

映画監督 武智鉄二

一 巨大な異端監督

映画史のなかには時折、その才能の規模と構想の独自性が強烈すぎて一国の行儀の良い映画史のなかには収まりきらず、どうしても異端として脱落してしまうといった監督たちが存在している。たとえばフランスにおけるジャン・コクトー。韓国の金綺泳^{キムギヨン}。日本でいうならば勅使河原宏。それに（関わったフィルムの数はいくつして多くないが）三島由紀夫。こうした者たちは撮影所体制の仕切る大会社で職業的に映画を撮ることを潔しとせず、律儀な助監督修業を積み重ねることもなく、いきなり映画を撮ってしまう。多くの場合、そのフィルムは私費を投じて制作される。その結果、商業主義の路線ではとうてい構想できそうにない実験的な作風のもとに、衝撃的な主題を選ばれる。

四方田 犬彦

完成した作品はしばしば世間にスキャンダルの種を撒くこととなる。

とはいえ彼らの溢れんばかりの天才は、とうていシネマトグラフの域に留まることがない。文学から演劇、陶芸から政治活動まで、幅広い領域にわたって威光を示すのがつねである。いやむしろ、その逆だといった方が適切かもしれない。ジャンルというジャンルを次々と越えてゆく彼らの圧倒的な創作エネルギーが、あるとき映画という領野に逗留し、そこで未曾有の結実を見たのである。もっともその代償として、彼らは撮影所の作風に準じて記述されてゆく従来の映画史からは疎外され、周縁的な地位に甘んじなければならなかった。

今、武智鉄二（一九一二～八八）という芸術家を考えてみると、まさしくこの類の監督であったということが出来る。彼は

映画監督として『日本の女・女・女物語』（一九六三）でデビューする以前に、能狂言と歌舞伎の世界において、演出家として豊かな実績を築き上げていたし、シェーンベルグやジョン・ケージといった二十世紀の現代音楽家の作品を舞台にあげることは、世界的な先陣にも立っていた。批評家として多年の経歴をもち、制作者としても優れた手腕を発揮して、伝統演劇の既存勢力に対抗する前衛の雄として盛名を誇っていた。一九六〇年代とは、このような人物が反権力・反權威の旗を翳して映画界に参入し、思うがままにその領域を攪拌するにいたった時代であった。

武智鉄二は七六歳の生涯のうちに十三本の長編フィルムを監督した。彼は『黒い雪』（一九六五）の描写を猥褻だと糾弾する裁判所と争い、最終的に無罪を勝ち取った。『白日夢』を三度にわたって映画化し、その第二作目では大島渚の『愛のコリーダ』（一九七六）に続いてハードコア撮影を実践、大いに話題を呼んだ。その大島とは深い信頼関係にあり、彼が執筆した舞踏劇『琉球怨歌』を一九七二年に演出している。これは日本の琉球処分に抵抗して狂死した知識人、謝花昇の生涯を描いた舞踏劇である。また武智の妻の娘である川口小枝は大島の『白昼の通り魔』（一九六六）の主人公であり、後に相手役の佐藤慶とコンビを復活して『白日夢2』に出演している。武智はほかにも新藤兼人の監督作品『母』（一九六三）『讃歌』（一九七二）に、俳優として顔を覗かせている。ちなみに『讃歌』は谷崎潤一郎

が幕末の大阪を舞台に描いた『春琴抄』の映画化であり、武智としては失われゆく正統的な大阪弁をフィルムに残す機会となったはずである。にもかかわらず、映画史と映画研究のなかで、武智鉄二は不当なまでに無視されている。いかなる映画会社の系列にも属さず独自の制作体制を築き上げ、一貫した美学を貫いたその世界をめぐることは、いまだに一冊の作家研究の書物も刊行されていない。ジャーナリズムは彼の描写の猥褻と反米ぶりを面白おかしく書き立てることはあっても、それ以上に踏み込んで作品の分析を試みようとはしなかった。評論家たちもまたまったくの無視を決め込んでいる。これは同世代人であった黒澤明やマキノ雅弘に対し、人々が饒舌を廻らせ過剰な神話を築き上げてきたことを考え合わせると、奇怪としかいいようがない。武智鉄二の映画的全体像はまだ掘り出されていない。それどころか、上方文化圏という文脈のなかにおいて彼の映画演出法と伝統演劇との関連を見定めるといふ基礎的な試みすら、まったくなされていらない。おそらくそれを比較文化的な大きな観点に立つて探究することは、映画史家だけの力では不可能だろう。『高野聖』（一九八三）など、日本で上映されず、なぜかグアム島でのみ公開されたと聞く。こうした謎を含め、彼の映画の業績のすべてが明るみにだされ、その映画のヴィジョンの深さが検討されなければならない。前置きが長くなったが、本稿がその先駆けとなることをわたしは願ってやまない。

二 武智鉄二の映画観

武智は向かうところ敵なしといった風の演出家であったが、同時に理論家でもあり、独自の文化史観を持った批評家でもあった。全六巻、合計三〇〇〇頁に及ぶ彼の著作全集『定本・武智歌舞伎』（三一書房、一九八〇）を読むと、彼が強い文化的確信のもとに舞台と映画とを手掛けてきたことがわかる。以下に映画をめぐる彼の発言をいくつか紹介しておきたい。

松竹の大谷さんに、『白日夢』はどんな映画か？ と聞かれたとき、とにかく一千万人以上の人が見、三十億円の収入のある映画ですと答えた。⁴⁹³（註一）

武智の映画に対する意気込みが感じられる発言である。彼は伝統演劇を演出する場合と、映画を監督する場合に、まったく異なった態度で臨んだ。前者にあつてはまず演出の正しさが第一義とされた。「古典とは正しくなければならぬし、正しいことが、最後の勝利につながる。」⁴⁹⁴では映画はどうだろうか。およそ映画を監督制作するかぎり、それは「現代に生存している民衆の総意の反映であるような映画」⁴⁹⁵でなければならぬ。彼は歌舞伎の舞台にあつては、役者に対しきわめて厳密に演技をつけた。だが映画にあつては、俳優に演技をつけることは「いっさいしませんでした」⁴⁹⁶。古典演劇において俳優は

みずからを殺し演劇の軌道に乗らなければならないのだが、映画では自然さが重要であり、俳優たちの思うままにさせて監督は見守るだけという姿勢が望ましい。彼はしばしば古典演劇を学んだ俳優をカメラの前に立たせ、また自分の娘である川口小枝にも日本舞踊を習わせた上で大島渚のフィルムへ主演させたが、その場合にも、習ったことはすべて忘れるようにという助言を与えたと伝えられている。

では、現実に映画を撮るさいの方法論はどうだろうか。武智はまず小ざかしいカット（ショット）の結合によるモンタージュを拒み、長廻しにこそ映画の本質があると喝破する。映画は「自然主義的なもの」⁴⁹⁷、つまり事物に従属する表象性を免れることができないという宿命をもっているが、逆に「時間や次元というものが自由に操作できる」という「時間の再構成」⁴⁹⁸の利点をもっている。

カットのつなぎ目は、演劇における幕に相当する。

私は、映画を数百の幕をもった演劇だと理解する。⁴⁹⁹

カットの間がつかないともいい、という考え方なのです。⁴⁹¹

舞台演出家としての長い経歴に由来する武智のこの確信は、彼の民族主義的な文化観に結びついている。

私は日本人の語法で観客に語りかけたいと思いました。⁴⁸⁸

短いカットの積み重ねによって、客観的な認識を強制しようとする、現代の外国映画の創造方法は、日本人の退室や氣質、精神構造をまったく無視したものである。⁴⁸⁹

観念を正確に伝達しようと、映画監督は短い強迫的なカットをつみ重ねるが、深層心理にまでくぐらせる日本人の思考方法の前には、それは空を吹く風のように、何の影響もなく素通りしてしまう。主知的な思考方法に慣らされた外国人のための方法を、日本でとることは無意味である。むしろインド映画の長大なカットこそ、日本民族主義映画の手法を、確立するためには、参考になるのではないか。

映画が西洋で発達した芸術だという固定観念が、必要以上に日本の映画人をして植民地的発想の映画をつくらせているようである。⁴⁹⁰

ここで武智の文中に唐突にインド映画への言及が出てくるあたりが興味深い。彼がどの程度まで現実のボリウッド映画に親しんでいたかは詳らかではなく、シヨトジツ・レイのようなベンガルの芸術映画しか知らなかったのではないかと推測される。おそらく彼が想起していたのは、完璧な上演には十数日の

夜を要するという、カタカリのような伝統演劇ではなかっただろうか。だが彼の映画をめぐるヴィジョンは、空間的ばかりか時間的にも広い射程を抱いており、モンタージュを忌避する姿勢の背後には、初期映画への回帰の情熱を見ることができ。武智は「創造期の映画の素朴な長回しの手法のようなものが、現代的価値において、再度、映画の手法として採用され、登場してこなくてはならない」⁴⁹¹と宣言し、後にここに註釈を加えて「セネット映画など」と記している。

だが、こうしたアジア映画や初期映画への関心を抱きながらも武智が目指しているのは、日本の民族主義に基づくフィルムである。『黒い雪』は反戦映画などではないと、彼は宣言する。それは「反米帝国主義の作品」である⁴⁹²。だが彼を単に反米愛国の標語をもって叫ぶ政治的右翼や日本共産党的左翼と了解してはならない。武智はアメリカ軍が現在の日本で、そしてヴェトナムで行なっていることは、戦前に日本軍が南京で行なったことの反復であるという認識を明確に抱いていたし、『戦後残酷物語』では冒頭からしてすでにそれが、語り手の口を通して言及されている。武智の説く民族主義はどこまでも文化における民族主義であり、「植民地日本における居留地的様相」⁴⁹³を呈している今日の日本映画界に対する強烈な批判のなかでこそ理解されなければならない。「日本民族は植民地主義に骨の髄まで侵されようとしている」⁴⁹⁴という彼の警告は、今日のグローバリゼーションのなかでローカルな文化が次々と破

壊され平板化されてゆく状況にあつて、傾聴すべきものを失つていない。

武智のフィルムグラフィーを見渡してみると、そこに二通りの作品系列が存在していることがわかる。ひとつは実録風のリアリズムに依拠し、主題的にも社会的なものに焦点を当てたものであり、もうひとつは彼が深く私淑し、美学的に影響を受けた谷崎潤一郎の作品に材を得たものである。

『日本の夜 女・女・女物語』（一九六三）から出発し、『黒い雪』（一九六五）、『戦後残酷物語』（一九六八）へと大きく発展してゆくフィルムが、最初の系列を構成している。それは東京の夜の観光名所ともいうべきさまざまな場所での性風俗を紹介する作品を契機とし、やがて戦後社会の裏側に隠蔽されてきた矛盾の告発といった傾向を帯びて、はっきりと反米的色彩を強くもつようになる。この急速な変化にもかかわらずそこに一貫しているのは、群をなす女たちがその場で築き上げる、暫定的な共同体である。さまざまな女性スペクタクルにおける表象から現実の女性の受難の手記の映像化まで、一見エロティックな興奮を売り物にするようにみえて、実は社会的・歴史的な告発が作品の根底に強く流れている。本稿ではこの系列を簡単に「反米もの」と呼んでおくことにしよう。つなると自動的に第二の系列は、「谷崎もの」と呼ぶのがふさわしいだろう。

武智は一九五〇年に谷崎の『恐怖時代』を演出し、その血み

どろの舞台を原作者から賞賛された。彼は上方文化とモダンズムを併せ持った谷崎を深く敬愛し、谷崎もまたこの年少の演出家を信頼した。後に武智が『白日夢』を映画化したときには、その冒頭には谷崎の推薦文が掲げられている。

武智の谷崎ものもまた『日本の女』が契機となつて開始されている。ヌード能に代表される女性スペクタクルにおけるエロティシズム表象は、その後『紅閨夢』（一九六四）におけるストリップショーと猟奇映画の観劇へと流れ込むことになる。だが何をさておいてもこの系列において注目すべきは、谷崎の戯曲『白日夢』の三度にわたる映画化（一九六四、一九八一、一九八七）であり、短編『人面疽』を原作とする『華魁』（一九八三）、また谷崎が三度にわたって現代語訳を試みた『源氏物語』の一九六六年における映画化であった。

本論文では武智が著作のなかで遺した少なからぬ映画論を手がかりに、この二つの系列の分析を通して、映画監督としての彼の想像力にあり方を素描しておきたい。

三 反米映画の系譜

武智鉄二は冒頭のショットで観客に衝撃を与え、端的に作品全体の主題を提示することに長けた監督である。『黒い雪』は

黒人兵を上に乗せて性交している日本女性ユリを示す、ショッキングな映像から語り起こされている。ヘリコプターの音が聞こえ、やがてそこが米軍基地に近い売春宿であることが判明してくる。女は商売柄この行為にすっかり醒めていて、黒人兵が夢中で気付かないのをいいことに、右手を掲げて一人で指芝居をしている。ひとりの日本人の少年が天井間の壁の隙間から、この光景をじっと観察している。女はこの少年に気付く。この冒頭の短い場面は、フィルム全体の構造を端的に要約している。犯す主体としてのアメリカと、犯される日本。そしてそれを黙って眺めていることしかない日本という、不自然に屈折した三角形のことである。

舞台は横田基地に面し、ぼつんと建っている一軒のホテルである。このホテルは一階が食堂、二階がいくつもの個室になっていて、それぞれの部屋にはアメリカ兵目当ての娼婦がヤドカリのように居住している。女たちを取り仕切っているのはヤスという年増女(村田千栄子)で、その息子の次郎(花ノ本寿)は彼女たちから「坊や」と呼ばれ親しまれている。坊やはときどき女たちの性交を覗き見たことはあるが、まだ女性との性的交渉はもっていない、寡黙な少年である。ヤスにはユミという妹がいて、しきりに基地内の将校に取り入って闇ドルを仕入れたり、怪しげな商売をしている。ヤスのホテルがお咎めなしでいられるのも、ひとえにユミのおかげである。彼女たちは「アメリカさんのおかげで」こそ商売ができると割り切っており、

原子力潜水艦の寄航反対の署名を求めて到来する学生たちに対して、塩を撒いて追い払ったりする。

次郎はあるとき共産党员と思しき黒瀬に示唆され、米兵を殺害しその大金を強奪する計画に参加する。彼は夜道で、冒頭に性交していた黒人兵を見つけると、ただちにナイフで刺殺し、その拳銃を奪う。だがその一方で、タクシー運転手の娘の静枝(紅千登世)を見初め、彼女を映画館に誘うと、闇のなかでこっそりと拳銃を握らせる。またみずからも静枝の下半身に手を伸ばす。このときこれまで清純な少女であった静枝は突然に強い恍惚感に見舞われ、軀を細かく揺すり首を懸命に振る。拳銃とはいってもなくファリックな物体であり、次郎の男根の代替物でもあるが、同時にそれが本来は米兵に属するものであり、二人が観ているのがハリウッド映画であることに留意しなければならない。武智は一見解放的とも思えるこうした恋愛場面にも、二重三重にアイロニーの輪をかけている。

ホテルにはいささか知的障害の傾向があるが気のいいユキエから、母性的なヒデコ、処女のままこの稼業に入ってきたミナまで、さまざまな女たちがいる。ミナがサディストの米兵に陵辱され、苦痛に叫び屈辱に泣くようすを、フィルムは扉の向こうから音声のみにて表現する。この場面はきわめて執拗に撮られていて、アメリカに犯されている日本という寓意が傷ましく伝わってくる。

あるときヤスがミナの慰安もかねて女たち全員を連れ、歌舞

伎見物に外出する。次郎はその隙を縫って静枝を自室に誘い、裸にする。だが彼はみずからは性交せず、あらかじめ控えていた黒瀬に静枝を譲る。それに気付いた静枝は恥と裏切りで逆上し、裸のままホテルを飛び出す。彼女は米軍基地の長い金網に沿って走り続け、鉄条網の囲いの前で転倒する。非常事態を知らせる警笛が鳴り響き、騒音という騒音が彼女の裸の身体の上を横切ってゆく。最後に極めつけに、巨大な爆撃機の影がそこに重なる。

次郎と黒瀬たち一行はユミの家に押し入り、二万ドルの大金を強奪する。黒瀬たちはユミを輪姦する。最後に次郎がユミを抱き、射殺する。だが彼は犯した行為の重大さに驚愕し、ヒデコのもとを訪れ、子供のようにその乳房を吸う。そして思いがけず自分のものとなった大金を用いて大量のプレゼントを買い、ミナの部屋を訪れる。だが彼の犯行はただちに発覚するところとなり、次郎は米兵たちのジープによって連行されてしまう。一万円札が大量に風に舞う寝台の前、母親のヤスが悲嘆の発作を起こすと、そこにまたしても基地の騒音が被さり、しだいに耐えられないまでに強くなる。

米軍基地内の監禁施設に収容されている次郎のもとに、静枝が父親に付き添われて面会に来る。父親は元来は満洲新京（長春）にあった大学の教授であり、引揚げ時に娘を残して家族全員を失ったという悲痛な体験の持ち主である。だが彼は教育者として軍部に加担した己が罪を責め、戦後はタクシー運転手と

して娘を育て上げた。父親はそういうと、静枝と次郎の「結婚」を提唱する。二人は無言のまま見つめ合う。雪のなかを父娘は去ってゆく。静枝の父親の物語がここで披露されることは、本筋とは一見関係がないように見えて重要である。それは武智が日本の中国侵略に対し深い慙愧の念を抱いていることを示し、彼が主張する「民族主義」が文化的なものではあってもけつして政治的覇権を前提とするものではないことを意味している。

この面会の後、次郎は米兵殺害を自供し、「ただアメリカの軍人を殺したかったです。その必要を心のどこかで感じていました。ただそれだけです」と述懐する。彼は自供中にいきなり取り調べ官から殴り倒され、さらに杖で烈しく打擲される。このとき一瞬ではあるがフィルムの陰陽が反転し、鼻から流れる血が白く映る。また窓の向こうに降りしきる白い雪が、黒い煤のように変化する。フィルムの表題となった「黒い雪」の謂れである。やがて次郎は雪のなかを獄舎から引摺り出され、二人の仲間とともに無表情なコンクリの壁の前を刑場へと連行されてゆく。ここでもフィルムが反転し、しきりと黒い雪が降りしきっている。

このフィルムは数々の凄惨な光景に満ちているが、そのなかでもとりわけ衝撃的なのは、次郎が静枝を黒瀬に譲り、黒瀬に犯された静枝が全裸のままホテルを飛び出して、横田基地の金網に沿って走り続ける場面である。静枝の走行は、もしアメリカ

カ兵に発見されればたちどころに強姦を引き起こしてしまうことを想像するならば、危険きわまりないものである。だが彼女がホテルを脱出するには基地との境界を駆けるしか近道は残されていない。そしてこの道は突然に鉄条網の囲いによって中断され、彼女は裸のまま転倒し気絶してしまう。そこに飛行機の影が大きく重なる。敗戦後、アメリカに軍事的に従属し、他にいかなる選択肢も与えられることのなかった日本という国家と社会を隠喩として表現するのに、これほど悲惨きわまりない映像は戦後の映画界にあって実現されたことがなかった。武智の『黒い雪』の前には占領期のあらゆるアイデア・ビクチャーズが偽善として退けられるばかりか、その後の感傷的でヒューマニスティックなメロドラマ映画も色を失うことになった。これは現実には存在しているものの、日本人が眼を逸らしておきたいと思いつけてきた映像であり、その嚴重な禁忌ゆえに大きな醜聞を引き寄せることになった。だが静枝のこうした懸命の走行に対して、次郎は性的な不能（あるいは躊躇）をもってしか対峙できない。彼はみずからの欲望を表現できず、他人の示唆されるままに殺人を犯し、恋人を譲り渡すばかりである。この次郎の死刑執行は、鉄条網を前にした静枝の転倒の大掛かりな反復である。『黒い雪』の全体にわたるペシミズムは、この寡黙な恋人たちの挫折に徴づけられている。

ちなみに作家の三島由紀夫は、かねてから武智と戯曲作者／舞台演出家の間柄で親交があったが、この『黒い雪』が

一九六五年に公開されるや、ただちに六月九日の初日に映画館に駆けつけ、「この映画の醜悪さは議論の余地がない」という感想を抱き、二年後にそのときの感想を以下のように記している。

一定の政治状況下において、性が極度に歪められ圧殺されるのを描いていること、性行為はそのやうな醜悪な形でのみ描かれ、唯一の純情な恋人同士の間には性交が存在しないこと、能の居グセその他の様式を大胆に用い、また長回しの技巧によつて、一時的な性的印象を政治的寓意へ移行させる様式はつきり意図してゐること^{註2}。

同じ年に『憂国』を撮りあげ、政治的限界状況における性の異常なまでの昂揚を描いたばかりの三島にとつて、『黒い雪』はおよそその正確な反対物として考えられた。にもかかわらず、三島はそれを否定しなかった。むしろこのフィルムを現下の日本に蔓延する偽善的風潮に対する抵抗と見なし、西鶴や南北の系譜上にある芸術であると讃美した。

すばらしく穢らしい映画である。問題の米軍基地のそばを裸女が駆ける場面だけは、ふしぎに美しい印象になつて残つてゐる。あそこには、何か壮烈なものがあつた。^{（註3）}

三島由紀夫はやがて武智が猥褻罪で訴えられたとき、『黒い雪』は芸術作品であると一貫して主張し、判決を無罪へと導くのに力があつた。

『黒い雪』が制作された一九六五年という時期は、零細な映画会社によるピンク映画というジャンルが始まり、若松孝二がそこに参入して三年目に当たっている。スクリーンにあつて女性が全裸を見せたり、性交を行なつてみせることは、今日とは考えられないほどに嚴重な禁忌のもとにあつた。だがそれ以前にこのフィルムは、撮影時においてそもそも日本の官憲から徹底的な妨害を受けた。横田基地でのロケが始まると、地元の福生警察から十数人の刑事と警官が現場に襲いかかり、カメラの周辺を取り囲んでしまった。武智が抗議をすると、彼らは（サンフランシスコ講和条約が締結されて十三年後だというのに！）GHQとCIAの要請を受けて警視庁の命令で行なつていると答え、責任の所在を曖昧にした。その後も保安課が連日のように張り込み、公私にわたり武智に干渉と圧迫を続けた。

同時にこのフィルムは映倫がただちに問題とするところとなり、「占領軍」という言葉を「駐留軍」に直すように指令を受けた。映倫はまた、結末部での次郎の裁判のあり方が現実とは違つてとして改訂を要求した。映倫の委員長であつた高橋誠一郎は「こ」とさら反米思想を刺激するような映画の制作は許すべきではない」という指示を部下に与えた。⁵⁰ 武智はこれに答えて、現

実に横田基地に足を向けてみればいくらでも「オキユバイド・アーミー」という立札が立っているではないか。日本の警察の背後にあるのはアメリカの軍事裁判ではないかと一喝して、それを無視し、映倫はいつ思想検閲までするようになったのかと反論した。⁵³

『黒い雪』は一九六五年に公開されるとたちまち大ヒットし、社会的にも未曾有のスクランダルとなつた。検察庁はそれを猥褻映画公然陳列罪に当たるとして起訴し、一九六六年に東京地裁で裁判が開始された。問題となつたのは六箇所である。冒頭のユリと黒人兵との性交場面。ミナが米兵に処女を犯される場面。映画館で次郎が静枝の下半身に手を伸ばす場面。静枝が全裸で基地周辺を走る場面。次郎以下三人がユミを輪姦する場面。エイコが次郎に乳房を吸わせる場面。アダルトビデオが巷間に氾濫する二〇一〇年の時点からしてみれば、わざわざ書き出すのも愚かしいような次元での追求ぶりである。武智はこれに對して、アメリカがこのフィルムに非道德的という烙印を押すことで、問題を政治的なものから風俗的なものへと摩り替えていると反論した。官憲の反動主義は『黒い雪』にワイセツの名をかぶせて、宣伝することによって、この映画の思想的な主張をほかし、焦点を風俗問題におきかえ」たのである。⁵⁰ 武智にとってこの作品は「民族主義的な立場に立った反米映画」⁵¹²であつた。彼はこうしてフィルムの本質を開示するとともに、映倫が次作『源氏物語』の脚本にある「天皇」という

文字に赤鉛筆を引いて干渉を要求したことを暴露している。武智の論理に従えば「源氏物語」とは「反体制をテーマとして小説」であり、そこから天皇制批判が生じるのは当然のことであった。⁵⁰結果として裁判では、第一審でも第二審でも無罪が宣告され、検察側は上告を断念した。武智は完全に勝利したのである。

だが撮影時における日本警察の妨害と官憲の干渉は、『黒い雪』で提示されていた日本 vs アメリカ、犯される者 vs 犯す者という単純な構図に、ある種の捻転をもたらすことになった。一九六八年に監督した『戦後残酷物語』を観ると、アメリカに追隨する卑屈な日本の官憲の権力をめぐって、深い憎悪に満ちた感情が流れていることがわかる。それは同時に、加害者と被害者という図式が破綻し、被害者が無自覚なまま容易に加害者となりうる絶望的な状況を物語において提示することでもあった。

『戦後残酷物語』は小野年子なる実在の女性の手記を原作に、一人の若い女性がふとした偶然から G I に次々と強姦され、売春婦に転落、やがて G I のオンリーの座に就くが、またしても転落といった悲惨な内容を物語としている。これは喻えてみるならば、溝口健二が田中絹代を主人公に撮った『西鶴一代女』（一九五二）の戦後ヴァージョンとでも呼べるフィルムである。もつとも溝口が欧米の眼差しを意識するあまり、意図的に物語

を近代の視点からわかりやすく再話したのとは対照的に、武智はどこまでも『黒い雪』以来の反米路線を崩さず、アメリカの卑屈な同伴者である日本に対して容赦ない批判の眼を向けている。

このフィルムもまた『黒い雪』と同じく、衝撃的な導入部をもっている。ひとり夜道を歩いていた女性がいきなり黒人兵に拉致され、川べりで全裸にさせられた上で強姦殺人される。ここでナレーションが入り、このような事件は戦後直後の日本にかぎったことではなく、日本軍によって南京でも、そして現在なおアメリカ軍によってヴェトナムでも繰り返されていると指摘がなされる。加害者としての日本の歴史的記憶を想起させようという配慮が、ここには明確に窺われる。

主人公の年子（路加奈子）は東京の戦災で両親を失い、京都の伯母の家に身を寄せている二十歳の女性である。あるときまたま手にした煙草とナイロンの靴下が進駐軍から横領された物資だという嫌疑をかけられ、日本人の巡査に連行される。彼女はただちに G I のジープに乗せられ野原へ連れて行かれ、竹藪のなかで輪姦される。裸のまま必死で逃げ出した彼女の黒いシルエットにジープの強烈なヘッドライトが投じられるあたり、優れて衝撃的な効果が施されている。実は最初に煙草と靴下を売りに来た男も巡査も、すべてこの女狩りのために準備された要員だったのだ。カメラはそれを格別に非道とも思わない、一見善良そうな表情の巡査をクローズアップで映し出す。日本

人が日本人を平然と裏切り、アメリカ人に媚び諂うことへの監督の怒りが、ここにはまざまざと感じられる。それは『黒い雪』で米兵相手に商売をしているホテルの女将の現実主義を描くさといとはまったく別の、官憲の偽善に対する深い憎悪である。

京都にいられなくなった年子は女学校時代の同級生を頼って上京するが、何も知らずに夜更けに歩いていたところでパンパン狩りに出くわし、大勢の売春婦とともに大森の病院へ連行される。ここで運悪く、先の輪姦のさいに性病に感染していたことが判明し、しばらく病院の大部屋で治療させられることになる。最初は娼婦たちを怖がっていた年子であるが、やがて彼女たちの気取りのない性格に胸襟を開き、行動をもたして米軍基地のある三沢へと移ることになる（ここで彼女の相談役となる先輩格のパンパンを李礼仙が演じているのがなかなかの迫力である）。その後、病院には五十人のGIが女欲しさに襲撃を企て、看護婦と女性患者のことごとくを強姦したばかりか、赤ん坊二人を踏み殺すといった惨事が起きる。このとき武智は襲撃に向かう兵士たちに、「口笛でいっせいに「リバプリック讃歌」を合奏させている。彼らの無邪気さと残酷さを二重に映し出す、グロテスクな演出である。

三沢基地でも年子は米兵たちに輪姦される。あらゆる意味で帰路を絶たれてしまった彼女は、かくなる上は娼婦になろうと決意する。やがてお嬢様の雰囲気を含みながら捨て、化粧と服装も変えると、職業的な勘が自然と身についてくる。彼女はある

GIのオンリーとなり、アパートを宛がわれる。女学校時代に取得した英会話が身を助け、他のパンパンよりも優位な立場に立つと、競争相手のパンパンを出し抜いて豪邸を手に入れ、他のGIたちに誘われるままに女狩りに参加する。米の買出しに出かけた純情な娘に、進駐軍の車に乗れば警官に誰何される危険がないからと誘いかけ、巧みに拉致して輪姦の手伝いをするのである。

この女狩りの場面はフィルムの中だけでもとても凄惨な映像である。GIたちによって年子の家に拉致されてきた娘はただちに服を脱がされ、押し倒されて犯される。彼女が大切に抱えていたリュックサックのなかの白米が床に零れる。娘は最初のうち米を掴んでは投げて兵士に抵抗するのだが、やがて力尽きる。無数の米粒が彼女の白い乳房のあたりから背中までこびり付く。だが娘は犯されたままではない。彼女は米兵に接吻を強要されたのを逆手にとつてその舌を噛み切り、彼を絶命させる。娘の血だらけの口から切り取られた舌が吐き出され、大量の血液が流れ出すと白い米粒に混ざる。このグロテスクな場面は、日本国の形に象られた夥しい米粒の東側からゆつくりと血が流れてきて、しだいに海岸線の輪郭を崩していくショットで終る。

武智はこの一連のショットの背後に、名高いワグナーの『ヴァルキューレ』の一節を流している。ちなみにそれは一九四二年に山本嘉次郎の『ハワイ・マレー沖海戦』で、真珠湾攻撃

の場面に最初に用いられ、『戦後残酷物語』から十二年後の一九八〇年にコッボラが『地獄の黙示録』においてふたたび用いた音楽であった。その狂気じみた叫びが好戦的な高揚を表現するのに最適といえる音楽であり、ここでは米兵を嘔み殺した娘はさながら北欧神話に登場する死の使徒であるかのように、エロティックな崇高さに包まれている。

『戦後残酷物語』に戻ると、年子はこの事件が契機で邸宅を追い出される。疲労困憊した彼女が検診を受けに病院に行くと、そこにはかつて大森の病院に勤務していた若き医師が、アルコール中毒になりながら勤務している。年子は痩せて傷だらけの胸を医師に見せ、最初に自分を転落への道へ導いた三人のGIも憎いが、それを手引きした日本人巡査はもっと憎いと語る。ここで年子と医師の間に心の交情が案じられているあたりは、あるいは黒澤明のヒューマニズムに満ちた『静かなる決闘』に対する強烈なアンチテーゼと読み取ることが不可能ではない。最後に彼女は元の邸宅に戻り、自分の後釜となったパンパンとGIを射殺すると、全裸になって海へ向かう。「戦後はまだ終っていない」という彼女のオフの独白で、フィルムは幕を閉じる。

このフィルムで重要なのは、被害者であるにもかかわらずいつしかアメリカ兵の暴力に加担し、いつしか加害者の側に廻ってしまった主人公の年子である。彼女は日本人巡査の導きで女狩りの犠牲となるが、やがてみずからも女狩りに積極的に参加

するようになり、日本人女性をアメリカ兵の生贄とする作業を手伝うことになる。しかも彼女はこの愚昧にやささかも自覚的ではない。その点で彼女は、『黒い雪』でホテルを経営するヤスや女たち、また同じフィルムのなかで「お嬢」育ちの彼女の面倒を親切に見てやるパンパンたちとは異なった存在である。こうした女たちは無学で悲惨ではあるが、けっして愚かではなかった。

それなりに苛酷な現実に由来する独自のモラルをもち、仲間どうしを労わって小さな共同体を築き上げていた。年子は加害者に反転することで道徳的に破綻し、単なる敗戦国の被害者である以上の不幸に陥れられる。彼女は最初に罫を仕掛けた巡査を呪うが、自分もまた巡査と同じ立場にあることに気付いていない。そしてこれが今日の日本なのだと、武智は説く。女狩りの犠牲者の娘が後生大事に携えてきた白米が日本の国土の形に散らばり、そこに彼女の破瓜の血とアメリカ兵の血とが交じり合ってどろりと流れるとき、それが日本の現実なのだと宣言する。

四 谷崎潤一郎と『白日夢』の映画化

次に武智鉄二が私淑する谷崎潤一郎に原作を求めて監督した作品群を検討してみることにする。といってもこれもまた多岐

に及んでおり、『紅閨夢』では『過酸化マンガンの夢』が基本となり、挿話として『柳湯の事件』が用いられている。『華魁』は前半が『刺青』、後半が『人面疽』の物語に基づいている。『源氏物語』とはいえば、谷崎によるたび重なる翻訳に示唆されたところが大きい。これらのすべてを細密に検討することは谷崎世界と武智世界の全体的対応の問題となり、とうてい一論文では収まりきれない規模のものである。本稿では『白日夢』の映画化に限定して、谷崎と武智の間に横たわる美学的共鳴と発展について探究しておきたい。

『白日夢』は谷崎潤一郎が『中央公論』一九二六年九月号に発表した、一幕四場の戯曲である。舞台は夏の大都会と設定されている。

第一場はビルの六階にある歯科医院である。上手が診察室になっていて、二台の手術台の周囲にさまざまな治療機械が並んでいる。おりしもドクトルが二人の看護婦に傳かれながら、老紳士の手術をしている。ドクトルはそれが終ると、今度は祖母らしき年配の女性に付き添われた男の子の手術に移る。下手は狭い待合室になっていて、会社員ふうの男と丁稚が順番を待っている。やがて彼らの番となる。そのとき二六―七歳の、洋画家らしき服装の青年倉橋と、少し遅れて十八―九歳の美しい令嬢、葉室千枝子とが待合室へ入ってくる。彼らはほぼ同時に二つの手術台に登る。倉橋は抜歯のため麻酔注射を受ける。千枝子もまた歯の削岩を受けるが、軽い脳貧血を起こしてしまう。

ドクトルはそこで彼女を手術台から下ろすと、看護婦の手で長椅子へと運ばせ着物を緩めさせる。彼は青年が人事不省に陥ったのを見届けると、千枝子にクロロホルムを嗅がせる。

第二場では大きな百貨店の屋上庭園らしきところで、夜間にもかかわらず中央の噴水から水が零れている。周囲は高い広告塔とイリュミネーションで埋め尽くされている。倉橋がベンチで涼んでいると、千枝子が両親に連れられて到来する。ドクトルとその一家も現われる。千枝子とドクトルは互いに目を見張らせ、下手に消える。倉橋はただちにその後をつける。実はドクトルはこれまでにも千枝子を執拗に呼び出し、ある秘密の場所にて、何か前もって用意の必要な遊戯に耽っていたのである。千枝子はそれが苦痛で泣いている。ドクトルが姿を消した隙を縫って倉橋が現われ、彼女を「悪魔」から救い出そうとする。だが彼女は自分が「もう墮落してゐるんですもの」といってそれを拒む。ドクトルがいつしか現われ、気味の悪い嘲笑を見せる。谷崎はここで明らかにドクトルのサディズム的な性の嗜好を暗示している。だが時代的にそれを公言することはできない相談であった。

第三場は白昼の街角である。往來の中央に千枝子の死骸が、第一場と同じ格好で横たわっている。だが通行人たちは誰も気に留めない。そこへ刑事と巡査に捕らえられた倉橋が現われ、この「淫婦」が自分を騙したから殺したのだと自白する。居合わせた人々はいっせいに彼を人殺しだと罵倒する。だが第四場

になると、すべては第一場の状況に戻っている。千枝子はすでに身支度を整え、長椅子に腰掛けている。倉橋は手術が終わり、意識を取り直す。どうやらすべては彼の夢に過ぎなかったのだ。千枝子がパラソルをもって退出し、新しい患者が到来するところで芝居は幕を閉じる。

大正時代の終わりに書かれたこの戯曲を、武智鉄二が舞台上に上げたいと考えたのは、一九五〇年代の中ごろであった。彼は最初それをオペラに、次にミュージカルを計画した。だが試行錯誤のあげくにそれは映画に落ち着くことになった。その結果、一九六四年に最初のフィルム『白日夢』(以下『白日夢'64』と記す)が完成する。原作者の谷崎はこれに満足したらしく、西洋人との混血である主演の路加奈子の美貌を褒める文章を草したかと思うと、わざわざフィルムの冒頭に序文めいた文章を寄せている。その後、武智は一九八一年に『白日夢'81』を、また最晩年の一九八七年に『白日夢2』を再監督している。よほどこの素材が気に入っていたのだらう。ちなみに第二作目を撮った動機としては、一九七六年に大島渚が日本最初のハードコア映画『愛のコリーダ』を発表したことがひとつに考えられる。一九六四年に時点では検閲を慮って控えめにしたエロティックな表現を、武智は新しい状況下において全面的に開花させてみたかった。そしてそれは谷崎の原作が潜在的に抱いていたながらも、時代の制約から実現できなかった光景を現実化することで

もあった。いかに三本のフィルムを比較しながら論じておきたい。

『白日夢'64』の冒頭を飾るのは、モノクロ画面に映し出されたさまざまな治療機械の群である。回転する扇風機をはじめ、大小の照明機、研削機、患者の台座、水洗設備といったものろの装置を、カメラは見上げるように撮影してゆく。挟じ開けられる口。石膏の模りのため、開かれる口。洗浄水を浴びせかけられる口。嗽をする口。さまざまな口がクロスアップで捕えられ、ヒューヒューという研削音、ゴボゴボという嗽音、さらに意味不明のキカイな騒音が重なり合って、一種異様な雰囲気醸し出されている。カメラは傾いたり回転したり、不安な運動をやめない。口からだらだと垂れる唾液、また洗浄水、そして血液。患者たちの苦痛に歪む顔と冷静な歯科医の顔とが、対照的に映し出される。「性交とは外科手術に似ている」とはかつてボードレルが『赤裸の心』において語った警句であった。苦痛と興奮、器具の挿入と液体の流出によって特徴づけられたこの冒頭場面が想起するのは、歯科治療と性的行為の親近性にほかならない。

この第一作では青年倉橋は待合室に突然出現した千枝子に、瞬時に魅惑される。二人を描く切り替えしショットは、倉橋が斜めから描かれているのに対し、千枝子だけが背景もないまま真正面に不動のアイコンの姿勢をとり、きわめて不均衡なも

のである。治療が始まると彼女の唇が無惨にも指で大きく抉じ開けられ、器具の挿入とともに唾液がだらだらと零れ出る。上方から挑みかかるようなドクトルの眼差しと、下方で脅えたままの千枝子の眼差し。これは強姦の隠喩にほかならない。さて倉橋が麻酔注射のおかげで虚ろに目を開けている間に、ドクトルは眠り込んだ千枝子の胸元を大きく捻げると、さながら吸血鬼のようにそこに噛み付く。白い皮膚に大きな歯型が残る。苛立たしげに続く機械音のなかで、ドクトルは彼女を舐め回す。

だがここで舞台は突然に診療室からナイトクラブに移り、いつの間にかクラブの歌手となった千枝子が艶っぽい仕種で歌っている。彼女はドクトルの強烈な暗示によっていいなりとなり、監禁されていると知った倉橋は、救済を申し出る。だが千枝子は、自分はもう墮落していると答えるばかりである。やがてドクトルは千枝子を車に乗せて、あるホテルへと向かう。倉橋はこっそりとその後を追ひ、二人が滞在する部屋のベランダに到達する。千枝子はドクトルの愛撫に懸命に耐えているが、やがて苦痛とも恍惚とも定かでない喘ぎ声を漏らすにいたる。ここでも武智は口や眼、鼻の極端なクロスアップを用い、均衡を失った身体のプロテスタントを強調している。ドクトルは彼女を縛ると、剃刀で黒いドレスを引き裂いたり、天井から釣上げ、あげくの果てには体躯に電流を通して苛んだりする。電流を身に受けた千枝子は床に倒れると、芋虫のようにごろごろと這い回ったり、カエルのように飛び跳ねたりする。倉橋はその一部始終

終をベランダからガラス越しに眺めていることしかできない。直接に手出しすることは許されない。巨大な円球の照明のもとで生じる苦痛のスペクタクルをただ黒い匿名の影として受け入れ、無力に打ち拉ひがれるばかりである。この構図はいかなれば悪夢の論理であり、どこかしら映画館にいる観客に似ている。やがて電流遊びが昂じたのか、千枝子は白眼を剥いて気絶する。さて場面は説明もないままに、次々と変化してゆく。倉橋と千枝子は暗闇のなかでようやく対面が叶う。だが二人が抱擁しようとする突然にドクトルが背後から出現して、千枝子を攫さらってしまう。デパートの屋上に設けられた遊園地（これは原作の設定に近い）でも、倉橋が奇妙な狭い洞窟の奥に隠れている千枝子を懸命に手繰り寄せようすると、すべてを目撃していた猿が嘲笑的な叫びをたてる。深夜のデパートの家具売り場でも、二人が接吻をしかけた瞬間にドクトルが出現し、千枝子を追い詰めていく。

『白日夢⁶⁴』においてもっとも印象的な場面は、無人のデパートのなかをハイヒールと白いスリッパを身につけた姿で逃げ惑う千枝子を、ドクトルが執拗に追跡するところである。千枝子が停止したエスカレーターを辿って上の階へ逃走を企てる時、ドクトルはすでに上階で待ち構えている。彼女が慌てて下階へ引き返そうとすると、ここで突然エスカレーターにスウィッチが入ってしまい、自動的に彼女は上方へ引揚げられることになる。恐怖に駆られながらも何とか下方へ降りたいという懸

命な努力。だがこの悪無限に似た際限のない試みは千枝子の疲弊の果て挫折し、彼女はついにドクトルに捕縛され、ソファの上で犯されることになる。ここに何も知らない守衛が懐中電灯を片手に登場する。下着姿も生々しい千枝子は、咄嗟にマネキン人形の振りをして難を逃れる。彼女はさらに着物売場ではマネキン人形の着物を奪い、逃亡を試みる。生身の女とマネキン人形との相互擬態というこの場面は、観る者を一瞬ではあるが驚愕させる。ポーランドのユダヤ系作家であるブルーノ・シュルツに「マネキン人形の哲学」という、天地創造説のパロディともいえるエッセイがあるが、人間が人形と入れ替わってしまうという事態には、人間の自己同一性をめぐる危機的な問いがエロティックな形で隠されているのだ。

深夜のデパートの場面が続くのは、それと対照的に白昼の銀座の往来である。千枝子が茫然自失の体で彷徨し、倉橋がそれを追う。彼は手にしたナイフで千枝子の乳房の下を刺し、彼女を絶命させる。だが血塗れの死体が転がっているというのに、銀座をゆく人たちは誰ひとりとしてそれに気付かず、倉橋がいくら叫ぼうとも無視を決め込んでいる……とここまでが夢で、舞台はふたたび冒頭の診療室に戻っている。千枝子がドクトルに挨拶をして退室し、倉橋は麻酔から醒めて正気に戻る。彼は千枝子がハンカチを忘れていったのを知り、歯科医院を出て彼女の自家用車を探す。千枝子はこの親切な青年に感謝をし、車に同乗させる。そのとき彼女は白い胸元に謎めいた菌型が残さ

れていることを知り、倉橋に気付かれぬようにそつとそれを隠すと、欲望に満ちた笑い顔を見せる。

『白日夢⁶⁴』は、谷崎の戯曲では綺麗に夢落ちで解決するはずであった性的な幻想を、最後の一点において崩している。千枝子の胸元に残された不思議な噛み跡のことは、彼女と倉橋が体験した悪夢めいたスベクタクルがあるいは根拠のないものではなく、現実の壮絶な体験であったかもしれないという可能性を観る者に示唆している。このフィルムでは二人の若い恋人たちは原作と比較してはるかに積極的であり、強い性的な衝動に駆られている。だが彼らのリビドーの衝動は、超自我的存在であるドクトルによってつねに中断され妨害されることになる。原作では善良な父親と悪しき誘惑者ドクトルに分裂していた父性的形象が、ここでは統合され、より強力な抑圧的原理として働いているのだ。この物語はある意味で千枝子の性的な通過儀礼を物語っているともいえない。最初、居並ぶ機械に脅威を感じ、犯されるままになっていた彼女は、やがて欲望の主体としてのみずからに目覚め、結末部では倉橋を誘惑するそぶりすら見せるにいたるのだから。

ちなみにこのフィルムをめぐって澁澤龍彦が、洞察力に満ちた優れた批評を執筆していることに言及しておきたい（註4）。彼はここに、「中世のお伽草子的ムード」のなかにオブジェに対するエロティックな関心、モダンな道具立て、シニカルな文明批評が隠されていることを「知的」な所作であると見なし、作

品全体を支配しているのは、「死んだ母親を求めて真つ暗な夜道を泣きながら歩いて行く、孤独な幼児の恐怖にも似た、きわめて日本的な、胎内願望の一変種であろう」と感想を述べている。まだ凡百のボルノ映画の好む男女の交接場面が不在であることに着目し、最初から最後まで女性の裸体がオブジェとして、男のオナニスティックな眼差しのもとに捉えられている事実を讚美している。「演出家の永遠の子供らしさが、ノスタルジックな詩のような情緒に昇華し、残酷と童心との奇妙な結びつきを実現している」というのが、澁澤の『白日夢』をめぐる結論である。

澁澤龍彦の著作に親しんできた者には、こうした評言がそのまま彼の理想とするエロティシズムのユートピア的状态であることに気付くことだろう。そしてこの批評を通して明確になるのは、『白日夢』が先に分析を試みた『黒い雪』とは対照的な位置にあるフィルムだという事実である。三島由紀夫によつて歪められた性の汚穢と評された『黒い雪』の前年に、戦後の政治的状況などとはまったく隔絶した地点で、純粹なオブジェをめぐる夢想としての『白日夢』を武智鉄二が監督していたことの意味を考えて見なければならぬ。この二つのフィルムを対比させて眺めることで、そこに武智のエロティシズムをめぐるヴィジョンが浮かび上がってくるのである。

『白日夢』⁶⁴ から十七年後に撮られた『白日夢』⁸¹ では、カ

ラー画面にもとにより大胆な性的スペクタクルが展開されることとなる。まず配役について触れておきたい。ドクトルを佐藤慶が、千枝子を愛染恭子が、そして看護婦を川口小枝が演じている。川口は武智の實の娘であり、大島渚の『白昼の通り魔』(一九六六)に主演していた。つまり彼女と佐藤慶とは、十五年ぶりにコンビを復活したことになる。佐藤は大島の『愛のコリーダ』に主演しなかった代わりにこのフィルムで主演を務めることで、魔術的な性の帝王の役を演ずることとなった。

物語の進行は基本的に前作と変わりはない。ただ細部においてより複雑な仕掛けが施されている。何といっても強烈なのは、全身これ男根と化した感にある佐藤慶のドクトルぶりである。彼は口からだらりと唾液を千恵子の胸元に垂らす。川口小枝演じる看護婦もまた化生の者であることが瞭然としている。ドクトルが千枝子の乳房を揉みしだくと、みずからも躊躇いなく白衣を金繰り捨て、乳房も露にドクトルに協力する。愛染恭子の千枝子ぶりにも、その強烈な性的オーラによつて忘れたいものがある。彼女に対する拷問は前作よりもはるかにエスカレートし、全裸での逆さ吊りも辞さない過激なものとして化している。だがとりわけ彼女において印象的なのは、欲望が満たされた後の、さながら闘いに勝ち誇ったかのような表情である。これは前作の可憐な路加奈子には及びもつかないものであった。愛染恭子は恐怖という恐怖を克服したとき、さながら女王のごとく悪夢の世界にあつて君臨するのだ。

マネキン人形の使用に関しても、より危険で複雑な仕掛けが施されている。千枝子はデパート屋上のファンハウスに迷い、マネキン人形たちの間を彷徨する。マネキン人形よろしく金髪の髪をつけ、人形の上に跨って性交の仕種を見せる。またデパートの結婚用品売場に侵入すると、マネキン人形から純白のウェディングドレスを引き剥がし、遊び半分に着てみる。彼女は倉橋を引き寄せるが、そのたびごとに倉橋はドクトルに成り代わってしまい、彼女は恐怖のあまりに逃げ出すはめになる。ドクトルの笑い声がどこまでも彼女を追いかけてくるのだ。『白日夢⁶⁴』では千枝子と倉橋は対等の恋人どうしであったが、新しい版ではもっぱら千枝子に焦点が置かれ、倉橋は影が薄れている。愛染恭子の迫力勝ちとしかいいようがない。

深夜のデパートでのエスカレーターの場面はどうだろうか。前作とは逆に、下階でドクトルが待ち構え、千恵子が懸命に上階へ逃げようとするという設定に変えられている。佐藤慶のドクトルは黒いマントを翻し、さながらドラキュラを連想させる無気味さを湛えている。千枝子はもはやスリッパ姿ではない。全裸である。カメラはそのふらつく尻をアップで撮り続ける。彼女の絶望的な運動は際限がなく、エレベーターの両脇に設置された鏡によって無限に増幅されることで、デュシヤンの絵画作品『階段を降りる裸体』を思わせる映像＝運動を体現させている。前作について澁澤龍彦が指摘した、オブジェと化した女性という主題が、ここでもより過激な形のもとに展開されている。

る。

だがここで注目すべきなのは音楽である。武智は『戦後残酷物語』において米兵の日本娘強姦場面の背後にワグナーを流すという、ほとんど暴挙に近い組み合わせを用いたことがあった。『白日夢⁸¹』でも、このエスカレーターの場面はもとより、喧騒に満ちているはずのデイスコテックの場面においても、笙と箏による雅楽が採用されている。古色蒼然たるその音響とエスカレーターでの絶望的な逃走とは、おそらくもつとも噛み合わないものではないだろうか。だが武智はあえてこの結合を通して、テキスト全体に狂気じみた雰囲気を漂わせることに成功している。

最後に前作と同じく、白昼での惨劇となる。倉橋は全裸の千枝子を往來のただ中で滅多刺しにし、千枝子は噴水のなかに逃れる。彼女はガラス越しに喫茶をしている人々にむかつて懸命に救助を求めるが、人々はそれに気がつかない。やがて噴水池は流血で真赤となる。倉橋もまたすべてが徒勞であったと知り、泣きじゃくる。これは谷崎の原作に対する逆立した終わり方だといえる。原作では倉橋は逮捕された上に衆人に罵倒されるのだが、武智のフィルムではかかるスクリーンはいとも簡単に回収され、あたかも何ごともなかったかのように平穏でブルジョワ的な市民生活が続いていくのだ。最後の夢落ちの場面は第一作をいささか派手にした程度で、本質的には変わらない。二人は赤い車に乗って海に向かい、ヨット遊びに興じる。だがそ

こにもドクトルが出現して、彼らの仲を裂くことになる。

一九八七年、武智鉄二は生涯の最後にあたり、三度目の『白日夢』の映画化を行なった。これは前二作とは異なり、葉室千枝子を演じる愛染恭子が女医となつて若い男女をいたぶり、そこに補佐役として男性のドクトルが絡むという構成となつてゐる。第二作で勝ち誇つた欲望の表情を見せた愛染恭子がさらに六年を経て、いふなれば女に一層磨きをかけて戻つてきたという点は、壮絶としか形容のしようがない。ボルノ映画としてみた場合にはそのハードコア振りは前二作の比ではない。簡単に概要を説明しておこう。

プロローグではオートバイに乗つた青年慎吉が、団地近くで見知らぬ娘のさかえに歯医者場所を訊ねられ、バイクの後ろに乗せて送り届けるというありふれた情景が描かれている。だが歯科医の千枝子は好餌が来たとはかりにさかえをいたぶり、口中を捏ねくり回して彼女に声を出させる。間髪を置かずクロロホルムが用いられ、さかえは軀の自由を失つと、治療用の椅子の上で下着を脱がされ、大股を開かされる。千枝子は白衣を金繰り捨て、派手なラメ入りのドレス姿となると、長い髪をたくし上げてただちにさかえの股間に唇を寄せる。二人の看護婦もただちに全裸となり、ここに四人の痴態が繰り広げられる。欲望を喚起させられ男根の挿入を待ち望むさかえに向かい、千枝子は男の名前を白状しろと求める。一方、診察室での出来ご

とを何も知らぬ慎吉は、病院の外でさかえを待ち続けるうちに夕暮れを迎えてしまう。

さかえは裸のまま、不思議な部屋に監禁されている。ある扉を開くと高層ビルの並ぶ往来である。別の扉の向こうはお花畑で、千枝子と慎吉が性交をしている。洋服筆筒のなかは海になつてゐる。彼女はなんとか工夫して窓から脱出に成功し、全裸のまま深夜の街角を彷徨う。無人の市電に乗っていると千枝子が追いかけてきて、慎吉を連れてくるように命じる。慎吉がころうじて市電に追いつき、窓を這い登つて車内に入ると、突然にそこは満員電車となり、全裸のさかえは乗客全員から売女呼ばわりをされる。二人はころうじて逃げ出し、人気のない浜辺で愛を営もうとする。だがそこにも機関銃を手にした知恵子と看護婦たちが押しかけ、さかえは逆さに吊るされて鞭打たれ、尻に次々と針を刺されるという拷問を受ける。だがそれでも慎吉への愛に突き動かされたさかえは、逆さ吊りの困難な姿勢にもかかわらず彼に健気にフェラチオを施す。その姿を見た千枝子は心底憎悪を感じ、全身が炎と化してしまう。彼女が燃え尽きた後、二人の恋人たちは幸福を確認しあい、炎のなかで燃え崩れる。敗北を悟つた千枝子はドクトルに抱えられながら、浜辺を去つてゆく。

これは谷崎の原作からすれば大幅な逸脱である。何よりも千枝子がさかえを犯すレス・セックス場面が合成画面を通して延々と続き、監督の主眼があたかもそこにあるかのようにも感

じられる。魔王然としたドクトルの恐怖はここにはなく、たださかえを媒介として千枝子に喚起された、慎吉への欲望とその挫折だけが物語られている。とはいってもものの全裸のさかえによる彷徨と満員電車での悪夢はきわめて印象的であり、原作以来踏襲されてきた深夜のデパートでの彷徨と白昼の衆人監視のものとでの痴態というプロットをめぐる、興味深い逆転であるといえなくもない。

この三作目を武智に撮らせたものは何であったのかを考えてみると、さまざまな思いが過ぎる。経済的に不如意であったため、一気に情勢を挽回するために手馴れた映画制作に訴えたという推測が成り立たないわけではない。だがそれにも増して感じられるのは、あらゆる夾雑物を排して純粋にエロティックなものを抽出しておきたいという老監督の宿願であり、愛染恭子はみごとにそのお眼鏡に叶ったのである。

五 結語

武智によると、谷崎は『白日夢』⁶⁴を最初に観たとき、「少し長い」⁶⁵という感想を漏らしたという。そして武智はこの評言を聞いて、自分が意図していたものが実現されたと知り、満足したようである。というのも小賢しいショットの積み重ねを嫌った彼は、カメラの長回し、つまりロングテイクをことの

ほか気に入っていたのであり、そこに日本人の民族性の現れを見ていた。それは同時に、近松門左衛門の時代にはあっても時代が下るにつれて希薄となり、谷崎文学においてようやく回復された、「日本人が昔から持つて」いる「くどさ」⁶⁶の表象でもあった。

私は映画をとるとき、長いダレたテレビの野球中継的な画面を俳諧的な手法でつないでゆきたいと考えた。

日本人の思考にとつて、画面が長く、ダレていることが、ぜったいに必要だ。その時、観客の観念は、画面からの刺激になかで、画面の他のところへいつて、遊んでいるのである。遊んでいるといつては御幣があるので、自らの芸術を観念のなかで創造しているのだ。⁶⁷

武智のフィルムが例外なくモンタージュを回避しているわけではない。『黒い雪』の結末部において主人公が刑場へと歩いてゆく際に彼を襲う回想には、すばやいカットバック処理がなされているし、三本の『白日夢』ではどれも冒頭に、歯科医の診療室に並ぶ治療機械や開口される患者の口、流れ出る液体といったショットが、矢継ぎ早に重ね上げられ、独特のグロテスクを現出させている。だが多くの場合、武智はむしろ観客が呆れんばかりに長いショットを多様し、規範的な映画のデクパージュから大きく逸脱したところにみずからの文体を定立してい

る。『黒い雪』の冒頭における、黒人兵を上に乗せ、虚ろな性交を続けている娼婦。『白日夢⁶⁴』や『白日夢⁸¹』における、ほとんど無限に続くかのように思えるエスカレーターでの昇降の場面。本稿では取り上げないが、『紅閨夢』では、辻留の料理人が俎板の上で鰻の薄造りを調理し、三人の人物がそれに舌鼓を打つ場面や、谷崎をモデルとしたと思しき主人公が銀座でアイスクリームを二人前平らげる場面が、物語の本筋とはまったく無関係なままに長々と描かれている。この「くどさ」と「長さ」こそが武智の狙うところであり、その背後には物語の効率のよい語りをもってよしとする近代の演劇映画に対する、強い異議申し立てが存在している。

武智のこうした姿勢は、同じく日本文化の伝統にみずからのデクパージュの規範を求めた溝口健二と比較してみると、興味深い。溝口は西洋美術と映画におけるクロースアップを同列に置き、それに対峙するものとして平安時代の絵巻物を掲げた。ある時期から彼のフィルムの特徴となった長回しの文体は、絵巻物に表象された空間の連続的持続に喩えられていた。とはいえ溝口は「くどさ」の美学からは遠かった。彼は物語がメロドラマ的に高潮してくるとあえてカメラを引き、観客に画面に集中するように求めた。俳優たちはそれに耐えられるよう、夥しいリハーサルを通して演技を彫琢しなければならなかった。武智は溝口とは対照的に、長回しの場にあつて観客が画面から離れ、自由な空想に耽ることをよしとした。彼は大島渚に似て、

俳優に細かな演技指導をすることに無関心であった。それは彼らの人間としての存在感を摩滅させ平板なものにしてしまおうと信じていた。溝口が絵巻物に日本文化の時空認識の範を求めたとき、武智は能から歌舞伎までの演劇的伝統に長さとかどさの美学を見ていた。

武智のフィルムが長い間、映画史のなかで正当な位置づけをなされてこなかった原因のひとつとして、彼がいわゆる映画の説話文法を片端から無視してきたことが挙げられる。彼は『白日夢⁶⁴』において、ナイトクラブの場面転換を例外とするならば、全篇にわたりオーヴァラップもフェイドも用いず、ショットというショットを棒つなぎにした。主人公の体験する現実と夢との境界線を故意に曖昧にし、さまざまな解釈が可能であるように観客の前に差し出した。プロットの次元にあつても、登場人物の設定やアイデンティティは極力省略されるか、でなければ無視された。この最後の点については、もう少し具体的に記しておくことにしよう。

『白日夢』三部作でも『紅閨夢』でも、観客は主人公たちをめぐってほとんど情報を与えられることがない。前者では青年と富裕な令嬢という設定だけであり、後者では作家らしき人物が妻とともに同行しているのが、はたして彼の妹なのか、それとも妻の妹なのかについても、まったく説明がなされていない。『白日夢』の男女がなぜ互いに強く魅せられ、青年が令嬢の救済に生命をかけようとするのか。歯科医はどのようにして令嬢

を籠絡するにいたったのか。動機付けと経緯のいっさいが省略されている。これは歯科医にしても同様で、彼(女)が一介の平凡な歯科医であったのか、それともサディスティックな欲望を抱いた悪魔なのかは、最後まで判明しない。令嬢の下着は引き裂かれていたはずなのに、いつしか元通りに戻っている。それどころか一応すべてを青年が麻酔吸入時に体験した夢だと仮定したとしても、はたしてその夢がどの時点から開始されているのかをめぐっても、明確な記号が存在していない。すべてがいつの間にか開始されている。そして第一作、第二作では、譫妄状態から回復した令嬢の胸元に歯科医の噛み跡が残されていることから、実は夢が純然たる夢ではなかったのではないかという可能性が暗示されている。「コールリッジの花」とボルヘスと呼んだ説話上のトリックが用いられているのだ。武智のこうした従来の映画文法をことごとく無視した語り口は、一般のメロドラマ映画や家庭映画を長きにわたって撮り続けてきた監督たちを苛立たせるのに充分であった。たとえば木下恵介は『白日夢』と『紅閨夢』を観た後で、激しい批判の言葉を残したと伝えられている。武智はそれに対し、木下の演出は三十年前の新劇にすぎないと反論した。⁶⁵⁾ 武智にとって映画の魅惑とは、時空を自在に変容させることの可能性であり、それは生身の役者が登場する演劇の舞台では実現の困難なものであった。彼が映画制作の場にあつて好んで夢幻的で陶酔的な物語を題材としたことの意味は、そこにある。

ここで表題となった「白日夢」について考えてみよう。谷崎が主眼としていたのはどこまでも白昼の往来にしたいが突如として出現し、群集が殺人者である青年に罵倒を浴びせかけるという光景であつて、それ以前の夜の徘徊の場面は不安な予感に満ちた前奏ともいふべきものにすぎなかった。彼が白昼での死体出現の場面において意図していたのは、付和雷同する群集心理の恐怖にほかならなかった。そしてそれは、『メロトポリス』や『M』といったドイツ表現派映画がつとに描き、エリアス・カネッティが分析してみせた、一九二〇年代のモダニズム都市のなかで急速に台頭してきた群衆の肖像でもあった。現に谷崎には戯曲『白日夢』を執筆するにあたつて、ドイツ表現派映画『カリガリ博士』からの影響があつたと、武智は指摘している。⁶⁶⁾

一方、高度成長のさなかにあつた一九六〇年代に『白日夢』の映画化に着手した武智にとって、群衆とは一九二〇年代のそれとはまったく異なつた相貌のもとに現われた。青年は令嬢千枝子を刺すが、往來を行く人々はそれに気付かず無視を決め込んでゆく。彼らは血塗れの千枝子が噴水のなかで苦痛に喘いでいるにもかかわらず、ガラス一枚隔てた端正なカフェで平然とお茶を飲み、お喋りに興じている。いかなるスキヤンダルにも消音処理を施し、あたかもそれが生起しなかったかのように回収して秩序を修復してしまう社会の匿名的な構造が、ここには如実に描かれている。武智が描こうとしたのは他人の死に無関心な社会における人間疎外であり、この点において映画化は谷

崎の原作とは大きく異なっている。ちなみにもし武智が現在も生きていて、『白日夢』の四度目の映画化を企てるとするならば、それは監視カメラが津々浦々に設置され、誰もが互いに強い警戒心を抱きながら往来を歩き、しかも知らないうちに盗撮されているといった、二〇一〇年の年の不幸な状況に対応した結末を構想したことであろう。

ここで最後に残された問題は、『白日夢』の三度目の映画化である『白日夢2』である、この作品はきわめてポルノ度が強く、その意味で武智のフィルモグラフィにおいて、やや特殊な位置を占めている。原作の設定は大幅に変えられ、令嬢を襲う女医に葉室千枝子の名前が与えられている。深夜のデパートと白昼の往来の場面に代わって、あらゆる異世界に通じるホテルの一室での監禁と、それに続く満員電車の場合が新たに登場している。青年と令嬢は車中で全裸でいるところを通勤途上の人々に発見され、ほうほうの呈で電車から逃げ出すのである。これは従来『白日夢』とは逆の結末であり、いくぶん安易な印象がしなくてもない。女医が令嬢との間に青年を争って敗北するという落ちのつけ方にしても、多分に疑問が残る。もつとも最晩年の武智が何を考えていたを見定めるためには、未公開作品である『高野聖』（一九八三）を観ておかないかぎり精確な評価ができないことも確かであり、今後の課題としたい。

武智が映画制作に手を染めた一九六三年とは、日本においてピンク映画というジャンルが開始された年でもあった。『黒い

雪』は若松孝二の『壁の中の秘事』と同じ一九六五年に撮られており、両者はともに国の恥として激しいスキャンダルを巻き起こした。武智が『戦後残酷物語』においてアメリカに屈従する日本の卑劣さを描いたとき、若松は『天使の恍惚』（一九七二）において米軍基地から武器を強奪したテロリスト物語を描き、しかもその同じ年に『和風洋ビン』と偽って、俳優のすべてをアメリカ人にした『黒い獣欲』なるフィルムを撮りあげた。だが武智がハードコア・ポルノへと傾斜してゆく八十年代に若松はまったく逆の動きを示すようになった。彼はハードコアに接近しないどころか、ピンク映画の世界からも降り、『キスより簡単』（一九八九）のように、若い女性の微妙な内面を主題としたフェミニズム路線へと向かった。ハードコア映画までが可能となったとき、ピンク映画はもはや反体制的な意義を失ったというのが、若松の転回の論理である。彼がその後、戦後日本史の暗部へと向かっていったことは、ここに記すまでもない。

こうした若松の軌跡を脇において眺めたとき、晩年の武智のハードコアへの没入は、まさに対極の彷徨をめざすものであったといえる。『白日夢2』にはかつて『黒い雪』で武智が大きく展開してみた反米主義もなければ、歴史的なるものへの言及もない。ただ執念のように男女の、また女どうしの性的遊戯が反復されている。その意味が何であったのかを、われわれはこれから考えてみなければならぬ。

六 追補

以上の内容を二〇一〇年六月の武智シンポジウムで発表した後、これまで接する機会のなかったいくつかの作品について、若干の資料を得ることができた。『高野聖』（一九八三）と、ついに映画化できずに終った『三島由紀夫の首』の脚本（一九八七／八八）である。これらについて簡潔に触れることを通して、最晩年の武智鉄二が抱いていた映画的ヴィジョンについて素描を試みておきたい。

『高野聖』は泉鏡花の同名の原作小説に大胆な翻案を施したフィルムで、全体として『白日夢』の第三作に近いハードコアなボルノ映画として仕上がっている。

極寒の冬の山を僧侶の宗朝（きたばやしけん）が托鉢の旅に出ている。彼は雪深き森の奥に一軒の家を見つけ托鉢を乞う。いきなり暴れ馬が出現し、宗朝は思わず転倒する。だがそこに謎の美女、青絵（八雲輝）が家中から現われ、馬の前で裸身を見せる。たちまち馬は大人しくなり彼女に従う。この事件がきっかけで、宗朝は青絵の家に一夜の宿を借りることとなる。ここからフィルムはあつという間にハードコアに突入する。青絵は宗朝を露天風呂に誘うとただちに誘惑を開始。宗朝は経文を唱えて懸命に抵抗する。宴の席で青絵は兄の次郎を宗朝に引き合わせる。次郎は顔の右半分が醜くケロイドで爛れている。や

がて青絵と次郎は性交を開始し、隣室でその気配を察した宗朝は般若心経を唱えてこの魔性の者たちの退散を祈願する。ここにいつしか別の女も絡み、青絵は宗朝をさらに執拗に誘惑。ついに宗朝もその色香に迷って、神聖なる仏具を青絵の性器に挿入してしまう……

狂乱の一夜が終わり、ほうほうの体で家を残した宗朝は、滝の前で下男（殿山泰司）から兄妹の来歴を知らされる。彼らは仲睦まじく広島で暮らしていたが、軍需工場に勤める次郎に女学生の恋人ができたことが原因で争いが生じた。その直後に原子爆弾が炸裂し、被爆した二人は特殊な神通力を獲得し、日夜性に勤しむまでになった。これまで青絵が誘惑した旅人たちは残らず猿や馬に変えさせられた。この物語を聞かされた宗朝は、自分だけが運よく変身の災難から免れえたことを不信に思う。すると滝のなから全裸の青絵が出現し、またしても性的な挑発を試みる。その直後に次郎が青絵を制止し、二人は巨大な業火に包まれて燃え崩れる。

武智鉄二は鏡花の原作を叩き台に、男女の性器のクロースアップも含めて強烈なボルノグラフィ化を施すとともに、そこに広島島の被爆者の問題を重ね合わせた。青絵と次郎は被爆ゆえに性的に特殊能力を賦与され、それゆえにグロテスクに呪われた存在へと変身しているという物語が付け加えられた。武智がこの作品に反戦的な意図を持ち込もうとしていたことは、結末部に流れる戦争の被害者の傷跡を主題とした音楽からも窺うこと

ができる。それは次郎の頬に残るケロイドに対応して、作品にメッセーじ的な統一を与えようとしている。だがそれは必ずしも説得的ではなく、『黒い雪』『戦後残酷物語』以来の反米路線の延長として見た場合、唐突で未消化な印象を与えている。悪くいえば、単なるボルノ映画に何とか作家性を与えるために、強引に持ち込まれた徴であるという感じがする。

『高野聖』は現在にいたるまで、日本国内では正式に上映されてはいない。推測するに、広島県の被爆者への言及が「政治的正さ」に抵触するために公開が憚られたのであろうか。ちなみに著者がこの作品を観ることができたのであろうか。ちなみに通してキワ物AⅤを販売するリストにそれが掲載されていると知人に知らされたからであった。リストのなかで『高野聖』は監督名も俳優名もなく、夥しいAⅤのひとつとして並べられているだけであった。いったいどのように著作権が流出してこのような事態となったのか、それを探究することは本稿の域を越えているが、武智鉄二のためにも残念なことだといわざるをえない。ただこれまで武智作品を年代順に追ってきたわれわれにとつて明らかとなったのは、一九八〇年代以降、すなわち『白日夢』⁸¹以降の監督が、表象行為におけるエロティシズムの限界を突き破ろうとして、積極的にボルノグラフィの領域へと突入していったという事実である。『白日夢』⁸¹から『華魁』へ、『華魁』から『高野聖』へと、作品のボルノ度は一作ごとに階梯を登ってゆく。だがそれは『白日夢2』において頂点を極め

た後、もはや方向を見失う。遺作になりそびれた『三島由紀夫の首』が興味深いのは、それがいささかもボルノ的な要素をもたない、鎮魂の物語であるからである。

『三島由紀夫の首』は、武智が一九七一年に執筆した同名の中編小説を原作とし、ほぼその内容を忠実に踏襲したプロットをもっている。三島と武智は、武智が一九五五年に率先して『近代音楽集』の「綾の鼓」を円形劇場で前衛的に演出したこともあり、信頼しあう間柄であつて。三島の『黒い雪』評については先に言及したが、彼はその二年後の一九六七年には東京地裁に赴き、この作品の芸術性について証人として弁論を行なっている。やがて二人は、武智の語るところによれば、「尊皇右翼」と「攘夷右翼」の側へと政治理念において異なった道を進むことになったが、それでも美学的な意味での信頼関係は途絶えることはなかった（註5）。

一九七〇年十一月、三島が市谷の自衛隊駐屯地で割腹自殺を遂げた直後、武智はただちに『三島由紀夫の首』を執筆し、その鎮魂を祈願した。また十七年後の一九八七年にもその映画化を企て、体調に不調を感じていたにもかかわらず、脚本を執筆した。決定稿となった脚本に沿って、その内容を記すことにしよう。

冒頭では自衛隊駐屯地のバルコニーにおける三島の演説と、それに続く割腹自殺が再現される。やがてタイトルバックとな

り、黒蜥蜴の女（美輪明宏）の口から漏れる般若心経の声に導かれて、多磨霊園の平岡家の墓所から不思議な紫煙が出現し、宙天高く舞い上がる。紫煙は三島の首となつて東京の夜空を恐ろしい速度で旋回し始める。だが自決のときの鉢巻が邪魔になつて、首は前方を見ることができない。国税庁のビルの壁面に衝突し、地上へ落下してしまう。奇しくもそこは将門塚である。三島首はそこで、大先輩にあたる平将門の首と対話し、豪快に笑いあつたり、天皇の是非をめぐつて衝突するが、いかんせん視界が閉ざされているので三島首は何もできない。彼は将門の勧めもあり、林房雄のところに押しかけて鉢巻を外してもらおうと決意し、鎌倉の方角へと飛行する。もつとも首は間違つて武智鉄二の家に落下してしまう。武智は悪趣味な寝室のなかでおりしも夫人と交接し、彼女を失神させた直後である。彼は突然の首の出現に仰天するが、やがて事情を知つて鉢巻を外し、三島との久方ぶりの再会を悦ぶ。一方、首を喪失した三島の胴体は、墓穴から外で出ると、市谷の自衛隊駐屯地から平河町の自民党本部へ、国会議事堂へと深夜の路上を彷徨する。機動隊員たちが火炎瓶を投げて応酬するが、胴体はさながら怪獣映画の怪獣のごとくそれらを跳ね返し、炎上しながら歩き続ける。三島首は将門首と再会し、関東平野のはるか上空で善後策を練る。結局は首と胴体が結合していなければ仕方がない。そう結論した三島首は、かつてみずから演出した「サロメ」で主役を演じた森秋子の寝室へ飛び込み、そこで胴体との結合を果たす。

彼は最後にまわしだけの姿で山口淑子の居間を訪れ、鎮魂のための言葉を求める。山口は三島を抱き寄せ、申し出に応じる。三島は満足して昇天する。

首が空中を飛行するという設定もさることながら、實在の人物が次々と登場したり、作者本人が戯画化されて登用したり、荒唐無稽といえればこれほどに荒唐無稽な物語もないかもしれない。武智はこのフィルムのために決定稿を書き上げると入院し、やがて不帰の人となつた。いくつか気付いた点を指摘しておく。

醜聞のさなかに死亡した人物の死後の来歴という主題は、武智の独創ではない。古代ローマにあつてもセネカが、独裁者の皇帝の死の直後、彼が神々の悪戯によつて瓢箪に変身させられ、天空に上つた後で嘲罵されるという、おそろしくグロテスクな短編小説を執筆している。『三島由紀夫の首』はその意味で、長い文学的伝統のなかで読まれるべき作品である。武智はあえてバールレスクなドタバタという形式を採用することを通して、かつての盟友に敬意を表したのだといえなくもない。だがもうひとつ忘れてはならないのは、ここに平将門が召還されてくるという事実だ。九三九年、東国にてみずから新しい天皇を宣言したこの人物を登場させ、「天皇陛下万歳」を叫ぶ三島と対話させることで、武智は日本中世からの秩序転覆的な英雄の系譜に彼を置き、どこまでも天皇制を否定する自分との差異を明確に示している。考えようによつては、これほどに正統的な

友情の表現も稀有かもしれない。『三島由紀夫の首』は一見グロテスクな見世ものの映画のように見えながら、実現されていれば武智の新境地として話題を集めていたことだろう。未完に終わったのが、つねづね悔やまれる企画であった。

註

- 1 以下の武智の文章からの引用は、すべて三二書房版『武智鉄二全集 定本武智歌舞伎』第六卷（一九八二）に収録され

た十篇の映画論からの引用である。それらは主に一九六〇年代中ごろから後半にかけて、武智が映画活動を開始し、官憲の弾圧に戦って無罪を勝ち取るまでの数年間に集中して執筆された。数字は引用に該当する頁数である。

- 2 三島由紀夫『黒い雪』裁判」、新潮社版全集第三三卷、一九七六、二八―二九頁）
- 3 前掲書、二九頁。
- 4 澁澤龍彦『デパートのなかの夢魔』 河出書房新社版全集第七卷、一九九三、三八〇―八三頁。
- 5 三島由紀夫と武智鉄二の関係の詳細については、筆者による「三島由紀夫と武智鉄二」（『国文学 解釈と観賞』二〇一一年四月号）を参照。