

映画館と都市空間の相互関係

——アートシアター新宿文化を事例に——

ローランド・ドメーニグ（細川周平訳）

2012年10月21日、浅草の最後の映画館の灯が落ちた。1903年に日本で最初の常設映画館として開館した電気館をはじめ、最盛期には数十の映画館が浅草六区に軒を連ねており、日本の映画文化の中心であった浅草は浅草名画座、浅草新劇場、浅草中映劇場の閉館によって、映画の時代に幕を下ろした。

この数年間、東京だけで、シネカノン有楽町（2010年1月）、ライズ X（2010年6月）、渋谷シアター TSUTAYA（2010年9月）、シネマ・アンジェリ（2010年11月）、恵比寿ガーデンシネマ（2011年1月）、シネセゾン渋谷（2011年2月）、池袋東急（2011年12月）、シアター N 渋谷（2012年2月）、上野東急（2012年4月）、新宿国際名画座、新宿国際劇場（2012年9月）、浅草名画座、浅草新劇場、浅草中映劇場（2012年10月）、三軒茶屋中央劇場（2013年2月）、銀座シネパトス（2013年3月）、渋谷東急、銀座テアトルシネマ（2013年5月）、吉祥寺バウスシアター（2014年6月）、三軒茶屋シネマ（2014年7月）、丸の内ルーブル、新橋文化劇場、新橋ロマン劇場（2014年8月）、オーディトリウム渋谷（2014年8月）、新宿ミラノ座、シネマスクエアとうきゅう（2014年12月）、TOHO シネマズ有楽（2015年2月）など30以上の映画館のカーテンが下りている。

2014年末現在、日本全国の97%の映画館がデジタル映写装置を備え、新しいデジタル設備の高いコストを支払えない映画館は終わりの日が見えているようだ。顔のないシネコンプレックスが支配し、古い名画座、地方の映画館、小さなアートハウス系のミニシアターが次第に消えて、映画体験は実質的に変わってしまう。

映画館環境が激しく変化する一方、古い映画館の退場は映画劇場の歴史と映画館の空間に新たな関心をもたらした。最近では、映画研究では上映の実践の論理に沿って映画体験を理解しようという研究が増え広がり、映画館の歴史的発展に対する関心が高まりつつある。しかし多くの映画史家は相変わらず文字通りにそのテーマを扱っている。第一に映画の歴史を書くのであって、映画館の歴史を書いてはいない。これは日本映画研究に関してもあてはまる。数十年にわたって海外でも日本映画史の知識を広げるのを助ける研究が目立っている。一部の映画作家や彼らの作品、特定のジャンル、特定の時代のスタジオや映画について多くを知っているが、どこでどのようにしてその映画が上映され、誰が見たのか、映画がどう受け入れられたかについてはほとんど知らないに等しい。日本の映画館について知ることはなお少ない。

以下ではそうして映画館のひとつ、アートシアター新宿文化について詳しく見ていきたい。それは戦後日本のいかなる映画館よりも重要な劇場だったと言っても過言ではないだろう。アートシアター新宿文化と新宿のカウンター・カルチャー運動の最盛期——両者は密接に結び合っていた——だった1960年代末から70年代に本論は集中する。この時期、新宿は日本の若者文化のメッカだった。日本の前衛とカウンター・カルチャーの中心、反政府プロテストと政治的抵抗の舞台、生まれつつあった日本のゲイ文化、フォーク・ゲリラ、麻薬常用者、日本全国から集まり来たる家出青年、保守的な中産階級日本の規範的に抵抗する多くの力、これらすべてのホームは新宿だった。

アートシアター新宿文化に密接にかかわる特定の映画や人物を、1960年代末から70年代初頭にかけての新宿の反文化的空間における人生と仕事（作品）、虚構と現実の収束点の実例として検証する前に、映画劇場に関する二、三の一般的なことについて述べておこう。映画館の空間は周囲の都市空間とは区別されるものの、私たちの注意、知覚、確信に関して連続性もある。映画館の空間は映画と観客の接触の場として機能し、スクリーン上に想像された可能な世界と私たち観客が生きる現実世界の移行地点となる。特定の映像、特定の場面、さらに映画全体が私たち自身の日々の舞台化に、私たちの知覚、思考、会話に拡大される。そこでは理想の身体、演技、行動を夢見たり、自分の不完全な体と心を忘れることもできる。映画館の空間の暗闇のなかでスクリーン上の映像と動作にさらされ、そのなかで登場人物と自分を比較する。その比較には自分の社会的存在についての判断もまた含まれる。映画館空間は存在感と共有された緊張を私たちに与え、それを持って映画館を出て街路に歩み出すのである。

1960年代、オルタナティヴな映画館空間が生まれ、それに伴う言説が湧きあがり、映画体験の変化をもたらした。エキスパンデッド・シネマの様々な試みが映画館空間の限界に注意を向けさせた。シネクラブ、学生映画運動、フェミニスト映画サークル、あらゆる種類の討論会が映画館空間の規範性に疑問を呈し、オルタナティヴな配給システムが商業映画の優位に挑戦した。

こうしたオルタナティヴ映画配給システムのひとつが、1961年、日本の大手映画会社が見逃してきたヨーロッパのアート系映画を配給するために設立された日本アート・シアター・ギルド（ATG）だった。というのも既存の大手映画会社は製作だけでなく、もっと重要なことに配給と興行でも国内の映画市場を支配していたからだった。日本映画の第二黄金時代とされている1950年代には、日本の大手映画会社がマーケットシェアを拡大するにつれて、外国映画のシェアが縮小した。儲かりそうにない外国芸術映画は敬遠されるようになり、特に作家性の強い映画が配給されにくくなってきた。その穴埋めのために設立された ATG は、大手が手を出さない非商業主義的な外国映画を日本で配給した。オーソン・ウェルズ、ジャン・コクトー、イングマル・ベルイマン、ルイス・ブニュエル、フェデリコ・フェリーニ、セルゲイ・エイゼンシュテインなど既成の巨匠をはじめ、ジャン＝リュック・ゴダール、フランソワ・

トリュフォー、アニエス・ヴァルダなどフランス・ヌーヴェルヴァーグの映画作家、イェジー・カワレロウィッチ、アンドレイ・タルコフスキー、セルゲイ・パラジャーノフなど東欧の若き才能、そしてサタジット・レイやグラウベル・ローシャなど第三世界の代表的な監督の映画までが、ATGによって日本で紹介された。ATGは世界映画の豊かさとその新しい展開を認識させるに重要な役割を果たしてきた。と同時に、ATGは、勅使河原宏、羽仁進、黒木和雄など日本の自主製作監督の作品も配給した。

1968年にATGは自ら映画を製作し始め、その後の20年間、日本の独立映画の最も活発で実験的な場のひとつとなった。この時期の最も重要な日本映画の多くがATGによって製作・配給された。設立当時、日本は外国為替管理のもとに輸入外貨割当制を実施し、外国映画の輸入を制限していた。既成の輸入会社は本数割当を受けてその枠の中で輸入していた。ATGは当初は東和の割当を使って、主にヨーロッパの芸術映画を配給した。東和の川喜多かしこは1958年にATGの前身である《日本アート・シアター運動の会》の開祖の一人で、夫の川喜多長政と一緒にATGのもっとも強力な推進者であった。1966年に、ATGが増資した際、東和は一千万円を出資し、東宝と並んでATGのメインスポンサーになった。

ATGが配給した映画は、それまでにない画期的な方式で選定された。主として映画批評家によって構成された作品選定委員会は、商業的な観点からではなく、もっぱら芸術的な観点から作品を選択した。ATGのもうひとつの特色は、客の入りに関係なく、原則として最低一ヶ月間は上映することを取り決めていたことである。

1962年4月に営業を始めた時、ATGは日本の大都市の映画館10館を傘下に擁していた。東宝、三和興行、江東楽天地、テアトル興行、OS興行の5社は合わせて資本金一千万円、全国に10館の映画館を提供し、アートシアターチェーンを成立させた。ATGの主力劇場は三和興行が提供したアートシアター新宿文化であった。1937年東宝の契約館として建てられた新宿文化劇場は、戦後は三和興行によって経営され、三和興行社長の井関種雄がATGの初代社長に任命されたとき、「アートシアター新宿文化」に改名され、新しい事業の拠点となる決定が下された。アートシアター新宿文化が得られた伝説的な名声はすべて劇場の支配人になった葛井欣士郎くずい きんしろうに帰せられなくてはならない。彼こそ他のだれよりもATGの創造精神と先鋭の実験性を代表する。皮肉なことに彼はATGに公式には所属しなかったのだが。彼はずっと三和興行の雇い人に留まったが、まさにATGに公式に所属しなかったからこそ、独立した姿勢を保ち、自由な精神を守ることができた。葛井はアートシアター新宿文化を新宿のホットスポットのひとつとし、日本のカウンター・カルチャーの潮流、前衛の流れの背後にある駆動力のひとつにした。

葛井は前衛美術家岡本太郎の助けで劇場を改装し、アートシアター新宿文化を高尚な映画館に造り変えた。映画館全体を暗い灰色に塗り、看板やポスターほかあらゆるけばけばしい広告を廃し、カラフルな装飾を一切使わないモノトーンな鉛色の装いに仕立てた。席数を600から400に縮小し、ヨーロッパから輸入した人間工学的な座席を

設置した。座席はゆったりとして、他の映画館のようにぎゅうぎゅうで座り心地が悪いということはなかった。観客は他の映画館でやってきたように、ただ上映中に入ったり出たりするのではなく、遅れてきた観客を次の上映が始まるまで待つようにさせた。

アートシアター新宿文化は、新宿駅の東側の賑やかな最中にあったものの、「納骨堂」とも呼ばれるように、周囲の街から鮮やかに孤立した平静な場所であった。周辺の派手な街区とまったく切り離された感覚を作り出したアートシアター新宿文化は、ある意味でペーター・クベルカがニューヨークのアンソロジー・フィルム・アーカイヴやウィーンのフィルムミュージアムのために創造したブラックボックスを10年先駆けていた。

アートシアター新宿文化はそれまでの日本にはないユニークな映画館及び都市空間であった。新しい文化の匂いに敏感な人々の溜まり場として、アートシアター新宿文化は、紀伊国屋の本屋、ピットインのジャズクラブ、風月堂の喫茶店と並び称される1960年代の新宿の目印になった。

映画上映が終わると葛井は、前衛的劇団に劇場を舞台として提供した。エドワード・オールビー、ハロルド・ピンター、サミュエル・ベケット、タンクレート・ドルスト、ジャン・ジュネなど外国劇作家の多くの戯曲が新宿文化で日本初公開され、三島由紀夫、寺山修司、唐十郎、別役実、清水邦夫など前衛的な日本劇作家の戯曲も新宿文化で上演された。このようにアートシアター新宿文化は日本の最も重要な映画館のひとつであったばかりか、舞台はとても小さかったにもかかわらず、日本の小劇場運動の拠点でもあった。

演劇のほか、葛井は実験映画も新宿文化で上映した。城之内元晴、飯村隆彦、ドナルド・リチャーなど実験的な作家の作品を紹介するとともに、ATGのロゴをデザインした伊丹十三が作った短編や個人映画上がりの大林宣彦の短編をはじめ劇場で上映した。1965年に足立正生が日大の新映画研究会の同輩と一緒に自主制作した『鎖陰』が最初の《ナイトロードショー》として新宿文化で上映された。特別オールナイト上映会は日本では以前からあったが、夜間興行、つまり夜9時以後定期的にレイトショーを行うのは、アートシアター新宿文化が最初であった。『鎖陰』は大入り満員の成功を収めた。そこからヒントを得て、大島渚は翌年に新宿文化の支配人の葛井欣士郎にアプローチし、創造社が初めて完全に自主制作した『ユンボギの日記』をレイトショー公開させた。

1967年、葛井はアートシアター新宿文化の地下にあった楽屋と従業員の控室として使われていたおよそ100平米の空間を改造し、小劇場を作った。新宿文化で以前上映されたケネス・アンガの『スコピオ・ライジング』からヒントを得て三島由紀夫が「蝸座」と名付けた（支配人の葛井欣士郎の「葛」が含まれることもある）¹この小劇場は、日本初のアンダーグラウンド劇場である。1967年6月20日に『ジプシーの娘』という小松原庸子のフラメンコリサイタルでオープンした「映像と実験演劇のためのア

「アンダーグラウンド蝸座」は、世界のアンダーグラウンドカルチャーの表現空間と肩を並べる劇場であった。1967年8月に最初に蝸座で上映された映画は、日本大学芸術学部映画研究会、VAN 映画科学研究所の流れを汲み、日本におけるアンダーグラウンド映画の象徴である足立正生の『銀河系』である。そして以降、蝸座はアンダーグラウンド映画の拠点となり、ベテランから若手まで多くの作家たちが活躍する場となり、のちにそこから少なくないATG 映画作家も誕生していくこととなる。

上映や上演が終わると、蝸座はいわゆる《絨毯バー》に変わり、あらゆるアーティストが集まって朝まで飲んだりする場所ともなった。そこでお互いに刺激を与え合い、時に横断していく、様々な映画のアイデアを生み出していったのである。

アンダーグラウンド蝸座はすぐに実験映画と前衛演劇の代表的な中心となり、後に続く他のアンダーグラウンド劇場のモデルとなった。映画と演劇のほかにコンサート、リサイタル、ハプニング、ダンスのパフォーマンスも行われた。忘れ難いイベントのひとつは1968年12月に催された浅川マキのデビュー・コンサートである。その演出は他ならぬ寺山修司が担当した。浅川マキのそうそうたるデビュー・コンサートは録音され、レコードとして発売された。LPが発売される前に「夜が明けたら」と「かもめ」の2曲はシングル盤で発売され、そのジャケットには蝸座の前の浅川マキを撮った写真が使われた。浅川マキは最高級のジャズとブルース歌手で、この時期の新宿の文化の権化になった。年に2度、夏と年末に蝸座でコンサートを開いた。蝸座が1975年1月に閉館になる最後の最後のイベントは彼女の「さよならコンサート」であった。

アートシアター新宿文化で開催されたもうひとつの画期的なイベントは、暗黒舞踏の創始者土方巽による連続物『四季のための二十七晩』だった。「燐機大踏鑑・第二次暗黒舞踏派」結成記念公演として1972年10月25日から11月20日までの27夜にわたって行われたこの大イベントは、5作の連続パフォーマンスから成る画期的な舞踏劇だった。この記念碑的な舞台が土方の究極的な傑作とも言われている。こうした例から明らかになるように、アートシアター新宿文化とアンダーグラウンド蝸座は映画や演劇にとってのみならず、日本の音楽とダンスにとっても重要な役割を果たした劇場であった。

蝸座の開場から5日後、ATGは今村昌平の（フェーク）ドキュメンタリー『人間蒸発』（1967）をアートシアター新宿文化で封切った。これはATGが共同製作社とクレジットされている最初の映画である。配給だけでなく製作にも踏み切るという考えは1965年に固まった。1965年12月に日韓条約の締結に合わせてアートシアター新宿文化でレイトショーとして公開された大島渚の『ユンボギの日記』とアートシアター新宿文化で記録破りの大成功を収めた『忍者武芸帳』、そして1966年4月にブニュエル

1 蝸座の「蝸」は「虫」と葛井の「葛」から草冠を取った部分を組み合わせた字で、蝸座のマークとして、三島のローマ字の頭文字でもある星座記号の♋が使われた。

の『小間使の日記』と2本立てで公開された三島由紀夫の唯一の監督作品『憂国』の興行的な成功は、ATGがまもなく独立プロダクションと提携して自主製作をはじめた基礎になったのである。

これまでATG劇場チェーンの興行収入を逆算した結果、ATGは一千万円の予算で映画を撮れば制作費が回収できるだろうと予想した。『人間蒸発』はドキュメンタリー映画だったが、劇映画でも一千万円でちゃんとした作品が作られ得るかはかなりの冒険であった。ATGはこの挑戦を受け入れて、提携映画製作開始を宣言し、「一千万円映画」という謳い文句を積極的に宣伝のために使った。

製作費はATGと監督プロダクションが折半した。予算は他の一般映画に比べて少なかったが、映画作家たちは製作会社からの干渉に悩むことなく、(限られた予算内で)個人のアイデアを追求し自身の映画観を実現することができた。ATG提携映画はATGの配給作品と同様に映画批評家や映画監督から成る企画委員会によって選ばれた。それはまったく新しい映画製作法式で、プロジェクトが商業的価値を考慮した上ではなく、第一に芸術的価値によって選ばれることを保証した。

新しい「一千万円映画」制度の最初の企画として大島渚の『絞死刑』が決定された。『絞死刑』が結果的に抽象的な密室劇になった理由は、厳しい予算とも関係している。一千万円という破格の低予算は、金がかかる風俗描写や環境描写を許さなかった。若干のロケーションはあるが、『絞死刑』の大部分のシーンはひとつのセットのみに撮影された。ちなみに、美術監督の戸田重昌がデザインした死刑場のセットは、葛井欣士郎がアートシアター新宿文化の支配人になる前に勤務していた、廃館になった芝園館という映画館の館内に組まれた。

初期のATGの製作活動は、かつての松竹ヌーヴェル・ヴァーグの旗手であった大島渚、吉田喜重、篠田正造が中心にいたのだが、まもなく松本俊夫、寺山修司ら他の監督にもそれぞれの非常に個人的で実験的な夢を実現するチャンスが与えられた。別の一派として、羽仁進、黒木和雄、東陽一などドキュメンタリー映画出身の映画作家が挙げられる。さらに市川崑、岡本喜八、増村保造ら大手映画会社の監督に大手の撮影所システムの中では実現できないプロジェクトを実現する機会が与えられた。この時期のATG映画の中心的なプロデューサーはアートシアター新宿文化及びアンダーグラウンド蜷座の支配人の葛井欣士郎だった。

アートシアター新宿文化と新宿の文化

映画における空間、映画館の空間、そしてその周囲の都市空間はいかにしてATG映画に収斂したのだろうか。1960年代から70年代初頭にかけての新宿のカウンター・カルチャーを記録した重要な映画の多くはATG、そしてアートシアター新宿文化という劇場と密につながっている。大島渚の『新宿泥棒日記』(69年)、新宿のゲイ文化の生き生きしたスケッチである松本俊夫の『薔薇の葬列』(69年)、ATG史上最大の

スキャンダルを引き起した若松孝二の『天使の恍惚』(72年)、寺山修司の『書を捨てよ町へ出よう』(71年)は、ATGが製作・配給した作のうち、新宿の熱気あふれるカウンター・カルチャーを記録した最も傑出した例のほんの一部である。陽気な新宿キャンプ文化を賛歌した岡部道男の日本最初の長編アンダーグラウンド映画『クレイジー・ラブ』、若松孝二の『新宿マッド』、その他数本の若松プロの映画は新宿を舞台とし、新宿で撮られ、アンダーグラウンド蜷座で封切られた。アートシアター新宿文化と新宿の文化はまさに折り重なり、映画に限らずそこで上演される演劇パフォーマンスにも拡張された。上で挙げた映画のいくつかはアートシアター新宿文化が封切館という以上の密接な関係を結んでいる。

新宿でオールロケ撮影した『新宿泥棒日記』は、1968年という激変の時点における新宿の独特な文化を徹底して捉えている重要なドキュメントである。当時の新宿は、東京の最も輝く盛り場で、アナーキーな活力に満ちるカウンター・カルチャーやアンダーグラウンド文化の中心であった。フーテン、ヒッピー、フォークゲリラ、ラリパッパ(睡眠薬、シンナー等を飲み、または吸引してハイになる者)、家出した若者、学生運動活動家、アーティストたち等々、あらゆる人たちが新宿に集まり、新宿は芸術的実験と政治的異議申立が並立する興奮溢れる街であった。『新宿泥棒日記』は大部分が新宿の街路で撮影され、ある意味で新宿が映画の主人公になった²。この映画は、新宿駅前の広場から紀伊国屋書店まで、アートシアター新宿文化の地下にある蜷座の暗闇から花園神社境内の唐十郎の紅テントの暗闇まで、観客を新宿に案内する。主要登場人物は、グラフィックデザイナーの横尾忠則、演劇界の鬼才唐十郎と状況劇場の役者たち、紀伊国屋の社長の田辺茂一、性科学者の高橋鐵などのように、新宿を拠点にした最も前衛的な芸術家たちや知識人であった。

『新宿泥棒日記』の、佐藤慶と渡辺文雄がセックスに関する即興の討論をするシーンは、実は蜷座で撮影された。上映や上演が終わると、蜷座はバーに変わり、大島渚と創造社の仲間たちもそこでよく呑んでいた。だから『新宿泥棒日記』の飲み会の討論シーンを蜷座で撮るのはごく自然なことだった。観客として創造社のメンバーのほか、監督の若松孝二、映画評論家の佐藤重臣、紀伊国屋の社長田辺茂一など、新宿を拠点にした文芸人の多くが参加した。佐藤慶は撮影を次のように回想している。

あれは蜷座で、撮影する前に、入り口でみんなサントリーの角瓶を一本ずつもらうんです、しばらく呑んでくださいと。〔『新宿泥棒日記』の脚本にも関わった〕足

2 同じ時期、数本が新宿で撮影され、大手映画会社も1968年には新宿に関心を向けた。東宝は『昭和元禄 TOKYO196X 年』(恩地日出夫)、東映は『にっぽん'69 セックス猟奇地帯』(中島貞夫)、日活はオムニバス映画『日本の若者たち』(藤田敏八、河辺和夫、斎藤光正、浦山桐郎)を新宿で撮った。日活作品は未完に終わったが、藤田と河辺が撮ったエピソードは2002年に『にっぽん零年』の題で公開された。

立正生の『鎖陰』を上映して、小一時間、吞んでるわけです。じゃあ、そろそろやりましょうかと。16ミリと35ミリと両方で撮ってます。ガラスのなかに小さなマイクを隠したり。それでナベさん（渡辺文雄）なんか興奮しちゃって、マイクの入っているコップをガリガリガリっとやって録音の西崎さんがとびあがった（笑）。³

『新宿泥棒日記』は、唐十郎と状況劇場の役者が新宿駅東口広場で芝居公演のための宣伝パフォーマンスを行うシーンで始まる。このシーンによって新宿駅東口広場の風景は異化され、日常と非日常とが隣り合って同居する。花園神社境内に建てられた状況劇場の紅テントに上演された唐十郎の『由比正雪——反面教師の巻』の場面も映画には出るが、それは実際の花園神社境内での上演で撮った映像ではなく、おそらく再現したシーンである。状況劇場の花園神社での上演に対しては、公序良俗に反するとして地元商店連合会などが排斥運動を起こし、神社総代会から1968年6月以降の神社境内の使用禁止が通告された。1968年6月29日を最後に状況劇場は花園神社を去っていた。『新宿泥棒日記』の撮影はその日に始まった。

『新宿泥棒日記』は一九六八年六月二九日から撮影を開始した。脚本ができる前である。この夜、新宿フーテン大集会なるものが開かれる予定であったからである。しかし集会場所である花園神社には主催者らしきものはあられせず唯の空騒ぎに終わった。雨が降り始め一緒に来ていた東映の撮影隊などは帰った。私たちは新宿駅東口で粘りつづけ、遂に駅東口交番への投石をカメラでとらえた。この一石こそは一九五二年以来新宿の交番に投じられた久々の一石であり、一〇月の騒乱の予兆というべきものであった。⁴

花園神社で開かれた新宿フーテン大集会の主催者の一人が三菱重工業社長牧田與一郎の末息子、牧田吉明だった。彼は日本で最も裕福な家庭のひとつの出だが、ブルジョアのライフスタイルと自分の家族の態度を憎んで、一族から別れアナーキズムに転じた。しばらくの間、メディアで一種の有名人アナーキストとなった。彼の本拠地は新宿で、ハプニングやパフォーマンス他いろいろなことをした。たとえば1968年2月24日、2人のやくざを撃って14人の人質を4日間取ってたてこもっていた在日の金嬉老が逮捕されたその日に、牧田は新宿駅西口地下広場で金嬉老の声の録音を流しながら、表面を新聞紙で覆いそこに大きく「ダイナマイト」と書いた巨大な柱型のオブ

3 大島渚『大島1968』青土社、2004年、279頁。

4 大島渚『解体と噴出——大島渚評論集』芳賀書店、1970年、102頁。中島貞夫監督の映画『につぼん'69 セックス猟奇地帯』の撮影クルーもその日花園神社に来て、集会の記録映像を撮った。この映画は他にも『新宿泥棒日記』と共通点がある。たとえばそこでも唐十郎の『由比正雪』の場面が使われ、横尾忠則がタイトル・クレジットの作者と記されている。

ジェを新宿構内に立てた。そこで、自身も頭部を新聞で包まれながら、オブジェに縄で縛り付けられるというハプニングを行った⁵。

その年の後には同じ新宿駅西口地下広場で背中に大きく「爆弾」と書いた段ボールの爆弾ダミーを背中に担ぎ、裸で走り抜けるハプニングを行った。さらに1968年の末には現実の爆破に関わった。奥多摩の工場からダイナマイトを盗み、いわゆるピース缶事件に使われたとされる爆弾を作ったアナーキスト集団に資金を提供したようだ⁶。同じ時期に、牧田は吉田喜重の最初の ATG 提携作品『煉獄エロイカ』（1970）でテロリストの役に抜擢された。

牧田の新宿駅西口地下広場の爆弾ダミーのパフォーマンスと『新宿泥棒日記』に記録された新宿東口交番投石事件以降、新宿街頭の戦闘は激化し、1968年10月21日の国際反戦デーに新宿騒乱が起きる。左翼街頭ゲリラによる本物の爆弾攻撃によって最高潮に達した過激化は1971年、他のどの映画よりもその日の出来事に近づいた若松孝二の『天使の恍惚』によって予告された。

ATG と若松プロダクションが提携制作した『天使の恍惚』の助監督を務めた和光晴生も、1960年代から70年代にかけての新宿の映画の幻想と現実生活の収束の実例のひとつである。和光の場合もアートシアター新宿文化は決定的な役割を果たした。慶応大学の学生だった和光は蜷座でボーイとしてアルバイトし、そこで定期的に若松プロの作品が上映されたため、アートシアター新宿文化で若松孝二と足立正生と知り合った。二人は彼を呼び入れ、和光は若松プロダクションで働きだした。『天使の恍惚』では助監督として参加するだけでなく、武器弾薬を盗むために米軍基地に侵入する革命家という端役も演じる。数年後、和光は足立正生を追ってレバノンに発ち、日本赤軍に加わった。1997年レバノンで逮捕され、2000年足立正生とともに日本に送還された。2005年、日本赤軍のテロ活動に参加したとの疑いで終身刑を宣告された。

『天使の恍惚』はほとんど預言のように左翼ゲリラのテロリズムを予告していた。左翼過激派が爆弾で交番を爆破する場面を撮影した数週間後に、いわゆる新宿クリスマスツリー爆弾事件が起きた。これが左翼過激派による本物の爆破事件の始まりを告げた。実際に爆破された交番はまさに若松が映画のための場面を撮った新宿三丁目交差点にあり、そこはアートシアター新宿文化からほんの数歩のところにあった。

1971年のクリスマス・イブの爆弾事件は黒ヘル集団として知られる過激派グループによって実行された。この爆破に関わった黒ヘル集団の一人、梶原譲二は以降地下潜

5 松本俊夫はこのパフォーマンスの記録映像を『つぶれかかった右眼のために』で用いた。金嬉老事件は岡部道男の『クレイジー・ラブ』他の数作の映画でも扱われている。大島は人質事件が報じられた後、若松孝二と一緒に静岡県本川根町の現場まで行った。『新宿泥棒日記』には金嬉老をモデルとした鶴岡政男の絵画『ライフルマン』の場面を加えて、間接的に事件に言及している。

6 このグループの活動資金は、牧田が親の家から盗んだ藤田嗣治のエッチングを売って得た200万円で作られたとされている。

伏し、13年後の1985年に出頭して6年間の懲役を受けた。梶原は、1967年に蜷川幸雄、清水邦夫などが結成した劇団現代人劇場の俳優で、現代人劇場は定期的にアートシアター新宿文化で公演した。クリスマスツリー爆弾事件の数週間前、梶原は清水邦夫の戯曲『鴉よ、おれたちは弾丸をこめる』でアートシアター新宿文化の舞台に立ち、爆弾でチャリティショーを爆破した疑いで裁判にかけられる学生を演じていた。

梶原譲二、和光晴生、牧田吉明は、1960年代末から70年代初頭にかけて、いかに幻想と現実、人生と芸術が新宿で一体化していたか、アートシアター新宿文化で上映された映画やそこで上演された戯曲が現実になかったかを示すほんの3例にすぎない。アートシアター新宿文化はまるで新宿の街路で実際に起きることのリハーサルの舞台だったといってもよい。

ATGの一千万円映画第一作目である大島渚の『絞死刑』の、足立正生によって作られた予告編のなかで大島渚は絞首刑用のなわに首をつっこんで観客に直接ATG、アートシアター新宿文化の綱領宣言と受け取ることのできる言葉を話しかけている。

ぼくは君たちにアートシアターに座っていると思ってほしくない。ぼくらは君たちが街頭でデモするのと同じやりかたで映画を作った。この映画を君たちが街頭で演技し、仕事し、戦い、憎み、愛するのと同じようにこの映画を見てほしい。この映画を見ることは君たち全員にとって行動に違いないと思う。

これと同じように綱領的だったのが、寺山修司の最初の長編映画の題名『書を捨てよ町へ出よう』だった。これは都市空間と映画館の空間と映画が相互関連したもうひとつの明快な例である。『書を捨てよ町へ出よう』は寺山の最初の長編映画であると同時にATGと提携製作した3本のうちの1本である。ATGと映画を作り始めた時、寺山はすでにアートシアター新宿文化と密接につながっていた。1966年11月、彼の戯曲『アダムとイヴ——わが犯罪学』がそこで江田和雄によって舞台化されていた。主役は露口茂によって演じられ、彼は数ヶ月後、アートシアター新宿文化のスクリーンに今村昌平のアルターエゴとして『人間蒸発』に再登場した。翌1967年、寺山は劇団天井桟敷を立ち上げた。天井桟敷の最初のプロジェクトの『青森県のせむし男』は1967年4月、草月アートセンターで初演された。大成功を収めたため、『青森県のせむし男』は翌月にアートシアター新宿文化で再演された。ここでは1967年10月、寺山の次の作『毛皮のマリー』が丸山明宏（三輪明宏）を主演に初演された。アートシアター新宿文化の近く、新宿三丁目界隈に生まれつつあったゲイ・コミュニティに支持されたというのも大きい。『毛皮のマリー』は大成功を収めた。寺山は翌年、アートシアター新宿文化で初演された『星の王子さま』も大成功を収めた。これもまた新宿のゲイ・コミュニティの好みに合った戯曲だった。

『書を捨てよ！ 町へ出よう』も最初は戯曲だった。戯曲版はステージ・ヴェリテの実験で、寺山は国内を旅行し各地から自作を舞台で朗読するよう若い詩人を招い

た。『書を捨てよ、町へ出よう』は寺山が書いた本の題名でもあった。本の装幀・本文レイアウト・イラストを担当した横尾忠則はすでに天井桟敷のアートシアター新宿文化デビュー作の美術デザインを担当していた。映画版の『書を捨てよ町へ出よう』はこの先行する演劇版や書籍版の混合で、サッカーのテーマのような物語の要素は書籍版に由来し、主役北村英明のような要素は戯曲版に由来した。映画は英明が直接観客に話しかける場面から始まる。冒頭シーンで映写幕の半透明性、スクリーンの裏にもっと自由な世界がありそうだという幻想と戯れる⁷。たとえば英明はここ（つまり映画の中の空間で）は煙草を吸ってよいが観客が座っている映画館では許されていないと話しかける。映画の最後には日光に対して映画は弱いとコメントする。映画は映写される空間、つまり映画館に依存しているのだと語る。結局、映画版の『書を捨てよ町へ出よう』は本に反抗するだけでなく（題名にあるようにそれは捨てられなくてはならない）、映画にも反抗している。

『書を捨てよ町へ出よう』はATGと寺山自身がこの映画を製作するために立ち上げた製作プロダクション人力飛行機社によって製作された。製作プロの名前と、映画の間中、映される人力飛行機の映像は、1970年11月20日新宿の路上演劇として天井桟敷が上演した『人力飛行機ソロモン』に由来する。新宿のあらゆる場所で上演された街頭劇の中心にあるのは、街頭での革命との戯れ、俳優と観客と都市空間自体の間のダイナミックな相互反応だった。観客は劇団のメンバーによるミニ・パフォーマンスに参加を呼びかけられ、巨大なペニス型のサンドバッグをたたくパフォーマンスや高倉健への賛歌など、寺山はその一部を後に映画にも取り入れている。『人力飛行機ソロモン』のパフォーマンスのひとつは5ヶ月後に映画版『書を捨てよ』が封切られるアートシアター新宿文化の正面で演じられた。一人の天井桟敷の俳優がストリート・ミュージシャンのふりをし、通行人にヤクザ映画スター高倉健の賛歌を一緒に歌いましょうと呼びかけた。アートシアター新宿文化の正面でこの「一つの歌を」というパフォーマンスが演じられたのは偶然ではないだろう。1年前から蜷座で3度にわたって高倉健特集が上映され、その目と鼻の先、新宿東映という劇場では高倉の最新作『昭和残侠伝 死んで貰います』がちょうど上映されていた最中だった。映画版『書を捨てよ町へ出よう』で胸を半分はだけてドスを構える高倉の巨大サイズの看板は、学生活動家の間で非常な人気を誇ったマキノ雅弘の映画への明らかな言及だった。彼らは映画を語る街頭劇が演じられている新宿のまさに同じ街頭で警官と戦っていた。

アートシアター新宿文化及びアンダーラウンド蜷座、日本アート・シアター・ギルド、新宿地区の例から、本論は映画、映画館の空間、都市環境の間の相互関係と結合の実例を描いてきた。ここで描いた映画と人々はすべてアートシアター新宿文化と密

7 寺山は子供の頃、母の義父に引き取られ、祖父が経営する映画館の劇場スクリーン裏で寝泊まりして育った。

接に結びついていた。これは最終的には映画館をはるかに超える存在だった。1960年代から70年代初頭にかけての新宿の熱っぽいカウンター・カルチャーの最大の見せ場のひとつである以上に、アートシアター新宿文化はまさしくその新宿の文化のたえまない再発明と進歩に欠かせないエンジン兼触媒だった。