

相米映画を聴く

——一九八〇年代相米慎二監督作品
における音(楽)——

千葉 乙彦

一九八〇年代に至り、MTVで流されるミュージック・ビデオの流行によって、映画もミュージック・ビデオ的なものが増えてゆく。そんな映画のMTV化に対して、一見風変わりなオルタナティブを提示してみせたのが、本稿で分析する映画監督・相米慎二である。相米は一九八〇年代、その奇妙な音(響)への接し方で、何を映画に持ち込もうとしたのか。本稿は、それに迫るべく、相米の音に対する独自の手法を一九八〇年代に撮られた相米の八作品を通じて分析する試みである。

デビュー作『翔んだカップル』(一九八〇)で、後に用いられる相米のトレードマークともいべき方法はかなり出そろっているのだが、挿入歌の使い方などはミュージック・ビデオ的であるということができ、まだ独自の音へのアプローチが完成しているとは言い難い。

次作『セーラー服と機関銃』(一九八二)では登場人物によって歌われる歌が大胆に前景化し、なくてはならないものとなる。「カスバの女」と主題歌の「セーラー服と機関銃」が主演の薬師丸ひろ子によって歌われている、ということに注目しておきたい。また、薬師丸と死んだ父の愛人のあいだで、キャッチボールのように劇中何度も歌われる「カスバの女」はのちに多用される「音の転移」のテーマの予告ともなっている。そして映画音楽が前作よりも影をひそめる。ここで作・編曲された映画音楽は、『翔

んだカップル』のときほど頭に残らない。それは相米がサウンドトラックの音楽が悪目立ちするのを嫌い、画面を圧倒しないものを求めたと考えられる。相米は、「音楽」を特権化することなく、なるべく画面のなかで等価に扱おうとした。それはこの後の作品でも顕著にみられる。

一九八三年には『ジョンベン・ライダー』と『魚影の群れ』が公開された。一九八三年に相米映画の「音」は飛躍を遂げることとなる。まず、『ジョンベン・ライダー』では、音を画面のなかで処理しようとする試みが印象的である。BGMを画面内で演奏することでインの音にしてしまう演奏者が大々的に登場する。また、本作の一番の白眉は、登場人物による歌と踊りである。この映画では近藤真彦、松田聖子の曲や童謡が、歌い、踊られる。「歌い、踊られる」音というのは相米作品では重要な要素である。それがこの作品では咲き乱れる。

つづく『魚影の群れ』では『ジョンベン・ライダー』ほど映画音楽が革新的に使われていないが、特徴的な部分はある。まず、この映画の挿入歌は川中美幸「遣らずの雨」だが、ラジオから薄く流れるこの歌はどうも印象が薄い。こういった使い方も、挿入歌をインの音にしてしまおう、という発想からきている。その他、「涙の連絡船」が父と娘、その夫の三者によって歌われ、彼ら結び付ける重要なものとなっている。相米が彼らのあいだを媒介する「交通」としての役割で歌を用いているということが言える。

一九八五年に撮られた三本の映画によって相米の音へのアプローチは完成に至るが、そのひとつ、『ラブホテル』は、相米作品のなかでも、特に音の使い方が緻密に、意識的に構築された作品である。ひとつの音も無駄ではないと言ってもいいほどのストイックな切りつめかたをされた稀有な作品である。この作品に主題歌はないが、とても印象に残るのが、山口百恵「夜へ…」と、もんだ&ブラザーズ「赤いアンブレラ」である。この二

曲に加えて童謡の「赤い靴」が口ずさまれる。これらの曲と、その他効果音が登場人物にまわりつく。例えば、主人公の元妻は「赤い靴」と結びついており、ヒロインは「赤いアンブレラ」と結びついている。その他、元妻は寺の鐘、ヒロインは教会の鐘と結びついているなど前者が「和」の存在、後者が「洋」の存在である。このような要素の結び付けがあるからこそ、各々が領域を侵犯したとき、それが際立つ。それらをオペラにおけるライトモチーフ的なものとみなしてみると、きわめてオペラティックにつくられた映画だということがわかる。この映画の音響は映像の添え物ではなく、映画全体に深く鋭く関わってくる。そして、その取り組みは総合芸術を希求するかのようである。しかし、それはオペラティックな欲望に端を発するものとしても、ただ単にオペラを真似ようとしたのではなく、オペラティックなものと映画とを独自の手法で融合することを相米は試みていたのだ。そこでは映画、映像が音楽に従属することなく成立する。つづいて、そのオペラティックな欲望とストレートに繋がっている要素「相米流ミュージカル」と、「歌の転移」について、『台風クラブ』を分析していく。劇中でわらべの「もしも明日が…」が複数回歌われるのだが、遠隔にいる人物が、お互いが知るはずもないのにこの曲を歌う。ここにおいて『魚影の群れ』での歌の「交通」、そしてデビュー作『翔んだカップル』から試みられた、次のシーンに移っても前のシーンの音がオーバーラップしている「音つなぎ」がきわめて印象的な形でフィルムに焼きつけられている。これが「音の転移」についてである。くわえて、この映画では挿入曲が四曲流れるが、これも画面内の人物によって歌い、踊られるため、インの音なのか、オフから流れているのかの境界があいまいになってしまっている音（楽）である。登場人物に歌い踊らせることで、画面内／外の垣根を取り払ってしまったっている。音源が画面外にあっても、画面内に所属させてしまう方法を、相米は発見したのだ。ここに「相米流ミュージカル」

が高度な形で存在する。この「歌う」、もしくは「踊る」ということを通じて相米は外部から訪れる映画音楽を登場人物の所有物にしようとしたのだ。画面外のBGMとしてでなく、登場人物が何を歌うか選択し、歌う。この行為を登場人物に行わせることで、「音楽のしもべ」ならざる映像をつくることができる。

『雪の断章―情熱』は、これまでみてきたすべての要素が凝縮されている作品と言ってもよい。この作品でも、映画音楽の使用が制限され、画面内の音の方が主張が大きい。主題歌についても、主演の斉藤由貴「情熱」が流れるのは、始まって約四五分半という半端なところであり、それもまたと違って、始まって半分に満たない、中途半端な位置で不完全に主題歌が流されるようになったというのは、主題歌が遂に特権的な位置であることを完全に止め、映画のなかの音響を構成する音の一部になったことを意味すると考えられる。相米の作品において、特権的「主題歌」は終焉を迎えたのだ。また、目を惹くシーンに、冒頭近く、バイオリンによるBGMが流れ、画面が動くと、いきなりバイオリンを弾く男が物語に関係なく現れるというのがある。彼らはオケピットにいることを止め、画面内に出てきてしまった演奏者なのである。画面外から画面内を、音を引き連れて越境してきてしまった彼らは、画面内の人々にとってはまったくストレンジヤーである。だから、相米の映画でいきなり画面に映り込んでくる、画面内で説明のつかない音を出す人（もの）は、おかしな格好をしていたり、画面のなかの人の流儀に従わない行動をとっていたりするのだ。それを踏まえて考えたときに、この映画のなかで一番異質な選曲が笠置シズ子「買物ブギー」である。この曲の詞は物語とあまり絡んでこない。これは、この曲が、先述のようなストレンジヤーとして現れているからだと考えられる。今までみてきたように、相米の映画には極力音（楽）を画面内で処理しよ

うとする欲望があり、画面外から音（楽）が訪れる場合、何らかの意味を持つている。画面外から流され、歌詞と画面との類縁性もあまり無さそうな「買物ブギー」は、画面外から訪れ、音を奏でる人（もの）のバリエーションなのである。語義矛盾のようだが、「買物ブギー」は「不可視の演奏者」なのだ。ここでもし何か見えなければいけないとしたら、「買物ブギー」を歌う笠置シズ子その人だろう。しかし、笠置シズ子は『雪の断章―情熱―』が公開された一九八五年の三月に亡くなっている。よって、本来の相米の文法からいえば画面内にいるべき歌う笠置シズ子をわたしたちはみることができない。それが「買物ブギー」が流れるシーンだけ異質である理由だ。

以上のように、『ラブホテル』、『台風クラブ』、そして『雪の断章―情熱―』は三位一体といえるものであり、相米が一九八〇年代を通してやってきたことの集大成となっている。

相米は『光る女』（一九八七）で、さらにオペラティックな傾向を強めた作品をつくらうとするが、オペラに近寄りすぎてしまった『光る女』は今までの流れからみると異形な、過剰な作品であり、試みが成功したとは言えるものではなかった。『光る女』で「過剰」にまで行きついてしまった一九八〇年代的なアプローチはいつたんここで区切りがついたと考えられる。ここまでで試みられたのは、当時のミュージック・ビデオ的な手法に一見親和性があるようにみえながら、実はそれに強く抗うという相米独自の手法であった。一見キツチュなだけに見える手法は、相米映画のなかでさまざまなテーマを形づくり、高次元の音響空間を発現させた。その手法は相米のオペラティックな欲望に出自を持っていたが、オペラそれ自体になることも拒むものである。一九八〇年代的アプローチのわかりやすい使用を放棄した相米は次の可能性の模索へと乗り出す。相米の一九九〇年代以降の作品は、また異なるフェイズに突入していくのだった。

岸田國士の「純粹演劇」

——初期作品における恋愛と演劇——

村田 優

一・断絶をなくすために

岸田國士は日本の近代劇において重要人物だと言われているが、文学史から見れば忘れられた作家である。明治から昭和にかけての近代日本を生きた岸田國士は近代の演劇人と見なされているが、実際のところ岸田は青年期に西洋文化を直接体験しており、同時代の日本演劇に対して常に批判的な立場をとっていた。一方、当時の日本の劇作家・演劇人から岸田演劇はあまり評価されていなかったことを鑑みると、岸田を単純に日本の近代演劇の範疇に収めることはできないのではないだろうか。つまり岸田の現在の評価には、日本の近代演劇自体をどう捉えるかという問題が潜んでいるのだ。

本論は岸田國士研究の現状を見直して、その戯曲・演劇の意義を明らかにするだけでなく、岸田による近代演劇批判の正当性について検証していきたいながら、近代から現代に至るまでの日本演劇史そのものを組み換えていく。特に、ここでは初期の一幕物を中心に取り上げ、先行研究で行われてきた戯曲内容やテキスト分析、テーマ批評などに終始せず、戯曲の内容(物語)と形式(舞台)を分けながら新たな岸田戯曲の読解を行う。また、その戯曲のほとんどで描かれている「恋愛」と、恋愛劇の中で繰り広げられ

る男女の「ごっこ遊び」Ⅱ「遊戯」にも着目し、最終的には岸田が唱えた「純粹演劇」とは何だったのか、その演劇理念が現代演劇にどれだけ影響を及ぼしているかについて考察する。

二・初期作品から見る岸田國士の演劇理念

第二章では岸田國士の処女戯曲である「古い玩具」(一九二四年)と、初期の演劇理念を色濃く反映した評論「演劇一般講話」(一九二四、二五年)を取り上げ、文字として書かれた戯曲と実際に舞台上演される演劇の関係を、岸田自身の理念と実作を比較しながら検討していく。

「古い玩具」に言及した先行研究は、主人公・白川留雄の姿を岸田自身の伝記的事実と重ね合わせて、民族的葛藤、近代的知識人としての苦しみ、西洋に対するコンプレックスなどを作品から見出すものが多い。しかし、舞台上上演されることを想定してこの戯曲を読み込むと、留雄とルイズ、留雄と房子の会話と男女の恋愛の演技について、長々としたその台詞は抒情的で目の前にいる対話者には向かっておらず、さらにト書きの過剰な書き込みによつて登場人物の動きも制限されているように感じる。たしかに初期岸田戯曲の特徴である恋愛の「ごっこ遊び」が垣間見られるものの、実際の演技にまで注意が払われていない。

一方、同時期に書かれた「演劇一般講話」を見ていくと、岸田は戯曲の言葉と舞台の言葉を明確に分けることをすでに論じているが、これは当時の「大正戯曲時代」という、テーマばかり重視した作品が創作されていた時期としては革新的な演劇の捉え方であった。しかし、先に見たとおり、岸田自身も実作となるとそうした理念や理想をうまくかたちにすることができなかったようで、「文学的な戯曲」からは完全に脱しきれていない。

つまり、「古い玩具」は戯曲（読み物）としては評価できるものの、実際に舞台に上げるとなると、不自然な場面の連続で、作中の登場人物が舞台上で「生きている」とは言いがたい。しかし、岸田はこの時点で日本演劇の弱点をすでに意識しており、そのことが後の戯曲創作にも活かされることになる。

三、岸田國士と近代演劇

第三章では「チロルの秋」（一九二四年）から「ぶらんこ」、「紙風船」（ともに一九二五年）までの岸田戯曲の展開だけでなく、同時期の演劇に関するエッセイを拾い上げ、自らの理念が徐々に具現化されていく過程を見ていく。

「チロルの秋」も外国を舞台としていて、主にアマノとステラの対話で構成されている。対照的に「ぶらんこ」と「紙風船」は日本におけるサラリーマン階級と思われる若い夫婦の対話のみが描かれている。さらに、恋愛における「ごっこ遊び」の構造も引き継がれているだけでなく、「古い玩具」以上にその「演戯性」が前景化され、より明確なたちが行われているため、「チロルの秋」から「紙風船」までの作品群では、「ごっこ遊び」そのものが登場人物にも観客にも意識的に示される。これにより、舞台上で繰り広げられる行為と言葉が、これまでの現実のものとは異なる別の空間として作り上げられ、観客たちの想像力を大いに刺激させることに成功している。

しかし、岸田の試みは当時の演劇界からあまり理解されなかった。小山内薫や里見弴らは岸田戯曲の側面だけを捉えて「ハイカラ」で「気取った」ものだと酷評した。こうした批判の背景には、当時の「築地小劇場」

派（小山内薫ら）と「演劇新潮」派（菊池寛、山本有三ら）を発端とした日本の近代演劇史の争いもあった。

日本の近代劇の問題は、戯曲を舞台上で「再現する」ことが演劇のすべてであり、小説的な物語内容、そのテーマに重きが置かれている点である。だからこそ、岸田の、男女二人の会話だけで成り立っている「何も起こらない」劇の評価は自ずと低くなり、恋愛描写が舞台上でのアクションのほとんどすべてであるために、甘ったるい、軟弱な「物語」だと判断されてしまった。ただ、岸田は現実のみに立脚したりアリズムとは異なる別の舞台上での現実の可能性を、ごっこ遊びが生み出す「幻想性」や「空想性」を用いることで鮮やかに表現し、日本の演劇の可能性を拡張しようとしていたのである。

四、「純粹演劇」のための実験

岸田國士の初期戯曲における「言葉の美」や「劇的文体」などといった概念は、何がどのように画期的であったのか、まだ十分に解明できていない。ここでは、「紙風船」以後の作品である「恋愛恐怖病」と「驟雨」（ともに一九二六年発表）を中心に、岸田の演劇理念、並びにそれがいかに「純粹演劇」として理論化されたのかを考察する。

この二作品でも、やはり岸田戯曲の特徴である恋愛における「ごっこ遊び」が描かれている。しかしまったく同じことをやっているというわけではなく、その「演戯」の質が以前のものと異なっている。ここでの「ごっこ遊び」は男女の共同作業によって生み出された単なる「空想」ではないため、これまでの作品と比べてかなり現実味を帯びたものとなっている。

「恋愛恐怖病」では、女が男に気のある素振りを見せるが、男は恋愛に

「億劫」でかつ「こはい」気持ちを持っており、最後には女は男と別れ（第一場）、別の男と結婚する。だが、別の男から語られる話では、女はわざと男に対して気のある素振りをして男が逃げるようにもっていったという（第二場）。また、「驟雨」は説明調の言葉が多いが、そうした会話は物語展開に直接結びつかずに、登場人物に対して向けられた台詞となり、他人の言葉で自分自身が作り出されるといって、言葉そのものが「ごっこ遊び」をするような構成となっている。

これは岸田に対する当時の「ハイカラ」で「気取った」演劇という批判への返答でもあった。この二作品がそれぞれ多様な解釈を可能にさせているのは、岸田の初期創作理念を発展させ、その後の「対話させる術」（一九二五年）や「語られる言葉」の美」（一九二八年）といったエッセイ風の評論で補強されているように、物語展開を意識させるような限られた意味を持つ対話ではなく、ただ対話しているというその状態、発話そのものを重視したからである。つまり、岸田が試みた「言葉の美」や「劇的文体」とは、単なる詩的で美しい意味を持った言葉でも、また現実世界や日常生活と結びついた対照項のある言葉でもなく、舞台上で繰り広げられる対話によって舞台上に多角的な「今・ここ」を表出させるものに他ならない。

五、「純粹演劇」から現代演劇へ

最後に、本論の第一の目的である、岸田國士が思い描いた「純粹演劇」とは一体何だったのか、これまでの論拠を基に考えていく。さらに、岸田演劇がその後どのように現代演劇と共鳴していったのか、改めて確認していく。

岸田の「純粹演劇」の構想は、一九三三年に「純粹演劇の問題——わが

新劇壇に寄す——」で文章化されているが、実際のところこの理念は岸田がフランスに留学し、現地で演劇を学んでいたころから考えていたと言える。これまでの劇作はそこへ至るまでの実験だと見なすこともできる。

その「純粹演劇」について、ジャック・コポーの影響だけでなく、近代のフランス文学における作家たち（ボードレール、マラルメ、ヴァレリー）による演劇・ダンス評論まで引用していきながら、演劇の「純粹」性を舞台上の人物の存在と結びつける。つまり、彼ら「純粹」理論者は、単なる現実の人物——俳優——を越えた何かを舞台上の登場人物に求めたのだと考えたのだ。「話される言葉」と「舞台上の人間」の根本的な見直しこそ、岸田國士が思い描いた「純粹演劇」であり、新しい現実（リアル）なのだ」と結論づける。

現代では、「現代口語演劇理論」の提唱者である平田オリザによって岸田國士の戯曲の言葉が再評価されている。その理念は平田の次世代に当たる劇作家、演出家たち（前田司郎、岩井秀人、岡田利規、藤田貴大）にも間接的だが受け継がれていると言えよう。一方、平田とは別のかたちで岸田演劇に注目したケラリーノ・サンドロヴィッチ（以下KERA）についても取り上げる。KERAは自身が興味のある作家・演劇人たち（カフカ、チェーホフ、別役実、ウディ・アレンなど）の持つ芸術性の特徴と岸田のそれを結びつけて、無個性的な登場人物の心理描写や対話のやりとりから現れ出る不条理な笑いを見出した。

このように、岸田國士の演劇には現代性・普遍性が備わっている。それは、日本の近代演劇では決して成し得なかった岸田の「純粹演劇」の理念が、現代演劇において実現可能なものとなったことを表しているのである。