

論文

## 『隠し剣 鬼の爪』の人間像

—藤沢周平・山田洋次の作品世界2—

幸 津 國 生

An image of human beings in “The Hidden Blade”

—the world of Fujisawa Shuhei’s and Yamada Yoji’s works 2—

Kozu, Kunio

### 1 藤沢・山田両作品世界の重なり合いの深まり

#### 1. 1 『たそがれ清兵衛』から『隠し剣 鬼の爪』へ

山田洋次監督時代劇映画作品第二作『隠し剣 鬼の爪』が製作され公開された(二〇〇四年一月三〇日)。この映画は、藤沢周平作品を原作とする映画としても同監督作品の第二作である。それは国民的規模において迎えられた第一作『たそがれ清兵衛』に続くものである。筆者は、すでに第一作について両者の作品世界の重なり合いという視点から検討した(幸津 2004参照)。その視点に立つならば、今回の第二作については問われるのは『たそがれ清兵衛』によって具体化された両者の作品世界の当の重なり合いがさらにどのように深められるのかという点である。

一般に第二作となれば、第一作がヒットしたということを引き継ぎとして、続けてのヒットを狙って製作されるという面は否定できないかもしれない。このようなことは、通常よく見られることである。もし今回の作品についても事情がそのようであったとするならば、第二作それ自身には積極的な製作理由があまりないということにもなるであろう。しかし、今回の第二作には通常見られるようなこの事情とは異なるそれ自身の製作理

由があるに違いない。つまり、山田にとって第二作を撮るということの理由が明らかにされなければならないであろう。この点について山田が藤沢作品のうちに自己の作品のための「鉱脈」を見出したという次の言葉が重要である。「一昨年、/『たそがれ清兵衛』の製作を通してはくは/藤沢周平の時代劇という豊かな鉱脈を掘り当てたような手ごたえを感じていた。/このままでは惜しい、もう一度あの世界を—/雪深い北国で、ひたすらつましく大声をだすこともせず、身の丈にあった人生を静かに生きることをした侍たちを、敬意をこめて描きたい、と願った。/そして満二年、長い時代劇の伝統を誇る/京都のスタッフとともに、はくたちは渾身の力をこめてこの作品を作りあげた。」(パンフレット 2004: 2)

ここには少なくとも藤沢作品のうちに山田自身にとっての「手ごたえ」が見出されたということが言われている。しかし、ここでの「手ごたえ」とは、山田自身にとってのそれであるばかりではないであろう。それは、おそらく観客側の国民的規模での反響によって強められたものであったのではないだろうか。もし今回の事情が観客側の対応によって強められたのであれば、この第二作が製作されるということ自体が国民的規模での第一作の成功を引き継ぎとした形での両作品世

界の重なり合いに基づく人間認識が定着してきたことを意味するのかもしれない。

筆者は観客の一人として山田の先の言葉に共感しつつ、それを次のような期待とともに受け止める。この期待とは、藤沢周平・山田洋次両者の作品世界の重なり合いがさらに深められるというこの映画の創造への期待である。第二作への解説(パンフレット 2004:4)はこの期待に応えるように、この映画の製作意図を次のように述べる。「市井に生きる人々の葛藤と哀歎、そして郷愁を誘う美しい自然を描く藤沢周平の原作は、剣豪小説でありながら既存のものとは全く違う世界を作り上げた『隠し剣』シリーズの中の『隠し剣鬼ノ爪』と、男女の密やかな愛を描いた『雪明かり』。二つの短編に流れる、藤沢周平の精神を守り、大胆に脚本化した新作『隠し剣 鬼の爪』は、時代が激しく移り変わろうとしていた幕末の庄内“海坂藩”を舞台に、“鬼の爪”という秘剣を伝授され、予期せぬ激烈な運命に巻き込まれていく下級武士・片桐宗蔵の武士としての生き様と、彼の家に奉公にきた娘きえとの身分を越えたせつなくも優しい愛を描く。/三〇〇年も続いた専制政治が崩れようとしている不安な時代に、己の生き方とたった一つの愛を、もがきながら貫き通そうとする主人公の姿は、まさに混迷した現代に生きる私たちと重なり、観る者の心にいつまでも消えない感動を刻みつける。」

ここでの「市井に生きる人々の葛藤と哀歎、そして郷愁を誘う美しい自然を描く藤沢周平の原作」という藤沢作品の特徴付けは第一作の場合とほとんど文字通り同じである。今回の映画作品ではその同じ基盤の上で「二つの短編に流れる、藤沢周平の精神」はどのようなものなのか、そしてそこからこの「精神」を「守り、大胆に脚本化した新作」がどのように生み出されたのかが問われよう。それは、幕末の「不安な時代」を「混迷し

た現代」に重ねて捉えるその視点のうちに求められるであろう。この点は第一作(そこで描かれるのは「誰かを大切に思う心、目立つことのない本当の勇気や誇りなど、現代の日本人に失われてしまった“心”」であるという。パンフレット 2002:6)にもまして強調されているように思われる。それ故、そこにどのように両作品世界の重なり合いの深まりが見られるのかが論究されなければならない。

そこで映画の観客に望まれるのは、言うまでもなくまず映画をその作品に即して鑑賞することであろう。その上で原作との比較によってどのような特徴を第二作が持っているのかを捉える必要がある。そのことが両作品世界の重なり合いがどのように深められたのかを明らかにするであろう。

ところで「両作品世界の重なり合い」という捉え方自体がこの映画への一つの視点を前提している。この点についてはすでに述べたことである(幸津 2004参照。上に述べた期待も山田作品の観客の中でも第一作によって可能になった両者の作品世界の重なり合いに触発されてこの重なり合いについて著した書物のアプローチの仕方に基づくものに他ならない。もちろんこれとは別の仕方でのアプローチも考えられよう)。それ故本稿はこれを踏まえた上で第二作における原作と映画との関係の在り方を検討し、上の視点がどのように深められたのかという点を吟味することにしよう。その際、両作品世界の重なり合いの深まりという点から見て第一作と第二作との違いについても考慮する必要がある。

この違いをめぐって注目されるべきことは、第一作・第二作とも共通の基盤の上に立ちつつも、いわばその中での強調点の移動が認められるということである。ここでの強調点の移動とは、両作品とも原作と比べて歴史小説に近い形での物語の構成をとるという点では共通であるが、その中で

歴史を越える人間像をめぐる登場人物がどのように歴史を越えるのかを物語のうちのシーンにおいてより具体的に描写するということである。ここでの人間像の描写における強調点の移動は、同じく幕末という時代設定のうちで、主人公が「侍」であることから離れるということについて、より具体的に描かれることのうちにある。第一作では「侍」であることから離れる意思が語られるにせよ、その意思は自分の人生としては実行されることなく、時代が変わったならば自分は百姓になるとされるに留まり、主人公は結局「侍」であることを止めることのないまま、幕末維新の戦争の中で鉄砲に撃たれて戦死してしまう。これに対して第二作では主人公は実際に「侍」であることを止め、禄を返上して、町人となる道を選ぶのである。第二作においては主人公のこの態度決定に関わって、藤沢作品が原作として位置付けられ、これを基盤としつつも、この基盤の上に新しい物語が創造される。その興味深いのは映画と二つの原作とがどのように対応するのかという点である。すなわち、映画の物語は一方で直接的には原作の一つ「隠し剣 鬼ノ爪」の物語に近い設定に基づいている。他方でこの設定のもとではもう一つの原作「雪明り」は部分的なプロットしか生かされていないように見える。しかし、実は映画の大枠での方向は、かえって後者の原作に基づいているのである。<sup>(註1)</sup> というのは、「侍」であることから離れるという映画での方向付けは後者において見出されるからである。そうだとすれば、原作においてどのように映画での方向付けのもとになる描写がなされているのかについて、考察する必要がある。

## 1.2 本稿の論点

この点を軸に本稿の論点として次の六点を取り上げられなければならないであろう。

第一に「侍」であることをめぐって、第一作と第二作との相違がどこにあるのかが明らかにされなければならない。歴史の流れに沿って、第一作では結局「侍」であることに止まったのに対して、第二作では「侍」を辞め町人になる方向が具体的に描写される。その点について映画と原作とを対比させて考察する必要がある。その際注意されるべきことは、映画の描写は原作の描写とは異なることになるけれども、その精神においては共通のものがあるということである。というのは、原作においても歴史を超えることを示すという場合、物語を時代小説の枠内において構成することによって、つまり歴史の流れとは独立に主人公が町人になる方向が採られることによって、「侍」であることが相対化され身分制度が否定されるからである。ただし、ここでは「侍」であることは直接的に権力との関係においてではなく、一般に武士という身分を離れることなく生きることとして描かれている。その点については、映画の場合は権力との関係を介することで、武士の身分から離れることが描かれる。ここでの権力とは時代小説の枠内で描かれる権力一般ではなく、幕末という特定の時代に存在したであろう地方の小藩の権力のことであり、このことのうちに示されるように歴史小説に近い形で映画の物語が設定されているのである。

第二にその上で、そのような態度決定が可能になる前提として、町人になることについての準備をなすような人間像がどのように描かれるのかが明らかにされなければならないであろう。その場合、とりわけ「商売」について二人の主人公がそれぞれどのようにこれに関わるのかが問題となろう。ここで「商売」について描かれるということは原作において時代小説の枠内で描かれるにせよ、映画において歴史小説に近い形で描かれるにせよ、江戸時代の思想史における一つの動きがそ

こに反映されているであろう。ここでの動きとは町人自身の自覚の形成であり、その自覚が武士にとってもそれなりに受け容れられ、そのことが武士から町人へという方向付けの思想的基盤になったと考えられる。そのことが藤沢作品における想像上の海坂藩の現実的基盤となった庄内藩ではどのような事情であったのかを見る必要があろう。

第三に、「商売」への態度との対比で女性主人公について武家における「しつけ」がどのようなものであったのかが問われるであろう。というのは、とりわけ原作「雪明かり」においては「商売」への方向を主体的に採るのは女性主人公であること、原作「隠し剣 鬼ノ爪」においては農民出身の女性主人公が武家において「しつけ」られること、これらを土台として映画で「商売」への方向付けが描かれる際には、「商売」と「しつけ」との結合が歴史を越える新しい人間像の主体形成の要素となるものが描かれると思われるからである。そこでこの「しつけ」がどのように「商売」に携わることと結合されるのかが考察されなければならない。

第四に、男性主人公については映画において第一作以来の戦闘技術が「隠し剣」という形で描写されるのだが、このことの意味について原作の場合についても考慮しつつ論究する必要がある。その場合、この戦闘技術がいわゆる武士道の中でどのように位置付けられているのかが問われるであろう。そして武士道の中でそれなりに位置付けられたその戦闘技術は、映画では原作においては描かれなかったオリジナルな部分として加えられた西洋型用兵訓練との対比のもとに結局幕末の軍事状況の変化によって滅び行くものとして位置付けられている。おそらくここに時代の転換についての映画の視点が示されているであろう。戦闘技術のこの位置付けをめぐる映画の視点がわれわれに何を示唆するのが問われなければならない。

第五に、原作および映画における登場人物は愚かで哀れな人間として描かれ、その際、これが人間の在り方一般についての描写にまで深められるのだが、そもそもこのような時代を生きる人間はどのような人間なのか、その中でもその人間が抱える愚かさ・哀れさはどのようなものなのかが捉えられなければならない。この点について原作と映画ではそれぞれ独自の描写の仕方である人間を捉えており、両者の違いも両者の作品世界の重なりに広がりを与えるものであろうが、それがどのような広がり示しているのかが考察されなければならない。

第六に、ではその愚かさ・哀れさを乗り越えていく人間はどのような人間なのかという問いへの原作および映画の答えについて検討されなければならない。そのような人間は歴史を超える（越える）人間として描かれる。原作においては時代小説の枠内で人間像は愚かさ・哀れさを抱えた膨らみをもって描かれる。これに対して、映画では時代の転換という大きな流れに個人の主体形成が重ね合わされ、主人公二人が個人と個人との相互に平等な関係に立って、「これから」へと向かっていくことが示される。このことが最初の論点である「侍」であることを止めるという点につながっている。

## 2 「侍」であることをめぐる主人公の態度

### 2.1 第一作と第二作との違い

映画作品として第一作と第二作との違いとして挙げられる点は、同じく下級であれ武士であること、つまり「侍」であることをめぐる主人公の態度である。第二作においては主人公は禄を返上して明確に町人になるという方向を採る。この態度は、『たそがれ清兵衛』の場合とは異なっている。後者においては、主人公井口清兵衛は新しい時代には農民になることを考えていたのだが、結局幕

末においても最後まで「侍」であることを止めない。彼はその結果官軍との戦闘で鉄砲に撃たれて戦死してしまうのである。これに対して第二作の主人公片桐宗蔵（永瀬正敏）は実際先に自ら武士の身分を離れて、その上で町人になることを口に出して言う。「俺は侍が嫌になっての、禄藩にお返しして一介の町人、つまりお前がたと同じ身分になって、蝦夷の地で商売でも始めてみっかって思ってる」（シナリオ 55）。「一介の町人」という言い方には彼がなお「侍」であることからやっと抜け出たばかりという意識の在り方が表明されている（「蝦夷」・「商売」をめぐるは後述参照）。

ここで問われるのは、山田が主人公にこの方向を採らせたことにはどのような意味があるのか、ということである。この方向を採ることによって、主人公は幕末から明治への、したがって前近代から近代への転換期にあって、自らこの転換を受け止め、自己自身の「これから」の方向を主体的に選び取っていくという態度を明らかにした。これは映画の採る方向でもあろう。すなわち、先行きの不明な時代において、ただ時代の動きに翻弄されるのではなく、自ら主体的に歴史の行く末を捉え、その中で一つの方向を選び取っていくのである。そしてその方向とはもう一人の主人公きえ（松 たか子）と一人の人間として向き合うことのできる方向に合致している。このように映画は歴史小説に近い形の物語の中で歴史を越える人間像を描いたわけである。このことによって第二作は主人公の主体的態度の在り方により焦点を合わせた物語であると特徴付けられよう。

この第一作と第二作との違いがどこから来たのかは、山田＝朝田脚本の視点が深化したということであろう。では、これが原作との関係においてどのように捉えられるかが問われなければならない。

山田がどのように原作を捉え、どのように映画

にしていったかについて山田自身の言葉（パンフレット 12）を聴こう。「『隠し剣 鬼ノ爪』は短編ながら物語に紆余曲折があって、一本の映画としての構成、骨格足り得ると思ったわけです。まあ、メリハリとでも言いますか。『雪明かり』もぼくの好きな短編だったので、この内容を付け加えてみました。」この内容の付け加えがどのようになされるかが映画の方向付けに関わるであろう。「『雪明かり』は、主人公が嫁いだ昔の恋人の家に病気見舞いにいって、姑に手厳しく拒否されるところが面白い。その姑を突き飛ばすように強引に部屋の中に入っていき、哀れな状態で寝ているヒロインを半ば暴力的に連れ去る。ここのところを活かしたいと。」この付け加えの理由は骨格となる原作「隠し剣 鬼ノ爪」（鬼：藤沢 1983: 151-187）があまりうねりのない仕方で描かれていることにあるという。この原作の「きえと宗蔵との関係は割にストレートなんですね。きえは女中だから、いつも家の中にいる。これでは変化がなさすぎる。だから一度、嫁に行かせてしまえばいいんじゃないか。一旦はあきらめたんだけど、雪の降る寒い日に再会し、ひと目見ただけで不幸な状態がわかり、宗蔵の慕情に再び火がつき、ついには、強引に連れて帰るという行動にまで出てしまう。そんな形で、宗蔵の恋心のうねりを作ってみたかったのです。」つまり、原作に欠けているとされる部分を補い、映画では変化を与えたとしている。きえを家から出して、商家の息子と結婚させ、その婚家で嫁いびりにあい、それを宗蔵が救い出すという展開にしているのである。

ここには原作「雪明かり」（雪：藤沢 1982b: 7-32）の設定が生かされている。女性主人公が入れ替わった形になっている。もちろん物語は異なるのだが。この原作においては女性主人公が主導権を執っている。映画ではこの点はきっかけは男性側にあるものの、男性主人公は生活者としてはほ

とんど無力であり、それ故生活者として実質的には女性側が「これから」の方向を準備している。

## 2. 2 原作「雪明かり」の場合 — 映画との対比

### 2. 2. 1 主人公同士の偶然の再会

この原作において身分制度のうちにあって、その差別の在り方が武家の中で厳しいものであることが描かれている。この作品の主人公は剣客としては性格付けられてはいない。剣を揮う場面はまったく登場しない。この作品の主題はむしろ主人公が身分制度の中にあってどのように生きるのか、という点にある。武士としての人生の在り方に懐疑を抱く主人公として、おそらくそのことにふさわしいような男女二人の主人公が登場する。すなわち、下級武士の家から上級武士の家に養子となった菊四郎とその義妹で下級武士の家に育ちながらも茶屋奉公で自分の居場所を見出す由乃との二人である。

この点は映画では武士と農民あるいは町人との身分の違いという形で、二人の関係をめぐっての主人公の葛藤は性格が異なる。武士を辞めて町人になるという映画の方向は原作「雪明かり」から採っていると思われる。町人としての生活態度を女性主人公が持っていて、この方向において主導権を握っている。男性主人公はこの方向についてはほとんど無力である。ただし、映画では男性主人公が元主人であるが故に、表面は主導権を取る。しかし、個人と個人との関係であるというプロポーズに、女性主人公はそのままでは応じない。元主人の「家」から「命令」によって実家に戻されたことによって生じた心の痛み（「旦那はんのお言いつけでがんすか、それは」「んだ、俺の命令だ」「わかりました。ご命令だば、仕方ありましね」パンフレット 9）を蝦夷地行きが「命令」であると言わせること（「それは旦那はんのご命

令でがんすか——ご命令だば仕方ありましね」パンフレット 11）で思い出させることで、やんわりと反省させ元主人と元女中との関係を解消した上ではじめて個人と個人との関係に入るのである。

原作の主人公菊四郎は、三十五石の古谷家次男に生まれた。彼は実家の口減らしのために二百八十石の芳賀家の養子になる。養子になる際の条件として実家との交わりを断つことを強いられる。或る日偶然に実家の（養母の連れ子）結婚前の義妹由乃に四年ぶりに会ったというという状態である。原作では菊四郎は由乃が一人前の女になっているのに驚くことが二人の関係の物語の発端になる。これに対して、映画では二人の偶然の出会いのとききえはすでに結婚しているという設定である。映画の主人公宗蔵がきえと出会って、結婚後の彼女がやつれているということに驚くことから、二人の関係の物語は始まる。この出会いの描き方には違いがある。

原作においては二人の関係は相互にどのような関係に立ち、その関係をリードするのかという点で次の三段階をたどる。このことが二人の関係のうねりを作り、物語を成立させている。第一段階では二人は偶然に出会う。ここでは付き合いを禁じられた他家の人間である菊四郎への由乃の方からの遠慮を別とすれば、兄と妹との久しぶりの再会であり、二人は相互にほぼ同等の位置に立っている。第二段階では婚家で病に伏す由乃をそこから菊四郎が救い出すという点で兄が妹をリードしている。第三段階では養子に入った家に縛られる菊四郎を茶屋に勤めた後江戸に奉公に出た由乃がむしろ兄を江戸に呼ぶという点で妹が兄をリードする。ここに見られるうねりが「侍」であることを離れて町人への方向を採るといふ物語の方向を基本的に決めている。この方向が物語の内容は異なるにもかかわらず映画においても受け容れられ

ている。ただし、「侍」であることを離れること自体は別の文脈で男性側から決断される。

原作では由乃は鯛を買うのだが、このことは菊四郎の心にうしろめたさを感じさせる。というのは、原作での偶然の出会いは上級武家の養子になった菊四郎が実家との付き合いを禁じられたことによるのであり、鯛は実家の以前と変わらない貧しさを示しているからである。「何を買ったな?」/「鯛です」/由乃は小さな声で答えた。由乃は、どこか自分を恥じているようにみえた。傘もささず、粗末な身なりで、町女のように魚を買ひもとめている姿を、菊四郎にみられたのを恥じているようだった。傘の下に入っても、菊四郎に身体が触れないように、気を配って歩いている。その気配が菊四郎を刺した。/鯛か、と菊四郎は思った。実家の古谷の家では、菊四郎が芳賀家の養子になる前と変りない貧しい暮らしが続いているようだった。養家では、鯛は喰わない。そう思ったとき、菊四郎は何かのおりに実家のことを考えるとき、いつもそうであるように、あるうしろめたさに心をとらえられていた。」(雪 10)

この心理描写は、菊四郎がその心まで完全に養家の人間になってしまったのではないということを示している。彼は身分制度による差別のうちに置かれているのであり、そのことが実家へのうしろめたさになるのである。そのような菊四郎の心の動きを藤沢は丁寧に描く。「交際を禁じられたまま、実家は次第に遠ざかり、二百八十石の芳賀家の跡取りという境遇に馴れて、年月が経ったようであった。/しかしそれだからといって、菊四郎がいまの不自由のない暮らしに自足し、生家のことを思い出もしないということではなかった。むしろ広い屋敷で飽食しているから、菊四郎は、時おり脈絡もなく実家の貧しさを思い出すのである。」(雪 11)

この思い出は貧しい暮らしを懸命に支えた働き

者の由乃の思い出と結び付いている。ここに藤沢は働き者である由乃への思い出という形で彼女への菊四郎の思いを描いている。それは実家へのうしろめたさの実質的な中身をなすものであろう。そこには兄としての働き者の妹への憐れみの心でもあるが、実家を支えてくれている妹への感謝でもあろう。これは二人の関係への菊四郎の側からの思いの伏線となっているのであろう。「そして思い出すのは、不思議に父親や、まだ幼い異母弟たちのことではなく、継母の満江や義妹の由乃のことだった。二人とも働き者だった。満江は乏しい家計のやりくりで頭を痛めながら、懸命に内職をし、由乃は母親に連れられて、古谷家に引き取られたその日から、掃除、洗濯を手伝い、母親が内職を探してくると、それも手伝った。由乃はそのとき、六つの子供だったのである。」(雪 11)

藤沢は父親に対する菊四郎の思いをやや素気ないものとし、継母・義妹への思いに対置している。それは菊四郎の養子縁組に関わることもかもしれない。どのような事情で上級武家との養子縁組が成立したのかは触れられてはいない。触れられているのは相手から出された条件についてであり、これについての菊四郎および父親の態度である。「この破格の養子縁組が調ったとき、芳賀家から条件が出された。両家の間で親戚づき合いはしない。菊四郎は特別のことがないかぎり、実家の古谷家には出入りさせない、というのが条件の中身だった。子供心に、菊四郎は芳賀家のその申し込みに反撥を感じたが、父の佑助は、一も二もなくその条件を呑んだ。」(雪 10-11)「父親の佑助は、芳賀家との養子縁組を名誉だと思っていたが、一方で菊四郎を外に出すことは口減らしになると考えたのであった。」(雪 11)ここから菊四郎にとって実家の家族と言えは継母と義妹との二人になるというのは領けることである。「父親の佑助は、三十五石の家禄を守って、芸もなく城と家との間

を往復してきただけの男である。古谷家の貧しい暮らしを支えていたのは、継母と由乃だったのではないか、と菊四郎は思うことがある。」(雪 12)

厳しく言えば、菊四郎がさしあたり勝手に実家に対して「うしろめたさ」を感じているだけである。彼の態度は身分制度を前提したものでしかないと言わざるを得ない。「自足」しているよりはましであるかもしれないが。しかし、菊四郎の場合、そこからしか出発することができない。というのは、彼と実家とをつなぐものはこの「うしろめたさ」なのだからである。「その貧しさは、いまも続いているはずだった。それは、こうして数尾の鱒を大事そうに提げている由乃をみればわかる。その貧しさから切り離された場所にいるうしろめたさが、菊四郎を実家につないでいる。」(雪 12)

そのように養家と実家との間で中途半端な状態にある菊四郎のことを由乃は分かっているようである。嫁入りの祝いを買ってやるというのに菊四郎が芳賀家の人間であることを理由に由乃は祝いはいらないと遠慮して断るのである。由乃にも身分違いという点が染み込んでいるのである。これに対して菊四郎が言う言葉は彼が依然として兄であるということである。身分が違うことと家族であること(兄妹であること)との相克はさしあたりは後者が優先する。あたかもそのように振舞うことが身分の違いを乗り越えるかのように。そもそも菊四郎には由乃の気持について分かっているのかどうか疑問である。つまり菊四郎への気持についてばかりでなく、身分の違いの哀しみの深さについて彼女がどのように感じたり思ったりしているのか、彼には分かっていないのである。菊四郎の祝いはこの違いをあらためて確認させる残酷なものであるかもしれないわけである。「お祝いはいりません。心配しないでください」/「いらん?」/菊四郎はびっくりして、雪の上に立止っ

た。/「どうしてだ。遠慮はいらんぞ」/由乃は何気なくそう言ったのかも知れなかった。子供のときからそう言われてきているのだろう。だがその言葉は、やはり菊四郎の胸を刺した。/「窮屈なことを言うものではない。芳賀家の人間であることは確かだが、だからお前たちの兄でないという理屈はない」(雪 13)

由乃は菊四郎の理屈を受け容れる。菊四郎も安心する。「菊四郎は微笑した。安堵の笑いだった。つとめて身を避けるようだった由乃が、その素振りをやめて寄りそってきたのを感じたのである。」(雪 13)(約束したのは結婚祝いの簪である。これは高価であろうが、上級武家暮らしの菊四郎には難しいことではなからう。)

菊四郎はそれでほとんど身分の違いを忘れたようである。彼は自分の回想の中に入り込む。そして今の由乃の成長した姿を見て感嘆して驚きを口にする。「この前由乃と会ったのは、四年前の山王社の祭りの人ごみの中だったと、菊四郎は思い出していた。それからの時のへだたりが、一度に縮まったようだった。/「大きゅうなったし、美しくなったものじゃ」/傘を拾って、由乃にさしかけて歩きながら、菊四郎は慨嘆するように言った。快い親身な感情が胸を浸している。嫁に行く前の由乃に会い、そのしあわせを祝福してやれてよかったと思っていた。」(雪 14)

ここでは菊四郎は由乃の気持には思い至らないのである。身分の違いを越えたところで、由乃はやや焦点のずれた問いを発する菊四郎に対してその個人としての生き方に問かける。自分自身の結婚とどのように向き合うのか、と。/「由乃は十八か、正月で十九か」/ それには答えずに、由乃は不意に、/「兄さまも、間もなくでございませよ?」/と言った。さっきから考えていたことを口に出したような口ぶりだった。菊四郎は不意を衝かれたようで、少しうろたえた。/「うむ。



まあな」/「おきれいな方だそうですね」(雪 14-15)

ここでは由乃が定められたものであるとはいえ、自己の道をしっかり進んでいく一人前の人間であることを示すように、はっきりした訣別の言葉を述べる。菊四郎は茫然と見送るだけである。「『嬉しゅうございました。お話できて』/由乃は、はっきりした声で言った。/『もう、お会いすることもないと思いますから』/菊四郎が、何か言おうとしたとき、由乃は身をひるがえすように、狭い山伏町の街並の中に走り込んで行った。その姿はすぐに闇に消えた。背を向けたとき、一瞬なまめかしくくねった、若い女の腰の動きが、菊四郎の眼に残った。」(雪 15-16)

人間としての態度の在り方という点で、由乃が控えめながら毅然とした態度を採っており、菊四郎とはいわばレヴェルの違いが感じられる。このことから見て、物語の主導権を握っているのは由乃である。これに対して、菊四郎は妹にやさしいけれども、身分の違いによる差別にただ胸を刺されるという形で対応して、はっきりとした態度のとれない人間として描かれるのである。この菊四郎がどのようにして由乃のレヴェルにまで到達するのか物語られるわけである。

これに対して、映画での偶然の出会いは、元主人にとって商家に嫁入りした元女中とはとくに出会う機会がなかったということであろう。きえは糸と布地を買うために小間物屋に来ていたのであり、下級武士の宗蔵としては高価かもしれない半襟を買ってやる。しかし、そこには貧しさは示されていない。

## 2. 2. 2 主人公の行動

原作では由乃が五十石の宮本家の嫁となったが、流産の後も寝て身体を休められる家ではなく、むしろ姑に強いられて家事・内職をせねばなら

ず、貧しさは変わらない。それで体を悪くし、病臥する身となった。菊四郎はこのことで実家の父に相談を受けた。由乃が太病で寝ているらしいということを宮本の近所の口で知った実家の母は見舞いに行くことと玄関で追い返され、それから夜も眠れず心配しているというのである。今度は菊四郎が妹を見舞おうとする。

出てきた姑に彼が身分と名前を名乗るという場面で身分に囚われた人間の態度が描かれる。「古谷の家では、由乃の嫁ぎ先に、菊四郎が芳賀家に養子に行っているとは話していなかったらしく、清吾[由乃の夫]の母親の顔には怯んだようないろが浮かんだ。宮本は五十石である。そういう身分の差を思いくらべたようだった。」(雪 18)つまり、他家訪問の際、名前は当然として身分を名乗ることから始まるのであり、そしてその身分によってその人間がどのような人間なのかが判断されるわけである。

身分差に囚われがちな意識については映画でも描かれている。宗蔵の妹志乃(田畑智子)の結婚の相手であり宗蔵の友人でもある島田左門(吉岡秀隆)に宗蔵の母吟(倍賞千恵子)が家格を気にして言う。吟「左門はん、本当にこの娘嫁さもらっていたけなでがんですか」/左門「なしてでがんです？」/吟「この子がたの父親が生きていたときは、百石いただいでいましたさけ、お宅とはまあまあ釣り合いも取れてたはずだども、例の一件で詰腹切らされて、三十石に減俸、家もこげだ狭いとこさ住むようになって、お宅とはすっかり格が違ってしまいましたども、親ごはんやご親戚の人がたさ対してあんたが困ったりしましねか」/左門「大丈夫でがんです。私の嫁ださけ私が決めることでがんです」(シナリオ 23) この左門は好人物として描かれており、自分の「嫁」については自分が決めると主張するこの態度がこの時代にどの程度リアリティがあったのかは別に問われなければ

ならないであろうが、ここでは映画の物語としてどのような身分意識があったのかが示されている。宗蔵の家はもと中級の武家だったのであり、母親にはそのことに拘りがある。宗蔵にも表面に現わさないながらも、そのような意識はあったかもしれない（父親が藩の経理上の不正の責任を背負って切腹したことをめぐる宗蔵には藩による処分についてきえに語るシーンがある。シナリオ 38参照）つまり、ここには原作の菊四郎が下級武家出身でありながら、上級武家の養家との間の葛藤に悩むことと逆の方向であるが同じような意識があったかもしれないのである。そのことが宗蔵の毅然とした態度に表われていると想定することは許されるであろう。

原作ではさらにここでの人間の態度には身分意識に「家」意識が加わる。菊四郎の用向きに対する由乃の姑の態度は「家」意識を示す。「嫁にももらったからには、由乃はわが家のもの。あれこれと実家の方が差し出がましくなさるのはお慎み頂きたい」（雪 19）と言うのである。この言葉に対する菊四郎の態度は「家」意識に対置される「人情」であり、それも「家」意識に似て非なる妹を思う兄の「人情」である。「病気のもの、ひと眼見舞いたいというのは人情でござる。それだけのことで、べつにこちらさまに指図など申しあげるつもりはござらん」（同）、「兄が妹を見舞うのに理屈もいるまい」（同）。ここに「人情」という変わらないものに注目する藤沢の立場が示されている。

嫁いびりされて病気故に邪魔者扱いされる由乃を救い出すという原作の部分は映画でも採用されている。ただし、宗蔵ときえとの関係は当然菊四郎と由乃との関係とは異なる。それ故きえを救い出すという理由付けも別のものとなる。そこでは旧主人としての責任感という形で逆説的だが「家」の立場が主張される。宗蔵はきえの嫁ぎ先の油商

伊勢屋のおかみ（光本幸子）に言う。「おかみに申す。きえはおら家さ女中奉公さ来て三年半、死んだ母が手塩にかけて家事、行事作法を教え、どこさ出しても恥ずかしくね娘さ育てたつもりだ。おら家にとってまるで実の娘のようにめんごかったきえを、こげだようだひでえ目さ会わせてくれたこと、私は腹の底からごけている。」（シナリオ 30）宗蔵の気持のうちにはおそらく旧主人としての責任感ばかりではなく、きえへの個人的な気持も含まれているであろう。

ここできえの嫁ぎ先が商家であるという設定は注目に値する。建物のづくりもどっしりとしており、宗蔵の家とは比べものにならない。おかみはきえを見舞いにきたという宗蔵に貫禄を見せて受け答える。きえをめぐっては当然のこととして「嫁」に対して支配する態度をとっている。「おかみ『ご親切にありがとうございます。確かに嫁は臥せっておりますども、私どもがじゅうぶん看護しておりますさけ、ご心配は無用でがんです。いずれ病気が治りましたらご挨拶さ伺わせます』」（シナリオ 29）このようにおかみは相手が武士であっても驚かず、堂々としている。ただ断固たる宗蔵の態度に譲らざるを得ないだけである。ここに台頭している商人の姿が描かれているのであろう。

原作においては主人公のうちにある妹への個人的な気持が「人情」と重なっている様子が丁寧に描かれる。ただし、その気持は主人公自身にとってもなかなか認めにくいものである。

### 2. 2. 3 主人公と義妹との関係

菊四郎に救い出され実家で養生して元気になった由乃は、医者への払いのために茶屋に女中奉公に出る。菊四郎は由乃を茶屋に客として訪ね、酌をしてもらうのだが、一連のことが養母とその姪で菊四郎の婚約者朋江に知れ、二人から家の体面という点から責められるばかりではなく、さらにそ

の妹との関係を疑われる。「『でも、あなたはその時の事情を、話しませんでしたね。なぜ隠したのか、この頃やっとわかりました。そのときの女のひとが、いま滝沢という茶屋で、あなたの酒の相手をしているひとだそうですね』/『しかし由乃は妹ですぞ。何か淫らなことをお考えのようだが、それは母上のお考え違いでございませう?』/『でも、そのかた血の繋りはないのでございませう?』/不意に朋江が口をはさんだ。厳しく容赦のないひびきを含んで聞こえた。菊四郎は無視したが索漠としたものが胸をかすめるのを感じた。その味気ない気分は、格式づくめの芳賀家とその周囲のやりかたからもきていたが、非難の座に据えられて、女二人に詰問されている自分の臍甲斐なさからもきていた。由乃のことを隠していたのが、弁明の余地のない弱味になっている。そういう自分の立場を承知しているから隠してきたが、裸にむかれてみると、ひどくみじめだった。」(雪 24-25)

主人公は身に覚えのあることとして、身分の違い、そして妹との関係という二重の問題に直面する仕方であり、自己自身と向き合わざるを得ない。これらの問題に対する態度のうち自己の存在根拠があり、これらにどのような態度決定をするのが問われるわけである。養母からあらためて、これらのことの確認を迫られる。「『もともと、山伏町の古谷とはつき合いはしないというのが、あなたを引き取ったときの約定でした。約束は、守って頂かないと困ります。古谷とは身分が違いますから』/『……………』/『それに茶屋に働いているそのひとは、朋江が言ったように、血が繋がる妹ではないというじゃありませんか。』(雪 25)

自分の境遇について自分自身および世間に対して菊四郎の言い訳めいた態度に対して、苦難を経た由乃の態度は沈んではいるものの、しっかりしている。自己の境遇について静かに受け止めている態度である。「『そういうわけだな。ここにも来

辛くなった』/と菊四郎は言った。/菊四郎がさし出した盃に、由乃は黙って酒をついだ。由乃の頬には、ふっくらと肉がつき眼には以前はなかった愁いのようなものがある。一度蹠いた女の陰翳のようなものが、由乃につきまといている。」(雪 26-27)

菊四郎に救い出されてから実家で養生し回復した由乃が医者への払いを済ませるために茶屋に女中奉公に出たのだが、その払いが済んだ後もそのまま勤めているという設定である。そこには由乃が自分の居場所を見出したことが語られているであろう。腰の据わった由乃の態度に菊四郎はたじろぐばかりである。「『それで、どうなさるんですか』/由乃は低い声で言って、菊四郎をじっとみた。その視線にうろたえたように、菊四郎は盃を呷った。/『どうしようがないさ。当分はお前にも会えんということだな』/由乃が俯いた。微かなため息を聞いたように、菊四郎は思った。」(雪 27)

ここで菊四郎は由乃の態度に少しは注意を払ったようだが、あくまで自分に与えられた枠を守る線を越えることがない。菊四郎は自分の態度についてほとんど言い訳にしか聞こえないことを述べる。本来、菊四郎の兄と結婚するはずだった由乃が兄の死んだ後、他家へ嫁いで嫁いびりに会い、病気になって菊四郎に救い出され、医者への払いのために茶屋勤めをしていることに酒を飲みにくること以外何もできないことを自嘲気味に語るのみである。「『兄貴は死んで、お前は女中勤めなどをして苦勞をしている。そして俺はいま、芳賀家の人間だから、酒を飲みにくるぐらいのことしか出来ん。そうやって、お前や古谷の家に詫びているのかも知れん』」(雪 28-29)

自分の言っていることの意味に気づかずに、養母を罵倒する菊四郎に対して、由乃はむしろ世間の常のこととして彼の言葉をやわらかく受け止める。「『詫びるなんて言わないで』/『ところが婆

さんは、お前に会うのも止めろと言うわけだ。バカ婆アめ」/「仕方がないことです。みんな世間体に縛られて生きていますから」(雪 29)

菊四郎は自分についても由乃の言うことが当てはまることにまだ気がつかず、由乃に甘えるような態度で本音を述べる。「俺はなあ。こうしてお前と一緒にいるときが一番気楽だ。俺が俺だということがわかる」/「ほんとうですか」(雪 29)

ここでの、由乃の言葉と同じ「気楽」という言葉(後述)で、はじめて菊四郎は由乃に近づくのだが、その後の彼の言葉はまだ言い訳めいている。「養子になぞ、なるんじゃなかったな。俺は一生袴を着て通さなければならん」(雪 29)

これに対する由乃の言葉は核心を衝いて、婚約者朋江への菊四郎の態度を訊くものである。そして菊四郎は、自分の囚われてきた枠組みを踏み越えるところまで導かれる。「でも、朋江さまという方は、おきれいなひとだそうですね」/「朋江? なに、あんなのは婆さんとひとつ穴の貉でな。高慢ちきな女だ。由乃の方が、よほど美しい」(雪 29)

菊四郎の態度は前述の朋江の言葉に相対する由乃の鋭い言葉によって、名前を言われてはじめて気がついたというような鈍感さを示しているのであるが、ともかく由乃の方に向くわけである。嫁入り前の由乃に出合ったとき、由乃は同じことを訊いていた。この同じ言葉が二人の置かれた状況が以前とは異なることによって同じ言葉も別の意味を持つようになるであろう。すなわち、前回にはただ別の道に行く寂しさがそこには示されてはいたが、あきらめの色合いがあったのに対して、今回は菊四郎の決意のほどを確かめる厳しい意味を持っているであろう。このことによって菊四郎はぎりぎりのところに追い込まれる。そこは、世間体に縛られたままであるのか、それとも、それから離れて「跳ぶ」のか、つまり由乃とともにい

る方を選ぶのか、という分岐点である。「菊四郎は由乃の手を取った。滑らかな手触りだった。不意に菊四郎は、酒がさめるような気がした。指をまかせたまま、由乃は俯いてじっとしている。/由乃に会うとき、いつもやってくる場所にきたのを、菊四郎は悟った。立止まるその場所から、その先はひと跳びの距離に過ぎなかった。だが菊四郎は繫がれていた。跳べば由乃もろともその裂け目に墜ちるのがみえている。/「跳べんな」/「え?」/由乃は物思いに捉われていたらしく、ぼんやりした眼で菊四郎をみた。それから、さながら今の眩きを理解したかのように、身を寄せて菊四郎の肩に、額をつけた。熱い額だった。」(雪 29-30)

#### 2. 2. 4 「跳ぶ」ことへの促し

ここではじめて「跳ぶ」のかどうか問われるのだが、菊四郎の態度はまだ決まらない。煮え切らない菊四郎を促すのは由乃の方である。菊四郎は、朋江との婚礼の前にもう一度由乃に会おうと茶屋を訪ねた。だが、由乃は、ひと月も前に茶屋をやめていた。すぐに実家を訪ねて、そこではじめて菊四郎は由乃が江戸の商家に奉公に行ったことを知った。だが由乃は、所書きを残していた。「胸に、いまみたひとつの所書きが焼きついている。それをみたために、菊四郎の胸は、激しく波立ち、雪の道に躓いた。[……]そこに由乃がいる。由乃は江戸に行くとき、菊四郎が訪れてきたとき渡すように、その所書きを母の満江に残して行ったのである。由乃は江戸に逃げたのではなかった。遠くから菊四郎を呼んでいた。」(雪 30)

ここに菊四郎は由乃との関係について自分に問わざるを得ない。つまり、態度決定を迫られるのである。そして一つの決意に到達する。そのように藤沢は主人公の内面の過程を描く。そこは四年ぶりに由乃と会った坂道である。この内面の過程

と風景とが重ねあわされている。菊四郎の内面の過程は、その内面の高まりによって五段階に分けられよう。

(1) ここで菊四郎は由乃の呼びかけを思うが、なお苦しい気持のままである。「坂上の道に出ると、視界はぼんやりと明るくなった。ゆるやかな勾配が続き、坂の下に黒々と夜の町が眠っているのがみえた。人気がないおぼろな坂道を、菊四郎は少し苦しいような気持で眺めた。／——— いまなら、まだ跳べると由乃が言っている。／ 菊四郎はそう思った。」(雪 30-31)

(2) 彼は四年ぶりの由乃との出会いを思い出して、その不在を強く意識する。「坂を見おろしていると、そこで四年ぶりに由乃と会ったときのことが思い出された。そのとき雪に滑って、屈託なく笑った由乃の声が甦るようだった。すると雪の坂道は、不意に寂寥に満ちた場所にみえた。胸の波立ちはおさまり、かわりに由乃の不在が、鋭く胸をしめつけてくろのを、菊四郎は感じた。／——— 由乃は、跳べと言っている。」(雪 31)

(3) 彼は由乃へと気持を向け、今までのことが二人の夫婦になることにつながることを理解し、江戸へと向かう気持になる。「そうやって、由乃と夫婦になるしかないのだと思った。汚物にまみれ、骨と皮だけになった由乃を宮本の家から救い出したときから、そのことはわかっていたのだ。そして由乃もそれをわかっていたのだ、と思った。／——— 江戸に行くのだ。」(雪 31)

(4) 彼は故郷からの離脱を「一人の人でなし」として決行する意志を固める。「菊四郎は坂に背を向けて、ゆっくりと歩き出した。芳賀家との絶縁、朋江との破約。そうしたひとつひとつに、人々の非難と軽侮が降りかかってく

るだろう。騒然として罵りの声が、もう聞こえる。その声を背に、一人の人でなしとして、故郷を出るしかないのだと思った。菊四郎は、いまそのことを恐れていない自分を感じる。／——— いま、跳んだのか。と菊四郎は思った。」(雪 31-32)

(5) その結果はじめて菊四郎は由乃と正面から向き合うことができるようになり、由乃が身近にいるのを感じる。「遠く由乃が呼ぶ声を聞いたように思い、菊四郎は立止まった。雪明かりの道があるだけだったが、驚くほど身近に由乃がいるのが感じられた。」(雪 32)

ここには主人公が義妹との関係を通じて身分制度の枠を「跳び」越えるに至るプロセスが、情感を込めて描かれている。主人公が武士という身分を捨てるのかどうかまでは書かれてはいないけれども、江戸の商家に奉公に出ている義妹のもとへ「跳ぶ」という仕方、方向付けは明確になされている。すなわち、町人の立場という方向である。

### 3 「商売」について

#### 3. 1 武士から町人へ

映画の主人公が「商売」について語るのは、それまでの生活上の態度からみて飛躍がありそうである。というのは、シナリオにおいてのみ描かれるシーンであるが、宗蔵は商売について何らの知識も持たず、きえが買い物の際に値切っているのを見て、初めてそのことを知る様子だからである。「宗蔵『魚買ってたなか』/きえ『三文まけてもらいました。私、値切るのうまいんですよ』/宗蔵『買物っていうのは値切ってるもんだか』」(シナリオ 40)

このシーンは完成された映画では省略されている。しかし、ここに描かれた主人公の人間像には基本的には変化はないと思われる。つまり、宗蔵は生活感の乏しい人間として描かれているのであ

る。これは主人公が将来の方向をどのように選択するのかということとは別に「たそがれ清兵衛」の描写とは異なるところである。(病気のきえを介護するときに、必要な手立てがわからず、妹志乃の指示に従う他はなく、家事についてほとんど無能力な姿が描写されている。シナリオ 30-31参照)

原作「雪明かり」では由乃が江戸へ奉公に出かける前に茶屋の女中として働いたということ以外には「商売」の中身については描かれてはいない。しかしながら、主人公が武士の身分を捨てて、町人になるという方向を採ることは明らかにされている。そのような方向を準備しているのは、町人として生きることに腰の据わった義妹由乃の態度である。義妹との関係について曖昧な態度しかとれない菊四郎に対して、血の繋がらない妹についての問い(前掲)に加えて、この妹が「茶屋勤め」をしていることが非難がましく指摘される。「まして小禄とはいえ、武家の家の娘が茶屋勤めをしているとは、どういうことですか。信用なりませんね。あなたはだまされているのではありませんか。由々しいことです」(雪 25)

ここには当時の武家の規範意識として何を藤沢が見出していたが示されている。つまり、武家の立場から見れば、「茶屋勤め」をしていることがどのような理由に基づいているのかに関わりなく、このことそれ自体がいかかわしいとされることが物語の軸になるのである。主人公は、武士の間の身分の違いがあることについてばかりでなく、武士という身分自体を否定するものとして由乃の職業が捉えられていることについて自己の態度決定に迫られる。しかし、さしあたり彼の態度はここでの問題の在り処がどこなのか分かっていない。養子としての自分の悩みを由乃に語るだけで由乃のことを思い遣るゆとりもない態度しか採れないのである。

そもそも菊四郎は由乃が茶屋で働いていること

の意味を、少なくとも由乃自身がどのような思いで働いているのかを理解していない。彼もまた武士の娘が茶屋で働くことについて義母や婚約者と同じように世間一般の常識に囚われているのである。これに対して父親が何か言わないのかと不審の様子である。由乃は菊四郎の問いに対して父親も黙認せざるを得ない自分の出来事があり、そして自分がこの茶屋で働くことに自分の居場所を見出していることを語る。二人の態度は対照的である。

由乃は茶屋の女中として当分働くのかという菊四郎の問いにうなずいて言う。「『まだ、当分ここで働くつもりか』/『ええ』/由乃はうなずいて、微笑した。/『私、こういう場所が合っているようですよ。気楽です』/『しかし、そうもいかならう。父上は何も言わんのか』/『一度あいつがあったでしょ。だからしばらくそっとして置くつもりじゃありませんか』/『ここでは気に入られているのか』/『ええ、とつても』」(雪 27-28)

そして由乃が菊四郎に残した所書きが江戸牛込の商家のものということになっているのである。「所書きは、江戸の牛込北、白銀町という場所にある一軒の商家のものだった。」(雪 30)<sup>(註2)</sup>この場合由乃、つまり女性の方が積極的に二人の「これから」を切り開いている。主人公は由乃の行動に促されて、自分の身分を捨て、町人になる方向を選ぶことになるのである。映画では宗蔵が「商売」について語り、したがって男性主人公がリードするようにも見える。しかし、実際は「商売」のセンスはきえ、つまり女性の方が実質的にリードするであろう。この点は原作と映画とは共通である。

原作においては身分制度が前提されている。この前提のもとで問われるのは、どのようにして個人が歴史を超えることができるのかということ

ある。それは、個人が自分にとっての「気楽」を制約されることなく、実現することによってであろう。このことの実現が身分制度のもとで可能かという問いは当然あるのだが、しかし、藤沢の時代小説の枠組みでは武士が身分を離れるところにその実現の可能性が見出されている。つまり、武士であることを辞めて、町人になるということである。

### 3. 2 町人の立場の主張——石田梅岩の『都鄙問答』と庄内の「心学」

そのことを身分制度のもとで後押しする思想として、石田梅岩の『都鄙問答』が想起されよう。

梅岩は身分制度を前提した上で、四民がそれぞれ「職分」を果し、商人はその中で「財宝を通す」独自の「職分」があり、その「利」は武士の「禄」にあたるのだとして、他の身分とともにその地位の承認を求める。「売買ならずは買人は事を欠、売人は売れまじ。左様になりゆかば商人は渡世なくなり農工と成らん。商人皆農工とならば財宝を通す者なくして、万民の難儀とならん。士農工商は天下の治る相となる。四民かけては助け無かるべし。四民を治め玉ふは君の職なり。君を相るは四民の職分なり。士は元来位ある臣なり。農人は草莽の臣なり。商工は市井の臣なり。臣として君を相るは臣の道なり。商人の売買するは天下の相なり。細工人に作料を給るは工の禄なり。農人に作間を下さるゝことは是も士の禄に同じ。天下万民産業なくして何を以て立つべきや。商人の買利も天下御免しの禄なり。夫を汝独売買の利ばかりを欲心にて道なしと云ひ、商人を悪んで断絶せんとす。何以て商人計りを賤めきらふことぞや。汝今にても売買の利は渡さずと云て利を引て渡さば、天下の法破りとなるべし。上より御用仰付らるゝにも利を下さるゝなり。然ば商人の利は御免し有る禄の如し。」(『都鄙問答』61)「我教ゆる所

は商人に商人の道あることを教ゆるなり。全士農工のことを教ゆるにあらず」。(同62)

ここに梅岩は当時の身分制度を前提した上で、その中での商人の正当な位置付けを主張したと言えよう。<sup>(註3)</sup>これは原作や映画において描かれる事柄とは異なるものである。しかしながら、とりわけ武士が身分を越えて町人となるという方向が採られる際には、まず商人そのものの存在の肯定が前提となろう。原作にあるように、武家の娘が「茶屋勤め」とはというような武家の側からの断罪に対しては、商業そのものを肯定することが不可避となろう。そのことを前提して、映画にあるような「これから」の方向付けとして「商売」が位置付けられるであろう。

映画において設定された時代の直前、嘉永期から安政期にかけて、庄内で心学が荒井和水を中心に興隆したという(以下 斎藤 1990:197-202参照)。それ以前は享和二年(一八〇二)梅岩の弟子手島堵庵の弟子中沢道二の道話を庄内藩主酒井忠徳が聞き、三年後の文化元年に道二が弟子とともに鶴ヶ岡に来遊し、巡講した。その後、藩士が江戸の参前舎で勉強し、前講の印鑑を与えられた。心学の伝統がほそほそと続いた。木綿屋と質屋を家業としていた和水は、江戸に上り、参前舎で勉強し、前講の印鑑を受けた。嘉永三年(一八五〇)参前舎第五世中村徳水を招聘し、心学の興隆につとめた。「四ヶ月にわたる巡講は当地方に心学ブームを起し、心学者社中に加入するものが一〇〇人にのぼったという。」和水は布教に専念し、受講者が増えたので、専用の講舎が必要となり、安政元年(一八五五)鶴鳴舎を建てた。東北での心学の普及率は低かった。「奥羽一藩のうち心学が行なわれた城下町は六つにすぎず、講舎のある所は陸奥国三戸の勸友舎と鶴ヶ岡の鶴鳴舎の他一箇所だけであった。」つまり、東北地方の中では庄内は心学の中心的な拠点であったわけであ

る。

原作と映画とにおいてこの点が描かれているわけではないが、主人公が庄内地方のこのような雰囲気に触れていたかもしれないと想像することは許されよう。そのように想像することが許されるならば、主人公が武士としての身分を離れるというときに、商人になろうとすることもありえよう。

## 4 武家のしつけについて

### 4.1 きえへのしつけの描写

「これから」の方向付けをめぐって、その準備となるものに「商売」への態度とともに、人間一般の主体形成という問題がある。この点に関しては宗蔵の母親によってつけられたきえの姿の描写が参考になる。原作ではきえが行儀見習いのために片桐家に奉公に来て、つけられたことが語られる。「きえは、行儀見習いのために奉公にきたので、宗蔵の母にきびしくつけられた。もともと病身だった宗蔵の母は、去年の暮に、ふと風邪で寝ついたのがもとであっけなく死んだが、それまでのしつけがきえを変え、近ごろはめっきり女らしくなっていた。行儀も言葉づかいも、身だしなみも、ひととおりは身についたようだった。」(鬼 154)

宗蔵の母親によるきえへのしつけの内容は原作では詳しくは触れられてはいない。映画でもそのシーンが出てこないけれども、シナリオできえの言葉によって語られている。当時のしつけの内容が分かって興味深い。「きえ『私、何もかも一から教えてもらいました。掃除の仕方、お漬物や味噌の作り方、お料理、縫物、機織、お花の育て方、お習字、大和歌』/宗蔵『大和歌まで習ったのか』/きえ『仮名文字のお稽古でたくさん教えてもらいました』/きえ、声を張上げる。」(シナリオ 38) その一つとして出てくる大和歌は、藤沢が小説「紅の記憶」(全集 4.68-95) で用いたものである。

主人公の青年武士が養子先の婚約者である若い娘の朗誦を聞く場面である。「『さっきは何を書いていた。経文か』/振り返ると、加津は首を振った。差じらうように微笑している。/『子供の頃、母に習ったやまと歌を写しておりました』/『やまと歌? 百人一首か』/『いえ』/こういう歌です、と言って加津は急に声を張った。『やすみししわが大君の朝にはとり撫でたまひ夕にはい寄り立たしし御執らしの梓の弓の金弐の音すなり』/加津の声はりんりと澄みわたり、なぜか背後から綱四郎の心を刺した。/『朝鑑にいま立たすらし暮鑑にいま立たすらし御執らしの梓の弓の金弐の音すなり』/加津の声には、ひたむきな響きがあった。」(全集 4.78)

この情景には母から娘へと伝えられた「やまと歌」を娘が大事にしてこの歌を写し取っていること、かつこれをひたむきに朗誦していること、青年武士には「百人一首」は知られているが「やまと歌」は知られていないこと、したがって娘のしつけの一つであって、男子の教育には関わらないようであることなどが語られている。娘のひたむきさは娘の決意を秘めたものだった。彼女は剣術をよくし、彼女の父とともに「君側の奸」を討とうとしていた。だが、その用心棒に返り討ちにあって死ぬ。それを哀れんだ主人公は用心棒と果し合いして、婚約者の仇を討つ。そして脱藩して出奔する。後になって主人公は江戸で国元に政変がおき、婚約者父娘の行為が報われたことを知る。そのとき彼には娘の「やまと歌」への記憶が甦る。「綱四郎は久しぶりに死んだ加津を思い出していた。紅をさした唇が、ひととき喘いだ記憶が、生々しく甦り、耳は豪勝寺裏の丘で、張りつめた声音で加津が朗誦したやまと歌を聞いた気がした。『朝鑑にいま立たすらし暮鑑にいま立たすらし御執らしの梓の弓の金弐の音すなり』と呟いてみると、死んだ女に対する哀れみが



募った。その声音が含んでいた決意を覚り得なかった悔恨が胸を噛んでくる。」(全集 4.95)「やまと歌」は娘の決意を示すものとして、したがって主人公とのつながりを象徴するものとして、この物語では重要な役割を果たす。

山田はここからそのまま引いている(吉沢 2004:155参照)。その際、きえが「仮名文字のお稽古」としているのは、武家の女性のしつけとして一般的だったのであろう。藤沢の用いているのも山田の引用も典拠である『萬葉集』の表現とは若干異なっている。ここでは典拠の表現を引いておこう。「やすみしし わが<sup>おおきみ</sup>大君の<sup>あした</sup>朝には<sup>と</sup>取り撫でたまひ<sup>ゆかへ</sup>夕には い寄り立たしし みとらしの<sup>あづな</sup>梓の弓の なか<sup>はづ</sup>弰の 音すなり<sup>あさがり</sup>朝狩に今立たすらし<sup>ゆかり</sup>夕狩に 今立たすらし みとらしの 梓の弓の なか<sup>はづ</sup>弰の 音すなり」(巻第一 3、雑歌。現代語訳「(やすみしし) 我が大君が、朝には手に取って撫でいつくしまれ、夕べにはそのそばに寄り立たれた、御愛用の梓の弓の、中弰の音が聞こえる。朝狩に今お発ちになるらしい、夕狩に今お発ちになるらしい。御愛用の梓の弓の、中弰の音が聞こえる。』『萬葉集 一』15。ここで「中弰」となっているものを藤沢は「金弰」と呼び、山田もこれに従っている。典拠の脚注によれば、このような説(吉永登)もあるという。同脚注は、「歌は、『なか弰』の音が聞こえることを反復しているが、出発の際の儀礼だったのであろうか。【なか弰】は未詳。」「弓に【末筈】(はつ)と【本筈】(ほん)とがあることは周知の通りであるが、【中筈】という語は行われていない。あるいは、【弓束】(ゆづ)の半ば、【握】(にぎ)の部分【中弰】とも称したか。」とする。さらに「もとはづは奈落をさして沈みゆく、なかは微塵と折れゆく、さてうらはづの残りたを」(説経「小栗絵巻」第八)の用例を挙げ、「【なか弰】とは、この【なか】に該当する語ではなかろうか。それならば、弓の中間

部、【握】の辺りに、例えば、儀礼用の鈴か何か付けてあって、その音が聞こえて来るのではなかろうか。』(『萬葉集 一』15-16)としている。

映画の中でこの大和歌をめぐるシーンは一つのエピソードとして挿入されており、それ自身について物語の筋にどのようになって関わっているのか必ずしも明らかではない(この点、前掲の藤沢の小説の場合とは異なる)。この点はシナリオの方が物語の筋により密接に関わっていると思われる。この大和歌についてきえが「意味はさっぱりわからねども」と言うのに対して宗蔵が解説するその仕方が宗蔵のきえへの気持から見てなかなか意味ありげでおもしろい。「昔の男が思い人の家の前で梓弓をびんと弾くと、女はそれが誰の音かを聞き分けたんだそうだ。多分それを歌ったんだろうのう」(シナリオ 38)。ここには宗蔵のきえへの思いが現われていると読めないことはない。この宗蔵の解釈の根拠がどこにあるのか、そしてそのようにこの歌が理解されてきたのかどうかは不明である。しかし、宗蔵が「大和歌まで習ったのか」と訊ねる点からすれば、宗蔵には「大和歌」とはどんなものかについての知識はあるようである。この問いに対して、きえの「仮名文字のお稽古でたくさん教えてもらいました」という台詞は大和歌がどのような仕方ですつけの一部分であったかということを描いている。おそらくこのシーンに出てくるように朗誦されることで伝えられてきたのであろう。

そこでは意味を理解しているかどうかよりも、一種の音楽のようなものであったのかもしれない。この歌の吟じ方について山田は「どんなふう吟じたのかはわからない。結局、宮中の歌会からもってきたり、百人一首とそんなに変わらないのじゃないかっていうことで、そういう専門家に習った」(吉沢 2004:155)という。

山川菊栄の伝えるところでは、娘たちが習う大

和歌としては『百人一首』・『新古今集』が挙げられている。それは例えば「かるた」遊びという形で身に付けられたようである。「かるたは盛んなもので、お正月の夜には、男も女も、大人も子供も一所におそくまでやりました。こんなときは、お侍も袴、脇差もなしで、家にいると同様、くつろいだ姿です。もっともほんの近処の人ばかりで、知らない顔はありませんでしたから、普通の家では百人一首だけでしたが、手習い師匠の松延さんのおばあさんは、学者だけにいろいろのをもっていました。そのひとつはおばあさんの旦那さん、米庵流の能書で聞こえた先代の道円さんの筆で、普通の倍もある大型の立派な台紙に、墨色うるわしく、『新古今集』の歌を書いた、まことに美事なもので、これは三百枚ありました。人数次第でかるたの数もふやすので、例えば十人なら百枚、十五、六人なら二百枚、二十人を越せば三百枚という風でした。」(山川 1983:106-107, 同33,35参照)。われわれ現代人にはなかなかイメージできないことだが、古代以来の文化が大和歌として伝承される姿が推測に基づくにせよ映画では生き生きと描かれているわけである。

ただし、この部分は映画では別の流れに変えられている。このシーンできえが「そういう意味だったんでがんすか」と言いつつも、「旦那はん、お腹お空きなりましねか」と宗蔵に訊ね、宗蔵も「ああ、何か食べてえのう」と応じる。このようになかなか詩的であった話がきわめて散文的な話に転換してしまうのである。この会話の呼吸には山田洋次監督作品ならではのおかしさがある。

以上のようにしつけによる変化について描写されているのだが、しかし、原作においてむしろ強調されるのは、きえがしつけによって変わったものの、もとの育ちは変わってはいないということである。「だが野育ちは野育ちで、きえは山あじさいの株を背負って町を歩くことも平気だっ

たし、出入りの青物屋を値切るときなど、声は近所をはばからず大きく、言葉に村娘の地が露われる。奥で聞いている宗蔵がはらはらするほどだった。」(同) ここではまず宗蔵にとってのきえが素朴で生き生きした娘として描かれている。「山あじさいの株を背負って町を歩くこと」が特別取り上げられているのは、きえが野育ちであることを示すこととしてそれは宗蔵にとって印象的であることに理由があろう。そして、それは宗蔵の眼から見ると普通には(少なくともしつけられた)若い娘が平気でするようなことはあまりないということであろう。それは青物を値切るということとともにきえが生活感に溢れ生活能力旺盛な人柄であることを強調している。

#### 4. 2 宗蔵の態度についての描写

これに対して宗蔵の態度についての描写はきえの場合と対比的である。彼がきえの立ち居振る舞いはらはらして見守っているとされることから見て、宗蔵はかなりその当時の常識に生きている人物として描かれていることになろう。しかし、彼は主人としてそのような立場からきえに対して厳しく注意するかと言えばそうではなく、むしろきえを好ましいと思っているようである。「だがきえは気性が朗らかで、病気ひとつせず陰ひななく働く、得がたい奉公人だった。」(鬼 154)そして母の死後若い男女二人になった宗蔵は「世間体」を気にしないわけではない常識に生きている側面もあるが、それに従うわけでもない。彼は、母の死後きえの代わりを見つかることもなく、そのままきえを家に置いている。「母に死なれた当時、宗蔵は、主従とはいえ家の中が若い男女二人きりになったのはどういうものかと考えたことがある。世間体というものがあった。／だがきえの家からも何も言って来なかったし、きえ本人もそういうことを気にしている様子は見えなかった。

宗蔵はそのままにした。きえを出しても、結局は誰か女手を雇わなければならなかった。それがひどく億劫なことに思われたのである。」(鬼 154)

ここでの宗蔵の態度はことを自分で決めなければならぬのに、きえの家や本人の態度を理由にしたり、億劫がったりと大分煮え切らない態度と言わざるを得ない。しかし、結局のところ、宗蔵は生活においてはそれだけきえに依存しているということであろう。そこにはきえを好ましく感じる宗蔵の気持が前提されていると思われる。このように生活感に溢れたきえに対してまったくそうではない宗蔵という対比がなされており、かつきえに対する宗蔵の態度も示されているわけである。

ところでここで語られている「山あじさい」はこの小説においてなかなか味わい深い意味を与えられている。というのは、それは盛りの女性への宗蔵の印象を語るものの一つとして、狭間弥市郎の妻の形容であり、「山ゆり」のつぼみとしてのきえへの印象と対比されているからである。<sup>(註4)</sup>

宗蔵が家にもどってくるときえが留守で、「なんとなく気抜けした感じで」(鬼 153) 庭の草花を見るというように宗蔵の心理を描写する。宗蔵にとってはすでにきえが家にいることが当然で、彼はそのような状態に依存しているのである。このような宗蔵の心理が庭の草花を見るという形で描写される。それらはきえが実家からもらって、片桐家の庭に植えたもので、庭のいりどりとなっているのだが、それらを宗蔵が見ることが宗蔵に家に来たころのきえのことを思い出させるきっかけとなる。「芍薬は花期が過ぎ、なでしこはまだ時期ではないが、菖蒲は八分どおり花が開き、あじさいは盛りだった。山ゆりも、葉かげにつつましく緑色のつぼみを垂れている。/—きえは、こんなものまで持ってきたのだ。/宗蔵はそう思いながら、山あじさいの花を眺め、ふっと笑いを誘

われた顔になった。田んぼからそのまま連れてきたように、真黒に日焼けし、手足もか細い少女だった三年前のきえを思い出したのであった。」(鬼 154) 山あじさいも山ゆりも何気なく語られているのだが、ここでは盛りの山あじさいとつぼみの山ゆりとが対比されている。そしてこのつぼみの山ゆりがきえを見る宗蔵の眼差しを示す。この類比は物語の進行とともに明らかになってくる。これら二つの花への宗蔵の眼差しが宗蔵の女性への態度を象徴している。つまりきえが片桐家にとって、したがってその家の主人である宗蔵にとって欠くことのできない人物であることが語られる。そこにこの物語の一つの筋がある。

## 5 戦闘技術について

### 5.1 刀の位置付け

宗蔵が武士という身分にあることを端的に示すものが刀である。この刀をめぐるシナリオは当時の武士がどのように振舞ったかを分かりやすく描いている。きえの妹ぶんが宗蔵を見て逃げ出すことから、武士以外の者にとって刀がどのように受け取られており、武士がこれに対して刀をどのように取り扱ったかが説明される。「宗蔵『んだか、俺どこそんげおっかねかったか。それだば心外だのう』/きえ、慌てて手を横に振る。/きえ『んでね、旦那はんがおっかねなではねくて、お侍はんがおっかねなでがんす。あの子は初めてお侍はんを近くで見たなでさけ』/宗蔵『なして侍おっかねなだや』/きえ『んだって、刀差していさはっさけ。何か失礼あったらすぐ斬られるなではねえかって、私がた子どもの頃からそう思っていました』/宗蔵『それは違うぞ、きえ。刀っていうものは滅多に抜くものではね。俺は手入れするときのほか刀抜いたことは一度もねえぞ』/きえ『あいや、本当でがんすか』/宗蔵『当たり前だ。人を斬るっていうことは、俺がたさとってもおっ

かねことなんだ』/きえ『初めて聞きましたのう、そげだこと』/宗蔵『そせば、お前も初めて家さま来た頃は俺がおっかねかったのか』/きえ『はい、いつお手打ちになるかもしれねって、びくびくしておりました』(シナリオ 32-33) このシーンには宗蔵がきえのことを最初から憎からず思っていたことを思わず語ってしまう台詞が続くのだが、刀については宗蔵の本音を語っていると言えよう。

この点是新渡戸稲造の言うとおりでであろう。「武士道 Bushido は刀の無分別なる使用 the promiscuous use of the weapon を是認するか。答えて曰く、断じてしからず! 武士道は刀の正当なる使用 its proper use を重んじたるごとく、その濫用 its misuse を非としかつ憎んだ。場合を心得ずして on undeserved occasions 刀を揮った者は、卑怯者 A dastard であり、法螺吹 a braggart であった。重厚なる人 A self-possessed man は剣を用うべき正しき時 the right time to use it を知り、しかしてかかる時はただ稀にのみ来る。such times come but rarely」(新渡戸 1938=1974:113)

## 5. 2 戦闘技術の描写

その稀な時が宗蔵に訪れた。しかし、映画では宗蔵には狭間(小澤征悦)と立ち会う技はないという設定である。そこで戸田寛斎(田中 泯)が宗蔵に「卑怯」とも見える或る技を教えることになる。ここには山田洋次によって作り出された戸田の戦闘技術についての態度が示されている。その技術はあくまで闘いに勝つために用いられるものである。武士が採るべき態度としては正々堂々闘うことが理想とされており、そのことが幕末の時代にもなお求められていたということが前提となっている。寛斎は言う。「これはある意味で卑怯な剣だ。しかし、お前が狭間に勝つにはこれしかない」(シナリオ 45)

そこでの戦闘技術は心理的なかけひきと一体と

なったものである。「寛斎『刀を抜けば誰でも緊張する。ゆとりを持ってと言うが、そんな風にはいかない。身も心もかちかちになるがそれは構わん。いいか、徐々にゆとりを持たせるようにする。体もほぐれて行く。狭間が踏み込めば逃げる。お前が逃げれば狭間は苛々する。これが狙いだ。大事なことは、逃げるのは体で心ではない。心はいつも攻め続ける』/二三合やり取りがあった後、寛斎、竹の棒を下段に構え、つと前に出る。/反射的に刀を振り上げる宗蔵。/次の瞬間、寛斎のからだが一回転する。そして振り向きざま、逆袈裟斬りで宗蔵の胴を打ち、返す刀で首に当てる。」(シナリオ 45) つまり、まず心理的に敵の「苛々」を募らせ、それによって打ち気を頂点にまで高めさせる。次いでその打ち気をそらし、そこに虚を作り出す。最後に作り出された虚を突くというプロセスである。ここには、神秘的なところはどこにもなく、剣についての門外漢にも非常に分かりやすい。斬り合いにおいて宗蔵は師匠に教えられた通りに動き、狭間を倒す(シナリオ 49参照)。

ところでこの戦闘技術の描写の部分は原作には対応していない。原作においてはそのような技を用いることなく、宗蔵は狭間に危ういところで勝つ(藤沢 1983:178-179)。師匠から伝えられた「鬼ノ爪」について狭間の誤解を解くこともできず、この技を越えようとして独自の工夫をした狭間に対して、自分の従来の技に頼る他はないのである。先の戦闘技術は別の作品「邪剣竜尾返し」(藤沢 1983:7-43)から採られたものである。つまり映画では「鬼の爪」と並んでこの剣が二つ目の「隠し剣」として描写されることになる。ただし、後者には名前が付けられていない。物語におけるその位置付けは藤沢作品の場合とは異なっており物語の軸になっていない。その描写は主として戦闘技術の解説という趣きを持っている。映画のシーンで宗蔵が身に付けられるように寛斎の剣捌

きが二回繰り返されるところからもそのように言えよう。映画では宗蔵が刀の刃をたてながら、その戦闘技術の形をなぞってみるシーンもある。戦闘技術の映像化によって観衆は剣の動きを知ることができるのは興味深い。<sup>(註5)</sup>

藤沢作品ではこの技は「邪剣」であるとされている。「竜尾返しは、流儀の基本にそむく剣だった。不意に背を向けることで一瞬相手の剣気を殺ぎ、その虚をとらえて、瞬転して必殺の一撃を振りおろす。邪剣と言えた。」(藤沢 1983:41) 撃たれた者にとっては「卑怯な、騙し技に過ぎん。汚い」(同)とされるのだが、確かに当時の戦闘技術の建前から見るならば、「卑怯」であるかもしれない。

### 5. 3 かけひきの戦闘技術——柳生宗矩と宮本武蔵

この場合、この剣の技そのものを「卑怯」であるということが果たして言えるかどうかは、一義的には決められない。というのは、かけひきという点ではここでの技もまた剣の技としては認められるだろうからである。この点が武士道の古典においてどのように位置付けられたのかを見ておこう。

例えば、柳生宗矩においてこのような技も当然のこととして認められている。「表裏は兵法の根本也。表裏とは略也。偽りを以て真を得る也。」(『兵法家伝書』32。校注：「表裏」=「機前の術。かけひきの手だて。」) ここでは「表裏」とはかけひきを意味しており、仏教における方便と同じような意味で言われている。「仏法にては方便と云ふ也。真実を内にかくして、外にはかりごとをなすも、終に真実の道に引入る時は、偽り皆真実に成る也。」(同 32-33。校注：「方便」=「仏法をなまのままで説くのではなく、衆生の理解力に応じて、仮りの手段によって説くこと。」) ここで問

題となるのは、剣による戦闘の場合も同じ文脈で用いられているということである。「武家には武略と云ふ。略は偽りなれ共、偽りをもつて人をやぶらずして勝つ時は、偽り終に真と成る也。逆に取りて順に治まると云ふ、是也。」(同 33。校注：「人をやぶらずして」=「人を害することなく、相手をいため傷つけないで」)

しかし、戦闘において「人をやぶらずして勝つ」ことは目指されるとしても、このようなかけひきが成立するのは稀なことではないだろうか。「兵法」においては、「方便」と同じ文脈でのかけひきが当てはまるかどうかは問題であろう。もちろん戦闘技術のうちに、その文脈上での位置付けはともかく、かけひきが含まれるという説明は分かりやすい。「草を打ちて蛇を驚かすと禪に云ふ事あり。草の中なるくちなわをうつておどろかす様に、人をも一おどろかしおどろかすが手立也。おもひもかけぬ事をしかけて、敵をおどろかすも表裏也、兵法也。おどろかされて、敵の心をとられて、手前がぬくる也。扇をあげて見せ、手をあげて見するも、敵の心をとる也。わが持ちたる太刀を、ほかとなぐるも兵法也。無刀を得たらば、太刀に事はかけまひ也。人の刀は我刀也。機前のはたらき也。」(同 33-34。校注：「草を打ちて蛇を驚かす」=「禅語。甲を懲らしめて、乙を戒めるにたとえる。」；「一おどろかしおどろかす」=「ちょっと相手の意表を衝いて心の動揺をおこさせること」；「敵の心をとられて」=「敵懐心をそがれて。」；「ほかとなぐるも」=「みずから。ぼいと投げ出すのも。」；「無刀を得たらば…」=「無刀の位を会得したならば、自分の太刀にばかり業を仕掛けることに執着しないものだ。」；「機前」=「禅語。一機未発以前。敵の一念がいまだ動かない前に機先を制し、敵の氣勢をくじき、自分の計画を有利に導くこと。」)

宮本武蔵の剣の技にも同じような技が見られ

る。すなわち、武蔵が説く三つの先手の取り方「三つの先」のうちの第二の「先」としての敵がかかってくる場合の「待の先」（第一の「先」としてのわが方からかかってくる場合の「懸の先」および第三の「先」としてのわが方からもかかり、敵からもかかってくる場合の「躰々の先」と並ぶ）では同じようにかけひきによる技の心得が述べられている。「待の先、敵我方へかゝりくる時、少しもかまはず、よわきやうに見せて、敵ちかくなつて、ずんとつよくなれて、飛付くやうに見せて、敵のたるみを見て、直につよく勝つ事、是一つ先の先、又敵かゝりくる時、我も猶つよくなつて出る時、敵のかゝる拍子のかはる間をうけ、其儘勝を得る事、是待の先の理也。」（『五輪書』161-162。現代語訳「敵がこちらへかかってくる時、少しもかまわず、弱いように見せかけ、敵が近づいてきたならば、ぐんと大きく離れて、とびのくように見せて、敵がたるむのを見て、一気につよく出て勝つこと、これが一つ。また敵がかかってくる時、自分もさらに強く出て、敵がかかってくる拍子がかわったところにつけこみ、そのまま勝をしめること、これが「待の先」の道理である。」同164）

藤沢作品において用いられる「邪剣竜尾返し」も映画において用いられる同じ剣もこのようなかけひきであることになろう。そうだとすれば、少なくとも柳生宗矩や宮本武蔵においてはこのような剣も技の一つであって、必ずしも「卑怯」な剣であるとは見做されなかったということになろう。江戸時代初期においてはなお剣の技の遣い方も実戦に即応する形であり規範に囚われずにゆるやかに捉えられていたのかもしれない。原作においても映画においても「卑怯」とされているのは、時代が下るとともに、ゆるやかさが失われ、かけひきをせず正面から闘うというような規範が作られてきたのであろうか。

それにしても、このような技が「卑怯」とされる場合、「どのような状況のもとで「卑怯」なのか問われる。<sup>(註6)</sup>それは、映画においては戦闘の場面において弱い者が強い者に打ち勝つための戦闘技術である。シナリオでは狭間が師匠から見て「強いが卑しい剣を使う男」とされ、そこに狭間ではなくて宗蔵に「隠し剣鬼の爪」を伝える理由が求められており、宗蔵は狭間に比べ技術が劣っているとされている（シナリオ 44参照）。つまり、宗蔵がやむを得ず「卑怯」な剣を用いるのも、劣っている技術を補うためであるということになる。そうだとすれば、戦闘そのものにおいて正々堂々と闘い、敗れたならば潔く斃れるという態度が武士にとって求められるとしても、弱者としてはやむを得ないことであって、そこにはいわば情状酌量の余地があるとも言えるかもしれない。狭間の「卑しい剣」の内容は説明されておらず不明なので判断しがたいけれども、あるいは「卑怯」な剣はこの「卑しい剣」に対抗するものとしてその限りで映画においては肯定されているのかもしれない。（ただし、立ち回りそのものでは狭間には特別「卑しい剣」を遣うというところは見出せない。狭間は宗蔵の「卑怯」な剣によって傷つけられはするものの、それによって倒されるころまではいかない。このシーンでは狭間がむしろ新式銃で撃たれてしまうことの方に描写の重点がある。宗蔵もまたそのことを自覚し、「新式銃のおかげで危なく助かっただけでがんす」（シナリオ 50）と言う。この言葉はこのような方法で殺された狭間の無念さを想いながらの言葉であろう。撃たれた狭間への言葉「——狭間、悪かった。鉄砲などで死ぬなは悔しいだろうのう」（シナリオ 49）に対応しているであろう。これは、家老堀将監（緒形 拳）に対する最後の行動への一つの伏線になっている。）

#### 5. 4 原作における戦闘の描写

この点については原作では物語が異なっている。まずこの技が登場する小説「邪剣竜尾返し」では斬り合いの両者が剣についてはほとんど互角であってぎりぎりの場面において登場する（「青眼の剣先から妖気が立ちのぼるように見えた。構えには寸分の間もない。／——鬼だ。／絃之助はびったり青眼の構えを固めながらそう思った。この男を斃すには、むしろ竜尾返しを遣うしかないことを覚っていた。」（藤沢 1983:40））。互角であれば、本来勝負がつかないわけだが、だからこそこの技を遣うことがやむを得ないものであったというように作者は物語を設定していると思われる。というのは、それは戦闘技術そのものとしてはぎりぎりのときに遣うべき剣であると設定されているからである（「平素遣う剣ではなく、死地に立ったとき遣うべき剣」（藤沢 1983:30））。確かに主人公は「死地に立った」のである。

そしてこの物語においてはそれだけではなく、この技は戦闘技術としては正当化されないにせよ、それが遣われるには別の事情があったとされている。この事情とは相手が果し合いに主人公を追い込むために毘を仕かけたということである。「『女房と寝た男だ。普通ならうむを言わせず斬りかかるところだが、俺はそうはしない。貴公には申し込んだことがある。それを受けてもらおうか。尋常の試合で片を付ける』／「……」／「どうだ。文句はあるまい』／「嵌めたな?」／絃之助は鋭く言った。赤沢が何をしたかを覚ったのである。同時にこの男の執念深さに、背筋を戦慄が走り抜けるのを感じた。この男は、雲弘流との手合わせを実現するために、自分の女房を使って毘を仕かけたのだ。」（藤沢 1983:23）それだけではなく、さらに主人公に真剣の立ち合いにさせようとする相手について作者はこの相手の妻にこの人物が「卑怯な男」だと言わせている。「あのひとは、貴方

さまと真剣で立ち合う気でおります。むろん貴方さまを斬るつもりですわ。卑怯な男です。私にあんな真似をさせて、いまになって貴方さまを許せないと思いはじめたのですよ」（藤沢 1983:31）つまり流派間の立ち合いにことよせて、真剣による果し合いにしようとするわけである。この文脈から見れば、「卑怯」な技は相手が真剣で立ち合うよう主人公を毘にはめたことへのやむを得ない対応ということになるだろう。

このように毘を仕かけてまで勝負にこだわる「執念深さ」は剣士の業とでも言えようか。藤沢はこのように人間の業とでも言うべきものに迫っている。しかし、ここには作者の共感示されていない。作者は主人公にその技が秘剣であったことを否定させ剣士の業と一緒に葬るかのようになり、このような技そのものを葬らせるという結末にしている。「『すばらしい剣捌きだった。あれが竜尾返しか』／『いえ、違います』／絃之助はきっぱりと言った。竜尾返しの秘剣は、赤沢の屍と一緒に葬ったのだと思っていた。」（藤沢 1983:42）

さらに原作「隠し剣 鬼ノ爪」では宗蔵が狭間に比べて流派の剣について優位にあるが故に「秘剣鬼ノ爪」が伝えられたとされている。狭間の誤解の原因はそこにあるとされる。「宗蔵は無外流の免許をうけたとき、それとはべつに道場主の小野治兵衛から、ある秘剣を授けられている。鬼ノ爪と呼ぶその秘剣は、一人相伝で、小野も彼の師から受け継いだ。小野道場には、宗蔵のほか狭間ら数人の、すでに免許を得た高弟がいたが、小野はその秘剣を宗蔵に伝えたのである。／それが狭間の誤解のもとになった。そのころ小野道場では、狭間がぬきん出た剣士で師範代を勤めていた。だが免許を受けたころから宗蔵の剣技は急速にのび、しばしば狭間を打ちこむようになった。／狭間は宗蔵の著しい進境を、小野に伝えられた秘剣鬼ノ爪のせいだと思ふようになった。それは狭間

の自尊心を深く傷つけたようだった。狭間は、小姓組に属し、百二十石をうける中士で、道場では宗蔵より五年先輩だった。彼が遣う無外流は、一時藩中に敵がなかったのである。秘剣をうけるのは、自分であるべきだったと狭間が思い、宗蔵に次第に勝てなくなる焦燥をそこに結びつけたのは無理がないことだったかも知れない。事実狭間は、露骨な言葉で、小野と宗蔵に、その不満を述べたことがある。その不満から、狭間はついに道場を去った。」(鬼 165-166)

ここでの設定は説得的である。つまり宗蔵に対して身分も上であり、かつ先輩であって、一時は藩中に敵なしであった狭間が自尊心を深く傷つけられたという設定である。その点で道場主小野には人間関係について認識が浅く、秘伝を伝えるにあたって配慮が足りなかったと言わざるを得ないのだが、この描写は物語の成立根拠をめぐってむしろ作者によって意図的に採られたものであろう。すなわち、そのようなやや安易で軽率な伝え方が誤解という思わぬ結果を生み出すことになるというところに物語が成立するのである。物語はここでの誤解にこそ、その成立根拠を持っているわけである。つまり、人間一般にありがちな行き違いが自尊心を傷つけられるという心理的な葛藤に転換されるところに、藤沢は物語の成立を見出したのであろう。ここに小説ならでは、そして藤沢の時代小説ならではの心理描写が展開される。このような心理描写はおそらく映像ではなかなか表現することが難しいことであろう。

狭間の行動についての描写は、自分の剣の劣勢を覆し、再び優位を回復するところに自己の存在証明を求めたことを描いているということになるであろう。客観的に見てそれが誤解によるとしても、狭間は剣士としてはその存在証明のうちに、自己の人生の主観的真相を、つまり自己の存在理由を見出したのだと言えよう。それ故狭間は討手

として宗蔵を指名してきたと設定されている(鬼 161参照)。討手として派遣される藩命を受けるのかどうかということ自体については描かれていない(その理由は異なっているが、「たそがれ清兵衛」では、小説および映画の両者とも主人公のこの点での葛藤が描かれている)。

むしろそこで描かれるのは、討手として派遣される宗蔵の心理についてである。それは、「感じる」・「思う」という表現で主人公の内面の動きが独白として描かれる。宗蔵は討手として自分が指名してきたと聞いて思い当たる。「宗蔵はすつと頬が冷たくなるのを感じた。そうか、狭間はあのことを忘れないでいて、ついに斬り合いを挑んできたのか、と思った。」(鬼 161)そして家老が宗蔵が狭間に試合で打ち勝ったことを理由に討手とすることを聞いて、この試合が狭間の態度を決定したそのきっかけになったことをついて思い返し、この態度のうちに「私怨」を見出す。「狭間は師匠とおれに対して強い不満を持っていたが、その不満が私怨に変わったのは、多分その試合からだ。」(鬼 163)そして藩命を受けての帰郷道、その思いはますます強まる。「当時の誤解を、狭間はまだ持ちつづけている。討手に、おれを指名してきたのが、その証拠だ、と宗蔵は思った。剣鬼という言葉がふと浮かんできた。なんという執念深さだと思った。宗蔵は微かに身顫いして足を早めた。」(鬼 166)

さらに果し合いの場面での心理が描写される。秘剣「鬼ノ爪」を破る工夫を牢の中で続けてきたという狭間の言葉を聞いて傷ましいことと思ひ、秘剣の真相を打ち明けようとする衝動をようやく抑える。「いっそ打明けろか。その衝動が宗蔵をとらえたが、宗蔵は耐えた。秘剣鬼ノ爪は、一人相伝の隠し剣だった。どのような場合にも、人には洩らしてはならないのだ。」(鬼 178)このような場面においてもなお一人相伝されたことによ



て縛られる心理が語られる。それによって自己を「死地」に追い込むことになる。しかし、そこでかえって宗蔵は覚悟を固める。「剣鬼だ。狭間はおれと立ち合うために牢を破ったのか、と思った。胴ぶるいがこみあげてきたのを腹に力を入れて押し殺してから、宗蔵も刀を抜き草地に踏みこんだ。そこは相手を斃さなければ出ることが出来ない死地だった。」(鬼 178)

ここで注目されるのは、秘剣の意外な真相についての描写である。これは主人公の心理が上のようにきめこまかく描写されることときわめて対照的である。すなわち、秘剣についての意外な真相と秘剣そのものを取り扱う態度とが、先に道場主の軽率さについて触れたようにきわめてあっさり描写されているのである。「だが、事実狭間の想像とは違っていたのである。秘剣は無外流の本筋とはかかわりのない、屋内争闘のための短刀術だった。いつ役立つとも知れないその秘剣が、なぜひっそりと伝えられているのかは小野も知らなかった。」(鬼 166) このように、秘剣があまりにも意味不明なまま伝えられたとされていることは、それは何か特別の意味を持っているというよりは、むしろほとんど意味を持たないものとして作者によって位置付けられていることになるであろう。そしてその上に立って、このような意味不明なものに翻弄される登場人物の心理的な葛藤の描写が物語となる。つまり心理的な葛藤と意外な真相との落差が物語を成立させるのである。読者にとっては、この意味不明な、ほとんど無意味なものによって人生を狂わせられ翻弄される武士とは何か問われることになるであろう。狭間の場合にはそれだけ、武士としてその名誉を剣の道に求めたということであろう。

ここでは戦闘者が描かれているわけだが、ここには人間一般の持つ一つの側面が捉えられているとも言えよう。すなわち、たとえそれが意味不明

なものであろうとも、自分にとって価値あるものと感じられる何らかのものに翻弄されてしまうという側面である。この側面は作者にとってただ簡単に否定されたり消し去ったりすることのできない人間の持つほとんど不可避的な側面として位置付けられていると思われる。意味不明なものに翻弄されるその人間像は、その人間の愚かさ・哀れさへの作者の思いを感じさせる。

意味不明なものについての誤解を生じさせるものは、狭間の剣士としての矜持と焦燥とである。狭間は家中第一の剣士ではなくなる自分を受け容れることができない。そしてそのような矜持に加えて、誤解を促すものは、身分の高い自分と下級武士の宗蔵との身分の違い、五年も先輩である自分と後輩である宗蔵との関係、自分に秘剣を相伝してくれなかった師匠への不満、一人相伝に選ばれた宗蔵への嫉妬などの点が挙げられよう。狭間にとって秘剣は「秘剣」として特別の意味を持ったわけである。作者はそのような意味不明なものに翻弄される狭間の姿を描写することによって、人間の持つ愚かで哀れな側面を見ているようである。

## 5.5 洋式訓練の描写

映画でオリジナルに加えられたシーンとして講武所での訓練風景がある。海坂藩に兵制改革の時代が訪れたということである。戦闘道具観の違いがあらかじめ宗蔵の伯父たちと宗蔵との間の論争として示される。

伯父片桐勘兵衛(田中邦衛)が言う。「侍のくせして刀捨てて、あげだようだ役も立たね飛び道具ありがたそうに扱いやがって」。同世代の文右衛門が言う。「飛び道具は駄目だ。侍の道さ反する」。勘兵衛がまた言う。「戦いっていうなは、刀とか槍構えて、お互い朗々と名乗り合って日ごろの修練さ物言わせて勝負を決する——こうでねば

駄目だ」。これに対して宗蔵が言う。「俺がたは源平の時代から戦って言えばひたすら刀と槍、そして弓矢さ頼ってきました。んだども、西洋ではこの数百年の間次々と工夫重ねて新しい戦いの道具作っております」。左門も言う。「新しいものを考え出して、古いものを捨てる、これが西洋流だども、そのうち俺がたの戦い方、んでね、ものの考え方がそんなものではねでがんしょうか」。(シナリオ 26-27)

ところがこの宗蔵たちが洋式訓練になかなか対応できない。教官が言う。「なぜみなさんは私の号令とともに一斉に動くことができないのですか。まずは藩士であるあなた方ができないようでは、とうてい足輕に教えることなどできないではありませんか」。これに対して藩士が質問する。「なして一斉に動かねばならねえなでがんすか」。教官が答える。「鉄砲隊の養成は銃の撃ち方を教える前に、まず大勢での動き方を体で覚えさせる。そのためにこういう操練をしているのです」。(シナリオ 38)

戦闘道具の転換は身体の動きの転換でもある。それを象徴するものとして「なんば走り」と「エゲレス式の新しい走り」との対比が登場する(シナリオ 39)。<sup>(註7)</sup>これはユーモラスにおもしろく描かれているシーンとして山田作品らしい描写であろう。この描写の意味はもちろんおもしろおかしいことばかりではない。むしろそれは時代の転換を描いており、狭間の悲劇の背景を示している。つまり、歩兵の新式銃によって狭間が簡単に撃たれてしまう描写に容赦のない時代の転換が描かれるのである。「これからの戦は値段の高い武器を持った方が勝つ。要するに金です。」(シナリオ 25) こうして戦闘道具としての武士の刀の意味が否定されるわけである。

ここで注目されるべきことは、刀の意味を否定するこの洋式訓練が軍制の変革をもたらしたとい

うことである。庄内藩は庄内浜の海防のために軍制を変革せざるを得なかったようである(以下斎藤 1990:168-169)。「庄内浜の防備については従来は藩士だけで防衛する体制をとって来たが、庄内の長い海岸線を藩士だけで防衛することは不可能であるので、郷村の『壮強之者』を集めてこれに当てることとし」、「海防計画が立てられた」という。それによれば庄内浜を三区に分け、「総兵力一万〇八〇四人を配置する海防計画であった。」安政元年(一八五五)秋「延人夫四万人を動員し」「射的場と訓練場をつくり、洋式訓練を実施し」たという。ここに洋式兵制は武士制度と矛盾することとなるが、この点については津田左右吉が明快に指摘している。「新式海陸軍の編制が武士制度と矛盾することも、明らかな事実である。世襲的武士を本位とする階級制のある限り、軍備には武士みづから当らねばならぬが、その武士の階級組織や精神は新しい武器船艦を用ゐる新しい海陸軍の成立とは相容れぬものであり、戦国時代の軍政主義から来た官吏がすべて武士であるといふ考もまた維持し難くなる。」(津田 1978:200-201)

映画での洋式訓練の描写には戦争中の山田自身の思いが投影されているようである。「この『隠し剣 鬼の爪』では、自分が戦争中整然たるファシズムの美に憧れた人間だということを意識しながら、侍がだんだん軍人になっていくという姿を描いてみたかったというのはあるんだけどね。」(「山田洋次監督ロングインタビュー」巻頭特集 37) この軍人への侍の変貌についての描写が興味深い。はじめは不器用な動きをしていた侍たちが映画の終わりごろには鉄砲隊を指揮する姿で描写されるのである(シナリオ 52参照)。

## 6 人間の愚かさ・哀れさへの眼差し

### 6.1 原作での描写

人間の愚かさ・哀れさへの作者の眼差しは狭間

の妻の行動の描写に極まる。この部分においては一般に藤沢作品について持たれているかもしれないイメージを覆すような男女の間の生々しく緊迫したやりとりが描かれている。ここに藤沢はあらゆる束縛を超えた個としての人間を見ているようである。たとえそれがどのように異常な状況のもとにおいてであるにしても、時代小説の登場人物がその時代を超えた人間であるということが示されるのである。そこに変わることはない人間というものが見えられていると言えよう。そしてそのような人間の在り方は、時代小説の枠組みのうちにあるが故により切実なものとして描かれうるのであろう。このことは藤沢と山田とのそれぞれの作品世界における視点の違いに関わっている。つまり、藤沢が時代小説の枠内において歴史を超える方向を採ったの対して、山田は歴史小説に近い形で歴史を越える方向を採ったのである。藤沢においては主人公はいわば歴史を超えて一人の人間として振る舞い、そこに変わりのない人間の在り方が描かれる。そこには男女の関係についての描写も含まれるわけである。山田の視点からもこの関係についても当然捉えうるのだが、今回の映画に関する限り、重点はそこにはなく、歴史を越える方向で人間相互の新しい関係を描くことに置かれる。

まず原作での描写を検討しよう。郷入りの牢を破った夫を殺させたくない一心で殺さないと約束することの代償として狭間の妻は宗蔵に身体を差し出そうとする。宗蔵もまたこの妻の切迫した思いと行動に藩命に反しても悔いのないほどにまでほとんど負けてしまいそうになる。ここでは宗蔵は「侍」であるという束縛も超えて、一人の女と向き合う一人の男である。それまで面識もなかったが、その美貌と必死さで迫る女を前にして男が藩命を守る一線を越えるのかどうかというところにまで追い込まれる。ここには藤沢の時代小説な

らでは人間認識の深さを示す描写がある。

藩命によって侍として生命を賭ける果し合いに向かうという主人公に対して、それに同等でありうるものとして狭間の妻は身を差し出すという。これはそれだけこの妻の必死さを示すものであろう。「『助けてやってくださいませんか？片桐さまは、狭間と同門でございませよ？あの人を死なせたくありません』／『ご新造』／宗蔵は、額にうかんだ汗をぬぐった。／『お気持は十分にわかるが、無理を申されてはなりません。藩命は曲げられんです』／『私の身体を、さしあげてもいいのですよ』／狭間の妻女の声は、急に囁くように低くなった。なまめいた声に聞こえた。／『おのぞみなら、いまここで』」（鬼 169）

ここで宗蔵はあらゆる制約を超えるように、狭間の妻女と向き合うことになる。妻女の言葉は唐突であるが、藩命を考えていた宗蔵を一気にその次元を超えさせるような迫力を持っている。藤沢の筆は、宗蔵を行き着くべきところにまで追い込むようである。

狭間の妻がそのような行動を採る理由は非常に明確であるようでありながら、しかし何故身体を差し出すという仕方なのかという点についてとくに作者による説明はない。夫の命を救うためには尋常的手段では目的を達成できず、その当時の武士の妻にとって考えられる最後の手段であるということであろうか。藩命に逆らって狭間を殺さぬように宗蔵に頼むことがすでに愚かであるわけだが、その手段もその目的に対応して愚かであるということになろう。ここでは藩命の非情さに対置されるものとして身体を差し出すというような手段が採られるとも言えよう。つまり、絶対的な藩命を超えるものがあるとすれば狭間の妻のような態度もありうることを藤沢は描写したのであろう。「二人は睨みあうように、顔を見つめあった。狭間の妻の顔は、微笑が消えて青白くなっていた

が、彼女はそれでも十分に美しかった。誇らかに突き出した胸、くびれた胴、ゆったりと張った腰が、宗蔵を圧迫していた。その衣服の下には、藩命にそむくどころか、死を賭けても悔いを感じさせない、悦楽に満ちた肉が隠されている気がした。その生なましい気配が、宗蔵を胸苦しくさせた。」(鬼 169)

このようにほとんど宗蔵は自分が誰なのかをも忘れそうになるのである。しかし、その深いところに身も心も置きつつも、心の一部でようやく自分を取り戻す宗蔵の姿のうちに、自己分裂させられる人間の在り方が描写される。「女の手が静かに帯にかかったのを見たとき、宗蔵はようやく自分を取りもどした。全部ではなかった。宗蔵の心は、まだ深く眼の前の美しい人妻に縛られ、取り乱していた。/「おやめなさい」/と宗蔵は喉につまった声で言った。女はまだ、上の空な感じで宗蔵を見つめながら、手を動かしていた。帯が、生きもののように、するりと胴を離れた。」(鬼 170)

ここで二人の緊迫した関係は頂点に達する。ここまでいって宗蔵はやっと自分を抑える言葉を発し、自分を取り戻す。「『ご新造は、考え違いをしておられる。それがしは、狭間さまに試合を挑まれているのです』/そう言ったとき、宗蔵は不意にさめた。」(鬼 170)つまり、宗蔵にとっては狭間を討つという藩命があるにせよ、むしろより重要なのは狭間に挑まれたということである。挑まれた以上、単に「侍」として藩命に従うということを超えて戦闘者としてはこの挑戦に応じざるを得ないのである。

宗蔵は、狭間の妻女に狭間も彼も二人ともそこから逃げることはできないということ、つまり彼女の願いの有無に関わりなく果し合いをしなければならぬということを述べるのである。「『さよう。斃れるのはご主人かも知れないが、それがし

の方かも知れんです。いずれにせよ、二人ともに逃げたりは出来んです』」(鬼 170)

ここで宗蔵自身が闘いに向けてあらためて態度を決定し、狭間の妻に表明する。そこではじめて彼女にとって自分の究極の態度決定によっても眼の前の相手を動かすことができないということを経験する。「女の手がとまった。狭間の妻は、一瞬刺すように宗蔵を見つめると、解きかけていた帯を慌しくしめなおした。」(鬼 170)

このようにして宗蔵は戦闘者としての自分に立ち戻る。ということは、彼は狭間の妻女との間で立たされそうになった男と女との関係から危うく脱出するということである。この場合、大事なことはこの脱出は逃げていないのではないということである。そうではなくて、戦闘者として狭間と果し合いをすることが、宗蔵にとってはより重要であったということである。そこに宗蔵の単なる「侍」であることを超えた武士としての態度決定があるわけである。もちろんそのことのうちには狭間の妻との関係において、男と女との関係になるよりも、まず狭間に対して戦闘者として向き合うことに自己の生命を賭ける武士としての矜持も含まれるであろう。

しかし、このことがかえって今度は宗蔵を苦しめる。彼も生身の人間なのである。このことを藤沢は見届けている。「その様子を、宗蔵は苦しい気分さいなまれながら、黙って眺めていた。女がそれを諦めたとわかったときから、むしろ欲情は耐えがたいほど強く、若い身体を襲っていた。」(鬼 170)

さらに藤沢の筆は人間の心理の飛躍を描く。妻女の態度は、宗蔵の想像とは異なってことをあきらめたのではないというように急転回する。宗蔵に断られると宗蔵を説得させるために宗蔵の上司堀のところにまで出かけるというのである。「『これから、堀さまにお会いします』/「おやめな

れ」/宗蔵は、思わず険しい声を出した。一番耳にしたくない名前を、一番言ってもらいたくない人の口から聞いたような気がした。」(鬼 170-171) 宗蔵は一度は心を奪われたけれども、そこから彼女の考えを「愚かなこと」・「馬鹿なこと」として、藩命の「筋」(鬼 171)を対置させるようになる。「そのへんの判断が、狭間の妻女には出来なくなっているようだった。もっともそんな判断が出来るぐらいなら、おれの前で帯を解きかけたりはしないだろう、宗蔵は思った。狭間の妻は、夫を殺したくない一心で狂乱しているのだ。」(鬼 171)ほとんど妻女の魅力に縛られている状態であったにもかかわらず、宗蔵は狭間の妻の心理を分析してみたりするのである。このようにして藤沢は自己を少し解放させる宗蔵の心理を描写するわけである。その人間像は決して特別優れた人間というわけではなく、危うく藩命に反し、さらに戦闘者としての誇りを失うところだった人間が描かれているのである。

そして藤沢はさらに宗蔵が生身の人間であることをきえとの関係で描く。主従の関係にある二人だが、現代で言えばほとんどセクシャルハラスメントになりかねない関係である。<sup>(註8)</sup>しかし、果し合いの前の異常な状況でのそれなりの必然性をもって描かれている。「顔を覆った白い指や、坐っている膝のあたりのまるい肉づきが、宗蔵の内側に暗くくすぶっていた欲情をかきたてた。異常なことがあったあとで、心がふだんの平衡を失っているのを宗蔵は感じた。/「きえ、こっちへ来い」/宗蔵はかすれた声で呼びかけた。咲きほこっている山あじさいの花のようだった狭間の妻にくらべれば、きえはまだ薄みどりのゆりの蕾みにすぎない。だが、やはり花だ。/きえは手を離して宗蔵を見たが、宗蔵の表情を読むとまた顔を隠して、いやいやをするように首を振った。宗蔵は立って行くときえの胸をひらいた。」(鬼 172)

ここに山あじさいと山ゆりとが対比され、宗蔵が花を愛でることから始まった物語の一つの筋がその一つの終末に到達することになる。

## 6. 2 映画での描写

次に映画でこの部分がどのように取り上げられるのかを見よう。それはシナリオでも出てくるが、こちらでは狭間の妻桂(高島礼子)と宗蔵との間の緊迫したやりとりはかなり省略されている。このやりとりの描写の違いは宗蔵の態度についての設定の違いによるであろう。つまり、原作とは異なって宗蔵の態度は桂の態度によってほとんど動かされることがない<sup>(註9)</sup>と設定されているのである。「宗蔵『お気持は充分わかるども、狭間に侍らしく腹切らせてやる、私にできることはそれしか——』/桂、ふと顔を側に寄せ、声を潜める。/桂『もしお望みだば、私の体差上げます。いつでも、おっしゃるとき』/宗蔵、ぎよっとしたように桂を見つめる。/桂、じっと宗蔵の目を見ている。/宗蔵、慌てて首を横に振る。/宗蔵『そげだこと言っははいけましね。いいですか。狭間の出方次第では私と決闘になります。死ぬなは狭間か私か、お互いに命がけなのでがんす。今の言葉、私は聞かかねかったことにします。忘れてくなへ』/桂、ほっと溜息をつく。/桂『わかりました。無理だお願いして申し訳ありましね』(シナリオ 46)

映画の台詞はかなりシナリオに変更が加えられている。桂が宗蔵に対して生き延びることが出来れば将来有望な狭間を助けることによって宗蔵の将来にとってもよいとその利を説き、宗蔵を藩命に背いて狭間を逃がすように頼む。しかし、「いのち」をそのような利に基づいてやり取りすることについての宗蔵からの強い拒否の姿勢にぶつかると。このように身体を差し出そうという行為が利に結びつけられる。これを拒否する宗蔵の態度は

宗蔵の真摯でストイックな人柄を示すことになる。桂の言葉は妻には非情な態度しか持たない狭間に対してさえも有為な人材としての狭間への評価を語り、妻の態度として立派であると言えないことはない。そしてそれには狭間の郷入りが権力闘争の結果であるという点から見てそれなりの根拠があることでもある。その意味では説得力を持たないわけではない。

しかし、桂自身の態度は宗蔵を利で釣るということと区別されないものにするようになるであろう。ここでの描写の仕方は、これに対する宗蔵の態度を毅然としたものとして描き出すことにはなる。しかしながらこの点は身をもって宗蔵にぶつかろうとする桂の必死さを示すシナリオの方が説得力があるように思われる。というのも、シナリオでは別の仕方で設定されているからである。

この設定では堀の人間像の描写（この描写自体は映画でも描かれている）が重要であろう。堀は権力者としてばかりではなく、品性卑しい人間として描かれている。堀は大目付甲田（小林稔持）などを脇にして宗蔵の問いに桂を玩んだことを当然のここのように述べる。宗蔵「んだども、ご家老は私に何もお命じになりませんでした。狭間を逃せっていうようだことは」堀「当たり前だ。元々無理な頼みであることはあの女もわかっていたはずだ。その証拠に女はけっこう喜んでおったぞ。実にいい体しておってのう」。これに対して宗蔵はたまりかねて言う。「なんぼご家老ってはいえ、夫の命乞いさ来た妻の体を玩ぶっていうなは——あまりにも哀れではありませんか」シナリオ 51)

宗蔵はこのように桂を「哀れ」に思い、それ故にその仇をとるべく、堀に対して「鬼の爪」を遣うという設定である。映画における変更は桂の思いを受け止め、その思いを弄んだ堀に対する仇をとるというシナリオにおける設定を弱めはしない

だろうか。

原作では宗蔵が堀（家老という権力者ではなく、宗蔵の上司の奉行にすぎない）に問いただすとき、すでに狭間の妻女は自害している。堀の態度を前にして狭間の妻女を「憐れむ」宗蔵の気持には重く深いものがある。「堀の顔に、不意に好色な笑いがひろがった。／「うっちゃっておけ。あの晩、妙なことにはなったが、女は結構喜んでおったぞ。面倒なことを申したらそう言ってやれ」／そこまで聞けば十分だった。恐らく自分の愚かさから、堀に操をもてあそばれたと知ったことが、狭間の妻から最後の気力を奪ったのだ。宗蔵の胸に狭間の妻を憐れむ気持があふれた。宗蔵は静かに膝で後じさると、真直ぐ、堀を見て言った。／【その心配はございません。狭間のご新造は、昨日自害いたしました】／【死んだ?】／堀はぎくりとした表情を見せた。だが、すぐに大きな声で言った。／【それはもったいないことをした。いい身体をしておったぞ。上玉だったのにな】／宗蔵が、堀直弥にはっきりと殺意を持ったのは、その時だった。」（鬼 184-185）映画（シナリオでは桂の自害は宗蔵が堀に問いただし、その殺害を決意した後に描かれている。シナリオ 52）にもまして宗蔵の殺意の動機付けが強く描かれている。

秘剣「鬼ノ爪」を遣う際の描写は、原作であっさりとなされている。「廊下の端に、堀が姿を現わしたとき、宗蔵もこちらから歩き出した。宗蔵が腰をかがめて、二人は擦れ違った。堀は立ちどまって、擦れ違った宗蔵を見ようとしたようだった。少し首をねじむけた姿勢のまま、堀は不意に膝を折り、前にのめった。／堀が倒れたころ、宗蔵は空き部屋をひとつ通りぬけて、別の廊下をゆっくり御旗組の詰部屋の方に歩いていた。七首は堀の胸を刺し、擦れちがったときには、懐の中の鞘にすべりこんでいる。刃の上には一滴の血痕も残さないのが、秘剣の作法だった。」（鬼 185）剣

というものの無意味さを、そしてそれによって翻弄された人間の愚かさをまさに最小限の動きで示そうとするかのようなのである。

ここには人間の愚かさについての藤沢の視点が見られているのであろう。このことが映画でも遠景から撮られる（シナリオ 52参照）。それは人間の次元を超えたものを象徴するようなこの剣の名称に対応しているのであろう。「堀の死体は、その日もう少し遅れて、堀の傷をみて首をかしげるばかりだった。傷口は、ただ一カ所で、測ったように真直ぐ心臓を貫いていたが、それが何による傷かもはっきりしなかったのである。それは人間ではなく、なにか別のものによって与えられた傷のようにも見えたのであった。」（鬼 185）映画ではこの言葉は医者言葉として語られるのだが、「〔医者「何による傷か、人間ではなく、何か別のものによって与えられた傷なのか——」ぞっとしたように顔を見合わせる一同。〕シナリオ 53）人間以外の何ものかの存在をこの傷に認めたかもしれないこの当時の雰囲気を表わす描写である。

## 7 映画の物語における「これから」への方向付け

### 7.1 「蝦夷」の位置付け

人間の愚かさ・哀れさにどのような態度を採るのか。映画の宗蔵は狭間や桂が陥った不幸に対して、その仇を討ったのだが、そこで感じたのは「虚しさ」（シナリオにはない独白、シナリオ 53参照）だけであった。彼は二人の墓前の土に「鬼の爪」の技に使った手裏剣（鬼 185、シナリオ 53では「匕首」とされている。）を埋める。このことによって彼はこの技で人を殺すことは二度としないという決意を実行する。（この点では「邪剣竜尾返し」で主人公がその敵を倒した後にはこの技を遣わないと決意することを下敷きになっているであろう。藤沢 1983:42からの先の引用参照。た

だし、映画の場合には主人公は、秘剣を用いたとききっかけに「侍」であることを止めるが、この藤沢作品の場合はそのような態度は採らない。）

その「虚しさ」は自分が「侍」であるが故に生じていた。というのは、狭間を討たなければならなかったのは自分が「侍」であるからであり、この技を遣ったのは、この「侍」であることを前提していたからである。ここでの「虚しさ」をどのように克服するのかということが第二作の方向を決定する。主人公は「侍」であることを止めるのである。

ところで第二作の方向付けから見て、主人公が「蝦夷」に向かうという設定は重要である。旅姿の宗蔵を見てきえは訊ねる。「そのお姿は何でがんですか。もしかして遠いとこさ旅でも。どこまでお出かけでなんでがんです、江戸ですか、それとも京」（シナリオ 54-55）庄内から遠くへ旅に出かけるというのはきえにとってばかりではなく、庄内の人々にとって想像できる範囲を示しているのであろう。しかし、映画での「蝦夷」はそのような範囲を越えている。それは、空間的に越えているばかりではなく、言わば時間的にも越えているかもしれない。つまり、映画において設定された時点ではまだ幕末の渦中にありつつも、なお時代の転換以前であり、「江戸」でも「京」でもなく、「蝦夷」が物語の未来を象徴するものとして目指されるのであろう。

この場合、何故「蝦夷」なのかという説明はない。この点では、第二作の方向はやや唐突な感じを与えるかもしれない。史実の上では庄内藩は蝦夷地の領有と警備の幕命を得ていた。<sup>(註10)</sup> その背景として江戸時代初期以来の、そして当時の蝦夷地への日本人進出が考えられる。<sup>(註11)</sup> そのことを背景にするならば、「蝦夷」が庄内の人々にとって認識されていたということはあるであろう。映画ではそのことはおそらく幕命などの政治

の話から最も遠いところに置かれていたであろう農家の女性であるきえも少なくとも地名を知っていたということになっている。きえは「蝦夷」という地名を聞いて「蝦夷って、あの遠くの北国の」（シナリオ 55）と反応するのである。

山田も主人公二人の物語の「これから」について楽観的には見ていないようである。「文久年間に蝦夷に渡ることは、過酷な運命が待ち受けているということでしょうね。永瀬（正敏）君や松（たか子）さんには『これから先のふたりはどうなるんだろうね』と話したものです。果たして無事に蝦夷までたどり着けたのか？」（パンフレット 12）この先にどのような方向を予想するのは映画の物語の位置付けにとって根本的なことである。

この点をめぐって物語の「続編」について語る山田の言葉は重要である。というのは、そこで次のような物語の位置付けがなされているからである。すなわち、人殺しをこれ以上しないために禄を返上した宗蔵がキリスト教と出会い、昔人殺しをしたことについて牧師に告白するということがある。「もしも函館なり、江差なりにたどり着いてそこでささやかな商売をしながら結婚生活を送るとします。子供ができ、やがて年老いて、明治の三十何年ぐらいになる。ひょっとしてその頃、近所に新渡戸稲造みたいなクリスチャンがいて、その人に影響されて教会に通うようになるんじゃないか。ある時、教会の牧師が『あなたはもしかして、昔はお侍さんだったのではありませんか？』『はい、実は』『なんとなく物腰から、そんな風に思いました。それで、教会に通うようになられた動機は？』『実は私は幕末に人を二人殺しました』。そんなことがあったんじゃないかなって、ふたりに話したりして。これは続編ですね（笑）。」（同）

牧師への告白によって宗蔵はおそらく信仰による以外には自己自身の「むかし」から自己を救う

手立てを持たなかったとされているのであろう。時代が異なり、かつての状況故の理由があるにせよ、「人殺し」が許されることがないということである。このことは、この映画がただ歴史小説に近い仕方では構想されているだけではないことを意味するであろう。そこには、歴史の変化のうちに物語を位置付けるだけに止まらない立場が前提されている。その立場とは、歴史を超えるものであろう。つまり、時代の転換を理由とすることによっては「人殺し」という自己自身の「むかし」と向き合えないのである。

映画の主人公にはこの「むかし」を「罪」として捉えることが要求されよう。その上で、この罪を償う可能性は超越者への神への信仰によるということになる。ただし、このようには映画そのものの中では主題的に描写されているわけではない。しかし、主役二人との話の中に映画の物語の方向付けが示されている。この方向付けが二人の演技の背景をなしているわけである。

このような方向付けをめぐっては一つの問題が残されている。すなわち、どのように歴史を超えていくのかという問題である。先の方向付けにおいては超越者への信仰という形が一つの可能性として与えられたわけであるが、このような可能性はその後の日本の近代の歩みの中では必ずしも一般的であったとは言えないであろう。それ故、そのような可能性については一応措き、しかもその可能性とも両立しうる形で二人の「これから」の方向が明らかにされなければならない。

## 7. 2 近代における個人としての生き方

この方向をめぐって、少なくとも主人公二人の「これから」について語る時、問われなければならないのは、二人がそのような「これから」において生き抜く主体としての形成をどのように透けていくのかということである。その際のポイン



トは、主人公が身分制度を離れた形でどのように一人の人間として自立していくのか、その後の歴史を考慮すれば、二人がそれぞれ近代においてどのような個人として生きていくのかということである。

その点では生活面での宗蔵はまことにたよりない人物として描かれている。しかし、それ故にこそとりわけ映画での宗蔵はきえを切実に必要としているのである。そのことが説得的であるのは、生活の基盤に関してはきえの存在の比重が圧倒的であるということである。ここでは歴史の転換が個人の事情に重ねられている。新しい時代はきえのようなたくましく生活することのできる人間の時代である。

ここでの武士としての宗蔵の描き方は第一作における清兵衛の描き方とまったく異なっている。というのは、清兵衛はほとんど農民に近い生き方をする者として描かれていたからである。この場合、何故宗蔵が農民になるという方向ではなくて、商人になる方向が採られるのかという点についてはシナリオの範囲では説明はない（宗蔵の剣の師匠の戸田寛齋は農民になる方向を採ったとされている。当時の武士から見れば「禄を返上して百姓になった」「変人」（シナリオ 35）というわけである。）

この方向付けの理由として考えられることを挙げてみよう。まずきえが商人とやりとりをする姿を見て、「商売」をすることについて思いついたとされているのかもしれない。そして藩社会から完全に離れるために庄内に止まるのではなくて「蝦夷」に向かうということで、この土地にふさわしいものとして「商売」が「これから」の選択肢として取り上げられたのかもしれない。というのは、「蝦夷」はもともと、当時は農業の土地としては捉えられていなかったようだからである。（松前氏は知行制ではなく、「場所」制を採った。

註11参照。）またきえと同じ農業であれば、きえの経験に期待もでき比較的容易に始められるとしても、両者の身分の違いを超えるという点から言えば、それぞれの出自とは異なる「町人」になるという方向が選ばれたのかもしれない。きえの出自は農民であり、文字通りには「町人」とは異なると思われる（ただし、きえが商家に嫁として入っていたことには意味があるだろう）。しかし、映画では農民もまた、「町人」として捉えられている。つまり宗蔵から見て「お前がたと同じ身分」として捉えられているのである。

ここには武士でありながらすでに宗蔵が人間一般について少なくとも身分制度を否定する態度を採ることが前提されている。この態度は、側にいて世話をしたいというきえを一度実家に戻すべく説得する彼の言葉に示されている。彼はきえとの主従関係を解消し、きえが自分自身の人生を生きるように諭す。（きえ「私はずっと旦那はんのお側さいてお世話するつもりだったんでがんす。それでは駄目なのでがんすか」/宗蔵「駄目だ。そげだことはできね。」/きえ「なしてでがんすか」/宗蔵「お前にはお前の人生があるでねえか」/きえ「私の人生は、伊勢屋さ嫁行ってあの男や姑からむごい仕打ちされたときもう終わっているんでがんす」/宗蔵「何言うな。お前はまだ若い。そしてきれいだ。お前を大事にしてくれる働き者の男と一緒にあって、一杯子ども産んで幸せにならねば。俺の女中で一生を終わるなんてとんでもね。」（シナリオ 41）彼はまたそのような身分制度否定の時代が来ることを確信している。（宗蔵「それにの、きえ。もうすぐ世の中変わるぞ。威張り散らしている侍などいねくなって、百姓や町人の世の中さなるんだ」/きえ「本当にそげだ世の中さなるんでがんすか」/宗蔵「なる。必ずなる。んださけ、きえ、実家さ帰れ」/きえ、俯いて寂しげに答える。/きえ「旦那はんのお言いつ

けでがんすか、それは」/宗蔵「んだ。俺の命令だ。わかってくれるの」(シナリオ 41) ここでは宗蔵の態度はなお二人を隔てる身分の差に囚われている。彼はこの身分の差を越えてまだきえと個人として向き合うところまでには至っていない。新しい時代が来ることときえの思いとはつながっていないのだが、きえは無理に宗蔵の「命令」ということで、その言葉を受け容れようとするわけである。あるいは宗蔵は、きえ自身の気持ではなく、そのような「命令」できえを実家に帰すのだということを確認させられるわけである。この段階から宗蔵がどのようにしてきえと個人として向き合えるようになるのかがその後の物語の焦点となる。

そして、物語の結末になってやっと宗蔵はそこにまで到達する。つまり、宗蔵ときえとが身分制度を離れて結ばれるのである。二人の「これから」を象徴する結末が明るく説得的に描かれている。「宗蔵『お前と一緒だばどげだ辛いことでも我慢できる。俺がここさ来たなはの、それ言うためなんだ。後で親父殿さは挨拶するども、まずお前の気持聞いてからって思っ。どうだ、俺と夫婦になってくれねか』/きえ『んだっても、私と旦那はんは』/宗蔵『身分が違うって言いてなか。俺は一介の町人になったってさっき話しただろ。んださけ、お前と晴れて夫婦になれる。きえ、うんて言ってくれねか』/きえ『私——そげだこと聞かれても——』/宗蔵『何も難しいことはね。俺がお前を好きでお前が俺を好きだば、それでいいんだ。俺はお前を好きだ。そしてお前も俺を好きだろ。』」(シナリオ 55)。ここでは宗蔵は個人として、同じく個人としてのきえと向き合っている。おそらく幕末という時代にはなお困難なことであったであろうが、あえてそのような関係を山田は創造したわけである。<sup>(註12)</sup>

もちろん身分制度を否定することと二人の恋を

成就することとは別の事柄である。しかし、宗蔵の場合、映画では確かに禄を返上することが物語としては先に来るのではあるが、もし仮にきえとの関係がなかったとすれば、果たしてそれでも「一介の町人」になったかどうか判断が難しいところである。藩社会から脱出するためには、必ずしも町人の方向ばかりが選択肢ではない。その時代においてはさしあたりは武士であることは止めずに浪人するという選択肢もあるかもしれない。そのような選択肢を採って浪人が内職仕事で生活するという話は藤沢の小説にはよく描かれている(例えば『用心棒日月抄』藤沢 1981、「唆す」藤沢 1982b)。大事なことは、そのような選択肢も考えられる中で特定の藩社会から脱出するのではなく、身分制度そのものを否定する方向が採られたということである。

このような方向を選択させたのは、二度と「人殺し」はしないという決意はもちろんのことながら、さらにきえとの関係が大きな役割を果たしたのではないか。つまり、身分を越えて結婚することができない以上、きえと結婚するためには宗蔵の方が武士の身分を捨てなければならないのである。この点は原作「雪明かり」の方向が形を変えて受け容れられている。原作における方向が時代小説の枠組で歴史を超える仕方を示したとするならば、それとの対比で映画は歴史小説に近い枠組で近代を準備する生き方を具体化することで歴史を超える仕方を示したのである。

その近代とは「いま」のわれわれから見れば、西洋流武器によって作られた「むかし」としての近代とは異なったもう一つの「むかし」である。<sup>(註13)</sup> しかしながら、西洋流武器の近代が圧倒する中で二人の困難については、これとどのように向き合っていくのかという問題があろう。ここにも確かに福沢諭吉流に言えば、「独立進取の路」の先駆的な姿が見られよう。「富強と貧弱とは天

然にらず、人の智力を以て致すべし。智力を以てこれを致すべきの目的あれば、たとい事実<sup>じじつ</sup>に致すこと能わざるも、人々自<sup>にんにんみず</sup>からその身に依頼して独立進取の路に赴くべし。」(福沢 1995:246) この方向において、なおもう一つの「むかし」がどのようにしてありえたのかは、この映画のみならず、近代日本が抱えた問題として残っている。

映画はむしろ「いま」のわれわれにこの問題を提起している。これは価値観の変化についての山田自身の個人的な思いでもあるようである。「暮しのあり方、それは当然変わっていかないといけないし、いつかは別のものになっていくんだけど、僕らが今持っている暮らしの中での価値観は、昭和30年頃で完全に崩れてしまい、無くなったんだ。価値の多様なうまいこと言うけれど、要するに無くなってしまったってことなんだ。無くなることで、この国は猛烈に発展し、経済的に成長してきた。多様化したというのは、いろんな価値観が生れたのではなくて、消えてしまうことなんだ。だから江戸時代を想像することで、モラルまで含めてあるべき生活の形を考え直さなければいけないんじゃないかという思いはあるんだけどね。」(「山田洋次監督ロングインタビュー」巻頭特集 37-38) 映画制作上の諸側面<sup>(註14)</sup>を含めたこの問題提起—「いま」のわれわれはどのような「これから」に向うのか—のうちに、この映画の存在理由が見出されるであろう。

註

(1) 映画の原作として「雪明かり」の方にむしろ山田の映画化の出発点があったという吉村(2004:118-119)の指摘は示唆的である。「山田洋次が、『跳ぶ』という言葉とその内容に見せられて、『雪明かり』の映画化を考えたというのが私の独断的推論である。題名を変更することになったが、人間として

の解放を求め、幸福獲得のために愛する二人が身分を越えて『跳ぶ』ことを尊重した映画づくりを遂行した山田の判断に私は共鳴する。小説「隠し剣 鬼ノ爪」の宗蔵は侍身分を捨てないし、男女の性的つながりはすでにできているが、映画では、この重要な部分を「雪明かり」の「侍を捨てる」「ピュアな関係を保ったまま愛の成就」として使っている。ここは要のひとつであろう。」ここには映画と原作との関係一般の問題に加えて、原作「雪明かり」の藤沢作品全体における位置付けが関わっているであろう。この点は次の解釈が説得的である。この作品には「暗い情念と静かな諦観といった藤沢の初期作品に特有な雰囲気はまだ色濃く漂っている」(田名部 2004:40)と位置付ける解釈である。これは映画の明るい結末とは対照的である。しかし、この位置付けによる描写に原作「隠し剣 鬼ノ爪」における結末部分の描写(宗蔵が「きえと一緒になろうと決意するラストは、心温まるもの」(細谷 200b:38-39参照))が加えられ、さらに映画において膨らまされて、映画の結末が創造されたのであろう。藤沢の作品世界の全体については、細谷 2004a:34-36; 同「藤沢周平、二十五年間の作品世界眺望 暗い情念の世界から終焉に向う境地へ——」別冊宝島編集部編 2005:9-16参照。

(2) この町は牛込神楽坂近くにあり、その名前が「礒川牛込小日向絵図」(一八〇六年、「江戸切絵図(尾張屋清七版)」32-33)に載っている。この町名は現在の東京都新宿区白銀町に引き継がれている。この町は現在も賑やかな神楽坂商店街に隣接する地域であり、商店街北側の後背地となっている。ゆっくり歩いても一〇分程度で一回りでき

る位の比較的こじんまりした地域である。そこには商店もあるが、主として住宅が多く、その中心に公園（新宿区立白銀公園）があって閑静なところである。切絵図によれば辺り一帯は寺社地（善国寺・築土明神八幡宮・赤城明神など—これらは現在も残っている）で、その周囲に門前町がかなりあった。白銀町はこれらの門前町そのものではなく独自の町名を持った町であったが、それらに隣接しており、その位置から見てそれらの一部をなすような町であったと思われる。藤沢がここを所書きの場所にした理由は不明であるが、海坂藩に対置される江戸のイメージを示すものとして当時繁栄していたであろう神楽坂一帯に主人公の「これから」を託したとも考えられる。『江戸名所図会』の「牛込神楽坂」挿絵中の善国寺毘沙門堂の左上のところに書き入れがあり、「月ごとの寅の日には参詣夥しく、植木等の諸商人、市をなして賑はへり」（同 4.90-91）とされている。この挿絵および書き入れに示されるような印象が藤沢による江戸のイメージを喚起したかもしれない。神楽坂一帯は寛政四（一七九二）年毘沙門天の善国寺が当地に移ってきてから門前町として栄えるようになり、明治に入ってから「山の手一のにぎわい」を示す繁華街となったという（『江戸東京歴史の散歩道2』124-125参照）。

- (3) 梅岩の説のこの部分について次の解釈は説得的である。「この辺の論説は、梅岩がその当時の社会機構のあり方を理想的に指摘したところであり、また京阪地方における商業発展の情勢を身に感じとって、商人階級の、台頭してゆく将来に期待をかけていたといえましょう。」（石川 1968:169）また梅

岩の学の特徴を生活の反省に基づく主体的な態度のうちに見出す解釈は示唆的である。「梅岩の学の何よりの特色は、かれが明らかにしようとした人の人たる道を、ただ経書の上で知るのではなく、これをわが身にとって考え、わが心の中に自証しようとしたところに認めらるべきで、言換えればどこまでも自己の体験を重んじ、その生活の反省の上に主体的に道を求めた点にあったと思われる。」（柴田 1968:136）「そうした自主的な選択の基準となったものが梅岩自身の体験であり、その純粋な性（心）だったとすれば、その具体的内容を形作るものは、外ならぬかれがおかれていた十八世紀後半、享保期の社会でなければならなかった。それはいうまでもなく近世にあって、武士本位の封建経済と新しい町人の力に俟つ商品経済との矛盾がはじめて大きく露呈した時代であったが、その中にあって梅岩は町人といえども『天下ノタメノ相』たるその社会的職分においていささかも武士に劣るところがないことを確信し、売買の利潤は武士の俸禄に当ることを主張するとともに、他面町人に町人の道あることを知らしめてその反省と自覚を促そうとしたのであって、その点にかれの思想家としての歴史的意義が認めらるべきではないかと思われる。」（同 137）さらに町人の存在理由について次のような積極的な位置付け（今井 1974:369）が注目される。すなわち、梅岩が「正直と儉約をまもることによって、町人の道を普遍的な人間の道と理解した」こと、そして「自他の和合の世界を目ざし、社会における町人の存在理由と積極的な生き方を強調した」こと、心学運動が「町人の『私』を『公』という社会にむけて開こうと

した」ことという位置付けである。また正直と儉約との社会的意義をめぐって、儒教でいう仁を儉約という経済的合理主義（「物の性質にしたがって、物の効用を最大限に発揮すること」）から解釈することについて竹中 1974:381参照。

- (4) 藤沢が二つの花を取り上げ、これらを対比させたことにどのような意味があるのかは不明である。これらの花がそれぞれ二人の女性の人間像に対応させられていることは確かであろう。これらの花についての次のイメージは興味深い。あじさいは心の変節に結びつけられたという点でひっそりとしたものとして捉えられていたようであるが、藤沢の原作における狭間の妻のイメージと重なるところもあるかもしれない。「アジサイは最初に日本で園芸化された。中国にも近縁種が分布するのに取りあげられなかったのは、アヤメやハナショウブ類の場合と似ている。私にはその背景に、梅雨という日本独自の季節がかかわりあっているように思える。」（湯浅 1995:102）「アジサイは中世から近世まで、ひっそりとした花であった。色が変わることが心の変節に結びつけられ、道徳的でないとみなされたから、とも言われる。ところが西洋では色変わりが珍しがられ、改良が進んだ。」（同103）これに対してゆりは反対に純愛と清純のシンボルであり（これがヨーロッパでのことであるとしても）、きえをそのつぼみに見立てた藤沢の描写もこれに関わるかもしれない。「日本はユリの宝庫」であり、「日本のユリの名声を不動のものにしたのは、一八六二年にジョン・ベイナが入手し、ロンドン・フラワーショーに出品したヤマユリだった。ヨーロッパでは白ユリは純愛と清純のシン

ボルとされ、聖マリアとの結びつきが強い。特に復活祭には欠かせない花である。それまで使われていたマドンナリリー（ニワシロユリ）よりはるかに華麗であったヤマユリの出現に、ヨーロッパの人々は目を見張った。」（湯浅 1995:110）日本では『古事記』や『日本書紀』に顔を出し、『万葉集』にも詠まれており、「燈火の先に見ゆるさゆり花」などと、室内で生花を觀賞した情景がよみとれる歌もあるという。貝原益軒は『花譜』（一六九四年）で「近年種類が増し、ほとんど百種に及ぶ」と書いており、江戸中期に園芸化が進んだのでであろうという（同111参照）。

- (5) 山田の狙いもここでの戦闘技術を分解して観客に見せるという点にあったようである。「剣術というのは技術であり、その技術を駆使して闘うのだから、「こういう方法がある」ということを映画の上で分解して見せたら面白いのではないかと思ったのが、今度の『隠し剣 鬼の爪』の戸田寛斎の登場になるのです。「こういう剣の使い方があるから、教えてやる。きわめて危険な手だが注意してつかえば相手を斬れるぞ」というわけです。そのような闘い方について、手順を分解して見せるのが今度の映画の特徴のひとつでしょうね。」吉村 2004:145-146。
- (6) 映画における「卑怯」について新藤純子（2004:45）「卑怯な戦法を使わせる社会」の指摘は示唆するものが多い。すなわち、この映画が「卑怯」を「キーワード」とし、むしろ「権力者たちの卑怯な態度」を描いており、「宗蔵の使う剣が卑怯なのではない。そういう剣を使わせる社会が卑怯なのだ」という指摘である。この「卑怯」な剣に加えて、もう一つの「隠し剣」の位置付けに

については自らの贖罪のためであったという次の指摘は重い。藤沢作品の主人公が刀を抜くとき、「そこには刀を抜かなければならぬ、確かな必然性がある」とされる。宗蔵は「藩命を果たした上で、犠牲になった兄弟子夫婦の無念を晴らすべく秘剣を用いた」のであり、そして「誰のためでもなく己自身の贖罪のために、秘伝の短刀術の封印を解いた。皮肉な結末を受け止めて今後も生きていくために、ケリをつけることを自ら欲したのだ。」牧 2004:43。なお同「剣術表現のリアリティ 相手との距離感、体さばきで魅せる藤沢独自の剣戟シーン」別冊宝島編集部編 2005:89-92参照。

- (7) 「なんば」については甲野 2003:118参照。「かつての日本人は原則として歩行時に手を振らず、「もし振るとしたら現在では『なんば』と呼ばれる歩き方」—「右足が出るときに右手が出るような歩き方」—をし、「こうすると身体を捻らなくてすむので、現代的な右足を出すときに左手を出すような歩き方に比べて疲労が少ない」という。ここには現代における身体についての捉え方に反省を迫る視点がある。「なんば走り」についてこれを普通とし、西洋式と対比させる捉え方もある。文化人類学の知見（野村 1996:18）によれば、古代ギリシアの壺絵、トルコ行進曲に楽想を与えたトルコ兵の行進、チベット人の歩き方、インドやインドネシアの舞踊などにナンバ歩きが見られるという。「ナンバは世界に相当ひろく分布する姿勢であって、むしろ西洋人のように脚と腕を左右反対にうごかして、反動を利用しながら歩くというほうが特殊な歩き方として発達したのではないかともおもえてくる。」これに対する西洋式の歩兵訓練におい

て走ることを教えられたことは「日本の身体史にとって破天荒に新しいことであった」という。野口 2002:70。

- (8) 映画での宗蔵役の永瀬正敏に山田洋次は次のように語ったという。「監督のお話で印象的だったのは、当時の武士は恋や愛がわからないと。大概是親の決めた縁組をそのまま受け入れて結婚するわけですよ。女中へのセクシャルハラスメントみたいなことはあったかも知れないけど……。それこそきえのような女中を欲望の対象にするようなことはね。でも愛情の部分では、まだシェイクスピアも知らなかったわけだから教本みたいなものはない。そういう時代の宗蔵ときえの恋を描いていると、監督に言われたんです。」（「インタビュー 永瀬正敏」取材・文＝金澤誠、巻頭特集 33 (30-34)。この部分では山田はおそらく原作における宗蔵ときえとの関係を意識していたであろう。このような関係ではなくて宗蔵がストイックに描かれることによって、おそらく最後のシーンでの宗蔵からきえへのプロポーズのシーンが生きてくるわけである。ここに原作「雪明かり」のモチーフが見られることについては註1における吉村の解釈参照。
- (9) ここでの二人の緊迫した関係についての原作の描写をどのように映像化するのは難しいことであろう。山田は原作に変更を加えている。この点について「桂の妖しい魅力とこれに動かされる宗蔵の心理は映画ではさらっとしたものになっている」こと、「どこまで踏み込んで描くか」は「製作者の嗜好」であることという指摘（後藤 2004:21）を参照。この点に原作と映画との違いを性の描写のうちに見る次の解釈が踏み込んで

いる。つまり原作における「隠し剣を使う動機に見られる暴力衝動、そして『妹のような少女への恋』と併せ描かれる『禁欲の性』」(切通 2004:226)に注目した上で、「血のつながりのない妹的存在との、禁欲及びむらむらっときてしまう気持ちの揺れ動きといった、原作にはかなり書き込まれていた部分は映画にはほとんどない」(切通 2004:230)という解釈、また「藤沢周平の原作にあって、映画で排除されているのはエロチズム」(天野 2004:185)という解釈である。それは「山田洋次の映画に本質的なものでありながらこれまであまり表沙汰になってこなかった部分」(切通 2004:226)であるという。

- (10) 蝦夷地防備の事情と庄内藩との関係は次の記述に明らかである。「蝦夷地防備の強化には移民と開拓による住民の増加が急務であったので、安政六年九月、幕府は一円直轄支配を止め、その一部を奥羽諸藩に与え隣接幕領の警備を命じた。南部・津軽・仙台・秋田のほかに品川台場の警備を免除された会津・庄内の二藩が加えられ、同時に北蝦夷(樺太)の警備にも奥羽六藩が毎年二藩ずつ当ることになった。」(斎藤 1990:169) その事情のもとに庄内藩がどのように蝦夷地経営に乗り出したかについては、次の記述が参考になる。「庄内藩は蝦夷地警備のため御用金一万五〇〇〇両、才覚金三万五〇〇〇両を郷町に命じ、松平舎人を大将とし、家中四五人、徒以下給人二九人、足軽七六人、その他作業方、郷夫、職人、又者合せて三六七人の人数を現地に派遣した。/開拓し水稲栽培を試作したが、その結果は悪く、畑作の大豆・小豆・粟・稗に依存しなければならず、藩の補助を打ち切る

ことができなかった。しかし文久元年(一八六一)にはハママシケ附近に柏木原・吉岡・清水・関・関新田・山崎・阿弥陀・黄金の八ヶ村が開かれた。/庄内領となった漁場、ハママシケ・ルルモツベ・トマイ・テシホの経営は松前商人伊達林右衛門と栖原半六の二人に請け負わせ、漁獲物の二割を運上金として上納させたが、漁場の運営には紆余曲折があったようである。」(斎藤 1990:170) 海坂藩を庄内藩に重ねることができれば、宗蔵ときえにとっても蝦夷地の事情について或る程度知ることができたと見えよう。

- (11) 日本人進出はいわゆる<和人地>と<蝦夷地>との区分に示されよう。これについての概略は文献(浪川健治「蝦夷地」『世界民族問題事典』221-222参照)によれば次の通りであった。一六〇四年 松前氏、家康よりの<制書>で独占的な対アイヌ交易権を得る。<和人地>と<蝦夷地>とを区分し、「この間の自由な交通を遮断して独占的な対アイヌ交易の実現を図った。」一六四四年まで続いた蝦夷地アイヌの本州北部との交易を遮断し、「交易相手を松前藩主に限定することによって、松前藩の領主支配形態としての商場知行制が成立する。松前藩の大名知行権はアイヌ交易権の独占と出入商船への課税権を内容とする特異なものであるが、商場知行制はその知行権の一部、アイヌ交易権の家臣への分与により成立する。それは蝦夷地内のアイヌ社会の共同生産の<場>であった河川流域のイウォル(漁獵場)にはほぼ照応して設定された一定の地域(商場または場所)でアイヌと交易する権利であり、やがて和人による商場内の漁業経営に変質し、その経営が商人の請け負いと

なって場所請負制が展開する。」対外問題を契機に一八〇七年幕府は蝦夷地全域を幕領とした。一八二一年「幕府は松前・蝦夷地を松前藩に返したが」、一八五五年「箱館開港を契機に再び蝦夷地を直轄し、蝦夷地への出稼ぎ和人の規制緩和」。一八五九年蝦夷地は奥羽六藩に分与された。「これらにより<蝦夷地><和人地>の区分は動揺し、実質的に<蝦夷地>の<和人地>化が進行するとともに」、一八五六年「アイヌに<土人>の呼称を与える。」「松前・蝦夷地が消滅するのは」一八六九（明治二）年の「北海道への改称によってであるが、場所請負制という和人地以北のアイヌ居住地を対象とした収奪を成立させた区分としての蝦夷地の最終的消滅は」一八七八年の「<漁場持>（場所請負人の改称）廃止にまで下る。」歴史的には「松前稼ぎ」という言葉に見られるように本州からも蝦夷地に働きに出かけた人々がいたようである。「近世後期、下北・津軽・三陸・秋田といった北奥羽や佐渡地方などから蝦夷地の各場所にヤトイとして入り働いた人々。場所請負制が盛んになるとともに増加し、とくに一九世紀になると一般化した。東蝦夷地には下北など太平洋側、西蝦夷地には津軽など日本海側の出身者が比較的多い。次・三男層を主体とし、漁夫や大工稼ぎがおもであったが、番人・支配人になる者もあった。北方防衛のため松前藩の足軽になる者もいた。」（『日本史広辞典』2002）また「商品流通の結節点」としての「松前三湊」も物語の時代背景として考慮に値する。「蝦夷三湊とも。近世の松前藩で本州諸国の廻船の入津が認められ、商品流通の結節点となった松前・江差・箱館の三湊。享保一寛延頃、三湊の株仲間問

屋を通した松前藩の流通管理体制が確立したといわれる。近江系商人の出店があった城下福山（松前）を中心に、江差は檜材の積出しや鯨漁業の発展、箱館は東蝦夷地の漁場開発と箱館奉行の設置にもなって栄えた。」（同）このように見ると映画の主人公二人は<蝦夷地>の<和人地>化に関わらざるを得ないことになるわけだが、この点には映画の物語は触れていない。

- (12) 宗蔵がきえに結婚を申し込むシーンを待の映画でかつてなかったものとして評価する視点（佐藤忠男 2004a）は興味深い。つまり、山田が藤沢の原作を拡大解釈して「思慮深い侍が、照れることもなく慎重に言葉を選びながら、もとの女中に自分から丁寧に結婚申し込みをやるという空前のことをやってのけた」という視点である。さらにこの視点において重要なのはこのことが武士の身分を捨てる決意と結び付けられているという解釈である。つまり、「きえへの結婚申し込みはその決意を他人に明確に述べる一種の誓いのような意味も持っている」という（同著者は同2004bで同趣旨を詳しく展開している）。後者の点によって身分制度の否定という歴史の流れが個人相互の関係として具体化されるということが説得的に描かれるわけである。また山田洋次は同著者との対談で山田自身がこの趣旨に気付かなかったとし、同意している。「主人公は最後に侍を辞めて、身分制度から開放された。そこで作法に則って理を尽くして求婚し、結ばれる、なるほどね。……今日は、自分では気付かなかったところを指摘されて、うれしい発見でした。」（『対談 時代劇を撮るとのこと』オールガイド15）士分を放棄することできえに求婚できるという



ことについて批評において疑問も提示されている。つまり、このことが「第2次大戦後のいわゆる民主主義教育だけを受けた世代にもかんたんに理解できるのだろうか」(品田 2004:19) という疑問であるが、この疑問にどのように答えていくのが時代劇映画一般が、そしてその一つとしての山田作品が現代における存在理由に関わるであろう。

- (13) 宗蔵ときえとの二人が「もう一つの近代を見つけた」という次の解釈は説得的である。二人は「西洋式の武器によって切り開かれた日本の近代とは異なるもう一つの近代をみつけ、そこに二人の未来を託そうとする。それは、外からの強制によってではなく、自らの心に誠実に生きるという自由な生き方である。人間の上下関係の中をはい上がろうとするのではなく、愛による人間の絆を確かなものとする平等な人間関係を求めてである。」(平島 2005:44) 同解釈における第一作と第二作との相違を剣の極意を使う目的の違いについての次の指摘は卓見である。「護身の剣法から棄刀の秘剣へ、清兵衛と宗蔵の剣の極意を使う目的の違いは、二人の未来の相違につながる。清兵衛は戊辰戦争に兵として参加し命を落としたが、宗蔵は後の世まで生き抜くであろう。少なくとも兵になることはない。わたしは、二人の生き方の違いに山田監督の新しい境地を感じる。それはサムライニッポンの対極でもある。」(平島 2005:43) 宗蔵の「これから」の描き方について、これを山田作品の流れの中に置き、「風来坊」とする解釈も示唆的である。「駆け引きも出来ず狡猾さもない男として描かれてきた宗蔵が商人で成功するとはとても思えない。つまり蝦夷へ向

かう宗蔵の立場はほとんど風来坊のようなものだと言っている。」(切通 2004:233) この解釈は第一作と第二作との違いを定住者から放浪者への物語の枠のシフトと見て、そしてその背景に西洋型軍事国家化から生じた現代における事態を前にした若者たちへの山田のメッセージを読み取る。「どうやら山田洋次は、初発の契機としては定住者が生活を守り育てていく様にエールを送り、その役をある程度果たしたと認識すると『旅の自由さ』に物語の枠をシフトさせていく癖があるようだ。/『隠し剣 鬼の爪』の中でたびたび登場する、『強さ』といっても結局は兵器を買える金のあるものが勝つ西洋型軍事国家の波が押し寄せてくるという描写には、9. 11米テロ以降の軍事体制の強化に日本も巻き込まれているという事態への山田洋次のまなざしがあるのだろう。無菌室のような日本で育った若者たちに、傷つけ合い、葛藤する青春の慟哭を忘れずに、しかし自由に向って旅立つ姿を目指して欲しいと」(同239)。この箇所を引用し、この解釈に同意しつつ、さらにここに時代の流れに抗する主人公の意思を読み取る解釈も示唆するところが多い。それによれば、この作品は「純愛劇を媒介に時代(近代兵器戦での殺傷)を拒否することで激流のごとき時代の流れに抗った元下級武士の意思を浮き上がらせた」と特徴付けられる(天野 2004:185)。

- (14) 映画制作上の諸側面についてはここで触れることはできないが、「リレーインタビュー」全3回および「時代を越える劇を撮る 撮影監督長沼六男 聞き手小野民樹」(オールガイド 27-30)の中で、山田の問題提起を具体化する製作・美術・撮影・編集について

語られている。つまり、藤沢の作品世界を山田の作品世界に重ねあわせて映画として表現するための、現代における技術的社会的条件がそこには示されている。

## 文献目録

(藤沢周平作品および研究文献については本稿で言及したものだけに限定して挙げる。その他については幸津 2002および同 2004を参照されたい。山田洋次作品および研究文献については本稿の主題の範囲に限定されている。)

### 1 考察の対象とした基本文献

- 藤沢周平 1981『用心棒日月抄』新潮文庫  
同1982a『時雨のあと』新潮文庫(「雪明かり」7-32 (=雪))  
同1982b『冤罪』新潮文庫(「唆す」53-96)  
同1983『隠し剣孤影抄』文春文庫(「隠し剣鬼ノ爪」151-187 (=鬼))  
同「邪剣竜尾返し」、同1983:7-43  
同「紅の記憶」、同『藤沢周平全集』文芸春秋、4.68-95  
山田洋次監督作品『隠し剣 鬼の爪』松竹2004、カラー/ビスタサイズ/131分、DVD  
山田洋次/朝間義隆2005:シナリオ『隠し剣 鬼の爪』、『シナリオ』シナリオ作家協会61.1(2005.1)、21-55 (=シナリオ)

### 2 基本文献に関連する文献

- 「巻頭特集『隠し剣 鬼の爪』」『キネマ旬報』No.1416(2004.11上旬特別号)、27-43 (=巻頭特集)  
松竹株式会社事業部編2004:パンフレット『隠し剣 鬼の爪』松竹株式会社事業部 (=パンフレット)  
【平成の時代劇オールガイド】洋泉社MOOK、別冊映画秘宝2004 (=オールガイド)  
「リレーインタビュー『隠し剣 鬼の爪』への道」

①(長坂勉、聞き手渡辺浩)『キネマ旬報』No.1413(2004.9下旬号)、132-135

「リレーインタビュー『隠し剣 鬼の爪』への道」

②(出川光男、聞き手渡辺浩)『キネマ旬報』No.1414(2004.10上旬号)、130-133

「リレーインタビュー『隠し剣 鬼の爪』への道」

最終回①(長沼六男、聞き手渡辺浩)『キネマ旬報』No.1415(2004.10下旬号)、116-119

「リレーインタビュー『隠し剣 鬼の爪』への道」

最終回②(石井巖、聞き手渡辺浩)『キネマ旬報』No.1415(2004.10下旬号)、120-121

「『隠し剣 鬼の爪』を撮り終えて——山田監督インタビュー」吉村2004:139-161

### 3 古典および基本文献理解の前提となる文献

- 石田梅岩『都鄙問答』岩波文庫1935  
【新訂 江戸名所図会4】市古夏生・鈴木健一校訂、ちくま学芸文庫1996  
【嘉永・慶応 江戸切絵図(尾張屋清七版)】人文社1995  
新渡戸稲造1938=1974(改版)『武士道』矢内原忠雄訳、岩波文庫;[原著] Nitobe, Inazo: Bushido. The Soul of Japan. Tuttle Publishing: Boston, Rutland, VT, Tokyo 1969  
福沢諭吉1995『文明論之概略』岩波文庫  
【萬葉集 一 新日本古典文学大系1】佐竹明弘・山田英雄・工藤力男・大谷雅夫・山崎福之校注、岩波書店1999  
宮本武蔵『五輪書』鎌田茂雄全訳注、講談社学術文庫1986  
柳生宗矩『兵法家伝書 付・新陰流兵法目録事』松原一郎校注、岩波文庫1985  
山川菊栄1983『武家の女性』岩波文庫  
4 研究文献  
天野恵一2004「『甘いヒューマニズム』の裏側『隠し剣 鬼の爪』・『山田洋次の<世界>』」

- 【インパクション】インパクト出版会 144  
(2004.12.10), 181-185
- 石川謙 1968『石田梅岩と『都鄙問答』』岩波新書
- 今井淳 1974「近世の町人道」、田村他編  
1974:366-369
- 【江戸・東京 歴史の散歩道 2 千代田区・新宿区・文京区】(『江戸・東京文庫② 江戸の名残と情緒の探訪』) 街と暮らし社 2000
- 切通理作 2004『山田洋次の<世界>』ちくま新書
- 幸津國生 2002『時代小説の人間像—藤沢周平とともに歩く』花伝社
- 同 2004『「たそがれ清兵衛」の人間像—藤沢周平・山田洋次の作品世界』花伝社
- 甲野善紀 2003『古武術に学ぶ身体操法』岩波アクティブ新書
- 後藤正治 2004「山田洋次 再び、藤沢周平の世界を撮る」『プレジデント』プレジデント社  
(2004.11.15), 14-21
- 斎藤正一 1995『庄内藩』吉川弘文館
- 佐藤忠男 2004a「若侍の愛の告白」『キネマ旬報』No.1416 (2004.11上旬特別号), 44
- 同 2004b『「隠し剣 鬼の爪」に至る山田洋次の道』オールガイド 16-19
- 品田雄吉「巧緻な人物描写『隠し剣 鬼の爪』」『シナリオ』シナリオ作家協会61.1 (2005.1), 18-19
- 柴田実 1968「解題」石田梅岩『都鄙問答』131-137
- 田村圓澄・黒田俊雄・相良亨・源了圓編 1974『日本思想史の基礎知識』有斐閣
- 竹中靖一 1974「石田梅岩と町人哲学」、田村他編 1974:380-381
- 田名部昭 2004「原作往来 雪明かり」オールガイド 39-40
- 津田左右吉 1978「文学に現はれたる我國民思想の研究 (八)」岩波文庫
- 浪川健治 1995「蝦夷地」『世界民族問題事典』平凡社, 221-222
- 新藤純子 2004「卑怯な戦法を使わせる社会」『キネマ旬報』No.1416 (2004.11上旬特別号), 45
- 【日本史広辞典】山川出版社 1997
- 野口武彦 2002『幕府歩兵隊 幕末を駆けぬけた兵士集団』中公新書
- 野村雅一 1996「身ぶりとしぐさの人類学 身体がしめす社会の記憶」中公新書
- 平島正司 2005「映画紹介『隠し剣 鬼の爪』 もう一つの近代を見つけた二人」『人権21調査と研究』岡山部落問題研究所 174 (2005.2), 42-45
- 別冊宝島編集部編 2005『藤沢周平の本』宝島社文庫
- 細谷正充 2004a「藤沢周平世界の魅力」オールガイド 34-36
- 同 2004b「原作往来 隠し剣鬼ノ爪」オールガイド 37-39
- 牧秀彦 2004「剣術描写のリアリティ」オールガイド 41-43
- 湯浅浩史 1995『花の履歴書』講談社学術文庫
- 吉村英夫 2004『山田洋次×藤沢周平 「たそがれ清兵衛」『隠し剣 鬼の爪』にみる時代劇の新境地』大月書店