

ヒポクラテス、シネアスト、プロフェッサー

—大森一樹の軌跡—

豊原正智

はじめに

「ユリカモメのごとく翔べ」、これは大阪芸術大学映像学科（当時、映像計画学科）草創期に、依田義賢、宮川一夫と共に教授を務めた滝沢一の大森一樹に対する言葉である。彼はこの年、1980年、長編劇映画第3作『ヒポクラテスたち』を世に問う。そして、京都府立医科大学を8年かかって卒業する。滝沢は、この作品の批評の中で、日本映画の危機的状況を憂い、青年大森一樹に突っばって走ってほしい、と言ったのである⁽¹⁾。ユリカモメは冬鳥である。鴨川で寒い北風に逆らいながら飄々と飛んでいる。

1977年、脚本『オレンジロード急行』の第3回城戸賞受賞及びその翌年の監督・映画化以来、大森一樹の活躍は既に多くの映画関係の雑誌に採り上げられ、様々な人々によってその映画的才能が評価されてきたことはつとに知られている。しかし、丁度30年の節目に当たり、改めてその評価を問いなおし、彼の映画人としての軌跡を辿ることは意義深いことだと思う。

1. 自主制作

初期の自主制作作品（1969-75年、フィルムグラフィック参照）では、日本映画界を背負って立とうとか、ましてやその危機的状況に対する起爆剤になろうというような気持ちはさらさらなく、ただただ映画という手段が好きで、カメラをまわすのが面白く、そう

やって作った作品を皆に見てもらいたいという気持ちがひしひしと伝わってくる。その誕生以来、映画は個人のものではなく、組織のものという観念がまだまだ一般的であった頃に、そのように私的に作れるということは、大森一樹にとってわくわくするような喜びであったろう。その当時高校生が、文化祭やマラソン大会を8ミリカメラで撮影する等ということは珍しかったので皆の注目の的でもあった。機械音痴（歌う方も音痴であったようだ）の彼は家に8ミリカメラがあって、絞りやシャッタースピード等面倒くさい操作をしなければならぬ写真機よりもそれが簡単だからその世界に入っていったという⁽²⁾。

『ヒロシマから遠く離れて』（1972）という初期の作品がある。それは明らかにJ-L・ゴダールらのオムニバス・ドキュメンタリー『ベトナムから遠く離れて』（1967）のタイトルをもじっているが、内容は全く関係なく、「実験映画」である。それは内容的には、60年代半ばからのM・スノウ等の「構造映画」、あるいは日本の実験映画作家の一人萩原朔実の『TIME』（1971）を思い起こさせる。ちり紙にインクを垂らし、それを一枚一枚めくっていくだけの映画である。このような極端な「ミニマル」映画あるいは「構造」映画のような「実験映画」はこれだけであるが（少なくとも公式には）、手法に注目すれば、同じ年に制作された『明日に向かって走れない！』（G・R・ヒル、『明日に向かって撃て』（1969）参照）にもまた「実験映画」がある。この作品は後に改めて採り上げるが、ひたすら「走る」映画である。大森はカメラを主人公の足にくくりつ

け、シャッターを押したまま草むらを走らせ、腹に結びつけたカメラはコンクリートの街を乱舞させる。短い中断を挟んでそれらのショットは2分近く続くのである。その後40秒程、今度はカメラを逆さまに足にくくり付けて走らせる。それらは正に「機械の眼」が走る光景である。この映画は制作のプロセスが、大森自身の会話を含めてドキュメントとして一部に組み込まれており、「映画で映画を撮る」⁽³⁾作品となっている。そのことはまた作品の最後に、実験映画作家K・ジェイコブズやG・マーコポウロスばりの、メーカー名が入った白いフィルムのリーダーやプロジェクターの光のショットが現れることから理解できる。その意味では、「メタ・シネマ」の試みでもあろう。彼の映画に対する姿勢の一端がうかがえる。

戦後、アメリカでの実験映画は、16ミリの小型映画システムが普及し、絵画や彫刻と同様に、芸術的な、自由な、個人的な表現の手段として、まさしく組織の映画に対する「個人映画」として登場する。それは、「実験映画」「個人映画」「地下映画」等と称されるように、そこには明らかに、非制度的、非組織的、反体制的姿勢があるのであって、従って、それはリュミエールやメリエス以来の、あるいはハリウッドの流れにある映画というよりは、戦前のアヴァンギャルドの美術の流れ、たとえば未来派や立体派、ロシア・アヴァンギャルドあるいはダダイスム、シュルレアリスムの流れ、およびそれらの精神から捉えることのできるものである。必ずしもそのような思想的な背景が彼の作品に自覚的にあるというわけではない。専門的な映画制作の知識があったわけではなく、ましてや制作の現場での技術的な訓練を受けたわけではない中学生、高校生、あるいは浪人生の大森一樹にとって、むしろ一つの制作が「実験」であり、試行錯誤であり、その過程において、映画という表現手段の面白さがまさしく砂に水がしみ込んでいくかのごとく彼の血となり肉となっていった。このように上からではなく自ら体験

し、思考の積み重ねから生まれた「面白さ」あるいは「エンターテインメント」が、現在まで様々な変貌を遂げるとはいえ、彼の映画人としての原点の一つとなっているのではないか。

もう一つの原点は、ゴダールの映画である。60年代のフランスのヌーヴェル・ヴァーグの映画青年たちもまた、専門的な映画制作の教育を受けてはいない。しかし彼らは、大森一樹と同様に、おびただしい数の映画を見、次第に映画に対する批判精神を醸成し、「作家の映画」を、カメラが万年筆となるように、制作していったのである。専門的な映画の制度の外にいたからこそ、それに足を引っ張られることなく、ゴダールは、まるで映画のタブー集のごとき『勝手にしやがれ』(1959)を発表する。その自由さは、C・シャブロール然り、F・トリュフォー然りである。彼は、ゴダールの『男性・女性』を見て「《映画》の壊し方」を教わったという。そして次のように語っている、「『《映画》の作り方』を知らない、また知るためには多大な手順が必要だと信じていたが故に、『映画を作る』ということが、はるかかなたのものとしてあった僕にとって、そのことは、自分の手で自分の映画を作ることへの確実な一歩であったに違いない」⁽⁴⁾。先の「実験映画」、至るところにゴダールへのオマージュが窺える『明日に向かって走れない!』は、確かにアマチュアの、技術的には稚拙な自主映画であり、「一番恥ずかしい映画」かもしれないが、彼は、事実上のデビュー作であり、大森映画の原点であるという⁽⁵⁾。

彼は、1975年自主制作の集大成『暗くなるまで待たない』(ここでもタイトルはT・ヤングの『暗くなるまで待って』(1967)をもじる)で初めて16ミリ映画を制作する。この自主制作最後の作品でも彼は「映画で映画を撮る」。言い換えれば、「映画で映画を撮る」、メジャー進出以前のここは、大森一樹にとって画家や彫刻家と同様、「映画家」として映画による純粋な自己の表現の場なのであった。

神戸の大学生梅田はある日喫茶店で変わった女の子と出会う。彼女は撫子ちゃんといって前衛美術の創作をやっている。梅田の先輩で映画狂の佐倉は飲み屋で知り合ったやくざ風の男、風間が競輪で大穴を当てた金で念願の映画を撮ることになった。吸血鬼映画で、主演は友人の萩本と撫子ちゃん、風間も殺し屋で出演する。撮影が終わり完成真近になった時、撫子ちゃんは映画監督にスカウトされて『マリリン・モンロー・ノーリターン』という映画に出演することになり上京する。佐倉の完成した映画の試写会が、撫子ちゃんのいない行きつけの飲み屋でささやかに行われた。

この映画でも原点としての大森作品の映画に対する姿勢が至る所に現れている。彼のいくつかの自由奔放な演出を採り上げてみよう。ゴダールは彼のいくつかの作品の中でしばしば登場人物がカメラに眼を向けるが、これは明らかに観客という現実の側にスクリーンから視線を送ることであり、われわれに一瞬フィクションへの意識を中断させる。小津安二郎の映画でもしばしば役者の視線がカメラに向けられるが、しかし、それは対話の相手への視線であり、わずかにカメラの中心線からずれていることが判る。すなわち観客に現実的意識が生まれ、中断されることはないのである。

大学生梅田は、冒頭のシーンでカメラに向かってサイレントのまま何かを喋る。直後のカットでそのセリフ、「今日は朝から自閉症なのです」は、白いボードに書かれて出てくる。また、梅田と撫子ちゃんは喫茶店で見知らぬ男と相席になり、騙してお金を支払わないままコーヒーを飲んで出て行く。ここでも彼女はカメラに視線を向けている。ゴダールの場合は、『勝手にしやがれ』や『気狂いピエロ』(1965)において、J-P・ベルモンドはもっと過激にはっきりと観客に向かってしゃべるが・・・。

ゴダールは、『勝手にしやがれ』でJ-P・メルヴィルやゴダール自身を、『気狂いピエロ』ではハリウッドの監督S・フラーといった実際の人物を登場させるが、

この映画でも佐倉が傾倒する鈴木清順や野坂昭如が、大学祭の記録映像としてではあるが、登場する。梅田と撫子ちゃんがアパートで抱き合うシーンの壁にはJ・シムカス(大森一樹の好きな映画『冒険者たち』(R・アンリコ、1967)のヒロイン)の写りがさりげなく見えるが、『勝手にしやがれ』でのベルモンドとJ・セバグのアパートのシーンにおけるルノワールの少女の絵画を思わせる。また、仰向けに寝た佐倉が見つめるのはゴダールの写真である。ゴダール/ベルモンド-H・ボガートの関係は、大森一樹-ゴダールの関係でもあるだろう。その他、幌付き三輪車はF・フェリーニの『道』(1954)を、梅田と佐倉の決闘のシーンは香港映画を想起させる。さらにはパートカラーの使用、あるいは、ビデオ映像としていつでも挿入できるとはいえ(おそらく当時は技術的にアマチュアが簡単にできるとは思えない)、制作時点での長嶋引退(1974年10月)のテレビ映像の引用等々、実に自由奔放な演出と「遊び」が行われている。

この『暗くなるまで待てない』の様々な、台詞を含めた映画的引用や映画内映画の制作のドキュメンタリ演出は、映画そのものを対象化しようという映画の制作であり、そのことはとりもなおさず、大森一樹が自己を対象化しようという試みでもある。技術的、経済的、物質的制約から当然であるが、そこに、音の悪い本の棒読みのような、またシンクロしない台詞に象徴されるこの作品の未熟さ、あるいはアマチュア性を指摘することは簡単である。しかしながら、一方で、それでもそれらを希薄化するような「面白さ」を感じるのには、おそらく、映画というものに興味を覚えて以来、教科書や師匠からではなく、自らの試行錯誤の体験と反復する思考の積み重ね、おびただしい回数映画館通いから生まれた大森一樹ののめり込んだ「自由な」制作手法の性であろう(朝日新聞ベスト5、キネマ旬報21位)。しかし、メジャーに入り込めばそうはいかない。

2. メジャーへ

大森一樹は1977年、脚本『オレンジロード急行』で第3回城戸賞を受賞する。この賞は、「これからの日本映画の振興には、脚本の受けもつ責任が極めて大きい」との元松竹会長の城戸四郎の持論により、1974年に制定された日本映画のオリジナル脚本に対する新人賞である。この時大森一樹25才。同時に、彼は監督としてこのシナリオを松竹から映画化し、メジャーデビューを果たす。彼は「映画で映画を撮る」ことを止めた。映画と自己との対峙は充分やった。そこから純粋に生み出した作品にも一定の評価を得られた。そのような深い省察を経て、今度は自己から切り離されたところで映画を対象化しようと考えたのだろう。これは、例えば、小説家はその才能を成熟させていく過程にも見られることではないか。おそらく無意識なメジャーへの脱皮である。

映画を「一番自分から離れたところにほおりなげて」⁽⁶⁾やろうと考えた彼は、しかし、その「映画の遠さ」に苦悩する。彼は以前から温めていた海賊放送の話に、「ジジィとババァの車泥棒」⁽⁷⁾と後部座席に現金を乗せた車が盗まれたという新聞記事から得た話の、現金を子供に代えた誘拐話を絡ませて「一種のゲームをするような」⁽⁸⁾感覚でシナリオの構想が練られた。この新聞記事からのヒントは、ちょうどトリュフォーが、外交官の車を盗んだ青年が警官を射殺するという新聞記事から書いたシノプシスをもとに、ゴダールが制作した『勝手にしやがれ』を想起させる。

ロケはみかんの国、和歌山の「オレンジロード」である。オレンジロードを舞台にして、車泥棒の老カップルの嵐寛寿郎と岡田嘉子のキャスティングの面白さ（大森案の鈴木清順と田中絹代よりはいいと思う）、かつの鞍馬天狗と情熱的な新劇のスターとの大きなイメージの落差、盗みのテクニックと台詞のおかしさは絶妙である。彼らが盗んだ車の後部座席には子供がい

て、凶らずも誘拐事件となる。一方、海賊放送を追っかけていた刑事（原田芳雄）はまんまと逃げられ、カリカリ八つ当たりしているところにこの事件が舞い込み、黒澤の『天国と地獄』（1965）ばりに逆探知に意気込む。カーテンの開け閉めのドタバタは正にスラップスティックである。老カップルは誘拐のつもりがないから電話がかかってくるわけがない。置き去りにするわけにはいかず、子供を抱えてヒッチハイクしているところにたまたま海賊放送のトレーラーがやってくる。彼らが、後ろに2人の放送局員がいるとも知らずにこのトレーラーを盗むところで、老カップル——刑事——海賊放送の3つの糸が一本に繋がる。後ろの海賊放送局は老カップルに気づかれずに事件の実況中継を始める。そのうち気づかれ、ジジィにインタビュー中継と悪ノリ。発信源を突き止め、警察が取り囲んだ屋敷には放送を流し続けるテープレコーダと送信器だけ。テープ曰く、「オーソン・ウェルズだってやっているんですね」「海賊放送局は永遠に不滅です！（歓声が入る）」⁽⁹⁾。ここまでくると大森シナリオの面目躍如といったところである。

この作品では、老カップルの盗みのテクニックのアイデアの豊かさ、海賊放送局と警察との追跡劇、そしてこれら3者の繋がり等の面白さ（台詞を含めて）はもちろんのこと、また一方で、細かいそれらの連結が巧みに行われている。子供の持つポラロイドで撮られた嵐寛と岡田の写真、道路の脇でキスをしている彼らを若いカップルと思い込んでしまうパトカーのダッシュボードに貼られた二人の写真、ラストで子供のポケットではなく砂山からうまく波に洗われて出てくるダンプ（中島ゆたか）をとったポラロイド写真、嵐寛が昔子供時代を過ごしたという場所で、彼によって折られ太平洋に投げられたみかんの枝、ボートで脱出した海賊放送局の4人が見つけるそのみかんの枝、といったぐあいである。その彼らのボートは『太陽がいっぱい』（R・クレマン、1960）よろしく空撮でキラキラ輝

く陽の光の中に漂っている。

強く自己が投影された「映画で映画を撮る」ことから脱却しようとして「自分から離れたところにほおり投げる」大森一樹の手法は、このようにあらゆる意味で自律した「映画的」世界を構築するための、引用や暗示も含めた映画にしかない、そして映画にしか意識を向けない方法であったと言えよう。自己へではなく、「映像への思いのたけをぶっつけたような新鮮な匂いが全編にながれている」⁽¹⁰⁾という新藤兼人のシナリオ批評をもそのように解釈したい。このメジャーデビューの作品は先に述べたように「脱皮」であるが、それ以前の自主制作における表現の「自由さ」、映画的「面白さ」を求める「自由奔放さ」は、それは先の新藤いう「まとまらないよさ」でもあるが、メジャーの制約はあるものの頑固なまでに維持されているといえよう。それが撮影所出身ではない大森一樹のアイデンティティではないか。

『ヒポクラテスたち』はATG作品である。そのことは第3作目であるこの作品の場合、考えなくてはならないことであろう。ATG (Art Theater Guild、日本アート・シアター・ギルド) は、これまでの制作システムとは異なるコンセプトで映画の新しい方向を探ろうとして設立された。1961年、芸術的評価の高い外国映画の上映から出発し、大島渚や吉田喜重等の独立プロを支援し「1千万円映画」という低予算でしかも質の高い制作を行ってきた。80年代に入り、才能ある若手の監督を積極的に支援するようになっていき、必ずしも芸術的質の高い作品というものではなく、意欲的な青春映画、娯楽映画が制作されるようになる。この流れにはテレビの時代、政治的変動期、映画産業の停滞等々、時代の変化が色濃く反映しているといえよう。大森一樹は、高林陽一、井筒和幸、森田芳光等と共にこのような時期に制作している。

この映画は、大森一樹の医学生としての体験が色濃く反映されている。その意味では「自己に近い」作品

と言えるかもしれないが、それは彼のメジャー進出以前の作品のように「カメラで自分を撮ること」「映画で映画を撮ること」とは違って、映画は「突き放されている」。つまり医学生としての青年の苦悩が普遍化されているということである。川本三郎は別な言い方でこの作品を「見る側の青春映画」と言う⁽¹¹⁾。すなわち大森一樹の言う「自分を映画で撮る」のは「見られる側」であり、自分はドラマに参加しているのである。それが自主制作では連綿と綴られていた。従って、『オレンジロード急行』とは質が異なるが、ここでも「映画」が自己から離れて対象化されていると言えよう。

医者を目指す萩野愛作等6人のヒポクラテスたちは「ポリ・クリ」という、卒業に向けて1週間毎に病院の各科を回る臨床実習を受ける。彼ら同級生の中には、二人の子持ちの老けた学生、甲子園に行けなかった高校球児、病院の息子、受験競争でトップ争いをして医学部に入った女子学生などがいた。一方、萩野の学生寮にも様々な医学生たちが共同生活をしている。寮生活8年目の寮名主、糖尿の気がある寮長、剣道をやっている規律の番人、8ミリ映画を撮っている映画狂、大学病院の教授によって奇跡的に助かった妹を持つ「野口英雄」という新入生等である。それから主人公の萩野愛作（「オギノ式で愛を作る」）は高校時代の同級生で彼らの大学の図書館に勤務する中原順子と同棲している。これら3つが絡み合う青春模様とその苦悩が描かれる。

寮の自主講座（防衛医大問題について）で、激論を戦わしている南田と神崎、自信たっぷり近代医学の矛盾について語る南田に対して、萩野は後の飲み屋のシーンでクールに「自信たっぷりなものか」という。

産婦人科外来に、サングラスをかけ、白のつなぎの服を着たチャラチャラした若い男が誰かを待っている。相手の女は妊娠の診断を受け墮ろしたいという。このような公的な、しかも教育病院でそのようなことを言う可憐な少女の非常識を非難する大島に対して、木村みどり（伊藤蘭）は、「常識がないんじゃないかって、うち

の病院が名前の通った病院で、大きくて設備も整っているからというんで、彼が連れて来たのかもしれないじゃない？ 得体の知れない墮胎医には行かせたくないというんで来たっても考えられるんじゃないの？」という。「愛作の表情が曇る」(ト書き)。すなわち、その直後のシーンで、チャラチャラした男とは正反対の荻野は、妊娠した順子を街の産婦人科医院で墮ろさせ、自分は外で待っている。その後の順子の容態が思わしくなく、病院に連れて行こうとする際にも、自分の大学病院には連れて行かず、河本の車で彼の父親の病院に連れて行くのである。後に順子の墮胎が偽医者によって行われたことが判って、愛作の苦悩は頂点に達する。

三条大橋の東詰めで「森永ヒ素ミルク中毒事件」を糾弾する立て看板を見ている荻野の前に1回生の寮生野口がピラを渡して集会に来てくれという。それを取り上げて、南田は「もっと有効にまけ」「荻野は手を引いたんや」という。かつてはこのような運動をしていた荻野の回想シーンがその後続く。

1年後、国家試験に合格し医者になったもの。不合格になり次の国家試験をみざすことになった加藤。整形外科医としてけがの応急処置のアルバイトで念願の甲子園の土を踏んだ野球狂。家の産婦人科を継がず大学の泌尿器科の研修医になった河本。それぞれが新たな出発をするが、偽医者の件以来、愛作は精神的に異常を来し、入院することになった。希望する領域のアンケートで、「医者やめた」と書いた木村みどりは自殺した。

大森はこのような医者を目指す若きヒポクラテスたちの、医学への、政治への、恋愛への、若さ故の苦悩を様々なかたちで描いた。この作品は、その土台を彼の実際の医学生としての経験に置き、荻野愛作を通して表現されているが、大森の視点がただ愛作にのみあるのではなく、他の登場人物の中にもちりばめられている。そのことによってこの映画は相対的に大森自身

から遠ざけられ、その分普遍性を獲得しているといえよう。さらに映画における普遍性は、別な次元、すなわちディテールのリアリティの積み重ねの上に生まれるということである。それはこの年(1980年)、寮名主(齊藤洋介)ではないが8年かかって卒業する医大生大森一樹のなせる業であろう。それは、分娩や人工呼吸の模型実習、胃カメラや頭部CTスキャンの映像等の臨床実習の一つ一つに発揮されている。また、彼らの実習を指導する医者の方の台詞にも大森はリアリティの細かい配慮をする。荻野が実験台に胃カメラを飲まされた後の医師の台詞「名前がついている人間の病気は2万5千ぐらいあり、そのうち治療法がわかっているのはせいぜい5千にすぎない」。あるいは手術の実習の後、疲れきったヒポクラテスたちに言う外科医(原田芳雄)の台詞、「医者になって大金もうけたる思とるかもしらんけどもさ、医者だからちゅうて、テレーツとして金が入ってくるわけないよ、ああ？ 年間8千人近くが医者になつとるんだから今。そのうちに医者なんかダブダブ余ってしょうがなくなるわ。僻地へ行つたってだめだよ。今、ちゃんと自治医大から僻地に医者来ることになつとるんだから。甘かないよ。労働時間なんかな、けじめつかなくんだから医者やっちゃったら。全くもう。おまけにな、へたな治療でもやっごらん、患者だって昔とは大ちがいなんだよ。訴訟だよ一発で。膨大な損害賠償払わなくちゃならなくなんだから」。これは正に今の状況である。

メジャー以前から続く大森の「普遍的な」手法もここで見ておこう。まず、有名人の登場、病院専門のコソ泥、鈴木清順、小児科医の手塚治虫、卒業写真の中の教授、田山力哉、草壁久二郎、それにその記念撮影に欠席して顔だけ載せられた加藤健二(柄本明)のその横には大森一樹本人、といった面々。さらに映画ポスター、寮で映画狂高本がダビングしている部屋のドアに張られた『気狂いピエロ』、壁に逆さまに貼られた『タクシードライバー』(M・スコセッシ、1976)、ベル

モンドとセバーグの部分がアップの『勝手にしやがれ』、『中国女』（ゴダール、1967）、萩野らが車椅子の男を階段からおろしている壁に貼られた『フェリーニのアマルコルド』（F・フェリーニ、1974）、その横で同じポーズをとる順子の部屋の『勝手にしやがれ』の中のセバーグのポスター、医者になることについて寮で乱闘している野口と南田の横のドアに張られた『赤ひげ』（黒澤明、1965）等々である。その他にも、手塚治虫の『ブラックジャック』や『じゃりん子チエ』の作者、はるき悦巳の漫画、また寮生の映画狂高本の8ミリ映画のタイトル『白頭巾ちゃん気をつけて』、同級生木村みどり（伊藤蘭）がのむタバコの銘柄「蘭」等、大森は大いに「遊ぶ」。

多くの批評家が、このような様々な引用やネーミングや語呂合わせのような彼の手法を「パロディ」といって批判するが⁽¹²⁾、「よく知られた文学作品の文体や韻律を模し、内容を変えて滑稽化・風刺化した文学」（広辞苑）のようなものとは少し違うように思える。彼の中には積極的な滑稽化・風刺化というものはないのではないか。ゴダールほど過激ではないが、大森一樹の場合もフィクションとしてのストーリーの中に一瞬その流れを断ち切り、別な、現実や他の作品等に意識を向かわせ、また再びフィクションに引き込むといった方法で映画にしかできない「面白さ」の試みであるといえよう。つまりストーリーにイメージの豊かさもたらずのであり、それは、川本三郎がいうように「自分は何も言う必要がなく」「その意味でオリジナリティのない」「お手軽なものでしかない」⁽¹³⁾ものではなく、積極的な「映画的」な手法である。彼自身は一種のゲームだという。「相手のルール＝文体にのっとなって、どこまで自分の得点を得るか、つまり自分を読みこむかである」。そして、そのルールと自分の差ははっきり残したい、その差について他人が何を感じるかは相手次第だという⁽¹⁴⁾。

3. メジャーにおける「実験」

大森一樹は医科大学卒業後、『前立腺の病気と予防』『尿路結石と微小発破』（共に1981年）という2本の純粋な医学映画を撮っているが、前者のラストで女性の患者が診察に来るといふ落ちがある（前立腺の病気は男性の病気である）。このような映画でもやるかと思った。この年彼は一度失敗した医師国家試験に見事に合格する。彼が自分の進路について相談した唯一の医大の教授は、映画をとことんやれ、応援する、ただし国家試験だけは通っておけ、「困ったときになんとかなるということじゃなくて、その方が心おきなくやれると思うよ」⁽¹⁵⁾という言葉についに報いることができた。この後2本目のATG作品『風の歌を聴け』（原作、村上春樹）を撮る。

先の松竹で制作した『オレンジロード急行』と後のATGの2本の作品とは作品の質が非常に異なるように思う。それは、大森一樹自身が意識しているのかどうかかわからないが、松竹とATGの違いから生まれているようだ。先に述べたようにATGも時代的に変遷し、メジャーな映画会社では採用されないようなある意味では難解な「芸術的」作品の制作から才能ある若手による青春映画や娯楽映画の制作に転じてきたとはいえ、必ずしも「娯楽々々」一辺倒ではないだろう。それは、若手の意欲的な映画への取り組みを歓迎したはずである。大森作品の2本を始め、根岸吉太郎『遠来』（81）、森田芳光『家族ゲーム』（83）、石井聰互『逆噴射家族』（84）、相米慎二『台風クラブ』（85）等々を見れば、それはわかる。

原作は村上春樹の長編第1作であるが、大森はいくつか独自の脚色を行い、実に自由な時間と空間の映画的構成を行っている。村上春樹の小説は、回想形式で8月の18日間の「僕」の夏が40の断章で、時空間の流れが淡々と語られるが、大森一樹は、正に映像というメディアと戯れるかのように、嬉々としてやっている

という感じである。

冒頭、駅のコンコースを手持ちカメラの映像が走る。昔あったJR（旧国鉄）の長距離バス、ドリーム号のチケット販売所で神戸までという男の言葉に係の男は怪訝な顔をするが、同じその映像が後で出てきて、もはや神戸まではないことがわかる。長回しのアスファルトを這うようなカメラは、散乱した車の部品やガラスの破片、タイヤ、鉄パイプ、つぶれた空き缶などを、ブルーのフィルターで長々と映し出す。その向こうには炎が上がっており、暴走するバイク、パトカーやジュラルミンの盾を持った機動隊、催涙ガス、炎上する車など、粒子の粗い激しく揺れ動くカメラの暴動のドキュメント映像がジャズのトランペットの音楽（M・デイヴィス）と共に続く。夜明け前のブルーの、人気の全くない、先の争乱の映像とは対照的な街の風景に一台の長距離バスが幻のようにスーッとフェイド・インする。足下だけが映された一人の男が降りる。

生物学を専攻する大学生の「僕」は夏休みに神戸に帰省し、馴染みのバーで「鼠」と再会する。「鼠」は自分の金持ちの境遇をひどく嫌っている、8ミリで映画を撮っている男である。「僕」は海岸に車を止めて海を眺め、物思いに耽っている。そこに中学生くらいの少女の白黒写真がいきなりインサートされるが、それが3番目に寝た女の子の昔の写真と判るのはずっと後である。それは、「僕」の語りの中で、堀江謙一、力道山、ケネディ、オズワルド、吉展ちゃん事件、ベトナム戦争時の僧侶の焼身自殺等の一連の写真の中で二度使われる。また、バーで介抱した女を次の日車で送った後のシーンでもいきなりベレー帽をかぶった男の白黒映像がインサートされ「文明とは伝達である。もし何かを表現できないなら、それは存在しないのも同じだ。いいかね、ゼロだ」という。これもよく判らない。しかし、またずっと後から同じ映像が出てくるが、この時は、それに続いてソファに座った子供が出てき

て男からクッキーを出され、「君が何も言わないとクッキーはない。ゼロだ。わかるね。君はしゃべりたくない。しかしお腹は空いた。そこで君は言葉を使わずにそれを表現したい。やっpegらん」と男はいうと子供は腹を押さえる仕草をする。さらに後で、この子供の映像は、「自分の思っていることの半分しか語ることのできない人間」というインサート・タイトルの後に三たび出てくることでその意味がようやく判る。このような、映像が先行する手法は、回想の場面だけではなく、現在の場面でも使われる。バーで倒れた女の介抱の中に、その後のシーンでのベッドで目覚めた彼女顔のアップが瞬間的に挿入されるのである。同様の時空間の自在な表現は、また以下のように行われる。

三人目の女と「僕」は上半身裸でベッドの背にもたれている。その後ろの壁には『ベトナムから遠く離れて』のポスター。

女「ねえ、私のこと愛してる？」

僕「もちろん」

女「結婚したい？」

僕「今すぐに？」

女「いつかもっと先に」

僕「もちろん、結婚したい」

女「でも、あたしが尋ねるまでそんなこと一言だって言わなかったよ」

僕「言い忘れてたんだ」

（中略）

女「嘘つき」

インサート・タイトル「彼女は間違っている」

上の（中略）の前までが今度は顔のアップでリピートされる。この次に「嘘つき」と言う介抱した女の顔のアップのインサートカット。これは、「僕」とこの女との後の食事のシーンの先行カットである。

「僕」の部屋（介抱した女からの謝りの電話）／彼女のレコード店での二人のシーン（過去、インサート）／電話

している彼女／バーでの二人／彼女の左手のアップ（彼女は双子の妹、彼女の左手の小指は欠けている）／インサート・タイトル「レーズン・デートゥル 存在理由」／ベッドでの三番目の女と「僕」／バーでの二人（背後から、床にはピーナッツのからがびっしり敷き詰められている非現実的なシーン、ラスト近くのシーンに関係）／三番目の女の首つり自殺（「僕」の回想、何故か木にもたれている自分が、踏み台に石を投げてもう一人の自分の自殺を実行する、ぶら下がっている下半身と木にもたれて死んでいる女）／ベッドでの三番目の女と「僕」／夜行バスの「僕」／吊るされたロープ、舞っているティッシュ（自殺の現場）／インサート・タイトル「いつか、風向きも変わる？」／小指の欠けた女と「僕」（彼女の部屋での食事）／彼女のアップ「嘘つき」（先のインサートカット）／

ストーリーだけを追おうとすると錯綜して判りにくいが、ここには台詞の映像へのかぶさりも含めて、映画というメディアの面目躍如という感がある。

以上のシーンのすぐ後に、「鼠」が夜マンションを見上げているカットがインサートされるが、これも先の方まで見ないと、そこが「鼠」の女ともだちのマンションだとは判らない。それは、女が出て行った後のマンションを「僕」と「鼠」が尋ねるが、その時のマンションからの俯瞰ショットが先の見上げる「鼠」ショットと全く同じ画角であることによって判る。そもそも、タイトル「風の歌を聴け」の直後に、いきなり電話ボックスで電話をしている女のアップからして、最後の方まで見ないと「鼠」の女友達であることが判らないようになっていく。その他の大森のいくつかの興味深い映像を挙げておこう。

「鼠」の彼女が引き払ったマンションの白い壁にもたれて「僕」と「鼠」はここでの彼女との生活を語り、冒頭の神戸祭りの暴動の話をする。そこでその白い壁はスクリーンとなり、先の電話ボックスで電話している女とその横で酔っぱらって座り込んでいる「鼠」の映像が再び映し出される。さらに、暴動の映像、暴動で死んだ男（「鼠」の父親）の新聞記事の映像が映され

る。

高速道路を走る車の中の「僕」と「鼠」のフロントガラスを流れる街灯の光は、『気狂いピエロ』で、ベルモンドがアンナ・カリーナを車で送っていくシーンでやはりフロントガラスを高速で流れる光を思い出させる。

「僕」と小指のない女とのベッドでは台詞が左右にスーパーで出され、「僕」と彼女の顔が古典的なアイリス・イン／アウトされる。そこで「僕」は彼女の小指があることに気づく。その後のカットでは双子の姉妹がレコード店でこちらを見ている。

『掘る ホール』という「鼠」の滑稽な映画が上映される。回る映写機のリールの間から三番目の女が言う、「なんだか不思議だね。何もかもが本当に起ったことじゃないみたい」。「僕」、「本当に起こったことさ。ただ消えてしまったんだ」。女、「戻って見たかった?」。「僕」、「戻りようもないさ。ずっと昔に死んでしまった時間の断片の断片なんだから」。最後にバーを去るとき、階段を半分ほど下りて「僕」が横を向くとそこはクモの巣だらけの誰もいないバーになっている。

このように、大森一樹は、村上春樹の原作に沿いながらも、フィルムに定着された時間と空間の断片を縦横に駆使し、40の断章を解体、再構成した。ここで原作とシナリオの関係を議論をする余裕はないが、この映画は、小説とのメディアとしての特性の違いを明解に理解させてくれる。ここには彼の緻密にコントロールされた「映画的」世界が構築されているといえよう。この映画はおそらく松竹では成立しないのではないだろうか。彼はこの『風の歌を聴け』を一番いい作品だといい、「殆んど独断でやるとああいうことになってしまふ」という。ATGでは「独断」でやらせてくれたのだろう。そのことについて当時ATGの社長でこの映画のプロデューサー、佐々木史郎は次のようにいっている。「信頼しているといえば言葉はいいけど、呆れ果てて見てた（笑）大森がどうしてもやりたいということ

を映画にしたらどういうモノなるかという好奇心で見てた」⁽¹⁶⁾。

4. 充実期

大森一樹にとって、この80年代は自他ともに最も充実した時代となった。東宝で吉川晃司三部作（初めて他の脚本で撮る。『すかんぴんウォーク』（84）『ユー・ガッタ・チャンス』（85）『テイク・イット・イージー』（86））の成功の勢いをもって、後半には齊藤由貴三部作、『恋する女たち』（86）『トットチャンネル』（87）『「さよなら」の女たち』（87）を脚本・監督する。特に、『恋する女たち』は高い評価を得て、文化庁優秀映画賞、第11回日本アカデミー賞優秀脚本賞・優秀監督賞を受賞し、興行的にも成功した⁽¹⁷⁾。黒柳徹子原作の第2作も文部大臣新人賞を獲得する（新人でもないが、25でプロになり既に劇映画を9本撮っている）。さらに、90年代前半にかけて東宝特撮のゴジラシリーズを3本手掛ける。すなわち、『ゴジラvsキングギドラ』『ゴジラvsモスラ』『ゴジラvsデストロイア』（脚本のみ）である。前者は80年代「青春映画」「アイドル映画」（大森自身は「オーナーズ映画」という）の傑作といわれ、後者は日本を代表する特撮SF映画の代表である。それらは対照的だが、共に映画としてのエンターテインメントの条件を最初から満たしている。齊藤由貴とゴジラというキャラクターを使う故に脚本が難しいのではないか。そしてそこにどのように「大森色」を出すかであろう。

『恋する女たち』はさすがに「独断」で撮るわけにはいかない。金沢の3人の女子高校生の恋の悩みを描いた正に青春映画である。

多佳子（齊藤由貴）、緑子（高井麻巳子）、汀子（相楽ハル子）の三人はそれぞれ恋の悩みを抱えている。多佳子は

沓掛勝が気になるが打ち明けられない。野球部員の勝は人気があり、応援する他校の女の子可奈に恋するが振られる。一方、多佳子は姉の洋子が家庭教師をしている一年生の神崎基志に恋を打ち明けられる。クラス一の美少女緑子は失恋するたびに自分の葬式を行い二人を呼ぶ。一方で、彼女はディスコクイーンで男性の注目的である。汀子は30半ばの売れっ子作詞家であったという歌人小林博史に恋をしているが、東京に戻ってしまう。

以上のような少女たちの恋愛模様が齊藤由貴の実にコケティッシュな魅力と共に丁寧に描かれている。

緑子の三度目の葬式の帰り、汀子の母親の料理やで愚痴をいいながら喪服姿のまま高校生がビールを飲んで煙草を吸っているのが、何ともあっけらかんとして不思議と板に付いているのである。また、後に汀子は多佳子の部屋で小林の愚痴を言いながら共にウイスキー「オールド・パー」を飲み、多佳子は、勝が可奈に振られる場面では煙草も吸っている。また、美術部で絵ばかり描いていたために留年した絹子が多佳子のスードを描きたいと頼みにくるところの二人の会話が実にテンポよく掛け合い漫才のようで面白い。

絹子 「しかしあれね、あんたも、サリンジャーから男と女の9週間反応、愛欲生活まで守備範囲が広いのね。」

多佳子 「ど、どうして、どうして私がああ映画（『ナインハーフ』）見たの知ってんの。もしかして沓掛君から？」

絹子 「言い過ぎると藪蛇よ。私はただあんたの席の後ろにいただけ。しかし、あれね、ああゆう映画を黒いドレスで見に行ってしまうところが、あんたを気にしてるところよ、んー。」（絹子多佳子の頬を軽くたたく）

多佳子 「よしてよ、もう、淫靡。」

絹子 「あら、あたし淫靡、大好き。ねえ、今度さ、あんたの裸描かしてよ。あんたの裸魅力的よー、弾力的な張りのある実にいい肌をしている、うん。」

多佳子 「想像だけで言わないでくれる。」

絹子 「あれ、言わなかったっけ。あたしね、あんたのことあずま湯で二度見かけてんのよ。」

多佳子 「あずま湯で、じゃ、裸？」

絹子 「あったりまえじゃん、あんた風呂に服来て入んの？」

多佳子 「入らないわよ、入らないけど、あんたんちにお風呂無いの？もー。」

絹子 「いや、お風呂あるけど、あたしは銭湯党なの。」

多佳子 「ねえ、あんたんちでさ、確か近江町じゃなかったっけ？」

絹子 「そう、近江町、一番近くだよ。」

多佳子 「じゃ、どうしてあんなとっからさわぎあずま湯までくるわけ？」

絹子 「あずま湯だけじゃなくて、あの、あちこちの銭湯回るのがね、楽しみなの、へへっ、楽しみなの。」

多佳子 「へ、へ、変態さんじゃないのあんた」(興奮すると彼女は常にどもる)

絹子 「どもるんじゃないわよ(また多佳子の頬をさわる)。しかしあれねえ、世の中に画家がいくたりかいるか知らないけど、男っていうだけで女湯に入れないのは永遠の不幸かもしれないわねえー。だって、いくら職業モデル、美しい職業モデル10人や20人見てもさあ、あの魚屋のおばちゃんあの腕のはっとするこのあざやかさとか、妊娠した女の人の、こう自分のお腹を洗う時の神々しさというのは、たとえるものがないわよねー。うーむ、女の裸っというのほんとうに美しいわ。この女の菩薩性というか、母なる大地そのものの、この包容力があるのよねえ。」(絹子出て行く)

多佳子 (ぼかーんとして見送る)

このようにこれ以外にも3人の女の子の会話は実に面白い。この映画はこのような会話が核の一つになっている。汀子の小料理屋での多佳子との会話、その後に来る離婚した汀子の元「保護者(父)」と多佳子の、ツルゲネフの『初恋』談義。彼が持って行き損ねたそのツルゲネフ作品集の中の言葉を、そのまま多佳子は、彼女の家の前で彼女の部屋を見上げている神崎に向

かって「君、おい君ったら」、近づいて「よそのお嬢さんをそんな風に見つめてもいいものなのかい」と投げかける。

茶室で、後輩の女の子が多佳子を好きな男の子がいて、その子が人気があるので女の子たちが多佳子の身辺を探っているという。多佳子は「ばかばかしい、誤解よ」といいながらお菓子を勧めるが、後輩の子が、「緑子さんならわかるけど、よりによって多佳先輩なんか」と言ったとたん、その子が伸ばした手から勧めたお菓子を引っ込めるところなどは滑稽で、細かい演出である。また、神崎との待ち合わせの場所と時間を、多佳子に「香林坊『109』前、10時9分」と言わせる。

美術室での絹子と多佳子の恋談義で、「理屈でものを考える女の方がよっぽど愚かしいわよ。恋は頭ですもんじゃないの。あたしが教えてあげる」といって絹子は多佳子を押倒して愛撫する。出て行く絹子を呆然と見つめる多佳子の背後には4体のデッサン用石膏像がこちらを見ている。

美術館の喫茶店での多佳子と沓掛の会話で、多佳子の内心の気持ちははピンクの手書きの字幕で、あるいは怒ったイラストで出され、その間カメラは右に左に移動する。

ラストの3人の美しい着物姿の野点は、唐突だが、正月映画であり、アイドル映画であり、東宝の企画だし、興行的に入れなければならないのだろう。しかし実に美しい光景で、それが空撮による引きの映像になると、白い波が打ち寄せる断崖絶壁で小さくなっていく赤い毛氈と青い海のコントラストが何とも清々しい。

大森一樹が担当する「ゴジラ」シリーズの第一作『ゴジラvsキングギドラ』は先の斉藤由貴三部作と平行して進められた。つぎの『花の降る午後』の撮影中でもあった。大変な忙しさである。映画の性質が斉藤由貴三部作とは大分違うだろうし、特撮がある。しかし、大森一樹は「意外にほどよい落差で、面白い作業

だった」という⁽¹⁸⁾。また、この仕事を引き受ける幸せを次のように語る、「このエピソード（渡辺プロダクションの創業者、渡辺晋がザ・ピーナツを『モスラ』で小人として使うことの面白さを語ったもの）は、娯楽映画を作る上でのいくつかの大切なことを実に明解に教えてくれていると僕は思う。このすこぶる明晰な2人のプロデューサー（もう一人は東宝の田中友幸）の間に、ほんの少しの間だが割こませてもらったことが僕にとって、どれほど幸福なことだったか、わかってももらえるだろうか？」⁽¹⁹⁾また、松田優作が「大森、ゴジラやるんだってな、最高だぜ。お前、それしかないよ」と言ったという⁽²⁰⁾。「それしかないよ」はよく解らないが、大森一樹の監督としての資質についていると思う。つまり、「映画」というものは実に様々な顔を持つが、「見世物」という本質はどの顔からもなくせない。それは言葉の最も広義な意味で「面白さ」であろう。彼の頭からは、この言葉が消えたことはないはずだ。映画が「リュミエールのなもの」と「メリエスのもの」とから出発したとすれば、「ゴジラ」は後者の代表である。

映画ははじめ、写真が動く不思議な魔術なのであった。「見世物」の本質が、「珍しいもの」「不思議なもの」「新しいもの」であるとすれば、それらは繰り返されることで「珍しさ」「不思議さ」「新しさ」をなくしていく。「ゴジラ」シリーズはそれらの更新の歴史であり、それは同時に「映画」の歴史がずっとやってきたことである。

大森一樹は、90年代最後にユニークな「面白い」作品を制作している。それは『明るくなるまでこの恋を』（1999）である。もちろんF・トリュフォーの『暗くなるまでこの恋を』（69）をもじっている。これは制作費100万円、撮影日数1日、撮影場所、映画館（大阪「シネ・ヌーヴォ」）という特殊な条件で制作された。この枠組みでいかに「面白い」映画が作れるか、というのがコンセプトである。「大金を投じて作った見世物

だけが映画のエンターテインメントではない」「大金がなければ、エンターテインメントはできないというのは嘘だ」「映画が作られる過程において、エンターテインメントを生み出す要素は無限にあるはずだ」⁽²¹⁾という大森の持論の実践である。

映画館の中で様々な人生模様が繰り広げられる。

ATMが破壊されて現金が奪われた新聞記事の映像から始まるこの映画は、映画館にその犯人の3人、行方不明になった銀行の専務、援助交際のカップル、自称映画監督（実は銀行の専務）、ヒロインと不倫して東京からきたTVディレクターとその友人とその妻、怪しい男（じつは25年前のこの映画館の支配人）彼らの人生の歴史などが、痴漢騒ぎをきっかけに明らかになっていく。いわゆるグランドホテル形式である。わずか23分の中で、映画館を唯一の共通項としてドラマが生まれている。映画の題名、台詞の引用、会話のやり取りのおかしさ。水の泡となったATM強盗の3人は結局再開した映画を最初から見ることになるが、そのうちの一人の男の台詞、「筋を覚えておけばアリバイになる」というのは傑作である。

2000年に入ると、大森一樹は初めてアニメーション『風を見た少年』の総監督をやる。また、テレビからの映画を手掛け、2002年には20世紀初頭に繰り広げられる上海を舞台にした日本人詐欺師の活動を描いた大作を完成させ、2006年に『悲しき天使』（ヒットしたメアリー・ホプキンの同名の曲が使われる）、2007年に『黒い春』と劇映画を撮る。前者は父親によって人生を破壊された女がその父を射殺し、九州にいる昔の恋人に会いに行くが、男女二人の警官（彼らもそれぞれの悩みを抱えている）の辛抱強い追跡について捕らえられるという人間ドラマであり、後者は現代を象徴するような原因不明の病気「黒手病」に取り組む医者たちの活躍を描いたもので、妙にリアリティのある作品となっている。ことし、2008年にはショートフィルム『イエスタデイワンスモア』を脚本・監督している。

おわりに

大森一樹は、実践的な現場での映画制作を25才でのプロデビュー以来、30年間続けてきて、39本の作品を残している。これまで見てきたようにそれらは、実に多彩な作品群である。彼の登場は日本映画が下降線をたどり、映画会社が中々作品を作れなくなってきた頃にそのようなシステムの外からいきなり登場する。

論者は、最初に『ヒポクラテスたち』を見たとき、非常に親しみを感じた。それは学生紛争真っ盛りのとときに学生生活を送り、ヌーヴェル・ヴァーグの作品を同時代的に映画館で見、また、ATGの会員にもなり、1972年以來の京都での生活は大森一樹の『ヒポクラテスたち』の生活圏とだぶっていたからである。まだ若い学生の頃、若い哲学的な議論をしながら、商業主義的な娯楽映画を軽蔑していた。のちには20年代のヨーロッパの前衛映画、戦後アメリカを中心とする実験映画あるいはビデオアートの研究と制作にいそしんだ。今回『藝術』の「理論と制作」シリーズで「大森一樹」を論じることになり、初期の彼の自主制作作品を見る機会を得て、そこで、本論で既に述べたように精神的共通項を多く発見したのである。その共通項はプロデビュー後にも至る所で見出すこととなる。特にゴダールという共通項は彼にとっても基本的な映画制作の姿勢となっている。ここで、前衛映画あるいは実験映画（ソントグの文脈では詩的映画あるいは抽象映画）とゴダールの映画について述べているS・ソントグの議論を引用しよう。

彼女は、世の映画監督たちが本質的に小説的な物語概念からもっと独立すべきなのに、それをさっぱりしていないと言い、次のように述べる、「いままでのところ割合よく理解されている解決策としては、散文フィクションの形式的構造から完全に離縁して、『物語』と『登場人物』を廃するということだけだ。この解決策は——それも全く商業的映画産業の外で行われているも

のだが——結果的には、映像の連想を基盤とした『抽象』映画ないし『詩的』映画になるのが関の山であった。それとは逆に、ゴダールの方法は依然として物語的方法なのだ（中略）映画の主な伝統を支えている散文フィクションの慣習と完全に決裂するのではなく、むしろそれを修正するものであるがゆえに、ゴダールの作品は、公認の前衛派の作る単刀直入な『詩的』映画とか『抽象』映画より以上に、多くの人びとにはわけのわからぬものとなるのだ。従って、ゴダールの作品に対する標準的な批判を生ぜしめる原因は、まさに、彼の作品に物語性が欠如しているからではなく、物語性が存在するからなのだ⁽²²⁾。このようなゴダールの手法は大森の初期の自主作品やATG作品にみられるのではないか。つまり、『風の歌を聴け』におけるように小説の散文的フィクションの慣習は彼の独特の「映画的」手法によって解体されている。それは物語りながら物語らないのである。ゴダールは『勝手に逃げる／人生』（1979）から商業映画に復帰するが、その枠組みにあってなお映画を撮り続けている。

映画産業が産業であり、そこに身を置こうとする限り、絵画や彫刻等の芸術制作とは異なり、観客がおり、興行収入によって莫大な制作費を回収しなければならない。確かに初期のヌーヴェル・ヴァーグの「作家」たちはひも付きではない資金で、従ってプロデューサーに文句を言わず制作してきた。しかし、それも商業映画である限り限界があり、自主映画や実験映画ではないので、集団の論理、経済の論理を無視することはできない。大森一樹にとってそういうことは前提であり、当たり前のことである。彼の関心はそのような中でどのようにして「映画の」面白さ、観客を楽しませる作品を作るかである。それは無視できないいくつもの顔を持つ映画の本質の一つであり、主要な要素でもあろう。そもそも出発において映画は「見世物」であった。これは四半世紀前の大森一樹の言葉であるが、「得意満面の『映画とはかくあるべきだ』などと

いった発言が、今この時代にどれほど無意味なことだろうか? とはいうものの『映画』が『表現』であることには間違いはないだろう。(中略) さて、『表現とは?』である。正直申せば、僕はまだその答えについて充分語ることはできない。しかし、うまく答えられないからこそ映画を撮るんです! というほど若くはないつもりだし、例えば『テーマのない映画は結局何にも表現していないのだ』と言われれば、『アホか』とぐらいは言える」⁽²³⁾。

大森一樹は多くの作品を見ることでたくさんの引き出しができ、そこから具体的な表現に使うものを取り出すという。全くのオリジナルがあるのかどうか。人間は少なからず様々な経験、その模倣から自らの表現を行うのではないか。自らのフィルターを通過する以上何らかの変形が加えられるだろう。つまり「引用」は引用してきたものを自らのコンテキストに組み込むのでなければ引用にはならないのである。撮影所システムすなわち助監督から監督へという修行の過程から出てきたのではない大森一樹はその分自由な表現を獲得した。技術的に稚拙であっても早くから「作品」を「完成」させてきて得たものが、その後のプロフェッショナルの作品にも入り込み、形を変えて「面白さ」を生み出しているのだらうと思う。滝沢一のいう「ユリカモメ」はまだ翔び続けている。

枚数の都合で、またかつて、批評するならすべての作品を見てからにしてくれ、という彼の言葉を聞いたが、そのすべてをまだ観てない者としてはこれ以上の議論は次の機会にしたいと思う。従って、今回の議論はやや80年代までの比重が多くなってしまった感がある。彼は、2000年に初めて大学教授として教鞭をとることになり、2005年には大阪芸術大学の映像学科長に就任し、現在大学での新しい「産学協同」の映像制作に取り組んでいる。このような新しい取り組みを含む映画教育についての議論もこれから必要になるだろう。

註

- (1) 滝沢一:「大森一樹よユリカモメのごとく翔べ」、『アートシアター』142、1980年、日本アート・シアター・ギルド、p.10。
- (2) 大森一樹:『MAKING OF オレンジロード急行』、ぴあ株式会社、1978年、p.8。
- (3) 同上、p.17。
- (4) 大森一樹:『虹を渡れない少年たちよ』、PHP研究所、1981年、p.169。
- (5) 大森一樹:『MAKING OF オレンジロード急行』、p.17、p.21。
- (6) 同上、p.50。
- (7) 同上、p.51。
- (8) 同上、p.51。
- (9) O・ウェルズはラジオドラマで『火星人襲来』(1938、CBSラジオ)を放送し、聴いた人が本物のニュースと勘違いしパニックになった。長嶋引退の言葉をもじった。
- (10) 大森一樹:『MAKING OF オレンジロード急行』、p.63。
- (11) 『キネマ旬報』、797、1980年、p.108。
- (12) 同上、p.107。
- (13) 同上、p.107。
- (14) 大森一樹:『虹を渡れない少年たちよ』、p.76。
- (15) 同上、p.99。
- (16) 『シナリオ』、428、1984年3月、シナリオ作家協会、p.8。
- (17) 興行収入20億円、これは1987年の10位。
- (18) 『シナリオ』、499、1990年2月、p.19。
- (19) 同上、p.18。
- (20) 同上、p.19。
- (21) 大森一樹:『虹を渡れない少年たちよ』、p.73。
- (22) S.Sontag: Style of Radical Will, Picador USA, NY, 2002, p.157. S・ソントグ:『ラディカルな意志のスタイル』、川口喬一訳、晶文社、1974年、p.185-186。
- (23) 大森一樹:『虹を渡れない少年たちよ』、p.28。

大森一樹
映画作品・著作
(作品)

1969年『革命狂時代』(製作・監督・脚本・撮影・編集)

1972年『ヒロシマから遠く離れて』(企画・監督)

1972年『空飛ぶ円盤を見た男』(監督・脚本)

1972年『明日に向かって走れない!』（製作・監督・脚本・撮影・編集）
1974年『死ぬにはまにあわない!』（監督・脚本・撮影）
1975年『暗くなるまで待てない!』（監督・脚本）
（以上自主制作作品）
1978年『オレンジロード急行』（企画・監督・脚本 第3回城戸賞）
1978年『ロング・グッドバイ 夏子と、長いお別れ』（企画・監督・脚本）
1980年『ヒポクラテスたち』（監督・脚本）
1981年『前立腺の病気と予防』（監督・脚本）
1981年『尿路結石と微小発破』（監督・脚本）
1981年『風の歌を聴け』（監督・脚本）
1984年『すかんぴんウォーク』（監督）
1985年『ユー・ガッタ・チャンス』（監督）
1985年『法医学教室の午後』（監督・脚本）
1986年『テイク・イット・イージー』（監督）
1986年『法医学教室の長い一日』（監督・脚本）
1986年『恋する女たち』（文化庁優秀映画賞、第11回日本アカデミー賞優秀脚本賞・優秀監督賞）
1987年『トットチャンネル』（監督・脚本 文部大臣新人賞受賞）
1987年『「さよなら」の女たち』（監督・脚本）
1988年『妖女の時代』（脚本）
1989年『ゴジラ vs ビオランテ』（脚本・監督）
1989年『花の降る午後』（脚本・監督）
1990年『ボクが病気になる理由』（3監督によるオムニバス）
1991年『満月』（監督）
1991年『ゴジラ vs キングギドラ』（脚本・監督）
1992年『継承盃』（監督）
1992年『ゴジラ vs モスラ』（脚本）
1994年『シュート!』（監督）
1995年『大失恋。』（監督）
1995年『エマーゼンシー・コール』（監督・脚本）
1995年『ゴジラ vs デストロイア』（脚本）
1996年『わが心の銀河鉄道～宮沢賢治物語』（第29回日本アカデミー賞優秀監督賞）
1997年『ドリーム・スタジアム』（監督）
1998年『ジュンブライド 6月19日の花嫁』（監督・脚本）
1999年『明るくなるまでこの恋を』（監督・脚本）
2000年『ちんちろまい』（監督・脚本）
2000年『風を見た少年』（総監督）
2000年『ナトゥ 踊る! ニンジャ伝説』（監督）

2001年『走れ! イチロー』（監督・脚本）
2002年『T.R.Y. トライ』（監督）
2005年『超星艦隊セイザーX 戦え! 星の戦士たち』（監督）
2006年『のじぎく兵庫国体・のじぎく兵庫大会』開閉会式式典
総合プロデューサー
2006年『悲しき天使』（脚本・監督）
2007年『黒い春』（監督）WOWOW ドラマW（TVM）
2008年『イエスタデイワンスモア』（脚本・監督）

（著作（単））
1978年『MAKING OF オレンジロード急行』ぴあ出版
1981年『虹を渡れない少年たちよ』PHP
1986年『星よりひそかに 大森一樹の作った本』東宝出版事業室
1987年『トットチャンネル シナリオ写真集』東宝出版事業室
1987年『「さよなら」の女たち シナリオ写真集』東宝出版事業室
1989年『映画物語』筑摩書房
1998年『震災ファミリー』平凡社
2001年『あなたの人生案内』平凡社

