

日本映画とメロドラマ

——みずからなった盲目



四方田犬彦

明治学院大学教授・映画史

於

平成十五年(二〇〇三年)一月二十七日(月)午後一時～二時半

跡見学園女子大学第二号館 視聴覚教室

盲人となること、視力を喪失することは、古来から悲劇の大きなモチーフのひとつであった。ヨーロッパとアジアにおいて、名高い悲劇のなかから、ひとつずつ例をあげることによつて。

ソフォクレスの『エディプス王』では、アポロンの神託が予言した通りに、父親を殺し、母親を娶ってしまった主人公は、あまりに残酷なみずからの運命に絶望して、みずから刃で両眼を抉り、盲目の乞食となつて諸国を放浪する。ここでは盲目になることは、近親相姦と近親虐殺という、人類にとつて犯してはならない禁忌を犯してしまったことをめぐる懲罰だったり、みずからの運命への絶望の表現でもある。人間は神々が戯れに決定した運命からは、けつして逃れることができない。逃れようとする身振りゆえに、いつそその運命を引き寄せてしまうというのが、ギリシヤ悲劇のメッセージである。

アジアにおいて誰もが思い出すのは、世界一長大な物語である『マハーバーラタ』の第一巻一〇三章十一―十三節(上村勝彦訳、ちくま文庫版第一巻、二〇〇二年、三八二頁に記されているガンダーリ王妃の結婚の下りである。ガンダーラ王国の貞淑な王女ガンダーリは、ドリタラシュートラ王と結婚するこ

となるが、式の前後に自分の夫となるべき人物が生まれながらの盲人であることを知らされる。そこで彼女は布を手に取り、いくえにも折り曲げると、みずからの両眼を覆てしまい、死ぬまでそれを外さないことを誓う。「彼女は夫に従順でありたいと一途になり、夫以上の経験をすまいと決意した」と、原典には書かれている。

インドのこの偉大なる叙事詩のなかで語られているのは、ギリシヤ的な意味での運命的絶望や神による懲罰ではない。盲目はむしろ、人間の意志による選択であるように思われる。もつともそれは近代的な個人の実存的選択ではなく、妻は夫に服従すべきであり、夫の規範を超えて人生を経験してはならないとする古代共同体の道徳的戒律が強いところを選択であることを、注記しておかなければならない。だが、このわずか三節に満たない挿話は、愛の神秘をめぐって、豊かな解釈の可能性を含んでおり、見方によればここにシェイクスピア以上に微妙な愛の神秘という主題を読み取ることも不可能ではない。一例をあげると、ピーター・ブルックはこの叙事詩を舞台で演出するにあたって、この挿話に大きな照明を投じた。そこではガンダーリは、夫の目に見られないならば自分の美しい肉体に何の訳があるのかと、ひとたび絶望しながらも、次に積極的な行為にでる。彼女ははまだ見ぬ夫への愛情ゆえに、彼と同じ身体的障害をあえてわが身に引き受けるのである。愛情ゆえに、みずから進んで

なる盲目という主題を、ここで心にとめておいていただきたい。というのも、それは盲目とは否定的な状態にすぎないと見なす欧米の文学芸術では、けっして理解されることのない主題であるが、われわれがこれから論じようとする日本映画においては、きわめて親しげなものであって、それを中心としたメロドラマを容易に見つけることができるからである。

二

十九世紀の終わりにフランスで考案され、二十世紀に全面的に開花した映画という表象システムは、メロドラマを世界的に普及させたことでも、大きな功績をもっている。盲目や聾啞といった身体的欠損は、とりわけメロドラマにあつて、大きなモチーフとされてきた。口が聞けないためにみずからの無実を証明できない青年。目が見えないために、目の前にいる肉親を認めることができなない少女。こうした身体的欠損は、通常の間人ならば容易であるはずのコミュニケーションを不可能なものにしてしまい、主人公を不条理な悲惨のなかに置く。そのために、早急になされるべき道徳的裁定がいつまでも延期され、観客は感情の過剰に襲われることになる。メロドラマ的想像力が機能するのは、まさにそのような瞬間である(ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』、

四方田犬彦他訳、産業図書、二〇〇二年、を参照のこと。

ここで注目しておきたいのは、ハリウッド映画においては一般的に、盲目であることは不幸で否定的な人間の状況であって、それはもし可能であるならば、一刻も早く救済されるべき状況であると考えられてきたことである。チャップリンの名高い『街の灯』では、主人公の浮浪者は、たまたまめぐりあった盲目の少女の目を開かせようとして、さまざまな努力をし、ついにそれに成功する。グリフィスの『嵐の孤児』では、盲目の少女はそれゆえに乞食に転落し、姉がギロチンで首を跳ねられそうになっていても、ただ無力なままである。盲人とは治療されるべき不幸な存在にすぎないというのが、欧米でのメロドラマ映画の一般的ありかたであった。

とはいっても、ここで目を転じて、アジア映画を見回してみると、メロドラマのなかで盲目であることは、かならずしも否定的な人間状況とはかぎらないということが判明する。いや、むしろ、積極的にみずから盲目になることで、通常の人間には到達できない幸福に到達するといった物語が、いたるところに横たわっていることが判明する。

ここでは戦後の日本映画だけを対象として、三つの例をあげてみたい。

日本映画において盲人は、けっして神の呪いの証拠でも、絶

望の表現でもなく、きわめてふつうの登場人物であり、盲人を主人公とするフィルムはいくらでも存在している。見ず知らずの盲人の少女を、本当の母親のもとに送り届けるために、さまざまな困難を体験する女ヤクザのフィルムは、わたしが時代をすごした一九六〇年代には親しいものであった。また『座頭市』といって、盲目ゆえに超人的な能力をもった按摩師が、日本中いたるところを旅行しては、悪い権力者やサムライ、商人を退治し、虐げられている女性や孤児、社会の最下層にいる者たちを救い出すというフィルムは、シリーズ化されて四十本以上に及び、日本のみならず、香港などでも類似の映画が制作されるほどであった。盲人はメロドラマの特権的脇役であり、アクション映画の主人公であり、古典的民衆説話を映画化するさいにかならず必要な、重要な人物であった。

もし盲人の役割のなかで日本映画に欠落しているものがあつたとすれば、それは政治的アレゴリーとしての盲人であろう。文化大革命の後の中国では、共産党政権下の社会を盲人の社会と見なすアレゴリーが用いられたことがある。陳凱歌の『人生』は琴の弦のように『邊走邊唱』では、少年と老人の二人の盲人が、弦楽器を演奏しながら村から村へと放浪してゆく。少年が老人に、どうして自分たちが盲目に生まれついたのかと尋ねる。老人は悲しげに、世界中の人間はすべて盲人なのだと説明する。

三

こうした盲目をめぐるさまざまな表象とは別に、日本映画においては「みずからなった盲目」「望んで失った視力」という主題がしばしば登場し、国民的な規模で指示されるメロドラマ映画となっている。そのもっとも著名なものとして、『春琴抄』をあげることにはしたい。

『春琴抄』は、二十世紀の日本を代表する小説家のひとり、谷崎潤一郎（一八八六—一九六五）が一九三三年に発表した中編小説であり、これまでに五度にわたって映画化がされている。谷崎は初期には映画製作に深く関わったモダンリストであったが、のちに十一世紀の貴族社会への憧れから、マゾヒスティックなまでの女性崇拜を主題とする小説を数多く残した。『春琴抄』は、まだ日本が欧米的な近代化をとげる前の十九世紀に、さるブルジョワ家庭に生まれた、春琴と呼ばれる少女の物語である。彼女は美しく生まれたが盲目であり、そのため傲慢で、しばしばサディスティックなまでに使用人に辛くあたる。幼いときより音楽に独自の才能を示し、十才代にはすでに有名な琴の教師として、高い評判をとっている。佐助という忠実な下僕が春琴に付き従っていて、彼女のわがままをすべて受け入れるばかりか、彼女への崇拜が高じて、みずからも三味線を習い、やがて彼女

の優れた伴奏者となる。

あるとき彼女は、その美貌を聞き付けて入門したあるブルジョワ青年から性的な嫌がらせを受ける。彼女は断固としてそれを拒絶するが、彼は復讐に劇薬を彼女の顔に振りかけてしまい、その結果、彼女の顔は恐ろしいケロイドに覆われてしまう。春琴は佐助に自分の醜い顔を見られるのが恥ずかしく、意気消沈して部屋の閉じこもってしまふ。しばらく陰鬱な日が続くが、ある日、佐助が嬉しそうに春琴に、「おかげさまで自分も目が見えなくなりました」と申し出る。これで女主人の顔を見ることができないばかりか、彼女が幼いころから体験してきた盲目ゆえの孤独と悔しさを、自分もまた体験できるようになったことが嬉しいと、佐助は嬉嬉として報告する。実は彼は春琴に秘密ではあるが、みずから針で両眼を潰していたのである。それ以来、二人は盲目の師匠と弟子として活躍する。彼らの間には三人の子供が生まれることになる。

『春琴抄』は、一九三五年に最初の映画化がなされていらい、時代を代表する若手女優が次々と挑戦する、有名な役どころと考えられてきた。ここに見ていただけののは、一九五七年に伊藤大輔が監督し、京マチ子と花柳嘉章が主演したものである。観客は当然のことながらその粗筋を知ったうえで、映画館を訪れ、いくつかの名場面を再確認しては、メロドラマに涙する。佐助が目を潰す場面は、もっとも劇的な緊張が走る場所である。

佐助のこの思い切った行動を根拠づけているのは、第一にマゾヒズムである。次に、神聖なる女性の顔が醜く変形したところを見たくないという感情がある。だがもつとも重要なのは、みずから盲目となることで、愛する対象と対等な場所に立ち、同じ苦痛を体験しつつ人生を過ごしたいという、共感がある。これは日本人のなかに強く見られる傾向で、それがゆえに『春琴抄』は国民的な意味で支持された物語となっている。かつて日本の著名な小説家で、『檀山節考』の作者である深沢七郎は、次のように語った。自分の母親が胃癌で苦しみながら死んだのだから、自分も母親と同じ病気になって、同じ苦しみを体験したあとに死にたいと。苦痛に対するこうした共感、あえて苦痛や身体障害をわが身に招き寄せることで、愛する対象に同一化したという欲望が、『春琴抄』という小説と映画を今日まで人気のあるものとしている。

四

次に、日本映画が産業としても絶頂にあった一九六〇年代に撮られた、二本のフィルムを紹介しておきたい。いずれも増村保造（一九二四—一九八六）が監督し、若尾文子が主演したものである。

『清作の妻』（一九六五）は一九〇四年、日露戦争のさなかに、田舎の小さな村で起きた事件をあつかっている。ちなみにこの物語は一九二四年に一度映画化されており、反戦的リアリズム映画として高い評判を得ていたもののリメイクである。

お兼^{かね}は家の貧しさから、金持ちの老人の妾となっていたが、老人が死んだのをきっかけに、故郷の村に帰ってくる。村人たちは彼女の前歴を知って差別するが、ただひとり清作だけは孤独な彼女に共感を寄せる。清作は村の模範青年で、農村の近代化のために邁進している。二人は周囲の反対を押し切って結婚する。やがて戦争が生じ、清作は兵士として戦場へ赴く。彼が名誉の負傷を得て帰宅したとき、村中は彼を大歓迎して、連日の祝宴となる。だが養生がすめばふたたび彼が戦場に向うことを恐れたお兼は、彼の生命を救うために、最後の日に思い切つてその両眼に釘を刺して潰してしまう。彼女はたちまち村人からリンチを受け、裁判で懲役二年の刑を受ける。もつとも日本軍はこれを不名誉な事件として、どこまでも公にしない方針をとる。二年後、釈放されたお兼は村に戻り、清作に許しを乞う。事件の直後は深い憎しみのとらわれていた清作だが、やがて彼は、どうしても夫を戦場にいかせなくなかった妻の愛情に気付き、彼女を受け入れる。

一九二四年に清作された最初のヴァージョンでは、清作はお兼を許すが、村人たちはどこまでも彼女を憎み続け、そのため

ヒロインが川に身を投げて死ぬところで終わっていた。だが増村が監督した四十一年後のヴァージョンでは、二人が黙々と、昔と同じように農作業をするところで終わっている。共同体の封建的な因習よりも、個人と個人の間の愛と信頼の方が強いという立場である。ここでは日本の近代化とともに発展した帝国軍隊と、それを支持しナショナリズムに酔い痴れる村落共同体に対して、社会のもつとも周縁にあつて共同体から排除されているお兼という女性が、いかなる形で自分の欲望と夫への愛情を貫こうとしたかが、きわめてラディカルな形で描かれている。大島渚が一九七五年に、ファシズム時代の東京を舞台に『愛のコーリダ』を撮ったとき、念頭においていたフィルムが『清作の妻』であつたことは、いうまでもない。

もう一本、同じ若尾文子が主演する『華岡青洲の妻』（一九六七）についても、触れておきたい。これは十八世紀に実在した麻酔術の発明家である医師、華岡青洲の生涯を、彼の妻の側から見つめたフィルムである。この妻は幼いころに、華岡青洲の母親が麻酔薬の材料であるダチュラ（朝鮮朝顔）の花畑にいる姿を垣間見て、その聡明にして美しい姿にすっかり憧れる。長じて彼女は家の嫁となるが、義理の母親への尊敬には変わりがない。夫の実験が本格的となつたとき、妻が夫への献身を生きがいとするようになったとき、微妙な心理的变化が生じる。

夫が人体実験を必要として知ると、妻はみずからそれを買つてで、危険な薬を吞んで協力する。夫を溺愛する老母もまた実験材料となることを買つてで。どちらがより分量の多い危険な薬の実験台になるかが、華岡青洲への献身と愛情を示すバロメーターとなるのだと、二人の女は考えている。そのため妻と母親のあいだで競争と対立が生じる。だが、母親の老いた肉体を心配する息子は、彼女には単に小麦粉を吞ませるにとどめ、妻には本格的な麻酔薬を与える。こうして厳しい実験が繰り返されてゆくうちに、妻はしだいに実験の後遺症から視力を喪失してゆく。だが義理の母親との闘いは終わることがなく、彼女はさらに強い麻酔薬の実験台となつて、最後に完全な盲目となる。義母は敗北して、苦悶のうちに死ぬ。このフィルムは、年老いた妻がダチュラの畑のなかで満足そうにほほ笑んでいるところで終わる。盲目と化した彼女はいつしか、その義母に似た姿をしている。

五

三本の日本映画はいずれも、盲目であることと自己決定、愛する対象への一体化といった主題が密接に結びついていることで、共通している。『春琴抄』では、愛する対象の醜く変わり果てた姿

「を見たくないという欲望と、すでに盲目である彼女への共感が、主人公をして失明へといたらせる。『清作の妻』では、主人公は愛する対象を自分のもとに引きとどめるために、あえて彼を廃疾の身としてしまう。最後に『華岡青洲の妻』では、主人公は愛する対象を競争相手から奪い取るために、みずから盲目であるという道を選ぶ。いずれの場合にも、盲目となることは愛の証明であると考えられている。

わたしは、こうした「自発的な盲目」という主題が日本映画にのみ固有なものであると断言することはできない。今回は言及しなかったが、現在の韓国映画においてもきわめて興味深い例がいくつも存在しているし、もしその気になれば、アジアの映画のなかに、さらに重要なフィルムが発見できるだろう。とりわけインド映画の研究家からの指摘と教示を待ちたいと思う。

こうした主題に接近するうえで重要なのは、それが男性中心主義社会において過剰に抑圧されている女性の側からの、一方的にして不幸な自己犠牲の現われであると理解しただけでは、不十分だという点である。なるほど日本映画においては、女性の自己犠牲を主題としたメロドラマはいくらでも存在していて、溝口健二をその代表的な監督と見なすことができる。だが、わたしがここに掲げた三本に関するかぎり、そうした単純な図式だけでは解決できない、道徳的、美学的要因がそこに働いてい

るように思われる。

なるほど『華岡青洲の妻』においては、愛する夫のために妻はみずから盲人となることを引受ける。だが、『清作の妻』では主体的に行動するのは妻の側であって、彼女の行為は国家が要請する軍国主義的イデオロギーとも、村落共同体のなかの封建主義的イデオロギーとも、明確に対立している。そして盲目とされた夫は緩やかな時間のうちに、やがて妻の真の意図を読み取って、彼女と和解する。『春琴抄』では、自己犠牲の主体となるのはもっぱら男性の側であり、ここではマゾヒスティックな美学的配慮が何よりも優先されている。いずれの場合にも、主人公はこうした行為を通して、社会的な慣習や国家のイデオロギーを拒絶し、純粹な個人として愛する対象へと向いあい、みずからの愛を世俗から切り離された、神聖にして崇高なものへと変えることに成功している。

メロドラマはフランス革命時に、貴族階級の世界観を体現する悲劇と対立する形で、ヨーロッパのブルジョワジーによって支持され、十九世紀に大きく発展してきた。十九世紀の終わりに考案された映画が、二十世紀にはそれを全世界に広め、世界のいたるところでメロドラマ映画が制作されるようになった。それらはいずれもがヨーロッパを起源としているが、わたしの目にはその事実だけを強調することには、さほどの意味がない

ように思われる。人類の歴史において、古代アフリカ人が火を
考案したからといって、火を用いたすべての料理をアフリカ料
理とは呼べないように、メロドラマと映画の今日的発展をヨー
ロッパ文化の波及にすぎないと断言することは、比較文化論の
立場からすれば粗雑な思考だと思われるだろう。それどころか、
ハリウッド的なメロドラマは、アジアのいたるところで、その
場所が伝統的に携えていた大衆演劇と結合し、それらから物語
と俳優と観客と上演空間を借受け、大きく発展してきた。映画
とはつねにハイブリッドな文化生産物なのである。

*本稿は、当日の講演記録に、講師みずから手をいれていただいたものです。