

# 川島雄三監督『幕末太陽傳』(1957年) の主題論的作品論の試み(2)

大 貫 徹

以下の論文は、『LITTERATURA 12号』(1992年, 69頁—98頁)に掲載された拙論「川島雄三監督『幕末太陽傳』(1957年)の主題論的作品論の試み(1)」に直接続くものである。ちなみに、筆者の『幕末太陽傳』論全体の構成は以下の通りである。

- I. 序論
- II. 足の二つの主題
- III. 遊郭の内部と外部
- IV. 足の第三の主題(以上、『LITTERATURA 12号』掲載)
- V. 「動くもの」と「動かぬもの」(以下、本号掲載)
- VI. 「並び合うこと」と「遭遇」
- VII. 主題論的変容の果てに

## V. 「動くもの」と「動かぬもの」

先の章で「遊郭の異空間」ととりあえず名付けた<sup>(4)</sup>、高杉晋作の居続ける部屋の中では、事実、この部屋に存在する「動きへの抑圧」の力に伝染されたかのように、あらゆるものがその動きを止めてしまう。この部屋の中では、たとえ、多くの志士達が謀議のために集まったとしても、動き廻ったりすることはない。ただ座っているばかりである。もちろん、ここを時

折訪れる、こはるや佐平次にしても同じである。せいぜい、お酌をするか中腰でタドン配りをするくらいのものである。それどころか、訪れることさえめったにない。実際、ここでは動きがほとんど奪われているのだ。たとえば、志士達の間で仲間同士の諍いが起こり、いまにも斬り合いが始まろうとするような場面でさえも、実に奇妙な形でその動きが抑圧されてしまう。すでに指摘した<sup>6)</sup>、こはるとおそめとの猛烈な喧嘩場面と比較してみれば、この部屋の奇妙さがよりいっそう明らかとなるであろう。ここでは、いわば、座ったままで斬り合いが行われるような、何とも不思議な具合になってしまうのだ。

そうした例のひとつとして、異人館焼打ち計画の決行が間近になった頃のある諍い場面を挙げたい。それは、久坂玄端に扮した小林旭が急に「俺は絶対に反対だぞ！異人館焼打なんぞと、まるで市井無頼の輩の真似ごとではないか」<sup>7)</sup>とその計画に対して強く異議を唱えると、これに志道間多が「無頼の輩とは何じゃ。君が反対なら我々だけで……」と言い返したりと、久坂と志道との間で激しく意見が分かかれ、まさに斬り合いが始まると思われた瞬間のことである。この時、次に起こったことのあまりの奇想天外さに誰もが思わずうろたえてしまうはずだ。互いに睨み合った二人がまさに刀に手を掛け斬り合いが始まろうとした瞬間、突然、高杉晋作が「文句があるなら藤八拳で決めろ、負けたら玄端は文句を云わずに」と叫ぶ。すると、大の大人が二人、しかも、共に日活のアクション・スターとして一世を風靡した小林と二谷が、まだデビューしたばかりの頃とは言え、驚いたことに、裕次郎の前で互いに向かい合って座りながら懸命に藤八拳を始めしてしまうのである。座って藤八拳をする以上、足だけではなく、身体全体の動きもほとんど封じられてしまうのは言うまでもない。

しかしながら、この途方もない出来事も、この部屋の持つ「動かぬもの」の磁場という主題論的な観点から考えれば、きわめて当然なことと言えるのではないかと。裕次郎の前にして小林旭と二谷英明が真剣に藤八拳をする

という、馬鹿馬鹿しくてとうてい真面目に付き合っていられないようなこうした場面こそ、主題論的な観点からするならばきわめて緊張感に富んだ、ある意味では美しい場面とさえ言えるのではなからうか。美しいというのは、佐平次の一階座敷での大騒ぎの例を思い出すまでもなく、遊郭の他の場所では十分に解放されている「運動への欲望」が、この部屋独特の主題論的な磁力によって無理やり押えられていることから生じる強い緊張感が画面の至るところに漂っているからである。

ここでも、貸本屋金造の心中騒ぎや徳三郎の「足相」場面の場合と同様に、正確には、主題論的な磁力こそが、藤八拳で決着を付けるというような馬鹿馬鹿しいことを川島雄三に考えつかせたのだと言うべきだろうが、それにしても、このような荒唐無稽な場面をあっさり撮ってしまう川島雄三の素晴らしさには驚かざるを得ない。そういう意味では、こうした途方もない場面に感嘆するかどうか、川島雄三作品を評価する上での大きな分岐点になるのではなからうか。

そもそも、こうした馬鹿馬鹿しさは、川島作品にはおなじみのものである。この点に関して、いささか異なる角度からではあるが、詩人で映画評論家でもある松浦寿輝は、『ダブルベッドとルノワール』と題する魅惑的な「川島雄三論」の中で、次のように述べている。

川島雄三におけるマイナー作家の栄光は、取り違えの喜劇の通俗性を決して自分に許さなかったという点にある。彼はシニカルに口許を歪めながら、場違いなものをたださりげなく提示することで映画の空間に微かな亀裂を入れる。それによってけたたましい笑いをとろうとも思わないし、またたとえばブルジョワジーの食堂に便器を並べてみせるブニュエルのように、日常的秩序の転覆のスペクタクルをこれ見よがしに仕組んだりもしない。[たとえば、『雁の寺』の中での、]ダブルベッドを画面から無造作にはみださせてみせる手つきのさりげなさ

が、喜劇作家としての川島雄三のしとやかな魅力なのである。<sup>(4)</sup>〔 〕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)

このように、松浦寿輝は、川島作品につきものの「馬鹿馬鹿しいほどの場違いさ」が持っている本質的な凄さを実にさりげなく指摘しているのだが、この藤八拳の場面など、松浦自身は言及していないが、そうした場違いの例そのものではなからうか。人によってはいい加減な場面と非難したり、あるいは逆に「場違いの喜劇性」の典型的な場面と顕彰したりもする、こうした場面を積極的に肯定すること、しかも一貫とした論理の中にそうした肯定そのものを組み入れること、これこそがわれわれの論文の目的である。

ところで、高杉晋作の部屋の「動かぬもの」の例はこれに尽きるわけではない。藤八拳の場面以上に具体的に「動きへの抑圧」を示す例がある。それは、「俺がわざわざ上海から買って来た時計」と言いながら、高杉晋作がこの上なく大事にしていたオルゴール付きの外国製懐中時計である。そもそも、この時計は物語を展開させる上できわめて意義深い働きを行っている。というのも、この時計は、佐平次と高杉晋作との間を何回か往復することで、両者の間をより親密にするという働きばかりではなく、高杉の宿賃のかたとして「相模屋」の楼主伝兵衛のところに預けられたために、かなり複雑な交換経路を経ながらも、徳三郎とおひさの一件や高杉達の最終的な目的のひとつである異人館爆破の一件さえも解決する契機となるからである。しかしその一方で、この時計は、その機能が止まるか否かで、言い換えれば、時計の針が「動く・動かない」という点で主題論的にきわめて興味深い存在でもある。

すでに述べたように<sup>(5)</sup>、この映画の冒頭で志道聞多が道に落としたために壊れてしまった外国製の懐中時計を偶然そこを通りかかった佐平次が拾う。彼はそれを実に巧みに修繕して再び動くようにしたのだが、その直し

たものを佐平次は高杉晋作に返し、高杉の部屋にしばらく置いておくと、この時計、不思議なことにまた調子が悪くなってしまう。そのため、高杉達時計を直そうとして、大いに苦労しながらもどうにか時計を分解してみたが、結局は、まったく駄目にしてしまい、一同途方にくれているところに、またしても偶然に佐平次が入って来る。高杉達のそうした様子を見ると、佐平次は「お素人衆が下手に手をお出しになりますと、えてしてこういうことに……」と言いながら、手品師のごとく、いとも簡単に直してしまい、時計は再びその滑らかな動きを取り戻す。しかし、この作品の終わり近く、居残りを続けていた高杉が遊郭を去る場面で、「また止まった。修繕してくれ。いずれ何処かで会ったら返して貰うぞ」と言いながら、彼は佐平次にこの時計を手渡すことになるわけだから、時計はやはり彼の部屋に置いておくと止まってしまうものらしい。

それゆえ、主題論的な観点から言えば、ここでの「懐中時計」とは、先ほど述べた意味での「動くもの」と「動かぬもの」という対立を具体的な運動そのものとして画面上に具現化する役割を果しているのだ。つまり、先の藤八拳の際の小林旭や二谷英明と同じ主題論的な機能をこの時計の針が果しているのである。逆に言えば、小林旭や二谷英明は、それと意識せずに、時計の針の動きを模倣しているとも言えるであろう。

ところで、こうした時計のやり取りの中で、それまで止まっていたオルゴール付きの懐中時計が、佐平次によって修理され、動き始める際に、不意に異国情緒を一杯に満えたメロディーを優雅に響かせる瞬間がある。この瞬間、佐平次や彼を取り囲んでいた遊郭の連中は思わず互いに顔を見合わせ感動をあらわにする。この瞬間こそ、この映画の中で主題論的に最も美しい瞬間と言えるではなからうか。実際、それは、先に言及した藤八拳の場面とは逆に、高杉晋作の部屋に置かれることで抑圧されていた懐中時計の運動が、佐平次の部屋に移ることで、見事に解放された瞬間そのものなのである。この瞬間が美しいのは、メロディーそのものが美しいからだ

けではない。このメロディーがそれまで抑圧されていた運動の解放を直接的に告げているからである。

もっとも、この場合ほど鮮明ではないが、オルゴールのメロディーが鳴る場面は他にもいくつかある。いずれの場合も、こうした主題論的な働きに沿った動きを示していることは言うまでもない。たとえば、高杉自身の部屋でメロディーが鳴った場合。だが、それは、皮肉なことに、先に言及した場合とは異なり、メロディーが鳴る瞬間そのものではなく、それが鳴り始めるや否や、急に停止してしまう瞬間を示しているのだ。つまり、運動が始まるや否や、それがまさに抑圧されるその瞬間を画面は捕えているのである。それゆえ、われわれが眼にするのは、急に止まってしまった時計を必死に耳の近くで揺すってはそれが動いているかどうかを何度も確かめる高杉の仕草であり、さらに、何度も確かめたあげくにすっかり諦めて、時計をポイと傍らの机の上に投げ捨てては、再びゴロリと横になる彼の仕草ばかりなのである。われわれは、またしても、高杉晋作の横たわる姿だけをいつまでも眼にすることになるのだ。

## VI. 「並び合うこと」と「遭遇」

この高杉晋作の「動かぬ足」が動く瞬間がある。それは、佐平次が「相模屋」に上がったその日、高杉が居並ぶ仲間達の前で、「おい、焼打をやろう。(中略) 御殿山に建築中の異人館を焼くのだ。(中略) 神奈川での失敗を一挙にとりかえそう。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」と異人館襲撃を唐突に言い出した後で、これまた急に「俺小便に行ってくる」と思いもよらぬことを言い出すと、志道聞多を始めとする他の志士達も「僕も、先刻からこらえていたんじゃ」とか「関東のつれ小便か、つきあおう」とかと口々に言いながら賛同し、一同揃って便所に赴く瞬間である。そもそも、大人が一同揃って「便所」に行くこと自体、ある種の馬鹿馬鹿しさを漂わせているから、これもまた、川島作品にはおな

じみの「場違いさ」の例のひとつと言えるかもしれない。

ところで、高杉が歩く場面とは次のようなものだ。先にわれわれによって「遊郭の異空間」と位置づけられた部屋から高杉晋作を先頭に志士達が次々に出ると、一同連れ立って、廊下を画面の右から左に、さらには角を曲がって画面の奥から手前に、あたかも自分の足で歩くことをじっくり味わっているかのように、大きくてがっちりとした両足で着物の裾を払いながらきわめてゆっくりと、そしてしっかりと足取りで歩いて来る。これを川島のカメラは、中庭を挟んで画面の手前から執拗に映し続けるのだ。したがって、高杉達は次第にカメラに近づいて来ることになる。画面に映る彼らの姿もそれに従って徐々に大きくなって来る。

この時、われわれは、次第に大きくなって来る高杉の姿と共に、この魅惑的なゆっくりとした歩みを眼にしながらか、物語の上で何か新たなことが起こるに違いないという確信にも似た予感に襲われてしまう。というのも、このゆっくりとした着実な歩みとは、たとえそれが放尿というこの上もなく卑俗な目的のためだとしても、手枕して横になっているか、あるいはせいぜい柱に背を凭せ掛けて座っているか、いずれにせよ、怠惰な姿勢を見せていない高杉晋作にとっては、この上もなく例外的な行為であるからだ。事実、この後、高杉は二度ほど自分の部屋から離れることはあるが、その場合でも、ただじっと座っているか、立っているかだけで決して歩こうとも動こうともしない。ましてや、この場合のように、他の場所への移動それ自体を丹念に示すことなどまったく考えられない。

それでは、このきわめて例外的な歩みは、高杉晋作に一体何をもちたすのであろうか。もちろん、何か劇的な大事件をもちたすわけではない。単に、ある人物との出会いをもちたすだけである。高杉達が赴いた便所では、佐平次が一足先に仲間達と一緒に並んでにぎやかに放尿している。仕方なくその後ろで高杉晋作や志道聞多が順番を待っていると、彼らに気づいた佐平次が「あ、これはこれは、先程のおさむらいさんで。(中略)ほら、大

事な物をお落としなさった……（中略）時計でござんすよ、外国出来の……（中略）時計はあッし共の部屋に預かってございますから……」と、場所を譲りながら声を掛けることによって、佐平次は高杉晋作を自分の部屋に招くのである。そこで、修繕した時計を返すことで、佐平次と高杉晋作とは初めて出会うことになる。

つまり、高杉晋作の例外的な歩みもたらす出会いとは、物語のもうひとつの主人公である佐平次との出会いなのであり、それゆえ、この出会いが物語の上では大きな意味を持つことになるのである。事実、この物語の大きな挿話を形作る、女中おひさの一件も、また高杉達の宿賃滞納の悩みも、そしてさらに異人館焼打ちに絶対必要な絵図面の問題もすべて、高杉と佐平次とが出会うことによって解決可能となったものばかりである。

もちろん、この出会いが彼ら二人の間に直ぐに友愛の感情を生じさせるわけではない。そうしたものが醸し出されるには、それにふさわしい「遭遇」の場が用意されねばならないであろう。これについては、後述するつもりである。しかし、この偶然の出会いを契機として、物語は、ゆっくりとはあるが徐々に、二人の主人公である高杉晋作と佐平次との関わり具合にその焦点が絞られてくるだろう。そのために、この物語が『幕末太陽傳』というその題名にふさわしい物語<sup>4)</sup>へと変貌することができるのだ。事実、この出会い以後、われわれは、この二人がいつ、どこで、どのように関わることになるのかということに、いわばスリリングな思いを味わうことになるだろう。というのも、この二人、その出自の違いや生活目標の違いという、いわゆる物語の上での違いだけではなく、主題論的にも大きな違いがあるからである。つまり、佐平次が「たえず滑らかに動き廻る足」の持主で、この遊郭の中を自由に出入りしている身とは言え、相手の高杉晋作の方が、「動かぬ足」の持主で、「遊郭の異空間」とでも言うべき、まったく孤立した場所に、あたかも縛られたかのように自閉しているからである。



だが、この物語が物語として成立するには、この二人が互いの主題論的な固有空間から抜け出して、何度か出会いを重ね、次第にその関わりを濃くしていかなければならないだろう。言い換えれば、その主題論的な図式に大きな変容が生じる必要があるのだ。もちろん、そうした変容の第一歩が、高杉晋作のこのきわめて例外的な歩みであることは言うまでもない。それゆえ、この出会い、ひいてはこの歩みは、物語の展開の上でも、主題論的な意味でも、決定的な出会いであり、決定的な歩みであると言えるだろう。

ところで、彼らの最初の出会いである「便所」という場所は、もともと、川島作品にあっては、きわめて特権的な細部を形作っており、どの作品においても、この場所は単なる逸話的な存在以上のものとして登場している。この作品でも、主題論的に非常に重要な場所として登場していると言えるであろう。とりわけ、ここでは、「便所」（小使用便所）が、並び合うための典型的な場所として存在しているのだ。複数の人間がじっと動かずにしばらく同じ方向に視線を向けること、それが「便所」における「並び合うこと」の意味である。

もちろん、動かずにしばらく同じ方向に視線を向けている以上、そこではいろいろなことが生じるはずである。たとえば、それまで同じ場所にながらも忙しく動き廻っていたために互いに擦れ違っていた者同士が、便所で並び合い、ふと顔を見合わせることで、思わず出くわすこともあるであろう。あるいは、しばらくの間、同じ所にじっとしている以上、そこに、それまで見知ってはいたが互いに十分理解していたとは言えない者同士の間で心の交流が生じることもあるだろう。単に出くわす場合にせよ、心の交流が生じる場合にせよ、いずれの場合も、われわれは、そこに「遭遇」という言葉を使いたい。つまり、「便所」という場所は、複数の者が「並び合うこと」で「遭遇」をもたらす場所なのである。

実際、この映画でも、実の親子でありながら、それと知らずに、共に遊女こはると夫婦約束を交わしていた間抜けな客同士（仏壇屋倉造・清七親

子)が、便所で小便をするためにたまたま並び合い、その内に互いにふと顔が合い、「オ、おとっつぁん!……」「清七!お、お前は……」とばかりに、ぼったり出くわしてしまったため、こはるを間に挟んでの大騒動を引き起こすという愉快な場面がある。これなどは、まさに、「便所」という場所の空間的特質を見事に利用した奇抜な挿話と言えるであろう。もちろん、この大騒動も佐平次の巧みな芝居仲裁できれいに決着がつくことになるのは言うまでもない。

そうした「並び合うこと」で思わぬ「遭遇」をする場面の中でも、最初の決定的な出会いを果たした後での、佐平次と高杉晋作の並び合う場面ほどわくわくする場面はないであろう。それは、もはや「便所」ではなく、風呂場の湯舟の中で生じることになる。

佐平次が「相模屋」に逗留した翌日、昼間から湯に入ろうとガラッと風呂場の戸を開けると、もうすでに高杉晋作はゆっくりと湯に浸かっているという場面から、それは始まっている。もちろん、この時でも、高杉の歩く姿はまったく見られず、ただじっと湯に浸かっている姿ばかりである。それゆえ、われわれに見えるものは、水面から出ている彼の顔だけである。佐平次もすぐに湯舟に入り、ゆっくりと並んだ二人は、まさにこれこそ本当の意味での「並び合うこと」だと言わんばかりに、互いに顔だけ出しては、共にカメラの正面を向いて並び合い、のんびりと湯に浸かり始める。

この途中に、前にもすでに何度か触れたことのある、こはるとおそめとの猛烈な喧嘩場面が、あたかも佐平次と高杉との「遭遇」場面を対照的に浮き上がらせるかのように挿入されるが、こうした喧嘩騒ぎなどこ吹く風とばかりに、佐平次達は風呂場でゆったりと湯に浸かっている。その時、ひょんなことから、佐平次は、目の前にいるこの人物が武士には似合わぬほどの粋な人物であることを発見し、彼は「ヘエ、旦那の……そうですかい、へへ……」という感に堪えないような言葉をもらすのである。おそらく、思わずもらしたこの言葉が、最終的には、高杉晋作との別れの場面で

の、「旦那！旦那アお侍にゃア惜しいねえ」という佐平次の述懐へと直接つながることになるだろう。

というのも、高杉に対して放たれた「旦那アお侍にゃア惜しいねえ」という佐平次の言葉は、この映画で描かれた高杉晋作、つまり「武士でありながらも世間一般の機微によく通じているきわめて粹な人物」という高杉晋作の姿に佐平次が強く共感している証拠でもあるからだ。それは、ここでは、武士階級の者に対する最大の誉め言葉でもあるだろう。

そもそも、「旦那アお侍にゃア惜しいねえ」というこの言葉は、風呂場での「遭遇」後にたまたま生じた品川沖での二人の（仮の）対決の際に、高杉に向かって発した佐平次の有名な文句、「どうせ旦那方は、百姓町人から絞りあげたおかみの金で、やれ攘夷の勤王のと騒ぎ廻っていりゃ済むのだろうが、こちとら町人はそうはいかねえ。（中略）手前一人の才覚で世渡りするからにゃア、へへ、首が飛んでも動いてみせませア」という一節で明らかに示されている、この映画全体に流れている反権力的な、いわば野党的雰囲気をも端的に表現しているものでもあるのだ。だからこそ、高杉晋作は、佐平次の「旦那アお侍にゃア惜しいねえ」という別れの言葉に対して、「はっは……世辞を申すな」ときわめて嬉しそうに応じるのである。

かくして、自分と同類の（武士には似合わぬ）粹な人物だと判断して、しきりに親愛の情を示してくる佐平次に応えるかのように、高杉晋作も佐平次を信じ、彼に依頼した大事な絵図面の到来を、他の志士達の強い反対を抑えながら、最後までじっと待つことになるのである。この期待に見事に応えて、佐平次が絵図面を高杉のもとに届けることになるのは言うまでもない。さらに、今度は逆に、佐平次の方が高杉にある具体的な依頼をする。それは、佐平次の手引で夫婦となることになった徳三郎とおひさの仮祝言を、品川から高輪へ赴く船の中であげてやってほしいという依頼である。このように、大切な用件を互いに頼み合うことで、二人の間には、強い信頼感が、さらには友愛の感情と言えるようなものさえ生じたと言える

のではないだろうか。事実、最後の別れの際に、高杉晋作は「また止まった。修繕してくれ。いずれ何処かで会ったら返して貰うぞ」と言いながら、きわめて大切な時計を、もう二度と会えないことを十分承知の上で、佐平次に渡してしまうのである。

それゆえ、この風呂場での「並び合うこと」は、まさに二人の真の「遭遇」を引き起こし、これを契機として、「決して人を信用しねえように」生きるのが俺本来の生き方だとする、佐平次自身の言にもかかわらず、結局は、佐平次と高杉との間に強い信頼・友愛関係が結ばれることになったと言えるのではないか。

こうした真の意味での「遭遇」に対して、再び、こはるとおそめの場合に戻ってみよう。というのも、こはるとおそめの間にも一緒に湯舟に浸かっている場面があるからである。しかし、そこでは、湯舟と一緒に入っているのはいるが、菅井きん扮するおくま婆さんを間に挟んで互いに向かい合うばかりで、決して「並び合うこと」がない。たとえば、「お加減はいかがです」と声を掛けた風呂番の佐平次に対して、「いい気持、まるで湯治にでも来てみたいだよ、いのさん」とこはるが言えば、おそめは「極楽、極楽、いのさん、こんないいお湯わっちはじめてだよ」とばかりに互いに牽制しては意地の張り合いをしているだけである。それに第一、この場合の風呂の場面は、先に述べた佐平次と高杉晋作との場合とはいささか異なっている。というのも、ここでは、風呂場の内と外が連続したカットで示されることで、風呂場の内側には湯舟に浸かっている遊女達、その外側には風呂番を務める佐平次がいるということが明確に示されているからである。そして言うまでもなく、上に引用したような台詞を風呂場の内と外とで互いに交わし合っているのである。それゆえ、この場面では、風呂場の内と外とが、いわば通底しているような具合であって、風呂場といえども、遊郭他の世界から孤立しているわけではないことが明確に示されている。<sup>(1)</sup>

これに対して、佐平次と高杉晋作との場面は、そのようなことがない。

画面はただひたすら湯舟に浸かっている二人の顔を正面から映すのみである。それは、他の世界からまったく遊離しているかのように描かれている。いわば、別世界にいるような具合である。となると、この場面での風呂場とは、高杉の居続ける部屋と同じく、「遊郭の異空間」に属しているということになるのではなからうか。そもそも、この作品にあっては、風呂場とは、きわめて両義的な空間と言えるかもしれない。たとえば、先に引用したこはるとおそめの場合のように、この上なく開放的な場所であるかと思えば、佐平次と高杉との場合のようにきわめて閉鎖的な場所へと変貌してしまうこともある。それゆえ、このように閉鎖的な空間に変貌してしまった風呂場での佐平次とは、それが自分の空間の一部であるかのような高杉晋作とは違って、文字通り、かなり場違いな存在のはずである。というのも、佐平次が本来属する空間とは、こはるとおそめの場合のように、遊郭の内部すべてに開かれた空間であるからである。

事実、湯舟に浸かった佐平次は、ただ顔を見せるばかりで、いつもの敏捷な動きは少しも見られない。そう言えば、風呂場に入って来た佐平次が、すでに先客 [=高杉晋作] がいると気づいた後で、腰に手拭を当てただけの姿のまま湯舟まで歩いて来る場面があるが、この時の佐平次の足取りは、いつもの軽快な足取りとはまったく異なり、変に危なっかしい足取りではなかったか。さらに、この湯舟の中で、佐平次が「三千世界の鴉を……」と鼻唄を歌い出すと、高杉は「おい、止めてくれぬか」と言って、その唄を無理に止めさせようとする。もちろん、その理由は「それは俺のつくった文句だ、眼の前でやられては流石にてれる」ということなのだが、これも、先のオルゴールのメロディーの場合と同様に、「動きへの抑圧」のひとつの変奏と言えるのではなからうか。

となると、もうこの時点で、佐平次は、風呂場という、もうひとつの「遊郭の異空間」の主題論的な磁力の影響を十分に被ってしまって、いつもの佐平次ではなくなりつつあるのではなからうか。それゆえ、この風呂場で

の「遭遇」とは、先に詳述したように、二人の間の信頼関係、友愛関係をまさに具現化した場面であると同時に、実は、この作品における主題論的な変容の第二段階の場面とでも言うべきものなのではないか。しかしながら、動きを抑圧された佐平次とは、はたして真の佐平次と言えるのだろうか。おそらく、どこかで、何かが次第に変わりつつあるのだ。

## VII. 主題論的変容の果てに

こはるとおそめの場合に再び戻ろう。というのも、他の誰よりもこの二人の場合において、前章の終わりでわれわれが簡単に触れた、漠然とした変化の兆しははっきりと現れてくると思うからである。つまり、あれほど「並び合うこと」を拒否しては、向き合って罵りあうことしかしていなかったこの二人の遊女が、それと意識せずに、きわめて自然に並び合うという場面が現れるからである。それは、この作品の終わり近く、互いに佐平次の才覚に惚れてしまった彼女達が、勝手に彼の住む行燈部屋に押しかけて来ては、「ねえ、いのさん、わっちら二人のうち、一体どっちが好きなのさ？」と佐平次に迫る場面が続くものである。二人に迫られた佐平次は、急ぎの用事をこれ幸いとばかりに部屋から飛び出すと、なかなか戻って来ない。いつまでも戻って来ない佐平次を狭い行燈部屋で待っている内に待ちくたびれ、いつの間にか後ろに重ねてある布団に寄り掛かりながら、こはるとおそめは並び合い、コックリコックリと寝始めてしまうのである。あれほどまでに動き廻っていた足を二人ともじっと静止させたまま、ぐすり眠りほうけてしまうのである。

もちろん、この場面での二人は、眠っているがために、形の上では並び合っているとは言え、実際には同じ方向に視線を向けているわけではない。したがって、これは、言葉の真の意味での「並び合うこと」とは言えないかもしれない。しかし、形式的に「並び合うこと」さえまったく拒否していた二人が互いに争うことなく仲良く(?)並び合うためには、この

形しかないのではないだろうか。そういう意味では、二人が並び合い、佐平次との将来の所帯という同じ夢を見ながらコックリコックリと眠りにふけているこの場面こそ、この物語が考えられ得る最も現実的な形での「並び合うこと」であり、「遭遇」と言えるのではないか。つまり、同じ夢を見るという意味で、こはるとおそめは真の「遭遇」を十分にはたしているのだ。

この場면을契機として、この作品では、主題論的にきわめて著しい変容が、佐平次のみならず、至る所で、しかも明確な形で生じ始める。というのも、まず第一に、この時、二人の遊女の寝姿だけではなく、あれほど動きに満ちあふれていた遊郭内がすべて眠りに包まれ、夜番の若衆の喜助がすっかり眠りほうけている姿までもが画面にはっきりと映しだされてしまい、いまや、あたかも遊郭の中のすべての動きが抑圧されてしまったかのように見えるからである。それは、言い換えれば、遊郭全体が先に言及した「高杉晋作の部屋」に変貌してしまったようなのである。実際には、この少し前に、高杉達は遊郭を去っているから、それまで存在していた遊郭「相模屋」の主題論的な意味での空間的二層性はすでに消滅していたのではあるが、しかし、この時、それまで有していた「相模屋」の莫大な運動エネルギーがあたかもすっかり消尽してしまい、もはや燃え滓でしかないかのような状態になってしまっているのである。これはきわめて驚くべきことではなかろうか。

というのも、この作品では、遊郭が舞台であるにも拘わらず、男も女も横になることを忘れて、ただひたすら動き廻っているという場面しか画面に登場してこなかったからである。そもそも、この作品では、色恋の場面がまったくないばかりか、おそめが心中騒動でひいた風邪のためにウンウンなって横になっている場面など、二、三の例外的場面を除けば、誰かが床に横になっているという場面自体さえ描かれることがなかったのだ。だからこそ、高杉晋作の動かぬ姿が目立ったのである。その遊郭がいまや

すっかり静止してしまっている。

それゆえ、先の章の終わりに示唆しておいた、風呂場での佐平次とは、実は、この二人の遊女の並び合う場面、さらには遊郭全体の眠りの場面をはるかに遠い地点からではあるが、主題論的に予想させるものであったと言えるのではなからうか。逆に言うならば、この時の熟睡しているこはるとおそめの姿とは、風呂場で高杉晋作とじっと動かず並び合っている佐平次の身振りを無意識の内に模倣しているとも言えないであろうか。しかしながら、実は、じっと動かずに並び合うという事態は、佐平次の風呂場の場面の後に一度経験しているのである。しかも、より大掛かりな形で。それは、高杉達によって決行された異人館焼打ちによる火事見物のために、「相模屋」の二階から全員揃って御殿山の方向を眺める場面である。

この時、「うれしいねえ、異人館は燃えがいいぜ！」などと言いながら、こはるもおそめもそして佐平次も皆がみな、二階の廊下に所狭しと並び合ってはじっと動かず、いつまでも同じ方向を見詰めていたのである。この時すでに、遊郭の全員がじっと動かずに「並び合うこと」を経験しているわけだから、先に述べた遊郭内の全員が眠りほうけている場面とは、実は、この火事見物場面の反復に過ぎないとも言えるだろう。つまり、主題論的変容が、佐平次の風呂場の場面から、火事見物の場面を経て、こはるとおそめを始めとして遊郭全体が眠りほうけている場面へと、次第に、より広い範囲に、より明確な形で反復変奏されてきたのである。となると、これまで以上に大きな変化が物語全体に決定的な形で生じるのではないかという予感が湧き上がってくるのもきわめて当然なことであろう。

事実、物語は終わりに向けて急速にその歩みを速め、至る所に不可逆的な変化が現れてくる。まず、これまでどんな困難な問題でも見事に解決していた佐平次に急に無力感、空虚感が漂い始め、それまで微かにしか感じられなかった「死」が前面に現れるようになる。と同時に、あれほど軽快に動き廻っていた佐平次の足がどことなく纏れ始める。そして、とうとう、



荒涼たる墓地でつまずき、スッテンコロリと墓石の間に転倒しまうのだ。そう言えば、こうした一連の変化の少し前であるが、あれほど「ぎくしゃくとしか動けない足」の持主であった志道聞多が、さながら佐平次のごとく、階段をタタッとばかりに駆け上がる瞬間があったことを忘れるわけにはいかないであろう。それは、佐平次の手引で、鬼島又兵衛に金を貰いに行く場面なのであるが、この時の滑らかな足の運びは、志道聞多がもはや以前の志道聞多ではなくなったことを暗に示唆しているのではないだろうか。その当否はともかく、こうした突然の主題論的な変容が画面の至るところに現れてくるようになったことだけは間違いない。

そもそも、佐平次が品川の「相模屋」で居残り稼業をすることに決めたのも、「胸の病いには品川が一番だ。食物はうめえし、海が近くて空気はいい」からであるし、事実、佐平次は、病気持ちで、たえず粉ぐすりを飲んだり薬を調合したりしているのであるから、「死」をその周辺に濃密に漂わしているのも当然である。ただこれまでは、「相模屋」に泊まった翌朝、朝の空気を胸一杯吸おうとばかりに、起きるや否や海側の障子を開けては品川の海を眺めると、目の前の棧橋の雁木には一面ゴミが溜まり、あまつさえ犬の死体さえ浮かんでいるのを眼にして微かに顔をしかめるという具合に、きわめてさりげなく暗示されていた「死」が、作品の終わり近くになって、突然の主題論的変容と共に一気に前面に浮上してきたのである。実際、佐平次の咳が次第にひどくなり、高杉晋作を始めとして何人もの人から「かなり悪い咳をしているぞ」と言われるようになってきた。言うなれば、あれだけ軽快に動き廻っていた佐平次に、不動性そのものである「死」のイメージがはっきりとまとわり始めてきたのである。

それが明らかになるのは、「いのどん、俺たちじゃどうにも手に負えねえ、この通りだ、な、頼む」と若衆の喜助から頼まれて嫌々引き受けた佐平次最後の仕事、すなわち、遊女こはるの客である壱兵衛大尽を体よく追っ払うために、案内せざるを得なくなった荒れ果てた墓地の場面である

う。

そもそも、奎兵衛を体よく追っ払うというこの仕事、なぜか、いままでとは勝手に違って、なかなか思うようにならず、佐平次が面倒臭くなって思わず、「じゃアすっぱり云っちまいやすがね、実アこはるの奴ア死んだんでさ」と口から出まかせに嘘をついたところ、奎兵衛に「詣りに行くべ！（中略）おっつけもう朝だ、案内するだ！」と応じられてしまう。もとより、こはるの墓などどこにもないから、適当に言い逃れしようとしても、いつもとはまったく様子が異なり、この奎兵衛からなかなか逃れられず、結局、街道沿いの近くの寺に早朝案内することになってしまう。そうして案内した寺が、それまでの遊郭の活気溢れた雰囲気とはまったく異なり、きわめて荒涼とした寺で、至る所に卒塔婆や墓石が乱立している寂しい境内である。荒神様で賑わっている様子を見せていた同じ品川の手雲寺の境内とは異なり、こちらは、おそらく訪れる人もほとんどいないであろう、寂しい境内で、いわば「死」に全面的に覆われたような場所である。この境内で、佐平次は奎兵衛から無理やり逃れようとして思わずつまづき、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。

これは、一体、どういうことなのであろうか。どうして、いつもとは様子が異なり、この奎兵衛をうまく言いくるめることができないのであろうか。また、どうして、いつもとは様子が異なり、足が纏れて転倒してしまうのであろうか。あるいは、それまでの陽気な祝祭的空間が、どうして、このような荒涼とした寒々とした墓地の空間へと急に移行してしまうのであろうか。まさしく、われわれは、「どうして」という疑問詞を次から次へと発せざるを得ないような奇妙な事態に突然直面してしまうのである。

事実、まったく不可解な場面の連続なのだ。これまで、こうした一連の不可解さに直面した多くの人々は、その理由をいろいろな角度から述べてきた。たとえば、川島雄三映画愛好家のひとりである野田誠一が言うように、川島には「完結を拒否する」ところがあり、「一方で完成度の高い映像を表

現し、他方で「それを」〈破壊〉してしまう』<sup>9)</sup> ところがあるからだとか、あるいは、先に引用した松浦寿輝ならば、「[壱兵衛]と佐平次と墓石群はここで互いが互いに対して徹底的に場違いであり、われわれはただ獯猛で薄気味の悪い場違いさ加減に脅えつづけることしかできない [のも、川島には、] どこかで快い定住を拒み、均衡のとれた劇の外にはみだしていきたいと考えているからだ』<sup>10)</sup> と述べるだろうし、あるいはまた、佐平次を演じたフランキー堺自身が執拗にこだわったように、「本当は肺病で死ぬ恐怖を感じている』<sup>11)</sup> 佐平次の病気が実際にかなり進み、もはや死ぬ直前であるからだとか……。

おそらく、監督川島雄三の演出上の心理的動機づけという水準では、上に挙げた理由のすべてが当て嵌まるであろう。確かに、川島雄三には破壊衝動があるだろうし、「場違いさ」に固執する心持ちもあるだろう。あるいは、佐平次の病気もかなり進行して、まさに死の直前であるという物語の上での展開から、卒塔婆や墓石が乱立する寂しい墓地を画面に登場させることで、川島は佐平次の死を、さらには物語の死を象徴的に表現したとも言えるであろう。だが、それらは、あくまで「物語の外部」の理由に過ぎない。問題は、「物語の内部」での具体的な理由だ。

どうして、佐平次は壱兵衛をうまく言いくるめることが急にできなくなったのか。どうして、佐平次の足が急に纏れて倒れてしまうのか。どうして、陽気な祝祭的空間が荒涼とした墓地の空間へと急に移行してしまうのか。こうした急激な変貌は、すべて大掛かりな主題論的な変容の結果であると考えべきではないか。つまり、こうした変貌は、佐平次自身が、以前の佐平次的存在ではなく、いわば志道間多的存在へと、さらにはまったく「動かない足」の持主である高杉晋作的存在へと主題論的に変容してしまった結果であると考えべきなのではないか。

そう言えば、序論でもすでに指摘したこと<sup>12)</sup>だが、墓地に案内する直前、佐平次が早朝そっと「相模屋」を離れるために、その長い廊下をそろりそ

ろりと歩く姿は、あたかも、いまにも倒れそうな足の運びではなかったか。もちろん、「相模屋」全体が眠りに包まれている以上、それを起こさないための配慮とも考えられるし、あるいは、そっと歩くことで壱兵衛の眼からひそかに逃れようとする意図があるかもしれない。しかし、そんな仕草をわれわれの前にさらすということ自体、佐平次はもはや佐平次的存在ではないと言わざるを得ない。だからこそ、「相模屋」の玄関先で、佐平次を待ち構えていた壱兵衛にいと簡単に捕まってしまうのである。簡単に捕まるどころの話ではない。佐平次は壱兵衛に襟首をつかまれて、行動の自由をまったく奪われてしまうのだ。あたかも立場がすっかり逆転したかのようである。というのも、佐平次は、それまで、まるで神出鬼没と形容しても決して過言ではないような自由さで、遊郭内部の至るところにその姿を現わしてきたからだ。

それは、「相模屋」がそのエネルギーをすっかり消尽してしまって激しい停滞感に襲われたと同様に、佐平次もまたその所有するエネルギーをすべて失い、あたかも高杉晋作的な停滞感に覆われてしまったからであろうか。「高杉晋作的」と言えば、「相模屋」から旅立つ朝、その玄関の前で早立ち姿の佐平次が、高杉から修繕を依頼された、例の外国製時計を何度も耳の近くで揺すってはそれが動いているかどうかを確認するという場面も忘れられないであろう。というのも、これは、すでに指摘したように、まさしく高杉に特有の身振りであるからだ。このような身振りなど、以前の佐平次にはとうてい考えられない。

いずれにせよ、次第次第に準備され用意されてきた主題論的な変容が、ここに至って、すっかり顕在化してきたと言わざるを得ない。だからこそ、もはや「佐平次ではなくなった」佐平次が振分け荷物を肩にした早立ち装束で「相模屋」を離れるのも、まさに当然の行動と言えるであろう。というのも、この時の佐平次は、遊郭の外部に放逐されても致し方がないような「足」（ぎくしゃくとしか動けない足）の持主になってしまったからであ

る。ここには、佐平次の心理などをはるかに越えた、物語内部の主題論的な論理そのものがきわめて具体的に働いている。佐平次は、いわば物語の論理そのものによって品川「相模屋」から追放されてしまうのである。そして主人公のこの追放によって、この物語は、エネルギーをすべて消滅してしまっただけでなく、その終わりを迎えることになるのである。

## 註

(1) 大貫徹『川島雄三監督『幕末太陽傳』(1957年)の主題論的作品論の試み(1)』(『LITTERATURA 12号』, 1992年, 95頁)

(2) 大貫前掲論文, 78頁。

(3) 上記註(1)の拙論の註にも記したように、この論文に引用した台詞は、特に断らない限り、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。

(4) 松浦寿輝『ダブルベッドとルノワール』(『ユリイカ〈臨時増刊〉——総特集・監督川島雄三』, 青土社, 1989年3月, 80頁)

(5) 大貫前掲論文, 93頁。

(6) この映画は、先にも指摘したように(大貫前掲論文, 76頁), 「太陽族映画」のひとつである。したがって、現代日本(1950年代後半の日本)の若者達のさまざまな思いを幕末時の若者達である高杉晋作や佐平次に託して描いていると言えるであろう。より正確には、直ぐに無軌道な行動に走りがちな「お坊ちゃん階級」である高杉晋作と、世事にきわめて通じている「庶民階級」の佐平次という対照的な二人の若者の姿に託して描いていると言うべきであろう。つまり、この映画は、多くの「太陽族映画」と違って、若者特有の激しい行動力のみを一面的に描いているのではなく、そうした無軌道な行動力が成就するためには必ずそこに慎重な戦略が必要であることを示唆しているのだ。それがために、この映画では、高杉晋作と佐平次という、対照的な二人の若者が主人公として存在しているのであ

る。それゆえ、この物語が成立するためには、本来ならば出会うはずのない、この二人がどこかで遭遇し、互いに協力し合うようにならなければならないのである。

- (7) このことは、「相模屋」の若旦那徳三郎が風呂に入っている場面でも同様である。この場合も、風呂場の内と外とが幾つかの連続したカットで示されている。この場合は、そうすることで、暢気な若旦那の気楽な姿を喜劇的に描いていると言えるであろう。というのも、この若旦那、湯に浸かっているうちに良い気持ちになってしまい、外で風呂番をしている女中のおひさに向かって、自分の母親を鬼婆呼ばわりしながら、「あの鬼婆にこき使われるなんざ、感心しねえぜ」と大声でその悪口を言っている内に、当の母親がやって来てその悪口を聞いてしまい、逆に、境の小窓を開けられ、「徳三郎！…」と怒鳴りつけられてしまうからである。
- (8) 野田誠一『映画監督・川島雄三再評価の動き』（『ユリイカ〈臨時増刊〉——総特集・監督川島雄三』、青土社、1989年3月、249頁）
- (9) 松浦前掲論文、82頁。
- (10) この一節は、この映画の脚本を川島雄三と共同執筆し、さらにはチーフの助監督をも勤めた今村昌平の『田舎者の太陽伝』と題する文章から引用したものである。少々長くなるが煩を厭わず、この一節を含む、今村の文章を以下に引用したい。というのも、この一節の中に、日本映画を代表する二人の監督である、今村昌平と川島雄三の映画作品に対する考え方の違いがよく表れているように思われるからだ。

「太陽伝」の最初の稿が上がった時、フランキーの「佐平次の労咳は本物ですか、それとも芝居ですか」という質問に対し、川島さんは黙って返事しなかった。このことは脚本書きの最中、例に依って無争であった為、大事な事なのに、思想統一が十分でなかったところなのだ。僕 [=今村昌平] は「芝居でも良いのじゃないか」と答えた。フランキーは、役者として演技のシンになるものが欲しい、佐平次は本当は肺病で死ぬ恐怖を感じていることにして貰いたい。二、三のシー

ンに佐平次が一人で居るところがあるが、ここでそれが表現されれば、それを芯として他のシーンを思い切って暴れられる、というのだ。

僕は労咳が芯になるとは必ずしも思えなかったが、結局フランキーの云い分通り、川島さんは演出し、咳を各シーンでさせ、一人居のシーンでは可成り労咳の恐怖を強調した。それは役者にとって演じ易く、観客にとってものみこみ易いことになったが、その為に映画全体は小ぶりになった。「労咳だから」というあまりに個人的前提を置かれるので、観客がその枠の中ですべてをのみこんでしまい、作る側もそこへ安易にのめり込んでしまいやすかったのだ。」(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、183頁—184頁)(傍点筆者)

今村によれば、川島は、結局、フランキー塚の言い分に従ったことになる。しかし、われわれにとっては、傍点箇所に見られる、川島の沈黙がとりわけ興味深い。川島にとっては、佐平次の労咳が本物でも偽物でもどちらでもよかったのではなかったか。それが本物であれば本物のように、また、偽物であれば偽物のように撮ってやるぞと思っていたのではないか。つまり、川島にとって重要なことは、主人公の心理を(今村が主張するように)綿密に分析することではなく、主人公に扮したフランキー塚の動きそのものをいかに撮るかということだったのでないか。それゆえ、川島は、今村とは異なり、脚本の思想を統一することなど、少なくとも最重要な問題ではなく、ある意味では、どうでもよい問題と考えていたのではないか。それにしても、「思想統一」という言葉ほど、今村的な用語はないのではないかと思う。

尚、この間の事情に関しては、『ユリイカ』の川島雄三特集号に掲載されたインタビュー記事の中で、フランキー塚自身も詳しく言及している。《俳優インタビュー：フランキー塚『川島雄三と戦った日々と工夫の数々』(『ユリイカ』臨時増刊)——総特集・監督川島雄三』、青土社、1989年3月、168頁—179頁)

(11) 大貫前掲論文、72頁。