

松本俊夫論——ATG映画における<sup>テアトラリテ</sup>演劇性

An Essay on the Films of Toshio Matsumoto—Theatricality in the ATG Films

矢橋透

Toru Yabase

キーワード 松本俊夫 ATG映画 演劇性 ピランデルロ ブレヒト ドゥルーズ 能  
所属 岐阜大学教育学部

#### 要旨

私はこれまで、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちやその師であるジャン・ルノワールが、演劇性（これは実際の演劇の使用と劇場的世界観の両方を含む）という、これまであまり注目されてこなかった要素によって、従来のリアリズム的な映画作品世界に革新を起こしたことを論証してきた。今後は眼を日本映画史に転じ、とくに一九六〇年代後半から七〇年代前半を中心として日本の芸術映画を牽引した ATG 映画において同様の現象が見られることを論じていきたい。松本俊夫は、日本実験映画界の旗手であり、幾つかのカルト的な劇映画作品の監督として知られており、これまで演劇との関りから論じられることは少なかつたと言える。だが、松本の演出デビューは映画ではなく ピランデルロの戯曲の翻案の舞台演出であった。そして、そこで展開されているピランデルロ独特の存在の仮象性、仮面の現実性と言った劇場的世界観は、松本の『薔薇の葬列』を初めとする劇映画作品において、一貫して中心的テーマをなしている。さらに松本は、表現形式の面においても、ブレヒト、ロシア・アヴァンギャルド、(劇場的世界観と親近性の高い)ドゥルーズ的な時間イメージ、さらには複式無限能と言った演劇的形式を採り入れており、まさにテーマ・形式の両面において、演劇性によって従来の映画にたいするアンチ・テーゼを打ち立てていることが明らかになる。

#### 序

二〇一七年に八五歳で亡くなった松本俊夫と言え、一般には『薔薇の葬列』や『ドグラ・マグラ』などカルト的人気を誇る映画の監督として想起されようが、一方で彼は、日本の実験映画界の巨匠として知られている。「日本ではじめて本格的に実験映画を開拓した映像作家」(1)である松本は、六〇年代初めアヴァンギャルド的ドキュメンタリーという独自のテーマから出発し、六〇年代後半になると<sup>エクステンデッド</sup>拡張映画また電子的光学的実験映画へと転じ、さらに七〇年代後半以降はビデオアートにも進出して、実験映画界において「その越境性・拡張性に比肩できる作家はいなかった」(2)とされる。こうした実験映画における彼の業績に関しては、専門的研究が進んでいるようである。また松本は、多様な芸術ジャンルに関する膨大な著作を残しており、それは『松本俊夫著作集成』として刊行が始まっていて(3)、こうした芸術理論に関する研究も今後進展していくことであろう。

だが他方、松本は、『薔薇の葬列』『修羅』『十六歳の戦争』そして『ドグラ・マグラ』と四つの長編劇映画を撮っており、前述のようにそれらの多くはカルト的人気を有しているのだが、意外なことに、それらを本格的に論じた評論・研究は少なく、さらに全体的に俎上に載せたものは見当たらない。

さて私はこれまで、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たち、またその師であるジャン・ルノワールに関し、<sup>テアトラリテ</sup>演劇性（これは実際の演劇の導入と、そのことと絡み合い生まれてくる劇場的世界観の両方の意味を含むのだが）という、これまであまり注目されてこなかった観点から見直そうとする試みを行ってきた。彼らが演劇性によって、従来のリアリズム志向の映画にたいするオルタナティブ的作品を生み出してきたことを明らかにしようとしてきたのである(4)。そして、こうした観点を今度は日本映画史に転じ、『絞死刑』の大島渚、『エロス+虐殺』の吉田喜重(また『心中天網島』の篠田正浩)などの、ATG 映画を中心とした作品群を見直そうと考える。今回はこうしたコンテクストから、松本俊夫の長編劇映画群を扱ってい

く。

実験映画界の巨匠でもある松本の作品を、演劇性という観点から見るということに違和感を持つ向きも多いだろうが、じつは松本は演劇にも大きな関心を抱いており、『集成 I』には、ピランデルロ、ベケット、イヨネスコなどに関する少なからぬ評論が収められている。そしてなにより興味深いのは、彼の劇作品演出デビューがじつは——映画ではなく——舞台演出であったことだ。それは、一九六四年四月劇団青俳による、ピランデルロの戯曲『各人各説』の翻案、『メタフィジカル・コメディ 嘘もほんとも裏から見れば』である(5)。ここで松本は翻案と演出を担当しているのだが、残念ながらどのような翻案・舞台が展開されたかは分からない。しかし、このピランデルロの戯曲じたいを見れば、当時の松本の関心がどのあたりにあったのかが見えてくると考えられる。

『各人各説』は、ピランデルロの「劇中劇三部作」のひとつであるが、世界演劇史を見渡しても類例を探すのが難しいほど、特異な劇構成と内容を有する作品だと言える。舞台が開くと、そこは社交界のただなかであり、ある画家とその許嫁の女性、そして画家の妹の婚約者の三角関係がもたらしたスキャンダルが話題になっている。許嫁の女性が画家の妹の婚約者と出奔し、画家がそれを苦に自殺したというのだ。その事件に関し社交界ではみなが好き勝手な意見を述べたて、それが原因で友人関係だった青年どうしが決闘を行うまでになる。ところが第一幕が終わり、幕間劇になると、舞台は劇場の幕間風景を映す。つまり、第一幕で見られた社交界の葛藤はじつは舞台劇(劇中劇)だったのであり、それを見た観客たちの反応が今度は幕間劇で描かれるのだ。しかも、その幕間には、舞台劇のモデルとなった画家の許嫁と出奔相手が来ており、彼らは自分たちのスキャンダルを舞台に乗せた劇場関係者とやりあっている。そのうち第二幕の幕が開くが、そこでは、許嫁の女と出奔相手の男が登場し、女は自分が画家の傲慢を罰するために逃避行を行ったのであり、そこに男との恋愛感情はなかったという。ところが、ふたりは話し合ううちに、自分たちでは意識せず、本当は惹かれあっていたのであることを悟り、抱擁しあうところで第二幕が終わる。そして、その後続く第二の幕間劇では、先ほど舞台にいた人物のモデルとなったふたりが、あたかも舞台の展開を模倣するかのよう、同様の反発と抱擁のドラマを繰り返すところで、作品全体の幕が下りるのである。

さて、こうした特異な構成と内容を持った作品でピランデルロが何を描こうとしたかと言うことであるが、それは人間の定見のなさ＝各人各説(劇中劇と幕間情景での社交界の人々の反応に見られるような)であり、さらには(スキャンダルを起こしたカップルの行動に見られるような)明確な意識を持つことなく行為を行う人間の生のとりとめなさ、自らのうちに棲む他性といったものであろう。それをピランデルロはウモリズムモ *umorismo* と呼んでいた。田野倉稔によれば、「それは鏡を見つめることによっておこる自己の存在の異化現象である。この〈ウモリズムモ〉こそピランデルロの思想のすべての出発点であった。存在の仮象性、アイデンティティの不確定性、役割の絶対性、仮面の現実性といった問題はすべて彼の〈鏡の哲学〉から派生してくる」(6)。『各人各説』において展開される劇の現実と舞台は、人間存在の曖昧さ、そこから生じる演劇性を——劇中劇というメタ演劇的構成をない交ぜにしながら——まさに表していると考えられる。

そして、我々はこれから松本俊夫の劇映画において、こうしたピランデルロ作品に見られるような、人間の生の不確かさまた演劇性というテーマ、またこうした主題と密接に関係するメタ演劇的手法、またそうしたテーマと手法の絡みから濃厚に醸成される虚実の曖昧さといったものを見出ししていくことになるだろう。さらに言えば、松本はピランデルロ劇の公演パンフレット「隠れた部分へのアプローチ——ピランデルロへの手紙」(7)のなかで、ピランデルロ作品に見られるような人間の生の「複雑な隠れた部分」を、既成のリアリズムが捉えきれなかったことを指摘し、「メイエルホリドからブレヒトに至る系列と、ジャリからアンチ・テアトルに至る系列を、相互否定的に止揚する」「ほんとうのリアリズム芸術の確立」を言揚げしているのだが、こうした演劇におけるオルタナティヴの手法の、映画への導入をも認めることになろう。本稿では、ATG 製作による『薔薇の葬列』と『修羅』、さらに『十六歳の戦争』を中心に、こうした展開を見ていくことにする。

## I『薔薇の葬列』（一九六九年制作・公開）

初めにストーリーを紹介しておく。新宿のゲイバーの経営者である権田（土屋嘉男）と看板ボーイであるエディ（ピーター〔池端慎之介〕）は、ホテルでセックスをして出てきたところを、ゲイバーのママであるレダ（小笠原修）に見とがめられる。権田はレダのパートナーであり、権田は浮気をしていたのである。ここでフラッシュバックにより、過去のいきさつが描かれる。エディは店に入ってから、時間にルーズで勝手気ままな行動が多く、レダは権田に盛んに解雇するように持ち掛けていたのだが、若く美しく明るい性格で人気のあるエディを権田は擁護し、その後ふたりは関係を持つようになった。店はその後、レダグループとエディグループに分かれて冷戦状態のようになる。エディたち若いゲイボーイのグループは、ゲバラ（内山豊三郎）を初めとする実験映画制作集団と仲が良く、いっしょにドラッグパーティー（権田はドラッグも扱っていた）を行ったりする。しかし一方、エディには家族とのあいだに暗い過去があるようで、父母と三人で映った写真の父親の顔は、母親によりたばこで焼き切られ、顔が分からなくなっており、この過去の回想はエディを苦しめ、しばしばパニックのような状態に陥るのだった。

さて、レダとエディはある日派手な立ち回りを演じ、対立は公然としたものになった。またエディの過去も（フラッシュバックにより）明確になる。エディは、父親のいない母ひとり子ひとりの生活のなかで、しだいに化粧をするようになり、それをある日母に見とがめられ、せっかんを受ける。そしてある日、母が男を連れ込んできたのを見たエディは、激しい怒りにとらわれ、包丁で男を刺し、さらには母親をも刺殺したのだ。さて、レダグループは、エディ襲撃を画策する。しかし、レダによって雇われたスケパンによる襲撃は、ゲイボーイたちの思わぬ抵抗にあい失敗に終わる。レダはクリスマスの夜を権田とふたりきりで祝おうとケーキを用意していたが、権田はエディ襲撃がレダの策略によるものだと見破っており、権田はレダを捨てて出ていく。その後すぐ、レダの自殺の知らせが店にもたらされ、下町の寺で葬式が行われるのだった……エディはいまやゲイバーのママとなり、権田との愛の巣を構えた彼は、幸福の絶頂にある。ところが、権田はあるとき、エディの本に挟まれた一枚の写真を発見する。それには父母と息子の三人の家族が映っており、父親の顔は焼き切られていたが、権田にはすぐ、それが、自分が捨ててきた家族の写真であることが分かった。権田は短剣で自らを突いて果てる。権田が倒れる音を聞いて駆け付けたエディも、血まみれの権田と写真を見て一瞬でことの真相を見取る。エディは短剣で自らの両眼を刺し、よろめきながら、マンションの外に出ていく。そこは血まみれの彼を見ようと詰め掛けた通行人で蔽われているが、エディは彼らと対峙するように立ち尽くすのだった。

この作品は言うまでもなく、ソフォクレスの悲劇『オイディプス王』の現代的翻案である。古代ギリシャの主人公が、父親を殺し母親と結婚するのにたいし、現代東京のゲイの主人公は、母親を殺し父親と寝るという反転が生じているが、結末では両者ともに、絶望から自らの眼を突くことになる。原作悲劇は、世界とは、神が弄ぶ人形である人間が演じる劇場だという、世界劇場思想を典型的に表すものであるが、『薔薇の葬列』も、その痛烈なアイロニー性のうちに、そうしたメタ演劇性＝劇場的世界観を受け継いでいると、まず言うことができる。しかし、ここで注目すべきは、メタ演劇性が、生き生きとした現代的相貌のもとに捉え返されていることである。たとえば、エディが化粧をする様子が長々と映されるシーンがある。そこで彼は、あどけなさが残る少年から、妖艶なゲイボーイにまさに変身するのだが、ここではいわばギリシャ悲劇の仮面に現代的意味が付与されていると考えられる。エディは化粧により、母殺しのトラウマにさいなまれる少年から、バーでの人気を独り占めするゲイボーイのキャラ＝仮面を獲得していると言えるからだ（ポスターやジャケットに使われている、有名なエディのアップのスタイルは、まさにギリシャ悲劇の仮面のように見える）。そしてより重要なことには、ここには、ピランデルロのウモリズモに関し、田野倉稔が語っていたような、「鏡を見つめること」から生じてくる自らのうちに棲む他者性、「役割の絶対性」「仮面の現実性」が、まさに立ち上がっていると言えるのである。

また、この映画をひじょうに独特な存在にしている特徴的な語り的手法も、やはり演劇的コンテキストにおいて説明できる。それはまさに、松本が「ピランデルロへの手紙」で書いていたような、「メイエルホリドからブレヒトに至る系列」においてなされているのだ。ベンヤミンは、ブレヒトの叙事演劇の特徴を、「ソッ

グや字幕や特定の身振り」などによる個々のシチュエーションの分断、また役者の「演技をしているのだ」ということを際立たせる異化的演技による、観客のイリュージョン・感情移入の阻害に見ていた(8)。『薔薇の葬列』の語りはまさに、うえで見たようなストーリーの、様々な構成要素による分断によって形成されていると言える。それはまず、ひじょうに頻繁に挿入されるインタビューによる。インタビューは、出演者にたいしても、また映画とは関係のないゲイボーイやドラッガーにたいしても行われている。インタビューという形式は、ゴダールが『中国女』(一九六七年)で行っていたものに触発されたところもあるだろうが、ゴダール作品の場合、役柄を前提として行われており、『薔薇の葬列』での素の人間を対象としたものは、よりドキュメンタリー的で、フィクション部分との乖離＝異化的効果は強まっていると言える。さらに分断は、冒頭に掲げられる(ボードレールの引用である)「われは傷口にして刃」を初めとする字幕によっても行われるが、より強い効果を持つものとしては、当時新宿で行われていた様々なアートの引用によってもなされていると考えられる——実験映画(ここには松本自身の短編「エクスタシス」が使用されている)、ゼロ次元商会による葬列パフォーマンス、池田龍雄による仮面版画の個展。それらは、中心的ストーリーまたテーマと共鳴を響かせながらもストーリーを分断し、観客に批評的な距離をもたらしているのである。しかし、こうした異化的分断効果においてもっとも衝撃的なのは、結末でエディが両目を突くクライマックスの直後に挿入される、淀川長治のコメントであろう。氏のあの独特の調子による「怖かったですねー」は、まさに——笑いの要素によって——観客の感情移入を断ち切る機能を果たしているのだ。

シチュエーションの分断の例はこれくらいにして、異化的演技の例に移れば、何度か使用される早回しによるコミックな演技表象が挙げられよう。それは、レダとエディの対決、スケバングループとエディグループの喧嘩、またがさ入れ通報のあとの権田によるドラッグの隠ぺいなど、本来はスリリングな演出が施されてよいシーンにおいて使用され、その軽やかさにより、観客のストーリーへの感情移入をいなく機能を果たしているのである。そして最後に、これはブレヒトというよりは、ロシアアヴァンギャルド(メイエルホリド)的な、装置の露呈の例で締めくくろう。エディと権田の濃厚なラブシーンのあと、突然カメラが引いて、撮影風景が露にされ、監督の松本がスタッフに指示を与えるシーンが続き、そのあとピーターのインタビューへと展開する。また、結末近く、レダの自殺がエディに電話で知らされるシーンの直前では、客がエディ(ピーター?)に映画撮影の進捗具合を尋ねるという大胆な演出が見られる。これらのシーンで松本は、フィクション映画のなかで撮影装置・状況を露呈させ、まさに虚実の境界で戯れ、フィクション映画の臨界に及んでいると言えるのである。以上見てきたように、『薔薇の葬列』の語りにおいて、松本俊夫は、ノエル・バーチの言うように、「ブレヒトの公然たる弟子」(9)として演出を行っているとも言えるが、それは、ブレヒト理論を金科玉条にしているというのではなく、大いなる自由性のもと、映画にしかできないかたちでのことだと考えられる。そこには、ロシアアヴァンギャルド的手法の導入も含め、大いなるオリジナルティが感じられる。

以上見てきたように、『薔薇の葬列』は、ソフォクレスの『オイディプス王』の世界劇場的な作品世界に、明らかにピランデルロを想起させる人間の生の演劇性——「仮面の現実性」——という現代的ニュアンスを加えたとともに、ブレヒト＝ロシアアヴァンギャルド演劇の手法を自由闊達に映画的にアレンジした斬新な演出を施すことで、既存映画のマンネリ化したリアリズムの作品世界を、まさに演劇的オルタナティヴ性によって革新した作品であると言える。それは、彼が「ピランデルロへの手紙」において表明していた演劇に関する提言を、映画において実現しているとも考えられる。松本はこの時代の評論において何度となく、同時代の左翼演劇＝映画のリアリズムの作品世界が、その政治的前衛性と裏腹に、その表現性においていかにも旧態然としていることを批判している(ぎゃくに(旧)左翼側からは形式主義を批判されている)(10)が、『薔薇の葬列』は、松本の提唱する「芸術的ラジカリズム」が稀有なレベルで実現されており、現代の眼で見ても新鮮さを感じさせ、ATG映画のなかでも突出した斬新さを感じさせる作品だと思われる。

## II 『修羅』(一九七一年制作・公開)

ストーリー——浪人の源五兵衛(中村嘉律雄)が悪夢にうなされて目覚めると、そこにはよい仲の深川

の芸者小万（三条泰子）がいて、かいがいしく世話を焼いてくれるのだった。源五兵衛は、小万の腕に恋の成就を祈願する五大力という文字が彫られているのを見、誰を相手に掘ったものかと尋ねると、小万はあなたがい誰がいるのと訊き返し、源五兵衛は悪い気がしない。ところがそこへ、忠臣の八右衛門（今福将雄）が帰ってきて、小万を追い返す。じつは源五兵衛の遊び人風の生活は世を忍ぶ芝居であり、四十七士の一員である彼は、身支度に必要な百両を失ったため巷に身を潜め機会を伺っていたのだが、八右衛門は故郷でやっとのこと百両をかき集めてきたのであった。感動した源五兵衛は、行いを正し、義士の行動に身を投じることを誓う。しかしそこに、小万との仲を取り持っていた三五郎（唐十郎）がやって来て、小万が見受けをされそうであることを告げる。居ても立っても居られなくなった源五兵衛は、八右衛門が止めるのも聞かず、深川の茶屋へ駆けつける。源五兵衛と三五郎が物陰から座敷を伺うと、まさにある武士による小万の見受け交渉が行われており、周囲が強力に勧める見受けを小万は頑強にはねつけていた。三五郎に促された源五兵衛は、その場に押し入り、自分が（先ほど手に入れた百両で）見受けをするといい放つ。するとそこに八右衛門が登場し、源五兵衛を諫める。思いとどまる源五兵衛だが、想い人がいに見受けされるぐらいなら命を絶つと小万が短刀で胸を突こうとすると、虎の子の百両を投げ出すのだった。さて、源五兵衛が小万を連れて帰ろうとすると、三五郎がそれを止め、思いもかけない真実を語りだす。じつは、三五郎と小万は夫婦であり、父の勘当を解くために源五兵衛から百両をいただいたというのだ。その場で夫婦を切り捨てようとする源五兵衛だが、八右衛門に止められ、すごすごと茶屋を後にする。しかし、その後源五兵衛は、恋焦がれた女に裏切られた過程を脳裏によみがえらせるうち、どす黒い怒り身をさいなまれ、修羅と化して、復讐を心に誓う。深川に取って返した彼は、三五郎の一味（見受けの場にいたすべて者は三五郎の一味であり、すべては巧妙に仕掛けられた芝居であった）を惨殺する。しかし、別部屋にいた三五郎と小万は難を逃れ、三五郎の父のもとへと駆け付けるのだった。

四谷の実家に帰った三五郎と小万（とその幼い子供）は、父からめでたく勘当を解かれる。父は出家し寺の住職になっているのだが、その百両はある恩のある武士のためにどうしても工面しなければならなかったものだという。三五郎一家は、小万の兄に修繕してもらった住居に身をよせ、やっ手にした幸せを喜びあう。ところが、その家を源五兵衛が訪ねてくる。源五兵衛は、もう復讐心は捨てたとし、彼らの新居祝いに酒を持ってきたと言う。そして盃を傾けながら、小万に思い出の小唄を所望する。すると、そこに小万の兄がやって来て、三五郎は身振りで見せつけて兄に警吏を呼びに行かせる。警吏（観世栄夫）が乗り込み、源五兵衛に深川の惨殺事件の犯人容疑のために逮捕すると言うが、そこに八右衛門が登場し、惨殺は自分が行ったものと言い、現場に落ちていたものとぴったりと符合するこうがいを証拠として示す（それは、かつて源五兵衛が借金の方に彼に渡しておいたものであった）。八右衛門を引き立てた警吏たちと源五兵衛が去ったあと、小万の兄と三五郎夫婦は飲みなおすことにする。ところが、そのうち兄が苦しみだす。源五兵衛が持ってきた酒に毒が入っていたのだ。兄は大量の血を吐いて死ぬ。三五郎は、小万の勧めで父に事の次第を報告に行く。さて源五兵衛が、自らの仕業の顛末を知るために三五郎の家に戻ると、そこには小万とその子供が残されていた。源五兵衛は三五郎の居場所を言えと小万に迫り、彼女をなぶっているうちに、ふと小万の腕に三五大切と彫られているのを目にする。それはかつて見た彫り物に、自分の夫の名を掘り足したものであった。それを見たとき、源五兵衛の怒りは頂点に達し、小万の手を強いて子を突き殺させよう、小万の生首を切り落とす。そのころ三五郎は父のもとに帰り、顛末を話していた。父の和尚は、百両を渡すべき武士がもう少しで帰ってくるので待てと言ひ、三五郎は隠れて待つ。そこにその武士が帰ってきたが、それはなんと……源五兵衛その人であった。けっきょくのころ、源五兵衛に渡されるべき百両が、当の源五兵衛から奪われる過程で、かくも多くの人の命が亡きものとなったのであった。和尚から話を聞いた源五兵衛はすべては遅かったと言ひ、小万の切り落とされた生首を見せる。その時隠れていた三五郎が飛び出してきて、自らを刺して果てる。庭に出た源五兵衛が呆然と経ち尽くし、その後源五兵衛が義士の列に参加することはなかったという字幕が出るところで、エンドマークが出る。

この作品は、鶴屋南北の歌舞伎台本『盟三五大切』、またそれをもとにした石沢秀二の戯曲をもとに、

松本が脚本を執筆している。まず、粉本から受け継いだ作品世界じたいが、前作で扱われた『オイディプス王』と同様の、人間の行為が、あたかも神の悪意によるかのようにアイロニカルな悲劇的過程を辿る、世界劇場の結構を有していることが気づかれる。そしてさらに言えば、そうした展開は、源五兵衛や三五郎が、変名を使い世を忍ぶ仮の姿を身にまとっているがゆえに生じており、けっきょくのところ（ピランデルロ的とも言える）人間存在の仮象性あるいは仮面性ゆえに、悲劇が生じていると考えることができる。作品中、こうした演劇の世界観をもっとも明瞭に表しているのは、深川の茶屋での小万の見受けのシーンであろう。そこでは、茶屋の場が、人物が横に並ぶ歌舞伎の一場面を思わせる配置がなされ、それを物陰に隠れた源五兵衛と三五郎が観客として眺める、ことさらに芝居的な表象スタイルがとられている。そして、それは実際、三五郎一味が、源五兵衛を欺くために仕込んだ、まさに演劇的策略の場なのである。

こうした『修羅』の演劇的作品世界は、フランスのバロック・古典主義演劇の（またノエル・パーチが指摘するようにエリザベス朝演劇の）それと驚くべき類似を示している。そこでは、懐疑主義的危機の影響による、人間の視覚の不確かさという認識が根底にあり、そこから、それを突こうとする演劇的策略＝欺きの演劇、さらには勘違いが頻出する（11）。『修羅』でも、すでに見たような演劇的策略が描かれるほか、源五兵衛の復讐が、三五郎と小万を標的としながら、誤って、三五郎の仲間や小万の兄を亡き者としていく勘違いの連鎖が見られるのである。ここではいわば、人間の感覚や悟性の不確かさの認識を基底に、いわばシミュラクル化・劇場化したような世界観が生じていると言えるのである。

さてそれでは、こうした（『薔薇の葬列』とも共通した）劇場性演劇性に色濃く染まった作品世界が、どのような手法によって表象されているかと言うことであるが、今回は前作のプレヒト＝ロシアアヴァンギャルド的手法とはまた異なる、しかし同様に前衛的な表現が採用されている。それは、現実と、夢また想像の世界をほとんど等価なものとして表象する映像手法である。まず、冒頭の悪夢において源五兵衛は、深川での三五郎一味の、現実が生じるであろう惨殺を予見してしまう。さらには、毒の入った酒を持った源五兵衛が、三五郎と小万を訪ねる場面では、我々は突然、三五郎と小万が血を吐きむごたらしい断末魔を迎えるシーンを目にするのだが、それはその後すぐ源五兵衛の想像のなかでのことだったことが分かる。そしてのちには、小万の兄が同様の血まみれのむごたらしい死を迎えることになるのだが、それらは映像表現において、まったく同様のリアリティをもって表象されている。『修羅』には、こうした想像上のシーンが頻出するのである。ノエル・パーチは、こうした松本の映像手法を、文芸批評家のジャン・リカルドゥーが、ボルヘスやヌーヴォー・ロマンの作家たちに関して言った、「虚構作品においては、現実と仮想は同様のステータスを有する」という有名な公理の映画におけるもっともすぐれた例証になっているとしている（12）。だがそれは同時に、ドゥルーズが『シネマ』のなかで、「時間イメージ」に関して語っていることの例証でもある。ドゥルーズは、マンキウィッツやブニュエル、またウェルズやレネの映画において、回想・夢・想像などが現在の行動描写にとって代わるような重要性を示していることを指摘し、それゆえそこでは、戦前の映画に見られるような「運動イメージ」にたいする信頼が失われているのであって、そこからさらに、オフェルスやルノワール、またフェリーニやヴィスコンティの映画の、生と芝居を同一視させるような「結晶イメージ」が生じるとしていた（13）。松本の『修羅』における映像表現は、こうした戦後映画における、「時間＝結晶イメージ」のもっとも先鋭な表現のひとつとなっており、またそれは、松本がピランデルロ演出また『薔薇の葬列』いらいこだわり続けてきた、生と芝居が融合する、虚実の混沌としたメタ演劇的作品世界の表象ともまさに適合したものである。

松本はある論説のなかで、大島渚の「松本の〈主題〉とは、いったい何なのであろうか」という問いにたいし、以下のように（暗示的に）答えている——「私の劇作品にかぎって言うと、私がそれらの原作ないしは媒介にしたものが、ピランデルロの『各人各説』、ソポクレスの『オイディプス王』、そして鶴屋南北の『盟三五大切』だったことをよく考えれば、そこに見られる意外なまでの共通点から、私が執着してきた「主題」（と「方法」）が何であるかをおぼろげにでも理解できるに違いない」（14）。それら三作を通観してきた我々は、いまやその答えを手にはしている。それは、人間の生の仮象性・演劇性という主題と、（主題と融合した）メタ演劇的結構、さらにはその前衛演劇的表象であると。松本がピランデルロによりながら言っていた

ように、そうした主題は既存のリアリズム芸術が捉えきれなかったテーマであり、主題と手法が融合し、虚実が不分明になるメタ演劇的手法によるしかなかったのである。

ノエル・バーチは、『修羅』が黒沢明以降日本で制作されたもっとも重要で美しい映画のひとつであるとしている。そこで『修羅』とともに挙げられているのは、大島渚の『縮死刑』、吉田喜重の『エロス+虐殺』、若松孝二の『犯された白衣』(!)、小川紳介の『三里塚 第二砦の人々』であり(15)、それらの多くが、演劇がそのオルタナティブ性の大きな部分を占める作品である。私の ATG 映画における演劇的オルタナティブ性の追求は、バーチの視点と重なるところが大きいと言えるが、バーチは松本作品として『薔薇の葬列』と『修羅』しか扱っておらず、我々としてはその先を見なければならない。

### III 『十六歳の戦争』(一九七三年制作、一九七六年公開)

この作品は、豊川大空襲の記憶を留めようと、豊川市が出資して作られた作品であり、松本俊夫はいわば雇われ監督であって、ATG と松本プロが共同出資して作られた前二作とは、かなり異なる作りの作品となっている(脚本も、前二作は松本単独のものであるのにたいし、本作は『エロス+虐殺』の山田正弘との共同脚本である)。また、制作は七三年であるが、興行上の問題から公開は七六年となった。

夏の日、ヒッチハイクで旅行中の青年(下田逸郎)が偶然ある都市に降り立つ。その甚という名の青年は、ふたりの水死者が上がった河原で、あずなという少し変わった高校生の少女(秋吉久美子)と出会い、そこが愛知県の豊川であることを知る。あずなは甚を家族の昼食に招待する。あずなの家は立派な作りで、父の庚三郎(佐々木孝丸)は工場を経営する地元の有力者であり、美しい妻保子(嵯峨三智子)もいて、幸福そうな家族であったが、食事に加わらない叔父がおり、またあずなが幼いころにどこかに養子にやられた兄がいたという話も出て、複雑な問題を抱えているようだ。実際あずなは母と口論し、食卓から飛び出していく。その後、夕暮れの川辺で会ったあずなと甚はお互いの身の上を話し、甚が、恋人が妊娠したことから彼女のもとを離れ、放浪の旅に出たらしいことが分かる。その夜、あずな家に泊まった甚は、いきなり男に襲われる。それはあずなの叔父の芳男(ケーシー高峰)であり、彼はときおり、まだ戦時中だという幻覚に囚われるのだ。翌朝、甚は保子から、昭和二〇年に海軍の工場があった豊川が大空襲を受け、多くの人命が失われたこと、そして叔父もそのトラウマを負っていることを聞く。甚は自分が生まれたのもそのころであり、幼くして他家にもらい子にやられた身の上を語る。その後、甚は今度はあずなから、叔父がもとは保子の夫であったという事実をも知るのだった。

あずなの家族と甚は、庚三郎の休暇を利用して、奥能登の旅に出る。だがそこでも、到着早々に遭遇した伝統的な鬼面を付けた太鼓の奏楽に、芳男は衝撃を受けたようで、また戦時幻覚が生じてしまう。あずなも母とのあいだにふたたびいさかいを生じて、家族はすぐに豊川に戻ることになる。故郷に戻ったあずなは、なぜか甚と母の関係を問いたし始め、彼らの関係に嫉妬するようになる。そして甚に咎められたあずなは、部屋に閉じこもってガス自殺を図り、危うく甚に助け出されるのだった。その後あずなは甚にたいし、海軍工場の跡地にある廃屋でのランデヴーを持ちかける。その日は、豊川大空襲の慰霊祭に当たっており、精霊流しを初め、多くの宗教儀式が行われている。そんななか甚が廃屋に行くと、なんとそこには保子がいた(あずなは保子にも、廃屋に行くように言ってあったのだ)。甚は保子に、いぜんから彼の胸に去来していた疑問——保子が自分の母なのではないかということ——を問いかける。すると保子はそれを否定し、三十年近くまえの記憶を語りだす。大空襲の日、保子は、腹に子を抱えた友人のみずえ(秋吉久美子二役)とともに、戦火のなかを逃げまどい、産気づいたみずえは戦火のなかで子を産み落としのち亡くなったのであり、その子が甚であったというのだ。保子はその後、甚を自分の息子のように育てたが、その後養子に出さざるをえなかった。そこまで保子が話したとき、あずなが現れ、甚が愛すべきなのは、保子ではなく自分だと語りだす。そのとき、あずなには死んだみずえの霊が憑依しており、みずえは育ての親の保子にたいし、甚の愛を嫉妬していたのである。そうした一連の出来事のあと、庚三郎の口から、芳男が川に入水自殺したことが知らされる……。翌朝、甚は、豊川を離れることにする。見送りに来たあずなは、人の霊は、生者に忘却されないかぎり、生き続けるような気がすると言う。別れのさい、あずなは国道に出るまで後ろを振り返らない

でと甚に約束させる。しかし、好奇心に駆られた甚が後ろを振り向くと、そこには誰もいないのだった。

ここでは確かに、ピランデルロ的ニュアンスを付与され現代化された世界劇場の主題を、ブレヒト＝ロシアアヴァンギャルドな異化的手法またドゥルーズ的な時間＝結晶イメージの手法で鮮烈に描いた『薔薇の葬列』『修羅』とはかなり異なる作品世界が展開されている。しかしそれでも、ストーリーを読んだ読者は、そこに従来の映画のリアリズムの世界とは異なる感触を感じられたのではなかろうか。この作品では、作品構造を支えるものとして、複式無限能の様式が使われているのである。放浪する甚が、たまたま立ち寄った土地で、あずなという少女と出会い惹かれあうが、いつしか彼女は甚を巡り、母である保子にたいし理不尽な嫉妬的感情を抱くようになる。それは、甚の生みの母みずえがあずなに憑依していたからであった。みずえの霊は育ての母である保子にたいし、甚の（子としての）愛を嫉妬していたのである。甚がワキ、あずなが前シテ、そしてみずえが後シテの役割を担っていることは明らかであろう。また、甚が恋人と子の出産を巡って喧嘩別れをしたのも、自分を捨て養子に出した母にたいする複雑な気持ちを解消できなかったからであり、そのために旅に出た彼は、導かれるように故郷豊川に至り、そこで育ての母と生みの母に遭遇したのであった。ここには、旅人が、たまたま訪れた土地で、縁ある霊との遭遇を果たすという能のパターンが踏襲されていると言えよう。

こうした松本の映像作品における能の使用は、けっして突発的つけ刃的なものではなかったことは注意が必要である。映像作家としてのデビュー間もない一九六一年の、アヴァンギャルド的ドキュメンタリーの代表作とされる『西陣』において、(釘ぬき地蔵のシークエンスで)すでに観世栄夫が『土蜘蛛』を舞っており、さらには、『十六歳の戦争』と制作時期の近い実験映画の代表作『アートマン』(一九七五年)でも、作品全体にわたり、般若面をかぶった役者が登場している。映像的オルタナティヴ性のために伝統演劇を使用するという発想は、じつはデビュー当初から一貫してあったものなのである。

さらに、松本がこの作品で(古典)演劇的オルタナティヴとして使用しているのは、能だけではない。劇の中盤には、奥能登御陣乗太鼓が登場し、鬼の仮面の激しいパフォーマンスは、叔父の芳男が錯乱状態になるきっかけとなり、さらにはあずなと母保子の対立の激化の契機ともなったと考えられる(豊川に帰ったあずなの異常な行動の契機のきっかけはここにあり、みずえの霊はこのときからあずなに憑り付き始めていたのだろう)。またドラマのクライマックスの背景となる豊川戦没者慰霊祭は、豊川稲荷の参画により、通常の慰霊祭のイメージをはるかに超える宗教的パフォーマンスに富んだものとなっており、加持祈祷、念仏、転読、さらには松明を持った覆面僧の行列などを、松本はドキュメンタリー的にカメラに収めている。ここでは、みずえの霊があずなに決定的に憑りつく背景として、こうしたトポスが映しこまれているのだ。以上見てきたように、この作品においては一貫して、霊がこの世とあの世を往還し、生者と死者が交流する日本独特の世界観(世界劇場?) (16)が、能、鬼太鼓、慰霊祭などの古典演劇・芸能・儀礼を通じて描き出されていると考えられるのである(17)。

以上見てきたように、松本俊夫は、一九七〇年代半ばに至るまで、その劇作品演出(ピランデルロの舞台演出、『薔薇の葬列』『修羅』『十六歳の戦争』からなる長編劇映画群)においては一貫して、メタ演劇的で虚実の極端に曖昧な世界劇場的相貌の強い作品世界を作り続けてきたと言える。そこでの演出方法は、ブレヒト＝ロシアアヴァンギャルド的な異化的手法、ドゥルーズの言う時間＝結晶イメージを先取りするような斬新な映像手法、日本の古典演劇・芸能・儀礼の組織的な導入と、目まぐるしい変化が見られるが、そこにはつねに、(作品世界と演出方法の両面において)演劇的オルタナティヴ性によって、従来の映画のリアリズム的作品世界を革新するという意図が込められていると考えられるのである。

## 結

『十六歳の戦争』を撮ったのち、松本俊夫は、実験映画制作また大学での教育・研究活動に専念し、長く長編劇映画からは離れていたが、一九八八年に——七〇年代以来の念願であった——夢野久作の一大奇書『ドグラ・マグラ』の映画化を実現させた。この作品は、知られているように、(映画化はとうてい不可能とされてきた)小説の(力技的な)映画化であり、そこには、これまでの長編劇映画におけるような演劇的なもの

の直接的関与は見られない。しかし、この作品には、現実のなし崩しの虚構化、現実と虚構の底なしの不明化といった、それまでの劇映画と共通する特徴が見出される。基本的設定が、大学病院に収監されている狂気を疑われる記憶喪失者を主人公とするというものであり、しかも主人公のまえに、ふたりのマッドサイエンティスト風の精神科医が現れて、それぞれ異なる仕方では彼の過去を再現・解釈しようとするのであるから、もはや現実が虚構の果てしない闇のなかに沈み込む状況になるのは自明なのである。しかも松本は、こうした基本的設定に、独自に劇中劇的なものを導入し、メタ演劇的色彩を加味していると言える。ひとつには、主人公呉一郎の先祖とされ、彼にサディスト的遺伝子の潜在可能性を与える呉青秀という中国人画家の物語を、人形劇で再現していることがある。また、マッドサイエンティストのひとり正木教授が、自分の患者の治療風景を映像に収めており、そのなかに主人公の姿も映りこんでいて、これまた劇中劇的結構・入れ子構造をなしていると考えられる。さらには、ある挿話のなかで、別の挿話が展開し、さらにその人物の妄想が描かれるうちに、二番目の挿話を語る人物が話し出すというような、アクロバティックな多層的な入れ子構造が展開されており(18)、劇中劇的な入れ子的手法が、現実の虚構化を加速させていると考えられるのである。

このように、松本俊夫は、劇作品の演出においては、ピランデルロの舞台演出いらい一貫して、現実の虚構化、虚構(その多くを演劇的なものが担うわけだが)による現実の浸食といったテーマを描き続けてきたと言える。演劇的なものは、テーマを規定する素材として使われる(ピランデルロ、ソフォクレス、鶴屋南北)ほか、表象方法としても活用され(プレヒト、ロシアアヴァンギャルド演劇、[演劇的なものと親近性の高い]ドゥルーズ的時間=結晶イメージ、能、古典芸能・儀式)ており、明らかにその創作活動の核にある。その実験映画の大家としてイメージからして意外なようにも思われ、またこれまで(ノエル・バーチを除けば)ほとんど指摘を受けてこなかったと考えられるが、松本俊夫は、その長編劇映画においては、おもに演劇的オルタナティヴ性によって従来の映画を革新しようとしたのである。

だが同時に、序でも触れたように、ATG映画においては、松本以外にも、『心中天網島』の篠田正浩、『縮死刑』の大島渚、『エロス+虐殺』の吉田喜重と、多くの監督たちが、同様に演劇を重要な創作上の核として、その代表作を撮りあげていることが注目されるべきだろう。また同時期には、寺山修司や清水邦夫といった演劇畑の人間が、ATG映画に進出し、やはり(当然ながら)演劇的要素により、従来の映画を革新するようなオルタナティヴ的作品を撮っている。さらに唐十郎は、監督作品こそないものの、松本の『修羅』のほかにも、大島の『新宿泥棒日記』、若松孝二の『犯された白衣』(19)で、その演劇的身体によりフィルムに深い刻印を残していた。こうしたATG映画における演劇的なもの浸透(映像至上主義的観点から見れば、「不純なるもの」の浮上)という現象は、どこから来たのだろうか?もっとも直接的な要因としては、ATGの本拠である新宿文化という空間が、映画館と劇場を併設しており、その地下にあるバーで、映画人と演劇人の交流が頻繁に行われていたことが挙げられるだろう(20)。またこの時期の演劇界は、演劇革命といってよいようなアングラ演劇の全盛期であり、新宿はその中心地であって、こうした同時代演劇の持つ熱気がこの時代のフィルムに確かな痕跡を刻んだと言うことである。したがって、四方田犬彦が提案するATG映画の「モードの共通性」(21)のカテゴリーのひとつに、演劇性という項を付け加えることは理にかなっていると考えられる。しかも、それは(この時代の映画史におけるオルタナティヴ性を考えるうえで)かなり重要なファクターとして認識されるべきであろう。

そして最後に、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグ映画との関係性の問題がある。序でも言ったように、私は、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たち、またその祖であるジャン・ルノワールが、やはり演劇性を核として、従来の映画を革新する作品群を生み出したことを指摘していたのであった。ここでひとつ注目すべきと考えられるのは、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちと、先ほど名を出したATG映画の主要映画作家たちは、ほぼ一九三〇年前後に生まれた同世代であることである。彼らはみな、第二次世界大戦の終結後の混乱期において、もっとも多感な青春を送っており、それぞれの社会における根底的な価値観の転換を経験している。そして、彼らのうちの相当数の人間が、戦後の社会が芝居のように見えたという証言を残しているのだ。価値観のラジカルな転換、そしてそれによって大人たちの態度が戦争の前後

で激変したことが、世界を芝居めいたものとして認識する、根源的な体験となった可能性は高いであろう。そうした事態に、ドゥルーズが言うような、映画史における、運動イメージから時間イメージへの根底的変換が同時進行的に生じたとき、映画による演劇の再発見とも呼ぶべき現象が生じたのかもしれない。それはおそらく、精神史と映画史また文化史が相互貫入したところに生じた現象であったと考えられるのである。

## 註

- (1) 広瀬愛、「松本俊夫の実験としての映画形式」、西嶋憲生編、『映像表現のオルタナティブ——一九六〇年代の逸脱と創造』、森話社、二〇〇五年、一二二頁。
- (2) 西嶋憲生、「アヴァンギャルドとオルタナティブ——一九五〇—六〇年代を中心に」、前掲『映像表現のオルタナティブ』に所収、一六—一七頁。
- (3) 『松本俊夫著作集成 I——一九五三—一九六五』(阪本裕文編)、森話社、二〇一六年。
- (4) 矢橋透、『ヌーヴェル・ヴァーグの世界劇場——映画作家たちはいかに演劇を通して映画を再生したか』、フィルムアート社、二〇一八年。矢橋透、「セカイの起源——ジャン・ルノワール論」前篇・中篇・後篇、『文學界』、文藝春秋、二〇一九年一月号、六月号、二〇二〇年六月号に所収。
- (5) 前掲『集成 I』、五九九頁(「年譜」)。
- (6) 田野倉稔、『イタリアのアヴァンギャルド——未来派からピランデルロへ』(新装復刊)、未来社、二〇〇一年、二二四頁。
- (7) 前掲『集成 I』に所収、三八九—三九一頁。
- (8) 「叙事的演劇とは何か」(第二稿)(浅井健二郎訳)、『ベンヤミン・コレクション I』、ちくま学芸文庫、二〇〇四年、五四七頁。
- (9) Noel Burch, *To the Distant Observer*, University of California Press, 1979, p.356.
- (10) たとえば、大島渚との論争のなかで発表された以下の論考を参照。「大島渚よ、君はまちがっている」、松本俊夫、『映画の変革——芸術的ラジカリズムとは何か』、三一書房、一九七二年、三〇—三九頁。
- (11) 矢橋透、『仮想現実メディアとしての演劇——フランス古典主義演劇における〈演技〉と〈視覚〉』、水声社、二〇〇三年。Burch, op., cit., p.356.
- (12) Burch, op., cit., p.357.
- (13) ジル・ドゥルーズ、『シネマ 2』(宇野邦一・石原陽一郎・江澤健二郎・大原理志・岡村民夫訳)、法政大学出版局、二〇〇六年、第三章—第四章。
- (14) 「大島渚の眼は節穴か」、前掲『映画の変革』に所収、二六三頁。
- (15) Burch, op., cit., p.356.
- (16) 松本はこの時期に書かれた論考でも、こうしたアジア的世界(劇場)観への興味を披歴している——「これは密教の汎宇宙的な精霊主義や無限能の死生観にも共通したものであるが、森羅万象にあまねく霊の存在を見るそのアニミズムと、自然の生命が天と地の間を無限に循環すると考えるその宇宙観は、一見荒唐無稽の妄想に見えて、実は意外なほど根源的な存在論を含んでいると言えるかもしれない。「死をめぐる呪術」、『幻視の美学』、フィルムアート社、一九七六年、二七六頁。
- (17) しかし、残念ながら、『十六歳の戦争』は、『薔薇の葬列』や『修羅』の持つような稀有な完成度には達していない。それは前述のように、この作品が豊川市による企画物で、たぶん、すでにあつた製作コンセプトとのあいだの齟齬が原因であろう。具体的には、全編に主演の下田逸郎が歌うフォークソングが流れ、秋吉久美子演じる女子高生の青春物という側面と、これまで見てきたような(難解な)メタ演劇的作品世界の乖離ということである。
- (18) 松本俊夫、『『ドグラ・マグラ』の迷宮装置』、『映像の探求——制度・越境・記号生成』、三一書房、一九九一年、九六—九七頁。
- (19) 『犯された白衣』の DVD 所収のインタビューで、若松孝二じしんが語っていることによれば、この作品の脚本は唐が一晩で書き上げたのであり、演出も唐がおもに(即興演技を採り入れながら)

行い、若松はそれをカメラに収めただけだったという。その意味では、この作品は、若松と唐の共同演出と考えてよい作品であろう。

(20) 牛田あや美、『ATG 映画+新宿』、D 文学研究会、二〇〇七年、九四—九七頁。

(21) 四方田犬彦、「母の来歴——『エロス+虐殺』」、四方田編、『吉田喜重の全体像』、作品社、二〇〇四年、二〇七頁。

9月6日受理

