



日本記者クラブ

『マルサの女』と日本人

伊丹 十三
映画監督

1987年3月13日

「日本人というのは、人間関係をお母さんと赤ちゃんの関係でやっている文化だというふうに言ってしまうのが、一番いいんじゃないかと思います。つまり、人間は誰でも最初は赤ちゃんなわけですが、その時に最初に出会う他者がお母さんです。母親と赤ちゃんは、赤ん坊は一人では生きていけないわけですから、二人で一人のような、そういう人間関係をつくっている。」(p 1)

「お母さんと赤ちゃんのようにじかに人間が結びつくのはよくないことだ、もう一つ上のレベルに照らし合わせて人間関係はやっていかなければいけないというのが、つまり、父親のある文化と言いますか、欧米の文化ですね。そういう欧米の文化と比べると、著しく日本は違う。どっちがいいという話じゃありません。全然違う文化である」(p 2)

「母親も失いつつあるし、父親もまだ発明されていないわけですから、非常に具合の悪いところに日本人はいま差しかかっているんじゃないか。みんな欲望をむき出しにした子どもばかりみたいな社会が、もう目の前まで迫りつつある。あるいはコンピューターつきの白痴みたいな人たちの世の中が、目前まで迫っているんじゃないか、と非常に薄ら寒い思いをするわけですね」(p15)

社団法人 日本記者クラブ

広瀬(企画委員)あこがれの伊丹十三さんをお招きして、親しくお話をうかがう機会を得ましたことを、大変うれしく思います。

伊丹さんは昭和8年京都のお生まれで、映画監督・伊丹万作さんの長男です。愛媛県の高校を出られて商業デザイナーをめざして上京されて、その後映画界に入られ、35年に大映の『嫌い・嫌い・嫌い』でデビューしました。最近の映画では『家族ゲーム』『逃走地図』『瀬戸内少年野球団』などに出演されています。3年前に大変有名になった『お葬式』という映画を、奥さんの宮本信子さんを主演にしてつくられました。その後『タンポポ』、そしていま『マルサの女』が大変な話題です。面白くもあり、問題作でもあるということで、まさに『マルサの女』ブームの中にあるわけです。

映画俳優、映画監督だけではなく、エッセイストとしてもいろいろ活躍されています。テレビの司会のお仕事もされていますし、油絵はプロ級だそうです。53歳でいらっしゃいます。

母親と赤ちゃん型の人間関係

伊丹 きょうはお招きにあずかりまして、どうもありがとうございます。いま『マルサの女』という映画をつくったばかりで、皆さんのような方々の前でお話する準備もございませんので、質問に答えさせていただきながら、懇談形式で進めさせていただきたいと思います。

まあ、テーマというのはあまり映画にふさわしくなく、映画にはディテールがあればいいのですが、作品では一貫して「日本人論」ということをやっております。日本というのは実に不思議な文化であって、何でこんなに不思議なんだろうと考えながら、ずっと来てしまったような次第です。

いろいろと考えたんですけれども、結局せんじ詰めて言いますと、日本人というのは、人間関係をお母さんと赤ちゃんの関係でやっている文化だというふうに言うのが、一番いいんじゃないかと思います。

つまり、人間は誰でも最初は赤ちゃんなわけですが、その時に最初に出会う他者がお母さんです。母親と赤ちゃんは、赤ん坊は一人では生

きていけないわけですから、二人で一人のような、そういう人間関係をつくっている。この二人は温かい繭のようなものの中に閉じこもって、二人で一人のような生活をしている。赤ちゃんはおなかがすくと不快になる。しかし、おっぱいをもらおうと快の状態に戻る。さみしくなるとお母さんが抱っこしてくれる。のどが乾くと、またお母さんがおっぱいをくれるというふうに、快と不快の状態を行ったり来たりしている。そういう存在だと思います。赤ちゃんは、一言にして言えば、自分の不快をお母さんに解消してもらおう存在であると考えていいでしょう。

この状態は、言ってみれば非常に快適な状態であるわけですね。一生その中にとどまれば、それで一生極楽の中にいるようなことかもしれません。けれども、文化の中に子どもが生み出された場合、やはり大きくなるに従って、「お前は大人になりなさい」という圧力が社会からかかってくる。大人になることは何だと言うと、「いつまでもお母さんと二人で一人みたいなのはダメなんです。お母さんとお前は距離をとっていかなければならないんだ」ということなんです。

ただ、この二人は放っておくといつまでも切れてくれない。切れる動機が何も無い。赤ちゃんはいつまでも自分の不快を誰かに解消してもらったほうが楽なわけだし、お母さんのほうはいつまでも自分のかわいい子どもでいてもらいたいわけだから。この二人は、放っておくとなかなか別れてくれないわけです。誰か引き裂いてくれる人が必要です。それが父親というものだろうと思います。

「父親」が発明されていない

非常に図式的に簡単に言っているわけですが、お母さんと赤ちゃんを支配しているのは、快、不快の原則ですね。快、不快だけでこの二人が生きるとしますと、「世の中というのは、快、不快だけでは生きていけないぞ。自分の欲望を満足させるためには、世の中にはルールなり掟があって、その文化の許す一定の範囲で自分の欲望を満足させていかないと大

変なことになる。欲しいものがあるから何でも持ってきてしまえばいいというものじゃない。自分の欲望を満足させるためには、秩序に従って満足させなければいけない」というようなことを、口で言ったのではダメなんで、自分から体現しちゃってる人が家庭の中に一人いることによって、子供は自然に母親から距離を取っていくようになる。それが父親の役割だと考えますと、日本の文化はどうもそういうふうになっていない。

日本では赤ちゃんはいつまでも赤ちゃんで、赤ちゃんとお母さんの関係を果てしなく拡大し延長し、この人間関係だけで全部まかなっていかうという文化なんじゃないか。日本人が好ましい人間像として念頭に置いている類型は、お母さん型の人間か赤ちゃん型の人間です。お母さん方は自己犠牲的で非常に包容力があって、思いやりがあって面倒見がよくて、相手の事情がよく分かって、包み込んでくれるような人、そういうスケールの大きい人です。男でも女でも、そういう人が立派であると考えている。もう一つは、赤ちゃんのように純真で汚れがなく、罪がなく、かわい気のある人。この二つの類型で人間は全部まかなえるんじゃないか、というのでやってきたのが日本人のようです。

ですから、“父親”というものはまだ日本において発明されていない。お母さんと赤ちゃんのようにじかに人間が結びつくのはよくないことだ、もう一つ上のレベルに照らし合わせて人間関係はやっていかなければいけないというのが、つまり、父親のある文化と言いますが、欧米の文化ですね。そういう欧米の文化と比べると、著しく日本は違う。これはどっちがいいという話じゃありません。全然違う文化である。

日本人をおカネで切る

ということ、わたしは長い間考え続けてきまして、そういうことを念頭に置いて、日本人のいろんな面をいろんな切り口で切ってみよう、というのが、わたしの仕事のやり方になっているわけです。最初は『お葬式』でした。昔、日本にあった共同体というふうなものが、いま

ほとんど形骸化してしまって、われわれはこの消費社会の中でシティ・ボーイのようにして生きている。だけれど、全くその共同体はなくなってしまったわけではなくて、たとえば身内が死んだりした時に、突然その共同体的な規範と言いますか、村の秩序のようなものがよみがえって、われわれの首根っこを押さえる。しかしそれは全く形骸化していて、われわれの内面的な欲求に何も根ざしてないものだから、われわれはただお葬式のルールの形式的に従ってオロオロするばかり。そういう日本人の現状のようなものを、若干ユーモラスに描きたかったのが『お葬式』でした。

その次の『タンポポ』という映画では、日本人と食べもの、あるいは食べ物とセックスを扱ったわけです。いまの日本ぐらい食べるとか、セックスをすとかいう人間の欲望が赤裸々な姿で、何のプレーキもなく許されている文化はあまりないんじゃないか。ほかの文化と比べてみれば、非常にゆるやかな文化であって、人間を超えたところの秩序を想定しない文化である。これは非常に不思議でもあるし、日本人はそういう止めどない欲望のようなもので捉えると、どうなるかなというのでつくったのが第2作の『タンポポ』です。

今度の『マルサの女』では、日本人をおカネという面で捉えてみたかったわけです。いまの日本人は本当に価値を生産性というところで一元化してしまっている。お母さんが子どもに対して「遊んでいないで勉強しなさい」というのは、つまり、勉強させてどうするかと言えば、いい学校へ行かせて、いい会社へ就職させて…。結局、この社会の中において、生産性の高い人間をつくらうということなんです。その手先にお母さんがなっている。お母さんは赤ちゃんを、無限に肯定的に受容するというのではなくて、生産性がない人間に育ったらどうしよう、という恐怖でもって赤ちゃんを育てている。生産性というのは、結局、まあ言ってみればおカネですから、子どもを育てたり教育したりするところまで、あるいは人間を計る物差しが全部おカネに一元化されているというふうな、そういう日本というものを一回

捉えてみたかった。それが今度の『マルサの女』という映画です。

ただそれをうまく切る切り口がなかなかなくて、長い間温めていたわけですがけれども、たまたま国税局の査察部という機関があることを知りまして、この連中を主人公にすれば、彼らにおカネを取られて苦しむ人たち、ギューギュー言わされる人たちの修羅場を連続的に並べて、日本人をおカネという断面でスパッと斜めに切れるんじゃないか。そんなふうに思ったんです。

映画監督が自分の作品を解説したりするのは、あまり感心したことじゃありませんけれども、とりあえず以上のようなことなんです。

広瀬 ありがとうございます。皆さんからも自由に質問なり問題なり出していただきたいと思いますが、まずつなぎとして私の方から質問させていただきます。『マルサの女』をつくる時、どんなところに苦労されたのか。いま『マルサの女』制作の底にある動機をおっしゃいましたけれど、私の場合は、問題よりもその前におもしろさが先にきて、ついつい時間が経つのを忘れちゃったという感じだったんです。

パチンコ屋からヒントを得る

伊丹 いきさつを申し上げますと、いろんなところで喋っちゃったんで気恥ずかしいんですけども、おとし頃、あるパチンコ屋さんとお話をしていましたら、パチンコ屋さんが査察に入られた、という話をしてくれたわけです。その時の話が非常に面白かったんです。

査察部というのは、ある日突然予期せぬ時にやってきまして、その前に少なくとも3カ月なり半年なり、彼らは全く知られないで内偵しているわけですがけれども、ある日突然令状を持った人がやってきて強制捜索を始めるわけですね。そのパチンコ屋さんは韓国の人だったんですけども、とっさのことに韓国語でババッと、あれをそこへ隠せとか、家族内でやったわけですね。そしたらちゃんと韓国語が分かる人を連れてきていた（笑）。これはやっぱり容易なことじゃないなと、まず思ったわけです。

それでいろいろ聞いてみましたら、そのパチンコ屋さんはなかなか頑固な人だったんですね。ガサ入れがあった後、証拠をいろいろ調べて、実際にどういう具合に脱税していたかを再構成するわけです。そのため毎日国税局の調べ室に呼び出されて調べられるわけですがけれども、半年ぐらい落ちなかった。それがあつた日ついに落ちた。

調べ室というのは、本当に警察の調べ室と同じで、何にもない部屋です。ただ粗末なスチールのデスクが二つあって、二つのデスクを間にして二人が向かい合っている関係なんです。つまり、あんまり近いと、場合によって刺したりする人がいないとも限らないので、机を二つ間に置いて向かい合っている。部屋の奥に係官が座る場合もあるし、入り口のほうに座る人もある。これは好みなんですけれども、「入り口のほうに相手を座らせたほうが、いつでも出て行けるといふ安心感からつい喋っちゃうもんだよ」なんて言う人もいますし、それはその流儀があるんだなと思います。そういう調べ室で毎日調べられて、それを半年ぐらい続けた。

まあ、半年も毎日調べられていると、やはり、商売のほうもうまくいなくなるわけですね。実業家としてもだんだんダメになってくる。その人もだんだん気が滅入ってくる。というような非常にいいタイミングの時に、ある日、その日も調べが終わって片付けてフッと立ち上がった時、窓の外に夕日が沈んでいくんだそうです。それを一瞬、二人がぼんやり眺めた空白の時間みたいなものがあって、その時、ポツンと係官が、社長を佐藤さんなら佐藤さんとしますと、「佐藤さん、もうこの辺でやめときましようよ」と、ポソツと言ったんだそうです。それでホロツとなって全部話してしまった。

というような話を聞きまして、これはつまり警察のようなものとは全然違う。警察だったら、相手は強盗であるとか殺人者であるとかで、十分社会的な制裁が予想されるような人ですけども、脱税者というのはそうじゃない。たとえば会社のためによかれと思ってしている人もいるでしょうし、罪の意識というのがあまりない。いまこの世の中で経済活動をして、大勢

の人を率いて、大なり小なり企業のトップに立ってやっているような海千山千の人を相手に、その人の隠した所得を全部暴き出して持ってくるという職業ですから、これはなまじっかの人じゃ出来ない商売だと思ったわけですね。やはり相当な人間的な迫力もなきゃいけないだろうし、そういう意味でこういう人たちを主人公にしたら、相当面白い映画が出来そうだな、というふうに思ったわけです。それが最初のきっかけなんですから。

広瀬 その「もう、この辺でやめましようや」というのが、最後のシーンで見事に生かされていて、あれで本当にホッとして一瞬拍手するのを忘れるほどで。

伊丹 はあ…（笑）

中川(企画委員) だいぶいろいろ資料集め、エピソード集めに苦労されたそうですが、国税庁の査察というと、われわれも怖くて近づけないところのような感じなんですけど、国税庁は協力したんですか？

国税庁長官の即決協力

伊丹 査察部というのはあまり本やなんかになっていないものですから、取りあえず懐へ飛び込もうということで、国税庁へある方に連れて行っていただきました。ちょうど長官がいらしたんで、長官のところへ挨拶に行きまして、「実は査察部を中心にした映画をつくりたいんだ」という具合にお話したら、「どうせ、やるなと言ってもやられるんだろうから、やるんだったら正しい姿を伝えてください。そのためには協力いたしましょう」というふうに、ほぼ即決でした。ぼくは5分くらいしか長官の部屋にいなかった。その間に判断を下されて、すぐ広報におろしていただいて、それから後は査察官の人たちの座談会を開いていただいたり、またその方々を個別に取材したり、いろんな便宜を図っていただいて、査察のほうからの話は山のように集まりました。ただ、相手のほうが難しかったんです。脱税する側のほうがね（笑）。

中川 これは出てきませんね（笑）

伊丹 ええ、これはなかなか話してもらえないことじゃないし、商売の秘密ですしね。だけど、やっぱり税金をしたたかに取られた人というのは、一回誰かに話したいという気持ちもある（笑）。こんなに取られたというのは、こんなに稼いだ、ということですから、そういう話をしたい気持ちもどこかにあるらしくて。

中川 映画が完成して試写会を見て、国税庁の関係者はどういう意見だったんですか？

伊丹 大体あの通りです、とっていました。実際にわれわれがやっている仕事みたいだ、というふうに言っておられました。それと、これでやっと自分たちの家族に見せられる映画が出来たというので、税務署の人たちとか査察部の人たちが喜んでくれたようです。

中川 そうでしょうね。自分じゃ言えないですからね。

伊丹 ただ、最初に長官に会った時にも次のようなことを言ったんです。「翼賛映画みたいなものをつくるつもりは全然ないんで、ぼくは、日本人を切るために、査察部をちょうどいい切る道具として、装置として使わせていただくんだということで、どっちがいいとか悪いとかを、その映画が決めるわけじゃありませんから」と。日本人というのはこういうものですよと、ボンと現実を放り出せばいいと思っているので、勧善懲悪のような話にはなりませんけれども、ということも話しました。やっぱり、そこは、いつも敵役になっていらっしゃるので、非常に理解はありましたね。国税庁バンザイみたいな映画を突然つくったところで、そんなものは人びとが受け入れるわけではない、という読みはお持ちだったようです。

広瀬 中曽根総理も見て、売上税のPRにも大変役立ちます、というようなことを言われていたんですが、ぼくの場合はむしろ逆でした。も

のすごく恐ろしいことをするもので、ぼくら、全く査察を受けたことがない人間にとっては、本当にびっくり仰天するようすごいことをやっていますから、売上税にひっかけてこういうことをされたらかなわんというので、逆効果があったんじゃないかと思うんですが。

事実を再構成してフィクションに

伊丹 「現場の徴税で努力している諸君は非常にご苦労なことだ。この映画に出てくるような悪質なものはピシピシやる。しかし、庶民には温かくやっていきたい」という話がまずあったんです。後で国税庁の現場の人に聞いたら、「ああいうのも困るんです」と言うんですね。つまりどうやったら庶民というのを見分けられるかが分からない、というわけです。別に庶民というのは庶民の顔をしているわけじゃありません。庶民の顔をした悪い奴だっているわけだし、庶民じゃない顔をしたいい人だっているわけですからね。徴税の現場としては、そういう気持ちは分かるけど、技術的にはなかなか難しい、というような話をしていました。

売上税に関しては「ともかくならし運転のような期間が必要だろうから、3年間くらいはなるべく、まあ何をやってもいいということじゃないんでしょうけれども、査察というふうなものなるべくやらないで、周知せしむる期間として指導していきたい」というようなことを言っておられましたね。

中川 ちょうど納税時期を控えて、また売上税の導入問題などがある時に、非常にタイミングよく封切られたんですけれども、これは計算の上でやられたんですか？

伊丹 計算と言っても、不幸中の幸いみたいなものです。2月というのは、ご存じだと思いますけれど、商売としては一番きついんですね。北海道なんか雪に閉ざされていますから、普通のお客さんが喜んで映画を見にいくような時期じゃないわけです。2月に映画を興行して当てようと思うと、ものすごい“力仕事”になる。少しでもプラスになることは全部使いたいと

いうこともあって、2月で納税期だから税金の映画みたいな、それがいい方向に回転すれば、プラスにしていきたということはありません。

広瀬 結果的に2月になったというわけですか？

伊丹 結果的にそうなんです。ぼくは、いつも2月を割り当てられちゃうんですけれども、マイナーですからね（笑）

広瀬 しかしあまりにもピタリで、少し国税庁からPR料を取ってもいいですね・・・（笑）

高田(共同OB) 例のルージュの中へ判こを入れたり、小学生のランドセルに貯金通帳を隠して学校に通わせたり、というのは事実なんですか。それとも伊丹さんの想像でやったんですか。

伊丹 そういう材料の一つ一つは、ほとんど全部現実にあったことだという具合に考えていただいていいと思います。ランドセルに入れるというのは、いつも子どもに持たせているというんじゃないんです。そのランドセルの中へとっさにパッと投げ込むというのはときどきあることらしいですね。口紅の中に判こを隠していたのも事実で、ああいういろんな隠し場所が出てまいりますけれども、あれは国税庁の過去のいろんなデータが写真になっているのがありまして、その写真の中から映画に向きそうなものをピックアップして、それを映画の中で再構成してみたわけです。あの中で起こっていることは、細かいことは全部本当です。いろんなところから集めた断片をモザイクのように組み立てて、一つのフィクションをつくり上げたわけなんで、小さい断片は全部本当にあったことです。

高田 ブラジャーの中に隠したなんていうのも、あったことですか？

伊丹 そう（笑）。自分じゃ、ちょっと思いつきませんね、ああいうことは。

広瀬 しかも下に落としていたっていうのはいいですね。

中川 俳優をやっていたということは、監督をするという場合にプラスになるんですか？ それとも邪魔になりますか？

監督は役者の体を通して演じている

伊丹 それはやっぱりプラスです。映画の現場のことは大体分かっていますし、監督は演技指導をしなきゃいけないし……。俳優さんの生理も分かりますし、その腕前も分かりますので、それに関しては非常に楽だと思います。だから俳優の面倒見は非常にいいんです。世阿弥の言葉に「心より出でて形に入り、形より出でて心に入る」というのがありますけれども、形というのも心と同じくらい非常に大事なものなんですね。日本ではわりに形のほうはおろそかにされるところがあります。ぼくは俳優出身なので、わりに形を整えるといいですか、手だてをいろいろ知ってますんで、衣装合わせにしてもメイキャップにしても、かつらを合わせるにしても、俳優さんの役づくりを外から手伝ってあげて、心に入りやすいようにしてあげられる。やはり、俳優経験のない監督さんよりはうまいんじゃないかと思います。そういう意味では、俳優をやっていたことはプラスだと思います。

中村(神奈川) 今後も俳優として画面に現れることがあるのかどうか。もうすでに大プロデューサー、大監督におなりですので、そういうことがあるのかどうか、私には想像がつかないんですけども、伊丹さんの俳優としてのイメージで、私に残っておりますのは、「忠臣蔵」のニックキ吉良上野之介のイメージで、これがいつまでたっても離れないんですが。大プロデューサー、大監督のイメージとどうもビタリときませんので、もしも今後チャンスがありましたら、少し違うイメージの役柄にお出になるか、あるいはヒッチコックのようにしょっちゅう出て、大監督としてのイメージをリクリエイトしていただきたいと思いますが、いかがでしょうか？

伊丹 吉良上野之介の役は、ぼくは非常に気に入っております(笑) あれは全部自分が正しいと思ってやったわけですが、人間というのは、誰でも自己正当化をするわけで、どんな人間だって、自分が正統だと思わなきゃ生きていないわけです。役によっていろんな正当化のしかたがあるんだと思いますけれども、吉良上野之介の場合も、ぼくは、自分が正しい、間違っているのは浅野だ、と思ってやったのです。ことさら憎々しくやろうとは全然思わなかったわけです。ただ確信を持って、ぼくのほうが正しいと思ってやったのです。あの役は相当気に入っているわけなんですけれども、ああいう役があったら、またぜひやりたいとは思いますが、なかなかああいう役っていうのはこないんですよ、俳優の生涯の中でも。

いまは監督になっちゃったので、あまり俳優をやる必要が現在はないんですけども……。ないというのは、つまり監督というのは、いろんな俳優さんの肉体を通して、いろんな役を自分で間接的に演じているわけですから、自分の肉体の限界を超えて、女の人もやれるし、子どももやれる。若いハンサムな人もやれるし、おばあさんもやれるわけです。俳優よりもこっちのほうが面白いような気がしているものですから、ちょっといまのところはまた俳優をやるかどうかは分かりませんが、しかし、ぼくらの年輩の俳優がだんだん少なくなっているんで、あまり怠けてもいられない。日本映画のためには、ぼくのような俳優がいたほうが良いとは思いますが。

ですから、多分、これからは、ぼくがプロデューサーして若い監督さんに映画を撮ってもらう、というふうなことが起こってくるかと思えます。そういう時に、出来るだけやりやすく、いい役で、カッコよく見える役を自分にキャスティングして(笑) 俳優として、また楽しみたいとは思っています。

中川 いま映画の魅力みたいなことについてお話があったんですが、伊丹さんは俳優もやってらっしゃいますし、文章も一家をなしている

っしゃる。多才な方なんですけれども、特に映画については3作つくられていて脂も乗っているし、入れあげているような気がするんです。ぼくらどっちかという一人て文章を書いて発表していたほうが気楽でいいような気がするんですけども、たくさんの人を使って自分のイメージを実現していくというのは、大変にエネルギーがいるんじゃないかと思うんです。

映画は燃えかすの残らない表現方法

伊丹 誰でも自分の中の形にならない渦巻のようなものを持っていると思うんですけども、それをたとえば言葉という手段で書こうとすると、言葉にすればするほど、言葉にならないものというのが当然生じてくるわけです。言葉にすればするほど、言葉にならないものがふくれ上がっていくような気持ちがあるわけですね。

ところが、映画の場合は、自分の中のいろいろなものを、直接具体的な形で示すことが出来るので、ワァーッと自分を材料にして燃やしちゃって、燃えかすが残らないというような気持ちよさがあるわけです。それがぼくにとっては、表現形式としての映画の魅力なわけです。

ただ、ぼくは一映画ファンとして、映画の映画らしさと言いますか、みんなで暗い所で見ると、あの夢とも現実ともつかぬ、あの非常に不思議な輝きを持った形式にものすごく惹かれています。そういう映画の映画らしさというふうなものが、どんどん、どんどんいま失われていきつつあるような気がしてはいるんです。おこがましいけれども、何とかしてその映画らしさをいつまでも求め続けている人間の一人でありたいという思いはあるわけです。その両方が、わたしを映画にかり立てるように思います。

広瀬 立ち入ってお聞きしたいんですが、奥さんが今度も主演されています。女優としての奥さんと、奥さんとしての奥さんと言いますが、仕事の上のケンカを家へ持ってきたり、その辺のもつれみみたいなものはないんですか。

伊丹 いつもは、しょっちゅう同業者として朝

から晩まで芝居の話をしているような夫婦なんですけれども、仕事になると、完全に監督と女優さんという立場になっちゃいます。切り替わっちゃうわけですね。ぼくはいつも映画を撮る時にモニターと言いますか、映画のカメラのファインダーの中に小さいテレビカメラを差し込んで、カメラマンが見ているのと同じ“画”を無線で飛ばしてテレビ画面で見ているわけです。モノクロですが、その中で現実に俳優さんが芝居しているのですが、カメラマンが見ているのと同じ寸法で映っているわけです。この中にマルサの女が活躍したりするわけで、これ、一回も女房だと思ったことがなかったのですね。板倉亮子という役ですけども、初めからしまいまで、これは板倉亮子だと思って見ていました。それだけ彼女もよくやったわけですけども。

女房だという思いがよぎったのは一回だけです。ラブホテルを撮影に行った時に、いまのラブホテルは非常に開けていると言いますか、昔のような隠微な世界ではなくて、われわれが外でロケーションをやっていたら、ガラッと窓が一つ開きまして、裸の女の人が出てきてパァーッと手を振るんですね(笑)。ぼくも思わずパァーッと手を振ったりして、そしたら、横で女房がにらんでいた。その時だけ女房だと思いましたけど(笑)。あとは全部画面の中は板倉亮子で、スタッフも全部、亮子さんと呼んでいましたし、ぼくも亮子さんと呼んでいました。

広瀬 映画を撮る間は、やはりその役の名前で呼ぶものなんですか？

伊丹 ええ、それがわりに具合いいみたいですね。

今(経済評論家)一昨日、みゆき座へ行ったら、大変な満席でして、見ていて本当にドラマチックというか、面白いと思ったんですが、伊丹さん、『マルサの女』のもう一つ上をいくタックス(税金)の映画を手がけるつもりはありますか。というのは、金融機関とか大きな企業は

国税庁のOBとか、地方では財務局のOBを抱えていまして、タックスの問題についてもっとドロドロしたことが行われているわけです。『マルサの女』は、大変身近でドラマチックなんですけれども、もっと本質的なところをせめたものというか、そういうものを私個人としてはつくってほしいなと思うんですが、いかがですか。

伊丹 いま「パート」というのを考えています。この映画は本当に娯楽映画の路線でつくっているもので、悪びれず、つまり『お葬式』が当たったから『結婚式』というのちょっとみっともないけれども、『マルサの女』は別に平気でパートをつくっていいような性質のものだと思うので、いま考えているんですが、パートの原則は、悪役が第1作より強くなるという原則がありまして、したがって、もう少し大規模なものをやろうとは思っているんです。

まあ、具体的に何を取り上げるかはこれからの問題ですけれども、本当は「会社」をテーマにしてやりたいんですよね。ただ、会社っていうのはものすごく映画になりにくくて、今回も本当は会社でやりたかったんですけども、帳簿であるとか粉飾決算だとかいうふうなものは、どうやって映画にしたらいいのか、ちょっといまのところ手だてがなくて、非常に原始的にトランクに札束入れて運ぶみたいな、つまりどう見ても映画として成り立つような素材を今回は選んだわけですけれども、何とか次は、もう一つ難しい段階に挑んでみたいとは思っています。

本田（東京） 黒沢明監督が、『影武者』を撮る時に、勝新太郎が自分の演技をビデオ撮影していたというので問題が起きたことがありますが、監督としてあるいは演出者としては、そういう演技者の努力や試みをどういうふうにお裁きになるのか。勝さんの場合という当たり障りがあるかもしれませんが、一般論で結構です。伊丹さん自身は、そういう自分自身の努力を演技者が極限までしていこうということに対してどう扱われるのか。黒沢さんが勝新

太郎をおろしたのは当然だとお考えですか？

伊丹 あの事情は、ぼく、よくわからないんですよ。どういう意図でビデオを撮っていたのかも分からないし、何のために撮っていたのかも、誰がどういう具合に撮っていたのかも分からない。それが全体の仕事の中で、どういう障害になっていたのかも分かりませんし、全然分からないので、ちょっと申しあげようがないんですけれども、事情が分かりませんので。

広瀬 どこかの対談で、映画というのは民主主義じゃできないんだ、ということをおっしゃっていますね。

監督だけが知っている“顔”を描く

伊丹 民主主義はなかなかむずかしいですね。つまり、誰か一人が裸になると言いますか、自分の無意識を全部さらけ出す役割をやる人がいないと、ただ理に落ちたものができるだけになってしまいます。だからどうしても作者的な立場を取る人が一人、必要なんです。映画というのは、みんなで肖像画を描いているようなもので、大きな絵を描いているんです。人の顔を描いているとしますと、描く人はみんな一人一人が職人さんです。カメラマンも照明も全部職人さんで、ずっと専門家として食べてきた人たちです。そういうところに、ぼくがたとえば『お葬式』という作品で、初めて監督をする場合にも、平気で入って行って、「そこ、もうちょっと青く塗ってくれ」とか「黄色く塗ってくれ」とか、「もっと鼻を曲げてくれ」とか、「こっこの目に、もう少し光りを入れてくれ」とか、素人のぼくが、注文できる。何十年とひと筋でやっている職人さんたちに、なぜそれができるかということ、結局“できてくる顔”というのは、ぼくだけしか知らないからなんです。ぼくしか知らないその顔を描いてもらうために、みんな集まってもらっているわけで、その顔に関して、ぼくだけが、徹底的に知っているわけです。

だから、どんな顔を描くかということさえ徹底的に知っていれば、どんな人でも監督になれると思うんです。ただ映画監督というのは、あ

らゆるディテールにわたって、一つの作品に入ったら、スタッフから受ける質問の数は1万ぐらいある。毎日朝から晩まで質問されているわけですから、その質問に耐えられれば、だれでも監督になれる。

黒沢さんの場合もおそらくそうでしょうけれども、勝さんのほうがこれからやる役のことを知っているなんてことは、まずあり得ないわけですね。監督のほうが知っているのじゃなければ、またまずいわけですから。この人はどんな絵を描きたがっているんだろうか、と人が疑うようではいけないわけですね。どんな場合にも、いま何を描きたいかということが一番に知っているという存在じゃないと、監督というのはやってはいけないわけですね。ですから、そこに一人、別の絵を描こうとしている人がいたりすると、多分非常に具合が悪いのではないかと、まあ、監督としては黒沢さんの立場をそのように想像します。

中川 大変雑ばくな言い方をしますと、演出するというのは、俳優さんは素材で、おれが全部つくるんだというタイプと、いや演出家というのは交通整理で、俳優やスタッフの能力が全部出たところで、それをつまんで作ってしまえばいいんだという、二つの大きなタイプがあるような気がするんですけども、伊丹さんはどちらのほうですか。

伊丹 それは、どちらでもあるんですよ。つまり、監督というのは、全部自分でつくるんですけど、自分では何もしないんですね、全部人にやってもらうわけですから。作品としてのオリジナリティーとか、工夫、創意といったものに関しては、全部自分が責任を持って、リーダーシップをもって引っ張っていかなければいけない。そして、個々のキャストやスタッフの力を120%出さなければならぬ。それが仕事なわけですね。

自分では何一つやらないで、人びとに120%の力を出しきらせて、彼らのベストの仕事してもらいながら、いつの間にかそれが、自分の作品でもあるような…監督というのはそうい

う、なにか非常に不思議な存在なんですね。だから、人にやってもらうたちと、全部自分でやるたち、というふうには分けられないんです。全部人にやってもらうのは決まっているわけですし、だからといって自分のものではないか、ということではないんですね。全部人にやってもらって、全力を出しきってもらって、そのところに自分の個性が忍び入っている。監督というのは、そういう職業ですね。

広瀬 映画では、“日本人論”ということをやっているとおっしゃいましたが、『マルサの女』に関連して言えば、日本人の税金観といえますか、たとえばアメリカは、「税金を払う」(タックス・ペイヤー)という言い方をしますけれど、日本では「税金を納める」もしくは「取られる」といいますね。そして税金を取るほうは「徴税」といいますね。このあたりが私は大変不愉快なのですけれども、その辺はどうお考えになっていますか。

“借りもの”と“土着思想”のあつれき

伊丹 日本というのは、民主主義というものを輸入してまだ100年にもならないわけですね。形のうえでは確かに欧米のほうへ踏み出して、ヨーロッパのキリスト教文明の生み出した諸制度を取り入れてやっているわけですが、それはあくまでも、いまのところまだ借りものにすぎない。まだ日本人の尾てい骨というものを引きずっている。それと、借りものの民主主義が軋轢(あつれき)を起こす現場というのは、つねに面白いんですね。税金も面白いし、選挙も面白い。PTAも面白い。日本人の古い体質とデモクラシーが軋轢を起こすところが、ぼくは非常に興味深いわけですね。

アメリカというのは、また非常にフィクションの強い国でしょう。移民が集まっているわけですから、何か強力なプリンシプルがなければ、人びとをまとめることができないわけですね。理念というものを非常に強く掲げている国ですよ。これに対して日本人は、そういうようなものがなくてもまとまれる国だから、人間を超えたプリンシプルを必要としない。

たとえば、ある二人が結婚するとしますと、日本人なら二人が、「お前、好きだよ」と言ってほれ合えばいいわけです。キリスト教社会ではそうはいかない。「汝、一生この男を夫とするか」というと、女性は「イエス」なんて言ったりするわけで、彼女は神様に向かって「この男を一生愛する」と誓うし、男性は同じように神様に向かって「この女を一生愛する」と誓う。だから二人とも同じ方向を向いて結婚式をする。つまり、人間を超えたプリンシプルというか、一つ上のレベルというものがあって、それを介して二人が結びつき合うというのが、キリスト教の社会ですね。契約もそうです。AとBとの利害を超えたところに一つのレベルを設定して、それによって結びつく。

日本人は、無媒介的に結びつくわけです。そこが違う。日本は、二人がうまくいってあとにしこりを残さなければ、どんなに原則を踏みこじっても許される国なんです。キリスト教社会はそうではない。人間の上に一つのレベルを築いて、そのプリンシプルに従って個々の人間の行動原理が決まっていくわけです。

だれも傷つかなければ・・・

要するに日本人は、対人関係がうまくいけばいい。だれも傷つかないで、あとにしこりを残さなければ一番いい、というのが日本人の唯一の原則です。それ以外の原則はないわけです。だから、売上税もやたらに例外ができてしまうんで、本当は全部例外にしちゃえば、一番あとにしこりが残らないのかもしれないんですけども（笑）。そうはいかないから、非常に中途半端なんです。だからといって、例外なく全部間接税でいくという勇氣は、日本人にはない。日本にはそういう形態はやはり、なじまないんでしょうね。

広瀬 日本でもスポーツの大会で、ことに高校野球なんか声をふりしぼって「宣誓！」と言っていますけれど、あれ、だれに宣誓するのでしょうかね（笑）

伊丹 あれも不思議ですね（笑）

太田（河北） 映画におけるセックス描写というのは、興味本位のためにあるのか、あるいはわれわれの日常生活の当たり前かどうかが。セックスの映画における表現ということについてはいかがでしょうか。

伊丹 『マルサの女』でも、『お葬式』でもそうなんです。いつもぼくの作品は、セックスが不必要にあるとって批判されるんです。セックス描写で観客にこびていると言われるんですが、全然そういうことではなくて、なぜセックス描写が入るかということ、それは、ぼくが好色だからです（笑）。単にそれだけのことなんです。どうしてもあれを入れなきゃいけない、というだけの話であって（笑）。

つまり、そこところは監督の責任と言いますか、それは一切ぼくが引き受けているわけです。スタッフにもキャストにも、何の罪もない。やはり、ぼくは、人間を捉える上で、セックスを抜きにしてというのは、どうもピンとこない。だから、どうしてもセックスを入れたい。本当はポルノ映画を一本撮ってみたいと、前から思っているんですよ。

広瀬 最初のオッパイは見事でしたね。

伊丹 ハハハ・・・。ああいうのは、ぼくはあまり何も感じないんですけども。

高畑（個人） 映画らしさを大事にしたい、映画は撮ったあと発散して何も残らないところがいいと言われましたが、映画らしさというのはどういうものなんでしょうか。

伊丹 これが具合悪いんですよ。中心概念というのはつねに謎なんです。数学者に「数とは何だ」ときいたら、絶対に答えられないだろうと思うんですが、それと同じなんです。映画をつくる人間は、「映画らしさとは何だ」と質問されるのが一番つらい。ただ、つらいとも言われてられないんで、あえて何か言うとするならば、やはり、画面の中で何かが起こることですね。

たとえば、男がコップの水を一杯飲むという

カットを撮るとすると、ただ、男がコップの水を飲んでいるところが映っているだけでは、これはまだ映画ではない。それは単に男がコップの水を飲んでいる記録にすぎない。それが非常にうまく撮られて、話の中のうまいところにはめ込まれて、それで初めて本当に画面の中で、男が水を飲んじゃう、というようなことが起こってしまう。どう考えてもそれが現実になってしまうという、それが映画なんだろうと思うんですけども、その辺が実に難しいところだと思います。それが分かればもう卒業なんですけれども、分からないで一生やり続けることになるんだと思います。

ビジター 一番好きな女優さんと、これからだれを使っていきたいかということ。もう一つは、伊丹さんの家庭、特に父親像ということを最初に述べられましたので、お子様に対してどのような態度をとっていらっしゃるのか。家庭のあり方などをうかがいたいと思います。

子どもは親の無意識な部分を見ている

伊丹 一番好きな女優ってというのは…、まあ、二番目はと言いますかね。一番目はもう決まっているわけなので（笑）。素晴らしい女優さんはたくさんいますね。ジャンヌ・モローも好きだし、それは素晴らしい女優さんはいます。日本の女優さんは、ほとんど興味のある人はいません。何て言うかなあ、わがままを表現することだけがうまくて、ほかのことが何もできないという気がしています。だから、イヤな女とか子どもっぽい女とかを演じると、みんなうまいんだけど、そういうことに、ぼくは、あまり興味がない。ですから、当面、宮本信子でいくしかしょうがないかなと…（笑）。

将来使ってみたい役者は、山城新伍ですね。ぼくはいま彼に非常に興味がありまして、彼を何とか面白く使えれば、素晴らしいんじゃないかと実は思っています。

子どもというのは、育ててみれば、どなたもそういう思いをされると思いが、絶対に親の思ったとおりにはならない。親がこうしろと言えば、絶対そうはならない、という基本原則のよ

うなものがありまして、うちでもそうです。ぼくも人並みにいろいろ小言を言いますけれども、その小言を言っているところは一切通用しなくて、似なくてもいいところばかり似てしまう。お風呂からあがって、ビショビショのままソファにひっくり返ってテレビを見る、とかいうようなところは頼まなくても似てしまう。

この前もメシを食っている時に、子どもがおかずの盛られたお皿を箸でシュッと引き寄せたものだから、「何だその行儀は」と言ったら、女房の母親がそばにいまして、「あなたもいつもやってます」と言われて二の句がつなげなかったことがあります。つまり、人間というのは、意識的なものと無意識的なものと、両方からできていて、親は意識的な部分から子どもに命令を発しているわけです。

しかし、意識的なものと無意識的なものというのはどういうことかということ、例えば自分が非常に道徳的だと思っている人は、まるごと道徳的なわけではなくて、非道徳的な、もろもろの欲望とか衝動とかもたくさん持っているわけですね。それをないことにして思い込んでいるわけです。ないことにしているが、あるわけなんです。なくなったわけではないんだけど、一応ないことにして、意識の下に押し込んでいる。それが子どもにはよく見えているわけです。まあ、他人には全部見えていると言ってもいい。この人は非常に謹厳実直な顔をしているけれど、実は好色なんだなんてことは、人から見れば一目瞭然なんです。本人だけが、自分は道徳的な人間だ、と思っているにすぎないわけです。

そういう意味で、子どもは、生まれた時から親を本当に命がけで観察しているわけですから、親の無意識的な部分もよく知っている。そして、親が意識のほうから発する「遊んでないで勉強しろ」とか、「また散らかして、きちんと片づけろ」とか、そういう命令は、押しつけだから、なかなか聴いてくれない。牧師さんの娘が売春婦になるなんていうのがありますね。自分は道徳的な人間で、道徳的な自我を持っているという人が牧師さんなわけでしょうが、その道徳的な自我に入らない非道徳的なものは自我の底へ押し込んである。しかし、それは娘

さんにはちゃんと見えている。そしてお父さんが実現できなかったその無意識的なものを、娘さんが代わって実現してしまう、というようなことはよく起きることです。

日本で言えば、謹厳実直な小学校や中学校の校長の息子が、非行少年になったりすることはよくあることです。このように、無意識的な部分が意識的なものを裏切る、ということはいくつもありますから、どっちに似てもしょうがない、と思って育てるよりほかないと思いますね。子どもには両方が見えているわけで「無意識的なほうに似たからけしからん」とは親は言えない。それが親の哀しみでもありますけれども、昔から日本には、「子どもは背中で育てる」という言い方がありますが、「背中で育てる」というのは、つまりそういうことだと思います。

子どもというのは、意識的な部分だけでは育てられない。いつの間にか無意識的な部分を見ちゃって、そちらに似る可能性は非常に大きい。子どもは、親の姿全体を見て育っていくんで、どこを選択してどこに似てくるかは分からない。だから覚悟しろ、というのが、「背中で育てる」という言葉の背後に隠された、非常に恐ろしい意味合いだと思います。

というふうに思って、ぼくは子どもを育てているわけです。ということは結局、何もしていないということですか（笑）。

広瀬 親としての伊丹さんではなくて、子としての伊丹さんはお父さんから何をどういうふうに受け取られて成長なさいましたか。

伊丹 父親がわりに幼い時に亡くなりましたので、たとえば思春期に影響を受けるとか、父親を乗り越える経験をするとかいうものが、一切なくて来てしまいました。それがとても残念です。ぼくが小学校4、5年生になり、だんだん本が読めるようになった時期から、おやじの本はぼくの愛読書だった。父親に3冊ばかり著書がありまして、小難しい議論でも、親の書いたものはどこか波長が合うと言いますか、素直に納得できる場所がありまして、本当に全部暗記するくらいまで何百回も読みました。そう

いう中にシナリオなども含まれていて、その影響を有形無形のうちに受けていると思います。

ですからいまでも、自分のシナリオのト書きの書き方とか、父親もそうなんですけど、わりに生活の周辺から発想してもう一つの奥の問題へ迫るようなやり方とか、あるいはまたユーモラスの質とか、そういうようなものは非常に似ているような気がします。

中川 『マルサの女』が大変面白いと言われれば、洋服を着てのこのこ出かけて行って1500円を払ってみるのですが、毎日毎日膨大なテレビドラマが家庭に配給されているのに、ぼくはどうも個人的には面白くないんです。最近のテレビドラマをどうお考えですか？

テレビドラマはドキュメンタリー？

伊丹 テレビドラマというのは、ぼくは一切見ないんです。映画とテレビの一番根本的な違いは、映画は、まあ、夢をみるわけですね。あの暗闇の中にみんな閉じこもって、まるで自分とは縁もゆかりもないアメリカやイタリアの生活、たとえばカウボーイやマフィアの生活をみながら、いつの間にか、その中に自分が入って行って、自分の分身を見たり自分が変身した姿を見たりする。あたかも自分がそれを体験しているかのごとく一場の夢をみる。自分は夢をみているんだ、ということも承知しながら、夢をみているわけです。

そういうものが映画だとすると、テレビというのはおおよそ違った環境でみられる、違ったものです。テレビの本質は、やはり中継だと思えますね。ですから、ドラマをやっている中継としてみてしまう。女優さんが出てきても「あ、この女優さん随分老けたわね」とか、「きょうの服は趣味がいいじゃない」「また前と同じ髪型よ」とか、そういうふうな見方でみてしまう。だから、女優さんがドラマをやっているドキュメンタリーをみてるようなことになってしまう。映画とテレビは同じようなジャンルにみえますけれども、まるっきり違ったものだというふうに思います。

ですからテレビでは、尋常一様な手段で夢を

みてはもらえないんだということを、まずテレビの作り手は自覚すべきでしょうね。あるいは、もっとドキュメンタリー的なものを取り込んだところに、テレビドラマの別な展開があるとすれば、そちらをまさぐるほうが得策だと、ぼくは思います。あまり最近みてないので何とも言えませんが…。

ただ、テレビはともかくもうかりませんから、ダメですね。いくら視聴率を上げたって、一文にもならないんですからね。そういうところには、やはりあまり祝祭性のようなものもありませんし、なんか身過ぎ世過ぎになってしまうとか、俳優さんも出稼ぎみたいになってしまう。ディレクターのほうも、スタジオ管理の問題とか、そういうようなことのほうを先に考えてしまう。能率主義みたいになっちゃいましてね。何かものを「創っている」という楽しさのようなものは、テレビの現場ではほとんどありませんね。

広瀬 伊丹さんはテレビドラマをご覧にならないだけではなしに、新聞もご覧になっていない？

伊丹 新聞はあまりみないんですけど…。

広瀬 面白くないですか？

伊丹 いや、そうですね。あんまり見ないですね。見出しぐらいは見ますけれど、何かを論じる場合に役に立つような道具が載っていないですね。たとえば、「売上税」というような問題の枝葉末節はいろいろ載っているんですが、「税金」というのを、そもそもどう考えたらいいか、ということは何も載っていない。そういう意味では、あまり役に立たないですね。そういうことが全部分かった人が、資料として読むぶんにはいいのですけれど。新聞を読むには、なかなか実力が要るものですから、ぼくはまだ新聞の読み方のほうを習っている段階です。だからぼくは論文のようなものを読むほうが好きです。

広瀬 硬い雑誌を読んでおられるそうですね。

伊丹 ええ、わりにいろんなものを読みます。

青木(朝日) さっき映画はディテールだ、ということをおっしゃいました。主演の「板倉亮子」という名前ですが、上方のある商家の實在の奥さんで、ご夫妻で「名前をお借りします」とわざわざご挨拶なされたということですが、なぜ「板倉亮子」という名前でなければならなかったのか、というのが一つ。それと、私どもボンクラな観客が気がつかない、伊丹さんが一番力を入れられたディテールは何だったのでしょうか。

映画はディテールの積み重ね

伊丹 映画は全部ディテールなので、その話しを始めるときりがないんです。まず「板倉亮子」というのは、いまお話にありましたように、大阪の八尾というところにある桃林堂 東京にもお店がありますけれども というお菓子屋さんのおかみさんの名前です。もう随分長いつき合いなんですけれども、時どき「板倉亮子」というペンで書いた葉書がくると、「実にいい名前だ」「女が嫁いで名前が変わり、その嫁ぎ先の名前を使いこなしたあげくの名前みたいだ」と思っていました(笑)。そういうニュアンスがあったんですね。自分では発明できない、いい感じを持っている名前なので、前から一度使ってみたいと思っていたわけです。それで、無断で突然『マルサの女』に使われたらびっくりなさるでしょうから、一応お断りをして使わしていただいたわけです。

映画というのは、初めから終わりまでディテールの固まりで、そうですね、どういうふうにお話をしたらいいかな…。最初のカットだけの話をしましょうか。

最初に、映画がはじまりますと、「冬」という字が出まして、その次に雪のシーンになるわけです。窓枠の向こう側に遠いビルがあって、外は雪が降っている。雪の向こう側にビルがあってビルの屋上から湯気のようなものが出ています。その湯気というのは、美術部がスモー

クをたいて、湯気のようにみせて煙を出しているわけですが、その手前に雪を降らしている。あの雪のシーンを撮ったのは11月だったので、もちろん雪は降っていない。そこに雪を降らせるわけです。発砲スチロールを粉にしたもので雪をつくって降らせるわけですね。

そしてずーっとカメラがパン・ダウンしてきますと、塀が映るわけですが、塀も美術部が作って建てたものです。その塀の上にも雪が積もってなければいけない。そこで積もっている雪は、ユリア樹脂の起泡剤というのですが、コンプレッサーでノズルから吹き出すと、シェービング・クリームのようなものがワァーッと出てくる機械がありまして、それで雪をつくるわけです。もう少し細かいところは、粗塩の大きな袋を買ってきて、全部塩を積んでつくるわけです。塀の上にも、みんなで塩を積んで、塀のくびれたところにも、塩をパァーッと投げて雪が積もったようにする。

そういうところを経てずーっとカメラがきますと、今度は手前に窓枠がある。窓枠越しにカメラは外を狙っていて、窓枠のところにも、もちろん雪が積もっています。その雪も、ぼくが塩で丹念につくりました。その外に、手すりがあって石段があります。石段の上にも塩を積みまして、この手すりの鉄の棒がこういう具合になっているんですけれども、その上に雪を積むのが実にむずかしかったですね。これも起泡剤でつくっておいて、その上に塩を積んだのですが、何回もパァーッと振りかけて、こうやって、きれでスゥーッとなでたりして、自然現象を手でつくるわけですから、えらくむずかしいわけですが、何とか雪をつくりました。

それだけではないんですよ。今度は窓の上にきれを丸めたものをずっと貼りまして、そこに水を湿らしてジュークジュークにして、ポタッポタッと雨だれがくるようにしました。そうして本番前には、窓ガラスを中からやかんの湯気でワァーッと曇らしまして……。この調子でいくと、まだワンカットの中の初めの5秒ぐらいで、ワンカット1分へいくためにはまだまだえんえんと話し続けなければいけない。

映画というのは、こういうふうに全部ディテ

ールでできている。それを全部、意識的につくっているわけです。今回は約60日かかって、120分のものをつくったわけですから、1日つくる分量は2分、120秒分ぐらいずつです。ですから、恐ろしく丹精こめた、気の長い仕事なんです。こんなふうにして朝から晩まで短いシーンを繰り返し、巻き返しやっているの、ディテールがだんだん、だんだん充実していく。だから何回みても、新しくみるところが、まだまだみつかるはずですよ。

ビジター 日本社会は父親型の人間を欠いている、あるいは生みだしていない、とおっしゃいましたが、それでは今後、日本の社会が父親型の人間を生み出す時期が、果たしてくるのでしょうか。もし、くるとすればその要件は何でしょうか。

「母親」が消え、「父親」もいない社会

伊丹 これは非常に難しい問題だと思います。つまり、いま日本が直面している一番大きい問題は、結局「父親を發明するかしないか」というようなところにあると思うんです。父親というのは、お母さんと赤ちゃんのように、じかに無媒介的に結びつくという存在ではない。キリスト教の結婚式の話をしたように、個々の人間を超えたところで、あるルールに従って人間が結びついていく、というような社会であるとするならば、それが父親の機能ということです。いままで日本は、そういう原則なしでやってきた。人間同士がうまく円満に結びつくことができれば、原則なんか踏みにじってもいいという、そういう社会ですね。

ところが周りの社会はそうではない。だから日本人だけで暮らしている間は、「一家一村水いらず」みたいな和気あいあいの世界でもよかったんでしょうけれども、いまは国際社会の中にほうり出されて、人間を超えたプリンシプルでもって人間同士が結びついているような社会の人と話し合い、コミュニケーションしなければならぬ。そのために、日本人も何か擬似的な形にせよ、そういうものを持たなきゃいけないんじゃないか、というところに追い込

まれていると思います。そこで、とりあえず持ったのがおカネだということだと思います。

おカネというのは、一種の国際言語です。いまのところ日本人は、おカネを国際言語にして、人間を超えたプリンシプルということで、外国の人たちともそのおカネという共通の原理をもって、やっとコミュニケーションしている。日本人としては本当は「お互いに人間同士、ハラを割って話せば分かるじゃないか」と言いたいところでしょうけれども、契約社会の人たちには、そんなことは一切通じないわけだから、とりあえず共通言語ということでおカネというものを発明した。

これは、いいとか悪いとかではないんです。否でも応でも、父親のある社会に、日本はいま強姦されたような形で、父親を擬似的な形で発明せざるを得ない、というところに追い込まれているのではないかと思います。ただ、発明できるかどうかは、これはおいそれといく問題じゃないので分かりません。また何の方策もありますが、いま、そういう状況に追い込まれているというのが日本の現状だと思います。

明治以来、もう 100 年ぐらい、日本はヨーロッパ、アメリカのほうへ向かって踏み出しているながら、その一番基本的な、つまり父親的な機能であるとか、人間を超えたプリンシプルであるとか、そういうふうなものは一向に学んでいない。しかも日本人古来の良さであった、母子関係と言いますか、甘えの構造のようなもの

は、いまやどんどんどん失われつつある。母親も失いつつあるし、父親もまだ発明されていないわけですから、非常に具合の悪いところに日本人はいま差しかかっているんじゃないか。みんな欲望をむき出しにした子どもばかりみたいな社会が、もう目の前まで迫りつつある。あるいはコンピューターつきの白痴みたいな人たちの世の中が、目前まで迫っているんじゃないか、と非常に薄ら寒い思いをするわけですね。

このままでいくと、日本人は甘えの構造も失って、コンピューター的な知能だけが発達して、人間同士の結びつきが下手になっていく。その辺が心配です。

かといって、ヨーロッパ型の父親を生み出せばいいと思っているわけでもないし、また生み出すことができると思っているわけでもありません。これに関しては何の解決策もないというのが、正直なところです。

広瀬 話は尽きませんけれど、時間がまいりました。最後にクラブのサイン帳に書いていただいた言葉をご披露いたします。大変いいフレーズで、字もいいので、コピーにも使えるのではないかと思います。「どの花もそれぞれの願いがあって咲く」というものです。やはり、商業デザイナーをめざしていたというだけにして、字もいいですね。

文責・編集部