

映画のなかの芸能

——鈴木清順『陽炎座』からみる未完成靈魂——

関 愛 善

1. はじめに

日本の芸能のはじまりを断片的に言えば、古代神信仰から由来していて、神を迎えるため神に扮した精霊、人間が呪言と神の動作を行う祭り、そして神の言葉を伝え歩く漂泊芸能民（まればとの末裔とする）から現在に繋がる芸能が発生したというのが折口信夫の芸能史である。芸能とは、折口によるならば「芸術まで達していない演芸的なものを総称して芸能だというて来てをります」という。芸能と芸術の明確な区別は難しいが、折口は民俗演芸、演劇、舞踊、歌謡というものを中心とした芸術以前のものをさすという^①。またそれらは見物としてのもの、観客を要素とする見世物のことである。このような古代からの伝承を考えられる民俗演芸、古典芸能の多くの題材のなかには、文学作品においても多く見られるような、妖怪や、幽霊、靈魂といった現世とは異なる存在と世界が描かれている。

折口という国文学、芸能の発生を考えれば、当然でもあるその異界の題材は、現代の見世物である映画においても多く扱われるものである。しかし超現象や幽霊を題材にした映画の多くは、人に与える恐怖感を目的としてしまいがちである。逆に言えば映画ほど超現実、想像の世界、靈魂や妖怪、夢幻といったものを表現するのに適した媒体も少ない。映画はイメージそのものを表象してしまうのである。映画『陽炎座』^②は「未完成靈魂」の話であると言っているが、恐怖感が目的の映画ではない。鈴木清順の映画の幽霊は恐怖そのものを目的とするのではなく、滑稽な見せ物たることを強調する。そしてその清順映画の特性といえる表現は、距離感を無視した声音のズレや、時間、空間の歪みであるとか、まるで画面の視点を人間ではなく、妖怪やその他の存在の視点、つまり妖怪や幽霊の目に映る世界、彼らの目を通して映し出された世界がまさに『陽炎座』の世界観である。

鈴木清順の映画『陽炎座』の脚本は、前作『ツイゴイネルワイゼ

ン」(一九八〇年)と同様、複数の原作を基にしている。田中陽造が泉鏡花の作品「陽炎座」「春昼」「春昼後刻」(本論文はこの三作品を中心に論じることにする。)そしてその他の作品から組み立て、引用して成立した脚本である。泉鏡花のこれらの作品は、憎愛をもとに展開する怪異な出来事を、祭りの囃子の音を介して芝居の舞台が象徴的に使われ、死者を描くところは民間信仰と仏教思想的な面が強い。鈴木清順は日活時代から八人で脚本グループ(具流八郎)を結成しており、当時からアイディアを出し合い脚本を作りあげていくという方法を探っていた。そのなかにはもちろん田中陽造もメンバーの一人としていて、この『陽炎座』も企画発案は映画製作の一〇年前に遡って、田中陽造と大和屋竺⁽³⁾などがすでに話していたという。何より『陽炎座』の映画化を希望していたのははじめは田中陽造であったようであるが、発案から実際に映画化するまでに時間がかかり経ていたことで、製作時の時代に合わないのではと田中が迷っていた、と清順は言っている。田中陽造は、『ツイゴイネルワイゼン』や『陽炎座』以外にも、日本のシャーマンに基づく題材の脚本を多く書いている。はじめから「フィルム歌舞伎」という広告を大きく掲げた映画である『陽炎座』は、同じ路線で『ツイゴイネルワイゼン』に続く作品ではあるが、『ツイゴイネルワイゼン』のそれよりこの作品の題材(妖怪・幽霊の登場)がより明確であることとその華麗な色彩表現から、作品のできの良し悪しは別としても、『陽炎座』の方が「フィルム歌舞伎」と言うに相応しい。

この映画でもっとも印象的で重要であるのは後半の子供たちによる芝居だが、その芝居の内容のほとんどが脚本では原作「陽炎座」から採用されている。映画『陽炎座』は鏡花の「陽炎座」とはこの後半部分以外、それほど繋がりをもっていないし、複数の作品をモザイクのように編みこんでいるが、泉鏡花の娘である泉名月氏は映画を観て非常に喜んだという⁽⁴⁾。『ツイゴイネルワイゼン』の映画化の際、内田百閒の作品の著作権で鈴木清順が苦勞したと言っていたのとは対照的である。

脚本の後半と原作「陽炎座」を見比べると、状況説明や、台詞が言葉を変えずにそのまま使われた箇所が多い。しかし実際に映画化されたところは、脚本とも少し表現が異なっている。特に後半部分、品子の語る場面が異なるし、映画の全体を見ても脚本との違いが見受けられる。原作に登場するのは三人の女性、「春昼」の玉脇の御新姐みを子、「陽炎座」のお稲、そして品子であるが、映画では品子と玉脇の細君が同一化され、しまいにはお稲とも一体化され、三人の個が一つになってしまいう怪異な物語となっている。またこの映画は前半と後半で大きく二つに分けることができる。意図的であるうが、後半の舞台となった金沢は、鏡花が生まれたところである。映画は登場人物たちが金沢に移動してから異色が増し、すなわち映画のなかでの「金沢」は現実世界ではない異界、他界への道であり、まさに泉鏡花の世界観そのものである。

この映画に表現された日本の幽霊や妖怪といった靈魂観を、原作

である文学作品と脚本とで比較し、死んでからも現世と他界の境に留まり、他界に行くことのできない魂が幽霊になるという、成仏できない靈魂の民間信仰について折口の解く他界概念を視点として考察していきたい。

厳密に言えば、脚本と完成された映画を比較すればこの映画は脚本と映画が同じ作品とは言えないかもしれない。田中陽造が自らの世界観で組み立てていった原作のイメージは、映画では鈴木清順の解釈によってまた違ったものとして完成されるに至った。この映画は、『ツイゴイネルワイゼン』が「生者の世界」と「死者の世界」という二元的世界だったのとは異なつて、分かりやすく明らかな現世でない世界、すなわち異界とその境界の話であり、その幽霊や妖怪を日本の民俗芸能を介して描いている、幽霊が主人公の映画である。つまり『陽炎座』は「死」を越えたむしろ「霊」の話で、その流れとしては『ツイゴイネルワイゼン』のあとに製作されたことは妥当である。⁽⁵⁾この映画で人物たちは会話をするシーンでもまるで独白をしているような違和感をもたらすが、映画の登場人物すべてが幽霊や妖怪であるとも見てもいい。ゆえにこの映画での人物の死とは、現世の人物の死とは違う意味を持つのである。それは異動であり同化であり分離である。それが鈴木清順の特技である「脚本くずし」と、まさに時間概念や現実感を崩してしまう技が見事に活かされている。

2. おイネ（稲）と子供芝居

映画の「おイネ」と原作の「お稲」は名前のふりがなが同じだけであつて、その性格や年齢などにあまり深い関連性はない。共通点としては、おイネ（お稲）はすでに死んでいる人物であり、憎愛のために成仏できず、人々に揺さぶりをかけ続け、生きていたときに関わった人々の周辺を彷徨っているのである。そしてしまいには品子という女性と同一化されてしまう。品子の方も死んだおイネのことにこだわり過ぎて自我喪失とも言える状況に陥っている。脚本の後半、松崎が目にすることになる芝居の状況は、原作「陽炎座」そのものと言つていいだろう。特に「雪女」の登場とその後の展開は、同じ台詞と同じ状況であるが、先にも述べたことであるが、映画作品では、いわば鈴木清順の「脚本くずし」によって新しく解釈された。脚本との違いで一番印象的な場面は、品子が自分の恨みや思惑を述べる重要なシーンで、品子は操人形になり、品子という個別の存在は意味を失つていく。繰り返すが、おイネと称する人物は死んだ女性であり、品子の旦那と関係のある女性であるというのも同様であるが、映画の品子の旦那とされる玉脇という名は「春昼」に登場する女性（みを子）の旦那の名であり、名前以外は小説にはあまり登場しない人物であつて、原作「陽炎座」の品子の実の旦那である法学士とはもちろん別人である。映画の玉脇の性格は創作に近い

が、成金で金持ちになった「春昼」の玉脇とその部分ではつながっている。

「おイネ」（小稲）という名前は田中陽造が『ツイゴイネルワイゼン』で原作にないのに使用した名でもあるが、泉鏡花の「陽炎座」のなかで、お稲の兄である者がおイネの「イネ」は「稲」であり、「お稲荷」との関連性を言及していることから推測すると、幽霊、妖怪、あるいはそのような要素を持つ人物を暗示するときに田中陽造がこだわる名前とも思われる。いうまでもなく「お稲荷」とは、人間界のもので、完全に異界に属するものでもない境界的存在のためである。『ツイゴイネルワイゼン』の小稲がそうであるように、『陽炎座』のおイネもそのような要素に当てはまる存在なのだ。

映画のあらすじは、主人公である新派劇作家松崎が赤十字病院の階段で品子という女性に出会うことから始まる。その女性と三度目は偶然出会うことになるが、「偶然も三度重なると、因縁ですな」と、ふたりは関係を持つ。次第に品子が松崎に資金を与えている玉脇の細君であることが分かってくる。玉脇にはもう一人の細君が居て、その名がおイネという、ドイツから来た女性で、もとの名前はイレレーネである。このおイネが赤十字病院に入院していたのだが、死んでしまう。松崎はおイネが死んだはずの時間に病院の階段で出会っていた。その後松崎は品子と思われる女性から手紙をもらい金沢まで会いに行くが、男女の心中を見に行くという玉脇と金沢に向かう汽車で出かい同乗することになる。松崎は金沢で玉脇と品子に

煩惱され、しまいには品子と心中を迫られるが断り、旅館で待っていた死んだはずのおイネと関係をもってしまう。東京に帰るための駅で聞こえてくる囃子音のところに行つて見ると、寂れた町に子供芝居の小屋がある。そこに玉脇と品子も現れ一緒に芝居を観るが、その芝居の内容が死んだおイネの霊魂の行末であることに気づく。品子は操り人形にされ（脚本にはない映画の演出）、自分の胸中を述べて舞台裏から消え、舞台自体も崩壊する。東京に戻った松崎は魂が抜けたような表情になっていて、望遠鏡の先にいる品子と自身自身が背中を合わせて坐るのを見つめる。

映画のクライマックスに該当する子供芝居の場面はタイトルとなった原作「陽炎座」そのものである。知られているように鏡花の「陽炎座」の初出は、大正二年『新小説』であり、題名は「狸囃子」であった。そして、大正五年『弥生帖』に収録される際に「陽炎座」と改名し、ストーリーの構成も大幅に入れ替えている。最初の題が「狸囃子」であったのを考えても、この作品において囃子の音は『ツイゴイネルワイゼン』の鈴の音がそうであったように相当重要なキーワードである。映画でも松崎を異界に導く役割をするのが祭囃子で、その音に導かれて行ったところが品子のいる本堂であり、子供芝居の小屋であったりする。映画でその小屋に子供が観客として大勢いるのであるが、子供が多くいる風景は、一見ある安心感を観る者に与えるが、その子供たちが舞台の裏に消えてしまうと一気に不安感に襲われるのである。そもそもその子供たちも現世の

者ではなかった。ではなぜ子供たちによる芝居であったのか。それには原作「陽炎座」の背景が関係している。

映画では舞台が金沢だが、原作「陽炎座」では、芝居が行われた場所は「本所」となっている。本所は明暦の大火で大きく被害を蒙った場所である。原作では「祭祀の夜に地震して、土の下に埋もれた町の、壁の肉も、柱の血も、其のまゝ、一落の白髑髏と化した果てた趣あり」とするが（この作品が書かれたのは大正二年だが、奇しくもその後の関東大震災の被害を再び大きく負った場所でもある）、祭りといえは子供たちが多くいたはずで、その子供たちが犠牲されていて、子供たちの霊魂がその場所に留まり、幽霊芝居をしていたと考えるむきもできる。大人よりは怨恨と関係が薄い子供たちは、なぜ他界に行かないでこの世とあの世の境を彷徨っているのだろう。仏教の賽ノ河原、幼くしてなくなった子供を守る地藏菩薩信仰や関西の地藏盆など、親より先に死んだ子供が三途の川を渡れないでいるといった信仰とも関連があるようである。

近代における道祖神祭の伝承を見れば、正月のさいの神祭り^⑦を行ふ者は、村の少年たちであつて、言はゞ其神主とも言ふべき、祭りの主任者も、子供の中から択り出された者である。道祖神勧進を行ふものも少年群なら、とんど焼きを行ふのも子供等の行事となつてゐた。此等の少年の行動の中から抽象して、其に神の存在を考へるとすれば、其神は少年に深い縁故を持つてゐ

る。（中略）併し更に少年と神との関係を考へれば、少年の完成せぬ魂の霊化したものが、村を離れることの出来ない為、村に残り留まつている。（中略）^⑧

と折口は述べ、これが「少年の祀る神の本源」だとすれば「未完成なるゆえに成人の墓地に入ることが出来ない」その理由が説明できるとした。天寿を全うした老人が死によって他界に趣くのと異なり、子供の死の場合は「未完成」のため理想の他界に行けず、彷徨うのであるという。つまりおイネの霊魂と同じ状態になるのだ。映画と原作で見られるその子供たちの芝居の舞台は、まさに異界との境界線、中間的な空間だったのである。

祭囃子に誘われ辿り着いた山の寺で松崎が目にする品子が書いたとされる次の和歌は、映画の後半までたびたび繰り返される。

うた、寝に恋しき人を見てしより

夢てふものは頼みそめてき

小野小町のこの歌は、自分が相手を思いすぎて夢に見るということではなく、相手が自分のことを思ってくれていると、自分の夢の中に相手の人が現れると当時考えられていたという。「春昼」の寺の客人は三度目に玉脇みをと出会つて、本堂裏の階段の奥の山で夢かうつつか分からない体験をし、自分自身が思いを寄せる女性玉脇み

をと背中合わせに座っているのを見てしまう。そして女性の背中に△□○と書いている自分を見て、自分は死ななければならないと思うのである。その晩以降、彼が煩っているその寺に現れた玉脇みすが、客人に会っていないが寺にこの歌を書き残したのである。おそらく彼女は夢でその客人を見ていたからである。

〔中略〕其の影が、よろ／＼と舞台へ出て、御新姐と背中合はせにぴつたり坐つた処で、此方に向けたでございませう。顔を見ると自分です。〔春昼〕⁹⁾

「男が現れて、ホコラの中で女と背中合せに、しんなりと坐つた。不思議に思つて顔をみると、それが……自分だつたというがです」〔陽炎座』脚本¹⁰⁾

映画ではこのシチュエーションが二度登場するが、博多人形の師匠の死んだ倅の話と、最後の場面で松崎が同じことを行う自分自身の姿を見てしまうシーンである。映画の場合、△□○の印を松崎が始めて目にするのは博多人形の裏返しの中の男女の様子からである。脚本では裏返しの中の女性を品子似の人としているが、映画では別の女性に設定を変えている。そして松崎がその印を直接体験するのは品子の持っていたノートからであり、そして映画の最後に品子が松崎の背中に描く、となっている。原作「春昼後刻」では逆に、夢

幻の中で男性が玉脇みをの背中に書いたもので、玉脇みはこのしるしを夢でみたであろう、何度も鉛筆で手帳に描いては「此の円いのが海、此の三角が山、此の四角いのが田畝」それからまた「○い顔にして、□い胴にして、△に坐っている」と言うのである。

このように「春昼」「春昼後刻」からも、玉脇みという名と、土手で女性が描く△□○の印の話、心を寄せていた玉脇の細君と背中を合わせていた男が自分であったという話、玉脇の家が川に囲まれていること、映画全体の筋において密接な関連性はないが、「陽炎座」の「おイネ」の怨念と、この「春昼」連作の魂が抜けて愛しい人に傾く様子はもう一つのこの映画の重要な部分を示している。また自分の肉体から離脱する自分を目撃するという日常でない、非日常のできことをあらわしているのだ。

鏡花のこれらの作品には幽霊、お化けが多く登場するが、恐怖感を起こすというよりは、むしろ（未完成）霊魂になる過程を描くことから、その奥には人間の様々な思惑、苦悩や観念、自己中心的な恋の美化などが読み取れるものがある。

映画『陽炎座』も恐怖映画としては成立しないが、原作の恋の苦しみを採用していながらも、映画からその恋のもどかしさなどは受けがたい。この映画は物語の奥深さとは無縁な、徹底的に画面に留まって表面的に表象的で、ときには松崎が画面に背を向いて自分を見詰めるような、画面の外にまで出てしまふときもある。奥行きを排除し入り過ぎない。甚だ派手な、滑稽な見世物である、と言われ

ることこそ鈴木清順の意図かもしれない。そして次の発言からも原作ものを映画にするときの彼の考え方が伺える。

鈴木―そう映画的にね、だからこそいままでの鏡花ものは全部失敗している。今度の企画では、いいところは汲んでしかし鏡花から離れ、絢爛豪華な鏡花の文章に巻き込まれないように注意しているんです。そうすると鏡花のいいところがなくなるかもしれないけれど、そのくらいの度胸が必要だと思うね。聞いたこともない鏡花観が出るかもしれないし、全然鏡花じゃないと受けとられるかもしれない。¹¹⁾

3. 二つの未完成靈魂

日本で死んだ人のことを仏（ほとけ）になったという表現をしたり、そして何かの原因で成仏できなかった靈魂がこの世とあの世の境を彷徨、現世の人に危害を及ぼすという考えがあるが、それは韓国でも似通った土俗信仰と昔話などがある。厳密に言えばすべてが仏になるということではないだろうが、しかし死によって人が仏になるという考えには、日本の古代信仰が関連していると考えられる。折口も「成仏を言はぬ昔から、神になれない人たちの、行くへなき魂の、永遠に浮遊するものあることを考へてゐた」¹²⁾と言っているように、この「神になれない」とは、成仏できないことであると言っ

ていい。日本の古代信仰は、祖霊、靈魂と神を関連させて考えていた¹³⁾その信仰に後から仏教が影響し（本来仏とは神ではないが仏と神が混同され）死者を仏と呼ぶ習慣に定着したのではないかと考えられる。多くの日本の寺に同じ敷地内に末社が併設されているように、シャーマンと外来宗教が融合していることでもそのような複雑化された信仰がわかってくる。ここでの問題は神にもなれなく、成仏できなかった靈魂のことである。

折口信夫は「民族史観における他界概念」という論文の最初に、「此は、日本古代人の持つてゐた、他界概念研究ののうとである」と記した。ここでは折口の説く古代人の他界概念から靈魂観を考えてみる。古代人の考えた他界とは、生類のいるこの世界から「相應の距離があり」「人間世界と可なり隔つてゐる」とする。そこは「常世」と呼ばれるところでもあり、常世は神の所在だと考えられていた。その常世、つまり他界から「時を定めて稀々ながら来る者があり」、これが折口のいう「まれびと」である。ところで、常世には神だけではなく「邪惡の屯聚する所と言ふ恐怖の国の義」もあつたという。神がいる他界、神ならぬ者のいる所も等しく「他界」であり、それらが「楽土」「煉獄」との関係になつて対立的地域として現れて来たという。これにつながつて二通りの靈魂、「人間の次期の姿なる完成した靈魂」と、それから其に成りきることが出来ない、完全な靈魂の場所に行けない「未成熟な靈魂」（欠陥ある靈魂）がある。この未成熟の靈魂は「不具な靈魂の到達すべき形

貌を持ち」、それらの集まる地域に屯集するか、或は孤独にいるという。古代から近代にかけて、他宗教との融合や相互の影響で靈魂の捉え方に少しの差異が見られるが、基本的に近代まで通じている

この靈魂觀を中心に、映画の後半に見られる芸能化された靈魂を考察してみよう。

この映画は、祖靈や神がいる他界ではなく、「未完成靈魂」がいとされるもう一つの小他界、「異界」が舞台となっている。先に何らかの理由で成仏できなかったといったその理由には、つまり靈魂の未完成のなかにもまた二通りあって、年齢の充実と完全な形の死が充たされていない形である。映画で未完成靈魂の象徴的な存在としてあるのが先に述べたのは芝居の子供たちであり、完全な形の死を充たさなかったのがお伊ネである。ただ未完成靈魂といっても年齢不足の死の場合は、ある期間の苦行によって贖われると考えていたという。完全な形の死にならない、折口という不完全な死とは「生が円満ならずして、中絶した場合」⁽¹⁾であるという。映画の中のそのほかの人物も自己認識してないだけであって、すでに幽靈化しているものとも考えられる。折口のいう未完成の靈魂は不安定な状態から醜惡な姿の第一形貌を現じるといいますが、これがお伊ネの最初の「のっぺらぼう」顔の雪女姿である。お芝居の台詞にある六道の道迷路「迷子のお伊ネさん」である。

三つ目「わりや、雪女となりおった。が魔道の酌取り、枕添い、

芸者、遊女の替え名というのだ。娑婆、人間の女で……」

(中略)

雪女は「お伊ネよ」

(オリジナル脚本により)

この芝居には雪女のほかに、三つ目入道、猫、仁王たちといった幽霊、妖怪に近いものが登場する。恐らく幽霊である観客の子供たちは舞台の裏に消え、品子はお伊ネのいる芝居の筋を求めて舞台上がってしまうのであるが、舞台は「異界」への道であり、彼女自身が舞台のなかで操り人形になり、穴(樽)に象徴される異界の入り口で魂の象徴たる酸漿を吐いて行ってしまう。

お盆の飾りで死者の霊をあらわす酸漿は、この映画でしばしば女性の魂に喩えられる。(泉鏡花の「酸漿」からの採用であろう)はじめて出会ったときからその酸漿を松崎に渡して、魂を頂戴すると思っていのか聞かれて「さし上げます」と品子は言うが、結局操り人形になり、狂言方が言葉を貸すのである。映画では狂言方は病院の前で酸漿を売っていたし、駅の階段で転びかけに品子の髪を引っぱる不気味なお婆さんである。映画の酸漿が水面にいつぱい浮かぶ樽のシーンは、映像の美しさが評判となった場面であるが、その表現には疑問が残る。品子から魂が抜け、松崎がその魂を自分の身にうけるといふことにもなるが、ではなぜ松崎はわざわざ東京に戻っ

て品子の魂の行方を捜さなければならぬのか論理的には理解できない。強いて言えば、松崎が帰った東京は以前の東京ではなく（画面背景からも見受けられるが）、そこは「異界」であって、「異界」のなかで品子の行方を探したのだとも考えられる。このように、この映画は靈魂を美化し、集中させていることは確かだが、この映画の靈魂の複雑さは、たとえばお伊ネが雪女となっているということからもわかる。雪女は分類としては靈魂というより妖怪に近いが、妖怪と幽霊が同類視されたということなどは、日本の民衆が死者に対して持つ異なる死生観を、たとえば古代信仰、或は神道的または仏教的と言った複数の考えが排除されることなく民間の間でそれぞれ受け入れられていた、という特殊な事情があったことを考えれば、論理的には説明できないものの、この映画の矛盾した表現もそれに添って考えれば一向におかしいことではない。

先にも述べたように、祖先霊になれなかった未完成靈魂が人間界の生活に危害を与えるという考え、いわば邪神信仰について、折口信夫は「近代の民俗的信仰が、さう言ふ傾きを多く持つてゐる為であつて、必ずしも徹底した考へ方ではない」といい、そのような考えは他界における祖先霊の単純すぎる考えであつて、「宗教上の問題は、祖、裔即、死者、生者の対立に尽きてしまふ。我々は、我々に到るまでの間に、もつと複雑な靈的存在の錯雜混淆を経験した」⁽¹⁵⁾。と言ひ、そして「邪惡の精靈或は邪神と言はれるものも、さう簡明に不遇な魂魄の変質したものと言ふ訣にはいかぬ」と言つた。日本

におけるアニミズムの成立とこの未完成靈魂は密接な關係があり、「單純な庶物信仰」ではなく「庶物の精靈の信仰に到達する前に、完成しない側の靈魂に考へられた次期の姿」としての植物、巖石などがあるが、それは「他界の姿」であり、「他界身」とは言えないほど人界に近く固着、残留しているのは完全に他界に居ることの出来ぬ「未完成の靈魂」であるためであると説明し、「靈化しても、異動することの出来ぬ地物、或は其に近いものになつてゐる為に、将来他界身を完成することを約せられた人間を憎み妨げるのである」。これが「でもん」や「すぴりつと」に関する諸種信仰の出発点だという。「未完成の靈は、後來の考へ方で言ふ成仏せぬ靈と同じやうに、崇りするものと言つた性質を持つてゐる」⁽¹⁶⁾と語っている。折口信夫は、近代では念仏信仰によってこの未完成靈を「無緣亡靈」としてまとめたが、すべてを無緣という言葉の限界や矛盾から亡靈と解釈するのは妥当ではないとも言つた。無緣は邪惡信仰の別名であるとした。この危害を加える靈魂を御靈ともいう。御靈の概念を遡つて考えると次のようである。

靈（タマ）と言つて、幸福な内容を感じることは、古代にも、常にさうだつたとは言へなかつた。つまりたまと言ふ語が既に早く分化して、靈の暴威・歪曲せられた靈の作用にも通じてゐた。其で極めて古くは、惡靈などは、端的に「鬼」即「もの」の宛て字にしてゐた位である。その「もの」の持つ内容の殆す

べてが「たま」と言ふ語の中に入つて来た。此混乱に気がついて、区別を立てようとした所から、殊に悪質で人格的な方面を発揮する癖のあるものを、りやう或はりやうけ（靈氣）と音を用ゐて言ふことが多くなつた。御霊は、一古くは一宮廷及び京師の市民に崇る悪霊の称であつて、事実から言へば、神化してゐない人間の悪執である。（中略）¹⁷

執念を個人または、ある一家、一族に持つものが「ものゝけ」であるが、それらを含めて「御霊」と言われるようになったという。このような御霊信仰も時代や社会の変化によつて内容も様式も変わつてきた。「陽炎座」のような恋が原因の苦しみによる怨霊はもとは不完全な靈魂の中に含まれていたというより、文学の素材として描かれてきたし、さらには溝口健二の映画『雨月物語』（一九五三）の亡き女房がそうであるように、残つた家族を心配してなかなか他界に行けない靈魂もいる。文芸作品の中には説明のできない様々な靈魂がいるのである。

死者の亡執を亡霊自らの動作で表現するという念仏踊りは、「宗教行事であると共に、芸能演技である。拝むことが踊ること、舞踊の昇奮が、この拝まれる者と拝むものとの二つを一致させるのである」¹⁸とした。昔から民俗演芸で繰り返し表現されてきた靈魂信仰、幽冥界への観念はこのような由来を持つのである。折口という芸能は、歌舞伎や能楽のそのほかの民俗芸能の源流をこのように古代信

仰儀式から考えた。古代信仰儀式は、先に言つた「念仏踊り」のような他宗教を取り入れながら合流を行い、体験し、見世物或いはいまや芸術として受け入れられた伝統舞台芸能にも繋がっている。ゆえに、日本の伝統演芸に幽霊や妖怪が多いのもそのためであらうし、見る側も疑問視しない。映画で描かれたお伊ネと子供たちによる見世物は死者の靈魂による芝居として映画のなかで再現されているのである。『陽炎座』は恐怖映画ではなく、このような民俗芸能の普遍的な題材を映画でもつて表現したということに大きな意義がある。

4. 映画と芸能

「春昼後刻」のなかで寺の庵室の客人は山の奥で体験した夢幻のような世界をもう一つ世界と知り、心を寄せるその女性と「た世間」でまた逢えるならば、つまり幽冥界でも逢えると信じてこの世を去つて行つただろうと聞き手であつた散策子は推測できた。

男は、真先に世間外にはた世間のあるのを知つて、空想をして実現せしむがために、身を以つて直ちに幽冥に趣いたものゝやうであるが、婦人は未だ半信半疑で居るには、それとなく胸中の鬱悶を漏らした、未来があるものと定り、靈魂の行末が極つたら、直ぐにあとを追はうと言つた、言の端にも顕はれて居た。

「春昼後刻」¹⁹

そして散策子は相手の女性玉脇みをとの会話で右のことを思うのである。その玉脇みをは、

君とまたみるめおひせば四方の海の

水の底をもかつき見てまし

とその彼のいるところへの手紙を書き、彼の靈魂の行方を突き止めあとを追うのであった。この作品は直接幽霊が登場するわけではないが、その存在を認めている世界観であり、この世以外の世界、異界の在りようを題材にしているともいえる。映画ではこの作品に示された異界、他界への境界を「陽炎座」と融合させて描いている。

折口信夫の説く異界、異郷概念には、広い意味では経験したことのない外国のことも異界に含まれる。『陽炎座』のおイネは、ドイツ出身の金髪の女性として設定した理由を搜してみると、もちろん映画の背景となる大正時代に外国人に対して異界観を抱くはずはないが、まだまだ見たことのない人も多くいて、人々には違う外見にまだ異質感の強い対象であったはずである。折口は「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ったのおなじ心持ちであつたであらう」⁽²⁰⁾と述べている。

脚本では品子の旦那、玉脇が品子は消えた大瓶のなかに飛び込み、翌日、夜叉ガ池でおイネと繋がった状態で発見されることになっている。品子でなくて「おイネ」と発見されると言うことは、前半でおイネの葬礼を眺めながら、「本当はどっちが亡くなつたんだろう」と言つたみおの台詞が暗示的になる。しかし映画はこの部分も脚本とは異なつて、芝居の舞台から退いた後玉脇がどのようにして死んだかは直接には描かれず、川に浮かぶ紙酸漿が開いて見える絵で表現している。その絵は服装でわかるようになっていて、銃に撃たれる品子の下に血まみれになっている玉脇の姿格好である。品子も樽水の中に消えていくのだが、松崎の下宿の女将みおが言う、「品子さん死んだよね」という台詞で明らかにするようだが、それに対して松崎が「それはどうかな」と言うので、曖昧にしているようでもある。しかしこの映画は、後半の芝居の舞台が崩壊してからの背景空間は残酷絵に切り替えられていて、東京に帰る電車の車窓も、松崎の下宿の窓も外の空もすべてが絵で背景が処理され、松崎が死んだものとして異界に在ることを示しているのです、その中では品子が死んだかどうかは問題にならないと解釈できる。

鈴木清順と田中陽造による文芸映画の脚本作り、同作家の作品を複数組み合わせるといふこの手法は、けつして日本で珍しいものではないが、しかしそれほど一般的ではない手法でもある。同じ手法で、さらに幽霊が登場する作品もあり、先ほどの『雨月物語』、黒澤明の『羅生門』（一九五〇）などをあげることができる。文芸映

画というものは、原作に対してその解釈はそれぞれであつてもいいが、まずは原作という素材の魅力とともに、作品の完成度を認めた上で作られる場合が多い。しかし田中陽造と鈴木清順の一連の作品と、その他に例としてあげたこれらの作品は始めから長編作品ではなく敢えて時間的構成が映画化するのが難しい短編作品を組み合わせ、複雑な作業を選択するのである。そこには、日本近代文学に短編が多いことと、それらに魅力的な作品が多いことも理由としてあるかもしれない。このような解体と再構成による脚本作りと、それ自体が文芸映画として成立することは、作品分析を重ねるたびに不思議に思える。

文芸映画の脚本から原作の分析を通じて映画に表れる文化の底流を辿ってみようとする方法は、はたして有効であるのか。論者のこのような方法論で一つだけ確かに言えることは、現在の表現法のなかにある折口信夫の言う古代の痕跡や歴史の流れ、民族の有様が生きているということへの確認であり、そのような見方を意識することで折口信夫の語る古代人へのつながりを探することは意義のあることである。現代人の、(科学の弊害ともいえる)目に見えるもの、立証されたものしか信じない思考の狭さからくる、行き詰った現実から、もう一つの可能性への模索、時空を超越した想像する力につながると思う。

初期の日本映画には歌舞伎の舞台をそのまま映したのもあったが、それは活動写真であり映画的話とは言えないものであった。自ら

「フィルム歌舞伎」として宣伝されたこの映画は、いままで述べてきたように映画という特性を持って、土俗信仰である靈魂、幽霊を有効に描きあげている。すでに三十年近くも前の映画ではあるが、今見ても色褪せることはない。そして鈴木清順のその二十数年後の映画『オペレッタ狸御殿』は、伝統の舞台芝居、見世物、をそのまま舞台を取るというより、映画の画面が舞台となつて映画的要素を活用しながらも、いわば映画をもつて芸能を実行したのである。

*便宜上、映画のタイトルはすべて「」にした。

注

- (1) 折口信夫「芸能の本義」(『折口信夫全集』別巻3折口信夫対談集)中央公論新社 一九九九年) 六三〇頁。
- (2) 一九八一年公開、監督・鈴木清順 脚本・田中陽造 原作・泉鏡花シネマ・ブラセット作品。
- (3) 「特集1 座談会―絢爛と花開いた清順流フィルム歌舞伎―」(『キネマ旬報』(八二二) 鈴木清順・永塚一栄・大楠道代・荒戸源次郎 一九八一年十月十五日)。
- (4) 注(3)に同じ。
- (5) 鈴木清順は以前インタビューで制作費の事情で『陽炎座』ではなく『ツイゴイネルワイゼン』を先に撮る事になったと言ったことがある。しかし論者の考えでは監督が意図していなかったとしてもこの順番でよかったと思うのである。
- (6) 泉鏡花「陽炎座」(新編『泉鏡花集第四巻』岩波書店 二〇〇四年) 一〇〇頁。

(7) 折口信夫は「邪悪な性質を持つてゐる」「他郷異郷の生類の来入を瞻つて居させる段になると、その防禦は、我々の為に、碍へ・障りの威力を発揮することが予期せられねばならぬ。其は人を置くか、神・精霊をおくか、此問題は容易ではないとして、靈性の者を防ぐからには、やはり神又はものと言ふべきものを考へたであらう。此がさへ、の神である」とした。

(折口信夫「民族史観における他界概念」(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)

(8) 折口信夫「民族史観における他界概念」(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 四三頁)(初出「古典の新研究」昭和二十七年 第一輯 角川書店)。

(9) 泉鏡花「春昼」(新編『泉鏡花集第五卷』岩波書店 二〇〇四年)百二十頁(引用文ふりがな省略)。

(10) 実物台本『陽炎座』(一九八一年二月 シネマ・プラセット)表紙に陽炎座」となっているが、まだ仮題となっている。台本の裏には鉛筆で手書きで、56、2、27 100部と書かれている。早稲田大学演劇博物館蔵

映画の撮影開始前のものと考えられるが、公開してから十月に出版された『陽炎座』と題した映画の特別出版本に収録されたオリジナル脚本と内容と比較しても内容に変更は見られないが、同じく十月にシナリオが掲載された『シネマ旬報』では内容は同じであるが、言い方や書き方に少し異同がある。内容には変わりがなかったため、今回は台本を参照した。

(11) 「若者に媚びない作品を撮った」(『朝日ジャーナル』二三(11)一九八一年三月二十日) 九七頁。

(12) 注(6)に同じ 二十九頁。

(13) 折口の説明によれば「タマといふ語とカミといふ語には相当はつきりした区劃があった。それが段々「国魂」の神などいふ表現を持つやうになって来ました」。八神展のなかに根本が霊魂である三つの魂が先の五つの神

と併せて齎っていたという。(対談「日本人の神と靈魂の觀念その他」)

(14) 注(6)に同じ 三十五頁。

(15) 注(6)に同じ 二十三頁。

(16) 注(6)に同じ 二十四頁。

(17) 注(6)に同じ 三十一頁。

(18) 注(6)に同じ 三十四頁。

(19) 新編『泉鏡花集第五卷』「春昼後刻」岩波書店 二〇〇四年 一五九頁(引用文ふりがな省略)。

(20) 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 十二頁) 初出「アララギ」第九卷第十一号 大正五年。

