

諏訪敦彦監督＋ENS de Lyon セッション
東大フォーラム＋リヨン・映画週間

2011 年 10 月 20 日
於 ENS de Lyon

諏訪敦彦（東京造形大学学長、映画監督）
Élise Domenach（ENS de Lyon, Associate Professor）
石田英敬（東京大学大学院情報学環長）

中路武士（東京大学大学院情報学環特任研究員）
谷島貫太（東京大学大学院学際情報学府博士課程）
難波阿丹（同上）
松山秀明（同上）
渡邊宏樹（東京大学大学院工学系研究科博士課程）

Élise Domenach（以下、Domenach）：

本日はお越しいただきまして、ありがとうございます。今夜は諏訪敦彦監督を囲んだ形で、東大の皆様がお見えになって、大変光栄に思っています。諏訪先生がお見えになることは、私どもにとって大変光栄なことですが、同時に石田英敬先生がいらっしゃらなければ、諏訪監督がお見えにならなかったと思いますので、石田先生にも大変感謝しております。われわれは、この大学のなかで、映画の学部をなしているのですけれども、そこで何人かの学生、教師、あるいは実際に撮影している実務家があり、皆の名においてお礼を申し上げたいと考えております。ご承知だと思うのですが、東大フォーラムという国際的な場において、科学的な内容、文化的なプランの交流をすることが大きな特徴となっていますが、今回のワークショップもその一環として開催されています。

議事進行を簡単に説明しますが、前半は、いくつかの映画の一部を見た上で、監督に注釈を加えていただくやり方になっています。後半は、東大の学生の方々が、諏訪監督の作品の分析について発表をしていただくという手順になっています。この大学の学部だけでなく、リヨン第二大学の学生たちとも、共通の修士課程を作っているので、交流の場に参画していただく場作りにも当たっているわけです。

諏訪監督にお聴きしたいのは、まず映画の世界に入った頃のお話をしていただきたいと思います。私どもが伺ったところでは、先生は、アラン＝レネが監督した映画『Hiroshima mon amour』の数年後に生まれ、それを受けて、映画を作ったり、あるいはテレビ番組を作ったり、いくつかの段階を経たキャリアを辿ってこられたわけですが、その間の東大での勉強と、文化の役割について触れていただければと思います。監督として、東大で勉強なさったことと、文化的な部分はどういう役割を果たしたのでしょうか。

諏訪敦彦（以下、諏訪）：

まず事実確認ですが、私は東京大学を卒業したわけではない。東京造形大学という、東京はつきますけれども、アート＆デザイン、いわゆる美術大学で映画の勉強をして卒業しました。現在、私が卒業した造形大学の学長を務めています。その大学では、アートとかデザインを教えており、そのなかにフィルムのコースがあって、私はそこに入学をしました。ただ私が映画を学んだのは、大学ではありません。ちょうど 1979 年から 85 年くらいまで大学に在学していた期間に、東京を中心に、日本では、最初の世代のインディペンデントの映画作家たちが活動を始めました。そういう人たちに出会って、私はインディペンデントフィルムのアシスタントディレクターを、19 歳から 24 歳くらいまで何年間か務めました。それは、自分に非常にたくさんの経験をくれました。いっぽうで大学においては、映画を研究する立場で、仲間たちと映画を一生懸命見て分析をし、映画について理

論的に考えることを学びました。大学で理論的に、インディペンデントの現場で身体的に映画を作ることを学んだ、二つの側面が、大学時代に自分の中にありました。

Domenach:

大学に在学されていた頃には、多くの映画をご覧になったかと思うのですが、どちらかといえば日本の古典的映画をご覧になっていたのか、それともむしろ欧米の映画、特にアメリカの映画をご覧になっていたのですか。

諏訪:

基本的に日本映画が嫌いでした。特に自分たちが大学にいた頃、80年代に作られた日本映画は嫌いでした。もちろん素晴らしい作家もいます。ただ全体的に当時の日本映画が嫌い、自分たちはこういう映画だけは作りたくないと思って、自分たちの映画を作り始めたことが、一番大きな動機です。いっぽうで、僕は大学時代にフランス映画をたくさん見ました。特にヌーヴェル・ヴァーグの映画を中心に、フランス映画をたくさん集中的に見る期間がありました。ただ自分にとってそれ以前に大きな出会いは、高校生の頃、誰でもティーンエイジャーの頃出会った映画は、非常に大きな体験ですが、私にとってそれは、ヌーヴェル・ヴァーグ以前に、アメリカンニューシネマとの出会いが一番大きかったと思います。アメリカンニューシネマとの出会いから発展して、ジョナス＝メカス、スタン＝ブラッケージ等の作家のエクスペリメンタルフィルムと言われているような映画を作りたいという欲望をもったのが、映画を作る最初のモチベーションです。

Domenach:

諏訪さんが作った、これから一部抜粋して上映する映画は『M/OTHER』です。そこでは、今お話しになったエネルギーが、あふれているわけです。この映画では、古典的なフィクション、古典的な語り方を問い直す趣旨が、ありありと感じられます。そこで、アメリカの実験的な映画とか、あるいはフランスのヌーヴェル・ヴァーグからの影響も大きかったと思うのですが、非常に斬新な登場人物の捉え方について、ご説明いただければと思います。

諏訪:

人物の捉え方ですが、僕の『M/OTHER』という映画も、撮影のスタイルが少し、ほかの日本映画と違っていたと言えます。それはダイアログを決めないで、俳優たちが即興でそれを話すスタイル。喋る言葉や動き、ポジションは俳優たちが自分で決めるという

スタイルをとっていたのが、ひとつの特徴だったと思います。僕の映画は一本目からそのようなスタイルになってしまったのですが、最初は、そのことを意識的に自分の方法論として作り出したわけではなかった。半ば偶然のように生まれたやり方だったのです。最初の映画を作ろうと準備していたときに、私は当時、非常にスタンダードな形式の脚本を書こうと努力をしました。それは、いわゆるダイアログを自分がきちんと書くというスタイルで、脚本を何ヶ月もかけて書こうとしていた時期があるのです。

シナリオや、ダイアログというのは、僕が例えば書くときに、Aさんは、「私はあなたのことを愛しているわ」と書くわけです。そしてBは、「いや、俺は君のことなんかちっとも好きではない」などと書くわけです。それを僕が頭で考えて、Aという人はこういう人だから、たぶんこういうことを言うだろう、それを聴いたら、Bという人は、今度はこういう人だから、Bという人はこう答えるだろうなど、Aのことを考えたり、Bのことを考えたりしながら、ダイアログを書くわけです。これはつまり、AもBも僕の中にパーソナリティーがいる、ということなのです。僕がAもBも理解できる人間になってしまうのです。すると実はそれは、ダイアログではないのではないかと、結局モノログではないかと、思ったわけです。カップルが、恋人同士がすぐ喧嘩してしまうのは、ダイアログだから、相手のことが分からないからです。分かっているつもりなのに、そうではなかったということが、ある瞬間に発覚して腹が立つわけです。それが、僕はダイアログだと思った。だから自分としては他者というものを本当に映画のなかで描いてみたいと思ったし、映画はそういうものを撮ることが出来るのではないかと。つまり他者というのは、もっと広げればそれは「世界」なのかもしれないですけども、「世界」をダイレクトに、捉えることが出来るはずだという風に今は考えています。

Domenach:

では早速見ましょう。食事の場面に現実の世界が、突然登場してくるわけです。

映画『M/OTHER』上映

石田英敬（以下、石田）:

時間がないので、どうして諏訪さんに来てもらったのか、ということを説明します。22日の Villa Gillet で、「カタストロフィとメディア」というテーマをなぜやるのかということをご紹介し、その文脈で諏訪さんにおいでいただくということになりました。また、『H story』と『Hiroshima mon amour』との関係ということがあります。例えば、レネのようにカタストロフィを問題としたことに対して、ご自身の作品においては、カタストロフィ

はどのようなモチーフだったのかを、諏訪さんにお聴きしてみたいと思います。

諏訪：

私は、『Hiroshima mon amour』が撮影された 1959 年の 1 年後、1960 年に生まれました。ですから、われわれのジェネレーションにとっては、広島という問題は、どんどん風化していく。60 年代から 70 年代、80 年代という、日本が高度経済成長を迎えていくプロセスの中で、広島という記憶がどんどん風化していく時期に、自分は育っていったということがまず一つあると思います。『Hiroshima mon amour』が作られたときは、おそらくその映画に関わった人間にとって、戦争、あるいは広島というものは、直接的であれ間接的であれ、身体にトラウマとして刻み込まれていたはずであると思うのですが、そのことがもう既になく、私の場合はそれがもはやない、ところからスタートしていることが、大きく違うわけです。その広島というトラウマをほぼ忘れかけている、忘れようとしている者が、今広島というものをどう描くことが出来るのか、出来ないのかという問いかけが、『H story』のモチベーションだったと思います。それから昨年ですが、パリのシネマテークのために制作した『黒髪』という、まったくのフィクションである短編映画では、現代の日本女性の髪の毛が抜けてしまう。それは記憶ということ言えば、広島の被爆によって、多くの人の、女性の髪の毛が抜けるという、実際には女性だけではないのですが、被爆者の方の髪の毛が抜けるという体験があったのですが、現在そういう事はまったく起こりえない。そのような身体的なトラウマが起きるはずのないという前提で、『黒髪』という映画はそれを現代に、起こしている。それを体験したら、どういう恐怖なのかということフィクションでやろうとしてみたのです。それはいずれも、かつての広島というものと今というものとが、ほぼ関係を失いかけている。記憶を失いかけている。しかも現実にもそういうことはもう起きない。そういう前提で作られたフィクションだったわけですが、その前提自体が今年の 3 月 11 日以降まったく変わってしまったということがあります。ですから自分の映画をもう一度新たに考え直さなければいけないかもしれませんし、自分でも自分の映画は今どういう風に見ることが出来るのか、というのはまだよくわからないのです。

石田：

今週の土曜日に Villa Gillet で、この『黒髪』という映画が上映されることをお知らせ申し上げます。次は『H story』の一部を見せてもらいましょう。

映画『H story』上映

Domenach:

今の映画の一部において、語りに対して、非常に複雑に諏訪さんが考えていらっしゃることがよく分かりました。それから、紋中紋のようなものですが、リメイクの中のリメイクというの、そのように複雑な側面もあります。また、『Hiroshima mon amour』のプレゼンスもあります。文章があって、女優がそれを忘れたという形で来ることが一つ。また、ベアトリス・ダルという女優のプレゼンス、存在感が大変重要です。個人が消えるところで、ある女性、最大の特徴が女優である女性が、消えたり現れたり、存在感があったり消えたりするところがあります。それが前提で、これらのいくつかの層が、重層的においてある、エニグマのように捉えられるわけです。そのエニグマを解明する形で、諏訪さんのインタビューを読みました。その中で岡田利規が『三月の 5 日間』で言っていることが、ある程度そのエニグマを解明する形になっています。「非常に重大な事件だった戦争は、全てを意識するという形で、振る舞うことは不可能だと思います。けれども、同時にそれを全面的に無視するというのも不可能です。ですから、無視しているわけでもないし、意識しているわけでもないという際どい線をたどりながら行くしかない。」と。この言葉を覚えていただきたいのです。これは、割と最近で、二年前のインタビューですが、『H story』と岡田作品との接点があると考えてよろしいでしょうか。

諏訪:

あると思います。岡田さんは個人的にも彼の活動はよく知っていますし、直接的にも話をします。少し違うところもあるのですが、今引用された言葉は、自分が抱く感覚に非常に近いのではないのでしょうか。ただ『H story』については今見ていて思うのですが、この映画を撮っていた自分は気が狂っていたという感覚があります。つまり、自分では処理出来ないことを、この映画の中ではやっていたと思います。重層的というのは、自分が重層的にあらかじめ企画、計画してやったのではなく、ある意味での狂気というか、自分の中でも処理出来ない問題にぶつかっていくプロセスだったと思うので、その意味でこの映画を撮っていた自分自体が正気ではなかったという感じが、今はします。

Domenach:

つまり何年間か経ってから、遠隔視で、広島を経験したベアトリス、そういう方を登場させた。そういう意味もありますか。

諏訪:

そのこともそうですが、僕にとっては非常に大きなひとつのモンタージュだったと思うのですね。ベアトリス・ダルという人と、この映画にはもう一人キャロリーヌ＝シャンプティエというフランスの撮影監督がいますけれども、そういう人たちも一緒に広島という場所へ連れて行く、そのことで映画を立ち上げる。広島と彼女たちをモンタージュする感覚。自分にとっては科学実験のような感覚で映画をスタートさせたので、本当にこの映画はどういう映画になるのかまったく分からない状況の中で、撮影に突入していったのです。一つ言っておくと、映画の中のように僕はちは喧嘩をしたわけではないので、ベアトリス・ダルとは、実際には非常に仲良く仕事をしたのです。とても、私は彼女のことが好きです。

Domenach:

今の話の延長線上にあるかのように思いますが、諏訪さんが話の出だしにおっしゃっていたとおり、フィクションを作っているわけですが、現実が、言ってみれば、そのフィクションの中で、突然登場してくる、そういうオープンなフィクションを作ろうとされているのではないのでしょうか。

諏訪:

そうですね、自分が描き、作り出すフィクションというものが、フィクションの世界だけで閉じられてしまう。そうならないようにしております。フィクション映画というのは、世界がそこにある、という風に見せ、その世界を信じ込ませようとするわけですが、それは例えばディズニーランドのように、ここに世界があると、実際のフランスや日本ではないという、現実を忘れさせていく世界を作ろうとするのですが、僕はそのようなフィクションを作るわけですから、世界を作り出すのだけれども、その作り出す世界が、閉じられないで崩れていたり、閉じようとするけれども、それが上手くいかなかったりすることで、外側に映画が流れ出していくように、あるいは映画の中に、外の世界が入ってくるようなことをどこかでやろうとしてしまうのです、自分が映画を作るときは。

Domenach:

ヌーヴェル・ヴァーグらしい姿勢ですね。

諏訪:

そうかもしれないですね。

石田:

では発表者の学生の方々、どうぞ。

谷島貫太+中路武士（以下 谷島、中路）：

東京大学側の発表は、二つのパートからなります。前半のパートでは、映画のテキスト構造に着目した分析を進めて、後半のパートでは映画における建築の現われ方について議論していきます。

1. 分析の対象

この前半のパートでは、アラン・レネ監督の『Hiroshima mon amour』と、その不可能なリメイクのプロジェクトとして撮影された諏訪敦彦監督の『H story』を扱います。1959年に公開されたレネの作品と、2001年に公開された諏訪監督の作品の間には、42年という歳月が流れています。以下の議論では『H story』を、その参照テキストである『Hiroshima mon amour』との比較を通して、この42年という歳月に真正面から向き合う作品として分析していきます。

2. 分析の視点

レネは『Hiroshima mon amour』のなかで、記憶と忘却というテーマについて、繰り返し主人公たちに語らせています。諏訪の『H story』は、「失敗したリメイク」という形式のもと、そこで扱われている記憶と忘却というテーマを、その独自の方法論を用いつつまったく異なる配置のなかに置き直しています。この配置換えを通して『H story』という作品が何を行っているのか、そこでは何が浮きぼりにさせられているのか、本発表はこれらの問題に焦点を当てます。

3. 分析の手順

a) 『Hiroshima mon amour』の構造

『H story』の分析に先立って、まずは『Hiroshima mon amour』がどのような映画であったのか、簡単に振り返っておきましょう。まず思い起こされるのは、男と女の二つの身体が絡まり合うきわめて印象的なシーンです。映画の冒頭で、それらの身体はまずは死の灰をかぶった病的なもの（命なきもの）として現われ、そこに愛欲の汗にまみれた生きた身体が置き換わっていきます。同時に、アーカイブ映像の断片や復興されたヒロシマのイメージがそこに重ね合わされます。

エマニュエル・リヴァが演じる女性と岡田英二が演じる男性の名前は、作品のなかでは一度も言及されることはありませんが、この二人の登場人物は、それぞれ象徴的な存在を

指し示しています。観客はやがて、それらがヌヴェールとヒロシマという、トラウマ的な記憶を刻印している二つの都市の名前であると知ることになります。ヌヴェールは女の撃ち殺されたドイツ人の恋人の記憶、ヒロシマについては言うまでもありません。「彼女（ヌヴェール）」と「彼（ヒロシマ）」は、誰にも共有されえないトラウマ的な記憶をもつという経験を共有しているのです。作品のなかで恋に落ちるのは、この二人の男女です。

行きずりの恋であったはずの二人は、しかし結局は離れることができず、そこで映画は終わりを迎えます。そして、トラウマ的な記憶は、エンディング・シーンをオープニング・シーンに結びつけうるデュラスの脚本による円環構造を通して、反復されていくことになります。

そして 1944 年のヌヴェールでの出来事と、1945 年および 1957 年のヒロシマでの出来事とは、レネの巧みな技術によって弁証法的に結び付けられています——過剰なイメージの高速モンタージュ、トラヴェリングショット、フラッシュバック、そして内的独白のヴォイスオーバーなどがその技巧として提示されています。

b) 『Hiroshima mon amour』と『H story』との分岐

諏訪監督の『H story』は、『Hiroshima mon amour』のリメイクを作ろうとすることで立ち上がります。しかし、その映画が本当の始まりを告げるのは、そのリメイクのプロジェクトが失敗を運命づけられていることが明白になる瞬間です。ある重要なシーンを撮っている際、『H story』のヒロインを演じるベアトリス・ダルは、これ以上レネの映画、デュラスのテキストを反復していくことはできないと告げます。ダルがどうしても反復できないシーン、それは『Hiroshima mon amour』のなかで、女が過去のヌヴェールでのトラウマ的な体験を呼び起こすシーンです。ダルはなぜこのシーンを反復できなかったのか、なぜ彼女はほかならぬその瞬間に、演じることをやめざるを得なかったのか——これは充分に考察に値する問いです。この問いにはのちに立ち戻ることになるでしょう。



ダルが演じることを拒んだシーンは『Hiroshima mon amour』のなかできわめて重要な役割を果たしています。『Hiroshima mon amour』のラストシーンにおいて二人の男女が都市のトラウマ的記憶を通して結びつくことができるのは、そのシーンがあったからにほかなりません。過去のトラウマがもはや存在しない『H story』では、『Hiroshima mon amour』におけるそれとはまったく異なる二人の登場人物の関係が出現することになります。つまり、物語が分岐しているのです。

この発表では、男と女という二人の登場人物の関係という一点のみに注目して分析を進めていきます。この点において、二つの作品の間のもっとも重要な違いは、『Hiroshima mon amour』では、深夜のバーのシーンでほんの一瞬だけ登場する男（女に英語で話しかける男）と対応するもうひとりの男が、『H story』では主役の男の役割に取って代わるという点です。

『Hiroshima mon amour』とは明確に対照的に『H story』の後半部分は観客にずっと軽い印象を与えます。そこにはある種の深刻さ、すなわち、歴史に由来する深刻さというものがないのです。『Hiroshima mon amour』では、登場人物たちは、トラウマ的な記憶という歴史の重荷を背負っており、そしてそれを通して二人は映画の最後に結びつくことになります。しかし『H story』では、トラウマ的な記憶の呼び起こしという契機が不在であるため、登場人物は歴史的な重みをもはや持ち合わせていません。ダルと、もう一人の男を演じる町田康とが広島を歩くシーンで観客が目撃するのは、過去の悲劇をすっかり忘れ去ってしまっている世界の姿なのです。一方では、二人の登場人物はすでに言及したようにある特定のトラウマ的な記憶というものを持っていないし、他方では、カメラが背景に捉えている街そのものやそこに集まる若者たちがその忘却の証拠として姿を現わしているように見えるのです。



ここで諏訪は、レネが他者のさまよう視点を表象するために用いたものと似たトラヴェ

リングショットを用いているように見えますが、ここではそのトラヴェリングショットは、きわめて特異な「リメイク」として機能しています。しかしながら、『H story』には記憶が欠けているため、フラッシュバック、内的独白、高速モンタージュといった、レネが過去を表象するために用いた技法は排除されていると考えられます。

この仮説を裏付けるために、引きつづいて、諏訪監督のきわめて独特な映画撮影の手法について考察し、そのことによって同時に、『H story』という作品についての理解を深めていきたいと思います。

4. 諏訪監督の方法論と『H story』におけるその意味

a) 諏訪監督の方法論——フィクションとリアルの境界

ここではまず、諏訪監督が映画を制作していく方法論のもっとも本質的な特徴を取り出し、つづいて、その方法論が『H story』においてどのように機能しているのか、という点について考察していきます。

諏訪監督による映画撮影のもっとも特筆すべき特徴の一つとして、あらかじめ準備された脚本を用いない、ということを挙げることができます。そこで採用されているのは、脚本に重きを置いたレネが明確に否定した即興的な方法です。このことによって諏訪は、「他者としての俳優」や「世界そのもの」を浮かび上がらせようとします。彼にとって俳優は、たんに彼の意図を実現する存在にすぎないのではなく、何か予期しえぬものを映画に持ちこみ、ことによって監督の意図それ自体を裏切ってしまうような存在なのです。諏訪の撮影手法とは、機械としてのカメラが不可避に捉えてしまう、そしてそれゆえ世界を特定のフレームで切り取ってしまういかなる枠組みにも還元されえない「現実そのもの」の侵入を捉える方法です。そこで諏訪が生み出す両義的なイメージは、フィクションを構築するだけでなく、フィクションではない何かを暴きだしもする、特殊なイメージなのです。

b) 『H story』における諏訪監督の方法論の機能

上記の方法論は『H story』のなかで顕著な効果を生み出しており、トラウマ的記憶の忘却というものを鮮やかに浮かび出しています。



『H story』において俳優は、諏訪の方法論をさらに先鋭化させるように両義的な現れ方をします。彼らはフィクションを物語る登場人物であると同時に、『Hiroshima mon amour』を反復するというみずからの行為に反応する生身の人間でもあります。『H story』は、俳優のインタビュー（さらには諏訪監督自身や撮影者であるキャロリーヌ・シャンプチエの姿）を差し挟むなどすることで、その両義性をきわめて露骨に観客の前に差し出していきます。

そこに映し出されていくのは、『Hiroshima mon amour』という作品の出発点となっていた第二次世界大戦に由来するトラウマ的記憶から、もはやすでに遠ざかってしまっている「俳優＝現在の世界」そのものです。そのことによって明らかになるのは、『Hiroshima mon amour』の「リメイク」を失敗させているのが、撮影上の偶然的事由ではなく、トラウマ的記憶から遠く離れてしまっている現在の「世界そのもの」であるという事実です。諏訪は『H story』のなかで、『Hiroshima mon amour』というフィクションに現在の俳優という「世界そのもの」を介入させることで、きわめて鮮やかに、すでに忘却のただなかにある「世界そのもの」を浮かび上がらせています。

『H story』においては、他者として現われるのは俳優だけでなく、アーカイブの記録映像や『Hiroshima mon amour』のテキストもまた、監督や撮影者が直面すべき他者です。この他者と直面することを通して、「今」（現在）が計測され、今日の広島における記憶の不在が浮き彫りになります。

最後に諏訪監督に対して一つの質問、記憶をめぐる一つの質問を投げかけたいと思います。『H story』は、二種類の記憶の交点に位置しています。一方には、ヒロシマというさまざまな議論の中心となってきた都市に生まれた「一人の人間の個人的な記憶」があり、他方には、今回においては『Hiroshima mon amour』によって体现されている「映画史的な記憶」があります。わたしたちの質問は、「この映画を通して正面から向き合うことになったこれらの記憶とどのように格闘したのか」、さらに付け加えるなら、「このようにさまざまな記憶を担った作品を撮り終えたあとで、ある作品を撮る際に映画史的な記憶の総体と

向き合うということは映画監督にとって何を意味するのか?」、「『H story』を撮り終えてから、この点についてなにか考えが変わるということがあったかどうか?」ということです。以上のような問いにお答えいただければと思います。

難波阿丹（以下 難波）：

皆さま、こんにちは。東京大学大学院学際情報学府博士課程に在籍している難波阿丹と申します。私の発表タイトルは、『『Hiroshima mon amour』と『H story』における建築』です。発表の前半では、諏訪作品における時間とアーカイブの問題が議論されました。私のセクションでは、諏訪作品に現れた建築について、『H story』と『Hiroshima mon amour』の比較という観点から扱います。

1. 都市の記憶

トピックに入る前に、『H story』と『Hiroshima mon amour』がどのように都市の記憶を導入しているかを説明させてください。下の写真は『Hiroshima mon amour』に挿入されたドキュメンタリー映画から取られました。同様の映像は『H story』にも登場します。『Hiroshima mon amour』に登場する広島的情景は、一面の焼け野原であり、建築や人の姿も見当たりません。



いっぽうで『H story』に登場する広島は、2001年現代の広島的情景を、『Hiroshima mon amour』における、都市のドキュメンタリー的なアングルを踏襲しながら撮影しています。42年の戦後復興、および再建の年月を経て、広島という都市を同じ俯瞰映像で表象することに、どのような意味が見いだせるのでしょうか。この問いは、私たちの発表の伏線となる問いになるでしょう。



2. 建築の表象不可能性

2-1. 『Hiroshima mon amour』における建築

では、主要なトピックの話題にうつります。私たちは、『H story』内の建築の表象不可能性について、『Hiroshima mon amour』との比較において語るつもりです。

これらは、『Hiroshima mon amour』に登場する平和記念館のファサードの画像を集めたものです。エマニュエル・リヴァが演じる女性の「私は見た (“J'ai vu”）」という台詞の文脈と相まって、平和記念館を象徴する、効率的な視点で撮影されています。



下の画像は、『Hiroshima mon amour』がいかにして建築を捉えているかを示した典型的な画像です。建築は正面から把握され、包括的な視点が、建築を象徴化する視線との関連において、一貫しています。



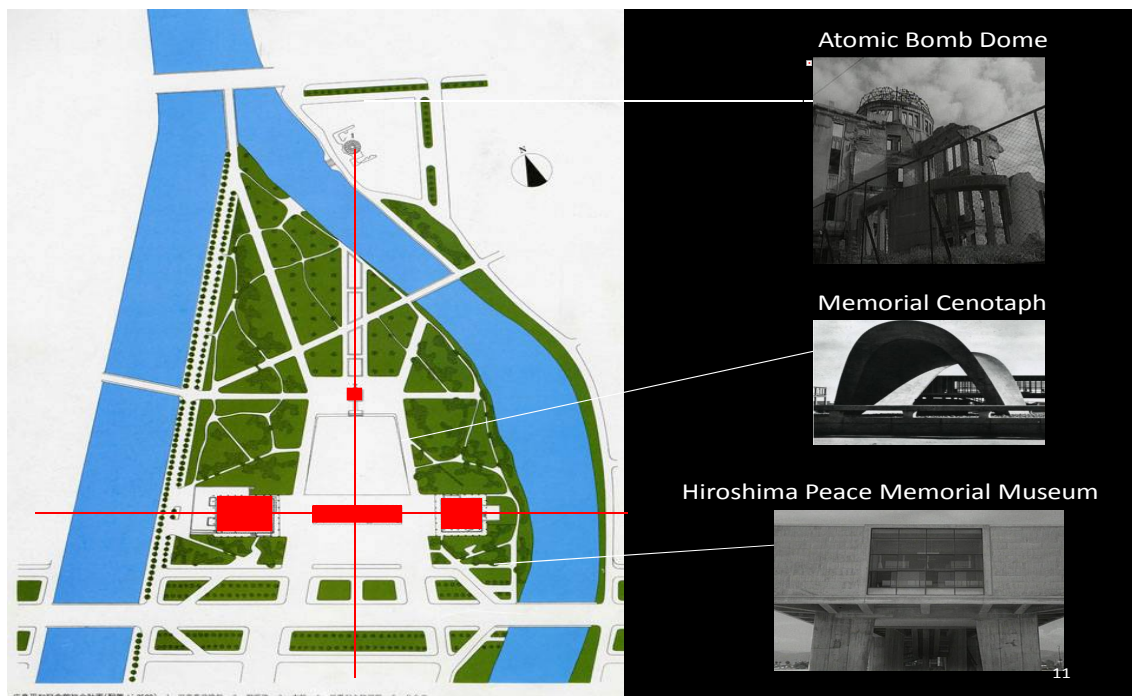
映画が捉えた他の象徴的な建築に、原爆ドームがあります。下記の二つの写真から、何が見いだせるでしょうか。私たちは、それらが、「原爆ドーム」と人が聴いたときに思い浮かべる典型的なイメージであると推測します。二つのショットは、外部から、建築写真的なイメージで撮影されているのです。



原爆ドームを撮影した他の画像もあります。



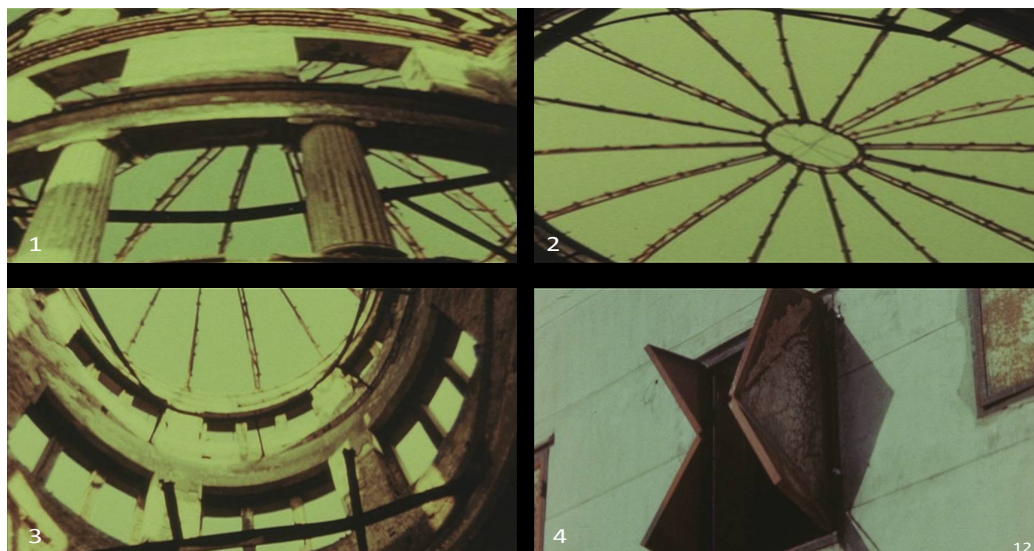
原爆ドーム、ピースメモリアルセンター、平和記念館の三つの建築は、南北を貫く直線上に位置しています。平和記念館から原爆ドームを見る視線は、『Hiroshima mon amour』の建築を見る視線と、オーバーラップするのではないのでしょうか。



2-2. 『H story』における建築

これまで『Hiroshima mon amour』における記念的建築について語ってきました。では、『H story』において建築がどのように捉えられているのかに話をうつしましょう。下記の

写真は、原爆ドームの周辺で撮影されたと考えられる映像の一部です。しかし、焦点が断片化されているため、一見したところ、私たちがそれらのイメージを象徴的な建築の一部だと把握することは不可能です。



下の画像群は、『H story』がどのように建築を表象しているかを示した他の例です。それらもまた、部分的で、建築の断片的なイメージの集積にとどまっています。記念的建築が、断片へと解体されているのです。



記念的建築を組織する諏訪監督の戦略は、終始一貫しています。映画『H story』の最後をご覧ください。ベアトリスが原爆ドームの周囲を歩きます。彼女の歩みは、外側ではな

く、建築の内側から捉えられていることに注目してください。

ここで、私たちは、諏訪監督が「ノイズ」にセインシティブであることを想起します。「ノイズ」とは、象徴へと収束されない些細なイメージのことです。諏訪監督は、『H story』において、断片化された建築を集積し、建築を象徴化する視線を徹底的に排除することで、「ノイズ」としての建築、そして広島イメージを浮かび上がらせることに成功しているのではないかと考えます。



私たちは両方の映画に登場する建築の特徴を下記の表にまとめました。

	<i>Hirohishima, mon amour</i>	<i>H story</i>
平和記念館	建築写真のようなイメージ	イメージはなし
原爆ドーム	外観からの視線 象徴的特徴 包括的視野	内側からの視線 断片的イメージ

両方の映画が異なる戦略を導入していることは、次の事がらからも明らかです。

『Hiroshima mon amour』と比較して、『H story』は男女のクローズ・ショットを導入しています。私たちは、この態度は、記憶が活性化され得ない象徴や死んだイメージではなく、広島というトポスに化学反応を起こす人間関係にとりわけて着眼する、諏訪監督の戦略から帰結するものと想定しています。



以上の議論から、私たちは下記の二つの質問を提起したいと思います。

問一、 諏訪監督が『H story』で記念的建築を排除するのはなぜか。

問二、 記憶装置としての、映画と建築の相違点とは何か。

どうかお答えをいただければと存じます。

松山秀明（以下 松山）：

続いてのプレゼンテーションのタイトルは、『不完全なふたり』（2005）における建築と空間についてです。私は東京大学大学院博士課程に在籍している松山秀明と申します。本日は宜しくお願いいたします。このプレゼンテーションでは、『不完全なふたり』（2005）のなかの建築、主に建築の構造と内部空間についてお話ししたいと思います。

『不完全なふたり』は、諏訪敦彦監督によって 2005 年に制作された 104 分の映画です。この映画は第 58 回ロカルノ国際映画祭審査員特別賞を受賞しました。この映画の物語は男性と女性の離婚に至るまでの心境の変化を追っています。

まず第一に、『不完全なふたり』という映画の「建築の表象」についてお話ししたいと思います。この映画において諏訪監督は、部屋の構造を見せるためにさまざまなカメラの機能(camera placement)を用いています。この映画のほとんどのシーンは、長回しによって構成され、映り込む主人公やものは、固定的な視点から、さらに異なる角度で捉えられて

います。こうした構図は、われわれ観客に、一度に部屋のすべての構造を把握させません (Fig.1, Fig.2)。それらが捉えるのは、部屋のごく一部なのです。これは諏訪監督の『パリ ジュテーム』でも同様の構図を見出すことができます。



Fig.1 Time 00:03:13

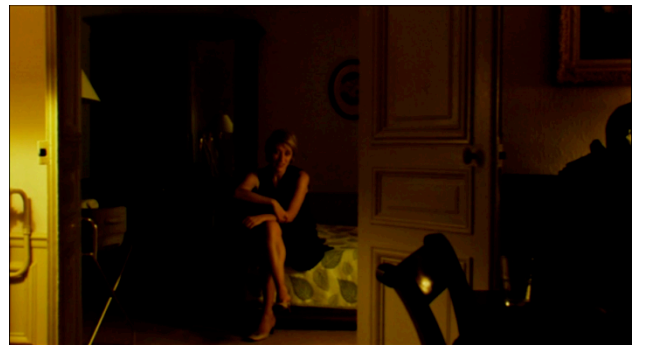


Fig.2 Time 00:20:39

その結果として、この映画では多くの「見えない部分」を生み出すことになります。この映画の主人公たちは、見える部分と見えない部分を往復し、彼らの行動のほとんどは、「見えない部分」で行われます。そのため、われわれ観客は主人公がそこで（スクリーンの外で）どのように振る舞っているのかを窺い知ることはできません。こうした「見えない部分」で行われる演技は、われわれ観客の想像力をかきたて、刺激します。

こうした観点で言うとするならば、建築の構造とそれの捉え方は、映画を見る上で、非常に重要な事項のひとつであることが分かってきます。建築の役割の分析は、映画研究者にとって必須であると言えるでしょう。したがって、まず、この映画における建築の役割を分析し、『不完全なふたり』において諏訪監督がどこまで意図的に「建築」を利用したのかをひとつの問いとしたいと思います。

続いて、『不完全なふたり』における第二の特徴は、「ドア」の役割です。例えば、主人公の女性が男性との会話を遮るために、ドアを意図的に閉じるシーンがあります (Fig.3)。すこしこのシーンを見てみましょう。(上映)。このシーンでは、ドアが一種の障害として（遮蔽物として）機能していると言えます。女性は男性を拒絶するために「ドア」を用いているのです。

また別のシーンでは、「半開きのドア」が重要な役割を果たしています。このシーンはパーティーの後のシーンです。このシーンを見てみましょう。(上映)。このシーンでは、男女間の心理的な距離が、ドアを通して表現されています。この「半開きのドア」は、男女間の曖昧になりゆく関係性を的確にあらわしているといえるのです。さらにもう一例あげれば、あるシーンでは、男女がドアをはさんで口論しています。このシーンではドアだけ

の描写が 140 秒続きます (Fig.4)。そこには誰も映り込みません。



Fig.3 Time 00:07:06



Fig.4 Time 00:26:31~00:28:51

以上のように、この映画における「ドア」は、男女の関係の「象徴」として機能している、ということができると思います。

以上の私のリサーチからは、次の 2 つの疑問が成り立ちます。ひとつには、この映画において建築の内部空間の役割とはなにか。つまり、建築は映画のなかの主人公たちにどのような影響を与えているのかということです。ふたつめに、諏訪監督は建築のフレームをどこまで意識的に利用しているのか。映画というフレームのなかにある建築というフレーム、つまり、「フレームのなかのフレーム(the frame within the frame)」をどこまで意識されているのかということをここで問いたいと思います。

渡邊宏樹（以下 渡邊）：

皆さん、こんにちは。最後のプレゼンテーションは、『『不完全なふたり』における“開口部”の建築学的分析』です。私は東京大学大学院工学系研究科建築学専攻博士課程に在籍している渡邊宏樹と申します。よろしくお願い致します。

まずはじめに、建築学における開口部にまつわる議論を、西洋文化と日本文化に分けて簡単に整理したいと思います。

まず西洋文化においてですが、建築家のロバート・ヴェンチューリは『建築の多様性と対立性』の中で、壁について次のように言及しています。

外と内が異なるものとしたならば、その接点である壁こそは何かが起こるべきところだろう。外部と内部の空間や用途上の要求が衝突するところに建築は生ずるのだ。---- 建築は内部と外部を区切る壁より成るものだと考えた時、その建築は内部と外部の葛藤と和

解を空間に記したものだと言えよう。（ロバート・ヴェンチュリー『建築の多様性と対立性』1982）

「建築をつくること＝内外を区別すること」だと考えれば、建築は内部と外部の境／際に存在しているといえるでしょう。このような考え方は、建築史家のジークフリート・ギーディオンによると、ローマ期のパンテオンのような割り貫かれた内部空間の登場により顕著になり始め、20世紀初頭ル・コルビュジエの登場により、更に内外の「相互貫入」と「関係性の規定」という新たな特質が生み出されたとされています。

時・空間概念—ボリュームを空間に配置してそれらを相互に関係づけるやり方や、内部空間を外部空間から切り離したり、外部空間によって貫通させて相互貫入をもたらすといったやり方—は全ての現代建築の基礎になっているような普遍的な特質である。（ジークフリート・ギーディオン『空間・時間・建築』1990）

このように、西洋における組積空間では、内外の空間は厚い壁によって明確に区切られるか、あるいは「相互貫入」するかだと言えるでしょう。開口部は、この「相互貫入」を齎す装置として捉えることができます。

一方、日本の木造軸組造の空間では、軒と縁という内にも外にも属さない、曖昧な中間領域によって穏やかな分節がなされてきました。

ヨーロッパの家は分厚い煉瓦の壁が外と内とを明確に区切っている。----日本の場合には、座敷を核に、座敷⇄縁⇄濡縁⇄庭と、内から外へと拡散していく空間が、静（内）から動（外）へと波動する空間であり、----日本の家は建築の内外を二つの空間に集約し、分断してしまうのではない。日本人は、壁に穿たれた孔を通して自然を見るのではなく、自分の座っている所が自然の一部であることを願う。（宮川英二『風土と建築』1979）

以上見てきたように、建築学における開口部の意義は、西洋文化における相互貫入を齎す装置として、また日本文化における空間を曖昧に分節する領域として、簡易的に対比して捉えることができます。

これを踏まえ、『不完全なふたり』における開口部について考えていきます。『不完全なふたり』では、開口部を画面の中心に据える構図によってあちらとこちらという空間的關係性を演出しているシーンが10場面あります。それぞれのシーンで、複数の俳優は、「扉」という空間的境界を行き来し、時にはフレームアウトもしながら物語は進んでいきます。

「扉」は、2 場面で閉められます。しかし、そのうちの 1 場面はその後再度開けられ、俳優があちらからこちらへやって来てフレームアウトします。(Fig.1) (上映) この時、「扉」の持つ西洋的空間分節装置としての機能は曖昧になり、日本の中間領域として演出されているのではないのでしょうか。ヴェンチャーリの言う内部と外部（あちらとこちら）の葛藤と和解が記されたといえます。



Fig.1 Time 00:07:00-00:07:33

また、開口部によって分けられた 2 つの空間のうち、どちらか一方に灯りが点いているシーンが 5 つありますが、(Fig.2) (Fig.3) 定点観測を余儀なくされている鑑賞者はその灯りによって、2 つの空間に心理的境界を認識することになります。(上映) それまでは開口部によって、あるいはそこを行き来する俳優の動線によって、2 つの空間は「交通」していましたが、この演出により両空間は相対的な質を付加されたといえるでしょう。



Fig.2 Time 00:45:05



Fig.3 Time 00:23:40-00:24:03

また、この場面（Fig.4）ではカメラに対して角度を振った鏡が画面中央に配置され、俳優の虚像が映されています。（上映）俳優が移動するごとに、あちらにいるのにこちら側に、またはこちらにいるのにあちら側にいるかのように虚像が映され、次第に開口部という明確な境界が曖昧になっていきます。つまり、鏡の虚像を利用することで、鑑賞者の空間認識上、2つの空間の境界が曖昧になっていくというだけでなく、2つの空間が1つのものとして認識されていくというプロセスが提示されています。また、この場面の始め、2人

は言い争いをしていたのですが、シーンの最後、2人は一瞬の和解に辿り着きます。2つの空間が徐々に1つに認識されていくのと同じように、プロット上の二人の関係性も徐々に親密さを取り戻していきます。物語のプロットとそれを暗示するような空間演出が相互に作用し合っていると考えられます。



Fig.4 Time 01:31:40-01:32:23

以上見てきたように、『不完全なふたり』は物語上フランスの文化を背景として持っているものの、開口部に焦点を絞り分析していくと、西洋的明確性を持つ空間分節装置としてのみではなく、日本的曖昧性を持つ中間領域としても演出されていると考えられます。この分析から次のような問いが成り立ちます。空間的操作により、典型的な西洋的空間に日本的曖昧さを移植しているのではないか、ということです。

よって、私たち3人の質問は次のようになります。

諏訪監督が『H story』で記念的建築を排除するのはなぜか。

記憶装置としての、映画と建築の相違点とは何か。

『不完全なふたり』における建築の内部空間の役割とはなにか。

諏訪監督は建築のフレームをどこまで意識的に利用しているのか。

『不完全なふたり』において、空間的操作により、典型的な西洋的空間に日本的曖昧さを移植しているのではないか。

質問が多くなってしまいましたが、以上のプレゼンテーションに対する諏訪監督の感想等も含め伺えればと思います。どうぞよろしくお願い致します。

中路：

これからは、日本語の討論で諏訪先生に質問にお答えいただく形になります。質問も多く、時間も限られておりますので、限定的にお答えいただく形になると思いますが、宜しくお願いします。第一のプレゼンテーションの質問は、『Hiroshima mon amour』の映画的な記憶というものをどのように解消していくかという問題です。『H story』以前の諏訪監督の作品は、あえて映画史的な記憶を排除されているようなところも見受けられたんですけれども、それを正面から取り上げるということになったときに、諏訪監督の広島で生まれ育ったという個人的な記憶と、映画史的な記憶というのは、どういう風に関係を持っているのか、ということをお聞きできればと思います。

諏訪：

まず答える前に、ひとつ申し上げておきたいことがあります。こういう言い方を今日ここにいらしている方がどのように理解していただけるか分からないんですが、映画の作者というものが、映画で描かれている内容をすべて知っているかどうかは分からないのです。そういう意味で建築と映画は共通する項目はたくさん持っているんですが、作るという行為においては、決定的な違いがある。つまり、建築というのは明確な意思とプランを持って物を作りだしてくということが作業だと思うんですけども、映画の場合は半ば作り、半ばできてしまうということが両方せめぎ合いながらおきてしまう、というところがあるわけです。ですから今日いま発表していただいた内容というのは、ひとつひとつ作品を観て分析し、そこから問いを導き出して／謎を作りだしてくということに意味があるのであって、それを僕がここで解消することはできない。それを答えてしまっ、問い自体を解決してしまうために僕がいるわけではないんだらうと思うわけです。だから一緒に考えていきましょう。

ただ、広島についての個人的な記憶というのはもちろん自分が生まれ育った場所ですから、子供の頃から原爆ドームというシンボリックな建築物というのを日常的に見て暮らしていたということがあります。それを自分の映画のなかでそこにカメラを向けるということを行ったわけですから、それは非常に個人的なものと、一般的な歴史と、それを映画に撮るということが同時にそのなかで起きているというのは事実だと思います。

具体的にいうと、原爆ドームをどういうアングルから撮影するかということが、撮影のときに大きな問題として起きてきました。その時にたしかに僕は出来るだけ原爆のイメージがシンボライズされてしまったもの、要するに、記憶として共有されてしまった原爆ドームというものを出来るだけ『H story』のときは排除するという風にアプローチをしたと

思います。なぜそうなのかというよく分からないんですが。

原爆ドームの映像というのは、僕たちが繰り返し体験してしまった映像の記憶なわけですよ。その映像が持っているシンボルとしてのイメージは、すぐに呼び込んでしまうわけです。「あ、広島だ」と。その時にすべての人が了解しているイメージに広島というものがすぐに結びついてしまうので、やっぱりそのことをこの映画のなかでは出来るだけ避けたい。そういう風に人々が体験してしまった広島というものではない、そういうイメージに回収されない「いまの広島」というものをそのまま見せるということをやりたいかったので、そのイメージを出来るだけ排除したいというふうに考えたわけです。

質問のなかにもあったように、広島という言葉は私のなかでは、ひとつは個人的な記憶／個人的な体験、もうひとつは映画的な記憶／映画的な体験、という 2 つの層があると思います。さらに映画的な記憶的なものだけでなく人類的な記憶としての広島、大きな歴史としての広島がある。その大きな広島と個人的な広島というものが 2 重化されたものであることは確かです。

でもこの映画のなかで描きたかった広島というのは、「いま・ここにある広島」でした。つまり、私の記憶でもなく、歴史でもなく、「いま・ここにある広島」というものを描くなかで提示できないだろうかと、そういうふうに考えました。さきほど引用されましたけれども、映画の後半でベアトリス・ダルと町田康という男が、広島を夜を彷徨い歩くシーンがあります。そこでは、たくさんのミュージシャンたちが歌い、音楽を演奏しています。あれはこちらが用意したわけではなくて、撮影の日に行ったらたまたま土曜日だったので、若者たちがあそこで演奏していたんです。そういう予定ではなかったのですが、行ってみたら人だらけで、本当は人がいない通りで撮影しようと思っていたんですけど。でも、それがいまの広島なんじゃないか、それを受け入れようとそういう気持ちであのショットを撮ったんです。

この 2 人には何も起きない。ただ歩く。『Hiroshima mon amour』の場合は、2 人は少なくとも男女の肉体関係を持ったわけですが、この 2 人には何も関係がない。ただ肩を組んで歩いただけ、というシーンになっていくわけで物語が限りなく消滅してゆくのですけれども、最後に原爆ドームに辿りついて夜が明けるという流れになる。

ラストシーンに原爆ドームを撮るということには、やはり葛藤がありました。本当にラストシーンとして原爆ドームを撮っていいのだろうか、そういう迷いはありました。ただやはり、この 2 人が最終的に辿りつく場所は、一番シンボリックである広島場所にするしかないと思ったわけです。

このシーンは夜明けです。ですから本当に夜が明ける時間帯に撮影の準備をして、撮影をしました。撮影の最終日でした。私たちのプランは、夜明けの原爆ドームという廃墟の

なかにベアトリス・ダルと町田康が立つ、つまり建物のなかに俳優が立っていて、それを外側から撮るというものでした。それで夜が明けがきた時に、立ち会っていた市の職員が「撮影をちょっと止めろ」と言いだしたわけです。夜が明けてきて時間がないんですけれども、「その映像は撮らないでください」と言ってきたわけです。なぜいけないかというと、原爆ドームというのはお墓であり、死体がある下にたくさんあります。「お墓の上に人が立ってるというイメージを撮らないでくれ」と言われたわけです。

難波：

すみません、よろしいでしょうか。内側からの原爆ドームを撮るというのは、特にプランがあったわけではなく、外的な条件から、そのようになってしまったということなのでしょうか。

諏訪：

そうです。俳優を外側から撮ってはいけないけれど、別にあなたたちが入るのはいいですよ、と。人が入るのは別にOKなんだと。スタッフや監督がそこに入ってももちろん構わないのですが、人が立っている映像を撮るなどと言っただけなのです。ですから、人が入ること自体を禁止したわけではないんですね。なので、じゃあ、わかりました。私たちが中にはいます、と。俳優と位置を交換しましょうということでカメラが中に入って、人を外に立たせたわけです。通常、外から撮る原爆ドームのリバースアングルに入らざるを得なかったわけです。

僕自身は初めてドームの中に入ったんです。その時は本当に怖かった。そういう怖さを経験したことが無かった。子供の頃から何回も通っていた場所だったけど、中に入ること、そこが本当に戦場だったんだ、ということを体感したんですね。その恐怖を僕は知らなかった。あの最後のシーンを撮った時、初めて僕はそういうことを感じたんですね。だから、この映画のラストは常に視線を投げかけていた原爆ドームの窓越しに広島を見るというショットで終わったということです。

難波：

プレゼンに『不完全なふたり』における建築的考察もありましたが、それに関して、建築の内部を撮る時の監督の意図、また、それと人物の感情との関係についてお聞かせください。

諏訪：

これは、逆に僕の映画からどのような建築的空間性が見出されるのか、あるいは建築的意味ということ、聞きたいと思うんです。

ただ、やはり映画と建築には密接な関係があるというのは事実で、初期の映画においては、3つの壁によって空間が作られていて、4つ目の壁がスクリーンになる、というのが映画の初期の空間構成といえます。つまり、3つの壁というのは、常に空間を仕切っていて、その向こう側は見えない。そこに、たまたま窓やドアがあると、外側の空間が映画の中に招き入れられる。しかし、窓やドアは外側の空間との関係性を作り出すけども、同時に空間を仕切っている、ということです。そういう風に初期の映画のステージは出来上がっていたんです。それがスタートですから、窓やドア、壁があることによって1つの空間が作られている。つまり、窓、ドア、壁があれば映画はできると言ってもいいと思います。

人を出合わせたり、引き離したり、分断したり、繋げたり、そういう感情的な分節も映画の空間の中で起きてくるわけです。それは、建築的空間が持っている人間の動きのレイヤーがあるとすれば、そのレイヤーの上に、映画の具体的な感情のレイヤーを重ねあわせていく、ということです。その時に、窓とかドア、あるいは机や椅子等の家具などが、空間の中に1つの分節を作り出していき、それに重なりながら、あるいはずれながら、映画の感情を構成していくということです。

中路：

あと5分しか無いので、是非ここにいるフランスの学生からの質問を受け付けたいと思います。

フランスの学生：

俳優に対し、スクリプトを喋らせるというのでは無く、かなり自由に演技させるというお話がありましたが、ベアトリスにおいては本人に近い人物として演じさせる、つまり映画の中の役と現実の人物が非常に近くて、困惑してしまうのではないかと思います。そこで、監督がどのように支援、指導していったのかということを知りたいです。

諏訪：

まず、俳優の演出というのは、人によって全然違うんですね。誰に対しても同じように振る舞うわけではなくて、ベアトリス・ダルの場合はこうしなきゃいけないとか、ヴァレリア・ブルーニ・テデスキの場合はこうしなきゃいけないとか、人によって違う。でも大事なものは、何かを言ってあげるとか、提言してあげるとかの言葉ではなく、いつもその俳

優を見ているかどうかです。その俳優が、諏訪はいつも私のことを見ているな、という確信があれば、開放される、自由になれる、ということはあると思うんです。ただベアトリスの場合、このシーンが最後にどうなっていくのか、最初と最後がわかっているならば、私は何でもできると言ったんです。だから最初と最後は決めてくれと言われました。ベアトリス・ダルに最初に会った時はすごく印象的で、事前に渡して読んでもらっていた3ページの SCRIPT があったのですが、最初に話した時、その SCRIPT はどうでしたかと聞いたんです。シャンゼリゼのカフェで。そしたらベアトリスが、こんなのはどうでもいい、私は SCRIPT が良いか悪いかで仕事を決めたことは無い、大事な今は私とあなたが会っていることでこれが映画の始まりなんだ、と言うんですよ。僕はもうそれで一緒にやろうと思った。だから、映画はやはり人間対人間なんですよ。人間と人間という関係によって作り出される1つの空間だということです。

中路：

すみません。時間が過ぎてしまったので終わらなければいけません。今日はありがとうございました。諏訪監督に拍手をお願いします。