

バルザックを通してみた黒澤明^①

柏木隆雄

要旨

映画と小説と演劇の関係の考察からだけでも、黒澤明と文学という議論は示唆的である。映画は小説や演劇という旧来の二つの芸術に対してどのような特徴をもつだろうか。映画のリアリティは、演劇のそれよりはるかに劣るように思われ、観客にイメージを自由に膨らませることも小説のように行かない。映画の特徴は、逆説的ながら、イメージを固定させることによって、観客のリアリティへの信頼を克ち得、映画が展開するイメージの連続に酔い、ストーリーに誘うことにある。しかし映画芸術は先行する二つのジャンルの深い影響、少なくともそれらの存在を意識しないでは成立し得なかった。黒澤映画をバルザックという小説家の方法と較べると、そのストーリー性や老人と青年の対立、融和、青年の自立といったテーマにおいて、極めて似るところが多い。さらにバルザックが創出した「人物再登場法」のシステムは、映画において、ある特定の主役、脇役を固定的に何度も使うことによって、『人間喜劇』のシステムが読者に醸し出す効果と、ほとんど同じような結果を得ていることにも気がつく。黒澤の映画がにわかに生彩を無くすのは、常連の俳優たちが姿を消したことによることも大きい。バルザックを読む目で黒澤映画を分析する試みが本論である。

キーワード…黒澤明 バルザック 「人物再登場法」 映画と演劇 青年と老人

1、映画と文学

「黒澤明と文学」というタイトルでのシンポジウムは、よくありそうでいて実はなかなか無いものです。その意味で、これまでパネリストの方のお話を承って、いろいろ考えさせられるところが多く、興味深いものがありました。私がこれからお話しするのは、ありきたりの平凡な話になりそうなので、まことに話しづらいのですが、役目ですので少しばかりお時間を頂きます。

まず映画と文学ということで確認しておきたいのは、映画と小説と演劇の関係です。この三者の関係は、演劇が古代ギリシャの演劇から始まっておよそ二千年以上の歴史を持ち、日本においても古代の神楽はともかくとしても能から始まると見て、およそ四百年もの長い年月が横たわっています。それに較べると小説は、近代小説という意味ではせいぜい二百年、映画に至っては初期の記録的な映画を考慮せず、ストーリー性のある映画ということになれば、まだやつと百年を越すかどうかの新しいジャンルということになります。この三つのジャンルは、それぞれストーリーの展開があつて、時間と空間の間に人物が動き、観客や読者を架空の世界と現実との狭間で、その想像力を膨らませて快感に浸らせるのです。

しかし舞台の上での演劇は、少なくとも実際の俳優と装置とが目の前にあつて、いかにもリアルな形でストーリーが展開していきます。登場人物や背景は、ドーランを塗ったり、仮面をつけたり、当世風でない衣装、時には日常では見られない衣装をまとい、ベニヤ板を立ててそこにペンキを塗っただけとすぐわかる背景など、きわめて非現実的な条件で演じられます。ところが、その約束事を了解した上で、場面の展開を見ていると、そうしたきわめて人工的なものが、次第にまさしく実在のものとなつて、観客と舞台との一体感を生むのです。演劇の魅力は、一言でいえば、現実との密接感から生まれる虚像の魅力とでも言えるでしょうか。

一方小説は演劇と同じく、人物も背景もいかにも現実にあるかのような印象を与えるように事細かに描き、舞台の登場人物のせりふだけではとても説明しきれない複雑な心理や背景を、文章の力で、あたかも眼前にあるかのような印象を与えようとします。読者の想像力を巧みに刺激して、時間、空間を自由に行き来し、奇想天外なストーリー、または微細に現実を顕微鏡のように描いて納得させる技法などを駆

使して読者を捉えてきました。しかも小説は鑑賞するのに特定の場所を選びません。一冊の本があれば、どこでもその小説の舞台に入っていけるのです。

映画はこの旧来の二つの芸術に対してどのような特徴をもっているのでしょうか。映画のリアリテイは、スクリーンに映るフィルム映像というところから演劇のそれよりはるかに劣るように思います。また観客にイメージを自由に膨らませることも小説のようには行きません。たとえばバルザックの『知られざる傑作』を映画化した『美しき諍い女』が良い例です。バルザックの主人公、傲慢な老大家フレノフェールが描くとされる「誰もが驚く傑作」は、たとえばカソが描いた絵をそのシーンに出したとしても、実際にフィルムに映し出された絵やデッサンなどからは、万人が納得する天才的な絵や筆力を表現することはとてもできません。ところが小説ではそのことが可能です。「彼女は素晴らしい美女だった」と一言書けば、たちまちそれぞれ素晴らしい美人を頭の中に想像して、読者は納得するからです。

では映画の特徴はなにか。それは逆説的ですが、小説の中で飛躍させるイメージ、これは演劇においてもある種のイメージを観客は勝手に膨らませることができて、それが演劇のリアリテイを創出させるわけですが、映画の場合、逆にイメージを固定させることによって、観客のリアリテイへの信頼を克ち得、映画が展開するイメージの連続に酔い、ストーリーにはまっていけるのです。

それともう一つ大事なこと、演劇には音があり、小説には音がありません。⁽²⁾映画もまた初期には音がなく、従ってそれはある意味で演劇と小説との中間であり得、それゆえの技法が錬磨されました。そしてトーカーという音が導入されることによって、演劇と小説を超え得るジャンルの可能性をもったのです。とりわけ音楽についてはオペラの経験でもわかるように、ストーリーと共に観客の頭の中で展開してきたイメージを大きく膨らませ、感動を呼ぶことがあります。もとより大失敗ということもあるのですが、それがうまくマッチしたときの効果は素晴らしいものです。たとえば黒澤明の『酔いどれ天使』において、三船敏郎演じるヤクザがのっしのっしと闊歩する闇市に流れる郭公ワルツ、『七人の侍』におけるオペラを模したかのような、野武士、百姓、侍、若者たちと、それぞれの登場に合わせたテーマ音楽の効果をお考え頂ければ良くわかりでしょう。まことに黒澤明が信頼した早坂文雄は天才で、その弟子で以後の黒澤映画の音楽を担当した佐藤勝の及ぶところではありません。

それはともかく、映画が先行する演劇や小説の後から登場していることは、それだけその二つのジャンルの深い影響、少なくともそれら

の存在を意識しないでは成立し得なかったでしょう。それら二つのジャンルに欠けているところを補って、観客の想像力や思索力に訴えることが映画の成功につながるからです。

2、立川文庫⁽³⁾の役割

黒澤明の映画を論じる時においても、この演劇と小説、そして音楽との関係は重要に思われます。黒澤の自伝的書きものに『蝦蟇の油』がありますが、それによれば、彼が小説らしいものに触れたのは立川文庫の剣豪談のようです。彼が小学校の頃、剣道の道場に通っていた少年剣士を気取ったのも「第一、立川文庫で、塚原卜伝や荒木又右衛門、その他の剣豪の話を、沢山読んでいたのだから。」⁽⁴⁾といいます。

後年、『七人の侍』で幼児を人質に取った盗人を、坊主に変装して退治する勘兵衛を侍探しをする百姓達が見出すエピソードは、おそらく立川文庫の上泉伊勢守あたりからの借用で、五郎兵衛がいざなわれた納屋の戸の前で、彼を試そうと身構える勝四郎が隠れているのを見るあたりは塚原卜伝といえます。

稀に見る秀才と家族に見られていた黒澤の兄がロシア文学に傾倒し、その兄の影響を多く受けた黒澤もまた中学に入って読書にのめり込んでいったようです。彼は通学路での読書をこう書いています。

私はその道を、行きも帰りも、本を読みながら歩いた。

樋口一葉、国木田独步、夏目漱石、ツルゲーニエフもこの道で読んだ。

兄の本、姉の本、自分で買った本、ただ無茶苦茶に解つても解らなくても読んだ。⁽⁵⁾

しかし何より彼がそうした読書に没頭したのは、将来、文学か絵画の二つの道を選ぶのに悩んだ挙げ句、画家を志して二科会に入選、本格的に絵の修行に乗り出そうとした十八歳の頃でした。

それに私は、画というものに没入し切れぬままに、文学、音楽、映画を貪るように食い散らした。

文学は、その頃から円本（一冊一円）時代という出版ブームが起り、世界文学全集や日本文学全集が氾濫して、それも古本屋に行けば見切り売りで五十銭、三十銭で買えたから、私にも自由に買えたし、学業に時間を使う必要のない私には、それを乱読する時間は十分過ぎるほどあった。

私は、外国文学、日本文学の、古典現代を問わず読みあさった。机に向かって読み、寢床に入って読み、歩きながらも読んだ。⁽⁶⁾十八歳から二十歳前後の読書体験が、きわめて多くのものをもたらし、その時の記憶が随分長くまで続いて、老いてからの読書よりも遙かに強力に脳髓に残っていることは、皆さんも経験されることでしょう。黒澤明における文学の残像をこうして検証することができます。

3、演劇への悟入

では演劇についてはどうか。彼は続いてこう記しています。

演劇は、新国劇も見たが、最も驚異の眼で見たのは、小山内薫の築地小劇場の演劇であった。

音楽は、音楽好きの友人の家で、専ら古典音楽をレコードで聞いた。⁽⁷⁾

そしてもちろん、絵画と映画。彼は二十三歳で映画界に入るこの四、五年間で大きな栄養を吸収していたのです。そしてその栄養は、映画界に入って、それらの知識がきわめて意識的なものとしてもう一度変容することになります。

たとえば小説と映画の違いについて、こういう端的なエピソードで彼は語っています。

「私が山さん（山本嘉次郎監督）に書かされた最初のシナリオは、藤森成吉原作の「水野十郎左衛門」であった。その中に、水野が江戸城の表に立てられた立札の法令について、白鞘組の仲間達に話すところがあった。

私は、それを、原作の通り、立札を読んできた水野が、それについて、仲間と話すところを書いた。

山さんは、それを読んで、小説ならこれでよいが、シナリオはこれではいけない。これでは弱すぎる、と云うと、すらすら何か書いて私に見せた。

それを読んで、私は吃驚した。

山さんは、水野が立札を見て来て話すなどというまだるっこしい事の代わりに、水野が立札を引っこ抜いて担いで来て、それを仲間達の前におつぱり出し、これを見ろ、とずかりと云わせている。

私は、恐れ入った。⁽⁸⁾

たとえば『七人の侍』。小説と映画シナリオとの相違がくつきりと見えます。野武士をやつつけるために集められる七人のそれぞれがそれぞれの物語を持ち、それぞれに因縁が絡む。これは馬琴の『里見八犬伝』で八人の犬士が、それぞれの物語を持ちながら最後に七人が揃い、上杉悪管領の軍勢に立ち向かい勝利を収めるまでの過程の縮約版のように思われます。七人の武士たちを集める役目を負った百姓たちは、八犬伝における、大法師であり、八犬士たちがそれぞれ儒教の精神の一つ一つを体現しているように、七人の侍はそれぞれ一つの美德を持つようにされていることに気が付くでしょう。もちろん『八犬伝』そのものも『水滸伝』の焼き直しですが、いずれにしても、それぞれの列伝体のストーリーをきわめて短く、いわゆる山本監督流の映画手法にまとめ、最後の決戦へと繋げていく手際は、まさしく『八犬伝』そのものでありながら、イメージ優先になっているのです。先の立川文庫の例を引くまでもなく、黒澤の頭の中で、そうした小説の姿が映画的に変容したことを象徴的に示すものでしょう。

また演劇について、彼は次のように極めて意味深く語っています。

私が能にひかれたのは、その独自性に驚嘆したからだだが、それがあまりにも、映画とはかけ離れた表現形式だったから、かもしれない。ともあれ、この機会に能に親しみ、喜多六平太、梅若万三郎、桜間金太郎の芸を見ることが出来たのは倖せだった。

その人達の忘れられない舞台は、いろいろあるが、中でも忘れられないのは、万三郎の「半蔀」である。

外は、凄まじい雷雨だったが、万三郎の舞台を見ているうちに、その音は全く聞こえなくなった。

そして、万三郎の半蔀から出て、序の舞を舞い出すと、その姿に夕陽がさっと射したように思えた。

「あ、夕顔が咲いた」

私は、不思議な恍惚感の中で、そう思った。⁽⁹⁾

演劇について、先に述べたイメージの具体的な顕現の例がはつきりとここに書かれています。

黒澤明の中学からの読書、観劇の軌跡をたどってみたのは、如何に黒澤が文学的な教養を積んでいたか、彼が実際の観劇家であり、映画説明者、解説者をしていた尊敬する兄の影響下に、如何に映画という娯楽の見巧者であったかを確認するためです。

お手元にある黒澤のフィルモグラフィをご覧になればわかりますように、彼の出世作『姿三四郎』は小説を映画化した、という点で彼の一つの道筋を示したものでしょう。とりわけ三四郎が矢野正五郎に叱責されて池に飛び込む、そして一晩中池に浸かって、翌朝蓮の花が咲くを見て悟る場面は、それこそ先ほどあげた水野十郎左衛門の立札の例のように、小説の時間を映画の時間に置き換えて見事な出来栄を示していますし、また梅若万三郎の舞い姿に「夕陽」が射すのを見た経験が生かされているようです。それから『虎の尾を踏む男たち』は能、歌舞伎の勧進帳を下敷きにし、『わが青春に悔いなし』から『スキヤンダル』までは、戦中、戦後の世相を描きだす時事的テーマで、『羅生門』は橋本忍のシナリオを土台に芥川龍之介の短編を組み合わせ、次にドストエフスキーの『白痴』、これら二本は小説がネタのものとなります。

次いで『生きる』、『七人の侍』、『生きものの記録』は再び時事的テーマで世相を描きだすもの。『生きる』が当時の公務員の腐敗、綱紀の弛緩を一つのテーマとしていることは明らかですが、『七人の侍』が時事的なテーマを踏まえている、と言うと変に思われるかもしれませんが、これは当時の日本の自衛論が絡まっていると私は思っています。『七人の侍』の公開は昭和二十九年四月ですが、その四年前、昭和二十五年一月一日にマッカーサーが日本の自衛権を強調、八月に警察予備隊ができ、昭和二十七年三月当時の吉田首相は「自衛のための戦力は違憲ではない」と発言、問題化して四日後に訂正する事件が起きるものの、十月保安法による保安隊が発足、『七人の侍』の撮影が行われている二十八年十月、池田・ロバートソン会談で自衛力増強の共同声明がなされており、この映画が公開された年には防衛庁ができ、陸海自衛隊が発足していることを見ると、この百姓たちの自衛論はなかなか意味深長になってくるのではないのでしょうか。¹⁰⁾そしてその翌年の「生きものの記録」は核爆弾の恐怖を描くもので、少なくとも小官吏たちの醜い閉塞した世界を描いた『生きる』から、この「生きものの記録」までは、いわゆる東宝争議で苦汁を舐めた黒澤明の、ひそかな時代へのメッセージが込められているのかも知れません。

以後『蜘蛛巣城』、『どん底』と文芸ものが続き、『隠し砦の三悪人』から『椿三十郎』までは、いわば娯楽映画に徹した作品で、それな

りの観客を集め、『天国と地獄』からふたたび小説から題材を取ることになります。私自身は、実は黒澤映画の秀作は『赤ひげ』まで、つまり三船敏郎とコンビを組んだ作品までで、世界のクロサワとなって以降、彼の映画は独りよがりの面白くないものになってしまったと考えています。

たとえば彼の最後の作の一つ『まあだだよ』は漱石門下の文人、飄逸にして風雅、かつ自称「鍊金術」の名手内田百閒の数ある随筆から選んだエピソードを重ねて、戦前から戦後にかけての彼とその門下生との交流を描いているものですが、日本の四季の風情をその中に折り込んで、百閒のいう「二畳一間」の侘び住まいに白雨を降らせ、落ち葉を散らし、雪を積もらせて、一幅の「日本画」のようなカットが続する。美しい場面もないではありませんが、『姿三四郎』や傑作『七人の侍』に感動した私には、静止したカラー写真集の頁を繰るような展開が物足りません。老先生がどうして慕われるのか説明不足だった上に、井川比佐志や所ジョージたちが演じる門下生の描かれ方も不満が残ります。彼らは物語の冒頭からじつに素直に、じつに献身的に立ち働きます。それは彼らが相応に年をとっても、ほとんど変わることはありません。つまり先生と彼らの関係は物語の発端から結末まで波瀾がない。葛藤などまったく起こらないのです。もちろん百閒の文学に見る、先生の飄逸と元学生の誠実さと迂闊が、画面に現れることはありません。

4、老人の位置

しかしこの『まあだだよ』という作品は、失敗作である故に、かえって黒澤映画の本質を明らかにするよう思えます。というより、この映画から黒澤映画を振り返って見ると、私が評価する一連の彼の映画には共通する特徴があることがわかってきます。かつての黒澤作品の若者たちは、『まあだだよ』で描かれる若者たちとは大いに違うものでした。彼らは、若干の例外をのぞいて、老人、あるいは相当年上の人間に接し、二人の間の人間的葛藤を経ることによって成長していくことが共通していました。

たとえば姿三四郎は矢野正五郎という柔道の達人に巡り合って、弟子となり、反発し、やがてその薫陶をわがものにするることによって飛躍します。『酔いどれ天使』のやくざは、志村喬扮する酔いどれ医師のみすばらしい診療所に担ぎこまれて、反発しつつ、影響されていく。

『野良犬』の若い刑事は、総監表彰を何度も受けた老刑事とコンビを組むことによって刑事という職を全うします。

そのもつとも典型的な例は『七人の侍』の菊千代でしょう。粗野な百姓の子として劣等感をもつ彼は、侍となって立身することが夢です。たまたま傑物の兵法家勘兵衛と出会って心酔、彼とその周辺の侍と葛藤を繰り返しながら、真に「侍」として成長していく過程が、迫力のある戦闘場面を折り込みながら感動的に描かれます。『赤ひげ』もまた長崎帰りの若い医者、江戸の養生所の気骨ある老所長のもとで教育されて、彼に反発しながらも医師として、人間として自覚し、成長していく物語です。

こうした青年は後年の黒澤作品では姿を消してしまいます。『乱』は老人の物語であり、『八月のラブソディー』も老人が主人公です。『まあだだよ』では、ひたすら老人を敬愛する若者たちばかりを登場させています。これは黒澤監督の年齢を考えれば当然のことかもしれない。けれどもかつて「語り」のうまさで定評のあった彼が、『どですかでん』以降、『デルス・ウザーラ』にしても『影武者』にしても、『乱』にしても、『夢』にしても、物語るよりは映像のメッセージを重視するようになるのは、映画としての本質が彼の中で変わった事を示すものでしょう。

未熟な青年が卓越した中・老年に接することによって成長していく、というかつての黒澤映画の基本的パターンは、ある意味すぐれて文芸的なデザインであり、その典型と思われるのが、わが田に水を引くようですが、バルザックの『人間喜劇』中の諸作品です。そこに登場する青年たちもまた黒澤映画の彼らと同じく、老人と出会い、そのことが運命の分岐点になる展開が多いのです。

たとえば映画『美しき諍い女』の原作で知られる『知られざる傑作』のニコラ・プーサンとか『ファチーノ・カーネ』の不思議な能力を持つ盲目の老人と出会う語り手の青年、そして『ゴリオ爺さん』のラストニヤックもまた、下宿でゴリオという不思議な老人と出会うことによって自己発見していく青年です。その青年たちが出会う老人たちは、すでに述べたように、画家のフレノフェールにしても、ファチーノ・カーネにしても、常人とかけ離れた能力の持ち主で、ゴリオ爺さんにしても、その娘に対する愛情は並みの父親のものではない。いわば彼ら老人は不可能を夢見て不可能に到達することに渾身の力をこめ、そしてそのために現実の社会に疎外された存在とされています。バルザックが描いた『人間喜劇』の青年たちが出会うのは、そういう孤絶した老人たちなのですが、面白いことにかつての黒澤映画で主人公の青年を導き、鍛えていく者たちも、能力はありながら、通常の世界では異端と見なされる男たちでした。

姿三四郎の師となる矢野正五郎は、卓越した技量と高潔な人格の持ち主ですが、従来の柔術家たちとはまったく別の道を歩んでいます。『七人の侍』の勤兵衛もすぐれた武者で戦略家ながら、彼自身述懐するようにいつも負けいくさで、浪々の身。『酔いどれ天使』の医者にいたっては、腕はよさそうですが場末のちっぽけな医院にくすぶっています。同じ医者でも『赤ひげ』の新出去定は、酔いどれではない、堂々たる人格ですが、出世とはまったく縁のない幕府養生所の長にすぎません。その彼らに反発しつつも、真に彼らを理解する若者が登場することによって、両者の間に緊張にみちたドラマが展開することになります。

こう見てくると、かつての黒澤映画が一定のテーマで観客の心を捉えていたことがよくわかるでしょう。古来、洋の東西を問わず、未経験な若者が世の中に出て、老人と出あい、さまざまな経験をすることによって人間の成長を遂げる、というのは、オイディプス伝説以来、物語構造のひとつの基本的パターンであり、また能力はあっても世に容れられず、不遇をかこつ老人が後継者とめぐりあうことによって自己の人生を完結させるというのも共感を誘うのです。

老人と青年という対立項でいえば、晩年の黒澤は『デルス・ウザーラ』、『乱』とか『まあだだよ』、『八月のラブソデー』で、それまでの青年ではなく、老人に視線を当てました。それは黒澤が年を取ったせいもあるでしょうが、先程言ったようなパターン化を崩す気持ちもあったかと思います。バルザックの場合も晩年、といっても五十歳にもなっていないかもしれませんが、『貧しき縁者』などの作品でブルジョワや貴族たちの老醜を徹底的に描きました。いま二人の老人の描き方を詳しく述べる余裕はありません。また時間があつたら述べたいと思いますが、同じように老残の姿を描きながら、徹底的にその醜を描いたバルザックに対して、黒澤の老人は、どこか甘えの見える存在に描かれているように見えるのはヒガ目でしょうか。

5、バルザックの青年たち

そのことは同時に、バルザックの小説もまた同じテーマの上になつて、読者の好奇心をそそる筋立てを基本構造としていた、ということを示します。黒澤映画に大衆が喝采を送るのも、こうした普遍的な物語の構造を踏んでいるからです。けれどもバルザックの青年と老人の

関係の類似は、じつは表面のことだけで、よく読んで見ると、そういう基本的パターンとは異なる、もっと激しいものがあります。それはもう一度黒澤の映画に描かれた青年の生き方を振り返って見ればよくわかります。彼らは自分たちがめざす道のすぐれた先達である老人に、最初は反発するが、次第に従順になり、最後は師と同化することによって終ります。そして当初世間から孤絶していたかに見えた老人も、最後にはその真価が世に認められることになります。つまり彼らは青年も老人も、結局一つの秩序の中に収まるのです。これは結局一つのパターン化であり、マンネリズムへの落とし穴に入り込むことにほかなりません。そこから逃れるためには、そうした「物語」を破壊していくしかないでしょう。映画監督黒澤明の軌跡は、その打開のための苦闘と考えると、いろいろな点で納得できるように思われるのです。『隠し砦の三悪人』はその試みの一つではなかったでしょうか。老人と青年のコンビに代わって、活発な姫と老練な侍を配したのですが、失敗しました。

ところがバルザックの『人間喜劇』に描かれた青年たちはどうでしょう。彼らの出発点はたしかに老人との出会いにありますが、老人たちは必ずしも青年の理想とはならないし、踏み越えるべき目標ではありません。青年にとって彼らは偉大な失敗者のままです。フレノフェールは驚くべき技量を示して若い画家プーサンを圧倒しますが、プーサンは、老人の畢生の大作と称する「美しき静い女」は、単なる絵の具の集積であると看破しますし、黄金のみを幻視し得ることを誇りながら、盲いて場末のクラリネット吹きに落ちぶれているヴェニス⁽¹¹⁾の貴族の末裔、ファチーノ・カーネを「発見」した『ファチーノ・カーネ』の語り手は、自分もまたファチーノと同じ幻視力のあることを誇りつつ、老人の敗残の姿に哀れみを抱きます。ゴリオ爺さんの異常とも思えるほどの己が不実な娘への献身と愛情に、青年ラスティニヤックは感動しながらも、老人をバリの北東、パール・ラシェーズの墓地にゴリオとともに、ゴリオ流の感傷を葬り去りました。そして彼らは彼らが出会い、発見した者たちとは異なる生き方をするべく社会に挑戦していくのです。

つまり『まあだだよ』の門下生のように、老人に「もういいかい」と問いかける黒澤の映画と違って、バルザックの場合、老人の「もういいかい」の問いかけに、青年たちは彼らの方が昂然と胸をはって「まあだだよ」と答えるのです。

バルザックが三十一歳の時発表した『あら皮』は、そうした若者と老人の関係をきわめて寓意的にあらわした小説です。古い家柄をほこる侯爵家の裔であるラファエル・ド・ヴァランタンは、最後の有り金すべてをルーレットの赤と黒の二色に打ち込んで、乾坤一擲の勝負を

して大敗し、無一文となってセーヌ川に身投げしようと夜のバリをさまよったあげく、ふらりと入った一軒の骨董屋の老人が勧める黒いあら皮の護符をもらい受けます。そのあら皮には以下の文字がサンスクリット語で刻まれていました。

汝我を持たば、汝すべてを持つべし

されど汝が命我がものたらむ神

かく命じたまひぬ汝の望叶

えられむ汝が願ひ汝が

命に計れ望み毎我

汝が日の如縮

まらむ取

れか

し⁽¹²⁾

そのあら皮を手にしたラファエルは、たちまちその晩に強運に見舞われ、大金が手に入ります。驚いて護符をたしかめてみると、あら皮は前夜測った長さより短くなっていました。万能のあら皮の護符を手にした今、彼が望めばいかなる望みもかなう。だがその成就と同時に皮が縮んで、それはそのまま彼の命が縮むことを意味するのです。彼はバリの大邸宅に閉じこもって、人との交際を絶ち、「望む」という一言をもらして残り少ない皮をなおさらに縮めないよう、ひたすら抑制の生活を送ります。ところが恋人が訪れてと再会、彼女を前にしての欲望の充足とそれゆえの死のおそれ、そのはざままで苦悩しながら、ラファエルは衰弱し、ついに愛しながらも遠ざけていたポーリーヌの腕に抱かれて死んでいくのです。

6、老人たちの意義

七月革命直後のフランス、刻苦勉強は必ずしも身を立てることにつながらず、由緒正しい家柄も人の敬意を受けるのに十分でない。この世を支配するのは権力であり、人の卑しい欲望であり、なによりも金銭。そうした一切をいながらにして手にいれることができる。若さという力以外には何もたない青年の夢が生み出したものこそ、あら皮の護符にほかなりません。あたかもファチーノ・カーネが持つ黄金の幻視力のように、フレノフェールが美の神髄を画布に塗りこめていく絵筆のように、またゴリオが恐ろしい力で銀の食器をへしまげて浮世の毒をまのあたりに示したように、人生のゆくえのわからぬ青年ラファエルの前に、黒く光るあら皮を差し出したのが、骨董屋の不思議な老人なのです。

小柄で痩せほそり、白髪で皺だらけ、眉毛もまつ毛もない老人の姿は、先にあげた老人たちの姿とそれほど変わりはありません。彼がきわめて雄弁に自分の哲学を青年に吹き込むところもほとんどそっくりと云っていい。自殺志願で骨董屋に飛びこんだラファエルもまたこの謎めいた老人のめがねになくなって、彼の秘蔵のあら皮をただでもらうことになる。ここにも青年画家プーサンがフレンホーフェルに認められ、ファチーノ・カーネが語り手の青年に向かって「やっと話のわかる男にでくわした」と叫び、ゴリオがラスティニャックを評価する、それと同じ構図が見てとれるでしょう。

しかも先にもいったように、この『あら皮』は他の三つの小説に較べて、いっそう象徴的あるいは寓意的な物語に仕立てられています。それはラファエルがその護符のサンスクリット文字を解いたあと、老人が彼に語る言葉にいつそうはつきりと示されます。

彼は言います。人間の死は〈欲する〉と〈できる〉という二つの動詞に要約できる。そしてこの二つの言葉の間にもう一つ、〈知る〉という言葉があつて、〈欲する〉は燃え立たせ、〈できる〉は破滅させる。だが〈知る〉ことによって人間は弱い身体をいつまでも平穩に保つことができる。そう言った後、老人はつぎのようにラファエルに叫ぶのです。

「わしは世界をすべて見て見ってしまった。(略) わしのたった一つの大それた望みは、見ることにあった。見ることに、それは知ることではない

のか？ ああ、お若いの。知ること、これこそ直観的に楽しむことではないのか。ことの本質を発見して、それをわがものとするのではないのか。⁽¹³⁾

これはそのままファチーノ・カーネの言葉と受けとつてよいものです。骨董商の老人が自分の額を叩いて「ここに本当の富がある。(略)あらゆる国、さまざまな土地、大洋の眺め、かつての美女たちを眺めて楽しい日々を過ごしている。わしはあらゆる女をいれたハーレムをここに持っているのだ⁽¹⁴⁾」と言うは、フレノフェールがプーサンに示した同じ仕草と台詞にほかなりません。

青年ラファエルはこの老人と出会い、その哲学に翻弄されながら、挑戦するようにそのあら皮をわがものとしめます。それはゴリオを葬ったあと、バリを一瞥して一騎打ちの勝負を挑んだラスティニャックに通じるでしょう。護符を渡してしまったあと、骨董屋の老人は他の老人たちと同様、物語の舞台にふたたび登場することはありません。ただ後にラファエルが護符を手にして大邸宅に隠れ住み、戦々恐々の日々を送るようになって、もう一人老人に出会う場面があります。かつて中学生のラファエルに修辞学を教えた老教師が昔の生徒が大金を得たのを知って訪ねてくるのです。地位を失い後ろ楯を頼む老人に、ラファエルは皮の縮むのを意識しながら承知します。そしてますます挑戦的に「生きていく」ことに執着していくのです。

黒澤映画の老人が、幾分か黒澤明自身の父親像があると思われるように、『人間喜劇』に現れる老人像の幾分かは、バルザック自身の父親のイメージが入っているように思われます。バルザックの妹ロールによって描かれた父親は、「ホフマンの幻想小説に出てきそうな人物」で、「百歳をこえてさらに生きる」ことを計算している人間でした。彼女が驚いて記している父親の「記憶力や観察、当意即妙の才」や「明敏な考察」は、先にあげた老人に共通する個性でもあります。

しかも、哲学的かつ個性ゆたかなバルザックの父親も、結局は「失敗者」でもありました。先見性を誇っていた投資に彼は失敗して逼塞しながら、「百歳以上の長寿」を願い、それを信じて疑わなかったのです。そして八十三歳で馬車の事故に会い、あえなく死んでしまう。このバルザックの父親も『人間喜劇』に登場する資格十分と言えるでしょう。

バルザックの一歳年下の妹、ロール・シユルヴィルが書いた『わが兄バルザック』には、『人間喜劇』の登場人物をほうふつとさせる父親像のほかに、彼の小説世界成立の上で意味深いことが多く語られています。なかでも「人物再登場法」というアイデア発見のエピ

ソードはじつに印象的です。

7、多彩な登場人物たち

一度登場した同じ人物を、別の作品でも活躍させるのが有名な「人物再登場法」。それを思いついた時のことを、ロールは次のように書いています。

兄はトゥルノン通りからカッシニ通りに引越そうとしましたが、私の住んでいたボワソニエール街に駆けつけてきたのです。

「敬礼してもらおう！」と彼は嬉しそうに言いました。「僕は掛け値なしに天才になろうとしてるんだよ！」⁽¹⁵⁾

天才になる術の発見。それは長編、短編を問わず、小説の中に登場するすべての人物をつなぎあわせて、彼らで構成される一つの「完全な社会」を作るという画期的なアイデアでした。バルザックは、その「人物再登場法」という魔法の杖を手に入れることによって、以後、自由自在に彼が創り出した人物たちを、さまざまな小説宇宙にはめこんで、有機的に関連させつつ、そのおのおのの小説自体をも結びつけて、それらの総体が十九世紀フランス社会の雛形を作り上げる夢を実現させることになります。

『ゴリオ爺さん』で圧倒的な存在感を見せる徒刑囚ヴォートランは、バルザックが創造した登場人物のうちでも重要な一人で、他の小説に、以後何度も姿を変え、名前を偽って神出鬼没します。これが「人物再登場法」と言われるものです。

たとえば『あら皮』で謹厳な生活を送るラファエルに放蕩の哲学を吹き込んだラスティニャックは、『ゴリオ爺さん』ではその数年前の姿で登場する。田舎から出てきたばかりの野心家ながら、純情でうぶな青年でした。さらにもっと後の物語となる『ニュシngen商会』で、彼はすでに相当の財を築いていて、バルザック晩年の作品『知らぬが仏の喜劇役者』では、内務大臣にまで出世することになります。

このようにある作品で登場した人物が、また他の作品でアイデンティティーはそのままに、その小説における役割の大小にかかわらず登場する仕組みを、彼は組織的に、且つ意図的に行ったのです。

バルザックが「戸籍簿と競争する」と言い、また愛人ハンスカ夫人に宛てて「この私は、自分の頭に社会をそっくり持つことになるので

す」と豪語したように、このシステムがあつてはじめて『人間喜劇』の長編、短編あわせて百編にも達する小説群が、有機的なつながりを持つて生まれることになります。

ある作品で純情可憐な少女が登場する。彼女はその姓から別の作品で恐ろしい殺人者として登場していた男の娘であることが明らかにされて、読者は彼女のドラマに父親のそれを重ねることになる。その時作者は父親について長々と説明する必要はない。またある作品では男に裏切られて社交界から姿を隠した女性のことが挿話的に語られている。彼女はその後どうなったか。別の作品で、その女性が隠遁した土地で再び恋に落ち、また捨てられる物語が織られるといった具合。

この手法を使えば無限に物語の世界が増幅していき、それにとまって人間関係の心理の襞や駆け引きが、さらに複雑かつ繊細に追求されることとなります。そしてそうした人物たちを支配している運命の大きな構図さえ見えてきます。こうしてできあがつた登場人物の総計は、およそ二千。一回きりしか出てこない場合もあるし、単に会話の話題にされたり、舞踏会の出席者の名前に列挙されるだけで、じつさいの物語には登場しないものもあります。⁽¹⁶⁾バルザックの作品を数多く読めば読むほど、その人物たちと親しくなつて、ますますその世界が「實在化」し、さらに次に読む世界が広がっていくのです。

同じ登場人物が別の作品に現れることによって、そこに新しい意味を付与しつつ、既往の小説世界の緊密な連係を意識させる「人物再登場法」の効果は、実は映画にもあるのではないのでしょうか。黒澤、小津、溝口といった名監督が、主役や脇役にいわゆる「黒澤一家」とか「小津組」と呼ばれる一定の俳優を使う手法は、このバルザックの「人物再登場法」の効果と通じるものがあるように思うのです。映画は同じ俳優が別の役を演じ、小説は同じ人物が別の小説に登場する相違はありますが、彼らが醸し出す親密な雰囲気のポイントなのです。志村喬、三船敏郎はとにかくも、藤原釜足や千秋実、三井弘二それに上田吉二郎といった芸達者な脇役陣の常連がいてこそ、黒澤の映画が一つの宇宙を作り上げ、年をへだてて制作され、物語も異なりながら、各作品が一つの芸術的連続性を維持できたのは、そのことも原因しているでしょう。小津作品にしても、笠智衆はもちろんのこと、東野英治郎や杉村春子、中村伸郎などが抜けたら、なんと色あせることか。これはもちろん彼らの演技の確かなことや演出の技量にもよります。しかし、非連続ながら、連続した世界のイメージ、一つの統一された宇宙のイメージを与えるのは、毎回のように顔を出して、共通した雰囲気や無意識に観客に与える「再登場」の俳優たちの存在がきわめ

て大きいでしょう。その証拠に、たとえば黒澤映画の場合、かつての常連が相次いでいなくなったここ数年の作品は、先にも述べたように、ドラマとしての面白味がずいぶん少なくなったではありませんか。ありがたいことに『人間喜劇』の登場人物たちは、映画に出演した俳優たちのように亡くなっていきなりはしません。『人間喜劇』の頁を繰りながら、彼らの生々しい風貌にいつでも会えるのはなんと幸せでしょう。

8、黒澤はバルザックを知っていたか？

最後に、はたして黒澤明がバルザックの世界を承知していたか、どうか。それを論じる材料が私には乏しいのでわかりませんが、バルザックの手法については評論家杉山英樹『バルザックの世界』が戦前に出て評判が良く、また昭和十年以降、戦後すぐの間の外国文学ブームの折に、河出書房その他、いくつかの出版社で競争するかのようになり『バルザック全集』が刊行されましたから、すでに昭和前期に刊行されている岩波文庫等の訳本と併せて、彼が読んだ可能性を全く否定することはできません。むしろその可能性は高いはずです。杉山の評論についても、黒澤がプロレタリア芸術運動に深い関心を寄せたことは、自伝にもありますが、杉山はその論客の一人であり、戦後、この本が第二版をだしていることから、それなりの示唆を得ているのではと考えるのも、あながちバルザック最良ばかりからではありません。しかしここで何よりも強調しておきたいのは、黒澤におけるバルザックの直接的な影響ではなく、バルザックの世界が黒澤の映像の世界と共通点を多く持つこと、そのことの確証が、それぞれの文学、芸術に関する考察に、それなりの意味をもつのではないかという問いかけです。そしてそれは映画と文学の思いもかけない相似と、さらに同時にそれぞれの独特の個性を見出すことにもなるにちがいません。

注

- (1) この稿は二〇一〇年、十一月六日第四十六回比較文学会関西支部大会シンポジウム「黒澤明と文学」(於京都産業大学)での発表原稿に基づく。なおシンポジウムは、企画が北村卓(大阪大学)、司会を進行・鈴木 雅恵(京都産業大学) 発表者は上倉庸敬(大阪大学)、菅津かおり(神戸大学)、高橋誠一郎(東海大学) それに私の五人で行われた。
- (2) バルザックは自分の小説の中に絵画や音楽を取り込もうとし、とりわけ『モデスト・ミニョン』においては、小説の中に楽譜まで挿入したが、『知られざる傑作』を除いて、いずれもその意図通りの結果を得ていない。
- (3) 立川文庫(たつかわぶんこ) は、一九〇四年(明治三十七年)創業の大阪の出版元、立川文明堂(たつかわぶんめいどう)より、一九一一年(明治四十四年)〜一九二四年(大正十三年)にかけて出版された、『書き講談』による青少年向けの文庫本である。主に青少年を対象としたこの文庫の内容は、講談や戦記、史伝などで、中でも猿飛佐助、霧隠才藏などの忍者ものが好まれて、彼らがあたかも実在した人物であるかのようになりそのイメージを定着させてしまった。当初は玉秀斎の語るのを阿鉄が筆記していたが、次第にあらずじを元に阿鉄が書き下すようになった。執筆者は「雪花山人」などの筆名を用いているが、阿鉄やその弟の顕、唯夫、敬の孫の蘭子、さらに多様な人物が加わった集団製作という。『諸国漫遊一休禅師』を第一作として二百篇あまりを刊行、古本十三銭で新本と交換するシステムも取り入れ大ヒットし、史談文庫、武士道文庫、忍術文庫、冒険文庫、探偵文庫などの垂流も現れるなど二世を風靡した。この人気に刺激されて、講談社では一九一一年に『講談倶楽部』を創刊する。立川文庫の人気は大正末期には下降していくが、後々の大衆文学や時代劇にも大きな影響を与えた。
- (4) 黒澤明『蝦蟇の油』、岩波「同時代ライブラリー」十二、岩波書店、一九九〇年、四十一頁。
- (5) 同、八十五―八十六頁。
- (6) 同、一三二―一三三頁。
- (7) 同、一三三頁。
- (8) 同、一九二―一九三頁。
- (9) 同、二七二―二七三頁。
- (10) 加藤幹郎もプロットが「自衛隊の組織運営の隠喩となっている。こうした日本国内の新体制化に連動する企図は(略)黒澤明にはまったくなかったであろうが、それでも映画テクストが同時代イデオロギーから完全に脱色することができないこともまた事実である、と述べている。加藤幹郎『日本映画論1933―2007―テクストとコンテクスト』、岩波書店、一三七頁、二〇一一年十月。
- (11) 柏木隆雄『謎解き「人間喜劇」』、ちくま学芸文庫、二〇〇〇年、参照。
- (12) Balzac, *La Peau de chagrin*, in *Oeuvres complètes d'Honoré de Balzac*, tome 14, éd. Club de l'honnête homme, p.105, 1956.
- (13) Ibid., p.107.
- (14) Ibid.
- (15) Laure Surville, *Balzac sa vie et ses oeuvres*, Paris, Librairie Nouvelle, p.95, 1858.

『人間喜劇』に登場するすべての人物について紳士録なみの伝記事典を編集したフェルナン・ロットによれば、最も登場回数が多い人物は例のラステイニャックの愛人の夫ニュシンゲン男爵で三十一回、ラステイニャックと同じ下宿にいた医学生の名医ビアンションが二十九回、ラステイニャックは二十五回という。

これを見てもわかるように、登場回数の多い者が、必ずしもヒーロー、ヒロインというわけではない。むしろ脇役や狂言回しとして既出の人物の再登場の意味があるというべきだろう。ある作品で名前だけ登場するにしても既にその人物の来歴や物語を知っている読者にとっては、親しい友人があらわれた気分になることもあるし、現在読んでいる小説の主人公の背後から、既知の人物の隠されたドラマが映し出されて、主人公自身のドラマが暗示されることにもなるのである。