

長門 洋平

ながと ようへい

立教大学 現代心理学部映像身体学科助教 映画研究

震度7の揺れ。倒壊する神戸の街並み。さいわい無傷で一難を逃れたものの、火の手はもうすぐそこまで迫っている。崩れかけた自宅を抜けだして、街の惨状を目の当たりにした父親は叫ぶ。「あの火はすぐに広がる。その前に困ってる人、助け出さな!」。妻と二人の娘たちに逃げる指示を出し、自分は街の「困ってる人」を助けて回るつもりらしい。「そんな、一緒に逃げよう!」と引き留めようとする娘たち。しかし父親は聞くつもりはないようだ。万田邦敏監督『ありがとう』(2006)の主人公・古市忠夫(赤井英和)とその家族を見舞う最初の試練は、こんな風に訪れる。

普通はわが身が可愛いだろう。ここで離れたら、これが家族との今生の別れになるかもしれない。しかし忠夫は果敢にも、燃え盛る家屋に飛びこみ、けが人を担ぎ出し、逃げまどう人々に指示を与え、母を失った少女に道を示す。もしも同じ状況に置かれたら先陣を切って一目散に逃げだす自信がある私などは、手足の生えた正論がヘルメットをかぶって走り回っているようにしか見えないこのシーケンスに耐えられない。いやもちろん、実話に基づく『ありがとう』がモデルとした、実在の古市忠夫には心からの拍手を送りたい。しかしそれとこれとは話が別で、要するに、映画的キャラクターとして観客が感情移入できるように「描かれて」いるかどうかという問題だ。実際に、本作の前半中一貫して曲がることのない信念と行動力を示し続けてわれわれを心底うんざりせしめた忠夫が、一転後半の冒頭にて、仕事もせずにコタツでゴロゴロしながら妻の千賀子(田中好子)に罵倒されるシーンに至って初めて観客も、「ああそうだ、映画の主人公はやはりこうあるべきなのだ」と膝をうち、コタツの怠惰な温もりの記憶とともに深い共感と感動を覚えることになるだろう。映画とは、そういうものであるべきだ。

しかし、ちょっと立ち止まろう。冒頭の、地震の直後に忠夫が街へ走り出そうとする、あの一瞬のシーン。あの場面があんなにも魅力的に輝いていたのは、一

体どういうわけなのだろうか。忠夫の逡巡ゆえではない（家族と離れたくないという思いはあっただろうが、市民の救助に向かおうとするその意志に揺らぎがあるようにはいささかも見えない）。まず注目すべきは、娘の「そんな、一緒に逃げよう！」だ。娘の身としてはごく自然な一言であり、その当然の一言のこれ以上ないまでの当然さゆえにこそ、あるいは、娘にそう引き留められた直後に一瞬引きのショットサイズになることで家族の置かれている状況が客観視されるその画面連結によって、われわれは強く打たれることになる。しかし、さらに重要なのがその直後だ。家族4人を収めるロングショットから忠夫のバストショットへ転換、娘たちの方を見ていた彼が無言のまま視線の向きを変えると、千賀子のバストショットへと切り返される。これが今生の別れになる可能性を真正面から見据えながら、つよい決意を眉間に滲ませて彼女は言う。「わかった。気いつけて」。一見したところ忠夫の正義感が鍵となっているこのシーンにおいて、その実最大の決断を行なっている——この場における最大の行為者としてある——のは疑いなく、千賀子なのだ。適切なショットサイズによってとらえられる彼女の目の強さが、そのことを何よりも雄弁に物語る。

作品序盤におかれた同シーンが早くも予告するように、『ありがとう』はその物語の中心に忠夫を置いているように見せつつも、徹頭徹尾女性たちによって駆動させられる映画である。忠夫の妻・千賀子、娘の千栄子（尾野真千子）と洋子（前田綾花）、そして映画後半の「主人公」たるキャディの飯田美子（薬師丸ひろ子）といった女性たちが、忠夫を「支える」という意味では決してなく、彼女たち自身の〈生〉のきらめきによって画面を高揚させていく様を、以下に見ていきたい。

『ありがとう』の概要を確認しておこう。本作は、実話に基づくルポルタージュ小説『還暦ルーキー』（平山譲、2001）を原作とする、万田の長編劇映画2作目（テレビ映画を除く）。阪神・淡路大震災前まで神戸の商店街でカメラ店を営んでいた古市忠夫が、震災で家族以外のすべてを失いながらも街の復興に尽力し、還暦を目前にして一念発起、プロゴルファーを目指すという物語が描かれる。映画前半で震災が、後半でプロ・テストに臨む忠夫の奮闘が描き出されるという構成になっている。

とりわけ前半の、ハリウッド超大作と見まがうばかりの震災シーケンスの存在もあってか、「ありがとう」は、万田監督のフィルモグラフィを考えると毛色

が違う」¹「娯楽作」²であるとして、そのエンタメ性をやや消極的に評価する向きもある³。たしかに、例えばアニメーションならではのデフォルメと人声を用いたサウンド・デザインで「関東大震災の表象」を換骨奪胎した『風立ちぬ』（宮崎駿、2013）や、戦略的な「暗転」によって東日本大震災を隠喩化した『寝ても覚めても』（濱口竜介、2018）との比較において、『ありがとう』の災厄表現がストレートに過ぎると感じられることは否定できない。また、「[ありがとう]と言葉を放ち続ける彼の武骨な明るさの奥からは、震災の悲劇が醸し出される演出がきちんとなされていたのだから」、「いっそ震災後の主人公の奮闘を描くだけでも十分その意図は伝わり、映画としてもすっきりしたのではないだろうか」⁴との評もあり、その意味するところもある程度は理解できる。しかしながら、そもそも本作前半の眼目はカタストロフィのスペクタクル化にあるのではない。

『ありがとう』冒頭、その「本編」開始前のアヴァンタイトルには、プロ・テストを終えた忠夫が試験スタッフの一人（永瀬正敏）に向けて両手をあわせ、涙ながらに「ありがとう」と発するシーンが置かれている。時系列を入れ替えて最初にオチを提示するというこの手法それ自体は珍しいものではないが、しかしこれが万田映画であることを忘れてはならない。作品冒頭にストーリーの結末を置くというプロット構成は、タイトルがすでにネタバレになっている『死刑囚は逃げた、あるいは風は己の望む所に吹く *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*」⁵（ロベール・ブレッソン、1956）の血を、万田のフィルムが正當に引き継いでいることを示すものと見るべきだ。ということは、「途方もなく重要でありながら、筋の展開だけを追う者がふと見逃しがちな細部の演出に驚嘆すべき才能を発揮する監督」⁶である万田にとって、少なくともこの作品においては、結末それ自体はいささかの重要性も持たないのである、と主張することがまずは可能だろう。しかしより注目すべきなのは、まったく同じオチの映像を作品冒頭と末尾に配するこの趣向によって、たとえば دونالد・キリハラが溝口健二

1 金澤誠「Kinejun front 阪神淡路大震災から「ありがとう」までの11年／仙頭武則プロデューサー」『キネマ旬報』2006年12月上旬号、13頁。

2 阿部嘉昭「孤立する顔——万田邦敏『接吻』について」『層——映像と表現』第10号、2018年、199頁、注2。

3 万田自身は次のように述べている。「僕も一生懸命面白い映画を撮ろうっていう、「わかりやすい」映画を撮ろうと。（中略）『ありがとう』は、本当にごく普通に、特に映画のマニアじゃない人が見たって全然泣けるし笑うし、感動するし、って映画だと思う」（万田邦敏「再履修 とっても恥ずかしゼミナール」港の人、2009年、364頁）。

4 増富竜也「劇場公開映画批評／ありがとう」『キネマ旬報』2006年12月下旬号、107頁。

5 日本で流通している邦題は『抵抗（レジスタンス）——死刑囚の手記より』、あるいは『抵抗 死刑囚は逃げた』。

6 蓮實重彦「許されざる者たち——万田邦敏『接吻』論」『ユリイカ』2008年4月号、255頁。

映画を語る際に用いた「デジャヴの感覚」⁷というキーワードを、『ありがとう』が招き寄せている事実である。というのも、忠夫が手を合わせて「ありがとう」と発するこのシーンの意味的な厚みが、まったく同じ映像であるにもかかわらず、一度目と二度目では著しく異なっているからだ。つまり、本作前半のかなり直接的な震災描写は、この「ありがとう」という言葉の反復のなかに差異を生じさせ、イメージに多層的なふくらみを付与するための周到な戦略に裏打ちされている。そしてそのことは、作品後半のプロゴルファー試験における、キャディの美子の存在によっても一層強調されることになるだろう。

本作前半の震災シーケンスが存在することの意義については上に見たとおりだが、それでもやはり『ありがとう』の真価は後半にあるとの見解に異を唱える者は少ないだろう。その第一の理由は、言うまでもなく、「最後の映画女優」⁸＝薬師丸ひろ子が画面上に現れているからである（「彼女が登場すると俄然映画が活き活きしていくのは驚くほど」⁹だ）。加えて、彼女の演じる美子と忠夫との関係性がどのように描かれているかという点が重要だ。彼女は当初、「やっぱり、このテスト苦手」、「だって、その人の一生がかかっているでしょう。明日から気が重い」と、硬い表情で同僚にこぼしていた。しかし、楽しそうにテストに臨む忠夫とともにホールを回るうち、そのこわばりが柔らかくほぐれ、忠夫との対話も弾んでいく。そして試験最終日の朝、二人のあいだで次のような会話がなされる。

忠夫 今日一日、わしら、コース上で夫婦になってもらえんやろか。つまり、アンタがワシの女房役ってやっちゃ。

美子 はい。

忠夫 ホンマか？

美子 夫婦一心同体で、頑張りましょう。

忠夫 ありがとう。

7 Donald Kirihiro, *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992, p. 101.

8 寺田農「映画は説明するものじゃない」青木真弥編『シネアスト 相米慎二』キネマ旬報社、2011年、81頁。同表現に関しては拙稿も参照されたい（長門洋平「セラー服と機関銃とサウンドトラック盤——初期「角川映画」における薬師丸ひろ子のレコードの役割」谷川建司編『戦後映画の産業空間——資本・娯楽・興行』森話社、2016年、319-348頁）。

9 増當、前掲書、107頁。

「本妻」(?)のことを思うと微妙に背徳的な気分させられるこのやりとりを端緒として、美子は積極的に忠夫に助言を与え、共闘の姿勢をあらわにしている。しかしここで問いたいのは、彼女は本当に、忠夫を後ろから支える「女房役」として描かれているのだろうかというものだ。答えは、否である。

もっとも目覚ましい、ラスト間際の2つのショット¹⁰を見てみよう。ひとつ前のショットで不運にも、コース上のスプリングラーに弾かれて大きく逸脱し、林のなかに入ってしまったボール。勝負を諦めた忠夫に、美子は(かなり無茶な)道を示す。「どこを狙えっちゅうねん」、「あそこ」、「そんなアホな」、「古市さんなら打てます。[中略]じゃ、あたし、林の外に出て、ボール出てくるの待ってますね」。問題はここからの、二人の物理的な位置関係である。美子が先に目的地へ向かうわけだが、その目指す場所は忠夫のいる空間の上方にある(フェアウェイは林よりも高所にある)。「男性の後ろを女性がついていく」ではなく、「女性が先行し、かつ男性の上方に達する」イメージとして構成されるこの空間表象は、男性への従属から女性主体を解き放つものとしてわれわれの目に迫ってくる。物語的な意味内容をこえて、ここでは即物的に女性が映画を主導するのである。

見事にボールをフェアウェイへ着地させた忠夫。そして、ラストショット。ラインを読む二人。本作中もっとも息詰まる、印象的な映像である。忠夫はしゃがみ、その背後に身を寄せる美子は中腰で彼に覆いかぶさるような配置になっている。ここでも、「上」にいるのは美子だ。なるほど、ゴルフというシステムの要請にしたがって、このような身体の配置になるのは当然なのだという言い方はできるだろう。しかし、ここで重要なのは、このように女性が男性の身体の上にあるというイメージが、特に長い時間的持続と的確なカメラワークによって強調されているという事実である。

加えて、映画後半における千賀子の存在にも目を向けてみよう。自宅にいる彼女や娘たちの姿は、試験が始まって以降は、クロスカッティングのかたちで断片的かつ断続的にインサートされるにとどまる。しかし、そのなかにとりわけ印象深い映像がある。試験最終日の朝に真っ先に挿入される、千賀子が朝食を用意している姿を映す10秒強のワンショットである。野菜を刻んでいるらしい彼女の姿を示すだけで何も起こらないこのショットは、クライマックスたる最終日シー

10 以下次の段落までは、映像の最小単位としての「ショット」ではなく、ゴルフのショットの意でこの語を用いる。

クエンスの導入として、単に忠夫の家族（主に千賀子）の存在にも観客の注意を促しておくためのインサートに過ぎないのかもしれない。しかし再び、これが万田映画であることを忘れてはならない。このショットに、フェミニスト映画の一つの極致というべき『ブリュッセル1080、コメルス河畔通り23番地、ジャンヌ・ディエルマン』（シャンタル・アケルマン、1975）のエコーを読み取ることも、あながち無理ではないはずだ。映画においてそれ自体が前景化されることはない——普通は、本筋に関係がないものとして省略される——「家事」という営みを徹底的に凝視する同作のように、『ありがとう』で提示されるのもまた、この「日常的」で「何も起こらない」家事というイメージの即自的な強度である。すなわち、比喩としてではなく、実際に女性が映画の主体であることが画面それ自体によって示される映画。それが万田の『ありがとう』なのだ。

本作の女性たちは、「主人公」としての忠夫を「支える」ために存在しているのではない。彼とともに、あるいは時には彼の前に立って、彼女たち自身が決断し、成長し、人生を精一杯謳歌する存在として描かれる。本稿冒頭で触れた、忠夫というキャラクターの一枚岩ぶりと比較してみても、そのことは明らかだろう。実際に、本作のプロデューサーで共同脚本家の一人でもある仙頭武則は、モデルの古市忠夫を取材するなかで、「夫婦の関係性」、すなわち「娘さん二人も含めた古市さんの家族の関係性の中で、普通のオッチャンがプロゴルファーになるという奇跡が生まれていったのではないか」との認識に至ったという¹¹。先述の、作品冒頭と末尾に置かれた「ありがとう」シーンの反復のなかで見えてくるのは、忠夫自身の想い以上に、彼がともに生きる女性たちの〈生〉のきらめきだ。つまり、女性の意思と欲望を物語レベルから前景化する2つの「女性映画」——『UNloved』（2001）、『接吻』（2007）——に挟まれ、それらとは一見「毛色が違う」ようにも見える『ありがとう』はその実、質は違えど、前後2作とともに万田映画の一つの重要な系譜を形づくっているのである。

11 金澤、前掲書、12頁。