

笠原和夫と深作欣二
～破滅へと向かう葛藤～

はじめに

「ワシらはよオ！うまいもん喰ってよ、マブイスケ抱くために生まれてきとるんじゃないの？」

とても下品なセリフである。日本映画史上でも屈指の下品さであろう。しかし、単に下品なだけではない。バイタリティにあふれ、生々しい魅力に満ちていて、思わず頷きたくなる。

これは、『仁義なき戦い・広島死闘篇』（一九七三年・深作欣二監督）の中のセリフで、書いた脚本家は笠原和夫である。

何と凄いことを書く人なのだろう。個人的な興味から、笠原和夫の言葉を求めて六〇年代、七〇年代の映画雑誌やシナリオ雑誌を読み漁った。彼の文章には、そこはかたない恨みつらみ、怨念、情念そして冷徹な現実認識が満ちている。そこから伺い知る笠原の生き様や作家としての叫びが私の心を打った。また、現代に生きる我々が考えなければならぬテーマも多く提示されている。

この人の作品を深く掘り下げてみたい。そのような欲求に駆られて、私は論文のテーマを笠原和夫に決めた。

笠原和夫を論じるからには『仁義なき戦い』シリーズを論じる必要があり、そのためには深作欣二監督についても取り上げなければならぬ。

笠原和夫のフィルモグラフィを丁寧に追いながら、そこに深作欣二の躍進を絡め、その文脈の中に実録やくざシリーズを捉えることで二人の交差する場所を探り出していく。

そこから分かるであろう共通したドラマツルギーを通して、衰退期の日本映画界を生きた作家達の生き様を示せたら、と思う。

目次

第一章 笠原和夫のドラマツルギー～破滅への情念

- 第一節 東映やくざ映画の構造
- 第二節 笠原和夫の描くキャラクター
- 第三節 笠原和夫の10代
- 第四節 笠原和夫の焼け跡

第二章 笠原和夫の東映やくざ映画

- 第一節 やくざ映画への思い
- 第二節 『博奕打ち・総長賭博』
- 第三節 美しきアナキーストたち
- 第四節 『博奕打ち・いのち札』

第三章 深作欣二～暴力への仮託

- 第一節 『現代やくざ・人斬り与太』の革新性
- 第二節 深作欣二映画の基本構造
- 第三節 映研派監督からの脱却
- 第四節 深作欣二の東映やくざ映画

第四章 『仁義なき戦い』～情念と暴力の混在

- 第一節 東映の路線変更
- 第二節 笠原和夫と『仁義なき戦い』
- 第三節 『仁義なき戦い』の三人の主人公

第五章 笠原和夫と深作欣二～視点の対立と一致

- 第一節 『仁義なき戦い』を巡る対立
- 第二節 ドラマツルギーの対立と交差
- 第三節 無責任の向こうの原爆ドーム

～『仁義なき戦い・代理戦争』

第六章 アウトローの挽歌

- 第一節 新しい敵の姿
- 第二節 市民社会の恐怖
- 第三節 二つの破滅の交差点～『県警対組織暴力』
- 第四章 やくざ映画との別れ

おわりに

第一章 笠原和夫のドラマツルギー～破滅への情念

第一節 東映やくざ映画の構造

映画大手五社と言われた東映、東宝、松竹、日活、大映の中で東映だけが戦後に生まれた会社で、一九五一年に東横映画、大泉映画、東京映画配給の三社が合併して発足した。

後発の東映は、都会的な洗練を売りとする東宝や松竹と差別化するため、東京の山の手よりは浅草、大都会よりは地方都市で受けるような男性的で泥臭い大衆性を東映カラーとして推進する。五七、五八年を頂点にその隆盛を極める。

一方、当時、急速に増えていったテレビの普及率は六〇年には二二%だったのが六三年に六五%、六四年に入ってから九〇%を越えた。さらに新幹線の開通、海外旅行の自由化、マイカーブームと庶民のレジャーは多様化する。映画はその影響を強く受け、六〇年には一〇億一千万人だった総観客動員は六三年には五億七千万人と半減する。各社とも苦戦する中で東映は六四年に十三億円の減収となっている。

そんな六四年に東映東京撮影所として若手登用路線や任侠やくざ映画のヒットで成果を上げていた岡田茂が京都撮影所長に復帰する。時代劇は興行力を落としていた。

「このまま旧態依然たる時代劇のままでは京撮は泥船のように沈むだけだ。誰にどう恨まれてもいい。大手術が必要だ」(1)

岡田は時代劇を切り捨て、東京で成功した任侠やくざ映画へと路線を大きくシフトする。時代劇のスタッフに対しては、新たに設立した東映京都テレビプロダクションへの異動を始めとした大幅な人員削減、配置転換が行われた。また、片岡千恵蔵、市川右太衛門の両スターは専属契約を破棄された。

六四年には時代劇の製作本数が二七本だったのに対してやくざ映画が七本製作されている。これが翌年には時代劇十七本に対してやくざ映画二二本、六七年には時代劇四本に対してやくざ映画四〇本と路線変更は大胆に行われた。

岡田は映画について以下のような考えを持っている。

「映画というのはセーターを新しくすればいいんだ。人間の中身というものはそう変わらないもんだ」(2)

ここで言う「新しいセーター」とは、「任侠映画」という路線であり、「人間の中身」とは、京都だからこそ可能な「時代劇風」の様式美、東映のカラーであると考えられ

る。やくざ映画とは、あくまでも、京都撮影所を維持するために、時代劇の「セーター」を新しく模様替えしたものだと言うことができる。

また、岡田は、当時こう語っている。

「そりゃアングラとか映像派の作品とかいろいろある。だが、浅草その他の盛り場の客層はそんなものは期待しない……彼らにとって映画を見るのは、飲み、喰うことと同じ」(3)

この、「飲み、喰うことと同じ」な「浅草その他の盛り場の客層」が岡田の想定した、つまり東映の主な観客であると考えていいだろう。そこで岡田は映画作りに二つの点を徹底させる。

一つは「あくまで商業映画。テーマを訴えようとするあまり、暗くなりすぎちゃいかん」(4)

もう一つは「映画の本質は、泣く、笑う、(手に汗)にぎる、だ。この三つの要素がないと映画は当たらん。どんな暗い映画にも笑いを入れる」(5)

そこで、岡田は任侠やくざ映画路線を時代劇的な様式と情の世界として展開させた。この「新しい時代劇」の脚本は笠原和夫にまかされる。笠原が用意したのは「忠臣蔵」を下敷きにしたプロットだった。

「忠臣蔵」の世界、それは「ガマン劇」である。こうして作られた『日本侠客伝』(六四年・マキノ雅弘監督)は、まさにガマンそのものの映画である。主人公の高倉健が敵対するやくざから相次ぐ嫌がらせを受け、ガマンにガマンを重ねた主人公が、ついに怒りを爆発させて殴り込む、というものだ。

西洋のガマンは力の差による屈辱であるのに対して、日本の場合のガマンは外圧に対しての自己抑圧に重点が置かれる。結果、その後の報復は自身の雪辱というよりは、所属する社会や組織への献身に重点が置かれる。「忠臣蔵」の赤穂藩に対する赤穂浪士の忠誠、任侠やくざ映画の組や掟に対する絶対的な服従のように。そのため、「ガマン」そのものが独立した見せ場となり得る。ガマンが辛ければ辛いほど、組織への忠誠が歌い上げられ、観客の高揚感を呼ぶからだ。笠原の計算通り「ガマン劇」は好評を得て、この後、ほとんどの東映やくざ映画の根幹を成すことになる。『日本侠客伝』で忘れてはならないのが、監督・マキノ雅弘の世界だ。

マキノが描いたのは、何よりも町とその仲間といった共同体を大切にする人々の情緒あふれる昔ながらの下町世界だ。その共同体を「開発」という形で破壊しようとする者を悪役とし、主人公は共同体を代表して「悪」に立ち向かう。

笠原の用意した「ガマン劇」のプロットにマキノの下町世界の演出。「新しいセーターを着た」時代劇としての任侠やくざ映画の「情の世界」はこうして完成する。

それでは、このような基本構造を持つ東映やくざ映画にあって笠原和夫はどのような作劇をしていたのだろうか。

第二節 笠原和夫の描くキャラクター

笠原和夫が東映やくざ映画で描く主人公(物語上の)が明朗快活であることはない。世の中の表に出られない、あるいは、出ようとしないう日蔭者ばかりだ。彼らには路地裏の暗さが良く似合う。

『博奕打ち・総長賭博』(六八年・山下耕作監督)の鶴田浩二、『女渡世人・おたの申します』(七一年・山下耕作

監督)の藤純子、『仁義なき戦い』(七三年・深作欣二監督)の菅原文太、『仁義なき戦い・広島死闘篇』(七三年・深作欣二監督)の北大路欣也、『やくざの墓場・くちなしの花』(七六年・深作欣二監督)の渡哲也……。笠原和夫の代表的作品に登場する主人公は皆、世間に背を向けた(向けられた)日蔭者である。そして、彼らは皆「破滅」を結末として迎えている。

「破滅へ向かう日蔭者」というキャラクターが最も端的にあらわれているのが『日本侠客伝』シリーズにおける鶴田浩二演じる客分やくざだ。

元々、『日本侠客伝』は中村錦之助主演の企画であった。それが錦之助のスケジュールの都合で短いシーンの出演しかできなくなり、高倉健が主演に昇格する。錦之助はゲスト扱いとなり、ドラマの途中でたった一人で殴り込みをかける客分の渡世人を演じた。これが好評で「流れ者の渡世人」像がシリーズゲストに踏襲されることになる。そして、以降のシリーズでゲスト役を演じたのが鶴田浩二であった。

このシリーズは野上龍雄、村尾昭、笠原和夫の共同脚本という形がとられていた。野上と村尾が主人公の高倉を、笠原がゲストの鶴田浩二を書いた。

高倉の役は鷲、火消しといったカタギである。そのため、喧嘩は禁止されている。ラストの殴り込みをスムーズに行なわせるためには、このカタギとやくざという一線をどう越えるかが問題となる。

そのために用意されたのが「ゲスト＝鶴田浩二の死」だ。これ乗り越えるという形で高倉は越境していく。逆から見れば、鶴田は高倉の踏台の役割だ。つまり、死ぬだけのために存在していて、その宿命は登場した時点で定められている。鶴田は、どこの組織にも属さない流れ者で、フリと一人で殴り込み、ヒッソリ死ぬ。死でしか自己完結ができないのだ。

シリーズ第四作『日本侠客伝・血闘神田祭』(六六年・マキノ雅弘監督)はシリーズ中、唯一笠原が単独脚本した作品だが、ここでは神田祭りの楽しく賑やかな喧噪の中、鶴田浩二は誰もいない裏通りを歩いて敵地へ向かう。この笠原和夫の場面設定が鶴田の影を一層深くしている。

町の衆に見送られながら警察に捕まる高倉と、誰にも知られずに死んでいく鶴田。

「主役と違ってゲストの役の設定は、作者のわたしの好みで押し通すことができる」(6)

それでは、なぜ笠原はこのようなキャラクターを「好み」として描こうとしたのだろうか。

第三節 笠原和夫の10代

笠原和夫は一九二七年、東京に生まれる。いわゆる私生児で籍が入ったのもずっと後のことだった。芸者上がりの継母は典型的な継母として笠原に厳しく当たる。

笠原の父親は非常な道楽人であつたらしいが、一方個人主義者で子供には全くの無関心であつたという。また、幼い頃から腺病質で、喘息病みだったため、小学校はトータルで半分程しか出席していない。

「太陽の下でノビノビ育ったような若者を見ると、どうしてあ堂々としていられるのか不思議でならなかった」(7)

そして、この時期の意識、つまり一種の劣等感が笠原の

作風に大きく影響している。なぜ、日蔭ばかりで生きようとさせるのか。

「表側に立つ人間というのが嫌いだね。明るくてさ。たとえば石原裕次郎みたいなタイプのヒーローってのは嫌いなんだ。なんか裏側の路地をうろついている奴のほうが好きなんだ」(8)

つまり、笠原自身が「日蔭者」であった。だから、「日蔭者」を共感を込めて描くことができる。

中学生になった笠原は海軍に憧れる。中学を卒業して海軍兵学校を受けようとするが、私生児であるため、受けることすらできない。結局、志願水兵として呉の大竹海兵団に配属となる。

この時、呉へ向かう笠原を見送る友人達の「帽フレ」に激怒する。「帽フレ」とは、出発する汽車に向かって帽子を振って見送りをすることだ。

「励ましてくれるようなんだけどさ。帽子を振られる立場というやつね、これはふっている連中には全くわからない」

「なんだてめえら軍隊にも行かないで。のこのご家に帰って餅なんか喰ってるんだろう」(9)

「おれはもうおまえたちとは縁がないんだ。勝手にしやがれだ。白々しく帽子なんか振るな」(10)

傍目には美しい善意に見える行為は当事者にとって残酷にうつることがある。この時、笠原は「友情」の中の偽善性を強く感じる。

「友情なんて吹っ飛んじゃってね。だから、今でもアジテーションというのが大嫌い」(11)

『仁義なき戦い』に代表されるように、笠原の脚本における人間関係は「人間不信」を基盤にしている。それは、この時に身に付けた「勝手にしやがれ」という他人を突き放したスタンスが大きく影響している。

「その日芽生えた牙は、私の七十年の歳月を貫いてきた」
「無傷なよるこばしい連帯というものはこの世には存在しない」(12)

憧れて入った海軍だが、そこは笠原の理想とは程遠いものであった。入ってすぐにリンチを受け、笠原を除く新入りはその場で発狂して病院に担ぎ込まれる。

「このくらいひねくれている人間社会はほかにない」(13)

死への意識だけは日に日に高まっていく。

「私にもホームシックは襲ってきた。ただ泣けなかったのである。東京の家は『ハウス』であって『ホーム』ではなかった。四歳で分かれた生母は顔の記憶もなく、何処にいいのか生死さえいっさい不明である。当て所のないホームシックは闇の宙を空回りするだけで、腹でも掻き切ったりやりたくなるほどのもどかしさだ。その死も、どういう形かイメージは湧かないが、そう遠くない先にある」(14)

全てに疎外された笠原は決心する。

「おれが選んだ道だ。どんなことになるかと後悔はすまい」(15)

戦争体験が笠原に植え付けたもの、それは怨念である。

「士官連中が配膳つきでコンビーフだのベーコンエッグだのデザートを食べるのを見たりすると、エリートというものに対する怨念が燃えたぎっていった」(16)

「ぼくは天皇の存在にはぼくの戦争体験から怨念がある」(17)

「私を化かした狐の正体は判っている。時の権力者の恣意によって個人の生死まで翻弄する『国家体制』という人類が生み出した究極の化け物である」(18)

第四節 笠原和夫の焼け跡

笠原和夫が初めて書いた戦争映画『あゝ決戦航空隊』(七四年・山下耕作監督)の中に、このようなセリフがある。小園大佐(菅原文太)が終戦後、精神病院の屋上で叫ぶ痛切なものだ。

「陛下、あなたは間違いを冒された。あなたの一言で始まったこの戦争を、今あなた方の都合で勝手に終わらせてしまった」

あるいは『大日本帝国』(八三年・舛田利雄監督)で農夫(桑山正一)が玉音放送を聞きながら、ボツリと言うセリフ。

「天子さまのお言葉で戦争さ済むんだったら、なすでもっと早目に終えられなかつたすべか」

これほど直接的に戦争責任について言及したセリフは日本では珍しい。そして、セリフの端々に強い怨念が込められている。ここまで書かなければ、やりきれない。笠原の焼け跡での体験は、それ程に辛いものであった。笠原は当時を振り返ってこう語る。

「『戦争』はむしろ『戦後』になってから始まった。それも初手から敗亡の窮地に立たされた敗残兵の孤立したゲリラ戦であった」(19)

毎日を日雇いの肉体労働で暮らす。仕事のない時は日比谷公園へ行く。ソフトボールに興じる米兵の捨てた煙草の吸殻を拾い集めるためだ。目の前で浮浪児たちが行き倒れていった。だからといって自分でも何もできない。闇市でイカの丸焼き一本を買う金しかなかったからだ。

「自分が生きるために奔命する。ただそれだけのことでさえ周りの誰かを傷つけ、斃死させていたに違はなく、この命の続くことがただちに罪そのものであった」(20)

その中で笠原はある光景に出会う。それは彼の作家としての原風景そのものであった。重要な部分なので、長くながるがそのまま引用する。

「深川から越中島を越えて月島に渡たる相生橋の下流一帯に、死者たちを供養する水中塔婆が、無数と言えるほど林立していた。梵字が書かれた朽ちかけた塔婆群は、あるものは虚空高く、あるものは半ば水中に没しつつ、さなが

ら死者たちの枯れた腕が空に向かって救いを求めるかのようによぎつさまは、懐愴と呼ぶほかない光景であった。そこでも私は長いこと佇んで見つめつづけた。

哲学の『虚無』とか、仏教でいう『空』とかの意味とはまったく別の、強力な還元剤によって漂白されてしまったような白い思いしか私にはなかった。『白』というものはばかれる、あらゆる思念が脱色されてしまった『無色』というしかない状態であった」(21)

この「無色」が笠原の人生観を決定付ける。

「その『無色』はいまも続いている。どのような思想、どのようなイデオロギーにも、私は加担することが出来ない。『反戦』とか『反核』とかの呼び声を聞いてうなずいてみても、私のなかのそうしたものの信念はまことにあやふやなものである。そうした呼びかけの主体になりきれないからである。ある声の主体になるということは、ある場合、自分や他者をも抹殺してしまわなければならないほどの凶暴な存在になることであり、それほどの行動の決意がなければ、火災のなかで絶命していった死者たちの霊に対応する答えにはならないのだが、その勇気さえも、叢立つ水中塔婆の前では埋葬されてしまうのである。人間の営為の無力と不毛だけを思い知らされたのである。

私の出来ることといえば、ただ見つめることだけでしかなかった。常に何事もありうるこの世の相(フェイス)を見つめ続ける観照(ダルシャナ)の立場を頑固に守るのみである」(22)

戦後の風景は、笠原和夫に《無色の傍観者》という作家としてのスタンスを植えつけた。

日蔭者として生まれ育った笠原は、戦争体験の中で劣等感を怒りに変化させ「勝手にしやがれ」という突き放したスタンスを身に付ける。戦後になってそれは、エリートや国家体制への怨念として増大した。そして、文字通り「生きる」ためのバイタリティ、情念、その他諸々のものをワラ半紙に叩き付ける。

「ぼくの売っているのはストーリーではなく、ぼくの怒りを売っているのだ。いろいろ鬱屈したものを画面に叩き付けている」(23)

たしかに、本人の言う通り、笠原の作品の主人公たちは怒りや怨念のようなものを、抱いている。だが、それを声高に叫ばせ作品のバランスを崩すようなことはない。(この点は、第四章で論じる深作欣二の初期作品と比較していただければ、よく分かるだろう)

それは、焼け跡で出会った原風景＝水中塔婆が、笠原にイデオロギーを捨て傍観者として生きさせているからである。そのため、描かれるキャラクター達も、より一層、日蔭へと向かう。そして、無色の傍観者だからこそ、好き勝手な恵まれた奴ら似怒らずにはいられない。その先には破滅が待っている。

「主人公を立てなきゃならない、ということがぼくにはつらくてね」(24)

前にもものべたように、『日本侠客伝』シリーズでの鶴田浩二は日の当たらない裏路地を歩いて誰にも知られずに死んでいく。

笠原の日蔭者としてのこだわりが、彼らを日の当たる所に出さない。絶望の中を破滅に向かって彷徨うだけだ。

それでは、笠原はどのような思いで破滅的なやくざ映画を描き、何を表現していったのだろうか。

引用文献

- 1 大下英治『映画三国志』徳間書店・1990年・P,208
- 2 前掲書 P,219
- 3 『キネマ旬報』キネマ旬報社・1969年6月下旬号・P,126
- 4 大下英治『映画三国志』徳間書店・1990年・P,223
- 5 前掲書・P,223
- 6 笠原和夫『破滅の美学』幻冬社アウトロー文庫・1997年・P,56
- 7 笠原和夫『破滅の美学』幻冬社アウトロー文庫・1997年・P,54
- 8 田山力哉『日本のシナリオ作家たち』ダヴィッド社・1984年・P,121
- 9 前掲書・P,121
- 10 笠原和夫『妖しの民と生まれきて』講談社・1998年・p,70
- 11 田山力哉『日本のシナリオ作家たち』ダヴィッド社・1984年・P121
- 12・13 笠原和夫『妖しの民と生まれきて』講談社・1998年・P,71
- 14・15 前掲書・P,86
- 16 前掲書・P,89
- 17 田山力哉『日本のシナリオ作家たち』ダヴィッド社・1984年・P,122
- 18 笠原和夫「妖しの民と生まれきて」講談社・1998年・P,71
- 19 前掲書・P,101
- 20 笠原和夫「私の焼跡」『シナリオ』シナリオ作家協会・P,165
- 21 笠原和夫『妖しの民と生まれきて』講談社・1998年 P,103
- 22 笠原和夫『妖しの民と生まれきて』講談社・1998年・P,71
- 23 笠原和夫「うらみつらみの世界」『シナリオ』シナリオ作家協会・71年・11月・P,103
- 24 田山力哉『日本のシナリオ作家たち』ダヴィッド社・1984年・P,135

第二章 笠原和夫の東映やくざ映画

第一節 やくざ映画への思い

東映がやくざ映画全盛だった一九六〇年代中盤から後半にかけて日本は高度経済成長のピークにあった。六五年から七〇年まで続いた「イザナギ景気」の間に、日本のGDPは世界第二位となり、個人消費、民間設備投資、輸出は急速に発展、六九年に都市再開発法が成立し、霞ヶ関ビルが建てられる等、物質的豊かさを手に入れ、都市の風景も変わっていった。

それは笠原和夫には生きにくい社会であった。

「わたしは《今》が嫌いだ。《戦前》が好きだ。『良かった』とは言わない。『好きだ』」(1)

なぜ戦前が好きだったのか。《今》の何が嫌なのだろうか。

「みんな貧しかったから。貧しかったからビルも建たなかったし、車も走らなかった……昨日から明日に繋ぐ生活

があった。生活とは関係のない抽象的な思想とか主義で人々が争うようなことはなかった」(2)

「ぼくは国粹主義にのめり込んでいるのではなく……戦前の空は澄み切っていた。人間は澄み切った世界に生きたいという願望がある」(3)

だが、笠原の理想とした東京は焼け野原となった。《今》の東京を笠原はどう考えているのだろうか。

「廃虚の東京こそが、わたしにとっての現実の《東京》で、その意識はいまも変わらない。……今の東京はわたしにとっては幻としか見えない」(4)

「日本は今だって貧しいはずなのに。今の豊かさは、誰かに押しつけられてしまった豊かさに違いない。そういう押しつけに馴らされてしまって、遊びと浪費に頭の先まで漬かってしまっている若い人を見ると、虫酸が走る」(5)

日蔭者としての怒りを抱え、人間を信じず、全てを傍観する笠原にとって、戦後社会は上っ面だけの綺麗事に過ぎなかった。そんな時代に脚本を書く思いとは。

「いまはひがみの時代ではないだろうか。いわゆる前進的で進歩的な思想や方法論では何一つ具体的に解決しない。理論にならないうらみつらみの情念が満ちている」(6)

そんな笠原が、戦後社会に取り残された情念を表現するのに「やくざ」は格好のテーマだといえるだろう。

「やくざを『病理集団』と視る時、私自身をそこで発見することができる。私は自分の荒んだ血の中に『犯罪者』の要素が多分にあることを知っている。その点では、やくざは私の親友である」(7)

「やくざそのものには共感しませんけどね。ただ世間なりなんなりに裏切られてきて、そういう蟻地獄みたいな所に落ちちゃった人間には共感できる」(8)

日蔭者としての怒り、人間不信、焼け跡での絶望、戦後社会の生きにくさ、笠原は全ての情念を東映やくざ映画に注ぎ込む。

「ぼくにまつわりついた劣等感はなかなか消えない。離れない。ぼくはやくざではないが、やくざ映画の主人公とは密着している。その限りぼくは書き続けることができる」(9)

同時に、笠原は自らの想定した、やくざ映画の観客達に強い共感を寄せている。

「大衆はストーリーを見ているのではなくて、作っている人間の情念、怨念、うらみつらみを受け止めているのだ。その人達は陽の当たらない所に住んでいて、そのうらみつらみの持っていきようがなく見に来ている」(10)

「ウスラみっともなさ、にお金を払ってくれたんだと私は信じています。馬鹿馬鹿しい掟とストイズムに縛られて、拳げ句の果てはちっげなことに腹を立てて男だ仁義だとわめいて命を使い果たしてしまう社会の屑のウスラみっともなさ、それがウレシくて見にきてくれたのだと思

います」(11)

映画館という「見世物小屋」を通して陽の当たらない観客と日蔭者の作家が作品を共有する、という理想的な構図ができていた。

しかし、やくざ映画は大量生産の中で、それまで相手にされることのなかった映画ジャーナリズムに取り上げられ、学生運動の高揚と共に反権力的スタンスとしてインテリ層の支持を受けるようになる。

やくざ映画のあり方も若干変わる。『昭和残侠传』シリーズや『兄弟仁義』シリーズのような、「男の友情」や「任侠精神」といったテーマが強く押し出されるようになり、笠原が言うところの「ウスラみっともなさ」は消えていく。

当時、笠原和夫自身もそういった作品を会社側の要請で書いている。タイトルからそのテーマがハッキリ分かる『日本大侠客』(六六年・マキノ雅弘監督)や、「男気」「男の意気」の下に「七人のやくざ」が集結して悪徳やくざを倒す『博徒七人』(六七年・小沢茂弘監督)といった、任侠精神をふりかざして世のため人のために戦う勸善懲惡型ヒーローのやくざ映画である。笠原は当時、このように言っている。

「男と男の目が結び合い、意気が通じて……等という芝居は随分書いたが、実の所、この連中が本心で何を考えているのかサッパリ分からないまま書いているのが現状だ」(12)

愛情や友情に背を向けられ、「無色」の日蔭者として生きてきた笠原は、こういった世界にリアリティを感じられない。

「私が知っているのは、生き抜く為の狡猾なエゴイズムと打算以外にない」(13)

笠原が描こうとするやくざ、それは実社会ではどうにもならない情念を抱えたアウトローのことである。日蔭者の笠原はそれ以外にリアリティを感じない。

「最後は野垂れ死か、詰まらない喧嘩で刺し殺されて、警察署の裏庭で藁をかぶされ、雨にうたれて腐っていくしかない連中のことだ。そういう男にこそ、私はやくざの詩を見る」(14)

それでは、笠原の描くアウトローの具体像を追ってみよう。

第二節 『博奕打ち・総長賭博』

綺麗事の戦後社会への怒り、日蔭者としての情念をぶつけてきた「やくざ映画」もまた綺麗事の世界に向かおうとしている。

その「任侠精神」「男の友情」という世界が崩壊する中に生じるドラマを描いたのが、『博奕打ち・総長賭博』だ。この作品では笠原の不満が噴き出している。

「ときには会社を騙してでも好きなことをやらないと、こっちの溜飲が下らない」(15)

一方で監督の山下耕作も同じ思いを持っていた。

「俺がどうしても気がいかないのは、主人公がいて、悪い方に兄弟分がいて、こいつが寝返って、ええ方の味方に

つくんだ」

「こいつらが殺し合うのをやりたい」(16)

舞台となるのは組長が倒れ跡目の決まっていない天竜一家。幹部の中井信次朗(鶴田浩二)と松田(若山富三郎)は固い友情で結ばれた兄弟分だ。中井の妹(藤純子)は松田の妻であり、二人は実際の兄弟分でもある。

中井のキャラクターは脚本の冒頭部で明示されている。

ただ掟に従う鉄のような意志だけが冷たく浮かんでいる。

(『博奕打ち・総長賭博』シナリオより)

この、掟に対する中井の「鉄のような意志」がストーリーを動かすことになっている。松田は刑務所に入っているが格と功績から言えば跡目に最も近い。だが、組の実権を握ろうとする伯父貴分の仙波(金子信雄)は格下の石戸(名和宏)を推す。中井はそれに従う。伯父貴には逆らえない。それが掟だからだ。一方、出所した松田はこの決定に激怒する。石戸の襲名を祝う「総長賭博」が開かれ、全国から親分衆が集まる中、松田は石戸を殺す。そして、掟に従い中井は松田を殺す。

掟を守ることを信条とする中井と筋目とプライドにこだわる松田。二人が憎しみ合う理由など本来ならどこにもない。通常の東映やくざ映画であれば、二人のどちらかが真の敵つまり仙波の正体に気づき、二人でこれを倒す、となるだろう。しかし、ここではそうならない。自分たちの信念に固執した二人は破滅的運命を迎える。

「ギリギリに仕組まれた悲劇」(17)

と三島由紀夫が言うように、本作は目に見えない呪縛に追いつめられる男達の悲劇である。「しがらみ劇」と言っていいたろう。

二人の行き着く先には破滅しかない。やくざとして自らを律する信条つまり「やくざであること」それ自体が強いカセとなって親友同士を憎悪へ向かわせ、ドラマを盛り上げている。

松田、ニッと笑うと、崩れ落ちて絶息する。

影のようにその脇に立ち尽くす中井。

(『博奕打ち・総長賭博』シナリオより)

死んでいく者と生き残る者との間は皮肉な明暗に彩られている。ここで松田が見せる笑顔は呪縛から解放され一人の人間として死ぬことのできる安堵感の表れであり、「立ち尽くす」ことしかできない中井は一人で呪縛を背負うことになる。「掟」や「組織」を呪縛という形で描いている点に、個人を縛り付ける存在に対しての嫌悪感が見て取れる。そこからは「自分を化かした狐」「究極の化け物」と吐き捨てた「個人の生死まで翻弄する」「国家」に対しての怨念を感じずにはいられない。

さて、一人残された主人公の中井には、追い討ちがかけられている。

弘江(中井の妹)「気狂いッ!人殺しッ!人殺しッ!」

(『博奕打ち・総長賭博』シナリオより)

掟に従って親友を殺した中井の行動は他の誰にも分かってるものではない。「掟に従う鉄のような意志」というたった一つの設定が、主人公を破滅的状況に向かわせているの

である。

闇の中をうごめくように辿ってくる中井。

(『博奕打ち・総長賭博』シナリオより)

笠原は、これまでのやくざ映画では見られない弱々しく重苦しい足取りで主人公を最後の戦いにむかわせている。それは主人公自身を嘲笑う戦いである。絶望的な状況の中で中井は開き直る。

中井「てめえの為に……みんな死んだ……今度はてめえの番だ」

仙波「中井ッ……伯父貴分のワシにドスを向ける気かッ! てめえの任侠道はそんなものだったのか……!」

中井「任侠道か……そんなもんは俺にはねえ……俺は、ただの、ケチな人殺しなんだ……」

(『博奕打ち・総長賭博』シナリオより)

このシーンでは、「任侠道」つまり綺麗事の世界を、「そんなもん俺にはねえ」と主人公に否定させ「ケチな人殺し」と言わせることで、日蔭者の生き様と呪縛の中に生きる人間の悲劇性が徹底されている。綺麗事や大義名分に対しての笠原の嫌悪感がここにも見られ、よりストレートな形で表現されている。また、「ケチな人殺し」というセリフは「ケチな脚本家」という言葉に置き換えることが出来る。

「名もなき一芸人として人生を終わるのもいいではないか」(18)

大義名分や思想を持たない「無色」の「ケチな」作家、これは笠原の一貫した姿勢である。

「私たち映画作家にとって必要なものは、明確に方向づけられた思想の高さではない。思想以前の混沌とした大衆の情念をナマにつかみとる嗅覚ではないか。美の完璧な結晶をめざす神秘的な技術よりも、大衆の前でストリップなり、我と我身をたたいて笑わせる芸ではないのか」(19)

『博奕打ち・総長賭博』は、笠原和夫の情念そのものの世界といえるだろう。

第三節 美しきアナーキスト達

一九六〇年代の大きな流れとして高度経済成長ともう一つ「革新運動」がある。

六八年の日大バリケードストや69年の東大安田講堂事件、新宿西口反戦フォークに代表される学生運動や、六九年の社共・沖縄返還統一要求に代表されるキャンペーン運動、さらに国労ストなどの相次ぐストライキ。日本社会は繁栄を迎える一方で「革新運動」も盛んであった。

笠原和夫はこうした「革新運動」にも強い反発を抱いている。

「食べ放題に食べ散らかし、マイカーを乗り回し、パーティーだ、ゴルフだ、ギャンブルだと浮かれている人達が『反戦平和』と拳を振り上げる図ぐらいおかしいものはない」(20)

戦後の焼け跡で「無色」になった笠原にとって一連の「革新運動」もまた単なる綺麗事にしか見えない。笠原の考える真の「革新」、それはテロだ。

「私はテロを肯定する」(21)

「実際に革命を起こそうとした奴は、そのとき頭に来て前後もわきまえずに刀をもって突き刺さっていった奴です」(22)

ここにも「無色」の日蔭者ならではの怒りが込められている。

『日本暗殺秘録』(六七年・中島貞夫監督)で笠原は、その情念をテロリストに仮託する。「二・二六事件」や「桜田門外の変」等の戦前の暗殺事件をオムニバス形式で綴った本作の中で、最も印象的なのは大正時代のアナキスト集団「ギロチン社」を扱ったエピソードだ。ここでの主人公・古田大次郎(高橋長英)のセリフが、テロに対する笠原の考えを具体的に物語っている。

古田「テロリズムは、民衆の支配階級に対して当然行なわれるべき処断なんです。僕はいつも絞首台に上る覚悟でいるんです」

(『日本暗殺秘録』シナリオより)

他のエピソードでは「暗殺の達成」が描かれているのに対して、古田は行動を起こす前に警察に捕まり失敗する。むしろ重点が置かれているのは、古田という人間そのものの描写だ。

若草の中に、一杯の日差しを浴びて横たわっている古田大次郎。

大島つむぎと袴、襟元をきちんと正し、眼鏡の奥の瞳は謙虚なはにかみと物静かな思慮を湛えている。

大次郎「ああ、お金が欲しい……欲しいなあ……」

大次郎、フト見上げる。

大次郎「ひばりだ……あ、彼処に降りた！」

(『日本暗殺秘録』シナリオより)

こういった極端とも言える具体的なト書、セリフによって、破滅的な運命を辿ることになる古田の、若々しく一途な純粋さが表現されている。演じる高橋長英の澄み切った表情も印象的だった。

死刑になる古田は、死ぬ前にこう叫ぶ。

古田「若き血よ、死ぬまで僕の胸に躍っていてくれ……星が見たい」

(『日本暗殺秘録』シナリオより)

古田の純粋さの詩情性の中に、アナキストやテロリストの破滅美を歌い上げようとする笠原の意図が見られる。そして、名もなく個人的な怒りを胸に破滅へと向かう若者というアナキスト像は、「破滅の宿命を背負った《無色》の日蔭者」という笠原作品のやくざ像に重なってくる。笠原が、こういったキャラクターを一貫して描こうとしているのが分かってもらえるはずだ。

『女渡世人・おたの申します』(一九七一年・山下耕作監督)では、やくざの中にアナキズムの純粋さ、破滅美が描かれている。

主人公の女渡世人・まさ子(藤純子)は、博奕のイザコザで殺した男・良吉の借金を取り立てるために良吉の両親の所へ行く。そこで、まさ子は良吉の父・幸吉(島田正吾)と盲目の母(三益愛子)と情が通じるようになるが、借金の取り立てのやくざとして白い目で見られるカタギ衆と、いつまでも金を持ってこないことを責めるやくざの間で、孤立する。

幸吉がやくざに殺されると、自分を息子に仇と知りながらも実の子のように愛してくれた老夫婦のために、まさ子はやくざと戦う。だが、それでは普通の「正義のヒーロー」的主人公とあまり変わらない。そこで、笠原はラストにもう一つドラマを配置している。

道の両側に立ち並ぶおりくたち女房連と亭主たち。だが、誰もまさ子に会釈一つしようとはしない。押し黙ったまま、別世界の人間を見るように送っている。

その重圧に針を刺される思いのまさ子。人垣の中に、おのぶが赤ん坊を抱いている。

思わず見つめるまさ子。

おのぶ、気まずそうに人垣の後に隠れる。虚脱したように曳かれてゆくまさ子。

(『女渡世人・おたの申します』シナリオより)

戦いの終わった彼女に対しての街の衆の冷たい態度を描くことで、戦いが一般社会に受け入れられることのない個人的なものであったことがよく分かる。そこにはアナキストの孤独さが、さらに強く押し出されている。あくまでも笠原作品の主人公は「無色」の日蔭者でなければならない。

第四節 『博奕打ち・いのち札』

第二節で述べたように、三島由紀夫は『博奕打ち・総長賭博』を絶賛している。それ以来、笠原は三島の目を意識するようになった。より情念のこもった複雑なドラマを書かなければ、という態度が当時の発言に見られる。

「やくざ映画は深く突っ込んだ情念を描かなければ駄目なんだ」(23)

一九七〇年の三島の割腹事件で彼は解放される。

「もしそのままなにごともなかったら、わたしは、『三島』の名に呪縛されて、ますます様式のドラマにのめり込んで、完璧の域に達したか、あるいは袋小路に追い込まれて窮死したか、のどちらかだろう」

「日本が敗北したことが明らかになったときに味わった感情に似ていた。無念である一方で、頭の上の重石が除かれたような解放感である」(24)

『博奕打ち・いのち札』(七一年・山下耕作監督)の執筆中に三島の割腹事件は起きた。それだけに、本作からは「情念の袋小路」に入り込んでいる笠原の様子が伝わってくる。主人公(鶴田浩二)が旅役者の女(安田道代)と恋仲になり結婚の約束をするが、彼は刑務所に行かなくてはならない。そして、出所してみると、その女は親分の女房になっていた。しかも女はその事情を知らない。主人公が出所すると親分は殺されていた。自分の恋人が「姐さん」になっている。男は女を「姐さん」として立てなければならない。やくざ社会という呪縛の中で男女の愛が凍結していくという話だ。

具体的な描写を提示するまでもなく、この話の設定、展開だけで、いかに笠原が追い込まれていたのかが分かってもらえるだろう。複雑な人間関係の中で、情念があまりに入り組んで描かれている。そこから娯楽映画としてのカタルシスは得られない。

それは、すなわち、今までの「様式」のドラマの限界を示している。

一九七〇年代初頭は、大阪万博に代表されるように、高度経済成長は最終段階にさしかかっていた。高速道路の整備や都市・農村の再整備、放送・通信の発達、ファーストフード店、チェーン店の発展といった、社会のスピード化、情報化が加速していく。

笠原の描く情念のドラマは時代に凌駕されたと言っていいだろう。「情念の袋小路」の中で、笠原は無力感に襲われる。

「極端に凝縮され、様式化されたドラマの中で幅を利かす情念とか観念、それに芝居そのもの、言葉などが、意味の葉脈を失って現実という幹からバラバラ剥落し、遊離してゆく無力感に、毎日呆然としていた」(25)

整備された近代都市と変わりゆく価値観の中で「新しいセーターを着た」時代劇の様式の世界は限界に達し、笠原の描く情念は単なる形骸と化してしまう。

『博奕打ち・いのち札』では複雑な設定とそこから生まれる情念が独り歩きしてしまっている。その情念が『博奕打ち・総長賭博』のように登場人物のドラマに作用することなく、淡々とストーリーが過ぎていく。

情念だけが取り残され、ストーリーの中でくすぶり続ける。

『博奕打ち・いのち札』のラストの立ち回りは、山下耕作のシュールな演出が印象的だ。「血の海」という言葉があるが、ここでは文字通り、畳の間、襖の間、天上の上から血が洪水のように噴き出してくる。血の海の中で鶴田浩二と安田道代は抱き合ったまま、のたうち回る。そして、鶴田は敵もろとも神棚を叩き斬る。やる瀬無い感情が充満した湿ったイメージを与えるシーンだ。それは、ドラマの出口を求める山下と笠原の、くすぶる情念の具体像とも受け取れる。

七二年には、笠原和夫はわずか二本の脚本しか書いていない。

「《任侠映画》がまったく書けなくなってしまった」(26)

情念の世界の限界と、三島の死がもたらした解放感、笠原に新たな段階を与える。

「どうせ死ぬなら、もっともらしいストイシズムで着飾った箱庭のやくざ映画より、もっと暴力とロマンに徹した破天荒な男の方を私は選びたい。警察署の裏庭で、雨にうたれて腐ってしまったやくざが、もし生き返ったらどうなるか。やくざの詩より、やくざの腐肉のバイタリティの方に明日を賭けたい気持ちが抑えられない」(27)

これは七一年に書かれたエッセイだが、笠原のやくざを描くことへの姿勢の変化を読み取ることができる。情念の様式ドラマを破壊するようなバイタリティあるキャラクターを描きたいという、七三年の『仁義なき戦い』に向けてのモチベーションができてつつあることも分かる。

次章では、笠原とコンビを組むことになる深作欣二の『仁義なき戦い』に至る足跡を追ってみたい。

引用文献

1 笠原和夫「《今》が嫌い」『シナリオ』シナリオ作家協会・84年6月号・P,114

2・3・4 前掲書・P,115

5 笠原和夫「《今》が嫌い」『シナリオ』シナリオ作家協会・84年6月号・P,116

6 笠原和夫「うらみつらみの世界」『シナリオ』シナリオ作家協会・71年・11月 P,99

7 笠原和夫「はばかりながら」『任侠映画傑作選・キネマ旬報』71年・8月30日号増刊』キネマ旬報社・P,54

8 山田力哉『日本のシナリオ作家たち』ダヴィッド社・1984年・P,122

9・10 笠原和夫「うらみつらみの世界」『シナリオ』シナリオ作家協会・71年11月・P,100

11 笠原和夫「遊侠仁義・私の総括」『シナリオ』シナリオ作家協会・1873年2月・P,87

12・13・14 笠原和夫「はばかりながら」『任侠映画傑作選・キネマ旬報』71年・8月30日号増刊』キネマ旬報社・P,54

15 笠原和夫『破滅の美学』幻冬社アウトロー文庫・1997年・P,210

16 山下耕作『將軍とよばれた男』ワイズ出版・1999年・P,171

17 三島由紀夫『三島由紀夫・映画評論衆』ワイズ出版。1998年・P,568

18 笠原和夫「うらみつらみの世界」『シナリオ』シナリオ作家協会・71年11月・P,104

19 笠原和夫「腹ふくるる思いのこと」『シナリオ』シナリオ作家協会・69年7月・P,30

20・21 笠原和夫「うらみつらみの世界」『シナリオ』シナリオ作家協会・71年11月・P,101

22 前掲書・P,100

23 前掲書・P,104

24 笠原和夫『破滅の美学』幻冬社アウトロー文庫・1997年・P,222

25 前掲書・P,223

26 前掲書・P,226

27 笠原和夫「はばかりながら」『任侠映画傑作選・キネマ旬報』71年・8月30日号増刊』キネマ旬報社・P,54

第三章 深作欣二～暴力への仮託

第一節 『現代やくざ・人斬りと太』の革新性

第一章で論じたように、東映やくざ映画の根幹は「ガマン」である。「新しいセーターを着た時代劇」である任侠やくざ映画の主人公は、物語内で相対的な「善」の立場にある。だから、暴力に関しても否定的で、悪役サイドの嫌がらせに対して我慢する。その我慢が限界に達した時に初めて殴り込んで暴力を行使する。担当する監督や脚本家によって主人公を動かすドラマツルギーは異なるものの、この物語構造は変わることがない。

深作欣二の1972年の監督作『現代やくざ・人斬りと太』は、この「ガマン劇」の物語構造を徹底的に破壊した作品だ。主人公の勇（菅原文太）は絶対にガマンしない。例えば、映画の前半、トルコ風呂（現ソープランド）に初めて行った勇の描写。

勇「どうしたもこうしたも、こんないい思いは初めてだ...
...駄目だ畜生、もう持たねえ.....」

(『現代やくざ・人斬りと太』シナリオより)

敵に銃撃されれば、

勇「痛え！医者だ！医者を呼べ！」

トルコ風呂で悶え、敵に襲われて痛みが医者を求める主人公というのは東映では実に珍しい。こんな主人公だから

映画は全篇、暴力に彩られる。そして、その暴力は全て勇を起点とするものだ。勇は、平和的に物事を解決しようとする周囲に徹底的に噛みつく。

勇「いっぺん負け癖のついた犬はな、それっきり噛みつくことさえ忘れちゃうんだ」
勇「(怒鳴る)馬鹿野郎!こうなりゃトコトンやるしかねえじゃねえか!ありったけのハジキに弾丸アつめる!」
(『人斬り与太』シナリオより)

丸く収まりそうな所を勇はかき回す。相対的な「善」という東映のヒーローの不文律が、ここではアッサリと破られている。

深作の荒々しいカメラワークが主人公を加速させる。東映のそれまでのやくざ映画は(特に京都製作の『新しい時代劇』の場合が多いが)壮麗なセットの美術の中をフィックスのカメラで構図的に映し出していくという様式美の世界で展開されている。しかし、本作では、薄汚いドヤ街のロケーションの中を手持ちカメラが走り抜ける。主人公と共に走り、倒れ、天地を逆転しながらグルグル回る。血ノリがレンズに飛び散ってもおかまいなしだ。主人公の行動だけではなく、深作の演出もまた、暴力的だと言える。

この作品のテーマは「暴力そのもの」なのである。それは、ストーリーの根幹を成す主人公と女(渚まゆみ)との関係において顕著に出ている。

まず、主人公が女をレイプする。続いて、復讐のため女が主人公を襲撃し、主人公がまたレイプ。そして、ラスト、虫ケラのように殺された二人に対して、シナリオは以下のようなト書で結ばれている。

走り出す車の埃を浴びて、勇と君代の死体。
暴力で結ばれたふたりの距離は、今、あまりにも遠い。

(『人斬り与太』シナリオより)

主人公を中心とした全ての人間関係が暴力を介在にして形成されている。理屈でも情念でもない、新しいドラマツルギーの登場だ。そこには深作の確固たる意図があった。

「徹底したアナーキーな暴力映画を作りたい。この映画で一番悪い野郎は主人公なのだ。たまにはそんな映画があってもいいじゃないか」(1)

第二節 深作映画の基本構造

『仁義なき戦い』以前の深作映画の基本構造というのは、ほとんど同じだ。

戦後の焼け跡で、のし上がることを考えてきた主人公が、何らかの理由で(大抵は刑務所)社会と隔絶することになり繁栄に取り残される。再び社会にもどってみると、そこでは世の中と上手く折り合いのつけることのできる人間だけが生き残り、主人公はそんな社会に馴染むことができない。

具体例をあげてみる。「八～一〇年振りに刑務所から出所すると、元いた組は既に無くなっていて、街は整備されたコンビナートが立ち並んでいた」という設定だけで『ギャング同盟』(六三年)、『解散式』(六六年)、『博徒解散式』(六七年)、『日本暴力団・組長』(六九年)、『博徒外人部隊』(七〇年)、『現代やくざ・人斬り与太』、『人斬り与太・狂犬三兄弟』(七二年)と実に七本もある。他にも、GHQのリンチにより被害者意識だけで生きる男(『誇り高き

挑戦』六二年)や、病弱の母親の看病をするためにスラム街から抜け出る機会を失った男(『狼と豚と人間』六四年)といった具合で、深作が「繁栄から取り残された男」という設定に、いかに凝っていたかが分かってもらえるだろう。それでは、深作はどうしてここまで、こだわっていたのだろうか。

それは、まず第一に自分が水戸出身の「田舎者」であるというコンプレックスにある。

「東京の生活が始まってから、まず私は都会を憎悪するようになった。都会のもつエネルギーが圧倒的に私の上にのしかかり、私は自分が卑小化されるのを感じ、不安になり、苛立ち、やがて都会性のあらゆるものに腹を立てるようになる」(2)

都会的平和を嫌うのは、コンプレックス以外にも、深作の戦争体験にも起因している。

「我々は中学生の頃、艦砲射撃をくらった。くらった連中は死んでいく。それが自然だった」(3)

そういった経験をした後の深作の焼け跡での生活は打って変わって余裕のあるものであった。読書、テニス、映画……娯楽にあふれた生活を送る。それは深作にとって可能性に満ちた日々であった。

「あの混乱と可能性にみちていた敗戦直後の一時期に限りない憧憬を感じながら、そうした自分自身の情念と感覚を、無法もののドラマにねじ込みたいともがいていた」(4)

一方で、それだけではすまない部分もある。

「まるで呑気な学業生活を送っていたようだが、当時から俺はどうなるんだというような劣等感がありましたよ」(5)

「終戦になって急に平和にもなじむことができない」(6)

深作にとっては平和的よりは暴力の方が自然に受け入れられるものであり、都会的平和の繁栄の中で取り残された主人公達は、深作の東京での姿そのものだったと言える。

「暴力的な衝動というのが閉ざされていたことと田舎から出て来ていつも感じる欲求不満というか孤独感みたいなもの、それをどう発散させていいか解からない抑圧感があった」(7)

この「抑圧感」は『現代やくざ・人斬り与太』のシナリオの中で具体的に表現されている。

巨大なコンビナートの噴き出す煙に、どす黒く覆われたその街 -。

勇の声「街は大した変わりようだった。もともとヤア公の多い街だったのに、今じゃどっちを見ても堅気ヅラばかりだ……若い奴らは、どいつもこいつも、髪の毛をバカみてエに伸ばしていた……」

裸電球の佻しい光 -。

窓外の高架線を過ぎる電車の響き。勇の心にやり場のない屈辱感がこみ上げてくる。

勇「(頭を抱えて呟く)くそっ!何かねえかな、おもしろえことが……!」

(『人斬り与太』シナリオより)

こうした抑圧感に対しての態度の変化を中心に、『現代やくざ・人斬り与太』に至るまでの深作のフィルムグラフィを追うことで、彼の成熟過程を示していこうと思う。

第三節 映研派監督からの脱却

深作欣二のデビュー作『風来坊探偵』(六一年) 続く『ファンキーハットの快男児』(六一年) は日活の小林旭主演『渡り鳥』シリーズにヒントを得た平均的なアクション映画だ。おそらく、そのままだったら深作も普通の職人監督で終わっていただろう。

風向きが変わるのは同じ六一年、新東宝から移籍した石井輝男監督の『花と嵐とギャング』が公開されてからだ。都会的ファッションに身を包んだ悪漢たちが騙しだまされながら軽快に楽しくアクションを展開していき、そこに清川虹子の浅草的笑いが加わるといって混沌とした世界が映し出される。それを石井ならではのテンポの早い演出が切り取っていく。泥臭さが売りの東映映画にはないハリウッドのギャング映画のような魅力が色濃く出たこの作品に深作はカルチャーショックを受ける。

「混乱の中で衰弱した自然主義的イメージをせせら笑うように、いかにもカッコ良くみえた - まさしく、そうみえたのである」(8)

「こんなひとがいたのかと思っておどろいた。『花と嵐とギャング』など凄く面白く、そのころの東映の体質、日本映画の体質にないものをやっており、私にも大きな刺激になったものでした」(9)

さらに、岡田茂所長の若手登用路線に乗って深作にもチャンスがやってくる。こうして作られたのが『白昼の無頼漢』(六二年)と『誇り高き挑戦』の二本だ。

石井輝男の影響を受けた深作は、裏切りの連続する混沌とした世界に「取り残された男」が生き場所を求めて這い上がろうとする生き様を描こうとしている。

「さまざまな欲求と不満を誰はばからずブチまけつつ、差別し疎外する奴らに対してアナーキーな抵抗を続ける人間達たち - そういふヒーローたちは、ギャング映画以外のパターンには所属できぬものでした」(10)

しかし、個人が自由気儘に悪事をこなしていく娯楽に徹しきった石井演出に比べて、深作の撮ったギャング映画は主人公の行動に意味を持たせすぎているために理屈っぽく、また図式的で大きい物語を展開させてしまっている。屈折感を政治的図式の中に描いているのだ。

例えば、『白昼の無頼漢』では主人公(丹波哲郎)らギャングが米軍の現金輸送車を襲うという、深作の反米・反基地的スタンスがストレートに出たものであるし、そのスタンスは『『誇り高き挑戦』では主人公(鶴田浩二)がGHQにリンチされるという形で、さらに色濃くなっている。

『誇り高き挑戦』は深作の「図式的物語」の最たるものだと言っているだろう。主人公の黒木は全篇サングラスをかけ続けている。これはGHQにリンチされた傷を隠すためであり、被害者意識と繁栄に背を向けるスタンスの表れである。そして、戦いの中で反米的被害者意識をめぐい去った主人公は初めてサングラスを外す。その視線の先には国会議事堂がそびえ立つ。

サングラスという小道具を介して反米から反民主主義

という主人公のスタンスの変化を表現している訳だが、そこにGHQや国会議事堂がそのまま出てくるあたり、いかにも図式的であり、物語を大きくし過ぎてしまっている。この当時の深作に対して俊藤浩滋プロデューサーは、こう言っている。

「もっと誰にでもわかるシャシンつくれよ。自分の思想だけで映画をつくったって、それは無理や。映画というのは誰が見てもわかるもんでないとあかんよ」(11)

「映研派監督」というレッテルを貼られた深作が、大きい物語ではなく個々の人間の中に物語を作れるようになったのは『狼と豚と人間』からである。本作では、スラム街で育った三兄弟の三様の生き様が描かれている。

長男(三国連太郎)は早くにスラムを出て戦後社会の中を上手く泳ぎ回っている、深作の嫌う「戦後的平和」を体現した存在だ。ギャングとして這い上がろうとする次男(高倉健)とスラムに残された三男(北大路欣也)は、長男にいいように利用され死んでいく。ここでは、米軍基地やGHQや国会議事堂は登場せず、スラム街だけを舞台にした個人のドラマを描いている。

たしかに、「狼」=「のし上がろうとする男」=高倉、「豚」=「上手く生き残る奴」=三国、「人間」=「取り残された奴」=北大路、と人物関係は図式的だ。しかし、彼らは「スラムから出ていく」ことだけを目的に生きている。それは作品の冒頭部での高倉のナレーションで示される。

次郎「ここがオレ達の生まれた町だ。町なんてもんじゃねえ。この町はブタ小屋だ。人間らしい暮らしをしてえ奴はみんなこの町を出ていく。五年後のオレ。しかし、俺の暮らしは最低だった。オレはオレのやり方で生きることにした」

(『狼と豚と人間』シナリオより)

あくまでも個人的な欲望に人物達の行動原理を置き、そこに自らの情念を仮託している所に、抑圧やコンプレックスを素直にぶつけようという作家としての態度が見られる。

第四節 深作欣二の東映やくざ映画

第一章でも述べたように、岡田茂が六五年に京都撮映所に復帰して以後、東映は大胆な路線変更を行ない、やくざ映画一色となる。これは東京撮影所にも波及することになるのだが、深作欣二は、やくざ映画に反発を抱く。

「ヤー公でありながら善良な庶民を守る正義の使者に祭り上げられてしまい.....気に入らぬ面をぶん殴る暴力の快感を味わえず、妙に悟り澄ましたインポテの任侠の徒、そんな奴はオレの作品には登場させねえ」(12)

しかし、フト入った深夜興行の映画館(当時、東映やくざ映画では深夜興行が盛んであった)の雰囲気には圧倒される。

「掛声がかかり、口笛が鳴り、ヤケクソなお祭り騒ぎ - 陽気さの陰に鬱屈がチラつき、欲求不満が馬鹿笑いに結びつく、一種アナーキーなダイナミズム - 深夜映画の小屋の中には大勢の『東京流れ者』たちの情念がすえた体臭となつてムセ返るようでした」(13)

自分も同じ東京になじめない「東京流れ者」、そこには

深作自身の分身たちがいた。「繁栄に取り残された男達」という深作の本来のテーマに最もふさわしい人々である。

「その体臭を、何とかヤクザのヒーローたちににじみこませることはできないかと思いはじめたのです」(14)

しかし、当時の深作のヤクザ映画からは、「東京流れ者の体臭」を嗅ぎ取ることはできない。深作のやくざ映画一作目『解散式』以下、ほとんどの作品が前にも述べたように、「刑務所を出てみたら組はなくなっていたやくざ」と、産業利権と結びついたやくざとの争いを描いたものであり、個人の情念よりは政治的図式の中でやくざの生き様を切り取るという姿勢が色濃く出てしまっている。

特に、『解散式』のラスト、望遠カメラのロングショットで、背景のコンビナートと決闘している二人の男を対置させるという演出は、その図式性の強い表れであろう。『誇り高き挑戦』の国会議事堂が、ここではコンビナートに入れ替わっただけだ。個人の情念を掬い取れてはいない。

『博徒外人部隊』で、返還前の沖縄の混沌の中に生き場所を求めた男達が、返還後にやってきた大組織に踏み潰されていく物語を描くに至り、反戦後社会という政治図式的八メコミ型やくざ映画は頂点に達したと言っていいたろう。抑圧感に対してのコンプレックスがこうした反国家的スタンスの図式の中に現れているのである。

そんな深作がコンスタントにやくざ映画を撮ることができたのは、俊藤浩滋プロデューサーの強力なバックアップによるものである。口では悪く言いながらも彼は深作の可能性を高く評価していた。

「おそらく私以外の企画作品はそんなに撮っていなかったと思いますよ。会社が不安がって許可しなかったのです。私の場合はヒットメーカーでしたから、無条件でした。しかし、その当時の撮影所の若いプロデューサーには、大変人気のある監督でした。私は深作クンに何かきらめくものを感じていました」(15)

一方の深作は、政治図式のドラマをさらに強めていき、『軍旗はためく下に』(七二年・東宝)では、自ら資金を掻き集めて「国家対個人」を描く。

終戦直前に敵前逃亡の罪で銃殺された夫(丹波哲郎)の死に不信を抱いた未亡人・サキエ(左幸子)が真相を究明していく中で、軍隊の非人間性が暴露される。軍隊という、国家による暴力の生態を描くことで、国家と個人の関わり合いを提示したこの映画は、まさに、当時の深作の反国家的スタンスを仮託した政治図式ドラマの集大成である。

サキエ「あたしだって一篇ぐれえは天皇陛下と……父ちゃんのために花アあげてやりてえんですよ」

と死因調査を始めるが、そこで夫が天皇に怨念を抱いて死んでいったことを知る。そして、ラストシーン、戦没者追悼式で献花する天皇と皇后にサキエの独白が被さる。

サキエ「父ちゃんよ……あんたはやっぱり、天皇陛下に花あげて貰うわけにはいかねえだね……もっとも、何をどうされたところで、あんたは浮かばれもしめえがよう」

反戦というより反国家という点に深作の重点が置かれているのがよく分かる。プログラムピクチャーの枠を離れた本作で、深作は自分自身のメッセージ性をそのままに表現した。自らの戦後観、国家観を純粋な形で表現できた

ことで、政治図式の大きな物語に仮託するというスタイルは昇華できたのだと考えられる。この後、深作の目は個人の暴力に向けられている。

「反戦というようなことだけですくい取られていくいら立ちがあった。となると、まだすくい取られていない部分、つまり暴力というようなものが鮮明に残ってきて、こうなったら会社の思惑なんかどうでもいい。ただひたすら悪い奴をやりたい」(16)

ここに来てようやく深作は開き直る。そして作られたのが『現代やくざ・人斬りと太』だった。本作の主人公もまた、刑務所の中で繁栄から取り残された男である。しかし、それまでの主人公たちのように政治図式の中で描かれるようなことはない。暴力を唯一の手段として自らの存在を周囲に示して、暴力空間に巻き込もうとしているだけだ。

もちろん、この深作の成長は俊藤浩滋プロデューサーの目に止まる。

「『現代やくざ・人斬りと太』あたりからかな、はっきり違って来た。よし、それならおもしろいシャシンを撮ってやろうという気迫に燃えてきたんやろう」(17)

ここに深作欣二のドラマツルギーは完成して、新時代の旗手としての下地は出来上がる。深作欣二のドラマ、それは、焼け跡で暴力的に生きてきた男が、何らかの理由で繁栄に取り残され、屈辱感と抑圧感の中で這い上がろうとするが、結局どうにもならなくなり、のべつまくなし暴力を振るった拳げ句、虫けらのように殺されるという悪漢のドラマである。そこには、深作自身の抑圧への苛立ちと「焼け跡への憧憬」が込められている。

大きな物語ではなく、個人の魅力を描けるようになったことで、深作は娯楽映画の監督として一本立ちする。開き直った悪漢たちの魅力を深作はこう言う。

「自分の宿命に負けずに、色々なマイナス要因を飼って慣らしてあぐらをかいてしまう人間がいたら、その人はきっと、チャーミングな人に違いないと思います」(18)

コンプレックスから開き直りへと、深作の屈辱感や抑圧感に対しての考え方が大きく変わっていることが、よく分かってもらえるだろう。

そして、この「マイナス要因にあぐらをかいた」男達の魅力は『仁義なき戦い』シリーズで遺憾なく発揮されることになる。

引用文献

- 1 深作欣二「同志・菅原文太」『シネアネバム菅原文太・野良犬の怨念』芳賀書店・75年 P,44
- 2 深作欣二「やくざ映画との出会い」『任侠映画の世界』荒地出版社・1969年・P,121
- 3 田山力哉「深作欣二・評伝と自作回顧」『世界の映画作家 深作欣二』キネマ旬報社・73年・P,88
- 4 深作欣二「同志・菅原文太」『シネアネバム菅原文太・野良犬の怨念』芳賀書店・75年・P,42
- 5 田山力哉「深作欣二・評伝と自作回顧」『世界の映画作家 深作欣二』キネマ旬報社・73年・P,89
- 6 前掲書・P,88
- 7 深作欣二「反主流派・縦の構図への反逆」『シナリオ』シナリオ作家協会・73年1月 P,38
- 8 深作欣二「やくざ映画との出会い」『任侠映画の世界』

荒地出版社・1969年・P,118

9 深作欣二「東映現代劇12年を舞台裏からみれば」『映画芸術』65年8月号・P,83

10 深作欣二「やくざ映画との出会い」『任侠映画の世界』荒地出版社・1969年・P,120

11 俊藤浩滋『任侠映画伝』講談社・1999年・P,220

12 深作欣二「やくざ映画との出会い」『任侠映画の世界』荒地出版社・1969年・P,123

13 前掲書・P,122

14 前掲書・P,123

15 俊藤浩滋『任侠映画と日本人』『問題実話5月号別冊・仁義』桃園書房1987年・P,37

16 田山力哉「深作欣二・評伝と自作回顧」『世界の映画作家 深作欣二』キネマ旬報社・73年・P,100

17 俊藤浩滋『任侠映画伝』講談社・1999年・P,220

18 仲山利久『秘録必殺シリーズの舞台裏』洋泉社・1999年・P,47

第四章 『仁義なき戦い』～情念と暴力の混在

第一節 東映の路線変更

『仁義なき戦い』の製作背景を日下部吾朗プロデューサーは当時を振り返って、こう語っている。

「東映は当時ずっと任侠映画をやっていたんですが、それがダメになってきたので、何か新しいものをやろうと。現実のヤクザ社会を生々しい取り上げると、また違った切り口が出て来るんじゃないかという事をボンヤリ考えていた」(1)

突破口を探していた日下部は作家飯干晃一の家を訪れた。そこで『仁義なき戦い』の元になる原稿を目にする。

「この映画化に成功すれば、いままでの任侠映画の殻を破ることができる」(2)

そして、脚本をまかされたのが笠原和夫である。笠原の執筆過程、戦略を追うことで、『仁義なき戦い』の作品世界を探ってみる。

第二節 笠原和夫と『仁義なき戦い』

「週刊サンケイ」に連載された飯干晃一の原作は、一九六〇年代の広島で起きた実際の暴力団の抗争事件を、抗争の中心人物である美能幸三の獄中記を元に書かれたものである。親分・子分、敵味方、入り乱れての混沌とした抗争劇という題材を前に笠原は途方に暮れる。

「夥しい人名と微細に入り組んだ人脈の葛藤に、いったいどこから何をどう切り取ったらドラマになるのか、目が眩む思いだった」(3)

そのまま映像化したのでは、単なるギャング映画になってしまう。ただ今回はそれではいけない理由が笠原にはあった。

「私にとっても、長い間手がけてきた任侠ドラマに決別すべき時期に到っていることは自覚していたし、この作品の出来如何によっては女房子供を抱えて失業ライターの道を辿らなければならない。断崖の上での一六勝負であった」(4)

そこで笠原は美能幸三に直接取材することにした。未だに抗争の当事者であった美能への取材に会社は良い顔をしない。単身、広島へ向かった笠原は美能と意気投合する。共に呉の海軍出身だったからだ。酒の力も加わり、美能が笠原に話した内容は原作をはるかに超えた、やくざの生態を生々しく捉えたものだったという。しかし、これが再び笠原を困惑させる。

「エネルギーで生々しく、残酷でいてなにか浮き世ばなれしたようなズッコケたヤクザワールドの人間葛藤図は、それまでの任侠映画のパターンでは収まりきらず、とってほかにパラダイムとして模すべき映画は思い当たらなかった」(5)

そんな笠原にヒントを与えたのは日活ロマンポルノ『一条さゆり・濡れた欲情』(七二年・神代辰巳監督)であった。実在のストリッパー一条さゆりと、彼女を取り巻く人々との人間模様を描いた本作は、当時の『キネマ旬報』や『映画芸術』のベストテンに選ばれる等、現在も名作として知られている。

明確なストーリーラインがなく、ストリッパーやそのヒモ達の日常を淡々と追う中にアウトローの生態が描き出される。笠原の探し求めた世界がそこにあった。

「一条さゆり、伊佐山ひろ子、白川和子の三女優の裸身が、文字通り組んずほぐれつ、剥き出しの性本能をぶつけ合う一時間あまりの映像は、この上なく猥雑で、従って現実であり、固唾を呑む暇もないほど迫力があつた。わたしはこれからの映画はこうでなければならぬと信じ、また、この手法をもってすれば『仁義なき戦い』の材料は捌ける、と強い自身を抱いた」(6)

「義理人情のドラマからの脱出の方向を教えてくれたのは、日活ポルノ『一条さゆり・濡れた欲情』であった」(7)

ストーリー展開や物語構造の中で人物を表現するのではなく、キャラクターのありのままの姿をスクリーンに展開させるという神代の手法を笠原は『一条さゆり・濡れた欲情』から学びとる。そして、それは七一年の段階で「やくざの腐肉のバイタリティ」を描きたいとしていた笠原にとって、むしろ自分自身の方向性に近いものであった。

「早い話が『任侠映画』で描き尽くしてきた『男の中の男』から『男の中の男でない男』を描くことが許されてきたわけで、わたしにとっては自分により近い作品を書ける機会に恵まれたわけである」(8)

ここで笠原は吹っ切れたような開き直りを見せる。

「『実録もの』はデフォルメに力点を置き、素材の『毒性』を意図に強調することで、現実の隠れた顔を摘出しよう、というのが私の考えだった。従って作品の形態はコメディになる」(9)

『仁義なき戦い』が今までの東映やくざ映画と一線を画しているのは、「毒性」に満ちたセリフの猥雑さと、その喜劇性にあると言っていいだろう。

例えば、第三章で触れた『女渡世人・おたの申します』で菅原文太扮する清次朗はこのようなセリフを言っている。

清次朗「ヤクザは日蔭の花だ。日蔭の花が、日向に咲こうなんて考えたら、てめえが辛くなるだけです」

(『女渡世人・おたの申します』シナリオより)

同じ菅原文太でも『仁義なき戦い』の広能昌三となると大きくセリフのニュアンスが異なってくる。

広能「もういっペンいうてみィ！馬のショウベンいらんじやったら、ほんとのショウベン飲ましたろうか！」

(『仁義なき戦い』シナリオより)

これだけで、本作の「毒性」、猥雑さは十分に分かってもらえるだろう。

喜劇性となると、その描写はさらに過激になっている。例えば、広能が指を詰めシーン。

一気に斬り落とす広能。

赤い糸のような血が吹き飛ぶ。

広能「おう、シビれるのう！」

新開たちが傷口にガーゼを巻く。

坂井「早よ病院連れてったれい！」

神原「(見回して)おーう、指が見えんぞ！」

ウロウロ周りを探す一同。

利香「庭に飛んだん違うの？」

神原たち、庭に降りて探す。

広能も傷口を押さえながら一緒に探し回る。

あるいは、敵対する組との抗争が始まり、敵の親分を殺そうと相談しているシーン。

広能「みんなはどうなんない？」

シン、と深刻に考え込む新開たち。

新開「うむ、わしゃそれでもええが。ただ、ここんとこ体の調子が悪うて、行っても働けるかどうかよ」

矢野「わしゃ、他にも手があると思う」

広能「ほいじゃどういう手よ？」

矢野「(詰まって)……」

不意に榎原が号泣し始める。びっくりして見る一同。

広能「おい、どないしたんない？」

榎原「わしゃ、死ぬいうて問題じゃないが……女房がよ、腹に子がおって……これからのことを思うちゃったら、可哀そうで……！」

若杉「分かった、分かった、こんなんは行かんでもええ、早よ帰って女房の側へおったれい」

榎原、泣きながら、みんなに頭を下げてソソクサと出ていく。

(『仁義なき戦い』シナリオより)

結局、敵組長を射殺することになるのは広能なのだが決行前に彼は女を買う。

広能とけい子の荒々しい情交。

広能の目には、ついさっきまでの陽気さはなく、ただひたすらに女の肌を貪り尽くす激情に燃え上がっている。

けい子「ね……ちょっと……もっと静かにやってよ！」

広能「あとがないんじゃ！」

(『仁義なき戦い』シナリオより)

ここで描かれているのは、自己防衛と自らの欲望に可愛いまでに素直な男達である。それまでの任侠やくざ映画で

は考えられない、粹から解き放たれた生々しい魅力に満ちている。ト書からセリフの細部に至るまで、その喜劇性や生々しさを徹底的に描き込もうという笠原の熱気が伝わってくる。

だが、これらの要素はあくまでも、ディテールの味付けに過ぎない。『仁義なき戦い』の特異性を考える場合、やはり、そのドラマ構造に着目しないわけにはいかないだろう。

第三節 『仁義なき戦い』～三人の主人公

『仁義なき戦い』では深作欣二ではなく、笠原和夫の文脈から、シナリオを中心にそのドラマ構造を分析していく。というのも、深作自身がこう言っているからだ。

「第一部の準備稿を読み終わったとき、正直の話、私は眼を洗われたような思いだった。その時期私が模索しつつどうしても掴み切れなかった世界が見事に描きつくされ、お前のやりたかったものはこれだろうと突きつけられたためである」(10)

つまり、この時点では笠原は深作を先行していた、ということになり、作品に関して笠原のドラマツルギーが支配している。と考えるのが自然である。

『仁義なき戦い』の作劇について、笠原はこのような戦略を立てている。

「この種のクールアクションは前にも何本か作られており、興行的には余り成功していなかった。お客さんの中には従来の任侠ドラマのムードを期待して来られる向きも少なくないであろう」

「それで、義理人情のいわゆる情念芝居を紙一重の下敷きに据えておいて、出来るだけ生活臭を出すことによってドキュメンタリーに近づけようと『半歩前進』を目標とした」(11)

「半歩前進」というのは、本作が二部構成となっていることからうかがえる。

前半は広能と若杉(梅宮辰夫)の「義理人情」のドラマであり、後半は坂井(松方弘樹)のタイトル通りの「仁義なき」ドラマだ。冒頭シーンで闇市の酔客を射殺した広能は刑務所に入れられ、若杉と出会う。二人は所内で暴れて鎮静房に入れられる。そこで兄弟関係になるわけだが、その描写は印象的である。

若杉、ジッと広能を見つめて、

若杉「のう、これを縁にわしと兄弟分にならんか。わしは土居組の若頭しとる若杉寛いうもんじゃが」

広能「前から知っとります。でも、わしは極道じゃないんで」

若杉「誰も始めから極道者じゃ云うておるかい。ま、わしについて来い。盃せんかい」

広能、強く頷いて正座に変える。

広能「わし、改めて言うのも可笑しいですが、広能昌三いうもんです」

若杉「盃がないけん、これで腕切って血すすらんかい」

若杉、剃刀の一枚を広能に渡す。

二人、向き合って、互いに左腕に刀引きし、その腕を抱き取り合って傷口の血をすすり、終わる。

(『仁義なき戦い』シナリオより)

目と目で男が男に惚れる、というヤクザ映画の基本パタ

ーンがここでは展開されているわけだが、「血をすすり合う」という原始的行為を通じて二人の強い絆が描かれている。また、「盃」という儀礼にこだわる若杉の性格も表れている。

若杉は、あくまでも筋目にこだわる旧いタイプのやくざである。仁義を重んじる実直な若杉が、親分の山守（金子信雄）に騙し打たれて退場することで《仁義》のドラマから《仁義なき》ドラマへと展開していく。そのニュアンスの変化を笠原は一つのナレーションで表現している。

N「昭和二十五年、朝鮮戦争が勃発し、山守組は米軍の弾薬荷役を請負って一挙に巨額の資金を獲得して、名実ともに揺るぎない王国を形成した。だがそれと共に、膨張する傘下組員の統制は乱れ始め、その破綻の因となったのは、当時蔓延していた覚醒剤ヒロポンの密売事件であった」

（『仁義なき戦い』シナリオより）

後半部は、このヒロポン利権をめぐる山守親分と若頭・坂井の抗争である。広能も、坂井の命を狙うという形でこの抗争に巻き込まれていくわけだが、一歩引いたスタンスにある単なる傍観者として描かれている。それだけに、坂井が実質的な主人公として、その現実的な価値観と共に際立った存在となっている。

例えば、ヒロポンの利権を独り占めしようとする山守に忠告（脅迫？）するシーン。

坂井「おやじさん、云うとってあげるが、あんたは初めからわしらが担いどる神輿じゃないの。組がここまでなのに、誰が血流しとるんや。神輿が勝手に歩けるいうんなら歩いてみないや、のう！」

坂井「わしらの云う通りにしとってくりや、わしらも黙ってこのまま担ぐが、のう、おやじさん、喧嘩は銭がなればあっても勝てんのですよ！」

（『仁義なき戦い』シナリオより）

自分の親分を「神輿」と言い切ってしまう大胆さは東映やくざ映画では初めてのことである。坂井はそれだけ、自分の実力を誇っていた。

若杉が仁義や筋目を理由に親分を説得したのに対して、坂井の「背景」にあるのは「力」である。坂井が《仁義》を否定して「力」でのし上がっていく物語、それが『仁義なき戦い』なのである。一方、若杉が殺され山守の狡猾さに利用されればなしたった広能は、こうした《仁義なき》世界に嫌気が差し、何とか元の鞘に納めようとするが、坂井は、それを嘲笑う。

坂井「こんなの考えちよることは理想よ。夢みたいなものじゃ。山守の下において仁義もクソもあるかい。現実いうものはの、おのれが支配せんことにやどうにもならんのよ」

（『仁義なき戦い』シナリオより）

「力」を頼りに自分だけのし上がっていきこうという権力欲の塊ともいえる坂井の人生観の中に『仁義なき戦い』の《仁義なき》たる所以があると言っていいたろう。だが、そんな坂井もまた、笠原的な破滅に支配されている。

それは「力」を手に入れてしまったための、さらなる「力」を追い求めたための宿命でもある。その悲劇的宿命は、傍観者＝広能の目を通して描かれている。

広能、脱ぎ捨てておいた上着をフト引き寄せる。途端に、血相を変えて椅子から飛び立つ坂井。

坂井「待てい！待ってくれい！わしを撃つのは待ってくれい！わしや、そがなつもりはないんじゃ！の、分かってくれい、分かってくれい……！」

泣き出さんばかりの坂井の様子を、広能唾然と眺めながら、上着のポケットから煙草とライターを出して火を点ける。

広能「まあ、坐んないや」

坂井「わしを殺すつもりじゃなかったんか？」

広能「わしまで信用出来んようになっちよるんか？」

（『仁義なき戦い』シナリオより）

また、別のシーンでは、このようなやりとりがある。

坂井「のう、昌三、わしらよ、何処で間違えたんかのう」

広能「……」

坂井「夜中に酒飲んでるとよ、つくづく極道がいやになっての……足洗うちやるか思うんじゃが……朝起きて若いもんにも困まれちよるとよ、のう、夜中のことは忘れてしまふんじゃ……」

広能「……最後じゃけん、云うとったるがよ、狙われるもんより、狙うもんの方が強いんじゃ……そがな考えしとったらスキが出来るぞ」（『仁義なき戦い』シナリオより）

この直後に坂井は、何者かに暗殺される。「力」によってのし上がっていった坂井だが、彼はそのために他人を信用できなくなってしまっている。本人もそれを知っている。だが、「力」を捨てることはできない。支配欲に取り憑かれてしまった人間の皮肉がそこにある。それは「やくざであること」それ自体の呪縛、つまり、死ぬことでしか呪縛から逃れることのできなかつた『博奕打ち・総長賭博』の松田（若山富三郎）の悲劇そのものである。『仁義なき戦い』の実質的な主人公・坂井の根底に流れているのは、任侠やくざ映画時代から続いている笠原のドラマツルギーなのである。

《仁義》の若杉も《仁義なき》坂井も、結局は狡猾な山守に利用され殺される。それをただ見ているしかない傍観者の広能は、《無色》の笠原自身が投影された姿だと言える。ラストシーンでは広能＝《無色》の人間の怒りが描かれている。

何者かに暗殺された坂井の壮大な葬式に広能が参列する。脇には主犯と思われる山守が大きい態度で坐っている。

広能、周囲を無視して霊前に立ち、ジッと坂井の写真を見上げる。

広能「鉄っあん……あんた、こがなことして貰おうて、満足か……満足じゃないよのう……わしも、おんなじじゃ……」

いきなり内ポケットから拳銃を抜きだし、撃つ。

香炉を吹ッ飛ばし、供物の花を吹ッ飛ばし、灯明を吹ッ飛ばす。

呆然と見守るのみの一同。

山守「広能ッ、おまえ、腹ククッた上でやっとなるんか！」

拳銃を持ったまま山守に振り向く広能。

広能「山守さん……弾はまだ残っとなるがよう……」

（『仁義なき戦い』シナリオより）

『仁義なき戦い』の特異性を語る上で、その最たるものは、主人公の標的が失われてしまうことである。本来の標

的である坂井は既に何者かに殺されていて、黒幕の山守には「弾は残っとる」と凄むしかない。無力感と空しさに包まれたラストシーンである。

こうした、やりきれなさを深作欣二は、こう解説している。

「昭和二〇年の敗戦でガラガラと崩れ去った日本の支配体制が、二〇年もすると復古調の波に乗って、チャッカリと登場し始めるんです。それが我々焼け跡世代の人間には腹が立って仕方がなかった」(12)

笠原和夫も、その一年後に似たようなコメントを書いている。

「あの時(敗戦時)温存された体制は今日いまだに君臨し、数百万人の『死』が蒼民の意志として再生していないし、どちら側を見ても『体制』が人間の『血』に先行して、蒼民を支配している」(13)

『仁義なき戦い』で描かれている山守の狡猾さ、卑小さ、それに対するの広能の無力さ感と怒りは、戦後になっても変わることのなかった「体制」に対するの反感の表れだと考えていだろう。

喜劇性、猥雑さ、現実的パイタリティーといった、新しい魅力に溢れる『仁義なき戦い』だが、そのドラマ構造は、これまでと同じ笠原和夫の情念ドラマそのものであった。

次章では『仁義なき戦い』シリーズをめぐる笠原和夫と深作欣二の対立と融合について論じていく。

引用文献

- 1 杉作 J 太郎 『仁義なき戦いロマンアルバム』 徳間書店・1998年・P,128
- 2 大下英治 『映画三国志』 徳間書店・1990年・P,299
- 3 笠原和夫 「仁義なき戦いの三百日」 『シナリオ』 シナリオ作家協会・74年2月 P,106
- 4 前掲書・P,107
- 5 笠原和夫 『破滅の美学』 幻冬社アウトロー文庫・1997年・P,8
- 6 前掲書・P,9
- 7 笠原和夫 「仁義なき戦いの三百日」 『シナリオ』 シナリオ作家協会・74年2月 P,107
- 8 笠原和夫 『破滅の美学』 幻冬社アウトロー文庫・1997年・P,268
- 9 前掲書・P,268
- 10 深作欣二 「わが『仁義なき』戦いは」 『シナリオ』 シナリオ作家協会・74年3月 P,43
- 11 笠原和夫 「仁義なき戦いの三百日」 『シナリオ』 シナリオ作家協会・74年2月 P,108
- 12 杉作 J 太郎 『仁義なき戦いロマンアルバム』 徳間書店・1998年・P,136
- 13 笠原和夫 「海軍落第生」 『シナリオ』 シナリオ作家協会・74年9月・P,90

第五章 笠原和夫と深作欣二～視点の対立と一致

第一節 『仁義なき戦い』をめぐる対立

笠原和夫と深作欣二が最初に組んで仕事をしたのは、一九六五年の正月映画『顔役』である。第二稿を笠原と深作が共同執筆することになったのだが、深作のパートが全く進まない。それもそのはず、第三章で述べた通り、深作は当時「金のかかる」「映研派監督」の名を欲しいままにし

ていた、自分の世界にこだわり過ぎていた時期である。笠原と深作は揉めに揉め、深作は胃潰瘍で入院してしまう。代わって監督となった石井輝男の早撮りで事無きをえたものの、危うく正月映画に穴を開けるところであった。

そういった経緯があったから『仁義なき戦い』の監督が深作になると聞いた笠原は猛反対する。

京都撮影所製作の『仁義なき戦い』に、東京の深作を当てたのは俊藤浩滋プロデューサーである。

「京都育ちの監督には、この荒々しい現代劇はつくれないと思っていたので、東京からわざわざ深作欣二を連れていったのです」(1)

だから、笠原の主張に対して俊藤は全く譲らなかった。そんなある日、笠原の所に深作から電話がかかる。脚本はそのままいいと深作は言った。

「しばらくは狐につままれたような思いだった」(2)

シナリオに手を加えないという条件の下、深作が『仁義なき戦い』の監督になる。そして、この起用は、閉塞状況にあった京都撮影所に活気を与える。

当時の撮影所の様子を山城新伍は、こう言っている。

「撮影所内ではスタッフはお互い『何組なの?』と挨拶するんだけど、『深作組です』というスタッフは皆嬉しそうな顔しているのよ。『この作品はうまくいくな』と感じましたね」(3)

大部屋俳優の福本清三は深作演出の魅力をこう語っている。

「もう主役は放っばりばなしですわ……『この映画は、底辺の、皆が動かんと死んでしまうのや』と。……みんな気持ちいいですよ」

「こんなことも言うてましたわ。……『この映画は電柱一本、犬一匹、全部が主役や』と。……『その画面画面における全部が主役や』と」(4)

『仁義なき戦い』での深作演出の特徴はまさにこの辺りにある。脇の脇に至るまで、全ての俳優が、それまでの京都の様式を取り払った伸び伸びした演技をする。それを深作独特の早いテンポと手持ちカメラを多用した荒々しいカメラワークが切り取っていく。この作品の作り出す異様な熱気は、こうした、キャストやスタッフのモチベーションを一点に集中させることに成功した深作演出によるものである。キャストの一人一人、カメラから照明まで、全てが暴力的に自己主張している。例えば、冒頭で、主人公・広能昌三が初めて殺人を犯すシーン。

男、いきなり日本刀で横殴り。
飛び退った広能、両手で拳銃を持って引金を引く。
が、カチッと空撃ちの音。
男、大上段に振りかざして迫る。
金縛りになったように動けない広能、突進してくる男の真向から夢中で二発目の引金を引く。
(『仁義なき戦い』シナリオより)

脚本では、このように普通のアクションシーンでしか書かれていない。それが、深作の手持ちカメラと早いカット割りで作った不安定な画面により、暴力の生々しさと

広能の不安や恐怖と高揚感の混在した心理状況を表現することができている。

しかし、試写の席で笠原は激怒して途中で席を立つ。

「画面がポンポン飛ぶでしょう？まともなシーンが出てこないから頭に来ちゃってさ。深作の顔も見ないで企画室に上がった」(5)

『仁義なき戦い』はもう少しドラマを描こうとしたんだけど、深作のテンポで行くとそれが吹っ飛んじゃう」(6)

ドラマを描こうとする脚本家と、それを壊そうとする演出家、この関係はよくあるケースである。しかし、二人の場合は、そのドラマツルギーが大きく異なっている。

暴力を通して自分の存在を主張するキャラクターを描く深作欣二と、全ての主張から遠ざかり日蔭へ向かう《無色》のキャラクターを描く笠原和夫。二人の描くキャラクター達はいずれも破滅へ向かう。しかし、その要因は全く異なっているのである。

『仁義なき戦い』についての解釈の違いはこうしたドラマツルギーの相違から来ている。この相違は、「戦争を引き摺る男」の戦後での生き様という、二人の原風景の世界をテーマにした続篇『仁義なき戦い・広島死闘篇』で浮き彫りになる。

第二節 ドラマツルギーの対立と交差

戦後の体験について、笠原和夫は「本当の戦争」(第一章参照)と言うのに対して、深作欣二は「平和」(第三章参照)と言っている。笠原は

「思い出すのもおぞましい暗黒の時代」(7)

と言う一方、深作は焼け跡の混沌を作品の中の理想社会としてきた(第三章参照)。

こうした相違は、終戦時の二人の年齢が関係している。当時、笠原は一八才、深作は一五歳。軍隊生活を終え、焼け跡で極貧の中を自力で生活するしかなかった笠原と、学生生活の中で娯楽に満ちた生活を送ることのできた深作という違いが、このわずか三つの年齢差にはある。そのため、二人は共に戦後の焼け跡を原風景としながらも、正反対のドラマツルギーを持っているのである。

『仁義なき戦い・広島死闘篇』の中に、その対立の姿をうかがい知ることができる。

そもそも、笠原は『仁義なき戦い』の出来には満足していなかった。

「このままでは任侠劇が好きなお客さんがついてこないと思ったんです。で、もう一度情念のドラマに戻そうとしたんです」(8)

『仁義なき戦い・広島死闘篇』のシナリオは、前作と打って変わって個人の情念を追ったドラマとなっている。主人公の山中(北大路欣也)は、海軍出身の実在のヒットマンがモデルだ。

「私は山中を、戦争に行き遅れた軍国少年の挽歌として描いたつもりで、国家への忠誠を親分に捧げ……殺人を重ねてゆく姿の中に、実は私自身の中のある時代の残像を具象化してみたかった」(9)

「軍国主義教育」の中で「国家のために命を捨てる」と信じて軍隊に入ったが、それを果たすことができずに戦後を生きていく。笠原が描いたのは親分を国家に見立てて絶対的な忠誠を捧げた男の悲劇である。

山中が戦争の「残像」を引き摺りながらヒットマンをしているというのは、以下の描写からよく分かる。例えば、初めての殺人の後のシーン。

山中、深い深呼吸のあと、不意に激しい震えが襲ってくる。が、重い荷物を下ろしたように不思議に晴れ晴れとした安らかな顔になる。「予科練の唄」を口笛で吹きながら、冷静に注意深く和田の死体に近付いて、手首を取って脈を診る。死を確認し、落ち着いた足取りで出ていく。

(『仁義なき戦い・広島死闘篇』シナリオより)

あるいは、大量殺人の後、山中がバーのホステスと飲んでいるシーン。

山中にしな垂れていたホステスが、胸の辺りに触って、
ホステスA「アラ、これ、なんネ、ごっつい……？」
山中「わしのゼロ戦よ」
ホステスB「ゼロ戦？」
山中「おお、そうよ」
内懐から例りレボルバーの銃把を覗かせてみせる。
ホステスB「ワア、見せてえ！」
嬉しがって騒ぐホステスたち。
流しのコンビが入ってくる。
山中「おう、お前達、予科練の唄やれい！」

「予科練の唄」を口ずさみながら人を殺し、親分からもらった拳銃を「ゼロ戦」と嬉しそうに見せびらかす。純粋な軍国少年の延長線上、という山中のキャラクターが分かってもらえるだろう。同時に、山中を通して笠原自身の無念さも伝わってくる。

一方の深作欣二は、笠原のキャラクター造形に反発する。

「現代の若い観客にそうした意図を伝えることは無理」(10)

深作が一貫して描いてきたのは「繁栄に取り残された男」である。山中も、そのようなキャラクターとして捉えようとしていた。シナリオのファーストシーンに、山中の出発点が描かれている。

キャッチボールをしている工員たち。
庭の隅で、ボンボソと昼飯のコッペパンを喰っている山中。

× × ×
製品を運んでいる山中、怒ったように乱暴に放り出す。
班長が来て給料袋を渡す。当てつけに中身を陽にわざと見せる山中。

× × ×
帰ってゆく工員たち。
山中、空の給料袋を粉々に引き裂いて吹き飛ばし、みんなとは違う方向に独り走ってゆく。

(『仁義なき戦い・広島死闘篇』シナリオより)

このシーンは本篇からはカットされているが、その後の

「純粋な軍国少年のその後」という山中のキャラクターからすると、明らかに浮いている。こうした鬱屈は本来、深作の文脈にあるものである。山中の人物造形が結果的に、二人の折衷的なものになってしまっているのが分かる。

映像化するに当たって深作が注目したのは山中ではなく、脇役の大友勝利（千葉真一）である。シナリオの段階では、大友は山中の存在を際立たせるための、正反対の価値観を持ったライバルでしかない。山中を嘲笑うことで、山中の愚直さを強調させようという方法だ。大友のキャラクターは、以下のようなセリフによく出ている。

勝利「なにが博打打ちなら！村岡が持ちちよるホテルは何を売っちよるの、淫売じゃないの。云うなりゃあれらはオメコの汁で飯食うとるんで」

勝利「わし等うまいもん喰ってよ、マブいスケ抱く為に生まれてきとるんじゃないの」

勝利「おどれいうたら、村岡にシビリやがって、おう、あんなもんの風下に立ってよ、これだけ大勢の若いもんがおってから、セズリかいて仁義で首くくつとれ云うんか！」

（『仁義なき戦い・広島死闘篇』シナリオより）

下品で極端な一方で、生々しい説得力に満ちたこういったセリフに代表される、伝統的な世界を本能的に根底から否定する大友の存在によって、戦争を引き摺り親分に忠誠を尽くす山中の悲劇性が強まってくる。脚本段階では、だが、深作は、こうした勝利のキャラクターに強い好感を覚える。

「暴力という問題にしても連合赤軍に近い感じ方をしてしまう世代です。だから『人斬り与太』みたいなことになると思うんです。……『戦争に行き遅れた青年』の北大路欣也、それに対する千葉真一という比較論で言えば、僕自身はかなり後者の方に共鳴を感じていました」（11）

深作欣二は千葉真一と二人で独自の勝利像を作り上げていった。

冒頭から股ぐらを搔きながら登場し、傷の介抱しようとする子分を竹槍で殴り、ピストルを向けられれば急に怯えて紙切れで顔を隠し、ボートで引き摺り回して溺死させた敵の死体で射撃練習をする。

画面狭しと暴れ回り、自分の強さも弱さも全て極端なまでに曝け出してやくざ社会で闇雲に這い上がって行こうとする勝利の姿は、『現代やくざ・人斬り与太』で深作が描き出した勇（菅原文太）の姿を彷彿とさせる。同時に、深作の言う「マイナス要因を飼いならしてあぐらをかいてしまう」「チャーミング」な人間でもあった。

『仁義なき戦い・広島死闘篇』での山中と勝利との抗争は、互いのキャラクターが交わることなく独立しているにもかかわらず、奇妙な緊迫感がある。それは、戦後社会に鬱屈を抱えてその純粋さのために破滅してゆく山中と好き勝手に暴れて這い上がろうとする勝利という、笠原と深作の二人の典型的なキャラクターが一つの作品の中で描かれたことによるドラマツルギーの対立が、画面の中で火花を散らしていることから来ているからだと考えられる。

焼け跡での経験の違いから生まれた二人の対立は、焼け跡でのアウトローの生き様をテーマにした『仁義なき戦い・広島死闘篇』で明らかになっている。

しかし、ラスト、山中が自殺するシーンの描写は、本来山中により感情移入しているはずの笠原のシナリオより

も、深作の映像の方が悲愴感に満ちている。シナリオでは、こうなっている。

山中、大きな深呼吸を二度三度繰り返している。
最後に大きく息を吸い込み、同時に拳銃の銃口をこめかみにあてがい、カー杯引金を引く。

轟然 - !

（『仁義なき戦い・広島死闘篇』シナリオより）

一方、本篇の方をシナリオの形にしてみると、こうなる。

山中、一心不乱に弾倉に小麦粉をつめている。
山中、銃口の先をじっと見つめ、口にくわえる。
強く目を閉じカー杯、引金を引く。

轟然 - !

銃弾すらなくなった銃で自ら死んでいく山中の姿には、銃弾のないゼロ戦で自ら死んでいった特攻隊員の姿がオーバーラップしてくる。自分の拳銃を「わしのゼロ戦」と呼ぶ「行き遅れた軍国少年」山中に対して深作もまた強い思い入れを持っていたことが伝わってくる。

笠原は、こう言っている。

「深作監督とは、若者に視点を据えて戦後の流れの中で推移を追っていこうと、連作としての主題の合意はできていた」（12）

また、深作はこう言っている。

「これは、古くてズルい大人達にしてやられる若者達のドラマですからね」（13）

今まで述べてきたように、笠原にしる深作にしる、作品を作る上での原動力としてきたのは、戦前であろうが戦後であろうが関係なく、偽善的な国家や社会に対する怒りである。『仁義なき戦い』や『仁義なき戦い・広島死闘篇』で空しく死んでいく若者たちの姿は、笠原と深作の怒りが具現化したものだと言っていいだろう。

焼け跡での経験の違いから、ドラマツルギーは対立しているが、二人は同じ怒りを抱いていた。そして、その怒りは『仁義なき戦い・代理戦争』でさらに強く出ている。

第三節 無責任の向こうの原爆ドーム

～『仁義なき戦い・代理戦争』

『仁義なき戦い』では呉での抗争が、続く『仁義なき戦い・広島死闘篇』では第一次広島戦争と言われる闇市での抗争がえがかれてきた。いよいよ第三作『仁義なき戦い・代理戦争』では、本格的な広島での抗争事件が描かれることになる。

広島最大の組織・村岡組の跡目争いに神戸の大組織・明石組の侵攻、それに伴い錯綜する一人一人の欲望が複雑に入り組んでいる。おそらく、本作を一回観ただけで人間関係や心情・葛藤の相関を全て掴み取るのは不可能であろう。それだけ登場人物がドライに計算的で、全員に裏があり、言っていることと、やっていることがバラバラなのである。こうした現代的やくざ像を最もよく表わしているのが打本（加藤武）である。

打本「これからの極道いうたらよ、つき合いの広さで。云うなりゃア国際外交の時代なんじゃけん、頭を使わにゃアよ」

(『仁義なき戦い・代理戦争』シナリオより)

と、複数の人間と平気で盃を交わす。主人公の広能(菅原文太)も、最初はそうした生き方に反発していたが、やがて同調する。そこはナレーションで説明されている。

N「翌三十六年春、広能は打本を連れて神戸の明石組を訪れた。打本のかねてからの希望に従ったのであるが、広能自身にとっても、打本に力を貸して、将来の見通し立てておかなければならない危機感があったからである」
(『仁義なき戦い・代理戦争』シナリオより)

第一作では、最後まで唯一人「仁義」の世界を守り通した広能も、ここではアッサリと打算的なドライな人間として描かれている。こうなると、話は座標軸を失い混沌としてくる。

神戸の大組織・明石組と盃をしたことで逆に打本は地元で煙たがられ跡目レースから脱落する。村岡組の幹部が跡目に選んだのは山守(金子信雄)だった。後継者を決める際の幹部・松永(成田三樹夫)、武田(小林旭)、広能のやりとりもまた、打算的で無責任に描かれている。

松永「江田(山城新伍)がおるけん、わしゃ立てんよ……」

広能「江田じゃいけんのか？」

武田「ありゃア女狂いしとって、旅に出せん男じゃいうて、おやじが乗らんのじゃ」

広能「(武田に)そっちはどうない？」

武田「わしゃ……持病があるし……人の上に立つほど、勲章を持っとらんしのう……」

松永「のう、わしらとていつまでも山守さんを親分というて考えとりゃアせんよ。いずれはそっちも含めてわしら幹部の誰かが三代目を継ぎゃええんじゃけん、その間の一年ぐらい、山守さんに面倒みて貰うた方がええ思うとるんじゃがのう」
(『仁義なき戦い・代理戦争』シナリオより)

映画の調子はやくざ映画を飛び越えて、もはや、コメディに近いものとなってくる。その点を笠原は、こう言っている。

「顔はニッコリ腹には一物といった男どもを一体どうやったら映像として描き分けることができるのか、例え描き分けられたとしても、アクション一つ有るでなし、下品に云うとオールズッコケ話でしかない」

「真相の究明を捨て、多少脈絡がつかなくとも、彼等全員のゴタゴタをスクリーンに放り出すことで『人間喜劇』を観せようと思ひ立った」(14)

何を考えているか分からない自分勝手に無責任な男たちの作り出す喜劇、それが『仁義なき戦い・代理戦争』である。例えば、跡目を奪われた打本と襲名した山守のやりとり。

山守「全くこの打本いうやつは偉うない偉うない云うたら、こんな馬鹿はおらんです。もう明石さんにベタ惚れで、朝から晩まで神戸の方ばかり気にしとりますわい。ま、こんとな馬鹿たれですが面倒みてやって下さい」

口惜しさに俯いて必死に堪えている打本。

打本の目には涙。山守、それを覗き込むうに

山守「ありゃ、お前泣きよるんか？泣かんのよ、の、泣かんの」

(『仁義なき戦い・代理戦争』シナリオより)

こうした中で神戸の明石組が侵攻の気配を見せる。ここでの幹部たちの動きはコメディそのものだ。

山守「わしゃ知りゃアせんど、おう、打本に盃返して追い込んだんはお前等なんじゃけん、お前等で神戸と話つけい！」

広能「もう手遅れですよ。こうなったら神戸と一戦交えるしかありゃアせんのですけん！」

松永「こんなことしておれんぞ！わしゃ支度にかかるわい」

江田「おお、急ごう」

しかし、彼等の支度は戦争の準備ではなかった。広能はそのことを宮地・相原の明石組の幹部から知る。

相原「わしのとこに江田が電話入れて来て、自分だけはやる気はないんやちゆうて弁解してきよったよ」

宮地「松永も四国に遊びに行ってるそうやないか。みんなバラバラで、やる気ているのはあんた一人や」

(『仁義なき戦い・代理戦争』シナリオより)

無責任劇を繰り返しているうちに村岡組は分裂、山守・武田と打本・広能の間の泥沼の抗争へと入っていく。ここで松永のとる態度がこの作品の登場人物のイイ加減さを決定付ける。

松永が不安な顔で居る。

武田が江田と入ってくる。打本からの絶縁状のチラシを見せて、

江田「こんな、広能とは昵懇じゃつたらしいが、どっちの側で戦うんない？」

松永「どっちいうて、わしゃどっちにも恨みはないけん、中立であるよ」

(『仁義なき戦い・代理戦争』シナリオより)

抗争の中で中立宣言してフェードアウトするやくざは、東映やくざ映画史上において私の知る限り、この松永ただ一人である。

こうした「ズッコケ」無責任コメディの一方で描かれるのが広能の子分のチンピラ倉元(渡瀬恒彦)である。抗争の詳しい経緯も、政治的取り引きも知らない倉元は、自分が「親分の敵」と信じた敵の命をひたすら狙い続ける。広能はそんな倉元を諭す。

広能「今の時代はよ、トルカトラれるかで勝てる時代じゃありゃアせんで……それが分かってくれりゃアええ……」

(『仁義なき戦い・代理戦争』シナリオより)

『仁義なき戦い』が《仁義》の世界と《仁義なき》世界との二部構成なら、この作品は、無責任きわまりない幹部連中と何も知らない純粋な青年という、極端な二重構造のドラマになっている。

「若者の視点」から描かれたと笠原の言う本シリーズだから、本来のテーマは倉元の方にある。それは、「ズッコケ劇」ではなく「若者の死」に映画が着地していることから分かる。抗争が始まってすぐに倉元は射殺される。その葬儀が行なわれた後、倉元の骨の入った瓶を持った広能は敵の銃弾に襲われる。

中の瓶ごと骨片が辺り一面に散乱する。水上が急いで散った骨片を拾おうとして、「アチッ！」と放り出す。
広能も拾う。
まだ灼けるような熱さをジッと掌の中で握りしめるようにして、初めて広能の尻から激しい悔恨の涙が伝わり落ちてくる。

(『仁義なき戦い・代理戦争』シナリオより)

広能の描写を通して、笠原の怒りが伝わってくるシーンである。その怒りの対象は深作の演出によって具体的に示される。

倉元の骨をにぎりしめる広能の目の先には原爆ドームが広がる。そこにシナリオには無いナレーションが加わる。

N「戦争が始まる時、まず奪われるのは若者の命である」

無責任劇の繰り返しの果てに失われる若者の命、それが原爆ドームの姿に重なる。

反国家的スタンスを押し通す深作と、絶望の中で《無色》の傍観者となった笠原、二人の怒りの視線は、ここに一致したと考えていいだろう。そして、二人の怒りの視線は『仁義なき戦い・頂上作戦』で、「過去」から「現在」へと向けられることになる。

引用文献

- 1 俊藤浩滋『任侠映画伝』講談社・1999年 P,136
- 2 笠原和夫「仁義なき戦いの三百日」『シナリオ』シナリオ作家協会・74年2月 P,109
- 3 杉作J太郎『仁義なき戦いロマンアルバム』徳間書店・1998年・P,198
- 4 前掲書・P,203
- 5・6 前掲書・P,147
- 7 笠原和夫「私の焼跡」『シナリオ』シナリオ作家協会・75年5月・P,165
- 8 杉作J太郎『仁義なき戦いロマンアルバム』徳間書店・1998年・P,148
- 9 笠原和夫「仁義なき戦いの三百日」『シナリオ』シナリオ作家協会・74年2月 P,111
- 10 深作欣二「わが《仁義なき》戦いは」『シナリオ』74年3月・P,43
- 11 杉作J太郎『仁義なき戦いロマンアルバム』徳間書店・1998年・P,139
- 12 笠原和夫「仁義なき戦いの三百日」『シナリオ』シナリオ作家協会・74年2月 P,110
- 13 杉作J太郎『仁義なき戦いロマンアルバム』徳間書店・1998年・P,136
- 14 笠原和夫「仁義なき戦いの三百日」『シナリオ』シナリオ作家協会・74年2月 P,111

第六章 アウトローの挽歌

第一節 新しい敵の姿

『仁義なき戦い』シリーズ各作品のオープニングのナレーションには、それぞれの時代背景が書かれている。ここで一度振り返ってみたい。

N「戦争という大きな暴力は消え去ったが、秩序を失った国土には新しい暴力が吹き荒れ、戦場から帰った血気盛んな若者たちがそれら無法に立ち向かうには自らの暴

力に頼る他はなかった」

(『仁義なき戦い』シナリオより)

N「昭和二十五年六月、朝鮮動乱が起こり、米軍の軍需基地と化した日本は、戦後初めての好景気に沸いて繁栄の道を歩み始めたが、その一方では米軍の強力な占領支配に依って労働運動は抑圧され民衆の貧困と混迷はまだ根強く続いていた」

(『仁義なき戦い・広島死闘篇』シナリオより)

N「昭和三十五年六月、安保闘争デモで頂点に達した保守・革新の激突は、岸内閣瓦解、浅沼委員長刺殺事件等の政変の中で流れを変え、池田内閣の所得倍増政策のもとで経済万能の世相へと変質していった」

(『仁義なき戦い・代理戦争』シナリオより)

ここから見えてくるのは、それぞれのテーマとなった時代に対する笠原の批判的な視点と、その時代とアウトローの関わり合いである。その関わり合いはナレーションで示された通りに本篇で描かれている。つまり、『仁義なき戦い』シリーズは「アウトローの戦後史」だと言うことができる。そしてそれは、笠原と深作にとっての戦後史への思いそのものだということは、これまで述べてきた通りだ。

それでは『仁義なき戦い・頂上作戦』の場合はどうだろう。

N「昭和三十八年春、東京オリンピックを翌年に控え、池田内閣の高度経済成長政策の下で繁栄に向かって急ピッチな前進を始めた市民社会は、秩序の破壊者である暴力団によろやく批難の目を向け始め、それに呼応して警察も頂上作戦と呼ばれる全国的な暴力団壊滅運動に乗り出していた」

(『仁義なき戦い・頂上作戦』シナリオより)

泥沼化し、エスカレートする抗争の一方で、この作品で描かれているのは、やくざ社会と「市民社会」との戦いである。それは、新聞社の編集長(鈴木瑞穂)のセリフに出ている。

編集長「ヤクザが勝つか我々が勝つか、潰すか潰されるかだ。命を賭けるつもりで取材してくれ」

(『仁義なき戦い・頂上作戦』シナリオより)

そして、その戦いにやくざは破れる。抗争劇として話は進むものの、その途中で、広能を始めとする中心人物は皆、警察に逮捕されてしまう。明確な決着はつかないまま抗争は終結する。これまでのやくざ映画であれば、登場人物の生き様、死に様は、あくまでもやくざ社会の中で帰結してきた。だが、『仁義なき戦い・頂上作戦』では、それがゆるされない。

自分の戦ってきた相手ではなく、それまで存在しなかった大きな力によって、敵味方関係なく敗北する。死、怒り、怨念の全てが「やくざ」=「社会の悪」という図式の中で押しつぶされていく。空しい敗北感だけが漂う。それは、激しい抗争を繰り広げてきた広能と武田が裁判所の廊下で出会うラストシーンに最もよく出ている。

広能、手錠をかけた手や突っかけ草履の素足が寒く、小刻みに体を動かしている。

武田「昌三……」

声に振り返ると、同じ手錠姿の武田が後ろに立って

いる。

一瞬、無言で見つめ合う。

武田も小刻みに体を震わせている。

武田「何年打たれたんない……？」

広能「七年と四カ月じゃ、そっちゃ？」

武田「なんぼにつくかのう……」

広能「山守は……？」

武田「ありゃア一年半じゃ」

広能「一年半と七年が……間尺に合わん仕事したのう……」

武田「わしも全財産はたいて一文無しじゃけん……ほいで新聞にア叩かれるし……これからはのう、政治結社にでも変えていかにゃアやっていけん……」

広能「そりゃアそれでいいかも知れんが……もう、わしらの時代も終いで。十八年も経って、口が肥えてきたけんのう、わしらもう野良突く程の性根はありゃせんよ」

武田「(深く頷いて)……」

武田側の看守たちが連れにくる。

武田「昌三……辛抱せいや……」

曳かれ去ってゆく武田。

シン、と冷たく人気のない廊下に立ち尽くしている広能。

(『仁義なき戦い・頂上作戦』シナリオより)

この、読んでいるだけで寒々しい敗北感の漂ってくるこのシーンを深作は珍しくフィッスのカメラでじっくり撮っている。このシーンに寄せる二人の思いが伝わってくる。そして、笠原は次のようなナレーションで『仁義なき戦い・頂上作戦』のシナリオを締め括っている。

N「こうして広島抗争事件は、死者十七人、負傷者二十余人を出しながら、実りなき終焉を迎え、やくざ集団の暴力は市民社会のの秩序の中に、埋没したいのである」

(『仁義なき戦い・頂上作戦』シナリオより)

第二節 市民社会の恐怖

『仁義なき戦い・頂上作戦』のもう一つの狙いとして笠原和夫は、以下のようなことを言っている。

「オリンピックムードの中での警察、ジャーナリズムそれに一般市民、そういう連中の醸し出す管理体制への移行というか、一般的な大衆社会の正義というものが大手をふるってくる雰囲気の中で、ヤクザのちょっとした行為も、たちどころに暴力行為になってしまう。そういう所にある、何か得体の知れない恐怖感というものが出ればいいな、と思っているんですが」(1)

『仁義なき戦い・頂上作戦』の舞台となった昭和三十年代後半から四十年代にかけてというと、考えてみれば、笠原の市民社会や時代への嫌悪感を強い情念に変えて、任侠やくざ映画を書いていた時期である(第二章参照)。先のコメントは当時を振り返っての笠原の率直な思いだと考えていいだろう。つまり、『仁義なき戦い・頂上作戦』にある、時代や社会に対する描写は笠原のその当時の視線そのものだと考えられる。

笠原の言う「何か得体の知れない恐怖感」は、本篇では映像化されなかったエピソードによって具体的に描写されている。該当箇所をシナリオから抜き出して一つにまとめてみる。

河原

停まっているタクシーの中から悲鳴を挙げて逃げ出してくる女子高生の千鶴子。不良運転手の古川が追いかけてシートに引き摺り込み、犯しにかかる。と、いきなり両足を引っ張られて河原に投げ出される。武田組若衆の織田と丸山が若さに委せて凄まじいヤキ入れ。

織田「こん外道ッ、なんの真似じゃい！」

丸山「わりゃアの腐れマラ、プチ切ってくれちゃるかい！」

古川「(売上金を掴み出して)こ、これで、こ、堪えてつかい、のう……」

織田「舐めなや、強姦未遂はなんぼ打たれる分かっちゃるんか、おう、二万や三万でカッコつかい！」

千鶴子、鞆を拾って夢中で逃げていく。

繁華街の通り (N)

客待ちのタクシーが並んでいる所に、ポストンバッグを堤げた丸山がやってきて、周りを警戒して窺っている。離れた所でその姿に目を留める古川達、運転手。

丸山、タクシーの一台に乗り込む。

丸山「下関まで飛ばしてくれい!(と怪しむ運転手に)早よ出さんかい！」

走り出すタクシー。

と瞬間に他のタクシーがその前をふさいで急停車。続いて左右にも、同僚のタクシー群が包囲して一斉にクラクションを鳴らす。

驚いて窓から首を出す運転手に、

古川「指名手配の犯人じゃ！」

丸山、車中から飛び出して、タクシーの間を縫って必死に逃げる。

それを追う古川と運転手たちの群れ、総掛かりで、捕まえる。

古川「こん外道ッ、わしゃ、こいつにゆすられたんじゃ！」
運転手たち「ぶしゃアげちゃれい！」

運転手一同の凄まじい袋叩き。

獣のように泣いている丸山。

(『仁義なき戦い・頂上作戦』シナリオより)

大衆が一つになった時のヒステリーの不気味さを描くことで、このエピソードでは市民社会に漂う恐怖感を表現することに成功している。ここでの「市民社会」に対しての笠原の捉え方は「加害者」であり物語上の「悪役」である。

この「市民社会」=「悪役」という描き方は、笠原・深作コンビが『仁義なき戦い』シリーズ後に作った『県警対組織暴力』(一九七五年)で、さらに徹底される。

第三節 二つの破滅の交差点～『県警対組織暴力』

『県警対組織暴力』の舞台となるのは「倉島市」という架空の都市だ。ここでは、地元警察とやくざが終戦以来、共存共栄している。そこに、埋立地にコンビナートが建つというプランが持ち上がり、推進派と反対派のやくざが抗争を繰り広げることになる。

地元署の刑事・久能(菅原文太)が反対派やくざの広谷(松方弘樹)と兄弟分であることもあって反対派が優位に立つが、石油会社と癒着した県警のエリート本部長・梅田(梅宮辰夫)が「頂上作戦」の波に乗って倉島市に乗り込

んできたことで風向きが変わる。県警とマスコミをバックにした推進派のために反対派は瓦解していく。

ここで思い出して戴きたいのは、今までのやくざ映画のパターンである。それまでなら、こうした産業利権と結びついたやくざは共同体の平和を侵す「悪役」として主人公の制裁を受けてきた(第一章参照)。しかし、市民社会の観点からは、こうした共同体の方が「悪」として制裁を受ける立場となる。

だから、主人公の久能は、ただ毒突いて流れに反抗するしかない。

記者A「あんた、癒着しとりゃアせんかという評判が立つちよるがのう……」

久能「癒着? ほういじゃアあんた達はどうかとどの、正義のペンじゃなんじゃ言うたってから、広告でメシ喰うとるんじゃないの?」

記者A「広告は正当な商取引だよ!」

久能「ほういじゃけん、商売と正義は使い分けりゃアええいうんかい! わしらの仕事は使い分け出来んけのう!」

久能「梅田さん……あんた、年はなんぼじゃ?」

梅田「二十八だが」

久能「じゃったら、日本が戦争に負けた時ア十じったのう。あの頃は、上は天皇陛下から下は赤ん坊まで、みんな横流しのヤミ米喰らって生きとったんで! あんたもその米で育ったんじゃろうが。綺麗ヅラして法の番人じゃなんじゃ言うんじゃったらの、十八年前わりゃアが冒した罪ハッキリ清算してから、うまい飯喰ってみイや!」
(『県警対組織暴力』シナリオより)

こうしたセリフの数々は、作品の舞台である昭和三十年代後半に笠原が抱いていた、当時の社会への嫌悪感(第一・二章参照)にシンクロしている。つまり、久能の姿は当時の笠原の姿そのものであり、その叫びは、任侠やくざ映画時代から一貫している、綺麗事の偽善的市民社会に対しての日蔭者としての怒りの情念なのだ。

だが、それまでのやくざ映画の主人公に対して久能は(彼がやくざではなく警官であるせいもあるが)圧倒的に無力である。「悪」というレッテルを貼られた上に県警という組織に利用されて消される。

この久能のキャラクターは、それまでの深作のフィルムグラフィの中でも特異な存在である。

「刑務所を出たら居場所は既になくなっていった」というのが、それまでの深作映画のパターンなら、久能の場合には、実社会においてその居場所が無くなっていく。「繁栄に取り残された男」ではなく「繁栄に飲み込まれていく男」だ。

今までの自分の生き方を否定する社会に対して牙をむくことさえできない。今までの深作であれば、笠原の脚本を無視してでも、暴力派の広谷を暴れさせたはずだ。しかし、本作での広谷は、これといった抵抗を見せることなくホテルに追いつめられ、県警にダマされ殺される。

《無色》の日蔭者も、這い上がろうとする暴力派も、戦後社会はかまわずに押しつぶしていく。そうした社会に対しての怨念という一点で笠原和夫と深作欣二の視点は一致する。

『県警対組織暴力』のラストシーン。石油会社に天下りした梅田が社員の前で見せるラジオ体操の異様なまでのさわやかさと健康さ。ここにも市民社会に対する二人の強い嫌悪感があらわれている。

笠原の描いてきた《無色の》日蔭者と、深作が描いてきた這い上がろうとする暴力派、異なるドラマツルギーを持つ二人のキャラクターが、なぜ共に破滅という末路を迎えるのか。その答えが『県警対組織暴力』に示されている。

国家、組織、市民社会、産業利権といった、個人が個人として生きることを許さないモノ達の存在が描きつくされ、そういったモノについて嫌悪感を示す場合、自分自身に近いキャラクターが押しつぶされていくという結末を迎えさせる方が明確に意図を伝えることができるからだ。

笠原和夫、深作欣二、二人の破滅はこの『県警対組織暴力』で交差する。そして、もう一度念を押しておく、この「二つの破滅」を交差させたものは、二人の男の「個人を縛り付ける存在」に対しての嫌悪感である。

引用文献

1 笠原和夫・深作欣二・菅原文太『『仁義なき戦い』シリーズを貫く我等の怨念』『キネマ旬報』キネマ旬報社・74年正月 P.56

おわりに

笠原和夫がやくざ映画との決別を決意したのは、『暴力金脈』(一九七五年・中島貞夫監督)の取材中のことだ。総会屋の取材をした笠原はやくざ映画の限界を知ったからだ。

「現代の一人のヤクザ、一人の総会屋を描くにも、地底の《怪物》まで視界に捉えなければ、ドラマとして不毛に終わってしまうのだが、鉛筆一本の力では到底及ばない」

「この取材で、わたしは《無邪気な》やくざ映画とは訣別することを胸に決めた」(1)

笠原の訣別と時を同じくして東映やくざ映画も衰退へ向かっていく。六五年から七五年までの十一年間、社の看板とも言える正月映画はやくざ映画が担ってきたが、七六年以降は『トラック野郎』シリーズやアニメ映画にその座を譲っている。

そういった中であって深作欣二監督は「東映十年振りの時代劇」といわれた『柳生一族の陰謀』(七八年)を大ヒットさせ、その後は『宇宙からのメッセージ』(七八年)や角川映画といった大作を撮る「巨匠」として活躍することになる。

一方の笠原和夫は

「年とってくると、だんだん青春がハッキリしてくるのね。てめえの。だから、本当の青春っていうのは、作家が年とってから、非常に素直な態度で自分の青春に対峙してみ、初めて描けるもんで、そういう意味で、言葉は悪いけど私小説的な映画作りに行くのが、本当は正直な生き方だったという気がするんだな」(2)

と、それまでのドラマ作りを考え直して、『二百三高地』(八〇年・舛田利雄監督)『大日本帝国』(八二年・舛田利雄監督)といった大作戦争映画の中に、自分自身の青春を描いていく。

笠原和夫の「青春映画」である一連の戦争映画には、もっと痛切なメッセージが込められている。それは、絶望的な青春の日々を送ってきた笠原和夫だからこそ書けるセリフである。

「ロシア兵をたとえ何人殺してもいい。必ず帰ってきて」
(『二百三高地』)

「あんたは床屋なのよ。床屋がまた床屋に返って、いったいなにが悪いって言うの。誰に済まないって言うの」
「あんたも玉砕するつもりなら、あたしがここで殺すよ」
(『大日本帝国』)

「あんたはね。ラッパ吹いてるときが一番いい顔してるんだもの……一番男らしい顔なんだから、そんないい顔をどうして自分で捨てちゃうんだよ」
(『日本海大海戦・海ゆかば』)

これまでの反戦映画では弱々しい犠牲者としてしかあつかわれてこなかった女性達に、笠原は目の前で空しく死んでいった若者たちへの叫びを代弁させている。国のために死ぬなんて下らないこと、なぜなら、死んだところで何もかわらなかつたし、誰も責任とらなかつたんだし、命令を下した奴らは戦後ノウノウと民主主義者として表舞台にいるんだし、自分だけ国を背負うこともないじゃないか。一連の戦争映画に登場する女性たちからはそういった悔恨の念が伝わってくる。

「敗北の戦場の光景は、敗兵に『先ず死ぬな』と教えてくれたようだった」(3)

そして、笠原は戦争映画を書くに当たって、八〇年当時の若者に対して、ある思いを吐露している。

「こんな映画の一本や二本を観たぐらいで、若者たちが自衛隊に駆け込み、戦前みたいな軍国日本が再現するものであろうか。わたしは、現今の若者たちの《自由》への希求の強さをもっと信頼している。彼等の《自由》は二度と奪われることはないだろう。手放すことはないだろう。だから安心して、日露戦争を素材とする映画づくりに参加したのである」(4)

笠原の信頼に答えること、それが、最低限彼よりはマシな青春を送ってきた現代人の役割なのではないか、と考える。

現代の我々は「自由を手放すことはない」と胸を張って言うことができるだろうか。かつての笠原のように「狐」に「化かされる」ことはないだろうか。最近の社会情勢を見ているとその辺りが心配でならない。

引用文献

- 1 笠原和夫『破滅の美学』幻冬社アウトロー文庫・1997年・P,296
- 2 笠原和夫・中島丈博「対談・十数年目のプロ稼業」『シナリオ』77年4月・P,25
- 3 笠原和夫『妖しの民と生まれきて』講談社・1998年・P,105
- 4 笠原和夫「三十五年目の敗戦記念日に」『シナリオ』80年10月・P,64

参考文献

- 笠原和夫『破滅の美学』幻冬社アウトロー文庫
笠原和夫『仁義なき戦い』(シナリオ集)幻冬社アウトロー文庫
笠原和夫『妖しの民と生まれきて』講談社
田山力哉『日本のシナリオ作家たち』ダヴィッド社
杉作J太郎『仁義なき戦い口マンアルバム』徳間書店
岡田茂『悔いなきわが映画人生』財界研究所

大下英治『映画三国志』徳間書店
俊藤浩滋『任侠映画伝』講談社
山内久司『必殺シリーズを創った男』洋泉社
仲川利久『秘録・必殺シリーズの舞台裏』洋泉社
山下耕作『将軍とよばれた男』ワイズ出版
石井輝男『石井輝男・映画魂』ワイズ出版
小林信彦『天才伝説・横山やすし』文藝春秋
小林信彦『映画を夢みて』ちくま文庫
楠本憲吉・編『任侠映画の世界』荒地出版社
西脇英夫『日本のアクション映画』教養文庫
猪野健志『やくざ戦後史』ちくま文庫
植草信和・編『渡哲也・さすらいの詩』芳賀書店
田山力哉・編『菅原文太・野良犬の怨念』芳賀書店
斯波司・青山栄『やくざ映画とその時代』ちくま新書
高田宏治『東映のアルチザン』カタログハウス
町山智浩・編『悪趣味邦画劇場』洋泉社
田中純一郎『日本映画発達史』中公文庫
福岡健二・編『大やくざ映画読本』洋泉社
加太こうじ『日本のヤクザ』大和書房
マキノ雅弘『映画渡世・地の巻』
『問題実話 1987年5月号増刊・仁義』桃園書房
『キネマ旬報・1971年8月増刊・任侠映画傑作選』キネマ旬報社
『洋泉社MOOK・実録『仁義なき戦い』戦場の主役たち』洋泉社
『キネマ旬報』各バックナンバー・キネマ旬報社
『月刊ザ・ムービー』各バックナンバー・ディアゴステイニー
『シナリオ』各バックナンバー・シナリオ作家協会
『映画芸術』各バックナンバー・編集プロダクション映芸