

## 映画に描かれた人生 : 1990年代~2000年代

著者	今泉 容子
雑誌名	筑波大学地域研究
号	35
ページ	101-124
発行年	2014-03-31
その他のタイトル	The Representation of "Life" in Japanese Films in the 1990s-2000s
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2241/00123527">http://hdl.handle.net/2241/00123527</a>

# 映画に描かれた人生 —1990年代～2000年代—

## The Representation of “Life” in Japanese Films in the 1990s-2000s

今泉 容子  
IMA-IZUMI Yoko

### Abstract

The way life is depicted in Japanese films has been changed since filmmaking gave higher priority to “personal” topics than to social and political issues in the 1980s. The meaning of life is no longer determined by what one has achieved but by what s/he wishes to remember. Only what you wish to keep in your memory becomes your life itself. Hirokazu Koreeda’s 1999 film, *After Life* which is originally titled *Wonderful Life*, presents an extreme case of such an idea of life; the dead who have not yet gone to the afterworld can choose the most wonderful memory in their life so that it may keep repeating itself as their entire life in the afterworld. Life is re-formed based on one’s memory.

In this paper I select out six films produced in the 1990s – 2000s and clarify that personal memories affect the meaning of one’s life. The films to be discussed are as follows (in the order of production date):

*After Life*, 1999, Hirokazu Koreeda

*A Long Walk*, 2006, Eiji Okuda

*Hana: The Tale of a Reluctant Samurai*, 2006, Hirokazu Koreeda

*Ponyo*, 2008, Hayao Miyazaki

*Departures*, 2008, Yojiro Takita

*Chronicle of My Mother*, 2011, Masato Harada

生まれることと死ぬことは、だれにもひとしく起こる。しかし、そのあいだの期間には、ひとそれぞれの人生がつくりあげられ、どれひとつとして同じ人生は存在しない。人生を描く映画もじつに数多く存在するが、映画は劇場にかけられ、収入を得なければ成り立たない。観客にアピールする必要があるのである。そのため千差万別の人生を描く映画にも、あるインパクトの強いモチーフが描きこまれている。それは「記憶」というモチーフである。

「記憶」は文学、建築、絵画といった芸術のなかに古くから重要なモチーフとして存在してきたのであるが、「わたし」自己「個人」が注視されるようになる1980年代以降には、とくに

「自分とは何か？ 自分はだれか？」という自己のアイデンティティをめぐる映画のプロット展開に不可欠となる。

1980年代までに多くの文化圏の映画において、「個人」の尊重が浸透していき、ほかの時代には見られないほど、ひとりの個人の苦悩や歓喜が重視されるようになった。映画のテーマが、たとえ歴史的な出来事を扱う場合でも、ひとりの「個人」の悩みや願いから出発して、その個人の成長や変化の物語として展開されるようになったのである。こうした「個人化」の土壌がととのったとき、映画が描き出す「人生」はその人だけの固有な「記憶」によって、ほかの人生とは明確に区別され、独特なものとなるのである。

本論文はまず、1980年代の映画の「個人化」の具体例を提示したあと、1990年代から今日の映画に描かれた「人生」がいかに「個人」の「記憶」によって意味を与えられているかを検出していく。もっとも「個人」の「記憶」といっても、「記憶」の意味や捉えかたは、文化圏ごとに独自の形を呈するかもしれない。しかし、本論においては日本映画の考察に限定したい。そして今後の研究課題として、日本と外国の映画に描かれた「人生」の形を比較考察することを目指したい。したがって、本論文で分析の対象となるのは、1990年以降の日本映画であり、外国映画は射程に入っていない。具体的には、つぎの6作品を分析していきたい。『花よりもなほ』『ワンダフルライフ』『長い散歩』『崖の上のポニョ』『おくりびと』『わが母の記』<sup>1</sup>。いずれも視聴者に広く受容され、評価が高い作品である。

## 1. 「わたし流」の映画——1980年代の映画の個人化

映画のテーマやスタイルの変遷は、世界の各文化圏に共通して起こることが多い。たとえば、映画の誕生そのものが19世紀末という点で共通している国・文化圏は多い。また、サイレントだった映画界に最初のトーキーが出現したのが1930年もしくは31年あたり、という国・文化圏は多い。さらに、ニューウェーブ（ヌーベルヴァーク）が起こったのが1960年代という国・文化圏も多い。そうした映画世界に共通する大きな流れのうち、この論文において注目したいのは、1980年代の「個人化」の流れである。

家族像や社会問題や文化現象といったテーマが意識された映画づくりが、1980年代までは多くなされていた。そうしたテーマの重要性は消えることはないが、それと同時に「ひとり」（おうおうにして特異なひとり）に密着し、そのユニークな個性が送る人生を描くことによって、「個」が秘めた大いなる力をテーマにする映画づくりが、1980年代以降に活発になってきた。「個人」の映画の出現である。

映画の個人化の例は、どの文化圏でも見られる。わかりやすい例は、オリンピックを描いた映画であろう。

---

1 これらの考察映画をはじめ、本論文で言及される映画に関して、それらの製作年、制作国、監督、出演者の情報は、論文末尾に一覧表としてまとめている。

オリンピック映画といえば、「記録映画」であり、オリンピックのさまざまな競技を「記録」していくことに意義があるとされた。ナチス時代のドイツで開催されたベルリンオリンピックを鮮烈に撮影したレニ・リーフェンシュタール監督の『民族の祭典』『美の祭典』（1938年）の二部作（通称『オリンピア』）があるし、高度経済成長を遂げつつあった日本で開催された東京オリンピックを三時間の大作に収録した市川崑の『東京オリンピック』（1965年）がある。さらに、フランスのグルノーブルで開催された冬季オリンピックをクロード・ルルーシュとフランソワ・レシャンバックが監督した『白い恋人たち・グルノーブルの13日』（1968年）もあれば、ドイツのミュンヘンで開催された夏季オリンピックを市川崑ほか七名が監督した『時よとまれ、君は美しい・ミュンヘンの17日』（1973年）もある。どのオリンピック映画にも共通しているのは、躍動する肉体や堂々たる施設を感動的に描き出すことである。オリンピックそのものの「記録」である。

ところが、こうした「記録」を残そうとするよりも、ひとりかふたりの「個人」に密着して、その個人がいかにしてオリンピックに参加するようになったか、またどのような競技成果を見せたか、という個人の物語を描き出すスタイルが、1980年代以降のオリンピック映画に登場したのである。それは、実録ではなく、フィクションである。ただし、主人公となる実在の個人の体験に基づき、またオリンピックの事実をゆがめない努力がなされるため、実録にかぎりなく近いといえる。しかし、オリンピックの記録ではない。

このような「個人」に密着し、その個人をとおしてオリンピックを描こうとするオリンピック映画の例として、ヒュー・ハドソン監督の『炎のランナー』（1981年）がある。この映画は、パリオリンピックを描いてはいても、そのなかの二人のアスリート、ハロルド・エイブラムスとエリック・リデルに密着し、それぞれにとって「走る」ことの意義とは何か、というテーマを描写している。オリンピック映画ではあっても、じつは二人の青年の「わたし流」の生きかたを描いた映画なのである。ギャヴィン・オコナー監督の『ミラクル 1980の奇跡』（2004年、日本未公開）も同様に、アイスホッケーにかかわる青年ひとりひとりの人生を描いたもので、それが1980年開催のレークプラシッド冬季オリンピックへと収斂していくのである。

1980年代をさかいに変化したのは、オリンピックの描写だけではない。歴史的事実が「歴史」としてではなく、「個人」の物語として新しい方向から描写されるようになったのである。たとえば、広島や長崎の原爆を描く映画として、今村昌平監督の『黒い雨』（1989年）や黒木和雄監督の『父と暮せば』（2004年）は、徹底して「個人」に密着し、その苦悩（『黒い雨』の場合は、狂気も）をえぐり出し、「わたし流」の原爆日記なるものに仕上げている。

中国の文化大革命も、「歴史」としてではなく、主人公の「わたし」が体験する物語として描かれるようになる。シェ・チンが監督した『芙蓉鎮』（1987年）が、その例である。個人が受ける特異な虐待のひとつひとつが、つぎつぎに紡ぎ出されていく。これは、文化大革命の新しい描写方法である。

アメリカでもベトナム戦争の精神的な爪の跡が、オリヴァー・ストーン監督の『プラトーン』（1986年）で明らかになる。ドイツのヴィム・ヴェンダース監督の『ベルリン・天使の詩』

(1987年)でも、天使は神に仕える存在ではなく、ひとりの悩める個人として登場し、その悩みをめぐって物語が展開していく。天使が人間の女に惚れてしまい、彼女のそばにいたいために、不死の天使であることを放棄して、地上へ落下し「人間」に変身するのである。天使としてはたいへん変わり種であるが、その個人の主観や意思が一生を決定する要因となる。

『ガンジー』(1982年、リチャード・アッテンボロー監督)のガンジーも、『アマデウス』(1984年、ミロシュ・フォアマン監督)のモーツアルトも、極端に悩む(あるいは怖れる)「個人」として描かれ、その悩み・怖れをめぐって「自分」の物語が展開していく。その物語の結果は、偉大なるインドの独立革命であったり、音楽史の一大潮流の形成であったりする。最初からインドの独立や音楽史がテーマになっているのではなく、ひとりの「自分」が語られることによって、巨大な歴史を築きあげられていくのである。

そうした「個人化」する1980年代の映画は、いくつでも例を出して概説をつづけることができる。しかし本論文では、1980年代の個人化が定着した土壌を糧として制作されはじめる「1990年代以降」の映画に重点を移して、「ひとり」が強調される人生にたいして「記憶」が果たす役割を分析していきたい。「ひとり」が強調された人生は、とうぜん孤独である。本来孤独である一生が、孤独を脱却した有意義なものとなるためには、「記憶」の介入が欠かせない。「記憶」がどのように人生を変えていくかが、本論文の映画分析によって明らかになっていくであろう。

## II. 『花よりもなほ』——パッと咲いてパッと散る孤独な死にかた

「ひとり」や「個」に比重がおかれるとき、生きかたや死にかたを一般化する字句は、過去の遺産かもしれない。そのような一般化された日本人の生きかた／死にかたに、桜のようにパッと咲いて、パッと散るという表現がある。日本人の審美感に合うけれど、いまは現実味がない表現である。しかし、死にゆく特攻隊を奮い立たせるために、じっさいに桜がプロパガンダにつかわれ、「桜花」という特攻兵器もあったことは、事実である。また、「同期の桜」をはじめ、死ぬことをよしとする桜に関する歌、詩歌、映画がつくられたことも、事実である。

桜と死をむすびつける忠臣蔵映画は、こんにちでも制作されつづけている<sup>2</sup>。忠臣蔵映画にかぎらず、戦争が描かれる映画には、パッと咲いてパッと散る桜の人生観が、かならずといっていいほど言及される。2000年代になっても、その傾向はつづく。『男たちの大和／YAMATO』(2005年、佐藤純彌監督)でも、出撃する者も、あとに残る者も、おなじように「散る桜だ、それでいいじゃないか」と主要人物が発言している。

パッと咲いてパッと散ることをよしとする人生観は、消えることはない。しかし、それを疑問視する声は出ている。是枝裕和監督が2006年に監督した『花よりもなほ』は、忠臣蔵の前半のクライマックスをなす浅野内匠頭長矩の切腹をパロディ化した映画である。浅野内匠頭の辞世の句

2 桜の象徴と忠臣蔵映画の関連性について、つぎの論文で詳細な分析が行われている。今泉容子、「日本人と桜——映画に描かれた桜が象徴するもの」、『地域研究論集』第34号(2013年3月)、37-64頁。

の一部が、映画の表題になっているが、その句は本来、満開のさかりに潔く散る桜花と、人生の盛りに散らされる（切腹させられる）自分を比較して、自分が抱く名残惜しさのほうが桜のそれよりずっと大きいことを述べている。散る桜の潔さが、前提とされている。ところが、映画『花よりもなほ』では、その前提に珍説が加えられる。桜がパッと散ることができるのは「来年もまた咲くのを知っているからじゃないの。じゃなきゃ、そう簡単に散らないよ」、と断言する町人が注目を集めるのである。この発言は、べつの男が「残りなく散りぞめでたき桜花」と自慢気に引用を披露しながら、「死ぬときはこの桜のように潔く散りたいもの」と、潔い人生観を賞賛したことへの異議である。

町人はそれ以上何も言わない。しかし彼の「来年もまた咲くのを知っている」桜についての発言には、重要なテーマがこめられている。散ってもまた咲くことができることの「記憶」があるから、桜は潔く散ることができるのである。「記憶」のテーマは、ひとの生死を描く映画では、中核的存在として大きく浮上してくる。

### III. 『ワンダフルライフ』——ひとつの記憶が人生を決定する

『花よりもなほ』において桜の伝統的な死生観を疑問視した是枝裕和監督は、ひとの死生観に取り組んで『ワンダフルライフ』（すばらしい人生）をつくっている。ここではパッと咲いてパッと散るような潔い人生観は、最初から否定されている。むしろ、その逆の人生が描かれるとあっていい。潔さはみじんもなく、死んだあとに自分の人生から最上の思い出を選び出すのに、思い悩む登場人物たちばかりである。それぞれに歩んだ人生は異なっているから、一元化できるような人生観は存在しない。ひとりひとりが個性的であり、それぞれの「個」や「違い」が重んじられる。

『ワンダフルライフ』の冒頭では、ひとびとが同じように建物に入ってきて、しかも全員が黒いシルエット（影絵）として撮影されているため、個性は滅却されている印象を与える。ところが、映画が展開するにつれて、鮮やかな色がつき、ひとりひとりの個性が明らかになっていく。

この映画が制作された1999年は、ちょうど「おひとりさま」という語彙を標榜した「おひとりさま向上委員会」が発足した年（1999年2月1日）である。この会は、ジャーナリストだった故・岩下久美子を中心になって維持されたが、彼女の死後は葉石かおりが代表をつとめていた。「おひとりさま」という言葉が2005年に流行語大賞にノミネートされたあと、委員会そのものは休止した。しかし、言葉は生きつづけ、多くの出版物がこんにちまで途切れることなく続いていることは、つぎのようなタイトルが並んでいるだけでもわかる。『おひとりさま』（2001年、岩下久美子）、『男が知らない「おひとりさま」マーケット—最強のリピーター&クチコミニストー』（2004年、おひとりさま向上委員会）、『実践！おひとりさま道』（2005年、葉石かおり）、『おひとりさまの老後』（2007年、上野千鶴子）、『おひとりさまの「法律」』（2008年、中沢まゆみ）、『おひとりさま介護』（2010年、村田くみ）、『おひとりさまでも最期まで在宅—平穏に生きて死ぬための医療と在宅ケア—』（2013年、中沢まゆみ）。

こうした「ひとり」の意識が高まっている日本の文化社会のなかで、『ワンダフルライフ』が「ひとり」の「人生」を描くとき、「記憶」を重要な要素として用いていることに注目しながら、人生描写を分析していこう。

この映画のオープニングでは、建物の内部で登場人物たちが歩いたり、話したりしているのを、手持ちカメラが追っている。ドキュメンタリ風のカメラワークである。撮影されている人物たちが、職場の同僚たちであることは、すぐに理解できる。オフィスらしい空間へ数名が集合すると、年長の責任者風の人物が、「先週」の仕事についてコメントするからである。しかし、どのような職種なのかは、まだわからない。「先週は18名、全員無事に送り届けることができました。これも、みなさんの努力の賜物だと思ってます。さて、今週ですが、人数ちょっと多くなっています。全部で22名」。彼はみじかいスピーチの最後に、「それじゃみなさん、今週も元気によろしくお願いします」、と締めくくる。ここでも、まだ職種は明らかにならないが、責任者の言葉が終わると同時に、特徴的な入口が出現する。シンメトリの整然とした構図で、霧状の白い光がふり注ぐ建物の入口が映し出されるのである（図1）。そこへ人間がひとり出現し（図2）、入口右側の窓口で受付をすますと、こちら側へ入ってくる（図3）。この人間は黒いシルエットになっているため、性別や年齢は音声なしでは断定しづらいが、ひとりであることは明白である。



図1



図2



図3

最初の間が内部に入って、視野から消えると、霧状の白い光のなかからもうひとりが現れて、やはりおなじように建物内に入ってくる（図4-5）。そして、またひとり（図6）。こうして何人もの人間たちがひとりずつ、つぎつぎに入ってくる。



図4



図5



図6

これらのひとびとが、責任者のいう「22名」であることはわかるが、なぜひとりずつポツンポツンと入ってくるのかは、まだ明らかにならない。しかし、やがて入場者がひとりひとり、専属のスタッフと個人面談をはじめると、状況が理解できるようになる。スタッフは、こう語りかけている。「あなたですが、きのう、お亡くなりになりました。どうもご愁傷さまです」。死んだひとが、ひとり、またひとりと、この建物内にやってきたのである。人が死ぬときは、通常ひとりだから、「ひとり」ずつ入ってきたことが、ここで明白になる。

死者たちは一週間をこの建物のなかで過ごし、専属スタッフの助けをかりながら、ひとつの仕事成し遂げなければならない。その仕事とは、「人生のなかで印象に残った大切な思い出を、ひとつだけ選んでいただく」こと。なぜ、そのような思い出選びが必要か、スタッフの説明はつづく。

みなさんに選んでいただいた思い出を、わたしたちスタッフができるかぎり映像で再現させていただきます。土曜日には、その映像を試写室でご覧いただきます。そこで、みなさんのなかに思い出が鮮明に蘇った瞬間、みなさんはその思い出だけを胸に、あちらへ向かわれるわけです。

一つだけ思い出を選ぶことによって、自分の人生にたいする自己評価をくだすことが、ここで要求されているのである。死者のなかには、ひとつの思い出を選べないひとも出てくる。頑として「選ばない」と決心するひとも出てくる。そうした思い出選びをしなかったひとたちが、このスタッフであることが、やがてスタッフのひとり望月によって告白される——「ここで働いているのはみんな、最後まで思い出を選べなかったひとたちなんです」。望月はすでに50年間、こうした施設を転勤しながら働きつづけているという。死んだのは22歳のときなので、生きていれば72歳だという。しかし、外見は22歳のままである。

思い出を選べないひとの助けになるように、一生が録画されたテープが供給されることもある。渡辺さんを担当している望月は、テープを取り寄せて、渡辺さんに貸し出す。「ビデオテープのなかには、渡辺さんの生活の記録が録画されています。1本が1年分で、71本です。記憶は記録とは違いますから、ビデオはあくまで参考にと考えてください」。

ここではっきりするのは、本人の「記憶」が大切だということ。死者の人生の事実がどうだったものであれ、それは問題にされない。本人がどのように記憶していたいかが、問われるのである。さらに、記憶を永久に定着させるため、その人の記憶に基づいて「映画」が制作され、その人の「一生」が「ひとつの記憶」に総括される。この施設には、映画制作に必要な人材や機材がそろっている。もちろん、本人が主演男優・女優をつとめる。できあがった映画は、その人が「あちら」で自分の一生として思い出せるすべてとなり、「ほかのことは全部忘れ」るのである。「記憶」が事実を塗り替える。

渡辺さんのビデオテープをいっしょに見ていた担当者・望月は、渡辺さんの妻・京子が、自分の婚約者だったことを知る。望月は22歳で戦死してしまったため、京子と結婚はできなかった

が、京子が彼の命日に毎年墓参りをしていたことを、渡辺さんとの会話から知るにいたる。じつは、渡辺さんも望月の正体に気づいていた。嫉妬心を手紙で告白しながらも、渡辺さんは公園のベンチで妻と過ごした一日の記録をテープから抜粋し（図7）、そのときの「記憶」をあちらへ持っていくことを選ぶ。そして、自分と妻が築いた長い歳月は、妻と初恋の人の思い出に負けなことを願っていたことが、手紙からうかがえる。



図7

妻・京子が選んだ「記憶」の再現映画が見つかる。望月に恋心をもつ同僚・しおりが、検索したのである。京子も渡辺さん同様、公園のベンチにすわる男女の思い出を映画化してもらったことが判明する。同じ公園の同じベンチである。ところが、そこに渡辺さんは出てこない。彼女といっしょに座る男は、白い軍服に身をつつんでいる（図8）。クローズアップされた彼女は、嬉しそうに微笑みながら軍服の男の手を見つめている（図9 - 10）。



図8



図9



図10

彼女の「思い出」が生まれた1942年の記録テープを、望月と同僚・しおりはいっしょに見る。「これだね」としおりが言うシーンでは、若き日の京子と望月が並んでベンチに座っている（図11）。たしかに京子が、望月の手に視線を向けている（図12）。望月の手を見つめる京子。彼女の記憶のなかに、望月の手がたいへん強烈な印象となって残ったわけである。なぜ手なのかは、明かされていない。しかし彼女が望月と過ごした一日の記憶を選び、それに一生の意義を見出したことはまちがいない。



図11



図12

一生の記憶として自分を選んでくれた、という思いが、望月に変化をもたらす。精神的な変化である。京子が選んだ記憶の映画を見たあと、庭のベンチにすわって幸福な気持ちになっていた自分こそ、選びたい対象であることを確信したのである。そう確信した望月は、死後50年間従事してきた仕事に、ついに終止符を打つことを決める。死者は、生前の自分の一生からひとつの記憶を選び出すというルールに従わなければならない。それなのに、そのルールを破って、死後の自分の記憶を選ばせてくれと、例外的なリクエストをしたのである。

望月が選んだ記憶を映画化する作業が終わり、上映会が開かれる。スタッフが横一列に並ぶ（図13）。望月は隣の席のしおりと、最後の言葉を交わす（図14）。このとき、彼はまだ「あちら」へ去ってはいない。いよいよスクリーンに映画が映しだされる。ひとり、ベンチにすわる望月の姿が、クローズアップで映されている（図15）。ベンチにすわるというアクションは、渡辺さんや京子と共通している。しかし、彼の視線はまっすぐ同僚たちに向けられている。彼が見ている同僚たちも、映画におさめられているのである（図16）。すべて死んだひとびとである。

映画の上映会が終わると、さっきまで望月がすわっていた席がぼつんと空いていることが明示される（図18）。彼は「あちら」へ去ったのである。



図13



図14



図15



図16



図17



図18

『ワンダフルライフ』において、「人生」とは幸福な「記憶」であり、記録の積み重ねとは異なる。タイトルはこの映画の人生観をストレートに言い表している。どの「人生」（ライフ）も、ネガティブなものは切り捨てられ、ポジティブな「すばらしい」（ワンダフル）ものだけが選り出される。人生はワンダフルでしかありえない。奇想天外な設定の映画ではあるが、自分にとって好ましい記憶だけを保持しようというポジティブ志向に貫かれた本映画は、心のもちかたひとつで人生観も変わるというメッセージを伝えている。

#### IV. 『長い散歩』——ひとつの記憶にたどり着く長い散歩

『ワンダフルライフ』でスポットライトが当てられていた「記憶」は、「人生」をテーマにした映画にはかならずといっていいほど浮上する。モントリオール映画祭でグランプリを受賞した『長い散歩』（2006年、奥田瑛二監督）にも、ひとつの「記憶」がキーワードとして登場する。

名古屋市内中学校の校長職を定年退職したばかりで、妻に先立たれた初老の男・安田が主人公である。在職中は家庭をかえりみないどころか、妻にも娘にも冷淡な態度をとりつづけ、言うことをきかない娘には暴力をふるっていた安田。いまの彼には、妻はない。娘は彼に反発して、絶交状態である。彼が物理的にも精神的にも「ひとり」であることは、映画のオープニングで映像的に提示されている。映画は川が流れる草地のロングショットではじまるが、そこへ安田がひとり、後ろ向きで登場する（図19-20）。彼は微動もせずに、座っている。カメラが彼の前方へまわりこんで、こんどは正面から彼を撮るが（図21）、ポツンとした一点になって座っているだけの彼の孤独性は、さらに強調される。なぜなら、画面の上半分には広大な青い空が広がり、下半分にはおなじく広大な緑の草地が広がって、両領域が美しい均衡と保っているところへ、どちらの領域からもはじき出されたように境界線上にポツンと置かれたのが安田だからである。



図19



図20



図21

つぎにカメラは彼にぐっと近づいて、その側面を撮るが（図22）、彼は微動もせず、思いにふけっている。彼が心のなかで思い出しているのは、妻の葬儀である。そこでも彼はひとり、妻の遺影に向かっている（図23）。ただ、このとき、同じくひとりぼっちで座っている娘が、彼に向かって「人殺し」という言葉をつぶやくように吐き捨てている（図24）。父と娘は、どちらもひとりぼっちである。



図22



図23



図24

妻の葬儀のあと、安田はひとり、安アパートで暮らしはじめるべく岐阜へ向かう。その道中も、つねに画面の真ん中に「ひとり」で配置され、彼の孤独感が示される（図25）。岐阜に到着すると、白い小さなものが彼の前を横切って草地に消えていくのが、彼の目に入る（図26 - 27）。その白い小さなものも、やはりひとりである。やがて、安田と小さなもの（少女と判明する）は、いっしょに「長い散歩」に出ることになる。



図25



図26



図27

安田が「長い散歩」によって到達したかった場所は、彼の記憶にずっと残っていた家族旅行の場所。まだ家族が幸福だったころ、妻、娘といっしょに登った山頂である。その場所はしばしば「青い空」と形容される。

安田が小さな女の子に出会うと、その子が原動力になって彼は「青い空」へ駆り立てられていく。「青い空」を再訪したいという願望が安田の心に芽生えたのは、小さな女の子との触れ合いの結果である。彼は女の子に「青い空を見に行こう」と言い、女の子もまた「おじいちゃん、行こう」と言って、立ち止まりそうになる安田を励ます役を果たすのである。

「青い空」の手がかりは、安田のアパートの部屋に残されていた。刑事たちが見つけ出した写真に、青い空を背景にした山頂に安田、妻、まだ幼かった娘が、三人とも笑顔で立っていたのである（図28）。手がかりになるものは、この写真だけだったため、刑事たちはその場所を突き止め、安田たちを追跡することになる。



図28

「青い空」を見に行く旅は、「自分を見つめる旅」と彼自身が娘への手紙のなかで形容している。「青い空」が彼の人生の最良のときを表すのである。『ワンダフルライフ』流に言えば、安田がひとつだけ選ぶ記憶は、この「青い空」の空間で家族三人が笑っているシーンであろう。その「青い空」をもういちど見ることができた安田は、「はああ、はああ」と感嘆のため息を二度もらす(図29-30)。その「青い空」に彼がいま佇むとき、かつての妻、娘の場所には小さな女の子がいる(図31)。



図29



図30



図31

小さな女の子は、幻想的な要素をもっている。とつぜん姿が消えたり、また現れたりする。だいいちダンボール紙でできた天使の羽を、いつも背中に括りつけているというのは、現実的ではない。彼女は安田の内面の声かもしれない。つまり、「青い空」を見に行こうという願望の具現化かもしれないのである。記憶のなかの「青い空」を体験した彼は、これからは以前と違った生きかたをするのではないか、という希望でしめくられた映画である。

## V. 『おくりびと』——しだいに明瞭になる記憶

『おくりびと』は「納棺師」という職業の意味をポジティブに変換させた映画であり、納棺されたときの死者の顔がまるで生きているかのような形に整えられるプロセスを示したことで、観客に深い感銘を残した。この映画はまた、ひとりの老人の人生の意味の変化を示したものとしても、考察できよう。孤独死した老人の人生の意味が、あとに残された者によってどのように解釈

されるか、という点に焦点がしばられる。死者と残された生者の関係がテーマとなり、その関係の意味が変化するプロセスが、映画の見せ場となる。『ワンダフルライフ』では死ぬ本人にとって自分の人生の意味が問題とされていたが、本映画では残された生者にとっての死者の人生の意味が問題とされているのであり、両者の関係の変化が問題とされているのである。『ワンダフルライフ』における問題設定とは、視点が異なる。

主人公・小林大悟はチェロ奏者として生計をたてていたが、不況のおり解雇される。やむなく就職したのが、納棺師の会社。納棺の仕事を一から覚え、一人前の納棺師となる。ある日、失踪してから三十年以上も会ったことがなかった父が、遺体となって彼の目の前に現れる。自分を捨てて女のもとへ走った、と大悟は父を誤解したままである。(じつは父は、ずっとひとりでホームレスとして生きていたのであるが、そのことをまだ大悟は知らない。) 父に会いたくもないと思っていた主人公は、それでも死体が粗末に扱われるのに耐えられず、納棺の儀式をはじめめる。

死者を傍観し、距離をおいている主人公(図32)。父の顔はまったく記憶になく、妻の質問にこう答える。

美香 あなたのお父さん？

大悟 情けないけど、覚えてない。おやじの顔、こんな顔してたって、見てもわからないんだ

さらに、主人公は父の人生に批判的な発言をする——「何だったんだろう、この人の人生って。七十数年行きて、残したものがダンボール一箱だけ」。それと同時に、粗末なダンボールが映される(図33)。こうした批判的な態度をとっていた主人公が、納棺の儀式のプロセスによって大きく変わっていく。その変化に、本映画の大きな意味が見出せることを明らかにしていきたい。



図32



図33

変化のきっかけは、大悟が硬直した父の手の指をほぐしたことである。父の手に握りしめられていたものが、ポトッと布団の上に落ちる(図34)。それを手にとる大悟(図35)。よく見ると、小さなつるつるした丸い石である。



図34



図35

ハッとした大悟は、横たわる父の顔を見る（図36 - 37）。そして、さっそく崩れた父の顔を立体的に整えはじめる（図38）。すると大悟の記憶のなかに、チェロを弾く幼い自分の姿が浮かびあがってくる（図39）。幼い自分はチェロを弾きながら、画面の左下に位置する人物を見つめている。その人物は、後ろ姿でぼんやりしか影のかたまりにしか見えない。



図36



図37



図38



図39

つぎに幼い手が出て、大きな手に石を渡すシーンが浮かび上がる（図40 - 41）。つづいて、大きい手が別の石を小さい手に渡すシーン（図42）。最後に石を交換し合った小さな手と大きな手のショットが出てくる（図43）。



図40



図41



図42



図43

石の交換のあと、いよいよ顔のショットが出てくる。幼い大悟が嬉しそうに微笑みかけている相手は、最初は画面の右端に後ろ姿で撮られているが（図44）、やがて正面から画面いっぱいのクローズアップで撮られるようになる（図45）。まだ顔はフォーカスがはずれ、ぼんやりしたままであるが、しだいに鮮明になっていき、ついに大悟が知っている父の顔がくっきりとあらわれる（図46-47）。



図44

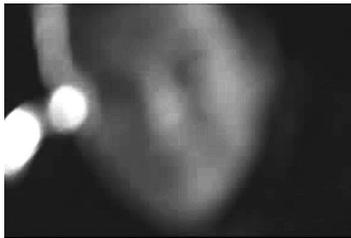


図45



図46



図47

父の顔をはっきりと思い出した大悟は、眼前の死体の顔を撫でる（図48）。そしてはっきりと父の面影をみとめ、「おやじ・・・おやじだ・・・おやじ」とつぶやく（図49）。ホームレスとして無縁墓地に葬られたかもしれなかった父は、こうして息子のなかでチェロや石の思い出とともに確実に生きはじめ。記憶が中核的役割を果たしたのである。父の人生は、息子によって有意義な意味が与えられることになった。さらに、息子がとどめていたポジティブな父の記憶が、三十年以上も途絶えていた父子の関係を修復するのに貢献したのである。



図48



図49

## VI. 『わが母の記』 —— 母と息子が共有するゆいいつの記憶

自分は母に捨てられた、というネガティブな記憶が強すぎて、中年になった今でも幸福感がもてないままの主人公・伊上洪作。ずっと別れて暮らしていた母は、いまや年老いて、アルツハイマーにもかかっている。徘徊や誤った思い込みなどが頻出して、世話をする親族はたいへんである。そうした母には、息子を置き去りにしたという記憶がない。かわりに、べつのストーリーが彼女の記憶に深く刻み込まれている。目の前にいる男が息子だとは認知できず、彼女はこう胸のうちの告げる（図50）。

あなたには、いつかいちど、話しておこうと思っていたことですが、もう二度とお会いすることもないでしょうから、話しておきます。（中略）わたしの息子を奪った女。毎晩、毎晩、その女から息子の居所を聞き出そうとするのだが、どうしても聞き出せない。どうすれば、生きておるあいだに息子に会えるのか・・・

その「女」とは、母に捨てられた自分を育ててくれた祖父の妾・おぬいのこと。母が捨てた自分を、おぬいが拾って育ててくれたことに感謝していた洪作は、母への怒りと憤りをあらわにして、きびしい顔をしながら言う——「おばあちゃんは息子さんを郷里に置き去りにしたんですよ。息子の気持ちもいっさい考えず」（図51）。



図50



図51

すると、母はとつぜん窓の外へ目をやり、「雨がやんだ」と言う（図52）。息子は脈絡のない母の言葉に、「えっ」と聞き返すが、このとき母の頭のなかにあった記憶の風景が登場する（図53 - 54）。それは、幼い日の息子が遊動円木に乗りながらノートに書きものをしている姿である。息子はこちら（母のほう）を振り向いている。



図52



図53



図54

母は、さらにつづける。

校庭にはたくさんの水たまりができています。

太平洋、地中海、日本海、喜望峰。

遊動円木の影。

だけど、ぼくの一番好きなのは、地球のどこにもない小さな新しい海峡。

おかあさんと渡る海峡。

母は詩を暗唱している（図55）。そのすぐあとに、幼い息子が書きものをつづけているようすが、二つのアングルで映し出される（図56 - 57）。母が暗唱している内容は、息子が書いている詩であり、幼い息子のショットは母が思い出しているものである。



図55



図56



図57

洪作が母の頭越しに映し出され、その顔から怒りや憤りが消え、泣き出しそうになっているのがわかる（図58）。まだ詩の暗唱をつづけている母のようすが、顔から首、胸へと下方へティルトされていき、手のところで止まる（図59 - 61）。洪作の視線は、母の手元に注がれる（図62 - 63）。その母は黄ばんで小さく折りたたまれた紙を広げては、愛おしそうに手のひらで撫でる（図64 - 65）。聞き取れないほどの声で、まだ詩をつぶやいているが、その詩行が紙に書かれていることを明示するカメラワークがつづく。黄ばんだ紙とそれを広げる母の手が、もういちど映されたあと（図66）、幼い日の息子が詩行を書き連ねているノートの一コマが登場する（図67）。黄ばんだ紙と白いノートの紙。それらが同一であることを示すカメラワークであり、母が暗唱している詩行が白いノートに書かれていたものであることを示すカメラワークである。



図58



図59



図60



図61



図62



図63



図64



図65



図66



図67

母が暗唱している詩行は、もちろん洪作の記憶のなかにもしっかりと刻まれている。そもそも自分がつくった詩行なのだから。じつは、この母の暗唱シーンに先立って、洪作が娘といっしょに「遊動円木」を訪れるシーンがある。その遊動円木で幼い日の洪作が詩を書いたことが、話題にのぼる。

洪作 この遊動円木で、詩を書いた覚えがあるな  
 琴子 どんな？  
 洪作 忘れた  
 琴子 おとうさんの記憶力、抜群でしょ  
 洪作 あのところ書いたものは、全部、忘れた。何も残っちゃいない

遊動円木にすわって、そう話す洪作は、後ろ姿で小さく映し出される（図68）。ロングショットからミディアムショットへ変わり、洪作のサイズが大きくなっても、彼の暗さは払拭されない（図69）。彼の後ろ姿はディゾルブし、彼の記憶のなかにある過去の自分のイメージが浮かび上がってくる（図70 - 71）。彼が思い出す幼い日の自分は、母の記憶に残る洪作とまったく同じである。母の記憶にある洪作（図56）と息子の記憶にある洪作（図71）を比較すると、完ぺきに同一であることがわかる。母と息子は、同じ記憶を共有しているのである。



図68



図69



図70

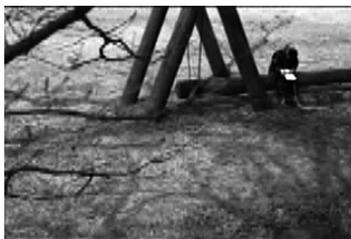


図71

しかも母は、幼い日の洪作が詩を書いた紙を大切にふところに入れて持ち歩き、その詩の内容を暗唱するほどに読みこんでいたのである。そのことを知った洪作は、顔を手でおおってワッと泣き出す(図72 - 74)。彼の涙には、数十年の歳月にわたる母にたいする怒りと憤りの消去という深い意味があるといえる。このときをさかいに、母が自分を捨てたという言葉は、洪作の口から出なくなる。これまで怒りと憤りの対象でしかなかった母は、ちょうど『おくりびと』の小林大悟が父(の記憶)を取り戻したように、洪作によって新たな意味を付与されて、生きはじめたのである。母を取り戻した洪作は、自分の人生観をポジティブなものへ変化させていく。



図72



図73



図74

これまで六篇の映画作品において、「人生」の意義がどのように描き出されているかを考察した。人生はそれぞれに異なるが、どの映画にも共通して「記憶」が人生のクオリティを決定づける鍵であることが明らかになった。

## VII. 『崖の上のポニョ』 —— 5歳の記憶で人生が決まる

もっとも「記憶」は死ぬときに重要性を増大させて浮上してくるだけではない。生きはじめたばかりの若い個体にとっても、その一生を決定するような記憶が刻みこまれることがある。ほんの5歳という早い段階であっても、記憶によって人生が意義づけられるという点では、ほかの映画と同じである。5歳で生きかたが決定づけられる体験をし、その記憶によって人生を変えた主人公が、『崖の上のポニョ』の主人公ポニョ。5歳で宗介に出会い、そのことがポニョの記憶に深く刻まれる。ポニョはもともと海底に住む小さな魚で、本名はプリュンヒルデという。陸にあがったとき宗介に出会って、「ポニョッとしてる」という理由で「ポニョ」と名づけられ、宗介が「ハム、食べる？」と話しかけると、一枚のハムを丸ごと食べて、ハムの味を知るようになる(図75)。さらに「ポニョ、ソウスケ好き」と言葉を話し、宗介を感激させる(図76 - 77)。



図75



図76



図77

その日のうちに、父フジモトによって陸から海へ連れ戻されるが、ポニョは宗介と出会ったときの自分が体験したことを欲するようになる。まず、父が与えるエサを拒絶し、ハムをほしが

ポニョ ハムがいい

父 ハム? あんな恐ろしいものをどこで知ったんだ。言いなさい、プリュンヒルデ

ポニョ プリュンヒルデじゃないもん。ポニョだもん

父 ポ、ポニョ

ポニョ ポニョ、ソウスケ好き。ポニョ、人間になるう

そして「手、ほしい」「ソウスケみたいな足、ほしい」と言いつづけ、ついにポニョは人間の手と足を突出させたばかりでなく(図78 - 79)、5歳の女の子の形へと変貌をとげる(図80)。5歳の人間の形になったサカナは、「ソウスケんとこ、行く」と言って海のうえを走っていく。はじめて人間の形のポニョを見た宗介は、すぐにポニョだと認知し、自分の母に「ポニョが女の子になって戻ってきた」と説明する。



図78



図79



図80

このあとポニョはサカナにもどるが、人間になりたいという意志は固い。ついに海の神である母から、不可逆的に人間になることを許可される。父のほうはポニョが人間になることを、全面的に賛成しているわけではなく、「いつまでも幼く無垢であればいいものを」とか、「たった5歳で・・・無理だ」といったつぶやきを漏らしている。しかし、海や陸の体系を守るために、それが最善の方法と自分を納得させている。父のこだわりは、性にめざめるまえの「無垢」な状態にとどまってほしいという願いと、一生の決定を「たった5歳で」行わせることへの哀れみが交差した気持ちから生じているようだ。しかし最後の別れのとき、彼は宗介に握手の手を差し出して「ポニョをよろしく頼む」と決意の言葉を述べる。

『崖の上のポニョ』は5歳のときの一日の記憶が、ひとりの一生を決めることを示している。ある個人に特有な「記憶」は、その人の一生に意味を与え、ほかのひとの人生とは異なる価値を見出させる。もし「記憶」が人生の描写に関与しなかったら、映画はどうであったろう。『ワンダフルライフ』の登場人物たちは、だれひとりとして自分の人生に意味を与えることができなかつたはずである。『長い散歩』の主人公は、たしかに存在した家族の絆をふたたび実感することができなかつたはずである。『おりくびと』の主人公は、父をとりもどすことができなかつたはずであるし、父の人生は惨めなままで終わったはずである。『わが母の記』の主人公は、母にたいする恨みに満ちた人生を送ったはずである。そして『崖の上のポニョ』のポニョは、人生をはじめることなく、小さな魚のまま海の泡と消えていったはずである。本論文において、このように個が有する独自の「記憶」がいかにか「人生」を成り立たせ、それに有意義な意味を与えているかが明らかになった。

今後は異文化圏の映画との比較において、「人生」と「記憶」の関わりかたの共通点や相違点を明らかにしながら、日本映画の「人生」描写における独特な特徴を解明していきたい。

## 考察映画一覧

(本論文で考察した映画)

映画作品名	制作年	監督	出演
『ワンダフルライフ』	1999	是枝裕和	井浦新 (望月隆)、小田エリカ (里中しおり)、寺島進 (川嶋さとる)、内藤武敏 (渡辺一朗)、香川京子 (渡辺京子)、谷啓 (中村健之助)
『長い散歩』	2006	奥田瑛二	緒形拳 (安田松太郎)、杉浦花菜 (横山幸・小さな女の子)、原田貴和子 (安田亜希子)、奥田瑛二 (刑事)
『花よりもなほ』	2006	是枝裕和	岡田准一 (青木宗左衛門)、宮沢りえ (おさえ)、古田新太 (貞四郎)、木村祐一 (孫三郎)
『崖の上のポニョ』	2008	宮崎駿	【声】奈良柚莉愛 (ポニョ)、土井洋輝 (宗介)、所ジョージ (フジモト)、天海祐希 (グランマンマーレ)、山口智子 (リサ)
『おくりびと』	2008	滝田洋二郎	本木雅弘 (小林大悟)、広末涼子 (小林美香)、峰岸徹 (小林淑希・大悟の父)
『わが母の記』	2011	原田真人	役所広司 (伊上洪作)、樹木希林 (伊上八重・洪作の母)、宮崎あおい (伊上琴子・洪作の娘)

## 言及映画一覧

(本論文で言及した映画)

映画作品名	原題	制作年	制作国	監督名
『オリンピア』(第一話『民族の祭典』、第二話『美の祭典』)	Olympia (Teil 1: Fest Der Volker, Teil 2: Fest der Schonheit)	1938	ドイツ	レニ・リーフェンシュタール
『東京オリンピック』	東京オリンピック	1965	日本	市川崑
『白い恋人たち・グルノーブルの13日』	13 Jours en France	1968	フランス	クロード・ルルーシュ、フランソワ・レシャンバック
『時よとまれ、君は美しい/ミュンヘンの17日』	Visions of Eight	1973	西ドイツ、アメリカ	ユーリー・オゼロフ、マイ・ゼッターリング、アーサー・ペン、ミヒャエル・フレーガー、市川崑、ミロシュ・フォアマン、クロード・ルルーシュ、ジョン・シュレシンジャー
『炎のランナー』	Chariots of Fire	1981	イギリス	ヒュー・ハドソン
『ガンジー』	Gandhi	1982	イギリス、インド	リチャード・アッテンボロー
『アマデウス』	Amadeus	1984	アメリカ	ミロシュ・フォアマン

映画作品名	原題	制作年	制作国	監督名
『プラトーン』	Platoon	1986	アメリカ	オリヴァー・ストーン
『芙蓉鎮』	芙蓉鎮／ Hibiscss Town	1987	中国	シェ・チン
『ベルリン・天使の詩』	Der Himmel Über Berlin	1987	西ドイツ、 フランス	ヴィム・ヴェンダース
『黒い雨』	黒い雨	1989	日本	今村昌平
『ミラクル』	Miracle	2004	アメリカ	ギャヴィン・オコナー
『父と暮せば』	父と暮せば	2004	日本	黒木和雄