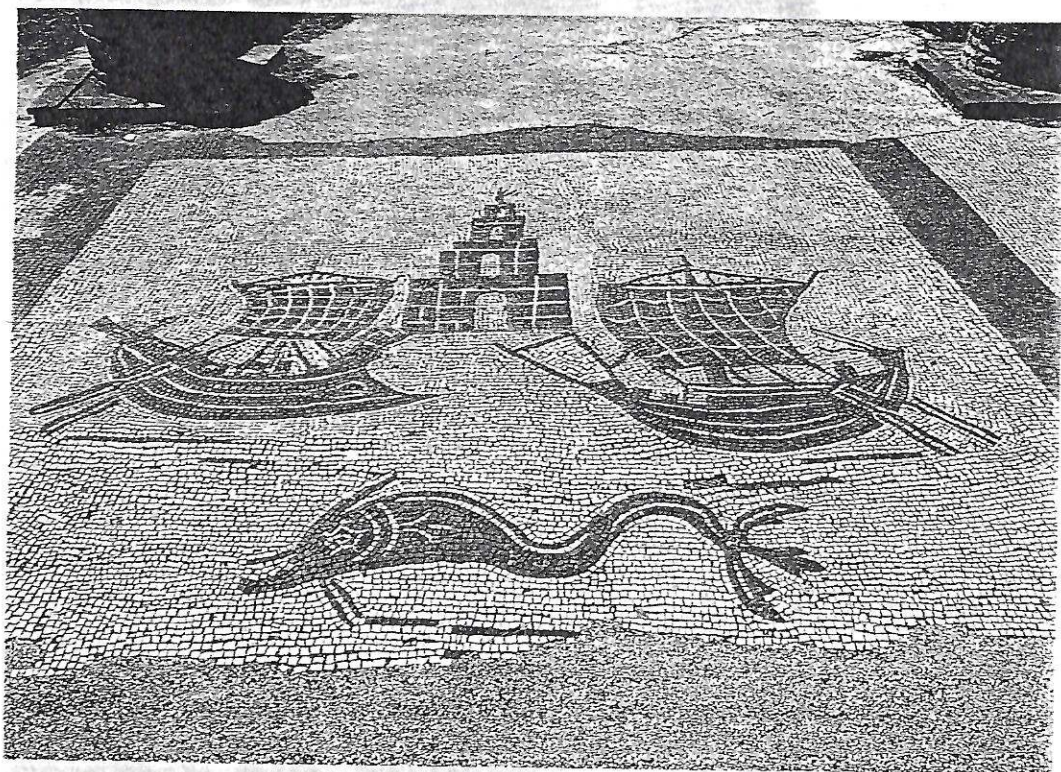


# 考える

第16号

1993年1月



■特集・さまざまな学び

■地下に流れる水

# 地下に流れる水

## ——小栗康平の映画

Linda Ehrlich

訳・浅野 文子

この記事はLinda C. Ehrlich著 "Water Flowing Underground: The Films of Oguri Kohei" (*Japan Forum* 4, no. 2 (April 1992) 所載)を同誌発行元Oxford University Pressの許可を得て訳出しました。

今日の日本において本格的な映画監督であるには、個人的に金持ちで少々理想主義者であるか、または頑固者であるかどちらかである必要がある。表面的な喜劇やハリウッド方式のものが圧倒している映画界において、別の映画論法を試みる監督は実にまれである。そのように頑固で本格的な日本映画監督のひとりが受賞作品「泥の河」(一九八一)、「伽椰子のために」(一九八四)、それに最新作「死の棘」(一九九〇)の四十七才の監督、小栗康平である。綿密な名匠の小栗は作品の量でなく質で知られている。

小栗映画の新作一つひとつは、大人になることはどういうことなのか、自覚をもった人になることはどういうことなのか、極めて内省的な方法でとりくまれてきた。「泥の河」では熟知していくということ、「伽椰子のために」では拒絶される社会での若者の恋愛のよろさについて、「死の棘」では徐々に気づく時間の極限の中で驚異的な愛の存続というもののへの、深い追求がみられる。小栗の作品はまた、男女関係の等質でない発達のかたち、戦後日本において浸透した喪失感と孤立意識、その喪失感を和らげる自然界と融合する継続的瞬間、そしてきちんとした終結を追求しない物語の満ち足りた状態、という四つのことが圧倒的にテーマを支配し関わりあっている。

小栗は欧米の批評家たちにもう一人の日本映画監督、小津安二郎と比較されている。「抑制」はこの二人の監督の作品の質を評する上で注目すべき言葉である。小栗作品は小津作品よりも様式にもっと変化がある。テーマのレベル面では彼は恐らくもう一人の庶民派監督、成瀬巳喜男により近い。成瀬

は小津が表わしたよりはもつとギリギリのところであつた。詩の幕らしている人物を描いた。ことによると曖昧な言葉「詩的リアリズム（一九三〇年代のある仏映画の批評にも使われた）」は小栗の作品を評するのにより適切であらう。小栗自身、「詩的リアリズム」が自分の作品に關しての的確な解説とはみなしていない。あらゆる映画の根本的な出発点は現実を確認しようとするものであると彼は感じる。そうはいつても反面、はつとさせる抒情詩のような映像の美が、スクリーンの上で描かれた諸現実の残酷さによつてのみ調和される映画を他にどのように表わすことができたろうか——その現実とは「発展」に悩まされた戦後の日本社会における低層階級の人々の生活だ。

### 経歴

小津や黒沢のような監督とは対照的に小栗は自分（そして柳町光男など彼と同じ中間世代の監督たち）を特有のスタイルで切り開いてきたと考える。彼（ら）は大手映画会社で育て上げられていない。日本の新人監督たちの世代とは違つて商業上の映画づくりの経験をしてはいるが（ある場合にはピントが合わないことと氣質のためから、映画づくりには独立したポジションをより積極的に獲得せざるをえなかつた）。

一九四五年群馬県に生まれた小栗は早稲田大学の演劇科を専攻し、一九六八年の卒業後にフリーの助監督になった。浦山桐郎、篠田正浩のような監督のもとで仕事をし、シナリオの教室に通い、そのうえ（本当にお金がないとき）日本テレ

ビの子供向け連続番組（『変身もの』）の何回分かの助監督をもつとめた。大部分の監督同様に小栗は他の監督からの影響だといわれるのを嫌がるが、社会的な論評に重きをおき、経験に基づく編集技術の点で浦山桐郎の仕事に關して特に好意的に注目する。

小都市、前橋の労働者階級の家庭の子なので、小栗は高校に入るまで映画に、あるいは小説にさへほとんど興味を持たなかつた。彼の映画のイメージは何かスケールの大きい、派手な、別の時代と場所でおきた出来事を公開する何かであるということだつた。彼はあいまいで低調な物語をより静かに、より小規模に映画に作ることでこの固定観念をくつがえそうとしてきた（それが映画的でないという批評にもかかわらず）。

小栗映画は戦後の急成長という問題ある局面を迎えはじめていた（戦争直後の大混乱からはい上がってきた時代でもある）一九五〇年代の彼の幼児期に全て舞台を設定してきた。彼の映画は三作とも文学作品を脚色したものであるが、小栗はこれらの話の「素材」はまずは自分自身の中に存するといふ。成瀬のように（彼もまた労働者階級の出身だつた）、小栗は現代の日本社会から疎外された人たちの体験を好んで描く。

### 男性／女性の変遷のかたち

『泥の河』でまず出された重要なモチーフは、日本社会における女性の役割の問題に關わっている。小栗映画に出てくる女性たちは受け身な役割を負わされているように思われるが、実際には、彼女たちは男性の主人公たちより、もつと完全に

自分たち自身を説明している物語の動因なのである。「泥の河」で強調される女性登場人物（子供、妻および母、娼婦あるいは未亡人）の二つの形は、再度より強烈な形で後の二作品に描かれる。

一九五六年が舞台の宮本輝による同名小説をもとにした「泥の河」は、大阪の安治川沿いに生活する低層階級のうどん屋のあたたかさと、売春を商売にして二人の子供を育てている若い未亡人松本笙子（加賀まりこ）一家のぎりぎりの暮らしふりとを対比している。その未亡人の家族は社会的にも地理的にも孤立している宿舟に住んでいる。この映画は小栗の最も有名な作品であるが、それはデビュー作であって何作も手がけた上での作品ではない。

「伽椰子のために」は一九五七年を舞台に日本人の少女伽椰子（南果歩）と韓国人二世の青年イム・サンジュン（オ・スンイル）との間の短いロマンスと別れを描いている。サンジュンと伽椰子の二人はそれぞれの民族集団から仲を裂かれ、二人はたとえほんのわずかの間でも一緒に生活できる仮の場所をつくらなければならない。この仮の場所は、驚くほど澄んだ山あいの湖で一緒にボートにのって密会しているシーン、またはサンジュンのアパートで二人一緒に親密だが、どうにもあどけない時間に垣間みられる。小栗は小説には含まれていないもつと解説的な細部の多くを省いている。特に性のめざめとなるだろう虐待という幼児体験の傷跡を心に残しているというような。結果として、ストーリーを理解しにくくしていると批評されているけれど、彼は特定の人物の個人的な出

来事を超越するもつと大きな問題に向かつての手段として、彼の決意を明示する。

小説と映画のタイトルは両方とも十分な愛であり、その愛を支える手だては不十分というステートメントだと見る事が出来る。サンジュンはひどく抑制している自分に気づく。日本生まれの彼は幸せな将来の希望をすく、母国のこともあまり知らない。彼のきびしい顔つきは、伝統的韓国文化の痕跡を発見した時か、伽椰子と一緒にいる場面のみやわらぐ。多くの場面でサンジュンは鏡の中の自分を見つめたり、携帯を強いられた外国人登録カードの自分の写真を見つめたりする。あたかもそれらの姿の背後に何があるのか認識しようとしているかのように。

伽椰子の経歴はまた複雑である。物語が展開するにつれて彼女は実は戦後の混乱の中で生みの親に捨てられ、韓国人の養父（浜村純）とその日本人の妻（園佳也子）に育てられた（もともとはミワコという名前）日本人少女だと判る。伽椰子という名前は韓国のハーブの名称、カヤグムからきている。しかしながらサンジュンのように彼女はどちらの文化にも通じず、韓国人養父と日本人の養母とがギクシャクし始めたとき家を離れる。

サンジュンは伽椰子を日本の最北端の島、北海道のひなびたところで見つけ、二人は東京の学生アパートで一緒に暮らす決心をする。カメラにうつらないところを見つめながら北海道の宿屋の窓辺に夜、半裸で佇む若い二人の恋人たちの官能的で不釣り合いな演出は、後に来る恋愛の破局と鮮明な対

照となっている。若さと社会的に安定した境遇にないことで二人の恋人たちは短い同棲生活を続けることが不可能になる。伽椰子の両親が怒って再び文句をいいに彼のアパートに押し入る時、サンジュンは事の成り行きに歯止めをかける力は無いように見える。

他のほとんどの場面で特性をあらわす自然音あるいは沈黙がまざっているのに比べて、映画の中のラブシーンは瑞々しい音で強調される。サンジュンと伽椰子の短い時間は本当に幸福な時であるということ監督は気づかせようとしたのだ。これらの場面を際立たせるために、この映画はカラーになった。そして他のシーンよりはラブシーンにカメラの移動がとり入れられている。

サンジュンの孤立感と伽椰子の自己認識の深まりがラブストーリーの根底にあると小栗はいう。タイトルが暗示するように、伽椰子は映画に登場する多くの人たちにとって欲望の対象なのだ。でも彼女はまた多くの点で彼女自身の物語の主語なのである。お母さんが出来なかったことをやってみせるという養母に向けた彼女の断言は特に印象的である。欲望の対象として彼女の輪郭をはっきりさせるためではなく、彼女の個性と可能性をほめたためだけにカメラは伽椰子の姿を情を込めて長々と映す。

忘れられないミステリアスなシーンで、サンジュンと伽椰子が東京の裏通りを夜歩いていて、補聴器をつけ奇妙な器械をもった男に会う。その男は地下の水道管の水もれを聞きわけているのだと判る。夜の静けさの中でだけ可能な仕事であ

る。サンジュンと伽椰子は順番に不可能な音を聞きたくて地面に耳をあてた。

不可能との苦闘のもう一つは、島尾敏雄の同名小説をもとにした第三作目の映画「死の棘」に表わされる。この島尾の私小説は彼の妻が徐々に精神を病んで行く彼自身の体験した気持ちを描いている。三十四才のミホ（松坂慶子）と三十八才のトシオ（岸部一徳）の結婚生活の浮き沈みという映画的な話は小栗の作品には以前見られなかった心理的な明暗の深さを探究している。

前回の映画と同様に小栗は過去の出来事がその人物にどのように動機づけられたか、という説明に役立つ会話の形を削るか省く傾向にあった。映画はしっかり原作に迫っているが、小栗は意識してミホとトシオを前面に置き原作では子供たちの役柄（第一作目の映画では強調した）に託した重みをきっぱり削る。

映画の中のもうひとりの中心人物はトシオの愛人クニコ（木内みどり）で、彼女の自然な演技の形はミホとトシオの型にはめられた態度と対比している。幼い娘マヤと愛人クニコは潜在的に愛らしい人物（目にも鮮やかな赤い服で象徴される）として登場するが、ミホとトシオはすべて生成りの衣裳と苦悩した態度で監督の本来の焦点になっている。

物語の背景は次のとおりである。ミホとトシオは彼女の故郷カケロ島で出会い恋におちる。その時トシオはそこで訓練している神風特攻隊の指揮官であった。ミホはもしトシオ

が出撃して死ぬようなことがあれば自害すると心に誓うが、トシオに最後の命令がおける前に戦争は終わる。たとえ潜在的に悲劇でも、このロマンティックな二人の関係は、十年後に舞台設定をおいたときには成り立たないかのようと思われる。原作に従っている小栗の映画は、その話の途中に端を発す、夫が結婚生活を守るために愛人をあきらめる決心をするくだりで、島尾敏雄になじみのない観客に夫婦の行動の正当性を組み立てさせる。このことは混乱させ、しかも人の氣をかきたてる手順でありうる。

「死の棘」における夫と妻の苦しいバレーは、誠実と虚偽の重ね塗りを暗示する。トシオの長いクニコとの恋愛関係は、彼の忠実でむしろ純真な妻、ミホを狂気寸前の絶望へ追いやる。最もあらあらしい軍隊上官のようにミホはトシオに誠実さを要求した。そのことは彼が愛人から離れて家庭生活へ戻ることなのだ。この帰宅で、トシオは罪悪感だけでなく、彼の恋愛問題にはますますヒステリックにそして妄想にとりつかれるようになってきた配偶者にも、直面することを強いられる。ヴィンセント・キャンビー（批評家）が映画の論評の中で「命令された精神錯乱」と言っている精神状態である。

戦争という暴力はトシオとミホを引き寄せるように思われた。偉大な一流監督溝口健二のように小栗は暴力というものから目をそらしはしないが、暴力に拘泥もしない。ミホは自分の頭を何度も何度もぶつようにトシオに命じる。別の場面で彼はバケツ一杯の水を彼女に浴びせ、彼女を抱いて不細工にふいてやる。ミホの交互にやってくる非難と後悔の激しい

くり返して、観客はヘトヘトになる。そしてたくさん場面の一風変わった堅苦しい構成は、密室恐怖的效果を増す。「死の棘」は小栗の平静さと抑制されたカメラワーク（圧倒的に長まわしを使って）を彼の初期の作品よりより顕著に極端へともっていく。カメラは、あたかも監視されたように木のドアのうしろに半分身を隠したり、ふすまのうしろにちらりと見えるミホとトシオの姿を表わすために、東京の貧困地区にある家の閉ざされた姿から引き戻される。

暴力的な力の悪用という最もショックをうける例は、トシオがミホをだまして診察のために精神科医と看護婦たちの一団の前に出したシーンである。このような扱いをうけたことでミホが激怒してトシオに殴りかかった時、主治医は彼女に夫を決して殴ってはいけなさと恩着せがましく伝える。小作農民の娘、ジャンヌ・ダルクと向かいあうドレイヤーの審判官の姿との比較が心に浮かぶ。トランクライズを注射して暗室にむりやり寝させる治療は、彼女の信頼を裏切った夫に対して感じていた正気の怒りの時よりもっと重いようだ。これまでにみられた日本人の結婚生活における典型的な力関係の逆転はここでひっくり返され、否定される。ミホがしたように夫の恋愛問題に正面から立ち向かうよりは、見て見ぬふりをするのがノーマルだとされてきた。そしてそのような社会で女性による攻撃的な行為に対する罪は精神錯乱である。

小説家島尾敏雄は一九五六年クリスマスチャンになった。小栗は「死の棘」に浸透しているように思える信仰というテーマに触れる。特に彼は映画の終わりの方の、ミホが精神病院を

抜け出し、トシオが自殺したのではないかと恐れて一本の竿を静かな水面につきさし死体を捜しているシーンを指摘する。主としてトシオの動揺した見地から出されるこのシーンのつきまとうような音楽と「メタリックな照明」(カイエ・ドゥ・シネマ(仏の映画理論誌)が浮き世離れた宗教的な質を強調する。遠くで彼を観察していたのでミホは後に夫が黙って涙を流すのを聞いていたという。——舗道の下に流れる水の音同様に聞くのはむずかしい音。小説家島尾は「妻のための祈り…後記」に書いた。「私は神を見ることが出来ない。私は自分の妻を見ることが出来ないというのが正しいだろう」。トシオのミホへの献身愛は「女性としての、女神としてではなく、また顧みられない主婦としてではなく」彼女の回復と彼の精神の成長を助長する。

他の彼の作品におけるほとんどの男性主人公のように、小栗はトシオを基本的にうわべは受け身で優柔不断な人物として設定する。「伽椰子のために」のサンジュン、「泥の河」における信雄の父・晋平(田村高廣)と同類で、トシオが現在断固たる行動に欠落しているのには——はなばなし過去、あるいは戦後まもなくの頃の記憶で心底縛られている——という理由がある。トシオが自己告白の時、ミホにいうように「私は自分の弱いところをお前におしつけてきた。そのようにして自分というものを押し上げようとした。」田舎の自分の実家に(彼の言葉をかりれば)「新しい過去をつくる」ために自分の家族を連れて引越そうとするトシオの試みは、初めから悲運だった。この複雑な男たちには彼らの過去の精神的

ショックを免れる未来はないように、「新しい過去」はない。しかし実際、小栗は愛と献身を表わすために真剣に苦闘している男たちを描写する。これらの内面の苦闘は繊細なやり方の中にはつきりとしている。子供のために手品遊びをし、その子の無邪気な歌がつかい戦争期の記憶を呼び戻す。荒涼とした広野に囲まれ、心に傷跡を残す妻を陽気に押して丘に登る。小さくも心に刻まれるこれらの努力は、夢を実現しようとするこの男たちの可能性は、より深い失望感に邪魔される。このことは男たちが無感動と思わされるかもしれないが、単に人物の外面上の解釈にすぎない。一方、サンジュンやトシオを演じている役者たちの、多くの側面を持つ演技は、男性登場人物をうまく判読する助けとなる。

これらの男たちへの小栗の描写に内在するのは、選択の自由が欠乏している日本社会への非難である。小栗はそんな人物をヒーローとしてでなく、必ずしも犠牲者としてでもなく表わしている。むしろ我々の人生の精神的ショックによく似た効果を反映した、とらわれないやり方で男の登場人物たちを見せてくれる。

男性登場人物に関してそのどっちつかずの姿の効果は、女性の登場人物たち(「泥の河」の二人の子の母親、伽椰子、ミホ)の前景化である。彼女たちは男たちに比べて心が動揺しているのはもちろん、異常に輝いても見える。小栗の脚色する男と女の複雑なバレーにおいて、男の助演者は女性の姿をはつきりさせるのではなく、引き出す。ミホ役の中心となるもの(求心性)は「おみこさん」として崇拜される庶民的な

信仰である女神信仰の一例と見られている。しかしながらこの解釈は彼女の役を監督が狙っている心理的なものよりはむしろシャーマニズム的なものにまとめる。この点から松竹のスター松坂慶子は神経衰弱に病んでいる女性の役には少しばかり魅惑的すぎるように見える。

「伽椰子のために」での二人の別離があいまいであるように、「死の棘」のラストシーンもまたあいまいである。ミホとトシオがそれぞれの過去と自我の違いに集中することから、日常の現実から、時間も空間も抜け出した時にのみ、映画は終わることができると説明する。精神病院の病室という安息からは離れた場所で、二人は平行して（映画のオーブニングにあつたように）カメラに向かったまま、しかもお互いに話しながら座る。和解はかすかな微笑み、硬直した態度のゆるみ、いかにお互いを受け入れるようになったかを表わすセリフでのわずかな言葉だけに見られる。この意味でミホとトシオは、前作品で伽椰子とサンジュンが成就できなかった愛に、愛が現実を変えることができる地点に、たどりついた。

#### 喪失

小栗映画の一つひとつは、友情と愛情は「純粋さをもった」とさえいいたくなるような神経を張りつめて体験される世界を表わす。友情の欲求と最終的な否定は、小栗が感じる日本における敗戦ムードを特徴づける喪失という政治的テーマにおおわれる。

「泥の河」で売春婦の二人の子供たち、十一才の銀子（柴田

真生子）と九才の喜一（桜井稔）が、母親の職業のせいで受ける他人のあざけりといかに接しなければならぬかを見せている。この二人の子供たちの静かな苦痛は、上目づかいで見ると雄弁に物語っているところのシーンで、小栗により巧みに描写されている。最も注目されるのは喜一が蟹を油に浸して火をつける方法を見せることで、新しい九才の友だち信雄（朝原靖貴）をもてなそうとするシーンである。ワナで捕えられた動物そのもののように、売春婦の子供たちは監督によって理想化され、よびさまされた例外的な友情を、ちょっとした間貫くことは除いて、自分たちの社会的階級の汚名を免れることが出来ない。

この映画は停泊している子供と流浪している子供とを対比させる。持てる者は持たざる者の素直さを獲得する。また、いかに友情が生まれ合わせを超越するのかという映画でもある。映画の中に出てくる人物たちの貧困は物語の背景であり、中心のテーマではないと小栗は指摘する。宿舟の中引き締まった映像は、子供たちが橋の上になつて秘密のお化け鯉をじつと見ることによつて友だちになるという場面のようなく、もつと開放的な場面と効果的な対照をつくっている。

小栗はうどん屋の少年信雄を島国にいるむしろ無頓着な日本人に例える。ところが一方、売春婦の息子喜一は日本に住んでいる、思いのままに自分たちの生活をする事が出来ない韓国人のようである。

第二作目「伽椰子のために」を作る小栗の意図の一つは、日本の同一民族主義の社会通念をさらすこと、そしてギリギ

リの生活をしている韓国人の、二級扱いの問題を日本がカモフラージュしている部分を示すことだった。これらの韓国人はほとんどが三十五年間の日本の韓国占領の間に日本につれてこられた人たちで、はじめは炭坑や工事現場、それに軍需工場の肉體労働者として働いた。第二次世界大戦後も日本に残った多くの韓国人は日本人がやりたがらなかった低賃金の仕事を強制され続けた。この種の問題に目を向けることで、熊井啓（『海と毒薬』一九八七）や柳町光男のような他の正統派の現代日本人監督たちのように、小栗は日本人であることは何を意味するのか問い糾している。

日本に住んでいる韓国人が体験した問題の中の、一般的な話題についての日本映画が幾つかあったけれども、「伽椰子のために」は珍しく個人の、しかも多少間隔をおいた交際関係の中の問題を呈する。——日本における韓国人の権利についての問題に関わっている人たちに賞賛されたり、批判されたりしている事実。他のメディアを通して過去にこの問題の多くの無駄な物語が繰り返されてきたということで、この個人的なアフロチの理由が説明される。むしろ彼は、問題の外面的、政治的見方をこわしはじめ、問題に対する内面的アフロチを映画はとることができると感じる。

彼のどの映画にも間違った終結観念をおしつけないという彼の関心を表わすのに、作品に安易に結びを添えないという立場を小栗はとった。これらの解釈——限界を克服するための恋愛の不運な試み、強制連行ののち、正當に母国へ戻ることの不可能性——は、そのテーマのより適切な政治的扱い方

によってもうまく解明できる筈はない。小栗はまた、主に韓国人に関する映画の日本人監督としての役割を意識している。そのことで、映画の抑制の多少の理由が判るかもしれない。

評論家、佐藤忠男は「伽椰子のために」の中で、明・暗シンの意図的な交替について、恋愛テーマの波乱性を表わす交替だとコメントしている。韓国人地区で写した場面の暗く軟調の照明は、サンジュンと伽椰子の恋愛の話題が展開する場面で明るくなり、そののち暗転する。比較的動きのないカメラと控えめな編集、そしてこの映画の中のクローズアップとロングショットの冷静で圧倒的な使用は、抑制と喪失の感じを強めている。

小栗はその著書「哀切と痛切」で次のように書いている。クローズ・アップとは何も映像のサイズにとらわれるべきではない。見せないものでも見ないものでもない。むしろ何を自分自身の内側から見るようにするかにとらわれるべきだ。クローズ・アップとは対象となるものに近づくことではなく、むしろ自分自身により近づくことである。

「伽椰子のために」の中で地下のバイブに関する暗く、うんざりするぐらい静かな一連の場面は、十年後に設定された次の空想シーン（その中でサンジュンは目もくらむような真白な雪の上を歩いている韓国人帰国者の長い列の中、子供のサンジュンと出会う）、そしてサンジュンが養父が亡くなったという噂をきいて北海道に戻る最後のシーンとつながられる。辛い人生に耐えてきた伽椰子の養父は、生きる氣力を失って

いた。そしてサンジュンは、自身、過去、または将来とのつきりしたつながりもなくますます謎の人になっていた。テーマのモンタージュの一つひとつの場面は日本に住んでいる韓国人に強要した失望感を強調する。

戦後の日本は伝統的家族制度にみられた昔の共同社会を離れ、不安定な個人主義へと移ってきていると小栗は指摘する。彼は昔の封建制度の上台の削除を賞賛するけれども、西洋のでなく日本に準拠した新しい共同体への展開を唱える。さらに、小栗の最近の映画「死の棘」の分析をすすめてみると、それはまた個人主義の新しい展開と、日本における昔の封建制度状態の拘束との間で微妙に釣り合っている話と思われる。この意味で「死の棘」もまた、戦後の日本における家族制度のひずみと敗戦のショックからの回復力の考察なのである。

小栗映画に浸透する喪失というテーマ——無邪気さの、共同生活の、伝統の喪失——は、同時に戦後日本に関連している。そして世界的にあてはまるのである。小栗の描く人物の多くは、生きることと死ぬことの威厳ある理由を失ってしまっているのに鋭く気づいている。「泥の河」の信雄と「伽椰子のために」のサンジュンの二人は短い時間、親しく人と交わった。ただし永久にその友だちや恋人を失うのだが、「死の棘」のラストでもとの壊れた家の垣根に、一つの花のない花びんがのった木の椅子が置かれ、その静止画像に最後のクレジットが重なる。現在の十分なこの観念、太陽や雨に培われた単純な喜びの感覚は、小栗のその後の映画に、喪失は所有と、孤立は正に消失しないことだと結合され、新しい方向への前兆

となることが出来た。

#### 自然との融合

小津映画と小栗映画の最も近い類似点は自然のシーンの使い方にあるだろう。——洋上の落日、沼から一斉に舞い上がる鳥の群れ——。断続する、その鳥のような映像は、人間を大地に拘束することを超越したもつと広い現実を思いおこさせる。小栗の後の二作品において、彼は日本の最北端か最南端かの大自然のシーンにロングショットや長回しを使う傾向があった。これらの地理的に辺鄙で過疎の地は彼の映画に描かれるギリギリの人物たちには適する。

「伽椰子のために」における自然の映像の隠喩的な使い方は、人間世界の視覚と感情の不足を補強する。海岸は民族衣裳に身を包んだ韓国人女性の郷愁をそそるようなサークルダンスの場所であり、そして日本兵の腐敗した死体の安置所にもなる。登場人物が部屋そのものの割にはほとんど大きくすぎるように見える窮屈な家の内のシーンと対比して、北海道という島の広大な山々や海岸の解放的なとらわれない映像は、人物を小さくみせて、自由にもする。

「伽椰子のために」について書いているフリーライターの岡部伊都子は、醜くなるシーンでさえ、種の美を有する、そして激情が先走ったように見えるシーンでさえ穏やかになると指摘する。岡部は（大切なセリフは遠くから撮影されるべきだという浦山氏の提案に従って）ロングで撮られた韓国人地区でのダンスの練習、またはサンジュンと伽椰子の別れのシーンのような場面について考えているのかもしれない。ギリ

ギリ」のこの世界に関して緻密な考察をする上で、醜さと美しさ、感情と穏やかさは同一体の一方ではないだろうか。

## 終結

小栗映画を観賞してすぐに、観客は映画が少し不完全だと感じたかも知れないが、何か本質的なものを体験しているということが少し後からでてくる反応である。よく考えてみると、最も曖昧なシーンがにわかに最も意味深いものになる。彼は話の中の脱文のところを急いでうめないし、または確証する映像を必ずしも急いで用意しない。観察力の鋭い観客にとって、映像と音の連鎖はわかりにくい筋道をひと続きにする一助となる。小栗の作品とアントニオ・ニーヤ・ブレソンの、心理的に刺激され、まわりつくような映画との比較は、不適当ではない。抑制された神秘的な能劇のような、日本固有の伝統芸能の影響はもつと密接な関係にあるかもしれない。ちようどグドリー・アンドリュースがブレソンの「田舎司祭の日記」を評したように、小栗の映画も流動的、音楽的、内面的、曖昧、禁欲的そして特異質のものなのである。

小津のように、小栗は物語の最後にピリオドを置くことに抵抗を感じている（彼はまた、自分の映画に強固な結末を持ちたいとは気づいているのだが）。代わりに、彼はもつと上着なもの、アニミズム的でさえある、言葉を中心とする論理的な主題を持たない、日本の伝統に基づいた感情性の分野を追求したいと思っている。この意味で小栗は主人公である著者の私小説の組み立てに固執していないのだが、形式は私小説の形式に似通う。

「泥の河」の宿舟の場面、そして「伽椰子のために」の海の象徴的な使い方や地下のパイプの場面、記憶（また、終結に対する抵抗）は、本質的に水と関係がある。（フラッシュバックで）トンネルから現われる「死の棘」の中の現在のトシオは、入江の対岸でいっせいに彼に敬礼する第二次世界大戦の日本兵の列に直面する。恋愛のよろさのように、水の姿（そして、しばしばその兆しを連想させた女性の姿）は、流動的で、しかもわかりにくく、地面下に消えていき、恋人のからだを隠し、あるいは戦争からの避難に関する偽りの約束を提示している。「泥の河」について書いたロバート・ハッチの批評によれば、映画は「一滴の水に社会を暗示する」。

今やより簡単に消化できる映画に慣れてしまった日本（そして西洋）の観客にとって、登場人物を探究するための小栗の経験的で、ますますミニマリズム的な時間と空間の使い方は問題が多いはずだ。観客にすべてをいわないことで、小栗は一緒に想像し、創造する力を誘発する。小栗は自分の映画形式（芸術的、かつ商業的レベルでの）の危険性に気づいている。がしかし、日本のやり方を基礎にした日本映画を発達させるよい方法であるとも感じている。彼は観客に変化することと、彼の映画の需要に応じることを望んでいると率直に認める。

最もよく知られた作品「泥の河」では、彼は歴史的な背景によって制限された撮り方に近かった。しかし「伽椰子のために」と「死の棘」は、観客が自分たちの生活に関連がないものとして脇においてしまうような特定の歴史の制限、といったことから離れた動きをはじめ。この終結の否定は、そ

れゆえに、遠ざける仕掛けなのではない。それどころか、我々を一体化と共感へ近づけるのである。

#### 制作ノート

「泥の河」は一九八一年度モスクワ国際映画祭で銀賞を獲得し、一九八一年度アカデミー賞大会で最優秀外国語映画にノミネートされ、日本映画監督協会から新人監督賞を、そしてキネマ旬報でナンバーワンにランクされた。「泥の河」の監督デビュはイレギュラーで、ほとんどラッキーすぎると小栗は述べる。映画は小さな鉄工所の社長で、小栗のような意欲ある日本の監督たちを援助するため自分の制作会社を設立した木村元保により製作された。この幸運なスタートにもかかわらず、小栗は大抵の若手の日本の監督たちが今日直面する同種の障害に出くわした。東宝や松竹という規模の大きい配給会社に映画のプリントを持って行き、何の返事ももらわないまま、彼は三日間の一般上映をやった。この上映に対する目立った広告キャンペーンもなかったけれど、五〇〇〇人以上の人が集まった。その中に小規模な東映スタジオの代表者の一人が含まれていて、小栗に配給契約を申し出た。

この第一作目の映画は素人の俳優たちを演出した小栗の腕を立証した。彼は素人俳優たちを気の合ったプロの俳優たちの共演陣で取り巻く向きがあるけれども、素人だけを使いたいという。子供たちを演出する上で、子供の自意識とその役割とのギャップは、大人の俳優たちの場合ほど調整されないと小栗は指摘する。監督によれば、大人にとってこの自意識は俳優がその役柄にとけこむ前にのりこえられなければならない

ない壁のようである。しかし子供にあっては、基本的には平原のように一様である。そこで小栗は単に子供が今現在の自分を映画の中に存在する自分へ導く手助けをしようとする。この素人たちを使うことによって、小栗の映画はドキュメンタリードラマのような迫力と直接性の傾向をもつ。映画の姿の根本的な畏怖を認める監督にとって、子供たちのこのていねいな扱いは適切にみえる。

監督は「伽椰子のために」を独立プロの劇団ひまわりを通して製作することにした。シナリオに取り上げられた社会問題でひるまなかったからである。彼はまた、より顕著な本物意識を保証するために、サンジュン役に、大衆を引きつける日本の有名俳優たちに頼ることよりむしろ若い韓国人彫刻家を、そして伽椰子役には演劇科の学生を起用することにした。また彼は反新劇演出家、太田省吾（転形劇場）に映画シナリオの協力を頼んだ。太田が映画のシナリオを手がけるのは初めてである。太田省吾の劇の形態は「無言劇」とよばれている。

動いていない、あるいはしゃべっていない人は演技中の人よりもっと表現の深いものである、という小栗の信念を映す言葉である。「伽椰子のために」はメジャーな配給ルートにのせないで、まず東京、岩波ホールと日本全国の他のアートシネマホールで上映された。撮影監督の安藤庄平は「伽椰子のために」での仕事で文部大臣賞を受賞した。

映画のベースになっている韓国人二世作家・李恢成著の同名タイトルの小説は、日本語で書かれており、日本人主人公

を特色とした。それ故、日本人観客は近づきやすいと小栗は判断した。李は日本の権威ある芥川文学賞を獲得した最初の外国人であった。

「伽椰子のために」はジョルジュ・サドル賞を受賞した。その賞はサドルが亡くなった一年後に、この偉大な映画学者に対する記念として、新人映画監督たちを励ます手段として設立された。毎年一人のフランス人監督と一人のフランス人以外の監督がサドル賞の受賞者に選ばれる。小栗は日本人で初めてこの名誉を手にした。モスクワ国際映画祭で、サ



ドル未亡人は「あなたは小さい言葉で大きなことを語っている」と小栗に言った。このコメントは監督を大いに喜ばせた。

個人のレベルからみて小栗はこの二作目を彼のはじめの作品の構図を越えた進展であるとみなした。というのは、彼自身のものを越えている主人公の体験を描いて、自叙伝形式的限界を越えようとした。

彼の三作目の映画の源として「死の棘」を選んだことは、島尾敏雄の作品に対する小栗の尊敬の念を表わしている。最初連載の形で出版され、それから一九七七年に一卷にまとめられた島尾著のこの特別な小説は、読売文学賞や日本文学大賞を含め日本における数々の文学賞を受賞している。成瀬巳喜男のような他の日本の監督たちが小説の映画化の許可を求めてきたが島尾敏雄は一貫して拒否してきた。「伽椰子のために」を観て——しかも亡くなる一年弱前——島尾は小栗に映画のベースに自分の小説の使用を許可した。

この映画はメジャーな日本の映画会社、松竹により製作された小栗の最初の作品である。しかし監督は体制の中で作ることでの何の制約もなかったという。映画は、人気のある日本映画を上映する劇場よりはむしろ洋画を配給している松竹系の劇場のうち、全国約七〇カ所の劇場で公開された。

「死の棘」のスタッフ配置の多くは、小栗映画の最初の二作品と同じであったが、この映画で新しく若手作曲家、細川俊夫と照明デザイナー、松井博が加わった。「小栗組」(日本映画

史における古い時代の多くの監督たちと同じように」を編成するつもりなのかどうか問われた時、小栗は三年から五年に一作のペースよりもっと頻繁に映画を作る監督だけが「組」を支えることができると笑って指摘する。

よく知られた映画女優の松坂と、以前に主役級の役をやったことがない岸部との組み合わせは、六才の伸一（松村武典）と四才のマヤ（近森有莉）の二人の子供たちと結合して異常な迫力をつくり出す。二人の主役たちには異なる演技を要求した——スターの松坂からは「削りとられた」演技、比較的無名の俳優、岸部からはふくらませた演技を——。

松坂と岸部は「死の棘」での演技で、一九九一年度キネマ旬報賞で最優秀女優賞と最優秀男優賞を獲得した。

第四十三回カンヌ国際映画祭で国際批評家賞の受賞作品「死の棘」は批評がきびしく割れた。賞賛するものは「永遠なるものをそなえた静物画」と評し、またはもっと「断片的に」これわれやすく不均衡であるが、最終的には心をゆさぶる真摯で非常に美しい」と述べている。酷評家たちは、ハリウッド映画「ローズ家の戦争」に匹敵するブラックコメディと称し、その映画の静止スタイルの枠組みと、物語の筋を冗長だとけなしている。映画（そして小説）の、みたところ残酷なタイトルそのものが日本と西洋の観客を遠ざけているもう一つの要因かもしれない。

## 結び

比較的寡作なのにもかかわらず、小栗の作品は現代日本映画においてまれな完成度を示している。ソフトな語り口の監

督はマイペースで活動するのが好きな人という印象を与える。映画は世界言語であるか、それともずっと制限された民族言語であるかを疑問視する一方で、小栗は両範囲の中で生き残れる芸術作品を展開しようとする。小栗は、米国や日本のような先進国は人目を魅く映像で豊満になっているという。また概して、日本映画や日本の社会においての自省を語る。対比して、彼は第三世界の映画には、映ることは現に何を意味するのか、といった基本的な問いかけがあるのに気がついた。小栗は、たびたび「隠れた洞察力」をもつ芸術家といわれる。映画製作において重大な真実に到達するための試み——ドラマチックでセンチメンタルな連続物の紋切り型の集積を超越している——は建設的で人生肯定でさえある。

小栗は次回作に関しては「冬の旅」というタイトルでオーストリアの作曲家、F・P・シューベルトによる偉大な組曲の一つ、「冬の旅」からひらめいたということ以外、彼のプランについては多くを語らない。小栗の以前の作品の基礎をなすリリカルな組み立てをよく考えてみると、西洋のもののからのこの着想は少しも驚くことではないと思える。

この最初のオリジナルシナリオにおいて、現在日本が直面している最も重要な問題の一つである、日本とアジア近隣諸国との関係を監督はふたたび考察するであろう。これまでの彼の作品から判断して、小栗の次回作に関して一つ確かなことは注意深くあたためられているだろうということだ。

ヘリンゲ エーリック／テネシー大学助教授