

鈴木清順試論——大正三部作における映像と音声

The Films of SUZUKI Seijun : The Taisho Trilogy

葛綿 正一

KUZUWATA Masakazu

ジル・ドゥルーズによれば、映像と音声の多様な関係が新しい映画の特徴である（『シネマ2』第9章、ミニユイ、一九八五年）。本試論では鈴木清順（一九二三年—二〇一七年）の大正三部作『ツイゴイナーウェイゼン』（一九八〇年）『陽炎座』（一九八一年）『夢二』（一九九〇年）をめぐって、映像と音声の関係について考えてみたい。参考文献は少なくないが、近年の特集として『ユリイカ』二〇一七年五月号があり、多くを学んだ。

周知のように、大正三部作はいずれも姦通映画であり、男と女の不安定な関係を主題とするが、それは映像と音声の関係について新しい試みをしているからではないだろうか。映像と音声の結婚が古典的な映画に起こったとすれば、映像と音声の不倫、姦通、離婚が新しい映画であるように思われる。本妻と後妻の物語など心理的に共感するのは難しいだろう。だが、先行するものと後続するものの隙間で起こる映画的な運動に注目してみなければならぬ。

一 『ツイゴイナーウェイゼン』または映像と音声の隙間

『ツイゴイナーウェイゼン』の冒頭に見えるのはレコードであり、聞こえてくるのはヴァイオリン協奏曲と不明瞭な話し声である。話し声は録音されることを意図したものではなく、余計なものであり、亡霊的なものとして聞こえる。清順の映画とは超絶的な映像であると同時に、亡霊的な効果を及ぼすものである。ヴァイオリン協奏曲を正しく聞かせるのが古典的な映画だとすれば、清順の映画はその隙間に余計なものを付け加えてしまうのである（蓄音機に針が落とされていないのにヴァイオリン協奏曲は聞こえている）。

鋭い音が響く汽車の場面に続いて海辺の場面があり、女の溺死体をめぐる男と村人たちの小競り合いが映し出されるが、音声はなく、何の説明もなされない（蟹のような横移動を繰り返す）。だが、そこに別の男が現れ、その台詞から争っていた男の正体が明かされる。映像と音声の齟齬が清順の映画を活気づけていることがわかるだろう。

独逸語教授青地が元同僚であった中砂の身元を保証することで、女殺しの嫌疑が晴れ、ともに鰻を食うわけだが、中砂が一貫して拘泥するのは骨と肉の關係にほかならない。六匹の赤い蟹が女の溺死体を食べたとも語っている。蟹の映像に重なる硬質の音が独特のリズムで鳴り響くのだが〔注1〕、それを骨の響きと呼ぶことができるだろう。

中砂が執着するのは、自殺した弟の骨について語る芸者小稲の骨付きである。と同時に、三人の盲目の門付け芸人にも魅了される。盲目の門付け芸人もまた、杖と琵琶で硬質の音を鳴り響かせるからである。

鰻をさばく場面にも不気味な音が響いていたが、鰻をさばく女が亭主に鰻の肝を食わせることが話題となる（『ピストルオペラ』で老婆が口から吐き出す弾丸は、一種の骨であり生き肝であったのかもしれない）。長い木橋の下で小舟に乗って女は鰻を捕っている。中砂と青地は芸者とともに酒を飲むが、小稲は食べているようにみえない。生き肝を吸い取られるだけである。柱を挿んで伸びきった腕が骨の女を印象づける。

青地と妻が会食中、重病の妹の話をしていると、どこからともなく助からないという声が聞こえてくる。そこから明らかにするのは食べる女と食べない女の相違であり、動く女と動かない女の相違であり、音を呼び寄せる女と音を立てない女の相違であろう。

本作に登場する女たちは、次のように分類できるのではないか。放浪する中砂と異なって、中砂の本妻園は屋敷に留まり続ける。切り通しの外に出ることはない。園は動かず、食べない女である。蒟蒻を千切り鋤焼きの給仕をするだけである。しかし、音を立てる女であり、天狗の礫を呼び寄せ、火花や狐火を呼び寄せもする〔注2〕。火花など見えないが、人々は橋の上に集まっている。

園がスペイン風邪で亡くなった後、中砂の後妻となる芸者小稲は、動くが食べない女である。園が屋敷にいるとき、小稲は中砂の後を追ってトンネルを抜けている（青地の雨傘を奪った園から日傘を飛ばしてしまふ小稲への連鎖）。酒は口にしますが、何かを食べているようにはみえない。すでに見た通り、生き肝を吸い取られているだけであった。

豆撒きで豆を囓っているが、それは音をたてるためであろう。本妻のように天狗の礫を呼び寄せたいのである。音をたてるができない後妻は、それゆえレコードの返却を迫るのではないか（冒頭、三味線を弾いていたのは中砂であり、結婚後、小稲は三味線の演奏を強く拒む）。

青地の妻周子は鋤焼きなどひたすら食べる女であり、中砂に追いかけれられ動き回る。妹を見舞った後で不気味な声を聞くが、それは夫婦の会食中であつた。園の通夜で周子は食べてばかりいるし、水蜜桃を囓っている。その意味で音をたてる女である。

周子の妹妙子は入院中で瀕死の状態にあり、動けず食べない女である。しかも、妙子は音をたてることができない。音を耳にするだけである。動けないからこそ、語ることで人を動かそうとするのであろう。

園と妙子はともに食べない女であり、青地に千切り蒟蒻と鱈の子を差し出す女である。それが青地への好意であることはいうまでもない。

園と小稲の違いは何であろうか。すでに指摘されている通り、名高い「指パッチン」は園が骨の女であることの証左であつた〔注3〕。だが、中砂にとつて園は軽すぎて十分ではないらしい。中砂は小稲の骨を愛している。だが、中砂の小稲への冷淡さはどうだろう。中砂はむしろ青地の骨を愛していたというべきかもしれない。だから、青地の突き出た顎を濡れた手で掴んでいたのである。

園と小稲はともに骨の女であり、外見上、二人は区別できない。一人二役とは中砂の悪い冗談であつて、二人はもともと同一人物にみえる。だが、二人の間にある隙間こそ重要にちがいない。

もちろん、最高の骨の響きとは頭蓋骨を叩き合う二人の盲人のそれである。中砂が三人の盲人たちを追いかけているのは、骨がほしいからであろう。しかし、骨は残されない（三人の盲人は転生し若返っている）。骨を手に入れることができなかった中砂は、自らを土に埋めて袋を被り、二人の盲人を模倣するのである。そのとき舞い落ちる桜の花びらは、手にすることのできなかつた白い骨である。

それに対して、中砂が青地の妻を追いかけるのは肉の味わいを求めるからであろう。アレルギーのせいで皮膚に斑点の出た女の肉体は、腐りかけた水蜜桃と呼応している。中砂が周子の腕を引き伸ばした後、逆様にして担ぐのは肉

を削ぎ落とそうとしているかのようだ。

妻がいるにもかかわらず、中砂が小稲と密会するのは、その骨を愛しているからであろう。しかし、小稲にとっては周子が邪魔となる。骨の女にとっては肉の女が目障りなのである。肉の響きとは中砂の目と周子の舌が接触するとき聞こえてくるものであろう。そのとき目は見えず、舌は語るができない。ただピチャピチャという音だけが響いてくる。そんな肉の響きを視覚化すると、女の皮膚に現れた斑点になるのかもしれない。

中砂邸に通じる切り通し、玄関の木魚、屋根の礫、これらは骨の響きに近いだろう。切り通しが登場するたびに打ち鳴らされる音、中砂邸の玄関で木魚を叩く音、中砂邸の屋根に投げつけられる礫の音である。中砂邸はいわば狐の穴であり、切り通しやトンネルを抜けないと辿り着けない。

演奏会でツイゴイネルワイゼンが演奏されなかったという台詞が映画の中で口にされるが、その代わりに画面に響いているのは豆撒きの固い音である。この置換作業が清順の映画であろう。本作において豆撒きの硬質で離散的な音は、天狗の礫とともに骨の響きを伝えている。

中砂の死を伝える電話の場面をみてみよう。電話とは離れた二人が語り合う装置である、にもかかわらず青地夫婦は同じ空間にいるとしか見えない。同じ空間にいるにもかかわらず、二人は遠く離れているかのように語りかける。ここにも、映像と音声の不一致があるといえる。カメラは左右に横揺れしているが、冒頭にあった蟹の横歩き効果をj見て取ることができるのかもしれない。

中砂と園の間に生まれた豊子とはいえば、食べない女だが動く女である。切り通しの外に出ることはないかにみえたが、最後に青地邸までやって来る。そこで礫の音が聞こえるのは、豊子のせいであろう。豊子は門付け芸人の娘が転生し若返った姿でもある。生まれたばかりの豊子の周囲では空間が歪み、閉鎖空間であったはずの玄関がゆつくと開放空間になる。

青地の妻が絵画の裏に隠していたサラサーテの盤が中砂邸に返却され、中砂遺愛の蓄音機にかけられる。壊れた蓄音機から音が鳴り始めるが、それが鳴り止むまでは目に見えない中砂が現れたということではないか。だから、小稲はあれほど狼狽し、豊子がどこにいいのか忘れてしまうのであろう〔注4〕。

レコードの中の話し声、会食中の話し声、瀕死の病人の話し声、子供の寝言など、本当は誰の声かわからない。よく聞き取れず誰の声かわからない声は不安である。小稲の口から漏れた「もう後戻りはできません」という言葉は園の言葉の繰り返しであり、相手は園か小稲かわからない。だから青地は首を絞め、お前は誰だと問い詰めるのである。死の直前、縄を巻き付けた半裸の中砂が逆立ちをしようとしているときの「もうやめないか」という監督自身の声も謎の声にちがいない。

『ツイゴイネルワイゼン』において画面外の声は統括する声ではない。わざと歪み潰れた声である。「もうやめないか」という監督の声も懇願する声でしかない。むしろ、無言であった豊子が口を開くとき、映画は決定的な終わりを迎えるのである。

二 『陽炎座』または子供歌舞伎の隙間

『陽炎座』の冒頭には映像と音声のズレがみられる。男の無言の身振りと女の饒舌な語りのすれ違いである。おそらく、落とし物を探す男は魂を落としたのであり、酸漿を売り付けられた女は魂を手渡しているのであろう。だが、酸漿売りの老婆がいると語られながら、登場してこない(『ツイゴイネルワイゼン』では死を告げる不気味な他者の声が聞こえてきたが、『陽炎座』でそれを告げるのが不在の老婆である)。瀕死の病人がいると語られながら、病床上に臥せった姿はみられない。映像と音声はすれ違ったままといえる。

登場していたのは劇作家の松崎と玉脇の後妻品子だが、本作には四度の逢瀬が描かれる。第一の出会いには階段であり、酸漿売りの老婆に脅えた女は松崎に病院まで同行してくれるよう懇願する。第二の出会いには駅舎であり、酸漿売りの老婆に髪を掴まれた女は松崎に水を注いでくれるよう懇願する。第三の逢瀬では川向こうにある玉脇の屋敷に招き入れられる。そして、第四の逢瀬の場が金沢ということになる。

興味深いのは、いずれの場合も後妻が本妻に先行し、本妻が後妻を模倣する点である。品子は階段の途中で振り向いていたが、本妻イネは後で同じ身振りを繰り返す。後妻の髪に水が注がれると、後で本妻の髪には月光が注がれる。後妻が松崎と逢瀬を遂げると、本妻も松崎と逢瀬を遂げる。人形の表と裏だというが、二人は互いに邪魔する関係に

あり、奇妙な再生装置が作動しているかのようだ。

病院に入院していた本妻は死んだと語られる。医者も看護婦も大勢の人間が証言しているし、壮麗な葬式まで執り行われる。だが、すべては玉脇が仕組んだことかもしれない。後妻と本妻は小舟に乗って松崎の目の前を通り過ぎるが、それも玉脇の企みにみえる。玉脇自身が本妻そっくりに女装していたからである。

玉脇が振る舞ってくれた鴨を口にして松崎が吐くのは、自らもまた玉脇の掌中にある鳥であることに気づいたせいではないか。玉脇に囲われているミオは小鳥屋である。ミオは松崎とダンスを踊るが、それによって死に魅入られた松崎を生に引き留めようとしているにちがいない。ミオだけは金沢に行くことがない。

おそらく、本妻はとつくに病死していたのであろう（瞳孔は開いたままで力をもたない穴となる）。陽炎座が崩れた後、後妻は水底に沈む。玉脇は後妻と松崎が心中するように仕向けるが、実際に死ぬのは自分自身である。陽炎座の芝居を途中退出してしまった玉脇は、すべてを支配することができなかつたのである。銃声が響き、血塗れの男が描かれた折り紙が広がって水に沈む。とすれば、玉脇もまた水に沈んだようである。その意味で、『陽炎座』における玉脇と『夢二』における脇屋はつながっている。

大正三部作における唯一の葬礼は空っぽである。玉脇は自らの葬式を死に先立って壮麗に演出していたのかもしれない。壮麗な映像には場違いな音楽しか流れず、映像と音声の間に隙間が生まれる。視線の食い違いのせいで、葬列がどこに向かっているのかわからない。そんな葬礼の隙間に子供たちが現れ、松崎は自らの魂が取られていたことに気づき、手渡された酸漿が女の魂であったことに気づかされるのである。

厳肅な葬礼に対して、陽炎座で演じられるのはいかにも子供騙し的な芝居である。稚拙な身振りで、うろ覚えの台詞が口にされる。淨瑠璃の人形のように、誰もが自分の声をもたない。狸囃子に導かれて辿り着いた陽炎座とは、映像と音声が分離した芝居のことなのである（陽炎座入り口にいた露天商には音声は聞こえない）。しかも、隙間だらけの屋台は崩れてしまう。玉脇の猟銃の先に吊り下げられていたのが折り紙であり、それが広げられるとき銃声が聞こえるのだが、折り紙の展開と銃声にはズレがある。

囃子のズレを指摘し、奇妙なりズムで歌うアナキストは、乞食の割れた碗に勢よく液体を注ぎかけることで、

自ら人形の裏返しを実践していたのかもしれない。ここから大正三部作におけるアナキストの重要性がわかるだろう。表象と強度を分離させるといってもよいが、大正アナキストは映像と音声を分離させる。『ツイゴイネルワイゼン』の中砂もまた警官から尋問されていた大正アナキストだったのである。『夢二』において警官から尋問されていたように、夢二もまた大正アナキストの一人だった。アナキストに導かれて人形の裏返しを目にした松崎は頭を抱えているが、そこに自らの歌が重なり、自らの歌を聞いているかに見える。その場で歌ってもいけない自らの歌を耳にするとほとんど狂気の証左ではないだろうか。

大正三部作における三つの桶に注目してみたい。『ツイゴイネルワイゼン』では盲目の女芸人が桶に乗ったまま琵琶を奏で、波に揺られ消えてしまう（音楽は消える）。『陽炎座』では玉脇の後妻が水を張った桶の中に沈み込み、水面を酸漿の実が覆い尽くす（音声は遮断されている）。無数の魂が露出するかのようだ。それに対して『夢二』ではモデルの女が桶の中で糠漬けになるが、柄杓で水をかけられ、そのたびに息継ぎをしている（掛け声が入る）。これは『けんかえれじい』における肥溜めの場面に通じるというべきであろう。蘇生であり、生の更新にはかならないからである。柄杓の水は『陽炎座』でも注がれていたが、髪の毛には無効であったようである。

大正三部作における舟にも注目してみたい。『ツイゴイネルワイゼン』における最初の小舟の場面は肝を亭主に食わせようと女が鰻を捕っているところである。生きるための営みという点では、結末の死へ誘う小舟とは対照的であろう。

『陽炎座』で松崎は小舟に乗って玉脇の屋敷に招き入れられたようにみえるが、小舟は目の前を通り過ぎるだけで、松崎は乗っていない。松崎は川を渡ってきたので、裾が濡れ泥が付いているという。翌日、小舟に乗って玉脇の屋敷に裏側から乗り込んだ松崎は玉脇から猟銃を撃たれているが、それは松崎が小舟に乗るには値いしないということであろう。玉脇の主人が乗った小舟もぐるぐると回転するだけで、やはり小舟から拒まれているようにみえる（桶を模倣するのだろうか）。『陽炎座』において本当に小舟に乗るべきはイネと品子だけであったのである。小舟に乗っていないイネと品子が互いに邪魔し合う関係にあったように、小舟に乗った玉脇と松崎もまた邪魔し合う関係といつてよい。『夢二』においては桶と小舟が同じ黄色で塗られている。巴代の小舟は垂直にさえなり、桶はお葉の足が糠漬け大

根のように洗われて、もとの絵師から解放される場となる。

いささか図式的にいえば、『ツイゴイネルワイゼン』は音楽、『陽炎座』は演劇、『夢二』は絵画を扱っている。しかし『ツイゴイネルワイゼン』の音楽は演劇へと接近し、『陽炎座』の演劇は絵画へと接近し、『夢二』の絵画は音楽へと接近していくように思われる。『ツイゴイネルワイゼン』は一枚のレコードの背後にわたちの芝居を見せていたし、『陽炎座』の芝居小屋は最後に書き割りの絵だけになっていた。『夢二』はといえば、絵のモデルたちにはそれぞれ音楽が割り付けられている(『ツイゴイネルワイゼン』でレコードが隠されていたのは絵画の裏である)。

大正三部作は原田芳雄と大楠道代の三部作でもあり、その点に触れておかなければならない。大楠道代は生き延びる。まず独逸語教授の妻であり(肉の女)、次に金満家の後妻であり(人形振りと折り紙)、最後に着物と陶器を取り出す宿の女将である。人形として碎かれたかみえるが(○・△・□への解体)、ダンスを踊り続けることになる(肉から骨への振幅)。

原田芳雄もまた生き延びる。まず元独逸語教授であり、次にアナキストであり、最後に金満家である。赤い蟹への偏愛を示した原田は赤い牛の骨に埋もれる。だが、原田は死なず、代わりに死ぬのは鬼松である。『ツイゴイネルワイゼン』で逆さまになって太陽に曝されていた中砂はあたかも人形の裏返しを實踐していたようにみえるが、中砂でも脇屋でもなく名無しとして生き延びるのである。

三 『夢二』または美術とダンスの隙間

作品構造という観点からみると、『夢二』は夢二と彦乃の隙間に様々な女性たちが登場してくる作品である。夢二は彦乃とともに金沢に駆け落ちしたかったが、それができない間に女郎とともに桜木町の駅舎で時間を過ごす。駅舎の柱には夢二の描いた絵が浮かび上がる(女郎・駅の系列)。

夢二は金沢に到着するが、彦乃と会うことはできない。湖で小舟に乗った脇屋巴代と出会う。小舟の側面には夢二の描いた絵が貼り付けられる(巴代・小舟・湖の系列)。巴代は踊ることなく、顔を踏み付けられている。

金沢の夢二のもとにお葉が来て、彦乃が来れないことを伝える。溺死したと思われるいた脇屋の主人と結託して車

で、夢二を連れ出し、ダンスに興じる（お葉・車の系列）。ダンスを停止させるのは黒い鴉である。

ようやく金沢にやって来た彦乃は病気のため駅舎で倒れるが、脇屋の主人に助けられ、別邸に匿われる。夢二を殺そうとする脇屋の主人を押し止めるために、彦乃は蓄音機のレコードを裏返し自動人形のようにダンスを続けなければならぬ（タタタタタタ）。脇屋は中砂のように女の骨を確かめ、女から奪い取った魂を音のする鈴として吐き出す。夢二と彦乃は電話をするばかりである（彦乃・電話の系列）。

ここからわかるのは、夢二がダンスを踊る女たちを描くことができないということであろう。金沢の宿の女将もまた夢二と彦乃の隙間に登場する存在だが、お葉とともにダンスを踊っており、絵の対象となることはない。描こうとすると、複数の夢二が現れて邪魔をする。宿の女将は自らの婚礼を振り返ることで、婚礼で片袖を奪った夢二と巴代の因縁を明るみに出す。女将は着物と陶器を取り扱っている（女将・着物・陶器の系列）。女たちが集合するのは、この旅館である。

鉄砲で牛を殺していた脇屋の主人は、鬼松によって土管に突き落とされ血の湖で溺死したかに思われたが、実は生きており、妻の巴代を欺き、夢二に描かせる（脇屋・牛の系列）。小鳥を鉄砲で撃っていた『陽炎座』の玉脇と重なることはいうまでもない。恋人を取られた鬼松は馬に乗って脇屋の主人を殺そうとするが、失敗し、牛に乗って縊死する（鬼松・馬の系列）〔注5〕。

「手の鳴るほうへ」と歌われるように、本作を導いているのは音楽にはかならない。とりわけ重要な音響は二つあると思われる。一つは賑やかなダンス音楽であり、もう一つはけたたましい馬蹄音である。ダンス音楽が男女の関係を混乱させるように、馬蹄音もまた男女の関係を混乱させるからである。お葉は夢二のモデルになりたいと口にしつつ、脇屋の愛人であり、アカデミズムの画家稲村御舟への思いも隠さない。橋にぶら下がった鬼松の上に現れる御舟は、見事な自然の風景とともにある（御舟・紅葉の系列）。

大正三部作において門付け芸人から、乞食、そして警官へと変貌する磨赤児の役割についても注目しておきたい。『ツイゴイネルワイゼン』の盲目の門付け芸人は砂の穴に入り込んでしまったが、『陽炎座』の乞食は地中から掘り出された泥付き大根が吊されたところで、アナーキストとともに踊るのである。『夢二』では警官としてアナーキスト

を非難し、漬け物を貪っている。ここでは、ぼりぼりと囁む音が大事なのであろう（警官・歯の系列）。

大正三部作における汽車の場面を振り返ってみる必要がある。汽車の中で青地は金属製のウイスキー入れを落下させ高く鋭い音をたて、三人の盲人の注意を惹き付けてしまうが、それがすべての始まりだったのかもしれない。その高く鋭い骨のような響きこそが三人の盲人たちを巻き込んでしまったといえるからである。

汽車の中で三人の盲人のうち二人は通路を隔てて座り、弁当を食っている。その配置はそのまま、『陽炎座』でアナキストが遊女と弁当を食う場面で繰り返される。松崎は二人の間を跨ぎ越して三人目の盲人と同じ位置を占めてしまったようである。アナキストは年高の盲人と同じ位置を占めるが、松崎を危険な場所へと連れ出すことになる。

『陽炎座』はすべて玉脇の主人が仕組んでいるようにみえるが、そうではない。松崎を人形の場に連れ出すのはアナキストだからである。その人形道楽に導かれて、松崎は心中の模倣へと駆り立てられる。玉脇の主人は陽炎座の芝居に飽きて途中で退出してしまった。自ら心中するはめに陥ったのは、そのためであろう。玉脇の主人は決してすべて仕組んでいたわけではない。『陽炎座』の最後を仕組んでしまったのは、むしろアナキストなのである。人形を最後に壊したのはアナキストである。

『夢二』における汽車の場面は婚礼の途中だが、こちらは『陽炎座』で金沢からの帰路、松崎が乗り込む場面を受け継いでいる。松崎が同乗していた女性に声をかけるように、夢二は同乗している巴代に声をかけ、片袖を奪ってしまふ。ともに汽車は停止しており、かろうじて絵だけが動きを示そうとしている。こちらの場面を導いていたのは宿の女将であろう。女将は自らの婚礼を振り返ることで、巴代の婚礼場面を導き出しているからである。夢二と巴代の因縁は、ありもしない宿の女将の仕掛けだったのかもしれない。複数の夢二の増殖も、宿の女将の手助けなしにはありえないだろう。

中砂が線路の上を歩いて芸者の小稲を抱き、イネと関係をもった松崎が線路の上を汽車の真似をして走り、巴代と関係をもった夢二が畳の上で汽車の真似をするのも、汽車の主題の重要性を示している。

おわりに——『悪太郎』その他

蓮實重彦「鈴木清順または季節の不在」（『ユリイカ』一九九一年四月号）は清順映画における季節の不在について論じているが、それは映像と音声の不一致に重なり合う事態といえる。映像と音声が一致すれば固定した季節の場面にしかならないだろう。清順の映画は映像と音声が容易く一致してしまう季節の場面を回避していたのである。

映像と音声の乖離といえば、『悪太郎』（一九六三年）における祭礼の場面が思い出される。映像には悪太郎と芸者の二人しか映っていないにもかかわらず、群衆の賑わいが響いていたからである（淡路島の人形浄瑠璃とともに、映像と音声の分離が始まっている）。『ツイゴイネルワイゼン』の青地が解剖を終えたばかりの教授に相談する場面に流れる歌は、同じ歌を口ずさみ夭折した『悪太郎』のヒロインの骨と肉を想起させるのではないだろうか。

『河内カルメン』（一九六六年）では山伏の存在が映像と音声を歪ませる。滝に突き落とされた山伏は、『夢二』で血塗れとなって土管を落下する男に通じている。『夢二』でも彦乃は滝のそばに立っていたではないか。『河内カルメン』で露子をモデルという人形の世界へ導いていたのはイネの名をもつ女だが、ヒモ男と別れる場面では映像と音声の食い違いが悲しみを誘う（初恋の男と別れる場面も劇中劇になっており、映像と感情に齟齬をきたしている）。

おそらく、幽霊こそ映像と音声が乖離した存在といえる。幽霊は音声をもったとしても映像をもたない（サラサーテの盤）。あるいは映像をもったとしても音声をもたない（子供の不気味さ）。それが『ツイゴイネルワイゼン』の主題であったのである。『陽炎座』における子供歌舞伎の役者たちも映像と音声が乖離した存在であったといえる。子供は映像と音声の不一致によって幽霊に近い存在となる。『夢二』はといえば、絵画と音楽のすれ違いが主題だったのかもしれない。ダンスを踊る女たちは絵の形に収まるのがなかったからである。

ラストを比べてみよう。『ツイゴイネルワイゼン』の結末は音声をもたなかった子供が決然と語るときである。『陽炎座』の結末は語る女が黙り込むときであり、背中合わせで座った男が意味不明の言葉を語るときである（女が手帳に書き男の背中に書いた凶形）。『夢二』の結末は薄の中で男が空しく語り、背中を向けた女が無言のまま樹上に戻るときである。女は絵の中に収まって、何も語らない。だが、音楽が再生されるとき、その隙間から何かが聞こえてくるように思われる。

近代化の明治と戦争の昭和、その隙間となった大正。蓄音機が広まりつつあった大正年間こそ映像と音声分離した時代だったのであろう（音を蓄積する時代である）。再生される音声はエクリチュールと同じく、自分が自分であるという同一性や現前性を保証してはくれないのである。鈴木清順の大正三部作は映像と音声分離した現代映画の偉大な冒険というよりも身勝手な彷徨にちがいない。一緒に旅したいと思ってもかかわらず、勝手に旅してしまふ男や女が主人公だからである（遊女を誘拐したアナキストを除いて、金沢まで連れ添って行く男女はいない）。『殺しの烙印』（一九六七年）や『ヒストルオペラ』（二〇〇一年）から明らかのように、清順映画は映像と音声分離し、誰が誰を撃ったのかわからない活劇となっている。

注

〔1〕小沼純一「きこえる？きこえない？なにが？」（『ユリイカ』二〇一七年五月号）によれば、響いているのはアフリカ系の打楽器である。

〔2〕中砂邸における怪異は内田百閒『花火』（一九二二年）に拠っているようだが、百閒の小説もまた映像と音声分離した世界といえる。「そこに見えてゐながら、その様子が私には、はつきりしない。話してゐる事もよく解らない」からである（『冥途』一九二二年）。『旅順入城式』（一九二五年）は音声を欠いた活動写真が生々しい夢に近いものであることを示している。百閒が愛した列車、その車窓からの眺めこそ映像と音声切り離された世界ではないか。したがって、百閒はトーキーには否定的である。「活動写真を見てゐて人声が聞こえたり、音が響いて来たりするのは実に困る」という（『鬼苑横談』一九三九年）。同様のことを講演でも語っているが、そのタイトルは「目と耳の境界」である（『百閒座談』一九四一年）。百閒の小説とは目と耳の境界の出来事なのかもしれない。ちなみに百閒は夏目家から蓄音機を譲り受けているが（『鶴』一九三五年）、『サラサーテの盤』（一九四八年）は百閒にとつて漱石との貸借関係が反映したものであろう。

〔3〕紙屋牧子「弛緩／硬直する骨、腐敗／蘇生する肉」（『ユリイカ』前掲）を参照。

〔4〕坂口周「逡巡」（『ユリイカ』前掲）は「ああ幼稚園に行っていないんだワ」の台詞に言及し、幼稚園＝冥界と読み解いている。

〔5〕鬼松と夢二は原爆を主題とした『太陽を盗んだ男』（一九七九年）の監督と主演俳優の組み合わせだが、その意味で、本作における死の饗宴は原子力の時代の廃墟を思わせる（『ヒストルオペラ』における怪奇博覧会に通じている）。

〈付記〉脱稿後、上島春彦『鈴木清順論』（作品社、二〇二〇年）が刊行された。機会を改めて再考してみたい。

〈キーワード〉鈴木清順、大正三部作、映像と音声、隙間

〈要旨〉本試論では鈴木清順（一九二三年—二〇一七年）の大正三部作『ツイゴイネルワイゼン』（一九八〇年）『陽炎座』（一九八一年）『夢二』（一九九〇年）をめぐって、映像と音声の関係について考えてみた。周知のように、大正三部作はいずれも姦通映画であり、男と女の不安定な関係を主題とするが、それは映像と音声の関係について新しい試みをしているからである。映像と音声の結婚が古典的な映画に起こったとすれば、映像と音声の不倫、姦通、離婚が新しい映画にほかならない。幽霊こそ映像と音声が乖離した存在といえる。幽霊は音声をもったとしても映像をもたないし（サラサーテの盤）、映像をもったとしても音声をもたない（子供の不気味さ）。それが『ツイゴイネルワイゼン』の主題であったと考えられる。『陽炎座』における子供歌舞伎の役者たちも映像と音声が乖離した存在であった。子供は映像と音声の不一致によって幽霊に近い存在となるのである。『夢二』はといえば、絵画と音楽のすれ違いが主題だったのではないか。ダンスを踊る女たちは絵の形に収まるできなかったからである。本妻と後妻の物語など心理的に共感するのは難しいだろう。だが、先行するものと後続するものの隙間で映画的な運動が起こっているのである。

