

## 序章 テ아트ラリーテ 演劇性の映画史

映画における演劇性テ아트ラリーテとは何か？ 私はすでに、『ヌーヴェル・ヴァーグの世界劇場』<sup>〔1〕</sup>という書籍としてまとめられた、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちに関する論考群において、彼らの作品を、テ아트ラリーテという観点から、統一的に見直す試みを行った。ここでは、テ아트ラリーテにもふたつの傾向があるとされ、即興演技や演劇リハーサル、またプレヒトやアルトーといった前衛演劇理論、さらには既存の（尖鋭的）戯曲などを映画作品に持ち込むことよって、従来の映画を刷新しようとする前衛派（リヴェット、ゴダール）と、世界を劇場のような仮構的なものとして見る作品世界・テーマがまずあり、それが演劇的なもの——演技のわざとらしさや装置の人工性、ミュージカルや古典喜劇といった演劇形式——を引き寄せる世界劇場派（ドゥミ、ロメール、シャブロール）があるとされ、アラン・レネはその中間的存在と位置付けられた。だが、世界劇場派にしても、その在

り方は、ジル・ドゥルーズが『シネマ』のなかで、行動イメージから時間イメージへとという映画史の大転換において、戦前の映画に見られるような（主体的・能動的）行為や運動にたいする信頼が失われ、そこから生と芝居を同一視する、「結晶イメージ」<sup>②</sup>が生じるように、映画史における新しい傾向のひとつの昇華的存在として捉えられうるものであり、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグのテアトラリテ両派は、ともにマンネリ化したリアリズム的映画にたいする、オルタナティブとして把握されたのである。よって、ここで言われている映画におけるテアトラリテとはもちろん、映画史においてつねに否定的に語られてきた、退歩的な「撮影された演劇」とは、真逆的な概念であることをまず確認されたい。

前者また本書で、テアトラリテを語る多くの映画批評家・研究者が言及されるように、欧米では、テアトラリテはひとつの確かな批評的観点をなしている（だが日本では、テアトラリテを主要な観点として援用する論者は少ないように思われる）。その際立った一例が、日本映画の特色を、おもに演劇性シアトリカルティという観点から抽出して見せたノエル・バーチの著作である<sup>③</sup>。しかし、テアトラリテを、世界映画史の系譜として連関的に描き出そうとする試みを、私は寡聞にして知らない。本書の意図は——ささやかなものであれ——こうした系譜学的試みなのである。

本書の構成を呈示しておこう。第Ⅰ部では、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグのテアトラリテの起源としての、ジャン・ルノワールの作品が、三章に分けて（前著の論考群同様）クロノロジックに論じられる。そこでは、ヌーヴェル・ヴァーグのテアトラリテのすべての萌芽が見られると言ってよい。既

存の戯曲・演劇ジャンルの取り込み、プレヒトなど前衛演劇理論の応用、演劇的リハーサルと即興的演技へのこだわりなど。そしてそれらすべてが、ルノワールが本質的に有していた、世界を仮構的なものと見なす劇場的 세계觀が引き寄せたものであることが示されよう。つまりルノワールは、ヌーヴェル・ヴァーグのテアトラリテのふたつの傾向(前衛派と世界劇場派)の両方の淵源と見なされうるのである。ルノワールのフィルモグラフィはじつに多様な様相を見せており、テアトラリテとは真逆と言ってよいリアリズムの傾向の流れもあるのだが、テアトラリテ系の作品群も間違いなく主要な流れを構成していることが示されるだろう。さらに言えば、テアトラリテ的傾向は、これまでのルノワール研究においては、(少なくとも集中的には)あまり論じられてこなかった、というかむしろ(演劇との差異性を強調する映像至上主義的思考によって)隠蔽されてきたとも考えられるのではないだろうか。

続く第II部では、フランス・ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちと同世代の、日本人監督たちの作品が扱われ、そのテアトラリテ志向の同時代性が論じられる。第四・五章では、大島渚と吉田喜重が採りあげられるが、彼らは松竹を離れて独立プロをつくり、ATGとの提携のもとに、自由に作品を制作するようになってから、ともに急激にテアトラリテを志向するようになった。そうした傾向は長くは続かなかつたが、彼らの代表作と言える作品のまさに前衛性を形成する重要な部分において、テアトラリテが援用されていることが示されよう。本書では扱わなかったが、篠田正浩の『心中天網島』『無頼漢』、松本俊夫の『薔薇の葬列』『修羅』といったATG作品も、極めて濃厚なテアトラリ

テ志向を示しており、この時期の日本映画の尖端的部分において——これまでまとまったかたちでは指摘されることはなかったと思われるが——演劇が大きな発想源となっていたことが示されるであろう。だが、この時代の日本のテアトラリテ映画を代表するのは、何と言っても、第六章で扱われる寺山修司である。この時期アングラ演劇の「革命」を生きていた彼は、そこでのプロブレマティックを、A T Gとの提携映画、そして実験映画に注ぎ込み、まさに既存の映画にたいするオルタナティヴ性を、テアトラリテへの依拠によって形成したのである。寺山はまた、世界を仮構的なものと見る劇場的世界観をも有しており、まさに日本におけるテアトラリテ映画を体現する存在だと言える。

最後の第Ⅲ部では、ポスト・ヌーヴェル・ヴァーグ世代の映画作家たちが扱われる。第七・八章では、二〇世紀終盤から今世紀初頭まで世界映画界でもっとも輝きを見せた存在であった、ふたりの中国系の監督が登場する。ウォン・カーウアイは、その作品においてまさに一貫して世界劇場的テーマを描いており、そのことが、メロドラマやミュージカル（実際にミュージカルが撮られたことはないが、カーウアイが制作にあたりその人工的演劇ジャンルをつねに意識していたことがインタヴューから窺える）という音楽的演劇ジャンルへの志向を呼び寄せていることが示され、ジャック・ドゥミとの親近性という、これまでのカーウアイ論ではたぶんほとんど指摘されたことのない面が論じられることになる。エドワード・ヤン論は、彼の類まれな変化に富んだフィルモグラフィを、「台北クロニクル」という観点から統一的に捉え直そうとしたもので（前著・本書に収められた論考は、すべてクロノロジックなディスクール形態を維持している）、テアトラリテはその最終的段階で、重要な相

貌を見せることになろう。そして最終第九章では、現在世界の映画界でもっとも注目される映画作家のひとりである、濱口竜介の代表作『ドライブ・マイ・カー』のなかで中心的部分を占める「演劇リハーサル」シーンの意義が論じられ、それが、ジャン・ルノワール、ジャック・リヴェット、またそのふたりと同じく間違いなく世界映画史上もっとも重要なテアトラリテの映画作家であるジョン・カサヴェテスの系列に連なるものであることが示される。「演劇リハーサル」に表れる、即興的演技・俳優との協働性によって斬新な作品空間を切り開こうとする姿勢は、ヤンもそのキャリアの後半において強く見せたものであり（さらに、カーウアイの同時進行的シナリオによる作品創りも、同様の関係性的・開放的ベクトルを示している）、こうした傾向が、現在映画の最前線でもっとも重要なテアトラリテ的営為であることが認識されるであろう。

以上見てきたように、本書は、網羅的なものではまったくなく（それどころか、カーウアイとヤンの選択には、好みが大きく関わっている）ささやかな試みではあるが、映画における演劇性ドラマティシティという名のもとに、トーキーの始まりから現在に至るまでの、映画と演劇の創造的な関係性にスポットを当てている。このような関係性は、映像至上主義、また映画と演劇のあいだの同族嫌悪的傾向のなかで、看過され、また隠蔽されてきた面があるのではないか。こうした傾向を、本書が少しでも変えることができれば、幸甚である。

本書に収められた論考のなかで最初に書かれたジャン・ルノワール論の前篇が、『文學界』に発表されたのが二〇一九年一月であり、その後七年あまりをかけ、社会的にはコロナ禍や様々な国際紛争、

個人的には定年退職や転居といった動揺を経て、ここに一書としてまとめることができたことは、個人的には感慨深いものがある。あとは、読者諸氏のご高覧・ご高評を乞うまでである。