

シンクロ／非シンクロ、あるいは六〇年代における 日本映画とフランス映画評論とのすれちがい

マチュー・カペル

1 国際同時性の錯覚

六〇年代に活躍した、いわゆる日本映画の新しい世代は、フランスではどのようによまれたのか、どのように語られたのか、と問うと、映画界どころか、映画評論の世界に属していないような人物がふと登場します。

それは、皆様ご存知の記号学者、ロラン・バルトです。一九六六年に初めて来日し、そして六八年までの間に三回も日本に滞在したバルトは、やがて「表徴の帝国」を発表することになります。その出版の数ヶ月前、六八年十二月に、映画雑誌「映像と音」の Guy Gauthier や Philippe Pilard の取材に応じて、次のような発言をしています。

「日本映画という表現に一番大事なことは、日本ではなく映画です」

このように述べる理由は、映画に出ている俳優の体（あるいはバルトの言う「身体美」）は、街で見かける誰も体とは違い、結局のところ、映画の本質には非日本的な「何か」が入るとバルトは考えるからです。とはいえ、今引用したこの文章は日本のコンテキストを無視するどころか、逆に偏見なく日本映画を読み取るための約束ではないでしょうか。そう思って、バルトの言葉を私は日本映画研究者として、自分の信念にしたいと思っています。

しかし、その四年後、ロラン・バルトは蓮實重彦の取材に応じて、二年前に出版された「表徴の帝国」についてある種の屈折

した眼差しを告白します（蓮實重彦「ロラン・バルト——言語の悲劇性とそのユートピア」『海』中央公論社、一九七四年四月号、一八八頁）。

「タイプの分量にして六〇ページほどのテキストを、わたしが好きだった国、というより恋するように愛してしまつた国とすべきでしょうが、そうした国をめぐるて発表したときに、日本人がそこに自分の姿を認めないであろうということは、すぐ理解できました。」

こういう発言は、驚くべきことでしょうか。「S/Z」と「表徴の帝国」をはじめとして、バルトは七〇年代の曲がり角にあり、システムの客観性を批判し、だんだん主観的な立場をとるようになります。日本を語る場合も、それは夢で見た日本にすぎず、街をぶらぶらするように、日本という書物を読み取ろうとしています。それは多分に当然な態度といえるでしょう。

しかし、この二つの文章を比較して現れるそのすれに、注意すべきなのです。なぜなら、ここに明らかに見えるのは、アプローチの変更であり、もう日本の現実を観察するのではなく、夢想の日本を描くようになっていくことです。蓮實重彦がいったように、その点において「表徴の帝国」はけつして日本に関する書物として読み取ってはいけません。それについては、バルトも熟知し、自身の作品の冒頭で警告しています。ここに

描かれた国は日本ではなく、詩人アンリ・ミシヨールが想像した「Grande Garabagne」のような嘘の国にすぎません。しかし、今見逃してはいけないのは、バルトの主張があくまで曖昧であるが故に、蓮實重彦の警告にもかかわらず、今でもフランスには日本学に属する書物として捉えられる傾向があるということです。

では、私が映画とは関係のなさそうな寄り道をした理由を説明させていただきましょう。「映像と音」のインタビュアーが暗示するように、それでもバルトは映画評論の世界に大きな影響を及ぼしたといえるからです。いやむしろ、影響を及ぼしたと言ふよりも、バルトの白昼夢は、フランス人評論家が皆日本に求めていた「何か」と合致していた、と言ったほうが良いでしょう。というのは、彼らの目には日本はあくまでも他者であり、自分自身がフランス人として欧米の世界に依存する状態を避けてみようとしても、日本を欧米とは無縁の「どこか」としか思えなかったからです。これは、日本映画への受け入れを論じる場合、その条件として述べておきたいことです。

言い換えれば、吉田、大島、篠田、今村、羽仁らが活発に活動していた六〇年代のいわゆる「日本ヌーヴェル・ヴァーグ」期、あるいは、草月ホールや新宿文化ホールの国際交流によって国際同時性が演出され強調されていた時期に、あまりにも遠い場所にいるフランスの映画評論家たちは、それを無視して、その同時性を観念的に認めることができなかつたのです。改め

て言うと、彼らが日本に求めていたものは、日本人向けでない「なにか」だったからです。その基本的なずれの例として次のようなことがあります。フランスのヌーヴェル・ヴァーグは、国際同時性に踏まえて日本の新しい潮流の重大さを強調していたのではなく、逆に日本のヌーヴェル・ヴァーグが批判していた溝口健二監督の優秀さを謳っていたのです。このことはあまりにも皮肉なことでした。

では、このような前提が日本映画の読み方にもどのように左右したか、ということをごこれから述べさせていただきますと思います。が、その前に、日本映画ほどの程度まで知られていたのかという問いに答えてみましょう。

2 六〇年代の日本映画とフランスにおけるその反響

アヴィニオン演劇祭の画期的なきっかけ

六〇年代とは言っても、最初は七〇年に出版された「表徴の帝国」の影響を論じました。なぜでしょうか。それは確実にもうひとつのずれを指摘するためです。というのは、六〇年代の日本映画の発見は、バルトの書物の出版とほとんど重なり、とても遅かったのです。六九年七月アヴィニオン演劇祭がそのきっかけでした。

だからといって、日本映画の新人監督が全く知られていなかったということはありません。たとえば、六三年に今村昌平

監督の「豚と軍艦」が公開されましたが、フランソワ・トリュフォーは、確かにあの映画は日本映画の普通の流れとは違った作品だ、と雑誌 *Cahiers du Cinema* で論じました。言うまでもなく、「砂の女」でカンヌ国際映画祭審査員特別賞を受賞した勅使河原宏も、注目を浴びている監督でした。その興味の芽生えの兆しとして、*Cahiers du cinema* は六五年五月の一六六号で日本映画特集を組みます。その特集には野心的な意図があったに違いありませんが、日本映画史がまだばらばらに把握されている証拠でもありました。依田義賢による溝口健二監督に関する証言、ジョルジュ・サドゥールによる日本映画の二〇年代レポートの他に、同じサドゥールによる新人監督四人、羽仁、勅使河原、浦山、そしてひげを生やしていた全く知られていない大島渚との鼎談、最後に皆様ご存知の山田宏一による今村昌平論。今日最も興味深く読めるのは、きっとその最後の記事であり、当時の *Cahiers du cinema* 編集部には、日本映画において山田宏一の影響が多分大きかったと指摘すべきでしょう。しかし、その今村昌平論はみごとではあっても、例のインタビューにあわせると、今村監督とその四人との関係はどうだったのか、いいかえれば、日本映画の風景はどのようにかたどられたかは余り論じられておらず、完全な未知の世界として現れるのです。従ってその五人の監督たちが空虚に置き放された個々の映画人として現れ、その独特の映画世界の生き様は未知のままになります。

その点において、アヴィニヨンの映画特集の重点がそこにあるといえるのです。というのは、フランス映画評論界にとつて、日本映画の新しい世代を理解して分析する過程の発端となったにちがいないからです。

ところで、その映画祭ではどのような作品が上映されたでしょうか。吉田、羽仁、篠田、勅使河原などの作品がおよそ十本、そしてもちろん、大島渚も。一番知られていたのは羽仁でした。なぜなら、その数ヶ月前にシネマテークフランセーズでアンリ・ラングロアがそのほとんどすべての作品を上映したからです。他には「新宿泥棒日記」、「絞死刑」、「心中天網島」、「初恋—地獄篇」、そしてもう二度と上映できない「エロスブラス虐殺」完全版。たしかに、セレクシオンはA T G特集にみえます。そのなかに、いくつかの作品も公開されるようになりました。

しかし、注意すべきことは、六八年十一月の例の雑誌、「映像と音」の日本映画に関する鼎談には、フランスのとても有名な評論家、ジャン・ドゥーシェとミシェル・シモンが相変わらず、日本一の監督は黒沢が溝口かと、まだ論じていたのです。それは新しい世代を全く知らないことも意味しました。その点において、六九年の発見は本当の意味でのショックでした。冗談に見えるほど馬鹿馬鹿しいコメントを一般の日刊新聞や週刊誌は発表しました。たとえば週刊誌「Express」が、ある映画の新しいさを論じようとして、「ミニスカートを履いたりスーツを着たりするニッポン」という題名の記事を発表しました。それは

注目に値しないことですが、日本映画全体のイメージの真ん中に開けられたギャップを示すものといえるでしょう。五〇年代の巨匠、そして、松竹や映画会社の枠にとらわれた映画を全く知らず、A T Gの大島、吉田や羽仁ぐらいいしかりませんでした。

3 映画評論界が日本映画の新しい潮流を見る

その三つの特徴、二つの中心

映画ジャーナリズムと映画評論の読み取り方を簡潔に集約しようとするれば、次の三つの特徴が挙げられます。ひとつは、皆様ご承知のように、時間的な遅れとずれでしょう。そしてもうひとつは、欧米文明に対する代替のモデルをひたすら強調する意思。たとえば、七〇年十月の *Cahiers du cinéma* の日本映画特集の冒頭には、次の目的が述べられています。

「ただ情報を集めるのではなく、むしろ私たち欧米人の思想の基準に還元できない論理として日本映画を論じたいという意思は、今までの欧米の考え方と比較しようという試み（ユマニスムとか）、あるいはこちらの視点からの感覚の欠如に対しても、今、*Cahiers du cinéma* の評論家たちの位置づけを定義せずにはおかない」

と、主張するのです。また、ヨーロッパ中心主義を避けよう

として、次にはこういう風に続きます。

「いかなる東洋文化でも観察しようとするアプローチは、重点を二つ意識しなければならぬ。ひとつは、東洋と唯物論との関係であり、もうひとつは東洋が非表音文字の場であることです」

そして最後の三つ目の特徴は、コンテキストに対する無知です。

映画会社と映画監督との関係だけではなく、当時の映画界の危機的な状況も知られていません。日本社会全体の現代史とその賭けられていることも知らないのです。驚くほど、Mai 68、五月革命の国では、反戦闘争、大学闘争や東京戦争などのことは全く無視され、どの映画論を読んでも一回も論じられてはいません。

では、いったいどのように日本映画を語っていたのでしょうか。今述べたその三つの特徴は当時どの映画論を読んでも現れるのですが、事実、ほかの区別もできるでしょう。

それは *Cahiers du cinéma* の引用が暗示するように、日本のいわゆるヌーベルバーグに対して、フランス映画評論界には二つの拠点があり、ひとつは、資料整理といえるアプローチであり、ほかは、より美学的で分析的なアングルをとるアプローチです。ただの偶然ではありえないでしょうが、その二つの拠

点はフランス評論界の規則的対立、雑誌 *Positif* 対 *Cahiers du cinéma* を蘇らせるのです。

「儀式」が公開されたときの *Positif* 誌（七二年十月、一四三号）、大島渚特集を少し読んでみましょう。映画論自体のほかに、「儀式」の脚本の抜粋や、日本近代史の年表、登場人物の桜田家の系譜が載せてあります。それに、大島の次の映画、「夏の妹」が日本で封切られた際の読売新聞に掲載された瓦端ネイによる大島監督のインタビューと、創造社のメンバーや風景論のセオリストであった松田政男による「夏の妹」評論をも掲載されています。最後には、大島渚著の六三年映画論「日本映画の状況と主体」の仏訳があります。

そのアンサンブルを見ると、見事に構成され、このように詳しく調べられているのは、確かにこの雑誌にも見られない綿密さです。十分に推測できることですが、フランス人による映画評よりも、日本の資料を集め翻訳しており、それは日本のアクチュアリティに対しての無知を告白するものでもありません。余りにも酷い話なのですが、松田政男ではなく、誰も知らない「ナツダマサオ」の記事が掲載されており、それから二年後の七二年には、寺山修二ではなく「テレヤマシユウジ」の映画が論じられるようになります。いうまでもなく、あの「ナツダマサオ」は誰なのか、映画界に何の役割を果たしたのか、大島の創造社との関係など、いまだ未知なままです。

その点においては、*Cahiers du cinéma* のほうがいいのでしようか。もちろん、彼らはコンテクストを調べるために、それぞれの映画監督にインタビュー取材をしています。大島、羽仁、吉田、増村など。映画自体に対しては、自分たちの手で映像分析を行っています。そういったアプローチが、映画との一体感を感じられるようになるでしょう。「儀式」と「エロスプラス虐殺」はストロープ・ウイレーとゴダールに近いとか、ブレヒトの演劇やセオリーを真似しているとか、そんな風に論じるのです。ここにも、ふとロラン・バルトの肖像が登場します。なぜなら、当時の *Cahiers du cinéma* では、記号学と構造主義をふまえて論じていたからです。バルト、ジュリア・クリステヴァ、フリップ・ソレルス、ジャック・デリダの引用が記事の中に、あるいはその冒頭に何回も掲げられるのです。特に大きいのは、ジャック・ラカンの影響でした。

なかでも、精神分析の語彙が一番使われています。去勢とインポテンツ、父の名と超越性、シニフィアンの過剰使用。今、監督として活動するパスカル・ボニゼールの映画論をよむと、精神分析とマルクス主義との組み合わせで論じています。最後に狙われているのは、表象 (*représentation*)、映画自体の指示対象的錯覚 (*illusion référentielle*) を資本主義イデオロギーとして批判し告発することです。その点において、武器として一番効果的なものは演劇か演劇性であると書くのですが、ブレヒトの演劇、バルトの思想の影響もそこにあらわれています。

しかしながら日本映画監督の場合、大島や吉田の映画の中の演劇性の利用は当然なこととしてみられているのです。日本性を表す能、歌舞伎などの伝統が当たり前のように映画の中に輸入され、当たり前のように映画表現に影響を与えている、という信念が述べられているのです。この監督たちは、その環境との関係や自分の履歴や思想がなんであつても、日本人であるからこそ、その映画作品がおのずから演劇性を持つと言ひ、あるいは、日本人であるからこそ、欧米の発明である映画、資本主義イデオロギーの発明である映画の批判者であるのは当然なことだ、と述べるのです。

しかし、日本映画に対するすれ、或いはそのすれ違いの起源はその点にこそあるのではないのでしょうか。ボニゼールの評論が示すように、当時の日本映画の新しい世代の監督の問題意識と、フランス評論家の映画自体への問いかけとは、見事に合致していたと指摘できるでしょう。当時の日本映画の流れを分析すれば、マルクス主義、構造主義、そしてマイノリティーの問題、主にこの三つのイデオロギーを見ることでできますが、六〇年代のフランスで流行していた思想も同様でした。ゆえに、評論家は、日本映画を読み取るためのもつとも適切な武器を持つたにも関わらず、日本芸術の伝統、あるいは超越的な日本性に還元しようとするあまり、日本映画の新しい世代の本当の意味を見損なってしまったのです。

ありがとうございます。