

諏訪敦彦の映画制作

『ライオンは今夜死ぬ』(2017)を中心として

板井仁

はじめに

諏訪敦彦は、映画における制作主体としての監督という役割に対して自覚的であるために、そうした監督像ではないあり方について思考し模索しつづけている映画監督である。諏訪自身の言葉を借りるならば、「映画を作者のイメージによる支配から解放すること」⁽¹⁾である。諏訪の映画撮影の多くは事前にプロットしか用意せず俳優やスタッフらとのディスカッションを経て行われるため、細かい台詞や身体動作は俳優自身の即興的な動作に委ねられ、撮影スタッフはそれに呼応するかたちで、俳優らが展開する台詞や身体動作に合わせてカメラやマイクを移動させる⁽²⁾。物語を第一とするデイヴィッド・ボードウェルが定義するところの「古典的ハリウッド映画」⁽³⁾の枠組みを用いることのない、かつヌーヴェルヴァーグの作家主義的なあり方とも異なる映画制作によって目指されるのは、監督の意図を第一としない、偶然性にかかれた、作品に集ったものたちの相互行為において現れるものを尊重する方法である。本稿では、諏訪自身によって「公共性」や「カーニバルの方式」という言葉で形容される諏訪の映画制作の方法が、2017年に制作された『ライオンは今夜死ぬ』という作品においてどのように表現されているかを明らかにする。

1. 制作背景について

諏訪はインタビューにおいて、『ライオンは今夜死ぬ』の主人公にジャン＝ピエール・レオを起用した経緯についてゴダールの映画を用いて説明する⁽⁴⁾。ゴダールは現実には存在しないような人物を演じるレオを起用しながら、フィクションによって別の現実を信じさせるのではなく、「映画を撮ってますよ」という、この現実を隠すことのない映画を制作する作家であるという⁽⁵⁾。諏訪が目指すのは、フィクションによってまったく別様の新たな世界を提示することではない⁽⁶⁾。「どこかにある現実ではなく、この世界を信じること」⁽⁷⁾に結びつくもの、映画によって「世界なるもの le monde」を構成するのではなく、映画を通じて「この世界 ce monde」への信を映しだそうと試みるものである。とはいえ、ゴダールへの共感を語りながら本作でヌーヴェルヴァーグの俳優たちを起用する諏訪の立場は、歴史的アヴァンギャルドとしての作家主義的なあり方もまた異なっている⁽⁸⁾。諏訪の目指す立場は「強い演出家」あるいは映画作家としてではなく、監督という制作主体をいかに解体しうるのかに専心する「弱い映画監督」である⁽⁹⁾。自身の作品が形式主義へと陥りうることにともまた自覚的である諏訪は、自身を「演出家」や「映画作家」としてではなくあくまで「映画監督」と形容することで、主題か形式かという対立軸から逸脱しつつ、別の視点に立つことをも目指している。「弱い映画監督」を選びとったところで、作品が諏訪の作品であることから逃れることはできない。しかしながら、その「弱さ」によって、映画に参加するものたちの存在や、そのイメージが複数のものたちによって見聞きされる相互行為としてあるということ、監督個人だけが代理することのないかたちで映し出しうるのではないだろうか。

諏訪作品の多くのショットは長回しが用いられている⁽¹⁰⁾。諏訪はカット割りをためらう理由について、「人物のアクションや物語の因果をより重要な主題とし、その他の要素を背景として切り捨てるのではなく、そこに何らヒエラルキーを与えないような視線というものを際だたせようとしてしまいます」⁽¹¹⁾と述べている。長回しによって物語の進展に欠かせない登場人物たちの「行動」よりも「時間」を前景化させ、「世界を見ることそのもの」を映しだそうと試みるのだが、しかしそれは観客の情動に訴える映画のあり方、観客が共感し自己同一化しうるように事前に脚本やカット割りを決める方法をとらないことをも意味する⁽¹²⁾。もちろん、脚本と撮影とを同時に行う以上このような方法は根本的に不可能なのだが、長回しによって映画は、観客の心を奪うのではなく観客に思考をもた

らしうるイメージを提示し、そこで観客は見者 voyant⁽¹³⁾となる、つまり、「世界を見る」ものとなる。けれども観客が共感しうる作品ではないものを志向すること、多義性=曖昧さを含むショットを思考するために結果的に物語性が希薄なものとなりうる作品を志向することは、企画段階では商品として売れる作品になりうるのか判断できないものを目指すことでもある。そのため諏訪は日本での映画制作を諦めざるを得ず、2000年代後半以降は制作の場をフランスへと移すことを余儀なくされる⁽¹⁴⁾。

諏訪はまた別の場所で、長回しを用いる理由についてアラン・ロブ=グリエが語るころのバルザックとカミュの小説の差異の喩えによって説明している⁽¹⁵⁾。バルザックの小説が世界のすべてを知っているような超越的な視点で描かれているのに対し、カミュの小説は一人称の視点で描かれており、世界全体を見通しうるという認識を持っていない。諏訪の映画は、超越的な視点に立ち作品全体を支配し制御しうるあり方を避ける、という点においてカミュの立場をとる。「切り返しショットというものは想定される全体のまとまり、全体があるという仮定がなければ成立しないショット構成だと思うのです」⁽¹⁶⁾と語る諏訪において、長回しは映画を「公共性」へと開きうるショットとしてあるのではないか。もちろん、あらゆる長回しがそのような効果をもたらすわけではないが、諏訪にとって事前にカット割りを決めることや切り返しショットを用いることは、多義性=曖昧さを包含する開かれた全体を分断することで閉じられた総体を構成し、俳優やスタッフの動きを管理・制限することになるため避けられるべき方法であった。モンタージュは撮影後の編集段階における操作であり、多義性=曖昧さを含んだショットを編集者の意図するものへと縮減してしまう効果をもたらしうる⁽¹⁷⁾。しかし諏訪はモンタージュを完全に禁止しているわけでもない。伊津野知多によれば、バザンは物語性や表現性としての「美学的リアリズム」と、現実を記録する能力としての「技術的リアリズム」というリアリズムの二つの側面の両方を同時に思考しており、モンタージュなど人間の表現性の介入を否定してはいなかったという⁽¹⁸⁾。諏訪の企図は制作主体としての監督をいかに解体するかにある。即興的な共同作業によって「お話を考えるプロセス」と「撮影するプロセス」とを同時に行うことで、諏訪は俳優やスタッフたちの意見を柔軟に取り入れ、映画に集うものたちすらも見通しえないものを映し出す可能性を開く。

諏訪がヌーヴェルヴァーグの映画作家から引き継ぐもの、それは映画の作り手たちを映画作家として顕揚するあり方ではなく、映画制作における規範を解体せんとするあり方である。既存の映画制作の方法を解体することで目指されるのは、監督や演者、スタッ

フのあいだにあるヒエラルキーを解体しながら、映画に集うものたちの協働によって映画を制作することである。それは、外部へと開かれた誰もが参加可能なものとしての映画のあり方であり、「公共性」という言葉によって表現されるものである⁽¹⁹⁾。ハンナ・アーレントによれば、「公共性」の領域とは、他者が奪われている私的な領域とは異なり、他者が存在することで自分が他者によって見聞きされる存在となる空間のことである⁽²⁰⁾。その領域は、同時に自分もまた「見者」となり自分以外の他者へと関心を向け応答する空間でもある。「世界を見る」こととは、共約不可能なさまざまなものたちの存在を見聞きし、受け止めることではないだろうか。

『ライオンは今夜死ぬ』の出品で参加した2017年9月のサン・セバスティアン国際映画祭において開催されたマスタークラスにおいて、諏訪はこれまでの作品と本作との違いを語っている。諏訪によれば、これまでの作品は、なるべく最小限の要素を用いて集中へと向かっていくようなものだったのに対して、今回の作品は、オープンに「いろんなものを肯定して、いろんなものを自分が受け入れていく」⁽²¹⁾ことを目指したという。それは、制作主体をばらばらにするのではなく複数化すること、諏訪がミハイル・バフチンを引用して語るところの「カーニバルの形式」としての作品である⁽²²⁾。

カーニバルっていうのは演じるものも演じられるものも区別もなく、観客と舞台の区別もなく、鑑賞されるようなものでもなく生きられるものなんだと、だからカーニバルっていうのはいつどこで始まるか分かんないし、道端で誰か何か始めたら、それを見ていた通行人が何かを始めてもいいみたいな状態が作り出されていく、それを統御する作家みたいのがないわけです。カーニバルでは、僕達が普段暮らしている時にやってはいけないことをやっていいんです。ヒエラルキーとかが破壊されて、普段はやってはいけないことをやってもいい、(映画に出演している)この子達がおじいさん(ジャン=ピエール・レオ)をクソジジイとか言ってもいい。(括弧内筆者)⁽²³⁾

諏訪は制作主体を複数化することによって超越的な存在としての監督像の解体を目指しながら、他者の存在を排除することのない「公共性」に開かれた、「カーニバルの形式」としての映画づくりを模索する。『ユキとニナ』(2009)においてイポリット・ジラルドと共同で映画を監督したのは、このような背景があったからではないかと考えられるが、この作

品で子どもたちと映画制作を行い、日本においてもまた「こども映画教室」に携わることで、より多様な人々と出会い、公共性へと開かれた映画づくりを模索していく⁽²⁴⁾。先述のとおり、これまで恋人あるいは家族単位の間人関係、「最小限の要素」で映画を制作してきた諏訪は、『ライオンは今夜死ぬ』では映画づくりを通じた幅広い世代との出会いと交流をヒエラルキーのないあり方で描いている。本作は、諏訪が実際に南仏の子どもたちともに行った映画のワークショップをもとにして制作されているが、そのさい彼／女たちには既存の映画制作のシステムを教えることをしなかったという⁽²⁵⁾。諏訪は子どもという存在を常識や規範を飛び越えるものとして考えており⁽²⁶⁾、子どもを理想化しているように捉えられなくもないが、しかしそこで退けられているのは「強い」監督として子どもたちに呼びかけ規範を内面化させるような権力である。それでは、上述の諏訪の試みは、作品においてどのようなあらわれているのだろうか。

2. 「動作の生起する場所」

あらすじは以下の通りである。老俳優のジャン(ジャン=ピエール・レオ)は、南仏での映画撮影に臨んでいる。それは死についての映画である⁽²⁷⁾。しかし、相手役の女性の恋わずらいによって撮影は数日間中断されることになる。ジャンはこのヴァカンスを利用して、今は亡き恋人が住んでいた古い屋敷を訪ねることにする。

屋敷に到着したジャンは、「死の危険」と書かれた看板を横目に裏口から屋敷の中へと侵入する。屋敷内をぶらぶら歩き、寝室へとたどり着くと、ジャンはいつのまにかベッドで眠ってしまう。そんなとき、近所の子どもたちがやってくる。子どもたちはこの屋敷で映画を制作しようと目論んでいる。部屋へと侵入する子どもたちを驚かし部屋から追いつ出すジャン。すると、彼の目の前に、死んだはずの恋人ジュリエット(ポーリーヌ・エチエンヌ)が、当時の姿のまま現れる。ジャンは、ときおり現れる彼女の幽霊と対話をしながら、この屋敷で撮影中断期間の数日を過ごすことに決める。

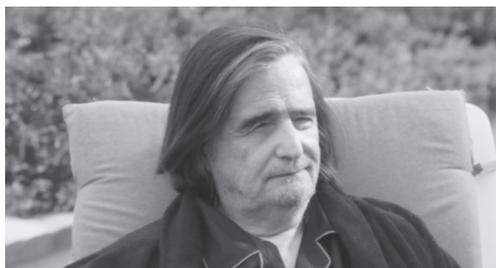
子どもたちは、街で墓参りや買い物をするジャンの動向を追いかけカメラで隠し撮りをするが、すぐジャンに見つかってしまう。やがて、仲良くなったジャンと子どもたち。彼／女らはジャンに映画への出演を持ちかける。ジャンはそれを快諾し、子どもたちとともに映画を撮影し始める。映画の内容は、屋敷に侵入した子どもたちが、幽霊と会話をする老人と出会う物語である。

映画撮影をとおして子どもたちと交流し、ジュリエットの幽霊と対話しながら、ジャンは「死」について思考させられる。子どもたちとの映画撮影が終わり、屋敷を出たジャンは、撮影現場に戻り、もう一度「死」を演じることに挑戦する。

本作は二つの撮影現場が登場する。ジャンが出演するも撮影が中断される、既存の映画制作方法による撮影現場と、ジャンと子どもたちが共同制作をする、諏訪が目指す開かれた撮影現場である。本作の大部分は映画を撮影するシーンによって構成されており、諏訪の映画制作に対する問いを扱った作品であるといえる。

先述のように、世界全体は見通しえないというカミュの視点に立ち映画を制作することは、諏訪の目指すあり方から遠ざかっているかのように思われる。しかしこのようにして撮影された諏訪の映画は、主観的／客観的というあり方を乗り越えるもの、そうした二分法とは異なるあり方を提示するものとしてある。それは、ジョルジュ・アガンベンが主体の中動態について語ること、「主体は動作(仏語で action と訳される)を支配するのではなく、みずからが動作の起こる場所なのである」⁽²⁸⁾という言葉に接近する。監督という制作主体からは逃れられないということに自覚的である諏訪は、動作を支配する主体としてではなく、動作の生起する場所として振る舞うのである。

たとえばそれは、ファーストシーンにおいて現れている。およそ4分間の長回しによって構成されるファーストシーン(0:00:21-0:04:10)は、光に満たされた画面にミディウム・クロスアップで映し出された老俳優ジャンの顔から始まる【図1】。カメラがゆっくりと引いていくと、ジャンは椅子にもたれながら、画面外の左に座る女性スタッフと台本の読み合わせをしていることが明らかになる。途中、ジャンが監督ヴァンサンを呼びつけ、読み合わせが中断されると、ヴァンサンが画面右から現れ、先ほどまで女性スタッフが座っていた画面左の椅子に座る。ジャンはいま読み合わせた台詞の変更を提案しようとする。それは「死」に関する台詞である。しかしヴァンサンはあまりジャンの話聞いてはいない。そのあいだもカメラは徐々に後退していくのだが、それによってジャンの周囲では、撮影部や照明部、録音部などのスタッフたちが機材の調整をしていることが明らかになる【図2】。ヴァンサンはジャンの話一旦切り上げ立ち上がると、画面の右手前へと歩いてくる。カメラはリフレーミングし、その速度を速め、移動するヴァンサンを追いかける。右側から現れたスタッフがヴァンサンに対して、相手役の女性アンナが楽屋から出てこないことを伝える。ヴァンサンは踵を返し、もういちど左斜め奥へと移動すると、カメラもまた前進しヴァンサンを追いかけていく。ヴァンサンは再びジャン



【図1】



【図2】



【図3】

の隣に座る。ジャンは自分が「死を演じられるのかどうか」をヴァンサンに相談するが、ヴァンサンは「あとで話そう」という。結局撮影は中断され、ジャンはスタッフに手を引かれ、画面右手前へとフレームアウトしていく【図3】。

諏訪は本作を映画の撮影現場から開始する。このシーンは、カメラが後退していくにつれて画面外に存在する撮影スタッフが徐々に映し出されていくのだが、カット割りがされないことによってその全体が明らかにされることはない。はじめはジャンを、ついでヴェンサンを捉えるカメラは徐々に、監督と俳優と撮影スタッフとを同時に映しながら、ドリー撮影で用いられたレール自体さえも画面内へと映し出す【図3】。手前へと延びたレールは、さらなる画面外へと開かれうることを示唆すると同時に、はじめ客観的なショットであると想定されたファーストシーン

が、映画内の撮影現場のカメラマンの視点から捉えられたものであることが明らかになる。このショットは、クローズアップとロングショットを行き来する客観的なショットでありながら、同時にカメラマンの眼としてのPOV(主観)ショットでもあり、観客は映画を観ること／撮影することの両方の位相に置かれるのである。このショットは、映し出されたものたちを支配するというよりは、動作の生起する場所を開くものとしてある。諏訪は撮影時の段階において俳優やスタッフのヒエラルキーを解体することを目指しな

がら、そこで撮影され完成された作品の段階においても、こうした開かれを達成している。そこで映画を観ている観客もまた、映画撮影という経験を共有し、映画と現実とが地続きであるような、「自分も映画を作ることに参加しうる、映画を作ることは自分と無関係じゃない」⁽²⁹⁾と思えるような構成をとる。諏訪はさまざまなものたちを私的なものとして包摂するのではなく、動作が生起する場として振舞いながら、撮影現場における俳優やスタッフの存在に注目し、それを鑑賞する観客たちによっても見聞きされるものとして映画を展開する⁽³⁰⁾。諏訪はこのような画面構成によって映画制作において必要不可欠であったスタッフの存在を明らかにし、かつそれを見る観客すらも映画づくりへと巻き込もうと試みている。

3. 「死」＝「出会い」とは

『ライオンは今夜死ぬ』はそのタイトルからも理解されるように、死を扱った映画である。先述のように、ファーストシーンで撮影している作品もまた死についての映画である。はじめ死を演じることを躊躇しているジャンは、子どもたちと出会いジュリエットと再開し、彼／女らとともに過ごすことで、死との向き合い方について思考するようになる。楽屋のシーン(0:04:10-0:07:54)では、ジャンは「どうすれば死を演じられるか」について監督ヴァンサンと会話を交わす。

ジャン 「悩んでいることがある」
「君が撮ろうとしているのは、死なんだ」
ヴァンサン 「まさに」
「死はある種の安らぎでは？ 消滅はするが、とても穏やかなもの」
ジャン 「違う」
「死とは、“出会い”なんだ」

3分44秒の長回しによって撮影されているこの楽屋のシーンにおいて、カメラは左右にパンをすることもあるが、上述のやりとりのあいだ(0:05:00-0:06:00)は、カメラはじっと動かず、言葉を待つかのように鏡越しのジャンを捉えるだけである。この間、ジャンの目線の先、画面外左にいるヴァンサンの姿は映されることがないため、ジャンは死につい



【図4】

て画面外へと言葉を投げかけるのみである【図4】。諏訪のインタビューによって、この一連の台詞はレオが即興的に発したものであることが明らかになっているが、ここで死を「安らぎ *apaisement*」であると定義するヴァンサンに対し、ジャンは死を「出会い *rencontre*」

であると定義する⁽³¹⁾。つづけてジャンは、70歳と80歳の間は「出会いを準備する」点で一番大事な歳月であると語る。「死とは出会いである」というジャンの言葉は、屋敷の裏門に掲げられた「死の危険」という看板に気付きながらも裏口から不法侵入をしたこと(0:13:25)、自らを死の危険へと晒すことによって実現される。屋敷への不法侵入によって、死んだ元恋人であるジュリエットの幽霊と出会い、かつこの屋敷で映画を撮影している子どもたちと出会うのである。

ジル・ドゥルーズは、「出会い」を、思考を駆動させるもの、思考を強制するものとして定義している⁽³²⁾。「死」もまた当人においてはいつ訪れるのか知りえない受動的なものであるが、ドゥルーズにとって思考は、「出会い」という外部からの不法侵入によってしか生じないものである。思考は「受動=情念 *passion*」であり、われわれが思考するには、「思考することを強いるものとの出会いの偶然性 *la contingence d'une rencontre avec ce qui force à penser*」を当てにすることしかできないのだという。ジャン=レオが「死」は「穏やかなもの」ではなく「出会い」であると定義しながら語る「出会いを準備する」こと、「出会いを待つ」こと(0:58:38)は、思考の受動性をあらわしている。画面外のヴァンサンに向かって語っていた「死」、ジャンの外部にあり演じることのできない死は、屋敷への不法侵入をきっかけとして出会うものとなる。思考は一人では駆動されない、出会いによって引き起こされるものである。出会いを準備すること、出会いを待つこととは、同じ場所に留まりじっとしているということではなく、むしろそのような出会いの偶然性に受動的にさらされる場所へと能動的に向かうことである。

「死」が「出会い」であるならば、この映画は出会いを描いた映画でもある。ジャンはジュリエットの幽霊や子どもたちと出会うことで思考が強制される。それは、偶然引き起こされた撮影中断期間によってもたらされたものであるが、彼/女らと関係し交流をと

り結ぶことによって、ジャンはファーストシーンでは演じることのできなかつた死を、ラストシーンで演じる決断をするに至る。

4. 外部

「出会い」が外部から到来し思考を促すものならば、映画制作における諏訪の即興演出はまさしく出会いと呼びうるものとしてある。カメラの前で自由に即興的に振る舞うレオ=ジャンのセリフや身体動作は、自由に即興的に振る舞う子どもたちにとっての外部として出会いの対象となり、また反対に子どもたちはレオ=ジャンにとって出会いの対象となっている。「出会いを準備する」こと、「出会いを待つ」ことは、それらを捉えるカメラのあり方に通じる。カメラの前で演じるものたちを追いかけるスタッフたちは、彼/彼女の身体動作に対応すべく、自分が予想だにしない方向へと向かったとしても対応できるように、待ちかまえ、準備をするのである。映画を開かれたものにするのは、このような相互行為を尊重するような制作方法をとるといことである⁽³³⁾。『ライオンは今夜死ぬ』というタイトルは、レオが顔合

合わせの際に歌ったアンリ・サルヴァドールの *Le lion est mort ce soir* に由来しているというが、来たるべき「出会い」=「死」を待ち構えるライオン=レオという意味にも解釈できる⁽³⁴⁾。

レオ=ジャンは、「死」を「出会い」であると定義しながら、かつての恋人の幽霊という、自らが経験することのできない死と出会うのだが、ここで使用されるのが鏡である。楽屋でのジャンが監督と死について語る時、ジャンの顔は鏡によって捉えられていたが【図4】、鏡は屋敷に侵入したジャンがはじ



【図5】



【図6】

めてジュリエットと出会うとき(0:19:00)【図5】、二度目に出会うとき(0:38:17)【図6】にもまた用いられる⁽³⁵⁾。

画面内において画面外を映し出すことを可能にする鏡は、切り返しショットを用いることなく相対する人物を捉えることを可能にする。出会うことばかりか会話さえ不可能な存在であるはずの死者ジュリエットは、鏡によって映し出された画面外から到来することでそれが幽霊であることが理解されるのだが、ジュリエットの三度目以降の出現においても、ジュリエットはジャンを中心として捉えるショットの画面外から現れ、そしてシーンの終盤で画面外へと消えていくことによって示されている。ここでもまた死は、外部から到来する出会いとして描かれている。

映画の冒頭において死を演じることができないと苦悩していたジャンの心境は、ジュリエットの幽霊や子どもたちと出会うことで次第に変化していく。ジャンがジュリエットと初めて出会ったシーンで、ジュリエットに対し、二人の物語に関する「結末は言わないでくれ」(0:18:40-0:21:18)と言っていたジャンは、中盤、二人の夜の散歩のシーン(1:02:14-1:04:18)になると、今度は自らが結末についてジュリエットに問いかけている。

ジュリエット 「結末を知りたい？」
ジャン 「どんな物語も結末は同じ」
ジュリエット 「そう？」
ジャン 「例外はない」
ジュリエット 「結末は？」
ジャン 「死だ」
ジュリエット 「つまらない」
ジャン 「だとしたって死は生の一部なんだ」
「生がつくる影だ」
「人生とは死と手を携えて歩むものなのだ」

はじめ、物語の結末を聞くことを否認していたジャンは、切り返しショットを含む上述のシーンにおいては「死は生の一部なんだ」と口にしながら、外部としての死を生と手を携えて歩むものとして受け容れている。それは子どもたちと映画制作を行い、かつジュリエットと対話をするなかで起こったジャンの変化である。

このようなジャンの変化は、映画を公共性へと開くことを試みる諏訪のあり方とも通じる。生は外部との出会いを経ることで、かつてそうであったところの外部をその一部へと組み込んでいく。ジャンとジュリエットの出会いのシーンを繰り返しショットによってではなく鏡を用いたショットによって構成することのうちに、外部という認識しえない世界の広がりとの関わり方が現れている。出会いのシーンにおいて繰り返しショットを使用せず、鏡によるショットで2人を捉えること、また楽屋でのシーンにおいて、「死」について語るジャンの左側にいるはずのヴァンサンを映さないことは、画面外を尊重すること、「手を携えて」歩むことであり、全体を開かれたものにするに共鳴することなく引き受けること、そのありようを受け容れるということではないか。

初めの2シーンにおいて長回しを用いていた諏訪は、物語が進行するにつれてカット割りや繰り返しショットを徐々に導入していくのだが、それは方法論に固執するのではないあり方、映画が監督一人の美学を追求するだけの閉じられたものとなってしまうことから逸脱していくことである。ジュリエットが湖の中へと消えていくシーン(1:26:35-1:29:01)では、諏訪にとって異様な知覚である繰り返しショットが使用されているが、むしろその異様さをカメラ視線180度の繰り返しとフィルターで拡大することによって、死者であるジュリエットの幻想的で美しいモンタージュが構成されている。この繰り返しは、諏訪がカットを割らないことを知っているがゆえに撮影監督のトム・アラリが提案したものであるという⁽³⁶⁾。その異様さは、繰り返しによってもたらされる緊張によっても喚起されているが、アラリによる美学的リアリズム⁽³⁷⁾の発露としても捉えられるだろう。それは、「公共性」を目指す諏訪が、自分にとって外部であるところのアラリによる美学的表現と手を携え尊重することにおいてあらわれた協働のものである。

まとめ

本稿では、制作主体としての映画監督というあり方からいかに逸脱しうるのかを模索する諏訪敦彦における映画制作の方法を論じながら、それが『ライオンは今夜死ぬ』においてどのようなかたちで現れているのかについての分析を試みた。諏訪は本作において映画制作というテーマを扱うことで、制作段階において映画に参加するものたちの相互行為を尊重し、死と出会いというテーマを扱うことで、外部を排除するのではなく、その

ような外部とともに歩むあり方を描き、既存の映画制作方法を突き崩しながら公共性に開かれうる映画を目指した。諏訪の映画がわれわれを強く惹きつけるのは、「弱い監督」と自らを定義づけ、観客さえも参加しうるような公共性に開かれた映画を模索しつづけていることにあるだろう。観客が受動的なかたちで不可避免的に思考せざるをえない状況に置かれること、それこそが「公共性」に開かれた映画であることの証左にほかならない。

註

- (1) 是枝裕和『ワンダフルライフ』の映画評の中で、諏訪は「映画を作ることは共同作業ではない。孤独な作業なのだ」と語りながら、同時に「映画は1人で作るものではない。共同作業なのだ」とも語っている。諏訪敦彦「孤独の発見」『映画芸術』1999 春号、No. 387、編集プロダクション映芸、1999 年、92-101 頁。これは、ジャン＝リュック・ゴダールの言葉にも通じる。「映画は職人芸ではない。芸術なのだ。映画づくりは共同作業ではない。ひとは映画づくりにおいてはつねにひとりなのだ。」ジャン＝リュック・ゴダール「ペルイマノラマ」『ゴダール全評論・全発言 I 1950-1967』奥村昭夫訳、筑摩書房、1998 年、260 頁。
- (2) 多くの映画はこうした方法によって撮影されているというが、オムニバス映画『バリ、ジュテーム』のうち的一本である短編作品「ヴィクトワール広場」は、事前にカット割りを決めて撮影が行われたという。
- (3) David Bordwell, "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures", *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen, Columbia University Press, 1986, p. 17-34. (デヴィッド・ボードウェル「古典的ハリウッド映画——語りの原理と手順」杉山昭夫訳、『新映画理論集成②——知覚・表象・読解』岩本憲児／斎藤綾子／武田潔編、フィルムアート社、1998 年。)
- (4) 諏訪敦彦「『ライオンは今夜死ぬ』インタビュー」OUTSIDE IN TOKYO、2018 年、<http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/suwanobuhiro/03.html>、2019 年 9 月 30 日取得。
- (5) 諏訪は同じインタビューにおいて、レオについて「僕達の現実と映画がつながっている」ことを思わせる存在であると語っている。諏訪は他の場所でも、ドゥルーズの言葉を引用しながらレオについて語っている。「それはぶらぶら歩き、「バラード」(さすらい、散策)の俳優ということでしただけ、ドゥルーズはそれについて「職業的非俳優 non-acteur professionnel」という言い方をしていました」。諏訪敦彦・宇野邦一「ヒロシマ、身体、イメージ」『ドゥルーズ・知覚・イメージ——映像生態学の生成』せりか書房、2015 年、123 頁。Gilles Deleuze, *Cinéma 2*:

L'image-temps, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 31.(ジル・ドゥルーズ『シネマ 2 * 時間イメージ』宇野邦一／石原陽一郎／江澤健一郎／大橋理志／岡村民夫訳、法政大学出版局、2007年、26頁。)

- (6) このような方法は、諏訪の過去の作品においても散見される。たとえば長編第3作『H story』(2001)は、アラン・レネ『二十四時間の情事(ヒロシマ・モナムール)』(1959)の完成しないリメイク映画を撮影する作品である。また長編第1作『2/ デュオ』(1997)は、フィクション映画でありながら、主人公の2人が役を演じたままインタビューされる映像が挿入される。ALBIONの広告動画として公開された短編『ずっとそばにいます』(2019)でも、撮影現場が映されている。
- (7) 諏訪・宇野、前掲書、120頁。これはドゥルーズの「この世界への信」を意識して語られた言葉であるだろう。*Cinéma 2*, p. 223.(『シネマ 2』240頁。)
- (8) 作家主義に関しては、以下の論文を参照した。James Naremore, "Authorship", in *A Companion to Film Theory*, ed. Robert Stam and Toby Miler, Blackwell, 2004, pp. 9-24.
- (9) 諏訪は、友人であるペドロ・コスタとの対話の中で、自分たちが「弱い映画監督」であることを語ったという。こうした監督像に対して「強い演出家」とは、現場で起こるすべてを統御する存在としてある。「強い演出家というのは世界を牛耳ることができるわけです。映画が描こうとする世界に対して超越的な場所に立つことができるのです。」諏訪・宇野、前掲書、131頁。
- (10) ゴダールに関しては、以下の研究を参照した。平倉圭『ゴダールの方法』インスクリプト、2010年。
- (11) 諏訪・宇野、前掲書、131頁。
- (12) 諏訪は、映画に現実を忘れさせる機能を持たせることを回避しようとしている。先述の「古典的ハリウッド映画」の枠組みとは異なる方法である。諏訪、前掲 Web ページ、<http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/suwanobuhiro/03.html>(2019年9月30日取得)。
- (13) *Cinéma 2*, p. 9.(『シネマ 2』3頁。)
- (14) 『ライオンは今夜死ぬ』は、フランス国立映画センターの製作費前貸制度 *avance-sur-recettes* (アヴァンス・シュール・ルセット)を利用して製作されている。以下、公式 Web サイトを参照。https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/resultats-commissions/avance-sur-recettes-reunion-du-14-avril-2016--resultats-du-2eme-college_601076(2019年9月30日取得)。しかし今年、日本で20年ぶりに映画制作が行われていることが明らかになった。
- (15) 諏訪敦彦・板井仁・片岡佑介・瀬尾尚史・正清健介「シンポジウム：映像と記憶、出来事——諏訪敦彦氏をお迎えして」『言語社会 10』2016年、67-68頁。
- (16) 諏訪は繰り返しショットを「ドゥルーズ的な問題」として語っている。ドゥルーズは『シネマ 1 * 運動イメージ』において、全体 *tout* と総体 *ensemble* とを区別する。総体は人為的に閉じられたものであるが、全体は開かれたものである。ドゥルーズは総体をショットに、全体をモ

- ンタージュに対応させる。バザン主義者を称する諏訪は、ドゥルーズの定義をもう一度反転させながら、繰り返しショットによるモンタージュこそが想定される全体(ドゥルーズの言うところの総体)を構成するために忌避されるものであると考える。上記同書、53頁。Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'image-movement*, Les Éditions de Minuit, 1982。(『シネマ1*運動イメージ』財津理/齋藤範訳、法政大学出版局、2008年。)
- (17) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Éditions du cerf, 1994, pp. 49-61。(アンドレ・バザン『映画とは何か』上巻、野崎敏/大原宣久/谷本道昭訳、岩波文庫、79-102頁。)
- (18) 伊津野知多「アンドレ・バザンのリアリズム概念の多層性」『アンドレ・バザン研究』第2号、2018年、113-114頁。
- (19) 諏訪敦彦・井上間従文『『貧しい』世界の内奥から：映画における雑多性と公共性』『映像と批評 ecce3 映像と言語の世界』、森話社、2012年、21頁。
- (20) Hannah Arendt, *The Human Condition*, the University of Chicago Press, 1958, p. 58。(ハンナ・アレント『人間の条件』ちくま学芸文庫、志水速雄訳、1994年、87頁)
- (21) Sansebastianfestival, *MASTERCLASS—NOBUHIRO SUWA*, Saint-Sébastien Film Festival, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=damdnGPsSP8>. (2019年9月30日取得)。
- (22) ミハイル・バフチンは『ドフトエフスキーの詩学』において、ドフトエフスキーの小説を「カーニバル文学」として形容する。「カーニバル文学」とは、小説世界が一人の主人公によって統括されるのではなく、複数人間同士が対話を通じてポリフォニー的に構成されるような文学の形式である。ミハイル・バフチン『ドフトエフスキーの詩学』望月哲男/鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、1995年。
- (23) 諏訪、前掲 Web サイト、<http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/suwanobuhiro/05.html> (2019年6月6日取得)。
- (24) こども映画教室に関しては、以下の本を参照。土田環編『こども映画教室のすすめ』春秋社、2014年。
- (25) Le Cinéma, cent ans de jeunesse, *Entretien avec Nobuhiro Suwa*, <http://www.cinema.theque.fr/cinema100ansdejeunesse/en/perspectives/filmmakers-perspectives.html>, (last accessed June. 26, 2019).
- (26) Sansebastianfestival、前掲動画 URL。
- (27) 実際にレオは、この作品の撮影直前までルイ 14 世が死ぬまでの 15 日間を題材としたアルペール・セラ監督『ルイ 14 世の死』(2016)を撮影していた。
- (28) ジョルジョ・アガンベン『身体の使用——脱構成的可能態の理論のために』上村忠男訳、みすず書房、2016年、59頁。(Giorgio Agamben, *L'usage des Corps: Homo Sacer, IV, 2*, Traduit par Joël Gayraud, Éditions du seuil, 2015, p. 58.)
- (29) 諏訪、前掲 Web サイト、<http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/suwanobuhiro/03.html>

(2019年6月26日取得)

- (30) 諏訪は『ユキとニナ』での撮影のエピソードを取り上げながら、「大抵の映画」は監督の演技プランに対して「従順な人たちが映っており、それは「ある従順さを表現している」と語っている。しかし監督の演技プランを俳優に押し付けるような演出は、俳優自身のうちにあらわれる肉体的な反応や感情を蔑ろにする方法となってしまう。諏訪が俳優たちとの対話を重要視するのは、このような演出を回避するためであろう。諏訪敦彦「罪の天使たち」アテネ・フランス文化センター、2009年12月10日、http://www.athenee.net/culturalcenter/special/special/suwa_t.html(2019年9月28日取得)。
- (31) 吉井塔子「ジャン＝ピエール・レオを驚かせた諏訪敦彦監督の撮影手法」シネマトゥデイ、2017年10月24日、<https://www.cinematoday.jp/news/N0095576>(2019年9月30日取得)。
- (32) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, pp. 181-182.(ジル・ドゥルーズ『差異と反復』財津理訳、河出文庫、上巻 372 頁。)
- (33) たとえばジャンは、子どもたちに映画の脚本を考えるように求める。子どもたちはジャンにたくさんの質問を投げかける(子どもたちは、自分たちが撮影する作品の中で大胆に「死」を演じている。)諏訪は、「悪ノリ」で本物のライオンを映画内に登場させたというが、画面上にあらわれるものの意味を明らかにしないこと、ジャンのセリフの意味を明らかにしないことは、観客にその意味を思考し解釈させるのに役立つだろう。またそれはストーリーを第一とする映画制作をやめることでもある。Sansebastianfestival、前掲動画 URL。
- (34) Jean-Baptiste Morain は、レオが直前まで『ルイ 14 世の死』で王の役を演じたことを意識しながら百獣の王であるライオン lion のラテン語が leo であることを指摘しつつ、これが俳優の王であるレオ Léaud と掛かっていることを指摘している。Jean-Baptiste Morain, *Jean-Pierre Léaud ne peut-il plus jouer que des rois moribonds?*, Les Inrockuptibles, 2018, <https://www.lesinrocks.com/2018/01/05/cinema/jean-pierre-leaud-ne-peut-il-plus-jouer-que-des-rois-moribonds-111029566/>(last accessed June. 26, 2019)。これまでの諏訪の映画のタイトルもまた複数の意味に解釈できるものが多い(『H story』や『不完全なふたり(仏題: Un Couple Parfait)』など)。解釈可能性を残すという意味では、諏訪はキャリアの初期から観客の側へと開かれた作品を制作していることがわかる。
- (35) 諏訪はそのほかの作品においても切り返しの代わりとして鏡のショットを用いている。鏡は、処女作『2/ デュオ』から、最新作『ずっとそばにいます』でも使用されている。
- (36) 諏訪、前掲 Web サイト、<http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/suwanobuhiro/06.html>(2019年9月30日取得)。
- (37) 伊津野知多「アンドレ・バザンのリアリズム概念の多層性」『アンドレ・バザン研究』第2号、2018年、131頁。

(いたい じん／博士後期課程)