

「底が突き抜けた」時代の歩き方 532

日本を問わない日本映画は一体、どこでなにをしているのだろう？

アメリカを問うアメリカ映画、いや、アメリカを問わずにはいられなくなっているアメリカ映画は『ジャーヘッド』や『シリアナ』、『ミュンヘン』だけではない。いくつかの映画が底流をかたちづくっており、以上の映画はその底流に位置するなかから発信されているのがみえてくる。たとえば、エンターテインメント映画の代表格である『スター・ウォーズ エピソード3／シスの復讐』は、どんなに鈍感な人でもそこに9・11以降のアメリカに対するそのものズバリの批判を見出すことができる。ダークサイドによって全銀河が支配されていくなかで、「自由が死んだ。万雷の拍手の中で」という台詞が悲憤と共に飛び出してきたり、本来善に属する側の青年が愛する者を失う恐怖心から悪の側に足を踏み入れていく描写に、9・11テロに対する報復によって愛する者を守ろうとする決断を下したアメリカ国民のファナティックな姿を読み取らないほうが不思議だろう。

SF人形劇『サンダーバード』をほうふつさせるパペット・アニメ映画『チーム★アメリカ／ワールドポリス』は更に、題名からしてワールドポリスとして君臨する頓馬なアメリカをコケにしている。冒頭シーンから、パリに姿を現したテロリストめがけて、国際警備組織チーム・アメリカのメンバーは躊躇なく大量破壊兵器をブツ放し、凱旋門もエッフェル塔も目標を誤って粉々にしてしまう。ルーブル美術館に逃げ込んだテロリストを破壊するためには、ルーブル美術館ごと容赦なくミサイルで破壊してしまう。テロリストを追ってエジプトに乗り込んでスフィンクスまで破壊する始末だ。すべて「正義」のためであり、「正義を守る」ためなら少々破壊は仕方がない。テロリストを殲滅させるという大義の前では、「世界の警察」によるちょっとした行き過ぎも大目に見てもらわなければならないという主張だ。

過激ギャグ連発でパペットによるクサイセリフも爆笑ものだし、爆風で吹っ飛ばされる人形たちのしぐさもどこか滑稽である。金正日の哀愁漂う歌と踊りが繰りひろげられる一方で、『パールハーバー』はクソ映画だ。それなのになぜマイケル・ベイは映画を撮り続けられるのか？と、クソミソにこき下ろす歌もうたわれる。人気俳優もコケにされる。アレック・ボールドウィンを筆頭に、ティム・ロビンス、スーザン・サランドン夫婦、ショーン・ペン、イーサン・ホーク、マット・デイモン、ダニー・グローヴァー、サミュエル・L・ジャクソン、リヴ・タイラー、ヘレン・ハント、マーティン・シーンなどのスターの実名キャラも登場する。「特別扱いされ過ぎ」て勘違いしているハリウッド・スターをおちょくり、彼らは劇中のマイケル・ムーアのキャラと共に爆死さ

せられてしまう。放送禁止用語続出の「悪ふざけ」のなかで、もちろん、大コケにされているのは、チーム・アメリカを動かしているブッシュ政権なのだ。

人形の代わりにゾンビが、しかもチーム・アメリカに攻撃される側として登場するのが、ジョージ・A・ロメロ監督の『ランド・オブ・ザ・デッド』のゾンビたちである。ゾンビのような人間と人間のようなゾンビが対比されて登場し、前者は「ゲーテッド・コミュニティ」として遮断されたハイテク高層ビルの中で贅沢な生活を送る少数の富裕な特権支配階級であり、後者はスラムで恐怖に晒されながら生きる多数の貧しい下流階級の周辺に群がるゾンビだ。原因不明のまま死者が甦ってゾンビとなり、人間を襲って新鮮な肉を喰らい始めるようになった世界である。金持ちの支配階級の人間たちはゾンビが入ってこないように、堅牢な要塞を張りめぐらして作った小都市のなかで暮らしている。彼らはその小都市から締めだされている貧しい階層の人々を傭兵としてこき使い、ゾンビがたむろする危険地帯から食糧を調達してくるよう命じている。

自由を約束する北への逃亡資金を貯める目的をもって、この仕事で金を稼いでいる傭兵のライリーは貧困社会で危機に陥っていた勝ち気な娼婦のスラックを救出して、仲間に加える。傭兵のチョロは支配階級のトップに上流階級の生活を要求するが、用済み要員のリストに載せられる。ゾンビたちは大挙して要塞都市をめざすが、傭兵たちはゾンビの攻撃を阻止しようとする。だがチョロはゾンビに噛まれてゾンビと化し、高層ビルから逃げだそうとする支配者に襲いかかり、二人其他のゾンビの手で爆発させられた車の巻き添えで死亡する。傭兵たちはゾンビで溢れ返ったビルにミサイルを撃ち込んで、残っていた人間たちの救出に成功するが、上流階級の人間たちは自分たちの身しか考えず、ゾンビとたたかっている傭兵たちを無視した行動を取り始める。しかし、黒人ゾンビをリーダーとするゾンビの群れに変化が起き、武器を使うことなどを覚えて進化し始め、群団を結成するようになっていく。ゾンビたちは傭兵たちからミサイル攻撃を受けて、多くの仲間が破壊されたにもかかわらず、傭兵たちの救出行動に手を貸し始める。その一方で救出される上流階級の人間たちは無秩序と無節操を極め、そんな支配者に傭兵たちは反旗を翻し、ゾンビたちもそれに呼応して大反乱を開始する。

ストーリーは以上である。以前からロメロ監督が「ゾンビをブルーワーカーの隠喩」と語ってきたことを持ちだすまでもなく、支配者の人間たちがゾンビに等しい振舞いへと墜ちていけばいくほど、ゾンビたちは学習するなかで変化を遂げて人間的な振舞いへと進化していく様相が描写されている。つまり、ゾンビは「ブルーワーカーの隠喩」どころではなく、帝国アメリカの国内ではブルーワーカーはゾンビそのものとしての位置をしいられており、ゾンビならゾンビらしく、いかにも人間らしく振舞っているブッシュ政権に連なる支配階級に対して反乱を起こせ、そして彼らを超える地平にむかって歩を進め、というメッセージが高らかに聞こえてくる。

ヴィム・ヴェンダース監督のロードムービー『ランド・オブ・プレんティ』は、9・11以降の「もう一つのアメリカ」を見据えようとしている。ベトナム帰還兵のポール

はベトナム戦争時代の後遺症に心身共に苦しめられており、9・11テロはそんな彼の「トラウマ」を直撃した。9・11以後のアメリカをテロから守ることを自ら決意して、自警団を自ら任じて武装し、監視用機材などを積み込んだポンコツの改造ヴァンで、毎日ロサンジェルス市郊外の貧困地区をパトロールしながら、路上生活者やアラブ人を監視する日々を過ごしている。「ホワイイトラッシュ」と呼ばれる白人貧困層の彼はモニター画面を覗き込んで、「あの攻撃からまだ2年と1日、警戒レベルは依然高いが、人々の危機意識は後退している」などと呟いている。

そのポールに会うために、姪である少女ラナがイスラエルのテルアビブ空港を出発した飛行機に乗っていた。ロサンジェルス到着のアナウンスを聞きながら彼女は、「神様、長い間遠く離れていた私を、生まれ故郷に連れ戻してくださってありがとう」と呟く。アフリカとイスラエルで育った彼女は、亡くなった母から預かった大切な手紙を伯父ポールに届けるために、故郷のアメリカに帰国したのだ。宣教師の父を持つラナは、飢えで苦しむホームレスが溢れ返るダウンタウンの伝道所で生活を始め、ホームレスの支援活動にのめり込む。9・11以降、米国内にいるアラブ人の動きを警戒することで生きがいを見出しているポールは、「ボラックス」と書かれた段ボール箱を抱えた怪しげなアラブ人を見張っている。日が落ちた夕暮れどき、ダウンタウンの道端で数人のアラブ人が焚き火を囲んで話しているところへ、黒い大型車がゆっくりと通りかかり、突然、車の中から火炎瓶を投げつける。

事件が遂に起きたのだ。テントが燃え盛るなかでホームレスは逃げ惑い、1発の銃声が鳴り響いて1人の男が倒れる。その男こそ、ポールが監視していたアラブ人だった。彼を抱きかかえたポールに、「トロナ」という意味不明な言葉を残して男は息を引き取る。伝道所に担ぎ込まれたその遺体を見たラナは泣き崩れ、そこへポールが近寄って、「母さんにそっくりだな」といきなり声を掛け、彼女を驚かせる。二人は偶然再会したのだ。遺体の身元が判明し、「トロナ」という最後の言葉はアラブ人の兄の住む町の名前だった。ポールは事件の真相を究明するために、ラナは遺体を兄に届けるために、二人は「トロナ」にむかって出発する。見渡すかぎりの砂漠が広がるなかをヴァンは突っ走り、最果ての町トロナに着くや、ポールは怪しげな建物を発見して車を止め、早速偵察を開始する。ベトナム戦争時の兵士そのままの格好に武装して、彼は建物の裏に廻り、「ボラックス」のダンボールが山積みになっているのを目撃する。

そこへ不審な二人組がやって来て、ダンボールを車に積み込んで走り出す。ポールは気づかれないように用心深く、車を追い始める。戦闘モードに入ったポールに置き去りにされたラナは、殺されたアラブ人の兄の家を探し当てる。兄は弟の遺体を届けてくれた彼女を家の中に優しく迎え入れて、射殺された弟の幸せそうな写真を見せながら、思ひ出話を始める。ラナは微笑みを浮かべて、その写真に見入る。同じ頃、ポールが追う車は1軒の建物に到着する。アジトと判断した彼はより完全武装して、潜入を図る。銃を構え、注意深く建物内を進み。一番奥にある部屋に辿り着く。意を決して飛び込んだ

彼の目に入ったのは、薄暗い部屋で寝ている1人の老婆だった。驚きもせずポールを見た彼女は、「へんな格好ね」と笑いながら言う。彼は愕然と立ち竦む。アジトなんかではなく、彼の全くの思い違いだったのだ。

当てが外れてラナのところに戻ってきたポールは、兄のジョーから弟や「ボラックス」のダンボールのことを聞き出す。貧しい生活を送っていた弟は誰かに命を狙われるような重要人物なんかではなく、「ボラックス」も単なる潜在で工場に卸していただけのことだ。悄然としてポールが車に戻ると、射殺犯確保の報が入る。犯人はドラッグで酩酊したただの若者で、なんの背後関係もない犯行だった。ポールの読みは完全に外れたのだ。ベトナム戦争後はアジア人に、9・11後はアラブ人に目を光らせて、貧困の中、アメリカを守り抜こうと生涯の時間を費やしてきたのに、いまや彼自身のアイデンティティは失われつつあった。あらゆる妄想が剥ぎ取られつつある伯父と初めて向き合える時間を感じ取ったラナは、母の手紙を渡す。ポールはラナから受け取った手紙を読み始める。アメリカの外にあるアフリカとイスラエルを経由してラナが届けてくれた、ラナの最愛の母であり、長い間連絡を断っていた自分の妹が自分にむかって最後に言葉を書き綴ってくれた手紙を、ポールは生まれて初めて読むように、必死で読み始める。

伯父と姪はヴァンを走らせる。すべてを変えてしまった9・11を確かめるためにニューヨークをめざし、祖国アメリカを横断する旅を続ける。故障したテレビから垂れ流される生きている者（の振りをする）の声に耳を傾けるためではもはやなく、一瞬にして命を落として消えていった人々の、二度と聞くことができなくなった「声」と対話を交わすために、彼らは9・11のニューヨークをめざす。独りで自分の世界の中だけで戦ってきたポールのこれからの自分の外の世界をめざす旅には、世代も年齢も性別も、そして生きてきた過程も今後の生きる目的も、すべて異なる姪のラナが同行している。そんな彼女が自分の隣にいることを彼は初めて気づくようになったのだ。自分の存在をボロボロにすることによって、豊かな夢を祖国へと吸い取られていく、そんな愛国心の虚しさと愚かしさを自分の手足で噛みしめようとしていたのである。

樋口泰人は「映画の誕生」（『群像』05・9）で、『パレスチナの人』はアメリカの貧困を知らないし、アメリカの人はパレスチナの現実を知らない、というような台詞から、アメリカの貧困を知るパレスチナ人が一方からやってきて、他方からパレスチナの現実を知るアメリカ人がやってくる、そこで向き合うなかからしか本当の出会いはいえないことを読み手にイメージを喚起させながら、低予算のスケジュールによる《ビデオ撮影の場合、「映像」より「中身」が重要になる》と語っていたヴェンダース監督の言葉に注意して、こう述べる。

《その言葉の通り、いわゆるヴェンダース映画のイメージに最も近いはずの後半の砂漠の中の街への移動撮影も、例えば『パリ、テキサス』のような圧倒的な「アメリカの風景」が広がるわけではない。あくまでも車内で会話を交わすふたりの顔が中心で、（…）ただ単にふたりのいる場所を包み込む風景として、それは当たり前のように車窓に映る

のだ。その荒野の風景の普通さ、そして前半部分のロサンゼルスダウンタウンの風景の普通さが示すのは、ヴェンダースの言う「中身」である人間たちが、まずそこにいる、ということである。そして彼らは「いる」人であると同時に「する」人でもある。風景ではなく、彼らの行動を見つめ、彼らの言葉を記録することから、この映画は始まる。

だがそれは、ドキュメンタリーとは違う。この映画もまた、聞く人、見る人の物語だからだ。そこには自らの生活や過去を語る人びとがいる。そして彼らの言葉を聞く者がいる。その語り手と聞き手とが交錯し、気がつくと聞き手が語り手となる地点へと、我々は導かれる。それは無垢な視線と監視者の視線がようやくひとつになる場所でもある。その場所の象徴として出てくるのが、世界貿易センタービル跡地の工事現場なのだが、そこでは事件そのものが直接問題になっているのではない。単にアメリカが、こうやってその上に新たな修正を施しても決して消し去ることのできない傷を負ったのだということを、その映像は示すだけだ。だがその傷によってこそ、彼らの人生は開ける。そこが出発の地点であることをこの映画は示す。

9・11以前に作られた、やはりロサンゼルスダウンタウンにあるホテルを舞台として作られた『ミリオンダラー・ホテル』にも、同じようなエピソードがあった。それは、ある事件のためホテル存続の危機となり、住人たちがビリヤード台の周りに集まって対策会議をするシーンである。かつてはルーズベルトも宿泊したという由緒あるホテルは今や荒れ果て、最下層の人々の宿泊地と化していたのだが、その住人たちが会議を始めたとき、ナレーションが「アメリカはこうやって始まった」と語る。それは確かに、どこか、1787年の建国の父たちによる憲法制定会議を思わせるシーンでもあるのだが、やはりここでも住人のひとりである「インディアン」の男が欠けているのである。冤罪で捕らえられ、その場にいない男の存在が、いないことによってアメリカの出自を語る。その男は画家で、一度描いた絵の上にコールタールを塗って仕上げるという彼の手法もまた、同じようにアメリカの出自を語っているだろう。コールタールの下に隠されているものではなく、下にあるはずの「中身」の上にコールタールが塗られて初めてそれは完成するのだ。だからむき出しの現場ではなく修復途中の爆心地においてこそ、『ランド・オブ・プレントィ』の主人公たちはようやく本当の意味で出会うのだ。そこが始まりである。》

1787年の建国の過程で「インディアン」が除外されてきたことが《アメリカの出自を語る》ように、《一度描いた絵の上にコールタールを塗って仕上げるという》のがアメリカの手法となっている。したがって、《コールタールの下に隠されているもの》を掘り起こすことに向かうよりも、《下にあるはずの「中身」の上にコールタールが塗られて初めてそれは完成する》というアメリカの在りかたに向き合わなければならない、と言っているように聞こえる。しかし、コールタールに《覆われることでまったく聞こえなくなってしまうのではない。コールタールは幽かにその下の「中身」のでこぼこを、表面に伝えている。我々はその下を探ろうとするのではなく、「コールタールのでこぼ

こを聞く耳を持たねばならない。それでこぼこを聞くことによってのみ、その奥の果てしない広がりを感じることをできる耳を》、と強調する。

我々は《コールタールでのこぼこを聞く耳を持たねばならない》だけでなく、そのことを通じてコールタールの下を探る必要もあるのではないか。なぜなら、《下にあるはずの「中身」の上にコールタール》を塗っていくアメリカの手法が、9・11以降、中東世界の「中身」の上にコールタールを塗っていくアフガン空爆、イラク侵攻として繰り返されているからだ。修復途中の爆心地をポールとラナがめざすのも、9・11の現場が反省なきアメリカの手法において、コンクリートで塗り込められようとしているのかどうかを確認しようとする行為であった筈である。イラク戦争を継続する一方で、自国内の爆心地をどのように修復しようとするのだろう。もしコールタールで塗り込められようとするのであれば、ポールとラナの出会いも困難に晒されるにちがいない。彼らの出会いを本当のものとするためにも、修復はイラク戦争と同じ水準のコールタールで塗り込められてはならないとするメッセージが、そこに鳴り響いているのが感じられる。

9・11テロに直撃されて崩壊したニューヨークの世界貿易センタービル空き地となった「修復途中の爆心地」でどうしても想起するのは、ジャ・ジャンクー監督の『世界』である。この映画は北京市郊外に実在するアミューズメント・パークの世界公園が舞台になっており、そこにはピラミッドやエッフェル塔、富士山など40カ国109カ所もの著名な建造物が10分の1に縮小して再現されているために、9・11後は存在しなくなっているニューヨークの世界貿易センタービルはここではそのまま無傷で聳え立っている。「北京を出ないで世界を回ろう」というキャッチ・コピーのもとで、たった1日で「世界一周旅行」ができるようになっている、そこで働く踊り子と守衛をしている恋人が主人公であり、田舎町から出てきた彼らは北京の市内もろくに知らないまま、毎日、モノレールで「世界」を旅行している。

『ランド・オブ・プレンティ』の主人公が貧しい白人男性であったように、『世界』に登場する人物も主人公を始め、近代化、都市化が加速する北京の大都市で懸命に生きる貧しい地方都市の若者たちである。ジャ・ジャンクー監督は川本三郎を相手のインタビュー（『世界』05、12）で、「世界のことをまったく知らなかった」共産主義時代の中国の国民は、「文化大革命のあと、急速に『世界のことを知りたい』と思うようになって、『世界公園』が作られたと説明する。『世界公園』は北京だけではなく、成都、深圳などいくつかの都市にあり」、「北京を出ないで世界を回ろう」の宣伝文句が「皮肉なことに、外に出られない閉塞感をあらわして」と言う。アメリカ国民の大半もまた戦争で海外に派兵されることでしか外国を知らないという事実とどこか似通っている。

急速な「市場経済や都市化にとまどっている」50歳以上の人間には「中国の『いま』はつらい」し、変化を受け入れている若い世代にも「精神的に焦り、飢餓感があり」、そういう「中国社会の『いま』を描きたい」と述べる70年代生まれの監督は、「長いあいだ自分は、閉ざされた中国の人間として、特殊な体験をしてきたと思っていた」の

に、世界の映画祭などを通じて、「開かれた国に住んでいる人間が、閉ざされた国の物語をきちんと理解してくれる。それが実にうれしい」と、素直に吐露する。映画で描かれている「中国の特殊な物語」が「世界各地で受け容れられる」とすれば、それは中国以外の人々が「開かれた国に住んでいる」からではなく、彼らが自分たちもまた、「閉ざされた」ところで生きているのを感じ取っているからだ。中国だけが開かれていないのではなく、世界も開かれていないのである。「閉ざされた」狭いところで中国の人々と同様に、我々も苦しみながら溜め息をついているのだ。

中国の各地にある「世界公園」には、9・11以降もまだニューヨークの世界貿易センタービルがミニチュアとしてであれ、聳え立っているということは、中国の「世界公園」は9・11以降の世界の「いま」を生きていないということである。「世界公園」で働き、訪れる人々の疎外感はそのから多くやってくる筈だ。中国で流行っている「革命よ、さようなら」という言葉について監督が、「共産主義革命によって中国は独立を果たした。社会の改革も行なった。革命によって得たものは大きい」けれども、「でも、そろそろ次の段階に行こう」という意味で『革命よ、さようなら』なんです」と説明するとき、変容してしまった9・11以降の世界を中国以外の人々と同じように生きるために、ミニチュアの「世界公園」に閉じ込められた北京を出て、「世界を回ろう」という言葉として受けとめられる。これまで上映禁止されてきたスリが主人公の『一瞬の夢』や、文革批判的な『プラットホーム』と異なって、この映画がジャ・ジャンクー作品として国内で初上映されたという事態は、もちろん、ミニチュアの「世界公園」を舞台にしたまま、映画は題名どおり世界に超出していったことを象徴しているにちがいない。

さて、いよいよ我が日本映画を取り上げなくてはならない。単館系で上映された青山真司監督作品もあったが、上映期間も短く、話題にも上らなかったので見そびれた。したがって、ここでは今年の日本アカデミー賞14部門で受賞したことでも話題になり、再上映や上映延長になった映画館も現れている『ALWAYS 三丁目の夕日』について言及しておこうと思う。最優秀作品賞に最優秀監督賞（山崎賞）、最優秀主演男優賞（吉岡秀隆）に優秀主演女優賞（小雪）、最優秀助演男優賞（堤真一）、女優賞（葉師丸ひろ子）、新人俳（女）優賞（堀北真希）……といった具合だから、総ナメといってよいだろう。その意味では、日本映画としては久し振りに誰もが賞賛する出来栄なのかもしれない。話題と評判に釣られて、それと日本映画の水準を知るために、上映延長の映画館に足を運んでみた。

時代は東京タワーが完成する昭和33年、日本が敗戦から立ち直ろうとしてきた13年目、堤真一・葉師丸ひろ子夫婦が営む零細の自動車修理工場で、東北から夢ふくらませて集団就職で上京してきた少女の堀北真希が最初は失望しながらも、くじけずに工場的发展をめざして頑張っていくストーリーが一方で展開され、他方でその修理工場の向かいにある駄菓子屋の、三文小説家の吉岡秀隆のところにひょんなことから身なし子の少年が転がり込む羽目になり、その少年の親探しや、少年にかかわる一杯飲み屋のおか

みの小雪とのロマンスなどが絡み合うストーリーが展開されていく。現在の物質的な繁栄のなかでの社会的な閉塞感が色濃く漂う、行き詰まった時代とは違って、「名もなく貧しくひたむきに」ののんびりとした当時の時間のなかでの身体ごとぶつかり合う人情の厚さが、昔の日本人はみんなそうして生きてきたんだよ、といわんばかりの調子で描かれている。

描かれているのは、ソレだけなのか。ソレだけなのである、参ったことに。そう、フーテンの寅さんを思い出せばよくわかる。長屋ふうの人情喜劇として、孤児の少年に焦点を当てた展開で観客に入場料分の涙をたっぷりと流させる、パターン化した感動の山場もいくつか用意されている。母親探しで夜の帰宅が遅くなった少年の頬にビンタして、「心配させんなよ、おまえとは縁もゆかりもないんだから」の口癖で、吉岡秀隆が少年を抱きしめる臭い場面も二度繰り返されたりする。実家の母親を誤解して正月に帰郷するのをしる集団就職の少女に、薬師丸ひろ子が母親からの娘を案じる手紙の束を見せるシーンもあれば、店を閉めて翌朝出て行く小雪に何も知らずに思い切ってプロポーズする吉岡秀隆の手で、小雪の夢にはめられる（お金がなくて買えなかった）みえない婚約指輪の場面など、`なにもないけど、涙だけは十分に流してあげます、式のテクニックは満載されている。

涙を流しながらも素直に身を委ねることができなかった、こんな映画は最近では珍しいが、涙をたっぷりと流すことに満足している周囲の観客からすれば、こちらが救いたいヒネクレモンに映るだろう。追憶と感傷に浸る場合じゃないという気が大いにするが、映画のHPには次のような感想が繰り返し流されている。

「昭和33年の、日常の風景。そこには、夕日のような、じんわりと伝わってくるあたたかさがあった。本当の意味での豊かさを、今もう一度、教えられた。」女優 石田ひかり

「映画中盤からはもうウルウル状態でした、未来への希望に満ちた`あの時代、の活力がスクリーンに過不足なく再現されていて、当時を知らない私にもなぜかノスタルジーを感じさせてくれました。」フリーアナウンサー 中井美穂

「夕日は明日、次の時代に続いていくもの。あの時代に生きた人々の『一生懸命』に恥じない生き方をしたい。」モデル 押切もえ

「あの頃の日本人は、こんなにも人間らしかったのか。みごとな特殊撮影と個性的な俳優陣が切ないほどに昭和33年を表現している。」脚本家 内館牧子

「かわいくて優しく、あったかい涙が溢れました。映画を見て、こんなに素直に嬉しい気持ちになれたのは久しぶりの気がする。家族っていいな、人っていいな、日本っていいな…大事にしていきたいなあって思いました。」女優 広末涼子

「三丁目に生きる人たちの哀歓を描いて、この映画は圧巻だった。俳優も特殊撮影も、僕を唸らせた。凄い！」作家 安部譲二

メッセージボードにも、「今の世の中、大人自身の何をやっても無駄だというあきら

めの気持ちこそが、無意気力な若い世代を生み出している、そんな気がします。昔、他人の子供でも、注意して叱ってくれた大人がいた。反発しながらも、それに従った子供たちがいた。それが当たり前だった。あの頃大人が元気だったからこそ、子供たちも負けじと元気だった。」「凄いです！凄いです！大変です！ 本当に凄い映画です。」「繋がり、懐かしさ、優しさ、美しさ、可愛らしさ、静けさ、楽しい遊び、驚き、感動」「この40年で失った小文化を再発見し、何とか大切に残し伝えていきたい、そんな共通の願いが、この映画に携わった多くの方達と鑑賞した私たちにあるのですね。もっともっと伝えきれなかった小文化を再体験させてくれませんか」といった言葉が連なっている。

以上のコメントのいずれも、書いた本人自身が置き去りにされているとあってよい。書かれている感想の中にこの映画はあるかもしれないが、しかし書かれなかった感想の中にこそ、この映画が置き去りにしてきている本当の問題が潜んでいるにちがいない。

「鬱屈」、それがこの映画には決定的に欠落しているのだ。だから、「金でなんでも買える」堀江流が蔓延する時代にあって、なにがなくとも人情だけはあちこちに転がっていた、「昔はよかった」式の懐古趣味に一方的に押し流されていくだけなのである。したがって、ここには世界の現在のアポリアを見据え、突き迫ろうとする視点は当然ない。「昭和33年」に逃げ込もうとしているだけではないのか。

昭和33年の5年後に生まれたリリー・フランキーの自伝『東京タワー オカンとボクと、時々オトン』に登場するオトンの無頼な生き様には、作者が無意識なまま「鬱屈」が漂っていた。その「鬱屈」が日本の敗戦からやって来ることはいうまでもないし、敗戦のトラウマが主に日本の青年男児の心の奥に巣くっていない筈がなかった。映画『ALWAYS』はこの「鬱屈」とは全く無縁であった。主人公の吉岡秀隆はもちろんのこと、戦争体験のある堤真一の体育会系的な威勢のよさには、「鬱屈」といったものはまるで感じられなかった。そこにはただ単に懐かしい頑固親父が見出されるのみだった。

内館牧子や安部譲二らの遙か年長世代が、当時の成年男性の「鬱屈」を感じていない筈がなかった。みごとに「昭和33年を表現している」とか、「三丁目に生きる人たちの哀歓を描いて」といって彼らが言うとき、「鬱屈」というものが覆い被さっていない、敗戦から10数年たった日本の戦後社会の貧しくとも活気に満ちた明るさだけがそこには取り出されていた。「あの頃の日本人は、こんなにも人間らしかったのか」という感慨には、「あの頃の日本人」と較べて現代の日本人はなんと人間らしくなくなったのか、という驚きが当然こめられている。日本人も墮落してきたかのようなニュアンスが感じられるけれども、果たしてそうだろうか。「あの頃の日本人」が高度経済成長の波に乗って物質的な繁栄を謳歌し、バブルを体験して今の日本人に行き着いたのではなかったか。「あの頃の日本人」と今の日本人とは地続きであって、少なくとも戦前の日本人と戦後の日本人との間に横たわっているような断絶は介在していない。

零細工場を自営する堤真一の家にもテレビが入り、電気冷蔵庫が氷の冷蔵庫に取って

代わったりして、モノが一つひとつ揃っていくことで豊かさを実感し、幸せを噛みしめる場面が描かれていた。昭和３３年とは、モノを揃えて幸せになれることが信じられた時代のとば口であった。戦後復興のスローガンが生活のなかで実感される時代であったのだ。戦後の日本人がモノに執着してきたのは、大空襲と原爆によって日本国土が焦土と化し、モノがすべて失われてしまったからである。モノがなければ、モノを充足していくのに必死となるのは避けられない。したがって、「三種の神器」とか「田園調布に家が建つ」という言葉が流布されたように、モノや家の獲得が至上となる価値観が根付いていった。しかし、なにかを獲得することはなにかを喪失することである。モノやイエを追いつけることによって、人間関係や家族が置き去りにされていった。モノが氾濫すればするほど、人間関係は希薄になっていった。

もしそのことが不可避だとすれば、戦争でことごとくモノが失われた日本で人情が盛んになるのも不可避であった。モノのなさを人情が補っていたのだ。モノが溢れてくると人情がすたれるのも道理であるということではなかったか。モノがなくなれば人情（人間関係）が残り、モノが一杯になれば人情（人間関係）はすたれるということの繰り返しを戦後日本の社会が味わってきたのだとすれば、モノのないなかから立ち上がって電化製品の一つひとつ手にする喜びに満ちていた昭和３３年の時代を描いて、「あの頃の日本人は、こんなにも人間らしかったのか」と感慨に耽ることに、一体なんの意味があるというのだろう。「昭和３３年」を知らない若手のモデルに、「あの時代に生きた人々の『一生懸命』に恥じない生き方をしたい」と一瞬でも思わせることには、どんな教育効果があるというのだろう。

映画『ALWAYS』の致命的なところは、昭和３３年の日本人全体を覆っていた「鬱屈」が描写されなかったために、当時の日本社会のどんよりとした薄暗さが「中抜き」されて、「昭和３３年」の貧しさから抜け出していく社会の経済的発展の方向に充実した明るさのみを見出す一方で、その社会の方向が現在に連綿と打ち続いている点を見ずに、「昭和３３年」の人情の厚さばかりに焦点を絞っていることだ。もちろん、当時の「鬱屈」を描写しなかったから映画は大ヒットし、日本アカデミー賞も総ナメにしたのだが、その代償として「日本を問う」映画は９・１１以降の日本に生まれることはなかった。「昔のように、もっともっと大いに喜んで、怒って、哀しんで、楽しんで、感動して、人生にメリハリを付けたい。遠い将来、ふと立ち止まったときに『平成の時代もまんざらじゃなかったなあ・・・』と懐かしみ振り返るためにも・・・」（メッセージボード）といった楽隠居的な発言を観客から引き出すしかない「問わない映画」の典型として、日本社会では歓迎されたのだ。

０６．３．１６付産経夕刊に「昭和天皇描いた映画に最優秀賞」という小さな記事が載っている。全文を転載してみる。

《昭和天皇の終戦前後の苦悩を描いたロシア映画「ソネット（太陽）」（アレクサンドル・ソクーロフ監督）がこのほど、ロシアで昨年発表された映画の「最優秀作品」に選ば

れた。ソクーロフ氏も「最優秀映画監督」賞を受賞した。

イタル・タス通信などによると、「ソンツェ」が受賞したのは、ロシアで制作された国産映画に授与される「白いゾウ」賞の最優秀作品部門と最優秀映画監督部門で、授賞式は9日、モスクワで行われた。

同賞は、ソ連崩壊後の8年前に始まったが、今回は、ロシアの国産映画70本以上が合わせて14部門を競った。

映画は、1945年の終戦時に米軍が「日出ずる国」に進攻したところから始まる。敗戦という苦悩の中で、「政治的な野心より、日本国民の命を最優先に置いた一人の男」（ソクーロフ氏）の心の変遷を描いた作品だ。

昭和天皇役でイッセー尾形、皇后役で桃井かおり、侍従長役で佐野史郎らがそれぞれ出演。撮影はソクーロフ監督の本拠地であるロシアの古都、サンクトペテルブルクで行われた。》

ソクーロフ監督のこの映画については、日本で公開されていないことも含めて、天皇（制）を描く映画が日本で製作されない状況を問う観点から何度か通信で言及してきた。肝心なことを問わない日本映画の後退していく姿勢が『ALWAYS』のような映画を生みだしていると思われるのではない。福田和也は連載「闘う時評」（『週刊新潮』06.3.16）で、ジョニー・キャッシュの伝記映画『ウォーク・ザ・ライン』でキャッシュ役のオアキン・フェニックス（『スタンド・バイ・ミー』のリヴァー・フェニックスの弟）や、ジューン・カーター役のリーズ・ウィザースプーン（アカデミー賞主演女優賞）が自分で歌い、『ビヨンド the シー』でもボビー・ダーリン役のケヴィン・スペイシーが見事に歌いこなしていたことに触れて、《これが俳優の基準であれば、いまの日本には、俳優など一人もいないのではと思わざるを得ません》と書いているが、ついでに、日本映画そのものもないのではないかと言いたくなってしまう。

『ALWAYS』には少しでも前へ進もうとする、突き抜けようとする視点も意欲もみられない。過去の懐かしさを振り返って、涙ばかり流していても仕方ないではないか。

『ミュンヘン』にしても、『ジャーヘッド』や『シリアナ』にしても、いま上映されている注目のアメリカ映画のほとんどが「アメリカを問う」ギリギリの闘いを繰りひろげながら、映画製作や上映を勝ち取ってきている。目の前に聳え立つ大きな壁を引き寄せながら、突破する度合いでの映画づくりに意欲を燃やしているアメリカ映画界の現状と対比すると、日本では映画はつくられるものであるよりも、そこにいつでもあるものという気がする。アメリカ映画がアメリカを問わなくなったら、一体なにを撮るのか。同様に、日本映画が日本を問わなくなったら、一体どこへ行くのか。『ALWAYS』のような映画が日本アカデミー賞を総ナメするという事態は、快挙でもなんでもなく深刻な映画界（を超える）の危機として受けとめないほうがどうかしているだろう。

2006年3月23日記