

異端と卑穢／『王女メディア』と『卑弥呼』の比較研究

西村安弘

映像学科

Heresy and Impurity; A Comparative Study on *Medea* and *Himiko*

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received November 1, 2013 ; Accepted January 9, 2014)

1. はじめに

映画『卑弥呼』（1974）は篠田正浩監督の20本目の長編であり、オリンピックの公式記録映画『札幌オリンピック』（1972）を除くと、19本目の劇映画に当る。篠田の個人プロダクションである表現社とATGが共同製作した所謂1000万映画としては、近松門左衛門の同名狂言を原作とした『心中天網島』（1969）に次ぐもので、詩人の富岡多恵子を共同脚本家として再び起用した前衛性の際立った神話劇＝歴史劇である。後述するように、篠田のフィルモグラフィの中では、日本史の再読を試みた作品群に分類されるが、これまで必ずしも高く評価されてきたとはいえない。

この作品が公開された当時、映画評論家の佐藤忠男は、「『卑弥呼』はきわめて野心的な映画ある。ただし、成功した映画とはいえない。」と前置きした後で、「篠田正浩の演出、栗津潔の美術、武満徹の音楽という『心中天網島』iraいのスタッフは才気煥発であり、つぎつぎと奇抜な趣向をくりひろげてみせている。三国連太郎の衣装など、まったく凝っている。しかし、卑弥呼の宮殿の神社建築を近代建築でつくり直したかのような様式と、パゾリーニの『アポロンの地獄』や『王女メディア』に持っていった通用しそうな土着ふうなものと、あまりに様式の違うデザインが雑然とまざっていたりすることが気になる。」と述べている。（註1）

パゾリーニ作品にも通じる「土着ふうなもの」について、佐藤は詳らかにしていないが、『王女メディア』*Medea*（1970）と『卑弥呼』の間の親和性は誰の目にも明らかであろう。先ず太陽神のシャーマン（巫女）が君臨する古代国家を舞台にした神話劇＝歴史劇であり、この悲劇のヒロインにマリア・カラスと岩下志麻という稀代のディーヴァ（女神＝スター女優）を起用するというアプローチも共通している。後述するように、『魏志倭

人伝』の卑弥呼は「鬼道を事とし、能く衆を惑わす」と記述されているだけで、太陽神との関係については不明確であった。卑弥呼を太陽神と結び付け、記紀における天照大神を重ね合わせることで、篠田は古代日本の国家誕生にまつわる神話に自分流の解釈を加えようとしたのである。＜聖なる＞存在である巫女が＜異国から来た／帰った＞男との恋愛を契機にして、宗教的にも政治的にも失墜するに至るプロットも似ているが、姉の卑弥呼から近親相姦的な愛情を受ける異母弟のタケヒコ（草刈正雄）は、エレクトラに対するオレステスを思わせる存在であると同時に、記紀の須佐之男命も連想させずにはいられないだろう。

様式的な観点から眺めると、衣装やメイキャップ、美術セットなどの視覚的デザインが歴史的な忠実さを求めず、モダン・アートの抽象性へと向かっている点が酷似している。とりわけ、登場人物を捉える正面ショットなど、古典的な物語映画のコードからは逸脱するデクパージュを採用していることは見逃せないだろう（図1及び図2）。既によく知られているように、ボローニャ大学で美術史家のロベルト・ロンギに師事したパゾリーニは、自作の中で絵画の引用を試みていて、彼の初期映画から現れている正面ショットは聖画像（イコン）の正面性に関連付けられるだろう（註2）。その一方、早稲田大学で中世演劇史を専攻した篠田は、能や歌舞伎などの伝統舞台における正面性を取り入れていると見なせるかもしれない。本稿では、こうした幾つもの水準において指摘することのできる両作品間の親和性の中から、歴史に対するアプローチや音楽の使用法などについて比較映画史的な見地から検討を加えることで、『卑弥呼』の再評価を試みたい。



図1 『王女メディア』



図2 『卑弥呼』

2. パゾリーニ・インパクト～日本におけるパゾリーニの受容

小説や演劇、映画などの多彩な領域で煌めく才能を発揮したジャン・コクトーの本質がシュールレアリスムの詩人であったように、やはり小説や映画など幅広く手がけたピエル・パオロ・パゾリーニの本質が「異端」の詩人であったことは、今日では衆目の一致するところだが、二人の作品の主題が屢々同性愛を含んでいることでも合い通じている。戦中にパルチザンの内部抗争で弟のガイドを亡くしたパゾリーニは、戦後中学教師となったが、ソクラテスのように未成年者を墮落させた罪で告発され、教職を失うと同時に共産党からも除名される。カソリックと Kommunismus という戦後イタリアの二大政治勢力から放擲され、母親の故郷の方言（フリウリ語）やローマ近郊の最下層階級の俗語を戦略的に選び取ったパゾリーニが、言語学、文学、映画についての評論集に『異端の経験主義』*Empirismo eretico*（1972）の題名を冠したのは自然なことだった。しかしながら、1980年から87年にかけて東京創元社から八巻本の全集の刊行されているコクトーに対して、パゾリーニの詩作の日本語訳は遅々として進まなかった。四方田犬彦訳による『パゾリーニ詩集』が刊行されたのが2011年のことだから、詩人が非業の死を遂げてから、実に36年を経たことになる。

その一方、パゾリーニの監督した映画作品が日本に初めて紹介されたのは、国立近代美術館での企画上映「戦

後イタリア映画の歩み」が開催された1965年に遡ることができる。第二次世界大戦の終結から20年の節目となるこの年は、ネオレアリズモ生誕20周年にも当たっていた。この時の上映プログラムを見ると、ルキーノ・ヴィスコンティの『揺れる大地』*La terra trema*（1948）やミケランジェロ・アントニオーニの『椿を持たない婦人』*La signora senza camelie*（1953）など、既に紹介済みの映画作家の日本未公開作に、パゾリーニの映画デビュー作『乞食（アッカトーネ）』*Accatone*（1961）を加えた全10作品で構成されていた。

フランコ・チッティがボルガータに暮らす女紐を演じた『アッカトーネ』は、ローマの下層プロレタリアートに取材した『生命ある若者たち』*Ragazzi di vita*（1955）などの小説世界の映画版であり、ネオレアリズモの系譜上に位置する作品として理解されるものの、一般劇場での公開へは結び付かなかった。パゾリーニの最初期の映画作品に対する鈍い反応は、次回作の『マンマ・ローマ』*Mamma Roma*（62）でも継続された。アンナ・マニャーニがタイトル・ロールの売春婦を演じた『マンマ・ローマ』は、パゾリーニ流の報われない＜母もの＝母性愛＞映画だが、『アッカトーネ』と『マンマ・ローマ』が日本の観客に知られるためには、大島渚が実行委員長を務め、1999年に開催された回顧上映『パゾリーニ映画祭 その詩と映像』まで待たねばならなかった。

翌1966年に日本で最初に劇場公開されたパゾリーニ作品『奇跡の丘』*Il vangelo secondo Matteo*（1964）は、原題の示す通り、マタイ伝の映画化であり、ヴェネツィア国際映画祭では審査員特別賞等を授与されている。映画における自由間接話法を実現した＜詩的映画＞である『奇跡の丘』は、ヨーロッパ文明の源流に遡り、想像的な中近東（オリエント）を視覚化する試みでもあり、この作品以降、佐藤の指摘した「土着ふうなもの」がはっきりと立ち現れてきたと見てよいだろう。『奇跡の丘』は『キネマ旬報』誌の年間ベスト・テンの4位に選ばれ、フェッリーニやアントニオーニに続くイタリア映画の鬼才として俄然注目され始める。

パゾリーニに対する関心は、1969年にソフォクレスの『オイディプス王』を下敷きにした『アポロンの地獄』*Edipo re*（1967）が封切られ、『キネマ旬報』誌のベスト1に輝くことで頂点に達した。（コクトーには、同じようにギリシャ神話に取材した『アンティゴヌ』*Antigone*（1922）や『オルフェ』*Orphée*（1926）などの戯曲があり、特に『地獄の機械』*La Machine infernale*（1937）は『オイディプス王』の翻案として注目されるだろう。）同年「あることの夢」、「アッカトーネ」、「狂った夜」、「イタ公・ねず公」の4編の収録された『現代イ

タリアの文学』シリーズの第9巻が早川書房から出版され、翌1970年にはキネマ旬報社が刊行を開始した『世界の映画作家』シリーズの記念すべき第1巻は、ジャン＝リュック・ゴダールと並んでパゾリーニを取り上げていた。

エウリピデスの『メディア』に取材した『王女メディア』は、このようにパゾリーニが現代映画の最前線に立つ監督と目された1970年に日本で公開された。『キネマ旬報』の同年4月上旬号では、白井佳夫編集長が司会となり、佐藤忠男、谷川俊太郎（詩人）、戸張智雄（ギリシャ演劇研究家）、松本俊夫（監督）、吉村信次郎（東和宣伝プロデューサー）をパネラーとする特別ディスカッション「パゾリーニにとってのギリシャとは何か」が掲載された。このディスカッションの中で、白井に「『アポロンの地獄』に触発されて『薔薇の葬列』を作った、ということ、松本さんはどういふか知りませんが。」と問われ、松本は「『アポロンの地獄』の前に、実際にはシナリオができていたわけだ。（笑）そのあとで、品田雄吉さんから、こういう映画があるから見たほうがいい、といわれて見たんですがね。ある意味では非常におもしろくて、すばらしい作家だと思ったし、同時に、ぼくとはたいへん違うので、安心した。」と答えている。（註3）

松本にとって劇映画デビュー作となる『薔薇の葬列』（69）は、『オイディプス王』の近親相姦のテーマを同性愛へと変奏した異色の映画作品で、松本プロとATGによる1,000万円映画として製作されている。『アポロンの地獄』からの直接的影響については、松本本人によって否定されているものの、『薔薇の葬列』の劇中には『アポロンの地獄』のポスターが引用されているのも事実であり、ソフォクレスからパゾリーニに到るまで、西欧文明の中で連綿と引き継がれた神話の再読作業であることに変わりはない。（鶴屋南北の狂言『盟三五大切』を映画化した松本の次作『修羅』（70）には、『王女メディア』に倣った夢の場面の叙述法が見受けられるが、ここでは詳しく論じない。）

1970年のキネマ旬報社のベスト・テンでは、同年公開の『テオレマ』*Teorema*（1968）が6位に、『王女メディア』は7位にランク・インした。パゾリーニがフェデリコ・フェッリーニやミケランジェロ・アントニオーニに次ぐイタリア映画の鬼才であるという認識は、日本の映画人及び映画ジャーナリストの間で広く共有されていたが、その一方でイタリア社会における＜異端＞という彼の特異な政治的立場については、この時点でも十分な理解がなされたとは言えないだろう。

3. 『王女メディア』の映画史的評価

戦後のイタリア映画は、アレッサンドロ・ブラゼッティ

の『ファビオラ』*Fabiola*（1947）で早くも1910年代に開花した史劇の伝統を復活した。しかしながら、50年代にロバート・ワイズの『トロイのヘレン』*Helen of Troy*（1955）などのハリウッド映画が、チネチッタ撮影所で製作され始めたために、資本力で劣るイタリア史劇は変容を迫られることとなった。幸いなことに、ボディ・ビルダーのステューヴ・リープスを主演に起用したピエトロ・フランチーシの『ヘラクレス』*Le fatiche di Ercole*（1958）が、国内外で予期以上の成功をおさめ、ギリシャ彫刻の肉体美を偲ばせる英雄たちが銀幕に続々と再登場を果たした。これは戦前の「マシステもの」の系譜に繋がるもので、神話のプロットを借りながら、アクションの荒唐無稽さを楽しむジャンル映画であった。セルジョ・レオーネの『荒野の用心棒』*Per un pugno di dollari*（1964）の登場でイタリア式西部劇のブームを巻き起こすまで、史劇というジャンルはイタリア映画界のドル箱のひとつとなった。

アポロニオスの叙事詩『アルゴナウティカ』を下敷きにした『ヘラクレス』は、金毛羊皮を求めたアルゴ船の乗組員の冒険を描いたアクション史劇である。ドン・チャフィー監督のアメリカ映画『アルゴ探検隊の大冒険』*Jason and the Argonauts*（1963）も、イアソン一行の冒険譚であり、レイ・ハリーハウゼンのストップ・モーション・アニメーションを用いた特撮場面、とりわけ骸骨との剣戟場面で有名になった。イタリアにおいてもアメリカにおいても、史劇の中心にアクションを置く構成は普通のことだった。

ところが、パゾリーニにとって12本目の映画となる『王女メディア』は、『アポロンの地獄』に次いでギリシャ悲劇を取り上げた作品であり、イアソン率いるアルゴ隊の活躍ぶりを楽しむような場面は皆無である。（アルゴ隊のメンバーの中には、豎琴の有名なオルフェウスも含まれ、『王女メディア』にも登場するが、コクトーとは対照的に、格別重要な役割を与えられていない。）『テオレマ』に続いて製作を担当したフランコ・ロッセッリニは、音楽家レンツォの息子で、監督ロベルトの甥に当る。伯父ロベルトの歴史的レオレアリズム映画『イタリア万歳！』*Viva l'Italia!*（1960）や『ヴァニーナ・ヴァニーニ』*Vanina Vanini*（1961）で助監督を務め、後にはパゾリーニの『デカメロン』*Decameron*（1971）やティント・ブラスの『カリギュラ』*Caligola*（1977）を手がけていることから判るように、歴史劇に対する独自のアプローチを一貫して試みている。

イアソンには、1968年のメキシコ・オリンピックの幅跳びで金メダルを獲得したアスリートのジュゼッペ・ジェンティーレが抜擢される一方、タイトル・ロールになっ

た蕃地コルキスの巫女であるメディアには、オペラ界のディーヴァとして高名なマリア・カラスが起用された。1923年ギリシャ系移民の子としてニュー・ヨークに生まれたカラスは、この頃20世紀最高のプリマ・ドンナの一人として見なされていた。とりわけ、1953年にフィレンツェの市立歌劇場で、ルイジ・ケルビーニ作のオペラ『メディア』に出演した以後、この悲劇のヒロインはカラスの持ち役の一つとして広く認知されていた。パゾリーニの作品以前にも、デンマークのカール・ドライヤーがカラスの主演で『メディア』を映画化しようとしたこともあったが、これは結局のところ実現しなかった。

しかしながら、1960年から彼女の亡くなる1977年迄の間に、カラスの出演したオペラは、『ノルマ』、『メディア』、『トスカ』の三本を数えるのみで、『王女メディア』に出演した時点では、オペラ歌手としての寿命は殆ど尽きかけていた。しかも、長く愛人関係にあったギリシャの海運王オナシスが、1968年10月20日にジャクリーヌ・ケネディと結婚したことで、精神的に大きな痛手を蒙っていた。(註4)

ナディア・スタンチョフの伝記によると、カラスはパゾリーニの前作『テオレマ』を見に行ったものの、保守的な映画観の持ち主である彼女には、その内容はおぞましく理解不能なもので、途中で映画館を退出した悪い記憶があった。(註5) けれども、旧友のフランコ・ロッセッリーニの説得によって、公私にわたって危機を迎えていたカラスは、最終的に歌わないメディア役を引き受けた。撮影中のパゾリーニとの関係は極めて良好なもので、指輪を贈られたことから、カラスは同性愛者の監督から愛されていると思ひ込もうとさえした。

ロケーション撮影は、グラードの干潟やピサのミラーコリ広場の他に、トルコのキャパドキアやシリアのアレッポでも行われた。美術にはダンテ・フェレッティ、衣装にはピエロ・トージが起用され、コルキス(現在のコーカサス地方)やコリントスの考古学的な時代考証は殆ど無視された。映画の準備段階で、文化人類学に強い関心を示したパゾリーニは、クロード・レヴィ＝ストロースやカール・ユング、ジェイムズ・フレーザーなどの文献を参照したが、ミルチャ・エリアーデの『神話と現実』は後に却下された。

ところで、オズワルド・スタックとのインタビューの中で、構造主義に価値の概念を導入したルイス・イェルムスレウについて問われたパゾリーニは、レヴィ＝ストロースの<構造>の概念に代わる<過^{プロチェッソ}程>という概念を提唱している。

「私はフランスの構造主義者に対して強く反撥するが、レヴィ＝ストロースのような人物は大いに尊敬している。

そして本当のところ、私の論文の結論では、<構造>という単語を完全に捨て去り、代わりに<過程>という単語を使用していて、それは<価値>という単語を含むものである。」(註6)

フランスの映画記号論を代表するクリスチャン・メッツとは対照的な理論を展開したパゾリーニは、言語における<音素>と<意味素>とに対応するように、映画にも<ショット>と<映画素^{チネミ}>の二重分節構造が存在するものと考えた。(註7) そして論文「<もう一つの構造になろうとする構造>としての脚本」では、脚本を読むことが「文学的な段階から映画的な段階へと移行」することならば、<構造>よりも<過^{プロチェッソ}程>を重視すべきだと主張している。(註8) パゾリーニは理論上、静的な印象を与えかねない<構造>よりも、意味生成のダイナミズムを内包する<過^{プロチェッソ}程>を選択したのである。しかしながら、パゾリーニの提起した<過^{プロチェッソ}程>は、寧ろシナリオの映像化といった水準で捉えられる概念であり、『アポロンの地獄』や『王女メディア』で現れていたような、映画の造形に当たって考古学的な正確さを求めないようなアプローチは、寧ろレヴィ＝ストロースの人類学の中で用いられた<構造>の概念で十分に説明されるだろう。理論と実作の間の齟齬は、パゾリーニ一人に限った問題ではない。

映画『王女メディア』は、イタリアの映画興行の慣習に従って、二部構成となっている。

第一部は、親代わりのケンタウロスが幼少のイアソンに彼の出自を語る場面から始まる。イアソンが成人すると、ケンタウロスは叔父のペリアスがイアソンに王国を返還する代償として、金毛羊皮を取り戻すことを条件に提示することを予言する。コルキスの地では、魔術使いの巫女であるメディアの祭祀が執り行なわれている。人々は生贄となった若者の遺骸を解体した後、大地に撒き散らして豊饒を祈る。イアソンはアルゴ船の一行と共にコルキスに乗り込む。イアソンを一目見て失神したメディアは、弟に金毛羊皮を奪う手助けをさせ、故国からの脱出を図る。追っ手が迫ると、メディアは弟を殺し、国王がバラバラになったその遺体を回収している間に、ままと逃げおおす。

第二部は、十年後のコリントス。ケンタウロスが人間の姿となって、再びイアソンに預言めいた台詞を語る。国王のクレオンに見込まれ、イアソンは王女グラウケーとの婚姻を間近に控えている。メディアは二人の男子の母親となっていたが、夫からは見放され、クレオンからは国外退去を申し渡される。メディアはグラウケーに呪術で報復することを決意する。グラウケーが結婚祝として贈呈された衣装を纏うと、彼女は狂ったように断崖か

ら身を投げる。父王もまた娘の後を追う。メディアは二人の幼子を我が手にかけ、悲嘆にくれるイアソンの前で、炎に包まれて行く。

エウリピデスの原作はメディアがコリントスを追放されそうになっている場面から始まり、映画のほぼ第二部に相当している。蕃地コルクスの祭祀場面を含む第一部は、パゾリーニのほぼ完全な創作であると言ってよいだろう。アポロニオスの叙事詩『アルゴナウティカ』を下敷きにして、イアソンを始めとするアルゴ船一行の冒険を描くという選択肢もあったが、パゾリーニは巫女であるメディアの執り行う祭祀を描くことを優先した。

ギリシャ演劇研究家の戸張智雄は、西欧における悲劇としてのメディア神話の系譜を辿りながら、パゾリーニのアプローチを以下のように説明している。「要するにパゾリーニは、エウリピデス以前のところへ帰って、「メディア」を映画にしている、ということです。エウリピデス自身が、紀元前五世紀にして、すでにもっとソフィスティケートされた形で、あの伝説を作品化している。ところがパゾリーニは、それ以前のもっと根源的な、なまの状態で、このテーマを映画化している、ということです。」（註8）

また『パゾリーニによるギリシャ 神話と映画』のマッシモ・フシッロは、イアソンとメディアの対比的な関係について、次のように述べている。

「イアソンの世界は言葉に支配され、（中略）脱神聖化され、実用的で、確固たる世俗性を備え、この若きギリシャの英雄に権力を奪い返させるであろう合理主義的な成熟という進歩へと方向付けられた世界である。」その一方、「コルクスの世界は本当のところ、神話的な世俗性か、良くて周期的な世俗性に浸っている。それは聖なるものに支配された世界である。」（註9）

戸張の指摘した「根源的な、なまの状態」とは、文明の地ギリシャから見た蛮地コルクスであり、＜構造＞またはパゾリーニが＜過程＞と呼ぶ概念を用いて創出された想像的なオリエントだと理解してよいだろう。この想像的なオリエントの創出は、多様なロケーションの風景や極端に様式化された美術や衣装に留まらず、音楽の使用法にも及んでいる。

ジュゼッペ・マガレッタの『ピエル・パオロ・パゾリーニの文芸・映画作品における音楽』によると、『王女メディア』の映画音楽は『アポロンの地獄』の特徴を踏襲しながら、カルロ・アンドレア・ビクシオに作曲が委ねられた。時にオマール・イッサムの変名を使用するビクシオは、トルコ風のインストゥルメント・ミュージックを提供する一方、既存の民族音楽の選曲に当って、小説家エリサ・モランテの協力を仰いだ。

結局のところ、①オマール・イッサムのオリジナル音楽、②日本の宗教音楽（Musiche sacre giapponesi）、③イランの恋愛歌、の3種類の音源が使用されたが、パゾリーニとモランテの死後、残された元素材の所在が不明となったため、②と③の出典は不明とされている。（註10）ところが、『王女メディア』が日本公開時に配給元の東宝東和の作成した宣材資料（チラシ）には、日本の伝統音楽からは生田流箏曲「八重衣」、山田流箏曲「熊野」、地唄の「雪」が使用されたと、曲名が特定されている。また、メディアが子供を刺殺する直前に、抱きかかえる場面が撮影され、マリア・カラスの子守唄も録音されたが、最終的には、カラスの意向で外されたと伝えられている。（註11）邦楽に特別な造詣を有しなかったパゾリーニは、「合理主義的な成熟」を内包した西洋音楽とは異なった音階に、「聖なるものに支配された世界」である共時的なオリエントを見出そうとしたのだった。

4. 篠田正浩の『卑弥呼』

松竹ヌーヴェル・ヴァーグの担い手の一人として知られる篠田正浩は、デビュー作の『恋の片道切符』（1960）から第9作の『乾いた花』（1964）まで、大船撮影所で主に若者風俗を描いた現代劇をてがけてきた。しかし、司馬遼太郎の短編小説を映画化した第10作の『暗殺』（1964）は、松竹京都撮影所で撮影された時代劇だった。『暗殺』に次ぐ時代劇は、中田耕二原作の『異聞猿飛佐助』（1965）だが、1965年に京都撮影所が閉鎖されたため、大船撮影所で製作されることとなった。篠田の監督した長編映画全30本の中で、時代劇に分類されるものは10本を数えるが、最初の時代劇『暗殺』を除いた9本は、女優の岩下志麻と結婚、独立プロの表現社を設立した1967年以後の作品となる。撮影所システムの全盛期ならいざ知らず、映画産業の斜陽化が明らかとなったこの時期に、これだけの数の時代劇を完成させた篠田は、日本映画史の上で極めて特異な地位にあると言えるだろう。

篠田の時代劇を作品内容の時代の順序に従って、整理し直してみると、次のようになる。

時代	題名（製作年）	原作
古代	『卑弥呼』（1974）	『魏志倭人伝』
中世（平安）	『桜の森の満開の下』（1975）	坂口安吾
安土・桃山（戦国）	『異聞猿飛佐助』（1965）	中田耕治
	『梟の城』（1999）	司馬遼太郎
江戸	『沈黙』（1971）	遠藤周作
	『鍵の権三』（1986）	近松門左衛門
	『心中天網島』（1969）	
	『写楽』（1995）	
	『無頼漢』（1970）	河竹黙阿弥
	『暗殺』（1964）	司馬遼太郎

ところで、篠田が『卑弥呼』製作に着手する直前の1973年、光文社のカッパ・ノベルスとして、高木彬光の『邪馬台国の秘密』が出版されている。『成吉思汗の秘密』に続いて、安楽椅子探偵の神津恭介が邪馬台国の所在地を導き出すという歴史推理小説だった。このベスト・セラー小説は、畿内説と九州説に分かれる学会をも巻き込んだ論争を惹起しており、こうした古代史ブームに後押しされるような形で『卑弥呼』の企画が始動したのだった。篠田のフィルモグラフィー中であって、最も古い時代を扱った『卑弥呼』の製作動機について、監督本人は次のように説明している。

「私が映画『卑弥呼』をつくった最大の原因は日本の敗戦です。それまで学校で教えられてきた歴史教育がすべて否定され、われわれは自分で一から歴史を学ばねばならなかった。私は『魏志倭人伝』によって邪馬台国や卑弥呼という存在を知り、夢中になって古代史に突入していきました。映画監督になり、卑弥呼の鬼道とは一体どういう光景か、自分で目の当りにしたいと思って映画にしました。」(註12)

第二次世界大戦の敗戦が、篠田のみならず、無数の軍国少年の人格形成に大きな影響を与えたのは疑うべくもないだろう。映画を通して日本史を再読するという試みは、篠田にとって重要なテーマの一つであり、明治から第二次世界大戦の敗戦に到る近・現代史の見直しは、以下のようにまとめることができる。

時代	題名(製作年)	原作
明治	『舞姫』(1989)	森鷗外
昭和(戦前)	『あかね雲』(1967)	水上勉
	『スパイ・ゾルゲ』(2003)	
	『少年時代』(1990)	柏原兵三、藤子不二雄
昭和(戦後)	『瀬戸内少年野球団』(1984) 『瀬戸内ムーンライト・セレナーデ』(1997)	阿久悠

ところで、大和朝廷の正統化を意図する『古事記』及び『日本書紀』を持つ日本では、イタリアとは対照的に、本当の意味での歴史劇＝神話劇は発達してこなかった。天皇制と国体護持が同じものと見なされた戦前には、「劇映画の題材に天皇を取り上げることは不可能だった。それは検閲が厳しかったからである。」(註13)戦後になると、稲垣浩の『日本誕生』(1959)や芹沢有吾の『わんぱく王子の大蛇退治』(1963)が、記紀に取材した数少ない日本の神話映画として登場した。前者は円谷英二を筆頭とする東宝の特撮陣の技量が見所であり、天照大神には<永遠の処女>と称された原節子が起用された。後者は動物キャラクターが活躍する児童向けの東映動画

作品であり、須佐之男命による八俣の大蛇退治を騎士道物語のようなクライマックスに仕立て上げたものである。

その一方、『魏志倭人伝』に記述された邪馬台国及び卑弥呼を取り上げた映画作品としては、1923年に『新小説』誌上に横光利一が発表した同名小説に基づく衣笠貞之助の『日輪』(1924)があった。原作小説は今日でも手軽に読めるものの、映画版は皇室との関係が問われ、不敬事件を惹起した。

『卑弥呼』の後には、手塚治虫の同名漫画を原作に仰ぎ、実写とアニメーションを合成させた市川崑の『火の鳥』(1979)もある。ヒミコの弟はササノオと命名され、皆既日蝕に遭遇した時に女王が洞窟に隠れてしまうというエピソードも盛り込まれ、明らかにヒミコと天照大神を同一人物と解釈している。その一方でヒミコ(高峰三枝子)が不老不死に憑り付けられる描写など、ヘンリー・ライダー・ハガードの冒険小説『洞窟の女王』からの影響も伺える作品である。

小説であれ、漫画であれ、映画であれ、卑弥呼の登場する神話劇＝歴史劇を構想する時、『魏志倭人伝』と記紀との関係をどのように解釈するかという難題を回避できない。しかしながら、歴史学会においても解決されていない問題に対しては、常に読者や観客を十分に納得させ得る結論を引き出せないという根本的な不満をもたらすしかない。結局のところ、映画『卑弥呼』に対する批評の大半は、歴史解釈の曖昧さに向けられことになった。

例えば、シナリオライター猪俣勝人は、次のように評している。

「この民族的神話の作品には、遠い父祖への祈りともいうべき欣慕はすこしもない。あいまいな空想上の歴史の上に、空想による設定を載せ、そしてあばき、一人合点している風がある。ナシメの彷徨する荒野の彼方に巨大な前方後円墳を見せてその発掘によって歴史の解明を暗示しているらしいのが、わずかに製作意図を感じさせるが、それならそれでもっとはっきりいければいいので、結局もどかしいドラマで終わった。これは一度日本人の手によって本格的に作られなければならない建国の歴史として、その必要を身をもって説いた試作品として受け取っておくにとどめたい。」(註14)

『卑弥呼』のエンディング、女王の重臣だったナシメ(三国連太郎)が荒野に年老いた姿で登場する。観客は卑弥呼の没後、新女王となったトヨ(郷真由美)の治世が描写されているものと思いきや、ヘリコプターの爆音が響き渡り、カメラがナシメから瞬く間に遠ざかり、空撮で現代の前方後円墳(茶臼山古墳)が写される。このエンディングから、邪馬台国が九州ではなく畿内にあったのと同時に、大和朝廷との直接的な関係性を暗示する

ものと、猪俣は解釈したのであろう。

しかしながら、『卑弥呼』の歴史的信憑性は、『魏志倭人伝』における以下のような記述に概ね依拠したのに過ぎない。

「其の国、本亦た男子を以て王と為す。住まること七、八十年、倭国乱れて、相攻伐すること年を経たり。乃ち供に一女子を立てて王と為す。名づけて卑弥呼と曰う。鬼道を事とし、能く衆を惑わす。年、已に長大なれども、[なおも] 夫婿無し。男弟有て国を佐け治む。[卑弥呼] 王と為りて自り以来、見ゆること有る者少なし。婢千人を以て自ら侍らしむ。唯男子一人のみ有りて[卑弥呼に] 飲食を給し、辞を伝えて[宮中に] 出入りす。居処、宮室、楼観、厳かに設け、常に人有て兵を持ちて守衛す。」(註15)

「倭の女王卑弥呼、狗奴国の男王卑弥弓呼と素より和せず。(中略) 卑弥呼以に死し、大いつ塚を作る、徑百余歩なり。殉葬する者奴婢百余人なり。更めて男王を立てども、國中服せず。更に相殺誅す。当時千余人を殺す。[倭人] 復た卑弥呼の宗女壹与、年十三なるものを立てて王と為す。國中遂に定まる。」(註16)

卑弥呼に弟がいたという『魏志倭人伝』の記述から、『火の鳥』で卑弥呼＝天照大神、弟＝須佐之男命と解釈したのと同様に、『卑弥呼』を記紀と比較しながら読解することは可能だし、多くの観客は説得力のある新解釈の提示を望んでいたことも想像に難くない。けれども脚本を執筆した篠田と富岡は、弟の名前をスサノオとせず、敢えてタケヒコと命名した。「あいまいな空想上の歴史の上に、空想による設定を載せ、そしてあばき、一人合点している」という猪俣の指摘は、『卑弥呼』の歴史解釈の曖昧さ、記紀の記述との整合性の不徹底さに向けられているものと思われる。「神話の転倒」と題した『卑弥呼』論の中で、評論家の波多野哲朗はこうした史実と虚構(フィクション)の関係について、「史実が虚構性を支える」のであり、「『歴史物』における史実は、まさに虚構性からめとられることを待ちのぞんでいる素材なのである。」と喝破した。(註17)

しかしながら、ここでファシスト時代のイタリアから始まり、古代のオリエントに遡った後に、再び現代のローマに回帰するという『アポロンの地獄』の物語構造を想起してみよう。オイディプス王の統治したテーベとフランコ・チッティの彷徨する現代ローマの間には、歴史的な継続性がないのは明らかだが、オイディプス王の悲劇の＜構造＞は『アポロンの地獄』のイタリアでも『薔薇の葬列』の日本でも成立するものである。万世一系の天皇家という神話を抱く日本人が、邪馬台国と大和朝廷の継続性に注目するのは避け難いとしても、『卑弥呼』の

エンディングは共時的な国家権力の＜構造＞を暗示していたのではないだろうか。篠田にとって日本史の再読作業が、権力構造の解明に他ならないことは、次のような証言からも伺えるだろう。

「卑弥呼が神がかりして言葉をいう。それがいわば演劇というかたちだと思うんですよ。もう卑弥呼の時代には、その神がかりの言葉を真正直に受けとって男どもが政治をするなんてことは、ありえないと思うんです。卑弥呼の神の声を利用して、現実の歴史を動かしている時代にもう突入しているわけですね。そこで、ぼくは演劇は政治のまえにある、もっといえば演劇は政治とおなじものである。卑弥呼の時代にそうした演劇空間のような神がかりの声が利用されて、卑弥呼の存在が政治社会の出現によって消えていく。そこに卑弥呼の記憶がわれわれの演劇の祖型となった。だから卑弥呼の神がかりは、能・歌舞伎のおおもとであると、ぼくは思ったわけですよ。日本の演劇事はじめとしての風景ですね。」(註18)

河竹黙阿弥の『天衣紛上野初花』を『無頼漢』として映画化した時、篠田は脚本の寺山修司の街頭演劇論を吸収しながら、御家人崩れの直侍を役者志望と設定し、お数寄屋坊須の河内山宗俊を老中水野忠邦と対峙させた。(註19)『卑弥呼』においては、「ヒミコと神の光悦」と「神がかりするヒミコ」の対立的な二場面が、演劇の祖型としての神がかりを描いている。冒頭の森の中で展開される「ヒミコと神の光悦」の場面は、飽くまでも自然発生的で原初的なシャーマニズムの行為として提示される。ところが、高床式神殿の前庭で執り行われる「神がかりするヒミコ」の場面は、オオキミの琴を伴奏としながら、国ツ神と天ツ神との間の政治的な裁定を下す儀式として展開される。パゾリーニがメディアの祭祀をギリシャから遙かに遠いコルキスの＜異端的なもの＞と捉えたが、篠田は卑弥呼の儀式を演劇と見なし、権力から排斥される宿命を背負わされた＜卑穢なるもの＞のある種の政治闘争であると解したのである。

武満徹の協力を得た篠田は、3世紀の日本にどのような楽器があったかを調べたが、古楽器に縛られることなく、漢時代の墳墓から出土したという十弦琴に加えて、アングルン、タム・タム、ゴング、カウベルなどの打楽器や、箏、烏笛、インディオの笛、仏法僧笛などの管楽器を用いた。演奏には作曲家の小杉武久や池辺晋一郎が参加し、秋山邦晴が「いわゆる音楽的なものと、物音、いわば効果音との境界がほとんどわからない」(註20)と形容したミュージック・コンクレートを思わせる音響空間を創出した。また、エンディングには、マジカル・パワーのマコが電子オルガンを演奏したロック音楽が使用され、異化効果を増幅していた。

5. 結びにかえて

1922年ボローニャに生まれたパゾリーニと1931年岐阜に生まれた篠田は、成人する以前の多感な時期に第二次世界大戦を迎えた。戦後のイタリアは王政から共和制へと移行する一方、日本では天皇制が維持されながら、軍国主義から民主主義国家への変貌を余儀なくされた。こうした戦前・戦後の価値観の転覆が国家や歴史に対する彼らの認識に大きな影響を及ぼしたことは、疑いようのないことだろう。

戦後イタリアにおいて性的にも政治的にもマイノリティであるという自覚に立ったパゾリーニは、ローマの下層プロレタリアートの世界を題材にした『アッカトーネ』及び『マンマ・ローマ』、マタイ伝に取材した『奇跡の丘』を経て、キリスト教文明以前のギリシャ世界を舞台とした『アポロンの地獄』及び『王女メディア』に取り組んだ。パゾリーニにとってこの2作は＜異端＞の立場から西洋文明の源流を遡る試みであり、歴史的な正確さを追求めるのではなく、レヴィ＝ストロースの＜構造＞の概念を援用しながら、想像的なオリエントの表象の創出を目指したものである。

『王女メディア』の第1部では、英雄が活躍する荒唐無稽な冒険神話の代わりに、「聖なるものに支配された世界」の象徴としてメディアの祭祀を詳細に描き出した。篠田の指摘したように、演劇が政治的な営みであるならば、メディアの祭祀も政治的な営み以外の何ものでもないかも知れない。しかしながら、イアソンと出会ったメディアは地位や国を捨てた後、第2部の最後には、子供や自らの生命さえ投げ出してしまふ。メディアの復讐は単なる家庭内の悲劇を越えて、ギリシャに収奪されたコルクスの怨嗟の声を代弁するのである。＜異端＞の立場に立つパゾリーニは、飽くまでも征服者であるイアソンではなく、歴史の敗者であるメディアに寄り添っている。

国家神道から戦後民主主義への転換を目の当たりにした篠田は、時代劇の中で日本史の再読作業を続け、『卑弥呼』では『魏志倭人伝』と記紀の新解釈に挑み、太陽神の巫女としての卑弥呼は天照大神と重ね合わせられることとなった。『卑弥呼』における征服民族の天ツ神と土着民族の国ツ神の対立は、『王女メディア』におけるギリシャとコルクスの対立に相当し、天ツ神の祭祀を司る卑弥呼は国家権力の中核に鎮座している。しかしながら、タケヒコとの再会を契機にして、卑弥呼の祭り事に亀裂が生じ始める。政治権力から弾き飛ばされた＜卑穢なるもの＞が演劇を担うと考える篠田は、卑弥呼の神がかりが原初的なシャーマニズムから政治的な儀式への変容を迫られたものと解釈するからである。

音楽の使用を始め、歴史的な正確さを追求することなく古代文明を＜構造的＞に再現しようとする、『王女メディア』と『卑弥呼』のアプローチの親和性は明らかだが、＜異端＞への同化を政治的な選択としたパゾリーニと、＜卑穢なるもの＞の営みである演劇を通して権力闘争を明かそうとする篠田とは、完全に同じ立場にあるとは決して言えないだろう。

註

- (註1) 佐藤忠男「卑弥呼」、(『キネマ旬報』、1974年月4月上旬、第628号) 所収、152頁。
- (註2) 拙稿「ロベルト・ロッセリーニ／ピエル・パオロ・パゾリーニ」(『Cine Lesson14 シネマの宗教美学』、フィルムアート社、2003年、46-53頁。)を参照のこと。
- (註3) 「パゾリーニにとってのギリシャとは何か」、(『キネマ旬報』、1970年4月上旬、第521号) 所収、33頁。
- (註4) Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem*, First Vintage Books, USA, 1992, pp. 552-553.
- (註5) ナディア・スタンチョフ『マリア 回想のマリア・カラス』、蒲田耕二訳、音楽之友社、1989年、241-242頁。
- (註6) Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, London, 1969, p. 152.
- (註7) パゾリーニの映画論については、以下を参照のこと。拙稿「ピエル・パオロ・パゾリーニ」(『Cine Lesson13 映画批評のリテラシー』、フィルムアート社、2001年、112-113頁) 所収。
- (註8) “La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura», in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 188-197. “The Screenplay As a “Structure That Wants to Be Another Structure”, in Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*, Translated by Ben Lawton and Louise K. Barnett, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, pp. 187-196.
- (註9) 前掲「パゾリーニにとってのギリシャとは何か」、31頁。
- (註10) Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, pp. 160-161.
- (註11) Giuseppe Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattro Venti Snc, Urbino, 1997, p. 329.
- (註12) 前掲『マリア 回想のマリア・カラス』、248頁。
- (註13) 「よみがえる古代の大和 卑弥呼の実像」、『東京新聞』、2011年9月17日、14頁。
- (註14) 岩本憲児「不在と崇拝のはざままで 戦前日本映画の天皇像」、(『日本映画史叢書9 映画の中の天皇 禁断の肖像』岩本憲児編、森話社、2007年) 所収、10頁。
- (註15) 猪俣勝人『日本映画名作全史—現代編—』、社会思想社、1975年、194頁。
- (註16) 波多野哲朗「神話の転倒」、(『アートシアター』、108号、日本アート・シアター・ギルド、1974年) 所収。
- (註17) 『中国の古典17 倭国伝』、藤堂明保、竹田晃、影山輝國訳、学習研究社、1985年、81-82頁。
- (註18) 同前、86-87頁。
- (註19) 秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々63 篠田正浩 その4」(『キネマ旬報』、1978年8月下旬、741号、134-139頁) 所収。『武満徹全集 第4巻 映画音楽2』、小学館、2003年、70-71頁。
- (註20) 拙稿「映画『無頼漢』における歌舞伎とメロドラマの邂逅」

（『芸術世界 東京工芸大学芸術学部紀要』第18号、2013年、00-00頁）所収。
 （註21）同前「日本映画音楽史を形作る人々63 篠田正浩 その4」、138頁。同前『武満徹全集 第4巻 映画音楽2』、71頁。

参考文献

Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.
 Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*, Translated by Ben Lawton and Louise K. Barnett, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988.
 Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem*, First Vintage Books, USA, 1992. (Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem*, traduzione di Paolo Barlera, Marsilio Editori, Venezia, 1995.)
 Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, London, 1969.
 Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.
 Giuseppe Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattro Venti Snc, Urbino, 1997.
 西村安弘「ピエル・パオロ・パゾリーニ」(『Cine Lesson13 映画批評のリテラシー』、フィルムアート社、2001年、112-113頁) 所収。
 西村安弘「ロベルト・ロッセリーニ／ピエル・パオロ・パゾリーニ」(『Cine Lesson14 シネマの宗教美学』、フィルムアート社、2003年、46-53頁) 所収。
 西村安弘「映画『無頼漢』における歌舞伎とメロドラマの邂逅」(『芸術世界 東京工芸大学芸術学部紀要』第18号、2013年、67-75頁) 所収。
 『パゾリーニ映画祭 その詩と映像』、パゾリーニ映画祭実行委員会、1999年。
 ピエル・パオロ・パゾリーニ『パゾリーニ詩集』、四方田犬彦訳、みすず書房、2011年。
 『ギリシャ悲劇Ⅲ エウリピデス (上)』、松平千秋他訳、筑摩書房、1986年。
 ジャン・コクトー『ジャン・コクトー全集 第7巻 戯曲』、曾根元吉編、東京創元社、1983年。

ピエール＝ジャン・レミ『マリア・カラス ひとりの女の生涯』、矢野浩三郎訳、みすず書房、1984年。
 クリスティーナ・G・キアレリ『マリア・カラス 情熱の伝説』、吉岡芳子訳、新潮社、1987年。
 ナディア・スタンチョフ『マリア 回想のマリア・カラス』、蒲田耕二訳、音楽之友社、1989年。
 レンツォ・アッレーグリ『真実のマリア・カラス』小村瀬幸子訳、フリースペース、1994年。
 高木彬光『邪馬台国の秘密』、光文社、1973年。
 『中国の古典17 倭国伝』、藤堂明保、竹田晃、影山輝國訳、学習研究社、1985年。
 『日本映画史叢書9 映画の中の天皇 禁断の肖像』岩本憲児編、森話社、2007年。
 横光利一『日輪・春は馬車に乗って』、岩波書店、1981年。
 牧野守『日本映画検閲史』、バンドラ、2003年。
 『手塚治虫漫画全集201 火の鳥①』、講談社、1978年。
 『世界の映画作家10 篠田正浩／吉田喜重』、キネマ旬報社、1971年。
 猪俣勝人『日本映画名作全史－現代編－』、社会思想社、1975年。
 佐藤忠男、谷川俊太郎、戸張智雄、松本俊夫、吉村信次郎、白井佳夫「パゾリーニにとってのギリシャとは何か」(『キネマ旬報』、1970年4月上旬、第521号) 所収。
 佐藤忠男「卑弥呼」(『キネマ旬報』1974年4月上旬、第628号) 所収。
 斎藤正治「卑弥呼」(『キネマ旬報』1974年月4月上旬、第628号) 所収。
 『アートシアター』、108号、日本アート・シアター・ギルド、1974年。
 秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々63 篠田正浩 その4」(『キネマ旬報』、1978年8月下旬、741号、134-139頁) 所収。
 『武満徹全集 第4巻 映画音楽2』、小学館、2003年。
 『ATG 映画を読む』佐藤忠男編、フィルムアート社、1991年。
 篠田正浩『河原者のススメ 死穢と修羅の記憶』、幻戯書房、2009年。
 「よみがえる古代の大和 卑弥呼の実像」、『東京新聞』、2011年9月17日。