

文学と映画の〈偶然性〉論

花田清輝・安部公房を基点に

友田義行

はじめに

本論文の目的は、一九五〇年代初頭に花田清輝によって提唱され、安部公房へ受け継がれたのち、六〇年代に勅使河原宏監督によって映画制作の場で実践された、〈偶然性〉をキーワードとする理論の内実と成果および現代的意義を明らかにすることにある。戦後アヴァンギャルド運動を駆動した彼らは、旧来の芸術や、それと不可分に結びついた既成秩序を攪乱する方法を模索した。そこで注目されたのが、「偶然性の重視」という作法である（以下、〈偶然性論〉と表記する）。戦

後アヴァンギャルド運動において、〈偶然性論〉は文学／映画といったジャンルを横断し、フィクション／ノンフィクションの垣根を越えて共有されていくことになる。だが一方で、〈偶然性〉とはいいかにも抽象的な概念であり、それをどう捉え、どのように具体的創作に結実させていくかは、作家によって異なっていた。また、理論自体も論者によって名称

と内容が微妙に変奏された。ここでとりあげる〈偶然性論〉が、どれだけの歴史を持ち、どれだけの作家たちによって、どれだけ多様にジャンルを越えて共有されたのか、その射程を捉える作業は無論必要であるが、本論文ではまずその取っかかりとして、一九五〇年代初頭から約十年間における特定の文学者と映画監督——安部公房と勅使河原宏——のコラボレーションに軸を置き、劇映画制作の問題に集約するかたちで、その成果を捉えたい。^①

なお、戦前の文学と偶然の問題については、笹淵友一、真銅正宏、廣瀬裕作らの先行研究があり、九鬼周造の偶然論など哲学や自然科学との接点も論じられている。^②だが、戦後の〈偶然性論〉は必ずしも戦前の議論を踏まえていないため、本稿ではひとまず花田・安部を基点とした五〇年代以降の〈偶然性論〉を対象とし、その達成を探ることにしたい。また、本稿には別の場所で論じた内容と一部重複する箇所がある

が、論の展開上必要な分については省略せずにおいた。

一 戦後アヴァンギャルド芸術の方法

戦後〈偶然性論〉の内実を追うにあたり、まず確認すべき著名なエッセイがある。一九五〇年に花田清輝が発表した「林檎に関する一考察」(『人間』一九五〇年九月号)である。花田はこのエッセイで、「あるがままの林檎」なるものについて論じている。「あるがままの林檎」は、我々の理智を超越しているがゆえに、あますところなくその正体を捉えられた者はいまだかつて誰一人として存在しない。にも関わらず、今日その姿を執拗に思い描こうとする者のいないことに花田は疑問を呈し、次のように述べる。

要するに、わたしは、内部の世界と外部の世界との関係を、その差別性と統一性においてとらえた上で、これまで内部の現実を形象化するためにつかわれてきた、アヴァンギャルド芸術の方法を、外部の現実を形象化するために、あらためてとりあげるべきではないかと思うのである。さもないければ、わたしには、あるがままの林檎のすがたが、われわれの眼にふれる機会など、永久にこないかもしれないという気がするのだ。(花田清輝「林檎に関する一考察」『人間』一九五〇年九月号)

しばしば引用されるこのくだりで、花田は従来のアヴァンギャルド芸術(主にシュールリアリズムが念頭に置かれている)が形象化しようとする対象を、「内部」から「外部」へと転換することを唱えた。従来のシュールリアリズムは「内部」、すなわち人間の無意識や観念や感性を表現しようとしたが、同じ手つきを取りながらも、今度は探求の対象を「外部」、すなわち物質世界へと転換することで、「あるがままの林檎のすがた」を認識し表現することができると主張したのである。

さらに花田は、翌年発表のエッセイ「二つのスクリーン」(『映画評論』一九五一年一〇月号)で、従来のリアリズムやシュールリアリズムの超克を目ざす、新しい芸術論を展開する。花田が概括するところによると、従来のリアリズムやシュールリアリズムの方法とは、外部世界や内部世界における具体的なものを、「あるがまま」の姿で捉えようとするものである。そしてその具体的な「もの」は、抽象化の過程を経て観念的なものとして捉えられたのちに、再度その観念的なものが具体化されたものでなければならぬ。ここ⁽³⁾でいう具体的な「もの」は、直観と観念との出発点であるといえ、思考上ではつねに結果として現われるものであり、単なる「事実」や「現象」の同意語⁽⁴⁾とは区別されるものである。花田は次のように述べる。

シュル・レアリスムの描きだした内部の世界における精神的現実の奇怪なすがたは、無限の謎を含んでいる、外部の世界における物質的現実のすがたの忠実な反映にすぎません。もつとも、芸術家は、科学者のように、抽象化したり、具体化したりするばあい、必ずしも論理的思考のみにたよるわけではないのです。十九世紀末の象徴主義者の音楽的思考が、二十世紀前半期における超現実主義者や抽象芸術家の絵画的思考や幾何学的思考に席をゆずつたとすれば、これからあらわれる、アヴァンギャ

ルド芸術の否定の上に立つ、あたらしいレアリストは、あるいは、映画的思考の持主かもしれません。(花田清輝「二つのスクリーン」『映画評論』一九五一年一〇月号。傍点は論者による。以下同じ)

花田は素朴なリアリズムやシュールリアリズムを乗り越えるような新しい手法を持つリアリストの出現を、「映画的思考の持主」に期待している。内部や外部の「具体的なもの」を形象化するその回路を、「論理的思考」とは異なる、「映画的思考」に求めたのである。花田は戦後前衛芸術における理論的リーダーであるが、彼が提議したアヴァンギャルド芸術論の核に、従来のアヴァンギャルドを否定的媒介にした新たなリアリズム論があったことと、それが「映画的思考」とい

う言葉とともに語られたことを、ここでは確認しておきたい。なぜなら、花田は〈偶然性〉に注目した映画批評によって、自らの芸術論を展開していくことになるからである。そもそも「映画的思考」とは何かという問いと合わせて、次にその経緯を明らかにする。

二 文学と映画の相關論

花田清輝を理論面での師とあおぐ戦後作家に、安部公房がいる。花田と安部は、野間宏らとの共著で、一九五七年一月に『文学的映画論』(中央公論社)という小さな本を刊行した。筆頭執筆者は野間宏になっているが、同著の「あとがき」(佐々木基二)によると、発案者は安部公房である。同じく「あとがき」で掲げられたこの本の主旨は、「映画の独自の機能と方法を認めながら、そこに存在する文学と共通した問題をさぐる」というものであった。この「あとがき」は、当時の文学者たちが映画に強い関心を懷いていたことを端的に伝えるものとして貴重である。佐々木は一九五〇年代の文学者と映画人の交流を、大正時代の状況と重ね合わせて語っている。谷崎潤一郎がトーマス・栗原監督による映画のために上田秋成『雨月物語』の一篇を脚色して「蛇性の淫」を書き、芥川龍之介がシナリオ形式によるシネ・ポエジーを試みるなど、大正期には文学者と映画人の密接な相互関与が見られた。し

かし、その後はなぜか両者間に断絶が生じてしまう。そして一九五〇年代中盤になって両者の交流が再び熱を帯びてきたとき、特筆された映画の有益性は、「方法論上の新しい問題を引き出そうとする場合、文学よりも映画の方がはるかに便利な手がかりを与えてくれる」という点にあった。

では、映画がもたらす方法論上の手がかりとはどのようなものなのか。各章を読み進める前に、『文学的映画論』の目次を掲げておきたい。

野間宏「大衆映画論」

佐々木基一「芸術としての映画」

花田清輝「映画監督論」

安部公房「映画俳優」

埴谷雄高「古い映画手帖」

椎名麟三「シナリオと映画精神」

前半は、野間宏が大衆映画を取り上げれば佐々木基一が芸術映画を論じ、花田が監督論を書けば安部が俳優論に挑むという、対の構成を取っている。松田政男は『アンダーグラウンド・フィルム・アーカイブス』⁽⁴⁾のなかでこの本を紹介し、花田清輝と埴谷雄高の章を除くと、いずれも「文学的」という枠組みを越えられない「文学者の素人映画論」に収まっているという評価を下している。しかし、たとえば松田が切り

捨てた安部公房の文章には、一九五〇年代から六〇年代にかけての文学と映画の相関を考えるうえで重要な視点が示唆されている。そして、それこそが〈偶然性〉という問題項なのである。

まず、巻頭を飾る野間宏「大衆映画論」は、戦前のプロレタリア文学の弊害を指摘しながら、文学や映画に登場する既成概念に覆われた（ステロタイプ化された）労働者表象を批判するものである。野間は概念化された労働者像を乗り越えるために、細部の真実性を追求してプロットを再検討する必要性を唱え、その具体的な方法として、花田や安部の主張を引き合いに出す。

現在、花田清輝や安部公房などが主張している「記録」の問題は新しい方向を考える場合に非常に重要な問題である。〔……〕人間の行動そのものを追求することで人間の内容とその人間の前に現われてくる新しい細部の真実を追ってゆくやり方——弁護士が足で歩いて事件の真実をとらえるそういう行動性、圧迫された労働者が自分でデマをうちやぶって証明をつくりあげてゆくそうした行動性——にまで出ていった時に、映画を愛する人たちの求めている行動性を新しい行動性にまで変えてゆくことができるのではないかと私は思う。（野間宏「大衆映画論——日本の庶民のなかにいかにいるか」野間宏他『文学的映画論』

野間は現場に身を投じて地道な取材を重ねる「記録」の方法に有効性を見出し、その先駆者として花田と安部の名を挙げている。これまで描かれることのなかった労働者像を追求する点は、「あるがままの林檎」に迫ろうとする花田と一致することになるだろうか。ただ、花田による「記録」の方法は、単なる細やかな取材とは別のところに主眼があつた。

その花田清輝が「映画監督論」で示す「記録」の方法とは、まさに〈偶然性〉が生み出す効果に注目するものであつた。花田はソヴィエトの映画監督セルゲイ・エイゼンシュテインに言及し、次のようなエピソードを紹介する。

自然は、監督によって支配され、書割としての職分に甘んじているようなことはなく、たえず監督を支配して、おのれの存在を、つよく主張する。たとえば、射殺された『戦艦ポチョムキン』の叛乱の指導者の死体に弔意を表するため、オデッサの市民たちが、埠頭へ集まってくるシーンがある。スタッフ一同が、この朝の情景をとろうと、すっかり、用意をととのえたとき、偶然、港をわたって霧がながれてくる。普通だったら、ここで撮影を中止してしまうところだが——しかし、霧の画面に加え、たニューアンスが、いかにもその朝の「あるべきすがた」

にびったりしているというので、すすんでその霧が、画面の中心にとりいれられる、といったふう(に)。(花田清輝「映画監督論」野間宏他『文学的映画論』中央公論社、一九五七年一月、七二頁)

映画制作において、監督は劇の背景となる自然を含めたミザンセース(俳優の演技・照明・小道具などフレーム内のあらゆる視覚的要素)をコントロールするものである、という一般的認識を逆手に取り、花田は偶然性を孕んだ自然こそが監督を支配するという事実に着目し、それをむしろ肯定する手法を評価するのである。また、花田は自然がもつ偶然性に加えて俳優の演技面にも触れ、『戦艦ポチョムキン』が職業的な俳優を極力排除することで、素人俳優たちの自然な動きやさりげない表情を巧みに捉え、演劇とは異なる「徹頭徹尾映画的な演技を創造しよう」と試みた」と指摘する。そして、「偶然のうみだす効果を見事に生かす、こういった記録映画的な行き方は、第二次大戦後のイタリアン・リアリズムの作家たちによって——ことにロッセリーニなどによって忠実に受けつがれ、今日では、別段、珍らしいことでもなんでもない」とも述べ、次のように続ける。「偶然を踏み台にして、可能と必然とを弁証法的に統一したものが、わたしのみるところでは、リアリテイ——すなわち、「現実」なのである」。

花田が映画批評を通して展開した「記録的手法」、あるいは

は「新しいリアリズムの方法」とは、従来では映画制作の場から排斥されてきた〈偶然性〉を、積極的に活用するものだったのである。花田は『文学的映画論』刊行の翌月に、単行本『大衆のエネルギ』（講談社、一九五七年二月）を発表するが、その際にこのエッセイのタイトルを「映画監督論」から「偶然の問題」へと改題して収録した。〈偶然〉という概念に対する特別な関心が、より明確化されたことが分かる。

続く安部公房「映画俳優」も、やはり〈偶然性〉にまつわる議論であった。安部は映画俳優に求められる役割を舞台俳優と対比しながら論じる中で、「偶発的」という言葉を用いながら、映画俳優の特性について説明していく。すなわち、舞台俳優が「人間」であり完全な規律と反復を尊重した演技を行うのに対し、映画俳優は「物質」であり「偶発的なオブジェ」であるというのだ。たとえば、舞台俳優の方は歌舞伎には歌舞伎役者といった固定的な役割を持って演じるのに対し、映画俳優の方はそのときそのときに「偶発的」に与えられた役割をこなすオブジェであることが求められる、というのである。

極端に言えば、映画における俳優は、単に人間だけにとどまらないのが現実なのである。素人どころか、犬や馬や魚や、さては山や建物や石ころまでが、個性ある俳優として登場してきているのである。舞台とは反対に、

この俳優概念の拡散性こそ、映画俳優の個性でありまた新しさなのではないだろうか。「……」不統一で拡散的な映画俳優のそれぞれを結ぶ共通の性質は、彼らが偶発的で、無意味なオブジェだという点だけなのだ。（安部公房「映画俳優」野間宏他『文学的映画論』中央公論社、一九五七年一月、一〇〇・一二九頁）

こうした論理は、シニフィアンとシニフィエとの切斷を志向する、戦前のヨーロッパにおけるアヴァンギャルド運動にも通底するものである。俳優を既成概念から切り離し、「あるがままの」存在にリセットすることで、意味から切斷された「オブジェ」が現れることになるというわけである。安部の主張についてはあとで再論するが、彼はのちに俳優論から映像論へと焦点を絞っていき、映像がもつ偶然性の可能性を最大限に引きだそうと試みている。

さて、『文学的映画論』に収められた論考で一見異色なのが埴谷雄高「古い映画手帖」である。幼少年期における無声映画体験の自伝的記述と見せかけつつ、映画館という闇の中での観客体験を綴ったエッセイで、のちに単行本『闇のなかの思想』（埴谷雄高＋小川国夫『闇のなかの思想（映画学講義）』朝日出版社、一九八二年二月）へと展開していくものと捉えられる。次のようなくだりがある。

闇の中で、一瞬、すべての物音が停ってしんとしてしまう瞬間がある。「……」微かな明りのみ点いているオーケストラ・ボックスのなかは無人の空虚となり、闇のなかの弁士が説明をやめて黙ってしまっているそのとき、どういふ偶然の調和か観客の誰ひとりしわぶく者もなく、長い海草が音もなくゆらゆらと揺れている深い海底の無音地帯へ不意と落ちこんだような気分にとらえられるのである。（埴谷雄高「古い映画手帖」野間宏他『文学的映画論』中央公論社、一九五七年一月、一三八・一二九頁）

埴谷がここで語るのは、闇に包まれた客席が、無音の状態に落ち込む瞬間である。無声映画時代の映画館が実は様々な音に満ちていたことは知られているが、オーケストラがやみ、弁士が沈黙し、咳をする観客一人いない、そうした無音の間を、彼は特別な体験として記述している。換言すれば、埴谷は映画館で観客を襲った「偶発的な」無音環境について綴っているのである。

つまり、『文学的映画論』は、映画制作の手法ばかりか映画館での観客体験も含め、映画をめぐる〈偶然性〉について書かれた本だと総括することができる。全国の映画館数六〇六七、総入場者数一一億二七〇〇万人を記録する、一九五八年の日本映画黄金時代を目前に刊行された、文学者による映画批評あるいは映画理論の本書で焦点化されたの

は、花田清輝がかねてから提唱していた、映画をめぐる多様な〈偶然性〉という概念だったのである。

三 偶然を発見する精神

一九五〇年代後半における〈偶然性論〉の再評価に呼応して、花田清輝は自らの芸術論を改めて展開していった。『文学的映画論』の翌年、彼はそれに「シュル・ドキュメンタリズム」という名称を与えている。

文字どおりに解釈すれば、シュルには魅力があるが、今日のリアリズムの在りかたには、ほとほとアイソがつきたということであろう。もしもそうだとすれば、シュル・リアリズムを、シュル・ドキュメンタリズムといひなおしてみたなら如何なものか。なんだかわたしには、シュル・ドキュメンタリズムなら、大いにアクチュアリティがありそうな気がしてならない。（花田清輝「シュル・ドキュメンタリズムに関する一考察」『映画批評』一九五八年二月号、花田清輝『映画的思考』未来社、一九五八年四月に再録）

花田は従来のリアリズムとシュール・リアリズムを止揚した新たなリアリズムを提唱していたが、このエッセイで展開された「シュル・ドキュメンタリズム」は、ドキュメンタリー

とフィクションを否定的媒介にした弁証法的理論として説明された。また、その例として、ダリの書物に収められたある写真を挙げて、次のように述べている。

シュル・ドキュメンタリストは、現在のドキュメンタリー・フィルムをささえているグリアスン流のドキュメンタリズムに対立し、さらにまた、現在のフィクション・フィルムをささえているイプセン以来の近代劇の伝統に対立する。それはかならずしもかれらが、形式的な意味において、新奇なものを好むからではない。なにより両者に共通な「科学的な」ものの見かたに、ひとしく反撥を感じているからである。「……」そういえば、「ロンリー・マン」は、わたしに、ダリの「写真の非ユークリッド的心理学」のなかにはいつている一枚の写真を連想させた。それは、一人の男と二人の女のなんの変てつもない写真なのだが、その前の舗道の隅に——つまり、写真の最下端に、誰からも気づかれずに、小さい糸のない糸巻が、ひっそりところがつっているのである。(花田清輝「シュル・ドキュメンタリズムに関する一考察」『映画批評』一九五八年二月号)

花田が言及する写真は、サルヴァドール・ダリのエッセイ「一枚の写真の非ユークリッド的な心理学」に掲載された「小

さい糸巻きの非ユークリッド的心理学」である。⁽⁸⁾ 花田は従来の啓蒙的な、あるいは予定調和的な表現を否定する。一方で彼が評価するのは、たとえば写真の片隅に「誰からも気づかずに」ひっそりと転がる、小さい糸のない糸巻きのこときものであった。写真の撮影者や被写体、あるいは写真を手にとって見る者も含めて、「通常は」気づきもしないが不図視界に飛び込んでくるもの、すなわち意識の外側から襲いかかってくるようなものに、花田は注目を促す。ここである「通常」とは、撮影や展示・閲覧の方法を含む、写真をめぐる文化の習慣的・日常的・常識的なあり方である。写真のこうした要素は、ロラン・バルトが「ブנקトゥム」と呼ぶものと呼応する。

第一の要素は、明らかに、ある広がりをもつものである。それは、私が自分の知識や教養に関してかなり日常的に認めているような、ある一つの場の広がりをもつ。「……」それは、ストウディウム (studium) という語である。「……」私が人物像に、表情に、身振りに、背景に、行為に共感するのは、教養文化を通してだからである(ストウディウムのうちには、それが文化的なものであるという供示的意味コンテシジョンが含まれているのである)。「……」第二の要素は、ストウディウムを破壊(または分断)しにやってくるものである。「……」ストウディウムの場をか

き乱しにやって来るこの第二の要素を、私はプ、ン、ク、ト、ウ、ム (punctum) と呼ぶことにしたい。というのも、プ、ン、ク、ト、ウ、ムとは、刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目のことであり——しかもまた、骰子の一振のことでもあるからだ。ある写真のプ、ン、ク、ト、ウ、ムとは、その写真のうちにあって、私を突き刺す（ばかりか、私にあざをつけ、私の胸をしめつける）偶然なのである。（ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、一九八五年六月、三八・三九頁、原著一九八〇年）

花田が着目するこうした写真のプ、ン、ク、ト、ウ、ムは、旧来の知識や教養を攪乱するものであると同時に、「骰子の一振」のごとく偶発的に、人を不意に射抜くものである。また、花田がここで「糸巻き」という、無機物であり背景であるものに視線を投じていることも確認しておきたい。無機物への注目は人間中心主義からの脱却であり、背景への着目もまたステロタイプへの挑戦であるからだ。

花田のこうした理論を継承することを公言したのが、安部公房であった。一九五七年五月から花田清輝・野間宏・佐々木基一・埴谷雄高・勅使河原宏・長谷川四郎・玉井五一・武井昭夫らと「記録芸術の会」をスタートさせていた安部は、「新記録主義」という方法論を提唱している。

図式的にいつてしまえば、フィクションとは科学における仮説のような、芸術を成り立たせるための一般的方法であり、記録とは、その中でとくに現実の中のまだ意識化されていない部分に光をあてる、特殊な方法だといってもいいだろう。／だから、記録の精神とは、分りやすくいえば意識の外にはみだした偶発的なものの尊重であり、この方法がかつて内部にのみ向けられていたときには、シュールリアリズムの方法とよばれた。花田清輝は早くから、この内部にむけられていた特殊な方法を、対応的に外部にむけかえることで、新しいリアリズムの発展が可能であることを予測していたが、もし今日記録の方法を主張しようとするなら、まずそのようなものでなければならぬだろう。（安部公房「新記録主義の提唱」『思想』一九五八年七月号）

安部の「新記録主義」は花田の「シュール・ドキュメンタリズム」と同様、ステロタイプを瓦解させるものとしての（偶然性）に照明を当てるものであった。安部は意識の外から侵入する「偶発的なもの」を尊重することで、まだ意識化されていない「現実」を探り当てるという手法に、新しいリアリズムの可能性を見出したのである。花田は「二〇世紀文学論」でも先述と同様のアヴァンギャルド芸術論を展開したのち、「これからわれわれがこさえてゆこうとする文学の大きな動

向としては、ドキュメンタリーというようなもの——記録文学というようなものが、十八世紀的な素朴な形としてではなく、つまり、出発点としてではなく、むしろ帰着点として出てこなければならぬのではないか¹⁰⁾と述べており、この点も含めて安部は花田に併走しようとしている。

同じ時期に安部は映画批評家の岡田晋や映画監督の羽仁進らと、映像と言語の役割をめぐる論争を繰り広げていた¹¹⁾。そして、言語と現実とが一对一の関係に癒着しきつた、既成の言語体系に挑戦し、独創的な言語体系を作り出すことを目標に定めた。

ジャンルの如何をとわず、もともと芸術的創造とは、言語と現実との癒着状態——言語という壁にとりまかれた、ステロタイプの安全地帯——にメスをいれ、より高次な、独創的な言語体系をつくり出す（それはむしろ同時に新しい現実の発見でもある）ものであるはずだ。（安部公房『映像は言語の壁を破壊する』『群像』一九六〇年三月号）

既成の言語体系に守られたステロタイプを、動揺させ破壊する。コミュニケーションへの接近から離反へと方向転換していく時期にあつて、安部は既成秩序を揺るがす革命的な芸術としての映画に注目したのである。

こうした〈偶然性論〉は、現代においても輝きを失っていない。

ない。それは、戦後〈偶然性論〉を見事に整理し、ともすれば教科書的・啓蒙的とも言えるほどにわかりやすく咀嚼したうえで持論を展開した、映画監督・松本俊夫の著書が古典的名著として近年復刊されていることから窺える。たとえば、松本が〈ネオ・ドキュメンタリズム〉と名付けた理論を展開する、次のような一節である。

外部の「もの」とか内部の「もの」とかいう場合の「もの」とは、まだ意識されたことのない外的もしくは内的現実、意識がはじめて出会ったとき、意識の対象にされた裸形の現実、つまり「はじめて意識された現実」を意味します。それはまだ名前をもたない未体験の現実であり、そのため既成の観念や感性のステレオタイプをつき崩さずにはおきません。「……」しかもその「出会い」は、現実そのものが襲撃的に意識の内部に踏み込んでくる場合、欲望やその他の意識下の動きが意識の裂け目を縫ってその表面に浮かびあがってくる場合などさまざまですが、それは意識の側からみれば「偶然」として現われます。そしてこの「偶然」を「すかさず」「発見」する精神こそ、ドキュメンタリーの基本的な精神にほかなりません。

（松本俊夫『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』三一書房、一九六三年一月、七三頁。二〇〇五年一〇月に清流出版より復刊）

一九五〇年代に文学者たちが提唱した〈偶然性論〉は、やがて映画監督・映画批評家にも共有され、現代まで有益な指標として読み継がれているのである。

では、こうした理論は、具体的にはどのような表現に結実していったのだろうか。ひとつの事例として、作家・安部公房と映画監督・勅使河原宏によるコラボレーションに着目し、劇映画の細部に光を当てて検証したい。

四 安部公房と勅使河原宏による劇映画の実践

安部公房と勅使河原宏は、一九六〇年代に四本の長篇劇映画と一本の短編映画を協働で制作した⁽¹²⁾。いずれも安部が原作・脚本を、勅使河原が演出を担ったが、単に文学者が映画のために作品を提供して終わりという協力関係ではなく、継続的かつ密接なコラボレーションが行われたところに特徴がある。何より二人はジャンルの枠を越えてモチーフや理論を共有していた。そしてその中心にあったのが、〈偶然性論〉なのである。

たとえば、協働第一作となった『おとし穴』（一九六二）をめぐって、二人は共に俳優よりもむしろ背景への強い関心を語っている。この映画はもともと『煉獄』（一九六〇）というタイトルのテレビドラマとして放映されたものだったが、こ

れを視聴した勅使河原がぜひ映画化したいと安部に申し入れたところから企画がスタートした。安部は次のように述べている。

テレビが人間をとおして、その背景をとらえるのに適しているとすれば、映画は逆に、背景をとおして人間をとらえるのに適していると言えるかもしれません。ということは、テレビとくらべて、映画のほうが、背景をより直接的な課題にできるということでもあるでしょう。一度テレビにした同じテーマを、もう一度映画にとりあげたのには、単にストーリーが映画的だというようなことだけではなく、もっぱら、その背景の追求に関心があつたからにほかなりません。（安部公房「平行線のある風景」『アートシアター』一九六二年六月号）

安部はテレビと映画を比較して、後者がより「背景」を追求するのに有利なメディアであると考えている。単純に画面サイズだけを比べても、当時のブラウン管とスクリーンでは規模が異なり、前者では視認することが難しいような細部でも後者ならば表現できる。また、制作費や日数の制約上、テレビドラマでは背景に書割が使われることも少なくなかった時代である。勅使河原もまた、「撮影に当たっては風景をたんなるバックとしてとらえず、人物と同じ重要さをもつも



『おとし穴』／© 財団法人草月会

のとしてとらえたし、偶然性を生かした⁽¹³⁾と述べている。安部と勅使河原の発言には、映画制作におけるロケーション撮影の重要性が込められている。制作者があらかじめ用意した脚本や絵コンテに忠実な演出を行うのであれば、天候や事故に左右されにくいセット撮影の方が有利である。しかし、人物よりもむしろ背景を尊重しようとするならば、制作者の意図を越えていく様々な〈偶然性〉を含んだロケでの撮影が重要となる。また、人間と同等なもの、あるいはより優位なものとして無機物の背景に着目する視点は、これまで確認してきた戦後アヴァンギャルドや新しい記録の手法に沿うものであった。

実際に、映画『おとし穴』は炭坑跡でのオールロケで撮影された。その結果、田園風景などとは全く異質なモノクロの風景がフィルムに刻まれることとなった。その中には、『戦

艦ボチヨムキン』の霧の港と同様、天候の急変をあえて採用したシーンも見られる。坑夫を殺害した殺し屋（X）が、犯行を目撃した〈駄菓子屋の女〉に交番での偽証を迫る場面である。強い陽光に照らされていたボタ山（廃棄された燃えない石炭が積み重なった小山）が、雲の流れで急激に翳^{かげ}っていく。女性を恐怖で塗りつぶすように、あるいは坑夫殺害をめぐる真実を覆い隠すように、自然の織りなす変化は饒舌にドラマを語るのである⁽¹⁴⁾。

さらに、炭坑跡で偶然とらえた小動物が登場するシーンも複数見られる。しばしば言及される、ボタ山に登る野犬の群れのほかに、ヘビやカエル、ザリガニやアリといった生物も随所に姿を見せる。これらはセット撮影されたテレビドラマ『煉獄』のシナリオ⁽¹⁵⁾はもちろん、映画シナリオ「おとし穴」⁽¹⁶⁾やその準備稿にあたる「菓子と子供」⁽¹⁷⁾にも描かれていない。『アートシアター』（一九六二年六月号）掲載のシナリオ「おとし穴」には描かれているが、これは映画完成後に執筆されたものであることから、小動物の姿はいずれもロケ現場に赴いて初めて発見されたものであることが確認できる（また、換言すれば、シナリオ「おとし穴」は、映画を原作とした文学作品であり、偶然性論に則った散文である）。

ただ、たとえば野犬とヘビは、目の前に現われたのをひとまず撮影しておいて、編集段階でしかるべき箇所にショットを挿入したものであり、カエル・ザリガニ・アリは、いずれ

も一定の場所に棲息しているため、俳優がそれらと関わる演出——〈坑夫の子供〉がカエルの皮を剥いだり、〈駄菓子屋の女〉がアリを溺れさせたり——を現場で考案したのち、台本に追記するなりスタッフやキャストに指示を出すなりして周知し、準備を整えてから撮影したものと推察される。

では、監督をはじめとしたスタッフや俳優たちも想定しておらず、撮影の際に完全な〈偶然性〉が映り込んだショットはないのだろうか。そこで注目したいのが、映画の終盤、分裂した組合員二人が陥没湖で凄惨な同士討ちを演じる場面である。片方は陥没湖に沈められて絶命し、もう片方も力尽きて泥濘に突っ伏してしまふのだが、その時、斃れた組合員の頭上を、スクリーン左手から右手へと、一匹の蝶がひらひらと横切って行くのである。再撮影は不可能な、一回きりのまさに偶発的なショットである。絶命した坑夫を演じた井川比佐志は、次のように述懐している。

格闘シーンで長回しでしたから、息も絶え絶え。でも、もうそこで死んでいる死体ですから、呼吸をできるだけ深くして体が波を打たないようにする。息を整えながら、そろそろカットだろうか、もうそろそろかなと倒れている。ところがなかなかカットがかからない。「何やってんだ、いいかげんにしてくれっ！」って怒鳴った。そして、「カット」と小さな声が掛かりました。／後で聞いた話

ですが、僕がまさに断末魔の状態で倒れている体の上を蝶々が舞い出した。これはいいということです。とずっとカメラを回していたそうです。(井川比佐志「変わってきたもの、変わらないもの」『草月』二〇〇一年八月号)

想定外の偶発事がフレーム内に侵入してきたとき、それを積極的に採用するという手法の実践である。結果、穏やかな陽気に誘い出された可憐な蝶と、泥沼で死闘を繰り広げて絶命する男という、対極にある二項が画面上で同居することになった。また、この場面も含めて、『おとし穴』が生産と労働の歴史を刻み込んだ炭坑跡を背景に選んでいることも重要である。陥没湖は石炭採掘に起因する地盤沈下と降雨がもたらした結果であるし、野良犬が登っていく小山は膨大な量の燃えない石炭(ボタ)が積み重ねられたものであり、いずれもいわば人工的な自然である。前節で掲げた松本俊夫の論にもあるように、戦後アヴァンギャルドの視線は実存主義のそれとは違い、歴史性を決して欠落させない。そして、三井三池闘争に代表される労働争議に取材し、炭坑地帯の疲弊とそこに生きる人々の、労働と暮らしを捉えたところに、政治的前衛と芸術的前衛を重ね合わせようとするアヴァンギャルドの要諦があるのだ。

また、組合を崩壊に誘うべく暗躍する殺し屋(×)が、こうした労働の歴史が刻まれた風景とは断絶した姿(白いスー



『おとし穴』／◎財団法人草月会
写真では確認困難だが、画面のほぼ中央に蝶が飛んでいる。

ツ・手袋・帽子を着用し、しかも汗をかかない身体をもつ）で登場する点も重要である。〈X〉は主人公の坑夫を殺害し、目撃者の

女も口封じのために殺し、最後に分裂した二つの組合

の幹部を同士討ちに陥れる。陥没湖に横たわる彼らの死体を見下ろす場面で、〈X〉は腕時計を確認し、「正確だ」とひとりごちる。つまり、〈X〉だけは偶然性に満ちた舞台のなかですべてを計画通りに、すなわち必然性をもって事態をコントロールしていたことになる。〈偶然性論〉を基盤にしたこの映画にあつて、〈X〉だけは不条理な偶然性に翻弄されることのない、異質な存在として形象されているのである。¹⁹⁾

ところで、蝶のエピソードが示すように、勅使河原は俳優が演技している最中であっても、気を惹くものが眼に入ると、カメラをそちらに向けるようスタッフに指示した。刻一刻と

変わる生の現実にはいちいち反応し、即座に追いかけていく姿勢。その瞬間にはシナリオも進行表も無視する方法である。こうした手法は、映画制作に携わるスタッフにとっては極めて迷惑なものであり、非常識なものでもある。元勅使河原プロダクションのスクリプターである吉田栄子は、スタッフ間に軋轢が生じた事実も報告している。²⁰⁾しかし一方で、吉田は監督のこうした手法をドキュメンタリー作家に特有のものとして捉え直している。

ドラマ派にとつて、劇映画の撮影とは、まずフレーム（四角な枠）が存在し、その中に背景と人物（役者）をおさめ、セリフと演技を練り上げ、物語またはそこから浮かび上がる概念を構築していく、そして現場ではコメンタリーが決められており、どのカットが重点的にテーマを語り、どのカットが副次的にそれをつないでいく役割をするかが分かっていることが常識なのですが、ドキュメンタリー派にとつては、フレームなんてものもそもそも存在せず、（あつたにしても固定的ではなく常に流動するもの）ドキュメンタリーが生きた現実を追っかけていくのと同じように、フィクションで在るにも拘わらず、それを「生の現実」に見立ててカメラがそれを追いかけていく、幾通りもの追いかけていくうちに、フィクションらしくない現実感がとらえられるかもしれ

ない、(それは「偶発性」と呼ばれていましたが)撮影されたものは「金の卵」をひそませた単なる素材で、編集の時にそのうちのどの部分を選ぶかで演出が成立する。(吉田栄子「吉田栄子・ノート」『プロダクションノート』studio246 一三五―一三六頁)

安部はそれでも、原作者・脚本家の立場からこうした撮影法を非難することはなく、むしろ勅使河原が「フレームを意識し過ぎる」⁽²¹⁾点を批判しており、より流動的に世界を捉えることを指向していたことが窺える。既成概念に則ったストーリー中心主義は、ステロタイプの温床でもあり、だからこそご都合主義的な発想を外側から打ちやぶってくれるものへの着目が重要となったのである。

たとえば、否が応でも耳に入ってくる雑踏での音声を取り入れる方法も、そうした趣向の一つと言える。安部と勅使河原の協働による短編映画『白い朝』(一九六五)は、まず街頭でのゲリラ的な録音が行われ、それを武満徹が編集・構成し、それと並行して安部がシナリオを書き、最後に勅使河原が音とぶつかりあうような映像を重ねるという手順で作られた⁽²²⁾。音声のドキュメンタリーから出発したフィクション映画の試みである。脈絡なくモンタージュされた音声は、手ぶれを含んだ映像と合わせて、思春期の多感で不安定な心の揺れ動きを表現した。

しかし、安部と勅使河原の協働映画は、やがて作風を変えていく。特に『他人の顔』(一九六六)は大きな転換点であった。『おとし穴』や『砂の女』で顕著であったドキュメンタリータッチのリアリズムとは対照的な、フォルマリズムの要素が濃厚な作品であり、磯崎新による実験室風の病院のセットや、三木富雄による巨大な耳の彫刻、プラスチック製の仮面や人体の断片といった美術装置が多用され、人工的な背景でのドラマが展開されている⁽²³⁾。

しかし、実は『他人の顔』でも背景からの侵入者が映り込んだショットがある。セットで撮影されたシーンに、映画制作において最も忌避されるものの一つ、害虫が侵入しているのが認められるのである。しかも、勅使河原はそれを誘発するかのような道具をわざわざ用いた。

その偶発的要素は、原作小説『他人の顔』(講談社、一九六四年九月)の末尾で短い挿話として登場する、原爆の後遺症と思われるケロイドを負った〈妹〉と〈兄〉の死別を描く場面で登場する。兄妹は「最後の旅」に出かけ、海辺の旅館に宿を取り、絶望の内に近親相姦を遂げる。夜明けとともに〈妹〉は一人で部屋を抜け出し、白装束に着替え、沖へと消えて行く。そして、寝室の窓から断腸の思いで〈妹〉を見送る〈兄〉は、窓辺で突如〈牛のオブジェ〉に変身してしまうのだ。この〈牛のオブジェ〉は、屠畜場から運び込んだ実物の肉塊である。この牛の頭部から首のあたりを、一匹の蠅

が這い回り、飛び去って行く姿が映り込んでいるのだ。設置したオブジェを数秒間捉えるだけのショットである。撮り直しはいくらでも可能だったはずだ。それでもこのショットをわざわざ用いるところに、〈偶然性〉を重んじる勅使河原の一貫したリアリズムを読み取ることができるのである。

映画『他人の顔』は、兄妹の物語を挿入したことで、原爆を重要なテーマとして取り込むことになった。体温を感じさせない偽物の人工物が画面を占めるこの映画にあつて、牛と蠅は仮面の下にある〈肉〉の感触を呼び覚ます。その〈肉〉こそは、勅使河原監督が内部への視線を否定的媒介にして捉えようとした、「あるがままの肉」であり、「あるがままの被爆者」だったのではないだろうか。

おわりに——映画の普遍性へ

戦後アヴァンギャルド芸術論が展開される中で、文学者と映像作家がジャンルのフェンスを越えて追求した新しいリアリズムは、従来のシニールリアリズムとドキュメンタリー（あるいはリアリズム）を止揚する、〈偶然性〉を重視したものであった。〈偶然性論〉は、たとえば安部公房と勅使河原宏という、やはり文学者と映像作家によるコラボレーションによって、六〇年代に結実していった。彼らは意識や視界の外部から襲いかかる、様々な位相での〈偶然性〉を意識的に捕獲し、創

作に取り組んだのである。具体的には、人物を圧倒するほどの存在感をもつ歴史的風景や、そこに潜む自然現象や生物、雑踏から偶発的に聞こえてくるつぶやきや会話など、総じて一般的にはノイズとして破棄されるようなものを果敢に採用することで、従来にないリアリティを、劇映画に組み込んでいったのである。

一九五〇年に発表された花田清輝のエッセイを出発点にして考察を進めてきたが、こうした理論は、実は映画が本来的にもつ普遍的価値とも密接に関わるものと考えられる。イギリスのドキュメンタリー映画編集者でもあるダイ・ヴォーンは、映画誕生当時の観客の反応を考察するエッセイ「リミエール光あれ⁽²⁴⁾」で、従来の芸術形式では不可能であった、映画がもたらした新しい性質として、〈自生性^{selfhood}〉という概念を提示している。〈自生性〉とは、一言でいうと、自然の〈偶発的〉な動きのことである。映画が発明されたとき、人々が驚いたのは、それが動く写真であるという現象ではなく、映画が演劇の舞台では不可能な〈自生性〉を描く能力を持っていたことであつた。

これに関連して想起される草創期の映画として、オーギュスト・リュミエール夫妻がリヨンの自宅庭で赤ちゃんに食事をさせている『赤ちゃんの食事』（二八八五）がある。観客が驚きを示したのは、動いている親子の様子ではなく、彼らの背後にあった木の葉っぱが揺れる様であつたという。映画と



『他人の顔』／© 財団法人草月会
写真では確認困難だが、画面右下、オブジェの
首のあたりに蠅が蠢いている。

いう新しいメディアが人々の前に現われたとき、それは写真だけでなく演劇という先行メディアと比較された。役者が動く光景は、演劇でも見慣れたものであっただろう。しかし、風に揺れる葉は舞台上の書割では見ることでできない新奇なものであったのだ。

ダイ・ヴォーンが特に取り上げるのは、やはりリュミエールの作品『港を出る小舟』（二八八五）である。この映画の内容は、二人の男がオールを漕ぎ、一人の男が舵をとって進むボートが、右の前景から左の後景へと進んで行くという単純なものである。

しかし、五〇秒余りの作品が終わりを迎える直前に事は起こる。波のうねりが強くなり、小舟が回転させられて横向きになってしまうのだ。男たちが困難に陥った瞬間、フイ

ルムは終わる。予測不可能なものが背景から出現し、ときにそれが主役たちをも支配下におさめてしまうこと。それは制作者から観客への伝達を不安定なものにしてしまうものであり、意図的で従順にコントロールされたコミュニケーションという概念全体への脅威でもあるわけだが、これこそが映画というメディアのもつ無限の可能性であるとダイ・ヴォーンは論じる。

しかし、ダイ・ヴォーンは同時に、映画制作者が何度も撮り直しを行うことで、計画されなかったものまでも選び取られたものにしてしまうことにも言及している。つまり、撮影時には偶然であったものも、編集段階で必然へと変換されてしまうということだ。イメージの出所に敬意を払おうとするドキュメンタリーにおいてさえ、イメージは容赦なく外在的な目的によって歪められる。ゆえに、「ビッグ・バン」——映画カメラが撮影者の意図を越えたところで自動的に細部を生き生きと捉えてしまうという映画の原初的特質、すなわち自生性——の名残は、「背景で放射されているざわめきにか存在しない」ということになる。

だが、裏を返せば、映画誕生のビッグ・バンで遍く放射された自生性の名残は、今も背景のざわめきに潜んでいるとも言える。ダイ・ヴォーンは次のように述べている。

しかし、誰でも決心さえすれば発見できないわけでは

ない。たとえば映画がロケーションで撮影されるときに獲得しているリズムであるとか、西部劇で、シナリオにはなかった馬のいななきが瞬間的に現実性を高めるといったことなどがそうである。／『港を出る小舟』は目的もなく始まり、結論もなく終わり、俳優たちは出来事、偶然性に飲み込まれる。繰り返してこの映画を見ると、人間の経験の破片としてのその感動的な簡潔性があります。まず強調されて見えてくる。この映画は、自生性の問題が提示されたがその解決方法がまだ見つかっていなかったその瞬間の残余として、そして映画がそれ自身の意味から自由であり、映画自身を越えた意味に飲み込まれる脅威からもまだ自由であった瞬間の残余として今も残されている。ここにこの映画の美しさの秘密があるのだ。

この映画の約束はいまだ果たされないままである。なぜならばそれは、達成された瞬間に裏切ることになってしまっているので、決して果たすことのできない約束だからである。(ダイ・ヴォーン「光あれ——リュミエール映画と自生性」、長谷正人訳、『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』長谷正人・中村秀之編訳、東京大学出版会、二〇〇三年六月、四〇頁、原著一九八一年)

花田清輝を基点とし、安部公房と勅使河原宏の創作現場で実践された戦後〈偶然性論〉は、〈自生性〉と呼ばれる映画

の原初的で普遍的な価値を、「決心」して発見・活用する試みだったのである。だが、たとえば偶然性が映り込んだフィルムであっても、必然性をもって編集して完成させるという点では、偶然性を取り入れた映画という言い方は矛盾を孕んでいる、という言い方もできる。しかし、安部は、「必然とは意識された偶然なのである」⁽²⁵⁾とも述べている。問題は、必然と偶然の間に介在する意識を、どう認識・表現するかにかかっているのである。少なくとも安部と勅使河原の協働映画は、書斎では想像できなかった、物質世界の無意識的領域である〈偶然性〉を積極的に捕獲すること、従来とは異なった表現を生み出した。そしてそれは、ダイ・ヴォーンが映画誕生から一〇〇年近くを経た時期に、改めて注目を促さなければならなかった原初要素だったのである。

さらに付け加えれば、おそらく偶然をまったく孕まない、作者の意図によって完全にコントロールされた、必然に貫徹された創作物など存在し得ない。どれほど完璧に計画を立て、ノイズを排除し、細心の注意を払っても、「あるがままの」世界の稠密さは、常にそれを裏切っていくのではないだろうか。そして、それは映画に限ったことではなく、あらゆる創作に多かれ少なかれ共通することである。

文学者で(も)ある花田や安部が主に映画を論じる中で生成した〈偶然性論〉が、劇映画制作において実践されたケースを検証してきた。では、この理論は彼らの文学作品にどの

ような形で反映されていたのだろうか。シナリオも含めれば、たとえば映画『おとし穴』完成後に改稿され、天候の急変や小動物のシーンも加筆された「おとし穴」（『アートシアター』一九六二年六月号）は、その一成果として捉えられるだろう。ではさらに、小説はどうだろうか。花田や安部の小説は、〈偶然性論〉を受けて、どのように変質しただろうか。稿を改めて考察したい。

注

(1) 勅使河原宏監督のドキュメンタリーについては、拙論「ドキュメンタリー作家としての勅使河原宏——偶然性という作法」（『踏み越えるドキュメンタリー 日本映画は生きている 第七巻』岩波書店、二〇一〇年二月）を参照願いたい。

(2) 戦前における文学と偶然に関する先行研究として、笹淵友一「偶然文学論とその反響」（『東京女子大学日本文学』一九六二年一月）、真銅正宏「村井弦斎『小猫』／小説における偶然——明治大正流行小説の研究」（『人文學』一九九六年三月）、同「偶然という問題圏——昭和一〇年前後の自然科学および哲学と文学」（『日本近代文学』一九九八年一〇月）、同「詩の押韻と偶然——九鬼周造の偶然論と文学論」（『人文學』二〇〇一年十二月）、同「偶然のロマンティズムと文学——短歌と私小説をめぐって」（『人文學』二〇〇二年三月）、同「通俗小説の偶然性——横光利一「純粹小説論」の偶然概念をめぐって」（『人文學』二〇〇三年三月）、同「小説の中の偶然——文学性・虚構性・

偶然性」（『文藝論叢』二〇一一年一〇月）、廣瀬裕作「夏目漱石と九鬼周造における偶然性の問題について」（『近代文学論集』二〇〇三年十一月）、同「『彼岸過迄』における偶然性の問題」（『九大日文』二〇〇四年二月）などがある。

(3) 花田はここでカール・マルクス『経済学批判』（宮川實訳、青木書店、一九五一年一〇月）の序文に言及している。

(4) 平沢剛編『アンダーグラウンド・フィルム・アーカイブス』（河出書房新社、二〇〇一年七月、一二二頁）

(5) 花田清輝「映画監督論」（野間宏他『文学的映画論』中央公論社、一九五七年一月、七二頁）

(6) 花田清輝「映画監督論」前掲、七六頁

(7) 塚原史「言葉のアヴァンギャルド——ダダと未来派の二〇世紀」（講談社、一九九四年八月）

(8) 写真「小さい糸巻きの非ユークリッド的心理学」は、サルヴァドル・ダリ『ダリはダリだ——ダリ著作集』（北山研二訳、未知谷、二〇一一年一月、二九一頁）で見ることが出来る。建物の入口に正装した女性が二人立ってこちらを向いているが、二人の間には闇の中から男の顔だけが浮かび上がっており、鑑賞者の視線が否が応でもその男へと誘われる。しかし、写真の左下にあたる道路には、小さい糸巻きが一つ転がっている。ダリはそれを「知覚しがたい存在」であり、その「パラノイア的な出現」こそが、自分の心を惹き、驚かせたものであるとして、読者に注意を促している（二九〇頁）。

(9) 〈記録芸術の会〉の詳細については、鳥羽耕史『運動体・安部公房』

一葉社、二〇〇七年五月、とくに第一部第三章を参照。

- (10) 中野重治・椎名麟三編著『文学の理論と歴史 現代文学Ⅰ』（新評論社、一九五四年九月、一七頁）

- (11) 安部公房・中原佑介・榎木恭介らと岡田進・羽仁進らとの間で交わされた「映像論争」または「映像と言語論争」の詳細については、拙著『戦後前衛映画と文学——安部公房×勅使河原宏』（人文書院、二〇一二年二月）の第二章を参照されたい。

- (12) 安部公房と勅使河原宏のコラボレーションについては、前掲『戦後前衛映画と文学——安部公房×勅使河原宏』も参照願いたい。

- (13) 勅使河原宏「『殺人者への不安を表現』『おとし穴』の勅使河原宏監督来名」（『中部日本新聞』一九六二年七月一日夕刊）

- (14) テレビドラマ『煉獄』の放送後に執筆された、『おとし穴』の準備稿にあたるシナリオ「菓子と子供」（『シナリオ』一九六一年五月、一三〇頁）およびシナリオ「おとし穴」（『キネマ旬報別冊 名作シナリオ集』一九六二年三月、一〇九頁）では共に、ボタ山が雲に蔭っていく場面はなく、代わりに「沼のほとり……地面に指をつっこみ、うつぶせに倒れているA……」。そのまわりに、地下足袋の跡……。」と描かれており、(X)が（駄菓子屋の女）に語る内容をそのまま示す映像が挿入される予定であったことが分かる。また、『おとし穴』で照明助手を担当した本橋俊雄は次のように証言している。「最初は私たちも戸惑ったんですね。というのは、ある時俳優さんがセリフを喋って「用意、はい！」とやってくる時に、突如曇ってきちゃった。夏ですから大きい雲がわあーと流れてきて曇っちゃう。常識的には

NGなんです。だけど勅使河原さんは、「曇って人間の顔が暗くなったっていいんだよ。雲はさあっと来て流れて行っちゃうんだから」とまあ、そういう考え方でした。で、私たちはそれは初めてのことだったんで、「あれあれあれ？」と思ったんです。瀬川さんは、「これ、ダメだよ」と言って、カメラのスイッチを止めちゃった。だけど勅使河原さんは画面の転換の仕方というんですか、情景カットの中でボタ山にわあーと雲がかかって暗くなり、それからまた、くわーと晴れると夏のボタ山になる。そういうカットを使う積もりだったんでしよう。そうすれば突如曇って顔が暗くなったっておかしくありませんからね。むしろそういう自然現象をできるだけ取りこもうと思っていたから、瀬川さんは叱られた。「今後はそういうことがあってもカメラのスイッチは止めるな」と。（野村紀子編『プロダクションノート 勅使河原宏・映画事始』(studio46、二〇〇七年四月、二八〜二九頁)。なお、文中の瀬川は、『おとし穴』がカメラマンデビューとなった瀬川浩のこと。同じくカメラマンの瀬川順一は親戚筋にあたる。

- (15) 安部公房「煉獄」（『現代文学の実験室① 安部公房集』大光社、一九七〇年六月）および『煉獄』シナリオ（草月会館蔵）。

- (16) 安部公房「おとし穴」（『キネマ旬報別冊 名作シナリオ集』一九六二年三月）

- (17) 安部公房「菓子と子供」（『シナリオ』一九六一年五月）

- (18) 松本俊夫は「ネオ・ドキュメンタリズム」と名付けた（偶然性論）を展開する中で、次のように説明を加えている。「ただそれは『偶

然」の「もの」と、それに対応してひきずりだされてくる「意識下」の動きを、徹頭徹尾「意識」の対象に客体化しようとする点でシニールレアリスムのそれとちがいが、それをあくまでも「歴史的」にとらえようとする眼を放棄しない点で実存主義のそれともちがいます。」(松本俊夫『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』三一書房、一九六三年一月、七三〜七四頁)

(19) 〈X〉の計画をすり抜けた恐らく唯一の存在が、坑夫の息子である。安部公房は「新記録主義」を含む(偶然性論)を提唱していた頃、大人のステロタイプを破砕するものとして、〈子供〉に特別な関心を払っていた。この点については『戦後前衛映画と文学』(前掲)の終章を参照願いたい。

(20) 前掲『プロダクションノート』の第二章を参照。

(21) 安部公房「勅使河原宏の映画思想は何か」『映画芸術』一九六六年三月号)。もっとも、この批判は後述の映画『他人の顔』にのみ向けられたものかもしれない。

(22) 「撮影の段取りは普通とは逆で、まずジャズ喫茶やスケート場で若い人たちの会話や現実を収録して武満氏が二十五分に構成。それと並行に安部氏がシナリオを組み立てて行き、最後に「音に画をぶつける形で」カメラを回すという前衛的な手法。」(無記名「四カ国合作で「思春期」『北海道新聞』一九六四年二月一二日)

(23) 勅使河原の談話記事として次のような言葉がある。「病院は、主人公と医者との内的な問題を媒介する精神的な空間だから、リアリティーよりは、単純化され象徴化された非現実性がふさ

わしい。」(勅使河原宏談「映画『他人の顔』の奇抜なセット」『読売新聞』一九六六年二月一〇日夕刊)

(24) 長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』(東京大学出版会、二〇〇三年六月、論文原著一九八一年)。

(25) 安部公房「映画俳優」(野間宏他『文学的映画論』前掲、一〇三頁)。

※引用文の旧字体は新字体に改めた。〔……〕は中略を、／は改行を指す。

※本稿は日本近代文学会二〇一二年度秋季大会のパネル「(原作)には棘がある」で行った口頭発表を基に執筆された。また、本稿は平成二十四年度科学研究費補助金(特別研究員奨励費・課題番号二四・二七三七)および平成二十三年度科学研究費補助金(基盤研究(C)・課題番号八〇一六四三四一)による研究成果の一部である。