



第1回京都映画祭

1st. KYOTO FILM FESTIVAL

国際シンポジウム
～時代劇と世界映画～

1997年12月13日(土)

京都市北文化会館

主催：京都映画祭実行委員会、京都市

共催：関西日仏学館、関西ドイツ文化センター

イタリア文化会館、ブリティッシュ・カウンシル西日本

Kyoto Film Festival



第1回京都映画祭
1st. KYOTO FILM FESTIVAL

国際シンポジウム
～時代劇と世界映画～

International Symposium
on Japanese Period Films and World Cinema

パネリスト



デイヴィッド・ボードウェル *David Bordwell*

米/映画研究者・ウイスコンシン大学教授

1947年アメリカ生まれ。ウイスコンシン大学マディソン校コミュニケーション芸術学部教授として、多くの映画研究者を育成している。著書に「小津安二郎—映画の詩学」「カール・ドライヤー論」「古典的ハリウッド映画の製作と様態」等多数。



楊徳昌 エドワード・ヤン *Edward Yang*

台湾/映画監督

1947年、中国・上海生まれ。49年、家族と共に台湾へ。米国留学後、81年台湾に戻り監督デビュー。台湾ニューウェーブの一人。91年「牯嶺街少年殺人事件」で東京国際映画祭審査員特別賞受賞。ほかに「恐怖分子」「エドワード・ヤンの恋愛時代」「カップルズ」など。



マルコ・ミュレール *Marco Müller*

伊/スイス・ロカルノ国際映画祭ディレクター

1953年、イタリア・ローマ生まれ。中国への留学経験を持ち、日本を含むアジア映画に関してヨーロッパ随一の造詣の深さで知られる映画評論家。82年より、イタリア・ベザロ映画祭はじめ、ロッテルダム国際映画祭を経て、現在はロカルノ国際映画祭でディレクターを務める。



ティエリー・ジュス *Thierry Jousse*

仏/「カイエ・デュ・シネマ」前編集長・映画監督

1961年、フランス・ナント生まれ。1992年から96年まで「カイエ・デュ・シネマ」編集長。現在、編集委員。映画評論のほか音楽評論も執筆。「ジョン・カサヴェテス」など著書多数。98年、初監督作品「ノエルの日」を完成。



蓮實 重彦 *Shigehiko Hasumi*

日本/映画評論家・東京大学総長

1936年、東京都生まれ。映画批評のみならず文芸批評や現代思想に関する著作で多大な影響力を持つ。86年~90年、季刊「リュミエール」編集長。「監督小津安二郎」「成瀬巳喜男の設計」「ハリウッド映画史講義」など著書多数。97年春から現職。



加藤 幹郎 *Mikiro Kato*

日本/映画批評家・京都大学助教授

1957年、長崎県生まれ。UCLA、ニューヨーク大学等のフルブライト客員研究員をへて現在、京都大学総合人間学部・同大学院人間環境学研究所助教授。著書に「映画 視線のポリティクス」「映画ジャンル論」「鏡の迷路」「夢の分け前」など。



中島 貞夫 *Sadao Nakajima*

日本/映画監督・大阪芸術大学教授

1934年、千葉県生まれ。59年東映入社。京都撮影所に所属して、初期の代表作に「くノ一忍法」「893愚連隊」「あゝ同期の桜」など。67年にフリーになり、「日本の首領」「極道の妻たち」シリーズなどヒット作を多数手がける。京都映画祭総合プロデューサー。

コーディネーター



山根 貞男 *Sadao Yamane*

映画評論家

1939年、大阪府生まれ。「シネマ」69~71の編集・発行から映画批評に関わり、主として日本映画についての評論を執筆。「映画狩り」「活劇の行方」「増村保造」「映画の貌」など著書多数。95年より東京国際映画祭「ニッポン・シネマ・クラシック」のプログラム・ディレクター。



コーディネーター
山根 貞男
Sadao Yamane
映画評論家

コーディネーター 山根 貞男

お待ちせ致しました。ただ今より第1回京都映画祭「国際シンポジウム・時代劇と世界映画」を始めます。

京都映画祭では第1回のメイン企画として時代劇特集を組んでいます。それは時代劇が映画都市京都の生んだ多くの映画の中でもそれらを代表する映画だからです。いうまでもありませんが時代劇は最も日本的な映画であり、幅広い層の支持を受けてきた長い歴史を持っています。しかし残念ながらも何年も前から、時代劇は作られることが少なくなってきました。そこで改めて考えるのは、時代劇の魅力とは一体なんだろうか、ということです。

さらにもう一つ、それに重ねて考えるのは、時代劇というものが日本映画という枠を離れて、一体世界映画の中でどういう風に位置づけることができるんだろうか、少しオーバーな言い方をしますと、世界映画の百年の歴史の中で、日本の時代劇がどういう役割を果たしたんだろうか、そういうことです。そうした考えに基づいて、第1回京都映画祭では国際シンポジウムを開くことに致しました。ここでこれから時代劇について、世界各国から集まっていたいただいた方々とディスカッションをすることで時代劇の魅力の原点から考え直してみようというわけです。

では早速パネリストの方々をご紹介します。

まずアメリカから来ていただきましたデイヴィッド・ボードウェルさんです。(拍手)

ボードウェルさんは、アメリカのウイスコンシン大学の教授でいらっしゃいます。映画学の世界的権威で、日本映画に大変詳しくて、日本でも、ボードウェルさんの書かれた『小津安二郎—映画の詩学』が翻訳出版されています。

次に台湾から来ていただきましたエドワード・ヤンさんです。(拍手)

改めて私がいろんなことを言うまでもありません。今、世界映画の最先端を走っていらっしゃる映画監督です。ヤンさんは少年時代から青年時代にかけて、大変数多くの日本映画をごらんになったということです。のちほどそういう話が出てくると思います。

次にスイスから来ていただきましたマルコ・ミュレルさんです。(拍手)

ミュレルさんは、イタリア人で、現在はスイスのロカルノ国際映画祭のディレクターです。私の知っている限り、外国で、日本映画を含むアジア映画の全般について、最もいろんなことをご存知でいらっしゃる方だと思います。今年の夏にはミュレルさんの熱意でロカルノ国際映画祭で加藤泰特集が世界で初めて生まれ、加藤泰監督の12作品が上映されました。

次にフランスから来ていただきましたティエリー・ジュスさんです。(拍手)

ジュスさんはフランスの有名な映画雑誌「カイエ・デュ・シネマ」の元編集長で、今

は映画批評家として活躍なさっています。同時に、今回来ていただいてお聞きいたしましたところ、この映画祭の前に映画を1本お撮りになって、映画祭のあとフランスに帰って、編集作業をなさるとのことです。ですから、来年には映画監督としてデビューなさる予定です。それから日本映画についても大変深い関心をもっていらっしゃいまして、昨年の秋に東京国際映画祭で北野武監督を巡る国際シンポジウムを開いたんですが、その時にもパネリストとして出席されました。

以上4人の方が外国から来ていただいたお客さまで、これから日本のパネリストに登場していただきます。

まず最初に蓮實重彦さんです。(拍手)

蓮實重彦さんについては、これまた私が多くを説明するまでもなく、鋭い映画批評を多くの方が読んでいらっしゃると思います。また文芸批評の世界、あるいは現代思想全般にかかわる批評家としてもたくさんのお本を出されています。そして現在は、東京大学総長でもいらっしゃいます。

続いて加藤幹郎さんです。(拍手)

加藤幹郎さんは、映画批評家ですが、同時に、京都大学の助教授でもいらっしゃいます。アメリカ映画のご専門なんですが、日本映画についても多くの文章を発表なさっています。今回この京都映画祭では『時代劇映画とはなにか』という本を記念出版したのですが、加藤さんはその責任編集者であり、時代劇の殺陣についての論文を書いているいらっしゃいます。

次におしまいになりましたが、中島貞夫さんです。(拍手)

皆さんすでにご存じのように大ベテランの映画監督で、今回のパネリストは、いろんな国の方が7名いらっしゃるんですが、この中で日本の時代劇を撮った経験の持ち主は、中島監督だけです。中島監督は同時に、この京都映画祭の総合プロデューサーでもあります。

そして私、本日のコーディネーターを務めます山根貞男です。どうぞよろしくお願いします。(拍手)

それでは、まずパネリストの方々にそれぞれ5分ずつ、ご自分が時代劇についてどういう風に考えていらっしゃるか、時代劇についてのイメージをお話いただこうと思います。やはり我々日本人としては、外国の方が時代劇についてどう思っているんだろうかということが一番の関心ですので、順番として外国の方からご発言いただこうと思います。

まずデイヴィッド・ボードウェルさんをお願いします。



パネリスト
デイヴィッド・
ボードウェル
David Bordwell
米/映画研究家・
ウィスコンシン大学教授

パネリスト デイヴィッド・ボードウェル

まず、お招きいただいたことに感謝申し上げます。京都映画祭のような素晴らしいイベントに参加でき、特にこの時代劇部門に参列できましたことを光栄に思います。正直に言いますと、英語圏の国の普通の人々は日本映画を、映画のジャンルや形式としてではなくて、有名な監督や作り手の名前を通して知ります。たとえば、『用心棒』や『七人の侍』を見て黒澤(明)の名前は知りますが、時代劇というジャンルを知っているかというそうではない。日本のアーティストたちが仕事をしている日本映画一般については、ほとんど知識がないと言えると思います。ですから、ある見方をするとこの映画祭の果たす役割は非常に大きいのです。西欧人が日本映画というものをより明確にとらえることができるからです。

アメリカで日本の時代劇映画を見る観客にはいくつかのタイプがあります。まず、アジアの武術、特に日本の武術に興味を持っている観客。このタイプには実際に武術をする人が多いですね。それから、日本の文化、歴史、社会に興味があるタイプ。この人たちには時代劇は魅力的なドキュメントです。日本の芸術家や民衆が日本の歴史や社会についてどう考えて来たかがわかるからです。また別のタイプとしてアクション映画ファンがいます。ですから、私が学生たちに『用心棒』のような映画を見せるのは、日本映画としてとか、黒澤監督の作品だからというより、まずアクション映画として重要だからです。

映画を見る人たちにはもう一つ別のタイプがあるんですが、残りの時間はそれについてお話ししたいと思います。大学で映画学をやっている人の中には、世界の映画史に関心を持っている人たちがいて、比較映画史といってもいいのですが、映画のスタイル(あるいは“映画言語”や映画技法)の歴史を研究しています。演出、フレームワーク、カットのあり方、カメラワークなど、映画技法の発達史を研究する映画学者や映画史家です。映画が何を表現しているかと同じくらい、いかに表現しているかが問題なのです。この観点からいうと、時代劇は非常に魅力的なものとなります。この映画祭に連動して出版されたアンソロジー『時代劇映画とはなにか』の中の私のエッセイは、それについて言及しています。なかでも1945年以前の時代劇に関する部分は特に意味を持てます。と言いますのは、そこでは映画言語や映画技法という次元で日本と西洋の映画を様式として比較した事例の研究を提出しているからです。

日本の映画史研究家の方たちはもうずっと以前からお気づきと思いますが、日本の映画づくり、とりわけ時代劇づくりは、西洋の映画、特に第1次世界大戦以降のアメリカ映画に影響を受けています。1920年代中頃までには、日本の映画監督の映画づくり、映画的文体の基本は当時の国際的なレベルに達しています。先程のア

ンソロジーのためのエッセイを書いた時、時代劇の監督はそうした技法を1928年までにマスターしただろうと仮説を立ててみましたが、1926年の『快人狼』を見る機会を得まして、私の推測は悲観的に過ぎたとわかりました。少なくとも2年前の1926年に、それはマスターされていたのです。『快人狼』は編集もアクションのカットつなぎもカメラワークも緻密になされていて、映画的文法において文句なく1920年代の国際的な標準に達しています。1927年製作の『百萬両秘聞』を見てもこのことが裏付けられました。

これは申し上げておかねばならないと思うのですが、日本の監督はこうした基本的な技法をマスターするレベルから、さらに感情表現やドラマの語り口を豊かにするようになります。これについては私のエッセイの中で例をあげていますが、ここで二つの例を簡単に加えさせていただいて話を締めくりたいと思います。

1928年の3部作『清水次郎長』のなかで、次郎長が部屋の中に座っていて、3人の剣を持った男が左方向から彼の家のほうに走ってくる場所があります。カメラは、外を次郎長のいる家に走ってくる男たちを素早いパンでとらえるとともに、家の中で座っている次郎長に対しては部屋を横切ってゆっくりパンしていつて止まります。監督はこの二つのショットを交互に重ねて見せています。つまり、剣を持った男たちを撮った早いパンと、次郎長へのゆっくりしたパンが、まさに同一場面にあるのです。そうすることで男たちの力強さと次郎長への敵意を見事に表現しています。そのショットはまるで的に向けて放たれた矢のようです。このテクニックは西洋の映画技法にはめったに見られないもので、時代劇の中で生まれたものでしょう。

最後に別の事例としてもっと静かで穏やかな映画をご紹介します。1932年の衣笠(貞之助)の『忠臣蔵』なんですが、その中に美しいショットがあります。白装束を着た何人かの男たちがこちらに背を向けて低いお辞儀をします。彼らが背をかかめにつれて、一面の白の中に黒い髷が際立ちます。と同時に、私たちの目はその画面の構図の中心で窓を通して見える遠くの山々に引き付けられます。非常に均整のとれた瞬間であり、そのショットの重要な点が徐々に明らかになっていくわけです。ここでも西洋映画にはない表現技法が使われています。

締めくりとして言えば、国際的な観点から見たとき、時代劇は映画様式の歴史に素晴らしい貢献をしたということです。時代劇に見られる革新性の中には西洋の技法と日本の表現の独創性が面白い具合に混じり合っています。(拍手)

山根

ありがとうございました。それでは次にエドワート・ヤンさんをお願いいたします。



パネリスト
楊 徳昌
エドワード・ヤン
Edward Yang
台湾/映画監督

パネリスト エドワード・ヤン

日本映画についてお話しするのにおそらく5分も持ち時間がないのですが、私は映画の作り手としてと同時に、映画愛好者としても一言述べたいと思います。私の国にとって、日本映画はとても重要なものです。おそらくほとんどの人がご存知ないと思うのですが、台湾は日本国外での最も大きな日本映画市場だったのです。というのは、私が育った50年代、60年代には、台湾は他の国々と外交関係を保ち続けなくてはならなかったため、そのための一つの方法として映画を輸入していました。だからとても大きな映画館がいくつもあって、それぞれ1500ほどの客席がありました。そのうち二つの映画館では一日中、日本映画を上映していました。いつでも全部が日本映画だったのです。ですから、私たちは日本で作られたほとんどすべての映画を見てきたというわけです。私も昔、午後の授業を抜け出してチャンバラ映画を見に行ったことを思い出します。そういうわけで、時代劇は私にはとても親しみ深いものでした。もちろん私たちの世代にとっても大きなインパクトを与えて、ただ映画好きになっただけでなく、映画の作り手になろうと思わせてくれたのです。映画にまつわる良い思い出はたくさんあります。たとえば、昨日の午後見た『宮本武蔵 一乗寺の決斗』という映画、私は60年代につくられたこの映画を、2週間の上映期間中に4、5回も見に行っただけです。昨日またそれを見ていろんなことを思い出しました。ニュープリントでしたし、なんとというか、30歳若返って学生時代に戻ったように感じました。

日本映画が映画の作り手及び映画愛好家としての私個人にしてくれたことは、以上のようなことです。そこには本当にたくさんの素晴らしい瞬間があります。たとえば黒澤明の『椿三十郎』のエンディング、最後の仲代(達矢)と三船(敏郎)の対決の場面などですね。映画にはそういうところがあると思います。私も映画を作っているわけですが、映画が持っている何か……。たとえば私がヨーロッパから来た誰かに会って、彼が「あなたの映画は楽しかった」と言ってくれるとうれしいですね。多分そういうことのために、誰かに何か心豊かさをもたらすために、私たちは何かを表現するのです。これが私たちがプロとしてやっている意味なのです。この点から言うと、私は自分がとてもラッキーな男だと思います。

将来、おそらく映画は手段としてはローテクなものになるでしょうが、メディアを通して自分を表現するという、それがどんなメディアであれ、人間どうしの理解を高める映画づくりは、世の中で最も満足できる職業の一つであると思います。また、多大な素晴らしい影響を与えてくれた手塚(治虫)さんのような偉大な漫画家たちにこの場をお借りしてお礼申し上げます。(拍手)

山根

ありがとうございました。それではマルコ・ミュレールさんお願いいたします。

パネリスト マルコ・ミュレール

最初に白状しますが、実は山根さんから今回の時代劇についてのシンポジウムに参加してほしいと依頼された時、私は少々困惑、というか戸惑いました。というのは一口に時代劇映画と言っても、何か明確で面白い意見を述べるには余りに分野が広すぎると思ったからです。しかしその後で、自分にとって時代劇とはある限られた時代に属する特定の映画でありつづけてきたということに気付きました。つねに私は、映画作家の活躍の場として、あるいは映画ジャンルの神話学を批判的に再肯定すると見なせる場として、時代劇に深い関心を寄せてきたのです。

そもそも時代劇は出現した当初から、普通に受け入れられている説とは異なるでしょうが、私の考えでは1927年頃において、モダン・シネマだったのです。我々西洋人、ヨーロッパの現代人にとって、時代劇は、西欧的リアリズムを継承する映画とは別の意味で、モダン・シネマとして重要な地位をずっと保っています。感銘を与えつつ、同時に話法や間の表現では我々の慣例に反する映画なのです。

私はこのシンポジウムの準備をしていた時、日本の有名な文芸評論家で歴史家の加藤周一の昔の文章を思い出しました。それは、正確には時代劇女優ではないのですが、1960年代後半にやくざ映画の女優として有名だった藤純子の引退に関する文章だったと思います。その中で加藤氏は日本と西欧の映画ジャンルの比較をしながら問題を提起しています。加藤氏は、各黄金時代にアメリカのジャンル映画が映画史上全くオリジナルな独自の技法スタイルを樹立したと書いています。しかしアメリカ映画の中にある過去の文化的伝統の財産は、日本のそれとは全く異なります。というのは、どんな西部劇やギャング映画も日本の時代劇ややくざ映画と同じ達成は遂げられないという意味であり、少なくとも様式美の高度な洗練という点においては、そうです。そこには日本人の伝統的な感覚から来る美の完全な様式化があり、それは美的完成の都度起こってしまうので発展性はありません。この意味で時代劇は私にとっては、我々が古典的と呼びがちな映画システムの滅亡と同時期に起こった第2期時代劇の危機的な隆盛がなかったら、今もあり得たであろう何かを、ノスタルジックに感じさせる映画なのです。

時代劇はひとつの原っぱ、とても広い大地です。時代劇をとおして映画ならではの表現が成り立つと信じていた監督たちは、文学や論説を拒絶する映画作家であり、彼らにとって映画は現実のあり方であり、言葉ではなく現実による歴史の身ぶり手ぶりなのです。こうした監督たちは我々と同じ現代人に属します。最高の時代劇



パネリスト
マルコ・ミュレール
Marco Müller
伊/スイス・ロカルノ国際
映画祭ディレクター

の作り手、あるいはこの分野で仕事をした最高の映画作家たちは、ある種独特の表現方法に固執して来ました。最も多いのはハリウッドのジャンル映画における美しく着飾った手法を借用したやり方です。また、今回上映された1927,8年の作品のように、フランスやドイツの古典映画の影響も見受けられます。しかし彼らは素晴らしい洗練さの体系を作り上げることで、受けた刺激を実験的に変化させ、そうしたお手本をつねに越えていったのでしょう。私は先程、時代劇の時代区分について触れましたが、時代劇のこういった現象が昭和初期の1927年から起こったのか、あるいは尊敬する仲間であるデイヴィッド・ボードウェルが言ったようにその1年前の1926年であったのか、皆様方に確かめて頂きたいと思いますが、確かに何が起こったのです。というのは、それらがその前の大正時代の舞台的なものとは全く異なったリアルな時代劇だからです。そしてその時代は二人の東洋のリアリズム映画作家の活動に代表されると思います。それは蓮實先生が書いておられたように、最初は伊藤大輔の時代、そして次に山中貞雄の時代であります。その時代はおそらく1937年までしか続かなかったと思います。1938年には山中が中国戦線で戦死しているからです。ただし1938年には、先程ボードウェル氏が注目したような一種の詩的な幾何的描写とも言える絵画技法が、すでに山中の映画の中で採られています。そのようにマネリスムの美学がより意識的になったのが、1938年なのです。そしてそれは、戦中戦後まで続きます。そこで私が特に興味を持つのは、1954年に東映がプログラムビクチャーの大量生産を始めた時、何が起こったのかということです。そのことは別の重要問題、まったく新しい問題へ繋がっていきます。(拍手)

山根

ありがとうございました。それではティエリー・ジュスさんをお願いいたします。

パネリスト ティエリー・ジュス



パネリスト
ティエリー・ジュス
Thierry Jousse
仏/『カイエ・デュ・シネマ』
前編集長・映画監督

こんにちは。特に蓮實さん、そして山根さん、今日この場にお招きいただきありがとうございます。ボードウェルさん同様、私も日本の時代劇がフランス映画にどんな影響を与えたか、あるいは与えなかったについて、まず述べたいと思います。

日本映画はどちらかといえば映画作家の名前で知られています。世界的に有名な『七人の侍』はフランスでもよく知られていて、それと同じくらい、溝口(健二)の時代劇も有名です。でもアメリカ同様、フランスでも時代劇というジャンルは人々には理解できず、ましてやチャンバラというジャンルなどとても理解できません。したがって時代劇や日本映画がフランスの映画作家に与える影響といったことはあまり重要視さ

れていません。ただ“ヌーヴェルヴァーグ”と呼ばれた映画作家たちが日本映画に影響を受け、とりわけ彼らが批評家であった時代に溝口の作品に大変感銘を受けたということがあります。私の知るところでは時代劇の技法の直接的な影響を受けたフランスの映画作家は唯一ジャン・ピエール・メルヴィルで、『サムライ』という映画を作っています。『仁義』という題の作品もあります。

今年のフランスでは「日本年」ということで、日本映画に対する新たな興味が沸き上がってきています。パリのボンビドーセンターで回顧上映会があったおかげで、大勢のフランスの映画ファンは、伊藤大輔、マキノ雅弘といったあまり知られていなかった映画作家、あるいは一部では有名な山中貞雄といった映画作家、そしてたとえば三隅研次のような1960年代の映画作家の作品を発見することができました。

チャンバラ映画については、私は、これは映画ならではの一種の夢の世界だと思っています。というのは最初、それは私にはまったく不透明なジャンルであり、ロラン・バルトのいう「表徴の帝国」の一種、演出に完全に帰属する映画空間であり、だから初期の頃には大変感銘を受けました。しかし同時に、改めて考えてみて、それが閉じられた世界なのではないかということが気がかりになりました。私の先輩たちのなかには、日本映画はヨーロッパの影響を受けたと言う人がいます。私はここで日本映画の単に閉じられた面ではなく開かれた面についてお話ししたいと思います。

特に私が感銘を受ける点は、チャンバラ映画の主人公は必ずしも無敵のヒーローではなく、無敵かどうかを越えて、しばしばその弱さと欠損の故にヒーローであることです。チャンバラ映画の主人公は、座頭市のように盲目であったり片目であったりすることがよくあり、また加藤泰の『険の母』や三隅の『斬る』のように、いつも父か母を探して流浪するという設定になっている作品がかなりあります。また、『決闘高田の馬場』のように、武士の掟と因習を守るが故に自らを破滅に追いやる主人公がいます。こんなふうに、私の感じるところでは、チャンバラ映画の主人公は因習とともに破滅するものであったり、あるいはそれに違反する者であったりして、そうしたことが日本の時代劇、特にチャンバラ映画の規範になっていることに、私は少なからず驚きの念を抱いています。他方、たとえば宮本武蔵のように、いろいろな時代に映画化されるので、そのキャラクターが普遍のものとなっていることにも驚かされます。

しかし同時に、時代劇というジャンルは、大変直接的な形で表現様式の歴史を表していると思われ、その点でアメリカ映画に通じるところがあると思います。1920年代末から30年代の初めにかけて、表現が適当かどうかわかりませんが、アバンギャルドの時代がありました。それから30年代の終わりから50年代の終わりにかけた古典主義の時代が続きました。そして次に私なりにいうとマネリスムの時代になったのです。マネリスムという言い方は、私にとっては侮蔑的なものではありません。これ

は今では表現様式の歴史の一部をなして、私はその点に最初に気づいて以来、大きな関心を寄せています。加藤泰、三隅研次といった映画作家がそれに属します。また『クノ一忍法』の中島貞夫さんもそうです。これらの監督にはチャンバラを抽象化しようという一種の意志が感じられます。三隅作品においては、マニエリスムは荒廃を薄めていく秩序になっているようで、消去法をとっています。逆に加藤泰の作品では、閉所恐怖症みたいなやり方なので、過飽和の形になっています。加藤泰や中島貞夫さんの作品の画面には、視覚を惑わす要素が数多く見受けられます。特に『クノ一忍法』では、本当に驚いたのですが、演劇的な手法が用いられ、女忍者の物語なのですが、従来のチャンバラ映画のヒーローとはやや趣を異にしています。それは、皆さんご存知かどうか知りませんが、ボブ・ウィルソンの現代演劇を思い起こさせます。

私はこれからこうしたことなどを考えていこうと思っていますが、結論としていえば、チャンバラ映画は私にとって閉じられたジャンルではなく、むしろ開かれたジャンルだということです。(拍手)

山根

ありがとうございました。それでは蓮實重彦さんお願いします。

パネリスト 蓮實 重彦

冒頭に二つのことを申し上げておきます。一つはこのようなシンポジウムにどのような態度で臨むべきであるかという、いわば態度表明のようなものです。次に、私がある種の時代劇にどのような興味を抱いているかという点についてお話ししたいと思います。

まず、この種のシンポジウムに私がどのように臨むかということですが、それは一言でいうと、時代劇という日本特有のジャンルを論じる場合でも、あらゆる映画は外国語であるという基本的な態度に要約できると思います。もちろん時代劇は日本だけで作られておりましたが、いまティエリー・ジュス氏が言われたようにそれは、閉ざされていると同時に開かれている。エドワード・ヤン氏も台湾や合衆国でこれを見ておられたということがありますが、原則として日本で作られていたジャンルであるということがあります。しかし、そのことはなにもものをも意味していないということを申し上げたいわけです。

日本で作られていたジャンルであるということは間違いないにしても、時代劇を日本の伝統芸能のようなものと混同し、例えば歌舞伎であるとか能であるとかいうものと比べてはいけないということです。それはどういうことを意味しているかという、

映画というものは、今日100年の歴史を持っておりましても、まさに映画は動きのある開かれた体系として、生まれた直後からすぐに様々な国に伝播している。なるほどその国独特の映画を形成したかもしれません。しかし映画にできることとできないことをそれぞれの国々が考えつつ、ほぼパラレルな平行状態で、発展してきたものです。したがってそこには、映画独特の映画言語というものが存在しており、それはあらゆる人にとって外国語であるわけです。日本人だけが時代劇を良く理解するというわけのものではなく、仮にそのようなことがあったとしたら、日本人として量をたくさん見ているということ、あるいは時代劇の中に反映されているいくつかの文化的な特質をより良く解釈できるということにすぎないわけです。

今お話したことをどのような文脈で考えてみるかということをお話します。例えば、尾上松之助という時代劇のスターは1926年に死んでおります。そして尾上松之助の死が、時代劇の流れにある種の変化をもたらしたというふうにいわれているわけです。しかし、これは外国語としての映画がそのように理解されていたわけではなく、映画を巡る様々な言説、つまり昔言われていたことを現在の我々が読んでそう理解しているだけにすぎません。

尾上松之助の映画、これは、池田富保という監督がしばしば撮っておられたわけですが、尾上松之助の死とともに、ある時代劇が終わったという定義は、日本語としての時代劇の読み方であって外国語としてそれを読んだ理解ではないと思います。例えば池田富保監督が尾上松之助の最後の映画を撮っているわけですが、それを見てみると、その数年後に撮られた時代劇よりも、池田富保監督の演出の方がはるかに新しく、それ以後の映画が、さらに後退しているという事実が明らかに見えます。例えば伊丹万作監督のいくつかの作品は、その後の日本映画の新しい発展を示したといわれていますが、これは日本語として伊丹万作監督の映画を見ているに過ぎず、決して外国語として見ているわけではないわけです。最近発見された池田富保監督の1926年の『忠臣蔵』の断片と伊丹万作監督の『国土無双』を見ると、後者ははるかに後退している。その視覚的な効果においてもすぐ後退している。それは世界史的、映画史的に言っても、はっきり言えることだと思います。伊丹万作の「新鮮さ」と呼ばれるものは、外国語としての映画という文脈においてみると、とるにたらないシナリオ上の操作にすぎず、「古くさい」といわれていた松之助の『忠臣蔵』は、1926年当時の世界のサイレント映画の水準に間違いなく達しているのです。私が外国語として日本映画を見なければいけないと言うのはそういうことであり、我々は余りに多くの日本語によって日本映画について語られ過ぎていることに囚われているのではないのでしょうか。

次に、これは最終的な結論を出さず、ここで問題提起しておきたいと思う事実をお



パネリスト
蓮實 重彦
Shigehiko Hasumi
日本映画評論家
東京大学総長

話します。これは、さきほどマルコ・ミュレル氏の言われたこととも近付いていますし、デイヴィッド・ボードウェル氏がこの映画祭のための記念出版物の中にお書きになったこととも関係があるわけですが、ある時期、どこかで非常に大きな切断が時代劇の中に生まれているわけです。これはほぼ今日見ることのできる作品の中で様々な角度からいえると思いますが、たんにサイレントからトーキーへの移行という技術的な変化にとどまらず、視覚的効果、説話論的な技法、等々、多くの違いが見られます。例えば、伊藤大輔監督の最初のトーキーの『丹下左膳』と、それからその数年後に作られた山中貞雄監督の『丹下左膳餘話・百萬両の壺』を比べて一体我々はこの時代劇の歴史についてどういうことがいえるのか、ということが私の現在の最大の興味です。伊藤大輔監督は多くの人を映画に駆り立てた非常に重要な監督であることは間違いないのですが、しかし彼が31年に撮った映画と、それから数年後に撮られた山中貞雄監督——いずれもトーキーですが——を比べてみたときに、何か大きな変化がその中に起こったように思えてならないわけで、それをここにいる方々と一緒に考えてみたい問題だと思っています。(拍手)

山根

ありがとうございます。それでは続けて加藤幹郎さんをお願いします。



パネリスト
加藤 幹郎
Mikiro Kato
日本/映画批評家
京都大学助教授

パネリスト 加藤 幹郎

今日は台湾、それからアメリカ、イタリア、フランスからそれぞれ代表的な映画批評家、映画研究家がお見えです。ということはおそらく今日のシンポジウムは日本の時代劇を世界映画史という大きな文脈の中に、いかに位置付けるか、そうした時代劇のパラダイム転換、時代劇を見るためのより大きな、そして新しい、より相対的な枠組みを作るための企てになるはずだと思います。一口に時代劇と言ってもこれは非常に幅広いジャンルで、例えばホーム・コメディ時代劇といったものから、ミュージカル・コメディ時代劇まで実に様々なサブジャンルがありますが、私自身は今日はその中でも特に剣劇もの、チャンバラ、あるいは殺陣といったものにポイントを置いた、いわゆる正統派時代劇について考えてみたいと思っております。というのは、チャンバラ、剣劇、あるいは立ち回りというのは、おそらく我々日本人が一般に想像する以上に、相対的な視点から眺めた場合、世界映画史の中で非常に特異な、独特な位置を占めていると思われるからです。それが何かということ、ちょっと回り道になるかもしれませんが、今からしばらく問題提起的にお話させていただきたいと思っております。

今、とりあえず世界映画史の起源というのを例の102年前のフランスのリュミエールの短篇映画『列車の到着』に置いてみますと、そこで起きたことは何だったかとい

いますと、映画がそのモーション、つまり「ものの動き」をリアリティに再現するメディアとして非常に優れた装置だったということの発見だったと思います。つまり、列車が観客席に向かって走ってくる、ただそれだけの1分弱の映画が当時の観客を腰を抜かすほど驚かした。映画が「運動」を提示しただけで、人々は非常に強く映画という媒体に心動かされました。しかし実は映画史はまだそこで始まってはいなかったのではないかと思います。というのは、この1895年に作られた『列車の到着』という映画の4年後に、つまり1899年ですが、英国はブライトンでG・A・スミスという男が『トンネルでのキス』という短篇映画を撮ります。おそらくこのイギリス映画こそ真に物語映画、劇映画の歴史の出発点というべきフィルムになるのではないかと思います。実はこの『トンネルでのキス』という映画は、今回の京都映画祭でも上映されて（もしかしたらG・A・スミスの映画がまとまって上映されるのは日本では初めてかもしれませんが）非常にエポックメイキングなフィルムだといえます。といえますのはこの『トンネルでのキス』という映画で初めて、「列車が走る」という物の動き、つまり目に見えるモーションとその心の動き（普段人の目にふれにくいもの、それをここでエモーションと呼びたいと思いますが）、このモーションとエモーションが非常に有機的に合体するからです。このとき初めて劇映画、物語映画というものが可能になる、そういうことを示した最初の映画だと思われま

す。そこでごく簡単に、この『トンネルでのキス』の説明をいたしますと、3分弱の映画が3つのショットで撮られておりまして、ショット1で「列車がトンネルに入る」というモーションがあります。ショット2で列車の車内になり、トンネルに入りますからコンパートメントのなかは暗くなり、暗くなったことをいいことに登場人物のエモーションがムクムクともち上がります。つまり、男は自分のエモーション、すなわち女性に対する恋心、女性に対する欲望を発現して向かいの席にすわった女性にキスをします。そしてショット3では「列車がトンネルを出る」ところで終わります。ここで列車の動きと、人の心の動きというのが初めて因果論的に、有機的に結合しました。ものの動きが人の心を動かし、そのうえでプロットを動かすことができる。列車が動くと、登場人物の心も動く。そこに心理描写が生まれてきます。そして大事なことは、極めて当たり前のことですが、映画はこのエモーションという心の動き、目に見えないものを目に見えるかたちに置き換えることで初めて可能になります。目に見えるということは、例えば演劇ではクローズアップが不可能だったのに対して、より映画的な装置としてのクローズアップが可能になったということでもあります。

そしてここで時代劇に戻りたいのですが、時代劇というのはもしかすると世界映画史上で最もこのエモーションとモーションの有機的結合がよく発現した（剣劇映画に限定しての話ですが）媒体ではないでしょうか。たとえば剣劇で、最もよく目に見える

殺陣というのは、円月殺法です。そこでは超スローモーションで眠狂四郎の刀の動きが見えます。そしておそらく日本の時代劇映画史上最も目に見えない剣法というのはおそらく勝新太郎の座頭市の居合い抜きだと思います。先ほど「長恨」という傑作時代劇を皆様御覧になられたばかりですが、あそこで敵を斬る一太刀一太刀の刀の動きが見えるということによって、主人公の文字通りの「長恨」、積年の恨みが目に見えるということが映画では大事なのだということです。それが「トンネルでのキス」という98年前の映画で始まりました。モーションとエモーションとの合体によって初めて人間の物語が始まるということです。時代劇とよく比較される西部劇ですと、人をいかに殺すか、いかにモーションがエモーションに反映するかといえますと、たとえば馬上のインディアンを狙ったときの拳銃の動き、狙ってる側の拳銃の動きというのはこういうリーチが及ぶ範囲での小さな扇形になります。いずれにしても引き金を引くだけの小さなモーションでしかありません。撃たれてはじめて大きく身をよじて落馬するという大きなモーションにつながるだけです。そうした西部劇と比較すると、おそらく時代劇のほうが、モーションとエモーションという観点からみた場合、人間というものははるかによく描き出せるジャンルではないでしょうか。以上です。(拍手)

山根

ありがとうございました。それでは中島貞夫さん、お願いします。



パネリスト

中島 貞夫

Sadao Nakajima
日本/映画監督
大阪芸術大学教授

パネリスト 中島 貞夫

私は時代劇を作っていて、すべて時代劇ではございませんけれども、劇場映画で7、8本、それからお正月の長いテレビ映画なども、4本ほどやりましたし、その他、テレビ時代劇も撮っております。そういうことで時代劇の作り手の側から少しお話をさせていただきます。ただいざ思えばと思っております。

まず出発ですが、私が映画界に入りましたのは、今から37、8年前のことなんです。東映京都撮影所へ入りました。この時代の東映京都撮影所というのは製作される映画がすべて時代劇という時代で、東西、日本の中で映画製作の拠点が東京と京都にございまして、これは戦前もその傾向が非常に強いですけれども、京都の方は時代劇を作っている、現代劇は東京で製作すると、これが不文律のようにございまして、助監督を5年間やってたんですけれども、その間、今井正、田坂具隆、マキノ雅弘、沢島忠等の監督に付いたわけなんですけれども、すべての作品が時代劇でございました。

もちろん5年後、監督としてスタートしたときも、東映京都撮影所は時代劇しか作っておりませんので、時代劇「くノ一忍法」でスタートしたわけです。しかし伝統的な、こ

れまで今まで皆さんのお話に出てきているような時代劇といささか様相を変えまして、ヒーローのいない、しかも、主人公たちが女たち、男と女の戦いというような妙な図式の時代劇でスタートしたということになっております。私は研究者ではないので、あまり明確なことは申し上げられないんですけども、私の体験、あるいは私の師匠たちから学んだこと、あるいは私なりに京都に在住しているということで、京都の映画の歴史などに持っている関心、そういうことからまずはお話ししたいと思います。

日本の時代劇、これは京都から生まれ、京都で育っていったジャンルなんですけれども、どういう形で生まれていったかと言うと、これは私の師匠のマキノ雅弘のさらにお父さんの牧野省三さんが、千本座という小屋を持っていた。そこではもちろん大衆演劇を上演していた訳で、この小屋を持っていると同時に、興行師であると同時にですね、プロデューサーであり、演出家であった牧野省三さんがまず京都で映画を撮り始めた。これは明治の末のことなんですけれども、最初に撮られた時代劇というのはやはりこれも、日本の演劇、大衆演劇の一つの伝統、つまり、あるヒーローがいて、このストーリーを追っていくというよりは、そのストーリーの中のある一部分、つまり見せ場というやつですね、日本の演劇形式では非常に多いんですけれども、歌舞伎でも見せ場だけ見せる、つまりストーリーを追ってみせるというよりは、ある部分、つまり、最も見せ場になる部分ですね。たとえば忠臣蔵でも、忠臣蔵全篇を見せるのではなくて、これは人口に膾炙しているということをお前提にできれば、大方向に受けるある部分だけ見せる。そういうことで日本の大衆演劇もそういう形をとったと思うんですね。そして日本の最初の映画も、その見せ場だけを、フィルムで今度はその舞台をですね、劇場から切り離れた形、これは光線の関係とか、撮影カメラの引き位置とかそういうことがあったと思うんですけども、仕立て、被写体は、大衆演劇そのものを、つまりフィルムの持つ一つの大変大きな機能である記録ということですね、それで記録した。

京都で作られた最初の時代劇、これは「本能寺合戦」ということになっております。もちろんフィルムも残存しておりませんし、スチール類もございません。ただそういう記録があるということだけなんですけれども、これはタイトルが示すように本当に本能寺の合戦場面を、たぶん寺の山門辺りを主役にしたんでは、と思いますけれど、真如堂で撮ったという記録がございまして。それから「碁盤忠信」、これはやはり千本座でも十八番の上演物の一つだったということですね。そういうものが見せ場場面を、つまりフィルムの記録性を借りて、これを見せた。しばらくの間、時代劇は、そういう時代劇というジャンルがはつきりする前はですね、そういうふうにとくに日本の大衆演劇の主体が時代ものだったということもあって、こういうものをキチッとフィルムに収めてそれを見せ物にするというのが、京都における映画製作の形だったと思います。た

だ、先ほどから諸先生たちも言うておられるように、非常に早いスピードで、映画技法というのは、各国で、どんどんどんどん進歩していった。日本でも、京都で撮っていった時代劇というジャンルの中でも、先ほど申しました、牧野省三さんが、やがてそういう形から抜け出す時に、こういう言葉を吐いております。「一筋、二抜け、三動作」。「一筋」というのはストーリー、つまりプロットですね、映画のプロットを指しております。もちろんこれは演出的な要素も含まれていると思いますが、主にシナリオの問題。「二抜け」というのは、抜けは、映像。まあ撮影技術、及びこれにも演出的技法というものがあると思います。「三動作」というのは、つまり演技。俳優さんの動き、とくに時代劇の中では、チャンバラ映画が大きな要素になっているので、動きですね。動きというのが非常に大切な要素だった。というようなことで、この三つを、一、二、三、ある意味では序列をつけまして、三つ定義した。これはたぶん牧野省三さんがご自分で映画を作っていく中でやはり技術的な発見、そしてまたそうすることによって、映画というものは面白くなるんだ、ということを非常に強く感じられたのだと思います。案の定マキノ映画からは、その後の京都の映画を担う監督たち、俳優たちが育ってっております。

ちなみに先ほどから話に出ておりました、目玉の松ちゃん、尾上松之助さんですね、彼と組んで始めたのも、牧野省三さんです、その後、京都で初めての撮影所、先日、記念碑の除幕式が行われましたけれども、二条城の西南の一角ですね、そこに初めて撮影所を作ったのも牧野省三さんでした。そういう意味で、牧野省三さんが「日本映画の父」と言われる所以だろうと思いますけれども、これは主にその後の日本の時代劇の流れを、彼が作っていったということになるのだと思います。以後、京都ではたくさん撮影所が生まれ、消え、また生まれ、していくわけですけれども、基本がそこにあったということだと思います。

ちょっと長くなってごめんなさい。私は戦後のある一時期、時代劇の全盛時代に東映に入ったわけですけれども、いざ自分が監督としてスタートしようとするときには、その大きな時代劇の流れが、雲行きがおかしくなって、巨匠たちのお作りになる時代劇もお客さんが入らなくなってきた。そういうようなことで私のような男が監督になる機会もあったわけですけれども、何故そうなったのかその辺のことも、これからの皆さんとのお話し合いの中で、詳らかになっていく点だろうと思います。いずれにしろ、今回の映画祭で、戦前は第1期黄金時代を、戦後は、今回は(中村)錦之助さんだけ取り上げましたけれども、とにもかくにも戦前のある時期、それから戦後の、1960年を挟んで、第2回目の時代劇の黄金期が来ている訳ですけれども、そうした時代劇の交替ぶりは一体、何であったのか、そういうことも含めて今後のお話し合いの中で詳らかになっていくと思います。(拍手)

山根

どうもありがとうございました。7人の方にお話をいただいて、ごらんの通りメモをいっぱい取っているんですけども、メモ用紙の上どころか頭の中が混乱いまして、司会役ってというのはこういうとき何をやるんだろうと改めて考えさせられました。それで、今7人の方に発言していただいたのは、これからのディスカッションの展開のいわば目次であると考え、この中からとりあえず一つ問題を取り出そうと思います。これは我々日本人も容易に想像できることなんですけれども、やはり外国で日本の時代劇というと、まず戦後1950年代後半の一番のビッグネームでいえば黒澤明、映画の題名でいえば「七人の侍」、これだったろうと思います。それでチャンバラ映画の面白さを世界中の人が知られたのだらうと思います。「七人の侍」はご存知のようにアメリカの西部劇にもなっております。ですが、今日ここで7人の方のお話を聞いていく中で、それはそうなんだけれども、と思い、むしろ戦前の1920年代から30年代にかけての時代劇がいかに表現として高度なものであったかということは何人かの方がお話になりましたので、その点に注目したいと思います。今、大ざっぱに1920年代から30年代といったんですけども、マルコ・ミュレルさんはちゃんと日本語の「昭和」と「大正」という言葉が使われて、大正時代というのは1920年代前半ですね、それとその後昭和の初期というのは、随分違うのではないかと思います。それから、その当時の時代劇として名前が出ているのは、伊藤大輔であり、山中貞雄です。その辺についてですね、最初に発言なさったデイヴィッド・ボードウェルさんから、さらにお話をお聞きできればと思います。ボードウェルさん、よろしくお願ひします。

ボードウェル

では、2点についてお話させていただきます。まず、私が見ることができたものからすると、1920年代初期のフィルム、特に関東大震災前後のものは大部分が完全なものではなかったり、紛失していたりしています。この時代の劇映画はごくごくわずかしか手に入りません。ですから、時代劇の様式がいろいろ表現力豊かになり、世界的水準に達したのかは正確にはわかりません。確かに1926年にはいろいろな監督の作品の中に、あるいは1925年の映画にも、多少その兆しを見て取ることができますが、その様式的な変化、蓮實さんもおっしゃった大きな変化の時期がいつかということは、私には限定できません。もっと多くのフィルムが手に入れば、より正確な時代特定も可能かと思います。

山根さんからも重要なご指摘をいただきましたが、私の述べる第2点は、戦後のチャンバラ映画と時代劇、特に1950年代のものが西洋に多大な影響を与えたということです。それは黒澤からサム・ペキンパーへ、そしてセルジオ・レオーネ、ジョン・ウー

へと連なる系統であり、最近の映画では北野武のものがそうなんです。しかしながら1920年代、30年代においては、日本映画は西洋に影響を及ぼしてはいません。そのころの日本映画はあまり世界では見られていなかったのです。

それには二つの理由が考えられます。まず、1920年代、および30年代には西洋人の多くは日本の大衆文化、とりわけ映画について、文化的に劣ると考えていたことが挙げられます。1910年代、20年代、30年代に日本を訪れた人たちによって書かれた旅行記がたくさんありますが、これらに共通するのは、古い日本への愛着と同時代の大衆文化に対する嫌悪や不信なのです。これらの多くの本の中には、旅行者が娯楽を求めて浅草へ出向き、映画を見に行っただけが記されていますが、その映画について粗雑で面白くないと評しています。西洋人の嗜好からするとチャンバラ映画は、現在でこそ我々はそれがとても洗練された映画だとわかっていますが、当時は受け入れられなかったのでしょう。

二番目の要因はチャンバラ映画における暴力性の程度です。1920年代、30年代には西洋の映画では決闘シーン、負傷、血まみれの死など、チャンバラ映画ではおなじみのシーンも耐えがたかったのです。演劇的伝統からくるチャンバラ映画の常道は、西洋人には異星人のようなものなのです。しかし、1960年代にハリウッドの嗜好も変化をみせ、時代劇の暴力性はアメリカ映画に影響を与えるようになります。エドワード・ヤンさんがおっしゃった『椿三十郎』のラストなどがそうですね。西洋の嗜好の変化と共に、チャンバラ映画と時代劇に見られる激しいバイオレンスが受け入れられるようになりました。ある意味では西洋がチャンバラ映画に追いついたといえるかもしれません。

山根

そこら辺のことが文献的にもきっちり記録されていないと思うんですね。戦後の例えば黒澤明の映画がどういうふうに関西の映画に影響を与えたかということも割合簡単に見えてくるんですけども、1920年代、30年代の日本の時代劇にしろ現代劇にしろ、西洋の映画から影響を受けたということはいろんな形で研究されていても、逆に日本の時代劇が、1920年代、30年代の西洋の映画にどういう風に影響を与えたかについては、くっきりした形で目にしたことがありません。ですけども、本当にそれは皆無なんでしょうか。その辺をマルコさんはどう思われますか。

ミュレーン

何度も述べられてきましたように、時代劇には、特に1927年から29年にかけて作られた時代劇には、一種の動態という本質があります。それはブドフキンの構築的

編集やエイゼンシュテインのモンタージュ理論を連想させます。時代劇における画面づくりのあり方のいくつか、我々が古典的なソビエト映画とみなすものから来たものだとしても、まあ、あまり機械的になりすぎるべきではないと思います。しかしその当時、ソビエト映画が日本で研究されていたことも事実です。私たちは今京都にいますから、偉大な京都人である中井正一に思いを馳せるべきだと思います。中井氏はこの時代の大変重要なソビエト映画、ミハイル・カウフマンの『春』を、何度かはわかりませんが、くりかえし見たことは確かです。つまりそこにはかなりの相互影響が可能であったということです。

しかし私の言わんとしているのは、時代劇の変化をどこに位置づければ良いのか、それを正確に知ることが出来たらということです。というのも、この変化は数あまたのファクターが原因となっていると考えるからです。一つには、題材である文学が変わったことが確かにあります。変化前の時代、即ち大正時代の誠実な映画作家たちが多く講談本に基づいたスタイルを採っていたのは、現実的に時代劇の観客が講談本の読者、例えば立川文庫の読者のような極く庶民的な層であったからです。そして1927年に何かが起こりました。知識階級が時代劇を作り始めたからです。このことは1927年から37年、1954年から63年という私が興味を抱いている二つの変化の時代に共通する特質だと思います。事実、この二つの時代の映画作家たちのほとんどがインテリ層で極めて文学的であり、他の芸術、特に視覚芸術に造詣が深かったということに留意しなくてはなりません。そして彼らは新しい観客層、つまり大衆的な時代小説の読者、例えば長谷川伸や中里介山などの時代小説の読者に向けて映画を作ったのです。『国定忠治』がその一例です。

しかしまた、リアルな残酷シーンや暴力シーンの導入という新しい要素を見逃してはこの変化は説明できません。しばしば思うことですが、西欧の学者たちはこの時代に変化が起こったことを政治的に解釈して、1929年にあたかも傾向映画が正式に時代劇の一部と見なされたかのように見て、それらの新しい要素を機械的に捉えています。しかし同時に、虚無的な時代劇と呼ばれた作品があって、何人かの監督によるそれらに共通した要素が見られることは事実です。そしてそれはこの監督たちがインテリ層であったからだだと思います。この要素は第2次世界大戦後まで継続し、1963年から64年までの第2期にも特徴として見られました。前述の第1期に起こった変化と比較しますと、この時期の映画に見られるアイロニーやブラックユーモアは裏返せば一種のニヒリズムであったのです。

山根さんのご質問は、西洋の映画への時代劇の直接的な影響や交流があったかどうかということですが、私にとっては時代劇は本当に素晴らしいものであり、例えその解釈が違っていたとしても我々西欧の人間はいつも日本の時代劇、時代劇作

家に注目しています。その場合、大量生産された映画か作家の映画かの境界線は全くはっきりしなくなってきました。結局、我々西欧の遠目の傍観者とも呼ぶべき立場の者にとっては、これは一つのイデオロギーの銀幕であって、我々には日本映画、特に時代劇に立ち入ることができないことは明白であります。私は時代劇とは、監督自身が作家意識を持たずに自己の個性を表現している映画だと思えます。細部の正確な処理はありながら、それが作品固有の神秘性と相反する場合がありますので、そうした作り手、特に挑発的な作り手にとっては、時代劇は話法や統語法や言語規範の首尾一貫したシステムだったのです。時代劇は話の内容が我々には一般的ではなく、また継続していくものなので、それが輸出向きではない理由だといえます。この日本でこそ話の内容が良く知られ、継続性が生きてくるのです。『国定忠治』の例を引きましたが、それに『杵掛時次郎』『丹下左膳』『清水の次郎長』『森の石松』を加えたいと思います。今回のカタログの素晴らしい時代劇の一覧表を見ましても、よく知られた同じ話が何度も映画化されてきたことがわかります。それが時代劇のあり方の特性なのです。

1927年から37年の初期チャンバラ映画は一種の夢の映画だと思えます。まさに文字どおり自分の望むままに夢を楽しめる映画です。しかし1950年代の作品を見ますと作り手たちがどんな要求に応えているかが解ります。忘れてはならないことは、時代劇作家は映画を撮るのがとても好きな人たちであり、大量生産体制のなかで出来る限り沢山の映画を撮ったということです。これらの作品を見ると、そのほとんどに新しい映像技法を考案する喜びが窺えます。ついに映像美学が筋書きよりも重要なものとなったのです。私は今日初めて『忠次旅日記』を見たのですが、伊藤監督の他の作品の断片からも解るように、明らかに時代劇の核心はエモーションであります。そして今私は、佐藤忠男の「斬られ方の美学」というエッセイが初めて理解出来たと思っています。死ぬ最後の瞬間に、それまで抑えてきた心の奥に潜む感情を振り返ることで自分の人生の意味が明らかになるというわけです。

そこで、ぜひおたずねしたいのですが、メジャーによる大量生産のプログラム・ピクチャーの監督として契約を果たして、信じられないほど数多くの映画をつくった戦後の監督の中の幾人が同様の志を持っていたのでしょうか。だって、森一生は129本も撮ったんでしょう、山根さん。これらの監督は信じられないような状況の下で仕事をして来たのです。少なくとも西洋では信じられないような状況の下です。企画、予算、脚本と、中島さんが話してくれたことはとても参考になりました。しかしたとえ脚本が重要であっても、その脚本は撮影所から監督に押しつけられたものでし、キャスティングやスケジュールは基本的に撮影所が管理していました。それでもこれらの監督たちは誰もこの押しつけに甘んじてはいなかったのです。彼らは常にこの状況

から脱け出そうとし、闘い、その葛藤のなかでオリジナルなスタイルを創り出したのです。戦後時代劇の最も重要な時代は、土本典昭の有名な作品『パルチザン前史』に点描されていると思います。

山根

いまマルコさんが戦前の1920年代、30年代から、戦後の話に飛ばれて、時代劇の大量生産ということについてふられました。残っているフィルムは少ないんですけれども、製作本数では1920年代から30年代にかけてのほうが大量生産だったんですね。で、大量生産という問題は時代劇を考えるに当たって非常に重要なことなんですが、それについては中島貞夫監督に聞くのが一番早いと思うので、後で聞こうと思います。今は20年代から30年代というところで、蓮實さんに先ほどおっしゃったことの続きをお願いします。

蓮實

今、マルコ・ミュレル氏が、京都に関係のある固有名詞を二つあげられました。一つは京都大学哲学科美学講師中井正一氏でありまして、もう一つは土本典昭監督の『パルチザン前史』、これも京都の大学の問題を扱ったもので、ご存知ないかもしれませんが、彼らの書物や映画を是非読んで見たりしていただきたいという、全く醜い教師根性からの発言で、今の文脈とは全く別のお話です。

それで今のマルコ・ミュレル氏の提起した問題の前半についてお話します。前半の問題というのは、これは日本でいいますと、ブドフキンからルーベン・マムーリアンへの移行という現象です。ブドフキンというのは、今マルコさんも言いましたソ連の第1期の前衛的な短いショットが次々に重なって目まぐるしい編集で、と、というようなものを、仮にブドフキンと呼んでおきます。そしてサイレントからトーキーへの移行期に、日本映画の覇権は明らかにブドフキンから、ルーベン・マムーリアンに移ったわけです。マムーリアンも、日本に最初に公開された『喝采』という映画はかなりそのような傾向を持っていましたけれども、『市街』という映画ではすでに物語に画面が先行しないで、視覚的なものの効果よりは物語がより経済的に語られていく、という映画になっているわけです。そして、実際に日本で起こったことをもう一ついうと、伊藤大輔は、ブドフキンが好きであったか、影響されたかどうかということは別問題にして、後で見てみたら似ていた、という現象があったわけですが、世界的な現象として、ブドフキンのものからルーベン・マムーリアンのものへの移行が日本でも起こっており、それが最も鋭い形で出たのが、伊藤大輔から山中貞雄への変化と移行、ということになるわけです。これは伊藤大輔監督の映画をごらんになれば、まさに編集、

あるいは、カッティングというようなのは非常に短く、あるいは移動があるというようなものを一つにまとめていく力があって、これが非常に魅力的で、見ていると本当に胸がドキドキするくらいなのですが、それがだんだんだんだん日本の映画では薄れていって、物語を主体にした、むしろアメリカのグリフィス的な伝統の方に移っていくわけです。それがまず一点あります。それが最も尖鋭に出たのが、市民生活を扱った現代劇ではなくて、時代劇であったということですね。このブドフキンからマムーリアンへの移行が時代劇であったということが、何を意味しているかと言うと、時代劇が日本映画の1920年代のいわば主調を成していたものであり、そこに最も大きな変化が現れるのが当然であった、ということだと私は思います。

それから先ほども述べた、デイヴィッド・ボードウェルさんが書かれた論文の日本語の題名は「フランポワイヤンから荘重性へ」となっています。このフランポワイヤンという言葉はほぼ、さきほどあげたブドフキンのものですが、実際には、確かに中井正一も、ロシア映画のことをよく見てそれについて語っていたわけですが、実はロシア映画よりも、ロシアの亡命者たちが、パリで作り上げたアルハトロス・スタジオというのがありまして、そこで撮った亡命ロシア人の映画などが、日本によく入ってきていて、それとソ連の映画とのいわば混同みたいなものがあったわけですね。そういうお話がまず一つあります。

それからあと、これは先ほどの山根さんの質問に対する答えなんですけど、例えば、20年代のチャンバラがある種の影響を外国に与えたかと言うと、全くその例がないわけではなくて、例えばジョゼフ・フォン・スタンバーグは『雄呂血』を大変好んでいたという挿話が残っています。これはおそらくロスの日本人街にあった劇場で見た二川文太郎の『雄呂血』だと思いますけれども、このことが非常に象徴的であるように、ジョゼフ・フォン・スタンバーグという監督もフランポワイヤンという言葉に適する監督でしょう。それに対して二川文太郎の『雄呂血』の場合も、まさに形式が意味に先立つほど視覚的な効果ははっきりと発揮させられている映画であり、この『雄呂血』とそれからジョゼフ・フォン・スタンバーグとが、しっかり何かの線で結び合わされたところも、やはり1920年代においては日本映画は明らかに、時代劇が中心であったということの一つを証明しているように思います。

山根

今、スタンバーグという名前が出てきましたが、蓮實さんのおっしゃったことは、先ほど加藤さんのおっしゃったモーションから、それにエモーションが結び付いていく、それで物語になっていくということと、大きい構図としては重なってきますね。

加藤

はい。二度目にデイヴィッド・ボードウェルさんが発言されたとき、アメリカで、日本の時代劇における人を圧倒する暴力的なモーションというのが、黒澤明を経由してベキンパーへ、そしてベキンパー経由でレオーネへと継承されたといったお話がありました。つまり1960年代後半によくくりアリスティックな暴力描写がアメリカ映画で受け入れられ、それを自家薬籠中のものにしたという問題提起をなされましたけれど、それについてちょっとお話できればと思います。

問題はおそらくもう一度西部劇と、ベキンパーやレオーネに対応する時代劇というもの、両者を比較すると、よりはっきりと見えてくると思います。

まずなぜ日本で暴力的なモーションが突出していったかということですが、一つは、唐突なメタファーかもしれませんが、数年前、日本で人気を博した漫画に『寄生獣』というのがありまして、この『寄生獣』がひところ話題を呼んだのは、『ターミネーター2(T2)』という1990年のハリウッドの有名なSF映画を数年先取りしているという点でした。ある種の特殊な能力で主人公の腕が突然剣に変わる。同じような効果を『T2』の液体金属性のアンドロイドの手が剣になって人を刺し殺すというシーンに見てとれます。ところで西部劇の場合、距離を置いた銃の撃ち合い、あるいは単に引き金を引くということだけで殺し合えます。基本的に西部劇も時代劇も勧善懲悪のメロドラマですから、必ず敵を必要としますが、西部劇でなぜ距離をおいて人を殺せるかといいますと、西部劇では、要するにインディアンやバッファローのように、白人が住んでいるコミュニティとは全く異質の、外部のコミュニティに住んでいるものを敵として想定しているからです。つまり、そもそも住む場所が決定的に違うわけですから距離を置いた銃で事足りるわけです。ところが日本の時代劇の場合、先住民とかバッファローとかが住む別の世界ではなく、文字通り同じコミュニティのなかの人間を敵として倒さなければいけません。少なくともこれまでの時代劇が描いてきた日本社会というものは、相対的にそのような均質な共同体でした。そうすると同じ言語、慣習、メンタリティを共有している者同士が殺し合わねばならないとき、いわば、『寄生獣』や『T2』のように、敵の腕を斬り倒すその自分の腕が刀になるような、文字通り身体的な痛みを伴う事態になります。(同じことは手塚治虫の1960年代の時代劇漫画『どろろ』にも見られますが)先ほどの『長恨』を思い出していただければおわかりのように、殺す側も痛みを伴うなら、当然殺される方も痛みを伴うという、そういう同じコミュニティの者同士で戦わなければいけないという点で、エモーションの度合いが時代劇と西部劇とでは圧倒的に違ってきます。黒澤明はリアリズム時代劇を作ったといわれますが、もちろん黒澤以前の日本の検閲コードがハリウッドの検閲コードに比べて比較的緩やかだったがゆえに、20年代の時代劇は圧倒的に暴力的であり、黒

澤はそれを、より目に見えるかたちに、つまり血飛沫が飛ぶ、片腕が切り落とされるわということをやったのけました。つまり黒澤監督がやったことは、より視覚的にエモーションを妥当化することであって、暴力的なものというのはハリウッドでは60年代後半に検閲コードがなくなっちはじめて可能になるものです。

山根

ここでティエリー・ジュスさんにお聞きします。さっき最初に、時代劇が閉ざされていると思ったけれども、それが開かれている、という話をなさって、そのことに関連して、同じ題材、例えば『宮本武蔵』が何度も映画化され、それから『丹下左膳』でいえば、蓮實さんが伊藤大輔の丹下左膳と山中貞雄の丹下左膳の例を出されたんですけども、そういうふうに時代劇では同じ題材、同じヒーローが繰り返し映画になるという事は理解しがたいことなのでしょうか。

ジュス

理解しがたいことではありませんが、フランス映画で広く行き渡ったやり方ではありません。フランス映画は、決まりきった話、つまり、繰り返し語られてきた話よりも例外的な話を題材にしますし、リメイクで昔の登場人物を再登場させるやり方があるようにも思えません。ただ、ファイヤード映画などの20年代のシリーズものに見られるだけで、アメリカ映画には、日本の時代劇ほど型にはまっていますが、それでも似たところはあると思います。

けれどもここでは暴力の問題、チャンバラ映画における流血や暴力について加藤さんがおっしゃったことに対して、私の考えを申し上げることにいたします。より現実感を出すためにそうした描写があるとは私は考えていません。黒澤作品では初めこそ現実感を出すためだったかもしれないとしても、現代の西部劇と同じように時代劇でも、流血や切断の描写が派手になっていくほど抽象性を増していくように思います。個人的には、そのことがチャンバラ映画の変遷をたどる上で最も興味深い点です。つまり、先ほどの繰り返しになりますが、60年代初頭の時代劇でマニエリスムと私が名付けたものが、より強クリアリズムの方向に向かっていったとは言えないと考えています。たとえば、『丹下左膳餘話・百萬両の壺』などの山中貞雄の作品に多く見られるリアリズムは、時代劇のある種の流儀に非常に近いか、あるいはジャン・ヴィゴなどの時代のフランスの映画作家ヤルノワールの手法にも通じるころがあると思います。30年代後半のチャンバラ映画がとでもリアリズムに通じているのは確かなことです。影響という言葉を用いずにあえて比較を続けるならば、というの私は厳密な影響ということで何かを区分したり話すことがいつも気が進まないからなのです

が、60年代初期の、イタリアやアメリカにおけるジャンル映画の展開、とりわけ日本のジャンル映画、チャンバラ映画の展開にはまったく驚かされます。こういう展開には同じ性質があり、十分比較可能だと言えます。60年代の初期から明らかに映画はイノセントなものではなくなってしまったのです。世界各国はもちろん日本でもそうです。たとえば、ベサロとロカルノとで2回特集上映したことでマルコ・ミュレールさんがよくご存知の加藤泰ですね。自分自身を反映させるような手法を捨てて、パロディーのやり方さえ採った映画作家で、例えば『真田風雲録』を昨日見て、大変驚きました。というのはこの作品は完全な偶像破壊で、映画は観客に見せるためにあるという考えにのっかって作られているのです。

さらにセルジオ・レオーネとチャンバラ映画の比較についても話すことができるでしょうし、60年代初頭からチャンバラ映画では約束事が次第に不透明になってきています。60年代のチャンバラ映画では、主人公はたまたま肯定的人物であったとしても、その肯定性は常に複雑になってきています。この時代の三隅研次や五社英雄などの映画以来、物語はややまやかしの形になり、道徳的なものはだんだん不鮮明になりました。同時に、私がマニエリスムと名付けた性質を持つ動きもあり、映画で純粋な抽象の扉を作りたいという方向に向かっていきます。私は中島貞夫さんの映画を思い出してしまうのですが、三隅研次の作品や、当時のこの分野での傑作と言っている森一生の『薄桜記』にも見られます。そこには、青や赤などの色彩の魅力の作用もあります。まったく現実の色とは違うもので、ほとんど60年代のゴダールの映画を思わせる作用があるのです。このことは私にある種の手法についても考えさせます。先ほどボブ・ウィルソンについて少しふれましたが、この時代のある様式での「チャンバラ・ポップアート」とでもいうものがあると言っても差し支えなくて、それはまさしく、今日私たちが再発見している60年代における才能の発現です。ですから、たとえば、黒澤の『用心棒』や『椿三十郎』といった映画も、結局はこの時代の産物ということになるのです。

おそらく、この時代の映画、特にチャンバラ映画が、現代映画の流れにおいて、今もこれからも極めて重要な役割を果たすことになるでしょう。というのは、こういった映画の極端な様式化や、しばしば偶像破壊的な様式化は、今拳がっている名前では、北野武など今日の映画作家たちが関心を持つもので、チャンバラ映画は日本映画内部だけに閉じたジャンルではないと考えているからです。60年代のチャンバラ映画は、たとえば鈴木清順の映画と比較することもできます。やくざ映画では特に重要とされている出入り(喧嘩)のシーンの撮り方など、鈴木はチャンバラ映画を撮ったことがないのにチャンバラ映画に似ています。出入りの振り付け方には、この時代のチャンバラ映画の殺陣と通じるものがあるのです。

先ほどまですっかり忘れていたのですが、今ちょっとしたことを考えました。それは、チャンバラ映画に最も近い種類の西洋の映画は、西部劇でもメロドラマでもなく、おそらくミュージカル・コメディだろうということです。ミュージカル・コメディは、たびたび述べてきたチャンバラ映画の殺陣と同じ意味を持つ約束事の上に成り立っています。古い時代のもものでは、最後に戦闘シーンのある作品もあるくらいです。工藤栄一の「十三人の刺客」という作品のことを考えます。そこでは全体を通じて乱闘シーンは基本的にたった一度だけです。ミュージカル・コメディでは数多くの音楽が使用されますが、特定の決まり事があって、多かれ少なかれドラマチックなアクションシーンに使われます。チャンバラ映画の構成もそれと若干同じところがあり、日本のチャンバラ映画と西洋の映画との関係を考えるもう一つのやり方だと思います。

最後に今まで話してきたこととは関係ないのですが、私はチャンバラ映画のパラドックスに驚かされました。チャンバラ映画は、結局はアクション映画でありながら台詞がとても重要な役を果たしているのです。困ったことに私は字幕無しでたくさん日本映画を見ましたので何を言っているのかいつもわかりませんでしたけれども、台詞が一種の味わいをもって、乱闘シーンにいたる筋道を提示するれっきとした戦略であり、重要な役割を持つことはわかりました。そして台詞には現代性のある種の形式が反映されています。そういったことは私には全く意外なことでした。

加藤

1960年代をマネエリスムの時代として捉えるという視点は、確かに正しいのですが、ただしそれだけでは一面的ですね。日本の時代劇の60年代の面白いところはマネエリスムと同時にリアリズムが台頭してくるところです。なぜなら戦前に時代劇を撮って人たちが、約十年間のブランクの後に新作を撮り始める。そうすると、自分たちがかつて撮っていたもののリメイクをやる。自分自身で自作のリメイクをやる以上、当然マネエリスムの傾向が出てきます。もう一つは今おっしゃったように、中島監督の「くノ一忍法」に代表されるような、ミュージカルかつポップアートの広義の東映時代劇の、あからさまにマネエリスム的な傾向があります。と同時にその一方で工藤栄一監督や座頭市を演ずる勝新太郎らの存在があります。こういう人たちはもしかすると、彼らが基本的にリアリストであるということからすると、あえて新古典主義と呼んでもいいのかもしれませんが。それでは古典と新古典とはどう違うのかといえます。昨日、中島監督と打ち合わせをしていて、お話に出たのですが、戦前の古典的時代劇においては、その立ち回りの最中、嵐寛寿郎は意図せずにふんどしを見せてしまう。ふんどしが見えるということが、身体パフォーマンスとしての時代劇のダイナミズムの一つのインデックスなのですが、これが東映時代劇では見事に失われま

す。あるいは意識的に見せないようにします。様式化します。それに対してもう一度勝新太郎がやりたかったことは、アラカンが無意識に見せたふんどしを今度は意識的に見せようとしたこと、そういう違いがあります。もちろんそれがマネエリスムの始まりといえ、それはそうなのですが、同時にリアリズム、つまり新しい現実の型への探求も60年代、ゆめ惚らなかつたということの表われだと思えます。

山根

中島監督、「くノ一忍法」でデビューなさった監督として、今のジュスさんと加藤さんの発言をどう思われますか。

中島

先にちらっと触れましたけれども、戦前の時代劇の黄金時代、非常にたくさん、大量の時代劇が作られてそれが受け入れられた時代、それから50年代から60年代にかけて、やはり時代劇が大量に作られてこれが受け入れられた時代、この間にしばしの時間差があるんですけど、この時間差というのは日本の歴史の中ではっきりしていて、第2次世界大戦があって、日本映画の製作体制が非常に衰退していたという、この10年以上にわたる大きな意味でのブランクがあるわけですね。一つ興味深いのは、私が東映に入ったとき、つまり50年代の後半から60年代にかけてなんですけれども、この時期、京都で大量に作られた作品が、すべて時代劇だったという時代だったと申しましたけれども、そこで第一線で最も中心的な役割を果たした監督さんというのは、すでに何らかの形で、戦前の映画の黄金時代に関わっていた監督さんであり、そのメインのスタッフたち、例えば、カメラ、美術ですね、こういう方々の中にも戦前に関わった方が大変多くいらっしゃった。もう一つスターの存在ですけども、東映で申せば、中心的なスターというのは、片岡千恵蔵さんであり、市川右太衛門さん、これもやはり20年代、30年代にですね、とくに30年代以降を支えてきたスターたちが、ここでまた時代劇をしょって、とくに東映が作った大作などというのはそういう方々が担っていた。そこへ新しい(中村)錦之助さんや(大川)橋蔵さんという、あるいは大映では(市川)雷蔵さん、勝さんというようなスターも加わってくるわけですけども、その中心的役割というのは、戦争中の映画製作のブランクの時期を挟んで、戦前作られていた方がまた戦後作っておられたということがございました。

具体的な例でいえば、先ほどリメイクという話がいわれましたけれども、東映に入ってから間もない頃、マキノ雅弘監督の助監督に付きました。その時に、戦前に、阪妻さん(阪東妻三郎)でマキノさんが「恋山彦」という映画を作っております。これは大変ヒットした映画ですが、それを再度リメイクするということに、もちろん、今度は橋蔵さん

が主役なんですけれどもね、「俺が昔撮ったこういうシナリオが、大映にあるはずだから、探してこい」とこう言われました。いま新しい台本ができています。新しいシナリオライターによって作られているわけですが、マキノさんにとっては戦前撮った『恋山彦』、つまり自分が戦前に撮ったやつですね、これをベースにして、もう一回作ろうと。つまりベースは今あるシナリオではなくて、以前に自分が作り上げた作品がベースになると。

先ほどからヒーローの問題も出ておりましたが、固定化された何人かのヒーローたちが、例えば次郎長ものなどというのは、何本も何本もやってる。とくにマキノさんなど戦後だけでも、鶴さん(鶴田浩二)使ったり、錦之助さん使ったりですね、こういう形で繰り返し、繰り返し、しかも、シリーズものですので、大量の次郎長ものを作っている。あるいは、国定忠治も、あるいは一心太助も、あるいは大岡越前守も、丹下左膳も、すべからず時代劇のヒーローというのは、繰り返し、繰り返し使われている。その流れは、今はテレビの時代劇の中へ完全に流れ込んでおりますけれども、しかしながら、このヒーローを、基本的なキャラクターを変えずに、非常にこれが難しいんですけどもキャラクターを変えずに、扱いを変えろということで、つまりドラマの中の役割をいささか変えるということで、その時代の一つのヒーロー像をやっぱり作り上げてきているということは、はっきりいえると思います。例えば、先ほどごらんになった国定忠治、この忠治は、これまで皆さんのお話の中で出てきたように、様々な要因があって、つまり例えばニヒリズム忠治であったりですね、それから時代の傾向、映画の影響を受けたりという形であらう忠治が出てきておりますけれども、やはりこの忠治像というのは、1920年代から30年代にかけての忠治であって、もし、戦後の東映で忠治が作られるとすれば、おそらく、形の違った忠治になる。これはすべての主人公たちについていえることだと思います。ただそうも言いながら、日本人のエモーションの部分で、例えば忠臣蔵、時代劇が最も映画らしい映画として京都で誕生したのも多分忠臣蔵だったろうと思いますけれども、今に至るまで忠臣蔵が、繰り返し、繰り返し作られているのは、基本的に仇討ち、主君のためにということでもあるし、自分たちのためでもあるという、主君のため、忠義のため、とか色々ありますけれども、基本的には、やっぱり自分たちのために起こしていくエモーションの部分ですね、この部分だけは、やはり時代劇の、というよりも日本人のある意味での根源的なエモーションだと思うんですね。それが繰り返し、繰り返し、作られていく一つの原因だと思います。

山根

エドワード・ヤンさんにお聞きします。今、話題になっている、1950年代から60年代にかけての時代劇を、たくさんごらんになったんだと思うんですけども、その時に先

ほどティエリー・ジュスさんがマニエリスムという言葉を使われましたけれども、そうした様式としてごらんになりましたか。

ヤン

はい、勿論そうです。歴史的設定で何かを行う場合には、様式化の必要性があると思います。現代人は誰も200年前、300年前に起こったことを見てはいないので、すから。たとえば、そうですね、私が唐王朝の映画をつくるとして、その場合には、とても創造的であればならないでしょう。単に古い文献を読んで書かれていることを真似するだけではだめなのです。私は中国古典美術に関してさても、手に入れたものを完全には信じません。だいたい複製されたものですから。だから、私が皆さんから話を聞いて思ったことは、なぜ時代劇がそれほど人気があるのかということです。特にアジアでは一般的にそうなのです。たとえば、今、中国領土では、テレビドラマが歴史上のある時代のものと売り値が上がるのです。だから皆がこぞって時代もののテレビ番組を製作しようとしています。

時代劇に関して言えることは、それがあまり直接日常生活に関係がないということです。言い換えれば、それは「politically correct(政治的に公正)」なのです。歴史に題材を取れば、常により政治的に公正になります。誰かを傷つけても、それで憎まれることはありません。相手は作り手がその人を馬鹿にしていると感じるだけなのです。私はチャンバラ映画が、創造的なものすべてそうだと思うのですが、他の時代を設定することはとても重要だと思います。特に礼儀を重んじるアジア社会では、常により積極的かつ率直でいられるわけです。これはわたしの気付いたとても興味深い事実だと思います。50年代、60年代の戦後日本の時代劇の中にもそれを見ることができて、映画作家のより積極的かつ創造的な面に気付くのです。彼らは物語の背後に多くの「何か」を入れます。たとえば、『七人の侍』はその背後にとっても社会主義的な含みがあるように私には思えます。あの映画はヒーローを描かない映画の初期のものの一つでした。描かれるのは落ちこぼれの侍たちで、社会の中でおそらく彼らは敗者なのでしょうが、結束することによって何か役立つことができたのです。もし同じことを現代社会にあてはめたら、日本の事情はわかりませんが、台湾や香港でそれをやったら、言うてはならぬことを言ったとして逮捕されるでしょう。こうした政治的公正ということが一つ。もう一つは暴力です。

アメリカ映画は日本の時代劇から暴力の場面を取り除こうとします。私は、暴力は愛や死と同じく人間のふるまいの一つだと思います。映画づくりの魅力は、観客に一つの新しい経験、人生経験を提供することであり、観客は映画を通じて別の人生を感じ、生きるチャンスを得るのです。たとえば、私たちの誰も実際には死を体験し

ていないのですが、それにもかかわらず、死がどういものであるか感覚で知っています。車の事故で死ぬ、銃で撃たれる、剣で斬られるなどの死を、映画の中で何万回も見ているのです。ですからこのようなことはごく自然なことだと思います。基本的にはそうしたことが、私たち作り手が観客やお互いのあいだで意志疎通する上でよりどころとしている点なのです。たとえば「椿三十郎」のあの驚くべきラストシーンです。実際には心臓の一突きであのように血が飛び散るとは思いません。あれは基本的には創造の産物で、現実ではないのです。でも人々は人間の持つそのような動物的な一面を見たいという興味に駆られるのです。「私は心臓が弱いから、そんなのを見ると心臓発作を起こしてしまう」と言う人もあるかもしれませんが。私は映画作家ですから、たぶんもっと実際のなんでしょう。そうしたことは映画の要素だと思っていますし、日本の偉大な映画作家たちは過去、そういう描写を何度もやってきました。50年代および60年代は大きな撮影所が最も忙しい時代だったのですが、おそらく彼らは日に10回はそのような場面を撮り、それも異なった方法で撮影しなければならなかったことでしょう。ですから、例えば北野武さんの映画で最も興味深いことの一つは、彼の演じる役が一つの映画の中で何人かのライバルと少なくとも20回は対決しているのですが、その対決のすべてが違う形で描かれているということです。それが創造というものです。人生とはそういうものだと感じさせてくれます。日々、これ新たな1日なのです。それが私にとっての人生の意味です。

山根

今、時代劇に対する関心ということで、劇的なものを見たいという我々観客の欲望があるというお話をなされた。そしてエドワード・ヤンさんは、中国で時代劇が大変人気があるという話をなされました。しかし残念ながら日本では、この数年どころか十数年前から、あるいは二十数年前から、もう映画としては時代劇は、ほとんどお客を呼ぶなくなっているという状態なんですね。それで、テレビに移って、テレビの時代劇は大変盛んだったんですけども、今年の4月か10月のテレビ番組が変わるときにですね、時代劇の数が大変減ったという事実があります。そこで思うんですけども、エドワード・ヤンさんは時代劇というのは昔のことだから、生々しくないから、いろんなものをそこに描き込むことができるとおっしゃいました。つまり、いろんなものを入れる器としての時代劇が大変大きいんだということです。ですから時代劇の中には、チャンバラでもいろいろあって、突然ミュージカルになったり、ホームドラマになったり、もちろんメロドラマになったり、普通ならジャンルが別になるものが、ごちゃ混ぜになって入っている。つまり器として時代劇が大きいということだと思うんですけども、それに関して思うのは、30年代の、たとえば山中貞雄の映画の方が、いま見ても大変

現代的であるということです。1950年代の東映では30年代の片岡千恵蔵や市川右太衛門たちがもう一度、時代劇スターとして返り咲いて、華々しく活躍するんですが、今見ると大変古めかしいものに見えて、30年代より50年代の方が器としては大きくないのじゃないかなという印象を持つんです。

中島

先ほど「含み」という言葉が出ましたけれども、戦後の時代劇の中では、もう暗喩の必要が、ほとんど日本の場合なくなってきていた、ということが一つあると思うんですね。それは現代劇で直截的にやればいい。我々が映画界に入るときにですね、やはり僕自身もはじめ時代劇はあまりやりたくなかった、というのが正直な言葉です。というのは、何と今現代劇で、アクチュアルな素材をですね、アクチュアルに扱っていきたい、その方が作り手としての自分のステータスが上のようなね、そういう気がした時期もあります。ただ時代劇にとっぷりと入ってくるとですね、時代劇は時代劇なりのまた面白さがあるということを見出すわけですが、それはジュスさんがおっしゃっているような、ある意味の、これは僕らの立場から言えば技術的な部分かもしれませんが、つまり映像を作る上での様々な技法が、より時代劇の方が使える。また、こういう言い方は少し乱暴かもしれませんが、時代劇というのは、すべてを、すべての被写体を作っていくかきかかん。これは現代劇と全く異なる作業が、時代劇の場合、かなりたくさん付与される。つまり、時代劇というのは、現在、背景もなければ、人物も存在していなし、何一つ被写体としては存在していないわけですね。ですからまず空間を作る。この空間を作るという作業の中で、ある時期、非常にリアリズムに基づいた空間を作る時代劇もはやりましたけれども、我々の好みとしては、あるいはその面白さとしては、むしろそうしたリアリズムに基づいた空間を作るのではなくて、より自分の感覚的な空間を作り上げていく。その中に例えば人物像を配置するときですね、この人間たちもかなりある意味ではデフォルメされたキャラクター、これは言葉の上での性格ということもあれば、設定ということもあれば、あるいはコスチュームからすべての面に関してですね、こういうものを作り上げていける。そういう面白さが実は時代劇の中にあっただということですね。

今、山根さんがおっしゃった、山中貞雄監督たちがやった時代というのは、現代劇で直截的にもいえないことを、時代劇という形を借りて、なおかつそれを暗くなく明るく見せたという、この手腕というのは、すごい手腕だと思いますけれども、戦後の時代劇というのはそういう形での成立の余地はあんまりなくなってきたのではないかな。もし東映時代劇の行き詰まりということが、一つはっきりいえるとしたら、そういう中で、実はそういう空間作り、要するに被写体作りの上に、独創性を失っていった、つまりバ

ターン化していった。キャラクターの部分でも、つまり、清水の次郎長というのはこういう人物だ、それから遠山の金さんはこういう人物、要するに一番大切な見せ場というんですかね、先ほどこれもジュスさんがおっしゃったミュージカルに通ずる時代劇のチャンバラ部分です、このチャンバラすらがですね、非常に定型化していった。そういうことで、やはりそれが大量に生産されていくわけですから、見る側にとってはもうけっこう、という時期が非常に早く訪れた。なおかつそれと軌を一にして、テレビというメディアができてきて、これは空間的には、実は映画と比べると情報量が非常に少なくすむんですね。空間作りにおいて、つまり被写体作りにおいて、大変に少ない作業で、一つ一つの場面が作っていきける。つまり、何もかも作らなければいけない時代劇の中では、テレビという箱の世界というのは、作る部分が実は正直言って楽なんですね。そこで展開されるストーリーというのは、ストーリーそのものは映画とほとんど同じストーリーが展開されるということもあって、定番化された時代劇のドラマというのはほとんどテレビの方へ吸収されていったということだと思うんです。ただ、もう一つ、これはヤンさんとも共通することですけれども、様々な技法が使えて、なおかつそのことに面白さを見いだす監督たち、あるいはスタッフたちが今後出てきてくれば、そういう面白い時代劇、つまり、お話、キャラクターというだけではない、視覚的、ヴィジュアル的に非常に面白い時代劇というのは、これから作りうる可能性は大変大きい。ただし、ちょっとこれにはお金がかかるということもあると思います。

山根

今の中島監督の場合は作り手の側からのお話だったんですけども、どうでしょう、蓮實さん、なぜ30年代の方が自由な、型にはまらない表現でありえたのか。

蓮實

はい。このことをお話するとそこにつながると思うんですけども、時代劇もある種の衰退をこうむったように、西部劇も衰退をこうむっているわけです。ほとんど同じかたちで西部劇はテレビの方に移行し、今は映画でもほとんど面白いものは撮れない。しかしクリント・イーストウッドは撮っちゃったわけですね。それと同じように、先ほどエドワード・ヤン氏が言ったように、何か創造的というふうなものが今欠けていて、必ずや創造的な人は時代劇を撮ると思うんです。今、一人、どうしても時代劇を撮りたいけれどもまだお金がないからもっと有名になりたい、と言ってるのは北野武です。彼がお城を作って、その前に何百人の人を歩かせたいと。それにはもっと自分が有名な人にならなければいけないと言いながら、ひたすら今その道を走っているというような人がいて、時代劇は北野武が撮るまで死んでいないわけです。彼に、彼一人に希望を

託しているのか、というのはまた別問題ですが、そういう状況が今あるわけです。私が北野さんをそそのかしたわけじゃないんですが、レオス・カラックスには、きみは西部劇を撮るために生まれてきたんだからと挑発したことがあります。そしたら、そうだ、と彼ははっきり言うんですね。で、どういふ西部劇がいいかといったら、彼は砂漠だけ必要である、と。それ以外のものは必要ないと言っているから、彼も数年後にことによたらば、アルジェリアの砂漠辺りで、撮ってくれるかもしれない。

西部劇にしても、それから時代劇にしても、撮りたいと思っている人がいるわけですが、制約が多すぎる。今、中島さんがおっしゃったように、制約が多すぎるということがあるんですが、実はその制約を作ったのは誰かと言うとですね、中島さんは一方で、パターン化したというふうにおっしゃったんですけども、私はその制約を作った張本人はやはり黒澤明だと信じているわけです。彼が悪いとかいままら言ってもしょうがないわけですが、「七人の侍」という映画を見ていただきたいと思います。あの中に野盗がいるわけですね。野武士の群れがいて、彼らがなぜ飛驒の山の中みみたいな家に住んでいるのか、ということのをだれも否定していないわけです。あんな所に住んでいてはすぐに見つかっちゃうわけですから、野武士というものはもっともいろいろなところに隠れてなきゃいけない。で、それを、あの大がかりな家に住まわせてしまったということは、大きな責任の一つだと私は思っております。なぜ住まわせたかという、女の人がいて、焼けちゃうから、あの炎上の炎を見せない限り、彼のある種の括弧付きの「フランボワイヤン」な欲望は、成就しないわけです。そこであのような、とんでもない、リアリズムとはおよそ無縁の、あんな農村のそばに、飛驒の山の中にあるような家が建ってるはずない。そして、それをあたかも自分の発明のように思ってるけれども、あれは間違いなく、「戦国群盗伝」から来ているわけですね。「戦国群盗伝」のときには、これに黒澤さんは助手で付いている。そして、そのときにやはり美術の助手で付かれた中古智さんは、あれに大反対したんだそうです。そんなはずなからう、野盗ならば岩の中、洞穴か何かに住んでいていいじゃないか。それなのに、あれを作ってしまった、ということがあるわけですね。黒澤さんはやっぱり火をつけて燃やしたい、その中で女の人がうろろしているのを撮りたい。そのためにああいうものを作ってしまう。そうするとやっぱりお金がかかってしまうわけですね。で、そのような時代劇の中で、やらなくてもいい、と、まあ、燃えているところは、あれはあれでいいんですけども、ああいうことを他の人がやったかかっていうとですね、むしろさっき中島さんがおっしゃったような、どちらかといえばパターン化したことを繰り返してやっておられた方々の方が、僕は結構おもしろい細部を作っておられて、それを黒澤さんが一つ一つ、そんなものは映画ではないとか言いながら、崩していったんじゃないか。

それから例えば60年代に入って、中島さんなどが、非常に抽象的な時間、空間の

中に「クノー忍法」を撮られると、あれはたしかに非常に抽象的な背景なんですけれども、あれと同じことを、例えばモンテ・ヘルマンという監督が西部劇で撮っている。これは、砂漠だけでやっちゃうわけですね。そうするとこれまた、砂漠というのは現実の背景ですけれども、非常に抽象的なものであって、何か中島さんのような試み、あれは全部抽象的に作られた背景ですけれども、何もないっていうことを砂漠で撮っちゃうというモンテ・ヘルマンのような人と、どっかで通じている感性があると思わざるをえない。やはり中島さんがなされたことは同時代的に、何かを模倣されたわけでは全くないわけですけれども、こんなことをやってたんじゃ時代劇はつぶれる、こんなことをやってたんじゃ西部劇はつぶれると思ってる人たちは、やはり、創造的な試みをいろいろやっておられるということがあります。それが第二目です。

それから第三目は、先ほど、ブドフキンからマムーリアンへ、という覇権の移行が日本にあった、ということを言いました。それは山中貞雄自身が、私はやはりブドフキンの方法よりもマムーリアンの方がいいと思う、と言ったということです。山中貞雄さんの甥に当たる加藤泰氏は、ここが面白いところなんです、やっぱりこれは反山中貞雄なんです、加藤泰という人は。今、挙げた例でいえば反ルーベン・マムーリアンなんです。絶対に、加藤泰監督の中には、ブドフキンのなものに対する郷愁があって、それが時々噴出するところが、加藤泰監督の面白さであり、もちろん非常に仲のよいおじさんでしたから尊敬しているけれども、彼自身は絶対に、ハリウッド的というよりはむしろ、ヨーロッパ起源の前衛的なものを持っておられた。そしてそういうものが、加藤泰監督がちょうど自分自身の作品に脂がのり始めたとき、ぼつ、ぼつと、出していかれたところが加藤泰氏の面白さだと思います。

それからもう一つさっき言い忘れましたが、黒澤の罪、というわけではないですが、「七人の侍」がどの点で影響を与えたかという、もちろん、ジョン・スタージェスに影響を与えましたが、それ以上に、アメリカのニューシネマのあのスローモーションに影響を与えてしまったわけです。東野英治郎でしたっけ、何か驚いたような顔をして、小屋から飛び出してきて斬られるところをスローモーションにした。あれは実はアクションではなくて、アクションの引き伸ばしであって、この責任も非常に大きい。これをベキンパーがやっちゃったんですね。そしてそのことに対して私は、ベキンパーはあのスローモーションなしにいけば、もっともっと優れた映画を作った人だと思っておりますので、ますます黒澤明が憎くてならない(笑)、という感じです。

山根

今、もう5時30分を過ぎました。このシンポジウムは、当初のご案内では、3時から始めて5時までと一応なっていたんですけども、このメンバーが揃って2時間しかかけ

れば、おそらく2回ずつくらい発言して終わっちゃうだろう、それではいくらなんでもひどいと思い、30分は伸びてもいいだろうということで始めました。その30分も超えたので、それぞれの方に一言ずつ、今日の議論を踏まえての感想、あるいは言い残したことを、短くお話ししたいと思います。ではボードウエルさんからお願いします。

ボードウエル

多くのパネリストの皆さんがおっしゃったように、私も時代劇が革新と伝統の間で、ある種の均衡を保っているという見解に賛成します。それは重要なことです。一般的に大衆映画とは伝統に縛られていて、大変スタティックで、繰り返しの連続、そして形式的だと考えられています。その一方でいわゆる「芸術映画」「芸術作品」「名画」、言い換えれば「映画祭参加作品」などは革新的で独創的と考えています。しかし、私は、他のパネリストの方々がおっしゃったように、時代劇は、大衆映画において、観客の感情に対して、そして映画作家と観客とが共有する文化的な伝統に対して、強く訴える何かを持っていることを証明していると思います。これは、一つには時代劇が大量生産、規格化、形式化されているという事実のためであり、もう一つは作り手の欲求によるものだと思います。すなわち、作り手はまず技術の習得という強い衝動があり、その次に単なる習得を越えて革新したい、そしてさらにひたすら面白さを求めてメディアを駆使したいという欲求に駆られるものなのです。映画作家は言います。「これは前に何度もやった。別のやり方を試さなくちゃだめだ。興味を持続させるために。観客の心をつかむために。」この伝統と革新の力学が大衆映画の神髄であり、私には時代劇がそれを例証していると思えます。

ヤン

時代劇は世界中の映画作家にたくさんの影響を与える最大の歴史映画だと思います。私は若いころ、このジャンルに影響を受け、とてもラッキーだったと思います。だから、このインスピレーションが世界中の映画作家にとってのものであり続けることを望んでいます。それは友達をつくるのと同じで、単に誰が優れているとかいえないとか、そういうことではないと思うのです。基本的に私たちは創造的です、お互い影響されていると思います。私の考えでは、この相互インスピレーションが人生をより面白いものにしてくれ、未来の世界により希望を持てるようにしていくのです。私たちが映画を作る理由はそこにあります。映画だけでなく、小説を書いたり、テレビ番組を作ったり、何をするにしてもです。我々の未来には、特にこのテクノロジー社会では、お互いコミュニケーションをとり良い影響を与え合う手段はたくさんあると思います。私が未来に望むのは、世界がより住みよい場所になることなのです。

ミュレール

日本の時代劇について、我々ヨーロッパの人間や現代人にとって重要なポイントの一つ述べたいと思います。時代劇最盛期を代表する監督の作品の中には、製作のあり方こそ各々異なるのですが、一種ゲリラ戦による成果の表現が見られます。私の言うのは、映画監督が抱く衝突の概念とは逆の何か、つまり部分的にはよく闘ったものの全体としては敗北したかのように見える大きな勝利のことです。だから私の愛する時代劇は、プロデューサーの注文と監督のアイデアの衝突がなくなったときには確実に墮落が始まると思います。

ジュス

私は最初に述べたこと、即ちチャンバラ映画は映画の中だけの一種夢想の世界だという考えにもう一度触れたいと思います。申し上げたいことが二つあります。一つは、今回のパネルディスカッションにおいて少し話されたと思いますが、循環ということです。つまり、ジャンルのあり方は、日本映画の中で巡り巡って、全世界において一つの夢なり幻想のようにして機能してきたということです。私は初めにジャン・ピエール・メルヴィルが本当の日本映画ではない日本映画の手法をとったことに少し言及しましたが、それこそが日本映画をめぐる純粋な幻想なのです。おそらく時代劇が日本ではなくて外国で繰り返し上映されるのは、そういうことでしょう。二つ目に、小さなことなのですが、エドワード・ヤンさん、マルコ・ミュレールさん、そして特に私自身が2日前、とても憂鬱な経験をしました。我々は東映(京都)撮影所を訪問しましたが、そこでお化けの出できそうな感じを受け、終わりには悲しくなりました。スタジオ内はかつてあったような状態ではまったくなく、愛すべき映画がもう作られていないと感じさせるものでした。私は夢の映画がどこかで甦るであろうと期待し、夢が実現することを期待しています。

蓮實

こうしたメンバーで、ここで討論できた喜びをもう一度ここで表明するほかに、三点指摘させていただきたいと思います。一つは、絶対にエドワード・ヤン監督が撮られた時代劇を一刻も早く見たいということです。これは必ずしもチャンバラではないわけですが、彼が撮ってくれるものは、間違いなく我々を興奮させてくれるに違いないと思っておりますので、その瞬間を今から待ち望んでいます。それから第二点、我々は過去を目指しているわけではありませんが、しかし過去の日本映画の時代劇を、過去の人々がどのような証言をしたかということとは別に、見られるものに関して

はやはり見て、そして何が正しい見解であり、何が正しい見解でないかということを見直さなければいけない時期にきています。そのとき、過去の人々が言ったことを無意識に反復しないようにしたい、というのが第二点です。これは自分をいさめる意味で言っております。第三点、これは、時代劇は今我々が知っている時代劇として甦ることはたぶん、北野武の力量をもってしてもないと思います。ただし全く違うものに生まれ変わるといことはあるわけで、それはリインカーネーションという形でやくざ映画に生まれ変わったということが、マルコ・ミュレールさんの指摘した通りです。そしてそれは我々が予測をしない形で、何らかの時代劇の生まれ変わりに立ち会えるはずですので、できればその頃は私は映画の仕事をしていることを希望しております。

加藤

先ほど、蓮實先生から、時代劇と同様、すでに死亡宣告を受けたウェスタンが、クリント・イーストウッドによってふっと亡霊のように甦ったという指摘がございましたが、おそらくそれが可能になったのは、西部劇という勧善懲悪のための古典的ジャンルが、新しい敵を今日辛うじて発見しえたからではないでしょうか。その敵とは何かと言いますと、コミュニティの内側、内部の敵でした。つまり第2次大戦前のウェスタンが西部開拓時代のコミュニティの外部としてのインディアンを駆逐排除することで、勧善懲悪の物語を成立させていたのが、1950年代初頭からおかしくなってきました。今日ようやく政治的補正の産物として、かつてインディアンを迫害していた、あるいは黒人や女性を排除していた白人男性を、同じ白人男性のクリント・イーストウッドが敵に回すという構図になってきたのです。もしそういう新しい敵の発見によって、かつて死亡宣告を受けたはずのジャンルが甦るのだとすれば、翻って日本の時代劇に未来があるかと言いますと、おそらくあるんだろうと思います。というのは、これまで均質化した社会という幻想と虚構の上に教育されてきた現代の日本の中で、もしかするとこの4、5年のうちに現れている現象からすると、日本の社会の内部に、外部のようなものが噴出しはじめてるのではないかという気がします。だとすればそこに時代劇を作るためのエモーションの手がかりがあるのではないのでしょうか。

中島

最後に、今回の映画祭の総合プロデューサーの立場にどうしても戻ってしまうんですけど、実は今回の京都映画祭というのは、今ジュスさんがおっしゃった撮影所が寂しい、ということが私たちの大前提にございまして、何とか京都の映画づくりを活性化させたい、そのために過去を振り返り、さらにそれを未来につなげていく、何とかクリエイティブな映画祭にしたい、と、そういう思いが込められています。京都の映

画というと、中心的存在はこれまで時代劇だったわけですし、これからは時代劇というものは、たぶん日本の中で作られていく以上は、京都がその中心にならなくてはならないと僕自身は信じております。何とか今回の映画祭を通じてのさまざまな試み、あるいは、今日のようなディスカッションが、そのような方向に向かってくれないものだろうか、ということをお願いして、最後の言葉にさせていただきたいと思います。

山根

ありがとうございました。今日私はこの司会役をやるにあたって、実は、この映画祭が始まって以来ずっと、日を変えまして、パネリストの7人の方々と、ご飯を食べたり、お酒を飲んだりしながらですね、個別にいろいろな話し合う機会を持ってきました。で、雑談の中に、時代劇についてどう思うかという話題を紛れ込ませまして、皆さんがどんなふうで時代劇を考えてらっしゃるかということについて予備調査を行って参りました。そして私なりにいろいろと、こういう意見が出るのだろうか、とか、予測を勝手に立てたりしてきたんですけども、期待していた問題はもちろん出ました。そして、期待した以上にですね、これはもう司会役を離れて、時代劇について大変興味があり、長い間ファンであり、それについて書いてきた者として思うんですけども、今日は時代劇についての新しい発見、刺激をたくさん受け取りました。その核心部分を言いますと、蓮實さんが初めにおっしゃいましたように、すべての映画が外国映画である以上、時代劇のある歴史的な文脈に止めて見てしまうというのはまったくナンセンスだろう、ということです。とくに若い方は時代劇というと古いものというふうに思われることが多いんじゃないかと思うんですね。そういうふうには、作られた時代とか、ドラマの設定されている時代に、映画を固定させて考えたらつまらない。すべて今の映画だと思って見ればいい。それから、日本人だから何かという理屈を取っ払って、世界映画の中の時代劇、というふうで時代劇を相対化する。まあ、そんなふうで空間的にも時間的にも時代劇を相対化するということを漠然と考えていたのが、今日のシンポジウムではその取っ掛かりができたのではないかな、と思います。先ほど中島監督がおっしゃったように、この京都映画祭の趣旨は、映画都市京都を甦らせることなんですけども、今日のシンポジウムに重ねて言えば、それがすなわち時代劇を甦らせることとイコールになっていく形になれば、映画祭の役割が真に果たせると思います。このシンポジウムがきっかけになって、この後、さらに面白い形での時代劇論が出てくる、時代劇の上映が活発化する、そして新しい時代劇が作られる、そのことを念願して、今日の国際シンポジウムを終わろうと思います。どうもパネリストの方々ありがとうございました。それから聴衆の方々、長時間ありがとうございました。

第1回 京都映画祭 「国際シンポジウム—時代劇と世界映画」

平成 11(1999)年 8月1日 発行

発 行 京都映画祭実行委員会
監 修 山根 貞男

京都映画祭実行委員会事務局
〒600-8262 京都市下京区七条通東堀川西入ル 八百屋町3番地
TEL.075-352-4113

KYOTO FILM FESTIVAL INTERNATIONAL SYMPOSIUM

京都映画祭

国際シンポジウム “時代劇と世界映



Müller
ユレール



Edward Yang 楊德昌
エドワード・ヤン



Mikiro Kato
加藤 幹郎



Da
テウ

Edward Yang 楊德昌
エドワード・ヤン

Mikiro Kato
加藤 幹郎

David Bordwell
デイヴィッド・ボードウェル

Sadao Nakajima
中島 貞夫