋津温泉』の時代設定についてはよく指摘されているように、本作のシナリオは敗戦を迎える前に終わった原作の戦前部分を削り、物語の始まりを敗戦直前に設定したところに、吉田の戦後映像作家としての意識が反映されている。冒頭では、周作が乗っていた貨物列車が空襲警報で臨時停車し、人々は慌てて列車から飛び降りて逃げ惑っていたが、敗戦の匂いは最初から濃厚だった。一方、生きる気力を失った周作の身にやがてある出来事が起き、それが決め手となって彼を生き返らせた。その決定的な出来事について、彼はこう告白した。

終戦後のある日、新子と二人で山登りをしている時、周作は懸命に看病してくれた彼女に礼を言う。

僕は秋津が、僕の死に場所だとなんだかそんな気がして登ってきたんだ。いまは僕は死にたくない。殺されたって死にたくない。あなたに、僕は生きることを教わったようなものだ。八月十五日、新子さんは泣いていたね。僕は人間ってあんなに泣

⁶⁹小川徹「後ずさりの確認—吉田喜重とふたつの戦後思想」。江藤文夫「戦争が終わったとき—エリートの戦後意識」。

⁷⁰吉田喜重「自作を語る」、前掲『吉田喜重特集』、25 ページ。

けるものだなんて想像もしてなかった。あの時なんだ、僕がどうしても生き延びたいと思ったのは。

八月十五日という日付が俳優のセリフから出てきたのは、吉田が過去に作った作品も含めてこの時が初めてだったが、それよりも大事なのは言われたシチュエーションだ。周作がここで言うセリフは、お礼の言葉と言うよりもむしろ新子に対する告白そのものだと言ってよかろう。彼の話聞いて立ち上がった新子は、風に吹かれながら周作の名前を連呼することでその告白を快く受け入れたことを相手に知らせる。こうして、主人公二人の恋は始まった。しかしここで注目したいのは、周作の中で恋心が芽生えた瞬間が八月十五日に秋津荘の離れで新子が敗戦のショックで号泣した時（彼が初めて新子を抱きしめたのもこの時だった）だという点だ。つまり主人公男女の恋が成就したのは、八月十五日の敗戦記憶を共有していたからというところだ。

指摘したいことは、もう一つある。自殺という結末で幕を閉じた新子の悲恋はその後描かれることになるが、シナリオの中で書かれた新子が登場した頃の歳と自殺した頃の歳に注目したい。秋津荘の蒲団部屋で初めて周作（二十四歳）に会った頃、新子はまだ十七歳だった。しかし、最後の再会が描かれた最初のシーンで、新子は離れの前にいた周作を石段の上から無言のまま見つめているが、シナリオでは三十四歳と当時の彼女の年齢を明記している。敗戦の年から始まった恋が十七年を経て一九六二年に幕を閉じる、『秋津温泉』の時代設定は日本の戦後史と完全に重なっている。そこには、戦後への意識が明白に反映されている。

一方、本作の物語構造にも吉田の戦後意識乃至戦後批判が刻印されている。

『秋津温泉』は吉田の作家性を十分に出していないと指摘されてきたが、その理由として真っ先に挙げられるのは、本作の物語構造が古典的メロドラマの伝統を完璧に引き継いでいることだ。確かに、陽気な美少女がその正反対としか言いようのないダメ男に恋してしまったことで、無垢さが次第に蝕まれたあげく死にまで追い込まれた展開は、明らかに良い女対ろくではない男というメロドラマによく見る二項対立的な図式にそのままはまっていると言えよう。そして、幾度も別れを繰り返してきた十七年間にも及ぶ新子の悲恋もまたメロドラマとして、いわゆるすれ違いの恋という典型的なパターンを踏襲している。しかし、主人公二人の人物造型を予め念頭に入れながら再び作品の物語を振り返れば、この作品の物語には吉田がそれまでしてきた通りの厳しい戦後批判が織り込まれていることは明らかだ。阿部日奈子らの先行論者が繰り返

返し指摘してきたように、軽薄で卑劣な男として造型された周作は、民主主義が忘れ去られつつある戦後日本社会そのもののメタファーになっただけではなく、彼の裏切りで戦後民主主義の夢を信じ続ける完璧に無垢なヒロインを死にまで追い込んだことで、また猛烈な批判を受けることになる。

吉田の問題意識が本作にも引き継がれていることを示す依拠として、上記の指摘はとても価値を有するものだと思われるが、それが物語の全体的な構成の考察に基づくものであることは言うまでもない。ただ、一つ指摘を付け加えるなら、物語全体もさることながら、この映画は冒頭から痛烈な批評性と風刺性を織り込められていた事実も決して看過すべきではない。例えば、布団部屋の中で新子が秋津に戻ってきた理由は東京周辺の空襲が酷かったからだと言うセリフや、街の人たちがその内容が分からないにもかかわらず、天皇さまのお話だから仕方なく頭を下げて玉音放送を聞いていた光景、または痛々しい姿が撮られた傷痍兵と威張り散らす軍官との比較からは、吉田による様々な批判が読み取れる。そして何よりも興味深い演出はやはり、日本は負けると言ったことで軍人に軍刀を向けられた新子が、周作との「出会いの場」となった布団部屋へ逃げ込んだシーンが、後ほど「負けたのよ、日本負けてしまったのよ」と言い新子が号泣し始めるシーン、つまり二人を結ぶ決め手となった敗戦記憶を共有する最初の瞬間を捉えたシーンの伏線となったというところだろう。

メロドラマの形を取りながら、このようないわば戦後映像作家の出自表明になる演出が至るところに見られたこの事実を前にして、やはり『秋津温泉』は吉田らしい一本に思えて仕方がない。そして、前述した主人公男女の人物造型も、それまでの吉田映画のみならず彼の多くの作品における主人公男女のそれと、部分的ではあるが継承的な関係にあることも、看過してはいけない⁷¹。

2、“八月十五日”の記憶と原爆

ところで、『秋津温泉』のシナリオから読み取れる吉田の問題意識は戦後に対するものだけではない。もう一つはいわゆる“八月十五日”の記憶に関連するもので、そこには吉田の原爆に対する意識も重なっている。

⁷¹吉田映画作品に見られる主人公の造型上の類似に関しては、ここで詳しい検証を行うつもりはないが、例えば周作の場合、己の欲望のために女性を利用する最低男の姿は、『甘い夜の果て』の手塚によく似ているし、一方ではその戦後を生きることに虚しさを感じるところは多くの吉田映画の男性主人公に共通している。

前文では敗戦の日の記憶を共有する主人公男女の人物造型に言及したが、実際には、新子があの日八月十五日に敗戦を知らされた時のシーケンスはもちろん、敗戦または原爆に関する言葉はこの作品の中で幾度も二人によって繰り返されている。とはいえ、彼らはあくまでも原爆から離れているところにいる人間に過ぎなかった。しかし、彼らと違って、この映画には原爆と直接関わっている人物は一人だけいる、女中のお民だ。

映画の冒頭では、無蓋貨物列車の中で、周作が秋津荘で女中として働くお民と隣り合わせに座る時のシーンが撮られている。彼女は周作に握り飯を振る舞いながら、弟が広島連隊に配属されていることを話す。そして物語が進んでゆき、やがて新子と恋に落ちた周作は彼女に心中話を切り出す。二人は溪谷までやってきてそこで心中しようとするが、二人の間に次の会話が交わされた。

新子 周作さんは遺書を書いた？

周作 書かない。

新子 お母さん、きっと泣くわ。お民さんも泣くわ。あの人、見かけによらず泣き虫なの。弟さんが原爆で死んだときも泣いた、きっとまた泣くわ。あの人、だれに慰められるかしら。母さんも泣いているでしょ、板前の六さんかしら。

広島にいたお民の弟の結末は、ここで新子のセリフによって告げられる。彼はこの映画の最初の死者となり、それも原爆で犠牲になった。ここで注目したいのは、この最初の死者の存在を告白したヒロインの新子が映画のラストでは最後の死者となる⁷²、そして二人の死者の間に介在していたのはお民であるという事実だ。原爆犠牲者の遺族であると同時に、彼女は敗戦の日を経験した一人の日本国民でもある。そして彼女こそが、真の意味で新子と“八月十五日”の記憶を共有した人だ。

前述したように、主人公男女の恋の引き金となったのが敗戦の日の記憶を共有したことだということを、ここで覆すつもりはない。ただ厳密に言うなら、二人が共有すると思われる“八月十五日”の記憶は周作にとって、新子があの日離れの部屋に入り込

⁷²新子は三人目で最後の死者だ。彼女の母親であるお澄は二人目の死者だが、ほかの二人と違って病死だった。周作の伯母も亡くなったが、登場しなかったためここでは正式的に死者として見做さない。

んできた瞬間から始まるものだったのに対して、新子の敗戦記憶はもう少し前からすでに始まっている。

町で玉音放送をしばらく聞いたものの話の内容を理解できない新子は、その場から離れる。すると、湯本の旅館前で彼女は皇居遥拝している傷病兵たちを見かけて、彼らの上官の号令でようやく玉音放送の中身が日本の敗戦だと知り、激しく動揺する。彼女の敗戦記憶はそこから始まったものだが、その場に居合わせたのは他の誰でもなく女中のお民だ。ではお民はと言うと、自分の弟が広島で被爆して死んだことを知るはずもなく、敗戦宣告のショックを受けていきなり走り出す新子の後を追うのに必死だ。ところで、心中のシーンでお民の弟の死因を知ってから、冒頭の無蓋貨物列車のシーンはともかく、再び主人公たちの急接近のきっかけとなった敗戦の日のシーケンスを思い出せば、そこ（新子の敗戦記憶の中でもある）にも実は原爆の影が落とされていることは明らかだ。そして映画のラスト、新子の自殺はあの未遂に終わった心中シーン、自分の死で誰が泣くかと呟く新子のセリフを思い出させる。原爆で死んだ弟のために涙を流していたお民は今度、結局戦後民主主義の夢に幻滅した女、共に敗戦の日の記憶を共有していた仲間でもある女・新子の自殺で再び涙を流すことになるだろう。この二人の運命に反映されているのは、吉田のこのような考えではないだろうか。すなわち、“八月十五日”とは、戦後の始まりだけでなく、敗戦の決定的な出来事である原爆の意味を問うことの始まりでもあるということだ。

確かに本作は後の『さらば 夏の光』と『鏡の女たち』に見られたような、主人公を被爆者若しくはその遺族に設定することや、原爆ドームを撮るなどいわば原爆への直接的アプローチを行わなかった。しかし、これまで述べてきたように、このメロドラマのもっとも重要な脇役であるお民に、原爆被害者の遺族という設定を与えたことは決して偶然とは言えないだろう。

もっとも、吉田の原爆への意識を語る時、彼とアラン・レネ、そしてレネの原爆映画『二十四時間の情事』⁷³との興味深い関係も決して見過ごしてはいけない。そもそも、時代との関わりを重視するテーマ選びや、強烈なスタイルを生み出す実験的な映画作りなど多くの共通点があることから、当時日本映画界で活躍していた若手作家は、フランス又はイタリアをはじめとするヨーロッパの若手作家とよく比較されてき

⁷³アラン・レネ監督、マルグリット・デュラス脚本による日仏合作映画、『ヒロシマ、モナムール』と紹介される場合もある。この映画の日本公開は一九五九年六月二十日だったが、吉田本人の発言によると彼は上映初日に観に行った。

た。これまでそのような比較対照は、テーマ或は映像的要素など様々な角度から行われてきた。吉田の場合も、映画製作のかたわらで批評活動にも精力的に取り組んでいるところから、よくフランスの若手作家たちと比較されている。ただ彼の場合は、比較と言うよりは、むしろ一方的にフランス若手作家たちの作品との類似性が指摘されるところに留まると言っても良いかもしれない。その中、彼に刺激を与えた映画監督としてよく挙げられるのは、アラン・レネだ。

批評家たちによるこのような指摘は、決して事実無根ではない。もっとも、吉田がアラン・レネの存在を意識していたことは、彼自身が書いた評論や対談での発言によって裏付けられている。特に一九六九年に発表された「催眠術としてのアラン・レネ夢に至る病」⁷⁴の中で、彼はアラン・レネ作品に出会った経緯（彼が最初に見たアラン・レネの作品は『二十四時間の情事』であること）を告白し、彼の作品における時間と空間の表象を中心に議論を展開しながら、さらにアラン・レネ的方法が彼ら日本若手映画監督の武器になり得るかと自問する。一つ注目して欲しいのは、そのレネ論の中で監督は『二十四時間の情事』のほかに『ゲルニカ』と『夜と霧』の二作品をも取り上げ、如何なる非日常的で残虐な過去の出来事をテーマにする時であろうと、レネは決して「直接的な心理移行を、私達に強制しはしない」と示唆したことだ。

ヨーロッパ出身のレネと違って、日本人の吉田にとって非日常の極みと呼べる出来事と言えば、やはり原爆に限る。彼はこれまで様々な場で原爆について語ってきたが、常にある主張を繰り返している。原爆は非日常の極みとして起きた以上、それを表現することが許されるのは死者のみで、その瞬間を映像で再現することも、そのような再現によって観る者の感情を容易に左右することも断固として禁じるべきだと、彼は強く訴えてきた。このような考えは、かつて彼自身が示唆した、原爆やホロコーストを描く時にレネが見せた姿勢とは全く一致しているが、時間順序関係を考えれば、前者が後者から刺激を受けていたという指摘は、一理あるものと言えよう。もっとも『二十四時間の情事』は原爆映画の傑作だけあって、その後作られたすべての原爆関連作品の比較対象となることは、むしろこの作品の運命と言えよう。

ところで、吉田が原爆というテーマでレネ作品を参照したと思われる作品は、これまで多くの批評家が指摘したように、『秋津温泉』の後に作られた『さらば 夏の光』と『鏡の女たち』で間違いないだろう。しかし、原爆を主題として取り上げる作品と

⁷⁴初出=『シネマ 69』第一号、一九六九年。前掲『自己否定の論理・想像力による変身』に所収。

は言えないが、『秋津温泉』にはすでに『二十四時間の情事』との類似が見られたことは否めない事実だ。例えば、新子と周作がお互いの名前呼び合うところが、『二十四時間の情事』の主人公たちがラストで「ヌヴェール」と「ヒロシマ」で呼び合うところと似ていて、どちらの場合も主人公男女の間のラブコールと見做されている（吉田本人も『二十四時間の情事』を見た感想を述べた時、「ヌヴェール」と「ヒロシマ」の呼び合いがかなり印象に残ったと語っている）。さらに、このラブコールは、主人公男女がある出来事に関する記憶の共有或いは和解を意味するところにも、両者の類似が確認されている。新子と周作においてはそれが敗戦記憶であり、「ヌヴェール」と「ヒロシマ」においてはそれが戦争記憶だ。そして、どちらも戦後を生きるカップルとして描かれていることが挙げられている。

また、男女の間に起きた思いのすれ違いを描くという共通点を持つ両作品に見られた、物語の構造上の反転関係も指摘されている。『二十四時間の情事』では、冒頭からそれぞれの思いを抱える二人の間に繰り返されるすれ違いが延々と描かれるが、やがて二人はヒロインの告白（かつて恋人を惨殺された経験）によって分かり合えるようになる。そして、「ヒロシマ」と「ヌヴェール」で呼び合うことで和解した二人が恋のクライマックスを迎えたと同時に、映画も終わる。対して、『秋津温泉』の場合は、出会いから早くも敗戦体験の共有で二人は恋のクライマックスを迎えるが、その直後すれ違いが現れ始め、幾度も繰り返されていく。二人の間の亀裂はどんどん広がってゆき、いよいよ悲劇的な結末を招く。つまり『秋津温泉』はヒロインを死まで追い込むすれ違いの深刻化を描くものであり、物語の水準においてはすれ違いの解消を描く前者を構造的に巻き戻している。これまで示唆された両作品の類似点の存在を考えれば、この演出は実に興味深いものだ。

以上のような『二十四時間の情事』を意識したと思われる演出を見れば、吉田が『秋津温泉』の段階ですでにレネから刺激を受けていることが分かる。これもまた、お民が原爆死者の遺族という人物設定は意図的なものだということを、逆説的に証明してくれた。

二、吉田的反メロドラマの試みとしての『秋津温泉』

二〇〇〇年代に入り、吉田喜重の作品集「吉田喜重全集」は彼の監督活動を一九六〇年から一九六四年、一九六五年から一九六八年、一九六八年から一九七三年、一九八六年から二〇〇三年と、四つの時期に分けて、それぞれの時期に発表された作品を

一つのDVDボックスにまとめる形で計四つのDVDボックスで発売された。それぞれのDVD-BOXには特典として、本人による解説付きのブックレットが封入されている。四冊のブックレットにはそれぞれのタイトルが付けられており、年代順で言うと「新しい波」、「反メロドラマ」、「性と政治の季節」と「炎を映す水」の四つになる。

「反メロドラマ」というタイトルのブックレットの一頁目には、「他者としての女性をテーマに」という一九六五年から一九六八年までの間に撮られた作品群⁷⁵に関する吉田の解説が載せられている。彼はその中で、これらの作品が「反メロドラマ」と呼ばれる理由の解釈を兼ねて、現代映画社を設立した初期の問題意識についてこう述べた。

多くの日本映画が描く女性は、たえず男性の視線により眺められたものであり、女性は男によって「見られる」存在に過ぎず、女性を主体のある他人としてではなく、性を含めて、男性の所有にかかわる「見られるもの」でしかなかった。それは戦前にかぎらず、男女平等であるはずの、戦後でも変わることはなかったのである。

そうした関係を反転させ、女性の視点より男性を「見返す」ことが、独立後の作品の、主要なテーマとなるのだが、それには女優であり、妻であり、そして他人でもある、岡田茉莉子の協力が欠かせなかった。

吉田喜重はデビュー当初から自らの映画論を夥しい数の批評や論考の中で展開してきた映画監督として有名だが、その映画論の中核をなしているのは、制度としての映画に対する不信感に基づく抵抗、いわば反映画的思考に他ならない。そして、この時期の反映画の実践として彼が課題に選んだのは、女性を見られる存在として描く傾向が強い従来のメロドラマをひっくり返すような、女性が観客（主に男性観客）を「見返す」ようなメロドラマの制作だ。無論、この選択の背景には、吉田自身の言うように岡田茉莉子の存在が大きかった（そもそも、彼が撮った最初のメロドラマは彼女の要望によるものだった）。本節では、岡田との最初の出会である『秋津温泉』を、反メロドラマと呼ばれるこの時期の作品群を触発した先行的実践と見做して、そこで

⁷⁵この時期に撮られた作品群を年代順で並ぶと、『水で書かれた物語』（一九六五年）、『女のみづうみ』（一九六六年）、『情炎』（一九六七年）、『炎と女』（一九六七年）、『樹水のよろめき』（一九六八年）という順番になる。

どのような反メロドラマ的試みが行われていたかを検証する。また、こうした検証は必然的に本作における吉田の作家性に対する考察にもなることは、言うまでもない。

1、文芸メロドラマと『秋津温泉』

『秋津温泉』はこれまで松竹メロドラマの伝統を守った演出が前衛映像作家としての吉田らしさが欠けているとの指摘を受けながらも、メロドラマの傑作として高く評価されてきた。しかし、松竹メロドラマの伝統を守った演出とは、具体的には如何なることを指しているのだろうか。すれ違いの恋という典型的なパターンに、新子の心情を引き立たせる林光の感情溢れる音楽の素晴らしさ、おそらくそのようなところだろう。確かに、日本国内においてメロドラマというジャンルの確立に多大な貢献をしたと見られる松竹メロドラマ作品から、ある程度の特徴を見出すことはできるかもしれない。人々は、それをよく大船調と呼ぶ。そして、物語で言うなら大船調メロドラマというのは本来、道徳的規範が守られることを前提とした、一途な女性が様々な試練と苦難を乗り越えていくのちに恋が漸く報われるというステレオタイプを連想させるのだが、不倫と婚前交渉の内容を取り入れた『秋津温泉』は明らかにこの類には入っていない。

事実、五〇年代後半から六〇年代前半にかけて、女性向けメロドラマのサブジャンルの一つとして文芸メロドラマは日本映画界で大流行した。やや聞きなれない名称かもしれないが、一言でいえば文芸メロドラマとは文学作品を映画化した女性向けのメロドラマだ。

文芸メロドラマについては、故・河野真理江が優れた研究業績を上げており、ここでは彼女の論文「文芸メロドラマの映画史的位置―「よろめき」の系譜、商品化、批評的受容」に書かれた、文芸メロドラマの定義及び当時松竹における文芸メロドラマの位置付けに関連する内容を参照しつつ、『秋津温泉』の映画化の歴史的背景を確認したうえで、吉田がこのメロドラマ作品の制作依頼を受諾した動機の解明を目指す。

まず、文芸メロドラマとは文学作品を映画化した女性向けのメロドラマだと言ったが、正確にはその原作になる文学作品は中間小説に限定されていることを改めて補足したい。河野論文は、この中間小説を女性向けに映画化した文芸映画すなわち文芸メロドラマを、扱う題材によって文字通り刺激的な性的題材を扱う「姦通もの」と、主に家庭問題を背景に置く、比較的性的刺激度の低い「妻もの」の二種類に分けた。同氏はさらに五〇年代後半に入って文学界で「よろめき」ブームが巻き起こったことを示唆し、その後の文芸メロドラマの特徴について「不倫の恋の主題を全面的に押し

出すとともに、婚前交渉、妊娠、同性愛、初体験、性暴力、若年者への性的誘惑、インセスト、色情症、離婚、自殺などの刺激的な内容を常に含み、不倫という特殊な恋愛劇をより重層的な性的スペクタクルへと仕立て上げるようになってきた⁷⁶」とまとめた。この記述を基準にすれば、『秋津温泉』は発表年度と物語の内容から見て、文芸メロドラマとして「よろめきもの」に分類される⁷⁷。しかし、保守的な大船調メロドラマの量産を続けてきた松竹が、不倫や婚前交渉など、いわば問題のある題材を主に扱う文芸メロドラマの制作への取り組みに至る経緯は、一体どのようなものだったのだろうか。

河野論文はまず、松竹における文芸メロドラマの構築について、傍系会社の歌舞伎座プロダクションと五所平之助監督の存在が重要だと指摘している。五所監督が歌舞伎座プロで作った文芸メロドラマ作品、特に『挽歌』（一九五七年）の興行的成功は、当時主力商品である女性映画の不振に悩まされる配給会社の松竹における文芸メロドラマの「よろめき」路線が確立するきっかけとなった。それだけではない、彼が後に発表した「井上ひさし・愛の三部作」、とりわけ第一作『「通夜の客」よりわが愛』（一九六〇年）と第三作『猟銃』（一九六一年）の大ヒットは、文芸メロドラマが松竹女性映画の主力商品になったことにも貢献したとされている。次いで、河野氏は同じ時期に起こった松竹ニューヴェル・ヴァーグとの関連性を意識しながら、当時松竹における文芸メロドラマの位置づけについてこう述べた。

⁷⁶河野真理江「文芸メロドラマの映画史的な位置-「よろめき」の系譜、商品化、批評的受容」、『立教映像身体学研究』第一号、二〇一三年、30ページ。

⁷⁷本作に関する先行研究の中では、本作をいわゆる「すれ違い映画」と見做す意見も少なくない。確かに本作は幾度もすれ違う男と女の恋を描いており、ストーリーが展開する大まかなパターンを基準にすればすれ違い映画に分類されるのは間違いとは言えない。ところで、河野氏の研究は日本メロドラマ映画を「ローカル・ジャンル」として、その歴史的な文脈又は作品の傾向などを特に重視する点において、アメリカから伝来したメロドラマの概念及び分類を援用するそれまでの日本メロドラマ研究から区別されるべきものであり、その斬新さと正確さは大いに評価できる。本章は『秋津温泉』における吉田喜重の作家性に対する考察として、彼がデビューした時代の映画史的背景にも注目しているため、「すれ違い映画」よりも歴史的な文脈を重視する河野氏による定義で、本作を「文芸メロドラマ」作品として分類したい。

1959年8月、経営低迷を打開すべく製作責任に戻った社長・城戸四郎は、かつての「松竹調の復活、メロドラマの再生ではない」、「新松竹調による映画界制覇」（城戸1960:62）を唱えた。この発言は、いわゆる「松竹ヌーヴェルヴァーグ」の作品を大いに意識したものであったが、大船調の伝統と相反する作品づくりに取り組んだという点では、文芸メロドラマもまた松竹女性映画に「新しい波」の到来を告げていた。大船調メロドラマと呼ばれるものは、1960年前後に至って、外在的なトレンドの侵入を受け入れることなくして商品価値を保つことができなくなったのである。文芸メロドラマは、まさにそうした松竹の事情を背景に市場を確立した新しいタイプのメロドラマ映画だったといえる。文芸メロドラマは、この時期、伝統的な松竹女性映画が方針転換をせまられたということであらわしているのである

78。

なるほど、松竹文芸メロドラマは、主力商品だった女性向けメロドラマの低迷から脱出するために松竹がとった解決策だと考えられているが、松竹ヌーヴェル・ヴァーグ作品とは、いわゆる松竹大船調の伝統を引っ繰り返す性格を持つところに共通しているため、松竹女性映画の新しい波として受容されることになった。

ここで、一つ補足したいことがある。『猟銃』を主演した岡田茉莉子のことだが、『猟銃』の前にも『日々背信』（一九五八年）のような文芸メロドラマの名作に出演している。そして、『猟銃』に出演した年の八月に彼女は、プロデューサーとしてのデビュー作『熱愛者』（中村真一郎原作小説を映画化した文芸メロドラマ）を発表し、翌年にはさらに二作目の『秋津温泉』をも企画した。先ほど松竹文芸メロドラマは松竹女性映画の新しい波として受容されたと述べたが、この意味では、作品の主演にとどまらず、松竹における文芸メロドラマ路線の確立にまで積極的に関わってきた岡田は、まさにこの新しい波の渦中の人物に他ならない。

この事実を踏まえて、再び『秋津温泉』の作品評価および吉田が本作の製作を受け入れた動機の分析に戻ると、全く異なる捉え方ができるだろう。まず、『秋津温泉』を松竹の伝統とも言われる松竹メロドラマとして評価する際に、それを伝統的或いは古い大船調のメロドラマ作品としてではなく、松竹文芸メロドラマという新しい大船調のメロドラマ作品として認識すべきことを改めて指摘したい。次に、吉田はオリジナル・シナリオの執筆を条件に『秋津温泉』の監督を引き受けたと、吉田と岡田の両

⁷⁸前掲河野論文、『立教映像身体学研究』第一号、36~37 ページ。

氏がその経緯を説明してきたが、彼としては、岡田が松竹女性映画の新しい波に積極的に関わってきた女優であることを知らないはずがない。したがって、彼が彼女からの依頼を引き受けたもう一つの理由として、映画製作の現場ではそれぞれ違う役割を担っているものの、松竹の伝統に対抗したい彼自身と同じ姿勢を持つ岡田の存在が、当時彼には同志に思えたに違いない。

2、見返す女としての新子＝岡田

本章の冒頭では、現代映画社設立初期の主なテーマについての吉田本人による解説を引用した。この時期に発表されたいわゆる反メロドラマの作品群で、彼が主に意識して取り組んだ課題は、それまでの日本映画に見られた、女性が見られる存在として男性に眼差されるという関係を逆転させること、つまり「見返す女」の発見だ。では、この作品群より先に撮られた『秋津温泉』には、彼が言ったような「見返す女」は存在していたのだろうか。筆者の考えとしては、ヒロインの新子＝岡田には既に「見返す女」の要素が現れているのだ。以降は、従来のメロドラマで描かれた女性像からかけ離れるヒロイン・新子に見られる特異性に焦点を当て、吉田の反メロドラマ的意識が如何に反映されているかを考察したい。

まず、新子の人物造型について指摘したいのは、彼女はメロドラマによく見る従順的なヒロインと違い、主体性をはっきりと持つ女性として描かれていることだ。本作の中で彼女が初めて登場したのは布団部屋のシーンだが、彼女がそこに逃げ込んだのは、日本は負けると戦争の行方について口出したことで軍人の怒りを買ったからだ。軍人が激怒したのは勿論、彼女の不敬な発言が主な原因なのだが、やはり政治や戦争の問題に口を出す彼女のことがとても生意気な女に見えたことも容易に理解されるはずだ。また、睡眠剤を飲んで自殺を図ろうとした周作に対して、軍医が彼への投薬を拒否する場面でも、彼女は「あんまりよ、ひどいわよ」と軍医を厳しく非難したうえで、「私一人だって、看病するわ」と、軍医のみならず男性全員に全面的に対抗する姿勢を見せていた。

しかし、女としての主体性を示すヒロインの自己主張は、このような男性に対抗する行動に留まらなかった。同じ布団部屋のシーンでは、そこに置かれた複数の鏡に映る自らの顔を見つめながら、一方的に彼女自身のことについて語り始める新子の姿が捉えられている。初対面の相手にもかかわらず、御構いなしに自分の話ばかり話すことも然ることながら、何よりもその口調が彼女の自己中心的な一面を表している。また、鏡に向かって様々な表情を作っては笑うあの行動も、木下千花が指摘したよう

に、「無垢な自己充足とその性的魅力の認識という新子の意識の二重構造を十全に伝えている⁷⁹」。事実、十七歳の少女として登場した新子は、男性に強い対抗心理を抱く一面を持ちながら、ナルシスト的な振る舞いで無意識のうちに性的魅力を漂わせ、男を誘惑する魔性の女としての一面をも持っている。

ところで、前文の中では新子を死まで追い込むすれ違いの深刻化を描く『秋津温泉』は物語上、すれ違いの解消を描く『二十四時間の情事』を構造的に巻き戻していると指摘した。新子と周作との間に起きたすれ違いの深刻化は、二人のディスコミュニケーションに起因すると思われるが、このディスコミュニケーションが起きる原因について考える時、我々はある事実気付くのだ。通常の場合、メロドラマ作品の中で起きるディスコミュニケーションは、外的要因によるものが多い。しかし、『秋津温泉』の場合は、そのような外的要因が見当たらない。そもそも、戦火を浴びながらも奇跡としか言いようのない出会いを果たした二人が、戦後に入っても離れ離れになる理由などはないはずだ。駄目男の周作が秋津温泉を離れたのは、出世するためではなさそうだし、たとえそうだとしても新子には彼についていけない決定的な理由がない（秋津荘を継ぐことがそのような決定的な理由になれないことは、すでに新子が秋津荘を畳んだ後半の展開で証明されている）。

では、二人の間のディスコミュニケーションを引き起こした根本的な原因は一体何なのか。それは、新子自身が拒んでいたからだと筆者は思う。前文で本作と『二十四時間の情事』との類似に触れた際、主人公男女がそれぞれの時間と空間を生きる点において二つの作品は共通していると述べたが、実際のところ、これまで多くの論者が彼女のことを「秋津の女」と呼んでいるように、新子という女性は秋津に居続ける女だけではなく、彼女自身もまたそうなることを望んでいるからだ。

このことを裏付ける証拠として、新子という名前を固有名化し、さらに秋津という場所をも特権化した吉田の演出を取り上げたい。『秋津温泉』では、ヒロインが新子という呼び名にこだわる姿は複数の場面で確認されている。例えば、芸者と騒いだことで新子に怒られた周作は彼女を追いかけていくが、お新さんと呼んだら無視され、次の日も新子から「お新さんだけはやめて。なんだか私、急にお婆さんになったみたいで厭なの」とまた怒られる羽目になる。一方、新子という呼び名にこだわるのは、新子本人だけではなく、秋津の人々とりわけ女性たちも実は無意識のうちにそれ

⁷⁹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」、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、258 ページ。

にこだわっていたように見える。例えば、周作が最後に秋津を訪ねた時、新子は34歳になっていたが、年齢のことはさておき、秋津荘の元女将という社会的立場から見れば、周作がそうしたように彼女のことをお新さんと呼ぶほうがむしろ一般的ではないだろうか。しかし、般若寺のお内儀とその孫娘、まだ十七歳の直子は二人揃って、いつものように彼女のことを新子さんと呼ぶ。彼女たちだけではない、冒頭より登場してきたお民も、新子のことを終始変わることなく新子さんと呼んでいる。このような演出によって、秋津は外部の世界から完全に遮断された特権的な場所と化して我々の前で現れ、新子もまたその中で「秋津の女」となるのだ。そして「秋津の女」になった以上、彼女は秋津から離れる男を追いかけようとするはずがない。

もう一つ指摘できるのは、周作の視点からしてみれば、新子という「秋津の女」は秋津から出ない女だけではなく、知られざる謎の女でもあるということだ。これも普通のメロドラマには見られない、新子という役が持つ特異性として考えられる。「知られざる女」というのは元々スタンリー・キャヴェルが使っていた言葉で、ハリウッド・メロドラマの中で女たちのことを分かろうと思いつつも、それに恐れる男たちの葛藤によって孤立に追い込まれる女のことを指す。木下論文では、『秋津温泉』と「知られざる女のメロドラマ」の決定的な違いに、周作には贖いのチャンスが与えられていないことが挙げられている⁸⁰。実際二人の恋物語を振り返ってみれば、なぜ駄目男の周作のことをそこまで好きになったのかについて、新子からは一切説明されていない。これはメロドラマとして極めて異例な事態と言えよう。周作とわれわれ観客の前で、彼女はあくまでも謎の女として現れてくる。対してヒロイン・新子の方はいうと、彼女には全てが分かっているようだ。それも「私だけ分かれば」というセリフが示すように、たとえ愛する男とのディスコミュニケーションを一層深刻化させることになっても、彼女には自分のことを人に教える気もなければ、人に自分のことを分かってもらいたいとも思わない。吉田はここで、謎の女というよりも、手の届か

⁸⁰ 斎藤綾子が二〇〇四年に発表した論文「女性と幻想—吉田喜重と岡田茉莉子」（前掲『吉田喜重の全体像』に収録されている）の中でも木下と同じような見解を述べていた。ただ斎藤の場合はラスト・シーンでの周作の号泣について、「敗戦の時の新子の号泣に形式的に呼応するだけでなく、アイロニカルな読みをすれば、まさにそのラスト・シーンの際立つ映像的な「美しさ」が、物語レベルで周作の贖いを否定しながらも、テキストのレベルで彼を（そして新子の亡骸を抱きしめ号泣する周作を見る観客をも）救い、確実にメロドラマ的な「贖い」を提供するとも言える」と、もう一つの読みを提示している。

ない離れたところから、周作と観客のわれわれまで見通す、ある意味では「全知の女」を作ろうとしたかもしれない。そしてこの「全知の女」こそ、彼が示唆した「見返す女」とも言えよう。

もちろん、通常メロドラマによく見る見られる存在としての女と違って、ヒロインの新子がある程度の主体意識を見せたからと言って、「見返す女」を作るプログラムが吉田の独立後、本格的に動き出した際に撮られる作品群に比べて、本作はあくまでもその構想段階に位置する作品に過ぎないことは否めない。それでもやはり、本作において岡田茉莉子の眼差しが発見されることの重要性は十分に評価されなければならない。

3、ヒロインへの感情移入に見られる「欠落」

続いて、メロドラマである本作における感情移入に関する考察を行う。

言うまでもないことだが、メロドラマとは映画の様々なジャンルの中でも、最も観客による感情移入を重要視するジャンルだと言われている。メロドラマは、常に観客から強い感情或いは共感を引き出すことを目的とし、物語の展開や音楽、照明、俳優の演技などすべての面において煽情的な演出に力を入れる。

『秋津温泉』ではまず、奥津温泉の自然とりわけ桜の花びらが散り落ちる風景と林光による叙情的な音楽が、ヒロインの悲劇性を一層高めることに貢献している（ヒロインが自殺するラスト・シーンを思い出して欲しい）。また、暗闇の中でもその顔が浮かび上がるように巧みに当てられた照明は、新子の感情の起伏を際立たせているし、常に彼女を「枠」の中に入れる構図（例えば、彼女がよくその後ろに身を置く障子など）もまた秋津に留まり続けて、身動きが取れない状況を象徴する記号となっている。そして、一途な女が無責任な男に惚れて悲劇を招くというストーリーも、古典的メロドラマの特徴とされる善-悪二元論的な構造を踏襲している。

こうして見ると、本作はまずメロドラマ、さらに言うなら「女性向けお涙頂戴もの」とも呼べる文芸メロドラマの範例的な作品として評価される。しかし、一見古典的メロドラマの物語構造を持つ本作だが、その展開を詳しく見ていくと、メロドラマの常套パターンとは異なる点が看取られていることも事実だ。

ここで注目して欲しいのはまず、周作が十七年間のうちに秋津を再訪した回数は計四回になるが、四回とも彼が岡山または東京での生活を描くシーケンスのみが挿入されているところだ。本作が全篇を通してヒロインを中心にメロドラマ的演出を行ってきたことを考えれば、ここでは新子の置いていかれた女としての苦境を描いた方

が、観客の同情をさらに煽ることができて、メロドラマの展開としてはむしろ一般的ではないか。しかし実際のところ、このようなシーンは一切撮られていない。

一方、本作における新子の心理面での説明も十分とは言えず、多くの疑惑を持たれているのは事実だ。疑惑とは、主に以下の三つを挙げることができる。

- (1) (前文の繰り返しになるが) 周作が新子に惹かれたのは敗戦の時だったことは分かるが、新子がいつ、そしてなぜ周作に惹かれたのかは提示されていない。
- (2) 新子はなぜ秋津から出て周作を追いかけないか、二人が結ばれなかった決定的な外的要因も内的要因も示されていない。
- (3) 秋津を再訪するたびにその軽薄さと無責任さを増していく周作の姿を見て、新子はなぜ17年間も彼を思い続けられたのか、その理由が分からない。

要するに、この映画を観る時、我々は次のような奇妙としか言いようがない状況に直面しなければならない。メロドラマのテクニクとして高度に洗練された音楽、照明などの演出と岡田の演技に煽られ、われわれはヒロイン・新子への感情移入をどんどん高めていく。しかし一方では、その感情移入には、新子のことを十分に理解することから生まれた共感が、決定的に欠落している。先ほど挙げた本作のストーリー展開に見られた特異点が示したように、我々に与えられた新子という女性の実態（生活面と心理面の二つの面において）に関する説明は、明らかに不十分だ。そして、我々が彼女の立場になってその気持ちを理解し、自分自身を代入＝同一化することは、そのせいで困難なものとなる。観客の感情移入を喚起する他の諸要素が見事に古典的メロドラマの形式で主題化されているにもかかわらず、肝心のヒロインに対する共感が一部欠落している。筆者が先ほど使った奇妙という表現は、まさにこの不一致を指している。

では、このことをどう理解すればいいのか。

吉田喜重がデビューした一九六〇年に発表した「映画の壁・ストーリー主義批判」というテキストの存在を思い出してもらいたい。彼はその中で、ストーリー主義の映画作りでは、映画作家と観客の本当の意味でのコミュニケーションが、巧みに仕込まれたストーリーによって築かれた観客との共感にすり替えられており、それは主体性を喪失した作家の自己欺瞞で、商業主義への妥協だと示唆する。そして、ストーリー主義を否定するためにどうすれば良いかという問題について、彼はこう述べた。

客の手を結びあわせ、感動させようとする企業、その壁に向って鋭く切り込まないかぎり、問題は単にストーリーの形式上の否定にあるのではないのだ。ストーリーによって隠ぺいされてきた作家の主体と状況の葛藤、ストーリーを物語る事が観客とのアンチームな共感であると信じてきた作家の逃避、そのなかに仮睡しようとした観客、そしてこの生あたたかい共感で作家と観ストーリー主義の否定は単に手法上の問題としてすりかえられてしまう危険があるのだ。

なるほど、吉田のストーリー主義批判はストーリーそのものというよりも、作家と観客がストーリーのレベルで得た共感を真のコミュニケーションとして受け取り、その表面上の調和状態に満足することを問題視している。そして、ストーリー主義を否定するには、その偽りの調和状態を打破しなければならない。

吉田はかつて『秋津温泉』の制作意図について、「男と女とが幾たびか出会う日の、そうした日付のあるドキュメンタリーに解体することによって、この物語が持つメロドラマ性を乗り越えようとした⁸¹」と説明したことがある。しかし、彼はなぜメロドラマ映画におけるストーリーのメロドラマ性が乗り越えられなければならないと思うようになったのか。その理由は明らかだ。メロドラマほど煽情的で、観客をストーリーに夢中させ、彼のストーリー主義批判の中でとりわけ警戒されていた、作り側と観る側の間の偽りの調和状態に陥らせるものがないからだ。つまり、彼がここで見せたメロドラマ性に対する抵抗は、彼自身のストーリー主義批判まで遡ることができる。となると、メロドラマ性を否定するための鍵になるのも、やはりその偽りの調和状態の打破に他ならない。

先の問題に戻ろう。これまでメロドラマの傑作として高く評価されてきた『秋津温泉』は、音楽、照明など様々の面において古典的な演出が優れていて、観客から共感を引き出して夢中させることに見事に成功した。一方では、ストーリー上の説明不足で新子のことを観客は十分に理解できず、そのせいで幾つか重要な場面での彼女の行動を唐突に思えた事態が生じたことも事実だ。そのため、観客による彼女への共感とは、一旦中断させられることになる。もちろん、メロドラマが煽情性を特徴とする面で見れば、それは感情移入への妨害、一つの失敗と見做してもいいかもしれない。し

⁸¹ 吉田喜重・蓮實重彦対談「吉田喜重または変貌の倫理をめぐって 蓮實重彦との対話」、前掲『吉田喜重 変貌の倫理』、448 ページ。

かし、吉田が行ってきたストーリー主義批判、またはメロドラマ性に対する批判を踏まえた上でこの事実を見直すと、捉え方も全く変わってくるだろう。すなわち、ヒロインへの共感の中断は、煽情的なストーリーに没頭していた観客を目覚めさせた瞬間だ、ということになる。もちろんそれは、先に言ったストーリー主義の映画に見られる、偽りの調和状態が打破された瞬間でもある。

したがって、本作に見られた観客の感情移入を喚起しながら、一方ではヒロインへの共感が一部欠落していることに対して、まずそれを過剰な煽情性というメロドラマの悪習から脱出しようとする吉田が意図的に行った実験の一つとして捉えるべきだと筆者は思う。ただし、この実験を単なる反メロドラマのためのものではなく、吉田によるストーリー主義批判の中ですでにあたためられていたものとして理解する必要もあるだろう。

以上、本節では松竹女性映画の新しい波とも思われる、松竹文芸メロドラマというサブジャンルに『秋津温泉』は分類されるべきことを確認しつつ、反メロドラマ的ともいえるべき本作のメロドラマとしての特異性を考察した。まず言えるのは、松竹メロドラマの歴史的文脈を新たに踏まえた上でいうなら、岡田茉莉子による『秋津温泉』の企画もさることながら、吉田がこのメロドラマの監督を引き受けたことも決して偶然ではない。それから、吉田が本作において行った様々な実践、または岡田との運命的な出会いを果たしたこともある程度、彼が独立して作った最初の作品群にヒントを与えたと考えられる。

三、『秋津温泉』における鏡

最後に、吉田の作家性の考察に当たってとりわけ重要だと思われるモチーフの一つとして、本作における鏡を用いた演出について詳しく見て行きたい。

1、同一化作用に抵抗する鏡

初期吉田作品における鏡と言え、誰もが『血は渴いてる』の冒頭シーンを思い出すに違いないだろう。ある会社が倒産の危機を乗り切ろうと、企業整理に大規模なリストラを計画している。その計画を自殺で止めようとした木口という社員の男は、トイレの窓側の一角で洗面台の鏡に向かって立っている。そのトイレには洗面台が二つ設置されており、壁には当然ながら二面の鏡が掛けられている。やがて画面の内部には、一つの

「ずれ」が起きる。男は奥のほうの鏡に向かって立っているにもかかわらず、躊躇する彼の姿を映し出すのは手前の方の鏡だ。そして、彼にしか見えないはずのものが彼に帰属せず、カメラに帰属することになっているため、見る主体の不一致が発生する。

吉田はかつて、『晩春』（一九四九年）の中の父娘がバスに乗るシーンを取り上げ、小津映画によく見られる特異な繰り返しショットについて語ったことがある。

それは明らかに滑らかさを欠いたモンタージュであり、にわかには硬直はいれんでも引き起こしたようなカット・バックであった。（中略）カメラがいかなる制限も受けずに自由にそれを映し出せば、疑いようのない事実であるはずの関係位置がもろくも崩れ去り、観客はその場のありようがわからず、ただちに映像は無秩序なものへと還元してしまう。その意味では、映画はありのままの世界を映し出しているのではなかった。カメラによってあらかじめ制御されたいつもの世界であり、こうしたカメラの約束事、まやかしによって、かろうじて映画は物語を伝えることができるのである。それが映画の技法であり、映画の文法というものなのだろうが、いま小津さんが戯れの対象として批判するのは、こうした映画固有の文法にほかならなかった。⁸²

ここで示唆されている映画固有の文法は無論、カメラに本来観客の目が果たすべきだった役割を代行させ、観客の同一化を図ることを指している。イマジナリーラインを気にせず繰り返しショットを撮る小津監督の方法は、観客からそれまで映画の中で約束されてきた鑑賞ポジションの安定さを奪うことによって、映画における同一化作用を妨害しさらにそのメカニズムをもスクリーン上で暴露することを図るものだと思われる。吉田からすれば、このような「戯れ」は、彼自身の映画論の根幹に据える映画制度への抵抗の論理、見る行為のアナーキーな実態の開示に通底しているように思えたに違いない。事実、われわれが彼の『血は渴いてる』の冒頭シーンで見せられた、観客のポジションの安定さに「ずれ」を埋め込む鏡の仕掛けにも、やはり同じ意図が込められている。ただし、イマジナリーラインの法則を無視した小津監督の繰り返しショットが複数のショットによって構成されるのに対して、吉田の鏡の仕掛けは同一ショットの画面内部において連続した形で映画の同一化作用への抵抗を試みることにこだわっているように思える。

ところで、『血は渴いてる』より二年後に発表された『秋津温泉』にも実は、前述し

⁸²前掲『小津安二郎の反映画』、125 ページ。傍点は筆者による。

たような鏡の装置が設けられている。

周作と新子が最初に出会う蒲団部屋でのシーンだ。軍人と喧嘩し、慌てて蒲団部屋へと逃げ込む新子は、そこで初めて周作に会うが、彼女は一方的に語り始める。カメラは新子と共に移動しながら彼女を撮るが、ここでもまた撮られる主体としての新子自身からは決して見ることのできない彼女の鏡像が、われわれに提示されることになる。しかも、『血は渴いてる』の時に比べて、設置される鏡の枚数が急増した分、その鏡像の数もまた急激的に増えたのだ。様々な形の鏡が、蒲団部屋の一角に置かれた複数のタンスの上にたくさん並べられている。それを天井から見下ろしたら、おそらく一つ大きなL字型の鏡に見えるだろう（鏡の向きが微妙に違っていたため、そのL字型の鏡には多少の変形が入ることも想定されるが）。そして、このL字型の鏡によって吉田は、本来なら角度を何回も変えなければ撮ることのできない複数のアングルから見る新子の様々な姿を、一遍にわれわれに見せることに成功した。しかし、画面の中で起きているこのような奇妙としか言いようのない事態を目の当たりにする際、われわれはとても戸惑わずにはいられない。マネの《フォリー・ベルジェールのバー》について議論を起す時のフーコーの言葉を借りるなら、われわれがここで見せられた、本来なら撮られるはずのない光景は、われわれを安定した確乎たる場所から排除しているからだ⁸³。その結果、吉田が作った鏡の装置によって照らされた新子の複数の鏡像に観賞位置の意心地よさを奪われた観客は、『血は渴いてる』の冒頭シーンの時と同じような俳優への同一化の失敗を経験することになる。

2、運動を捉える鏡

ところが、このシーンではまだ注目したいところがある。それは、新子の一連の動きがすべてワンカットで撮られていることだ。初対面にも関わらず横浜にいた自分が秋津に戻ってきた訳を周作に話す時、新子はお下げをいじりながら、よく鏡の中の自分を見つめていた。しかし、カメラは彼女が視線を注ぎこむ鏡ではなく、彼女の顔全体とその

⁸³ 《フォリー・ベルジェールのバー》の中から三つの両立不可能性を見出したフーコーは、こう語ったことがある。「われわれが今見ているような光景を見るためにはどこにいればよいのか知ることができない、というわれわれが直面している三重の不可能性、そして言うならば、鑑賞者が占めるべき安定した確乎たる場所が排除されていること。無論それが、この絵の根本的な特徴のひとつなのです。そしてそれは、この絵を見る人が感じる、魅惑と不安とが混じりあった気持ちを説明してくれるでしょう」（『マネの絵画』阿部崇訳、筑摩書房、43～44 ページ）。

体の一部を映し出す、隣に置かれたほかの鏡に焦点を合わせていた。特に新子が百面相を作る時、鏡によって彼女の生き生きした表情がはっきりと捉えられていることが印象的だ。カメラのすぐ前に立っていた新子の移動に合わせてながら彼女を撮る場合、本来なら、その運動性を際立てることは極めて難しいはずだ。しかし、上記の鏡の装置を使って、吉田は如何にも簡単にこの難題の解決に成功した。

新子が横移動をするたびに、常に二枚以上の鏡が彼女の顔あるいは体の一部を捉えた鏡像をわれわれに見せてくれる。そのシーンでは、生身の新子が複数の、彼女の分身とも言えるその鏡像たちと連動することになる。新子が動くと、彼女の分身も一枚の鏡から隣の鏡へと身を移す。さらに、新子が右に向かって移動しようとする、画面のなかでは彼女の右のほうに設置された鏡は、すでに彼女の姿を照らし出している。つまり、複数の鏡が新子の運動軌道に沿って設置されているため、彼女の鏡像=分身たちは常に生身の彼女=本体よりも先に彼女が向かう場所に到達してしまう、ということだ。その結果、新子という主体の運動性が強調されるばかりではなく、彼女の運動軌道まで部分的ではあるが、予告としてわれわれに提示されている。ここでわれわれは思わず次の仮説を立てざるを得ない。つまり、たとえカメラの前から生身の新子はその姿を消しても、これだけ沢山の鏡が並べられていれば、不自由なことなど何一つないのではないかという仮説だ。驚いたことに、この仮説通りのショットは、その後すぐに現れた。

新子が話している最中、周作はいきなり激しく咳き込みはじめる。新子が彼を介抱しようとしたら、部屋から出て行けと言われる羽目に会う。一旦部屋から出て行ったものの、やはり周作のことが心配で、彼女は障子と壁の隙間から彼の様子を覗く。そうしていると、彼はさらに咳き込み、うつ伏せになる。心配になった新子は再び部屋に入り、出口より一歩前のところよりうつ伏せになった周作を背後から見下ろすが、周作の前には向きがそれぞれ微妙に違う姿見が三枚置かれている。

その時のことだ。画面の真ん中と左側に置かれた姿見は、周作の後ろに立っていた新子が彼のすぐ後ろまでやってきた姿を、同時に映し出している。そして男の咳き込みはさらにひどくなり、ついに喀血してしまう。それを見て驚いた新子は、人を呼びに慌てて部屋を出ていくが、その後ろ姿が左側の姿見にはっきりと映し出されている。彼女は蒲団部屋の外で大きな声を出して「誰か来て！母さん、お母さーん！」と呼んだ後、再び部屋の中に戻ってくるが、ここでもやはり扉の向こうから部屋に入ってくる彼女の姿はまたもや同じ姿見によって映し出されている。

前のショットと比較すると、このショットには一つの特徴が見られている。前のショ

ットと違って、このショットでは、生身の新子がカメラの前で姿を表すことがほとんどない。つまりカメラの後ろで起きている、本来なら見えるはずのない所謂不可視なことが、鏡の装置によってまるで幽霊のように、われわれの目の前に現れてくる。繰り返すことになるが、それは実在する生身としての新子ではなく、あくまでも彼女の鏡像に過ぎない。

先のショットの分析では、鏡の装置が新子という主体の運動を際立たせながら、その運動軌道をも提示していると述べたが、このショットの前半（新子が部屋に入った時から、周作の隣に着くまで）では、鏡の装置は、ついに主体の運動より先行することに成功したことが確認されている。言い換えれば、それは運動を予告することになる。一方、後半（新子が人を呼びに部屋を出て行った時から、再び部屋へと戻ってくるまで）では、その予告ではなく、完全に主体の運動そのものに成り代わっている。新子は部屋に戻るが、前のようにカメラの前に身を置こうとしなかった。その理由は明らかだ。彼女がその生身の姿を見せなくとも、われわれは鏡を通して、彼女の居場所や表情などすべて支障なく知ることができるからだ。

それともう一つ指摘したいのは、周作の背後の空間すなわち新子のいる空間が、床に置かれた姿見によって鏡像として画面内に導入されている（この時、視覚的な奥行きも当然ながら増幅されている）ことだ。新子が人を呼びに行った時のショットをもう一度思い出してもらえばわかるように、当時カメラは周作の左後方からほぼ至近距離で二人を捉えたため、その場に姿見が置かれていなければカメラに捉えられるのは新子が立ち上がった瞬間だけのはずだ。しかし実際のショットでは、新子が立ち上がって画面から出た途端、まるでリレーのようにその行動の続きはすぐさま姿見に映る鏡像によって示されることになった。つまり、ここでも吉田はこうして鏡を巧みに操り、本来なら途中で切断されるはずだった彼女の運動軌道を姿見に映る鏡像によって補完し、俊敏に動く彼女の運動性を強調することに成功したと見られる。

本作における鏡の機能をまとめよう。吉田はまず俳優と観客の間に鑑賞ポジションの安定さを破壊する鏡像を介入させることによって、観客の同一化作用への抵抗を図った。しかし、鏡を用いたその演出は鏡像＝分身を役者＝本体と同一化させたのだけではなく、主体による運動の補完または強化の実現にも成功したことは、これまでの考察で明らかになった。

一つ付け加えたいことがある。本節の前半では、鑑賞ポジションの問題を顕在化させ

る演出によって観客の同一化作用が妨害されたことを検証したが、新子=岡田と鏡像の同一化または分裂については触れていなかった。もちろん、これは六十年代後半に作られた「反メロドラマ」と呼ばれた作品群、または八〇年代以降の鏡三部作とも呼ばれる作品群（『人間の約束』、『嵐が丘』、『鏡の女たち』）にも関連している問題で、本論文の後半でも総括的な考察を行うが、本作に限定してヒロインと鏡像の同一化または分裂に関する精神分析的アプローチについては、前文で引用した木下氏の新子=岡田論をはじめとする先行研究もすでに挙げられているため、そちらを直接に参照されたい⁸⁴。

おわりに

本章では、メロドラマとしての『秋津温泉』がこれまで吉田喜重のフィルモグラフィにおいて他の作品からやや離れた場所に位置づけられていたことに対する疑問を一つの出发点として、本作における彼の作家性に対する考察を行ってきた。考察は主に、吉田の問題意識、メロドラマである本作に見られたいわば反メロドラマ的要素および鏡を用いた演出を対象として行われた。

結論、『秋津温泉』はまず、それまでの吉田喜重作品に見られた戦後映画作家としての意識を十分に反映しており、彼の生涯の課題である原爆問題についても予告的に触れた作品だ。そして、この作品はメロドラマというジャンルに分類されながらも、一方では通常メロドラマを脱構築する要素も入っているため、現代映画社設立初期に作られた「反メロドラマ」の作品群とは作家の問題意識において一定な継承性を持つことは否めない（見返す女=岡田の発見において、本作は間違いなく「反メロドラマ」の作品群を触発した一作であることは、言うまでもないだろう）。さらに、本作における鏡を用いた演出に対する考察でも、観客の同一化作用を中断させようとする吉田の反映画的な姿勢が確認されている。

事実、『秋津温泉』は松竹メロドラマ作品でありながら、戦後映画作家に共有される戦後および原爆の問題に対する意識を反映しており、また鏡を用いた演出によって映画の同一化作用を否定とする監督の意思も示されているため、吉田喜重らしい一作であることは明らかだ。また、本作に見られたメロドラマの常套を批判しようといわれた様々な実践もまた、この作品の特異性、いわば反メロドラマ的な性格を表してい

⁸⁴新子=岡田と鏡像をめぐる議論にとどまらず、木下論文は『秋津温泉』作品研究の中でもとりわけ優れたものと言えよう。

る。よって筆者は、この作品を松竹時代に撮られた「若者シリーズ」よりも、むしろ現代映画社初期に撮られた「反メロドラマ」の作品群へと転換する過程の中で作られた予告的な意味を持つ一作として位置付けたい。

第三章、松竹退社から現代映画社初期までの吉田喜重映画

－作品の同定困難をめぐって－

はじめに

一九六四年、映画監督吉田喜重は二つの大きな転換点を同時に迎えることになった。一つ目はスター女優・岡田茉莉子との結婚で、もう一つは、彼らの新婚旅行中に公開された『日本脱出』のラスト・シーン（精神病棟に入れられた童夫は自分のことを「気違い」と言っでは「アメリカ人」だと主張する。一方、発狂した彼の姿を見たヤスエは泣き崩れる⁸⁵⁾）を無断でカットされたことが原因で松竹を退社したことだ。

翌年、中日映画社の製作と日活の配給で吉田は、フリーになってからの最初の作品である『水で書かれた物語』（石坂洋二郎原作）を発表した。その後、彼は独立プロ「現代映画社」を立ち上げ、二年間で四本の作品を撮る契約を松竹と交わし、一九六八年の春までの間に、『女のみづうみ』（川端康成原作『みづうみ』、一九六六年）、『情炎』（立原正秋原作、一九六七年）、『炎と女』（一九六七年）と『樹氷のよろめき』（一九六八年）の四作を次々と発表した。そして、これらの作品の共通点として「性」という主題が挙げられていて、それも近親相姦や人工受精（AID）⁸⁶⁾といったラジカルなテーマも取り入れている。とりわけAIDによる出産を描いた『炎と女』の場合、ヒロインが中絶で命を落とす物語を描いた『太陽の季節』ほどの残酷さはないものの、新しい生殖補助技術を扱った事実においては十分に衝撃的で、「妊娠

⁸⁵⁾筆者が参照したシナリオは、『映画評論』一九六四年七月号に掲載されたバージョンだ。なお、松竹がこのラストをカットした理由については、佐藤重臣のインタビュー（「自作を語る」、『映画評論』一九六九年九月号）を受ける際監督自身より「一応、会社は承認していたのですが、上映したら「暗すぎる」というのでカットしたのです」と説明されたこともある。

⁸⁶⁾『炎と女』（一九六七年）が描いたのは、ヒロインが不妊症の夫の要望に応じてAID児を出産した物語だ。AIDとは、Artificial Insemination by Donor すなわち「非配偶者間人工授精」の略称で、提供精液を使用する人工授精を指す。AIDのほかにも、人工授精のもう一つの形態としてAIH（Artificial Insemination by Husband）すなわち「配偶者間人工授精」が挙げられている。ただし、AIHに比べて、AIDの場合は無精子症など絶対的男性不妊症に適用される治療法であることから生まれるジェンダーの問題や、AID児の出自をめぐる倫理的、法的諸問題など、遥かに複雑で多様な問題を抱えている。なお、日本でAIDによる出産例が初めて報告されたのが一九四九年だったことから分かるように、AIDは戦後日本に現れた諸問題の代表的な例だ。

映画⁸⁷」としての優れた同時代性も有することは明らかだ。しかし一方では、これらの作品は単に肉体関係としてのセックスとそこから生まれた出産、すなわち血縁問題に関心を持ったわけではない。吉田自身を含む多くの先行論者が示唆したように、この作品群の中で扱われた「性」とは「女性の性（さが）」を意味している。そして、女性の性に焦点を当てることは吉田にとって、日本の女性たちが映画の世界のみならず、日本の歴史の中でもこれまで「見られる対象=存在⁸⁸」、つまりは「エロスティック・スペクタクル」としてのヒロインとしか見なされていない状況を反転させる契機になる⁸⁹。もちろん、反メロドラマとも言えるこのプロジェクトの発案にはかつての雇い主松竹のお家芸である松竹メロドラマへの痛烈な批判も含まれていることは明らかだ。

ところで、このような新しい主題の出現以外にも、この作品群にはわれわれの興味を強く引く変化が見られている。松竹時代の作品と違って、この時期に作られた吉田の作品はなぜかどれも同じように見える、という異変がそれだ。この異変について、先行論者もそれぞれ異なる視点から語っている。例えば、波多野哲朗はこの作品群における「内的な時間意識」の持続に敏感に反応し、「それぞれ違ったモチーフを持ちながらも1本の映画のように思えてしまうのは、おそらく私が作者の催眠にかかっているからだろう」⁹⁰と嘆いている。一方、阿部嘉昭もこの作品群には作品間の「溶融状

⁸⁷ 木下千花は斎藤美奈子（『妊娠小説』筑摩書房、1994年）にならって、妊娠および出産が表象された映画のことを「妊娠映画」と定義する（「妻の選択-戦後民主主義の中絶映画の系譜」、『「戦後」日本映画論 一九五〇年代を読む』第六章、青弓社、2012年、143～170ページ）。

⁸⁸ ローラ・マルヴィは「視覚的快楽と物語映画」（斎藤綾子訳、岩本憲児ほか編『「新」映画理論集成①歴史/人種/ジェンダー』、フィルムアート社、二〇〇二年、126～139ページ）の中で指摘したように、主流映画の場合、女性は常に性愛的対象として、男性の登場人物と観客の「男性の視線」によって常に見られている。

⁸⁹ 上野昂志のインタビュー（『水で書かれた物語』DVD特典映像、吉田喜重・岡田茉莉子特別インタビュー「反メロドラマの時代」）の中で当時女性映画に進出したことについて語った際、吉田は「日本映画の場合も、松竹のメロドラマや歌謡曲映画で女優は主演をするんですが、でもそれは男性から見られた可愛らしいとか、あるいは悲しい母親とか、悲しい女というふうに描かれるわけですよ。で、女性側から描いたのは意外にないですよ、日本のメロドラマ、（上野「女性映画と言われながら」と言われながら」と、それまでの日本映画または日本の女性映画に見られた、女性を欲望の対象として扱う状況を批判した。

⁹⁰ 波多野哲朗前掲論文、『シネマ70』八月号、シネマ社、22ページ。

態」を作り出す視覚性が存在するとして、「物語に馴致されない特異な視覚 松竹以後・ATG以前の吉田喜重作品について」⁹¹と題する評論を書いている。

本章の目的は、吉田の松竹退社からATG提携時代に入るまでに作られたこの作品群に見られる作品の同定困難ともいえるべき現象が起きた原因を究明することだ。具体的には、(1)岡田茉莉子という特権的な存在(2)共通の視覚符牒の存在の二つの側面からこの時期の吉田喜重作品を考察したい。

一、ヒロイン・「岡田茉莉子」

前述したように、この時期の吉田作品は主に「女性の性」という問題を提起しているが、注目すべきはこの最も重要なファクターである「女性」が常に単独主演という形でパートナーの岡田茉莉子によって演じられていることだ。もっとも、彼が「女性の性」というテーマを選択したことも、はじめから岡田の主演を前提としていたという以下のような吉田自身による証言もある。

そのとき私が考えたのは、彼女をスターとして扱う大きな物語、予算の規模の大きい作品を撮ることは不可能である以上、岡田にスターではなく、一女優として出演してもらおうような、テーマ性の強い作品を意図したのです。それが女の性（さが）を通して、映画を、そして日本を見返すことだった。⁹²

つまり、この作品群は「女性の性」をテーマとしていながら、他方では岡田茉莉子という女優のために作られた作品群でもある⁹³。この作品群だけではない。ATG提携時代の最後の作品『戒厳令』（一九七三年）を除いて、吉田が七〇年代までに作った全ての作品に岡田茉莉子はヒロインとして出演した。世界ではゴダール映画におけるア

⁹¹阿部嘉昭「物語に馴致されない特異な視覚 松竹以後・ATG以前の吉田喜重作品について」、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、282～291 ページ。

⁹²吉田喜重インタビュー「吉田喜重 ロングインタビュー」聞き手=小峰健二・衣笠真二郎、『nobody』issue22、二〇〇六年五月、90 ページ。

⁹³しかし、吉田が岡田の主演を前提とする作品製作に取り組んだのは、松竹を退社してからのことではなかった。岡田の映画出演百本記念作品『秋津温泉』もそうだが、吉田のデビュー作『ろくでなし』のオリジナル・シナリオも当初から岡田の主演を想定して書かれた。この件の経緯については、岡田の自伝『女優 岡田茉莉子』（文藝春秋、2009年）。第七章の最後の項「届けられた一冊のシナリオ」の中で詳述されている。

ンナ・カリーナのイメージが映画ファンと評論家たちからの注目を浴びると同じように、日本の場合は、同時代の増村保造と若尾文子の名コンビと並んで、吉田喜重が撮る岡田茉莉子もよく語られている⁹⁴。

ところで、吉田が松竹を退社した後に作ったこの作品群の中でただならぬ存在感を見せた岡田だが、そのイメージは彼女のスターペルソナとは大いにかげ離れている。東宝時代のアプレゲール女優としてのイメージもさることながら、フリーになってから松竹と専属契約を結んだ以降の出演作品でも、彼女の澁刺で躍動感あふれる健気な姿が多く映画ファンを魅了していただけに、本作品群では一転して半ば表情を殺した、生気を感じられない女になったその変身ぶりを惜しむ声は少なくなかった。しかし、観客の期待に応えるような演技をしなくても良いという意味では、内心では自身のスターペルソナから逃れようとずっと悩み続けてきた彼女にとって、このようなイメージ・チェンジは喜ばしいものだったに違いない⁹⁵。

しかし、吉田映画における岡田茉莉子像と、彼女が他の監督が撮った映画の中で一貫して保たれているスター女優としてのイメージとは大きく異なるという事実より、さらに興味深い現象もこれらの作品に見られている。岡田はこれらの作品の中で五人もの女性を演じたが、キャラクターがそれぞれ異なるはずだった彼女たちはなぜかみな同じ人間に見えてしまう、という現象だ。波多野哲朗は一九七〇年に書いた吉田喜重論の中で、「私は彼女の名を『秋津温泉』の新子のように劇名で呼ぶことはもはやできない。それは後期の作品の主人公が全て岡田茉莉子によって演じられているからではなく、それは役所の宮子や織子や百合子ではなく、岡田茉莉子にほかならないからだ⁹⁶」と、この時期の吉田映画における岡田茉莉子の存在の異質性を語っている。また、近年の吉田作品研究として挙げられている阿部久瑠美の論文「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」⁹⁷でも、「岡田が演じる人物には形式上の名前（静香、宮子、織子、立子、百合子）が与えられているが、私たちは主役である彼女の役名さえろくに記憶できずに、ただ『それは岡田茉

⁹⁴岡田茉莉子が吉田喜重作品の中で見せた変貌ぶりについては、斎藤綾子論文「女性と幻想-吉田喜重と岡田茉莉子」（前掲『吉田喜重の全体像』に所収）の第三節「岡田茉莉子の特異性」にも詳述されている。

⁹⁵岡田は自伝『女優 岡田茉莉子』の中で、第五章を中心に当時彼女がスター女優として持っているイメージとの葛藤と、自己主張する女優として彼女自身「岡田茉莉子」を演じたいと強く意識していたことを述懐している。

⁹⁶前掲『シネマ70』八月号、23 ページ。

⁹⁷『バンダライ』第九号、二〇一〇年、47～68 ページ。

茉莉子である』という認識だけで映画を観続ける」と、波多野のそれに似た意見が述べられている。このような感想は、ほかにも多数綴られている。では、このような岡田が演じるキャラクターの特定困難とも言うべき事態は一体なぜ起きたのだろうか。

1、人物造型の類似

ヒロインたちの人物造型を考察するところから始めよう。まず、シナリオの段階で決められたヒロインの基本設定だが、これらの作品の中で岡田が演じる役は、不倫や浮気に手を染めるようなスキャンダラスな女性ばかりだ。『水に書かれた物語』の中では地方の権力者である伝蔵と、『女のみづうみ』の中では若い愛人の北野（早川保）とヒロインのヌード写真のネガを奪った桜井（露口茂）と、『情炎』の中では母親の愛人だった能登（木村功）と労務者の男（高橋悦史）と、『炎と女』の中では人工授精の精子提供者である坂口（日下武史）と労務者（細川俊之）と、『樹氷のよろめき』の中では今彼の杉野（蜷川幸雄）と元彼の今井（木村功）と、岡田茉莉子が演じるヒロインたちは常に三角関係さらには四角関係に陥っている。一方、彼女たちはブルジョアな雰囲気や漂わせる女たちでもある。『樹氷のよろめき』の中では、ヒロインの百合子が美容院を営んでいるため経済的には完全に独立しているのだが、他の作品のヒロインも社会的地位の高い男性に生活面で面倒を見てもらっているため苦勞する様子を見せることは一切ない。経済的な豊かさだけではない。岡田の台詞回しもまた、このようなブルジョア女性のイメージを強化したと思われる。語尾に「の」と「わ」をつけるなど、いわばお嬢様言葉で書かれた台詞の響きは、各作品に共通するものとして、岡田の感情起伏の少ない口調とともにアフレコで一層強調されて聞こえる。

一方、ヒロインたちの外見的なイメージにも多くの共通点が見られている。女性の外見的特徴を決める二大要素である衣装とメイクを考察しよう。まず衣装について言えるのは、ヒロインたちが身に纏っている服が彼女たちの属すブルジョア階級らしい上品さを表している。『女のみづうみ』、『炎と女』、『樹氷のよろめき』の三作は、森英恵が衣装デザインを担当しただけあって、ヒロインたちの洋服はおしゃれで華やかさを盡している。一方の『水に書かれた物語』と『情炎』では、ヒロインたちは常に綺麗な着物を身にまとい、上品な和風美人の姿で現れる。しかし問題は、その社会的地位に相応しいものとして選ばれたヒロインたちの服には、彼女たち一人一人を区別できる個性がない、ということだ。つまり、衣装から現れた色や柄、形に対す

る好みを手掛かりに、目の前にいる岡田茉莉子がどの作品のヒロインを演じているのか、それを特定することはできない。

さらに、メイクに関しても、先と全く同じことが言える。いうまでもないことだが、メイクとは顔をより魅力的に見せる機能だけに止らず、特殊メイクや近年流行りの「ものまねメイク」のように、一人の人間を全くの別人にして見せることでさえ簡単に実現してしまう、人間の外見的特徴を大きく左右する重要な手段だ。一般人女性がシーン別でメイクをするのと同じように、女優の場合は演じる役の雰囲気合ったメイクをすることが基本とされている。そして、ベースメイクを除いて、女性のメイクは通常（手順は人によって異なるが）(1)アイブロウ(2)アイメイク(3)チーク(4)口紅と、顔をより立体的に見せるための(5)コントゥアリング（シェイディングとハイライト）、この五つのステップに分けられている。ところで、色の淡いものを使ったせい、(3)チークと(4)口紅と(5)コントゥアリングはハイキー・トーンのモノクロ映像の中で確認できないため、考察する必要もなくなる（(5)コントゥアリングに関しては、若い頃バンバンだった岡田の頬の肉が三十代に入ったところですっかり落ちて、元々西洋人に近い顔立ちが一層彫り深くなっていたことを考えると、初めからしていない可能性も考えられる）。一方、残された(1)アイブロウと(2)アイメイクの二つはというと、筆者が確認したところ、ヒロインたちのアイブロウとアイメイクの描き方には明らかな違いが認められなかった。着せられた衣装が着物だろうと洋服だろうと、岡田のアイブロウは常に太めでナチュラルに描かれていて、オードリー・ヘプバーンを彷彿させるようなモダンで凛とした雰囲気を醸し出している。アイメイクに関しても、アイシャドウの色の使い分けでヒロインの性格または心情を表すような演出は完全に回避されているし、さらに細部の話をすれば、アイラインの目尻のところの引き方を変えてヒロインの顔全体の雰囲気を変える（はね上げて描けば描くほどキョットアイになり、妖艶さも増すが、反対に下げ気味に描くと、垂れ目になりか弱そうに見えてくる）ような技も使われていない。結果、ヒロインたちの衣装がそうであったように、メイクもまた彼女たちを見た目で見分ける有力な根拠にはなれなかった。

以上、ヒロインの人物造型への考察として、岡田が各作品の中で演じたキャラクターの基本設定（スキャンダラスな私生活を送るブルジョア女性）と外見的特徴（ブルジョア女性らしい上品さと華やかさが演出されている）について詳しく見てきた結果、岡田茉莉子がこの時期の吉田映画の中で演じたそれぞれのキャラクターには高い類似性が認められた。

しかし、これほどよく似たようなキャラクターを、吉田が岡田に連続で演じさせた事実も決して忘れてはいけないうろう。少なくとも同世代の映画監督と映画女優が組んだ名コンビの中で、吉田・岡田コンビと同じようなことをした者はいなかったはずだ。同じ松竹出身で後に独立プロを立ち上げた監督の場合、例えば吉田と同じように配偶者とコンビを組んだ大島渚と篠田正浩の二人だ。前者は妻の小山明子と共に独立プロ創造社を立ち上げたが、活動初期に作った作品は全て小山をヒロインに使ったわけではない。後者は、独立プロ表現社の設立後に作った最初の五作⁹⁸で妻の岩下志麻をヒロインに使ったが、与えた役はそれぞれ異なっている。一方、他の映画会社出身の例を一つ挙げるなら、例えば前文で言及した増村保造と若尾文子のコンビだ。この二人の場合は、若尾が大映倒産後にテレビドラマに転向したため、増村の独立プロ時代の作品にはそもそも一本も出演していない。一方、大映時代に作られた若尾主演の増村作品では、官能的な香りを漂わせる小悪魔としてのイメージが一貫して保たれつつも、彼女が演じたヒロインたちはそれぞれ異なる人物設定を持っている⁹⁹。このように、同時代の映画監督たちが、それぞれコンビを組んだ「相方」のペルソナの構築／再構築のために様々なキャラクターを与えているに対して、吉田のようによく似たキャラクターをこれでもかと言うほど連続で演じさせる例は他に見当たらない。この違いから、この時期に行われた吉田・岡田コンビの協同作業が如何に異質的なものだったかということは容易に窺える。そして、似たようなキャラクターを時間的間隔なしで反復する、常識から逸するとも言えるこのような実験は、観客を混乱させヒロインの同定困難を引き起こした一因になっていると考えられる。

2、岡田茉莉子の肉体性の露呈

ところで、ヒロインの人物設定と外見に見られた類似のほかにも、ヒロインの同定困難を引き起こす要因が挙げられている。それは、配役よりあらかじめ与えられた岡

⁹⁸時間順で『処刑の島』（一九六六年）、『あかね雲』（一九六七年）、『心中天網島』（一九六九年）、『無頼漢』（一九七〇年）、『沈黙 SILENCE』（一九七一年）。

⁹⁹例えば、本章で取り上げる吉田の作品群と同じ時期に発表された増村・若尾コンビによる作品の場合、『卍』（一九六四年）の同性愛に燃える上流階級のお嬢さんや、『清作の妻』（一九六五年）の夫を愛すあまり過激な行動に走る下層の女、『刺青』（一九六六年）の男たちを餌食にする「女郎蜘蛛」、これだけ見ても若尾が増村映画の中で様々なキャラクターに挑戦してきたことは明らかだ。

田茉莉子の圧倒的な存在感を映画画面の中で前景化させた特権的なショットの存在だ。

特権的なショットとはもちろん、当時の吉田喜重作品に頻繁に映し出される岡田茉莉子の顔を近距離から捉えるのことを指すが、実際彼女の顔は正面、横、さらにはやや後ろから斜めに撮るなど様々な角度から撮られている。とりわけ、彼女の顔を上下逆さに映したクローズ・アップは多くの観客に衝撃を与えたと見られる。先行研究でもこの特権的なショットについての言及はしばしば行われていたが、一つ例を挙げるなら、例えば阿部嘉昭は二〇〇三年に書いた「物語に馴致されない特異な視覚 松竹以後・ATG以前の吉田喜重作品について」の冒頭で、次のことが書かれている。

たとえば黒バックの手前、瞼と唇を半開にし、その形のいい鼻孔が露わになった、上下反転した岡田茉莉子の恍惚の表情への仰角ショット（それは映画が時間軸にたいして通常持つ水平的な流れのなかで垂直的強度として出現し、結果、映画全体の無時間化に寄与する）は個別ショットとしては明瞭に眼裏に蘇らせることができるのに、それが実際にどの作品に帰属するのかを言い当てることができない。¹⁰⁰

主観的なものとはいえ、阿部による上記発言は代表的な感想と言えよう。岡田の顔がスクリーンに映し出される瞬間、我々は確かに思わず彼女が演じる役の名前、さらにはその作品のストーリーまで一瞬忘れて、その顔の細部について見入ってしまう。ただし、彼が「それが実際にどの作品に帰属するのかを言い当てることができない」と嘆いた理由はおそらくもう一つあるだろう。それは、岡田の顔を捉えた特権的なショットは特定作品のみならず、この時期に作られた複数の吉田映画作品に挿入されている、という越境性にほかならない。実際、今例に挙げた岡田の顔が上下逆さまになるショットだけでも、筆者が確認したところ『樹氷のよろめき』以外の四作の中で複数回繰り返されていることが明らかになっている。

ところで、ここで注目したいのはこのような特権的とも言えるショットの中で岡田の肉体性が露呈されている、という事実だ。ただし、誤解してはいけないのは、ここで言う「肉体性」とは、女優が濡れ場で見せる性的魅力とは全く関係のない、一人の女として本来持つ肉体のことを指す。というのも、彼女の顔というより、我々が夢中になって見入るのは彼女の表情ではなく、むしろ肉体の細部としての器官と言っても

¹⁰⁰前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、283 ページ。

良かろう。大きく開いた目、冷たそうな唇、白い肌、彼女の顔がその肉体の一部として本来持つ全ての特徴が、その顔が上下反転になる特権的なショットに代表される本作品群によく挿入される岡田の顔クローズ・アップによって極限なまでに拡大し際立たせられることになっている。そして、このような岡田の肉体性に対する強調は、決して特定の作品にのみ見られたものではなく、吉田がこの時期に作った全ての映画に共通して見られた特徴として挙げられている。しかし、問題はこのような岡田茉莉子本人の肉体性への強調を、我々は一体どう理解すれば良いのか、ということだ。

この疑問を解くヒントになるのは、一九六九年に発表された「私の映画論—自己否定の論理」の中で吉田が自らの演技論について語った内容だ。というのも、彼はそのテキストの中で肉体重視の立場を表明し、その理由について次のように述べからだ。

（前略）私は俳優になにも指示しないで、撮影することがある。ただ、そこに俳優がいる、その存在感が、私にとってすぐれた批評性の現れであることであうときほど、演出家としての喜びはないように思われる。（中略）俳優が肉体を媒介にして、何かを表現するのではなく、肉体そのものが表現であることを大胆に引き受けることが必要なのではないだろうか。（中略）演技があたえられた役割をはたし、すでに出来上がっている映画の一部として吸収され、ひとつの意味を伝えるための道具であることを、私は拒否しようとしたのだが、それと同じ姿勢が、映像への私のアプローチのしかたでもある。映像もひとつの意味、あるセンチメント、それが美であったにしても、映像それ自体が自己完結しているかぎり、それは作家の側であらかじめ準備された道具＝一枚の絵であり、それは観客に「見せるための」「見られるための」ディスプレイにすぎない¹⁰¹

第一章で述べたことの繰り返しになるが、サルトルから深く影響を受けた彼が初期より批判し続けてきたのは、社会状況並びに映画観客との積極的な関わりを考えずに作った自己完結的なストーリーを、観客の感情移入を利用してそれが現実だと信じ込ませる映画にほかならない。そして、彼のストーリー主義批判は、このような結論ありきの映画作りを行う映画監督のことを「物語る主体」と名付けて批判し、ストーリーに隠される「物語る主体」による支配への警戒を促している。しかし、当時彼が書いたテキストの中では、演技についての言及はされていなかった。それが一九六九年

¹⁰¹前掲『自己否定の論理・想像による変身』、122～123 ページ。傍点は筆者による。

の「私の映画論－自己否定の論理」の中で新たに加えて語られる時、映画監督の絶対優位を批判する姿勢はやはり彼の演技論にも貫かれている。上の引用を読めば分かるように、吉田の肉体重視は確かに演技無用論のニュアンスを帯びながらも、「映画をつくる立場にありながら、映画それ自体を否定しようとする¹⁰²」という自己否定的な論理に基づく映画制作活動を目指す彼にとって、役柄に込められる作り手の圧倒的支配に対抗する方法の一つに見えたに違いない。

ところで、当時の彼の論述は、傍点で強調された引用部分が示した通り、俳優の肉体そのものを一つの表現として映像に取り入れるべきだと主張するのみで、肉体重視の演技が如何にして実現できるか、その方法に関する具体的な説明を行なわなかった。しかし、その答えを導いてくれる手がかりは確かにあった。以下は、自身の著書『小津安二郎の反映画』の中で、『晩春』の能楽観劇シーンで父親（笠智衆）の「再婚相手」（三宅邦子）を覗き見る原節子の顔を映したクローズ・アップについて吉田が語ったことである。

（前略）だがあくまで低く位置づけられたカメラが捉える娘の表情は、おのずから不自然なまでに上眼づかいとなって映し出され、その視線の宙に漂うさまが、われわれに言いようのない不安を感じさせるのである。
その結果、観客はいつそう眼をこらして、画面にクローズ・アップされる娘の表情を見つめるあまり、映画によって与えられた娘のイメージを越えて、それを演じている女優の顔のディテール、目の輝き、ほほの輪郭、口唇のありよう、顎のかたちといった、肉体の即物的な生々しさに気づかされることになる。もはやわれわれは映画が物語ろうとしているのでもなければ、与えられた役割を演じている女優自身の肉体の拡大された細部をとおして、われわれの視線が新たに捉えようとするのは、ひとりの女としての限りなくなまめいた気配、濃厚な肉感的な肌触りといったものであったらう。¹⁰³

¹⁰² 「私の映画論－自己否定の論理」、前掲『自己否定の論理・想像による変身』、119ページ。

¹⁰³ 前掲『小津安二郎の反映画』、144ページ。傍点は筆者による。なお、吉田がここでクローズ・アップとして語っている原節子の表情を近距離から捉えたショットは、筆者が確認したところクローズ・アップではなく全てバスト・ショットだった。とはいうものの、そこに書かれた内容がクローズ・アップと俳優の肉体性の露呈を結びつける吉田の考えの表れであることに変わりはない。また、理解の混乱を回避するため

傍点を振られた部分の論述が示すように、吉田の分析は主にカメラ・ポジションとフレーミングをめぐって行われた。吉田はまず、ロー・アングルの使用が同じく能楽観劇中の父親の「再婚相手」を覗き見る娘のそれとは明らかに異なる視線を画面内に導入した異化効果を示唆する。一方、クローズ・アップについての論述の中では、主にこのようなフレーミングと原節子の肉体性の露呈との因果関係が示唆されている。というのも、「孤立した顔と向き合うとき、われわれは空間の中にいるとは感じない。われわれのもつ空間感覚は失われてしまい、異質な次元、すなわち相貌が開けてくる」¹⁰⁴というベラ・バラージュが顔のクローズ・アップについて指摘した言葉の通り、クローズ・アップは被写体と周囲環境の空間的連続をあらかじめ切断したがゆえに、被写体の細部を強調する効果を実現できるようになったのだ。

一方、引用の第二段落の後半は、原節子を捉えたクローズ・アップに対する吉田の分析の結論になるわけだが、その内容が先に引用した演技反対・肉体重視とも言える吉田自身の演技論と完全に一致することは一目瞭然だ。この「一致」から、吉田が小津による原節子のクローズ・アップを肯定的に評価したのは、そこで行われた演技は彼が自身の演技論で訴えていた肉体重視の演技に見えたからだ、ということが分かる。あるいは、その逆のことを言っても良からう。すなわち、吉田は彼自身が考えた肉体重視の演技を実現させる方法を小津の映画の中でも見つけた、ということだ。

というのは、吉田が松竹退社してから初めて作った作品群に散在して見られる岡田茉莉子の顔を映した特権的なショットは、『晩春』の原節子を映したショットとほぼ同じ方法論、すなわちストーリーの説話的な持続から孤立させられた被写体となる女優自身のほうへと観客の視線を誘導するという方法論に基づいて撮られているからだ。そして、小津がロー・アングルとクローズ・アップのコンビネーションで撮った原節子の固定ショットに比べて、吉田による岡田茉莉子の顔のクローズ・アップ（エクストリーム・クローズ・アップで撮る時もあった）はカメラを回転させたり、左右交互に揺らしたりするなど多様なバリエーションを持っていることも事実だ。さらに、岡田茉莉子の肉体そのものの存在感をより際立たせるために、吉田は画面の背景に観客の視線を惹きつけるような要素を一切入れようとしなかったことも見過ごして

に、以下では原節子の表情を映したショットのフレーミングを吉田が示唆した「クローズ・アップ」とする。

¹⁰⁴ ベラ・バラージュ『映画の理論』佐々木基一訳、学藝書林、一九九二年、78ページ。傍点原著者。

はいけない。上で引用した阿部の文章で言及されている黒いバックのほかに、岡田を映したクローズ・アップの背景として白いシャツや天井、砂の上に敷かれた男の上着の裏地も使われているが、いずれも無機物だ。

かくして、吉田は観客の視線を惹きつけかねない要素が一掃された背景の前にいる岡田茉莉子の顔をその細部まではっきりと映し出すクローズ・アップで撮ることによって、彼女自身の肉体性を際立たせる描写に成功したように思われる。その時、画面の真ん中からスクリーンのこちら側に向けて視線を送る岡田は、いかなるキャラクターからも解放され、何よりもまず彼女自身において存在することになる。一方、このような演技が解体する瞬間を捉える特権的なショットが各作品において反復されていることも極めて重要だ。というのも、このような演技解体の瞬間が作品間の隔たりを越えて連鎖して起きたところで、岡田茉莉子という女優が特定の作品の中で与えられた役柄に束縛されずに、一つの作品群を自由に行き来できる広義的なヒロイン・「岡田茉莉子」へと変身する可能性が開かれるからだ。その意味では、本作品群に見られる女優・岡田茉莉子の肉体性の露呈は、われわれ観客の視線を惹きつけながらも、本質的には「すでに出来上がっている映画の一部として吸収され、ひとつの意味を伝えるための道具」としての演技への拒否を意味している。そして、このような拒否はこの作品群の中で繰り返して映し出されるヒロインが観客を文字通りに「見返す」まなざしのイメージによっても象徴されている。

3、女、日傘、水

ところで、岡田に起因する作品の同定困難は、こうした彼女の肉体性の越境的な露呈だけが原因ではない。もう一つ重要な理由として、この時期から吉田喜重映画の符牒となった水と日傘が各作品の中で見せた、ヒロインの岡田茉莉子との親和性も挙げなければならない。

この両者と岡田との緊密な関係は、何よりもまず物語の水準において確認されている。水から見ていきたい。岡田が水との親和性を見せるのは、彼女がはじめて主演した吉田監督の作品『秋津温泉』以来のことだと考えられる。水辺で周作と心中を図った場面もそうだが、岡田が演じる新子がラストで手首を切り水辺に辿り着いたところで命を落とす運びは、まさに運命論的な展開と呼ぶほかない。そしてこの作品群でも、彼女が演じる女性たちは水に取り憑かれる宿命に陥っている。例えば『水で書かれた物語』の場合、首吊り自殺という原作の展開と違って、松谷静香は山中の湖で入

水自殺してしまう¹⁰⁵。『女のみづうみ』の宮子は、脅される相手の男と海辺の廃船の中で肉体関係を持つという破滅的な結果を招きかねない行動をとる。また、『情炎』の中では、織子と彼女の母親が別々の幻想シーンで大型ダンプトラックに轢かれて死ぬ様子が描かれているが、それらのシーンが撮られた場所というのはやはり海の近くだった。さらに、『樹氷のよろめき』のヒロイン百合子の場合は、三角関係に苦しんだあげく自殺した今彼の遺体を元彼と共に引きずりながら下山しなければならない羽目にあうが、その山とはホワイトアウト状態に陥る雪山だった。このように、この時期の吉田映画のヒロインたちが人生の激変を迎える際、水はつねに何らかの形で関与している。

一方の日傘はというと、ヒロインの身に起きる重大な出来事にしばしば関わっている水に比べて、ほとんどの場合はただ日よけの道具として登場しているに過ぎないが、『水で書かれた物語』の中の日傘のように物語の展開に直接関与するケースもある。この映画の中で、白い日傘は岡田が演じるヒロインのシンボルとして映し出されていて、画面内に緊迫した空気を持ちこみ、物語の展開に転換点をもたらすことにも大いに貢献している。

例えば、オープニング近くの静香と伝蔵が密会するシーケンスでは、男は別邸の玄関の扉を開け、草履を脱ぎっぱなしにして急いだ様子で室内に入っていく。留守番の婆やは彼の草履を揃えるが、その隣に女性物の白い草履と白い日傘がすでに置かれている。しかしその前の車中ショット（6:10-6:18）では、静雄とゆみ子の間で交わされた会話でこの別邸には普段誰も住んでいないことを我々はすでに知っていたため、伝蔵の情事がここで暴かれるのではないかという緊張感が一気に高まることになる。その直後の離れのシーンで伝蔵を待っていた女性が静雄の母親の静香であることはすぐに明かされるが、われわれにとってはこれが「静香=白い日傘をかざす女」という印象を脳裏に焼き付ける最初の瞬間でもある。

続いて、映画の中盤では静雄とゆみ子が静香と伝蔵と四人で外遊した後に泊まった温泉旅館で起きたハプニングが描かれている。湯上りの静雄は客室に戻ろうと中庭を通り抜けて行く途中、いきなり一本の日傘の存在に目を奪われてしまう。その日傘が母親の静香のものであることを一瞬で分かった彼は、すぐに静香が未だに伝蔵との関係を絶っていないことを悟る。このことのせいで、静香と静雄の親子関係は新たな危

¹⁰⁵石坂洋次郎の原作では、入水自殺を凶ったのは母親の静香ではなく、息子の静雄のほうだ。

機に陥ることになった。しかし、彼にはなぜそのようなことがすぐに分かったのだろうか。問題の日傘は、用途上濡れることがないにも関わらず、開いたままという自らの特徴（花模様の刺繍）を確認されるのに最も都合の良い状態で旅館二階の縁側で中庭に面して干されているからだ。

さらに、終盤の静雄たちが静香らを探すシーケンスの中でも、日傘は静香の死を暗示し映画をクライマックスへと導く重要な役割を担っている。それまでのいくつかのシーン（静雄がゆみ子を訪ねたシーン、二人が静香と伝蔵を探すシーン）を通して、われわれはすでに静香が睡眠薬を持って伝蔵と二人で山中の温泉へと出かけたことを把握している。その後、伝蔵はその温泉へと向かう途中で事故った車の中で死んだ状態で見つかったが、同乗していたと思われる静香の姿はそこにいなかった。静雄たちはすぐに湖上で捜索活動を始めるが、やがて静香の彼女のものと思われる白い日傘が水面に浮かぶところが見つかり、それを見て静雄夫婦は静香の死を悟り泣き始める（ここで興味深いのは、その前に静香のものと思われる草履が先に見つかったが、静雄は日傘が見つかった時ほどの絶望感を見せなかったことだ）。しかし、死体という決定的な証拠が見つかったわけでもないのに日傘が水面に浮かぶところだけ見て持ち主が死んだと決め付けることは、明らかに冷静さと合理性を欠けている。それにも関わらず、彼らがこのような判断を下したのは、日傘を静香と一体に化したもの、その一つの分身と見做しているからだ。

以上、水と日傘が物語の水準で見せたヒロインとの関連性を考察した。これからは、前述したようなスクリーンに映りながら、「不可視な女」という岡田茉莉子のイメージが画面の中でこの両者とどのように関わり合っているのかについて見ていきたい。

日傘から見ていこう。最近ではメンズ用日傘の商品開発も積極的に進められているが、一般的には日傘は女性が肌を紫外線から守るために愛用する道具として認識されている。それがこの作品群の中では、主にヒロインを演じる岡田茉莉子の顔を隠す機能を担っているように見える。しかし、このような遮蔽機能のほかに、日傘は通行人がフレーム・インするケースが稀であるこれらの作品の中で、持ち主の岡田の存在をかえって強調してしまう働きを同時に持っていることも事実だろう。持ち主の顔を隠そうとしたにも関わらず、かえってその所在を際立たせてしまう、吉田がヒロインに持たせた白い日傘は、常にこのようなジレンマを抱えている。上で挙げた『水で書か

れた物語』を再び例にとると、静香が結婚を控える息子に尾行されるシーン（35:24-36:41）は、日傘が抱えるジレンマを説明するのに最適の例になる。

ゆみ子と婚約を交わしてはいるものの、静雄は母と義父の関係を昔から疑い続けてきた¹⁰⁶。彼には過去に母親を尾行し、彼女が橋本家の別邸に入ったところを目撃した経験もあるが（23:36-25:03）¹⁰⁷、ここで挙げたいのは大人となった静雄がデパートの屋上で嫌がらせの投書を書いた真犯人である村田との会話シーンの直後に挿入された尾行シーンだ¹⁰⁸。

実家に帰る途中で静雄は華麗に着飾って出かける静香を遠くから見て、尾行すると決める。自宅前の鉄道を渡った静香は、坂を降りて閑静な路地に入った後、ずっと橋本家の別邸に入った。しかし、この一連の動きをとっている間、彼女の日傘はほとんど日光の照射角度に合わせてさしていなかった。例えば踏み切りを渡る時のショットでは、安全確認のために静香は一瞬日傘の向きを変えてカメラのほうを見るが、その時彼女の顔が逆光で暗くなっている。しかしその後、全身が日光に晒してしまうことを知りながら彼女はなぜか日傘を元の向き、すなわちカメラの置かれた方向に傾けて顔を隠した。続いて、彼女が坂を降りる姿を後ろから撮るショットの中でも、彼女が日傘をかざしているのに全身が完全に日光に晒されていることは、日差しが電柱と静香に落とした影の向きによって明確に示されている。しかし、ここでもやはりカメラ

¹⁰⁶映画では、静雄はとうとう彼の本当の父親が橋本伝蔵ではないかという長年の疑惑を母親の静香に打ち明けたところ、彼女から「貴方は松谷高雄の一人息子です」と毅然とした口調でその推測を否定される。しかし、その言葉は必ずしも生物学上の親子関係を示唆しているとは限らないし、ましてや静香が恥かくしのためについた嘘である可能性も十分に考えられる。いずれにせよ、静雄の生物学上の父親が誰なのかという疑惑の雲が晴らされないまま映画が終わったという事実には変わりはない。対して、原作の中では、死を前にした「父」・高雄がまだ幼い静雄に彼ら二人は本当の親子ではないことを告白したエピソードと、その告白の前に床屋の鏡に映った己の姿と橋本伝蔵とは瓜二つであるという不意に遭遇した事実で静雄がショックを受けたエピソードが描かれている。この二つのエピソードは、静雄の生物学上の父親が松谷高雄ではなく橋本伝蔵であるという推測を支える根拠になる。

¹⁰⁷伝蔵に付き合っただけで出席した食事会で出会った芸者の花絵と肉体関係を持った静雄は、その日の夜に母親を尾行した子供時代の出来事を夢で見た。ただしこのシーンでは、静香の日傘は無地のものであり、彼女を人目から隠す機能もまだ十分に働いているとは言えない。

¹⁰⁸この尾行シーンが静雄と村田の会話シーンの後に挿入された理由について補足説明する。静雄に送られた投書は二通あり、それぞれ新婦のゆみ子が処女ではないこと（一通目）と、伝蔵と静香の不倫関係（二通目）を仄めかしている。しかし、デパートの屋上で二人の間に交わされた内容から見て、静雄が村田を訪ねた理由が二通目の投書に書かれた内容が気になって仕方がなかったことは明らかだ。

からの視線を避けようとしたか、彼女は日傘を肩にのせることにした（たとえ見えていたのが後頭部だとしても）。そして、この後尾行されたことに気づいた彼女を捉えた移動ショット以降のショットでは、日傘で頭部を隠しながらも彼女はさらに日傘を回すという意図的な挑発としか思えない人目を惹く行動をとっている¹⁰⁹。

このシーケンスが示しているように、静香はほぼ本能的に日傘を使って静雄または非人称的なカメラから彼女自身を隠そうとしている。その意味では、尾行者の視点から日傘をかざす美しい未亡人を見ているという感想は、あくまでもわれわれの一方的な思い込みかもしれない。なぜなら、ヒロインに送った視線が日傘の白い生地 of 反射で再びわれわれ自身に返される以上、われわれは果たして何を以て彼女を見たと言えるのだろうか。つまり、日傘はその可視的なものとしての目立った外見を以て観客の視線を誘導し、岡田茉莉子の所在をさりげなく知らせる一方では、ヒロインの顔を見ようとする者たちの視線をその白い傘面で弾き返し、彼女の不可視性も提示している。

次は、画面の中で水と岡田の関わり合いについて見て行きたい。吉田喜重と岡田茉莉子のコラボレーションが本格的に展開した本作品群の各作品の中で、水はまるで意識でも持っているかのようにヒロインを演じる岡田に付き纏っている。その時、水はまず、ヒロインのイメージ乃至画面全体を活気づけるような働きを見せる。例えば、『女のみづうみ』の中では、次のような場面がある。道路に撒かれる「水の幕」を前に、岡田茉莉子が後景から迫ってくる場面がある（『さらば 夏の光』のラストの噴水も、『人間の約束』の消防ホースによる放水もこの場面を原点としている）。悪質写真屋から自身のヌード写真を買戻したことでほっとしたか、岡田が演じるヒロインの足取りは軽快さを感じさせるものだった。一方の「水の幕」は、強い日差しを反射しキラキラ輝くそのイメージが躍動感に溢れるもので、蓮實氏が言ったように「彼女の行動をいささかもおしとどめなかったばかりか、かえってそれを助長してさえたのである¹¹⁰」。同じような場面は、『秋津温泉』以来の岡田が主演を務める吉田作

¹⁰⁹日傘にはこのような露出症とも言うべき特徴を持っていることについて、吉田本人も認めている。阿部嘉昭のインタビュー（「鏡・水・3」、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重に収録）を受けた際、日傘について「そのメタファーということになると、なにかを「隠す」と言うことなのでしょうが、日傘を差して歩くことは、逆に人目を引くわけですから、なにかを「露出する」、「暴く」ことでもある。こうした両義性ですが、私には魅力的なのかもしれません」と吉田は述べた。

¹¹⁰蓮實重彦「影とフィクションー吉田喜重論」、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、200 ページ。

品に散見しているが、この時、水は動的に視界を遮ったとして自らの存在を画面の中で印象付けるのだけではなく、岡田茉莉子の運動性を増幅させることで彼女の存在まで際立たせている（ただし、『樹氷のよろめき』のラストのように岡田茉莉子が動きを止める場合は、雪＝水の運動はかえって彼女の停滞を際立たせてしまう、この傾向は中期以降の吉田作品の中で次第に強化されていく）。

ところで、こうして著しい運動性と反射性の組み合わせによって自らの存在を視覚的に活性化させた一方では、水には不透明で不可視なものとしての一面もあるのだ。とりわけ、吉田映画の中で頻繁に捉えられている光を広く反射する水面のイメージは、水のそのような一面を表すもっとも顕著な形だ。本作品群の中では、湖面または海面が画面の半分以上を覆うショットがたくさん捉えられている。モノクロ・フィルムで撮られたそれらのショットの中で、水面はその白、灰、黒の三色でできている波紋の斑模様が目眩を引き起こしかねない、という幻惑的なものとして映し出される時もある。極端なハイ・アングルまたはロー・アングルによって一面真っ白、もしくはその逆の真っ黒に写る時もある。この場合、表面の反射によってその透明さが効率的に抑えられた水面は、いわば不透明／不可視な状態へと移行していく。とりわけ、ほとんど黒か白の一色に映った水面のほうは、斑模様の水面に比べて、水が不可視なものだという印象を与えるのにより優れた視覚的効果を果たしている。

ここで注目したいのは、水が不可視な平面として映し出されたシーンの多くに岡田茉莉子が登場している事実だ。例えば、『女のみづうみ』の中で、海の上の崖で岡田と露口が対峙するシーンが二つ捉えられている。1:08:06 から始まる一つ目のシーンでは、露口が岡田に「この崖から僕を突き落したいんじゃないかな」と揶揄う様子が撮られている。しかし、1:31:38 から始まる二つ目のシーンではその「予言」が実行されることになった。また、『樹氷のよろめき』では、支笏湖の上を浮かぶボートの中でヒロインの岡田が今彼の蜷川から湖に突き落とすと脅される喧嘩シーンを挙げることもできる。とにかく水は、岡田が演じるヒロインが陥る危機または緊迫状況によく関与している。その関与とは、単に危機的状況の発生する場所としてヒロインと共に画面写ることのみならず、ヒロインの岡田茉莉子の了解不能性もしくは不可視性を提示する視覚的イメージとしての働きも指す。このことを詳しく説明するため、『水で書かれた物語』のラスト・シーンを例に取り上げたい。

ところで、この例をいきなり取り上げられることに違和感を感じる者もいるだろう。というのは、了解不能かつ不可視なヒロインのイメージと湖面の関連性を検討す

るために選んだ映像例にも関わらず、当のヒロインが一度も写っていないからだ。そもそも、この映画のラストでは静雄たちが湖の上で捜索活動を行う様子が捉えられているが、深夜にゆみ子を訪ねたシーンで静雄によって予告された静香の自殺と、湖すなわち水死との間の因果関係についてははっきりとした説明は行なわれていない¹¹¹。

しかし、伏線らしきシーンは確かにあった。まず、映画の後半、伝蔵が車の事故を起こしたせいで昏睡状態に陥った静雄が、湖畔でうつ伏せになった彼自身の死体が波に打たれ続ける夢を見た幻想的なシーンが捉えられている。このシーンを対象に精神分析的な解釈を行うと、そこで提示された静雄自身の水死願望が、彼に静香は必ず入水自殺を自らの自殺手段として選ぶことを確信させた理由となる。ところで、プロットの分析以上に確実な証拠として、ここでは静雄たちの車移動から静香の日傘が発見されるまでの間に撮られた、静雄と山に囲まれた湖が交互に映し出されるシーンに注目したい。

最後の湖上捜索シーンに入る前、静雄夫婦が山道を車で走る途中で伝蔵が事故車の中で死んでいるところに遭遇したシーンが描かれている。その時、静雄夫婦を乗せた車の中から俯瞰で撮った湖のショットが幾つも挿入されている。それらのショットの中で、山に囲まれた湖の表面はまるで鏡面のようで、光の反射によって銀塩モノクロ写真のそれに近い質感の白さを放つ光景は幻惑的としか言いようがない。幻惑的といったのは、自らの存在感を誇示しながら、見る者のまなざしを弾き返した意味において本質的には不可視であるこのような湖のイメージは、前文で述べた謎めいたヒロインの不可視性を提示する白い日傘のイメージと完全に重なって見えるからだ。とりわけ1:54:18頃から始まるショットの中の湖は、綺麗な六角形をなしていて俯瞰で撮った傘面によく似ている。一方、このような白い日傘を彷彿させる「白い湖」のイメージが車窓からそれを眺める静雄の焦る表情と交互に映し出される、というカッティングの周到さも見落としてはいけない。なぜなら、静雄の中に存在する、母が自殺する恐れと湖によって暗示される水死との関連性が画面の中で自然に浮かんできたのは、このようなカッティングのおかげだからだ。そして、このカットバックから生まれた

¹¹¹脚本の中では、静雄たちが伝蔵の運転していた事故車を発見する前に、山道で警察のジープとすれ違うシーンも描かれている。「なにかあったんですか」とゆみ子に聞かれた警察は、「この上の、湖で無理心中があつてな」と事件現場の大まかな位置情報を教えるが、無理心中の具体的な方法については触れていなかった。また、伝蔵の死体が見つかった後については、脚本の方でも映画と同様に湖上の捜索シーンがいきなり展開している。

静香が水死するのではないかという不吉な予感、その後の伝蔵が水辺の事故車の中で気絶した状態で見つかったシーンでさらに高まることになっていく。

つまり、ラストの湖上捜索シーンに入る前に、静雄にしか分からない湖＝水と静香の自殺との関連性は、すでに「静香の白い日傘」を想起させる「白い湖」と車内にいる静雄のカットバックによって提示されていた。その結果、映画のクライマックス、すなわち「日傘は、まるでクラゲのように、水面に開き、浮き沈みしている」¹¹²という決定な瞬間が映し出される時、われわれはすぐに静香が水死したと理解し、静雄のように彼女の死を悲しむことができた。

そろそろラスト・シーンに戻ろう。日傘が水面に浮かぶこのラスト・シーンは、『水で書かれた物語』における岡田茉莉子の不可視性を語るのに重要な場面だけではなく、それ以降の吉田映画作品にとっても極めて特別な意味を持っている。その理由は、これが吉田喜重映画の重要なファクターである岡田茉莉子、水と日傘、この三者が初めて同じ画面の中で合流した特権的な瞬間だからだ。

勿論、このシーンではヒロインの岡田は最後まで実体として写ることはなかったが、彼女が入水自殺を図るのではないかという静雄の予測は先に挙げた「白い湖」と彼のカットバックによって伝えられているし、その後に挿入された伝蔵が死体で発見されたシーンも、彼女の死を仄めかしている。つまり、この時静香はすでに遺体となって日光の反射で不透明となった湖面によって隠され、不可視な存在となったということだ。一方、彼女の代わりに画面に映し出されるのは、それまでこの映画の中で同じ反射の原理に基づいて岡田の不可視性のメタファーとなった日傘と湖面、すなわち水だ。さらに、画面全体が一気に真っ白となったこのシーンの最後の瞬間を思い出してもらえば、『水で書かれた物語』のラスト・シーンが完全に岡田茉莉子の「不可視性」を表現するために撮られたことは明らかだ。

このように、松竹退社後に初めて作った作品『水で書かれた物語』では、見られることに対して抵抗的な姿勢を見せる岡田茉莉子の不可視性は、常に反射性と共通する特徴が挙げられている日傘と水のイメージによって象徴されている。そして、このような「日傘の女」と「水の女」のイメージがそれ以降の吉田喜重映画を特徴づける符牒となったことが、岡田が演じるキャラクターの同定困難に加担していることは前述の通りだ。

¹¹² 『水で書かれた物語』のシナリオからの引用。シナリオは『見ることのアナーキズム』に収録されたバージョンを使用。

二、共通の視覚符牒

ヒロインを演じる岡田茉莉子という存在の特権化以外にも、区別困難という状況をこの作品群の中でさらに広げた理由がある。各作品に共通して見られるモチーフの存在がそれだ。ここでは、ガラス/鏡、遮蔽物と「崩れる風景」の三つを取り上げて考察したい。

1、鏡とガラス

・鏡

鏡は吉田喜重映画に関する先行研究の中で最もよく取り上げられるモチーフの一つであることに異議を唱える者はいないはずだ。なぜならば、自ら「やはり鏡は映画そのものの最大のメタファーです¹¹³」と明言した彼の映画では、「反青春映画」を作っていた松竹時代の作品によく映されるヒロインたちにとっては欠かせない道具としての姿見とドレスラーの鏡、車のバックミラーとルームミラーから、中期以降に現れた水鏡や罅割れた鏡まで、実に様々な鏡が登場しているからだ。

もっとも、鏡への偏愛は決して吉田にのみに見られるものではなく、むしろ世界中の映画監督たちによって共有されているとさえ言える。紙幅の関係上映画史における鏡の系譜を改めて振り返る余裕はないが、幾つか例を挙げると例えばオーソン・ウェルズ作品における鏡だ。『市民ケーン』（一九四一年）の合わせ鏡と『上海から来た女』（一九四七年）の「鏡の間」は、目紛しい視覚効果を生み出している。一方、アンドレイ・タルコフスキーの『鏡』の場合は小道具としての鏡を頻繁に登場させるだけではなく、人物造型から配役まで鏡像関係が見られていて、まさにその作品名にふさわしい鏡の映画としか言いようがない。さらに、ダリオ・アルジェントの『サスペリア PART2/紅い深淵』（一九七五年）¹¹⁴のようなホラー映画の名作の中では、鏡はしばしば真犯人の正体を映し出す重要な役割を果たしてみせる（ヘルガが殺されたアパートの壁に掛けられた絵画のように見えるウォールミラーの中に犯人の顔が映ってい

¹¹³前掲吉田喜重インタビュー「鏡・水・3」、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、103ページ。

¹¹⁴原題は『PROFONDO ROSSO(紅い深淵)』。この作品は『サスペリア』より二年前に作られたものだが、『サスペリア』が一九七七年に日本で大ヒットした後に輸入されたため、『サスペリア PART2』という題名を付けられた。『サスペリア PART2/紅い深淵』は二〇〇五年に日本でDVDボックス「サスペリア アルティメット・コレクション」が発売された時に使った題名だ。

る)。とにかく、これまで大勢の映画監督たちはこの小道具を巧みに操り、実に様々な演出効果を生み出すことに成功したと見られている。

では、吉田が松竹退社から現代社設立初期までの間に作ったこの作品群の場合はどうだろう。結論から言うと、吉田による鏡を用いた演出は、主に空間演出と視線の問題をめぐって行われたと見られる。まず、鏡による空間演出について指摘したいのは、これは松竹退社以降の吉田作品に新たに見られた変化の一つ、ということだ。というのも、これは松竹の恵まれた撮影環境から離れて、ロケを中心に映画撮影を行わなければならないようになった事実がもたらした必然的な結果とも言うべきかもしれない。とりわけ、狭い室内での撮影で画面の奥行きを如何に増せるか、あるいは空間を如何に分割しさらに重層化させることによってより豊かな空間表現を実現できるかは、吉田が日常的に取り組んでいた重要な課題だ。そして、鏡の反射性を利用した演出はまさに彼が辿り着いた答えである。

例えば、『女のみづうみ』と『情炎』の中で撮られたヒロインの岡田茉莉子と不倫相手の男が密会する室内シーンだ。『女のみづうみ』の岡田と早川保が昼間のうちに密会するラブホテルの部屋は、ベッドが一つ置いてあるのみの、セックスだけのために作られた狭小空間だ。一方、『情炎』の後半で岡田と木村、菅野が陥った三角関係の修羅場の舞台となるホテルの部屋も、使用面積は『女のみづうみ』のラブホテルの部屋よりはるかに広いものの、ツイン・ベッドにソファやドレッサーなどの家具がたくさん置かれているせいで、かなり窮屈に感じてしまう。しかしその時、吉田が選んだのは俳優たちの方ではなく、ドレッサーに付けられた鏡に映る彼らの鏡像の方にカメラを向ける撮り方だ。すると、画面の奥行きが倍増して先まで感じていた窮屈さは解消されることとなる。

さらに、複数の鏡が使われるより複雑な構造をなす鏡の装置も挙げられている。例えば、『情炎』の能登たちが泊まるホテルの部屋の場合、ドアを開けてすぐ横の壁に縦長い姿見が一枚設置されているが、部屋の奥へと進むと今度はその姿見の反対側の壁にもう一枚の鏡（ドレッサーの鏡）も付けられている。実際、この鏡の装置のおかげで、空間を分割または重層化する演出効果も実現されている。というのは、部屋に入ってくる者と入り口の姿見に映るその鏡像が左右対称となって「見つめ合う」ような構図や、部屋の中にいる俳優たちの横に彼らの姿を映し出すドレッサーの鏡がその斜め向かいに設置された姿見によってさらに映し出される（あるいはその逆の場合もある）いわば入れ子になった鏡像と並置して画面に映し出される構図など、様々な劇的な空間演出が行われているからだ。

ところで、前述したように豊かな空間演出以外にも、鏡を用いた演出は、視線の問題をも提起している。そして、この時期に作られた吉田喜重映画に数多く見られる（先に挙げた『女のみづうみ』のラブホテル密会シーンもそうだが）登場人物たちが鏡を挟んで会話を交わすシーンは、このことを説明するのに最も良き例と言えるだろう。

もっとも、鏡を挟む会話のシーンは松竹時代の吉田作品にもよく見るものだ。そして、それらのシーンに共通する特徴として、自ら進んで鏡像を介して相手と会話しようとする傾向を見せるのは常に女性たちの方であることが挙げられる。彼の初期作品の中では、女優がドレッサーの前で腰を下ろして化粧したりスキンケアを行ったりしながら、同じ部屋にいる他の人間と会話する様子を捉えたシーンが散見されている。この特徴は吉田が松竹を退社した後に作ったこの作品群でも引き続き見られているが、彼の演出には新たな変化も見られている。その変化とはカメラと鏡の距離の短縮だ。そして、この変化に伴って、画面に映る鏡のサイズはさらに拡大し、いよいよ俳優たちの本体を画面から追い出すことになる。すると、画面の中で次のような奇妙な光景が映し出される。二人の登場人物が会話を交わしているにも関わらず、鏡に映し出される二人の視線は交わすこともなく終始平行したままだという光景がそれだ。とりわけ、ドレッサーに三面鏡が付けられた場合は、平行しているように見える鏡像を介して会話する二人の視線の隣に、左右の鏡の反射によって映し出される彼女/彼たちの鏡像がさらに加わるという幻惑的な構図になることもしばしば見られていて、観る者に視覚的衝撃を与えてしまう。しかしここで言う視覚的衝撃は、もちろん画面の中で起きる俳優の鏡像＝分身の増殖との関わりを否認しない部分もあるが、やはり通常の会話シーンでよく使われる古典的ハリウッド映画を支えたショット/切り返しショットの技法が徹底して回避されている事実起因するところが圧倒的に大きいと言わなければならない。このようなそれぞれ異なる方向に向けた視線をあくまでも交わしているように見せかける切り返しの編集技法への抵抗には、観る者による登場人物への自己同一化を絶えずに喚起しようとする映画の「まやかしさ」を暴こうとする吉田の意図が明白に反映されていることは言うまでもなからう。

・ガラス

ところで、この時期の吉田喜重映画の中で、鏡を用いた演出以上に注目すべきはやはり鏡をその顔の一つとして持つガラスを用いた演出だろう。なぜならば、松竹時代よりすでに吉田喜重作品の重要なモチーフとなった鏡と違って、ガラスは松竹退社した吉田が新たに持ち上げたモチーフだからだ。では、彼は一体ガラスを用いて如何なる演出を行っていたのだろうか。

周知のように、ガラスは透過性と反射性という相反する二つの特質を同時に持つ特殊な素材でありながら、一方ではメガネのレンズから高層ビルのカーテンウォールまで広く使われる、我々にとっては日々の生活を支えてくれる最も身近な素材の一つでもある。そのため、どんな映画であろうと、その中にはガラスを映したショットは必ず入っている。しかし、スクリーンに映し出されるガラスのショットを何度か注意を払ってよく見た経験のある者なら、誰もが次のことに気づくはずだろう。すなわち、透過性のみ発揮する完全に透明なガラスがほとんど存在しない、ということだ。むしろ、光の入る角度と明るさによって一枚のガラスの表面に透明な箇所と不透明な箇所が混在するケースがほとんどだと言っても過言ではなかろう。それにも関わらず、かつて蓮實重彦がヴィム・ヴェンダース映画におけるガラスの演出をめぐる論文の中で「映画史は、鏡と窓とをそれぞれ異質の主題体系に分類し、その流動的交換ぶりを、これまで映画的資産として登録してきてはいないからである¹¹⁵」と指摘したように、多くの人たちはガラスの持つ二つの顔が実は可換的かつ共存可能であるという事実を無視し続けてきた。

それに対して、この時期の吉田喜重作品では、ガラスの二つの属性の共存可能または相互転換性を表す視覚的イメージが際立つ演出が積極的に行われていたと思われる。窓/車窓やガラス戸に身を寄せる岡田茉莉子を外から撮るショットは、その代表的な例となるだろう。例えば、『女のみづうみ』の冒頭近くの岡田茉莉子が早川保を自宅に呼び出すシーンだ。早川を連れて家政婦の目が届かない部屋に入った岡田は一回男に抱きついてから、窓際まで移動していよいよネガフィルムが奪われたことを告白しようとする。カメラは、室外から窓越しに彼女のその姿を固定ショットで撮る。すると、室内にいる彼女の顔に、その窓の室外側表面に映り込んだ住宅街の風景が重なって映し出されるが、その映り込みには風に吹かれて激しく揺れ動く樹木も映っている。その樹木の動きは勿論、自らのヌードを映したネガ・フィルムが奪われた事態に動揺する岡田自身の心情を象徴するものではあるが、同時にヒロインの顔に注ぐ我々の視線を攪乱するものでもある。つまりここでは、透過性と反射性というガラスが持つ相反する二つの特質が同時に作動して、岡田たちのいる室内の空間と屋外の開放的な空間が互いに融合し一体となるような曖昧さ極まりない表面が作り出されたということだ。

ただし、ガラスのすぐ側にいる岡田を捉える吉田のカメラは常に固定されたままとは限らない。例えば、『樹氷のよろめき』の中で岡田茉莉子と蜷川幸雄を乗せた車が路上で立ち往生となったシーンだ。このシーンでは、車の後部座席に座る岡田と、その車を直そうと車の外に出た蜷川の二人が、車のフロントガラスと車窓越しに愉快とは言えない会話を交わす様子が撮られている。ここでまず注目したいのは、岡田が終

¹¹⁵ 蓮實重彦「ガラスの陶醉ーヴィム・ヴェンダース論」、『季刊リュミエール』創刊号、一九八五年九月、23 ページ。なお、以下に述べられる吉田喜重映画におけるガラスを用いた演出に関する論述は、この論文から大いに刺激を受けた。

始車から出ようとしなかったという点だ。車の状況をチェックし故障の原因はおそらくエンジンのオーバーヒートだと判断した蜷川は、エンジンが冷えるまでの間に二人で付近の原野を散策しようと執拗に岡田の方を誘い続ける。しかし、岡田の方はというと、後部座席のサイド・ウィンドウを下げて男の話を聞くのみでリア・ドアを開けようとしなかった。その結果、二人の会話は車のウインドウ越しに行わなければならない。そして、このような位置関係を持つ二人を撮るということは先に挙げた『女のみづうみ』のシーンのそれ（男女二人が同じ空間の中にいるという位置関係）に比べて、より複雑なカメラワークを必要とする。実際、このシーンでは車の中から捉えた外にいる蜷川のショットと、外から捉えた車の中にいる岡田のショットが交互に映し出されているわけだが、蜷川が固定ショットで撮られるのに対して、岡田を撮る時に使われるのは移動ショットだ。蜷川のショットは比較的に暗い車内から明るい外に向けて撮っているため、その中に映る車のウインドウはほぼ完全透明な状態になっていて外の風景がはっきり見える。しかし、岡田のショットの場合は、明るい外から暗い車内の方を撮っているため、光の反射によって車のウインドウには外の風景が映り込んでいて車内の様子が見えにくくなっている。とりわけ、蜷川が会話している最中にリアドアを開けた後に撮られた岡田のショットでは、初めはリアドアが開けられた隙間から後部座席に座る岡田を直接撮っていたカメラだが、途中からいきなり画面の左（フロントドアの方）へと横移動し始める。すると、カメラのその横移動に伴い、最初にはっきりと映る岡田の顔は次第に助手席のサイドウィンドウ表面の映り込み（白い空と黒っぽい樹々）に「侵食」されていき、どんどん見えにくくなっていく。つまり、蜷川のショットでは透明性をひたすら見せていたガラスがここでは、自らの反射性を原因とする映り込みが如何に内部空間と外部空間を同じ表面の上で融合させ、二重写しにも見える不安定極まりない視覚的効果を生み出しているのか、その生成過程を我々に見せてくれた。

さらに、ガラスの透明性と反射性を用いた吉田のこのような戯れが一極化する特権的な瞬間も見られた。『情炎』前半十六分頃に始まるヒロインの織子が義妹の悠子とその男共達にからかわれるシーンがそれだ。このシーンでは、悠子は三人の若い男を連れて大音量の音楽を流しながら織子のいる離れを訪ねてきて、彼女をダンスに誘う。自分に浮気相手を紹介しようとする悠子の目的を知っている織子は案の定その誘いを断るが、彼女の美貌に惚れた悠子の友人の一人からいきなり口説かれることになる。それを見た悠子は面白がって織子をさらに揶揄う。その時、カメラは織子のいるガラス張りの引き戸に囲まれる縁側の内側から、庭の中にいる悠子と若者たちの様子をガラス戸越しに撮る。それでも誘いに応じようとしない織子を見て、悠子たちはとうとう諦めて庭で騒ぎ始める。一方の織子はというと、彼女たちが大騒ぎを起すそ

の光景を冷やかな目で見る。その時のショットに注目したい。庭に出た手持ちカメラは、縁側の角を曲がりながら屋内にいる岡田をガラス越しで仰角気味に撮る。前半では庭の景色を部分的に反射しながらも、ガラスは自らの透過性を発揮し室内にいる織子の無表情な顔を我々に見せてくれていた。しかし、カメラがその角を曲がると状況が一変する。というのも、引き戸のガラスの右上半分が空の映り込みで白くなって織子の顔を「飲み込み」始めているというのに、カメラはその仰角をさらに上げて空の映り込みの大きさを一気に広げて彼女の姿を完全に画面から消してしまう。その光景は、文字通りガラスの反射性が逆襲する瞬間だ。阿部嘉昭の言葉を借りれば、とにかく我々はその時、「岡田の顔の不吉な消え方に美学的戦慄を覚えた¹¹⁶」。ただし、次のことを忘れてはいけない。すなわち、我々がこのような戦慄に突如にして襲われたと感じたのは、カメラが意図的にその仰角を上げるからだ、ということだ。この場合、前述した通りの、相反する二つの特質を同時に持つガラスの両義性を利用して実現した二重写しに見えるような視覚的効果のほかに、ガラスの反射性を利用し岡田の顔に注ぎ込まれる観客の視線を躊躇なく一気に弾き返した点において、このような演出にはヒロインの顔で観客の視線を惹きつけて映画物語の世界へと誘い込もうとする映画の常套手段への抵抗も現れていると言っても良からう。

いずれにしても、この時期の吉田映画に散見する、内部空間と外部空間、或いは画面内と画面外の人間と物事がガラスの相反する二つの特質の同時作動によって、同じ表面の上で二重写しにも似たような強烈な視覚的インパクトを有する映像を前にして、我々の視線がついに一点を定めて見ることを諦め、見ることの移ろいやすさを思い知らされることになるだろう。

2、遮蔽物

吉田喜重作品における遮蔽物について語る前に、スコープ映画の歴史をおさらいする必要がある。周知の通り、日本で最初に上映されたスコープ映画は、一九五七年に公開された東映製作・松田定次監督の『鳳城の花嫁』だ。その背景には当時急成長するテレビの小さな画面では実現できないワイドスクリーン独自の魅力を映画に付与す

¹¹⁶阿部嘉昭前掲論文「物語に馴致されない特異な視覚 松竹以後・ATG以前の吉田喜重作品について」（『ユリイカ』総特集吉田喜重、283ページ）。なお、阿部氏は具体的な作品情報について明言しなかったが、筆者の理解ではおそらく『情炎』のこのショットを指して述べたと思われる。

ることによって、映画観客の流出に歯止めを掛けようとする映画産業の打算が働いている。

北浦寛之は「ワイドスクリーンと日本映画の変貌-変化する撮影のスタイル-」¹¹⁷の中で、ワイドスクリーンが日本映画の撮影様式にもたらした変化を考察した。その第四節「スコープ映画の「過剰さ」」の中で、スクリーンの拡大に伴い生じた画面の余白を埋めるために監督たちが画面構図をめぐって施した様々な工夫が述べられている。例えば、画面手前から奥に対角線を引いて被写体を配置する方法や、前景に人物を横並びに配置しその隙間に後景の人物を置く方法、あるいは前景に障子などを置くことによってより遠近感の強調される深みのある空間を作り出す方法などだ。それをまとめると、ワイド画面の構図を設計する時、人間なり障子なりとにかく前景に何らかの遮蔽物を置くことが重要だということはすぐに分かるはずだ。

確かに北浦論文はワイド画面が日本映画の画面構図にもたらした変化を詳述しているが、現象学的考察に注目するあまり最も本質的な問題、すなわちなぜワイド画面の過剰な空白が埋められなければならないのか、この問題に対する解答がはっきり言明されていないように思える。その問題を明快に答えてくれたのは阿部嘉昭だ。かつて増村保造のスコープ映画『妻は告白する』評価を行う時に、ワイド画面の構図の美学について彼はこう語った。

（前略）ワイド画面は、通常は人間の視覚生理に離反するものです。画面情報が多すぎる。となると、「説話」機能的にも過剰なものを抱えていることになります。そのとき優れた映画作家たちはどうしたか？まず、画面手前に遮蔽物などをつくって、画面から意味除外部分をつくった。ところがそれは画面構図に「奥行き」をつくり出すことになり、その構図の垂直性が画面の強度を増すことへとつながっていったんです（後略）。¹¹⁸

つまり、ワイド画面に対応する画面構図の新たな法則を作らなければならないのは、画面情報の急増が映像の説話的機能に支障をもたらすことを防ぐためだということだ。

¹¹⁷塚田幸光編『映画とテクノロジー』所収、ミネルヴァ書房、二〇一五年、151～174ページ。

¹¹⁸阿部嘉昭『68年の女を探して-私説・日本映画の60年代』論創社、二〇〇四年、15ページ。

いうまでもないことだが、吉田がデビューした一九六〇年頃、日本映画界はすでにスコープ映画の時代に突入している。そのため、彼の映画づくりには、はじめからワイド画面への対応が求められている。実際、彼が松竹時代に作った全六作を見れば、教科書的とも言うべきワイド画面の構図が使われていることは一目瞭然なはずだ（もちろん、彼が助監督を務めていた木下組の一九五八年以降のスコープ映画製作で受けた現場教育の影響は大きかったろう）。

例えば『ろくでなし』の冒頭、俊夫（川津祐介）の父親・秋山社長が社長室で取引相手の二人の男と会話を交わす場面がある。あるショット（4:13-4:36）ではカメラは会話相手の二人の肩越しに秋山社長を撮るが、画面の右三分の一と左三分の一は手前に座る男二人の肩によって遮られてしまう。一方の秋山社長は、真ん中三分の一の「隙間」に配置され、饒舌ぶりを披露する。この時、二人の相手から「挟み撃ち」されながらも慌てる様子を見せることなく堂々と「応戦」する彼の余裕ぶりに我々は驚くことになるだろう。また、『秋津温泉』の場合も秋津荘という日本家屋の特徴でもある障子や格子、柵の大量配置を生かして、画面の奥行きを生み出すことに成功している。とにかく、この時期の監督作品に見られる遮蔽物の配置方法はスコープサイズに対応するためのものでしかなかったことは事実だ。

しかし、フリーになった以降の吉田喜重映画の中で、遮蔽物の使用にはある変化が見られている。遮蔽物の「自己主張」がそれだ。具体例を挙げて説明しよう。

『情炎』の前半三十分頃、岡田が亡き母の元愛人である木村功を訪ね、彼に「母も最後の人があなたのような方で幸せだったと思います」と彼と亡き母が恋仲だったことに理解を示すようなことを言うと、木村から当時彼女の母と付き合っていた男は彼ではなかったと思わぬ事実を告げられる。それを聞いて思わず動揺しさらに真実を聞き出そうとする岡田を捉えたショット（30:41-31:08）に注目したい。カメラは庭の作業場に立たされたガーデン・パラソルの下でハイ・ポジションを決めて縁側に座る岡田を撮るが、前景にはそのガーデン・パラソルのフリルがぶら下がっていて画面の約六割を遮ってしまう。一方の岡田は二枚のフリルに挟まれ形で画面右の後景に配置され、眉間に皺を寄せながら木村から母の最後の男が誰のかを聞き出そうとする。この構図は一見して、『ろくでなし』の秋山社長が前景の会話相手たちの肩に挟み撃ちされるのと同じ発想、すなわち観客の視線が演じる俳優の方に集中するように遮蔽物を使ってワイド画面から余分な画面情報を排除しようとする意図から生まれたもののように見えるが、両者の間に決定的な違いが一つだけある。このフリルは遮蔽物として

の十分な安定性を備えていない、というところだ。無論、このショットの場合は、驚愕な事実で動揺するヒロインの心情の揺れがフリルの揺れによって増幅されているとも言っても良からう。しかし、このショットを見る時、我々の視線は思わず岡田の顔から、揺れ動くたびに変わる表面の陰影が変化するフリルの方に移ってしまうことも事実だろう。実際、本来遮蔽することを責務とするはずだったフリルは、少なくとも我々の視線を惹いた瞬間に限って主役になったように思われる。このことは、まさに遮蔽物による「自己主張」とも言えるだろう。

ところで、次作の『炎と女』では遮蔽物の「自己主張」もさらに進化する。最初のショットは、前半十一分頃に始まったバーでのシーケンスの中に挿入されている。バーで撮影されたこのシーケンスでは、カウンター席に座る木村と友人で医師の北村は真五の不育症について会話を交わす。そのカウンター席から少し離れたボックス席には、北村の弟子である日下武史は騒ぐ仲間たちに混じって無言のまま座り込む。彼がこのシーケンスで最初に登場したショット（12:04-12:08）に注目したい。カメラはボックス席で横並びに座る男女六人をハイ・アングルで撮るが、前景にペンダント・ライトがぶら下がって画面の中央上部を遮ってしまう。その下で一人の男がひたすらコースターを回し続けるが、肩より上は前景のライトに遮られたせいで全く見えない。つまり、我々の関心はその男の正体にあることを知りながら、吉田はあえてペンダント・ライトという遮蔽物を置いて最も重要な情報を伏せた。

同じような例はまだある、木村が妊娠中の岡田を抱く長回しだ（50:07-51:13）。前の例では、コースターを回す手の主の正体はその直後のショットで明かされたが、この長回しのなかで二人の裸体は最後まで遮蔽物の和風ペンダントライトによって隠されきっている。もっとも、このショットは俯瞰で撮られただけに、女優の全裸ショットが期待されることはいうまでもない。それだけではない。先に挙げた日下武史がペンダント・ライトに「斬首」された例もそうだが、照明具を遮蔽物として扱うというのはそれ自体極めて興味深い演出と言うべきだろう。何せ照明具はもともと「見せる」、「照らす」ために発明されたものであるからだ。とにかく、吉田は一つの場面で最も注目を浴びるはずだった被写体に照明を当て観客の関心を引き寄せながら、その光源となる照明具を遮蔽物として使って、被写体に集まる我々の視線を容赦無く一気に弾き返した。

事実、それまでスコープ映画の中で説話的機能が保証される画面構図の実現のために使用された遮蔽物は、この時期の吉田作品の中で、画面の中心つまりは役者のいる

所に執着する見る側の視線を拒否する手段への変貌を遂げている。このような変化には、「見たい」という欲望に取り憑かれるあまりに硬直した観客の視線に抵抗したいという批評性が含まれている。

3、崩れる風景

松竹時代の『嵐を呼ぶ十八人』以来、吉田映画の撮影はロケ中心の形になりつつあるが、この時期に入るとその加速ぶりが著しいものになった。ロケ中心の映画撮影というのは、その過酷さが容易に想像されるが、当時独立した多くの若手監督もそうだったように、吉田としてはむしろその自由さと開放感に心を奪われていた。彼は蓮實重彦との対談で、当時スタジオから離れた喜びについてこう振り返った。

ロケーションの場合は映画の物語が求める風景や建物が、その物語を裏切るかもしれないのですから、そこにさまざまな意味が読み取れるようになり、開かれた映像になる。物語中心より映像中心に、自ずから転換せざるを得ない喜びがあったのも確かです。¹¹⁹

これまで多くの評論家は、スタジオから解放された吉田の映画に映し出された様々な風景について語ってきた。変貌しつつある都市風景、変わらぬ地方の風景、水辺を歩くことを愛するヒロイン岡田茉莉子と共に映し出される溪流、川と海、彼の映画に映し出された風景は枚挙に遑がない。その中で、筆者が特に注目したいのは、三つの崩れる風景だ。

この三つの崩れる風景はそれぞれ『女のみづうみ』、『情炎』、『樹氷のよろめき』の中で捉えられている。『女のみづうみ』の中では、石川県・片山温泉付近の海岸で撮影を行ったシーンがたくさんあるが、思い出してもらいたいのは砂丘の斜面で撮られた、早川が露口を殴るシーンだ。岡田と露口が会話を交わしている所に早川がいきなり画面の左上から乱入してきて、露口を執拗に追いかけて殴る。しかし、三人がいるのは砂丘の急斜面、そのため彼らの激しい動きに伴い砂がどんどん斜面から崩れ落ちてくる。一方、『情炎』の真鶴の採石場で撮られた岡田が木村を訪ねるシーンで、後景の山が崩れる瞬間は二回捉えられている。一回目は日傘をさしながら山道を

¹¹⁹前掲吉田喜重・蓮實重彦対談「吉田喜重または変貌の倫理をめぐって」、前掲『吉田喜重 変貌の倫理』、449 ページ。

歩く岡田の目の前で、山がいきなり崩す。二回目は画面手前で木村が金槌を使って巨大な石の塊を少しずつ削る時、後景の山でさらに大規模な落石が起きる。最後は北海道でロケを行った『樹氷のよろめき』の終盤のニセコ高原で撮られたエンディングだ。ここでもやはり三人が動くたびに斜面から雪が崩れてくる様子が確認されている。とりわけ、手持ちカメラが雪山を降りて行く岡田と木村を追跡するショットでは、二人が踏んだところから雪がどんどん流れ落ちていく様子が撮られている。

この通り、『女のみづうみ』の砂丘、『情炎』の採石場の山、『樹氷のよろめき』の雪山、これらの風景は登場人物の動きをきっかけに自ずから崩れてしまう。その変貌ぶりは、まず物語の水準において理解される。『女のみづうみ』と『樹氷のよろめき』の場合は、それまで緊迫した状況に陥りながらも慎重に行動していた男二人がついに冷静さを失い、身体的な衝突を起こすことになる。一方の『情炎』はというと、労務者と肉体関係を持ったという亡き母の二の舞になった、という彼女自身が密かに恋心を抱く相手との関係を壊しかねない禁断の告白を行う直前の予兆として落石が起きている。すなわち、砂と石の崩れは物語の水準において明らかに登場人物間の人間関係の「崩れ」を象徴する働きを果たしている。

しかし一方では、登場人物の動きに合わせてどのように崩れ落ちる砂と石と雪は、通常求められる後景としての安定性を失っている事実も見過ごしてはいけない。なぜなら、その動きのダイナミックさに我々はついに目を奪われるからだ。つまり、登場人物の動きによって触発されたとはいえ、作り手もコントロールできない自然の意志が作動した以上、後景に見られたこのような視覚的表面変化は、登場人物の人間関係またはそれぞれの心情の「崩れ」の隠喩でありながら、画面内部の視覚的安定性を破壊する働きをも持っている。そして、俳優たちの演技に注ぎ込む観客の視線をあえて攪乱し、見るという行為が本来持つ移ろいやすい特質を画面の上で提示する意味において、これらの「崩れる風景」は先に論じた鏡/ガラスと遮蔽物を用いた演出とは同じ目的を共有しているとも言える。

おわりに

以上、松竹退社からいわゆる ATG 提携時代に入るまでの間に作られたこの作品群に見られる作品の同定困難という現象の成因解析として、ヒロイン岡田茉莉子の特権化と共通の視覚符牒をそれぞれ考察した。

本作品群における岡田茉莉子の特権化に対する考察で最初に明らかになったのは、女がそれらの作品の中で演じたヒロインの人物造型が互いに類似することがヒロインの同定困難を引き起こす前提となっている、という事実だ。しかし、ヒロインの同定困難という現象を引き起こした決定的な原因は、岡田茉莉子という特権的な存在を視覚的に印象付けた、一人の女としての彼女自身の肉体性を際立たせる吉田の演出に他ならない。というのは、演技解体の瞬間として女優を与えられた役柄から解放した事実において、各作品の中で幾度も反復されたこのような岡田自身の肉体性の露呈は、同時に彼女に作品と作品の間の隔たりを乗り越えて吉田喜重映画を自由に行き来する広義的なヒロインとしての「岡田茉莉子」へと変身する可能性を齎していると考えられたからだ。そこには、演技の本質は「すでに出来上がっている映画の一部として吸収され、ひとつの意味を伝えるための道具」である考える吉田喜重からの反発が込められている。とりわけ、観客の視線がヒロインに集中しがちと言う事実を熟知しているにも関わらず、あえてヒロインの岡田に画面のこちら側にいる我々を正面から直視させるような、本作品群に散見する特権的なショットは、常に映像から何かしらの意味を読み出そうと食欲になった観客を文字通り見返した意味において、極めて挑発的なものとしか言いようがなかろう。そして、このような「見返し」に込められた拒否は、ヒロイン岡田との親和性を見せながら、表面反射という同じ原理を通じて絶えずに彼女の不可視性を視覚的に提示したと見られる日傘と水を用いた演出によって、さらに強調されることになったことも映像分析で明らかになった。

続く第二節では、本作品群における共通の視覚符牒である(1)鏡/ガラス(2)遮蔽物(3)崩れる風景を用いた演出を考察した。そこで明らかになったのは、映画物語の世界で中心的位置を占める役者にばかり注目する観客の執着を断ち切ろうとする吉田の演出は、生身の役者だけではなく、鏡などの小道具や後景として映し出される風景のような無機質なものを対象としている、ということだ。そしてこの場合吉田が取った戦略というのは、観客の視線に対するひたすら拒否する姿勢を見せるのではなく、俳優たちに注ぎ込む観客の視線を強い視覚てきインパクトを持って攪乱し、同時に不安定性に欠けるその視覚的イメージの提示で観客に見ることの移ろいやすさを思い知らせる、という方法だ。ただし、物語に注目するあまり俳優の演技にばかり注ぎ込む視線を意図的に妨害した点においては、いずれの方法も映画物語に支配され続けてきた「予定調和」としての映画作りを拒否する吉田の意思を反映していることに変わりはない。

ここまで来ると、本作品群に見られる作品の同定困難の真相もついに明らかになった。すなわち、この時期の吉田喜重映画がどれも同じように見えるのは、吉田がヒロイン造型の没個性化と、物語に対する執着で俳優の演技に集中する観客の視線を攪乱しまたは強い視覚的インパクトを持つ無機質なものの方へと誘導するような演出を意図的に行なっていたからだ。彼がこのような演出を行なった目的は無論、彼自身の言葉通り「いわば映画をすでにあたえられた、確固とした実体としてではなく、作る側と見る側とのあいだに、自由に対話し、交換可能な、関係概念としての映画¹²⁰」を実現させることに他ならないが、松竹を退社して独立プロを立ち上げてまだ間もないこの時期にそれを目指した実験を重ねたところ、「見返す女」のイメージ並びに不安定さ極まりない視覚的状态、あるいは視線の失調と言っても良いが、といった後に吉田喜重映画を特徴づける重要なモチーフを決定的に定着させた事実も、決して看過してはならない。

¹²⁰前掲『自己否定の論理・想像力による変身』、121 ページ。

第四章、現代映画社初期以降の吉田喜重映画に関する考察

—境界の曖昧化をめぐる—

はじめに

一九六八年一月の『樹氷のよろめき』の公開を持ちまして松竹と結んだ二年間で四本の映画を撮るという契約の履行を完了させた後、吉田喜重の独立プロダクション現代映画社は日本アート・シアター・ギルド(ATG)と提携する時代を迎え、一九七三年までの間に『さらば 夏の光』(一九六八年)、『エロス+虐殺』(一九六九年)、『煉獄エロイカ』(一九七〇年)、『告白的女優論』(一九七一年)、『戒厳令』(一九七三年)の五作を次々と作り上げていく。この時期は、「ATG時代」又は「ATG合作時代」と一般に呼ばれているが、実際現代映画社がATGと予算を出し合っただけで「一千万映画」は『煉獄エロイカ』と『戒厳令』の二作しかない。また、第三章で取り上げた、吉田が独立初期に作った作品がいずれも女性をテーマとする「反メロドラマ」として作られているのとは違って、上記五作に共通のテーマを見出すことはできない。というのも、「日本近代批判三部作」と呼ばれる『エロス+虐殺』、『煉獄エロイカ』と『戒厳令』のほかに、長崎原爆を背景とするメロドラマ『さらば 夏の光』と撮影所システムが生み出した最大の神話とされる映画スターの虚構性を暴く作品『告白的女優論』も作られているからだ。そのため、「ATG時代」という恰もATGの影響をほのめかすような時代区分を使って、これらの作品を一括りにして論じることは明らかに妥当性を欠いている。

もっとも、これと同じことは吉田喜重が八〇年代に作った作品、『人間の約束』(一九八六年)と『嵐が丘』(一九八八年)についても言えるだろう。何故なら、現代社会における老後の問題を扱う佐江衆一の『老熟家族』¹²¹を原作とする『人間の約束』に対して、エミリ・ブロンデの原作¹²²の背景を中世日本に置き換えて、愛と狂気と死の物語を描く『嵐が丘』の方は全く別のテーマを扱っているからだ。

ところで、時間的間隔をかなり開けてからそれぞれ異なるテーマを持って作られた上記七本の映画だが、これらをまとめて論じる手かぎりは確かに存在する。というのは、作り手の演出・編集の方に目を向ければ、『樹氷のよろめき』以降の吉田喜重映画に新たな変化が見られたことに気づくはずだ。その変化とは、独立初期の吉田作品

¹²¹新潮社、一九八五年。

¹²²エミリ・ブロンデ『嵐が丘』鴻巣友季子訳、(新潮文庫)新潮社、二〇〇三年。

の中では偶に見る、物語上の自明性を無視する演出・編集による時空的境界の曖昧化（例えば『水で書かれた物語』の後半、伝蔵が静雄との言い争いで車事故を起こすシーケンスの中で、高雄の葬式シーンが車窓からの風景を写したショットの後に前触れも無くいきなり挿入される）が、一九六八年以降の彼の作品の中で完全に定着したことにほかならない。そして、このような境界の曖昧化或いは境界消去とも言うべき現象は、彼の映画制作が進むごとに虚実、乃至生死の境界にまで広がり、さらに複雑化したと見られる。

本章の目的は、『樹氷のよろめき』以降の吉田喜重映画におけるこのような「境界消去」について考察することだ。第一節では、現代映画社初期以降の吉田作品に顕著に現れるようになった、時空を交差させると同時に虚構と現実が入り混じる映像を作り出す吉田の演出の真相に迫る。つまり、彼が如何に過去と現在（さらには未来）の境界、並びに真実と虚構の境界を曖昧化したかについて具体例を挙げて検証する。続く第二節は、八〇年代の『人間の約束』と『嵐が丘』で新たに浮上した生と死の境界の曖昧化に関する考察になる。

一、虚実が入り交じる非連続的文体

本節では、主に『エロス+虐殺』¹²³と『告白的女優論』を例に取り上げて、一九六八年以降の吉田喜重映画における虚実の入り交じった時空表現が如何にして行われたかを考察する。ただその前に、考察対象としてこの二作を選んだ理由について簡単に説明しておきたい。

周知のように、『戒厳令』を唯一つの例外として、吉田喜重は自作の脚本の創作を自ら進んで行う映画監督の一人としてよく知られている。ところで、松竹時代は脚本を基本的に一人で完成させていたにもかかわらず（『甘い夜の果て』の脚本だけは前

¹²³この映画には、一九六九年にフランスで上映された3時間46分のオリジナル版、一九七〇年の国内公開に使われた2時間45分の短縮版と、二〇〇五年に発売されるDVD-BOX「吉田喜重全集 [68-73] 性と政治の季節」の中で新たに収録された3時間36分のロング・バージョン、この三つのバージョンがある。筆者が映像分析に使用したのは、フィルムの欠損で現存しないオリジナル版に最も近いロング・バージョンだ。脚本に関しては、主に一九七〇年六月に発行された『自己否定の論理・想像力による変身』（三一書房）に掲載されたものを参照した（同年三月に発行された『アート・シアター』第七十五号に掲載されたバージョンはプラバシー問題などの理由で一部の内容が削除されているため）。

田陽一との共作)、独立後の吉田喜重は積極的に脚本家たちと共同作業で脚本を書くようになった。そして、この変化は吉田映画の脚本の構成にも大きな影響をもたらしたと思われる。なぜなら、回想または夢、幻想を描写するシーンが吉田喜重作品に登場するようになったのは、彼が松竹を退社した後に作った『水で書かれた物語』(脚本は吉田と石堂淑朗、高良留美子の共作)が初めてだったからだ。とりわけ、田村孟の紹介で詩人でテレビ・ドラマの脚本家だった山田正弘とコンビを組むようになってからは、過去と現在、さらには未来を行き来しながら、時には現実に虚構を織り込むようなスタイルが吉田喜重作品に一気に定着したと見られる¹²⁴。これも、筆者が『エロス+虐殺』と『告白的女優論』を本節の分析対象として選んだ理由だ。というのも、二つの作品の脚本はいずれも吉田・山田コンビの共作であるからだ。これだけではない。それぞれの作品の中で独特な演出が行われていることは、この二作が選ばれるもう一つの理由だ。無論、ここで言う独特な演出とは、いずれも本章の目的である吉田作品における境界の曖昧化とも密接に関わっている。以下では、このような独特な演出の実体を明かすと共に、吉田に見られる境界の曖昧化の真相を捉えたい。

1、『エロス+虐殺』の場合：過去と現在が交差する時空表現とその重層化、想像力による日蔭茶屋事件の反復とずれ

この作品の最大の特徴と言え、題名からして一見大正十二年に起きた大杉栄虐殺事件を主題として扱っているように見える一方、実際のところはむしろ大杉栄と三人の女性、すなわち堀保子、神近市子、伊藤野枝との四角関係を中心に構成されている、という点だ。なぜ、吉田は主人公である大杉栄と伊藤野枝が死亡した虐殺事件から、男女の恋の罫れによる傷害事件のほうへと焦点をずらしたのか。その理由について、事件の真相を知る当事者が既に死亡したという点において、虐殺事件は吉田にとって原爆と同様に表象不可能性の問題であるからこそ、「フィクションとしての日蔭茶屋事件を描くことで、その不可能性をこそ提示しようとしたのである」¹²⁵という平

¹²⁴吉田喜重が山田正弘と知り合った経緯については、主に白井佳夫のインタビュー(「吉田喜重・自伝と自作を語る」、『世界の映画作家10 篠田正浩編 吉田喜重編』キネマ旬報社、1973年、177～227ページ)を受けた際に吉田自身が語った証言を参照した。そして当時のインタビューでは、吉田は『炎と女』に現在と過去だけではなく、未来という時制を加えたのが山田の意図だということについても自ら告白している。なお、吉田が初めて山田と組んで脚本を書いた『炎と女』は、山田の映画脚本デビュー作品でもある。

¹²⁵平沢剛前掲論文、『吉田喜重の全体像』、140～141ページ。

沢剛の分析は的を射ている。そもそも、吉田がフィクションとして描くことを前提にこの映画を作っていることは、大杉と伊藤たちの間に起きた諸々の出来事が全て彼らの事に個人的興味を持つ東帯永子という女学生のイメージと想像の中で描かれているという構造を見れば、一目瞭然なはずだ。それだけではない。大杉たちが生きる大正時代と対置して描かれる「現在」という時制の中で、リハーサルが行われるスタジオのシーンや、写真または映像を撮るふりをする和田たちの振る舞いを捉えるショットが頻繁に挿入されていることも、やはりこの映画はあくまでもフィクションとして撮られていることを暗示しているように見える。それは、吉田による一種の「自白」として捉えてもよいはずだ。そして、フィクションとして描くことを前提に制作に臨んだ吉田のこのようなスタンスは、本作に見られるような自由で独特な時空表現と虚実が入り交じる演出を可能にした。

・過去と現在が交差する時空表現とその重層化

この映画は基本的に、永子たちが生きる一九六九年の現在と、大杉たちが生きる大正時代を対置させ交互に映し出しているのだが、ほとんどの時空転換の瞬間が前触れなしに行われている。全く異なる時空の中に観客を唐突に突き落とすこのような非連続的な文体は、吉田がフリーになってから最初に作った映画『水で書かれた物語』で既に用いられていたが、この映画の場合はより複雑な、時空転換をさらに重層化させる演出も行われている。

山田正弘と吉田喜重が共作で書いた脚本の中には、次の興味深い言葉が書いてある。その言葉とは「野枝のイメージ」、しかもそう書かれたのは二箇所もある。一箇所目は、冒頭の伊藤野枝と大杉栄の会話シーン（シーンナンバー3）の最中に挿入され、まだ女学生だった野枝が上京して新橋駅前の広場で人力車を呼ぶ野枝のフラッシュが書かれている。もう一箇所は、映画中盤で野枝が大杉に別れを告げるために彼が泊まる福四万館を訪ねたシーン（シーンナンバー27）の中に挿入されており、「そこに、保子の家の前の路地が見える、それは野枝のイメージだ。保子がいつている」と書かれている。問題は、前述した通りこの映画で大杉たちが登場する過去のシーンは、現在という時制に属す永子（時には和田も加わるが）の想像として映し出されている、という所だ。つまり、上で挙げた「野枝のイメージ」と書かれた箇所は単なる回想シーンではなく、「想像裏の人物にすぎない野枝が、さらにみずからの意思をも

って過去を回想する」¹²⁶という四方田犬彦の言葉通り、過去と現在が交差するこの映画の時空表現にさらなる重層化をもたらしている。

前半五十四分頃の、辻潤が野枝の幼馴染である千代子を相手に、思わず妻との記憶を語り出すシーンも、野枝の回想シーンに劣らない興味深さを有するものだろう。辻が「あの日は、野枝は桜が咲いていたというが、僕は、冷たい風が吹いていたような気がするだけです」と最後に言ったこのシーン（シーンナンバー7）の直後に、明治四十四年の晩春、野枝が初めて平塚らいてう（平賀明子）に会った時のシーン（シーンナンバー9）がやはり何の前触れもなくいきなり挿入されている。一方、脚本の方では、ト書きのところで「ようやく葉桜の季節が近づいたとはいえ、この日風強く、気温低し」と書いてある。さらに、実際の映像を脚本と照らし合わせると、この二つのシーンの間には元々、野枝が新橋駅前で人力車を拾って青踏社へと向かうシーン（シーンナンバー8）が挿入されるはずだということも明らかになる。つまり、野枝が平塚らいてうと初めて会うシーンは、永子による想像の中の辻が、同じく永子の想像中の野枝から聞いたエピソードを想像する、その時彼の脳裏に浮かぶイメージになる。この場合、上の想像中の人物である野枝が自ら記憶を蘇らせる回想シーンと違って、想像中の人物である辻が想像中の人物同士から聞いた、本質的には想像に過ぎない言葉をもとにさらに想像行為を行うというより複雑な状況が起きる。

もっとも、女学生の格好をする若き野枝が新幹線に乗って上京するという、登場人物を時代が明らかに異なる空間に登場させる特異な演出についても、やはり看過すべきではないだろう。この演出の解釈として、予算の関係上セットを組む代わりに東京駅でのロケを行ったという従来の予算難説に対して、四方田犬彦の方から野枝が新幹線に乗って現代の東京駅に現れたのは、戦後生まれの永子にはそのようなことしか想像できないからだという、いわば想像力限界説が挙げられている。勿論、この二通りの解釈のどちらにも一理あることは認めよう。しかし、これらの解釈は野枝の上京シーンのみを対象としており、本作に散見するほかの時代を無視する空間演出のケースを捨象していることも事実だ。そもそも、吉田がこの映画の中で登場人物を明らかに時代の異なる場所に配置した他のシーンをよく確認しておけば、このような演出が完全に彼が意図的に行ったものであることはすぐに分かるはずだ。

¹²⁶四方田犬彦「母の来歴—『エロス+虐殺』」、前掲『吉田喜重の全体像』、194 ページ。なお、四方田のこの指摘は、野枝の状況シーンのみを対象としている。

例えば、大杉がスパイになった噂の真偽を確かめるために来村が逸子の帰社を待ち伏せする場面（シーンナンバー25、26）だ。まず指摘したいのは、毎日新聞がその東京本社を構えるパレスサイド・ビルディング（一九六六年竣工）でロケが行われたということだ。周知の通り、シーン・タイトルに書いてある東京日日新聞は逸子のモデルである神近市子がかつて記者として勤めた会社であり、毎日新聞の前身にあたる。そして、当時東京日日新聞東京本社は有楽町に社屋を構えていた。それにも関わらず、吉田は敢えて一ツ橋にある現在の毎日新聞東京本社で行うという判断を下した。それだけではない。脚本によれば、来村が逸子に声を掛けた後、元々二人は近くの日比谷公園で会話を交わすはずだった（26番目のシーンのタイトルは「同・日比谷公園」と書いてある）。しかし、ここでもやはり吉田はわざとロケ地を時代の区別が付きにくい公園から、現代風の内装が際立ってパレスサイド・ビルディングに変更した。結果、我々の目の前に過去の人間が堂々と現代に現れて普通に会話を交わすという奇妙な光景が広がることになった。そしてこの例からは、吉田がこのような登場人物を時代が明らかに異なる空間に登場させる演出を意図的に行なっていることが分かる。

もっとも、遙か昔に受けたインタビューの中でも吉田はこの問題について自らの考え方を述べたことがある。

（前略）たとえば、「エロス+虐殺」なり「煉獄エロイカ」の場合、時間をある程度錯綜させるということは私にも抵抗がありませんし、見ている方にもないと思う。そうすると実は、もっと単純だと思われている空間の錯綜というのは当然、対応してあっていい。時間の錯綜を許しながら空間の錯綜を許さないという、その実は時間の錯綜に対してどこかで非常に抵抗しているのだらうと思うんです。一つの軸は安定させておきたい。そしてもう一つのほうの軸はどんなに錯綜しても大丈夫だという、何か本能があるような気がしますね。それは片手落ちであって、時間の錯綜に対応する空間の錯綜もあっていいんじゃないか。最初のスタートはそういった連鎖反応だった。¹²⁷

実に明快さ極まりない説明だ。つまり吉田にとって、複数の時間が交差する演出を行うと決めた以上、我々がこれまで議論してきた時代を無視するような空間演出はあ

¹²⁷ 吉増剛造・吉田喜重対談「錯綜する時空の中の「出会い」」、『見ることのアナーキズム 吉田喜重映像論集』仮面社、一九七一年、123～124 ページ。

くまでも起こるべくして起こったことに過ぎない。このような考え方を持っているからこそ、彼には如何なる制限をも受けることのない、極めて自由な時空表現ができたわけだ。現にこの後（シーン26以降）スクリーンに映し出される永子が生きる現代東京の新宿西口駅前に野枝が姿を表すシーン（シーンナンバー32、タイトル「現実と嘘と真実」）は、こうした自由さが頂点に達する瞬間に見えてならない。

・想像力による日蔭茶屋事件の反復とずれ

続いて、『エロス+虐殺』が吉田喜重フィルモグラフィの中で不動の地位を誇る最も重要な理由である、日蔭茶屋事件を三つのバージョン（以下バージョン1、バージョン2、バージョン3と呼ぶ）で描いたことについて論じたい。

日蔭茶屋事件の三つのバージョンの内容については、これまで先行論者たちによって幾度もまとめられてきたことだから、ここでは大まかな構成だけ簡潔にまとめておく。

バージョン1は、大杉が逸子との口論の最後に彼女に金を叩き返して別れ話を切り出したシーン（シーン47）の後に始まる。そこで描かれているのは、一般によく知られている日蔭茶屋事件、すなわち神近市子（正岡逸子）が大杉と野枝の中を嫉妬するあまり男の方を短刀で刺してしまったという物語だ。一方、バージョン2では、大杉が自らの自殺願望を抑えきれず、ついに短刀を持つ逸子の手を握って強引に自分自身を刺すという大杉自害説とも呼ぶべき物語が描かれている。さらに、最後のバージョン3の場合、今度は野枝が短刀を持って大杉の頸部を刺し貫く、いわば野枝犯行説の物語が描かれている。

このように、ここでは(1)従来の市子犯行説(2)大杉自殺説(3)野枝犯行説、三通りの「日蔭茶屋事件」が描かれている。そして、大杉が刺されるという同一事象の表象を反復するたびに、それぞれ異なる仮説を提示するというこのような演出は、しばしば『藪の中』¹²⁸の手法によく似ていると言われているが、両者の間には徹底的な違いが存在する。実際、男が藪の中で死体で見つかった事件について七通りのバージョンの証言が七人の証言者それぞれの視点から述べられている『藪の中』と違って、我々がここで見せられた三通りの日蔭茶屋事件の「現場再現」は必ずしも大杉ら当事者三人の視点から提示されているとは限らない。というのも、上記三つのシーンの中では当

¹²⁸芥川龍之介が一九二二年に発表した短編小説。なお、この作品は一九五〇年に黒澤明によって『羅生門』という題名で映画化された。

事者の視点による主観ショットはほとんど撮られていないからだ。そうではなく、バージョン1の後に挿入された畝間スタジオのシーンで和田が「つまり死は最高の快楽と考えたのさ、死は価値を逆転させるんだ」と最後のセリフを言った後に、大杉自殺説を描くバージョン2が始まることと、バージョン2の後に永子の言う通りに火をつけて全てを燃やすことのできなかつた和田が「刺すことはできなかつたんだ！火をつけることはできなかつた」と言った後に大杉が野枝の手によって殺される野枝犯行説が描かれていることを見れば、まさに四方田犬彦の指摘通り、これらのシーンの間に挿入される畝間スタジオにいる和田と永子のシーンは「それぞれのヴァージョンを発動させる決定的な要因となっている」¹²⁹。言い換えれば、バージョン1が日蔭茶屋事件について一般に知られている事実としての市子（逸子）犯行説に基づいて作られたと言えるのならば、バージョン2とバージョン3がそれぞれ描いた大杉自殺説と野枝犯行説の場合は、和田と永子という二人の現代人が勝手に作った、あくまでも虚構でしかない脚本に基づいて映像化されたものに過ぎない（大杉たちが永子と和田の指示を受けて記念撮影を行うラストを思い出してもらいたい）。

とはいうものの、大杉自殺説を描いたバージョン2の中で大杉が短刀に刺されたというのに、全く血を流さなかつたディテールに留意すれば、複数の仮説つまりはフィクションを立てて大杉刺傷事件の犯行現場を復元する吉田の演出が、大杉が女に刺されて瀕死の危機に襲われたという事実関係だけは終始忠実に反映していることは分かるはずだ。つまり、一見天馬が空を行くような虚構の世界でも、現実にも属する部分が常に内包されており、そこでは虚実の境界線というべきものはもはや存在しないと言っても過言ではなからう。

もう一つ付け加えたいことがある。これまで多くの先行論者が、観念的な台詞回しや歌舞伎を連想させるような俳優たちの立ち回り、襖倒し¹³⁰などの演出に注目し、三つのバージョンの日蔭茶屋事件の演劇性を示唆している。しかし、これらはあくまでも吉田による歴史事件の「読み直し」の虚構性を表す顕在的な演出に過ぎない。筆者

¹²⁹ 四方田犬彦前掲論文、前掲『吉田喜重の全体像』、202 ページ。

¹³⁰ 襖倒しは吉田の独創的な演出ではないことを改めて断っておきたい。というのは、この映画より七年も前に公開された鈴木清順の『関東無宿』のクライマックスの中で似たような演出がすでに行われていたからだ。この殺陣シーンでは、小林旭に切られた男が逃げようと襖にぶつめた瞬間、その部屋の全ての襖が一斉に倒れて、そこでいきなり現れたのは真っ赤な背景だ。

がここで指摘したいのは、三回反復される日蔭茶屋事件の「現場再現」シーンの虚構性を高める潜在的な要素の存在だ。その要素とは、時空転換のリズムのことだ。

前述したように、この映画は一九六九年現在という永子たちの時代と、大杉栄と伊藤野枝たちが青春を送った明治末期から大正十二年までの間という過去の時代が交互に映し出されるように構成されている。そして、少なくとも畝間が恵の部屋を訪れるシーン（シーンナンバー24）、すなわち前半三分の一が過ぎたところまでは、こうした二つの時制の交差が基本的に一つか二つのシーン毎に一回行われている。そして、このような過去と現在の頻繁な交差は、観る側に大杉らの事を描く映像があくまでも現代の永子たちの想像中の物語であることを強く意識させる効果を持つものだと考えられる。

ところで、恵の部屋で撮ったシーンが終わると、今まで保たれてきた時空交差のリズムが急に失速し始める。というのも、恵と畝間のシーンが七分間の長さを持つのに対して、その後に映し出される、帰宅した野枝が辻と千代子の情事を目撃するシーンから、大杉に別れ話を切り出した野枝が彼が路上で襲われたところをまたも偶然に目撃する幻想的なシーンまでの過去に関する長いシーケンス（脚本のシーンナンバーで言うと、シーン22、25、26、23、27、28、29という順番で撮られている）の方の長さは、前者より十九分以上も長い二十六分間だ。一方、その後に挿入される和田と永子に関東大震災の写真を見ながら大杉・野枝虐殺事件について語り合うシーケンス（シーン30、31）は約五分間続いて、すぐに永子と野枝が現代東京の街で遭遇すると言う幻惑的なシーン（シーン32）に移る。そして、このような現在と過去が交差する頻度の減少と、それぞれの時制に属すシーンあるいはシーケンスの間で行われた不均等な時間配分がもたらしたのは、過去と現在が交差するリズムの変奏にほかならない。結果、それまで「これは永子の想像である」という明確な自覚を持って大杉らが登場する過去の映像を観ていたのと違って、このような急に異常な長さを持つようになった過去の映像を目の前にして、我々はずいぶんその中で描かれている大正時代に潜り込んでしまうことになる。

しかし、この映画の中で大杉らが生きる過去を描く最も長いシーケンスはいま論じたシーケンスではなく、永子と野枝が現代東京で遭遇するシーンの直後に始まる四十五分間にも及ぶシーケンスのほうだ。このシーケンスは、（シーン33を飛ばして）脚本シーンナンバー34から49までの十個以上ものシーン（その一部は削除・変更されている）によって構成されているが、大正五年十一月三日から七日の日蔭茶

屋事件の直前までの四十分間の部分と、五分間続くクライマックス（あるいは映画全体のクライマックスの冒頭とも呼ぶべきだろうか）の日蔭茶屋事件の第一バージョン（シーンナンバー48、49）の二つに大まかに分けることができる。

ここで問題となるのは、前半の四十分間が通常の映画のおよそ半分に相当する尺であるという所だ。というのも、これだけ長い持続時間を持っていれば、このシーケンスが描く時空、それからそこに映し出される映像が全て永子たちの想像に過ぎないという本質的なフィクション性に対する意識を観客の脳裏から追い払うことも容易にできるはずだからだ。実際、大杉が逸子（市子）に刺された瞬間を何の衝撃も感じることなく自然に受け入れたことも、やはりこの事件が起きる十一月七日当日の一日の「記録映像」がその前に四十分間にも渡って延々と流す吉田の戦略が功を奏したと考えられる。

その一方で、四十五分も執拗に続けられたこのような過去という時間の持続は、和田と永子のシーン（シーンナンバー50）がその後突如として画面に映し出される時の衝撃性を一層拡大する効果も果たしている。あるいは、現代っ子の永子ら二人が登場する瞬間、我々観客はようやく四十五分ぶりに「これはフィクションである」ことを思い出すようになる。さらに、このシーンをきっかけに映画は一気にクライマックスを迎えたが、そこではワンシーンごとに時空を交差させるという編集のリズムが何事もなかったかのように普通に戻されているのだ。そして、このリズムの変奏が何を齎すかといえば、それはあの四十分以上続く長いシーケンスの説話論的な持続からの脱出に他ならないだろう。結果、画面に映し出される光景の虚構性はより一層際立って見える。

斯くして、吉田は反復とずれの方法を用いて、フィクションとしての日蔭茶屋事件の三つのバージョンを観客に提供しながら、一方では大杉が女に刺されたという基本的な事実関係を忠実に守ろうとする彼の意思は演出の細部（大杉が自害しても血を見せない）にまで行き渡っている。この場合、どこまでが真実でどこからが虚構なのかはもはや弁別できるはずもなく、虚実入り交じりの表現世界があるのみだ。

そして、三つのバージョンの日蔭茶屋事件によって構成されるこの映画のクライマックスの虚構性を一層高めるために、吉田はあらかじめ戦略を立て、時空が交差するリズムを編集のレベルにおいて意図的にコントロールした。

2、『告白的女優論』の場合：現実と虚構の境界が存在しない女優たちの世界、「合わせ鏡」の世界に取り憑かれる女たち

・現実と虚構の境界が存在しない女優たちの世界

これまでこの映画にまつわる数少ない言説（インタビューでの言及を含む）のほとんどは、作品のテーマと構造をめぐって分析するものだ。まず、映画のテーマについてだが、「三人の女優について、その女優の虚構性みたいなことと、映画の虚構性といえますか、それから私が持っている日常性に対する虚構性といえます、それを三重写しにしたい」¹³¹という吉田自身の解説によってまとめられている。

一方、吉田の意図を十分に理解した上で、本作についての見事な構造分析を行ったのは斎藤綾子だ。

（前略）三人の女優たちは、この映画の中で、それぞれ自らが作り出したファンタジーの世界と女優として、演じる世界との区別が曖昧になったまま、現実の虚構ではなく、虚構の現実性の中で生きるという女優を演じており、その世界はまさに波多野哲郎が的確に表現した「合わせ鏡 mise-en-abime」である。（中略）『告白的女優論』においては、登場人物を複雑に交差させながら、徹底的に女優に女優を演じさせ、台詞からリアリズムを排除し、過剰な饒舌へと劇画的に変容させることで、パフォーマンスとしての演技そのものの虚構性が前景化される。『告白的女優論』では、女優と女そのものの境界、つまり女優という虚構と女というフィクションの境界線が崩れ、かえって「女優」というフィクションのリアリティが浮き彫りになるのだ。¹³²

上記の指摘を行った際、斎藤は具体的な説明を添えなかったため、ここでは氏が示唆した主演女優三人が「それぞれ自らが作り出したファンタジーの世界」とは何事なのかについて改めて説明する必要がある。まず、最初に登場した浅丘ルリ子が演じる海堂あきにはわいせつ事件の被害経験があるらしいが、クロロフォルムを嗅いだせいで当時どんな事をされたかについて全く記憶がないため、以来何者から常に見られて

¹³¹前掲インタビュー「吉田喜重・自伝と自作を語る」、前掲『世界の映画作家 10 篠田正浩編 吉田喜重編』、222 ページ。

¹³²斎藤綾子「女性と幻想—吉田喜重と岡田茉莉子」、前掲『吉田喜重の全体像』、75～77 ページ。傍点は原著者による。なお、「波多野哲郎」と書かれた映画評論家の名前だが、正しくは「波多野哲朗」だ。

いるのではないかという不安と男性恐怖症に悩まされるようになった。一方、その次に登場した岡田茉莉子が演じる一森笙子の場合は、現実より夢の中で見たことだけ信じる傾向を見せている。最後に登場した有馬稲子が演じる伊作万紀子はいわば自殺狂で、過去に起こした心中事件で生き残った罪悪感に囚われながらも、自殺行為を繰り返さずに入られない状況に陥る。

このように、この映画に登場する女優たちは三人とも現実と虚構が入り混じる状況に陥っている。注意すべきは、彼女たちを苦しむこのような状況は、通常の舞台裏話を暴露する映画でよく見るような一人の女優が役柄もしくは女優としてのペルソナと、その女優自身のアイデンティティーとの葛藤に苦しむそれとは、全く無縁なものであるということだ。そうではなくて、彼女たちの問題は、あくまでも女であることに予め内包される女優性だ。

言うまでもないことだが、上記斎藤の指摘と筆者が添えた補足説明はいずれも映画の構造に着目した分析に過ぎず、演出・編集の問題については一切触れていない。しかし、主人公たちが陥ったこのような現実と虚構の区別が全くつかない状況の現出を根底から支えたのは、やはり作り手による演出と編集にほかならない。

例えば、この映画で現在と過去の交差が始めれ行われる、万紀子がノブ（久保まづるか）と会話を交わしているうちに過去の心中未遂を回想するシーン（シーンナンバー5Bと5C¹³³）だ。注目したいのは、ノブから心中相手の男の結末を聞かれた万紀子が「死んだわ。私だけが生き残ってしまった」と答えたシーン5Bから、万紀子はその心中事件を回想するシーン5Cに移る時の音声の演出だ。シーン5Bの最後のところで万紀子は積もった雪を手で丸めては投げる身振りを数回繰り返すが、その時、水の流れる音がいきなり聞こえてくる。すると、画面が一転して樹海の中を歩く男女二人の姿が映し出されて、そこには川が流れている。つまり、画面の切り替えが実際に行われる前から、過去の音としての流水音はすでに時空の境界線を乗り越えて現在に到達したということだ。これはもちろん、現在と過去が入り混じる瞬間と言ってもよいが、その後映画中段のところで挿入されるその心中事件の真相を明かす第二バージョンの存在を知る時、我々はこの心中事件の第一バージョンの虚構性にも気づくことになる。

¹³³脚本に関しては、前掲『見ることのアナーキズム』に掲載されたバージョンを参照した。

もう一つ例を挙げよう。あきと京子ら二人の人生を狂わせたわいせつ事件に関する二つの回想シーン（シーンナンバー15Aと15C）だ。先に挙げたシーン5Cの中で少女時代の万紀子と「お父さん」（細川俊之）が実際に会話を交わしていたのと違って、あきたちが経験したわいせつ事件を描くこの二つの回想シーンでは、三人の登場人物がその口を開くことは終始なかった。その代わりに、吉田は現実のあきのナレーションを付けることにした。しかし、彼女のナレーションのほかに、男女が争う時の足音や、冷蔵庫の扉と障子を開け閉めする時の音などの現実の音も時々聞こえてくる。さらに観る者を困惑させる音もある。それぞれの回想シーンの最後に入れられる効果音としての雷の鳴る音がそれだ。つまりこの場合、あきのナレーションという現在のあきから発する現在の音と回想シーンの登場人物が出した過去の音、それから雷の鳴る音という現在でも過去でもなく、ストーリーとは全く関係のない時空で拾った効果音、それぞれ異なる時空に属する三種類の音が同じシーンに入れられている。このような音声演出は、先に挙げた万紀子の心中事件のシーンと同様に現在と過去の境界線を極めて曖昧なものにしなから、このシーン全体の虚構性を際立って見せる働きも果たしている。

・鏡像関係に陥る女たち

ところで、吉田が音声面で行ったこのような時空と虚実の境界線を無くす演出のほかに、注目したいことはまだある。それは、女優三人がそれぞれ属する時空の境界線を意図的に打破する編集だ。

もっとも、この映画でも、『水で書かれた物語』以来の吉田作品に散見する説話的持続を無視するような編集が用いられている。そして、このような編集のせいで、あきと笙子、万紀子の三人それぞれのシーンの中で入れ替わりがある時、前まで画面の中にいた女優がいきなり他の女優に取って代われることに我々はついに戸惑わずにはいられなくなる。一方では、「それぞれ自らが作り出したファンタジーの世界」に取り憑かれる彼女たち三人の間の境界線を曖昧化させる演出も、この映画の中で用いられていた。

前述したように、この映画の中で、主人公である三人の女は女優という表の顔を持つ一方、裏ではそれぞれの悩みを抱えながら暮らしている。ここでは便宜上、彼女たちを捉えるシーン又はシーケンスのことを、それぞれ「あきのエピソード」、「笙子のエピソード」、「万紀子のエピソード」と呼ぶことにしよう。そして、この映画

の基本構造は、女優三人それぞれのエピソードを交互に映し出して、ラストのインタビューのシーンに入ったところで初めて三人を同じフレームの中に入れてクライマックスを迎えることになる。注目したいのは、二つのエピソードのつなぎ目、すなわち前のエピソードの最後のショットと次のエピソードの最初のショットだ。

結論を先に言うと、二人の女優のエピソードを繋げる時、吉田はつなぎ目としての機能を果たす二つのショットに一定の連続性を付与するような演出・編集を意図的に行なった。そして、このような演出・編集は(1)同じ身振りの反復(2)対称的な構図(3)空間的連続を見せかけるトリックの三種類に分類することができる。

まず、同じ身振りの反復だが、同じ女優がある身振りを繰り返すというのではなく、二人の女優があくまでも無意識なままに同じ身振りを反復する姿をそれぞれに捉えたショットを繋げるという編集のことを指す。そして、このような演出が行われたのは、万紀子が最初に起こした「お父さん」との心中事件の回想シーン（万紀子がノブに語ったバージョン、シーンナンバー5C。以下では便宜上、「心中事件1・バージョン1」と呼ぶ）とその後のあきの撮影現場シーンが入れ替わる瞬間と、まだ女子高生だったあきが担任先生（川津祐介）から強制わいせつの被害を受ける回想シーン（シーンナンバー15C）とその後の万紀子の自宅庭で撮ったシーン（シーンナンバー17）が入れ替わる瞬間においてだ。詳しく説明しよう。

心中事件1・バージョン1の最後のショットでは岸辺で横になって「お父さん」に愛撫される万紀子の姿が映されている。対して、その直後に始まるあきの濡れ場が撮られる撮影現場のシーン（シーンナンバー6）の冒頭で映し出されるのは、男優の愛撫に興奮するあまりに吐息まで乱れる、ベットの上で横たわるあきの裸体だ¹³⁴。一方、あきがわいせつ被害を受けた当時の様子を回想するシーンと万紀子の自宅庭で撮ったシーンが入れ替わる後者の例でも、これと全く同じことが起きている。担任先生に襲われる恐怖のあまり自らクロロフォルムを嗅いだせいで仰向けに倒れたあきの姿を捉えたシーン15Cの最後のショットに続いて、自宅の庭に設置したトランポリンの上で万紀子がタイト姿で仰向けに寝る様子を映したシーン17の最初のショットが映し出

¹³⁴脚本の中では、シーン5Cの最後に「やがて男は女の白い、周囲の木々の線が透きとおってうつるばかりに白い肢体の、もだえつきようとするのに堪えきれず、激しく女を抱擁していた」と書かれているところから、万紀子も元々は裸になる予定だったことがわかる。このことが判明したところで、やはり吉田はここで意図的に万紀子とあきの二人に同じように振舞わせたことが分かる。

される¹³⁵。そして、万紀子とあきがそれぞれのエピソードの中であくまでも無意識に同じ身振りをする姿を収めた二つのショットを繋ぎ合わせるこのような編集の結果として、「万紀子のエピソード」と「あきのエピソード」がそれぞれ描き出す時空がその瞬間において繋がっているように見えることとなる。また、それぞれ違う主体によるものとはいえ、繋がられた二つのショットが捉えた身振りが全く同じであるという点において、二つの主体すなわち万紀子とあきの関係は、まるで鏡像のように対称的になっている。

もっとも、女優たちが無自覚のうちに陥ったこのような鏡像関係は、繋げられる前後二つのショットの構図にも反映されている。プールサイドで撮った笙子とマネージャーの南川（三國連太郎）のシーン（シーンナンバー7）と、あきと京子がキッチンで会話を交わすシーン（シーンナンバー9A）が入れ替わる瞬間の二つのショットの構図だ。シーン7最後のショットの中で前景に大きく映し出されるプールの水面を浮かぶ白いプラスチックの球が画面の右下を埋めるのに対して、あきがキッチンで食事をするシーン9A最初のショットでは、前景の白いペンダント・ライトが天井からぶら下がって画面の左上を埋めていて、その構図は白いプラスチックの球のショットのそれとはちょうど鏡像のように反転関係を成している。しかし、筆者が脚本を確認したところ、この二つのショットの間には元々「雪のローカル空港」というタイトルの万紀子に関するシーンが挿入される予定だったことと、シーン9Aも当初ペンダント・ライトが付けられていない居間で撮るはずだったことが明らかになった（シーン9Aの次のシーン9Bは元々キッチンで撮る予定だが、白いペンダント・ライトに関する叙述はなかった）。つまり、吉田は脚本通りに撮影を行わず、その代わりに構図が反転して見える二つのショットをわざわざ撮ってつなぎ合わせたのだ。そして、彼が意図的にこのような演出と編集の機能とは、この女優二人の関係が鏡像のようなものであることに対する暗示だけではなく、二つのペンダント・ライトがそれぞれ画面の中で占める白い部分を合わせるとちょうど画面全体を白くすることができるという視覚的に示される補完関係も二人がそれぞれ属する空間が恰も繋がっているように見せかける効果を生み出している。

¹³⁵脚本によると、万紀子はそのトランポリンの上で寝るようになったのは、「美容のための跳躍に、汗を流し」たせいで疲れたからだ。しかし、実際の映像では、万紀子がトランポリン・エクササイズをするのは、ノブが訪ねてきた時のことだった。このような編集段階での微調整は、前後二つのショットが映した女優の姿勢を統一させようとする吉田の意図を裏付けるものと見なすことができる。

しかし、女優二人がそれぞれ属する空間が繋がっているように見せかける効果といえば、この映画の中では、いわばまやかしの空間的連続性を作り上げるトリックも確かに使われている。それは、中盤の笙子の自宅で撮った、二十分間以上にも及ぶ長いシーン（シーンナンバー14）とその次に挿入される母親（月丘夢路）が正体の知らぬ相手と電話でこっそり話していることが万紀子にばれたシーン（シーンナンバー13、タイトルは「伊作万紀子の家」）が入れ替わる瞬間に起きたことだ。まず、笙子のシーンの最後のところを脚本に記された内容と比べて変更のあった箇所を確認しよう。脚本の中では、笙子が二階の寝室に入った後もなお南川から執拗に追い詰められるという続きが書かれているが、実際映画の中では、笙子が寝室に入った後の展開は全てカットされている。もっとも、笙子が二階の寝室に入ったくんだりも本来ならば続きがあったはずだ。以下は、脚本の中で彼女が二階に上がった時のことについて書かれた段落のすべての内容になる。

激しい速度で階段をのぼると、二階の寝室のドアを開け、躰を投げ出すようにしてベッドに倒れる。執拗に追ってくる南川は、戸口からなおもいう。¹³⁶

傍点部は、映画の中に実際映された部分になるが、この通り脚本の中で笙子が突発的に起こした行動について元々書かれた一文の前半に過ぎない。つまり、吉田は唐突にもこのショットを真ん中から真っ二つに切り分け、そして後半部分を切り捨てたということだ。なぜ、彼はこのようなことをしたのか、答えはその直後に挿入されたシーン13の最初のショットで明らかになる。このシーンは、万紀子が廊下から母のいる部屋に入るショットから始まる。しかし、脚本の中では万紀子の動きについて全く異なる指示が出されている。以下は、脚本の中でこの最初のショットについて記されているすべての内容だ。

離れと母屋をつなぐ廊下の端に、万紀子が寝巻姿の上にガウンをかけ、最前からたたずんでいた。深夜である。しかし万紀子はその場に凍りついたように、動かない。そして眼は、彼女の視線は母屋の灯りに、その下で背を向け、うずくまるようにしている母の姿に注がれていた。小刻みに母は、動く——誰かと電話で話してい

¹³⁶前掲『見ることのアナーキズム』、316ページ。傍点は筆者による。

る。万紀子は最前から、その会話を立ち聞きしていたのだ。万紀子の眼は一杯に開かれ、もうそれ以上緊張の瞬間がないと思われたとき、叫んでいた。

万紀子「お母さん、誰と話しているの、話している相手は、だれ！」

母は振りむくが、「万紀子」と呼ぼうとして、その言葉が声にならないうちに、万紀子は母に近づいていた。¹³⁷

この通り、脚本によれば万紀子は本来母親を問い詰めるセリフを口にするまでは母屋の外に佇んだままのはずだ。しかし、実際のショットでは、彼女が廊下の角を曲がって母親のいる部屋の前で立ち止まる様子は終始手持ちカメラによって背後から捉えられている。つまり、吉田はここでも脚本に書かれた通りに演出することを諦めて、わざわざ万紀子が歩く姿を撮った。ここで注目したいのは、前のショットの中で笙子の寝室の扉が画面右側に設置されているのに対して、このショットの場合は母親のいる部屋の障子を画面左側に設置した、ということだ。言うまでもないことだが、仮に右側の部屋に入るとしたら、その扉の位置は今度部屋に入った人間の左側の方が変わる。実際、映画が笙子のエピソードから万紀子のエピソードへと移行した時、我々が状況の変化をすぐに把握できなかったのは、まさにこの二つのショットの中でそれぞれ映し出された扉と障子の対称的な設置位置のせいで、目の前で流される映像が同じ扉の裏表を映しているのではないかと思いついたからだ（もっとも、笙子が寝室の部屋に入るショットの前半で、万紀子のショットの中で映されたそれとよく似た障子も映っている）。事実、吉田によるこのような演出のトリックで、笙子と万紀子がそれぞれ属する空間の間では一種のまやかしとしての連続性が生まれたと見られている。そして、このようなまやかしとしての空間的連続性のせいで、笙子に次いで現れる万紀子のその姿も、一瞬笙子の分身に見えてしかたがない。

このように、吉田は独自の演出・編集を用いて三人の女優がそれぞれ属する空間の境界性を曖昧化することに成功し、さらにラスト・シーンまで全員揃って同じ画面の中で姿を表したことの無い女優三人の間で、合わせ鏡のように照らし合わせる分身のような関係を築き上げた。

¹³⁷前掲『見ることのアナーキズム』、303～304 ページ。

二、表裏一体な生と死

第一節では、『エロス+虐殺』と『告白的女優論』の二作を取り上げて、吉田がATGと提携する時代に作った作品群に見られる虚実入り交じりの時空表現について検討を行った。これからは、吉田喜重が八〇年代に作った映画『人間の約束』と『嵐が丘』の中で新たに浮上した、人間にとっては最も重要な問題でもある「生と死」というテーマに焦点を絞って、彼が生死の問題を如何に描いているのかを考察する。

1、『人間の約束』の場合：生きながら死につつあること

『人間の約束』は、キネマ東京のプロデューサー・高橋松男から提案された企画を引き受けた吉田が、佐江衆一の原著小説『老熟家族』を映画化した作品だ。映画では、重度の認知症患者である母親・タツ（村瀬幸子）の自殺を手助けてた息子・依志男（河原崎長一郎）が犯した尊属殺人の罪を、同じく認知症を発症した父親・亮作（三國連太郎）が代わりに被るというストーリーが描かれている。そして、この映画を作る意図について、吉田は次のように述べる。

（前略）日本にかつてあったはずの死んでいく文化、老いていく文化というものを、我々はいま喪失しているのです。これが現在の、私自身をふくめた不安の原因だと、高齢化社会の不安の原因もそこにあると思うんですね。だから、恐れても仕方がない老いを恐れるようになった。そういう不安の文化の根源を描くことで、それを乗り越えたいと思ったのです。『人間の約束』をすんなりとやりたくなかった理由は、それにつきると思いますね。¹³⁸

吉田がここで言う「死んでいく文化」と「老いていく文化」の喪失とは、人間の老衰と死亡をあくまでも人間社会の日常的な風景として隠さずに見せていた昔に比べて、今の社会では人間の病気と死を隠そうとする（例えば、年寄りを施設に入れたり、病気を罹ったらとにかく病院に行きたがる）傾向が強まりつつあることを意味している。そして、彼の製作意図は引用にも述べられているように、結果としての死または老いを描くことではなく、その結果に至るまでの過程を提示することだ。一方、

¹³⁸ 吉田喜重インタビュー「吉田喜重監督、半生を語る つねに青年のものである映画と年相応の表現をしたい作家との間には矛盾が存在する」聞き手＝木崎敬一郎、『シネ・フロント』第一一九号、シネマ・フロント社、25ページ。

佐江の原作が取り上げた認知症という病気は、患者が死亡するまでかなり長い時間が経過することと、通常の老衰より遥かに著しい肉体的・精神的な変化をもたらすこと、この二つの特徴が挙げられている。吉田はこの映画を作るために、認知症患者を受け入れる施設で患者たちと接し合う経験を積んでいたが、後に「そしてわたし自身が得た印象とは、老人たちは夢のなかをさまよっているにすぎないという、確信めいた結論だった」¹³⁹と認知症老人たちの意識の混濁ぶりを指摘している。事実、この混濁ぶりこそが、吉田が本作の中で認知症患者の生と死を描く際に最も重点を置いた箇所だ。

この映画にはたくさんの認知症患者が登場しているが、そのうち最も重要なキャラクターはやはり主演の三國連太郎と村瀬幸子が演じる森本亮作・タツ夫婦だ。タツは初登場の時から重度の認知症患者だったが、一方の亮作は女房と違って途中からボケ始めた。そして、カメラは彼らの認知症がどんどん重症化する様子を捉える。その時、我々が目の当たりにするのは「認知症のパラドックス」とも言うべき現象だ。

これは主に重度の認知症を持つタツの方において言えることだが、要する彼女が認知症の重症化に伴う身体機能の低下に悩まされながらも、一方では知的機能の退行を原因とする記憶混乱でかえって幸せと感じたりもするという奇妙な現象を指す。例えば、彼女が初めてお漏らしする時、家族は皆大変動揺しているような表情を見せているにも関わらず、当事者だけは何故か幸せそうな笑顔を浮かべていた。また、彼女が記憶の錯乱を起こして娘のごろに戻ったと勘違いした時も、口紅を塗ったり田舎の唄を歌ったりして嬉しそうな表情を見せている。彼女だけではない。タツが入院した時のシーケンスを思い出してもらいたい。その病院では、タツのような重度の認知症患者が一杯集まっている。しかし、老人たちが深夜の病室でシーツを引き裂く遊びをしながら死ぬほど笑うあの奇妙な光景を思い出してもらえらるなら、認知症による知的機能の退行を原因とする記憶の部分的な喪失と異常な精神状態は、むしろ彼らに肉体的苦痛から逃れる機会を与えていると言っても良かろう。人と会うたびに十円玉を強請るあの老女にしても同じことが言える。彼女は認知症を発症したところで家族に見捨てられたが、同時に認知症による記憶障害でその事実をすっかり忘れたことで家族に見捨てられる苦しみを味あわずに済むことになっている。

¹³⁹吉田喜重「夢の中さまよう老人」、『日本経済新聞』一九九一年九月二十一日夕刊、7ページ。

もっとも、認知症の重症化に伴う症状の変化の方向性についての逆説も存在する。周知の通り、認知症が重症化すると、患者は身体機能の低下と記憶障害を起こしてしまう。タツの例で言うと、初めは一人で行動することもできたが、そのうち排泄ケアを必要とするようになり、あげくに寝たきり状態に陥り、しかも床擦れに悩まされていると言うことで夫と息子に抱っこしてもらうこともしばしばだという。また、タツは認知症による記憶障害を起こしたせいで、現に起きたことはすぐに忘れてしまうのに、娘だった頃の記憶ばかり蘇らせていく。このように、彼女の身体機能と認知機能の両方に退行が見られている。あるいは、認知症の重症化は、彼女の赤ちゃん返りに拍車をかけることになったと言っても良い。しかし、このような赤ちゃん返りの本質が、彼女を最終的に死へと導く症状の深刻化であることに変わりはない。つまり、一見出生という始まりの瞬間にどんどん接近しているように見えるタツの赤ちゃん返りだが、本当のところは生の対義語である死しか意味しない、ということだ。ここでは、生と死とをきっぱり二つに分けるような境界線のイメージが皆無で、あるのは生きながら死につつあるという両者が表裏一体となった世界のみだ。

2、『嵐が丘』の場合:超越的自己同一性によって結ばれる二人

しかし、生と死は表裏一体であることを明白な形で提示したのは、二年後に公開された『嵐が丘』だ。もっとも、吉田に『嵐が丘』の映画化を決めさせたきっかけは、ジョルジュ・バタイユのエミリ・ブロンデ論¹⁴⁰を読んだことだと本人も明言している（『嵐が丘』よりバタイユの「エミリ・ブロンデ論」を先に読んだこと）。そして、バタイユはそのエミリ・ブロンデ論の中で、「つまり死とは生の更新の条件である¹⁴¹」と自らの生死観を述べているが、要する個人・個体の死を生殖という観点に立って見れば、新たな生を生み出し、そして最終的には永久的な生の持続につながることを訴えているように思われる。これは、『人間の約束』の中で認知症患者の表象を通して、生と死はあくまでも表裏一体のものだというふうに捉えている吉田の考えとは全く一致するものだ。ただし、注意すべきは、吉田がバタイユのエミリ・ブロンデ論を読んだのは一九六〇年、すなわち『文学と悪』の邦訳（山本功訳、紀伊国屋書店、

¹⁴⁰ジョルジュ・バタイユ「エミリ・ブロンデ」、『文学と悪』所収、山本功訳、（ちくま学芸文庫）筑摩書房、一九九八年、17～46 ページ。

¹⁴¹前掲『文学と悪』、42 ページ。

一九五九年)が最初に出て間もない頃のことだったという本人の証言¹⁴²から、生と死の関係を二項対立的なものとしてではなく、あくまでも表裏一体のものとして捉えようとする彼の生死観が、バタイユのエミリ・ブロンデ論からかなり影響を受けたことは明らかだ。では、この映画の中で吉田は一体どのように生と死のこのような表裏一体の関係を表現しているのだろうか。手がかりになるのは、絹(田中裕子)が愛用していた手鏡と、あの名高いセリフ「鬼丸はわたし、わたしは鬼丸」だ。

その手鏡は、絹が鬼丸(松田優作)を東の荘に連れ込んだ絹の父親・高丸(三國連太郎)に自ら強請った品だ。以来、ある時はその手鏡に映り込む鬼丸の姿を覗き、またある時は鏡の反射を使って太陽の光を鬼丸の顔に差し込むように送る、こうして彼女は自ら進んで鬼丸との仲を深めていく。やがて、恋仲になった二人は、絹が初潮を迎えて大人になったところで、山部一族の習俗通り都の方にある賀茂の宮社の巫女になる日が近づくが、鬼丸の側から離れたくない絹は、西の庄に嫁げば山を離れずに済むという苦肉の策を思いつく。ところで、西の荘の光彦との婚約が決まったその矢先、勝手に参道を登る武士たちを食い止めようと駆けつけた高丸が相手から放された矢に突き刺されて命を落とすことになる。その葬式が行われた日の夜、鬼丸を開かずの間に呼び込んで翌日西の荘に嫁ぐこと¹⁴³を伝える絹は自ら誘って、恋人と初めて関係を持つ。翌日、やはり絹の結婚を受け入れられない鬼丸は、東の荘に戻ってき光彦とすれ違って館を出て行った。一方の絹はというと、部屋の中で例の手鏡に映る自らの顔を長らく見つめる。その時、使い女のお里はなぜ出ていく鬼丸を止めなかったと絹に聞くが、二人の間で次の会話が交わされている。

お里「鬼丸が立ち去ってござりまする。なにゆえ止めたれなさりませなんだ」

絹「いいや、鬼丸は行ってしもうたのではない。ここにおる」

お里「ここにおる？」

絹「そうじゃ。鬼丸はわたし、わたしは鬼丸」

¹⁴² 『嵐が丘』のDVDに収録されたメイキング映像の中の吉田喜重インタビューを参照した。

¹⁴³ 脚本の中では、高丸の葬式に参列した光彦が絹に翌日西の荘に嫁ぐように説得するシーン(シーンナンバー52)から、お里が絹の指示で鬼丸に母屋へ行くよう催促するシーン(シーンナンバー54)までの展開も書かれているが、映画ではカットされている。

以上、絹が名高いセリフ「鬼丸はわたし、わたしは鬼丸」を口にするまでの展開を大まかに整理してみた。このように、はじめは出会った当時絹と鬼丸を引き合わせた小道具だった手鏡は、いつしか人里離れた東の荘の館で生まれ育った善良無垢な少女に、初めて如何なる禁忌事項も無遠慮に破ってしまう邪悪の化身と見做されてきた鬼丸に自己を同一化させる媒質と化している。

ところで、このシーンを境に絹は、一気に活気を失い死の世界へと向かうようになった。実際、「鬼丸はわたし、わたしは鬼丸」と言ってから、絹が再び画面の中で姿を表す回数は三回のみだ。一回目の登場は、上のシーンの直後に挿入される絹の出産シーンだが、難産で力を使い果てたあげくに気を失ってしまう絹の姿が捉えられている。二回目の登場は、鬼丸が火神楽の御山一円の地頭となったことを光彦に知らせるために西の荘を訪ねた後のシーンになるが、娘が庭で遊ぶ姿を室内から眺める彼女は衰弱しきっているように見える（シーンナンバー85）。そして三回目の登場は、光彦の妹・妙が鬼丸によって開かずの間に閉じ込められたシーンの後になるが、このシーンで彼女はとうとうこの世を去ってしまう（シーンナンバー89）。注目すべきは、人生の最期に彼女が口にした言葉だ。

絹「いいや、たしかに鬼丸が来る、そこまで来ておる。お前さま、ご安心なさりませ。あの鬼丸のことなら、絹があのお世につれて参ります。かならずや地獄の底に呼び入れて、お前さまをお守り致しまする」

光彦「絹、もうよい。夢を見ておるのじゃ」

絹「おお、やはり蹄の音じゃ。鬼丸はこれが死出の旅とも知らず、喜んできよる。わたしの呪いにかかりおって、鬼丸も死ね、死ね」

このように、自らの死を既に悟っているにも関わらず、絹はなおも鬼丸を呼び寄せられる力はあると信じ込んでいる。あるいは、絹は鬼丸との関係を超越的同一性によって結ばれているものとして理解していると言ってもよい。とにかく、生と死の間には壁が存在するというような考え方が彼女には全くないということだけは確実に言えるのだ。実際、絹の最後の言葉が示唆した彼女と鬼丸を結ぶ超越的同一性の存在は、鬼丸が彼女の死後に撮った行動によって裏付けられている。

絹が死んだ後、恰も彼女の最後の召喚を聞いたかのように、鬼丸はすぐに墓を暴いてはいけないというタブーを破り、彼女の死体を覗いた。腐敗の進んだ死体を見て激

しく動揺した鬼丸だが、その後二度目の墓掘りを行い、今度は白骨化した絹の亡骸を目の当たりにすることになる。注目したいのは、その時彼が初めて絹の棺の中に彼女が愛用していた手鏡も入っていることに気づいたというところだ。なぜならば、その鏡は明らかにこの世のものでない光を、絹が昔そうしていたように、鬼丸の顔に強く反射しているからだ。

明らかにこの世のものでない光だと確信を持って言ったのは、その光の反射の仕方があまりにも不自然に見えたことが理由だ。棺を開けた鬼丸は、絹の亡骸がすでに見事な白骨と化したところを見て、一旦目を上げて前方を見る。すると、一筋の光が画面の中に差し込んできて、鬼丸の顔を明るく照らす。それに気づいた彼は、再び棺の中の方を見るが、そこには眩しく輝く絹の手鏡が置かれている。さらに、初めは強い光の反射で非常に眩しく見えるその鏡の表面だが、しばらくしたら急に暗くなる。その光景は、まるで白骨となった絹の手が鏡の角度を変えたかのようだ。一方の鬼丸はというと、彼がその手鏡を東の荘へ持って帰ったことが後に分かる。彼がその手鏡を持って帰った理由は勿論、死んだ絹の霊が寂しがってこうして昔よくしていた手鏡のいたずらで彼をあの世から呼んでいると、その鏡を見て思い込んだからに違いない。

しかし、亡き絹とまだ存命している鬼丸の間で交わされたこのような生死を越える「寄せ合い」は、終盤の鬼丸が良丸に斬られたシーンの中でが一層前景化することになる。以下は、当時鬼丸が口にした囁言だ。

鬼丸「待て、斬るな。——呼んでおる、絹が呼んでおる」

鬼丸「見えぬか、あれに絹がおる。呼んでおる。あれが見えぬか」

鬼丸「絹——」

この通り、死に際に立った鬼丸もやはり死ぬ直前の絹と同様に幻覚を見てしまう。しかもその内容は、彼を絶対に死の世界へと呼び込んで見せるという絹の「宣言」に呼応しているようにも聞こえる。ここでもやはり彼は、恰も亡き絹とは同じ時空にいるかのような振る舞いを見せる。

やがて鬼丸と絹の間で行われたこのような生死の壁を越える「寄せ合い」の最終的な合流地点として、映画のラストが映し出される。そのシーンの中で、絹（娘の方）と良丸が亡き絹の棺をもう一度葬るために成仏ガ谷へと向かう途中で鬼丸に遭遇した様子が描かれている。棺を乗せたまま御山への参道を目指して急に走り出す馬が発狂

でもしたかと絹たちは思ったが、よく見てみると、馬が目指したその先には鬼丸が立っている。その不気味な光景を見ながら若い絹は、まるでその場の状況を我々のために説明しているかのように「まだ生きてござりまする。母さまの亡骸を呼び寄せたのじゃ。恐ろしい男でござりまする」と言った。彼女の言う通り、ここでも鬼丸と絹は生死の隔たりを乗り越えてお互いのいる方へと近寄せている。

一方、鬼丸の方とは言う、まるで絹の棺しか見えていないかのように、ただ黙って馬を連れて御山へと登ってゆき、殺生河原にいる良丸たちの視界から消えていく。ところが、山頂の火口が見えるところまで行くと、絹の棺を乗せた馬はいきなり暴れ出して前へと進もうとしなくなる。よく見ると、そこは鬼丸が良丸に右腕を切り落とされて絹についての幻覚を見た場所だ（遠くに切り落とされた鬼丸の右腕に掴まれたまま地面に刺さった彼の刀が見える）。その時、我々はすぐに馬が前へと進もうとしない理由を理解できた。すなわち、鬼丸が幻覚で見た絹の霊が、まだその場所で鬼丸が彼女の亡骸を運んでくるのを待っているから、馬はそれに怯えて前へと進もうとしなくなった、ということだ。そして、鬼丸の方もこのことをすぐに理解できて、棺を鞍から下ろし、それを引きずりながら噴煙をあげる火口を目指して登ってゆく。このラストの瞬間、鬼丸と絹はようやく文字通り再会を果たしている。そして、彼らが向かった先は、死ぬ直前に絹が言った「地獄の底」（脚本では、シーン・タイトルのところに「地獄谷」と書かれている）に限ることは言うまでもなからう。

おわりに

以上、一九七〇年代に公開された『エロス+虐殺』と『告白的女優論』、一九八〇年代に公開された『人間の約束』と『嵐が丘』を取り上げて、現代社初期以降の吉田喜重作品に見られた様々な境界の曖昧化について考察を行った。

一九七〇年を中心にした映画の中で、吉田は過去と現在、現実と虚構が入り交じる映画という新たな課題に挑んだ。それぞれ異なる時間と空間に属する登場人物たちのシーンを大胆に交差させる脚本を山田正弘との共作で書き上げる一方、演出・編集面においても彼は観客を一層困惑させる時空の変化を無視する実験的な技法を積極的に導入している。とりわけ、『エロス+虐殺』の中で行われた日蔭茶屋事件に対する三度の「読み直し」は、反復とずれという吉田が小津映画から見出したとされた方法を初めて試みたものだと思われる。ただしこの場合、彼の目的は実在の事件の再現とし

てではなく、あくまでも虚構として自由に描くことに尽きる。そして、このような映画の虚構性をめぐる吉田の戯れがついに頂点を達した作品として、『告白的女優論』が挙げられる。というのも、この作品の中で吉田は新たに過去に属するフレーム内の音と現在に属するナレーションを同時に流すという時空の混乱をもたらす音声演出や、女優たちの間で偽りの空間的連続性を生み出すような演出を行ったからだ。このように、吉田は様々な実験を行い、ようやく虚実が入り交じる非連続的な文体を完成させることになった。

対して、一九八〇年代に作られた『人間の約束』と『嵐が丘』の方では、十数年前に吉田が前述した様々な実験を集中的に行ったところで定着したとされる非連続的な文体が維持されている一方では、生と死という新たな課題を扱うことになっている。『人間の約束』の中で、彼は認知症老人の日常を生きながら死につつあるというとても奇妙生態として捉え、生と死の間には明白な境界線が存在せず、両者はあくまでも表裏一体のものだという事実を我々に見せてくれた。一方の『嵐が丘』では、生死は表裏一体であるという吉田の考えが、超越的同一性で結ばれる絹と鬼丸が生と死の隔たりを乗り越えてお互いを呼び寄せる振る舞いによって顕現されている。

このように、現代社初期以降の吉田喜重は、虚実の入り混じる非連続的な時間・空間表象の実現、並びに生死を表裏一体なものとして表現することを目指して、吉田が様々な実験を積極的に行っている。その結果、我々が通常対概念として二項対立的に捉えるがゆえに勝手に決めた現在と過去、現実と虚構、生と死の境界は全て打破され、曖昧さ極まりないものと化している。

前章の最後では、吉田がフリーになって間もない頃女性をテーマに作った作品群の中で行われた、物語に執着するあまり役者の演技にばかり注ぐ観客の視線を攪乱し、一方では画面内の無機質なものに強烈な視覚的インパクトを与えることによって観客をより自由な鑑賞行為へと導く意図的な演出が、視線の失調とも呼ぶべき極めて不安定な視覚的状况という新たな特徴を吉田喜重映画に定着させたと結論づけた。それに比べて、如何なる境界だろうと決してその存在を認めることのない現代社初期以降の吉田映画が我々にもたらすものがあるとすれば、それは映画の説話論的磁場に閉じ込められない自由の保障にほかならない。

第五章、『鏡の女たち』に見る吉田喜重の原爆表象

はじめに

『鏡の女たち』（二〇〇三年）は、広島原爆の被爆者である祖母（岡田茉莉子）がその娘と思われる記憶喪失者の女性（田中好子）と孫娘（一色紗英）と共に広島の旅に出るストーリーを描いた、吉田喜重が作った唯一の原爆映画だ。しかし、彼が原爆映画に挑戦したのは本作が初めてではない。この映画が公開された七年前にも、彼はカズオ・イシグロの『女たちの遠い夏』¹⁴⁴を原作とした映画を仏英合作作品として製作準備を進めていたが、日本側の製作を引き受けた日活から製作中止の通知をクランク・インの直前に伝えられ、止むを得ず断念した¹⁴⁵。ところがその五年後、フランス国立映画センターから二千万円ほどの製作資金をもらえる機会に恵まれ、吉田は十三年ぶりに劇映画の新作『鏡の女たち』を発表し、ようやく原爆映画を撮るという念願の夢を叶えた。

もっとも、吉田が長年に渡ってこだわりを見せ続けてきたテーマとして、原爆は彼の過去の作品の中でもしばしば言及されており、その歴史は松竹時代まで遡ることができる。『秋津温泉』の中では、女中のお民（彼女は周作と新子の出会いにきっかけを作った重要な脇役だ）の弟は広島原爆で命を落とした。その翌年に公開された『嵐を呼ぶ十八人』の中では、（早川保と香山美子が再会する広島市民球場のシーンの前に）原爆ドームを捉えたショットが二つ入っている。一方、松竹退社以降も、一九六八年には長崎原爆で焼失したカテドラル、すなわち原爆で失われたものを求める日本

¹⁴⁴一九八二年に出版されたカズオ・イシグロの処女作、原題は“A Pale View Of Hills”だ。なお、『女たちの遠い夏』は、この作品の翻訳版が日本で初めて出版された時に使ったタイトル（筑摩書房、一九八四年）で、後に同じ翻訳者小野寺健によって『遠い山なみの光』に改題された（早川書房、二〇〇一年）。この作品の中で、再婚を機にイギリスに移住したせいで長女を自殺へと追い込んだと自らを責め続ける日本人女性・悦子がかつて長崎で暮らしていた過去は、一人称によって語られている。

¹⁴⁵日活がこの作品の製作中止を決めた理由は、撮影所と（ナムコの社長兼会長でもある）新社長の中村雅哉との間の齟齬が原因だと言われている。なお、この企画の発案から流れるまでの詳しい経緯については、前掲『女優 岡田茉莉子』の第十五章の後半に書かれた岡田の述懐を参照されたい。また、『鏡の女たち』は吉田のオリジナル・シナリオとはいえ、ヒロインが原爆被害者であるという設定や子殺しのイメージなど、実現できなかった『女たちの遠い夏』と似ている箇所が多く挙げられている点においては、『女たちの遠い夏』との間に一定の関連性が存在することを認めなければならない。

人男性と原爆の生存者である日本人女性がヨーロッパの町で出会って禁断の恋に悩まされる、という見方によっては原爆被害者の「今」を描く作品とも捉えるメロドラマ『さらば 夏の光』が作られている。

しかし、九〇年代に始まった吉田の原爆への本格的なアプローチに比べれば、六〇年代の彼の作品に見られる原爆についての言及はあくまでも序の口の段階に過ぎない。一九九〇年、彼が演出を務めたオペラ『蝶々夫人』はリヨンで上演されて大反響を呼んだ（ステージデザインと衣装デザインを担当したのは、当時国際的に高く評価されていた磯崎新と山本耀司だ）。一九九五年、彼は唯一の日本人映画監督として映画誕生百年を記念するオムニバス作品『キング・オブ・フィルム/巨匠たちの60秒』¹⁴⁶という企画に参加し、広島原爆ドームを捉える実験的な映像を作った。同年、蓮實重彦の紹介でフランス人プロデューサーのフィリップ・ジャッキエと知り合った彼は、ジャッキエの祖父ガブリエル・ヴェールをめぐるドキュメンタリー『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』を作ることとなった。そしてこの作品が完成して間も無く、この二人（ジャッキエと吉田）は早速イギリス人プロデューサーのジョン・マックグラスを招いて『女たちの遠い夏』を映画化する企画を立てたが、結局挫折に終わった。このほか、地方芸能などをテーマとする優れたドキュメンタリー作品も同じ時期に作られているが、吉田がヒロシマ・ナガサキ表象に関する仕事を中心に九〇年代を過ごした事実は否めない。或いは、九〇年代に行われたこれらの積極的なアプローチがなければ、『鏡の女たち』という原爆映画も決して世に出ることはなかったはずだ。

さて、本章の目的は題名にも示されているとおり、『鏡の女たち』の作品分析を通して吉田によるヒロシマ表象の独自性を見出すことだ。前半では、日本原爆映画の歴史を振り返って、ヒロシマ・ナガサキ表象とは如何なるものか、その主な特徴をまず把握しておく。後半では、(1)原爆表象(2)被爆者表象(3)否定される「証言」、この三つの角度から本作におけるヒロシマ表象を考察したい。

¹⁴⁶劇場未公開作品、DVD原題は『リュミエールと仲間たち』だ。この作品はサラ・ムーンを総監督に、四十人の監督がそれぞれシネマトグラフを使って撮影した映像によって作られている。なお、撮影は必ず(1)制限時間は五十二秒以内(2)同時録音不可(3)テークは三回まで、この三つのルールを守らなければならない。

一、日本原爆映画における原爆表象

終戦記念日を迎える毎年の八月に行われる様々な関連行事とその報道を除けば、「原爆」はわれわれの日常生活とは無縁とも言える言葉の一つになりつつある。ところで、二〇一一年三月十一日に起きた東日本大震災に伴う福島第一原子力発電所事故（以下は福島第一原発事故と略す）以来、原子力発電の是非及び放射能汚染問題への注目度はかつてないほど高まっている。なぜなら、この事故で人々は再び原子力＝核の恐怖を思い知らされたからだ。周知のように、日本では平和的利用の場合は「原子力」と呼ぶのに対して、非平和的利用すなわち軍事利用の場合は「核」と呼ぶと、核分裂がもたらしたエネルギーのことをその利用目的に応じてそれぞれ異なる言葉で使い分け/訳し分けている¹⁴⁷。その目的は、広島・長崎原爆の経験から生まれた核及び核兵器に対する恐怖心と嫌悪感が原子力エネルギーの平和利用推進に支障をもたらすことを回避することだ。しかし、福島第一原発事故による被害をめぐる議論が行われるたびに過去に起きた原子力発電所事故（そのうち最もよく取り上げられているのは、国際原子力事象評価尺度レベル7の事故評価を受けたチェルノブイリ原子力発電所事故だ）と並んで広島・長崎原爆もしばしば比較対象として取り上げられているところを見るかぎり、広島・長崎原爆の経験がもたらした「核」の恐怖が今日においても決して消え去ることがなく、日本国民の心に深く植え付けられていることは明らかだ。

1、被害者表象への偏重

そして、このような国民的トラウマはこれまで映画の世界でもしばしば取り上げられてきた。ホロコーストが今もなお欧米映画の中で頻繁に取り上げられるのと同じように（例えば、二〇一五年に公開されたハンガリー映画『サウルの息子』が第六十八回カンヌ国際映画祭の審査員特別グランプリと第八十八回アカデミー賞の外国語映画賞を受賞したことはまだ記憶に新しい）、原爆及びヒロシマ・ナガサキ表象の歴史は明治生まれの黒澤明（『夢』、『八月の狂詩曲』）や新藤兼人（『原爆の子』、『さくら隊散る』）らから、大正後期に生まれた今村昌平（『黒い雨』）と昭和初期に生まれた黒木和雄（『TOMORROW/明日』、『父と暮らせば』）と吉田喜重を挟んで、撮影システムが崩壊した後に映画界入りを果たした佐々部清（『夕風の街 桜の国』）と

¹⁴⁷一方、日本語と同じく漢字を使用する中国と韓国では、このような使い分け/訳し分けは行なわれておらず、利用目的を問わず一律に「核」という文字を使用する（例えば、中国では原子力発電のことを「核発電/核電」と呼ぶ）。

諏訪敦彦（『H story』）らへと、各世代の日本映画監督たちによって脈々と受け継がれてきている¹⁴⁸。以下は、これまで日本で作られた原爆映画の中で比較的によく知られている作品を年代順に並べた日本原爆映画主要作品表だ。

- 1946年 伊東壽男ほか監督『広島・長崎における原子爆弾の効果（The Effect of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki）』（ドキュメンタリー）
- 1950年 大庭秀雄『長崎の鐘』
- 1952年 新藤兼人『原爆の子』
- 1953年 関川秀雄『ひろしま』
- 1957年 今井正『純愛物語』
- 1962年 吉村公三郎『その夜は忘れない』
- 1976年から1980年にかけて 山田典吾『はだしのゲン』三部作¹⁴⁹
- 1983年 木下恵介『この子を残して』
- 1988年 新藤兼人『さくら隊散る』（ドキュメンタリー）
- 1988年 黒木和雄『TOMORROW/明日』¹⁵⁰
- 1989年 今村昌平『黒い雨』
- 1991年 黒澤明『八月の狂詩曲』
- 2003年 吉田喜重『鏡の女たち』
- 2003年 諏訪敦彦『H story』
- 2004年 黒木和雄『父と暮らせば』

¹⁴⁸無論、原爆を扱う欧米映画も多数存在する。そのうち最も有名なのは、日本の映画監督たちにも多大な影響を与えたと思われるアラン・レネの『ヒロシマ・モナムール』（邦題：『二十四時間の情事』、一九六〇年）という原爆映画の不朽の名作だろう。その一方、例えば『ウルヴァリン：SAMURAI』（二〇一三年）のような近年公開されたアメリカ娯楽映画の中でも、広島・長崎原爆はしばしば重要な要素としてストーリーの展開に取り入れられている（『ウルヴァリン：SAMURAI』の冒頭では、後に不老不死を求めてウルヴァリンことローガンを追いかけるようになった、矢志田信玄がローガンに助けられて長崎原爆から奇跡的に無傷で生還したシーンが描かれている）。

¹⁴⁹中沢啓治が自らの被爆体験に基づいて描いた漫画『はだしのゲン』の実写版映画だ。そして、三部作の題名はそれぞれ第一部『はだしのゲン』（一九七六年）、第二部『はだしのゲン 涙の爆発』（一九七六年）と第三部『はだしのゲン ヒロシマのたたかい』（一九八〇年）になる。

¹⁵⁰黒木和雄の「戦争レクイエム」三部作の一作目だ（下の『父と暮らせば』はその三作目）。なお、長崎原爆投下までの一日を描いた点において、本作は原爆を扱う映画の中でも比較的に独自性を有する一作と言えよう。

2007年 佐々部清『夕風の街 桜の国』

2015年 山田洋次『母と暮せば』¹⁵¹

このように、有名な原爆映画のほとんどが劇映画作品だが、一方では『広島・長崎における原子爆弾の効果』（そのフィルムが後に多くの原爆映画によって断片的に援用されてきた点において、このドキュメンタリーは原爆映画の原点とも言っても良からう）のような極めて高い歴史的価値を誇るドキュメンタリーも作られている。とはいえ、劇映画にせよドキュメンタリーにせよ、原爆映画の時代設定には通常二つのパターンがある。一つは、主に原爆投下と「その後」を描くパターンだ。「その後」とは、原爆の投下からいわば「被爆三世」が生まれる前までの期間を指すが、この場合映画は基本的に被爆者又はその子供である「被爆二世」が被爆（または胎内被爆）による直接的被害に苦しむ状況の提示を中心に展開する。もう一つは、被爆者の孫世代すなわち「被爆三世」が生まれた以降、つまり便宜上原爆投下の「その後の後」とも言える時代を舞台とするパターンだ。この場合、被爆体験と被爆による直接被害の提示に注目する前者と違って、広島と長崎に関する原爆記憶の表象さらにはその記憶が風化しつつある「今」を生きることの意味に対する追求が主なテーマとなる。しかし、異なる時代設定でテーマの方向性に微妙な違いが生じたとはいえ、両方とも被爆地の広島・長崎と被爆者たちをめぐる表象であることはいうまでもない。

ところで、メジャーなジャンルとしての戦争映画の中では侵略者が「悪」であるのに対して被侵略国とその国民が「善」であるという明らかな二項対立的構造が取られがちな状況と違って、日本原爆映画の場合は明らかに戦争及び原爆投下責任の問題を背景としているにも関わらず、基本的には被爆地である広島・長崎と被爆者たちの悲惨な状況を描くことばかり重視し、一方の原爆投下側に対する責任追及に関してはひたすら回避し続けてきたと見られている¹⁵²。そして、このような被爆地と被爆者の表

¹⁵¹劇作家井上ひさしはその晩年、広島、長崎、沖縄を題材とする「戦後“命”の三部作」を構想していた。広島編の『父と暮らせば』と沖縄編の『木の上の軍隊』は上演され、そのうち『父と暮らせば』は映画化まで実現した。長崎編の『母と暮せば』は当初題名だけ決められ、執筆には至らなかったが、この原爆映画主要作品表の最後に書いている通り、二〇一五年に井上氏の遺志を継ぐ形で山田洋次の脚本・監督によって映画化された。

¹⁵²日本原爆映画の原爆投下側への責任無追及に関する指摘は、当時から行われている。例えば、吉本隆明は今井正の『純愛物語』に関する批評の中で、次の厳しい批判

象への執着は、一九九九年に出版されたミック・ブロデリック編著の論文集『ヒバクシャ・シネマー日本における広島・長崎と核のイメージ』¹⁵³の中でヒバクシャ・シネマーという新しい名詞の由来にもなっている。以下では、こうした被害者意識を考察するために、日本原爆映画の主な内容である被害者表象と「ピカドン」表象のそれぞれの特徴について論じてみたい。

2、無垢・無罪な被害者たち

まず、日本原爆映画における原爆被害者表象の特徴だ。結論から先に言うと、日本原爆映画は女性と子供を原爆被害者表象の対象とすることを好むと言う傾向が見られる。これは戦後日本を舞台とする映画にもよく見られる特徴だが、その理由として大勢の男性とりわけ若い男たちが戦場に送られて命を落としてしまったという当時の社会的現実が挙げられる。つまり、女性と子供が被爆者表象の対象によく選ばれるのは、彼女たちが非戦闘員だからだ。無論、この歴史的現実には吉田喜重の映画の中でも忠実に反映されている。彼の作品で唯一敗戦と戦後間もない頃の日本を舞台とした映画『秋津温泉』を見ればよい。男性登場人物の中には若い男性がほとんどいないし、ヒーローの周作にしても決して御国のために闘えるような健康体には見えない。そのかわりに映画の中で戦後の秋津さらには日本社会全体を活気付けたのは、新子をはじめとする健気な女性たちだ。

勿論、戦場には行かず国内で原爆投下と終戦を経験した男性もたくさんいるが、それでも映画監督たちが好んで女性と子供を戦争または原爆被害者表象の対象とすることには、もう一つの理由がある。周知のように、女性と子供は男性に比べてか弱いいため常に優先して守るべきだというのは、世界の共通認識だ。したがって、一般に無垢な存在とされる女性と子供たちを原爆被害者表象の対象とすることは、観客の同情と共感を喚起するのに最も効果的な方法とも言われている。これは原爆映画のみならず、多くの世界平和或いは様々な社会的不正の消去を訴える映画によく見る戦略の一つに実際なっている。上の日本原爆映画主要作品表の中で挙げた作品で言えば、例え

を投げかけた。「わたしたちの「原爆映画」は、黒澤明にしろ、新藤兼人にしろ、原爆を不可避的な運命としてしか描きえなかった。冷徹に科学的に計画的に原爆と対決することをテーマにはとらなかったのだ」（「純愛物語」、『映画評論』一九五七年十一月号、94 ページ）。

¹⁵³ミック・ブロデリック編著『ヒバクシャ・シネマー日本における広島・長崎と核のイメージ』現代書館、一九九九年。なお、「ヒバクシャ」の意味については文末脚注の中で「原爆の被害を受けた人々」と明確に規定されている。

ば井上ひさし原作の『父と暮らせば』と『母と暮らせば』だ。二つの作品は、どちらも原爆生存者であるヒロイン（宮沢りえと吉永小百合）の元に被爆死した家族（原田芳雄と二宮和也）が幻となって現れる物語を描いている。しかし、被爆死したとはいえ、幽霊となった原田と二宮の姿はむしろ安らぎと活気しか感じさせないと言っても良い。一方のヒロインたちはというと、彼らとは反対に、原爆から生き残ったにも関わらず家族を失った苦しみと生存者罪悪感の「挟み撃ち」に苦しむ日々を送り続ける。つまりこの二つの作品は、死亡という最も深刻な被害を受けた男性たちの「受苦」への描写を省略し、女性たちの「受苦」のほうに焦点を当てていたのだ。

もともと、六〇年代を中心に流行した恋愛映画調の原爆映画も好例になるだろう。この類の映画では、全く無垢な少女として造型されたヒロインが胎内被爆または被爆者の遺伝（被爆二世）による疾病とりわけ白血病を発症し、その不治の病に苦しんだあげく恋人と死別すると言う悲恋の物語が描かれている。そして、これまで多くの日本映画における原爆被害者表象のジェンダー化に関する先行研究が指摘してきた通り、原爆被害者としての無垢・無罪性を強調するために、ヒロインたちはよく清純・純潔を象徴する白いブラウスを着せられている（白いブラウスの少女/女教師がヒロインとして登場する原爆映画の歴史は、『原爆の子』や『ひろしま』が作られた五〇年代初頭にまで遡る）。ましてや彼女たちが不治の病に次第に蝕まれて行ってやがて絶命するまでの様子も往々にして詳細に描き出されているため、観る者の哀れを誘わずにはいられない。この意味では、「原子爆弾被爆者の医療等に関する法律」（原爆医療法）¹⁵⁴が制定された年に上映された今井正の『純愛物語』は一つの例外と言えるかも知れない。この映画も原爆症という恋の壁が男女主人公の前に立ちほだかるという恋愛映画調原爆映画の典型的な物語パターンを踏襲しているが、肝心のヒロイン・ミツ子の人物像というのは純真無垢とは程遠い非行少女だ。然も、結末では彼女が原爆症で亡くなる最後の日の様子が唐突にも省略されたため（ミツ子はその日の朝に亡くなったとナースから知らされた貫太郎が動揺する様子のみ提示されている）、原爆被害者を哀れむ情緒はこの映画の中で意図的に排除されている。とはいえ、性別を除けば人物造型が全く同じと言っても良い主人公男女から、女性のほうを原爆症の被害者

¹⁵⁴一九九五年以降は、新たに制定された「原子爆弾被爆者に対する援護に関する法律」（被爆者援護法）に含まれることになった。なお、日本国による被爆者援護に関する情報は、主に厚生労働省に掲載された「被爆者援護施策の歴史」を参照した。（<http://www.mhlw.go.jp/bunya/kenkou/genbaku09/17.html>、二〇二〇年八月十日閲覧）

として選んだという事実だけを見れば、やはり今井も日本原爆映画における被害者表象のジェンダー化に加担していると言わざるを得ない。

さらに、原爆映画における被爆者表象の変遷という観点から見ると、「幸薄な白血病少女」のヒロインに代表される恋愛映画調原爆映画の無垢さを強調する被爆者像の類型化は、しばしば観る者に強烈な衝撃を与える被爆者身体イメージ（無惨な死体、グロテスクなケロイドなど）を提示するそれまでの原爆映画に見られる可視的な被害の表象を偏重する傾向からの脱出をも意味している。そして、こうして可視的被害から不可視な被害へと移行する被爆者表象は、時代が進むにつれてやがて肉体的体験の領域から離れ、被爆記憶という精神的体験をめぐる課題を取り上げることになるが、前文で挙げた『八月の狂詩曲』と本章の分析対象である『鏡の女たち』はいずれもこの類に属する。

3、原爆のスペクタクル化：「ピカドン」を再現すべきかどうか

ところで、ヒロシマ・ナガサキ表象について語るときに必ず言及される原爆すなわちピカドンの表象の問題にも触れなければならない。ただし、原爆被害者表象が時代が変わるのにつれて絶えずに変化するのと違って、日本原爆映画における原爆表象の歴史は常に原爆の表象不可能性をめぐる議論の中で展開してきた。具体的に言うと、今村昌平、黒木和雄らが歴史映像・写真資料やCGなどの技術的手段によってピカドンを再現したのに対して、黒澤明や吉田喜重をはじめとする所謂ピカドン再現反対派の映画監督たちは倫理的な立場に立ってピカドンの再現を反対し、その上ピカドンの再現映像と被爆当時の惨状の描写を安易に「家族もの」や「恋愛もの」といった類型化された物語の中に組み込むような原爆表象の方法に対する批判的な立場を表明している。このように、日本原爆映画というジャンルの内部では、ピカドンの再現をはじめとする原爆のスペクタクル化をめぐる、二項対立的な構図を形成している。もっとも、日本映画界内部で行われるこの種の議論が、アラン・レネの『ヒロシマ・モナムール』から深い影響を受けている事実を忘れてはいけない。以下は、吉田喜重がヒロシマの表象不可能性をめぐる議論の場で語った言葉だ。

原爆をテーマにした映画のなかで、こうした表象不可能性を初めて問いかけたのは、皆さんもよくご存知の『ヒロシマ・モナムール』（59）です。フランス人であるマルグリット・デュラスとアラン・レネは、原爆とは直接関係がないにもかかわらず、何故広島を描くか、その不可能性を超えようとする映画をつくらうとしたの

でしょう。大戦中、ナチスの将校と関係のあったフランス人女性が、戦後故郷の街で迫害を受けるのですが、その痛みと広島の大惨状とを重ね合わせることによって、かろうじて原爆を表現することが許される。それは原爆を撮りつつ、見せることを拒絶することでもあったのです。

原爆を撮る、見せるだけではなく、私はそれを物語として語ることに、疑問を抱きます。父が原爆で亡くなる、子供を原爆で失う、そういうドラマは原爆が原因でなくても、じゅうぶん成り立つドラマです。原爆をドラマのなかに、何故組み込もうとするのか。その悲惨さを語り伝え、忘れ去らないためだとしても、それは私たちが物語ることのできる、おびただしい物語のひとつにすぎません。8月6日、あるいは9日のあの瞬間、あれは物語だったのでしょうか。死んだ人たちは物語のなかの登場人物になるために、殺されたのでしょうか。原爆、そしてユダヤ人虐殺の表象不可能性とは、物語の不可能性、その死にほかならないのです。¹⁵⁵

長い引用になったが、このように吉田は『ヒロシマ・モナムール』を日本の原爆映画に表象不可能性にまつわる問題を持ち込んだ重要な作品と見做している。そして、彼のこの映画への注目、ヒロシマをテーマとしていることが唯一の理由ではなく、およそ十年前の『夜と霧』でアウシュヴィッツの表象不可能性の問題に取り組んだ監督が作った作品である事実とも深く関わっている。とりわけ、引用の最後で述べられた「原爆、そしてユダヤ人虐殺の表象不可能性とは、物語の不可能性、その死にほかならないのです」という一言からも、吉田がアウシュヴィッツの表象不可能性の問題を念頭に置きながら、ピカドンの再現並びにそのドラマ化に対する批判を行なっていることが分かる¹⁵⁶。また、冒頭で言及した『さらば 夏の光』も吉田にはこの種の原爆とホロコーストとを結びつける傾向があることの証拠に十分になり得る。というのも、岡田が自らの被爆経験を隠してヨーロッパに移住したという設定と、日本を訪ねてきたユダヤ女性にはドイツ兵と恋に落ちたせいでひどい

¹⁵⁵ 「映画においてヒロシマを表象することの不可能性を越えて」、『nobody』 nobody編集部、issue26、二〇〇七年九月、89ページ。

¹⁵⁶ 上記引用の原文の中で、次のことも述べられている。「アドルノが「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」と語ったことは、皆さんもよくご存じでしょう。死者と生き残ったものとのあいだに、対話は成り立たない。死者は対話を拒絶するほど憤怒しているはず。私はそのことを畏怖するだけであり、死者にかかわって原爆を表現する権利は、私にはない」。

目に遭った過去（ホロコーストの間接的犠牲者）を持っているという『ヒロシマ・モナムール』の設定とはまるで一つのわだちから出たようだからだ。

二、吉田喜重による原爆表象

1、原爆写真の使用

さて、そろそろ本題の『鏡の女たち』におけるヒロシマ表象をめぐる考察に戻ろう。先ほど原爆が投下された時の様子を再現するという原爆表象の方法に対して吉田は否定的な態度を表明したと述べたが、一方では本作の中にもあの瞬間に言及するシーンがある。

一色紗英が広島被爆米兵をテーマとするドキュメンタリーを作るために平和記念資料館で資料調査を行う山本未来を訪ねて、二人は廊下で会話するシーンだ（1:16:42-1:19:34）。山本は、自身の調査で護送される途中の米兵と共に米軍捕虜収容所の通訳官である井沢貴志という人物も被爆したことが新たに分かったことを一色に話し、最後に「原爆は、敵も味方もなく全ての人間を殺す」と嘆く。すると足音が聞こえてきて、スタッフたちが展示用の巨大なパネル写真を運んでくる。パネル写真の数は五枚もあり、最初の二枚にはキノコ雲と「8時15分で止まった時計」が写っている。その後、それを見て言葉を失った二人のミディアム・ショットを挟んで、原爆の投下で廃墟となった広島市内の様子を捉えた写真一枚とひどく焼かれた被爆者を映した写真二枚が次々と運ばれていく様子がスクリーンに映し出される。

以上は、吉田喜重作品の中で「ピカドン」と被爆者の身体イメージが提示された唯一のシーンだ。無論、このような原爆写真の引用には、吉田がピカドン再現反対派として原爆を映像によって表現することを回避したい意図が込められていることは、誰の目にも一目瞭然だろう。というのも、原爆写真の場合は「ピカ」の瞬間を捉えられるはずもなく、あくまでも原爆投下後の記録に過ぎないからだ。さらに、「被爆」と「露光」の二つの意味を同時にもつ英単語「expose」の両義性に触発され、原爆の放射光による「被爆」と写真撮影でいう「露光」とを結びつける写真と原爆をめぐる先行研究の存在を思い出してもらえば¹⁵⁷、写真による原爆表象を選んだ吉田の選択からはさらに深い意味を読み取ることも可能なはずだ。すなわち、ここで原爆写真は原爆

¹⁵⁷そのうち最もよく知られた例として、リピット水田堯の著書『原子の光（影の光学）』（門林岳史・明知隼二訳、月曜社、二〇一三年）が挙げられる。

の痕跡を記録するものでありながら、痕跡しか捉えられない事実を示唆するものとして原爆について語ったり表象したりすることの不可能性を同時に示している。

一方、二人がパネル写真を偶然見かけるシーンの演出にも注目すべきだろう。というのは、キノコ雲を映した写真が「登場」した途端、彼女たちの会話が途切れてしまったことをまず指摘したい。とりわけ一色のほうは、目の前に広がる凄まじい光景に耐えきれず、山本に比べてかなり動揺しているように見える。ショックを隠せない彼女の表情は、原爆による被害が如何に衝撃的なものかを物語っている。そして、彼女たちが思わず言葉を失ったことで急に訪れる長い沈黙も、文字通り原爆について語ることに不可能性を示唆している。しかし、それ以上に興味深いのは、やはり五枚のパネル写真と女優二人がそれぞれ属す時間を分離させた演出だ。

パネル写真が運ばれてくるこのシーンの後半をもう一度振り返ってみよう。パネル写真が登場する前のショットでは、一色と山本が後者の調査で分かった事実について会話を交わす様子が捉えられている。井沢の結末を聞かれた山本は彼がすでに亡くなったことを一色に伝えて、さらに米兵もおそらくこの世にはもういないだろうと嘆く。その時、画面の外からゆっくりとした足音が聞こえてきて、二人は顔を上げて足音が聞こえた方向に目を向ける。すると、キノコ雲と「8時15分で止まった時計」の写ったパネル写真がスタッフによって画面の右から左へと運ばれていく様子がスローモーションで映し出される。ただし、この時に流されるパネル写真を運ぶスタッフたちの足音は、前のショットの中で聞こえたそれと繋がっているため、映像とはわずかにズレていることが分かる。そして、まさかこのタイミングで原爆写真を目にするとはい思わなかった二人が絶句して黙り込む姿が映し出される次のショットを挟んで、今度は被爆直後の広島市内と被爆者が写っている次の三枚のパネル写真が運ばれていく映像が再びスローモーションで映し出されるが、その時間にこえた廊下を鳴り響くスタッフたちの足音もやはり映像とはわずかにズレている。かくして、原爆写真が五枚も登場したこのシーンの中では、一色、山本の二人とパネル写真を運ぶスタッフたちが属す時間と、パネル写真によって提示される原爆と被爆者が属す時間との「ズレ」は、同一ショットにおける映像と音声のズレによって表現されている。そして、この時間的な「ズレ」から、死者しかその真相を知らぬ原爆について語ることが到底不可能だという吉田の主張を読み取ることができる¹⁵⁸。

¹⁵⁸ もっとも、音声面のズレを用いて原爆並びに被爆死者との間に存在する決して埋めることのできない距離を表現するこの方法が、吉田が冒頭で言及した『キング・オ

2、被爆者表象

続いて、被爆者がこの映画の中で如何に表象されているかについて見ていきたい。

・原爆投下側への批判

第一節の前半で日本原爆映画全体に見られる被害者表象への偏重が多く、先行研究によって指摘されてきたと述べたが、『鏡の女たち』がこういう原爆映画のステレオタイプに当てはまらないことは明らかだ。

もちろん、運命に翻弄された被爆者の老女が再び広島を訪れて、原爆ドームを前にして自らの被爆体験について語るというストーリーを描いた事実だけ見れば、この映画も多くの原爆映画と同様に女性を主人公としている。しかし一方では、被爆者女性とその血を受け継いだ者たちが原爆に起因する病気に犯される、という日本原爆映画によく見る常套的な展開は、この映画の中で徹底して排除されている。さらに、被爆者である米軍パイロットのジョージ・ピーターソンと通訳官の井沢貴志の存在も後に女性たちの語りによって明らかとなったが、映画の中で終始不在のまま。被爆者の肉声＝証言（ピーターソン）どころか、写真による被爆者イメージの提示まで徹底して排除されている。とりわけ、岡田が広島の病院の一室で今は空床となった病床に向けて亡き井沢貴志に話しかけるシーンの中では、このような証言者の不在が一層際立って見える。

また、日本人しか被爆者表象の対象としない通常の日原爆映画と違って、この映画では日本人と共に外国人も被爆されている。それも在日朝鮮人ではなく、原爆を日本に投下したアメリカ軍の兵士だ。脇役ではあるが、こういう設定には原爆投下責任を追求しようとする意図が込められていることは明らかだ。

一方、登場した女優たちのセリフにも注目したい。例えば、原爆ドーム対岸で撮られたシーンだ。このシーンでは、岡田はついに沈黙を破って、自らの被爆経験を告白することになった。その時、被爆直後に起きたある出来事について彼女は次のように振り返る。

『ブ・フィルム/巨匠たちの60秒』というオムニバス映画のために原爆をテーマとする映像を作った経験からヒントを得た可能性も十分に考えられる。というのも、当時彼が使ったのはシネマトグラフ、音声を伴わない映像しか撮れない世界最古の映画カメラだからだ。

やがて辺りが異様な静けさに包まれていることに気がついた。漸く井沢が防空壕の外に出て、そして戻ってきて「街が消えている」と言う。その時、ピーターソン大尉が叫んだわ、「アトミックボム！いま出では危ない、放射能に汚染する」。

上記セリフの中でもっとも重要な情報は勿論、ピーターソン大尉が叫んだことだ。すなわち、深刻な被害を引き起こす原爆が日本に投下される可能性があることについて、米軍パイロットの彼はあらかじめ知っていたということだ。アメリカ空軍が広島に投下した爆弾の正体が被爆した米兵によって暴かれるこの風刺に満ちた展開から、日本原爆映画がこれまで意図的に回避してきたと思われる原爆投下側のアメリカに対する責任追求という問題への意識が垣間見える。

このシーンだけではない。ピーターソン大尉が見つかったことを伝えるために山本が再び岡田の自宅を訪ねた終盤近くのシーンでは、山本のセリフには被爆米兵の存在がアメリカ国内では当時公表すらされていなかったという主旨の内容が含まれていた。そして、米政府による被爆米兵の隠蔽というスキャンダラスな出来事も言及されるがゆえに、むしろ露骨なアメリカ批判に思えてならない。

・罪ある女たち

とはいえ、岡田と田中を中心とするストーリーを描いたとして、この映画もやはり女性を被爆者表象の対象とする原爆映画の常套パターンを踏襲していることは否めない事実だ。しかし、彼女たちの人物像をそれぞれ細部まで考察すれば、彼女たちには日本原爆映画によく見るような無垢無罪なヒロイン像とはかけ離れる一面もあるということはずぐに分かる。

映画は、岡田が誰かに尾行されている（尾行者の正体がテレビ・プロデューサーの山本であることは後に分かる）というやや犯罪の匂いもするミステリアスなオープニングから始まる。彼女の娘らしき人物が現れたという連絡を受けて岡田は、娘との再会を期待してすぐに市役所に駆けつけたが、当の「娘」本人は誘拐未遂で警察沙汰になっている。しばらくして、田中が演じるその記憶喪失の女性は輸入車ディーラーの経営者とは愛人関係にあるというスキャンダラスな事実が判明する。さらに、映画半ばの病室シーンの後、彼女の記憶がわずかに蘇り、今度は自らの子殺し願望を一色と岡田に告げる。このように、田中のキャラクターは「お気の毒な記憶喪失者」のイメージとは程遠い、むしろ同情に値しない罪ある女としての一面もある。

では数十年に渡って失踪した娘を探し続けてきた岡田の場合はどうだろう。一度目の夫に原爆後遺症で死なれ、その夫との間で生まれた娘と二度目の夫との折り合いの悪さにも悩まされ、あげくにその娘に家出までされてしまう。このように、原爆に翻弄された人生を彼女は過ごしてきたわけだが、一方では彼女には一方的な被害者とは思えない一面も確かにある。例えば、先に言及した田中が自らの子殺し願望を岡田に告げるシーンだ。養女になってほしいという岡田の提案を聞いて、鏡を見ると海辺で泣き叫ぶ幼い女の子を残酷な目つきで見る朧気な記憶が脳裏に浮かぶと田中はいきなり告白し、「お分かりでしょう、私は罪を犯している女」と岡田に言う。しかし、その話を聞いた岡田は「いいえ、それは私です」と田中の言葉を否定し、さらに井沢に死なれてまだ幼い娘と海辺で無理心中を凶ろうとした自らの罪を自白する。

かつて蓮實重彦は失踪した娘という家族構成に関わる不在を抱え込む岡田と、被爆米兵の所在という職業的野心に関わる不在を抱え込む山本との関係について次のように指摘している。

(前略) それぞれが隠し持つこの不在を介して、親しく言葉を交わしたわけでもないこの二人の女性は、自分自身と鏡に映しだされた自分の肖像のような類似した関係を生きざるをえなくなる。事実、二人は、同じ一つの糸に導かれたかのように、やがて、広島で出会うということになるだろう(中略) 実際、『鏡の女たち』という作品にあって、その題名に真にふさわしい女性は誰かと言えば、不在への接近という同じ使命を共有しながらも、たがいにそのことを知らずにいるこの二人の女性なのである。¹⁵⁹

確かに、山本がドキュメンタリー制作のために被爆米兵の行方を追うという伏線に関する蓮實の指摘は、的を射ったものと言うべきだろう。しかし一方では、これと同じことは岡田と田中の間柄についても言えるのではないか。無論、岡田と山本の間には介在する第三者ピーターソン大尉にまつわる真実に比べて、フィクションとしての家族ごっこに夢中しているにも関わらず、岡田がDNA鑑定を受けようとしないうせいで最後まで明らかになることのなかった彼女たちの血縁関係は確実さに欠けている。しかし、こういう擬似的血縁関係から一旦離れて、失われた過去の記憶という不在を抱え

¹⁵⁹蓮實重彦「影とフィクションー吉田喜重論」、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、206～207 ページ。

込む同士という角度から二人の関係を捉え直してみれば、彼女たちもまた映画の題名に相応しい鏡像のような類似関係にあるように思える。それがゆえに、彼女たちは、子殺し願望が示唆される海辺で泣き叫ぶ女の子についての記憶を共有することになった。

さらに、このような類似関係は田中と一色の間にも見られている。映画の後半、広島の旅を終えて東京に戻ってきた一色が再び元恋人の北村を訪ねたシーンだ。アメリカで何があったかという質問に対して「私も女」と謎めいた答えを呟く一色を揶揄って、男はまさかアメリカで既婚者の男と恋でもしたのかとさらに聞く。それを聞いて、一色は起伏のない機械的な声で「勝手にわたしのラブストーリーを作らないで」と返しつつも、意図的に目をそらした彼女の表情は男の推測が正しかったことを物語っている。その時、誰もが映画の前半で早くも判明した田中と西岡の不倫交際を連想するだろう。つまり、岡田と田中の二人が共に子供を殺そうとする衝動を持っていたように、田中と一色の場合は同じく不倫という罪を繰り返している。一方、一色が北村宛に送ったメールと前述のシーンの最後で彼女が北村のパソコンに勝手に残した書き置きも、むしろ相手を誘っているとしか思えない内容が書かれている。可哀想な記憶喪失者の女であることで既婚者の男の興味を引き、ついに不倫という罪ある関係にまで発展する田中と同じように、一色もまたこうして男の感情を弄ぶという罪を犯している。

以上、岡田と田中、一色の三人の役柄にそれぞれ含まれる「罪ある女」としての一面を挙げてみた。前述したように、日本原爆映画はこれまで女性と子供を無垢無罪な原爆被害者として描くことを好んで強い被害者意識を見せてきた。そして、この人たちの無垢無罪と対照的になるのは無論、彼女たちに肉体的又は精神的被害を齎す原爆の残酷さにほかならない。結果、観客のわれわれが何の罪も無い女性と子供が受難する様子に同情の気持ちを煽られるたびに、残酷極まりない原爆に対する批判もどんどん増幅することになる。しかし、この映画の場合は、これまで見てきたように中心人物として登場する女性三人が多かれ少なかれ何らかの罪を犯しているため、原爆映画のステレオタイプによく見るような感情移入を喚起する被害者表象に頼る原爆批判のメカニズムを導入するどころか、むしろ積極的にそれを内側から壊そうとしている。とりわけ、日本原爆映画史上最も知られるヒロインの一人である『黒い雨』の高丸矢須子を演じた田中好子に、既婚者の男と不倫関係に陥った幼児誘拐未遂犯を演じさせ

る判断からは、日本原爆映画によく見る悲劇性が際立つヒロインの人物造型に対する吉田の容赦なき批判を読み取ることができる。

もっとも、彼女たちの罪が物語が進むごとに一つ一つ明かされていくという点も看過すべきではない。というのは、これまで高く評価されてきた冒頭シーケンスのサスペンス・タッチが匿名の尾行者と白い日傘の老女との間でまなざしをめぐって広げられた闘ぎ合いを描き出す編集に負うところが大きいと言うならば、映画全体を包み込むミステリアスな雰囲気を作り出すのは、間違いなく謎めいた女性たちに関する真実を少しずつ暴かれていくというシナリオの構造と密接に関わっているからだ。実際、広島原爆というテーマが山本と岡田が初めて会うシーンで早くも浮上してから、映画はほとんど田中と岡田が断片的な記憶を徐々に蘇らせていく過程を中心に展開しているが、それらの記憶の断片は往々にして原爆ではなく、前述した彼女たち自身が過去に犯した罪に関わるものだ。そして、彼女たちの罪の発覚への注意を誘導することは事実上、何の罪もない被爆者が受難するという同情を買うような原爆映画の常套パターンに陥る恐れからこの映画を救い出している。これも明らかに、煽情的な人物設定と物語展開を好む日本原爆映画に対する吉田の批判だ。

3、言葉の力とその否定

とはいえ、これまで多くの日本原爆映画が力点を置いて描いた被爆体験について、この映画も言及している事実は否めない。例えば、平和記念資料館の廊下シーンだ。このシーンに関しては、女優たちと被爆死者がそれぞれ属す時空の間に横わる断絶が画面内部に起きる音声と映像のズレによって表現されていることは前述した通りだが、ここで改めて指摘したいのは、このシーンが原爆ドーム対岸のシーンの伏線にもなっているということだ。というのも、岡田に被爆者としての過去を告白させたきっかけは、山本と交わした会話で自らのアイデンティティに改めて疑問を持つようになった一色からの問い詰めだからだ。そして、彼女たちの会話の中で最も重要な内容とは、一色の戸籍上の祖父である川瀬医師のカルテに記載されている井沢貴志の証言にほかならない。

もっとも、この二つのシーンに限らず、証言、あるいは言葉と言ってもよいが、『鏡の女たち』の物語全体の流れを牽引する二つの疑惑とも深く関わっている。二つの疑惑とは勿論、田中は一体誰なのか（岡田の娘かどうか）という疑惑と、山本が調べている被爆米兵の件の真相を岡田が知っているかどうか、すなわち岡田は一体誰なのかという疑惑のことを指す。そして、「『鏡の女たち』は、瞳の視力ではなく、言

葉の喚起力によって成立する映画なのだ¹⁶⁰という蓮實の指摘の通り、この二つの疑惑が解明されていく過程の中で圧倒的な影響力を持つのは、女たちの言葉だ。

このような現象が際立って見られるのは、主に母娘関係をめぐるやり取りが交わされる田中と岡田の間においてだ。そもそも、田中に初めて会ってきた自宅の鏡を見ながら「残酷ね時間って、自分が産んだ娘だというのに、よく分からないなんて」と呟く田中のセリフから、我々はかなり早い段階で見るという行為がこの映画の中では無効であることを理解した。実際、その後岡田に田中こそが自分の娘だと確信させる根拠は幾つか提示されるが、いずれも記憶喪失者である田中の「証言」だ。例えば、自分の母親にもカップのフチについた口紅を拭く癖があるという証言、窓から海の見える広島病院に関する証言、それと脳裏に海辺で女の子が泣き叫ぶ光景が蘇ったという証言だ。そして、岡田はそのような証言を聞くたびに、彼女が美和だとさらに確信を固めていく。しかし、田中が僅かに残る自らの記憶の断片について証言したこと、あるいはその証言に基づいて彼女とは母娘だと確信する岡田による因果関係の推定は、しばしば後の展開によって否定されてしまう。口紅の跡を拭く仕草についての記憶は娘に新生児の孫を殺された老婦にも共有されているし、また病室のシーンでも結局何も思い出せなかった田中の姿が捉えられている。つまり、物語を推進したり聞く者を信じ込ませたりする圧倒的な力を持つ一方では、物語が進行するにつれて彼女の言葉の信憑性は時々危ういものになったりもする。

一方、岡田の言葉にも田中のそれ以上に絶大な説得力を有しながら、その信憑性のなさ或いは虚構性が絶えずに暴かれている現象も見られている。本章がこの映画の原爆表象に対する考察であることを考えて、ここでは岡田が原爆に関わる記憶について語るシーンとして、海の見える病室で撮られたシーン（井沢の名前と死因が伏せられたとはいえ、このシーンの中で語られているのは間違いなく原爆に関する岡田の記憶の一部だ）と原爆ドーム対岸親水テラス付近のベンチで撮られたシーンの二つだけを例に挙げて、彼女の「証言」が如何にして聞く者を支配するほどの影響力を見せている、そして如何にして否定されるかについて論じたい。

まず、海の見える病室のシーンだ。このシーンの中でも、岡田の語り＝証言は抜群の説得力を発揮している。それどころか、彼女の語りは時々芝居のように見えてならない。これは一体、どういうことだろうか。このシーンは、看護師が病室のカーテンを引いて開けるショットから始まる。看護師が両開きのカーテンを左半分の次に右半

¹⁶⁰前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、209 ページ。

分という順番でゆっくり開けると、目の前には小さな島が幾つも海の上に浮かんでいるという田中の「証言」通りの景色が広がる。その時、四角い窓のフレームによって海の絶景が囲まれる構図は、劇場の舞台もしくは映画のスクリーンのイメージとよく似ている。その光景は、文字通り女たちの家族ごっことも名付けるべき小さな劇の幕開けとしか言いようがない。続いて、カメラは窓の外の景色を眺めようと岡田ら三人が右から画面に次々と入ってきて窓の前で足を止める姿をミディアム・ショットで捉えるが、その様子がスタート前に続々と位置につく競走ランナーのように見えてならない。さらに、海の景色を捉えたショットを挟んで今度映し出されるのは、先のショットとは反対のカメラ・ポジションからより近い距離で捉えた三人のミディアム・クローズ・アップだ。しばらくして、岡田は窓側から離れようとして、いよいよ芝居が本番に入る。

病院ロビーで撮られた前のシーンの中では、田中との血縁関係がまだ定かでないことをよく理解しているように彼女に家族のことを疑問形で聞いたりして、岡田は冷静な態度を見せた。しかし、誰もいない病床の側につく瞬間、先の冷静な態度から一変して、彼女は急に感情的になり、宛も亡き夫・井沢がそこにいるかのように「あなた、連れてきましたよ、美和を。孫の夏来も一緒です」と話しかける。すると、岡田の口から発されたこの最初の一言を聞いた田中と一色の二人は、まるで指令でも受けたかのようにすぐに病床の側でしゃがむ姿勢を取る。しかし病床に近づいて来る彼女たちのショットの前に、病床の凡そ枕が置かれる場所を見つめる岡田の主観ショットと、岡田の視線の先、すなわち彼女にしか見えない亡き井沢貴志がそこにいると思われる場所から撮った固定ショットも挿入されている。このような計算深いカメラワークによって密かに提示される死者が蘇る瞬間に戦慄を覚えない者は果たして居るのだろうか。

そして、岡田の語りがさらに続き、彼女が田中と一色に井沢貴志との関係やその病院で彼の最期を見届けた過去を告白する様子は、病床を挟んでそれぞれ通路側と壁側の両サイドから撮った固定ショットによって記録される。とりわけ、病床の壁サイドから撮ったショットでは、驚愕な事実を語る岡田の他に、聞く側としての田中と一色それぞれの表情も捉えられている。ただし、祖父だと思っていた人間が本当の祖父ではなかったという事実を告げられたショックを隠せない一色に比べて、記憶喪失者である田中の方は、岡田が語ったことに全く心当たりがないせいなのか、些か戸惑う表情を見せる。一方の岡田はと言うと、一度目の夫の死を幼い娘と共に見届けた時のこ

とに触れた途端、急に興奮して当時の様子を思い出してもらおうと田中に強く求める。勿論、田中にはそのことを思い出せるはずもないが、それでも彼女は岡田の言葉に心を激しく動かされてその訴えに必死に応えようとする。やがて、彼女は岡田の語りの圧倒的な影響力と自らの記憶の頼りなさの挟み撃ちに耐えきれず、再び窓側の方へと移動して泣き崩すが、その姿は横からのミディアム・クローズアップによって捉えられる。

このように、自らの過去を告白する岡田の語り＝「証言」の影響力は、彼女自身を含む登場人物全員が起こした情動によって直に反映されることになるが、その感情起伏の激しさを一層際立たせたのはカメラワークの方だ。一方、このシーンの中ではまるで死者が蘇ったように思わせた瞬間もあったが、それは主に岡田が語った内容とその内容と呼応するカメラワークの組み合わせによって実現された。

しかし、これほど圧倒的な説得力と影響力を見せた岡田の語りは、三人がホテルに戻った夜のシークェンスに入った途端、その魔力をいきなり失ってしまう。病院からホテルに戻ったその日の夜、田中は一色をホテルのラウンジに呼び出して彼女に「もう家族ゲームはやめましょう。これ以上娘の役を続けるのは嫌」と告げる。この通り、岡田の語りに圧倒される一方だった病室という空間からいざ離れると、先まで激しい情動を起こしていた女はすぐに正気を取り戻して、あの語りの時間はただの家族ゲームすなわちフィクションに過ぎないのだと全否定する。

ところで、原爆ドーム対岸親水テラス付近のベンチで撮られた、この映画の最も重要なシーンはどうだろう。このシーンの最も大きな特徴と言えば、七分間を超えると長い尺にも関わらず、ほかの登場人物にもセリフを言わせた病室のシーンと違って、被爆者としての過去を振り返る岡田のモノログのみで成り立っていることにほかならない。そして、彼女の口からは発した言葉も、このシーンの中でかつてない圧倒的な支配力を見せる。

いま一度岡田が語った主な内容を確認しよう。病室シーンがそうであったように、このシーンでも彼女の語りは時間的順序に従って行われたが、時期としては原爆投下直前から戦後復興期にまで及んでいる。具体的には、以下の内容が語られている。

- (1)防空壕の中で経験した「ピカドン」の瞬間
- (2)ピーターソン大尉からの警告
- (3)「黒い雨」と井沢の被爆

- (4)元安川に浮かぶ無数の死体
- (5)両親を亡くした愛
- (6)井沢との結婚
- (7)俘虜虐待の罪を問われる井沢
- (8)原爆後遺症を発症する井沢
- (9)愛の出産
- (10)井沢の死とその遺言

まず注目したいのは、日本原爆映画の中でよく描かれてきた所謂「被爆者物語」の類型のほとんどが、岡田が語った彼女自身の「被爆者物語」に包括されているという点だ。原爆を投下されて生き地獄と化した広島の大惨劇（(1)、(3)、(4)、(5)）、原爆から生き残った男女が結ばれては再び原爆後遺症で死別しなければならぬ悲恋物語（(6)、(8)）や差別される運命に呪われる被爆二世の人生物語（(9)、(10)）が挙げられる一方では、彼女がこのシーンが属する現在という時制の中でこうして過去の記憶に苦しむこともまた被爆経験による精神的外傷の表れとして、これまで多くの原爆映画によって描かれてきたという事実も忘れてならない。この意味では、彼女が語った過去はほとんど被爆生存者として経験し得る最悪な人生とも言える。あるいは、かつて吉田の批判の対象だった、ピカドンと被爆者イメージを安易に再現又は提示し、それをホームドラマやメロドラマといった既成の類型の中に埋め込むという謂わば原爆のドラマ化を無遠慮に行う原爆映画が好んで描いていた被爆者像を全て同じ役に詰め込めば、岡田が演じる川瀬愛になると言っても過言ではない。一見矛盾するように見えるが、このシーンにおける岡田による被爆者記憶の表象がフラッシュバックなどを一切入れずに、あくまでも言葉によってのみ行われていたことを改めて思い出してもらえれば、岡田の語りの中では被爆生存者が経験しうるほぼ全ての事が言及されているのは決して偶然ではないことと、そこには映画というメディアが持つ力を安易に原爆のドラマ化に使うような原爆映画に対する作り手の批判が込められていることは明らかだ。そして、これから論じることになる岡田の言葉に絶大な影響力を付与しつつも否定してしまう演出は、このような原爆映画によく見られる原爆のドラマ化への皮肉を前景化させる。

このシーンでは一度目の夫との出会いを含む岡田が演じる愛の被爆体験が完全に明かされることになる。故にここでの岡田の語りは内容からして、病室シーンでの語り

以上の情報量と衝撃性を有する。そして、この特徴が岡田本人を含む登場人物たちにもたらした影響が最も顕著に現れたのは、彼女たちの間の距離の消去にほかならない。これは一体、どういうことだろうか。

前文では、岡田がこのシーンの中で語ったことをその内容に応じて十つの出来事に細かく分けたが、終戦を境に分けるというより大まかな分け方もある。つまり、番号で言うならば、前半（1:22:36-1:26:38）の(1)から(4)までの岡田が被爆した経緯と被爆直後の惨状に関する内容と、後半（1:26:39-1:29:39）の(5)から(10)までの終戦後に被爆のショックから必死に立ち直ろうとする岡田の生活に関する内容の二つに分ける。そして、岡田の語りが進むにつれて三人の間の心理的距離と物理的距離がどちらも縮まっているということは、このシーンの前半と後半の比較分析によって次第に明らかになってくる。以下は、その分析になる。

このシーンの前半では、女三人がほぼ同じ間隔を空いてベンチに座るいささか異様な光景が、横と正面からのロング・ショットまたはミディアム・ショットによって繰り返して映し出されるため、ほぼ等間隔に配置された彼女たちの間の距離感が時に強調されているように見える。一方、前半のシーンで岡田から告げられた衝撃な事実を驚いた田中と一色の二人が思わず岡田の方へと顔を向ける瞬間も確かにあった。しかし、過去の記憶を語るのに夢中な岡田が彼女たちの視線に全く気付かず見返さなかったせいで、三人の間で視線を交わすことはなかった。また、このような視線による繋がりを拒否する意志は、彼女たち三人それぞれの表情を捉えるクローズ・アップにも現れている。勿論、それらのクローズ・アップによって捉えられた、細部まではっきりと映る彼女たちの表情から、岡田の語りをもたらした影響を読み取ることは容易にできる。しかし、事実上相手役の二人をフレームの中からシャットアウトした点においては、そのようなクローズ・アップは同時に女性三人それぞれの心情の間に存在する断絶の表れとも看做せる。

対して、井沢貴志の死と美和の出生をめぐる井沢夫婦の葛藤が語られるこのシーンの後半では、このような単独の顔面クローズ・アップは急激に減少する（唯一に撮られたクローズ・アップは、岡田のクローズ・アップだ）。その代わりに、岡田が語った壮絶な被爆後の人生で彼女本人も含む三人が激しく動揺して、ついに抱き合っただけで泣き崩す様子を、カメラはより近い位置からミディアム・ショットまたはミディアム・クローズ・アップで捉える。こうして、先まで保たれていた三人の間の物理的距離は、抱き合うという身体動作と、常に彼女たちを同じ画面の中に入れよう意識す

るフレーミングによって打破された。そして、このような物理的距離の消去が彼女たちの間の心理的距離の消去を意味していることは、言うまでもないだろう。

ところで、このシーンでも病室のシーンに見られたような、岡田が語った内容と呼応する演出が行われている。ここでまず指摘したいのは、佐野武治がこの映画の中で岡田と田中、一色の三人にそれぞれ異なる色の照明を当てるという照明方法を使っているが、このシーンの場合は一つの例外として、登場人物全員に「岡田の色」である琥珀色の照明を当てている、という点だ¹⁶¹。また、岡田がまだその口を開いていないこのシーンの冒頭には、原爆ドームの仰角ショットや岡田ら三人を横から捉えるフル・ショットが幾つも挿入されているが、その中に映し出された空や平和記念公園の歩道を見ると、日没の後とはいえ辺りにはまだ微かな明るさが残っていることが分かる。しかし、いざ岡田が語り始めるに入ると、このような実際の自然光の入り具合を提示する要素は全て画面から追い出されてしまう。そのせいで、辺りはすっかり暗くなったように見える。一方、岡田たちが座るベンチの方は琥珀色の照明を当てられたことで、暗闇の中で浮かび上がって光るように見えてならない。実際、この時の照明について、佐野本人からの証言も挙げられている。。

いや、あそこは岡田さんの色です。あの芝居に入ったら、もう周りには何もいらな
いですよ。何かがあると気が散りますよね。本当なら木とかをもう少し出してい
た方がいいのかもしれないけど、あの場合は暗くしてよく見ないと見えないくらい
の方が邪魔にもならないし、むしろそこから段々と明るくなっていく方がいいと思
って、やる前から監督にそう言いました。¹⁶²

つまり、色の選択からフレーミングまで考えた佐野の照明は、画面の中で岡田の語りが支配する領域を作り出すことを初めから意識している。あるいは、このシーンの中で光も岡田が自らの語りの魔力を発揮するための小道具と言い替えても良い。

もっとも、このシーンの中で最も感動的で観客の鳥肌を立たせる瞬間の演出はいずれも光と深い関係を持っている。そしてこの場合、光の導入のタイミングは完全に岡田の語りの内容に呼応している。

¹⁶¹佐野武治インタビュー「照明の光から見た吉田喜重」（聞き手＝筒井武文、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、117～125 ページ）を主に参照した。

¹⁶²前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、123 ページ。

例えば、原爆ドームのライトアップは「長い時間が過ぎた。井沢が防空壕を出た」という岡田のセリフに伴って行われて、タイミングとしては彼女が多くの被爆者に深刻な健康被害をもたらしたとされる「黒い雨」について語る前だ。つまり、吉田は原爆被害の悲惨さの象徴である原爆ドームに照明を当て、黒闇の中で徐々に浮かび上がらせることによって、岡田が間も無く原爆被害にまつわる記憶を語り始めることを予告している。

また、灯籠流しを捉えた最初のショット（1:26:24-1:26:32）が挿入されるタイミングも、明らかに岡田が語ったセリフの内容に合わせて決められている。その前のショットでは、元安川には無数の死体が浮かんでいた惨状を見たと言った後にしばらく黙り込んで、そして再び顔を上げて同じ川を見つめる岡田の顔をクローズ・アップで捉える。その直後、無数の灯籠が画面の左上からどンドン流れてくる光景が画面に映し出されるが、原爆犠牲者鎮魂の意味が込められる灯籠の一つ一つがそれぞれ一人の死者を象徴するものであることは誰の目にも一目瞭然だろう。こうして、吉田はまたも岡田のセリフに呼応するようなショットを、そのセリフが語られたショットの直後に入れる演出によって、観客から感動と戦慄が入り混じった感情を引き出した。

このように、画面の中で岡田の専属領域とも言うべき空間を作り出す佐野の照明に頼りつつ、一方では岡田が語った内容に呼応する原爆の悲惨さを象徴するシンボルである原爆ドームと元安川に流された灯籠を捉えるショットを岡田の語りを捉えたショットの後に入れることによって、吉田は原爆映画である本作の最も重要なシーンとも言うべきこのシーンの中で、またも岡田の被爆者としての語りに絶大な影響力を付与した。そして、映像による視覚的表象ではなく、言葉による原爆・被爆者表象という方法が選ばれたことは、特撮によるピカドンの再現または被爆者イメージの提示が安易に行われた日本原爆映画を批判する吉田本人の意志を表していることは明らかだ。

ところで、先に挙げた病室のシーンの中で岡田による語りが圧倒的支配力を見せては、すぐにその直後のシーン（ホテル・ラウンジのシーン）の中で田中に「家族ゲーム」だと全否定されたように、岡田による語りがこのシーンの中で見せた支配にも疑いのまなざしが向けられている。

例えば、照明に使われる「岡田の色」だ。確かに、岡田専属の色をベンチに座る女優三人に同時に当てることは、ヒロシマ被爆の記憶を一度封印した者が数十年ぶりにその口を開くのに相応しい空間を作り出すのに極めて有効な方法だ。しかし問題は、周囲から独立した空間を作り出すために、常に同じ光色と明るさを使うその照明が、

同時に岡田たちが座るそのベンチを、目の前を流れる元安川とその対岸にある原爆ドームとの間に存在する空間的繋がりを切断した、という点だ。とりわけ、灯籠の明かりがちらつく元安川のショットの不安定な照明と、岡田たちを捉えるショットの安定した照明環境が鮮やかな対比を成しており、原爆記憶を語る岡田の顔に当てられた後者の照明の不自然さはかえって際立って見える。そして、このような不自然さが岡田専属の語りの空間というものの虚構性を露呈しかねないことは言うまでもないだろう。

さらに、岡田を正面から捉えたショットとライトアップされる原爆ドームの仰角ショットの切り返しも見過ぎすべきではないだろう。というのも、両者の間の見る/見られる関係を表すこのような切り返しは、それまで圧倒的支配力を見せる岡田とその語りに原爆ドーム、さらにはその中に込められる原爆で亡くなった者のまなざしを向けたからだ。そして、このような原爆ドームあるいは死者のまなざしは、被写体の存在とその権威感を強調するロー・アングルの使用でより一層目立って見える。

もっとも、これに似た切り返しは、前述のオムニバス作品『キング・オブ・フィルム/巨匠たちの60秒』の吉田篇の本篇映像の中ですでに実践されている。その中で、吉田は原爆ドーム対岸の川沿に鏡を置いて、その中に映る彼自身とシネマトグラフの技師の姿をまず撮る。続いて、鏡を画面の外へと移動させ、その背後の原爆ドームを撮ってから鏡を再び元の位置へと戻して、もう一度撮影を行う彼ら二人を撮る。こうして、吉田は鏡のトリックを使って、本来ならワンショットでは実現するはずがない「切り返し」を実現した。さらに、この本篇映画の後に自らの製作意図を語る吉田本人の映像も流されているが、彼が言うにはこの映像を作ったのは映画には原爆のような絶対に描くことのできないものもあることを示すことが目的だ。ただし、その中では鏡の装置を用いた演出についての言及は行われていない。ところで、本作の公開後に行われた諏訪敦彦との対談の中で、彼は一九九五年に作った鏡を用いた「切り返し」に再び言及し、次のように述べた。

映画には映すことができないものがある、そのことから映画を見直す、見返す必要がある。私にとってはこうした表象不可能の原点が、広島でした。したがってドームに向かって、それを被写体としてカメラを回すことはできない。なぜならそれを回している私たち、先ほど鏡に映っていた私とカメラマンは、あの閃光を目撃した人びと、すなわち死者でなければならない。撮ることの不可能な原爆、それにも

かかわらず描くことができると思い込むのは、映画監督の傲慢でしかありません。

163

つまり、吉田は鏡のトリックを用いて原爆を撮ろうとする者の姿に死者を象徴する原爆ドームの映像を対峙させることによって、その人たちには果たして原爆を撮る資格があるのかと厳しく問い詰めている。この場合、映像の作り手またはその観客が無機質な被写体を見るという通常の見る/見られる関係が反転して、作り手と観客の我々がまなざされる立場に立たされ、そして自らの（吉田の言葉を借りれば）傲慢さを思い知らされることになる。

それなら、岡田の正面ショットと対岸の原爆ドームの仰角ショットを交互に映し出す『鏡の女たち』のケースについても同じことが言えるはずだろう。すなわち、自らの被爆経験を第三者に語る、いわば言葉による原爆/被爆者表象を行う主体としての岡田には、原爆ドームに象徴される原爆犠牲者たちからのまなざしが注がれているのではないか、ということだ。そして、シネマトグラフで撮ったあの「切り返し」が映画では原爆を描けると信じる映画監督たちの傲慢さへの批判になるとすれば、この切り返しショットの場合、批判の矢面に立たされたのが被爆経験を証言する岡田にほかならない。

斯くして、倫理的な立場からピカドン及び被爆者イメージの具象化を伴う映像による原爆表象の方法を回避しようと、吉田は言葉による原爆表象の方法を選んで、ストーリーの展開やカメラワーク、さらには照明まで様々な側面から被爆女性を演じる岡田の語りに圧倒的な支配力を与えた。一方、原爆を語る資格は死者にしかないというやはり同じ倫理的な立場から、彼は岡田の語りに死者のまなざしを向けさせるような編集を行った事実も上の映像分析で明らかになった。

しかし、吉田が岡田の語った言葉を対象として、このような自己否定とも言える演出と編集を行ったのは、原爆を語る資格が死者にしかないという倫理的な考えが唯一の理由ではない。実際、吉田はかつて参加した対談（「映画においてヒロシマを表象することの不可能性を超えて」）の中で映画における言葉の問題について自ら言及している。当時、彼は蓮實重彦が国際シンポジウムで行った「フィクションと「表象不

¹⁶³ 吉田喜重・諏訪敦彦対談「映画と広島、そして希望」、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、87～88 ページ。

可能なもの」：あらゆる映画は、無声映画の一形態でしかない¹⁶⁴と題する講演に触れながら次のように述べた。

蓮實さんから送られてきたこの興味深い文章のなかで、ひととき私を感動させたのは音、人間に即して言えば声ですが、声を発してしまうと、映像は決定的な意味を持ってしまうという指摘です。たしかに言葉は意味を持っています。かならず意味が伝達されるように言葉はつくられている。それに対して音のない映像は、意味の伝達が曖昧です。意味を伝えようとしても、言葉のように意味を明確に示すことができない。（中略）音のない映像には解釈の余地が無限にあると言っても良いのです。しかし言葉によるコミュニケーションには、あなたの発言は間違っていると反論することはできますが、その意味を自由に解釈することはできません。そのかぎりでは、声、あるいは言葉は権力でもあるのです。¹⁶⁵

このように、映像と共に流される役者たちのダイアログやモノログ、またはナレーションなど様々な形式の言葉は、観客の映像読解をあらかじめ設定された方向へと誘導する働きを果たすがゆえに、吉田から否定的な意味において「権力」呼ばわりされている。というのも、このような「権力」たる要素の存在は、吉田が自らに課した映画監督の圧倒的な優位を打破し、観客に映像を自由に解釈する権利を与えるという映画作りの目標の達成の妨げになるからだ。

すなわち、岡田による原爆・被爆記憶表象の言葉を否定するような演出は、原爆を語る資格を持つのは死者のみだという吉田が持つ倫理的立場の表れであると同時に、「映画をつくる立場にありながら、映画それ自体を否定しようとする逆説の実現」を目指す彼の自己否定的な論理に基づく行動でもある。

¹⁶⁴二〇〇七年に東京大学で開催された国際シンポジウム「ユビキタス・メディア：アジアからのパラダイム創成」にて蓮實重彦が行ったこの講演の内容は、後に同じタイトルを使って二〇一五年に出版された『メディアの哲学』（石井英敬ほか編、東京大学出版会）と、二〇一九年に出版された『増補版 ゴダール マネ フーコー』（蓮實重彦、青土社）に収録されることになったが、吉田が読んだのは蓮實からE-MAILで送られたものだ。

¹⁶⁵前掲『nobody』issue26、87 ページ。

おわりに

本章の前半では、日本原爆映画の歴史を振り返りながら、被害者意識が著しいと言われる日本原爆映画の特徴を、被害者表象と「ピカドン」表象の二つの側面から考察した。これまで多くの研究者たちが指摘したように、日本原爆映画は原爆投下側への責任追及を回避するあまり被爆者表象偏重になっているが、多くの作品に共通する特徴として、その無垢・無罪性が強調される女性と子供を主な対象とする被爆者像描写が挙げられる。とりわけ、原爆による後遺症に侵されたヒロインの悲恋が描かれるいわば恋愛映画調の原爆映画は、しばしば被爆者表象のジェンダー化に加担しているとも言われている。そして、六〇年代を中心に流行ったこの類の原爆映画に見られる

「幸薄な白血病少女」という被爆者像の類型化は、同時に可視的身体被害（被爆者の死体、ケロイドなど）から不可視的身体被害（白血病など）へと移行するという被爆者表象の重心の推移をも示している。このような肉体的被害を中心とする被爆者表象は、時代が変わるごとに原爆による精神的被害に注目するようになった。一方、日本原爆映画における「ピカドン」表象の問題に関しては、これまで「ピカドン」の再現、すなわち原爆のスペクタクル化をめぐる対立が映画監督たちの間で見られた事実を述べ、吉田喜重が原爆を類型化した映画物語に安易に取り入れることや、「ピカドン」を特撮などの手段によって再現することを反対し、原爆をアウシュヴィッツと結びつけて表象不可能の問題として捉える立場を表明していることを確認した。

後半では、このような原爆を表象不可能なものとして捉える立場を示した吉田が『鏡の女たち』の中で行った原爆表象を考察した。まず、この映画で唯一「ピカドン」と被爆者身体の見せしめを行った平和記念資料館の廊下シーンを分析し、原爆写真を見せることによって「ピカドン」の再現を回避すると同時に、痕迹の記録に過ぎないという写真の属性を利用して原爆写真そのものが「ピカドン」の瞬間を捉えたり語ったりすることの不可能性を示している。そして、このような原爆について語ることが不可能だという吉田の主張は、原爆写真を見た途端に話ことをやめた女優二人の反応と、原爆写真と彼女たちがそれぞれ属す時間に「ズレ」を入れる演出によく反映されていることも映像分析で明らかになった。

続いて行った本作における被爆者表象についての分析では、被爆米兵を岡田の被爆記憶に登場させることによって、吉田はこれまで多くの日本原爆映画が回避し続けてきたアメリカの原爆投下責任を追及したことをまず指摘した。一方、一見女性被爆者をめぐる物語という常套パターンを踏襲しているように見えても、「罪ある女たち」

とも言える岡田をはじめとするヒロインたちの人物像は、無垢・無罪性が強調される日本原爆映画のヒロイン像のステレオタイプとはほとんど正反対に造型されていることも吉田による被爆者表象の特徴の一つだ。さらに、時が進むに連れてヒロインたちの「罪」ある一面が次第に発覚する、という罪のない人間の平穏な生活が原爆後遺症で次第に崩壊して行くという日本原爆映画の常套とは全く異なる物語展開の仕方にも、原爆を安易に煽情的な物語展開に使う日本原爆映画に対する批判が込められている。

最後に、本作の物語展開を牽引する岡田と田中の正体がそれぞれ如何なるものか、という疑惑の解明にあたって絶大な影響力を有しながらもその信憑性がしばしば否定されてしまう「言葉」が、岡田が被爆者としての過去を振り返るシーンとりわけ原爆ドーム対岸のベンチで撮られたシーンの中で如何にして周りを惹きつける力を見せ、また如何にして否定されたかを考察した。吉田は「証言者」の存在感を高める照明や登場人物たちの感情の動きを際立たせるカメラワーク、さらにはそのセリフに呼応する演出を通して、被爆記憶を語る岡田の言葉に圧倒的な説得力と支配力を与えながら、一方では彼女の言葉と岡田ゾーンとも言える空間の虚構性を露呈させる演出または編集をも積極的に行っている。そして、被爆記憶に関する証言を記録するこのシーンの虚構性の露呈は勿論、原爆の表象不可能性を主張する吉田の倫理的立場に基づく行動だが、同時に映画監督の絶対優位を打破し観客に映像解釈の自由を与えるべきだという彼による「自己否定の論理」に基づく行動でもあるのだ。

このように、吉田は『鏡の女たち』の中で日本原爆映画のステレオタイプに対する批判を込めて原爆・被爆者表象を行いながら、一方ではその虚構性を自ら暴いて原爆の表象不可能性を訴えるような演出も積極的に行った。そして、一見矛盾しているようにも見えるこの方法は、吉田が抱える死者にしか原爆について語る資格を持たないと倫理的葛藤を表しながら、同時に映画監督と映画観客の平等な関係を築くために作り手の絶対優位を自ら破壊するという彼が自ら「自己否定の論理」と呼ぶ映画論に基づいて行われたものでもある。

第二部
吉田喜重のドキュメンタリー作品

第六章 吉田喜重のドキュメンタリー進出

はじめに

吉田喜重のドキュメンタリー進出と言えば、多くの人は七〇年代の名高いテレビ・ドキュメンタリー「美の美」シリーズ以来だという印象を持っているかもしれないが、実は彼が最初に作ったドキュメンタリーは、一九六四年の岡田茉莉子とのヨーロッパ新婚旅行中に撮影した映像をもとに作った「ヨーロッパ昨日今日」¹⁶⁶だ。その後、彼は劇映画制作と並行して、ドキュメンタリー作家としてテレビ・ドキュメンタリーを中心に制作活動を展開し、『幕末に生きる 中岡慎太郎』（一九八七年）や『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエドランジェ ガブリエル・ヴェール』（一九九五年）など数々の傑作を作り上げる。本章では、具体的な作品分析を展開する次章の序説として、一九五〇年代以降の日本ドキュメンタリーの発展を背景に、劇映画監督の吉田喜重がドキュメンタリーというジャンルに興味を持った理由と彼のドキュメンタリー論を考察する。

一、戦後日本ドキュメンタリーの発展

1、戦後のドキュメンタリー作家たち

大島渚と吉田喜重たちが映画の世界に入り、若手監督として活躍する一九五〇年代、六〇年代は、後に戦後ドキュメンタリー映画の巨匠となる人物をも含むドキュメンタリー映画作家たちが次々と登場する時代でもある。そして、そのうちとりわけ注目に値するのは、やはり岩波映画製作所¹⁶⁷から輩出する監督たちだ。この場合、「水

¹⁶⁶岡田茉莉子とのヨーロッパ新婚旅行中に吉田喜重が撮影した映像をもとに作られた作品であり、TBSで四回に分けて放送された。なお、吉田がなぜこれらの映像を撮ったかについては、帰国直後に行われたインタビューの内容から、今後ヨーロッパで映画撮影を行う場合のロケハンに使えるためだと推測される。

¹⁶⁷佐藤忠男による岩波映画製作所の叙述を引用する。「一九四九年に出版社の岩波書店が岩波映画製作所を設立した。（中略）岩波書店はアカデミックな学者の著書の出版で有名な会社であり、これにふさわしい岩波映画の作品も主として社会教育や科学の分野の短編記録映画だった」（『日本映画史』（増補版）(2)、岩波書房、二〇〇六年、373ページ）。

俣シリーズ」の土本典昭と「三里塚シリーズ」の小川紳介の名前がすぐに挙げられるだろうが¹⁶⁸、彼らの先輩で岩波映画製作所の創立メンバーでもあった羽仁進の存在も見過ごすわけにはいかない。

生涯ドキュメンタリー製作に取り組んできた土本らと違って、羽仁はドキュメンタリー作家として積んだ経験と方法を劇映画製作にも活用し（土本がその助監督を務めたセミ・ドキュメンタリー作品『不良少年』（一九六一年）は、その最も良き例と言えよう）、両方の領域において活躍ぶりを見せていた。彼が初期に撮ったドキュメンタリー作品『教室の子供たち』（一九五四年）¹⁶⁹は、劇映画と同様にカット割りを決めてから撮影を行うことが主流だったそれまでのドキュメンタリー映画撮影の常識に囚われることなく、石坂健治の言葉を借りれば、「いわばその“非-常識”こそがドキュメンタリーの新しいページを開いた」¹⁷⁰ものとして、批評家たちから高い評価を受けていた。事実、戦前・戦中のドキュメンタリー作品に見られる過剰な劇画的演出をなるべく排除しようとするこうした倫理的な姿勢は、羽仁ら戦後ドキュメンタリー作家に共有され、ドキュメンタリーの新たな方法を探求する前提となった¹⁷¹。

¹⁶⁸土本典昭と小川紳介の親交は、「青の会」という映画研究会（一九六一年に結成）に共に参加した以来のことだと言われている。同じ会には黒木和雄と東陽一、岩佐寿弥も入っていたが、黒木と東は初期にドキュメンタリー作品を撮った後、劇映画の道を選んだ。また、岩波映画製作所で助監督を務めた経験がこの四人の接点となるが、岩波映画の社員だった他のメンバーと違って、当時の小川は新世紀映画に所属しており、岩波映画とは一時的に助監督の契約を結んだ関係だった。

¹⁶⁹この作品で羽仁が実践した撮影方法は、今思えば実にシンプルなものだった。教室の中にカメラを三日間放置し、ひたすら子供たちがカメラの存在を珍しなくなるのを待って、そこから撮影を行った。この方法で、彼は「やらせ」も隠し撮りもせず、尚且つ効率よく被写体のありのままの姿を捉えることに成功した。また、カットインや画面のサイズなどの面においても、羽仁は当時の常識を反する新たな方法を試みた。

¹⁷⁰村山匡一郎編『ドキュメンタリー リアルワールドへ踏み込む方法』フィルムアート社、二〇〇六年、171 ページ。

¹⁷¹勿論、戦前・戦中の時代でも、当時のドキュメンタリー映画制作に見られる過剰な演出に抵抗を持つ人間はいた。例えば、『戦ふ兵隊』の撮影中、監督の亀井文夫が指示した「やらせ」（戦争に苦しむ顔の映像が欲しい亀井は中国人の子供を捕まえて、その怖がる表情を撮るように指示を出した）の実行を拒否したカメラマンの三木茂はその一人だ。

一方、社会派ドキュメンタリー作家の土本と小川の二人は社会問題や政治問題に取り組みながら、被写体との関わり方に目を向けていた。上の羽仁の場合は、作り手の存在またはその存在が被写体に与える影響を最低限に抑えようとした。対して、土本らの場合は羽仁と同様に作り手と被写体の関係に注目したものの、その方法はまるで異なっている。彼らは作り手と被写体の関係を、単に撮る主体と撮られる客体という対立的な図式の中で捉えることをやめ、被写体との積極的な関わりによって両者の連帯を作ろうとした。そして、このような連帯が両者に齎す変化を作品のテーマである事件とともに記録することで、取材対象の全容をなるべく客観的に提示することに止まらず、社会派ドキュメンタリー作家としての倫理をも見せていた。

岩波映画出身の羽仁らのほかに、新理研映画¹⁷²出身で六〇年代後半までにドキュメンタリー映画監督として実験的な短編作品を作ってきた松本俊夫がいる。松本の場合は、映画理論の追求（一九五八年に発表された「前衛記録映画論」は、日本ドキュメンタリー映画に関する言説として今日においても重要視されている）とドキュメンタリー製作実践の両方を、同時進行で積極的に取り組んできた人だ。花田清輝のアヴァンギャルド芸術論から深い影響を受けた彼はその初期において、広瀬愛の言葉を借りれば、「ドキュメンタリーとアヴァンギャルドの方法論との弁証法的統一¹⁷³」を目指すべくアヴァンギャルド・ドキュメンタリーという方法を独自に見出したとされる。そして、アヴァンギャルド・ドキュメンタリー製作を通して松本が目指したのは、一般に外部の世界を記録するものだという先入観を持たれがちなドキュメンタリー映画が、作り手の主体を反映する、言い方を変えれば作家の内面を記録する機能を同時に持

¹⁷²新理研映画は、理研科学映画（一九三八年に設立し、一九四六年から一九五二年までの理研映画時代を経て、一九五二年五月に新理研映画として再出発）の後身であり、社名の通り、教育/科学映画および記録映画を主な製作内容とする会社だ。

¹⁷³「松本俊夫の実験としての映画形式」、西嶋憲生編『映像表現のオルタナティブ—一九六〇年代の逸脱と創造』森話社、二〇〇五年、123 ページ。一つ補足したいのは、花田清輝が「二〇年代の「アヴァンギャルド」」のなかでアヴァンギャルド映画について次のように書いているのだ。「したがって、「アヴァンギャルド」映画の方法は、一言にしていえば、超現実主義映画の方法と、絶対映画（または抽象映画）の方法とを、弁証法的に統一することによって、はじめて確立されたにちがいない」と。この通り、上の広瀬の言葉はおそらく松本が花田に深く影響されたことを意識して意図的に花田の文章からとったと思われる。

ち得ることの実証¹⁷⁴にほかならない。が、彼の場合も初期以降は劇映画の製作に手がけるようになり、『薔薇の葬列』や『修羅』のような前衛的な作品を撮った。

2、ドキュメンタリー作家・吉田喜重の制作活動

ところで、ドキュメンタリーの世界から劇映画の世界に入り込む者もいれば、一方では劇映画出身者でドキュメンタリー映画製作に進出する者もたくさんいた。大島もそうだが、吉田の場合はまさにこのパターンだ。一九六四年に最初のテレビ・ドキュメンタリー「ヨーロッパ昨日今日」を撮り、七〇年代にはテレビ美術番組「美の美」というシリーズもの（七四年から七五年までは第一シリーズ、七六年から七七年までは第二シリーズ）、それ以降も人物伝的なもの（王貞治、中岡慎太郎など）、映画（小津安二郎、ガブリエル・ヴェール）関連のものなど様々なテーマで撮り続けてきた。その数は百作以上にものぼり、十九本しかない彼の劇映画作品本数をはるかに超える。吉田喜重はよく寡作な映像作家だと思われがちだが、それは彼のドキュメンタリー作家としての一面があまりにも知られていないことに起因するかもしれない。

しかし、先行研究ではこれまで焦点を当てられて細かく分析されたことこそないものの、吉田のドキュメンタリー作品がかなり高い評価を受けていたこともまた否めない事実だ。二〇〇五年以来、松竹が企画した「あの頃の映画」DVDコレクションの第三シリーズ作品として、「吉田喜重全集」のDVDボックスが計四つ発売されている。その第四集「[86-03] 炎を映す水」の中では、一九八六年以降の劇映画作品三作（『人間の約束』、『嵐が丘』、『鏡の女たち』）のほかに、八〇年代後半以降に作られたドキュメンタリー作品が五本も収録されている。このようなことが実現できたのは、吉田のドキュメンタリー作品が彼の映像創作活動において重要な位置を占めていることが認められたからだということは明らかだ。

¹⁷⁴ドキュメンタリーにおける作家の内部世界の露呈が実現可能だと、松本にそう確信させたきっかけは、アラン・レネの『ゲルニカ』だ。そして、彼がこの異色な美術ドキュメンタリーから受けたインスピレーションに関しては、「前衛記録映画論」に詳述されている。なお、「前衛記録映画論」は一九五八年に最初に発表された後、一九六三年に出版された松本の評論集『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』（三一書房）にも収録されたが、筆者が参考したのは二〇〇五年に清流出版によって再版発行された『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』に所収されたバージョンだ。

繰り返しになるが、ドキュメンタリー製作を始めた初期において吉田はもっぱらテレビ・ドキュメンタリーを撮っていた（劇場用ドキュメンタリー映画の第一作目は一九七七年に公開された『BIG-1 物語 王貞治』だ）。その背景には、独立プロの設立で予算を与えられる側から資金を集めなければならない経営側へと立場が変わった影響があったことは言うまでもない。吉田が独立プロ現代映画社を立ち上げたのは一九六六年だが（大島渚の創造社よりは五年遅く、篠田正浩の表現社よりは一年早い）、テレビの普及によって映画業界の衰退が著しいものとなった時代だった。それに、独立プロの映画製作および配給はもともと、大手映画会社から牽制を受けつつもそれに頼らなければならない部分が多いため、経営的に厳しい場合がほとんどだ¹⁷⁵。だから独立プロを立ち上げた映画監督たちにとって、好景気に沸き立つテレビ業界から仕事のオファーを引き受けることはまず、映画監督生命が途絶えないための大切な業務として重要な意味を持つ。

勿論、吉田にとって経営維持はドキュメンタリー製作を始めた唯一の理由ではない。事実、彼が初期に書いた批評などを読めば、ドキュメンタリー映画そのものについての言及は少ないものの、劇映画の中でドキュメンタリー的要素を積極的に取り入れようという主張が繰り返されており¹⁷⁶、当時からドキュメンタリー的手法への興味があったことは明らかだ。続く第二節では、吉田本人による文章やインタビュー発言などを手がかりに、(1)彼はなぜドキュメンタリーまたはその手法に関心を持ったか(2)やがてドキュメンタリー製作に取り組むことになった吉田は、ドキュメントとフィクションの問題、もしくはドキュメンタリー映画と劇映画の関係をどう捉えているのか、これらの問題について考えたい。

¹⁷⁵大手映画会社の量産体制が維持されていた時代に、その圧倒的な勢力の下での映画製作を強いられる独立プロダクションの苦境に関する詳しい記述は、佐藤忠男の『日本映画史』第八章第一節「独立プロダクション」に参照されたい。

¹⁷⁶例えば、「アリバイへの証人―「突撃」の方法について」の中では、望遠レンズで撮られたダグラスの顔の物質性についての言及や、これから引用されることになる「現代に何を主張するか」の中で書かれたロッセリーニの『戦火のかなた』に関する内容など。

二、吉田喜重のドキュメンタリー論

1、劇映画におけるドキュメンタリー的手法の取り入れについて

前述したように、吉田のドキュメンタリーへの関心は、実質的なドキュメンタリー製作を始める前からあったものだ。というのも、彼は助監督時代から批評活動に精力的に取り組んできたが、その初期活動の主な寄稿先の一つは、日本記録映画作家協会¹⁷⁷の機関誌である『記録映画』だ。彼がデビューした一九六〇年だけで見ても、発表した四本の批評・評論のうち、半数（「「もの」への挑戦」と「戦後映画の栄光と悲惨—「物語る」主体の破壊」）は『記録映画』に掲載されている。『記録映画』はもともと日本記録映画作家協会会員や一部の記録映画関係者の原稿しか載せていなかったが、前衛芸術理論の導入によって記録映画の新たな発展を図る松本俊夫、野田真吉ら主要編集メンバーの働きで劇映画や文学などほかの分野で活躍する者からの投稿をも積極的に受け入れるようになった¹⁷⁸。一方、吉田と松本、野田の両氏は、『映画批評』の関連組織である映画と批評の会以来の仲間で、後の戦後映画研究会にも共に参加していた。このような交流の場を借りて、同じ映画界の新人として共通の問題意識を抱えていた彼らは、それぞれ劇映画と記録映画の世界を生きながらも理論探求と映像的实践の二つの面において刺激を与え合っていた。

もともと、初期に書いた批評の中で吉田は時折ドキュメンタリーまたはドキュメンタリー的手法について言及していたが、そのほとんどが劇映画監督としての立場に立って展開されたものだった。そして、その内容はドキュメンタリー論よりも、もっぱら劇映画におけるドキュメンタリー的手法の導入に関する見解を述べていた。吉田による初期批評を考察した際、われわれはすでに当時彼が戦後派として、（劇映画作品の中で）戦後の日本社会という状況をいかに描くべきかという課題に取り組んでいた

¹⁷⁷前身は一九五五年に発足した教育映画作家協会であり、一九六〇年に日本記録映画作家協会に改名した。なお、機関誌『記録映画』の発行開始は一九五八年だ。

¹⁷⁸松本俊夫映画研究に詳しい阪本裕文氏の博士論文「前衛記録映画論の戦後的意味 1970年までの松本俊夫の諸活動をもとに」の第二章「記録映画作家協会および機関誌『記録映画』について」第二節「刊行までの経緯と編集方針」のなかで、松本と野田の働きによって『記録映画』の編集方針や原稿募集対象に見られた変化について詳述されているので、そちらを参照されたい。

（阪本論文の全文がインターネット上に公開されている。http://johokan.kyoto-seika.ac.jp/uploads/2017_dr/2017_dr_thesis_03.pdf、二〇二〇年八月十日閲覧）。

事実を確認した。彼は、主体的な働きかけなしで社会状況との関係を予め設定された二項対立的な構造の中で捉えることで自己完結的な作品(黒沢明批判)、あるいは被害者意識の働きによって現実とかけ離れた感情的なドラマ(木下恵介批判)ばかりを作り上げる戦後日本映画の現状を厳しく指摘するが、同時に状況というものに対する理解の違いとストーリー至上主義の根強さがこうした状況を産んだ主な原因だと分析した¹⁷⁹。そこで、このような現実逃避とも言うべき実態を問題視する彼は、現実には忠実的で、カメラの記録性を大いに発揮することによって戦後社会の実情を容赦なく切り取って観る側に突きつけるドキュメンタリー的手法の有効性を認めて、エールを送っていた。以下は、『シナリオ』一九六〇年一月号に掲載された「映画の壁・ストーリー主義批判」から引用した本人の論述だ。

最近になってこの動きはいろんな角度からおこなわれ、検討がはじめられた。フランス・ヌーヴェル・ヴァーグの影響によって、映画は物語るべきものではなく、映像として、物語る言葉に対応すべき現実から切りとった諸断片の飛躍的な連繋としてつくられるべきであるという考えを支持しよう。またドキュメンタリーを根底に踏まえてストーリーを捨象しきった記録的手法による映画の甦生にも期待しよう。シナリオとは作家のイメージの最低保証であるともいおう。そしてカメラは現実へ、現実の真ん中へとといったカメラ本来の機能を解放しよう。しかし、私には問題はこれでまだ解決しうるとは思えない。(中略)問題は単にストーリーの形式上の否定にあるのではないのだ。ストーリーによって隠ぺいされてきた作家の主体と状況の葛藤、ストーリーを物語ることで観客とのアンチームな共感であると信じてきた作家の逃避、そのなかに仮睡しようとした観客、そしてこの生あたたかい共感で作家と観客の手を結びあわせ、感動させようとする企業、その壁に向かって鋭く切

¹⁷⁹ 吉田喜重の初期作品を考察する先行研究として記憶に新しいのは、山本直樹論文「若き日の吉田喜重―「粘液質」的な戦後日本批判」だ。スタジオ・システムが支配する映画製作への抵抗から吉田が出発した事実を強調したかったか、氏は「戦後映画の栄光と悲惨」を取り上げて、その巨匠批判(つまりは前の世代への反発)に焦点を当て彼の初期批評活動の整理を行った。しかし筆者としては、やはり吉田の状況論とその実践を妨害するストーリー主義批判、この二つの論点をまず挙げて、さらに「物語る」主体の破壊こそが方法論として監督が一九六〇年に行った批評活動の中核であることを主張したい。この場合、彼が行った巨匠批判は、あくまでも「物語る」主体の実例として、言い換えれば反面教師として取り上げられたにすぎないように見える。

りこまないかぎり、ストーリー主義の否定は単に手法上の問題としてすりかえられてしまう危険があるのだ¹⁸⁰。

このように、引用の前半では吉田は「ドキュメンタリーを根底に踏まえてストーリーを捨象しきった記録的手法」への支持を表明している。しかし、問題は後半の指摘だ。彼はその後すぐ、状況を捉えられないという問題を根本的に解決するには、やはり日本映画に現実逃避ともいべき局面をもたらしたストーリー至上主義を否定しなければならないと断言した（引用前半に書かれた「ストーリーを捨象しき」ということが後半で繰り返される）。そして、ストーリー至上主義の弊害を除くには、映画における同一化作用の強靱さに対抗して、作家と観客それぞれの主体としての在り方、あるいは作家と観客の関係についての考え方を改めて問うべきだ。ただカメラの即物性を発揮して捉えた現実の断片を提示するだけなら、そのようなドキュメンタリー的手法は到底部分的かつ表面的な現実性＝アクチュアリティしか獲得できない。そうではなく、ストーリー至上主義の弊害が断ち切れるように、これまでの映画における作家と観客のそれぞれの在り方を根本的に覆すようなドキュメンタリー的手法こそが、彼が劇映画に取り入れようとする理想の方法だ。

もっとも、この批評が発表された三か月前、吉田は『映画評論』で「現代に何を主張するか」と題する批評をも発表している。その中で、彼はロベルト・ロッセリーニ監督の『戦火のかなた』（戦後の歴史的状況と主体にまつわる諸問題に先駆的に取り組んだとして、吉田はしばしばイタリア・ネオリアリズムに言及するが、中でも彼が特に注目したのはロッセリーニ監督のこの作品だ）に使われたドキュメンタリー的手法について、「同じ作家の『無防備都市』にくらべてはるかに私たちに重要な意味をもつのは、主体のストーリーへの感情移入を拒否し、主体と状況をたえざる緊張として衝突させながら、それを再組織するドキュメンタリーの眼で描ききったことにある¹⁸¹」と高く評価する。そして、『戦火のかなた』が使ったドキュメンタリー的手法の独自性を示唆する彼の言葉は、先に「映画の壁・ストーリー主義批判」を引用した際に傍点で強調した部分とほぼ同じ主旨の内容を繰り返すものだった。

¹⁸⁰前掲『自己否定の論理・想像力による変身』、35～36 ページ。傍点は筆者による。

¹⁸¹「現代に何を主張するか」、『映画評論』一九六〇年八月号、31 ページ。傍点は筆者による。

ところで、ロッセリーニが『戦火のあなた』の中で使った方法の独自性に関しては、後に発表された「見ることのアナーキズム」の中で、ロッセリーニともう一人のネオリアリズムの代表人物であるヴィットリオ・デ・シーカとの比較という形で本人より説明されることになったが、以下は当時吉田が語った『戦火のあなた』を観た感想だ。

重く澱んだポー河、つぎつぎ射殺された無名のパルチザンの屍体が吸いこまれ、濁流に姿を消していく。私はただそれを見るだけであって、その光景と私自身をつなぎとめる回路はたたれていた。作家は何かを語り、抑えきれない声を絶叫してしまうこともできたはずである。ロッセリーニはそれを拒絶する。観客とのコミュニケーション、一体化を退けようとする。私の視線はますます不安なままに、作家の存在を捜し、言葉をもとめ、そして見てしまう以前の自分とまったく違う、ざらりとした感触の異質な自分を思い知らされるのだ。

こうした衝撃をドキュメンタリー手法への評価として解消してしまうのは間違いであるだろう。事物を即物的に記録することぐらい、観客の食欲な同化作用の前に脆弱なものはなく、私たちの自由な視線は自分自身を無傷なままにそれを呑み込み、感情論理の鋳型にあわせて流しこんでしまうのは容易である。¹⁸²

つまりこういうことだろう。当時のイタリア社会から残酷極まりない瞬間を断片的に切り取ったにもかかわらず、ロッセリーニはただそれを提示するだけであって、決してそれらの映像を登場人物の視線に従属させて戦後イタリアの悲惨な現実を見ようと呼びかけるような物語を作り上げるために利用しなかった。これこそがロッセリーニの手法の独自性だと、吉田は言いたかったろう。一方、彼が不十分だと指摘したドキュメンタリー的手法というのは、例えばデ・シーカのように、現実から切り取った諸断片を、観客の共感を引き起こすヒューマニズムあふれる物語に利用するようなやり方を指す¹⁸³。この類の作品はドキュメンタリー的手法を用いて捉えた現実の断片と

¹⁸² 吉田喜重「見ることのアナーキズム」。初出=『早稲田文学』一九七〇年四月号。引用は前掲『吉田喜重 変貌の倫理』、35 ページ。

¹⁸³ 吉田は過去にデ・シーカ作品について「『自転車泥棒』と『靴みがき』の状況はそのまま東京の荒廃した空間とかさなり、そこに描かれる物語を、私たちはすでに生きてきた。(中略)おそらくデ・シーカの心暖まるヒューマニズムはその重み故に、私

もいえる映像を自らの現実性を保証する根拠としているが、それらの映像の悲惨さが映画の中で実質的にスペクタクル化した事実を見逃しているように見える。ましてやスペクタクルとして観客による同一化に吸収された以上、如何なる記録性の高い映像だろうと、受容の面においてはスタジオで撮れたものとほぼ同質だと言っても良い。

ここまで来ると、吉田が取り入れようとするドキュメンタリー的手法は、観客による感情移入=同一化を批判的に受け止めることを前提としているが、そこにはやはり彼の初期批評の中心に据えるストーリー主義に対する批判的姿勢が貫かれていることは、誰の目から見てもすぐに分かるはずだ。そもそも、状況とは「ドロドロとした粘液質なもの」だという本人の言葉からも伺えるように、彼は状況というものを実存主義的なアプローチから捉えている（状況の複雑さと厄介さを表す粘液質という表現も、サルトルにおいての「粘体¹⁸⁴」を連想させる）。彼にとって状況は、先験的なものでもなければ、あらかじめどこかにあるという実体性ももちろん持たない。状況は、主体の行動によってはじめてその姿を現すのだ、これこそが彼の状況論だ。事実、彼がストーリー至上主義を批判したのは、そこには常に一つの物語が予め存在しているからだ。また、このように物語を予め想定する映画監督のことについては自覚の有無を問わず、彼は「物語る主体」と呼ぶ。彼にとっては、このような「想定」が排除されない以上、如何なる手法を使おうと結局は偽りの現実しか捉えられないはずだ。

以上をまとめると、ドキュメンタリー的手法の取り入れによって、吉田は現実の断片を挿入することで劇映画作品としてのリアリティとアクチュアリティを同時に獲得することを期待している。しかし、その記録的映像の取り入れ方について、彼は厳しいルールを設けている。彼にとって理想的なドキュメンタリー的手法とは、現実の世界から切り取った断片を映画の同一化作用に利用することなく観る側に提示するべきであって、決して観る側の感情を誘導するような作り手による「語りかけ」の素材と

たちの実体と対応し、カタルシス化され、見る行為が私以外の何かと衝突激化することなく、私自身の反映としてそこにあったといえるのだろう」と語ったことがある。¹⁸⁴「粘体」は、一九五五年に出版されたサルトル全集第十三巻の『実存主義とは何か』（人文書院）の訳者である伊吹武彦が使った表現だが、その後出版された『存在と無』（サルトル全集第十八-二十巻、人文書院）では、松浪信三郎によって「ねばねばしたもの」と訳されている。『存在と無』の第四部第二章の最後、サルトルは「ねばねばしたもの」をめぐって論述を展開した。彼によれば、「ねばねばしたもの」はわれわれが手に持って所有していると思った瞬間、かえって吸い込まれて所有される厄介な存在であり、対自に対する即自の復讐だ。

して使ってはいけない。このようなこだわりは勿論、彼自身の実存的状況論（あるいは実存論的状況認識と呼んでもよからう）に基づくものだが、そこには観る側が作る側の意図によって感情移入を喚起されるという一方通行的な関係、すなわち「物語る主体」を破壊せよという彼の映画論の中核に据える、見ることの自由とも言うべき思想が貫かれている事実も決して見過ごすわけには行けない。

2、吉田喜重ドキュメンタリー論：フィクションとドキュメントの境界線は存在しない

もともと、吉田の状況論にしてもそのストーリー至上主義批判にしても、いずれも同じ懐疑から生まれたように思える。その懐疑とは、彼自身の言葉を借りれば、映画はまやかしだという映画に対する本質的な懐疑だ。「映画のまやかし」は、彼の著書『小津安二郎の反映画』の中で幾度も繰り返される言葉で、カメラで捉えた断片的な映像をつなぎ合わせてイメージ・意味形成を実現させるという映画演出・編集のプロセス、そのメカニズムに対する自省的な捉え方を促す表現だ。そして、このような作る側としての自省的な姿勢は当然ながら、作品のジャンルを問わずすべての映画製作において貫かれている。彼にとって、撮影対象が現実世界であろうとそうでなかろうと、カメラが捉える映像が一つの意味の形成を目指す作り手による意図的な選別を受けることでその即物性を即座に剥奪された以上、それをリアルな現実の記録だと主張することはまやかしか自己欺瞞のどちらかに属す行為としか思えない。つまり、編集されたものに真と偽を問う行為自体が寧ろナンセンスで、この類の質問にあえて答えるとしたらすべてが偽=フィクションだというのは、彼がとった基本的なスタンスだ。

確かに吉田は、初期活動でドキュメンタリーに関する直接的言及はほとんどしなかったが、一回だけ座談会で自身のドキュメンタリー論を述べたことがある。映画と政治の問題をめぐるその座談会の摘録は、後に「カメラは政治に肉迫できるか」というタイトルを付けられて『シナリオ』一九六〇年八月号に掲載された。その中で、武谷三男という物理学者からニュース映画¹⁸⁵と劇映画の違いは何かという質問を受け、吉田はこう答えた。

それはニュース映画の編集も主体的な働きかけがあるわけですが、ただ物としてそこに写ったり、また在ったりする場合に、それにモノを言わせるということが主体

¹⁸⁵サイレント時代に出現したドキュメンタリーの一形式、一般的には尺が短くて映画館で長編映画の前に上映されることも多かったが、テレビの普及で一気に衰退したと見られている。

的な働きかけだと思うんです。それ一片であれば、いろんなイメージが湧いたりするだけではまだ弱い。それを一つの形に持っていくために、主体的なフィクションがすでに働いていると思うんです。そういう意味では、ニュース映画と劇映画は、全く同じグラウンドだと思います¹⁸⁶。

すなわち、情報伝達を主な目的とするニュース映画のようなドキュメンタリー作品においても、単純に映像間の因果関係の成立のためだろうと、積極的に作る主体による意味づけのためだろうと、いずれの場合もやはり劇映画と同様に編集に依存している、この意味ではドキュメンタリーもまたフィクションに過ぎない。そして、先に言った映像編集の本質に対して吉田がとったスタンスが、ドキュメンタリー映画の本質にも触れる武谷氏の質問への答えにも反映されていることは、言うまでもない。

そもそも、ドキュメンタリーと劇映画の関係を二項対立的な図式の中で捉え、前者がドキュメント=記録で、後者がフィクション=虚構だと言い続けてきたのは誰だろう。岩本憲児（「台頭期のドキュメンタリー映画と記録映画」¹⁸⁷）が指摘したように、「非劇映画かつ事実中心の記録映像を総称する便利な国際的な用語」としてドキュメンタリーという言葉が遡及的に使う欧米の捉え方に比べて、日本では昔からドキュメンタリーという言葉が記録映画・映像と区別することなく同義語として使ってきたことは事実だ。彼はさらに日本でドキュメンタリー=真実/記録というイメージが世に広がった理由を追及し、「日本語の「記録」には、「やらせ」や「演出」を極力排除する意味合いが強いので、「ドキュメンタリー=記録映画」と理解すると、手を加えない対象がそこに再現されているか否かが大きな判断基準になってしまう」と分析する。

ただ、ここで一つ言っておきたいのは、ドキュメンタリーにまつわる様々な誤解が生まれた原因を追究することは確かに不可欠だが、ドキュメンタリーは現実を記録するもので真実だと思い込む人のほとんどが、映画制作の実態を知らない大衆であることもまた事実だろう。何しろドキュメンタリー映画理論の発展を遡れば、映画を作る側とりわけ映画監督に代表される演出・編集にかかわる人間の多くが、寧ろはじめからドキュメンタリー=真実という認識を否定してきたことはすぐ分かるはずだ。イギリ

¹⁸⁶ 『シナリオ』一九六〇年八月号、69 ページ。

¹⁸⁷ 村山匡一郎編『映画は世界を記録する—ドキュメンタリー再考』所収、森話社、二〇〇六年。

ス・ドキュメンタリー運動の代表人物であるジョン・グリアスンとポール・ローサが、一九三〇年代より既に「現実創造論」¹⁸⁸とも呼ぶべき論点を展開してきたことはよく知られている通りだし、映像制作の実体験としてドキュメンタリーとは如何にフィクションに満ちるものなのかという主旨の謂わば内部告発を行う者も、今日に至るまで後を絶たいたことはない。

日本でも吉田の同時代作家で言うと、例えば彼の松竹助監督時代の先輩にあたる今村昌平は、自身のドキュメンタリー作品『人間蒸発』（一九六七年）の終盤でネズミとウサギ姉妹が対峙するシーンは撮影所のセットの中で撮ったものだという事実を告白したことが挙げられる。通常のドキュメンタリー制作では反則だと思われるその実験について、彼は次のように自身の意図を説明した。

ドキュメンタリーといえど作為からは逃れられない。真実と信じているものも、実は虚像かもしれない。そんな風に少々理屈っぽく、フィクションとノンフィクションの境界を崩して見せることで、映画に劇的な見せ場を作り、何か結論めいたものを引き出せるのではないかと思ったのだ。¹⁸⁹

この通り、今村もやはりドキュメンタリー=真実対劇映画=フィクションという単純な二分法を容赦無く否定し、フィクションかどうかの問題に執着してドキュメンタリーと劇映画の間に境界線を引くことなどやめるべきだと主張している。それだけではない、彼はさらに劇映画的演出を積極的にドキュメンタリーに取り入れようという、世間の常識からすれば破天荒かつ倒錯的としか言いようのない方法まで提案する。し

¹⁸⁸ 正確的には、グリアスンが「現実の創造的処理」、ローサが「現実（アクチュアリティ）の創造的ドラマティゼーション」、二人はそれぞれ違う言葉を選んだ。グリアスンについては、EMB（帝国通商局 Empire Marketing Board）時代以来、GPO（中央郵便局 General Post Office）映画部門を主催するなどイギリス・ドキュメンタリーを確立させた人物であり、ドキュメンタリー映画という言葉の名づけの親でもある。一方のローサもイギリス・ドキュメンタリー運動をけん引する存在でありながら、理論家としてもよく知られている（ローサ著書 *Documentary Film* 一九三五年版は当時、『文化映画論』という訳名を付けられ日本で出版されたが、同氏が加筆を行った一九五二版の *Documentary Film, New Edition* にシンクレア・ロードとリチャード・グリフィスが新たに書き加えた内容を付けて和訳して出版されたのは『ドキュメンタリー映画』だ。なお、ローサについて筆者が参考にしたのも『ドキュメンタリー映画』だ。

¹⁸⁹ 今村昌平『映画は狂気の旅である』、日本図書センター、二〇一〇年、106～107ページ。

かし、彼がこのような発想を思いついたのは決して偶然ではないだろう。事実、佐藤真が指摘したように、これまでドキュメンタリーの作家たちは自らのドキュメンタリー方法論を語ろうと世に膨大な数の現場論を残してきたが、その多くは「現実とフィルムに映った事実がいかに違うかという問題意識に裏打ちされていた」¹⁹⁰。

さて、本題である吉田喜重のドキュメンタリー論の方に話を戻すと、先は彼の初期の発言を取り上げ、ドキュメンタリーの本質は即物的な記録ではなくフィクションだという彼の主張の背後には、「映画のまやかし」と名付けられた氏自身の根源的な映画不信が働いていると分析した。そして、彼の映画不信についても、さらに前の論述でそれはフィルムをつなぎ合わせてイメージ・意味形成を実現させるという映画編集のプロセスを熟知するがゆえに起きることだと指摘した。そしてこのような映画不信、あるいは自省的な態度と言っても良いが、それが一つの共通認識として彼を含む多くの映画監督の間で共有され、彼らのドキュメンタリー制作方法に多大な影響を与えたと思われること（今村の例）も前述した通りだ。しかし、彼のドキュメンタリー制作の方法にまつわる問題には未だに触れていない。実は、二〇〇五年に吉田喜重ドキュメンタリー作品の上映イベント「吉田喜重のドキュメンタリーあるいはイメージの奇跡」が愛知芸術文化センターで行われたが、当時会場で配布されたパンフレットの中には「記録と虚構とのはざまに身を置く」¹⁹¹と題する本人による短いドキュメンタリー映画論が載っている。その中で、彼は自身のドキュメンタリー制作歴を振り返りながら、ドキュメンタリーにまつわる諸問題をめぐる考えを改めてまとめた。やや長い引用になるが、重要な段落を抜粋する。

このように相反すると思われがちな、フィクションとドキュメントとの関係も、むしろ両者はたがいに円環し、別け隔てられることなく、身を寄せ合っていると言うべきかもしれない。物語は現実のドキュメントより逃れようにも、きびしく監視されており、現実であるというドキュメントもまた、それを読み解く物語が紡ぎだされなければ、誰にも理解されないのである。

（中略）

¹⁹⁰佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平 世界を批判的に受けとめるために（下）』あとがき、凱風社、二〇〇一年。

¹⁹¹『吉田喜重 変貌の倫理』にも所収されている。なお、本文中の引用は『吉田喜重 変貌の倫理』に収録されるバージョンから引いたものだ。

いま、ひとりの男が銃で撃たれる映像を見たとしよう。それがニュースであれば、現実であり、それが物語だとは、誰も思わないだろう。だが、そうした告知がなければ、人間の死を見ることを禁忌とする、私たちの習性によって、それは仕掛けられたフィクションの光景であると思ひ込むだろう。

このように映像には、決定的な表現の伝達はありえず、それを見る人の自由な判断、想像力に委ねられるのが、映像のありようなのである。

私は半世紀にわたる映画人生のなかで、十九本の劇映画をつくったにすぎない寡作の作家といわれる。だが同時にテレビの美術番組を含めて、一〇六本にもおよぶドキュメンタリー作品を残す、過剰なまでに多作の人間でもある。

このようなことが可能であったのも、劇映画とドキュメンタリーとを別け隔てすることなく、映像表現がはらむ底知れない深淵に、迷わず身を置こうとしたからである。¹⁹²

引用の前半では、現実から切り取った断片が編集プロセスに入ったとたん一つの表現となり、目指す先はドキュメンタリーだろうと劇映画だろうと、すべてがフィクションになってしまう、という彼がデビューした当時より表明した考えと変わらぬ内容が繰り返されている。一方、後半に入ると、彼は男が銃に撃たれた映像を例に挙げて映像表現の曖昧さについて説明するが、そこで問題視されているのは編集プロセスでもなければ、そこから生まれた映画の物語性でもあるまい。問題は、「このように映像には、決定的な表現の伝達はありえず、それを見る人の自由な判断、想像力に委ねられるのが、映像のありようなのである」という一文で示唆されたように、異なるシチュエーションの中で同じ映像を見せるとその受容に差異が生まれるということだ。これまでドキュメンタリーはすべてフィクションだという彼の主張が作る側の立場から発されたのに対して、ある映像がどう理解されるかは最終的に見る人の個人的な傾向または判断に委ねられるという見解は、明らかに受容する側=観客寄りの立場をとっていて、そこには視点の移行が見られている。そして、同じ映像でも見せるシチュエーションによって異なる性質のものとして受け止められてしまうということは逆説的に言えば、見せるシチュエーションを予め設定しておけば、映像自体がどのような方法で撮られたかはもはや問題ではなくなる、ということになるだろう。つまり、

¹⁹²前掲『吉田喜重 変貌の倫理』、194～195 ページ。

これはドキュメンタリーだとはじめから観客の了承をもらえば、非記録的映像の使用も劇画的演出の取り入れも可能であると、彼は言いたかったろう。

事実、膨大な数のドキュメンタリー作品を残せた理由について、「劇映画とドキュメンタリーとを別け隔てすることなく、映像表現がはらむ底知れない深淵に、迷わず身を置こうとしたから」と自己分析する吉田の言葉通り、かつて劇映画におけるドキュメンタリー的手法の取り入れに支持した彼は、ドキュメンタリーにおける劇画的な手法の取り入れにも一切抵抗を見せなかった。彼にとって、形式やスタイルなど諸々の固定観念に囚われずに、色々な技法を越境的に使うことは、映像表現の曖昧さを自由さに変える可能性を獲得する手段にはかならない。

おわりに

以上をまとめると、吉田喜重が松竹に入社した一九五〇年代は、岩波映画製作所の若手ドキュメンタリー作家たちと松本俊夫を中心に、日本ドキュメンタリーの新たなブームを巻き起こした時期でもあった。当時まだ助監督だった彼は同時代映画人として、共通の問題意識を抱えながら彼らとの交流を深めていた。その交流から刺激を受けたこともあり、彼はデビュー直後に発表した批評の中で、当時日本映画に一般的に見られる「物語る主体」の弊害を除去する一つの方法として、ドキュメンタリー的手法の取り入れを取り上げる。そして彼は同時に、記録的映像は往々にして映画物語に利用されかねない危険性をも示唆するが、そこからやはり氏自身のストーリー至上主義批判の徹底ぶりが窺える。

一方、本章の後半ではドキュメンタリーまたドキュメンタリーと劇映画の関係をめぐる本人の言説を考察した。そこで明らかになったのは、吉田のドキュメンタリーに対する認識にも「映画のまやかし」という彼独自の表現によって示された映画に対する本質的な懐疑が投影されていることだ。つまり、編集された映像ならすべてがフィクションだという基本的なスタンスから、彼はドキュメンタリーと劇映画の二分法を否定する。彼はさらに、演出・編集から生まれるフィクションとしての映像表現の曖昧さに着目し、その曖昧さを逆手にとって劇映画におけるドキュメンタリー的手法の取り入ればかり語ることをやめ、劇画的な手法の取り入れによってドキュメンタリーという映画の表現形式の可能性をさらに広げられる見込みをも示唆している。

こうした大胆なドキュメンタリー論は勿論、彼のドキュメンタリー制作でも実践されることになる。次章より具体的な作品分析を行うが、吉田喜重ドキュメンタリー作

品の全貌が明らかになるように、代表作を年代別で『美の美』シリーズ（七〇年代）、『幕末を生きる 中岡慎太郎』（八〇年代）と『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエドランジェ ガブリエル・ヴェール』（九〇年代）の三作を取り上げる。そのうち、『幕末を生きる 中岡慎太郎』論の第二節「自己告発的な演出」の後半では、彼の二つのオムニバス作品（一九九五年の『キング・オブ・フィルム/巨匠たちの60秒（吉田篇）』と二〇〇八年の『ウェルカム・トゥ・サンパウロ（吉田篇:「ウェイトレス」）』）についても一部触れることになる。また、『吉田喜重が語る小津安二郎の映画世界』に関しては、その小津論の映像版であることで後に出版される『小津安二郎の反映画』との関連性がしばしば話題にされてきたが、その中で使われた手法のほとんどが『幕末を生きる 中岡慎太郎』の段階で既に完成されたことと、その二年後に公開される『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエドランジェ ガブリエル・ヴェール』と同じく特定人物の作家論を介して自らの映画論を語るドキュメンタリーとして、後者の方が演出面においてさらなる進化を遂げていることを考慮して、本論文では後者のみ取り上げることを予めお断りする。

第七章、『美の美』シリーズに見る前期吉田喜重ドキュメンタリーの実践

はじめに

『美の美』シリーズは、吉田喜重が一九七三年から一九七七年までの五年間に手かけたテレビ美術番組だ（ただし、放送開始は一九七四年）¹⁹³。九〇年代の映画人をテーマとするドキュメンタリー『吉田喜重が語る小津安二郎の映画世界』と『夢のシネマ 東京の夢/明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』が映像による吉田喜重の映画作家論と言われるように、このシリーズ作品もまた映像による彼の画家論として一般的に受容されている。その理由は明らかだ。画家または絵画作品に関する基礎知識の伝達を主な目的とする通常的美術ドキュメンタリーと違って、啓蒙主義的傾向が抑えられたこのシリーズは、画家の精神世界への接近或いは画家の人生を追体験しようとする彼の試みに対する記録だからだ。この特徴のほかに、劇映画監督としてのキャリアを生かした想像力あふれる演出も、このシリーズが高く評価される主な理由として挙げられる。

一、アラン・レネの『ゲルニカ』からの影響

ところで、啓蒙主義的傾向を見せない美術ドキュメンタリーと言えば、やはり吉田喜重が活動初期より関心を寄せていたアラン・レネが一九四八年からの二年間で作った美術ドキュメンタリーの短編作品群、すなわち『ヴァン・ゴッホ』（一九四八年）と『ゲルニカ』（一九四九年）、『ゴーギャン』（一九四九年）の三作を連想せずにはいられない。そのなかでもとりわけ日本の映画人に深い影響を与えたのは、『ゲルニカ』をはじめとする（一九〇二年から一九四九年までに描かれた）ピカソの絵画及び彫刻がその撮影に使われた『ゲルニカ』だ。

¹⁹³当時東京 12 チャンネルで放送された『美の美』は全一三二回あったが、吉田が作ったのはそのうちの九十四回分だった。また、本論文執筆中、筆者が映像確認に使ったのは主に二〇一三年にフランスで発売された DVD ボックスだ。この DVD ボックスに収録された二十エピソードは、それぞれヴァン・ゴッホ（四回放送）、ゴヤ（三回放送）、ボッシュ（三回放送）、マネ（二回放送）、セザンヌ（二回放送）、ブリューゲル（二回放送）、ドラクロワ（二回放送）、カラヴァッジョ（二回放送）の八人の画家をテーマとするものだ。なお、このシリーズの中にはナレーションが吉田によるものではないものも一部存在するが、DVD ボックスに収録された二十本のナレーションはすべて彼自身が担当している。

1、特異な構成

以下は当時新理研の新鋭である松本俊夫が、「前衛記録映画論」の中で語ったレネの『ゲルニカ』から受けた衝撃だ。

事実、アラン・レネはピカソの『ゲルニカ』を直接の対象としながら、すくなくともそれ自体の素材的な強みにもたれかかろうとはしていない。(中略)映画から受ける感動が、もはやピカソの絵それ自体から受ける感動とは「別な何ものか」に変貌しているのはそのためである。

要するに、ここではすでに素朴な意味での記録性が否定されている。外側の世界にレンズを向けながら、その焦点は、まぎれもなくレネ自身の内側の世界に合わされているからである。彼はピカソを「見せよう」としてのではなく、「見よう」としたのであり、彼の記録しようとしたものは、彼自身の見たヴィジョンそのものにほかならない。¹⁹⁴

通常の美術ドキュメンタリーは、解説的なナレーションを加えながら、画家が使った技法の神髄とその創作の全体像の開示を目的とするものだと考えられている。画家の技法を説明するために、監督たちはカンヴァスに描かれた細部を凝視するクローズ・アップもたくさん撮るが、基本的にはその細部が描かれた作品のフル・ショットがその前後に挿入される。あるいは、異なる作品の部分的なクローズ・アップを連続で見せる場合もあるが、その時基本的にはナレーションによってクローズ・アップで映し出される細部がどの作品に属しているのか、その説明が行われる。一方、画家の作品を創作時期やテーマ別で語る時は、一枚一枚の絵をワンショットずつ撮っていくか、複数の絵を並べてパンまたはトラッキングで追っていくか、そのどちらかの方法で観客に沢山の絵を一遍に見せるが、いずれの場合も部分的ではなく完全なる形で絵画作品を提示している。つまり。この類の美術ドキュメンタリーにおいては、作品の構成も映像の編集も、絵画一枚一枚それぞれが独立した作品であることを認める前提の元で部分と全体（一枚の絵画において言う場合もあれば、画家の作品全体において言う場合もなる）の関係性を常に意識している。

¹⁹⁴松本俊夫『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』所収、清流出版、二〇〇五年、55 ページ。

一方、レネの『ゲルニカ』の場合は、ピカソとその絵画と彫刻作品を中心に据える伝記的な構成どころか、絵画一枚一枚の独立性をも完全に無視した¹⁹⁵。彼は、あくまでも画家が描いたゲルニカ爆撃の悲惨な光景から受けた衝撃を表現するために、絵画から切り取った断片をモンタージュの素材に使った。そのため、最終的に出来上がった映像は、ピカソの絵画を素材にしているにも関わらず、画家本人またはその作品について語る一切がなく、あくまでもレネ本人の精神世界の体現として構成されている。

具体的な説明を添えよう。ゲルニカ爆撃という事件から受けた衝撃とピカソの名画によって掻き立てられた激しい情動を伝えるために、レネは様々なショットで（ミディアム・クローズ・アップとクローズ・アップが圧倒的に多いが、マクロ・クローズ・アップも多数あり）ピカソの絵画作品から爆撃の惨状を描くために欠かせない素材を「切り取る」。そして切り取られた素材の中で、最も多いのはゲルニカ爆撃の被害者を〈演じる〉「役者」としての老若男女が描かれたものだが、他にも死の恐怖を感じさせる爆撃直後のゲルニカの様子や爆撃を連想させる閃光のような光を放つ電気、折れたナイフなど「背景」と「道具」になりうる素材が少なからずに抜き取られている。注意すべきは、それらの素材はカメラのレンズによって切り取られた途端、元々の絵画との従属関係から完全に解放されるというところだ。事実レネのモンタージュは、無差別空爆の残虐さを強く批判する感情起伏の激しいナレーションとドラマチックな音楽に合わせた素材、つまりはピカソ絵画作品の断片を繋ぎ合わせているが、その断片の選択は元々の作品の創作順序やテーマなどを意識するものではまったくなく、完全にゲルニカの惨劇を描こうとする彼の主観的な判断に委ねられている。その意味では、『ゲルニカ』におけるレネのモンタージュは、ピカソが先駆として使ったコラージュ¹⁹⁶という技法と同じ構成原理を用いているとも言える。すなわち、両者とも素材を本来の性質、あるいは松本俊夫の言葉を借りるなら「皮相な意味性」といったものから引き離し、主観的な組み合わせによって新たな性質と意味を生み出している。その意味では、続く第八章で取り上げる『幕末に生きる 中岡慎太郎』の中

¹⁹⁵これは『ゲルニカ』にだけ見られたことではない。筆者が確認したところ、一九四九年までに作られた『ヴァン・ゴッホ』、『ゲルニカ』と『ゴーギャン』の三作の中でその全貌を見せた絵画作品は、『ゴーギャン』の終盤で映しだされた、ゴーギャンが一八九四年に描いた「雪のブルターニュの村」だけだ。

¹⁹⁶パブロ・ピカソが創始者とされる印刷物や写真など様々な異素材をキャンバスに貼り付け、一部加筆する絵画の技法の一つだ。また、世界初コラージュ作品は、ピカソが一九一二年に創作した《藤椅子のある静物》だと言われている。

ではじめて確認された、ある人物に関するエピソード（吉田による仮想のエピソードをも含む）を映像化するために、その人物の肖像写真を元々の性質から引き離して、演技する俳優という新たな使命を与えるという、謂わば「写真の俳優化」と呼ばれる独自の演出も、レネのこういった大胆な試みからヒントを得たものと言えるだろう。

一方、この作品が吉田の『美の美』シリーズに与えたインスピレーションについては、おそらくレネが開いてくれた物質的な現実と作家の内的現実を弁証法的に統一させることの可能性が、『ゲルニカ』ほど前衛的な様式を成しているとは言えなくとも、通常美術ドキュメンタリーに求められる画家とその作品にまつわる専門教養の普及または啓蒙という「義務」から自らを解放し、作り手自身の画家への主体的アプローチを記録しようとする基本姿勢の確立に積極的な影響を与えたと考えられる。

2、レネの眼差し:カメラワーク、照明=光による「切り抜き」

松本俊夫が示唆したように、この作品はレネがピカソ作品に見たヴィジョンに対する記録だ。すると、注目すべきはやはりレネのまなざしが映像の中で如何に現れているのかという問題になる。

・視線の移動を代行するカメラワーク

まず指摘したいのは、カメラワークのことだ。前述したように、ゲルニカが受けた残酷極まりない無差別空爆の悲惨さを描くために、レネはカメラのレンズを借りてピカソ作品から様々な素材を切り取った。つまり、切り取られた絵の断片はもともとの作品の中で鑑賞者であるレネの視線を惹きつける箇所だ。しかし、「これはあの絵で監督が特に注目したところだ」と理屈では分かっている、視覚的には作り手のまなざしを強く感じさせられるものとは到底思えない。なぜなら、絵画から切り取った断片とはいえ、そこには溢れるほど様々なディテールがある以上、切り取った張本人が当時特に注目した箇所をさらに特定することは不可能だし、ましてや人間の視線というのは極めて移ろいやすいため、観客自身の視線による無意識な「再切り取り」も当然ありうるだろう。事実、ナレーションに対応するモンタージュがなければ、スクリーンに映し出されるそれらの断片は、通常美術ドキュメンタリーでよく見かける絵画のディテール・ショットとは何一つ変わるところがない。

ところで、カメラが動き出すと、状況は一変する。カメラの動きが最初に確認されたのは、前半三分過ぎたところで挿入された《犬を連れて二人の曲芸師》（一九〇五年）のティルド・アップだ。曲芸師たちの足元からゆっくりとカメラの角度を上げて

いき、二人の顔が画面に同時に収めるところで止めると、「青い時代」に描かれた曲芸師二人の表情からゲルニカの市民たちの悲愴と絶望を読みだそうとするレネの意図が伝わってくる。あるいは、中盤の《自画像》¹⁹⁷のズーム・インの場合、男=ピカソの大きく開いた目に急接近するズームの動きは、その両目に見入るレネの視線を示しながら、彼がその目から読み取った激しい情動をも表している。そして、ラストの《羊を抱いた男》（一九四四年）のドリー・インに感じた視線の集約も印象的だが、最もわれわれの印象に残るのは、やはり終盤のピカソの彫刻作品を捉える移動ショットだ。後に作られたレネの劇映画『二十四時間の情事』の冒頭の抱き合う男女のショットを想起せずにはいられないこれらのショットは、細部のテクスチャーを吟味しつつ、ピカソの彫刻を一つずつ眺めていくという極めて触覚性の強いものであり、その視線の移動を記録するものでもあった。このように、レネはカメラの様々な動きを用いて、ピカソ作品を鑑賞する際の自らの視線の動き、とりわけ画中人物の表情というものへの注目を示しつつ、時にはそれらの作品によって引き起こされた感情の起伏をも表現した。

そして、このような極めて個人的な鑑賞経験を露呈するカメラワークは、吉田喜重の『美の美』のシリーズの中でも引用されている。殊に女性の身体を撮る際に用いられるそのカメラワークは、レネ作品を彷彿させる触覚性の強いものだった。ただ、吉田の場合は人間=画中人物の表情への関心も感じられるが、それ以上に印象づけるのは、やはり画家の作品を通してその生涯を迫ろうと背景や小道具などのディテールへの眼差しにほかならない。

・照明=光による「切り抜き」から見るレネの凝視

前文では、レンズの動きなしではピカソ作品から切り取った断片の中から、吉田が見つめた先を特定することは困難だと述べたが、実は例外もあった。

『ヴァン・ゴッホ』以来、レネの美術ドキュメンタリーの中では、撮影空間を暗くして一度「切り取った」絵画の断片からさらに重要な部分を選びだして照明を当てるなり、あるいは編集段階でスポット・ライト・エフェクトをかけるなり、その部分だけが黒っぽい背景から浮かび上がっているように見せるという「切り抜き」とも言え

¹⁹⁷ピカソが一九〇一年に描いた自画像でもっとも有名なものは、ピカソ美術館に所蔵する「青の時代」の代表作とも称される、青ざめたバージョンだが、レネが選んだのは、ジョン・ヘイ・ホイットニー氏が個人で所蔵するもう一枚の黒めのバージョンだ。

る演出がしばしば確認されている。そして、この作品でも同じ方法が用いられている。五分二十五秒頃から始まるシーンを見ればよい。それまで彼がレンズで「切り取った」ピカソ作品の断片の中で人間が大きく映されてはいるものの、周囲環境も同時に映し出されているのに対して、このシーンの場合は、周囲環境どころか人物たちの体の大半も完全に黒い陰影によって切り落とされている。その結果、ピカソの作品をほとんどミディアム・ショットで撮っているにも関わらず、画中人物たちの首=顔だけが暗闇に浮かんで見えるケースは半数以上を占める。つまり、画面の中では、人物たちの首=顔そしてその光景を見て、われわれはなぜかクローズ・アップ、つまり至近距離で撮られた画中人物の顔にまったく劣らない凄まじい情念を感じずにはいられなくなる。

この作品の中盤に挿入された《盲人の食事》（一九〇三年）の二つのショット（[6:13-6:18]と[6:18-6:21]）を例に挙げたい。右から左へとスライドするカメラは、照明に照らされた画中の男の横顔が画面中央に達したと同時に動きを二秒ほど止め、その姿をミディアム・クローズ・アップで一回映す。そして次のショットでも同じ男の横顔が映されているが、今度はミディアム・クローズ・アップではなく、ミディアム・ショット（元々の絵で言うならばほぼフル・ショット）で撮る。しかし、カメラと被写体=盲目の男の距離が長くなったにもかかわらず、画中人物に注ぐ眼差しの強度は全く劣る様子を見せない。理由は明らかだろう。通常ズーム・インとクローズ・アップを使わなければ実現できない作家の凝視する眼差しを強調する映像を、レネはわざわざ照明を巧みに操ってピカソの作品から綺麗に「切り抜いた」からだ。つまり、われわれ観客にとって、たとえクローズ・アップほど詳細まで映し出されていなくても、その映像には作家の凝視する眼差しが込められていることには変わりはない。

では、このような「切り抜き」について吉田喜重はどのような反応を示したか。一言で言うと、彼はレネのように画中人物から感じ取った感情を表す「切り抜き」の手法を自らに禁じたのだ。なぜなら、ある出来事から受けた衝撃を映像で表現したいという作家自身の強い情念を出発点とする『ゲルニカ』と違って、『美の美』シリーズの場合は、画家の生涯とその精神世界への接近という一種の個人研究的な形式をとっているため、常に冷静な眼差しを持っていなければならないからだ。

実際、彼がこの「切り抜き」の方法を頻繁に使った唯一のドキュメンタリー作品は、次の章で取り上げる『幕末に生きる 中岡慎太郎』だが、「切り抜き」の対象と

なったのは書簡や手紙のような文献資料のみだ。つまり、同じ「切り抜き」によって強調される凝視のまなざしでも、レネの場合は人間の情念、吉田の場合は歴史的事実への関心、そこに込められるのはまったく異なるものだと考えられる。

二、『美の美』シリーズ

第一節では、アラン・レネの『ゲルニカ』の構成の特異性と作家のまなざしの表象を考察し、吉田喜重の『美の美』シリーズが見せた通常美術ドキュメンタリーとは異なる、作り手の存在を顕在化させる演出がレネの『ゲルニカ』によって触発されたものだと分析した。これからは、謂わば大衆向けのテレビ美術番組という枠組みの中で吉田が行った実践について詳しく検討する。

1、画家の経歴と精神世界の開示に傾ける作品構成

まず、このシリーズの各作品（放送回）の構成を確認したい。いずれの作品も、絵画が展示される美術館などの室内で撮った映像と、画家たちゆかりの町の風景を捉える映像とがほぼ変わらぬ割合で交互に映し出される、と言うふうに構成されている。そして、室内で撮った映像では、吉田は目の前にある絵画を撮りながら、ナレーションではもっぱらその絵画が如何に画家の人生と精神世界を物語っているかについての彼自身による分析が語られる。一方、各地の街風景を映し出す映像の中で彼は、画家たちゆかりの地を実際に尋ねながら彼らの人生遍歴及び時代背景について語る。

ところで、一見普通に見えるこの構成だが、その具体的内容をさらに確認すれば、通常美術ドキュメンタリーとは大いに異なることはすぐに分かる。通常美術ドキュメンタリーでは、絵画鑑賞の一環でもあるテーマ選びの意図を分析するために画家の経歴と時代背景を探るのだが、このシリーズの場合は寧ろそれとは全く逆な作業を行なっている。と言うのは、吉田は画家の経歴と精神状態に対する検証、または追体験的推測のために、画家が各時期に描いた作品を対象として謂わば遡及的調査を行う（おそらく彼にとってそれらの作品は、単なる絵画というよりも寧ろ一種の証拠写真に近い存在のように思えたかもしれない）からだ。事実映像と共に流される彼のナレーションの中には、通常なら美術ドキュメンタリーの「義務」とされる絵画作品の構図や技法に関する解説が一切入っていない。その代わりに、彼の解析は終始、画家たちそれぞれの人生と精神世界が絵画の中で如何に反映されているのか、その痕跡を探ることから離れなかった。その意味では、美術ドキュメンタリーとして分類されてき

た『美の美』シリーズには、伝記ドキュメンタリーとしての性質をも一部備えていると言わざるを得ない。

2、作り手の存在が顕在化する演出：ナレーション、ナレーター=俳優

美術番組の最初の二、三本が完成して、これを見たのですが、臨場感がなく、そこでナレーションを私の声で語ることによって、それが単なる美術の解説ではなく、ひとりの人間の生きつつあるドキュメンタリーにしようと考えたのです。¹⁹⁸

第一節の中で、『ゲルニカ』から影響を受けた吉田喜重はこのシリーズの中で、彼自身による画家へのアプローチを記録する基本姿勢を確立したと述べた。そして、上の引用の中で彼が自ら語ったこのシリーズの制作意図も、この主張を裏付けるものと思われる。実際、このシリーズの中で彼は、画家たちが残した痕跡を集めてその精神世界を理解しようとする彼自身の姿を、敢えて画面の中で様々な形で「晒し出している」が、詳しく検討して見よう。

まず注目したいのは、画家が描いた作品に対する読解を述べる吉田自身によるナレーションの口調だ。美術分野において既に一般的に認められている画家とその作品に関する言説を一方向的に観客に教え込む、謂わば啓蒙主義傾向の強い美術ドキュメンタリーによく使われる全知のナレーター（「天の声」）と違って、吉田のナレーションは歴史的事実を語る時以外、断定的な口調を極力回避している。絵画を通して画家たちの経歴と精神世界に迫ろうとする自らの考え方を述べる時、彼は断定形の語尾をほとんど使わない。その代わりに彼は、「～と言うべきでしょうか」や「～でしょうか」のような質問形の語尾を好んで使用する。語り手の慎重さと謙遜さを感じさせるこのような言い回しは、通常美術ドキュメンタリーの中でよく聞くような、断定的な語り口で観る者に一方向的に語りかける自己完結的な「天の声」とは全く異なる。一方、質問形で語るということは、その前提として当然回答者が居なければならない。これは、観客の誰もが理解していることだ。したがって、質問形の語尾が頻用される

¹⁹⁸ 吉田喜重、筒井武文「パッションとしての映画 『ろくでなし』から『鏡の女たち』まで」、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、35 ページ。なお、このインタビュー発言では彼本人がナレーターを務めていない作品が「最初の二、三本」と伝えられているが、後期に作られたものの中でも吉田によるナレーションでないものが何本かある。理由は、おそらくほぼワン・マン作業に近い状態で五年も制作を続けたせいで、当時の彼は心身ともに限界に達していたからだと思われる。

ナレーションを耳にするとき、これはナレーターの吉田の自問か、それともわれわれ観客への質問なのか、誰もが思わず戸惑ってしまうだろう。ただし、いずれの場合も、観客に質問者すなわちナレーターを務める吉田本人の存在を強く意識させることには変わりがない。事実そのナレーションを聞く時、我々はその内容に対する感想を吉田から常に促されていると感じずにはいられなかった。斯くして、他者の声を介在させることによって画面の背後に潜り込んで完全防御態勢をとることを嫌った吉田は、質問形を多用する彼自身によるナレーションを使って、画家をめぐる彼自身の思考に我々観客を巻き込んだのだ。そして、そのような「巻き込み」には、作る主体の特権意識を痛烈に批判し続けてきた彼が観客との対等な関係を新たに築こうとする意図が込められている。

もう一つ指摘したいのは、吉田のナレーションには彼の芸術巡礼の「旅報告」とも呼ぶべき内容が頻繁に入れられていることだ。彼の「旅報告」は、よく「私は今～」あるいは「ここは～」から始まって画面に映し出される空間の位置情報だけ提示するが、これまでの芸術巡礼の旅の移動ルートと移動距離まで報告する時もある¹⁹⁹。そして、このようなナレーションを聞く側として、我々は彼の存在を感じながら、画家の芸術表現とその実人生の関連性を追求しようと各地を転々としてきた彼が実に苦勞の多い旅人であることを改めて思い知ることになる。

ところで、ナレーションという音声面からの提示よりも遥かに分かりやすい形で吉田の存在を意識させる演出もこのシリーズの中で行われている。それは、吉田本人の出演だ。ある時彼は名画に近づき、そこに佇んで画家が描いた光景を吟味する。またある時彼は、名画の数々を眺めながら、足を停めること無くその前を通過する。さらに、画家たちが手掛けた作品に彼が直接手に触れる時もある（例えば、ボッシュ篇の中の三連祭壇画《最後の審判》）。事実、画面に映り込むその姿は、如何なる演出よりも作り手の存在を顕在化させるのに雄弁的だ。

再び音声の話題に戻ることになるが、吉田の出演に関連して、作品の中で時折絵画鑑賞をする彼の姿に合わせて入れられるその足音にも触れなければならない。この足音は、何よりもまず彼がその場にいることを証明してくれている。一方、彼の足音が

¹⁹⁹カラヴァッジョ篇の前篇「殺人の果ての写実性」の後半に入った所の、坂の上から港町を俯瞰するシーンの中で読み上げられたナレーションだ。「地中海の島々に点在するカラヴァッジョの作品を訪ね歩く旅に、シチリアよりさらに南下し、もう北アフリカ海岸・リビアとは程遠くないマルタ島にまで辿り着きました」。この通り、見る（視聴時は聞くことになるが）だけでもその旅の過酷さははっきりと伝わってくる。

色々な空間²⁰⁰の中で響き渡っているということのは、彼が一つの場所に留まることなく各地を転々とする旅人であることを証明するという前文の「旅報告」と同じ機能を果たしている（そもそも、足音そのものは歩く時に発する音だから、移動すなわち旅のメタファーにもなっている）。最後、これは足音の演出の最も重要機能でもあるが、つまり画面に映る彼の姿を見つめる時、彼の足音を耳にすることが同時にできるというのは、我々にとって間違いなく臨場感を増幅させる有効な方法だ。

3、均質的なカメラワーク

本項の冒頭の引用では、吉田は彼がこのシリーズで目指した「ひとりの人間が生きつつあるドキュメンタリー」だと発言した。それは、画家たちの世界に近づこうとする彼自身の映像による記録を指すものだと思われる。前述のように、画家たちを追いかける謂わば芸術巡礼の旅を続けていた彼は、世界各地に自らの足跡を残している。その意味では、美術ドキュメンタリーである『美の美』シリーズは日本の観客（視聴者）にとって、間違いなく紀行ドキュメンタリーたる性質をも持っているのだ。

紀行ドキュメンタリーというのは通常、その街の風土と人々の暮らしの様子を記録し、旅の楽しさを観る者に伝えることを目的とする。そのため、カメラを乗り物に乗せて移動中の風景を撮ったり、手持ちカメラで人々の暮らしの様子を追ったり、その映像は常に生き生きしているように見える。ではこのシリーズの場合はどうだろう。確かに、パン・ショットや高所からの俯瞰ショットの多用によって、彼は一つ一つの町の地理的状况と、主に建築物によって醸し出される町全体の雰囲気効率よく伝えている。しかし一方では、人間より自然と建築を中心に撮る傾向（無人空間/風景を撮るなり、通行人がいる場合彼らが映らないようにカメラ・アングルを少し上げて撮影するなり、また広場など市民が集まる公共空間は高所から望遠レンズを使った俯瞰ショットで撮るなど）が強いことが原因で、その映像は寧ろある種の冷静さと無機質性を感じさせるものだった。つまり、このシリーズは紀行ドキュメンタリーとしての責務の半分、すなわち各地の風土を記録する機能は果たしているが、一方の異郷の人々の暮らしを記録する機能の方については通常の紀行ドキュメンタリーに比べて十分に行ったとは思えない。

²⁰⁰ごく僅かな例外を除いて、足音が聞こえるのは基本的には各美術館で撮った室内ショットの中でのみだ。

なぜ、あれほど絵画に描かれた人物とその暮らしの様子に注目していた吉田のカメラは、現代の人々の暮らしに興味を示さなかったか。恐らくこれは、彼が作品鑑賞・分析と画家の人生の追体験を通してその画家の精神世界に接近するという製作テーマを徹底したい意思の表れではなかろうか。そもそも、彼が旅を続けてきたのは、画家作品との出会いと彼らゆかりの地を訪問することが目的で、異郷の風景と人間に出会うためではないからだ。

この推測を裏付ける証拠もある。注目すべきは、市民たちがなるべく映らないように注意しながら画家ゆかりの地を撮る時のカメラワークと美術館内で絵画を撮る時のカメラワークの近似性だ。街並みと建築物の全貌を提示するパンとティルドの多用や、注目したい細部（建築物の外壁の装飾である場合が多い）を見つけるとカメラの動きを止めてズーム・インしてクローズ・アップあるいはディテール・ショットを撮る、あるいはその逆で、ディテール・ショットから始まって、ズーム・アウトして建築物などのフル・ショットを撮るなど、彼は画家の絵画を撮っているかのようにその画家ゆかりの地を撮っている。そして、被写体を問わず、（固定ショットを除く）ほぼすべてのショットのカメラワークを最終的に均質的なものにしたのは、カメラの動く速度²⁰¹だ。というのは、撮影空間が室内から室外（或いはその逆）へと変わろうと、カメラの動きは終始淡々とした口調で読み上げられるナレーションと同様に緩やかなものだったからだ。そして、映像の視覚的緩慢とナレーションの聴覚的緩慢が溶け合った先には、画家たちの世界に接近しようと芸術巡礼の旅をゆっくりではあるが一心不乱に歩き続ける吉田の姿が浮き彫りになっている。

おわりに

以上をまとめると、『ゲルニカ』をはじめとするアラン・レネによる大胆な実践に触発されつつ、『美の美』シリーズは美術ドキュメンタリーでありながら吉田の映画作家としての独自性を確実に表していることは明らかだ。

絵画の構図や技法などに関する解析をほとんど行わなかったこの美術ドキュメンタリー・シリーズの中で、吉田は画家たちが生きた時代の社会的/文化的背景を念頭に置きながら、絵画に画家の如何なる経歴または精神世界が反映されているかという課題

²⁰¹このシリーズはカメラマンたちを現地採用しているため、厳密に言えば担当のカメラマンによって、各画家それぞれの放送回のカメラを振る速さには僅かな差は出ているものの、全体的な印象としてやはり遅い方だと思われる。

を自らに課した。彼は画家たちの生涯を追体験しようとその都度画家ゆかりの地を巡り、その巡礼の様子を記録した映像で作品を構成する。それゆえ知識の普及を主な目的とする啓蒙主義的な美術ドキュメンタリーに比べて、作り手の思考回路を同時に露呈する画家/絵画読解としてのこのシリーズは、極めてプライベート的な性質を持つものだ。

ところで、こうした個人色を強化したのは他でもなく、吉田の特徴ある演出だ。レネのそれを彷彿させる、キャンヴァスの表面を滑るようにレンズを動かしたり、時にはクローズ・アップやディテール・ショットで絵画の細部を映し出したり、レンズに自らの絵画に注ぐ視線を代行させようとする触覚性の強いカメラワークは、吉田本人の絵画鑑賞の癖を完全に暴露している。ナレーションにしても、その感情起伏のない独特なリズムを持つ地声で吉田的語りの空間を作り上げながら、疑問形の多用で断言を極力回避するその言い回しは作り手の特権意識に対する批判であり、観客との平等な関係を作ろうとする試みでもある。さらに、彼はこのシリーズが持つ紀行ドキュメンタリーとしての性質を極力抑えるために、撮影環境と被写体を問わず均質的なカメラワークを用いて、画家たちの世界に近づこうとする作り手である彼自身の姿を浮き彫りにした。

最後、このような考察を通して『美の美』という美術ドキュメンタリー・シリーズ作品の独自性を考察すると同時に、このシリーズが吉田のドキュメンタリー制作における位置づけ、さらに具体的に言うなら、七〇年代以降の彼のドキュメンタリー作品との関連性について考えることも欠かせないだろう。これまで見てきたように、このシリーズに見られた撮影対象、すなわち画家とその作品に取り組む吉田の存在を自ら提示し顕在化させる様式は、後に作られた『幕末を生きる 中岡慎太郎』に代表される作品群の中でも一貫して保たれている。この意味では、『幕末を生きる 中岡慎太郎』以降のドキュメンタリー作品群にとって、『美の美』シリーズは一種の序説的な存在とも言えるだろう。

第八章、『幕末に生きる 中岡慎太郎』論

はじめに

『幕末に生きる 中岡慎太郎』は、一九八七年に公開された吉田喜重のドキュメンタリー作品だ。アラン・レネの美術ドキュメンタリーに大いに触発されたと思われる『美の美』シリーズがまだ序の口だとすれば、演出の面においてより高い独創性を有する『幕末に生きる 中岡慎太郎』は、吉田喜重ドキュメンタリー作品の最高峰とも呼ぶべき一作だ。

先行研究は、いわゆる人物伝的ドキュメンタリーのステレオタイプとの比較の視点から、主に肖像写真を俳優代わりに使うという特徴ある演出を取り上げ、歴史人物すなわち過去に生きた人間を現代=現在という時制に「召喚」したとしてその斬新さを高く評価している。勿論、「写真の俳優化」はドキュメントとフィクションの二元論を否定する立場に立った彼が独自に考えた、劇映画的な発想の導入によってドキュメンタリー制作において映像的想像力を最大限に発揮しようとするプロジェクトのなかで、もっとも著しい成果を上げた実験であることは間違いない。ただし、改めて指摘しておきたいのは、「写真の俳優化」はあくまでも彼が本作で行った様々な実践の一つに過ぎず、それも元々は彼の過去の劇映画作品における「写真の眼差し」（『戒厳令』の中の御真影を思い出してもらいたい）という問題系の延長線上に配置されるべき問題ではあるはずだ。そもそも、先行研究には吉田のドキュメンタリー論を生み出した、彼自身が劇映画時代より展開してきた全体としての映画論との関連性を意識する視点が欠けていることは、根源的な問題とも言うべきだろう。

事実、本作に見られる通常のドキュメンタリーとは明らかに異なる独特な演出の多くは、吉田が過去の劇映画制作で既に使ったものだ。そして結論から先に言うと、このようにドキュメンタリー制作の中で劇映画的演出を大胆に取り入れる試みは、ドキュメントとフィクション（またはドキュメンタリーと劇映画）の二元論を否定する彼のドキュメンタリー論、さらに遡るなら、そのドキュメンタリー論を生み出した劇映画監督としてデビューした当時より彼が展開してきた全体としての映画論に基づくものと思われる。従って、これから行う作品分析では、ドキュメンタリーである本作と吉田の劇映画作品並びに彼がデビュー当時より劇映画論として展開してきた映画論との関連性を意識しながら、本作の中で使われる吉田独自のドキュメンタリー演出方法（「写真の俳優化」はあくまでもそのうちの一つ）を考察したい。

一、現在と過去の時間的隔たりを否定する吉田喜重的ドキュメンタリー演出

吉田喜重ドキュメンタリー作品は、謂わば人物伝記的なものが圧倒的に多く、それに取り上げる人物のほとんどが既に他界した（『BIG-1 物語 王貞治』と『狂言師 三宅藤九郎』を例外として）。この場合、主人公と関連人物の写真や音声/映像資料などが主な撮影素材となるが、ほとんどの監督は、それらの素材を一定の順番で提示すると同時に説明的なナレーションを付けてその人物が如何なる生涯を生きたか、その調査結果をまとめる形にするか、もしくは関連者へのインタビューなどを通してその人物の人間像を浮き彫りにするか、そのどちらかの制作意図をもとに作品を構成している。しかし、本作の場合は、寧ろ過去に生きた人間をわれわれ観客の生きる時空に「召喚」する演出の在り方をめぐる吉田の思考と実践であるように見える。そして死者を「召喚」することは、裏を返せば、死者とともに生きることにもなる。事実、死者=過去と観客=現在の時間的隔たりの曖昧化こそが、『幕末を生きる 中岡慎太郎』の中心的課題であると同時にその最大の特徴でもある。以下では、この課題をめぐって吉田が行った様々な演出について詳しく分析する。

1、写真の身体化=俳優化

まず、「召喚」といえば、誰もがすぐにこの作品の中で行われた肖像写真を俳優代わりに使うという特殊な演出を思い出すに違いない。その中でも特に印象的なのは、作品の中で幾度も繰り返される写真による中岡慎太郎と坂本龍馬の切り返しだ。その手法について、映画評論家の坂尻昌平は「吉田喜重とジャック・タチ 静止と歩行」²⁰²と題する評論の中で、次のように的確な分析を行った。

（前略）吉田喜重はここでは、歴史上の人物を扱うドキュメンタリー作品で通常行うような説明的な「写真」の使い方をしていないのだ。それは中岡慎太郎の肖像写真を「俳優」として使うという恐ろしく大胆な演出である。つまり、平面にほかならない「写真」に繊細な照明を施すことで立体的人物として扱い、手前に焰の揺れる行灯を配し、ピントは「写真」の方に合わせ手前はぼかす。すると不思議なことに平面の映像にすぎない肖像写真は、あたかも実在する人物=「俳優」であるかのよ

²⁰²前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、292～299 ページ。

うに、身体化されて見えてくるのだ。こうして、正面を眼光鋭く見据えた中岡慎太郎と、画面斜め左を見据えた坂本竜馬の画面が巧みにつながれると、写真であるにもかかわらず、身体化された両者の対話場面が成立する。いわば、だまし絵のような平面の肖像写真の立体=身体化は、この作品では驚くほどの効果を上げ、幕末の緊迫感あふれる志士の殺気まで画面を通して伝わってくるほどである²⁰³。

この通り、坂本氏は通常の歴史人物伝的なドキュメンタリー作品に比べて、『幕末を生きる 中岡慎太郎』に見られる吉田の写真の扱い方が如何に異質なものかについて、丁寧に説明してくれた。その画面分析は、例えば肖像写真の前に置かれた灯台の焰にまで考察の眼が行き渡るほど見事なものであり、これ以上補足説明を追加する必要があるとは思えない。彼の言う通り、肖像写真による切り返しは、過去と現在の隔たりを消去し歴史人物をわれわれ観客の目の前で生き返らせたとして、驚くべき大胆さと独自性を有する。

ただ改めて言うておかなければならないのは、吉田喜重ドキュメンタリー作品における写真の身体化=俳優化をめぐる坂本の議論は、元々吉田の劇映画作品（彼が例に挙げたのは『さらば 夏の光』）に見られる俳優による演技行為の停滞とは、演出の面において対照的な関係を成しているという観点からなされたものだという事だ。坂本によれば、俳優たちの動きが純粋な身体運動となったのは、「映画の「演技」から物語性をできるだけ希薄にし」たいという吉田の意図が働いたからだ。一方、吉田のドキュメンタリー作品に見られる「写真の俳優化」について、彼は「こうした写真の身体化は、実在の映画俳優による演技する身体とは異なり、伝記上の人物そのものの写真を立体として現実的空間に配し、「俳優化すること」によって、伝記=ドキュメンタリーが陥りがちな「現実信仰」を相対化し、優れて批評的に異化する効果がある²⁰⁴」と吉田の演出を高く評価するが、要するに死んだ人間の写真による演技は俳優の演技と違って、生身の人間による演技の滑らかさと、受け入れやすさすなわちリアリティを欠けるがゆえに、歴史人物に息を吹かせながらもその際立った奇妙さで、見せられるがまま信じ込んでしまう鑑賞行為=同一化作用に、吉田は一種の亀裂を入れたと言いたかったろう。しかし、坂本の議論の欠点というのも正に、このような奇妙さが如何にして生まれたか、その根本的な原因についてさらなる追求を行わなかったこと

²⁰³前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、297～298 ページ。

²⁰⁴前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、298 ページ。

にある。一見素朴な質問に見えるかもしれないが、この問題の解決は、演技論あるいは俳優論の次元を超えて、ドキュメンタリーに「写真の俳優化」という特異な演出を導入する批評性が如何に根源的なものなのかを開示するのに欠かせない工程だ。

もっとも、ロラン・バルトが『明るい部屋 写真についての覚書』（みすず書房、二〇〇九年）の中で示唆したように、写真は「それはかつてあった」という意識を据えつけるものとしての確実性と、「意味の埒外」にある「完全無欠な=手を触れられないもの」としての自己完結性から、被写体が過去に存在したことの証拠としての信憑性を獲得している。そして、この信憑性こそが真実性を標榜するドキュメンタリー制作が写真に求めるものだ。しかし、写真の証拠としての信憑性は果たしてそのまま映像に「移植」することはできるだろうか。この問題について、バルトはより根本的な所から議論を起している。

映画では、一つの流れに巻き込まれた写真が、たえず他の画面のほうへ押し流され、引き寄せられていくからである。なるほど映画のなかにおいても、写真の指向対象は依然として存在しているが、しかしその指向対象は、横すべりし、自己の現実性を認めさせようとつとめはせず、自己のかつての存在を主張しない。²⁰⁵

バルトによると、停滞したものとしての写真=ネガフィルムは、フィルムの流れ=運動、すなわち映像の因果関係に巻き込まれた途端、自らの自己完結性を瞬時に失い、外部から意味を付与される羽目に遭う。映像表象の最小単位になった場合、写真の在り方そのものが変質するという、最も根源的なところから懸念を示した彼の指摘は、これ以上ない鋭さを持つものとしか言いようがない。そしてこの指摘は、映像に映る写真すなわち映像内写真にも当然適用される。寧ろ、この場合はフィルムの運動によるネガフィルム=写真の自己完結性の喪失の顕在化とも言うべきだろう。何しろ、写真がカメラに捉えられた時間は持続的で、まさに一つの流れでしかないからだ。ましてや俳優化した肖像写真の場合は、フィルムの運動に加えて肉体的運動性まで付与されたがゆえに、その写真としての自己完結性、すなわち純然たる過去の証明としての信憑性を即座に剥奪され、ただの抜け殻になってしまう。先に言った奇妙さという言葉の真意は、まさにこのことを指しているのではないか。つまり、われわれが肖像写真

²⁰⁵ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、二〇〇九年、110 ページ。

による演技に感じた奇妙さというのは勿論、本物の俳優に比べる動きの滑らかさや感情移入のしやすさを欠けていることも一つの原因だが、それ以前に、「それはかつてあった」という確実性を持つ写真の信憑性が失墜する瞬間に既に生じたのだ。

そして、見落としてはいけないことはもう一つある。すなわち、写真が演技という運動に巻き込まれた事態が、映像の最小単位である一コマのネガフィルム=写真が常に映像表象の流れ、その運動に巻き込まれている事態の隠喩にもなっている。吉田はよく無秩序な世界から切り取った断片的な映像を一定の因果関係に沿って縫い合わせる映画製作を「映画のまやかし」という言葉で表現するが、編集前の断片的な映像は元々ネガフィルムすなわち写真の束に過ぎない。つまり、「映画のまやかし」は本質的には、写真の信憑性の失墜から始まったとも言えよう。

したがって、写真の俳優化に対する評価は三段階に分けて行うべきだ。まず、現在と過去が隔てなく混在するという本作が伝記的ドキュメンタリーとしての最大な特異性に貢献したところから、その大胆さと斬新さを評価すべきだ。次いで、坂本が示唆したように、それは物語性の「呪縛」から演技というものを解放させようとする吉田の試みだ。そして最後は今述べたように、映画/映像の最小単位でもある写真に演技することの運動性を与えてその信憑性を失墜させることを画面の中で提示することは、そのままネガフィルムの流れ=運動によって支えられた映画/映像の因果関係がかえってその最小単位であるネガ=写真が本来持つ無秩序さまたは自立性を奪ってしまうことの隠喩として、吉田らしい批評性を持っている。

2、現在と過去の識別困難/泥沼化

確かに、「写真の俳優化」が本作に見られる現実と過去の混在が最も顕著に表れた演出であることは間違いない。しかし、現実と過去の混在あるいは識別困難は、決して幾つかの場面においてのみ見られたわけではなく、寧ろこの作品全体に浸透している状態だと言うべきだ。勿論、こういった状態が生まれたのは、吉田の意図的な演出または編集による結果であることは言うまでもない。

まず、本作の全篇を通して見られる無人ショットの多用及び音の演出について考えたい。『幕末を生きる 中岡慎太郎』は、主に時代劇風に再現される幕末に起きた幾つかの事件（坂本龍馬暗殺事件、池田屋事件）、幕末時代と思われる風景（室内風景と室外風景）、現代日本と思われる風景（主に室外風景）、この三種類の映像によって構成されている。この構成だけ見れば、現在と過去の区別がはっきりとしたものと思えるかもしれないが、実際のところ、アクション・シーンを含む時代劇風に再現され

た映像を除いて、残り二種類の風景映像が属す時空の判別は極めて困難だ。もっとも、ロケ撮影が京都で行われただけに、数少ない現代文明のシンボルである高層ビルや自動車、大型貨物船などが映ったショットを除けば、ほとんどの映像には古風な雰囲気漂っている。ましてや、歴史人物の肖像写真を例外として、この作品は全篇カラー映像であることも映像における現在と過去の境界線を一層曖昧なものにしたと見られる（通常なら、モノクロとカラーの使い分けによって現在と過去の区分を行うことが予想される）。また、この二種類の風景映像はいずれも固定撮影で捉えられたことが多く、しかもそのほとんどが無人ショットであるため、映像を一旦止めて画面の細部まで確認しないかぎりでは、目の前に広がる風景が属す時空を識別することは非常に難しい作業になってしまう。さらに、編集技法としてディゾルヴやフェイド・イン/アウトのような時空の切り替えを提示する効果のある繋ぎ方が一切使用されていないことも、前のショットと後ろのショットが切り替わったことが分かったとしても、結局その間で時空の変化が起きたかどうかははっきりしない、という曖昧な断片性を齎している。

一方、音の演出にしても、やはりこのような映像における時間/空間的次元の識別困難にさらに加担しているように思える。問題は、本作における音（音楽、ナレーションや登場人物の声など）の越境性と移ろいやすさだ。まず、越境性とは簡単に言えば、その間に時空の切り替えが起きたはずの二つのショットの中で、同じ音が流れていることを指すが、前述したカッティングに見られる曖昧な断片性とは対照的に、個々のショット=断片の間の時間と空間における持続関係を徹底的に曖昧化する手法だ。

冒頭近くで挿入された「池田屋事件」（02:58-03:56）のシーンを例に挙げよう。まず、本編映像に入り最初のシーン（現代京都を写す風景ショットによって構成される）の最後で、「中岡慎太郎が暗殺される三年前の元治元年六月、その抗争を一段と激しくする事件が起こった」というナレーションが流され、池田屋事件の再現映像への移行を予告する。それに続き、次のショットから事件当日（一八六四年七月八日、祇園祭の期間中）も京の街を響き渡っていたと考えられる祇園囃子が流れ、先のナレーションによる予告もあったから、このショットからいよいよ池田屋事件の再現シーンが始まると、われわれは自然に思う。ところで、乱雑に並ぶ民家の屋根を八秒間もひたすら俯瞰で撮るこのショットを見ているうちに、そこにはアンテナやアルミ屋根など現代的なものがたくさん映りこんでいることに気が付き、これは現代の映像であ

るとやっとな理解する。一方、このショットが終わると、いよいよ池田屋事件を時代劇風に再現するシーンが始まるが、そこでナレーションと殺陣の効果音と共に流れる音楽は、ほかでもなく祇園囃子だ。そして、われわれはすでに冒頭シーンのナレーションによる予告を根拠に、ミシェル・シオンによる映画における音をめぐる概念を用いて、映像の画面内では見えないものの、映像との間に時間的同時性と空間的隣接性が保たれていることから、屋根のショットと「池田屋事件」のシーンにそれぞれ流された祇園囃子がいずれも単なる音楽ではなく、フレーム外の音であると判断した。しかし問題は、屋根のショットで流された祇園囃子と「池田屋事件」の夜に流された祇園囃子のそれぞれ帰属する映像との時間/空間的關係性が明確で、つまり前者が現代京都に属しており、後者は元治元年の京都に属す、双方の間に時間/空間的な断絶が存在するにも関わらず、音楽としての連続性が保たれているという所だ。通常、異なるショット/シーンにおけるフレーム外の音の間の連続性が認められるのは、双方が同じ時間または空間を共有していることを前提としている。対して、このシーケンスの場合は寧ろ、隣接する二つの映像の間に存在する時間/空間的隔たりを無視するような、謂わば越境的な音の演出を行っており、無人ショットの多用で元々区別が付きにくくなっている本作における現在と過去の境界線を、局部ではあるが消し切っているように思えてならない。それだけではない、事実このような現在と過去を行き来する特異的な音の演出は、同時にドキュメンタリーの虚構性を露呈する機能をも持つことはいまでもないだろう。

続いて、本作の音の演出に見られる移ろいややすさについて、今挙げた「池田屋事件」の直後に展開される「禁門の変」のシーン(03:56-05:09)を例に取り上げて考えてみたい。まず指摘したいのは、時代判断の困難さだ。「禁門の変」のシーンは、六つの風景ショットによって構成されているが、いずれも無人ショットであるため、通行人の衣装を見てこれは現代なのかそれとも古代なのかを判断することはできない。また、それらの風景ショットに映りこんだ橋や建造物にしても、古びた感じはあるが、先に挙げた屋根のショットに見られたような現代であることを証明できる細部の情報が一切与えられていないため、時代判断を下すことはやはりできない²⁰⁶。一方、

²⁰⁶このシーン以降も、無人の室内/室外風景ショットにナレーションとともにアクションの音を合わせる演出がしばしば行われているが、このシーンを構成した六つのショットほど現代であることを提示する要素の排除に徹底する例は確認されていない(よく見られる「ネタバレ」の要素として、遺跡碑、電柱と電気が挙げられる)。事実、このシーンの中で流れる行軍と戦闘の音をナレーションと同様にオフの音として分類

音声の面において、このシーンの中で流れる音は(1)オフの音としてのナレーションと、(2)それ以外の、行軍（人と馬の足音と馬の鳴き声など）および戦闘の音（「撃て」という号令と発砲音など）と思われる音の二種類しかない。そして後者の場合は、画面の中で音源が確認されていないことと、禁門の変の経緯を説明するナレーションの内容との間に大まか対照関係が認められたこと、謂わば状況判断からはフレーム外の音として分類するしかないと考えられる。

しかし、問題は前述したように、このシーンを構成するすべてのショットには、（「音の越境性」に関する前述で言及した風景ショットの中では確認されているような）時代判断の根拠になるような要素が完全に欠落しているため、それが禁門の変と同時代の風景なのか、それとも現代の風景なのかは定かではあるまい。そこでわれわれは、行軍と戦闘の音をフレーム外の音として分類する前提、すなわち映像内部における時間的次元の安定さが失われた事態に直面することになる（少なくとも筆者には、映像そのものの時間的次元の識別困難に振り回されたあげく、今耳にするすべての音声はオフの音ではないかという自問する瞬間が幾度もあった）。要するに、たとえ映像との時間/空間的一致関係を認めて、行軍と戦闘の音をフレーム外の音と規定しても、映像内部の時間的次元が決まらない限り、それらの音がどの時空において鳴り響いているのかという問題に対する追求は全く不毛な議論だ。事実、このシーン全体を通して響き渡る行軍と戦闘の音は、こうして映像そのものに見られた時間的次元が識別困難な泥沼状態に巻き込まれて、現在と過去の間で自らの帰属が決まらないまま宙吊り状態に陥り、同時にわれわれ観客をも戸惑わせている。

二、自己告発的な演出

ところで、観客を戸惑わせる演出と言え、本作に見られた自己告発的な演出にも言及しなければならないだろう。自己告発的な演出とは、ドキュメンタリー乃至映画/映像全体（そもそも吉田がドキュメンタリーと劇映画の関係を二項対立的に捉えていないことは前述した通りだ）の虚構性を露呈させるために行われる意図的な演出のことを指すが、以下に具体例を挙げて説明する。

できない理由は、これは現代日本の映像だと確信させる要素が画面の中で見当たらない所にある。

まず挙げたいのは、前文の中で既に一回取り上げた「池田屋事件」のシーンだ。模範的としか言いようがない殺陣の振り付けと効果音の演出が行われたこのシーンの中で、一つだけ不自然な点が見られている。多数の死傷者を出した池田屋襲撃事件を再現するその映像の中では誰も血を流していない、という点だ。われわれがこの事態に奇妙さを感じずにはいられない最も重要な理由は、時代劇を彷彿させるドラマチックに響く日本刀が人間の体を斬る効果音が生み出した迫真さと、（人間が斬られたのに、血が飛び散らない）この不備から生じた嘘っぽさとの間の落差が、あまりにも著しいからだ。この嘘っぽさは、周到に演出される殺陣の迫力と迫真さを瞬時に壊し、観る者にそれはただの演技に過ぎないことを自ら告白している。そして、演技というものの虚構性を画面内において暴露することが映画/映像の虚構性の露呈にも繋がることとは言うまでもない。

一方、似たような演出は、冒頭と終盤で二回繰り返される近江屋事件の再現シーンの中でも行われた。不自然さが確認されたのは、迫ってくる暗殺者たちが近江屋付近の街を通り過ぎるショット（二つの「近江屋事件」を合わせて、計四回挿入されている）の中だが、問題は撮影が行われたセットだ。

吉田はまず、この二つのショットが始まる前に、暗殺事件が起きた夜には雪が降っていたという情報をナレーションで提示する。続いて、暗殺者たちが迫ってくるショットに入るが、ナレーションの予告通り、画面の中では雪が降っている。しかし、その雪は、前景においてのみ降っているように見えるだけではなく、降り方にも不自然な所が見られる。というのは、少し降っては一瞬止まるという奇妙な時間的間隔が見られたからだ（特に冒頭のケースでは、その奇妙さがひととき際立つ）。ただし、（暗殺者たちの顔を隠すために意図的に施したと思われる）画面全体の照明が暗くて中景と後景の中で雪が降っているかどうかの確認が取れにくくなっているため、彼が前景の中でのみ「雪」を降らせていた、あるいは言い換えれば「近江屋付近」と設定して撮影を行ったセットには不備があったと断言することはなかなか難しいのだ。そこで、この疑いが主観的な憶測にならないように、より確実に決定的な証拠を挙げよう。

注目したいのは、二度目の「近江屋事件」が起きる前のシーンだ。そのシーンでは、雪が降る現代京都の町風景を撮りながら、吉田は「慶応三年十一月十五日、運命の日が訪れた。氷雨の降る寒い日だった。その雨も、宵口には雪に変わっていた」とナレーションを流して、事件当日の詳しい天気情報を観客に知らせる。それを聞いて

て、観客の誰もがその日雨と雪で京都の街全体が濡れていたことを想像するに違いない。しかし、実際暗殺者たちが近江屋付近の道を通るショットに入ると、街の様子が予想と全く違うことにわれわれはすぐに気付く。積雪どころか、地面すら濡れていないその様子は、寧ろ池田屋事件の再現シーンの「事件現場」を連想させるものだった²⁰⁷。われわれは思わず、目の前に広がる空間は果たして暗殺事件が起きた近江屋付近なのかと疑い始めるが、その時、この場所と龍馬たちが密会する「近江屋」とは空間的に隣接していることの自明性が遂に失われてしまう。そして、このような画面細部によって提示される空間的不連続のせいで、ナレーションで事件の経緯説明を誘導しながら、龍馬と慎太良が会談する室内ショット（龍馬と慎太郎の肖像写真による切り返しショット、二人が障子の向こう側で会談するショット）と襲来する刺客のショットのクロス・カッティングで二人の身に危険が迫るといふ緊張感を高める演出が破綻することは、言うまでもないだろう。事実、演技の虚構性の暴露を通して映画/映像の虚構性を示唆する「流血しない殺陣」と違って、セットの中でショット間の空間的隣接/連続性を壊しかねない不備を入れるこの方法は、明らかに映像編集の問題を意識しているがゆえに、より直接且つ本質的な自己告発だと言えよう（何しろ「映画のまやかし」という吉田独自の表現は、即物的な現実の断片を物語らせる映画/映像編集を問罪するために作られてきたものだから）。

ところで、この作品から一旦離れる形にはなるが補足したいことがある。実は、ドキュメンタリーにおける映画/映像の虚構性を映像内部から告発するような意図的な演出をもっとも明白な形で行ったのは、吉田の二つのオムニバス作品だ。一九九五年の『キング・オブ・フィルム/巨匠たちの60秒（吉田篇）』の本編映像では、彼は一枚の大きな鏡をスライドして、カメラと作り手を映した映像と原爆ドームを映した映像を同じカットで捉えることに成功した。そして、この演出の意図については、その前に流された映像の中で彼自身によって「映画には描けないものがある」ことを証明するためだと説明されているが、描いているところを見せることによって「映画には描けないものがある」ことを証明しようとした時点で、「映画/映像は作り物だ」という

²⁰⁷事実、刺客たちが街を歩くショットは二つの「近江屋事件」のなかでそれぞれ二回挿入されているが、それぞれの二度目のショットと「池田屋事件」の中の刺客が襲来するショットを比較すると、同じスタジオで撮られていることは一目瞭然だ。また、刺客の人数や背景における照明など細部の差異が見られたものの、観客の映像に対する印象を大きく左右する画面の構図またはカメラワークの面においては、両者の間でこれといった明白な違いは全く見つからない。

こと、つまりは映像表現という行為に内在する虚構性を示唆することにも当然なることは、言うまでもない。

また、二〇〇八年の『ウェルカム・トゥ・サンパウロ（吉田篇：「ウェイトレス」）』²⁰⁸の中でも、「映画/映像は作り物だ」と自ら告白するような場面がある。この短編作品は、岡田茉莉子がブラジル在住の日系三世の女性をインタビューする映像（岡田がカメラの前でインタビュアーを務めたのはこの時だけだ）と、現在ブラジルの町風景を捉えた映像によって構成されている。注目したいのは、インタビュー映像の冒頭で収録される「参ります、どうぞ」という撮影開始の指示を出す吉田の肉声と、インタビューを受ける女性の眼差しだ。前者については、カメラが捉えた映像が撮影現場であることを自ら告白するというのは映画/映像の虚構性を露呈する最も直接的な方法であることは、もはや説明する必要もなかろう。一方、出演者の女性の眼差しとは、出演者の女性が時折インタビュアー即ち岡田からカメラの後ろに立つ作り手の吉田のほうへと視線を移すことを指すが、これは吉田の劇映画作品の中でもしばしば確認されている謂わば「通行人のカメラ視線」を連想させるものでもある。そして、作り手の存在を意識させるという意味においては、この場合もやはり映画/映像の虚構性を露呈するために意図的に行われた演出だと思われる。

三、反復とずれ

「反復とずれ」は、九〇年代に出版された吉田喜重による小津論『小津安二郎の反映画』のキーワードの一つとしてよく知られているが、彼自身の劇映画作品とドキュメンタリー作品に用いられている方法でもある。実際、『幕末を生きる 中岡慎太郎』の中でも「反復とずれ」という方法を用いた演出は幾度も確認されている。ただし、先に言っておくが、本作をはじめとする彼のドキュメンタリー作品に見られる「反復とずれ」は、彼の劇映画作品に見られるそれとは大いに異なる。彼の劇映画作品に見られる「反復とずれ」に関しては、阿部嘉昭²⁰⁹が指摘したように、個別のショ

²⁰⁸続く本作に見られる「反復とずれ」に関する議論のなかで、吉田と小津の隣接性にも言及するが、両者がもっとも接近する瞬間と言えどもまさにこのオムニバス作品の中においてだ。なぜなら、小津作品でお馴染みなイマジナリーラインを無視した切り返し、岡田茉莉子と取材対象の女性が会話するインタビュー映像のなかで幾度も繰り返されているからだ。

²⁰⁹阿部嘉昭「物語に馴染みされない特異な視覚 松竹以降・ATG以前の吉田喜重作品について」、前掲『ユリイカ』総特集吉田喜重、282～291 ページ

ット乃至作品そのものの同定性の喪失を引き起こす（あるいは貢献すると言ってもよ
かり）場合が圧倒的に多いと思われる。対して、吉田のドキュメンタリー作品に見
られる「反復とずれ」は、演出意図において言うなら、彼が小津映画から見出した小
津的「反復とずれ」とは比較的に近いかもしれない。

さて、これから本作における「反復とずれ」について考察するが、その一例として
取り上げたいのは、冒頭と終盤近くで見られた「近江屋事件」の再現シーケンスの
反復だ。まず、二つの「近江屋事件」の再現シーケンスがそれぞれどのように構成
されているのかを、今一度確認しておこう。

一度目の「近江屋事件」：灯台に火をつける→面談する龍馬と慎太郎（左が中岡慎太
郎、右が坂本龍馬²¹⁰）→灯台の焰→迫ってくる刺客の集団→龍馬=写真と慎太郎=写
真の切り返し（龍馬→慎太郎という順番でWS一回の次BS一回）→迫ってくる刺客
の集団→灯台の焰→暗殺される龍馬（慎太郎は一回後ろから切られて画面から消え
る）→灯台の焰が消える

二度目の「近江屋事件」：灯台に火をつける→面談する龍馬と慎太郎（位置関係は一
度目の時と同じ）→灯台の焰→龍馬=写真と慎太郎=写真の切り返し（順番とショッ
トは一度目の時と同じ）→灯台の焰→迫ってくる刺客の集団→慎太郎=写真と龍馬=
写真の切り返し（順番はUS 慎太郎→US 龍馬→MC 慎太郎）→迫ってくる刺客の集団
→灯台の焰→暗殺される龍馬と慎太郎（龍馬が切られた後に、慎太郎がUSで切られ
る）→街（無人ショット）

以上の通り、二つのシーケンスはいずれも(1)灯台(2)刺客の集団(3)龍馬=写真と慎太
郎=写真の切り返し(4)暗殺、この四つのショット又はシーンの組み合わせによって構成
されているため、よく似ているように思える。しかし、両者の間で構成上の大きな相
違点は二か所挙げられている。

まず、囲み枠を付けた部分を見れば分かるように、一度目の「近江屋事件」では龍
馬=写真と慎太郎=写真の切り返しが一回しか挿入されなかったのに対して、二度目の
「近江屋事件」では二回も挿入されている。特にその後半に挿入される二人の肖像写

²¹⁰二人とも障子の向こう側にいるため、実際に顔を確認することができないが、この
位置関係は慎太郎と龍馬の髪型の違いをもとに推測したものだ。彼らの髪型につい
ては、京都市東山区の円山公園に建てられた坂本龍馬と中岡慎太郎の銅像を参考にし
た。

真の切り返しは前の二回（一度目の「近江屋事件」の時に撮られたものと二度目の「近江屋事件」で最初に撮られたもの）と違って、「慎太郎→龍馬→慎太郎」という順番で撮られている。一先ず二度目の「近江屋事件」に新たに追加されたこの切り返しのことを相違点①と呼ぼう。

一方、二つ目の相違点は、二回再現された「近江屋事件」の異なる結末の間に見られたのだ。冒頭の「近江屋事件」では、最初に斬りつけられた慎太郎はそのまま倒れて再び画面に戻ることはなかったが、龍馬の方はというと、刺客との攻防をしばらく続けたあげく数回斬り刺されて絶命する姿がバスト・ショットで撮られる。ラスト・ショットでは、灯台の焰が消える瞬間が映し出される。一方、終盤近くの「近江屋事件」では、龍馬が絶命するまでの流れが一回目の時とは変わらないが、問題はその後展開だ。龍馬が倒れた後、画面から一旦姿を消した慎太郎は再び現れて刺客と戦うが、結局相手に敵わずまた刺されてしまう。その姿は障子を突き破る刺客の刀と共にアップ・ショットで映し出される。最後のショットでは一回目の時と違って、消えてしまう灯台の焰ではなく、刺客たちが襲来した際に歩いた街の空ショットが撮られている。そして、この空ショットについても一つ見落としとしてはいけないことがある。冒頭の「近江屋事件」のラストでは、ナレーションによる説明こそないものの、灯芯の焰が消えるという人間の死を暗示するショットが撮られているのに、ナレーションによる事件の結果に関する説明は一切行われていない。対して、終盤の「近江屋事件」のラストで灯台の代わりにカメラが捉えたのは、逃げていく刺客も通行人もいない無人の街だ。ただし、今度の場合吉田はナレーションを流し、「その夜、坂本龍馬は即死、中岡慎太郎は二日後絶命した」と暗殺事件の結末を観客に知らせる。ここでは、このナレーションを、二度目の暗殺シーンの中で新たに追加された慎太郎の最後の姿を捉えた映像と合わせて相違点②と呼ぼう。

では、二回繰り返される「近江屋事件」のシーケンスに、なぜこのような相違点=差異が見られたのだろうか。そもそも、この作品は中岡慎太郎の生涯に対する吉田の再現（ほかの表現も使われている、例えば読み直しや読み替えなど）だとよく言われているが、歴史の再現が目的であれば「近江屋事件」は中岡慎太郎の生涯の最後つまりはその一部でしかないから、必ずしもを繰り返し=反復して描く必要があるとは思えない（常套のやり方なら、冒頭あるいは終盤のどちらかで一回しか入れないか、同じ映像を複数回繰り返すか、そのどちらになるだろう）。それでも彼が冒頭では短いバージョン、終盤では長いバージョン、二通りの「近江屋事件」のシーケンスを用意

したのは、やはりこれは中岡慎太郎のドキュメンタリーではなく、この作品を企画した「中岡慎太郎を表舞台に出す会」の名の通り、現在進行中の中岡慎太郎に対する歴史的発掘を記録するドキュメンタリーだからだ。

その制作意図を実現するためには、まず中岡が長いこと歴史の裏舞台に回されてきたという今日に至るまでの状況を提示しなければならない。坂本龍馬暗殺事件としての「近江屋事件」を描くオープニング・シーケンスが冒頭のところで用意されたのは、正にそのためだ。そして、その中で中岡慎太郎が一回斬られてそのまま倒れたきりになったのも、このシーンは大衆がよく知る坂本龍馬暗殺事件を描くものであり、はじめから龍馬にしか注目していないからだ。それだけではない。ラストで龍馬が絶命した瞬間の姿（障子越し）と障子にかかった彼のものと見られる血痕しか映し出されていないこともまた、この「近江屋事件」の主人公はあくまでも坂本龍馬だと主張しているかのように見える。それと、その前の二人が面談するシーンでは、彼らの肖像写真を使った切り返しが龍馬の写真から始まったことと、それに合わせてナレーションで二人を紹介する際先に龍馬の名前を読み上げたことから、同じ意図が読み取れる。さらに、ラストで暗殺に遭った二人の結末を説明するナレーションを流すかわりに、灯台の焰が消えるショットを入れる構成も、ここまで龍馬を中心に展開してきた演出の効果を損なわないように、早い段階で画面から姿を消した慎太郎のことに最後のところでもう一度触れることを回避するために取った戦略だと思える。

しかし、坂本龍馬を中心に構成されるこのオープニング・シーケンスが終わると、今度は今まで龍馬の陰（ナレーションは偽名を頻繁に変えていた慎太郎を「歴史の陰に生きる草莽の人」と呼ぶ）に隠されてきた中岡慎太郎が生きた幕末という時代へといよいよタイムスリップすることを予告するかのように、『幕末を生きる 中岡慎太郎』というメイン・タイトルが大きく映し出される。そして本編に入ると、中岡慎太郎に焦点を当てた映像とナレーションが予告通りに流されていくが、いよいよ二度目の「近江屋事件」のシーケンスが終盤近くで始まる。無論、冒頭の時と違って、今度ははじめから「中岡慎太郎を表舞台に出す」という責任を背負われていることは言うまでもない。すなわち、オープニング・シーケンスが中岡慎太郎という歴史人物がこれまであまり注目されなかった現状を示すものだとすれば、彼を現代日本において「召喚」し再び歴史の表舞台に出すことを目的とするこのドキュメンタリーの終盤では、もう一度暗殺事件の「読み直し」を行って、坂本龍馬の結末にだけ目を配るのをやめて、中岡慎太郎も最後までその場にいた事実を見落としてはならないこと

を観客に思い知らせなくてはならない。実際、二度目の「近江屋事件」の演出を見れば、作り手のこうした意図が込められていることは明らかだ。

相違点①については前述した通り、このシーケンスに挿入された二回目の肖像写真による面談する二人の切り返しに使われた人物=写真を写す順番が、その前に二回繰り返された面談時の肖像写真による切り返しのそれとは異なる処から生じたものだ。この場合、龍馬→慎太郎→龍馬→慎太郎ではなく、慎太郎→龍馬→慎太郎という順番で構成し、しかも最後は慎太郎のミディアム・クローズ・アップで終わるといふ編集には、視線の誘導によって観客の関心を龍馬から慎太郎の方へと呼び寄せる意図が込められていることは明らかだ。そして、このような誘導を踏まえて、吉田はさらに二度目の暗殺シーンの最後で慎太郎の（暗殺が起きた時の）最後の姿を追加する。彼は、苦しむ慎太郎の姿に障子紙にかかった真っ赤な血痕を重ねて障子越しに撮る。注目すべきは、冒頭の暗殺シーンの中で龍馬の最後の姿をバスト・ショットで撮るのと違って、今度は慎太郎の刺客と戦う姿をバスト・ショットで撮ったあとに、ドラマチックな演出効果をより一層高めようと、気絶寸前の慎太郎と震える彼の手を障子紙を突き破った刀が放つ冷やかな輝きと共にアップで撮る。その後、彼は冒頭の「近江屋事件」では流さなかったナレーションを入れて暗殺の結果を観客に教えるが、ここでも龍馬が即死したことを伝えた後に「中岡慎太郎は二日後、絶命した」と読み上げてこの暗殺事件における中岡慎太郎の存在を改めて観客の脳裏に焼き付けようとした演出が行われている。

以上、本作の冒頭と終盤で反復される二つの「近江屋事件」のシーケンスに見られる相違点に関する考察を行った。まとめると、次ようになる。『幕末を生きる中岡慎太郎』は、冒頭で一度再現した近江屋事件のシーケンスを終盤近くでもう一度繰り返したところで一見円環構造を成しているかのように見えるが、それぞれの演出を細部まで比較すると、幾つもの相違点、或いは「ずれ」と言っても良いが、存在することが分かる。そして、これらの「ずれ」は、近江屋事件を坂本龍馬暗殺事件として捉えるという一般認識に対して、改めて中岡慎太郎の存在を意識させる視点からのアプローチを提案したい作る側（「中岡慎太郎を表舞台に出す会」）の意図的な演出によるものだ。その結果、冒頭では「坂本龍馬暗殺事件としての近江屋事件」を、終盤では「中岡慎太郎暗殺事件としての近江屋事件」を、同じ近江屋事件をほぼ同じ構成で再現しても、幾つかの「ずれ」を重ねていくうちに画面から伝わってくる意味

はまったく異なるものになった。これは、吉田が小津映画の中で発見した「反復とずれ」の方法に触発された、いわば吉田喜重的「反復とずれ」の方法にほかならない。

問題は、この吉田喜重的「反復とずれ」に対する評価だ。勿論、「反復とずれ」という概念が彼の小津論で初めて使用されただけに、本作における「反復とずれ」と小津映画との関連性を否定したり、それについての言及を回避したりすることは許されるはずもない。とは言うものの、本作の中で行われた吉田喜重的「反復とずれ」の方法を、彼がドキュメンタリーというジャンルの中で行った小津的「反復とずれ」の方法論的実践と安易に結論づけるわけにもいかない。

もともと、これは長谷正人氏（『映画というテクノロジー経験』²¹¹、第十章「映画、時間、小津」）も指摘したことだが、蓮實重彦による小津論『監督 小津安二郎』²¹²に見られる主題論的体系への過度な傾斜とは補完的な関係を成しているかのように、吉田の小津論『小津安二郎の反映画』は「反復とずれ」という概念を用いて、蓮實の小津論が見過ごした小津映画における説話論的な構造に着目している。吉田によると、「反復とずれ」は小津安二郎がそのサイレント期において既に身につけた、映画を観る者がみな持つ「たえず現実のなかにずれを読み取り、新たな意味を見出そうとする、こうした限りない意味形成の欲望²¹³」に答える表現方法だ。そして、小津映画では説話論的意味の生成を齎す「ずれ」は、しばしば同じ身振り（例えば『生れてはみたけれど』の中で幼い兄弟が脱いだ上着を肩にかける仕草）または言葉（例えば『東京物語』で笠智衆が病に倒れた女房を前にしてひたすら「治る」と言い続ける場面）の反復という形で表現される。一方、長谷氏はこのような吉田の小津作品に対する分析を踏まえて、「反復」から「ずれ」が生じるまでの時間的間隔を基準に小津映画における「反復とずれ」をさらに二パターンに細分した。彼は『東京の合唱』を例に取り上げ、同一場面の中で人間の身振り=アクションの反復から生まれた「ずれ」が、最初の意図とは裏腹に、異なる意味を生み出すようなサイレント期の小津作品を「運動イメージの映画」と呼ぶ。一方、『東京物語』に代表される小津後期作品における「反復とずれ」について、似たようなショット又は場面が一定の時間的間隔を経て、再びスクリーンの上で反復されるたびに、人物を取り囲む事態の決定的な変化=

²¹¹青弓社、二〇一一年。

²¹²蓮實重彦『監督 小津安二郎』筑摩書房、一九八三年。なお、増補版『監督 小津安二郎増補決定版』は二〇〇三年に同出版社から出版された。

²¹³前掲『小津安二郎の反映画』、44 ページ。

「ずれ」が生じ、観客に「何かが過ぎ去ってしまった」という不可逆的な時間経過を経験させたことから、それらの作品を「時間イメージの映画」と呼ぶ²¹⁴。

では、『幕末に生きる 中岡慎太郎』の場合はどうだろう。

まず、吉田喜重的「反復とずれ」の方法が使われた『幕末に生きる 中岡慎太郎』は、劇映画の演出を大胆に取り入れているとはいえ、ドキュメンタリーであるという本質には変わりがない。そのため、歴史事件を扱うドキュメンタリーの中で、吉田と長谷氏が小津作品について語る時と同様に、本作における「反復とずれ」の説話論的意味の生産または説話論的構造に齎す変容を語ること自体が、歴史改ざんを連想させかねないことは言うまでもない。確かに、近江屋事件は歴史事件としてその事実関係が揺るがぬものである以上、その再現シーケンスの反復の本質は一種の回帰運動であり、劇映画に見られるような説話論的持続性あるいは物語進行の直線性とは根本的に異なる構造を成す。しかし、二度目の「近江屋事件」を観る時、われわれはその演出に込められた視点の移行をはっきりと読み取れて、今まで「中岡慎太郎伝」として観ていたこのドキュメンタリーは、実は中岡慎太郎を表舞台に出そうとする者たちの試みを記録するものであることに初めて気が付くことも確かな事実だ。そして、一般常識或いは公共記憶として覚えさせられた「坂本龍馬暗殺事件としての近江屋事件」は、いつの間にか「中岡慎太郎暗殺事件としての近江屋事件」と化していたことに気づいた瞬間、誰もが遡及的に「そういえば、確かに中岡慎太郎もあの場に最後までいた」と嘆くはずだ。長谷は小津映画の時間感覚について「何かが過ぎ去ってしまった」という表現を使ったが、要するに前に映っていた人/物事がもうここにはいないという状況を指している。しかし、「そういえば、確かに中岡慎太郎もあの場に最後までいた」の場合は、一度見た場面をもう一度見た時に、そこに新たに加えられた人/事

²¹⁴ 「サイレント期/戦前小津作品=運動イメージの映画」と「トーキー期/戦後小津作品=時間イメージの映画」という、明らかに第二次世界大戦という歴史的な分岐点を意識した長谷氏の二分法は、ドゥルーズの『シネマ』の主要概念を用いたことから、恐らく『シネマ1 行動イメージ』の第十二章「行動イメージの危機」の中で第二次世界大戦の終結すなわち「映画にとっては外的な理由」を背景に、行動イメージの大危機がイタリアのネオリアリズムよりはじめて確認されたというドゥルーズの論述、あるいは『シネマ』の1と2がそれぞれ戦前映画と戦後映画を対象に考察するという大まかな全体構成に由来していることは推測に難しくない。ただし、ここで誤解してはいけないのは、吉田の『小津安二郎の反映画』は『シネマ』の概念の導入こそはしなかったものの、例えば戦中に作られた『父ありき』または戦後の『東京物語』をめぐる彼の作品分析を読めば分かるように、小津作品における時間感覚の問題を意識していることは明らかだ。

柄を見て、本来そこに映るはずだった人または事柄が一回目の時には映らなかったことに気づくわけだから、「何かが過ぎ去ってしまった」ではなく「何かを見落としてしまった」という（ドキュメンタリーでありながら）小津のそれを逆手に取ったような「反復とずれ」の演出がここで行われている。この意味では、『幕末を生きる 中岡慎太郎』を「時間イメージのドキュメンタリー」と呼んでも良からう。

さて、小津映画における「反復とずれ」との比較から一旦離れて、これからは吉田のドキュメンタリー作家としての立場並びに彼自身の映画論との内在的因果性に焦点を当て、本作に使われた「反復とずれ」の手法に対する評価について考えたい。本作の冒頭と終盤で二回繰り返された近江屋事件の再現シーケンスから見られた、坂本龍馬から中岡慎太郎へと視点の移行が「反復とずれ」という手法を用いた意図的な演出によるものだという事実に関しては、これまでの考察で既に明らかになっている。しかし、忘れてはいけないのは、同手法によって近江屋事件に関与したあらゆる人物及び事物への視点移行の可能性も、ここで同時に開かれているという事実だ。終盤の「中岡慎太郎刺殺事件としての近江屋事件」が企画側である「中岡慎太郎を表舞台に出す会」の要望に応えた結果だとすれば、その演出次第で「坂本龍馬暗殺事件としての近江屋事件」という公共記憶、もしくは映画っぽく言うならば、ステレオタイプ化したシナリオといったところだろうか、その存在によって歴史的真相から切り落とされた様々事実や証言をかき集めて、刺客の視点で「坂本龍馬刺殺事件」を撮るなり、近江屋の主人の視点で「家で居候していた龍馬先生が殺された事件」を撮るなり、異なる視点から様々なバージョンの「近江屋事件」を映像化することも当然できるはずだ。

ところで、吉田にとって中岡慎太郎を表舞台に出したいというのは、あくまでも上辺だけの動機に過ぎない。彼の挑戦は寧ろ、初めから「坂本龍馬暗殺事件としての近江屋事件」という公共認識=ステレオタイプ化したシナリオの解体しか射程に入っていない。彼にとって、近江屋事件という歴史的真相の全貌から一人のヒーロー=龍馬に関する重要な情報だけ切り取って、それらの断片的な情報をもとに「坂本龍馬暗殺事件としての近江屋事件」という、恰も説話的連続性が保たれていると見せかけるようなステレオタイプ化したシナリオでしかない。この意味では、われわれがこれまで坂本龍馬から中岡慎太郎へと観客の視線を誘導するためのものとして観てきた「ずれ」の本質とは、われわれ観客にあの歴史事件の全貌の存在（これまで全貌だと思っていたものが、実は全貌の一部に過ぎなかったことに対する自覚と言い換えてもよからう）

へと導くきっかけたる役割を果たす一つの割れ目にほらならない。そして、吉田がこの割れ目を開けたのは、歴史の真実という無限に膨らむ事実と証言の世界に背を向けることにならないようにとった行動であり、真実に目を向けることを原則とするドキュメンタリーの精神に基づく行動でもある。

それだけではない。前述の繰り返しになるが、そもそも劇映画監督として活躍していた吉田がドキュメンタリーまたはドキュメンタリー的手法に興味を持ったのは、劇映画に見られる、作る側の意図によって見る側の感情または注目先が左右されるという一方通行的な関係の解消に有効だと思ったからであり、要するに「物語る主体」の破壊という彼の映画論の中核をもなす問題意識がそこで働いているのだ。だから彼のドキュメンタリー制作の場合も当然、「物語る主体」の温存を許すわけには行けない。事実、「近江屋事件=坂本龍馬暗殺事件」というステレオタイプ化した物語の世界に閉じこめられるわれわれの視線を解放しようとして行われた「反復とずれ」の試みは、映画の物語依存あるいは同一化作用への執着による視線の硬直化の解消という、彼が劇映画監督としてデビューして以来精力的に取り組んできたプロジェクトの一環として、ドキュメンタリーという形式に敷衍したものに他ならない。

おわりに

冒頭では、『幕末を生きる 中岡慎太郎』は吉田喜重ドキュメンタリー作品の最高傑作だと言った。その根拠を示すためにこれまで作品分析を行ってきたが、結論は以下の通りだ。まず、肖像写真の俳優化や無人ショットの多用などの方法を用いて、観客と歴史人物即ち死者の間に存在する現在と過去の境界線を曖昧化したとして、本作は通常の歴史人物をテーマとする伝記ドキュメンタリーと一線を画す独自性及び斬新さにおいて評価されるべきだ。一方、それらの演出はしばしばドキュメンタリーの虚構性を暴露する役割をも果たしており、本作にドキュメンタリーとしての高い自己批評性を齎しているが、注目すべきはアプローチが行われた角度だ。ドキュメンタリーの虚構性の暴露に有効だとされるそれらの演出の中では、「池田屋事件」で行われた「流血しない殺陣」のような、演技というものの虚構性の暴露を通してドキュメンタリーの虚構性を内部告発する方法もあれば、一方では「奇妙な雪」や「濡れない雨夜の街」のようなショット間の時間的・空間的連続性を切断する方法や、二度の「近江屋事件」に見られる「反復とずれ」のように歴史事件という典型的なステレオタイプ化した物語に束縛された観客の視線の解放を試みる方法も用いられている。しかし、

これらのアプローチは、吉田がそれまでの劇映画制作の中で実践してきた「物語る主体」という特権主義の破壊と、映画物語の説話的連続性とその自明性に対する否定など謂わば即物的な現実の断片を編集によって物語らせるという「映画のまやかし」の批判にも当然繋がるものであることは、改めて指摘するまでもないだろう。

すなわち、この作品に対する評価を行う時、これをただの吉田的「反ドキュメンタリー」としてだけではなくて、吉田の「反映画的」な映画/映像制作活動として考察することも欠かせない。事実、彼が劇画的な想像力を発揮して生み出したドキュメンタリー演出の斬新さと大胆さを見せた本作は、同時に彼がそれまでの「反映画」的制作活動の中で積んできた豊富な経験、その方法論の完成度の高さも全面的に反映されている作品だ。

第九章、映像による吉田喜重の映画論：『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』

はじめに

一九九五年に公開された『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』は、前年の『吉田喜重が語る小津安二郎の映画世界』と同様に映画作家をテーマとするドキュメンタリー作品だが、シネマトグラフの誕生すなわち映画の歴史についても多く語っている。本章ではまず、吉田喜重がガブリエル・ヴェールという人物を撮るようになった経緯を明らかにした上で、ヴェールとその作品に対する彼の解説を考察する。第二節では、リュミエール兄弟とシネマトグラフの誕生など映画史にまつわる内容をも取り入れた本作の中で行われた、先人たちへのオマージュと思われる演出の分析を行う。最後は、『幕末に生きる 中岡慎太郎』に続いて、彼が本作でさらに見せた映画の想像力に満ちる演出を考察する。

一、ガブリエル・ヴェールをめぐるドキュメンタリー制作に至る経緯

議論は、ある素朴な質問から始まる。質問とは、そもそもガブリエル・ヴェールという映画史的には無名としか言いようのない男（今となって、彼は日本を訪ねた二人目の外国人シネマトグラフ技師として知られているが、当時は彼の前任者であるコンスタン・ジレルすら本名よりむしろ「リュミエール兄弟が日本に派遣した専属技師」として認識されていた時代だった）についてのドキュメンタリーを吉田はなぜ撮ったかという問題に他ならないが、ここではまずその経緯について説明する。

この作品が公開された一九九五年は映画誕生百年の年だということもあり、日本ではリュミエール兄弟とシネマトグラフ、並びにシネマトグラフによる明治時代の日本を記録した映画『明治の日本』にまつわる本の出版や記念上映、展覧会など様々な記念イベントが行われた。この大きな「祭典」に携わった一員として、吉田は本作のほかにも『映画伝来 シネマトグラフと〈明治の日本〉』²¹⁵という本の共同編者（残り二人は山口昌男と山下直之）を務め、寄稿もした。この本は元々展覧会「映画伝来—シネマトグラフと〈明治の日本〉」の図録として出版されたものだが、その展覧会の

²¹⁵吉田喜重ほか編『映画伝来 シネマトグラフと〈明治の日本〉』岩波書店、一九九五年。

共同企画²¹⁶として朝日新聞社の名前が挙げられる。当時、朝日新聞社の主催で映画生誕百年祭実行委員会が立ち上げられたが、その委員長を務めたのは蓮實重彦だ。そして、この蓮實こそがガブリエル・ヴェールの存在を日本に知らせた重要人物であり、吉田とガブリエル・ヴェールとの接点を作った人でもある。

もっとも蓮實自身も、その年の年末に編者を務めた『リュミエール元年 ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』²¹⁷という本を出版させたが、そのきっかけは数年前にガブリエル・ヴェールの曾孫にあたるフィリップ・ジャキエ氏が、故郷の物置から発見した曾祖父のものと見られる多数の書簡や写真などの遺品の中に、ガブリエル・ヴェールが『明治の日本』の一部映像を撮った事実を示す証拠も混ざっていることで、来日し蓮實を訪ねたことまで遡る。蓮實の述懐²¹⁸によれば、それまでコンスタン・ジレルの手柄だと思われてきた『明治の日本』に二人目のカメラマンの存在が浮上したことに興奮した彼は、映画史的大発見にも繋がるガブリエル・ヴェールと『明治の日本』の関連性を究明するプロジェクトを早速立ち上げようと、直ちに数名の映画関係者に連絡したようだ。そして、そのうちの一人は彼の親しい友人でもある映画監督の吉田喜重だ。一方、古賀太と小松弘の両氏も蓮實から連絡を受け、後にガブリエル・ヴェールをめぐる映画考古学的な発掘の中で重要な役割を果たすこととなった。とりわけ古賀が翻訳したヴェールの手紙は、『リュミエール元年 ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』に収録されるのだけではなく、吉田が『映画伝来 シネマトグラフと〈明治の日本〉』に寄稿した文章「「天国, しかも曖昧なる—」日本」²¹⁹とヴェールをめぐるドキュメンタリーの中でも頻繁に引用されていることから、実に色々な面において多大な貢献を果たした人物と賞すべきだ。

この通り、吉田がガブリエル・ヴェールに出会い、文章や映像の形でガブリエル・ヴェール解説を試みるようになったのは、他の映画人からの様々な情報や協力を得ることができたからだ²²⁰。一方、彼の仕事もまた仲間たちと連携して、ガブリエル・ヴ

²¹⁶朝日新聞社以外に、渋谷区松濤美術館、兵庫県立近代美術館と福岡県立美術館の三者もこの企画に参加している。

²¹⁷蓮實重彦編『リュミエール元年 ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』筑摩書房、一九九五年。

²¹⁸前掲『リュミエール元年 ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』後書き、223～225ページ。

²¹⁹前掲『映画伝来 シネマトグラフと〈明治の日本〉』、83～92ページ。

²²⁰ この作品もさることながら、前文で言及した『キング・オブ・フィルム/巨匠たちの60秒』にしても、フランスでの彼の名声のほかに、上で述べたガブリエル・ヴェールの個人研究プロジェクトに彼が参加していることが遠くまで知れ渡ったことが、こ

ヴェールをめぐる考古学的研究乃至映画誕生の歴史の再検討という大きなプログラムの中で自らの機能を果たしたことは言うまでもない。

ところで、第二節に入る前に、本章のタイトルについての説明を行わなければならない。何故、映像による吉田喜重のガブリエル・ヴェール論ではなく、映像による吉田喜重の映画論としてこの作品を扱うべきか、このタイトルに疑問を持つ者は少なくないはずだ。確かに前作の『吉田喜重が語る小津安二郎の映画世界』に続き、本作は題名にガブリエル・ヴェールという人名を入れた時点で、すぐに作家/作品論的な考察だと連想されても無理はないだろう。しかし実際のところ、本作にはシネマトグラフが発明されて間もない頃他の技師が撮った映像（主に『明治の日本』）や関連人物の写真、書簡など貴重な資料が大量に使われており、シネマトグラフ誕生の歴史並びにリュミエール兄弟とその専属技師とりわけコンスタン・ジレルによる撮影活動についての言及にもかなりの時間を費やしている。その意味では本作は、ガブリエル・ヴェールのみを対象とする映像による作家論として扱うにすれば、内容上はみでる部分がやや多い作品だと言わざるを得ない。とはいえ、このドキュメンタリーは、エトランジェ即ち異人であるヴェールが明治時代の日本で行った撮影活動および彼の人生遍歴を中心に構成されていることも事実だ。ただし注意すべきは、吉田の関心はあくまでもガブリエル・ヴェールという映画の誕生にも携わった人物が考える映画のあるべき姿、すなわち彼の映画論という本質的な問題の解題に尽きる、ということだ。詳しい説明は続く第二節「吉田喜重が語る映画作家ガブリエル・ヴェール」の中で行うことにするが、さしあたり言えることは、ナレーションで語られたその思考は、それまで彼が映画をめぐる書いたテキストの中で示した主な主張との内容的重複が見受けられていることだ。加えて、貴重な歴史写真と映像資料を引用する際に吉田が行った様々アレンジにも、彼の個人的な問題関心乃至美学的趣味（米屋の番傘を思い出してもらおう）が反映されている。事実、このドキュメンタリーは吉田のガブリエル・ヴェール読解であると同時に、彼自身の映画論を色濃く反映したものとして、正しく「映像による吉田喜重の映画論」という名に相応しい映像テキストに思えてならない。

のシネマトグラフ誕生百年を記念するために世界各国映画界の巨匠を総動員したと言っても過言ではないオムニバス作品に、吉田が日本映画界の巨匠として招待された理由になったことは想像に難しくない

二、吉田喜重が語る映画作家ガブリエル・ヴェール

では、ガブリエル・ヴェールとは一体どんな人物だろう。吉田本人の言葉を借りて言えば、ヴェールは「映画を捨て去った」男だ。「映画を捨て去った」、これは終盤近くでヴェールのモロッコ行きについて語る時に吉田が使った結論たる表現だが、実はそれまでの映像の中で、吉田はヴェールが撮影した映像を手掛かりに彼が映画に絶望した理由を探っていた。

この作品の全体構成を確認しよう。冒頭からの十分間は、シネマトグラフの誕生とヴェールがリュミエール兄弟の依頼を受け、異国の映像を撮るために海外へと旅立つ経緯が説明される。その後の二十数分間は、ヴェールがメキシコや南米、そして日本とアジア諸国を撮影のために歩き回った遍歴が考察されるが、そこで取り上げられた映像は、主に彼がメキシコと日本で撮ったものだ。後半に入ると、フランスに帰国した後のヴェールの境遇が語られ、俳優たちが演じる「ヴェールの日本旅回想」と「日本娘から番傘をもらおう」の二つのエピソードが挿入されている。そして終盤では、ヴェールがメキシコで撮影した『ピストルによる決闘』（一八九六）の映像が流されるが、吉田のナレーション曰くこの映像こそがヴェールを映画に絶望させた原因だ。最後に映されるのは、モロッコに移住したヴェールが現地で撮った最後の映像（カラーの映像）だ。

このように作品の全体構成をまとめてみると、ヴェールをめぐる考察がほとんど時系列に沿って行われたことは一目瞭然だ。となると、やはり終盤近くに挿入された『ピストルによる決闘』というヴェールが初期に撮った映像はその中の例外として、一際目立っているように見える。実際このシーンの中で、『ピストルによる決闘』の映像は計四回も繰り返して流されている。一回目の「ピストルによる決闘」の後に、光を放つ映写機のショットを挟んで、同じ映像にピストルの発砲音を新たに付けてさらに三回連続で流しながら、吉田は「ヴェールはこの映像を見た観客の激しい怒りとともに、映像の持つアクチュアリティに戦慄したに違いない」と断言する。彼がここでいうヴェールを戦慄させた映像のアクチュアリティというのは、観客に虚構のものを真実だと思い込ませる迫真性を指しているが、そのようなアクチュアリティが生まれたのは、カメラという装置が持つ揺るぎない記録性と俳優に演技させるヴェールの演出のおかげだということは言うまでもない。そして、『ピストルによる決闘』の映像的臨場感を一層高めようとするかのように、ヴェールがこの作品を撮った当時にまだ発明されていないアフレコの技術を駆使し、発砲音を追加した演出からも窺えるよ

うに、彼がここで提示しているのは明らかに後者、つまり演出の問題だ。事実、その後映し出される女性が米屋の番傘を持ってモロッコの街を歩くシーンの中で、彼はヴェールの（写真家への）転向動機について次のように結論付けた。

すでに日本を訪れる以前に、ヴェールは映画の喜ばしき誕生とともにその行き着く果てぬ死をも観てしまっていたのである。映画は現実と虚構とを弄び、観客を自由に操れる危険な表現であり、それが映画の死に至る病であった。二十世紀の映画は、この死に至る病によって発展し、巨大なメディアとなってゆく。そして、そのことはヴェールに映画を断念させ、モロッコへと旅立たせた理由でもあったのだろう。

この通り、吉田からすれば、ヴェールが「ピストルによる決闘」のスクandal化に戦慄を覚えた真の理由は、スペクタクル性という領域をはるかに超えた、如何なる虚構のものをも観る人間にそれが現実だと信じ込ませる危険な力が映画には潜んでいるという真実にほかならない。

しかし興味深いのは、彼が主張するヴェールが映画に絶望を感じた瞬間、つまりは映画の「死に至る病気」を発見した瞬間が、彼がシネマトグラフの技師となって間もない頃に早くも訪れている、というところだろう。というのは、吉田がかつて自身の小津安二郎論（『吉田喜重が語る小津安二郎の映画世界』という映像版の小津論と『小津安二郎の反映画』という文字版の小津論）の中でも小津が「ゼロの時刻」において「映画のまやかし」を思い知らされ、映画監督として深い絶望感に襲われたはずだという仮説を立てたことを、ここで想起せずにはいられないからだ。勿論、彼の言う小津が「ゼロの時刻」に感じた絶望感は、映画観客から映画監督へと立場を変える際、初めてカメラを通して見た映像の即物性と無秩序さと、それまでただの観客としてスクリーンの上で見た映像の説話的連続性との間に横たわる落差に起因するものであり、同じ「始まり」でも観客としての経験がほとんどないヴェールとは事情が違ふ。ただし、「映画のまやかし」の場合も、即物的な現実の断片を、人為的な演出と編集によって見せかけに過ぎない説話的世界を生み出そうとする映像表現に内在する欺瞞性への批判を示す表現として使われた事実には変わりがない。

強いて言うなら、上の引用からも分かるように、ヴェールが「ゼロの時刻」に経験した絶望を表現する言葉として彼が選んだのは、小津映画について語る時に使った

「まやかし」よりはるかに生理的危機感を感じさせる「危険」と「死」といった言葉だ。その理由は単純なものだろう。つまり、シネマトグラフはその誕生において国家/権力プロパガンダに利用されてきた、この歴史的事情が吉田のヴェール読解において検討されているからだ。この意味では、「死に至る病」の「死」は、彼が小津論の中で使った「見ることの死」と違って、そのまま現実的な意味を帯びているように思える²²¹。

とはいうものの、小津批評に使った「映画のまやかし」にしろ、ヴェール批評に使った「死に至る病」にしろ、その本質は吉田がそれまで自身の映画論の中で訴えてきた映画の制度、すなわち無秩序な現実を演出と編集によって説話上の因果性を作り出すことへの批判であるという意味では同義反復的な表現でしかない。

また、映画の制度を批判すると同時に、彼は自身が考える理想的な映画の在り方をも明白に提示している。すなわち、彼が一九六九年に発表した「私の映画論—自己否定の論理」²²²の中でも書いたように、「すでにあたえられた、確固とした実体としてではなく、作る側と見る側とのあいだに、自由に対話し、交換可能な、関係概念としての映画」にはかならない。この「宣言」が示したように、映画をめぐる彼の思考は作る側と見る側の理想的な関係の構築に重点を置いており、それまでの作る側と見る側の間に見られたような、「見せる側と見せられる側」といった一方通行としか思えない関係を破壊し、見る行為の自由を強く訴えている。そして当然のことに、こうした訴えは彼のヴェール読解にも反映されることになる。

例えば、ヴェールがメキシコで撮影した映像を考察する際、『散歩中の大統領』が独裁政権のプロパガンダにも利用されかねない「危険な表現」だと示唆する吉田は、その対照的な例として原住民たちのダンスを捉えた『メキシコのダンス』を取り上げる。そして、彼はこの映像を映画が「限りなく開かれた自由なメディアでもあった」ことを示す例だと述べる。理由は明らかだ。この映像の場合、ディアス大統領が馬に乗る彼自身の「雄姿」をカメラの前で幾度もポーズを決めて見せる（その振る舞いは俳優それも主演男優としての演技以外の何物でもない。一方、大統領の存在に気付い

²²¹ヴェールがメキシコで撮った独裁者ディアス大統領の映像について言及する吉田のナレーションだ。「ディアス大統領を映したこの映像がおのずから物語るように、権力が自らを誇示し、プロパガンダすることができたのだ。単なる見世物にすぎないと思われた映画は危険な表現でもあったのである」（10:50-11:10）。

²²²初出=『映画芸術』一九六九年九月号。『自己否定の論理・想像力による変身』（三一書房、一九七〇年）『現代日本映画論大系5』（冬樹社、一九七一年）と『吉田喜重 変貌の倫理』（青土社、二〇〇六年）にも所収されている。

たとたん慌てて自転車から降りる通行者たちもまた、わき役として好演を見せたというべきだろう) 前者と違って、先住民たちがひたすらダンスしているところをただ遠くから眺めるように撮る『メキシコのダンス』はその画面内部において、圧倒的な語りかけも決定的な意味づけも一切行っていないからだ。

あるいは、ヴェールが日本で撮影した映像の考察を行う時も、「日本でこの映像が撮影できたことをヴェールは喜んだことだろう」として吉田が取り上げたのは、日本女性の踊る姿だけ映した『日本の踊り: I かつぼれ』だ。そして、ラストでも彼はモロッコの女性たちを映したヴェールが人生で最後に撮ったとされる映像が取り上げ、「ガブリエル・ヴェールの遺言にふさわしい映像だ。映されている踊る少女たちとそれを映す側との限りない平等、それが映画の夢、夢の映画であった」と示唆する。事実、ダンスというテーマの共有は兎も角にして、これらの映像が理想例として出されたのは、観客に向けて権力者の「支配の物語」またはその反対である被統治者の「受難の物語」を一切語りかけずに、あるがままの光景をひたすら見せているだけだ。ただし、これらのヴェールが思う理想的な映像とは如何なるものなのかと言う問題にまつわる推測(少なくとも、『リュミエール元年』に収録される一九八六から一九〇〇の間にヴェールが書いた手紙を読んだ限り、吉田の推測を裏付ける有力な証拠は見当たらなかった)を述べる吉田のナレーションがほとんどヴェールの名を借りていなかったことに留意してもらえらるなら、そこで語られているのはあくまでも吉田が考える映画/映像の理想像でしかないことは言うまでもないだろう。

しかしここでは、ある疑問が生じる。これらの理想例を挙げることは、ヴェールが実際映像表現に潜む危険を回避する方法を見つけた証拠になるはずだが、それにも関わらず、なぜ吉田はなおもヴェールが映画から自ら離れた理由は映画の「死に至る病」に絶望したからと言い続けるのか、という素朴な質問だ。

おそらく、この質問を答えるヒントは彼がヴェールに与えたもう一つの評価の言葉に隠されている。その言葉とは、エトランジェだ。事実この作品全篇を通して、彼はヴェールのことを幾度もエトランジェと繰り返して呼び続けているが、その考察が進むにつれてその言葉に含まれた意味も少しずつずれていったと見られる。ヴェールの来日および日本での撮影活動を語る前半の中で、エトランジェは「外人」、「異人」と同様に、西洋人を意味する言葉に過ぎない。しかし、後半に入ると、エトランジェという言葉の意味は変化し始める。ヴェールがアジア各国で撮影した映像が母国フランスで冷遇されたことを語るナレーションからの一部摘録だ。

ヴェールが世界を旅しながら撮影したフィルムは、おのずからエキゾチシズムの欺瞞を暴き告発するものであった。彼の記録した明治の日本はあまりにも貧しく、無秩序であり、人々の眼には不気味に映ったに違いない。ようやく帰国したフランスでも彼は、自らがエトランジェでしかないことを知ったのである。

上のナレーションについて少し説明を添えよう。前のナレーションの中では、ヴェールが海外で撮影したフィルムがパリ万博で上映された記録がないことが告げられている。一方、上のナレーションは、ヴェールの作品が冷遇される根源的な理由に対する吉田の分析になるが、最後のところでエトランジェという言葉が再び使われている。しかしこの場合、「エトランジェ」は国籍の違いを示す意味で使われていないことは明らかだ。それは、ヴェールの持つ自由な思想と、映画または映画産業に見られるスペクタクル（この場合は異国趣味あふれる映像）と物語を見たいという観客の要望に応えようと、無秩序に広がる現実を一つの意味に集約させる特権意識とは相容れない事実を示唆するものだった。そして、映画産業と映画の在り方をめぐって埋まらない齟齬を来した事実がある以上、映画産業からの排除に遭いかねない意味において、エトランジェでしかないというよりも、寧ろヴェールはエトランジェであることを強えられる立場に在ると言って良からう。或いは、言い方を変えてエトランジェでしかいられないと言っても良い。そして実際その後のナレーションの中で、ヴェールがリュミエール社を親友のジレルと共にやめた理由は「パリ万国博覧会の結果に絶望したからだろうか」という推測が述べられたことから窺えるように、ヴェールに与えられた「エトランジェ」という言葉には、同じ映画作家である吉田からの同情と共に、こうしたエトランジェとしての映画人生を彼に強いる映画産業への猛烈な批判も込められていることは一目瞭然だ。

三、リュミエール兄弟とその使徒たちへのオマージュ

前文で言及した『リュミエール元年—ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』の中では、編者蓮實重彦が書いた「光の使徒—リュミエール兄弟とガブリエル・ヴェール」²²³というテキストが収録されている。その中で、蓮實はリュミエール兄弟がまだ映画

²²³前掲『リュミエール元年—ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』、5～44 ページ。

作家として活動していた時代に、彼らからの依頼を受けた技師たち²²⁴が撮影したフィルムが彼ら兄弟の作品と見なされるという代理行為の妥当性について、それは技師たちの作品に見られるリュミエール兄弟の作品との題材的類似並びに主題論的統一/継承関係によって支えられていると示唆する。彼は、映画作家としてリュミエール兄弟を早い段階で既に凌駕した者もいるなか、その技師たちが撮った作品によってリュミエール兄弟の映画作家としての名声を高めた事実を目を付け、彼らのことをリュミエール兄弟の使徒と名付ける。蓮實はさらに、リュミエール兄弟の受諾を受けて日本に派遣されたコンスタン・ジレルとガブリエル・ヴェールの二人が当時日本で撮った映像が、リュミエール兄弟の作品として『明治の日本』に収録されている例を取り上げ、二人の作品は（取り上げられた作品だけで言うと、ジレルの場合は『日本の俳優: 剣による戦い』、ヴェールの場合は『日本の踊り: I かつぽれ/V 御所車』と『田に水を送る水車』）は、主に「水/水の空間的位置変化」といったリュミエール兄弟の作品の特権的な主題を受け継いでいる事実を以って、「リュミエール兄弟作品」に相応しいとされる特質を獲得したと分析する。とりわけヴェールの作品は、「ショットの生命」とも言える画面における継起する運動感を新たに発見した事実において、リュミエール兄弟による作品を超えていたと彼は示唆する。

ところで、蓮實が指摘したリュミエール兄弟とその使徒たちを繋ぐ題材的類似と主題論的継承関係のことだが、実はこの作品の中でも似たような現象が確認されている。勿論、吉田喜重はリュミエール兄弟とその「使徒」たちとは謂わば業務上の専属または委託関係にあるわけでもなければ、この作品をあくまでも彼自身の名において発表した事実を見ても、彼をリュミエール兄弟の使徒、あるいはその使徒たちの使徒と呼ぶことは到底妥当とは思えない。その代わりにここでは、本作に見られたシネマトグラフが誕生した初期に撮影されたリュミエール兄弟とその技師たちによる作品を対象とする題材上の類似及び主題論的なアプローチを、「リュミエール兄弟とその使徒たちへのオマージュ」と呼ぶことを提案したい。以下では、吉田によるこのようなオマージュを詳しく考察する。

²²⁴本章ですでに言及したのは、コンスタン・ジレルとガブリエル・ヴェールだ。彼らは二人ともリュミエールの専属技師だと思われがちだが、ヴェールの場合はジレルと違って、専属ではなくリュミエール社と契約を結んだインディペンデントのカメラマンだ。

1、カメラワークからの接近

吉田のオマージュは、まずカメラワークからの接近という形で行われた。本作の中で引用されたリュミエール兄弟とその技師たちによる作品が示しているように、シネマトグラフにできる撮影は固定撮影と移動撮影の二種類しかない（終盤のヴェールによる映像は一九三〇年代のカメラを手持ちで撮ったものだ）、それも六〇秒という時間的制限が設けられている。一方、本作の中の吉田が撮った映像は、筆者が確認した限りでは基本長いショットを排除した固定撮影と移動撮影、それもシネマトグラフ時代と同様に乗り物を利用した移動撮影によって撮られている。例外は三か所²²⁵ほど確認されているが、いずれもプルフォーカスで撮られている。そして、ピントが移動する時間のみカウントするなら、三か所合計二〇秒弱という全体の百分の一にも達していない尺だった。確かに吉田喜重は固定ショットを好む映画監督としてよく知られているが、ここまでの徹底ぶりは本作においてのみ見られているため、偶発的な出来事とは思えない。

例えば、冒頭近くのリュミエール家の館を映したシーンの中では、このような室内ショットが撮られている。シネマトグラフがある部屋の中で展示されていることを、その部屋のガラス扉越しに確認できるが、扉が閉められているためその部屋には入れない。次の瞬間、まるでわれわれ観客を室内へと誘導するかのように、その内開きのガラス扉はゆっくりと開く。その時、いよいよ室内へと入れると誰もがドリー・インもしくはズーム・インの発動を期待し始めるが、その予測は微動すらしないカメラの執拗なまでの不動性によって簡単に裏切られてしまう。それにも関わらず、目の前に自らの全貌を見せるシネマトグラフの存在に気付いたわれわれは、その裏切りに込められた真意をすぐに理解する。吉田は（本作が公開された一九九五年から逆算して）百年前に誕生した、様々な不自由を強いられながらも最初の映像表現に挑んだシネマトグラフに敬意を払うために、自らカメラの自由な動きを禁じたに違いない²²⁶。

²²⁵ヴェール=肖像写真にコアントローの水割りを注ぐ二つのショット（7:44-7:49 と 35:24-35:30）とヴェールに番傘をあげた若い日本娘二人が去っていくショット（40:05-40:11）。

²²⁶その後カメラはシネマトグラフに次第に近づくが、やはりピントさえも動かすことなくカメラのポジションだけを変えていた。

2、題材の類似

ヴェールをめぐる本作の中でリュミエール兄弟とその技師たちによる作品も大量に引用されていることは、前述した通りだ。最初の引用（3:45-5:36）はリュミエール兄弟が自ら撮影した代表的な作品を抜粋して繋げたものだが、その中で引用された作品を映される順番で言うと、『工場の出口』、『赤ん坊の食事』、『港を離れる小舟』、『カード遊び』、『水をかけられた散水夫』、『ラ・シオタ駅への列車の到着』と『コルドリエ広場』の七作になる。そして、これは決して恣意的な選択ではない。というのは、家庭的な題材（家族の食事）や喜劇的な題材（喜劇的な演技、いたずら）、自然的な題材（海=水）、あるいは近代的な題材（工場、列車、街風景）などリュミエール兄弟作品の代表的な題材は、ほとんどすべて取り上げられているからだ。

一方、この引用が行われる前とその後流された吉田による映像では、喜劇を除く上記の題材がすべて戦略的に織り込まれている。そこには、カフェで家族が食事を楽しむ光景と川がゆっくりと流れる光景に、列車の発着と酒を注ぐ動作など、リュミエール兄弟の作品を彷彿させるショットが沢山挿入されている。とりわけ、引用シーンの最後でリュミエール兄弟の『コルドリエの広場』の映像に、ほぼ同じカメラ・ポジションから吉田が撮影した現在のコルドリエ広場の映像（5:23-5:48）がオーバー・ラップされたところからは、先駆者を偲ぶ吉田の意図が簡単に読み取れるはずだ。

確かに、このような演出をリュミエール兄弟へのオマージュとして捉えることもできるが、本質的なことを言うなら、それはリュミエール兄弟の使徒たち、すなわちリュミエール社に雇われた専属技師たちが無意識のうちに行った主題的反复の反复にすぎないことも否めない事実だ。そこで吉田が新たに注目したのは、蓮實が指摘したリュミエール兄弟作品の代表的な主題を受け継ぎながら、映画作家として二人を凌駕したと見られる彼らの使徒たちとその作品だ。そこで彼の考察対象となったのは、本作のテーマでもあるガブリエル・ヴェールだ（ジレルの引用シーンも一回あったが、吉田が彼のことをヴェールの親友で「同類」として扱っているため、ここでは敢えて省略する）。

3、特権的な主題の抽出

吉田の作業はまず、ヴェールが撮影したフィルムから特権的な主題を抽出することから始める。ヴェールが撮影したフィルムを引用したシーンが作品全体に散在しているが、内容で言うと、メキシコで撮影されたものと日本で撮影されたものを取り上げられている。そして、ヴェールに対する彼の読解は、それらの引用シーンに付けられ

るナレーションによって語られる。吉田はヴェールがメキシコで撮影したフィルムを流しながら、彼が当時の撮影経験をきっかけに「映す側が自らを権力化する暴力の表現である」ことに抵抗的な態度を示すようになったと語る。そして、この第一段階の結論を踏まえて、彼はさらに第二段階、すなわちヴェールが日本で撮影したフィルムに対する考察を行う。その時彼が特に注目したのは、女性とその眼差しの問題だ。彼が言うには、当時日本社会に見られる軍国主義への傾斜を批判するために、ヴェールは権力による抑圧-被抑圧の問題の中でもとりわけ根深いとされる男尊女卑の問題を取り上げ、長い間被抑圧の立場に立たされてきた日本の女性にカメラを向けていた。彼はさらに、『インディオの食事』を撮影した時に経験したこと（原住民の女性の顔が見えるように白人の男性が彼女の顔を無理やりあげさせたことを指す）の影響か、ヴェールが日本で撮ったフィルムに映った女性たちには自らの意思で眼差しの向けた先を決める自由が与えられていたと述べる。事実、女性たちとその眼差しこそ、彼がヴェール作品から抽出した特権的な主題にほかならない。そして、彼のオマージュも勿論、この主題をめぐる行われている。

フランスに帰国したヴェールとジレルが二人の女性（うち一人はジャンヌ）とダブル・デートする虚構のエピソードのシーケンスだ。注目したいのは、このシーケンスの中で「見る主体」としての役割を果たしたのは完全に女性二人とりわけジャンヌの方だということだ。特に男女四人がテーブルを囲んで会話するシーンでは、ジャンヌは番傘をもらった経緯や日本滞在中の感想についてヴェールを見つめながら色々と質問するが、一方のヴェールはというと、顔の正面を見せたことが一回もなかった。それどころか、ジャンヌの背後から肩越しショットを撮る時は、彼の顔が見えないように、カメラのレンズをテーブルに置かれた静物（ボトルとグラス）に向けたり、ジャンヌが持つ番傘を使って彼の顔を遮るような実に計算高い演出が行われている。そのせいで、画面の中でヴェールは終始「見られる男」のまま。その時、ジャンヌとヴェールの間では「見つめる女と見つめられる男」という、男尊女卑という古いモラルを完全にひっくり返したような、新たな権力関係が生まれた。そしてこのような女性が自らの意思で男性あるいはカメラを見返すことは、まさにヴェール作品の特権的な主題の「夢の実現」（もちろん、ヴェールがこうした夢を抱えていることはあくまでも吉田の推測だが）とも言えるだろう。

一番興味深いのは、ヴェールの作品から抽出した特権的な主題へのオマージュたる演出を行う際に、吉田は静物と傘のような彼自身の劇映画作品の符牒にもなった要素

を取り入れている、ということだ。あるいは、その逆のことを言うべきだろうか。つまり、彼自身の作品の中で特権的な主題となったこれらの要素は、百年以上も前に日本で撮影されたヴェールら先人たちの作品の中で既に一際異彩を放っていたのではないか。静物、このシーケンスの場合はボトルとグラスを指すが、それはルイ・リュミエールの『カード遊び』のビールとグラスを想起させるものでなくてなんだろう。一方の傘にしても、ジレルとヴェールが日本で撮影したフィルムに映った若い女性たちが踊りの道具として手に取った傘は今度、時空と国境を越えて、フランス人女優が演じるジャンヌという女性の手に渡っているのではないか。もっとも、これらのモチーフを語る以前に、水という映画誕生以来の特権的主题が、リュミエール兄弟からヴェールへ、そして今度はこのシーケンスの中（ジャンヌの背後を流れる川を思い出してもらいたい）で吉田によって受け継がれている事実も決して見落としてはいけない。

四、映画の想像力

前文では吉田によるヴェール読解を考察し、その映像分析には彼自身の映画論が全面的に反映されていることが判明したため、本作を「映像による吉田喜重の映画論」と見做すべきだと述べた。しかし、本作が「吉田色」を強く感じさせるもう一つの理由として、吉田ならではの映画の想像力に満ちる演出をも挙げなければならない。そして、そのほとんどが第八章の中で取り上げた、八〇年代の『幕末を生きる 中岡慎太郎』の中で行われた演出にさらなる変化を加えたものだ。ここでは、彼がそれまでに作ったドキュメンタリーの中で実践した映画の想像力に満ちる演出の中でも最も高い評価を受けた「写真の俳優化」を取り上げ、彼独自のものとされるこの演出が本作において如何なる進化を遂げたかについて考察したい。

写真の俳優化は、吉田が『幕末を生きる 中岡慎太郎』の中で実践した画期的な演出で、本作の中でも頻りに使われている。注目したいのは、写真の俳優化という演出が本作の中で見せた変化だ。変化とは大雑把に言えば、俳優化した写真同士による共演から、俳優化した肖像写真と本物の俳優との共演に変わる演出を指す。そして、このような演出は、以下の五つのシーンの中で行われている。

- (1) 昼間のホテルでウェイターとの共演 (19:57-21:17)
- (2) 夜のホテルでウェイターとの共演 (23:16-24:53)

- (3)監視者との共演 その一 (26:39-27:27)
- (4)監視者との共演 その二 (28:28-29:29)
- (5)番傘をくれた若い日本女性二人組との共演 (38:56-40:31)

『幕末を生きる 中岡慎太郎』の中で俳優化した肖像写真同士が同じ画面に収まるショットが多数撮られているのと違って、ここで挙げた五つのシーンの中では、俳優化したヴェールの肖像写真と本物の俳優を同時に映し出すショットは一つもない。それでもわれわれに肖像写真と俳優が共演していると感じるのは、両者をそれぞれ映したショットの中には時間・空間的同一性を提示する手がかりが常に用意されているからだ。例えば、ウェイターが出した羊羹とお茶や客室内の照明の暗さ、あるいは神社の前に置かれていたシネマトグラフなど、これらはすべて共演する双方が同じ空間にいることを裏付ける有力な状況証拠だ。

一方、この五つのシーンの中で、肖像写真=ヴェールと俳優が同じ空間を共有することを証明できるさらなる決定的な証拠が提示されたシーンもある。上の(4)と(5)の二つのシーンだ。決定的な証拠とは、この二つのシーンの中には、肖像写真=ヴェールと相手役の俳優とのショット/切り返しショットが挿入されていることを指す。(1)から(3)までの共演シーンでも、肖像写真=ヴェールと相手役の俳優それぞれのショットが捉えられている。しかし、それらのショットがお互い隣接していないことと、相手の顔を映す主観ショットの欠如のせいで、片方から放された眼差しは結局もう片方に届くことなく空中で宙づり状態に陥ってしまうようにも見える。ところで、両者のショット/切り返しショットを挿入すれば、その不確定性は即座に解消されることになる。それどころか、(4)に挿入された肖像写真と監視者のショット/切り返しショットの場合は、肖像写真=ヴェールの眼差しに遭遇した瞬間、慌てて背を向けた監視官のその仕草は、俳優化した肖像写真による眼差しの威厳が生身の人間を屈服させた瞬間とも言っても良からう。

ところで、これまで幾度も繰り返してきたように、この作品は吉田のヴェール映画に対する読解であると同時に、彼自身の映画論でもある。そして少なくともこの作品に限って言うなら、彼がヴェール読解を介して語っているのは彼自身の映画不信にほかならない。そして、そんな映画不信の彼が肖像写真=ヴェールの眼差しに息を吹き込んで、権力者の代理である監視役の男に鮮やかに見返させた演出を行った時、われわ

れは彼の驚異な映画的想像力に驚かされて陶醉すると同時に、果たして彼はこの陶醉を快く認めてくれるのかと思わず自問する。

このような不安を感じずにはいられないわれわれは再びスクリーンに視線を注ぎ、再確認する。すると、肖像写真=ヴェールと俳優のショット/繰り返しショットで見事に作り上げられた（ドキュメンタリーの中の）劇映画的空間の隙間から、やはり吉田的戯れがおのずからその姿を現した。

まず、(4)の中のショット/繰り返しショットは本来この作品における俳優化した肖像写真と本物の俳優との共演を語るのに最も説得的な例になるはずだが、一つ致命的な「不備」がこれまでの考察で見落とされている。最後のショット（29:33-29:39）に注目したい。その前の肖像写真=ヴェールと監視者役の男のショット/繰り返しショット（順番は監視者が見る→肖像写真=ヴェールが見返す→監視者が慌てて顔の向きを変える）で高まった緊張感は、何故かこのショットに入った途端、急にリアリティを失って嘘っぽく見えてくる。われわれは一瞬戸惑うが、やがてその原因を突き止める。小さな黒い虫が肖像写真=ヴェールの額を横切るように這い続けているのではないか。勿論、ただそれだけでは特に「ヴェールは監視者を厳しい眼差しで見つめる」という画面全体に広がる緊張感とリアリティを損なうことにはならないが（何せ『幕末を生きる 中岡慎太郎』以来、われわれは既に写真が俳優になる可能性を認めたからだ）、問題はその虫が「ヴェール」の額から髪の毛の方に這い進んだ時に起きた。と言うのは、その虫は「ヴェール」の髪の毛の中に潜りこむのではなく、その上を滑るように這って横切っているからだ。それだけではない、その虫はその後さらに外へと向かっていくが、空中だというのに物理法則を完全に無視し、飛ぶこともせず今まで通りに自らの足でゆっくりと這い進んでいく。

このことに気付いた瞬間、肖像写真の平面性が露呈し、それまでに前景と中景に静物を置いて、後景の肖像写真の顔面部分にだけ照明を当てるなど、肖像写真の立体感=肉体性を際立たせるために行われてきた全ての演出は、容赦なく否定されてしまう。

ところで、偶然な出来事とはいえ、これほど甚大な「被害」につながる「不備」はなぜカットされなかったか。吉田ほど細部にこだわる人間なら、白い額のうえを黒い虫が蛇行していることに気付かないはずがない。これは決して根拠なき断言ではない。と言うのも、彼は(5)の中でも同じような「見逃し」を繰り返しているからだ。

ヴェールが若い日本女性から番傘をもらうという架空のエピソードが描かれるこのシーンについては、二つの「不備」の存在を指摘したい。まず、このシーンでは空か

ら雪らしき白くて丸いもの（使われたのはおそらくスチロール粒だろう）が勢い良く降り注いでいるのに、積雪どころか庭園は緑一色に膨れ上がっているため、冬とは全く思えない。もう一つは、このシーン冒頭の「ヴェール」のバスト・ショットと、二つある去っていく娘たちの後ろ姿を眺める「ヴェール」のアップ・ショットのことだが、こちらは(4)のシーンに使われたものとは全く同じ肖像写真が使われている。にも関わらず、肖像写真が周囲環境に完璧に溶け込んでいた(4)のシーンと違って、今度の場合は「ヴェール」と娘たちのショット/切り返しショットの成立を揺さぶるほど際立つものではないが、上に挙げた「ヴェール」を捉えた三つのショットはやはり些か違和感を感じさせるてならない。

問題は、その肖像写真の左半分広がる黒っぽい影の方にある。もっとも、俳優化したとはいえ、「ヴェール」の正体は単なる肖像写真に過ぎない。そして、肖像写真と言えば、斜光で陰影を作り被写体の顔の立体感を出すという人物撮影のライティングの法則が存在するため、被写体はその背中を向けた方の背景は必然的に黒っぽく見えてしまう。それを逆説的に言えば、広く広がる陰影は斜光の向き、背景の存在並びに被写体とその背景との位置関係=距離を示す証拠でもあるのだ。(4)と(5)の中で使われたヴェールの肖像写真を見ると、（観客の視点から）右前方からの斜光によって被写体ヴェールの顔の左半分と左後方の背景に陰影が生じて（これは写真の俳優化に欠かせない条件でもあるが）被写体の立体感が強調されるが、一方では被写体であるヴェールと背景との距離がかなり近いこと、つまり撮影が狭い空間の中で行われたこともはっきりと分かる²²⁷。そのため、斜光が使われた肖像写真を室外撮影での「写真の俳優化」の演出に使用する場合、その写真が示す光線状況や空間状況（撮影が行われたのは広い空間なのか、それとも狭い空間なのか、被写体間の位置関係は如何なるものか）と、撮影現場のそれとの一致性が保たれているかということに細心の注意を払う必要がある。

²²⁷補足説明がある。本作の中で使われたヴェールの肖像写真の多くは、彼を正面に近い角度から照明を当て撮影したものだ。その理由は極めて単純で、その照明角度だと背景に影を落とさずに被写体の顔の立体感だけ強調することができるからだ（西洋人の彫り深い顔でないと成立しない照明角度。平板な顔立ちが主流とされるアジア人を同じ照明角度で撮る場合、メイクの力を借りずに眼窩と鼻の影を作るとはほぼ不可能に近い。その結果、両目の瞳と鼻の孔だけ黒く映って顔全体の平板さがかえって目立ってしまうことは想定される）。この場合、被写体は白い空虚から浮かび上がってきたように見せる効果があるため、白い壁の貼られた室内撮影で「写真の俳優化」を演出するには最適な素材だと考えられる。

(4)のシーンの場合、前景のシネマトグラフと中景の石灯籠（画面に一番近いもの）で後景の肖像写真の左半分の陰影と右半分の白い背景を遮って（カットされたといつてもよからう）、被写体=ヴェールのみが残される状態にしたところで、肖像写真本来の奥行きをかなりの程度までカバーできている。それと「ヴェール」がいた場所は前のショットの中で提示されたように、もともとは石灯籠と木々の間という狭い空間だから、肖像写真の陰影が提示する撮影空間の狭さと背反するものではない。さらに、前、中、後景三者に当てられた照明の角度も、明らかな矛盾点が見られてはいない。だからこのシーンでは、肖像写真=ヴェールの俳優化は高い迫真さを帯びるものになれたのだ。

一方の⑤のシーンの場合はどうだろう、そろそろ「ヴェール」が映ったショットに感じさせられる違和感の正体を突き止めないといけな。問題は、今度の場合吉田は、周りの環境に溶け込んだ迫真さを獲得できるように、細心の注意を払ってまでヴェールの肖像写真内部の照明状況と奥行に合わせた照明とセットを使用していないところにある。あるいは、逆のことを言っても良からう。すなわち、彼は撮影現場の照明とセットの設定に適用するようにヴェールの肖像写真をアレンジしていない、ということだ（(4)の時のように写真の一部を遮るとか）。事実、冒頭の「ヴェール」のミディアム・ショットは本来なら肖像写真の照明角度に合わせて右前方から照明を当てるべきだったが、実際の場合は反対の照明角度が使われている。また、若い娘たちの後ろ姿を眺める「ヴェール」のバスト・ショットにしても、庭の真ん中という開放的な空間の中にも関わらず、「ヴェール」の背後には謎としか言いようのない黒い影が広がっている。

つまり、この三つのショットでは一見、それまでの「写真の俳優化」のケースと同じような肖像写真の使い方をしているように見えるが、注意を払って再度見直すと、肖像写真の俳優化をめぐる演出が周囲環境との親和性を十分に考慮せずに行われたことはすぐに分かる。しかし、かつて海野義雄と共にハイキー/ローキー・トーンなど照明をめぐる実験を繰り返した経歴を考えれば、吉田が照明にかかわる技術上の問題に無頓着なはずがない。となると、偶発的な出来事を「写真の俳優化」の迫真さを損ないかねない危険性を承知した上で敢えて「見逃した」(4)のケースと違って、今度の場合は意図的な「不作為」と言うしかないようだ。

ところで、これまで見てきた通り、(4)に起きた「見逃し」にせよ、(5)に起きた「不作為」にせよ、いずれの場合も画面の細部まで注意を払って見なければ気付かない程

度の「不備」であることに変わりがない。事実、そのような「見逃し」や「不備」の存在に仮に気付いたとしても、その原因を論理的に分析するには、時折一定の専門知識を要する場合さえある。吉田は一体なぜ、このようなほとんど気付かれない「見逃し」と「不作為」を敢えて行ったのか。

この考察を始めた時に使った「吉田的戯れ」という言葉を思い出してもらいたい。「戯れ」とは、元々吉田の小津論の中で使われた表現だが、要するに断片でしかないショットを物語の要請に応じて見せかけの連続性を作り出すことを目的とする映画の文法、すなわち編集の法則を違反する演出のことを指す。しかし、彼が挙げた『晩春』の中の例²²⁸を見れば分かるように、このような「戯れ」は一瞬の戸惑いを感じさせることができたとしても、往々にして観客に見破られることなくそのままストーリーの中で埋没されてしまう。「反則」を犯したにも関わらず見る側=観客に問罪されない事実ほど、映画のまやかしが持つ恐るべき執拗さ、或いは根深さと言っても良いが、を鋭く示唆できる証拠は果たして他にあるのか。事実、吉田が選んだこの言葉は、実に映画のまやかしつまりは映画制度への痛烈な揶揄に満ちる表現だ。

一方、このケース（本作における「写真の俳優化」）についても同じことが言える。すなわち、『幕末を生きる 中岡慎太郎』で見せられた「写真の俳優化」がまさか本物の俳優との共演へと目まぐるしい進化を遂げるとは全く考えもしなかったわれわれ観客は、初めて肖像写真=ヴェールと俳優たちとの共演、とりわけ両者のショット/切り返しショットを目の当たりにする時、誰もがこの映画の想像力に満ちた演出に仰天し、その迫真さ=リアリティに目を奪われるに違いない。しかし、前文で挙げた五つのシーンについて考察を重ねていくうちに、(1)から(3)までのシーンの中で提示される両者の共演を証明する証拠は状況証拠つまり間接証拠に過ぎないことと、(4)と(5)には両者のショット/切り返しショットといった一見直接証拠に見える演出が行われているが、画面内部にはその証拠としての信憑性を揺るがす「不備」が幾つも存在することは、すぐに分かる。それにも関わらず、「肖像写真と俳優の共演」によって実現された、虚構のエピソードの物語世界に完全に入り込んだ観客は、こうした肖像写真と周囲環境の間に存在する空間的不連続を無意識のうちに自ずから補完してしまい、その意図的な「見逃し」を如何にも無頓着に見逃してしまう。このようない事態を敢えて自ら招いた吉田の計算には、やはり映画の制度に対する批判が込められている。

²²⁸例えば、原節子が銀座で偶然にあった父親の友人とミシンを買いに行く話をしたにもかかわらず、ミシンを購入する場面が省略されるくぐりが挙げられている。

おわりに

これまで見てきたように、吉田喜重が本作の中で行ったヴェール解釈には、自己否定的とも言える映像表現に内在する虚構性を批判する彼自身の映画論が色濃く反映されている。一方、演出の面では、通常のドキュメンタリーと一線を画す映画的想像力あふれる技法の多用に止らず、吉田喜重劇映画の特権的な主題をも取り入れているため、本作は「吉田色」が非常に強い作品に仕上げられている。しかし、それ以上に「吉田色」を極めたのは、やはりそうした映画的想像力に満ちる演出で観客を魅了すると同時に、一方では映画のまやかしを暴露する局部の「不備」を映像の中に埋め込むという吉田らしい「戯れ」に他ならない。

以上、吉田喜重のドキュメンタリー作品でとりわけ高い評価を受けた『美の美』シリーズ、『幕末を生きる 中岡慎太郎』と『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』の三作に対する考察を行った。吉田のドキュメンタリー論を考察した第六章では、編集から生まれた映像/映画の根源的な虚構性をドキュメンタリーと劇映画の二分法を否定する理由に挙げた彼が、演出手法の越境的な使用に、双方の表現手法の多様化及び表現様式の活性化を期待していたことを確認した。実際、彼のドキュメンタリー作品では、「写真の俳優化」に代表される、常識に囚われない劇映画的想像力に満ちる様々な演出が行われている。その結果、現に存命していない人物を扱うドキュメンタリーでありながらも、これらの作品の中では、現在と過去を自由に行き来し、現実と虚構の境界線が時折曖昧になるような、通常のドキュメンタリー作品と一線を画す独特な作品構成と豊かな映像表現が実現されている。

ところで、こうして劇映画作家ならではの演出力を発揮し、ドキュメンタリーという表現形式の可能性を見事に広げたと同時に、吉田はデビュー当時から「物語る主体」、「映画のまやかし」と名付けて批判してきた演出・編集に隠された危険性への警戒も決して怠ってはいない。

確かし、吉田が作ったドキュメンタリーのほとんどは、いわゆる人物伝的なドキュメンタリーだ。しかし、その様式は啓蒙的な傾向が強いステレオタイプの人物伝的なドキュメンタリーとは大いに異なっている。通常その類のドキュメンタリーでは、

「啓蒙的²²⁹」という言葉の語意通り、作り手は見る側=観客を教え導くという圧倒的な権威を有する存在とされる。しかし吉田にとっては、このような超越的な作り手の存在とは「物語る主体」以外の何物でもない。作る側と見る側が対等でない子のような関係を批判するために、彼はその人物に関する基礎教養（あるいは、彼が『幕末を生きる 中岡慎太郎』の中で疑問視したような、近江屋事件=龍馬暗殺事件というステレオタイプの公共認識）を安易に使うことをやめ、個人的アプローチを全面に押し出すことに専念する。そして、彼はナレーションを通して撮影対象に対する理解を直接的にわれわれ観客に提示する一方、自らの肉声と特徴的な語り方でナレーションを読み上げるなり、『美の美』シリーズのようにカメラの前で自らの姿を見せるなり、作り手の存在をさらに顕在化させる手法をも使っている。その上、彼はさらに上で述べた大胆且つ劇画的想像力に満ちる演出をも行っている。結果、それらの作品の中で、撮影のテーマである人物が生きた過去と現代の間に存在する時空的隔たりを横断し、その人物の精神世界に迫ろうとする吉田喜重の姿が浮彫りになる。

ところで、こうして作り手の特権的地位を否定する基本姿勢を顕在化させることは、吉田のドキュメンタリー作品におけるナレーションの効用の一つに過ぎない。

『美の美』シリーズと『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』の作品分析でも述べたように、ナレーションとして読み上げられた吉田の撮影テーマに対する読解には、かつて彼の劇映画作品にも見られた問題関心が敷衍されていることが分かる。とりわけ『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』の場合、ガブリエル・ヴェールが映画作家としての先駆者であるだけに、吉田の読解全体には彼自身による映画/映像の欺瞞性を批判する謂わば自己否定的な映画論が投影されていることは明らかだ。

もともと、画面から離れた時空に属すオフの音であるナレーションのほかに、画面内部でもこのような自己否定的な映画論に基づく演出が行われているが、その詳細な考察は主に『幕末を生きる 中岡慎太郎』と『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』の作品分析の中で展開してきた。その考察の結果をまとめると、次の通りになる。吉田のドキュメンタリー作品の中で行われた演技の虚構性や「映画のまやかし」に対する暴露などを目的とする演出

²²⁹ 広辞苑（第六版）によると、啓蒙とは「無知蒙昧な状態を啓発して教え導くこと」で、啓蒙的とは「蒙をひらき教え導くさま」を指す。

は、彼がそれまでの劇映画制作で繰り返して行った実験的な演出と同じように、主に演技の虚構性や映画物語の説話的な連続性と自明性の問題を取り上げている。とはいえ、一つの画面から映画全体の構成まですかさず切断/裁断を入れたことで、断続的なイメージが際立つ彼の劇映画の映像と違って、常にまとまった構成で進められる彼のドキュメンタリーの映像は、劇映画的演出の取り入れのおかげで寧ろ滑らかで生き生きとしている。

しかし、細部まで見ていくと、こういった表面的な映像の滑らかさに貢献したと思われる劇映画的想像力に満ちる演出には、映画不信の吉田の高い批評性を有する計算も常に組み込まれていることはすぐに分かる。例えば、彼は「写真の俳優化」という手法の使用をとおして演出次第で映像表現の可能性が広げられることを観客に見せながらも、写真に演技させることでその写真が本来持つ純然たる過去の証明としての信憑性を失墜させてしまう。これは、偽りの連続性を獲得するための映画フィルムの運動でその最小単位である写真が自らの自立性を失うことを連想させる隠喩で、そこには映画というものの本質的な欺瞞性に対する彼の厳しい批判が込められている。

一方、この隠喩以上に注目すべきは、吉田が敢えて作品全体の進行または画面内部の安定さを完全に壊すことのない範囲の中で、通常の映像作りでは固く禁じられる映像/映画の欺瞞性を暴きかねない自己告発的な演出を行ったことだ。『幕末を生きる 中岡慎太郎』の「流血しない殺陣」と「地面が濡れない氷雨の夜」、『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』の「俳優化した肖像写真の上を這い進む虫」や「緑一色に染まる冬の庭園」などの例で見てきたように、彼は様々な「不備」を積極的に映像内部に埋め込んではいるが、それらの「不備」に気付くには、見る側＝観客の細部に注ぐ眼差しが常に求められている。

想像力が溢れる魅力的な映画空間を築き上げる一方では観客の「摘発」をひたすら受動的に待つ、このような方法は、正しく「吉田の戯れ」と呼ぶに相応しい迂回的是ではあるが諧謔味あふれる演出だ。事実、劇映画的想像力を発揮した演出から生まれた、その劇映画作品では見せたことのない滑らかで活気が溢れる吉田喜重のドキュメンタリーには、彼が以前より訴え続けてきた自己否定的な映画論に呼応するような高い批評性を有する演出が沢山行われている。したがって、これから吉田のドキュメンタリー作品を評価する時は、それを単なる高い作家性を有する優れたドキュメンタリ

一としてだけでなく、彼による反映画的実践の一環としての重要性をも十分に認めなければならない。

結論

以上、吉田喜重作品の全体像を捉えるために、本論文では本論部分を二つに分けて、それぞれ吉田喜重の劇映画とドキュメンタリーに対する考察を行った。以下に、各章で述べた内容を改めてまとめておく。

第一章ではまず、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」という大島渚、吉田喜重ら当時松竹の若手監督に与えられた呼称は、あくまでも本人たちの意図とは全く関係のない処でマスコミによって作り出されたものに過ぎない事実を確認した上で、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグとの関連性を示唆するこのような呼称は、彼らの独自性を見落とす恐れを齎す可能性を指摘した。続く第二節では、吉田喜重の初期映画論を考察し、彼が実存主義の思想家であるサルトルによる意識の構造に関する現象学的存在論に触発され、自他あるいは主体と客体の関係を他者の視点より相対的に捉えるようになったことが、そのストーリー至上主義批判の理由になったと分析した。後半では、彼が会社の指示を受けて作った三本の青春映画とマスコミ批判を扱う『血が渴いてる』を取り上げ、ストーリー至上主義の映画によく見る「物語る主体」に対抗しようとする彼の演出を考察した。そこで明らかになったのは、当時彼が行った演出が常に観客による感情移入または自己同一化を回避しながら行われていた、ということだ。

第二章の『秋津温泉』論では、メロドラマの形を取りながら、この映画には当時吉田が積極的に行っていた戦後批判、並びに彼が二〇〇三年の『鏡の女たち』でようやく実現した「原爆」というテーマに対する意識が明白に反映されていることを指摘した。また、岡田茉莉子への感情移入を喚起する要素が欠落しているこの映画の物語の構造と、運動性を強調することによって視覚レベルにおいて人物への感情移入を妨害する鏡を用いる演出は、いずれもやがて始まる吉田による「反メロドラマ」的実践のための準備だと思われる。

第三章では、吉田がフリーになった後に作った「反メロドラマ」の作品群についてよく指摘される作品の同定困難が如何にして起きたか、その原因を分析した。この作品群では、ヒロイン造型の没個性化と、女優が観客を見返すという強烈な視覚的インパクトを持つクローズ・アップの使用は、ヒロインにばかり注目する観客の期待を裏切って、主演女優の岡田茉莉子をそれぞれの作品の中で与えられたキャラクターから解放した。そして、この解放が実体性の束縛からの解放に等しいことは、言うまでもない。一方、各作品に共通して見られる視覚符牒である鏡/ガラス、遮蔽物と「崩れる

風景」を用いた演出もまた、観客の俳優またはその演技への執着を断ち切ろうとしている。というのは、この場合、強い視覚的インパクトを持つ「崩れる風景」もさることながら、視覚的イメージとして明らかに安定性に欠ける鏡/ガラスと遮蔽物は、観客に見るといふ行為の移ろいやすさを思い知らせているからだ。事実、この時期より、吉田喜重の映画の中から実体と呼べるものはどんどん画面の中から排除されていく。

第四章は、『樹氷のよろめき』以降の吉田喜重映画に見られる「境界」の曖昧化をめぐる考察になる。具体的には、『エロス+虐殺』、『告白的女優論』、『人間の約束』と『嵐が丘』の四作を取り上げて、吉田が独自の演出と編集によって、虚実が入り交じる非連続的文体を作り出すと同時に、生と死の境界を乗り越えて恰も両者が表裏一体であることの強調にも成功したことは作品分析で明らかになった。そして、このようなありとあらゆる境界線の曖昧化乃至消去には、映画の説話論的磁場の中から観客を解放しようとする吉田喜重の期待が込められている。

第五章の『鏡の女たち』論は、吉田喜重による原爆表象についての考察になる。前半第一節では、被害者意識が強いと言われる日本原爆映画の特徴として、被害者造型の無垢・無罪性と「ピカドン表象」への執着を挙げながら、原爆のスペクタクル化もや同テーマを類型化した映画物語に利用する行為に反対する吉田喜重の倫理的な立場を確認した。後半の作品分析では、ステレオタイプの原爆映画に対する批判を込めて原爆・被爆者表象を行いながら、吉田は自らの原爆・被爆者表象の虚構性を暴くような演出も行なっていることが明らかになった。このような演出は一見自己矛盾しているようにも見えるが、原爆を語る資格が死者にしかないという倫理上の立場と映画監督という表現者としての立場から「挟み撃ち」される吉田の内面の葛藤を表すものと思われる。それだけではない。このような演出は同時に、作り手の絶対優位を破壊せよという、吉田がそれまでに訴え続けてきた自己否定的な映画論に基づいて行われたものでもある。

第二部の序論たる第六章の前半では、戦後日本ドキュメンタリーの歴史を振り返った上で、吉田喜重がドキュメンタリー制作を始める動機について、独立プロの経営維持という理由のほかに、ドキュメンタリー的手法に対する個人的興味もあったことをも挙げた。後半では、ドキュメンタリーに関する吉田自身の言説を考察し、ドキュメンタリーと劇映画の二分法を否定する彼の立場をまず確認した。そして、彼が劇映画的手法とドキュメンタリー的手法を融合させたところでより豊かな映像表現が実現できるのではないかと、その可能性を示唆していたことも考察で明らかになった。

第七章では、アラン・レネの美術ドキュメンタリーから影響を受けた『美の美』シリーズの中で行われた吉田独自の演出を考察した。このシリーズでは、吉田は画家たちゆかりの地を巡る己の姿をフィルムに写し、ナレーターとして作り手である自身の思惑と、画家たちとその作品に対する読解を観客に伝える。

第八章の『幕末に生きる 中岡慎太郎』論ではまず、吉田が肖像写真の俳優化と無人ショットの多用で画面における現在と過去の境界線を無くした点において、この作品には伝記ドキュメンタリーとしての斬新さが認められるべきことを指摘した。後半では、本作に見られるドキュメンタリーの虚構性を暴く演出に対する考察を行い、それらの演出は吉田が過去の劇映画制作の中でも行った映画の説話的連続性と自明性を破壊する演出に通底する方法であることを指摘した。とりわけ、二回繰り返される「近江屋事件」は、吉田の劇映画作品『エロス+虐殺』の中で初めて使われた謂わば「反復とずれ」の方法でもあることから、吉田がかつて自身のドキュメンタリー論で予告した通りに、劇映画制作の中で見出した方法をドキュメンタリー制作に活用したと見られる。

第九章では、『夢のシネマ 東京の夢 明治の日本を映像に記録したエトランジェ ガブリエル・ヴェール』を吉田喜重の映像による映画論と見做して作品分析を行った。吉田はこの作品でも劇映画的な発想に基づいて、ドキュメンタリーというジャンルの壁には囚われない自由な映像表現の実現に成功した。

このように、吉田喜重の仕事は劇映画、あるいはドキュメンタリーといったジャンルの制限を受けることなく、常に自由に行われている。勿論、このような「自由」さにも原則があるが、それは映画監督と映画観客の関係を常に対等に扱うことだ。事実、実体の排除と非連続的文体、そして最も重要なのは如何なる事象だろうと、相対的あるいは流動的に捉えるべきだという態度によって特徴付けられる吉田喜重作品の世界では、映像を恣意に読解する最大の自由が常に用意されている。

【参考文献一覧】

1、書籍

- ・阿部嘉昭『68年の女を探して—私説・日本映画の60年代』論創社、2004年。
- ・阿部嘉昭『映画監督 大島渚』河出書房新社、2013年。
- ・石坂洋次郎『水で書かれた物語』新潮社、1965年。
- ・今村昌平『映画は狂気の旅である』日本図書センター、2010年。
- ・岩本憲児ほか編『新映画理論集成1』フィルムアート社、2003年。
- ・エミリー・ブロンデ『嵐が丘』鴻巣友季子訳、(新潮文庫)新潮社、2003年。
- ・大島渚『戦後映画 破壊と創造』三一書房、1963年。
- ・大島渚『体験的戦後映像論』朝日新聞出版、1975年。
- ・岡田温司『映画は絵画のように 静止・運動・時間』岩波書店、2015年。
- ・岡田晋『映画学から映像学へ—戦後映画理論の系譜』九州大学出版会、1987年。
- ・岡田茉莉子『女優 岡田茉莉子』文藝春秋、2009年。
- ・笠井潔『嵐が丘 鬼丸物語』角川書店、1988年。
- ・カズオ・イシグロ『女たちの遠い夏』小野寺健訳、筑摩書房、1984年。
- ・加藤幹郎『日本映画論 1933-2007—テキストとコンテキスト』岩波書店、2011年。
- ・川端康成『みづうみ』新潮社、1960年。
- ・川村湊『銀幕のキノコ雲—映画はいかに「原子力/核」を描いてきたか』インパクト出版会、2017年。
- ・川村湊『原発と原爆—「核」の戦後精神史』河出書房新社、2011年。
- ・北村匡平『スター女優の文化社会学 戦後日本が欲望した聖女と魔女』作品社、2017年。
- ・木全公彦『異能の日本映画史 日本映画を読み直す』彩流社、2019年。
- ・グレアム・アレン『ロラン・バルト』(シリーズ 現代思想ガイドブック)原宏之訳、青土社、2006年。
- ・黒澤清ほか編『日本映画は生きている』岩波書店、2010年。
- ・桑島秀樹『崇高の美学』講談社、2008年。
- ・『現代日本映画論大系5』冬樹社、1971年。
- ・小藤田千栄子編『世界の映画作家10 篠田正浩編 吉田喜重編』キネマ旬報社、1973年。
- ・佐江衆一『老熟家族』新潮社、1985年。
- ・佐藤忠男『日本映画史』(増補版)(2)・(3)、岩波書店、2006年。

- ・佐藤忠男『小津安二郎の芸術 下』朝日新聞社、1990年。
- ・佐藤忠男『映画の読みかた―映像設計のナゾとセオリーの解明』じゃこめてい出版、1974年。
- ・佐藤忠男編『ATG映画を読む 60年代に始まった名作のアーカイブ』フィルムアート社、1991年。
- ・佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平 世界を批判的に受けとめるために（下）』凱風社、2001年。
- ・ジェイムズ・モナコ『映画の教科書 どのように映画を読むか』岩本憲児訳、フィルムアート社、1983年。
- ・J・ウォード『アラン・レネの世界』出淵博訳、竹内書店、1969年。
- ・ジャック・ランシエール『イメージの運命』堀潤之訳、平凡社、2010年。
- ・ジャン＝ポール・サルトル『存在と無 I・II・III』松浪信三郎訳、筑摩書房、2012年。
- ・ジャン＝ポール・サルトル『嘔吐』白井浩司訳、人文書院、1994年。
- ・ジャン＝ポール・サルトル『実存主義とは何か』伊吹武彦・海老坂武・石崎晴己訳、人文書院、2010年。
- ・ジャン＝リュック・ゴダール『ゴダール 全評論・全発言 I 1950―1967』奥村昭夫訳、筑摩書房、2007年。
- ・ジル・ドゥルーズ『シネマ2 時間イメージ』宇野邦一ほか訳、法政大学出版局、2006年。
- ・ジョルジュ・バタイユ『文学と悪』山本功訳、（ちくま学芸文庫）筑摩書房、1998年。
- ・スティーヴ・ブランドフォード、バリー・キース・グラント、ジム・ヒリヤー『フィルム・スタディーズ事典―映画・映像用語のすべて』杉野健太郎・中村裕英監修／訳、フィルムアート社、2004年。
- ・武田潔『映画そして鏡への誘惑』フィルムアート社、1987年。
- ・立原正秋『情炎』、『立原正秋全集』第3巻所収、角川書店、1997年。
- ・塚田幸光編『映画とテクノロジー』ミネルヴァ書房、2015年。
- ・デイヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンプソン『フィルム・アート―映画芸術入門』藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会、2007年。

- ・遠山純生編『Nouvelle Vague:1958-1963 ニューヴェル・ヴァーグの時代』エスクァイアマガジンジャパン、2003年。
- ・西嶋憲生編『映像表現のオルタナティヴ 一九六〇年代の逸脱と創造』森話社、2005年。
- ・蓮實重彦『増補版 ゴダール マネ フーコー』青土社、2019年、ページ。
- ・蓮實重彦『監督 小津安二郎（増補決定版）』筑摩書房、2016年。
- ・蓮實重彦編『リュミエール元年 ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』筑摩書房、1995年。
- ・蓮實重彦ほか編『国際シンポジウム小津安二郎 生誕100年記念「OZU 2003」の記録』朝日新聞社、2004年。
- ・藤原審爾『秋津温泉』集英社、1978年。
- ・ベラ・バラージュ『映画の理論』佐々木基一訳、学藝書林、1992年。
- ・ポール・ローサ、シンクレア・ロード、リチャード・グリフィス『ドキュメンタリー映画』厚木たか訳、未来社、1995年。
- ・増村保造『映画監督増村保造の世界・下 〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録1947-1986』ワイズ出版、1999年。
- ・松浦莞二・宮本明子編著『小津安二郎大全』朝日新聞出版社、2019年。
- ・松本俊夫『松本俊夫著作集成I-一九五三-一九六五』森話社、2016年。
- ・松本俊夫『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』清流出版、2005年。
- ・ミシェル・シオン『映画にとって音とは何か』竹川英克/J・ピノン訳、勁草書房、1993年。
- ・ミシェル・フーコー『マネの絵画』阿部崇訳、筑摩書房、2006年。
- ・御園生涼子『映画と国民国家-1930年代松竹メロドラマ映画』東京大学出版会、2012年。
- ・御園生涼子『映画の声 戦後日本映画と私たち』みすず書房、2016年。
- ・ミック・ブロードリック編著『ヒバクシャ・シネマー 日本映画における広島・長崎と核のイメージ』柴崎昭則・和波雅子訳、現代書館、1999年。
- ・ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著『「戦後」日本映画論 一九五〇年代を読む』青弓社、2012年。
- ・宮川淳『鏡・空間・イメージ』白馬書房、1987年。

- ・村山匡一郎編『ドキュメンタリー；リアルワールドへ踏み込む方法』フィルムアート社、2006年。
- ・村山匡一郎編『映画は世界を記録するードキュメンタリー再考』森話社、2006年。
- ・村山匡一郎編『映画史を学ぶクリティカル・ワーズ [新装増補版]』フィルムアート社、2013年。
- ・森田郷平・大嶺俊順編『思ひ出 55 話 松竹大船撮影所』集英社、2004年。
- ・山田宗睦『映画・テレビ風物詩ー映像の世界をたずねて』番町書房、1967年。
- ・山根貞男『日本映画時評集成 1976-1989』国書刊行会、2016年。
- ・山根貞男『日本映画時評集成 2000-2010』国書刊行会、2012年。
- ・由井秀樹『人工授精の近代ー戦後の「家族」と医療・技術』青弓社、2015年。
- ・吉田喜重ほか編『映画伝来 シネマトグラフと<明治の日本>』岩波書店、1995年。
- ・吉田喜重『メヒコ 歎ばしき隠喩』岩波書店、1984年。
- ・吉田喜重『見ることのアナーキズム 吉田喜重映像論集』仮面社、1971年。
- ・吉田喜重『小津安二郎の反映画』岩波書店、1998年。
- ・吉田喜重『自己否定の論理・想像力による変身』三一書房、1970年。
- ・吉田喜重『吉田喜重 変貌の倫理』青土社、2006年。
- ・四方田犬彦編『吉田喜重の全体像』作品社、2004年。
- ・リピット水田堯『原子の光 (影の光学)』門林岳史・明知隼二訳、月曜社、2013年。
- ・ロラン・バルト『s/z』沢崎浩平訳、みすず書房、1973年。
- ・ロラン・バルト『テキストの快樂』沢崎浩平訳、みすず書房、1977年。
- ・ロラン・バルト『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1981年。
- ・ロランバルト『明るい部屋ー写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997年。

2、論文・エッセイ、インタビュー・対談・座談会

- ・阿部嘉昭「世界は一人の女に集約される」、『ユリイカ』2008年11月号、青土社、156～165ページ。
- ・阿部嘉昭「物語に馴致されない特異な視覚 松竹以後・ATG以前の吉田喜重作品について」、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、282～291ページ。

- ・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』第9号、2010年、47-68ページ。
- ・阿部日奈子「周作とは誰か」、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、231~233ページ。
- ・天沢退二郎「「エロス+虐殺」について」、『アート・シアター』第75号、日本アート・シアター・ギルド、1970年、11ページ。
- ・岡田茉莉子インタビュー「女優として、プロデューサーとして、パートナーとして」聞き手=蓮實重彦、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、50~77ページ。
- ・大島渚・吉田喜重対談「次代の映画をわれらの手で」、『キネマ旬報』1960年8月上旬号、48~56ページ。
- ・大島渚インタビュー「作品の中の思想なんて大したことない、作品の作り方に出る思想が大事なんだ 『マックス、モン・アムール』を語る」聞き手=蓮實重彦、『季刊リュミエール』第7号、筑摩書房、1987年、24~38ページ。
- ・小川徹「作品研究「エロス+虐殺」」、『アート・シアター』第75号、日本アート・シアター・ギルド、1970年、4~9ページ。
- ・片岡啓治「エロス+アナーキズム」、『アート・シアター』第75号、日本アート・シアター・ギルド、1970年、22~27ページ。
- ・片岡啓治「不可能性の映像〈煉獄エロイカ〉と〈無常〉」、『映画芸術』1970年9月号、40~42ページ。
- ・片岡啓治「等身の歴史」、『アート・シアター』第102号、日本アート・シアター・ギルド、1973年、14~19ページ。
- ・片岡佑介「「無垢なる被害者」の構築—新藤兼人『原爆の子』、関川秀雄『ひろしま』にみる女教師の歌声と白血病の少女の沈黙」、『映像学』第97号、2017年、44~64ページ。
- ・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』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、254~265ページ。
- ・木村建哉「映画における自己反省作用—ジル・ドゥルーズの「クリスタル—イメージ」の概念に拠りつつ」、『映像学』第66号、2001年、75~88ページ。
- ・河野真理子「文芸メロドラマの映画史的位罫—「よろめき」の系譜、商品化、批評的受容」、『立教映像身体学研究』第1号、2013年、25~44ページ。

- ・坂尻昌平「吉田喜重とジャック・タチ」、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、292～299 ページ。
- ・佐野武治インタビュー「照明の光から見た吉田喜重」聞き手＝筒井武文、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、117～125 ページ。
- ・澤井信一郎・相米慎二・柳町光男座談会「撮影所の黄金時代と今日の映画作家」司会＝山根貞男、『季刊リュミエール』第4号、筑摩書房、1986年、112～132 ページ。
- ・品田雄吉「吉田喜重、自己を語る」、『アート・シアター』第75号、日本アート・シアター・ギルド、1970年、28～33 ページ。
- ・品田雄吉「作品研究 戒厳令」、『アート・シアター』第102号、日本アート・シアター・ギルド、1973年、4～9 ページ。
- ・関川夏央「連載・映画館にいる戦後—『秋津温泉』と吉田喜重」1～10、『諸君！日本を元気にするオピニオン雑誌』26(2)～26(12)、1994年。
- ・武田潔「街の風景」、『季刊リュミエール』第13号、筑摩書房、1988年、88～93 ページ。
- ・中村文昭「視られることへの変身 自らの恥部にうずくく視ることの土着性」から吉田喜重が追放されたのはなぜか、『シネマ70』8月号、シネマ社、25～30 ページ。
- ・谷昌親「鏡としての映画」、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、273～281 ページ。
- ・野崎歆「吉田喜重の出発—『甘い夜の果て』まで」、『群像』2008年11月号、講談社、275～282 ページ。
- ・蓮實重彦「ガラスの陶醉—ヴィム・ヴェンダース論」、『季刊リュミエール』第1号、筑摩書房、1985年、22～32 ページ。
- ・蓮實重彦「影とフィクション 吉田喜重論」、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、200～213 ページ。
- ・蓮實重彦「無時間的体験の演技者 水のように流れては姿を変える塊りの力を生きる日本映画に数少ない男性的作家・吉田喜重」、『シネマ70』8月号、シネマ社、1970年、10～18 ページ。
- ・蓮實重彦・青山真治対談「吉田喜重の強さ」、『群像』2008年11月号、講談社、259～274 ページ。

- ・波多野哲朗「合わせ鏡を離れて 体験史の時間から映画を見ることはアナーキズムではない」、『シネマ 70』8月号、シネマ社、19～24 ページ。
- ・平沢剛「世界における一九六〇年～七〇年代日本映画の批評、受容、研究をめぐって」、明治学院大学言語文化研究所紀要「言語文化」31号、2014年、5～16 ページ。
- ・御園生涼子「メロドラマの回帰」『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、266～271 ページ。
- ・由井秀樹「日本初の人工授精成功例に関する歴史的検討」、『コア・エシックス』第8号、2012年、423～431 ページ。
- ・吉田喜重「仮処分事件の経緯と私の立場」、『映画芸術』1970年5月号、27～35 ページ。
- ・吉田喜重「非映像的作家」、『映画芸術』1969年1月号、23～24 ページ。
- ・吉田喜重「十二年ぶりの映画『人間の約束』」、『新潮 45』1986年10月号、190～191 ページ。
- ・吉田喜重「夢の中さまよう老人」、『日本経済新聞』1991年9月21日夕刊、7 ページ。
- ・吉田喜重「小津安二郎論再考」、『ユリイカ』2011年11月臨時増刊号・総特集小津安二郎、青土社、110～140 ページ。
- ・吉田喜重「モラルと反モラルのはざままで」、『マグリット・デュラスー生誕百年 愛と狂気の作家』河出書房、2014年、5～18 ページ。
- ・吉田喜重・岡田茉莉子・青山真治対談「映画においてヒロシマを表象することの不可能性を超えて」司会＝ミシェル・ポマレド、『nobody』issue26、2007年、85～91 ページ。
- ・吉田喜重・岡田茉莉子インタビュー「吉田喜重、岡田茉莉子が見たイタリア イタリアにおける連続上映会「吉田喜重 われわれを見返す映画」を振り替えて」聞き手＝石田美紀、『UP』第35巻第2号、2006年、7～18 ページ。
- ・吉田喜重・諏訪敦彦対談「映画と広島、そして希望」『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、78～94 ページ。
- ・吉田喜重インタビュー「つねに青年のものである映画と年相応の表現をしたい作家との間には矛盾が存在する」聞き手＝木崎敬一郎、『シネ・フロント』第119号、シネ・フロント社、1986年、14～27 ページ。

- ・吉田喜重インタビュー「不条理や矛盾描き続ける 人生の最後の姿見せたい」聞き手=近藤孝、『読売新聞』2002年6月29日夕刊、15ページ。
- ・吉田喜重インタビュー「常識として認められた時間と空間の規則に追従することなく……」聞き手=クリス・フジワラ、翻訳=盛岡笑奈、「NFC ニューズレター」第93号、2010年10月、2～5ページ。
- ・吉田喜重インタビュー「吉田喜重 ロングインタビュー」聞き手=小峰健二・衣笠真二郎、『nobody』issue22、2006年、85～92ページ。
- ・吉田喜重インタビュー「吉田喜重監督、半生を語る つねに青年のものである映画と年相応の表現をしたい作家との間には矛盾が存在する」聞き手=木崎敬一郎、『シネ・フロント』第119号、1986年9月、14～27ページ。
- ・吉田喜重インタビュー「パッションとしての映画」聞き手=筒井武文、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、8～49ページ。
- ・吉田喜重インタビュー「新作『鏡の女たち』を語る 描きえない原爆を描くということ」聞き手=蓮實重彦、『世界』2003年6月号、258～265ページ。
- ・吉田喜重インタビュー「映画と私の間に、いままでフィルターとしてあった何か、十三年の空白で消えたのです 『嵐が丘』をめぐる」聞き手=山根貞男・蓮實重彦、『季刊リュミエール』第11号、筑摩書房、1988年、100～116ページ。
- ・吉田喜重インタビュー「鏡・水・3」聞き手=阿部嘉昭、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、95～116ページ。
- ・四方田犬彦「母の母の母」、『ユリイカ』2003年4月臨時増刊号・総特集吉田喜重、青土社、234～245ページ。

3、その他

- ・『広辞苑（第六版）』筑摩書房、2008年。
- ・『ベスト・オブ・キネマ旬報/上 1950-1966』キネマ旬報社、1994年。
- ・『ベスト・オブ・キネマ旬報/下 1967-1993』キネマ旬報社、1994年。
- ・『夜想 11』特集/ヌーヴェル・ヴァーグ 25、ペヨトル工房、1984年。
- ・『吉田喜重特集』、シネマクラブ研究会、1969年。
- ・吉田喜重・四方田犬彦往復書簡「二人の「H」、二人の「わたし」 あるいはありえたかもしれない手記」、『週刊読書人』ウェブサイト
<https://dokushojin.com/article.html?i=7049>、二〇二〇年八月十日閲覧。

• <http://www.mhlw.go.jp/bunya/kenkou/genbaku09/17.html>、二〇二〇年八月十日閲覧。