

大林宣彦の映画に見られる生死の混淆と円環的時間

—ヨーロッパの文化・思想との関係を中心に—

渡 邊 徳 明

1. はじめに

2020年4月に他界した映画監督・大林宣彦は、生涯に多くの映像作品を制作し、それは8ミリ・16ミリのカメラで撮ったインディペンデント作品に始まり、更に多くのCM作品、そして1977年の『ハウス』を最初の作品として死の直前まで数多くの劇場公開用の映画（商業映画）を生み出した。¹⁾

とりわけ映画作品については、一貫して、文学的・哲学的な問題意識がベースとなっていて、福永武彦、檀一雄、中原中也、宮沢賢治といった文学者たちの小説や詩をベースあるいはモチーフとした作品も制作している。あるいは筒井康隆、赤川次郎、宮部みゆき、重松清といった現在でも活躍している作家の作品を原作としたものもある。また児童文学の作家である山中恒の作品を原作としたものも多く、それらの作品には大林の個性がとりわけ強く反映されている。

このように考えるとき、彼は個人的に敬愛した作家の作品をベースとする場合と、より商業的な事情も考えて通俗的な作家の作品をベースとした場合とに分けられるように思われる。

とりわけ前者のグループの文学者たちの作品を原作とした場合には、既に原作の段階において死の匂いが漂うのであるが（『廃市』[福永原作、1983年]、『花筐』[檀原作、2017年]など）、後者の同世代の作家たちの作品を原作とした場合にも、そのストーリーを極力尊重しながら、生活の中に死の匂いが絶えず漂うような演出・カメラワークがなされていることが少なくない（『理由』[宮部原作、2004年]、『時をかける少女』[筒井原作、1983年]、『ふたり』[赤川原作、1991年]、『その日のまえに』[重松原作、2008年]など）。

そのような意味で、彼の映画作品には常に現実世界の中に、生と死が併存・混淆していることが多く、それはどのような思想伝統に帰せられるのか、ということの本論では問題にしてゆく。とりわけそこに見られるヨーロッパ、特にドイツの文化の影響、その枠組の中での思想的・文化史的な位置づけについても考察する。

本稿の執筆に取り掛かった時点で、まだ没後一年あまりしか経っておらず、西洋文化史的視点から大林作品を位置づけようとした試みはほとんどないと言えよう。大林自身は著作やインタビュー録画の中で作品の創作意図についてかなり詳細に種明かしをして語っている。そのような大林自身の証言に依拠しつつも本稿の論は時にそれを逸脱したものともなろう。あくまで筆者独自の視点からの文化史的な位置づけであり、仮に生前の大林が読んでいたら意図に沿わぬものと感じた可能性もある。しかし作品は生まれた時から制作者の意図を離れて独り歩きするものでもあり、更には巨視的に歴史の中に位置づけられる作者・作品の宿命であるとも言えよう。

2. 大林映画における日常の中の死と聖化された愛の呪縛について

大林自身がしばしば公言していたのは、福永武彦からの影響である。その意味では彼の『廃市』をほぼそのまま映画化した同名の作品（1983年）こそ、大林の文学性を象徴的に表現していると言えるのであろう。この映画は原作にかなり忠実に制作されている。

小説の骨子となっているのは旧家の姉妹と姉の夫の間の複雑に絡み合った感情のもつれが夫の（愛人との）情死へと発展してゆく、という部分である。主人公の大学生・江口はその人間関係のもつれを傍観者的に眺めているのみであるのだが、あるいは触媒的にその悲劇の展開に影響を与えたとも解釈できるのかもしれない。

けれど、それのみではない。大林はこの大学生が滞在先のこの姉妹の屋敷で書いていた卒業論文がエドガー・アラン・ポーに関するものであることを原稿（『エドガー・アラン・ポーにおけるケルト的崩壊感覚』、86分20秒）を映し出すことによって示している。それは言うまでもなくこの作品とポーの作品とを結びつける役割を果たしている。そしてそれは小説には無い部分である。²⁾

ポーの『アッシャー家の崩壊』に描かれるように家族が崩壊して狂気に

とらわれ死に向かう、という状況が確かに『廃市』には描かれている。もっとも違いは大きく、『アッシャー家の崩壊』と異なり『廃市』に幽霊は出ない。いや、『廃市』は街全体、家全体が死んでいるとその住人達自身が思っているものであり、語り手＝主人公の立ち位置は、その街自体が大火で焼失した後に、その日々を回想して語っているというものである。

この映画のみならず、大林の作品には家や街あるいは土地の呪縛と愛を描いたものが多い。それを登場人物の言葉で表現している場合も多いのであるが、それだけではなくいかに映像としてそれを表現するか、という部分に大林の技量が発揮されているとも言える。

『さびしんぼう』（1985年）がショパンの「別れの曲」をモチーフとしていることによく表われているように、ヨーロッパ的なノスタルジーとメランコリーが大林映画の基調を成しているが、それが日本的な情緒もしくは情念と結びついているという部分は注意すべきであろう。この情緒とか情念は、怨念めいている時もある。死後も消えることのない「愛」がその本質を成している。滞在先の高原の旧屋で女子高生たちが家に食べられてしまう商業映画デビュー作の『ハウス』（1977年）や、目を負傷した主人公の女子大生が殺された女性の角膜を移植された後に謎の男の幻影を見るようになり、彼に惹かれ殺されそうになる、次作の『瞳の中の訪問者』（1977年）のように、女性の愛が変形し怨念が他の女性を巻き込むという筋立ての話は、1982年にテレビドラマとして放映されてDVDにもなった『可愛い悪魔』でも展開される。

『可愛い悪魔』はミステリーであり、ドイツ表現主義映画の傑作『カリガリ博士』のように、主人公の女性の見る世界が現実であるのか非現実であるのか、最後に分からなくなる。女性はそれまで8歳の少女が仕組む連続殺人を見抜きながら、それは女性の妄想に過ぎないと周囲に片付けられて精神病院に収容されて話は終わる。（もっとも『カリガリ博士』も、主人公フランシスが自分の体験を物語る冒頭の場面で既に周囲に高い壁があることに着目すれば、彼が精神病院に入れられているということが暗示されているとも読み取れるが。[この視点は山本知佳氏の助言によって得られた。]）

いずれにしても『ハウス』、『可愛い悪魔』の両作品は、それぞれ愛する男性を失った女性の怨念が他の女性を殺して不幸に巻き込んでゆく話とも

理解できよう。老女は婚約者を戦争で失い、少女は父親を事故で失った。自分の苦しみを他の女性にも味わってもらいたいという歪んだ嫉妬心がこれらの女性には確かにあって、少女と老女にはその年齢差にも拘わらず、そのメンタリティーの点で差はない。

このようなおどろおどろしい女性の怨念は、それ以降の大衆映画にも引き継がれる。たしかに愛を探して永遠にさまよいつける女性たちは彼の映画で美しい姿で描かれてゆくことになるが、彼女たちは暗い過去の出来事・歴史と何らかの形で繋がり、怨念めいた愛を体現する存在である。この怨念めいた愛と死の一体化は、日本的な怨念の思想の延長線上にあるが、同時に愛についての中世ヨーロッパ以来の伝統を引き継いでいる。

永遠性を持つ愛はヨーロッパにおいてプラトンの『饗宴』以来、まさに哲学（ドイツ語で Philosophie, 知への愛）そのものとして観念性を付与されてきたのであり、キリスト教中世世界においてはそこに明確に宗教性が加わった。しかし、愛は精神性と肉体性の両方の絡み合いによって成るのであり、肉体性は悪魔性に通じるもので、故に中世の愛は、常に悪魔的な情動の働きとして疑念を持たれる存在であった。³⁾ 後期中世のキリスト教神秘主義の信者は、時に自らの肉体を痛めつけることで神への祈りとしたが、その神の存在を愛の女神に置き換えたならば、愛に身を捧げる男女が互いに心身を痛めつけ合うことで愛を感じたという精神構造もある程度は説明がつくであろう。

肉体を傷つけるということだけでなく、むしろそれ以上に、精神的に互いに苦しむということが愛の真の証である、というのはドイツの中世における恋愛詩の基調である。叙事詩においては『トリスタン』がその代表であろう。⁴⁾ もっとも、そのような男女の愛は中世を通じて危険視もされていたのであり、数ある悪魔表象と根を共有している。⁵⁾ 悪魔とは具象化されていても、人間の内部と外部を越境するものであり、自己にも他者にも属するという厄介な性質ゆえに、ドッベルゲンガー的な性質を有しているということも可能であろう。

ドイツ文学の領域において同種の悪魔的、サディスティックな残忍さを探すならば、グリム童話の中にそういったものが見いだされる。あるいは種村季弘が我が国に紹介しているようにロマン派以来の怪奇物語の伝統が

ある。中世以来の悪魔的世界を受容したホフマンに代表されるドイツロマン派の怪奇的な作品の奥底に、性愛に絡み合う自他の不明瞭さの問題を示唆したのはフロイトである。ホフマンの『砂男』について論じている彼の『不気味なもの』という論考こそは、その嚆矢とも言えるものである。⁶⁾そして、このような抑圧された愛に由来するおどろおどろしい人間関係を、1960年代に（隠された）サディスティックな志向と合わせて表現した文学者として三島由紀夫が挙げられる。この60年代にインディペンデント映画の領域に活躍した大林の映画には、このサディズムと愛の結合が中心テーマとされているのである。（後述するように、筆者は大林の芸術観は少なからず三島の影響を受けていると考える。）

このような図式で中世以来の倒錯的な愛の伝統の上に大林の映画を位置づけることは確かに可能であるが、それを明確に前面に押し出している作品は限られている。前述のインディペンデント映画の時代の16ミリの作品と、77年の『ハウス』までは露骨にそれが描かれるが、その後は、基本的にはそういったテイストの映画は姿を消す。（『可愛い悪魔』のような作品を作ってはいるが。）むしろ、そういった嗜虐的で倒錯的な愛を描いたという過去を隠そうとするかのように、80年代以降の大林作品は、清純な少女を主人公とした作品が多くなる。それも日本から消えつつある「故郷」の風景を撮りためてゆくかのように、ノスタルジックな純愛映画を作り続けてゆくことになる。

嗜虐的な愛は、姿を潜めるかに見えるが、しかし見えにくくなっただけで実は、あたかも登場人物も観客も気づかぬうちに、登場人物たちを支配する。

60年代のインディペンデント映画にしても、77年の『ハウス』、つづく同年の『瞳の中の訪問者』においても、実は既に、死んだ者との愛が生き残った相手と共に依然としてこの世に現れて、さらに生きている人間を死の世界へと誘うという内容になっている。

大林の映画においては死が自己主張する。ただ、登場人物が死そのものを不気味がるということはない。そのまま普段の関係が続き、普通に会話もする。『野のなななのか』においてはそれが明瞭に表れる。（[常盤貴子が演ずる]清水信子は16歳のときに死んだ女性であり、その同級生だった女性にその正体を指摘された後も、信子は[自分を愛していた]医師・

鈴木光男の四十九日が終わるまでその親族たちと行動を共にしている。)大林の映画においてはあくまで生と死の境が一貫して不明瞭なのである。そして、観客側も、その生死の境の不明瞭さを怖がることはない。

3. 円環的な時間と刹那的な生

最後の十年の作品を除いては、大林は厳密な歴史事実の追求と、それをベースにした作品作り、というものには無関心な監督であった。最後の十年になって、それまでの円環的な時間・世界観と現実の歴史の出来事を組み合わせた作品を作っていった。⁷⁾ それまでは、ほぼ純粋に現実的な日常をファンタジー化する映画を作り続けたのであり、根底に戦争被害者への追想・鎮魂の意図があったとしても、あくまで戦争の史実的なものを扱うことは避けていた。

1970年代、80年代の映画に関して言えば、ヴィム・ヴェンダースの映画と大林の映画の平行な関係は興味深い。ともに、小津安二郎の映画を敬愛しており、ヴィム・ヴェンダースは『時をかける少女』の主人公を演じた原田知世との対談動画の中で、小津への敬愛の念を語っている。⁸⁾

彼の代表作である『ベルリン・天使の詩』(Der Himmel über Berlin, 1987年)は、劇的な展開のない日常生活の中で人々が生の実感を味わうことができずにいる様子を描きながら、それを天上から眺めている天使が、やがてその存在の永遠性・非質量的性質を捨てて地上に落ちてきて受肉し、サーカスのブランコ乗りの女性との愛を実らせる、という物語を描いている。このような、繰り返される日常とそこからの逸脱の欲望の背景には、東西冷戦という個人や一国の力ではどうにもならない世界全体の構造と、その中でドイツ(西独)が非主体的に翻弄される状況についてのやるせなさがあったのではないか。そこに住む人々の運命もまた、米ソ両大国という外部の力に依存していたのであり、その閉塞感が時代的背景にあると筆者は考える。⁹⁾

言うまでもなく、この状況は日本および日本人の状況と酷似していたのであり、機械的に繰り返される日常の閉塞感と生への密かな渴望を描く『ねらわれた学園』(1981年)、『時をかける少女』(1983年)が1980年代に生まれたのと似た事情が見て取れよう。

西ベルリンの街はヴィム・ヴェンダースのカメラワークによってファン

タジー化されるのであり、白黒フィルム映像によって醸し出される時系列的な筋立てを無化するモンタージュ的な場面のつなげ方、空襲で破壊されたベルリンの街並みの映像や犠牲者の写真と共に、ロケ現場で軍服を着たナチスの将校役が待機している場面などにより、史実性を超越した歴史の記憶の集積された空間として西ベルリンの街が映しだされる。白黒画像で描かれる寒々とした孤独な現代社会の様子は、過去との歴史的な繋がりについて市民個人が関係性の不明瞭さを自覚していることを思い起こさせる。そして、まさに「落ちる」という行為がこの作品の転換点となっているのである。それは天使の墮落であり、死と生と愛の獲得でもある。

『ねらわれた学園』で学園を全体主義的に支配しようとする悪の集団を倒した後に新宿の上空に花火が上がる場面（80分30秒）と、『ベルリン・天使の詩』の結末にブランコ乗りの女性マリオンが語る人々が集う広場のイメージは、冷戦下の閉塞感が漂う社会に対する変化と生への欲求として似たものがあると筆者は考える。また前段落において言及した現実の時代の流れの中に「落ちる」という行為は、『時をかける少女』（79分46秒）の中でも合成画像を用いて描かれる。主人公の和子は時のループにはまり込みそうな状態にあったのを、未来から来た青年・深町が救うために、一緒に崖から飛び降りる場面である。（似たような場面演出を、大林は後年に『花筐』[2分29秒, 148分40秒, 150分20秒]でも繰り返している。）

大林は日常の穏やかな風景の中に不穏さを感じさせることを得意としていた。

たとえば、人物が「家」の二階の窓から、外にいるこちらを眺めているシーンは、しばしば観客に寒気を催させる。（窓枠に閉じ込められているような場面は、筆者が記憶する中では、『時をかける少女』[57分15秒, 深町が二階から和子を呼ぶ]、『あの、夏の日～とんでろ じいちゃん』[1999年75分15秒～, 少女が結核ゆえに隔離されている]、『花筐』[43分13秒～, 結核を病む少女の居室の窓]などに出てくるのであるが。）ここで問題なのは、なぜそれが不気味なのか説明を付けがたい、ということである。

特に『時をかける少女』、『花筐』におけるそのような場面は、特殊な演出や映像技術を使う訳ではなく、ただ窓枠の中に登場人物をこちらに向かせただけの場面であるのだが、おそらくはその平面性に恐怖を覚えるのだ

ろう。

強いて推測するならば、三次元の自由な世界から、突如、生きたまま二次元の世界にはめ込まれてしまった人を、三次元の我々が見ているという気分になるからではないか。

大林映画の恐ろしい映像手法の一つは、生身の人間が平面化されて部分化され、物と同等の地位に収められてしまう、という構図の現出である。(まさにそれを露骨に行っているのが『ハウス』である。)

人間が日常の中で何か得体の知れない力によって異なる次元の世界に連れ去られてしまう、それを外から眺める、というのは数学的に言えば積分的な見方である。そして、それは本人が見られているのみならず、本人が自分自身を見ていると感じられてしまうところが恐ろしいのである。観客にとって、それは自分の分身として見、感情移入してしまうからこそ、恐怖を覚えるのである。

哲学・思想の議論に端的に微積分の概念を用いているのはドゥルーズの『差異と反復』である。¹⁰⁾ この著作の中に「不気味」概念が言及される訳ではないが、微分的な瞬間における実存主義的な感覚が、同時に自分を含む世界像(イメージ)の常なる更新と表裏の関係となっている、という部分は大林映画の世界とよくマッチする。

大林は積分的に拡散する時空間の中に自らの立ち位置を見失う登場人物を描きながら、それは逆説的に、瞬間瞬間の生の尊さを暗示しているものであり、それゆえに彼は実存的な感覚の持ち主である、ということが可能である。自己と他者の不明瞭、捉えどころのない時空間、それらが映像的に「不気味」に映し出されるとき、死を通じて逆説的に印象付けられる生の尊さが暗示されていることを見逃してはならないのである。

『ÉMOTION=伝説の午後=いつか見たドラキュラ』(1966年、以下『いつか見たドラキュラ』)をその代表とする60年代における大林のインディペンデント映画には、コマ送り・早回し・逆回し、同じシーンの反復・フラッシュバックといったフィルムを用いた撮影技術が駆使される。

そこに描かれる空間は、しかし小田急線沿線の祖師谷近辺であったり、多摩川にかかる鉄橋の近辺であったり、と東京郊外の生活空間に他ならない。それが「カメラ」を通すと、まったく別の世界に変わってゆくのが大

林映画の醍醐味であった。

既にこのころから、彼の映画世界には、例えば洋風な服装や装飾と、和風な風景の混淆のようなミスマッチの不気味さが表現されている。大林は「和洋折衷」というものの不気味さを表現するのが得意であった。それにしても、なぜ「和洋折衷」が不気味さを催させるのであろうか。

異種なもののハイブリッドな混淆によって生み出されるアンバランスが気持ち悪いのだ、と言えば、たしかに分かりやすいが、説明にはなっていないのではないか。むしろ、もっと日本人に特有のメンタリティーに根差すものなのではないか。そこには含羞がある。なぜ、我々は西洋文化を追わねばならないのか、という部分にこそ我々自身の恥部がある。西洋人形が、洋館が、クラシックな洋装が、大林の映像世界の中では、どこか哀愁と狂気を醸し出す。

この哀愁と狂気は、実は現実の日本の歴史に由来する部分でもあるのだろう。それは1960年代以降、時代遅れになりつつある、「古い日本」の姿であった。大正から昭和にかけての、結核によって死が身近にある日常、蓄音機から流れる西洋音楽、ステンドグラス。まさに映画『花筐』に映し出されるイメージがほぼそのまま大林映画の原風景であると言っても過言ではない。

西洋文化は憧れであり、そしてそれが大林映画の中での和式の家屋の中に置かれるとき、死のイメージに結び付く。文化的な土壌と切り離されて突如、まったく異なるコードによって成り立つ日本文化の中にそれが置かれるとき、既にそれは生きながら死んでいるのである。

しかし、それら西洋の舶来品は、大林にとってノスタルジーの対象であり、死のイメージすらも懐かしい。そのような大正から昭和初期にかけての文化は、1938年生まれの大林が成人した後の時代には失われてゆくばかりであった。

インディペンデント映画の一つ『中山道』（1963年）に映し出されるのは、中山道沿いの古い民家、寺社、街並みなどである。そこに舶来品は無いとしても、それを映す都会の若者たちは自動車を運転し「カメラ」を回しながら、あくまでそれらの町並みを客体視している。そのカメラワークには、切り取られた一枚一枚の映像がコマ送りの的につなげられることもある。それは「活動写真」であって、瞬間瞬間の平面の連続である。

その被写体は、自分たちの文化でありながら、自分たちの文化とは違う。自己に内在しながら他者である、という状況が生み出されている。自分でありながら他者である部分にこそ「不気味なもの」の本質があるのは前述のようにフロイトがその有名な論考によって説明している通りである。

フロイトの「不気味なもの」の概念は、その背後に、インセスト的なイメージが隠れている。馴染みがありながらよそよそしい存在であり、それに対する欲情は、道徳的意識によって抑圧されて普段は意識されることが無いにも拘わらず、あるものを見るときに、それを不気味なものとして感じさせるのである。

自分の分身に出会ってしまうとき、そこには死が待ち構えているというのは、フロイトの弟子であるオットー・ランクの述べるところである。¹¹⁾大林の「不気味な」演出は、その死のイメージが隠れているのであり、鑑賞者は、何故それが死のイメージであるのか、しばしば説明することができない。

ひとつ言えることは、それは異化的な演出であるということなのであるが、それが異化的であることに多くの人は気づけずに、得体のしれぬ不気味さを味わう。

大林は戦後復興を果たした東京の街で学生生活・二十代を謳歌しながら、しかし、「カメラ」を通して映し出された世界は、生き生きと死んでいる街なのである。大林にとって青春が青春として認識されるとき、それは既に死んだ時代となっている、ということが分からないと、彼の映画の世界を正しく理解することはできない。

彼の美的な感覚は、少し意外にも三島由紀夫の感性の延長線上にあるのであろう、ということをごここで筆者は指摘しておきたい。別段、60年代のほぼすべての時期にわたってインディペンデント映画を作り続けた大林が三島の感性に多少なりとも影響を受けたとしても、それは不思議ではなるまい。

(1966年の『いつか見たドラキュラ』は、三島を思わせる男性の顔の点描画が映しだされる [DVD 13分41秒]。また、1977年の映画『瞳の中の訪問者』には風間史郎というパリ帰りの音楽家に妻である与理子を奪われ殺された弁護士・楯という男が出て来て、しかも筋とはおよそ関係ない抜き身の刀を座敷で手入れしている場面がある [77分16秒~]。彼の妹

が檀ふみ演じる若い女性で、和服で極めて作法に忠実に客人に挨拶をする。この楯家の人々の様子の演出が何を意味するか、具体的には解釈しかねるが、「楯の会」と三島由紀夫の事件を暗に思い起こさせる仕掛けであると筆者は考える。筆者は2021年11月に尾道を視察した折、大林映画のスタッフとして三十数年にわたり当地でのロケハンを始め撮影その他の業務にも従事した大谷治氏と面会し、その際に、大林監督が氏に三島由紀夫の『金閣寺』について詳細に語っていたという証言を得た。『大林宣彦、全自作を語る』[690頁]には「三島由紀夫こそ、戦争中に精神の自由を奪われた青年だったわけで、そのことが敗戦後の彼を小説家にさせた」という大林の発言が記されている。

戦争に行った者に対する引け目の感情を大林は『はるか、ノスタルジィ』の中でも主人公の父親（作家志望のアル中、前妻である主人公の母を殺してしまった、と告白しながら嘆く）の言葉を通じて表現している。「みんな死んじまえばよかったんだ。死んじまえばよかったんだ。死んじまえばよかったんだ。あの戦争行って死んじまえばよかったんだ。この足さえまともだったら兵隊行って死ねたんだ。俺の親友が、あいつも、あいつも、みんな、みんな、そうして死んだんだ。そうすりゃ、こんな風に一人惨めに生き残って、くだらん小説なんか書いてなくて良かったんだ。」(113分50秒～)

大林にとって、戦争は幼少期の日常であったのだが、しかし、自分が前線に赴いて参加したわけではない。戦争は実感であると同時に既に観念である。それを理論的に捉える知性がありながら、それはあくまで物語の背景にしかかなり得ぬ、というもどかしさがあったのであろう。大林は少年時代は軍国少年であったと述べており、¹²⁾ また特に晩年（2010年代）には戦争で命を落とした人々に対する想いもしばしば作品（『この空の花ー長岡花火物語』、『野のなななのか』、『花筐』、『海辺の映画館ーキネマの玉手箱』）の中に表現している。その時代を戦後の人々が忘れるかのように振る舞うのに対し、大林は取り残された戦前・戦中の人々の魂に執着し続ける。敗戦前の世界は死んだまま、彼の映画の日常風景の中に生き続ける。

4. 大林映画における血と愛と遊び

大林映画においては、本来死んでいるはずの人を複数の人が見ることに

なる。そこにいる人の誰かが愛しているからこそ、よみがえることができる。それを別の角度から見たならば、それぞれの人物の自我は互いに独立した関係ではなく、自他の境界が曖昧なのだ、ということにもなるだろう。

時間がループし、過去と現在が混在してしまう大林の映画においては、人物と人物の間の境界も消えてしまうことがあって、結局のところ集団的な自我の共有がなされてしまうことになる。この問題は既に60年代に彼が作ったインディペンデント映画『木曜日』(1961年)で取り組まれている。

『木曜日』では主体の分裂(二組のカップルのどちらが現実の出来事なのか不明)が表現され『カリガリ博士』的な複数の主観世界の混淆が見られる。同じものの繰り返しによる不気味さ、自らの存在の不確かさへの不安感といった、彼のその後の作品にもしばしば見られてゆくことになる要素が既に表現されている。

時間がループし、自我の分裂が起きているなかで、自分がこの瞬間を生きているという実存的感覚を映像として表現するため、大林は、しばしば、生々しい流血の場面をいささか唐突に入れる。『時をかける少女』の主人公・和子の子供の頃の怪我の思い出(けがをした場面:60分18秒、深町の手傷が無いことを知った場面:71分50秒～、吾郎の指の傷を確認した場面:86分15秒～[吾郎がかつて自分の傷をなめてくれたのだと知った和子は、しかし「さようなら」とつぶやく]),『なごり雪』(2002年)における健一郎と雪子の流血の場面(94分31秒～)などがその良い例である。その傷(98分5秒)と血があって初めて、自分がこの世に存在していることを確認できるのだと。

(しかし、大林によれば『なごり雪』における雪子は存在があやふやであるとのことで、¹³⁾ 血をもって自分の存在の証とする、という考え自体も相対化されてしまうとも言える。)

大林映画での「血」の意味はさしあたり、戦争による流血の記憶、人の生命そのもの実感、愛を肉体的に共有する手段(『花筐』[9分23秒～、12分55秒～、149分10秒～]),(結核など)迫りくる死の予兆、そして狂気を色彩的に具現化するもの、という五つの観点で捉えることができる。と筆者は考える。

ジョルジュ・バタイユは著書『エロティシズム』の中で、¹⁴⁾ 愛の本質

として非連続から連続への移行の欲求と、その際の暴力性を挙げている。愛は、非連続な存在としての個人が死に至る際に極限を迎えるが、同時にそれは他者との連続による新たな生の始まりともなり得る。パタイユはそこに聖化された（内面的な精神現象としての）エロティシズムを見て取っているのであるが、大林の愛の概念は強くパタイユ的な思想に影響を受けているということは容易に感じ取られる。

特に『いつか見たドラキュラ』においてそれは顕著であり、その点で、澁澤龍彦や三島由紀夫の系譜に繋がっているように思われる。¹⁵⁾そこには禁忌的である故に聖化されたパラドクシカルな愛の世界が念頭に置かれている。（『いつか見たドラキュラ』はその中の献辞にあるようにロジェ・ヴァディムの『血とバラ』（1960年）に捧げられたもので、ヴァディムの創作意図についても大林は分析しているが、¹⁶⁾本稿ではヴァディムからの影響について筆者がまだ『血とバラ』の全体を鑑賞できておらず、考察することができなかったため今後の課題としたい。）

大林の映画では、まさに日常の中に死者を見るのであり、死者との合一へと究極的に近接する。そして生者と死者とが見分けがつかぬほどに交わってしまうのであるが、しかし、その両者のコントラストを映像的に表現し得て初めて、その生死の混淆が印象付けられる、というパラドクスを常に構造的に内包している。だからこそ、生きている主人公やヒロインの体が傷ついて血が流れる場面が描かれる。

もっとも血は、生と死の世界の両方をイメージさせる媒介ともなるのであり、故にピエタのように流血が聖性と人性の両方を表現しうる。同じように、裸を映すこともまた、聖化されたエロティシズムの表現でもあり得ることは、パタイユの説明によっても納得しうる。裸になるとは非連続性・孤立した自己という構造を破壊して、他の人格との連続を実現する方法なのであり、そこにエロティシズムの神聖さをパタイユは見る。¹⁷⁾

無論、大林は自らの演出について、この点に関しては、筆者の知る限りそこまで理論的には語っていない。彼は確固とした撮影理論を踏まえ、それをしばしばインタビューなどで物語っているが、しかし彼にとって最も大切なのは、それを即物的・映像的に表現できるかどうか、ということであった。

1966年の『いつか見たドラキュラ』では、海沿いの田舎の村に育った

女子学生と東京で育った女子学生が対比的に描かれるが、二人は一目会った時から惹かれ合う。前衛的な映像描写と世田谷近辺の日常的風景、モダンと日本の因習的なものとの調和を欠いた結合が表現される。それは平穩な社会の中に内包された得体の知れない不協和音であったが、それは更に、一見平穩な家庭の中に近親愛的な狂気・血の狂気が頭をもたげるという筋立ての中にも表現されている。そのサド的な狂気は大林の故郷である尾道で撮影された『CONFESSION = 遙かなるあこがれギロチン恋の旅』（1968年）にも引き継がれる。これらの映画に描かれる尾道という空間は狂気じみているが、しかし愛の存在を前提とする聖化された世界でもある。

ヨーロッパ的な「モダン」と結びついた日本の上・中流階級の文化が、大量消費時代の都会的文化の広まりの中で時代遅れなものになってゆく。大林は既に二十代にはそのような郷愁に囚われ、失われた世界の中で死者たちと共に生きていた。¹⁸⁾

ここで考えるべきは、大林にとって、死んでしまった世界とは一体いつのことなのか、ということである。

前述のように『花筐』は彼がイメージする洋化された戦前日本をよく表現しているのであろう。とはいえ、具体的に特定の時代を大林がノスタルジーの対象として明示しているとは言い切れない。（前述した説明とも重複するが）モード的には洋服と和服が日常の中で混在していた時代のイメージ、と表現することが適切であるように思われる。¹⁹⁾ いずれにせよ、時代的に特定できそうで特定できないという中間的で揺れのある不明瞭・不確定な性質であることがここでも重要になっていると言えるのではないか。

結局のところそれは現実には存在しなかったメルヘン的な物語世界なのであって、（大林が同時代の映画作家として類縁性を見出す前衛的なヌーベルバーグの映画よりも更に昔にさかのぼって）より伝統的なフランスの40年代・50年代の映画にその範を見出そうとすれば、ジャン・コクトー監督の『双頭の鷲』（1948年）のような、現実の事件や社会の動き（例えば、ハプスブルク家の皇后エリザベートの暗殺、彼女の従弟であったバイエルン王ルートヴィヒ2世の築城癖、ウィーン宮廷での暗闘、など）と幻想的で内面的な愛と死の誘惑を、あくまでフィクショナルな形で絡め合わせた

作品や、オルフェウス伝説を現代（第二次大戦前後）のフランス社会を舞台として作品化し、生と死をも超越する愛の力を描いた『オルフェ』（1950年）、との類似を見ることができるとはではないか。

大林映画との関連では更に、再婚した母と引き離されて寄宿舎生活をする少年が、その幻影とも見られる、謎の古城に幽閉されたマリアヌという名の美女に恋をする『わが青春のマリアヌ』（ジュリアン・デュヴィヴィエ監督、1955年）との関係を論じることが可能であろう。手の届かぬ母（的な存在）への複雑な感情をしばしば描き出した大林の作品には、とりわけ、この映画との関係が推測されるようにも思われる。そのどれにおいても、現実から隔絶された（あるいは隔絶されたかに見える）世界に半分（あるいは全部）入り込んで、この世を超越したかに見える女性は、愛する対象であり、悪魔的な罪深さや恐ろしさを感じる対象ではない。

前述のジャン・コクトー監督の作品については、現実の政治的・思想的な社会に対置される、愛の力が強調される。（『双頭の鷲』の最後のナレーションに、それは顕著に示される。²⁰⁾）刹那的かつ永遠的な愛の力が、現実の政治秩序や政治の力学よりも強調され、その力を相対化している、という点で、コクトーのこれらの映画には、その時代特有の実存的な風潮が具現化されていると言えるのではないか。（愛する対象としての死は、逆説的に生を引き立たせる実存的感覚を可能とするものであり、生を死という反語的表現によって表す思想は、ときに偶然にも日本伝来の死生観に近似する。二度の大戦であまりに多くの死を見、それがむしろ日常のものになってしまったという見方も当然にできよう。）

『オルフェ』でも主人公の詩人が死の世界を二度もさまよい妻を生の世界に引き戻すことになるのだが、その過程では、彼のことを彼の「死」（女性の姿をとっている）が愛するために、敢えて生の世界へ戻すという逆説的な行動をとる。生も死も詩人の言説あってこそ意味を成しうることを寓意していよう。同時に、生と死が部屋の鏡越しに隣り合い、両者は簡単に行き来できてしまう。その日常における生死の隣り合わせの関係は、生と死の境界を相対化しながら、むしろ逆説的に瞬間的な生の意味を浮かび上がらせる。（これは後述するレヴィナスの思想にも関連してくるイメージだろう。）

これらの作品には、ある不思議な力で愛と死の世界に取りつかれている

女性たちが描かれている。彼女たちを求める男性たちは生と死の境界に頓着しないのであり、現実と幻想の世界を横断してしまう。同時に忘れてはならないのは、そのような女性たちの姿はあくまで男性側の幻影でもある、という部分だろう。現実の存在とは異なる、手の届かない女性に対する男性側の美化された幻想を大林もまた積極的にテーマとして扱った。²¹⁾

『禁じられた遊び』（ルネ・クレマン監督、1952年）でも、幼い少女が空襲にあって両親と愛犬を失い、それを素朴な心であたかも日常の連続のように受け入れる様子を描くことで、逆説的にその世界の残酷さ・不気味さを感じさせる。ポーレットというその少女は生と死の区別を強いられるが、自分を取り巻く悲劇的狀況を遊びの形で捉えるより他ない。

これらの映画に共通するのは、狂気とも言える「遊び」であり、その「遊び」によって聖化された世界の出現であるのだが、遊びと現実の境目が曖昧で、現実自体が遊び化されており、そこに生きる人物たちは、その遊びの中に半ば自覚的に役割を得ている。（大林の作品の多くには一度は筋を乱すかのような滑稽な格好や行動の人物が現れる場面〔チンドン屋や風変わりな成りの音楽隊の行進など〕が挿入され、作品世界自体が遊戯的に聖化されることが暗示されていると筆者は考える。）ある時間・空間の成員たちにより含意される「遊び」の聖化された世界は、ホイジンガの『ホモ・ルーデンス』（原著は1938年）によって広く知られた人間の文化の根本的特性であり、同時に、そこには精神的中心の周りに階層的に形成される中世的な宗教世界の構造が脈々と引き継がれている。²²⁾

5. 『はるか、ノスタルジィ』におけるドイツ語の台詞について

— 結びに代えて —

『はるか、ノスタルジィ』では、主人公の綾瀬慎介（ペンネーム）の前に高校生の頃の彼、佐藤弘（本名）が姿を現し、かつて慎介（＝弘）が愛して捨てた少女・三好遥子のことを30年ぶりに思い出し、既に他界した遥子が残した娘はるか（二人とも石田ひかりが演じる）と四日間の小樽での旅の末に結ばれる形で、愛が結実する。この作品では、遥子とはるかへの、更にその次の世代の少女への、繰り返される変わらぬ愛がテーマとされているように見える。しかし、その深層には別の人間関係が見え隠れする。

遥子と初めて出会うのは、弘が母と思っていた女性に自分は実の親では

ないことを告げられた挙句に肉体関係を迫られ、更にそれを見咎めた父親が投げつけた座卓に当たって頭を出血し、一人で病院に行って治療を受けた帰りの公園においてである。つまり、「母」を喪失したその晩に三好遥子と出会い、それから毎晩、その公園で会う仲になる。その遥子に対して、弘はその貞潔を疑い、「淫売」と罵りながら犯すように抱く。

そのようにして恋人と小樽の街を捨てて本名を隠しペンネームの「綾瀬慎介」として30年間を過ごしてきた主人公が、ふたたびかつての恋人とその娘と向き合い、愛する、という構図は、大林の代表作『さびしんぼう』にも暗示される、少年の母への愛と別れがより具体的な形をもって描かれるのと似ている。つまり、『さびしんぼう』同様に、『はるか、ノスタルジィ』においても、恋人への愛は母への愛と同様に満たされ得ぬものなのであり、それ故に主人公は愛の決着を求めて時間の流れを彷徨うことになる。『さびしんぼう』の（富田靖子演じる）ヒロイン（たち）と同様に『はるか、ノスタルジィ』の（石田ひかり演じる）ヒロイン（たち）もまた、主人公にとっては母への想いの比喩とも言える表象である。それらの女性は同時に主人公にとって思い入れの深い故郷の地を体現したものである。『さびしんぼう』では尾道の、『はるか、ノスタルジィ』では小樽の土地の精が宿った存在なのである。（『なごり雪』では臼杵の地が、『野のなななのか』では芦別の地が、それぞれヒロインによってシンボリックに体現されている。）

土地や家といった自己の拠り所となる場との結びつきは、内奥的な時間感覚を要求するものであり、しかし、それが他者と共有される時間の流れ（＝歴史）の中で拡散され、自我が拡散されて拠り所を失う状況は、実存を考察したヨーロッパの哲学者たちの思想的系譜で問題とされてきた。ハイデガーの『存在と時間』においても、またその影響を受けているレヴィナスの『全体性と無限』においても、である。それらの哲学的な著作において、生と死が互いに表裏の関係として互いの「意味」を生み出すのであり、生と死は対立概念でありながら互いを意味論的に要求し、そして混淆した瞬間の中に人間の実存を可能とする。非連続的な個人は死によって連続的なものへと連なり得るというバタイユのエロティシズムについての思考もまた、生と死の究極的な接近における実存性の極大化を問題としている点で類似する。大林の映画において、生と死が定かでない日常の中で、決し

て手の届かぬ母的な人、そして死んだ恋人との（疑似的）結合がテーマとされるのは、このような実存哲学の映像化・物語化を意味している。

『はるか、ノスタルジィ』には、そのような大林の哲学への想いが（尾美としのり演ずる）太田昇という、実家のクリーニング店で仕事をしながらドイツ哲学史を専攻する登場人物の台詞の中に表現されているように思われる。以下、そのドイツ語と昇自らによる日本語での説明を引用してみたい。

6分5秒：「Alles hat seine Zeit. 時間というものが必要なだけかかるものです。勝手に延ばしたり縮めたりはできない。」はるかが、慎介の汚れたコートを早くクリーニングして欲しいと昇に頼んだ時に、昇が返す言葉である。直訳するならば「全ての物にはそれ自身の時間がある。」

29分46秒：「Nähere Untersuchungen/ Waschen von der Seele 遠い探求・魂の洗濯」昇のクリーニング店のライトバンのドアに書かれてあるこの文言をはるかと慎介は口ずさむ。直訳するならばNähere Untersuchungenは「より近づいての探求」ということになろうが、ここでは意識がなされているということであろう。より細密に微分的に自分が瞬間に近づけば、同時に自分を取り巻く世界はより遠くまで拡大するという積分的な認識が伴われるという、アンビヴァレントな感覚は、大林映画の時間感覚のベースとなっている。

39分14秒：「Der Mensch ist, was er isst. 夕食は必要なものです。」この文言は、フォイエルバッハの1850年に書かれた文章の中に出てくるもので、²³⁾直訳すれば、「人間は食べているもので、その人となり分かるものだ」ということになろう。

40分42秒：「Mit der Habgier wird der Entfremdete immer eifersüchtig. 疎外感の中に独占欲が交差すれば、人はいつでもジェラシーという感情に囚われるものだ。」このドイツ語は本稿の著者が繰り返し聞いて推測したものであるが、直訳すれば「疎外された人が独占欲を抱いたなら、いつも嫉妬心に駆られるものだ」となろう。寿司屋でヒロインのはるかと昇がテーブルに並んで座っている様子に慎介が抱いた複雑な感情を、昇が言い当てる場面である。

43分43秒：「Kein Mädchen findet sich selbst schön. 自分の顔を美しいと信じている娘はいない。」これは上記の寿司屋で慎介がはるかに、「はるか

ちゃんも綺麗だよ」と言ったときに昇が言う言葉。

それに続く形で、

43分52秒：「und Wissen ist das traurigste auf der Erde. そしてこの世で一番悲しいことは真実を知ることだ。」

46分8秒：「Nichts ist leichter als Mögen. 好きになるだけなら苦しみはない。」慎介に「ショパンが好きなんだね？」と訊かれ昇が返す言葉。直訳すれば「好きだというより簡単なことはない。」ここでの「好き」ははるかへの好意も当然暗示されている。

120分51秒：「??? über Fragen. 待っている人間に『待った?』と訊いても何事も始まらない。」この個所の昇のドイツ語の???の部分を手稿の筆者は繰り返し聞いたが、理解できなかった。

145分8秒：「Alles hat seine Zeit, nur einige sind nicht schuldig zu machen. 時間をかけても仕上がらないものもあるか。」この個所は、はるかが慎介に一人で会いに行くために昇に別れを告げた後（そして彼女は慎介に抱かれるのであるが）、昇が口ずさむ言葉である。この個所も活字にするために繰り返し聞いて若干の推測も含みながらドイツ語を再現した。強いて和訳するのであれば、「全てのものは自分だけの時間を持つが、ただいくつかのものだけは、罪を負わせる（時間性を負わせる）ことができない。」となろうか。

この個所については、この映画の最後に画面に表示される以下の言葉に掛かるものと理解できるのではないか。

161分37秒：

「生きることには、罪の匂いがする。許されて、揺籃の安息を得るところ、それが、— 古里である。小樽、— わが愛。はるか、ノスタルジイ。一序。佐藤弘」

（空欄は改行を表し、本稿の筆者による）

これは、主人公の綾瀬慎介（ペンネーム）が、過去に向き合い克服して、かつて捨てた本名を名乗り、書いた小説の序文と理解すべきであろう。アイデンティティーを回復して、「時の放浪者」（これは『時をかける少女』において深町という少年が口にする概念である。78分13秒～：「時空間をさまよう時の亡者」、79分19秒～：「時の放浪者、時の亡者」、他にも大林の多くの作品で主人公やヒロインが「今」を失って時空をさまよう状

態が描かれる)であることから逃れることを暗示している。

前出のドイツ語で *schuldig zu machen*「罪を負わせること」とは、この「序」の内容と照らし合わせるならば、古里において「生きる」ことであり、それはその人が帰るべき時と場所を得ることを意味していよう。生きるとは軽やかに舞って居続けられるものではなく、罪深き安息を得ることであり、それに耐えることである。

そのように考えるとき、昇が口にした「*Alles hat seine Zeit, nur einige sind nicht schuldig zu machen.*」というドイツ語は、愛する少女はるかが、一つの時間、一つの場所(すなわち昇のもと)に留め置くことができぬ浮遊者的な存在であることに対する昇の諦めを表現していると言えるのではないか。少女はるかは、佐藤弘(=綾瀬慎介)に愛され、そして死んだ母・三好遥子と重なる存在であり、慎介と共に生と死の世界を半ば行き来しながら、互いに罪深き愛に耽り結ばれることで、「今」と「古里」を得るのである。

注

- 1) 大林の自伝的な著作は数多くあり、その内容もしばしば重複しているが、本稿では近年の大林映画の全般的な情報を踏まえるにあたり参照した文献として以下を挙げておく。『大林宣彦、全自作を語る』立東社 2020年、『文藝別冊 大林宣彦』河出書房新社 2017年、『ユリイカ 大林宣彦 1938 - 2020』青土社 2020年。
- 2) 福永武彦：『廃市』新潮社 1960年 6-59頁。
- 3) 以下を参照。クロード・カブレール：『中世の妖怪、悪魔、奇跡』香田礼雅訳 新評論 1997年 400-441頁。
- 4) 以下の拙論においても言及した。渡邊徳明：「1200年代初頭のドイツ宮廷文学における愛の原動力：ミンネ(愛)の物質性と精神性をめぐって」『東北ドイツ文学研究』第57号 2016年 16-17頁。
- 5) カブレール前掲書、上記同箇所を参照。
- 6) フロイト『不気味なもの』の概念については、以下を参照。Freud, Sigmund: *Psychologische Schriften* (Studienausgabe Band IV), Frankfurt a.M.1970. S.241ff., „Das Unheimliche“. また以下の邦訳。H. ベルクソン /S. フロイト：『笑い/不気味なもの』原章二訳 平凡社ライブラリー 2016年、205-274頁。

- 7) 『この空の花 — 長岡花火物語』、『野のななのか』、『花筐』、『海辺の映画館—キネマの玉手箱』
- 8) <https://www.youtube.com/watch?v=09ILt43H6yk> (2021年11月29日時点)
- 9) 塚本哲也：『平和ドイツの時代』文芸春秋 1991年、238-239頁。
- 10) ジル・ドゥルーズ：『差異と反復 上・下』財津理訳 河出文庫 1992年。
- 11) オットー・ランク：『分身—ドッペルゲンガー』有馬嘉宏訳 人文書院 1988年 89-94頁。
- 12) 例えば『大林宣彦、全自作を語る』698頁。
- 13) 前掲書 518-519頁。
- 14) ジョルジュ・バタイユ著：『エロティシズム』澁澤龍彦訳 二見書房 1973年。
- 15) バタイユの思想の紹介者でもある澁澤は、エロティシズム、サディズムの思想についての日本における第一人者であり、三島ともそれをベースとした芸術観を共有し合っていたのは周知のことであろうが、特に以下の澁澤の著書を参照。澁澤龍彦：『三島由紀夫おぼえがき』立風書房 1983年。
- 16) 『文藝別冊 大林宣彦』32-33頁。
- 17) バタイユ前掲書 27頁。
- 18) DVD『大林宣彦 青春回顧録』に収められた『CONFESSION』についてのインタビューで60年代後半の憂愁について語っている。
- 19) インディペンデント映画時代の『いつか見たドラキュラ』や『CONFESSION』において、既に和装と洋装の混在、その不調和的な演出が随所に行われているが、その後、70年代以降の多くの映画でも、特に若者が下駄を履いたり、番傘をさしていたり、あるいは綿入れを着ていたり、と古風な演出が多い。そのような例として、たとえば『時をかける少女』の深町一夫、『はるか、ノスタルジー』の佐藤弘、『なごり雪』で主人公の親友の少年・水田健一郎などが挙げられようが、それぞれ70年代から80年代初頭あたりの高校生の設定でありながら、少し時代遅れの格好をするのである。
- 20) Mais l'amour est plus fort que les politiques. 「愛は政治よりも強いのである。」
- 21) 大林宣彦前掲書 69-70頁を参照。
- 22) 「遊び」の概念と中世文化の特性についてのホイジンガの思想に関しては、以下の拙論においても論じた。渡邊徳明：「20世紀前半における中世的世界

観の復活—『中世の秋』とドイツ語圏の思想の関わりを中心に—」『リエンコイス』第53号（2020年）1-16頁。

- 23) Die Naturwissenschaft und die Revolution (1850) より。典拠については、本校執筆時点で紙媒体のものを入手できず、以下のウェブサイトの情報を挙げておく。Der Mensch ist was er isst. Wer nur Pflanzenkost genießt, ist auch nur ein vegetirendes Wesen, hat keine Thatkraft. (人間は食べているもので、人となりが分かるものだ。野菜のみ好んで食べる者は、やはり野菜のような存在に過ぎず、行動力に欠ける。)

https://ludwig-feuerbach.de/natur_rev.htm (2022年1月9日時点)