

# 「底が突き抜けた」時代の歩き方<sup>474</sup>

<1968年>はどのように描かれているか - 映画『69 sixty nine』『ドリーマーズ』

橋本治のコラムでは一字も触れられていなかったが、60年代末の学生運動の高まりには、唐十郎の「状況劇場」や寺山修司の「天井桟敷」、鈴木忠志の「早稲田小劇場」、佐藤信の「演劇センター 68/71」に代表されるアングラ演劇の活動も、ヤクザ映画の美学と同程度(?)に大きく寄与していた。つまり、時代の熱気やうねりには、あらゆる潮流が競い合って結集する根底がかたちづくられつつあったことを見落としてはならない。そのなかでもアングラ演劇の跳躍は特筆すべきものがあつた。街頭にバリケードを構築して「解放区」を出現させる若者たちの闘争は、アングラの野外演劇と区別することを要しなかったし、東大闘争の山場であつた安田講堂の封鎖解除をめぐる攻防戦などは、大掛かりで壮大な史上空前のアングラ演劇の出現、とみなしてもなんの支障もなかった。ただそこには、出演している若者たちが現実的な負傷や逮捕、退学・除籍処分などを被っていく違いが - そのことは個人の生涯にとってけっして小さくはない傷痕になったとしても - あるだけだった。

現在の演劇活動にも同じ性格が流れているにちがいないが、62年に結成された「状況劇場」や、67年に旗揚げされた「演劇実験室・天井桟敷」には、当時の居場所のない若者たちを吸引する避難所的な雰囲気色が濃く漂っていた。もちろん、当時の学生たちにとっての最大のアジールは学生運動であり、それぞれのアジールでいま・ここにある制約と限界を突破していこうとする試みの持続において、アングラ演劇と学生運動は共鳴し合っていたといえる。67年4月、寺山の「天井桟敷」は「見世物の復権」を掲げて、東京・青山の草月会館ホールで旗揚げ公演『青森県のせむし男』を上演し、以後6月に『大山デブコの犯罪』、9月に『毛皮のマリー』、11月に『花札伝綺』と新作を相次いで上演した。一方、唐の「状況劇場」は同年8月、東京・新宿の花園神社に「紅テント」を立て、『月笛お仙・義理人情いろはにほへと篇』を上演した。

アングラ演劇のアナーキーな本領を発揮したのは、花園神社で公演していた「状況劇場」のほうだった。神社がフーテンやアングラ文化人の溜まり場になって、地元の商店主などが反対運動を起こしたために、68年3月から上演した『由比正雪』の公演が不可能になり、6月末、「状況劇場」は花園神社を去る。69年1月3日、「状況劇場」は新宿中央公園で上演しようとしたが、東京都が許可しなかったために、都職員や機動隊員らが厳戒体制を敷く中、10分程度でテントを立て、上演を強行した。終演後、唐らは都市公園法違反で逮捕されるが、フォークソングや映画、演劇などさまざまな文化が重なり合うアングラ文化のメッカで、反体制的でアナーキーな雰囲気が充満する新宿へ

の思い入れが強かった唐は、留置場から出た翌月、「トラック劇場」というゲリラ戦術に打って出た。同じ新宿の駐車場を借り、駐車したトラックの上にテントを張って『腰巻きお仙・振袖火事の巻』を上演したのだ。

合法、非合法の判断を超える戦術に当局側も上演を黙認するしかなかった。他方、69年3月、寺山の「天井桟敷」は演劇活動の拠点として、東京・渋谷の並木橋近くに倉庫を改築した小劇場「天井桟敷館」をオープンさせた。この年の秋、唐の「状況劇場」は地下劇場「天井桟敷館」の坂の上の金王八幡宮の境内にかろうじて上演場所を見つけ、テントを立てて公演を行った。\* 至近距離で双方が火花を散らす中、寺山がジョークを込めて葬儀用の立派な紙製の黒い花輪を「状況劇場」に贈ったことで、双方の間に「渋谷乱闘事件」が起きる。12月12日、唐が劇団員と共に「黒い花輪」の真意を寺山に聞こうとして「天井桟敷館」を訪れたところ、寺山は不在で、対応した「天井桟敷」の劇団員との間で殴り合いになり、そのとき帰ってきた寺山は唐と共に間に入ってやめさせようとするが、パトカーが駆け付け、二人とも一緒に留置場に入れられてしまう。

「黒い花輪」の件も誤解と分かって、事件後二人は関係を深め、留置場から出てまもない70年1月、唐が戯曲『少女仮面』で第15回岸田戯曲賞を受賞すると、寺山はお祝いに今度は本物の黒に近い深紅のバラを届ける。二人の距離が縮まれば縮まるほど、しかし二人の戯曲に対する相違も明白になった。西武劇場発行のパンフレット「劇場」第8号(76年)には、67年に発行された寺山の代表的なメッセージが込められた『書を捨てよ、町へ出よう』をめぐる二人の対談が掲載されている。

《唐 僕は日常というのはうんざりだ。町に出たって何も無いと思うよ。何でもまた書に戻らないのか。日常なんか何かありますか。

寺山 それが唐十郎の文学的思考なんだ。ぼくは町さえも大きな書物だという考え方だからね。看板も読めるし道路の標識も台詞になる。他人の顔にも結構いい文句が書いてあるじゃないか。

唐 それは寺山さんが読むんでしょう。それでもってたきつけられて町へ出た大学受験の生徒が何読めるか、何にも読めないと思うよ。

寺山 それは想像の腕力の問題だ。

唐 シェイクスピアだってセンスとして読めない人は、見たって読んだって何にもこなれないもの。

寺山 シェイクスピアを面白く読める人は、東京都の電話帳だって同じように面白く読めるわけだ。》

寺山の「町さえも大きな書物だという考え方」は、書物というフィクションを読む行為は、どうして町という大きな書物(フィクション)を読む行為にまで跳躍しないのか、を問うていたのだ。したがって、「書を捨てよ、町へ出よう」という寺山のメッセージは、書の外に大きく広がっている町という書物を読めないような読書(書に閉じこもっている世界)は捨てよ、ということであったと把握される。「シェイクスピアを面白く

読める人は、東京都の電話帳だって同じように面白く読める」ということは裏返せば、電話帳が面白く読めないようなシェイクスピア理解は面白くないし、役に立たないということであった。寺山のこの考え方は、幼少の頃から現実をフィクションとして捉えずには生きられなかった彼からすれば、当然すぎるほどであった。しかし、唐からすれば、書は書であり、日常は日常であった。書を捨てて出た町には何もないことははっきりしていたから、もう一度書に戻って何もない日常生活を挑発すればよいではないか、ということであった。

寺山の『書を捨てよ、町へ出よう』という雑文集は、彼自身の手で71年に同じ題名の長編劇映画として完成されるが、寺山のメッセージは映画では終わりに、主人公が演技を放棄するかたちで物語の流れが突然、中断してしまう。主人公は「スクリーンの中の俺の家には、帰ることなんかできない。(中略)電気がつけば消えてしまう世界だ。まっぴるまの町に、ビルの壁に、映画がうつせるか!」と叫び、シナリオの最後のページには「この映画は終わらない。もちろんタイトル・スーパーもなく、エンディング・マークもない」と書かれてあったという。映画だけでなく、彼の演劇も作品として完結されることなく、結末なるものは予定調和的には訪れなかった。したがって、観客も観客であることを突然中断されて、いままで観ていた演劇や映画の外へ放り出されてしまうのである。まさに「演劇や映画を捨てよ、町へ出よう!」であった。

しかしながら、唐から言わせれば、突然目の前の演劇や映画から放り出された観客は一体、どこへ行くというのか、観客は果たして中断された終わりを自分で考えるようになるだろうか、その終わりを演劇や映画の外にある町の中で完成させることができるだろうか。否!と唐は断言する。観客は自分で考えないし、町の中で終わりを完成させることもない。ただ充足感のない状態に置かれるにすぎない。映画や演劇によって観客が充足感に浸るよりも、充足感が得られない飢餓状態に置かれるほうがよい、と寺山が考えれば、唐は完結した物語世界からの充足感に観客を浸らせなくとも、日常と異なる演劇によってなにか別の充足感で観客を包み込まなくてはならない、と主張するのだ。

詰まるところ、寺山も唐も、完結した物語世界の中に観客を引き込むことによって、どれほどの充足感に浸らせることができるか、という従来の演劇観をひっくり返す点では一致していた。寺山が演劇の完結した世界に亀裂を持ち込んだとすれば、唐はそこに「役者の肉体」を持ち込んだのである。「役者の肉体」を輝かせるためには、最初に戯曲があって、それを演出家が解釈し、それに従って役者が演じるという、近代劇の舞台作りの常識を壊さなくてはならなかった。演出家の解釈通りに演じる役者には「肉体」というものは不要であったからだ。しかし、「役者の肉体」こそ演劇のエネルギーが溢れ返らなくてはならない、という考えに立つなら、戯曲そのものが「役者の肉体」の後方に退かなくてはならなかった。唐の「特権的肉体論」とは、劇的な「完璧な瞬間」を作りだす「役者の肉体」を意味していたのである。

寺山も唐も日本国内での公演だけでなく、海外公演にも足場を築こうとしていた。「天

井棧敷」は69年6月、ドイツ演劇アカデミーの招待でフランクフルトで開かれた国際前衛演劇祭「エクスプリメンタ3」に参加し、『犬神』と『毛皮のマリー』を上演した。71年には、フランスのナンシー国際演劇祭で『邪宗門』『人力飛行機ソロモン』を上演し、72年10月には、オランダの演劇で密室劇『阿片戦争』を上演した。寺山の体が思わしくないせいもあって、82年にパリの国立シャイヨ宮劇場で『奴婢訓』を最後に上演するまで、毎年のように海外公演を続けた。「天井桟敷」が欧米の演劇祭などに招かれるかたちでの海外公演が多かったのに対して、唐の「状況劇場」は72年3月、戒厳令下の韓国で『二都物語』を韓国語で上演し、翌73年3月、バングラデシュ『ベンガルの虎』をベンガル語で上演した。それは現地に合わせる唐の手法であったが、すべて自費で奮闘したにもかかわらず、現地の人に理解してもらうのは難しかった。

74年、戦火のレバノン、シリアにおけるパレスチナ難民キャンプで、「状況劇場」はアラビア語で『パレスチナの風の又三郎』を上演した時は、悲惨だった。テントを立てたものの、あまりもの多くの人々が押し寄せたため、テントが倒れ、芝居どころではなかった。演劇評論家などの関係者による演劇的な評価が得られやすい「天井桟敷」と異なって、「状況劇場」はぶつつけ本番の上演であったために、寺山の演劇に較べて唐の演劇は海外ではほとんど評価されなかった。唐は後年、「寺山の海外公演を皮肉ったりしたが、内心では華やかな海外公演を続け、海外公演から帰ってくるたびに、高い評価を受けてきた寺山がうらやましかった。一方、私の海外公演は幼少期の闇市のような原風景を第三世界でもう一度体験したいと思って行っただが、演劇的には失敗だった」と打ち明ける。

「役者の肉体」から迸るエネルギーを舞台に充満させるには、その舞台をつくりだすテントが立てられる場所を選ぶ必要があった。つまり、場所は任意のどこでもよいというわけにはいかなかった。「役者の肉体」というものは、テントが立てられる場所に渦巻く不穏で猥雑なエネルギーと結びつき、そのエネルギーに押し上げられてこそ、輝くに違いなかったからだ。唐が新宿にこだわるのも、その街全体が反体制的でアナーキーな雰囲気に取り込まれているアンダーグラウンドであったからだ。唐の海外公演は欧米のしょうやかなスマートシティでは無理だった。新宿と同じ匂いを醸しだしている土地を求めてアジアや中東などの戒厳令下や戦時下にある場所に飛び込んで行っただ。しかし、唐の演劇に対する情報や唐自身の言説が取り上げられる日本の中の新宿と異なって、海外では全く知られていない唐の演劇のぶつつけ本番の現地上演が、土地の言葉や文化のギャップを超えて人々に理解されるとは到底思われなかった。物珍しさに始まって、物珍しさに終わるのは目にみえていた。

「役者の肉体」を特権化しない寺山の演劇は、あくまでも「完結しない物語」を観客に突きつけることにあったので、海外公演は土地を選ぶ必要はなかった。だが唐が批判するように、完結しない寺山の演劇を観せられる観客は芝居が終わって劇場から一步外へ出ると、充たされなさからも外へ出て行くだけで、観客が完結しない物語を自分の頭で考えつづけていくようなことはありはしない、という問題が寺山の演劇の前にはいつも

横たわっていた。日常生活へ戻って行く観客が、それとは異次元にある芝居から突きつけられる充足感とは逆の飢渴感を、どのようにして引きずっていくことがありえるだろう。この問いに寺山が答えるためには、彼の演劇は劇場を逸脱して、観客の日常生活にまで侵入していく必要があった。つまり、それは、彼の演劇を観に劇場まで足を運ぶことのない人々を観客かつ登場人物にしてしまうことであった。

75年4月に行われた市街劇『ノック』は、舞台を捨てて、町へ出かけた演劇にほかなかった。この市街劇は東京都杉並区の高円寺・阿佐ヶ谷一帯の33カ所で30時間にわたって、同時多発的に上演された市街でのドラマであった。町中に千人もの観客があふれ、文字どおり扉をノックされてミイラ男が出現したり、銭湯に裸の男が侵入したりで、驚いた住民が警察に通報して杉並警察署で取り調べを受ける騒ぎとなり、翌日の新聞の社会面を賑わすスキャンダルになった。舞台で演じられる物語に亀裂を差し込むありかたから、その舞台を組み込んでいる人々の平穏無事にみえる日常生活の中に亀裂を差し込みありかたへと、寺山演劇は突進して行ったのだ。ありのままの現実もまた、寺山にとっては虚構の世界にほかなかったから、彼の虚構の芝居が虚構の現実の中で展開されることによって、驚く住民も駆けつける警官もすべてが、現実の舞台上で要請される役割を演じる登場人物として振る舞っていたのである。

もちろん、「書を捨てよ、町へ出よう」と寺山がいうとき、捨てられる「書」と、出て行こうとする「大きな書物」としての「町」とは、一括りにすることはできなかった。つまり、書物としての「書」と書物としての「町」を同列にできなかった。なぜなら。寺山にとって同じフィクションの世界にほかならない「書」と「町」はしかし、大半の人々にとってはきちんと区別がなされていたからだ。「書」はフィクションではあっても、「町」はフィクションと捉えられてはいなかった。劇場から外の街頭へと飛び出して行く寺山演劇は、当然ながら彼の芝居を観るために金を払って劇場にやってくる観客と、彼の芝居など全く知らない住民が突然登場人物にされてしまうという観客との断層をも飛び越えていったのだ。芝居であることを知っている観客と芝居であることを知らない観客との落差からはしたがって、「巻き込む側の理論だけがあって、巻き込まれる側のまなざしが欠如している」という批判が突きだされてくるのも、道理であった。

虚構よりも生活を重んじ、想像力よりも現実を生きている一般住民にむかって、生活よりも虚構を重んじ、現実よりも想像力を生きている寺山が殴り込みをかけたかのように、市街劇『ノック』は映った。ちょうどその様相は、60年代末の学生運動において機動隊と激しく渡り合った学生たちが、逃走する際に民家に逃げ込んだり、見物人の中に紛れ込んでいくのと同様であった。逃げ込んだ学生を追って機動隊員も民家に入り込んで、室内が手酷く荒らされたり、見物人と学生との見分けがつかなくなって、見物人も機動隊員に殴打されたり、逮捕される羽目に陥ることになった。だが市街劇『ノック』の場合は、市街劇であることを知らされていない住民が大半だったので、彼らにとっては「白い包帯で全身を覆ったミイラ男」のいきなりの出現など、迷惑千万な話であった。

それ以上に、こんな馬鹿げたことをやる寺山演劇の意図が全く理解されずに、市街劇に名を借りた単なる悪ふざけとしか住民には受けとめられなかったであろうことが、寺山の違算として彼の演劇に大きな打撃をもたらすことになったかもしれない。

「僕は映画館で育った」を口癖にする寺山は映画製作にも乗り出し、71年1月、初の長編映画『書を捨てよ、町へでよう』を撮った後、『田園に死す』『ボクサー』『草迷宮』『上海異人娼館』『さらば箱舟』と実験的な作品を相次いで製作した。他方、唐のほうも小説を発表しはじめ、78年に刊行した『海星・河童』で泉鏡花賞を受賞し、82年には雑誌『文藝』に発表した『佐川君からの手紙』で芥川賞を受賞するなど、華々しい活躍をみせた。この『佐川君からの手紙』については、大島渚監督、寺山修司脚本で映画化の話が進められたが、寺山の体の悪化によって立ち消えになった。寺山は83年5月4日、肝硬変と腹膜炎のため、敗血症を併発してこの世を去り、「天井桟敷」も同年7月に解散した。唐も86年、『ジャガーの眼』を上演したりして、観客の日常性を挑発し、破壊しようと試み続けたが、翌87年12月に「状況劇場」を解散し、88年に新たに「唐組」を結成した。

さて、1968年あるいは、60年代末の高揚を盛り上げたアングラ演劇を代表する寺山「天井桟敷」と唐「状況劇場」について言及してきたが、30数年後に描かれた映画『69 sixty nine』『ドリーマーズ』『パッチギ!』がどこまで1968年という時代の本質に迫っているか、いいかえると、これらの映画のどこに1968年が見出されるのかを探ってみようと思う。

『69』と『ドリーマーズ』『パッチギ!』の間には、決定的な落差がみられる。それは『ドリーマーズ』のベルナルド・ベルトルッチ監督(41年生まれ、68年当時27歳)や、『パッチギ!』の井筒和幸監督(52年生まれ、68年当時16歳)が、1968年という時代の雰囲気を感じ、空気を呼吸していたのに対し、『69』の李相日監督(74年生まれ)や脚本の宮藤官九郎(70年生まれ)、当然ながら、主演の妻夫木聡(80年生まれ)たち若手出演者が1968年以降の世代だということである。一言でいえば、1968年を知っている者たちの映画と、知らない者たちの映画との落差である。したがって、『69』に対する興味は、1968年を知らない世代に1968年がどのように受けとめられるか、更に、1968年以降の若い世代に理解され、伝達される契機をもっているか、という二点に集約される。

1968年がどのような時代であったのか、を知るためには、1968年が消滅していく70年代に入って、一体なにが変わったのかを把握しなくてはならない。「システム外の事物が豊かにあると信じられた60年代。その輝きの本質を60年代ステューデント映画『69 sixty nine』と『ドリーマーズ』の差異に見る」という趣旨を展開している宮台真司の連載『オン・ザ・ブリッジ』(『ダ・ヴィンチ』04・10)の冒頭には、印象深いことが記されている。彼が99年2月にインタビューしたキングクリムゾンのロバート・フリップの言葉 - 《67年から69年までの三年間は「恩寵の扉」

が開き、さして才能のないミュージシャンにさえ、開いた扉から光が降り注いだ》 - が以下に続き、宮台氏が言葉を重ねていく。

《プロのミュージシャンならば誰でも年に一度は素晴らしいライブを体験できるものだ。ところが「恩寵の扉」が開いていた頃、年数十回のライブ全てで、奇跡が起こった。演奏するたびにありえないことが起こり、日常世界の破れ目から「非日常」が飛び込んできた。

ところが70年代に入ると、なぜか「恩寵の扉」が閉じてしまった。閉じた扉が再び開くのを待ち続けて30年が経ち、そして今も待っている。すなわち扉が開いたときに備えて、恩寵に最大限に敏感でありうべく、厳しいディシプリン（訓練）に励んでいるのだ - と。彼はと。

因みにプログレッシブロックの雄キングクリムゾンは74年に解散した。同じ頃、キングクリムゾンだけでなく、プログレッシブロック全般 - ひいてはロック全般 - が低落し、76年のイーグルスの「ホテル・カリフォルニア」を最後に、ロックの時代が終りを告げた。

70年代に失速したのはロックに限られない。フリージャズが、ハプニング・パフォーマンスが、アングラ映画が、アングラ演劇が、現代音楽が、歌謡曲が、相次いで失速する。実は失速したのはサブカルチャーだけではなかった。学問領域でも同じことが起こったのだ。

例えば、東浩紀は、《70年代以降、パリの哲学はとつぜん生産性が落ちます。そして人文科学の世界では「理論」と呼べるものをほとんど生み出せないまま30年近くだ》と述べている（『広告』99年11月12月合併号）。学問の失速も現代哲学に限られなかった。

例えば、現在の社会学で「最先端」と呼ばれる理論の大半が60年代に形作られた。60年代の人文・社会科学の生産性は正に想像を絶していた。サブカルチャーから学問領域まで覆ったこうした失速の「先駆け」は、70年代初頭のステューデント・パワーの失速だった。》

1968年 とは、どのような時代であったのか。頻繁に《日常世界の破れ目から「非日常」が飛び込んで》くる時代であった。つまり、日常世界は非日常世界の集積によって成り立っていると捉えられているが故に、路上の敷石を剥がすように日常世界を剥がすことは容易であり、剥がした敷石をつぶてとして遠くへ放り投げれば、非日常世界が放物線を描いて目の前に現れてくる、そんな時代であった。ところが70年代に入ると、日常世界の「裂け目」は強固に蓋をされたように見えなくなってしまった。したがって、「非日常」なるものは遠のいてしまった。そうすると、ロックが失速し、《フリージャズが、ハプニング・パフォーマンスが、アングラ映画が、アングラ演劇が、現代音楽が、歌謡曲が、相次いで失速する。》サブカルチャーの失速だけでなく、パリの哲学や社会学も突然失速するなど、学問領域でも同様の事態が起こった。要するに、生産するものに多大の幻想量が必要とされるなにもかもが失速した。

《こうした失速の「先駆け」は、70年代初頭のステューデント・パワーの失速だった》  
ということは、裏返せば、60年代末のステューデント・パワーの熱気とうねりの波があらゆる領域に浸透し、根底を揺るがしていったということである。学生たちを突き動かし、あらゆる領域に波及していった幻想量の大きさがみえなければ、1968年はどうにも把握しがたかった。映画『69』や『ドリーマーズ』『パッチギ!』は1968年の幻想量の大きさにどのように触れていたか。

映画『69』は、佐世保北高校三年の主人公が「退屈」な日常から逃れるために、フェスティバルの開催を思いつき、そこで上映するための映画をつくって、高校一の美女に近づくために、彼女をヒロインに抜擢しようとする。カメラの調達など映画づくりの過程で北高全共闘のアジトに出向くうち、ひょんな成り行きから、「学校の屋上をバリケード封鎖する」行動に突っ走ることになり、学校やマスコミ、警察を巻き込んだ大騒動へと発展しながらも、周囲の大人たちに見守られ、学生生活を謳歌する青春ストーリーとして描かれている。確かに60年代末の時代考証として、「バリ封」が出現したり、「思想を、言葉を、自己を行為に翻訳せよ！ 人間としての`生`の為に」だの、「時は革命なり、一刻一刻革命の時を刻む」だの、「我々は死んで生きるより、生きて死にたい」などのスローガンや主張の落書きが壁を埋め尽くしていたり、「お～、モーレツ」の文字が踊る丸善ガソリン100ダッシュのポスターや、69年の東映のカレンダー、少年マガジンなども部屋の中に並べられている。

60年代のテレビや冷蔵庫や車など、もちろん、クリームやジミ・ヘンドリックスらの音楽が全編に流れ、`ラブ&ピース`的な時代の雰囲気盛り上げ、69年を象徴する米国のヒッピー文化に影響を受けた`フェスティバル`の開催も真正面に捉えられている。だが、それだけである。それらは69年の時代をかたちづくらずに、断片として寄せ集められているにすぎない。なぜなら、李相日監督は69年という時代を背景にしているだけで、69年という時代を描いているわけではないからだ。では監督は、69年を背景に何を描こうとしたのか。当時の時代の若者が持っていたパワーをノスタルジーとして描きたくないために、若者の「今」のパワーを感じさせる映画として描写することにしてしまったのだ。今の若者と較べて当時の若者にはパワーがあった、という展開だけにはしたくなかったので、69年という時代を借りながら、「今」に通用するパワーを描こうとしたのである。

村上龍の原作には「九州西端のいなか町では、全共闘もバリ封も、ゴダールやレッド・ツェッペリンと同じで、遠いあこがれでしかなかったのだ」という記述があり、高校生の自分があるこの田舎町では何の変哲もなく、世界や日本の激動から取り残されているという、惨めで悔しい思いが同級生の仲間たちに伝わって、世界の激動に乗り遅れないために大急ぎで「バリ封」に参加したという腰の軽さや焦燥感がその記述から読み取れる。当時の若者のパワーとは、東大闘争や日大闘争がテレビで放映されているのを見て、自分たちもなにかをやらなくてはならないと焦っている人間がすぐに何人が集まっ

て、即行動に移せる勢いにあった。個人の逡巡や迷いは時代の熱気や勢いに削がれて、個人の鬱屈感より自分たちも世界の激動の中に飛び込んでいる、という連帯感のほうが大切と感じられていたのだ。つまり、当時の若者のパワーとは、69年という時代のパワーにほかならなかった。

1968年 を知らない『69』の監督はしたがって、当時の若者が埋め込まれている時代のパワーを知らなかったのである。だから、ノスタルジーにならないかたちで 1968年 を描くことができなかった。69年という時代を背景にしながら、時代のパワーを消失した若者の「今」のパワーを描く矛盾を解消するために、映画のラストで映画全体にむかって、主人公が「というのは嘘で」と語るオチをどうしても導入せざるをえなかったのだ。李相日監督は「いくら背伸びしても、この時代を知らない僕らが作った映画であると宣言したかった」(『キネマ旬報』04年7月下旬号)と話すが、もちろん、「宣言」などしなくても、69年という時代と無縁であることを映画は正直に物語っていた。

先の宮台真司は当然のことながら、『69』は「60年代の匂い」が感じられないと指摘する。「60年代の匂い」とは何か？ 60年代にはまだ社会化されていないが故に、システムにまだ取り込まれていない地域共同体や家族共同体が存在していた。あるいは、そう信じられていた。「60年代の匂い」はシステムの外にある(と信じられた)地域共同体や家族共同体からやってくるのである。しかし70年代に入ると、地域共同体も家族共同体も社会化され、社会内の諸事物としてすべてシステムに登録されることになってしまった。「システムの外」が信じられた時代が「近代過渡期」であったなら、すべてがシステムに登録され、もはやシステムの外が信じ(感じ)られなくなった時代は「近代成熟期」といえる。《先進各国はどこでも、70年前後に、前者から後者へと移行した》と彼は述べて、こう説明する。

《前者は重化学工業中心的な経済段階で、後者はサービス産業中心的な経済段階だ。社会段階で見ると、前者の時代には、人々は均しく生活世界の側に属するが故に、モノの豊かさという国民的目標の共有に象徴されるように、コミュニケーションの共通前提を持てた。

後者の時代には、家族共同体や地域共同体が提供していた便益を肩代わりする形で、サービス産業が急拡大する。従って、経済次元におけるサービス産業の拡大と、社会次元における家族地域共同体の縮小 - ひいては生活世界の縮退 - は、論理必然的な関連がある。

かくして近代成熟期には「システムの外 = 生活世界」への共属がなくなるので、コミュニケーションの共通前提が空洞化し、消費動機も宗教動機も犯罪動機も不透明化する。結果、何が幸いなのか各人毎に分岐、「我々」という主語が何を指すのか自明でなくなる。

かかる事情を踏まえ、連載では、近代成熟期を生きる我々が近代過渡期の社会に嗅ぎ取る「匂い」の本質が、今はなきコミュニケーション共通前提 = 生活世界への、憧憬に由来すると述べた。「システムに登録されない事物が豊かにあると信じられた時代」への憧れ。》

この難解な物言いを翻訳すると、「近代過渡期」においては「モノの豊かさ」を目指すことが暗黙のうちに国民の共通目標となっていたので、それを受け入れるにしろ、拒

絶するにしろ、「モノの豊かさ」という指標そのものが「コミュニケーションの共通前提」となりえていた。ところが「モノの豊かさ」が達成された「近代成熟期」においては、従来の「コミュニケーションの共通前提」を消失したまま、新たな「コミュニケーションの共通前提」を見出すこと自体も困難となった。そのことは、「モノの豊かさ」を目指す単位としての「家族地域共同体の縮小」を必然的にもたらすことになった。「60年代の匂い」とはしたがって、「コミュニケーションの共通前提」が確固としていた領域に吹く風にほかならなかった。「60年代の奇跡」は、結論的には、空洞化する共通前提（全体性）を代替する新たな共通前提（全体性）を、生活世界を剥奪された者たちがシステムに求めたところに起こった、と宮台氏は捉える。

「空洞化する共通前提（全体性）」に結集しながら、「新たな共通前提（全体性）」を求める空無的な激しさが「60年代の奇跡」を可能にしたが、その空無性の持続に耐えられなくなることによってシステムに回収されていくことになったのであり、宮台氏のように、「新たな共通前提（全体性）」をシステムにストレートに求めるという矛盾を冒したわけでなかった。その点を見ずに、「60年代の奇跡」を不自由な若者たちが手にする「自由の輝き」で説明するのが映画『69』であるが、パリ5月革命を知っているベルトルッチ監督の『ドリーマーズ』は、さすがに『69』にみられる《権力／反権力》ないし「制圧／反抗」という二項図式》には囚われていない。

1968年に起こったパリ5月革命は、学生運動が全国的なゼネストに発展し、当時のド・ゴール大統領を政権から引きずり下ろし、映画人にも大きな影響を与えた。映画評論家の黒田邦雄によれば、《ヌーヴェル・ヴァーグの若手監督たちは第21回カンヌ国際映画祭の会場に乱入し、フランソワ・トリュフォー監督は「パリに革命の血流する時、カンヌくんだりで映画祭などに浮かれるとは何事か！」と声を張り上げて（山田宏一著『友よ映画よ、わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』より引用）、映画祭を中止に追い込んだ。》（『キネマ旬報』04年7月下旬号）続けて、《『ドリーマーズ』の冒頭で、シネマテーク・フランセーズの事務局長アンリ・ラングロア解任に反対する映画ファンのデモが映し出される。この解任事件がカンヌ国際映画祭を中止に追い込むきっかけになったことはよく知られている》と記されているように、『ドリーマーズ』はこの解任事件を通じて、シネマテーク・フランセーズに通っていた19歳のアメリカ人留学生マシューが双子の姉弟イザベルとテオと出会うところから始まる。

彼らは意気投合し、姉弟の両親が旅行中のために留守になっているアパルトマンにマシューが転がり込み、三人は映画ゲームに興じる。やがて奔放な性的遊戯へと発展し、学生たちが群がる5月革命の熱気に背を向けて、お互いを傷つけ合うまでにエスカレートしていく、奇妙で危い共同生活を満喫していた。しかし、そんな彼らの閉ざされた官能的な世界の中に、5月革命の激しいデモが飛び込んでくることによって、三人もまた、激動へと押し出されていくラストシーンで映画は締め括られる。この映画に「60年代の匂い」は感じられるだろうか。宮台氏はこう読み解く。

『ドリーマーズ』について、《夢追い人たちというタイトルが暗喩的だろう。今の私たちは夢を追わないのに、かつて彼ら - フランス人姉弟と米国人青年 - が夢を追えたとすれば、それはどんな夢で、なぜ追えたのか。そういう問題設定がうかがえよう。

「部屋の監督」ベルトルッチは、姉弟が部屋で淫靡な戯れに興じるのは、自由だからでなく、社会に脅えるが故の穴籠りに過ぎないと、米国人青年に喝破させる。これが暗喩だ。シネマテークに耽溺し、毛沢東に淫するの、同じ痛々しい穴籠りなのだと示唆している。

キャスティングや演技指導にも同じ対照が現れる。李相日監督は、主人公役妻夫木聡にオンの（芝居がかった）演技を要求している。他方、ベルトルッチ監督によるマイケル・ピット、ルイ・ガレル、エヴァ・グリーンのカスティングは、危さと儚さを狙っている。

妻夫木聡は、勇猛果敢だからバリ封を敢行した。ルイ・ガレルは、社会に脅えるが故に火炎瓶を投げ、エヴァ・グリーンは一人で生きられないからガレルに従い、マイケル・ピットはそこに自分の鏡像を見出すからこそ二人を諷めて絶望した。どちらが60年代の真実か。

（中略）但しベルトルッチはこれを批判してはいない。逆だ。社会変化による「アノミー」がもたらす実存的な「危さと儚さ」、そしてそれ故の「夢（超越）への投企」を、肯定している。》

「近代過渡期」の社会が、社会の外部がすべて社会化されることによって「近代成熟期」の社会へと移行していくことに脅え、不安を感じた若者たちが「60年代の奇跡」の担い手であったことはいうまでもない。映画『69』はそのことと無縁なところで、「今」の若者たちの映画として撮られた。映画『ドリーマーズ』は当時の若者たちの脅え、不安を《社会変化による「アノミー」がもたらす実存的な「危さと儚さ」》として描き、その感情を「夢（超越）への投企」に向かわせた。若者たちが勇猛果敢であったからではなく、まさにその逆であったからだ。「自由の輝き」を求めたわけではなく、縮小しつつある自由に脅えていたといつてよい。別のいいかたをすると、「世界の中で生きている」実感がなくなりつつあることへの不安への高まりが、彼らをその実感にもっと触れることを望む「ドリーマーズ」へと押し出していくことになった、ということだ。

もちろん『ドリーマーズ』の三人が、外の世界から隔離された部屋で社会に脅えて「淫靡な戯れ」に徹することも考えられた。しかし、それは三人の自滅の途にほかならなかった。「穴籠り」は連合赤軍がそうであったように、お互いを傷つけ合っていくよりほかになす術をもたなかったからだ。ベルトルッチは若者たちの自滅を描きたかったわけではない。「社会に脅えるが故の穴籠り」こそが、もし社会に対峙せざるをえなくなったときには、社会に対する反乱として自らを組織していくようになることを、つまり、社会に対する否定の意識を強く打ち出していくことを、ベルトルッチは描きたかったのだと思われる。だとしても、「60年代の奇跡」に触れる描写としては、『ドリーマーズ』は成功しているとはいえない。あまりにも図式的にすぎるのだ。では、映画『パッチギ!』はどのように「60年代の奇跡」に触れているのだろうか。 2005年4月6日記