

# 山際永三『狂熱の果て』とリアリズムの探究

池田嘉郎

## 1. はじめに

2018年、長らく行方不明になっていた一本の映画が上映された。映画の名は『狂熱の果て』という。元々は1961年11月に公開された、29歳の山際永三による初監督作品であった。配給会社である大宝が倒産したのち、フィルムは紛失した。その後、映画産業の斜陽化にともなって、山際は活動の主軸をテレビに移し、多くの名作を残した。1980年代以降は山際は冤罪問題にも力を注ぎ、今日までその活動は続いている。

近年、山際の多面的な仕事を振り返る気運が生まれている。その背景としては、まず、エログロ路線のために軽視されてきた映画会社新東宝に、ようやくスポットライトが当たり始めたことがある。山際は助監督時代を新東宝で過ごし、同社の経営が傾いてからは組合で再建運動に取り組み、新東宝を総括する文章も書いた。そのため歴史の証人として発言する機会が増えているのである<sup>(1)</sup>。次に、彼が数々の名作をつくったテレビドラマ界、とりわけ1960年代から80年代にかけての子ども向けのテレビドラマについて、再検討の動きが強まっているのである<sup>(2)</sup>。

こうした動向のおかげで、山際の仕事についてあらたな分析が行なわれ、新事実が発掘されているのは喜ばしい限りである<sup>(3)</sup>。その一方でいまだ山際の活動には、十分な光が当てられていない分野も存在する。まず、若い頃から旺盛に行なってきた映画理論運動、つまり作品評論や理論分析といった執筆活動、それに全国の映画サークルとの連携といった実践活動である。数々の同人誌や映画雑誌、研究会を舞台にして繰り広げられてきた山際の映画理論運動は、1950年代以降の日本の芸術運動において、忘れられるべきではない一角を占めている。それは内容においても、映画製作者による理論運動としても、注目すべきものである。ついで、『狂熱の果て』の作品分析も、行方不明という経緯のゆえに行なわれることはなかった。同作は山際の理論的考察が作品に結実した最初の一本であり、映画史においては日本ヌーヴェル・ヴァーグ中に位置づけられるべきものである。

本稿の目的は二つある。第一に、山際の初期の執筆活動において中心的な主題をなすリアリズム論について、基本的な内容を明らかにすることである。第二に、そのリアリズム論がいかなる形で作品に実を結んだのかを、『狂熱の果て』の分析を通じて明らかにすることである。

本稿の資料は、1) 非公刊資料、2) 公刊資料、3) インタビューに大別できる。1) は山際が関与した同人誌『シネ・エッセイ』『現代映画』『リアリティ』、映画監督粕三平の『狂熱の果て』批評などである。これらの大半(『リアリティ』を除く)は山際によって筆者に提供された。さらに、早稲田大学演劇博物館所蔵の『狂熱の果て』台本準備稿および決定稿がある。2) は同人誌以外の映画雑誌、書籍である。3) は、筆者による山際のインタビュー(2017年

6月12日)、簡単な聞き取り(2018年10月24日)、および筆者の質問に対するメールでの回答を含む。

『狂熱の果て』は2018年2月、10月、12月に国立映画アーカイブ(旧東京国立近代美術館フィルムセンター)で、10月に神戸映画資料館で上映された。筆者は2月20日と10月24日に国立映画アーカイブで鑑賞した。

## 2. リアリズムの探究

### 大庭秀雄・木下恵介との対峙

山際永三は1932年7月22日、山際太郎・淑子の二男として生まれた。出生地は兵庫県の須磨であるが、乳児のうちに東京赤坂に移った。父親のルーツは会津藩にある。父・太郎は東京大学農学部を出て、大戦中は日本油脂にいた。母・淑子(よしこ)は志賀直哉の異母妹である。山際は1944年9月から縁故疎開で会津に移り、47年3月に赤坂に戻った。麻布中学で佐藤重臣と出会って映画研究会をつくり、映画界への第一歩を踏み出した<sup>(4)</sup>。

青年期の山際の関心を大きく引いたテーマが、リアリズム論である。慶應義塾大学文学部仏文科在学中に発表した、黒澤明監督『羅生門』(大映、1950年)評において、すでに体系だった議論が出されている。山際によれば、そもそも芸術作品は「何らかの形で現代に直結していなければ意味がない」のであり、リアリズムとはそのための方法である。だが、リアリズムは一つではない。山際が支持するのは、第一に、ジャン・アヌイ『アンチゴーン』、ジャン＝ポール・サルトル『蠅』、アルベール・カミュ『カリギュラ』といった「直接的なアンティ・リアリズム」である。第二に、「間接的なリアリズムである」。山際が掘り下げていこうとするのは、第二の方である。

「間接的なリアリズム」の指すものは、その反対物によって明らかにされる。それは直接的・無媒介的に現実を再現しようとし、「何でもかんでも、現在どこかに生きている日本人に似せてなくては気がすまない。これを称してクソリアリズムと云う」。『羅生門』にはこの傾向が強いと山際は見る。これに対して、アンティ・リアリズムでも間接的なリアリズムでも、「人物の性格なり、言う事、為す事がぎりぎりに規定されたシチュエーションの中に置かれてこそ生きて来ると云う原則」がある。そうした原則を実践している映画監督として、山際は大庭秀雄をあげる<sup>(5)</sup>。

『君の名は』全3部(松竹、1953-54年)で知られる大庭秀雄は、メロドラマの形式にのっとりつつ、曖昧な情緒に従うのではなく、心理を追うことで作品を展開した。大庭の文章「リアリズムについて」には「リアリティーは、案外、フィクションの中にある」「いいリアリズムだけがいいのであって、クソリアリズムといふものもありうるのだ」とある。この言葉は山際にインスピレーションを与えたことだろう<sup>(6)</sup>。山際や佐藤重臣が大庭を高く評価していたことは、彼らの同人誌『現代映画』創刊号で、大庭を囲む座談会「新しいメロドラマの方法」が企画されていることから分かる。大庭は映画の虚構性について次のように語っている。「元

来は映画のフレームの中でピントが合っているところは一箇所、僕らはお客に見せようというところにピントを合わせるわけですね。それがまず一つの抽象作用で、それからカットを変えること、あれも一つの抽象作用だと思う。実際には現実そのままが映画に映るんですけども、それを如何にして映画的な現実構成して行くかが大変なんですよ」。これは山際のいう「間接的なリアリズム」であろう。その反対物（「クソリアリズム」）について、山際は座談会でこう述べている。「現代の日本映画を害しているものは私小説的なリアリズムを題材に対する態度として固執している作家がいる点だろうと思うのです。その急先鋒が成瀬巳喜男さんじゃないですかね」<sup>(7)</sup>。

同誌には山際の「大庭秀雄論」も掲載されている。山際はそこで、大庭の作品世界の構造をまとめる形で、自らの理想とするリアリズムのあり方を示している。まず、「大庭氏にとって現実の秩序とは、人間をどこまでもころがせるからくりの秩序なのであって、人間の愛憎の関係はその美的、偶然的、可能的なロマネスクが前提となるにもかかわらず、常に倫理的、意志的、不可能的なリアリテと相剋せざるを得ず、からくりの秩序の中から何とかしてぬけ出し、自らの秩序を作ろうとしても、遂には挫折せざるを得ない人間が大庭氏の作中人物となっています」。つまり、虚構として構築された映画内の現実において、人物は現実に向かうが、最後には挫折せざるを得ない。この構造は、情緒に流される通俗的なメロドラマや、成瀬巳喜男的な私小説的リアリズム（「クソリアリズム」）と比べ、ずっと深く現実と切り結ぶ。

だが、山際は大庭のリアリズムをなお不十分と考える。人物が挫折するだけに終らず、新しい展望を切り開くためには、つまり、「人物が完全に作者の追及範囲から外に出て、作者の掌中から新しい状況の中にぬけ出して行く過程を描く」にはどうすればいいのか。そのためには「人物の内在する倫理をもっと自分自身のもので徹底的に追及して行く」必要があるが、それは「もはや題材そのものへの選択から準備してかからなければならないでしょう。なぜかといえば、そうした追及の可能な題材とは、より現実的に作者がぶつかって行けるものでなければならず、要するに人物構成がメロドラマであってはならないからです。そして大庭氏は倫理を現実の裏側ではなく、表面に設定し、追及することを通じて、必ずや社会性とも真正面から対決しなければならなくなるでしょう」<sup>(8)</sup>。つまり、より現代社会の構造に食い込むような舞台設定が必要だということである。

このとき山際は、「社会性」との「対決」に踏み出した映画監督として木下恵介を意識していたはずだ。1954年10月刊行の『映画評論』「読者論壇」欄に掲載された「『女の園』について」を見よう。木下恵介監督『女の園』（松竹、1954年）は、良妻賢母の育成を旨とする封建的な女子大学での女たちの呻吟・挫折・抵抗を描いた、社会性の強い力作である。山際は本作における社会と人物の関係を、次のように整理する。「どことなくちぐはぐな日本の現実——即ち善意の人のやむにやまれぬ抵抗を古いモラルでおさえつけようとする悪意の人が、やはり同じ古いモラルの犠牲者であり、要するにいつも人々を悲劇に追い込むその古いモラルが決して壁のようなものではなく、犠牲者自身によって支えられる罫でこそあるというからくり」。社会の抑圧的なモラルや構造は、犠牲者自身によって再生産されているというこの把握は、山際の

リアリズム論の根底をなすこととなる。また、ここで「ちぐはぐ」というキーワードが使われていることに注意したい。

山際によれば、木下はこうした「からくり」、構造をよく理解している。だが問題は彼が、そうした「外界の縮図」を前にして自分の立場をはっきりさせないことにある。具体的には、抗議学生のリーダーだが、裕福な実家に庇護されている明子（久我美子）に対して、彼女の認識の甘さを諷める学生である文江（山本和子）の描かれ方が、まずは問題である。本来文江は明子よりも深い認識をもって状況に対峙する存在であるにもかかわらず、その狙いや出自は不明瞭なままに終わる。次に、主人公芳江（高峰秀子）は、大学のあり方に疑問を抱きつつも、封建的な実家に押しつぶされ、自殺を遂げる。山際はとくにこの点に本作の大きな弱さを見る。「弁証法を拒否した青年、即ち自分の立場を選ぶことの前に、まず総合をなしとげようとあせっている木下氏が、現実の醜悪なからくりを目の前にした時、残された表現方法は自殺以外になかったわけなのです」<sup>(9)</sup>。14年後にも山際は「この主人公の挫折は、日本の戦後民主主義の挫折と重なっている」と、同じ論点に立ち返っている。この発言は、山際が芳江の自殺をいかに重く見ていたかを物語っている<sup>(10)</sup>。

ここまでで、山際のリアリズム論の基本的な形はできている。映画は虚構としての現実を通して、社会を描かねばならない。その社会とは抑圧的なものとして立ちはだかるが、登場人物は決して一方的な犠牲者ではない。むしろ、彼らは社会の一部として、抑圧的なモラルや構造の再生産に関わっている。こうした構造に対して、作者は自己の態度をはっきりさせねばならない。たとえ挫折で終わるにしても、単なる破滅、自殺ではだめである。このリアリズム論が、新東宝での修業時代に肉付けされていく。

## 新東宝にて

1955年春、山際は慶應義塾大学文学部を卒業した。「尊敬する木下恵介さん、大庭秀雄さんのいる松竹大船に入りた」かったものの、募集がなかったため新東宝の門を叩いた<sup>(11)</sup>。新東宝は1948年に東宝から独立して生まれた映画製作・配給会社である。文芸映画を多くつくっていたが、直営館や契約館をほとんどもたなかったため経営が傾いていった。事態を救うべく、山際が入社した年の暮れに大蔵貢が取締役社長となった。弁士出身の大蔵は、劇場チェーンを傘下にもつ凄腕の興行主であった。大蔵のもとで新東宝は一変した。儲け第一主義のもと、戦争、お色気、怪談、アクションといった娯楽路線が徹底された。大蔵は独裁的な体制を敷き、脚本や演出に細かく口を出し、女優との関係において公私を混同した。渡辺邦男監督『明治天皇と日露大戦争』（1957年）は大当たり作となったが、経営面の不祥事が相次ぎ、新東宝はふたたび傾いていった。労組との対立が深まる中、1960年12月に大蔵は退陣した。残った社員は奮闘したが経営再建はならず、1961年8月に新東宝は倒産した<sup>(12)</sup>。

新東宝に在籍した6年間、山際は助監督として映画製作にたずさわる一方、映画理論運動にも熱心に取り組んだ。そうした活動は、批評家・製作者集団「映画と批評の会」および『映画批評』誌上で展開された。大蔵体制のもと、左翼的と見られる活動はできなかったために、山

際は高倉光夫のペンネームを用いた<sup>(13)</sup>。この姓は社会運動家タカクラ・テルからとられた。山際は「戦時中のタカクラ・テルに感服したことが」あった<sup>(14)</sup>。『映画批評』などで発表された評論のうち、『狂熱の果て』と深い関わりをもつのは今井正論と中川信夫論である。これらについては後述する。

新東宝倒産直前の1961年7月、山際が発表した重要な評論が「チグハグなぼくらのたたかい——新東宝とその周辺の問題」である。「私」が自殺した友人Xの手記を紹介するという形をとるこの評論は、新東宝の総括であるが、それだけではない。組合運動の中で新東宝再建に取り組んだことで、山際は社会と登場人物に関するリアリズム論を、社会と自分自身、あるいは社会と映画製作にも適用する視点を得た。それにより得られた認識の深まりが、この文章には現れているのである。

『女の園』論において使われていた「ちぐはぐ」という言葉が、ここで再び出てくる。これは単なる感覚を表すのではなく、構造を指し示す言葉である。大蔵路線を批判しつつも『明治天皇と日露大戦争』の大当たりにより依存していた自分たち、また、同作をけなしつつもそれを年間ベストテンの四位に押し上げてしまうような映画サークルのあり方が、そこでは問われている。問題は、大蔵を追放すればよいというところにはなかった。むしろ大蔵退陣後にも脚本を外部に求めざるを得ない自分たちの「主体のなさ」こそが問われるべきである。そうした主体のなさは映画産業の労働者一般にも当てはまる。「もし今、他のある独占的な映画企業の中の労働者が、自分達の賃上げさえ取ればそれが勝利だと思って、新東宝闘争への連帯なしに企業内闘争をやっているとしたら、その一面をとって見れば彼らは映画資本の独占強化、ひいては池田内閣の〔中小企業の一部倒産もやむを得ないとする〕再編成に協力しているのと同じなのだ」<sup>(15)</sup>。

ここで山際は、社会による抑圧を支えているのは自分たち自身だという、『女の園』論の認識に立ち返る。「社会の壁は壁のようにじっとしてはいない。その壁はつきくずれ、ふくれ上りながら僕らに向かって動いている」。「そしてしばしば僕ら自身が、その抑圧を再生産する状況を支えているのだ」。

では、この状況を前にしてどうあればいいのか。『女の園』の芳江のように自殺を選ぶのか。Xの手記は、「偶然は僕らの側にある。闘いを選ぶ偶然と、自殺する偶然との二つが——」という一文で終わる。Xは自殺を選んだのである。だが、「私」の短い文章が続く。「彼は弱く、破滅しましたが、彼はこよなく映画を愛しておりました。だから彼の執念は必ずや化けて出て、彼の手記に登場する敵、味方の人々、なかなしく私を悩ますことでしょう。(…)私は(…)新東宝の再建闘争を更に闘いつづけて、近々製作再開された時には、彼Xを主人公に抽象化したお化け映画をぜひ作りたいと考えます」<sup>(16)</sup>。

かくして「チグハグなぼくらのたたかい」は、状況にぶつかり自殺を選んだX、しかし彼を引き継ぐ「私」という、弁証法的な構成をもっているのである。「弁証法を拒否した青年」たる木下恵介を、山際は方法論としてここで乗り越えている<sup>(17)</sup>。続く課題は実際の映画製作である。「Xを主人公に抽象化したお化け映画」という着想は、形を変えて『狂熱の果て』に引

き継がれる。

### 3. 『狂熱の果て』

#### 成り立ち

『狂熱の果て』は1961年11月1日に公開された。新東宝のプロデューサーであった佐川滉がつくった独立プロの佐川プロと、新東宝が分裂してできた大宝とがそれぞれ製作・配給である。上映館は歌舞伎町の地球座、大塚・蒲田の場末の映画館と少なく、上映期間も短かった。大宝は6本の映画を配給したのち、4か月で業務停止となった。佐川プロも3本を製作して終わった<sup>(18)</sup>。

当時、映画製作は1か月に1本でないと駄目というペースであったが、『狂熱の果て』はさらに余裕がなく、実際の撮影日数は20日間であった<sup>(19)</sup>。芸能事務所である渡辺プロダクションが、話題づくりのために若いタレントを集めて「六本木族」をつくり、彼らについての映画をつくることを考えた。これが『狂熱の果て』の出発点である。新東宝の女優であった秋元まさみの日記が原作となっているが、実際には「全然原作なんかありゃしない」。台本は山際が、新東宝の助監督であった山田健と共同で執筆した。「部分的なところはほとんど山田さんが書いたんです」<sup>(20)</sup>。

『狂熱の果て』の台本は『映画評論』18巻10号（1961年10月）に発表された<sup>(21)</sup>。早稲田大学演劇博物館所蔵の準備稿の裏表紙には（昭和）36年8月23日、決定稿の裏表紙には（昭和）36年9月14日と日付がある<sup>(22)</sup>。両者とも冒頭に「製作意図」を掲げている。これは『映画評論』版にはないので、全文を記す。「奔放な心と躍動する肉体で青春を突ツ走る六本木族の若者たち——。／その中から、現代人の欲望と苦悩、愛と憎しみをえぐり出し、／かつ、現在、急速に成長し支配の頂点に立ちつゝある、日本ブルジョワジー内部の傷口をシヨツキングにあばく、異色青春篇である。」<sup>(23)</sup> この六本木族の世界が、リアリズムを追求するための舞台設定ということになる。

#### 物語

『狂熱の果て』の主人公は、高校生牧野ミチ（星輝美）である。彼女は六本木のレストランにたむろする若者グループにまじって、夜遊びするような生活を送っている。ミチの家は目黒附近の住宅街にあって、お手伝いをおくような暮らしぶりである。だが、その家は不幸と墮落のただ中にある。元戦犯の父親（中村彰）は体を病んで、生きる意志を喪っている。母親（利根はる恵）は父親を見限って、同居人である大学生の北茂（鳴門洋二）と不義に走っている。茂の父親はやはり戦犯であったが、処刑された。身寄りをなくした茂は、ミチの父親の同情によって、この家に世話になっているのである。母親と茂の関係には、ミチも父親も気づいている。絶望した父親はガス自殺を図るが失敗する。茂は道徳をもたぬ怪物のような男で、ミチをも凌辱する。



だが、ミチは不幸な環境の単なる犠牲者ではない。彼女自身、墮落した生活を送っているのである。朝帰りしたミチを、茂は「面白かった？ 一晩中遊んで？」(112)と冷淡に迎える。茂から見れば、ミチは自堕落なお嬢様でしかない。新洋産業の御曹司である大学生野村健次(松原緑郎)の車で走り去るミチを、「茂は憎悪の目で見送る」(119)のも階級的憎悪といってよい。ミチは母親にも疚しくないわけではない。ガス自殺に失敗した父親を無理やり入院させようとする母親に向かって、ミチは家で看病しないなんてひどいと言う。だが、母親は「何言うの、あんたが看病したことあって、遊んでばかりいるくせに」(117)と言り返す。つまり、ミチは状況に苦しみつつも、自分自身が状況を生み出すのに加担しているという、山際のリアリズム論にのっとった主人公である。ミチがこのような状況と、それに己れにどう向き合って活路を切り開いていくのが、『狂熱の果て』の主題である。

一つの選択肢は、父親によって示される。朝帰りしたミチは、身を隠すように納戸にいる父親を見つける。彼は、自分を戦犯にした社会と、自分を邪魔者扱いにする全てのものを恨んでいる。「みんながお父さんを邪魔者になっている……戦争が終ってからというもの、すべてがダメになってしまったんだ」「……お父さんは、本当は、あそこで殺されるはずだったんだ……もう死ぬよりほかないよ」(112)と語る<sup>(24)</sup>。彼はこの恨みを晴らすべく、自殺を図る。「お父さんを邪魔者にした奴らを呪いながら死んで、復讐の鬼になろうと思う」(116)と彼はミチ宛ての遺書に記す<sup>(25)</sup>。ここには「チグハグなほくらのたたかい」のXに通ずる姿がある。ガス自殺は失敗するものの、彼は病院の窓から飛び降りて即死する。

だが、『女の園』論で自殺という選択肢を否定した以上、父親のこの方法は否定されねばならない。遺体の前でミチは、「お父さんは死んだのよ〔、〕何もかも放つたらかしたままね（…）すごくひきょうよ、私、お父さんをけいべつしてやる」（122）と言い、自室にこもると父親との子供時代の写真を処分する。台本では鉋を取り出して「写真を細かく切りはじめる」（122）のだが、実際には父親との絆を断つかのように、二人の間に鉋を入れる。

別の選択肢は茂によって示される。戦犯の子同士という点で、ミチと茂には似たところがある。ただし、ミチは享樂的な生活を送っているが、そのまなざしが向かう先はどこか遠くの方である。朝帰りの彼女と父親との会話で、「ミチは何を望んでいるんだい」という父親の問いに、彼女は「あたしはもっとすばらしいものがほしいのよ」と答えるのである（112）<sup>(26)</sup>。これに対して茂は人を踏みにじり、社会の強者にすり寄って這い上がろうとする。一方ではミチや、新洋産業の御曹司である健次に憎悪の目を向けながら、まさにその健次に彼は取り入る。さらにはミチを凌辱しておきながら、健次の妹（松浦浪路）にも接近する。茂の墮落の道は、だが、ミチの自墮落な生活と紙一重である。二度目の凌辱の際に茂はミチに、「お前は俺から離れられないんだ、ミチ、離れられないんだぞ、ミチ、ミチ」（128）と叫ぶが、これは単に彼の支配から逃れられないという意味ではない。社会を恨みつつもその再生産に加担する、そうした墮落の道からお前は逃れられないんだという意味である。

ミチ自身は恋愛、あるいは性愛に活路を見出そうとする。トランペット吹きの中岡陽二（藤木孝）に惹かれているのだが、屈折している陽二は彼女に真剣に向き合わない。それでミチは、御曹司健次の邸宅にたむろする若者たちの頹廢的な雰囲気にも身を投じる。単調で緩慢なドラマのリズムが、幻惑的で不吉な雰囲気を醸し出す。ミチはそこにいたゆきずりのミュージシャンカットの男をホテルに誘って関係する。だが、彼女はベッドの上で「絶望的な表情」（124）を浮かべて横たわる。

ミチはもう一度陽二に声をかける。「あたしたち明日葉山へ行くの、あんたも来ない」、と（125）。ここでミチが陽二を誘ったことの意味は大きい。というのはこれが、陽二の破滅の発端となるからである。人物が状況に苦しみつつ、状況の再生産に加担するという山際のリアリズム論が、最も尖鋭な形で現れている<sup>(27)</sup>。

三台のスポーツカーに皆で飛び乗って、葉山に出発する。ここから本作の空気は緊張を増していく。ミチのこの活路探しの旅は、地獄への道行きであった。健次が運転し、茂と陽二が同乗した車は仲間をおいて疾駆するが、老婆（五月藤江）を轢き殺してしまう。それを見咎めた漁夫（山口多賀志）も、健次と茂は崖から突き落として殺害する。健次の別荘での宴会では、再び頹廢的なドラマの音楽が流れている。睡気と疲れに襲われた仲間たちを、健次は無理やり躍らせる。それでも調子が出ないのを見ると、茂に命じて死体扱いにして積み重ねてしまう。茂「よしきた、さあさ、お前たちは、人間じゃねえんだ——さあこっち来な——お前も来な——死體だよ、ユダヤ人の死體なんだよ、積み重ねて焼いてやる、面白い遊びだぞ——教えてやろうか——アウシュヴィッツ遊びっていうんだ」<sup>(28)</sup>。ミチは「あたしは死體じゃない、いやだ！」と抵抗するが、茂に「お前も同じ死體だよ——だから、俺のいう通りになればいいんだ！」

(127) と突き倒され、引きずられ、積み重ねられる。この疑似的な死に続いて、浜辺でミチは茂に凌辱される。「お前は俺から離れられないんだ」(128) という先述のセリフはこのとき発せられる。

死体に擬され、凌辱され、死に近づいたミチの行路は、ここで反転する。陽二が現れ、茂を叩きのめし、健次のモーターボートを奪って海に行こうと言う。一瞬、陽二との愛という活路がミチの前に開かれたかのように見える。二人の乗ったモーターボートは夜の海を一直線に突き進み、闇を切り裂くようなテーマ曲が勢いよくかぶさってくる。ミチのこのときの喜びはかりそめのものでしかないのだが、このシーンにはアイロニーの陰もなく、爽快である。それはドラマの反転の快さや映像の美しさだけではなく、ミチが本当に求めるものに向かって前進する姿が純然たるものだからである。

しかし、社会と自分の関わりに背をそむける限り、恋愛は活路とはならない。ガソリンが尽き、モーターボートは止まり、二人に空腹が迫る。恋の逃避行では変えることのできない現実が、厳然と立ちはだかってくるのである。死の予感に晒されて、追い詰められたミチに初めて活路の方向が見えてくる。「……きのうの晩、あたし、茂が憎くて、憎くて、もう茂を殺すか、それができなかつたら自分を殺すかだと思ったのよ。だけど、あたし、まだこうやって生きてるのね……どうしてなのかしら」(130)。茂を殺すということは、単に自分を暴行した男に復讐するということではないし、抑圧者に立ち向かうということでもない。それは茂とは違う形で墮落した生活を送る、己れ自身を否定するということである。それは一面では自己否定であるが、決して自殺となつてはならない。「お互いに自分のことだけを考えて、愛も何んにもダメになって……みじめだよ」と陽二が言うと、ミチは「……自分で死ぬ方がもっとみじめよ！あたし今死ぬのはいや」と叫ぶ。生きたい、即ち、状況を切り開きたいという意志が、強力に打ち出される。「生きたいわ、生きたいわよ」「どうせ死ぬんなら、あたし、茂や、お母さんや、健次や……皆なを憎んで憎んで死ぬわ(…)」(130-131)。

一夜明け、二人は救出される。茂と健次によって老婆と漁夫殺しの濡れ衣を着せられ、陽二は逮捕される。ミチは茫然自失の状態、茂に付き添われて東京に帰る。陽二は取り調べ中に刑事をビンで殴り殺し、逃走する。逃げてきた陽二にミチは言う。「二人っきりでどこへ行ったって、だめなのよ」「陽二も、あたしも、今までと全然違ったふうに生きて行かなくちゃならないのよ」(132-133)。これが彼女が状況に向き合うために得た認識である。この認識にたどりつけないならば、陽二も拒絶されねばならない。彼女は陽二との待ち合わせ場所を警察に伝える。恵比寿駅前で彼が逮捕される際、台本ではミチはタクシーの窓越しに陽二を見つめる(133)のだが、映像では待ち合わせ場所の電話ボックスのすぐ脇に毅然と立っており、それだけ彼を見放した印象は強い<sup>(29)</sup>。ミチのなすべきことは一つである。健次邸では彼の妹と茂とがテニスに興じている。茂の前に現れたミチは、彼を刺殺する。健次をも刺そうとするが、逆に突き倒される。「ミチ、じっと大地を見すえたまま動かない」(133)。

## 観念と情念

『狂熱の果て』の映画評には、「観念的」という言葉がよく出てくる。小川徹・関根弘のシナリオ時評では、本作は「設定が観念的だと思うんですよ」（関根）として否定的に評価される<sup>(30)</sup>。好意的な評では、佐藤重臣が1961年の新人監督の作品概観で、『狂熱の果て』は「唯一と云ってよい観念で作られた映画だった」と記し、『映画批評』の同人仲間である佐藤忠男も、「一つの観念の図式を強引に定着させようとくわだてた」と評した<sup>(31)</sup>。これらの評における「観念的」とは、社会の抑圧的構造が自覚的に表現されているという意味に解せるだろう。「新しいタイプのファシスト」（佐藤忠男）としての茂において、そうした観念性は最もよく現れているということになる<sup>(32)</sup>。

山際自身、映画は「観念」を打ち出すべきだということをはっきりと表明している。「日本の映画作家の多くにとって『観念』というものはタブーになっている。`観念的、であったり`思想が表に出て、いたりすることは（…）芸術ではないとされてきられている」「しかし現代の世界の主な映画作家の場合を見ると（…）強烈な『観念』又は論理なしには作品を作っていない<sup>(33)</sup>。それゆえ「観念的」と評されること自体は本望であっただろう。

ただし、『狂熱の果て』における観念性は、単に人物が類型として明確に描かれているということの意味するわけではない。そうではなく、山際が探究してきたリアリズム論に明確に基づいてつくられているという点にこそ、本作の観念性はあるといえる。くわえて、このリアリズム論は単純な善悪二項対立とはならないので、人物もまた固定的なファシストや資本家とはならない。山際は茂や健次の描写において、否定的なものを否定的に描かない、ルキノ・ヴィスコンティ監督『地獄に堕ちた勇者ども』（1969年）のナチス描写を意識していた<sup>(34)</sup>。

また、本作は明確な観念ないし論理に基づいてつくられているが、それは情念の要素を排していることを意味しない。その反対に、本作では情念が一貫したモチーフとなる。具体的にはそれは恨みであり、その現れとしての「お化け」である。まずは父親の遺書がそうであり、物語が葉山行きに入ってから、直接にお化けが登場する。健次たちが別荘に到着すると、「ボートの上に死んだ老人（漁夫）が立っている」（125）のである。振り返ると別人であることが分かるのだが、異様な迫力がある。アウシュヴィッツ遊びの直後にも、「陽二が死んだ漁夫の格好をして出て」（127）きて皆を怯えさせる。

これらお化けのシーンに込められた意図は、山際が1958年に発表した評論「怪談映画の超現実実」を読めば明瞭になる。これは中川信夫を中心にした怪談映画評である。山際はそこで、「変通自在に出没するおぼけの発想が庶民の生活感覚と伝統に根ざした超現実的な表現なのだということを認めることが怪談映画の第一歩ではなからうか」と述べ、さらに「おぼけとは徹底的に抑圧された者の抑圧者に対する執念のおそろしさに他ならない」と論じている。つまり山際はお化けによって、抑圧を生み出す構造を超現実的な手法で表現できると考えているのである。

山際は中川信夫の怪談物を、素朴リアリズムの域を超える「斬新奇抜なもの」が「見世物精神の線から出ている」と高く評価する。それでも『亡霊怪猫屋敷』（新東宝、1958年）における、

狂った人物にお化けのクローズアップをダブルプリントさせる手法は、「人物の主観としてお化けを出す方法であり、むしろ現実的表現であって超現実的表現ではない」と批判する。「抑圧され或いは無惨に殺されたうらみの執念がこの世に復讐する——それがお化けの超現実である。ダブルプリントなどの古い手はもうやめて、もっと堂々と入れ込みで撮ったらどんなものであろう。そういう現実性を無視したスリラーの手法と時代劇様式を使って、怪談そのものは全く現実的に撮影し、怪談を生み出した抑圧と暗黒の時代の流れを感じさせるような思いっきりこわい怪談映画がほしいものである」<sup>(35)</sup>。「入れ込み」とは人物とお化けを同じショットに入れ込む方法である。『狂熱の果て』では、ボートの上に死んだ漁夫が背中を向けて立っているカットが映り、ついで驚愕した健次の顔のカットに切り替わるという形で、この評論の趣旨が実現されている。

したがって『狂熱の果て』では、観念ないし論理に基づく展開を基本構造としつつも、超現実主義の手法を組み合わせることが試みられている。これによって本作の展開は論理一辺倒の堅苦しきから逃れ、より感覚に訴えるような表現も可能になった。お化けの登場する超現実的表現は、同時代の若者映画の中にあって『狂熱の果て』に独特の個性を与えている。

なお、論理的構成と情念という組み合わせは、『狂熱の果て』の2年後に発表された山際の評論「青春の論理否定」においてさらに展開された。これは高橋和巳の小説『悲の器』論である。高橋は「体験の抒情的表白と、没入による追体験」とは全く異なり、各人の思弁のための素材として、人物とその思想を提示するという。つまりメロドラマではなく、論理によって構築された社会と人物像を提示するということである。小説は、合理主義者でありエゴイストである法学部教授の手記の形をとる。彼によって捨てられた家政婦が狂気の状態に陥って、主人公が恐怖にかられるあたり、「正に鬼気せまるものがある」と山際は記す。

思弁のための人物は、情緒的な共感の対象ではない。だが、思弁のためという目的がある限り、作者はそうした人物の弁護役をもむしろ進んで引き受ける。高橋のこのような表明を踏まえて、山際は論じる。「記述することが対象を肯定し、作者がその弁護役をも買わざるを得なくなるといふこと、それでいながら全体の構想の中で作者はその対象を批判的に超えることを予測するとすれば、それは当然或る種の矛盾である」。これは、社会と登場人物との一体的かつ葛藤をはらむ関係という山際のリアリズム論を、記述における主体と客体との関係に読み替えた議論である。「いくら記述しようとしても、その記述からはみ出し、記述に対立してしまうもの、それを何と呼んだらいいのか?」『悲の器』の場合それは家政婦の狂気だったと思う<sup>(36)</sup>。このように記すことで山際は、社会と登場人物（および作者）との矛盾をはらんだ関係を、統一的に表現するための方法として狂気、より一般化するならば情念に着目しているといふことができる。これは1960年代以降の山際の作品を理解する上で、注目すべきことである。

## 4. 『狂熱の果て』 と同時代の映画

### 新東宝の監督たち

『狂熱の果て』は、同時代の映画との関係ではどのように位置づけられるのだろうか。山際が助監督としての自己形成を遂げた新東宝では、まずは石井輝男の名が浮かぶ。石井が亡くなった2005年の鼎談で、山際は「僕は自分の経歴に師匠は石井輝男と書きちゃうんだけど、実際は二、三本しかやってないんですよ。これじゃあ、弟子の顔できないなあ」と「僕が石井さんについてのは『肉体女優殺し 五人の犯罪者』(57)と『黒線地帯』(60)で、映画はこうやって作るのかと教わった」と述べている<sup>(37)</sup>。石井の演出に「ある意味では感心しました。僕なんかが見つからないような変な撮り方するしね」とも述べている<sup>(38)</sup>。たしかに『肉体女優殺し 五人の犯罪者』での検死のシーンの俯瞰は、『狂熱の果て』の茂がミチを彼女の部屋で暴行するシーンの俯瞰につながるのかもしれない。山際自身は、シーンを飛ばし、あまり説明せずに次のシーンに行くというやり方は石井から学んだと筆者に語ってくれた<sup>(39)</sup>。

だが、上述の鼎談において桂千穂が「山際さんの撮った『狂熱の果て』(61)は見事に石井さんのコピーだったんじゃないですか」と述べているのは正鵠を射ない<sup>(40)</sup>。たしかに明け方の六本木を車が疾走してくるオープニングには、石井『黒線地帯』のノワール感を思わせるものがある<sup>(41)</sup>。だが、奇抜なカットを組み合わせる石井のスタイルは、『狂熱の果て』にはない。山際は人物を、距離をとって傍観するように、それでいてじっと観察するように撮るのである。先述の茂によるミチの暴行シーンも俯瞰することで、即物的な観察の距離感を生み出している。また、陽二が浜辺で茂を殴るシーンは、本編中最も美しい箇所の一つだが、これも『黒線地帯』ラストのスピーディな格闘シーンとは違って、画面の幅いっぱい広がる夜の波を背景にして、もっぱら遠くから延々と撮るのである。山際は新東宝のエログロ路線を逆手にとるといふ発想を得る上で、石井の仕事を励みにしたと振り返っている<sup>(42)</sup>。だが、『狂熱の果て』を石井のコピーと呼ぶのは、作品理解を助けることにはならない。

新東宝の監督では、むしろ先ほど述べたように、中川信夫を意識するところが大きかったのではないと思われる。「チグハグなぼくらのたたかい」で、石井の名はあがっていないが、中川については「僕らは過去大蔵時代に、数こそ少いけれども、エログロを逆手にとった『東海道四谷怪談』『地獄』(中川信夫監督)という傑作なお化け映画を作った」と特記されている<sup>(43)</sup>。また、『地獄』における主人公四郎(天地茂)と、人々の過去を知悉し、死んでも甦る不気味な友人田村(沼田曜一)との関係は、一種のアルターエゴのように映るが、これは「チグハグなぼくらのたたかい」における「私」とX、ひいては『狂熱の果て』におけるミチと茂の関係にも重ね合わせることができよう。山際によれば、幽霊の格好をして仲間たちを怯えさせる陽二のせりふ「お前たちは死んで地獄へ行くんだ」は、「中川さんへのオマージュ」である<sup>(44)</sup>。

新東宝について山際はまた、「大蔵時代を通じて、真に作品の内容で大蔵の俗悪に抵抗したのは中川信夫と石井輝男と、三輪彰の三人しかいなかったと僕は思っている」とも振り返っている<sup>(45)</sup>。「三輪さんの作品は、石井さんのようなケレン味もなく、伝統的な作風でしたが、と

きどき脚本にはないシニールな絵作りなどあり、私としては勉強になり、いつか三輪彰に追いつき追い越すを自らに言い聞かせていました」ということである<sup>(46)</sup>。

しかし、新東宝は『狂熱の果て』を理解するための参照対象としては、限定的なものである。同時代の若者映画との関係が、次に問われねばならない。

## 日本ヌーヴェル・ヴァーグの中で

『狂熱の果て』は六本木族を売り出すことを、営業上の狙いとしていた。これが、古川卓巳監督『太陽の季節』（日活、1956年）、市川崑監督『処刑の部屋』（大映、1956年）、中平康『狂った果実』（日活、1956年）といった、太陽族映画のブームを踏まえていたことはいまでもない。だが、太陽族映画と『狂熱の果て』には大きな違いがある。太陽族映画は既存の社会とモラルがもつ偽善に抗議する点に特徴がある。だが、主人公もまたそうした既存の社会の一部であるという認識は弱い。主人公の破壊的行為は既存の社会にぶつかりはするが、その再生産構造を揺るがすことはない。『狂熱の果て』は、それを支える山際のリアリズム論において、太陽族映画のこうした特徴とは正反対のところにある。そこでは抑圧的な社会の再生産に、主人公自身が関わっているという構造が見据えられている。

山際のこの問題関心は、大島渚や吉田喜重と通底している。彼らはみな、挫折する若者と社会の閉塞状況を一体的に捉えようとした。彼らのそうした映画を、ひとまず反青春映画と呼んでおく。『狂熱の果て』が属する系譜は太陽族映画ではなく、反青春映画である。あるいは後者を基調としつつ、前者をも部分的に包含するところの日本ヌーヴェル・ヴァーグの中で考えられるべきである。山際自身、「自分では新東宝ヌーヴェル・ヴァーグのつもりだった」と『狂熱の果て』を振り返っている<sup>(47)</sup>。

反青春映画は、社会と人物を一体として捉え、両方の解体と再編を試みる。そのための一つの手段は、即物的な描写である。佐藤重臣は花田清輝を参照しつつ、戦後美学における人間のオブジェ化について語り、大島渚監督『太陽の墓場』（松竹、1960年）で釜ヶ崎の青年（佐々木功）が臍物を顔にぶつけられるシーンに言及している<sup>(48)</sup>。モノとの即物的な関わりが、人間自体をモノ化させるのである。蔵原惟繕監督『狂熱の季節』（日活、1960年）における、芸術家コミュニンの鶏小屋で飼われている鶏を勝手につかまえ、忍び込んだアトリエで丸焼きにして食う主人公（川地民夫）にも同じことがいえよう。『狂熱の果て』で、健次に轢き殺された老婆の脳が「白くて、トーフみてえに」（127）散乱するのも同じである。なお、このシーンは、冒頭で健次たちの車のせいで牛乳屋の自転車がひっくり返り、牛乳が散乱する情景と対になっている。

太陽族映画では、社会は厳然として存在し、主人公はそこに個人的な挑戦を行なう。社会の再生産に主人公が関与しているという認識は乏しい。そのため、主人公の破壊的行為は既存の社会を揺るがさず、それどころか主人公の言動が既存の価値観と親和的な場合すらある。たとえば反モラルと一体であるところの肉体讃美は、運動部のような形で、ホモソーシャルな構造や価値観と結びつく。

この点、山際にせよ大島渚にせよ、男性中心主義やマッチョイズムへの批判的な姿勢は明らかである。『狂熱の果て』で、ブルジョアの御曹司健次が肩入れするレスリング部の部員たちを、陽二は「あんなブタども」(110)と一蹴する。試合のシーンで映される仰向けの下半身も、男性の身体のグロテスクさをむしろ強調している(身体の即物的描写の一例でもある)。陽二が「俺は男色、オカマ趣味なんだ」(115)と言うのも、同性愛への蔑視的言説ではなく、「正しい規範」やマッチョイズムの忌避として解すべきである(「チグハグなぼくらのたたかい」にも「私」とXの男色関係が語られるが、これは二人の同一人格性を示すものであろう)。たしかに陽二は妊娠した恋人を捨てて自殺させており、こうしたインモラルな点は『太陽の季節』の主人公竜哉(長門裕之)などとあまり変わらない。だがこのエピソードの重さは、ミチ自身がゆきずりの男と、彼女の主導で関係をもつことによって、かなりの程度相殺されている。

『狂熱の果て』では父親像もまた弱々しい。『狂った果実』の大企業の重役然とした父親(深見泰三)や、『処刑の部屋』の息子(川口浩)に反抗されつつも世間を体現し続ける銀行員の父親(宮口精二)と比較すれば、その違いは明確である。この点では大島渚監督『青春残酷物語』(松竹、1960年)の、娘たち(桑野みゆき、久我美子)に何も言うことができない父親(浜村純)と本作の父親像は似ている。

『狂熱の果て』で保守的な従来型の父親像を探すとすれば、ブルジョアの御曹司である健次の父親、野村貞之助(堀雄二)となる。彼は新洋産業の社長であり、新製品の米国キャンペーンに出発せんとするところである。だが、渡米社行会のガーデンパーティーで一幕ある。商品宣伝用のウィスキー瓶型の巨大バルーンが、陽二によってフォークを突きさされ、しばんでしまうのである。このバルーンがアメリカに依存する日本企業の象徴であるとするれば、それがしばんでゆく姿は去勢を思わせる<sup>(49)</sup>。アメリカへの戦後日本の従属は『狂った果実』でも重要なテーマだが、そこでは白人男性が日本人女性(北原美枝)を支配する、そして日本人男性(石原裕次郎)が彼女を寝取るという形で、男性性の回復が基調となる。これに対して山際は男性性そのものを否定するのである。『狂熱の果て』台本ではバルーンは缶詰の形をしているが(113)、低予算かつ短期間で撮らねばならなかったため、「古くなったものを探しだし、ウィスキーが理想ではありませんでしたが、使いました」ということである<sup>(50)</sup>。結果として酒瓶型となったことで、性的シンボリズムが巧みに発揮されることとなった。

反マッチョイズム自体は、ほかの反青春映画にも見られる特徴であろう。大島『青春残酷物語』のほか、吉田喜重『ろくでなし』(松竹、1960年)でも、社長秘書郁子(高千穂ひづる)の独立した精神は、社長の息子俊夫(川津祐介)やその友人淳(津川雅彦)をしのいでいる。その上でなお『狂熱の果て』がユニークであるのは、女性が単独の主人公である点である。たしかに大島『太陽の墓場』もそうなのだが、その主人公である釜ヶ崎の娘花子(炎加世子)は、ほとんど神話的な生命力をもっている。これに対してミチはあくまで等身大の娘である。遊び歩いている普通の娘が、「あたしはもっとすばらしいものがほしいのよ」と願い、だんだんと思いつめた立ち居振る舞いとなっていく。星輝美は見事にこの人物を演じた。星が起用されたのは、製作段階で新東宝で一番若かったのは彼女であり、「みんなが」星輝美と言い、山際に

「僕も『いいね』と」なったということである<sup>(51)</sup>。俳優の中では彼女が、茂役の鳴門洋二とともに一番の功労者であろう。

女性が主人公であること、先述のお化け物という要素と並び、反青春映画の中で『狂熱の果て』がユニークである点ももう一つある。それは、太陽族映画を意識して、六本木族を売り出そうとしていた点に関わる。『狂熱の果て』がもつこの商業主義的な側面は、山際の意図とは別次元に、企業経営上の観点から生じたものである。ただし、山際が商業主義的な映画製作を批判し、そこから距離を置こうとしていたのかといえば、話はそれほど単純ではない。新東宝の再建運動に深く関わった山際は、経営上の観点を無視しては映画製作ができないことに敏感であった。『狂熱の果て』は独立プロの製作であるが、山際は「独立プロにしても結局商売が成立たなければ映画は作れない」という認識を示している<sup>(52)</sup>。資本主義社会の一部として映画産業があり、映画の作り手もまたそうした構造の一部をなすのである。

こうした観点から、『狂熱の果て』と太陽族映画の関係をあらためて考える必要がある。たしかに『狂熱の果て』には、太陽族映画のモチーフが数多く登場する。レストランにたむろする若者グループ、大学の運動部、ナイトクラブでの乱闘、葉山の別荘、海とモーターボート、ジャズ、愛のない肉体関係と墮胎等々。シナリオ時評で小川は「太陽族の末路」、「太陽映画のなかには、こういうものがありましたね」と、もっぱら太陽族映画の枠内で『狂熱の果て』を見ているが、モチーフだけを捉えればそういうことになろう<sup>(53)</sup>。いうまでもなくこれは表面的な見方である。

反青春映画の中でも『狂熱の果て』がユニークなのは、まさに太陽族映画のモチーフを使ってその否定を行なったことだ。「六本木族」という設定自体が、山際においては批判的な視座として機能しているのである。そこで批判されるのは太陽族映画だけではない。むしろ映画製作全体がもつ商業的側面と、それを支える自分自身とに、山際の眼差しは向けられている。この点を見逃すと、「作家自身が落ちこむ没主的な落し穴」「現代に於ける疎外を作家が当り前の状況の次元でとらえつづけ、その中に何かあるんじゃないかなろうかと悩みを分かちあったりして首をつっ込んでいる様では、それをのり越える事は出来ない」という佐光曠の『狂熱の果て』評になる<sup>(54)</sup>。この評は当を得ない。

『狂熱の果て』に映画女優川村真紀子（奈良あけみ）なる人物が登場するのは、象徴的である。虚栄心の強い彼女は、同世代の若者からちやほやされている。実際には女優としての見込みは乏しく、ブルジョアの健次にすり寄り、いいようにされる。映画産業自体への自己言及的な批評がここにはある。あるいはまた、茂に自室で凌辱された翌日、ミチは友人のアキ子（秋元まさみ）を訪ね、連れ立って映画館に行く。台本では劇場に入るシーン（118）があるが、実際にはアキ子宅のシーンのあと、突然川村真紀子の主演映画が画面全体に広がる。林の中をさまよう、真紀子のラブシーンである。そこにミチとアキ子の「ああ、この映画つまんないなあ」「出てどっかいこう」という声がかぶさる（この声も台本にはない）<sup>(55)</sup>。皮肉のきいたシーンである。

太陽族映画のモチーフを多用したことで、『狂熱の果て』は流行風俗映画の側面を付与され

ることになった。それは流行風俗映画の側面をもった、「観念的」な映画として成立したのである。このことは、政治的な要素を若者の風俗の中に埋め込むことを可能にした。とりわけそれは、作品冒頭で登場する「君が代」についていえる。レストラン「六本木」でミチたちと踊る白人男性に足を踏まれ苛立った陽二が、トランペットでいきなり「君が代」を吹き始め、皆を白けさせるのである<sup>(56)</sup>。大島渚監督『日本の夜と霧』（松竹、1960年）は、ストレートに政治的集団の姿を描いており、それが魅力であるとともに表現の幅を狭めている。吉田『ろくでなし』は、むきだしの資本主義を取り巻く人間群像を鋭いタッチで描き出したが、人物たちの会話には生硬さがまとわりつく<sup>(57)</sup>。これに対して『狂熱の果て』は、冒頭にトランペットによる「君が代」を置くことで、政治的でもありながら流行風俗的でもあるという、独自のトーンを打ち出せたのである。「アウシュヴィッツ遊び」にも同じことがいえよう。

### 『狂熱の果て』の弱さと到達点

『狂熱の果て』に弱さがないということでは、もちろんない。まず父親像について、元戦犯という過去が語るものが曖昧であるという印象は残る。1960年代初頭であれば、元戦犯というだけで浮かび上がってくる共通の社会的理解があったのだろう。佐藤忠男が「元軍人の斜陽族の娘」という一言でミチを説明するのも、そうした共通理解によると思われる<sup>(58)</sup>。それでも、「お父さんには罪はなかったのだ」という遺書中の言葉は弁明なのか、それとも迫害されたものの悲痛な叫びなのか、とらえがたいところがある。

シナリオ時評の中で関根弘は、ミチ以外の人物には「生活がない」と述べている<sup>(59)</sup>。この批判は登場人物に一律にあてはまるものではない。それでも、トランペット吹きの陽二には、社会的立場にも、性格付けにも、不確かさが残ったことは否めない。彼はかなり振幅のある人間である。恋人を妊娠させておいて捨てて、自殺させてしまう。一方でミチにだけは「本当にひねくれ屋だったら、今ごろ生きちゃいない」（115）と繊細な内面を吐露する。白人相手に「君が代」のプロテストを行なうだけでなく、撮影はされなかったが台本では「ラ・マルセイエーズ」（「ブルジョア倒せの歌」）を歌いながら、健次郎でのみだれたパーティーから朝の屋敷街を帰っていく（124）。

陽二役の藤木孝は、役者でなく歌手であったが、一心かつ切なげにトランペットを演奏する演技は、人物の内面の煩悶をうまくにじみ出させている<sup>(60)</sup>。それでも、ガソリンの切れたモーターボート上でミチとの摩擦が深まっていくシーンでは、彼の弱々しきだけが前面に出てしまっている。これは、監督第一作目である山際の演出が、まだ行き届かなかったということでもあろう。

『狂熱の果て』に寄せられた評のうち最も厳しかったものは、粕三平（本名熊谷光之）によるものである<sup>(61)</sup>。映画監督・理論家である粕三平は、『映画批評』誌の中心的人物であった。印象批評ではなく、映画の製作条件を具体的に考え、その中でどこまで製作者の意図が実現できたかを考えねばならないという方法論を、山際は彼から学んだ<sup>(62)</sup>。その粕による厳しい批評に、山際はかなりの衝撃を受けたであろう。

批評文の長さは400字原稿用紙15枚にわたる。その内容には、かなり抽象的な部分もある。たとえば、「抑圧を再生産する状況を支えている行為というものは、ほんとうは錯覚にすぎない実体なのではないか」「ほくらがほんとうに『肉体』をみたいなら、死体（『肉体の死』）から何が生れるかを問いつめない限り、決してみれないのではないか」<sup>(63)</sup>。こうした問いは、山際の問題関心を踏まえたものではあるが、なかなか答えるのが難しいものであろう。

作品全体については、粕は次のように記す。「シナリオ及び映画の最大の欠陥は、ドラマのはこびがいわゆる筋立につよく支配されていることにある」「シーンの殆どが、登場人物の行為と心理のまるで一枚岩のように単調な対応によって書かれ、そしてつつがなくはこばれていく」。これは、「観念的」な『狂熱の果て』の一つの特徴ではあろう。粕がとくに批判するのは、ミチの描写である。「特にこの作者は、絶望が好きだとみえて、行為のある局面で追求がゆるむとすぐ絶望の文字があらわれる」「何故絶望的表情というだけのト書におさまるのかわたしにはわからない。それではつまりつよがりのウラハラなミチというだけにすぎないではないか」。陽二の逮捕を知らされ、東京へ帰ろうと茂に促されたミチは「……（絶望する）」（131）となるが、「わたしなら（…）この（絶望する）に本能的な自己防ぎょの計算、そして悪意、その間の振幅を先ずは一度うたがってかかる」「行動の条件についての執拗な追いうちはみることができない」<sup>(64)</sup>。この批判は、ミチもまた状況の再生産に加担しているという『狂熱の果て』の本質を踏まえたものであり、その意味では一定の正当性をもつ。他方で、実際に作品がつくられてみなければ、こうした批判はできないともいえる。現実の『狂熱の果て』は、それ自体として、ミチと社会との関係を見事に捉えていたと筆者は考える。

茂については、粕は次のように記す。「ミチは『もっと本当にすばらしいものがほしい』女性である」「いわばそのような作者の『観念』の形象化である。茂はその通路を拒むミチの状況内の条件、現実的日常性を代表する影の男である。小メフィストフェレスといえはいすぎにならうか。したがってもし彼を、たとえば『自殺した』『X』のユーレイのようなかなり不気味な存在として表現するためには、陽二と対応する人間としてつつこんで描くべきだったのではないだろうか」「むしろミチじしんのフラストレーションの意識、あるいは意識下の意識をじっと不気味に監視しつづける人間であり、そのためにミチの憎悪の対象であり（…）という人間として表現すべきだったのではないか」<sup>(65)</sup>。この評も、『狂熱の果て』の狙いを的確にとらえたものである。しかし、この批判自体、そもそも社会と人物との一体的な関係を暴くという『狂熱の果て』の狙いに支えられ、そこから出てきているものなのではないだろうか。

総じて粕による批判は、『狂熱の果て』の狙いもっていた意義を、際立たせるものであるように筆者は考える。そして、山際はその狙いを、十分に形象化できていたとも筆者は考える。そのことはとくに、粕が注意を向けていないラストシーンについていえる。1961年2月に行なわれた座談会で山際は、「もだえて壁にぶつかっていくというような青年が、自分の挫折とともに予期していたことは全くちがった事態の進展が起るといような現実をつかんでいく」、そうした映画を撮りたいという趣旨のことを語っている。さらに大島の『青春残酷物語』に触れて、「最後に挫折したところがラストということで終わるので、僕は（…）一度は確かに

感動したのですがね、しかし僕はあとではやっぱりあの主人公が死ぬことのあとになにか変わったものを拡大してとらえる目というものがあれば、はじめてたんなる青春劇じゃない本当の状況のドラマができるのじゃないかという気がしたのです」とも発言している<sup>(66)</sup>。『狂熱の果て』のラストは、こうした意図を踏まえてつくられている。殺人という行為において、物語はミチの破滅に終わる。だが、茂を殺すことによって、ミチは墮落した自分を殺し、生への活路を切り開いた。自分と社会を揺り動かすための一步を踏み出したのである。破滅的な行為が、破滅的であるにもかかわらず、状況を切り開く一步となる。山際によるリアリズムの探究は、ここに一つの結実を見たのである。

## 5. おわりに

山際永三は大庭秀雄・木下恵介と対峙しながら、リアリズム論を練っていった。抑圧的な社会と登場人物とは一体的な関係であり、抑圧の再生産に主人公自身が関与している。この構造を明らかにし、かつそれに作者として主体的に関わり、状況を揺るがすためにはどうすればいいのか。これが、山際の探究に一貫する問いであった。新東宝時代の経験は、映画製作と社会という次元において、山際の認識をいっそう深めた。『狂熱の果て』はミチの破滅と、破滅を通じた状況の打開への一步を描くことで、リアリズムをめぐる山際の問いに確かな答えを与えたのであった。

『狂熱の果て』ののち、テレビドラマに活動の軸足を移しながら、山際の探究はどのように続けられるのであろうか。また、1960年代以降の山際の映画理論運動においては、いかなる展開が見られるのであろうか。これらの問題が引き続き検討されねばならない。くわえて、1950年代の『映画批評』誌上における山際とその友人たちの活動についても、その全体像が明らかにされねばならない。本稿は、筆者が今後これらの課題に取り組んでいくための、足場となるものである。

謝辞 本稿を執筆するにあたり、山際永三監督からは、数多くの貴重な資料、とりわけ非公刊資料を提供していただいた。のみならず、インタビューにも応じていただき、筆者の頻繁なメールによる問い合わせにも逐一丁寧に応じていただいた。ここに心より感謝の意を記します。

## 註

- (1) 「インタビュー山際永三」、映画秘宝編集部編『異端の映画史 新東宝の世界』、洋泉社、2017年。聞き手は下村健+編集部（秋場新太郎）。下村健は新東宝に関する優れた研究者である。
- (2) 「監督山際永三インタビュー」、白石雅彦・荻野友大編『帰ってきたウルトラマン大全』、双葉社、2002年。聞き手は白石雅彦で、山際の作品世界の深い理解に支えられたインタビューである。切通理作『怪獣少年の〈復讐〉——70年代怪獣ブームの光と影』、洋泉社、2016年、第5章「異常なことはいいことだ 『未来の悲劇』を乗り越えるために 証言山際永三」。これは山際の活

動全体に日記りのきいた重要文献である。

- (3) 2018年には鼎談も刊行された。山際永三・内藤誠・内藤研『監督山際永三大いに語る——映画『狂熱の果て』から「オウム事件」まで』、彩流社、2018年。とくに伝記的事実において貴重な情報を含み、山際による未公開の論評も収録する。
- (4) 山際・内藤・内藤『監督山際永三大いに語る』、9-11、29-30頁。山際太郎「向日葵より加里鹽の製造」、『農学会報』179号、1917年7月。『有機合成化学協会誌』2巻4号、1944年4月、372頁。
- (5) 山際永三「随想『羅生門』をめぐるて」、『シネ・エッセイ』10号、1952年5月、18-19頁。「ぎりぎり」は原文ではくの字点
- (6) 大庭秀雄「リアリズムについて」、『シナリオ』6巻3号、1950年2月、112頁。
- (7) 「座談会 新らしいメロドラマの方法」、『現代映画』1号、1954年4月、14、19頁。出席者は大庭秀雄、宗達人、佐藤重臣、山際。
- (8) 山際永三「大庭秀雄論」、『現代映画』1号、1954年4月、24、26頁。
- (9) 山際永三「『女の園』について」、『映画評論』11巻10号、1954年10月、86-87頁。強調は原文。
- (10) 「≪座談会≫『女の園』の青春像」、『シナリオ』24巻1号、1968年1月、30頁。出席者は浦山桐郎、馬場当、藤田繁矢、山際、矢島翠、加恵雅子、林玉樹。
- (11) 「インタビュー山際永三」、映画秘宝編集部編『異端の映画史』、142頁。
- (12) 映画秘宝編集部編『異端の映画史』所収の以下の論稿を参照した。下村健「新東宝の誕生～東宝争議と「十人の旗の会」」。藤木TDC「稀代の`興行師、大蔵貢伝」。下村健「大蔵貢の退陣、そして新東宝の解散」。
- (13) 山際・内藤・内藤『監督山際永三大いに語る』、42頁。「映画と批評の会」、『映画批評』5号、1957年10月、43頁。
- (14) 山際から筆者へのメール（2018年2月21日）。
- (15) 山際永三「チグハグなほくらのたたかい——新東宝とその周辺の問題」、『映画評論』18巻7号、1961年7月、15-16、18-19頁。
- (16) 山際「チグハグなほくらのたたかい」、19頁。
- (17) 山際「『女の園』について」、87頁。
- (18) 下村健「わずか4か月の歴史・大宝映画の運命」、映画秘宝編集部編『異端の映画史』、および同書14頁。
- (19) 山際からの聞き取り（2018年10月24日）。
- (20) 「インタビュー山際永三」、映画秘宝編集部編『異端の映画史』、148-149頁。フィルム発見の経緯は、山際・内藤・内藤『監督山際永三大いに語る』、64-65頁、参照。
- (21) 山際永三・山田健『狂熱の果て』、『映画評論』18巻10号、1961年10月。
- (22) 以下、『映画評論』18巻10号（1961年10月）に発表された台本を『映画評論』版、台本の準備稿と決定稿をそれぞれ『準備稿』、『決定稿』と呼ぶ。文中での台本の参照は『映画評論』版を用い、カッコで頁数を表記する。なお、『準備稿』の表紙には「準備稿」と表示されているが、『決定稿』の表紙にはその種の表示はない。
- (23) 『準備稿』（扉頁）。『決定稿』（扉頁）。
- (24) 『準備稿』（a-8頁）ではこうした述懐はない。父親は病室で看護婦に呼び鈴を鳴らしている。「さっきから呼んでいるんだが、起きて来ないんだ。あの看護婦はお父さんをバカにしているんだ。」これに比べ、『決定稿』では父親の恨みがより書き込まれた。
- (25) 『準備稿』（b-7頁）では父親の遺書は「茂君と結婚してくれたらいいと思う。彼も気の毒な青年だから。」と締めくくられる。この箇所は『決定稿』では削られた（『映画評論』版117）。
- (26) 『決定稿』では「あたしは……もっと本当にすばらしいものがほしいの！」（『映画評論』版112）であるが、実際の劇中のせりふに従う。なお、『準備稿』（a-8頁）では父娘の会話はあっさりしており、ミチのこの言葉もない。

- (27) このシーンは、今井正の『米』（東映、1957年）に対する山際の批判を想起させる。同作では「状況の壁をつきほぐすドラマの契機」がとらえられていない、ある人物の決意が別の人物の動きを惹起するような「相互にかかわりあう弁証法的なドラマツルギー」が見られない、と山際は記している。高倉光夫〔山際永三〕「今井正論」、『映画批評』11号、1958年6月、28-29頁。これに対してミチと陽二の動きは、ともに状況の一部として、逃れ難く絡み合っているのである。
- (28) 恐らくアウシュヴィッツを主題とする、アラン・レネ監督のドキュメンタリー映画『夜と霧』（1955年）が、このシーンに影響を与えている。日本において同作は、6年にわたり輸入禁止措置を受け、税関によるプリント本国送還の危機にさらされるなど、関心を呼んでいたのである。一部削除ののち、1961年に日本公開された。『キネマ旬報』297号、1961年11月、26-27頁、巻末見返し（広告）。
- (29) 『準備稿』（e-18頁）では連行される陽二は車中のミチに気づかない。『決定稿』では気づく（『映画評論』版133）。
- (30) 小川徹・関根弘「対談シナリオ時評」、『シナリオ』17巻11号、1961年11月、113頁。
- (31) 佐藤重臣「まさに新人不毛の年」、『映画評論』19巻1号、1962年1月、10頁。佐藤忠男「日本映画に突破口はないか——失われた作家の言葉を取戻すためには」、『映画芸術』10巻1号、1962年1月、26頁。「映画と批評の会」、43頁。
- (32) 佐藤忠男「日本映画に突破口はないか」、27頁。
- (33) 高倉〔山際〕「今井正論」、24頁。
- (34) 山際からの聞き取り（2018年10月24日）。
- (35) 高倉光夫〔山際永三〕「怪談映画の超現実」、『映画批評』8号、1958年8月、39-40頁。
- (36) 山際永三「青春の論理否定」、『リアリティ』1号、1963年12月、14-16頁。これは新東宝撮影所助監督室の同人誌である。
- (37) 〔鼎談〕山際永三・桂千穂・内藤誠「娯楽と過激さの間に」、『映画芸術』55巻4号、2005年11月、35頁。
- (38) 「インタビュー山際永三」、『異端の映画史』、146頁。
- (39) 山際からの聞き取り（2018年10月24日）。
- (40) 〔鼎談〕山際・桂・内藤「娯楽と過激さの間に」、35頁。
- (41) 『準備稿』（a-1からa-4頁）冒頭では、あけがたの街路にトランペットのブルースが流れ、レストラン「六本木」のシーンとなり、陽二やミチが登場したのち、車が表に停まる。
- (42) 「インタビュー山際永三」、『異端の映画史』、145頁。
- (43) 山際「チグハグなぼくらのたたかい」、453頁。
- (44) 山際からの聞き取り（2018年10月24日）。
- (45) 山際永三「エログロオバケの系列——『明治天皇と日露大戦争』と新東宝の「はらわた」」、『映画芸術』13巻8号、1965年8月、74頁。
- (46) 山際から筆者へのメール（2018年3月22日）。
- (47) 〔鼎談〕山際・桂・内藤「娯楽と過激さの間に」、35頁。
- (48) 佐藤重臣「ルイス・ブニエルと戦後美学」、『映画評論』18巻10号、1961年10月、49-50頁。
- (49) 『準備稿』（c-13からc-14頁）ではガーデンパーティーはない。健次の部屋での頹廢的な集まりに先立って小景的に、邸宅の応接間で会社の社長たちや夫人たちだけの渡米送別会が行なわれている。バルーンも潰れない。
- (50) 山際から筆者へのメール（2018年7月28日）。
- (51) 山際からの聞き取り（2018年10月24日）。
- (52) 「座談会 新しい映画作りの方法」、『映画芸術』10巻1号、1962年1月、31頁。出席者は恩地日出夫、深作欣二、山際、橋田寿久年、富本壮吉、山田洋次、平山昭夫。
- (53) 小川・関根「対談 シナリオ時評」、112-113頁。
- (54) 佐光曠「ブタはブタのごとく死ぬ 『狂熱の果て』」、『映画評論』19巻1号、1962年1月号。

- (55) このシーンの演出は、フランスのヌーヴェル・ヴァーグにおける、人を驚かすような手法から学んだということである。山際からの聞き取り（2018年10月24日）。なお、『準備稿』（b-18からb-19頁）では、観客席の二人が「(あくびして) イヤんなっちゃうナ、こんなの」(アキ子)、「出ようヨ」(ミチ)と会話し、退出しようとして、隣のアベックの女の足をミチがわざと踏むという流れである。
- (56) 『準備稿』（a-3頁）では陽二と白人のいざごはなく、「君が代」も吹かない。
- (57) 山際は、盟友である大島渚の仕事では『飼育』（大宝、1961年）をとくに推すが、『日本の夜と霧』は「政治主義の戯画化」「週刊誌的」とする。大島の仕事以上に山際が高く評価するのが吉田『ろくでなし』である。松竹大船の「色んな意味でのよさが出て」おり、「ちゃんと言いたいことも出て」おり、「状況を丸ごと吸い出すようなもの」であるという。状況を丸ごと吸い出すということは、山際のリアリズム論における一つの理想であろう。山際へのインタビュー（2017年6月12日）。
- (58) 佐藤忠男「ザックパラン映画評」、『新週刊』1巻28号、1961年11月、82頁。
- (59) 小川・関根「対談 シナリオ時評」、113頁。
- (60) 陽二役は何人が候補がいたが、音楽に素養のある人を探しているうちに、佐川晃が藤木孝を見つけてきたのである。山際からの聞き取り（2018年10月24日）。
- (61) 熊谷光之〔粕三平〕「『狂熱の果て』についてのノート」（コピー）。1962年2月。
- (62) 山際へのインタビュー（2017年6月12日）。
- (63) 熊谷〔粕〕「『狂熱の果て』についてのノート」、6頁。
- (64) 熊谷〔粕〕「『狂熱の果て』についてのノート」、7-8, 9頁。
- (65) 熊谷〔粕〕「『狂熱の果て』についてのノート」、10-11頁。
- (66) 「座談会 日本映画変革のイメージ」、『シナリオ』17巻3号、1961年3月、59頁。日付は63頁。出席者は江藤文夫、松本俊夫、山際、恩地日出夫、石堂淑朗。

図版出典：『キネマ旬報』297号、1961年11月。