

# 『ツィゴイネルワイゼン』 を解く

橋爪大三郎



映画についてまとまったことを語ろうとするのは、はじめてである。

\*

ひとが映画をどう撮ろうかと苦心惨澹しているところへ、横から関係のない素人が出ていってあれこれ口をさし突くとするのは、いかにも気がひける。やりきれない。しかし敢えてそのような真似をするのは、だいたい、映画とか、映像であるとかは、向を括弧してもわれわれ観る者のものにほかならない、と信じているからだ。観るといふ場所と無関係なところでは、そもそもどのような映像も存在できるだけの余地がない。そしてもうひとつ、ついでに言わせてもらえば、わたしだとほんのわずか、尻尾の毛の先ほどは、映画の現場というものをかすったことがあるのだ。——ものの順序としては、まずこの辺りから話し始めるのがよろしかろう。

## I

映画の現場と言ったって、その昔チャチな数本にエキストラ出演した程度で、別にたいしたこともない。1本目はたしか、『三人でする痔吻』という珍奇なタイトルの実験映画で、『某劇団稽古場』のシーンに半日つきあった。<sup>(1)</sup> アフレコヤカット割りとは、なんと演技を解体させてしまうものだろうと、なかばあきれながら、長たらしハリハーサルとあっという間に終る本番とも眺めていたのをおぼえている。しかしわたしには、それから半年ほどして撮った、もう1本のほうが、はるかに印象深かった。シネマ・ネサンヌ製作(だったと思う、監督は忘れてしまった)の『飛翔』という、これもわけの判らないフィルムで

(1) 『映画評論』のバックナンバーをしらべてみたら、第25巻12号(1968年12月)にそのシナリオが載っていた。出演は谷川俊之他、脚本・監督奥村昭天、1968年度作品、とある。奥村という人は、そのころ東大の美学かなにかを出た若手で、前年には『猶余もしくは影を撫でる男』で草月のクラムリを受賞している。一、二年あとには長谷川和彦も在籍していて、賑やかなものであった。

ある。

着いてみると、カランとした撮影所であった。その日、芝居の稽古を早めに切りあげたわたし(ら)は、目黒・柳の木坂の某社映画スタジオまで出向いてきたのである。正門脇では別のロケ隊が、嵐のシーンを回しているところらしい。そこだけは人だかりと曲りくねった何本ものホースと木しぼきとで、それらしい騒がしさがあった。

暫らく間があるというので、獲手の木造の小屋で待つことになった。その日はラストシーンを撮るだけという話だったが、相替スタジオが、ドリフターズの正月映画の追いこみ中で塞がっているとかで、順番がなかなかだという。時間待ちの狭い小屋には、主演の吉田日出子やらそのころの自由劇場の面々やらも居合わせて、ひとつしかないストーリーをはさんで向きあう形になった。ちょうどピンキーとキラーズの「恋の季節」が流行っていた年の暮れである。

夕刻から好い加減待ちくたぶれ、寒気もいやましにつのってくるというのに、相変らず向の連絡もない。わたしは、思わぬイライラについてしまっていることに気づいては、そのたびに何か考えごとでもして気をしずめようとつとめねばならなかった。芝居であればこんなことはない。なすすべもなく暇をもてあます、など考えられぬ。することはいくらかもある。初日までのスケジュールが次第に押し寄せとなり、集中と持続の密度がどんどんたかまっていく。それは試験にやや似ており、それならばわたしは慣れていた。しかし、映画はまるで様子がちがった。あまりにも大勢の人々が、ただ延々と待ちつづけていた。待ちつづけた挙句、いったい何を待っていたのかわからなくなってしまうようなほどの間を。ここではどうやら、待つというのはいり前のことらしく、見渡しても誰ひとりそんなことを気にとめていないように見える。イライラを緩慢に、目立たせぬようにわずかずつ発散させようというのか、たぶん映画とつきあうには欠かせないちょっとした技術なのだろう。吉田日出子は、誰かに借りてきたという“Sgt. Pepper's”の赤いジャケットを小脇にして、いまでも厭託なく何ごとか笑いころげている。みんなもう何週間か何日か、こうした時間を過してきたのにちがいない。かかる隠大な忍耐のはてにだけ、映画というものはあるらしいのである。

深更ようやく格納庫のようなスタジオが空いた。リハーサルもそこそこに、

気狂いじみた明るさのなかで、「本番」の声がかかる。吉田日出子が向か喋っているといきなり、その背景が左右に裂けてうしろからやれまでの出演者(と覚しい人々)全員がどやどやと現われ、踊り狂ったり混乱するうちに、“おわり”の文字がホリメントにラッカーズプレーで大きく描かれる——これだけのロング・カットを、クレーンに操られるカメラが後方に引きながら俯瞰する、というラストである。もっともこういう画像のつながりであるということは、あとで封切りを観に行ったときまで全然わからなかった<sup>(2)</sup>。よほど慣れていないと、カメラの位置や動き具合からどんな画像があがるのか判断するのはむずかしい。すくなくともわたしには無理である。映画の現場でいくら眼を凝らしていようと、映像はちっともみえてこないこと、これがもうひとつの発見であった。

忍耐のはてにあること、不可視なること、このふたつが、映像も超越的なものにしてしている——そう、わたしには思われた。映像は、ここにいるわたしや誰彼の上にはるかに君臨しており、わたしや誰彼はひたすら耐えることで、その映像に臣従している。ちょうどドリフターズのドタバタがまったく、正月の気晴らしにフラリと映画館に立寄る兄ちゃんたちのものであるように、映像は、わたしや映画関係者の誰彼の前にはなく、どこにいるとも知れない観客のところにあるのだろう。撮影の現場では、あたかも絶対の映像に仕えようとする儀式の如くに、一切が進行する。

演劇とは、観客とのあいだに直接的(unmittelbar)な相互関係がなりたちうることを、その最終的な根拠にしている。(わたしの言い方によるなら、ここではすべてが<性>的な関係にひき寄せられている。)むろんなかには、観客とのつながりを意図的に熱くするうとしたり、観客とのつながりに無頓着であるように見せたりする芝居——たとえば、わたし(ら)のやっていたような——

(2) 不思議なことにこの映画の筋立てはまるでおもしろくない。吉田日出子という女優の目撃を追うのがポイントだったらしいが、要するに大したことはなかった。ただわたし(ら)には出番が他にもあって、そこはよく覚えている。日比谷の野外音楽堂で、自由劇場や発見の会と一緒に奇妙な反戦集会を催したときのロケなのだが、それは、医学部医局の学生が舞台を占拠した6月15日のことであった。

もな11ことばな11が、それでもこのことは否定しがたい。役者と観客との関係は、無媒介であり、したがって（同じく生身だといういみで）対称的なものである。それゆえ、役者が、劇場の中心に、特権的な肉体として立ちつづけようとすれば、人並みならぬ修練と技術とが要求されることになるのだ。舞踊はハハシラズ芝居の場合、この修練と技術の内実、言語と身体との目ざましいまでの結びつきを役者の肉体に招来することに、あがて暗けられていると思う。だから芝居は、その外に超越的ななにものかを樹ててしまうということがない、そのかわりただ、至極の瞬間、劇的な空間の成立を希求するのである。

映像がこれと異なっているのは、それが媒介的な中間項（たとえばフィルム）を必ず経由する、という点である。演技者はもはや、1個の被写体であるにすぎない。彼の肉体も、彼の演技計算も、彼の主体性も、どこかにあるカメラに隠し撮られ、盗まれる。だからそれはすっかり彼のものでなくなり、観る者の純粋な体験の側へ、精神現象へと、流れてゆくのだ。これがひとつの制度となった日から、映画というジャンルがはじまった。この制度が支配する製作の現場では、映像という名の黙契がすべての支配者である。ひとは観客の不在を耐え、その不在を、映像とよびならわすのである。視えない主人。柿の木坂をたち去るわたし(ら)の背後に高く替えていた無人のスタジオの黒い蔭が、ついに近づきがたいカフカの城のように、関係者の立入りを拒みつづけるあの映像の棲み処でなくて、なんであったらうか？

## 2

さていまや、われわれの前にあるのは、現像さし、編集さし、確定した映像の一<sup>セリ-</sup>系列である。われわれ観客は、それを観る。この系列を、ひとまとまりの作品、ひとつのまとめた空間、いふなれば小宇宙とみなすところから、ここでの作業がはじまる。すべての解答は、この空間のなかで捜さなければならぬ。(われわれは映像の手に坐っている。それをこちらへと投げ与えているのは製作者たちなのだが、彼らは映像よりもまだ向こう、その裏側にいたのだ。だから彼らに尋ねれば映像のことがわかる、というものでない。)

映画に関して、ひとは、何を語るべきなのか？ ことばとなることを本来断念したところに結ばれるはずの映像について、いまさらあらためてことばを弄することの無益さを、どう言いつくろおうと言うのだらうか？

こういうもつともな疑念に対するわたしの考えは、映像を語ること抜きには映像すらもありえない、というものである。映画はことばを必需としており、ことばと解釈のなかで、ようやくその全貌をあらわす。このいみで、映像にことばは本質的である。映画は映画をめぐる言説を予想しており、そうした言説の淵を養分とする。映像の解釈作業こそが、映画を映画にする！

映画にこうしてかならず相ともなうはずのことば、映画の解釈を担当しその映像表現のすべてを隠れなく露わにするための言語的な営みを、映画の批評と言おう。あれこれの映画にかかわるお喋りのすべてが批評にかきえられるわけでは、むしろない。それらが批評であるのかないのかは、方法的な解釈の手続きを踏まえたものであるかどうかにかかっている。

では批評は、何を語ればいいのか？ それを決めてくれる批評の‘公式’といった便利なものは、ない。そんな都合のいいものが転がっているのなら、苦労もな11わけである。映画のなかからその‘文法’をひきずりだして、それを簡明な図式や一連の規則に定着させようという試みも、むしろあるにはある。だがそれは、さほど容易なわざではない。映画という表現が一般に、映像のどのような統合として成立しているのかを語る、というのは、これは大きな仕事になる。ここではそういうことに手を出すかわりに、ちょうど昨年公開された、鈴木清順監督作品、『ツイガイネルワイセン』の1本に絞って、解釈と批評を試みよう。その解釈がうまく解釈になっているかどうかは、一般的な規準によってではなく作品論的な規準によって、すなわちその作品が観客に与える体験を精確に規定できるか否かによって、測られるだらう。

そこでこの作品をまだご覧でない方は、付録のシナリオ『ツイガイネルワイセン』にひと足先に目を通していただきたい。田中陽造の手になるこの脚本（大変に出来がいい！）は、『映画芸術』の1980年春の号に掲載されたものだが、これはほぼ、上映されている実演シナリオに近いものである。（その65頁にもあるように、少し実際とちがったところもあるようだが、どこがどうちがっているのかは判らない。）実はこれとは別に、すくなくとももう1本、‘準備稿’

と称する台本が、シネマ・アセットの手で印刷されていて、たまたまわたしも1冊もっているのだが、これを(たぶん)初稿と考えれば、はじめ『サラサ一丁の盟』と題されていたその脚本から、付録の上段にある第2稿、撮影につれて種々変更(付録下段)の加わった第3稿(六良ハナリオ)へとすすむに従い、構想と細部が徐々に微妙に変容していくさまを、ありありと手にとるよううかがいしることが出来る。

そこですぐさま、具体的な解説作業にとびこみたいところだが、そうするまえに片付けておきたい話のつづきが、まだすこしのこっている。批評という行為をどこまでも正当化しておきたいのだ。

作品を解説するといっても、よくあるような作品の勝手な解釈と区別してもらわなければ困る。解釈は無方法なものであるから、各人の恣意的な反応を含んでしまって、それを排除できない。ある場面をみて、急にカレーライスが喰いたくなるのが、突如マルクス=レーニン主義の無謬の正正性に目覚めようがそんなことは一向に積もらないわけであって、それ自体すこしも異常な事柄と言うにはあたらない。それらは、映像に付随して当然おこりうる、さまざまな反応のなかにかきえられよう。実際ある種の映像(コマーシャル・フィルム)は、制度的に、そうした種類の反応(購買行動)をかりたてるものと信じられている。だが、いくら映像がそうした反応を喚ぶ場合があるとしても、それらはただか映像に付随するだけの反応であるにすぎない。感動しました、いや実に素晴らしいですね、でもあそこはちょっとね、……などというもの言いかも、とり逃してしまっただけに遊んでやってくる無益な語り口、ただの社交辞礼のたぐいなのである。(商業雑誌を埋めるそれらの行列。)

映像と言語とも互いになぞらえてみるなら、いまのべた映像に付随する反応とは、J.L. Austinの言う‘発語媒介行為(perlocutional act)’に相当するようなものだとみられる。これを、映像との正当な関係で語り、映像に由来する効果として見据えてゆくためには、それ以前にまず‘発語行為(locutional act)’であるとか‘発語内行為(illocutional act)’であるとかに相当する、映像それ自体の論理が話めておかれる必要がある。批評はこのような、戦略的な領域区画のうえに立脚しなければならぬ。

だからもうひとつ、批評の行なうてはならないこととは、映像や映像をかた

ちがくる要素のあれこれと、映像の外にある何か実定的(positiv)な存在者と結びつけてしまうことである。「表現する主体の意図」であろうと、「時代の階級的な諸情勢」であろうと、「抑圧された欲望の体系」であろうと、何であってもしっかりは下差ないのだが、そのように投しだされてきた実定的な諸項目と、映像とを関係づける図式等が、とかく試みられる。そうした実体と映像とのつながりは、ありもしない夢想のように(たとえばアリズムの教理から)おもいつかれたのかもしれないし、映像に実際付随する事象のなかから拾いあげられてきたのかもしれない。前者ならば一応論外であろうが、後者にしても、映像の機能論的な解釈をなせることができるだけなのだ。そうした試みは、映像という領域区画をないがしろにし、映像に固有の論理、固有の秩序へと直面することに失敗するだろう。

解釈が恣意的な処方であるのに対し、ここでいう解説はむしろ客観的な手続きである。というのは、解説が解きあかそうとするのは、解説に失立ってすでに映像が内在させている固有の論理であり、どのような映像体験であろうとそれをたどっているはずの、心的作用のアルゴリズムなのだから。

映画にはたしかに、そのような心的作用がとりわけ大きく介在する、と言えよう。映画は、つぎつぎに映しだされてゆくというだけの、画像の線状の連鎖である。しかし、それら機能的な画像のつらなりが、そのままいみある映像体験となるわけではない。それは、観ることのなかでわずがずつ産みおとされ、観つづけることのなかで徐々に育っていく、ある全体である。映画は、観る者の能動的な関わりをつねに予想し、それをあらかじめ織りこめることによってようやく可能になっているような、表現なのだ。絵画や写真のような、そこに含まれる諸関係がすべて画像のなかに空間的に露呈しているような映像の場合には、それを範列的(paradigmatique)な秩序のもとにあると規定してみることもできよう。すると映画は、それに比して、統語的(syntagmatique)にもまた規定されたもの、とうつる。映画がストーリーをもちて展開する、というのがその証左であるが、この範列と統語とのふたつをかりに考えるとしても、それらは映画の与える映像のなかで複雑に交錯しており、容易に分解できる性質のものではないから、解釈の際には注意しなければならぬ。とまれ映画は、観る者の加担を要求する。

映画は、観る／観せるという制度のなかにある。そして、その映像は明らかに、なにものかの手によって、そこへ置かれたのだ。批評は、この事実に対応しなければならぬ。いったん超越的なもののごとくにうみだされたあの映像を、ふたたび解体し、ひとびとの一連の行為と体験へ、集合的・個身体的な事態の全貌へとさしこめてやること——これが批評の最終的になすべきことではない仕事である。

映画は制度のなかにあるのだから、その分だけ戦略的であることをつねに強いられている。断固、観せる側にまわること、それが戦略のながみだ。映画は、そうして順次に画像を提示しようとする、プログラムである。(重要なことをひとつ。映像それ自体というようなものが、たとえは物体という形で、どこにも存在しないことを、よくよくわきまえるべきである。だから、映像は存在しない。むしろ映像とは、観せようとする戦略、あるいは制度のことなのだ。ふつう映像とよばれているのは、観せようとするある戦略に乗ったときだけ映像とよばれる、あるものにすぎないのである。このことをみないで、観る／観せるという制度と観えるという現象とを一緒にしてしまうと、‘映像の現象学’のような奇妙なものができあがる。) ひとになにを観せるかをめぐって、計算がはたらき、観る者とのあいだの掛けひきがある。映画はそれを観る者に、ある映像体験と、その余の効果とを生むであろう。が、それらは計算のなかにある間は、たんに想像上のものにすぎない。一方、観る者らに現実に生じるであろうことは、映像からすでにみえてゆく、大きな揺がりである。

ここで事態を整理すること、映像の領域で生じたことは映像の領域へとかえし、その余の効果はそれとして考察すること、が求められている。批評がことばを用いて行なうのは、こうした整理である。特に映像の解釈作業は、映像の領域を画定するのである。(解釈のおよぶ範囲が、映像の領域である。)

批評の実行するある映像の読み方は、すでにそのまゝに決まっているものでも、また何らかの規準にそらして正当化されるようなものでもない。批評のくだす解釈が、最終審級である。解釈それ自身が、そのような解釈を正当化する。(むろんがメタ解釈というものを考えることができるが、それはもっとマシな解釈のまえでだけそうなのである。) 何の権利があつて、批評はそうするのか? 批評は、批評以前にどこかに存在していた(正しい)読み方を、ひきずり

出してみせるわけではない。批評は、他のどんな観る者に対してもいささかもそうした特権的な位置にあるわけではない。それは、他の観る者と同じく、解釈のひとつの仕方を試みる。ただ、批評は、観る／観せるという制度を支えている黙契、多分同時代であるという公分母のなかに埋もれている黙契の正味を、明るみに出し、目にみえる形にする(ことばに書きとめる)のである。批評はちょうど、経験数学に対して公理論的数学の果たす役割を、ここで果たす。批評は、ことばの力をかりて、文章のなかに、そのような解釈をつくりだす。批評によって、新たな映像体験の存在が明らかになり、それが共有されはじめる。だから、解釈(たとえ無意識のうちにならぬ。観る者にはたらく心的作用のアルゴリズム)が映像体験のための不可欠の一部であるように、批評もまた、映像表現が成り立つために必須の一部なのである。この文章も、その11みでの映画の解釈の試みであり、作品『ツィゴイネルワイゼン』の一部とよばれなければならない。

よい映画とは、美しく結ばれているひとつの謎である。結びあわさっているのは、映像の領域を支配する映像の論理である。それが美事に結ばれているかどうかは、しかし、解いてたしかめてみるのでなければわからない。こうして、結び目を手際よく解いていくための、批評のことばが必要なのだ。



どこから手をつけようともおなじことだろうが、まず冒頭あたりに目を向けよう。

男がひとり、大朝の漁民らにとっつかまっている。漁師の娘を弄んだ拳句に捨てて死なせた、いや、手にかけて殺したたちがいない、というのだ。びゅうびゅうと風のふきすさぶ砂浜である。女の屍体はそこらにうちあがっている。駈けつけてきた駐在の巡査が男を無理やり連行しかけるところへ、ようやく、折よく通りあわせた〈私〉が割ってはいる。

「陸軍士官学校獨逸語教授 青地豊二郎」

——さしだされた名刺にそう印刷されてあったのが効を奏したのか、リゅうとしたなりの〈私〉に対して、巡査の態度は急に丁寧になる。同僚だからと〈私〉が身許を保証して、この男はやっとのこと放免になった<sup>(3)</sup>。

この男、中砂紀と、〈私〉の2人の人物が、注目をひかなければいけぬ。両者の絡まりは、この作品を最後までつらぬきとおす、太い柱である。もっとも中砂はまん中をすぎたあたりで死んでしまうのだが、それで話がちかってくるわけではない。

原田芳雄演ずる中砂は、飢えた野獣のような無頼の男だ。女とみれば頼むず

(3) 準備稿(？)第1稿『サラサーテの盤』では、

私 さよう、それからこの男は中砂といって私の友人で、身分は同じく士官学校の元教授です。

となっているが、第2稿では、「元」がとれてしまい、〈私〉の感嘆の度合いが一段と強まった。(付録⑩。実際には⑤にあるように、中砂はすでに職を捨てている。)これが第3稿になると、④の中砂のセリフも削除されてしまって、はたして中砂が士官学校に職をえていた事実があったのかどうか、必ずしも判然としなくなってくる。上のセリフはあるいは、〈私〉のとっさの出まかせなのかもしれない。



藤田 敏八(青地 豊二郎)  
TOSHIYA FUJITA

昭和7年朝鮮平壤生まれ。  
昭和30年日活に入社し、42年に「非行少年、陽の出の叫び」で監督としてデビュー。主な監督作品は「野良猫ロック・ワイルドジャンボ」「八月の濡れた砂」「赤い鳥逃げた」「赤ちようちん」「妹」映画は初出演



原田 芳雄(中砂 紀)  
YOSHIO HARADA

昭和16年、東京足立区生まれ。  
俳優座養成所を経て昭和43年「復讐の歌が聞える」でデビュー。主な出演作品は「叛逆のメロディー」「無宿人御子神の史吉・牙は引き裂いた」「赤い鳥逃げた」「竜馬暗殺」「祭りの準備」「やさぐれ刑事」

獲にして、恥じるどころとてない。〈私〉と同じドイツ語学者であり、古くからのつきあいなのだが、定職にもつかず、勝手気ままな身の上である。こんども〈私〉の話しを断わって、いっせ放浪の一人旅の途中であったのだ。

それにしても、〈私〉と中砂との間柄というのは、妙ではないだろうか？ 〈私〉は仕方なく単身で旅行に出たものの、なぜか吸いよせられるように、この辺鄙な浜辺へとやって来てしまったのだから。たしかに2人は同窓生なのであるうし、同じ独文学者ということも仕事の上のつながりもあるのだろう。互いに無二の親友でもある。が、それだけであるのか？ 〈私〉と中砂との繋がりには、不思議にも宿命的なにおいがある。なぜ〈私〉はこの男を見捨てることができません、この男にひかれつづけているのだろうか？

それは、中砂と〈私〉とが、言うところの二重身(Doppelgänger)であるからに、ほかならない。むしろ、そんな証明かしは台本のどこにも書かれてない。けれどそう考えると、あれこれ大いに辻褃がある。そうにちがいない。それに状況証拠ならばいくらもみつげだすことができる。まず第1に、ふたりとも独文学が専門だというのが、ドイツ文学こそ、二重身は設の本場なのだ。(わたしは柴田翔の編纂で、H.v. HofmannsthalのDoppelgängerものを読んだおぼえもある。)また画面には制服が頻出するが、これこそ没我とりちがえの標識で

なくてなんとしよう。それに、中砂の、メフィストフェレスばりの黒装束と面がまえ。彼には、〈私〉の秘めたる放埒、抑圧された攻撃性向が凝集しているかのようだ。〈私〉の、夏の鏡像。中砂という形象は、〈私〉との共通項、〈私〉との背反項に、きれいに分解できる。彼はそれらを組みあげる代数的な操作によって生成されているのだ。言うなれば、〈私〉の影、もしくは構造変異体である。などなど。〈私〉と中砂の鏡映関係は、この映画のなかの他のさまざま鏡映関係へと反照してゆく、もっとも基礎的な関係なのだ。ということ、この作品全体が、〈私〉と中砂の鏡映関係を暗黙に含意しており、どんな解釈もこの2人に二重身の証拠をかぎつけることになるであろう、ということもある。

もっとも〈私〉は、いささかもこうした事の真相を悟っているふしがない。(ひょっとすると、清順監督にしてもそうなのかもしれぬ。)しかしこの映画の与える映像のトキ度、胡々白々に上述の関係が存在することをさし示しているのだ。ここで試みるような解釈が可能であり、自然であり、おそらくはもっとも納得的であるという事実は、こうした解釈の与える内容がすでにこの映像の効果に属してしまっていることをいみする。

さて、〈私〉であるが、誰の目にも温厚で教養ある紳士と映るにちがいない。妻・周子との、まず裕福な家庭生活。(周子役を、映画は久方ぶりの大楠道代が、目覚まし11まで好演している<sup>(4)</sup>。)真

(4) 撮影段階での重大な変更のひとつが、周子の役づくりにあることは、シナリオと映像とを較べてみるとよくわかる。わたしも、大楠道代は割烹着でも着て出てくるものと決めこんで観ていたので、吃驚した。青地宅のロケ地として、たまたま七里ヶ浜に致る旧有馬生馬邸——大きな2階建の木造洋館——を借りうけることができたというのが、そのきっかけになったのはたしかだが、台本を読んだ大楠自身が、「この役は→



大楠 道代(青地 周子)  
MICHIO OKUSU

昭和21年中国天津生まれ。  
昭和41年「氷点」でデビュー。主な出演作品は「氷点」「野菊のごとき君なりき」「痴人の愛」「第二の性」。



スペクタクル・シネマズン  
敵に値する市民と目されてあることは、ささやかな自負をくすぐる。〈私〉はこの国で知性に与えられる社会的な階梯の上に位置を占めており、それは同時に威信の源泉にもなっている。

だが、それがなんだというのだ？  
〈私〉の知性も教養も、軍人の卵らに語学を習得させる以外、何の役に立つ

のか？ どこに〈私〉が知性であることとうなずかせるにたただけのそれらしい営みかあろう？ 要するに、態よく監視されているだけではないか。それも、帝国軍隊、この身体の大監視機構に奉獻している、という並尋常なハミばかりではない、禁忌に骨ぐるみ絡みとられて、手も足も出ないでいるのだ。中砂は、このような監視の磁気圏の圏外にある知的身体の象徴でありうるから、かようにも〈私〉をひきつけてやまないのである。

〈私〉をとらえている禁忌の正体とはなにか？ それは、知性が知性として振舞うこと、にはかならない。これ以上の皮肉があるうか？ この国では、知性が民衆の身体にじかにはたらきかけることは、旅にいましめられている。それは、天皇<sup>ミコト</sup>だけのよくするところ。無垢な身体を「ことば」のもとに百命するという、知の最大の特権が、この土地柄では禁忌される。涙迎の寒村で、中砂が犯したのは、まさにそれなのだ。そのため、てきめん、この国の空間秩序を維持する微細な力学——怒り狂った漁民と巡査——の衝突をうけることになる。すでに危ういところであった。

〈私〉は中砂の窮地を救ってやったのだが、それは、あろうことか、教授身分という〈私〉の燕順のしるしを提示することとひきかえに、である。叛乱する身体への可能性は、このとき永遠に喪われた。鎮圧者。偽善家。〈私〉の知

→暗ハイイメージなので明るくやってみたんですがいいでしょうか？と清順にヒントを与え、OKをとった(『映画芸術』28-2:14)というのも大きい。結果は大成功だった。なお周郎は、上智大学が施設として使っていたが手狭なため解体するという寸前で、そのいみでもまことに強運だったと言えよう。

の営みは、知性のたんなる似姿でしかなく、何となく非道に幕開きである。こういう仕儀だから、〈私〉の（見せかけの）知の営みにしても、よもや決して民衆へと向くことはない。（画面には、民衆の形象ばかりが繰り返され映し出されるとはいうのに。）論理へととことん剥きすましてゆくことも、背負いきれないほどの倫理を背負いこむということもなし。あれやこれやの事柄も、また人物も、〈私〉のまなこでは一切、無に等しい。ただの風景にすぎない。それらはかろうじて〈私〉の感性のみをかすめ、かえりき美を刻みながら、朽ちてゆく。カメラが全編にわたって入念に追っているのは、解体に瀕した〈私〉という知性の、微細な精神現象である。

\*

こうして、この作品の仕掛けは、その冒頭から明らかにされている。

中砂が〈私〉の二重身であるなら、中砂と〈私〉の交渉は宿命的なものだ。中砂は、〈私〉が胸中ひそかに育てた、ありえぬもうひとつの知性の幻影である、と言ってもよい。この中砂を友としてもつ限り、〈私〉も生きのびることができるはずなのである。彼が生きてあることが、〈私〉の免罪であり、〈私〉の知性にその存在理由を与える。だが彼は、〈私〉に急場をたすけられて以来、（すくなくとも〈私〉にとっては）叛逆の実体をなくしてしまっている。中砂が、もはや〈私〉のなかに生きながらえる場所はない。早晚、彼の落命は避けられない、——それでなくても、二重身譚の結末は、半身の死亡と、残る半身の破滅、と相場が決まっているのだ。こうして〈私〉は徐々に、錯乱の坂を駆けはじめる。

〈私〉の知性は、いかにも煮えきらない。徹底することのない知の営みである。理性を駆使するということも知らないから。〈私〉にはずっと神経衰弱の気があり、妻の周子にも(19)、中砂にも(20)、来客の友人にも(21)、たびたびそれと注意されている。むしろ〈私〉には、以前狐に騙されたこともあったというぐらい(22)だから、もともと幻覚癖があったのはたしかなのかもしれない。しかし、執拗にくりかえしあらわれてくる幻聴は、そんな素質ということ

ではすまされない。むしろ、考想化声(Gedankenlautwerden)という分裂症状の一種態であると考えた方がよからう。この症状は、自分の思考が自分の同一性を統握できずに、その一部を他者のものとして経験してしまうところに、その特徴がある。〈私〉が、知の蘇生の手がかりを自分のなかにどうしてもみとめることができず、それを、たとえば中砂という、実在する（かのよ様な）他者との関わりの中にみとめてしまったとき、〈私〉の衰弱が決定的なものとなったのだ。この衰弱は、この土地に特有の、ある普遍的な監視症状のひとつにかきえられる。（この土地の顕著な知性で、かつてこの種の症状から無縁でありえた剣を、あなたは知っていますか？ 中砂とは、Ленин であっても、北一輝であっても、誰でもよいのですよ。）〈私〉の知の営みは、おのれに向かうまえに、その似姿でしかない他者へと向かう。絶対へと到りつくかわりに、相対の海のなかにただよう。これが、二重身という症状のさしめすところ、主体の不在なのである。

こうして、『ツィゴイネルワイゼン』というフィルムを、隈なく計測してゆくための足がかりが、すっかりととのえられた。深読みという悪癖に、またぞろ嵌まりこもうとするのだろうか？ とんでもない。画面が教えるとおりの、映像の論理で、映像を養むだけにとどめているのだが。

#### 4

二重身ということこそ、この映画を解説するうえでの最大の鍵、最後の補助線である。それは、ある単一の実体を、ふたつの互いに反照しあうかきめめの形象へと、無理やりひき裂かしてしまう手続きである。この二重身の原理によって、任意の実体は、元来となわっていた共通項とみかけ上背反しあう属性とをもつ二重の形象へと、おびただしく増殖してゆくことができるにちがいない。実際、この映画はその種の形象ばかりで満ちている。

而して、この二重身の原理とはまさしく、映像のメカニズムを支えている。映像の本態とは、<sup>オリジナル コピー</sup>原型と転写との相互反照なのだ。映画とは、模倣仕掛けをもった光学的な転写のシステムではなかったか。だからこの作品は、それ自



身が二重身の原理に依拠しながら、主人公が二重身へと転写されていることを、わざわざふたたび映像化しているのである。したがってこの映像は、あきらかに巧妙な喩の構造をもつ、と言えよう。

このことの効果はまたしても、二重である。まず第1に、この映画をたまたま観る者であってしまつた、ひとりひとりの「私」が、この映像からの反射をあびて、知的な主体（の脱けから）であるというその実の姿を標的とされること。（こんな映画を観に来た位だから、さだめし知的であろうて。）それはどこか身につまされる、身に覚えがある、という微かな感覚でもよい。要するにスクリーンが鏡面となつて、映画の「私」（＝青地）と観る「私」とが鏡映関係にはいつてしまつて、ということなのだ。そして第2の効果とは、スクリーンのなかでの「私」が観る者と化してしまひ、映画のなかで「私」をとりまく人物やできごとがぎつぎつと転写と増殖をくりかえしてゆく、ということ。これは作品の「私」が現実感をすっかり喪失してしまつて、ちょうど映画をみるときのような希薄で疎遠な関係意識でしか世界とかかわっていない、という衰弱の表現でもある。2時間25分にわたるこの映像のすべてが、「私」の関係を産物の産物であると言つていいのだし、実際そうなのだろう。『ツイゴイネルワイゼン』が採用している一人称体（「私」の使い方）は、このような映像戦略にそつたものである。

だからこの映画のストーリーは、むしろ自律的なドラマの展開という点に欠けている。ドラマの展開には異質なものの対立と緊張が欠かせないが、転写によって増殖されただけの諸形象のあいだには、必要とされる多様な異質性が不足しているのである。人物たちは、たがいに入れ換つたり置きかえられたり、対照しあつたりするだけにすぎない。すべての存在には、括弧が付される。なにもかもが、「私」という意識の牢獄の在りかを示しているにちがひないのだ。

以下、これらの形象の、転写と増殖の系列を追つてみるでしょう。

\*

最初は、中砂の妻。彼の2人の妻に、転写の原理がもっとも集中的にあらわれている。



大谷 直子(中砂 園/小稲…2役)  
NAOKO OTANI

昭和25年東京浅草生まれ。  
昭和43年ATG作品「肉弾」でデビュー。主な出演作品は「信子とおばあちゃん」「冬の旅」「雪国」「野わけ」「天城越え」(以上TV)「肉弾」「やさぐれ刑事」

中砂の妻の座は、はじめ空席である。彼は独り身のまま、ここやあそこをひたすら「女の教をこなし」(④)ている。しかしこれは、「私」のあずかりしらぬところ。中砂の相手の女性が、現実的な存在となるには、互いに半身である中砂と「私」とが祖ともなつて、その女性と出逢うのでなければならぬ。

冒頭の一件ののち、中砂と「私」とは迎れだつて、近くの鰻料理屋へあがりこむ。そこでよばれたのが、弟の葬式がえりの芸者、小稲であった。のちに中砂は、<sup>園</sup>とい

う女性も妻にむかえるのだが、それは園が、小稲と瓜二つの面立ちだつたからにはなかならない。(ここで、小稲の現実性が、園にのりうつっている。)園は豊子という一女をもうけてまもなく、折からの悪性の<sup>スペイン</sup>西風がもとで病歿してしまふ。そこで中砂が後添いとしたのは、かねて馴染みの小稲であった。ここでもっとも注意すべきこと。この2つの婚姻をみよ。そのいずれの配遇関係もが、もう一方を転写している。園にしても小稲にしても、自分が相手にとつくりであるという理由で、中砂の妻たることをえているのだ。

園と小稲とは、互いに鏡映関係にある。そのための、大谷直子の一人二役である。そして、中砂の妻の位置が埋められたことで、もうひとつの鏡映関係——「私」と中砂との関係が、対称なものとして完成する。ここにふたつの配遇があり、「私」と中砂の営む2つの家庭があるから。

さらにすすめて、園と小稲のなかに二重身の原理をさぐりあてよう。もし両者が二重身のような関係にあるとすれば、まずその形象の表層に、ちょうど2つの鏡影が左右をあげ二重とするような、見やすい背反項がみつかり、さらにその深層に、両者の区別を無効にするような実体的な同一性がみとめられるはずである。

園は、「山陰の方の名家の出」(④)である。「あんまり取り澄まして」(⑤)いるからと中砂に台所で寝られ、手荒な性癖に身を任せながらも、小稲のよう

な「(田舎) 芸者とは違」(㊸)う、と言いはって譲らない。もう一方の小稲は、小さい頃から深川に出て苦労した、無学の女である。多くの修羅をかいくぐったのち、いままた中砂に慰せられて、恨みながらも離れることができない——こうした表面的な差異は、しかし、この2つの形象が互いに相契なるといふこともいみくない。むしろ、画面では、両者はいささかも区別がつかないほどである。その曖昧な存在感、なことはなしの聖性、かすかにたたえられた神秘感にいたるまで。あまっさえ、この両者は、結末にいたってひとつの形象に癒合する如くである(第3稿 S86)。おそらくそれは<私>の混濁した意識のなかで生じる錯謬の様相なのであろうが、2人の人物はことによるとなにか同一の实体を共有する(たとえば聖的な)存在ではないのか、と誰かが考之たくなつたとしても、無理のないところだ。

小稲が饅頭料理屋で中砂と<私>の前にはじめて姿をみせたあの日は、弟の遺骸を現場で骨にしての帰りであった。小稲の弟は、人妻に惚れて捨てられ、瓶毒自殺したのである。骨壺のなかで、なぜか骨片が稲のようなほんのりとした紅みを帯びたという小稲の話に、中砂は異常なまでに歎きつけられる。冥府からの迎之でもあったのだろうか、中砂は芸妓小稲を、骨まで組めまわししゃぶりつくすように、愛してやまなくなる。

園はこうした経緯を知る由もないふつうの女であるのに、いつのまにか聖性をおひはじめ。中砂の留守中、<私>の来訪を「察知」して途中の道まで迎えに出ていたり、暗闇の中砂宅のなかで<私>に異様な身体距離をとり、自分のことを狐かもしれぬと呟いてみたり。この異様さは、園が死んでのちも、遺児の豊子や後添いの小稲へと、ふたたび転移してゆく。豊子は、寝入るとなされて、乳呑児のとき死にわかれたはずの中砂とことばを交わす、という超能をもっている。小稲は、その会話を盗み聴いては、<私>のとこるへ日暮れをさ、足繁く通ってくるようになる。

さてそこで、園=小稲=豊子を算置して、その背後に、ある「魔性」の实体のようなものを想定するのが適当であるのだろうか？ むるんこは、凶殺噺やオカルト映画の尊奈的なやり口である。この映画をいささかでもそのようにみるとすれば、通俗な解釈となつても決して解釈とはなりえない。なぜなら、そのような魔性のものを想定することを許すようなはっきりとした区画を、こ

の映画の映像はわれわれに提供しないからである。霊性や、超能や、関係の異和は、その3人ばかりでなく、他の形象にもつぎつぎと転移してゆき、決して特定の範囲には収まらない。ある部分は<私>の幻覚・妄想の産物であるう。また別のある部分は、偶然の符合であるかもしれないし、誰かの錯乱の折角であるかもしれぬ。しかし、この全貌は、誰にとつても不分明のままに隠されている。映像の紡ぎだす神秘感の出来は、決してどこにも実定的な焦点を持たないように、慎重に併配されているのである。

園、小稲、豊子——これらの形象はハチおう、<私>の生活圏に対する漠然とした「異界」を形成しており、もうひとりの女性、園子に代表されている世界と対立している。

\*

妻・園子とは、どのような形象であろうか？ それは、他の人物からの転写ではない。しかし、いま流の女性である、つまり、<sup>モダン・ガール</sup>時代の風俗からの転写なのである！

園子の享受している趣味のよい衣裳、凝った造りの住宅、洗練された調度、ふんだんな料理の数々は、<私>の監禁の代償である。彼女こそはまさしく、<私>の生活の内実であるのだ。したがって、彼女は断じて、生き活きしていかねばならない。<私>が抱之二人でいるのは、政治からも土俗からも隔離された、市民的な欲望の自動人形である。

園子は、食欲と性欲とが互換的であることを示す。それらは、彼女の部品であるから。ひと揃いの欲望は、成型され、互いに識別され、並列され、それにふさわしい仕方ですぐれも充足されなければならない。小稲も豊子も足をふみいれることのない青地郎とは、そのような欲望機械の棲みかなのだ。<私>は欲望の機械学を目標とする。しかも、欲望機械としての園子は、ますますその完成の度合を高めていくらしい。彼女は子供に産まれていないが、それは<私>の生活の機械的不毛さを暗示する。彼女のアレルギー体質は途中から消滅してしまうが、環境に対する生理的な異和は機械的互調和にとつてかわられたらしい。(体質の変化は、中砂との融通の証しでもあるのだが！) そうだとしても、<私>によつては満足させられなかった欲望機械が順調に作動するようになつ

た、というだけで、同じことだろう。周子の示す食欲は、満たされない性欲の代償であると考えてもよい。

食欲と性欲との通底については、多くの伏線が張られていた。料理屋で鰻を裂いた女キミは、生胆を持ちかえって、肺病で寝たきりの亭主と同衾しながら口移しにそれを与えるのだという。そのあと〈私〉は、中砂とト稲が口づけするところを盗み見たとき、ト稲の胆が中砂に吸いとられるのを見るように思う。また、肺を病人で永らく入院している、周子の妹・妙子は、見舞いのたびに、〈私〉のために周子にも内緒で中砂に隠しておいたという、鱈の子(?)のことを綴りかえす。

義妹・妙子のうわごとは、むしろ〈私〉の抑圧された兄妹の願望の表白である。永らく「病人で」いるのは、妙子ではなく、ほかならぬその願望である。この抑圧された層は、〈私〉がさしあたり自由にしている市民的な欲望機械＝妻・周子とは別の形象へと、ずいこんでいかねばならなかった。妙子はそのいみで、周子からつくられた転写、ただし壊れた欲望機械である。彼女自身はもはや何ものをも欲しない。



妙子は〈私〉の生活圏に属する人間のはずである。しかし、病をえて隔離され、入院を続けているうちに、はるかに風俗部へと移行してしまい、〈私〉の抑圧された層を代表しうる形象となったばかりか、豊子と同じ種類の超能をも発揮する。妙子は、中砂と周子の密通を幻視する。この預言＝察知の能力は、〈私〉と欲望機械との調和がやがて破綻するであろうことを、ひそかに告げているのだ。

だから妙子という形象が重要であるのは、〈私〉の生活圏に対する漠然とした異界であるとみえていた諸形象が、〈私〉の側にとめどなく浸潤してくる、といった危穢的事態の象徴となりうる位置にあるから、なのである。一方でたしかに、妙子は周子の妹であり、同じ原理に属している。周子は風俗の転写であり、妙子は周子の転写であるのだから。それゆえ、彼女らはその本性に従って鏡をのぞくのだ(第3巻 S20, S68B)。鏡とは、光学的な転写のメカニズムではなくて、何であるうか? として、自分の実態に溯及するために鏡をみなければならぬ存在者とは、もはや何が原型で何が転写であるかというような区別がいみも欠いた、機械の世界の住人である。が、またそのもう一方ではたしかに、妙子は異界のものたちに通じている。妙子はその幻視と予知の超能を、豊子ら異界のものたちからひきついでいるかにみえる。さらに、周子の妹・妙子は、ト稲の毒死した弟とちょうど反対称の位置にいる、とも考えられるわけだ。性別がさかさまであるように、他の諸項も逆転している。片や実現され、自死によって終る三角関係、片や未遂の、病死によって終る三角関係(妙子-〈私〉-周子)。豊子にしても、〈私〉の名「豊二郎」の一字をとって(=転写して)、中砂が命名したものであった。(ついでに言えば、中砂と妙子とでは、字が似ていないこともない。) こうして〈私〉のしらぬところで、ふたつの家庭が通底していく。〈私〉はこれらの異変によって、屈折されていく。

## 5

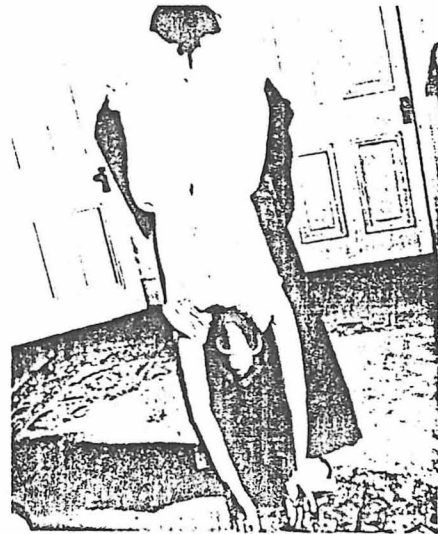
1個の監禁された知性である〈私〉が、あえてその常態を激しようとするのは、大状況とは隔絶された生活圏のなかでの性的力学の均衡に、それを実現するし

かないはずである。それゆえ、〈私〉の知的潰乱は、〈私〉の管む生活圏のうちでの、性的力学の不均衡として、すなわち融通妄想のかたちで、現われてこざるをえない。

〈私〉と、その二重身である中砂、さらに〈私〉の(現実の)妻・周子と、中砂の(架空の)妻・園＝小稲、これら形象の多角形は、〈私〉の危うい均衡の象徴である。従って、〈私〉の知的な潰乱は 性的力学によって飛られる多角形の崩壊として、表象されはじめる。2組の家庭があるのにしたがって、融通関係は多重におもひ描かれよう——〈私〉と園、〈私〉と稲、中砂と周子、という具合に。これらにさらに、〈私〉と妙子との関係を、加えることもできる。これらのなかでもっとも〈私〉を苦しめることになるのは、妙子の幻視によって〈私〉に告げられる、中砂と周子との密通(の疑惑)なのであるが、それは〈私〉のなかで、被害意識ばかりが過剰に増幅されていることとみあっている。

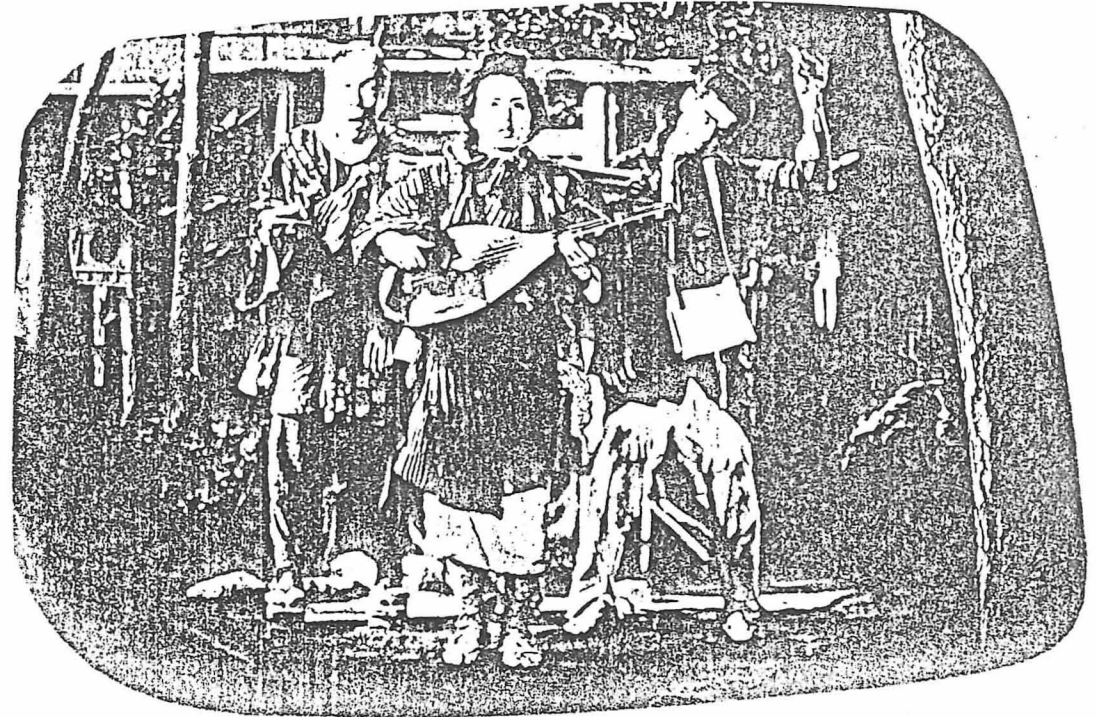
上にのべたような融通の多角形においては、〈私〉は当然、加害と被害の双方の極に立たせられるわけであり、なおかつ〈私〉の加害の度合の方がはるかに大きいはずなのだ。なにしろ〈私〉には、壺子が自分の子ではないかという薄らかな恐れをいだくまでに現実的な、'身に覚え'があるぐらいだから。しかしそれは、己れを責めたいなむ罪責感の方へは向いてゆかず、園が狐でもあるかのような、無責任な被害者体験の方へと流れていってしまう。思

うに、このような場合に罪責感を育んでゆくためには、対人的な(性的)関係にかかわる自己倫理が働かねばならないのに、〈私〉と〈私〉の知性にはそのような契機がまったく欠けているのである。〈私〉の融通妄想がもたらした被害感ばかりを痛りたてるのは、それが〈私〉の生活圏の全面的な嬰変と地割れの徴候になっているからに、ほかならない。



、 \*

現実世界に悶えるうとする〈私〉の知的管むの内容は、このような関係妄想ばかりによって占められてしまう。〈私〉はそれにどう対処することもできず、そのよってきたる淵泉にさかのぼるといふこともできないので、それは妄想なのだ。だからこの性的力学のまわりの多角形は、〈私〉の生活圏の外に、ふたたびその転写された像を結ぶことになる。盲目の門付け三人組の一行が、それである<sup>(5)</sup>。



中砂と鰻を喰べ、小稲を座敷へよんだあの旅先で、〈私〉らは奇妙な盲目の旅芸人の一行をみた。失達の、年嵩の男(=磨赤兎)とその若妻、若い弟子の3人は、琵琶の門付けをしながら、毎年その地方を巡っているという。しかしどうやら、若妻と若い弟子とは、できかかっているらしい。ここに描かれる愛憎のいびつな三角形は、本来〈私〉が興味をもたなければならぬ性質のものである。しかしこの興味も、〈私〉から中砂へと転写してしまい、彼がかわってこの一行の行く末を見届けに行く。

(5) この形象はさらにその転写であるところの、子供3人からなる'千ピゴゼ'の形象をうむ(6)。

彼ら三人は、なぜ盲目なのであろうか？  
 彼らは、おのれの欲望にめしっているの  
 である。たがいにまさぐり合い、頼り合うし  
 か生きるすべがないというのに、恩寵の光  
 のなかで行ないを待たすことができないの  
 であるから<sup>(6)</sup>。あるいは彼らは、すでに姦  
 通に対する懲罰を、下されているのかもしれ  
 れぬ。しかしそうだとすると、そのことは  
 <私>のなかにいささかの苛責の念をよび  
 さましもしない。するとあるいは彼らの盲  
 目は、<私>の知性の空虚な内実を、形象



化しているのかもしれない。彼らは、異形 (déformée) のものたちであり、変形  
 というかたちでの転写を被ったもの。<私>の住む世界からは見放され、放逐  
 されたもの、である。<私>の知性は、このことがみてとれぬほど目の効かぬ  
 ものであり、そのために<私>は<私>の生活圏からおわれて、彼らの列に加  
 えられるのかもしれない。

彼ら三人の宿命である盲目の解釈は、このように多義的 (doppelsinnig) であ  
 りうる。<私>はこの多義性のまえに佇んでしまおうのだが、かわって中砂と小  
 稲とか、これに2様の解決をみとめた。小稲の伝える消息によると、「あの人

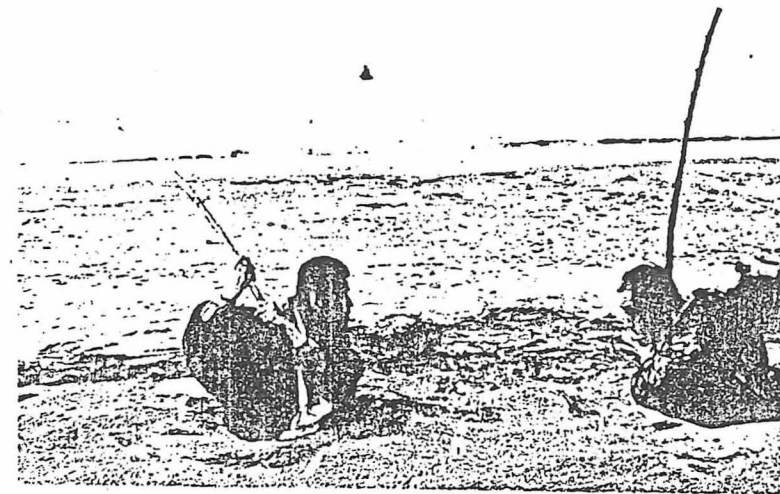
(6) 盲目は、いまわれわれの時代こそ、いたわるべき弱者のしるしであるけれ  
 ども、それに失立つべき期間にあっては、むしろ容赦ない侮蔑と嘲笑の対象で  
 ありえた。

「彼らを捨ておけ、<sup>めいひ</sup>盲人を手引する<sup>めいひ</sup>盲人なり、盲人もし盲人を手引せば、  
 二人とも穴に落ちん。」(マタイ伝第15章14節)

この寓話はダンテの『神曲』淨罪篇や、ボスの銅版画にもとられているが、わ  
 れわれはスリューケル描く「盲人の寓話」(ナポリ国立美術館)に目を向ける  
 べきだろう。彼ら列をなす盲人の一行は、教会堂の前をあらぬ方に行き過ぎ、  
 見よ、いましも失達の老人は洋琵琶を抱えたまま道端の溝にはまって転がして  
 まったではないか。

たち、三人で夫婦になりました。……仕方なかったんです。そうしなくては生  
 きていけなかつたんだし……」(同)。これはいかにもぶざまな、ひとつの解決  
 である。そこに、性的カ望の混沌のなかを生きのびるといふ、<私>のある可  
 能性が示唆されている。しかしその場合には、<私>の生活の内実はいかなる  
 ものとなりはてるのか。<私>は自分の姦通妄想の虚実をたしかめるすべをも  
 たないであろうし、そればかりが、そうした虚実の区別などいみをもたなくな  
 るような領分に、さしかかりはじめる。<私>の内面にはもはや、心理描写の  
 対象となるはずの心理とか、情痴のもつれを織りなすはずの愛憎の情とか、そ  
 のほかどんな実定的な項目も、みつきりそうにない。空疎な主体である。この  
 とき<私>と<私>をとりまく環界とは、実態もなしに相互に転写をくりかえ  
 している空虚な諸形象の渦なのだ。おびただしい「無」の浸潤。これが、<私  
 >という知の<sup>フィクショナル</sup>擬態への、もっとも正当な報酬であろう。

これに対して、中砂が固執してみせるのは、もうひとつの別な解決である。  
 彼が門付けの三人組のあとをついていって見たのは、失速と若い男との、命を  
 賭けた叩きあいであった。ふたりとも身動きのできないように穴を掘って埋め  
 いた後、長い棒をもって互いの脳天めがけ、打ちおろす。先達の一聲は、若い  
 男のもうむきだしになった頭骸骨にめりこみ、どくどくと流れだす真紅な鮮血  
 が唇を染めてゆく。そして2人とも、穴に落ちてしまうのだ(前頁注(6)  
 参照)。歿された若い女は、それを楽しむように笑いながら、沖合はるかに流  
 されてゆく――



中砂の目撃したというこの結末は、あるいは中砂の出鱈目な語り話なのかもしれない。というより、どうにちがいない<sup>(7)</sup>。それでも、この結末のいみずるところは、明白である。中砂の告げているのは、生きのびるための処方ではなくて、性欲力等の不均衡と生活圏の崩壊に彼流に対処する仕方、すなわち、欲望の温床である肉をこぞげ落として、骨に対するまでの対立関係を設定することであった。彼によれば、3人で夫婦となるがごときぶざまな解決は、解決でも何でもなく、むしろ沖合に流してしまっただ方がよいような女の処方なのである。叩き合うために必要な養分もまた、骨のように硬いはずである。それははずとった肉と血にまみれ、紅くかがやいているにちがいない——

こう考えた中砂に、もはやトチの処方に従って生きのびるという余地はなかった。それゆえ中砂は、死におもむく。〈私〉の半身である中砂のこの宿命は、あすの〈私〉の姿でもある。中砂は身をもってそれを示した。しかし〈私〉はなおも、そのことに気づかない。豊子がついにそれを〈私〉に告げるまで。

## 6

中砂が固執した骨とは、何だったのだろうか？ それは、曖昧な肉のその下

(7) 中砂の語るこの結末は、実は、準備稿のなかにはまったく存在していない。

第2稿の段階になってはじめて、挿入されたものである。もともとこのシーンは、つぎのようになっていた：

イネ 仕方がなかったんです。どうしなくては生きて行けなかったんだし……

イネの口調には人ごとでない響きがある。

中砂 どうしなくちゃ生きて行けぬ之か。

中砂が呟く

中砂 どうしねえで死にじまう奴もいるだろうちに。

イネ、ちらっと不安そうに中砂を見やる。

座がすこし波みかへる。

私 しかし楽しいね。……

にあってその蠢きを支えているはずの実態、である。

知の擬態を演ずる〈私〉が唯一気に懸けなければならないのは、あらゆる形象の転写の溜の奥底に、果たして何か根拠になるような実態があるのかどうか、という疑いである。しかしこの念慮は、またしても中砂のものであった。骨に対して異岸とも思える執着を示すのは、中砂なのだ。彼は、腐りはてる肉(欲望操縦)の中心にあって、何よりも美しいはずの骨について語る。それがほんのり褐色を帯びているとすれば、それはその死が価値ある美的な死であったことの証しであるに相違ない<sup>(8)</sup>。

もし〈私〉と中砂にその実態なるものがあるとすれば、それが相異なるものであるはずもない。2人は二重身であるのだから。そこで、中砂が先に死に、その骸骨が死ねば、それは当然〈私〉のものであり、ぎゃくに〈私〉が死ぬばその骨は中砂のものである、という理窟がなりたつであろう。中砂はこのように主張してゆずらない。〈私〉はこの意外な申し出にとまどうが、彼の氣迫に押されて約束させられてしまう。先に死んだ者の骸骨をあとに残った者が手に入れて、手許におく、という約束である。ところで、先に死ぬのが中砂でないわけがあるだろうか？ 原型であるよりは転写である半身のほうがさきに滅びるのか、二重身ものの定石であるのだから。ところが、中砂が死んでしまったのに、〈私〉はこの約束を履行できなかつた。旅先で急死した中砂の遺骸は渡りかかしてしまって、何の変哲もない骨壺のなかの骨片となってしまい、〈私〉はそれを覗くこともできない。〈私〉は困惑のうちにとりのこされる。

考えてみれば、中砂と〈私〉のこうした奇妙な約束というものもまた、契約の擬態にしかなっていない。悪魔との契約が可能であるのは、そもそも、契約によって譲りわたすべき実体としての靈魂が存在するからである。いったん有効に結ばれた以上、なにものもそれをとりけすことができないという、契約の絶対が成立する限りにおいてである。人々が、そのようなかたちで、ことばと

(8) 冒頭浜辺で、打ちあげられた屍体のなかから産みだしてきた数匹の蟹に、中砂は目ざとく気づいている。彼によると、その甲羅が紅いのは、喰いちぎった女の肉のせいなのだ。トチ流もいっように(『映画芸術』28-2:15)、蟹とはたしかに骨の露出した、(中砂の擬態で)「美しい」、動物なのである。

倫理とを固く結びつけている限りにあいて、である。ところが〈私〉は、ありもしない実態＝情をめぐって、〈私〉の半身とのあいだに、密美的なとりまめを交わしたにすぎない。それは、いつときの慰藉になりこぞすい。はじめからけっして弁りぬかれるはずのものではなかった。〈私〉は、ことばづかいすらしらないのである。

〈私〉も中砂も、ことばというものをしっていない。ことばの不在。それが何かある実態への美的な希求によつて、埋めあわされている。しかしこのような事態ほどに、〈私〉には知の名に値するどのような実態もないということ、露呈させることがあるだろうか？ このやうにとめどない知の激乱とともに、昭和の大動員体制が進行したのだ。

\*

こうしてどこまでもつづいてゆく〈私〉の拡散をふちどるものが、‘死’の概念である。死は、いたるところでひとを待ちうけており、ひとはふとしたことからそのなかに墜ちこんでゆく。園も、中砂も、妙子も、……。むろん〈私〉も、いつかはやうして滅びてゆくのだ。理由のない死。死こそは、みずから何もかもを定立することのない知、擬態の知が、かるうじてみとめることのできるただひとつの超越の地点なのだ。

映画のはじめのほうでは、周辺部にかくれていた死、あるいは病という緩慢な形をとっていた死（漁師の娘の死、小稲の弟の死、縋裂きの女キミの病夫、病床の妙子、……）が、半ばをすぎたあたりから、急速にあたりを征圧しはじめめる。転写によつて張りめぐらされていた形象の一角が、なすびされてゆく。無の浸潤に犯された〈私〉は、まさに死を指向する。

いま、<sup>エトス</sup>倫理に支えられてイデアを志向することが、真正のロマンティシズムだとしよう。それと似て非なる、偽ロマンティシズムというものを考えることができる。擬態の知は、死を架橋の焦点とし、エトスの替りにエロスや感性のふるえを充填しながら、求心的なロマンティシズムのまがひものを営むことができるのである。焦点とされる死が、どんなイデアの希求とも異なるのは、それが実現される時どんな形象も抹殺されてしまつて、そのあとに積極的な形態なり言語なりをのこさないことである。この指向のなかでは、感性は感傷へ

と変質し、美意識はエロスの的な憧憬へと置きかわる。この精神現象を‘三島現象’<sup>三島</sup>とよぼう。『ツイゴイネルワイゼン』という映像の全体は、三島現象の転写<sup>コトバ</sup>となっており、その解明を与えている、と考えることもできる。はりばての知、エロスのカ望の、解析概論。

中砂の直接の死因は、シンナーの吸い過ぎによる中毒死（事故死）であった。彼は、シンナーの手をかりて幻覚をむさぼろうとし、その過剰のなかで死んだのである。彼の死んだのは、屍体の埋まらぬはずの、そして武士の最期を暗示するものであるはずの、枯の樹の下、この土地の美意識の極めつけの場所であった。むろんのこと、二重身の死は、〈私〉の死の似容でもある。映像に溺れて自死した中砂は、〈私〉の幻影的日帯の転写である。彼は身をもって、その結末を示したのだ。しかし、紅ならぬ青い血（＝青地）という、はなはだ煮えきらない名のもとにある〈私〉は、そうした警告を汲むことのできないまま、自分を処するほどの思ひきりもつかず、幽明の境にさしかかっている。

\*

疑いようもなく描かれているのは、われわれという一時代の知のありさま、その病態と破綻の定跡である。

〈私〉はつねに、脅かされる存在である。それは、たしかにある‘声’をきいている。パスロ・テ・サラサーテ自ら演奏する“ツイゴイネルワイゼン”の音盤<sup>レコード</sup>。サラサーテが伴奏者に、なにごとか早口で囁いているのを、中砂も〈私〉も、あたかもそれが運命を告げる声でもあるかのように、なんとか聴きとろうと聞き耳をたてる。しかし、これ以上に滑稽な、また悲しむべき錯誤があるだろうか？ 断じてことばの源泉であるはずの、知の営みが、かりそめにも、すすんでことばの欠如態を、いずこからかの百命を待ちのぞむ食相な姿を、演じてみせるとは。

〈私〉と中砂とが耳を傾ける問題の音盤は、あるひとつの謎の象徴になっている。それは、はるか<sup>ヨーロッパ</sup>西欧からこの土地に流れついた、文明のひとかけらである。そこに隠されたことばを、大事な宝かなにかのように聴きとろうとする作業、これが、〈私〉や他の外国文学者らのしていることなのである。中砂は、“ツイゴイネルワイゼン”の音盤<sup>レコード</sup>を拵ちだすことによつて、〈私〉にそのよう

な謎ときゲームの所在を教えたのである<sup>(9)</sup>。もっとも〈私〉は、それを、ゲームであるとも、自分の知の営みを支配する制度であるとも受けとらずに、たんなるひとつの謎ときとして聴いてしまったのだが。

サラサーテの音盤とは、何であろうか？ まずその形状からみるべきなのだろう。それは、周縁から中心へとむかうように動く1箇の機械装置、ひとつの求心的な運動の存在をさししめしている。音盤の中心は空隙のままであり、中心の側から音盤を聴こうとすることはできない。

音盤のこのような形状は、そこに刻まれている音曲の内容と適切に呼応してもいる。ジャズの旋律に主題をとったこの“ツイゴイネルワイゼン”を通して、ひとはなにも聴くのだろうか？ ジャズとは、定住民のあいだを流れさすらう異教徒であり、被差別民であり、西欧秩序のなかには位置がはずその中心から疎外された周縁的な人々である。西欧の耳にジャズの音曲を通してとどくのは、たとえば、東方世界への空間的な拡がりに託された憧憬であるかもしれない。中心部における爛熟の果てのある閑塞をまぎらわせるようなものであれば、何がきこえようとかまわないはずである。それはちょうど、音楽のマーケットに、ブルースやタンゴやマンボやカリオンや、サンバやレゲエがづぎづぎに移入されるのと照応するような現象だ。——ところが、〈私〉や中砂は、同じ“ツイゴイネルワイゼン”を決してこのように聴くことはない。それは、彼ら自身がむしろある周縁の住人だからでもある。音盤を一緒に聴いたときに〈私〉と中砂とが暗黙のうちに同意したゲームとは、中心へ、ことばへと指向することなのであった。

(9) どうしてサラサーテの音盤が〈私〉のところから出てきたのか、については、準備稿は別の考え方をとっていたように思われる。それによると、㊸のあとにつづけて、

私 ……じゃ、失敬  
私は出ていきかける。

中砂 オイ  
中砂、サラサーテの盤をもって、私の方へ突きつけるようにする。

中砂 持ってけよ

→ 私 ……？

中砂 いいから持ってけよ

中砂は強引にレコードを私に押しつけてしまう。のやりとりがあって、音盤は中砂が〈私〉に貸したことになる。また、それに応じて、㊸はなく、替りに㊹につづけて、

周子 今度は向を取り返しにみえたんですか

周子が部屋から出て来て尋ねる。

私 レコードだ、サラサーテの自奏したチゴイネルワイゼンだが、どこを探してもみつからなかった

周子が、あっと声をあげる。

周子 それ、私の知り合いに貸してあるんです

私 ……

周子 サラサーテの音が入っている珍しいレコードを、長い間探していたというので、つい貸してしまいましたの。……すみません

私 そうか。……それでお前に訊けば分ると言ったのか

私は、ほとんど恐怖しながら呟く。

のセリフがはいることになっていた。すなわち、(i) 〈私〉に音盤を貸したのは中砂であり、(ii) 〈私〉はそれを終始忘れてはおらず、(iii) それは周子の遺失によって見付からなかった、のである。これに対して、弊稿では、㊸の5～22行目が追加されて、(i) 中砂が(たぶん〈私〉の留守中に)周子に音盤を貸した、(ii) 〈私〉はそれを知らない、(iii) 周子はそれを故意にかくしていた、ということになっており、これは第3稿でも基本的に踏襲されている。

さて、このふたつのシナリオの内、どちらがより生きているかについては、いちがいに言いかたない。はじめのプランでは、偶然の要素が大きく介入しすぎていて、小説の察知の能力ばかりが焦点をあてられている。それに対して後者では、音盤の所在が、中砂と周子の邂逅の秘密にひきよせられ、〈私〉の疑惑を裏付ける物証とされてしまうきらいがある。それに、〈私〉が音盤の手許にあることをしらないでいた、ということになってしまうのも、かんばしくない変更である。にもかかわらず、現行のシナリオの方が、後述するようと、サラサーテの音盤と周子との関係を明示するものになったという点で、一歩前進であると言えないだろうか？ すくなくもわたしは、そう考えておきたい。



中砂のものであった“ツイゴイネルワイゼン”のSP盤が<私>の手許にあった間というのは、<私>に与えられた猶予の期間なのでもあった。しかし<私>は、それを無益に越してしまう。こうして、ときが到る。

小稲がやってくる。豊子を連れて。小稲は、夢にうなされる豊子の寝言から中砂のことが盗み聞かしては、<私>のところへ、中砂の貸したものを取りかえしにくるのだ。1冊、また1冊、彼女はドイツ語の原書を持ち去って行く。<私>はとうした自分の商業道具であることばの塊りを、ひとから借りて当座

をしのいでいたのだ。これがいつもの<私>のやり口なのだが、むろんそんなことは疾うに露見してしまっている。あたりを見渡して見たまえ、これらの書物にせよ、調度品にせよ、いったいひとつでも借りものでないものがあるのだろうか？ その‘本当の’持主があらわれて返却を求めたとき、<私>は引渡しを拒否できまい。小稲が現われるたび<私>は本を渡す、それはあたかも、<私>の知がただの擬態として営まれていたことを証明するための、儀式ででもあるかのようだ。<私>の内実がどのような転写の繰り返しであり、それをひとつひとつひき剥いでいくとき、正体のない恐怖、むしろ正体のないという恐怖が湧きよってくる。そして最後にととう小稲が、サラサーテのSP盤の返却を求めたとき、ついに一切の猶予は絶たれたのである。

サラサーテの盤は、ひとつの謎を想定してはそれを解こうとする、中砂と<私>のあいだで設定されたゲームであった。ただし<私>は、そのゲームのいみを奥のところはわかっていなかったのだが。妻・周子は、SP盤の所在から<私>の目をくらませることで、同時に、このゲームのいみから<私>の目を外らせるのに一役かっていたのである。周子は、1個の欲望機械であるのだが、それは<私>のまえでは自覚を代表する。欲望は飽くことなく、充足ののち



に再びもとあった通りの欠如を再生するものであるから。それゆえ、この機械には、永遠に同じ軌道を描くという回転運動機械、そう、蓄音器という形象こそがそぐわしい。<私>と中砂の知の擬態ゲームが進行するのは、この蓄音器の回転板ターンテーブルの上において、なのである。そうであるからこそ、第1頁に掲げた写真のように周子は、ヴィクトローラに凭れて、胎内からの響きに聴き入るように恍惚とした表情をみせているのである。

このように考えるなら、音盤は周子の手許にあることこそふさわしく、それがいつものまにか彼女の手に渡っていたというのも当然であると言える。「欲しかっただんです」(S83)と呟く周子は、決して中砂との‘思い出’をなつかしんでいるわけでも、また<私>と中砂(ないし<私>と小稲)の間の女情を嫉妬したわけでもなくて、ただ彼女自身のメカニズムをいとおしんでいたにすぎない。



## 7

結末にいたって<私>は、突壁な狂気と錯乱へと踏みこんでゆくはずだ。しかしこの作品は、<私>をみまうところの狂乱を、肉付けをもって映像化するという点では、それほど首尾よくことを運んでいまいように思われる。それはひとつには、ここまでの映像の系列が、<私>という転写の中心を必須としておきながら、最後になってそこを離脱し、<私>との急速な距離化をはからなければならなくなっている、という、矛盾した要請のまえに立たせられたため

であろう。これはこの映画が映像の文体として一人称体を採用していることの、予想された帰結でもあるのだけいども。

この映画は、完成に到るまでに、すくなくとも2度、結末のプランを変更している。

いちばんはじめ、準備稿の段階では、おしまいのシーンは次のようであって、**<私>**の破滅（発狂と死）が象徴的に示唆されていた：

### S83 (= 86) 中砂の野・狂歌

（付録 P.59 第3段2行目相当部分まで、略。）

イネ 豊ちゃん、おいで、早く！

と叫ぶ。

今にも走り出しそうな様子には私は危うく抱きとめる。

私 何と言ったんです？ 中砂は何て言ったんです？

イネ 豊子は俺の子じゃない、青地と家内が間違いを起して抱えた子供だ

私は壁に打たれたように立ちすくむ。イネは狂ったように寢室

へ駆けこみ、

イネ 豊ちゃん！ 豊ちゃん！ ああ、豊ちゃんが居ないわ、豊ちゃんが  
行ってしまったわ！

と口走り、泣き声を上げる。

その間にも干ゴイネルワイゼンは鳴り続け、私は中砂の呪縛か  
ら解き放たれたように廊下へ走り出る。逃げるのである。

### S84 闇の道

闇の道を突き抜けるように私が走ってくる。

私 (見る) ……！

闇の光に輝き出されて桜の木が一本。

その下に黄色い着物の少女が私を待っている。

豊子 ……お父様。

少女は初めて、ニッと微笑む。

その妖しいほど美しい笑いのクローズ・アップ

〜了〜

このプランは採用されなかった。その理由はむろん定かではないが、つぎのよ

うに考えてみることも、できるかもしれない。

準備稿のラストは、明らかに、フェリーニのフィルムを下敷きとしている。一種の本歌取りであり、その自身、転写の原理を積極的に応用するものであると言ってもよい。かれこれ10年以上も前、『世にも怪奇な物語』という邦訳題名で公開されたその作品は、E.A. Poeの原作ばかりを3本あつめたオムニバス映画であり、その第1作をロジエ・パティム、第2作をルイ・マル、そして問題の第3作を下、フェリーニが監督している。この粗筋をいえば——ハリウッドのハンサムな若手映画スターが映画祭出席のためローマにやってくるが、空港に着くやたちまち揉みくちゃにされ、TVショーのインタビューでも授賞式でもアホらしい質問責め、ついにはすっかり現実感を喪失してしまう。そして賞品のスーパーカー、フェラーリを受けとるなり早速それに乗りこみ、深夜の街並みを大声でわめきながら気狂いじみたスピードで乗回すうち、町外れで通行止めにつかかってしまう。一旦はひきかえそうとするが、見ればコンクリートの橋が架けかえ中で、なくなっているだけではないか。こんなもの並びこえてみせると全速力でとってかえせば、張ってあった鋼線に気づかず美事に首がちぎれてゴム毯のように対岸にとんでゆく。その全てを任組んだかのように妖しく対岸で微笑む謎の少女。



鈴木清順「爛熟の美学」

極彩色浪漫ミステリーの世界

このラストは十分に有名であるので、狂童女が美しくも妖しく微笑めば、たしかにそれだけで、主人公の破滅＝死と他界への移行とが含蓄されてしまう。『ツイゴイネルワイゼン』の準備稿が、これをふまえようと、いくつか伏線も張ってみているのもたしかなところである。たとえば、第2稿以下では消えてしまっているが、豊子が白い風船をもってあらわれる2つのシーン。フェリーニのフィルムでも、例の狂おしい美少女は、まっ白い大きなゴム靴をもって幼女のように現われ、主人公を非現実の世界に誘うようにまねいたのだった。(この少女は、幼女島願望の象徴か、それとも、いかなる悪性の手のものか?)

左頁下の宣伝用コピーにもあるように、『ツイゴイネルワイゼン』がミステリー仕立てを睨みのひとつにしていたことは、はっきりしている。ということは、『世にも怪奇な物語』が明々白々に念頭におかれていた、ということだ。因みに言うと、ルイ・マルが監督した第2話は、アラン・ドロン演じるウィリアム・ウィルソンであり、いわずとした二重身物語の傑作である。(主人公と二重身は、同姓同名のウィリアム・ウィルソンなのだが、頭文字をとると、WW. となって鏡映文字であり、読んでも‘double you, double you’となるでしょう!) このなかでは、主人公らは、学生、軍人など、いつも制服効果とともにあり、欲望機械ならぬ街の娘をつかまえてきては、生きながらに生体解剖を試みようとする。そして、邪魔な二重身を刺殺したあと、アラン・ドロンは、教会の鐘樓から墜落し、墜死してしまうのであった。——だから、ラストでフェリーニの狂童女が登場するということは、第3話ばかりでなく、その第2話(二重身譚)までをも、『ツイゴイネルワイゼン』がその原型＝本歌として抱えている、ということを読み取ると考えてもよい。ここにわいわいは、中砂が<私>の二重身であるとする見解の、もうひとつの傍証を見出したわけである。

この準備稿のラストは、あまりにフェリーニばかりであるところかまらなかったのが、捨てられてしまう。そしてそのつぎには、<私>が汽車に轢かれて死んでしまう、というような結末が考えられていたらしい。藤田敏八の証言(『映画芸術』28-2:66f)によれば、たしかにそうであった。この結末の詳細については、それ以上にたにも知ることはできないので、推測のしようもない。しかし事実として<私>が事故死してしまう、という現実的なラストが嫌われたせい

もある。このアランも探られなかった<sup>(10)</sup>。

現行のラストは、このように、多くの曲折を経てきたものである。このエンディングでは、何がどのように変わったであろうか?

まず最も注目されるのは、豊子と<私>との関係である。準備稿での旧ラストにおいては、豊子は<私>に、「お父さん」と呼びかけている。これは、豊子が自分の子ではないかとする念慮が、豊子の側に転写され、豊子自身の口から出ることばとして<私>が聴いてしまうという破滅的な精神状態の表現になっている、とひとまず考えられる。ひとつの関係妄想の完結である。(これに轢死がつけ加わるなら、スリラー仕立ての風味もブレンドされるにちがいない。) それに対して、第2稿、第3稿に見えるようなラストでは、豊子と<私>をめぐり関係妄想の要素は、すっかり脱落してしまう。豊子は、中砂のことを「お父さん」といい、<私>のことを「おじさん」といっているわけだ。このような性的カ望の均衡は、むしろ<私>のものであるはずもない。豊子自身はもはや狂童女ではなく、1個の理性的な存在者、中砂の代理人としてふるまっている。あきらかに、<私>のしらなかつたもうひとつの秩序ある世界が、存在している。

渾沌と大狂乱の渦が一切を圧倒していくかにみえたかつての結末のかわりに、ここでは、相対立するふたつの秩序の並行関係が提示されている。<私>のいる場所は、その片側、この世の正気のふちにあり、もう片側へはすんでのとこ

(10) 準備稿のラスト(豊子の「お父さん」とここにいうラスト(汽車で轢死))

とのどちらが早い段階の腹案であったのかは、じつはもうひとつはっきりしない。轢死のほうがあとであるというのは、一応の推測である。藤田敏八は、轢死の結末を「顔合わせのときにそう言われました」と同じ記事のなかでのべているが、顔合わせのときに準備稿が出来ていない、などということがあるだろうか? もっともほかに、轢死が準備稿のラストに追加されたはずのワン・シーンであった、という可能性も考えられる。轢死も同じく「交通事故死」であるという点では、フェリーニの撮ったラストとまだ軌を一にするものであるから。(現行のラストにしても、橋をつかっているあたり(S88)、なおフェリーニからの連想図を抜けていないと、言えないこともない。)



るで踏みこんでいない。だからこそ〈私〉は、船出しようとする壺子の、手招きをうけるのだ。映像は、混乱のうちに途絶するのではなく、ひとつの孤獨を映しだして終る。

こうした並行関係がなぜ成立つようになったかと言えば、それは、〈私〉の生活圏に対する‘異界’をば、実在するもののように積極的に樹てたことに拠ってだ、と告げるだろう。死んでしまったはずの中砂、そしていままた壺子の属する世界が、それである。〈私〉はそれを、橋のところから幻視する(S88, S89)。それは、遠い海の彼方、精霊の流れゆく先、柳田・折口学にいうところの‘妖々国’であるらしい。

このラストを観る者は、〈私〉がここでついに壺子の手によって臂ごと異界へ拉致されてしまったのだ、と考えるかもしれない。それとも、〈私〉は壺子の招きに応ぜずひきかえして、自分でも生死の定かならぬ境位のまま、旧のような生活を再開することになった、と考えるかもしれない。それはたぶん、どちらでも構わない、どう考えてみても同じことである。かつてどんなドラマに殉じようとしたこともない知性(の似姿)、そもそもどんなことばのために身を投げだそうということもない知性(の似姿)が、自分と対立するものによって打ち倒され滅ぼされるはずもないのである。それは、どんな対立のまえでも無定型に生きのびてゆき、いつのまにか‘異界’にも移行してしまうようなものなのだ。〈私〉はすでに招きをうけたのだから、早晚、‘異界’へとおもむくであろう。狂乱の強いるたとえようもない孤絶や緊張や苦悶にくらべれば、どのようなものであれともかく‘異界’が存在してくれていることは、慰藉ではないか。そこは〈私〉が、最後に回歸すべきところである。

〈私〉に‘異界’の実在を垣間みさせるという現行のラストは、たしかにく私〉や多くの‘私’に打撃を与える、言うなれば反知性主義的な、結末である。それはよい。ただし、その結末を映像のなかに開示するために、鈴木清順は、「生きていゝひとは死んでいて、死んだひとこそ生きていゝ」という特異な対称律を、ひとつの公式として編みださなければならなかった。これはこの物語につけ加えられたさいごの転写であり、この転写の結果、〈私〉の生活圏と中砂のいる‘異界’とが、新たに全面的な鏡映関係にはいることになる<sup>(11)</sup>。

これはたしかに、ひとつの完結である。この映画がここでこのように終ることに、ぶつうなら文句はあるまい。しかし、よく考えなおしてみると、この完結をひとつの失点にかきかえてもよいことに、気がかされる。これにはおそらく異論がありうるだろうが、すくなくともわたしは、そう判断している。なぜならば――

生者の世界と拮抗し、ここで生者の世界を根こそぎ相対化するものであるはずの、‘異界’は、どのように樹てられたか？ それは、〈私〉の視野に収まる性質のものではない。だから、映像のなかでどのように形象をむすぶというわけにもいかなない、ただ、指標を通して間接的に示されるだけのものである。大文銭の草履、浮燈籠、魂あくりの舟、…… 二れらが‘異界’をさししめす指標としてはたらくのは、民俗的な厚い沈澱の層を踏まえる限りでのことだ。さいごの転写は、それまでの諸形象のあいだの転写と異なり、この土地固有の集合的な無意識に依拠している。〈私〉という知の営みが、この沈澱に基盤を

(11) このラストをおもいついてからそれを撮りあげるまでのあいだに、鈴木清順、監督にはなんらの逡巡も生じなかったのであろうか？ はじめわたしは、準備・稽からの変わり具合やら何かがら察して、たぶん迷いに迷い、撮りおえてからもいちまつの未練をのこしているものと、想像していた。ところがどうも、そういうことではないうようである。第2橋から第3橋までのあいだに、十分な練りなおしをしてみるだけのかなりの時間があつたと思われるにもかかわらず、両者は基本的に同じマランの上にとつていゝ。それに合宿にもずっと一緒であつたキャストのひとり、紅沢ひかる(看護婦役)も、‘あれははじめからあのぬらひです’とわたしに証言している。

もたず、もっぱらその表層で転写を重ねながら生えひろっていったにすぎないのだとすれば、この集合的な無意識の沈澱に呑みこまれ、そこに押しながされていってしまったとしても、まったく無理からぬことと言えよう。しかしそれにしても、〈私〉をそのようなものとして最終的に映像のなかに居るためには、映像の戦略は、この民俗的な沈澱を無条件で味方につけているのでなければならぬ。じつはこここのところに、(少なくとも)2つの問題が孕まれている、と思われる。

まず第1に、このような戦略では、あらゆる擬態のタイフエのこらず片付けてしまうわけにはいかないたろう、と考えられる。この土地の固有心性の首む「異界」への追憶や憧憬をそのまま思想内容とする、一連のタイフエの知的な営みがある。それらは、ありもしない「異界」をさししめす指標のひと束をとりそろえていること、それによって生死をも超えたりアリティを呈示する仕掛けになっていること(『七生報風』)を、共通の特徴とするだろう。これらよくあるタイフエの知的擬態を討ちもらしてしまっても、かまわないのであるか？ なにしろ、そうしたタイフエの言説が「近代」知性を攻撃する手口と、ここでの映像戦略とが似すぎているのだから。それでは、三島現象も訴追するわけにはいかなければいか。

これに関連するさらに重要な問題点として、第2に、『ツィゴイネルワイゼン』のような映画を撮るといふ「知的」な行為と、そこに映像化された「知的」な存在者=〈私〉との関係が、どのように自己了解されているのかという疑問がある。この関係がはかられていないと、映像表現は、完結するはずがない。この結末を撮る人々も、〈私〉と一緒に「異界」にさらわれていってしまうという最期をむかえるしか、ないではないか。それぐらいならいっせ、旧イラスト、いや増しにっのりゆく〈私〉の潰乱を暗示するというだけのほうが、まだ納得できるものであるだろうに。

結末は、この映画がどのような位置感覚を具えているかをもみるのに、まことに好適なのである。「右すぎも左すぎもしない、前でも後でもない、まんなかのあたりがよい」とする鈴木清順監督、あるときは生活のための映画であるといひまたあるときは道楽だといひ鈴木清順監督には、なお回避してやまぬ核がある、という気がしてくる。映画という、実生活にかかわる転写の玩具をもち

あそぶことは、どのような知性であるのか？ それを直接語らずともよい、ただそれがありきたりの知性とは異なることぐらいは言ってほしい。映画を撮るといふことの根拠が映像のなかに繰りこまれてある、ということが肝腎である。現行ラストのフランをとるとき、映像戦略の足跡が齧かされることになるかもしれないという危険を、ちゃんと読んでいなかったのですか、清順さん？

わたしは言っても詮ない注文を繰りごとのようにのべているのだろうか？ そうかもしれない。それも承知でおおいえば、旧イラストに替えて追求されなければならなかったのは、知の潰乱それ自体、転写のメカニズムの瓦解それ自体を、形態化し、映像化するという方向であった。若しもこの作品が、〈私〉の狂乱を中砂や風景に転写し彷徨のなかに押しながしてしまうというのではなく、そのかわりに、〈私〉の狂乱それ自体を標的とし、それを社会という名の装置の効果のように映像化していたならば、恐るべき作品として、永く気懐にとどめられることになったであろう。むしろこれは、まだ誰か見た者のいなり恐ろしい映像であるだろうが、といしか、この映画の良質なテストとしてふさわしくはないのである。

\*

結末の不如意は、さらにわれわれをその失へとかりたてる。

この作品は、知の擬態を映像化するうえでいちぢるしい成功をおさめた。それではそのような映画表現が、知の擬態を喰ひ破ろうとするときの、なにか手掛りになるのだろうか？ いや、どううまくはいかぬ。

〈私〉と〈私〉をめぐる語々の形象は、映像のなかで、その実態へと衝突することのないうままに、どこまでも転写の系列をたどってゆく。あのザアシー、<sup>ツィゴイネルワイゼン</sup>折さだめぬ漂泊者のように。中砂も、また門付けの一行も、こいら行方もいれず流れゆく漂泊の形象であり、この作品の焦点もまたその上に食わせられていた。サラサーテの原曲にしても、彼が旅先でがパストで聴きなすんだ旋律のひきうつつであり、またしてもひとつの転写の産物である。この作品、『ツィゴイネルワイゼン』もその転写の系列に属するものならば、漂泊者のように、風俗のなかを救済ある映画のなかの1本として流されてゆくのかもしれぬ。

——にしても、この映画の功績は大きい。それは、同じく複製=転写という

題材を扱いつつ、見るべき人らの方法的な対処を含まない厭厭の『影武者』よりも、はるかにすぐれた作品が存在できるという証明になったことをいつているのではない。そうではなくて、知の疑念を破砕しつくすまでの徹底した理性と狂気の映像を、われわれはまだだれも観ていない、という大いなる飢餓を残した、という点においてである。こののちの語るに足る映像は、この飢餓を糧として出発する仕事か、きつと与えることになるだろう。(了-110枚)



なぜ、この忙しさをなかに、いささか島ちがいのこんな文章をものごとくしたのだからか？ 本当のところは、わたしにも判らない。しかし、書きはじめた当座の思惑をこえて、わたしがこの作業にのめりこんだのはたしかである。

映画を観た者はきつと誰でも、これが自分ひとりのものであると思いたいのである。だからひとが同じ映画について変明に論評していたりするのを見ると、嫉妬に似た堪えがたさを覚えるのではないだろうか？ すくなくともわたしにはどうした狭隘な思いこみがあり、ためにそうした文章からほとんど目をそむけてきた。だからたまたま『ツイゴネルワイゼン』を観る機会があったとしても、今回のような特別な事情でもない限り、よもやそれについて何か若こうとは思わなかったにちがいない。思えば奇しき縁しであった。こういうことがあってよいのかと疑うほどの偶然によって、『ツイゴネルワイゼン』とわたしが結ばれているのを、ある日気づいたのである。ここには運命のようなものがあると、わたしはほとんど信じた。

いまこの稿を書きおえ、そうした運命のようなものにとにかく応答した、という空塔の念がある。読みおえた方々に、この文章が無用のいらだちを与えるものではないなら、幸いである。

ともかく妙にたのしい映画だったね。この作品は〈死〉がテーマには違いないんだけど、全篇を通じてあそばされているその〈死〉が実に心地よかった。いわゆるカんで主張するセリフはひとつもなくて、どのセリフも淡淡と、しかも、全篇に、その〈死〉の匂いが漂っていたにもかかわらず、その〈死〉がご大層なものにはなっていない……、いわゆるドラマの抑揚というもの意識的に避けている。全体的な印象としては「昼顔」や「突然、炎の如く」を観たときのような気分を感じたね。

長谷川和彦氏(4/28読書新聞)

「解説」朝倉俊博

暗黒の時代への序奏は昭和の初期から不気味に奏せられ、金融恐慌、天災、凶作がうち続く中で狂乱のフアシズムへ突入して行く下地が着々と整えられつつあった。テロが横行し、人々はエログロナンセンスに走り、安酒をかつ噴らつては「君恋し」「紅屋の娘」「酒は涙か溜息か」「影を慕いて」などの流行歌をそつと口ずさむ時代でもあった。そんな時代を背景に一枚の奇妙なSP盤に取り憑かれた二組の男女と一人の女がいた。独逸語学者青地豊二郎とその妻周子青地の友人中砂とそれの妻園それ以後に中砂の妻になる芸者小福である。奇妙なSP盤というのは作曲者であるサラサテ自らが演奏している一九〇四年盤の「ツイゴネルワイゼン」だ。何が奇妙なのかというとこの盤には演奏中のサラサテが伴奏者に向かって何事かゴソゴソ言っている声そのまま録音されてしまっているのだ。その意味不明な冥府からの声に誘われるようにして登場人物達は怪しい物語を織りなして行く。

たとえばひとつの音楽、この映画の物語の展開はシェーンベルグの弦楽四重奏曲第一番の構造を想起させるものがある。痛切なまでの静寂につつまれた主題の展開が四つの弦楽器によつて、つぶやかれ、歌われ、時には小さく呼び声を上げ、沈黙し、闇の彼方へ没して行く。たとえようもなく美しく悲しい曲である。ちなみにこの曲が作曲されたのが一九〇四年、日露戦争勃発の年でもあった。



ここで映画のストーリーを簡略であるにしても、明かす訳にはいかない。「今度の映画は、生きている人間は本当は死んでいて、死んでいる人が本当は生きています」という一種の怪談ですね。情念や因縁は何ひとつない、現代風の、ノッペラホウな怪談を、やさしく、面白く、極彩色の娯楽映画に仕上げてみるつもりなんだです。鈴木清順監督が語っているように、この映画は極彩色浪漫怪談と言わなければならない。だから、観る者はサラサテの「ツイゴネルワイゼン」の一種狂気じみた官能と物悲しさに満ちたヴァイオリンの音にひたりながら、男女の愛憎劇の織れ織りを観る内に知らず知らずと腐りかけた水蜜桃の強い芳香の中で夢幻の迷路を彷徨い、そこかしこに仕掛けられた、格様、あぶり出し、万華鏡に歓喜の声を上げながら、やがてはたつぷりと甘美な死臭につつまれることになるであろう。時はまさに一九八〇年の春四月である。けれども、鈴木清順はこうも言っている。「今度の映画は撮り終ってみなければ、何がどうなるのか、さっぱり見当もつかない」サテ、例のサラサテのゴソゴソだが、「こんとこはとはして奏ろう」と言っているらしいというのが好事家の間での定説である。

CN 116 HASHIZUME, Daisaburo  
¥240.- 1981-1-31