

黒澤明映画における〈サムライ〉の表象

— 『用心棒』と『椿三十郎』における「三十郎」という「無法者」をめぐって—

The Motif of the “Samurai” in Akira Kurosawa’s Cinema :

Image of “Sanjuro” in Yojimbo and Tsubakisanjuro

福 島 ひろ子*

Hiroko Fukushima

Yojimbo was a Samurai action movie directed by Akira Kurosawa, released in 1961. Tsubakisanjuro is a sequel to the work, released in 1962.

“Samurai” is a long time known as the image of Japan. It was largely inspired by Akira Kurosawa’s cinema.

This article will investigate the image of “samurai” in Kurosawa’s films, especially those who have not drawn as much attention from scholars, from the standpoint of the semiotics of the cinema.

Keywords: Akira Kurosawa, Yojimbo, Tsubakisanjuro, Samurai, semiotics of the cinema.

一. はじめに

『用心棒』は黒澤明が監督した二十作目の映画作品である。黒澤プロダクションと東宝の共同制作によるもので、1961年4月25日に公開され、大ヒットをした。その後、黒澤明が東宝から「もうひとつ、三十郎でつukれないか」¹との要請を受けて、『椿三十郎』を制作した。

いずれも同じ時代劇であるこれら『用心棒』と『椿三十郎』はその濃厚なエキゾチシズムのために欧米諸国から大歓迎され、海外の映画祭でいくつかの賞を受けている。

国内においては、よく知られているように、この二つの映画の方は当時の時代劇に大きな衝撃を与え、「三十郎ショック」と呼ばれている。それは主として以下四つの点においてである。①リアリズムの描写手法が用いられたことにより歌舞伎の影響を脱している点。②浪人が一瞬のうちに人を斬り、一発で勝負を決めてしまう点。③初めて望遠レンズで殺陣を撮影したという点。④人が斬られる時に初めてリアルな音が用いられたという点。これらの技法は後の時代劇ではよく用いられている。

* 文化学科

『用心棒』は公開当初から、「一級の娯楽時代劇」²と絶賛されていた。『椿三十郎』についても、「文句なしにおもしろい」³と評価されている。中には岩崎昶をはじめとする若い評論家らが『椿三十郎』に対して批判的な意見を持っていたが、全体的には肯定的に捉えられているとあってよい。特にカメラ・ワークや主人公「三十郎」を演じた三船敏郎の演技、また時代劇における技法的な革新などの点について、ほとんどの評者たちの意見は一致している⁴。

映画の主題や思想内容、人物像については、比較的立ち入ったものとして、佐藤忠男の研究が挙げられよう。佐藤は『黒澤明の世界』で、『用心棒』と『椿三十郎』における「超人伝説」に触れ、それが「一匹狼の夢物語」だと解釈する。彼によれば、『用心棒』という映画は、家庭、職場、国家など、すべて人間の所属する組織というものにうんざりしている人々の理想を描いたものといえるだろう⁵ということになる。しかし、その彼も『椿三十郎』に対しては手厳しい。『椿三十郎』はほとんど意味なく人を殺し、その殺しの残虐さに喝采させる、という時代劇の一つのスタイルを打ち出した、と言えるだろう⁶と佐藤は批判的である。

また、二本の映画には隠喩的な意味があるとする評論家たちもいる。例えば、高橋実がその一人である。『醜い黒澤明—悲劇の映画監督』において、彼は、「私見で言えば『用心棒』もそれに続く『椿三十郎』もその“注釈”は現在に向けられている。相争う二つの組織が壊滅する様を描いた前者は、かつて東宝争議で辛酸を嘗めた黒澤にとっては双方が愚かに見えるだろう労働争議の暗喩であり、腐った藩政に異議申し立ての拳に出る若侍たちの姿を描いた後者はまた黒澤には観念ばかりが先走り、戦略の欠如する学生運動のそれだ」⁷とその見解を提示している。そして、都築政昭がまた『黒澤明「一作一生」全三十作品』の中で、『用心棒』を、「核戦争時代に勝者はないという現実の象徴であり、宿場町の廃虚は世界の終末の大いなるシンボルである」⁸と捉えている。

そうした評価のうち、比較的特色あるものとして挙げられるのは、論文「通俗性と映画の面白さ」における哲学者の福田定良による『用心棒』の評価である。彼は、『用心棒』には「陽気な気分」と「リアリズム」とが並び立って



『黒澤明 夢のあしあと』より



『黒澤明 夢のあしあと』より

いることを強調し、時代劇としての通俗性に徹しながら、視覚的なドラマとしての面白さを生かしているという⁹。また、武井昭夫による『椿三十郎』に関する指摘も興味深いものである。武井は映画評論家ではないが、論文「大衆思想劇の創造」の中で、『椿三十郎』を、「長い放浪生活の時間にサムライ・モラルは風化してしまったが、生活と闘争の知恵と活力を身につけた男の効用と限界をそれぞれの状況において描いて」¹⁰みせたものだと捉えているが、これはけだし卓見だといえよう。

他方、海外では、『用心棒』がアメリカで上映された当時、「小さな宿場は現代文明を縮写した小宇宙である」と『タイム』誌により評価されている¹¹。しかし、『用心棒』と『椿三十郎』に関する研究論文は、筆者の手元にある文献をひもとく限り、さほど多くは見受けられない。とはいえ、なかでも、比較的具体的な研究を行っていると思われるのが、ドナルド・リリーの『増補・黒澤明の映画』である。リリーは『用心棒』をアメリカ映画との比較において分析し、『用心棒』では以下のようなメッセージを伝えようとしているのではないかと指摘している。つまり、「『用心棒』の中の恐怖の町は現代の日本の縮図であり、農夫の息子の選択は今日の若者たちと同じだ」¹²というメッセージである。そして、『椿三十郎』の中の椿三十郎を、異色の侍であり、他の普通の時代劇の中の主人公とは異なるものだと述べ、それは「現代において武士道とみなされるもの」¹³をスクリーン上に反映したのであるという。

以上述べてきたように、『用心棒』と『椿三十郎』に関する研究は社会学的な観点から主人公や作品の主題について述べたものが主流をなし、いまだ記号学的な視点からなされた本格的な研究は見られない。また、本研究におけるように、「三十郎」を「無法者」とする捉え方も皆無に等しいといえるだろう。

二. 本論

1. 「無法者」という記号

前述のように、本論文では、「無法者」という概念を用い、「三十郎」という人物像に隠された文化的なコードを検討することを目的としている。「法」とは、一般的に言えば、社会的支配者によって定められた法律や法規および社会的な制約や約束ごと、例えば道徳や理念、規定などのことであろう。したがって、「無法」とは、いうまでもなく、それらの法律や法規などを遵守せず、「法」を無視することであり、「無法者」とは文字通りそれら「法」を無視する者を指すことになる。つまり、支配的立場から見て、違法の人、「法」を犯した人のことを本来は「無法者」というわけである。これらの人々は社会における一般大衆から遠ざかった存在者であり、「無法」とされる彼らの行為は身体を通して現され、身体を「社会拒否の道具」¹⁴とし

て用い、そうすることによって「無法」の精神を貫こうとする者である。

しかし、本論文では、「無法者」という言葉は、単なるごろつき、ならず者、盗賊、山賊、^{ひぞく} 匪賊、^{どひ} 馬賊、土匪、強盗、^{きょうかく} 人斬り、侠客、やくざ、無頼などを指すより広く且つ日常的または一般的な概念として用いることにしたい。つまり、本論文の課題にしようとしている『用心棒』と『椿三十郎』における浪人の桑畑三十郎および椿三十郎とはそういった連中の一人として捉えられた限りでの「無法者」なのである。

さて、以下では、このような限定をつけた上で、この二人の人物像の「無法者」ぶりについて記号学的な分析を加えることにする。より具体的にいうなら、これら二人の人物の映像上の衣装、言葉、動作、行為などのシニフィアンを分析することによって、黒澤が描こうとした「三十郎」という「無法者」の人物的な特徴(シニフィエ)を明らかにしていくことにする。

2. 「無法者」の記号の特徴

① 衣装・姿格好

『用心棒』における桑畑三十郎と『椿三十郎』における椿三十郎という二人の人物には、外見的上かなり似た特徴が見られる。例えば、二人のヘアスタイルは、いずれも総髪で、^{さやかき} 月代を剃らぬちょんまげとなっている。体にはただ一枚の服を身に付けているだけであり、いずれも古く色あせた紋付き袴姿で、うす汚く見える。足には草鞋^{わらじ}を履いており、腰には打刀と腰刀をつけている。もちろん、二人が同じ役者(三船敏郎)であるため、似ていることはいうまでもない。ただ一つ異なっている点がある。それは桑畑三十郎の腰には椿三十郎とは違って二つの小袋が吊り下げられているという点である。しかし、それも桑畑三十郎が登場する時だけ右の腰に吊り下げられているから、よく注意して見なければはっきりとは分からない。

ところで、今日の日本の時代劇によく見かける桑畑三十郎と椿三十郎のような旅に疲れた浪人の姿というのはこの映画が作られた当時初の試みであった。すでに触れたように、当時の時代劇は依然として歌舞伎のスタイルを踏襲しており、役者の顔には白粉^{おしろい}が塗られ、身にはきちんとした服をまとい、汚くて古い袴などは決して見られない。服装に関する黒澤のこのような記号的な演出によって、この時代劇映画にはかつてないほどのリアリティーがもたらされている。

映画における桑畑三十郎と椿三十郎の二人の衣装と格好は、いずれも個性的で、特徴的なものである。例えば、『用心棒』における桑畑三十郎の衣装は清兵衛と丑寅とが縄張り争いをするために結集したグループの人々のそれに比べれば、洒落てまた整然としている。それに、主要な相手である卯三助のうす色の紋柄の袴に比べれば、素朴ではありながらも厳粛である。映画における衣装とは登場人物の個性を映した記号にほかならない。したがって、『椿三十郎』

における椿三十郎の格好も、よく整えられたちょんまげや袴を身につけた九人の若侍たちとは鮮やかな対比をなしており、また映画そのものにそういった対照から来るユーモアを持たせるようになっている。

以上、スクリーン上の人物のヘアスタイルや衣装、身につける飾りなどの記号を細かく「読む」ことから、黒澤映画において描かれている「無法者」とは、転々と放浪を続け、自らの刀(武力)で生計を立てる〈浪人〉の身分や格好として描かれていることが分かる。

②名利への超然たる態度

A. 名前について

『用心棒』と『椿三十郎』では、それぞれほぼ同じ台詞が用いられていることが多い。例えば、『用心棒』の中で、浪人の桑畑三十郎が清兵衛に名前を聞かれたとき、

浪人「俺か……」

と、助十が開け放して行った障子の間から外を見渡す。廊下の下は裏庭、その扉の向こうはもう一面の桑畑である。

浪人「……俺の名前は……桑畑……三十郎……もうそろそろ四十郎だが……」¹⁵

そして、『椿三十郎』の中で、椿三十郎が城代家老の奥方に名前を聞かれたときにも、

三十郎「名前ですか……私の名は……」

と、一枚開いた雨戸から表を見る。一同もその視線を追う。

三十郎「……椿……三十郎……もうそろそろ四十郎ですが」¹⁶

このように、瓜二つの台詞が二つの異なる映画で用いられていることは、監督が意図的に行ったものということができる。前述の台詞を具体的に見てみよう。これら二つの台詞はいずれも名前を問われた際の受け答えである。また、それぞれ目の前の植物である〈桑〉や〈椿〉を苦し紛れに自分の名前として清兵衛と奥方に答えたものである。つまり、裏を返せば、この二つの台詞はこれら二人の主人公にはもともと〈(名乗るほどの)名前がなかったこと〉を意味している。

ところが、面白いことに、二つの映画では、二人の名前と物語が伝えようとするメッセージとは重なり合っている。まず、「桑畑」という名前は両グループの争いの対象となる町の生業と密接な関連を持っている。この町は絹織物の生産と販売で成り立っているからである(絹は桑から作られる)。また、「椿」という名前は、血腥いこの映画においては、〈殺伐とした悪漢

退治の救いとなる優美さ〉、〈悪を倒す討ち入りのための救いの合図〉といったものと照応している。それぞれの人物の名前には、それぞれの映画が持つ重要なメッセージを暗に示す隠喩の役割がもたされているわけである。

ところで、「桑畑」と「椿」がいずれも二人の本当の名前でないことは明らかである。名前を聞かれると、桑畑三十郎は「どうせ、どこの馬の骨かわからん奴だ」¹⁷とも答える。そう考えると、二人にとっては、名前があってもないのに等しい。言い換えれば、二人にとって、名前の有無などはまったく重要なことではなく、むしろ世間で通用する名前こそ無意味だということになる。世間で通用するような名前からは超然としているこのような態度、それはこの映画を通じて表現されている「無法者」が持つ特徴(シニフィエ)の一つであるということができよう。

B. 金銭について

映画の中で、桑畑三十郎と椿三十郎はお金について何か所かで言及している。

『用心棒』の中で、金銭に関する言及は十カ所あるが、そのうち、七カ所は用心棒になるための雇用料についてのものであり、桑畑三十郎が清兵衛もしくは丑寅とその話し合いをしている時である。他の二カ所は権爺と話をしている時であり、しかも、いずれも雇用料に関してのものである。残りの一カ所は、用心棒になり、もらったばかりの前金三十両を全部小平に渡して、一家三人で逃げるよう勧める時である。金銭に関する話が出てくる回数は多い。しかし、結局、桑畑三十郎の手元には一銭も残らない。要するに、雇用料の値段交渉を通して桑畑三十郎が知りたかったことは両陣営の内幕であり、両陣営との再三にわたる値上げ交渉もそのため的手段である。その意味で、桑畑三十郎にとって、金銭とは交渉相手を欺き、「無法者」としてであれ、とにかく糊口ここうをしのぐための手段でしかない。

他方、『椿三十郎』には金銭に言及する箇所が二カ所あり、それぞれ映画の中で持つその意味は異なっているように思える。一回目は椿三十郎が知恵をめぐらし、菊井の陣営を退け、九人の若侍を救い出し、すぐ坂井に食事をするための金をせびる時である。これは、椿三十郎が文無しであることを示すばかりではなく、椿三十郎という人物像に「無法者」としての性格を持たせるためのものである。つまり、知恵に満ちた強い浪人が同時に率直さや粗暴さといった性格の持ち主であることも示している。二回目は体を縛られ、「椿の花」を水に流すという討ち入りの合図を送ることができない危機的な状況に陥った時である。しかし、この時に、彼は世間一般の人間の金銭に対する執着をうまく利用し、看守の者たちを欺き、大量の「椿の花」を水に流すという当初の目的を果たしている。椿三十郎にとっても、桑畑三十郎同様、金銭とはその日暮らしのための一時的な道具に過ぎない。

金銭に対する椿三十郎のこういった態度は、『用心棒』における桑畑三十郎のそれをそのまま踏襲したものだといってよい。

『用心棒』における桑畑三十郎の場合にせよ、また『椿三十郎』における椿三十郎の場合にせよ、上述のように、いずれも「三十郎」という「無法者」の金銭に対する超然たる態度を強調しようとしているように思えるが、それと同時に、さらに注意すべきことは、その表現法が金銭に関する話題を意図的に避けようとするものではなく、あからさまな礼金交渉をするなど、露骨とさえいえるような方法を採用していることである。つまり、金銭について露骨な交渉をしていながら、実際にはそんなものには何の関心もないことが分かり、むしろ金銭に対する彼の超然たる態度が強調されることになる。これこそ、黒澤が観客の我々に伝えようとした「三十郎」という「無法者」(アウトサイダー)の真骨頂といえるものであろう。

③動作

映画の中では、台詞以外のもの、つまり人物の動作あるいは身体的言語も、同様に人物像を作り上げるためのもう一つの重要な手段である。以下、『用心棒』と『椿三十郎』における二人の「三十郎」の動作について検討を加え、黒澤がこの二つの映画を通して描こうとした「無法者」のイメージをさらに考えていってみることにしよう。

A. 「歩く」・「旅」

『用心棒』では、映画の最初、最後および桑畑三十郎が人を斬るなどのシーンには、桑畑三十郎の「歩く」場面がよく現れる。回数が多いだけでなく、表現の手法も多様である。筆者は、それを桑畑三十郎という「無法者」の人物像を解説する場合、無視できない重要なコードだと考える。まず、映画の最初に出てくるシーンを見てみよう。

遠く甲州の山脈。いきなり画面に大きく入る浪人の後ろ姿。浪人立ち止まって後頭をかき、歩き出す。その浪人にタイトルがダブリ、カメラ足元へパンダウンして、四つ辻の地藏を見せるところでタイトル終わる。

浪人の足、四つ辻へ戻って来る。

一面の桑畑に空っ風が吹き過ぎる。

四つ辻に立って辺りを見回していた浪人、棒切れを拾うと空へ放り上げる。

落ちた棒切れ。その枝先が指す方向へ、浪人の足元が向かう。¹⁸

行進曲のようなリズム感に満ちた力強い桑畑三十郎のテーマ曲が流れる中、浪人の歩き方は頑健で力強いように見える。辻にさしかかると、歩みをすこし緩め、とまどっている様子が窺えるが、行くべき方向が確認されると、すぐにもとの歩みに戻る。主人公桑畑三十郎の歩き方は常に豪壮かつ悠然としていて、それが映画全体を貫いている。

桑畑三十郎が宿場にやってくる場面は比較的長い「歩行」のシークエンスになっている。ま



『用心棒』（『黒澤明 夢のあしあと』より）

た、映画の中で桑畑三十郎が人を斬るシーンは三回出てくるが、いずれの場合も、斬った後の場面はすぐ彼の「歩く」カットに切り替えられている。

その他、観客の目を引くのは、画面に出てくる桑畑三十郎の後ろ姿である。

「歩行・^{かっぱ}闊歩」と「後ろ姿」が連動した『用心棒』におけるそのような表現手法はそのまま『椿三十郎』にも導入されている。

黒澤にとっては、「無法者」の「後ろ姿」はなにか特別な意味を持っているように思われる。一般的には「後ろ姿」そのものが意味深長な記号であるが、この映画の中では三十郎の「後ろ姿」がただひとり絶えず歩いていく「後ろ姿」となっている。見方によっては異なる解釈があるかもしれないが、筆者には、それは「孤独者」というメッセージを伝えようとしているように思える。

しかしながら、「歩く」姿を強調することには、もう一つの意味が含まれているように思える。それは「旅」である。例えば、桑畑三十郎はよく木の枝を投げ、行き先を決めるといったようなやり方をする。とすれば、彼の「旅」はつねに無目的であり、足の向くまま気の向くままのものといえよう。権爺に世話になったり、宿場を無惨に破壊し、両グループのヤクザを全滅するのも、すべて彼の「旅」の途中の僅か的一幕に過ぎないのである。「旅」こそ彼の全生活であり、彼の生き方そのものであるといえよう。

したがって、黒澤明の映画の中での「無法者」は、同時に「旅人」としての側面を持っている。しかし、この場合の「旅」とは一般の意味での旅とは当然異なっており、〈放浪者〉の「旅」に近いものと思われる。どこから来たかも知れず、またどこへ行くかも知れない。このような存在者について、松田修はその『股旅』において次のように述べている。

どの時代にも絶対多数派は土地に定着しており、体制の中に組み込まれているのであるが、^{せま}逼られてか、また自らの純粋な選びでか、定着を拒否し、体制に背を向けた少数の人々は、個であれ集団であれ、旅（空間移動）にこそ生きていた。¹⁹

映画における桑畑三十郎という「無法者」はまさにこのような「旅（空間移動）」に生きている人物であると言えよう。故郷を離れ、定住するところがなく、いつも旅をする者として描かれている点が重要である。松田修はさらに、「三十郎」のような「旅」こそ、「日常的でない、旅の日常性をこえた本当のたび」²⁰だと指摘する。「旅」は「無法者」の生き方そのものである

かのように思える。

「旅」という記号の中には反定住性、反束縛性という意味があるが、それを裏返して言えば、自由への憧れという意味であるとも解釈されよう。「旅」というロマン派的な観念がそれによって生まれ、〈孤旅〉の物語が映画の中で衰えることのないテーマとなったのである。アメリカの西部劇から欧州のゾーロ伝説や日本の時代劇に至るまで、いわゆる一匹狼の「旅」物語が今日においても依然として人気を博している。『用心棒』と『椿三十郎』が上映された頃、大ヒットしたのも「旅」というロマンに凝縮されている自然的な存在としての人間の自由生活への本能的な憧憬を現している点によるものであったといえるであろう。

B. 「座る」・「もたれる」・「寝そべる」

『用心棒』の主人公である桑畑三十郎の「歩く」姿に比べ、『椿三十郎』の主人公である椿三十郎の特徴は、どちらかと言えば「座る」、「もたれる」、「寝そべる」である。映画の中に「座る」シーンが計十二回、「もたれる」シーンが計四回、「寝そべる」シーンが計六回ある。しか



『椿三十郎』（『黒澤明の世界』より）

も、いずれも特徴的であり、観客の目を引く。若侍たちの前であろうと、敵方の室戸の前であろうと、あるいは城代家老の奥方の前であろうと、椿三十郎はいつも膝を崩して座っている。そのような姿勢で座るとき、時にはあくびをし、時には頭を掻き、時には鼻に触れ、なにか落ち着かない様子に見えるが、映画全体の中で、椿三十郎が正座している姿は一度も見受けられない。

そして、「もたれる」シーンは四回出てくるが、いずれも壁にもたれて居眠りをするようなシーンや玄関の扉にもたれて若侍たちと話をするようなシーンである。

「寝そべる」シーンについては、椿三十郎が片方の手で頭を支え、上半身をすこし上げて居眠りをするという姿がほとんどである。

上述のような姿勢は、一般的に見れば、礼儀作法を知らない、行儀の悪い行為だと批判されるものであろう。しかし、この映画では意図的にそれらを強調しようとしている。黒澤が描こうとする椿三十郎という人物像の一特徴であり、それをつまるところ「無法者」が示す記号の一つであるといえるだろう。

正装して懸命に走ったりするなど、若侍たちの臨戦時の緊張した様子に比べ、椿三十郎はあるいは横になって居眠りをし、あるいはもたれたりする。時には、若侍たちの行動に対し、うるさそうな表情を見せる。寝ころんだり、体を傾けたり、己れの姿勢を全く気にしない椿三十郎の姿勢と若侍たちのそれとは明らかに対照的である。椿三十郎の動作と若侍たちのそれとは

映画全体の中で終始、対照をなして作られているように思われる。例えていうなら、若侍たちの体が〈直立型〉であるとすれば、椿のそれは〈傾斜型〉である。傾斜型の姿勢は全体の整然とした集団的隊列の構図の中ではいうまでもなく「破壊的なもの」であり、歌や曲の中の不調和音に相当するものといえる。椿三十郎という人物像のこのような描写から、黒澤明監督の映画における「無法者」の持つ「破壊的」な側面が容易に窺えるのである。

しかし、興味深いことに、椿三十郎のこのような不調和音が彼の知恵や卓越した剣術によって支えられているため、若侍たちが示す整然とした礼儀正しく侍らしい仕草や行動はかえって滑稽かつ皮肉に見える。他人と異なる性格や行動、奇怪にも見える〈侠客〉のイメージが映画の画面によって観客に伝えることができるとするならば、『椿三十郎』における三十郎という人物像こそまさにその好例だといえよう。

C. 「斬る」

『用心棒』と『椿三十郎』は共に娯楽性の高い時代劇であるといわれている。それには共通した理由がある。それは臨場感に溢れた殺陣の場面が多く見られるということである。時代劇に革新をもたらしたこの二つの映画の影響や役割については、今日すでに共通した認識を得ているため、ここではこれ以上言及しない。以下では、この二つの映画における殺陣をもう少し具体的に見ながら、「斬る」という行為を通して、黒澤が描こうとした「無法者」のもう一つの特徴を考えてみよう。

まず、『用心棒』を取り上げるが、この映画には殺陣のシーンが計三回ある。一回目は自分の剣術の技を見せる時、二回目は小平の妻を救い出す時、三回目は最後の決闘である。最後の一回は映画のクライマックスの部分であり、僅か三、四秒の間に計十一カットも使われている。「斬る」ことにスピード感覚を与えようとする監督の意図によるものであり、カメラ・ワークや表現技法上、かなり特徴的なものであると思われる。

そして、『椿三十郎』の中には殺陣のシーンが計三回ある。一回目は家老の奥方とその娘を救い出す時、二回目は捕らえられた四人の仲間の若侍を救い出す時、三回目は椿と室戸の二人による一対一の対決の時である。

「斬る」というシーンの具体的な表現方法については、『用心棒』の中で、桑畑三十郎がいつも一対一で相手と対決するという形で表現されているのに対し、『椿三十郎』では椿三十郎の殺陣が一対多という形になるように作られており、一人の神業によるパフォーマンスのように思われる。スピード感覚についても、ほぼ一刀で一人を斬るという具合である。一対多という対陣の中ではスピードで勝つしかないだろう。このような表現方法について、西村雄一郎は、「その後、何秒間に何人斬るといった殺陣を一種のアクロバットのショーにするという流行さえも招いた」²¹⁾と評している。

最後の決闘シーンはシナリオでは以下のように書いてある。

これからの二人の決闘は、とても筆では書けない。

長い恐ろしい間があって、勝負はギラッと刀が唸っただけで済む。²²

画面上では、二人が互いに相手を見つめる約30秒の後、一瞬のうちに刀を抜いて斬り結ぶ。室戸の胸から大量の血が出て、彼はどっと倒れる。専門用語で言えば、椿三十郎が「逆抜き不意打ち斬り」という剣法で室戸を斬ったことになる。スクリーン上の誇張的な視覚的効果から、椿三十郎の抜群の腕前を見ることができる。信じがたいほど大量の「血」の噴出が『椿三十郎』における初めての試みだと言われ、佐藤忠男はこのような「人殺し」が「日本刀で人を斬る残酷美」²³を作ってしまったと批判した。

それまでの日本の時代劇は基本的に歌舞伎のスタイルを踏襲しており、立ち回りも比較的舞台化されたものであった。したがって、刀で人を斬るという伝統的な美学があったとはいえず、リアリティーを欠き、いわゆる「残酷美」からは程遠いものであったといわねばならない。しかし、黒澤のこの二つの映画となると、まさにリアリティーを持ち、従来の時代劇とは異なったスタイルが生じてくる。大量に流れる血、斬られた腕、相手の要所を狙って一刀で斬るなどのような表現方法が後の時代劇に大きな影響を与え、『切腹』、『武士道残酷物語』シリーズなどの、いわゆる「残酷時代劇」を生み出すきっかけとなる。

以上の分析から分かるように、「斬る」という身体的行為は「三十郎」という「無法者」における重要な記号となっている。この二つの映画の中で、「斬る」というシーンについては、三つの表現方法があるように思われる。一つは、言葉を述べながら「斬る」という表現方法である。例えば、『用心棒』の中で、桑畑三十郎が初めて丑寅グループの部下三人を斬ろうとする時、「斬られりゃ痛いぜ」といい、刀を抜き三人を次々と斬っていく。二つ目の表現方法は、何もいわずに「斬る」というものである。『用心棒』と『椿三十郎』におけるほとんどの立ち回りがそのようなスタイルで表現されている。三つ目は脅しとしての「斬る」である。例えば『用心棒』の中では、桑畑三十郎が小平一家を救い出すと、金をやり、早く逃げるようにというが、小平一家は土下座して三十郎を拝み始める。桑畑三十郎が刀を振りながら、「やめろッ！俺は哀れな奴は大嫌いだ！！メソメソしてやがると叩ッ斬るぞ」という。『椿三十郎』の中では、椿三十郎が室戸を斬った後、後ろについてきた若侍たちに向かって、刀を降りながら、「来るなッ！……ついて来やがると叩ッ斬るぞッ！」という。いずれも、脅しとしての「斬る」である。

その意味で、「斬る」という身体的行為は「三十郎」という「無法者」にとって、単なる護身用や生きるための道具だけではなく、己れ的意思や考えを伝えようとするための手段であるといえよう。体から一時も離れることがないあの刀こそ、彼の生活そのものが「斬る」ことで

あり、「斬る」ことが他ならぬ彼の人生哲学そのものであることを表しているように思われる。

このような人生哲学を信奉する「無法者」を、『椿三十郎』中の家老の奥方が称したように、「鞘のない刀みたいな人」、「よくきれます」と表現することもできるかもしれない。短刀を使う場合であろうと、一対多で闘う場合であろうと、彼はいずれも相手に勝っている。黒澤が描こうとする「三十郎」という「無法者」は策略に富み、どのような状況でも落ち着いて行動することができ剣術の腕が抜群である人であることは認めよう。しかし、人を斬り、大量の血が噴出するのを見て、平然として表情を変えることがまったくくないようなのシーンなどを見ると、同時に、彼は冷血な人であるとも思わざるをえない。

④善悪への態度

周知の如く、『用心棒』と『椿三十郎』はいずれも娯楽タイプの時代劇であり、たとえ創造的な部分を持っていると認められても、多くの点では依然として日本の時代劇の特徴を踏まえているように思われる。善と悪による闘いという図式がその一例である。以下、この点について、すこし触れておきたいと思う。

『用心棒』では、「悪人」を代表しているのは、清兵衛と丑寅の両グループであり、「善人」を代表しているのは居酒屋の権爺、百姓の小平一家である。そして、『椿三十郎』では、「悪人」を代表しているのは菊井、黒藤、室戸のグループであり、「善人」を代表しているのは若侍たちと城代家老一家である。

そのうちにあって、それぞれの主人公である「三十郎」は「善」の味方として登場しており、正義の「化身」もしくは執行者とされている。『用心棒』の中では「善」の力がすこし弱過ぎるように思われる。大勢のヤクザを前に小さい商売をしている権爺がただ怒るばかりでどうにもならない。小平一家についても、同様に耐え忍びながら生きるような生活をしている。「善」と「悪」がアンバランスであり、そこに争いが生じるわけである。このような状況に対し、「正義」の味方としての桑畑三十郎は「善」の尊厳を守るため、全力を傾けて一挙に「悪」を倒すことになる。

そして、『椿三十郎』では、若侍たちの正直さや純粋さおよび家老の深い懐に対し、椿三十郎は共鳴を感じるのに対し、菊井の不誠実さに対しては反感を感じる。これは、椿が若侍たちに「俺に言わせりゃ城代家老が本物で、その大目付の菊井って奴は眉唾だぜ」ということから分かるだろう。若侍たちに知恵がないことが分かり、椿は「十人だ！……手前達のやる事ア、危なくて見ちゃいられねえ」²⁴と言って、力の弱い若侍たちの側に立つ。

映画における彼らの「善」と「悪」に対する態度を見ると、黒澤が描こうとしている「三十郎」という「無法者」は同時に、〈侠客〉としての側面を持っているように思われる。いわゆる侠客が弱きをたすけ、強きをくじくことを理念とするものだとされているからである。侠客

は、さらにいゆわる「義理」「人情」や弱者への思い、報恩などの品格も持っており、それらがこの二つの映画の主人公である「三十郎」という「無法者」にも表れている。例えば、『用心棒』では、権爺はケガをした桑畑三十郎を救い、宿場から逃げさせるが、権爺の「恩」に報い、その後、権爺が丑寅に捕まえられていることを知り、桑畑三十郎は躊躇せず宿場にやってきて丑寅のグループと決闘する。これはまさにその格好の一例である。

三. 結び

この二本の映画の主人公である「三十郎」について、見方によっては、彼をマトモな「侍」だと考える人がいるかもしれない。そこで、この二人の「三十郎」を筆者が「無法者」と捉える理由について、最後にもう少し具体的に説明していくことにしたい。

例えば、『用心棒』に登場する権爺の台詞には「侍のくせに金のことばかり言ってやがる」とあり、登場人物たちも桑畑三十郎のことを「侍」と理解しているように見える。また、『椿三十郎』中の若侍の一人の台詞のうちにも、「あいつは、俺達に金をねだって、いくら腹がへったからって、乞食みたいに物乞いする、そんな侍があるかッ」とあり、椿三十郎もまた「侍」と理解されているように思える。しかし、これらの台詞をよく読むと、二人の「三十郎」は一般に理解されているようなマトモな「侍」ではなく、少し変わった性格を持つ「侍」である。

事実、脚本中では、二人の「三十郎」はその名が明かされるまでは「浪人」と称されており、「侍」とはされていない。これについては、監督の黒澤自身が『用心棒』の制作動機について語った以下の発言からも分かるだろう。

「俺はヤクザとってもきれいなんだ。ぼく自身そう強くないしね。だから逆に、めっぽう強いのがいて、そういうのがめちゃくちゃに悪玉をやっつけたら気持ちいいだろう、そんなところからはじまったんですよ」。

「侍とも思えないような侍がでてくる、なんて初めてでしょう」。

「三十郎という男がおもしろい、という点が肝腎なんですよ。けたはずれで。たとえばの話、ちゃんとした侍だと、ちゃんとした位置へちゃんとした形ですわらなければいけないが、三十郎は床の間に腰かけたり、勝手なことをしてるわけだ。侍としてはいうべからざることをいったりね」。²⁵

黒澤自身の言葉から分かるように、『用心棒』における「三十郎」という人物を作り始めた時から、彼は「三十郎」という人物を「侍とも思えないような侍」と位置づけている。『椿三

十郎』もその続編であるため、その主人公「椿三十郎」のイメージも基本的には変わらない。

ところで、『用心棒』や『椿三十郎』についての評論では、「三十郎」という人物について、例えば、都築政昭が『黒澤明「一作一生」全三十作品』の中で、『用心棒』の「三十郎」を「けたはずれの侍」²⁶と捉えている。また、佐藤忠男が『黒澤明の世界』第十一章「超人伝説」で、『用心棒』の「三十郎」について、「家庭とか社会とか役所とかやくざの組とかいったいっさいの組織から自由な男が、組織の外側から勝手放題な挑発をかけて、強そうに見えた組織を滅茶苦茶にってしまう」²⁷と述べ、二人の「三十郎」を「一匹の狼」、「天涯孤独なスーパーマン」と捉えている。やはり、二つの映画の主人公「三十郎」は普通の侍とは考えられていないのである。

このように、二人の「三十郎」は非常に複雑かつ多重的な性格を帯びているが、筆者は本章ではそれを「無法者」という概念で捉えてきた。そして、今まで行ってきた(映画における二人の行い、振る舞い、衣装などの「シニフィアン」に関する)具体的な分析の結果から、「三十郎」という「無法者」が持つイメージとは、要するに、以下六つの記号的特徴をすべて併せ持つものとなる。

- ① 転々と放浪生活を続け自らの刀(武力)で生計を立てる〈浪人〉。
- ② 世間で通用する名前には超然とした態度を見せる〈侠客〉。
- ③ 金銭の利用価値は否定しないが金銭的な謝礼には傲然たる態度を示す〈頑固者〉。
- ④ 「旅」のロマンに凝縮される自然的存在としての人間の憧れを追求する〈自由人〉。
- ⑤ 社会的秩序やマトモな姿格好に対し「反抗的な行動」を取る奇矯な〈変わり者〉。
- ⑥ 多くの人たちの命を平然と奪う〈残酷な人間〉であると同時に「義理」、「人情」、弱者への思いやり、報恩などを持ち合わせた〈普通の侍〉。

さて、①～⑤の特徴(〈浪人〉、〈侠客〉、〈頑固者〉、〈自由人〉、〈変わり者〉)をそれなりに併せ持つ主人公としては(日本映画ではお馴染みの)〈風来坊〉が考えられる。時代劇か現代劇かを問わず、〈風来坊〉の主人公はその社会的な身分や地位(大抵は股旅者とか流れ者)が持ついかかわしさにも拘わらず、〈いつもどこでも(超時間的・超空間的に)正義の味方である。また、そのキャラクターが示す善悪に多少の違いはあっても、彼らは最終的には〈何らかの悪を何らかの形で成敗する〉²⁸。

そう考えると、黒澤の「三十郎」はまさにこの〈風来坊〉のヴァリエーションということになる。しかし、「三十郎」の場合は、一味違っている。本物の〈侍〉らしき格好や扱い方をされているせいか、「三十郎」が持ついかかわしさはかなり抑えられている。これは『フレンチ・コネクション2』のポパイ刑事(ジーン・ハックマン)とはまったく逆の関係にある。ポパイは刑事という社会的な身分や地位からすれば、正義の味方であるはずだが、どうも悪徳刑事としか思えない。それが、いざ麻薬の大ボスと渡り合う段になると、たちまち〈正義漢〉として

振る舞うことになる。「三十郎」はその姿格好や周囲の扱いからして本物の〈侍〉のように見えるが、どうも〈いかがわしい侍〉としか思えない。それが、いざヤクザや悪党侍たちと渡り合う段になると、たちまち〈正義漢〉として振る舞うことになる(『七人の侍』の菊地代が百姓から武士に成り上がろうとする人間なら、「三十郎」は武士からヤクザに身を落とそうとする人間だといえる)。

とすれば、ここで問題となるのは、意味関係の逆転による新しい意味の創出であるように思える。〈刑事〉や〈侍〉という記号は本来〈正義の味方〉や〈侍としての礼節を知る者〉を示すものであろう。ところが、映画中のシニフィアンはどうやらそうでもないことを示そうとしている。となると、観客は〈正義の味方〉や〈侍としての礼節を知る者〉というシニフィエを保持しながら、同時にそれを否定しなければ〈ならない〉。しかし、この〈ならない〉は、映画作品の場合、ベイトソンのダブル・バインドほど深刻なものとは〈なり得ない〉。観客は映画が提示する物語をあくまでも自己の創り出す物語世界内部で〈解釈〉し、また〈解決〉することが〈できる〉。支配的な権力やその価値体系を信奉する観客なら、ポパイを相変わらずの悪徳刑事とし、また農民社会の周辺に生きる「三十郎」の行為を「無法者」の行為とすることもできるのである。また、それらだけにとらわれぬ観客(要するに、ふつうの観客)なら、ポパイのうちに〈悪徳刑事〉でありながら〈正義漢〉である男を見出し、「三十郎」をいわば〈無頼の徒〉でありながら〈正義〉を守る「救世主」的な存在と解釈することもできるのである。

そこで、今、話を「三十郎」作品だけに限ろう。二人の「三十郎」は黒澤の手になる新しい「無法者」像ではなかろうか。それは、映画上の様々なシニフィアンを独創的な形で操作しながら、かなり〈典型的〉な記号である〈風来坊〉のシニフィエにかなり〈型破り〉な〈侍〉のシニフィエ(「無法者」)を付け加えている。つまり、典型的な大衆映画の記号(〈風来坊〉)に凝った芸術的な意匠を加えているのである。その限りでは、彼の「三十郎」映画はまさに大衆娯楽作品だということができる。とはいえ、その仕上がりは単なる娯楽映画とは言い切れぬほどの芸術的な精彩さに富んでいる。しかも、このような典型的な〈風来坊〉像を踏まえながらもそれをいとも簡単にまたかくも見事に操作し反転させること(建前だけで悪を倒すことのない〈侍〉から悪を倒す「無法者」の〈侍〉へと反転させること)が可能なることを如実に示している点で、映画全体としては、同時に〈法とは何か〉、〈無法とは何か〉、〈正義とは何か〉、〈邪悪とは何か〉、〈義理とは何か〉、〈人情とは何か〉という〈日本文化〉の基本的なカテゴリーが持つ文化的な意味に対する黒澤自身の深刻な問いをも投げかけているように思える。あるいは、それこそ〈映画作家〉黒澤が観客の我々に「無法者」としての「三十郎」という記号を通して送ろうとした彼自身の本当のメッセージであるかもしれない。

ともあれ、「三十郎」という「無法者」には、〈孤独な旅人〉というイメージ、秩序やきまりには束縛されたくない〈破壊的な存在者〉というイメージ、平気で大勢の人を斬り「斬る」

ことを問題を解決するための唯一の手段と考えているような〈冷血な侍〉というイメージ、金銭や名利にかかわらず世俗的な価値観に対して超然たる態度を示す〈厭世者^{えんせい}〉というイメージ、権力を嫌い弱きを助け強きをくじき策略を巡らし相手を倒す〈侠客〉というイメージなどがある。〈三十郎〉とは、黒澤が生涯にわたって表象しようとした〈日本的なもの〉、〈サムライ〉であったと言えるのである。

注

- 1 荻昌弘「黒澤明、自作を語る」、『黒澤明集成Ⅲ』所収、キネマ旬報社、1997年、p.107.
- 2 岩本憲児「批評史ノート」、『黒澤明全集』第五巻、岩波書店、1998年、p.383.
- 3 同上、p.383.
- 4 同上書参照.
- 5 佐藤忠男著『黒澤明の世界』、朝日新聞社、1998年、p.238.
- 6 同上、p.241.
- 7 高橋実「醜い黒澤明—悲劇の映画監督」、『文藝別冊「追悼特集」黒澤明』所収、河出書房新社、1998年、p.237.
- 8 都築政昭著『黒澤明「一作一生」全三十作品』、講談社、1998年、p.217.
- 9 前掲岩本憲児「批評史ノート」、pp.383-384.
- 10 同上、p.386.
- 11 『世界大百科事典』（CD版）株式会社日立デジタル平凡社.
- 12 ドナルド・リチー著『増補・黒澤明の映画』、社会思想社、2000年、p.425.
- 13 同上、p.453.
- 14 橋弘文「無法者とその身体—竹本長十郎の伝承を中心に」、小松和彦編『記憶する民俗社会』所収、人文書院、2001年、p.232.
- 15 前掲黒澤明著『全集 黒澤明』第五巻、p.80.
- 16 同上、p.131.
- 17 同上、p.80.
- 18 同上、p.401.
- 19 松田修著『映像の無頼たち—松田修映画論集』劇書房、1977年、p.16.
- 20 同上、p.40.
- 21 同上、pp.408-409.
- 22 同上、p.155.
- 23 前掲佐藤忠男著『黒澤明の世界』、p.241.
- 24 前掲橋弘文著「無法者とその身体—竹本長十郎の伝承を中心に」、p.243.
- 25 前掲荻昌弘「黒澤明、自作を語る」、pp.105-106.
- 26 前掲都築政昭著『黒澤明「一作一生」全三十作品』、p.210.
- 27 前掲佐藤忠男著『黒澤明の世界』、p.238.

- 28 日本における〈風来坊〉の歴史的・民俗的な由来は今とは問題にしないが、柳田國男の「イタカ」及び「サンカ」を収録した『柳田國男全集4（ちくま文庫，筑摩書房，東京，2000年，）』辺りが参考になるものと思われる。