

振り返る人々

——超越する時間と郷愁——

閑 愛 善

1. はじめに

一九八〇年四月に公開された《ツイゴイネルワイゼン》^①は、当時の映画界の雰囲気とは異なった文芸映画で、しかもいきなりキネマ旬報ベストテン、そのほかの映画賞でも黒澤明の《影武者》を抜いて一位を獲得するという快挙を遂げた。多くの評論家に支持されたこの作品は、十年近く映画を撮ることできなかった鈴木清順の、再起から二作目の映画であるが、清順が撮っていた以前のアクション映画とは一見違う雰囲気の写真であった。当時の日本の映画界は、娯楽映画、青春映画、プログラムピクチャー、ATG、一方では衰えをみせているもの日活ロマンポルノやピンク映画などもまだ数多く製作されていた。多様なジャンルがあったとはいえ、《ツイゴイネルワイゼン》の場合、作家内田百閒の作品を映画化したこともそうであるが、文芸映画というジャンルに収まらない要素を持って

いた。しかも当時には珍しい配給、上映方法（シネマプラセット・東京タワーの広場にドーム型の大形テントを張って上映したこと）でも話題になった作品でもある。

鈴木清順は脚本を崩していくのが映画撮りの始まりだというのが、《ツイゴイネルワイゼン》において田中陽造の脚本の役割が大きかったことは言うまでもない。文芸作品に材を求めた理由について、制作費が少なかったからと清順はただ説明しているが、しかし清順が作り上げた映画はただの文芸映画ではなかったことが《ツイゴイネルワイゼン》で証明されているし、清順は冗談のように《ツイゴイネルワイゼン》をアクションのように撮った作品だと語ったりもする。この映画がなぜこれまでに話題になって評論家たちを熱く語らせ、賛否両論を呼んだかについては、複雑な情報性による複数の解釈の可能性がこの映画に潜んでいるためでもある。本論文ではこの作品が文芸作品から材を得て、文芸映画でありながらもそこから独立していること、そして原作がもつ記憶を独特な清順映画の世界

が存分に發揮できたこと、に注目してみたい。文芸作品を映画化する
ることにおいての清順の考え方が次の対談の発言から伺うことがで
きる。

鈴木…(中略) 映画的に論理的に組み立てを考えようとする
つじつまが合わないんだ。何を言っているのかさっぱりわから
なくなる。『陽炎座』でも、ただおっ母さんがきれいだという
こと、主人公がそれに恋い焦がれていると。これだけではライ
ターが苦勞してしまう。全体的にいうと鏡花ものはいろいろ仕
掛けがあり絢爛豪華だし、ぼくも面白いと思って鏡花を選んだ
けれども、ライターがそれをほぐしていくと……。

……映画的に組み立てるのが難しい。(聞き手(前田英男))

鈴木…そう映画的にね、だからこそいままでの鏡花ものは全部
失敗している。今度の企画では、いいところは汲んでしかし鏡
花から離れ、絢爛豪華な鏡花の文章に巻き込まれないように注
意しているんです。そうすると鏡花のいいところがなくなるか
もしれないけれど、そのくらいの度胸が必要だと思っね。聞い
たこともない鏡花観が出るかもしれないし、全然鏡花じゃない
と受けとられるかもしれない。²⁾

鈴木清順のもう一つの文芸映画『陽炎座』についてのこの発言から
問題作とされる《ツイゴイネルワイゼン》の成立の背景、そして清
順の意図していることが推論可能であろう。つまり文学作品をその
ままに映画化することは難しく、まずは作品を一度「解体」して

「再構成」することで映画的に、映画としての成立を果たすとい
うことである。清順が上で述べているように、その過程において原作
の雰囲気かたとえ変貌することがあっても、さらなる発見に繋がる
こともあるということである。そしてそのとおりに原作とされる
「サラサーテの盤」³⁾は《ツイゴイネルワイゼン》によってむしろ変
貌しているのである。

鈴木清順がある対談のなかで「(中略)『ツイゴイネルワイゼン』
の原作(内田百閒「サラサーテの盤」(本文のまま)の獲りは大変
でした。著作権代理人に随分泣かされましたよ」と言っているよう
に、《ツイゴイネルワイゼン》は内田百閒の「サラサーテの盤」を
基にしていることは確かであるが、この作品は内田百閒の複数の創
作作品と随筆を「解体」し「再構成」していると言っても過言では
ない。恐らくこのような過程で生じた原作との距離と逸脱が著作権
問題に関係したのではないかと考えられる。

本論文は、論者が修士論文でも取り上げたこの映画の原作の問題
をもとに、さらに原作の内容と人物像が映画の脚本の成立の過程に
おいて、どのように「解体」され「再構成」されたかについて、原
作が持つ記憶とその周辺にある物語を取り上げ、百閒の作品のなか
の人物像と実在の人物との差異と共通点、もちろん芥川龍之介、内
田百閒本人のことを踏まえて分析していきたい。

原作の全体像を変貌させた映画が、その原作を原作として名乗る
ことができるかという議論は必要かもしれない。だが、文芸映画に

おける原作となる作品とは、場合によっては映画のキッカケやテクストとしての素材でもある。つまり映画はその素材を活かして新たな作品を創造するのであり、それに映画の意義があるのではなからうか。また逸脱と変貌によってこそ、原作から独立するひとつ「作品」として位置付けられるであろう。

2. 《ツイゴイネルワイゼン》の人物像の真実

《ツイゴイネルワイゼン》の主人公の青地豊次郎という名前は、原作である「サラサテの盤」には明記されていない名前⁽⁵⁾で、この名前は内田百閒が初期に使用した別の筆名でもある。またこの名前は百閒の「山高帽子」という短編の「私」の名前でもある。このことを踏まえて考えれば、つまり作家百閒のことであると単刀直入に言ってもいいわけだが、実際に頑固でいたずら好きと知られていた百閒は《ツイゴイネルワイゼン》に描かれた青地豊次郎のような落ち着いた理性的な人物とは言えないかもしれないし、作家個人の性格について分析することは難しい。鈴木清順は映画で百閒が過ごした町であった小石川と牛込を本当の《ツイゴイネルワイゼン》の舞台として考えていたという。「本当は東京の小石川か牛込あたり」が舞台であるが、映画の時代設定と撮影当時の町の風景とが合わないため仕方なく鎌倉に変更されたと発言していることから、やはり名前と話の筋は百閒を意識していることは確かであり、「サラサー

テの盤」から材を取ったちぎり菫蕪の挿話も、ちぎり菫蕪が好きだったのは内田百閒本人のことである。モデル人物との性格形成の違いには、「中砂」との関係性が問題である。中砂は型破りな性格で描写されていて、それに対置する人物像として青地豊次郎が造型されている。二人の人物像は二元論的な意味を持っているのである。

もう一人の人物「中砂」とは「サラサテの盤」に登場する「私」の友人の名である。酒井英行はこの中砂のモデルになったのは百閒の日記帖⁽⁶⁾によく登場する「會根」という実在した百閒の友人であると推測している。この推測通りに「サラサテの盤」に書かれた細君死後の中砂の問題ある生活（「外から連れて来た女を幾晩も泊まらせたり」、「乳母とも面倒な話になって」、「赤ん坊を置いて細君がなくなった」こと）については、日記帖にも似たような状況が書かれている。酒井英行の推測のように、やはり日記帖の人物が「サラサテの盤」のモデルの人物に近いということが分かる。さらに、映画のなかの中砂の性格はおそらくそこに繋がっている。

しかしながら映画のなかのエピソードは「サラサテの盤」に加えて「山高帽子」からの引用が多く、登場人物の「野口」と「青地豊次郎」二人の話でもある。つまり「サラサテの盤」の中砂と「山高帽子」の野口を混合して《ツイゴイネルワイゼン》の「中砂」の人物像が出来上がっている。「山高帽子」の登場人物の野口とはいったい誰なのか。言うまでもなく芥川龍之介を挙げることができよう。「山高帽子」は芥川が自殺した二年後（すなわち昭和四年）

に発表した小説作品であるが、その内容は文筆活動がより活発になった昭和九年前後に書かれた百間の多くの随筆「竹杖記」「河童忘」「湖南の扇」に描かれる芥川の回顧に非常に類似している。さらにその後昭和二六年に発表した随筆「亀鳴くや」に書かれた芥川との多くのエピソードが、これもまた「山高帽子」と類似しているのである。《ツイゴイネルワイゼン》で描かれた中砂の性格は人に親切だった芥川とは異なるところもあるが宇野浩二が書いた『芥川龍之介』のなかの芥川の雰囲気似た部分も持っている。また、昭和二三年に発表された「サラサーテの盤」の中砂は、実際にはこの「山高帽子」の野口とは無関係である。このようなことから、映画は中砂と青地が単純に原作のままに再現されたものではなく、脚本の段階で再構成された人物像であることがわかる。映画の中砂という名前は「サラサーテの盤」そのままであるが、小説の中砂は無口の人物であるということと妻をなくしてからの生活の乱れの描写以外は、その性格を決定するような要素は極めて少ない。「サラサーテの盤」の中砂より、《ツイゴイネルワイゼン》の中砂は大げさな性格である。映画の中砂は、「サラサーテの盤」の中砂と「山高帽子」の野口というそれぞれ違う二人の人物から造型されている。

《ツイゴイネルワイゼン》の異常現象に悩む「私」は「山高帽子」の青地と同じである。「サラサーテの盤」の名なしの「私」という人物に陸軍士官学校のドイツ語教授という職業と青地豊次郎という名前を与えることで、もちろんその性格は百間の性格をそのままに

描いていてのではないが、ほぼ百間として設定していることは確かである。《ツイゴイネルワイゼン》の青地の性格は、「山高帽子」のいたざらをする青地と比べて、理性的で落ち着いていてどちらかといえば「サラサーテの盤」の「私」に近い。つまり「サラサーテの盤」の理性的な「私」に、「山高帽子」の青地の身に起こるできごとがあらわれるという設定なのだ。「山高帽子」の青地のように、漱石が亡くなってからのち、三十歳を前にして当時大家族を養わねばならなかった百間は、死に対する恐怖（自分ひとりで背負っている家族のことを考えて絶対に死んではいけないという重圧感が逆にそれを恐怖化していた）と精神衰弱の状態で辛い日々を過ごしたことを日記に書いている。

その他の人物、映画の中砂の妻園と中砂の後妻芸者の小稲は「サラサーテの盤」とは名前が異なり、原作からは性格を示す情報が少ない。映画の青地の細君と「サラサーテの盤」の私の細君とは同じシチュエーション、すなわち最後におふさ（小稲）が「私」を訪ねてきて「奥様に伺ってみたいことがあった」と言及されることは同じであるが、その事があるまでは「サラサーテの盤」の細君の存在感は薄い。このエピソードは「サラサーテの盤」では進展がないままに終わるが、映画の脚本では青地の細君が「周子」という名で重要人物として頻繁に登場し、そして「サラサーテの盤」とは異なり右の出来事を拡張させて中砂との関係性を暗示する。それにより映画のストーリーを複雑化させる要素となる。作品のそれぞれの登

場人物を比較してみると次のようになる。

「サラサーテの盤」：私（名なし）・中砂・おふさ・中砂の細君

（名なし）・細君（名なし）・きみ子（中砂の娘）

「脚本」：私（青地豊次郎）・中砂・小稲・園（中砂の細君）・周子

（細君）・妙子（周子の病気の妹）・豊子（中砂の娘）

「山高帽子」：私（青地豊次郎）・野口・細君・細君の病気の妹

（映画では妙子）・その他職場の同僚

このような人物の相関関係からもわかるように、《ツイゴイネルワイゼン》の原作は「サラサーテの盤」だけでは成立しない。清順の言葉のように、映画は短編原作ひとつだけでは映画化することは難しい。映画と文学はそもそも違うものだから、文学を映画のように組み立てることは難しく、映画はもっと複雑なものがなければ映画として成り立たないという清順の考えもあって、脚本に百閒の複数の作品からの引用は必然であっただろう。

いままでみてきたとおり、《ツイゴイネルワイゼン》は登場人物とプロットを「サラサーテの盤」からとって、エピソードは「山高帽子」を下敷きにしている。「サラサーテの盤」が《ツイゴイネルワイゼン》の原作として認識されている大きな理由は、《ツイゴイネルワイゼン》という映画のタイトルとの関係からである。昭和二三年に「新潮」に発表された「サラサーテの盤」は「怪奇性を持つ夢幻物語、悲哀感が漂う」という先行研究解釈のとりの短編で、百閒が実際に所有していたというこのレコードは、漱石の没後、夏

振り返る人々

目家から貰ったサラサーテ自作自演の曲「チゴイネルワイゼン」のレコードで、それをモチーフにして書かれている。「サラサーテの盤」にもあるように、雑音のようなサラサーテの声が演奏の途中に聞き取りにくいほど微かに録音されてしまっている。この小説で描かれているほど不気味でこそないが、不安定な精神状態で聴いたら確かに恐怖を感じるかもしれない。百閒が芥川にこのレコードを聞かせたかどうかは不明であるが、百閒の作品「サラサーテの盤」では、何かわからない「音」と死んだサラサーテの「声」とがキーワードとなって、死んだ中砂がきみ子（中砂の娘で映画では豊子）に囁くようなイメージに帰属させる構造となっている。「サラサーテの盤」は《ツイゴイネルワイゼン》がそうであるように、現実的な時間の連続を辿って理解できるものではない。まるで話の前後の時間の連続性は崩れていてきわめて分かりにくい。現実の時間概念を超越する、このことは鈴木清順映画の特徴とまことにもって同類であると言える。

3. 解体と再構成による脚本

映画の脚本による原作の解体と具体的な再構成はどう成立しているのか。脚本の流れから、創作の部分と「サラサーテの盤」「山高帽子」がどのように組み込まれたかを《ツイゴイネルワイゼン》脚本の進行に沿って便宜上番号をつけることにする。「サラサーテの

盤」の番号は原文の構成通りの番号でもある。

「サラサーテの盤」の構成

- 一、宵の口は閉め切った雨戸を外から叩く様子がたがた云はしてゐた風がいつの間にか止んで気がついてみると家のまわりは何の音もしない。(中略) ころころと云ふ音が次第に速くなつて庇に近づいた瞬間、はつとして身ぶるいがした。廂を這つて庭の土に落ちたと思つたら落ちた音を聞くか聞かないかに総身の毛が一本立ちになる様な気がした。(中略)
- 二、昔の学生の来客を相手にお膳を迎えて陽気になっているところに中砂の細君が訪れる。その前もすでに二度、中砂が貸したという本と黒盤を返してほしいと訪問されている。
- 三、お客が帰った後早く寝ようとしているところにまた中砂の細君が来てサラサーテの自演のチゴイネルワイゼンを貰いに来たという。「レコードはその内また氣をかへて探して見ませう。今咄嗟には僕も見當がつかないから」といったら細君は「左様で御座いますか」ととりあえず帰る。
- 四、中砂とのいままでの経緯。東北の官立学校の教授であった中砂を訪れ、当初の計画で一緒に汽車で旅行に出る。
- 五、小さな駅に降りた二人は川沿いの大きな料理屋に入り芸妓を呼ぶ。芸妓は中砂と同郷の人だった。その土地でとれる大串の蒲焼をたべる。
- 六、昨夜の芸妓の家に行って三人で酒を飲んで過ごし、その後別れ

て二人は汽車に乗って帰る。「その時のその芸妓が中砂の後妻であり、中砂の死後頻りに私の所へ物を取りに来るおふささんである」。

- 七、東京に帰った中砂が遅い結婚をし、まもなく赤ん坊が生まれる。「私」はよく遊びに行つていつも豚鍋とちぎり蒟蒻を馳走になる。西班牙風邪で中砂の恋人房が乳離れをしない赤ん坊を残して死ぬ。「私が来たら戸棚の中にちぎり蒟蒻が入れてあると云つたと云ふのを中砂から聞いた」。

八、芸妓だったおふさが後妻になり、その後中砂が病気で死ぬ。

- 九、用事があつて「私」が馴染みのない郊外の駅において歩いていたら、子連れのおふさに遭遇する。「中砂は、なくなつて見ればもう私の御亭主でないと、この頃それがはつきりしてまゐりました。きつと死んだ奥さんのところに行つて居ります(中略)」
- 十、いつも通りの時刻におふさがやつてきて「奥様に伺つて見たい事があつて来たのだが、」と言つ。

- 十一、サラサーテの盤を友人に又貸したので、おふさに届けにいく。おふさは中砂が遺した麦酒を出し、蓄音機にチゴイネルワイゼンを掛ける。おふさがレコードのサラサーテの呟きに「いえ、いえ」。

脚本による創作部分と「サラサーテの盤」および「山高帽子」、()内の番号は「サラサーテの盤」の前掲の引用部分を示す。

①私青地豊次郎が汽車に乗って旅行に出、殺人の疑いかけられた

中砂と偶然出会い、中砂を助ける。(創作部分)

②一緒に旅を続ける二人が門付けに出会い、小稲という芸者に出会う。(五)(六)

③中砂は結婚し園という妻をもつ、中砂の家でちぎり蒟蒻を入れた豚鍋を食べる。(七)

④中砂の書齋で「チゴインエルワイゼン」のレコードを聞き、サラサーテの話をする。「サラサーテの盤」の拡張部分)

⑤青地の妻、周子の妹、妙子が入院した病院見舞いのあと、食事をしながら戸棚の鱈の子の話、そして「駄目だよ」という声を聴く。

その後中砂にその話をするが、中砂は不気味がって青地豊次郎の精神衰弱による幻聴であるとして信じようとしぬ。「山高帽子」の挿話)

⑥中砂が旅に出る。切り通しで園に会った青地は、園による不思議で怖い体験をする。(創作部分)

⑦妙子の病院に立ち寄った青地豊次郎は、中砂と周子の関係を妙子から大きく。中砂が青地の不在の家に侵入し、周子と関係をもつということだが現実かどうかは示されていない。(創作部分)

⑧トンネルで、お互いに死んだら骨を取り替えようという約束をする。(創作部分)

⑨中砂の子供が生まれるが、中砂は再び旅に出、スペイン風邪にかかって帰り、中砂からうつされた細君の園が死ぬ。戸棚のちぎり蒟蒻の話(七)

⑩中砂の後妻に芸者の小稲が来る。(八)

⑪中砂は旅に出て死ぬ(八)。「サラサーテの盤」は中砂が病気で死ぬ。

⑫中砂の死後五年経って切り通しで青地は小稲と豊子に遭遇する。(九)

⑬私の書齋で「サラサーテの盤」(一)の不気味な雰囲気「どうなさったんです。……お顔が真っ青」

⑭青地豊次郎が家でお客に幻聴のことやいくら寝ても寝たりないということと、枕もとの水がなくなったことなどの異常現象(「山高帽子」の挿話)について語るが、そこに小稲が訪れてきて、中砂が貸したという本を貰って帰る。

⑮周子が不在のときに小稲がまた尋ねてきて「一度、奥様にお伺いしてみようと思っていたんですけど」という。子供がしきりに中砂の夢をみるという。(十)

⑯小稲が中砂の貸したというサラサーテのチゴインエルワイゼンをもらいに来るが、青地は覚えていない(三)。脚本ではレコードは周子が中砂から貰ったということになっている。

⑰青地がレコードを返しに小稲の家を尋ねる。小稲がチゴインエルワイゼンをかけ、中砂が遺したビールを出す。レコードのサラサーテの呟きに小稲が「違います、違います」(十一)

⑱小稲家を後に逃げ出す青地豊次郎の前に豊子が待っている。(創作部分)

映画の脚本の登場人物の構造や、全体のプロットになっている。「サラサテの盤」は、先に述べているように、時間的な連結性が曖昧であり、また直接の会話やシチュエーションの劇的転換にも自然な繋がりをもっていない。「サラサテの盤」の(一)から(十一)までの構成は、時間の流れに沿っているのではなく、(一)と(九)の場面はどこに配置させられてもおかしくない、或いは、時期の特定が難しく現実なのか夢なのかわからない。映画の前半のところでも、時間の順序で進行するように一瞬見えかけて、ときどき原作にはない脚本の創作の部分が散在していて現実性をもたせない。

《ツイゴイネルワイゼン》と「サラサテの盤」の相違点のひとつは時間性にあるが、たとえば、「私」(青地豊次郎)に中砂の後妻(おふさ・小稲)が遺品を取り戻しに訪ねてくる時間が「サラサテの盤」は(二)(三)(十)であり、「中砂が死んでからまだ一ヶ月餘りしか経てゐない」となっている。中砂は娘のきみ子(豊子)が六歳のとき死んだとなっているが、映画の脚本は、娘の豊子がまだ赤ん坊のときに中砂が死んで「それから五年経った」とし、小稲の訪問も右の構成の⑬、⑭、⑮と時間順になっている。意図的に中砂の死と訪問の時期を原作の構成とかえて、豊子(きみ子)は乳離れする前に死別した父を覚えてははずがないのに、夢で父親と会っているという設定をすることで、映画は尚、怪異の雰囲気を形成し、後半の豊子の役割を強調させている。すなわち、脚本で豊子の存在は、青地豊次郎のいる現世と中砂がいる死の世界が通じていて、そ

の繋がりとしての豊子を暗示している。また「サラサテの盤」の十一の構成は時間順ではないが、脚本で「サラサテの盤」から取ったところは時間順にしている。「サラサテの盤」の二人の旅先のできごと、「私」が夏に東北の「中砂」を訪ね、そして一緒に旅に出掛けたのが(四)(五)であり、すでに「おふさ」は(二)のところに登場しているため、(四)(五)は回想にあたる。

映画の脚本で「私」(青地豊次郎)は、旅の途中に偶然「中砂」と会い、殺人の疑いで町人たちや警察に捕らえているところを助ける。その後二人が偶然立ち寄った町の旅館で呼んでもらった、弟の葬式帰りの芸者「小稲」に出会う。「サラサテの盤」と同じく脚本も中砂と小稲の二人は同郷の人である。小稲から死んだ弟の桜の花のような(赤い)色の骨の話聞いて中砂は興味を示す。そしてそれ以降、中砂は異常に骨への執着を見せるようになる。小稲は「あなた、私の骨が好きなんです」「分かるわよ。いつだって骨をしゃぶるみたいな抱き方だもの。分かるわよ……」。中砂は青地に「君が先に死んだらその骨を俺がもらう」「綺麗な骸骨にして俺の書齋に飾ってやるよ……嬉しいだろう？」と言う。映画は二人の出会いから中砂の死までは、時間の連続性にそれほどの違和感は見受けられない。映画だけの創作部分にあたるこの桜色の骨の話は、田中陽造夫人の親戚の実話を使ったという。⁽³⁾

脚本⑤に挿入された話、細君(周子)の妹(妙子)が入院した病院の見舞い後に立ち寄った蕎麦屋の二階で、青地夫妻の会話中のと

きに聞こえた得体のしれない「駄目だよ」という声がするというのは「山高帽子」のエピソードであるのが、青地からこの話を聞いた野口は、恐怖に怯え、「それは君が云ったのさ」と言う。脚本では同じシチュエーションで聞き手が野口から中砂となり、中砂が恐怖に怯えながら「君が言ったじゃないのかね、駄目だよって」という。

また「山高帽子」からの引用でもうひとつ重要なのは、青地の身に起きる異常現象のことである。それはいくら寝ても寝足りないのので暇さえあれば寢床にもぐりこむ、寢床の枕許に準備しておく水が時々飲まないうちになくなることがある、寝ぼけて飲んだことを忘れたかと思うがそうではない、ある晩は眠っているといきなり顔に水をかけられたような気がして目が覚める、顔を触ってみたら本当に濡れていたと「山高帽子」の青地のこのエピソードが脚本⑭で引用されるが、少し設定が変わって、来客との会話中に用いられる。脚本の段階では、来客は「サラサートの盤」(二)と同様若者と設定されていたが、実際の映画では青地と同年輩の友達に変わっている。

「山高帽子」の青地の身に起きていた怪奇なできごとを、青地が精神衰弱しているか狂っていると、彼の話を信じようとしな(信じたくない)恐怖に怯える、そして麻酔薬で自殺した「野口」は、映画の「中砂」と重なる。中砂は「警察の調べでは麻酔薬みたいなものを吸って遊んでるうちに、酔っ払って、窒息してしまっただけなんですって。事故死ですって。」と周子のセリフで説明されている。しかし同じ麻酔薬で死んだとしても映画の中砂の死は自殺で

はない。「サラサートの盤」の中砂も自殺ではなく病気で死ぬ。映画で描かれる中砂が自由奔放のエゴイストでありながら、一方では精神衰弱のような狂気に対する恐怖で怯えたりする掴めない矛盾した性格の持ち主であるのは、やはり二つの作品の二人の性格をとっていることに起因するであろう。脚本でも完成台本でも「山高帽子」のように「私」である青地が山高帽子を被っているという設定で、中砂のトンビと対比させているが、撮影の段階で修正されたのか、実際の映画では被っていない。

脚本の創造部分である①⑥⑦⑧⑩、背景の切り通しや三人の盲人の門付けらの挿話、彼らの殺し合いの場面は非常に滑稽な不気味さを観者に与える。この門付けらの存在と中砂の漂泊との関係性から折口信夫の「まれびと」論をとりあげて、伝統芸能や民俗信仰との繋がりなどを論者は解釈しているが、《ツイゴイネルワイゼン》の創作部分は原作と組み込まれ再構成される過程で、決して分離することなく、しかしながら独自の世界を作り上げ絶妙に再構成され、映画は様々な情報と解釈の可能性を生み出したといえる。

4. 内田百閒の芥川龍之介への郷愁

いままで見てきたように、《ツイゴイネルワイゼン》の中砂は、「サラサートの盤」の中砂でありながら「山高帽子」の野口でもある。野口が芥川龍之介をモデルにしていることは言うまでもない。

内田百閒は多くの隨筆のなかで芥川龍之介との思い出を述べていて、そのため芥川と百閒について書かれた論文も多くある。阿房列車で内田百閒と一緒に旅をする「ヒマラヤ山系」というあだ名で呼ばれていた平山三朗は、百閒が芥川について書いた隨筆をまとめて出版している。百閒にとって芥川は重要な人物であったことは事実であるし、百閒研究においては彼の作品の方向性を決定するに芥川龍之介が影響しているという指摘もある。昭和二年自ら命を絶った芥川は、当時の作家の友人たちによって毎年十数年間も続いた河童忌からも分かるように、その死を惜しむ人々において芥川は常に郷愁の対象であり続け、大正末期の一時代の象徴的存在でもあった。芥川が死んだ年は多くの同僚作家たちによる追悼文が発表（昭和二年九月「文芸春秋」第五年第九号 芥川龍之介追悼号）⁽¹²⁾ されているが、作家としての知名度がまだ高くなかった百閒は、おそらく依頼を受けていなかったと見られ、同年には芥川の追悼文を発表してはいない。芥川との友人関係においても、芥川の晩年百閒が芥川家をよく訪ねていたことはわかっているが⁽¹³⁾ 実際二人の付き合いが頻繁になつたのは芥川の本当の晩年であったと見られる。「追想芥川龍之介」⁽¹⁴⁾ で芥川の夫人である芥川文は、芥川の友人や交流のあった文士について語っているが、田端の家によく訪問していた百閒のことは語られていない。そして百閒が芥川龍之介の訃報を聞いたのは、友人らや遺族からではなく、芥川から紹介された本屋の人の「まだ御存じないと思ひまして」という報せからだ⁽¹⁵⁾ った。

「山高帽子」は、百閒の隨筆「湖南の扇」「竹杖記」「河童忌」「亀鳴くや」などに書かれた芥川龍之介とのエピソードと内容が重なるところが多い。映画《ツイゴイネルワイゼン》の脚本が「サラサーテの盤」に「山高帽子」⁽¹⁶⁾ を混合する過程にあたって、もちろん内田百閒の研究はなされているが「山高帽子」の野口と芥川の關係について、製作当時の一九八〇年とその前の年の時点ではそれほど一般的な知識ではなかったはずである。映画の脚本を担当した田中陽造が脚本を書き上げるには、百閒の作品に多くの知識と理解があったことは確かであろう。「山高帽子」は芥川龍之介が亡くなった二年後の昭和四年に発表された作品で、百閒が「創作」（小説）として芥川とのエピソードをテーマに当時の心理状態の直感を表現したものである。百閒の作品の先行研究で創作と隨筆の明確な分類は難しいとされながら「不条理な夢の世界を夢らしく描いた作品」と、「作品の基盤が現実世界との因果律が作動している世界に置かれた作品」⁽¹⁸⁾ とあるが「山高帽子」は後者に分類されている。その他に隨筆があるが、百閒の場合、隨筆であっても実際のできごとかどうかの区別には曖昧さが残る。小説「山高帽子」よりずっと後、昭和二六年に発表された隨筆形式の「亀鳴くや」⁽¹⁹⁾ も、「山高帽子」と同様の百閒が芥川と交わした会話やそのエピソードを扱っている。創作の「山高帽子」と隨筆の「亀鳴くや」この二つの作品は、芥川龍之介の思い出と私の心境というテーマとその会話、雰囲気似通っている。「山高帽子」のなかで描かれた、自殺した友達「野口」は売

れている小説家で、青地豊次郎である「私」は貧乏の売れない作家で士官学校の教官である。当時の芥川と百閒の立場を表している。

「亀鳴くや」で精神がおかしくなった友達²⁰のことが狂気への不安を

芥川に与えたというが、同じく、「山高帽子」の野口も精神異常の友達のことと不安を抱くという設定である。百閒本人は「山高帽子」のモデルが芥川であることを否定したというが、²¹実際にはそれが矛盾であることは百閒自身が書いた多くの芥川との回想録からわかる。

「山高帽子」と「亀鳴くや」の主な共通点²²三つを取り上げてみる。

i 内田百閒（青地豊次郎）の姿に恐怖を抱く芥川龍之介（野口）

「亀鳴くや」

私はその壁際から、ねえ芥川君と云った。途端に、坐つたなり飛び上がったような恰好をした「あつ、驚いた」（中略）「ああ驚いた。こはいよ君。そんな暗い所に黙つてしゃがんでゐては」

「山高帽子」

（中略）「ねえ君」と私が声をかけた。「あつ、びつくりした。

おどかしちゃいけないよ」と野口が云った。

ii 内田百閒（青地豊次郎）に芥川龍之介（野口）が自分の本を買っ

てくれる。

（この話は内田百閒が「山高帽子」のあとの昭和九年「湖南の扇」にも書かれている。）

「亀鳴くや」

店の中でこんな事を云つた。僕の新しい本が出たので、進上し

ようと思つて取つておいたのだが、客が持つて行つて、なくなつてしまつた。自分の本を、本屋で金を出して買ふのは変なもの

だね。第一、惜しいよ。

「山高帽子」

野口が訪ねて来た。本屋の包み紙にくるんだ彼の新刊の著書をひろげて、私に硯と筆とを求めた。

扉に署名しながら「君に差し上げる分がなくなつたから、自分の本を本屋で買って来たのだ。惜しかったよ」と野口は云つた。

iii 弱っている芥川龍之介（野口）

「亀鳴くや」

芥川は、こちらから何を話しても、聞いてはゐるらしいが、向こうの云ふ事はべろべろで、舌が動かないのか、縫れてゐるのか、云ふ事が中解らない。どうしたのだと尋ねると、昨夜薬をのみ過ぎたのだと云ふ。そんな事をしてはいけないだらうと云へば、それは勿論いけないけれど、そんな事云ふなら、君だつてお酒を飲んで酔つ払ふだらう、などと云つて、さう云つたかと思ふと、人の前で首を垂れて、眠つてしまふ。（中略）

「山高帽子」

「そんな薬を飲んで、昼まで酔つ払つていては毒だよ。」

「毒だつて君、昼からお酒に酔つ払つてる人だつてあらあ」

私は暫くの間彼の前にいた。私は何か云えば、退儀そうに臉をあげ、又思ひ出した様な応答はするけれど、（中略）首を垂れ

てしまつ。

(iii)のことは「河童忌」にも書かれている。その他に百閒が山高帽子を好んで被ることについて、芥川が「君があゝの帽子をかぶると怖いよ」と怖がっていたというエピソードも二つの作品に書かれている。

「僕は君を一ばんよく知っている。君のお母さんや奥さんよりも、僕のほうがよく知っているよ。君の本当の気持ちがかかるのは僕だけだよ。ああすればいいとか、あれだから駄目だとか、いろいろ君の事を傍らから云つたつて、君にはそうは行かないのだ。(中略)」

私はふと臉の裏に涙がにじむような気がした。(「山高帽子」)
右の野口のことばも、「亀鳴くや」にも同じことが回顧されている。精神的なことだけでなく、二人とも大家族を一人で養っている立場という、芥川は自分と重なる百閒の苦しい境遇に対する深い理解を示したのではないかと考えられる。(i)・(ii)・(iii)は映画とは直接な繋がりがこそないものの、芥川に対する百閒の思いが強くと表れていて、映画のなかの二人の関係、正反対の対照的でありながらもお互いに離れられない鏡のような関係に繋がるとも言える。

晩年の芥川は健康が悪くなって精神的な不安を持ち、自分も発狂するかもしれないと不安と恐怖を抱いていた。芥川が亡くなってからの百閒は「山高帽子」で芥川の幻想、悪夢を自らに投影させて「山高帽子」を創作した。自分自身と芥川の病的心理状態を、「山高

帽子」のなかで「私」青地の身の回りに起こる様々な幻想や恐怖としてすり替えてその不安を表現した。このような過程から「山高帽子」は《ツイゴイネルワイゼン》に挿入され、再構成されることで、間接的に芥川との繋がりをむすんでいる。映画の舞台になる鎌倉は芥川が海軍機関学校の教官をしていて新婚生活を送った場所である。芥川という人物の不安定な心理状態、麻薬や睡眠薬の多用による幻覚は、死に方や人物の性格の違いはありながらも映画《ツイゴイネルワイゼン》の中砂の死、麻酔をつかい死に至る際に体験した超自然的幻想と繋がる。また中砂の社会性への欠如を狂気のひとつとして考えてもいいだろう。内田百閒と芥川龍之介がお互い狂人扱いをして恐れていたということが、映画では「死人」になり、つまり死んでいるのはどちらかわからない、というテーマに変換されている。

内田百閒の日記から察するに、とても人情に篤く、涙もろい人柄の内田百閒が、特に芥川龍之介の晩年に親しくしたことも手伝って百閒のよき理解者であった芥川龍之介の死に対してとても強い感傷を持っていたことは、同じことを様々な作品で繰り返し回顧していることから伝わる。百閒は「(中略) どう云うわけだか芥川は私に親切であった。友情と云うよりも、友の恩として記憶するところの方が、私には多いのである」と「竹杖記」で示している。芥川は他の友人や宇野浩二に対しても友達以上の心遣いの非常にまめやかな性格だった。百閒の随筆や芥川の日記からも分かるが、いつもお金の工面に苦勞する百閒のためにいろいろと助けの手を伸ばしてく

れた芥川は百閒には忘れがたい人物だったに違いない。

5. 終わりに

映画《ツイゴイネルワイゼン》について研究を重ねていくうちに、ますます映画そのものももちろんだが映画と間接的にでも関係のある人物や事柄に非常に心惹かれていた。とくに、一次的な面から考えれば映画とはさほど関係のない芥川龍之介のことが、百閒との繋がりと原作を解剖していくことによってどんどん表面に現れていくことがとても興味深く思えた。しかもそれは、鈴木清順と脚本家田中陽造が原作を解体し再構成する過程で、複雑化された物語や人物の構成から芥川の存在が浮上されたともいえる。

一般的に映画で脚本の役割は大きい。脚本は映像化されることを前提で書かれるため、文字でのみイメージを伝えなければならぬ文学作品の描写とは異なるし、細かいシーンの指示と場所が設定されているため、監督自身が脚本を書く以外は、映画を撮影する過程で監督のイマジネーションと一致しない場合もある。脚本にはシーンのことに時間、背景設定や具体的なカメラワークまでの指示がなされているものもあるが、鈴木清順は脚本が出来上がったまま「脚本くずし」⁽²⁾からはじめるという。清順のいう「脚本くずし」、完成された脚本をバラバラにして再構成することで、清順は撮影の現場で思い浮かんだ発想を取り入れていくのが多い監督である。また

そのようなやり方で映画の面白さを作っていくという。そのために脚本に詳しい指示がされているのは良くないという。「極端なことを言うと脚本なんか無い方がいい」とまで述べている。《ツイゴイネルワイゼン》で中砂が砂浜で死ぬ前にみせる異常なシーンは脚本にはないが、清順からの指示で、場面の直接的なアイディアと内容、歌は俳優の原田芳雄に任せられたという（『ユリイカ 詩と批評4』（鈴木清順特集）青土社（第二三号）の「原田芳雄インタビュー」から）。清順は、映画の繋がりを乱すために流れとは異なった他人のイメージを介在させている。しかし《ツイゴイネルワイゼン》の脚本と完成台本、出来上がった映画そのものを比較すると、清順によってとても風情のある個性豊かな作品に出来上がったことはもちろんであるが、大筋の物語内容は変っていないことがわかる。まさに清順が語った「脚本くずし」はこの作品ではそれほどなかったと思われる。その理由のひとつが、この映画の脚本は、はじめから原作を「バラバラ」にし、そこから再構成されたものだからである。そして彼のそれまでのアクション映画とは異なって、この映画は基盤が確固たる原作をもとにしていて、それに加わった創作の部分を含め丹念な脚本づくりができていたことのためではないか。もちろん清順のほかの映画にもこの映画に見られる要素は以前からあって、それらの作品があって《ツイゴイネルワイゼン》が成立していることは間違いない。異なる部分があるとすれば、それは何を撮ろう、という素材の問題である。

《ツイゴイネルワイゼン》を成す様々構成物はすべて非現実の世
界観の上に成り立っている。つまり時間概念を超越した、あるいは
はじめから時間概念を無効化してしまった、現実の向こうを見つめ
ているような映画だといっている。この映画と関係のある作
品「サラサテの盤」「山高帽子」さらには「亀鳴くや」、その他の
作品はすべて回顧、追憶、悲哀、郷愁で出来上がっている。さらに
脚本の創作の部分も象徴的な古代への郷愁を持ちえているといえる。

注

- (1) 鈴木清順監督作品 一九八〇年公開 シネマ・プラセット製作
- (2) 「若者に媚びない」作 「ツイゴイネルワイゼン」 品を撮った」(『朝日ジャーナル』二二三
頁) 一九八一年三月二十日 九七頁
- (3) 内田百閒「サラサテの盤」(初出『新潮』十一月号(第45巻11号)一
九四八年)
- (4) 『清順映画』(鈴木清順・術 磯田勉 轟夕起夫・編 ワイズ出版 二〇
〇六年) 二五二頁
- (5) 酒井英行『内田百閒【百鬼】の愉楽』(沖積舎 二〇〇三年) 二〇頁
- (6) 初刊『百鬼園日記帖』(二笠書房 一九三五年)・初刊『続百鬼園日記帖』
(二笠書房 一九三六年)
- (7) 酒井英行『内田百閒 愛・文学の歩み』(沖積舎 二〇〇三年) に収録
「サラサテの盤」の虚実」(初出は『蟹行』第五号 一九九五年)
- (8) 酒井英行『内田百閒 愛・文学の歩み』(沖積舎 二〇〇三年) 二一八
頁
- (9) 『シナリオ』(三七)(四)(インタビュアー田中陽造) 泉書房 一九八一年
一五三〜一六五頁
- (10) 拙稿「漂泊」する「神」中砂―《ツイゴイネルワイゼン》に具現する

断片的な芸能史―(『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第五四輯 第4
分冊』)

- (11) 内田百閒「私の「漱石」と「龍之介」」(筑摩書房 一九六九年)。内田
百閒『芥川龍之介雑記帖』(河出書房新社 一九八六年) は平山三郎の編
集による内田百閒の随筆集。
- (12) 一九二七年の時点で出版された内田百閒の著作は『冥途』(一九二二年
稲門堂書店)のみであるが大震災で焼かれたのである。そのほかには「旅
順入城式」など四編が「女性」に一九二五年に発表されている。
- (13) 『野上彌生子全集』第二期第二巻 日記2 (岩波書店 一九八六年)。昭
和二年七月二十六日の日記に「内田栄造の芥川さんに就いての話は記憶すべ
きことであらう。彼は小学生全集の仕事のカンケイでこの頃は誰よりもし
たしく芥川氏と往来してゐた」と証言している。
- (14) 『追想芥川龍之介』(芥川文・術 中野妙子・記 筑摩書房 一九七五年)
- (15) 「湖南の扇」(初出『文學』十一月号(岩波書店 一九三四年)。芥川龍
之介の同名の小説「湖南の扇」からタイトルをとっている。
- (16) 内田百閒「山高帽子」(初出『中央公論』昭和四年六月号)。引用文はち
くま文庫『内田百閒集成3 冥途』(筑摩書房 二〇〇三年) に拠った。
- (17) 酒井英行『内田百閒【百鬼】の愉楽』(沖積舎 二〇〇三年) 中の論文
「山高帽子」の成立―内田百閒と芥川龍之介―は『日本文学』(31)
(11) (日本文学協会 一九八二年) に発表された。
- (18) 酒井英行『内田百閒と芥川龍之介』(東京女子大学比較
文化研究所 65号 二〇〇四年)
- (19) 酒井英行『内田百閒【百鬼】の愉楽』(沖積舎 二〇〇三年) 一三五頁
- (20) 内田百閒「亀鳴くや」(初出『小説新潮』昭和二六年四月号)
- (21) 昭和二年五月に入院した宇野浩二のこと。
- (22) 内田百閒「私の「漱石」と「龍之介」」(筑摩書房 一九六五年)。編纂
後記に平山三郎は「山高帽子」は野口といふ仮称で芥川の晩年を描いたと
読む人もある様だが、作者はそれを認めない、としている。

(22) 「シネアストは語る」：鈴木清順（名古屋シネナティーク叢書 一九九〇年）：二四頁

振り返る人々