

## 尺八と人形浄瑠璃

——『お国と五平』における成瀬巳喜男の音響演出

### 大久保清朗

一 亡者の尺八——『お国と五平』における音の問題

——ラストシーンにおける「オフの音」

見終わったあと、言い知れぬ不可解さに襲われるという映画体験を、誰もがしたことがあるのではないか。『お国と五平』（成瀬巳喜男、一九五二）もそうした思いにとらわれる映画だ。ラスト、念願の仇討ちを果たし、女主人とともに帰路につくばかりとなった若い家来は、秋風に一条の尺八の音が交じっていることに気づき、恐れ慄く。それは先刻討ち取った仇敵の吹くそれに酷似しているからだ。彼は女主人に尋ねる。あれが聞こえるでしょうか。だが彼女は無言で眉をひそめるばかりだ。

『お国と五平』は谷崎潤一郎の同名戯曲（一九二二年）の映画化である。主演は木暮実千代と大谷友右衛門。時は江戸時代、お国（木暮）は、恋仲であった友之丞（山村聰）と別れ、夫の伊織（田崎潤）のもとに嫁ぐ。恨んだ友之丞は伊織を闇討ちする。お国は五平（大谷）を従え仇討ちに発つ。五年の歳月が無為に流れる（映画はここから始まる）。彼らは旅先で深編笠で

顔を隠した虚無僧の尺八を耳にする。それは、かつて友之丞が吹いていた音色をお国に想起させる。お国はいつしか僧の正体が友之丞ではないかと疑念を抱く（その予想は的中する）。ある日、お国と五平は船の渡し場で行商の薬売りに再会する。薬売りとのお話から自分たちが国許で忘れ去られたことがあることを知る。失意のお国は病に倒れるが、看護する五平は自らの愛を告白する。突然、お国の前に友之丞が現れる（虚無僧の正体が自分であることも明かす）。だが彼はお国を振り返りにするどころか自分の愛を吐露する。また彼は二人の関係を知っていることと述べる（秘かに隣室に宿の部屋を取り、二人の言動を盗聴していた）。友之丞は仇討ちをやめるよう懇願するが、お国はそれを聞き入れず、芒原で五平に友之丞討伐を命じる。斬られた友之丞は、いまわの際で、お国と自分との情交を暴露し、絶命する。尺八が聞こえるのはこの直後である。

尺八の音は原作には存在せず、代わりにお国と五平による友之丞への供養の念仏で閉じられる。『お国と五平』「第一稿」（準備稿）のト書きを見ると、そこでは原作の念仏がまだ残っているが、すでに尺八の音が追加されている。

お国と五平が来る／どちらからともなく ふっと足をとめ 顔を見合せる／どこからともなく聞こえてくる尺八の同じ 調べ／二人は共に身震いして 逃げるように足を早めて

去って行く／どこまでも追うように聞える尺八の音／二人の姿は 次第に小さくなって行く／尺八の音 聞えつづける<sup>\*1</sup>

準備稿と決定稿（および完成映画）とのあいだでは決定的な相違がある。準備稿において尺八の音はお国と五平の両方に聞こえている。だが決定稿と映画において、それが聞こえているのは五平だけである。前者においては彼らを恐怖させる（と同時に両者を結び合わせもする）尺八の音は、後者において、その認識の差異を引き起こすことにより、お互いを断絶させる。いわばそれは、肉体的にも、精神的にも、社会的にもめでたく結ばれたと思われた男女のあいだに不可視の亀裂を走らせる。ラストの尺八の音を五平の記憶に由来する無意識的な幻聴と解することは容易だろう。この場面の直前で、五平は「友之丞様の声がこの耳を離れませぬ」（シーン86）とお国に訴える。すると、死んだはずの友之丞の音が画面外から聞こえてくるのである。この声は間違いなく、五平の記憶の産物であろう。その流れから尺八もまた友之丞の声と同一視できるということになる。だが果たしてそうか。友之丞の声については五平自身それが回想であることを自覚している。一方、尺八の音についてはそれを自ら想起しているようには見えない。それはより外部から発しているように思われる。

ミシェル・シオンは映画の音を三つに分類している。まず、画面内に音源が可視化されているもの。シオンはこれを「イン」または「同時（sychrone）」の音と呼ぶ<sup>\*2</sup>。次に音源が不可視である音を、シオンは二つに分ける。まず「映像の中ではその音源は同時には見ることはできないが、私たちにとつて、演じられている場面と同じ時間があり、映像のフレームが示す空間に隣接する空間に依然としてありつづけると想像される音」<sup>\*3</sup>（強調原文）。つまり画面には見えていないが、画面から外れたところで聞こえている音である。これを彼は「フレーム外の音（son hors-champ）」と呼ぶ。そして「画面において示される行為とは別の時間そして／または別の場所にある不可視の音源から発する音」<sup>\*4</sup>を「オフの音（son off）」とする。これはたとえばナレーションや映画音楽などを指す。友之丞の声も尺八の音も、音源が不可視である点では同じだが、ではシオンの区分上それぞれどちらに分類されるだろう。友之丞の声はフレーム外の音に該当する。友之丞は死んでいるが、その声は五平の脳裡で「同一の時間」で流れていると考えられるからである。尺八の音はどうか。五平の立場からすればフレーム外の音に思われる。だがお国はそれが聞こえておらず、五平もその音源が分からない（五平は尺八の音が耳から離れないとは言わず、あの音が聞こえているかとお国に問いかけている）。これが別の時空から聞こえてくるものと解するならオフの音と見なせるだろう

う。イン（フレーム内）の音、フレーム外の音、オフの音——これら三つの音について、シオンは、①イン（フレーム内）とフレーム外、②インとオフ、③フレーム外とオフと、三つの境界があると述べる。そのなかで③が「最も謎めいている」と述べ、この第三の境界を生死のそれになぞらえる。「（現在における映像の）不在者たちの世界と、死者たちの世界であるかもしれない彼岸の世界とを連結させるのはこの境界だ<sup>\*6</sup>」。尺八の音は友之丞と亡者の世界とを通底させる。

映画は郷里に向けて歩み始めるお国と五平の姿で閉じられる。最後のショットは芒の道をとらえた縦の構図だ。そこを二人が手前から遠ざかるように進むが、成就の晴れやかさはなく、禁忌を犯した逃走者の凄絶さのようなものが漂っている。それはひとえに音の問題に由来している。シオンは、この第三の境界が開かれること、すなわち死者の世界との境界が破られることが映画にとって「最も致命的<sup>\*7</sup>」であるという。二人は崩壊する映画世界そのものから逃れようとしているかのようである。『お国と五平』を音の問題からとらえ直すとは何が見えて（聞こえて）くるだろうか。

## 一 二 成瀬とグリフィス

### ——『お国と五平』をめぐる言説の変遷

『お国と五平』は、後で詳しく見るように厳しい批判を受け

た。また成瀬自身がこの作品に否定的であるためか、今日でもそれに追従するかのように作品そのものを黙殺する批評家が多い<sup>\*9</sup>。そうしたなかでこの作品を評価したのは蓮實重彦である。

蓮實は『浮雲』（一九五五）のラストシーン——鹿兒島で病に倒れたゆき子を富岡が看病する場面——について触れながら、「これら二本の映画（『浮雲』と『お国と五平』）に共通しているのは、主人公あるいは女主人公が旅のさなかに病気となり、もう一方の同伴者がその連れを世話せざるを得ないということ<sup>\*10</sup>」であると述べている。そして、そこで描かれているのはいずれも「二人が知らぬまに外部の世界から切り離されるにつれ起こる空間における変化（a change in space）」であると述べる。

蓮實はここで「外部の世界から切り離される」という「空間における変化」の主題を浮上させ、さらに「この映画（『お国と五平』）はほとんど、成瀬的な主題からなる実験的な映画である<sup>\*11</sup>と見なし得る」とまで述べている。蓮實に触発されながらジャン・ナルボニも「旅」と「病」が、登場人物たちに「いつそう禁じられた境界を乗り越える」ことを許すと指摘する。そして『乱れ雲』（一九六七）などを参照しながら「恋の苦悩が態度や仕草や衝動となって表現されるだけでなく、身体の疾病や疾患へと変換され、転換されている」瞬間をとらえる点で、成瀬をベルイマン、ドライヤー、ファスピンダー、ガレルに連なる映画作家であると述べている。病床にてお国の場面——原作の

戯曲では二ヶ月の長さに及ぶと言及されるこの長患いの場面——において、クリス・フジワラは、部屋にかけられた蚊帳を用いた演出に注目し、それがお国と五平との「禁じられた関係」の侵犯の表象であることを指摘している。これもまた「空間における変化」をめぐる指摘に連なるものであろう。<sup>\*12</sup>

蓮實、ナルボニ、フジワラの作家主義的再評価は、『お国と五平』をめぐる否定的先入観からの解放にある程度まで、貢献した。ただそれはまた別の障礙となつていふように思われる。

「空間における変化」によつて成瀬を称揚するとき、蓮實は——高峰秀子のクローズアップをサイレント映画の巨匠D・W・グリフィス映画のリリアン・ギッシュを想起させると述べながら——成瀬をサイレント映画の系譜に位置づけようとする。蓮實が成瀬を論じるにあたり、一世代前のグリフィスを敢えて召喚するのは、成瀬を世界的作家として顕揚するためであろう。実際、蓮實はゴダールのバルネット評を引きつつ、「五〇年代に成瀬巴喜男が完成させたスタイルのある部分は、まぎれもなくグリフィスを継承している」と主張する。<sup>\*13</sup>蓮實は、ジョン・ヒューストンなどの同年代のアメリカの映画監督に比べて、成瀬や小津がサイレント映画を撮れたことなどを根拠に、成瀬のグリフィス性を補強していく。「空間における変化」に成瀬の作家性を見出す蓮實の議論は説得的である。ただそのとき成瀬の視覚的特性に議論が集中するあまり音響的側面が等閑視され

ているようにも思われる。<sup>\*14</sup>だが音響演出もまた成瀬において本質的問題なのではないか。これを仮説として、以後、私たちは探求を試みていこう。素朴な問い——あの尺八の音はどこから来たのか、そしてどこへ行くのか——を導きの糸としつつ。

## 二 仇討ちと「ヒューマニズム」

### ——占領時代末期の時代劇映画

#### 二— 題材の選択

映画『お国と五平』は一九五二年四月一〇日に公開された。同年一月一六日に映画倫理規程にシナリオが提出されているので、それまでにシナリオ完成、撮影は二月から三月に行われたと思われる。公開日の一八日後、サンフランシスコ条約が発効し、日本は連合国軍最高司令官総司令部（GHQ）から独立する。GHQによつて公開禁止となつていた黒澤明の『虎の尾を踏む男達』（一九四五）がその二週間後（四月二四日）、完成から約七年越しに公開されたことも付記しておこう。そうした歴史状況は何を意味するのか。キャサリン・ラッセルは、「成瀬の占領期最後の映画」<sup>\*15</sup>であるこの時代劇に「場違いな信用と失われた機会の寓話」を読み取る。友之丞を殺すことで、お国と五平は「自由の好機」<sup>チャンス</sup>を殺したのであり、彼らは当時の日本人が直面した境遇、すなわちアメリカの占領が終わりつつも、戦

争以前の故郷（＝戦前の日本）の記憶を持ったまま、占領後の世界（＝戦後の日本）に直面しているというのである。<sup>\*16</sup> 映画の物語を歴史的寓意と解することは刺激的ではあるが、成瀬の時代劇回帰が「時代の徴候」<sup>\*17</sup>と断じるのは性急にも思われる。時代と映画内容との関連については、より丁寧な事実確認が求められる。

## 二二 幸福の追求

『お国と五平』は、歌舞伎出身の大谷友右衛門主演作として企画された時代劇である（成瀬によれば、映画の題材については岡本綺堂の『鳥之辺心中』の映画化などいくつかの候補が立てられていたという）。そこには、『赤道祭』（佐伯清、一九五二）、『慶安秘帖』（千葉泰樹、一九五二）、『風ふたたび』（豊田四郎、一九五二）などとともに東宝企画本部（文藝春秋新社の佐佐木茂索が主導）の意向が反映されているとされる。<sup>\*18</sup> にもかかわらず成瀬は、この映画は自ら映画化を希望したと明言し、その理由として、通常の時代劇とは異なり「その時代の人間とか生活」<sup>\*19</sup>を描きたかったからと述べている。ここで「徴候」を読みとるとすれば、彼の日本回帰というより、作家的主題であるように思われる。成瀬は前年、林芙美子の『めし』を映画化している。当初監督に予定されていた千葉泰樹が急病により降板し、成瀬が代わって監督したことはよく知られている。<sup>\*20</sup> 大阪

で暮らす若い夫婦のささやかな不和とその和解を繊細に描いた本作で、長い低迷期にあった成瀬が「復活」を遂げたこと——これを契機に、『稲妻』、『妻』、『晩菊』、『浮雲』という成瀬の林文学のサイクルが始まること——もしかりである。「その時代の人間とか生活」を描くという『お国と五平』の試みは、戦後の庶民の「生活」を描いた『めし』のそれと連続している。

だが『めし』と『お国と五平』にはもう一つ共通点がある。それは幸福への懐疑という主題である。『めし』で主人公三代（原節子）が、女学校時代の同窓会に出席する場面がある。

そこで彼女は旧友（花井蘭子）から「あなたのような幸福な奥様」と言われる。さらに「幸せそうな顔」と言われ、「私、幸せそう？」と尋ねる。ここで幸福をめぐる周囲からの評価と彼女自身の実感との齟齬が浮き彫りにされる。だが彼女は幸福な体裁を取り繕っていることに内心満足してもいるようであり、それだけに物語後半、秘かに慕っていた従兄の一夫（二本柳寛）から「不幸な奥さん」と言われると動揺を隠せない。いったんは実家に帰省した三千代を、夫の初之輔（上原謙）が迎えに来る。そこで二人は和解し、大阪に戻る。ここで三千代のナレーションがかぶさり、「その男（夫）のそばに寄り添って、その男と一緒に幸福を求めながら生きていくことが、そのことが私の本当の幸福なのかもしれない」と締めくくられる。<sup>\*21</sup> このように、主人公の幸福感はことごとく結婚の観点から規定され

ている。これは『稲妻』（一九五二）も同じである。主人公はパスガイドを勤める清子（高峰秀子）だが、彼女の母おせい（浦辺糸子）は四人の男性と結婚したため、清子の姉姉はすべて父親が違ふ。清子は母に幸福だったかを尋ね、「結婚が幸福だなんてとても思えない」と言うが、これは終幕で清子が母に言い放つ台詞「わたし生まれて一度だって幸福だなんて思ったことないわよ」につながる。

原作でも映画でも『お国と五平』においては幸福（幸せ、仕合わせ）という言葉が頻出する。病に倒れたお国のもとを医者が往診する場面（シーン62）で、医者は自殺した女性（死んだ夫の後追い心中をした大工の妻）を見てきたばかりだと話す。その後、病床でお国は、その女性について「生涯たった一人の殿御しか知らなかったと見える」と呟き、「幸せな人ですね」（傍点引用者、以下同）と言う。回復したお国は、故郷の人々の不人情を嘆き、「私は幸せではない、幸せではない、幸せではない」と三度繰り返し返す（シーン67）。さらに、「武家の妻は、自分の本当の幸せを求めるともならぬのか」と、仇討ちの不条理を五平に訴える。それに対して五平も、「友之丞様がいつまでも見つからず、おそばにいられる方が私も幸せでございませう」（シーン69）と返答し愛を告白する。絶命する寸前、お国との過去の情事を五平に暴露した友之丞の最後の台詞も「馬鹿め。せっかくそれだけは隠して幸せにしてやろうと思うたに」

（シーン86）である。『めし』『お国と五平』『稲妻』において幸福問題は結婚問題と同義である。<sup>\*22</sup>この点で『お国と五平』は成瀬映画のフィルモグラフィにおいて例外ではない。むしろそこには、自らの幸福への疑念から、真の幸福追求へ傾斜する人間のドラマという一貫したモチーフを見てとれる。

### 二一三 GHQ 支配下の時代劇

だが時代劇における「生活」志向は当時の時代劇映画に要請されたものでもあった。『お国と五平』は、一九五二年一月一六日に日本映画連合会映画倫理規程管理部の審査を受けている。そこでは「仇討つ主従と討たるるものが、空しい武家の掟と人間的我執の中に迷い悩む姿を描く」と映画のテーマが要約された後で、以下のような要望が書かれている。

全篇を通じて、仇討ちの愚かさや武士の妻の悲劇が謳われているのは結構であるが、演出に於てもこの点を充分強調されたい。（社会）

但し、仇討ちに関する台詞や、忠義、御奉公などに類する言葉の使用は、構成上必要な限度にとどめて戴きたい。そしてその場限りにしてもそれらの讚美にならぬよう注意して戴きたい。（社会）

友之丞を殺す場面は残酷にならぬように演出注意された

ここで特に問題になっているのは、仇討ちとそれに付随する殺害場面であるが、これは、占領期における日本映画の状況と関わるものである。GHQの民間情報報局は「仇討ちに関するもの」を禁止事項とした。<sup>\*24</sup>『お国と五平』は仇討ちを主題としながらも、それを肯定するのではなく、「愚かさ」という否定面を描くものであるために制作が許可されていたのであり、演出上でも、その点を特段の配慮が求められていた。またこの映画が「武士の妻の悲劇」を描くことで、封建時代に生きる登場人物たちの人間性を主題としていることは、一九四〇年代末から五〇年代初頭における旧来の時代劇映画に対する反省、そしてそれを契機とした「ヒューマニズム的刷新」(長谷正人)<sup>\*25</sup>といった動向にも呼応している。

つまり『お国と五平』は占領期日本映画に相応しい題材であった。この映画は仇討ちという目的に向けてあらゆる要素が収斂するかに見える。だが物語の進行につれて、その意義は空洞化する。お国と五平は自分たちが故郷で忘却されつつあると知る。さらに仇自身が(利己的な理由からとはいえ)復讐の不毛を説く。こうした現代性は谷崎の原作に多くを負っている。伊藤整がいみじくも述べたように、この作品は「歌舞伎形式を生かしたまま、その形式的な効果を利用して、近代的な、また谷崎潤

一郎特有の人間観を一層目ざましい形で生かしている」<sup>\*26</sup>

だが結局仇討ちは遂行される。はたして報復の名の下に殺人を犯すという非人間的な行いに人間性は保証されるのか。ヒューマニズム的解決があるとすれば、お国と五平は友之丞の命を救い、友之丞もまた彼らの温情に感謝し贖罪を誓うべきなのではないか。仇討ち(殺人)とヒューマニズムの双方を正当化する試みそれ自身が、解消しがたい矛盾を宿命的に抱え込んでいる。その矛盾そのものが原作者の谷崎の企図に拠るものであるとはいえず、それが占領期末期の「ヒューマニズム」の文脈におさまるものであったとはいいがたい。そもそも谷崎のこの原作を「ヒューマニズム」的に映画化することなどできるのだろうか。『お国と五平』という映画における時代状況と原作者の主題との関係は、決して調和的なものとはいいがたいのである。

#### 二一四 公開評の再検討

『お国と五平』をはじめとして、一九五二年に公開された『荒木又右衛門 決闘鍵屋の辻』(森一生)、『慶安秘帖』、『四十八人目の男』(佐伯清)といった企画本部主導の時代劇群は、当時「新しい時代劇を意図した野心的な作品であったが興行的には失敗した」<sup>\*27</sup>という評価が下されている。だが公開評はさほど悪くない。長戸俊雄は、仇討ちや封建的な主従関係の不条理に

疑問を投げかける作品の意図を正確に理解し、「近代的な人道主義の思想」——すなわち「ヒューマニズムの刷新」——を取り入れながら、主人公の二人が「性的に接近していく」さまをとらえた点を高く評価している。<sup>\*28</sup>

一方、否定的な評価も見られる。<sup>\*29</sup> 大黒東洋士は、戯曲において「奥方と家来といった厳しい主従関係がいつか普通の男女関係に変わって行き、それが契機となって三人三様の背馳した気持の相剋が、劇的な盛り上りを見せる」と述べ、そこに「谷崎潤一郎独自の心理の陰影と愛慾、懊悩の狂おしさが見られる」としながら、映画では「この肝腎の急所が描き切れていない」とする。<sup>\*30</sup> 大黒はまた「映画ではお国と五平とが友之丞にめぐり合うまでの苦渋な旅に全体の三分の二を費やしているが、この描写が平板で、退屈なものになっている」<sup>\*31</sup>とも述べているが、同じことは脚色者の八住利雄によっても述べられている。

附け加えられたすべてのものは、所詮は無駄なのである。

原作から受けた興味も感動も水をませたように稀薄になり、かと云って、映画的な、異質なそれらのものを作り出したわけでもなかった。シナリオ・ライターは文学にも忠実になれず、同時に映画にも忠実になれず、映画『お国と五平』は惨めな失敗であった。<sup>\*32</sup>

こうした大黒や八住の批判は妥当なのだろうか。まず大黒評について指摘しておかなければならないのは、谷崎の戯曲自体が初演時において冗長だと批判されたという事実である。他ならぬ谷崎が、自ら演出した舞台について「セリフがくど過ぎる、我ながら冗長だと感じた」<sup>\*33</sup>と述べている。だが「人物たちが延々と議論をしているだけ」<sup>\*34</sup>ともいえる戯曲『お国と五平』の冗長性は谷崎の企図でもあった。

僕は三人がじつと一つ所に動かずにあてセリフを遣り取りする光景を想像する。仮にあ、云ふ出来事が実際にあつたとして、あの三人が淋しい那須野ヶ原の松並木で行き遇ひ、秋の夕暮の虫の音の聞える中で、松の根方に腰をおろして語り合ふとすると、決してうるさく行つたり来たりなどする筈はない。第二友之丞がうっかり体を動かしたりすれば、スハこそと二人は刀に手をかけるであらう。そのくらくら緊張した静かさが支配してゐる筈である。<sup>\*35</sup>

谷崎の念頭にあつたのは、役者が彫像のように不動のまま台詞を発し、その台詞の存在感を際立たせるという反演劇的とも言い得る舞台であつたのかもしれない。大黒が述べるような「谷崎潤一郎独自の心理の陰影と愛慾、懊悩の狂おしさ」が戯曲『お国と五平』にあつたとして、それは通例の演出によつては成立



しづらいものであるということである。また「緊張した静かさ」が仮に映画として見事に定着できたとして、見る者によっては受け入れがたいものになる可能性は大いにある。次に八住の自己批判についてであるが、これは作品についてというより自らの脚色法に向けられたものと解するべきだろう。実際、この後で八住は『乱菊物語』（谷口千吉、一九五六）の脚色についても同様に不首尾に終わったことを嘆きながら、「まことに口惜しいことだが、谷崎文学の映画化は、僕が関係した限り、すべて文学に対する映画の敗北であったと云える」と述べているからである。

さて大黒が、『お国と五平』評で、諸国を転々とするという物語設定と仇討ちまでの経緯を回想で説明するプロットをめぐり、これが黒澤明が脚本を手がけた『荒木又右衛門 決闘鍵屋の辻』の「二番煎じ」だと述べている点が注目される。その評価はさておき、前述の時代劇の「ヒューマニズム的刷新」の文脈のなかにこの作品を位置づけているという点において、彼の比較は興味深い。どちらの作品においても、剣戟としての活劇より、殺害にいたる人間心理、生への無様な執着が強調されている。その先駆的作品は、やはり黒澤監督の『羅生門』（一九五〇）だろう。『羅生門』も『荒木又右衛門 決闘鍵屋の辻』も、殺される人物は「殺されたくない」「死ぬのはいやだ」といった台詞を繰り返す。『お国と五平』の友之丞も繰り返し「命が惜

しい」と口にする<sup>\*37</sup>。時代劇の「ヒューマニズム的刷新」とは死に際しての潔さの否定、あるいは人間の生存本能の醜悪さの暴露といってもいいかもしれない。

こうした「ヒューマニズム的刷新」という文脈において、冒頭で触れた尺八の音はどのように解することができるだろうか。それは封建性と人間性という相容れない要素を一つの作品のなかにつなぎとめる鏡<sup>かがみ</sup>のようなものであったといえる。五平は仇討ちとはいえ人を殺すことといった人道を踏み外す。そうした彼の人間性を担保するものとして、彼の良心の呵責として、尺八が幻聴として聞こえてくるのである。だが、このような穏当な読解はすぐさま別の疑問をもたらす。なぜ五平だけに尺八の音が聞こえるのか。実際に手を下していないとはいえ、殺せと命じたお国もまた友之丞殺害に荷担している。もし良心の呵責として尺八の音を聞かせるのであれば、二人ともその音に怖れ慄かなければならないだろう。そして、より素朴かつ根本的な疑問として残るのは、そのような良心の音がなぜかくも不吉なものとして響くのかということである。映画『お国と五平』の尺八の音の中には「ヒューマニズム的刷新」などでは還元されない残余が存在している。

## 三 時空の侵犯

## 三十一 空間と時間を浸透する音

『お国と五平』は、映画と戯曲とのあいだで相違があり、映画で追加された前半部が批判されたことはすでに述べた通りである。しかし仔細に検討するとそれ以外にも異同が数多く存在する。たとえば戯曲でお国と伊織とのあいだには子供がいるが、映画版ではその言及がない。また映画ではお国と伊織との夫婦仲が円満でないことが示され、この仇討ちの形骸性が強調されている。戯曲では仇討ちから三年が経過していると設定されているが、映画では五年となっている。<sup>\*38</sup>より重要なのは、原作にあった固有名が消し去られていることである。舞台では場所が「野州那須野ヶ原」と特定されており、登場人物たちは自らの旅の経路——広島から出発し、大阪、京都、江戸を通り、宇都宮でお国が病氣となり二ヶ月間逗留をし、これから白河の関へ向かうこと——をかなり詳細に述べている。だが映画ではそのような地名は一切登場しない。これにより彼らの旅は抽象的で寓意的なものになる。その一方、映画では季節の移ろいが丁寧に描かれる。前半、二人が休憩する峠の道ばたでは鶯が鳴き、旅籠の庭先には桜が咲いている。中盤の橋のたもとで息をつく場面では油蟬が、葉売りと偶然再会する渡し舟の場面では鶯が鳴く。こうして、春から秋への時間的推移が明確に現れて

いる。

だが重要なのは台詞の持つ機能の変化である。前半、宿の二階に床を取ったお国と五平との会話のなかで、お国が「私たちは運が悪うて、幾年も幾年も友之丞にめぐり会わなんだら、二人とも知らぬ間に年取って、髪に白毛も生えるであろう」と、悲観的な未来予想を述べる場面がある。原作においても、お国と五平が同様の台詞を松の根に腰掛けた状態で言う。原作ではさらに「そなたとわたしとは、……考へてみればほんに不思議な縁ではないか」<sup>\*39</sup>と続き、両者の親密な関係性が強調されている。<sup>\*40</sup>だが成瀬はここで、お国と五平を襖で隔てられた二つの部屋に配置している。彼らは視線を交わすこともなく、ただ声のみによって会話をする。こうした空間処理によって、声は単なる意思疎通の手段というより、境界の侵犯という機能を帯びる。

ここでもう一つ指摘し得るのは、通常のダイアログと自らの心中を吐露するモノログとの境界が曖昧となりつつあるということである。別の場面——「二階の場面」(シーン35)、夜、お国と五平が就寝前に再び尺八の音を聞いたあと——で、お国は「わたしは何だか、ひよっとして、あれが友之丞ではないかと、そんな気がして」と口にする。<sup>\*41</sup>これもわずかな変更を加えられて戯曲からとられたものである。だがそれは五平に言ったものなのか、それとも自らに向けて発したもののかが曖昧と

なる。発話は、それが聞き届けられる自己と他者の境界すらも曖昧にする。

尺八の音もまた、空間的および時間的境界の侵犯という作品全体の音響演出を補強する。それは室内にいるお国と五平と屋外の友之丞との障壁を越える。同時に、それはお国の記憶へ浸蝕していく。実際、お国と五平との仇討ちの旅の経緯については、尺八の音とともに始まるお国の回想場面によって語られる。こうした音の使用は映画においては常套的な手法——たとえば『愛のアルバム』（ジョージ・ステイヴンス、一九四一）や『恐怖のまわり道』（エドガー・G・ウルマー、一九四五）のように——ではあるだろう。だが成瀬巳喜男が後に『呑っ子』（一九五七）でも同じように主人公の平四郎（山村聰）の回想を導いていくことを考えると、成瀬が音と意識の流れとの親和性に自覚的だったと見なすことはできる。

### 三一二 声の呪縛

先ほどのお国の回想場面に戻ると、シナリオではいったん映像が現在——お国が旅籠で身を横たえているところ——に戻ったまま、手紙がお国の声で流されると指定されていた。つまりお国がかつて自ら書いた手紙を想起しているような処理とならずだった。しかしここで成瀬は、友之丞が手紙を読む映像にお国を演じる木暮の声をかぶせている（図1）。「武士として武

芸への御精進もなく、御胆力もなき友之丞様を、夫とお迎えすることは、わたくしもあきらめたのでございます」という、お国の残酷な別れの手紙が、友之丞の兇行の契機であるのは間違いない。だがここで見逃せないのは、友之丞を狂わせたのはお国の意志である以上に、彼女の声それ自体のように演出されていることである。これは重要な変更と思われる。映画は、発した人間の意志とは無関係に、声そのものが人間を呪縛することを物語っているからである。こうした演出を、成瀬はすでに河内仙介『遺書』の映画化作品『母は死なず』（一九四二）で試みていた。須貝（菅井一郎）の妻（入江たか子）は、自らの病気を苦慮し、遺書を残し自害する。遺書には夫と一人息子への愛が述べられ、その内容は亡き妻の声によって朗読されるのだが、遺書の書面の映像が病院から帰路につく主人公の姿に二重写しされる。さらに彼の背後に見える街路の風景がネガに反転している（図2）<sup>\*42</sup>

登場人物を呪縛する声の問題は他にもある。友之丞を殺したばかりの五平が、死に際に友之丞の言葉を脳裡で反芻するくだりについてはすでに述べた。だがそれだけではない。映画における前半の旅籠屋の場面（シーン4〜37）が終わると、お国と五平による移動場面（シーン38〜44）となり、辻堂の場面へと続く。この場面では、お国による果たし状の書面が大写しとなり（図3）（シーン39）、そこに男の声によって文面が読みあげ

られる。ここでの音声はただ画面上の文字に従属しているかに見える。だがその後、画面は声の流れのままディゾルヴで切りかわり、道を歩くお国と五平の姿が映し出される。お国と五平とを束縛しているのは、この匿名的な男性の声ということにならないだろうか。ここでは妻の遺書（女の声）によって束縛された男性の姿を描いた『母は死なず』に類似した展開を見せられている。さらに追い打ちをかけるように、続く「道」（シーン40）ではお国の母の「母は、いつまでも待っていますぞ」あるいは家来たちの声「お国どの、お殿様の名譽のためにも必ず仇を討って来るのだ」「見事本懐とげて帰れば、貞女の誉れと輝いて、後世の亀鑑となろう」といった声がかぶさる。その無数の声は、最後には「お国どの」「お国どの」という執拗なリフレインとなっていく。画面外から響く過去の声は主人公のオブセッションであり、その意味でこれは、ハリウッドで同時代に作られた一連のフィルムノワールやファミリー・メロドラマ、たとえば『暴力行為』（フレッド・ジンネマン、一九四九）や『風と共に散る』（ダグラス・サーク、一九五六）と比較されうる音響活用といえる。

映画『お国と五平』では不気味な場面が追加されている。辻堂の場面（シーン45～47）がそれである。ここで五平は、お国と友之丞との過去の関係をお国に問い、反対にお国から叱責される。長旅で足を痛めたお国が倒れたところを、五平が抱きと

めることで、二人は身体的接触を持つ。だがその親密さを阻むかのように、外で鈴が鳴る。そこにはお国の母に酷似した巡礼者がある。お国の母と巡礼者を演じているのはどちらも三好栄子である（図4、5）。この巡礼者の姿を依り代として、再び画面外の声となって母親がお国のもとに回帰する。むしろここでは順序が逆であり、母の声（の記憶）が母の姿を召喚しているようにも見える。いずれにしても、声は強迫観念となって登場人物をさいなむのである。

#### 四 剣のなかで——劇中劇としての人形浄瑠璃

##### 四一 『恋飛脚大和往来』の「新口村の段」

音声の問題を考える上でもうひとつ重要であるのは伝統芸能の音楽の活用である。『お国と五平』では、小唄、長唄、浄瑠璃など様々な謡曲が随所に鏤められている。芸人一座が祝言をあげる際には小唄「つんつらつん」が場面を活気づける。渡し場の場面（シーン51）で、二人の娘たちが長唄「月の巻」を歌いながら舞を披露する。五平が一人で盆踊りを見物に行く場面（シーン55）——彼はそこで大工の妻の自殺現場に遭遇する——では「日光和楽踊り」の調べが流れている。<sup>\*43</sup> お国がついに五平に告白する場面（シーン68）では、階下から「講中」の人々が団扇太鼓を鳴らしている。だが、こうした伝統音楽において、

とりわけ重要な意味を持つていると思われるのは「人形芝居」の場面（シーン28）であろう。

この場面で、お国と五平は、旅籠の女中の案内で階下の座敷で催される人形芝居を観劇する。脚本では「四五人の一座が人形を使っている。／泊りの客たちが坐つて見ている。／お国と五平も入つてきて、見物する」とのみ記されており、特にそれ以上の指定はない。だが今まで指摘されたことは無かつたが、ここでの演目は昔専助と若竹笛舩による『恋飛脚大和往来』（二八三〇）であり、近松門左衛門による『冥途の飛脚』（二七一）の改作である。<sup>\*44</sup>これは飛脚問屋の養子である忠兵衛が為替金を横領し、新町の遊女梅川とともに、自らの生国大和（奈良）へ逃亡するという世話物として名高い。映画で演じられるのは「新口村の段」——忠兵衛が梅川とともに故郷の新口村に帰り、父の孫右衛門と再会し、別れを告げる場面——である。映画中で人形浄瑠璃が上演されることは、オーブニング・クレジットでも文楽三ツ和会の演者たちがクレジットされていることから明らかではある。ただ冒頭で記載されているのは、太夫の竹本源太夫（八代目）、三味線の野沢市治郎、梅川と忠兵衛の主遣いを演じた桐竹紋十郎（二代目）と桐竹勘十郎（二代目）のみである。だが、当時の資料から他に桐竹紋之助（二代目）、桐竹紋壽、桐竹紋二郎（現・吉田養助）、桐竹紋彌がノン・クレジットで出演していたことが分かる（図6）。<sup>\*45</sup>

#### 四一二 「新口村の段」分析

「新口村の段」を仔細に検討してみよう（図7 ショット1〜19）。女中がお国と五平に向けて、階下で催される人形芝居を見物してはどうかと述べる場面のと、いったん画面は庭先をとらえた屋外ショット（ショット1）へと切りかわる（画面下方の、庭石に蹲踞する蝦蟇蛙が不気味だ）。その後、太夫（八代目竹本源太夫）と三味線弾き（五代目野澤市治郎）がバラストショットでとらえられる（ショット2）。ロラン・バルトが述べたように、太夫は「（果物を搾るがごとく）テクストを搾る〔言い表す〕」。<sup>\*46</sup>

薄尾花はなけれども、世を忍ぶ身の後や先、人目を忍ぶ頬かむり、隠せど色香梅川が、馴れぬ旅路を忠兵衛が、いたわる身さえ雪風に、凍える手先懐に、温められつ温めつ、石原道を足びきの、大和はこそ故郷の、新口村に着きけるが。<sup>\*47</sup>

忠兵衛と梅川が、頬被りで人目に付かぬよう警戒し、吹雪のなか手を取り合い新口村へたどり着くまでが語られる。この後浄瑠璃では、忠兵衛が旧友忠三郎家を訪問するくだりが語られるが（忠三郎は留守で彼の妻が応対し、新口村にも二人の噂が広がっていることを、相手が当人たちとは知らぬままに教える

くだり)、これは省略されている。「新口村の段」の最高潮といえる、忠兵衛と父孫右衛門との再会も映画では描かれない(前半のクドキのみが上演されていると思われる)。

太夫と三味線弾きにつづいて、切り返してそれを座敷で聞き入る観衆の様子が映し出される。左手前に太夫、彼の前に置かれた見台が見える(シヨット3)。太夫が「世を忍ぶ身の」と歌い始めると、観衆が一斉に視線を左に向ける。こうして彼らの視線の先(画面外)で何かが出現したことが分かる。場面が切りかわり、広間奥に据えられたカメラによる全景シヨットによって、忠兵衛の登場が明らかとなる(シヨット4)。成瀬映画においては、人物の視線の方向変化によって他の人物の位置関係の変化が処理されることが多い。そしてその位置移動が心情の動きと連動することが多い。視線移動と空間運動との緊密な連繋によって人物の心の動きをすくい上げる演出は、きわめて成瀬的であるといえよう。

全景シヨット(シヨット4)に戻ると、ここで聴衆たちは画面下に追いやられ、画面中央奥に据えられた屏風が大きく画面を占める。雪景色が描かれた屏風は、物語の舞台が雪の降る銀世界——忠兵衛の故郷である大和——であることを示す。忠兵衛(主遣いの二代目桐竹勘十郎)が、左側の障子(下手)より現れる。あたりを見回した忠兵衛は振り返り、下手に向けて手招きする。「人目を忍ぶ頬かむり、隠せど色香梅川が」によつ

て梅川登場が予告される。カメラはより近くに置き直され、梅川(主遣いの桐竹紋十郎)が下手から現れるさまをとらえる(シヨット5-1)。このシヨットは、また別の登場の間をもとらえている。梅川は忠兵衛のそばに来るが、いったん下手へと戻る。カメラもその姿を追って、左から右、右から左にパンする(カメラが動くのはこのシヨットのみ)。そして左にパンしたとき、画面背後の障子越しに、女中に案内されて現れたお国と五平の姿をとらえる(シヨット5-2)。そのとき舞台では「馴れぬ旅路を忠兵衛が、いたわる身さえ雪風に」という歌詞にさしかり道行きの過酷さが強調されている。

こうしてお国と五平が座敷の最奥に座して以降(シヨット6)、画面は切り返しによって人形浄瑠璃とそれを見る二人を交互につなぐ。シーンの中心がお国であることは、彼女のバストシヨットが四つ存在することから明らかである(シヨット8、13、16、18)。このシヨットでは左奥に五平も見えるが、彼に焦点は合っていない。またもう一方の中心が人形浄瑠璃であることも、同じくシヨットが四つ存在していることから分かる(シヨット7、9、14、17)。つまりこのシーンでは、お国と人形浄瑠璃との関係、具体的にはお国の視線が重要になってくる。それは、二つの切り返しシヨット(シヨット7↓8↓9、および16↓17↓18)で確認できる。後半の切り返しにおいては、梅川と忠兵衛との台詞の応酬が語られている。

あたかもお国と忠兵衛とが対話しているかのような印象を与え、お国自身が『恋飛脚大和往来』の人物になっているようにも思われてくる。

「これもし忠兵衛様。ほんにここは剣のなか。こうしていても大事ないかえ」

「ああ、いやいや。男気な忠三郎。頼んで今夜はここに泊まり、死ぬるとも故郷の土。生みの母の墓どころ。一緒に埋まれ、そなたにも<sup>\*48</sup>」

梅川の台詞「剣のなか」は、雪の山林を指すが、搜索する飛脚問屋たちによって捕縛の危機に瀕している二人の境遇の暗喩でもある。それに答えて、忠兵衛は忠三郎への信頼を語り、たとえここで死んでも、故郷の土となり母の墓とともに埋れるだろうと述べる。「そなたにも」の後には「嫁姑と引き合わせ、未来の対面させたい」と続き、あの世で梅川を死んだ母親に面会させようとする願いとなる。『恋飛脚大和往来』では、極寒のなか搜索から逃れて、男の郷里へと向かう男女が描かれているが、そこに自らの恋愛と帰郷を願うお国たちの心の動揺が認められる。すなわちお国が抱いているのは、愛によって社会の掙外へと放逐された男女への共感であろう。劇中劇といえるここの人形浄瑠璃は、明らかに彼女の境遇が重ね合わされている

る。梅川に同一化するお国の心理を、成瀬は切り返しによる演出で処理しているのである。<sup>\*49</sup>

#### 四一三 視線による人物の同一化と疎外

成瀬は人形芝居に先立つ場面でも、お国の心理を視線演出で描いている。お国と五平が城下町の旅籠に投宿する「旅籠の一室」(シーン5)において、ト書きには「旅装をといて窓際に立ち、じつと城に見入っているお国」とのみ記されている。しかし成瀬はこれを、お国が二階の窓から花見帰りの夫婦とその子供を注視する場面へと変更している。お国は彼らを見て、何かを切望するような表情を浮かべる(図8、9、10、11)。彼女が他人の家族の団欒に自らの願望を投影していることが分かる。もう一つ例を挙げよう。お国と五平が旅籠を出て(この直前にお国だけは友之丞と再会している)、クライマックスとなる芒の原へと向かう途中の屋外での場面がある。「山」(シーン82)と書かれたこの場面は、ト書きには「二人の間に何か気づまりな距離をおいてお国と五平が下りて行く。尺八の音、聞こえつづける」と指定されている。だが成瀬はここに畦道を行く嫁入り行列を追加している(図12、13、14)。馬上の白無垢の花嫁を、お国は凝視する。お国と五平がすでに性的関係を結んでいることを考えると、この視線からは、お国の正統な婚姻への願望が見てとれる。

成瀬はしばしば、眼差しがその人物の欲望を露呈させる瞬間を描いてきた。『妻よ薔薇のやうに』（一九三五）において、主人公の母で歌人の悦子（伊藤智子）が、帰宅途中で見た感動的な子連れの夫婦の姿を君子の恋人（大川平八郎）に話して聞かせる。ナラタージュと呼ばれる手法が駆使されることでも知られるこのシーンで、悦子は、子供が転んで切れた鼻緒を母親がハンカチを裂いて挿げたのだと語る。ここでは夫と別居生活をしている妻の視点から、余所の親子が理想化されている。『めし』後半における原節子の視線は、『めし』と『お国と五平』の連続性が、「幸福の追求」という主題とともに演出において認められることを証明している。姪の里子（島崎雪子）を親元に送り届けたあと、川辺を歩くシーンでは恋人たちが現れる。背後から取られたショットによって、彼女が無意識的にその存在に視線を向けていることが示される。<sup>\*50</sup>

だが他方、お国が見られる人、すなわち他者の視線に曝される存在でもあることもまた冒頭から示されている。お国と五平が山道を歩く場面（シーン1）では、すれ違う通りすがりの旅人たちから二人が好奇の視線を送られるさまが三度繰り返される（図15、16、17）。脚本ではお国の旅装束の汚れと、重い足取りのみが指定され、道行く人々から送られる視線については指定がない。ここにも成瀬独自の視線演出が見出せる。『乱れ雲』においては交通事故を起こした三島（加山雄三）は、宴会の席

で自分を見ながら噂話をしている上司たちの姿に耐えられず、宴会を中座する。また十和田湖畔で、不意の雨に打たれ、由美子と雨宿りをするとき、二人を眺める地元の男たちの視線にいらだちを隠せない。彼らは他者の視線に対して敏感である。これらは物語から説明できるものであるかもしれない。だが『浮雲』冒頭の高峰秀子——本能的に身を守ろうとでもするかのよう周囲に視線を送る——や、『女の中にいる他人』（一九六六）冒頭の小林桂樹がそうであるように、成瀬の映画で他者の視線への怯えはある一貫した系譜を形作っている。

人形浄瑠璃の場面でお国が視線の対象であることは、旅籠の二人の女中が彼女を見ながら何やら会話をする姿（ショット11↓12↓13）として明示されている。彼女たちが何を話しているのかは聞こえない。しかしお国の表情からは、彼女たちが自分と五平との関係を穿鑿をしているのではないかという疑念が読み取れる。この場面は見るごとに見られることの相互的束縛によって身動きのとれなくなった主人公を描いている。

## 五 人形浄瑠璃のメロドラマ的想像力

### ——『浪花の恋の物語』との間テクスト性

#### 五—一 内田吐夢の人形浄瑠璃の映画的再創造

『お国と五平』における『恋飛脚大和往来』の上演。それは



一方で、この映画を『紅葉狩』（柴田常吉、一八九九）に始まる伝統芸能の映画再現の系譜に連ならせる。他方で、それはこの映画を成瀬のフィルモグラフィにおける「芸道もの」——『桃中軒雲右衛門』（一九三六）、『鶴八鶴次郎』（一九三八）、『歌行燈』（一九四三）、『芝居道』（一九四四）——の流れに位置づけることを可能にする。だがここでは内田吐夢監督の『浪花の恋の物語』（一九五九）と比較してみたい。

『浪花の恋の物語』は、『冥途の飛脚』および『恋飛脚大和往来』に基づく時代劇である。忠兵衛を中村錦之助、梅川を有馬稲子が演じている。だがこれは人形浄瑠璃の単純な映画化ではない。近松門左衛門（片岡千恵蔵）自身が映画に登場し、作品の題材となった事件の一部始終を見届ける。映画は梅川忠兵衛の物語と並行して、近松がそれを作品として昇華していく過程をも描いている。

『お国と五平』で梅川の主遣いを演じた二代目桐竹紋十郎が、『浪花の恋の物語』において人形浄瑠璃の場面を担当しているという事実も両作品の接点となる。だが、より重要なのは、『浪花の恋の物語』においても「新口村の段」——『お国と五平』で上演されたのと全く同じ場面——が映像化されていることである。つまりこの二本の映画は、同一の人形浄瑠璃の上演（とアダプテーション）を介して間テクスト的関係を形成しているのである。

『浪花の恋の物語』の「新口村の段」はこの映画の白眉である。

この場面がとりわけ鮮烈な印象を与えたとしたら、ひとえに内田の特異な演出によるものである。近松は、忠兵衛と梅川が、忠兵衛の故郷である新口村で捕縛されたことを知る。彼は、忠兵衛は死刑、梅川は遊女に逆戻りという二人の不幸な末路を思う。そして「わしの筆はそこまで不人情にはなれへん。舞台の上では……」と呟き、いったん言葉切る。筆を取ったまま虚空を凝視する千恵蔵の顔のクローズアップ（図18）。突如として拍子木の音が響きわたると画面が暗転、闇から忠兵衛と梅川——頬被りをした錦之助と有馬——が登場する（図19）。直前の聲唾の老婆の小屋に潜伏していたときの俏（や）した姿（図20）とは打って変わり、端麗な装束である。女性の声で歌われる「新口村の段」に乗せ、二人は無言で舞う。背景らしきものはなく、一張の傘をさした立ち姿は虚空に浮かぶようである。「世を忍ぶ身の後や先」までさしかかると、暗闇と思われた暗幕が切つて落とされ、雪降る新口村が出現する（図21）。だがそれはいかにも書き割り然としており、雪も作り物である。後に内田の『宮本武蔵』（一九六二）などを手がけることになるカメラマン坪井誠による長回し撮影は、シネマスコープの広がりや緩やかな移動を駆使しながら約二分三十秒続く。その華麗な色彩も相俟って、映画は舞台の人工性を隠そうとせず、むしろそれを誇示するようにすら見える。

この場面は、音楽、人物、背景の順で舞台装置が揃っている。さながらそれは女の歌声が触媒となって場面が自己生成を遂げているかのようなものである。すなわちこれは近松の脳裡における創作プロセスの可視化といえるだろう。そこではいつときの間、現実と虚構の境界が消滅し、まさしく「虚実皮膜のあわい」が顕現する。内田吐夢は、『蘆屋道満大内鑑』(二七三四)に基づく『恋や恋なすな恋』(一九六二)において、アニメーション合成までも駆使することで、映画における現実と虚構の融解をさらに押し進める。夢と現、現実と舞台との渾然一体こそ、内田流の人形浄瑠璃の世界である。<sup>\*51</sup> マックス・オフユルスの『輪舞』(二九五〇)や『快樂』(一九五二)を彷彿とさせる、こうした流麗な長回しによって、映画の場面全体が、近松の人形浄瑠璃の世界と同化する。内田は映画によって人形浄瑠璃を再創造しているのである。

#### 五十二 「過剰さ」と「強調された演劇化のひとつのモード」

『浪花の恋の物語』という映画は、この「新口村の段」の場面においてリアリズムから全く別のモード、人工的で演劇的、壮麗で幻想的なモードに移行している。それを何と呼ぶべきか。それはメロドラマのモードに他ならない。メロドラマとは近代西洋演劇における一ジャンルであり、とりわけ一八世紀か

ら一九世紀にかけてのロマン主義全盛期に開花した。感情過多なメロドラマの様式は「芝居がかり」として嫌忌されもしたが、<sup>\*52</sup> その一方、映画が諸芸術の表現形式を横領することで大衆性を獲得していったとき、様式としてのメロドラマは新たな沃野を見出したといえる。とはいえメロドラマが映画に継承されたという場合、<sup>\*53</sup> おそらくそこで想定されているのはヨーロッパおよびアメリカの映画であろう。だが日本映画は、一方で先行する歌舞伎、新派劇、見世物などを撰取し、さらに他方でその「文化的ハイブリッド性」<sup>\*54</sup> で欧米映画から題材やスタイルを混濁させながら発展してきた。成瀬自身、ハリウッド映画(『ボレロ』ウエズリー・ラッグルズ、一九三四)を発想源とする短編小説から「芸道もの」映画を監督し(『鶴八鶴次郎』)、ハリウッド映画に匹敵する洗練を達成している。<sup>\*55</sup> そうした歴史を鑑みたとき、人形浄瑠璃をメロドラマの文脈に位置づけることができるとはいえないか。実際、メロドラマが「報道、正統演劇、オペラ、絵画、詩、歌謡、大衆小説を、インスピレーションとアダプテーションの源泉として(乱雑に)利用したひとつの間テクスト的な形式」<sup>\*56</sup> なのだとすれば、「文楽と歌舞伎とが交流を重ねることによって完成度を高めていった作品のひとつ」<sup>\*57</sup> である『冥途の飛脚』および改作『恋飛脚大和往来』——さらにその映画との間テクスト的、というより間メディア的「交流」——をメロドラマの系譜上に置くことは十分可能であろう。

一九七六年に刊行された『メロドラマ的想像力』の序文において、ピーター・ブルックスは、この書物は「過剰さ」(excess)について「論じたものであり、「近代小説の表明」<sup>シグニファイ</sup>意味することの努力と密接に結びついた、強調された演劇化のひとつのモード (a mode of heightened dramatization) についで」<sup>58</sup>論じていると述べている。彼はフランスにおけるメロドラマ演劇隆盛を革命以後の聖性喪失と社会体制の崩壊のなかに位置づけながら、近代以降、悲劇に代わるジャンルとしてメロドラマが確立していくことを論じている。メロドラマの全体像が提示された第一章に続き、第二章「驚きの美学」では、ギルバール・ド・ピクセレクルの演劇を手がかりにメロドラマ演劇の特色が整理されていく。ここでの論旨を要約すれば、メロドラマ演劇とは美徳を体現したヒロイン(人物造形)、主人公に課せられた極端な苦痛や苦悩(状況設定)、舞台装置などの視覚効果の活用(視覚性)、そして音楽の活用(聴覚性)によって特徴づけられるものとされ、結論として「メロドラマは表現主義のジャンルとして特徴づけるのが一番いいかもしれない。(略)メロドラマは、敢えて定義するとすれば、道徳的想像力を表現したものである」と結論される。これらの考察は、『浪花の恋の物語』の梅川(人物造形)、忠兵衛の苦痛と苦悩(状況設定)、そして新口村の段における劇的な造形性(視覚性と聴覚性)とすべてきれいに当てはまる。まさにここでは「過剰さ」と「強調され

た演劇化の一つのモード」が支配しているといえるだろう。

『お国と五平』に戻り、ここでの人形浄瑠璃の場面を検討してみる。すると明らかになるのは、ここでは『浪花の恋の物語』において見られたような、「過剰さ」や「強調された演劇化の一つのモード」が一切認められないということである。山田一夫による端正な撮影は、視覚的な過剰さを周到に遠ざけているように見える。内田が大がかりに再現した雪舞台はたった一枚の屏風によってそつげなく暗示される。上演の模様は劇的な効果が付加されてはおらず、まるで三ツ和会の演者たちをとらえた記録映画のように、淡々とフィルムに定着されている。『恋飛脚大和往来』を知らぬ者からすれば、何が演じられているのかさえ分からず、結局この場面全体が物語の無意味な停滞とさえ受け取られかねない。では結局のところ、『お国と五平』の人形芝居の場面は人形浄瑠璃のメロドラマ性を映画として十分に昇華できていない失敗例であろうか。

### 五―三 「恥ずかしい演劇」

『お国と五平』と『浪花の恋の物語』における「新口村の段」をそれぞれ比較するとき、後者はそのメロドラマ的モードとして模範的成功を収めており、前者はそうではない。だが、『浪花の恋の物語』は、その成功を代償として人形浄瑠璃の決定的な何かを犠牲にしているとはいえないか。むしろそうした成功

を遠ざけ、一見失敗にも見えかねない成瀬の試みに、人形浄瑠璃の映画化における別の可能性が示唆されているように思う。成瀬にあり内田にないものは何か。それは太夫と三味線の存在である。成瀬はこのシーンを二人のバストショットで始めた。つまりシオンの分類上ここで音声は「イン」である。一方、『浪花の恋の物語』において音声は画面外、おそらく「オフ」である。そのため映画世界全体を太夫の声が支配し、人形浄瑠璃と映画のあいだの距離は無化され、私たちは映画世界に完全に取り込まれる。

もう一つ付け加えるなら、『浪花の恋の物語』では、人形浄瑠璃の「人形」という身体的人工性も意味を失っている。それは生身の人間と切れ目なく連続している。最後、ふたたび「新口村の段」の上演が行われるが、その際、梅川役の有馬稲子の舞姿から画面がディゾルヴで梅川の人形に切り替わる。すなわち、完成された人形浄瑠璃『冥途の飛脚』上演へ転換していく。この映画の近松の想像裡では人間と人形の差異は存在しない。要するに、この映画では、メロドラマ的世界の構築の代償として、人形（および人形遣い）そして太夫と三味線という人形浄瑠璃の前提が西洋演劇に変換されている。こうして『浪花の恋の物語』の人形浄瑠璃は西洋演劇に限りなく接近していく。だがそのとき人形浄瑠璃の特性はどうなってしまうのか。

「私たちの〔西洋の〕舞台芸術において、役者は行動する

ふりをするが、その行為は身ぶりにすぎない。舞台上には演劇しかない。しかしながらそれは恥ずかしい演劇 (du théâtre honteux) なのである」<sup>\*60</sup>。このように述べたのは、一九七〇年に『記号の国』を上梓したロラン・バルトである。バルトは人形浄瑠璃（文楽）における人形、人形遣い、太夫の声を切り離された三つのエクリチュールとみなし、そこに西洋演劇とは異なる「距離の効果」——プレヒトの異化効果に由来している——を見出している。このとき舞台は西洋の俳優が陥る「声と身ぶりとの、魂と身体との換喩的感染」<sup>\*61</sup>を免れる。バルトの述べる「恥ずかしさ」とは、こうした二つの要素が野合する、巧妙といえれば巧妙、無節操といえれば無節操な西洋演劇の伝統を指しているのである<sup>\*62</sup>。バルトの独創は、人形や人形遣いといった視覚的なものに属する要素のみならず、西洋の伝統においてはエクリチュール（文字、書くこと）に対立すると思われる声（音声）をもエクリチュールと見なしている点にある<sup>\*63</sup>。そして彼は「〔文楽において〕音の実質は書かれたもの、断続的なもの、ひとつの皮肉 (une ironie) に屈しつづけるのである。（略）声が出するものは、結局のところ、声が進ぶものもの〔感情〕ではなく、声そのもの、声の切り売りである」<sup>\*64</sup>と述べている。『浪花の恋の物語』における人形浄瑠璃の西洋演劇の接近は、そこで発せられていた人形浄瑠璃のエクリチュールとしての声を「感情」を送り届ける声へと変質させている。

『浪花の恋の物語』の最後の人形浄瑠璃の場面においては、

切り返しの演出が一貫して排除され、それによって見る／見られるという視線の表象が避けられている。「新口村の段」（先述の、有馬の生身の身体から人形の身体への移行の後）はワンシーン・ワンカットで演出される『冥途の飛脚』の上演を見る近松の姿を、カメラは彼の顔から舞台の人形浄瑠璃まで一気にトラックバックしていくのである。ここでは見る／見られることの対立は無効化されている。<sup>\*65</sup>この演劇と現実の一体化はバルト的といえば人形浄瑠璃を「読む」ことを許さない。そうしたとき映画における人形浄瑠璃は「恥ずかしい演劇」に転落する。<sup>\*66</sup>一方、『お国と五平』における人形浄瑠璃は、『浪花の恋の物語』が手放してしまったかに見える「距離の効果」を慎ましく保持している。それゆえこの映画は、大がかりな感情的同一化を強いるメロドラマ（およびメロドラマ映画）に対して、ある一定の批評性を持ち得るように思われる。それは自らを人形浄瑠璃のメロドラマ的想像力に委ねるのではなく、それを対象化させている。『浪花の恋の物語』がメロドラマ的想像力を絶対化あるいは強化させる方向に向かうとしたら、『お国と五平』はメロドラマ的想像力を相対化あるいは弱体化させる方向に向かう。ここで声は、感情の表出として発せられているのではない。太夫の声は——たとえその内容が分かったとしても——ただ登場人物たちを束縛する不可解な音として響き渡っ

ているのではないか。

## 六 外部の殺害

### 六一— 武士階級の秘かな愉しみ

同化ではなく異化するものとしての太夫の声。『お国と五平』の最後に響く尺八の音もこうした機能を担うものである。それは、それを発する者とは完全に切り離されている。尺八は一方で、人物の心情を表出しているかに見えるが、見る者には同化よりも「距離の効果」をもたらす。バルトは『記号の国』の中で「ひとつの皮肉イロワ」という言葉を用いており、「この語からあらゆる腐食性の『辛辣な意味を取り除いてほしい』と述べている。イロニーはそれ自体、ドイツロマン主義においてはきわめて重要な概念ではあるが、ここでは『お国と五平』にとっての、成瀬にとつての「皮肉」を（それがもしあるとしたら）析出してみよう。

ここで手がかりとなるのは、岸松雄と成瀬との対談である。岸は成瀬に『お国と五平』における演出を音響の観点から論じている。そして盆踊りの囃子などについて言及しつつ、「心理的な音の処理が見られなかった」<sup>\*67</sup>ことを批判している。それに対して成瀬は、「心理的な主観的な処理でなく、むしろ武士階級の方がたのしいということを見せるように使ってみた」<sup>\*68</sup>と述

べている。成瀬の発言から、彼が心理描写のために音響を処理する意図はなかったことが明らかとなる。では一読ではよく分からない発言「武士階級の方がたのしいということ」は何を意味しているのだろうか。この問いに答えるには谷崎の原作にあたらなければならぬ。五平のお国への忠誠に、お国への愛が潜んでいることを指摘したあとで、友之丞は次のように述べる。

たゞ忠義は、はたで見るほど辛いものではないと云ふのぢや。拙者のやうにいとしい人からは敵と狙はれ、世の中からは爪弾きをされ、何処と云ふあてもなくさまよふ者の眼から見れば、楽しさうに思はれると云ふのぢや。(傍点引用者)<sup>\*69</sup>

「忠義」云々の台詞は映画のなかでも、友之丞が五平に向かつて言う。その前後の台詞——「連れの女は美しいお国どの。幾日旅をつづけても悪うはない」「五平、苦勞もしたであろうが、そちにはそれを慰める術もあつたではないか」など——にも、友之丞が五平に対してお国との関係をほのめかす内容の台詞が見出される。ちなみに、この映画を試写会で見たと岸は、この「忠義」の台詞あたりで会場から笑いが起こったことを不愉快そうに回想している。<sup>\*70</sup> 成瀬はこの試写会の際の反応について特にコメントしていないが、<sup>\*71</sup> ここでの会場の反応は、友之丞という

人物が笑いを誘うものであったことを物語っている。彼は存在自体が滑稽であるような場違いの印象を与える人物なのである。

「楽しい」という言葉を、友之丞はもう一度口にする。「どうせ世の中は仮の宿りぢや、暫しにもせよ楽しい時がありさへすれば仕合わせであらうが」(傍点引用者)<sup>\*72</sup> この台詞は映画にはない。いずれの台詞においても武家社会における秘かな愉しみが指摘されている。仇討ちの掟に縛られているか見えながら、それを口実として隠微かつ淫靡な恋愛を享受するお国と五平は、成瀬の述べた「武士階級の方がたのしいと云うこと」を体現している。それと同時に、友之丞は徹底してこの種の体制の外に身を置きながらも、現世を仮初めのものと見なし、刹那的快樂に生の本質を見出し、また別の「たのしさ」を追求しようとしているかにみえる。では友之丞とは何者なのだろうか。

#### 六一二 友之丞のアナクロニズム

お国と五平の旅の目的は友之丞への復讐である。だが、お国と五平にとって、それは次第に形骸化していく。特に、郷里の者たちがすでに二人の仇討ちの旅を忘却していることを知った後、いわゆる「武士の掟」という根柢が半ば崩壊する。彼女にとつて、仇討ちは五平との愛に基づく結婚の遂行へとシフトし、社会的要請が個人的欲求へとすり替わるのである。一方五平は、そうした両者を区別する発想そのものがない。たとえばお国が

「仇は旦那様のために討つのではないのですね。私たちのために討つのですね」と尋ねても五平は「同じことではございませぬか」(シーン76)と述べ、仇討ちの直前の会話でも、「そなたは、私と仇討ちとどっちが大事じゃ?」というお国の問いに、五平は「奥方様が大事なればこそ、仇討ちも大事ではございませぬか」(シーン83)と答えている。

友之丞の人物造形はお国や五平に比べて複雑である。彼は、伊織を闇討ちするという卑劣さを持ち合わせる反面、お国の顔をもう一度見るために彼女と五平の後を追い、身の危険を賭してお国と再会する。虚無僧に変装し、時にはお国と五平の隣室に宿の部屋を取り、二人の会話を盗聴する病的な性格を持つが、その一方、お国と五平の関係を見破り、また武家社会の非合理的な掟を批判する点では合理的である。原作者の谷崎自身が「此の芝居は「お国と五平」と云ふ題ではありますが、恐らく一番むづかしいのは友之丞の役であります」と述べている<sup>\*73</sup>とおりである。この相矛盾するかに見える属性をどのようにとらえるべきなのか。

まず谷崎による友之丞像(舞台で友之丞はどのように演出されるべきと彼が考えていたか)を確認してみる。一九二二年に自ら舞台を演出した際に書かれた文章のなかで谷崎は、友之丞について「もつとニヤ／＼笑つたり、へらく／＼笑つたり、又は上手に出たり、下手に出たり、皮肉に笑つたりするような演り

方が理想的かも知れない。実際にあゝ云ふ人間が現代に出て来たとするとさうなるだらう。又昔の侍にした所で矢張りさうだつたらうと思ふ<sup>\*74</sup>と述べている。偶然にも、ここでも「皮肉」という言葉が用いられている。友之丞が皮肉な存在なのは、先述の「たのしさ」をめぐる台詞にも現れている。ここでは外部性という観点から友之丞の特質を整理しておきたい。

まず彼は、物語の外部に身を置く人物である。友之丞が観客に初めて正体を現すのは、後半の旅籠の場面においてである(シーン54〜80)。ここで成瀬は八住のシナリオに変更を加え、映画における友之丞の登場を遅らせている。シナリオでは、五平が益踊りの見物から帰ったあと、お国が急に体調を崩し病床に伏すくだり(シーン60)に続く場面(シーン61)に設定されている。しかしこの友之丞登場は、お国と五平とが互いにお互いの思いを打ち明ける室内場面(シーン69)の途中に置かれている。これにともない、お国を看病する五平の様子を、友之丞もまた隣室から伺うという挿話(シーン65〜66)が削除されており、友之丞の存在感は稀薄なものとなっている。こうして、友之丞がお国の前に現れるのは、映画が始まって一時間十二分ほどが経過し、映画が八割近く進んでからである。つまり彼は重要人物でありながら、物語の外部に身を置いている。

だがその一方、友之丞の吹く尺八の音は映画の始めから聞こえている。尺八の音が流れるのは映画が始まって十分ほどたつ

たあたりの、お国が城下町の旅籠で寝ようとする場面（シーン13）であり、そこから回想場面が始まることについてはすでに述べた。友之丞は映画の始まりから換喩的に登場し、この仇討ちの不可視の同行者であった。登場場面が少なくなれば、その人物の存在感は稀薄になるものであるが、友之丞についてはそれは該当しない。映画のほとんどの場面（お国と五平の物語）の外部にはいるが、尺八の音として絶えず内部へ浸蝕する。外部と内部の境界のゆるやかな崩壊は、この物語が、お国と五平が友之丞のあとを追いかける物語に見えながら、その実、友之丞がお国と五平を追いかけていたという逆転現象とも関連しているように思われる。尺八の音は、文字通り、彼らの後を追いかける。二人はその音から無意識的に逃げようとしているのだが、却ってそのことが目的遂行を阻むことになる。

次に、制度における外部性である。これは、たとえば次の台詞のように、谷崎の原作に多くを負っている。

拙者とても侍の家に生れたからには、そなたの夫に劣らぬやうな立派な武士になりたうござつた。(略)それも此れも、みんな拙者の生まれつきが悪いからぢや、つまりは拙者が不運なからぢや。<sup>\*75</sup>

いかにも拙者は人に嫌はれた。——侍の身にあるまじき不所存者、——怠け者で、うそつきで、女のやうに柔弱で、物の役にも立たぬからと云うて、そなたばかりか多くの人に蔑まれた。ぢやが拙者から云わせれば、拙者の気だての悪いのは自分の知つたことではない。そなたの器量が美しいやうに、拙者の心は生れながら醜いのぢや。<sup>\*76</sup>

彼は自らが武士という身分に相応しくない存在であることを認めつつも、それが改善不可能であると開き直る。こうして彼は武士が形作る封建社会という制度の外部に身を置くことになる。だがここでも先ほどと同じように、内部への浸潤がみられる。すなわち、友之丞は武士の価値体系内部に身を置く五平と自身とが、実は表裏の関係であると述べるのである。それは、この映画のクライマックスにおける友之丞の台詞に端的に表れている。最初の部分は、映画の台詞にもなっている。

拙者は人妻に思ひを寄せて身を誤つたに、そちは同じことをしてそれが忠義ぢやと人に言はれる。そちには不義をしながらも世を渡つて行く道があるが、拙者にはその道がない。そちのやうに侍の道を弁へて、日頃の心がけが正しい者は善人ぢや。(略)いかにも拙者は悪人ならばこそ人を殺した。ぢやがその報いを受けてゐるのに、そちは拙者を



殺さうとするばかりか、それを立身の緒にする。<sup>\*77</sup>

原作のなかで五平は「私ぢやとてお前様と同じ悪人ぢや」とまで言う。五平と友之丞は、お国を愛するという異性関係においても、またそのために不都合な同性を排除するという行為（友之丞は伊織を殺し、五平は友之丞を殺す）においても鏡像関係にあり、友之丞の殺害は分身殺しという様相を呈することになる。いずれにせよ、友之丞は制度の外部にありながら、制度の埒内にいる人物を浸蝕していく。

だが実際に映画における友之丞、山村聰が演じた人物の名状しがたい異様さはすべてが説明のつくものではない。自分の生きた時代との齟齬に苦しめられる武士の苦悩が、現代的な手法で演出されているというだけであれば、この作品の直前に山村が主演した『平手造酒』（並木鏡太郎、一九五一）にも見てとれる。<sup>\*78</sup>『お国と五平』の山村の異様さはそうした物語に還元されがたい残余があるのだ。結論を先取りすると、友之丞の（山村の）第三の外部性、おそらく最も重要な外部性、それは映画（時代劇）自体の外部性である。友之丞がお国に姿を見せる場面（シーン78）を見てみよう。友之丞はお国に会うなり、「拙者は命が惜しいのだ」といい、虚無僧として二人を追跡したことが、お国と五平との愛情の芽生えを指摘する。クライマックスを形作るかに見えるが、ここはどこか深刻さや緊迫感とは

微妙にずれた毒のある笑いの気配があたりを支配している。お国がどこまでも真剣に「勝負！」と決闘の姿勢を見るのだが、友之丞は「いやだ」と対決を放棄する。「どこまでも男らしくないお人じゃ」と非難すると、おそらくこの映画のなかで最も印象的な台詞の一つを言う。この台詞は、先に引用した谷崎の原作を八住がアレンジしたものである。

お国殿、拙者とて、立派な武士になりたかった。だが、怠け者で、嘔吐きで、物の役にも立たぬと、そなたにも嫌われ、世間からも蔑まれた。だが、そんな風に生まれついたのは拙者の不運で、拙者の知ったことではない。（シーン78）

ここでの巧まざる笑いの効果は、まず彼の言葉遣いに現れている。上記の台詞の傍点部分はシナリオにおいて「そういう風に」とあるものを変更したものである。わずかな違いだが、この変更により友之丞の口吻は現代人のようなものになる。さらに、この後に続くお国とのやりとり——友之丞がお国に仇討ちの中止を懇願するくだり——が続く。言うまでもないが、山村も木暮も演技はシリアスそのものである。

のう、お国殿、武家の掟などは忘れてもう国へは帰らず、

どこかで五平と幸せに暮らして下さい。(シーン78)

傍点部分は、シナリオでは「下され」となっている。ここで演技と台詞との乖離ははなはだしい。「山村聰の言葉遣いと演技は時代劇としてはきわめて異常<sup>\*79</sup>」というラッセルの指摘を俵つまでもなく、彼は映画のなかで浮きまくっており、その存在感によって違和感を撒き散らしている。山村は時代劇が不得手だったということではもちろんない。『お国と五平』の同年、慶安の変を題材にした『慶安秘帖』で、山村は由井正雪を演じている。彼はここで五平役の大谷とも共演しているのだが、ここでの演技は時代劇の規範を逸脱するものではない。友之丞を時代錯誤の人物に造形することは、以上の台詞回しの改変からも分かる通り、おそらく成瀬の意図によるものである。もちろん谷崎も「お国と五平」は、内容が近代劇であるのに、形式が在来の旧劇の約束に或る部分は従ふといふ演り方<sup>\*80</sup>であると述べており、——たとえば山中貞雄の『人情紙風船』(一九三七)のように——時代劇というフォーマットを借りて現代劇を演じることが、ある程度までは追求されていたといえる。だが成瀬の演出は、谷崎の試みを遙か先まで押し進めることで、この仇討ちの物語をパロディの域に達せしめている。

友之丞は、物語、制度、映画の外部に身を置く。ある意味でこうした存在自体、演劇の歴史においては一つの典型であると

いえるかもしれない。たとえばエウリピデスの『キュクロプス』において「ああ、ゼウスよ、言葉もない。中でひどいものを見た。信じられない。人の世の現実というより、まるで物語みたいだ<sup>\*81</sup>」と述べ、キュクロプスに食べられた船員の死を嘆くオデュッセイアのように。この台詞について中務哲郎は「作者は劇場的現実と劇的現実をことさらに交じらせて、観衆の浸る幻想世界に、あるいは演劇そのものに揺さぶりをかけているように思われる」と述べている。友之丞を通して成瀬もまた、ある意味で、この『お国と五平』という映画全体に揺さぶりをかけている。そして、お国と五平が友之丞を殺さなければならぬのは、物語内容的な要請(お国の仇討ち)であると同時に、仇討ちというフィクション、さらに言えば映画というフィクションを、その破綻から救うためのメタ映画的な要請であったのである。では友之丞を殺すとき、何が起るのか。

### 六一三 終わりになき終わりとしての終わり

お国の命を受けた五平に殺されることで、友之丞は最終的に生の外部へ放逐される。だがその瞬間から、死者となった友之丞による現世への浸蝕が始まるのだともいえる。彼の尺八の音とは、こうした外から内への浸蝕とみなすべきではないだろうか。すでに見たように、友之丞は社会から否認され、五平は承認される。だが同じ一人の女性を愛する点では分身関係にある。

五平は友之丞を殺すことで、自らが友之丞と同じ存在(殺人者)となる。敵の排除が敵との同一化を引き起こすのである。ここで混乱に陥っているのは、お国よりも五平の方であろう。五平はお国の性の乱れを知り、社会的要請を口実に個人的欲求を果たそうとするお国の利己心を知る。今まで過去に囚われていたのはお国の方であったが、五平の方が過去に囚われるという立場の逆転が生じる。過去に引き戻される五平と、未来に進もうとするお国。二人の断絶を、『浮雲』を論じた中村秀之に倣って「無縁の時」と呼んでもいい。『浮雲』においては、それはゆき子を襲う寒気として「身体化」されていた。一方、『お国と五平』の冒頭で「春でございますな」(シーン2)と、お国に向かつて話しかけていた五平は、仇討ちの直前「またすぐ冬でございますな」(シーン83)と呟いていた。それに対してお国は何も答えない。五平だけが永遠に冬の世界に投げ出されてしまうのを、お国は感知していないかのようなのである。冬の気配がただよう『お国と五平』における最後の光景は、『浮雲』における終わらない冬の世界へと直結していくのではないだろうか。

映画の最後、友之丞の死によってお国と五平に帰郷することが可能になる。だがその帰郷のイメージが晴れやかさから遠いものであることは冒頭で確認した通りである。彼ら(とりわけ五平)は何かから逃げるように画面の奥へと消えていく。それ

は、彼らの旅が、実は全く終わっていないからである。「仇討ち」という旅の目的を達成したかに見えて、彼らはその終わりが仮初めのものであることを自覚している。友之丞はこの世からいなくなつたが、彼らの奥深くでは生き続けているからである。ここで私たちは彼らにとつての旅の真の意味を理解する。ラッセルも述べているが、「成瀬の登場人物たちは、映画の最後において旅を終えるのは稀である」<sup>84</sup>。だがこれはむしろ、「旅の終わり」という概念そのものが変容していると見なすべきである。成瀬の登場人物たちにとつて、旅に真の終わりというものはそもそも存在しない。そしてそれこそが、逆説的ではあるが、旅の終わりが意味する究極のものでもあるのだ。終わりにき終わりという終わり。成瀬の世界は、約束されていたはずの結末が近づくにつれ、それが蜃気楼のように無限に後退していく眩暈の世界である。

それゆえ、お国と五平の帰郷に思われた歩みは、実は、彼らの世界からの踏み外しを意味しているのではないか。彼らの歩みが帰還の歩みではなく逃亡の歩みに見えるのはそのためである。仇討ちという旅の終わりに見えたものは仮象に過ぎず、終わりなき旅の始まりを意味していた。お国と五平は社会に復帰するのではなく、社会から脱落するのである。ここにもある種の逆説がある。彼らが自己を固守しようとするればするほど、却って彼らの自己は崩壊していくからだ。こうした点で、『お

『国と五平』は、成瀬晩年の作品で、エドワード・アタイヤ（アティヤ）のミステリー小説『細い線』（一九五二）を映画化した『女の中にいる他人』の主題と響応する。一人の平凡な男（小林桂樹）が、ふとした弾みで友人の妻を絞殺してしまう。妻（新珠三千代）と友人に犯行を告白するが、二人はどちらも警察に自首することを強要しない。警察の捜査にもかかわらず男は逮捕されないが、そのことが却って男の罪の意識を募らせる。男は自首を決意するが、それを知った妻は夫を毒殺する。男の死は自殺として処理される。男は贖罪の機会を妻に奪われ、妻は夫の代わりに殺人者として生きていく。映画の進行にともない、善と悪、正義と不正といった倫理的境界は曖昧化していく。『お国と五平』の終局の芒野の道がどこにもたどり着くことのない奈落へと連なっていくように、『女の中にいる他人』の最後の海辺は未決定の時空に開かれているのである。

この尺八の音に相当するものを、映画史のなかで探し求めることはできるだろうか。コンラッドの『闇の奥』（一九〇二）に基づくフランシス・フォード・コッポラの『地獄の黙示録』（一九七九）がまず思い出される。惨殺されるカートツ大佐役のマローン・ブランドが呟く「地獄だ、地獄だ」という声は、彼を殺した主人公（マーティン・シーン）の脳裡でいつまでも響き、この映画の終局を、冒頭の主人公の悪夢へと接続させ、映画の無限ループ構造を明らかにする。だがそれだけであろうか。

『細い線』は、「悪意を秘めたミステリー」を数多く手がけたクロード・シャブロールによっても『一寸先は闇』*Juste avant la nuit*（一九七二）として映画化されている。同じシャブロールの手がけた『汚れた手をした無実の人々』*Les innocents aux mains sales*（一九七五）において、ヒロインの裕福な人妻（ロミー・シュナイダー）は愛人とともに酒浸りの夫（ロッド・スタイガー）の殺害を企てる。犯行は成功したかに見えたが、息を吹き返した夫に復讐され架空の殺害の容疑者へと仕立てられていく。最後に夫は死ぬが、夜、一人でいるヒロインは死んだはずの夫の声を聞く。どこか外の暗闇から、自分の名を呼ぶ声がする。今度こそ本当に死んだと思った夫は、実は死んでいなかったのだろうか。その疑問を宙づりにしたまま、ヒロインは暗闇のなかに姿を消す。主人公を呑み込む闇は生死の境界、さらには映画と現実との境界すらも曖昧なものにしていく。お国と五平もまた、一人の男を殺した罪を不問に付され、だが裁きなき裁きともいうべき苦しみのなか、「汚れた手をした無実の人々」としての宿命を生きているのである。

## 謝辞

論文執筆に際しては、公益財団法人文楽協会、早稲田大学演劇博物館、映画演劇文化協会におきまして貴重な示唆を賜りました。この場を借りてお礼申し上げます。

註

\*1 引用した準備稿中のスラッシュは改行を指す。

『お国と五平』のシナリオは、確認できたもので五つのヴァージョンが存在する。第一版（シーン数七八、二段組、扉ページに「第一稿」と表記）、第二版（シーン数八七、二段組）、第三版（シーン数八七、一段組、巻末に場面割り、撮影場所リスト、日程表が収録）。第四版（シーン数八七、三段組、『月刊シナリオ』一九五二年三月号、六一二九頁収録）。第五版（シーン数の記載なし、一段組み、完成版）。第二版と第三版には大きな異同はない。第四版は雑誌への採録で第二版、第三版に基づくものである。早稲田大学演劇博物館には第一版、第二版、第三版が保管されている。第一版（準備稿）と第二版および第三版（決定稿）の間には多数の異同がある。第五版は、撮影後に記録用として映画から場面、台詞、音声で文字起こしされたもので、映画演劇文化協会に保存されている。以下、特に断りのない限り、引用は決定稿（第二〜第四版）のシーン番号で表記する。だが、映画で実際に話された台詞はシナリオと異なっている場合がある。ここでは映画で実際に話された台詞を確認し、適宜変更を加えた。

\*2 Michel Chion, *Le son au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1985

[nouvelle édition 1993], p.32. [「シエル・シオン」映画にとつ

て音とはなにか』川竹英克、ジョジアース・ピノン訳、勁

草書房、一九九三年、三一―三二頁]

\*3 *Ibid.* (同前、三三三頁)

\*4 *Ibid.* (同前)

\*5 *Ibid.*, p.43. (同前、五一頁)

\*6 *Ibid.* (同前)

\*7 *Ibid.* (同前)

\*8 「出来た作品は嫌いじゃないが、成功とはいえません」。

成瀬巳喜男「自作を語る」、『キネマ旬報』一九五三年七月

下旬号、四三三頁。

\*9 阿部嘉昭『成瀬巳喜男——映画の女性性』河出書房新社、

二〇〇五年。片岡義男『映画の中の昭和30年代——成瀬巳

喜男が描いたあの時代と生活』草思社、二〇〇七年。川本

三郎『成瀬巳喜男——映画の面影』新潮社、二〇一四年。

\*10 Shigetiko Hasumi "Mikio Naruse o la doble rubrica[Mikio

Naruse ou Double Signature]", Shigetiko Hasumi and Sadao

Yamane eds, *Mikio Naruse*, Festival Internacional de Cine de

San Sebastián, San Sebastián-Madrid, 1998, p.76. 引用は英語

版から訳した。日本語版（蓮實重彦「成瀬巳喜男または二

重の署名」、小林康夫・松浦寿輝編『表象のデイスケール

④イメージ——不可視なるものの強度』東京大学出版会、

- 二〇〇〇年、一五―三四頁。および加筆された「寡黙なるものの雄弁——戦後の成瀬巳喜男」、蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、二〇〇五年、六一―一〇四頁）では「空間の変容」となっている。
- \*11 Jean Narboni, *Mikto Naruse : les temps incertains*, Cahiers du Cinéma, 2006, pp.142-143.
- \*12 Chris Fujiwara, "Caught", *Film Comment*, september-october, 2005, p.64.
- \*13 蓮實重彦「香港国際映画祭の成瀬巳喜男」、『季刊リュミエール』第一号、一九八八年、三八頁。
- \*14 蓮實も成瀬映画の音響に注目していることは言い添えておかなければならない。だがそれは「季節感を漂わすさまざまな物売りの声」の作り出す季節感や「雨や雷といった気象の急変を告げる自然音」（同前、四三頁）、すなわち、シオンの議論でいうところの「インの音」と「フレーム外の音」の素描に留まるものである。
- \*15 Catherine Russell, *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*, Duke University Press, 2008, p.220. ラッセルの成瀬論には興味深い考察が多く含まれる一方、歌舞伎と人形浄瑠璃（文楽）とを混同している (*Ibid.*, p.223)。本論四節以降から明らかな通り、ここでの日本の伝統芸能への理解の不十分さは、『お国と五平』を考察する上で、看過しがたい問題である。
- \*16 *Ibid.*, p.224.
- \*17 *Ibid.*
- \*18 田中純一郎『日本映画発達史』第四卷、中公文庫、一九七六年、四二頁。
- \*19 成瀬、前掲書。岸松雄との対談「成瀬巳喜男の生活の垢」、『キネマ旬報』一九五二年五月下旬号、三九頁（岸松雄「映画評論家 岸松雄の仕事」ワイズ出版、二〇一五年、八七頁）も参照。
- \*20 成瀬巳喜男「林芙美子さんの作品と私」、『映画旬刊』一九五六年三月上旬号、五九頁。藤本真澄「二プロデューサーの自叙伝」、尾崎秀樹編『プロデューサー人生——藤本真澄映画に賭ける』東宝出版事業室、一九八一年、二一七頁。
- \*21 原作が未完である『めし』の「幸福」な結末は、会社の要請によるものとされる。『めし』を田中澄江とともに脚色した井手俊郎によると、彼は夫婦が離婚する結末を望んだが、原作が掲載された朝日新聞や東宝などの要請により、興行的な観点から現状の結末にせざるを得なかったという。井手俊郎『めし』から『妻』へ、尾崎編、前掲書、三〇頁。
- \*22 もっとも、主人公たちを幸福から遠ざけているのは、た

んに夫婦関係や男女関係ばかりではないように思われる。成瀬は世俗的な問題を一貫して扱いながら、ヒロインを演じる女優たち（原節子、木暮実千代、高峰秀子）の一瞬の表情の移ろいから人間の生につきまとう根源的な困難さを描き出そうとしているように見える。

\*23 映画倫理規程審査記録』第三二号、日本映画連合会映画倫理規程管理部、一九五二年、c1-c2頁。

\*24 平野共余子『天皇と接吻——アメリカ占領下の日本映画検閲』草思社、一九九八年、六七頁、および一一〇—一一五頁。また占領期における仇討ち映画の抑圧の反動として、昭和三〇年代に『忠臣蔵』映画が流行したことについては、谷川建司『忠臣蔵』映画はなぜ昭和三十年代に黄金期を迎えたのか、ミツヨ・ワタ・マルシアノ編著『戦後』日本映画論』青弓社、二〇一二年、一七二—一九四頁、特に第二節「占領政策としての『忠臣蔵』もの」の禁止とその反動」を参照。同じ著者の『戦後「忠臣蔵」映画の全貌』集英社、二〇一三年、特に第二章「戦後「忠臣蔵」映画の解禁とその展開」も参照。

\*25 長谷正人「占領下の時代劇としての『羅生門』——『映画の社会学』の可能性をめぐって」、長谷正人・中村秀之『映画の政治学』青弓社、二〇〇三年、二三一—五九頁、とくに第三節「占領下の言説空間と時代劇の革新」を参照。

\*26 『伊藤整全集』第二〇巻、新潮社、一九七三年、六八頁。  
\*27 『映画年鑑一九五三年版』時事通信社、一九五三年、一〇四頁。これによれば『お国と五平』の動員数は九二八人、興収額は五二五一九〇円であった（同、三七〇頁）。

\*28 長戸俊雄「『お国と五平』評」、『毎日新聞』一九五二年四月一四日夕刊二面。他に『日刊スポーツ』一九五二年四月一三日二面の公開評。

\*29 「今週はガタ落ち」、『読売新聞』一九五二年四月一日夕刊、二面。「『お国と五平』評」、『朝日新聞』一九五二年四月一三日夕刊、二面。

\*30 大黒東洋士「『お国と五平』評」、『キネマ旬報』一九五二年六月上旬号、七四頁。

\*31 同前。

\*32 八住利雄「谷崎文学の映画化」、『文藝』一九五六年三月号、一三〇—一三一頁。

\*33 『谷崎潤一郎全集』第二三巻、一六〇頁。

\*34 中村ともえ「小説家の戯曲——谷崎潤一郎『愛すればこそ』『お国と五平』論」、『人文学報』第一〇六号、二〇一五年、二八二頁。

\*35 『谷崎潤一郎全集』第二三巻、一六二頁。

\*36 八住、前掲書、一三二頁。

- \*37 これは谷崎の原作にも見られる。橋本芳一郎はこの台詞について「武士道の陰におおわれた人間性の発掘がある」と述べている。『日本近代文学大系30谷崎潤一郎集』角川書店、一九七一年、三二六頁。
- \*38 五年という長さは、成瀬の前作『めし』における夫婦の結婚の長さと同じである。他にもこの作品には『めし』との間にいくつもの共通点があるが、それについては後述する。
- \*39 『谷崎潤一郎全集』第九卷、一九八頁。
- \*40 橋本は「今ではそなたを家来のやうにも思ひませぬ」とともに、二人の関係を暗示する台詞としている。『日本近代文学大系30谷崎潤一郎集』三一九頁参照。
- \*41 『谷崎潤一郎全集』第九卷、一九九頁。
- \*42 藤本真澄によると、成瀬の希望により、この母の遺書は藤本の母が書いたものを撮影したものであるという。藤本「一プロデューサーの自叙伝」、尾崎、前掲書、一七五頁。映像をネガに反転させる処理を、成瀬は『腰弁頑張れ』（一九三二）や『女の中にいる他人』（一九六六）でも行っているが、いずれの場面も平凡な人間が狂気に陥る瞬間となっている。
- \*43 これらの曲目の特定には『お国と五平』シナリオ第五版（完成版）を参照した。
- \*44 『冥途の飛脚』はまず『けいせい恋飛脚』（一七七三）として改作され、その後、歌舞伎『恋飛脚大和往来』として翻案後、さらに人形浄瑠璃として再翻案されるという経過を辿った。藤田洋編『文楽ハンドブック改訂版』（三省堂、二〇〇三年）によれば「新口村の段」はこの改作版で上演されることが多いという（二二二頁参照）。NHKエンタープライズ発売のDVD『人形浄瑠璃文楽名演集 冥途の飛脚』（二〇一三）では、『恋飛脚大和往来』の「新口村の段」が収録されており、筆者は『お国と五平』における人形浄瑠璃が件の改作版であることを確認した。
- \*45 『文楽人形浄瑠璃』三越芸能部、一九五二年、一三頁。『お国と五平』の撮影時の記念撮影時のキャプションより。
- \*46 Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Skira, 1970, p.68. (ロラン・バルト『記号の国』石川美子訳、みすず書房、二〇〇四年、七九頁)
- \*47 「恋飛脚大和往来」、『名作歌舞伎全集』第一卷、東京創元新社、一九六九年、一四三—一四四頁を参照したが、語句にはいくつかの異同がある。ここでは、漢字表記や仮名遣いも含め、映画で聞きとれる歌詞に即して修正を加えた。
- \*48 同前、一四五頁。
- \*49 人形浄瑠璃に限らず、映画中で舞台芸術が上演された場合、こうした投影が起こるのは常套かもしれない。『お国



と五平』と同じく大谷友右衛門が出演している『噂の女』(溝口健二、一九五四)では映画のなかで狂言「枕物狂」が上演される。ここでは年下の娘に恋をする老人に、若い愛人(大谷)を持つ遊郭の女将(田中絹代)の姿が重ね合わされる。

\*50 これは後の作品『乱れ雲』の冒頭の場面にも見られる。ヒロイン(司葉子)が、病院へ向かう電車のなかで乗り合わせた乗客の赤ん坊をあやす。彼女は他人の赤ん坊にこれから生まれる自分の赤ん坊を投影している。

\*51 内田はこれについて、一九一〇年代に流行した「連鎖劇」(映画と演劇とを交互に上映・上演する形式の舞台劇)を意識していたようである。内田吐夢「人間心理の凄絶な立ち廻りを」、内田有作監修、藤井秀男編集『内田吐夢の全貌』エコー・セザム、二〇一〇年、一七八頁。ただ『恋や恋なすな恋』に比較したとき、『浪花の恋の物語』の「新口村の段」は、近松のイマジネーションの奔流として、現実世界の出来事とは切り離されている。

\*52 たとえばジョージ・スタイナーの『悲劇の死』喜志哲雄・蜂谷昭雄訳、ちくま学芸文庫、一九九五年〔初出一九六一〕、特に第四章を参照。

\*53 「今世紀初頭から、メロドラマは映画にあらたな活路を見出してゆくが、それはきわめて自然のことであった」。

ジャン＝マリ・トマソー『メロドラマ——フランスの大衆文化』中条忍訳、晶文社、一九九一年、二〇六頁。

\*54 四方田犬彦『日本映画史110年』集英社新書、二〇一四年、三二頁。

\*55 蓮實重彦「ラヴェルと新内——成瀬巳喜男の『鶴八鶴次郎』とウエズリー・ラグルスの『ボレロ』」、『國文學解釈と教材の研究』一九九七年三月、六一—〇頁。

\*56 John Mercer, Martin Shingler, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, Wallflower, 2004, p.86. 「シモン・ブーサー」マーティン・シングラー『メロドラマ映画を学ぶ——ジャンル・スタイル・感性』中村秀之、河野真理江訳、フィルムアート社、二〇一三年、一八〇—一八一頁〕

\*57 藤田洋編、前掲書、二二二頁。

\*58 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, 1995, xiii. 「ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』四方田犬彦、木村慧子訳、産業図書、二〇〇二年、一一頁)

\*59 *Ibid.*, p.55. [同前、八六—八七頁]

\*60 Barthes, *op.cit.*, p.71. [バルト、前掲書、八〇頁]

\*61 *Ibid.*, p.75. [同前、八五頁]

\*62 バルト独特の「恥ずかしい」の概念としては「成功した

／失敗した」という対立から外れる第三のカテゴリーについても想起するべきかもしれない。Roland Barthes, *Roland Barthes*, Editions du Seuil, 1975, p.159. [ロラン・バルト『ロラン・バルトによるロラン・バルト』石川美子訳、みすず書房、二〇一八年、二三五頁]

\* 63 「言語」とも「文体」とも異なるバルト独自の「エクリチュール」の概念については、石川美子『ロラン・バルト——言語を愛し恐れつづけた批評家』中公新書、二〇一五年、三四―三五頁を参照。

\* 64 Barthes, *op.cit.*, p.71. [バルト、前掲書、八〇頁]

\* 65 ここには明らかかなアナクロニズムがある。最後の場面で上演されているのは『恋飛脚大和往来』だが、一七二五年に没した近松自身が一八三〇年に上演された改変版を見ているはずがないからだ。近松が「新口村の段」を構想する先の場面も同様である。この時代錯誤が意図的なものだとすれば、この映画は作者近松の眼差しが彼の生きた時間を超越し遙か未来を透視していることを暗示しているのかも知れない。

\* 66 『浪花の恋の物語』はそれでも近松が現実から虚構を構築するというメタ演劇的手法のうちに踏みとどまり、「恥ずかしい演劇」への転落を免れていると思われる。では映画全体が演劇様式に支配されたらどうなるのか。その究極

として、全篇に浄瑠璃が流れる木下恵介監督・脚本の『楯山節考』（一九五八）が存在する。『冥途の飛脚』をゆるやかに参照している作品として、北野武監督・脚本『Dolls「ドールズ」』（二〇〇二）がある。アヴァンタイトルで人形浄瑠璃が上演されたあと、忠兵衛と梅川の人形が人間のよう動き（人形遣いたちの姿は見えない）、観客に向かって視線を送る。場面が変わり、赤い紐でつながれたまま道を歩く菅野美穂と西島秀俊が現れる。この映画は人形たちが人間たちを見た物語であり、映画全体が人形浄瑠璃の世界に呑み込まれている。いずれにせよこの二作は「恥ずかしい演劇」といえるだろう。

\* 67 岸、前掲書、八九頁。

\* 68 同前。

\* 69 『谷崎潤一郎全集』第九卷、二〇九頁。

\* 70 岸、前掲書、八九―九〇頁。

\* 71 同前。里見弴が演出した上演版でも笑いが起こったと述べている。

\* 72 『谷崎潤一郎全集』第九卷、二一〇頁。

\* 73 『谷崎潤一郎全集』第二一巻、四〇三頁。

\* 74 『谷崎潤一郎全集』第九卷、四二六頁。

\* 75 同前、二〇六頁。

\* 76 同前、二〇七頁。

\* 77 同前、二一一頁。

\* 78 この映画について山村自身、「現代劇と同じ感覚で仕上げたい」と強く主張し、橋本忍のシナリオの一部を改変したという。山村聰『迷走千里——年々歳々今を尊く生きる』廣済堂出版、一九九七年、一七五—一七六頁。

\* 79 Russell, *op.cit.*, p.222.

\* 80 『谷崎潤一郎全集』第九卷、四二五頁。

\* 81 エウリーピデース『キュクロプス』中務哲郎訳、『ギリシア悲劇全集』第九卷、岩波書店、一九九二年、二九〇頁。

\* 82 中務哲郎『キュクロプス』解説、『ギリシア悲劇全集』第九卷、三九一頁。

\* 83 中村秀之『敗者の身ぶり——ポスト占領期の日本映画』岩波書店、二〇一四年、二二五頁。

\* 84 Russell, *op.cit.*, p.224.



図2



図1



図4

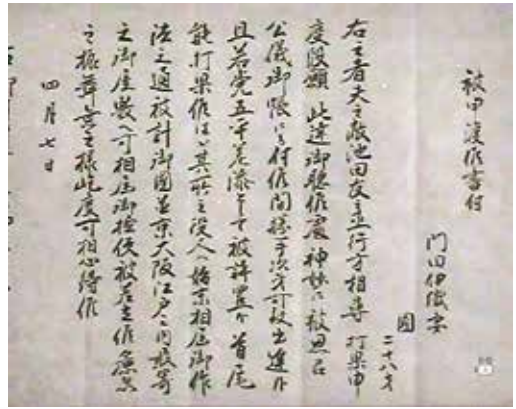


図3



東京映画撮影所にて・映画「お国と五平」出演記念写真  
左から・木暮実千代・紋十郎・紋之助・紋舞・勘十郎・紋二郎・  
歌謡・大谷友右衛門他

図6



図5



ショット2



ショット1



ショット4



ショット3



ショット5-2



ショット5-1

図7





ショット7



ショット6



ショット9



ショット8



ショット11



ショット10

図7



ショット13



ショット12



ショット15



ショット14



ショット17



ショット16

図7

尺八と人形浄瑠璃——大久保



ショット19



ショット18

図7



図9



図8



図11



図10

尺八と人形浄瑠璃——大久保





图13



图12



图15



图14



图17



图16



图19



图18



图21



图20

## The Effects of Sound in Mikio Naruse's *Okuni and Gohei*

Kiyoaki Okubo

This essay attempts to clarify the effects of the sound (e.g. music and voice) in *Okuni and Gohei* (Okuni to Gohei お国と五平), a Japanese film directed by Mikio Naruse in 1952. Based on Jun'ichiro Tanizaki's one-act play set in the Edo period with the same title in 1922, *Okuni and Gohei* is one of the most underestimated films among Naruse's films for several reasons, but most notably because of Naruse's own negative view of his own film. Some film critics, Shigehiko Hasumi for example, have praised it, focusing on the visual aspects (e.g. "a change in space") but often neglected acoustic ones. However, the sound that affected the protagonists is the crucial element in Naruse's film.

This essay begins with the last scene where Gohei, a young servant of a widow Okuni, has taken vengeance on Tomonojo, the killer of Okuni's husband. In the deserted pampass-grass field, he hears the sinister sound of a bamboo flute (shakuhachi) that reminds him of the one that Tomonojo used to play. Where does the music come from, and where does it go to? The sound of the bamboo flute is regarded as Gohei's guilt. In the occupation period where "jidai geki", which praises the feudalistic moral, is strictly prohibited, it is necessary to emphasize the revenger's guilt. But the sound in this film should not be understood only in the context of the era. Naruse, by using it, depicts an obsession which transcends the time and space.

In this film, there is an added scene where *Okuni and Gohei* put up at an inn and there they watch a puppet play (Ningyo joruri). No one has mentioned that this puppet play is *Koibikyaku Yamato orai* 恋飛脚大和往来, adapted from Chikamatsu Monzaemon's famous play *The Courier for Hell* (*Meido no hikyaku* 冥途の飛脚) performed by Bunraku Mitsuya-kai, a puppet theater group. Naruse, juxtaposing the puppet play and the face of Okuni who watches it, depicts meticulously her anxiety and insinuates the relationship between *Okuni and Gohei*. The act in this scene is named "an act of Ninokuchi village (ninokuchi mura no dan 新口村の段)", and it is interesting that in Tomu Uchida's film, *Chikamatsu's Love in Osaka* (*Naniwa no koi no monogatari* 浪花の恋の物語) in 1959, appears as the same act. Where the adaptation of the puppet play in Uchida's film is more flamboyant and more "melodramatic" in the word of Peter Brooks, Naruse's version, by simply capturing the puppet play, expresses "an irony" according to Roland Barthes.

The irony in this film is represented by Tomonojo who is played by So Yamamura. His oddly modern manner of acting and speaking is exceptional for jidai geki. In short, he is an outsider in every sense. His presence suggests a criticism of the feudal system and the cause for which *Okuni and Gohei* take vengeance. Undoubtedly Naruse understands his character, and for him, the killing of Tomonojo means the denial of the "outside" world. The bamboo flute that haunts Gohei in spite of Tomonojo's death signifies the impossibility of the ending similar to the voice of Kurtz "The Horror" in *Apocalypse Now*.

