

『たそがれ清兵衛』の人間像

—藤沢周平・山田洋次の作品世界—

幸 津 國 生

An image of human beings in “The Twilight Samurai”

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

Kozu, Kunio

1 時代小説と時代劇映画との重なり合い によって生み出されたもの

1. 1 両作品の関係をとり上げる理由

山田洋次監督による時代劇映画『たそがれ清兵衛』が製作され、公開された（2002年11月2日劇場公開）。この映画は、藤沢周平の時代小説を原作としている。このように言うだけでは、ただ原作小説とその映画化という事実について言うにすぎないのであって、そのこと以上にここには考察の対象として取り上げるべき理由もないと思われるかもしれない。しかし、藤沢作品と山田作品との両者が対象である場合、特定の作品についてではなく、両者の作品世界一般について両者の関係を特別に取り上げられなければならない理由がある。その理由は、とりわけ両作品世界双方を同時に愛好するファン（実は筆者もその一人である）にとって大きなものなのだが、自分が愛好してきた両作品世界の重なり合いによって改めて両作品世界の意味するものは何かが問われるということのうちにある。ここに新しく立てられた問いは、確かに両作品世界への各個人の関心の在り方によって異なるであろうが、両作品世界のいずれか一方のファンにとってもおそらく何らかの仕方で立てられるべきものであろう。

映画化によって両作品世界の関係が問われるこ

とになったわけだが、この関係付け自体が新しいことである。両作品世界の双方を同時に愛好するファンであっても必ずしも両作品世界を相互に関係付けてきたわけでもないであろう。あるいは両作品世界の一方のみの独自のファンであれば、なおさら両作品世界の関係を問うことはおそくないであろう。というのは、これまでは山田作品のファンにとって（少なくとも筆者の場合は）、山田洋次が時代劇を監督するということはあまり念頭には浮かんでこなかったと思われるからである。山田洋次監督作品というものは、コメディにせよシリアスな作品にせよ現代劇映画であるということがほとんど当たり前のように受け取られてきたのではないだろうか。それだけこれまでの作品から作り上げられた印象が強く、そのような固定された観念でもって受け止められてきたわけである。しかし、映画創造にとってそのようなジャンルが予め決まったものとしてあるわけもない。このことは、小説についても同様である。ただし、藤沢周平の場合は時代小説を主として書き、現代小説はただ一篇（『早春』）を例外的に書いたにすぎないと言わざるを得ないのだが。

このような事情に加えて、この映画化の意味は、それぞれのファンの範囲におけるそれに止まるものではない。それは、この範囲をはるかに越えた

広がりを持つものであろう。というのは、ここでは、この映画化によって藤沢の作品世界と山田の作品世界とが重なり合い、それらの作品世界がほとんど国民的と言ってもよいほどの広がりを受け容れられていると思われるからである。ここには、現代日本の文化において両作品世界が国民的な規模での関心に応えるものであるということが示されているであろう。

ここで注目されるべきことは、本稿で取り上げる両作品世界が現在から見れば、いずれも過去の或る特定の時代を取り上げているということ、そして、この過去の時代とは江戸時代あるいはより限定すれば幕末の時代であるが、この時代の描写が現在を生きる人間にとって何らかの意味でその生き方についての関心に応えているであろうということである。そこで問われるべきことは、これらが何を意味するのかということである。この問いにさしあたり一般的に答えるならば、そこで描かれる人間像は、過去においては自明なものであったであろうが、現在においては忘れられたものであり、このものがわれわれにとっては改めて意識され、未来への一つの方向を示しているということではないだろうか。つまり、「いま」を生きるわれわれは、両作品世界の重なり合いによって、これまで忘れてきたものを「むかし」のうちに見出し、これを通して「これから」へという方向を感じ取っているのであろう。ここに、現代日本の文化の中での一つの新しい局面が示されているであろう。現代日本の文化のこの新しい局面は、両作品世界が何らかの問題提起を行い、この問題提起が現代日本に生きるわれわれの関心に応えているというところに示されるであろう。ここに、われわれにとって両作品世界の重なり合いが何を意味するのかという問いが立てられるわけである。本稿は、この問いに答える一つの試みに他ならない。

1. 2 両作品の関係をめぐる論点

この課題を果たすためには、この重なり合いを構成する両作品は相互にどのように関わるのかが明らかにされなければならないだろう。さしあたり考察の第一歩として、両作品の関係にはどのような論点があるのか、両作品のそれぞれについて触れる必要があるだろう。言うまでもないことだが、今回の山田作品が製作されることによって、二つの作品世界の関係が生じたのであるから、ここでは主としてこの山田作品の側から、両者の関係が捉えられることになるだろう。

まず藤沢作品が山田作品の原作であるということをもぐって、藤沢作品について一般にどのように位置付けられているのかに言及する必要があるだろう。藤沢作品は、時代小説というものが今まで多くの作家によって非常に多く書かれてきた中でも、映画製作者にとって特別の位置を占めているようである。それは、藤沢作品が非常に多くの読者を持っているということである。映画の宣伝によると次のようになる。「原作は、文庫本の総発行部数が二三〇〇万部を超え、今もお圧倒的な人気を誇る時代小説の第一人者・藤沢周平」（パンフレット 6）。藤沢周平を「時代小説の第一人者」とするかどうかは、意見の分かれるところであろう。しかし、その作品が非常に多くの読者を獲得しているということそのこと自体は、間違いないことである。その点からすれば、それが映画化されても少しも不思議ではない。ところが、その読者の多さを考えるとかえって不思議なことにも思われるのだが、この映画は藤沢作品を原作とする劇場公開映画としては、初めての作品なのである。この点について同じ宣伝は、「藤沢作品独特の世界」に触れながら次のように言う。「市井に生きる人々の葛藤と哀歓、そして郷愁をさそう美しい自然描写。今まで誰も映画化しえなかった藤沢作品独特の世界が、山田洋次の手によって初

めてスクリーンに映し出される。」(パンフレット6。ただし、TVにおける映像化を除く)。

また山田監督自身にとっても初めての時代劇である。つまり、今回の映画化は藤沢作品の映画化としても山田作品としてもそれぞれ初めてのことなのである。このことも製作者によって強調されている(「山田洋次/初の時代劇×藤沢周平/初の映画化」パンフレット67)。このこともこの映画の反響について考察するとき、考慮されるべきことであろう。

この作品は、発表の年度日本国内で多くの映画賞を獲得した(国外では国内においてそうであったようには国際映画祭で映画賞を受賞することはなかったようであるが(アカデミー賞外国語映画賞ノミネートを除いて)。ここには現在の国際映画界の美意識の在り様が表示されているわけであり、このことについても別に考察されなければならないだろう)。このことは、この作品が日本の映画界ではかなりの規模で受け入れられたこと、そして非常に肯定的に評価されたことを示している。

この事実によって、われわれは次のことを問うように促されているのではないだろうか。すなわち、現代日本の文化において、とりわけ映画文化の中ではこの映画がどのような意味を持っているのか、ということである。この問いに答えるためには、まず現代の日本映画の状況のもとでこの映画で山田が何を目指したのか、そして個々の映像にはどのような歴史的根拠があったのか、結局どのような映画を創造したのか、という点について明らかにする必要がある。ただし、その前提として現代の日本映画の状況を全体として捉えることが不可欠であろうが、この点は、筆者の力量を超えているので、本稿で論究することはできない。また山田にとっても初めての時代劇であるということに関連して、山田監督作品全体の中でのこの

映画の位置付けを明らかにすることも必要であろう。しかし、この点も本稿の範囲を超えている。そして、映画的表現そのものについても述べなければならないのは当然のことであるが、この点についても筆者の力量を超えている。それ故、本稿では主として原作小説と映画シナリオとの対比という点に考察が限られる。

本稿で問われるべきことは、これまでも多くの映画を撮り続け、その作品に多くの愛好者を持つ山田洋次によって、これも多くの愛好者を持つ藤沢周平作品が取り上げられ、小説と映画との二つの作品世界が重ね合わされたということ、このことによって生み出されたものの意味について考察することである。それ故、本稿では山田自身が自己の作品を現代の日本映画の状況の中でどのように位置付けているのかを中心に、二つの作品世界がどのように重ね合わされるのかをめぐって考察されるにすぎない。その際、それぞれの作品世界を構成する要素を分析することが不可欠であろう。そして、全体として映画では主人公の娘の視点から父親の人生が振り返られるという枠組みが採られているのだが、その点に注目する必要がある。それは、そこで描かれる時代をどのように捉えるのかということに関わっている。そしてこの時代の捉え方は、この映画の人間像に収斂していくであろう。かくて結局のところ、この人間像のうちに映画のメッセージが表示されるに違いない。そこから、現代日本の文化にとってのこの映画の意味、そして藤沢作品と山田作品との両作品世界の意味が浮かび上がってくるであろう。

そこでこの考察のために本稿の論点は、次の三点になろう。まず第一にこの映画が目指したものは何かを一般的に考察することが必要であろう(2)。その上で第二にこの映画および原作小説と映画シナリオとを対比させることによって両者の共通点を明らかにし、さらに相違点をめぐってそ

それぞれの性格を特徴付けなければならない。そのために、両者の共通点と相違点とを構成すると考えられる要素を取り上げよう(3)。これらを踏まえて第三にこの映画が現代日本の文化にとってどのような意味を持つのか、という点についてこの映画の枠組みを手がかりに論究することが求められるであろう(4)。

2 この映画が目指したもの

2.1 原作が藤沢周平作品であること

この映画が目指したものは何かという点については、その原作となっているものが藤沢周平作品であるということに関わっているであろう。ここには映画監督としての山田の関心の所在が示されているはずである。われわれにとってはここにこそ、山田によって投げかけられた問いを受け止め、この問いをわれわれ自身の問いとする出発点があるに違いない。藤沢作品と山田作品とのそれぞれ一方の愛好者もこの映画によって、かなりの程度で両者の作品世界を重ね合わせて捉えることが可能になったと言えよう。

ただし、そのように言うことができるとしても、ここで無視することのできない一つの問題がある。すなわち、小説と映画とでは、言うまでもなく表現形態が異なるという問題である。したがって、それらを享受する仕方も当然異なっている。しかしながら、この差異を超えて、そこにはまた共通のものもあるに違いない。この共通のものは、両者それぞれが持つ表現形態の独自性を踏まえた上で、しかも二つのものでありながら同時に一つのものとして表現するものであろう。これら両者をそのように捉えるためには、まず映画の表すものを原作小説のそれと対比させつつ明かにすることが求められるであろう。そのようなものとは、映画の宣伝に示されている限りで製作意図と思われるもの、つまり「藤沢作品独特の世界」とされ

るものであり、「市井に生きる人々の葛藤と哀歎、そして郷愁をさそう自然描写」とされるものである。これを劇映画という点に注目して言い換えれば、劇映画一般においてあくまで登場人物に注目されるのだから、この映画でも目指されているのは人間を取り巻く自然描写のもとでの人間像であると言えよう。これが映画と小説との双方において描かれているわけである。そこで以下、原作小説のそれとの対比に基づいて映画の人間像を考察の対象とすることにしよう。

その原作となった時代小説は、「たそがれ清兵衛」・「竹光始末」・「祝い人助八」の三篇である。この点について、映画の宣伝を考慮する必要があるであろう。というのは、劇場公開映画としての成功は、或る映画が或る原作に基づくものとされる限り、この映画の原作から何を取り出し、一般人を映画館に向わせるようにその関心を惹き付けることができるかどうかにかかっているだろうからである。その宣伝は、まさにこの点について次のように述べる。「本作品は、藤沢周平の数ある名作の中から、特に高名な短編『たそがれ清兵衛』『竹光始末』『祝い人助八』を原作に、誰かを大切に思う心、目立つことのない本当の勇氣や誇りなど、現代の日本人に失われてしまった“心”を描いている。幕末に生きた名もない下級武士とその家族の絆を通して、山田洋次と藤沢周平が問いかける“本当の幸せとは何か”というメッセージに、胸に沁み入る感動を覚えるに違いない。」(パンフレット6)

このことをめぐって問われるべきことは、何故山田が初めて時代劇映画を撮ろうとし、そしてその際藤沢作品を原作として映画化する意図を持ち、さらに膨大な藤沢作品の中でこれらの作品を原作として選んだのか、ということである。これらのことには、山田なりの理由があったに違いない。

2.2 山田洋次が藤沢作品を原作とした理由

では山田は、何故初めて時代劇映画を撮ろうとした、そしてその際藤沢作品を原作としようとしたのだろうか。山田は、その間の事情を次のように二つの点から説明している（以下「山田洋次監督インタビュー」（取材・構成・文：八森稔）パンフレット 10-11より）。すなわち、一つは従来の時代劇映画に対する不満であり、もう一つは藤沢の時代小説への共感である。そうだとするならば、山田にとっては、従来の時代劇映画への不満を克服するような形で藤沢作品を原作として用いて映画を作ることができるのかどうか問われたことであろう。

まず第一の点について。従来の時代劇映画に対する山田の不満とは、従来のものがパターン化していることへの不満であったという。すなわち、従来の時代劇が「殺陣、俳優の芝居、かつら、メイクや衣裳など、あるパターンにはまってしまっている」ということである^(註1)。ただし、山田は従来のものがすべてこのようなパターン化したものであったと言っているわけではない。山田によれば、このようなパターンを破ったものもあったという。その例として挙げられたのは、山中貞雄の『人情紙風船』^(註2)と黒澤明の『七人の侍』^(註3)との二つである。その際、何を山田が意識しているかが問われよう。山田は、前者についてはとくに語ってはいないけれども、おそらく登場する浪人夫婦ら市井の人々の織り成す物語によって表される江戸時代の市井の人々の日常生活が意識されていると思われる。この点は、今回の山田作品から逆に推測する他はないのであるが、後者については、山田はその非常にリアルな描き方を取り上げている。「野武士の顔など兜をかぶっているから真っ黒で見えない。それでいいんだという捉え方をしていて、現代劇と同じ感覚で時代劇を撮っていて、それ故に黒澤時代劇は新鮮だった」、と。

これらをまとめるならば、従来の時代劇映画にはリアリティーが欠けていたのに対して、これら二つの作品はリアリティーをもって描かれていたということであろう。このことから見て、映画監督としての気持ちを語る山田の次の言葉は分かりやすい。つまり、「僕なりに、僕たちの祖先はこんな暮らしをしていたんだろうと思うような作品を撮ってみたいという気持ちがあった」という。

次に第二の点について。藤沢作品への共感については、山田は次のように語っている。「藤沢作品が面白くて、こういうのを映画にできないかと思うようになった。藤沢作品のような肌のぬくもりを感じる人間像を映画にしたい」、と。ここでは藤沢作品がどのように「面白」いのか、また「肌のぬくもりを感じる人間像」とはどのようなものなのかについては、これ以上は語られているわけではない。にもかかわらず、そこに感じ取られるのは、山田が従来の時代劇映画への不満として語られていたもの、そして例外とされていた作品に見届けられていたものを映画以前の段階で藤沢の時代小説に見出していたということ、そしてこれを映画化したいと思っていたということである。その際山田は藤沢の短篇を対象にしており、長篇には触れていない。映画の原作として長篇がどのように評価されているのかは、不明である。この映画の宣伝にあるような意味で、原作の三篇が「特に高名な短編」であるか否かは議論のあるところであろう。大事なことは、これらがそうであるのかどうかというよりも、むしろ山田のイメージを紡ぎ出させる作品であったということである。その結果一つの脚本にまとめられたということが重要である。^(註4)

2.3 二つのリアリティー

かくて、山田にとって今回の時代劇映画はその思いの結晶ということになるであろう。このこと

について山田は言う、「この二つの思いが重なり合って『たそがれ清兵衛』にたどりついた」、と。そこでこの映画では、従来の時代劇映画になかったものとして二つのもののリアリティーが求められるであろう。一つは、これまで作品の重要な要素としては描かれてこなかった時代の市井の人々の日常生活そのものである。もう一つは、主人公が下級であれ、刀で斬り合いもする武士であるということである。

第一のリアリティーについて。その際大事なことは、時代劇映画の対象としての日常生活の中でも、われわれの時代からそれほど遠い時代ではない時代の人々の日常生活が描かれるということである。そのことについて、山田は「時代はなるべく近い時代にしよう」として、スタッフに次のように語ったという。「そんなに遠い時代じゃない。君たちにとってひいお祖父さん、若者にとってひいお祖父さんのお父さんぐらいで、痕跡を探せば今でも見つけられる時代の話なんだ」、と。つまり、時代劇の対象となる時代の中で現代に生きるわれわれから見ても身近に感じられるような時代が選ばれるのである。そのような時代とは、時代劇の対象としての時代の中で現代から最も近い時代である幕末である（もちろん、それ以後の時代でも時代劇の対象にはなりうるのではあるが、後に述べるように、山田は現代においてはありえないものとして刀による斬り合いを挙げており、その点からするならば、やはり幕末が現代から最も近いということになるであろう）。

しかし、従来も幕末を描いた時代劇映画は多い。では、幕末をどのように描くのが問われるであろう。ここで描かれる他ならぬ生活の日常性が作品にリアリティーを与えるものでなければならない。その生活は、かなりのところで現代にも通じるものである必要がある。現代にも通じる部分とは、例えば家族の日常生活によって示されるであ

ろう。つまりそれだけ観客にとって身近な印象を持ちうるものが描写されることになるだろう。こうして山田は、山中貞雄の映画に当たる要素を藤沢作品のうちに認めつつ、時代設定を幕末としているのであろう。

これらのことについて、山田および共同で脚本を執筆した朝間義隆の言葉を聴くべきである。「登場する人物たちの着る着物にしても、これは誰からのおさがりだろうかとか、食卓のおかずでもこの野菜は自分で作ったのか、この魚はどこで手に入れたんだろうか。そういう日常性を第一の基本に幕末の庄内藩の世界を作っていたんです。」（「山田洋次インタビュー」、『キネマ旬報』1374（2003.2下旬）126/125-126）「藤沢周平さんの作品がたくさんの人を魅了しているのは、誰もが抱いている“生きる”ことへの思いが、わかりやすいプロットと登場人物へのいたわりをもって描かれているからだと思います。それは、山田さんの長年の仕事と重なり合うところが多いのではないのでしょうか。時代劇という決まり切った形を脱して、一人の貧しい下級藩士の暮らしを丁寧に見ていこうとする試みは、取り組んでみてとても新鮮でした。藩士の暮らしといっても資料が残っているわけではないのですが、舞台となる海坂藩のモデルとなった鶴岡を何度か訪ねていろいろな方に話を伺う中で、江戸時代の人々の暮らしは決して江戸時代で終わってしまっているわけではなく、明治、大正、昭和になっても同じように続いていってはいませんかと思像するようになり、資料、資料と大騒ぎせずに、自分の子どもの頃の暮らしなどを思い返ししながら、イメージを作っていました。」（「朝間義隆インタビュー」、『キネマ旬報』1374（2003.2下旬）128/127-128）

ここで問われるのは、この映画に描かれる当時の人間の日常生活が現代日本の社会においてどのように位置付けられるのかということである。そ

こには現代から見てそれほど遠くない時代における人間の日常生活がある。ここには時代が違っていてもなお変わらない部分もあるだろう。おそらく観客はこの映画に自分の生活と共通の事柄を見出したのであろう。観客からの反響という点についての山田の言葉がこのことを言い当てている。「観客は、主人公の清兵衛の生き方を通して、いろんなことを考えているのかもしれないね。家庭で親と子供が、あるいは学校で教師と生徒と一緒に過ごす時間や空間。それが消えてしまって久しい。そういうことの大切さを、清兵衛と娘との触れ合いを撮っているときに考えていた。リストラというやり切れない現実と清兵衛と余吾の闘いを重ね合わせてお客さんはいろんなことを感じてくれたんじゃないかなと思うんです」(「山田洋次インタビュー」『キネマ旬報』1374(2003.2下旬)126)。

現代日本に生きる人間は、自己と世界との関係をどのように構築するのかについて、日常生活の中で問わざるを得ないところに置かれている。そのとき、変わることもない何か確かな自己と世界との関係を求めることになるであろう。時代劇映画であればこそ、変わることもない人間の在り方を表すことができるのであり、そのことを「いま」の日常生活からほんの少し離れた「むかし」に見出すのであろう。

第二のリアリティーについて。第一のリアリティーを前提とした上で、さらに問われなければならないことがある。それは、何故主人公が(下級武士であるにせよ)武士であるのか、という問いである。江戸時代の市井の人々の日常生活を描くということが目標であるとして、この目標を実現するためには、もちろん武士以外の身分の者を対象にするということもありうることはある。しかし、ここでは武士でなければならない理由がある。というのは、登場人物は現代にも通じる何かを持つ者でもなければならないとは言え、現代

人とも異なっているのである。そのような人物としては、現代ではありえない人間を表わしうる人物、それは限りなく他の市井の人々に近いけれども、しかし、これらの人々とは決定的なところで異なった部分を持っている人間である。そのような人間が他ならぬ下級武士であると言えよう。

この下級武士であることが現代人の生活とは大きく異なっている部分として描かれなければならない。この点をめぐって山田の次の指摘は重要である。つまり、時代劇には現代ではありえないものがあるという。それは、端的には刀による斬り合いによって表される。

それは動きのない中であるが故に、かえって激しい動きを表すものである。山田は、この映画の描く時代について動きが制約されていたという点での特徴付けをした上で、かえってこのことを用いて映画を作ろうとする。つまり、二つの点との対比を描くところに山田の映画監督としての問題意識が示されているであろう。「ひとことで言えば制約だらけの世界だった。/侍はだれでも同じ形のちょん髷を結び、/きめられた形の羽織袴を身に付け刀を二本腰に差し、/女は黒ずんだ色の着物しか着ない。/つまり現代劇のように服装や装身具、/化粧などで俳優が個性を出すことがほとんど不可能である。/それほどに、人間が生き生きして個性的であることが/許されなかった時代だったのだ。/動きで感情を表現することが極めて控えめだった、/ということは映像には甚だ不向きな世界になるのだが、/ひとつだけ、現代にはないすごい魅力がある。/それは刀である。/主君の命令とあればいつでも命を捨てなければならないという不気味さである。/静かで控えめな日々の暮らしと、その奥底にひそむ刀に象徴された激しさ——/という時代劇の面白さを、たくさんの制約を受けいれながら、/しかも思いきり表現してみたかった。」(山田洋次 2002「初めての

時代劇」、パンフレット 3-4)

藤沢作品にもそのような要素がないわけではない。実際山田は、小説「竹光始末」をもとに映画のクライマックスに時代劇に不可欠のものとしての斬り合いをもってきているのである。この点について脚本執筆の技法一般にも触れながら山田が語る（「巨匠、かく語りき」『時代劇マガジン』6/6-8）言葉を聴こう。「脚本を作っていく作業というのは、どうやってクライマックスを作り上げるかとか、導入部はどうかとか、いろんな工夫の中で、今言った3本の作品から発想を借りたってこと。要はどうすればおもしろくなるかってことなんだ。僕が時代劇を撮るならば、クライマックスは剣で命のやりとりをする場面じゃなきゃいけない。主人公が剣を抜いて、斬るか斬られるかという闘いにドラマが集約されなきゃいけない。そのために物語を構築していく。いろんな材料をそこに集めてくるっていうかな。コラージュのようにして作り上げていくわけさ、脚本をね。」「あるとき『竹光始末』って本を読んだら、このクライマックスは映画のクライマックスになりえるなあと思ったんだよ。何年も前だけど。それから『竹光始末』のクライマックスを中心に、それまでをどんな進め方にすれば成り立つかって考えて何稿も書いてみた。[...] 最終的には、ある日、平侍が命じられて上意討ちに行くという形にしたところ、ようやく収まったんだな。」この点では山田は藤沢作品のうちに黒澤の映画にある非常にリアルな戦闘シーンに当たるものがありうるとしているわけである。

ところで藤沢の時代小説がこれまで映画化されてこなかったことには、それだけの理由があったに違いない。その理由は、映画的にはドラマに作りにくいという印象によるのかもしれない。例えば、藤沢作品は登場人物の日常生活を淡々と描くものであって時代劇に期待される要素に乏しいと

いうような印象である。このような印象で捉えられる限り、時代劇は日常生活を描くようなものではなく、非日常を描くものということになるであろう。しかし、非日常を描くこと自体は十分ありうることであるが、その描き方によってはパターン化してしまえば、リアリティーを欠くことになるであろう。非日常の最たるものは斬り合いということになるであろう。前述したように、その描き方がパターン化していることが山田によって指摘されている。むしろ問われるのは、単に斬り合いがあるかないかということではなく、何を時代劇に求めるのか、ということにある。その場合とりわけ時代劇にどのようなリアリティーがあるのかが問われる。

これに対して山田は藤沢の短篇には映画になりうる何篇かがあるという。ただし、映画にするには断片的にすぎるといふ。それ故それぞれの作品だけでは断片的であるとされるいくつかの短篇を総合して一つの映画作品にするという方向が採られたのであろう。^(註4) そうだとするならば、映画の語る物語が完全に一つの原作に合致するということはありえない。ところでこの映画と原作との間には、共通点とともに細かな点では相違点もある。共通点はゆるやかなものであるが、両者がともに表現する事柄が江戸時代という時代における下級武士の日常生活であるという点である。この共通点とともに見出される相違点もまたそれぞれの特徴として同じように位置付けられなければならないであろう。

3 この映画と原作との共通点と相違点

3.1 この映画の構想

この映画の構想全体について、まず脚本家の言葉を聴くことが必要であろう。それは、朝間によれば、何回目かの改訂で出てきた次のような方向に示されている。「(一) 物語を、清兵衛の妻の葬

儀から始める。／(二) 残された二人の娘に、更に老いた母を加えた家族構成にする。／(三) 清兵衛の少年時代からの親友と、その妹朋江を新たに登場させ、清兵衛と朋江が結ばれるまでを物語の骨子とする。／(四) 清兵衛の職場を御蔵方とし、その同僚、上役の日常を詳しく描く。／(五) 決闘の場面については、『竹光始末』を用い、余吾善右衛門をより狂気を帯びた不幸な侍として描く。／(六) 物語全体を、下の娘以登のそれから五十数年後の回想という形にし、彼女のナレーションで物語を進行させて、清兵衛が幕末に生きた人間であることを強調する。」(朝間 2003 : 23)

本稿なりの論点を設定するために、原作との対比という視点から予めここで言われている個々の点についてコメントしておこう。まず、「物語の骨子」とされる(三)は、「新たに」人物を登場させるまでもなく、「祝い人助八」の物語に他ならない。しかし、「祝い人助八」が「物語の骨子」になるということについては、脚本家によっては何故か言及されていない。そしてこの物語は、(一)をも含むものと言いうる。というのは、助八のむさくるしさは妻との死別をきっかけとして生じたからである。(二)の二人の娘は「竹光始末」から採られたのであろう。老いた母を加えた点は新しい。ただし、「祝い人助八」に出てくる手伝いの毫碌気味のおかねばあさんと同じ状態の設定である。ただ、母親という設定によって家族という視点が明確になるであろう。(四)で清兵衛の職場を御蔵方としたことによって、主君によってむさくるしさを戒められる助八のプロットが生かされる。(五)の余吾の描き方は新しい点だが、上意討ちのシーンとしては、原作の三篇のうちでは、「竹光始末」が余吾との話のやりとりを描く唯一のものであり、これに基づくことが確かに適切であろう。もともと山田が最初に映画化をしようと決めたのは、この作品によってである

という(朝間 2003 : 20。「生活のために何とか仕官をと願う浪人と、仕える主の非情と猜疑の前に翻弄される藩士の対比」同 : 21)。(六)の点によって、藤沢の時代小説は歴史的な限定を受けて映画化されることになる。原作が時代小説の枠内で歴史を越えた仕方を探るのに対して、映画は歴史小説に近い仕方を探るのである。この点はこの映画が現代日本の文化にとって持つ意味を示していると思われるので、本稿のまとめとして後に触れよう(4参照)。

3. 2 映画と原作との共通点と相違点

これらを踏まえて、さらに映画と原作との共通点と相違点について本稿なりの論点を整理しよう。

- 1 海坂藩の風景は当然両者に共通であるはずだが、映画によってはじめて庄内地方をモデルにしたこの藩の人々がどのような風景のもとで暮らしていたのかということが実際の映像で示された。
- 2 原作のうち「祝い人助八」が映画では物語の骨子となる。この骨子となる要素が主として両者の共通点を構成する要素となるであろう。そしてこの原作が物語の骨子になっているが、映画では人物設定その他の点で相違もある。登場人物が原作と共通の場合もあるが、組み合わせが異なる。その相違は、とりわけ家族の視点が原作にも見られるものではあるが、原作よりも強調されることに基づいている。家族構成が新たに行われることによって、家族関係が具体的に描かれ、そこから他の人間との関わりがより広く描かれるようになる。
- 3 映画の題名は原作の一つ「たそがれ清兵衛」から取られている。しかし、その由来となる物語は同一ではない。それは、小説および映

画におけるユーモアの要素の描き方の違いによる。

- 4 上意討ちを命じられ、果し合いに向かうことになった主人公は、相手の女性にその人への自分の思いを告白する。しかし、思いは女性の事情で通らず、その思いを断ち切って主人公は果し合いに向う。そこに原作と映画とのそれぞれの仕方での二人のドラマの描写がある。
- 5 時代劇で武士を描く場合欠かせないと思われる斬り合いによる果し合いのシーンは原作「竹光始末」から採られている。ただし、斬り合いをする人物の設定は映画では原作と異なっている。
- 6 果し合いの後、二人は主人公が予期していなかった再会をする。このことによって、二人の関係が回復される。原作と映画とでそれぞれの描き方がある。

主としてシナリオに基づいて映画の特徴を分析しよう。その際、脚本のねらいを脚本家自身がどのように捉えているのかが問われるべきであろう(原作と映画との両者について、とりわけ両者の関係について、これまでの批評をも考慮しなければならないが、これについては註参照)。

以下、個々の点を取り上げよう。

3. 2. 1 海坂藩の風景

映画の中に出てくる自然の風景、庄内地方の自然の風景はこの映画の重要な背景である。葬列のシーン、若菜摘みのシーン、釣りのシーン、墓参りのシーン(シナリオ26, 32, 42-43, 57)柴を刈り、かついで家に向うシーン(映画のみにあり、シナリオには欠けている)などにこの地方の自然風景が映し出される。これらはセットでは撮影することのできないものであろう。

この自然の風景に溶け込むような下級武士の住

居が描かれている。これは言うまでもなく、セットであるが、地方の小藩の下級武士の住居が映像化されたのは、非常に珍しいものであろう。裏に畑があり、庭には鶏が歩き回っているその茅葺き屋根の草深い住居は、武家屋敷というよりは、むしろ百姓家という印象だが、それなりの玄関があり、板を間に渡した二本の柱だけではあるが門があるところが百姓家との違いであろうか。

この風景の中で登場人物はどのような人間として描かれるのか、その描き方のうちにこの映画のメッセージが示されるであろう。それは、小説では表現することが難しい当時の人間の日常生活がリアルに描かれていることに示される。その描写は映画の物語には必ずしも直接には関わらないが、しかし、物語の基盤を描いている。上のシーンに加え、主人公の畑仕事のシーン(シナリオ31)、食事のシーン(夕食:シナリオ36、朝食:シナリオ38, 50。箱膳を使って、食器の整理まで自分のことをきちんとする食事の様子が描かれている。朝食はいずれも果し合いの前の朝食の場面であり、次に来る果し合いのシーンと対照的である)、内職のシーン(シナリオ28, 32)、海坂の祭りのシーン(シナリオ42)など日常生活が淡々と描かれている。登場人物の立ち居振る舞いは、この時代の人々の日常生活が持つ整ったリズムを表現しているのであろう(例えば、朋江が襷を掛け、果たし合いに赴く清兵衛の手伝いをし、準備が終わって襷を解く一連の流れのような所作がこのリズムを表現している。シナリオ51-52参照)。

そして後述するように、葬列のシーンは清兵衛の妻の死、若菜摘みと釣りのシーンはそれぞれ農民の子どもや農民の死、墓参りのシーンは清兵衛および朋江の死が関わるのであり、本来いずれも重いものである。しかし、庄内平野の風景の中に溶け込んでいくように柔らかに描写されている。ここには時代の変動の中にあっても、自然に包ま

れた人間の生と死とが映し出されていると言えよう。このような風景の描き方にも映画においてこそ可能になった表現が示されているであろう。

リアリティーをめぐる、注目されるべき点の一つに言語の問題がある。原作と映画では用いられる言葉が異なる。映画では登場人物たちは庄内弁を話しているが、原作では用いられていない。原作では用いられていない映画の庄内弁は映画が実写であるだけに重要な役割を果たしている。映画でナレーションを除き庄内弁で語られることによって、物語にリアリティーが与えられる。^(註5)庄内弁の響きは、それ自身やわらかく、物語の進行を和やかなものにし、ユーモアを感じさせもする。映画での使用言語について本稿では論ずることはできないので言及するに止める。

3. 2. 2 登場人物

主人公のむさくるしさの描写は、彼の社会的位置を象徴的に示すものとして一つのポイントである。この点は映画と小説との両者に共通している。しかし、その原因の求め方は異なっている。映画では、主人公の生活上の必要が原因とされる。ナレーションは次のようにその原因を説明する。「自分の身の回りに気を配るゆとりなどなく、次第に薄汚れた姿になりました」シナリオ 29、月代も剃らない姿で清兵衛は家に居るばかりか、そのまま登城さえる。これに対して、原作では実家との身分差をいつも気にして夫に言い募っていた亡妻からの解放感（助 294）という原因が挙げられている。映画の挙げた原因もそれなりに説得力があるが、むさくるしさもたらすおかしさは異なる。原作では窮屈さから解放されて「いささか暮らしの籠がはずれた」（助 296）ということが原因とされている。これは、主人公が周囲の想像とは異なって、「少々自堕落な一人暮らしの気楽さ」（助 297）を享受している結果であり、

性格的なものと考えられるものである。主人公は、この境遇をむしろ楽しんでいるのである。「湯なども気がむけば使い、気がむかなければしばらくは汗くさいままでいる。そして時々には内職で得た小金をつかんで頬かむりして近くの町に出かけ、腰かけの飲み屋で一杯やって来る。これは男やもめになってからおぼえたたのしみだった。」（同）

これに対して、映画では主人公清兵衛（真田広之）のむしろ真面目さが目立っている。それは、先に触れたように、内職のシーンがかなり登場するところからも分かる。その内職の虫籠作りの腕も相当に上がっていて、手間賃値上げの交渉をするほどである（シナリオ 46参照）。これは、日常生活がリアルに描かれる例の一つである。これが当時の実情に即していたであろうことは、山川菊栄の伝える話に出てくることからも言えよう。水戸藩の話であるが、おそらく共通の事情が各藩にもあったのではないだろうか。「水戸藩士約千人のうち、百石以下が七百人、この百石以下の平士は内職を許されていましたが、禄だけでは生活できないので、家族も、無役の人は当主までもいろいろの内職をしました。それ以下の同心（足軽）ともなれば、半農半工、田畑も作り、内職もして、かろうじて暮らしたのです。」（山川 1983：22）清兵衛の場合もそのような平侍だったわけである。ただ原作の場合とは異なって真面目な人間として描かれており、その困窮ぶりが同僚たちの酒の肴にされるほどである（シナリオ 28参照）が、余り好意的には扱われてはいない。

藩主の見回りの際、説明にあたった清兵衛は妙な匂いを発して、そのむさくるしさを藩主にたしなめられる。「よいか、そちたち家中のものは庶民の模範とならねばならない。むさくるしいのはいかんぞ」（シナリオ 30）。これは、清兵衛の困窮ぶりが身体のむさくるしさにまで及んでいるこ

とを描く哀しくもおかしなシーンである。これは原作でも共通である。その身なりのむさくるしさ故に「祝い人助八」と主人公が呼ばれるのだが、このことがうわさばかりではないということが、藩主にたしなめられた事件で実証されたわけである（助 291参照）。「庶民の模範」としての武士の位置付けについては、新渡戸稲造によって言われる通りであろう。「過去の日本は武士の賜である。彼らは国民の花たるのみでなく、その根であった。あらゆる天の善き賜物は彼らを通して流れでた。彼らは社会的に民衆より超然として構えたけれども、これに対して道義の標準を立て、自己の模範によってこれを指導した。」（新渡戸 1974：128）

このような共通性にもかかわらず、周囲の対応は、映画と原作とでは少し異なっている。上司久坂（小林稔持）の対応は映画では厳しく、清兵衛を殴りつける（シナリオ 30参照）。ただし、映画でも久坂は好人物に描かれてはいるが（清兵衛を迎えにきて、笑顔で以登の年齢を尋ねたり、藩命を受けた清兵衛に万一のときの家族のことを世話する約束をする描写など。シナリオ 47, 49参照）。これに対して、原作では久坂は家老からの叱責に対して、助八をかばう側に立つ（助 291参照）のである（久坂の名前は原作では庄兵衛（助 289）であるが、映画では長兵衛（シナリオ 24）に変えられている。理由は不明である）。主人公に対する「傷心の男やもめ」（助 296）という周囲の買いかぶりと本人の実態とのずれが原作におけるおかしさを生んでいるのである（この点は、3. 2. 3でも述べる通りである）。

妻の実家との身分差という点は、これも主人公の社会的位置を示す重要なポイントである。原作で波津と助八との再婚話の行き違いになるのだが、映画においても同じように描写されている。ただし、映画では飯沼家の石高は四百石（清兵衛五十石、小説の清兵衛に同じ）であり、原作の百

石（助八三十石）より、石高の差、したがって身分差は拡大され、強調されている。

朋江（宮沢りえ）という名前が映画にのみ登場する（亡妻の名前は不明。「死んだ妻」とされている。シナリオ 43）。原作では多美・波津（亡妻は宇根）・奈美であるが、映画では名前が変えられている。理由は不明である。最も近い人物は波津であろうが、原作との違いを示すためであろうか、脚本家によって創造された人物として命名されたと思われる。朋江という名前は、藤沢の別の作品（「雪明かり」）に登場するが、まったく別の人格のものである。

何故朋江が清兵衛のところへ行ったのかということが問われるであろう。これについて朋江のような振る舞いが果たしてこの時代に自由に出来たかどうか疑問がなくなはないとする指摘（佐藤忠男、註1参照）もある。このことは、映画では、倫之丞の妻が朋江に言う言葉によって示されている。「よがんですか、朋江はん、ひとかどの侍が道端で若いおなご立ち話するなんて大変みっともないことですがんす。ましてや、あなたは出戻りの一人身で縁談も進んでいるのでがんす。昼日中、人通りも多いときに、そげなことをするものではありませんね。」（シナリオ 46）山川菊栄の伝えるところによれば、確かに武家の女性には自由はなかったようである。「良家の婦人が外へ出るのは盆暮に実家への挨拶、親戚の吉凶、親の命日の墓参り、神社の参詣ぐらいのもので、ほかにはまず出ませんでした。」（山川 1983：23）これは原作の方が分りやすいと言えよう。というのは、波津には前夫の暴力からの避難のために泊めてもらうように兄に言われたという（助 300参照）理由があるからである。映画ではこの点は触れられず、機織から逃げ出してきたという（シナリオ 35参照）。これは、朋江がそれだけ自由な人間であることを表現しているであろう。しかし、最初のきっかけ

としては原作の方が説得的である。

ところで娘二人という家族構成は、「竹光始末」から取られたものであろう。母親の登場と合わせて家族の視点を強調するものとなっている。この視点により、物語が膨らみを持つようになったと言えよう。

下の娘の名前は映画でも原作と同じく以登（竹 24）である。この以登は原作ではよく食べると言われていて、家族持ちの主人公の大変さを物語るという役割が与えられるだけだが、映画では語り手（岸恵子、少女時代は橋口恵梨奈）というより大きな役割が与えられている。つまり、物語の時代としての近代以前の幕末期を明治維新後の近代と対比させるという役割である。おそらくその点から、原作では三歳であった（竹 16）のが映画では後年まで記憶を持ち続ける五歳という年齢設定がなされている（シナリオでは六歳となっている。同47）のであろう。上の娘は原作では松江という名前（竹 24）で出ているが、まだ五・六歳という設定（竹 16）である。映画では萱野（伊藤未希）という名前に変えられており、十歳（シナリオ 31）の娘として亡き母親（清兵衛の妻）に代わって健気に家族を支えるという点で、これもより大きな役割を果たしている。

映画では清兵衛と娘との関係が、母親が亡くなっているという設定によって家族の関係を示す重要なポイントとなっている。これは、伯父の藤左衛門（丹波哲郎）に再婚をするように迫られたとき、清兵衛は娘の成長を楽しみとする自分の生活について語る場所に示されている。「私は、今の暮らしを、おんつあまたちが考えておられるほど、惨めだと思っております。確かに風呂さも入らず、お上にご不快なお思いをさせもうしたこと、これはよくない、二度とこういうことがないよう心がけます。しかし、二人の娘が日々育って行く様子を見ているのは、例えば畑の作物や草

花の生長を眺めるのにも似て、実に楽しいもののがんす。おんつあまが世話して下さる方が、この気持ちわかって下さるかどうか」（シナリオ 32）ここには清兵衛がほとんど農民の立場で生きていることが語られている。これは、伯父の「畑の作物と縁談と何の関係があるんだ」（同）という言葉に対置されている。これは身分の差を越えた人間と人間との関係が示唆されている。清兵衛にはこの点で妻との間で痛切な体験があったようである。彼は、亡くなった妻がこの身分の差が越えられなかったことを後に朋江との縁談についても断る際に述べている。「初めのうちはいい、貧しい暮らしも新鮮だかもしらね。んだども、三年か四年たつてこの五十石の暮らしが死ぬまで続くのかとわかったとき、必ず後悔する。死んだ妻がそうだったさけのう。平田家百五十石の娘だったども、結局最後まで身分の差にはなじめなかったのだ。【骨折って出世なさりませ。んでねえと実家のものが悲しみますさけ】——病を得てからも口癖のようにそれ言っておった。あげだ哀れな思いを、朋江はんにはさせたくはねえ」（シナリオ 43）親子関係もその生活の在り方から捉えられていると言えよう。むさくるしさについての反省が語られているところから見て、清兵衛の性格は原作の籬が外れたような助八のそれとは大分違っているようである。

父親と娘との関係を示すシーンに清兵衛と娘萱野との対話のシーンがある。このシーンは、この映画の中でも美しいシーンの一つである。雑巾を刺しながら論語の素読している萱野が虫籠作りの内職にはげむ清兵衛に「学問」をすることの意味について訊くシーンである。

「萱野【おとはん、針仕事習って上手になれば、いつかは着物や浴衣が縫えるようになるやのう】

清兵衛【うん】

仕事の手を止める清兵衛。

萱野「んだば、学問したら何の役さ立つだろの」
清兵衛「うん、学問は針仕事のようにには役に
立たねかものう」

清兵衛、目を伏せてしばらく考えた後、
答える。

清兵衛「いいか、萱野、学問せば自分の頭で
ものを考えることが出来るようになる。自
分の頭でもの考えれば、知りてことがたく
さん出てくる。それを一つ一つ考えてわか
っていくと、お前は豊かな人間になれる。
この先世の中どう変っても、考える力を
持っていれば何とかして生きて行くことが
出来る。これは男も女も同じことだ」

萱野、頷く。

清兵衛「ほれ、素読を続けろ」

論語の暗誦を始める萱野。

虫籠作りを再開する清兵衛。」(シナリオ
29)

しばらく、父娘の論語暗誦が続く。観客も思わ
ず、ともに暗誦したくなるシーンである。

ここには娘の問いに正面から向き合って考え、
答える父親の姿が示されており、家族の在り方へ
の一つの問題提起があろう。そして女性もまた
「学問」をするべきであるという考え方の指導者
（「お師匠はんが、これからはおなごも学問をしね
ば駄目だっておっしゃたの」(同)）があり、それ
について「それはいいことだ」(同)とする父親
がいるという子どもをめぐる時代の変化が示され
ている。この点は、なおこの時代としては珍しい
ことであったであろう。このシーンは、伯父の藤
左衛門とのシーンと対比される。

「藤左衛門「萱野か。なんぼになったや」

萱野「十歳になったでがんです」

藤左衛門「お稽古事はしておるのか」

萱野「はい、針仕事のお稽古と論語の素読し

ています」

藤左衛門「論語？ おなごは学問などいらね、
平仮名読めればたくさんだ。なまじ学問など
すると嫁に行けなくなるぞ」(シナリオ 31)

幕末の武家の女性についての話に出てくる限り
では、女子はなお論語の素読までは行ってはいな
かったようである。このことについて、山川菊栄
の伝える話がおそらく事実だったのであろう。
「女の子は仮名を読めればいいとした時代」(山川
1983: 32)であり、「女の子の習うものは大体き
まっています、まずいろはを習い、それから
『百人一首』、『女今川』、『女大学』、『女庭訓』、
『女孝経』といったような本——これらを一まと
めに『和論語』といたしました——まずよみ方を、
それからそういうものを書いたお師匠さんのお手
本を習い、次々にあげてゆくのです。もちろん平
仮名ばかり。」(同33) 女子向けの本を「和論語」
と呼んだというのは興味深い。テキストとしては
「論語」がモデルであったということを示すもの
であろう。

映画では母親加代(草村礼子)の登場が原作と
大きく異なっている。この人物設定によって、現
代の高齢者介護の問題への視点の広がりが可能と
なった。原作でこれにあたるのは手伝いばあさん
のおかね(助 296)であろう。おかねは「もう七
十近い年寄りで飯炊き専門、ろくに家の中の掃除
もせずに、ひまさえあれば台所で眠りこけている。
/ひよっとしたら使えなくなった厄介ばあさんを
回してよこしたのではないか、と助八が親戚の良
心を疑ったほどの蠢碌ぶりだった」(助 296-297)
とされる人物で、これだけでユーモラスな雰囲気
を持っている。しかし、それ自身物語に果たす役
割は大きくはない。ただし、助八が上意討ちに際
して髪を結って身なりを整えようとするとき、役
に立たなかったことが波津を呼ぶきっかけになる
(助 315)。この点は映画では母親のボケというこ

とに繋がっているであろう（シナリオ 50、ここでは母親とのやりとりではなく、原作でおかねばあさんに髪を結えるかと尋ねてできないと断られるやりとりのようなきっかけは描かれていない。助 315）。

母親の果たす役割との関係で本家の伯父井口藤左衛門が登場し、本家一家の関係や親戚付き合いという家制度を持ったであろう意味をユーモラスな味わいととも示している（葬儀の列で滑ったり、清兵衛に縁談を持ってきたときに清兵衛に断られて腹を立て熱い茶釜の蓋に触って火傷しそうになったりする。シナリオ 26, 32参照）。ただし、ボケた自分の妹を世間体を気にして容赦なく扱う俗物として描かれている。「ほんとにみっともね。隣近所の手前もある。柱にでも縛りつけて置け」（シナリオ 32）。これは、痴呆症状に対する、この時代の受け取り方を表現しているであろう。

同じく映画では中間直太（神戸浩）が原作にない人物として登場する。貧しい平侍の清兵衛が中間を置くということにどこまでリアリティーがあるのが問われよう。山川菊栄によれば、水戸藩の場合には家来をおいていたようである。「平士の身分では、女中はおかない家が多くても、家来はなるべくおくことになっていました。」（山川 1983：22）直太は原作のおかねばあさんの役割を部分的に受け継いでおり、母親加代とともに柔らかな人間像を示している。直太は少し知恵遅れのようなようである。朋江に清兵衛からの伝言を伝えにいくときの頼りなさがなにかおかしいのだが、いかにも山田洋次監督らしい人間像である。^(註7)

3. 2. 3 題名の由来

題名を採った原作「たそがれ清兵衛」からは、「たそがれ」と呼ばれる理由のうち、下城後同僚とのつきあいなどしないで家にすぐ戻る日常生活

の部分が取り上げられている。ただし、この部分にも相違がある。貧しさという点では同じだが、原作では妻の介護という点が理由となっているのに対して、映画では亡妻の療養・葬式費用の捻出のために内職をすることや母親が毫碌し家事・付き合いなどで多忙であることというような切実な必要が理由となっている。このことが題名にどのように関わるのかが問われるべきである。

ところで「たそがれ」という渾名にはなんととはなしにユーモアがある。同僚たちによって付けられたわけだが、原作では家庭での仕事の疲れで居眠りするのに対する「同僚の陰口」である（清 22）と言われている。顔つきからして、何かおかしいのである。「馬のように長い顔に、ややひげがのびかけている。さかやきものび加減だった。衣服まで少々垢じみて」（清 24）いるというわけである。映画でも「心ない同僚の人たち」がそう呼んでいた（シナリオ 27）とされる。しかし、映画の主人公は居眠りなぞするとは思われない真面目人間である（ややひげがのびかけており、月代ものび加減で少々垢じみた衣服を着ているにもかかわらず、真田広之の演ずる主人公はそのように見える）。ただし、この渾名は悪意によるものとも違っている。それは、むしろ清兵衛の事情が憐れみを感じさせるようなものであり、それなりに同僚にとって止むを得ない事情として捉えられていたと言えよう。

一般に藤沢の時代小説においてはユーモアの要素が重要である。この点については映画と原作とはともに、この要素を含んでいる。しかし、ではどこにユーモアを求めるのかという点で異なっている。

原作では清兵衛にとって藩命の上意討ちは、妻の介護に比べれば、さほどの切実な問題ではない。むしろ後者の方が大事なのである。それ故清兵衛にとっては、藩命は確かに大切ではあるが、こ

れら二つの事柄が時間的にかちあってしまうということが気がかりなのである。つまり、剣の技を揮うことは彼にとって言わば職務上のことであり、そのための準備は何か特別のことではなく、言わば当然のこととして受け止められている。この点については描写されているわけではない。おそらく彼には彼なりの心得があり、自分の剣の技量について不安があるわけではなく、それについては平然としていられるのであろう。彼も役人の一人ではあるのだが、それに加えて或る意味で技術者（この場合は奇妙な言い方だが戦闘技術者）である。しかし、武士であるという建前からするならば、この点は彼にとって特別取り上げるべきことではない。もちろんこれは、ただの役人に止まる多くの武士とは異なっている。

ここで問題となるのは、技術がどのような場面で用いられるのかということである。ここでの彼の技術は「藩の大事」のために用いられるというのであるが、これが藩の上層部の権力争いにすぎないことなど彼の関心の外にあることである。彼は平侍として、あるいはただの技術者として利用されるのであり、技術者としての位置付けはこの権力争いとの対比において鮮やかである。これは、彼が「たそがれ」と呼ばれる理由に関わっている。原作では妻の介護の切実さ故に「たそがれ」と呼ばれようと彼には一向に構わない。唯一彼が心を動かしたのは、妻の療養の可能性であった。

「『しかし、そなたに命じておることは藩の大事じゃ。女房の尿の始末と一緒に出来ん。当日は誰か、ひとを頼め』

「ご家老、その儀はお許し願います」

清兵衛は畳に額をすりつけた。

「余人には頼みがたいことをござります」

「何を言うか。女房にもよく言い聞かせて、近所の女房でも頼めば済むことではないか」

杉山は威丈高に言ったが、そこで声の調子をや

わらげた。

「清兵衛。このことが首尾よくはこんだら、加増してつかわずぞ」

「……」

「いまの役目に不足があれば、好む場所に変えてやってもよい」

それでも清兵衛がむっつりとうかない顔をしているのをみると、杉山頼母はさらに機嫌をとるようなことを言い出した。「清兵衛、申してみろ。何かのぞみがあるだろう。かなえてやるぞ」

「べつに……」

「べつにということはあるまい。女房は労咳だそうだが、さしあたり女房の病気がなおることなどは、のぞんでいないのか？」

清兵衛が、はじめて眼を上げて家老の顔をじっと見た。その顔に、杉山はうなずいてみせた。】
(清30-31)

家老は良い医者に妻を診させるということで清兵衛を承知させようというのである。ここではじめて家老と清兵衛との接点が生ずる。

「その話は清兵衛の気持をとらえたようだった。しかし、当日の夜をどうする？という思案で、清兵衛は天井をむいて大きな口をあけたりとじたりしている。

「ご家老、こうされてはいかがですか」

大塚七十郎が助け舟を出した。

「井口は、その日は一たん家にもどります。重職が参集して、会議がはじまるのはおよそ六ツ半（午後七時）近くなりましようゆえ、それまでに家の始末をして、いそいで城にもどるといのは、いかがですか？」

「それならば……」

清兵衛が、ほっとしたように言った。】(清32)
彼にとって藩命なるものは妻の病状を回復させるものである限りの位置付けしかなされていない。つまり、本来比べられないものを比べている

というところにおかしさがある。そのことのうちに妻への清兵衛の愛情を描く藤沢の視点が現われている。

映画では、その点のおかしさは出ていない。その点では映画での上意討ちの断りの理由は、原作のようにユーモラスなものではなく、非常に切実なものである。家老とのやりとりも原作とは大分雰囲気異なっている。

「清兵衛『長い年月、幼い娘たちと病に伏す妻と年とった母親を抱えて日々の暮らしに追われる中で、恥ずかしながら、私は剣への志を失くしてしまいました。真剣の勝負は——人の命を奪うということは、獣のような猛々しさと、命を平然と捨て得る冷酷さがなくてはならぬ。それが今の私には全くありません。せめて一月ご猶予をもらえれば、山中に籠り、獣を相手に自分を鍛えてそれを取戻すことができるかもしれませぬが、今日の明日ではとても無理でがんです。何とぞこのお役目はどなたか他の人にお譲りくださいますように』

それまで黙って聞いていた家老の堀が額に青筋を立てて怒鳴りつける。

堀『このうつけものが！さいぜんから詰らぬことをくぐり抜かしおって。平侍の愚痴を聞くために、この夜更にそちを呼んだのではない。余吾を討てというのは藩命であるぞ。わかっておるのか、そちは！』

清兵衛、平伏する。

堀『藩命すなわち藩主の命令である。それを断るなどとは思い上がりも甚だしい。即刻お役ご免、藩外追放である！』(シナリオ48)

ここでは家老は原作でのように清兵衛の気を惹こうとしたりなぞしない。断固として命令するのみである。とりなしながらも他の重臣たちも上

役久坂も引き受けるように圧力をかける。家老は時間の猶予への清兵衛の願いをもただ退けるのである。

「清兵衛『せめて、そのご返事をするのにひと晩かふた晩のご猶予をもらいましねでございましょうか』

堀、苛々したように答える。

堀『ならぬ！即刻返答せよ』

寺内、大塚、じっと清兵衛を見つめる。

清兵衛、ゆっくりと体を起こす。

そして、放心したような表情で口を開く。

清兵衛『承知致しました。余吾善右衛門を討ち取るお役目、慎んで御受け致します』(シナリオ49)

ここには一方的な命令の強要しか見られない。原作に見られたような上司の側もそれなりに清兵衛の事情に配慮する雰囲気は感じられない。家老の名前も原作で上意討ちの対象になる尊大な権力者堀将監の名前が用いられている。清兵衛が最初断ったのも、また時間の猶予を願ったのも、それは、きわめて冷静に自分を見つめ、命をやり取りできるまでに心身を鍛える時間が必要というものであるから、そこにユーモアを見出すことは難しい。「たそがれ」と呼ばれる理由から生ずることではあるけれども、原作のこの部分とは直接には繋がってはいない。しかし、それは言い訳というものではない。それもただ家族のために断ったというわけでもない。むしろそこには武士であることの誇りという点で自分が「剣への志」を失ったことへの恥ずかしさが告白されている。ということは、結局引き受けた理由は、武士として余吾と斬り合って勝つという決意によってである。久坂に「お前なら必ず勝つ」と言われて、清兵衛は「私もそう心に決めております」(シナリオ49)と答えるのである。

清兵衛が武士としての、とりわけ戦闘技術者と

しての自分を改めて取り戻していく姿が映画では丹念に描かれる。上意討ちを引き受けた夜、清兵衛は娘たちの寝顔をしばらく見た後、自分の戦闘道具である小太刀を研ぐ。主人公の緊迫した表情は凄味を感じさせる。観客も緊迫感をもって、刀とはどのような作りになっていて、これにどのように手入れをするのかを見届けることになる。手桶の水を柄杓で汲み上げ、砥石を濡らす。小刀を抜き放ち、目釘を抜き、柄を外す。手燭の明かりで刃をしばらく眺めた後、砥石に当てて静かに研ぎ始める。水を打ち、髪の毛を切って切れ味を試す。何度も何度もいねいに研ぐ。研ぎ上がった刃に鏢と柄をはめ、手桶に浮かせておいた目釘を突っ込む。布地を細かく引き裂き、両手をこすりながらいねいになる。ない終えた紐を小刀の柄にゆっくり巻きつけて行く。(シナリオ 49参照)

娘たちと刀との対比は、父親としての自分がまた戦闘技術者でもあること、そして父親としても刀に自分の生命を賭けなければならないことへの思いを痛切に描いている。このことは、以登のナレーションによって娘の側から語られる。「異様な音がして、その音で私は目を覚ました。音のするほうを見ると、父が土間で刀を研いでました。その姿はいつもの父とはとうてい思えないほど不気味でした。恐くなって、私は蒲団に潜り込んでしまいました。あの夜の光景はいもまざまざと憶えております」(シナリオ 50) このことによって以登は、いままで知ることのなかった父親清兵衛が別の顔を持っていること、つまり紛れもなく戦闘技術者でもあることを目撃したことになる。そしてそのことが(たとえ、そのとき直ぐにはないにせよ)自分たちの生活を守るものであったことをも理解したことであろう。恐い思いにもかかわらず、父親への理解が一段と深まったのではないだろうか。ナレーターとして登場するだけのことはあるわけである。

ここには、ユーモアで描写する余裕はまったくないようにも思われる。では、どこにユーモアの要素が見られるのかと言えば、それは例えば母親のボケに求められている。母親加代の言葉「あなた様はどちらのお身内でがんしょか」がシナリオでは数回登場する。加代には清兵衛(28, 36参照)や本家である実家の当主で兄の藤左衛門(32参照)が誰なのか分からないほどボケが進行している。しかし、朋江のことは分る。朋江が誰かということについて息子に訊かれた母親は「飯沼の朋江はんでがんしょう」(36)と答える。現代の家族における高齢者の介護問題というテーマが取り入れられているとも言えよう。いわゆる斑ボケということになるのだろう。朋江についての答えから見て自分についても分かってくれるのではないかと期待する息子には無情な答えが返ってくる。自分について訊く息子に対してはやはり「どちらのお身内でがんしょか」が出てくるのである。このシーンの山田監督ならではの間の取り方にはその場にいる朋江や娘たちの登場人物とともに観客も笑わずにはいられない。

3. 2. 4 主人公の思いの告白

朋江がなぜ清兵衛の後妻になったのかという点について森鷗外の「安井夫人」への言及による説明が脚本家によってなされている。朝間は言う。「遠い、遠い所に注がれて」いる「美しい目の視線」を朋江に仮託した(朝間 2003: 23)と。^(註6)確かに原作に映画と同様の説明を求めるのは難しいかもしれない。原作は波津が後妻になるころには触れてはいない。しかし、このことを原作における波津にも読み取れないことはない。

助八が果し合いのための身支度を波津に頼むのは、はじめはおかねばあさんに出来ないことを頼んだにすぎないのだが、助八は波津の立ち居振る舞いによって、自分に欠けていたもの、つまり家

族というものに気づくのである。

「助八が縁談のことを口にする気になったのは、落ちついてしかもテキパキと支度をすすめている波津の姿に、つかの間の家族の幻影を見たせいだったろう。

波津がそこにいるだけで、身のまわりがあたたかいのを感じた。そしてやもめ暮らしの歪さも、このときはよく見えたのである。

「前に倫之丞どのから言われた話だが……」

目を閉じて髪を結ってもらいながら、助八が言った。幸福感につつまれていた。

「波津どのさえよければ、この家に来てもらおうかと思うのだが……、いかがだろう」髪を結う手がとまった。しかし波津は何も言わずにまた手を動かした。そしてしばらくしてから言った。」(助 315-316)

波津は、助八の結婚申し込みに対して断る。ただその断り方は波津の気持ちが助八の幻影と必ずしも無関係であったわけではないということを告げている。

「もう少しはやく、その話をおうかがい出来ればよかったのですけれど」

「……」

「ついこの間、よそとの縁組が決まったのです」

「おう」

と助八は言った。にわかに、目がさめたような気がし、助八は自分の身勝手な思いこみが恥ずかしくてならなかった」(助 316)

籠が外れたような助八も自分勝手であったことに恥ずかしさを覚えるというように、それなりの人間としての態度を保っている。

「これは失礼した。すると、こんなことをやってもらってはいかんですなあ」

「いいえ、かまいません。呼んでいただいてうれしゅうございました」

「しかし、めでたい」

「いいえ、そんなにめでたいお話でもないですよ」

波津が小さな声で言った。

「あちらさまは、御子が二人もおられまして、歳もずいぶん……」

波津の言葉は、[……] 助八の胸中に浮かんで消え、浮かんで消えした。波津のためにも、自分のためにも、何か途方もない間違いをしでかしたらしいと思い、助八はめずらしく気持ちが滅入った。」(助 316-317)

ここでは波津への思いは自分勝手な思い込みであったのではなく、波津自身にとっても大事なものであったという確信とともに、それを実現する機会を失ったことへの後悔の念が現われている。二人の会話はそのような二人の関係の回復の可能性を垣間見せたわけである。このことは、果し合いの後の物語が示している。

このシーンは、映画では原作より直接的に清兵衛の朋江への思いの告白として表現されている。その前段では、朋江の問いに答えて清兵衛の武士としての態度が表明されている。「なぜ、清兵衛様が果し合いに？」「藩命には逆らうわけにはいきまじね。私も侍のはしくれでがんすさけ」(シナリオ 51とは異なる映画での台詞) 清兵衛は、あくまで朋江に対して、きっぱりと「侍」としての覚悟を述べている。ここで泣き言なぞ言わないのは、武士としての名誉にも関わることであろうし、また一人の人間として自分の課題に向き合う当然の態度であろう。そのような誇りを持った人間として、清兵衛は朋江に向かい合っているのである。だからこそ、次の思いの告白も切実なものとして、現代のわれわれの心に響く。

「清兵衛『先日倫之丞からあなたを私の嫁にというお申し出があったのを、私はお断りました。そのことはお聞きでがんしょか』
朋江、頷く。

朋江「存じております」

清兵衛、急に激して言う。

清兵衛「だども、あの日から、私はあなたを思うようになりました」

顔を上げる朋江。

清兵衛、表情を紅潮させ、激しい衝動に突き動かされたように語り出す。

清兵衛「思えば、幼いころから——雛祭で白酒を注いでいただいたころから、あなたを嫁に迎えることは私の夢でがんだ。その夢は私が妻を娶っても、あなたが甲田に嫁いでも、いささかも色褪せたことはござりません。これから私は果し合いに参ります。必ず討ち勝ってこの家に戻って来ます。そのとき、私があなたに嫁に来ていただくようお願いしたら、受けていただけでがんだんしょか」

朋江、首を横に振る。

朋江「数日前縁談がありました。会津のご家中でがんだ。私、お受けしました。」

清兵衛の全身から緊張感がすっと抜けて行く。

清兵衛「——とても失礼しました。こげだことをお願いしては悪かったのがんだすのう」

朋江「いいえ、呼んでいただいてありがとうございます」

清兵衛、虚しい笑い声を上げる。

清兵衛「私が馬鹿でがんだ。今申し上げたことはどうかお忘れ下さい。——んですか、会津のご家中。さぞご良縁でがんだしょうのう」(シナリオ 52)

ここには、原作のようなややのんびりとした調子はない。映画の清兵衛の性格を示すように、切迫した調子を帯びている。縁談の中身も藩の範囲を越えて、大掛かりになっており、上級武士の家の間の縁談ということであろうか。原作とは異

なって映画では朋江の気持は言葉では表現されていない。清兵衛の態度はあくまで節度を保っている。

清兵衛が上意討ちに出かけた後、彼から自分への思いを告白された朋江の思いは複雑であろう。その彼女が今度はまた名前を訊かれることになるのである。それだけ加代のボケが進行しているわけである。朋江にとっては時が時だけに余りにも切なく無情な問いかけであろう。こうしておかしさとかなしさとが重なり合っている。

「朋江「お婆様、今日はご気分いかがでがんだすか」

加代「どうもありがとうございます。あなたはどちらのお嬢様でがんだすかのう」

朋江「はい、私は清兵衛様の幼なじみの朋江でがんだす——」(シナリオ 52)

3. 2. 5 斬り合いの描写

それぞれ上意討ちの決闘で斬り合いが行われるのだが、原作では決闘そのものは比較的あっさり描写される(竹 52-53、助 318-319、清兵衛の場合は城中での権力者の家老に対する上意討ちであり、斬り合いではない。清 40。ただし、前権力者派の剣士との斬り合いが別にあるが、これもあっさり描写されている。清 42)。つまり、原作においては斬り合いには重点が置かれてはおらず、むしろ主人公のおかしさが主題である。これに対して、映画では斬り合いが全篇のクライマックスとなっている。これは、映画ならではの描写であろう。この激しさ故に、その後の清兵衛・朋江の二人の描写も原作よりその感動の大きさを強めていると言えよう。

ただし、映画は原作「竹光始末」から決闘シーンを採っているのも、異なる点もある。例えば、身支度が異なる。映画では余吾善右衛門は着流しに白足袋を履いているという姿で登場する。これ

に対して、「竹光始末」では逃げるために旅支度している。映画でも言葉では逃げる（シナリオ 53参照）と言うけれども、先の姿では決闘の相手である清兵衛にとってはこの言葉には余り説得力がないと思われる。

何故逃げるのか、その理由も異なっている。原作では、果し合いに勝つ自信がないことという正直な理由である。「なぜ、逃げる。これはいわば果し合いで、貴公にもこの藩に残る機会は与えられておる」/「それは聞いておる。だが腕に自信がないし、ま、勝てそうにもないからの」（竹 50）。そして、ここでの余吾は、武士としての覚悟はないようである。百姓でもやるかという。「いや、正直のところを申すと、武家勤めがほとんど厭になっての。国へ帰って百姓でもやる積りじゃ」（竹 50）。ずっと浪人してきたかと言えば、そうでもないところからすると、余り腰が据わっていないようである。「途中勤めたが長続きせなんだ。今度こそはと思ったがこの始末での。もう主取りは懲りた」（竹 51）。主持ちの身分に懲りたことというこれも正直だが、結局個人的な理由である。この段階では余吾はこの通りに逃げるつもりであり、相手の旅支度を見て、主人公小黒丹十郎は「これでは斬れんな」（竹 51）と思うのである。そして、およそ決闘に際しての話としてふさわしいとは言えない二人の身の上話になるのである。

これとは異なって「祝い人助八」では相手は斬り合いのための身支度をしており、始めから決闘が行われるのである。「殿村弥七郎は 伊賀袴をはき、足もとを草鞋で固めていた。助八を屠って、城下を出奔しようという意味ではなかろう。おそらくは斬り合いのためにその身支度をしたのだと思ったとき、助八は背筋に寒気が走るのを感じた。」（助 318）助八は、はじめて真面目になるわけである。

そこには武士としての名誉が懸かっている。自

分の立ち居振る舞いについての自尊の感情であり、そのようなものとして社会的に承認されることであろう。新渡戸稲造によれば、武士にとって名誉とは最高の善であったようである。「名誉は——しばしば虚栄もしくは世俗的賞賛に過ぎざるものも——人生の至高善として尊ばれた。富にあらず、知識にあらず、名誉こそ青年の追い求めし目標であった。」（新渡戸 1974：76）

この点は原作では「へそ曲がり」（助 313）として描かれている。「殿村は寛大な処分には感謝のほかはない、仰せにしたがって家の者は残らず領外に出させていただく。ただし自分はこの土地、この屋敷で生を享けたものである。他領をさすらうのは堪えがたいので、ここで死にたい、藩は討手を送れ、言ってきた。」（同）この点は映画での余吾善右衛門（田中泯）にも受け継がれている。

他方では「竹光始末」の場合と同様に映画では「逃げる」とも言っているので武士の名誉という点ではやや分かりにくいところがある。^(註7)ただし、武士の時代の終わりを見通してのことであるが。清兵衛にどこに逃げるのかと問われて余吾は答える。「あの山を越せばもう藩外、追手はやって来ん。日本中で浪人がうろうろしている時代だ。奴等に紛れて京に上るのもよし、江戸に下るのもよし、そうやって何年かを過ごすうちに、なあに、世の中は変わる。侍の時代などおしまいだ」（シナリオ 54）。映画が幕末に時代を設定している意味がここにも現われていると言えよう。

そのような態度を採る理由は、時代の変化への見通しがあるにせよ、政争に敗れた上役に仕えた者に切腹を命じることの理不尽さであろう。長い浪人暮らしの七年、仕官を求めての旅の途中で妻を失い、やっと仕官した日々の後娘まで失ったという。それだけ余吾にとって仕官して藩士として暮すことは切実なことであったに違いない。そしてそのことは、武士であることと合致していたは

ずであった。しかし、藩士としての忠勤の結果が政争に敗れた故の切腹の命令では、これに従うことはできないというわけである。「わしは剣には自信はあるが、性格の上では欠点もある。酒癖の悪いのも知っている。しかし、この海坂藩に仕官できたときは、今度こそ態度を改め、海坂藩の家中として一生相勤めよう——そう覚悟して懸命に働いた。たまたま上役が長谷川志摩殿。ご家老もわしのことを気に入られて、何かと引立ててくれた。わしにとって、長谷川志摩殿に仕えること、長谷川殿の命は藩主の命と信じて忠勤を励んだつもりである。それのどこが悪いのだ、たそがれ。わしは何で腹を斬らねばならんのだ」(シナリオ 54)。これは、上役自身のことであればともかく、その部下に過ぎない者にとっては理不尽の上もないことであろう。この余吾の描き方にはこの時代の事情に重ねた現代社会の事情への山田監督の思い入れが示されているに違いない。

映画のもう一つの果し合いのシーンでは甲田豊太郎(大杉漣)にとっても余吾にとっても武士の名誉が大切なものとして受け止められている。それは、体面に囚われる俗物という側面もあるだろうが、それなりにその時代の武士の規範となっていたと思われる。豊太郎が朋江を離縁させた兪倫之丞(吹越満)に怒りを向ける(シナリオ 37参照)のは、その点である。「朋江に未練はない。俺が嫌なら出て行くがいい。んだども、いいか、飯沼、貴様に対しては言いてえことがあるぞ。お上にまで頼み込んで力づくで朋江を離縁させたのう」「俺は女房に逃げられた男と、城中の笑いものにされた。貴様のせいだぞ。表さ出ろ、勝負する。」兪之丞に代わって果し合いに臨んだ清兵衛の手にした棒を見て「俺を馬鹿にするのか、刀を抜け！」(シナリオ 39)と怒る。武士の名誉は、刀による斬り合いで表されるのである。

この点、原作「竹光始末」ではただ身分への未

練から余吾は、刀を抜くのであり、名誉とは関わりがない。藤沢は、武士の現実を冷静に見ているのであろう。余吾は、家族の宿賃のために刀を売ってしまった丹十郎の竹光を見て、腕に自信がないので逃げると言っていたのを止め、自分の身分のために闘おうとするのである。

「『ついに刀を売って宿賃を支払った。貴公は一人か』

「さよう」

「まことにうらやましい。妻子を持つと辛いぞ。見られい、中身は竹光じゃ」

丹十郎は大刀の柄を引いて、少し中身を見せた。だが、丹十郎の慨嘆に、余吾は沈黙したままだった。

訝しそうに顔を挙げた丹十郎の眼に、邪悪な喜びに歪んだ、余吾善右衛門の顔が映った。余吾の眼は、ひとと竹光を見つめている。

「そうなら、話は別じゃ」

大柄な余吾の身体が躍りあがって、刀を握っていた。」(竹 52)

これに対して、映画では、武士としての名誉への執着が描かれている。この点、山田は武士のリアルな描写の中にも、その理念的な側面を見ていると言えよう。「逃げる」と言っていた余吾が、突然斬り合いに入るのは、自分の武士としての名誉が傷つけられたと感じたからである。

「清兵衛『困ったのは妻の葬儀でがんす。本家からは井口家として恥ずかしくねえだけのことはせよと厳しく言ってくる。そげな金はねえ。私は半ばやけくそになって、武士の魂の刀売ってしまったなでがんす』

とろんとしていた余吾の目がきらりと光る。

清兵衛、それには気づかず話を続ける。
清兵衛「父から譲り受けたいい刀で惜しくはありません。でも、もう剣の時代ではねえと

いう思いもあったものでがんすさけ。——
これは、恥ずかしながら竹光でがんす」
かたわらに置いた大刀を少し抜いて見せる
清兵衛、苦笑して余吾を振り返る。
余吾の怒気を含んだ目が清兵衛を睨みつ
けている。

余吾「お主、わしを竹光で斬るつもりか」

清兵衛、つと見がまえる。

清兵衛「そうではありません。私が戸田先生
から教えてもらったのは小太刀でがんす。
あなたとは小太刀で戦うつもりでがんし
た。」

余吾「小太刀？そのようなおなごの剣法でこ
のわしが斬れると思ってるのか。お主、わ
しを馬鹿にしておるな」

余吾、だつと奥の部屋に駆け込み、大刀
を掴む。

清兵衛、腰を浮かして叫ぶ。

清兵衛「待って下さい」

余吾「さあ、抜け。おぬしの小太刀が何程の
ものか、見せてもらおう」

清兵衛、懸命に言い返す。

清兵衛「あなたはさっきまで逃がしてくれっ
て言ってたではねえか。私はそのつもりにな
ってました」

余吾「黙れ！逃げるのはお前を斬ってからだ。
抜くぞ」(シナリオ 55)

「武士の魂」としての刀について新渡戸稲造の
言葉を聴こう。「この凶器の所有そのものが、彼
に自尊ならびに責任の感情と態度を賦与する。
【刀は伊達にささぬ。彼が帯に佩ぶるものは心に
佩ぶるもの——忠義と名誉の象徴である。】(新渡
戸 1974：111) 映画での斬り合いは、余吾が自らの
信ずる忠義と名誉とが損なわれたと感じたこと
によるであろう。余吾は、忠義に関しては、自分
としては彼は上役に尽くすことが藩主への忠誠と

信じた(シナリオ 47, 54参照)。したがって、こ
の自分の従った上司が政争に敗れたからといっ
て、自分への切腹の命令が下されるというのは、
理不尽なこと以外の何ものでもない。それ故、こ
の命令に従う必要を認めず、逃げるというわけ
である。しかし、彼は、清兵衛の言葉が自分を馬鹿
にするものであり、自分の名誉を損なうものであ
ると受け取った。映画の余吾は、新渡戸の表現で
は、「侮辱に対しては直ちに怒りを発し死をもつ
て報復せられた」(新渡戸 1974：76) ということ
になるであろう。

では、この名誉がどこまで主人公を支えるもの
でありうるのか。この点については、藤沢作品に
おいても山田作品においても、主人公の思いとし
て描かれるのだが、その描き方は肯定的ではなく、
むしろ懐疑的であるように思われる。ここには新
渡戸によって「武士道」の名誉として取り上げら
れた原理の遂行から逸脱した事態が描かれている。
すなわち、そこに生命を賭けるに値しない事
態である。「生命はこれをもって主君に仕うべき
手段なりと考えられ、しかしてその理想は名誉に
置かれた。」(新渡戸 1974：85) 藩命なるものが
真に主君に仕えることになるという確信がある場
合であればともかく、実際は理不尽なものでしか
ない故に、余吾は「逃げる」と言い、清兵衛もそ
れを受け容れるつもりになった(シナリオ 55)
わけである。

3. 2. 6 果し合いの後

果し合いの後の主人公の思いについては、原作
「竹光始末」が最もよく描いている。そこに藤沢
の思いが投影されているであろう。「武家という
ものは哀れなものだの。動きを止めた余吾の身
体を、しばらく眺めおろしたあと、小刀を納めて
外に出ながら、丹十郎はそう思った。」(竹 53)
ここで丹十郎の心は勝利に浮き立っているわけで

はない。彼は、むしろ自分の境涯を余吾のそれに重ね合わせて、悲哀を感じているのである。武士の勤めは、結局主人持ちの身分であり、主人次第なのである。「仕える主の非情と猜疑の前に、禄を食む者は無力である。余吾にしても、武家勤めのそういう苛酷さを知らなかったわけではあるまい。立ち退こうとしたのは恐らく真実なのだ。だが最後の瞬間、余吾は七十石の禄に未練が出た。それが思い違いからであったにしろ、余吾は七十石のために戦う気になって死んだのだ、と丹十郎は思った。」(竹 54) 勤め先にありついたことに安堵しながらも、それまでの浪人の日々をかえって懐かしく思い出すのである。「――明日からは飢えないで済む。/多美や子供の顔を思い浮かべて、丹十郎はそう思ったが、その瞬間、さながら懐かしいもののように、日に焼かれ、風に吹かれてあてもなく旅した日々が記憶に甦るのを感じた。」(竹 54)

この思いは、映画では描かれていない。この点は武士についての両作品の捉え方の相違によるであろう。原作が武士というものそのものの悲哀を描くのに対して、映画は歴史的に武士の時代が終わりを告げようとしている幕末を描くことによって代えている。いずれも武士の身分について乗り越えようとはしているのだが、原作は時代小説としては武士の身分を前提せざる得ないというところがあるわけである。このことをそのまま描けば、悲惨なものになりかねないものである。藤沢は実際初期には暗いテーマで書いてきた。そしてそこから転換してユーモアを持ったものを書くようになった。主人公が渾名を持った「たそがれ清兵衛」や「祝い人助八」はそのよい例であろう。「竹光始末」にしても悲惨さは感じられない。むしろ主人公の感慨にあるような浪々の境涯への郷愁が描かれているのである。それは、歴史から離れることによって歴史を超える方向にある。この点は、

次に述べる山田作品が歴史に内在することによって歴史を超える方向を採るのは対照的であると言える。

果し合いの後、主人公と相手の女性との関係の回復の物語が完結する。原作では、果し合いで傷ついた助八は孤独感に襲われる。波津は「お帰りはお待ちしません」(助 320) と言って帰ったはずである。「当然だ、あの人は赤の他人なのだからと助八は思った。そして突然に、これまで感じたことがないような強い孤独感に、身体をひしとしめつけられるのを感じた。」(助 320) にもかかわらず、その波津が帰ることなく、助八の帰りを待っていた。このことは、二人の関係が作り直されることを予感させるのである。傷ついた助八が「ようやく住む町にたどりつき、わが家の粗末な門を目でさぐったとき、門の前のうす暗い路上に、黒い人影が立っているのが見えてきた。助八は立ちどまった。/助八が立ちどまると、黒い人影は下駄の音をひびかせながら走り寄って来た。ほの白い顔は波津である。幻を見ている、と助八は思った。」(助 320-321)

映画では朋江は、娘と呼ばれて出てくるのだが、この設定もなかなかよい。娘が登場する以上、それはごく自然な描写であろう。しかし、原作における描写も捨てがたい。そこには波津の気持ちの切実さが溢れていて、読者に訴えかけるものが重い。これをそのまま映画的に表現すると、やや直接的すぎるのかもしれない。娘が間に入ることによって、間合いがとれ、ドラマ的になるということであろう。清兵衛はまず娘たちの父親なのである。家族の日常生活の中へのその父親の生還が描かれる。

「破れた着物、血糊のついた腕や足、乱れた髪。
幽鬼のような清兵衛、ふらつく足で門を入り、
娘たちに白い歯を見せて笑う。

清兵衛「以登、おとはん帰ったぞ」

恐る恐る近寄る以登を、清兵衛が抱き上げる。

茫然と見ていた萱野、弾けるように母屋に走り、大声で叫ぶ。

萱野「朋江はん、おとはんが——」

その声に顔を上げる清兵衛。

足音がして、夕日の差す母屋の玄関に、朋江の姿が現れる。

驚いたようにその姿を見る清兵衛、以登を下ろすと朋江の側に歩み寄る。

そして、血糊のついた両手で、朋江の白い手を握りしめる。

清兵衛「——あなたがいて下さるとは」

茫然と清兵衛を見つめていた朋江、呟くように言う。

朋江「よかった——」

その目から涙が溢れ出す。

掌で顔を覆い、大声で泣き出す朋江。

破れた清兵衛の袖にしがみつつき、子供のようにいつまでも泣き続ける。」(シナリオ 56-57)

娘たちには父親の身に起こったことが何かは分からなかったであろう。ただ普段の日々のように、父親に送られて塾に出かけた後、家に帰ってきて自分たちの後に出動したであろう父親の帰りを待っていたにすぎないだろう。再び朋江が家に居ることをただ喜んでいただけかもしれない。祖母の加代を交えての日常生活に突然傷ついた父親が帰ってきたという対照が鮮やかである。ここに上意討ちによる果し合いの非情さが山田によって、原作にもまして強調されている。

4 現代日本の文化におけるこの映画の意味

4.1 近代日本によって忘れられた時代の人間「たそがれ清兵衛」

藤沢作品を原作とした上で幕末を描くというこ

とは、対象に一つの限定を加えることになろう。限定された対象としての幕末は、近代の日本に対置されたものとしての前近代の日本である。この幕末を対象としてこれら両者が端的に対置されるような描き方が求められよう。そこで描かれるのは、近代によって忘れられた時代としての前近代であり、そのような時代に生きた人間である。その近代に忘れられた時代の人間として選ばれた者が、藤沢作品の主人公、東北の小藩海坂藩の平侍、「たそがれ清兵衛」なのである。

このことをめぐって、この映画をどういう風に観てほしいと思っているかという問いに対する山田の言葉を聴こう。「まずは時代劇を楽しんで観てもらいたいと思います。そして清兵衛の生き方を通してほんの少し前の僕たちの祖先はこんな辛い環境の中で暮らしながらもどこか凜としていたんだってことを知り、今の日本人は本当に幸せなのかなと自問自答しながら、家路につく、そんな映画であって欲しいですね。」(パンフレット11) ここにはこの映画の観客への山田の期待が語られている。まず現在の生活を離れてエンターテインメントとして楽しむこと、その中で描かれたことからほんの少し前に生きた人間の生き方を知ること、その人間像のうちに現代日本人自身の幸せについて考える手がかりを見出しながら、再び現在の生活に戻るといことである。ここに、現代日本の文化に対する山田の問題提起を見ることもできよう。

この問題提起において映画の時点が重要となる。というのは、映画の取り上げる時代は実は二重になっているからである。すなわち、一つは物語の通り、幕末である。しかし、さらにもう一つ、娘以登の生きる時代がある。後者の時代は1925年ごろとなる。このことによって幕末から明治以降の日本が個人の人生に重ね合わされる。つまり一人の女性が自分の子ども時代を、とりわけ父親を

自分自身の晩年になって回想するのだが、この回想がそのまま幕末の時代を明治以降の時代から振り返るといふ枠組みになっているのである。ここには、近代以前の日本人の生き方が自分の父親の生き方を通して想起されている。映画の終わりで娘以登のナレーションは、決闘から生還した後の清兵衛とその家族について語る。「やがて朋江さんは私たちの母親になって下さいました。父は仕合せでした。」(シナリオ 57) 朋江と一緒にすることのできた清兵衛の「仕合せ」、そして家族の「仕合せ」とにおそらく観衆はほっとするだろう。藤沢がこの部分を描くとするならば、そこにまた淡々とした日常生活が始まるのが描かれ、そのことにこそ人間の変わらぬ姿があることが示されるであろう。それで物語が終わってもよい。時代小説としてのゆったりとした雰囲気が残されるのである。

原作「たそがれ清兵衛」では清兵衛が妻の回復を少しずつ確かなものにする描写で物語が終わっている。政変後、家老が約束通り、良い医者をさしむけてきて、ほかの望みを訊かれたが、「清兵衛は固辞して、妻女の養生についての援助だけを受けることにしたのである。実際に、ほかにはさほど、望むものはなかった。」(清 41) 非番の日、妻を見舞おうとして出かけてきたときに、前権力者派の刺客に襲われて、これに勝ち、とどけ出なければならないと一度は思ったが、清兵衛は別の考えを採る。「とどけ出れば、そのまま役所にひきとめられ、尋問をうけて、非番はお流れになるだろう。」(清 42) 他の者に役所ではなく現権力者にとどけ出させることにして、自分は妻のもとへ向う。清兵衛の悠揚迫らぬ態度はここでも健在である。

「村はずれの松の木の下に、女が一人立っている。じっとこちらを見たま動かない、その白っぽい立ち姿が、妻女の奈美だとわかるまで、さほ

どひまはかからなかった。

【ひとりて歩けたのか?】

【はい、そろそろと……】

妻女は明るい笑顔を見せた。その顔に艶がもどっている。では、行くかと言って、清兵衛の足に合わせ、そろそろと湯宿にもどる道をたどった。

【しかし、ここにいるのも、雪が降るまでじゃな】

【はい、家が恋しゅうござります。それに、少し……】

【何じゃ?】

【はい、もったいないことですが、少し美食に飽きました】

【それなら家にもどるしかないの。おのぞみの粗食を作ってやるぞ】

清兵衛は面白くもない顔で、冗談を言った。

【また、雪が消えたら、来ればいだろう。辻という医者どのに相談してみよう】

【おまえさま、雪が降るまでには、すっかり元気になるかも知れませんよ。はやく、ご飯の支度をしてさし上げたい】

【無理することはない。じっくりと様子を見ることだ】

と清兵衛は言った。道が濡れてぬかるんでいるところがあったので、清兵衛は妻女の手をとって、その場所を渡した。小春日和の青白い光が、山麓の村に降りそそいでいる。」(清 43-44)

このような夫婦の何気ない、しかししみじみとした会話が続く。そこには妻が療養中であるとはいえ、療養の可能性にも明るい希望がある。清兵衛には妻への労わりがあり、妻には夫への感謝の心がある。二人にはお互いを支えあう平和な日常生活が戻ってきたようである。この日常生活のためにこそ、斬り合いの修羅場があったわけである。ここには人間にとっての大切なものは何かについての藤沢の思いが表現されているであろう。それは、ほのほのとした人間と自然との関係をめぐっ

て描写されている。この描写は、あれこれの時代の変化を超えているものであろう。藤沢は、これを歴史小説に近づくという仕方を探ることなく、あくまで時代小説の枠に止まることによって描いているわけである。もしこの描写を映画化したとするならば、静かな日常生活が描写されて、映画は終わるのであろう。しかし、この部分は残念ながら、映画の物語には含まれていない。

映画は、原作とは違ってその後の物語を示唆する。「でも我が家の平和な暮らしが続いたのは三年たらずでした。」(シナリオ 57) 山田は、むしろそこにリアリティーを見出すのであろう。つまり、清兵衛とその家族とは明治維新という時代の現実が襲うのである。「明治維新とともに戊辰戦争が起こり、佐幕派であった海坂藩は、賊軍として圧倒的な戦力の官軍と戦うことになったのです。父はその戦いの中で、鉄砲に撃たれて死にました。」(同) ここには近代日本がどのようにして成立したかが剣の達人であった清兵衛と鉄砲との対比のうちに語られている。そして彼の家族の「仕合せ」を打ち壊すものとしての近代日本が登場するわけである。小さな物語が大きな物語に結び付けられ、呑み込まれてしまうかのようである。

だが重要なことは、そのような歴史の中でも人間は生き続け、前の世代の人間は後の世代の人間の記憶の中に生きていくということである。清兵衛の生き方とその思いとは、娘にしっかりと受け止められ、受け継がれているのである。「維新の後、朋江さんは私たち義理の娘を連れて東京に出て、働きながら私たち二人を嫁がせてくれました。今は、この墓の下で父といっしょに眠っております。明治の御代になって、かつて父の同僚や上司であった人たちの中には、出世して偉いお役人になった方がたくさんいて、そんな人たちが父のことを、『たそがれ清兵衛は不運な男だった』とおっしゃるのをよく聞きましたが、私はそんなふ

うには思いません。父は出世などを望むような人ではなく、自分のことを不運だなどとは思っていませんでした。私たち娘を愛し、美しい朋江さんに愛され、充足した思いで短い人生を過ごしたにちがいません。そんな父のことを、私は誇りに思っております——」(同) 語っている娘が生きた時代と回想という形で彼女が語る時代とが二重になっており、映画の奥行きを深くしている。この言葉を娘が語るということによって、映画の描く時代が娘の仲立ちによって一世代だけ現代に近くなり、われわれにはより身近に感じられるわけである。

4. 2 歴史を越えて生き続ける人間の在り方

では、そのようにしてわれわれに投げかけられるものは何だろうか。それは、歴史を越えて続いている人間の一つの在り方ではないだろうか。ここには、近代日本において消えてしまったかとも思われる幸福(「仕合せ」)についての一つの捉え方が表明されている。それは、近代人の眼から見れば、「不運」と思われるかもしれない清兵衛が決して自分の生涯についてそのようには捉えず、十分に自分の生き方を貫いたということである。そのことを娘に理解されていたというのは、清兵衛自身を知ることはできなかったにせよ、彼の人生が報われたということであろう。清兵衛は娘に登の心のうちに生きていけると言えよう。彼の人生は決して無意味ではなく、後の世代の心の中に生き、この世代に人生の意味を伝えるという仕方でも娘自身にその人生の意味を与えているのである。

また朋江がおそらく清兵衛の思いを受け止め、悲しみの中にも娘たちを育てるために明治という時代を生き抜いたであろうことがさりげなく語られている。朋江がどのように働いて、二人の娘を育てたのかは語られてはいない。それは、例えば山川菊栄が伝えるようであったかもしれない。維

新後、上層武士が没落したのに対して、下層武士の階級が政治に、産業に、教育に指導的な役割を演じたという。元々上層武士の階級に属していただけに教養もあり、清兵衛との結婚によって下層武士の階級の苦勞も積んだであろう朋江もおそらく、そのような一人だったのではないだろうか。「今日から見ればいうに足りない程度のものにもせよ、ともかくも女たちが家庭で得た多少の教養や技術は、この大きな変革期の荒波を漕ぎぬけて、自分を救い、家族を救う上にも役立てば、新しい時代を育てる教育者の任務を果たす上にも、大きな力となったのであります。日本の教育界に大きな貢献をした明治初期の女教員のほとんど全部が、田舎の貧乏士族の娘たちだったこと、また最初の紡績女工の仕事を進んで引き受けた義勇労働者もそれらの娘たちであったことは、よくその事実を証明しております。」(山川 1983 : 184)

母親の加代については触れられてはいないが、彼女を温かく介護する家族一人一人におそらく「あなた様はどちら様でがんしょか」と訊ねながら、この家族に囲まれて安らかに生涯を終えたことであろう。ここにこの映画の物語なりの幸福論が一つのメッセージとして提出されていると言えよう。

4. 3 生と死とをめぐる人間のドラマ

歴史を越えて生き続ける人間を描くという点では映画と原作とでは共通しているのだが、これをどのように描くかという点で、両作品の相違が示されている。

まず原作と映画との相違点として、時代設定の相違という点がある。一般に時代小説では必ずしも明確な時代設定がなされなければならないということはない。漠然と江戸時代というような時代設定がなされる場合もある。藤沢周平作品においても同様である。この点について言えば、原作で

比較的時代背景が明確なのは、江戸時代初期の「竹光始末」のみである。他は漠然と江戸時代ということが示されるだけである。これに対して映画では幕末に時代が移されている。^(註8)言わば歴史小説に近付ける仕方で物語が構成されている。このことを際立たせているのは、映画全体が娘以登の回想という一つの枠組みのうちに置かれているということである。明治時代になってから娘が父親と過ごした日々について回想しているのである。つまり、明治維新後の近代日本に生きる娘が幕末に戦死してしまった父親について鎮魂の思いを述べるわけである。シナリオのまえがきに脚本家の思いが述べられている。「この作品の主人公井口清兵衛は、海坂から秋田藩に出撃して、官軍の銃弾に当って戦死した。従って白虎隊を含む会津藩の戦死者たちと同じように九段の招魂社、後の靖国神社には祀られていない、ということになる。」(シナリオ 25) ここには、史実に寄り添いながら、しかし、これまで捉えられてきた限りでの近代日本を前提する従来の視点とは異なり、この近代日本を東北の小藩である海坂藩から見据えるという視点、その限りで歴史を越えて生き続ける人間という視点があると言えよう。

次に、両作品の相違は、史実としての歴史をどのように描くかという点における相違である。原作においても藩内の権力抗争は登場するけれども、幕末における公武合体か佐幕かという対立では必ずしもない。原作のうちで上意討ちが権力抗争に結び付けられているのは「たそがれ清兵衛」のみである。映画では権力抗争は幕末の政治情勢に関わっているのに対して、原作では主として藩内の事情に関わるものとされている。それは、飢饉によって餓死者を出すおそれがあったこととされている。「領内は前年も不作だったが、財政が苦しい藩は強引に年貢を取り立てたので、村々では取り置き古米まで年貢に回した者が少なくな

いとみられていた。その翌年の大凶作である。今度は領内から餓死者を出すおそれがあった。」(清 10-11)。予想どおり、飢饉に見舞われ、領民は飢えと寒さに責められる。これに対して合積り(配給)の制度や、貸付けの手配をしたり、御救い米を支給する施策が行われた結果、「時の執政たちは、ともかく餓死者を出さずに、どうにか飢饉をしのぐことに成功した」(清 11)。この飢饉の後始末をめぐっての政争が生じ、その結果として上意討ちが行われるという事情がそれなりに分かりやすく描かれている。^(註9)

映画では、藩士の禄は借り上げられており(清兵衛の場合、五十石の禄の二十石で手取り三十石、シナリオ 48参照)、藩内の窮乏は進んでいるのだが、このことは直接には権力抗争に結び付けられておらず、したがって上意討ちも藩の財政事情によるものではないということになる。この点映画の描写は必ずしも分かりやすいとは言えない。さらに重要な点として餓死者が出たことが描かれているということがある。これは、上に見たように、原作ではとにかく餓死者は出なかったとされているのとは異なっている。若菜摘みや釣りのシーンに餓死による農民や農民の子どもの死体が川を流れて行くというは大変な事態である。しかし、この事態について主人公は何か特別に反応を示したりしない。

これらの場面での主人公は農民たちが川辺に浮かんでいる農民の子どもの死体を流そうと騒いでいるのに対して、「凝然とこの光景を眺めている清兵衛」(シナリオ 33)というように、あるいは釣りの途中で倫之丞から出された朋江との縁談を断る清兵衛の前を農民の死体が流れて行くという悲惨な状況であるにもかかわらず、清兵衛はただ「今日はやめっか」(シナリオ 43)と川から離れて行くというように淡々と描かれている。これらのシーンは、「豊かな稲作地帯を抱え藩財政も安

定してい」(シナリオ 25) たという作者の言葉とややそぐわないところがあると思われる。ただし、これはこの藩の事情が他藩に比較すれば安定していたということであって窮乏には変わらないのであろうが。「他藩にくらべ領内に封建制に対する不信感は少なかった。」(同) いずれにせよ、清兵衛の描写においては清兵衛がこの農民の状態に対してどのような態度を採ったのかについては描かれていない。^(註10)

原作においても映画においても下級武士にとってはいずれにせよ、上意討ちがどのような事情によるものなのかは、関係のないものとして描かれている。しかし、上意討ちが幕末における政治方針をめぐっての権力抗争によるものである限り、その無意味さが際立っている。斬り合いでどちらが勝つとしても、観客であるわれわれはその時代の後に来るものを知っているのであり、斬り合いのどちらの側にもその時代の犠牲者を見ざるを得ないのである。

この視点を映画的に表現するものとして本稿で取り上げたい端的な例は、照明の在り方である。映画では照明がかなり暗く、観客には何が映されているのか分からないシーンがかなりある。これも当時のリアリティーなのであろう。また妻の長息いと葬式とに金がかかっており、また藩からの借り上げのせいで生活が厳しいとはいえ、平侍の家族のつましやかな日常生活が描かれている。内職し、主人公自ら裏の畑で耕作するなど自給自足に近い生活である。これらの描写は、小説ではなかなか描くことが難しいことであろう。

この映画の照明の暗さは、この映画に対する山田の思いの方向を示しているのであろう。山田は、この暗さを前近代の暗闇に重ねているのである。この方向は、とりわけ斬り合いの描き方に現れている。つまり、前近代の暗闇の中で自らの生き方を求めて模索する姿によって示される方向であ

る。「クライマックスの果し合いは暗闇の中での戦いにしたかった。もうすぐ扉が開いて明るい世の中が見られるのに、訳がわからない暗闇の中で、俺たちはこんな無意味なことをしているんだ——。そういう思いをあのシーンで出したかった。」(パンフレット 10) 山田には「昔から描いていた果し合いのイメージ」があったという。刀を持って睨み合った二人の男が繰り返し斬り合いをして息も絶え絶えになり、結局体力の尽きた方が倒れて止めをさされるという「とてもリアリティのある話」に基づくイメージである。「この果し合いもそういう戦いにしたかった。そうした戦い方と、すぐそこに新しい未来が迫っているのに闇の中で模索し続けているというイメージを重ならないかということに殺陣を工夫してもらった。」(同 11)

この場合、近代の明るさに対する前近代の暗さという対比の仕方は、あたかも近代合理主義の立場の表明であるかのように見えるかもしれない。しかし、そうではない。暗闇の中で「無意味なこと」をしているというそのこと自体が、むしろ近代の明るさに対置されることで一つの意味を獲得する。前近代を見守ることということが近代の延長上にある現代から行われていることによって、近代を相対化している。つまり、前近代の暗さは近代の明るさの中で忘れられたものでありつつ、確かなリアリティーを持つものとして、現代的な意味を獲得するのである。

しかし、それにしてもここに現代的な意味を獲得するものとして取り出された前近代の暗さとは何か。何故それが映画において映し出されるのか、が改めて問われよう。それは、あれこれのシーンの照明の暗さのことではない。明暗のシーンが全体として語りかけてくるものが何かが問われるのである。

それは、日常生活において個人が自己の在り方を自己を取り巻く世界との関係のうちに見出すそ

の一つの仕方ではないだろうか。そのとき、戦死した父親への回想という枠組みからは、映画の全篇を貫く一つのテーマ、この映画の通奏低音のように貫かれているものが浮かび上がってくる。それは、日常生活の中で人間が営む生と死とのドラマである。

実際この映画では淡々と日常生活を描きながら、その生とともに死に関わるシーンが多い。それぞれその時代の過酷な制度のもとでの彼らの非情の死が描かれている。例えば冒頭のシーンや葬列のシーンでは貧困の中での清兵衛の妻の死が描かれる。前述したように、若菜摘みのシーンおよび釣りのシーンでは餓死による農民の子どもや農民の死体が川を流れてくる描写がある。そしてクライマックスの斬り合いは、権力争いの犠牲となり、その空しさとともに武士の時代の終わりを見ていたにもかかわらず、結局武士の名誉故に命を落とすこととなった斬り合いの相手と主人公との死を賭したドラマが描かれている。最後の墓参りのシーンは、先の斬り合いをぎりぎりのところで生き延びたにもかかわらず、数年後には剣ならぬ鉄砲に撃たれてしまった清兵衛の戦争死について語られ、また連れ合いの死後義理の娘たちを父親に誇りを持つ人間に育て上げた苦勞の上に迎えたであろう清兵衛の連れ合いとなった朋江の死について語られている。

原作においても、日常生活のゆたったりとした描写の中にゆるやかな形ではあるが、人間の生と死とのドラマが描かれている。「竹光始末」における浪々の旅での家族の生活、「たそがれ清兵衛」における妻の病と養生、「祝い人助八」における妻の死や幼なじみとの縁談、これら三篇における形は異なるが上意討ちの非情さなど、一つ一つはそれぞれ厳粛な事柄である。これがユーモアをまじえた仕方では描かれるのである。そこに藤沢作品の味わいがあると言えよう。

原作と映画との双方におけるこれらの描写はいずれも重いものであるが、そこには時代の変動の中にあった人間の生と死とが映し出されている。そこでは、その時代の制度のもとで無意味な死をとげなければならなかった人間への鎮魂の思いが、変わらぬ自然の風景の描写によって映し出されているように思われる。無意味な死もまた自然によって包まれるかのようなのである。原作では、これらは必ずしも強調されてはいない。しかし、事柄としては日常生活の中に現われる非日常として含まれている。映画では、このことが史実としての歴史の中での娘に登による回想という仕方のうちで意味付けられている。つまり、映画全体が彼女の自己と世界との関係として構築された物語なのである。このような描き方のうちに近代日本を相対化し、前近代から現代に通ずる変わらないものとしての人間の姿を形象化するこの映画のメッセージが示されているであろう。

このように、確かに史実に近付いた仕方でも描くのかどうかという点では原作と映画では異なる仕方で人間が描写されている。しかし、自然を基盤に時代を超えて、一般に歴史を越えて生き続ける人間を描くという点では、両作品世界は重なり合っている。この点でのこの両作品世界の重なり合いこそ、現代日本の文化にとっての一つの問題提起であり、両者の描く人間像はその意味を表現していると言えよう。

それは、現代日本に生きるわれわれが「いま」は忘れていたものである。この忘れられたものを浮かび上がらせる試みには、もちろんいろいろな仕方での表現がありえよう。その中でも、それが生きていたであろう過去の時代を想い起こすという仕方の表現は特別の位置を占めるであろう。この仕方での表現は、時代小説として、また時代劇映画として現代日本の文化の一つの分野をなしている。今回の山田作品がほとんど国民的規模で受

け容れられたということには、その作品の質については言うまでもないことだが、これを受け容れる一般的な関心という基盤があったということも無視することはできないであろう。むしろ、この山田作品は原作を藤沢作品に求めることによって、この一般的な関心に応えたと行うことができよう。この関心に応えるものは、既に藤沢作品において形象化されており、多くの人々によって受け容れられてきた。今回の山田作品によって、さらにこの形象化はスクリーンにおける映像としてより具体的な仕方で形象化された。そのことによって、両作品世界が重なり合い、現代日本の文化に一つの新しい局面を生み出したのではないだろうか。

この新しい局面においては、両作品世界の重なり合いによって、現代日本に生きるわれわれは、そもそもわれわれが何に関心を持っているのかについて、改めて自ら意識したと言えよう。このことによってわれわれは、われわれ自身の拠って立つ基盤について気付かされた。つまり、われわれには忘れていたものがあり、それが何であるのかということがわれわれ自身に分かってきたのである。それは、これまではそれほど意識されず、単なる予感に止まっていたのかもしれない。しかし、それはわれわれが心の奥底では求めてきた何かであろう。両作品世界の重なり合いは、この何かを「むかし」の人間像によって示しているのである。このことによって両作品世界の重なり合いは、われわれに「これから」への方向を示しているのではないだろうか。つまり、われわれが何を「幸せ(仕合せ)」とし、そのことをめぐってどのような生と死とのドラマを生きるのかという問いであり、この問いへの答えである。

註

- (1) この点については日本の時代劇映画が歌舞伎の影響の下にあるという見解（佐藤忠男 2003：18）が参考になる。このことをめぐって佐藤は、黒澤明の『七人の侍』と山田洋次の『たそがれ清兵衛』とを対比させている。歌舞伎のこの影響を打ち壊して映画ならでは時代劇を創造しようと意図的に努力したのが黒澤作品であり、「衣裳やセット、人物像など、あらゆる面で現実味が追求され、画期的な成果をおさめた」が、ただ一点、黒澤が百姓たちを烏合の衆として設定したという点に疑問があるという。「人間は身分によって高貴な者から下賤な者、野卑な者、卑屈な者などいろいろあって、その行動パターンもきまっている、というのは歌舞伎の約束事の最たるもののひとつであり、偉大な黒澤明も容易にそこから脱却することはできなかったのだと思う。」これに対して、山田作品は「その時代の風俗や人々の生活のあり方などを、極力、本当はどうだったのだろうと研究を重ねながら作られた時代劇であるという点で、『七人の侍』以来、五十年ぶりの試みであり、『普通の人間の日常生活を、いかにもそれらしく、相当程度に納得のゆくように描くことに成功している点で』、『画期的である』という。佐藤は山田作品のリアリズムを評価しているわけである。さらに佐藤は「歌舞伎的な男尊女卑の枠組」を超えた「恋愛のロマンス」としても傑出しているとする（同：19）。ただし、朋江の描き方について、身分のある侍の妹で上士の妻だったことのある女性が「こんなに自由に家から出歩いてよその男の家に入り出たかどうか」という疑問を投げかけているのだが、この

点についても歌舞伎の枠を超える工夫を認めている。「彼女は男の家に入り出していたのではなく、そこの娘たちと強い心の絆を持っていたのだとしているあたりを苦心のあるところと認めたい。そういう工夫をこらさない時代劇映画の侍たちは容易に歌舞伎の枠から飛び出せないからである。」ここでの時代劇の枠の制約について、それを「劇」のそれとして捉えるほぼ同様の指摘が他の批評にも見られる。「時代劇は『劇』という呪縛から抜け出すことはできないのか」という問題点を「クリア」して「まず日常のリアルをベースにそこに生きる人間を捉えようとしている」（金澤 2002）という。黒澤についても批判的に言及される。「すべての時代劇を『劇』的シチュエーションの中で描いている。たとえそこに生きる人間の本質的なリアルがあったとしても、彼らが演じている空間はありえない現実の世界だった。」（同）黒澤作品についてはほぼ同様の指摘が映画の技術という側面からなされている。それは、「極端な映像中心主義」であり、「時代劇として脚本に難があるケースがある」とされ、『七人の侍』についてその虚構性が指摘される。「最近の戦国時代の武士と百姓についての研究ではっきりしてきたことだが、戦国時代には百姓自身が武装していたのであって非武装の百姓が野盗に困って武士に頼んで追い払ってもらおうというようなことはあり得ない。だから、『七人の侍』のストーリーの骨格は全くの虚構である。」（筒井 2000：58）この点は、山田が黒澤のこの作品のリアリティーについて映画の骨格についてというよりも演出そのものについて述べる限り、そのリアリズムを評価することと必ずしも矛盾しないで

あろう。この黒澤の山田への評言を踏まえた吉村英夫の山田作品の評価は興味深い。つまり山田に「大冒険」を期待しての注文、家族を描くような「いつも同じ傾向」ではなく「むしろ家族の中へ目を向けたんじゃない、外へ向けたようなものやってみる」（一九九一年十月五日 NHK BS『山田洋次の世界』——吉村の引用からの再引用）という黒澤の注文に対して、山田は「あくまで自己の作家性を貫いたうえでの『大冒険』をしたという。『家族の外へ』目を向けるどころか『家族』を描くという一点で山田は微動だにせず、むしろ小津安二郎以来の松竹の伝統を確認するかのごとく、時代劇の形で究極の家族ドラマをめざした」という。「山田は器は変えたものの中身は変更せずに、『同じ傾向』のしかし普遍的テーマを自信をもって歌いあげた。そして押さえても押さえきれない温もりがにじみ出し、人間への優しさが画面からしみわたってくる点で、『たそがれ清兵衛』はやはり決定的に『山田印』の映画となったのである。黒澤の好意的な評言と示唆と期待に対する十年後の山田の回答だと位置づけてよいだろう。畏敬の念を抱き、黒澤のダイナミズムをとりいれての殺陣やリアルな人間関係を追究しながらも『静』や情感も大事にして、黒澤時代劇にひそかに挑戦したのが『たそがれ清兵衛』である。」（吉村2002：32）小説では難しい映画独自の表現についての時代小説作家の指摘も示唆的である。「映画にずっと流れて来ている時のゆるやかさが根底にあるから、中盤とラストの殺陣のシーンが凄まじく際立つという構成になっている」「実際、わずかな何分間かのシーンで、しかもそんなに形相を変えて

凄まじいことをやっているわけではない。ところが、緩急の激しい動きと、見事な効果音の使い方で、映画全般の中での殺陣シーンがひととき目立つようになっている。こういう場面の空気というのは小説ではなかなかうまく表現することが難しいシーンですね。」（山本2002：21）

- (2) 山中貞雄監督作品『人情紙風船』P.C.L=前進座 昭[和]12年 モノクロ/スタンダード/86分 (NHK & JSB 1990：102)。作品解説によると、この作品を最後に山中は二十九歳の若さで戦病死したという。「時代劇の近代化を進める旗頭の一人として期待されていただけにその死は惜しまれた。/この遺作は時代劇の巨匠三村伸太郎の脚本を山中が書き直したもので、黙阿弥の世話ものから登場人物を借り、長屋ものに作りかえたもの。時代劇の本拠京都を飛び出し、前進座と全面提携し新しい旗を揚げようとした矢先であった。」（奥村芳太郎<解説>、NHK & JSB 1990：102）映画作家としての山中に対する佐藤忠男の次の評価（同「山中貞雄 日本映画に“アメリカ”を取り入れた男」NHK & JSB 1990：104-105）を聴こう。「山中貞雄ほど惜しまれて死んだ映画監督はない。一兵士として一九三八年に中国の戦線で戦病死したとき彼はまだ二十九歳の青年であったが、すでに二十六本の作品のある時代劇の名監督であり、その大部分が天才的な才能の発露として賞賛に包まれていたのだった。」山中が日本映画でやったことは、「同時代のハリウッド映画から映画的話法の最良の部分を学びとって、お手本だったアメリカ映画の最良の水準に勝るとも劣らない見事な作品を作ったこと」であるという。お手本が分かる作品も「単純

な模倣」ではなく、「封建的な講談や歌舞伎の尻尾を引きずっていた当時の日本の時代劇映画では、アメリカ映画的な自由闊達さを映画的に再創造しようとするならば、まず権威的に重々しくふるまう時代劇のスター俳優たちの立ち居ふるまいから作り直してゆかねばならず、それはある種のラジカルな変革でさえもあったのである。[中略]しかも庶民の人情の世界を描くとき、たとえば『人情紙風船』には歌舞伎の世話ものの伝統の洗練もきっちりふまえられており、伝統的なものと近代的なものは鮮やかに統合されていた」という。

- (3) 黒澤明監督作品『七人の侍』東宝 昭[和]29年 モノクロ/スタンダード/207分 (NHK & JSB 1990: 36)。作品解説によると、「日本映画に類を見ない大型アクション時代劇」であり、「日本のみならず世界の映画界を驚嘆させ」た(奥村芳太郎<解説>、NHK & JSB 1990: 36)という。
- (4) この点に関して「脚本のみごとさ」についての指摘が示唆的である。「まったく違う三人の主人公を一人にまとめ、三作のエピソードと人物を上手に組み合わせた脚本のみごとさには舌を巻く。藤沢周平の世界を熟知して、その膨大な物語世界が自分の中で消化され、完全に自分の一部になった人にしかできないような種類の脚色だと思う。換骨奪胎などという程度のものではなく、完全に原作者を自分のものになっている、そう感じさせる脚色だ。」(新藤 2002: 46-47)原作三篇の主人公が映画の中で一人にまとめられた点をめぐって三人が共通性を持つという時代小説評論を専門とする文芸評論家縄田一男の指摘は、この映画の意味を考える上で示唆的である。「たそがれ清兵衛と

いう一人の人物が『竹光始末』の黒丹十郎を、そして『祝い人助八』の伊部助八を演じている」とし、「藤沢周平描くところの作中人物が、生きることの歓喜やおののきを、一瞬たりともおろそかにしない人物として描かれている」(縄田 2002: 12)という点での共通性である。縄田によれば、これら作中人物は、「時間や空間を限られた存在ではなく、私たちと等身大の存在」であり、「作者は、その人間の根幹にあり、不変なもの、すなわち生のおののきや歓喜を忘れがちな私たちのために、それをいっそう強調できる形式——時代小説を通して作品を問い続けた」(同)という。「生きがたい世の中を何とか人間としての誇りや矜持を保ちながら生きていく——そうした人々の姿に触れた時、私たちの中にあふれるのは、彼らとそんな『思い』を共有したい、という切ないまでの願いであろう。はじめて映画館のスクリーンの上に現われた海坂藩の光景の中に、そうした『思い』が顕現したことをよろこびたいと思う。」(同 13)この指摘を踏まえた上で、しかし、この映画に関する限りにおける藤沢と山田との作品世界の相違についても、捉える必要があろう。重要なことは、両者が相まってそれぞれ独自の仕方でも描く作品世界のより大きな広がりを作り出されたということである。藤沢は別の作品では山田とは異なった仕方でも、鋭い社会認識を示している。その上に藤沢独自のユーモアが生み出されている。映画とは異なって、登場人物自身のおかしさが描かれるのである。この点については幸津 2002: 20-28参照。このような例として原作三篇も挙げられよう。

- (5) 山田の脚本について「いつもその土地の方

言に忠実な点が魅力のひとつ」とする指摘（野上 2002a：127）参照。

- (6) 儒者安井息軒の妻佐代についてこの小説は次のように書く。「お佐代さんは何を望んだか。世間の賢い人は夫の栄達を望んだのだと云ってしまうだろう。これを書くわたくしもそれを否定することは出来ない。しかしもし商人が資本を卸し財利を謀るように、お佐代さんが労苦と忍耐とを夫に提供して、まだ報酬を得ぬうちに亡くなったのだと云うなら、わたくしは不敏にしてそれに同意することが出来ない。お佐代さんは必ずや未来に何物かを望んでいただろう。そして瞑目するまで、美しい目の視線は遠い、遠い所に注がれていて、あるいは自分の死を不幸だと感ずる余裕をも有せなかったのではあるまいか。」（森1995：145）
- (7) このように余吾を「誇り高い侍」にしたところに山田の「狙い」があり、山田が余吾にも「同情」し、「愛情を注いだ」という指摘（野上 2002b：127）は興味深い。
- (8) 山田洋次作品にはやや頭の弱い男が登場人物として主要な役割を果たすことがあり、多くの登場人物によって構成される人間関係の多様性を示すことになる。そのことによって人間像に膨らみが与えられている。『男はつらいよ』の主人公車寅次郎がそもそも少し粹外れの人物であり、他の登場人物とのやりとりはおかしさの雰囲気醸し出す。このような人物設定は、いわゆる喜劇ではない他の山田作品でも中心的な要素となる場合もある。養護学校を舞台にした『学校Ⅱ』では重要な役割を果たす。山田/朝間 1993；1996参照。
- (9) 原作から離れ、時代設定を近代にしたことを「脚本の大きな手柄」とし「体制は擬制。

決して信用しちゃんならないこと」、「今日の状況にズバリ通じる、共同体幻想崩壊後の共生を訴える」ところに「この作品のテーマ」を見る指摘（池戸 2003）が興味深い。

- (10) 史実の上で庄内藩では天保四年（一八三三）の大飢饉に際して積極的な施策によって、領内から一人の餓死者も出さずにすんだ。人文社 1997：91参照。
- (11) 他の藤沢作品「唆す」では一揆の農民に心を寄せる下級武士が描かれている。その点については、幸津 2002：75参照。

文献目録

1. 考察の対象とした基本文献

- 藤沢周平 1982a「雪明かり」、『時雨のあと』新潮文庫 7-32
- 同 1982b「唆す」、『冤罪』新潮文庫 53-96
- 同 1991『たそがれ清兵衛』新潮文庫（「たそがれ清兵衛」（=清）7-44、「祝い人助八」（=助）287-321）
- 同 1981=2002（改版）『竹光始末』新潮文庫（「竹光始末」（=竹）7-54）
- 同 2002「早春」、『早春 その他』文春文庫 101-145
- 山田洋次監督作品『たそがれ清兵衛』松竹 2002、カラー/ビスタサイズ/129分
- 山田洋次/朝間義隆2003：シナリオ『たそがれ清兵衛』、『シナリオ』シナリオ作家協会2003. 1, 24-57

2. 基本文献に関連する文献

- 朝間義隆 2003「『たそがれ清兵衛』始末」、『シナリオ』シナリオ作家協会654（2003. 1）、20-23
- 『巻頭特集『たそがれ清兵衛』』、『キネマ旬報』キネマ旬報社、1367（2002. 11上旬）、29-49
- 『巻頭特集 映画たそがれ清兵衛』、『時代劇マガ

- ジン】辰巳出版株式会社、vol.1 (2002.11), 2-11
- 松竹株式会社事業部編 2002：パンフレット【たそがれ清兵衛】松竹株式会社事業部
- 新渡戸稲造 1974【武士道】矢内原忠雄訳、岩波文庫
- 森鷗外1995「安井夫人」、『山椒大夫 高瀬船 森鷗外全集5』ちくま文庫、127-152
- 山川菊栄 1983【武家の女性】岩波文庫
- 山田洋次/朝間義隆 1993【男はつらいよ 寅さんの人生語録】PHP文庫
- 同 1996【学校Ⅱ】ちくま文庫
3. 研究文献
- 池戸拓男2003「[読者の映画評] たそがれ清兵衛」【キネマ旬報】キネマ旬報社、1371 (2003. 1. 上旬新年特別号), 106
- NHK & JSB衛星映画マラソン365共同事務局編1990【日本映画ベスト200】角川文庫
- 金澤誠2002「[劇場公開映画批評] たそがれ清兵衛」【キネマ旬報】キネマ旬報社、1369 (2002. 12. 上旬), 101
- 【キネマ旬報】キネマ旬報社、1374 (2003. 2. 下旬)
- 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
- 佐藤忠男 2003「[たそがれ清兵衛]のこと」、【シナリオ】シナリオ作家協会654 (2003. 1), 18-19
- 新藤純子2002「奥の深い本物の傑作」【キネマ旬報】1367. 46-49
- 人文社編集部1997【——古地図・城下町絵図で見る——幕末諸州最後の藩主たち——東日本編——】人文社
- 筒井清忠2000【時代劇映画の思想】PHP新書
- 縄田一男2002「藤沢周平作品——小説から映画へ」松竹株式会社事業部編 2002：12-13
- 野上照代2002a「[たそがれ清兵衛] 撮影現場を訪ねて 前篇」【キネマ旬報】キネマ旬報社、1363 (2002. 9. 上旬), 125-129
- 同2002b「[たそがれ清兵衛] 後篇」【キネマ旬報】キネマ旬報社、1364 (2002. 9. 下旬), 126-131
- 山本一力2002「[インタビュー]」松竹株式会社事業部編 2002：20-21
- 吉村英夫 2002「[たそがれ清兵衛] 試論——あるいは山田洋次の『冒険』」松竹株式会社事業部編 2002：32-35