

亡霊たちのまなざす都市

ゲニウス・ロキ

——ATG 映画から見る昭和 40 年代新宿の 地 霊

悪意と深淵の間に彷徨いつつ

宇宙のごとく

私語する死霊達

——埴谷雄高『死霊』

序言

昭和 40 年代から現在にかけて活躍している写真家・森山大道は、彼が長年撮り続けている街、新宿についてこう述べている——

新宿という名のモンスターは、定点もなく時間も不分明。ただひたすら表皮の蠕動と脱皮ばかりくりかえす不気味な生き物となってあらゆるものを併呑するのだが、なぜか時間を捕食しない。ただ一度、新宿がめくるめく政治的であったあの 60 年代の末期、「10・21」という日付のみが銘記される唯一の例外として、それ以前にもそれ以降にも、新宿から一切の時間が消滅してしまっているのだ。¹（太字は筆者）

「新宿という街は日本の他の都市と比べて「不気味な」空間であった。新宿を「不気味な生き物」たらしめていた要因とは何だったのか。本論文は、当時新宿で上映されていたアート・シアター・ギルド映画作品（ATG 映画作品）を辿って、この要因を探ることを目的としている。

1968 年 10 月 21 日、日本の新左翼学生運動の勢いは、この日の新宿駅において頂点に達した。いわゆる「新宿騒乱事件」である。「新宿騒乱事件」はなぜ新宿で起こらねばならなかったのか。それはたまたま新宿で起きた事件では決してなく、新宿だからこそ起きた事件であったと言わねばならない理由が数多くある。

学生運動、フォーク・ゲリラ、路上ハプニング、フーテン族、アングラ、演劇、映画、ジャズ喫茶、うたごえ喫茶——当時の若者文化の中心は新宿であり、新宿の広場や路上、ストリー

¹ 森山大道『新宿』、リーフレット「新宿は……」、月曜社、2002 年。

トが舞台となって、数々のドラマが繰り広げられていった。なぜ当時の若者たちは、この「不気味な」都市、新宿に引き寄せられていったのか。それは新宿という都市が持つ「アジール」的・「無縁」的性格に由来していると考えられている。

「アジール」という言葉は「聖域」や「避難所」を意味し、ギリシャ語の「*ἀσυλον*（侵すことのできない、神聖な場所）」が語源とされている。網野善彦は中世日本においてアジールとして機能していた空間のことを「無縁」と呼び、「駄込寺」や「縁切寺」など、世俗との縁や地縁・血縁から切り離された空間のことを指している。さらに網野は、墓地や山林、河原、橋、境界、街道、市場なども無縁の地として考える。その空間は地縁から切り離された人間が自由に行き交う公的領域となるため、人と人との交流が活発になり、やがてそこには原始的な都市が成立し、芸能が誕生するとも述べられている。²

戦後、新宿は地方から上京してきた若者が集まりやすい地として機能するようになり、地方出身のよそ者たちが集うことから「無縁」的な土壌が構成されていった。さらに 1960 年代の新宿に存在した「風月堂」や「ピットイン」といった喫茶店、「新宿文化劇場」といった映画館などは、当時の若者たちに愛され、彼らの隠れ家的な空間として機能し、警官隊に追われた新左翼の学生たちは、そこに逃げ込めば「何とかなる」という安堵感があつたとされている。³こうしたことから、当時の新宿には「避難所＝アジール」としての空間が多孔質的に点在していたと考えることができる。

また無縁の地である墓地や河原という空間は、三途の河や賽の河原という言葉からもわかる通り、葬送の地であり、此岸と彼岸の境界でもあるため、人と人だけではなく、生者と死者の魂の公共空間でもあると考えることができる。⁴では、同じく「無縁」の地であつた昭和 40 年代の新宿にも、死者たちの魂、つまり「亡霊」が宿っていたと考えることもできるのではないだろうか。田中純は新宿について語る森山大道の言葉に触れながら、こう述べている――

彼（森山大道）はこの街（新宿）についてこう書いていた。「妖しさに惹かれ、いかがわしさに酔い、ヤバさをさかになしながらも多くの人は決してここに棲みつくわけではなく、いつもいつも圧倒的に通過するばかりだ」――すなわち、この「大いなる場末」、「したたかな悪所」は、その本性からして「通過」の空間なのであり、領域的な拮据を持った敷居としてのパサージュ、異人たちや神霊、妖怪が横行する境界なのである。⁵（カッコ内は筆者）

² 網野善彦『増補 無縁・公界・楽』、平凡社ライブラリー、1996 年、353 頁。

³ 葛井欣士郎『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、創隆社、1986 年、111 頁。

⁴ 田中純『都市の詩学』、東京大学出版会、2007 年、316 頁。

⁵ 田中『都市の詩学』、259 頁。

異人や神霊、妖怪、亡霊が横行する街、新宿。興味深いことに、彼らが集う「アジール」の一つであった「新宿文化劇場」という映画館は「黒」を基調とした劇場となっており、1962年の改装当初、その外観から「納骨堂」と呼ばれていたとされている。⁶ (図①)「納骨堂」とは言うまでもなく、遺骨を納める霊堂のことであり、霊廟であり、此岸と彼岸の境界、すなわち「無縁」の地であるだろう。新宿という都市に亡霊が宿っているのだとすれば、「無縁」の中の「無縁」である「納骨堂」としての「新宿文化劇場」にも、亡霊が集っていたと考えられるのではないだろうか。



(図①) 新宿文化劇場 1974年

1962年から1974年までの間、この「新宿文化劇場」は、「株式会社 日本アート・シアター・ギルド」(以下ATG)が配給、あるいは製作に携わった映画(通称:ATG映画)を上映するATG映画専門の映画館であり、「アートシアター新宿文化」という名でも呼ばれていた。ATG映画を上映していた映画館はこの他にもいくつか存在したのだが、ATG映画の作り手たちや観客たちが特に意識的にATG映画専門館として考えていたのが、新宿にあるこの「新宿文化劇場」であったとすることができる。

『新宿泥棒日記』(1968年)、『薔薇の葬列』(1969年)、『エロス+虐殺』(1969年)、『田園に死す』(1974年)……。ATG映画には新宿の街が舞台となる作品が多い。それは、当時の多く

⁶ 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、20頁。

の人々が新宿の街で ATG 映画を鑑賞していたからであり、昭和 40 年代新宿文化を無視して ATG 映画を読み解くことは不可能である。ATG 映画の作り手側も、新宿で鑑賞されることを見込んで映画を製作していた。新宿を舞台にした映画を「新宿文化劇場」で観て、映画が終わって劇場から外に出たとしても、目の前には映画で観た新宿の景色が広がっている。この意味において、映画の世界と現実の世界が、新宿という空間の中で地続きに繋がっているといえる。当時の人々は、そうした体験の下で ATG 映画を観ていたということを心にとどめておく必要があるだろう。

映画の世界と現実の世界が、新宿という空間の中で地続きに繋がっている。では、「納骨堂」に宿る新宿の亡霊たちは、ATG 映画をどう観ていたのか。また、ATG 映画にどう入り込んでいたのか。「新宿文化劇場」において、映画の世界と現実の世界との境界が揺らいでいたのだとすれば、亡霊たちは ATG 映画の中を自由に出入りすることができたのではないだろうか。そして、21 世紀の新宿の街にはもう姿を現すことのない過去の霊たちが、今なお ATG 映画のフィルムの中に真空パックされたまま、その痕跡を残していると考えられるのではないだろうか。

本論文では、この ATG 映画に映り込んだ「亡霊」たちを探ることで、昭和 40 年代新宿文化の「不気味」さの正体を暴いていくことにする。ここで使われる「亡霊」という言葉は、鈴木博之が定義する「^{グー・ウス・ロキ}地霊」とほとんど同義と考えても良いだろう。「^{グー・ウス・ロキ}地霊」とは、「ある土地から引き出される靈感とか、土地に結びついた連想性、あるいは土地がもつ可能性といった概念」のことであり、「土地の物理的な形状に由来する可能性だけではなく、その土地のもつ文化的・歴史的・社会的な背景を読み解く」、「目に見えない潜在的構造を解読しようとする先鋭的な概念」⁷のことである。当時の人々が潜在的・無意識的に抱いていた新宿文化のイメージ——新宿は何故かくも「不気味」(unheimlich) なのかというイメージ——これを新宿の「共同幻想」と呼んでもよいだろう——を、ATG 映画に映る「亡霊」の表象を辿って解読していくことを目的として議論を進めていく。

まず第 1 章で昭和 40 年代新宿文化がどのように論じられてきたか、その先行研究を整理していく。その際、同じく ATG 映画から新宿文化を分析した先行研究である牛田あや美の『ATG 映画+新宿』を主に辿っていく形で、当時の新宿の文化的・歴史的・社会的背景を整理していく。その後、第 2 章において「亡霊」という言葉の定義やその特徴を明らかにする。そこでは、ジャック・デリダの『マルクスの亡霊たち』で用いられている「亡霊」という言葉を引用しつつ、「亡霊」の「不気味な」性質や、それらを「歓待」することの祝祭性についても触れていく。そして第 3 章において、ATG 映画に映る亡霊を調べていく。ATG 映画最初の邦画作品である勅

⁷ 鈴木博之『東京の「地霊」』、文春文庫、1998 年、5～6 頁。

使河原宏の『おとし穴』（1962 年）から、「新宿文化劇場」で上映した最後の ATG 映画邦画作品である寺山修司の『田園に死す』（1974 年）まで、亡霊的な表象の見いだせる ATG 映画を取り上げ、当時の新宿文化のイメージを再構築していく。

1. 新宿に関する先行研究整理

この章では「新宿文化劇場」が ATG 映画専門の映画館であったころの 1962 年から 1974 年までの新宿の文化というものがどのように形成していったのか、その歴史的な背景について 1-1 で概観したあと、1-2 では「新宿文化」の特徴、1-3 では「新宿文化劇場」について整理していく。1962 年から 1974 年までの期間は、戦後の新宿文化のエネルギーが勢いをもち始めてから、その勢いが衰退していくまでの期間とちょうど重なっている。当時の新宿について書かれてある先行研究は数多くあるのだが、ATG 映画や「新宿文化劇場」から新宿を論じた先行研究は少ない。ここでは牛田あや美の『ATG 映画+新宿』や、葛井欣士郎、深作光貞、吉見俊哉などの先行研究から、新宿を見ていくことにする。

1-1. 江戸時代～1970 年代の新宿の歴史

「新しい宿」と書くこの都市は、その名の通り、江戸時代に新しく設けられた宿場のことであった。江戸幕府開府の翌年の 1604 年（慶長 6 年）に、江戸日本橋を起点とする五街道（東海道、中山道、日光街道、奥州街道、甲州街道）が開設され、その 94 年後の 1698 年（元禄 11 年）に内藤新宿が設置される。甲州街道最初の宿場は 1602 年（慶長 7 年）に設けられた高井戸宿（現在の杉並区高井戸）であったが、出発点の日本橋から高井戸までは約 16km 離れており、徒歩で移動する旅人や荷物運搬を請け負う伝馬・人夫にとって遠くて不便であった。また幕府成立から約 100 年経ち、江戸の発展に伴って甲州街道の通行量も増えたことから、日本橋から約 8km 離れた青梅街道との分岐点付近に、中継点として新たに設けられた宿駅が内藤新宿であり、それが現在の新宿である。⁸この頃から新宿は風俗営業をかねる旅籠屋や茶屋が存在し、「岡場所」（非公認の売春宿）として賑わいを見せていた。当時新宿では「四谷新宿馬の糞の中であやめ咲くとはしほらしい」という狂歌が流行しており、「馬の糞」とは活発な馬の往来、「あやめ」とは遊女のことを意味している。⁹

近代以降、新宿が繁華街として成長するきっかけとなったのが、1923 年（大正 12 年）に起きた関東大震災である。表層地盤の弱い浅草や銀座に比べて、山の手台地の東端に位置する新宿は地盤が強く、地震の被害をほとんど受けなかった。このことにより、被災した移住者が新

⁸ 牛田あや美『ATG 映画+新宿』、D 文学研究会、2007 年、12 頁。

⁹ 照井恒衛「新宿というトポスに関する研究 ―周縁性からのアプローチ―」、『国際日本学論叢』、法政大学大学院、2009 年、67 頁。

宿に増加し、また大正末期から昭和初期にかけて、京王線、小田急線、西武線が相次いで通勤電車化されたことから、新宿は都内有数の繁華街となった。ほてい屋、三越、伊勢丹などの百貨店のほか、紀伊国屋書店、高野商店、中村屋といった、今でも老舗となっている店が開かれ、中村屋の「カリーライス」などは特に名物となった。そのほか、武蔵野館、ムーラン・ルージュ新宿座といった映画館や劇場なども新宿に開設された。¹⁰竜胆寺雄は当時の新宿についてこう述べている――

新宿のペエブメントは、銀座の散歩、広小路上野の見物、神楽坂のひやかし情調とはかはつて、歩行――といふよりかは一層端的に、通過の足音に錯綜して居る。¹¹（太字は筆者）

第二次世界大戦末期の東京大空襲によって新宿も大きな被害を受けたが、当時の深川区、本所区、浅草区といった下町に比べて新宿は人的被害が少なかったことから、戦後まもなく新宿駅には東京最大の闇市が形成されていった。しかし1947年ごろから始まった闇市撲滅運動により、1950年半ばには新宿の闇市は姿を消し、丸井、小田急、京王などの百貨店が進出するようになり、新宿は現在においてもみられるような商業地となった。1950年、新宿で開催された東京文化産業博覧会をきっかけに、新宿に劇場や映画館、ダンス・ホール、ホテルなどが建てられ、現代のような一大娯楽街になっていった。そのころ新宿の中心として誕生したのが、歌舞伎町である。¹²1958年に売春防止法が施行されると、それまで2丁目を中心に展開されていた新宿の性風俗は、次第に歌舞伎町に流れるようになった。その一方で歌声喫茶やジャズ喫茶、作家や文化人などが集まるようなスナックやサロンも次第に新宿に開店してゆく。¹³のちの新宿の「政治的^{ラディカル}」な文化の基盤は、このころから形成されつつあった。

次に1960年代から1970年代にかけて新宿で起きた出来事をより詳細に見ていく。

1959年、地下鉄丸ノ内線の新宿-池袋間が開通し、新宿に初めて地下鉄が乗り入れることになる。¹⁴新しく作られたこの地下鉄メトロプロムナードは、やがて60年代後半の学生運動やフォーク・ゲリラの主要な舞台となる。

日米安全保障条約反対運動が高まりを見せた1960年、首都圏整備法により、新宿の副都心計画が決定された。これにより淀橋浄水場が移転され、その跡地を中心とした新宿駅西口一帯に

¹⁰ 吉見俊哉『都市のドラマトゥルギー――東京・盛り場の社会史』、弘文堂、1987年、265頁。

¹¹ 竜胆寺雄「新宿スケッチ」、『改造』、改造社、1929年4月号、64頁。

¹² 吉見『都市のドラマトゥルギー』、270頁。

¹³ 吉見『都市のドラマトゥルギー』、272頁。

¹⁴ 牛田『ATG映画+新宿』、19頁。

広場や公園、ビルが建設され、新宿の再開発が進んだ。¹⁵

1961年、ジャズ喫茶「DUG」が新宿にオープンする。¹⁶新宿には他にも「風月堂」や「新宿ピットイン」、永山則夫やビートたけしが働いていたことで有名な「ヴィレッジ・ヴァンガード」など、多くのジャズ喫茶や名曲喫茶が存在し、当時の若者たちや文化人が交流する場として機能していた。¹⁷

1962年4月20日、戦前からあった新宿文化劇場が、新しくATG映画作品を上映するための映画館となって開場する。この劇場は戦前より東宝傘下の映画館であったが、外装から内装に至るまで改装し、それ以前の新宿文化劇場とは一線を画すことになった。¹⁸

東京オリンピックが開催された1964年、新宿では新宿副都心起工式が行われ、「新宿民衆駅」が完成し、それと同時に東口駅前広場、地下街、地下駐車場も完備される。¹⁹

1966年、建築家・坂倉準三による設計のもと、「新宿駅西口地下広場」が完成する。²⁰

1967年、新宿文化劇場の地下に小劇場「アンダーグラウンド座」が開場される。このころから、新宿の街に「フーテン族」が現れるようになる。彼らは定職につかず、風呂には入らず、長い髪を生やし、シンナーや睡眠薬を乱用して無目的に新宿の街を彷徨く人々であった。当時のフーテン族の1人であるJ・A・シーザーは、新宿駅東口前の芝生広場を「グリーンハウス」と呼び、山手線を「山手ホテル」と呼び、そこで野宿する生活を送っていたと述べている。²¹

1968年5月18日、新宿コマ劇場前広場で『木島則夫ハプニングショー』を生放送するという宣伝を日本テレビが新聞に記載したところ、当日大量の人間がコマ劇場前広場に押し寄せ、身の危険を感じた木島は喫茶店に避難し、結局「ショー」は行われなかった。しかし詰め掛けた人々によりコマ劇場前広場は一種の「祝祭空間」と化し、実質的に「ハプニング」な事件となった。²²この出来事をきっかけに日本では「ハプニング」という言葉が流行する。「ハプニング」とは、主に市街地などで行われるパフォーマンス・アートのことであり、「ハイレッド・センター」や「ゼロ次元」などが日本における代表的なパフォーマンス集団である。新宿でも毎日のようにこうした路上パフォーマンスや「ハプニング」が繰り広げられていたと言われてお

¹⁵ 牛田『ATG映画+新宿』、19頁。

¹⁶ 「新宿文化のインキュベーター」（新宿DUGオーナー・中平穂積へのインタビュー）、『あゝ新宿——スペクタクルとしての都市』、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2016年、49頁。

¹⁷ 「新宿文化のインキュベーター」、『あゝ新宿——スペクタクルとしての都市』、51頁～52頁。

¹⁸ 牛田『ATG映画+新宿』、19頁。

¹⁹ 牛田『ATG映画+新宿』、19頁。

²⁰ 岡室美奈子「新宿劇場開幕——祝祭都市宣言に向けて」、『あゝ新宿——スペクタクルとしての都市』、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、12頁。

²¹ 「グリーンハウスでのなつかしきフーテン生活」（J・A・シーザーへのインタビュー）、『東京人』、都市出版、2005年7月号、46頁。

²² 岡室美奈子「新宿劇場開幕——祝祭都市宣言に向けて」、『あゝ新宿——スペクタクルとしての都市』、10頁。

り²³、ATG 映画にもその姿を確認することができる。²⁴

同年の国際反戦デーである 10 月 21 日、「新宿騒乱事件」が起こる。この日の新宿駅では、角材等で武装した中核派、ML 派等の学生たちが約 2000 人集まり、各所で機動隊と衝突しながら投石や放火を繰り返し、国鉄の運行が止まることとなった。騒乱罪（当時の名前では騒擾罪）が適用された後、450 人が逮捕されることとなった。²⁵

1969 年、「新宿駅西口地下広場」では毎夜討論会やフォーク・ゲリラが行われ、次第に規模が大きくなっていく。同年の 6 月 28 日、ベ平連主催の反戦フォーク・ゲリラ集会が開かれ、約 7000 人が参加するも機動隊に規制され、道路交通法が適用し逮捕者が出ることとなった。以後、集会は禁止され、西口「広場」から西口「通路」へと名称が変更されることとなる。「広場」の喪失は、当時の新宿の若者たちに衝撃を与えたとされている。²⁶

この年の国際反戦デーである 10 月 21 日、新宿三光町交番に火炎瓶が投げ込まれ、炎上する。この日のことを新宿文化劇場のオーナー・葛井欣士郎はこう述べている――

劇場の前三光町交差点一帯は学生、群衆、機動隊の波状攻防の戦場と化し、火炎瓶、鉄パイプ、瓦礫が宙を飛び、街は燃え、放水のしぶきは滝のような雨となり、催涙ガスの煙は劇場の中まで侵入して来た。群衆、やじ馬はひしめき合い、逃げまどい阿鼻叫喚、アートシアター周辺は火と煙と泥水と血の、さながら地獄絵のような凄惨な修羅場となった。一年前、扉を開いて彼等をうけ入れたスナック、喫茶店、商店も、この日はすべて鎧戸を堅く閉ざして、もう戦士たちは逃げこむ路地もなかった。血にまみれた手拭い、ヘルメットがころがり、傷ついた若者たちは泥まみれでうずくまり、素足の男はよろめきながら横丁を走り抜けていった。/私はその日昂奮と衝撃のさめやらぬまま、劇場にかけ込んで来た大勢の若者たちと眠りなき夜をすごした。

27

1970 年 8 月、新宿で歩行者天国が始まる。馬淵公介はこの歩行者天国を「与えられた解放区」と呼び、「新宿は、強烈な闇の光で輝いた対抗文化の街ではなくなっていた」と述べている。²⁸1970 年を境に新宿の「抵抗文化」は次第に色褪せ、学生運動は熾烈な内ゲバを展開するようになり、1972 年の連合赤軍によるあさま山荘事件が決定的な契機となって、新宿での学生運動は影を潜

²³ 矢崎泰久「新宿を歩く」、『話の特集』、矢崎泰久編集兼発行人、1968 年 6 月号、119 頁。

²⁴ 例えば松本俊夫の『薔薇の葬列』（1968 年）では、「ゼロ次元」による「儀式」（防毒マスクを被って骨壺を運ぶパフォーマンス）が、新宿の街でゲリラ的に行われているのが確認できる。

²⁵ 『別冊治安フォーラム 過激派事件簿 40 年史』立花書房、2001 年、18～22 頁。

²⁶ 関根弘「新宿西口広場の歴史」、『思想の科学』、思想の科学社、1970 年、6 月臨時増刊号、15 頁。

²⁷ 葛井欣士郎『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、126～127 頁。

²⁸ 馬淵公介『「族」たちの戦後史』、三省堂、1989 年、235 頁。

めていく。それと同時に、新宿に集う若者たちのエネルギーも「しらけ」ていく——

一九七三年（昭和四八年）。新宿東映近くの御苑街にひしめき合っていた飲み屋、スナックも道路拡張でとりこわれ、溜り場を奪われた若者たちは追い立てられて行き場と安らぎの寝ぐらを求めて新宿二丁目、花園神社裏のゴールデン街へと移動していった。かつて新劇人の溜り場であった酒場どんど、テアトロ、ラ・カーヴなど新宿文化裏、要町界限も劇団の分裂、解散で集まる顔もすっかり変わってしまった。演劇に情熱を賭けて安酒をあおっていた役者の多くはテレビに生活の場を移し、タレントたちと合流してよりファッショナブルな原宿、青山、六本木へと夜の止まり木を移していった。²⁹

そして1975年、寺山修司の『田園に死す』を1月24日まで上映したのを最後に、新宿文化劇場はATG映画専門館としての役目を終えることとなる。³⁰

1960年代に新宿に「広場」や「喫茶店」が開設されていく同時に、そこを「溜り場」として集ってくる若者たちの勢いが高まっていくのが、ここからわかるだろう。そして1970年代に入り、徐々に「溜り場」が規制されていくと同時に、若者たちの勢いも徐々に失われていくのがわかる。そしてATG映画専門館としての新宿文化劇場は、ちょうどこの若者たちの織り成す「新宿文化」が盛り上がるころから衰退するまでの期間に存在していたことも、ここから読み解くことができる。

1-2. 昭和40年代「新宿文化」の2つの特徴

江戸時代から1970年代までの新宿の歴史を概観してみると、新宿という街は、古くから「通過」する街であるということがわかる。深作光貞は『新宿考現学』のなかで、新宿と浅草の2つの盛り場を比較して、浅草は目的があって「遊びに行く」場所だが、新宿は目的なく「遊びに立ち寄る」場所であると言及している。³¹序言で引用した森山大道の言葉——「妖しさに惹かれ、いかがわしさに酔い、ヤバさをさかなにしながらも多くの人々は決してここに棲みつくわけではなく、いつもいつも圧倒的に通過するばかりだ」³²という言葉からも、深作の「遊びに立ち寄る」と通じるところがあるだろう。なぜ、当時の若者たちは新宿に「立ち寄」ったのか、深作はこのように述べている——

²⁹ 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、230～231頁。

³⁰ 牛田『ATG映画+新宿』、128頁。1975年1月25日からはATG配給ではない『エマニエル夫人』が上映される。

³¹ 深作光貞『新宿考現学』、角川書店、1968年、76頁。

³² 森山『新宿』。

新宿には銀座のような格式のないこと、伝統が浅草のようにないこと、泥くさいこと、街自体が雑多な寄りあい大部落であること、雑踏と歓楽の街であること、大きなまとまりを持ってない街であること、誰でも自由に寄せつけ何にでも受け入れてしまう性格の街であること……などに、起因している。それとともに、新宿は、外部からの流入者によってつくられている街であることも、考慮しなければならない。地方から東京に出てきた若者たちには、シックすぎる銀座は入りにくい。すべてが高くつきすぎる。といって浅草は、その伝統の強さで自分たちを“よそ者”として疎外する。渋谷は、水まじされたようで物足らない。池袋はヤクザが怖いといわれている。やはり、芸術とか文学に憧れる若者たちには、新宿しかないのだ。そして、新しい地方出身者たちが、新宿により集る。³³

しかし、その地方出身者も新宿に長く「棲みつく」わけではない。深作は新宿という街を「通過点の街であり、成功すると他の街へと人々が去ってしまう」³⁴街であるとして捉えている。

多くの人々が集まり、「通過」していく都市である新宿には、他の東京の都市とは異なる文化を形成していった。ここでは、昭和40年代の「新宿文化」の大きな特徴である「アジール」と「アングラ」の2つに焦点を当て、さらなる整理を進めていく。

1-2-1. アジール＝「無縁」の地としての新宿

序言でも記述した通り、アジールという言葉は「避難所」や「聖域」を意味し、網野善彦の言う「無縁」とほぼ同義である。特定の空間において、ある人物が一時的、あるいは持続的に不可侵な存在となる場所のことを示し、そこでは犯罪者や債務者が、自己の責任を免れることができる場所でもあるとされる。³⁵そして新宿という土地はアジール的な性格を持っていたとしばしば指摘される。奥井智之は『アジールとしての東京 日常のなかの聖域』の中で、新宿のことを「アジールのなかのアジールともいうべき空間」³⁶であると述べている。また、葛井欣士郎は『消えた劇場 アートシアター新宿文化』の中で、1968年の新宿騒乱事件の裁判資料に触れながらこのように書いている――

新宿という若者たちにとって何をしてもいいという解放感がある。警官隊に追われた場合、あの横丁を曲がれば行きつけの喫茶店があり、そこへ逃げ込めば何とかなるという安堵感もある。

³³ 深作光貞「新宿」、『中央公論』、中央公論社、1968年8月号、251頁。

³⁴ 深作『新宿考現学』、124頁。

³⁵ 奥井智之『アジールとしての東京 日常のなかの聖域』、弘文堂、1996年、10頁。

³⁶ 奥井『アジールとしての東京 日常のなかの聖域』、45頁。

る。『庶民の街』がバックにある気安さかもしれない。銀座にも池袋にもない解放感で、しかも学生の知的欲望を満足させてくれるような雰囲気が新宿の街にはあったのだ。³⁷

警官隊に追われても、「行きつけの喫茶店」という「避難所」に逃げ込めば「何とかなる」。まるで岡っ引きに追われる武士が、娼窟に紛れ込むことで身を隠し、「何とか」やり過ごすかのように、当時の新左翼たちの身の隠し場所＝アジールが新宿には存在していたことが、この文章から理解できる。そしてその身の隠し場所となったのが、新宿に点在する「喫茶店」であり「劇場」であり「映画館」であった。しかしこの「避難所」は、新左翼だけのものではなかった。新宿に集る地方出身者やフーテン、ヒッピー、家出少年少女といった「無縁」の人々にとっても、この空間はアジールとして機能していた――

「アジール」的場所となったその孔（あな）は、「風月堂」「どん底」「テアトロ」「ピットイン」……この外にもたくさん点在する。もちろん「新宿文化劇場」もその孔の1つであった。そのような孔は、若者にとって、最前線の文化として根をはやしていた。その孔の空間で交わされる人々のコミュニケーションにこそ、「新宿文化をつくり出した」あるいは「新宿文化をつくり出しているような雰囲気」があった。³⁸

先ほど、新宿とは江戸時代に新しくできた「宿駅」だと書いた。網野善彦は『増補 無縁・公界・楽』の中で「宿駅の「宿」もまた、遍歴する「芸能」民、「無縁」の人々の集住する場であった。」³⁹と書いているように、「宿」それ自体が既に「無縁」の性質を備えているのだが、とりわけ新宿は「無縁」の人々をより惹きつける強い磁場を持っていたと考えられる。

砂川秀樹は、新宿が「ゲイも含めた周縁的な人が集まりやすい「アジール（避難所/聖域）」的な役割を担っていた」⁴⁰と指摘し、「新宿は、別の周縁性を誘引しながら周縁的イメージを蓄積させるとともに、それを払拭しようとする動きとのせめぎあいのなかで、街を再編成していく」⁴¹と述べている。岡留安則は、新宿は「六本木や銀座に比べると決してファッショナブルでも美しくもないが、田舎者、アウトロー、ヤクザ、フーテン、乞食、左翼、オカマ、売春婦……、なんでも受け入れてしまう巨大な胃袋のような吸収装置をそなえた街」⁴²だと述べている。「周

³⁷ 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、111 頁。

³⁸ 牛田『ATG 映画+新宿』、25 頁。

³⁹ 網野『増補 無縁・公界・楽』、139 頁。

⁴⁰ 砂川秀樹『新宿二丁目の文化人類学——ゲイ・コミュニティから都市をまなぐ』、太郎次郎社エディタス、2015 年、211 頁。

⁴¹ 砂川『新宿二丁目の文化人類学』、207 頁。

⁴² 岡留安則+荒木経惟『新宿よ！』青峰社、1984 年、18 頁。

縁的な人」、つまり「よそ者」が集まってはまた過ぎ去っていく、そして街は流動的に「再編成」されていく——この流動性が、「無縁」の人々を引きつけ、多様な人種を受け入れられるアジールとしての可能性を新宿にもたらしたと考えることができるだろう。

1-2-2. アングラ文化の拠点としての新宿

「アングラ」とは、「アンダーグラウンドの略、つまり陽の当たらない地下で活動すること」であり、「日本の場合、“商業主義に反発した新しい試み”」のことであるとして人口に膾炙されている。⁴³ パルチザンによる地下での抵抗運動を描いた1995年の映画『アンダーグラウンド』（エミール・クストリッツァ監督）のタイトルからも分かる通り、「地下（underground）」という言葉には、旧来の社会体制への反発や、既成の文化への対抗といったイメージが含まれている。このことから「カウンター・カルチャー」や「前衛芸術」のことを「アングラ文化」と呼ぶようになり、日本では唐十郎の「状況劇場」や寺山修司の「天井桟敷」といった「アングラ演劇」、横尾忠則や栗津潔のグラフィック・デザイン、土方巽や大野一雄、磨赤児の「暗黒舞踏」、白土三平やつげ義春の漫画が連載された『月刊漫画ガロ』などが、代表的な「アングラ文化」とされている。

新宿文化劇場の地下にあった小劇場「アンダーグラウンド座」は、その名の通り地下で演劇が行われていたことから「アングラ演劇」と呼ばれていたが、アングラ文化は必ずしも地下で行われていることが重要ではなかった。牛田あや美はこのように述べている——

しかし新宿という土地の磁場においては、建築的に地下である必要はなかった。地上にあったとしても、「地下（アングラ）という雰囲気」をもっていけばよかった。地下のような暗い場所、顔すらも判別できないような状況をつくりだしてさえいけばよかったのである。つまり真っ暗な空間、客の顔も判別できない映画館自体が、「アングラ文化」の一因を担っていたのだ。⁴⁴

「地下のような暗い場所、顔すらも判別できないような状況」——黄昏が「誰そ彼」であるように、映画館の暗闇もまた、人の姿が見分けにくくなる状態、すなわち「朦朧状態（Dämmerzustand）」⁴⁵へと人をいざなう。「朦朧状態（Dämmerzustand）」は英語で「twilight state」と書き、文字通り「黄昏の状態」、「薄明の状態」を意味する。厳密に言えば映画館は「真

⁴³ 永井康雄編『昭和史 第16巻』、毎日新聞社、1984年、211頁。

⁴⁴ 牛田『ATG映画+新宿』、27頁。

⁴⁵ ジークムント・フロイト+ヨーゼフ・ブロイアー「ヒステリー研究」、懸田克躬訳、『フロイト著作集』第7巻、人文書院、1974年、16頁。

っ暗な空間」なのではなく、「薄明の空間」と呼んだ方が正しいだろう。⁴⁶いずれにせよ、人の顔が判別できなくなる空間——すなわち「誰そ彼」の空間は、当時の「アングラ文化」を醸成させる1つの要因となっていたとされる。そして「誰そ彼」という状況を可能にするのも、新宿の持つ「無縁」の性質に由来していると考えられることができるだろう。

日本における「アングラ文化」が、既成の文化に対する抵抗、すなわち「商業主義に反発した新しい試み」であり、その拠点となったのが昭和40年代新宿であったことは、当時の新宿の時代背景と照らし合わせて考察する必要がある——

アングラ文化の拠点が新宿になったのは、60年代の熱い「政治の季節」と無関係ではない。反体制的心情を持った若者やインテリは、安い酒と、同志との出会いを求めてここ新宿に集い、彼らが作り出す時代のラディカルな空気が、「アンダーグラウンド」という、何か仄暗い魅惑と実験精神を孕んだ言葉に象徴される文化に少なからず影響を与えたのである。⁴⁷

なぜ「アングラ文化」が新宿に集まったのか。それは新左翼たちが新宿に集まったのと同じく、反体制的な人々、社会体制から逸脱した人々を受け入れる可能性を、アジールとしての新宿が持っていたからだと考えられる。「アングラ文化」とは、第一に「抵抗」の文化なのであり、既成の体制を揺るがす文化なのである。既成の体制を揺るがしにやってくる他者を受け入れられる寛大な土壌がない街には、「アングラ文化」は根付くことがないとも考えることもできる。そして昭和40年代新宿には、そうした他者を受け入れ、「歓待」することのできる寛大で豊かな土壌——すなわち「祝祭空間」が、多孔質的に偏在していたことが、ここからも理解することができる。⁴⁸

ここで、今まで述べてきた新宿文化の特徴を短くまとめる。まず、新宿は古来より「新しい宿」であり、人々が「通過」していく街であった。流動的に「通過」する人々によって新宿は常に再編成されていき、地方出身者やセクシャル・マイノリティの人々、反体制的な人々といった、「無縁」的で「周縁的な人」が集まりやすい街として機能するようになる。これにより、「地縁」のしがらみから自由になった「アジール」となって、「周縁的な人」にとっての「避難所」となる喫茶店や劇場、映画館が新宿に点在するようになる。同時にそこを「溜り場」とした「無縁」の人々によって独自の文化が生まれるようになり、既成の体制に抵抗する「アングラ文化」が生まれるようになる。「地縁」のしがらみのない「無縁」な土地なので、新宿はこうした反体制的な文化を受け入れやすい土壌を備えていたと考えることができる。

⁴⁶ 映画館の「朦朧とした＝薄明の」空間が持つ効果については、次節1-3-2でも触れる。

⁴⁷ 渡辺信也「あの新宿への嫉妬」、『STUDIO VOICE』、インファス、1998年9月号、54頁。

⁴⁸ 「歓待」と「祝祭空間」については、2-2でも触れる。

1-3. 「納骨堂」——新宿文化劇場

2003年に蔡明亮が監督した映画『楽日』（原題：不散）は、台北に実在する古い映画館「福和大戲院」の閉館日を舞台にした作品である。（図②）かつて隆盛を極めたこの映画館も、今では廃れ、閉館日の最終上映回であっても観客は数人しか集まっていない。数少ない観客たちは、なぜか映画上映中に立ち上がり、映画館の中の狭い道を当て所なく徘徊し始める。そこである男は、同じく映画館の中を彷徨う日本人男性に向かってこう語りかける——「この映画館には幽霊が出る」。⁴⁹



（図②）『楽日』（2003年）の「福和大戲院」

『楽日』に映る「福和大戲院」がそうであったように、映画館には幽霊がよく似合う。それは映画そのものが幻影、つまりファンタスマゴリアであることから理解できるだろう。ファンタスマゴリアとは、ギリシャ語で「まぼろし（φάντασμα）」と「私は言う（αγορεύω）」を意味する2つの言葉から成る造語であり⁵⁰、^{マジック・ランタン}幻燈機によって幽霊を出現させる見世物のことでもある。⁵¹この見世物は、ベルギーの幻燈師・エティエンヌ＝ガスパール・ロベールがパリで行った興行をきっかけに、18世紀末のヨーロッパで流行し、そこでは幽霊や悪霊、骸骨などの画像をスクリーンに映写していた。（図③）このことから、ロベールは西洋における「幽霊屋敷」

⁴⁹ 蔡明亮監督『楽日』（原題：不散）、プレノンアッシュ配給、2003年、拙訳。

⁵⁰ マックス・ミルネール『ファンタスマゴリア 光学と幻想文学』、川口顕弘・篠田知和基・森永徹訳、ありな書房、1994年、13頁。

⁵¹ 加藤耕一『「幽霊屋敷」の文化史』、講談社現代新書、1991年、128頁。

のスタイルの原点を確立させたと言われている。⁵²暗い部屋＝カメラ・オブスキュラである映画館は、その本質からして幽霊を宿らせる可能性を持った空間であり、現代における降霊術を行う場であると言っても過言ではないだろう。タイの映画監督、アピチャップン・ウィーラセタクンは、映画館と亡霊について次のように述べている――

映画の最中にまわりの人に注意してみれば、まるで亡霊みたいな振る舞いをしていることがわかる。顔を上げて正面のスクリーンを見つめている。映画館それ自体が棺桶のようなもので、中に座っている身体は魔法にでもかかったみたいに身動きもしない。(中略) この闇のホールのなかで、亡霊たちは見つめる亡霊たちだ。⁵³

そして当然、昭和 40 年代に ATG 映画専門館であった新宿文化劇場もまた、「棺桶のような」空間であり、降霊術を行う場であった可能性は十分に考えられる。この節では、1-3-1 で当時の新宿文化劇場について説明した後、この映画館が亡霊を呼び寄せる空間であった可能性について 1-3-2 で考察を深めていくことにする。



(図③) 18 世紀のファンタスマゴリア

⁵² 加藤『「幽霊屋敷」の文化史』、149 頁。

⁵³ アピチャップン・ウィーラセタクン「暗闇のなかの亡霊たち」、中野勉訳、『亡霊たち』、河出書房新社、2016 年、77 頁。

1-3-1. ATG 映画専門館としての新宿文化劇場

1937 年 7 月 14 日、新宿文化劇場は東宝の直営館として開場し、当時は新宿映画劇場という名前であった。⁵⁴戦前から戦中、戦後にかけて、この映画館は改装を重ねており、ATG 映画専門館として開場するのは 1962 年 4 月 20 日のことである。

同じ日、新宿文化劇場の他にも、後楽園アートシアターと日劇文化劇場の 2 館が ATG 映画専門館として開場した。その後、大阪の北野シネマなど、全国で合計 10 館が ATG 映画専門館として出発した。しかし後楽園アートシアターは 1962 年 11 月 30 日に早々と ATG を脱退してしまう。それに続いて、その他の ATG 映画専門館も続々と ATG 映画を上映しなくなり、東京以外では北野シネマだけが ATG 映画専門館として残った。よって関東で ATG 映画専門館として根付いたのは、新宿文化劇場と日劇文化劇場の 2 館だけとなる。葛井欣士郎が新宿文化劇場のオーナーを辞任する 1974 年 12 月 31 日に、新宿文化劇場は ATG 映画専門館としての役目を終えると考え、日劇文化劇場は 1981 年 2 月 22 日に閉館するまで ATG 映画を上映し続けていたので、ATG 映画専門館としての期間は日劇文化劇場の方が長い。しかし ATG 映画作品ごとの上映期間を見てみると、明らかに多くの人間が新宿文化劇場で ATG 映画を観ていたことがわかる。⁵⁵また、日劇文化劇場や北野シネマは ATG 配給以外の映画を上映する「名画座」的な役割を果たしていたのに対し、1974 年までの新宿文化劇場は、たとえ観客が少なくても、ATG が配給・制作した映画だけを上映し続けている。

1971 年 12 月 24 日、新宿文化劇場付近にある伊勢丹前の派出所で鉄パイプ爆弾が爆発し、警官や通行人を含めた計 12 人が重軽傷を負う事件が起きたが、その翌年、若松孝二の ATG 作品『天使の恍惚』が新宿文化劇場で上映される。この映画のラストでは、新左翼の過激派によるテロルのシーンが流れることから、前年の交番での事件との関連性を疑われ、住民から上映を中止するよう抗議を受けた。しかし新宿文化劇場は強行的に予定通り上映を行った。その一方、日劇文化劇場では『天使の恍惚』は上映されていない。⁵⁶このことから、新宿文化劇場が ATG 映画作品にこだわっていたことが理解できるだろう。

さらに ATG 映画の作り手たちも、新宿文化劇場にこだわっていたと考えられている。1974

⁵⁴ 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、16 頁。

⁵⁵ 例えば、1970 年 6 月 27 日封切りの『東京戦争戦後秘話』は、新宿文化劇場では 42 日間上映しているのに対し、日劇文化劇場では 21 日しか上映していない。また同じ年に上映された『煉獄エロイカ』は、新宿文化劇場では 28 日間だったのに対し、日劇文化劇場では 14 日間しか上映していない。日劇文化劇場では、ATG 映画作品が打ち切られた後、ATG 配給ではない『イーザーライダー』や『いちご白書』などを上映している。集客数の少ない ATG 映画を長い期間上映するよりは、多くの観客を集められる過去の名作を上映した方がよいのは、資金回収の面から見て当然である。このことから、日劇文化劇場は「名画座」的な役割を果たすことになっていき、それは大阪の北野シネマも同様であった。(牛田『ATG 映画+新宿』、101～103 頁。)

⁵⁶ 牛田『ATG 映画+新宿』、103～104 頁。

年に ATG が新宿文化劇場から撤退する間近に、寺山修司の『田園に死す』の封切りを新宿文化劇場で迎えないということが決まったが、寺山は「劇場前にスタッフ全員でビケを張っても自分の映画を守ってみせる」⁵⁷と抗議した。寺山がジャーナリズムに訴えたことで、無事に新宿文化劇場での封切りを果たすことができた。周知の通り、この映画のラストでは舞台が恐山の架空の村から現実の新宿駅東口広場へと突如移る。寺山が新宿文化劇場での封切りにこだわったことも、新宿文化劇場が新宿にあったからであると考えられるだろう。

1967 年に新宿文化劇場の地下にアートシアター蠟座が創設され、最終上映や上演が終わった後、そこは「サロン」の役割も果たしていたとされている――

クラブ・スコピオの営業は夜の十時にはじまり深夜の三時まで続いた。そこでは私は無報酬のやとわれマスターであった。毎夜毎夜、祭りが続いた。大島渚監督と創造社のグループに若松孝二・足立正生監督とその一党が合流する。増村保造監督と大映グループは床に円陣を作って酔いどれ会議。楠侑子、嵯峨三智子さんなどのあでな人たちも集い、三島由紀夫、高橋睦郎、唐十郎、土方巽、篠田正浩、勅使河原宏等あたかも芸術家クラブのようにさんざめき、映画演劇の企画の幾つかはここから生れた。⁵⁸（強調は葛井）

ここで名前の挙げられたほとんどの人々は ATG 映画の作り手であり、関係者である。彼/彼女らが新宿文化劇場にこだわった理由も、ここから伺い知ることができるだろう。

1-3-2. 薄明の新宿文化劇場

1962 年の新宿文化劇場改装に際し、当時の支配人である葛井欣士郎は、「思い切って既成のイメージにとらわれることなく、自由に奔放に新しい劇場のスタイルを創り出してみようと決心」⁵⁹したと述べている。この言葉の通り、当時の新宿文化劇場は、映画館の外装から上映する映画の種類に至るまで、それまでの映画館とは一線を画す趣があったとされている――

劇場は濃いグレーで統一され、正面入口の扉は黒いスモークの特殊ガラスがはめこまれ、その上には黒いバックに金文字で ART・THEATRE のプレート、ウインドーには黒い油絵のキャンバスに大きく引伸しトリミングされたスチールが二枚、場内もグレイ・ブルーの壁に、黒レザの扉、金茶色の絨毯、すべてが無彩色に統一され、周囲の街の色彩から鮮やかに孤立して人

⁵⁷ 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、274 頁。

⁵⁸ 葛井欣士郎「アートシアター血笑記」、『中央公論』、中央公論社、1975 年 5 月号、263 頁。『新宿泥棒日記』で創造社のメンバーたちが性談義を行うシーンがあったが、あの場所も「クラブ・スコピオ」であったとされている。（大島渚『大島 1968』、青土社、2004 年、279 頁。）

⁵⁹ 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、19 頁。

目をひくには充分であった。/ある映画雑誌では即座に「納骨堂」とネーミングがつけられ、後年不調の時など観客を拒否する劇場とか、社内でも冷たい、暗いと非難され続けたものである。/正に孤高の鴉城のおもむきがあった。⁶⁰ (太字は筆者)

この改装には、芸術家の岡本太郎と舞台美術家の三林亮太郎が協力している。⁶¹三林によると、「この種の映画館は、芸術的に優れた映画の上映が目的であるから、観客動員のため劇場を麗々しく飾り立てる必要はなく映画自体が観客を集めてくれる。そこで私は最大限に劇場装飾を機能的にして映画を純粋な立場で鑑賞して頂こうと考えた」とあり、グレー・トーンで出来たパリのモード展覧室を意識して作ったとされている。⁶²

しかしこのヴィジュアルは、映画を映えさせるためだけの単なる「機能的」な役割を超えて、その空間自体が1つの官能的な舞台を演出していたと考えられないだろうか。浦崎浩實は「新宿騒乱の夜のアートシアター新宿文化劇場」という文章のなかで、新宿文化劇場の内装について、「観客をトリップ感に誘い入れる劇場演出は突出していた。この点で同館を超える映画館はその後、生まれていないだろう。」⁶³ (太字は筆者) と評価している。

この「トリップ感」という言葉を、先ほど 1・2・2 で述べた「朦朧状態 (Dämmerzustand)」と置き換えても良いだろう。ジークムント・フロイトとヨーゼフ・ブロイアーは『ヒステリー研究』のなかで、半催眠状態のことを「朦朧状態 (Dämmerzustand)」⁶⁴と呼んでいる。半催眠状態とは、現実世界から非現実世界へと旅立つ途中の状態であると考えられるだろう。

また「朦朧状態」とは「twilight state」のことであり、「薄明の状態」とも訳すことができる。ロラン・バルトは、映画館に入る時、そして映画館から出るときの、眠たげで気怠い前催眠状態のことを、フロイト＝ブロイアーに倣って「薄明の夢想」と呼んでいる――

この夢想は映画館の闇に先立って、主体を、街から街へ、広告から広告へと導き、ついに、暗く、匿名で、無関心の立方体の中に沈める。その中で、映画と呼ばれるあのもろもろの感情の祭典が催されるのだ。⁶⁵

この夢想は、主体を映画館の闇のなか、あるいは映像という幻のなかに完全に埋没させるの

⁶⁰ 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、20 頁。

⁶¹ 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、19 頁。

⁶² 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、21 頁。

⁶³ 浦崎浩實「新宿騒乱の夜のアートシアター新宿文化劇場」、『荷風!』、日本文芸社、2004 年、32 頁。

⁶⁴ フロイト「ヒステリー研究」、16 頁。

⁶⁵ ロラン・バルト『第三の意味——映像と演劇と音楽と』、沢崎浩平訳、みすず書房、1984 年、100～101 頁。

ではなく、あくまで「薄明」のなかにおける、夢かうつつか定かでない臨界状況のなかでの、「官能的」な経験のことを指している。それは「映像をではなく、まさに、それを超えるものを、つまり、音のきめ、館内、闇、他の身体の暗い集団、光の筋、入口、出口をフェティッシュ化しようとしている倒錯的身体」⁶⁶におけるエロティシズムのことである。新宿文化劇場の館内に「トリップ感」を覚えた当時の人々は、この「倒錯的身体」で映画館の闇を捉えていたと考えてもいいだろう。そして浦崎浩實の言葉からは、当時の新宿文化劇場には、世界中のどの映画館にも共通して備わっているであろうこの「薄明」の空間を、より「官能的」に演出している仕掛けが施されていたことが理解できる。

以上のバルトの議論を踏まえて、田中純は「薄明＝黄昏 (twilight)」の空間を横行する亡霊について議論を展開している――

黄昏が「誰そ彼」であることが示すように、夕暮れには人の姿が見分けにくくなり、表情や輪郭はぼやけてしまう。人間と亡霊の区別もつけがたい。世界が薄明のなかに沈んでしまうことで、自分の存在までもが夕暮れにまぎれて、自他の境界が溶暗してゆく。この寄る辺なさゆえか、黄昏はかつて逢魔が時（大禍時）と呼ばれて恐れられた。⁶⁷

1-2-2 で、新宿文化の「アングラ」的な雰囲気のことを、「地下のような暗い場所、顔すらも判別できないような状況」⁶⁸と述べたが、「顔すらも判別できない」黄昏の空間においては、「人間と亡霊の区別」もつけにくくなるという。そして田中は、この黄昏時に日本で古くから行われていた占いである「夕占」^{ゆうけ}について言及し、この夕占が行われた「チマタ」という場所は、「境界の精霊ないし神」や「死者の声」、「死者のおもかげ」が跋扈する交通空間であったとして議論を深めている。⁶⁹

ことだま や そ ちまた ゆうけ うら の いも
言霊の八十の 衛に夕占問ふ占まさに告る妹は相寄らむ （万葉集 巻11—2506）

「チマタ」とは「道」の「股」に由来して、「分岐点」のことを指す。1-1 でも言及した通り、新宿は江戸時代に甲州街道と青梅街道の「分岐点」に出来た宿駅であった。このことから、新宿もまた「死者のおもかげ」が跋扈する「チマタ」とであると想像できるが、その中でも薄明の新宿文化劇場は、人間と亡霊がすれ違う黄昏の空間であったと考えられないだろうか。

⁶⁶ バルト『第三の意味——映像と演劇と音楽と』、106 頁。

⁶⁷ 田中『都市の詩学』、135 頁。

⁶⁸ 牛田『ATG 映画+新宿』、27 頁。

⁶⁹ 田中『都市の詩学』、135～139 頁。

何より新宿文化劇場は「納骨堂」と呼ばれていたものであり、新宿の他の映画館とは決定的に異なる存在であったことは先にも触れた。納骨堂とは、言うまでもなく死者の眠る霊廟のことであり、お墓のことである。墓地とは、網野善彦のいう「無縁」の地の1つであり、此岸と彼岸の境目であり、亡霊が往来する境目のことである。このことから、新宿文化劇場も1つの「無縁」の地であり、亡霊の行き過ぎる地であったと考えることは難しくない。

ここで1・3の内容をまとめる。戦前からあった新宿文化劇場は、1962年から1974年までの間、ATGが配給・制作した作品だけを上映するATG映画専門館であった。ATG映画専門館は他にも存在していたのだが、ATG映画の観客と作り手が特にこだわりを持ってATG映画を観ていた映画館が新宿文化劇場であった。そしてATG映画専門館としての新宿文化劇場が改装された時、その外観から「納骨堂」と呼ばれ、観客を「トリップ感＝朦朧状態＝薄明の夢」に誘い入れる内装が施されていた。この「薄明の夢」の状態は、黄昏時の状態と質を同じくしており、黄昏時には亡霊と人間の区別が曖昧になり、「死者のおもかげ」が跋扈するようになる。このことから、「納骨堂」である新宿文化劇場にも、亡霊が蔓延っていたと考えることができる。

新宿という「チマタ」に群れる亡霊たち、彼らとすれ違うことのできる境目としての新宿文化劇場——その百鬼夜行を、ATG映画はどう捉えていたのであろうか。ATG映画に映し出された亡霊の姿を見ていく前に、次章では、「亡霊」という言葉の定義を明確にしていく。

2. 亡霊的なもの

ここまで、「亡霊」という言葉を何度か使ってきた。無縁の地に宿る「亡霊」。「異人たちや神霊、妖怪が横行する境界」としての新宿。「幽霊」の出る映画館。黄昏時は「人間と亡霊の区別もつけがたい」。「境界の精霊ないし神」や「死者の声」、「死者のおもかげ」が跋扈する交通空間……。

「亡霊」や「幽霊」、「妖怪」、「異人」、「神霊」、「精霊」、「神」、「死者の声」、「死者のおもかげ」——民俗学的な観点から厳密に定義すれば、これらはそれぞれ別のものであろう。しかし、この論文では全て「亡霊」(specter、revenant、phantom、ghost)的なものとして考察することにする。では、「亡霊」的なものとは何か。この章では2・1で「亡霊」的なものを定義した後、その特徴について詳しく説明していく。その際、ジャック・デリダの『マルクスの亡霊たち』において展開される「憑在論(hantologie)」を中心に、「亡霊」についてまとめていくことにする。そして2・2では、亡霊が到来する場所の性質について説明し、亡霊を「歓待」することの「祝祭性」についても触れることにする。

2・1. 亡霊の定義とその特徴

亡霊の定義について、簡単に述べよう。亡霊には2種類のパターンがあり、両義的ではある

が、決して矛盾することはない。1つは、過去の記憶が現在に再来してきたものである。そしてもう1つは、未来において完成するけれども、いまはまだ実体化していない、兆候のようなものである。前者は、いまは亡き死者の記憶が再現前化しているので、より「幽霊」的なイメージが強い。例えば、死者が怨念によって祟りに出てくる「お岩」の話などがイメージしやすいだろう。後者は、いまはまだ実体化できていない、不気味にうごめく得体の知れないものなので、より「妖怪」的なイメージが強い。例えば、人間になれなかった「妖怪人間ベム」が「はやく にんげんになりたい!」と叫ぶことから理解できるだろう。

1つは過去からやってきた記憶、もう1つは未来に起こることの兆候。この両者をここでは亡霊と呼ぶことにする。どちらも、過去から現在に、また未来から現在に「回歸」してきたものである。revenant という言葉が、「帰ってきたもの」と「亡霊」の2つを意味しているように、亡霊とは、別の時間にあったものが現在にやってきたものと言うことができるだろう。

次に、その亡霊の特徴について、いくつか見ていく。2-1-1 では亡霊の「錯時性」について、2-1-2 では亡霊の「バイザー効果」について、2-1-3 では亡霊の「滑稽さ」と「不気味さ」について説明していく。

2-1-1. ^{アナクロニー}錯時性

マルクス・エンゲルスの『共産党宣言』と、シェイクスピアの『ハムレット』は、両者とも「幽霊 (Gespenst) (Ghost)」の出没によって幕が開かれる――

ヨーロッパに幽霊が出る――共産主義という幽霊である。⁷⁰

Ein Gespenst geht um in Europa—das Gespenst des Kommunismus.

亡霊 (地下で) 誓え。

ハムレット 鎮まれ、鎮まれ、せつかな亡霊どの! (二人、三たび誓う) そう、これでよしと。万事、頼んだぞ。このハムレット、今でこそ一介の無力な若輩者にすぎぬが、かならず神助を得て、友情にお報いできる時も来よう。さあ、帰ろう。それ、唇に封をして。この世の關節がはずれてしまったのだ。なんの因果か、それを直す役目を押しつけられるとは! いや、なに、さ、行こう。(一同、城門をくぐって引きこむ)⁷¹ (強調は筆者)

Ghost [Beneath]. Swear [They swear]

⁷⁰ マルクス エンゲルス『共産党宣言』、大内兵衛・向坂逸郎訳、岩波文庫、1951年、39頁。

⁷¹ ウィリアム・シェイクスピア『ハムレット』、福田恆存訳、新潮文庫、1967年、46～47頁。

*Hamlet. Rest, rest, perturbed Spirit! So Gentlemen,
 With all my loue I doe commend me to you ;
 And what so poore a man as Hamlet is,
 Doe t'expresse his loue and friend to you,
 God willing shall not lacke : Let us goe in together,
 And still your fingers on your lippes I pray,
 The time is out of ioynt : Oh cursed spight,
 That ever I was borne to set it right.
 Nay, come let's goe together. [Exeunt]*

ジャック・デリダは『マルクスの亡霊たち』のなかで、マルクスの使った「幽霊 (Gespenst)」という言葉について、『ハムレット』の「亡霊 (Ghost)」を参照しながら考察している。

マルクスの生きていた時代、つまり 19 世紀のヨーロッパにいた「共産主義という幽霊」と、デリダが『マルクスの亡霊たち』を出版した 1993 年にいた「マルクス主義の亡霊」、この 2 種類の亡霊を、デリダは「マルクスの亡霊たち」と複数形で呼んでいる。ソ連崩壊後の 1993 年においては、多くの人間がマルクス主義の終焉を確信し、マルクス主義の残した遺産、すなわちマルクス主義の亡霊に死亡宣告を下し、その亡霊を「厄払い (conjugation)」しようとした。そして同様に、マルクスの生きていた時代においても、マルクス自身が「共産主義という幽霊」を「厄払い (conjugation)」しようとして、「共産主義の幽霊物語に党自身の宣言を対立させ」⁷²しようとした。19 世紀においても 20 世紀末においても、人々は幽霊を「厄払い (conjugation)」しようと「共謀 (conjugation)」し、歴史を終焉させようとしていた。この幽霊論こそが、デリダの造語「憑在論 (hantologie)」である。⁷³そこでデリダが注目しているのが、「この世の関節がはずれてしまった」というハムレットのセリフである。

「この世の関節がはずれてしまった」——この言葉は福田恆存の訳であり、原文では「The time is out of ioynt」(=The time is out of joint) となっている。デリダはイヴ・ボンヌフォアの「Le temps est hors de ses gonds.」(「時間の蝶番がはずれてしまった」) という訳が最も確実なものであると考えている。⁷⁴「The time」=この世=時間が「out of joint」している=関節がはずれている=蝶番がはずれている。すなわち、過去、現在、未来という時間の流れの秩序が乱れてしまっていることを意味している——

⁷² マルクス エンゲルス『共産党宣言』、39 頁。

⁷³ ジャック・デリダ『マルクスの亡霊たち 負債状況＝国家、喪の作業、新しいインターナショナル』、増田一夫訳、藤原書店、2007 年、37 頁。「憑在論 (hantologie)」をフランス語で発音すると、「存在論 (ontologie)」に似ている。

⁷⁴ デリダ『マルクスの亡霊たち』、56 頁。

《The time is out of joint》. 時間は関節がはずれ、脱臼し、筋を違え、ばらばらになってしまった。時間はおかしくなり、追いつめられておかしくなり、乱れてしまい、すなわち変調をきたし気が違ってしまった。時間の蝶番がはずれてしまった、時間は道から逸れ、われを忘れ、調節不全に陥ってしまった、とハムレットは言っている。かく言うことによって彼は、かの割れ目の一つを穿ったのである。⁷⁵

そうして時間の秩序が乱れたことによって、過去に存在していたはずの死者が、亡霊となって現在にやってくるのである。^{サンクローネー}共時性が解体され、^{アナクローネー}錯時性に我々が引き戻されると、亡霊がやってくると考えることができる。そしてその脱臼した時間を「直す」(=set it right) ことは、正義を回復することでもある。このことから、脱臼＝脱構築とは正義を回復することができる唯一のチャンスでもあるとデリダは解釈する――

この Un-Fug [非節理] の解釈において賭けられているのは、正義の可能性に対する脱構築の関係、他者の特異性に（負債も義務もないとはいえ）返されるべきもの、他者の絶対的な先行性＝前譲渡性 [précédence] および前到来性 [prévenance] に、すなわち前＝先・[pré-] という接頭辞があらわす異質性に回復されるべきものに対する脱構築の関係であるだろう。この接頭辞は私に先立って来るもの、いかなる現在にも先立ち、したがって過去のいかなる現在にも先立って来るものをたしかに意味してはいるが、同様に、まさにそれゆえに、未来からもしくは未来として来るものも意味している。すなわち、出来事の到来そのものとしてやって来るもの、である。⁷⁶ （太字はデリダ）

時間の秩序が乱れた時、別の時間から他者が到来する。ここで言う「別の時間」とは、過去のことでもあり、未来のことでもある。それは、pré-という接頭辞が過去の「先行性 (précédence)」と未来の「前到来性 (prévenance)」を意味していることから理解できる。マルクスが生きていた時代の「共産主義という幽霊」は、未来に実体化するであろう共産主義を待ち望む亡霊であり、受肉化を待ち望む亡霊であった。対して 1993 年の「亡霊」は、過去の共産主義の記憶を引きずる亡霊である。亡霊とはどちらも錯時的な存在であるということがここから理解できたであろう。

⁷⁵ デリダ『マルクスの亡霊たち』、53 頁。この時間の「脱臼」と、森山大道の言葉「新宿から一切の時間が消滅してしまっている」との関連性には、後ほど言及する。

⁷⁶ デリダ『マルクスの亡霊たち』、73 頁。

2-1-2. バイザー効果

亡霊は英語で「specter」と書く。これは「見る、観察する」を意味するラテン語「specio」、
「specto」が語源となっている。⁷⁷亡霊 (specter) とはその名の通り、眼差す者 (spectator)
と言うこともできるだろう――

物ではないこの《モノ》、出現時を除いては目に見えぬこの《モノ》、それはふたたび現われる
ときでさえ骨肉を具えた現し身として目撃されることはない。とはいえ、この《モノ》はわれ
われを眼差し [=に関わっていき]、そこにいる〈それ〉を見ることができずにいるわれわれを
見ることができる。ここでは、ある亡霊的な非対称性がいかなる鏡像性＝思弁性 [spécularité]
をも遮断している。それは共時性^{サンクローニー}を解体し、錯時性^{アナクローニー}にわれわれをひきもどす。これを、バイザ
ー効果と呼ぶことにしよう。⁷⁸ (太字はデリダ)

亡霊からは我々のことを眼差すことができるが、我々からは亡霊の正体を見る (=思弁する)
ことができない。この亡霊特有の非対称的な関係のことを、我々もデリダに倣って「バイザー
効果」と呼ぶことにする。バイザーとは、「サンバイザー」からも分かる通り、目や顔を日差し
や武器などから保護するものであり、「^{まびさし}眉庇」とも呼ばれる。亡霊とは、正体を明らかにするこ
とができない、得体の知れないものという特徴を持っているのだ。

憑在する主体は同定することができず、いかなる形を見ることも、居場所を示すことも、固定
することもできず、幻覚と知覚のいずれなのかも決定することができない。人は、ただ何かが
動きまわるのを感じ、見えぬものに眼差されているのを感じるのみである。⁷⁹

^{スペクトル}亡霊とは、その名が示すように、ある可視性の^{フリークエンス}周波数＝頻度である。とはいえその可視性と
は、不可視なものの可視性である。しかも可視性 [visibilité] は、その本質からして目に見え
るものではなく、だからこそそれは〈存在の彼方 (epekeina tes ousias)〉、すなわち現象もしくは
は存在者の彼方であり続ける。⁸⁰ (太字はデリダ)

黄昏時に「死者のおもかげ」が行き過ぎるのは、黄昏が「誰そ彼」であるからだと言
及したが、ここにもこのバイザー効果が絡んでくるだろう。亡霊とは「誰そ彼」の存在であり、

⁷⁷ デリダ『マルクスの亡霊たち』、370 頁 (訳注)。

⁷⁸ デリダ『マルクスの亡霊たち』、29 頁。

⁷⁹ デリダ『マルクスの亡霊たち』、283～284 頁。

⁸⁰ デリダ『マルクスの亡霊たち』、217 頁。

「顔すらも判別できない」存在であり、身元のわからない「無縁」の存在なのである。

2・1・3. 滑稽なもの／不気味なもの——反復

デリダは「亡霊とは、その名が示すように、ある可視性の^{スペクトル}周波数＝^{フリークエンス}頻度である。」と述べた。「周波数＝^{フリークエンス}頻度」とは、「反復」するものである。「幽霊の経験や幽霊の懸念は、^{フリークエンス}周波数＝^{フリークエンス}頻度に、すなわち、（一つならずの）数、執拗さ、（波の、サイクルの、周期の）リズムに、一致するのである。」⁸¹ここでデリダは、マルクスの『ルイ・ボナパルトのブリュメール 18 日』における亡霊の反復について議論を広げている。『ルイ・ボナパルトのブリュメール 18 日』の冒頭の文章を引用しよう——

ヘーゲルはどこかで、すべての偉大な世界史的な事実と世界史的人物はいわば二度現れる、と述べている。彼はこう付け加えるのを忘れた。一度目は偉大な悲劇として、二度目はみじめな笑劇として、と。ダントンの代わりにコンディエール、ロベスピエールの代わりにルイ・ブラン、1793～1795 年のモンターニュ派の代わりに 1848～1851 年のモンターニュ派、小男の伍長と彼の元帥の円卓の騎士団の代わりに、借金を抱えた中尉を手当たり次第かき集めて引き連れたロンドンの警官！天才のブリュメール 18 日の代わりに白痴のブリュメール 18 日！そしてブリュメール 18 日の第二版が出版された状況も、これと同じ戯画である。一度目はフランスが破産の瀬戸際にあったが、今度はボナパルト自身が債務者留置所に入る瀬戸際だった。⁸²

人間は自分自身の歴史を創るが、しかし、自発的に、自分が選んだ状況の下で歴史を創るのではなく、すぐ目の前にある、与えられた、過去から受け渡された状況の下でそうする。すべての死せる世代の伝統が悪夢のように生きているものの思考にのしかかっている。そして、生きている者たちは、自分自身と事態を根本的に変革し、いままでになかったものを創造する仕事を携わっているように見えるちょうどそのときでさえ、まさにそのような革命的危機の時期に、不安そうに過去の亡霊を呼び出して自分のたちの役に立てようとし、その名前、^{とき}閨の声、衣装を借用して、これらの由緒ある衣装に身を包み、借り物の言葉で、新しい世界史の場面を演じようとしているのである。こうしてルターは使徒パウロに仮装し、一七八九～一八一四年の革命はローマ共和国に扮したりローマ帝国に扮したりし、そして一八四八年の革命は、せいぜいここでは一七八九年の、あそこでは一七九三～一八〇五年の革命的伝統のパロディを演じることし

⁸¹ デリダ『マルクスの亡霊たち』、229 頁。

⁸² カール・マルクス『ルイ・ボナパルトのブリュメール 18 日 初版』、植村邦彦訳、平凡社ライブラリー一、2008 年、15 頁。

かできなかった。⁸³

世界を根本的に変革し、今までに無かった全く新しいものを創造しようとするとき、つまり「革命的危機の時期」に、人々は「不安そうに過去の亡霊を呼び出して自分のたちの役に立てようとし」、「借り物の言葉」で、新たな世界を「演じようとしている」——このあまりにも有名で、あまりにも滑稽なマルクスの『ルイ・ボナパルトのブリュメール 18 日』の冒頭の言葉からは、亡霊の持つ滑稽なイメージを十分に読み解くことができる。ここで「不安そうに」呼び出された亡霊は、なぜかくも滑稽に映るのだろうか。それは、同じ出来事が「反復」されているからだと考えることができるだろう。

アンリ・ベルクソンは『笑い』のなかで、ある出来事が何度も同じ形で現れることは滑稽であると述べている——

たとえば、ある日、しばらく会わなかった友人に、街でひょっこり出会ったとしよう。そのことは少しもおかしいことではない。しかし、もし同じ日にふたたび、いやそれどころか三度も四度も出会ったとしたら、友人とわたしは一緒になってその「偶然の一致」を笑うことだろう。

84

不自然な反復、機械的な反復は、人を笑いへと導く。模倣や仮装なども、機械的な反復に含まれる。ベルクソンによると、「生きているものの上に貼りつけられた機械的なもの」⁸⁵はどれも滑稽なのだという。先ほど引用した『ルイ・ボナパルトのブリュメール 18 日』の言葉——「革命的危機の時期に、不安そうに過去の亡霊を呼び出して自分のたちの役に立てようとし、その名前、^{とき}関の声、衣装を借用して、これらの由緒ある衣装に身を包み、借り物の言葉で、新しい世界史の場面を演じようとしているのである。」という言葉も、模倣、仮装という反復による滑稽さが現れているだろう。

この滑稽さは同時に「逆転」の滑稽さでもあるとベルクソンは述べる——

ある一定の状況のなかに何人かの人物が置かれていたとする。その状況を裏返しにして、人物たちの役割をあべこべにすれば、滑稽な場面が得られることになる。⁸⁶

⁸³ マルクス『ルイ・ボナパルトのブリュメール 18 日 初版』、16 頁。

⁸⁴ H.ベルクソン『笑い』、原章二訳、平凡社ライブラリー、2016 年、79 頁。

⁸⁵ ベルクソン『笑い』、40 頁。

⁸⁶ ベルクソン『笑い』、82 頁。ここでの「あべこべ」という状況は、2-2 で言及するミハイル・バフチンの「カーニバル的世界感覚」にも繋がっていく。

「反復」が笑いを誘うことは理解できたが、同時に「反復」は不気味なものを誘うことでもある。フロイトは「不気味な」を意味するドイツ語「unheimlich」の語源を調べ、不気味なもの

の性質についてこう述べている——

不気味なものとは、ある種のぞっとさせるものであるが、それは旧知のもの、ずっと前から親しいものに起因する⁸⁷

「heimlich」とは「我が家の」、「馴染みのある」、「居心地の良い」を意味するドイツ語である。日本語でも「ハイム」というカタカナで浸透しており、我々にも馴染みがあるだろう。そこに否定の「un-」という接頭辞が付いているのだから、当然「unheimlich」とは、「馴染みのない」、「居心地の悪い」となり、それこそが不気味なものだと理解されてきた。しかし、「heimlich」にはさらに、「秘密の」、「隠された」という意味も備わっている両義的な単語であることにフロイトは気がつく。そして、「秘密に、隠されたままに……とどまっているべきなのに現れ出てしまったすべてのものを、わたしたちは不気味と呼ぶ」⁸⁸というシェリングの『神話の哲学』に記載されてある言葉にフロイトは辿り着く。

秘密に、隠されたままに、とどまっているべきもの——それをフロイトは、心的生活に古くから馴染みのあり、かつ抑圧されているものと考え。そしてその抑圧されていたものが「回帰」するとき、それは不気味な表象を纏って現れるのだと述べる。⁸⁹

どうやらわたしたちは誰もがみな、個人としての発達過程において、こうした原始人のアニミズムに対応する段階を経てきたものと思われる。そしてこの段階がいまだ表現能力を保持している残滓と痕跡を残さずに経過するようなことは誰にもなく、今日わたしたちに「不気味」と思われるものはすべて、そうしたアニミズム的な心的活動の残滓に触れて、それが表現されることを促すという条件を満たしているようなのである。⁹⁰

この章で述べている「亡霊」とは、不気味に「回帰」する「アニミズム的な心的活動の残滓」、つまり過去の記憶のことに他ならないであろう。「回帰」とは、「反復」と同じ運動のことでもある。このことから、「反復」＝「回帰」するものは、滑稽であると同時に不気味でもあるとい

⁸⁷ S.フロイト『不気味なもの』、原章二訳、平凡社ライブラリー、2016年、208頁。

⁸⁸ フロイト『不気味なもの』、218頁。

⁸⁹ フロイト『不気味なもの』、243頁。

⁹⁰ フロイト『不気味なもの』、242頁。

う両義性を秘めていると考えることができる。そして亡霊の周波数^{フリースクエンス}=頻度は、不気味な笑い声となって、どこからともなく響いてくるのである――

われわれはすぐ後でこの亡霊物語に戻って来ることにするが、そこはひしめき合いの場であり、再来霊の群が待ち受ける場である。すなわち、経帷子、彷徨霊、深夜の鎖の音、うめき声、きしむような哄笑、そしてあの頭たち、不可視でありながらもわれわれを眼差すおびたしい数の頭、人類史最大のありとあらゆる亡霊たちの終結が待ち受ける場である。⁹¹

ここでこの節をまとめよう。亡霊とは、過去から、あるいは未来から現在に回帰してきた人々の記憶、あるいは兆候のことである。このことから、亡霊には「錯時性」^{アナクロニー}という性質があると考えられる。『ハムレット』に亡霊が到来するのは、「The time is out of joint」であったからであり、時間=この世の秩序が乱れ、調子が狂い、脱臼していたからだとしてデリダは解釈する。また亡霊には「バイザー効果」があり、亡霊はバイザーのような仮面を被っていることで、生身の人間からはその正体を見ることができない。しかし、亡霊からは我々を眼差す (spectate) することができる。そして、亡霊は「反復」するものでもあり、「反復」するものには滑稽さと不気味さが宿っている。

では次に、亡霊たちの回帰を無条件に「歓待」する場、不気味な哄笑でひしめき合う「祝祭空間」について議論を展開していく。

2-2. 絶対的な歓待・祝祭空間

歓待という行為には2種類あるとデリダは述べる。一つは条件付きの歓待であり、様々な法=権利といった条件が加算された歓待である。もう一つは無条件の歓待であり、それは「到来者に我が家のすべてやおのれの自己を与えること、名前も代償も求めることなく、どんなわずかな条件でもみたすことを求めることもなく、彼におのれの固有な^{プロプル}もの、われわれの固有なものを与えること」⁹²という「絶対的な歓待」である。

客人 (guest) に対する主人 (host) の歓待 (hospitality) は、敵意 (hostility) という言葉にも繋がる両義的な言葉であった。これは到来する客人とは「見知らぬもの」であり、「敵対的」 (hostile) であることから考えられるとされている。⁹³

⁹¹ デリダ『マルクスの亡霊たち』、229頁。

⁹² ジャック・デリダ『歓待について パリのゼミナールの記録』、廣瀬浩司訳、産業図書、1999年、98頁。

⁹³ デリダは言語学者バンヴェニストの語源的な解釈を参照している。「バンヴェニストによれば、hôte (客人、主人) というフランス語はラテン語では hostis (敵、よそ者) および hospes (主人、客)」であるとされている。(デリダ『歓待について』、156頁。(訳注))

私の「我が家」、私の自己性、私の歓待の能力＝権力 (*pouvoir*)、主人としての私の至上権を侵害する者は誰でも、好ましからざる異邦人として、そして潜在的には敵として見なされ始めます。この他者は敵対する (*hostile*) 主体となり、私はその人質となってしまうおそれがあるのです。⁹⁴

条件付きの歓待は、「法＝権利」という枠内で歓待するので、招かれざる客＝敵を容易に受け付けることができない。そのため、到来者の名前や身分、出自などを言葉で問い出す作業が不可避となる。これは「主人が庇護や訪問権や歓待権を付与してやろうと決心する者を選定し、選択し、選別しなければならないという必然性のこと」でもあり、「至上権は選別し、選択し、排除し、暴力をふるうことによってのみ、行使され」るので、「非正義、ある種の非正義、さらにはある種の誓約違反が、すでに歓待権の闕で生じて」いるのだとデリダは述べる。⁹⁵

そこで、無条件の歓待の必要性が生じてくる。条件付きの歓待と無条件の歓待は、解消できない二律背反であり、無条件の歓待とは「不可能なもの」であるのだが、「正義の到来」は無条件の歓待の場でないと起こり得ないとデリダは考える。

絶対的な歓待のためには、私は私の我が家 (*mon chez-moi*) を開き、(ファミリー・ネームや異邦人としての社会的地位を持った) 異邦人に対してだけでなく、絶対的な他者、知られざる匿名の他者に対しても贈与しなくてはなりません。そして場 (=機縁) を与え (*donner lieu*)、来させ、到来させ、私が提供する場を持つがままにしてやらなければならないのです。彼に対して相互性 (盟約への参加) などを要求してはならず、名前さえ尋ねてもいけません。(中略) 正義の歓待は、法的な＝権利上の歓待と手を切るのです。⁹⁶ (強調はデリダ)

「私が提供する場を持つがままにして」やるということは、「私を占領しなさい、私の中に場を占めなさい (=お座りなさい)」という意味でもあり、「このことは同時に、私の代わりにもなりなさい (*prends aussi ma place*)、私を迎えに来たり、「私の家に」来ることだけで満足してはいけません」ということも意味するとデリダは述べる。⁹⁷

だから主人つまり招待者、招待する主人こそが人質となる——いや実はつねに人質になってし

⁹⁴ デリダ『歓待について』、83 頁。

⁹⁵ デリダ『歓待について』、83 頁。

⁹⁶ デリダ『歓待について』、64 頁。

⁹⁷ デリダ『歓待について』、129 頁。

まっているのでしょう。そして客 (*hôte*) すなわち招かれた人質 (*guest*) は招待者の招待者となり、主人 (*host*) の主となるのです。*hôte* は *hôte* の *hôte* となる。つまり客 (*guest*) が主人 (*host*) の主人 (*host*) となるのです。⁹⁸

主人と客人の転倒が無条件の歓待の場で起こる。これを 2・1・3 で述べたベルクソンの「逆転」、つまり「ある一定の状況のなかに何人かの人物が置かれていたとする。その状況を裏返しにして、人物たちの役割をあべこべにすれば、滑稽な場面が得られることになる。」と比較してもよいだろう。そしてこの現象は、ミハイル・バフチンの言う「カーニバル的世界感覚」でもあると言ってよいのではないだろうか。バフチンはこのように語る――

カーニバルとは、フットライトもなければ役者と観客の区別もない見せ物である。カーニバルでは全員が主役であり、全員がカーニバルという劇の登場人物である。カーニバルは鑑賞するものでもないし、厳密に言って演ずるものでさえなく、生きられるものである。カーニバルの法則が効力を持つ間、人々はそれに従って生きる、つまりカーニバル的生を生きるのである。カーニバル的生とは通常軌道を逸脱した生であり、何らかの意味で《裏返しにされた生》《あべこべの世界》(*monde à l'envers*)である⁹⁹ (太字はバフチン)

バフチンは、「カーニバルタイプの様々な祝祭、儀式、様式」¹⁰⁰のことを総称してカーニバルと呼び、それを四つのカテゴリーに整理して考えている。一つは日常のヒエラルキーの崩壊であり、バフチンはそれを「奪冠」¹⁰¹と呼んでいる。ヒエラルキーが崩壊することで人間同士の距離が取り払われ、「自由で無遠慮な人間同士の接触」¹⁰²が力を得るとバフチンは述べる。そのことにより、「常軌の逸脱」¹⁰³が生じる。これがカーニバルの二つ目のカテゴリーである。そして日常では引き離されていたものがカーニバル空間で接触することから、「ちぐはぐな組み合わせ」¹⁰⁴が起こる。例えば聖と俗といった、高尚なものと下劣なものの接触のことである。これがカーニバルの第3のカテゴリーである。そして最後、カーニバルの第4のカテゴリーとして、「卑俗化」が挙げられている。聖物冒瀆、高尚なものの格下げ、大地や肉体の奔放で卑猥なエ

⁹⁸ デリダ『歓待について』、130頁。

⁹⁹ ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』、望月哲男／鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、1995年、248頁。

¹⁰⁰ バフチン『ドストエフスキーの詩学』、247頁。

¹⁰¹ バフチン『ドストエフスキーの詩学』、251頁。

¹⁰² バフチン『ドストエフスキーの詩学』、249頁。

¹⁰³ バフチン『ドストエフスキーの詩学』、249頁。

¹⁰⁴ バフチン『ドストエフスキーの詩学』、250頁。

ネルギー、聖典や格言のパロディーなどが、「卑俗化」の例として挙げられている。¹⁰⁵そこで繰り広げられる哄笑の響きは、死と再生、否定（嘲笑）と肯定（歓喜の笑い）を包み込んでおり、こうした「宇宙的な笑い」は、古代では神々の蘇りや生産力のシンボルとして機能していたとバフチンは述べている。¹⁰⁶

カーニバル、つまり祝祭空間とは、「あべこべの世界」であると言える。そして主人と客人の役割が逆転する「絶対的な歓待」の場はまさに、祝祭空間と呼んでも良いと考えられる。バフチンはカーニバルのことを「自由で無遠慮な人間同士の接触」と述べたが、歓待され、接触される到来者は人間でなくてもよいのではないだろうか。それは「亡霊」であってもかまわないのではないか。そもそも祝祭とは、死者の魂を呼び寄せ、鎮魂させるための行事でもあることを見逃してはならない。「絶対的な歓待」は、異邦人やまったく他者、匿名のもの、無縁のもの、異質なものの、得体の知れないもの、卑猥なもの、危険なもの、過去の記憶、未来の兆候、亡霊、妖怪、神、全ての到来者に対して開かれた、究極のカーニバル空間でなければならない――

到来者にはウイ（oui）と言おうではありませんか、あらゆる限定以前に、あらゆる先取り以前に、あらゆる^{アイデンティフィケーション}同定以前に。到来者が異邦人であろうとなかろうと、移民、招待客、不意の訪問者であろうとなかろうと、他国の市民であろうとなかろうと、人間、動物あるいは神的存在であろうとなかろうと、生者であろうと死者であろうと、男であろうと女であろうと、ウイと言おうではありませんか。¹⁰⁷（強調はデリダ）

そして昭和40年代、多くの異邦人や無縁の人、周縁的な人、亡霊たちを受け入れた新宿、アジール＝無縁の地であった新宿もまた、完全に「絶対的な歓待」ではないにしても（デリダによると「絶対的な歓待」とは不可能なことである！）、それに近い性格の場であったといえるのではないだろうか。匿名のもの、無縁のもの、異邦人を歓待することができるアジールが新宿にあったことは、少なくとも事実である。そうした多様な人々――亡霊や妖怪までもを含めた多様な他者と接触する場が新宿にあったとすれば、それはカーニバル的であり、祝祭的な都市であったとすることができるだろう。

次章からはいよいよ ATG 映画に映る亡霊たちの表象を追うことにする。

¹⁰⁵ バフチン『ドストエフスキーの詩学』、250 頁。

¹⁰⁶ バフチン『ドストエフスキーの詩学』、255～256 頁。ここでバフチンが言及している「宇宙的な笑い」による神々の蘇りとは、例えば^{おまのうずめのみこと}天宇受売命の鄙猥な舞踏と哄笑によって、岩屋に隠れた天照大御神を呼び出す日本神話などが挙げられるだろう。

¹⁰⁷ デリダ『歓待について』、98 頁。

3. ATG 映画に映る亡霊たち

新宿文化劇場という映画館には亡霊の宿る可能性があったことを我々は 1-3 で確認した。そして亡霊とは、過去の記憶、あるいは実体化できていない兆候のようなものであると第 2 章で確認した。亡霊は錯時的なところに出現し、我々から見ることはできないが、亡霊は常に我々を眼差すバイザー効果があることを 2-1-1 と 2-1-2 で確認した。亡霊とは反復・回帰するものであり、反復・回帰するものには滑稽さと不気味さが備わっていることを 2-1-3 で確認した。そして亡霊といった他者を無条件で歓待する場所は、一種の祝祭空間であるということも、2-2 で確認した。

では、新宿の亡霊とは一体何であるのか。この章では、新宿文化劇場で上映された ATG 映画から、その亡霊を辿っていく。

ATG 映画専門館であった 1962 年から 1974 年までの新宿文化劇場で公開された ATG 映画の邦画作品をまとめたものが、下記の表である。¹⁰⁸この章ではこれらの作品の中から新宿の亡霊について考察することにする。本章で取り上げる作品は太字で記してある。

製作年	作品名	監督	製作
1962	おとし穴	勅使河原宏	勅使河原プロダクション
1962	人間	新藤兼人	近代映画協会
1962	みんなわが子	家城巳代治	全国農村映画協会
1963	彼女と彼	羽仁進	岩波映画
1965	憂国	三島由紀夫	三島由紀夫
1966	とべない沈黙	黒木和雄	日本映画新社
1966	河 あゝの裏切りが重く	森弘太	フィルム新映人
1967	忍者武芸帳	大島渚	創造社
1967	人間蒸発	今村昌平	今村プロ
1968	絞死刑	大島渚	創造者＝ATG
1968	初恋・地獄篇	羽仁進	羽仁プロ＝ATG
1968	肉弾	岡本喜八	「肉弾」をつくる会＝ATG
1968	さらば夏の光	吉田喜重	現代映画社
1968	新宿泥棒日記	大島渚	創造社
1969	心中天網島	篠田正浩	表現社＝ATG
1969	少年	大島渚	創造社＝ATG

¹⁰⁸ 日本アート・シアター・ギルド企画・編集『Art Theatre Guild20』、日本アート・シアター・ギルド、1983 年。

1969	薔薇の葬列	松本俊夫	松本プロ＝ATG
1969	地の群れ	熊井啓	えるふプロ＝ATG
1969	エロス+虐殺	吉田喜重	現代映画社
1970	東京戦争戦後秘話	大島渚	創造社＝ATG
1970	無常	実相寺昭雄	実相寺プロ＝ATG
1970	煉獄エロイカ	吉田喜重	現代映画社＝ATG
1970	日本の悪霊	黒木和雄	中島プロ＝ATG
1970	修羅	松本俊夫	松本プロ＝ATG
1971	書を捨てよ町へ出よう	寺山修司	人力飛行社＝ATG
1971	儀式	大島渚	創造社＝ATG
1971	曼陀羅	実相寺昭雄	実相寺プロ＝ATG
1971	あらかじめ失われた恋人たちよ	田原総一郎・清水邦夫	ボール・ヴォールト・プロ＝ATG
1971	告白的女優論	吉田喜重	現代映画社
1971	天使の恍惚	若松孝二	若松プロ＝ATG
1972	鉄輪	新藤兼人	近代映画協会
1972	秘花	若松孝二	若松プロ
1972	哥	実相寺昭雄	実相寺プロ＝ATG
1972	夏の妹	大島渚	創造社＝ATG
1972	午前中の時間割り	羽仁進	羽仁プロ＝ATG
1972	音楽	増村保造	行動社＝ATG
1972	讃歌	新藤兼人	近代映画協会＝ATG
1972	鉄砲玉の美学	中島貞夫	白楊社＝ATG
1973	股旅	市川崑	崑プロ＝ATG
1973	戒厳令	吉田喜重	現代映画社＝ATG
1973	心	新藤兼人	近代映画協会＝ATG
1973	津軽じょんがら節	斎藤耕一	斎藤耕一プロ＝ATG
1973	ねむの木の詩	宮城まり子	宮城まり子
1974	卑弥呼	篠田正浩	表現社＝ATG
1974	キャロル	龍村仁	怪人二十面相プロ＝ATG
1974	竜馬暗殺	黒木和雄	映画同人社＝ATG
1974	あさき夢みし	実相寺昭雄	中世プロ＝ATG
1974	田園に死す	寺山修司	人力飛行社＝ATG

この章では、3-1 で勅使河原宏監督の『おとし穴』を取り上げ、3-2 で大島渚監督の『絞死刑』と『新宿泥棒日記』を取り上げる。そして3-3 で松本俊夫監督の『薔薇の葬列』を、3-4 で篠田正浩監督の『心中天網島』を、3-5 で吉田喜重監督の『エロス+虐殺』と『煉獄エロイカ』、『戒厳令』を、3-6 で松本俊夫監督の『修羅』を取り上げたあと、最後に3-7 で寺山修司監督の『書を捨てよ町へ出よう』と『田園に死す』を取り上げる。なお、映画のタイトルの後に記してある西暦は、その映画が製作された年を示したものである。

3-1. 亡霊登場——『おとし穴』

勅使河原宏監督の『おとし穴』（1962 年）は ATG が配給した初の邦画作品である。そしてこの映画は ATG 映画史上、最も多くの幽霊が画面に登場する作品でもある。ちょうど、『共産党宣言』や『ハムレット』がそうであったように、ATG 映画史の始まりもまた、幽霊の登場によって幕が開かれるのである。

この作品は安部公房原作・脚本のテレビドラマ『煉獄』を映画化したものである。ある炭鉱夫が幼い息子連れて炭鉱から逃げ出し、陥没湖沼の近くにある村に辿り着くも、そこには誰もいない。(図④) 炭鉱夫が陥没湖沼の付近を歩いていたら、突如後ろから田中邦衛扮する謎の白服の男にナイフで刺殺される。死んだ炭鉱夫は幽霊となって起き上がるも(図⑤)、生きている人間からは不可視の存在となってしまった。生者に話しかけることもできない、食べ物を食べることもできない。男は未来永劫幽霊となったまま、生きることも死ぬこともできない「煉獄」の地を彷徨いつづける。そしてその場所には、同じような幽霊たちでひしめき合っているのであった。



(図④) 誰もいない「ghost town」、そこはたくさんの幽霊たちでひしめき合っていた。



(図⑤) 幽霊となって起き上がる炭鉱夫

安部公房がこの作品の原作を執筆した1960年、日本では60年安保闘争が起こり、三井三池を中心とした炭労争議が起こった。大島渚の『日本の夜と霧』(1960年)でも描かれていたように、60年安保の激しさが消えた後、左翼陣営内部は猛烈な分裂を開始する。炭労争議では、会社のロック・アウト、三池全山の無期限スト、新労組の結成という動きの中で、悲惨な分裂と破局に達した。そして10月14日、社会党の浅沼稲次郎書記長が右翼少年・山口二矢によって暗殺される。1960年とは、こうした分裂と対立が絶頂に達した年であり、この状況のなかで『煉獄』(『おとし穴』)の原作は執筆されたということを留意しておく必要がある。荻昌弘はこの作品についてこう述べている――

それまで1つにかたまっていた力が、何かをきっかけにして2つに分裂する。すると、分裂したその2つの力は、単に拡散するだけではなく、必ず相対立して闘い出し共食いははじめる。即ち、必ずもとの力の消去を助長させるほうへ、動き出す。この2つを分裂へ誘う何かの力とは一体何なのであろう。そして、この共食いの結果には何が生まれ、誰の利益が最後には笑うのであろう――安部は、ここから、これを考えつめることから、このドラマを発想させたにち

がいなかったということなのである。¹⁰⁹（強調は荻）

そんな対立が、この作品では幽霊という視点から描かれている。幽霊は生者に見られることなく、生者を眼差す。このバイザー効果が、ここでは幽霊の無力さを表す象徴となって描かれている。この幽霊とは何を意味しているのか。何のアレゴリーなのか。荻昌弘は、この幽霊にはあらゆる解釈が許されていると述べる――

あの坑夫の「幽霊」とは何なのか。それは、世界のカラクリに対して発言や抗議を封じられた「被害者人民」の象徴なのか。逆に、結局は真実の底を何でも見透してしまう「人民のオールマイティーぶり」の象徴なのか。あるいは、ただのユーレイなのか。また、あの「白服の男」とは何なのか。それは地獄から来た死神なのか。社会の激動地帯に血を吸いに出るジャック・ザ・リッパー（殺人狂）なのか。または資本家の犬なのか。あるいは、民衆の知らぬところでこの世界を動かしている巨大オルガンの、手さばきそのものをシンボライズしたものなのか。――それはどうとでもとれる。また、どうしても、結局はこの映画は、あなたが受取ったのと同じ、この不気味で生きにくい世界に対する、作者の恐怖感や憤りにつきあたるようにできているのだ。¹¹⁰

ATG 映画史の始まりが、炭鉱労働者の幽霊、プロレタリアートの幽霊、「被害者人民」の幽霊の登場によって幕を開けるという事実は、その後の ATG 映画の「不気味」な予感を暗示していると言えるだろう。その意味で、ここで描かれる幽霊とは、過去から回帰した死者の姿でもあるが、同時に未来における ATG 映画の亡霊たちの姿でもあると解釈することもできるのではないだろうか。

さらに特筆すべき点は、炭鉱夫が刺殺され、幽霊となって起き上がる場所についてである。主人公の炭鉱夫が陥没湖沼の付近を歩いている時、謎の白服の男に暗殺される。(図⑥)そしてその場で幽霊となって起き上がる。

¹⁰⁹ 荻昌弘「「おとし穴」のポイント 勅使河原宏監督と語って」、『アートシアター 3号』、日本アート・シアター・ギルド、1962年、6頁。

¹¹⁰ 荻昌弘「「おとし穴」のポイント 勅使河原宏監督と語って」、10頁。



(図⑥) 湖畔で殺害される炭鉱夫

この湖畔もまた、此岸と彼岸の境界であると言えるだろう。網野善彦は、河原や浜、中洲が日本では古くから葬送の地として機能していたということを述べ、そうした場所のことを「無縁」の地と呼んでいる。¹¹¹湖の水際であるこの浜辺は、まさしく「無縁」の地であり、冥界との境界であり、「煉獄」なのだと考えられる。

この作品には昭和40年代にみられる新宿文化の描写はないものの、新宿の備えている「無縁」的性格を暗示させていると考えることはできるだろう。「おとし穴」という「無縁」の地を彷徨う幽霊たち——彼らは新宿文化劇場という納骨堂に姿を映した後も、「被害者人民」の幽霊、プロレタリアートの幽霊、共産主義の幽霊を納骨堂に招き続けることになる。新宿文化劇場とは、新宿に潜む幽霊たちを誘うための「おとし穴」であったのかもしれない。

3-2. 脱臼した時空間——『絞死刑』から『新宿泥棒日記』へ

大島渚のATG映画作品『絞死刑』（1968年）には2人の亡霊が登場する。1人は死刑執行後もまだ生き続けている死刑囚Rであり、もう1人は不可視的に現れる死刑囚Rの「姉」である

¹¹¹ 網野『増補 無縁・公界・楽』、147頁。

と考えることができる。

死刑囚 R は一度死刑が執行されたものの、絞縄にぶら下がってもまだ生きていた。心神喪失状態になった R をもう一度刑に処すことは法律上不可能であるため、拘置場の職員や死刑執行人たちは、必死になって R の記憶を蘇らせようと試行錯誤を繰り返す。このときの R は、以前の R とは異なった存在であり、R の実態を得る以前の曖昧な存在だと考えることができる。その意味において、R とは実体化以前の妖怪的な存在であり、1 人の亡霊だと解釈することができるだろう。

R の記憶を蘇らせるために、死刑執行人たちは寸劇を行なう。(図⑦) 彼らは R の日常生活を再現することで、過去の記憶たちを亡霊的に回帰させようとする。彼らの空想は、最終的に R の「姉」をも呼び寄せることになる。小山明子扮するこの女は、最初是一部の人間にしか見えなかったが、次第にほとんどの職員も見ることができるようになる。チマチョゴリを着たこの女は、R の姉であると自称し、R に朝鮮人の民族意識を強く訴える。朝鮮民族の血、朝鮮民族の歴史や記憶、それらを一身に背負って R のもとへやってきたこの女は、まさに朝鮮民族の亡霊であると考えられるだろう。

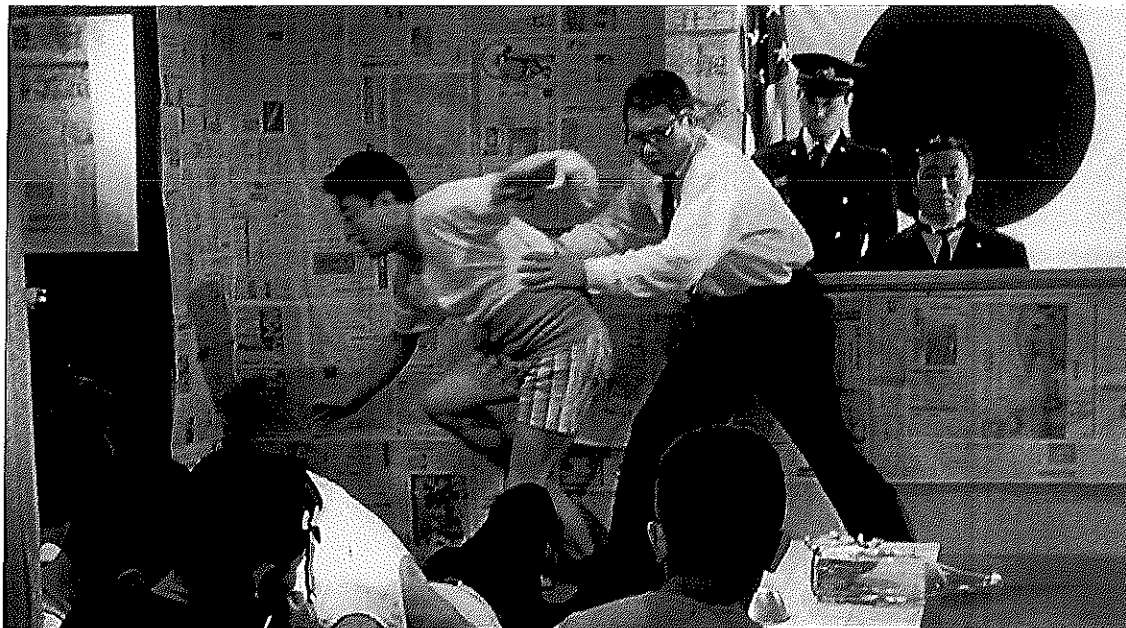
そして死刑執行人たちは、2 人の亡霊を囲んでその場で酒を飲み始め、春歌の飛び交う卑劣な宴会を開く。死刑場という葬送の地での宴——それはカーニヴァレスクな装いを伴って我々の目に映ることとなる。(図⑧) 祝祭空間が御霊を呼び寄せる鎮魂の儀式であるように、2 人の亡霊を呼び寄せたこの死刑場もまた、1 つの祝祭空間であったことがここから理解できる。

また、この 2 人の亡霊たちは、みな死刑執行人たちによって作られたフィクションであることにも留意しておく必要がある。R が亡霊となったのは、死刑執行人たちが R に死刑を執行したからであり、R の「姉」が亡霊となって回帰したのも、死刑執行人たちが過去の記憶を演じていたからである。つまり、2 人の亡霊は、どれも虚構から生まれてきた存在であると言える。

この作品に新宿の街は登場しないが、新宿の亡霊論と結びつける上で特筆すべき点がある。それは死刑場で繰り広げられていた密室劇の舞台が、途中で路上に解放されるという点である。(図⑨) この映画では、死刑場という heimlich な空間に蘇った記憶＝亡霊たちが、街に解き放たれている。虚構であるはずの亡霊たちが、現実世界に侵入していると考えてもいいだろう。この作品では、現実と虚構の境界が空間上で脱臼しているのである。

大島渚の多くの ATG 映画作品には、こうした現実と虚構の脱臼／交錯が描かれている。現実の世界に虚構が無遠慮に侵入し、反対に虚構がいつの間にか現実となって物語が展開していく。そのような混沌とした世界の中を、亡霊が我が物顔で通り過ぎていく——この試みは、『新宿泥棒日記』(1968 年) でさらなる発展を遂げてゆく。大島によると、新宿の街こそは、「非現実なものが現実となり、現実が非現実なものとなって行く」街であり、「虚構が現実を崩壊させ、現

実が虚構を打倒して行く」街であるのだという。¹¹²



(図⑦) 死刑執行人たちによる寸劇



(図⑧) 2人の亡霊を囲んで開かれる宴会

¹¹² 大島渚『新宿泥棒日記』のこと〔抄〕、『新宿泥棒日記』DVD 付録パンフレット、紀伊国屋書店、2011年、5頁。



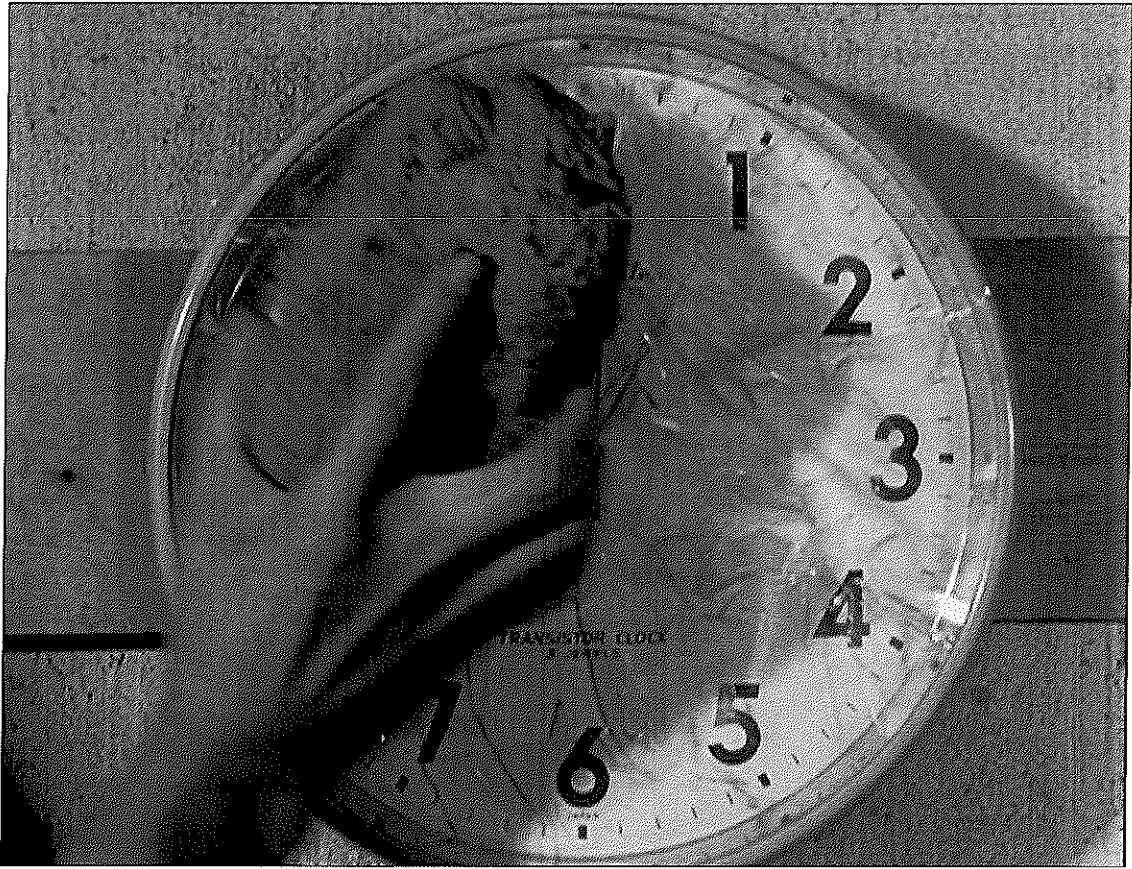
(図⑨) 死刑場での密室劇から駅前での市街劇へ。

「グリニッジ標準時 3時0分」、「ニューヨーク時間 22時0分」、「パリ時間 4時0分」、「モスクワ時間 4時0分」、「ペキン時間 11時0分」、「日本標準時」……。世界各地の時間を示した字幕が流れた後、正午を示した時計が画面に現れる。この時計は日本の時刻を示したものである。その直後、何者かによってその時計は壊されてしまう。(図⑩)『新宿泥棒日記』の冒頭は、この印象深いショットから始まっている。長針、短針、秒針、全ての針がもぎ取られて停止する時計——それはまさに「時間の蝶番が外れてしまった」(The time is out of joint) ことの象徴でもあるだろう。映画プロデューサーの小野沢稔彦は、このシークエンスについて次のように語る——

時計の破壊こそ、進行する現状否定の運動の内実を象徴的にイメージ化していよう。すなわち、私たちの生の全体を取り込み、規定する日常の時間、一方的に進行する一元的な時間を停止し、別な時間を創り出そうとする〈革命〉の内実(祝祭性)——それは限定された政治革命ではない——を象徴的に表出している。¹¹³

日常の時間の停止——それは革命の始まりの合図であり、お祭りの始まりの合図でもある。続くショットには、新宿の街を走る唐十郎の姿が映し出される。新宿の広場で禪一丁になる唐十郎、それを眼差す野次馬たち。お祭りはすでに始まっている。時間の止まった都市=新宿にはもうすでに、魔物や亡霊たちの群れが、痺れを切らして広場に集まっているのである。(図⑪)

¹¹³ 小野沢稔彦「大島渚『新宿泥棒日記』をめぐる断章」、『新宿泥棒日記』DVD 付録パンフレット、11頁。



(図⑩) 破壊され、停止する時計



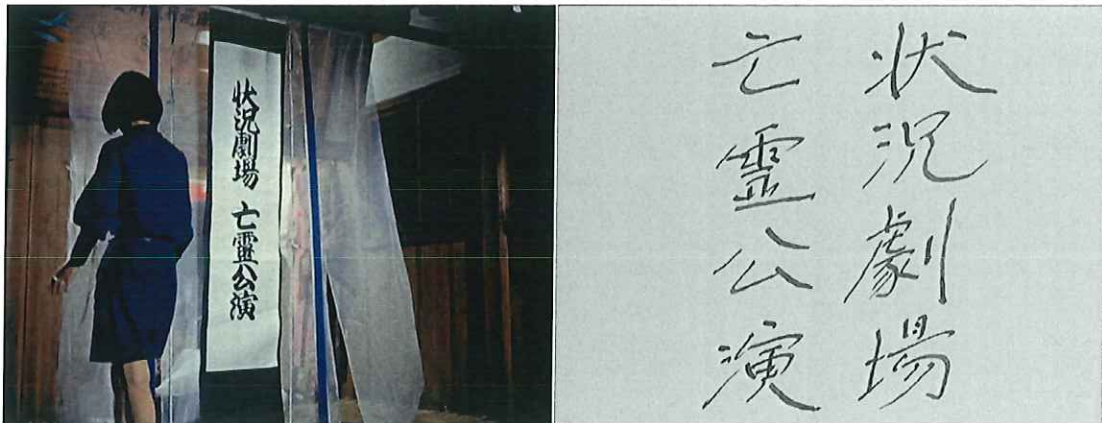
(図⑪) 襷一丁になる唐十郎と、それを眼差す野次馬たちの群れ

新宿に集まる魔物や亡霊たちの群れ——彼らは一体何者なのだろうか。『新宿泥棒日記』の中で、横尾忠則は状況劇場の役者となって飛び入り参加するが、そこで行われる劇中劇の題名は「状況劇場 亡霊公演」となっているのが確認できる。(図⑫)「亡霊公演」の「亡霊」とは、一体何を意味しているのだろうか。それは劇中劇で横尾忠則が演じる「由比正雪」の亡霊のことを意味しているのか、それとも状況劇場そのものが、亡霊たちの住む宿＝幽霊屋敷^{ホーンテッド・マンション}であることを意味しているのだろうか。

小野沢は、「状況劇場」とは、新宿という風景の「攪乱者」であり、「生成される異物」であったと述べている——

新宿が躍動する最前線の街であることを担保したのが、街を攪乱し、挑発し、流動した「状況劇場＝紅テント」という〈生成される異物〉としての運動体なのである。紅テントの出現は、まず密室に幽閉されていた劇と劇場性を解放し、そのことで私たちの自明性を揺さぶった。テントは出現したその場所を劇場に開放し、同時に劇場は流動する〈異物〉としてあることによって、それまで見知った街はまったく別の風景に作り替えられた。紅テントは、それ自体で私たちの内なる制度性を撃ったのだ。¹¹⁴

既成の秩序、制度、風景を揺るがす「異物」としての「状況劇場」。彼らは幽閉された劇場をすりりと抜け出し、市街へと出沒する。heimlich な劇場空間から不気味に到来する彼らは、まさに亡霊的な存在であると考えられる。「亡霊公演」を開く唐十郎や状況劇場の劇団員たちは、路上を彷徨う亡霊となって、新宿の「地 霊」^{ゲニウス・ロキ}を構成していると解釈することもできるだろう。



(図⑫)「状況劇場 亡霊公演」の文字

しかし新宿の「地 霊」^{ゲニウス・ロキ}を形作っている亡霊は、唐十郎や劇団員たちだけに止まらないのではないだろうか。彼らの劇を観にくる客、素人、野次馬を含め、新宿に集まる全ての人々の個

¹¹⁴ 小野沢稔彦「大島渚『新宿泥棒日記』をめぐる断章」、16～17頁。

人幻想の集積によって、新宿の共同幻想が形成されていると考えても良いだろう。佐藤重臣はこのように述べている――

私は「新宿泥棒日記」は、都市論の映画だと思うのである。日夜、飲み屋で交されるセックス談義――普通の器を名器にすることがセックスでしょう――紀伊国屋書店に山と積まれた古今の名著の名ゼリフは、すべて新宿という街の共同幻想を形づくっているのである。唐十郎も、田辺茂一も、佐藤慶も、横尾忠則も、いわば、共同幻想者なのだ。¹¹⁵

ここで使われている「共同幻想」という言葉は、1968年に出版された吉本隆明の『共同幻想論』から用いた言葉であるだろう。「共同幻想」とは、文字どおり複数の人間で共有される幻想＝イメージのことである。新宿の共同幻想とは、人々が意識的／無意識的に抱いている新宿のイメージのことであると言える。鈴木博之の言葉を使うならば、新宿の「^{ゲニウス・ロキ}地 霊」と言うこともできるだろう。紀伊国屋書店にある名著の言葉も、飲み屋のセックス談義も、新宿の「^{ゲニウス・ロキ}地 霊」を形作っている言霊なのである。そして映画に登場する唐十郎や田辺茂一、佐藤慶、渡辺文雄、横尾忠則、横山リエも、「共同幻想者」、つまり新宿の「^{ゲニウス・ロキ}地 霊」を構成する者であるとするならば、彼らもまた新宿を彷徨う亡霊であると解釈してもいいだろう。上記の佐藤重臣の言葉を言い換えるならば、この映画は新宿の「^{ゲニウス・ロキ}地 霊」を映像化した作品であり、「^{ゲニウス・ロキ}地 霊」を形作る言霊（名著の言葉やセックス談義）や亡霊（唐十郎、田辺茂一、佐藤慶、横尾忠則など）をフィルムに納めた映画であると言えるのではないだろうか。

この映画のラストでは、新宿の交番に投石する若者たちのドキュメントが流れる。この時の撮影について大島は次のように語る――

これは一九六八年六月二十九日の花園神社に於ける「ふうてん大集会」とその流れが新宿駅東口交番に投石した事件の実写である。この「ふうてん大集会」を予告するポスターはほぼ一ヶ月も前から新宿周辺に出回っていて、二、三の週刊誌が記事にしたりしてかなりの期待を集めていたのだった。しかし当日になると午後七時ごろからふうてん達はぼつぼつ集まり始めたが一番多い時で百人に達したか達しない位で一時は物見高いマスコミ関係者の数の方が多いといったていたらく、主催者？ は遂に現われずそのうち雨が降り出して十時頃にはふうてんたちもマスコミ関係者たちもおおむね花園神社のスピーカーに追われて解散してしまったのだった。しかしこの集会には明らかに自覚的な意図があると推察していた私たちはその後も新宿駅東口に待機をつづけ（時にはやや扇動的に野次り）、交番への投石事件をキャッチしたのである。そ

¹¹⁵ 佐藤重臣「作品研究 新宿泥棒日記」、『アートシアター 65号』、日本アート・シアター・ギルド、1969年、8～9頁。

の後新宿に於ける群衆の「騒乱」は十・八から十・二一へとエスカレートして行くが、その最初の一石こそは実にこの六・二九のものなのであって、これこそは昭和二十七年以来十六年ぶりに新宿の交番に投じられた一石なのである。¹¹⁶

『新宿泥棒日記』が捉えたこの投石事件が、のちの 10・21 の騒乱の予兆であったと大島は述べている。1968 年 10 月 21 日に騒乱を起こすことになる若者たちのエネルギーの兆候が、すでに 4 ヶ月前の 6 月 29 日に新宿に姿を現していた。つまり、兆候が亡霊的に到来していたのだと考えられる。その意味において、彼らもまた、新宿の「^{グニウス・ロキ}地 霊」を構成する亡霊なのだとと言えるだろう。

そしてこの映画は、新宿に現れるこうした名も無き亡霊たちを主人公にした映画であるとも言える。横尾忠則は当時の撮影についてこう振り返る――

役者に素人を起用して、台本もろくになく、ハプニング的な要素を取り入れてドキュメンタリーとフィクションを一体化する。それが大島渚の方法でしたね。それで映画の話を聞くうちに、僕が主役ということにはなっているけれど、本当の主役は新宿だと思ったんですよ。新宿という都市を主役だと思ったら自分も気が楽じゃないですか。実際できあがった作品をみると、新宿でなければ成り立たない映画でした。だから、やはり新宿という都市とこの時代が主役だと実感しました。¹¹⁷

新宿という都市を主役にするとは、新宿の共同幻想＝「^{グニウス・ロキ}地 霊」を主役にすることとほとんど同義であると考えられる。プロの役者だけでなく、たまたま画面に映り込んだ通行人でさえも、新宿の「^{グニウス・ロキ}地 霊」であり、この映画の主役なのである。そしてこれこそまさしく、バフチンのいうカーニバル空間ではないだろうか。なぜなら、「カーニバルとは、フットライトもなければ役者と観客の区別もない見せ物」のことなのであり、「カーニバルでは全員が主役であり、全員がカーニバルという劇の登場人物である」からである。¹¹⁸「カーニバルは鑑賞するものでもないし、厳密に言って演ずるものでさえなく、生きられるものである」¹¹⁹——『新宿泥棒日記』とは、新宿の亡霊たちを映していると同時に、新宿で「生きられ」た亡霊たちのカーニバルをも捉えた映画であるといえるだろう。

¹¹⁶ 大島渚『新宿泥棒日記』のシナリオについて〔抄〕、『新宿泥棒日記』DVD 付録パンフレット、6～7 頁。

¹¹⁷ 「失われた新宿——新たな文化の創造に向けて」（横尾忠則へのインタビュー）、『あゝ新宿——スペクタクルとしての都市』、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、76～77 頁。

¹¹⁸ バフチン『ドストエフスキーの詩学』、248 頁。

¹¹⁹ バフチン『ドストエフスキーの詩学』、248 頁。

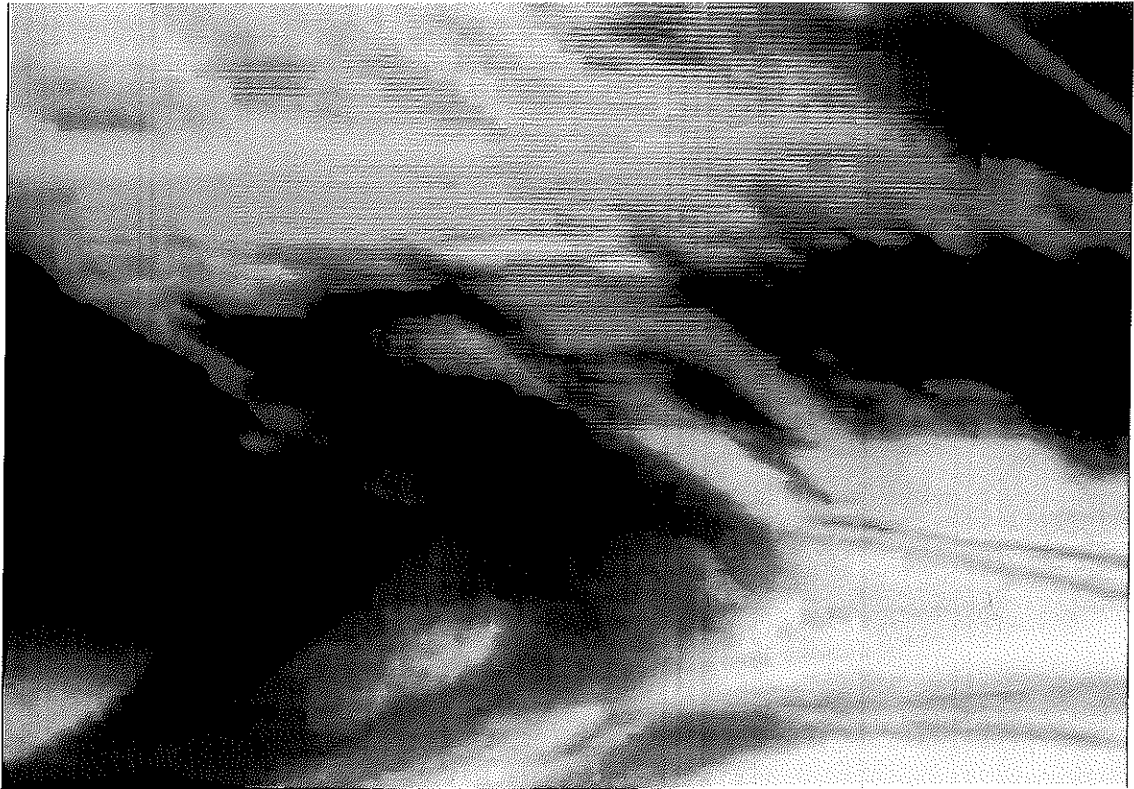
ここでこの節についてまとめよう。大島渚の『絞死刑』では、死刑場という隠された＝heimlichな空間に2人の亡霊が到来していた。1人は死刑執行後も生きていた死刑囚Rであり、もう1人は死刑場にいる人々による記憶の再現によって到来したRの「姉」である。2人はみな死刑執行人たちによって生み出された虚構の存在である。そして2人の虚構の亡霊たちは、死刑場というheimlichな空間を抜け出して、現実の街へと侵入する。映画の中における現実と虚構の交錯・脱臼がここで見られる。そしてこの虚実の脱臼は、『新宿泥棒日記』においてさらにスケールを大きくする。この映画の冒頭で時計を破壊したことで、時間は脱臼し、秩序が乱れ、過去や未来から亡霊が回帰できる余地が生まれた。そこへ状況劇場の劇団員たちを筆頭に、劇場に幽閉されていた亡霊たちが新宿の広場に現れ、虚構と現実の空間上の境界も脱臼することとなった。脱臼した新宿の時空間を彷徨う亡霊を撮るために、大島渚は新宿の「共同幻想者」たちをカメラに納める。それは新宿紀伊国屋書店の本や、飲み屋のセックス談義といった言霊のことであり、また唐十郎やその劇団員たち、横尾忠則、田辺茂一、大島組のメンバー、そして騒動を起こす若者や野次馬たちも、新宿の共同幻想＝「^{グニウス・ロキ}地霊」を構成する亡霊たちであると考えることができる。

3-3. 歪む亡霊、歓待される亡霊——『薔薇の葬列』

新宿のゲイ・バーで働くゲイ・ボーイのエディ（ピーター）を描いた松本俊夫監督のATG映画作品『薔薇の葬列』（1969年）もまた、虚実の入り混じった新宿の街を舞台にした作品である。主人公のエディは母親を殺し、父親と交わる。ソフォクレスのオイディプス劇における性をあべこべにしたストーリーとなっている。しかし、映画のプロットの構造は、まるでキュービズムの絵のようにバラバラに乱れており、物語に直接関係のない映像やサイケデリックな実験映像、出演者に向けて突然インタビューを始める映像などが散りばめられ、モンタージュされている。

その中の1つに、実験映像を撮影するヒッピーたちの作った映像がある。これは当時の新左翼たちの学生運動と思わしき記録映像をわざと歪めて撮影した映像である。（図⑬）ぐにゃぐにゃに歪められた新左翼の学生たちは、まるで実体化できていない妖怪のごとく映し出されている。未来における共産主義革命を夢見ながらも、未だ受肉化できていない亡霊のような存在として、新左翼たちを描いていると解釈することができる。

彼らもまた、マルクスが言うところの「共産主義という幽霊」なのであり、新宿という「無縁」の地を彷徨う亡霊たちの中の一つなのではないだろうか。彼らはヘルメットを被り、手ぬぐいやタオルなどで顔を隠し、時にはサングラスをかけて正体を隠している。我々からは彼らの正体がわからないが、彼らからは我々を眼差すことができる。彼らはこの「バイザー効果」を使うことで、自己の正体を亡霊的に隠しているのだと言えるだろう。

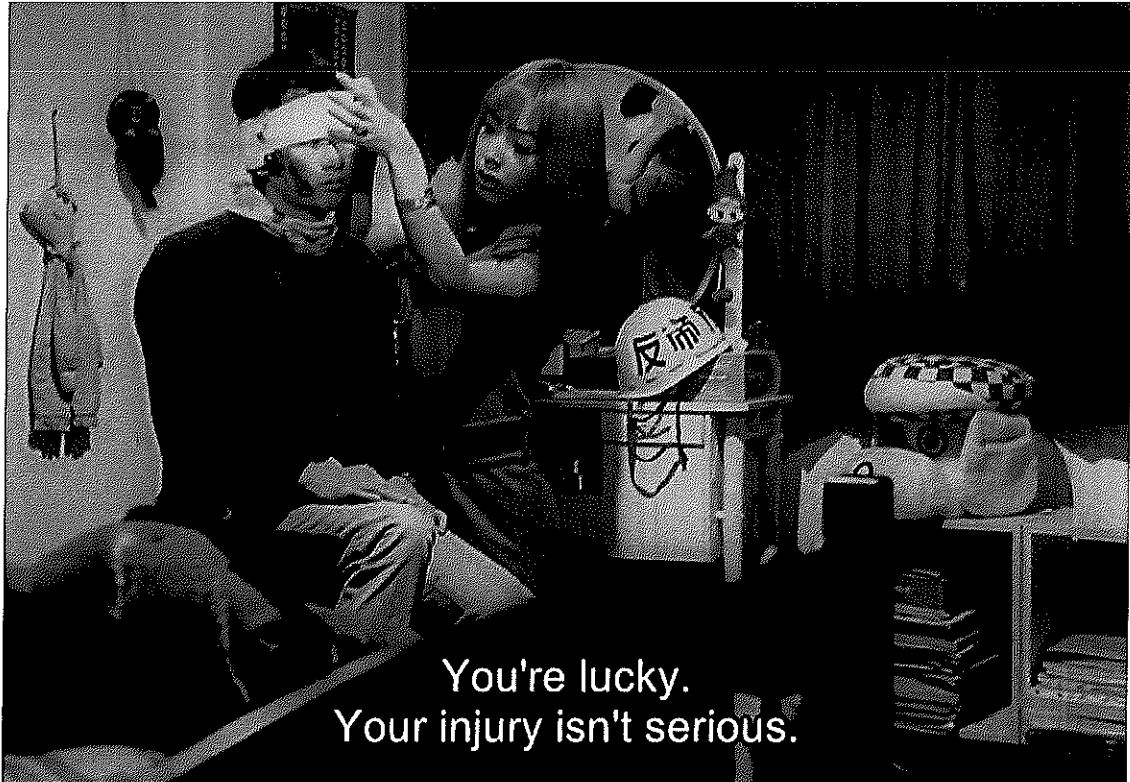


(図⑬) 歪む学生運動の映像

映画の物語の中でも新左翼たちは姿を現している。エディとその客が酔っ払いながら路上を歩いている横を、ゲバ棒を持った数人の新左翼が走っている。またエディがゲイ・バーに出勤する時、自宅のアパートの階段で1人の新左翼の学生が血だらけでうずくまっているのを発見する。エディはその男に話しかけ、自宅に招き怪我の手当をする。(図⑭) 警察に追われていた見知らぬ男を自宅に招いて匿うエディ。このシークエンスは、新左翼たちにとって新宿がアジールとして機能していたことを象徴するような場面であると言えるのではないだろうか。名前も知らぬ反国家権力的人間に避難所を与え、さらに自分の仕事に遅れてまでも男の世話をするエディは、法＝権利の枠組みを超えた歓待を行なっていると解釈することもできるだろう。

到来するまったく他者に、名前や代償を求めることなく、何の条件も求めることなく、自らの家を開放させること——デリダはこの不可能な歓待のことを「絶対的な歓待」と呼んだ。エディは、この不可能で絶対的な歓待を行ったかという点、必ずしもそうではないだろう。エディはうずくまる男を発見した時、反射的に「誰？そこにいるの」と尋ねてしまう。まったく他者である男の正体を問いただすという作業をしてしまうのである。そしてうずくまる男は「すみません、ポリに追われていたもので」と、自分の正体を明かすことになる。純粹に絶対的な歓待であるならば、こうした作業すらも行うことなしに、自分の固有なものを贈与しなければならない。しかし不意の訪問客、それも国家権力の打倒を目論み、暴力に加担している匿名の他者に対して、自分の貴重な時間を与えるエディは、通常の「条件付きの歓待」を超えた歓待

を行なっていると考えても良いのではないだろうか。そして新宿の街には、エディのように到来する他者をほとんど無条件で歓待する場＝アジールが偏在していたということは、1・2・1ですでに確認した通りである。¹²⁰



(図⑭) エディの部屋で怪我の手当てを受ける新左翼の学生

到来するまったく他者に自分の家を開放させるエディ。しかし、到来者に場を開いていたのはエディだけではなく、この映画の構造自体も、到来するものを無条件に受け入れる可能性を持っていると考えられないだろうか。キュービズムの絵のように脱構築されたこの映画には、実際あらゆる異質な他者が到来している。例えば、この映画のクライマックスでは、物語の流れを遮るかのように、淀川長治の映像が突如挿入される。(図⑮) 他にも、突然挿入される予告編の惹句のような文字、ゲイ・ボーイやマリファナ使用者への実際のインタビューなど、物語の進行を掻き乱す異質な要素が散見される。それらはまさに、新宿の街に突然現れて日常の風景を掻き乱すゼロ次元のゲリラ・パフォーマンス (図⑯) と同様に、映画にとって異質な存在であると言えるだろう。この意味において、この映画は「開かれた映画」であると言えるだろう。新宿という街があらゆる他者の到来を歓待していたように、この映画もまた、異質なものを飲み込み、接触させることのできるカーニヴァレスクな構造を備えていると解釈することができる。

¹²⁰ 1・1 で引用した葛井欣士郎の言葉「私はその日昂奮と衝撃のさめやらぬまま、劇場にかけ込んで来た大勢の若者たちと眠りなき夜をすごした。」からも、新宿のアジールの性格が読み取れるだろう。



(図⑤) クライマックスで突如挿入される淀川長治の解説映像



(図⑥) 新宿の日常風景を掻き乱すゼロ次元によるゲリラ・パフォーマンス

ここでこの節の議論をまとめる。『薔薇の葬列』には、新左翼たちによる学生運動の映像を激しく歪ませた実験的な映像が挿入されているが、それは新左翼の学生たちの亡霊性を表現しているのだと解釈できる。実際に彼らはヘルメットやマスクを被って自己の正体を隠す「バイザー効果」を備えた、まさに亡霊のような存在であると考えられる。そしてこの映画の主人公エディは、逃げ込んできた新左翼の学生を自分の部屋に置き、自分の貴重な時間を贈与する。このシークエンスは、アジールとしての新宿を象徴していると考えられる。そしてこの映画の構造自体もまた、到来する異質な他者に場を開いており、物語の流れを掻き乱す淀川長治の映像は、新宿の日常風景を掻き乱すゼロ次元のパフォーマンスと同様の働きをしていると解釈することができる。

3-4. スクリーンに侵入する亡霊——『心中天網島』

篠田正浩監督の ATG 映画作品『心中天網島』（1969 年）は近松門左衛門の人形浄瑠璃『心中天網島』を映画化した作品である。映画の登場人物はみな生身の人間であるにもかかわらず、画面の中を人形遣い＝黒子たちが縦横無尽に動き回る。彼らは登場人物たちに小道具を渡し、舞台のセットを交換する裏方の役目を果たすが（図⑩）、同時に登場人物たちを破滅へと手招きし、冷酷な眼差しで心中の手配をもする（図⑪）。彼らは登場人物たちの演技を手伝う補佐のような存在でありながら、同時に登場人物たちの運命を絶対的に司る死刑執行人のような存在でもあると言えるだろう。ドナルド・リチャーはこの黒子たちについてこのように述べている——

彼の人形遣いたち、黒装束、殆んど無表情の彼らは、ほかならぬ、容赦ない運命の似姿なのだ。いやむしろ、彼らも、我々と同様、この悲劇を、同情と共感をもって見ている。我々と同様、人情と義理の対立など、結局は、まやかしたと、彼らも言いたいのだ。人生はそんなに単純なものではないと。しかし彼らは、人形とは別な現実の中（我々の現実）の存在なのだから、それはできない——ただみつめねばならない。¹²¹

「みつめねばならない」——この眼差しは、ほとんど亡霊的な眼差しでもある。登場人物たちにとって黒子は不可視の存在であるが、黒子は登場人物たちを眼差している。この非対称的な関係は、まさに亡霊特有の「バイザー効果」である。実際に黒子たちは、顔に黒い頭巾を被っているので、バイザーを顔に被っている亡霊とほとんど同じ格好をしていると言えるだろう。

¹²¹ ドナルド・リチャー「篠田正浩の“心中天網島”」、青井陽治/ダン・ケニー訳、『アートシアター 68号』、日本アート・シアター・ギルド、1969年、17頁。



(図⑦) 物語の中を動き回る黒子たち



(図⑧) 心中のお膳立てをする黒子たち

この映画の主人公である紙屋治兵衛（中村吉右衛門）と曾根崎遊郭の女郎・小春（岩下志麻）は、俗世での義理人情のしがらみから逃れて心中に走る。しかし墓地での最期の情交の後、

彼らは俗世の義理が頭にちらつくので、自決用の刀でお互いの髪を下ろして出家の身となり、俗世間と縁を切る。墓地という此岸と彼岸の境界で、彼らは「無縁」の人となるのである。そして2人は、橋の上で妖しく手招く黒子に誘われて、河原へと向かう。(図⑱)



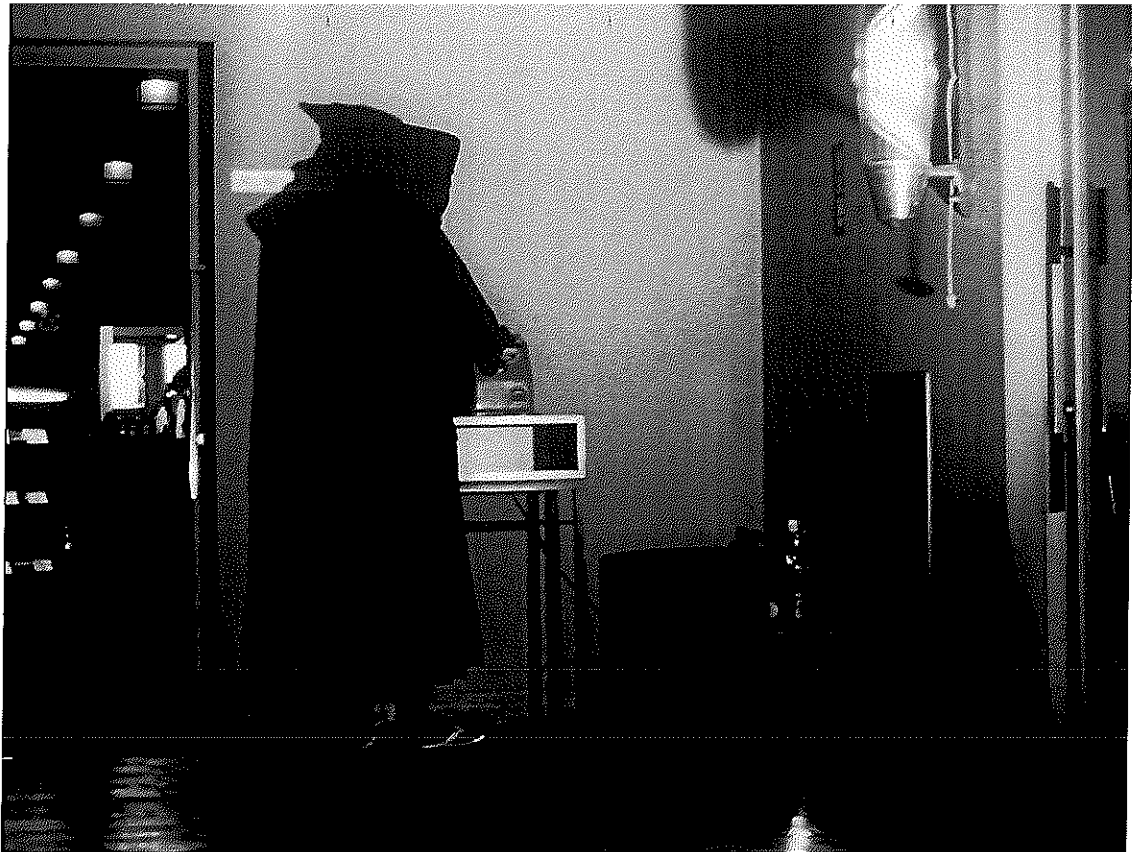
(図⑱) 橋の上で2人を手招く黒子

橋や河原という場所もまた、網野善彦によれば「無縁」の地である。橋や河原も、此岸と彼岸の境目にある場所であり、現世と幽世を繋ぐ空間であった。そのため、川は葬送の地としても機能しており、恐山の賽の河原や、インドのバラナシにあるガンジス川のほとりの火葬場「マニカルニカー・ガート」など、川を冥界への入り口と考える伝統は古今東西に見受けられる。中世日本では、屠殺業や芸能業などに従事する河原者や穢多童などが、河原に暮らしていたとされているが、葬送の地であるその地には、生者の他に死者の魂も宿っていると考えることができる。河原という「無縁」の地について、田中純は次のように述べる――

河原や中洲がとくに中世日本において極めつきの「無縁」の場であり、都市的なものを生成させる根源であったとすれば、それはそこが人為的な秩序を絶えず無化して再生し、御霊をはじめとした死者たちの霊が行き交う、カーニヴァル的な「合法的アナーキー」の場であったに違

河原とは、遍歴する芸能民や屠殺者、死者の魂が行き交うカーニバル空間なのである。そしてそのカーニバル空間を飄々と踊り渡る黒子とは、まさに芸能民であり、屠殺者＝死刑執行人であり、亡霊のような存在であると考えることができるだろう。彼らは頭巾というバイザーを被った亡霊の眼差しで、浮世の人々をみつめているのである。

では、この黒子たちは一体何者なのだろうか。どこから来て、どこへ行くのだろうか。そのヒントは、この映画の冒頭ですでに示されている。この映画は、人形浄瑠璃の舞台裏の記録映像から始まっている。監督の篠田正浩と脚本の富岡多恵子の電話のやりとりが音声で流れるなか、現実世界で忙しく準備を始める黒子たちの姿が画面に映し出される。(図②①) ここで彼らは、これから始まる恐ろしい心中の物語を着々と企て、共謀しているのである。



(図②①) 現実世界で準備を始める黒子

先ほど引用したドナルド・リチーの言葉——「彼らは、人形とは別な現実の中(我々の現実)の存在」という言葉からもわかるように、黒子たちは我々の世界にいる存在なのであり、映画を観ている観客側の世界にいる存在なのである。つまり、彼らは観客の世界から物語世界の中

122 田中純『都市の詩学』、321 頁。

に忍び込んだ存在なのだと考えられる。もちろん、ここでの観客の世界とは、当時この映画が上映されていた新宿文化劇場の中のことを意味しており、黒子たちは新宿文化劇場から物語世界に侵入しているのだと考えることができる。そして新宿文化劇場には亡霊が宿っていたと考えるならば、この黒子という亡霊的な存在は、新宿文化劇場に宿っていた亡霊のことを指していると考えられるのではないだろうか。プロレタリアートの幽霊たちや、状況劇場の亡霊たち、新左翼という亡霊たちが、新宿の街でゲリラ的に市街劇を企てたり、テロや騒乱を共謀したりしたように、この黒子たちもまた、恐ろしい心中劇を共謀する亡霊なのだと考えることもできるだろう。その意味において『心中天網島』という映画は、新宿文化劇場に集う亡霊たちによって企てられた悲劇なのであり、新宿の街で起きた1つの事件なのだと解釈することができる。

この節での議論を最後にまとめよう。『心中天網島』に登場する黒子たちは、登場人物たちの運命を絶対的に司る死刑執行人であると同時に、頭巾を被って登場人物たちを眼差す亡霊的な存在でもあった。主演の男女2人は墓地や河原、橋という「無縁」の地で俗世と縁を切り、心中に走るが、2人の死を冷酷に見守る黒子は、まさに「無縁」の地を横行する芸能民であり、屠殺者であり、亡霊のような存在であった。またこの黒子たちは、現実世界からやって来た存在であることが映画の冒頭で確認できる。現実世界とは、新宿文化劇場の内部の世界のことでもあるため、新宿文化劇場の亡霊たちが黒子となって物語世界のなかに侵入していると解釈することもできる。

3-5. 革命家の亡霊たち——『戒厳令』、『エロス+虐殺』、『煉獄エロイカ』

映画評論家の品田雄吉は、吉田喜重の映画に流れる時間の感覚についてこのように語っている——

これはぼくひとりの感じかもしれないし、それはそれでもいいと思っているのだが、ぼくは、吉田喜重の映画にいつも“停止した時間”を感じるのである。つまり、彼の映像は、本質的にある瞬間あるいは刹那といったものが心理的に拡大されたもので、それは時間の進行という感覚をもたない。たとえば、「戒厳令」の冒頭シーンは、朝日平吾による安田善次郎暗殺だが、この場面は、朝日平吾が安田善次郎のほうに進んでいって刺すという行為を描写しているのに、そこには、ある静止した白日夢のような空間はあるけれども、行為にともなう時間は存在していないように感じられる。朝日平吾が「いち、にい、さん、しい……」と、つぶやくように数をかぞえるのも、宇宙ロケットが発射されときの秒読みとはまったく異質のもののようにぼくには思われたのだった。ぼく流にいうと、宇宙ロケット発射の秒読みには、時間と空間のなかにロケットがおどり出ていくまえのエネルギーの昂揚と緊迫が感じられる。が、朝日平吾の「いち、にい……」には、そういうものはなくて、それは時間を停めるための呪文のように感

じられるのである。¹²³

朝日平吾（辻萬長）のつぶやきが時間を停めるための呪文であるならば、北一輝（三國連太郎）の唱える法華経もまた、時間を停止させ、戒厳令を敷き、革命を起こすチャンスを穿つための呪文であると言えるだろう。『新宿泥棒日記』の冒頭で時計が破壊されたように、革命の瞬間とは、時間が停止し、脱^{out of joint}臼する瞬間でもあるのだ。

品田は、「戒厳令」の敷かれた時間のことを、「時間も空間もひたと静止した厳粛な無限の瞬間」と呼び、吉田喜重のすべての作品には、こうした「戒厳令」の時間が敷かれてあると述べている。¹²⁴『エロス+虐殺』（1969年）も、『煉獄エロイカ』（1970年）も、時間が静止し、脱臼した瞬間の映画なのであり、過去や未来から革命家の亡霊たちが到来する瞬間を捉えた映画なのだとと言えるだろう。

大杉栄（細川俊之）、伊藤野枝（岡田茉莉子）、神近市子（劇中での名前は正岡逸子（楠侑子））の3人による日陰茶屋事件を描いた吉田喜重監督のATG映画作品『エロス+虐殺』は、大正時代と昭和40年代という2つの異なる時間を交錯させた物語となっている。1923年の関東大震災の直後、甘粕憲兵大尉によって虐殺されたはずの伊藤野枝が、1969年の新宿駅西口広場に姿を現し、女学生と対話を始めているのが映画では確認できる。（図②）死んだはずの伊藤が亡霊となって新宿の街に出没している。この映画もまた、時間の蝶番が外れた街として新宿を捉え、そこに革命家の亡霊を解放させているのが理解できる。大正時代のアナキストたちと昭和40年代の若者たちは、両者とも「政治的解放」と「性の解放」を夢見る亡霊と化して新宿の地に集結しているのである。片岡啓治は、この映画の時間についてこのように述べる――

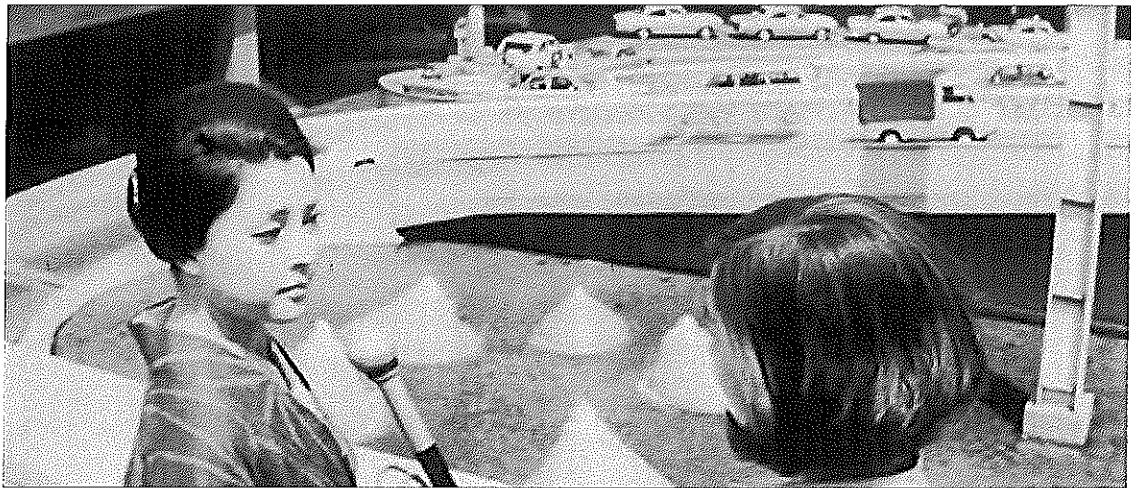
《解放の国》は、おそるべき未知というべきであろうか。だが、それは未来にまたがると同時に、脚下によこたわる。なぜなら、人間は己れのしらないものを現実化することはできないからである。大杉栄は、未来にかかわるその時間が、今、現在に発していることをみた。いつかの明日ではなく、今、現在に、というべきであろう。おそらくその時、時間は縦につながる1本の直線であることをやめ、過去と未来の重層する時間として現在があらわれる、というめくるめく体験を人はしなければならない。それは秩序の時間の外で反現実をみることであり、そのことのゆえに、それは解放の時の体験でありうる。そしてまた、無時間の快樂の。¹²⁵

¹²³ 品田雄吉「作品研究 戒厳令」、『アートシアター 102号』、日本アート・シアター・ギルド、1973年、5頁。

¹²⁴ 品田「作品研究 戒厳令」、6頁。

¹²⁵ 片岡啓治「エロス+アナキズム」、『アートシアター 75号』、日本アート・シアター・ギルド、1970年、23頁。

過去と未来の重層する時間としての現在においては、未来にまたがっているはずの《解放の国》が、すでに脚下によこたわっている。未来に起こる出来事の兆候が、現在に亡霊的に回帰しているのだと考えてもよいだろう。そして新宿とは、まさに過去と未来の重層する街なのである。過去からやってきた無政府主義者の亡霊と、昭和 40 年代を生きる若者たちは、ともに未来における「解放」の兆候を脚下に提げながら、「無時間の快楽」の瞬間を新宿の地で体験しているのだと考えることができる。



(図②) 1969 年の新宿駅西口広場に登場する伊藤野枝 (岡田茉莉子)

吉田喜重は次回作の『煉獄エロイカ』でも、異なる時間軸の交錯を描いている。映画の中には 1952 年、1970 年、1980 年の 3 つの時代における革命家たちが登場しており、彼らは時空を超えて対話し合う。

黒井千次はこの作品の時間について、「作品の中に出て来る三つの時間 1952 年、1970 年 (代)、1980 年 (代) という時間は、本当は数字の少ない方から順々にたぐられていく時間なのではなく、いわば一種の円環を形成していると思われる」¹²⁶と述べ、「この作品の持っている時間の重層性と円環性が、その受けとめられ方によってこの「煉獄」への参加の仕方に実に多くの自由を与えている」¹²⁷と指摘する。勅使河原宏の『おとし穴』でも確認したように、「煉獄」とは死者の靈魂が当て所なく彷徨う空間のことである。そしてその空間は、黒井によると、過去・現在・未来のあらゆる時間からでも入ることができるのだという――

ここでは過去は閉鎖された時間ではなく、めめめめと現在にむけて触手をのばしてくる生物なのであり、それが生きているものである以上、又軟体動物のように未来にむけて身をくねらせ

¹²⁶ 黒井千次「『煉獄エロイカ』の時間」、『アートシアター 80 号』、日本アート・シアター・ギルド、1970 年、29 頁。

¹²⁷ 黒井「『煉獄エロイカ』の時間」、28 頁。

ていくのは当然であるに違いない。128

過去が、まるで妖怪のように濡れた触手をのばして現在へと回帰してくる。煉獄という空間は、死者たちの霊魂の他にも、過去や未来からやってくる妖怪たちの触手が蠢いているのだと考えられる。

そしてこの煉獄の地も、新宿と無縁ではない。1952年の細胞会議の様子では、「M大使」誘拐の計画を中止するよう話し合っている。組織内部にスパイが入り込んでいたためである。計画を中止させるただ1つの方法は、新宿駅で受け渡される「アレ」（＝武器）の受け渡しを阻止することだと述べる——「4時に襲撃犯がアレを受け取る。新宿駅の3番線ホームだ。受け渡しが行われなければ、計画は遂行できない。」(図②)



(図②) 新宿駅の3番線ホームで「アレ」が受け渡される。

結局武器の中継を阻止することができず、計画は遂行されてしまい、襲撃犯は「犬死」してしまう。そしてこれとほとんど同じ計画を立てた1970年のテロ・グループたちも、同じく失敗に終わる。めめめめと濡れた過去の妖怪たちが、現在＝1970年にもその触手をのばしているのである。『ルイ・ボナパルトのブリュメール18日』と同様、過去の亡霊たちが現在に回帰して

128 黒井「『煉獄エロイカ』の時間」、29頁。

いると言ってもよいだろう。そしてこの亡霊たちが姿を現していたのは、やはり新宿駅であったということが、この映画からも理解することができる。

ここでこの節をまとめよう。品田雄吉が述べるように、吉田喜重の多くの映画には、時間の流れが停止している。『戒厳令』では、朝日平吾や北一輝が時間を停める呪文を唱えることで、革命の瞬間を穿とうとしていた。革命の瞬間とは、時間が^{out of joint}脱臼する瞬間なのだということが、ここから理解できる。そしてシェイクスピアの『ハムレット』でもそうであったように、^{out of joint}脱臼した時間には亡霊が回帰する。『エロス+虐殺』では、伊藤野枝の亡霊が1969年の新宿西口広場に出没していた。新宿の街は、過去の亡霊たちと未来における《解放の国》の兆候が同時に横たわっており、過去と未来の重層した時間が流れていることがここから理解できた。そして『煉獄エロイカ』もまた、過去・現在・未来の重層した時間を描いていた。そこでは過去におけるテロルの失敗が、現在でも亡霊的に反復されているのが確認できた。そして彼らのテロルの舞台となっていたのが、またしても新宿の街であり、ここでも革命家の亡霊たちは新宿に出没していることが確認できた。

3・6. 反復する亡霊たち——『修羅』

松本俊夫監督の2作目のATG映画作品『修羅』（1970年）にも、複数の亡霊たちが姿を現している。4代目鶴屋南北の『盟三五大切』が原作になっているこの映画の終盤には、源五兵衛（中村嘉葎雄）の殺した人々が、墓地＝「無縁」の地に現れ、源五兵衛を手招くショットが流れる。（図⑨）彼らは幽霊のように半透明になって源五兵衛を眼差しているのがわかる。



(図③) 源五兵衛を手招く幽霊たち

評論家の芝山幹郎は、『修羅』で描かれる残虐な世界を、当時の時代背景と結びあわせてこのように語っている――

映画関係者に限らず、あの頃は寝返りや裏切り、闇討ちなどが学生や芸術家同士の間でも日常茶飯事になっていました。だからこの5、6年後に『仁義なき戦い』が出てくるのはある種の必然なんです。松本さんが『修羅』で四代目の鶴屋南北、「大南北」といわれたあの人の世界が、ものすごくリアルに感じられたというのが一方であったろうけど、同時に今おっしゃったような、時代に顕著な、裏切りや寝返りの特性みたいなものを、あの鶴屋南北の世界に託してみたいという思いがあったんでしょうね。¹²⁹

70年安保闘争に挫折した新左翼たちは、次第に熾烈な内ゲバへと闘争の矛先を変える。裏切りや寝返りを総括するという名目で当時繰り広げられた集団リンチは、連合赤軍の山岳ベース事件やあさま荘事件に代表されるように、多くの死者を出すことになった。松本俊夫の『修羅』

¹²⁹ 「第Ⅲ部 劇映画をめぐるダイアログ 芝山幹郎×筒井武文」(芝山幹郎へのインタビュー)、『映像の発見＝松本俊夫の時代』パンフレット、2017年、63頁。

が、その陰惨な世界を表現しているとするならば、この作品に登場する亡霊たちは、リンチによって殺された当時の革命戦士たちの亡霊と考えることもできるのである。

この作品で特徴的なことの1つに、同じシーンが何度も反復される演出が挙げられる。ラスト・シーンで、妻と子供が源五兵衛に殺されたのを知って自害する三五郎（唐十郎）が、桶を破壊する動作が、違う角度から5回連続してモンタージュされている。（図④）



（図④）同じ動作が5回連続して反復される。

不気味さを通り越して、ほとんど滑稽に見えてしまうこの演出。2-1-3 で言及した、反復されるものは滑稽に見えるというベルクソンの議論をここに持ち出してもよいと考えられるが、同時にこの反復にこそ、亡霊が宿っていると考えられるのではないだろうか。映画批評

家の宮代大嗣は『修羅』にみられる反復についてこのように述べている――

闇の中に吸い込まれていくこの鐘の音は、邪念を払うための響きなのか、それとも消えない邪念だけを木霊のように放つための響きなのか。(中略) この張り詰めた静けさの音を聞くことが『修羅』(英題は『*Demons*』。複数形!) そのものであることを作品の冒頭で告げているかのようだ。つまり『修羅』は闇や無、沈黙の反復の中に、修羅／悪魔を観客が聞く、修羅／悪魔を観客が主体的に発見してしまう映画なのだ。(中略) もっとも大事なのは、こうした反復や闇のズラし方によって導かれるのが、「見る」ことというよりも、むしろ「見た」ことによる記憶の増大であることだろう。そして何を「見た」か、という入れ子状のヴァリエーションこそ、松本作品が提示するテーゼである。¹³⁰ (太字は筆者)

2-1-3 でも議論したように、亡霊とは「^{スペクトル}周波数＝^{フリークエンス}頻度」のことであった。この映画は、映像を反復させることで「記憶の増大」をはかり、亡霊たちの回帰を促していると考えられるだろう。そして、その亡霊とは、同志に裏切られ、寝返られた当時の人々の怨念であると解釈することができる。新宿文化劇場に集まった裏切り者／裏切られた者の記憶や怨念を、この映画は反復によって増大させ、スクリーンに照射していたと考えられるだろう。

3-7. 亡霊たちの放たれる都市――『書を捨てよ町へ出よう』、『田園に死す』

寺山修司監督の ATG 映画作品である『書を捨てよ町へ出よう』(1971 年)と『田園に死す』(1974 年)もまた、映画の中の世界と外の世界との境界がまどろんだ、虚実が交錯した作品である。

『書を捨てよ町へ出よう』の冒頭のシークエンスでは、闇の中から青年(佐々木英明)が観客に向かって話しかける。「そっちとこっちが違うのは、そっちは場内が禁煙になってるだろ。だけどこっちは自由なんだよな」――この青年は青森訛りで観客に話しかけることで、スクリーンの中と外とが隔たっていることを意識化させる。そして彼は我々をさらに挑発する――

まあ、映画館の暗闇の中でカッコよく墮落しようなんて思ってるんだったら、そんな行儀よく座ってたってダメだよ。ほら、隣の席にちょっと手をのばしてごらんよ。ちょっとな。膝なんかさ、こう撫でてみてさ。それで失敗したって誰もあんたの名前なんか知らないしさ。誰も俺の名前なんか知らない。

¹³⁰ 宮代大嗣「修羅 記憶／記録の増大」、『映像の発見＝松本俊夫の時代』パンフレット、135 頁。

「誰も俺の名前なんか知らない」——無名の男＝「無縁」の男が、我々に痴漢をするよう扇動する。スクリーンの中と外を異化させておきながら、スクリーンの外の世界にこの男は介入するのである。また、この映画のラストでも、この男はスクリーンの外の人に指示を出す——「明かりつけてください」。牛田あや美によると、公開当時はここで映画館の明かりもついたとされている。¹³¹

そこには登場人物同様に、映画館にいる観客も明かりの中にいる。主人公は「これで映画は終わりだ」と言い、本名（佐々木英明）を名乗ることによって、劇映画と観客の安定した了解関係を崩壊させる場面として機能している。ここでは映画の物語世界、映画用語でいうと「ディエジェシス」とそうでない世界、つまり観客のいる外の世界「非ディエジェシス」はつながっていることを具体化した場面でもある。¹³²

映画の物語世界と観客のいる外の世界がつながっている。これは『書を捨てよ町へ出よう』以外にも、『薔薇の葬列』のインタビュー・シーンや『心中天網島』の冒頭の記録映像のシーンでも確認することができた。他にも、『絞死刑』のラストでは、監督の大島渚が我々に対して話しかけている。また『エロス+虐殺』でも、ラストに「明かりをつけてください」と現実世界に向かって指示する。その他のATG映画では、今村昌平の『人間蒸発』（1967年）のラストにおけるセットの崩壊や、新藤兼人の『讃歌』（1972年）における口から血を出した新藤本人の出演なども、これと同様の異化効果であると考えられる。牛田あや美はこうした異化効果を「参加」という言葉で考察している——

物語の中へ知らず知らずのうちに「同化」していく「参加」ではない。意識的に「参加」している作品である。これは（中略）「新宿」の文化現象に通じている。歌声喫茶やフォーク集会、ハプニング、演劇などは、観客「参加」型のものが多い。さらにこの時期は「70年安保」に向かっていったこともあり、学生運動や市民運動に「参加」することがあった。映画作品は新宿で行われていた文化現象や運動とは違い、今、現在「参加」すべきものではなく、すでに撮影は終わってしまっているものである。そこには、「参加」することへの実感はない。しかしながら、映画でさえも苦心しながら観客に「参加」の雰囲気を感じさせるようなつくり方をしたということは、ATG映画が、当時の新宿の文化現象のなかにいた証明にもなる。¹³³

¹³¹ 牛田『ATG映画+新宿』、175頁。

¹³² 牛田『ATG映画+新宿』、175頁。

¹³³ 牛田『ATG映画+新宿』、181頁。

物語世界は虚構の世界であるという暗黙の了解を「異化」させ、ディエジェシスと非ディエジェシスの安定した関係を破壊させること——これも両者の世界の関係の脱臼^{out of joint}であり、脱構築であるとするならば、観客の「参加」、すなわちあらゆる他者の到来を可能にしていると解釈できるのではないだろうか。

寺山の『書を捨てよ町へ出よう』もまた、松本俊夫の『薔薇の葬列』と同様、あらゆる他者の到来を可能にした、混沌としたプロットとなっている。「新宿区戸塚一丁目三十三の九」の「家畜小屋」に住む主人公の物語を中心に、物語とは直接関係のない映像が次々と展開される。歩行者天国で始まるゲリラ・パフォーマンス、マリファナを喫む男と女、巨大なペニス型サンドバックを道に吊るす少女、パートナーを募集する中年男のビデオ・メッセージ、巨大な高倉健の看板の下で歌う同性愛者たち、セーラー服を脱ぎ上半身を露わにする少女たち、どもりの青年の独白……。物語の単一な流れに回収されることのないあらゆる映像が、決して1つに統合されることなく、スクリーンに到来している。

しかし、これらが到来している場所は、決してスクリーンの中だけに限らないだろう。スクリーンの中の世界と外の世界との境界が揺らいだこの映画に登場しているあらゆる他者たちは、積極的に外へと出たがっている。それは、映画の冒頭で青年（佐々木英明）が観客に向かって話しかけ、スクリーンの外の世界へとみ出していたことから理解できる。「書を捨てよ町へ出よう」という言葉からもわかる通り、この映画に登場するあらゆるモノは、書物の中や映画館の中、家の中や地縁の中といった heimlich な空間を抜け出し、「町」へと疾走したがっているのである。では、「町へ出よう」としているモノ、それは一体何なのだろうか。1つは、この映画の主人公といった若者たちや家出少年少女たちのことを指していると言えるだろう。そしてもう1つ見逃してはならないのは、街に書き込まれる幾多の言葉たち、すなわち投げ捨てられた書物の中にあつた^{エクリチュール}「文」字のことも指していると考えられるのではないだろうか。

「町は開かれた書物である。書くべき余白が無限にある」——映画の終盤に、1人の青年が街頭の壁にこの言葉を書いている。(図⑤)「70 年安保」の新左翼たちは、町のいたるところに政治的スローガンや扇動的なメッセージなどを「ゲバ文字」で書きなぐっていたが、寺山修司の映画に出てくる落書きは、ほとんどが古今東西の著作から引用された言葉である。「ほかのひとの心臓は胸にあるのだろうが、おれの体じゃどこもかしこも心臓ばかり。いたるところで汽笛を鳴らす ウラジミール・マヤコフスキー」、「自由の敵に自由を許すな」、「苦しみは変わらない。変るのは希望だけだ マルロー」、「ここがロドスだ、ここで跳べ」、「もしも世界の終わりが明日だとしてもぼくは林檎の種子をまくだろう ゲオルギウ」……。これらの言葉もまた、heimlich な書物の中から街へと亡霊的に抜け出てきた言霊であろう。しかし同時に、街に解き放たれたこれらの^{エクリチュール}「文」字こそが、あらゆる他者を街の中へ、つまり外部の世界へと誘い込んで

いると考えることもできるのではないだろうか。デリダは、^{エクリチュール}「文」字が備えているこの魅惑的な力、すなわち人を外部へと誘惑する力について、プラトンの『パイドロス』で言及されている「パルマコン (pharmakon)」という言葉¹³⁴に触れながら次のように議論している――

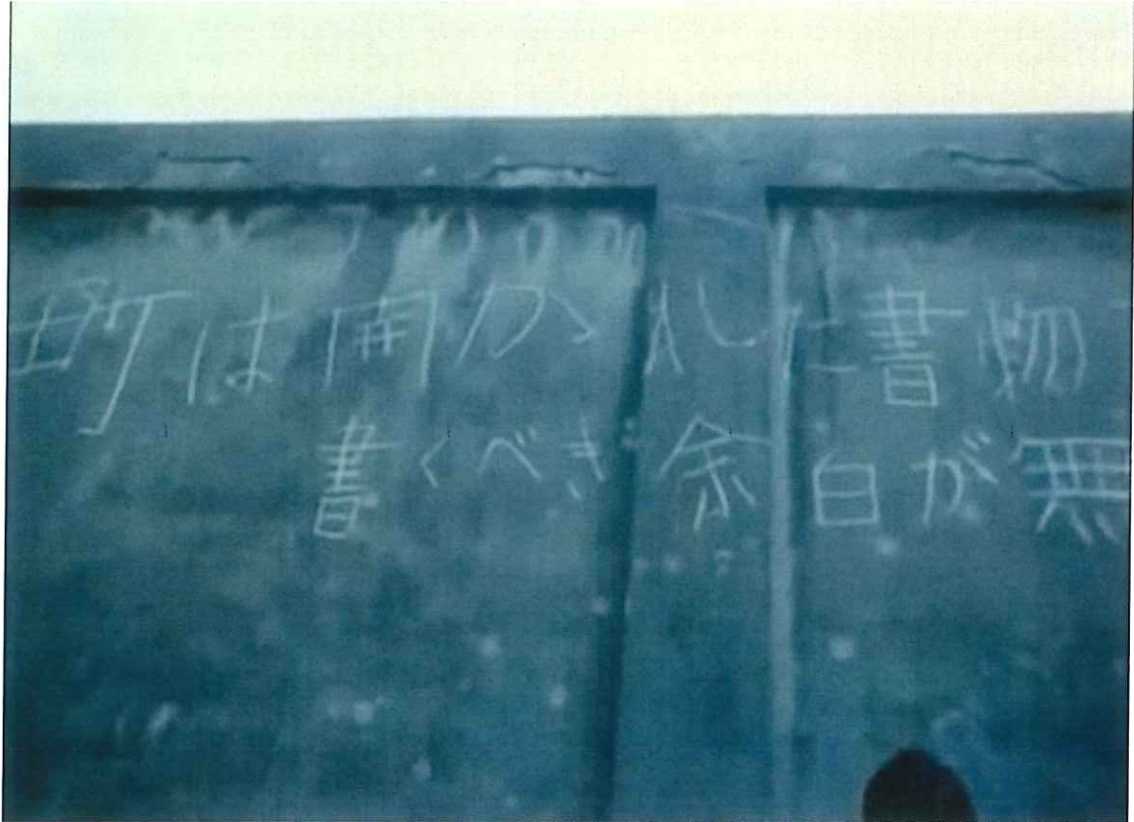
パルマケイアー (Pharmakeia) は、pharmakon、薬物――すなわち治療薬かつ／あるいは毒薬――の処方の意味する普通名詞でもある。(中略) ソクラテスは、パイドロスが携えてきた書かれたテキストを一種の薬物 (pharmakon) に喩える、治療薬であると同時に毒薬でもあるこのパルマコン、この「医薬」、この媚薬は、その両義性全体をもって、この言説の本体のなかにすでに忍び込んでいる。この魔力、この魅惑する力、この呪縛する力は――代わるがわる、あるいは同時に――有益でもあり有害でもありうる。(中略) パルマコンは誘惑によって作用し、一般的な法と道 (それらが自然なものであれ慣習的なものであれ) の外へと連れ出す。ここではソクラテスが彼固有の場といつもの道のりから連れ出される。いつもならソクラテスは街の内部につねに留まっていた。エクリチュールの紙束は一種のパルマコンとして作用し、それは、かつて決して都市から出ようとしなかった人間、たとえ最後の瞬間にドクニンジンから逃れるためであっても都市から出ようとはしなかった人間を、都市の外へと押しやるあるいは誘い出すのである。エクリチュールの紙束はソクラテスを自己の外に連れ出し、本来的な意味で^{エグゾード}出国 [道の外] であるような道へ彼を引っ張っていく。¹³⁵ (太字はデリダ)

エクリチュール＝パルマコンの魔力は、ソクラテスを外部へと連れ出す。そして『書を捨てよ町へ出よう』に登場する名言の落書きもまた、人を外部＝街へといざなうパルマケイアー＝魔術の役目を果たしていると解釈できるだろう。

134 『パイドロス』の中でソクラテスは、パルマコンによって街の外へと連れ出されているのが読み取れる――「パイドロス　そして――驚いたお方よ！　――あなたのほうは、これはまた申し分なく風変わりな人だということがわかりますよ。なぜって、ほんとうにいまのお言葉のとおり、あなたは、案内人に連れられて歩いているよそ者にそっくりで、この土地の人間にはみえないのですから。つまりそれほど、あなたはアテナイの町から出ない――国境の外へ旅をすることもなさらないし、それにこの様子では、どうやら城壁から外へ出ることさえぜんぜんなさらないようですね。　ソクラテス　いや、よき友よ、どうかぼくの気持ちをわかってくれたまえ。ぼくはものを学びたくてたまらぬ男なのだ。ところが、土地や樹木は、ぼくに何も教えてくれようとはしないが、町の人たちは何かを教えてくれる、というわけなのだ。とはいっても、どうやら君は、ぼくを外へ連れ出す秘訣を発見したようだね。なぜなら、ちょうど飢えた家畜を引き立てる人たちが、葉のついた枝とか何かの果実とかを鼻先で振ってみせながら連れて行く、あれと同じやり方で、書物の中の話はぼくの目の前に差し出していけば、君は、アッティカ中はおろか、どこでも君の思いのままのところへ、ぼくを引きまわすことができそうではないか。」(プラトン『パイドロス』、藤沢令夫訳、岩波文庫、1967年、17～18頁。強調は筆者。) ここで強調した、「どうやら君は、ぼくを外へ連れ出す秘訣を発見したようだね」という文章の中にある「秘訣」という言葉は、原文では「pharmakon」となっており、まさしくパルマコン (=パイドロスが差し出す書物の中の話) によってソクラテスは外へと連れ出されているのがわかる。

135 ジャック・デリダ「プラトンのパルマケイアー」、『散種』、藤本一勇・立花史・郷原佳以訳、法政大学出版局、2013年、104～105頁。

そして、寺山の魔術によって街へと連れ出されているのは、生きている人間に限らない。次に、人間だけでなく、異人たちや神霊、妖怪、亡霊たちでさえも、街に解き放されている様子を、寺山の次回作『田園に死す』で確認していくことにする。



(図②)「町は開かれた書物である。書くべき余白が無限にある」

『田園に死す』で描かれていた恐山の賽の河原もまた、葬送の地であり、此岸と彼岸の境目であった。主人公の少年は、恐山のイタコに死んだ父親の霊を降ろさせ会話をする。また新高恵子扮する女は、呪われた父無し子を川に流し、間引きをする。そして、主人公と駆け落ちを約束したはずの女（八千草薫）が、別の男（原田芳雄）と恐山にある小屋で心中する。川や河原とは、冥界への入り口であり、「無縁」の地であることが、この映画から理解することができる。実際に恐山には「三途川」と呼ばれる川があり、劇中ではそこに架かる太鼓橋を渡る白塗りをした老人の一行が映し出されるが、彼らはまさに冥界へとガイド付きで向かう死者たちの群れであると解釈することができるだろう。¹³⁶ (図②)

¹³⁶ 白塗りをした者もまた、自己の正体を隠す「バイザー効果」を持った亡霊のような存在であると言える。現代の「私」を演じる菅貫太郎は素顔のままだが、彼の記憶の中の存在たち（少年時代の「私」や母親、恐山の村人たち）が白塗りなのは、彼/彼女らがあくまでも主人公の記憶の中の存在なのであり、その意味で彼/彼女らは亡霊であるからだと言える。



(図26) 恐山に実在する「三途川」に架かる太鼓橋を渡る白塗りをした老人たち

そしてこの「無縁」の地には、遍歴する芸能民や、異形の者たちが跋扈していた。恐山にやってきたサーカス団には、空気女や大男、一寸法師、せむしの女、蛇を操る女などの団員がいた。また賽の河原を踊る謎の女もいた。(図27) 彼/彼女らは、「無縁」の地を彷徨う「無縁」の人となって、河原というカーニバル空間を踊り歩いているのが確認できる。

しかし同時に恐山の麓にある村は、主人公にとっては地縁の場所でもある。妖怪のようにしがみつく母親をなぎ払いながら、主人公は家出しようとする場面が描かれている。主人公はこの地縁と縁を切りたがっているのである。彼は母親に叱られると、すぐ恐山へと出かけ、父親の霊に会いに行く。「叱られると、すぐ父ちゃんに告げ口しに行くんだから。いつからあんな子になったのかしら。」と母は嘆く。彼は地縁から離れ、恐山という「無縁」の地に逃げ込む。そして家出をすることで、新宿というもう1つの「無縁」の地にも足を運ぶこととなるのである。彼はいつも、「無縁」の地に思いを馳せていると解釈することができる。

主人公にとって恐山そのものは「無縁」の地であったが、恐山の麓にある村は忌まわしき地縁なのであり、サーカス団や異形の人といった「無縁」の人々は、あくまでも村の中ではなくその周縁にいたということを留意しておく必要があるだろう。



(図②) 賽の河原で踊る謎の女

そしてこの映画のラスト、現代の私が故郷の恐山に帰り、数年ぶりに母親と実家で食事をするシーンでは、突然実家の壁が崩壊し、新宿駅東口前の景色が広がる。(図③) 恐山の麓の村にいた人々が、新宿の街に解き放たれて行くのが背後に確認できる。映画評論家の斎藤正治はこのラスト・シーンについてこのように述べる――

「東京都・恐山」などという地名は存在しない。恐山は青森県下北郡にある霊所だったはずだ。しかし「私」はラスト・シーンでそう言い、20年前の過去を演じた人物たちは、いまの東京都新宿駅前を、劇から解放されて散っていった。/〈実際に起こらなかったことも歴史の一部である〉とする寺山修司にしてみれば、実際に存在しない場所も、地名なのである。/母親を殺そうとしている「私」が生家をたずね、殺しかねて母親と日常的にメシを食っている生家の向こうに、東京があった。/「東京都・恐山」。/恐山は試写室のドアの外にも、サーカス小屋の幕の内側にも、生家の畳の下にあったように存在する。幻想の恐山である。「私」の観念のなかに、いつもつきまとい離れない恐山幻想は、シミのように付着する幼時の記憶でもある。¹³⁷

¹³⁷ 斎藤正治「作品研究 田園に死す」、『アートシアター 113号』、日本アート・シアター・ギルド、1974年、6頁。

シミのように付着する幼時の記憶、地縁の人々の記憶が、新宿という「無縁」の地に解放されて散っていく。幼時の記憶という自分に馴染みのあるもの——heimlich に、秘密に、隠されていたものが、新宿の地に「不気味に」(unheimlich) 回帰しているのである。新宿の街に散っていった主人公の記憶は、まさに亡霊なのであり、時空を超えてやってきた再来霊 (revenant) なのだと考えられる。そして新宿の街こそは、そうした過去の記憶が亡霊的に回帰することのできる場所なのだと考えられるのではないだろうか。



(図28)『田園に死す』のラスト・シーン。恐山の実家は崩壊し、新宿駅東口前の景色が広がる。

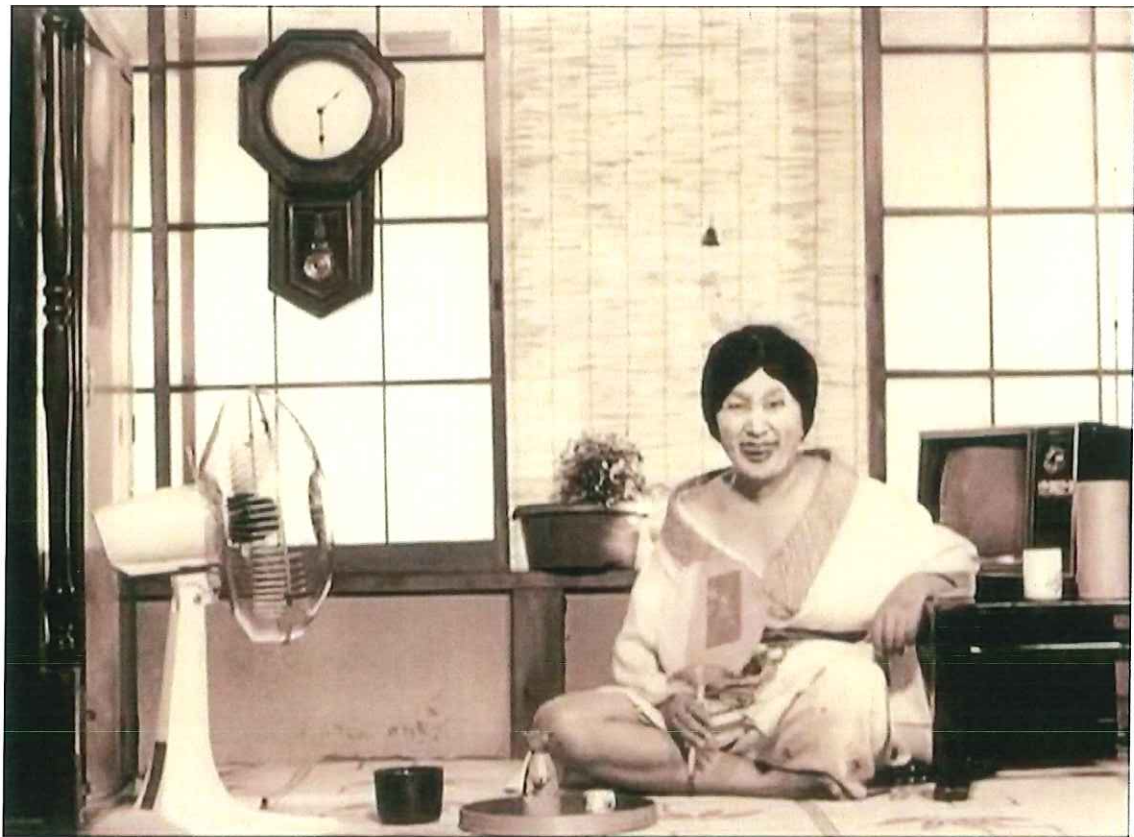
この映画を新宿文化劇場で上映しなければならない理由がここにある。虚構の世界と現実の世界が地続きに繋がっているこの作品は、映画が観られた現実の世界をも考慮に入れて作品を語らなければならない。

すでに 1-3-1 で言及した通り、この映画が封切られた 1974 年、このとき新宿文化劇場は ATG を脱退する間際であり、この映画の封切りが新宿文化劇場で迎えられないという可能性があった。この当時のことを、新宿文化劇場のオーナーである葛井欣士郎はこのように述べる——

ATG 映画が新宿でこの劇場以外で初日を迎えたことはいまだかつてなかったのである。寺山さんは「劇場前にスタッフ全員でピケを張っても自分の映画を守ってみせる」と抗議し、ジャー

ナリズムに訴え、八方力をつくして動き廻った。¹³⁸

寺山がここまで必死になってこの映画を新宿文化劇場で上映させたのは、やはり新宿という街の特異性を彼も重要視していたからであろう。新宿の街も賽の河原と同じ「無縁」の地なのであり、同じく亡霊たちが横行する地であった。スクリーンの中で主人公の記憶たち＝亡霊たちが新宿に解き放たれるということは、同時に映画を観ている観客のいる場所＝現実の新宿にも亡霊が放たれているということを意味しているのではないだろうか。そして我々が普段生活している現実の新宿の街にも、こうした過去の記憶が妖怪のようにまとわりついているのであり、我々を不気味に眼差しているのだということを、この映画は意味しているのではないだろうか。この映画の終盤で、近代的な暮らしをしている母に不気味に眼差されるのは、このことを表現していると言えるだろう。(図29)



(図29) 我々を不気味に眼差す母

ここでこの節の議論をまとめよう。寺山修司の『書を捨てよ町へ出よう』では、スクリーンの中の人物が観客に向かって話しかけるなどといった異化効果により、ディエジェシスと非ディエジェシスの暗黙の了解関係が崩れ、両者の境界線は揺らぎ、あらゆる異質な映像が画面の

¹³⁸ 葛井『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、274頁。

中に入り込んでいた。そしてこうした異質な他者たちはスクリーンの中だけにとどまらず、積極的に外部へとみ出していた。例えば、「明かりをつけてください」という掛け声で映画館の明かりもつくといった演出などがそうである。彼らは書物の中や映画館の中、家庭の中などから飛び出して、「町」へと出ようとしているのが、この映画から読み取れた。この映画では書物の中にあるはずの言葉でさえも、街の壁などに姿を現している。これらを heimlich な書物の中から抜け出してきた亡霊のような存在であると考えられることもできるが、同時に、人々を外部へと連れ出す魔術を持ったパルマコン（治療薬／毒薬）としてのエクリチュールであると考えられることもできると解釈した。『田園に死す』では、恐山の賽の河原を跋扈する「無縁」の人々について見ていき、主人公の「私」は地縁から逃れて、賽の河原という「無縁」の地や、都市という「無縁」の地に行きたがっているのを確認した。この映画のラストでは、恐山の実家が崩壊して、新宿の街中に舞台が移る。そして主人公の恐山での記憶たちが、亡霊のように不気味に (unheimlich) 新宿の街へと解き放たれていくのが確認できた。寺山がこの作品をどうしても新宿文化劇場で上映させたかった理由として、スクリーンの中の新宿に解き放った亡霊たちを、現実の新宿の街にも解き放ちたかったからということが考えられる。我々は新宿という東京の大都市であっても、地縁の記憶といった亡霊的なものに常に眼差されているのだということを、この映画から読み解くことができた。

4. 結論

最後にもう一度、本論文の冒頭で引用した森山大道の言葉に戻ろう――

新宿という名のモンスターは、定点もなく時間も不分明。ただひたすら表皮の蠕動と脱皮ばかりくりかえす不気味な生き物となってあらゆるものを併呑するのだが、なぜか時間を捕食しない。ただ一度、新宿がめくるめく^{ラディカル}政治的であったあの 60 年代の末期、「10・21」という日付のみが銘記される唯一の例外として、それ以前にもそれ以降にも、新宿から一切の時間が消滅してしまっているのだ。¹³⁹ （太字は筆者）

昭和 40 年代の新宿の街を横行する異人たちや神霊、妖怪、亡霊の姿を、当時の ATG 映画から辿ってきた我々にとって、森山のこの言葉を理解するのは容易であろう。

「新宿から一切の時間が消滅してしまっている」――新宿という街は「時間の蝶番がはずれて」(The time is out of joint) しまっているのである。新宿における時間の脱臼は、大島渚の『新宿泥棒日記』の冒頭でみた時計の破壊や、吉田喜重の『エロス+虐殺』や『煉獄エロイカ』で表

¹³⁹ 森山大道『新宿』、リーフレット「新宿は……」、月曜社、2002 年。

現された“停止した時間”などで確認することができた。

新宿という名の「不気味な」「モンスター」——これは新宿の共同幻想、すなわち新宿の「^{ゲニウス・ロキ}地霊」の不気味さのことを意味していると言えるだろう。なぜ新宿は「不気味」なのか。それは heimlich に幽閉されていたものが、この街に回帰しているからだと考えることができた。『新宿泥棒日記』では、劇場に幽閉されていた状況劇場の劇団員たちが新宿の街に解放されているのを確認し、寺山修司の『書を捨てよ町へ出よう』や『田園に死す』では、書物に幽閉されていた言葉や、寺山の過去の記憶たちが新宿の街に解放されているのを確認した。

時間の脱^{out of joint}臼した場に到来する不気味な (unheimlich) もの——それは過去の記憶や未来に起こる兆候のことであり、我々はそれを亡霊と呼んだ。第3章で議論してきた、ATG 映画に映る亡霊たちの表象を、最後にここでまとめることにしよう。

勅使河原宏の『おとし穴』では、陥没湖沼という「無縁」の地で人が亡霊化し、誰もいない「ghost town」という「煉獄」の地を亡霊たちがひしめき合っているのを確認した。

大島渚の『絞死刑』では、死刑場という葬送の地＝「無縁」の地に2人の亡霊が到来しているのを確認した。『新宿泥棒日記』では、唐十郎や横尾忠則、創造社のメンバー、そして画面に映り込む野次馬たちのことを、新宿の共同幻想者＝「^{ゲニウス・ロキ}地霊」を形作る亡霊とみなし、彼らが新宿の街を祝祭的に横行しているのを確認した。

松本俊夫の『薔薇の葬列』では、新左翼の学生たちの映像が亡霊的に歪んでいたことから、彼らのことを亡霊だと解釈し、怪我を負った1人の新左翼＝亡霊がアジールに駆け込んでいるのを確認した。そして当時の新宿には、そうした亡霊たちをほとんど無条件に歓待することのできる場＝アジールが偏在していたことも確認した。

篠田正浩の『心中天網島』では、芸能民であり、屠殺者＝死刑執行人であり、亡霊のような存在である黒子たちが、河原という「無縁」の地を横行しているのを確認した。彼らは、現実世界を映した冒頭のシークエンスからすでに登場していたので、新宿文化劇場という映画館の中からスクリーンの中へと侵入してきた存在だと解釈することができた。

『エロス+虐殺』では、1923年に死んだはずの伊藤野枝が、亡霊となって1969年の新宿に姿を現していた。『煉獄エロイカ』では、3世代の革命家たちがそれぞれ亡霊のごとくお互いに影響を及ぼし合っており、そして彼らのテロルの舞台となっていた場所もまた、新宿の街であったことを確認した。

松本俊夫の『修羅』では、墓地という「無縁」の地で手招きする亡霊たちの姿を確認し、これは70年安保闘争に挫折した者たちの姿であると解釈できた。そして何度も反復するこの映画の演出からは、亡霊たちを呼び起こすための「記憶の増大」の作用が働いていたと解釈することもできた。

そして『田園に死す』では、賽の河原という「無縁」の地に現れる父親の霊や白塗りをした

老人たちといった亡霊たちを確認することができ、さらにサーカス団といった「無縁」の芸能民たちの姿も確認することができた。この映画のラストでは、主人公の過去の記憶たちが現代＝1974年の新宿の街に解き放たれていた。そこで主人公の記憶たちは、亡霊となって新宿というもう1つの「無縁」の地へと解き放たれていったと解釈した。

新宿の街の不気味さは、こうした亡霊たちに由来していると考えられるだろう。そしてATG映画専門館である新宿文化劇場は、そうした亡霊たちを映し出す映画館であったと同時に、亡霊たちの到来を受け入れる「納骨堂」でもあった。新宿——この「圧倒的に通過する」パサージュの街は、あらゆる他者が往来する「無縁」の地なのであり、百鬼夜行を歓待することのできる祝祭的都市なのだと結論づけられる。そしてその地を行き過ぎた亡霊たちの面影は、いまもフィルムの中から我々を眼差しているのである。不気味な哄笑を軋ませつつ……。

〔参考文献〕

——書籍——

- ・森山大道『新宿』、月曜社、2002年。
- ・網野善彦『増補 無縁・公界・楽』、平凡社ライブラリー、1996年。
- ・葛井欣士郎『消えた劇場 アートシアター新宿文化』、創隆社、1986年。
- ・田中純『都市の詩学』、東京大学出版会、2007年。
- ・鈴木博之『東京の〔地霊〕』、文春文庫、1998年。
- ・牛田あや美『ATG映画+新宿』、D文学研究会、2007年。
- ・『国際日本学論叢』、法政大学大学院、2009年。
- ・吉見俊哉『都市のドラマトゥルギー——東京・盛り場の社会史』、弘文堂、1987年。
- ・『あゝ新宿——スペクタクルとしての都市』、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2016年。
- ・『別冊治安フォーラム 過激派事件簿 40年史』立花書房、2001年。
- ・馬淵公介『「族」たちの戦後史』、三省堂、1989年。
- ・深作光貞『新宿考現学』、角川書店、1968年。
- ・奥井智之『アジールとしての東京 日常のなかの聖域』、弘文堂、1996年。
- ・砂川秀樹『新宿二丁目の文化人類学——ゲイ・コミュニティから都市をまなざす』、太郎次郎社エディタス、2015年。
- ・岡留安則+荒木経惟『新宿よ！』青峰社、1984年。
- ・永井康雄編『昭和史 第16巻』、毎日新聞社、1984年。
- ・ジークムント・フロイト『フロイト著作集』第7巻、人文書院、1974年。
- ・マックス・ミルネール『ファンタスマゴリア 光学と幻想文学』、川口顕弘・篠田知和基・森

永徹訳、ありな書房、1994 年。

- ・加藤耕一『「幽霊屋敷」の文化史』、講談社現代新書、1991 年。
- ・アピチャップン・ウィーラセタクン『亡霊たち』、河出書房新社、2016 年。
- ・大島渚『大島 1968』、青土社、2004 年。
- ・ロラン・バルト『第三の意味——映像と演劇と音楽と』、沢崎浩平訳、みすず書房、1984 年。
- ・マルクス エンゲルス『共産党宣言』、大内兵衛・向坂逸郎訳、岩波文庫、1951 年。
- ・ウィリアム・シェイクスピア『ハムレット』、福田恆存訳、新潮文庫、1967 年。
- ・ジャック・デリダ『マルクスの亡霊たち 負債状況＝国家、喪の作業、新しいインターナショナル』、増田一夫訳、藤原書店、2007 年。
- ・カール・マルクス『ルイ・ボナパルトのブリュメール 18 日 初版』、植村邦彦訳、平凡社ライブラリー、2008 年。
- ・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。
- ・ジャック・デリダ『歓待について パリのゼミナールの記録』、廣瀬浩司訳、産業図書、1999 年。
- ・ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』、望月哲男／鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、1995 年。
- ・日本アート・シアター・ギルド企画・編集『Art Theatre Guild20』、日本アート・シアター・ギルド、1983 年。
- ・『新宿泥棒日記』DVD 付録パンフレット、紀伊国屋書店、2011 年。
- ・『映像の発見＝松本俊夫の時代』パンフレット、2017 年。
- ・プラトン『パイドロス』、藤沢令夫訳、岩波文庫、1967 年。
- ・ジャック・デリダ「プラトンのパルマケイアー」、『散種』、藤本一勇・立花史・郷原佳以訳、法政大学出版局、2013 年。

——雑誌——

- ・『改造』、改造社、1929 年 4 月号。
- ・『東京人』、都市出版、2005 年 7 月号。
- ・『話の特集』、矢崎泰久編集兼発行人、1968 年 6 月号。
- ・『思想の科学』、思想の科学社、1970 年、6 月臨時増刊号。
- ・『中央公論』、中央公論社、1968 年 8 月号。
- ・『STUDIO VOICE』、インファス、1998 年 9 月号。
- ・『中央公論』、中央公論社、1975 年 5 月号。

- ・『荷風!』、日本文芸社、2004年。
- ・『アートシアター 3号』、日本アート・シアター・ギルド、1962年。
- ・『アートシアター 65号』、日本アート・シアター・ギルド、1969年。
- ・『アートシアター 68号』、日本アート・シアター・ギルド、1969年。
- ・『アートシアター 75号』、日本アート・シアター・ギルド、1970年。
- ・『アートシアター 80号』、日本アート・シアター・ギルド、1970年。
- ・『アートシアター 102号』、日本アート・シアター・ギルド、1973年。
- ・『アートシアター 113号』、日本アート・シアター・ギルド、1974年。

——映像資料——

- ・蔡明亮監督『楽日』（原題：不散）、2003年。
- ・勅使河原宏監督『おとし穴』、1962年。
- ・大島渚監督『絞死刑』、1968年。
- ・大島渚監督『新宿泥棒日記』、1968年。
- ・松本俊夫監督『薔薇の葬列』、1969年。
- ・松本俊夫監督『修羅』、1970年。
- ・篠田正浩監督『心中天網島』、1969年。
- ・吉田喜重監督『エロス+虐殺』、1969年。
- ・吉田喜重監督『煉獄エロイカ』、1970年。
- ・吉田喜重監督『戒厳令』、1973年。
- ・寺山修司監督『書を捨てよ町へ出よう』、1971年。
- ・寺山修司監督『田園に死す』、1974年。