

# 猿若町の子供たち

——映画『無頼漢』における歌舞伎とメロドラマの邂逅——

西村 安弘

映像学科

The Children of Saruwaka-cho:

Kabuki Meets Melodramme in *The Scandalous Adventures of Buraikan*

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received November 4, 2011 ; Accepted January 12, 2012)

## 1. はじめに

松竹ニューヴェル・ヴァーグ50周年に当たる2010年、東京国立近代美術館フィルムセンターの上映企画としては異例なことに、存命する3人の監督（大島渚、篠田正浩、吉田喜重）の回顧上映が各々1ヶ月間にわたって展開された。フィルムセンター発行の『NFC ニューズレター』誌上では、回顧上映に併せて、平野共余子の「アメリカにおける大島渚」（第88号）、福沢啓臣の「ベルリンの篠田正浩監督」（第89号）、そしてクリス・フジワラの「吉田喜重監督インタビュー」（第93号）が順次掲載された。ジャパン・ソサエティの元プログラマー平野とアメリカの映画批評家フジワラによる2つの報告は、大島と吉田が現在でも海外の映画研究者から十分な関心と呼んでいることを示唆しているだろう。その一方、ベルリン自由大学の元准教授・福沢の回想録では、ベルリン国際映画祭における篠田との出会いから始まり、『舞姫』（1989）及び『スパイ・ゾルゲ』（2003）の製作に当たって、ドイツのプロデューサー、マンフレッド・ドルニークと交渉した経緯が貴重な歴史的証言として語られているものの、海外における篠田評価の研究動向まで伺うことはできない。

フィルムセンターでの回顧上映に呼応するように、国内における松竹ニューヴェル・ヴァーグ再評価の機運も一挙に高まりを見せた。四方田犬彦（編）の『大島渚著作集』（2008～2009）、『わが封印せしリリズム』（2011）、連實重彦（編）『吉田喜重 変貌の倫理』（2006）といったアンソロジーの刊行に並行して、四方田犬彦の評論『吉田喜重の全体像』（2004）及び『大島渚と日本』（2010）が矢継ぎ早に発表された。しかしながら、映画ジャーナリズムにおける大島と吉田の人気ぶりに比べ

と、篠田の再評価のみがやや取り残された印象を受けることも否定できない。

1959年から60年にかけて相次いでデビューしたこの監督たちの最後の劇映画を並べてみると、大島の『御法度』（1999）、篠田の『スパイ・ゾルゲ』（2003）、吉田の『鏡の女たち』（2003）となり、今世紀への転換期に重なるように発表されたことが判る。しかしながら、1980年代から90年代にかけて、つまり各々の監督が50代から60代を迎えた頃の活動状況は決して同じとは言えない。大島の場合、『戦場のメリークリスマス』（1983）以降『御法度』まで、16年間の空白期間があったし、吉田の場合も、『人間の約束』（1986）及び『嵐が丘』（1988）以降『鏡の女たち』まで、やはり15年間劇映画から遠ざかっている。大病に見舞われた大島、スポンサーの西友が映画製作から撤退した吉田と、原因は同一ではないにしても、21世紀を目にした十余年間は、二人の監督にとって停滞の時期に当たる。

然るに篠田の場合、時代と併走する長距離ランナーのように、80年代には『瀬戸内少年野球団』（1984）、『槍の権三』（1986）、『舞姫』の3本、90年代には『少年時代』（1990）、『写楽』（1995）、『瀬戸内ムーンライト・セレナーデ』（1997）、『梟の城』（1999）の4本を間断なく発表することができた。2001年には早稲田大学の特任教授に登用され、本人が監督引退作と称する『スパイ・ゾルゲ』の完成後は、日本の伝統芸能史を卑賤民の社会的役割から読み解こうとした研究書『河原者ノススメ 死穢と修羅の記憶』（2009）を発表している。

2010年に泉鏡花文学賞に輝いたこの書物の中で、篠田は河竹黙阿弥が座付作者の心得として、「役者に親切」、「見物に親切」、「座元に親切」の「三親切」を心がけたことを指摘している（註1）。悠悠自適の晩節を謳歌し

ているといった表面的な印象とは裏腹に、『あかね雲』(1967)から『スパイ・ゾルゲ』に至るまで、俳優、観客、映画会社(製作及び興行)に対する「親切」を忘れなかった独立プロの主宰者としての自負が、その行間から読み取れるようにも思われる。そして浮沈の激しい映画界にあって、半世紀にわたって第一線で活躍し続けた篠田の軌跡が、映画研究者に熟考を傾ける十分な時間を与えなかった一因であるとするならば、これは不幸なことに違いない。

本稿では、篠田正浩の映画『無頼漢』を取り上げ、先ず原作の歌舞伎狂言『天衣紛上野初花』と比較し、次にマルセル・カルネの『天井桟敷の人々』Les Enfants du Paradis (1945)からの影響を具体的に例証する。これらのテキスト連関の中で、『無頼漢』の作品世界の意味するものを問い直すことで、篠田の再評価を試みるためのよすがとしたい。

## 2. 河竹黙阿弥の『天衣紛上野初花』とその映画化

映画監督・篠田正浩(1931～)は、早稲田大学第一文学部演劇学科で中世演劇史を学んだ後、1953年松竹大船撮影所に助監督として入社した。ロカビリー・ブームを背景に、ニール・セダカの世界的なヒット曲を平尾昌晃が熱唱する歌謡映画『恋の片道切符』(1960)で、監督デビューを果たす。54年入社の大島渚、55年入社の吉田喜重らとともに、「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」の一翼を占めた。同じ早稲田大学教育学部国文科を中退した新進気鋭の歌人寺山修司(1935～1983)にオリジナル脚本を依頼した第二作『乾いた湖』(1960)では、安保闘争の真っ最中であるにも拘わらず、大学生の卓也(三上真一郎)に「デモに行くやつはみんな豚だ。」と言わせた。篠田と寺山のコンビは、『夕陽に赤い俺の顔』(1961)、『わが恋の旅路』(1961)、『涙を、獅子のたて髪に』(1962)と継続された。1967年に篠田が松竹を退社、女優の岩下志麻と再婚し、独立プロダクション表現社を設立した頃、寺山は劇団「天井桟敷」を主宰、実験的な演劇活動へとめりこんでいく。大島渚＝小山明子の創造社、吉田喜重＝岡田茉莉子の現代映画社と競い合いながら、篠田＝岩下のカップルはATGの所謂「一千万映画」として、近松門左衛門の義太夫狂言を映画化した『心中天網島』(1969)をスマッシュ・ヒットさせた。人形浄瑠璃の引用や黒子の使用、浮世絵を大胆にアレンジした粟津潔の美術セットなど、その前衛的な様式美は『キネマ旬報』誌のベスト1を獲得したのを始め、批評的にも絶大な評価を得た。

河竹新七(後の黙阿弥、1816～1893)の歌舞伎狂言『天衣紛上野初花』を原作とする映画『無頼漢』(1970)

は、『心中天網島』に引き続き、古典を題材に求めた作品だが、寺山が『書を捨てよ町へ出よう』(1971)で長編映画の監督に進出したこともあり、寺山＝篠田のコンビとしては最後の仕事となった。歌舞伎の世界に真正面から取り組んだ篠田の映画には、他に近松門左衛門の義太夫狂言を下敷きにした『鍵の権三』があるのみだが、泉鏡花の同名幻想小説を阪東玉三郎の主演で舞踊映画とした『夜叉が池』(1979)や、浮世絵画家の東洲斎写楽が元歌舞伎役者だったと解釈した『写楽』など、篠田の歌舞伎趣味は後年に至るまで継続されることになる。

1881(明治14)年に新富座で初演された『天衣紛上野初花』は、今日では「河内山と直侍」と副題が付けられることがあるように、兄貴分の河内山宗俊と弟分の片岡直次郎(直侍)の悪党が中心となって展開される芝居である。お数寄屋坊主の河内山が強請・集りを専門とする知能犯なのに對し、御家人くずれの直次郎は吉原大口楼の花魁・三千歳の間夫である。初演時には、九代目市川團十郎が河内山に、五代目尾上菊五郎が直次郎に、八代目岩井半四郎が三千歳に扮した。

『天衣紛上野初花』は「泥棒伯圓」の異名をとった二代目松林伯圓(1834～1905)が、1872(明治5)年に発表した講談『天保六歌撰』を下敷きにしている。この原作講談は、河内山宗俊、金子市之丞、片岡直次郎、森田屋清蔵、暗闇の丑松、そして三千歳の6名を「六歌仙」に見立てたものだ。ところで、『天衣紛上野初花』初演に先立つ1857(安政4)年、黙阿弥は鼠小僧次郎吉を主人公にした伯圓の『天保怪鼠伝』を『鼠小紋東君新形』として芝居にしている。『天保怪鼠伝』と『鼠小紋東君新形』との間には、プロット上の共通点が少なく、実際上は競作に近いものと見なされているが(註2)、『鼠小紋東君新形』以後、黙阿弥が「白波作者」としての名声を確固たるものとして行ったことは間違いなく、無頼漢を勢揃いさせた『天衣紛上野初花』もまた、「白波もの」の延長線上に位置する作品だった。

1874(明治7)年河原崎座で、黙阿弥は河内山宗俊を主人公とする『雲上野三衣策前』を初演しており、『天衣紛上野初花』は登場人物を大幅に増やした改訂版に相当する。演劇評論家の渡辺保によれば、1881年新富座で『天衣紛上野初花』が初演されたのは、同時期の上野で開催された第二回内国勸業博覧会を見物するために地方から上京した人々を当て込んだことだったという。題名に冠された上野は、河内山の騙る上野寛永寺の使僧のみならず、明治天皇が勅令を出した博覧会場も指した。江戸風俗が過去のものとなった明治の時点で、『天衣紛上野初花』は「博覧会のお上りさんたちに失われた江戸の粋な姿を見せるための展示品の一つ」であり、この頃

より「歌舞伎は古典化の第一歩を踏み出した」のだった。  
(註3)

初演時の『天衣紛上野初花』は全7幕16場の大長編だったが、通して上演される場合であっても、今日では以下のように、5幕11場に割愛されるのが普通である。

- 序 幕 湯島天神境内の場  
上州屋見世先の場
- 二幕目 大口楼廻し部屋の場  
同 三千歳部屋の場  
吉原田圃根岸道の場
- 三幕目 松江邸広間の場  
同 書院の場  
同 玄関先の場
- 四幕目 入谷村蕎麦屋の場  
大口屋寮の場
- 大 詰 池の端河内山妾宅の場

「河内山」の題名が冠される場合は、三幕目の松江邸の場面が上演されるのに対し、<sup>ゆきのゆうべいりやのあぜみち</sup>「雪暮夜入谷畦道」の題名が附される場合は、お尋ね者となった直侍が労咳を患う三千歳に一目会おうとする四幕目が抜粋される。河内山の登場しないこの四幕目は、『天衣紛上野初花』の江戸情緒をしみじみと醸し出した名場面として親しまれている。

篠田が『無頼漢』を発表する以前にも、『天衣紛上野初花』は度々映画化されている。著名な「黙阿弥もの」を概観した佐藤俊一郎の論文「黙阿弥ものとその周辺」でも、山中貞雄の『河内山宗俊』(1936)とマキノ雅弘の『すっ飛び駕』(1952)について言及している。(註4) 佐藤の取り上げた作品の他にも、『河内山宗俊』のリメイクである萩原遼の『江戸遊民伝』(1959)、マキノ自ら『すっ飛び駕』をリメイクした『天保六歌撰 地獄の花道』(1960)などを挙げることができる。時代劇の黄金時代には、『天衣紛上野初花』は歌舞伎座に出向かないような観客層にも広く親しまれた題材だったが、登場人物の錯綜するこの長尺な芝居が忠実に映画化されることはなかった。

山中と前進座が組んだ『河内山宗俊』では、河内山(河原崎長十郎)と金子市之丞(中村翫右衛門)の交友を軸に、直次郎(市川扇升)と三千歳(衣笠淳子)の心中事件、直次郎の姉お波(原節子)の身売り話など、原作とは無縁なエピソードが展開される。会社側からの強い要請で、三幕目の松江邸書院の場及び玄関先の場だけは取り入れられているものの、直次郎の盗んだ北村大膳の小柄が実は將軍家から先代松江公へ下賜されたものだった

たという設定に変更されている。

子母沢寛の小説を直接の原作とするマキノ雅弘の『すっ飛び駕』では、大河内伝次郎が凄みのある河内山に扮し、私見では、戦後のキャリアの頂点を示す堂々たる演技を披露した。『天衣紛上野初花』とは殆ど無関係な筋立てが採用された『すっ飛び駕』について、佐藤は以下のように述べている。

「河内山を主人公として、丈賀まで登場するのだが、河内山が奥州棚倉藩の不正を正そうとする若侍金子市之丞を助けて悪人一味を倒す物語は黙阿弥とは無関係である。わずかに大名屋敷に乗りこんで直談判するくだりに松江侯屋敷の場を借りているだけだ。」(註5)

山中の『河内山宗俊』にしても、マキノの『すっ飛び駕』にしても、映画化に際して原作のプロットは大幅に改訂され、「黙阿弥離れ」が著しい。山中版では、「河内山は居酒屋の女主人のヒモで城中に上がるお数寄屋坊主には到底見えないし、金子市之丞も顔役の用心棒でショバ代を集めたりしている。」と評されるほどである。(註6) このように『天衣紛上野初花』を映画化する場合、河内山と直侍の二人が登場し、第三幕は必ず採用されるものの、第四幕は省略されてしまう。その結果として、権力者の横暴に対して庶民の味方である河内山が敢然と立ち向かうといった図式が、原作以上に強調されることとなる。

松江侯の場を借用した変り種として、佐藤は黙阿弥の<sup>あおとぞうしはなのにしきえ</sup>『青砥稿花紅彩画』を下敷きにした伊藤大輔の『弁天小僧』(1963)の冒頭場面も指摘している(註7)。雲州公が懸想した町娘お半(青山京子)をかどわかしたところ、上野輪王寺の寺小姓を騙った弁天小僧菊之助(市川雷蔵)が乗り込み、金品と共にお半を奪い返して行くという場面である。この作品の後半では<sup>あおとぞうしはなのにしきえ</sup>『青砥稿花紅彩画』の浜松屋店先の件も登場し、黙阿弥の書き下ろした騙りの場面が繰り返される構造となっている。

佐藤の指摘からは漏れているが、沢島忠のミュージカル時代劇『ひばり捕物帖 かんざし小判』(1958)でも、松江侯の場が登場する。老中阿部伊予守(尾上鯉之助)の妹妙姫(美空ひばり)が出奔し、岡引のお七として暮らしているところ、江戸美人番附の一人が殺害される事件に遭遇するという捕物帖仕立ての作品である。お七が殺害現場から奪われた簪の謎を追うと、松永藩家老の志垣主水正(薄田研二)が着服を狙う財宝のありかを示したものであることが判明する。お七とは七変化を意味し、ひばりが何時もの様にお姫様から町娘、クライマックスでは「勧進帳」の弁慶にまで扮してみせる。この映画の中盤で、簪を盗んだ伊賀の源治(沢村宗太郎)の妹お菊(花沢浩実)が松永藩邸で人質となり、お七が將軍家御



内室の使いになりすまして、お菊を救出する場面がしつらえてある。袈裟をまとった僧形のひばりは、左頬のつけ黒子で正体が発覚するも、持ち前の度胸で切り抜ける。男装と女装を行き交うトランスジェンダー的な存在であるひばりの魅力を徹底的に活かした演出は、松江侯の場が如何に人口に膾炙していたのかを物語っているだろう。

### 3. 『無頼漢』のアプローチ

ATG 映画としては未曾有の成功をおさめた『心中天網島』の後、篠田正浩は東宝とにんじんくらぶ共同製作の『無頼漢』の企画に取りかかった。1954年に岸恵子、久我美子、有馬稲子の三大スター女優によって設立されたにんじんくらぶは、『乾いた花』の製作を担当した若槻繁が代表を務めていたため、共同製作に加わったものである。配役は、河内山宗俊に丹波哲郎、片岡直次郎に仲代達矢、金子市之丞に米倉斉加年、森田屋清蔵に渡辺文雄、暗闇の丑松に小沢昭一、そして三千歳に岩下志麻といった豪華な布陣である。原作にない登場人物としては、天保の改革の推進者である老中水野忠邦に芥川比呂志、直次郎の母親くまに市川翠扇、大塩平八郎の乱の残党に山本学が加えられている。

『無頼漢』の製作意図について、篠田は中平康が『闇の中の魑魅魍魎』（1971）で取り上げた土佐の絵師・絵金を引き合いに出しながら、次のように語っている。

「ぼくは歌舞伎は、明治になってからは、もう歌舞伎じゃないと思っている。黙阿弥をもって歌舞伎劇は終息したと思っている。現在、松竹資本によってつくられている一種のショービジネスの中の歌舞伎はあるけれども、本質的な意味で歌舞伎が持っている賤民的な背景は失われてしまっている。だから、それをいっぺん復元したい。絵金が、あの荒々しい色彩とフォルムを歌舞伎の世界に復元したように、もう一度復元しようじゃないか。それはグロテスクとユーモア、近代的な批判精神を一切抜き去って、ひたすら軽薄浮薄であるということ、これがテーマである、と始めたわけです。（中略）これはアンダーグラウンドを正当化する作業だったのです。」（註8）

黙阿弥の活躍した幕末から明治にかけての歌舞伎は、幕府や明治政府から弾圧され、改革を迫られる卑賤な芸能であり、近代化の中で古典芸能の位置付けを獲得した現代の歌舞伎とは別物である。こうした認識に立った篠田が、歌舞伎本来の毒々しさを復元するために選んだ脚本家が寺山修司だった。「河竹黙阿弥作『天衣紛上野初花』より」とクレジットされた映画『無頼漢』のプロットは、『河内山宗俊』や『すっとび駕』と同じように、大幅な改変が加えられているものの、原作の見せ場はできるだけ活かそうとする工夫も見えて取れる。5幕11場の

原作の中で完全に削除されてしまったのは、登場人物を紹介する序幕「湯島天神境内の場」と江戸情緒が満喫される四幕目の「入谷村蕎麦屋の場」及び「大口屋寮の場」である。

河内山が腰元波路の難儀を知る「上州屋見世先の場」は、舞台設定を湯屋に移して展開される。『すっとび駕』の冒頭でも、河内山が湯船に浸かっていたところ、家老一味に追われた金子市之丞が逃げ込む場面があったが、篠田が男湯と女湯の境界を利用した『すっとび駕』の設定を引用したとは見なし難い。鑑札制であった江戸期の湯屋は男女混浴が取り締まりの対象となり、私娼である湯女を抱えて幕府公許の吉原と敵対する悪所の一つでもあったからである。

二幕目の「大口棲廻し部屋の場」と「三千歳部屋の場」もかなり省略されている反面、直次郎と三千歳の濡場はかなり具体的に描写されている。金子が直次郎と誤って河内山の駕籠を闇討ちする「吉原田圃根岸道の場」は、「だんまり」の趣向が残されている。ただし、河内山が直侍の羽織を借用しているという原作の説明がないため、どうして河内山を直侍と間違えたのかは判り難い。

これまでの映画化作品でも必ず取り入れられた三幕目の「松江邸広間の場」、「書院の場」、「玄関先の場」は、かなり原作に忠実に展開される。ここで重要なことは、河内山一人が松江邸に乗り込むのではなく、中間に扮した直次郎や三千歳までもが玄関先に控えていることであり、その意味については後述する。捕物が展開される大詰の「池の端河内山妾宅の場」は、大胆にも老中水野忠邦の屋敷内へと変更された。

原作にない設定としては、先ず御家人くずれの直次郎を長屋住まいの役者志望とし、母親おくまとの近親相姦的な愛憎関係を盛り込んだことが挙げられる。直次郎が風呂桶に入った母親を眺めたり、簀巻きにした母親を大川に投げ捨てたりする件は、『田園に死す』（1974）などとも共通する寺山ワールドに属するだろう。未遂とはいえ母親殺しの直次郎と好対照をなすのが、暗闇の丑松である。原作では、兄貴分の直次郎を番所に売り渡すユダ的人物という設定だったが、映画では、一度妻子を棄てたものの、江戸に舞い戻って男の子を誘拐し、拳句の果てにその子を殺めてしまう。『無頼漢』という題名の示す以上に、直次郎も丑松も非道の極みを生きている。

### 4. 映画『天井桟敷の人々』とのテキスト連関

国際寺山修司学会の会長である清水義和は、その著書『寺山修司 海外フィルムドラマ』の第4章の中で、映画『無頼漢』をベルトルト・ブレヒトの『三文オペラ』と対照し、両テキストの類似と相違を論じている。2006年

7月に両国のベニサン・ピットで上演された流山児祥演出の舞台劇『寺山歌舞伎無頼漢』が、寺山の原脚本にブレヒト風の解釈を施したことから、この論文は発想されたようだが、「寺山の『無頼漢』はブレヒトと関係ない」という流山児本人の証言を引用しているように、後者から前者への影響関係を跡付ける具体的資料は見当たらない。(註9)

その一方、自分の立ち上げた劇団に「天井桟敷」と命名したほど、寺山は映画『天井桟敷の人々』に強い影響を受けていた。とりわけ『無頼漢』の冒頭で描かれる猿若町の場面は、『天井桟敷の人々』の冒頭に登場する犯罪大通りの場면을焼き直したものに他ならない。黙阿弥の『天衣紛上野初花』を見ても、ブレヒトの『三文オペラ』を見ても、直次郎を役者志望に変更した理由は判らないが、『天井桟敷の人々』を見ると、直次郎の原型がフレデリック・ルメートルであることは明白である。

以下では、『天井桟敷の人々』と『無頼漢』の各シナリオを用いて、冒頭シークエンスの対比を試みたい。なお、戦後の1952年に『天井桟敷の人々』が日本で封切られた時には、秘田与四郎の翻訳字幕が附されていた。当然のことながら、寺山もこの秘田版の字幕を通して『天井桟敷の人々』の台詞を受容したものと考えられるが、2000年にザジ・フィルムが『天井桟敷の人々』を再上映した際に、山田宏一の新訳が試みられた。ここでは、この再上映時の字幕を利用したワイズ出版の採録シナリオからの引用となることをお断りしておく。(註10)

#### 『天井桟敷の人々』の冒頭場面

##### ○犯罪大通り

(前略)

大通りは曲乗り、力持ち、猿廻しといった露天の見世物、香具師たちの客寄せで賑わう。大小さまざまな小屋が軒をならべ、小屋の前には芸人たちが衣装をつけて顔見せをしたり、呼び込みをしたりしている。

テント小屋の表に、女の裸体図がかかっており、それを指さしながら、大仰に呼び込みの男がどなる。呼び込みの男「さあ、入った！真理はここにあり！いらっしやい！見てらっしやい！見たら最後、昼は幻、夜は夢！一糸まとわぬ裸の美女！生まれたままのあで姿！さあ、入った！入った！お代は見てのお帰り！」

(中略)

フナンビュル座の楽屋口で、ひとりの若者が楽屋番の老人と言い争っている。  
楽屋番「だめだ。楽屋口からはな！その手は通じん。こっそり入って見物か。そうはいかん」  
若者「座長に会いたただけだ」

楽屋番「座長に会いたい？会ってどうする」

若者「知れたことだ。雇ってもらふのさ」

楽屋番「ついでに看板に名前も出してもらふのかね」

若者「あたりまえだ」

楽屋番「なんと」

若者「そうとも。断言するぞ。あの看板に名前を出す。でっかくな！フレデリック・ルメートルとな！フレデリック・ルメートルだ！」

突然、フレデリック・ルメートルと名のった若者が大通りの雑踏を指して感嘆の叫びを上げる。

フレデリック「おお、見ろ」

楽屋番「いい女だね。知り合いか」

フレデリック「これからだ」

フレデリックはそのまま走り去る。

フレデリックが指差した女は、先刻テント小屋の井戸で「真理」を披露していた美女である。

雑踏をかきわけて女を追いかけていったフレデリックは、いったん追い越してから、すまして引き返してくる。そして、女の前で、初めて気づいたように、立ちどまる。フレデリック「あ、笑った。私に笑いかけた。人生は美しい。あなたも美しい」

女「(人なつこく微笑み) 走ってきたみたい」

フレデリック「(調子よく) あなたの後を追ってね」

女「私の後を？前から来たくせに」

フレデリック「その通り。見とれている間に遠ざかってしまい、それで…」

女「それで？」

フレデリック「後を追うのは恥ずかしい。追い越して前から来た。(いとも気軽に女の腕を取って) どこへ行こう」

女「(男の腕をほどいて) お互いの鼻の向いた方へ」

フレデリック「では同じ方向だ」

女「違うわ」

フレデリック「なぜ？」

女「約束があるの」

フレデリック「約束が？(急に悲劇調に) おお悲しき運命よ！はや別れとは！何ゆえに？誰ゆえに？好きな男ゆえに？」

女「私はみんな好き」

フレデリック「いいね。だが相手は嫉妬深い男だろ」

女「知ってるの？」

フレデリック「いや、それより私達の話をしようじゃないか。私の名はフレデリック。あなたは？」

女「ガランスよ」

フレデリック「ガランス…きれいな名だ」

女「花の名よ」

フレデリック「唇のように赤い<sup>あかね</sup>茜の花。では…」  
 女「では、さようなら、フレデリック」  
 フレデリック「そんな！犯罪大通りに置き去りとは！いつまた会える？」  
 女「いつかね、偶然に」  
 フレデリック「パリは広いんだよ」  
 女「好いた同士にはパリも狭いわ」

ガランスは艶然たる微笑を残して去っていく。その後ろ姿を一瞬、呆然と見送るフレデリックだが、すぐさま、こちらへ歩いてくる若い娘に目をつけ、近づいていく。フレデリック「あ、笑った。隠してもだめ。人生は美しい…」

フレデリックはいとも気安く若い娘の腕を取って歩きます。(註11)

### 『無頼漢』の冒頭場面

○おお、見世物

ふところ手をした直次郎がやってくる。

軒並べた見世物、芝居小屋ののぼり、女曲馬、ろくろ首、ごった返しの人通り、飴売り、猿まわし。

天保年間江戸、猿若町である。声をはりあげている旅帰りの一座の呼び込み男。

呼び込み男「さあさあ、お代は見てのお帰り、いまが地獄、いまが地獄だよ。

因果はめぐる水ぐるま。お賤がこんな形相になったのも、もとはと言えば九年前に狂死したおっ母さんの祟り。なるほど悪事はできぬもの」

それには目もくれずに、早足で歩いてゆく直次郎。

(中略)

芝居小屋梅若座の前までやってきた直次郎、見あげて、直次郎「アレ？ないや」

その木戸の上にいつもかかっている役者の錦絵、

芝居の続き合わせ絵が無残にとりはずされているのだ。直次郎「(片目の呼び込みじいさんに) 絵はどうしたんだ」

片目「(首ふるだけ)」

直次郎「盗まれたのか？」

片目「町年寄がはずしていきやがったんだ。おいらの芝居は忠孝貞節を本位としねえから、男女勸善の資料にならねえって言いやがる」

直次郎「ひでえもんだなあ」

片目「おかげで、客足はバツタリとだえてしまったよ」

直次郎「……」

片目「水野はほんとに世間知らず、改革になってからロクなことがねえ」

入ろうとする直次郎に、

片目「オッと待った！入るなら木戸銭はらってもらおう！」  
 直次郎「芝居見物じゃねえんだ…今日は座長に会いにきた」

片目「座長に？そうか！座長に会ってどうするつもりだ」  
 直次郎「(ニタリとして) 雇ってもらうのさ、役者になるんだ。(腰をおろして) もう、名前もちゃんと考えてある。片岡直次郎改メ、直吉、どうだい？江戸中におれの見立て役者絵が出まわるんだ！そうになったらじいさん、おまえも木戸番から取り立ててやるよ、端役くらいにな…(突然) おい、あれを見ろ！」

直次郎の指さす方を見る片目の呼び込みじいさん。雑踏の中を一人の美しい花魁が歩いてくる。

片目「(舌なめずりして) なるほど、いい女だ。知り合いか？」

直次郎「すぐ知り合いになるさ！」

ととび出してゆく。

雑踏の中を、お面屋が百仮面の屋台を引いて歩いている。

花魁に追いつくなり、その前に立ちふさがった直次郎、直次郎「死相だ、死相だ…あんたの顔に死相が出ている」  
 花魁「(ギョッとして) 縁起でもないことを言うんじゃないよ」

直次郎「(すねたふりして) そうかい？いや、気にしねんならそれでもいいんだ。(と去りかける)」

花魁「ちょっと、待ってよ。おまえさんは一体、なにものだえ？」

直次郎「(ここぞとばかり) おれは運勢見の直次郎っていうもんだよ」

花魁「まあ、運勢見？(いささか心を動かして) それで、あたしの運勢がわかるというのかえ。あたしの身の上になにが起ころうとするのか」

直次郎「ああ、わかるとも。あんたは近いうちに、若い男にぞっこん惚れるという星が出ている。その男は、いまはしがな遊び人だが、すえは天下に名をひびかせる、にがみばしったいい男だ」

花魁「まったくあてがないねえ、そんな男」

直次郎「教えてやろうか」

花魁「え？」

直次郎「その男ってのは、おれなんだ」

花魁「(あまりの図々しさに、思わず噴き出しそうになって) 冗談もほどほどにしとくれ」

しかし、直次郎は真剣に花魁の顔を見つめている。

花魁、また歩き出そうとすると、直次郎「おれの一生は狂ってしまった…あんたのために狂ってしまった」

花魁「なかなか芝居が上手いねえ」



直次郎「せめてきかせてくれ。何という名だ。」

花魁「吉原、大口屋の三千歳というのよ」

妖艶に去ってゆく三千歳を、呆然として見送っている直次郎。しかし、三千歳が見えなくなってしまうと、がらりと態度をかえて、また向こうからやってくる町娘の方に駆け寄ってゆく。

直次郎「死相だ、死相だ…あんたの顔に死相が出ている」  
町娘「(びっくりして) えッ、死相が」

直次郎「その娘の肩を抱いて」 そうだ。災難除けに、いいこと教えてやろう」

と雑踏の中に消えてゆく。(註12)

このように『天井桟敷の人々』と『無頼漢』の冒頭シーンを並べてみると、直次郎がフレデリック・ルメートル、三千歳がガランスに見立てられていることは明らかだが、その意味するところを考察する前に、『天井桟敷の人々』の映画史的評価を確認しておこう。

1935年から1945年にかけてフランス映画で支配的だった詩的レアスムの頂点を示す『天井桟敷の人々』は、架空の美女ガランス(アルレッティ)を中心に、実在した名優バチストこと、ジャン＝ガスパール・ト・デュビュロー(ジャン＝ルイ・バロー)やフレデリック・ルメートル(ピエール・ブラッスール)、犯罪詩人ピエール＝フランソワ・ラスネール(マルセル・エラン)など多彩な登場人物を配することで、メロドラマが一世を風靡した18世紀前半の一時代を再現し、屢々オノレ・ド・バルザックの<人間喜劇>に比せられる大河ドラマである。詩人ジャック・プレヴェールと監督マルセル・カルネのコンビの代表作であるのみならず、『キネマ旬報』の復刊800号を記念して行われた外国映画史上ベスト・テンで一位に選ばれるなど、数々の荣誉にも輝いた。パリを舞台にしながら、ドイツ軍の占領下での製作を嫌い、南仏ニースのラ・ヴィクトリーヌ撮影所のオープン・セットで完成された。美術のアレクサンドル・トロネルと音楽のジョゼフ・コスマなどのユダヤ人スタッフを起用し、『天井桟敷の人々』の製作そのものが、対独抵抗運動を象徴する意味を担っていた。

それでは『天井桟敷の人々』と『無頼漢』の時代、場所、プロット(筋)を各々比較検討してみよう。

『天井桟敷の人々』の時代設定は、山田宏一によれば、1827、8年ごろから始まり、犯罪大通りのパントマイムが流行した1830年代半ばを経て、ロマン主義演劇が全盛を迎える1830年代後半にかけてのほぼ10年間に相当する。(註13) 1830年の七月革命から1848年の二月革命までの間のルイ・フィリップの治世下で、人物再登場の方法を最初に用いたことで、<人間喜劇>の中核を占めるバル

ザックの『ゴリオ爺さん』(1834～1835)が発表された時期にも重なっている。劇中にも登場するバチストの『古着屋』が、実際にフュナンビュル座で評判を呼んだのが、1936年のことである。

その一方、『無頼漢』の時代設定は、シナリオにも指定してあるように、江戸町人文化の開花した文化文政の治世の後、1837年の大塩平八郎の乱を挟んで、老中水野忠邦による天保の改革(1841～1843)が始まった頃である。1842年には木挽町周辺にあった江戸三座(中村座、市村座、河原崎座)が猿若町へ移転することを命じ(註14)、七代目市川團十郎に江戸からの追放処分を科した。河原崎座が猿若町への移転を果たした1843年は、吉村芳三郎(黙阿弥の本名)が河原崎座の立作者となって二代目河竹新七を襲名した年でもある。原作の『天衣紛上野初花』にない水野忠邦の登場は、天保の改革による歌舞伎への弾圧を明確にすると同時に、映画の製作された時代背景、つまり1968年の五月革命から70年安保闘争に向けた学生運動の盛り上がりとその挫折を投影させるためでもあるだろう。

『天井桟敷の人々』の空間設定は、パリ東北部のブルヴァール・デュ・タンブル、俗称「犯罪大通り」である。山田宏一によれば、「フランス革命時代からここに曲芸や手品や人形芝居やパントマイムを上演する小さな常設劇場ができた。19世紀初頭からはお涙頂戴(よくよくみればわが子なり式)の、あるいは道徳的でしかも残酷で血なまぐさい(犯罪は引き合わぬ式)の「メロドラマ」(つまりメロドラマだが、(中略)字義どおりの音楽)入りの劇、鳴り物入りの通俗的な波瀾万丈劇、映画のなかでフレデリック・ルメートルが演じる「アドレの宿屋」のような犯罪メロドラマがこのブルヴァール・デュ・タンブルの芝居小屋で大流行し、その犯罪を主とした大衆劇の演目の内容から「犯罪大通り」の別名が生じたといわれる」(註15)

先述したように、水野忠邦によって江戸三座の移転を命じられた先の猿若町は、金龍山浅草寺の北東に位置し、日本橋にあった元吉原が1657年に移転した新吉原ともほど近い距離だった。江戸の二大悪所である芝居小屋と遊郭は、浅草寺参りを口実に出かけた粋人が遊びに行ける距離にあった。男衆をお供にした三千歳が猿若町を練り歩くのは些か不自然だが、猿若町と新吉原の地理的關係を示唆しながら、裸を売り物とする女芸人ガランスを花魁に見立てるために、嘘を承知の上での演出と言えるだろう。安政の大地震(1855年)の後、河原崎座から市村座へ移った黙阿弥が、最初の「白波もの」である『鼠小紋東君新形』ねずみこもんはるのしんがたを発表するのも、1857(安政4)年とやや後の時代になるが、『天衣紛上野初花』の時代背

景である天保年間の歌舞伎の中心地は、『無頼漢』に登場する猿若町周辺に他ならない。直次郎が母親と暮らしている陋屋が、「犯罪長屋」と命名されているのも、「犯罪大通り」に倣ったものだろう。

さて『天井桟敷の人々』の冒頭では、犯罪大通りにあるフナンビル座で、俳優志望の若きルメートルが座長に会いたいといって楽屋番に断られた後、覗き小屋の美女ガランスを口説きにかかるが相手にされず、別の娘にすぐ転じるまでの件が描かれる。『無頼漢』では、猿若町にある梅若座の前で、役者志望の直次郎が座頭に会いたいといって木戸番に断られた後、吉原楼の花魁三千歳を口説きにかかるが袖にされ、別の娘へと転じている。これまで述べてきたことから、篠田＝寺山が猿若町をパリの犯罪大通りに見立て、「メロドラマの王者」ルメートルに倣って御家人崩れの直次郎を役者志願の若者へと変更したことは明らかであろう。ただし無頼漢の直次郎の人物造形には、殺人をも厭わぬ犯罪詩人ラスネールの性格も取り込んでいると見なせるかも知れない。

『無頼漢』と『天井桟敷の人々』の照応関係をまとめると、次の表のようになる。

	江戸の猿若町	パリの犯罪大通り
1830		七月革命
1836		フナンビル座で『古着屋』上演
1837	大塩平八郎の乱	
1838		ルメートルの『リュイ・ブラス』の初演
1841	天保の改革の開始	
1842	市川團十郎の江戸追放	バルザック『人間喜劇』の配本開始
1843	河原崎座の猿若町移転	
1848		二月革命

ところで『天井桟敷の人々』の本質について、飯島正の『フランス映画史 改稿版』は、次のように評している。

「マルセル・カルネはここに、十九世紀中葉のパリの社会生活の一端をとりあげて、まず環境描写をおこなったわけであるが、その環境が＜天井桟敷の人々＞によってしめられている点に、単なるリアリズムではない映画の特徴があらわれた。方法としてはリアリズムだが、すべてが芝居で押しきられているので、芝居としてのリアリズム—すなわち人工的なものによってでなければ表現されない真実—がここにでた。これは芝居が真実である世界である。それゆえ、各人物が、自分の代表する役柄を、おおげさに・または極端に発揮しても、それが自然

にも見え、またそれが本物なのでもあった。」(註16)

御家人くずれで「直侍」の別称を持つ直次郎が、寺山＝篠田の世界では役者志望へと変更され、松江邸の場面に登場する理由は、この「芝居としてのリアリズム」にある。直次郎は猿若町の舞台に立つ代わりに、松江邸を騙り＝芝居の空間に選択しているからである。こうした「芝居としてのリアリズム」は、1960年代から街頭演劇を試みてきた寺山修司の劇場論とも、密接に関わっているものだ。

「劇場とは、施設や建物のことではなく、劇的出会いが生成されるための「場」のイデオロギーのことである。どんな場所も劇場になることができるし、どんな劇場でも劇が生成されない限りは、日常的な風景の一部にすぎなくなる。

しかし、いつからか劇場はあらかじめ劇を準備する社会的な「虚構のための施設」として、日常的現実の補完物化してしまっていた。劇場ができることによって、現実と虚構とは、形態的に峻別されることになった。」(註17)

「何よりも、まず演劇を「劇場」の外に引きずり出すこと。そのことによって、虚構と日常の現実とのあいだの国境線を取り除き、「何が現実で、何が虚構かわからぬ」歴史の記述と同じ高みに演劇を置くこと、が必要であった。」(註18)

こうした演劇観を持っていた寺山は「書を捨てよ、町へ出よう」と主張し、街頭演劇を実践したのみならず、シネマ・ヴェリテの手法（同時録音機能付きの16ミリ・カメラの使用）を模倣し、TBSの『現代の主演 日の丸』（1967）の中で街頭インタビューを試みたりしている。

ところで、河原崎座の座付き作者となる遙か前、黙阿弥は放蕩が原因で実家から勘当されたことがあった。渡辺保によれば、この頃の黙阿弥は戯作者の滝亭鯉丈に私淑し、彼の滑稽本『花暦八笑人』のような生活に憧れていたという。『花暦八笑人』の登場人物である「<sup>のうらくもの</sup>能楽人」たちは、野茶番または外茶番と俗称される街頭での茶番に興じる粋人である。黙阿弥の最初の著作『朝茶の袋』は、こうした八笑人的な茶番をまとめたものだった。（河竹家に残されていた『朝茶の袋』は、関東大震災によって消失、その全容は現在では不明になってしまった。）(註19)

江戸時代の歌舞伎は、篠田の指摘した通り、卑賤な演劇であったが、劇場の枠内におさまり切れず、現実へと浸透する活力を秘めてもいた。しかしながら、役者の生活が見物料で賄う限りにおいて、街頭演劇が興行形態として定着することは不可能なことだった。結局のところ、



黙阿弥は野茶番を捨て、河原崎座という劇場内で完結する歌舞伎の古典化に進まざるを得なかった。劇団「天井棧敷」の座頭である寺山にとっても、劇団員の生活を完全に無視することはできなかったに違いない。寺山が街頭演劇の代わりに、カメラを持って街中の人々を撮影することに興味を抱くようになるのは当然の結果であった。

## 5. おわりに

「歴史の記述と同じ高みに演劇を置く」という視点に立った映画『無頼漢』は、歌舞伎『天衣紛上野初花』と映画『天井棧敷の人々』の両方を下敷きにした作品である。前者は天保年間に河原崎座の立て作者となった黙阿弥が、明治維新後の晩年に歌舞伎が古典芸能として確立される時期に発表された。後者は第二次世界大戦中にドイツの占領から逃れながら、カルネ＝プレヴェールのコンビが18世紀のメロドラマ全盛の時代を再現することで、映画製作それ自体が対独レジスタンスの象徴となることを意図していた。黙阿弥にはカルネ＝プレヴェールのような明確な政治的意図はなかったが、篠田＝寺山は『天井棧敷の人々』に見られたように、演劇を劇場から解き放つことで、70年安保闘争期の革命幻想の盛り上がりとその挫折を投影しようとしたのである。東大の安田講堂のバリケードが機動隊によって突破されたのが、1969年1月のことだった。

## 註

- (註1) 篠田正浩『河原者ノススメ 死穢と修羅の記憶』、幻戯書房、2009年、360頁。  
 (註2) 渡辺保『黙阿弥の明治維新』、岩波書店、2011年、152～154頁。  
 (註3) 同前書、292～293頁。  
 (註4) 佐藤俊一郎「黙阿弥ものとその周辺」(神山彰、児玉竜一(編)『日本映画史叢書⑬ 映画のなかの古典芸能』、森話社、2010年)所収。  
 (註5) 同前書、245頁。  
 (註6) 同全書、240頁。  
 (註7) 同前書、247頁。  
 (註8) 『世界の映画作家10 篠田正浩・吉田喜重編』、キネマ旬報社、1971年、101～102頁。  
 (註9) 清水義和『寺山修司 海外フィルムドラマ』、文化書房博文社、2007年、119～150頁。  
 (註10) 『天井棧敷の人々』で秘田与四郎が訳した字幕については、以下の文献に詳しい。高三啓輔『字幕の名工 秘田余四郎とフランス映画』、白水社、2011年。

- (註11) 山田宏一『天井棧敷の人々』、ワイズ出版、2000年、66～67頁。  
 (註12) 寺山修司『寺山修司 全シナリオ集Ⅰ』、フィルムアート社、1993年、145～147頁。  
 (註13) 前掲書『天井棧敷の人々』、52頁。  
 (註14) 一般に江戸三座は幕府が公許した中村座、市村座、森田座を指したが、森田座が倒産したため、その代わりに河原崎座が興行を許されていた。前掲書『黙阿弥の明治維新』、70頁。  
 (註15) 前掲書『天井棧敷の人々』、52頁。  
 (註16) 飯島正『フランス映画史 改稿版』、白水社、1956年、220頁。  
 (註17) 寺山修司『寺山修司演劇論集』、国文社、1983年、103頁。  
 (註18) 同前書、104頁。  
 (註19) 前掲書『黙阿弥の明治維新』、31～54頁。

## 参考文献

- 『NFC ニュースレター』第88号、第89号、第93号。  
 四方田犬彦(編)『大島渚著作集』、現代思潮新社、2008～2009年。  
 大島渚『わが封印せしリリズム』、清流出版、2011年。  
 蓮實重彦(編)『吉田喜重 変貌の倫理』、青土社、2006年。  
 四方田犬彦『吉田喜重の全体像』、作品社、2004年。  
 四方田犬彦『大島渚と日本』、筑摩書房、2010年。  
 『世界の映画作家10 篠田正浩・吉田喜重編』、キネマ旬報社、1971年。  
 寺山修司『寺山修司演劇論集』、国文社、1983年。  
 寺山修司『寺山修司 全シナリオ集Ⅰ』、フィルムアート社、1993年。  
 清水義和『寺山修司 海外フィルムドラマ』、文化書房博文社、2007年。  
 篠田正浩『河原者ノススメ 死穢と修羅の記憶』、幻戯書房、2009年。  
 『日本映画史叢書⑬ 映画のなかの古典芸能』、神山彰、児玉竜一編、森話社、2010年。  
 河竹黙阿弥『天衣紛上野初花』、白水社、1997年。  
 河竹繁登志『黙阿弥』、講談社、2011年。  
 渡辺保『黙阿弥の明治維新』、岩波書店、2011年。  
 新橋演舞場宣伝部(編)『吉例顔見世大歌舞伎』、松竹、2010年。  
 Marcel Carne, *Ma vie à belles dents*, L'Archipel, Paris, 1996。  
 飯島正『フランス映画史 改稿版』、白水社、1956年。  
 中条省平『フランス映画史への誘惑』、集英社、2003年。  
 山田宏一『天井棧敷の人々』、ワイズ出版、2000年。  
 高三啓輔『字幕の名工 秘田余四郎とフランス映画』、白水社、2011年。  
 田野倉稔『ピエロの誕生』、朝日新聞社、1986年。  
 オノレ・ド・バルザック『ゴリオ爺さん』、平岡篤頼訳、新潮社、1972年。

※本論は、2011年9月3日 CASADE ASIA (ハバナ) での口頭発表を加筆訂正したものである。