HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「恐怖映画」の前夜 : 松本俊夫のアヴァンギャルド理論から大和屋竺の映画理論へ
Author(s)	崔, 文婕
Citation	研究論集, 21, 123（左）-140（左）
Issue Date	2022-01-31
DOI	10.14943/rjgshhs.21.l123
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/84025
Type	bulletin (article)
File Information	10_rjgshhs_21_p123-140_l.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

10.14943/rjgshhs.21.I 123

「恐怖映画」の前夜
── 松本俊夫のアヴァンギャルド理論から大和屋竺の映画理論へ ──

崔　　文　婕

要　旨

本論は，映画監督・脚本家の大和屋竺が独自に構築し，J ホラーにも影響を与えた「恐怖映画論」の背景についての研究である。彼の書いたもの（体系的ではない）を縦断して得られる「恐怖映画」の認識は一見，同時代の日本映画批評と同じ土壌にありながら，大和屋自身の経験（たとえば本土から離れた北海道出身であること，インドでの流浪体験など）と，思想（西洋思想に影響されるのではなく，自分の実体験に基づく思考）によって，独自の寓喩性に向かう進展を見せた。基本にあったのは，現代美術の「オブジェ」を捉える着眼，さらにはアヴァンギャルディズムとドキュメンタリズムに関わる見解で，彼の述懐では，日活へ入社して具体的に映画作家の道に入る前に，花田清輝と松本俊夫から影響を受けている。また，オブジェに関する見解もほぼ松本俊夫を踏襲している。ところがその後の大和屋自身の奔放な映画評論，あるいは師匠・鈴木清順の「非連続」の美学への接近により，さらに本質的・前衛的な恐怖映画観が生まれた（それを，J ホラーブームを牽引したひとり高橋洋らに継承される）。本論は大和屋の映画理論の源流の探求を目的に，彼の実作活動と批評活動に照明を当て，松本俊夫のアヴァンギャルド理論との相違点を明らかにする。

第一節では，大和屋のオブジェ論を中心に，松本俊夫のシュルレアリスム＝ドキュメンタリズムを特徴づける「オブジェ」から，大和屋の見解がいかに離反していったかを検証する。従来も映写機，ダッチワイフなど，大和屋が作品に頻用するオブジェは，彼の作品の大きな特徴として認識されてきた。これらは明らかに松本俊夫のオブジェ論の影響下にあるとされてきたが，実際は作家が「ものを見つめる」主体的な発見よりオブジェが各状況内に変貌していく「ダイナミズム」がそこに加味されることで，松本理論からの超越も図られている。

第二節では，「凝視」における松本俊夫のアヴァンギャルド理論と大和屋の

映画理論との相違性を分析することで，松本俊夫の理論の重点である作家の主体性からどのように大和屋が宣言したインパーソナルなエロダクション運動になり代わったかを明らかにし，大和屋の映画理論における作家の問題を解明する。

第三節では，大和屋と同時代に書かれた松本俊夫の「状況」の概念と大和屋が多用する評論用語「地獄」との同質性を分析することで，両者の関連性をさらに確定する。特に，松本の状況論における早期の主体論からの転向が，「オブジェ」,「凝視」における大和屋の超越と同質化していったことを解明し，大和屋の理論の重要性を明らかにする。

大和屋竺に影響を与えた日本の監督・作家は何人か居る。師匠と称した鈴木清順は彼の日活の助監督時代におけるカリスマ的存在であり，加藤泰への崇拝も『みな殺しの霊歌』や「緋牡丹博徒」シリーズを絶賛する批評から窺われる。それらの作家・監督への親近感は彼自身の創作理念と深くかかわっているのみならず，若松孝二プロダクション（若松プロ）での盟友・足立正生との食い違いや，後に積極的に参加した日活のロマン・ポルノからの乖離と通じ合っているとも言える。「恐怖映画」という彼自身の言葉で持ち上げられた映画理論は第一に彼の批評と批判を用いて解明されうるだろうが，その同時代性から遡っていくと，日本映画史ないし日本芸術史の一つの変遷が見えてくる。それは大和屋がみずから教材として言及した松本俊夫や花田清輝を含む前時代と同時代の作家が提唱した芸術理論の分岐としての主体性の問題をさらに裏返しにし，「オブジェ」というキーワードを基にした，「恐怖映画」と名乗られた大和屋的な世界観も兼ねた映画理論の重要性である。

大和屋はほぼ生涯を通して商業映画と向き合った。手掛けた独立制作のピンク映画も松本俊夫が目指した ATG（日本アートシアターギルド）作品の類ではなかったが，監督作品も脚本作もいずれもアヴァンギャルドの潮流に乗っていることは少なくとも「オブジェ」の使用から見れば疑いないだろう。しかし，彼自身は ATG と草月アートセンターが行なっていた映画制作の目標と理念を，時代遅れ[1]や「プライベート[2]」と呼び，共感をしめさなかった。それはアヴァンギャルド映画の大きな問題点である「主体性」について反対する彼の態度にあらわれており

[1] それは松本俊夫と同時代に ATG でドキュメンタリー映画から劇映画への転向を遂げた羽仁進に対する大和屋の態度である。特に羽仁監督『初恋　地獄篇』（1968 年）の批評のなかで，大和屋は羽仁を「先公」と呼び（「不良少年から女コマシへ」，初出『映画芸術』1969 年 2 月号，『悪魔に委ねよ』1994 年，ワイズ出版に収録，66 頁），絶賛する今村昌平との対立面として羽仁の映画論を批判した。さらには次の記述もある。「日本では，羽仁進の『不良少年』が，パッと消えるカメラの存在を証明しようとし，被写体の油断を見すまして，「驚くべき自然人間」を把えたのに対して，今村昌平の『人間蒸発』が，そのような被写体の飼育法に絶対反対し，ことさらに消えないカメラの方を強調した。」（初出「スキャンダリスト，ヤコペッティとわれら亜流たち」『映画芸術』1969 年 12 月号，前掲書，74 頁に収録）

（実際当時の学生映画も含むアンダーグラウンド映画と称された作品群は大半がその問題を意識していたが，そこから大和屋が若松孝二をはじめとする「エロダクション」だけを讃頌し例外としていた），その主張を要約的にしめすと，作家は作品を通して自分の主体を表現するのではなく，より巨大な現実への通路を作る人間として確立されるべきであるということになる。結局のところ大和屋の「恐怖映画」理論は人間が「のっぴきならない状態」になってしまうような破壊的な映画を目標にしたことで，作家の主体性を批判する立場を取る。本稿では，大和屋の映画理論の背景研究として，松本俊夫らのアヴァンギャルド理論との相違点を明らかにすることで，同時代の映画理論における位置づけを解明していく。

1962 年，大和屋竺は第八期助監督として日活に入社した。1958 年からの大学時代は，早稲田大学の稲門シナリオ研究会に参加し，後輩の田中陽造と組んで学生映画の制作を試みた。その時期の愛読書が花田清輝と松本俊夫だったのだという[3]。松本俊夫は当時の大和屋にとって，同時代の有名人物であった。松本は 1955 年東京大学文学部美学美術史科を卒業し，同年 4 月に新理研映画プロダクションに加入，短編からドキュメンタリー映画の制作をはじめた。阪本裕文の研究によると，松本は大学時代から前衛芸術や映画と身近にふれあい，花田清輝などの影響を受けながら，独自の思考をみせる執筆活動を既に手がけていた[4]。1963 年に出版された『映像の発見』は 1958 年から 63 年にかけて『映画批評』『記録映画』『映画芸術』『新日本文学』『現代詩』などに発表した評論の集成で，大和屋に強い刺激を与えたという。

> 松本俊夫の『映像の発見』は，映画製作の現場へ踏みこもうとする僕たちにとって，殆んど心臓で読むべき本だったのだ。
>
> シュール・ドキュメンタリズムという松本俊夫の造語などは，主体⇔客体の間に血も凍る凝視の緊張を要求した。しかもそれは，認識と方法についての原理をダイナミックに明快に，云い表していた。そして六〇年安保闘争の時のアジテーション映画，総評製作松本俊夫かんとくの『安保闘争』は，松本理論の具体的結実にほかならなかった。それは燃え

---

[2] これは大和屋の映画宣言とも考えられる重要なエッセイ「自己暴露の輝きに賭ける」（初出『映画評論』1966 年 8 月号，前掲書，31–33 頁）において，彼が志向するエロダクションの対立として持ちあげた「プライベート」映画のことである。大和屋のいうプライベート映画は，「映画の無条件の私物化，映画の低調化，映画の日記化，映画のアンチロマン化，映画のヨーロッパ化……要するに，映画の近代化……という傾向」（32 頁）と規定されている。後に分析するが，この傾向はまさに松本俊夫の主張した作家の内部現実を中間物とした創作方法である。

[3] 「花田清輝と松本俊夫の書物が，学生時代の僕らのテキストだった。」大和屋竺「夢の告知と『スター・ウォーズ　帝国の逆襲』論」，初出『映画芸術』1980 年 12 月号，前掲書，349 頁。

[4] 阪本裕文「新理研映画時代の松本俊夫―前衛記録映画論の形成過程」，『映像学』2020，104 巻，116–117 頁。

上がる火の玉のように激しい，アナーキーな映画だった。

その原理が僕の中に血すじとなっていきていることに，何の疑いがあるだろうか。[5]

ただし，そこまで言い切った大和屋はその発言より 9 年前，松本の『修羅』（1971 年）の評論で，「松本俊夫という人は，口ではモダニズムを排撃し続けながら，いざ作品という段になると，モダニズム以外の何ものでもないような代物をでっちあげ，しばしばわれわれをがっかりさせている[6]」と，「安保闘争」以外の松本作品（『西陣』〔1961 年〕など）に対する批判的な姿勢を見せてもいる。この一見した矛盾はまさに大和屋の「恐怖映画」と松本のアヴァンギャルド映画理論の相違性を解明する重要なポイントとなる。つまり，大和屋から見た松本の理論と当の作品とのあいだに齟齬があるというよりも，大和屋が松本のアヴァンギャルド理論から受けた影響がそもそも全面的な受容に類するものでなく，何らかの形で吸収し，それを更新させたものだと考えられる。たとえば，花田清輝らの論争から引きついだ「主体性」の問題なら，主体と客体（シュジェとオブジェ）の関係性こそが大和屋にとってはより重要で，「既成映画」に反対する「一人一派」の映画革命思想（映像の革命）は「物のシャープな裸形[7]」を見せるアナーキズムとして大和屋から歓迎された。以下，本稿は，オブジェ・主体・状況，この三つのキーワードを用いて展開していくことにする。

1．オブジェの解放

大和屋竺の作品ではオブジェの運用が頻繁に見られる。特にダッチワイフとマネキンは彼の代表作『荒野のダッチワイフ』（1967 年）において，女体から転換しさらに砕け散るような不思議な展開を見せたり，同じくダッチワイフのモチーフを用いた『大人のオモチャ　ダッチワイフ・レポート』（1975 年）においては主人公をマインドコントロールする魔力をもつようなものとしてあらわれたりと，いずれについても彼の「恐怖映画」の特異な部分を占めている。さらに，荒野の真ん中にポンと置かれた電話機（『荒野のダッチワイフ』の冒頭），小人の病態で正体の所在が混乱させる殺し屋の人形（『愛欲の罠』（1973 年）など，映画内部で異様な姿を見せながらも，人物に魔的な影響を与えるオブジェが大和屋の作品内には散乱している。オブジェを介した物事の異様な変貌の様相は明らかに「呪術的なイメージをひきずりだす[8]」という松本

5　大和屋竺「夢の告知と『スター・ウォーズ　帝国の逆襲』論」前掲書，349 頁。

6　大和屋竺「異郷へむかう時代精神　松本俊夫『修羅』」（初出『日本読書新聞』1971 年 2 月 8 日号，前掲書，122 頁）。

7　大和屋「自己暴露の輝きに賭ける」前掲書，33 頁。

8　松本俊夫「映画芸術の現代的視座」『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，1963 年〔再刊は清流出版，2005 年〕，19 頁。

俊夫のオブジェ論を引き継いでいる。

大和屋竺の「オブジェ」について，赤塚敬子は松本俊夫およびシュルレアリスムのオブジェとの近接性を指摘している。赤塚曰く「対象から日常性を剥奪した生裸の姿」としてのオブジェは，対象への執着としてのフェティシズムという点において，松本やシュルレアリスムのオブジェと軌を一にしているのだという。さらに赤塚は『裏切りの季節』（1966 年），『荒野のダッチワイフ』，『愛欲の罠』の分析を通し，この一連の作品群はオブジェの不気味な変貌を見せることに対する大和屋の拘泥をしめすものだとまとめている[9]。この試論は大和屋に関するパイオニア的な学術論文でもあり，高橋洋や松本俊夫との関連づけが適切だったが，同時にこの論文単体では，大和屋の「恐怖映画」が娯楽映画を成り立たせるのは困難であるという消極的な結論が下されてしまってもいた。

「対象から日常性を剥奪した」という松本俊夫のオブジェ論はあくまでアヴァンギャルドのドキュメンタリー映画の枠内で論じられるものにとどまってしまいそうなものだが，むろん劇映画の場合もやはり作家（主体）が映像内容を対象（オブジェ）として見つけることで同様の位置づけが可能だという指摘も含まれていた。それはルイス・ブニュエルの『忘れられた人々』と羽仁進の『不良少年』の違いを分析する一節からも分かるだろう。松本によると，二作は共に社会下層の不良少年を取り上げたが，ブニュエルは「不良少年をみずからの内部に見つめる眼をもっていたのにたいし，羽仁はそれをおのれの内部とはいささかもかかわりのない位置に，もっぱら観察の対象として眺めていたにすぎないのである[10]」。そうしてこの記述からも明瞭なように，松本が「現実の構造的・主体的把握を可能にする積極的イメージとしての映画[11]」として述べた映画のトータル・イメージには作家個人の感性と意志に注目する傾向がつきまとう。したがって『石の詩』（1963 年）と『西陣』（1961 年）のような松本の早期の実験ドキュメンタリー映像は静物の石や繰り返し動作を見せる織物の労働者と機械にカメラを向けて，ポエム風にカメラの移動とフェードイン／フェードアウトの手法も加えたことで資本主義と労働者の矛盾という現実問題を取り上げたが，静物のみを要素にした多重で複雑なイメージが「映画にする仕方の中に生まれる[12]」という，作家の能動力を強調する松本俊夫の発言をふまえると，それらの「オブジェ」を対象にしたのはやはり松本という主体に過ぎないという留保がつく。

しかし，『映像の発見』における松本のオブジェについての論述は主体性の問題におびやかされながらも，視線を介すことで対象から日常性が引き剥がされ，二つの世界間の通路として働

---

9 赤塚敬子「大和屋竺試論：『裏切りの季節』と『荒野のダッチワイフ』における「オブジェ」」『超域文化科学紀要』（19），2014 年，63-80 頁。

10 松本俊夫「残酷を見つめる眼」前掲書，101 頁。

11 松本俊夫「方法とイメージ」前掲書，65 頁。

12 「すべての前衛映画の最前線から　松本俊夫インタビュー」『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，2001 年，22 頁。

くという指摘がなお強い示唆性を持ってもいる。それは以下の引用から分かる。

> 「もの」と対決するということは，このように現実のかくされた非合理をむきだしにしてみつめるということである。それは同時にみつめる眼そのものをむきだしにして，みつめるものの内側にうごめく非合理を，その外側の非合理と深くかかわらせるということである。いいかえるなら，眼と対象は「もの」によって外界と内界という二枚の向き合った鏡の間にひきずりこまれるということにほかならない。むろんそのむきだしの非情な空間こそ「もの」であり，その意味において「もの」は外界と内界を結びつけるへその緒なのである。[13]

つまり，オブジェの異様さは作家の内部現実に由来するのみならず，必ず外部世界の不合理な姿を暴露するという中間性を持つのである。「外部世界から内部世界へ」の投影という松本作品の方向性を逆行させ，「外部世界から生の現実へ」の暴露を実現するのに役割を果たすのは大和屋の「恐怖映画」における「オブジェ」である。したがって，それらのオブジェは具体的な「シュジェ＝主体」との結合が取り除かれ，その結合を「目線・凝視」というパースペクティブとして機能させることで，映画のシュルレアリスム性そのものを定義したアド・キルーのいう顕在的な生の現実よりも全面的といえる潜在的な生の現実[14]への通路をひらく。ゆえに大和屋は評論の中に「オブジェ」という語のかわり，「物」という，さらに「シュジェ」との連結を崩壊する言い方をもちいる。「恐怖映画」の方法論について講義していたときも，「物と物の意外な出会い」を通じて見えてきた物の異様さが最もシュールで，それは一種の「時間の芸術」[15]なのだと述べていた。

ここでの「物／オブジェ」と「時間の芸術」の関係性は小津映画の「静物ショット」を想起させるだろう。正清健介がジル・ドゥルーズの理論に基づいて整理したように，小津映画の静物ショットは不変の形態をもって生成変化するものの表現として，「時間そのもの」であるが，ここではその前に彼が要約した，マッシモ・レオーネにより提起された「メタ物語的なオブジェ」としての機能を発揮する「運動するオブジェ」（ここでは静物のショットではなく，スプレー缶などの動的なオブジェが対象として取り上げられていた）[16]の概念にこそより注目すべきである。大和屋のいう「時間の芸術」はむしろ「運動するオブジェ」と連結した，ある見えない生

---

[13] 松本俊夫「映画芸術の現代的視座」前掲書，19-20 頁。

[14] アド・キルー（著），飯島耕一（翻訳）『映画のシュルレアリスム』1997 年，フィルムアート社〔再刊前の原著は美術出版社，上下二冊，1968 年〕，18-19 頁。

[15] 大和屋竺「映画は恐怖に根ざしている　国際情報芸術学院特別講義」前掲書，401 頁。

[16] 正清健介「アッバス・キアロスタミ映画におけるオブジェ：小津映画の継承のあり方」『形象』形象論研究会，2019 年，70-90 頁。

成変化のことだと考えられる。つまり，変化しない静物ショットで流れていくある生成変化の時間の「イメージ」というより，物が屈折した記号機能を発揮しながら運動する時に，目に見えない他所の生成変化を表現する時間の芸術のことである。その生成変化する他所とは後に分析する大和屋個人の色濃い非人間的な現実でもあるが，もう一つの展開は若松孝二のエロダクションの煽動的な映画方法である。

> 優秀な日本の記録映画が，ようやくオブジェに関する平均的な発見をもち寄り始めた頃，若松孝二の『壁の中の秘事』は，一挙にそれらの総てを上まわる規模で，物のシャープな裸形をパレードさせ，呆気に取られた大人しい観客たちを，その上さらに強姦してしまうという事をやってのけたのですから驚く他はありません。[17]

「物のシャープな裸形」とは『壁の中の秘事』（1965 年）の冒頭に登場した筋肉に差し込まれた注射針という具象を代表に，スターリンの肖像画を背景に繰り広げられた濡れ場のなかクロースアップされた傷と部分的な裸体や，さらに時事ニュースを掲載した新聞紙のショットとのモンタージュによって羅列された物・肉体がその異様な状況内でどこまでいくかがわからないような，宙吊りにされた危険な物の状態を指すのだろう。肉体はただの裸ではなくなり，抑圧された暴力衝動が性行為に置き換えられることで浮き彫りになった激動の時代への通路として，観客にその時代の非人間的な現実性を体験させ，恐怖感を与える。そのような大和屋のオブジェ論は松本の理論をどのように更新したかと言えば，オブジェとシュジェの結合が崩壊させられてその即物性が取り戻されたが，物がやはり日常的なままではなく，顕在に対応する潜在性をもつことで日常的なヴェールが剥がされたという，なお同質のオブジェ論であるのには相違ない。

ただしそれは松本のアヴァンギャルド理論よりシュルレアリスムの日本受容の最初期におけるオブジェ論，即ち瀧口修造と大和屋が言及した花田清輝の主張にむしろ相似している。オブジェの潜在的な内容がもたらす「説明し難い不思議な戦慄」と「捕捉し難い昂揚感」が生活にとっての重要なものとして，「シュルレアリスムのオブジェは，この物体的認識の再開発にほかならない」と主張した瀧口修造が菅本康之に「徹底的な唯物論者」と評された[18]ように，大和屋が赤塚に「オブジェへの拘泥」を指摘されたのは単なる偶然ではない。同時代にダリの「象徴機能の物体」をふまえて，花田清輝は「おのれ自身を，客体として，オブジェとして，物体として」，主体性を客体化することでしか，魂の自由を得られないと主張したが，物体に支配され

---

[17] 大和屋竺「自己暴露の輝きに賭ける」前掲書，33 頁。

[18] 菅本康之「花田清輝ルネッサンスにむけて ── 生誕一〇〇年」『藤女子大学国文学雑誌』（80），2009 年，77 頁。

る人間という物体として一本のペンを支配すると締めくくったことで[19]，文学（書くこと）創作の主体性問題の範疇からは離れていない。藤井貴史はそのような花田清輝のオブジェを人間主義的な視点から，「〈人間〉とは似て非なる〈変貌〉を強いられた奇妙な物体として立ち現れる」という，無機的な物体から主体への回帰的な過程における，安部公房への影響を分析した[20]。

作家の主体を狭隘なパーソナルだと批判する大和屋の場合，藤井氏がまとめたその過程は作品内部の無機物と有機的な人間の相互転化とその変貌の過程，および無機物が人物にあたえるパースペクティブな力場の変遷の過程，この二つに分化し複雑化する。その意味における無機物と有機的な人間の相互転化は，主人公のショウが愛撫する手の移動を追っていく『荒野のダッチワイフ』のワンショットのなかに，瑞々しいさえの太ももからひび割れて砕けた上半身，さらにマネキンの頭部までの変貌をかたどっていくそれを代表とした，ダッチワイフ・人形といった大和屋の特権的なオブジェの原理にまず見られる。そのオブジェ自体の変貌は主人公のショウのパースペクティブな内部における過程として，そのショット前後のシークエンスが全部ショウの夢・幻想にすぎないことを暗示する。その過程が逆になったのが大和屋が脚本を手掛けた曽根中生監督のロマンポルノ作品『大人のオモチャ　ダッチワイフ・レポート』で，粗末な作りだった性処理用のダッチワイフは下半身だけ男の愛撫に柔軟に反応する。より高性能を求めるうちに，ダッチワイフはだんだん本当の女体に近づいていき，最後に外見からほぼ見分けられないように進化する変貌の過程を見せた。オブジェとその変貌は主人公の男たちを発狂させる力を発揮する。

主体との緊密な連結が崩壊した大和屋のオブジェはかくして，それ自体が変貌する動態的な特性と，主体・人間と対等な関係を持ち，さらにその上から人間に影響を及ぼす力の持ち主として，花田清輝と松本俊夫のオブジェ論を踏まえたうえで，大和屋の作家性の産物として立ち現れる。それとともに，松本アヴァンギャルド理論の主体性問題も「凝視」の概念を通じて，大和屋的な「主体」へと変化していく。

2．主体崩壊

簡単にまとめるなら，大和屋竺の映画理論である「恐怖映画」は悪夢のような体験を与える映画創作原理である。シュルレアリスムへの志向を明記されていないがその関係は実に緊密である。その悪夢を具体的に云うと，大和屋自身の幼児体験（朝鮮人捕虜に対する虐待の目撃と終戦直後の中国人捕虜の暴動体験など），日本のような先進国から離れた第三世界（インド映画

---

[19] 花田清輝「物体主義」『花田清輝全集』第 3 巻，講談社，1977 年，270-272 頁。

[20] 藤井貴史「〈オブジェ〉達の革命：花田清輝と安部公房「壁：S・カルマ氏の犯罪」」『愛知県立大学説林』（64），2016 年，21-22 頁。

やアフリカ），さらに非人間的な残酷さを孕むような現実（革命やナチズム）といった現実が目先の映像を通して浮き彫りにされるような体験である。彼自身が「シュル」だの「リアリズム」だの芸術的な主張をいっさい口にしなかったのは，人間中心主義の癖ともいえるような「存在」への執着が死を目前にしたときには考えられないのだとし，「イメージが追いつかない」「人間ののっぴきならない状態」[21] を追求するという，人間や現実的な存在よりも体験のほうを強調するような姿勢を持っていたからである。「恐怖を何に感じるかといったらチンポの先に感じる[22]」という彼の発言にしめされるように，恐怖映画の「恐怖」の真義にそれはつながっていく。

> 僕は存在論には絶対にいかないです。存在論を考える前に死んでしまうと思います。（中略）だから『野獣の青春』というのは最も存在をかけた争いが八方においてあってそこでサーッとかすめて知らぬうちに存在がスパーと殺られて一人影がなくなるという話でしょう。僕はそういう話は一面非常に面白いわけですけどね，やっぱりよくわかんないところがありますね。つまり人間というのはそんなに精神的な存在であるのかということにまず疑いの目を持っているんですね。僕には肉体的苦痛というのは何ともいえずしみ込んでいるんですね。[23]

以上の引用でより重要なのは存在より肉体的苦痛を重要視するような鈴木清順的なアクション映画に対する大和屋の理念だが，取り敢えず存在論に対する反対の態度にまずは注目したい。ここでの「存在論」とは同インタビューで鈴木清順が提起した「恐怖の実体」の探求のことではあるが，その前にある「殺される」恐怖にのみ込まれる体験のほうを大和屋は強調した。これはまさに高橋洋の指摘したように，大和屋は「人間の個的なドラマに興味がな」く，「世界を如何に捉えるか」を考え続ける「世界認識」[24] の作家だからである。「蝦は何か。馬は何か。猿は何か[25]」を問い続ける大和屋のオブジェ論は前述したように，主体性問題のなかにあっても歪みや変貌を遂げた主体と客体との関係性を重要視する傾向である。

大和屋がそれを受けついだ松本俊夫の理論は「凝視」という頻出するキーワードを中心に展開されたものではあるが，それは 63 年に出版された『映像の発見』で繰り返し議論される「見

---

[21] 大和屋竺「「具流八郎」の映画への旅　インタビュー／足立正生」前掲書，176 頁。

[22] 「無頼と恐怖　対談／鈴木清順・大和屋竺」（『道』一九七五年一月号）前掲書，210 頁。

[23] 「無頼と恐怖　対談／鈴木清順・大和屋竺」前掲書，210 頁。

[24] 高橋洋「解説」大和屋竺〔著〕高橋洋，塩田明彦，井川耕一郎編『荒野のダッチワイフ：大和屋竺ダイナマイト傑作選』フィルムアート社，1994 年，414 頁。

[25] 「大和屋竺インタビュー（２）＝インタビュー・構成／井川耕一郎・高橋洋」『映画王』第四号，1990 年，49 頁。

る／見つめる」という外部世界（現実もしくは映像自体）と内部世界（人間の内面世界）を連絡する「主体的な」映画創作方法論に含まれる[26]。さらに二つ目の評論集では，映像の発見は対象の発見のみならず，「自己発見」であると明言までした。つまり，「「見る」ということは，対象を「主体化」するということである。記録された現実が，「表現された現実」ないし「主体化された現実」として自律しうる[27]」。松本の現実は驚きをもたらす「未知の現実」[28] としての，外部現実を超越したよりパースペクティブな内面現実をさしているので，彼が目指したリアリティは作家の主体化の過程を通してのみ保証されうる。

したがって，松本理論での「凝視」はやはりオブジェと同様に，作家の主体性を強調する傾向が見られる。イタリア・リアリズム（ネオレアリズモ）の大きな重要性として提起された「凝視」とは，ロベルト・ロッセリーニの『戦火のかなた』（1946 年）のような，偶然にその場に居合わせたニュース映像かとも思われる対象と一定の距離を置くショットにおけるカメラの位置を意識させる，即ち作家が「それを見ている」ことをアピールするような映像と作家との関係性のことである。

> 映像が「凝視するカメラ」を意識させるということは，いいかえれば，映像そのものによって対象が主体化され，したがってまた映像そのものによって主体が客体化されているということにほかならない。そのことは，対象にたいする主体の意識が確立しているということを意味している。むろんその背景には，対象と主体の予定調和的な関係の崩れさった状況があるわけだが，それを強烈に意識する作家主体の存在が，この「凝視する映像」をつくりだしていることに注目する必要がある。[29]

しかし，松本によると，その凝視の効果はカメラに写り込む現実の矛盾の実在を要求し，その解体を身をもって体験した人々にのみ強烈な反応をもたらす[30]。彼は最後に「「眼に見える」ものしか写すことのできないカメラをもって，そのような「眼に見えないもの」を「凝視する」

---

[26] この点について，中村葉子は以下にかなり簡略かつ全面的にまとめた。「彼はそれらの映画について，シュルレアリスムの観点にそって対象の持つ日常的な意味を引き剥がし物体そのものの発見をとおしての内部世界，つまり無意識の世界の発見という方法論が採用されているとし，「物体」を凝視する先に見えてくる作家の主体の確立を論点の中心として語っていくこととなる。」（「ドキュメンタリー映画の視線：沖縄からの「暴動の予見」としての映画」，『人間社会学研究集録』（５），2010 年，133 頁）

[27] 松本俊夫「現実の主体化」『表現の世界：芸術前衛たちとその思想』清流出版，2006 年〔再刊前の原著は三一書房，1970 年〕，176 頁。

[28] 松本俊夫「映画芸術の現代的視座」『映像の発見』，11 頁。

[29] 松本俊夫「日常性と凝視」『映像の発見』，149 頁。

[30] 松本俊夫「日常性と凝視」前掲書，152 頁。

ことがはたしてできるだろうか[31]」という課題も投げかけた。

顕在性と潜在性に注目するアド・キルーの映画シュルレアリスム論は観客側の受容から出発したのに対して，松本俊夫のアヴァンギャルド理論は作家の主体を基に個人内部の現実の優位性を強調する。大和屋の「恐怖映画」は自分の映画の受容体験を起点にし，映画創作側として如何に自分の内部を通して顕在的なものから潜在的な現実を引き出せるかを目指す。それはある程度，戦争の痕跡が流されていった平和と日常性の時代に，それら眼に見える物たちを「凝視する」ことで，志向する「目に見えない」ものとのズレをいかに解消するか，という松本の出した課題への回答とも考えられる。

前に引用した主体と客体の間の「血も凍る凝視の緊張」はまさにその回答ともいえるだろう。両者のオブジェ論の相違性と同様に，大和屋のいう「凝視」は対象と一定の距離を取ることで主体の存在をアピールするためでなく，作家のパースペクティブにカメラを向けることで日常性のヴェールが剥がされて露出したオブジェの異様さとその背後の潜在的な現実が放つ，脅威と危険による緊張感の手法である。その場合，作家の存在が不可欠で，目的の潜在的な現実へと通行する客体を発見し，その最も脅威のあるイメージ・側面を暴露させなければならない。大和屋はレニ・リーフェンシュタールを例にしてそれを分析した。『民族の祭典』（1938 年）でスローモーションにされたアスリートの筋肉の微動は彼女の凝視に「さらされて，まるで人間性を失った一個のアメーバの様にとらえられていた[32]」。前述したように，大和屋のオブジェ論は作家の主体に対応せず，ある巨大な潜在的な現実への通路として捉えられている。しかし，それらのオブジェを発見し，さらに背後の現実を最も引き出せる一面を露出させ，さらさなければならないのは作家の役割である。リーフェンシュタールはまさにアスリートの肉体から，ホロコーストにおける捕虜収容所の死体に通底するようなナチズムを暴露させた。そのような作家と映像の関係性を最も引き継いだ日本映画は何かと言うと，大和屋の言葉を使うと，物のシャープな裸形の前提となる，若松孝二の率いるインパーソナルなエロダクション映画にほかならない。

> 既成の大企業の独占から映像を解き放つ事，作家主体が企業の枠の外に確立される事等を当面の利点として，プライベート・フィルムが運動への可能性を秘め乍ら今の状況にクローズアップされてくる必然性は分かるけれども，ただそのことのもっている不自然さというか，弱さには，我慢がならないのです。運動というものは，パーソナルなものの独り歩きなどでは決してなく，むしろインパーソナルなものとの対応という事にのみあるからです。[33]

---

[31] 松本俊夫「日常性と凝視」前掲書，155 頁。

[32] 大和屋竺「ストトントンとやってくる」（初出『総合芸術二号』1964 年 6 月）前掲書，30 頁。

既成の大手製作会社に制度と作品の面から反対していたのは松本俊夫である。彼の前衛性に関する定義において，既成映画への疑いと反規格主義・反商業主義といった，既成の反対面に立つ条件が三分の二，その大半を占めている。最後は作家の個人性となる[34]。以上の引用から見ると，大和屋竺は既成・商業映画に対する反対において松本と同様な態度をとったが，作家個人性のアピール，すなわち映画のプライベート化の主張に対して大和屋は反発していた。一人一派の映画群の弱さは作家個人の内面世界を映像化する利他性の弱さと考えられ，それに対して，「インパーソナルなものとの対応」は前述したナチズムのような，他人を巻き込むよりも巨大な現実への志向で，他人への煽動力をもつということである。その意味で，性愛の次元を超えて裸体のラジカルな力を発揮させ，政治的な状況を語る若松孝二の作品は大和屋的な定義にこれ以上なくふさわしいのである。若松孝二が監督を務め，大和屋が脚本を執筆した『処女ゲバゲバ』（1969 年）は裸体以外のセッティングや，『壁の中の秘事』のような新聞紙の挿入ショットすら省いてしまい，わびしい荒野のなかで学生運動の青年男女が果てしなく交合する。性を脱日常化した過激派学生集団の生きざまを通して，テロリズムの恐怖回路を見せる[35]。同じく，独立制作のエロダクションのコストパフォーマンスが斜陽時代に入っていた大手製作会社に注目されるのにつれて，日活の助監督時代に若松孝二プロで創作活動を行った曽根中生，岡田裕と大和屋たちは破産後に打ち出されたロマンポルノ新路線の制作･製作を担っていたが，大和屋が段々とロマンポルノの脚本創作から離れていったのも，「当初の破壊的な自己暴露の気風は地に堕ちてき始めた[36]」というように，若松孝二のエロダクションが持つ「インパーソナルなものとの対応」がなくなったと思ったからである。したがって，生涯後半に手掛けた脚本はほぼ商業映画だが，大和屋の映画創作理念は紛れもなくアヴァンギャルド的である。それは彼もその一員だった脚本家グループ「具流八郎」の商業映画への進出がほぼ 70 年代に失敗し，映画体制が 70 年代より多様になった 80 年代の鈴木清順による「大正三部作」で唯一具流八郎グループの脚本家にして大和屋の盟友だった田中陽造だけしか突破口を開けなかった一因とも考えられるだろう。

かくして，大和屋の映画理念における主体の問題はインパーソナルな現実との対応を志向するものとして，松本俊夫のアヴァンギャルド理論の逆説として成立する。作家の凝視によってオブジェと巨大で潜在的な現実との関係を浮上させるという大和屋的な過程は作家の自己表現

---

33 大和屋竺「自己暴露の輝きに賭ける」前掲書，32 頁。

34 松本俊夫「前衛映画の思想」『映画の変革 ── 芸術的ラジカリズムとは何か』三一書房，1972 年，154-155 頁。

35 大和屋竺「大深刻は大軽薄に裏づけよ　驚くべし！若松孝二」（『映画芸術』一九七一年五月号）前掲書，132 頁。

36 大和屋竺「状況劇の現出は近い　山口清一郎へ」（『日本読書新聞』一九七二年四月十日号）前掲書，161 頁。

のかわりに，自己暴露を目指した。特に「暴露」は大和屋の映画論において作家に対する重要な立場である。自己暴露を不本意の自己表現として考えるなら，映像と作家性の関係性は意図的な自己表現による映像創作のプロセスが逆行させられ，映像内容の自律性によって際立たせられた映像と現実間の媒介的な特異性のことになる。媒介的な特異性について，対象を「凝視するカメラを意識させられる」ことで主体が確立されたという松本の凝視論と同じように，大和屋はカメラの「消えなさ[37]」を作家の自己暴露という方法の一特性として強調した。その意味で，大和屋が目指した「作家性」は数々の作品のなかに消えないカメラの存在に共通するような特異性のことになり，カメラの後ろに立つ人影のように考えられる。たとえば，大和屋の加藤泰論はまさに画面内の驚異な角度（「仰ぎ見る眼」，もしくはローアングル）を中心に展開され，そこから加藤泰の戦争体験との関連を見出した[38]。しかし，繰り返しになるが，松本が志向する映像による作家の内部現実の驚異と違い，大和屋の「恐怖映画」の重点はその逆方向，つまり映像背後の現実の浮上にある。したがって，映画の作家の私物化に反対するというのは，中間媒体としてのカメラの自立的な存在を要求するためであり，カメラを操作する作家の主体性もその自立によって崩壊し，カメラを操作する人間として対象の特定な側面を見せることで画面のパースペクティブ性に成り下がる。

『映像の発見』の後，松本俊夫は独立制作で実験映画を制作しつつ，『映像の発見』での成果を流産させないように，引き続き同時代の芸術映画批評（ゴダールの批評など）と思想系のエッセイを発表し，「第二ラウンド[39]」として『表現の世界』を 1967 年に出版，「主体」「見ること」などの概念を再確認していた。さらに三つ目の区切りとして 1969 年の『薔薇の葬列』と 1971 年の『修羅』までを自己言及する『映画の変革』（三一書房，1975 年）が刊行された。この三つの論集で「ピリオドをうちたい[40]」という松本は自分の無力さと疲労を白状し，それ以降既成の映画と反対する立場から批判と新映画をひき起こすような主張の論集を諦めることを宣言した。それは大和屋竺が批評を発表し始める 1964 年からロマンポルノの失敗を自分で告げた 1977 年[41] までの創作時期とほぼ一致している。

---

[37] 注 1 で触れたように，大和屋はカメラの消えなさを羽仁進の『不良少年』の批判と今村昌平の『人間蒸発』の評価の根拠にした。

[38] 大和屋竺「ゴム質の殺意，路上は血の海　『みな殺しの霊歌』」（初出『日本読書新聞』1968 年 4 月 29 日号）前掲書，41–42 頁。「虫の眼のひろがり　『緋牡丹博徒・お竜参上』」（初出『映画芸術』1970 年 5 月号）前掲書，81–83 頁。

[39] 「第二ラウンドは，率直にいって憂鬱な戦いであった。状況は困難をきわめ，思想的にも芸術的にも分裂がはてしなく続き，私もまたしばしば連帯すべき相手を，やむなく敵にまわさざるをえないというところまで追いこめられたからである。」（松本俊夫「あとがき」『表現の世界』298 頁）

[40] 松本俊夫『映画の変革』，266 頁。

さて「オブジェ」と「主体」以外に，松本と大和屋が共有した時代性のもうひとつのキーワードとして，筆者は「状況」という，さらなる抽象的な概念を取り上げたいと思う。

3．状況の渦巻

松本俊夫の評論が呼びかけるアヴァンギャルド映画の運動は 1950 年代の後半から 1960 年前後迄, 時代的にかなりピンポイントな地点に立っていた。『映画の発見』などの運動論の論集で，松本は既成映画への敵対の態度を保っていたが，1960 年代に起きた世界的なアヴァンギャルド映画運動の出現とそれに次ぐ映画様相の変貌と世代交代に直面し，彼は不可避の虚無感と絶望感にかられた。そのなかで，松本は各々の映画群が呈した特異性とその周辺を一言で「状況」とまとめあげ，その点から 60 年代を 1968 年という時点に，いち早く総括した。

「イタリアン・リアリズムの時点では状況は拷問というかたちでストレートに告発できたものが，ポーランド派の時点では体験の意味を問いつめることでしか姿を現さなくなり，六〇年代になるとすでにのっぴきならない体験すらもが影をひそめて，状況は「日常の死」としてストレートには見えないものに内面化した[42]」といった状況の変質を，松本が「戦後の終焉」と締めくくった理由は，前述したイタリアン・リアリズム映画の「凝視」の，平和の時代における無力さについての指摘と同様に，状況論もまた「凝視」の対象に戦争の痕跡を要請するように，戦争・戦争体験に密着しているからである。そのような「状況」は以下のように定義される。

> 真の燃焼の対象をもたないシニカルで苛立たしい日常性，しかもいつとはしれず解体と空洞化を深める風葬の季節となった。それは明確な輪郭をみせず，そののっぺりした現象性と解体感の間の，克明な因果律でたどれなくなったという意味で，状況の状況は多層化したといわなければならない。そしてその構造は，意識の内的時間を軸に，表層から深層への下降過程としてのみ対象化できるものであった。（中略）世界の政治・思想状況が日増しに内在的な矛盾を顕在化しつつ, ごく身近に伝わってくる事実が, そのモザイク性をいっそう複雑なものにしてきたといえる。つまり状況の構造は，表層―深層の縦軸に多層化しただけでなく，空間的な横軸にも，有機的に相犯しあう関係で多層化してきたのである。[43]

---

[41] 「鎖国の至福，ロマンポルノ的なるものをめぐって」（初出キネマ旬報　1977.2 上旬）のなかで，大和屋竺がロマンポルノ路線初期，曽根中生らと作ったアナーキーな作品が「整序され」,「平板な，中年層向けの陰微な見せ物へと向かっていった」と嘆く。実際ロマンポルノ路線は 1988 年まで生きながらえたが，1977 年以降彼が参加した日活作品は『堕靡泥の星・美少女狩り』（鈴木則文監督，1979 年）のみである。それ以降大和屋は商業映画とアニメーションの脚本を手掛けるようになり，運動的な映画作品を生み出せなくなった。

[42] 松本俊夫「実感的映画状況論」『映画の変革』，15 頁。

そのような複雑で重層的な現実を目の前にした作家は客体と主体，外部世界と内部世界という古典的な二元論に懐疑の眼を向け，「新しい体現の自覚」と「表現構造の変革」を目指して現実の全体像に迫ろうとする努力をしなければならなくなる。したがって，『映画の変革』の中での松本は『映像の発見』から転向し，外部世界との関わりから作家の自己発見を呼びかけるのをやめ，「世界と自己の既成の関係を変革する」体験の自覚[44]を要求することになる。これで松本は「オブジェ」と「凝視」，以前の方法論を放棄し，変革を求めて「現象性と解体感の間」の断片的な体験に任せるような恣意的な方法へと転向したと考えられる。『薔薇の葬列』はその実践として，同性愛と性変態の題材とインタビューも取り込んだ手法などで，保守主義の「既成映画」には全面的に反対するが，方法論の恣意性によりもたらされた混沌のなかに迷い込んでしまう事態にもなった[45]。

それでは，「オブジェ」や「凝視」を方法にした状況の表現は可能だろうか。この問題の解決策こそが大和屋竺の「恐怖映画」にほかならない。前述した作家の主体が目指している「インパーソナルなものへの対応」とは，まさに松本のいう多重で複雑な状況に構成された巨大な現実である。「混沌こそよけれ[46]」という大和屋が語った『裏切りの季節』の創作意図は複数のジャンルが取り入れられさまざまな要素が入り混じっていたインド映画から受けたショックの下，「未分化の娯楽として[47]」の混沌を本来の目的としている。それは，主人公の中谷を中心に，ベトナム戦争での非人間的な体験，眉子に対する病的な愛情，眉子を奪った親友の長谷川に対する恨み，戦争写真を目当てにしている組織からの脅威と，多重な状況が絡み合いながら互いに反転するような混沌ではなかろうか。特に特権的なオブジェとして一枚の戦争写真を映画の中で変貌させる手法は中谷に付き纏う戦争と暴力のもつ魔的な力を引き出し，中谷を狂気に走らせる地獄への通路を見せた。

その意味で，松本俊夫がアヴァンギャルド理論の最後を綴った「状況論」を大和屋竺は明言こそしていないものの引き継いだに疑いない。特に，大和屋が批評で頻繁に使用した「地獄」という用語は松本の状況論からの受容の好例である。それは大和屋の「恐怖映画」における特殊で巨大な現実のことで，彼自身の幼児体験，インドやアフリカのような第三世界，さらにド

---

43 松本俊夫「実感的映画状況論」前掲書，15-16 頁。

44 松本俊夫「混沌を意味するもの」前掲書，50 頁。

45 その点について，松本は「挑戦の精神」と「傷口と刃」において，『薔薇の葬列』の創作ノートとして述べていた。「今日では，あらゆる事物は複雑にからみ合い，何重にも屈折し，それらがさらに丸ごと変化と流動を続けている。いいかえるなら，たとえば現実と虚構，正常と異常，男と女，充足と虚脱，正と悪，追うものと追われるもの，そんな諸観念の二元的輪郭が混沌と溶解し合っているだけでなく，しばしばそれらは相互にその関係を反転し合うのだ。」（前掲書，236 頁）

46 「無頼と恐怖　対談／鈴木清順・大和屋竺」（初出『道』一九七五年一月号）前掲書，209 頁。

47 「無頼と恐怖　対談／鈴木清順・大和屋竺」前掲書，209 頁。

イツのナチズム，エイゼンシュテインの革命時代等，暴力と血腥さに満ちた非人間的な状況の現実からくるものだ。大和屋は映画にそれを求めていた。たとえば，クロード・ルルーシュの『男と女』（1966 年）よりブラジル映画『禁じられた情事』（J・B・タンコ監督，1965 年）を好む理由として，大和屋は「ルルーシュがまるで楽園のようにしか描かなかった草ボーボーの馬のいる風景は，そのブラジルの風土にこそ，じつは近親相姦などという，彼には思いもよらぬような地獄ととっ組合いを演じているエロダクションの連中がいる[48]」と表現している。近親相姦のような変態的な状況によって風景を地獄に転換させるエロダクションは前述した裸体と政治的なモチーフの並置でテロリズムを染み出させる若松孝二の作品を指し示しているにほかならない。さらに，『裏切りの季節』の最後に，眉子が茫然とした顔で呟いた「地獄」も，写真を奪い取るためにそれを握りしめた長谷川の腕を切り取ったと白状した中谷を取り巻く戦争体験の過去であり，また眉子自身を長谷川の仇を取る復讐に駆らせた正体不明の非人間的な現実でもある。「地獄」のなかに出現する状況はそのような行動の不条理さと変態性をみせていく。地獄ではその行動と異様さの原理が解明されず，解明されないがゆえに，恐怖感をあたえる。

地獄を見せるような映画作りを目指した大和屋の監督生涯は僅か 7 年（1966 年から 1973 年までだが，最後の作品『愛欲の罠』と 1968 年の『毛の生えた拳銃』のあいだには 5 年のブランクがあるので，本当の監督生涯は若松孝二に支持された 2 年しかないと言えよう）で終止符を打たれたが，以前にも脚本作を分析した通り，彼は主にピンク映画と日活のロマンポルノの脚本創作の場で自分の映画理論を実践しようとしていた。彼の作品では，多重で複雑な状況に巻き込まれていくようなスタイルが特に際立つ。たとえば，『セックスハンター・濡れた標的』（澤田幸弘監督，1972 年）は米軍基地の問題を背景にした性犯罪，殺人の話で，安保条約による米人の刑事特権，ベトナム戦争，欲情，復讐などの状況が同時に稼働し，悦子一人だけ生き残った最後の銃撃戦で悲劇的かつ必然的な結末を迎える。

然し，松本が懸念していた時代変更による方法論の失効の危険は大和屋も同様に体験していた。ベトナム戦争や国家紛争などで激震し続ける世界情勢が段々と局部的になり，暴力の痕跡も平均的な平和に覆い隠されてしまったからだ。終戦直後，中国人捕虜による暴力革命が掲げられた大和屋の故郷で炭鉱工人の集落が取り払われ，荒廃の一途をたどったように，大和屋がロマンポルノから離れた 1977 年ごろは「偽物の栄え」の時代であり，「志を失ってしまった」，「白けなえた世界」[49] であった。映画への状況の取入れは巨大な現実の版図が分割されるにつれ，共感を求めるには難しくなる一方である。それに対して，大和屋は「闘いを挑まなくてはならない[50]」と勢いをつけつつも，実際のところ 60 年代後半から 70 年代前半までの作品のよ

---

[48] 大和屋竺「サラバ，サンバの父よ」（初出『シナリオ』1966 年 10 月号）前掲書，39 頁。
[49] 大和屋竺「影の回復」（初出『流動』1979 年 2 月号）前掲書，343 頁。
[50] 大和屋竺「影の回復」，343 頁。

うな状況的な映画は作れなくなってしまった。

ほぼ同じ時期に，松本も状況の変化を経験していた。70 年半ば，ATG で『薔薇の葬列』と『修羅』を連続で撮った松本は三作目の企画を提出したが，断られた。それは 1988 年に公開された『ドグラ・マグラ』で[51]，脚本制作には共同で大和屋竺も参加した。だが，この作品のシナリオは松本自身が初校を書いたもの[52]で，大和屋は「松本俊夫が取り組んでいるというから手伝った」のにすぎず，しかも原作の夢野久作に対して「大嫌い」[53]という酷評までしている。この映画も，結局は大和屋の職人としての共同作業にとどまった。松本もこの時期，表現に対する考えが変化し，「「前衛」という言葉を言いたがらなくなった[54]」。そのうえで表現の可能性を探っていたのだった。

自己表現の過剰，インパーソナルなものへの無理解から大和屋が夢野久作を嫌っていたこと，豊かなイメージで構成された複雑かつ驚異的な世界こそを松本俊夫が好いていたことから，前論の流れに基づいて推測できる『ドグラ・マグラ』の失敗は，しかしそのような二人の食い違いによるものより，むしろ 60 年代ないし 70 年代の「前衛映画」と，80 年代という時代的状況との不調和という側面が強いだろう。人間の内面への探求を脳髄の精神病的理論にまで尖鋭化させたが，精神病院という物語空間は最も代表的で現代的な疎外地のため，その内面はより普遍的な現実には通用しないものになり，混乱もあくまで個の混乱に過ぎなくなる。だからこそここで大和屋のいう「白けなえた世界」に対応できる状況的な映画が要請されるが，５年後の 1993 年に大和屋は他界，彼本人からの回答は空欄のまま，今に至る。

以上，松本俊夫のアヴァンギャルド理論との比較を通じて，大和屋竺の映画理論がいかに松本理論からの影響を受け，さらにそこからの超越が図られているかを「オブジェ」「主体」「地獄」の側面を用いて分析した。大和屋は独立制作，アンダーグラウンド映画（学生映画），前衛映画的な芸術映画などの出現によって，大手中心の映画製作体制の崩壊を背景に，日活，若松孝二プロダクション，独立制作のピンク映画を横断して活躍を見せた。したがって，彼の理論は娯楽映画と芸術映画を横断するかのように，純粋な方法論でも純粋な芸術論でもない。それはまさに松本俊夫が賛成する唯一無二の一人一派だが，以上の分析からもわかるように，彼の志向は決して作家個人としての完結を意味しない。松本理論の超越も，表現目的を作家個人の内部現実からより巨大な現実（暴力などの特性を持つが）に転向するところから始めたといえる。本論は大和屋の映画理論の根源研究として，まだ進んでいない大和屋作家論の背景研究を

---

[51] 松本俊夫・四方田犬彦対談「映画「ドグラ・マグラ」を語る」『すばる〕10(9)，1988 年，79 頁。
[52] 松本俊夫・四方田犬彦対談「映画「ドグラ・マグラ」を語る」前掲書，87 頁。
[53]「大和屋竺インタビュー（２）」前掲書，42 頁。
[54] 松本俊夫・四方田犬彦対談「映画「ドグラ・マグラ」を語る」前掲書，93 頁。

目的に，大和屋が明らかに受けついだ松本俊夫のアヴァンギャルド理論との相違性を分析したことで，大和屋の映画理論の映画史上における位置づけを求めようとした。

大和屋の理論研究における今後の課題として，射程は前代と後代，その二つの方向に分けられる。一つはオブジェ論のように，松本俊夫と同様に大和屋へ強い影響を与えた花田清輝のアヴァンギャルド理論や映画論へつなげることで，大和屋理論のアレゴリー的な性質をより明らかにする方向。そうしてもう一つの方向にあっては，作家の凝視によってオブジェと巨大で潜在的な現実との関係を浮上させるという大和屋的な過程は「A ニナゾラエテ B ヲ言ウコト」=アレゴリーの文法的な概念から延長した，頻出する「可視的エンブレムのもつ「際立ち」の刻印」によって，「別のもの」の B の生起を目指すという，阿部嘉昭が黒沢清を例に主張した「映画のアレゴリー[55]」へと，高橋洋の J ホラーを経過し[56]てなり代わっていく。それは映画のカメラの記録性をいかに芸術的に増殖させるかを思考する松本俊夫のアヴァンギャルド映画にまでさかのぼるとき，大和屋竺の映画理念への言及は不可欠だと言えるだろう。

（さい　ぶんしょう・人文学専攻）

[55] 阿部嘉昭『黒沢清，映画のアレゴリー』幻戯書房，2019 年，12–15 頁。

[56] 高橋洋の創作理念が大和屋竺の恐怖映画に強い影響を受けているのは彼の大和屋批評と大和屋を言及した『映画の魔』（青土社，2004 年）の論述から窺える。彼は早期の黒沢清，清水崇，小中千昭らと J ホラーの時代を開拓した（『J ホラー，怖さの秘密』メディアックス，2014 年）。