

「異郷」としての映画

Film as a foreign world

関 愛 善

1. はじめに

人間の死後、時間的には未来にあたるが、この時間の未来を「冥途」と言っていたようである。そして時間の未来である冥途に対して、未来の空間、その理想郷を求めて「常世」を思い描いたという。この常世と冥途は、同一視されることになるが、これはつまり、神と祖霊の混合を意味するとみていいだろう。これらの異郷が持つ性質の、現世との時間と空間の「尺度の相違」は常に考えられてきたと折口信夫は言った。そして時間と空間の相違以外に、我々との身体の違いについても考えられていたという。身体の違いとは見たことのない外国人の外見の違いだけではなく、人間の姿とは異なる、たとえば妖怪や未完成霊魂の変貌した姿、自然の植物や鉱物も広く含まれている。なぜなら、異郷には、神、祖霊でない、それ以外のものの所在の「もう一つの異郷」があるとされていたためであ

る。このもう一つの異郷は、様々な説話や伝説によって日本文芸と深く関わりを持つてきたのである。

当たり前ではあるが、映画のもつ特性のなから時間と空間の変容可能性を取り上げて考えれば、その映画で表現される世界は、折口信夫の言う異郷の時間と空間の尺度の相違する世界でもあり、それらの条件を満たす映画として、たとえば鈴木清順の映画の特徴としてよく指摘される時間と空間の非現実性にその異郷の世界が実現されていると、ある意味、清順映画自体が異郷の表象であると言えるのではないか。

折口信夫は、「文芸に求めてゐる所と、異国情調とは常に並行して進んで来たもの」(「異郷意識の進展」)とした。多数の人々で構成している社会というものの中に属され、その構造の便宜上、普遍は求められ特殊は排除されがちである。また複数が優先され、時に個々は犠牲を強いられる。その社会において、東洋、西洋を問わず、また、古代、中世、近代と現代に関わらず、人は現実を忘れるため

の手段を必要としてきた。その手段の助けになったもののひとつに

宗教があるのは言うまでもない。また、人間は空想をすることで現実の苦しみを忘れようとし、その空想のひとつが文芸になり、空想の手段はより多様化され、現代においては動く絵画として、人間の超現実的な夢や妄想を映像と言う媒体がある程度人々を満足させてきているのも事実である。折口の言うように、人は現実、今現在とは別の時間と空間が存在すると信じようとして、理想郷、ユートピア、そして「あの世」という異界概念を生み出してきたことも確かだ。異郷、つまり今の言葉でいう異界とは、時間的にも空間的にも現在とはあるつながりを持ちつつも独立していて、人々の憧れでありながらも畏怖の対象でもある。畏怖の対象となるのは、もう一つの異郷の存在のことで「現世の束縛・苦痛・不自由から解放した、自由な世界を考へる心が、当時の生活状態に順応して、二種の異郷を形づくつてゐた⁽¹⁾」というように、折口の考えた二つの異なる異郷の一方がもたらすもので、ふたつは時には対立（神に対して精霊）して、時間によってあり方が変化（神と祖霊の習合）してきている。それはつまり人間界と幽冥界に入ることができない存在、それ等が属するのがもう一つの異郷である。その存在とは、妖怪や精霊を含めて、完全なる死を成し得なかった霊魂のことで、これらは神や祖霊がいる所にはいくことができず、常に人間に近寄り悪い影響をするとされるので畏怖の対象でもある。このもう一つの異郷の存在は、たとえば映画『陽炎座』の「おイネ」と芝居小屋の子供たちのよう

に、現在まで文芸でよく見られる性質の存在である。

異郷、異界という用語の問題は、現在の異界という用語の前史を遡ると、わたしたちの世界、現世以外の世界を指していた、上代語からの異郷、他界、あの世、幽冥界、折口信夫の言う祖霊の常世、または来訪神、「まれびと」のいる所在としての常世と「神ならぬもの」精霊などのいるもう一つの常世が用いられるが、同じ意味合いとしてこれらは広範囲で「他界」でまとめられる。異郷と他界、こういった名称には様々の事象があり意味合いの変化があるにしても、結局異郷と他界、常世は神や祖霊、死者、妖怪と精霊、つまり現世の者以外の者が居るところに帰結されるので、現在はそのすべてを含蓄する⁽²⁾「異界」が多く使用されている。本論では異郷と同概念として取り上げることにする。

日本の映画史において鈴木清順はどのように扱われてきているのだろう。清順の映画は、増村保造や大島渚のように時代の新しい波を形成したわけでもなければ、時代の異端というほどの自発的な積極性を持っていない。あるときは、ただ軌道から外れて一時的話題を起こしたくらいの扱いもあった。さらに日本映画史のなかで言及される部分もかなり少ない。日活時代の映画はどうかアクションの枠に入るかもしれないものの、どのジャンルにいれるにも違和感が残る。その鈴木清順の映画には大正ロマン三部作と言われる『ツイゴイネルワイゼン』（一九八〇年）『陽炎座』（一九八一年）『夢二』（一九九一年）の異色の作品があるのだが、大正という括り以

外に、『ツイゴイネルワイゼン』と『陽炎座』についてはもう一つ指摘されている特徴があるが、それは両映画のもつ非現実的な空間と人物などによって現れる死の世界や異界というテーマである。そのため怪奇映画^③としての見方もある。しかしながらこの映画らは、いわゆる露骨な恐怖の映画でもなければ明らかな怪奇映画とも言いにくいものがある。怪奇映画の意図するものと鈴木清順の映画は根本的に異なるのである。その根本というのは、清順の映画が持つある種の文芸性であるが、それは単に、文学を原作にして映画として組み合わせているからではなく、それ以上の解釈の可能性を含んでいるためである。また、この鬼気感を帯びた独特の異界の雰囲気や、「怪奇映画」というジャンルとしての括りで表現するには埒が明かない。強いて言うならば日本伝統芸能に見られる馴染みの素材を扱った文芸映画というのが正しいのではないか。この馴染みの素材とは、いうまでもなく、能楽や歌舞伎に見られる人間以外の存在であるが、その世界は必ずしも恐怖だけを催すのではなく、いわば文学的情緒性を持ち合わせている。清順の映画のどこにも一人称でも三人称でも直接、自分が生者なのか死者なのかについて気づいている人物もいないし、現世でないと言及するところもないし、そして間接的にもそれら示そうともしない。(泉鏡花の作品が完全な怪奇小説としては分類されないのと同じように) 雰囲気や背景、人物の状況によって観者に自然に読まれているのみである。しかし状況で読み取れるのは日本人においてそれとなく解るような異界やあの

世の記号のようなものが散在しているためである。その異界のしるしのような様々な要素がどのようにして普遍化されてきているのかを考えれば、やはり古典芸能、文芸の役割は大きかったのである。

折口によれば、日本の古典芸能も文学も異郷意識からもたらされたものである。たとえば、何らかの原因で現世から異郷へ出向き、彼方を体験して戻った人々の物語が最初は口承され、説話や伝説として記録され、一部は歴史の意味合いも帯びて語られてきたことが、伝統芸能の能楽や歌舞伎のテーマに妖怪や死者、鬼神といったものが多いことや、また文学の題材にも多くみられる起因であるという。それらを体系的に整理できたのは民俗学という近代の学問である。

繰り返しになるが、折口信夫は芸能と文学の発生を同じく古代神信仰から考えたし、現在の民俗学は様々な地域で見られる神信仰や祭り、説話、風習、衣装、食、葬礼の仕方、伝統の慣例から古代とのつながりを探る方法論があるが、それらによって死生観や異郷、異界観などが特徴づけられている部分も多いのである。たとえば、図像学のような役割、酸漿、橋、廃墟、船とか切り通しとかが暗示するものを見て推測できるようになっている。そして文芸に取り上げられるのは、「完成した靈魂」よりは、事件性の豊富さからでも物語になりやすい「未完成の靈魂」^④が多いのは言うまでもない。

映画で自然と表象されている空間は日本人における異界空間に対する遺伝的イメージであってこそ形成されているともいえる。もちろん船、廃墟などが象徴している異界への入り口のような共通のイ

メージと役割は東西問わず存在していたのだが、酸漿、鈴や囃子の音などで表現されるものは日本固有のものといえよう。この異界の表現のなかに日本文化の独特の表現を探り、民俗学の観点でみた鈴木清順の映画のなかにある異郷を成す要素を取りあげ、民族にとつて異界の概念がどのように発展してきて文学や文芸に普遍的に収められてきたのか、また日本人における異郷の心情を語った折口信夫のいう異郷意識の起因とされる「あたゐずむ」という、すべての鍵になるものと、文芸や映画にみられる、もう一つの異郷の世界観を考察していきたい。そして現在の映画における異郷概念の精神史なるものを、映画を通してその可能性についても考えていきたい。

2. 映画と二つの異郷

わたしたちは、他界信仰ともいえる、死者のいる世界、いわば「あの世」という実体性のない観念を二十一世紀の現在でも日常生活のなかでなんとなく受け入れてしまっている。というのも亡くなった家族や友人、知人のことを「あの世でゆっくり休んでね」、「あの世でも喜んでいるでしょう……」、「あの世で見守ってくれるはずですよ……」などの発言を躊躇うことなくする。さらにはテレビのインタビューのような公然の場でも平然として行っている。まるであの世という実体が分かっているかのように、死んだ人のことを語る他界概念を自然と持ち合わせている。それはなんの科学的根拠に基づい

ているわけでもなければ、聞く側もその根拠を求めもしない。死者の世界の真意については誰も異議を申し立てないし、暗黙の了解とされている。だからといって必ずしも死後の世界について確信しているわけではない。それは習慣的問題で、昔から「なんとなく」というようなかたちで、現世とは異なった空間的、時間的異界がどこかに存在するかもしれないといった、希望とも言えるものが潜在的に人々の意識のなかに棲みついてきた観念で、もはや必ずしも宗教的意味合いではないのである。しかし文芸のなかではいまなおいきいきとした観念でもある。

異界とは相対的な概念であり、まずは空間的ニュアンスが強い概念であり、その中には時間的性格も持ち合わせている、と小松和彦も指摘するが、それは折口の語る異郷概念と変わらない基本条件として今に繋がっていることが分かる。そして人々それぞれの立場や環境によつてそれぞれ異なった異界があるが、空間的ニュアンスの異界とは、今いる所からなかなか行くことのできない遠い場所（実際の距離以外のものも含めて）で、非日常の空間である。時間的性格とは個人や団体における死後の世界としてのことをいうので、先に述べている、時間における冥途、空間における常世と同じ概念で語られていることが分かる。異界は「わたしたちの世界」である日常生活の陰の部分、奥側の部分を構成しているのである。「じつは、人びとの日常生活、世界は、異界がなければそもそも成立しないのである」⁽⁵⁾と小松和彦の言う通り、相対的な概念としてお互いの存在

認識の機能を為す日常と非日常（祭り）、人間界と幽冥界、光と陰、男と女というように、古代からいままの我々の世界は二元論的構造によって認識されてきたことは間違いない。折口は大正五年「異郷意識の進展」のなかで、この日本の祖先の世界観にある「二元的世界観」⁽⁶⁾について認めながら、後年「民俗史観における他界概念」（昭和二七年）⁽⁷⁾においては「この世界における我々さうして他界における祖先靈魂。何と言ふ單純さか」⁽⁸⁾と語り、対立的世界観、現在の私たちに對する祖先靈という二元的構造への限界を懸念する発言をする。これは矛盾ではなく、人間界における私たちと他界についての「祖先靈」にのみ限定された、近代の民俗信仰の單純化された構造上の問題を指しているだけであつて、そもそも限界のあるこの單純構造に、それまでの伝承説話など、研究過程で発見してきた精靈や妖怪、古代神の存在を確認し、その模索としてこのように決着させていくのである。二元論的單純さの限界からの逃げ道として、人類の文化と歴史は二つの間にその「境界の空間」を見出している。それが空想に基づく非在的存在である神とか理想郷や幻想であり、精靈や妖怪という顕現として古代からの文芸・芸能文化に現れているし、さらには映画にも表れている。

人間界と幽冥界、この二元的世界観という対立を考え出したことは、現世に對して、「ある距離を隔てた処に」、「われわれと生活条件を異にした土地・種族」の異郷があるとする考えと同様のものであり、また日本で宗教神と祖先神が混合された信仰の歴史からの淨

土と祖國を同一視する特徴をみせることで、民族が接觸し他民族のもつ慣例や物語は経験したことのない異郷の物語として現れ、神の居る異郷が、海外、天上だけでなく山などの地上にも神の所在地を思うようになる要因であるとした。地上にも異郷を見出す過程で、異郷に魔術の要素が加わり、近くにゐるため危害を与えやすい存在として浮上してくる。それがもう一つの異郷の現れである。

折口の異郷、このもう一つ他界観を詳細に分類すれば、「まれびと」がゐる常世と、「邪惡の屯聚するところ」として「小さな神（精靈）」がゐるとする場所があるが、後者は人間界に近よつて災いをするという。折口の異郷、他界論は、「まれびと」の発見による変貌もあるので、折口の論述を一言でまとめるのは難しい。折口は同様の内容を数多くの論文に分散させていて、それぞれ内容と用語が変化することもある。折口信夫の論文に繰り返が多いことについて、廣末保は「考の変化」はあるとして、それだけではなく折口の場合は、増殖と多様化の試みであつたとも指摘している。⁽⁹⁾

清順の映画『ツイゴイネルワイゼン』で示された、青地と中砂で象徴された二元的世界観と『陽炎座』に見る異郷や境界的象徴は、これまでの民族のあり方と他界信仰の現れである。映画のなかの青地豊次郎と中砂の存在は多数の比較対象として映画を二元論的に捉えさせる役割でもある。先にも述べた私たちの世界認識の方法である二元的世界観のような、普遍と特殊、死者と生者、あの世とこの世の対立である。そしてその二つの間には切ることのできないつな

がりとして境界が形成されている。中砂という人物とその周辺には、折口信夫の「まれびと」概念を浮かばせるような古代信仰における日本の神の出現を思わせる象徴的シチュエーションと場所、もの、人物が揃えられている。境界とは二つの世界のつながりであり、思想の柔軟性、想像力の源になる。小松和彦は次のように説明する。「異界の問題を具体的な資料にそくして論じようとすると、必ず直面するのが「境界」の問題あるいは「異界との交流の仕方」の問題である。というのも、人びとに関係があるのは、日常世界・領域から遙か遠くにある異界ではなく、異界と日常世界との出入り口、つまり「境界」だからである。多くの異界をめぐる物語は、異界と境界をめぐる物語であり、異界からやってきた者たち（神や妖怪たち）や異界へ赴いた者の物語である」というように、この境界の性質はもう一つの異郷と同様のものとして見ている。

映画の初番から川や船、酸漿など異様な風景を出している『陽炎座』、品子から貰った手紙によって松崎が向かった金沢は異界への入り口としてはつきりと現れる。金沢に着いてからの松崎にはすでに日常は存在しない。そして終いには、死んだはずのイレネ（おイネ）と交じりあうことでこの世のものとしての条件を喪失してしまう。そして境界への接近が容易になる。彼の踏み込む空間、祭囃子に導かれて辿り着いたところにある山の寺も、廃墟のような芝居小屋も、異界への境界的象徴である。この「境界」となる切り通し、洞窟、廃墟とは先にも触れているが東西問わず説話や物語のなかに

日常と異界との入口として見なされていた空間としてでもある。品子（イレネと同化された）も芝居小屋の子供たちもこの世のものではなく、未完成の死による、「未完成靈魂」で現れる。未完成靈魂は常世には行くことはできず、異界と境界のところに留まっている靈魂である。入ってはいけない（舞台の上）とところに入り込んだ松崎を待っていたのは、舞台の壁（境界）の崩壊であり、その向こう側はもはや魂が彷徨う境界と異界が重なる空間そのものであった。その後の松崎の周辺、背景は変化する。つまり、現世とパラレルに存在する異界の空間とその間の境界を彷徨いながら人間でもなく神でもない存在（未完成靈魂、妖怪や精霊）として東京に戻るようになるが、このパラレルに共存する境界と異界に入ってしまった松崎は、もう以前の松崎ではないのである。注目したいのは『陽炎座』の玉脇がドイツから連れてきたとされるイレネの存在だが、折口のいう、外来宗教と土俗信仰との習合によってできた異郷の魔術的要素がもたらしたもう一つの異郷に対する恐怖の表れに相応するところがある。それは、ドイツから来たイレネはオイネ（お稲）という日本名になり（一時的に習合）、病気のち死に、悪霊になって品子に災いをもたらして、ついには玉脇、品子と松崎を異郷に連れていってしまうと映画にはある。折口という異郷なる常世には、こちら側に人が渡って行って富を積んで戻るとは許されても、心持の知れぬ常世のひとの往来に対しては警戒したとしている。また、異客、異物に接触したら必ず病と災いをもたらすとした。異郷の存

在であるイレエネは玉脇によって日本に連れてこられたので最初は受け入れられるが、イレエネの異郷の性質は、接触した周辺の人々に揺さぶりをかけるのである。

日本の古代神信仰の始まりを柳田國男は「祖先霊」からであると考えた。各家に祖先の神がいて、家の神が力を発揮できない場合はとなりの家の神を信仰するという形で次第に神信仰が発展してきたという考えである。さらには民族の神がその効力を発揮できないときに仏教や儒教をも信仰するようになったのではないかと語った。

柳田 私の想像してゐるのは、家々の一族というものが自分の祖先を祀り、自分の神様をもつてゐるのならば、その間に先づもつて優勝劣敗みたいなものがあつて、隣りの神様はみな願望に能く応じられるが、こつちの神様にはその力がいささ、か弱いから少しくあつちの方を拝むといふやうな風があつて、それからStranger-god（客神）の信用は少しづつ、発生しか、つてゐたのではなからうか。（中略）⁽¹²⁾

この考えが、日本における神と祖霊の混合、習合になるのである。柳田は折口とは異なつて徹底して日本の神の起源を外部ではなく、まずは日本内部から探ろうとしていたことが分かる。その差異だけではなく、二元的民俗学の対立視点の関係の根源を遡れば、柳田國男と折口信夫の関係性から示唆されることが多い。たとえば常民と

漂泊民という研究対象の違いや祖霊神と来訪神という古代信仰に対する考えの相違においての対立は実は切り離しては考えられないテーマである。なぜなら前者も後者も出発点は同じであつて方法論での相違があつただけかもしれない。柳田國男は折口信夫との対談のなかで、折口と自分の研究方法の相違について語っている。その相異とは研究視点の相異であるが、つまり柳田は自分の研究方法が、現在の視点から古代へと遡ろうとする方法であり、折口信夫は逆に研究視点を古代におき、そこから出発させ現代へと流れを辿る方法であるといった。そして互いの研究が進めば、どこかの時点で二つが出会うところがあるのではないか、と述べている。⁽¹³⁾

3. 「あたみずむ」からきた「のすたるぢい（懐古）」 そして異郷

映画創作の必需品、つまり撮影空間、素道具、服装、住処、背景の時代性（無視されるケースもあるが）に沿った言葉や人物像そのような側面から、映画はある意味、観察目的の民俗学的見方が可能となる。『ツイゴイナーワイゼン』と『陽炎座』で示される世界から受ける愉快とも不愉快ともいえない異質な感情、または異質ながらもどこかで見たことがあるような懐かしい感情を観者はどのように受容しているのだろうか。見たことのないがしどこか記憶の裡にある風景としてのノスタルジー、自国の風景でありながらすんな

り受け入れられないなつかしいながら「エキゾチシズム」にも似た異質感を、折口は「懐古」、「異郷趣味」という概念で説明し、この遺伝的記憶を「あたゐらずむ」といい、異郷意識の起因であるという。大正五年の『アララギ』（第九卷第十一号）で発表された「異郷意識の進展」において折口信夫は、当時の作家たちの江戸に対する郷愁のような趣向について次のように語っている。

近い頃では、屋上庭園一派の詩人達が、おらんだの、いすばひやの、さては切支丹の昔語りを懐かしんで、現実の世には求め得ぬ、夢幻的な歓楽悲哀を行^ヤるに、奔放な空想を以てして、一種不可思議な世界を追うてゐたことがある。又永井荷風氏一味の人々が、川開きにうちあげる花火よりも、更に美しく更に儚く過ぎ去つた江戸の記憶を夢みてゐるのも、見ぬ世のあこがれと過去の追想との相違はあつても、畢竟は等しく、享樂主義と、頽廢主義との合一し出來た、近代的回顧趣味で、共に異国情調或は異郷趣味と命けらるべきものであつたのである。¹⁴

「過去への追憶」、つまりノスタルジー、直接経験なしの「見ぬ世への憧れ」とはエキゾチシズムに当たるが、この二つの感情には、相違はあるものの「享樂主義」と「頽廢主義との合一」でできた「近代的的回顧趣味」であるという。そして（中略）多くの場合において、のすたるちい（懷郷）とえきぞちずむ（異國趣味）とは兄弟

の関係にある。何時如何なる処にも、万物の起原、手近くは、人間の起りに就いて、驚異の心を起こさぬ者はないであらう。そこに説明神話が生まれてくる。（中略）¹⁵というように、この永井荷風（西洋の文化・芸術に触れた経験を持ちながら自国の情緒に心酔した）に代表された右の文章の文人・詩人の姿を、大正時代を背景にしてその時代の人々の姿を覗き見ることができるのが清順の大正時代を背景にした『ツイゴイナーワイゼン』と『陽炎座』『夢二』である。

『ツイゴイナーワイゼン』の青地豊次郎と中砂は大正から昭和初期にかけての知識人がモデルで、脚本を分析していけば、芥川龍之介と内田百閒の関係にたどり着¹⁶く。また『陽炎座』の松崎は芝居劇作家であり玉脇はそのパトロンで当時のディレクター、その時代にしばしばある風景である。原作の泉鏡花は江戸趣向であつたし、内田百閒は現実のなかでも幻想を見ていたし、また夢幻的素材が多い。彼らの似通つた態度が折口の「見ぬ世のあこがれ」であり、「過去の追憶」ともいえるのであろう。のちに近代文学史でよく論じられることになる、この時代の知識人たちの姿勢について同時代の折口はこのように早い段階で洞察しているが、大正時代に直接的な戦争がなかったとしても、前後しておきた戦争の影響や殺伐な政治的雰囲気の中に「大正ロマン主義」と言われるものが成立していたことは、ある意味折口という異郷概念の要因であり文芸の動機とされる、「現実逃避」への欲求にも似通っている。だからこそ、発言や思想に自由のなかった彼らは、自らも、自国の情勢とか社会の問題より、

右の折口の二つ文章は、沖繩訪問の前、つまり「まれびと」の発見以前のものであるが、折口信夫の追求した世界観と心境が表れているよく知られている文章で、二つの内容の類似点についてもしばしば取り上げられるものでもある。これら文章が意味するのは、折口信夫の、直接的な経験がなくても、祖先から受け継がれた遺伝的記憶からもよおされた、すなわち「疵が国」への感情である。よく引用されるのは後者の方だが、前者をもとに改めた論文であることがわかる。しかし四年経ってからの改稿でありながら内容において進化したというより、「あたゐずむ」という言葉に「間歇遺伝」という日本語の説明をつけて加えてより詳しく、前の論文からその考えにさらに確信に至ったということが伺える。「あたゐずむ」は atavism（隔世遺伝）の和訳で、「先祖帰り」という言葉からきている。異郷概念、折口の学問の根本、理性や論理ではない、民族的「直観」ともいうべきものが折口学の重要なキーワードである。

4. 鈴木清順の映画

清順映画の登場人物の心理を読むのは難しい。俳優たちに心理表現をさせないばかりか、「体当たり演技は演技じゃない」⁽¹⁹⁾と俳優の持っている演技の癖と普遍的演技スタイルは徹底的に排除される。

そのため人物は人間の行動学を抜けて思考を持たない異様な物体となって、映画のなかで移動するのみである。

鈴木 大体、今映画で問題になるのは思想だとかそういうたものが先行しているわけですけども、僕の考えとしては映画というのは一つのフォルム以外のなものでもない——形式——ですね。木村さんとあってからそれがはつきりしてきました。彼が一つの形式を提供してくれて、それを今度はこっちが撮影して完成していけばよいわけです。⁽²⁰⁾

この発言は日活を解雇される以前のものであるが、数年後のインタビューや書き物でも同様の事を言っているし、その他の映画観についても細かい違いはあるものの、映画のフォルム問題は一貫している。『ツイゴイネルワイゼン』以前、日活時代からも鈴木清順には原作ものの作品はあるが、具流八郎という清順と美術の木村威夫、田中陽造などが参加した脚本グループがあり、清順の映画の脚本として作品になりそうな原作を推薦したり、みなで話し合ったりして実際に出来上がった脚本も何本かあったが、実際に映画化されたのは「殺しの烙印」（一九六七年）のみであったという。⁽²¹⁾ 清順はこの「殺しの烙印」で日活を解雇されたのである。『陽炎座』の構想がその時にされたかどうかは不明だが、映画製作の十年以上前から構想されていたというので、その可能性は充分にある。『陽炎座』のス

トリーに「春昼」、「春昼後刻」を入れるように指示したのは清順だという。

『ツイゴイネルワイゼン』と『陽炎座』と三部作とされていないが他二つの作品が原作に基づく「一応」文芸映画とされていることは異なっており、田中陽造によるオリジナル脚本の『夢二』（一九九一年）は、痴情のストーリーや金沢という背景、船、女など『陽炎座』の延長的部分が多くある作品で、だからこそ『夢二』は、（制作者が荒戸源次郎であることも理由であるが）十年もの年月が過ぎてから制作されたにもかかわらず、大正ロマン三部作と括られる。しかしだからこそ前作の二つの作品と比較され、個別に批評がなされてきたかどうかにはいささか疑問が残る。この作品は常に前作との比較で低評価されがちだったのも事実である。まず封切りの前後にもかかわらず、当時のキネマ旬報などの映画雑誌はあまり取り上げていない。この『夢二』が『ツイゴイネルワイゼン』と『陽炎座』と比較されるのは、映画の時代背景と田中陽造が脚本を担当していたことに要因があるが、三部作という売り出しは清順の意図ではなく、制作会社側の宣伝文句の一環にすぎない。しかも田中陽造は些か映画の出来上がりには不満そうな発言を「シナリオ」の桂千穂との対談のなかで述べているし、全二作に続き記録を担当した内田絢子の撮影日誌⁽²³⁾を読むと鈴木清順のアドリブのやり方に対して批判とまではいえないが、清順と長年仕事を一緒にしてきたことからの親しみを込めながらも少し皮肉的に書いているような印象まで受ける。

一見いい加減とも見えるシチュエーションやセリフの決め方について冗談交えての撮影日誌であるが、清順の映画の撮り方が伺える。

激賞があれば否定もあるのは当然のことだが、おそらく、鈴木清順の映画に対してマンネリのようなものが生まれた時期であるのか、『夢二』が公開されるときに、『キネマ旬報』（『あの人画報』一九九一年五月号）に書かれた文章のなかに次のような内容もある。「正直清順の映画の悪口を書くのはまるでタブーのようになっている。お前は映画がまったくわかっていないなんてガンガン言われそう⁽²⁴⁾だ」。この発言から伺えるが、初期には注目されなかった清順映画が観客によって評価され、評論家たちにも再評価されるという過程があつて活発な映画評論のなか、難解な映画だからこそ評論家は挑戦したくなるわけで、理論の立たない軽い批判はむしろ映画に対する無知として見られたようである。その時期の映画評論において清順映画はある意味ファクションのようなものだったのかもしれない。『夢二』に対するある批評では文章の最後に「清順映画に、わからないという言葉だけは絶対に使うまいと念じてきた私が、わからない⁽²⁴⁾」、と意図的に締め括っている。それまで話題にしすぎていたことを反省したのか、『ツイゴイネルワイゼン』の当時は言えなかったことを『夢二』の時は言おうとして清順の映画の衰えの兆しを探そうとする動きもあっただろうが、しかし当時も今でも、解らなくても何かがありそうな映画だと、当本人がいくら娯楽映画だと提言しても、つい深読みをして素直に受けいれることができない。その

傾向は、最近のインタビューを見ても残っていて、質問者と答える清順の温度差が面白い。

鈴木清順の作品は大いに賛否両論があつて仕方がない。個性が強いからこそ人によつては美的なイメージとして受け入れられるが、一方では不愉快でナンセンスでいい加減な作品として映るとしても、どちらも間違つてはいない。先のように鈴木清順の映画撮影日誌を見てみると思ひつきのアドリブが目立つし、ある意味では單なる無価値な映像の恰好つけにもなるのであるが、その恰好つけが清順映画のケレンにもなるのである。清順が何を言いたいのか、何を意味しているのかを分析することは無駄である。投げ出された芸術の情報を受け取り、自分の中で組み立てて意義を作り上げるのが大事なのである。

いかに高名な作品であれ、たとえば抽象絵画を観て、誰もがその作品に共感し、感銘を受けられるはずがないように、個人のイメージから始まつて個人の美的感受性によつて発信される芸術は観者それぞれの感受性によつてそれぞれ評価される以外方法がない。だが専門家だと好みだけでは語れないし、また有名な作品に対して解らないと言つてしまうほうが勇気の要ることかもしれない。畢竟、清順の映画は誰にでも「普遍的」に良い作品としてはいられないということである。

そもそも映画のなかから監督の意図や意味合い探しなど無意味ではないか。作家主義映画といつても、やはり映画は複数の人間の手

によつて完成する。複数の人間の抽象がぶつかりあつて形になるのが映画であり、ならば見せるものを見るのではなく、それをきつかけにして、一歩進んで自分で作品を細部まで読み解き、自分の内面につながるものを発見し、内面の物語を完成させるのも有効な映画の鑑賞法かもしれない。

清順本人も言っているように、彼の映画は芸術でないかもしれないが、作品制作の過程においては自らの感性に充実した芸術行為にほかならない。本当に娯楽映画を作るのであれば、観客ありきの、たとえば観客に好まれるスタイルを追求するなりの努力があつたはずだが、そんなものはまずない。だからと言つて失敗した娯楽映画とするには完成度が高い。一般の基準では言えない「絵」としての安定感が彼の映画にはある。この「特別さ」は今後も誰もあえて批判しないでおこう、ということになるのではなからうか。

清順映画の鑑賞についての言及は、鈴木清順という一個人からでも日本の民族の像ともいえる、主流でないもう一つの系譜を読み取ることができるからだ。その系譜とは「周縁的存在」の系譜として、つまり漂泊民との精神的なつながりである。昔とは異なつて、今は日常に非常に近く、ときには日常と区別が難しくなつた芸能の世界に属する人々のなかには、その日常（社会）への近接が耐えられず、その中に納まらない人々が常にいる。それが鈴木清順のような人である。

一人の映画監督の作品からもつながりを見つけることで、何倍に

もなる情報をつかむことができる。映像の仮想の世界、空想の時間と空間が私たちの想像を刺激し、そのようなことを可能にするのである。

5. おわりに

繰り返しになるが、折口信夫は、異郷観念と文芸の発生の根拠を、「あらゆる制約で、束縛せられてゐる人間の、たとひ一步でもくつろぎたい、―あがきのゆとりでもつきたいといふ、解脱に対する憧憬」⁽²⁵⁾から来たといった。そして「人為の束縛よりも、さらに強い自然の制約から脱しようと欲求する心から描き出した」のも異郷であるとした。

現実、現在以外の世界を空想することで息抜きができ、助けられた人々はこの時代にもあっただろう。この空想の世界、もう一つの世界は理想郷としても恐怖の国としても人類の歴史とともに共存してきた世界である。その世界のあり様を想像し表象してきたのが、芸能、つまり文芸であり、現在は芸術であり、さらには映画でもある。

日本民俗学の流れが水田稻作の常民中心の一元的民族文化の解釈をする一方で、折口信夫や南方熊楠のように、日本文化において常民と等しく重要な周縁的存在である、畑作民、山民、漂泊芸能民、そして被差別民等の人々を含めて多様に展開する重要性とさらには、

彼らの周縁的存在が、他界の概念などと有機的関係があることを含めてもっと多元的なアプローチが民俗文化研究に必要であることは言うまでもない。そしてその役割を担ってきたのが文芸であった。その文芸のなかに自然と採用されている独自の表現や世界観ともいふべきものが、どのようなルートで文芸に取り入れられていたかを文化の精神的方面で民俗学の視点による解釈をもって文芸の民俗学的意義と可能性を探っていくことも意義があらう。

世界の古代、原始信仰のあり方は似通った部分が多々あるし、文学の発生も芸術の発生に対しても、原始の神信仰から見ると傾向はどの国にもあるだろう。しかしそれらがその国の長年の歴史的事情によって、または外来の宗教によって変貌しつつ来ている、いわば美意識に通じる特徴と言われるところに発展してきていて、たとえば日本的な美意識とされる「幽玄」という情緒を取り上げることができる。柳田國男が提示したハレ（晴）とケ（藝）という民族生活伝統のあり方、そしてそれによる非日常への意識と通察は、日本の美意識の理解として重用される陰翳、幽玄の説明にもつながる。

日本人でない、外国人から見ても、本論で取り上げた鈴木清順の異色の作品に表現された世界が単純に日常でないことは分からなくないが、それだけではすぐに理解が難しい他民族の文化からくる異質感を受けるのも事実としてあり、その異様と感じさせる要素に対しての好奇心が生まれるのは当然である。ある日本人に『陽炎座』について「誰がみても『異界』であることはわかる」という発言を

されたことがある。また公開当時の評論⁽²⁶⁾などを見ても映画から受ける死のイメージについての問題が取り上げられている。しかし断定的すぎるその態度に対しては、果たして本当にそうであるのか、という疑問もありながら、確かにそうであるかもしれないし、もし日本人なら誰もが認識できる一般的なことであるとしても、その決めつけは、映画の観方としては余りに一面的すぎる観方ではないか。むしろみなが見れば分かるという異界に対するいわば記号なるものは、どのようにして普遍になってきたのだろうかという疑問につながる。みなにおいて普遍となっても、それが日本人だとしても、現在の人々が直接体験したことがないはずのものである。映画が製作された八〇年代を想定しても同じであろう。これらは、先に述べていた、死後の世界に対しての態度、なんとなく受け入れている現象と同類のものではなからうか。そしてその現象を折口信夫のいう「アタイズム」的なものとして、もつと大げさには民族共通の遺産的記憶、または吉本隆明のいう「共同幻想」としては解釈できないだろう。もちろん多くの場合が風習から来た習慣的なものが自然と身についてきたということはわかる。その習慣のもとに遡って考察するのが民俗学の大事なところであるが、今は消えてなくなったものに対する考察には折口信夫のような方法論は有効ではなからうか。そのために表現される芸能とはなお重要である。

今現在も数多く祭りの風習の続いている日本ではあるが、祭祀、神とのつながりや神事としての機能より、管理される文化遺産とし

てもあり、直接参加しない他地方の人々にとっては見物に過ぎなく、自らとの結びつきは断絶されている部分もある。また、沖縄久高島のイザイホーのように、現在には行われなくなつて、ドキュメンタリー映像でしか残っていない神行事もある。ドキュメンタリーで残す実際に行つた神事儀式はとても貴重である。それと同様に仮想と空想世界のフィクション映画から自然に読み取れる日本の古代信仰の跡とつながりを探すことも、映画が仮想であるがゆえに異界概念の発生に即してみて文芸の在り方の一つとして意義がある。折口信夫の得意とする「類化性能」のようなもの、時間と空間が全く違う条件のものから結びつけられるもの、すなわち様々な事象から類似点を見つけることの喜びを、映画から受ける。また映画のなかでふつと現れる古代からの記憶を無意識的であつても気に留める機会になるだろう。

日本の他の映画、たとえば中川信夫の映画においても民俗学の観点で見ることのできるものはあるが、中川監督の映画は最初から妖怪物という強いテーマが明らかにあるし、その他の映画は「芸能」そのものを描く目的というような「何か」という主題がはっきりしているのと同様の理由で魅かれない。あくまで自然にそうなたってしまったという、清順映画でしか持っていないものがあり、それは今まで述べてきている通りのことを含めて、清順の映画も歌舞伎フィルムなど宣伝のために付けられることはあつても、基本的にどのような主張もしていなければ、なにも標榜していない。

鈴木清順は映画とは芸術ではなく「見世物」であるとし、しばしば発言している。『ツイゴイネルワイゼン』と『陽炎座』の上映は周知のとおり移動型ドームでの簡易上映だった。二〇〇五年上野（一角座）で再現され体験したことがあるが、それは偶然にもまるで見世物小屋の旅芸能のようであった。

文芸と異郷の関係を映画を通じてみてきたが、その異郷の存在の末裔たちは歴史の周縁的系譜を形成してきている。それは折口の研究対象にも通じるが、「疎外され、差別されたものたちへの偏愛は、初期鏡花の顕著な特徴である」、「とりわけ貧民や乞食、あるいは漂泊する賤民的芸能者への強い人間的同情と共生感がある。それに対して同じ庶民でも農民にはほとんど関心を示さない。鏡花が共感したのは、定住者としての農民から差別された非定住の民だった」と東郷克美が指摘するように、鏡花の初期作品に見られるとするこの傾向は、折口信夫の学問と鈴木清順の映画の主人公たちと同系統のものとして見ても差し支えないだろう。いつの時代にも文学、文芸、今は映画が周縁の存在を描いてきたのは言うまでもない。

注

- (1) 折口信夫「異郷意識の進展」『折口信夫全集20―民俗史観における他界概念・神道宗教化の意義（神道・国学論）』中央公論社 一九九五年 一三頁
- (2) 小松和彦編『日本人の異界観』（せりか書房 二〇〇六年 五頁）の「序文」に「―（中略）「他界」とか「あの世」といった語ではしっくりいか

ない、あるいは表現しきれない場面にしだいに遭遇するようになった。そこで、幻想・ファンタジー系の文学研究で用いられた「異界」という概念を、信仰研究の分野にも導入し、従来の「他界」や「あの世」を含む広い概念として用いることにしたわけである」とある。

- (3) 四方田大彦は『怪奇映画天国アジア』（二〇〇九年 白水社）のなかで『ツイゴイネルワイゼン』と『陽炎座』を怪奇映画の枠に入れ、一緒に怪奇映画として挙げられている他の作品、たとえば中川信夫『東海道四谷怪談』などと同じ枠でとらえている。

- (4) 折口信夫は生涯を全うして死んだ霊を「完成した霊魂」とし、子供の死や何らかの理由で死に至った霊魂を「未完成霊魂」という。未完成霊魂は完成した霊魂のいる他界にはいけないのである。

- (5) 小松和彦編『日本人の異界観』の「序文」より。せりか書房 二〇〇六年。

- (6) 折口信夫「異郷意識の進展」『折口信夫全集20―民俗史観における他界概念・神道宗教化の意義（神道・国学論）』中央公論社 一九九六年 一二頁

われ／＼の祖先は、われ／＼が今日も尚あるやうに、二元的世界観の内に住んでゐたことは、ほゞ疑ひがない。人間界と幽冥界との対立を考へることは、輿地誌略の明治初年の讀者が、あめりか合衆国に対して持つたのとおなじ心持ちであつたであらう。

ともかくも、ある距離を隔て処に、われわれと生活条件を異にした土地、種族があるものと考へてゐたことは事実である。

- (7) この論考で折口は民俗における死後世界観のことに集中するためあえて異郷という言葉は避けて、一貫して「他界」としている。しかしその内容において異郷論とほぼ変わらない。

- (8) 折口信夫「異郷意識の進展」（初出『アララギ』大正五年十一月第九卷第十一号）『折口信夫全集20―民俗史観における他界概念・神道宗教化の

- (8) 意義(神道・国学論) 中央公論社 一九九五年 二十二頁
- (9) 廣末保「漂泊の物語」(『廣末保著作集 第十卷』影書房 二〇〇〇年) 一三一頁
- (10) 小松和彦編「日本人の異界観」の「序文」より。せりか書房 二〇〇六年
- (11) 映画では金沢だが、泉鏡花原作の「陽炎座」では場所を東京の本所にしている。本所は江戸時代の大火事があったところで、原作では「祭礼の夜に地震して、土の下に埋もれた町の……」とある。当然祭りには子供が連想されるので、芝居小屋に子供の霊が多くあるのはそのためである。
- (12) 『折口信夫全集 別巻3 折口信夫対談』より「日本の神と霊魂の観念そのほか」折口信夫・柳田國男・石田栄一郎 (初出『民俗学研究』昭和十四年第十四卷第二号) 中央公論新社 一九九九年 五五五頁
- (13) 同前
- (14) 折口信夫「異郷意識の進展」『折口信夫全集20―民俗史観における他界概念・神道宗教化の意義(神道・国学論)』中央公論社 一九九五年 十頁
- (15) 折口信夫「異郷意識の進展」『折口信夫全集20―民俗史観における他界概念・神道宗教化の意義(神道・国学論)』中央公論社 一九九五年 十二頁
- (16) よく知られているように『ツイゴイネルワイゼン』の脚本は内田百閒の「サラサアテの盤」と「山高帽子」でできているが、内容が同一の芥川に関する随筆「亀鳴くや」と「竹杖記」「河童忌」「湘南の扇」など、ほか幾つもの随筆が芥川の話で内容が似通っている。そのため中砂を芥川に結び付けることも可能である。これについては拙稿「振り返る人々―超越する時間と郷愁―」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第五五輯(二〇〇九)に詳しく論じている。
- (17) 『映画評論』(二三(十一) 一九六六年十月 新映画) より木村威夫「呪文に魅せられて―鈴木清順の霊峰―」
- (18) 廣末保「漂泊の物語」廣末保著作集第十卷』影書房 二〇〇〇年 一一頁
- (19) 『朝日ジャーナル』(二三(十二) 一九八一年 朝日新聞社) より鈴木清順「若者に媚びない作品を撮った」
- (20) 『映画評論』二三(十一)(一九六六年十月 新映画) より木村威夫「呪文に魅せられて―鈴木清順の霊峰―」
- (21) 『三田文学』(季刊)春季号 第七九卷 第六二号 二〇〇〇年) より木村威夫「具流八郎について」
- (22) 『シナリオ』(日本作家協会 一九九一年七月号 泉書房) より田中陽造「クローズアップ・トーク24」
- 映画『夢二』の脚本の話で『夢二』は元々「ラブソディー」というタイトルで映画化するずっと前に別の企画で書いたものが映画になったという。「もうちょっと血を通わせたい方がいいと思うので、その作業をやらせてとカドカ変わっちゃって、あんなっちゃったんだよって、後でプロデューサーに言われました」。「演出と脚本との間は結構距離があったり、空間があったり、礼儀があったりした方が、むしろ力つてのは出るんです」、と脚本家の立場で発言していた。
- (23) 『ユリイカ』(23(4) 一九九一年 青土社) より内田純子「『夢二』撮影日誌」
- (24) 『キネマ旬報』(1058号) 一九九一年) より黒田邦雄「日本映画批評」
- (25) 折口信夫「異郷意識の進展」『折口信夫全集20―民俗史観における他界概念・神道宗教化の意義(神道・国学論)』中央公論社 一九九五年 十二頁
- (26) 山根貞男「特集Ⅱ妖しく甘美な眩暈のなかへ―「陽炎座」の過激な映画的生命力―」『キネマ旬報』(八二二) 一九八一年 一〇月(五日)
- (27) 東郷克美「異界の方へ鏡花の水脈」有精堂出版 一九九四年 一四頁