

「底が突き抜けた」時代の歩き方 355

人間の情を込めていくことで動き出す人形浄瑠璃と映画『至福のとき』

吉本隆明は『近松論』で『国性爺合戦』を例に挙げて、明の皇帝万万歳や神国である日本国万万歳みたいところで終わるのにみられるように、《それはたんに表現の問題だけじゃなくて、近松の時代物には、貴種流離的あるいは卑種流離的パターンでとりあげてみますと、儀式劇的あるいは祝言劇的なものに昇華していつてしまう一つの志向性が、必然的にある》のに対して、《世話物の世界は、極端な形になると下降的にいつてしま》うと指摘して、人形浄瑠璃と人間が登場して演ずる歌舞伎との差異に触れながら、こう言及している。《下降的という意味は、さまざまにとれるのですが、思想的に言えば、卑小な矛盾というものによって根こそぎ人間自身の存在が奪われてしまう、そういう在り方に、ほんとうの人間は投げだされてあるという考え方だ、と受けとってよろしいでしょう。浄瑠璃というものは、人形をいつでも念頭において作られているわけです。『難波土産』みたいな芸能論を、近松はやっているんですけども、人形を動かして人間なみに表現するためには、表現自体のなかに情を込めなきゃいけない。情を込めなきゃいけないというのは、今の言葉で言えば、人間が登場するドラマ以上に、極端な強調をやらないと、人間が動く劇のようにはなりませんよ、ということでしょう。これは近松の劇についての考え方の根本になっています。下降という意味は、人形劇であることを前提として作られた浄瑠璃が、人形じゃなく歌舞伎みたいに人間が登場したらどうということになるか、人間が登場したばあいの劇^{ドラマ}はどういうふうに描かれなくてはならないか、というような問題を提出するようにおもわれます。近松の世話物はそういかにざるをえない必然があります。これを下降というふうにいえるとおもいます。つまり人形劇を念頭において書かれた浄瑠璃と、人間が登場して所作をし、舞台も、人形劇の枠組があって、多少衣裳の着せ替えがどうってというようなことで処理するのではなく、やろうとおもえば無限に豪華にも複雑にもできる、そして登場するのも、人形じゃなくて人間だというときの劇^{ドラマ}はどうなるかという問題が、下降的ということです。言葉の表現としていえば、台詞のやりとりのなかに生命を込める以外になくなってきます。浄瑠璃と対比するために、極端にいきますと、人間の登場する人間同士の台詞のやりとりのなかに、ある葛藤、矛盾、それから、物語の展開を込めることになり、台詞以外は註釈にすぎない、とっていいくらいに、地の文、道行の文は小さな部分になっていきます。人形浄瑠璃は、人間が人形のなかに感情移入するとか、表現を移して、その人形に所作事をさせて観る人に訴えるという、いわば二重の手間をかけています。二重の手間をかけていることには、それなりに必然があるとおもうのですけれども、人形の代わりに人間が登場して、所作をし、台詞をいうことになったばあい、台詞のなかに、ある劇的な要

素、台詞の対立あるいは台詞の矛盾を、当然込めざるをえなくなります。ですから言葉で書かれたばあいには、あとの言葉は、台詞のやりとりのための説明にすぎないとか、そのときどういう歌舞をいれるとかいうことについての、注意書にしかすぎないみたいに、劇自体が変ってゆきます。もはや人形を頭に描くんじゃなくて、人間が登場する劇の世界を、頭においたうえで作られる劇文学の作品は、そう転化してゆかざるをえないということです。》

「浄瑠璃というものは、人形をいつでも念頭において作られている」という、当然すぎるほどの指摘や、「人形劇であることを前提として作られた浄瑠璃が、人形じゃなくて歌舞伎みたいに人間が登場したらどうということになるか、人間が登場したばあいの劇はどういうふうに描かれなくてはならないか、というような問題」は、実に多くの感想を引き出してくれる。「人形を動かして人間なみに表現するためには、表現自体のなかに情を込めなきゃいけない」、情を込めて「極端な強調をやらないと、人間が動く劇のようにはなりませんよ、ということ」は、劇は必ず情を込められた人形が人間のように動く、動かざるをえなくなる場面（山場）がなくてはならないし、その山場にむかって劇が盛り上がっていくように仕掛けられているということであろう。

近松が33歳のときに竹本義太夫のために書き下ろし、義太夫節の基礎を築いたとされる、貞享3年（1686）初演の時代物浄瑠璃『出世景清』は、頼朝をねらう平景清が恩情に感じて自ら両眼を抉って去って行く筋書きとされており、その山場以外に（吉本隆明の見立てでは）、別の娘とねんごろになった景清を嫉妬感情に駆られて訴人した阿古屋が、最後に自分も自害しようと思って景清に会いに行ったところ、武士道的な論理に立つ景清はつまらぬ嫉妬感情から夫を訴人して売り渡すような目のみえない女よと罵り、阿古屋のほうも滅びた主君の仇討ちのために妻子のことをも顧みない冷たい人だと訴える、その展開が最大のポイントとなっている。近世になって初めて、女性相互のあいだでは起こりえなかった嫉妬感情が女性対男性の相互のあいだの関係のなかで矛盾として起こり、その矛盾のなかに〈公〉の論理と〈私〉の論理が激しく火花を散らし合っている光景が垣間見られるようになっている。

景清は景清で大事な使命を果たさねばならぬ身であるのに、卑小な嫉妬感情のために捕らえられるという、思いもよらぬ事態に地団駄を踏んで天を仰ぎ、阿古屋は阿古屋で妻と子どものことを全く顧みない夫への腹立たしさと、夫を訴人してしまったことの後悔の念に身を掻きむしるという、その、どうすることもできない葛藤や矛盾が進んでいる渦中に二人が身を晒しているところで、人形は情を込められて人間のように悶え苦しむ場面がつくりだされる。したがって、人形があたかも人間のように動くには、単に人形遣いによって情を込められるだけでなく、登場人物が置かれた現実の矛盾に胸を掻きむしる場面（山場）のなかで、人形に情が宿するというふうにならなくてはならない。つまり、人形は人間によって情を込められるだけでなく、最大の山場で情が宿ることによって、人形のかたちをした人間が動いているというように見えなくてはならない。

近松の『冥土の飛脚』にヒントを得た北野武監督の映画『Dolls』において、恋人を捨てて社長の娘と結婚しようとしたサラリーマンとショックで心を病んだその恋人の主人

公たちが全篇、互いの体を結んだ紐を引きずって、言葉もなく無表情のままあてどもなく流浪する様はまるで歩く人形に等しかったのに対して、画面に登場する表情のない文楽人形たちの動きのほうに情感を生んでよほど人間のものであったという批評が目立ったが、それは情感がこもっていなければ人間でも人形のものであり、情感がこもってさえいれば人形でも人間のものでありうるということを指し示しているにちがいない。北野監督がその点をどこまで意識的に行っていたのか、映画を観ていない私にはわからないが、画面には人間のかたちをした人形と人形のかたちをした人間が対比的に登場していたであろうことが推測される。

いうまでもなく人形は人形遣いによって、あたかも人間が動きだすようにして操られる。人形遣いが存在しなければ、人形は情感を込められないし、動くこともできない。しかしながら、人形遣いに操られて人形が動いているというふうには観客にみえるかぎり、いつまでもたっても情感を込められた人形はその情感を自らのものにはしえていないということがわかる。要するに、人形は所詮人形でしかない。人形遣いによって込められる情感を人形自身が自分のものにして、その情感を自分のなかに宿さないかぎり、人形は人形遣いの手でいつまでも操られたままである。もちろん、このいいかたは奇妙なものだ。人形遣いの手で操られる人形が人形遣いの手から逃れることなどありえないし、人形自身が自分の意思を持つことなど考えられないからである。それでも人形遣いによって情感を込められた人形が自分の意思で振る舞っているかのように観客にみえなければ、人形は魂を宿した人間になることはできない。それはおそらく、人形が人形遣いと一体となることによって、人形が人間として等身大になっていく背後に人形遣いが消えていく、あるいは見えなくなっていく瞬間（の持続）に現れてくるにちがいない。

人間は自分の意思どおりに動こうとする。そのときに自分も周囲も人間であることを強く感じているかもしれない。だがそのとき以上に、自分も周囲も人間であることを強く感じる時がある。それは、自分の意思を持っているにもかかわらず、人間が自分の意思どおりに振る舞えなくなる現実遭遇するときである。その現実には自分の意思が届かない現実であるけれども、あたかも現実の大きな意思によって人間の小さな意思が振り伏せられていく光景がそこに繰りひろげられている。激しい乱気流に巻き込まれて人間がなす術もなく翻弄されている姿は、あたかもみえない運命に操られている人形のものでありながら、自分の意思を持たない人形のように激流に呑み込まれていく、そのような現実のなかに黙々と生きていかざるをえなくなっている人間の姿がくっきりとそこに映しだされているし、誰の目にも忘れがたく焼きつけられている。

自分の意思どおりに動いているときだけが人間のものであるだけではないし、自分の意思を強く持ちながらも激流の圧倒的な勢いに抗えなくなっている姿にも人間が強く刻印されているのを感じず。人間は自分の意思の中だけでなく、自分の意思の外にもいるし、自分の意思の外に出て行った人間のあまりにも無力な姿や、人形のように運命に操られていく姿にこそ人間そのものを強く感じてしまうことがありうる。つまり、人間の意思ではもはやどうすることもできない強く大きな現実の前では、人間は人形のように

過ぎさざるをえなくなるということが、人形が人形遣いの手から離れて、人間のように自分の意思で動きだしているかのようにみえることがありうるということを逆に照らしだしているのが感じられる。

自分の意思どおりに動いていた人間が自分の意思の外では人形のように黙々と現実の意思に従わざるをえなくなるという人間のありようは、人形遣いによって情を込められた人形が人形遣いと一体となった自分の意思の外に踏みださざるをえなくなる場面の仮構によって、より一層運命に操られていく人間に近づき、重なり合っていくことを示唆している。人形遣いに操られていた人形が運命に操られていく人間の有様とダブってくる場面で、もはや人形は人形遣いの手から運命の手に移行し、運命に操られた人形のように泥沼に落ちて、心中へと引き寄せられていく人間の道行として浮かび上がってくるのである。人形が情を込められて人間に近づくだけでなく、人間が自分の意思の外に出て人形に近づいていく、その切り結ぶ場所で人形であることが完全に問題でなくなってくる、あるいは完全に忘れ去られてしまうにちがいない。

人形は浄瑠璃のなかで情を込められて所作をしていくことになるけれども、では、「人形劇であることを前提として作られた浄瑠璃が、人形じゃなくて歌舞伎みたいに人間が登場したらどうということになるか」。吉本隆明はこう説明する。「言葉の表現としていえば、台詞のやりとりのなかに生命を込める以外になくなってきます。浄瑠璃と対比するために、極端にいいますと、人間の登場する人間同士の台詞のやりとりのなかに、ある葛藤、矛盾、それから物語の展開を込めることになり、台詞以外は註釈にすぎない、といっていっくらいに、地の文、道行の文は小さな部分になっていきます。」

これは当然な指摘といってよい。人形も人間も所作をする点ではそれほど異ならないとしても、台詞の点で決定的に異なってくるからだ。人形浄瑠璃ではいうまでもなく人形自身が台詞を発することはない。浄瑠璃が語られるなかで人形が所作をし、浄瑠璃が語りだす台詞に人形が合わせていくだけだ。しかしながら、人形ではなく人間が登場することになったときには、当然、「浄瑠璃と対比するために、極端にいいますと、人間の登場する人間同士の台詞のやりとりのなかに、ある葛藤、矛盾、それから物語の展開を込めることにな」っていく。要するに、人間が登場することによって人形遣いが必要でなくなると同時に、人形が所作をするために導いていた浄瑠璃の語りも必要度が低くなっていく。

したがって、《言葉で書かれたばあいには、あとの言葉は、台詞のやりとりのための説明にすぎないとか、そのときどういう歌舞を入れるとかいうことについての、注意書にしかすぎないみたいに、劇自体が変わってゆきます。もはや人形を頭に描くんじゃなくて、人間が登場する劇の世界を、頭においたうえで作られる劇文学の作品は、そう転化してゆかざるをえないということです。少なくとも近代になって、坪内逍遙なんか芝居ごとを書くようになるまで、そういうところへ浄瑠璃の問題自体がいつてしまう傾向性は、ぬぐいがたくありました。》と吉本隆明がいうとき、人間の登場は浄瑠璃そのものをもはや必要としなくなる近代の演劇を念頭に置いただけでも、容易に理解できる。

人形を人間なみに動かすには、情を込められた人形が人間の所作以上の「極端な強調

をやらないと、人間が動く劇のようにはな」らない。そして「人間が動く劇」の場合には、「人間の登場する人間同士の台詞のやりとりのなかに、ある葛藤、矛盾、それから物語の展開」が込められていく。つまり、人形が「人間が動く劇」のようになるためには、すべての所作において「極端な強調をやらな」くてはならないし、「人間が動く劇」もまた、台詞のやりとりが強調されなくてはならなくなるということだ。そうすると、劇が必要とする「極端な強調」は人形から人間に移行する場合、台詞のやりとりに収斂していくことになる。もう人形ではなくて人間を登場させればよいという考え方はしたがって、「人間同士の台詞のやりとり」を重視していくということだ。この、人形から人間の登場への移行は一体、なにを意味することになるのか。

吉本隆明はこの問題について、「下降的」という見方を行っている。では一体、なにが「下降的」なのか。「下降的」という意味は、さまざまにとれるのですが、思想的に言えば、卑小な矛盾というものによって根こそぎ人間自身の存在が奪われてしまう、そういう在り方に、ほんとうの人間は投げだされてあるという考え方だ」と説明されているが、そのような「考え方」において人形劇よりも人間の登場する劇のほうが「下降的」であるというのは、どういうことなのか。上昇的であることが天上的であるというふうに解するなら、「下降的」とは地上的というふうを受けとめられる。卑小な矛盾のなかで命を落としていく人間の在り方というものは地上的であっても、けっして天上的ではありえない。そのような人間の卑小な在り方を描くのものにはや人形を用いずに、人間自身を登場させるようになった、つまり、具体的な人間自身の問題を描くのに人形劇で行うという迂回路を設けることをやめて、直接人間の登場する劇として行うようになったということが「下降的」ということなのであろうか。

人間の登場する劇が「人間同士の台詞のやりとりのなかに、ある葛藤、矛盾、それから物語の展開を込めることにな」っていくということが、「下降的」という問題に交差してくるなら、人形劇が浄瑠璃の中でどうしても進行していかざるをえなくなるのに対して、人間の登場する劇では「人間同士の台詞のやりとりのなか」で進行していくという点で、人間自身の卑小さがよりくっきりと現れることになるのは間違いない。このことは人間の登場する劇であっても、「人間同士の台詞のやりとりのなかに、ある葛藤、矛盾、それから物語の展開を込めること」がなければ、劇そのものが成り立たなくなるということを意味する筈だ。もちろん、その場合には、劇を成立させるための何らかの工夫や仕掛けが必要になってくるであろうが。

さて、人形を使った浄瑠璃にしても、人間が所作事をする歌舞伎にしても、それらの動きのなかに情が込められなければ、劇に登場する人形や人間が生きたものにならないことはいうまでもない。人形の動きのなかに情が込められて人間が動く劇のようになり、人間同士の台詞のやりとりのなかに情が込められて芝居が動いていくというとき、その情とは相手を厚く思いやる気持にほかならない。人形を使おうと人間が登場しようと、結局のところ芝居ごとは登場する人間（人形）同士が厚く思いやる気持にあふれているが故に、逆に葛藤、矛盾、対立といったさまざまな人間的な感情が表出してこざるをえ

なくなる、その錯綜した関係模様が舞台を構成しているといつてよい。劇で展開されているような濃密な情感が我々の日常生活からかけ離れた極端な強調をたとえ施されているように、その情感を抜きにしては舞台下の我々の生活も成り立たないという思いが、観客を舞台上にたえず引きつけてやまないのだ。

先に触れた映画『Dolls』の主人公たちが文楽人形と比較して、より一層人形そのものにみえたとすれば、彼らの動きや表情に情感が込められていなかったからであろう。それが監督の意図どおりであったとすれば、彼はたとえ人形であっても情感を込めさえすれば、その人形はいかに人間のごとく生き活きとした動きになるか、逆に人間であっても情感がこもっていなければ、人間はいかに人形の如く生彩のないものになってしまうか、という対照例を提示していたということになるだろう。互いの体を結んであてどもなく流浪する人間の男女の主人公が人形のようにみえるのは、その結び合った紐が単なる紐でしかなく、濃密な情感でより合わさった紐ではなかったからだ。目にみえる紐でなくとも、お互いを思いやる情感が迸っていたなら、そこに目にみえる紐で体が結ばれているのがくっきりとみえてくる筈である。

情を込めていなければ、人形劇であろうと人間の登場する劇であろうと、劇そのものが成り立たないのは、観客は単なる人間（人形）の動きを観に集まっているわけではなく、人間の心の動きが身体の動きとしてどのように表出されていったり、あるいは登場人物の身体の動きのなかに人間の心の動きがどのように込められているのか、を観に集まっているからだ。そすると、情を込めるという問題は人間の心の動きそのものであることがわかる。張芸謀監督の映画『至福のとき』は、見方によっては人間の心の動きを主題にした映画である。『あの子を探して』『初恋のきた道』に続く〈しあわせの三部作〉と称される最後の作品であり、汚れなき少女シリーズの前二作と同様、ストーリーも極めてシンプルである。

近代化が進む中国の都市大連で、工場をリストラされた失業中の労働者チャオ（チャオ・ベンシャン）はこれまで18回もお見合いをしており、今度こそはと意気込んで太った女性と喫茶店でお見合いをする。結婚費用に5万元（日本円で約75万円）必要だといわれて、頭を抱えて工員仲間のフーのもとに金策に走るが、貸す金などないフーは工場裏の林に放置されているおんぼろバスを改装し、人目をはばかる若いカップルに「至福のとき」を提供するラブホテルにする計画を持ちかける。気乗りのしないチャオは結婚資金のためにバスにペンキを塗り、ベッドを置いて「至福の間」なる休憩所を開業する。客もちらほら訪れ始めて景気が上向きかけたこともあって、花屋で安く買ったしおれかけたバラの花びらをハサミで整えて花束を作り、一張羅のシャツを着てチャオは見合い相手の家に自転車で駆けつける。

彼女の家には甘やかされた息子と、前夫の連れ子で目の不自由な少女ウー（ドン・ジエ）が住んでおり、自分は「至福旅館」の経営者だと嘘を吐いたばかりに、彼女にとって厄介なお荷物であるウーをチャオの旅館で雇ってほしいと迫られる。結婚のためなら仕方なくチャオは少女を連れて帰り、廃車バスを改装した「至福の間」で働かせよう

とするが、運悪く彼らの目の前で役所の職員によってバスは撤去されてしまう。仕方なくチャオがウーを継母の家に連れ帰ると、殺風景だったウーの部屋はきれいに模様替えされてピアノまで置かれ、息子の部屋になっている。継母はウーを按摩として働かせるようにチャオに頼み込むが、居場所のなくなった少女は車道の真ん中に飛び出しており、チャオが慌てて連れ戻すと、さっきまで気丈だった彼女の目には涙が浮かんでいる。同情したチャンは彼女を自分のアパートに連れて行き、公社の寮だと嘘を吐く。

18歳のウーは子供の頃は目が見えたが、脳に腫瘍ができて見えなくなった。実の母はすでに亡く、継母と喧嘩が絶えなかった父は、金を稼いだら戻ってきて目を治してやると言って、彼女を置いて深圳に出かけたのである。彼女を励まそうとしてチャオは按摩が得意だというウーのために、フーら同じ失業仲間の工員たちの協力で閉鎖中の工場に按摩室を作り、本物の按摩店らしくベッドに呼吸用の穴を開け、録音してきた町の騒音をラジカセで流して取り繕おうとする。ベッドの穴が大きすぎて頭が穴の中に嵌まってしまうという滑稽なミスを冒したりするものの、彼女にばれないようにどうにか格好をつけていく。だが最大の問題は客である。訪れる筈のない客の振りをしてもらうために、チャオは仲間に心づけとしての5元ずつ渡して、師範大学のリー教授やレストランのニウ社長などと称して、順番にここを訪れることにする。

初めて自分の力でお金を稼ぐために、彼女は一生懸命働く。お客さんたちが気持ちよさそうに眠りこけると、自分まで癒された気になって嬉しくなり、彼女の冷たく凍えていた心がしだいにほぐれていく。彼女の顔に初めて笑顔が浮かび、徐々に明るくなっていくウー。チャオと一緒に町を歩きながら、ウーはアイスクリームを売っている店を尋ねる。継母の家で自分だけ食べさせてもらえなかったアイスクリームを、自分が稼いだ金で自分とチャオの分を買うつもりだったのだ。彼にごちそうをしたいという少女の健気さに心打たれたチャオは彼女の大事なお金を使わせないように、持ち合わせのお金で彼女の分だけのアイスクリームを買って手渡す。もっともっと働いてお金が溜まったら、父親を探し出し、目を治したい。そして、最初に見たいのは父親とチャオ社長の顔という彼女の言葉を聞いて、チャオは涙ぐみ、彼女に娘のような愛情を抱くようになっていく。

自分のアパートを彼女に譲ったチャオは工場の按摩用ベッドで寝起きしていたが、ある夜、テレビを持ち出して売り払うために、抜き足差し足でアパートに忍び込む。物音で目を覚ました彼女は部屋を手探りし、テレビがなくなった空間に気づく。テレビを売り払ったお金でチャオは、ウーにヒマワリ柄のワンピースを買ってプレゼントする。嬉しそうな表情で彼女はワンピースの柄や色を細かく訊いて、礼をいう。工場の按摩室である日、ラジカセが壊れ、妙な音が流れているのにウーは首を傾げる。ある日、自分がいる場所を訝しがった彼女は周囲を手探りし、剥き出しの鉄の壁があることや、按摩室に天井がないことに気づく。チャオと心優しき仲間たちはウーのために懸命に芝居を続けようとするが、とうとうお金が尽きる。これまでの芝居を打ち明けるために按摩室に入っていくと、彼女は辞めたいと切り出す。理由をいわない彼女を引き止めたチャオは皆と相談をし、「あの子に何か起きたら、皆、逃げられんぞ」というニウの一言に全員

が彼女を引き止める方に傾く。

チャオは客や従業員が彼女が辞めることに反対しており、特にリー教授とニウ社長が彼女を気に入っていると話すと、ウーもにっこり微笑んで、「私も皆が好き」という。翌日、リウが仲間に無地の紙束を渡して、二日ほど使ってみて、お金ができたらかっそり取り替えることを相談する。まず最初にその偽札を使ったリーはしばらくしてはれなかったことを報告するが、子供のミルク代の本当のお金を渡してしまったことに気がついて青ざめ、皆は思わず吹き出す。今日はたくさん稼いだと嬉しそうに報告するウーにチャオも満足気に頷き、そんな二人の様子を工場の二階から皆が笑顔で手を振って見下ろしている。チャオとフーにご馳走するという彼女をチャオは自分のほうからフーと共にレストランに誘い、たくさん稼いで深圳に父親を探しに行き、目を治すという彼女の願いを聞かされ、継母から手渡された父親の手紙を読んでほしいと頼まれる。

「持ち出した5千円の内、4千円近くは株に失敗して失くした。残る千円は今返すわけにはいかない。こちらでの生活費に当てなければならん。深圳は物価が高く、生活は楽ではないが、5千円はすぐ返す。信じてくれ」と書かれた父親の手紙を、チャオは正直に読んで聞かせる。すると、「私のことは？」と真剣に尋ねるウーに、フーに小突かれたチャオは裏に小さな字で書かれているが、老眼のため読めないの、今夜、家で老眼鏡をかけて読んでおくので、明日の朝、教えると言ってその場を取り繕う。ウー、フーと別れたチャオは公衆電話から女の家電話をかけ、大急ぎで駆けつけると、大きな花束を抱えた男が一足先に女の部屋に入って抱き合っている姿を目撃する。「電話で話したでしょ。終わりよ」と言い放つ女にチャオが半泣き顔で抗議すると、女はチャオのこれまでの話が全部嘘であることを暴露した上で、男と先に結婚したと言って、チャオを締め出す。

結婚の夢が破れたチャオは酒に酔って通行人と言ひ合いになり、殴られたりするが、深夜のファーストフード店でウーとの約束を守るために、店員にペンと紙を借りてペンを走らせる。チャオが店を出て物思わしげに歩いているところに、不意に大型トラックが突っ込み、彼は病院の救急治療室に運ばれる。フーら仲間が病院に駆け付けると、宿直医はここに娘宛ての手紙が……と言って、血のついた手紙を差し出す。包帯を巻かれ救命装置を付けられたチャオに、あの子の父さんからの手紙だと言って読んで聞かせるからと話しかけ、チャオのアパートを訪れる。ところが、ウーの姿は見えず、テーブルの上に「テープを聞いて、と記したメモと、ウォークマンが置かれている。フーがウォークマンの再生ボタンを押すと、ウーの声が流れてくる。

『社長さん、これを聞いている頃には私はいません。捜さないで。ムダですから。何度も出ていこうと考えて、ずっと決心がつかずにいました。でもこれ以上迷惑は……。皆さんは私にとてもよくしてくれました。いろいろなことを学びました。按摩室は最初から変だと思っていました。失望させたくなくて、気づかないふりをしていたのです。私のために皆さんは、本当はお金がないのに、私を騙そうと必死で……。でも、傷つくどころか、とても幸せでした。皆さんと過ごした日々は初めての至福の時でした。皆一緒にの幸せな時でした。

(涙声で) 皆さんがあとでくれたお金は偽札でした。触れればすぐに本物かどうかわかる

んです。お金は偽物でも、皆さんの心は本物でした。だから捨てません。あのお金はずっと記念にとっておきます。社長さん、私にはわかります。私の目は治らないかも。でも決して、やけにはなりません。苦勞すると思いますが、皆さんを思い出し、頑張って生きていきます。社長さん、このウォークマンを記念に置いていきます。つらい時はこれで音楽を聞いてきました。社長さんも悲しい時はこれで音楽を聞いてください』

テープを巻き戻してもう一度再生し、聞こえてくるウーの声に向かって、フーはチャオの手紙を読み上げる。

『かわいい娘よ、元気か。早く書こうと思いつつ、忙しいのと金が稼げないのとで、なかなか書けないでいた。許してくれ。お前のことが心配でたまらない。病気はしてないか。少しは太ったかい？ いろいろ大変だが、何とかやっている。金を稼ぐのは容易ではないが、一生懸命努力するつもりだ。父さんが頑張って働くのは、何とんでもお前の目を絶対に治してやりたいからだ。お金ができれば深圳で治療を。深圳でダメならよそへ。目が治るならどこでも行こう。あきらめるな。目が治ったら父さんの顔が見える。何だって見られる。学校にも行ける』

昏睡状態で横たわるチャオを映しだしながら、『約束は必ず果たすから、父さんを信じて待つんだ。きっと見える日が来る』

バス通りで立ち止まって、手で涙を拭うウーに、チャオの手紙がかぶさる。

『だから、お前を迎えに行くまで、父さんを信じて待っててくれ』

再び歩き出すウーにチャオの手紙が語りつづける。

『いろいろ嫌なことがあるだろう。つらいこともある。だが、寂しくても負けてはいけない。苦しくとも希望を捨ててはダメだ。信じて頑張る続けること。希望を失わなければ、いつか必ず夢はかなう。金ができるまでの辛抱だ。すべてはよくなる。きっと、その日が来る』

ウーは前を向いて歩きつづける。

人の好い住民が暮らす貧乏長屋で繰りひろげられる、心温まる人情喜劇の雰囲気醸し出しながら、チャン・イーモウ監督は人と人の心の動きの絡み具合が咲かせる「至福のとき」を真正面から描きだす。ド田舎の小学校を舞台に都会に出て行った一人の少年の身を案じて、必死に探しだして連れて帰ろうとする少し年長の少女を主人公にした『あの子を探して』や、村に帰ってきた青年教師に初めて恋心を抱き、無我夢中で青年を慕いつづける少女を主人公にした『初恋』を思い浮かべていくと、各々の映画のテーマが〈至福のとき〉であったことに思い至る。この〈至福のとき〉シリーズを次々に製作していったとき、監督はその〈至福のとき〉はド田舎や村ではなく都会で、しかも子供たちや恋人を相手にしてではなく、大人の男たちを少女が相手にしたときにどのように生みだされるか、という課題に取り組んでこの映画に取り組んだと推測される。

少女が子供たちや恋人を相手に自分の想いを一途に募らせていくことは極めて自然であり、その場所が都会ずれのしていない山村であったなら、いくつかの障害を乗り越えていく純朴さがより一層輝きを増すに至るのは当然であった。いいかえれば、心の動きと身体の動きとが乖離することの少ない山村の自然に囲まれた生活であったなら、少女

が思い詰める切実さはほとんど屈折することなく、そのまま相手に届けられる直接性に恵まれていた。ところが、都会を舞台にすれば、『あの子を探して』の少女も『初恋』の少女も、濁流に呑み込まれてしまうのは目にみえていた。目にみえていたのであれば、目にみえないようにすればよかった。かくて都会を舞台にすれば、少女は盲目を負わされて登場する以外になかった。目がみえるなかに飛び込んでくる中年の男と少女との関係といえば、都会ではどうしても援交的な雰囲気が生じてしまうのを避けるという意味でも、少女は盲目である必要があった。

父親に捨てられた、目のみえない少女が都会の雑踏で一人生きていこうとするときに最大限必要とされるものは、自分に近寄ってくる人物が敵であるか味方であるかを瞬時に判別する嗅覚の鋭さであった。もしその嗅覚が鈍ければ、盲目の少女に生きていく途は拓かれなかった。都会的作法の餌食になるのは目にみえていたからだ。では、盲目の少女が自分に近づいてくる人物を敵か味方にどこで瞬時に判別するのか。それは、目にみえない相手の心の動きを読みとる能力をいかに養っているかであった。つまり、目にみえないからこそ、相手の心の動きをしっかりと見極めなくてはならなかった。目がみえないことによって、相手を外見で判断しやすい目明きの弊害を免れていただけでなく、その分相手の心の動きに集中することで、その言葉にどこまで真実がこもっているかどうかを見抜く心眼を培うことのできる機会をたえず手にしていたのである。

人形をいつでも念頭において作られた浄瑠璃では、「人形を動かして人間なみに表現するためには、表現自体のなかに情を込めなきゃいけな」かったのと同様に、都会で〈至福のとき〉を見つけようとするなら、都市が強制するあらゆる夾雑物に邪魔されずに、人の心と心が剥きだしの状態で接触し合って、お互いに情を込めていく交流が不可欠に前提とされなくてはならなかった。そのために盲目の少女が主人公としてどうしても登場する必要があったということであれば、人間ではなく人形劇を念頭にしていた浄瑠璃とどこかで通底し合っているのを感じる。映画では盲目であり、浄瑠璃では人形であるが故に、より濃密な心の動きが展開されることによって、情が交わされていくことになるからだ。

そうすると、「人形劇であることを前提として作られた浄瑠璃が、人形じゃなくて歌舞伎みたいに人間が登場したらどういうことになるか、人形が登場したばあいの劇は^{ドラマ}どういうふうに描かれなくてはならないか」という問題は、目のみえない少女ではなくて、目のみえる少女が登場したらどういうことになるか、そのばあいの^{ドラマ}劇は^{ドラマ}どういうふうに描かれなくてはならないか、という問題に連なってくるだろう。チャン・イーモウ監督はその問いに対して、都会のなかで〈至福のとき〉を見つけようとするなら、主人公は予めなにかを欠損していなくてはならない。欠損していることが情を込めていく方向に赴かなくてはならない。少女は目を失っており、そして中年の男は職を失い、連れ合いを見出せないままの不遇状態をかこち、双方の欠損状態が情を込め合うことで〈至福のとき〉がそこに生みだされると答えようとしているのが感じられる。もちろん、映画は都会のメルヘンにほかならないが、独りで前を向いて歩いていく少女のラストシーンに、監督のメッセージが溢れていることは間違いない。

2003年2月19日記