

# 「底が突き抜けた」時代の歩き方 561

## なぜ、日本映画は「昭和天皇」を描かないのか — ロシア映画『太陽』

今年 55 歳になるアレクサンドル・ソクーロフ監督は、ヒトラーを描いた『モレク神』(99)、レーニンを描いた『牝牛座』につづく歴史四部作の三作目として昭和天皇を描いたが、その『太陽』が日本での公開が不可能とされながらも、今秋遂に上映されることになった。イッセー尾形が昭和天皇を、桃井かおりが皇后を演じ、侍従長を佐野史郎が演じて話題を呼んだが、ロシア人監督が昭和天皇を取り上げた理由について、ソクーロフは『週刊新潮』(06. 6. 15) のインタビューで次のように答えている。

「私はシベリアの生まれなのですが、実は、私がこの世に生を受けたのは、天皇ヒロヒトのおかげなのです。第二次世界大戦の時、ヒトラーがシベリア出兵を同盟国の日本に求めたのですが、天皇はそれを拒否し、出兵させなかった。あの時、日本がその要求に応じて出兵していたら、おそらくシベリアの人々は全滅していたでしょう。まだ若かった私の父が生き残ることもできなかつたはずです。つまり、私は天皇によって助けられたのです。」

「構想は随分前から持っておりました。初めは、天皇は、半透明の影の中にいる人物で、よく見えなかつたのです。しかし、調べている内に彼が非常な教養人であり、ヒューマニティの持ち主であることが分かりました。この作品の中に “ 皆々を愛するがゆえに、私はすぐに戦争をやめなければならない ” という台詞が出てきます。彼はそのヒューマンさゆえに間違ったり、迷いが生まれたりもしたのですが、反面、最も困難な時に、そのヒューマンさで非常に大切に重大な決定をしています。

また、御前会議で、実際にあったことなのですが、 “ 四方<sup>よも</sup>の海 <sup>はらから</sup>みな同朋と思ふ世に など波風の 立ちさわぐらむ ” という明治天皇の御製を、ヒロヒトが口ずさむ場面が出てきます。これは、世界中がみな兄弟と思うこの世に、なぜ波風が立ち、騒ぎが起こるのだろう、という意味の歌なのですが、こういう所にも彼のヒューマニティが現れていると思います。」

タイトルを『太陽』にした理由についても、語っている。

「天皇が、そういう存在そのものだからです。日本は、天照大神から発祥したというのがミソロジー、つまり神話ですよ。それから出発している “ 日出づる国 ” という形容もあるし、日の丸も太陽です。日本にとっては太陽こそシンボルなのです。」

「天皇が 1945 年 8 月を境に “ 神 ” から “ 人 ” になっていくところを描いた」理由については、こう答えている。

「人間には、いっそ死んでしまった方が楽な時があります。しかし、ヒロヒトは、自ら

が存在し続けることによって、ある種の抑制を占領軍に与えました。勝利者であるアメリカ人は、あらゆることができたはずなんです、ヒロヒトの存在が、彼らに自己抑制を与えたのです。勝利者に対して” 限界 ” というものをもたらした。

軍部が本土決戦を唱え、最後まで抵抗を主張した時も、ヒロヒトは、これを退けています。あの時の日米の兵力の差を考えて下さい。あのまま本土決戦をヒロヒトが承諾していたら、日本国民はおそらく全滅していたでしょう。日本人は、ヒロヒトによって救われたのですよ。あの大変な時に、しかも、あれほどの軍部の圧力の中で、ヒロヒトは、それを押しとどめたのです。とても偉大で優れた決定でした。そういうことを日本人は、もっと知るべきではないでしょうか。」

「天皇を主人公にした初めての映画」製作による障害の大きさを訊かれて。

「私は、この映画が、外国人が撮ったものだと思われるのは嫌なのです。なぜなら天皇ヒロヒトは、外国のテーマではありません。ロシアにとっても自分たちのテーマでもあるのですから。私は、一人一人が自分の国の歴史に興味を持ち、過去をきちんと知るべきだと思います。それを検証して、初めて未来が見えるのだと思い、この映画をつくりました。」

最後に、ソクローフはこう語っている。

「幸いにも、外国での上映に沢山の日本人が駆けつけてくれ、とても真面目に受け止めてもらいました。私たちは敬愛をもってこの作品に取り組み、どの国も人物も侮辱しない仕事をしました。私たちは裁判官ではない。裁くのは楽なのですが、この作品は人を裁くものではありません。」

日本での公開までに時間がかかりましたが、私は急ぐ必要はないと思っていました。この映画は、世代から世代へ生きつづける作品だと思っています。どうぞ日本の人には、これを観て、過去を振り返ってもらいたいと思います。」

また、『キネマ旬報』《06年8月下旬号》のインタビューで、《ソクローフ監督は、昭和天皇を、神だ人間だということではなく、自分は自分である、という” 個 ” を持った存在として描き、そこに天皇に対する深い敬愛が感じられるのだが、実際、「太陽」が描く天皇は、類のない魅力とユーモアの持ち主である》ことを指摘されて、答えている。

「私もその通りだと思う。彼は自然科学者ですから、何回も内閣に、私は神ではないと言っている。劇中でもそういうシーンがありますが、でも閣僚たちは誰も受け入れようとしない。天皇ヒロヒトは、理性的なヒューマニストだったんです。だからマッカーサーと会う時も全くふだん通りで、会話にしてもマッカーサーに主導権をとらせない。全然、違うことを言って相手を自分の方に引き寄せてしまう。戦争には敗北しても、あのテーブルでは天皇が勝利している。」

撮影の大半がロシアの古都、サンクトペテルブルグで行われたこの映画は、マッカーサーとの会談のために自動車に乗り込んだ天皇が、廃墟と化した都心を目にするシーンがある一方で、明治天皇が皇居で目にしたとされる「極光（オーロラ）」の真意をめぐ

って、昭和天皇が科学者と対話するシーンや、家族と共に疎開させている皇太子に、「愛する息子よ。恐ろしい状況にいたった原因について……」と手紙を書く、昭和天皇の人間らしさを強調した個所などを挿入している。要するに、人間そのものとしての天皇が描かれており、佐藤忠男が『キネマ旬報』同号で次のように語っていることに要約されている。

《この人を人間として納得できるように描いた小説も戯曲も映画もドラマも日本ではまだ作り出されていない》が、《ロシヤ人のソクーロフ監督によって、この作品ではじめて本格的に映画に登場した昭和天皇が、意外なほど好意的、同情的に描かれていることには驚いた。イッセー尾形が演じた昭和天皇は、殆んど天真無垢とっていい好人物であって、それだけに政治的人間としては無力であり、そういう人が敗戦という最大の危機に直面して、愚かな軍人に勇気をふるってせいぜい遠まわしに和平を言い、慈父のようなマッカーサーに出会ってホッとして、殆んど子どものように無邪気な態度になる。

天皇にしろマッカーサーにしろ、彼らにとって政治というのはこんな生やさしいものではなかったはずで、もっと冷酷な意志が貫かれていたはずだと言いたくなるし、そういう立場から改めて同じ題材が繰り返し描き直されているが、私はこのソクーロフの描き方も一面の真実の戯画として面白いと思う。

好人物ではあっても強い指導力を持つわけではない天皇が、殆んどウロウロしながら、せいっぱい、その逃れようのない立場でやっとやれた少しばかりのことがここに描かれている。》

この作品の印象的な場面を断片的につなげて、この作品のストーリーらしきものをつくりだせなくはないが、あまり乗り気はしない。しかしながら、どのように描かれているかを確認するためには、やはり映像を追っていく労力は欠かせない。四方田犬彦が「映像による人間宣言」(『世界』06.9)で、この難しい作業を試みている。

《『太陽』は、他のソクーロフの作品同様に、いやそれにもまして、いっそう静けさに包まれたフィルムである。舞台となっているのは第二次大戦の末期、1945年の8月から9月にかけて、日本が無条件降伏をする直前から占領軍が到来して、裕仁がマッカーサー元帥と会見するまでの短い期間である。だがそこには、人が戦争映画と聞いてただちに想像する緊迫した物語進行もなければ、派手派手しいスペクタクルもない。流れているのはどこまでも穏やかな時間であり、画面の色彩はこれがカラーかと見紛うほどに禁欲的で、場面によってはほとんどがセピアの単色であるようなところもある。深作欣二が描く戦後史ものではひっきりなしにテロップが挿入され、事件が生起した具体的な日時が確定されている。だが『太陽』では時間の推移はきわめて朦朧とした調子でしか描かれておらず、文章の喩えでいうならば厳密な句読点が施されていない。その結果、出来ごとは曖昧に準備され曖昧に生起することになる。すべてが終わり残響だけが遺されているなかで、観客は何か決定的なことが生じてしまったのだと、遅れて気付くことになる。凡百の戦争映画と違って、ふと流れてきたラジオ放送とか、主人公が口にする些

細ないいまわしに気を配っていないかぎり、重大なことを見落としてしまうことになる。》

したがって、ここには昭和天皇の戦争責任問題どころか、《玉音放送の録音と放送、マッカーサー元帥との写真撮影、ミズーリ号甲板での調印式といった事件は、映像としてどれも言及されていない》と述べて、《紙上ロードショー》が試みられる。

《『太陽』は日本敗戦直前の裕仁の、夏の日から語り出されている。

空襲を恐れて、彼は皇居に設けられた防空壕のなかの一室で朝食を摂っている。空間の閉塞感がことさらに強調されている。裕仁の周囲にあって重苦しい沈黙を守る侍従たちは、彼を現人神として扱うことで、逆に抑圧的な存在として彼の眼に映っている。裕仁は彼らの態度に恒常的な苛立ちを感じているが、それを納得させることの困難から、むしろ諦観に近い感情を抱いている。侍従が誤ってつけたラジオの英語放送からは、沖繩での決戦のことが報道されている。裕仁は自分の服のボタンを震えながらつけてくれる侍従の禿頭を無感動に眺め、自分の口の臭いを嗅いで、「臭い」と一言いう。食事を終えた彼は、案内されるままに殺風景な外階段を登り、白々とした蛍光灯が並ぶ狭い廊下を歩く。このシーケンスではすべてが陰鬱で、死を連想させる否定的な雰囲気のもとに描かれている。裕仁が閉じこもる防空壕は、ソクーロフの前作『モレク神』でヒトラーが最期を過ごした地下室を連想させるとともに、彼の内面における抑圧と孤独、再生の契機を見つけられないでいる不充足感を示している。

御前会議に居並ぶ大臣と軍人は、そのグロテスクな表情が強調されている。裕仁にとって彼らは脅威に満ちた存在である。会議は居心地の悪さ以外の何物も裕仁に与えない。だがこの場面で重要なのは、彼が休みなく口をモグモグと動かし、音声にまで到達しない発語行為を試みていることだろう。一説によると、裕仁のこの有名なモグモグが明確に観察されるようになったのは1970年代に入ってからであるという。だがソクーロフはこの奇妙なしぐさを、吃音に似て発語行為をめぐる障害として捕らえ、主人公の無意識的内面に深く関わる心理的抑圧の徴候であるという解釈を施している。

冒頭の場面で彼は侍従たちと会話をしている間、大正13年（1924年）に起こった重大な屈辱事を想起することができない。ただ口を苛立たしげに動かしはするが、記憶は抑圧されたままで、意識に浮かびあがってはこない。だが御前会議ののち、明るい陽光の差し込む生物学研究所へ移った彼は、大好きな平家蟹の標本を前に心の緊張を解きほぐしていくうちに、先にどうしても想起できなかった記憶に思い当たる。それはアメリカにおける日本人移民排斥運動の激化であり、それこそが今回の戦争の原因であったと彼は興奮して独り言をいう。強固に封印されていた記憶が、精神分析でいう自由連想を通して蘇生する瞬間である。

裕仁は発作に見舞われたかのように饒舌になり、研究報告を書記するために傍らに控えていた従者に、先ほどの御前会議とは対照的に、次々と政治的な言説を記録させることになる。失語から突然の饒舌への移行というのは、ベケットの芝居の登場人物たちがしばしば見せた奇矯な行為であった。

研究所は地下壕とは対照的に、明るく幸福さに保証された空間として演出されている。ここでひと時を過ごした後、裕仁は短い午睡をとる。夢のなかでは、ブリューゲルかボッスの幻想絵画に登場するような巨魚の怪物が自在に空中を飛翔し、夥しい魚屑に似た爆弾を眼下に投下してゆく。本来は対立しているはずの火と水とが、物質化された想像力の世界にあって結合し、酸鼻極まりない光景を現出させている。『太陽』ではこのように、裕仁の意識の領野にあってではなく、もっぱら無意識の識閥下におけるスペクタクルがグロテスクな強調のもとに描かれている。怪魚という形象はすぐ直前まで眼にしていた海洋生物の標本が契機となって生じた幻想であろう。夢は無意識のスクリーンであるというフロイトのテーゼに、このロシアの監督はある意味で忠実である。

続いて歴史的な記録にはないが、映画愛好家には興味深い挿話が登場する。悪夢から目醒めた裕仁は、自分だけの書齋で密かに家族アルバムを紐解く。幼少時の写真。立太子礼のときの記念写真。若き日の皇后の肖像写真。感極まった彼は、愛する妻と子の映像について接吻してしまうが、あたかも神聖なるものを汚したような感情に見舞われ、ハンカチを用いて丁寧に汚れを拭う。ここでロストロポーヴィッチ演奏するバッハの無伴奏チェロ曲が、微かに背後に流れる。

裕仁はさらに別のアルバムの頁を捲り、チャップリンやハリウッドの女優たちのブロマイドにフェティッシュな愛情を告白する。昭和天皇がチャップリンの映画を観ていたとはまずありえない話であるが、実は彼がここで浮浪者チャーリーに共感を示していることが、後になって人間宣言の決意への大きな伏線となる。最後にヒトラーの写真がポロリと現われる。愛する皇后、チャップリン、ヒトラーという三種類の映像を目の前に並べながら、裕仁はしばらく沈思黙考に耽る。それは作品のちょうど半ばまで来て、ソークロフが主題を再認識しようとする身振りの現われといえる。

いつしか日本は敗戦を迎えている。研究所の外側の芝生では、日本に到着して間もない GI たちが、芝生に放し飼いになっている鶴をからかったり、愉しげにお喋りをしている。彼らにもこの場所が、焦土と化した東京にあって鳥たちが幸福に集う「天国」であることは理解されているようだ。裕仁が現われ、寄る辺ない表情で黒塗りの自動車に乗り、連合軍総司令部へ向かう。寂しげに泣く鶴の白と裕仁の手袋の白とが、共鳴しあっている。それは無垢にして孤独な者だけが持ちうる誇りの表象だ。

先にも述べたように、『太陽』ではマッカーサー元帥とのかの有名な（そして多くの日本人にとっては神話破壊的かつ屈辱的な）写真撮影の場面はない。そのかわり二度にわたって二人が会見するさまが描かれている。歴史的にいつて、この会見は侍従や副官を交えず、終始二人だけで行なわれ、事後にいずれの側もがその内容を公開しなかった。そのため何が具体的に話されたのかを直接に窺い知ることはできない。

最初の会見は短く、打ち解けない性格のものである。裕仁とマッカーサーの間には二世と思しき通訳が入り、仲介者として立ち振る舞っている。通訳はマッカーサーにむかって、眼前の人物には非礼な態度をとってはならないと助言し、配慮を欠いた質問を日

本語に直すことを拒否する。また裕仁に対しては日本人として敬意を失わず、私的な助言を行なったりする。通訳は言語的にも心理的にもきわめて両義的な立場にある。

マッカーサーは通訳に苛立って最初彼を追放するが、思いなおしてふたたび呼び戻す。マッカーサーも裕仁も、お互いに眼前の未知の相手を前に両義的な感情を抱いており、しかもそれを十分に表現することができない。おのずから対話は英語と日本語のチャンポンとなる。裕仁は英語ではけっして一人称を口にせず、つねに「皇帝は」と三人称でみずからを呼ぶ。

第二回目の対話は晚餐の形をとり、前回よりも長く、リラックスしたものとなっている。二人は媒介者なく英語で話しあう。ここでの裕仁はより子供っぽく、自分がいかに多くの外国語に通じているかを自慢げに語る。彼は葉巻を薦められてひとたび遠慮するが、やがて内気さを克服してそれを所望する。こうして二人の人物は少しずつ胸襟を開いて対話を始めるにいたる。英語に詰まった裕仁はときに日本語に訴える。口をモグモグさせる身振りがそのたびごとに強くなり、彼の外国語をめぐる抑圧された感情を証し立てている。裕仁はマッカーサーの問いに答えて、個人的にはヒトラーに会ったこともなく、彼の何たるかも知らないという。二人はそれから真珠湾と広島について簡単に言及する。私見するに、この部分は簡潔に纏められすぎていて、成功していない。十分に展開されていないというよりも、むしろソクーロフの態度が曖昧なままに留まっていて、戦争犯罪をめぐる討論が回避されているという印象を与える。日本の論者たちが翼の左右を問わず不満に思うとすれば、この点だろう。とはいうもののこの二回目の会見を通じて、裕仁はより積極的に自己の意思を主張しようとする姿勢を見せはじめ、それは彼の人間的解放という主題に通じている。

マッカーサーとの会見から帰還した裕仁には、あきらかに人間的変化が認められる。彼は以前のように侍従の命令に従うだけの、打ちひしがれた存在であることをやめ、みずからの意志を主張して、ときに侍従の頭を叩いたりするような振舞いにさえ出る。送られてきたチョコレートに当惑する側近を無視して、それを躊躇うことなく分配する。また研究所の前に詰めかける GI たちの前に現われて、そのカメラの被写体となる。GI たちは彼がチャップリンに似ていると思い、親しげに「チャーリー！」と呼びかける。ちなみにチャップリンと裕仁の容貌の類似は、けっしてソクーロフの考案ではなく、マーク・ゲインの『ニッポン日記』（井本威夫訳、ちくま学芸文庫、1998、221頁）にも記述されているように、当時の GI の間では有名であったようである。

裕仁は彼らに上機嫌で応じ、わざわざ帽子まで取って、傍らに咲いている薔薇に手を差し伸べてみたりする。こうして彼が人間宣言をするまでの心理的変化が、少しずつ準備されていく。あるとき観客は、疎開を終え、子供たちとともに皇居に戻ってきた妻に向かい、裕仁がこともなげに人間宣言のことを話題にする。妻はあらかじめそれを予想していたらしく、夫の口癖を真似て「あっ、そう」と答える。二人が子供たちのところへ向かうところで、『太陽』はハッピーエンドの幕を閉じる。》

四方田犬彦は、《今回のベルリン映画祭で一番残念だったのは『太陽』が無冠だったことだ。ベルリンの審査員はこの作品を選らばなかったことを恥に思うべきだ》とまで『ガーディアン』に書かれ、『フィガロ』では《ソクーロフは、神に対峙する一人の男の力という到達不可能な課題に挑んだ。真正面から太陽を直視するもう一つの方法。目が眩むか魅了されるか?》と評価されたように、この映画が《おおむね欧米の映画祭で好評であった》ことを記すと共に、《近い将来に韓国や中国、台湾といった地域でどのように受け取られるかに、深い関心を抱いている》ことを語る。

彼は『太陽』を『牝牛座』『モレク神』と続く文脈のなかに置いて、次のように読み解く。《レーニンとヒトラーが人類の絶望と凋落を一手に引き受け、その後にもで続く人類の災禍の元凶となった人物であるとするならば、ソクーロフが対照的に、敗戦後の日本をかくばかりの繁栄へと導いた裕仁に人類の希望を託していると考えすることは、不可能ではない。『牝牛座』と『モレク神』が終末の記録であるとすれば、『太陽』は死から出発して輝かしき再生へと向かう過程の物語であり、主人公裕仁が人間として新たな人生を生き始めるまでの物語である。

ここで彼の海洋生物学研究所の玄関先に集まった GI たちの雑談が、ある寓意的な重みのもとに解釈されることになる。鳥たちが自由に集い、薔薇が咲き乱れるこの場所を前に、瓦礫の山から到着した兵士たちは思わず「ここはまるで天国だぜ」という言葉を発してしまう。ソクーロフの意図に従って考えるならば、それは三部作の最初の二作が地獄と煉獄の物語であったのに対し、『太陽』が紛うことなく天国の物語であることを示している。》

ここで、ソクーロフが描いたことよりも描かなかったことのほうが大きく浮かび上がってくるという問題に、我々日本人が見舞われていることに目を向けなくてはならない。《それは裕仁という個人の孤独と人間的解放を描くことと、昭和天皇という神話的存在をめぐる謎を解明することとの間に横たわっている、本質的な間隙に関わるものである》と四方田が指摘することと、この問題は重なっている。彼は、『太陽』で語られているのは、あらゆる脱神話化を施された個人をめぐる考察である。なるほどそれは日本敗戦当時の、あるいは現在にいたるまでの日本人にとって窺い知ることの適わないものであり、その意味で神話破壊の意義は確かに認められる》点で、つまり、映像の次元での裕仁の描写がタブー視されてきたことを考えるなら、ソクーロフの『太陽』をもって、《はじめて映像の審級において裕仁の人間宣言が成就したというべきだろう》とみる。

《かつて明治期のお雇い外国人であったイタリア人キヨッソーネは、明治天皇の肖像をはじめ西洋絵画の手法で描いた。当時の日本政府はこの油絵を元にして、それを写真に写し取り、「御真影」なる神聖なる映像を発明した。かくして映像を媒介として天皇制の神格化が急速度に進行した。ソクーロフの試みは、この神聖とされた天皇の映像を世俗化し、脱神話化する運動の一環として理解することができる。》この「御真影」と『太陽』を並べて彼は、《この映像の神話化と脱神話化との間には、一世紀半に近い隔

たりがあるにもかかわらず》、《いずれもが外国人の眼差しによってなされているという》共通点が存在することを明察する。

《ここに1945年に撮影された、裕仁とマッカーサー元帥とのツーショットを加えてもいい。天皇をめぐる映像は、そのイデオロギー的指向性の如何を問わず、つねに外部からの視線を契機として形成されてきたのである。そして日本人は今回もまたロシアの映像作家の視線を借りることで、天皇の映像をめぐる新しい審級によりやく到達することができるようになったのである。あっぱれ、ソクーロフ！ 政府は彼に紫綬褒章を与えるべきではないだろうか。》

そうだろうか。ソクーロフの映像は脱神話化を果たしたのだろうか。四方田が言うように、《ソクーロフのこのフィルムの出現をもって、はじめて映像の審級において裕仁の人間宣言が成就した》と断言できるだろうか。もちろん、四方田の心中にこの疑問が去来したであろうことは、次の記述からも明白である。

《裕仁が映像の次元で人間化したことはさておいて、それではこれまで戦前戦後を通して彼をめぐる構築されてきた神話的映像をどう解決すればよいかという問題である。（中略）われわれをかくも長きにわたって呪縛してきたこの幻影をいかに脱神話化するかという問題は、裕仁個人の肖像を描くこととはまったく別個の問いとして定立されなければならない。》

ここで四方田は非常に曖昧な物言いをを行っている。『太陽』によって《裕仁が映像の次元で人間化した》にもかかわらず《戦前戦後を通して彼をめぐる構築されてきた神話的映像》は、依然解決されていないと語っているからだ。《『太陽』で語られているのは、あらゆる脱神話化を施された個人をめぐる考察》とするなら、それは、《昭和天皇という神話的存在をめぐる謎を解明すること》とは明らかに異なっている。結局のところ、『太陽』は《裕仁個人の肖像を描》いたかもしれないが、昭和天皇の脱神格化の促進に寄与したわけではなかったということだ。というより、ソクーロフ自身、おそらく《昭和天皇という神話的存在をめぐる謎》にほとんど関心がなかった。だからこそ、日本映画界で忌避されてきた昭和天皇の映像が、《あらゆる脱神話化を施された個人をめぐる考察》として描写されたのである。

日本映画界は脱神話化された《裕仁個人の肖像を描くこと》すら、これまでやってこなかったのではないか、ということだ。ロシア人のソクーロフだからこそ、それが可能であったのであれば、ソクーロフが描写しなかった神話的存在としての昭和天皇に挑まなければならないのは日本映画界ではないか。

《もちろんそれをソクーロフに要求することは無理であるし、筋違いのことであるだろう。それはこれまで裕仁の映像を禁忌として回避してきた日本映画界の全体が、ここまで来た以上、向き合わなければならない課題であるはずだ。》レーニンを主人公にした『牝牛座』にしても、ヒトラーを描いた『モレク神』にしても、《過去の葬列の確認であ》るが、《だが、いかに外見的には姿を変えたとはいえ、制度としての天皇を敗戦後も存続さ

せてきた日本人にとって、『太陽』を観ることは微妙な体験であ」と、四方田は語る。

ともあれ、ソクーロフが日本人の天皇（制）に対する「微妙な」思いに切り込んだことは間違いない。そこから四方田が予想したように、『太陽』に対する反撥や批判が沸き起こってくるのも不可避である。福田和也は『週刊新潮』(06. 8. 31)の連載時評「ソクーロフ『太陽』の不様」で、「いやはやトンデモない代物で」あり、「この作品を楽しめるという人は、歴史にたいする感覚がくるっているか、基本的知識、認識が欠けている人だけ」だと嫌悪をむきだしにして、「歴史を材料とした創作物として、あまりに水準が低く」、「志が低く、解釈力が低く、作劇能力が低い」と、ソクーロフをこき下ろす。

《たとえば、昭和天皇が、マッカーサーと会う場面があります。史実では、昭和天皇が自ら赴くのですが、『太陽』では連行されることになっている。それは、それでよいのです。ソクーロフ氏の作品なので、好きに変えればよい。ただ、そう変えた意味あいが、あまりにもみえすいている。連行に変えることで、昭和天皇の立場の変化と不安を強調しようというのですから、余りにも安易です。ソクーロフは、昭和天皇を、無垢で、幼児性を残した人物として描こうとしています。むしろ子供っぽいのは、氏の演出法でしょう。

脚本でいえば、もっともダイナミックなのは、ポツダム宣言受諾、玉音放送をすつとばしてしまったことです。つまりは、史実におけるクライマックスを避けたわけで、ここがこの作品の眼目といえるでしょう。この個所を描かないことで、最も政治的であった天皇、鈴木貫太郎との連携のもとに、ポツダム宣言の受諾、終戦までもっていった天皇の凄みは出てこない。大きな犠牲を払いながら、ぎりぎりのところで国家国民を救おうとした天皇の、ある意味で雄々しい指導力も描かないですむ。》

『太陽』は小泉首相の参拝や「富田メモ」の公表などに後押しされる強運に見舞われたが、この「富田メモ」をめぐる保阪正康と福田和也が対談（『週刊現代』06. 8. 19 - 26）を行っている。このメモが「ホンモノ」であることを二人とも断言し、「靖国神社に14人のA級戦犯を合祀したのは松平永芳前宮司ですが、この永芳と父親の松平慶民（元・宮内大臣）を比較して、昭和天皇が『親の心、子知らず』と言ったとメモにあるんですね。この表現は、天皇しか言えないことだという感じが強くしました」と福田がいうと、保阪も「これはまさしく昭和天皇の言葉ですよ。『それが私の心だ』の意味は、『怒っている』ということでしょう。『父の慶民は平和の考えがあったにもかかわらず、息子のおまえは何を考えているのか』と。昭和天皇は永芳の歴史観を否定していると思う」と答えている。

「GHQによる占領が終わる昭和27年（52年）4月28日までは『戦争状態』が続いていた」から、「この期間に東京裁判で死刑になったA級戦犯も『戦死者』になる。戦死者であるなら靖国に祀られるべき英霊だという理屈」（保阪）に対して、「在任中から相手のポジションに応じて、きちんと言葉を使い分け」ていた「天皇が、宮内庁長官である富田朝彦ともひこにあの内容を伝えたということは、間接的に『私が怒っているということ』を

公表してもよい』ということでしょう」と保阪が言えば、福田も、「昭和天皇は大変に『したたか』ですね。性格が几帳面だから、自分の気持ちはこうだということを実際に伝えようと、用意周到にやる。富田さんは警察官僚から宮内庁長官になった人で、捜査等を通じてピンポイントで人の言葉をメモする能力があった。そうした人を相手に、昭和天皇は確実に届く言葉を使って、”君主としての意思”を伝えていきます」と、言葉を重ねる。

この対談で興味深いのは、「戦争責任について」記者から尋ねられた天皇が、「そういう文学的なことはわからない」と答えたことに、「われわれ一般人の辞書には『責任』という言葉はあるけれど、天皇の辞書にはないんです。おかしいと思うかもしれないが、天皇がひとたび『責任』という言葉を口にした瞬間、どういうことを意味するか知っているから、けっしてそんな言葉は口にしない。それが君主というものです。」(保阪)「君主というものに一般人と同じ責任はありません」(福田)というやりとりであり、更に、「大事なポイントだけ」を述べた富田メモに保阪が、「昭和天皇の英明さを私は感じる。凡庸な君主と見てると見誤ります」と語るどころから始まる次のやりとりである。

**福田** 昭和天皇に凄みがあるのは戦前からずっと孤独だったからでしょう。明治天皇には「奥」があり、誰からも自由になれる空間がありましたが、昭和天皇は後宮をなくしたわけです。しかし、皇后（良子妃）は冷淡なんですね。戦争中とか戦後、天皇が懊悩して夜中歩いたり独り言を繰り返していると、寝られないから「うるさい」と言う。全然同情がない。

**保阪** 確かに一步ひいてます。それに西園寺公望きんもちや牧野伸顕のぶあきなど側近が大切な時期にいなくなってしまったことも不幸だった。

**福田** 言葉は悪いですが、昭和天皇は、戦後はかなりしたたかなオポチュニスト（機会主義者）になりますね。即位後昭和10年ぐらいまで挫折に挫折を重ね、ついに戦争で負ける。でも、そこからの巻き返しがすさまじい。マッカーサーやGHQ体制と戦うわけだけれど、天皇はマッカーサーより役者が三枚ぐらい上です。日本をキリスト教国にしようなどというファンタジーを抱いていた田舎者のマッカーサーに迎合して、宮中でキリスト教の勉強会を始めたりする。ところが占領が終わると、常陸宮に聖書を貸した美智子妃を叱っている。

昭和天皇は、「戦後日本は自分の作品」と思っている。戦前は失敗したけれど、戦後はある意味では明治帝に匹敵することをやりとげたのだと。吉田茂が首相時代、一日に3～4回天皇に上奏していた記録がありますが、天皇には占領期からサンフランシスコ講和条約までは主導したという自負があった。その作品を壊すようなことは許さないというのが昭和天皇の遺言だと思います。A級戦犯の問題もここに絡んでくるのではないかと。

**保阪** 簡単に言えば、天皇制下の軍国主義体制は昭和20年8月15日で解体したんです。それを「天皇制下の民主主義」に移行させるというのが昭和天皇の闘いで、マッカーサーを巧みに利用してそれをつくった。天皇はそれほどの知恵者であった。

ところがせっかくの「天皇制下の民主主義」が、戦後の流れの中で「民主主義下の天皇制」に変わってしまう。天皇はどこかの時点で「しまった」とつぶやいたと思いますよ。ただし、現在の天皇は、まさにその民主主義下の天皇制を目指しています。

**福田** 近代の皇室の歴史は前代を否定して展開してきました。明治天皇の政府は父の孝明天皇を全否定した上に成り立っている。その明治的なものを大正が否定し、大正を昭和が否定している。だから、今上天皇は昭和天皇を否定する。というか、そうしないと成り立たないんです。

さて、「天皇の凄み」を看過したソクーロフは、《「神」であることに悩む天皇というイメージ》を描く、と福田和也は指摘する。

《冒頭での、侍従とのやりとりから、すでに「神」についての対話がなされていて、天皇が自分の身体について語る。侍従とこのような会話をする不自然さはさておいても、いったい、ソクーロフは、天皇はどのような「神」であると、あるいは国民に思われていたと理解していたのでしょうか。その辺が茫漠としているから、映画にはまったく筋が通っていない。戦争末期、三種の神器の保持に心をくたく、最高の祭主としての天皇の姿をまったく視野にいれずに、「神」の問題をストーリーの幹にしているのでトンチンカンなことになるのです。天皇における「神」が、どのような問題なのか、どこまで考えたのか、と強い疑問をもちました。

結末で、天皇は、「人間宣言」を録音盤で放送します。実際には、詔勅として出されたものですから、玉音放送をとばしたソクーロフは、「人間宣言」をポツダム宣言受諾の代わりにすえたわけです。つまり、終戦よりも人間宣言を評価するのが、ソクーロフの、この映画を作るうえでの決定的立場だといえるでしょう。

昭和天皇にとって、「人間宣言」がほとんど意味をもっていなかったこと——五箇条の御誓文を再評価し、民主主義は日本の伝統精神と一致することを強調することが目的でした——は、後の御発言で詳しく語られています。しかしまた、それもいいのです。ただ、ソクーロフには、監督として、「神」から、「人間」になることをドラマにする責任があるのです。敗戦というドラマと匹敵するものにしなければ、この作品の意味はありません。けれども、それができなかつた。なぜなら「神」であることが描けなかつたからです。「神」であることを把握できなければ、「人間」になることがドラマにならない。残ったのは、上っ面な理解で切り貼りされた、雑多なエピソードの集積にすぎません。》

福田のソクーロフに対する批判は正当である。ソクーロフは彼の考える「昭和天皇」を描いたにすぎなかつた。しかし、それがいくら《上っ面な理解で切り貼りされた、雑多なエピソードの集積にすぎ》なかつたとしても、彼の作品が天皇の映像をタブー視してきた日本映画界に根本的な課題を突きつけたことは間違いない。その意味で、ソクーロフの作品はその本質的な致命傷も含めて歓迎されなくてはならないだろう。

2006年11月3日記



















