

映画における記憶とトラウマの表象

加藤幹郎

ふだん映像芸術あるいはむしろ映画学とでも呼ぶべきものに携わっている者として、映像と記憶とトラウマと証言の問題について、映画における知覚と現実認識との類似性といったものから始めて御報告させて頂きたいと思えます。

数年前『タイタニック』というハリウッド映画が若者たちのあいだで大ヒットしたことがありますが、これは豪華客船が沈没し、大勢の犠牲者が出、生存者のひとり死者の思い出とともに生涯を過ごすという一大恋愛メロドラマでしたが、これは誰の目にも明らかのように、メロドラマの装いのもとに過去の一大惨事を現在の甘美な記憶へと変形加工するというハリウッドの商業活動の残酷な原理のもとに製作されています。『タイタニック』のような映画は、比喩的に言えば、他人が血を流す事件を自分が涙を流す体験へと擦り替える装置として機能しています。観客は涙を流すこと、つまりカタルシスを味わうことに対して映画の入場料という代価を支払います。こうした実際の事故や事件をモデルにスペクタクルを製作する資本主義の論理はつねに残酷で卑猥なものです。

同じ事がホロコーストという、わずかに数年間のうちに五百万人から六百万人ものユダヤ人を合理的な絶滅計画のもとに殺戮工場で屠っていたという事実にもとづいて製作され、これもまた『タイタニック』同様、めでたくアカデミー賞を受賞したスビルバーグ監督の『シンドラーのリスト』というハリウッド映画にもいえます。こうしたハリウッド映画は多くの若い観客を動員し、彼らに紅涙をしばせませんが、それはほとんどポルノ映画と変わらない水準で享受されています。つまりそこで上映されるスペクタクル（それが豪華客船の沈没であるつと、華麗なウォーターベッド・テクニクであるつと）若いナイーブな観客は、それを見ながら涙その他の体液をしばりだすだけです。私たちはこうした歴史上にのこる大事故や戦争をふくめた大惨事を素材に娯楽作品がつくられつつけているという資本主義の論理をまず認めるところから今日のお話をはじめなければなりません。

要するに、観客というものは、恐怖を味わう登場人物を映画館の座席というきわめて安全な地点から眺めて、大なり小なりのカタルシスを味わう者のことです。そしてそれはなにもハリウッド映画にかぎったことではなく、テレビの報道番組にも同じようにあてはまります。たとえば阪神大震災という大惨事は、世界の大多数の人にとって、ある日テレビをつけて、目をおおわんばかりの惨状が写し出されている画面を見た日として記憶されているのではないのでしょうか。テレビに惨状が映し出されているのを見て、それまで一度も神戸に足を運んだこともなかったひととびとが、やもたてもたまらず、とるものもとりあえず何かできることがあるのではないかという思いで現地に駆けつけたということがありま

す。しかし神戸から遠く離れている世界の大多数のひとつにとつて、それはまずテレビの映像と音を通しての胸の痛む報道以上のものではありえなかったというのは、いた仕方のないことであつたかもしれません。しかし本来、当事者にしかわかりえないこの一回限りの限界体験を映像モニターを通して、当事者以外の実に多くの人々が視聴覚的に追体験し共有する儀式が今日ごくふつうに蔓延しているということは、ここで改めて確認しておく必要があると思われまふ。

こつした「現実」の擬似体験が映画やテレビという視聴覚的メディアによって今日広くおこなわれているという20世紀ならではの現象について、いましばらく考えてみたいと思います。とつかりとして、まずどうして私たちは「現実」と映像をかくもあつさりと同じ視してしまつのかという問題があります。それには心理的要因のほかに、より直接的な物理的要因があるように思われます。

まず映画を物理的構造から見た場合、人間の臉のまばたきとよく似た現象が映画にも観察されます。映画もまた人間同様、まばたきをするのです。映画を撮影するということは、ふつう一秒間に24枚の静止画像を撮ることです。逆にいえば、リールに巻かれているフィルムを、24分の1秒ずつレンズの前で一旦停止させてシャッターを切りつづけなければなりません。つまり撮影中、映画は24分の1秒ずつストップしているのです。さらに皆さん御存知のように、映画とは残像現象あるいは仮現運動と呼ばれる作用によって、連続した静止画像が滑らかな一連の動きを見せる状態を指します。このとき毎秒12コマ程度の静止画像の連続では、ち

らつき、フリッカーが生じますが、これを4倍の毎秒48コマくらいのスピードまであげると、非常に滑らかな運動の錯覚を私たちは得ることができ、ちらつき、フリッカーも見えませぬ。しかし毎秒48コマものスピードで映画を撮影しては、それだけ早くフィルムを消費してしまいますから経済的ではありません。それでまず毎秒24コマで撮影しておいて、それを上映するときに、今度は24分の1秒間停止している画面の前で一回シャッターを切りまふ。そうすると24分の1秒の間に同じ一枚の静止画像を二度見せることになりまふ。これで毎秒48コマで映画を上映しているのとはほぼ同様の効果が得られるわけです。つまり、ちらつきのない滑らかな動画像、美しい運動の錯視を観客にあたえるために、映画は少なくとも1秒間に24回のまばたきをしつつづけているのです。

私たちは映画を見るとき間断なく連続した映像を見ている気ですが、実は24分の1秒ずつやってくる真つ暗な闇をも見ているのです。ひるがえって、ひとは映画にかぎらず、現実世界を見るときもまばたきなしには、ものを見続けるということはできません。つまり、ものをよりよく見るためには、まばたきをして一瞬もの見えない闇の部分をつくる必要があるのです。この点において、現実と映画はたしかによく似ています。

現実においても、そしてその現実を比較的良好なぞらえた映画においても、よりよく見るためには闇の部分を用意的に作り出さねばならないというこの原則は、さらに敷衍すれば、視覚的イメージとしての私たちは記憶についても言えるのではないのでしょうか。つまり写真というまばたきをしない静止画像は、映画とい

つまばたきをする動画像よりも、記憶媒体として弱いのではないが、そして記憶とは、そもそも欠落してよく見えない部分にこそ宿るのではないかとこのことです。

イメージあるいは「映像」はぶつう静止画像(つまり写真)と動画(つまり映画)とに分かれると思うのですが、人の記憶という問題に関して、こういうことを個人的に経験したことがあります。母を亡くしたときのことです。私たちはぶつう、遺影として、母親がよい笑顔を見せている写真を選んで、それを祭壇に置いて、その前でお灯明を焚いて、お祈りをするということを行います。しかしそのことで私は母と自分との関係の記憶を新たにするという風には、どうしても感じられなかったのです。ところが母を亡くしてから1、2週間経ったある日、自宅の近くを歩いている時にふつと5、6メートル先を歩いている60、70歳くらいの御婦人の後ろ姿を見たとき、突然、母親を思い出してしまったのです。その御婦人の歩き方が生前の母親の歩き方によく似ているように思えたからでした。より正確に言えば、自分が馬鹿げたことを考えているのを承知のうえで、私はそのとき母親がその場に生き返ってきて、私の数歩前を歩いていてくれているのだと、ほんの数秒くらいですが実感してしまい、ちょっと愕然としたのでした。ですから自分にとっての母親の記憶というのは動きにあるなと思ったのです。遺影のなかの母親はたしかにすばらしい笑顔を私に投げかけてくれている。けれども、たとえ他人の後ろ姿であっても、身体の動きが似ているということの方が自分にとっては大切だったのだと、そのとき実感しました。ですから人間というのは動くものとして存在し、記憶もまたその身体技法に依拠していくんだ

など実感したのです。動画情報というのは、そういう意味でなかなか人間の精神構造から切り離せないという感じがしたのです。

このことは現象学をやられている港道さんの御立場からすれば、「日常性を基礎づけているものは運動の知覚である」と言われるのかも知れません。しかし、個人的にはこの驚くべき体験からもうひとつ教訓のようなものが汲み取れるとしたら、ひとつの記憶は直接的なものよりは、より間接的なもの、明確なものよりは、より曖昧なものに結びつくことがありうるということだと思います。つまり母親の顔写真よりも(それは静止映像ですが)、だれとも知らぬ御婦人の後ろ姿の方が母親に似ているというのは、記憶の喚起は、直接的で明確なアイコンとしての類似よりも、むしろどこがどう似ているとはすぐさま表現できないような、間接的な類似の方が効果的なこともあるのだということです。記憶と想起の連想には、どうもそつした曖昧な面がありそつたなと実感したのです。このことはパスポートや身分証明書に必ず顔写真を添付する習慣のある社会で生きている私たちにとっては、意外なことであると思いました。顔の映像のあからさまな類似によってAさんがAさんであり、BさんはBさんであると認識同定されるこの社会は、なにかがよそよそしい冷たい管理社会の臭いがしますが、それもそのはずで、より親密な記憶というものは、本来そつううものではないような気がするのです。つまり、やはりつまばたきの問題などではないでしょうか。ものをよりよく見、愛する人をよりよく記憶し、想起するということは、つまばたきのない明証性、つまり見えない部分のない明るく静止したイメージ、ひとこと言えば凍りついた笑顔よりも、むしろつまばたきを、明滅する、見えない

部分や暗い部分、ひとことでは言えばよろよると歩く後ろ姿のイメージの方がより効果的で強いのではないかと思えるのです。

このことはおそらく何も私個人特有の体験ではないように思われます。というのは、これは先日、あるワークショップで中村秀之さんという社会学者と一緒に話をしたさいに、彼が思い出させてくれたエピソードなのですが、マルセル・モースという学者がある著書の中に、さまざまな運動、たとえば泳ぎ方とか歩き方とか、そういったきわめて日常的な動作や運動が強く社会的、文化的に規定されたものなんだということに気づくエピソードを書きとめています。モースはニューヨークに滞在中、病をえて入院し、病院で看護婦の歩き方を見るともなく見ていて、同じような歩きぶりをする娘たちをたしか以前どこかで見た記憶があると思います。あとになって、その看護婦の歩き方というのは実は自分が昔見たハリウッド映画でアメリカの娘たちが歩いているその歩き方だったんだということに思いいたるわけです。モースはフランスに帰って改めて若い娘たちの歩き方を見てみると、すでにパリの娘たちもそのニューヨークの看護婦と同じような歩き方をしているわけです。これはアメリカ女性の歩き方がハリウッド映画の力によって、わが国にも影響を及ぼして、そういった歩き方が広まっているんだなという風にモースは考えるわけです。

このことは映画とイメージと記憶と現実のあいだに、いかに密接な関係があるかを象徴的に物語っているように思えます。つまり人間の動きのイメージこそ、ひとの記憶の根底に深くかわる。それはほとんど無意識のレベルで深くかわっているものである

と。パリの女性もニューヨークの女性もみないつのまにかハリウッド映画の登場人物と同じような身のこなしをしている。そしてそれはその観察者モースの記憶にも強くのこっていたというわけです。こうした逸話は動画像情報がいかに私たちの生活に深く影響をおよぼすかということを物語っています。

ところでモースが看護婦の奇妙な歩き方に気づいたのは、外国の病院で、おそらく所在なげに横たわっている状況で、看護婦たちの歩き方を見るともなく見ているときだったろうと思われるかもしれません。病気で横になっている状況というのは、他の行動の自由を奪われ、ただ見るだけの存在になっています。ちょうどヒッチコックの映画『裏窓』に登場する脚を骨折したカメラマンのように。こういう純粹視覚の状態といったものは、実は映画観客のポジションと同じです。つまりモースがかつてハリウッド映画の中で見たイメージを現実生活のなかに再発見したということは、もう一度彼が映画観客の身振りを反復している結果だったんじゃないかということさえ言えるのではないかということにもなるわけです。だとすると、私が母の遺影よりも赤の他人の後ろ姿の方に、より鮮明に母の記憶を喚起されたということは、私がいかにだんなから映画の観客のような日常生活を送っているかということも物語っているのかもしれない。

さてここまで映画あるいは動画像情報の記憶の強さというものと、まばたき、つまり、ものをよりよく見るついでに光と闇のパランスの必要性ということについてお話ししてきましたが、ここで視点をさらに変えて、夢と映画の関係についてお話ししたいと思います。

いつ、どこで、という時間と空間の二大座標軸がその題名のかなかに織り込まれているにもかかわらず、過去と現在、二ことよそ記憶と現実の区別がつかなくなる特異な映画があります。一九六一年にアラン・ロブグリエというフランスの小説家がアラン・シネという映画監督と共同製作した映画『去年マリエンバート』というフィルムです。この映画を一言で説明することは至難の業なのですが、およそ二つという風に言えると思います。『去年マリエンバート』は基本的に、合わせ鏡に写る無限の映像のようなモニター・ジュ形式でつくられていると、つまりふつうのハリウッド映画のように、見る主体がこちら側において、向こう側に見られる客体があるという二元論的切り返し編集の果てに物語の時間と空間を設定してゆくという種類のものではなく、二枚の合わせ鏡の間に生まれる無限のコピーの映像の無時間的、非空間的世界をとらえた映画です。もはや登場人物が誰であり、そして彼あるいは彼女が何を見ているのかということは問題ではなくなり、そこに起源のないコピーが無増殖するプロセスだけが問題となってくる映画です。「そこに」というのは、この映画のスクリーンであり、スクリーンのなかの被写体としての鏡であり、あるいは鏡に相当する舞台装置や映画的な装置のことです。鏡の前に立った主人公が鏡に己の像を映すいかなる明確な動機をもっていないような映画です。それは鏡像の起源となるべき主体が不在の映画ということになります。それゆえこの映画からは主人公がなんらかの行動をおこす物語はついに生まれてきません。

ふつう物語とか歴史とか呼ばれるものは、終わりからはじまり

ます。物語がしばしば過去形で語られるのは、物語られるべき事件なり体験が絶対的に終わったところから、はじめて語りの現在がはじまるからであって、物語を最後まできちんと語り終えるつもりなら、語りの現在には侵食されない、現在とは完全に切り離された過去というものを惜定しなければなりません。そこに中井先生のいわれる「純粹過去」のようなものが措定されないがぎり、歴史や物語の構築は不可能となります。ところが『去年マリエンバート』には伝統的な意味ではじまりと終わりがありません。『去年マリエンバート』は過去とそれを語る語りの現在とがたがいに融解して、現在において回想されるがゆえに過去の出来事は現在の想起作用によって変形加工され、過去を想起するがゆえに現在もまた過去に侵食されてゆきます。その意味で過去に起こったのである唯一無二の出来事を現在において正確に再構成することが事実上不可能であるということを物語る物語となります。

さてせつかく係の方がビデオ・プロジェクトを用意して下さったので、ここで数分間、問題の『去年マリエンバート』を見てみたいと思います。

(ビデオ上映)

さていったんこの映画から離れて、夢と実人生について考えてみたいと思います。夢にもそれ自体にはじめと終わりがありません。人生もそうです。自分の誕生と死について記憶をもち、それゆえそれを表象できる人間はまず存在しません。このことは港道さんの御専門の哲学者レヴィナスの言葉を借りれば、「死の他者性」つまり、「私はけっして自分の死の主体になることはできない」

ということになるでしょう。ただし中井先生によれば、三島由紀夫は自分が生まれたときに産湯につかった記憶をもっている主張したそうですが、これは彼が自分の人生にみずから幕を引いた小説家ということを勘案すると、どうも本当の話とは思えないふしがあります。もし本当に三島に自分が生まれたときの記憶があるのなら、あえて自己の死を演出する必要もなかったのではないのでしょうか。つまり自己の起源の記憶がある者が、どうしてその起源を唯一遡及的に起源たらしめる死をみずから選びとる必要があったのでしょうか。むしろ自死する人間は自分の人生を根拠づけるであろう起源の喪失感こそ悩んでいるのではないのでしょうか。それはともかくとして、どうも夢の場合も、物理的に覚醒したときが夢の終わりであって、睡眠中に（正確に言えばREM睡眠中に）夢の終わりというものは実感としてはないし、夢がいつはじまったとも、少なくとも夢を見ている主体にとってははつきりと名指すことのできないものです。しかるに物語というものは人生を圧縮し、パッケージ化するものです。物語にははじまりと終わりがあるからです。その点でも人生あるいは「現実」は物語や歴史（イストワール）よりもむしろ夢に似ています。『去年マリエンバートで』はそうしたことを改めて思い知らせてくれる稀有な映画です。なぜならそこにはトポスがなからず、少なくとも導入のトポスと結尾のトポスがなからず、導入のトポスというのは、手紙を書き始めるとき挨拶ではじめる、あれです。同じように結尾のトポスというのは、手紙を締め括るとき敬具にあたるものです。挨拶とか敬具とかという便利な修辭法がなければ、私たちは手紙をどう語り起し、そしてどう結ばよいかちよっ

と途方に暮れるところがあります。こうしたトポスがつねに物語というものにはつきものなのですけれども、現実と夢にはそれがありません。そして映画『去年マリエンバートで』にも。

これに対してのふつつの99%の映画は、去年マリエンバートでのように作られることはありません。その代表的な例がたとえば今朝上映された『質屋』のようなハリウッド映画です。まったく対照的な記憶と物語の哲学からなるふたつの作品が、ほぼ同じ時期の一九六〇年代前半に作られたというのはおもしろいことです。

最後にトラウマの表象の方法とその問題点について映画論の立場から、この『質屋』という映画を軸にお話して御報告を終えたいと思います。午前中にこの映画を御覧になられた方もいらつしゃれば、そうでない方もいらつしゃると思いますので、やや詳しくお話します。

映画は視線を組織化します。映画は構造的に三つの視線を組織化します。すなわち登場人物の視線、観客の視線、そしてカメラの視線です。それらは相互にリレーされ、観客は映画の内に縫い込まれます。

『質屋』はある種のホロコースト映画です。しかもふたつの異なる時空間を結びつけることで、ナチのユダヤ人絶滅計画の地獄の深淵を象徴的に再現するホロコースト映画です。それは一九六〇年代のニューヨークの殺伐とした風景と四〇年代の東欧の強制収容所の地獄とを接合します。『質屋』の主人公は大都會の片隅で質屋を経営する初老のユダヤ人ですが、彼は強制収容所の地獄から生還した男です。このユダヤ人はかつて鉄条網のなかに幽閉

されていましたが、現在は皮肉なことに質屋の防犯檻のなかにみずからを閉じこめることで口を糊しています。

さてある日この質屋に小さな事件が生じます。質屋をたずねた黒人娼婦が質草の値をあげてもらうために、主人公の目のまえで突如ストリップをはじめるのです。乳房を誇示するこのアフリカン・アメリカン女性のことは、「見なさいよ!」によって、初老のユダヤ人男性の脳裏に過去の忌まわしい記憶がよみがえり、スクリーンのうえには、かつて彼が強制収容所で体験した地獄の数場面が断続的に挿入されはじめます。黒人女性に強制された窃視が、このユダヤ人男性に、かつてナチ将校に凌辱される妻の裸身を強制的に見せられたことを想起させるのです。一九六〇年代は、こうした数秒単位の短いショットをたたみかけるように挿入するフラッシュバックと呼ばれる映画的修辭法が世界を席捲した時代でしたが、それだけのことなら、この映画は当時の支配的モードを採用するかぎり、同時代の他の凡庸なフラッシュバック映画となら変わることはありません。それはただ類似した映像と音を梃子に、過去と現在、記憶と現実をシャッフルし、執拗な支配的トラウマの主題と変奏を重層的に提示するだけのことです。そして過去の地獄から逃れることのできない主人公の苦悩を、その沁みだす記憶を商業主義的なスベクタクル性において表象するだけのことです。

『質屋』が私たちの映画論にとって重要な参照光となるのは、その巧妙な視線のネットワークゆえです。『質屋』を見る観客は、安全このうえない視線のリレー体制においてオブラートに包まれるように保護されているのです。

そもそもこの映画は、およそ三十年ぶりに公的領域において女性の裸身を見せる映画として喧伝されました。それゆえ観客の期待感はいやがうえにもヘイズ・コードの性描写規定違反を軸に醸成されます。しかるに観客は、いわば女性の裸身を見るために映画館に足を運んだにもかかわらず、それを能動的に「見る」のではなく、むしろ受動的に「見せられる」。『質屋』のポイントはこの視覚の態の(能動態から受動態への)変換装置の精妙な働きぶりにあります。その変換装置は、「私の乳房を」見なさいよ!という黒人娼婦の声に反応して始動します。『質屋』の観客は黒人娼婦の声と仕草によって、質屋のユダヤ人男性同様、いやいや裸身を「見せられる」存在です。この視覚の態の変換装置をここで便宜的に装置1と呼んでおきましょう。

つづいて装置2が始動します。物語世界のなかでじつさいに彼女の裸身を「見せられる」のは、あくまでも主人公のユダヤ人男性です。それゆえ『質屋』の観客はユダヤ人男性の視線(女の裸身を見せられている登場人物の視線)を見せられているだけです。これが装置2です。観客の視線は装置1から装置2へとリレーされ、いわば二重の繭玉に包まれます。観客は、ストリップの能動的な観客ではなく、ストリップの受動的な「観客の観客」となるのです。それによってこの映画の観客はあくまでも窃視症的な罪悪感から遠ざけられ保護されます。

そして最後に、だめおしの安全装置3が唸りをあげて始動します。それがフラッシュバックによって現在と地続きとなった過去の映像と音です。断続的にくりかえされるモニタージユをとおして、自分の妻がナチ将校に凌辱されるさまをむりやり主人公が

「見せられる」。過去の場面がスクリーンに提示されるとき、この一連のモニター・ジュによって観客が本当に「見せられている」ものは、実は現在の黒人女性の裸身などではなく、過去の白人女性の裸身であったことがわかります。黒人女性の裸身はあくまでも白人女性の裸身を合法的に喚起するための擬餌にすぎなかったのです。なぜなら黒人女性の裸身はいわば合法的な「非合法的性的対象」であり（なにして彼女がみずからの意思でストリップする娼婦なのですから）、それに対して白人女性の裸身は非合法的な合法的性的対象です（なにして辱辱されている彼女はそれを強制的に見せられている男性の妻なのですから）。ヘイズ・コードに最初に違反するのが合法的な「非合法的対象」であり、そしてそれを梃子に真の視覚の対象が招来されます。いいかえれば黒人女性はこの映画の製作者たる白人男性監督らによって搾取されています。一九三四年以来、実に三〇年ぶりに銀幕が公衆の面前で（合衆国の不特定多数の観客に）女性の乳房をさらすとき、観客の多数派を構成する白人男性たちはまず最初に黒い乳房を見たのです。彼らは自分たちの妻や恋人と同じ肌の色の乳房を見ることがからひとまず免れたのです。現在の黒人女性の裸体は、過去の白人女性の裸体を覆い隠す精妙なヴェールの役目をはたしています。

かくして観客の視線は、カメラの視線と登場人物の視線とに継ぎつたに媒介されながら、三重の保護膜に包まれます。観客はまず黒人女性の裸身を見せられているユダヤ人男性の視線を見せられ、ついで白人女性の裸身を見せられている同じ男性の視線を見せられます。後者は前者の視線リレーを構造的に反復することによって、観客にとつての最終的な視線と欲望の対象を三重の安全

装置をとおして表象することになります。

観客の視線は登場人物の視線とカメラの視線とに媒介されながら、いまこの視線の対象ばかりか、現前しない過去の対象にすら目を向けることができます。観客は苦悩する男の意識すら覗き見することができます。このすべてを見晴らす高台、どこまでも遍在的な視点「ボジション」こそ、映画の観客が位置づけられる特権的な場所です。すでに骨抜きにされていたとはいえ、いまだ廃棄までに関があつたヘイズ・コードに違反する映画として『質屋』は三十年ぶりに合衆国国民に女性の裸身を見せるといふスキャンダルの渦を形成しながら喧伝されました。しかし映画館に向いて『質屋』を見る観客のひとりひとは、いまお話ししたような視線のリレー装置によって、自分の視線をあくまでも窃視者の立場から守ることができたのです。

じつさい『質屋』のように三重もの安全装置が働いている例もめずらしいのですが、星の数ほどあるフィルムものそのほとんどが一重二重の安全装置をはりめぐらしています。こうした視線と欲望のリレー装置こそ、映画が大衆にゆるぎない支持をえてきた大きな理由のひとつです。ひとは映画の観客であるかぎり、いかなる心的外傷を負うこともなく、他者のトラウマをみずからの欲望の拡大充足の延長線上に見ることが出来ます。映画という文化的装置がいかにトラウマを慰撫しつつトラウマを表現するかというもつとも良い例かと思えます。

さて本来なら、いまお話しした『質屋』とまったく対蹠的な、つまりフラッシュバックというモニター・ジュ（編集）によらない長回し、ロングテイクと呼ばれる手法で撮られたドキュメンタリ

ーのホロコースト証言映画『シヨアー』についてもお話をしなければ、映画とトラウマと証言について本当にお話したことにはならないのですが、持ち時間をすでにオーバーしてしまいましたので、ここで締めくくり、のちの全体討論のときに、もし機会があれば、話のつづきをしたいと思えます。以上です。