

川島雄三『幕末太陽傳』(1957年) の主題論的作品論の試み(1)

大 貫 徹

1. 序論

1957年(昭和32年)の夏に日活から封切られた『幕末太陽傳』は、川島雄三(1918-1963)の代表作とされ、今日まで約30年間多くの人から愛されてきた。誰もが正真正銘の傑作であると評価するこの映画、その魅力は一体どこにあるのだろうか。おそらく、いろいろな角度からそれについて語る事ができるであろう。たとえば、フランキー堺から始まって、石原裕次郎、小林旭、二谷英明、南田洋子、左幸子、芦川いづみ……と次々に列挙することができる、豪華な俳優陣の魅力的な演技の数々。彼らは日本映画の最後の輝きとも言うべき昭和30年代を支えた役者達である。あるいは、遊郭特有のきわめて複雑な建物を舞台とした人間喜劇的なドラマの面白さ。さらに、歴史の転換期である幕末を背景に、高杉晋作と居残り佐平次という、歴史的な人物と架空の人物との奇妙な取り合わせの楽しさ。もちろん、これ以外にも数多くその魅力をあげることができるであろう。

だが、主人公「居残り佐平次」を演じたフランキー堺を筆頭に、遊女や若衆達に扮した多くの役者達が陽気に走り廻り、動き廻る姿の爽快感、これこそがこの映画の最大の魅力と言えるのではないだろうか。映画評論家の上野昂志は次のように記している。

とりわけ〔遊郭の〕大廊下は、遊びにくる町人や侍、それを案内す

る男や女や遊女たちが、行き交う場所だ。そのなかを、フランキー堺の佐平次が、料理をのせた台を片手に走り廻り、南田洋子の女郎は、部屋から部屋へと、待たせている男たちの間を次々と行き来する。われわれが、この映画のもっとも具体的な感触として記憶しているのも、部屋から部屋へと動き廻る彼らの運動感だ。¹¹⁾〔 〕内は、引用者が文意を明確にするために補ったものである。以下同様)

実際、彼らの運動感に満ちた軽快な演技は忘れ難いもので、何度見てもその素晴らしさに魅了されてしまう。中でも、主人公を演じたフランキー堺の軽妙な動き。たとえば、畳に脱ぎ捨ててある羽織の端を足の先でつまみ上げ、ふわりと浮かんだところをすりと袖に手を通して着てしまうという愉快的な動きを始めとして、身体を幾分か反り気味にしては、黛敏郎作曲の陽気な音楽を背景に、遊郭中をリズムカルに走り廻るフランキー堺の姿の数々。とりわけ、その足の敏捷な動きは印象深い。というのも、白足袋姿であるがゆえに、足の動きがいつそう鮮やかにスクリーンに浮き上がってくるからだ。川島雄三自身もその辺は十分に意識していたと思われる。作品の冒頭近くから、白足袋姿の彼の足下にカメラの視線を執拗に向けているからである。

それは、フランキー堺が何人かの仲間を連れて、映画の舞台となる品川宿の遊郭「相模屋」に上がるところから始まる。まず、軽快な音楽と共にフランキー堺が玄関先で陽気に草履を脱ぐ瞬間。この瞬間、カメラは彼の両足をしっかりと捕える。さらに、玄関に上がった後、遊郭の長い廊下を引附部屋まで裾を翻しながら意気揚々と彼が進んで行く時。この時、カメラは白足袋で覆われた彼の両足が颯爽と進む様子を映しだす。しかも、いささか暗い玄関を背景に撮っているので、とりわけ足袋の白さが色鮮やかに浮かぶのだ。この後、フランキー堺は一階座敷に移り、そこで芸者を揚げての大騒ぎを繰り広げることになるのだが、この時も、カメラ

はその足下に視線を頻繁に向け、白足袋に覆われた彼の両足が右に左に陽気に動き廻る様子を、時にはクローズアップで捕えながらきわめて丹念に映すのである。そして、これ以後も、物語の上での必然性をはるかに越えたと思える頻度で、彼の足は画面に登場してくるであろう。

おそらく、川島雄三はフランキー塚の足に魅せられたのだ。もちろん、足に魅せられたとは言え、足そのものの形態とか色艶とかをここで問題にしているわけではない。足に集約的に現れている動きそれ自体を問題にしているのである。正確には、足の動きを通して伺えるフランキー塚の身体の動きそのものを問題にしていると言うべきかもしれない。つまり、足を通して顕在化されている彼の身体の動きそのものに魅せられたのだ。

ところで、この映画では、当然のことながら、フランキー塚の足だけが画面に映しだされているわけではない。彼以外にも、多くの人物の動き廻ったり、走り廻ったりしている姿が、時にはさりげなく、時にはあからさまにスクリーンに映しだされている。となると、フランキー塚の足だけを特権的に取り上げるわけにはいかないであろう。そこにはいろいろな足があるのだ。もとより、いろいろな足があると言っても、単にいろいろな人物の足があるというのではない。いろいろな種類の足、言うなれば、いろいろな表情を示す足があるのだ。それに第一、フランキー塚の足自体、冒頭近くの場面に見られるような軽快な動きをいつも示すとは限らない。場合によっては、いまにも足が纏れて倒れるのではないかと思わせることもある。そういう意味では、作品の末尾に描かれた彼の姿はきわめて示唆的ではないかと思う。

そもそも、この映画は、夜明け直前の海辺の街道を振分け荷物を肩に、画面の手前から奥に早足で走り去る佐平次のロングショットで終わっているのだが、この時の疾走振りが、いまにも倒れそうできわめて危うい感じがしてならないのだ。いわば、いかにもせっぱつまっているという感じの走り、足の運びにも安定感が欠けているのである。

どうしてであろうか。まず、物語の展開という観点から言えば、おそらく、それまでの陽気で軽快な「風景」が沈鬱で荒涼たるものへと急変したからであろう。つまり、佐平次の持病である労咳が進行して、至るところに死の匂いが漂い始めたり、あるいは、その直前に思わぬことから、卒塔婆や墓石が乱立している寂しい墓地の間を佐平次がうろつくはめに陥ったりと、「死」へと通じる不吉な雰囲気画面全体を急激に覆い始めたからであろう。いわば、物語全体の雰囲気が一変してしまったので、作品冒頭場面のような軽快感が、われわれ見る側にとっては、佐平次の走りから少しも感じられないということである。

だが、そればかりではない。佐平次の足自体が、実際、ここにきて急に纏れ始めたからではないか。まず、佐平次が「相模屋」を旅立つ前日。遊郭の中庭から廊下に上がろうとした際に思わずつまずき、彼は草履の鼻緒を切ってしまう。われわれは鼻緒が切れた草履を手にして呆然と佇む佐平次を眼にすることになる。次に、その翌日の早朝。佐平次はそっと旅立とうと「相模屋」の長い廊下を玄関までそろりそろりと歩いて行く。この時は、足の纏れこそないとは言え、その足取りはきわめてぎくしゃくとしたものである。そして、旅立つ直前。荒れた墓地の中を墓探しをしながらうろついている内に、佐平次は、あろうことか、つまずいてスッテンコロリと雪で白く覆われた墓石の間に転倒してしまうのである。このような姿を眼にしているために、ラストシーンでの走り去ってゆく佐平次の姿を見ても、いまにもその足が纏れて再び転倒してしまうのではないかという不安感に襲われてしまうのである。

もちろん、こうした不安定さは佐平次の足にのみ見られるものではない。佐平次以外にも何人かの登場人物の足取りにそうした危うさが具体的に見られるのだ。たとえば、文字通りの作品冒頭場面。二谷英明扮する志道聞多（高杉晋作の盟友）が仲間の志士達と一緒に、画面の奥から手前に逃げてくる二人の外人を追いかけながらも、途中で不意に足が止まり片膝

をついてしまう場面。もちろん、それは単に逃げる外人にピストルで手を撃たれたからである。しかし、画面に映る足の動きにのみ注目するならば、その原因はどうかであれ、それは、その時まで疾走していた志道聞多の足が急に停止し思わず片膝をついてしまう動作、すなわち「疾走、停止、膝をつく」という一連の動きそのものなのである。

となると、作品冒頭と末尾とが共に颯爽と走る場面ではなく、冒頭は急に片膝をついてしまう場面、末尾はいまにも足が纏れて倒れそうな場面ということになるだろう。作品の最初と最後に、走る人物こそ異なるとは言え、「不安定さに覆われた危うい疾走」とでも呼ぶべき場面が描かれているということ、このことはきわめて注目に値するのではなからうか。というのも、これは、先に引用した上野昂志の言葉に代表される一般的な印象とは異なり、この映画では運動感に富んだリズムミカルな動きばかりが描かれているのではないということを明確に示しているように思われるからである。逆に言えば、この映画には、おぼつかない危うさを感じさせる場合も多くあるということである。いや、それどころか、リズムミカルな疾走自体、いまにもその足が纏れるのではないかという不安定さにたえずつきまともわれているということでもある。言い換えるならば、フランキー塚の軽妙な動きをする足だけではなく、ぎくしゃくとした動きしかなしい足や、あるいはまったく動こうとしない足もあるということであり、フランキー塚の軽快な足でさえ纏れてしまう瞬間があるということである。つまり、いろんな表情を示す足があるということである。

ところで、ここでもう一度、主人公佐平次に扮したフランキー塚の足の場合に戻ってみよう。作品冒頭近くでは、あれほど軽やかに動いていたフランキー塚の足は、先に触れたように、作品の終わり近くになると急にぎくしゃくとして纏れ始め、とうとう、最後には彼を地面に転倒させてしまう。つまり、フランキー塚の足は、「滑らかさ」から「ぎくしゃくさ」へと変貌してしまうのである。あるいは、「動くもの」から「動かぬもの」への

変貌と言ってもよいかもしれない。いずれにせよ、こうした変貌に代表される足のさまざまな姿こそ、『幕末太陽傳』の顕在的な物語とは別に、「足の物語」とでも言うべき、もうひとつの物語の存在を暗示しているように思われる。

もとより、顕在的な物語と言っても、誰もが一樣に同じ物語を抽出できるとは限らないかもしれない。それほど、ここには多くの挿話が語られている。だが、たとえ、いくつ挿話が語られていようとも、ここには、たとえば、『陽炎座』（監督鈴木清順・1981年）のような質的な混乱はない。あるのは、あくまで、量的な問題に過ぎない。それゆえ、「足の物語」という挿話が、実際にこの作品の中で明示的に語られているわけではないことは明らかである。ただ、佐平次に限らず、多くの登場人物の足のさまざまな変貌を通して『幕末太陽傳』を眺め直した場合、足という、「顕在的な」物語の展開の上ではほとんど問題にもならない細部が、細部どうしで関係しあい、そのことで、作品全域にわたって豊かな意味作用の磁場を形成していると思われるのである。そうした意義深い細部をここでは「主題」と呼びたい。もちろん、主題は足ばかりではない。足以外にも意義深い細部がいくつか考えられる。ただ、ここでは、特権的な主題のひとつとして足を取り上げ、足を中心にした細部どうしの共鳴関係による意味作用の磁場を、とりあえず「足の物語」と呼ぶのである。

かくして、われわれは、フランキー堺の足に限らず、さまざまな表情を示す足を通して「足の物語」の形成にあずかってみたいと考えている。そのためにはまず、画面に登場する多くの足について、その分類から始めなければならぬであろう。その分類を終えた後、主題論的な共鳴関係について論じるつもりである。したがって、この論文は、「足」の主題を中心とする、主題論的な視点による作品論の試みとなるはずである。

本論に入る前に、作品論を試みる際の前提についてひとこと述べておき

たい。まず、作品論の対象としてのプリントは、『につかつ名作映画館』シリーズの一巻として、1990年6月8日に、につかつビデオ株式会社から発売されたビデオテープである。モノクロ110分、スタンダード・サイズ。このプリントを、あくまで完全版の作品として取り扱い、その上で、作品論という以上、分析対象をその内部にのみ限定するつもりである。それゆえ、たとえば、監督である川島雄三の個人的事情や当時の日本の政治的・社会的状況などという作品外文脈は無視するつもりである。もちろん、そうした作品外文脈が無意味なものであるとは少しも思っていない。いやむしろ、ある場合にはきわめて有意義であるとさえ思う。たとえば、川島雄三に関する次のような一節。

一家を構えてそこに腰を据えるという姿勢ほど、川島と縁遠いものはなかったのだ。(中略) いや、毎日の寝場所ばかりでなく、川島はその仕事場である撮影所も転々と移動した。(中略) これだけ移動したということ自体に、川島の、川島らしさがあったとはいえるだろう。川島雄三は、なによりも、一ヶ所にじっと安住していることができずに絶えず移動する人だったのだ。⁽²⁾

このような一節を読めば、生き生きと動き廻る人物を川島が執拗に描き続けたという事実も幾分かは納得がゆくのではなからうか。さらに、川島自身の進行性筋萎縮症という宿痾から来る身体的不自由さの存在。こうした不自由さの代償行為が逆に、過剰なほどの軽快感や運動感を画面にもたらしただのではないかと推測することもできるだろう。そればかりではない。彼の出身地が寒々として荒涼たる不毛の土地、下北半島であるという事実。その田舎から、いわば「逃れる」ようにして生活していたという、多くの友人、知人達の証言。このようなことを付け加えれば、さらにいろいろな角度からの考察が可能となるであろう。

あるいは、『俗物図鑑』(1982年)などの監督でもある、1936年生まれの映画監督、内藤誠が、「ラストシーンの墓場で、居残り佐平次が不治の病いで咳こみながらも、〈地獄も極楽もあるもんけえ。おらあ、まだまだ生きてやらあ〉と捨てぜりふをのこして駈けていくところなど、新しい政治の季節を予感する若ものたちにはグッとくるものがあった」⁴⁹と述べているように、60年安保という未曾有の政治的季節を間近に控えた当時の日本という時代背景がある。このような状況背景を考慮に入れば、舞台となった遊郭の祝祭的空間のような雰囲気やそこでたくましく生きる町人佐平次の姿などもかなりの共感を持って理解することができるであろう。

そして、言うまでもなく、石原慎太郎の『太陽の季節』(1955年)に端を発する太陽族ブームという風俗現象がある。この映画も、タイトルで明らかかなように、「太陽族映画」のひとつである。実際、石原裕次郎扮する高杉晋作を始めとして、勤皇の志士達が女郎部屋にこもりながら、退屈の余り、「御殿山に建築中の異人館を焼くのだ。(中略)のさばりかえる青目玉と、弱腰幕府に水をぶっ掛けるのだ」⁴⁰と息巻いて、若者特有の無軌道な行動に突っ走ろうとするところなど、「太陽族映画」の代表作である『狂った果実』(監督中平康・1956年)の冒頭近くの場面にそっくりであろう。もっとも、突っ走る目標がまったく異なり、『狂った果実』の方は有り余っている性欲のはけ口としての若い女であるが……。それゆえ、佐平次にしても、高杉晋作にしても、その人物創造の起源をもし見い出そうとすれば、監督自身の個人的な背景か、あるいは当時の日本の時代背景に見い出すことも十分に可能なのである。

しかし、ここにこそ、大きな陥穽があるのではないか。というのも、そうした伝記的解釈がもっともらしく見えれば見えるほど、なぜ、われわれはスクリーンを何時間も見詰める必要があるのかという素朴な疑問が湧いてくるからである。そのような方法をとるならば、作品は、その時、作品外の事実を再確認するための道具に過ぎないからである。言うなれば、映

画は、その場合、見る前にすでに知っているものをわざわざ見ることで再び確認するという「永遠のトートロジー的作業」の便利な道具になってしまっている。それは、作品を現実の反映としか見ないことに由来しているのであろう。おそらく、そこには、現実と虚構との混乱があるのだ。というのも、虚構には虚構の論理があり、いわば虚構独自の論理でその世界が成立しているのだという視点が欠けていると思うからである。そのことを明らかにするためにも、作品という枠組みを一応設定し、その枠の内部だけを考察するつもりである。

さらに、われわれは、シナリオを読んでいるのではなく、映画を、すなわち、たえず更新する映像と音響とから成る映画を見ているのだということをおぼろげに忘れるべきではないだろう。次から次へとたえず形成されては消滅して行く映像を見つめることで成り立つ「現実のフィルム体験」⁶⁾という場、つまり、イメージの具体的な生成運動の現場に居続けたいと考えているのである。それゆえ、こうした運動の後に残された、いわば抜殻のようなものを手にして、あれこれ論じることは出来る限り避けたいと思う。もちろん、そうしたことは、現実的には不可能である。ある映画作品について語ること自体、「運動の後に残された、いわば抜殻のようなものを手にして、あれこれ論じること」⁶⁾であるからだ。しかし、それを可能な限り避けるためにも、作品論という形を採り、作品の内部でさまざまに作用している映像相互の力学について、それが具体的に働いている地点に立って語るつもりである。ここで、蓮実重彦の言葉を引用すれば、「この論考の直接的な対象は、だからあくまで可視的な画面である。一瞬ごとにスクリーンに形成されては消滅するイメージを生きながら、そのことを見るものの存在をいかに動揺させ、変化へと誘うかを論じてみたいのだ」⁶⁾ということになるだろう。

II. 足の二つの主題

画面に登場してくる多くの足の姿を思い浮かべて見よう。まず、この遊郭に住んでいる者は全員、ほぼ例外なく、一階、二階さらには地階をも有する三層建てのこの建物の中を慌ただしく行ったり来たり、あるいは昇ったり降ったりしていたであろう。建物の中をそのようにめまぐるしく駆け巡るには、全員、それなりの理由があるはずだ。たとえば、南田洋子が扮した遊女こはるならば、遊郭での「板頭」の地位を左幸子扮するおそめと張り合っている以上、「廻し」と称して、一度に何人もの客の相手をしなければならぬ。となると、客を待たせてある部屋を次々と訪れては、相手にいつまでも気を持たせようとするのも当然のことであろう。あるいは、高原駿男や岡田真澄などが演じた遊郭の若衆達であれば、次から次へとやって来る客の面倒をみては、その酒肴の注文を取ったり機嫌を取ったりしなければいけない。だから、これまた、客間と帳場や厨房とを往復するのに忙しいのも当たり前ということになる。

だが、画面を見ているわれわれには、そうした「正当」な理由があるからそのように慌ただしくしているのだというよりも、むしろ、ほぼ全員があたかもただひたすら動き廻ることだけが目的で、右に左に、上に下に忙しく動き廻っているように見えるのだ。このことは、こはるとおそめの壮絶な喧嘩場面でも当て嵌まるであろう。女同士の喧嘩とは言え、これはすさまじいものである。きわめてささいなことから始まった喧嘩が直ぐに取っ組み合いの大喧嘩となり、中庭から一階、さらには二階へと、二人は遊郭内を所狭しと動き廻るのである。しかも、二人とも素足のまま膝の上まで足を剥き出しにして猛烈な喧嘩をするのだ。ここでの遊女達には、女特有の陰湿な心理的葛藤などというものは微塵も見られない。葛藤どころか、心理さえないと思われるほど、至るところに、いわば身体の運動のみがあふれている。

この点に関して、『<歴史>を目撃する——『幕末太陽傳』のメカニズ

ム』と題する刺激的な「川島雄三論」を書いた梅本洋一は、次のように述べている。

日本映画に娼婦たちが登場するのは稀ではない。溝口健二の『赤線地帯』に代表的なように、彼女たちの実にたくましい生命は、映画が好んで主題としてきたものだし、逆に、女たちの哀しみさえ、映画は描きもしてきた。だが、『幕末太陽伝』に示される娼婦——遊女——たちにそうした感情は存在していない。そして、男たちにさえ、感情の運動は、ほとんど存在していないのだ。こうした空間に示された伝統的な映画が持っていた常数を、『幕末太陽伝』は持っていないのである。⁽⁶⁾

だからこそ、こはるとおそめとの喧嘩場面も、二人の微妙な心の行き違いが描かれているというのではなく、まさに二人の肉体の動きそのものがその繊細な部分まで含めてあからさまに延々とスクリーンに映されることになる。

客としてこの遊郭に上がったばかりの佐平次達も、せわしく動き廻っている遊郭のそうした雰囲気ですっかり伝染してしまったのだろう。実際には無一文にも拘わらず、彼らは芸者を揚げてのドンチャン騒ぎを繰り広げてしまう。その時、右に左に動き廻って大騒ぎをしている仲間や遊女達の間をピョンピョンと跳びはねていた佐平次の両足が、どうしたわけか、帯紐で強く縛られていたことをわれわれは見過ごすわけにはいかない。見過ごしてしまうどころか、あたかも誰も忘れてはいけないうるかのよう、川島雄三はクローズアップで執拗に何度も画面にフランキー堺の縛られた両足を映しだしている。それは、あたかも、紐で縛ってあるにも拘わらず、それでもなお四方八方至るところに動き廻りたくて仕方がない両足が、そうした束縛のものともせず、ピョンピョンと一人で勝手に跳

びはねているかのように見えるのだ。

そう言えば、佐平次が「相模屋」に逗留して三日目の朝、今日こそは絶対に勘定を払ってもらわなければとばかりに、若衆の喜助が書付を持って勘定を取りに来る場面がある。この時、喜助に向かって、佐平次は、「そうかい、それじゃアスッパリ、かたをつけやしょうか。(中略)この俺が一文も懐に持ってないえんだから面白いじゃねえか」と、その無一文の懐具合を白状しながら、あたかも自分の唯一の武器がこれであるかのように、両足を膝まで出しては、武士が刀の手入れをするかのごとく、そこに灸をすえていたのではなかったか。

事実、遊郭での飲み食いの借金代わりにそこに居残って働くことになった佐平次は、まさに唯一の武器である両足をフルに使って、建物の中を縦横無尽に駆け廻ることになる。しかも、尻はしより姿で遊郭内を駆け巡るので、佐平次の白足袋姿の両足が軽快に動く度に、その白さがいっそう眩しく画面に映えるのだ。佐平次は、「居残り佐平次」という通称に反して、それこそ、梅本洋一の言うように、「居も残りもせず、ひたすら階段を駆け上がり、廊下を走」⁽⁷⁾(傍点梅本)り、まさに、以下に引用する一節のような事態となるのである。

この遊郭という交通の場であって(中略)佐平次は、廊下を(中略)ひたすら動き回る。女たちが出会う部屋と、階段の下にある彼のねぐらと、廊下をひたすら走り回る。もちろん走り回ることには無償の運動ではないし、佐平次が走り回ること、もちろん物語が進行し、物品が交換される。⁽⁸⁾

その際、佐平次の滑らかな動きが停滞するようなこと、たとえば、階段で足を踏み外したり、廊下で転んだり、あるいは誰かとぶつかったりというようなことだが、そのようなことはまったく起こらない。仮に誰かと衝

突しそうになったとしても、実に巧みに相手をかかわしてしまうのだし、廊下の曲角でさえそのスピードがまったく落ちない。もっとも、この遊郭の中では、佐平次のみならず、遊女や若衆を始めとして、ここに住む者は、程度の差こそあれ、全員が少しの淀みもなく次々と、あたかもエスカレーターに乗って動いているかのように、きわめて滑らかに動き廻っている。ある意味では、彼らは、無重力空間にも似た、一種のユートピア的空間にいてと言えるかもしれない。それは、いわば、運動それ自体が何の抵抗も受けず、全面的に解放されているような状態なのである。

ここで描かれた遊郭とは、それゆえ、先に引用した梅本洋一の「川島雄三論」の一節にあるように、溝口健二がその生涯で何度も描いたような遊郭とはまったく無縁なものだろうし、あるいは、作品冒頭に流れるナレーションを始めとして、高杉晋作や異人館焼打ち事件など、この作品のあちこちに散在する歴史的な背景へのあからさまな言及にも拘わらず、この遊郭はきわめて非-歴史的で抽象的な空間であるとも言えるのではないかと思う。

それに対して、たとえば、二谷英明扮する志道聞多は、そもそも、一体何度よろめいたり、転んだり、さらには他人とぶつかったりしたことであろうか。あたかも志道聞多が進むと、必ずそこにはその滑らかな進行を阻止するようなものが備わっているかのように、足が急に纏れたり、身体が前や後ろに傾いたり、どうしようもなくぎくしゃくとした動きしかできないのだ。だからこそ、唯一彼だけが、階段から足を踏み外しては、下の廊下まで一直線に転がり落ちてしまうという途方もないへまをしでかすのである。

ところが、ここで働く遊女達ならば、そのようなへまは決してしない。その良い例が遊女おそめの場合である。おそめは、無理心中しそこなった相手の、小沢昭一扮する貸本屋金造の（偽の）幽霊姿を眼にしてびっくり仰天し、「キャーッ！」と叫び声をあげて部屋から飛び出し、下の階に居

る連中に急いで助けを求めに行くが、その時でも途中で階段から落ちると
というようなことはない。おそめは、きわめて滑らかに階段を降りてくるの
である。おそめの心がどんなに動揺していても、その足の運びは滑ら
かそのものである。

演出という観点からすれば、そのような場面の滑らかさは、劇の盛り
上がった緊張感を壊してしまうものとして、本来ならば排斥されるべきも
のであろう。しかし、そのような時でも、川島雄三は、「物語の本当らしさ」
をかたくなに無視し、おそめの滑らかな動きしか示そうとしない。どうし
てであろうか。それは、おそめが、遊郭に住む他の遊女や若衆達と同じく、
「滑らかにたえず動き廻る足」の持主であるからだとは言えないであろう
か。つまり、おそめがどのような足の持主かということがここで一番の
問題であって、たとえば、彼女がどのような性格であるかとか、あるいは
どのような心理的状况にあるかというような、いわば物語的な状況はとり
あえずどうでもよいと川島は考えているのではなからうか。このことは、
志道聞多に関しても当て嵌まるであろう。実際、志道聞多の物語的状況と、
あのようなぎくしゃくな動作との間にどのような因果関係を見いだせるで
あろうか。そこには何の関係もないと考えるしか仕方がないのではない
か。あるいは、そう考えることからすべてが始まるのではなからうか。

それゆえ、ここで、おそめが階段から落ちないのは、おそめが「滑ら
かにたえず動き廻る足」の持主であるからであって、その逆に、志道聞多が
階段から落ちるのは、志道聞多が「ぎくしゃくとしか動けない足」の持主
であるからだと考えるべきではないかと思う。つまり、おそめや志道聞多
のような登場人物の足に備わったさまざまな属性こそが、その人物の行動
を規定し、ひいては物語の展開までも支えていると考えられるのである。

そのように考えると、この作品には、大別して二種類の足があると言え
るだろう。すなわち、おそめや佐平次の足に代表されるような、「滑らかに
たえず動き廻る足」と、たとえば志道聞多の足に見られるような、「ぎく

しゃくとしか動けない足」という対照的な二種類の足である。

しかし、二種類に大別された足が同じ比率で交互に登場するというのではない。いままで見たように、「滑らかにたえず動き廻る足」の方がはるかに頻繁に現れてくる。したがって、二種類に大別されると言っても、実際の頻度から言えば、「滑らかにたえず動き廻る足」しか画面上に登場してこないと言ってもよいくらいである。だからこそ、この映画について語る者の多くは、主人公を演じたフランキー堺の軽快な動きを中心に、たとえば、次のようにその感想を綴るのである。

川島雄三監督『幕末太陽伝』において、リズムの中心をなすのは、フランキー堺の主人公の軽妙な身の動きである。(中略) 画面を活気づける彼の軽妙な身の動きは、一瞬たりとも停止しない。⁽⁹⁾

あるいは、先に引用した上野昂志の一節のように、複数の人物の動きにまでその視野を広げて、「われわれが、この映画のもっとも具体的な感触として記憶しているのも、部屋から部屋へと動き廻る彼らの運動感だ」(傍点筆者)という具合に、その運動感について述べることになるのである。どちらの場合も、この映画には「滑らかにたえず動き廻る足」しか存在していないと言っているのだ。

だが、本当にそのように言い切れるのであろうか。というのも、すでに序論で指摘したことだが、この作品の冒頭と末尾に、「不安定さに覆われた危うい疾走」とでも呼ぶべき場面がきわめて象徴的な形で置かれているからである。確かに、この映画は、一見すると、「われわれが、この映画のもっとも具体的な感触として記憶しているのも、部屋から部屋へと動き廻る彼らの運動感だ」というような印象を得やすい。しかし、詳しく見ると、そこには、「滑らかにたえず動き廻る足」がいつ「ぎくしゃくな足」へと変貌してしまうか分からないという不安感が常に付きまとっているよ

うに思われるのだ。そういう意味では、「ぎくしゃくとしか動けない足」の方が、たとえ登場回数こそ非常に少なくとも、ひとつひとつがそれぞれに濃厚な存在感を示しているがゆえに、きわめて重要な意味作用を映画全体に波及させていると言えるのではなかろうか。だからこそ、われわれはこの映画には二種類の足があると言いたいのである。

それでは、「ぎくしゃくとしか動けない足」は、一体どのような意味作用を担っているのだろうか。それについて考えるために、その代表的な例として、貸本屋金造とおそめとの奇妙な心中場面を挙げてみよう。

そもそも、これほどみっともない心中姿がかって描かれたことがあったであろうか。「家財道具をあらいだらい売っ払って買って来た」という白無垢の帷子も、金が足りなかったばかりに、心中相手のおそめの分は間に合っても、自分の分としては上半身しかない。おそめに「あれ、お前さんの腰から下ないじゃないか」と尋ねられて、金造、「儉約についてお取払い。人間どっから腐るか分らねえや」と答えたものの、下帯一枚の裸姿のため、いまにも縫れてしまいそうな弱々しい二本の足は、丸だし状態でそっくりそのままわれわれの前にさらされている。このような丸裸同然の恰好で、おそめに手を取られ、棧橋をその先端までこわごわ進んで行く金造の姿は、志道聞多の場合と同様にぎくしゃくとして不安定そのものである。事実、階段と棧橋との違いこそあれ、この二人は共に下に落ちてしまうのだ。それは、おそめに突き飛ばされたとは言え、実際には、足が縛れて自分から海に落ちたような具合で、金造は品川の冷たい海の中にただ一人で飛び込んでしまうからである。おそめがそのすきに逃げ帰ってしまうと、波間からやっと顔を出した金造は、悔し紛れに「俺だけ放り込んで行っちゃやがった。畜生!」と叫ぶも、立ち上がる際に思わずつかんだ猫の死骸に急に気がつくと、びっくり仰天し、足を滑らせて、金造は再び冷たい海の中に倒れ込んでしまう……。

この心中事件の挿話も、幽霊騒ぎから恐喝騒ぎへとつながり、結局は、

そうした一連の騒ぎを佐平次が見事に解決することで、彼の評判がますます高まり、遊郭に住む連中の信頼をより一層得ることになるわけであるから、物語の上でまったく無償の細部というわけではないだろう。あるいは、通常の道行き場面とは異なり、嫌々をして尻込みしているにも拘わらず、おそめに無理やり引っ張られて行く金造のぎくしゃくとした足取りとは、死ぬ気もないのに心中せざるを得なくなった馬鹿な男の間抜け加減を喜劇的に表現しているとも言えるであろう。しかし、「現実のフィルム体験」を生きようとするわれわれにとっては、金造のおぼつかない不安定な足を、足そのものの運動と受け取って、それを金造の心の動きの比喩的表現と考えないようにしたい。

となると、ここでの金造のぎくしゃくとした足取りとは、実は、棧橋の先から逃げようとするも、その動きが、無理やり一緒に死のうとするおそめによって阻止されたために生じたものと考えるべきではないだろうか。つまり、運動への欲望は、たとえそれが棧橋の先から後戻りしようとするものであったとしても、十分にあるのだ。欲望は十分にありながらも、それがより強い力で阻止されてしまうためにどうしてもぎくしゃくとした足取りとなってしまう。それゆえ、金造のこうした姿とは、動こうとする力とそれを阻止する力との拮抗をまさに具体的な動きそのものとして画面に表したものと言えるのではないだろうか。

実際、「ぎくしゃくとしか動けない足」が画面に登場する度に、われわれはそこに対立的な二つの力の相剋を感じ取ることができる。序論でも触れた、作品冒頭の場面。すなわち、外人二人組を追いかけていた志道聞多の足が急に停止し片膝をつく場面も志道聞多の進もうとする力とそれを阻止する銃弾の力との争いと考えることもできるだろう。あるいは、志道聞多が何度も他人とぶつかる場面。これも言うまでもなく二つの力の衝突である。ただ、いずれの場合も、志道聞多の進もうとする力がそれを阻止する力よりいささか弱いゆえに、彼はよろめいたり倒れたりしてしまうので

ある。そういう意味では、一階座敷での佐平次の大騒ぎの場面も、その面白さは、単に彼の大騒ぎにあるのではないだろう。明らかに、佐平次の両足を堅く縛っていた帯紐と彼の動こうとする両足との力関係がまさに具体的な運動そのものとして画面に現れていることにその面白さがあるのだ。そして、佐平次の足の動こうとする力の方が、帯紐の縛っておこうとする力よりもはるかに強いのは言うまでもない。だからこそ、佐平次は、ここで、「ぎくしゃくとしか動けない足」ではなく、「滑らかにたえず動き廻る足」の持主の方に分類されているのである。そもそも、「ぎくしゃくとしか動かない足」ではなく、あくまで「ぎくしゃくとしか動けない足」なのである。

それゆえ、作品冒頭場面での志道聞多が急に立ち止まり思わず片膝をついてしまう身振りを、その運動の方向こそ正反対であるが、それと意識せず、主題論的に反復しているのが佐平次の大騒ぎの場面での身振りなのであり、さらにそれを逆向きに、そしてより大掛かりな形で反復しているのが金造の棧橋での不安定なぎくしゃくとした歩みと言えるのではなからうか。つまり、足という身体部分に集約的に具現化されている二つの正反対の力、それを仮に「動く力」と「それを阻止する力」と呼ぶならば、われわれはいろいろな足の具体的な仕草を通して、この二つの力の攻め合いを画面から十分に感じ取ることができるのである。言い換えれば、「滑らかにたえず動き廻る足」を眼にしている時にはまったく感じ取れなかったこの二つの力の拮抗が、「ぎくしゃくとしか動けない足」に触れることによって始めて感知することができるようになったということである。そういう意味では、「ぎくしゃくとしか動けない足」は、画面に登場する機会こそ少ないが、登場するや否や、二つの力の攻め合いを集約的に具現化しているがゆえに、画面上に強い緊張感を漂わせ、その結果、われわれに強い印象を与えるのだ。

となると、金造の下半身丸裸の姿とは、その足取りのおぼつかなさをよ

り一層対比的に、そして映像的に強調するために考えられた「衣装＝装置」と言えるのではないだろうか。もちろん、考えられたと言っても、川島雄三が意識的に考えついたというよりは、どこかで主題論的な磁力が働いてそのような「衣装＝装置」を思いつかせることになったと正確には言うべきかもしれない。

Ⅲ. 遊郭の内部と外部

足の種類はこればかりではない。これ以外にも特徴的な足がいくつか登場している。たとえば、佐平次が逗留した翌朝、数頭のグレート・デンを先頭に英国海軍が隊伍を組んで「相模屋」前の街道を堂々行進する際、先頭近くでバグパイプを吹く水兵達のスカートから出ていた立派な足。あるいは、ある雪の降る朝、鈴ヶ森刑場行きの罪人が裸馬に乗せられて同じ街道を進んで行く際、所在なく宙に浮いてぶらぶらしていた罪人の寒々とした素足。さらに、遊郭の若衆達に担がれて座敷牢まで運ばれて行くことになってしまった「相模屋」の若旦那徳三郎のヒラヒラ空中に漂っている両足。だが、われわれが「滑らかにたえず動き廻る足」と「ぎくしゃくとしか動けない足」の二種類に注目したのは、単にこの二つの足が量的に多いからではない。それは、これらが遊郭「相模屋」の内部と外部というもうひとつの主題と緊密に結びついているからである。

そもそも、遊郭の内と外とは、その境を出る出ないというだけで映画が何本も作られるほど重要な境界であろう。つまり、遊郭の内から外に出るということは、そこに縛られている遊女達にとって、まさに渴望の対象なのである。そのために、時には、自分の命までも賭けてしまうほどである。だが、この映画ではどうであろうか。たとえば、心中騒ぎのおそめに見られるように、ここの遊女達はいとも簡単に遊郭の外に出てしまう。それどころか、「外に出る」こと自体、少しも問題になっていない。確かに、遊女達の口から「わっちは年が明けたらお前さんと一緒になるつもりで……」

という言葉が出るが、それは普通の年季奉公の場合とほとんど変わりがないのではないか。それに第一、ここにはそうした言葉につきものの感傷的な思い入れさえない。先に、われわれは、梅本洋一の論文の一節を引用しながら、ここに描かれた遊郭はきわめて非-歴史的な抽象的空間であって、一種のユートピア空間であると述べたが、この点でもそうしたことが裏付けられるであろう。実際、この遊郭では、その内部と外部との間に、物理的な境界線どころか、いわば心理的な境界さえも存在していないように思われる。

しかし、遊郭とは、その場所の本来の性格から、内部の者と外部の者との差異をたえず意識せざるを得ない場所であろう。というのも、遊郭とは、外から遊びに来る客がいて始めて存在する場所であるからだ。だからこそ、たとえば、佐平次のように、客 [=外部] と判断されている内は丁寧に扱われていたが、一端、内部の者だと判断されれば、途端に階段下の行燈部屋に押し込められてしまい、あたかも一個の道具のように徹底的にこき使われてしまうのである。この遊郭でも、それゆえ、上述した意味とは大きく異なるが、しかしそれなりに明確な差異が内部と外部との間に存在している。正しくは、遊郭の内部に属する者と外部に属する者という差異、つまり、登場人物の出自に関わる差異とでも言うべきものである。それは、遊女や若衆達のように、この遊郭に住みここに生きる者達が有する「滑らかな足」に対して、志道間多や貸本屋金造のように、外部からこの遊郭を時々訪れてはしばらくの間そこに逗留して行く者達が有する「ぎくしゃくとした足」という差異である。つまり、足の主題論的な働きの違いこそが、遊郭の内部と外部とを隔てているのだ。したがって、「遊郭の内部」=「滑らかな足」に対して「遊郭の外部」=「ぎくしゃくとした足」という図式が成立するのではないかと思う。

この図式を補強する意味でも、遊郭の外部から「相模屋」に時々やって来る坊主について、若干触れてみたい。というのも、この坊主は、画面に

登場する度に、誰か他人とぶつかってよろめいてしまうからである。最初は、作品冒頭で、「相模屋」にやって来た志道聞多と廊下でぶつかり、二度目は、佐平次の逗留二日目の朝に、質草に取られた道具箱を取り戻しに来た大工長兵衛が「相模屋」から帰る際に玄関先でぶつかり、三度目は、小用に行く際に、便所のところで仏壇屋倉造親子とぶつかるのである。もとより、貸本屋金造の場合とは違って、この衝突が物語の上で何らかの意味を有しているわけではない。だからこそ、われわれは、シナリオでは「悠念」と名前が付けられ、役者名までも記載されているにも拘わらず、この人物をアイデンティファイできないのである。

おそらく、物語の上から言えば、この坊主は、長州藩の鬼島又兵衛と同じく、うわべは謹厳実直でも実際には好色な爺の例として登場しているのだろう。いわば、揶揄の対象として登場しているのだ。そうした対象のひとりという観点から見ると、この坊主は、鬼島又兵衛と比べてみても、ほとんど無意味な、いわば逸話的な存在に過ぎない。しかしながら、あたかも誰かと衝突するためにのみ画面に登場してくるような、この坊主の存在は、それがゆえに、きわめて貴重であると思う。なぜならば、この坊主は、外から「相模屋」に時々やって来てはその度ごとによろめくという意味で、「ぎくしゃくとしか動けない足」の持主であり、主題論的には、志道聞多や貸本屋金造と同じく「遊郭の外部」＝「ぎくしゃくとした足」という図式にふさわしい存在なのであるから。

となると、主題論的に言って、この坊主は、鬼島又兵衛よりもはるかに重要な意味を有していると言わざるを得ないだろう。つまり、この作品を支えている主題論的な磁場に触れる上では、鬼島又兵衛の存在はほとんど忘れてもよいが、坊主「悠念」の存在は忘れてはならないのである。実際、この坊主が誰かと衝突して足が縛れてはよろめく度に、われわれは、作品冒頭から感じ取っていた、この作品特有の主題論的な磁場にまざまざと触れる思いがするのである。

かくして、「遊郭の内部」＝「滑らかな足」に対して「遊郭の外部」＝「ぎくしゃくとした足」という図式が成立するとするならば、この遊郭の内部で生きるには、それにふさわしい足の持主でなければならないということに主題論上、なるはずである。それには、手相ならぬ「足相」（というようなものがあるならばという話であるが……）をまず見なければならないということに当然なるであろう。ましてや、この遊郭の楼主の嫁になろうとする料簡ならば、何よりもまず、嫁にふさわしい「足相」の持主でなければならない。とすれば、若旦那徳三郎が、親の都合で女中からお女郎にならざるを得なくなった芦川いづみ扮する女中おひさと夫婦の契りを交わした後で、共に座敷牢に入れられてしまった時、一緒に居るのをもっけの幸いとばかりに、純朴なおひさに手相ならぬ「足相」を見てやるから足の裏を見せろと言いながら言い寄る場面に注目しなければならないであろう。

この場面は、ただ単に暢気な若旦那の勝手気儘な振舞いによる面白おかしい場面というよりは、むしろ、この作品にあっては、主題論的にきわめて重要な場面であると考えざるを得ないからだ。というのも、傍からはただの暢気な道楽息子と見られていた徳三郎だけが、この作品における足の主題論的な重要性をはっきりと自覚しているように見えるからである。明らかに、徳三郎は、おひさが自分の女房になるにふさわしい足の持主かどうかを真っ先に確かめたかったのである。

そもそも、シナリオでは「足相を見てやるから足の裏を見せろ」というような台詞はない。一般的に言って、われわれが使用しているシナリオは台詞部分を含めてかなり忠実に再現されているのだが、この場面だけはかなりの改変が実際の台詞の上でなされている。おそらく、撮影の段階でそのような台詞が多く挿入されたのだろう。われわれの言葉で言えば、主題論的な磁力が働いたためということになるであろうか。それゆえ、徳三郎のこの行為は、傍からは荒唐無稽な試みだと思われたとしても、彼のみな

らず、この映画自身にとっては、この上もなく真剣で重要な試みなのである。

実際、ここで、おひさが、座敷牢の中を右に左に、あるいは牢格子にその可憐な素足を乗せては、牢をよじ登ったり、降りたりと、牢屋の中を上
に下に必死に逃げ廻る様子を眼にする時、われわれは、それまでほとんど
動く姿を見せなかったおひさもやはり「滑らかにたえず動き廻る足」の持
主であったことを確認して安心すると同時に、この遊郭の楼主夫婦になる
に（主題論的に）ふさわしい、この若きカップルの将来にひそかに祝福を
送ってしまうのである。

その点、遊郭の外部からやって来ては、ここに住み着いてしまった佐平
次は、若旦那にわざわざ試されるまでもなく、遊郭内部の存在にふさわし
い足の持主だと言えるであろう。佐平次がここに居着くことができたの
も、彼に才覚があるからでも、人一倍要領がいいからでもない。もちろん
そうしたことも幾分かはずかっているであろうが、「現実のフィルム体
験」を生きようとするわれわれにとっては、何よりもまず、主題論的に
言って、佐平次がここに住むにふさわしい足の持主であったからだと考え
たい。佐平次とは、先にも触れたように、帯紐の縛っておこうとする力よ
りも、はるかに強い力で動こうとする足の持主なのだ。

IV. 足の第三の主題

ここで、たいへん奇妙であるがゆえに、きわめて印象深い事実をひとつ
指摘しよう。それは、1960年代の日活の、というよりは映画全盛時代の日
本の輝くばかりのアクション・スターであった若き日の石原裕次郎が、こ
の作品では高杉晋作に扮しているのであるが、この高杉晋作が少しも動こ
うとせずただ寝そべってばかりいるということである。前年の1956年に
『太陽の季節』（監督古川卓巳）の端役でデビューしてファンの注目を浴
び、同年の『狂った果実』ではもう主演を演じた裕次郎、股下85センチと

いう新語を流行させるほどの日本人離れしたすらりと伸びた脚の持主であり、実際、その長い脚を最大の売り物としたはずの裕次郎が、ここでは逆に、いつも所在なくごろりと畳に横になってはその長い脚を持てあまし気味にしているのである。1958年の正月映画として封切られた『嵐を呼ぶ男』（監督井上梅次）で大スターの地位を確立した裕次郎の、一連の主演作を見ている者からすれば、『幕末太陽傳』での姿はあまりにも不可解なものなのだ。⁶⁰

裕次郎は、われわれの前にその姿を現した瞬間からすでに、画面の左から右に、あたかもこれが彼特有の姿勢であるかのように、床柱に脚を掛けては退屈そうに長々と畳の上に寝転んでいる。その時、着流しの裾からはみ出ている裕次郎の頑丈で大きな素足は、フランキー堺の小さいが敏捷な足とは違って、少しも動こうとはせず、きわめて大儀そうに前方にある床柱に投げ掛けられているだけである。しかも、志道聞多を始めとする勤皇の志士達がその場に駆け付けた時でも、相変わらず寝転んでいるだけで、決して動こうとはしない。そもそも、裕次郎は、一体何度、この映画の中で無造作にごろりと横たわったり、退屈そうに横になっていたことか？われわれは、足を組んだり、柱に足を凭せ掛けたりしながら、時には手枕のままごろりと横になって、そのままぼんやりと天井を見詰めている彼の姿を眼にするばかりである。もちろん、現実の高杉晋作がこのような停滞感につきまとわれていたわけではないだろう。

となると、これはどういうことなのであろうか？このような姿をとることで、川島雄三は、何か意味を、たとえば、高杉晋作に策士のイメージというようなものを与えようとしたのであろうか？あるいは、すでに序論でも指摘したように、『狂った果実』を代表とする「太陽族映画」で繰り返し描かれた、既成の価値観には反抗するも具体的な目標が見い出せないままに、だらしなく倦怠感に覆われてしまった若者という姿を「幕末の太陽族」である高杉晋作にも与えようとしたのであろうか？しかしながら、この場

合も、可視的な画面だけが問題であるわれわれにとっては、裕次郎がこのような姿勢しかとらないのも、彼にあっては、ただ単に足が動こうとはしないからだと考えたい。実際、裕次郎の大きくて立派な足は、歩くためのものというよりは、むしろ、自分の視線よりも上にあって彼自身がただじっと見つめるためのものなのだ。それほど、彼の足には動きが欠けている。

佐平次を始めとする遊郭の内部にたむろする遊女や若衆連中の持つ敏捷さをひとつの極とすれば、裕次郎扮する、この高杉晋作の姿勢は、明らかに、志道聞多や貸本屋金造などに代表される「ぎくしゃくとした動き」を間に挟んで、もうひとつの極を構成すると言えるであろう。足の動きという点に関しては、佐平次と高杉晋作とは、まったく両極に位置しているのである。したがって、たえず敏捷に動き廻る「滑らかな足」と、動き廻ろうとしてもその度ごとに纏れてしまう「ぎくしゃくとした足」という二つの種類の足に対して、ここで、まったく「動かない足」という第三の種類の足を導入しなければならないだろう。

実際、この作品のほぼ冒頭において、いま挙げた三つの種類の足が、あたかもこの作品世界に入る上での通過儀礼であるかのように、次々と現れてくる。まず、志道聞多が急に足が止まって片膝をつくことで、この物語が文字通り始まり、次に、佐平次が登場してはその滑らかに進む足の運びがクローズアップされることで、物語が実質的に開始し、さらには、高杉晋作が寝転んでいる姿が目に入ることで、この物語に、いわば幕末という「歴史的時間」が導入されることになる。しかも、これがほぼ一連の出来事のように密接につながり、ほとんどすべての登場人物が次々と現れてくるのだ。

すなわち、外人達を追いかけていた志道聞多が偶然に「相模屋」の玄関先で片膝をつき、そのために懐から外国製の懐中時計を落してしまう。それは、宿賃返済のための換金を目的として高杉晋作から預かっていた大事

な懐中時計なのだが、その時計を偶然に拾ったのが、たまたまそこを通りかかった佐平次である。彼はそれを自分の懐に入れると、目の前にあった「相模屋」に意気揚々とあがりこみ、直ぐさま、おそめを始めとする何人かの遊女や芸者衆達と広い座敷で大騒ぎをする段取りとなる。佐平次達は、大勢で賑やかに廊下を渡って引附部屋から座敷に向かうが、この時、彼らと交差するように階段を降りて来るのが、先ほどの志道間多を先頭とする勤皇の志士達である。カメラはここでその視線を佐平次から志士達へと移すのだが、この時、志道間多は擦れ違った先客の坊主「悠念」とぶつかってよろめくのである。この彼らが赴く先が高杉晋作の居続けている遊女こはるの本部屋である。この途中で、こはるが重ね草履をパタパタさせながら忙しく動き廻る後ろ姿を、ことに、草履を履いているその白い足が可憐に動く様子を眼にするのだが、そうした慌ただしくも活気ある遊郭内の様子とはまったく無縁であるかのように、高杉晋作はただ一人、居続けている部屋の中で足を床柱に凭せ掛けながらゴロリと横になっている。

それにしても、この停滞状態は異常である。高杉晋作は歩こうとさえしない。そうしてみると、前の二つの種類の足が、滑らかさという点において大きな違いがあるにせよ、あくまでその違いは相対的なものに過ぎず、どちらの場合も内部に運動への欲望を十分に孕んでいた。ただ、それが、「それを阻止する力」によって阻止されているかどうかという点で異なるだけである。これに対して、高杉晋作の「足」という、この第三の種類の足は、いわば、まったく別な範疇に属するもので、「動く力」そのものが完全に抑圧されてしまっていると言えるのではないか。これは、言うなれば、絶対的な違いを持つ「足」なのだ。となると、遊郭の空間的な相違との関係はどうなるのであろうか。先の章で記した主題論的な図式から言えば、高杉晋作の「足」は、遊郭の内部 [=滑らかな足] にも、その外部 [=ぎくしゃくとした足] にも属さないはずである。ではどこに属するのでしょうか？

しかしながら、現実には、高杉晋作は、もう何日も前から遊郭の内部に居続けている。正しくは、彼も、佐平次と同じく、この「相模屋」の居残りと言うべきだろう。事実、高杉自身、「居残りは辛い。近頃は新造遣手まで、ええ顔はせん」と、仲間達が部屋に顔を出すや否や、ぼやいてもいる。それゆえ、「居残り」の高杉晋作は、主題論的に言って、遊郭の内部にも外部にも属することができない以上、遊郭の内部にいながらも、遊郭の外部にいと同様な空間、つまり、遊郭の他の場所からまったく遊離した空間、たとえ他の場所と隣接していようとまったく通底することがない空間、いわば「遊郭の異空間」とでも呼ぶべき空間にひとり居続けることになるであろう。高杉晋作は、彼が遊郭の内部に住む連中とは主題論的にまったく異なる種類の足の持主であるがゆえに、遊郭の内部に居残っているながらも、まったく別な位相にある空間に居ざるを得ないのだ。

だからこそ、同じ「居残り」とは言え、佐平次がすっかり遊郭の中に溶け込んでいるのに対して、高杉の方は、佐平次以上に長い間居続けているとは言いながら、あたかも遊郭の他の場所からまったく孤立しているように見えるのである。事実、佐平次の住む行燈部屋には、遊女のこはるやおそめを筆頭にいろいろな連中が次々にやって来るが、高杉の住む部屋には長州藩の志士達しかやって来ない。そればかりではない。遊郭内で、佐平次は、「居残りさん」とか「いのさん」もしくは「いのどん」と呼ばれて、たえず話題に上っているのに対して、高杉の場合はほとんど上らない。それどころか、遊郭の多くの連中は彼が居ることさえ気づいていないのではないかと思われるほどである。そうしたこともすべて、高杉晋作が、この遊郭では、まったく別な位相の空間に居るからである。

もちろん、同じ「居残り」とは言え、高杉晋作と佐平次とを比較しても、本来はあまり意味がないかもしれない。というのも、佐平次がこの上なく例外的な存在だからだ。佐平次が遊郭の外部から来たとは言え、すっかり遊郭に溶け込めてしまったのは、前に指摘したように、彼がたまたま遊郭

の内部に住むにふさわしい足の持主だったからに過ぎない。当然のことながら、誰もが佐平次のようにすっかり遊郭に溶け込めるとは限らないであろう。実際、「ぎくしゃくとした足」の持主である志道間多や貸本屋金造などであったらどうであろうか。おそらく、佐平次のようにはいかないはずである。そういう意味では、確かに、高杉の孤立した状態もそれほど不思議ではないと言えるかもしれない。

それに加えて、遊郭がいくつもの小部屋に仕切られ、それぞれの部屋があたかも独立した空間のようになっているのは、遊郭という建物の性格上きわめて当然のことではないか。したがって、高杉晋作が他の場所からまったく孤立した空間にいるかのように見えるのも建築構造上、当たり前の話に過ぎないとも言えるであろう。そう言えば、高杉は、もともと、この遊郭に「女郎買い」に来ているわけではなく、いわば、攘夷の密議をこらすために仲間とやって来て、そのままここに逗留せざるを得ないはめに陥ってしまったのではなかったか。つまり、彼にとっては、この遊郭が単なる宿屋としての意味しか持っていない。だからこそ、高杉が、佐平次を始め遊郭にたむろする多くの連中とは明らかに違った話題に興じ、違った行動を取り、いわば違った空間に生活しているように見えたとしても、何の不思議もないということに、物語の上からはなるだろう。

だが、そうした理由とは、言うなれば、『幕末太陽傳』という一篇の虚構作品を越えて、一般的な次元でも十分に考えられ得る理由、いわば「現実のフィルム体験」とは別な次元で成立する、きわめて抽象的なものではないだろうか。それに対して、ここでわれわれが問題にしているのは、あくまで『幕末太陽傳』の内部でのみ意味を持つような理由、言い換えれば、きわめて具体的な理由なのである。つまり、高杉晋作が遊郭の内部に居ながらも、まったく別な位相の空間に居るように見えるのは、彼が遊郭の内部に住む連中とは異なる種類の足の持主であるからだ、というような具体性である。

その「遊郭の異空間」の中で、高杉晋作は、動きを全面的に解放している佐平次とはまったく対照的に、動きを徹底的に抑圧している。そして、いつまでもゴロリと横になりながら倦怠感や停滞感を部屋中に漂わせているのである。かくして、「遊郭の内部」＝「滑らかな足」に対しての「遊郭の外部」＝「ぎくしゃくとした足」という二項対立の図式に、「遊郭の異空間」＝「動かない足」という新たな第三項を付け加えなければならないであろう。そのため、さらに別な対立図式が可能となる。すなわち、「遊郭＝動くもの」に対して「遊郭の異空間＝動かぬもの」という図式である。より正確には、「遊郭（の内外）＝動きへの解放」に対して「遊郭の異空間＝動きへの抑圧」という図式である。それゆえ、もはや、単に「足」だけではなく、あらゆる運動そのものが、「動くもの」・「動かぬもの」、あるいは「動きへの解放」・「動きへの抑圧」という対立した形で、新たに主題として導入されなければならないであろう。

（以下、次号）

註

- (1) 上野昂志『川島雄三の場所』（『季刊リュミエール第4号——特集・日本映画の黄金時代』、筑摩書房、1986年6月、41頁）
- (2) 上野前掲論文、39頁—40頁。
- (3) 内藤誠『川島雄三のマジック』（『ユリイカ〈臨時増刊〉——総特集・監督川島雄三』、青土社、1989年3月、196頁-197頁）
- (4) この論文に引用した台詞は、特に断らない限りすべて、以下の書物に収録されたシナリオから引用した。

今村昌平編『サヨナラだけが人生だ——映画監督川島雄三の生涯』〔改訂版〕、ノーベル書房、1976年5月、353頁-408頁。

- (5) 蓮実重彦『監督 小津安二郎』、筑摩書房、1983年3月、8頁。
- (6) 梅本洋一『〈歴史〉を目撃する——『幕末太陽傳』のメカニズム』（『ユリイカ〈臨

時増刊〉——総特集・監督川島雄三』，青土社，1989年3月，89頁）

- (7) 梅本前掲論文，89頁。
- (8) 梅本前掲論文，88頁。
- (9) 山根貞男『映画——快楽装置の仕掛け』，講談社，1988年6月，講談社現代新書版，88頁-90頁。
- (10) ここでは，論旨を多少明確にする必要もあって，われわれは，石原裕次郎を日本のアクション・スターの代表であるとしたが，実際にはどうであろうか。最近になって，映画館や，ビデオテープ，テレビなどで，裕次郎の一連の主演作（特に昭和30年代の作品）を遅まきながらみると，世評とは裏腹に，裕次郎があまり動いていないのだ。たとえば，裕次郎の出世作と言われる『嵐を呼ぶ男』でも，冒頭に喧嘩場面が若干あるだけで，後は，弟を溺愛する母親から徹底的に疎外されてしまう孤独な裕次郎の，いわば心の微妙な動きが描かれるだけである。それゆえ，裕次郎が演じ続けたのは，むしろ，心理的な次元でのさまざまな葛藤や陰影を帯びた人物だったと言うべきではなかろうか。この点に関して，文芸評論家の桂秀美は，『「失敗」への嗜好』と題する論文の中で次のように述べている。

〔裕次郎の主演作を近年〕見直しても，巷間言われているような，「太陽族」的にカッコいいスターとしての裕次郎のイメージを確認することはできない。裕次郎への「懐かしさ」は裏切られるばかりである。

まだ太っていない初期でさえ，あのテレた表情と喋り方の裕次郎は，アクション・スターというよりは，場違いなところに引っ張りだされた育ちのいい坊ちゃんとも言うべき存在であった。アクション・スターと言うのであれば，かつて，そしてそれからもずっと，小林旭のあの底なしで上っ面の軽薄なニヒリズムの方が，はるかに魅力的であったし，今でも見るに堪えるはずである。（『ユリイカ〈臨時増刊〉——総特集・監督川島雄三』，青土社，1989年3月，74頁-75頁）

したがって，川島雄三は，この映画で裕次郎を徹底的にアクション不在の状態にすることで，俳優としての裕次郎の本質をいち早く見抜いていたということになるのだろうか。