

「底が突き抜けた」時代の歩き方 327

演技をしなかった代わりに残虐な日本兵の心の動きを経験してしまった
- 映画『鬼が来た！』

捕虜役の香川照之は演技をした実感はない、“映画の捕虜”になっていただけといういいかたをするが、ある意味では映画を口実に日本語が全く伝わらない中国の山間僻地の逃げられない状況に放り込まれて、日本兵として過ごしてきたといえるだろう。「演技者としての達成感」もなく、「終わらない」撮影にヤケクソで途中降板せず（というより、途中降板すらできない状況だったのではないかと）、付き合ってきただけに、彼は本番かテストかもわからないなかで、したがって、「テストだから抑えるとか本番だから力を入れるとか、そんな感覚すら抜け落ちてた。そういう意味では、芝居をするってことがどういうことなのか、新しい発見にはなりましたね」と語っている。

この発言は、映画パンフの中で途中降板を尋ねられて答える次の部分と照応している。「一切考えなかった。それぐらい腹は決まっていたんですね。けっこう『やる』と決めたら、しつこくやるタイプではあるんで、そこらへんは自分の性格が助けになりました。ま、カメラの前でストレス解消してましたからね。『ふざけんな、バカヤロー！』とか。あれでだいぶストレス解消になった（笑）。本末転倒ですよ。どっちが“本”で、どっちが“未”だかわかんない。耐えてたことが“本”で、映画の中の方が“未”みたいなことになってました。それでも、いろんなことがツラくて……5秒で泣けたね。5秒あれば、いつも泣けた。よくチアン・ウェンが言ってたけど『じゃ、次、泣かないでいってみようか』って。なんでも涙と一緒にやっちゃうんだよね（笑）。芝居が。泣いちゃう。ほんとに考えられないこと、信じられないことがいっぱいありましたから……。演技することについての考えが変わったといえれば、この『鬼が来た！』が一番だと思えます。」

『鬼が来た！』で「演技することについての考えが変わった」とか、芝居についての「新しい発見」があったというが、それは一体どういうことだろう。役者を職業としているわけではない者にはわからないとしても、人生という舞台上で意識しようとしまいと、誰もが自分という他人を精一杯演じることを問われつづけている役者であると思っているが、そこから次のような夢が若い頃から度々湧き起こってきて、今もその想いに捉われている。その夢は映画であれ、芝居であれ、その中で役者が自分以外の人物を演じるようになったとき、彼は自分が演じたその役からどのようにこちらへと還ってくるのだろうかという問いにかかわっている。なるほど、役者は役になりきってどんな人物をも演じるが、演じることは役者自身の人生に一体どのような影響を及ぼすことになるのかという疑問がどうしても募ってくる。

どんな役を演じたところで自分の人生になんの影響を与えることもなく、次々に通過してだけであるなら、単に舞台衣装を取っ換え引っ換えしているだけのことはないのか。役になりきるということは、ある人物を演じるということは、上手にその表面をなぞることではなく、役の、人物の一個の精神全体に自分の身体が形を与えることではないだろうか。自分の中に演じようとする人物の精神が入ってくることによって演技が押しだされていくなら、その状態は舞台上だけでなく、舞台を下りてからも何らかのかたちで彼自身の精神に宿っていくことになる筈である。役を演ずる者がその役に食い込まれていく危うさによってこそ、演技が成立するのではないだろうか。我々は上手な抜け殻の演技を観て心動かされるのではない。演じる者の精神と演じられる役の精神との食うか食われるかの花火が散らし合っている凄まじい争闘の中に、視えない果てしなきドラマを覗き込んで深く心動かされるのではないか。

三島由紀夫は小説『鏡子の家』の中で、役者の青年を登場させて次のような想念を綴っている。

《何一つの確なものはなく、身内をかけた他人の感情の嵐に身をまかせ、さて過ぎ去つたのちは何も残さないが、すでに彼のまはりの世界の意味は一變してゐる。『もし僕がロミオを演じたら』と収は熱い吐息と共に考へた。『ロミオを僕が演じる前の世界と、演じたあとの世界とが、断じて同じものである筈はない。僕は舞台から下りるとき、いまだ嘗て自分の住んだことのない世界へ下りてゆく筈だ』》

《舞台の上での血だまりが収の心象となつて浮んだ。彼はいづれそこに横たはるだらう。なまぬるい血だまりが彼の美しい横顔をひたすだらう。……現実の空想が、舞台の上の死の感覚の持続にしじゆう支へられてゐた。『僕は動かなくなるだらう。死ぬだらう。目をあいてはならない。なるたけなら息もしてはならない。ほんの少しの息づかひも、客席からは目立つものだから。幕がしまるまで、じつと何かつまらないことを考へつづけてゐたらいい。やがて幕がしまるだらう。僕は立上るだらう』》

しかし幕は決してしまらず、喝采は永久にきこえないといふ考へが、すぐ収の心に還つて来た。この考へは、彼を狂ほしく幸福にした。

『幕が永久にしまらないなら、その芝居は永久に終らないだらう』

それはあらゆる俳優にとつて、おそらく理想的な芝居である。》

「ロミオを僕が演じる前の世界と、演じたあとの世界とが、断じて同じものである筈はない。」のは、ロミオを演じたあとの自分の世界にはロミオが息づいているからである。ロミオを演じることによって、ロミオのほうも演じる者を演じることになった筈だ。どんな舞台もそこから下りるときがやってくるが、舞台上上がるときと舞台から下りるとき「まはりの世界の意味は一變してゐる」なければ、演じる者自身にとって遂に舞台の上では何も演じられなかったといわなくてはならない。舞台上でロミオの中に自分が入り込んだなら、ロミオが自分の中に入り込んでくことも避けられず、舞台から下りるときにロミオの中に入り込んでいた自分が自分のほうに引き返してくるとしても、引き返してくる自分の中に入り込んでいるロミオはロミオのほうに戻っていくことはありえない。ロミオが自分の中でどんなかたちをとって息づくことになるかはわからないけれど

も、恋に狂うことのできる精神が自分の中で新たに加わっていなければ、やはりロミオを演じたことにはならないだろう。

人生もまた、舞台にほかならない。「幕が永久にしまらない」舞台といえる。幕がしまるときは、自分も人生の舞台から去らねばなくなるときだ。人生の舞台では自分は自分を演じていくしかないが、演じようとする自分というものがわかっているわけではない。むしろわかっていないからこそ、わからない自分というものを造型しつづけなくてはならない。自分が死ぬまで「永久に終らない」芝居を演じつづけなくてはならない。誰もが人生という舞台で未知なる自分を演じつづけることが問われているとして、ではそのことと、役者として演じる舞台でさまざまな役を演じることとはどのようにかわってくるのだろう。役者ではない人々が学校や職場や、行動するさまざまな場所を舞台として未知の自分を演じていく必要があるのと同様、役者もまた、舞台上でさまざまな人物を演じることを通じて未知の自分を演じる必要があるということだ。さまざまな人物を演じることが未知の自分を演じることにつながっていなければ、彼は自分にとってどこにもいない人物を見事に演じているにすぎなくなる。

もちろん、役者も役者でない人々も、人生という舞台で未知の自分を演じていくことが等しく問われているとしても、役者は舞台で未知の自分にかかわりのない人物を次々と命じられて演じているだけであるように、他の人々も学校や職場の状況に合わせて作られていく、未知の自分の追求に全くつながらない自分を演じようとする。つまり、舞台であれ学校、職場であれ、あるいは他のさまざまな集団であれ、逃れられない選択不可能な極限状況でなくとも、人はそれぞれに所属し、かかわっている状況に合わせて演技することをしいられていく。家族では物分かりのよい父、母、子供を演じ、学校では教育熱心な教職員、優等生の生徒を演じ、会社では有能な職業人を演じ、そこでは未知の自分を演じる課題などは微塵もみられない。

役者の香川照之が“映画の捕虜”になってただけで役者として演技をした覚えもないし、「演技者としての達成感も与えられな」かったという感じを持つのは、戦時下を再現する状況に放り込まれて、彼の「中からは映画の撮影に来ているのだという元来の意識がすべてが追い出され、ただ負けてはならぬという1つの固くて芯のような意思だけが宿」っていたからだ。戦争の状況に命じられるままに心底から日本兵になりきっていたので、役者としての演技などが付け入る隙も余地もなかったということである。彼の撮影日記にはこう記されている。《チャン・イーモウもそうだが、中国全体の傾向なのだろう、出演者が俳優であるかないかは二次的なことであり、映画の状況に最も近い生活体系をしている人物の発掘こそが、この国では「キャスティング」なのだった。》

要するに、役者としての香川照之が「二次的なこと」にすぎなかったとすれば、彼に役者としての演技が求められる筈もなかった。そう、彼の演技は必要なかったのだから、彼は役者じゃない香川照之として映画が再現する戦争の状況下で日本兵として過ごす以外に方法はなかった。役者である彼が映画の状況で役者であることを否定されるという事態は、想像してみるだけでも彼にとって大変口惜しいことであつたにちがいない。カメラを向けられれば、「ふざげんな、バカヤロー！」という言葉がすぐに口を突いて出

てくるのも、また「5秒で泣け」るのも、役者であることを否定される口惜しさが底流にあったことが察せられる。しかしながら、役者としての自分を否定されてしまったにもかかわらず、彼は芝居についての「新しい発見」とか、「演技することについての考えが変わった」と、この映画への出演を肯定的に評価する。それはなぜだろう。

役者としての香川照之の演技は映画の状況では求められてはいなかったけれども、日本人としての香川照之の演技は求められていたことは間違いない。彼は一つも演技をしなかったというが、紛れもなく彼も他の日本人出演者と同様に日本兵を演じていた。演じているのを忘れてしまうぐらい、演じていたのだ。だから戦時中の日本兵を本当に知らない我々から見ても、もしかすると我々の祖父や父親はあのような日本兵だったのかもしれないと思われてくるような日本兵が映画の中に登場することになったのである。姜文監督にすれば、香川照之ら日本の俳優たちが披露してみせる見事な演技によってリアルな日本兵が登場し、いかにもスクリーンに本物らしさが漂うことよりも、俳優であろうとなかろうと、戦争のような逃れられない選択不可能な状況に放り込まれてしまうなら、人間というものは誰でもそのように振舞っていく以外になくなることが全身から少しでも匂ってくるような日本兵が登場してくることを欲していたのだ。

よく考えてみれば気がつくが、戦時中の中国で残虐行為を働いた日本兵の一人一人は元からの悪人でもなければ、鬼でも蛇でもなく、戦争のない日本で暮らしつつづけていたなら、蛮行などとは一切無縁な子煩悩な父親であった筈だ。そんな普通の人々が戦時下に徴集されて、軍隊で長期間敵を殺す訓練を徹底的に施され、殺らなければ殺られる戦場に否応なしに送り込まれていったのである。どんな残虐行為とも無縁であった我々と変わらぬ普通の男たちが、戦時下の状況でどんな残虐行為にも痛痒を感じない兵士に変貌していくことになったのだ。もちろん、彼らは兵士を演じていたわけではなかった。心底から兵士になりきっていたのである。だからこそ敗戦後に自分たちが中国大陸でやってきたことを目の前に突きつけられたとき、確かに自分たちがやってきたことであるにもかかわらず、彼らはどこかで信じられない思いを抱きつつづけてきた。あるいは、戦争中に行ったことであるから、仕方なかったというふうに自己を免罪しようとしてきた。

姜文監督は、人間が極限状況に放り込まれたときの変貌ぶりは役者の演技など到底及ぶものではないことを明察していたと思われる。いくら戦時中であろうとも、演技で人を殺すことなどできやしないからだ。戦時下の極限状況は演技などでごまかしきれない、はるかに突き抜けた場所であった。姜文が「役者たちにも、戦時下の精神状態になって欲しかった」といっていることがもしそういうことであったなら、香川照之ら俳優たちに彼らの演技を期待するよりも、映画製作のために設定された戦時下の状況で彼らの演技を超えていく変貌ぶりこそが期待されていたにちがいがなかった。そして姜文の思惑どおり、香川照之たちはもはや演技なんか糞食らえ！で、そんな状況に放り込まれてしまったなら、誰でもそうになってしまうような日本兵に心底から変貌していった。

繰り返すが、映画の中で一つも役者であることはできなかつたにもかかわらず、香川照之は「演技することについての考えが変わった」というのだ。それはもしかすると、役者として自分から演技しようとしなくても、ある状況に放り込まれてしまうなら、自

分を含む人間はそれまで普通に過ごしていた自分に還ってこれなくなるぐらいの身も心も食い込んだ演技をすることになる存在であることを、身と心をもって経験したことになるのかもしれない。彼がもし日本兵を演じていたなら、いくらリアルな日本兵を映画の中に登場させようとも、たぶんなぜ日本兵が村人たちを殺戮することになるのかは感覚としては掴めなかったにちがいない。殺戮直前の宴会で隊長が馴れ馴れしく村人に触られて、香川照之扮する花屋が激怒するシーンでは彼が本当に「キレた！」からこそ、虐殺に踏み出した日本兵の心の動きとシンクロしていたのであり、もし彼がそこで「キレる！」演技をしていたなら、日本兵の心はわからないままであった。

演技することの限界は役の人物を演じることができても、その人物の行動に加わってくる状況の重圧だけは演じることができないところにあるといえるかもしれない。つまり、こちら側での演技はあちら側にまで届くことができないということだ。あちら側で演じるためにはこちら側での演技をすべて捨てて、次々と剥きだされてくる自分の中に踏み込まなくてはならない。今日一日の演技が終わって素の自分のところに戻ってくる感覚を失わなくてはならない。香川照之は演技が必要とされていない映画の状況で無我夢中で演じてしまったことによって、日本兵として行動した人間の心の動きを経験したのである。役者として都合よく演じてしまうことによって、無意識のうちに遠ざけてしまうことや隠されてしまうことに踏み入ることになったのだ。いくら上手に日本兵を演技しようとも、日本兵の心の暗部にいくらかでも触れることがなければ、本当は演じたことにはならなかった筈である。

映画バンフの中で香川照之は、次のように語っている。「……僕も正直言って最初のホン読んでる時はわかんなかったというか、えー？ そうなの？ というところは何か所かあって。最後に斬るところもそうだけど、あのメチャメチャになるきっかけのところは、日本人にとってわからないところだったんですよ。北京で、我々日本人の俳優は5人いたんですけど、5人全員がここはわからないと。まだ小隊長が斬るならわかる、でも花屋がいくのがわからない。そう言ったら、チアン・ウェンは、なんでわからないんだ、と。ずーっと平行線なわけですよ。でも、よく考えてみたら、僕は日本で - 表現は悪いけど - ゆるゆると暮らしていて、その中であの台本を読んで。ゆるゆるとした環境の中では、やっぱりわからないんですよ。その環境が悪いということじゃなくて、戦争というものが持っている特別性だと思うんですけど。戦時下に置かれている人間なら、おそらくきっとあれが自然なんだと思うんです。その証拠に僕が北京に渡って1カ月経ち、2カ月経ち、3カ月経ち、ヒドい状況を経験して行って、わかった。前は、斬れないな、斬れないなと思っていたのが、日に日に「斬れる」と思えるようになっていったんです。で、あの映画が終わって、日本に帰ってきて、また数カ月が経って、あの映画が完成して、一年後、カンヌ映画祭で観た時に、ああ、やっぱりわかんない、って思った。つまりその時、僕はもうゆるゆるとした生活に入っていたから。あの時だけ“わかった”。それぐらい、あの撮影はある種の戦時下的なキツイ状況だった。戦時下のような状況では、人はいくらでも狂える。その状況によって、前の状況をくつがえすようなことが、平然と起こりうる。戦争というのはそういうものなんだ、というのを体験した

なあという気がするんです。そういう意味ではあの展開は、唐突に見えるところもいっぱいあるんだけど、現実っていうのは“あっち側”にあるものなのかなあ……というのが、僕が撮影中に体験した結論だった。」

香川照之は大変重要なことをここで語っている。台本を読んでいるときにはどうしても納得できなかったことが、当時の日本兵が行ってきたであろうような軍事訓練を何度も繰り返し、「戦時下の精神状態」に近づくにつれて「日に日に『斬れる』と思えるようになっていった」。ところが、映画の撮影も終わって「戦時下の精神状態」から解放され、映画に出演する前の世界に戻ると、やはりわからなくなってしまう。映画の中の自分はどのようにあんな行動が取ることができたのだろう、という疑問が募ってくる。その疑問は、農具しか手にすることのなかった自分が戦時中だからといって、どうして平然と銃剣を手にし、あんな残虐な仕打ちを行えたのだろうという復員兵たちを襲ったにちがいない納得いかなさに酷似している。

もちろん、香川照之は映画の中で人を斬っているだけのことであったから、その虚構の殺人に対する衝撃を感じることはなかつただろうが、それだけに、いやだからこそ、映画の中の自分が村人を斬る場面に納得していることがわからなかつたのである。つまり、映画であると否とにかかわらず、彼は自分が人を斬る気持になってしまっていたことが後になるとわからなくなるといっているのだ。多くの人が自分にとって最も嫌なことはみないようにする傾向を強めるなかで、彼は「あの時だけ“わかった。”」といういい方で、「あの時」を直視しようとする。「あの時だけ“わかった。”」ということは、「あの時」しかわからなかつたということである。「あの時だけ“わかった。”」ことを、「あの時」から離れた時空でわかつろうとすること自体がありえぬことなのだ。

「あの時」にしかわからぬことを本当に批判したり、弾劾しようとするなら、「あの時」を外してはならない。「あの時」の行為を批判するには、「あの時」をおいてしかありえない。しかしながら、「あの時」の行為を「あの時」に批判することができるだろうか。批判の眼を「あの時」に持つことが可能だつたろうか。「戦時下のような状況では、人はいくらでも狂える。その状況によって、前の状況をくつがえすようなことが、平然と起こりうる。戦争というのはそういうものなんだ」と、「あの時」を過ぎ去った香川照之はいう。そう、「戦争というのはそういうものなんだ」。誰もが狂っているから戦争が遂行されるのであり、罪の意識なく人を殺すことができるのだ。そして戦争の時だけ狂ってどんなことでもやってのけ、戦争が終わると狂っていることも終わるのである。

「あの時だけ“わかった”」のは、「あの時だけ」狂っていたからだ。人間は過酷な状況で生きようとするなら、耐えるために自らを狂わせるし、状況から狂わされてしまう。たぶん「あの時」に放り込まれてしまったなら、誰もが狂ってしまう。狂わなければ生きてはおれないだろう。しかし、「あの時」狂っていたなら、「あの時だけ“わかった”」ということはあるまい。「あの時」狂っていたから、どんな残忍な事態にも入って行けたというだけのことにすぎない。「あの時」はもちろん、突然やってくるのではない。香川照之の北京生活における日一日の進行がそうであったように、「あの時」もプロセスを辿ってやってくる。つまり、じょじょに狂わされ、狂っていくということだ。「あ

の時」の状況に対する批判的なまなざしを持つとするなら、「あの時」が忍び寄りつつあるプロセスに対抗して批判的なまなざしを膨らませていくプロセスをつくり出す必要があり、「あの時」に覆われてしまった状況下では、大半が100%近く狂う以外になくなる。

「現実っていうのは“あっち側”にあるものなのかなあ」という認識も相当なものである。自分の手が及ばないところに現実がとぐろを巻いているし、自分のそれまでの演技が触れられないところに現実がビクともしない強固な舞台を作り上げているのを覗き込んだのだ。現実が“あっち側”にある限り、こっち側にいる自分は現実に侵食され、脅かされることはない。“あっち側”とこっち側は棲み分けが成立しているようにみえる。しかしながら、“あっち側”にある現実が“あっち側”にずっと留まっているわけではなく、こっち側に容赦なく押し迫ってくる。あるいは、こっち側にいる自分だって、“あっち側”にある現実の中へ否応なしに踏み入り、現実と相渡っていかざるをえない。“あっち側”にある現実の中で生きていくということは、こっち側にいる自分が現実に侵食されて、その分自分が自分でなくなっていくことにほかならない。

自分が自分でなくなることは自分の輪郭が溶解していくことであり、自分が現実の中に溶解していくなら、現実の進行に即して自分は振舞っていく。自分の行動は現実の意思に支配されているから、つまり、自分は自分でなくなっているから、自分が自分を喪失した状態での振舞いを自分が自分を取り戻した状態から眺めると、どうしても狂っているとしかみえなくなるのだ。しかし、自分が自分を喪失した状態での自分も、自分が自分に属している状態での自分も、自分であることには変わりはない。姜文監督が日本人の俳優たちに演技よりも、映画が作り出す状況に溶け込んだアクションを求めたのは、演技がそれぞれに際立たせる役者の固有の輪郭を消去したかったからであり、自分自身の固有の輪郭が溶解してしまっている日本兵のそれぞれの貌付きが浮かび上がってくる状況そのものを描写したかったからだ、ということがわかってくる。

戦争における極限状況下と書いても、言葉だけがどうしても先行しているような気がするが、ドイツ映画『U・ボート』(81年)やアメリカ映画『クリムゾン・タイド』(95年)、『U-571』(00年)等の潜水艦映画を思い浮かべるのが、最も実感的に掴めそうに思われる。潜水艦という海の底に閉じ込められた密室の恐怖がまざまざとこちらに伝わってくる。敵からの攻撃、海の底、外部の通信との途絶といった恐怖の上に、更に水がどっと中に流れ込んでくる恐怖や、真っ暗闇になる恐怖、電気が切断されて極寒が襲う恐怖などが次々と申し掛かってくるのである。中国大陸に出兵した日本軍は海の底の潜水艦ほどではなかったとしても、陸上で閉じ込められ、周囲が日本語の通じない中国人によって取り囲まれており、中国人が大挙して襲いかかってきたならひとたまりもないという日々の恐怖に申し掛かっている点では、日本兵は潜水艦的状况に置かれていたといえる。

「映画の中ではショッキングな場面も確かに多いです。日本兵が日本刀を振り回すシーンとか。ごく自身が向こうでたった半年暮らして思ったことですが、文化の違いをずっと体験していると、やっぱり話しても通じない部分っていうのはホントにある……コミ

コミュニケーションの限界ですね。その限界を何で補うかというときに、『戦い』というのもあると感じたんです。戦争ももしかしたらひとつのコミュニケーションじゃないかな、と。それが是か否かはわからない、もしかしたら否なのかも。ただ、誤解を恐れずに言えば、戦争になるしかない状況っていうのがあるんじゃないかな、と。それは、この撮影を経験するまではぼくの中には一切なかった感情です。」

香川照之は先の『キネマ旬報』の中でこう語るが、映画の中で設定された戦時下に日本兵として出演してきたにすぎないにもかかわらず、彼はあたかも日本兵として中国大陸に赴き、そこから復員してきたかのような者のまなざしで語っている趣すら感じられる。「戦争ももしかしたらひとつのコミュニケーションじゃないかな」とか、「戦争になるしかない状況っていうのがあるんじゃないかな」という発言は彼自身、「この撮影を経験するまではぼくの中には一切なかった感情」というように、戦争を内から潜ってきたところから押しだされている。戦争を外から眺めるところで保証されている左翼性から忌避されかねないこのような発言のヤバさは、戦争の内側から絞りだされるホンネにほかならない。

「『鬼が来た！』は年代や性別によっていろんな受け取られ方をされる映画だと思うんですが、戦争が云々というよりも人間が生きるってことはどういうことなのかを問うた映画という意味では、普遍的なものだと思う。」と香川照之は続けて語っているが、選択不可能な戦争の状況下では狂いながらであろうと何であろうと、人間はどのようにして生きていく、どのような存在であるのか、を身をもって刻み込まされた思いがそこに表白されているのが感じ取れる。戦争という輪郭の明確な状況に個々人の存在の輪郭が溶解させられてしまっているあり方の中で、一体どのような事態が惹き起こされていくのかという問いを映画は大きく描写しているとして、宮台真司は『ダ・ヴィンチ』の連載(02・6)で《有名俳優の出演を含めて「単純な感情」に訴えるものか、シネフィルの美意識に訴える「内輪受け」ものかに、くっきり二分される》日本映画の「病理」を指摘する。

《欧米の映画批評にあるような、むしろ映画に興味のない者たちにとってどんな有効なメッセージが含まれるのかを分析する批評が、皆無なのだ。(……)映像や音の美的センスは高まる方向にあるのに、「お話」をまともに作れない。これではメッセージもクソもない。世界認識の甘さが丸出しなのである。》と宮台真司がいうとき、「『お話』をまともに作れない」のはもちろん、そこには状況の中の人間そのものが描写されていないからであり、したがって、問いがあらゆる角度から噴出するようにはなりえていないからだ。そして状況の中の人間が描写されないのは、自分たちがどのような状況の中で生きているのかについて全く無関心だからである。これまでの生きかたが根底から揺さぶられる経験の中からはしか世界は押し迫ってこないことに対する無関心の濁流が、大いなる無知を跋扈させている。日本人が描いてこなかった日本兵を極限状況下で追い詰められていく人間のありようとして剔出^{てきしゅつ}してみせた映画『鬼が来た！』を前に、「私たち日本人は随分と水をあけられたものだ。」(宮台真司)という以外に、やはり言葉は出てこない。

2002年9月13日記