

TRINH



その眼が赤を射止めるとき

Minh-ha

インタビューア: アキラ・ミズタ・リビット

Interviewer: Akira MIZUTA LIPPIT

とちぎあきら 訳

Translation: TOCHIGI Akira

W h e n t h e E y e F r a m e s R e d

アキラ・ミズタ・リピット——《愛のお話》にはいろいろと驚かされたのですが、とりわけ色とフィルターの使い方から、《ありのままの場所》の冒頭で一見着色したような染み込んだ色合いの画が使われていたことを思い出しました。映画全体の色彩や肌理がとても鮮やかで艶めかしいので、感覚を麻痺させてしまうほど人をクラクラとさせるような場が、そこに生まれているんですね。あるシーンを取ってみても、いわば本物の色が何であるかわからなくなってしまうくらい、イメージのみならず感覚や自己投影、空想さえも染み込んだ色になっている。空想でも現実でもあるようなハイブリッドな場が、そこに生まれているわけです。しかも、《愛のお話》は「キンゲンキョウ金雲翹」という昔の物語を翻案したのですが、こうした色づかいが歴史からの引用としてではなく、歴史上の文書とその解釈とのあいだにハイブリッドなテキストを生み出すものとして機能しているようにも思えますよ。この点については、作品からも明らかですし、《愛のお話》の上映会であなたが体験したある観客との出会いからもわかるんです。年配のベトナム人女性が、《愛のお話》は自分が学校で習ったお話とまったく違うと言っていましたよね。でも、それってこの映画に最もふさわしい反応のように思えますよ。あなたが言わんとしていることはまさに、人が自らの外に置かれた現実という場と出会うと、必ずそのあいだにハイブリッドなものができるということ、すなわち、両者のすきまに一種の場が生まれるということですから。《愛のお話》のねらいやこのプロジェクトに惹きつけられた思いについて、話していただけますか。

トリン・T・ミンハ——あなたがおっしゃったことから二つの点を取り上げて、話を進めていければと思います。最初に、色を通して二つの作品を結びつけられた点がとてもおもしろいと思いました。次に、ベトナム人女性の否定的な反応を、生じた場に対する正しい反応に変えてしまうようなねじれがあることを、あなたのほうから明らかにしていただきましたが、まずその点から振り返ってみたいと思います。じつは、この映画を見てくれたベトナム人のなかには、ほかにもいろいろとおもしろい感想を返してくれた人がいます。例えば、映画の冒頭で画面に出てくる言葉は3254行からなる詩の結びを引用したもののなのですが、「どうして結びから始めるのか」と訝り、「初めばかりか、その後もあちらこちらにその詩が出てくるから、つかみどころを失い、途方に暮

れてしまった」と言葉を継いでくれる人が何人もいたんですね。その一方で、このように容赦なく一つの詩をバラバラにしてしまったせいで、全編を通して作り手と登場人物のあいだに距離を感じたという男性もいました。その人の本意は決して肯定的だったわけではなく、むしろ「登場人物はおどおどとしてはつきりしないのに、あなたのほうはずいぶん頑固ですね」というふうに、両者が隔たっているのは望ましくないという言い方だったのですが、私にとってはうれしい反応だったんです。

家父長的なベトナムの文化に即してみれば、これは決して褒め言葉ではありません。でも、そのときはとても興味をそそられたので、もっと具体的にどうしてそう思ったのかと尋ねてみました。するとその人は、詩のつながりが見えてきたなと感じて、ホッと一息つくたびに場面が切り替わってしまうので、何度も何度も物語という空間から投げ出されてしまったというのです。つまり、彼は声の裂け目でも呼べるようなものを編集のなかに感じたわけですが、これは映画作家を主人公と同一視しがちな西洋の観客と比べてみると、とてもおもしろい見方なんです。じつは、この映画が個人的な体験を描いたものかどうかという質問で、話が堂々巡りしてしまうことがよくあるんです——「これはあなた自身の生活から生まれたものですか」と。確かに、自分自身が強く惹きつけられなければ、映画を作るなんてことはとうてい無理でしょうが、だからといって映画とその人の生き方とは関係ありませんから、こうした質問はとても困るんですね。映画を作ることや見ることが、一個人の自我よりも大きいもの——すなわち、自らの内なる広さ——との出会いを与えてくれるのではなく、単に一体感を呼び起こすだけのものだったら、きつとつまらないでしょう。

色の問題に話を戻すと、《ありのままの場所》において冒頭のシーケンスの画が着色したように見えるのは、むしろ「自然の」プロセスから生まれたことなのです。コダックの生フィルムを手に、私たちは9か月のあいだ、西アフリカを旅していたのですが、細心の注意を払っていたおかげで、現像の上がりは概ね良好でした。ところが、熱の働きでしょうか、正しい色味のフィルムに混じって2巻、真赤になって上がってきたロールが思いがけず見つかったのです。何が起きたのかと現像所に電話で問い合わせてみましたが、どうしてこんなに真赤になったのか誰にもわからない——古くなった生フィルムは少しば

かり着色したように見えることもあります。せいぜい茶色がかかるか、部分的に赤みを帯びるくらいが普通ですから。でも、じつのところ、私にはこの見た目がすごく気に入ったんです。わざと作り出した色合いではないわけですから、これもまた撮影を通して私が呼び込もうとしてきた「他者性」の一つだということに、すぐさま思い当たったんですよ。

この映画では、アフリカの住居における壁画にも焦点を当てているのですが、絵の色は私たちの感じ方や一日の光の動きとともに変化します。光と闇が、人間の生きている空間を組み立て、女性の日々の行ないを左右しているわけです。つまり、《ありのままの場所》では、光、色、音といった要素を通して、映画、音楽、建築、社会生活をつなぐ大きな網目が作られているんですね。そのため、たまたま熱によって生まれた赤い色も、一つの自然のプロセスとして、作品の大きな流れのなかにスッと収まっているように見えるんですよ。ただし、この赤のシークエンスから映画を始めたということは、見ている人にいつもとは違ったふうに映画に入ってきてもらうための目印として、この色を使っているということでもあるんです。次の画面に登場する、人を引きずり出すような緑色との違いを際立たせるために、ここでは人を遠くへと引きずり込むような光を使っています——その光によって、モノを「そのものとして」見つめながら、別の気分へと投げ出されることになるんですね。こうした状態で色と出くわすと、あなたからとても適確に表現していただいたように、内と外という二元論がしっくりといかなくなってしまう——こちらから出てきた色なのか、あちらからやってきた色なのか、もはや定かではなくなってしまう。私の眼には家もそのように映りました——ある場所に留まりながら、一日のうち何度か違う時間にその場を撮影していると、半ば盲目のような日常の眼差しには映らない内なる風景へと開いていくかのように、光と色が不断に変化していくさまが見えるのです。

《愛のお話》の場合、色の問題はまったくくいつていいほど違いますね——これははっきりと照明に関する問題として現われます。大人数のクルーが脚本に基づいて撮影する「物語映画」では、細部にわたって綿密に計画を立てねばなりませんから、締めつけの厳しい場を相手にすることになる。ならば、場を取り繕うためだけに照明を使うのではなく、心理上のリアリズムに基づいて物事を読みやすくし、序列をつけ、劇的にするために用いるとすれば、照明と

はどのようなものと考えればいいのか。例えば、光を投げかけるだけでなく、光を吸収することによって、それを目に見えるものにしてみたら、どうなるか。ここで私が打った手は、質の異なる闇と、環境に応じて外のものを受容していく物の特性(質感、色調、動感、反射力)によって作られるものとして、光を体験させることでした。ここで初めて、光そのものが形をとるありようの一つとして、(《ありのままの場所》においては生の属性であったような)色の出番が回ってくるのです。ちょうどこの作品の特徴でもある原色(相補的というよりむしろ)多様性という、互いに張り合いのある関係のなかで自己主張するように、フレームを横切る多くの光もそれぞれに独自の形や色を帯びることになるのです。前半の話に出た言葉を用いれば、《愛のお話》における場には、人為的なものが充満していると言っていいかもしれません。もちろん、これ——すなわち、顛末ができあがっているとははいかないまでも、念入りに組み立てられている場——は脚本のある映画を作る際には受け入れざるをえないものですから、それはそれで構いません。ただし、繰り返になりますが、「人為的」ということは「現実」や「本物」と対立しているわけではないのです。ある現実を形にして表わすには、「本物ならざるもの」の助けを借りなくてはならない——画であれ、言葉であれ——作りごとを通して初めて真実が語られることになるんですよ。

リピット——《ありのままの場所》における色のお話は、大変おもしろいですね。熱が直接フィルムに加わったというのは、もちろん思いがけない災難だったでしょうが、あたかも映画の現場というか、映画のプロセスそのものが何かに触れられたという触覚的な痕跡を残したかのように聞こえます。あなたは以前、同じような流儀で間との関わり方や、沈黙の使い方とかさまざまな沈黙との関わり方、あるいは無言との関わり方を、多くの作品のモチーフとして取り上げている、とおっしゃったことがありますね。あなたの作品では、サウンドトラック上の音と無音との間がおもしろいだけでなく、音がするときでも間や沈黙を感じることができる、そのありようがおもしろいと思うんです。言い換えると、きわめて見事に間や沈黙へと足を踏み入れてくるので、正しくは音のない息を継いだ瞬間とも、音が遮られた時間とも言えない合間にも、こうした探究が続けられているように感じるんですね。これもまたとりとめのない質問になりますが、沈黙に対する関心はあなたにとってどう



《愛のお話》(108min., 35mm, color, 1995)
写真提供=トリン・T・ミンハ

いう位置を占めているのでしょうか。作品にどのような作用をもたらしているのでしょうか。

トリン——観客と自分の作品について話をする場合、向こう側の感想に対するこちらの反応は、映画とは違うものなんです。映画がやっていることのマネごととはしたくありませんから、(映画評論家の仕事であるとよく言われる)「どんな映画なのか」というお話はできません。私が観客に差し出そうとしているものは、むしろ映画とともにあるもう一つの場なんです。討論に参加している人からは、とりとめの話の場を映画と混同して、「難しいんですね。あなたの話を聞かなかつたら、この映画のことがわかったかしら」という言葉が口をついて出ることが往々にしてあります。でも、映画と討論とはまったく別物なんです。自分がわからないから誰もわからないと決めてかかることなどできないのはあたりまえですが、「わかるということ」で映画体験のすべてが説明できるわけでもありません——これはさまざまな受け取り方のうちの一つにすぎません。かつて私の作品について公開討論会を行なったとき、見に来ていた一人がくどくどとわかりづらい意見を述べた挙句に、次のような締めめの文句で不満の意を表わしたことがありました——「芸術は単純でなくちゃダメだ」。私も同感です。単純に反応を返すことができなかつた人の口から出た言葉であろうと、そう思います。芸術家にとって、単純であることは常に大きな目標でした。しかし、別に映画が単純だからといって、厄介な反応を引き起こしかねないというわけではありません。確かに、単純きわまりない作品が、きわめて幅広い解釈や批評的な見解をもたらすことはよくありますが。《ありのままの場所》で何度も出てくるように、単純であることと複雑であることは、まさに同伴者なんです。

同じように、沈黙にもさまざまな表情があり、それ自体一つの言語であると言えるでしょう。ときには、話すことが沈黙を守り、黙っていることがモノを言うこともある。自由にモノが言えないような政治状況ではよくあることですが、《核心を撃て》の最後のほうで画面に登場する書道家の場合も、「どうして上海から移ってきたのですか」という質問に対する答えがはつきり沈黙というかたちをとつたので、これは訳さないことが最良の翻訳だと判断したんです。翻訳という問題を相手にした映画のなかに、このような翻訳のない瞬間を挟みこむことによって、多くの人に疑問を投げかけることになりました。

あなたもおっしゃったように、沈黙とは音がしない瞬間でもありますから、文字通り受け取ればひどく不安なものでもあるのです。映画において沈黙が訪れたら、それは鳥のさえずりとか潮騒といった控え目な環境音や、現場用語で「ザワ(room tone)」と呼ばれるもので、サウンドトラックの空白を埋めるという合図になるのが普通なんです。《ルアッサンブラージュ》ではそれに逆らって、折りを見てすべての音を切り、映画作家が恐れてやまない「ノンモン(sound holes)」と呼ばれる状態を作ってみました。すると、洞察力の鋭いお客さんから、《ルアッサンブラージュ》を見ていたら、サウンドトラックが途切れたせいで、面と向かって迫ってくるような霊的な生々しさを思わず垣間見ることになった、と言われたんです。画面のなかにズカズカと上がり込んでくる死を実感したというのですが、この人こそある意味では、あの映画の理想的な観客なのかもしれませんね。「ノンモン」を技術上の失敗とみなすのではなく、それが見る人にどのような効果を及ぼすのか、どのような実感をもたらすのかを問うてみることができる。それは、私たちが死と呼んでいるものを実感することかもしれませんし、とりわけ映画が上映されている部屋——ジョン・ケージが音楽として体験したような、観客の立っているびきや座席のきしむ音、映写機が立っているノイズや身体が脈打つ音——を実感することなのかもしれません。

沈黙とは均質な状態であると、単純に言い放ってしまうこともできません。あなたも気づかれたように、音や話し声がたくさんしているときですら、間を感じることができるんです。そういう感想がとてうれしいのは、《姓はヴェト、名はナム》や《核心を撃て》《愛のお話》では、アフリカで撮影した映画とは対照的に、モノを語る意志や意味づけをする意志を凌ぐくらい、これでもかと言語を表に出しているからなんです。言葉が無意味と化する瞬間もあるんですが、これも言語のもつ別の側面として、しばしばユーモアとして使っています。また、多くの言葉が飛び交ったあとで、正反対のものが一つになるような状態に陥ることもあります。何かを口にしながら、まったく反対のことを言わんとしていたり、何かを耳にしながら、まったく反対の意味に受け取ることもできる——中国政治とのつながりで言えば、左と右、善と悪という言葉はまさにそうなんです。でも、これも言語の性質なんです。これでもかと押しつければ、言葉は互いに交じりあい、もはや対立するものではなくな

てしまう。つまり、言語に分け入れれば分け入るほど、使い古された言葉もまた、無言のうちに批評という場を開いてくれることがわかるんですよ。

リピット——あなたの映画のなかで、とりわけ奔放だなと思うのは、ある場所から目的地へと向かっていく言葉の動きをどうやって追っていくかという点なんです。目的地までたどり着かないことがよく起こるんですが、そちらのほうが遥かに言語やコミュニケーションについて、複雑きわまりない言語伝達や翻訳について、切実に考えさせられるんですね。映画上での会話のやりとりは普通、切り返しという慣習に従って行なわれるのが普通ですが、上のような行方知らずというか到着不能のほうが遥かに挑発的だし、実体験から言ってもなじみ深いものだと思うんです。あるインタビューであなたは、通訳の人があわててあなたのもとに駆け寄り、「二人の声がするんですけど、どっちを訳しますか」と言いに来たという話をされていますよね。モノがなくなる、伝わらない、ちゃんと届かない、ということが苦になるどころか、むしろ映画のなかでは息抜きのように思えてくる。というのも、これによって言語伝達の回路が表に出てくるからなんです。あなたの映画では、どの作品を取ってみても、インタビューが決して安定した姿を見せることなく、常に新たな場として作り出され、二度と同じようには進んでいかないように思います。どれも、その場の特殊性やあなた自身の関わり方に駆り立てられたというか、理由づけられているように見える

んですね。

トリン——あなたがいまおっしゃったように、皆さんが言語というものを考えてくれたら、私の映画はとでも単純なものになるでしょう。本についてもそうなんです。私の本は難解だという話を、大学の先生方からさんざん聞かれます。確かに、それは否定しません。でもその一方で、15歳で学業を終えた人や、理論的にモノを考える訓練を受けていない人と出会うこともあります。彼らは偶然手にした私の本を、一度に何ページも読み飛ばすことはできないけれど、そんなことはお構いなし、一回に数ページずつきちんと読んでいき、素晴らしいと言ってくれる。というのも、彼らは私の思考の流れに自分とよく似たものを感じ取り、スッとその中に入ってきてくれるんですね。言語が——あなたもおっしゃったように、自らの内に一切の回路を生み出しながら——どのような動きをし、いかにして私たちに働きかけてくるのかをじっくりと眺めていけば、私の映画はとでも「わかり」やすいものになるんです。

《姓はヴェト、名はナム》のように、インタビューの内容が濃く、中身も激しいものになると、話し手を目の前にしていなくても、一つの声というよりいくつもの声在那里に聞こえ、言葉が切れ切れに行き交い、互いに重なり合いながら、会話が続いていくということが起こります。自分が言語を操っているのだという立場から、突き放して眺めるのではなく、言語が自分に何をもたらすのか——自分の使っている言葉が自分を



《姓はヴェト、名はナム》
写真提供=イメージフォーラム



《核心を撃て》 写真提供=イメージフォーラム

どう表現しているのか——という地点から、引き寄せて見てもらったら、この映画には難しいところなどなくなります。不可解ということで見の人が苛立つ場面があるかもしれませんが、私にとってはどれも清流のように澄み切っているんですよ。私たちが実際に言語とともに過ごしている日常において、こういうことはいつも起こっているのですから。

いくつかの声が同時にしたとき、どの声を訳したらいいかというエピソードについて言えば、日本流の解決策には驚いてしまいました。日本語ではそういう問題が起こらなかったんですね——私の作品を配給しているイメージフォーラムの担当者はいともあっさり、一方は縦に、もう一方は横に字幕を入れるという結論を下したんです。書に使われているあの文字なら、画を損なうこともあまりないし、縦にも横にも書けるというふうに通融がきくわけです。

リビット——《愛のお話》の公開が間近に迫ったころ、トリン・T・ミンハが物語映画を作ったという噂がちよっとした熱を帯び、スカンダルの香りすら漂うような状況になっていました。しかし、私にはこれまでの作品も厳密な意味で非物語映画に分類される

ものではないように思えたので、この話を聞いてもあまり驚きませんでした。そこには、ドキュメンタリーだけでなく、実験映画、アート・フィルム、音楽映画とも呼べるような要素というか痕跡があったからです。そして、実際に見た《愛のお話》が、人が蔑みの言葉のように使っている物語とは違っていたことに、ホッとしました。確かにこれは一つのお話ですし、物語という側面ももっている。しかも、35ミリできています。このフォーマットでやろう、こういう物語構造でいこうと決断されたことについて、お話しいただけますか。どういうきっかけで、あえてこうした点に踏み込むことになったのでしょうか。

トリン——先ほどお話しした《ありのままの場所》の赤い色と、まったく同じですよ。致し方ない事情から決めたことなんです。「長編劇映画」を作る予算はありませんでしたし、16ミリでも予算が足りなかった。そこで、プロデューサーはいちかばちかの賭けに出て、いたるところに電話をかけては寄付を募った。その結果、バナビジョン社が当初私たちがお願いしていた16ミリではなく、35ミリの撮影機材を期間中ずっと無償提供してくれるという信じがたいことが起こったんです。しかし、そのツケは高くつきました。映画はできたものの、その後の動きがとれなくなってしまった。最後の編集を終えたのは1995年でしたが、プリントを作るお金が残っていなかったのですが、満足いくかたちで映画が公開できるようになるには、96年まで待たなくてはならなかったのです。

もちろん、別の判断が働いていることも確かです。これは、あなたがおっしゃったように、物語対ドキュメンタリーの問題というより、映画がもっている別の領域に足を踏み入れたという問題なんですね。言ってみれば、これまでは情報と真実といった領域に長年足を突っ込んできたわけですから、今度はラヴ・ストーリーにおける嘘と真実という領域に進みたいと思ったんですよ。私たちの社会で通常ラヴ・ストーリーとして読み捨てられていくものを相手にしたらどうなるか、見てみたかった。ただし、ご覧になればおわかりのように、できあがりには違いがあるものの、踏み込んだ足の向きは前の作品とあまり変わらないんです。

リビット——あなたの映画にはどれも、作品の方向性を決めているような場所や場の特殊性を感じるんです。場が、地理的環境と空想、経験と自己投影の交わりあう映画の運動を司っているというか、導いているように思うんですね。最近までしばらく日本で過

ござれ、いままた新たなプロジェクトに取り組まれているということですので、そのプロジェクトのことや、日本という場に対するあなたなりの捉え方をお話いただければと思います。

トリン——視覚で捉えた場を、フィルムやビデオ上で形になったものとして見るのがままならないうちに言葉にするのは、厄介なことなんです、私としてはまだ取り組み始めたばかりのところなんです、これまで確か5回日本にやってきて、今度は4か月という一番長い滞在でしたので、私なりの文化の受けとめ方も大いに変わりました。悪い意味ではなく、徹底して神秘的なペールを剥いでいく体験だったので、さほどロマンティックでもなく、ざりとてエキゾチシズムを感じるほど遠いものでもない、微妙なニュアンスの違いがある現実を受けとめたわけです。

多くの外国人同様、私も日本人の生活や芸術において人の心がしきりとして現われている点に惹かれています。例えば、日本の芸術には、渾然一体となった美と徳が強烈な印象をもたらす作品が数多くあります。また、私が日本での撮影に魅力を感じている理由の一つに、建物の景観があるんですが、線の美しさや障子などの可動性をとても大切にしているんですね。そこでは、内と外の境目が常に変化している。あたかも——家の普請から機能的な鉄道網、芝居や祭りの行列のかなめとなる歌や踊りに至るまで——すべてのものが、ミクロ構造というか一個一個の部品(例えば祭りの行列で言えば、節を受けもつ人、リズムを受けもつ人、囃し立てる人、御輿を担ぐ人といった単位)を基にできあがったシステムを共有しているかのように見えるんです。生活空間や舞台の構図の配置において、光、色、線が目や鼻を奪うばかりの出会いを見せている点にも、ぜひ私なりに取り組んでみたいですね。とは言うものの、何ができるかという点に関しては、いつものように柔軟に構えていなくてはなりません。無限にお金が使えらるわけではありせんし、すべてはそれ次第という面が大きいですから、それに、次回作は精神の探究というテーマに大きく関わっていますので、お寺などでロケをしたいと思っているのですが、許可がもらえないかもしれないということも考慮に入れておかななくてはなりませんね。

精神性という考え方は、千年単位の区切りを迎えたいま、とりわけ精神的なものが秘儀めいたものや組織宗教と同一視されることが多い近代的な社会においては、懐疑を抱かせるばかりかもしれません。いにしえの伝統に回帰することも、現在形の創

造活動ではなく、復古運動や物まねとしてしか見られなければ、否定さるべきものになります。しかし、これこそ私たちが近代化した東洋においても西洋においても直面している問題であり、精神的なものを独善的で偏狭な見方で捉え、そこに寄生する神秘主義や超越論というかたちを通してしか考えられなくなっているせいだと思います。チベットやイスラムを取りまく状況が紛れもない例ですね。地理的な距離や国家の違いを超えて人を引き寄せる精神的な力をもつイスラムには、さまざまな議論があるにせよ、この千年の区切りの時期において、西洋への異議申立てを続けている唯一明らかな勢力として、その立場を保っていることは確かです。いまの時代には、違った目で精神性を見つめることが必要なんです、日本には、作家や映画作家たちが人生のこうした側面と格闘してきた確固たる伝統がありますから、そこからも想を得ようと思っています。

リビット——目のつけどころが素晴らしいですね。精神的な生き方や自我を探し求めること、精神性を捉え直してみることは、後期資本主義の日本にとっても興味深い話となるにちがいないと思います。どうぞありがとうございました。 ※

[1998年10月8日、パークレー]

■訳者付記

前号では、トリン・T・ミンハの映画作品《Naked Spaces: Living is Round》(1985)を原題のまま訳したが、4月に東京で行なわれた上映会で《ありのままの場所》という邦題が使われたので、今号ではその訳語を用いた。

トリン・T・ミンハ——ヴェトナム、ハノイ生まれ。作家・映画監督。カリフォルニア大学パークレー校教授。映像作品＝《ルアッサンブラージュ》《姓はヴェト、名はナム》《核心を撃て》など。

アキラ・ミズタ・リビット——1964年生まれ。映画史、映像論。サンフランシスコ州立大学映画学部助教授。

とちぎ・あきら——東京国立近代美術館フィルムセンター客員研究員。元『月刊イメージフォーラム』編集長。