

金沢学院短期大学紀要  
第21号(通巻64巻)

金沢学院短期大学  
令和5年3月



金 沢 学 院 短 期 大 学 紀 要  
「 学 葉 」 第 21 号 ( 通 算 第 64 卷 )

JOURNAL  
OF  
KANAZAWA GAKUIN COLLEGE  
vol. 64 ( 2023 )



## 目 次

### 【研究論文】

アクティブ・ラーニングにおける評価に関する考察

ーアカデミック・ライティング科目における教育ツールの提案ー…………… 杉本 亜由美 …… 1

学術的文章における構成要素の考察

ー初年次学生のアカデミック・ライティング課題分析と小論文アウトラインシートの提案ー

…………… 杉本 亜由美 …… 11

中小製造業の技能形成とその変化

ー金属製品製造業への聞き取り調査をもとにー…………… 小里 千寿 …… 27

成績評価と学生の自己評価によるカリキュラムマップの整合性の検討

ー評価指標を構成している科目によって合成された得点に果たして信頼性はあるのかー

…………… 鈴木 賢男・平山 雄大・児島 新太郎 …… 37

高倉健の猥褻な肉体

ー侠客と母と民衆と戦後平和主義の臨界点ー …………… 高他 毅 …… 53

### 【活動報告】

幼児教育学科「総合的な学習プログラム」について …………… 吉田 若葉・白江 寿美 …… 147

金沢学院大学・金沢学院短期大学『こどもセンター』2018～2022 年度報告

…………… 吉田 若葉・白江 寿美・直江 希 …… 157



# アクティブ・ラーニングにおける評価に関する考察 —アカデミック・ライティング科目における教育ツールの提案—<sup>1)</sup>

杉本 亜由美<sup>2)</sup>

## Considerations on Evaluation in Active Learning —Proposed pedagogical tools in academic writing courses—<sup>1)</sup>

Ayumi SUGIMOTO<sup>2)</sup>

### 要 約

本稿は、教育改革促進に有効とされる指導方法であるアクティブ・ラーニングの目的を確認し、アクティブ・ラーニングの評価のための枠組みを明らかにした上で、受講学生自身が成長できることを目指すアクティブ・ラーニングの評価基準を考察したものである。本研究では、基礎教育に含まれるアカデミック・ライティング科目において実施するアクティブ・ラーニングで学生に何を身につけさせたいのかを確認し、観点を明確にした評価基準（ルーブリック①）を設定し、評価基準をもとにして新たに設計、構築した、記述式評価シート（ルーブリック②）を提案する。ルーブリック①、ルーブリック②ともに、高等教育機関だけでなく、他の教育機関のライティング教育においても、十分に応用することができ、さらなる可能性があると考ええる。

キーワード：アクティブ・ラーニング、アカデミック・ライティング、教育ツール、ルーブリック、大学基礎教育

### 1. 背景

国際化社会や高度情報化社会の到来に伴い、講義形式等による、一方的に知識を受容する学習から、既存知識の批判的な捉え直し（批判的思考）や創造的な学びが求められている。現在、小学校、中学校、高等学校教育はもとより、高等教育機関においても、学生の主体的な学びが重視され、その中心的概念としてアクティブ・ラーニングが推奨され、頻繁に取り上げられるようになった。アクティブ・ラーニングは、2012（平成24）年8月28日の中央教育審議会答申「新たな未来を築くための大学教育の質的転換に向けて～生涯学び続け、主体的に考える力を育成する大学へ～」<sup>(1)</sup>では、「教員による一方的な講義形式の教育とは異なり、学修者の能動的な学修への参加を取り入れた教授・学習法の総称」と定義されている。また、2014（平成26）年12月22日の中央教育審議会答申「新しい時代にふさわしい高大接続の実現に向けた 高等学校教育、大学教育、大学入学者選抜の一体的改革について～すべての若者が夢や目標を芽吹かせ、未来に花開かせるために～」<sup>(2)</sup>の中では、「課題の発見と解決に向けて主体的・協働的に学ぶ学習」と定義されており、これらの定義において、アクティブ・ラーニング（能動的学習）とは、「学生間の相互作用によって主体的な授業への参加を促し、協働的な活動を通して多角的視点や論理的批判的思考力の育成を狙いとする学習活動」という解釈が可能となる（松下他2016）<sup>(3)</sup>。しかし、その一方で、どのような評価方法がふさわしいのかという課題も残る。アクティブ・ラーニングを実施したところで、それをどう評価するのが妥当なのであろうか。本研究では、筆者が担当するアカデミック・ライティング科目において実施するアクティブ・ラーニングの実施目的を見直したうえで、受講学生の主体性、自律性を醸成することが可能となる評価基準、ルーブリックを設計、構築する。

---

1)：令和4年11月28日受付；令和4年12月30日受理。Received Nov. 28, 2022；Accepted Dec. 30, 2022.

2)：金沢学院短期大学；Kanazawa Gakuin College.

## 2. 研究目的、研究意義

本研究の目的は、アクティブ・ラーニングを基盤にしたアカデミック・ライティングにおいて、新たなルーブリックをデザインし、提案することである。本研究により提案する評価基準やルーブリックは、高等教育機関だけでなく、小学校、中学校、高等学校と、他の教育機関で実施されているアクティブ・ラーニング、中でも特に文章を書く課題の評価に応用、活用が可能であり、ここに研究意義を示したいと考える。

## 3. 先行研究

### 3. 1. アクティブ・ラーニングの評価方法に関する先行研究

アクティブ・ラーニングの概念は、1980年代にアメリカにおいて生まれ、その後の教育施策に大きな影響を与え、よりアクティブな教授の推奨に繋がった。日本においては、アクティブ・ラーニングの概念が普及し始めたのは2000年以降のことだとされており、以降、様々なアクティブ・ラーニングに関する研究が発表されている。

数多ある先行研究の中で、アクティブ・ラーニングの評価に関する先行研究として、松下他（2016）<sup>(3)</sup>が挙げられる。松下他（2016）では、まず、アクティブ・ラーニングを＜目標－内容－方法－評価＞というつながりの中で捉える必要があるとし、その上で、アクティブ・ラーニングの評価の論点について、何を（評価対象）、誰が（評価主体）、いつ（評価時期）、どのように評価するのか（評価方法）を明確にすべきだとしている。また、学習評価は、直接評価－間接評価、量的評価－質的評価という2つの軸によって、4つのタイプに分けて捉えられ、アクティブ・ラーニングの学習評価の具体的な評価方法として、パフォーマンス評価、ポートフォリオ評価、ルーブリック、その他の評価方法を挙げ、特に中心となるのは、質的な直接評価であるパフォーマンス評価やポートフォリオ効果、および、その評価基準としてのルーブリックであるとしている。さらに、松下他（2016）では、高等教育機関における初年次教育のレポート評価にパフォーマンス評価を導入し、これまで評価が難しかった問題解決力、論理的思考力、表現力をレポートにより可視化し、そこからルーブリックで能力を読み解こうとした（表1）。

### 3. 2. アカデミック・ライティングのルーブリックに関する先行研究

アカデミック・ライティング関連のルーブリックにおける先行研究としては、前述の松下他（2016）の他に、原田他（2019）<sup>(4)</sup>が挙げられる。原田他（2019）では、過去に自身でデザインした、内省型ルーブリックを基礎とした新しいルーブリックをデザインしている。内省型ルーブリックは、これまでのルーブリックとは異なり、マトリクスの記述欄を空欄にし、学習者の内省を自身の言葉で自由に書き込めるようにした内省記述表を提示した。規準に照らし合わせて繰り返し自分の言葉で内省を記述することによって、評価活動を埋め込んだ学習過程をより詳細に文字化、可視化し、最終的には自身の評価指標が持てるようになることを目指すルーブリックとなっている。原田他（2019）では、さらに新しいルーブリックをデザインするにあたり、5名の教員が協働で学習目標を設定し、KJ法を用いて内省活動の観点を設定した。目標設定後、これに対応したルーブリックの枠組みと、29規準から成る下位項目を設定した。また、原田他（2019）にあるルーブリックは、達成度について3段階のレベルを設け、80%以上達成、60%～80%未満、60%未満と表わしている（表2）。

### 3. 3. 先行研究を踏まえた本研究の位置づけ

本研究では、その研究対象を、アカデミック・ライティング科目を受講する初年次学生としている。上記で挙げた、松下他（2016）は、高等教育機関における初年次教育のレポート評価を研究対象とし、原田他（2019）は、アカデミック・ライティング科目を受講している学生（日本人学生24名、留学生14名 計38名）を対象として、ライティング・ルーブリックをデザインしているので、本研究の参考に十分になり得ると考えられる。よって、松下他（2016）と原田他（2019）にあるライティング・ルーブリックを参照しながら、本学の学生にふさわしいライティング・ルーブリックの設計、構築について考察していく。



表1 松下他 (2016) にあるルーブリック

| 観<br>点                | 問題解決                                                |                                                                | 論理的思考                                                    |                                                    |                                                                | 文章表現                                                                                                                                                                                 |
|-----------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                       | 背景と問題                                               | 主張と結論                                                          | 根拠と事実・データ                                                | 対立意見の検討                                            | 全体構成                                                           | 表現ルール                                                                                                                                                                                |
| 観<br>点<br>の<br>説<br>明 | 与えられたテーマから自分で問題を設定する。                               | 設定した問題に対し、展開してきた自分の主張を関連づけながら、結論を導く。                           | 自分の主張を支える根拠を述べ、根拠の真実性を立証する事実・データを明らかにする。                 | 自分の主張と対立する意見を取り上げ、それに対して論駁（問題点の指摘）を行う。             | 問題の設定から結論にいたる過程を論理的に組み立て、表現する。                                 | 研究レポートとしてのルール・規範を守り、適した文章と言い回しを用いてレポートを作成する。                                                                                                                                         |
| レ<br>ベ<br>ル<br>3      | 与えられたテーマから問題を設定し、論ずる意義も含め、その問題を取り上げた理由や背景について述べている。 | 設定した問題に対し、展開してきた自分の主張を関連づけながら、結論を導いている。結論は一般論にとどまらず、独自性を有している。 | 自分の主張の根拠が述べられており、かつ根拠の真実性を立証する信頼できる複数の事実・データが示されている。     | 自分の主張と対立するいくつかの意見を取り上げ、それらすべてに対して論駁（問題点の指摘）を行っている。 | 問題の設定から結論にいたる論理的な組み立て、記述の順序、パラグラフの接続が整っている。概要は本文の内容を的確に要約している。 | ・研究レポートとして適した文章と言い回しを用いてレポートを書いている。<br>・引用部分と自分の文章の区別を明示し、引用部分については、レポートの最後に出所を確認できる形で参考文献を記載している。<br>・概要、本文ともに字数制限が守られている。<br>＜3つの条件をすべて満たす場合は「レベル3」、2つの場合は「レベル2」、1つの場合は「レベル1」とする。＞ |
| レ<br>ベ<br>ル<br>2      | 与えられたテーマから問題を設定し、その問題を取り上げた理由や背景について述べている。          | 設定した問題に対し、展開してきた自分の主張を関連づけながら、結論を導いている。                        | 自分の主張の根拠が述べられており、かつ根拠の真実性を立証する信頼できる事実・データが少なくとも一つ示されている。 | 自分の主張と対立する少なくとも一つの意見を取り上げ、それに対して論駁（問題点の指摘）を行っている。  | 問題の設定から結論にいたる論理的な組み立て、記述の順序、パラグラフの接続がおおむね整っている。                |                                                                                                                                                                                      |
| レ<br>ベ<br>ル<br>1      | 与えられたテーマから問題を設定しているが、その問題を取り上げた理由や背景の内容が不十分である。     | 結論は述べられているが、展開してきた自分の主張との関連づけが不十分である。                          | 自分の主張の根拠が述べられているが、根拠の真実性を立証する信頼できる事実・データが明らかにされていない。     | 自分の主張と対立する意見を取り上げているが、それに対して論駁（問題点の指摘）がなされていない。    | 問題の設定から結論にいたるアウトラインはたどれるが、記述の順序やパラグラフの接続に難点のある個所が散見される。        |                                                                                                                                                                                      |
| レ<br>ベ<br>ル<br>0      | レベル1を満たさない場合はゼロを割り当てること。                            |                                                                |                                                          |                                                    |                                                                |                                                                                                                                                                                      |

表2 原田他（2019）にある内省型ルーブリックを基礎としたルーブリック

|                                                                                                                                                                                                                                      | 80%以上達成 | 60%～80%未満 | 60%未満 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|-----------|-------|
| 1. 論理的な文章                                                                                                                                                                                                                            |         |           |       |
| 1-1 形式                                                                                                                                                                                                                               |         |           |       |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>・正しい文字・表記で書く</li> <li>・適切に語彙・表現を使う</li> <li>・正しい文法で書く</li> <li>・文体を統一する</li> <li>・引用を適切に行う</li> <li>・適切な分量（字数）で書く</li> </ul>                                                                  |         |           |       |
| 1-2 内容・構成                                                                                                                                                                                                                            |         |           |       |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>・簡潔に要約する</li> <li>・問題提起ができる</li> <li>・問題提起と結論を一致させる</li> <li>・根拠（具体例など）を示す</li> <li>・自分の考えを書く</li> <li>・適切に論述展開をする</li> </ul>                                                                 |         |           |       |
| 2. 読み手意識と批判的思考力                                                                                                                                                                                                                      |         |           |       |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>・読み手意識を持って、書く</li> <li>・テキスト・資料を批判的に読む</li> <li>・自分や仲間の文章を分析的に読む</li> <li>・仲間からのコメントを批判的に検討する</li> </ul>                                                                                      |         |           |       |
| 3. 対話力                                                                                                                                                                                                                               |         |           |       |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>・対等に話し合う</li> <li>・仲間に自分の思ったことを伝える</li> <li>・積極的に意見を言う</li> <li>・仲間の文章に指摘・批評をする</li> <li>・アドバイスするとき、婉曲的な表現をする</li> <li>・仲間に貢献する</li> <li>・コメントを受け入れる姿勢を持つ</li> <li>・仲間からの疑問・質問に答える</li> </ul> |         |           |       |
| 4. 学習に対する態度                                                                                                                                                                                                                          |         |           |       |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>・資料収集や読書などをして、背景知識を持つ</li> <li>・学習過程を常にふり返える、次回の目標設定をする</li> <li>・活動に積極的に取り組む</li> <li>・教室外でも自律的に活動を進める</li> <li>・期限を守る</li> </ul>                                                            |         |           |       |

#### 4. 本稿の枠組み

本研究では、対象科目を「日本語Ⅰ」「日本語Ⅱ」「日本語表現」等のアカデミック・ライティング科目とする。これらの科目内で実施するアクティブ・ラーニングの実施目的はアカデミック・ライティング力を身につけることである。これ以降、筆者が担当するアカデミック・ライティング科目で実践するアクティブ・ラーニングにおけるパフォーマンス（主にライティング課題）を評価するためのルーブリックをデザインするための手順を説明していく。

##### 4. 1. ルーブリック概要

2011年12月9日の中央教育審議会大学教育部会説明資料<sup>(5)</sup>によれば、ルーブリックについて、「「目標に準拠した評価」のための「基準」つくりの方法論であり、学生が何を学習するのかを示す評価規準と学生が学習到達しているレベルを示す具体的な評価基準をマトリクス形式で示す評価指標である。」とある。

濱名(2012)<sup>(6)</sup>では、ルーブリックの利点として、①到達目標と評価の評価観点・基準を可視化することにより、評価者の主観的ばらつきを縮小し、評価の標準化ができる、②学習者があらかじめ到達目標や評価の評価観点・基準を意識して学修に取り組むことができる、③形成的評価と総括的評価に一貫して利用可能であり、学習者へのフィードバックが定性的なコメントのみに比べ容易である、④単独科目の評価にとどまらず、構造的・体系的な評価に活用していくことができる、⑤プログラム評価と学生の達成度評価の両方の用途で利用可能である、と、以上の5点を挙げている。反対に、ルーブリックの課題については、①テスト等の通常の定量的評価に比べると手間がかかる、②ルーブリックを作成するだけでは評価者間の誤差が完全には無くならず、継続的にワークショップなどで評価者間の誤差を調整し続けることが必要、③共通ルーブリックの作成は基準間のレベル設定などが難しい、④アセスメントプランの中で、多元的なアセスメントの一つの方法として組み込んでいくべきである、と、以上の4点を挙げている。

ルーブリックは、①評価観点、②評価尺度、③評価基準、以上3つから構成され、①評価観点については、活用場面によって記載する内容が異なるが、授業レベルで活用する場合は、学生に身につけさせたい（測定したい）能力や知識などを記載する、②評価尺度については、一般的に3段階から5段階で設定する、③評価基準については、尺度毎に求められる行動を具体的に記載することとされている。また、作成上の注意点として、VALUE Rubrics<sup>(7)</sup>には、①獲得能力を評価観点とする場合は、主語を学生とし、「～できる」という表現にようにする。達成を期待する要素を評価観点とする場合は、何を測定したいのかを意識して数値や形容詞を用いて記載する、②評価をやすくするため、学生が学習の目安として活用できるようにするため、可能な限り、一つの文章に一つの資質を記載するようにする。また、なるべく平易な表現とるようにする、③観察可能な動詞で記入する、とある。本研究では、上記の手順に則ってライティング・ルーブリックを作成していく。

##### 4. 2. ルーブリック作成

###### 4. 2. 1. 評価観点の設定

「評価観点」には、授業で学生に身につけさせたい能力や測定したい要素を記載すべきであるとされている。本研究の対象は、アカデミック・ライティング関連のパフォーマンス課題であることより、授業でこちらが提示した課題等において達成が期待される要素（ライティング課題に記述すべき構成要素）として、「背景説明」「問題提起」「研究行動」「データ提示」「解釈、考察」「意見提示」「結論提示」を記載することとした。また、観点説明については、それぞれ、「背景説明・・・与えられたテーマを正しく理解している」「問題提起・・・与えられたテーマに則って自ら問題設定する」「研究行動・・・自身のこれからの研究の方向性を明らかにする」「データ提示・・・自身の主張に繋がる事実やデータを挙げる」「解釈、考察・・・挙げたデータをどのように解釈したかを明らかにする」「意見提示・・・データをもとに、相手を納得させられる自身の主張を述べる」「結論提示・・・これまでの内容から判断してまとめた内容を述べる」とした。

###### 4. 2. 2. 尺度の設定

「尺度」については、3段階から5段階で設定することが一般的とされており、特に科目ルーブリックにおける成績評価根拠として活用する場合は成績評価の尺度である、「秀」「優」「良」「可」「不可」を目論み5段階に設定することとされている。本研究においては科目ルーブリックにおける成績評価根拠として活用することは想定しておらず、「3ポイント」「2ポイント」「1ポイント」「0ポイント」と、4段階の尺度を設けることとした。

###### 4. 2. 3. 評価基準の設定

「評価基準」について、VALUE Rubricsによれば、「単独の解決策・仮説を提案するが、曖昧であるか、問題提示に間接的にしか対処しないため評価が難しい。」とある。本稿の「評価基準」の設定については、評価観点の内容に基づいて、3ポイントに最も高い水準の具体的な内容を記載することとし、以下、2ポイント、1ポイントと、低い水準の内容を記載し、評価観点に関する記述が全く無いものを0ポイントとした。一例を挙げると、評価観点「背景説明・・・与えられたテーマを正しく理解している」については、「3ポイント・・・テーマに沿った背景について分かり易く明確に述べている」「2ポイント・・・テーマに沿った背景について、述べられているが具体性に欠ける」「1ポイント・・・背景が述べられてはいるが、テーマとのズレが認められる」「0ポイント・・・背景について全く述べられていない」という具合である。

## 5. アカデミック・ライティング科目における教育ツールの提案

### 5. 1. アカデミック・ライティング科目における評価基準の提案

以上、先行研究を吟味し、本学のアカデミック・ライティング科目のパフォーマンス課題（主にライティング課題）において、以下の論文構成要素別評価基準（ルーブリック①）と記述式評価シート（ルーブリック②）を提案する（表3、表4）。

まず、論文構成要素別評価基準（ルーブリック①）は、アカデミック・ライティング科目におけるライティング課題の評価基準を明確にしたものである。これを課題に取り掛かる前に受講学生に明示、詳説することで、学生は課題作成中にこれを自ら活用することができるようになる。また、これを使用して、出来上がった課題を自身で正しく評価することが可能となる。ゆえに、論文構成要素別評価基準（ルーブリック①）は、学習成果だけでなく、その過程においても活用でき、それにより学生の自律性を促す自己評価にも繋がると考えられる。

### 5. 2. アカデミック・ライティング科目における記述式評価シートの提案

原田他（2019）では、内省型ルーブリックを基礎とした記述式ルーブリックの使用について、受講学生の内省を言語化することによって、既成のルーブリック規準と実際のパフォーマンスの間のギャップを明確に認識し、学習過程の可視化につながったと考え、自身の評価指標が内在化し始め、次のライティング課題を書く際にも自身の規準を生かすことができるようになるのではないかと述べている。これを踏まえ、本研究では、記述式評価シート（ルーブリック②）を提案したい（表4）。

記述式評価シート（ルーブリック②）は、論文構成要素別評価基準（ルーブリック①）をもとに7つの構成要素別に得点化できるシートである。その際、「なぜ、この得点となったのか」に関する理由を文章で記入できるようにした。また、課題全体に関するコメント欄も設け、評価の内容だけでなく、感じたことも自由に記入できるようにした。これを使用することによって、単に数値のみの評価だけでなく、文章によって表現された具体的な評価内容を文字化することによって可視化され、受講学生の学修の振り返りに有効利用できると考えられる。受講学生の評価内容が文字化、可視化されるということは、現状の実力をより明確に知ることが可能となり、次回の学修に繋げることができる。これは、Hart（2012）<sup>(8)</sup>にある、教育評価の目的とは教育活動の成果を点検するだけでなく、学習者に学習の見通しを与え、教師の教育活動の改善を行うことにも繋がる。

評価活動として本研究で提案する記述式評価シート（ルーブリック②）は、教員が受講学生を評価する際に有効利用できる以外にも、受講学生同士の相互評価にも使用可能であり、その際の受講学生の評価観の育成に繋がる可能性も含む。さらに、原田他（2019）と同様に、学修プロセス中に埋め込まれた評価活動において、受講生の内省記述を通した変化を見ていくことで、現時点での自分の位置を俯瞰的に確認しながら、目指す方向を見定めようとしている受講学生の能動的な学習態度の一端を示すことができるのではないかと考える。

表3 論文構成要素別評価基準 (ルーブリック①)

| 観<br>点                | 序論                            |                                                  |                                        | 本論                                      |                                         |                                   | 結論                      |
|-----------------------|-------------------------------|--------------------------------------------------|----------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------|
|                       | 1.背景説明                        | 2.問題提起                                           | 3.研究行動                                 | 4.データ提示                                 | 5.解釈、考察                                 | 6.意見提示                            | 7.結論提示                  |
| 観<br>点<br>説<br>明      | 与えられたテーマを正しく理解している            | 与えられたテーマに則って自ら問題設定する                             | 自身のこれからの研究の方向性を明らかにする                  | 自身の主張に繋がる事実やデータを挙げる                     | 挙げたデータをどのように解釈したかを明らかにする                | データをもとに、相手を納得させられる自身の主張を述べる       | これまでの内容から判断してまとめた内容を述べる |
| 3<br>ポ<br>イ<br>ン<br>ト | テーマに沿った背景について分かり易く明確に述べている    | テーマに沿った問題が挙げられているとともに、その問題を取り上げた理由も分かり易く明確に述べている | ～について調べたいと思う、という具体的な意思表示が分かり易く明確に述べている | 主観的なデータだけでなく、テーマに関連した客観的なデータが正しく述べられている | 客観的データの内容を解釈、考察した内容が分かり易く明確に述べられている     | 問題について自身がどう深く考えたかが分かり易く明確に述べられている | 結論が分かり易く明確に述べられている      |
| 2<br>ポ<br>イ<br>ン<br>ト | テーマに沿った背景について、述べられているが具体性に欠ける | テーマに沿った問題が挙げられているが、具体性に欠ける                       | 研究に関する意思表示はあるが、具体性に欠ける                 | データが挙げられているものの、テーマに関連した主観的データに留まっている    | テーマに沿った解釈が述べられているが、深く考察されていない内容にとどまっている | 自身の考えが述べられてはいるものの、多少考えの浅さが残る      | 結論が述べられてはいるが、具体性に欠ける    |
| 1<br>ポ<br>イ<br>ン<br>ト | 背景が述べられてはいるが、テーマとのズレが認められる    | 問題が述べられてはいるが、テーマとのズレが認められる                       | 研究について述べられてはいるが、テーマとのズレが認められる          | テーマとの結びつきが薄いデータが述べられている                 | 解釈が述べられているが、テーマとの結びつきが薄い考察にとどまっている      | 意見が述べられているが、テーマとの結びつきが薄い          | 結論が述べられているが、分かりにくい      |
| 0<br>ポ<br>イ<br>ン<br>ト | 背景について全く述べていない                | 問題について全く述べられていない                                 | 研究行動について全く述べていない                       | データが全く述べていない                            | 解釈、考察が全く述べていない                          | 意見が全く述べていない                       | 結論が全く述べていない             |

表4 記述式評価シート (ループリック②)

|                | 構成要素                                    | ポイント | ポイントの理由・根拠、良い所、改善点 | 全体的なコメント |
|----------------|-----------------------------------------|------|--------------------|----------|
| 序<br><br><br>論 | 【1.背景説明】<br>与えられたテーマを正しく理解している          | /3   |                    |          |
|                | 【2.問題提示】<br>与えられたテーマに則って自ら問題設定する        | /3   |                    |          |
|                | 【3.研究行動】<br>自身のこれからの研究の方向性を明らかにする       | /3   |                    |          |
| 本<br><br><br>論 | 【4.データ提示】<br>自身の主張に繋がる事実やデータを挙げる        | /3   |                    |          |
|                | 【5.解釈、考察】<br>挙げたデータをどのように解釈したかを明らかにする   | /3   |                    |          |
|                | 【6.意見提示】<br>データをもとに、相手を納得させられる自身の主張を述べる | /3   |                    |          |
| 結<br><br>論     | 【7.結論提示】<br>これまでの内容から判断してまとめた内容を述べる     | /3   |                    | 総合       |

/21

## 6. 今後の課題

本稿で提案したルーブリックは、アカデミック・ライティング科目に有効なライティング課題に特化したルーブリックであるが、使用目的に応じて様々なアレンジが可能である。また、梶井(2013)<sup>(9)</sup>によれば、ルーブリックは可変的なもので、作成、使用後に点検し、改善して更新することが重要であるとされる。本稿で提案した論文構成要素別評価基準(ルーブリック①)、記述式評価シート(ルーブリック②)においても例外ではなく、授業で実践した後は見直すこととし、対象学生、対象課題、授業内容などに応じて常に再点検し、更新していく所存である。受講学生がアクティブ・ラーニングの過程で、自分自身の成長を明確に実感できるルーブリックの完成を目指したい。

## 参考文献

- (1) 中央教育審議会:“新たな未来を築くための大学教育の質的転換に向けて～生涯学び続け主体的に考え力を育成する大学へ～(答申)”, 文部科学省、(2012)
- (2) 中央教育審議会:“新しい時代にふさわしい高大接続の実現に向けた高等学校教育、大学教育、大学入学者選抜の一体的改革について～すべての若者が夢や目標を芽吹かせ、未来に花開かせるために～(答申)”, 文部科学省、(2014)
- (3) 松下佳代他:“アクティブラーニングの評価”, 東信社、(2016)
- (4) 原田三千代他:“アカデミック・ライティングにおける対話的評価活動の可能性”, 小出記念日本語教育研究会、第27号, pp.37-51、(2019)
- (5) 中央教育審議会:“大学教育部会説明資料”, 文部科学省、(2011)
- (6) 濱名篤:“ルーブリックを活用したアセスメント”, 中央教育審議会高等学校教育部会発表資料、(2012)
- (7) Association of American Colleges and Universities:“VALUE Rubrics”, <https://www.aacu.org/value-rubrics>. (2022年9月5日アクセス)
- (8) Diane Hart:“パフォーマンス評価入門ー「真性の評価」論からの提案ー”(田中耕治監訳)、ミネルヴァ書房、(2012)
- (9) 堀井祐介:“成績評価ツールとしてのルーブリック”, 教育方法・教育実践, pp.61-65、(2013)





## 学術的文章における構成要素の考察

ー初年次学生のアカデミック・ライティング課題分析と小論文アウトラインシートの提案ー<sup>1)</sup>

杉本 亜由美<sup>2)</sup>

### Study of Components of the sentence in Academic Writing

-Analysis of Academic Writing Assignments for First-Year Students and Proposal for an Outline Sheet-<sup>1)</sup>

Ayumi SUGIMOTO<sup>2)</sup>

#### 要 約

高等教育機関では、論文やレポートを執筆する機会が増え、学術的な文章を書く力、いわゆるアカデミック・ライティング (Academic Writing) 力が必要となる。レポートなどを書き慣れていない初年次学生にとって、学術的な文章を書くことは相当難しいことであると容易に推測できる。

学生が論文やレポートなどの学術的な文章を上手く書けるようになるためには、文章全体の根本を成す骨組み、いわゆる、序論・本論・結論という文章構造内で書くべき項目とされる「構成要素」について理解する必要がある。

本稿では、この「構成要素」に焦点を当て、初年次学生 (令和4年度入学生) が執筆した課題小論文の分析を通じて、学術的文章、とりわけ、「小論文中に必要な構成要素」として、「背景説明」、「問題提起」、「研究行動の概説」、「データ提示」、「解釈、考察」、「意見提示」、「結論提示」と、7つの要素を提示する。また、論文構成指導案の提示に繋げるべく、本学の受講学生のレベルに合わせた「小論文アウトラインシート」を提案する。

本稿で提案するライティング・ツールは、受講学生のレベル、取り扱うテーマ、使用場面等、様々な状況に応用、対応が可能であり、アカデミック・ライティング教育開発の一助と成り得る。

キーワード：日本語教育、学術的文章、アカデミック・ライティング、構成要素、アウトラインシート

#### 1. 背景

高等教育機関では、様々な科目でレポートや論文などの学術的な文章を書く必要に迫られる。初年次学生は学術的な文章を書くことに不慣れなせいか、文章構成もままならないレポートを提出してくることが多い。卒業までに学生はライティング科目において学術的な文章を書く力 (アカデミック・ライティング) を身に付けなければならないが、アカデミック・ライティング力を育成するためには、どのような教授法が有効なのだろうか。本研究は、基盤科目の一つである日本語科目のライティング授業の中で、学術的な文章を書くことに慣れていない初年次学生に対して、論文構成という思考表現の面からの支援を行うことを最終的な目的とする。学術的な文章を書くためには、日本語文法、語彙、言葉の意味、表現、表記、文体などの言語表現の指導が重要であることは言うまでもないが、それ以外に、学術的な文章の構成である「序論」、「本論」、「結論」に何を書くべきなのかという指導も重要である。そこで、本研究では、初年次学生を対象とした日本語科目における課題小論文の構造分析をとおして、学術的文章に表現すべき構成要素を「序論」、「本論」、「結論」別に設定し、構成要素を基とした新たなライティング・ツールをデザイン、構築し、提案する。本稿で提案するライティング・ツールは、アカデミック・ライティング教育開発の一助と成り得る。ここに、本研究の意義を示したいと考える。

---

1) : 令和4年11月24日受付 ; 令和5年2月10日受理。Received Nov. 24, 2022 ; Accepted Feb. 10, 2023.

2) : 金沢学院短期大学 ; Kanazawa Gakuin College.

## 2. 学術的文章と小論文

ここで、本研究で扱う小論文について述べたい。小論文は、一般的には「意見文」等の論理的な文章で、高等教育機関の入学試験、企業による採用試験等で用いられ、時間制限、字数制限のもとで書かれることが多く、学術的文章力（アカデミック・ライティング力）の基本を習得するのに有効だと考えられている【田中他（2016）<sup>(1)</sup>】。本研究では学術的文章（アカデミック・ライティング）を、高等教育機関で書く「論理的に説明する文章」と捉え、初年次学生が執筆した小論文の文章構成について分析、検討する。

## 3. 先行研究

ここでは日本語教育のための文章構造分析の先行基礎研究を挙げ、本研究との位置づけを明確にする。

構成要素を分析単位とした文章構造分析の先行研究として、村岡他（2004）<sup>(2)</sup>、村岡他（2005）<sup>(3)</sup>がある。村岡他（2004）では、理系日本語論文の論理展開の方法を探るべく、「緒言」に出現する接続表現に注目し、分析を行っている。農学、工学系6雑誌の日本語論文から「緒言」が3段落構成の論文の文章90編を選び、「緒言文章コーパス」を作成し、それを用いて接続表現とそれを含む文を、作成したプログラムで検索した。調査の結果、どの分野でも頻繁に用いられていた「しかし」と「そこで」は、出現状況に特徴が見られ、文章の論理展開に寄与していたことを明らかにしている。さらに、農学系は、第3段落での「そこで」の出現頻度の高さ、およびその文末動詞「タ形」との共起率の高さにより、工学系よりパターン化が明確に認められたことを明示している。

さらに、村岡他（2005）では、理系研究留学生に対し、論文作成に必要な論理展開と言語についての知識を迅速に獲得させるために、当該留学生の最も関心の深い分野の典型的な論文を集約的に直接的モデルとして提示したいと考え、農学系と工学系の代表的な学術雑誌6種に発表された1,194本の論文の「緒言」について、分野ごとに、内容とその論理展開の様相、用いられる表現とを分析した。調査の結果、「緒言」は典型的には3段落か4段落によって構成され、それらの各段落は「領域提示」「課題設定」「研究動向提示」「研究概要紹介」に対応していることを明らかにしている。

次に、脇田（2012）<sup>(4)</sup>は、日本語を学ぶ学部留学生を対象とした日本語科目における説明型課題レポートの構造分析において、内容と構造の関係の意識化がどのくらいできているのか、つまり、書くべき内容と実際に書かれた表現と、それらの構成展開について分析している。脇田（2012）では、日本語を学ぶ学部留学生が執筆した15のレポートの文章全体の構造分析を行い、「序論」「本論」「結論」に必要な構成要素を設定した（表1）。

脇田（2012）では、学部留学生のレポートを分析した結果、意味内容の面から説明型課題レポートの構成要素として、表1に示す7つの構成要素とその下位要素であるa～sの19項目を設定した。レポートの大きな構成としては、論理的な文章の展開である序論、本論、結論の3部構成を前提として、7つの構成要素のうち、序論の要素は「I テーマの背景提示」、「II 問題提起」、「III 研究行動の概略」の3つ、本論の要素は「IV データの提示」、「V 意見の提示」、「VI 研究行動の提示」の3つ、結論の要素は「VII 結論の提示」としている。また、それらの下位要素として、「I テーマの背景提示」の下位要素は「a テーマの提示」、「b 事物／用語の提示」の2つ、「II 問題提起」の下位要素は「c 問題点の指摘」の1つ、「III 研究行動の概略」の下位要素は「d テーマ選択の動機」、「e 立場／意見の表明」、「f 研究目的の提示」、「g 文章構成の提示」の4つ、「IV データの提示」の下位要素は「h テーマの説明」、「i 争点の提示」、「j 事物／用語の説明」、「k 具体例の提示」の4つ、「V 意見の提示」の下位要素は「l 立場説明／意見提示」、「m 解釈」、「n 考察」の3つ、「VI 研究行動の提示」の下位要素は「o 要素の分類」の1つ、「VII 結論の提示」の下位要素は「p 本論のまとめ」、「q 結論」、「r 提言／要望」、「s 所感」の4つを設定している。

さらに、脇田（2012）では、設定した構成要素をもとに、理想的なレポート構造と評価の低いレポートの問題点を明らかにした上で、レポート作成指導案を提示している。

最後に、浜田他（1997）<sup>(5)</sup>では、大学生および留学生が論文を書く際に参考となる演習テキストとして、論文の組み立て方、論文を書くために知っておかなければならない言葉のルール等が丁寧に述べられている。さらに、「序論」「本論」「結論」の3つの順序で論文全体の書き方を練習できるように、構成毎に述べられるべき要素を「構成項目」と呼び、これらが明確に設定されており、指示に従って書き進めることによって、論文を完成させることができるように述べられている（表2）。

浜田他（1997）は、序論の構成項目として、「①背景説明」、「②問題提起」、「③方向付け」、「④全体の予告」の4つ、本論の構成項目として、「⑤根拠の提示」、「⑥結論の提示」、「⑦行動の提示」の3つ、結論の構成項目として、「⑧結びの提示」と、8つの構成項目を設定している。また、それらの下位項目として、「①背景説明」の下位項目は「a 事物の説明」、「b 先行研究の紹介」の2つ、「②問題提起」の下位項目は「c 問題点の指摘」、「d 疑問の提示」の2つ、「③方向付け」の下位項目は「e 目的の提示」、「f 問題解決の方法」の2つ、「④全体の予告」の下位項目は「g 全体の予告」の1つ、「⑤根拠の提示」の下位項目は「h データ提示」、「i 意見提示」の2つ、「⑥結論の提示」の下位項目は「j 結論の提示」の1つ、「⑦行動の提示」の下位項目は「k 部分の予告」、「l 部分のまとめ」の2つ、「⑧結びの提示」の下位項目は「m 全体のまとめ」、「n 評価」、「o 展望提示」の3つを設定している。

以上、アカデミック・ライティング教育に応用し、活用することを目的として、さまざまな日本語文章を対象にした構造分析研究が行われているが、そのほとんどは、序論や結論のみの部分的分析に留まっており、文章全体の分析をしているものは、数少ない状況である。本研究では、レポートを分析対象とした脇田（2012）や論文を対象とした浜田他（1997）を参考に、小論文の文章全体を対象として「序論」「本論」「結論」毎に必要な構成要素を明確にして、学術的文章全体としてどこに何を書くべきであるかを明らかにしていく。

表1 脇田（2012）による説明型課題レポートの構成要素（I～VII）とその下位要素（a～s）

|    |                                                                                                                                  |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 序論 | I テーマの背景提示<br>a テーマの提示<br>b 事物／用語の提示<br>II 問題提起<br>c 問題点の指摘<br>III 研究行動の概略<br>d テーマ選択の動機<br>e 立場／意見の表明<br>f 研究目的の提示<br>g 文章構成の提示 |
| 本論 | IV データの提示<br>h テーマの説明<br>i 争点の提示<br>j 事物／用語の説明<br>k 具体例の提示<br>V 意見の提示<br>l 立場説明／意見提示<br>m 解釈<br>n 考察<br>VI 研究行動の提示<br>o 要素の分類    |
| 結論 | VII 結論の提示<br>p 本論のまとめ<br>q 結論<br>r 提言／要望<br>s 所感                                                                                 |

脇田（2012）より一部引用

表2 浜田他（1997）による論文の構成項目（①～⑧）とその下位項目（a～o）

|                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>序論</p> <p>役割：</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・何について書くのか、どうしてそれについて書くのかをはっきりさせる</li> <li>・この論文をよむために必要な知識を読む人に示す</li> </ul> | <p>①背景説明</p> <p>a 事物の説明：テーマとなっている事物そのものについての情報提供</p> <p>b 先行研究の紹介：これまでの先行研究で何がわかっているのかのまとめ</p> <p>②問題提起</p> <p>c 問題点の指摘：問題点を指摘する</p> <p>d 疑問の提示：疑問を示す</p> <p>③方向付け</p> <p>e 目的の提示：論文の目的を示す</p> <p>f 問題解決の方法：問題提起で示された問題の解決方法がわかるようにする</p> <p>④全体の予告</p> <p>g 全体の予告：論文全体の予告をする</p>                                                                                                    |
| <p>本論</p> <p>役割：</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・結論を述べる</li> <li>・事実（データ）と意見を使って論拠を示し、なぜそのような結論になるのかを証明する</li> </ul>          | <p>⑤論拠の提示</p> <p>h データ提示</p> <p>h-1 事柄データ：歴史的事実や一般に知られた事柄を文章にしたデータ</p> <p>h-2 数量データ：図表にある数値などを利用したデータ</p> <p>h-3 文章データ：他の人が書いた文章を引用して利用したデータ</p> <p>i 意見提示</p> <p>i-1 データ解釈：データが意味することを自分の言葉で言い換える</p> <p>i-2 考察：解釈に基づいて自分の判断を述べる</p> <p>⑥結論の提示</p> <p>j 結論の提示：問題提起と対応させ根拠を受けて論理的に導いた意見を書く</p> <p>⑦行動の提示</p> <p>k 部分の予告：これから何をするかを前もって予告する</p> <p>l 部分のまとめ：これまで何をしてきたのかをまとめ、確認する</p> |
| <p>結論</p> <p>役割：</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・これまでに述べた内容を確認する</li> <li>・この論文の成果を足がかりとして、次の段階では何をしたら良いのかを示す</li> </ul>      | <p>⑧結びの提示</p> <p>m 全体のまとめ：目的や方法の要約、論拠の要約、結論の要約</p> <p>n 評価：優れている点を指摘、応用発展の可能性を示唆、問題点の指摘など</p> <p>o 展望提示：今後に残された課題を示す</p>                                                                                                                                                                                                                                                             |

浜田他（1997）をもとに筆者作成

## 4. 研究内容

### 4. 1 調査内容

授業前に受講学生のアカデミック・ライティングに関する実態を把握するために事前アンケートを実施し、結果を考察する。また、初回授業で「人工知能（AI）について論ぜよ。」というテーマを与え、800文字から1,000文字程度の小論文を執筆、授業終了後に提出させ、後日、担当教員が添削し、課題を明らかにする。事前アンケート結果と小論文添削結果を踏まえ、本学の初年次学生のレベルにあった「小論文アウトラインシート」を提案する。

### 4. 2 対象

本学現代教養学科 1 年生

2022 年度後期科目「日本語表現」受講学生 32 名

#### 4. 3 時期

2022 年 9 月

#### 4. 4 事前アンケート内容

事前アンケート質問項目

- ① あなたはこれまでにアカデミック・ライティング（レポートや論文の書き方）の指導を受けたことがありますか。  
上記の質問に、「ある」「ない」で回答することとした。
- ② ①で「はい」と答えた方は、どこでどのような指導を受けましたか。  
上記の質問に記述形式で回答することとした。
- ③ あなたは文章を書くのが好きですか。  
上記の質問に、「とても好き」「好き」「あまり好きではない」「嫌い」「わからない」で回答することとした。
- ④ ③で答えた理由を記入してください。  
上記の質問に記述形式で回答することとした。
- ⑤ あなたは文章を書くのが得意ですか。  
上記の質問に「とても得意」「得意」「あまり得意ではない」「苦手」「わからない」で回答することとした。
- ⑥ ⑤で答えた理由を記入してください。  
上記の質問に記述形式で回答することとした。
- ⑦ あなたは論文などの学術的文章が書けるようになりたいと思いますか。  
上記の質問に「とても思う」「思う」「あまり思わない」「思わない」「わからない」で回答することとした。
- ⑧ ⑦で答えた理由を記入してください。  
上記の質問に記述形式で回答することとした。

#### 4. 5 初回授業内容

小論文の構造（序論・本論・結論）について、例文などを紹介しながら丁寧に説明した後、テーマを「人工知能（AI）について論ぜよ。」とし、800 文字から 1,000 文字程度の小論文を執筆することとした。

### 5. 結果・考察

#### 5. 1 事前アンケート結果

事前アンケートの結果は以下のとおりである（表 3）。

表 3 事前アンケート結果

(n=32)

|   |                                                                                                                                    |                                                                                   |                 |
|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| ① | あなたはこれまでにアカデミック・ライティング（レポートや論文の書き方）の指導を受けたことがありますか。                                                                                | ある 13 名 (40.6%)                                                                   | ない 19 名 (59.4%) |
| ② | ①で「ある 13 名 (40.6%)」と答えた方は、どこでどのような指導を受けましたか。<br>【どこで (13 名)】<br>・高校の国語の授業 7 名 (21.9%)<br>・前期の日本語の授業 5 名 (15.6%)<br>・参考書 1 名 (3.1%) | 【どのような (13 名)】<br>・論文の構成 7 名 (21.9%)<br>・論文の書き方 5 名 (15.6%)<br>・覚えていない 1 名 (3.1%) |                 |
| ③ | あなたは文章を書くのが好きですか。<br>とても好き 1 名 (3.1%)    好き 5 名 (15.6%)    あまり好きではない 17 名 (53.1%)    嫌い 7 名 (21.9%)<br>わからない 2 人 (6.3%)            |                                                                                   |                 |

④ ③で答えた理由を記入してください。

【とても好き、好きな理由（6名）】

〈書くことができると自覚していることに関連する理由〉

- ・自分の気持ちや思ったことを文章にするのが楽しいから。スラスラと書けるし、自分の思っていることをしつかり伝えることができるから。
- ・自分の思っていることを書けるから。
- ・答えが決まっていなくて、自分の意見を自由に書けるから。

〈書く行為が好きということに関連する理由〉

- ・自分の思っていることを話すのは苦手だけど、小説などを読んで気に入った言い回しなどを使いながら文章を書くことは好きだから。
- ・字を書くこと自体がずっと好きで、読みやすいなどと言われると嬉しい気持ちになるからです。

〈その他の理由〉

- ・本を読むのが好きだから。

【あまり好きではない、嫌いな理由（24名）】

〈書く行為が苦手、難しい、面倒、楽しくないということに関連する理由〉

- ・言いたいことを文字で読み手にわかりやすく表現することが苦手だから。
- ・内容が難しいと完璧に書けないし、書き方も曖昧になってしまうことがあるから。本当に嫌いではないけれど苦手な部分ではあります。ただ少しでもいい文を書けるようになりたいです。
- ・長い文章を書くのは苦手だが、短い文ならまだ大丈夫。
- ・長文を書くこと自体が得意ではないから。
- ・漢字が苦手で上手く文章が書けないからあまり好きでは無いです。
- ・小論文や作文などの長い文章を書くのが苦手だから。
- ・ある程度は好きだが、興味のない分野だったり、求められる文字数が多いとめんどうに感じるから。
- ・書くことを楽しいとは思わないため。
- ・集中力があまりないため、すぐに疲れる。自分で考えながら書くのは苦手。
- ・難しいから。
- ・自己表現が少し苦手なことが影響しており、文で何かを表現することも苦手だからです。
- ・自分の意見を端的にまとめて書くのが苦手だから。

〈書き方に関する理由〉

- ・文章をまとめる事が苦手だから。
- ・自分の考えをまとめるのが難しいから。
- ・文章を書いていると途中で自分が何を書いているのかが分からなくなって文章として成立しなかったり誤字脱字があつて相手にきちんとした文章で伝えることが出来ないから。
- ・途中で何を書いているのかわからなくなる。何を書けばよいかわからなくなる。文字数が足りなくなる。
- ・どう日本語をつかっていいかわからない。
- ・自分が書きたい言葉が出てこないからです。
- ・書き出し方がわからなかったり長い文章を書こうとすると手が止まる。内容があまりうまくまとめられない。
- ・文を繋げられない。上手く言葉にできない。
- ・何を書けばいいかわからないから。
- ・文章をどうやって書いていけばいいのかわからない。

|   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   | <p>〈その他の理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・文字を書くスピードが遅いのと、書く時間が無駄だと思ってしまうから。</li> <li>・どんな風に書こうか考えるのが難しいし、長い文章を考えるのが大変。</li> </ul> <p>【わからない理由（2名）】</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・文章を書くという行為に苦手意識も得意意識ももっていないため。</li> <li>・嫌いではないが、語彙力があまりないため文章を書くのが楽しくないから。</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| ⑤ | <p>あなたは文章を書くのが得意ですか。</p> <p>とても得意 1名（3.1%） 得意 3名（9.4%） あまり得意ではない18名（56.3%） 苦手9名（28.1%）<br/>わからない 1名（3.1%）</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| ⑥ | <p>⑤で答えた理由を記入してください。</p> <p>【とても得意、得意な理由（4名）】</p> <p>〈書くことができると自覚していることに関連する理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・次々に言葉や文章が思い浮かんできて<u>スラスラかけることが多い</u>から。作文とか小論文とか<u>書くのが得意</u>だから。</li> <li>・作文のルールは<u>わかっている方だと思っている</u>から。課題で文章を書くものがあったとしても、内容で悩むことはあれど、考えが文字におこせなくて悩んだことはあまりなかったから。</li> <li>・そこそこ<u>できる感触がある</u>から。</li> </ul> <p>〈その他の理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・漢字などと違って覚えなくて良いから。</li> </ul> <p>【あまり得意ではない、苦手な理由（27名）】</p> <p>〈書く技術に関連する理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・文章を<u>つなげるのが苦手</u>だから。</li> <li>・小論文などはどのような構成で、どのようなことを書いていけばよいのかが<u>分からない</u>から。</li> <li>・内容をまとめるのが<u>苦手</u>。</li> <li>・上手く<u>言葉をまとめられない</u>。言葉が出てこないから。</li> <li>・書きたいことを<u>うまく文にできない</u>から。</li> <li>・文章の<u>構成の仕方がわからない</u>。</li> <li>・うまく<u>組み立てられない</u>。</li> <li>・言葉を考えるのが難しい。言葉の<u>つなぎ方</u>とかも難しい。</li> <li>・書こうと思えば書けるが、どうしても文が長くなってしまいうからです。<u>短くまとめるのが苦手</u>です。</li> <li>・わかりやすい文の<u>構成を考えるのが苦手</u>だから。</li> </ul> <p>〈書く行為自体が好きではない、習慣がないということに関連する理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・文の<u>構成を考えるのが好きではない</u>から。</li> <li>・文章を書くことが好きじゃないからです。</li> <li>・人にもものを伝えるのが<u>苦手</u>で<u>文章を書く習慣が身についていない</u>から。</li> <li>・文章が<u>書くのが苦手</u>だからです。</li> <li>・文章を<u>書くのがあまり好きじゃない</u>から。</li> <li>・長文を書くことが<u>得意ではない</u>。</li> </ul> |

|   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   | <p>〈自信が無い、苦手意識があるということに関連する理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・文章を書くこと自体は好きだと思うけど、文章の意味がちゃんと読み手に伝わっているのか、言葉の使い方が正しいか、<u>自信がありません</u> <u>時がある</u>のでどちらかと言うとあまり得意ではありません。授業を通して得意となれるように頑張りたいです。</li> <li>・自分の考えを文章にまとめることが<u>苦手だから</u>。</li> <li>・言いたいことを文字で読み手にわかりやすく表現することが<u>苦手だから</u>。</li> <li>・レポートとか自分で考えて書くのは好きだけど上手く文章がかけないことがあるから<u>得意ではない</u>です。</li> </ul> <p>〈語彙力が無いということに関連する理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・文書をうまく書こうとしても、<u>語彙力が伴っていない</u>ため、下手な文章になってしまうから。</li> <li>・<u>語彙力がない</u>から。</li> </ul> <p>〈その他の理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・すぐに飽きてしまう。</li> <li>・途中で何書けばいいのかわからなくなって同じことを何回も書いてしまうから。</li> <li>・スピードもゆっくりだし、書いていると文が分からなくなるから。</li> <li>・途中で何を書いているのかわからなくなる。何を書けばよいかわからなくなる。文字数が足りなくなる。</li> <li>・字が汚いから。</li> </ul> <p>【わからない理由 (1名)】</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・書けと言われれば無難に書けるため得意でも苦手でもない。</li> </ul> |
| ⑦ | <p>あなたは論文などの学術的文章が書けるようになりたいと思いますか。</p> <p>とても思う 5名 (15.6%)    思う 22名 (68.8%)    あまり思わない 2名 (6.3%)    思わない 1名 (3.1%)</p> <p>わからない 2名 (6.3%)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| ⑧ | <p>⑦で答えた理由を記入してください。</p> <p>【とても思う、思う理由 (27名)】</p> <p>〈日常的、将来的に役立つ、必要になると思うということに関連する理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・日常でも使えることが沢山あると思うから正しい文章を書けるようになりたいです。</li> <li>・将来社会に出た時に<u>役に立つ</u>と思うから。自分のためにも学んで書けるようになりたいと思う。</li> <li>・就職してから<u>必要になる</u>と思うからです。</li> <li>・文章を書くことは<u>大切だと思う</u>からしっかりと身につけたい。</li> <li>・社会に出て<u>必要だ</u>と思うから。</li> <li>・仕事等で人に伝えなければいけない場面で正しく伝えられるだけの<u>能力は欲しい</u>と思うから。論文が書ける人は文章力に優れていると思うから。</li> <li>・今後、小論文や論文を書くときに<u>活かせる</u>から。</li> <li>・文章が書ければ色々なことに<u>役に立つ</u>から。</li> <li>・絶対どこかでは<u>生かされそう</u>。</li> <li>・将来<u>大事</u>になりそうだから。</li> <li>・将来、仕事をした時に<u>必ず必要になる力</u>だから。</li> <li>・将来<u>必要だ</u>と思うから。</li> <li>・自分の就職活動に<u>役立てる</u>し、もし人に見られても恥ずかしい思いをしなくて良くなるから。</li> <li>・将来もし仕事で必要な時があったら、<u>活用出来る</u>から。</li> </ul>                                                                                                                   |



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>・卒論を書く時に<u>役立つ</u>と思うから。</li> <li>・就職の時などに<u>絶対役立つ</u>と思うから。</li> <li>・文章が書けたら学校や会社などで<u>役に立つ</u>と思うから。</li> </ul> <p>〈得意になりたい、克服したいということに関連する理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・人に何かを伝えることを<u>得意に変えるために</u>、論文など苦手なことをどんどん行っていった方が良いと思うから。</li> <li>・下手なことをそのままにして逃げていても必要になる時は必ず来る。そこで<u>恥をかかないためにも、文章を上手くしなければいけない</u>から。</li> <li>・論文だけでなく、レポートなどでしっかりと文章を書く機会はあると思うけど、そんな時に<u>全く書き出すことができない</u>ということになりたくないから。</li> <li>・小論文などが<u>苦手なので書けるようになりたい</u>です。</li> <li>・感想などを書くとは割と早く考えついて書くことができるけど、論文などの難しい文章になるとどのように話を展開していけば良いのかが分からず、なかなか書き進めることができないので、ぜひ<u>得意になりたい</u>です。</li> <li>・レポートを書くことが増えてきて、うまく表現して文章を<u>書けるようになりたい</u>と思うため。</li> <li>・将来使わないとしても、<u>克服でき</u>、書ける力を持っていたとしても損は無いと思うからです。</li> </ul> <p>〈その他の理由〉</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・できることが増えるのは嬉しいから。</li> <li>・楽しいと思うから。</li> <li>・書けた方が内容を読み取ることが出来そうだから。</li> </ul> <p>【あまり思わない、思わない理由（3名）】</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・書きたいと思わないから。</li> <li>・自分に合わないから。</li> <li>・文章を書こうと思わない。</li> </ul> <p>【わからない理由（2名）】</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・何のために使うのかわからないから。</li> <li>・書くより打つ方がいいと思うから。でも、文書力はあった方がいいと思う。</li> </ul> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## 5. 2 事前アンケート結果考察

事前アンケートの結果より、4割程度の受講学生は、これまでにアカデミック・ライティング指導を受けていないと回答していたが、半数以上、約6割の受講学生は高等教育機関に入学するまでに、何らかのアカデミック・ライティングに関する指導を受けていると回答していた。どこでどのような指導を受けたのかについては、指導を受けている回答者の半数以上が、高等学校の国語の授業内で論文の構成や書き方について学んでいると回答していた。

文章を書く行為が好きか嫌いかについては、「とても好き」もしくは「好き」と回答した受講学生は18.7%にとどまり、75.0%の受講学生は「あまり好きではない」もしくは「嫌い」と回答していた。また、その理由について、「とても好き」もしくは「好き」の理由は、そのほとんどが、「スラスラ書ける」、「自由に書ける」等、「書くことができる」と自覚していることに関連している理由」を挙げていた。一方、「あまり好きではない」もしくは「嫌い」の理由は、大別すると、「表現することが苦手」、「書けない」、「楽しいと思わない」等の「書く行為が苦手、難しい、面倒、楽しくないということに関連する理由」と、「まとめる事が苦手」、「何を書いていいのかわからない」、「言葉にできない」

等の「書き方に関する理由」の2つに分類された。

文章を書くのが得意かどうかについては、「とても得意」もしくは「得意」と回答した受講学生は12.5%と、文章を書くことが好きと回答した割合を下回った。「あまり得意ではない」もしくは「苦手」と回答した受講学生は84.4%と、8割を超えた。その理由として、「とても得意」もしくは「得意」の理由には、「とても好き」もしくは「好き」の理由と同様に、「書くことができると自覚していることに関連する理由」が挙げられていた。「あまり得意ではない」もしくは「苦手」の理由には、「書く技術に関する理由」、「書く行為自体が好きではない、習慣がないということに関連する理由」、「自信が無い、苦手意識があるということに関連する理由」、「語彙力が無いということに関連する理由」等が挙げられており、中でも、「文章をつなげられない」、「まとめられない」、「組み立てられない」等、「書く技術に関連する理由」を挙げている回答者が最も多かった。

学術的文章が書けるようになりたいと思うかについては、「とても思う」もしくは「思う」と回答した受講学生は84.4%と、「あまり思わない」もしくは「思わない」の9.4%を大きく上回り、8割以上の受講学生は授業を通じて、アカデミック・ライティング力を身に付けたいと思っていることが分かった。「とても思う」もしくは「思う」の理由については、「日常でも使えることが沢山あると思うから」、「将来社会に出た時に役に立つと思うから」、「学校や会社などで役に立つと思うから」等の「日常的、将来的に役立つ、必要になると思うということに関連する理由」を挙げている回答者が最も多く、次いで、「苦手なことを得意に変えたい」、「書けるようになりたい」、「克服したい」等の「得意になりたい、克服したいということに関連する理由」が挙げられていた。一方、「あまり思わない」もしくは「思わない」の理由としては、「書きたくない」等が挙げられていた。

以上のアンケート結果より、8割近くの受講学生は文章を書くことが嫌いであり、尚且つ、書く行為について苦手意識を持っていることが明らかとなった。しかし、8割以上の受講学生は学術的文章が書けるようになりたいと回答していることから、受講学生が持つ苦手意識を克服させ、学術的文章が書けるようになったと自覚できるような実践授業を積極的に実施する必要があると考えられる。その上で、教員が学生の執筆した文章の良い所を見つけて褒め称えるというような、「褒めて伸ばす教育法」等が有効であろうとも言える。

### 5. 3 小論文構造分析結果

初回授業後に提出された小論文 32 編のうち、制限時間内で書き終わっているもの 25 編の添削結果は以下である（表4）。なお、書き終わっていない7編の小論文について、今回は対象外とした。

表4 小論文分析結果 (n=25)

|   | 項目                 | 有             | 無              |
|---|--------------------|---------------|----------------|
| ① | 序論・本論・結論が明確に記されている | 13<br>(52.0%) | 12<br>(48.0%)  |
| ② | 主観的なデータの提示がある      | 13<br>(52.0%) | 12<br>(48.0%)  |
| ③ | 客観的なデータの提示がある      | 0<br>(—)      | 25<br>(100.0%) |
| ④ | データの出所が明示されている     | 0<br>(—)      | 25<br>(100.0%) |
| ⑤ | データ考察内容が示されている     | 0<br>(—)      | 25<br>(100.0%) |
| ⑥ | 独自の見解が示されている       | 11<br>(44.0%) | 14<br>(56.0%)  |

単位(編)

## 5. 4 小論文構造分析結果考察

表4より、明らかになった課題は以下である。

- ・小論文を執筆する直前に、遵守すべき構成として、序論・本論・結論について説明したのにも関わらず、約半数(48.0%)は、どこからどこまでが序論で、どこからどこまでが本論なのか、明確に記述できていなかった。
- ・本論において記述すべきデータが述べられていないものが約半数(48.0%)あった。データが述べられている約半数(52.0%)ものについては、主観的なデータの記述に留まり、インターネットにあるデータをそのまま引用しており、ほとんどの小論文が似たような表現となり、工夫が全く見られなかった。さらに、データの出所を明記しているものは全く無かった。
- ・約半数の主観的なデータを引用しているもの(53.0%)については、データを記述するのみで考察しているものが全く無かった。
- ・データをもとに独自の見解が示されているものは約半数(44.0%)に留まった。

上記の結果・考察を踏まえ、以下に、小論文に必要な序論・本論・結論別構成要素と、受講学生のレベルに合わせた「小論文アウトラインシート」を提案する。

## 6. 構成要素の設定

### 6. 1 小論文に必要な構成要素

今回、調査対象としたのは、初年次学生による小論文課題とし、本学の学生が文章構造に関して理解が浅く、まだ文章を書くことに慣れていないことを鑑み、構成要素や、その下位要素を設定するにあたっては、受講学生に理解しやすいシンプルな表現を使用することとし、その内容も簡素なものとした。また、小論文の大きな構成としては、浜田他(1997)や脇田(2012)を参考にして、論理的な文章の展開である序論・本論・結論の3部構成を前提とすることとした。

初年次学生の小論文を分析した結果、意味内容の面から、必要とされる書くべき構成要素として、「1. 背景説明」、「2. 問題提起」、「3. 研究行動の概説」、「4. データ提示」、「5. 解釈、考察」、「6. 意見提示」、「7. 結論提示」、の7つを設定し、それらの下位要素として、a~lの12項目を設定する。それぞれの下位要素について、「1. 背景説明」には、「a テーマ説明」、「b 用語説明」と2つの下位要素、「2. 問題提起」には、「c 問題点の指摘」と1つの下位要素、「3. 研究行動の概説」には、「d 今後何について考え、述べるのか」、「e 研究目的の提示」と2つの下位要素、「4. データ提示」には、「f 客観的なデータ提示」、「g データ出所の明示」と2つの下位要素、「5. 解釈、考察」には、「h 独自の解釈内容」、「i 深い考察内容」と2つの下位要素、「6. 意見提示」には、「j 解釈や考察を基とした自身の意見提示」と1つの下位要素、「7. 結論提示」には、「k 全体のまとめ」、「l 今後の展望」と2つの下位要素とした。

表5 小論文における序論・本論・結論別構成要素(1~7)とその下位要素(a~l)

| 序論                                                                                                  | 本論<br>【序論と対応していること】                                                                                          | 結論<br>【序論、本論と対応していること】         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| 1. 背景説明<br>a テーマ説明<br>b 用語説明<br>2. 問題提起<br>c 問題点の指摘<br>3. 研究行動の概説<br>d 今後何について考え、述べるのか<br>e 研究目的の提示 | 4. データ提示<br>f 客観的なデータ提示<br>g データ出所の明示<br>5. 解釈、考察<br>h 独自の解釈内容<br>i 深い考察内容<br>6. 意見提示<br>j 解釈や考察を基とした自身の意見提示 | 7. 結論提示<br>k 全体のまとめ<br>l 今後の展望 |

## 6. 2 小論文の序論における構成要素

ここでは、実際の授業で提示したテーマに基づき、そのテーマに沿って、構成要素の内容を具体的に分析していく。テーマは、「人工知能（AI）について論ぜよ。」である。これを踏まえ、序論の役割を「導入」と捉え、テーマに関する問いを提示することとする。まず、「1. 背景説明」においては、人工知能（AI）とは何かということを読み手に伝える内容から書き始める。下位要素として「テーマ説明」、「用語説明」を設定した。まず、人工知能（AI）について、思いつく内容から書き始めても良いが、導入となる最初の書き始めは、「人工知能（AI）」という用語の説明が一般的である。

次に、「2. 問題提起」においては、人工知能（AI）が普及することで良くなることにも触れつつ、その一方で、普及にまつわる問題点は考えられないか等に関連する事項について述べる必要がある。下位要素として「問題点の指摘」を設定しており、人工知能（AI）の普及に伴う良い所と悪い所の両側面をもれなく指摘すべきであるとする。

最後に、「3. 研究行動の概説」においては、「1. 背景説明」、「2. 問題提起」で記入した内容をもとに、今後、どのように話を進めていくのかについて大まかに示し、読み手を次の文に促す。下位要素として「今後何について考え、述べるのか」、「研究目的の指示」を設定したのは、小論文の導入部分を成す序論において、書き手の今後の見通しを述べることで、読み手を本論や結論に導き易くするためである。

## 6. 3 小論文の本論における構成要素

まず、「4. データ提示」においては、人工知能（AI）のメリット、デメリットに関する客観的データの提示を求めることとした。下位要素として「客観的データ提示」、「データ出所の明示」を設定し、例えば、新聞記事にあるデータを提示する際は、「新聞名」、「朝刊もしくは夕刊」、「日付」等、出所を正確に記載することを必須とした。ここで客観的データにこだわるのは、主観的データのみでは、説得力に欠け、読み手を納得させることが難しいと考えられるためである。

次に、「5. 解釈・考察」においては、前述の提示した客観的データをどう読み取るかを、自分なりの言葉を使って表現することとした。下位要素として「独自の解釈内容」、「深い考察内容」を設定し、一般的に言われている内容に縛られず、オリジナリティあふれる独自の見解を見出せるように、物事を多面的に見ながら深く考えるよう、意識づけを徹底するようにした。

最後に、「6. 意見提示」においては、前述より導き出された独自の見解について、読み手に分かり易く表現することとした。下位要素として「解釈や考察を基とした自身の意見提示」を設定し、客観的データを多面的に読み取ることによって見出された自身の意見を、相手に正確に理解してもらえるように、常に読み手の立場に立って文章表現を工夫しながら記述するように心がけることとした。

## 6. 4 小論文の結論における構成要素

結論部分については、「7. 結論提示」のみを求める。下位要素として「全体のまとめ」、「今後の展望」を設定し、これまで述べてきた内容を短い文でまとめ、今後の課題について述べることとする。

## 7. 構成要素を基とした小論文アウトラインシートの設定

これまでに設定した、序論・本論・結論別の構成要素を踏まえ、以下にある小論文アウトラインシートを提案する（表4）。本研究は、まだ文章を書くことに慣れていない初年次学生が対象ということで、詳細部分について予め記入してあるアウトラインシートとした。これに関しては、受講学生のレベルに応じて学生自身で記述する欄を増やすなど、アレンジが可能である。

表6 小論文アウトラインシート例（初年次学生用）

|                                        |                                                                                                                                              |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| テーマ                                    | 人工知能（AI）について論ぜよ。                                                                                                                             |
| 序論<br>導入の役割<br>を果たす                    | 問題提起：テーマに関連する問いを提示<br>1.背景説明【人工知能（AI）とは何か】<br><br>2.問題提起【人工知能（AI）が普及することによって生じる問題はないか】<br><br>3.研究行動【1.背景説明、2.問題説明をもとに、今後、どのように話を進めていくのか】    |
| 本論<br>序論の内容<br>と対応するよ<br>うに記すこと        | 客観的根拠：根拠を提示しながら議論を展開し、結論を導く<br>4.データ提示【人工知能（AI）のメリット、デメリットに関する客観的データの提示】<br><br>5.解釈、考察【そのデータをどう読み取るか】<br><br>6.意見提示【読み取ったものをもとに、自身はどう考えるのか】 |
| 結論<br>序論、本論<br>の内容と対応<br>するように記<br>すこと | 自身の意見、主張：問いに対する答え、今後の展望など<br>7.結論提示【これまでのまとめ、今後の課題について】                                                                                      |
| 参考文献                                   |                                                                                                                                              |

表7 小論文アウトラインシート例（2年次学生用）

|      |                                                                     |
|------|---------------------------------------------------------------------|
| テーマ  | 人工知能（AI）について論ぜよ。                                                    |
| 序論   | 問題提起：テーマに関連する問いを提示<br>1.背景説明<br><br>2.問題提起<br><br>3.研究行動            |
| 本論   | 客観的根拠：根拠を提示しながら議論を展開し、結論を導く<br>4.データ提示<br><br>5.解釈、考察<br><br>6.意見提示 |
| 結論   | 自身の意見、主張：問いに対する答え、今後の展望など<br>7.結論提示                                 |
| 参考文献 |                                                                     |

## 8. 今後の展望

本稿では、初年次学生が執筆した課題小論文の構造分析を通じて、学術的文章の構成要素に焦点を当て、序論・本論・結論毎に、述べるべき構成要素を示し、「小論文アウトラインシート」というアカデミック・ライティング教育ツールを提案した。ただし、これはあくまでもテーマに基づいた小論文における構成要素の一考察であり、論文（原著論文、総説論文等）やレポート（説明型レポート、報告型レポート、実証型レポート、論証型レポート等）を対象に考えれば、他にもふさわしい構成要素が生まれ、さらに可能性は広がる。今後は、論文やレポートなども対象にし、さらに視野を広げて学術的文章に必要な構成要素について、別の観点からの分析<sup>注1</sup>を進めながら、アカデミック・ライティング教育開発に貢献していきたい。

## 注

- 1 日本人学生向けの高等教育文章表現指導文献（石黒圭、井下千以子、木下是雄、佐渡島紗織、渡辺哲司等）を参照し、分析を試みる。

## 参考文献

- （1）田中真理他：“日本語のアカデミック・ライティングに規範は必要ないか：「構成」面の分析に基づく提案”、CAJLE Annual Conference Proceedings、pp.263-274、(2016)
- （2）村岡貴子他：“農学・工学系日本語論文の「緒言」における接続表現と論理展開”、専門日本語教育研究、No.6,pp.41-48、(2004)
- （3）村岡貴子他：“農学系・工学系日本語論文の「緒言」の論理展開分析”、専門日本語教育研究、No.7,pp.21-28、(2005)
- （4）脇田里子：“学部留学生の課題レポートの文章構造の分析”、コミュニケーレ、No.1,pp.87-123、(2012)
- （5）浜田麻里他：“大学生と留学生のための論文ワークブック”、くろしお出版、(1997)





## 中小製造業の技能形成とその変化

—金属製品製造業への聞き取り調査をもとに—<sup>1)</sup>

小里 千寿<sup>2)</sup>

### Skill formation in small and medium-sized manufacturing enterprises

-Based on interviews with metal products manufacturers-<sup>1)</sup>

Chizu KOSATO<sup>2)</sup>

#### 要 約

本稿は、中小製造業の金属製品製造業にスポットをあて、技能と技能形成の変化を聞き取り調査によって追った。その結果、これまでとは取引マーケットや注文の入り方、製品に求める質などが変わったことによって、必要となる技能も変化していた。変化に対応できる技能とは、①納期やコストに見合った工程の選択ができる、②注文の加工に適した工作機械が使用できる、③注文の変化に対応した加工法を考える応用力・発想力、④その時々条件に応じた仕事の段取りを考える力、⑤少ない人員で差別化を図るために、多くの熟練技能者を早期に育成する仕組みを作る、といったものである。調査の対象は従業員 100 人までの小規模であり、そのような規模の企業が存続していくためには、誰にも真似が出来ない製品とそれを支える技能と時代の変化に素早く対応できるフットワークの良さも欠かせない。これまで一部の熟練作業者が支えていた生産体制を、1 人でも多くの作業者が関われるものに転換していくことが求められる。そのためには会社を挙げての統一した仕組みによって、計画的に、かつ早期に作り出すことが求められている。

キーワード：中小製造業、技能形成、熟練技能、技能の変化

#### 1. はじめに

日本に存在する企業のうち、従業員 300 名未満の中小企業は企業数（事業者数）の 98.9%（382 万業者）、雇用者数のうち 70.1%（3,361 万人）を占めているが（中小企業庁 2017）、本研究では、その中でも中小製造業に焦点を当て、そこで必要とされる熟練と言われる技能の実態と変化に明らかにしたいと考えている。

これまで日本の製造業の基盤を支え続けてきたのは、自社の技術や技能を突き詰めて新しい製品を開発、製造している多数の中小企業抜きには語れない。そのような「ものづくり」に携わる企業の多くは町工場のようなところを含めた中小企業であり、決して規模の大きくない製造関係の企業が、ものづくりを通して日本の経済を下支えしてきた。しかしながら、バブル崩壊やリーマンショック等、幾つもの不況を経験するなかで、自社の価格競争力の低下と日本国内の需要低迷に直面していることも事実である。これらを打開するため多くの大企業は労働コストが安く成長著しい新興国企業を中心に海外展開を積極的に推進してきた。しかし、労働コストを抑え、価格の安い製品だけが求められているとしたら、これまで日本の製造業を支えてきた中小企業の生き残る道は閉ざされてしまうだろう。事实は、全ての製造拠点が海外に移らず、人件費の高い日本で作られた製品も必要とされている。なぜか。その答えは、海外では作れないものを作っているからということになろう。恐らくそこには、海外に移転できなかったもの、価格に代えられないもの、つまり技能が存在するということであろう。

これまで、大企業と言われる製造業の研究は行われてきたが、技能に深く踏み込んだ研究は少ない。それ以上に、

---

1)：令和 4 年 11 月 26 日受付；令和 5 年 2 月 16 日受理。Received Nov. 26, 2022; Accepted Feb. 16, 2023

2)：金沢学院短期大学；Kanazawa Gakuin College.

「ものづくり」を支えてきた中小企業の技能に対する研究は殆どない。大企業は特定の事例からでも共通の特性を見つけやすく、それはある程度同質化できるということが研究対象とする主な理由であるが、これを中小企業に当てはめることは難しい。松永（2006）も「中小企業は、しばしば異質多元といわれるように、多様なタイプの企業が存在する。自社製品を有する企業、部品を『製造』する企業、部品を『加工』する企業などに分けられる。生産方法に呼応した技能の性質に注目すると、量産製造の性格が強ければ『組織的な技能』であり、少量生産であれば『属人的な技能』となる。したがって、それぞれの形成過程も異なることになる。」とその多様性を述べている。このように、中小製造業を一括りにすることは難しいため、対象を絞りそこから事実の発見に繋げたいと考えた。そこで、中小製造業において、業種別企業数が全国で一番多い「金属製品製造業」（令和3年経済センサス [2022]）に注目し検討を進めたい。

## 2. 調査の方法

本研究では、アンケートを参考に、主に聞き取りによる事例調査を中心におこなう。聞き取りとは、直接企業に向き、事情をよく知る人の話を聞くことをいう。今回の調査において参考にした「技能」をテーマにした研究の多くが聞き取りによって進められたものであり、その成果を見るに当たり、本当に重要なところは聞き取りでしかわからないという考えを強めた。

少数の事例を調べることがどこまで適用性を主張できるかという問題については、小池・洞口（2006）も、「数少ない調査事例からいかに一般化できるか、一見主観的な聞き取りの答えから、いかに客観的で他に対して説得的なものを引き出せるか、という悩みである。その点は、数量分析でもなお未解決と思うのだが、数量の面で数少ない事例に基づくこうした調査研究は、むしろこの点に真摯である。（中略）わたくしの経験では、聞き手が心がければ、相当のことまでは聞けるものだ。この個別事例についての説明、なぜ、どうしてという説明をもとに、やや一般的な理論を構想することができる。（中略）確かに尋ねる事例、話を聞く人の数はたかがしれている。だが語る人に最近の例などをあげてもらいながら、なぜそうなったのか、どうしてそれができたのか、あるいはできなかったのか、などと聞くことができる。そうした理論は驚くほど一般化しやすい。少なくとも理論を形成する重要な基盤となる」と述べている。また、小池（2000）は「企業の事柄はすべて数量であらわせるとはかぎらない。価格やサラリーはあらわせるが、サラリーに大きく影響する技能などはまだ数字にあらわせない。さりとて、技能のような重要な事柄を抜きにして企業の行動を分析するのはむづかしい。企業の行動に大きく影響するのは効率だが、技能こそ、おなじ機械でも効率を大きく左右するからである。数量分析だけで説明できる現象はけっして多くない。数量分析だけでは抜け落ちてしまう情報が案外に多い」とも述べている。聞き取りでより客観的な事実に迫るための工夫として、調査の中で入手した幾つかの社内資料を活用しながら実態をよく知るベテランを中心に、その根拠や背景等を聞いていくことで実態を把握するよう心掛けた。また、回答は相手の視点を通した意見であるため常に真実であるとは限らないと考え、複数の意見または一方向の質問で回答に偏りが出ないことを意識し、1度の聞き取りで理解できなかった事柄については、再度の訪問や電話、オンライン会議等で深掘りすることを試みた。

## 3. 熟練技能の定義

技能を語る際には、まず技能と技術の違いについて明らかにしておく必要がある。三好（1998）は、「技術とは言語化・数値化できる」とし、一方で「技能とは言葉や数値では言い表せないような作業能力、知識」「コストをかけても自動化できない作業能力、知識」「暗黙的な知識」である、と述べている。また、技術と技能は、重なり合う部分をもっており、コンピュータや分析技術が進んだことにより、技能の中にもある程度客観化できる部分が見いだされるようになった。これが「技能の技術化による継承可能な部分」と述べている。つまり、技能とは、単なる工程の作業習熟にとどまらず、多くが属人的なものであり、その修得には「体で覚える」と言われるように、長い経験が必要とされる。そして技能は、知識として頭のなかに記憶するだけではなく、体で覚えた状態であることを指す。

技術と技能の違いを見てきたが、技能にはいくつかの段階があると言われている。その最も高次のレベルに至ったものを熟練と呼び、様々な場面で使用されている。広辞苑によれば、熟練とは「よく慣れていて、じょうずなこと」とある。それは具体的に技能のどのような状態を指すのか。調査の対象とする製造業の場面では次のように言及され

ている。

尾高（1991）は熟練について、「技術（すなわち、デザイン、生産技術、および生産管理）を所与としたときに、質の良い生産物を的確・迅速に生み出す人的能力である」と定義しているが、「長い訓練の結果、本人が特に意識しなくても難なく遂行できる状態を想定するのがふつうである」と述べ、「便利ではあるが同時に曖昧でとらえがたい」としている。なぜなら、それは「使われる材料や生産技術に規定されて、産業ごとに異なるし、時代によっても異なる」ということを理由として挙げている。今野（1999）によれば、技能の上位のレベルを指すのが熟練であると指摘している。技能者にはキャリアの段階によって「一般技能者」「マルチ技能者」「熟練技能者」という3段階があり、その中で最もレベルが高いものとして「熟練技能者」が相当すると考えられ、「熟練技能者」という言葉は、しばしば「高度熟練技能者」「卓越技能者」「エキスパート」「卓越技能士」など企業によっていろいろな名称で呼ばれていると述べている。中村（2000）は、今後の技能者のタイプとして、一般技能工である「ノーマル技能者」、多能工である「マルチ技能者」、ME化に対応した高度の技術的知識を持つ「ハイテク技能者」、高度に熟練した技能をもつ「スーパー技能者」の4種類を提案している。このように技能には段階がある。本稿では先行研究にならい、技能の高いレベルを熟練と定義する。

では聞き取り調査によって中小（特に小規模）の金属製品製造業にはどのような技能が存在するのかを確認する。

#### 4. 聞き取り調査の結果

8社に聞き取りを行った結果を以下に記す。

図表1 聞き取りを行った企業の概要

|    |                                                                                                                   |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A社 | ネジ製造、社員45名、うち製造に携わる者28名（加工10名、出荷4名、仕上げ部14名）                                                                       |
| B社 | チタン素材・部品の販売、加工製造、社員30名程度、うち製造に携わる者12～15名（機械加工、板金溶接）                                                               |
| C社 | ステンレス・金属の精密板金加工、社員25名、うち製造に携わる者20名（量産部門10名、多品種少量生産部門10名）                                                          |
| D社 | 建築金物・看板等の製造（レーザー・曲げ・溶接加工）、社員70名、うち製造等にかかわる者約50名、担当に重複あり（CAD/CAMデータ作成12名、レーザー加工、ベンディング加工、板金・溶接4名、品質検査、物流管理、IT情報管理） |
| E社 | 金属部品の切削加工、社員19名、うち製造に携わる者10名（製造4名、パートタイマー6名）                                                                      |
| F社 | 鋳物製品製造、社員30名、うち製造に携わる者28名（社員17名、パート・アルバイト7名、ベトナム技能実習生4名）                                                          |
| G社 | 車両用ブレーキ部品の製造、社員6名、うち製造に携わる者4名                                                                                     |
| H社 | 精密研削のうち平面研削がメイン、社員5名、うち製造に携わる者3名                                                                                  |

上記8社に対して以下の項目に従って各社の技能や技能形成等の変化を探った。

- ① 10年間の環境やマーケットの変化について
- ② 技能及び技能の変化、技能形成の工夫について
- ③ 特筆すべき技能や取り組み
- ④ 技能承継、採用について
- ⑤ 今後の展望・生き残りのカギ

\*話の展開等により、多少質問が変わることがある。

聞き取った項目に従って内容をまとめたものが以下の表である。

図表2 ①10年間の環境やマーケットの変化について

|    |                                                                                                                   |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A社 | 1966年には切断、鋳造、仕上げまでの一貫生産を確立。ここ10年で、営業をしない、販路を固定する、ニッチなマーケットに対してオリジナル製品を開発、複数の業界と取引し受注を安定させる、価格競争をしない等のブランド化戦略を進める。 |
| B社 | 製品自体の変化によって部品のマーケットが変化した。元々のニーズが限定されているため以前から一貫体制のシステムを構築している。                                                    |
| C社 | 以前は分業対応だったが、6年前よりサプライヤー（協力会社）との協力体制を確立。商社的な立場で仕事を振り、約50%は外注している。注文内容により発注先を固定することで品質を保つ。                          |
| D社 | 請け負う物は変化していない。生産体制を大きく変え、系統的にやるようにした。システム化は機械化ではなくペーパーレスに取り組んだことによって効率が上がった。                                      |
| E社 | モノづくりのネットワークを組んだり、展示会等で取引マーケットを拡大させる。従来の産業機器部品に加え、医療機器部品、新しいマーケットでの製品を製造している。                                     |
| F社 | 2012年の聞き取りより状況に変化なく、コスト高、人材不足が続く。人件費の安い海外に技術流出が起きている。                                                             |
| G社 | マーケットに変化なし。主要取引先があり（資本関係はない）、そこからの受注量に左右される。                                                                      |
| H社 | 4, 5年前より取引先の廃業や倒産が続き、新しい取引先が変わった。                                                                                 |

図表3 ②技能及び技能の変化、技能形成の工夫について

|    |                                                                                                                                                                                                                                      |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A社 | 機械ごとに技能マップ（個人の技量を表した表。ジョブローテーションや技能形成の指標にすることも多い）があり技能形成の方法が確立している。定期的にマニュアルを更新することで作業の標準化に取り組む。マンパワーの比率を70%以上かけ、機械では作れない品質を保持するための技能形成の仕組みがある。また全ての作業をポイント化し全社の作業量を管理し効率化に取り組む。手配書で納期までの工程管理をしている。不良品が出た場合、必ずそれを再現して原因を突き止め全社で共有する。 |
| B社 | 大きくは機械加工、溶接加工（金属を熱または圧力で接合すること）に分かれる。機械加工は比較的機械化が進んでいるため加工そのものに技能の差は出にくい。しかし溶接加工の技能は勤続年数や経験に大きく左右される。社員のやりがいを作るために自社製品の開発に取り組み始めた。                                                                                                   |
| C社 | 現場の職長が技能を把握している。量産部門は不具合の早期発見などの異常対応が重要である。多品種少量生産部門では多能工化を目指す。50%は外注し一貫生産に取り組む。                                                                                                                                                     |
| D社 | 3～4年前より溶接加工を始める。中途採用で対応している。板金・溶接の4名の作業者のうち熟練者は1名。多品種少量生産が中心であるため、コストや納期を考え、機械を使用するか、手作業で行うかを決定している。                                                                                                                                 |
| E社 | 機械化によって自動化できたこともあるが人がやる部分は多く残る。技能を把握し全体の作業を調整する管理者を養成中。大量生産だけでは技能や発想力は育たない。多品種少量生産によって質の高いものを作る技能を磨く。                                                                                                                                |
| F社 | 勤続の長い6名の作業者が高い技能を必要とする部分を担当し、残りの作業者が比較的単純な作業に従事している。機械化はコスト面から難しい。部品製造のため、機械の償却期間内に耐える質があればよく、やはりコスト中心の競争になってしまう。日々の仕事が多ければ技能は自然に引き継がれていくと考えている。                                                                                     |
| G社 | 同じ部品をほぼ同一の企業より受注しているため技能の変化は殆どない。数年ごとのマイナーチェンジもこれまでの技能で対応可能である。                                                                                                                                                                      |
| H社 | 試作品を始めとする一品生産に近い多品種少量生産が中心。3名の熟練技能者がおり、メインで担当する機械は決まっている。注文の種類によってどの機械を使用するかを決めている。作業が多岐に及ぶためマニュアル化は難しい。                                                                                                                             |

図表4 ③特筆すべき技能や取り組み

|     |                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A 社 | 技能マップによって作業者のレベルを確認しながら育成計画や配置を決定している。技能マップや作業手順書は1年に1度見直しをする。終業時の振り返りによって発想力等を強化している。機械化によっていなくなった技能はない。汎用機（手作業による機械）で培った技能はNC機（コンピュータ搭載の自動加工機）のプログラミングに反映できる。理想はローテーションをしながら全体を俯瞰できることであるが、人員不足のため難しいという現状がある。複数の持ち場経験によって下流の工程をやりやすくする工夫ができ効率が上がることを実現したい。 |
| B 社 | 技能の差が一番出るのは溶接加工である。その差は作業時間で表れる。機械加工の技能は自社製品に合ったプログラム作りと治具（加工物を固定するもの）の組み合わせを考えられる段取り力が必要である。それら技能の修得には時間がかかる（3～4年で出来るのは早い方）。注文が時代と共に変化しているため段取りを考える力の必要性は増大している。過去の経験から新しい製品に合う治具や段取りを考えられる応用力が必要である。                                                        |
| C 社 | 多品種少量生産では、他社との協力体制による生産方法を取っているため途中工程だけではなく設計の段階から関わるようになった。専門知識のない他社の工程については、自社の専門領域の視点から意見を伝え情報共有するため意見を言う力が必要である。技能の違いは作業時間に表れる。量産の場合は、不良品への対応力の高さが生産性の差となっている。                                                                                            |
| D 社 | 溶接加工は手作業で行う部分が多いため、技能がより必要である。熟練技能者とそうでない者の差は、パーツの数になって表れる。パーツが少なければコストも抑えられ、故障の確率も低くなる。                                                                                                                                                                      |
| E 社 | 熟練技能者4名はどの製品をどの機械で作ればよいかのコーディネートが出来る。機械化してもプログラムや治具の選定は人が行うため熟練技能者は必ず必要である。機械を使用するか、手作業で行うかは、納期やコストとのバランスで見極めている。作業者の技能を把握し、全体の作業量を平準化する采配ができる管理者の存在が必須である。                                                                                                   |
| F 社 | 新しいラインの設計、トラブル解決、プログラミング力が必要とされる。技術的なイノベーションが起きにくい業界であるため、現実には常に価格での競争となっている。そのため機械化への投資はできず手作業で効率を上げる努力をしている。価格に左右されないマーケットへの参入やニッチな業界でシェアを独占することが必要である。                                                                                                     |
| G 社 | 部品の量産が多く加工方法はずっと変わっていない。取引先が固定されているためマイナーチェンジもあるが、これまでの技能の応用で対応が可能である。                                                                                                                                                                                        |
| H 社 | 一品生産に近い多品種少量生産が殆どである。工程は分業ではない。注文に対応する機械が決まるとその機械を担当している者が作る。精度を厳しく問われる製品は技能の差が出る。何十年の経験があっても足りない。技能の向上は失敗の経験が必須である。                                                                                                                                          |

図表5 ④技能承継、採用について

|     |                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A 社 | 先輩が作成していたマニュアル（作業手順書）を後輩の目線で改定している（年に1度）。先輩が後輩を指導している場面も写真に納めた作業手順書がある。個人的なOJT（On The Job Trainingの略。日常の業務に付きながらの職業訓練）にも力を入れながら、全社的な情報共有を様々な会議（部門会議、部門長会議、部署ごとに開催している品質部門会議等）や報告書でおこなっている。技能形成のためにローテーションが必要であるが人員不足のため難しい状況である。新人研修のためのマニュアル等、作業の標準化に積極的に取り組んでいる。 |
| B 社 | せっかく育てた人材も、給与等の条件によって他社に流出してしまうことがある。待遇だけではなくやりがいを作るため、自社製品の開発を昨年から始めた。部下の育成を会社がしっかり評価するようにしている。そのため5年前から目標管理制度（Management By Objectives（MBO）の日本語訳。グループ、または                                                                                                        |

|    |                                                                                                                                                                      |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | 個人で目標を設定し、その達成度によって評価を定める）を導入し技能の向上を目指している。本来は新卒から育てたいと考えているが、しばらくは中途採用で補うことも仕方ない。給与体系のバランスを崩さないようにしたい。OJTでは各自の性格を理解することに努め、その人にあった伝え方を工夫している。                       |
| C社 | OJTで先輩が後輩を指導している。仕事にやりがいを持ってもらうためにOff-JT（Off the Job Trainingの略。職場外研修）も大事にしており平行して行っている。昔は職人気質の者が多く、仕事を人に教えると自分が損をすると思う人が多かったが、今は教えないと自分が忙しくなると考える人が増え、意識が変わったように思う。 |
| D社 | 技能の向上にはセンスもあるため、適材適所を見極めることが大事だと考えている。今はローテーションでまかなえているが、社員は高齢化しているため、将来は人員の採用をしなければいけないと考えている。                                                                      |
| E社 | 4名の熟練技能を早く引き継ぐために、1年以内をめどに技能マップの作成を急いでいる。また、仕事全体を見渡し業務の割り振りができる管理者を育成中である。社員に責任とやりがいを持ってもらうため会社の経営状態を共有している。                                                         |
| F社 | 技能承継のための仕組みを作る余裕がない。また、どのようにしたらよいかの方法もわからない。技能は日々の仕事が多ければ引き継がれると考えている。経験から学ぶことが一番重要である。                                                                              |
| G社 | 人員は全て中途採用である。新卒はこないと思っている。中途採用の場合、以前の職場経験で使える機械にミスマッチがあった場合は社長のフォローで埋めている。注文の変化に合わせて技能を変化させようとは考えていない。今ある技能が使える取引先を探そうと考えている。                                        |
| H社 | 実際にやってみて慣れてもらうしかない。また経験しないとわからないことが多い。マニュアルは作っていない。多品種少量生産で作業が多岐に渡るため、まとめられない。同じことの繰り返しではないため、書けないことも多い。結局、どこから手をつけたらよいのかわからなくなっている。そして、現場は事務作業を嫌がる。                 |

図表6 ⑤今後の展望・生き残りのカギ

|    |                                                                                                                                                                     |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A社 | 製造業全体が後継者不足に悩んでいる。ゴールを示すことで仕事のやりがいを持ち、会社が目指す方向性を理解してもらうことで強みが生まれる。オリジナルの技能を作り安売りせずブランド化を目指したい。人の技能と省力のための技術（機械化）の調和をはかること。省力化を進めつつ残すべき手作業を大切にすることで自社の強みを作り続けることである。 |
| B社 | 新しいマーケットの中で付加価値を付けたい。価格競争はしない。信用や審査によって参入が許されるマーケットを狙いたい。社員がお客様をイメージできる仕事を作りやりがいを持たせたい（自社オリジナル製品）。多様なニーズに応えるため技能を応用させたい。                                            |
| C社 | 他社との協力体制を確立し一貫生産と短納期化を実現すること。製品によって発注ルートを固定することで製品の質を担保する。恐らくこれは製造業全体の変化であろう。したがって、対応の幅をいかに広げることがカギである。                                                             |
| D社 | 社員が高齢化しているため若返りのための採用が必要であるが、なかなか将来を見据えた計画が実行できない。                                                                                                                  |
| E社 | 新しいマーケットの開拓。同業者のみならず他業種ともネットワークを広げ、新しい分野を探していく。機械化と人の技能はハイブリッドで使う必要がある。価格やコストとのバランスや人員配置を考えられる管理者の育成が必要である。                                                         |
| F社 | 最終製品ではなく中間品はどうしても価格競争になる。コストより質やデザインが重視される「景観鋳物」へのシフトも生き残りの1つである。また、いくつかのニッチなマーケットで独占した技術を持つことが必要である。                                                               |
| G社 | 今いる従業員の範囲内で対応していければよい。変化に対応するより、これまでの技能が必要とされるマーケットを探す。後継者の確保が最大の課題である。                                                                                             |

|     |                                                                   |
|-----|-------------------------------------------------------------------|
| H 社 | それぞれ得意なものが違う会社がバラバラに請け負うのではなく、協力体制をつくり、一貫体制を作れるよう会社同士の事業連携を考えている。 |
|-----|-------------------------------------------------------------------|

## 5. A 社・B 社の技能の変化について

8 社への聞き取りの中で、現場の職長に対して詳細な聞き取りができた A 社・B 社に焦点を当て、具体的な技能形成のプロセスや技能そのものの変化を追ってみたい。

### ○A 社のケース（現在必要とされる技能）

- ・昔（20 年前）は 1 度で成型していたやり方を、今は 2 段階に分け、半成型、本成型という 2 段式というやり方にしており、2 段式のほうが質がよくなる。昔は、速く多くのモノを作ることでも価格を下げるという方向で生産していた。これはマーケットの変化ではなく、会社の方針の変化によるものである。会社の方針と製造方法は連動しているので、安易に会社の方針だけを変更してもうまくいかない。
- ・10 年前と比べて一番変化したのは、注文として入ってくるネジの長さが長くなったことである。以前に入ってきた注文は短いネジが多かった。長いネジは難しい加工品であるが、以前からニーズはあったはずなので、恐らくこれまでは他の会社に入注が入っていたのかもしれない。当社は他にはできないモノを作り付加価値をつけているため、うちに注文が流れてきたのだと思う。注文品が変わったことで、考え方をえて今までとは違うやり方をやってみた結果、治具の改良によって昔は出来なかった長いネジの生産が可能になった。既存の方法にこだわらないことから生まれた新しい加工方法であり、常にこのような発想で工程や加工方法を変化させている。
- ・長さに対しての加工の限界の概念を取り払う  
この直径に対して○倍までの加工しか出来ないとといった固定概念を覆すための工夫をおこなった。出来ないと思うから出来ない、まずやってみようという会社全体の方向性もあり、使える治具を探したり、無ければ自分たちで作ったりした。厳密に言えば、加工する金属の種類によって使える治具が変わるため、1 つ 1 つカタログから注文して相性を試しながら使える治具を探していった。
- ・鉄という素材は熱処理をするとすべてが一緒ではなく、硬度が 1 つ 1 つ微妙に違ってくる。材料のメーカーによっても特性があり同じように加工しても同じにはならない。その微調整は長年の勘であり、過去のデータ云々は関係ない。これはやはり年月を積み重ねて経験したことによって、この場合はこれくらいだろうという塩梅がわかってくる。そのコツや注意点を指示書に書いて記録として取っておく。プログラムのデータは取ってはいるが、微妙に形状が違ったりするため、勘違いや思い込みで使ってしまうと失敗することも多くあるため、そのままでは使わない。やはり加工物を見て、その都度プログラムを打ち込むことが確実であるため、殆ど毎日プログラムを打ち込んでいる。

### 【A 社技能のまとめ】

- ・加工部門：鉄は熱処理をすることによって硬度が 1 つ 1 つ微妙に違ってきたり、微妙な形状の違いに気づかず勘違いや思い込みをしたまま過去のプログラムを使うと失敗することも多くあるため、プログラムはそのままでは使わない。そのコツや注意点を指示書に書いて記録したり、過去のプログラムは取ってはいるが、最終的には加工物を見て、その都度プログラムを打ち込むことが確実である。それら機械の微調整は長年の勘であり経験によるものである。
- ・これまでなかった新しい注文に対応するためには、自動化された機械のみでなく昔から使用している汎用機の知識も必要である。どの機械がどんな加工に適しているかをわかっていることで応用力が生まれ対応できる。
- ・注文品の変化に合わせ、今までとは違うやり方（治具の改良等）、既存の方法にこだわらない発想や加工方法を変える力が必要となっている。
- ・鍛造部門：会社の方針が「速く多くのモノを作る」ことから「質を上げる」ことに転換したために工程が変わり、必要となる技能が変わった。
- ・下流（加工部門）の工程を考え、硬度などを調整すること。

- ・技能マップの基本技能以外の力は別の仕組みによって形成している

### OB社のケース（現在必要とされる技能）

- ・工業界でも、溶接加工の仕上げの手作業は永遠に残るだろうと言われている。車の溶接も今は溶接ロボットがやっているが、やはり仕上げや手直しは人がやっている。機械加工はロボット化が進んでいるところはかなり進んでいる。経験によって出来栄は変わらない。最近、プログラムを作るAIが出た。機械加工で言えばAI化が進むと人はいらなくなると思う（大手だと30台くらいの機械に対して人は2人か3人）。ただし、AIはまだ出始めで高価であるから、中小企業のように多品種少量生産に適用させるにはコストがかかるため、人が対応したほうがコストを抑えられ効率的である。また、AIに会社ごとのやり方を教える必要があるため、特に導入コストがかかってしまう。そのような理由から出始めのAIが学びを蓄積する5年～10年は人の知識が勝つだろう。
- ・10年のデータの蓄積で少しずつ標準化できたことが変化である。当社にも溶接ロボットは入っており溶接ロボットのメリットは早くきれいにできることであるが、今はまだ手でやることが多いので、「早くきれいに」の部分のデータは、これから取っていかないといけない。しかしながら、ロボットは良くも悪くも入れた数字通りに動くので、微妙な違いを出すためのデータを取るのには難しい。
- ・熟練者が少ない場合、あるいは他に手を取られている場合、作業をやる人がいなくなるため、時間はかかっても溶接ロボットにプログラムを入力して自動で作業をすることはある（熟練者が多くなれば必要ないこと）。あとは、多品種少量だと人の手の方が早い、量が多い場合は、ロボットの方が効率はよい。溶接は1対1の仕事なので、リピートのものや単純な製品に技能を持った人がかかりつきりになるのは勿体ない。その時は、時間はかかっても溶接ロボットの段取りをして、熟練した人が他の作業に取り組みできるようにする。パートの人にも段取りができるように教える。そのためにはデータが必要。そして、熟練技能を持った人はロボットでは作れないようなものを作ることに取り組んでもらう。
- ・同じ注文が入ってこなくてもデータは応用できるから、蓄積する意味はある。データがあると1から作る必要はなくなるので効率的になる。データを持っている会社が生き残ると思う。
- ・後工程がわかっていると、そのために自分の処理で工夫ができる。繋がりがわかるからこそできることである。それら工夫があるかないでは効率が全然違ってくる。そういったことがお互いにできると非常に助かる。

### 【B社技能のまとめ】

- ・溶接（金属を溶かして合体させる）については、入社して4年目（2012年）と今（2022年）を比べると、人の手で行う作業なので経験を積みれば積むほどコツがわかってくる。人に教えるのも難しい。手のクセや持ち方、姿勢、モノを見る目線の角度などが含まれてくるし、それらは人それぞれ違うから経験を積むしかない。自分だったらこうやるということは伝えられるが、相手の手のスピード（その時の火の強さでも変わる）も角度も持ち方も姿勢も変わってしまうため、同じようにしたとしても同じように仕上がらないのが溶接の難しいところである。
- ・板金溶接、機械加工、どちらも変わったことは「データ取り（プログラムを保存しておくこと）」によってそれを応用できるようになったこと。10年前は自分でやり方を見つけなければならなかったが、今は蓄積してきたデータがあるので、ラクになった（しかしいくらデータがあっても全く同じものにはならないこともある）。特に溶接は、最後の一押し、仕上げは自分の手作業にかかっている。そこは経験14年の人と1～2年の人では全く違う。最後の手作業の技能はどんなに機械化が進んでも残る（バリ、反り、歪《ひず》みへの対応）。恐らくそれはどこの会社でも同じだと思う。

### OA社・B社の比較

以上、聞き取りの内容を整理し、技能の変化についてそれぞれの共通点と相違点をまとめる。

#### 共通点

##### 【機械加工】

- ・プログラムと使用する治具の組合せがわかる、治具の改良ができる



- ・新しい加工に既存のプログラムを応用できる、プログラムの微調整ができる

#### 【鍛造・溶接加工】

- ・求められる質によって製法の変化に対応できる←鍛造加工
- ・仕上げの手作業の精度を上げる（経験によって向上）←溶接加工

#### 【両者に共通】

- ・加工に最適なプログラムの作成と過去に蓄積したプログラムのカスタマイズができる
- ・コストや納期、人員配置等の条件によって最適な工程や加工法（機械か手作業か、昔ながらの汎用機か自動化できるNC機か等）の選択と対応ができる

つまり、現在必要とされているのは、純粋に機械を使いこなすスキルだけではなく、経営判断による工程の変化への対応力や判断力（機械化される前の作業を再現、新しい工程を考える）を含む技能である。

#### 相違点

- ・同じNC工作機でも、B社は過去のプログラムを活用、A社は参考にしつつも微妙な違いに対応するため1から入力していた。これは、扱う素材や注文の難易度の違いもあると思われるが、A社はNC工作機が不得意とする加工をプログラムの微調整によって可能にする試みを行っていたためである。一方のB社は、従来通りの加工を間違いなく行うという方針によるものである。
- ・A社には業務手順書、技能マップ等の統一された仕組みがあり、全員がその情報を共有しながら技能形成をしていた。
- ・B社には統一されたマニュアル等はなく、現場の職長に任せた形で熟練技能の形成への取組みを行っていた。技能マップは公開せず、目標管理制度との組み合わせで査定に使用し、個別のモチベーションアップに利用していた。

やはり全社的なシステムを作って技能形成を行っているA社は形成時間の早期化や作業の効率化という結果に繋がっていた。B社も公開できる技能マップの作成等、仕組み作りを行いたいと考えている。

## 6. まとめ

### 6.1 求められる技能

これまでの調査によって金属製品製造業に起きている技能の変化は以下のようなものではないかと考える。

「時代と共にマーケットや経営方針が変わったことで、求められる質や価格に対するコストも変化していた。それら変化に対応できる技能」

具体的には、以下のような判断や環境のもとに形成される技能ではないか。

- ・納期やコストに見合った工程の選択ができる（手作業か機械による作業か、段取りも含めた加工の速さを比較する、人員配置の可否を考える等）。
- ・注文の加工に適した工作機械が使用できる（今のNC加工機械、昔の汎用機）
- ・注文の変化に対応した加工法を考える応用力・発想力
- ・その時々 conditions に応じた仕事の段取りを考える力（管理者目線になれる）
- ・少ない人員で差別化を図るために、多くの熟練技能者を早期に育成する仕組みを作る

### 6.2 提言

今回の調査は、中小企業の中でも特に規模の小さい企業を対象にした。人事制度もままならない規模の企業が、昨今の変化の波をともに受けている。それら企業の実態を探り、解決への方策を探りたいという問題意識によるものであった。

調査の結果わかったことは、小規模の企業が存続していくためには、誰にも真似が出来ない製品とそれを支える技能が必要であるということである。また時代の変化に素早く対応できるフットワークの良さも欠かせない。そのためには、これまで一部の熟練労働者が支えていた生産体制を、1人でも多くの労働者が関われるものに転換していくことである。つまり、育成を個人任せにするのではなく、会社を挙げての統一した仕組みによって、計画的に、かつ早期に作り出すことが求められている。しかしながら調査でも多く聞かれた人材不足の問題が、企業内でのローテーションを難しくしていた。現実には目先の仕事をこなすために人員の持ち場を変えることは難しい状況であることを各社で聞いたが、本来のジョブローテーションの目的にあるように、1人が多くの仕事をこなせるようになれば当然人員は少なく済む。この点を経営者や現場の作業者が理解し、人員の配置計画を全社的に進めていくことが望まれる。技能形成の早期化のためには、作業手順書や技能マップ、トラブル原因の情報共有などによる技能の技術化を図ることはもちろん、明確なゴールを示して自分は誰のためにどんな仕事をしているのかを全員が意識すること、そういった個々の工夫や努力が報われる仕組みが必要であることが調査からわかった。

### 6.3 今後の課題

今回の調査は技能について個人にフォーカスし、事実を捉えることを主眼に置いた。しかしながら、技能形成については全社的な仕組みとして機能することで生まれる効果も多いため、聞き取りによって製造業に最近増えているという「サプライヤーとの協力体制」による受注の一本化や経営判断による影響など、視点をもう少し上にした全社的な、或いは他社との連携における「取り組みや仕組みの展開・転用」についての検討が課題であると考えられる。

#### 参考文献

- (1) 今野浩一郎「技能継承と労務管理の課題」日本労働研究機構『日本労働研究雑誌』No. 468 pp. 37-45 (1999)
- (2) 尾高煌之助『アジアの熟練 開発と人材育成』アジア経済研究所 pp. 7-9 (1991)
- (3) 小池和男・中馬宏之・太田聡一『もの造りの技能—自動車産業の職場で—』東洋経済新報社 pp. 5-15, 20, 28-32 (2001)
- (4) 小池和男・猪木武徳編『人材形成の国際比較—東南アジアと日本』東洋経済新報社 pp. 7-17 (1987)
- (5) 小池和男『愛知県における中小企業の熟練形成』愛知県労働部 (1981a)
- (6) 小池和男『中小企業の熟練—人材形成のしくみ—』同文館 pp. 74-77 (1981b)
- (7) 小池和男『日本の雇用システム その普遍性と強み』東洋経済新報社 pp. 35-41 (1991)
- (8) 小池和男『日本企業の人材形成—不確実性に対処するためのノウハウ—』中央公論社 pp. 16-18 (1997a)
- (9) 小池和男『日本企業の人材形成』中公新書 pp. 1-15 (1997b)
- (10) 小池和男『聞きとりの作法』東洋経済新報社 pp. 1-21, p. 27 (2000)
- (11) 小池和男『仕事の経済学 (第3版)』東洋経済新報社、pp. 11-26 (2005)
- (12) 小池和男・洞口治夫『経営学のフィールドリサーチ —「現場の達人」の実践的調査手法—』日本経済新聞出版社 pp. 1-9 (2006)
- (13) 総務省・経済産業省「令和3年経済センサス—活動調査」総務省統計局 <https://www.stat.go.jp/data/e-census/2021/index.html> (2021)
- (14) 中村肇「技能伝承と組織文化・組織風土—「組織による技能伝承モデル」からの考察—」『人間工学』第36巻 特別号 pp. 48-51 (2000)
- (15) 三好隆志「熟練技能の技術化・コンピュータ化」計測自動制御学会『計測と制御』37巻7号 pp. 459-464 (1998)
- (16) 松永桂子「中小企業の技能継承問題と基盤技術振興に関する政策」『総合政策論叢』島根県立大学総合政策学会 pp. 143-161 (2006)

# 成績評価と学生の自己評価によるカリキュラムマップの整合性の検討 —評価指標を構成している科目によって合成された得点に果たして信頼性はあるのか—<sup>1)</sup>

鈴木 賢男<sup>2)</sup>、平山 雄大<sup>2)</sup>、児島 新太郎<sup>2)</sup>

## Consistency of the Curriculum Map Based on Grading and Student Self-Assessment

—Are the Scores Composed by the Subjects that Made Up the Achievement Objectives Really Reliable?—<sup>1)</sup>

Masao SUZUKI<sup>2)</sup>、Yudai HIRAYAMA<sup>2)</sup>、Shintaro KOJIMA<sup>2)</sup>

### 要 約

本稿は、金沢学院短期大学幼児教育学科で編成されたカリキュラムマップが、理念的な意味での体系性および評価指標ごとの整合性について、実際に保持されているかどうかを、教員の成績評価による達成度と学生の自己評価による達成度の両面から検討することを目的とした。Cronbach の $\alpha$ 係数を用いて分析をした結果、成績評価と自己評価の双方において、「保育者としての専門性」領域の評価指標における $\alpha$ 係数は十分な高さを示したが、基礎的で汎用的な「自律性」や「社会人基礎スキル」領域の評価指標には、かなり低い値を示すものがあり、カリキュラムマップの改善や運用上の問題を考える際に、信頼性係数に基づいた整合性の客観的確認が有益であることを明らかにした。また、成績評価と自己評価の達成度の相関係数は、かなり多くの評価指標で有意な正の相関を示し得なかったことや双方の評価指標の因子構造が異なることから、教員側と学生側でカリキュラムマップが示す評価指標の捉え方に関して、相違している可能性が考えられ、カリキュラムマップの運用段階において、非常勤講師や他学科の兼任教員のみならず、学生に対しても、十分な説明と周知を必要とすることが示唆された。

キーワード：カリキュラムマップ、学習成果、認証評価、信頼性係数

## 1. はじめに

### 1. 1 カリキュラムマップの機能

日本におけるカリキュラムマップ (Curriculum Map : 以下、CUM) は、2008 年に文部科学省中央教育審議会から発表された「学士課程教育の構築に向けて」において、3つの方針の明確化等を進める必要性が求められ、ディプロマポリシーDP (diploma policy : 以下、DP) とカリキュラムポリシー (curriculum policy : 以下、CP) との対応の整合性を示す根拠資料として全国的に広まった (池田・野口・佐々木<sup>1)</sup>, 2014)。

CUM は、DP が示す教育目標を実現するために、どの科目とどの DP が対応づけられるかを考えていく際に用いる表組みで、対応がある場合には、交差する位置に記号をつけていくことによって、同一目標を構成する科目の数や科目の名称が、全体像が把握しやすいようにしたものが代表的である (沖<sup>2)</sup>, 2005, 河合塾<sup>3)</sup>, 2015, 文部科学省<sup>4)</sup>, 2020)。

また、本来的には、カリキュラムの体系性を考える内部的な検討資料としての“ツール”という印象ではあったが、結果として、外部に体系性を公表するための完成した“モデル”へと発展をしていったようである。ただし、完成したとはいっても、カリキュラムの見直しが行われるまでということにはなるので、あくまでも時限的なものになる。

この“ツール”としての機能を内包しつつ“モデル”としても成立し得る CUM は、先駆的には、山口大学が取り組みを始めたもので、科目名を表側 (行の見出し) に、DP 項目を表頭 (列の見出し) に並べたマトリックスを作成し、

1) : 令和4年12月31日受付 ; 令和5年3月11日受理。Received Dec. 31, 2022 ; Accepted Mar. 11, 2023.

2) : 金沢学院短期大学 ; Kanazawa Gakuin College.

実際に対応付けられる場合、該当するセルに○印をつける（複数科目を可とする）というものであった（沖・宮浦・井上<sup>6)</sup>, 2010, 小川<sup>6)</sup>, 2010, 池田・野口・佐々木<sup>1)</sup>, 2014）。

CUMの作図・作表方法には、様々なものが考えられている（池田・野口・佐々木<sup>1)</sup>, 2014）ようで、呼び名についても定まっていないようである。そのバリエーションの変遷や系譜については他の研究に委ねなければならないが、全国の大学・短期大学等の高等教育機関において、個別の教育理念や教育目標に沿いながら、DPに基づいた体系性を表すための適切な方法が模索され、編成に至っていることは確かである。

## 1. 2 カリキュラムマップの目的

カリキュラムには科目間の関連性だけではなく、体系性があることが望まれているからこそ、CUMの必要性が出てくる。この体系化を何に基づいて行うか、どのような視点に立つて行うかが、CUMの作成において最も重要だと思われる。この体系化のための視点が、時代の進展とともに、幾つかの要因が絡み合いながら、高等教育機関が描いていた教育目標の在り方が問い直されていく過程で導き出され、CUMを方法論の一つとして具体化させた。

日本では、1991年の大学設置基準の大綱化以降、カリキュラムは自由度の高い設計が可能になり、社会のニーズや学問自体の複合化および複雑化によって新たな科目（テーマ）が創出されていくことになった。しかしながら、結果として学問はより細分化しながらも他領域とのクロスオーバーを起こし、学際化、専門化、統合化が同時に進行するような感じで、学習内容としての学問の体系性はかえって見えにくくなってしまったと言えるかも知れない。

折しも、少子化を伴うことで、2022年とも2024年とも言われる大学全入時代を向かえるにあたって、高等教育機関への進学を望む受験生にも二極化が生じてきており、短期大学ではなおさらであるが、低位層においては、入学時における学習者の学力水準がかなり低下してきている（石原・小田 他<sup>7)</sup>, 2009, 三好<sup>8)</sup>, 2016, 平野<sup>9)</sup>, 2011）だけでなく、学習への意欲自体が弱くなってきている（田中<sup>10)</sup>, 2003）ことも報告されている。入学時の実力に応じた学力の向上を図るためにも、入学者に想定される水準に見合った学習内容の体系性の確保が必要となる。

また、従来は企業などの就職先における再教育があるために、高等教育機関における学習内容を特に当てにすることもなかったわけだが、近年、再教育における教育投資のコストを抑えざるを得ない状況になってきており（岩脇<sup>11)</sup>, 2004, 佐藤<sup>12)</sup>, 2011）、コストのかからない人材を得るために、学問的体系に基づいた学習内容の理解度を示す成績評価ではなく、卒業した時点で「何が身についているのか」「何ができるのか」を明確に把握しておく必要も出てきた。

更に、世界規模でグローバル化やデジタル化の融合が急速に進行し、これからの世界で生きていくためには、学習事項を活用する能力を表すものとして「コンピテンス」へとシフトすることが唱えられ、「学習成果(Learning Outcome)」という新たな視点によって、学習者は学んだことによって何ができるようになるのかを具体的な行動レベルで表し、その評価を行うことで高等教育の質保証を果たすことが必要となってきた（入江<sup>13)</sup>, 2015, 松下<sup>14)</sup>, 2017）。

欧州のボローニャ・プロセスのように、欧州各国間、あるいは国際間にまたがる高等教育の質保証が求められたり（川嶋<sup>15)</sup>, 2005）、米国においても連邦政府の財政面での役割が大きくなる中で、高等教育における質保証に関する説明責任を求められたり（福留<sup>16)</sup>, 2009）してきたために、本格的な教育改革が進んでいるわけだが、日本では、事前規制型であった大学設置基準が、2003年に大学設置基準の緩和を受けて、事前に最低限の水準を満たした後、設置後に大学の質を保証するための事後チェックを行っていく仕組みを、第三者評価に基づいた認証評価制度として、2004年に導入した（文部科学省<sup>4)</sup>, 2022）。このことにより、学問として何を教えるかではなく、学生が何を学べるのかを視点とした「学習成果」を基にしたCUMを編成し、各高等教育機関が考えたカリキュラムの体系性により、明示的に質保証を図ることが、認証評価制度の中で求められていくことになった。

## 1. 3 カリキュラムマップの点検

これまで見てきた通り、CUMは「学習成果」に基づいてDPと対応づけるよう科目を体系的に編成するためのツールであり、また、その結果確定されたカリキュラム設計の構造的モデルとして公表もされるものとなっている。

しかしながら、そのカリキュラムが上記のような体系性を十分に保証しているかどうかは、理念や手法だけでは明らかににはならない。そもそも科目の特性として内在的に「学習成果」に関連づけられるものがあるわけではなく、教育目標に対応づけられた「学習成果」を果たすべく、個々の科目担当者が担当科目を学ぶ上での科目上の目標を、

知識・技能・態度のいずれをコアとしてどのように連携させて定着を図るか、また、目標である「学習成果」を向上させられたかを問い、どのような基準で評価をするかという、運用面におけるマネジメントが必要になってくるのであって、運用いかんによっては、同じ構造の CUM でも異なった結果が生じる可能性がある。

したがって、その場しのぎの対応ではなく、CUM が編成され、運用される際の手続きを記録に残し、検討できるようにしておくことが大事になり、検証を重ねることで、時代や学生に寄り添った整合性が得られるよう改善していくことが最も肝要であろう。認証評価でも強調されているとおり、PDCA サイクルのそれぞれの段階ごとに手続きの検討を行い、CUM の体系的性が整合的であるのかを、段階的に明らかにしていく必要がある。

Plan の段階における検討では、先駆的な山口大学の例を見る通り、研修会を通し、カリキュラム全般に関する関心を教員間で共有し、長期間をかけて CUM の体系的性やカリキュラム間、科目間の整合性について検討している（小川<sup>(6)</sup>, 2010, 池田・野口・佐々木<sup>(1)</sup>, 2014）。多くの他者の目を通すこと、記録を残すこと、行程を発表することによって客観性を得ることが、検証プロセスのポイントとなっているようである。

次に、Do の段階における検討では、「学習成果」の可視化をテーマとして、達成目標に係わる科目の成績を合成してレーダーチャートで示すことによって、達成度の数量化を行い、数量間の比較をグラフ提示することで読み取りをしやすくする方法が検討されている（五十嵐・中村他<sup>(17)</sup>, 2013, 有田・栗生田<sup>(18)</sup>, 2013, 保田・木村他<sup>(19)</sup>, 2022）。また、教員の成績評価と学生の自己評価の相関関係についても、数値化および散布図によるグラフ化が試みられたり（小森・下山<sup>(20)</sup>, 2016）、学期ごとの累積がレーダーチャートでは分かりにくいとして、バーチャートによる積み上げ表示を考案した（平塚・田中<sup>(21)</sup>, 2018）りする研究もあった。ここでも客観的に示すことが重要なポイントになっている。

CUM の整合性について検討をしていく際に、上記のように P や D の段階で様々な理念的、方法論的検討を加えることは重要ではあるが、この段階までだと、実際に教育を行ってみてどうであったかの検証が含まれておらず、CUM によって構成された評価指標が、果たして適切だったのか、不具合はなかったのか不明のままである。

最近では、「学習成果」について取り上げられている共通部分（汎用的知識や技能、社会性や態度）について「ジェネリックスキル」テストと成績全体の GPA との関連性の検証を行い、DP や到達目標を反映されたとされる体系的なカリキュラムによる成績自体が、実際の到達目標が表す能力の程度を表しているかどうかについて、その妥当性を検証した研究はあるが（遠藤・大友他<sup>(22)</sup>, 2021, 遠藤・佐直他<sup>(23)</sup>, 2021）、測定におけるもう一つの問題として、DP や DP に基づいた評価指標（到達目標）に係わるとされた諸科目が、そもそも何らかの同一の指標（目標）を共有し得るに足る共通性を有している、あるいは有していたのかという信頼性について検証している研究は見受けられなかった。

そこで、本研究では、同一の評価指標（到達目標）をもつとして構成された科目が、科目間で一貫性や内的整合性を保っているのかどうかを、成績評価と学生の自己評価の両面から明らかにすることによって、CUM の整合性や体系的性についての信頼性の検証を行うことを目的とする。

## 2. 方法

### 2. 1 検証対象のカリキュラムマップ

本研究で検証対象とした CUM は、2018 年度に開設された金沢学院短期大学幼児教育学科において、2019 年度に旧カリキュラムで初めて試作され、2020 年度からの新カリキュラムに合わせて、以下のように編成された。第 1 段階では、教育目標として表された DP と受講者が得られる学習成果を、3 つの領域に構造化した 14 の評価指標（到達目標）に対応づけた。第 2 段階として、各科目がどの評価指標に対応づけられるかを検討した。CUM は、教務委員の 1 名が原案を作成した後、他 2 名の教務委員を中心に意見交換しながら編成された（付録 1：幼児教育学科 CUM）。

幼児教育学科の DP は、1 つ目を「人格形成上重要な乳幼児期に関わる保育者としての自覚をもち、豊かな人間性と感性を身につけ、教育及び保育を実践する者としてふさわしい資質、良識を備えている。」、2 つ目を「乳幼児に関わる保育者として専門的知識を習得し、乳幼児及びそれらを取り巻く環境を理解し、保育のこれからを見据えながら実践できる力を備えている。」、3 つ目を「乳幼児の発達に伴う主体的な活動等を援助・指導できる『子どもの専門家』としての基礎的技術を身につけ、自ら主体的に保育者としての研鑽を積むことができる。」としている。そして、幼児教育学科では、この DP を次の具体的な 14 の評価指標に結びつけている。まず、短期大学 3 学科に共通して達成すべ

き力の一つを「自律性」とし、「1.自己理解」「2.自己管理」で構成した。次に、共通した力のもう一つを「社会人基本スキル」とし、「3.対人関係構築力」「4.チームワーク力」「5.問題解決能力」「6.社会的マナー」「7.教養・常識」「8.社会的モラル」とした。そして、幼児教育学科の専門として達成すべき力を「9.使命感」「10.責任感」「11.教育的愛情」「12.幼児理解力」「13.学級経営力」「14.保育内容の指導力」とした。

さらに、これらの14の評価指標には、具体的に「…する」「…できる」という行動レベルでの到達目標が記されている。

付録1のCUMでは、表側（縦）に評価指標および到達目標が示され、表頭（横）には、学年順に前・後期の科目が配置されており、1つの評価指標および到達目標がどの科目に結びついているかを「●」（黒丸）で示している。結びつきが最も少ないものとしては、「6. 社会的マナー」のように通年で4科目（1年次前期では該当する科目がない）、最も多いものとしては、「12. 幼児理解力」が通年で42科目（1年次前期では15科目）を構成している。逆に、表頭（横）の科目名から見てみると、最も少ないものとして、1年次前期の「日本語Ⅰ」と後期の「日本語Ⅱ」で、結びつけられている評価指標および到達目標はそれぞれ2つであり、最も多いものとしては、2年次前期の「保育実習Ⅱ」「保育実習Ⅲ」「教育実習Ⅰ」の7つであった。CUM編成時には、標準的に4つの「●」（黒丸）をつけることを目安としたが、科目の特性から結びつけられる評価指標および到達目標の数には、2～7の幅が生じるようになった。また、科目間において結びつきの重要度の違いについては考慮せず、重みづけは特に行わなかった。

## 2. 2 検証に用いたデータ

2021年度入学生45名（男性2名、女性43名（内、社会人入学7名））においては、1年次前期19科目、1年次後期15科目（他3科目はコロナ禍による実習延期で成績評価を保留としている）、2年次前期10科目（他2科目は同様に成績評価を保留）の成績評価、2022年度入学生37名（男性1名、女性36名（内、社会人入学2名））においては、1年次前期19科目の成績評価を用いた。成績評価は、「秀（90点以上）」を4、「優（80点以上90点未満）」を3、「良（70点以上80点未満）」を2、「可（60点以上70点未満）」を1、「不可」および「放棄」を0として数値化を行った。

次に、当該学期の成績評価が出た後で、次学期を迎える際のガイダンスの時に「学修到達度調査」という名称で、CUMに表記された評価指標について、科目ごとに、5=「できた」、4=「ややできた」、3=「どちらともいえない」、2=「あまりできなかった」、1=「できなかった」の5段階で、達成度を学生に自己評価してもらった。これについては、評定で回答した番号を、そのまま得点とした。調査は、Googleスプレッドシートで作成した質問紙をオンラインで表示して行い、教示文には、「各科目におけるそれぞれの観点での自己評価の回答として、最も適切な評定値（5段階）を選び、その数字を回答欄に記入してください。授業を受ける前と、受けた後で、どの程度変化したかを比較して回答してください。」と記した上で説明を加え、プルダウンメニューから回答番号を選択させた。

また、2021年度入学生および2022年度入学生の1年次の前期終了後に、二要因による学習動機尺度（市川<sup>24)</sup>, 2001）を記載した質問紙調査を実施した。学習動機（学習する目的）についての質問項目で、「人は一般になぜ勉強をしているのだと思いますか。当てはまる程度を回答してください。」との教示の後に、36項目に対して5件法（かなり思う～全く思わない）での回答をもらった。

## 2. 3 倫理的配慮

成績評価および「学修到達度調査」の回答については、学生指導の際には個人名が付されてデータが活用されるが、本研究を進めるにあたっては、学生指導用のファイルからは切り離し、本研究の分析者（執筆者）しか扱えない保存場所に置いた。その際、学生の学籍番号と氏名をランダムに発生させたアルファベットと数字の組み合わせでコード化してソートを行うことで、個人の情報が特定できないようにした。また、学生に対しては、指導目的とは別に、成績評価や「学修到達度調査」の回答を、授業が教育目標に照らし合わせて効果的であったのかどうかを研究するためのデータとして用いることを説明し、研究への協力を求めた上で同意を得た。更に、本研究に関しては、短大における「認証評価検討委員会」にて計画を説明し、研究を進めていくうえでの倫理的問題はないか、成績評価を用いることなどによって、発表される分析結果から学生や短期大学自体に不利益が生じないかの審議をいただいて、本誌に発表することとした。なお、以上の手続きについては、金沢学院短期大学における「人を対象とする研究計画等倫理審

査委員会」の承認を、2022年11月17日に得ることができた（申請番号：人研倫 R04018）。

### 3. 結果

各々の評価指標（到達目標）に結びつけられた科目についての成績評価と自己評価の変量を合成して、それぞれの到達度得点を算出した。成績評価の場合は、前述のとおり、成績評価を秀→4、優→3、良→2、可→1、不可および放棄→0に数値化した。そして、各々の評価指標における科目の合計を科目数で除した平均点を、成績評価到達度とした。学生の自己評価の場合は、評価指標（到達目標）に結びつけられた科目に対して、「できた」～「できなかった」の段階による自己評定を前述のとおり5～1点として合計し、科目数で除した平均点を自己評価到達度とした。

整合性の指標とした信頼性係数とは、測定値が真値と誤差の和であるとする古典的テスト理論に基づいて、測定値の分散に占める誤差分散の割合を1から引いた値として理論的にモデル化されている（岡田<sup>(25)</sup>, 2015）。1に近づくほど測定値間に誤差が少ないこと、0に近づくほど誤差が大きいことを示す。従って、一つの要因に基づいた誤差の少ない測定値の集合であれば信頼性係数は高く、種々の要因に影響されていて誤差の大きい測定値の集合であるほど信頼性係数は低くなる。信頼性の高い測定値を合計すれば、歪みのない意味のある値を示すことになるが、低い場合には、測定値間の誤差が大きく、合計しても一定の意味をなすかが疑わしくなってくる。今回は、信頼性係数を得るために、Cronbachの $\alpha$ 係数を用いることとした。分析に関しては、統計分析ソフトHADを用いた（清水<sup>(26)</sup>, 2016）。

#### 3.1 評価指標ごとの信頼性係数

##### 3.1.1 学年間における信頼性係数の比較

2022年度入学生は調査時に1年生だったので、2021年度入学生との学年間の比較に関しては、1年次前期における評価指標ごとの達成度について分析をした。表1-1では、1年次前期科目の成績評価における達成度についての $\alpha$ 係数を示した。評価指標を構成する科目数が1以下の場合には、信頼性係数を算出することができないので網掛けにして表した。 $\alpha$ 係数が.80を超えていたのは、2021年度入学生、2022年度入学生ともに、学科固有で身につけたい力とした「保育者としての専門性」領域において、「9.使命感」「10.責任感」「11.教育的愛情」「12.幼児理解力」「14.保育内容の指導力」の5つの評価指標であった。また、.50以下の比較的低い $\alpha$ 係数を示したのは、2021年度入学生においては、3学科共通で身につけたい力とした「自律性」領域の「2.自己管理」、「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」であり、2022年度入学生では、「社会人基礎スキル」領域の「3.対人関係構築力」であった。

表1-1.評価指標を構成する科目についての成績評価における信頼性係数の学年間比較

| 評価指標(到達目標) | 科目数          | 2021年度入学生   |                         | 2022年度入学生   |                         |
|------------|--------------|-------------|-------------------------|-------------|-------------------------|
|            |              | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 |
| 自律性        | 1. 自己理解      | 1           |                         |             |                         |
|            | 2. 自己管理      | 3           | .44 /                   | .61         | 日本語Ⅰ                    |
| 社会人基礎スキル   | 3. 対人関係構築力   | 2           | .70 /                   | .24         | /                       |
|            | 4. チームワーク    | 1           |                         |             |                         |
|            | 5. 問題解決      | 2           | .50 /                   | .64         | /                       |
|            | 6. 社会的マナー    | 0           |                         |             |                         |
|            | 7. 教養・常識     | 5           | .58 /                   | .72         | 子どもの保健                  |
|            | 8. 社会的モラル    | 1           |                         |             |                         |
| 保育者としての専門性 | 9. 使命感       | 8           | .85                     | .88         | 子どもの保健                  |
|            | 10. 責任感      | 13          | .90                     | .93         | 子どもの保健                  |
|            | 11. 教育的愛情    | 13          | .91                     | .93         | 領域表現                    |
|            | 12. 幼児理解力    | 15          | .91                     | .92         | 音楽Ⅰ<br>幼児体育             |
|            | 13. 学級経営力    | 1           |                         |             | 子どもの保健                  |
|            | 14. 保育内容の指導力 | 8           | .83 /                   | .85         | 領域表現                    |
|            |              |             |                         |             |                         |

表1-2.評価指標を構成する科目に対する自己評価における信頼性係数の学年間比較

| 評価指標(到達目標) | 科目数          | 2021年度入学生   |                         | 2022年度入学生   |                         |
|------------|--------------|-------------|-------------------------|-------------|-------------------------|
|            |              | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 |
| 自律性        | 1. 自己理解      | 1           |                         |             |                         |
|            | 2. 自己管理      | 3           | .30 日本語Ⅰ                | .64         | /                       |
| 社会人基礎スキル   | 3. 対人関係構築力   | 2           | .61 /                   | .71         | /                       |
|            | 4. チームワーク    | 1           |                         |             |                         |
|            | 5. 問題解決      | 2           | .16 /                   | .31         | /                       |
|            | 6. 社会的マナー    | 0           |                         |             |                         |
|            | 7. 教養・常識     | 5           | .73 /                   | .57         | /                       |
|            | 8. 社会的モラル    | 1           |                         |             |                         |
| 保育者としての専門性 | 9. 使命感       | 8           | .90 領域表現                | .84         | /                       |
|            | 10. 責任感      | 13          | .94 領域表現                | .91         | /                       |
|            | 11. 教育的愛情    | 13          | .91 子ども家庭福祉             | .93         | 保育内容総論                  |
|            | 12. 幼児理解力    | 15          | .95 音楽Ⅰ<br>幼児体育         | .90         | /                       |
|            | 13. 学級経営力    | 1           |                         |             |                         |
|            | 14. 保育内容の指導力 | 8           | .87 幼児体育                | .87         | 幼児体育                    |
|            |              |             |                         |             | 保育内容総論                  |

※太字の数値は、信頼性係数が0.5を下回るもの。

※アンダーラインが二重線の場合は、非常勤講師の科目、一重線の場合は、別学科所属の兼任講師

表 1-2 では、同じく 1 年次前期科目の学生自身による自己評価としての達成度について、 $\alpha$  係数を示した。 $\alpha$  係数が .80 を超えていたのは、2021 年度入学生、2022 年度入学生ともに、学科固有で身につけたい力とした「保育者としての専門性」領域で、「9.使命感」「10.責任感」「11.教育的愛情」「12.幼児理解力」「14.保育内容の指導力」の 5 つであった。また、.50 以下の比較的低い  $\alpha$  係数を示したのは、2021 年度入学生においては、3 学科共通で身につけたい力とした「自律性」領域の「2.自己管理」、「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」であり、2022 年度入学生においては、「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」になっていた。

以上のように、一定の基準をもとに、入学年度の異なる学生を比較した結果、成績評価と自己評価ともに、「保育者としての専門性」領域では、信頼性係数が全般的に高くなっていることがわかった。また、2021 年度学生においては、「自律性」領域の「2.自己管理」、「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」で成績評価と自己評価ともに、信頼性係数が低くなっていることがわかった。

### 3.1.2 学期間における信頼性係数の比較

学期間の比較に関しては、2021 年度入学生のみで、1 年次前期から 2 年次前期までの期間について分析をした。表 2-1 には、1 年次前期科目、1 年次後期科目、2 年次前期科目の評価指標ごとの成績評価における達成度について、 $\alpha$  係数を示した。 $\alpha$  係数が .80 を超えていたのは、1 年次前期では「保育者としての専門性」領域で、「9.使命感」「10.責任感」「11.教育的愛情」「12.幼児理解力」「14.保育内容の指導力」の 5 つの評価指標であった。1 年次後期になると、同領域での「10.責任感」「11.教育的愛情」「12.幼児理解力」「14. 保育内容の指導力」の 4 つの評価指標となった。そして、2 年次前期では、同領域での「10.責任感」「11.教育的愛情」と「社会人基礎スキル」領域の「7. 教養と常識」の計 3 つの評価指標に留まった。また、.50 以下の比較的低い  $\alpha$  係数を示しているのは、1 年次前期においては「自律性」領域の「2.自己管理」、「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」の 2 つであり、1 年次後期においては、「保育者としての専門性」領域の「13.学級経営力」の 1 つであった。2 年次前期には、該当する評価指標は認められなかった。

表 2-1. 評価指標を構成する科目の成績評価における信頼性係数の学期間の比較（2021 年度入学生）

| 評価指標(到達目標) |              | 2021年度入学生 1 年前期 |             |                         | 2021年度入学生 1 年後期 |             |                         | 2021年度入学生 2 年前期 |             |                         |
|------------|--------------|-----------------|-------------|-------------------------|-----------------|-------------|-------------------------|-----------------|-------------|-------------------------|
|            |              | 科目数             | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 | 科目数             | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 | 科目数             | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 |
| 自律性        | 1. 自己理解      | 1               |             |                         | 2(5)            | .60         | /                       | 2               | .57         | /                       |
|            | 2. 自己管理      | 3               | .44         | /                       | 4(7)            | .66         | /                       | 4(5)*           | .70         | 教育実習 I                  |
| 社会人基礎スキル   | 3. 対人関係構築力   | 2               | .70         | /                       | 1               |             |                         | 1               |             |                         |
|            | 4. チームワーク    | 1               |             |                         | 1               |             |                         | 2               | .77         | /                       |
|            | 5. 問題解決      | 2               | .50         | /                       | 2               | .54         | /                       | 1               |             |                         |
|            | 6. 社会的マナー    | 0               |             |                         | 0(3)            |             |                         | 1               |             |                         |
|            | 7. 教養・常識     | 5               | .58         | /                       | 5               | .79         | /                       | 4               | .81         | 教育の方法と技術                |
| 保育者としての専門性 | 8. 社会的モラル    | 1               |             |                         | 1               |             |                         | 0               |             |                         |
|            | 9. 使命感       | 8               | .85         | 子どもの保健                  | 2               | .59         | /                       | 6(7)*           | .79         | 教育実習 I                  |
|            | 10. 責任感      | 13              | .90         | 子どもの保健                  | 10              | .89         | 子どもの食と栄養                | 7(8)*           | .82         | 教育実習 I                  |
|            | 11. 教育的愛情    | 13              | .91         | /                       | 9               | .89         | 保育原理                    | 6(7)*           | .81         | 教育実習 I                  |
|            | 12. 幼児理解力    | 15              | .91         | 音楽 I<br>子どもの保健          | 10(13)          | .89         | 子どもの食と栄養                | 3(4)*           | .59         | 保育・教育課程論                |
|            | 13. 学級経営力    | 1               |             |                         | 2               | .46         | /                       | 2(3)*           | .63         | /                       |
|            | 14. 保育内容の指導力 | 8               | .83         | /                       | 7(10)           | .87         | 音楽 II                   | 2(3)*           | .62         | /                       |

※太字の数値は、信頼性係数が 0.5 を下回るもの。

※アンダーラインが二重線の場合は、非常勤講師の科目、一重線の場合は、別学科所属の兼任講師

表 2-2 には、1 年次前期科目、1 年次後期科目、2 年次前期科目について、評価指標ごとの学生自身の自己評価における達成度について、 $\alpha$  係数を示した。 $\alpha$  係数が .80 を超えていたのは、1 年次前期では、「保育者としての専門性」領域の「9.使命感」「10.責任感」「11.教育的愛情」「12.幼児理解力」「14.保育内容の指導力」で、5 つの評価指標であった。1 年次後期においては、同領域の「10.責任感」「11.教育的愛情」「12.幼児理解力」「14.保育内容の指導力」の 4 つであり、2 年次前期では、同領域の「9.使命感」の 1 つのみであった。逆に、 $\alpha$  係数が .50 以下であった評価指標は、1 年次前期では、「自律性」領域の「2.自己管理」、「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」の 2 つであった。1 年次



後期には、「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」の1つであったが、2年次前期では、「自律性」領域の「1.自己理解」「2.自己管理」、「社会人基礎スキル」領域の「4.チームワーク」、「保育者としての専門性」領域の「12.幼児理解力」「13.学級経営力」の計4つとなっていた。

以上のように、一定の基準をもとに、学期間の変動を見てみると、成績評価としての達成度は、いずれの領域も学期を経ていくことで、信頼性係数の値は落ちても極端に落ち込まなかったり、値が高い方になったりと、比較的安定した低くはない状態に落ち着いてくることがわかった。逆に、自己評価としての達成度においては、そうした傾向は見られず、特に、2年次前期の段階で、「自律性」領域の「1.自己理解」や、「保育者としての専門性」領域の「12.幼児理解力」に見られるように、信頼性係数が著しく変化してしまうものがあることがわかった。

表 2-2. 評価指標を構成する科目に対する学生の自己評価における信頼性係数の学期間の比較（2021 年度入学生）

| 評価指標(到達目標) |              | 2021年度入学生1年前期 |             |                         | 2021年度入学生1年後期 |             |                         | 2021年度入学生2年前期 |             |                         |
|------------|--------------|---------------|-------------|-------------------------|---------------|-------------|-------------------------|---------------|-------------|-------------------------|
|            |              | 科目数           | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 | 科目数           | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 | 科目数           | $\alpha$ 係数 | 除外すると $\alpha$ の値が高まる科目 |
| 自律性        | 1. 自己理解      | 1             |             |                         | 2(5)          | .65         | /                       | 2             | .14         | /                       |
|            | 2. 自己管理      | 3             | .30         | 日本語 I                   | 4(7)          | .61         | 情報処理 II                 | 4(5)*         | .50         | /                       |
| 社会人基礎スキル   | 3. 対人関係構築力   | 2             | .61         | /                       | 1             |             |                         | 1             |             |                         |
|            | 4. チームワーク    | 1             |             |                         | 1             |             |                         | 2             | .43         | /                       |
|            | 5. 問題解決      | 2             | .16         | /                       | 2             | .38         | /                       | 1             |             |                         |
|            | 6. 社会的マナー    | 0             |             |                         | 0(3)          |             |                         | 1             |             |                         |
|            | 7. 教養・常識     | 5             | .73         | /                       | 5             | .76         | /                       | 4             | .75         | 教育の方法と技術                |
| 保育者としての専門性 | 8. 社会的モラル    | 1             |             |                         | 1             |             |                         | 0             |             |                         |
|            | 9. 使命感       | 8             | .90         | 領域環境                    | 2             | .61         | /                       | 6(7)*         | .83         | 教育実習 I                  |
|            | 10. 責任感      | 13            | .94         | 領域環境                    | 10            | .90         | /                       | 7(8)*         | .77         | 保育者論<br>教育実習 I          |
|            | 11. 教育的愛情    | 13            | .91         | 子ども家庭福祉                 | 9             | .93         | /                       | 6(7)*         | .76         | 教育実習 I                  |
|            | 12. 幼児理解力    | 15            | .95         | 音楽 I<br>幼児体育            | 10(13)        | .87         | /                       | 3(4)*         | .27         | 教育実習 I                  |
|            | 13. 学級経営力    | 1             |             |                         | 2             | .55         | /                       | 2(3)*         | .47         | /                       |
|            | 14. 保育内容の指導力 | 8             | .87         | 幼児体育                    | 7(10)         | .85         | 音楽 II                   | 2(3)*         | .64         | /                       |

※太字の数値は、信頼性係数が0.5を下回るもの。

※アンダーラインが二重線の場合は、非常勤講師の科目、一重線の場合は、別学科所属の兼任講師

### 3.2 成績評価と学生の自己評価との関係

表 3 には、評価指標ごとの成績評価による達成度と学生自身の自己評価による達成度との相関関係を示すために、学年および学期ごとにピアソンの積率相関係数を表した。

表 3. 評価指標別の成績評価と自己評価との相関係数

| 領域別の評価指標 |            |              | '22年入学 |       | '21年入学 |        |
|----------|------------|--------------|--------|-------|--------|--------|
|          |            |              | 1年前期   | 1年後期  | 1年前期   | 2年前期   |
| 学科共通     | 自律性        | 1. 自己理解      | -.15   | .23   | -.07   | .33 *  |
|          |            | 2. 自己管理      | .27    | .28 * | .02    | .29 *  |
|          | 社会人基礎スキル   | 3. 対人関係構築力   | -.24   | .21   | .22    | -.04   |
|          |            | 4. チームワーク    | -.16   | -.01  | .05    | .05    |
|          |            | 5. 問題解決      | .21    | .27 † | .03    | .03    |
|          |            | 6. 社会的マナー    |        |       |        | .46 ** |
|          |            | 7. 教養・常識     | .06    | .25   | .22    | .23    |
|          |            | 8. 社会的モラル    | .09    | .08   | .26    |        |
| 学科固有     | 保育者としての専門性 | 9. 使命感       | .15    | .39 * | -.02   | .29 †  |
|          |            | 10. 責任感      | .00    | .32 * | .18    | .24    |
|          |            | 11. 教育的愛情    | -.01   | .11   | .39 *  | .27    |
|          |            | 12. 幼児理解力    | -.09   | -.14  | .21    | .22    |
|          |            | 13. 学級経営力    | .23    | .17   | .27 †  | .11    |
|          |            | 14. 保育内容の指導力 | -.18   | -.16  | .16    | .43 ** |

※有意水準：\*\* p<0.01, \* p<0.05, † p<0.10、網掛け r<.25

相関係数で.25を超える値を示している評価指標は、2022年度入学生の1年次前期においては、「自律性」領域の「2.自己管理」の1つのみであった。2021年度入学生における1年次前期では、「自律性」領域の「2.自己管理」、「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」、「保育者としての専門性」領域の「9.使命感」「10.責任感」の計4つであり、1年次後期では、「社会人基礎スキル」領域の「8.社会的モラル」、「保育者としての専門性」領域の「11.教育的愛情」「13.学級経営力」の計3つであった。そして2年次前期の場合を見てみると、「自律性」領域では、「1.自己理解」「2.自己管理」、「社会人基礎スキル」領域では「6.社会的マナー」、「保育者としての専門性」領域では「9.使命感」「11.教育的愛情」「14.保育内容の指導力」の計6つとなっていた。

また、以上の基準に該当した評価指標の数がそれぞれの領域ごとに、どの程度の割合であったのかを算出すると、2022年度入学生の1年次前期においては、「自律性」領域で50.0%、「社会人基礎スキル」と「保育者としての専門性」領域は0.0%であった。2021年度入学生の1年次前期においては、「自律性」領域で50.0%、「社会人基礎スキル」領域で20.0%（社会的マナーを除いて算出）、「保育者としての専門性」領域で33.3%であり、次に1年次後期では、「自律性」領域で0.0%、「社会人基礎スキル」領域で20.0%、「保育者としての専門性」領域では33.3%で、最後に2年次前期になると「自律性」領域で100.0%、「社会人基礎スキル」領域で20.0%、「保育者としての専門性」領域で50.0%となっていた。従って、学年間、学期間を通して見た場合、「社会人基礎スキル」の相関係数が総じて低い値を示していることがわかった。

### 3.3 成績評価と自己評価による到達度の因子構造の相違

表4には、成績評価と自己評価のそれぞれについて、14ある評価指標における達成度について因子分析を行った際の結果として、回転バリマックス解の因子負荷量および共通性 $h^2$ （分散説明率）の値を表した。

表4.14 評価指標に対する因子分析の回転解の負荷量と共通性：自己評価と成績評価の相違

| 領域別の評価指標 |            |              | 自己評価       |            |            |            | 成績評価       |            |            |
|----------|------------|--------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|
|          |            |              | F1         | F2         | F3         | $h^2$      | F1         | F2         | $h^2$      |
| 学科共通     | 自律性        | 1. 自己理解      | .20        | .21        | <b>.29</b> | <u>.17</u> | .47        | <b>.83</b> | .91        |
|          |            | 2. 自己管理      | <b>.62</b> | .17        | .05        | .41        | <b>.71</b> | .62        | .88        |
|          | 社会人基礎スキル   | 3. 対人関係構築力   | .25        | .18        | <b>.60</b> | .45        | .40        | <b>.90</b> | .98        |
|          |            | 4. チームワーク    | -.06       | .18        | <b>.88</b> | .82        | .53        | <b>.74</b> | .84        |
|          |            | 5. 問題解決      | .20        | <b>.47</b> | .19        | .30        | .45        | <b>.80</b> | .85        |
|          |            | 6. 社会的マナー    | .11        | -.10       | <b>.30</b> | <u>.11</u> | <b>.50</b> | .11        | <u>.26</u> |
|          |            | 7. 教養・常識     | <b>.65</b> | .24        | .45        | .68        | <b>.71</b> | .56        | .82        |
|          |            | 8. 社会的モラル    | <b>.25</b> | .10        | .24        | <u>.13</u> | .31        | <b>.85</b> | .82        |
| 学科固有     | 保育者としての専門性 | 9. 使命感       | <b>.90</b> | .05        | .16        | .83        | <b>.79</b> | .55        | .92        |
|          |            | 10. 責任感      | <b>.80</b> | .02        | .38        | .79        | <b>.83</b> | .54        | .99        |
|          |            | 11. 教育的愛情    | <b>.82</b> | .43        | .08        | .86        | <b>.85</b> | .51        | .99        |
|          |            | 12. 幼児理解力    | .02        | <b>.84</b> | .13        | .73        | <b>.81</b> | .56        | .96        |
|          |            | 13. 学級経営力    | .45        | <b>.55</b> | .16        | .53        | <b>.74</b> | .53        | .83        |
|          |            | 14. 保育内容の指導力 | .15        | <b>.87</b> | -.08       | .79        | <b>.80</b> | .51        | .91        |

※太字=項目内で因子負荷量が高かった値、アンダーライン=共通性が.30を下回るもの

2021年度入学生において、3つの学期で得られた評価指標ごとの達成度の平均値を、分析の変数とした。抽出法として最小二乗法を用い、カイザー基準である固有値1.0以上の因子を抽出し、その後回転バリマックス解を得た。成績評価による達成度の場合には2因子（表中右側）が抽出され、回転解の累積寄与率は85.4%であった。自己評価による達成度の場合には、3因子（表中左側）が抽出され、回転解の累積寄与率は54.4%となった。なお、表側では14ある評価指標はCUM（付録1）で示されている順番通りに並べてあるが、因子負荷量が抽出された他の因子より高い値を示している数値を太字にすることで、各因子を構成することになる評価指標が明らかになるように示した。

成績評価による達成度の因子構成は2因子となったが、因子F1は、「保育者としての専門性」領域の6つの評価指標である「9.使命感」「10.責任感」「11.教育的愛情」「12.幼児理解力」「13.学級経営力」「14.保育内容の指導力」をすべ

て含み、「自律性」領域の「2.自己管理」、「社会人基礎スキル」領域の「6.社会的マナー」「7.教養・常識」の計9つの評価指標で構成されるものとなっていた。もう一方の因子F2は、「社会人基礎スキル」領域として分類されている6つの評価指標の中で「3.対人関係構築力」「4.チームワーク」「5.問題解決」「8.社会的モラル」の4つの指標と、「自律性」領域の「1.自己理解」の計5つの評価指標で構成されていた。

次に、自己評価による達成度の因子構成は3因子となったが、因子F1では、「保育者としての専門性」領域の「9.使命感」「10.責任感」「11.教育的愛情」と、「社会人基礎スキル」領域の「7.教養・常識」「8.社会的モラル」、「自律性」領域の「2.自己管理」で計6つの評価指標で構成されており、因子F2では、「保育者としての専門性」領域の「12.幼児理解力」「13.学級経営力」「14.保育内容の指導力」に加え、「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」の計4つで構成されていた。また、因子F3は、「社会人基礎スキル」領域の「3.対人関係構築力」「4.チームワーク」「6.社会的マナー」と、「自律性」領域の「1.自己理解」の計4つで構成されていた。

従って、成績評価と自己評価における因子構造は同様であるとはいえず、成績評価を行う教員側と自己評価を行う学生側の評価指標間の関連性に相違があることがわかった。

### 3.4 学習動機と評価指標との関連性

表5には、二要因による学習動機尺度（市川<sup>(24)</sup>,2001）において、内容関与動機に分類されている3つの動機で、学習自体が楽しいからとする「充実志向」、知的な力を鍛えるためとする「訓練志向」、将来の仕事や生活に生かすためとする「実用志向」の尺度得点と成績評価による達成度、および自己評価による達成度とのピアソンの積率相関係数によって相関関係の強さを表した。達成度は、2021年度入学生の学期ごとの値から得た平均値を用いた。

表5. 評価指標ごとの成績評価および自己評価と学習動機との相関係数

| 評価指標と到達目標 |            |              | 成績評価の場合 |      |       | 自己評価の場合 |       |       |
|-----------|------------|--------------|---------|------|-------|---------|-------|-------|
|           |            |              | 充実志向    | 訓練志向 | 実用志向  | 充実志向    | 訓練志向  | 実用志向  |
| 学科共通      | 自律性        | 1. 自己理解      | .20     | -.05 | .14   | .01     | -.16  | .07   |
|           |            | 2. 自己管理      | .17     | -.06 | .19   | -.04    | -.14  | .04   |
|           | 社会人基礎スキル   | 3. 対人関係構築力   | .23     | -.03 | .16   | .24     | -.03  | .09   |
|           |            | 4. チームワーク    | .16     | -.10 | .13   | .27     | .10   | .08   |
|           |            | 5. 問題解決      | .14     | -.09 | .14   | .31 †   | .29 † | .20   |
|           |            | 6. 社会的マナー    | .17     | -.04 | .13   | .29 †   | .12   | .38 * |
|           |            | 7. 教養・常識     | .22     | .00  | .27 † | .27     | -.05  | -.01  |
|           |            | 8. 社会的モラル    | .16     | -.04 | .08   | -.06    | -.01  | -.07  |
| 学科固有      | 保育者としての専門性 | 9. 使命感       | .30 †   | -.03 | .28 † | .06     | -.22  | .10   |
|           |            | 10. 責任感      | .25     | -.10 | .25   | .03     | -.22  | .05   |
|           |            | 11. 教育的愛情    | .26     | -.11 | .26 † | .02     | .01   | .06   |
|           |            | 12. 幼児理解力    | .24     | -.11 | .22   | -.11    | .08   | -.04  |
|           |            | 13. 学級経営力    | .25     | -.04 | .27 † | .28     | .24   | .16   |
|           |            | 14. 保育内容の指導力 | .20     | -.14 | .23   | -.02    | .09   | .00   |

※有意水準：\*\* p<0.01, \* p<0.05, † p<0.10

成績評価による達成度では、「充実志向」が「保育者としての専門性」領域の「9.使命感」 $r=.30$ で、10%水準での有意な正の相関を示しており、「実用志向」が同じく「9.使命感」 $r=.28$ と「11.教育的愛情」 $r=.26$ 、「13.学級経営力」 $r=.27$ 、また、「社会人基礎スキル」領域の「7.教養・常識」 $r=.27$ との間で、10%水準での有意な正の相関を示した。

次に、自己評価による達成度では、「充実志向」は「社会人基礎スキル」の「5.問題解決」 $r=.31$ と「6.社会的マナー」 $r=.29$ 、「訓練志向」は「5.問題解決」 $r=.29$ で、10%水準での有意な正の相関を示しており、また、「実用志向」は「6.社会的マナー」 $r=.38$ では、5%水準での有意な正の相関を示した。

以上のように、有意な相関係数に関しては、特定の評価指標を取り上げるに留まってしまうが、成績評価の場合、「保育者としての専門性」領域においては、「充実志向」の「9.使命感」、「実用志向」の「9.使命感」「11.教育的愛情」「13.学級経営力」に限らず、総じて「充実志向」と「実用志向」における他の「保育者としての専門性」領域の評価指標でも、これらの有意を示した評価項目と同程度の相関係数を示していることがわかった。また、同様に、自己評価の場合は、「社会人基礎スキル」領域においては、「充実志向」で有意であった「5.問題解決」「6.社会的マナー」に限らず、「8.社会的モラル」を除いて、「充実志向」とその他の「社会人基礎スキル」領域の評価指標との間で、全般的に近い相関係数を示していることが認められた。

## 4. 考察

### 4.1 評価指標としての信頼性

#### 4.1.1 学年間の比較における信頼性の検討

結果 3.1.1 の学年間の比較において、評価指標ごとの成績評価による  $\alpha$  係数を求めたところ、2021 年度および 2022 年度入学生ともに、該当科目の無かった「13.学級経営力」を除いて、「保育者としての専門性」領域に含まれる「9.使命感」「10.責任感」「11.教育的愛情」「12.幼児理解力」「14.保育内容の指導力」の全ての評価指標で十分な値が得られた。従って、それぞれの評価指標を構成している科目間に内的整合性があると認められ、誤差要素や複合要因の比較的小ない一貫性のある指標となっていることが示唆された。それに比べ、2021 年度入学生においては「自律性」領域の「2.自己管理」や「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」、2022 年度入学生においては「社会人基礎スキル」領域の「3.対人関係構築力」では十分とは言えない低い値となった。従って、これらの評価指標を構成している科目間の内的整合性はあるとは認められず、一貫性のない指標となっており、同一の評価指標を構成している科目でありながら、共通した観点で評価し得る要素が無い、あるいは用意されていないという可能性が示唆された。

具体的には、1 年次前期で「2.自己管理」を構成していた科目「日本語 I」「情報処理 I」「音楽 I」、「5.問題解決」を構成していた科目「地域と子ども I」「情報処理 I」、3.対人関係構築力を構成していた科目「地域と子ども I」「幼児体育」に、評価指標に基づいた一貫した評価が行われていなかった可能性があるわけで、原因としては、そもそも共通の評価観点がかつともと得られにくい科目なのか、あるいは、該当する評価観点が得られるような授業内容がなかったのか、それとも、担当教員間で CUM の体系性について十分な共通認識に至っていなかったのか等であろう。

原因を特定することを含めた改善に向けての検討は、当該科目担当教員による協議が必要であり、本研究のみでの討議は避けなければならない。ただし、「保育者としての専門性」領域では信頼性係数は高かったものの、除外した方が更に信頼性係数が高まった科目として、「子どもの保健」（表中では二重下線を引いた）が多く認められたが、この科目は、非常勤講師が担当する科目であり、本研究が実施される以前の段階では、学科の DP や CUM を明示し、その体系性について幼児教育学科から説明する機会をもっておらず、専任教員との間で共通認識に至っていないことが遠因になっていることが窺われる結果となった。

つまり、共通認識を持って科目を評価していると、その都度評価についての討議を行わなくても、一定程度一貫した評価が行われる可能性があり、逆に、共通認識を持つ機会が無かったり、持とうとしていなければ、評価指標に基づくような一貫した評価は得られにくいということが予見されるところとなった。

また、結果 3-1-1 で評価指標ごとの学生自身の自己評価による  $\alpha$  係数を求めたところ、十分な値を示したのが、成績評価の場合と同様に、2022 年度および 2021 年度入学生ともに「保育者としての専門性」領域のところであり、不十分な値を示したのも、2021 年度入学生では成績評価と同様に「自律性」領域の「2.自己管理」や「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」であった。しかし、2022 年度入学生については、成績評価で「3.対人関係構築力」が不十分であったのとは異なり、自己評価では「社会人基礎スキル」領域の「5.問題解決」が不十分となっていた。

以上、学年間の比較を成績評価と自己評価で検討してみたが、総じて、学年間に相違がほとんどなく、また、成績評価と自己評価での相違もないことが確認できた。2021 年度よりということで、新カリキュラムが始まったばかりなわけだが、その意味では、科目担当教員の評価の視点も含めて、共通認識をもって各科目の授業や評価に取り組めており、幼児教育学科の専任教員における教育指導体制は概ね安定していたと言い得るであろう。また、2021 年度入学

生と 2022 年度入学生においても、授業を通して自分の自己評価をした際に、評価指標に基づいた授業の捉え方に質的な違いがなく、学生が全体的に同等な質を有していて、同様な視点を有して自己の評価をおこなっていたことを示していると言えよう。ただし、「保育者としての専門性」領域以外での信頼性の問題は残っており、「自律性」領域や「社会人基礎スキル」領域には、科目間の評価視点や評価方法の一貫性を検討する必要があることは否めないであろう。

#### 4.1.2 学期間の比較における信頼性の検討

結果 3.1.2 の学期間の比較において、評価指標ごとの成績評価による  $\alpha$  係数を求めたところ、1 年次前期には不十分な値を示す評価指標が 2 つあったものの、1 年次後期に 1 つになり、そして 2 年次前期には 0 になっていることが見て取れるが、学期が進むにつれ科目間の関連性が得られやすくなるとの顕著な推移があるとも言えない。ただし、「保育者としての専門性」領域では、不十分と言えるまで低くなっているとは言えないが、1 年次前期よりも、1 年次後期では「9.使命感」が低下し、そして 1 年次後期よりも、2 年次前期では「12.幼児理解力」「14.保育内容の指導力」が低下してきたことがわかる。

更に、自己評価による  $\alpha$  係数を求めたところ、成績評価によるものとほぼ同様な傾向を見せながらも、2 年次前期における「保育者としての専門性」領域の「12.幼児理解力」「12.学級経営力」の低下が一層大きいことを示していることが見て取れた。

1 年次前期と後期では、幼児教育の 5 領域「健康」「環境」「言葉」「表現」「人間関係」のそれぞれに対して、保育内容演習の科目として I・II が設定されており、「保育者としての専門性」領域の各評価指標には、統一感もあり具体的なテーマをもつ専門科目が多くあった（多いもので 15 科目）のに対して、2 年次前期の「12.幼児理解力」では、「音楽Ⅲ」「保育・教育課程論」「教育実習Ⅰ」の 3 科目となってしまう、しかも実技、知識、実習と授業内容や方法の相違がかなり大きい。おそらく、このことが自己評価の信頼性係数を更に下げたことの遠因になっており、科目間の評価視点の一貫性の保ちにくさは、学生の実感としての表層的な共通性の無さから生じていたのではないかと思われる。

以上、学期間の比較を成績評価と自己評価で検討してみたが、全体的な変動を示したとまでは言えないが、「保育者としての専門性」領域のところで、学期間での比較的大きな変動を見て取ることができた。保育内容の専門性が、1 年次前期には保育が総合的な関わりであることから総論的なものとして始まり、1 年次後期にはそれを前提としつつも各論的になり、そして 2 年次前期には実習に的を定めて統合させていく時系列的な体系性として表されてはいるものの、積み上げるとともに関連づけるという認識においては、科目担当教員間での共有がまだ不十分である可能性がある。特に、他学科教員や非常勤講師には、本学科の DP と CUM を明示して説明を行っていないことの影響は大きい。表 2-1 の「除外した方が  $\alpha$  係数が高まる」科目で下線を引いてあるものが、専任教員の担当ではない科目で比較的多く挙げられているのは、やはり、こうしたことを原因としているように思う。そうであればなおさら、学生に体系性を十分に丁寧な説明しなければ、評価指標に基づいた科目間のつながりを理解するのは難しいと言わざるを得ない。

#### 4.2 成績評価と自己評価の関連性

結果 3.2 において示された通り、評価指標ごとの成績評価と自己評価における相関係数が 0.25 を超えるものは、4 分の 1 程度（表 3 の相関係数の総数 52 に対して 14 となり 26.9%）で、全般的には、評価指標ごとの成績評価の高い者が自己評価も高くなるというわけではなかった。つまり、評価指標に基づいた科目の評価において、教員の見方と学生の見方が一致していない場合がかなり多いことを窺わせる結果となっていた。学生は学生なりに、評価指標に基づいた科目の評価をしており、しかも、考察 4.1 で述べた通り、一貫した見方をしているとは言えそうだが、教員の見方とは一致していない。幼児教育学科における「2 年間の学び」等を通じて、学期ごとに CUM による学びの体系性については伝えてはいるものの、CUM そのものの説明は充分にはできていないこともあり、実際上は教員の意図とは異なった捉え方をしていたと考えざるを得ないのではないだろうか。

また、相関係数の比較的高い値に共通する点を、学年や学期、領域における要因として単純に見出すことはできなかったものの、2021 年度入学生の 2 年次前期における「自律性」領域と「保育者としての専門性」領域に、比較的高い相関係数が集中していたことは見受けられた。特に、「自律性」領域は 100.0% となっており、「自律性」領域に含ま

れる2つの評価指標とも相関係数が比較的高く、評価指標に基づいた科目の評価において、教員の見方と学生の見方が比較的一致している可能性が考えられた。2年次前期で「自律性」領域の「1.自己理解」を構成していた科目は「スポーツ科学」「音楽Ⅲ」の2科目、「2.自己管理」を構成していた科目はこれに加えて「教育の方法と技術」の3科目となっており、保育に関連はするものの一般的な技能についての知識・技術の実践および理解を中心としたものになっていることから、学習内容の違いはあっても、できるかできないかが明確である点で、取り組みの在り方や結果が目にとまりやすく、また、結びつきやすい点で、教員と学生の見方が一致しやすかったのかもしれない。

#### 4. 3 成績評価と自己評価における評価指標の捉え方

評価指標に関する教員と学生の見方が一致していない理由を、教員側の判断である成績評価と学生側の自己評価のそれぞれの評価指標間の関連性の相違にあると仮定し、双方における評価指標の因子構造を検討したところ、結果3.3で見た通り、両者の因子構造は異なり、また、いずれにおいても、CUMで想定されていた「自律性」「社会人基礎スキル」「保育者としての専門性」の3領域で示される構造にはなっていなかった。

表現の単純化を図るために、「社会人基礎スキル」を“社会性”、「保育者としての専門性」を“専門性”として表わしてみると、CUMを運用してみた実際上においては、14ある評価指標が、“自律性”、“社会性”、“専門性”の3つに上手く構造化され得ないこと、更には、教員側と学生側で捉え方の構造が異なることが明らかとなった。

教員側は2つの視点で構造を捉えている可能性が高く、“専門性”に関しては仮定した構造を堅持しているが、“自律性”の「2.自己管理」、“社会性”の「6.社会的マナー」「7.教養・常識」がそこに含まれてしまった。このことを、評価指標を構成している科目そのものから考えてみると、「6.社会的マナー」は、「保育実習Ⅰ（保育所）」「保育実習Ⅰ（施設）」「保育実習指導Ⅰ」および「教育実習Ⅰ」で構成されており、保育の“専門性”としての共通性の方が上回ることが予想されるものとなっているし、実際には、保育実習がコロナ禍で延期となり成績評価が保留とされ、本研究においては「教育実習Ⅰ」のみの値をもって「6.社会的マナー」の評価指標とせざるを得なかったことも影響していると思われる。また、「7.教養・常識」には、1年次前期から「子どもの家庭福祉」や「子どもの保健」などの“専門性”との関連性が高い科目が比較的多く含まれていることと、2年次後期での「日本国憲法」「実用英語コミュニケーション」等の一般性の高い科目の評価が、本研究の時点ではまだ含まれていなかったことが影響した可能性もある。

それに対して、学生側は3つの視点で構造を捉えている可能性が高く、特に、“専門性”であった評価指標が2つの視点に分けて捉えているように思われるのが特徴となっている。具体的には、“専門性”の「9.使命感」「10.責任感」「11.教育的愛情」と「12.幼児理解力」「13.学級経営力」「14.保育内容の指導力」の2つに分かれたわけだが、前者は態度（心構え）によって表される“専門性”と考えることができ、後者は方法（技能）によって表される“専門性”となっていて、“専門性”の質が異なっていることが示唆され、学生自身が、専門についての学びとしての共通点よりも、専門における理念的な内容と方法論的な内容が結びつかない状況であることを窺わせるものとなった。

#### 4. 4 学習動機尺度との関連性の意味

市川<sup>(24)</sup>(2001)による学習動機尺度と2021年度入学生の評価尺度ごとの平均点との関連を調べてみた結果は、内容関与動機と言われる「充実志向」「訓練志向」「実用志向」がすべての評価指標に関係するものではないことを示唆することになった。成績評価の場合は、概して、「充実志向」「実用志向」が高い学生ほど、「保育者としての専門性」領域の成績評価における到達度が高いことが示唆され、学科の教育目的の中心に置かれる評価指標に関して、学びの内発的な喜びや実用的な目的意識に価値づけられた質の良い動機づけが関与していることがわかった。さらに、「自律性」や「社会人基礎スキル」領域の到達度に、これらの動機が直接に関わるものではないことも窺い知るところとなった。

また、自己評価の場合は、概して、「充実志向」が高い学生ほど、「社会人基礎スキル」領域の自己評価における到達度が高いことが示唆され、社会的な面における汎用的で一般的な評価指標に関して、学びの内発的な喜びに価値づけられた最も質の高い内発性の動機づけが関与していることがわかった。自己評価は、成績評価とは異なり、授業内や課題に取り組んでいる際に、本人が実感として感じやすいものになっていることが窺われるが、自己評価において

「保育者としての専門性」への質の高い動機の関わりが認められなかったのは、幼児教育としての学びは、本来、子どもを通して実感できるものであるために、いくら専門的な授業とは言え、講義や演習で映像資料を用いていたとしても、授業の中では実感が得られず、その機会が得られていないジレンマを抱えているためであったのかもしれない。

#### 4. 5 CUMにおける評価指標の検証

本研究は、CUMの検証段階の知見に貢献するべく、短期大学における一学科のCUMにおける評価指標の信頼性について調べた。学年別、学期別に比較検討しながら、成績評価（教員側）と自己評価（学生側）における内的整合性を、信頼性係数（ $\alpha$ 係数）を用いて分析したところ、「保育者としての専門性」では十分な信頼性が得られたが、基礎的であり汎用的な能力の育成となる「自律性」と「社会人基礎スキル」の評価指標では、充分とは言えないものであった。おそらく、評価指標としての整合性を図る際には、学科に固有な専門性よりも、基礎的で汎用的な能力の育成を図り、その科目を構成していくことの方が、相当に難しいことであることを予見させるものであった。

たとえ、CUMの計画段階で、論議を尽くした上で論理的に科目を当てはめていくことができたとしても、これを運用する段階で、科目担当者が評価指標に沿うような学習内容あるいは課題を考案し、評価を行う過程が必要になるので、計画したものから自動的に評価内容が保証されるわけではない。また、学年間の比較でも考えられるように、実際の授業に参加する学生の状況や状態によって授業は計画的に進まないこともあり、科目によって学習内容の重点が変更になったり、課題の出し方を変えてみたり、評価の重みづけも変更したりすることもある。従って、一面的に、計画性の保持だけを絶対視するわけではないが、少なくとも、客観的指標として信頼性が不十分となる評価指標を見出していることに関しては、CUMの運用段階における問題点を学科内で検討し、改善への糸口をつかむよう協議を行うための重要かつ必要な情報を提示でき得たと考えている。

また、信頼性が高い評価指標であったとしても、除外すると $\alpha$ 係数の値が高まる科目の多くは、非常勤講師や他学科教員の兼任による科目であったことも、運用段階における問題点としてあげられるだろう。専任教員も含めて、評価指標に基づいたCUMの体系性について、科目担当教員に説明する機会を設けずに、計画段階での論理的整合性だけを頼りにしていると、実際上の評価指標を構成する科目間の内的整合性が保てないことを改めて知ることになった。さらに、教員側の成績評価による評価指標の達成度と学生側の自己評価による評価指標の達成度に正の相関があまり得られていないことから、少なくとも教員側と学生側での評価指標の見方に関する食い違いがあることが窺われた。

因子分析では評価指標の構造化の違いとして見方の違いを検討したが、「保育者としての専門性」領域において、教員側は成績評価にて一貫性を保ち得ていると言い得るが、学生側は、理念的な意味での専門性と方法論的な意味での専門性とが現実的に結びつけられないでいる状況であるために、専門性の構造に一貫性を保ち得ていないのではないかと考えることができた。このことは、自己評価においては、学習動機尺度の「充実志向」のような質の高い学習内容に関連する動機の高さが、基礎的で汎用的な評価指標での達成度には結びつくのに、「保育者としての専門性」領域の達成度には結びつかないことに関わりがあると考えられ、子どもに関わる上での専門性が、通常の授業（だけ）では実感（あるいは手応え）しにくいことと深く関連しているのではないかと考えることができた。

以上の検討を通じて、CUMの運用段階における評価指標の信頼性係数（ $\alpha$ 係数）等による検証は、計画段階に留まらず実態に即した問題点を検討するために、有効な方法の一つとなることを示し得たと思う。しかしながら、本研究における幼児教育学科では、研究対象としたCUMの運用において2年次後期を完了していない状態なので、時系列までを含んだ体系に整合性があるかどうかの検証を行っておらず、また、2022年度入学生に至っては1年次前期の評価指標しかなく、その意味では、学年間の比較や一貫性を十分に調べられているとは言い難い。従って、同様な手続きで引き続き調査を行っていく必要を感じている。また、学習動機のような他の尺度との関連性を加えていくことで、評価指標の信頼性のみならず、妥当性についても一定の検証が行えるようにしたい。

#### 謝辞

本研究は、金沢学院短期大学認証評価検討委員会にて、カリキュラムマップや学習成果等についての意見交換を経て、提案をさせていただきました。そして、研究の倫理的配慮等の確認においても委員会の先生方にはご協力をいた

だくことになりました。また、成績評価や学習到達度調査等の検証用のデータでは、幼児教育学科に関わる教職員、学生のご同意をいただき、分析をさせていただくことができました。ここに、本研究に関わっていただいた方々に対して、深く感謝の意を表します。

#### 参考文献

- (1) 池田輝政、野口真弓、佐々木幾美: "学位授与方針から設計するカリキュラム・マッピングの提案と実践"、名城大学大学院大学・学校研究科紀要『大学・学校づくり研究』6, 29-40 (2014)
- (2) 沖裕貴: "大学における教育目標の設定と達成度評価の基本的な考え方"、山口大学大学教育機構「大学教育」第2号, 1-16 (2005)
- (3) 河合塾(編): "教育課程の体系化・学修成果の把握"、Kawaijuku Guideline 2015 特別号, 6-17 (2015)
- (4) 中央教育審議会大学分科会: "教学マネジメント指針"、文部科学省, (2020)
- (5) 沖裕貴、宮浦崇、井上史子: "一貫性構築のための3つのポリシー(DP・CP・AP)の策定方法"、教育情報研究 第26巻第3号, 17-30 (2010)
- (6) 小川勤: "学士課程教育の質保証のための組織的カリキュラム改善の取組"、京都大学高等教育研究第16号, 13-24 (2010)
- (7) 石原好宏、小田誠雄、阿部和子、豊福泰子、西村靖司: "大学全入時代の学生たちに対する福岡工業大学短期大学部の対処法とその検証"、工学教育 57 (3), 50-55 (2009)
- (8) 三好力: "基礎学力と専門教育の学業成績との関連について 一介護福祉士養成教育について一"、秋草学園短期大学 紀要 33号, 155-171 (2016)
- (9) 平野恵子: "企業からみた学力問題"、日本労働研究雑誌 No. 614/September, 59-70 (2011)
- (10) 田中正浩: "現代日本人学生の学習意識"、駒澤女子短期大学 研究紀要 第36号, 27-34 (2003)
- (11) 岩脇千裕: "大学新卒者採用における「望ましい人材」像の研究"、教育社会学研究第74集, 309-327 (2004)
- (12) 佐藤厚: "企業における人材育成の現状と課題"、社会政策学会誌『社会政策』第3巻第3号, 9-24 (2011)
- (13) 入江良英: "OECD の教育観と日本の教育目標"、埼玉純真短期大学研究論文集 第8号, 17-30 (2015)
- (14) 松下佳代: "学習成果とその可視化"、高等教育研究 第20集, 93-112 (2017)
- (15) 川嶋太津夫: "欧州高等教育圏構想と Undergraduate 課程の再構築"、高等教育研究第8集, 121-154 (2005)
- (16) 福留東土: "米国高等教育におけるラーニング アウトカムに関する動向"、比較教育学研究第38号, 145-158 (2009)
- (17) 五十嵐由利子、中村和吉、高木幸子、高橋桂子、山口智子、杉村桃子、生田孝至、後藤康志、佐藤喜一: "カリキュラムマップを用いた成績評価に基づく学習成果の可視化(1)"、新潟大学高等教育研究、第1巻、第1号, 1-8 (2013)
- (18) 有田博之、栗生田忠雄、大橋慎太郎、権田豊、簗口秀夫、村上拓彦、山下沙織、生田孝至、後藤康志、佐藤喜一: "カリキュラムマップを用いた成績評価に基づく学習成果の可視化(2)"、新潟大学高等教育研究、第1巻、第1号, 9-16 (2013)
- (19) 保田洋、木村弘子、中野久美子、堀田浩之、永藤清子: "カリキュラムマップをベースとした学習成果の可視化方法に関する検討"、情報知識学会誌 Vol.32, No.2, 236-239 (2022)
- (20) 小森道彦、下山貴宏: "カリキュラムマップと連動する 達成度自己評価システムを軸とした 学修支援と教育改善の取り組み"、私立大学情報教育協会『大学教育と情報』2016年度(2), 30-33 (2016)
- (21) 平塚紘一郎、田中洋一: "カリキュラムマップに基づく学習成果の可視化方法の検討"、仁愛女子短期大学 JSiSE Research Report, vol.33, no.2(2018-7), 43-44 (2018)
- (22) 遠藤康裕、大友篤、佐直信彦: "多学科を有する短期大学における学修成果の可視化に必要な評価指標の検討"、研究紀要青葉 Seiyō、第12巻、第2号, 43-49 (2021)
- (23) 遠藤康裕、佐直信彦、柳史郎、坂村佐知: "多学科を有する短期大学における学修成果の可視化に必要な評価指標の検討"、研究紀要青葉 Seiyō、第12巻、第2号, 91-97 (2021)
- (24) 市川伸一: "学ぶ意欲の心理学"、PHP 新書、東京, (2001)
- (25) 岡田謙介: "心理学と心理測定における信頼性について"、教育心理学年報 第54集, 71-83 (2015)
- (26) 清水裕士: "フリーの統計分析ソフト HAD : 機能の紹介と統計学習・教育、研究実践における利用方法の提案"、メディア・情報・コミュニケーション研究, 1, 59-73 (2016)



印刷日：2023,

51



## 高倉健の猥褻な肉体

— 俠客と母と民衆と戦後平和主義の臨界点 —<sup>1)</sup>

高他 毅<sup>2)</sup>

### The Obscene Flesh of Ken Takakura

— Chivalrous Yakuza, Mother, People and the Critical Point of Japanese Postwar Pacifism —<sup>1)</sup>

Takeshi TAKATA<sup>2)</sup>

#### 要 約

60年代半ばから日本映画界を席捲した任侠映画について、しばしば忠臣蔵との類似性が指摘され、「がまん劇」という呼称が用いられてきた。本稿ではまず、「がまん劇」としての任侠映画と忠臣蔵の物語における「禁止」の方向の転倒に着目し、前者が日本の戦後平和主義に対する執拗なまでの問いかけだったことを明らかにする。さらに任侠映画のプロトタイプとも言える高倉健主演作が、日活〈男の紋章〉シリーズの主人公から「アドレセンス期のストイシズム」を引き継ぐことを女性との関係に注目して分析する。これらを踏まえて、任侠映画における「正義」が民衆との親和性によって支えられてきた構造を示し、『昭和残侠伝 死んで貰います』がその一つの最終形であることを主張する。最後に、特に〈昭和残侠伝〉シリーズで民衆を代補するようになった高倉健の「肉体」の意味を論じる。

キーワード：任侠映画、東映、高倉健、鶴田浩二、マキノ雅弘

#### 1. はじめに

雑誌「映画芸術」の企画で70年10月21日に行われ、71年2月号に掲載された石堂淑朗との対談「戦争映画とやくざ映画」で、東映の任侠映画『昭和残侠伝 死んで貰います』（マキノ雅弘、70.9）<sup>101)</sup>の感想を問われた三島由紀夫が次のように発言している。

……最後に池部と高倉が目と目を見交わして、何の言葉もなく、行くところなどみると、胸がしめつけられてくる、キューとなってくるんだ。日本文化の伝統をつたえるのは、今ややくざ映画しかない。<sup>102)</sup>

劇作家としても才能を発揮し、やくざ役での映画主演作<sup>103)</sup>ばかりか自らの監督作もある<sup>104)</sup>この高名な小説家は、当時はまだメジャーな言論空間で好意的に迎えられていたとはいえないやくざ映画の擁護者として知られており、特に同誌69年3月号に発表した『総長賭博』と『飛車角と吉良常』のなかの鶴田浩二で鶴田浩二の「辛抱立役」としての演技を絶賛し、その主演作『博奕打ち 総長賭博』（山下耕作、68.1）を「何の誇張もなしに『名画』」と呼んだことが注目を集めていた。<sup>105)</sup>とはいえ、上の引用末尾の言葉を額面通りに受け取れるかどうかについては、議論の余地があるだろう。テープレコーダーの不具合か操作ミスにより録音できず、対談相手である石堂と編集長の小川徹が記憶を頼りに再現した原稿であることを知ればなおさらのことだ。<sup>106)</sup>

ただ、おそらくはこの鶴田浩二礼賛のエッセイがきっかけとなって雑誌「週刊プレイボーイ」69年7月8日号に掲載された鶴田との対談企画における次のような三島の言葉は、彼がやくざ映画をどう捉えていたかを窺う上で一つの手がかりを与えてくれるように思う。

---

1)：令和4年12月11日受付；令和5年3月27日受理。Received Dec. 11, 2022；Accepted Mar. 27, 2023.

2)：金沢学院短期大学；Kanazawa Gakuin College.

日本人の映画なんだよ。ある種の日本人が、どういうところに追いつめられたら、どう感じて、どう行動するかというテストをする映画。そうすると、もはや、やくざである必要はない。会社員であろうが、銀行員であろうが、あるとき、こういうふう<sup>やくざ</sup>に追いつめられると、こういう行動をするんだということが、歴々とわかる。ぼくは、それが好きで見に行く。<sup>107)</sup>

60年代前半からの約10年間、日本の映画界でやくざ映画が強烈な存在感を示したという評価については、大方の賛同を得られるだろう。たとえば雑誌「キネマ旬報」71年3.20増刊号は「任侠映画大全集」と銘打ち、高沢瑛一が61年から70年までに公開された任侠映画382本を挙げているが、<sup>108)</sup> 同時期に公開された邦画総数4361本に対して8.8%に相当する。しかし周知の通り、この10年は日本における映画観客の激減期でもあり、58年に年間11億2745万人に達した観客動員数が65年にはその1/3、70年には1/5近くにまで急落している。年間の邦画公開数は61年535本に対して70年423本と、集客力に比して落ち込み幅は小さいようだが、実は松竹・東宝・大映・東映・日活の大手五社が封切った作品に限れば531本から221本と半数以下になり、10年間の総数は2975本にとどまる。<sup>109)</sup> この差を埋めていたのが独立系プロダクション作品であり、ほとんどが60年代半ばから急増していった低予算のピンク映画だった。<sup>110)</sup> そこで改めて五社封切作品のみを分母にとると10年間全体では12.8%、66年から70年の後半5年間に限れば24.2%、最も比率が高まった69年は238本中72本で30.3%と、ほぼ3本か4本に1本がやくざ映画だった勘定になる。さらに高沢のリストを参照しつつ各年の配収上位10作品を見ると、63年に『人生劇場 飛車角』(沢島忠、63.3)が6位に入ったのを皮切りに、64年には『日本侠客伝』(マキノ雅弘、64.8)が5位、65年には『網走番外地 北海篇』(石井輝男、65.12)3位、『関東果し状』(小沢茂弘、65.12)4位をはじめ実に6作品がランクインしている。その後は66年3作品、67年はなし、68年3作品、69年2作品、70年4作品と続く。因みに、これらはすべて東映作品である。<sup>111)</sup>

ただし、すでに触れたようにやくざ映画に対する風当たりも強かった。暴力団を美化するものだとして、上映館の前にシャモジを手にした主婦の集団がバリケードを築いて上映反対を叫ぶような場面もあったという。<sup>112)</sup> 「やくざ路線」に舵を切った東映に対して会社としての品格を問題視する声が業界内部からも上がったし、<sup>113)</sup> 大手メディアはやくざ映画をほとんど黙殺し、社会現象として取り上げることはあっても<sup>114)</sup> 批評欄等で作品として評価の対象にすることを避け続けた。老舗の映画雑誌「キネマ旬報」も長らくやくざ映画に批判的な姿勢を崩さず、著名評論家によるやくざ映画批判を掲載したこともあった。<sup>115)</sup> また例年同誌2月下旬号で発表される前年の日本映画・外国映画ベストテンは当時広く社会的な関心を集めたが、やくざ映画に冷淡な選考委員が大半を占め、これだけ多くの作品が公開されていた中で、初入選はすでに『血槍富士』(55.2)や『飢餓海峡』(65.1)等で4回もの入選実績がある内田吐夢監督による、文芸作品色濃厚な『人生劇場 飛車角と吉良常』(68.10)の9位選出を待たなければならなかった。<sup>116)</sup>

冒頭で引用した三島の発言がなされた70年は、実はこうした状況の転換期だったと言える。あるいはむしろ三島自身が、石堂との対談から約1か月後の11月25日に自衛隊市ヶ谷駐屯地で引き起こした事件によって、その変化を加速する一因となった可能性さえある。

やくざ映画とエロ映画を量産する東映は五社の70年度配収総額の内41.9%を稼ぎ、大映が倒産し日活がロマンポルノ路線に転換する71年度には52.7%という圧倒的なシェアを達成した。しかしその裏側ではドル箱だった高倉健や鶴田浩二の集客力が翳りが見え始め、藤純子の女侠客が東映やくざ映画の顔になるという、ある意味で倒錯的な状況が生じていた。<sup>117)</sup> ところがそのように行き詰まりの気配が漂い始めたのと入れ替わるように、このジャンルの作品群を正当に評価しようとする声が目立ち始める。「キネマ旬報」にもやくざ映画を厭忌しない論者が参入し、上で紹介した作品リストを作成した高沢瑛一は初めて選考に加わった69年ベストテンで、いきなり『緋牡丹博徒花札勝負』(加藤泰、69.2)を日本映画1位(10点)としている。しかも同作品にもう1人だけ7位(4点)投票した委員が、68年3月上旬号から同誌編集長に就任していた白井佳夫だった。フランス滞在中にヌーヴェル・ヴァーグの監督たちと親しく交流し、67年の帰国後はこの雑誌にも文章を発表するようになっていた山田宏一は70年ベストテンから日本映画部門の選考委員となり、『昭和残侠伝 死んで貰います』を1位に推している。またこの71年、「キネマ旬報」は「任侠映画大全集」、<sup>118)</sup> 「任侠藤純子 おんなの詩」<sup>119)</sup> という特別編集の増刊号まで発行した。早

くからやくざ映画を論じてきた渡辺武信はこの藤純子特集号に、現在に至るまでやくざ映画論の一つの基準点とも目されている「やくざ映画十年の系譜」<sup>120)</sup>を発表し、さらにはリレー連載企画「日本映画人気シリーズの分析と総括」で東映の主だったやくざ映画シリーズを担当する。ベストテン選考委員にも加わり、71年公開の日本映画10位までの内に東映やくざ映画だけで実に7作品を選んでいる。

以下では、『日本侠客伝』が公開された64年から今ほどやくざ映画評価の転換点として目星をつけた70年前後までの期間について、主に東映で高倉健が主演した〈日本侠客伝〉・〈昭和残侠伝〉両シリーズの作品群を入口にして、当時のやくざ映画に特徴的な物語構造を分析する。浮かび上がるのは反復強迫的と形容したくなるほどの、戦後市民社会の臨界についての執拗な問いかけであり、また主人公たちが臨界を乗り越えに際しての物語そのものの廃棄である。

やくざ映画は忠臣蔵を下敷きに、伝統社会への郷愁に彩られているとしばしば主張されてきた。あるいは敵陣に殴り込む主人公の姿と特攻隊との類似性が指摘されることもある。<sup>121)</sup>しかし実際には忠臣蔵的物語はある重要な契機において転倒を被っており、一見するとイエ社会の道徳に縛られていると感じられる人間関係もきわめて戦後的な理念を内包している。また最後の殴り込みは特攻隊的というより、むしろ開戦の再演とでも呼ぶべきものであることを示せるだろう。さらに、これも従来たびたび言及されながら正面からの考察対象とされて来なかった高倉健の「肉体」についても、然るべき位置づけを与えたい。

しかし議論を始めるにあたり、あり得べきいくつかの疑問について答えておく必要があるかもしれない。第一に分析の対象となるやくざ映画の範囲を、どのように定義できるかという問題がある。仮に対象作品の集合を画定できたとして、そこからさらに高倉健主演作品を中心に選び出して分析対象とする理由や意義が問われるだろう。しかもなぜ、64年から70年頃と時期を区切るのか。

こうした問いに答えるための導入としたいのは、やはり渡辺武信「やくざ映画十年の系譜」<sup>122)</sup>である。渡辺はこの文章を「やくざ映画の系譜を考えるためには、まず『やくざ映画』というものを定義して対象範囲を定める必要があるが、これはそう簡単なことではない」と書き起こした上で、次のような方針を立てる。

一九六三年の「人生劇場・飛車角」（沢島忠）がその続篇と共に大当たりしてから、東映はそれまでの時代劇に代って、明治末から昭和初期の侠客を主人公とした映画をつくりはじめ、六四年の後半期からその数が急増するにつれて、東映自らがその一連の企画をやくざ路線と呼称しはじめた。／この“やくざ路線”的な企画が他社にも波及しはじめた時、ジャーナリズムは、それらを一括して「やくざ映画」と呼びはじめたのである。明治から昭和初期までの時代の侠客を主人公とした映画がつくられたことはそれまでにもないではないが、それがかくも大量につくられはじめたのは日本映画史上、はじめてのことであった。（中略）やくざ映画という呼称は、最初は、この“戦前派侠客”の映画を指していた。しかし、一度この呼称が成立すると、それはやくざ者を主人公とするあらゆる映画へと適用範囲をひろげ、以前は“股旅映画”と呼ばれていた類の時代劇から、戦後を背景としたギャング映画や不良少年映画までも「やくざ映画」と呼ばれるようになってしまったのが今日の状況である。／このような状況を前にしてやくざ映画を論じるには、まず、拡張された概念を再点検し、その正系とでも言うべきものを洗い出す必要があるだろう。<sup>123)</sup>

人気の峠を越える予兆はあったにしても、まだ次々と新作が公開されている最中だった71年の時点でやくざ映画の系譜を辿り直そうとした先駆的論考である以上、後に誤りが指摘された点がないではないし、本稿でも渡辺が様々な媒体で発表した主張を再検討することになる。しかし「やくざ映画」というジャンルが社会的に認知され定着していく流れについては、同時代を生きた渡辺の要約を大枠として妥当なものと考え、最初の足場としたい。<sup>124)</sup>

さて、渡辺はその「洗い出すべき正系」を特徴づけるものとして、やくざ映画特有の魅惑を生み出す「ヴィジュアルな象徴性の映画の活用」に注目する。擬制的親子・兄弟関係を象徴する盃や仁義の儀礼的しぐさなど様々な細部が統一された文化的様式を構成し、ヒーロー・ヒロインの肉体に浸透している。このような様式は一種の美学的象徴体系として機能するので、まず物語内の善悪の対立を美醜の対立として視覚的に表現可能となる。さらにこのような様式がヒーロー・ヒロインの肉体に血肉化され、その行動を縛ることと引き換えに、彼／彼女のしぐさの一

一つ一つに豊かな意味が与えられ、また慣習や掟への抗いや侵犯が起きる際にはその感情が視覚的に表現される。こうした観点から渡辺は、共に鶴田浩二主演で観客の現在とほぼ同時代の日本を舞台にした『解散式』（深作欣二、67.4）と『戦後最大の賭場』（山下耕作、69.4）を例に挙げ、盃の象徴性が物語を駆動する後者がより正系に近く、和服姿の鶴田や丹波哲郎がドスで対決する姿が描かれていても象徴体系の拘束力を欠いた前者はやくざ映画として周縁的で、むしろハードボイルド映画に近いものと判定する。<sup>125)</sup>

このような理論的下準備を行った上で、渡辺は61年以降のやくざ映画の系譜を振り返っていくのだが、先の引用の通り事実上「正系やくざ映画」の起点を63年公開の『人生劇場 飛車角』に置いている。さらに言えば、原作を持たないオリジナルの脚本で「正系やくざ路線のパターンの原型」を作ったという意味で、64年の『日本侠客伝』をより重要な作品と評価している。そしてその後についても、渡辺が無条件で「正系やくざ映画」の例として挙げるのは、64年からの〈博徒〉・〈日本侠客伝〉シリーズ、65年からの〈関東〉・〈昭和残侠传〉シリーズ、66年からの〈兄弟仁義〉・〈男の勝負〉・〈子守唄〉シリーズ、67年からの〈博奕打ち〉シリーズなど、すべて東映作品である。並行して作られるようになる現代やくざ映画については、正系やくざ映画を意識しつつ以前のギャング映画に取って代わったという評価で、「やくざ路線」の周辺部に位置づけられる。実際、渡辺は69年に刊行された楠本憲吉編『任侠映画の世界』で、61年から69年10月までに公開された邦画から「広義のやくざ映画」315本を選んだ「任侠映画総目録」<sup>126)</sup>を作成しているが、その凡例で選出基準を説明した上で、「正統やくざ映画」「時代劇および股旅物」「やくざ映画の多様な周辺部」の区分を符号で示している。渡辺自身も述べている通り、このように考えれば当然の帰結として「周辺部のある作品をやくざ映画のジャンルに入れるか否かということは多分に個人の主観に左右される」<sup>127)</sup>ことになる。彼はやくざ映画の集合を截然と区切ろうとするのではなく、正系という中心部から周縁へと光量のように広がるプロトタイプのカテゴリー<sup>128)</sup>として提示しているのである。

本稿においても渡辺のこうしたアプローチを踏襲し、彼が「正系やくざ路線のパターンの原型」と呼ぶ『日本侠客伝』以下、高倉健主演作を糸口として検討する。もちろん鶴田浩二主演作、あるいはそれ以外についても正系に分類され得る作品は数多くあり、適宜検討していくことになるだろう。特に高倉と鶴田それぞれの演じる侠客像を対比的に性格づける議論は従来もしばしば見られるが、ここでは物語構造の比較検討を通じてその対照に新しい角度から光を当てられればと思う。

併せて検証対象とする時期について述べるなら、まず始まりは〈日本侠客伝〉シリーズ第1作が公開された64年に置いた。終わりを70年としたのは、実はこの年公開の『昭和残侠传 死んで貰います』が、やくざ映画的な物語のある種の最終形に行き着いてしまったと考えるからであり、それを検証することがここでの主要な主題の一つになる。行論の必要に応じて、その前後の諸作品にも参照することは言うまでもない。

最後に用語法について確認しておきたい。例えば渡辺は「やくざ映画」の呼称を基本としながらも、「広義のやくざ映画」315本を選んだリストを「任侠映画総目録」と題している。この混用の背景については立ち入らないが、本稿においては渡辺や高沢の選出した作品群全体については「やくざ映画」、その中で渡辺の言う「正系」と判定されるものは「任侠映画」と呼びたい。<sup>129)</sup>

## 2. 任侠映画はどこまで忠臣蔵的か

任侠映画について論じようとする際に忠臣蔵の物語との類似を指摘することは、ほとんどクリシェと化している。<sup>201)</sup> 確かに『日本侠客伝』で脚本を担当した笠原和夫は自ら「忠臣蔵的な要素を踏まえながら、例えば道行だとか、『お軽と勘平』みたいな話を入れて、脇をふくらませながら書いていった」と証言しており、<sup>202)</sup> 物語の終盤、主人公が敵方の一家に殴り込みをかける前に亡き親分の位牌の前で姐さんに最後の挨拶をする場面等も、南部坂雪の別れの場を彷彿とさせる。しかも渡辺武信がこの作品を「正系やくざ路線のパターンの原型」と呼んだように、同様の枠組みを使った作品が引き続き量産されていったため、少なくとも「正系」の任侠映画については全体として忠臣蔵的であるという印象が生まれたと思われる。加えて、そのように類似性に言及する場合、とりわけ焦点を当てられるのが「がまん劇」という特徴である。『日本侠客伝』の企画に加わり、その後も東映の任侠映画作品を中心的に支えてきたプロデューサーの日下部五朗は、例えば次のように回想している。

こうして出来上がった『日本侠客伝』の脚本によって、ある種の任侠映画のパターンが作られたのだ。要するに「忠臣蔵」のような〈がまん劇〉であり、まず悪役が非道の限りを尽くし、途中で客人が殺され、主人公はがまんにがまんと重ねた挙句に最後は討入ならぬ殴り込みで終わる。いわばチョンマゲのない勧善懲悪の時代劇であるが、そこへ味つけとして、長谷川伸の股旅ものに見られる義理人情の世界が入っている塩梅だ。<sup>203)</sup>

この点についてはすでに引用した鶴田浩二との対談から数か月後、三島由紀夫が「Pocket パンチ Oh!」69年12月号に発表した文中の、鶴田をその典型的な俳優であるとする次のような言葉も引用しておこう。

敵方の卑劣なやくざによって何度も裏切られ、そして侮辱され、屈辱を耐え忍び、自分の尊敬する親分を殺され、愛する子分を殺され、自分の組を壊滅寸前にまで追いやられ、その理不尽な暴力に対しては、結局法を犯して戦うほかはないのであるけれども、自分の中にそういう行動をしたくないという強いモラルがあって、何とかして平和的な話し合いでやりたいと思いつつも、結局その日常的なヒューマニズムのモラルを乗り越えて、一転して爆発し、白刃を振って敵地へ乗り込んで、敵方を片っ端から殺戮していく。それがだいたい東映映画のやくざものの一つのパターンである。<sup>204)</sup>

しかしここで問題にしたいのは、誰が、どのような理由で「がまん」するのかという点である。

忠臣蔵が「がまん劇」と呼ばれるのは、勅使饗応役を命ぜられた赤穂藩主浅野内匠頭が、指南役吉良上野介からさまざまな嫌がらせを受けながら、ついに刃傷沙汰に及ぶまで、ひたすら屈辱に耐え続ける姿を描くからである。<sup>205)</sup>「がまん」をするのは言うまでもなく内匠頭であり、上野介に対する遺恨を晴らせば当然、自らの死と領地没収、御家断絶という重い処罰が予想される。典型的な忠臣蔵映画では度重なる侮辱を受けて鬱憤を募らせる主君に対し、例えば腹心の家来が「殿、恐れながら、大切な殿のお体は殿お一人だけのものではござりませぬ。何卒、300人の藩中、赤穂の領民一同に心を致され、ご自重くださりますよう、何事も、何事も今日1日のご辛抱にござります」と訴え、内匠頭が「分かっておる……源五、心配せずともよいぞ」<sup>206)</sup>と答えるような場面が設定されている。つまり家臣が主家の存続、家臣や領民の安寧への思いに訴えて主君に「がまん」を乞うのだが、主君は積もる口惜しさに堪えかねてついに激情に身を任せることになる。

これに対して任侠映画では、「がまん」を強いられるのは多くの場合目下の者である。高倉健主演作から主なものを公開順に拾ってみよう。その過程で触れる「がまん」の質の変化については、後に改めて検討する。

『日本侠客伝』では古くから深川木場の馬力を束ねて木材運搬を仕切る木場政組と、自由競争を主張してそれに取って代わろうとする沖山組の対立が描かれる。映画導入部、沖山組の嫌がらせに病身の親分木場政（伊井友三郎）が談判に行こうとするのを見た子分が「親分、沖山との話なら、あつしが代わりに」と申し出ると、木場政は「てめえたちじゃ、喧嘩になる」と叱る。話し合いが不調に終わった帰り道、具合が悪くなった木場政は橋の親柱に凭れかかるが、供の鉄砲虎（松方弘樹）に向かって「喧嘩さえ強けりゃ男になれる。大間違えだ。本当の男の喧嘩は一生に一度あるかねえかだ。やるときは命を張る。一度こっきり最初で最後っていうやつだ」と呟くと、そのまま崩れ落ちる。このときには主人公の辰巳の長吉（高倉健）はまだ兵役から戻っていない設定のため、直接にも間接にもこの言葉を耳にする場面は描かれていないが、観客は主人公に課されたルールを理解する。後に長吉が沖山組への殴り込みを決意した際、弟分たちに向かって「死んだ親父さんの口癖だったな。男の喧嘩は一生に一度。命を捨てるつもりで喧嘩なら許してやるって」と語りかける場面で、主人公自身、生前の木場政から言い聞かされてこのルールを承知していたことが遡及的に確認される。

5か月後に公開された第2作『日本侠客伝 浪花篇』（マキノ雅弘、65.1）は大阪港の沖仲仕の物語で、九州から運ばれる石炭の荷揚げを一手に引き受ける和田島組と、その利権を狙う新沢組が対立している。高倉は新沢組で仲仕として働いていた兄の死の事情を探りに横浜からやって来た藤川宗次役で、和田島組で働くことになる。和田島親方（村田英雄）が宴会帰りに隧道で襲われて運び込まれ、組の仲仕たちが新沢組の仕業と確信して報復に飛び出そうとするや、瀕死の和田島が「おい、待たんかい」と一喝する。和田島が死ぬと改めて組の者が殴り込みに行こう



と主張するが、宗次は和田島の制止をそのまま引き継ぐように「馬鹿なこと言うなよ」と取り合わない。第3作『日本侠客伝 関東篇』（マキノ雅弘、65.8）の高倉は船に乗り遅れて築地の魚問屋江戸一の世話になる機関士緒方勇役である。東京市水道局長を抱き込み、魚市場乗っ取りを企んで自ら立ち上げた東京魚市場協同組合の理事長に収まった郷田（天津敏）は、やくざの石津組と組んで嫌がらせを繰り返す。この中で、江戸一の女主人市川栄（南田洋子）がかつて栄の亡父に恩を受けた元やくざだが今は足を洗って寿司屋を営むサブ（北島三郎）に、亡父がサブに遺した手紙を渡す場面がある。サブは「一、みだりに喧嘩すまじきこと 一、我慢に我慢を重ね人に迷惑をかけぬこと……」と読み上げ、後は声にならない。後段では、勇や江戸一の小揚達も通うサブの店の壁に掲げられた江戸一先代の遺影（伊井友三郎）とこの戒めを捉えたショットも挟み込まれ、物語の法が示される。実際、石津の報復を受ける勇は、無抵抗を貫くのである。

敗戦直後の浅草で露天商を束ねる古株の神津組と、新興の暴力団新誠会の対立を描いた新シリーズ第1作『昭和残侠伝』（佐伯清、65.10）でも事情は変わらない。高倉は神津組の子分寺島清次役で、彼の復員前に親分の川田源之助（伊井友三郎）が銃撃される。今際の際に後継として清次を指名した上で、「一、関東神津組一家のものは、最後の最後まで争い事は起こすまじきこと……」と遺言しており、復員した清次は報復を主張する一家の者たちを「みんな親分の遺志は聞いてくれたはずだ。守らなくちゃいけない。最後の最後まで、争い事はいけないよ」と鎮める。

ただし宇都宮大谷石の石切場をめぐる争いを描いたシリーズ第2作『昭和残侠伝 唐獅子牡丹』（佐伯清、66.1）では、やや事情が異なる。花田秀次郎（高倉健）は弟分の清川周平（津川雅彦）とその許嫁を添わせるために左右田寅松（水島道太郎）の交換条件を呑み、石切場を仕切る榊組三代目秋山幸太郎（菅原健次）に勝負を挑んで斬る。榊組は幸太郎の妻八重（三田佳子）が継ぐものの、良質の石を産出する榊組の石切場を狙って左右田組が嫌がらせを繰り返す。素性を隠して八重を助ける秀次郎だが、八重の息子と夫と祭りに出かけた際に左右田組に絡まれても抵抗せず、和夫から「どうして奴らをやっつけなかったの」と詰られる。「喧嘩なんかする奴にロクな奴はいねえんだよ」と説く秀次郎だが、そこに現れた八重に和夫は抱き着き「俺、おじちゃん嫌いだい。だっておじちゃん弱虫だもん。俺、弱虫嫌いだい」と泣きながら悔しさを訴える。明らかに長谷川伸の「沓掛時次郎」を踏まえたこの物語にある「がまん」は、法として課せられたというより負い目と贖罪意識に由来するものとして描かれる。

しかし続く『日本侠客伝 血斗神田祭り』（マキノ雅弘、66.2）では再び報復の禁止が明確化される。高倉は神田の火消し組の新三を演じている。このよ組を抱える呉服店澤清の三代目仲夫（小林勝彦）が博奕に溺れていることに付け込んで、卑劣な策を弄して土地を奪おうとする大貫（天津敏）との対決が物語の枠組みだが、火消しに憧れてよ組に加わる竹五郎（藤山寛美）に対し読み上げられる誓いの第1条が「道具持ちはいかなるところにおいても喧嘩口論はすまじきこと」である。実際、たびたび血気盛んな様子を見せる新三に対し、よ組頭取の金六（河津清三郎）は「俺たちやくざじゃねえ」と制するし、自分が大貫の手下に刺された後でさえ犯人を見た長次（鶴田浩二）に口止めした上で、気を失う前に組の者に向けて詮議立て無用と言い残している。

『昭和残侠伝 一匹狼』（佐伯清、66.7）では、刺客に親分を殺された武井繁次郎（高倉健）が、敵方の親分を襲って殺す殺伐としたエピソードから始まる。出獄後、死んだ弟分の妻で病を抱えた加代（扇千景）を千葉の漁師町の実家に送り届ける展開になるが、加代の父で潮政組貸元の秋津政太郎（島田正吾）は恩ある網元濱徳の若旦那浜田勇吉（御木本伸介）との婚約関係を捨ててやくざと駆け落ちした娘を受け容れない。しかしこの町では別の網元川銀一家が漁場の利権独占を狙って濱徳の商売を妨害しており、武井はこの争いに巻き込まれていく。川銀一家の嫌がらせをきっかけに濱徳の漁師や潮政の子分が乱闘騒ぎを起こした際、勇吉は漁師たちに「うちはやくざじゃないんだ。お前たち、それでも海で働く男たちの端くれか」、秋津も子分たちに「あれほど喧嘩はならねえと言ってあったのが分からねえのか」と叱りつける。川銀側の闇討ちに遭って瀕死の状態でも、秋津は「いいか、オメエたち、短気を起こして若旦那にご迷惑かけるんじゃないぞ」と子分たちに説く。ただし一方で自分の親分を殺した刺客である桂木龍三（池部良）への敵討ちを繁次郎が諦めていないという設定は、最終的な両者の共感と共闘を際立たせるためのものとしても、物語の持続を支える勇吉や秋津の課す「がまん」とはやや齟齬を感じさせる。

『日本侠客伝 雷門の決斗』（マキノ雅弘、66.9）はやくざの看板を下ろして現在は浅草六区で朝日座を運営する平松興業と、この小屋を乗っ取って六区の興行を牛耳ろうとする観音一家の攻防を描く。平松信太郎（高倉健）は家業を嫌って船員になっていたが、観音一家の計略で追いつめられ自殺した父源之助（内田朝雄）の跡を継ぎ、平



松興業社長となる。源之助の身の処し方からすでに物語の法は明らかだが、これを言葉として口にするのは、その弟分で平松興業を共に支えてきた中川喜三郎（島田正吾）である。観音一家の非道に憤るやくざ時代からの社員正一（待田京介）に「お前はやくざじゃない。堅気は我慢する」と諭す言葉が印象的である。また後段、観音の度重なる非道な仕打ちに耐え切れず仏壇の隠された拳銃を手取る信太郎に、喜三郎は「いけねえ、いけねえ。さあ、くん。若、お前さんやくざじゃねえんですぜ」と銃を返すように要求する。信太郎は「父つつあん、堅気じゃ喧嘩できねえのかい」と問い返すが、「我慢するんだ、ここんところは我慢するんだ。親父さんは死んでまで我慢しなすった。堅気というのはそういうもんですよ」と宥めて銃を取り上げる。ようやく実現した浪曲師桜井梅芳（村田英雄）の公演を妨害しようと、観音一家の子分たちが客を装って観客席に入り込んで来た際も、熱り立つ平松興業の社員たちを喜三郎は「先に手を出すんじゃないぞ」と制止する。

『日本侠客伝 白刃の盃』（マキノ雅弘、67.1）は千葉県銚子のやくざ外崎組の実子として生まれながら、父の没後は組を離れて堅気の運送業を営む外川正一郎（菅原謙二）と、外崎組の跡目を継いだ上に運送業にも進出して外川の仕事を奪おうとする根占（天津敏）の対立構図を枠とする。早くも冒頭、食堂での外川運送の運転手たちの気楽な会話の中に「兄貴、喧嘩はご法度だ。俺たち先帰えるからな。後は頼むぜ」という科白が聞こえるが、やくざの大多喜俊二（高倉健）は事情を抱えた旅の途中で妻（藤純子）が急性肺炎で倒れ立ち往生していたところを、彼らのトラックに助けられたことから、携えた添書を差し出して会社で拾ってほしいと申し入れる。「だがな大多喜さん、やれるかな。堅気になるってことはな……」と難色を示す外川に俊二は「やります。やらなきゃどう仕様もねえんです」と窮状を訴えて、運転手として働きます。「がまん」が課せられるのである。

『昭和残侠伝 血染めの唐獅子』（マキノ雅弘、67.7）では、やや様相が異なる。上野の東京博覧会場建設工事を受注した浅草の工事元請鷹政組から、新たに建設会社を設立したやくざの阿久津組が仕事を横取りしようとする話だが、対立が陰しくなる中、無理が祟って頭が亡くなったところに花田秀次郎（高倉健）が兵役から戻り、乞われて頭となる。阿久津組の策略で鷹政の纏が奪われ、子分衆が怒りを募らせて殴り込みを主張した場面で秀次郎は、「慌てるない。おめえら忘れてんじゃないねえのか。俺は、いや鷹政一家は、亡くなった頭の冥途の花道に、博覧会場立派に作るんだ。そうだろう。纏は飾りよ」と、内心苦しみながらも皆に自制を求める側に立っている。もっとも物語の終盤、下請けが脅されて人夫が集まらなくなり、いよいよ窮地に追いつめられて実子までが報復を口にした際には、すでに内心密かに自ら殴り込む決意を固めている秀次郎はやはり「あっしら喧嘩が商売じゃねえ。なあおい、俺は頭だったな。そうだな。男が一旦やると決めたんだ。俺はこの仕事どんなことがあったってやり抜くぜ」と一同を抑えた後、1人敵陣に向かうことになる。

次の『日本侠客伝 斬り込み』（マキノ雅弘、67.9）でも、やはり変化が見られる。子連れの渡世人である中村新三（高倉健）は「半年無駄飯」を食わせてもらった義理で、ある一家の親分を殺して逃げている。途中の港町で息子が病に伏し進退窮まっていたところをテキ屋の帳元傘屋源蔵（石山健二郎）に助けられるが、源蔵は新三を見込んで東京新宿で一家を旗揚げする夢を託して送り出す。そこで新三は新たに結成される東京神農組合で理事長に推される若松組帳元若松幸太郎（大木実）と、その座を狙う相州組帳元津久井竜平（渡辺文雄）の対立に巻き込まれていく。ここで最初の明示的なルール提示は、新宿で商売させてほしいと新三が街商組合で頼んでいるとき、彼を追って上京してきた源蔵の娘お京（藤純子）の「あたしからもお願いします。ただ、この人が一度でも喧嘩をしたら、すぐに辞めさせてほしいんです」という言葉だろう。これはすぐ後、相州組と新三が一触即発になったときに露天商仲間の弁天福（金子信雄）が「新さん、ここでゴロ巻くとお前、新宿にいられなくなるぜ、おい！」と制止することで念押しされる。さらに相州組の非道な振る舞いが激しくなり、新三が東京神農組合設立の会合に談判しに乗り込んだ際、差しで言い分を聞いた若松から事情を調べるので3日間は一切揉め事を起こすなど釘を刺され、さらに強い禁止で映画の緊張感が増す。この折り同時に若松に「稼業違いだろう」とやくざの出であることを見抜かれ、新三の存在が一介の露天商を超える危険な何かを発散していることも表現される。他方、結婚を決めた新三とお京を源蔵が祝福する場面で封印した刀を差し出し、「関の孫六だよ。これはね、守り刀として持って来た。男には一生に一度、たった1人でやらなければならんことが、きっとある。お京、そのときは新さんが白い着物を着るときで、お前さんがその封印を切つてやるときなんだ」と説くのは「がまん」を強いるどころか、お京が封印を切る覚悟の瞬間に向けた観客の不安と期待を高めるものだろう。

『俠骨一代』(マキノ雅弘、67.11)は軍事演習風景から始まり、主人公伊吹龍馬(高倉健)は直情的な正義感から上官を殴ったり、母が亡くなって泣いているのを咎められて機関銃を乱射したりと、乱暴者ぶりが極端なまでに強調されて描かれる。除隊後は乞食の仲間に入ったり荷揚げ人夫として働いたりしていたが、やくざの穴戸組との揉め事がきっかけで人夫請負業を営む坂本喜之助(志村喬)に拾われる。同じく人夫請負を手掛ける穴戸組がバナナの荷揚げ料を吹っ掛けて船に居座ったと聞き、新三たちが自分たちで荷揚げを肩代わりしようと言い出すと、喜之助は「馬鹿、俺は喧嘩する為におめえたちを雇ってるんじゃないぞ」と叱りつける。ただしこの作品では喜之助の言葉が必ずしも強い抑圧的な禁止として働かず、坂本組の人夫たちは組の看板を外して勝手に荷揚げを実行してしまう。その後、自分が責任を取って賊になると申し出た新三に喜之助は「1人で善い顔すんな。おいみんな、善いことしたと思ってんのか。どうなんだ、はっきりしろい」と問い詰める。人夫たちが「悪うございました」と揃って頭を下げると親方は「馬鹿野郎、善いことしたんだ」と皆を啞然とさせ、観客の笑いを誘いつつも、<sup>207)</sup>「ただし、おめえたちのやったのは糞度胸ってえんだ。度胸ってのはな、思慮分別があつてこそ立派なんだ。いや、これから先、穴戸は何かにつけて煩えぞ。みんな気をつけろ。一番危ねえのはオメエだ」と新三を見る。また後半、穴戸組に連なる岩佐組の縄張り内での水道工事を坂本組が落札したために喜之助が狙撃された際にも、「誰が親方を撃ったんですか」と詰め寄る人夫たちを「詮索するんじゃないぞ」と撥ね退けているが、志村喬の演技はどこか飄然とした雰囲気を見せている。

翌年の『日本侠客伝 絶縁状』(マキノ雅弘、68.2)はシリーズ唯一の現代劇で、高度成長期の東京を舞台にしている。開巻早々、賭場開帳の罪で受刑している天盟会会長の橋爪彦七(伊井友三郎)が、面会に来た傘下の組長浜田勇吉(高倉健)に「皆で力を合わせて天盟会をしっかり守れ。間違つたって暴力団になるなよ」と告げる。しかし時代の変化に加え取締りもますます厳しく、浜田組のような賭場の揚げりだけでは組織の維持が困難になっていた。そうした中、金融や不動産であくどく稼ぎながら天盟会次期会長の座を狙う兄弟分上野辰巳(渡辺文雄)との対立が描かれていく。ただし会長の言葉が主に堅気の人々との関係に向けられているのに対して、上野一派との対立の中で浜田に「がまん」を求めるのは、会長と懇意にして来た三輪建設社長(宇佐美淳也)である。浜田を堅気にして土建会社設立を助けるが、上野の嫌がらせに堪え切れず飛び出そうとした刹那、「短気を起こすんじゃない。我慢するんだ。君は堅気になったんだよ。君の行動が慎重を欠いたら、組の者に示しがつくかい」と制止する。

予告編では〈日本侠客伝〉シリーズ第9弾と謳われているが結果的に別系統のオールスター作品として公開され、配収6位にランクインした『侠客列伝』(マキノ雅弘、68.8)は、あからさまに忠臣蔵の枠組みを使っている。木戸組が縄張りとする箱根・小田原を娘の嫁ぎ先である静岡の山形組に仕切らせるため、大阪丸高組親分の丸高竹蔵(河津清三郎)は、皇族を担いだ愛国団体日本大同会の結成式世話役に取って木戸半次郎(菅原健次)を指名し、当日は難癖をつけて恥をかかせる。堪えかねた木戸はついにドスを抜くが滅多刺しにされて死に、しかも大同会から木戸組にのみ1年間の謹慎が申し渡される。縄張りを預かった山形組は非道を重ね、ついに木戸組の子分たちは殴り込みをかける。高倉が演じる木戸の子分大倉伊之助が大石内蔵助、木戸組を破門されていたが舞い戻って来る虚無僧姿の河野恵七(若山富三郎)は井関徳兵衛だろう。しかしここでも報復の禁止は忠臣蔵とは逆方向で、結成式の開かれた料亭から運び出された瀕死の木戸の、中に入れず玄関外で待っていた伊之助への第一声が「おい伊之、手出しをするんじゃないぞ……早く連れて帰えってくれ」である。謹慎命令を聞いて片手落ちだと不満を漏らす子分衆を前に、瑤泉院に相当する姐御お仙(桜町弘子)は「みんな、辛抱しようね」と諭すし、大倉を慕う浪江(宮園純子)は「お願い、やくざの意地なんて捨てて」と迫る。河野の破門を解いて敷居を跨がせるのも、「戻った以上はな、これからは勝手な真似は許さねえぞ」と暴発を禁じるためである。ただしここでの「がまん」は一家の復讐のためであり、報復一般の禁止が働いているとは言えない。

続く『ごろつき』(マキノ雅弘、68.10)については、これを正系の任侠映画と呼ぶべきか否か意見の分かれるところだろう。<sup>208)</sup>同時代の北九州の炭鉱町で貧しさのどん底のような生活を送る大場勇(高倉健)と山川一郎(菅原文太)が活路を求めて上京し、勇がキックボクサーを目指してジムの雑用係として潜り込むまでで、映画は中盤に差し掛かっている。2人が夜の街を歩いているところで元テキ屋浅川一家の流しを助けたことから、浅川一家の土地を奪おうとする唐澤重吉(渡辺文雄)と対立していく展開だが、勇も一郎もやくざではないし稼業人でさえなく、必然的に「がまん」を強いる組織の抑圧も弱い。自分は子供の頃から喧嘩ばかりしていたのでゴロツキと呼ばれた

と語る勇に、ジムの経営者の妹友子が「でもね、ここの規則では絶対に喧嘩はしちゃいけないのよ。それにお酒も飲んじゃいけないの。煙草も。それに女もね」と釘をさす場面があるが、この言葉が物語への抑圧として作用していると言いはれ難い。

『昭和残侠伝 唐獅子仁義』（マキノ雅弘、69.3）は浅草蔵前一家の花田秀次郎（高倉健）が雷門一家に殴り込み、仙台で服役するエピソードから始まる。出所して名古屋に向かう汽車で雷門一家の刺客につけ狙われたため栃木の北大谷で降り、石切場の人足請負業を営む林田一家の峰岸龍平（山本麟一）に匿われるものの、元々大谷石の利権を狙って林田一家を目障りに思ってきた地元の樺島組が、雷門に助勢を乞われて秀次郎を探す過程で峰岸を殺してしまう。こうして林田と樺島の対立が基本構造となり、石切場が最初に登場する場面では、嫌がらせにやって来た樺島一家に対し林田の子分が「林田一家はな、博打も喧嘩も止めて、堅気さんのお手伝いする組になったんだよ」と言い返して、早くも物語の法が示される。また秀次郎が峰岸の死に責任を感じ、おそらくは殴り込むために辞去しようとした刹那、林田親分（志村喬）は「おっと待ちな、悪足掻きは止してもらおう。儂ア喧嘩商売じゃねえんだ、迷惑だよ」と制止する。秀次郎は林田親分にドスを預けて人夫として働くことになるが、樺島一家に石切場を爆破されて秀次郎が1人で棍棒で応戦したときでさえ林田は「怪我人が出るような喧嘩を何故やったんです」と責め、ドスを返しながらいちは追い出そうとする。秀次郎は許しを乞い、改めてドスを預かってほしいと懇願する。林田が闇討ちされた際にも、一家と縁の深い石材業者浅野屋の社長幸太郎（御木本伸介）が親分に成り代わって、「皆さん、親分さんの言いつけだ。樺島一家の仕打ちと分かっている、仕返しは絶対いけないよ」と説得するのである。

以上、長々と物語の内容についてまとめて来たが、紹介はここでいったん中断し、改めて忠臣蔵との違いを確認しよう。

忠臣蔵において内匠頭の暴発を押し止めようとするのが家臣たちであるのに対し、ある種の任侠映画において主人公の殴り込みを抑止し、「がまん」を課するという形で物語の持続を支えているのが、典型的には一家の親分等の上位者の禁止であることは、すでに指摘したとおりである。しかし禁止の方向の違いなど大した問題ではない、忠臣蔵における仇討ちは武士的倫理が法を超越することを示し、任侠映画における殴り込みは侠客の掟が法を超越することを示すのであって、「がまん」はその乗り越えの困難を表現しているのだ、という疑問もあるだろうか。<sup>209)</sup> その場合考えたいのは、任侠映画と忠臣蔵が「がまん劇」という特徴において類似していると言われるとき、忠臣蔵のどの部分を指しているのか、という点である。

現実の赤穂事件の際、浪士たちの処分をめぐって同時代に議論されたのは武士的倫理と法のいずれを優位に置くかという問題ではない。吉良邸討入りを批判する論者であっても仇討ちそのものは否定しておらず、<sup>210)</sup> 問われたのは浅野長矩が先に手を出したにも関わらず、討入りを仇討ちと認定できるか否かである。<sup>211)</sup> しかし後世の忠臣蔵の物語では上野介の非道な行いが強調されることによってこの点を曖昧にし、<sup>212)</sup> いったん殿中刃傷が起り幕府の裁定が下ると、それ以降の展開で吉良への報復は禁止されるところか、むしろ一貫して肯定され待望されることになる。内匠頭が切腹を前にして上野介の容態を気にし、幕府目付多門伝八郎が「老年のこと、かつは眉間の急所ゆえ、養生のほどはいかがあらん」<sup>213)</sup> と慰めを言ったというエピソードは、上野介を討ち果たしたいという内匠頭の意志継続を暗示するし、南部坂雪の別れ場で瑤泉院は内蔵助の討入り決行報告を心待ちにしている。また徳川綱豊は自分が口添えすれば浅野家再興の望みがあると知りつつ、それでは上野介に対する仇討ちの選択肢を奪ってしまうと悩むのだ。それらは直接にも間接にも物語内で家臣たちに伝達されることはないが、舞台・映画の観客や小説の読み手の側では依頼と代行の関係を錯視してしまう。しかし任侠映画においては下位者が望む復讐を上位者が抑止するものの、結局は下位者が実行してしまうのだから、依頼と代行の関係にはない。つまり任侠映画は復讐を代行する浪士を欠いており、<sup>214)</sup> 文字通り内匠頭殿中刃傷の場までの「がまん劇」の部分に相当している。もちろん、内匠頭が上野介を討ち果たす筋立てに変更されてはいるが。<sup>215)</sup>

加えて、忠臣蔵においては内匠頭の無念の死によって復讐計画が発動するのに対して、特に正系の任侠映画においては親分などの上位者1人の死だけで主人公が敵方に殴り込みをかける展開にならない点も重要である。第2、第3の犠牲者が出て初めて、主人公は決起する。少なくともここから言えるのは、彼／彼女の行動を忠臣蔵的な主従関係の物語として理解するのは難しいということだ。さらには、そもそもそれは仇討ちなのかという疑問も生じ

る。このような問題についても併せて検討していきたい。

### 3. 喧嘩禁止の系譜

『日本侠客伝』は笠原和夫と野上龍雄、村尾昭の共同脚本による作品である。すでに述べたように、ここでの「がまん」は木場政親が生前に子分たちに言い聞かせていた、「本当の男の喧嘩は一生に一度あるかねえかだ。やる時は命を張る。一度こっきり最初で最後っていうやつだ」という戒めによるものだ。実はしばしば『人生劇場 飛車角』とともに東映やくざ路線の始まりと位置付けられる『博徒』(小沢茂弘、64.7)<sup>301)</sup>の中で、小さな一家を構えた立花猪三郎(鶴田浩二)が壁に掛けた額の「任侠制人」の意味を子分に説明する、「これは極道仲間の心得や。刃物沙汰で話をすんのは、もうどないもこないも辛抱が出来んようになったときのこっちゃ。それまでは男張って人を抑える。つまり小さな喧嘩はするなっちゅうこっちな。無闇矢鱈に揉め事は起こすもんとちゃう。その代わりやな、男がいったんやると根性決めたら、そのときは白い着物か赤い着物を着るときや」と同じものである。『博徒』は村尾の単独脚本とされており、「任侠制人」はやくざ映画の世界をどう作り上げるべきか手探り状態だった彼が、関係者に取材する中で教えられて取り入れたものだという。<sup>302)</sup>これが『日本侠客伝』に流れ込んだ可能性が高い。

シリーズ第2作『日本侠客伝 浪花篇』では、『日本侠客伝』や『博徒』のような明示的な戒めは示されず、新沢組に襲われて瀕死の状態にある和田島親方が、報復に飛び出そうとする子分たちを強く制止する形で禁止が導入される。しかし『日本侠客伝 関東篇』では亡くなった江戸一主人公が娘に預けた元やくざの寿司職人への手紙にある「一、みだりに喧嘩すまじきこと」、『昭和残侠传』では新誠会に銃撃された神津組親分の遺言中の「一、関東神津組一家のものは、最後の最後まで争い事は起こすまじきこと……」のように、書かれた文字によって示される。ところが『日本侠客伝 血斗神田祭り』では、火消し組に参加する条件として読み上げられる誓いの第1条に「道具持ちはいかなるところにおいても喧嘩口論はすまじきこと」とあり、それまでは上位者からの多分に個人的な倫理的教えやメッセージとして提示されていたものが組織の成文法にまで昇格している上に、「いかなるところにおいても」と厳格化されているのである。これに続く『昭和残侠传 一匹狼』、『日本侠客伝 雷門の決斗』、『日本侠客伝 白刃の盃』等でも、その延長線上で喧嘩禁止の戒めが主人公を縛っていると言えるだろう。

では『日本侠客伝』の公開された64年以降、他のやくざ映画作品でも同様の変化が見られるだろうか。残念ながら網羅的にはないが、渡辺武信、高沢瑛一作成の任侠映画リストを参照しつつ東映以外の作品も視野に置いて前後の主要やくざ映画を検討してみよう。<sup>303)</sup>

大映は東映に先駆けて、すでに61年から勝新太郎が天衣無縫の暴れん坊を演じる〈悪名〉シリーズを立ち上げて人気を得ている。第2作『続 悪名』(田中徳三、61.11)では主人公八尾の朝吉(勝新太郎)が一家を構える展開もあったものの、第3作『新 悪名』(森一生、62.6)以降では朝吉と清次(田宮二郎)のコンビが悪徳やくざを懲らしめる展開が基本になった。着流しやくざの魅力を知らしめた先駆的シリーズという評価もあるが、<sup>304)</sup>朝吉はドスを握らずほとんど素手で闘い、抑圧のない殴り合いの快感が優位で人死には稀である。やはり勝主演で62年からスタートした〈座頭市〉シリーズを渡辺・高沢とも任侠映画のリストに挙げているが、〈悪名〉シリーズとは逆に敵を瞬く間に倒してしまう主人公の超人的な居合の技が魅力の大きな要素となってゆき、渡辺も時代劇に類するものと位置付けている。65年に始まった〈兵隊やくざ〉シリーズは二等兵として中国戦線に送られたやくざ大宮貴三郎(勝新太郎)を主人公とする軍隊ものであり、両者ともリストに入れていない。勝には64年からの〈駿河遊侠伝〉シリーズもあるが、清水次郎長物である。また同じく大映で海軍少尉が退役してやくざ一家の跡目を継ぐ市川雷蔵主演の〈若親分〉シリーズが65年から始まるが、おそらくは勝の〈悪名〉シリーズの向こうを張って、恋人の女郎を足抜けさせた男にその行為の違法性を説くなど、雷蔵が当時主演していた〈忍びの者〉・〈眠狂四郎〉シリーズ、あるいは少し後の〈陸軍中野学校〉シリーズに通じるような血の冷たさを感じさせる。いずれにせよ「がまん劇」と呼ぶのは難しいだろう。

日活も63年に始まる高橋英樹主演〈男の紋章〉シリーズなど、早い時期からやくざ映画に分類される作品を製作しており、後に論じるようにこのシリーズは「がまん劇」の系譜において重要な位置を占める。しかし人を傷つけることに対する迷いや苦しみといった初期の主題は次第に薄まり、第7作『男の紋章 喧嘩街道』(滝沢英輔、65.4)

の頃には刺客を平然と返討にするなどチャンバラ映画的な傾向を強めて、『日本侠客伝 血斗神田祭り』の直前に公開された第10作『男の紋章 竜虎無情』（松尾昭典、66.1）でいったん完結する。<sup>305)</sup> 最盛期を過ぎつつあった石原裕次郎もやくざ映画に出演し、『鉄火場破り』（齋藤武市、64.7）で壺振りを、『嵐来たり去る』（舛田利雄、67.5）で板前を演じているが、<sup>306)</sup> この映画会社の作品は一般に個人の生き方の追及が主題になり、<sup>307)</sup> 笠原が言うような「自身以外のなにものかへの〈忠誠〉」<sup>308)</sup> に殉ずる「がまん」や「辛抱」「こらえ」が前面に出ているとは言い難いように思う。鈴木清順監督で小林旭が主演した『関東無宿』（63.11）、『花と怒涛』（64.2）、高橋英樹主演の『刺青一代』（65.11）などは60年代後半のやくざ映画への影響において重要だと思われるものの、「がまん劇」という枠に収まる作品ではない。他に野川由美子が主演した〈賭場の牝猫〉シリーズが65年から3本製作されており、女やくざ物の走りという評価もあるが、犯罪サスペンスに近い。

松竹、東宝はやくざ映画に距離を取っていた。実際東宝にはこの時期、やくざ映画と呼べるものはない。<sup>309)</sup> 松竹では池部良と加賀まりこが共演した『乾いた花』（篠田正浩、64.3）や安藤昇の一連の主演作があるものの、前者は石原慎太郎原作で当時の不条理文学の影響を感じさせる虚無的な作品である。後者は実際にやくざとして組を率いていた安藤の経歴を反映した内容だが、この内の『男の顔は履歴書』（加藤泰、66.7）については後段で詳細に検討する。

では東映作品はどうだろうか。すでに述べたようにこの会社は64年後半から65年頃にやくざ路線を本格化させた。<sup>310)</sup> 高倉健主演作では前節で紹介したものの他に65年4月から〈網走番外地〉というヒットシリーズがスタートするが、67年末の『網走番外地 吹雪の斗争』（67.12）まで全10作を監督した石井輝男はおそらくは意識的に、正系の任侠映画で評価を得る以前の高倉の剽軽な面を活かす演出を行っている。他方、高倉と共に当時の東映任侠映画を中心的に担ったのが鶴田浩二で、いずれも東映やくざ路線の嚆矢と目される『人生劇場 飛車角』、『博徒』に主演した後、並行して遠山の金さんや清水次郎長を演じながら〈博徒〉・〈関東〉等のやくざ路線シリーズで活躍した。ではそこに、『日本侠客伝 血斗神田祭り』へと連なるような「がまん劇」の深化は見られるだろうか。

三島由紀夫が「辛抱立役」としての鶴田浩二を礼賛したことについてはすでに触れた。一般に正系と呼びうるやくざ映画は悪玉一家と善玉一家の対立を基本的な枠組みとしており、敵方の非道に対して鶴田が随所で怒りを噛み殺す特徴的な表情を見せることは確かである。しかしそうだとすると木村運搬業や沖仲仕、火消、あるいは足を洗ったやくざといった稼業人を多く演じた高倉に対して、鶴田はほぼ常に無職渡世に身を置いており、しかも最後まで決定的な対決を回避しようと奔走しながら悲劇的結末に追い込まれる主人公を描いて三島に絶賛された『博奕打ち 総長賭博』とは異なって、少なくとも60年代半ばまでの彼は人情家ではあっても敵と見定めた相手に対する報復に躊躇いがない。ただし高倉に比べて鶴田の演じた役柄には幅があるので、これをいくつかのパターンに分けて確認してみよう。

まず、何かの事情で組織を離れた一匹狼の渡世人の役柄がある。鶴田はすでに52年、子母澤寛原作の股旅物『弥太郎笠』（マキノ雅弘、52.10）に主演しているが、『人生劇場 飛車角』から『人生劇場 続飛車角』（沢島忠、63.5）、『人生劇場 新飛車角』（沢島忠、64.3）に至る3部作もこれに分類できるだろう。

『人生劇場 飛車角』ではおとよ（佐久間良子）と駆け落ちしてきた飛車角（鶴田浩二）が深川の小金一家に匿われるが、一家と対立する丈徳組への殴り込みに名乗りを上げ、小金の子分である宮川（高倉健）らと共に敵の親分を殺した。彼は自首して5年の懲役刑となり、おとよは小金（加藤嘉）の弟分奈良平（水島道太郎）に預けられるが、その間に奈良平は小金を暗殺する。それに気づいて逃げたおとよは、街中で奈良平一家に見つかったところを救けて匿ってくれた俵夫と結ばれるが、これが偶然にも宮川だった。後に事実を知った彼は苦しむ。出所した飛車角は2人の仲を許すが、宮川は小金親分暗殺の真相を知って単身、死を覚悟で奈良平一家に殴り込み、返討に遭う。報せを聞いた飛車角はおとよの制止を振り切って、奈良平一家との果し合いに向かう。

この第1作からわずか2か月後に公開された『人生劇場 続飛車角』は、奈良平殺しによる懲役を終えた飛車角（鶴田浩二）が出所し、エントツの坂田（長門裕之）を助けた縁で新宿のテキ屋帳元である桔梗組に迎えられるところから物語が始まる。桔梗組は堂本組の威勢に圧されて窮地に立っているが、飛車角が間に入って解決した後、おとよ（佐久間良子）が満州の売春宿にいるらしいという話を吉良常（月形龍之介）から聞く。飛車角はおとよを探しに大陸へ渡るが、見つけた彼女は馬賊の情婦になっており、しかも病に侵されていて結局は死んでしまう。彼

は日本に戻り堂本組の娘お澄（佐久間良子：二役）と結婚して子を成すが、折りしもやくざたちを満州に送り込んで国策に協力させようという計画が持ち上がる。これを拒否した小金組の寺兼（村田英雄）が襲われ、飛車角は黒幕に談判しに行くが、最後は闇討ちに遭って死ぬ。

第3作『人生劇場 新飛車角』は前2作とは独立した物語で、敗戦後に時代設定している。主人公の吉井角太郎（鶴田浩二）は浅草白根組の代貸で、レビューダンサーの市川まゆみ（佐久間良子）と結婚するが、召集される。九死に一生を得て南方から復員すると良吉親分（加藤嘉）は病に伏しており、弟分だった神戸軍治（佐藤慶）が中心となってヌードダンサーを使った売春斡旋で組を運営していた。角太郎は、戦時中に前線慰問の移動劇団に参加したまま戻っていないまゆみの消息を尋ね歩く一方、神戸のやり方に我慢ならず対立する。進駐軍の兵士に追われて部屋に逃げ込んできた女を庇って良吉親分が射殺され、白根組も解散すると、角太郎はまゆみの情報を得るきっかけになった旅興行師の中西（長門裕之）に誘われ、彼のストリップ一座に同行することになる。興行先の三州吉良に到着すると、角太郎は偶然にもそこで共に死地を脱した戦友岡崎（大木実）と再会するが、彼は復員崩れや愚連隊の集まりであるYS同盟の経理として働いていた。一方、まゆみが所属する市川梅之助一座も昔からの土地の侠客足助親分（志村喬）を頼って吉良で興行を打つことになり、角太郎はまゆみとの再会を果たす。汚れてしまった自分は角太郎と会いたくなかったと苦悩を吐露するまゆみに、2人でやり直す気持ちがあるなら翌朝海岸で会おうと告げた角太郎だが、その晩、YS同盟を抜ける条件として足助親分狙撃を強要された岡崎が間隙でこれを拒んで殺されたことを知り、1人殴り込みをかける。同じ頃、まゆみの前には前線で助けられて以来の腐れ縁である木元（西村晃）が現れて復縁を迫り、半ば拉致するように連れ去る。夜明け頃、木元と同乗する車が海岸に差し掛かったところでまゆみは車を停めさせ約束の場所に目を遣るが、角太郎の姿はなく、彼女は諦めた表情でそのまま発たせる。しかし実はそこには、瀕死の角太郎がまゆみの名を呼びながらのたうち、這いずっていた。

この3部作を監督した澤島忠自身が「メロドラマだと思って撮った」と回顧しているように、<sup>311)</sup> いずれも鶴田浩二と佐久間良子の愛情関係が物語の柱になっており、辛うじて第1作のラストに敵との戦いに向かう飛車角をおとよが縋りついて止めようとする場面がある程度で、敵と戦うことそのものの意味を主題化するような、「がまん劇」か否かという軸で考えるここでの問題設定と交差するところがない。<sup>312)</sup> ところが俊藤浩滋がプロデューサーとして東映のやくざ路線を主導し始めた『博徒』を境目として、確かに変化が生じる。高倉健主演作で見たような「がまん劇」的な構造とは異なるが、敵との戦いに至るまでの過程が物語の焦点となるのだ。

『日本侠客伝』の翌月に公開されたのは明治期半ばの北九州若松における鉄道建設推進派で工事人夫を束ねる松橋組と、石炭運搬の川船頭を率いる石岡組の対立を背景とする『竜虎一代』（小林恒夫、64.9）で、岩下俊作原作、すでに『博徒』で脚本を担当した村尾昭が脚色としてクレジットされている。鶴田演じる草刈信次郎は親分の身代わりで受刑中にその親分に妻を寝取られ、出所後に2人を殺して若松まで逃げてきたやくざで、海外密航のための費用稼ぎに松橋組の人夫として働くうちに労働の喜びに目覚める一方、石岡組との係争に関わっていく。石岡組に刺された松橋玄一郎（柳永二郎）は騒ぎになれば工事の妨げになるからと事件を警察に届けることを禁じるし、彼の死後にその夢を引き継ぐ娘雪子（藤純子）は他の工夫と揉め事を起こす信次郎を「うちはやくざの集まりじゃないかと」と叱りつける。さらに弟新一（千葉真一）までもが瀕死の重傷を負わされるに至って工夫たちが報復を叫んでも、「皆さん、新一はまだ生きとります。お願いですけん、騒ぎば起こさんでください。うちたちの戦いは、工事は完成させることなんです！」と皆を鎮めるなど、「がまん劇」的な要素がある。ただしそれに関わらず信次郎が「辛抱立役」として現れて来ないのは彼がお尋ね者の一匹狼で、松橋一族の鉄道開通の夢に感化されてはゆくものの組には一時的に身を寄せているだけの客分的な存在であるため、玄一郎や雪子が組の工夫たちに課すルールに縛られていないからだ。鶴田はあくまでも外部者として事態に遭遇するのであり、高跳びを諦めて松橋組に加担するのも、最後に石岡組に殴り込むのも、彼自身の義侠心による決断である。他方、報復を禁じられた工夫たちの辛い「がまん」が描かれることはない。むしろ松橋組と石岡組の衝突を何とか防ごうと奔走しながら恩ある親分の怒りを買ひ、ついには信次郎と対決せざるを得なくなる石岡組組頭の縄手清治（天地茂）の悲劇に「がまん劇」があるだろう。

鶴田が客演した作品になるが、〈兄弟仁義〉シリーズ第1作『兄弟仁義』（山下耕作、66.4）でも事情は似ている。いかさま博奕で稼ぐ流れ者の貴島勝次（北島三郎）が主人公で、草間温泉を仕切る鳴子組に身を寄せる。ここでは

鬼頭組が湯元の権利を狙っていたが、勝次のいかさまが見破られたことをきっかけに、鳴子組は窮地に立たされる。しかし親分の治三郎（村田英雄）は鬼頭組の嫌がらせが激しくなっても「俺たち極道者は堅気さんのおかげで食べさせてもらってるんだ。それを忘れちゃいけないんだ」と語って皆を抑えるし、闇討ちに遭って瀕死の床にあってさえ必死で立ち上がり、「賭場は鬼頭にくれてやれ！」と叫んで報復を禁ずる。治三郎が亡くなって勝次が鬼頭に殴り込もうとすると、姐御くに（宮園純子）は「誰が許したんです」と叱り、さらに「負けるとか勝つとかの問題ではありません。働いてご飯を食べるんです」と皆を諭す。ただ勝次がそもそも流れ者に過ぎず、しかも主人公でありながら途中で殺されてしまうし、かつて治三郎に恩を受けた七人殺しの藤上栄次郎（鶴田浩二）も同じく客分でありながら、ラストでは殴り込みに向かう鳴子組代貸清滝勇吉（松方弘樹）を説得して堅気に戻し自分が鬼頭に殴り込むという筋立てで、「がまん」よりも栄次郎の俠気が印象に残る。

67 年からスタートする〈博奕打ち〉シリーズでは鶴田が天竜一家傘下にある中井組組長を演じる『博奕打ち 総長賭博』に繰り返し触れて来たが、実はシリーズのほとんどの作品で鶴田は流れ者である。また『男涙の破門状』（山下耕作、67.6）での鶴田は海音寺一家の子分直治を演じるが、11 人を斬った罪による 6 年の刑を終えて出所してみると弟分が出奔しており、親分の許しを得て彼と親分の娘を探す旅に出る。『馬賊やくざ』（小沢茂弘、68.5）に至っては大陸に渡った侠客南洋之助が阿片密売を巡る関東軍内の暗闘に巻き込まれ、組は代貸に任せて自分は満州に残り真相解明に乗り出す。そして最後は日本に帰らず馬賊の頭目となるのだ。

次に、鶴田が小なりといえども一家を構える親分を演じるパターンがある。

『日本侠客伝』の 1 か月前に公開された『博徒』で鶴田は高田一家代貸立花猪三郎を演じるが、阿倍野一家藤松米太郎（天地茂）二代目襲名の取持ち人を務めた後、数人の子分を抱えて高田一家傘下の組を作る。鉄道建設のための強制立退きに藤松が加担していることを知った猪三郎は阿倍野一家に乗り込んでいくのだが、最初から問答無用の喧嘩腰である。貧民街取り壊しの過程で住民の 1 人が下敷きになって死ぬと、その場にいた立花の子分が阿倍野一家に襲い掛かって逆に刺殺される。即座に「よっしゃ、仇は取ったで」と叫ぶ立花に藤松は「済まん。こんな騒ぎを起こすつもりはなかったんだ」と謝罪するが、立花は「もう手遅れじゃ。死んだ者は帰って来るかい」と聞き入れず、高田組は阿倍野組に果し状を突きつける。いったんは観音一家の仲裁で手打ちに至るが、兄弟分安之助（里見浩太郎）がかつて代貸を務めていたものの今や勢力を失った八軒山一家に阿倍野の影響力が及ぶに至り、立花は「よっしゃ。なんぼ話しても藤松が分からへんのやったら、しゃあないが、ワイとお前とで阿倍野一家向うに回して勝負しようやないけ」と安之助と約束する。しかし事態はますます悪化し、ついに立花は「どうせ一遍は着んならん着物や。白と出るか赤と出るか、着てみよやないけ」と阿倍野一家に喧嘩状を叩きつけて安之助と共に殴り込みをかけ、藤松を血祭りにあげる。

『博徒』はシリーズ化されて 70 年代まで続くことになるが、第 2 作『監獄博徒』（小沢茂弘、64.10）で彼が演じるのは三池集治監で上方組と九州組に分かれて反目しあう囚人たちの内、前者を統率している立花猪三郎である。鶴田の役名が前作を引き継ぎ、南田洋子が面会に訪れることから、阿倍野への殴り込みにより下獄したという設定だろうか。物語は獄内の両派の反目と、獄外での瀬戸口組と梨岡組の抗争が絡み合っていて進むが、猪三郎の人物造型における仲間への絆意識の強さと人情味、他方でのきかん気の強さは相変わらずである。実際、落盤事故で命がけの人命救助を行った功を認められて仮出獄するや瀬戸口組を訪ね、梨岡組の攻勢に子分たちが逃げ腰なのを知ると、女親分まつ（高千穂ひづる）に向かって「出しゃばった言い方やけどな、世間に対しても瀬戸口組ゆう面子があるやろ。覚悟決めてもう一遍花咲かしてみよやないかい。それが死んだ文吉に、ワイがしてやれるただ一つの供養や」と助っ人を申し出る。ラストはまつと共に梨岡組に殴り込み、腹に巻いたダイナマイトを敵に向かって次々投げつける荒っぽさである。

〈博徒〉シリーズとともに 60 年代半ばの鶴田の代表作と呼ぶべきなのが、65 年 4 月から 66 年 5 月までの約 1 年の間に立て続けに 5 作も公開された〈関東〉シリーズだろう。第 1 作『関東流れ者』（小沢茂弘、65.4）の鶴田は土族出身だが流れ者のやくざ大谷清次郎である。彼を見込んだ高島組親分伯太郎（村田英雄）の支援で水戸に土木請負の大谷組を構えるが、彼の地で威勢を張る平山組と対立していく。平山組が不正に工事を落札したことが判明して清次郎の舎弟分馬頭三五郎（大木実）が平山組の現場をダイナマイトで爆破すると、駆けつけた清次郎の子分は「平山組の奴等このままじゃ済むめえ。面白くなるぜ」と喜ぶし、清次郎自身も「このまんま平山の思い通りさせ



たんじゃ、世の中闇だ。喧嘩はみんなでやろうじゃねえか」と極めて好戦的である。報せを受けて平山（内田朝雄）らが慌てて集まって来るや清次郎は「来やがったな、蛆虫ども」と叫び、乱闘の末に平山組を蹴散らすものの、その場で宴会を開いているところに警官隊が到着して彼は逮捕される。その収監中に面会に来た伯太郎の吐く言葉は「さすがは清次郎さん、よくおやりなすった。男は意地を忘れちゃいけねえ」である。しかし平山組との抗争は収まらず、ついに清次郎は単身殴り込みに向かうのだが、それに気づいた伯太郎は「あれほどの男をむぎむぎ殺すわけにはいかねえ。逆縁ながらすぐ関東に乗り込む」と子分たちを集めて出発する。同じ役名による第2作『関東やくざ者』（小沢茂弘、65.7）でも鶴田は「関東桜会なんて暴力団に好きなことさしといたら、関東のやくざ者が日本中の人に笑われます。たとえ相手が何千人いようと、あっしは一步も退きません。安心してくだせえ」と、政界の大物と組んで海運業界支配を企む桜会会長川上東洋（丹波哲郎）と対決していく。

シリーズ第3作『関東破門状』（小沢茂弘、65.10）には、確かに「がまん劇」的要素が見られる。関東大震災後の新興遊郭街亀の井の仕切りを任された関東梅島会総長の梅島甚兵衛（村田英雄）が地元の縄張りに配慮して黒田組と竹内組に半分ずつ管理させたところ、竹内側が利権を独占しようとして争いになる物語で、鶴田は黒田一家小頭秩父弥三郎を演じる。黒田組親分万吉（志村喬）は穏便に解決しようとするが、弥三郎の弟分久五郎（田村高廣）が竹内組管轄区域の女郎と恋仲で、彼女の年季明けに対する卑劣な妨害に遇って弥三郎はついに竹内組親分源次郎（金子信雄）の左腕を斬る。組同士が一触即発の状況に梅島が仲裁に入ったものの弥三郎は破門となり、久五郎の姉たか（高森和子）が三島で営む芝居小屋に身を寄せる。この地でもたかに触手を伸ばす地元のやくざ江藤（遠藤辰雄）が竹内の弟分だったり、東京で弥三郎を狙った竹内組の刺客原田（大木実）が現れたりと紆余曲折ある一方、東京では竹内組が「亀の井楽園建設計画」を看板に人々を欺き、ついには建物の解体を開始する。そこに改心した原田とともに弥三郎が帰還するや亀の井の人々の間に歓声が湧き上がり、最後の死闘が始まる。この作品では恋人を身請けするために竹内の法外な要求に振り回される久五郎、彼を助け、さらに破門を受け容れる弥三郎と、それぞれに「がまん」の姿が描かれる。しかし何か一貫した戒めの抑圧が設定されているわけではなく、「がまん」は各人の倫理性の問題として描かれている。そして実際、弥三郎は物語半ばで一度暴発してしまうのである。

66年正月映画として公開されシリーズ最大のヒットとなった第4作『関東果し状』（小沢茂弘、65.12）は、鶴田がトラックの荷台から機関銃を乱射する物騒なシーンから始まる。続くのは滝井組新年互礼会の場で、座敷に集った子分衆一同は親分滝井政次郎（鶴田浩二）を囲み「男になりたい、男で生きたい、男でありたい、男で死にたい」と拍手を打ちながら大声で唱和する。安井紡績社長幸之助（内田朝雄）は川崎新工場建設工事を関東梅島会に任せたいが、地元を縄張りとする阿久津組がそこに介入してくるという対立関係が物語の骨格である。阿久津側のさまざまな嫌がらせに安井社長は妥協案として工事請負折半を持ち掛けるが折り合わず、鉄入れ式は梅島会単独で行うことが決定する。式には当然阿久津組の妨害が予想されるため梅島会長（村田英雄）は政次郎の器量を見込んで傘下の滝井組に任せるものの、安井社長は阿久津組が人手を集めているという警察情報を得て式の延期を主張する。これに対し政次郎は梅島ともども、「今ここで阿久津に一步でも譲ったら、これからの新しい日本の礎となる京浜工業地帯の工事は彼の汚れた手に握られてしまいます」と反対し、その上で阿久津組に果し状を届ける。喧嘩は滝井組のダイナマイト攻撃に始まり、阿久津組は連発銃で反撃するという戦争映画のような展開となる。この作品にも政次郎の幼馴染で、阿久津組の代貸でありながら親分のやり口に疑問を抱き、最後は政次郎の側について殺されてしまう日野（長門裕之）などに板挟みの苦しさ描かれているが、映画全体としてはギャングの抗争ドラマさながらである。

〈関東〉シリーズでは上部組織を司る村田英雄が必ず登場するが、鶴田との関係は相互の敬意と信頼の絆によって結ばれており、親分・子分というよりほとんど対等な兄弟分のようなだ。『人生劇場 飛車角』でヒットを飛ばした後も鶴田は並行して65年まで〈次郎長三国志〉シリーズに主演しているが、同じマキノ雅弘が小堀明男主演で監督したシリーズの第1作『次郎長三国志 第一部 次郎長売出す』（52.12）での次郎長が喧嘩相手を殺してしまったと思ひ込んで清水港を出奔する粗忽者で、桶屋の鬼吉との出会いの場でも至って頼りない若者でしかないのに対し、鶴田版第1作『次郎長三国志』（63.10）では出奔の経緯は省かれて鬼吉との出会いから物語が始まり、しかもその時点で次郎長は堂々たる風格を漂わせている。『関東果し状』に続く公開で、火野葦平『花と龍』にも描かれた北九州若松の実在の侠客吉田磯吉の若き日を描いた『日本大俠客』（マキノ雅弘、66.3）の鶴田は確かに緊張感を欠いた



表情の若者として登場するが、戸畑で沖仲仕手配を仕切る大瀧組主催の闘鶏で大勝ちして因縁をつけられても焦ることなく、「喧嘩は好かん」とじゃが、おまん方が売ってくるとなら、買うてもよか」とスコップで応戦する。『博徒列伝』（小沢茂弘、68.12）は『俠客列伝』に続くオールスター映画で68年配収3位のヒット作だが、実質的には鶴田浩二主演作である。喧嘩屋若勇の異名を持つ親分役で、その名の通り非常に喧嘩っ早い。高倉健が敵方に連なる武闘派の親分として助演に回っているが、最後は筋を通して若勇側に立ち、加勢こそしないまでも敵側の助っ人を足止めする。「がまん」なしの抗争劇である。

一匹狼であれ一家の親分であれ、主人公に対して上位者が課す制約や禁止が働きにくいことは明らかだろう。鶴田浩二は自らの美学に従って行動するのである。しかしもちろん鶴田にも組織の中で徹底した「がまん」が強いられた役はある。三島の絶賛した『博奕打ち 総長賭博』がその典型例である。

この作品は、天龍一家総長が倒れたところから始まる。鶴田浩二演じる中井信次郎が跡目に推されるが外様であることを理由に辞退し、兄弟分で妹の夫でもある松田鉄男（若山富三郎）を代わりに推薦する。しかし叔父貴分の仙波多三郎（金子信雄）は服役中の松田では都合が悪いと、総長の女婿だが格下の石戸幸平（名和宏）を跡目に据えることから物語が動き出す。叔父貴衆の結論に口惜しさを抱きながらも出所した松田を説得しようとする中井、中井ならともかく石戸ではと納得しない松田、石戸の命を狙って失敗する松田の子分音吉（三上真一郎）、御しやすい石戸を総長に据えて自分が天龍一家を牛耳ろうと狙う仙波、自分は正当な合議によって選ばれたのだと信じる石戸と、それぞれの立場が絡まり合いながら事態は破局に向かって進んでいく。仙波は企みに気づいた石戸を始末し、中井は身の証しを立てるために心ならずも松田を刺し殺す。そして最後に、中井は自分に刺客を差し向けた仙波を追い詰めて殺す。映画の全編にわたって鶴田は自らの真情を押し殺し、悲劇を回避すべく組織の掟に従って「がまん」を重ねるが、最後にはすべてをかなぐり捨ててそれに背くのである。「中井、てめえ、叔父貴分の俺に向かってドスを向けるのか。てめえの任侠道ってのは、そんなもんなのか」という仙波の最後の叫びに対する「任侠道……そんなものは俺にはねえ。俺はただの、ケチな人殺しだ」という中井の返答は、この作品について語る者が必ず引用する科白となった。

だが『博奕打ち 総長賭博』の「がまん」については、高倉健作品について検討したそれとの違いを指摘しなければならない。高倉の場合、自分の親分や恩人といった善なる上位者が説く法によって、内に抱えている報復感情が抑止されるところに「がまん」が生じる。しかしここでは上位者こそが悪であり、最終的には報復の対象である。中井がその悪に対する抵抗や報復を「がまん」するのは誰かにそうしろと要求されたからではなく、自らが信念とする任侠道に従おうとするからである。その意味で法はより非人称化されているが、高倉作品においては具体的な上位者の説く法が物語世界の善悪の基準となるのに対して、この作品では松田にも音吉にも石戸にも、あるいは仙波にさえ言い分があって、中井の従う法は相対化されているとも言える。登場人物それぞれが自らの美学を貫こうとすることで、悲劇が招来されるのだ。

これに類する鶴田浩二主演作としては同じ山下耕作監督で、『博奕打ち 総長賭博』を現代劇に焼き直したと言いたくなるような『戦後最大の賭場』が翌年4月に公開されている。しかしそれよりも興味深いのは『博奕打ち 総長賭博』出演を打診された際、鶴田が若山富三郎の演じた松田役を希望したという監督の証言だ。<sup>313)</sup>ここまで検討してきた彼の役柄の一途な喧嘩っ早さと通じるのはもちろん、67年公開の『解散式』から『博徒解散式』（68.2）、『日本暴力団 組長』（69.7）、『血染の代紋』（70.1）、『博徒外人部隊』（71.1）といった一連の深作欣二監督作品で繰り返し演じた、日本経済の発展と警察による取り締まり強化という時代の変化に合わせかつての兄弟分が利権追及に傾いていく中で、昔気質を貫こうとして抜き差しならない対立に追い込まれる主人公たちをも想起させる。『日本俠客伝 絶縁状』も似たような社会状況を描いていたが、高倉健が恩ある天盟会会長に絶縁状を差し出して堅気になるのに対し、鶴田は次のように宣言してやくざであり続ける。「悪あがきだろうと何だろうと、組の代紋は俺が背負った。潰しもしねえし解散もしねえ」。<sup>314)</sup>

あるいはすでに『人生劇場 新飛車角』においては、さらに身も蓋もない状況が描かれていた。南方での悲惨な戦いを生き延びて復員した吉井角太郎は、召集前には自分が代貸を務めていた一家が進駐軍相手の売春斡旋業に堕ちているのを目の当たりにして愕然とする。今や組を差配する弟分の神戸に「こんな薄汚ねえ真似は、たった今からやめてもらうぜ」と迫るが、「世間を見て来てくださいよ、兄貴。俺たちは当たり前のことしてるだけなんですぜ。

生き延びるためにね」といなされる。そこにいる女たちに「オメエさんたち、こんなことでいいのかい」と問いかけても、彼女らはケタケタと笑うばかりだ。慥然として部屋から出て行く角太郎とすれ違うように、進駐軍の兵士2人組が陽気な表情で入って来る。そのまま闇市に彷徨い出れば周囲の人々が餓鬼のように映り、声をかけてきた花売りの少女から花を買うことで一瞬の救いを得たかと思うやその少女から「お兄ちゃん、ホテルへ遊びに行かない？」と誘われて、逃げるようにその場を離れる。神戸が自分の組を立ち上げようと画策していることを知って問い詰めると、相手はついに開き直って「要は金が儲かりゃいいんだろう？ いつまで男、男って分かんねえこと言っでんだい」と啖呵を切り、ドスを握った乱闘になる。その最中に病床の親分が進駐軍兵士に射殺され、ついには組も解散になった後、角太郎は屋台で呑みながらストリップ興行師の中西に愚痴を言い続ける。「俺ア、時勢に乘れねえ馬鹿だよ。馬鹿だっていいんだ。馬鹿でもな、俺のこん中には（胸を叩きながら）ピカッと光るもんがあるんだ。分かるか、分かるか。この浅草はな、俺がガキの頃からずうっと育ったところだ。それがどうだい。昔のエンコの影も形もありやしねえやい。男がいねえんだよ……男がいねえんだよ、男が」。泥酔した角太郎は路地の真ん中に倒れ込み、号泣する。もちろん物語の最後には、戦友を殺したYS同盟に単身殴りこみ、自ら深手を負いながら敵を仕留めるのだが。

では高倉健的な「がまん劇」が鶴田浩二にないかと言えば、ある。それどころか、鶴田が主演したある1本の作品が一連の「がまん劇」を深化させたというのが、ここでの仮説になる。〈日本侠客伝〉シリーズ第3作の約1か月後に公開された、『明治侠客伝 三代目襲名』（加藤泰、65.9）がそれである。

元々やくざ稼業であるが二代目の江本福一（嵐寛寿郎）が建材屋の事業を拓げて確固たる地位を築いた大阪の木屋辰一家と、地元の土建業界で主導権を握ろうとする星野建材社長軍次郎（大木実）の対立が物語の枠となる。映画は刺青の男たちが山車に登り、太鼓を打ち鳴らす祭りの場面から始まる。半眼で虚ろな表情の男（汐路草）の顔が大写しになり、その視線が通りを埋め尽くす見物客に交って祭りを楽しむ二代目の穏やかな顔を捉えると、男は素早くその背後に回る。彼が身体に力を込めた刹那、二代目の顔から笑みが消え、その場に崩れ落ちる。そして場面は医者から絶対安静と言われ布団に横たわる二代目と、一家の人々がそれを見守る木屋辰の一室に転じる。枕元には姐御ひさ（毛利菊枝）、足元最も近くにおそらくは筆頭格の子分菊池浅次郎（鶴田浩二）、奥の続き間には他の子分たちが控えているが、そこへ酔っ払った実子の春夫（津川雅彦）が帰宅し、星野組にやられたんだらうと喚きながら部屋に入ってくる。自分がついていながら申し訳ないと子分の1人が立ち上がろうとすると、二代目が「源公、勝手な真似は許さんぞ」と苦しい息で制止する。このまま放置したら木屋辰は仲間内の笑いものになると報復を訴える春夫に対し、二代目は再び苦し気に「お前が言う仲間内というのは、極道のことか。ワイはお前が、何でもかんでも喧嘩で落とし前をつけようとする、その料簡が気に入らん。ワイはこの通り元気や。よしんばどんな間違いが起ろうとも、木屋辰は喧嘩商売やない。立派な職を持った一家や。みだりに事を起こして、大事な仕事に差し障りがあつたらどないすんねん」と叱りつける。それでも「ワイは腰抜けとちゃうで。星野組に木屋辰のど根性見してやんのじゃ。皆、ワイと一緒に来い」と立ち上がる春夫を今度は浅次郎が窘め、随き従おうと腰を浮かせた子分たちに向かって「お前ら何勝手なことさらすねん。親分が騒いだらいかん言うてはるやないかい。親分の言うことが聞かれへんのか、あほんだら」と怒鳴る。ところがそこへ星野が見舞いに訪れたという報せが入り、春夫が「何、星野が」と気色ばむと、二代目は再び「春、出過ぎた真似はするなよ」と釘を刺すのである。二代目は身体を起こして星野を部屋に迎え、お元気そうで安心したと笑う星野に「星野はん、木屋辰には野村組の浄水工事に資材を送り込む大事な仕事がおますよってな、これをやり遂げるまではまだまだくたばりまへんわ」と応える。開巻から短い時間の内に基本構図と登場人物それぞれの性格、そしてこの映画内世界を統べる法が手際よく示される。

言うまでもなく、その後は星野とその傘下の唐澤組による木屋辰への嫌がらせが続くのだが、物語の法も繰り返して確認される。運搬中を襲われ大事なセメントを失って窮地に立った際、「糞つたれ、唐澤組や」と殴り込みをかけんばかりの子分たちを、浅次郎は「あほんだら。お前ら日頃親分の言葉どんな耳で聞いてけつかんねん。木屋辰の商売は喧嘩とちゃうで。野村はんの仕事に資材を納めんのが仕事のはずや」と抑える。さらに星野に頭を下げてセメントの融通を頼み、やくざは嫌いだからと拒否されると、「木屋辰は商売に絡んだ喧嘩はたとえ売られても買うたらいかんちゅうのが二代目の教えだす。頼んます」と食い下がる。あるいは渡世人の石井仙吉（藤山寛美）が木屋辰に草鞋を脱いで挨拶した折り、賭場で遊ばせてもらいたいと申し出ると、やはり身体を起こして客人を迎えなが

らも喘ぐような口調で二代目は「生憎やけど、うちでは賭場はやってまへんねん。(中略)ワイはな、これからの極道は賭場のあぶく銭だけでしのぎを立てるような、ケチな料簡を起こしてはならん……これがワイの信条だんねん」と応える。仙吉は「そうごんすか。変わってはりますでんな」と驚く。

浅次郎が縁あって助けた女郎初栄（藤純子）と初めて一夜を過ごして木屋辰に戻らなかった日、いったん快方に向かうと思われた二代目は亡くなった。ひさが実子の春夫ではなく浅次郎を三代目に指名すると、二代目が木屋辰を大きくしたのだから実子の自分が三代目になって然るべきだと春夫は抗議するが、浅次郎は「姐さん、お言葉通り木屋辰三代目はワイが継がしてもらいます」と宣言する。ただし続けて言う。「しゃあけど、ワイは木屋辰の三代目として、看板だけを貰っていきます。親分が作りはったこの会社は、そっくり坊ンにお渡ししたいんです。その代わり坊ンには堅気になってもらいま。どんなことがあっても堅気に……ま、勝手なお願いでっけど、この我儘を許していただいだけまっか」。その心意に打たれた春夫は浅次郎を引き留めようとするが、彼は袖をまくって刺青を見せながら、「坊ン、よう見とくれ。ワイはもうどう足掻いても、この墨消すことは出来へんねん。な、春坊ン、やくざの木屋辰はワイが背負うてく。坊ンは堅気になって、この木屋辰を守っていつてくれ。春坊ン、頼むで」と固辞する。

春夫は江本建材社長として再出発する。しかし浅次郎が神戸港の工事を請け負って大阪を不在にしている間に、またしても星野は春夫の仕事を妨害し、ついには騙し討ちで彼と仙吉を襲う。報せを受けた浅次郎は親分に命を預けたと言ひ募る子分たちに、その命を工事に賭けろと命じて単身大阪に戻り、復讐を果たす。<sup>315)</sup>

実はこの作品の2年前、『人生劇場 飛車角』の半年後に公開された、同じ嵐寛寿郎と鶴田浩二が親分・子分を演じる『昭和侠客伝』(石井輝男、63.10)という作品がある。開巻早々から夜道で刺される親分櫻千之助(嵐寛寿郎)が犯人の名を口にせず、誰が裏にいるかは分かっていると熱り立つ子分を「馬鹿なことを言うんじゃねえ。おめえがそんな軽はずみなことを言って、若い者が騒ぎを起こしたらどうするんでえ。そんなことから堅気の皆さんをお騒がせしちゃ申し訳ねえ」と鎮める。敵対する黒帯組がその後も非道を繰り返すという展開は、『明治侠客伝 三代目襲名』に酷似している。ただし子分の重宗(鶴田浩二)は千之助の戒めにもかかわらず、早くも物語半ばで相手一家に乗り込み、親分の土井(平幹二郎)に指詰めを強要する。「何でこんな出過ぎた真似をしやがった」と叱る千之助だが、重宗の身を案じて旅に出す。しかし桜一家に更なる犠牲者が出るなど黒帯一家との対決が避けられぬ状況となり、千之助も腹を固めて殴り込みの準備にかかったところで、重宗は浅草に戻り先んじて単身殴り込みをかけ、復讐を果たすものの自らも深手を負って絶命する。ここでの喧嘩禁止は『博徒』か、あるいは〈日本侠客伝〉シリーズ初期におけるような個人的メッセージや教訓と地続きである。

『明治侠客伝 三代目襲名』は、高倉健作品について確認した任侠映画における「がまん劇」の特徴をすべて備えており、管見の及ぶ限りではその最初の完成形と言える。脚本クレジットは村尾昭と鈴木則文だが、プロデューサーの俊藤浩滋のアイディアを盛り込みながら主に加藤泰監督と村尾が執筆したと伝えられる。<sup>316)</sup>そしてこの作品に1か月遅れた65年10月1日、やはり村尾が中心となって脚本を仕上げ、神津組親分に「一、関東神津組一家のものは、最後の最後まで争い事は起こすまじきこと……」と遺言させた『昭和残侠伝』が公開される。さらに同じ10月の末に『関東破門状』が公開されるが、鶴田浩二が破門されるものの、一家の危機に取って返して復讐を果たすという筋立ては明らかに『昭和侠客伝』を引き継いでおり、小沢茂弘が全作監督した〈関東〉シリーズの中では例外的に「がまん劇」の要素を多く含んでいる。先に触れた『兄弟仁義』についても同様の指摘が可能だろう。

東映やくざ路線の中心的な脚本家として活躍し、〈日本侠客伝〉シリーズだけでも第1作以来8作品を手掛けた笠原和夫は、自身の単独脚本による『日本侠客伝 血斗神田祭り』では「主人公の高倉が徹底して辛抱役に回るのだが、それというの、このころからやくざ映画は〈がまん劇〉の色合いを濃くしてきていた」<sup>317)</sup>と述べている。同じ脚本家として村尾昭に対抗心を抱いていたことが笠原の表現をやや曖昧にしているのかもしれないが、<sup>318)</sup>これは『明治侠客伝 三代目襲名』以降の変化を念頭に置いたものと思われる。彼はさらに「見方をかえれば、様式に頼らなければドラマを支えられないという、量産によるやくざ映画の衰弱化がすでに始まっていたと言える」と、その後の推移を念頭に自省含みの批判的評価も付け加えており、ここでの文脈で言えば『日本侠客伝』が生み出した「がまん劇」としての「正系やくざ路線のパターンの原型」を『明治侠客伝 三代目襲名』がさらに様式化し、その後の作品にとってのフォーマットになったことを示唆するだろう。<sup>319)</sup>そうした中ここで特に注目したい後続作品が、村尾の単独脚本で鶴田浩二が主演した現代劇『昭和最大の顔役』(佐伯清、66.2)である。

関西の藤政組と関東の大嶋組という、土木建築請負業を営む2つのやくざ組織の対立構図の中で物語が展開するのは定石どおりである。大阪へ戻る特急列車内と思しい乗客席で、藤政組親分藤井政五郎（水島道太郎）が幹部の勝又（沢彰謙）に語りかける。「戦争が終わって7年、今日日本は1日も早う立ち直らなあかんのや。関東や関西やのと囲みを分けて睨み合うてる場合やない。ワイが羽根木飛行場の拡張工事を安値で入札したのもそのためや」。これに対し勝又が、入札で退けた大嶋組の反発を危惧する言葉を口にした刹那、車内に銃声が響き、政五郎は撃たれる。勝又は単身大嶋組へ殴り込むが、あえなく返討に遭う。病室に横たわる政五郎はその報せを聞くと、傍らに控える幹部の島村（丹波哲郎）にドスを出させ手拭いで封印した上で、「ええか、ワイの仇を討つと思うなよ。藤政の命は工事や、ええな」と言いおいて力尽きる。政五郎の初七日の日、後継者と目される緒形（鶴田浩二）が4年の懲役を終えて出所してくる。関西のやくざ組織連合会である浪花会の叔父貴衆は弔い合戦を主張するが、緒形はそれを拒む。根性なしと気色ばむ親分衆に彼は「誰が何と言おうと、わてらには背くことのできん親父の戒めがおまんのや」と、封印したドスを差し出して見せる。「これが親父の遺言だす。死ぬ間際に親父さんが……」。緒形は二代目の座を島村に譲り、自分は関東に行き、工事を指揮することになる。

藤政組は緒形の指揮の下、東京で着実に地盤を固めていく。途中、大嶋組と岩間組が結んで藤政組に対抗しようとする挿話も挟んで、時は政五郎暗殺から13年後の昭和40年、つまりこの作品の公開前年に跳ぶ。藤政組と大嶋組は新国際空港建設の大工事を巡って再び対立し、緒形は何度も命を狙われる。久しぶりに島村と会食した緒形は「藤政組はもう喧嘩商売やない。先代の言いつけ通り、事業第一でやってんのや。今にやくざ見る世間の目も必ず変わって来る。俺はそれまで頑張り通すつもりや」と真情を吐露するが、大嶋組の暗躍によって新空港の工事は関東春秋会の請負に決定し、緒形と信頼関係を結んできた道路公団の三田村（芦田伸介）も北海道に左遷となる。他方、勝又の遺児修一（梅宮辰夫）も成長して関東若松会四代目を襲名するとともに、喫茶店を営む母親と2人暮らしの河井玲子（大原麗子）との結婚を予定していたが、襲名披露宴の当日、玲子が父の仇である大嶋（伊藤雄之助）の実の娘であることが分かる。修一が婚約解消を申し出ると玲子は死を選び、彼自身も大嶋の配下に殺される。やくざ同士の話し合いは藤政二代目である自分がつけると大嶋組に掛け合いに行った島村も殺され、ついに緒形は大嶋との直接対決を決意する。自分たちも殴り込みに連れて行ってくれと乞う子分たちに、今後は堅気の藤政建設社員として東京で築いた地盤を守れと緒形は叱るが、結局のところ幹部3人が彼を追ってきて殴り込みに参戦する。とうとう大嶋を追い詰めた緒形は「やくざ上ガりの土建屋は俺とお前でおしまいや。死んで貰うで」と啖呵を切り、差しの勝負となる。大嶋の振りかざすドスは緒形の顔を斬りつけ、さらに胸を斬りつけるが、緒形は避けようしない。そして大嶋のドスが緒形の腹を刺した時、緒形のドスも大嶋の腹を抉り、両者ともに倒れたところで映画は終わる。

この作品は『明治侠客伝 三代目襲名』に対して、丁度『戦後最大の賭場』が『博奕打ち 総長賭博』に対するような関係にあると言えるだろう。しかしそれ以上に指摘しておきたいのは、そのあからさまな寓喩性である。

向き合って腰を落とし、仁義を切る姿勢の男2人のシルエットに「やくざなりやこそ刃物を捨てて、じっと今日まで堪えてきたが〜♪」と主題歌の流れるタイトルバックの後、画面中央に大きく「昭和二七年」と映し出されて映画は始まる。途中、同様に画面上で区切られる年代は「昭和三〇年」と「昭和四〇年」であり、これは「昭和二七年」から映画公開の現在までの物語ということになる。政五郎が列車内で襲撃される直前に「関東や関西やのと囲みを分けて睨み合うてる場合やない」と口にした物語の起点とは、サンフランシスコ講和条約が発効して日本が曲がりなりにも再独立を果たした年である。そこで関「東」と関「西」が「囲みを分けて睨み合うてる」状況が何の喩であるかは、言うまでもない。さらに関「西」の藤政組の親分がドスを封印し、仇討ちを禁じたこと、弔い合戦を主張する関「西」の親分衆に対して緒形が「わてらには背くことのできん親父の戒めがおまんのや」と拒んだこと、これらの寓意も明らかだろう。

ただし最後の大嶋との一騎打ちには、政治的な寓意を超えたものが表現されているように思われる。「親父、堪忍してくれ」と呟いてついにドスの封印を切った緒形は、大嶋に向かって「やくざ上ガりの土建屋は俺とお前でおしまいや。死んで貰うで」と差しの勝負を申し入れ、しかも大嶋からの攻撃を避けることなく自ら相打ちを選ぶのである。<sup>320)</sup> この結末は、一種の世代論であるだろう。高倉健にこのようなラストは似合わない。

#### 4. 『男の紋章』と映画世界の法としての喧嘩・博奕の禁止

前節では『明治俠客伝 三代目襲名』を、〈日本俠客伝〉・〈昭和残俠伝〉両シリーズが「がまん劇」としての性格を深化させる重要な契機と位置付けた。しかし実のところ、やくざ映画に物語の法としての喧嘩・博奕の禁止を導入した作品には、さらに先行例がある。『人生劇場 飛車角』公開から4か月後に第1作が公開されてヒットし、高橋英樹の出世作になった日活〈男の紋章〉シリーズ全10作がそれで、64年8月の『日本俠客伝』公開時にはすでに4作、『明治俠客伝 三代目襲名』公開の65年9月には第8作まで公開されていた。〈日本俠客伝〉・〈昭和残俠伝〉シリーズでは、一部で主人公に同じ名前が与えられているとはいえ各作品がそれぞれ完結して連続性がない並行宇宙的構成を取っているのに対し、このシリーズでは作品ごとに一定の物語的完結性を与えられながらも、高橋演じる同一の主人公大島竜次が成長していく姿が連作形式で描かれる。そしてシリーズを通じ、竜次は大島組親分として喧嘩・博奕の禁止を唱え続ける。

第1作『男の紋章』（松尾昭典、63.7）で示される基本設定では、主人公竜次は子分数百人を擁する大島組貸元庄三郎（石山健二郎）の一人息子だが、<sup>401</sup>やくざ稼業を嫌って医師として大学病院で働いている。恩師の期待を振り切って医者居つかない採石場の診療所に赴任するものの、彼はそこでやくざが人夫を酷使する現実と直面する。竜次の抗議が一顧だにされなかったにもかかわらず、たまたま彼が大島組の息子であることが明らかとなるや相手は態度を一変させた。かくして労働環境改善が実現したものの、これによって竜次は自らの無力を思い知らされる。他方、竜次不在の間に大島組に挑戦してくるのが非道な斎賀（名古屋章）の一派で、その背後には女親分きよ（轟由紀子）を戴く村田組がある。ただしきよが正々堂々とした闘いを望んだにもかかわらず斎賀はついに刺客を放って庄三郎を闇討ちにし、その報を受けた竜次は組に戻って父の跡を継ぐ決心をするが、葬儀にきよが現れたことをきっかけに大島組代貸の勘三（大阪志郎）から彼女が実母であると明かされる。村田組貸元の娘であったきよが庄三郎と結ばれて竜次を生んだ2年後、詳細は語られないものの賭場での勘三の不始末から大島組と村田組の出入りとなってきよは離縁され、村田組先代も殺されたらしい。竜次の大島組二代目襲名後、陸軍に見込まれて受注した弾薬倉庫の補修拡張工事が斎賀組の縄張り内であったため対立が激化し、勘三までが犠牲になるに及んで彼は敵の拠点である朝日座に単身談判に向かうが、結局は決裂して斬り合いになる。その果てに斎賀の右手を斬り落とした竜次が外によろめき出ると、きよに率いられた村田組の子分衆が喧嘩支度で並んでおり、追ってきた斎賀の子分たちを制止する。雨の中に顔れた竜次は抱き起すきよに自ら人を斬ってしまったことの苦しさを訴え、そのまま放心した様子で歩み去る場面で映画は終わる。<sup>402</sup>

この作品においては、冒頭から報復感情の抑制が描かれる。幼い竜次が父庄三郎と布団を並べて眠っている部屋へ「親分の仇ッ！」と叫んで村田組の刺客が庭から跳び込んで来るが、庄三郎は身を躲して刀を取り、相手を斬り伏せる。しかし異変に気付いて駆けつけた代貸の勘三に彼は医者と呼ばせるのである。また大島組が仕切る大鳳祭で各地の親分衆を集めて開かれる花会の収益は「去年と同様、困っていなさる町の方々に一文残らず寄付」させる、欲心のなさも強調される。さらに採石場の診療所にいる竜次に親分の死を報せに来た雄造（近藤宏）により、襲ってきた斎賀の刺客を子分たちが捕えて刺そうとするのを庄三郎は制し、自力で病院まで歩いたものの玄関で倒れた後、「俺の仇を討とうなんてケチな料簡を起こして、世間様に騒動を起こしちゃ申し訳が立たねえ。俺の言うことが聞けねえ奴は親分でもなさあ、もう子分でもねえ。俺を刺した奴には立派に法の裁きがある。それでいいじゃねえか」と皆に諭した最後の様子が語られる。竜次はその後も折に触れ父が生前に説いた様々な言葉を思い起こすことになるのだが、父が「男の紋章」と呼んで背中に負っていた双竜の刺青を自らも彫り、「親父の遺志を引き継いでみせる」と覚悟を語る場面からも、これが父への同一化の物語として提示されていることは間違いない。陸軍から受注した工事を巡って斎賀組と対立した際も、竜次は子分たちに「いいか、喧嘩は売られても買ってくれるな。この工事は大事な仕事だ。いいな」と釘を刺すのだし、工事現場で子分が花札に興じているのを見つければ蹴散らして「俺が博奕を禁じてるのが分からんのか。こんなことをする者に大事な組の仕事を手伝わせるわけにいかん」と叱りつける。代貸の勘三が闇討ちに遭って子分たちが斎賀に殴り込もうと熱り立つのを「大島組は血で血を洗う暴力団じゃないんだ。今は小さな縄張りを争ってる時じゃない。そんな時代じゃないんだ。いいか、誰も手を出すな」と抑え、この始末は自分が立派につけると宣言する。竜次が組を出ようとする子分たちは思わず随おうとするが、

「来るな。喧嘩をしに行くんじゃない、話し合いに行くんだ。誰もついてくるな」と1人で朝日座に向かうのである。実際、斎賀と対峙した竜次は組の縄張りが欲しいならくれてやるとまで譲歩し、工事場にだけは手を出さないでくれと頼むのだが話はつかず、竜次を生きては帰すつもりはないと斬りかかってきた相手の刀を奪って立ち廻りになる。結果的に斎賀の子分3人を倒し、最後に雑賀の右手首を斬り落とす。その後は先に紹介した通りの展開だが、自ら招いてしまった事の結末に竜次が深い衝撃を受け、茫然としている様子が強調される。母に抱き起された竜次は泣きながら、「仕方なかった。斬るつもりはなかったんだ。斬るつもりはなかったんだよ、お母さん」と讒言のように呟くのである。

第1作の好評を受けて4か月後に公開された『続 男の紋章』(松尾昭典、63.11)では、喧嘩・博奕の禁止は大島組の明文化された法にまで格上げされる。過剰防衛の罪による2年の服役を終えて出所した竜次は、その足で亡くなった斎賀組の3人の墓参りに向かう。組に戻っては出所を祝う子分たちに竜次は深々と頭を下げ、皆に喧嘩・博奕の禁を課しながら自らそれを破り工事も投げ出したことを謝罪した上で、自分が手にかけて3人のために盛大な法要を営むことになる。そこに再び斎賀が現れて復讐を予告するのだが、竜次は子分たちに「誰も相手になるな。喧嘩をしたい者は今すぐ組を出て行ってくれ」と告げ、さらには組の中に「禁ずる事 一.喧嘩を禁ず 一.賭博を禁ず」と記した額を掲げるのだ。ただし一旦は放棄した縄張りに質の悪い一家が勢力を伸ばしている状況を見て、改めて大島組で仕切る覚悟を決める。その後、叔父貴分である加賀爪(加藤嘉)の縄張りに村田組と縁続きの井沢(中谷一郎)が手を延ばし組同士の喧嘩になる瀬戸際を竜次が調停に奔走し、きよの力を借りる形で解決する過程で我が子と思う彼女の真心を知るようになるが、最後には井沢の元に身を寄せていた斎賀との対決を迫られる。短銃を握った斎賀に対して竜次は刀で立ち向かい、銃弾を受けたにもかかわらず斎賀に斬りつける。倒れた斎賀を見下ろして竜次は「死ね。貴様のような人間が生きると、それだけ罪のない人間が苦しむんだ」と呟くが、斎賀が息途絶えるのを見届けた後、やはり虚ろな絶望の表情で刀を落とし引き摺るような足取りで歩み去る。

第2作から約1か月後に公開された『男の紋章 風雲双つ竜』(松尾昭典、63.12)では、今度は村田組の危機を竜次が救う展開になる。斎賀を斬り殺した事件の後、竜次はもはや自分には親分の資格がないと皆の前から姿を消し、頼山寺の宿坊に籠る。導入部では竜次の居場所を探し当て仇討ちを果たそうと現れた斎賀の弟行友(井川比佐志)の復讐心を頼山和尚(東野英次郎)が挫いたり、竜次が斬り殺した斎賀組の子分の妹を女郎屋から救い出したりといったエピソードが描かれるが、この竜次不在の間に、きよは他の親分衆から公会堂建設工事入札に際する不正への加担を持ちかけられて拒否し、窮地に立たされる。中心にいるのは前作から因縁の井沢組である。受注した村田組の工事現場には妨害が入り、一触発の状況となる。それを知った竜次はまず組に戻って親分の地位を辞し、雄造に後を託してきよの元に走る。きよは竜次を巻き込むまいと受け容れないが、雄造と数人の子分までが自分たちは大島組を破門になったと称して人夫を志願してくるに及び、竜次に工事を任せることを了承する。その時竜次は皆に「誰から喧嘩を売られても絶対相手になるな。我慢しろ。我慢することは死ぬより辛いことだぞ。この工事には村田と大島の命がかかっていることを忘れるな」と釘を刺す。ただしあくどさを増す妨害に耐えかねた村田組代貸の松川(木島一郎)が井沢を襲って返討に遭い、大島組の辰(小池朝雄)も井沢組の子分と揉めて怪我を負わせてしまうに及んで、井沢側はついにきよの命を狙って人力車に銃弾を撃ち込む。竜次は井沢ら敵方の親分衆が集まる事務所に短銃片手に現れ、村田組と大島組が「今日限りあなたたち渡世とはきっぱり縁を切る」ことを交換条件に、「今後一切公会堂工事及び村田と大島組に対し手出しをしないことを誓う」という誓約書を書かせる。それを手に事務所を出ようとしたところで一斉に襲い掛かって来る相手方の子分たちを峰打ちで倒しながら竜次は逃げるが、そこに警官隊が現れ、さらには頼山寺で寺男として働いたが実は陸軍中佐であった深宮(新田昌玄)の率いる兵士たちまでが演習を名目に駆けつけるに至って、事態は決着する。竜次は母のいる病院に急ぎ、彼女の望みに応えて自ら手術のメスを握る。この回で竜次は人を殺さないものの、往時のチャンバラ映画的な派手な立ち回りが導入されている。

第4作『新.男の紋章 度胸一番』(滝沢英輔、64.8)の悪役は、きよの腹違いの弟で満州帰りの徳三(安部徹)である。「日支事変」に軍医として従軍していた竜次は、部下の死に責任を感じ、除隊後に彼の父を訪ねる。すると父の清村(信欣三)は土建業を営むやくざ一家の親分で、受注した師団兵舎の工事資金を子分に持ち逃げされて騒ぎの渦中だった。兵舎の一带を縄張りとする笹塚(浜村純)の仕業と目星をつけた清村が出入りの覚悟を語ると、竜

次は「喧嘩はいつでもできます」と説得し、自分も金を集めるから代人として工事を仕切らせてほしいと申し出る。紆余曲折あった後、笹塚の背後で糸を引いていたのが徳三であることが明らかとなるが、折しも陸軍から竜次に対して大陸で民間人保護にあたる義勇軍の創設のために博徒衆から人を募ってほしいとの要請があり、親分衆揃った話し合いで協力の合意が成った直後、清村が徳三の一味に闇討ちされたという報せが届く。徳三を殺せと騒ぎ出す親分衆に対し、竜次は自分が使いに立って徳三を自首させ、法の裁きを受けさせると約束する。一方の徳三は親分衆を片端から暗殺するよう子分に指示し、竜次にも果し状を送りつける。竜次は単身、指定された笹塚駅貨物操車場に出向き、自分は争いを好まない、自分を殺せばお前は必ず親分衆によって殺されると自首を勧めるものの、徳三は聞き入れない。竜次は襲い掛かる手下たちを次々と峰打ちで倒し、ついに徳三を追い詰めると、そこで初めて徳三は自分が竜次の血のつながった叔父であることを明かし、「見逃してくれ、竜次、助けてくれ、お願いだ」と懇願する。竜次はさらに自首しろと説くが、なおも反撃の素振りを見せる徳三の顔に斬りつけた途端、彼は線路に足を取られて転倒し、動き出した貨物列車に轢かれてしまう。最後の貨物操車場の場面で徳三の子分の投げたナイフが竜次の肩に刺さり、竜次がそれを抜いて投げ返すことで相手を倒した時に彼が死んだかどうか不明だが、その他は今回も竜次は人を殺していない。その一方、前作に引き続いて多数の敵を相手に竜次が刀で闘う活劇シーンはチャンバラ映画的であり、夜の貨物操車場という場面設定からフィルム・ノワールの雰囲気も漂う。

64年7月公開の『博徒』、8月公開の『日本侠客伝』がヒットを飛ばした後の最初の作品である第5作『男の紋章 花と長脇差』（滝沢英輔、64.11）では、第2作で登場した「禁ずる事 一.喧嘩口論を禁ず 一.賭博を禁ず」の貼り紙が再登場するものの、最後の敵との対決に際しての竜次の心の動きに変化が見られる。物語は前作での徳三の悪行によって親分を殺された結城組が村田組への報復を狙うという構図に、軍需物資の運搬経路として期待されている弾丸道路建設計画に伴う土地買収計画にまつわる不正が絡む。優柔不断な二代目を抑えて結城組を牛耳る郷田万蔵（金子信雄）はきよに刺客を送るが、身を挺して彼女を逃がした子分が刺殺される。それでも徳三の不始末で負い目のあるきよは、結城との対立を避けようとする。他方、道路建設予定地の住民が立ち退きを拒んでいる問題の解決に向けて県から協力を依頼された竜次は、買い占めた土地に道路を迂回させて通そうという万蔵の企みが背後にあることを知る。また自分がその縄張りを騙し取った島津の為吉（菅井一郎）が大島組に身を寄せていると知ると、万蔵は縄張り内の賭場等を荒して大島組の仕業に見せかけ竜次を窮地に陥れる。その謀が露見するやいよいよ竜次の命を狙うものの、身代わりとなって大島の子分が命を落とす。ただこの時点ではまだ、相手は万蔵ですねと詰め寄る雄造を竜次は「聞いてどうする。これ以上殺し合いをしたいのか」と叱っている。しかしさらに、万蔵から竜次宛ての果し状をたまたま為吉が手にしたことから自ら果し合いに出向いて亡骸となって戻り、結城一家に続々と助っ人が集まって喧嘩が回避できなくなるに及んで竜次は叫ぶ。「大島竜次、一世一代の喧嘩を買おう」。竜次は子分から5人を選び、結城組の助っ人を装って屋敷内に入り込んで万蔵らに迫る。たちまち斬り合いが始まる結城組の周りを、村田組と大島組の子分たちが誰も逃がさぬように囲んでいる。そして竜次が結城組の殺し屋大垣の安吉（小高雄二）を倒したところに、警官隊が踏み込む。映画は親分衆の長老格である徳田野の親分ときよに迎えられて竜次が警察署から出てくるところで終わる。

翌月に公開された第6作『男の紋章 喧嘩状』（井田探、64.12）は悪徳刑事深田（佐野浅夫）、深田と結ぶ花岡（二本柳寛）一家に竜次が挑む物語である。「警察官だからこそ放っておけないんだ。権力を笠に着た卑劣な行為は許せないんだ」という竜次の科白に現れているように、深田の不正行為やそれを正せない警察上層部の腐敗が描かれる。深田への復讐を果たそうとする過程で花岡を殺してしまった紋次（和田浩治）を、竜次が深田の手から守りつつ自首させようとする筋立ては相変わらずだが、花岡一家の残党が竜次の恋人晴子（和泉雅子）を人質に取って竜次たちを追い詰め、紋次と晴子の交換という段になって一気に両者の闘いが始まって以降は、加勢が現れたり火責めがあったり深田が馬に乗って現れたり、合戦のような展開になる。そしてこのシリーズでは定番ともいえる警官隊が到着し、次々と逮捕していく。映画のラストは竜次と深田の対決である。正月、きよの元からの帰り道、竜次の前に黒装束の刺客が立ち塞がり、背後にはマント姿の深田が控えている。斬りかかって来る相手に竜次は「逃げてくれ、逃げてくれ」と呼びかけるが、とうとう全員を倒してしまうと、「逃げてくれれば、斬らずにすんだものを……」と呟くのである。倒れた深田に竜次が自分の羽織をかぶせ、ゆっくり立ち上がったところに「完」の文字が浮かび上がる。



第6作最後の深田との対決が、竜次が村田組から帰る途中で起こったことにはすでに触れたが、実はそこで話し合われたのが村田組と大島組との合併だった。第7作『男の紋章 喧嘩街道』（滝沢英輔、65.4）は村田組三代目襲名披露から始めるのだが、その後竜次は母に切り出す。自分は父から大島組を、母から村田組を引き継いで貸元と呼ばれるようになった。しかし本来、預かりから若い衆、兄貴分、実子分、そして跡目実子に選ばれるまでには男を賭した厳しい修業があるものだ。自分にその価値はない。「母さん、私を旅に出してください。世間の波風に当たってこそ、本当の人間になれるんです」。そして次のように覚悟を語る。「私は父庄三郎が歩いた道を今から歩いてみたいのだ。大島組の貸元としてではなく、大島竜次という1人の人間がどれほどのことが出来るのか。この身体で試してみたいのだ」。こうして今作から第9作『男の紋章 俺は斬る』（井田探、65.10）までは、旅修業を続ける竜次がやくざ世界の様々な揉め事に関わり解決していく構成になる。やくざ同士の喧嘩沙汰を回避させようと奔走し、罪を犯した人間は法の裁きに委ねようとする主人公の基本性格はこれまで通りだが、一方で旧来の股旅物やチャンバラ映画に近い作劇法がさらに目立つようになり、第8作『男の紋章 流転の掟』（滝沢英輔、65.7）冒頭のナレーション「心ならずも大島竜次、今日も泣いて人を斬る」に象徴されるように、「心ならずも」であり「泣いて」であるにしても最後に「人を斬る」ことが常態化していく。第7作ラストでは第4作に登場した徳三の弟分で竜次をつけ狙う根津三兄弟を斬り殺すし、第8作の最後には安部一家を相手にした竜次のチャンバラシーンが用意されている。第9作では母きよを闇討ちにした伊豆一家に対する怒りに燃えた竜次が、そのタイトル『男の紋章 俺は斬る』からも窺えるように「心ならず」でも「泣いて」でもなく明確な意思をもって、ほとんど殺戮と呼びたくなるような復讐を繰り広げる。

シリーズ最終作『男の紋章 竜虎無情』（松尾昭典、66.1）では伊豆一家8人を斬り殺した罪による3年6か月の懲役を終えた竜次が、その間に散り散りになっていた大島組を再建し、第1作以来の恋人晴子とついに結婚に至る。物語の最初の枠組みは竜次の服役中に大島の縄張りを奪って悪行を重ねる芝濱組と、それを見過ごせず再び大島組を立ち上げる竜次たちの対立関係である。新たな大島一家が露天商たちに重い場錢を課す芝濱一家を次々蹴散らして今後は場錢不要と約束し、また芝濱の賭場に押しかけて「本日よりこの界限、昔通り大島竜次が仕切らせていただきます。よって賭場の開帳は相成りません」と宣言していく様子は、ほとんど暴力団壊滅作戦である。しかし、さらにその背景に大島と芝濱を噛み合わせて漁夫の利を得ようとする伊達組貸元（佐々木孝丸）がおり、伊達の密命を帯びて遠州虎（宍戸錠）が大嶋と芝濱の対立を煽り立てる。しかし遠州虎は伊達の汚いやり口に嫌気が差しており、この仕事を最後に彼の下を離れようとしている。最後の竜次と遠州虎の対決の場に伊達一家が現れて2人を諸共に始末しようとしたところから両者が共闘する形になり、伊達の撃った銃弾で折れた竜次の刀の刃先を虎が投げつけて伊達を仕留める。竜次は人を殺さずに済む。<sup>403)</sup>

以上見て来たとおり、このシリーズは主人公大島竜次と彼の実母村田きよの行き違いから和解、そしてついに大島組と村田組の合併の話し合いが成る第6作までと、主人公が修業の旅に出て各地で様々な事件を解決していく第7作から第9作、そしてきよの死後に竜次が改めて組を再建する最終第10作と、物語的には大きく三つの括りに分けられる。<sup>404)</sup> ただし最初の2作のラストで人を斬ってしまった主人公が著しい動揺の表情を見せるのに対し、早くも第3作から派手な立ち回りシーンの導入が始まり、往時のチャンバラ映画的な見せ場が目立つようになる。しかしそうだとすると全作を通じて喧嘩・博奕の禁止が問題であり続け、股旅物的な色合いを強める第7作以降にあっても、竜次が各地で遭遇するやくざ絡みの揉め事や抗争を話し合いで決着させようと力を尽くす姿勢が強調される。竜次の自我理想と言うべき父庄三郎がすでに喧嘩沙汰を好まぬ人物として描かれており、死の直前には子分たちに敵討ちを固く禁じたと伝えられてはいるが、やはり人望を集めた侠客の偶発的な性質という枠を超えているとはいえず、祭りの花会を主催していることから博奕を禁じている気配はない。それに対して竜次は喧嘩・博奕の禁を同一化の機制を超えて大島組の法の水準にまで引き上げ、しかも悪を前にしたこの禁止の臨界点を探り、彼岸をめぐる問いを提起することこそが映画の主題と言ってもよい。やくざ映画の世界にこうした問いを発した先例が皆無とは残念ながら確言できないが、10本もの作品を通じてそれを問い続けたシリーズはなかったはずである。そしてこれがヒットして主演の高橋英樹がスターとしての地位を固めたことが、『人生劇場 飛車角』に続くやくざ路線を模索していた東映に影響を与えなかったとは考えにくい。<sup>405)</sup>

〈男の紋章〉シリーズには他にも、後の任侠映画の作品世界を構成することになる物語的な要素<sup>406)</sup>が多数用い



られており、それまで時代劇や股旅物の映画その他に用いられていた諸要素から再利用可能なものを選び出し、新たなものを付け加え、集約し、再構成する手法を先駆的に示したと言える。「男の紋章」というタイトルにも示される刺青の焦点化、男女互いに惹かれ合いながらも渡世人の分を弁えて身を引こうとする男、縄張り外での工事受注や興行をめぐる組同士の対立、石切場や材木伐採その他の利権争いへの着目、やくざの面子にかけて報復すべきと色めき立つ子分衆、喧嘩より仕事を全うすることが大切と説く論理、自分を襲った相手が誰か知りながら喧嘩沙汰を避けるために口を閉ざす親分、我慢が出来ず戒めを振り切って殴り込みをかけ返討に遭う子分、喧嘩の決着をつけるための博奕と敵方のいかさま等々、数え上げれば切りがない。任侠映画の世界を構成する手法の開発に対する〈男の紋章〉シリーズの貢献には、きわめて大きなものがあったと言うべきだろう。

しかしそれでも、このシリーズを「がまん劇」の先行例と位置付けるのは難しい。その理由の一つとして、おそらく日活の観客層を意識した軽快で分かりやすい作品作りが挙げられるだろう。物語の中で喧嘩・博奕の禁への言及がなされるたびに、辰や松（谷村昌彦）、虎鮫（桂小金治）といった準レギュラーのコミックリリーフが間髪入れずにその禁を侵してしまう。第2作で喧嘩・博奕禁止の額を見つけた辰が雄造に不満を漏らす場面のすぐ後には、かつての大島組の縄張りへのさばる津野一家から喧嘩・博奕をすれば破門だろうとからかわれて喧嘩になる。しかも続いて辰は単身津野一家に押しかけ、何と水鉄砲をピストルに見せかけて突きつけながら縄張りから手を引けと脅して失敗し、何故か折よく現れた竜次に救い出されるのである。第3作で井沢組からの妨害が予想される工事を竜次が指揮するにあたり喧嘩禁止を念押ししたにも関わらず、人夫たちが脅迫されて集まらないとなると村田組代貸の松川が井沢を襲って返討に遭うし、辰もまた井沢の子分と揉めて傷つけてしまう。第4作では清村組の工事が徳三によって妨害されている状況で、辰と虎鮫は徳三の縄張りで賭場を開いて見つかり、乱闘になる。第5作では結城組がきよを襲ったことで辰と虎鮫は「売られた喧嘩は買わなきゃならない」と話し合うが、そこで廊下の喧嘩口論・賭博禁止の貼り紙を見てしまう。飲み屋に場所を移して2人はこの戒めについて愚痴を言い合うが、いつしか喧嘩になってしまい、そこに現れた晴子が組に貼ってあるのと同じ「禁ずる事」の紙を広げて「はい、これ見て」と止めてオチがつく。ところがさらに結城組の子分までがここに登場して「そこに大島の馬鹿が2人いるな」と挑発したことから喧嘩が始まり、駆け付けた警官に捕まって留置所に入る羽目になる。請け出されて破門覚悟でいる2人に竜次が「大島組には破門という言葉はない。大島はやくざの集団ではない」と告げると、口々に「親分、ありがてえ」と喜ぶのである。第6作でも収入源である正月の注連飾り販売の権利を花岡興業に奪われ、これに抗議したため花岡と結ぶ悪徳刑事の深田に一方的に検挙された鳶の仲間たちが大島組に助けを求めに来ると、またもや辰、虎鮫を先頭に大島組の子分たち4人で勝手に花岡興業に殴り込みをかけ、そのうち3人が人質になってしまう。要求に応じて竜次が単身で花岡興業に向かうと、途中で刺客が襲ってきて時代劇のような立ち回りになる。そして辰も松も虎鮫も決して命を落としたりせず、次回作で性懲りなく同様のことを繰り返して最終作まで入れ代わり立ち代わりコミックリリーフを務め続けるのである。つまり一方で喧嘩・博奕の禁が物語の法として提示されながら、彼らは必ずと言ってよいほどその法を破り、しかも物語による懲罰を免れている。物語の法が随所で流産させられてしまうのだ。

しかしより本質的な問題は、〈男の紋章〉シリーズにおいて喧嘩・博奕の禁という法の抑圧を受けているのが、その戒めを掲げた本人にほぼ限られるという点である。大島組の子分たちの中では、第1作で闇討ちに遭う勘三の跡を継いで代貸になった雄造が稀にこの法とやくざの矜持との板挟みに苦しむ局面もあるが、<sup>407)</sup> たいていの場合は他の子分たちと選ぶところがない。つまりこの禁止は大島組の中に額や貼り紙として掲げられながらも、子分たちにはほとんどその抑圧が及んでいないのだ。

先に検討した任侠映画の「がまん劇」においては、主人公を縛る禁止は上位者から課せられたものだった。しかし〈男の紋章〉シリーズを貫く喧嘩・博奕の禁止と現実との矛盾は、主人公の内で解決されるべき問題として提示されている。そこから帰結するのが、竜次の求道的性格である。彼を導くのは回想の中に現れる父庄三郎であり、ある場合には父と親しかったやくざの親分であるが、シリーズ中にしばしば僧侶が登場することも印象的である。第1作で斎賀組の子分3人を殺してしまった竜次は父の菩提寺に彼らの墓を建てるのだが、第2作ではその寺の住職が竜次と辰の関係を介入して金言めいた言葉を口にするし、竜次が父の墓前でやくざとして生きる苦悩を吐露する時どこからともなく現れて、「竜さんよ、ものの譬えにある。1匹の虫を殺して10匹の虫を活かす。禅の道では

これを活人剣という」等と容易には肯定しがたい思想を伝授する。第3作では竜次は映画の最初から頼山寺の宿坊に籠り、頼山和尚から人生の教えを授かる。第7作で根津三兄弟を倒した竜次は頼山寺に墓を建てたらしく、第8作では彼らの命日に旅修業を中断して墓参に詣でるが、その折にも和尚から「今のその気持ちを生涯忘れてはならん。人を斬らねばならん時は今のその気持ちを思い出せ。さすれば、どんな虫けらでも斬れまい」という戒めを受ける。教えに必ずしも一貫性がない点は気になるが、要は竜次が悟りのような境地を追い求めていることの表現であり、彼の旅修業もその延長線上にある。そしてこの旅の主題から見ても、〈男の紋章〉シリーズは任侠映画的な「がまん劇」よりは、大川橋蔵が主演した〈新吾十番勝負〉・〈新吾二十番勝負〉シリーズに近い物語構造を有していると言える。父である将軍吉宗と母お鯉の方とのエディプス的三角形の中で心揺れながら剣の道を究めようとする新吾と、庄三郎ときよとの三角形の中で内なる近代的理念とやくざ世界の止揚を追求する竜次には、金井美恵子の言う「アドレッセンス期の求道的ストイシズム」という点で共通性があるだろう。<sup>408)</sup>

映画内に繰り返し現れて岐路に立った竜次に指針を示す庄三郎は精神分析で言う自我理想であり、ラカン的に言えば象徴的なものである。<sup>409)</sup> 竜次は大島組という有力な博徒の一家に生まれながら、やくざを嫌って医師になった。しかし未熟な彼は堅気の医師として出来ることの限界に突き当たり、互いに心を寄せ合う晴子の反対にもかかわらず父の跡を継ぐ決意をしたのだ。大島一家の親分になることを受け容れた彼はかつての父の座を占めることになるが、しかしそこにはずれがある。庄三郎と竜次は実の親子だが、竜次が立つのは疑似的な親としての親=分の位置であり、子分たちはあくまでも子=分である。庄三郎が折に触れて示した倫理を組織の中で反復しようとした時、竜次は喧嘩・博奕の禁止を一般化された法として提示してしまう。この解消しえない差異をいかに解消するかが彼の直面する問題であるように思われる。しかし彼自身がついにはこの法に違背し、特に最初の2作では理念と現実の矛盾に苦しむ姿が描かれる。第3作以降も基本線としては同じ状況が反復されるのだが、物語はこの反復を通じて竜次という主人公が成長していく姿に焦点を当てている。すでに第3作で竜次の手術を受けたきよが語る、「私はお前が渡世の世界へ入ったことが悲しかったが、今は違う。病気を治すことだけが医者の仕事ではない。お前は人の心の中にメスを入れることの出来る、本当の医者になったねえ」という言葉が、物語が向かおうとする先を指し示しているだろう。指導教授からも将来を嘱望された医師という近代的選良と、国家の法に照らし尽くされることのないやくざ世界の若き有力者という2つの榮譽を一身に担い、未熟さゆえにその共約不可能性に苦しみながらも、いかに両者を止揚するかが問われている。<sup>410)</sup>

竜次が掲げた大島一家の法が、彼の中の近代に由来することは明らかだろう。しかし近代性が必然的にそのような禁止を課すわけではない。だとすれば、さらに問うべきは竜次が自らに喧嘩・博奕の禁止を課すように仕向けた近代性の内実であるだろう。そこで今度はさらに別の角度から、『明治侠客伝 三代目襲名』へと至る筋道を探ってみたい。

## 5. 嵐寛寿郎という記号

『明治侠客伝 三代目襲名』で「木屋辰は喧嘩商売やない。立派な職を持った一家や」と一家の者たちに説き、賭場も開かない木屋辰二代目を演じた嵐寛寿郎は戦前からの時代劇スターであり、また任侠映画で最も多く善玉親分役を演じた俳優でもある。新東宝の久保菜穂子主演『女王蜂』(田口哲、58.2)、三原葉子主演『女王蜂の怒り』(石井輝男、58.12)に続く第3作『女王蜂と大学の竜』(石井輝男、60.9)で関東櫻組の組長櫻千之助を演じたのがその最初で、<sup>501)</sup> この作品については『やくざ映画の物語フォーマット』の原型が見て取れ、<sup>502)</sup> という評価もある。

映画は手に手に得物を握った男たちを荷台に乗せて走るトラックの映像から始まり、そこに「占領下の混乱期／日本在住の／第三人たちは／戦勝国の名のもとに／露天商地区の／不法占拠をたくらみ／横暴の限りを／つくしていた」と字幕が現れる。トラックが停車して荷台から降りた彼らは街を荒らし回り、やがて櫻組事務所に乱入する。千之助の娘珠美(三原葉子)が着物姿で奥から出てくると「三国人連盟の李」を名乗る男がアクセントのある日本語で、日本は戦争に負けたのだから縄張りのマーケットを半分明け渡せと要求する。珠美が「戦争には負けたかもしれないが、関東櫻組の縄張りはまだ占領されちゃいないよ」と言い返して騒然としたところに突然現れて、「やい、手前ら、俺が相手だ」と男たちと乱闘を始めるのが、特攻隊の生き残りを自称する「大学の竜」こと広岡

竜二（吉田輝雄）である。

千之助が帰宅して怪我をした組員たちを枕元に見舞うと彼らは口々に報復を主張するが、千之助は「悔しいだろうが我慢して、ゆっくり養生しろ。いずれお前たちの納得のいくよう、落とし前はつけてやる」と宥めながら他の組員たちに顔を向け、「お前たちも無駄な騒ぎを起こすんじゃないぞ」と釘を刺す。それでも収まらない組員たちを、彼は「この上騒ぎを起こしたら堅気の衆の迷惑はどうなる。俺にも考えがあることだ。いいか、勝手な真似は許さねえぞ」と制する。また竜二が戦争で親兄弟を無くし天涯孤独だと知った彼は、組で面倒を見ようと申し出る。ただし、喧嘩の時は存分に働かせてもらう、貧しい露店商人たちを火事場泥棒のような連中から守るために櫻組に入りたいと言い出す竜二に対し、前途ある青年が馬鹿なことを言うな、やくざなんて人間の屑だと論じて拒む。

他方、敵側と内通した櫻組の血桜の達（沖竜次）の煽動で組員3人が殴り込みをかけるが、あらかじめ「三国人連盟」から依頼された土橋組が待ち伏せていたため返討に遭う。この事件を受けて千之助は組員に訴える。「俺はあんな虫けらみたいな奴が恐ろしくて我慢してるんじゃないぞ。一番腹ん立つのがこの俺だ。親分子分の盃を交わしたかわいい子供たち、その子供たちがこんな姿にされたんだ。誰が何と言おうと承知できねえ。叩き斬ってやりてえ……だが血気にはやって万一こっちに落ち度のある時にゃあ、櫻組だけじゃねえ、日本中のやくざが占領国からこっぴどい目に遭わなきゃならねえ。今俺たちがいなくなったら、このマーケットで暮らしを立てている人たちはどうなると思う。そこをよく考えて、俺が指図するまでは絶対事を荒立てちゃならねえ。皆分かったね」。

しかしその後も竜二は霊柩車で土橋組に乗り込み、銃を突き付けて土橋組長（近衛敏明）に詫言状を書かせたり、「三国人連盟」に嫌がらせを受けている露天商を救ったりと、その活躍ぶりが次々描き出される。土橋がある女性を籠絡しようとしたところで竜二が恥をかかせたことに端を発して祭りの日には櫻組と土橋組が神輿の威勢を競うことになり、その裏では千之助が刺客に襲われる。珠美たちが駆けつけ間一髪で救い出すものの、続いて代貸の駒形（天地茂）を始め主だった組員がMPに連行されてしまう。さらに櫻組を裏切ったはずの達が土橋と揉めて刺され、瀕死で櫻組に現れて真実を語った後に息途絶えたところで、千之助はついに決断して関東一円の親分衆に廻状を回す。集まった親分衆を前に千之助が「皆さん、どうしてもやらなきゃならねえことになりました」と支援を訴えると、皆快く引き受ける。ここからは珠美が指揮する櫻組を先頭に敵との喧嘩になり、もちろん櫻組側が勝利する。捕えられた「三国人連盟」会長（大友純）と土橋が跪き「今後マーケットから手を引きます」と許しを乞うものの、櫻組の組員たちは承知しない。千之助がこれを「虫けらみてえな野郎を相手にするんじゃないぞ。連盟の会長がこうして詫言を入れてるんだ」と抑え、会長に向かって「この後阿漕な真似はしねえだろうな」と質すと「私が責任を持ちます」と応える。千之助が「きっとだな」と念押しして一件落着である。映画は珠美と竜二が腕を組み、組員たちがワグナーの結婚行進曲を口遊ぶシーンで終わる。

「がまん劇」という観点から言えば、千之助が報復を控える理由が「櫻組だけじゃねえ、日本中のやくざが占領国からこっぴどい目に遭わなきゃならねえ。今俺たちがいなくなったら、このマーケットで暮らしを立てている人たちはどうなると思う」ということである以上、むしろ忠臣蔵における浅野内匠頭の「がまん」に近いと言うべきだろう。千之助が組員に対して「三国人連盟」や土橋組に手出しするのを禁じるのも、報復や喧嘩そのものを悪と見做しているからではなく、仲間や堅気の人々に迷惑をかけまいとする政治的判断なのであり、だからこそ相手の悪辣さが限度を超えた時、千之助は関東一円の親分衆に協力を仰いで力による解決を目指すのである。そして冒頭に映し出される時代背景についての説明にも明らかとなり、ここには敗戦後の日本の闇市などにおける勢力争いの歴史的事実が露骨に参照されており、寓意はほとんど剥き出しになっている。

実際、物語冒頭で「三国人連盟」の男たちが櫻組に押しかける場面で初めて姿を現す珠美が着物姿であったり、千之助が着流し姿でドスを振るったりと、<sup>503)</sup> 随所に「日本的なものの記号」が散りばめられているし、そもそも彼らの姓が「櫻」である。<sup>504)</sup> そして監督の石井輝男が倒産間際の新東宝から東映に移った後、岡田茂の示唆で63年に撮った『昭和侠客伝』<sup>505)</sup> において嵐寛寿郎は再びやくざ一家の親分を演じることになるが、すでに触れたようにそこでの役名としてまたもや「櫻千之助」が選ばれている。子分たちに性急な喧嘩沙汰を諫めるものの、最後には一家を上げて敵に殴り込みをかけるという人物設定も共通している。

ここで検討したいのは、嵐寛寿郎という役者が持っていた意味である。日本が再独立を果たした50年代、時代劇映画が復活するとともに戦前からの当たり役である鞍馬天狗、むつつり右門等を演じて嵐寛寿郎はスターとして復

活した。鞍馬天狗については原作者である大佛次郎の意向もあって53年で打ち止めになるものの、51年から60年までの10年間で時代劇を中心に69本の出演作があり、<sup>506)</sup> そのほとんどで主演している。ところが60年に公開された6作品中の6番目に当たる『女王蜂と大学の竜』の後は出演作が激減し、61年、62年は各1本に留まる。63年はやや盛り返すが、NHK大河ドラマ第1作『花の生涯』における水戸斉昭役等のTV出演2作品を除けば『昭和侠客伝』に始まり、松竹『残菊物語』(大庭秀雄、63.10)での主人公の養父尾上菊五郎役、東映の集団抗争時代劇『十三人の刺客』での松平斉韶暗殺の作戦立案を担う徒目付組頭倉永左平太役の3本。64年は前年に続きNHK大河ドラマ第2弾『赤穂浪士』に出演し、討入後の義士を預かって歓待した熊本藩第三代藩主細川綱利を演じた他、新東宝時代の作品を大蔵映画で再編集した『明治大帝御一代記』があるのみである。しかし65年、『網走番外地』(石井輝男、65.4)を皮切りに〈網走番外地〉シリーズ4本、その間に『明治侠客伝 三代目襲名』など計6作品に出演し、やくざ映画を中心に出演作が増えていく。

60年代初めに嵐寛寿郎の出演作数が落ち込みを見せたことについては、いくつかの背景が考えられる。映画観客動員数は58年の年間11億2745万人を頂点に急速に低下し、5年後の63年には5億1112万人、64年には4億3145万人、65年には3億7267万人と止まることのない激減期を迎えていた。<sup>507)</sup> 50年代に隆盛を誇り、嵐寛寿郎の主舞台であったチャンバラ映画は特に大きな影響を受けたとされる。彼の所属する新東宝の経営状態は悪化し、いわゆるエログロ路線に舵を切っていく中でその居場所は狭められていった。しかも年齢的な問題もあり、還暦が視野に入ってきた彼は老け役への転換を意識していた。こうした中で大きな転機となったのが、日本の映画史上初めて俳優の演じる天皇を堂々と登場させた『明治天皇と日露大戦争』(渡辺邦男、57.2)である。

この作品は、映画全盛の当時であっても驚異的なヒットを記録した。配収は57年当時の金額で5.4億円を超え同年の公開作中1位を獲得したのはもちろん、高度成長期で物価上昇する中でさえ、65年の『東京オリンピック』(市川崑、65.3)が12.4億という圧倒的成績を上げるまでこれを超える作品はなかった。<sup>508)</sup> 洋面を含めた国内での観客動員数についても、あくまで参考値ながら約2000万人とされ、『千と千尋の神隠し』(宮崎駿、2001.7)の登場まで実に40年間以上も1位を保った。<sup>509)</sup>

味を占めた新東宝では引き続き『天皇・皇后と日清戦争』(並木鏡太郎、58.3)で明治天皇、『大東亜戦争と国際裁判』(小森白、59.1)で東条英機、オムニバス映画『日本ロマンス旅行』(中川信夫他、59.6)では仁徳天皇、『明治大帝と乃木将軍』(小森白、59.11)で明治天皇、『太平洋戦争 謎の戦艦陸奥』(小森白、60.4)で戦後はA級戦犯として終身刑判決を受けた第22代海軍大臣嶋田繁太郎、『皇室と戦争とわが民族』(小森白、60.6)で神武天皇、『地獄』(中川信夫、60.7)では閻魔大王、『太平洋戦争と姫ゆり部隊』では第32軍司令官として最後まで沖縄戦を指揮して自決した牛島満中将を嵐寛寿郎に演じさせた。6本の作品に出演した60年の公開作の内ここに挙げた3本の他は、幕末の動乱を背景に天狗の面をつけて悪を討つ剣士を演じて鞍馬天狗を連想させる『大天狗出現』(毛利正樹、60.1)、浪人者に身を奪った柳生十兵衛役の『御存知黒田ぶし 決戦黒田城』(加戸野五郎、60.5)、そして『女王蜂と大学の竜』の3本のみである。勤皇の志士で名を馳せた剣戟スターはこの頃、天皇やその重臣を演じる俳優へと変貌したと言えるだろう。

しかしこの直後から、出演作は激減する。彼は次のように、天皇役者としてのイメージが俳優業を続けていく上での足枷になったと回想している。

天皇陛下はつぶしがききまへんからねえ(笑)、これでわては損した。そらそうでっしゃろ、明治天皇が泥棒や人殺しやったらどもならん、悪役を演るわけにいきまへん、助平な役もでけんこうなる。役者干乾しや、(中略)ボロボロのジジイになるまで待たなしゃあない。……けっきょく、フケに変わるところで苦労しますねん役者は、そこで天皇陛下やったんが一生の不覚ですもん、これでエンストや。<sup>510)</sup>

実際、「貴方様が生活の為と言え、下らぬ剣戟映画等に出演をして居られますのは、まことに遺憾千万」等という尊皇家からのファンレターも届いたようだが、<sup>511)</sup> すでに述べたように彼はやくざ映画の世界で再び地位を築いていく。そのきっかけを作ってくれたのが『女王蜂と大学の竜』、『昭和侠客伝』で彼を起用し、後には東映やくざ路線最大のヒットシリーズとなった〈網走番外地〉シリーズで「八人殺しの鬼寅」を演じさせた石井輝男だった。

<sup>512)</sup>ただしこの時、石井が嵐寛寿郎の天皇役者としてのイメージを全く無視したわけではなく、それを踏まえつつ善玉親分や伝説の俠客を造型していったことは、ここまでの紹介からも十分窺えるだろう。そして石井以降の監督たちもこれを継承し、嵐寛寿郎をある種の記号としてそれぞれの作品で活用していくのである。

加藤泰は、任侠映画の親分役に嵐寛寿郎を好んで起用した監督の1人である。『明治俠客伝 三代目襲名』の翌年に公開された安藤昇主演作『男の顔は履歴書』(66.7)、藤純子主演で人気を博し第8作まで続いた〈緋牡丹博徒〉シリーズで3作品を監督した内の『緋牡丹博徒 花札勝負』(69.2)、『緋牡丹博徒 お命戴きます』(71.6)において、彼にやくざ一家の親分を演じさせている。ただし〈緋牡丹博徒〉シリーズの2本における嵐の役柄が『明治俠客伝 三代目襲名』の延長線上にあるのに対し、松竹で撮った『男の顔は履歴書』では単純な善玉ではない。この点を見てみよう。

冒頭、富士山を背景にした松竹マークが映し出される前の真っ黒な画面に「この映画は／敗戦後の日本の／混乱した時代に想定した／フィクションである／そして／世界中の人間が／互いに愛し合い／信じ合える日を／信じて作られた／ドラマである」という白抜きの長い字幕が映し出される。敗戦から3年後の8月の闇市「新生マーケット」を舞台にした商人たち、この町を縄張りとする小野川一家、闇市の支配権を奪おうとする九天同盟という「三国人団体」、そして医師であり闇市の立つ土地の地主でもある主人公雨宮（安藤昇）を巡る物語であり、かつて軍医大尉として沖縄戦に従軍し戦争の悲惨を味わったがゆえに戦うことを拒み続ける彼が、弟の俊次（伊丹十三）を殺されるに及んでついに立ち上がり九天同盟を倒すというのがその骨組みである。最初の字幕といい「三国人」を登場させる対立の枠組みといい『女王蜂と大学の竜』と類似点が多いものの、戦中、敗戦直後の占領下、そして高度経済成長の渦中にある観客の現在という時間的多層性が与えられており、しかも回想場面が必ずしも時系列に従っていないため叙述は入り組んでいる。窓外の視界が殺伐としたビルの建設工事風景で覆われ、都市開発の影響なのか3日後に立ち退きを迫られている小さな医院に、その設備では手に余るような交通事故による重篤な患者が運び込まれる。院長である雨宮が治療を施そうとした時、その患者が戦争中の部下であり、戦後には九天同盟の一味として対峙した崔文喜（中谷一郎）であることに気づき、回想が始まる。

「日本は戦争に負けて法律も道徳も人間の力も弱り切ってる。今だ、俺たちが引っ掻き回すのは、日本人をズタズタにしてやる。今まで奴らが俺たちにしてきたと同じようにだ」と九天同盟の劉成元（内田良平）が嘯く通り、彼らは戦勝国民を名乗って傍若無人な振る舞いを繰り返し、新生マーケットの建つ雨宮の所有地をも力尽くで奪おうとする。商人たちは雨宮の力を借りて九天同盟に対抗しようとするが、彼は協力を拒む。それは彼が堅気だからでも、親分から報復を禁じられたからでも、また「任侠制人」の理念を抱いているからでもない。経営する医院の看護婦でもある愛人マキ（中原早苗）を抱きながら、彼は胸の内の苦しみを吐露する。「お前以外、俺には信じられるものは何があると言うんだ。戦争で俺は殺した、この手で同じ人間を。負けた途端に全部が嘘だ。何もかも嘘だ。確かなのはお前だけだ」。また戦場で生き別れ、奇しくも九天同盟の助っ人として再会した崔に「戦場で、人間同士の殺し合いの結果の馬鹿らしさを、嫌というほど知ったはずの君が、どうしてこんな」と問い詰める。「あの戦場では確かにそうだった。だが今は違う。今は僕は僕たちのために戦っている」と反論する崔を、雨宮は「恨み辛みを力で晴らそうとしたら、また新しい恨み辛みが芽を吹いて、いつまでたっても同じことの繰り返しだ」と責めるのである。彼はかつて正義のためと信じて戦って欺かれ、力による解決そのものを否定するに至った人間なのだ。

九天同盟が人々を苦しめているのに手を出せない警察や行動を起こさない兄に業を煮やし、俊次は叫ぶ。「一億総懺悔ってのは、一億総腑抜けになることなのかい。一遍や二遍戦争に負けたってのが、どうしたっていうんだい」。雨宮を敗北主義者と詰る弟に、彼は「争いはご免だ。まして殺し合うのは、あの戦争だけで沢山だ」と応じる。俊次はその後、『女王蜂と大学の竜』において露天商たちを守るため「三国人連盟」に立ち向かった自称特攻隊崩れの竜二のように、あちこちで九天同盟とぶつかり合う。そしてついに闇市の仲間と共に九天同盟に暴れ込み、捕らえられて人質になる。俊次を解放する条件として闇市の土地の権利書と白紙委任状を要求された雨宮は、マーケット戦争はもう避けられないと忠告する崔に「降伏か死か。だが俺は、俊二さえ無事に帰ってくればいい」と呟く。それは彼が戦場で民間人たちとともに洞窟に追いつめられた際、戦陣訓を振りかざし玉砕を強要する他の士官の制止を無視し、米軍が撃って来るかどうかまづ自分が外に出て確かめると言い置いて最初に投降したことへの反復である。その時同じ洞窟にいた崔は雨宮の言葉を聞き、彼がこれから何を選択しようとしているか悟って立ち去る。し

かし雨宮が白紙委任状を整えたその頃、崔は九天同盟を裏切って俊次を逃がそうとし、しかしその脱走に加担して撃たれた李恵春（真理明美）を助けようと引き返した俊次は銃弾を浴びて彼女と重なるようにして斃れる。

こうして雨宮はついに九天同盟との対決を決意する。ただし彼が立ち上がる契機はあくまでも弟の死であり、それは正義の闘いではなく私的な復讐なのである。しかもそうした出来事の全てが8年の刑を終えて出所し、マキにも去られながらも再び小さな医院を営んでいる雨宮の回想として描かれている。彼の出所は経済白書序文に「もはや戦後ではない」と書かれた56年だったと推定されるが、回想する雨宮の現在はそこからさらに10年後、高度経済成長を突き進んだ日本が東京オリンピックを成功させ、先進諸国の一角を占めるまでに復興した観客の現在であるだろう。

さて、嵐寛寿郎がここで演じているのは小野川一家の老親分である。

闇市の商人たちが九天同盟の横暴に耐えかねて土地を仕切ってきた小野川親分を訪ねると、彼は皆に向けて「俺はね、もう昔のような力はないんだぜ」と静かに応える。小野川の子分たちがそれを聞き、自分たちは命を惜しまないと訴えると親分は強くそれを制し、再び商人たちに向かって「さぞ頼み甲斐のない男と思うだろうがね、若い奴らをあらかた戦争でなくした今の小野川一家じゃ勝ち目はねえんだ」と弁解する。マーケットを見捨てるのかと詰め寄る商人たちに、自分も子分もマーケットのために出来るだけのことはする、しかし小野川一家の力を頼りに戦っても勝ち目のないのが現実だと繰り返す。つまりこれまで検討してきた任侠映画の善玉親分とは全く異なり、小野川親分が九天同盟に立ち向かわないのは侠客としての倫理や人間的な高潔さ故ではなく、単に勝ち目がないからなのだ。それでも戦前から長く正義のヒーローを演じ続け、天皇役者としてのイメージを纏った嵐が演じていることから、率直に自分の弱さを認める彼の姿勢に観客はある種の悲哀や善良さを読み取るかもしれない。しかしこの映画は次の展開でさらに追い打ちをかける。小野川親分の示唆で闇市の地主である雨宮の下に相談に訪れた商人たちは、雨宮が地代を取っていない事実を知る。新生マーケットで商売をするために小野川一家に相応のショバ代を払っている彼らは驚き、「じゃああいつら、やらずぶったくりじゃねえか」と嘆くのである。

小野川親分にも見せ場はある。九天同盟がマーケットに現れて商人たちに明け渡しを要求し、翌日正午をもって襲撃を開始すると宣言した夜、傷ついた崔を匿ったマーケット内のバー美千代に雨宮を訪ねて来て、「先生、先生はやる腹だね。今こそあつしらも手伝わせてもらいますぜ」と申し出る。雨宮が、これは自分個人の恨みに発する敵討であり、自らもそこで死ぬことで憎悪と暴力の連鎖を断ち切りたいのだと主張して申し出を断ると、<sup>513)</sup> 親分は懐から短銃を取りだし「こいつだけは持って行ってやっておくんねえ」と彼の掌に預ける。翌日、商人たちの逃げ去った後のマーケットに九天同盟がトラックで乗り付け、機関銃を乱射した上でバラックの解体に手を付けた時、建物の陰に潜んでいた雨宮が発砲して凄惨な戦いへと展開する。しかし実のところ、九天同盟が壊滅した後の闇市の様子は雨宮の服役中にマキが面会に訪れる回想場面であらかじめ明らかにされていて、そこで彼女が訴える「九天同盟がいなくなったと思ったら、今度は小野川一家だわ。もっと悔しいのは町の人たちが先生の……」という科白から、息を吹き返した小野川一家が商人たちの搾取者になることが分かる。振り返ってみれば雨宮による回想が始まって間もなく、往診帰りと思しき彼とマキを冷やかす、隙を見て彼女に悪戯しようとした3人組は小野川一家の子分たちだったのであり、そもそも九天同盟が登場する以前の小野川一家が町の人々の敬愛を受けていたわけではないことが窺われる。

この作品は東映の任侠映画に見られるような、善は善で悪は悪という同語反復的で単純な対立構造を持っていない。崔が雨宮を敬愛しつつも在日コリアンとして「僕たちのために戦っている」という自己認識の中にいることには、すでに触れた。崔だけではない、劉成元にもまた雨宮への共感が垣間見える。人質になった弟を取り戻す交渉のために雨宮が最初に九天同盟を訪れた際、劉は雨宮に事業の共同経営を持ち掛ける。またマーケットで雨宮が九天同盟に銃弾を撃ち込んで姿を現し、劉に「雨宮さん、あんた1人かね」と尋ねられて「貴様ら、俊次の仇だ」と応えると、劉は一度悲しげな表情で俯き、それから再び顔を上げて子分たちに反撃開始の合図を送る。一方で雨宮の味方につく小野川親分は正直そうに見えて抜け目がない。喧嘩を避けるのは何らかの理念によるのではなく、相手が強いから逃げを打っているに過ぎない。東映作品の善玉やくざのように額に汗して働こうという意志は見られず、堅気の人々を守るどころか、立場が強くなれば結局は弱者を抑え込んで利益を吸い上げる。町の人々も、九天同盟に殴り込んで刑務所に入った雨宮に好意的ではないことが仄めかされる。

雨宮自身、九天同盟への報復を必ずしも正義の戦いとは考えていない。これを飽くまで私怨による敵討と位置付けて小野川の助勢を断った際も、「誤りはあるかもしれないが、これ以外、今の憎悪と暴力の果てしない繰り返しを断ち切る途は、他にないんでね」と、已む無い選択であることを明かしている。雨宮の決意を知ったマキは、「あたしたちのこと捨てておしまいになるんですね」と詰め寄る。今後の生活の足しにと預金通帳らしきものを渡し、崔の看護を託す雨宮に、マキは「それだけですか、私に言うことは。それで……ひどい。ひどい人」と屈辱の怒りをぶつけるのである。これには伏線があって、雨宮の医院に押し入って来て無理難題を吹っ掛ける九天同盟に、丁度治療を受けていた小野川組のチンピラが挑みかかって逆に袋叩きに遭っている間、冷めた眼で傍観する雨宮を見たマキは、彼が自分には窺い知れぬ虚無を抱えていることを悟って不安に襲われ結婚を乞うが、雨宮は拒否する、それが現実のものとなったわけだ。しかしここまでなら、人物造形の違いはあれ高倉健と藤純子の間にも起こりうることだ。受刑中の雨宮に面会に来たマキは、「私が愛したと言えるのは、先生だけよ」と言いながらも別れを告げ、初めて焦りを露わにして引き留めようとするものの仕切りに隔てられて為すすべもない雨宮を残して立ち去るのである。

まだ先がある。この映画は雨宮と九天同盟の戦いでは終わっていないのだ。時は再び現在に戻り、雨宮は交通事故患者として手術台上に横たわる瀕死の崔を前にしている。設備の整わない彼の医院では手術の成功はおぼつかない。しかし今さら大病院に搬送する猶予もない。廊下には崔の娘が、大使館へ帰国の相談に行つて不在だった母親の到着を待っている。雨宮は困難な手術に失敗して自分があの娘の父を奪うことになってしまうかもしれないという重圧に怯みながらも、他に選択肢はない。意識を取り戻し「雨宮さん、救ってください。僕は死ねない、妻のためにも、子供のためにも」と懇願する崔と言葉を交わしながら、雨宮は自分がなぜあの時、九天同盟との戦いに立ち上がったのかと自問し、しかし「そんなことはどうでもいい」と問いを振り払ってしまう。彼はこの時点に至ってもまだ、あの時の自分の行動の意味に向き合い切れていない。そしてそこに、崔の妻が到着する。マキである。驚く雨宮に、彼女は事の次第を説明する。ようやく麻酔が効き始めて崔が意識を失うと、雨宮は母娘に手術室から出るように告げる。ところがマキは決然とこれを拒む。「いいえ、ここで……ここでこの子にも見せてやります。自分の父親が命と戦う姿を」。映画は雨宮を正面から捉え、手術開始に向けて彼が「ヨーシ！」と自らを鼓舞するアップで終わる。

最後の場面で雨宮は「降伏か死か」という選択の袋小路から抜け出したように思えるが、それが48年8月の出来事に対する解決を与えているか否かについては疑問が残る。しかし少なくとも、ここには雨宮の回復への端緒が描かれていると言えよう。このやくざ映画の装いを持った作品は、戦争体験で正義を見失って虚無に陥った男が戦後社会で再び立ち上がろうとする姿を描く、再起の物語なのだ。<sup>514</sup>そして雨宮に戦場とは別の場所で闘う可能性を悟らせるのは、最初は彼の虚無を埋めるための道具のような存在として登場したマキである。

最初に沖縄の洞窟で、次には新生マーケットで雨宮が迫られた「降伏か死か」の選択は、45年8月に日本が迫られた選択と同型である。沖縄戦での投降とマーケット敷地の権利書に白紙委任状を付けて渡すことは、ポツダム宣言受諾の喩として描かれている。そして俊次を殺されて白紙委任状を渡す選択を翻し、九天同盟と刺し違える行動に出ることは、特攻隊的と言えるかもしれない。ただし形式的な同型性からそのような類比が可能だとしても、雨宮の決断があくまでも彼自身の戦争体験に根差した個人的な倫理性によるものとして描かれている点には留意しなければならない。ところがこの作品には政治的な「降伏か死か」もまた並置されており、九天同盟からマーケットを守ってほしいという商人たちの頼みを、「さぞ頼み甲斐のない男と思うだろうがね、若い奴らをあらかた戦争でなくした今の小野川一家じゃ勝ち目はねえんだ」と断る小野川親分がこれを体現している。そこには、嵐寛寿郎の記号性が活用されているのである。これが指示する対象がもはや新東宝時代に演じた明治天皇や神武天皇、仁徳天皇等ではないことは、言うまでもない。そしてこの作品が嵐寛寿郎という俳優に架かる白虹を十分に意識しつつ、それを雨宮の個人的倫理性と対比させることで相対化するのに対し、新東宝的な天皇表象の延長線上に留まっているとはいえ、前年の『明治侠客伝 三代目襲名』においても事情は同じだろう。木屋辰が喧嘩・博奕の禁止を一家の法として課すことの寓意については、『昭和最大の顔役』について示唆した通りである。そしてその後の任侠映画は、『明治侠客伝 三代目襲名』の踏襲を基本線としていく。<sup>515</sup>

こうして前節末での、〈男の紋章〉シリーズの大島竜次による喧嘩・博奕の禁止がどこから来たのかという問いに



答えることが出来るように思う。それは戦後憲法に由来するのである。<sup>516)</sup> 近代的選良としての竜次がすでに喧嘩・博奕の禁止を内面化しており、その出处が曖昧化されていたのに対し、少なくとも高倉健が主演したシリーズ作品においては禁止の発出点が組頭や親分という主人公にとっての上位者として明示されるようになる。そして『明治侠客伝 三代目襲名』以降、起源は象徴性をさらに明瞭にする。

この理解については、任侠映画に必ずと言ってよいほど話し合いや調停の契機が置かれていることも傍証となるだろう。『男の紋章』で採石場の診療所に赴任した竜次は土方の窮状を知って現場を仕切る組の親分に談判しに行くし、大島組を継ぐ決意をするや仇討を主張していた勘三を連れて斎賀の事務所に仁義を切りに出向いている。最後に竜次が斎賀組の子分たちと演じる斬り合いにしても、すでに見た通り本来は交渉に行き、縄張りを渡すとまで譲歩したにも関わらず相手から斬りかかってきて起ったことである。シリーズの後続作においても、竜次はまず必ず調停を試みる。鶴田浩二が気の荒い侠客を演じる『博徒』においてさえ、主人公の猪三郎は阿倍野組に鉄道建設のための強制立ち退きを止めさせようと、まず抗議に乗り込むのだった。『日本侠客伝』では、子分に任せては喧嘩になると木場政親分が自ら沖山組に話し合いに行き物別れに終わる。また客分の清治（中村錦之助）が敵方に殴り込んだ後、長吉は他の子分たちを抑えて1人で談判に行く。『明治侠客伝 三代目襲名』では星野からの執拗な嫌がらせにも関わらず、浅次郎は頭を下げてセメントの融通を頼みに行く。『昭和残侠伝 一匹狼』でも、川銀が仲買衆を集めて圧力をかけようとしている動きを知った秋津親分は、「若旦那や皆に話すじゃねえぞ。俺がきつと上手く収めて来る」と交渉に向かい、その後に闇討ちに遭うのだった。『日本侠客伝 雷門の決斗』の信太郎は正一が殴り込んだことを知り、観音一家に向かう。「あっしは喧嘩を売りに来たんじゃないんですよ。正一引き取りに来たんですよ」。『昭和残侠伝 血染めの唐獅子』で一升舂の音吉（山城新伍）が阿久津組に殴り込んで殺されたという報せを警察から受けた際、組頭になった秀次郎は先代女将に「こらあっしに行かせておくんなさい」と乞い、小頭には「若い連中ジタバタさせるんじゃないぞ。ことが大きくなると面倒だからな」と指示して音吉を引き取りに向かう。『侠客列伝』では木戸組が謹慎中であるにもかかわらず、身内の松原（里見浩太郎）が恋人を巡る争いで山形組の子分を襲って返討に遭った後、伊之助は大同会の集まりに謝罪に出向く。「仰る通りあの野郎は可哀そうな奴ですよ。きっとあの世で死んだ親分にお叱りを受けるんでしょう。あっしらこの1年間、どんなに辛れえことがあっても辛抱しようと、皆で言い合ってきたんだ。だがあの馬鹿、どうしても根性が直らなかった。死んだんだから勘弁してやっておくんなさい」。

以上は主だったもののみだが、こうした従来のチャンバラ映画や股旅物ではめったに見られない要素の頻出は注目に値するだろう。結局のところ、任侠映画における「がまん」とは係争を対話や調停によって解決しようと試みることである。その努力はほとんど常に失敗に終わるのだが、<sup>517)</sup> それにも関わらず、物語の構成において不可欠な手続きなのである。

このように考えるなら、任侠映画に善玉として登場するやくざの一家や露天商、鳶、沖仲仕、土方、人夫、馬力等を束ねる組は、舞台となる時代も多くは明治から大正、昭和初期に設定され、着物姿で登場することから郷愁を誘うものでありながら、喧嘩・博奕の禁止を法とするという点では実は極めて戦後的な存在であると言えるだろう。実際、『続 男の紋章』で「禁ずる事」の額が掲げられた時、辰は驚いて代貸の雄造と珍妙なやり取りをするのだったし、第5作の『男の紋章 花と長脇差』に至ってもまだ、辰と虎鯨はこの掟を巡ってドタバタ劇を繰り広げる。『明治侠客伝 三代目襲名』においてさえ、木屋辰では賭場を開いていないと二代目が告げると、藤山寛美演じる渡世人の仙吉が「そうごんすか。変わってはりますでんな」と呆気にとられるユーモラスな場面を設定していたし、『日本侠客伝 血斗神田祭り』でも同じく藤山寛美演じる竹五郎がよ組に加わることを許された際、唐突に始まった加入式で仰々しく喧嘩口論の禁止が読み上げられて戸惑う彼の姿が笑いを誘う。あるいは逆に、『日本侠客伝』では喧嘩禁止は亡き親分の口癖であり、『日本侠客伝 浪花篇』では瀕死の和田島の一喝であり、『昭和残侠伝』では闇討ちされた源之助親分の遺言である。つまり喧嘩・博奕の禁止が映画世界の法として提示される際には必ずと言ってよいほど死や笑いを伴う特別な演出がなされており、物語が照れなしにはこの法を導入できないことを窺わせる。こうした喧嘩・博奕禁止の眩しさの感覚もまた、戦後の日本社会における新憲法の眩しさと通じているように思う。

## 6. 青年と母と女



〈男の紋章〉シリーズの大島竜次は、近代的な青年とやくざ世界の若き英雄という二重性を生きていた。ただし竜次の中核にあるのは前者であり、しかもあらかじめ戦後憲法の理念を内面化した近代=戦後的とも言うべき存在なのである。<sup>601)</sup>そしてこの未熟な青年が自分の出自であるやくざの世界との矛盾に悩みつつ、近代=戦後性の限界に直面し、父の跡を継いで一家を束ねる親分として生きることを受け容れる。これが『明治侠客伝 三代目襲名』では、竜次に与えられたさまざまな属性から戦後憲法と親分という要素が抜き出され、木屋辰の二代目に統合されることになる。しかし、では竜次の備えていた残りの属性はどうなったのか。つまり近代的な青年とやくざの矛盾という問題設定は、捨てられてしまったのだろうか。

実はこのような対比的構造は、ここまで何度も言及してきた東映作品『人生劇場 飛車角』の原作に当たる、尾崎士郎の教養小説にもすでにあったものである。例えば『人生劇場 青春篇』には主人公青成瓢吉が親元を離れて通う中学校で問題を起し父親の瓢太郎が呼び出される挿話があるが、三州吉良の顔役で、庭で気晴らしにピストルをぶっ放すような豪放な瓢太郎が半日も馬車に揺られて辿り着いた校門に立った時、「まるでちがった世界へ来たようで何だか心の底がむず痒いような気もち」<sup>602)</sup>になる。物語はすでに冒頭から、前近代と近代の対比構造を示しているのである。周知のように破産した父のピストル自殺の後、瓢吉が上京して早稲田大学に進み、さまざまな経験を積み重ね彷徨していく姿が描かれるのだが、身边には常に吉良常や飛車角といった俠客がいる。〈男の紋章〉シリーズの竜次は、いわば『人生劇場』の対比構造を一身に集約して見せたヒーローだったと言える。

そのように考えれば、任侠映画が頻繁に未熟な青年を登場させることになるのは、自然の成り行きだろう。金井美恵子が言う「アドレッセンス期の求道的ストイシズム」は変奏され、破片となって散りばめられる。例えば『日本侠客伝 浪花篇』で主人公が身を寄せる和田島組の後ろ盾である半田運送には左翼学生の息子邦夫（里見浩太郎）がいる。彼に会社を継がせようと説得に行った和田島に邦夫が「潰れる？ 潰れてもええやないか」と投げやりに答えると、和田島は彼に拳を振るい「馬鹿たれ！ 自分の足元も立て直さんで何が社会じゃ。馬鹿たれ、この」と叱りつける。邦夫は父親と和解することになる。『明治侠客伝 三代目襲名』では木屋辰二代目の実子春夫が父の戒めに逆らうが、これも改心する。『昭和残侠伝』には木場政の実子で学生の輝男（中田博久）が物語上さしたる必要性もなく登場し、父親が亡くなると他の子分たちと一緒にあって報復を主張して窘められる。『日本侠客伝 血斗神田祭り』なら、よ組を抱える老舗澤清呉服店の若旦那で店の経営に真剣に取り組めない仲夫（小林勝彦）だが、彼は立ち直ろうとした矢先に殺されてしまう。『昭和残侠伝 一匹狼』では秋津が先代に世話になった網元濱徳の当主である浜田勇吉（御木本伸介）が、やや成熟した人物だが理想主義者として描かれていて青年性を感じさせる。『男の顔は履歴書』では、もちろん俊次がそれに該当する。『昭和残侠伝 血染の唐獅子』には鳶政組の若旦那で工業学校建築科を出た明夫（小林勝彦）がいる。敵対する阿久津の策略で鳶政への連絡なしで入札説明会が行われた際、阿久津組の代貸ながら親分のやり方に疑問を抱いている風間重吉（池部良）が「若旦那、我慢しておくんなさい」と謝罪する。『緋牡丹博徒 花札勝負』では嵐寛寿郎演じる杉山親分に東京の大学で学んでいる一人息子次郎（石井律）がいて、敵方の親分の娘と恋仲になる。また父親を殺されてドスを握るものの、お竜（藤純子）に「あんたは立派に学問ばやり遂げておくんなせ。それが何よりの親孝行ですたい」と戒められる。『緋牡丹博徒 お竜参上』に登場する銀次郎（長谷川明男）は眼科の医学生崩れという設定である。原作のある作品になるが後年の『鬼龍院花子の生涯』（五社英雄、82.6）でも教師で労働組合のストを指導する田辺恭介（山本圭）が登場し、主人公の松恵（夏目雅子）と恋愛関係になるが最後は殺されてしまう。あるいは大きく遡れば、『博徒』に登場した敵役の藤松米太郎は東京から流れてきた元士族で、やくざながら社会の近代化に与して名をあげ市議員になることを目指すものの、結局は権力の道具として使い捨てにされるという設定で、この立身出世志向には近代型の青年性を感じられる。

しかし脇役の中にそのような青年性の断片を探すまでもなく、任侠映画において青年の系譜を引き継いだのは高倉健であったように思われる。実際、彼が映画の最初から一家を率いる親分として登場するのは『日本侠客伝 絶縁状』や『博徒列伝』を待たねばならず、しかもそれらにおいてさえ、従属的な立場にいる。

『人生劇場 飛車角』において高倉健は小金一家の子分の1人であり、客分である飛車角と共に丈徳一家に殴り込む宮川を演じて注目された。飛車角の受刑中に事情を知らぬままその情婦であるおとよ（佐久間良子）と深い仲になり、後に事実を知って苦しむことになる彼は、飛車角に対してあくまでも従の立場にある。『日本侠客伝』の長吉

役では木場政組の子分で、親分の死後に兵役から戻ってきて小頭を任される。自分のような者がと固辞する長吉に姐さんは是非にと求めるのだが、その際、彼は組の客分である清治（中村錦之助）に視線を向け、清治が頷いてようやくこれを受けるのである。この清治はお咲（三田佳子）という女と駆け落ちして木場政の世話になっているやくざであり、『人生劇場 飛車角』の飛車角と似た立場にある。『日本侠客伝 浪花篇』の藤川宗次は、兄の不審な死の事情を探りに大阪にやって来て、和田島組の荷揚げ人夫になる。続く『日本侠客伝 関東篇』の緒方勇は船の機関士であり、魚問屋江戸一の危機を救うためにかつて世話になった焼津の網元（丹波哲郎）に助力を頼みに行くのだが、そこで「暢気坊主」と呼ばれている。『昭和残侠伝』の清次も兵役中に親分を殺され、除隊後にその遺言に従って関東神津組の五代目を継ぐ。跡目を継いだ清次が組の子分衆や露天商たちに挨拶する場面で、部屋の隅に客分の風間重吉（池部良）が黙って座っている姿が映し出され、『日本侠客伝』の清治のように祝福の視線を交わすことこそないものの、清次の襲名を黙って見守っているようだ。〈昭和残侠伝〉シリーズでは基本的に、池部良は青年である高倉健を遥かに見守り、支え、最後には共に死地に赴くのである。『日本侠客伝 血斗神田祭り』の新三は火消し組の纏持ち、『日本侠客伝 雷門の決斗』の信太郎は浅草六区で劇場を運営する平松興業の「若」である。31年生まれの高倉健は、この頃にはすでに30代半ばを過ぎており、60年代後半に向けて青年的な役柄から抜け出そうとする気配も窺えるが、『侠骨一代』や『ごろつき』、あるいは『荒野の渡世人』（佐藤純彌、68.6）等を観れば、脱皮が容易でなかったことは明白である。

ただし、高橋英樹について金井美恵子が「アドレッセンス期の求道的ストイシズム」と特徴づけたのに対し、高倉健の役柄には高橋のような「求道性」は欠けている。それと言うのも、〈男の紋章〉シリーズにおいては竜次が一身に担った近代=戦後の理念とやくざ世界の調和の追求の内、戦後の理念については組頭や親分といった上位者に割り当てられているからだ。そして「アドレッセンス期の求道的ストイシズム」から「求道性」を括り出してしまえば、残るのは「アドレッセンス期」の「ストイシズム」ということになる。言葉遊びのようだが、高倉健の演じる侠客たちと女性との関係を見てみると的外れではないように思われる。

『人生劇場 飛車角』では、宮川は飛車角の情婦おとよと性的関係を結んでいると考えられる。しかし任侠映画への出演が本格化して以降、高倉健の演じる主人公たちは女性と淡いつながりしか持たないか、きわめて禁欲的である。『日本侠客伝』では復員した長吉を兄弟分弘法常（大木実）の母親おしま（ミヤコ蝶々）が手引きしておふみ（藤純子）と再会させ、おふみが自分で仕立てた着物を嬉しそうに長吉に着せる場面があるが、「きれいになったなあ」という長吉の言葉からも、彼女がまだ少女から抜け出したばかりであることが分かる。この作品にはもう1人、長吉に思いを寄せる幼馴染の芸者条次（南田洋子）が登場するものの、長吉が振り向いてくれないままに赤電車の鉄（長門裕之）の気持ちを受け容れ、悲劇に向かう。最後に沖山組への殴り込みを決意した長吉がおふみを祭り見物に連れ出す場面では、彼女は「新組合が出来ておめでとう」と無邪気に祝うばかりで、長吉の真意には気づかない。

『日本侠客伝 浪花篇』では宗次に惹かれる加代（入江若葉）が登場するにもかかわらず、ほとんど関係は深まらずに終わる。『日本侠客伝 関東篇』の緒方勇は江戸一の市川栄に惹かれている様子ながら、小揚の磯村（長門裕之）と鮎屋で楽屋落ちの噂話をするか、せいぜい不器用に好意を仄めかさばかりで、栄の妹光子（藤純子）に揶揄われる始末だ。栄の方はやくざの江島勝治（鶴田浩二）に憧れを抱いている気配もあるが、いずれも言葉遣いや態度による暗示に留まり、『人生劇場 飛車角』におけるような抜き差しならない三角関係としては描かれぬ。『青い山脈』（今井正、49.7）に登場しても不思議ではないような男女関係である。

次の『昭和残侠伝』の頃から、関係は深刻化の兆しを見せる。この作品では清次が復員すると、許嫁だった綾（三田佳子）がすでに同じ稼業の西村（江原真一郎）に嫁いでいる。綾は任侠映画における愛情表現の定石通り自ら縫った着物を清次に渡し、「半年早く帰ってきてくれれば」と悔いる思いを漏らしてしまうが、言っていることと悪いことがあると清次は綾を窘める。西村は神津組と対立する新誠会のやり口に疑問を抱きながらも、露天商のために屋根のあるマーケットを建設するという計画に共鳴して清次と対立する関係に立つ。しかし最後には新誠会に欺かれたと覚って殴り込み、殺されてしまう。『人生劇場 飛車角』の〈飛車角—おとよ—宮川〉の関係が〈清次—綾—西村〉の関係に置き換えられ、清次は飛車角の位置に置かれていると言えるが、綾に対する彼の感情の内実は明示的には描かれぬ。『昭和残侠伝 唐獅子牡丹』では、高倉健演じる花田秀次郎が弟分のために止む無く榊組三代目の秋山幸太郎と勝負して斬るものの、その後の榊組の苦境を知り正体を明かさぬまま未亡人の八重を助けるうちに、

2 人の間に惹かれ合う感情が生じる。すでに触れた通り「沓掛時次郎」の物語の変奏だが、ここでも秀次郎は八重の気持ちを受けとめることをしない。加えて興味深いのは、かつて榊組幹部であった畑中圭吾（池部良）の存在である。どうやら彼はかつて八重と幸太郎を添わせるために身を引いて満州に渡り、その後刑務所にも入っていたらしい。物語途中から登場する彼にとって秀次郎は幸太郎の仇であるが、八重が秀次郎に思慕の念を抱いていることに気づいて板挟みの三角関係を形作る。

『日本侠客伝』の頃にはまだ少女の面影の抜けきれなかった藤純子が、続く『日本侠客伝 血斗神田祭り』で久しぶりに高倉健の相手役を演じる。火消し組の纏持ち新三はかつて芸者の花恵（藤純子）と恋仲だったが、命がけの仕事ゆえに結婚に踏み切れず、彼女はよ組の支援者である老舗呉服店澤清の若旦那で新三の幼馴染でもある伸夫に身請けされて妻になっている。商売に打ち込めず博奕に溺れて店を傾かせる伸夫は、花恵と新三の過去に屈託を抱えて苦しんでいた。伸夫はようやく再起に踏み出したところで不審火で亡くなり、元の芸者に戻った花恵は信三への恨みと消えぬ恋心を吐露するが、彼は彼女への思いを口にしつつも受け容れることが出来ない。これらの作品ではいずれも高倉健が潜在的、顕在的な三角関係の中に置かれているが、彼が女性の側からの愛の告白に応えることはない。敵方への最後の殴り込みが、まるで女性との関係に決着をつけることから逃れ棚上げにするためであるかに思えるほどだ。

ところが次の『昭和残侠伝 一匹狼』からは高倉健と相手役女優との間に、また異なる男女関係が設定されるようになる。すでに紹介したように、主人公の武井繁次郎は亡き弟分の妻で病身の加代を千葉の実家に連れて行くものの、加代の父である秋津親分に拒まれて立ち往生する。そこを助けてくれるのが小さな飯屋を営む美枝（藤純子）なのだが、実は彼女は繁次郎の親分を殺した弁天一家の刺客桂木竜三（池部良）の妹だった。そして竜三もまたこの漁師町に流れ着いて網元濱徳の魚場を奪おうとする川銀一家に身を寄せ、繁次郎と対立することになる。すでに繁次郎に好意を抱きつつある美枝は兄を許してほしいと乞うが、『昭和残侠伝 唐獅子牡丹』と立場が逆になった繁次郎は渡世の義理で仕方がないことと斥ける。川銀から繁次郎殺しを要求された竜三は果し合いを申し入れるが、勝負が始まるや川銀の子分たちは繁次郎を銃撃した。「警察だ」の声に子分たちが逃げ去ると、竜三は撃たれた繁次郎の怪我を気遣う。「遠慮はいりませんぜ」と勝負を続ける意思を示す繁次郎に、竜三は「またの日にしましょう」と、何度目かの勝負の中断を申し入れる。繁次郎は銃で撃たれる前、竜三が手加減していることに気づいており、「桂木さん、あんたさっき……あっしに」と問うと、竜三は「生きてることが面倒臭くなったんでね。どうやらあんたに惚れちゃったな。妹だけじゃないらしい」と応える。駆けつけた美枝が繁次郎を家に連れ帰って手当てをしつつ、以前に彼を詰ったことを謝ると、繁次郎は「今のあっしは、人並みの気持ちも口に出せねえ意気地なしです」<sup>603)</sup>と漏らし、それ以上のことは告げずに立ち去るのである。ここにはまたもや「アドレッセンス期」の「ストイシズム」と呼びうるものが繰り返されていると同時に、〈竜三―美枝―繁次郎〉という新たな三角形が姿を現しているのだが、これがどのような性質のものかを理解するには、もう少し作品を見てみる必要がある。

この頃には高倉健の相手役として定番化しつつあった藤純子が続く『日本侠客伝 雷門の決斗』で演じたのは、平松信太郎の父源之助が営む劇場で楽屋番をしている中川喜三郎の娘千沙子である。この喜三郎は源之助がやくざの聖天一家を構えていた時代からの右腕で、源之助の死後はその遺志を承けて信太郎に物語の法を伝える位置に立っている。千沙子と信太郎は以前から想い合う仲だったらしく、信太郎の「本当に俺の女房になるつもりか」という言葉に千沙子が「私は巳年だから執念深い」と応える場面があるが、この会話からは同時に男の方がやや受け身であることも窺われる。信太郎らが観音一家への殴り込みに出発するにあたり、2 人は祝言を挙げる。次の『日本侠客伝 白刃の盃』の高倉健と藤純子は、最初から夫婦かそれに準ずる関係である。旅の途中で妻のゆき子（藤純子）が急性肺炎を発症したところを外川運送のトラックに助けられるが、外川正一郎との最初のやり取りから主人公の大多喜俊二は何らかの理由で所属する組の処分を受けた身であり、親分の添書を携えて2人で放浪して来たものと推測される。あるいは『人生劇場 飛車角』の飛車角とおとよ、『日本侠客伝』の清治とお咲、『日本侠客伝 血斗神田祭り』の長次（鶴田浩二）とおその（野際陽子）のように駆け落ちして来たのかも知れないが、映画内で詳細が語られることはない。またこの作品におけるゆき子は最後まで病院に入ったままで、その存在は俊二が堅気になろうとする重要な要因ではあるものの物語の展開に積極的な役割を果たすことはない。ここでの男女関係は、外川運送の同僚である石観音（長門裕之）と夢子（宮園純子）、外崎組の元の代貸で刑務所にいる江夏（大木実）と妻澄江

(松尾嘉代)を中心に描かれる。

『昭和残侠伝 血染めの唐獅子』で、藤純子はまたしても池部良の妹文代を演じる。池部の演じる風間重吉は花田秀次郎の親友であるが、台湾での3年間の兵役から戻った秀次郎が組頭を継ぐことになる鳶政と敵対する阿久津組の代貸であり、板挟みになって苦しむ。秀次郎の登場に先立ち、彼の兄弟分に当たる聖天の五郎(水島道太郎)の母おつた(清川虹子)が営むドジョウ料理屋で働く文代に台湾から葉書が届いて周囲から冷やかされる挿話から、2人が恋仲であることが示唆される。除隊して浅草に戻った秀次郎を、文代は彼の家で着物を縫いながら待っており、現れた秀次郎はひとしきりのやり取りの後で文代を抱擁する。また秀次郎が阿久津組に殴り込む直前、文代は秀次郎からドスを奪ってまで止めようとするが、死んでほしくない、諦めきれないと訴える彼女を秀次郎が抱きすくめて「俺もお前に惚れてんだぜ」と応えると、「初めてね、惚れたなんて言ってくれたの。あたし、悪いお嫁さんになるとこだったわ」とついに諦めて泣き崩れる。

『日本侠客伝 斬り込み』はテキ屋の帳元傘屋源蔵が、幼い息子を連れて逃げているやくざの新三を見込んで新宿でテキ屋の一家を旗揚げさせようとする話である。藤純子の演じるお京は源蔵の娘で、最初に源蔵が新三親子と関わるきっかけを作るのは彼女である。新三が新宿に旅立った後には寂しがる子どもを父親に会わせてやるという名目で上京し、2間しかない小さな家で部屋を隔てて3人一緒に住み始める。新三が新宿で商売出来るよう一緒になって街商組合に掛け合ったり、あるいは新三の留守中こっそり子どもに自分を「おかあさん」と呼ばせ、子どもが無邪気に父親の前でもそう呼んで大慌てで取り繕うなど、2人の間に一貫して明るい笑いを誘う挿話が続き、後に、相州屋の一味に無抵抗で袋叩きに遭った新三を看病しながら彼女は彼に愛の告白をする。そして次の場面ではもう婚礼という展開で、少なくともそこまでは、この子持ちの元やくざと押しかけ女房の関係は幸福感に満ちたものとして描かれる。最後に新三が敵方に殴り込む展開は任侠映画の約束であるが、この作品では彼は逮捕されずに逃げ延びる。源蔵の住む港町の海岸沿いの道を、新三とお京が幸せそうに歩く場面で終わるのは、例外的である。

ひとまず以上5作品について高倉健と藤純子の関係を見ると、それ以前の作品に見られたような女を間に置いた男と男の愛情を巡る競合関係が、少なくとも表面上は姿を消していることに気づく。『昭和残侠伝』シリーズにおける池部良はしばしば高倉健と対立する立場に置かれるが、心情的には共感しあう関係にあり、最後はこの共感に従って高倉を支援する。『昭和残侠伝 一匹狼』、『昭和残侠伝 血染めの唐獅子』で藤純子は池部良の妹を演じているが、池部は妹と高倉の結びつきに肯定的であり、藤を争って高倉と競合する他の男は存在しない。『日本侠客伝 雷門の決斗』の中川喜三郎、『日本侠客伝 斬り込み』の傘屋源蔵が主人公の重要な支援者であることは言うまでもないし、ここにも藤を巡る競合相手はいない。そして、池部良を含めて彼らは藤と高倉の結びつきに何ら屈託を覚えておらず、むしろ喜んでいるのである。

ここで注意を向けたいのは彼らがいずれも独り者で、身寄りはどうやら藤純子のみらしいという点である。『昭和残侠伝 一匹狼』において風来坊然として突然店に姿を現し、「選りによって嫌な野郎」である川銀一家に草鞋を脱いでしまった運のなさを愚痴る兄を、それでも守ろうとする美枝は、妹というよりむしろ彼の庇護者であるように見える。また『日本侠客伝 斬り込み』での、どうやら男やもめで姐さんのいないらしい源蔵一家を差配するお京の勝気な様子は、彼女が実質的にこの一家の姐さんであることを印象づけている。

高倉健に対する藤純子という存在の意味がこれ以上ないほどに露わになったのが、ここまで『日本侠客伝』シリーズの全作品を監督してきたマキノ雅弘が次に撮った『俠骨一代』である。実はこの作品でも、主人公の伊吹龍馬を自分の経営する人夫請負会社に迎え入れる坂本喜之助に妻がおらず、代わりに勝気な娘が父親を支えている。しかも定石通り彼女は龍馬に惹かれ積極的に彼に近づこうとするのだが、宮園純子が演じるこの娘の綾は、気の毒ながら龍馬の気持ちを捉えることが出来ない。この点で、『昭和残侠伝 一匹狼』から続いてきた三角形は崩れている。代わりに龍馬を虜にするのは藤純子扮する娼婦お藤である。彼女が龍馬の母タカに生き写しだったことがそのきっかけであり、この「本物」を前にして綾に勝ち目はない。龍馬はなけなしの金を持ってお藤のいる娼家に通い、高倉主演の任侠映画では初めて布団を前に濃密に性的関係を意識させる遣り取りが描かれるが、<sup>604)</sup> お藤がいくら誘っても彼には彼女を抱くことが出来ない。龍馬の亡き母を知る和尚の言葉から理由を覚ったお藤は彼に自分を「おっかさん」と呼ばせ、「龍馬」と呼び返すことで、ついに男女の関係を結ぶ。しかしその後、工事のために龍馬が必要としている資金を作るために満州に身売りし、和尚に金を、娼婦仲間に龍馬のために自ら縫った着物を託して、

別れの挨拶もなく船上の人となるのである。

自分が龍馬の母と瓜二つだと聞いた時、お藤は自分が龍馬にとって亡き母への固着の憑代でしかないと悟る。娼婦として生きて来て初めて愛される幸福を知ったと感じていたお藤は、だから不機嫌で暗い表情になるのだ。しかし彼女は龍馬と「おっかさん」、「龍馬」と呼び交わし、彼が固着の果てまで迎えられるよう導く。お藤は精神分析家のように転移を引き受けて、彼に治癒をもたらすのである。これにより龍馬は初めてお藤と交わることが出来るのだが、それは同時にお藤が母の位置から転落することを意味する。母親とどこが似ているかと聞かれて「目も、口も、何もかも」と応える龍馬に、激しく「嘘！ あんたのおっかさんは、あたいのような汚い女じゃないでしょ」と食って掛かるお藤は、母の幻影が消えれば、そこに残るのは1人の娼婦でしかないことをあらかじめ知っている。遅かれ早かれ、彼には彼女への幻滅が訪れるに違いない。だから彼女は、愛を味わったという良き思い出を自分の胸に、そして愛するに値する女を愛したという痛切な思い出を龍馬の胸に刻み込んで、彼の前から姿を消す。龍馬はおそらく、お藤への想いを胸に秘めながらも、綾と夫婦になって坂本組を継ぐことになるだろう。

映画研究者である斉藤綾子は主に高倉健に焦点を当てた任侠映画論の中で、東映任侠路線の系譜が「硬派アクション色の強い男の世界を描いた『博徒』というよりはむしろ、『人生劇場』を構造化するメロドラマ的な要素に多くを負っている」<sup>605)</sup>と論じた上で、そこで高倉が演じた宮川という人物について「自分の兄貴分の情婦である佐久間と関係を持ったと知って苦悩するが、その苦悩は自分の母と寝てしまったというエディプス構造を強く反映する」<sup>606)</sup>と分析しつつ、その一方で『日本侠客伝』では『人生劇場』的な「性愛の三角形」は影を潜め、マキノらしい演出で男女の関係を何組かのカップルの配置のなかにうまくちりばめている」<sup>607)</sup>とも述べている。大掴みの把握として異論はないものの、シリーズ諸作品における三角形の現れ方には推移と変異があることも事実である。

既に述べた通り、〈日本侠客伝〉シリーズの最初の3作における主人公と女性との関係は極めて淡いものであり、例えば後の作品でしばしば見られるように主人公が最後の殴り込みを決意する際の感情的な桎梏となって彼の行動を制約し、その悲劇性を強めるような機能は与えられていない。斉藤の言うような『人生劇場 飛車角』におけるメロドラマ的構造に主人公が巻き込まれていくのは、『昭和残侠伝』以降のように思われる。しかもさらに踏み込んで言えば、この時期の作品群にあっても主人公が囚われる三角関係は〈飛車角—おとよ—宮川〉に見られた「性愛の三角形」ほどの強度を伴っていない。高倉が宮川というより飛車角の位置に立つことも影響するが、何より宮川のような過ちを犯すずっと手前で主人公は一貫して女性の側からの求愛を拒み続けており、その愛も仄かな思慕と呼ぶべきものがほとんどである。<sup>608)</sup>

『昭和残侠伝 一匹狼』からはこの三角関係が姿を消し、別の三角形に置き換わる。先行諸作品では主人公の相手役の女の素性が明示されていなかったのに対し、<sup>609)</sup> この作品以降、女は別の重要な登場人物の娘や妹として現れる。その人物は主人公より上位か対等の関係にあって彼を支援する男性であり、自分の娘や妹が主人公に惹かれていくのを喜ぶか、少なくとも黙認する「女の贈与者」として振舞う。しかもこの贈与者には配偶者がなく、娘や妹が実質的にその位置を占めていた。〈昭和残侠伝〉シリーズにおける高倉健と池部良の関係については別途検討が必要だが、贈与者が明らかな上位者である場合、『日本侠客伝 斬り込み』に典型的なように主人公とその女の間には喜劇的な演出が伴って明朗な印象を与えるものとなる。特に藤純子が高倉健の相手役を務める作品を通じて次第に像を結んでいったのは〈父の代補—母の代補—青年〉という古典的なエディプスの三角形だったと言えるだろう。主人公が女たちの求愛を受け容れないのは彼女が母の代補だからなのであり、仮に受け容れたとしてもその結びつきに安住してはならないかのように、主人公は敵陣に殴り込んだ罪で彼女と引き離される。<sup>610)</sup> 『侠骨一代』は、高倉健の「アドレセンス期のストイシズム」が母と交わることの禁忌に対応していることを白日の下に晒したのである。

『侠骨一代』を撮り終えた後のマキノ雅弘はしばらくの間、高倉健の相手役に他の女優を充てるようになる。<sup>611)</sup> 現代を舞台にした『日本侠客伝 絶縁状』に藤純子は登場せず、松尾嘉代が主人公浜田勇吉の妻寿賀子を演じている。彼女は勇吉の兄貴分で陰に陽に彼を支える平井和男（菅原健次）の妹である。『侠客列伝』の藤純子は、主人公伊之助に共感しつつ敵対する流れ者の人斬り浅次郎（鶴田浩二）と惚れ合った仲である。高倉の相手役には宮園純子が選ばれており、彼女の演じる浪江は伊之助の親分木戸半次郎の叔父貴に当たる坂上親分（中村竹弥）の娘で、伊之助の婚約者である。坂上親分が木戸および伊之助の強力な支援者であり、浪江が自分の気持ちを率直に口にする女

性であること等も、これまで高倉健を取り巻いてきた人物配置の延長線上にある。『ごろつき』はキックボクシングを題材にした任侠映画であり、高倉健の相手役として吉村実子が配されている。彼女が演じる友子はジムを営む沢田健三（大木実）の勝気な妹で、この兄妹にも親がいない。九州の炭鉱町から上京してきた勇をジムに引き入れるきっかけとなるものの、友子と勇の間に愛情関係として敢えて取り上げるほどのやりとりはない。<sup>612)</sup> こうして1年数か月を隔て、マキノが再び高倉健と藤純子の組み合わせで臨んだのが『昭和残侠伝 唐獅子仁義』である。

林田一家に関わる大谷石の採掘権を樺島一家が狙って争うこの物語において、高倉健演じる花田秀次郎が林田の仕切る石切場で働くことになるのに対し、池部良が演じる風間重吉は樺島一家に草鞋を脱いでいる。この2人には、浅草蔵前一家の子分だった秀次郎が雷門一家に殴り込みをかけた際、雷門側の客分だった重吉が追って来て対決になり、彼の左腕を斬り落としたという因縁がある。映画の最初でその経緯と、秀次郎の受刑中に雷門一家が勢力を伸ばしたことが簡潔に描かれた後、彼が5年の刑を終えて出所し汽車に乗ったものの雷門の刺客につけ狙われ、彼らから逃れようと北大谷で降りたところを襲われる展開になる。襲撃者たちはあっさり追い払ったが左手に怪我をして雨宿りしていたところ、通りかかって彼を家に招き入れ手当てをするのが藤純子演じる芸者おるいである。秀次郎を討ち損なった刺客たちが地着きの樺島一家に協力を依頼すると、腕の立つ刺客として重吉を紹介する。しかし重吉は要請を断り、「花田秀次郎ってのはな、良い男だよ。俺はな、会いてえんだよ」と言って去る。樺島一家は秀次郎の居場所の情報を得て張り込みをかけるが、おるいが隙を見て裏手から秀次郎を逃がす。

その後、林田一家に身を落着けて仕事を手伝うことになった秀次郎は、おるいが芸者として出ている料亭で彼女を座敷に呼んで礼を言った上で、自分を匿ってくれたせいで何か迷惑が掛かっていないかと気遣う。相手が首を横に振るのを見て安心し、すぐさま席を立とうとする秀次郎を彼女は帳場に悪いからと言って引き留め、そこから会話が始まる。おるいの醸し出す風情が土地の者ではない、柳橋か芳町の芸者のようだという秀次郎の言葉をきっかけに、実は自分は亭主持ちの流れ者で、その亭主はかつて雷門一家にいて片腕を失くしたやくざだと彼女が身の上を明かした瞬間、秀次郎は蒼ざめ、懷から取り出した財布を渡してそのまま立ち去ってしまう。おるいにはもちろん、事情が分からない。

次の場面で、座敷を終えたおるいが家に戻ると、半月ぶりに舞い戻った重吉が奥でごろ寝をしている。それに気づいた瞬間、「あら、来てたの!」と喜びの声を上げて駆け寄り彼の顔を覗き込む様子から、彼女が彼にぞっこんであることが示される。しかし重吉の反応は素っ気なく、おぎなりに「達者かい」と尋ねた後は「近頃んと目が出ねえ。金が欲しい」とすぐさま無心してくる。「手切れ金?」とおるいは嫌味を言い、「ふん、荒れてやがんなあ。何かあるのか」「私だって、そう捨てた女じゃないわよ」「好きな男でもできたのか」「ええ、いい男」と、彼女は重吉を妬かせようとするが、重吉は動じる様子もなく「ふうん。おい、金あるのか」と再び金の話に戻る。そこで彼女は投げ遣りに「あるわよ、貰ったの。男物の財布。いくらほしい?」と返して秀次郎が置いていった財布を差し出すが、重吉が平気な顔でそこから金を抜き取りながら「大した金だな。酔狂な奴がいるもんだな。大事にしてやれよ」と言うや顔を強張らせ、「いいの?」と聞き返す。「ああ、いいよ」という重吉の返事に彼女は更に暗く辛そうな表情になるが、それを見た彼が「何でエ、オメエだって芸者だろ。まさか身体まで……なア」と追い打ちをかけるや「……抱いて」と彼にしがみつ、泣きながら「抱いて、強く、もっと強く。でないと私、あんたから離れそうになるのよ」と訴える。しかし重吉はおるいの顔に一度目を向けた後、黙って彼女を押しつけてどこかへ消えるのである。

これを伏線として、林田一家とつながる石材業者の浅野屋が採石権を落札した祝いの宴席で、今度は秀次郎がおるいに呼び出される。まずおるいが、秀次郎の置いていった財布の金をすべて使ってしまった、謂れのない金だから返さなくてはならないと詫びたのに対し、そんなことは気にする必要がない、お前さんは本当にいいお人だと秀次郎が応えると、彼女は「そうじゃないんです」と奥の襖を開ける。するとそこには布団が敷いてある。次のカットでその奥の間の側に移ったカメラが逆構図で捉えたおるいは布団の傍に崩れるように座り込み、「堪忍してください。悪い女房になりたいんです」と帯を解き始める。おるいの背後、画面奥の明るい部屋の最初に座った位置に正座してじっと聞いていた秀次郎は一呼吸おいて黙って頭を下げ、立ち上がって部屋を後にする。残されたおるいは泣き伏す。

店を出た秀次郎は、そこで偶然に重吉と出くわす。2人は互いに相手が同じ町にいることは知りつつも、顔を合

わせるのはこれが初である。「風間さん、長エゴ無沙汰でした」と挨拶する秀次郎に、重吉はふと思い出したように懐から財布を抜き出し、「これはオメエさんのじゃねえのかい」と尋ねる。これ以上深入りされるのは迷惑だと釘を刺す重吉に、「俺ア、何にも知らずに世話になっちゃった。いいお人ですね」と秀次郎が弁解すると、「おるいもそう言ってたよ。オメエさんに惚れてるらしいな」と重吉は言う。「冗談言っちゃいけねえ」とそれを否定しつつ、秀次郎は「風間さん、あんないい御上さん泣かしちゃいけませんぜ」と着物の襟を破ってそこから抜いた金包みを差し出し、重吉にこの土地から出て行ってほしいと頼む。「というと、これはおるいとの手切れ金か」と重吉が質すと、秀次郎は重吉と二度とやり合わなくて済ますための、自分と重吉との手切れ金だと応える。「嬉しいねえ」と返す重吉に「じゃあ」と秀次郎が包みを突き出すと、重吉は「受け取れねえよ」と断り、「気にしないでおくんなさい。あの女は俺の嬢だ。もし俺のことを愚痴ったとしても、それは俺に惚れてるからよ。俺がオメエさんのその金を受け取れねえのも、あいつなしでは俺が生きていかれねえからだ。のろけて済まなかったな」と言って歩み去る。

しかし秀次郎の危惧した通り、対決の時はやって来る。樺島一家の代貸がおるいの弟と恋仲の芸者を強引に身請けしようとしたことから2人が駆け落ちし、重吉はそれを手助けする。しかし事は発覚し、樺島組の世話になってきた重吉は秀次郎殺しを引き受けざるを得なくなる。重吉からの果し状を受け取った秀次郎はドスを持たずに指定の場所に赴くが、重吉は長ドスを二振り用意している。斬り合いの最中、秀次郎が「風間さん、俺はお前さん斬るぜ。今の内だ。御上さん可哀想じゃねえか」と重吉に翻意を促し、それを重吉が「馬鹿野郎」と拒んだところに、報せを聞いたおるいが駆けつける。その刹那、樺島組の刺客が秀次郎を狙って発砲し、しかし銃弾はおるいに命中する。2人はおるいに駆け寄るが、彼女はすでに絶命している。重吉は銃を撃った男を斬り殺す。そこから先は〈昭和残侠伝〉シリーズの約束通り、秀次郎と重吉が樺島一家に殴り込むフィナーレに向かう。

藤純子はここで、初めて池部良の妻を演じている。そしてこの妻は夫を愛しながらも彼の冷淡さに苦しみ、高倉健に惹かれていく。重吉の嫉妬心を呼び起こそうとする駆け引きの最中、おるいは秀次郎のことを「さっぱりしてて頼もしくて。それでいてどことなくあんたのように寂しそうな……やくざ」と形容し、2人の男が等置されることで彼女の感情が秀次郎に向かうことを予感させる。そして次にはおるいの方から秀次郎を呼び出し、流れ者の芸者ではあるけれど身体を売ることとはしなかった、「でも、いつまで守れるものか。いつそ……」と、彼に身を任せようとするのである。「悪い女房になりたいんです」という彼女の言葉からは、それが重吉への面当てから出たことのようにもあり、しかしどうせ守り切れぬ身体なら秀次郎にという、重吉への愛情に匹敵する秀次郎への思慕も窺われる。実際、重吉は妻の心の揺らぎを察しており、久しぶりに再会した秀次郎がおるいのことを「いいお人ですね」と言うと、「おるいもそう言ってたよ。オメエさんに惚れてるらしいな」と返すのである。また他の土地に去ってほしいと秀次郎が差し出した金を、おるいとの手切れ金かと問うことから、重吉が秀次郎とおるいの関係を勘ぐっているのが分かる。

『昭和残侠伝 一匹狼』から始まった「女の贈与」の主題が『俠骨一代』で崩れた後、この『昭和残侠伝 唐獅子仁義』でも贈与者は登場せず、「性愛の三角形」への回帰が見られる。しかも『昭和残侠伝』から『日本侠客伝 血斗神田祭り』では思慕や未練の仄めかしに留まっていた関係が、『俠骨一代』に続き再び布団を前にした、明確に性的関係に関わる決断を迫るものになっている。そしてこの作品に「性愛の三角形」が現れることにより、藤純子には『俠骨一代』にはなかった機能が与えられることになる。秀次郎と重吉の果し合いの場におるいが駆けつけ、樺島組の子分が秀次郎を狙って撃った銃弾を受けて死ぬのだが、<sup>613)</sup> これによって秀次郎と重吉は結束して樺島組に向かうことになるのだ。

斉藤綾子は先に参照した論文において、『人生劇場 飛車角』における〈飛車角―おとよ―宮川〉の関係をイヴ・K・セジウィックのホモソーシャル論<sup>614)</sup>に依拠して分析している。そこでは次のように言われている。

『人生劇場』は一見するときわめて日本的な情緒が溢れた物語のように見えるが、その実は、西洋的な性愛構造を抜きにしては理解できない日本の近代小説の延長線上に位置しており、セジウィックが強調した「性愛の三角形」という図式が明確な形で強調されている。もしセジウィック的な設定と違う点があるとすれば、それは西洋型の「性愛の三角形」が男二人をライバル関係におき、嫉妬という感情が中心となっているのに対し、『人生劇場』では、あからさまな嫉妬の代わりに義理と人情というモラル・コードが二人を結びつけている点だろう。『人



『人生劇場』では、「義理と人情」は前者が男同士のホモソーシャルな欲望に、後者が男女の異性愛の欲望という二項対立におかれるが、鶴田浩二も高倉健も佐久間良子という女性の交換を通じて絆を深め、「男」になる。こうして、疑似兄弟分というやくざのホモソーシャルな連帯が嫉妬を、「男としての義理」という愛情の形に逆転させる。とはいえ、男性が異性愛関係を持つことは「究極の男同士の絆」を結びつけるため、というセジウィックの公理は、『人生劇場』が設定する状況 — 二人の男がホモソーシャルと異性愛に引き裂かれながらも、究極的には男同士の義理（ホモソーシャルな掟）が人情（強制的異性愛）を打ち負かして、女を捨てて男を取り、男の世界へと一人戻っていく — において、すでに実現されている。<sup>615</sup>

『人生劇場 飛車角』は縋りついて止めようとするおとよを振り払い、待ち構える奈良平一味に向かって飛車角が坂を上るシーンで終わった。ところが『昭和残侠伝 唐獅子仁義』ではおるいの死によって2人の男が殴り込みに向かうという順序で、「女を捨てて」とは言えないかもしれない。ただ、物語の構造が女を排除することによって2人の男を結びつけたと考えるならば、この作品は『人生劇場 飛車角』の近傍にあるだろう。あるいは「義理」などを媒介しないがゆえに、よりセジウィック的であるかもしれない。しかし他方、秀次郎がここでもやはり変わることなくおるいの求愛を斥け、重吉との競合関係に立つことを拒んでいることに留意しなければならない。『昭和残侠伝 唐獅子仁義』に描かれているのはセジウィック的な「性愛の三角形」に酷似しながらも、母と交わることへの畏れに根差したフロイト的なエディプスの三角形であり、高倉健の「アドレッセンス期のストイシズム」は貫かれている。

他方、すでに引用した通り斉藤綾子は、『日本侠客伝』において『人生劇場 飛車角』の「性愛の三角形」は、「何組かのカップルの配置のなかにうまくちりばめている」<sup>616</sup>と述べている。確かに『日本侠客伝』では敵役の沖山（安部徹）が借金を盾にとって芸者の条次を身請けしようとし、彼女に惚れている赤電車の鉄が組の印半纏を質に入れて金を作り一旦は救い出すものの、後にあつけなく殺されてしまう。『日本侠客伝 浪花篇』でも敵方の新沢（大友柳太朗）が、子分の冬村（鶴田浩二）の受刑中にその情婦千代（南田洋子）を自分の妾にしまい、複雑な対立関係が生じる。また和田島組で働く日雇い人夫寅松（長門裕之）の恋人で女郎のおしんにも身請け話が持ち上がり、2人で逃げようとして殺される。池部良が『昭和残侠伝』で演じる神津組の客分風間重吉は戦後の混乱で行方が分からなくなった妹を探しているという設定で、この妹美代（水上竜子）は敵役である新誠会の管理下で売春婦をしている。しかも神津組のゼロ戦五郎（梅宮辰夫）と恋仲であり、彼は美代に渡した金のことで新誠会の子分と揉め事を起こし殺される。『昭和残侠伝 唐獅子牡丹』でそもそも秀次郎が秋山幸太郎を斬る羽目になったのも、自分の弟分である清川周平を敵役左右田の息子が執着している女と添わせるための交換条件だったからだ。この物語には〈幸太郎—八重—秀次郎〉、〈畑中圭吾—八重—幸太郎〉、〈畑中圭吾—八重—秀次郎〉といった様々な潜在的三角関係が埋め込まれている。『日本侠客伝 血斗神田祭り』には淀半一家貸元の娘おその（野際陽子）と大阪から駆け落ちして来て、老舗呉服店澤清の乗っ取りを画策する大貫の客分になっている長次（鶴田浩二）が登場する。〈淀半組親分（不在）—おその—長次〉というエディプスの三角形もさることながら、親分から長次殺しを命じられて大阪からやって来たものの、長次とおそのを添い遂げさせるために初手から返り討ちに遭う覚悟で襲い掛かる弟分おぼろ安（長門裕之）も、自ら排除されることで2人を結び付けようとする三角形を成しているように思われる。『昭和残侠伝 一匹狼』では主人公の死んだ弟分文次（北山達也）とその妻加代（扇千景）、そして加代のかつての許婚浜田勇吉の三角形が物語全体に緊張感を与える。

『日本侠客伝 白刃の盃』では敵役である現在の外崎組貸元の根占が、組の元代貸で根占の兄貴分だが服役中の江夏（大木実）の妻澄江（松尾嘉代）に目をつけ、料亭に呼び出して凌辱する。彼女は江夏が出所した祝いの日に自殺し、江夏も外崎組に殴り込んで返討に遭う。またやや変則的ながら、外川運送の運転手石観音には夢子（宮園順子）という女給の恋人がいて、彼女の借金を返すため金を貯めているが、根占が自分の子分のために彼女を身請けすると脅して彼を自分の組に引き抜く。そこで不用意に元の仲間の情報を漏らして死なせてしまった石観音は根占への復讐を決意するが、あつけなく殺されてしまう。『昭和残侠伝 血染めの唐獅子』で善玉である鳶政組の音吉（山城新伍）は芸者の染次（牧紀子）を想っているが、敵役の阿久津が彼女を身請けしようとする。音吉は組の纏を質草にして金を作り染次の借金を返すが、纏は阿久津の手に渡る。これを取り戻そうとして音吉は殺され、染次は阿



久津の妻になる条件で纏を取り戻すが、直後に川に身を投げる。『侠客列伝』に登場する芸者お加代（藤純子）は弟が木戸組の子分で、同じく木戸組の中原（長門裕之）はお加代に片想いして身請けの金を貯めている。しかし彼女は19歳の時に理由も分からぬまま去って行った直木浅次郎（鶴田浩二）のことを未だに想い続けている。『昭和残侠传 唐獅子仁義』のおるいには繁治（桜木健一）という弟がいて、林田一家の子分である。彼は芸者のお峰（夏珠美）と恋仲だが、樺島組の代貸が彼女を身請けしようとする。繁治とお峰は駆け落ちして彼女の叔父の家に一旦身を隠すが、重吉の手助けにも関わらず捕えられる。重吉はこのため秀次郎殺しを請け負わざるを得なくなり、他方で繁治は殺される。

悪役が非道な好色家であるという設定は、それこそ『仮名手本忠臣蔵』の高師直のように古くからありふれたものかも知れない。しかし60年代後半の代表的な任侠映画の諸作品にほとんど必ずと言って良いほど、善玉側の誰かと悪役が女を争うという挿話が盛り込まれているのを見ると、やはり強迫的と形容したくなる。斉藤はこれを任侠映画におけるホモソーシャルな秩序の優位性と関連付け、『日本侠客伝』の赤電車の鉄の例について「女に義理立てて男を上げるのは正しい道ではないということを示すかのように、長門は罰を受ける」と解釈し、「異性愛的な世界に身を投じることは、任侠映画の掟として必ず制裁を受ける」と述べている。<sup>617</sup> 任侠映画におけるホモソーシャルな秩序の優位という論点の重要性については全面的に賛同できるし、これは確かに魅力的な仮説ではあるが、<sup>618</sup> では女もまたしばしば死ぬことになるのはなぜなのか等、疑問もなくはない。そこで、ここまで検討して来た「がまん劇」としての任侠映画の寓意性という観点から解釈すると何が言えるか、せつかく斉藤が持ち出したセジウィックや、セジウィックが参照したルネ・ジラルの「欲望の三角形」<sup>619</sup>の示唆するところを勘案しつつ、ささやかな別解を提案してみたい。

斉藤自身、こうした脇役を巡る男女関係がセジウィック的なものだということは認めている。実際ここに紹介した諸事例においては、少なくとも形式的には〈悪玉—女—善玉の脇役〉という性愛の三角形が成り立っている。しかも斉藤が『人生劇場 飛車角』において析出した「義理と人情」の対立というよりは、むしろセジウィック本来の主張に近い嫉妬の劇を構成していると言えるだろう。その際、間に挟まれる女は芸者であったり、女給や女郎や売春婦であったり、そうでなくとも『日本侠客伝 白刃の盃』の澄江のように、敵との交渉で心ならずも自分の身体を与えてしまった女である。<sup>620</sup> 悪玉による身請けという仕掛けが多用されることでも分かるように、彼女たちは共通して金銭や、金銭を生み出す何らかの利権と交換可能な存在なのだ。<sup>621</sup> 善玉側の男にしても、そもそもの最初に女と出会ったのは金銭を媒介とする場であったと推測されるし、両者の関係が次第に金銭尽くのものではなくなったとしても女は借金に縛られており、女を手に入れるために男は金銭を手に入れなくてはならない。ところがここに、すでに金銭を持った悪玉が登場して女と交換しようとするところから争いとなるが、この争いについてはまずは金銭的な解決が目指されるのだ。

任侠映画の悪役たちは縄張りや何かの利権、場合によっては土地等を奪おうとするが、要はその先にある金銭を欲する存在である。そして女と金銭が等価であるならば、金銭を欲望する者たちが女をも欲望するのは当然だろう。さらに「欲望の三角形」の含意するところに従うなら、善玉の脇役が女を巡って悪役と競合する時、この善玉側の男は敵の欲望を模倣することになる。善玉側の男は敵と同じ女を敵と同じ仕方で欲望することによって、敵と同じ金銭の世界に取り込まれている。<sup>622</sup> 自らの非力さを顧みず無謀にも敵の土俵に乗って競い合おうとした者は、物語によって処罰されるのである。また澄江は根占に媚態を示して願い事をしてしまったがゆえに、親分や兄貴分、弟分、女将さんや姐さん等と呼び合う位階秩序から転落し、自分が交換可能な女に「身を落とした」ことを恥じて死を選んだに違いない。もちろん、高倉健や藤純子はこのような競合関係を回避する。

これを任侠映画の寓意性に結び付ければ、このように金銭と交換可能な女たちが何の喻であるかは明らかだろう。『昭和残侠传』に登場する闇市に進駐軍兵士たちの姿がないことは何らかの抑圧を推測させるが、風間重吉の妹で娼婦の美代が『人生劇場 新飛車角』のヌードダンサーたちとつながっていることは、疑いない。

この仮説には、まだ先がある。〈他者—対象—自分〉というジラルの「欲望の三角形」とは、フロイトの古典的な〈父—母—子〉の三角形の読み替えである。セジウィックはジラルの三角形から〈男A—女—男B〉という「性愛の三角形」を導き出したわけだが、もしジラルの言う「欲望の模倣」を他者の法の取り込みだと考えて良いならば、任侠映画に頻出するセジウィック的な「性愛の三角形」における悪玉は父の位置にあると言える。そこには、

本稿で「がまん劇」としての任侠映画から読み取ってきたものとは別の、もう一つの法が姿を現しているように思われる。

つまり「がまん劇」としての任侠映画においては、共約不可能な2つの法が併存していることになる。ここまで見てきた限りでは、一方は喧嘩・博奕の禁止によって、もう一方は金銭と女が等置されるような貨幣的交換によって特徴づけられている。前者においては古典的なエディプスの三角形が、後者においてはジラールの「欲望の三角形」、またはセジウィック的な「性愛の三角形」が優位である。<sup>623)</sup>「がまん」とは、この両世界の浸食と軋轢、交錯と往還のサスペンスである。男であれ女であれ、不用意に前者から後者に転落する者は悲劇に見舞われるだろう。では物語の英雄は、いかにしてその転落を回避し、いかなる帰還を果たすのだろうか。

## 7. 民衆の行方

高倉健の熱烈なファンとして知られた横尾忠則は、初めて『日本侠客伝』を観た時の感動を次のように書き記している。

この映画の中には近代が失ったすべてが描かれていた。そこには、私があればほどまでに憎悪し、嫌悪した前近代の世界が横たわっていたのである。／この映画を観た時、私は全身の血液が音を立てて逆流し始めたような気がした。それは、まぎれもなく日本人としての血液の歴史への逆流でもあった。<sup>701)</sup>

また任侠映画を最も早い時期から評価の対象とした映画批評家の1人である渡辺武信は、次のように論じている。

東映やくざ映画群は、飽くことなく量産され集積された結果、個々の作品を超えた一つの世界を持つ。明治末から昭和初期までという時代の枠どりは、物語に上からの近代化による日本資本主義の跛行的発展と、それにとまなう近代都市の形成という背景を与える。東映やくざ映画には必ずこの二つがある。この時空で二つのやくざ集団が衝突する時、悪とされるのは必ず鉄道や近代的住区の建設と結びついた近代化論者である。彼らは言わば、新興産業の実利に結びつくことによって、伝統的任侠道を捨てて生きのびようとする。それに対して善玉たちは、時代の変転によって崩壊しようとする一つの習俗の守護者としてあらわれる。<sup>702)</sup>

任侠映画にこのような対比構造を見る議論は、用語には異同があるものの、その後も継続して行われてきた。斯波司と青山栄はそのやくざ映画論を始めるにあたり、「任侠映画のフレーム」を「組織の面からは《悪》(強者)＝近代化推進派、《善》(弱者)＝現状維持派と大きく分けてとらえることができよう。／情緒面では、義理と人情の世界に生きる男と女の葛藤と情感が全編にわたって謳いあげられる。《善》に漂う古き良き時代へのノスタルジア」と特徴づけている。<sup>703)</sup> また斉藤綾子も、『日本侠客伝』は「《善／悪》、《近代／伝統》という文化的な二項対立」という、『人生劇場 飛車角』には存在していなかった「決定的な要素」を物語に織り込んだと述べている。<sup>704)</sup>

その『日本侠客伝』では第1次大戦頃の深川木場を舞台に、<sup>705)</sup> 古くから木材運搬を仕切る木場政組と、その利権に食い込もうと運送会社を起こした沖山組の対立を描いている。沖山組が木場政の馬力たちにちょっかいを出し、さらには引き抜きをかけてきたため木場政が談判に出向くと、沖山運送社長で背広姿の剛造(天津敏)は「今は自由競争の時代なんだよ。誰が木場に乗り込もうと法律じゃちゃんと許されてるはずだぜ」と取り合わない。これに対する木場政の抗弁は「法律で言ってるんじゃないよ。ただ深川の木場は昔から俺の縄張りだ。問屋衆や馬力達も、それで八方無事に暮らしてるんだよ。お前さんたちも渡世人だ。ま、男の筋道っていうのかな」というものである。『日本侠客伝 浪花篇』では大正中期の大阪港で仲仕を束ねる和田島組と、その石炭荷揚げの利権を狙う新沢組の対立を描き、後者の悪辣さは強調されるものの〈近代／前近代〉、〈近代／伝統〉といった対比が強調されているとは言えない。しかし次の『日本侠客伝 関東篇』では大正末期の築地で魚問屋を営む姉妹や小売、小揚といった人々に対し、東京市の水道局長を抱き込んで東京魚市場協同組合なる団体を設立し、自ら理事長に収まって市場近代化を唱える郷田が魚市場の乗っ取りを企む。小揚の1人である磯村(長門裕之)に「金と力で押しまくるって

というのは、芝居で言えば敵役だよ」と評される郷田を演じるのはシリーズにおける悪役常連の天津敏で、やはり背広姿である。さらに『昭和残侠伝』では終戦直後の浅草で露天商を仕切る神津組の前に、一帯の利権を奪おうとする新興の暴力団新誠会が台頭する。新誠会は屋根付きのマーケット建設を謳い文句に、神津組が世話していた露天商を次々に引き抜いていく。さらに金に困った地主から神津組の仕切る庭場を買い取る約束をして、露天商たちを追い出しにかかる。「この土地はウチで買ったんだ。どう扱おうと法律で許されてるんだ」と主張する新誠会の岩佐（水島道太郎）に対し、駆けつけた清次が応える「法律でもの言ってるんじゃないんですよ。渡世の仁義ってものがあるでしょう。筋の通ったテキ屋なら、人の庭場に手をつけるこたねえ筈だ」という言葉は、『日本侠客伝』における木場政のそれと同じだ。しかも清次の論法を、岩佐の子分は「ふん、仁義だの渡世だのって古臭せえ兄さんだな。今はな、自由主義の時代なんだぜ」と切り捨てるのである。

実際には『日本侠客伝』に1月ほど先立つ『博徒』でも、地方議会の開設された明治半ばを時代背景に、鉄道建設計画に加担することで市会議員の座を狙うやくざ藤松米太郎を悪役として設定している。藤松の阿倍野一家二代目襲名に際して取持ち人を依頼された高田一家の太田組長（月形龍之介）は、藤松について「ワイの一番嫌いな、今流行りの西洋かぶれっちゅう奴っちゃ。先代とは兄弟分やったによって取持ち人ということになったけど、ワイは顔出さへんで。博奕打ちのくせに博奕せんと、他のことに色目使てる男や。そんな成りあがり者と一緒にされてたまるか」と毒づき、立花猪三郎に役目を押し付けるのだった。工事のための強制立ち退きで死人が出たことに抗議しようと猪三郎が阿倍野一家に怒鳴り込んだ際には、藤松と彼の間で次のようなやり取りがある。「立花君、鉄道工事は社会のためになることだ。時代が新しくなるためには止むを得んことだよ」「時代が新しかろうと古かろうと、やくざに何の変わりがあんねん。ワイらの看板はな、時代がどうあろうと塗り替えることはできへんのじゃ」「その物の考え方は旧いよ、君。今はね、文明開化の世の中だ」。この藤松も、背広姿で登場する。

これを『日本侠客伝』の前年にスタートした〈男の紋章〉シリーズと比較してみよう。第1作『男の紋章』では、大鳳祭に際して大島組が開く花会に集まる貸元衆が年々少なくなっていることを、勘三が庄三郎に嘆く場面がある。大震災から不景気続きで無理もないと応じる庄三郎に、勘三は「ご時世ですなあ。本当の渡世人と言やあ指で数えるほどしかいねえ。近頃のやくざって言やあ強請たかりの集まりだ」と溜息をつく。ここには昔気質のやくざへの郷愁があると言えるかもしれない。しかし父の死後、大島組を継いだ竜次が陸軍から弾薬倉庫の補修拡張工事を受注した際、工事事務所に暴れ込んだ斎賀が「いいですか、ここは私の縄張り内ですぜ。私に一言の挨拶もなしに杭を打たれたんじゃないやあ、私の面に杭を打たれるのと同じことです」と文句を言うと、竜次は「馬鹿なことは言わないでください。請け負った工事場に杭を打つのに誰の断りが要るんです」と返答する。「それが渡世の仁義だ」と斎賀が食い下がっても、「そんな仁義を聞いている暇はないですね。失礼」と相手にしない。『日本侠客伝』の3か月ほど後に公開された第5作『男の紋章 花と長脇差』の竜次は、軍需物資の運搬経路となる弾丸道路建設計画の実現に力を貸す。立ち退きを拒否する住民の説得も然ることながら、軍への協力を嫌って土地売却を渋る大地主の北沢男爵（山形勲）との談判で、竜次は「弾丸道路は軍のためのみに役立てるものではありません。日本の幹線道路として、将来の産業発展のために役立てるものです」と主張する。ヒトラーは軍用機の滑走路に転用する目的でアウトバーンを作ったのだとせせら笑う男爵に、竜次は「ではフランスは、ローマはどうなんです。十字軍の軍用道路が、現在立派な幹線道路となっています」と反論し、やくざ風情がと甘く見ていた相手に一泡吹かせる。

すでに論じたように〈男の紋章〉シリーズの主役である大島竜次は近代的な青年とやくざ世界の若き英雄という二重性を生きてはいるのだが、大学で医学を学んだ知識人として、主たる足場は前者の側にある。それが『日本侠客伝』以降の諸作品で逆転した印象を与えるのは確かだ。

しかし高倉健主演作に限っても、〈昭和残侠伝〉シリーズ第2作の『昭和残侠伝 唐獅子牡丹』ですでにそうした〈近代／伝統〉の対比構造を取り出すことは難しくなってくる。秀次郎が力を貸す榊組は宮内省から指定を受けた採石場を仕切っており、この権利を巡って左右田組が嫌がらせを仕掛けてくる。『昭和残侠伝 一匹狼』は漁場の利権、『日本侠客伝 雷門の決斗』は浅草六区の興行権をめぐる争いである。『日本侠客伝 白刃の盃』では善玉の外川が一足先に近代的なトラック運送業に転業し、敵役の外崎組が後追いつて来る。『昭和残侠伝 血染めの唐獅子』の鷹政組は古くから浅草で工事元請を営んでいるという設定だが、入札で上野の東京博覧会会場建設工事を受注し、新たに土木請負会社を設立して仕事を奪おうとするやくざの阿久津組と対立する。『日本侠客伝 斬り込み』は東京

神農組合理事長の座をめぐる争いで、敵役の津久井竜平を演じる渡辺文雄の俳優としてのイメージから近代性を感じるかもしれないが、物語そのものに対比構造は希薄である。『俠骨一代』では人夫請負の宍戸組があくどいやり口で荷揚げ料吊り上げを謀ったことが発端とはいえ、善玉である坂本組の人夫たちは余所の縄張りで荷揚げを強行する。さらに東京市の水道工事でも坂本組が落札して、岩佐組の縄張り内の仕事を奪ってしまう。龍馬の兵役時代の友人で、現在は岩佐組の代貸をしている小池文平（大木実）が龍馬を訪ねて来て、「この月島界限は、何十年も前から俺たち岩佐組の縄張りなんだ。そいつを急に坂本組に乗り込まれたんじゃ……」と工事返上を求めて頭を下げるが、受け容れない。ただし同時代の東京を舞台にした次の『日本侠客伝 絶縁状』では、昔ながらの博徒として生きようとする浜田勇吉と、時代の変化に応じて金融や不動産で儲ける兄弟分の上野辰巳の対比構造があると言える。

こうした逆転は、鶴田浩二主演作でも目に付く。『日本侠客伝』の翌月公開された『竜虎一代』では、鶴田が身を置く松橋組が鉄道推進派で、川船頭を束ねる石岡組がこれに抵抗する。『関東流れ者』で流れ者のやくざである清次郎を見込んだ高島伯太郎は「同じヤクザでも博奕打ちは天下のお宝を玩具にするだけの無職渡世。請負業は国家社会のために工事に体を張る稼業。今日本じゃ至るところで工事が必要だ。鉄道は日増しに伸びる。橋も作らなきゃならねえ。道も拓かなきゃならねえ。これを俺たちがやらなかったら誰がやる。請負業こそ男の仕事だ」と言って、土木請負業へと誘う。『関東果し状』では、新工場建設工事の鍬入れ式に阿久津組の妨害が予想されるため延期を口にした社長に対し、滝井政次郎は「今ここで阿久津に一步でも譲ったら、これからの新しい日本の礎となる京浜工業地帯の工事は彼の汚れた手に握られてしまいます。(中略)社長さんお願いします。将来の大計画はともかくとして、女工さんたちには新しい紡績工場が1日も早く必要なんです。どうか工事を延期しないでください」と訴え、滝井組の上部組織会長である梅島も「これは関東梅島会の面子がどうということではなく、工事の着手が1日でも遅れることは、国家のためにも大変な損害だと思います」と意見する。しかもこの抗争の発端は、新工場建設予定地が阿久津組の縄張り内にあるにも関わらず、社長が梅島一派に請け負わせようとしたことなのである。〈関東〉シリーズ最後の第5作『関東やくざ嵐』（小沢茂弘、66.5）でも、悪玉梵天一家の縄張りである川崎の鶴見行楽地の工事で、藤野建設社長である相川（内田朝雄）が横浜の丸高組に土木請負させようとしたことから対立が生じる。相川は「馬鹿げてるよ、君。縄張りなんぞというのは、彼らやくざどもが勝手に作ったものだ。この地図のどこにそういう線が引いてあるかね。我々の工事は常に、場所に関係なく、天下国家の為にやっておるんだ」と言い放つ。

振り返ってみれば『日本侠客伝』においても、密かに沖山組への殴り込みを決意している長吉は旦那衆から渡された資金をそのまま荷車の新規購入代金として馬力たちに渡し、木場政組の解散を告げる。驚く旦那衆や馬力たちを前に彼は言う。「気がつかなかったんですよ。あっしらみみたいな人間が間に入って2割もの鞘、この連中から取り上げてたからこそ、今度みたいな間違いが起きるんだ。もうあっしらの顔で商いする時代じゃねえですよ」。また『昭和残侠伝』でもこの展開が踏襲されている。新誠会の屋根付きマーケット建設計画に対抗して、神津組も問屋の支援を受けて同様の施設を建設することになる。喜ぶ露天商に清次は言う。「ただ、一つだけ条件があるんですよ。これから皆さん、自分たちのマーケットを自分たちの手でやっていくようにしてもらってえんですよ。突然ですが、これを機会に、あっしら神津組は手を引かしてもらってえんです」。新誠会の妨害を心配し、神津組が間にいてくれる方が心強いと訴える露天商たちに彼は、「いや、あっしらみてえな稼業があるから、かえっているんなゴタゴタが起きるんです。これだけはどうか、聞いてやっておくんなさい」。つまり〈近代／伝統〉において〈伝統〉を善として打ち出したそもそもの初めから、その限界も示されていたことになる。

このように見れば、伝統的なものや前近代的なものが善で、近代的なものが悪であるという図式だけで任侠映画を特徴づけることが難しいことが分かる。

渡辺武信による「悪とされるのは必ず鉄道や近代的住区の建設と結びついた近代化論者である」という主張を本節冒頭で引用したが、これは端的に不用意な誤りである。他方、これも本稿冒頭ですでに紹介した通り渡辺は別の論文で、「やくざ映画特有の魅惑」を生み出す要因として「ヴィジュアルな象徴性の映画の活用」を指摘していた。<sup>706)</sup> 盃や仁義の儀礼的しぐさといった文化的様式をヒーロー・ヒロインの肉体に浸透させることによって、それを美学的象徴体系として機能させているという主張であり、これには着物姿と洋服、人力車での移動と自動車の利用といった対比も含まれるだろう。この把握に異論はないものの、ヒーロー・ヒロインの着物姿との対比で天津敏演じる悪役の洋服姿がいかに印象的であったにしろ、あるいは纏を掲げた鳶の行列や人力車で料亭に乗り付ける艶やか

な芸者たちと対比して敵役たちの乗る黒塗りの高級車がいかに不気味で、映画世界に強烈な違和をもたらすものであったにしろ、<sup>707)</sup> それらは〈善／悪〉の対比を映画的に表現する上でのボキャブラリーに留まるように思う。物語を構成する〈善／悪〉の対立構造が、そうした記号群を支えているはずなのだ。

〈善／悪〉と〈近代／伝統〉の対応関係がしばしば逆転してしまうのに対して、任侠映画において一貫して〈善／悪〉の判定基準となっているのは、やはり〈民衆／反-民衆〉という対比であるように思われる。

佐藤忠男は任侠映画の躍進が始まる遙か以前の54年に発表した「任侠について」で、映画のみならず浪花節、講談、小説なども含む「ヤクザ物語」を「孤独なヤクザの話」と「孤独でないヤクザたちの話」に分けて特徴を述べている。<sup>708)</sup> 前者は「主人公である愛すべき善良なヤクザ」、「善良で慎ましく、権力の前にはいつも泣き寝入りしている庶民たち」、そして彼らの共通の敵である「悪辣な親分とその子分たち」という三つの基本的人間類型から成り、その例として伊那の勘太郎や鯉名の銀平の物語が挙げられている。後者は一定の土地で徒党を組んで勢力を張り、権力に抵抗するやくざの物語で、国定忠治や幡随院長兵衛が例示されている。この場合も、権力への抵抗は堅気の素人衆に迷惑をかけないという前提があると言われる。<sup>709)</sup> こうした枠組みは、60年代の任侠映画にも基本線で当てはまる。

言うまでもなく〈民衆／反-民衆〉という対立構図を物語の推進力として採用することは、「ヤクザ物語」に始まったことではない。特に「大衆」と呼ばれるような人々を受容層としてきた映画においては、庶民を虐げる悪をヒーロー・ヒロインが成敗するという筋立ては広く採用されてきた。それこそ東映が得意としていた片岡千恵蔵や市川右太衛門、中村錦之助や大川橋蔵などが主演する時代劇では枚挙に暇がないだろう。この意味で山根貞男が東映映画の伝統を「勧善懲悪パターンの活劇」と特徴づけ、「任侠やくざ映画」をチャンバラ映画の転生と位置付けたことは妥当である。<sup>710)</sup>

ところが一方で山根貞男は、次のようにも主張する。チャンバラ映画の主人公がほとんどの場合に非庶民たる貴種であり、「任侠やくざ映画」の主人公もまた逆方向ながら庶民とは隔たった存在であるという意味で、両者には共通性がある。ただし前者が身をやつして庶民との差をなくそうとするのに対して、後者は「任侠の道をつらぬきとおそうとするなか、一般庶民と自分との違いを過剰なまでに強くわきまえ、とても庶民と同化するどころではない」<sup>711)</sup> という点で対照的である、と。しかし市川右太衛門演じる旗本退屈男が身をやつして庶民との差をなくそうとしたかは疑問だし、任侠映画における善玉の第1の徴表は「堅気の皆さん」との親和性ではなかったか。そう考えると、この対比をそのまま受け容れるには躊躇いが残る。

そこでここでは別の、主人公の行動を正当化する「正義」という観点から対照性を考えてみたい。まずチャンバラ映画の世界には不動の正義があり、主人公はその正義に照らして悪を討つ。<sup>712)</sup> 正義は一般に民衆から独立しており、忠臣蔵に至っては浅野内匠頭は自分の行動が領民の苦難につながることを知りながら憤懣に堪え切れず殿中刃傷に及ぶのだし、浪士たちは主君の仇を討つという義に殉ずる。それに対して任侠映画の主人公たちの場合、善玉を善玉たらしめているのは「堅気の皆さん」との和合である。悪玉は「堅気の皆さん」の世界の攪乱者として現れるし、喧嘩禁止はしばしば「堅気の皆さんのご迷惑」という観点から説明される。加えて、任侠映画はあれほど忠臣蔵と類比されていながら実は仇討の構成になっておらず、主人公の殴り込みはその親分等が襲われたり殺されたりしたことへの報復としては描かれていない。それは仲間や罪もない人々といった、第2、第3の犠牲者が出て初めて発動するのである。また、主人公の危機を救うのはしばしば「堅気の皆さん」である。主人公が殴り込んだ敵の屋敷には必ずと言って良いほど「堅気の皆さん」が大挙して駆けつけ、場合によっては警察隊の前に立ち塞がるし、ラストシーンで主人公が警官に連行されるのを感謝の表情で見送る。もちろんチャンバラ映画でも悪を打ち倒したヒーロー・ヒロインに民衆が感謝を伝える場面はあるが、それは善なる行為の施しを受けた感謝である。しかし任侠映画の民衆にとって、主人公は彼らの代表として、その身代わりとなって国法を犯す。任侠映画における「正義」は、「堅気の皆さん」からの支持によって「正義」として表象される。その典型が、マキノ雅弘監督による〈日本侠客伝〉シリーズである。

実際、マキノの助監督を長く務めた澤井信一郎は、その演出法について次のように証言している。

やくざの正当性を理屈で説明するのではなく、A組とB組のケンカで「カタギの人たちがこちらを応援するか

「こちらが正しいんだ」と、正しいほうに庶民が荷担していく構図をちゃんと作るんですね。それで一方でチャンバラしていると、片方で“わっしょいわっしょい”と走って来る、これをカットバックすると、実に爽快感があるんですね。<sup>713)</sup>

山根貞男はそのマキノ雅弘論においてマキノ作品での「大衆」の描かれ方に注目し、『抱擁』(53.3)で映し出された「街路にあふれる大群衆のあり方は、どう考えても必要の度を超えている。(中略)エキストラの量に戦後復興期の日本映画界の勢いを見ることができるとはいえ、メロドラマとしては異様であることは間違いない」と述べた後、「どうやらそれがマキノ雅弘の性癖であり、少なくともモップシーンでは過剰に多人数を集めることが好きらしい」と論じている。<sup>714)</sup>『続丹下左膳』(53.9)の冒頭や『恋山彦』(59.9)の途中で登場する捕り方も、異様に数が多い。『たつまき奉行』(59.3)の金山祭りのシーンでは、櫓周りで踊る民衆が満員電車並みの密度である。必ずしもエキストラに留まらない。『すっ飛び駕』(52.8)や『天保六花撰 地獄の花道』(60.5)のラストで河内山宗俊が捕り方に囲まれる夜のシーンにおける、見渡す限り、遙か彼方の屋根々々までぎっしり埋め尽くす御用提灯の灯りには啞然とさせられる。大群衆をスクリーンに映し出すことへのこのような執着が「正義」の表象に結びつくと、〈日本侠客伝〉シリーズで窮地に陥った主人公を熱烈に支持する民衆の姿になる。

『日本侠客伝』の敵役である沖山組は、極端な安値で荷運びを請け負って木場政から仕事を奪った上で、急に運賃を倍に引き上げる。問屋衆が難色を示すと、当日中に運び終わらねばならない軍の資材を放置して引き上げてしまう。問屋衆が改めて木場政に頭を下げて助けを求めてくると、長吉は「沖山が汚ねえ手で来るなら、俺たちやきれいに勝ってやろうじゃねえか」と組の者を鼓舞し、「船頭でも大工でも、だれでも良いや」と手分けして人手を集める。乞食を20人ほど引き連れてきた者もいて笑いを誘うが、刻限はどんどん近づき焦燥感が漂う現場に、勝ち誇った表情の沖山が現れる。長吉は「手出すなよ。俺たちの相手は時計だ。さあ行こう」と作業の続行を呼びかける。しかしそこに人々が続々と応援に現れ、ついに作業を完了するのである。続く『日本侠客伝 浪花篇』でも、ほとんど同じエピソードが描かれる。海軍が横須賀湾での大演習に向かうため、その日のうちに石炭を積み込まなくてはならない。この仕事を半田組が請け負うが、敵役の黒木運送が仲仕を破格の高給で囲い込んで妨害する。宗次は必死で仲仕たちの説得に奔走するが、出発予定時刻までには到底間に合いそうもない。その時、文字通り怒涛のような仲仕の群れが街を走り、港に駆けつけて、積み込みは無事完了する。

マキノ雅弘における群衆描写と「正義」とのこのような結びつきは、彼が浴びるように観たはずである30年代後半のハリウッド映画をめぐる、北野圭介の次のような指摘と関連させて理解することが出来るかもしれない。

ゲーブル、クーパー、スチュアート——これに、ヘンリー・フォンダを加えてもいいかもしれません——というアメリカの魂の具現者たちは、映画の中で、湧き立つ群衆に支えられるからこそ、ポピュリズムを盛り上げる起爆剤となっているのです。より正確に言えば、画面一杯に集まった大勢の人々の、じっと黙って耐える姿、口々に心の中を訴えるざわめきが、視覚的であると同時に聴覚的なスペクタクルとなって映し出され、その上で、その熱狂の渦のなかから主人公の行動力と決断が醸成され、ついには爽快な倫理観を解き放つことになるのです。

715)

『日本侠客伝 関東篇』のクライマックス、勇の伝手で焼津の漁船が魚を安値で運んでくれたものの、東京魚市場組合理事長の郷田は東京市の水道局長を動かして港を封鎖する。船には冷凍設備がないため、このままでは魚を腐らせてしまう。魚の仕入れ資金は小揚組合の積立金から出したと勇が裏事情を話すと小揚人夫達は立ち上がり、手に手に得物を持って港に押しかける。そこで郷田側の石津一家の子分たちと大乱闘の末、封鎖を突破する。『日本侠客伝 血斗神田祭り』のラストの殴り込みシーンでは、新三が大貫組に殴り込んだと知った鍛冶政(大木実)は、「姐さん、こうなったらよ組の喧嘩だ。やりますよ」と助っ人に向かう。夜の町に半鐘が鳴り響く中、通りを急ぐよ組の一団に他の組の鳶たちも途中で次々と合流し、ついには皆で大貫組に雪崩れ込む。駆けつけた警察隊を、鳶たちは門に立ち塞がって中に入れない。浅草の興行界での勢力争いを描いた『日本侠客伝 雷門の決斗』では、芝居小屋の観客が魅力的な役割を果たす。信太郎が観音一家の妨害を乗り越え、ようやく震災復興三周年記念興行に漕

ぎつけると、夥しい数の客が会場となる大正館に向けて我先にと走る。さらには敵方の朝日座に囚われた歌江（ロミ山田）が大正館の舞台に立つため逃げるのを、朝日座の観客が助ける。『日本侠客伝 白刃の盃』の最後、大多喜俊二はついに根占のいる外崎運送に殴り込む。それに気づいた漁師たちは、皆で大多喜を追う。

ただしシリーズ第1作、第2作のモップシーンと比べれば、いずれも「過剰」と呼べるほどの規模ではなくなっていることは認めざるを得ない。『日本侠客伝 雷門の決斗』の劇場シーンは迫力あるものだが、例えば同じマキノ雅弘監督の『人生とんぼ返り』(55.11)や『雪之丞変化』(59.12)で映し出された芝居小屋の観客席を目撃した目には、エキストラ数はかなり寂しい印象だ。

初期3作を佐伯清が監督した〈昭和残侠传〉シリーズにおいては、モップシーンへの執着は薄い。稼業人の世界を描いた〈日本侠客伝〉シリーズに対して、やくざ世界を直接扱った〈昭和残侠传〉シリーズでは群衆を登場させる文脈を設定しにくかったのかもしれない。とはいえ主人公と民衆との親和性が高いことに変わりはなく、『昭和残侠传』では浅草の露天商が描かれるし、『昭和残侠传 一匹狼』は漁師たちがその位置にあるだろう。間に挟まる『昭和残侠传 唐獅子牡丹』では民衆の姿は前面に出てこないが、それでも採石場という労働の場が舞台になっている。

マキノがメガホンを握ったシリーズ第4作『昭和残侠传 血染めの唐獅子』は鳶職の世界を舞台にしており、やはり鳶職をテーマにした『日本侠客伝 血斗神田祭り』と同様、梯子登りの演技も交えた出初式の映像から映画が始まるし、これもマキノ作品に特徴的な祭りのシーンで神輿を担ぐ人々の姿が映し出される。敵方が下請けを脅して人夫集めを妨害するという物語の展開も〈日本侠客伝〉シリーズを想起させるため、主人公を助ける群衆の姿を期待してしまうが、モップシーンと呼べるようなものは見当たらない。続く『日本侠客伝 斬り込み』では新宿の露天商たちの姿が様々に描写されるのはもちろん、映画の最初と最後に新三が流れ着いて傘屋源蔵と出会った町の人通りが映し出され、源蔵や新三との親和的な関係性が暗示されており、主人公の「正義」が民衆とのつながりに支えられていることは変わらない。しかし群衆の姿はない。

『俠骨一代』では東京市の水道工事のための鉄管運搬を坂本組が請け負うものの、岩佐組にトラックを燃やすなどして妨害され、窮地に陥る。資金繰りがつかず、もはやこれまで、岩佐組に工事を譲ろうと言いだした坂本喜之助に対し、龍馬は「あの野郎たちには下町の人たちのためになんて根性は、これが先もねえんだから。汚ねえ縄張り根性と銭だけです。こんなことやられたら、俺は尚更やり遂げてみたくなるんです」と拒む。必要な資金は喜之助が差し出した屋敷の権利証と、娼婦お藤が満州へ身売りして作った金で調えられる。しかし作業の応援に駆け付けたのは、映画の最初で除隊して食い詰め、死に損なった龍馬を仲間として受け容れてくれた、わずかばかりの乞食たちである。龍馬が「下町の人たちのため」と民衆とのつながりを主張しているにもかかわらず、『日本侠客伝』や『日本侠客伝 浪花篇』で主人公が同じ状況に追いつめられた時に湧き上がるように群れ集って助けてくれた民衆は、ここには現れない。

『抱擁』の街路シーンに溢れる「過剰」なまでの大群衆について、山根貞男が先の引用文中で「戦後復興期の日本映画界の勢い」に言及していたが、逆に言えばこの任侠映画の隆盛期が、その裏腹に日本映画界が急速に勢いを失っていった時期であることは確かである。映画にはもはや、多数のエキストラを揃えるだけの資金的余裕がなくなっていた。しかもこの高度経済成長期に給与水準は急速に向上し、『抱擁』が公開された53年から『俠骨一代』が公開された67年までの14年間で、初任給は2倍半から3倍近くになっている。<sup>716)</sup> 高校進学率は全国平均で48.3%から74.5%に上昇し、これに伴い上京して主に商店や零細企業に吸収された地方出身の中卒就職者数は、最大値を記録した63年の約7万8000人から67年には半減、69年には7割超減へと急落した。産業構造の急速な転換により都市部では勤め人の比率が高まり、映画撮影のために多数のエキストラを集めることが、資金的な問題を措いても難しくなっていたはずである。映画観客の減少とエキストラの規模の縮小は、製作費の制約によってのみ関係づけられるのではなく、同じ一つの変化の徴候としても理解される必要がある。

『俠骨一代』に続いてマキノ雅弘が監督した『日本侠客伝 絶縁状』には、こうした状況が色濃く影を落としている。東京オリンピック開催に合わせて始まった暴力団壊滅作戦、いわゆる第1次頂上作戦を背景に、やくざのさまざまな生き方を描く内容で、作中では66年末に発売されて長期的なヒット曲となった水前寺清子の「いっぽんどこの唄」が街中に流れるなど、同時代性を強く意識した作品である。多くの組が資金源を失い追い詰められる中で、上野辰巳は金融業や不動産業であくどく儲け、勢力を伸ばす。昔気質に博奕一筋で組を維持しようとする主人公の



浜田勇吉は、弟分にあたる上野に素人衆をいたぶるなと忠告するが、上野は「兄貴みてえに固てえことばかり言ったら、俺たちの顎は干上がっちゃうよ、次から次へと資金源断たれてよ」と反論される。そして実際、上野の策略もあって組の賭場にも警察の手が入り、浜田は上納金の調達も覚束なくなる。子分がいかさまで金を集めようとしたことに腹を立てた彼は街に出るが、そこで改めて、街の人々がやくざである自分に怯えた視線を向けていることに気づく。この場面の直後、彼は服役中の上部組織会長に面会に行き、「親父さん、やくざが任侠道を守っていこうとすれば、食うものも食わずにいなきやならねえ、そんな世の中になっちまったんです。俺は我慢するとしても、こんな状態で若けえ者に悪さするなっていうのは、言う方が無理になっちまったんですよ」と組織の解散を進言することになる。叔父貴衆の前で脱会の許しを乞う彼は、敗戦後に貧しい人々を援けるために奔走する中から形を成し、暴力団などと呼ぶ者は誰もいなかったかつての天盟会への思いを吐露する。しかし今や、主人公の「正義」を支える民衆はいないのだ。

実はかつてのギャング映画の流れを引くやくざ映画まで視野に収めれば、東映でも主人公と民衆が対立する構図を採用した作品は以前からあった。深作欣二がその最先鋒で、『日本侠客伝』と同年同月に公開された『狼と豚と人間』では三国連太郎、高倉健、北大路欣也が貧困のどん底から這い上がろうとする3兄弟を演じ、ラストシーンで1人生き残った三国が貧民街の住民たちから石や鼠の死骸を投げつけられながら立ち去る。『博徒解散式』は『日本侠客伝 絶縁状』の直前に公開され、しかも同じく警察による暴力団絶滅方針の圧力を受けた中でやくざ組織の内部対立を扱っている。8年の刑期を終えて出所した黒木徹（鶴田浩二）は荷役業を営む岩崎海運の経営を任されるが、現場監督の転落死をきっかけとして、作業の厳しさに不満を爆発させた人夫たちが黄色いヘルメットにゲバ棒を持って事務所に押しかけ、投石し、火を投げ込んでくる。70年1月公開の『血染の代紋』も60年代半ばに時代を設定し、港湾労働者を仕切る浜安組組長の郡司健策（菅原文太）が、自分がそこで育ったスラム街の地上げを引き受けざるを得なくなる。住民との交渉に行き詰り罵声を浴び、石や猫の死骸を投げつけられる彼の姿は、『狼と豚と人間』の三国と重なる。<sup>71)</sup>さらには住民たちが浜安組に押しかけ、襲撃する様子は『博徒解散式』の再現でもあるだろう。また任侠映画の枠内でも、『緋牡丹博徒 二代目襲名』（小沢茂弘、69.4）や『女渡世人 おたの申します』（山下耕作、71.7）において、主人公が民衆間での利益相反の板挟みで苦しんだり、<sup>718)</sup>主人公がやくざであることで民衆から孤立したりする姿が描かれる。

〈網走番外地〉シリーズを監督し続けてきた石井輝男が第10作を最後に降板したものの、館主会からの要望があって再開された新シリーズでは、<sup>719)</sup>マキノが第1作『新 網走番外地』（68.12）を監督した。この作品では最初に同時代の都市風景が映し出され、「ここには平和と繁栄が渦巻いている。だが、かつては屈辱にゆがんだ暗黒の時代があった」というナレーションが流れた後、敗戦後のガード下の闇市俯瞰へと移る。確かにそこには相応の雑踏が見られるものの、10秒も経たないうちに主人公の末広勝治（高倉健）が焼け跡に立つカットに切り替わってしまうのは、やはり通行人が行き交い、次々移動していく様子を見せられるほどのエキストラを揃えられなかったためだろう。ラストで勝治が悪役の石津（水島道太郎）を仕留めたタイミングで露天商たちが駆けつける展開は、〈日本侠客伝〉シリーズのマキノ流の演出を思い出させるものの、やはり人数は寂しいものがある。『日本侠客伝 花と龍』（マキノ雅弘、69.5）は火野葦平の原作もあって沖仲仕の世界を舞台としており、民衆の姿を捉えている。しかし、往年の「過剰」なまでの大群衆は見当たらない。その後、マキノが大映で撮った『悪名一番勝負』（69.12）や『玄海遊侠伝 破れかぶれ』（70.2）に登場する民衆は、鉄道の通る土手下に住む細民たちである。ただし後者ではまず冒頭で、日本支配下の朝鮮で過酷な労働を強いられている荷揚げ人夫たちが倉庫から食料を略奪し、主人公の吉田磯吉（勝新太郎）が彼らに味方する挿話が描かれる。続いて北九州戸畑の港、そして若松の街へと場面を移し、久しぶりに半島から故郷に戻った磯吉が混乱した雑踏の中で車引きから「ああ、若大将！」と嬉しそうに呼びかけられた後、やくざと喧嘩している昔馴染みに助勢して相手を追い払い、道行く人々が彼を揉みくちやにして歓声を上げる。さらに磯吉の姉の営む料亭大吉楼に人々が駆け込んで「帰って来なはった。帰って来なはった」とその帰還を大声で報せ、それを聞いた若い仲居が2階に駆け上がって女将（京マチ子）に報せると、女将は一瞬嬉しそうな表情になるものの「いかん、ここの敷居は跨がせんとよ、私は」と自分に言い聞かせるように吐き捨てる。その刹那、玄関前の通りに嫌がる磯吉を大勢の人々が無理やり押して来て、店の中に押し込めようとする。女将は心を鬼にして磯吉を拒むが、その夫が取り成して中に入れると、玄関口で人々が大喜びする。マキノ雅弘らしい主人公と民衆との



親和性の提示だが、往年のマキノ作品に登場した「過剰」な群衆を記憶する者にとっては、エキストラの数に物足りなさを感じてしまう。

そして彼が東映に戻って監督したのが、70年9月公開の『昭和残侠伝 死んで貰います』である。

この作品にも、やくざの組同士の対立構図がある。善玉は深川で回漕業を営む寺田組で、木場で材木の荷揚げを担う川並衆を束ねている。悪玉は愚連隊あがりの駒井組で、震災以降に掘割両岸に増えた工場に向けた資材運搬を行っているため、川並衆とは荷揚げ場の取り合いでいがみ合っている。寺田組親分の友之助（中村竹弥）を殺すのは駒井（諸角啓二郎）が放った刺客の観音熊（山本麟一）であり、それを知った花田秀次郎（高倉健）と風間重吉（池部良）は共に駒井組に殴り込む。任侠映画の定石通りと言えるだろう。

ところがこの対立構図は、実はほとんど背景程度にしか描かれることがない。初めてそれが示されるのは、92分間の映画が始まって実に21分を過ぎた頃、「昭和二年」と字幕が出て、駒井組の子分たちと川並衆が荷揚げの優先順位をめぐり罵口を振り回す喧嘩を繰り広げているところに寺田組が駆けつける場面である。この時の友之助は任侠映画の定型に従って、熱り立つ子分を「まあ、話し合えば分かるこった」と宥め、川並衆に頼んで駒井に順番を譲ることでいったんその場を収める。しかし以前の諸作品ならその後も川並衆や寺田組の子分たちに対する駒井組の嫌がらせが続いたり、善玉側の跳ね返り者が勝手に駒井組に押しかけて返討ちに遭ったりしそうなところを、その一度きりで終わりで、一場面だけ登場するコミックリリーの由利徹以外は寺田組の子分の様子も描かれない。

寺田組と駒井組との対立関係が示されるまでの約20分間は、受刑中の秀次郎が背負っている複雑な人間関係の提示に費やされる。

映画は観音熊（山本麟一）が壺を振る賭場から始まる。みすばらしい風体の秀次郎は壺振りのいかさまを疑うが、確信を持ってぬま有り金巻き上げられて立ち去る。ところが貸元の一家は秀次郎の不審気な態度が気に入らず、帰り道の彼を襲って焼きを入れ、熊が「見破ってこそいかさま。半端じゃいけねんだよ」と説く。怪我を負った秀次郎が近くの銀杏の木の下で座り込んでいると置屋の遣い走りの少女幾江（藤純子）が通りかかり、店のために買ってきたはずの徳利の酒を傷の消毒用に差し出したばかりか、置屋の女将に掛け合ってその晩の宿まで用意しようとする。強引に女将の了承を得た少女が銀杏の木に戻ると、秀次郎はすでに立ち去っていた。3年の時を隔て再び熊が壺を振る賭場の場面で、「待て」の声が響くや颯爽とした着流し姿の秀次郎が飛び出して、「見破ったぜ。いかさまだな」と押さえた彼の左手にドスを突き刺す。その後は立ち回りになり、気づくと秀次郎は相手方の1人の腹を刺してしまっている。

服役している秀次郎を妹お弓（上村香子）と、彼女が「おじさん」と呼ぶ寺田友之助が面会に訪れる。その会話から秀次郎が父母との関係で問題を抱えていることが窺われる。話を早々に切り上げようとする秀次郎だが、ふと思いついたように引き返し、妹に何か頼みごとをする。その内容は、次の場面ですぐに明らかになる。すでに一人前の芸者幾太郎となった幾江がお呼びのかかった座敷の襖を開けると、そこには友之助とお弓が待ち構えている。座敷を間違えたかと戸惑っている幾太郎を余所に、2人は「秀の奴、さすがだ」「うん」といかにも彼女を気に入った様子である。友之助は深川の親分稼業と自分の素性を明かした上で楽し気に種明かしを行い、秀次郎から託された300円を差し出す。受け取れない、受け取ってくれの押し問答の末、友之助は「きっとあの野郎、お前さんに惚れたんですぜ」と告げるのである。また幾太郎も次のカットで、何かの用事に出かけた際に回り道し、秀次郎と出会った銀杏の木に立ち寄って想い出に耽る。

場面はさらに、秀次郎の実家である深川の名門料亭喜楽に転じる。秀次郎の父清吉（加藤嘉）が赤ん坊を抱いてあやしながら、勘当した息子にお弓たちが刑務所まで面会に行ったことに怒っている。それに対座するのは清吉の後妻お秀（荒木道子）、娘のお弓、そして婿養子の武史（松原光一）の3人である。「私が行かせたんです」と毅然と答えるお秀を、武史も臆せず擁護する。しかし父親は納得せず、「康男、跡取りはオメエだい、なあ」と赤ん坊に語りかけながらその場を離れ、板場の方へと歩いて行くと、先ほどから遣り取りを聞いていた風間重吉（池部良）がそこに立っている。彼は元はやくざだったが、10年前に清吉に拾われて喜楽の板前をしている。「重吉、オメエだな、筋書きやがったのは」と清吉が文句を言うと、重吉もまたお弓たちの面会を擁護するのである。この会話の過程で、どうやら秀次郎の実母が亡くなった後に清吉がお秀を後添えに入れ、それが拗れて秀次郎が家を出たらしいことが分かる。やくざになった秀次郎を清吉は勘当して妹に婿を取り、今は孫の康男に将来の期待をかけている。

しかし重吉と言葉を交わしているうちに清吉の表情が突然変わり、「いけねえ、いけねえ」と讒言のように呟いて倒れる。そして再び刑務所の面会室。秀次郎の前にいるのは重吉である。清吉が息を引き取る間際、秀次郎の名を何度も呼んだことを伝え、刑を終えたら喜楽に帰って来て欲しいと求める。「重さん……」と絶句した秀次郎の頬に、涙が流れる。

一転、画面に「大正十二年九月一日 関東大震災」の字幕。刑務所内の運動場と思しき場所で、ひょっとこの松（長門裕之）が他の受刑者たちに自分の目撃した災害の様子を語っている。秀次郎が深川の被害を訊ねると、「深川ねえ、深川が一番いけねえんだよ、兄貴」との返事だが、辰巳の料亭喜楽を知っているかというさらなる問いかけに、松は分からないと応える。そして今度は「昭和二年」の字幕が現れ、先に述べた川並衆と駒井組の木場での乱闘につながるのである。

木場での駒井組との一件を収めて友之助が組に戻ると、出所した秀次郎が彼を頼って訪ねて来ている。友之助は早速喜楽に電話して重吉を呼び寄せる。どうやら店に以前ほどの勢いはないらしい。実はお弓もすでに亡くなっていたのだが、秀次郎が帰って来なくなることが心配で報せられなかったと弁解する重吉は、何とか喜楽に戻って跡を継いでほしいと頭を下げる。秀次郎は、それはいけない、跡継ぎは武史さんだと言ってこれを固辞する。秀次郎を迎えた友之助の手放しの喜びの後にこの重苦しい会話がなされ、そこからさらに転じて寺田組に次々と華やかな芸者衆が到着する。そこにはもちろん幾太郎も含まれている。秀次郎の出所の祝いに設けたと思われるその宴席で、友之助は2人を7年ぶりに引き合わせる。顔を見ても気づかぬ幾太郎は、友之助に「何だい、顔も思い出せねえのに惚れてたのか？」と揶揄われて初めてそこにいるのがあの時の「やくざのお兄さん」だと知り、秀次郎も「それじゃあ、あんた、あん時の……」と友之助の計らいを理解する。周りの芸者たちが囃し立てて兩人に腕を組ませると、幾太郎は「お借りします」と嬉し気に断りを入れ、連れ立って部屋を出て行く。外は雨である。秀次郎の着物を拭う幾太郎に「俺ァ、いい、いい」と彼が気遣うと、彼女は「この雨は、もうどこへもやらずの雨よ」と微笑むのである。

秀次郎は菊治と名を偽って喜楽の厨房で働くことになる。重吉は新入りとして女将のお秀に紹介するが、彼女は盲目になっており、秀次郎の顔が分からないという設定である。婿養子の武史は外泊続々らしい。続いて駒井の妹小夜（南風夕子）が営む小料理屋の場面で、駒井が到着して2階の座敷に上がると、そこに待っていた武史が相場のための借金を申し入れる。「前借りた分もそのままなんですが、今度は自信があるんです。ひと骨折ってください」と頭を下げる武史に、相手が「いいでしょう」と即答すると、丁度階段が上がってきた小夜に「小夜、兄さんは承知してくださったよ！」と嬉しそうに報告する。2人はそういう仲になっているのである。「それじゃ旦那、急ぎますんで」とすぐさま立ち去る兄を小夜が追い、「程々にしといたほうが良かないかい」と懸念を伝えると、「まあ見てな。俺は無駄な金は使わねえ。今に喜楽の店ごとごっぼりいただくからな」と腹の内を明かす。それを聞いた妹が武史に同情する様子を見せると、「オメエ、まさか本気で奴に惚れてるんじゃないだろうな……ま、惚れてもいいぜ。狙いは寺田一家だい。裏手からぼちぼち縄張りいただくからな」と駒井は不敵に笑う。

留意すべきは、喜楽側の人々は友之助を含め、この時点で誰も駒井の策謀が見えていないということだ。駒井組は愚連隊あがりの新興勢力であり、永い間土地を離れていた秀次郎は、駒井組と寺田組の因縁さえ知らないらしい。駒井が自分の計略を妹に明かした後、秀次郎の作った出汁巻きを口にしたお秀が「これよ。これよ喜楽の味は」と讃嘆する挿話を経て、駒井が喜楽の客となって座敷に幾太郎を呼ぶ場面が続く。店に到着した幾太郎は勝手口から秀次郎のいる板場に上がり、「嫌なお客なのよ」と溜息をついて座敷に向かう。それどころではないといった風情の秀次郎だが、幾太郎が2階に上がった後、仲居に「客って誰だい」と訊ねる。「駒井ってチンピラの親分さ」という脇からの重吉の返事に、秀次郎は「へえ」とそのまま料理の盛り付けを続ける。秀次郎は駒井が何者かを知らないのである。一方、座敷で待っていた駒井は幾太郎に言い寄り、躲す彼女を強引に抱こうとする。部屋の外へ逃げ出すと、控えていた子分たちが彼女を捕らえて連れ戻す。仲居の報せを聞いて秀次郎が2階に駆け上り、乱闘になったところに重吉も駆けつけて秀次郎を殴りつける。「謝るんだよ。謝るんだ」と重吉は秀次郎を座らせ、2人膝をついてまず重吉が、続いて俯いたままで秀次郎が謝罪する。

これは秀次郎に課せられた、物語の法としての喧嘩禁止が確認される場面である。ただしこの禁止は、あくまでも秀次郎が堅気として生きるために屈辱を堪えるという文脈に置かれ、相手は同じ駒井であるものの、先に描かれ

た木場での川並衆や寺田組との悶着には繋がっていない。駒井の意図がどこにあったかは確言できないが、少なくとも秀次郎は駒井の振る舞いを幾太郎との関係でのみ理解していたはずである。しばらく後に風呂帰りの秀次郎がたまたま駒井の子分たちと遭遇して袋叩きに遭うが、彼は無抵抗を貫き、喜楽に戻った際に重吉と「オメエさんもやったのか」「いいえ、殴られっぱなしで」という会話が交わされるのも、幾太郎を巡る喜楽での一件からの因縁であり、寺田組の縄張りを狙う駒井の陰謀と関わるものではない。さらに続けて観音熊が喜楽に現れて秀次郎と対面する。彼は生涯で初めて秀次郎にいかさまを見破られた屈辱から、改めて修練を積んできた。そして秀次郎に、自分の残った右手を賭けて、もう一度差して勝負しろと要求する。自分は堅気になったのだ、勘弁してくれと拒む秀次郎に、ではお前の昔のことをここで大きな声で喋ってやろうと相手は脅してくる。それでも頑なに勝負を断る秀次郎に、それならお前の右手を貰おうと熊が掴みかかったところで、先ほどから気がかりで様子を窺っていた幾太郎が2人の間に飛び込んで来る。彼女が「この人は、あたいの亭主になる人です。やっとの思いで堅気になれたのに、どうしてまたやくざに落とすんですか」と詰り、斬るなら自分の手を斬ってくれと詰め寄ると、熊はようやく諦めてドスを納め、「負けたよ。おい、秀次郎、オメエはいい女房貰ったな。やくざには勿体ねえや。邪魔したな」と立ち去る。観音熊は駒井組に草鞋を脱いでいるのだが、勝負の要求は駒井の差し金ではなく、あくまでも彼自身の執念によるものである。そして秀次郎の「がまん」もまた、堅気に戻りたいという彼自身の願いに支えられている。

ただしその直後、秀次郎は重吉と幾太郎に、自分はやはり堅気になれないと言い出す。「俺のように悪い水流れてる男には、手前で思いも出せねえ恨み辛み持った野郎がごまんというはずだ。そんな野郎が、俺に会いてえ、俺を斬りてえと、ここん家へとっかけつつかけ訪ねて来たんじゃあ、ここん家は商売できねえや」と諄き、「確かに約束はしたよ。だが足は洗えねえ。足洗ったって面洗ったって、心の底までこびりついた垢ア、落ちねえよ、重さん」と弱音を吐く秀次郎に、重吉は「分かります。だがそいつを踏み越えてもらいてえんです」と励まそうとする。しかし秀次郎は「頭こんぐらがって返事が出来ねえや。しばらく1人にしてくれ。なあ、重さん」と言い置いて勝手口から出て行く。ところがそこにひょっとこの松が立っている。彼とは以前にたまたま風呂屋で再会して出所後の近況を語り合い、お互い背中への刺青のせいで住まい近くの風呂屋は憚っているという話をしていた。ところがどうやら勤め先に過去のことが知られて鹹になり、互いの勤め先を訪ねるのは控えようと約束してはいたものの、もう風呂屋でも会えないからと別れを告げに来たらしい。力になりたいが今の自分ではどうしようもないと秀次郎が謝り、松が立ち去ろうとしたところに重吉が現れて、松を雇おうと言い出すのである。「いや、重さん……」と慌てる秀次郎を尻目に、重吉は「皿洗いでいいんだよ。ヨーシ、決めた」と強引に松を店に引きずり込む。思わぬ成り行きに当惑して秀次郎がそのまま立ち尽くしていると、今度は幾太郎が出て来る。「馬鹿だなあ、俺は」と呟く秀次郎の左肩に、「馬鹿が好きよ」と幾太郎が頭を預ける。

しかし物語は再び不穏な方向に転じて行く。久しぶりで武史が帰宅し、ここでようやく重吉が秀次郎と松を新入りとして紹介する。もちろん秀次郎は菊治としてであり、武史が秀次郎の顔を知らなかったことがここで分かる。いずれにせよ武史は店のことには興味がないらしく、挨拶もそこそこにお秀の許へ向かう。康男の「とうちゃん、お帰り」の声に返事もせず、まず切り出すのは相場の資金のことである。「さあ、家にはもうそんなお金ないんじゃないですか」と応えるお秀に、だから家の権利証をしばらくの間借りたいのだと持ち掛ける。「……あなたはこの家の主人ですよ。権利証は、お仏壇の中の引き出しにあります。お義父さんの写真と、お弓の写真をよく見て、それでもなお必要だと思えば、持っておいでなさい」というお秀の返答に、武史はそそくさと仏壇から書類の束を取り出し、息子が「父ちゃん、またどっか行くの」と問いかけても再び無言で部屋から出て行く。さらには勝手口で待ち構えていた重吉の、客も戻って来つつあるのだから、「1人で焦って、無理をなさねえほうがいいんじゃないですかね」という諫言にも耳を貸さず、「もういい、分かってる」と立ち去るのである。しかし武史が駒井組で、新たに1000円を借りるための担保として権利証を差し出した途端、「よし分かった」と駒井は懐に収め、これは今まで貸した金の分だと言い放って10日以内の喜楽明け渡しを迫るのだった。

それでも武史の目は覚めない。喜楽に戻りお秀に事情を話して謝罪しつつも、「1000円さえあれば、1000円さえあれば、きっと……」と、相場で当ててすべてを取り戻そうという妄執に憑かれたままだ。お秀は重吉を呼んで家に金があるか確かめるが、重吉はきっぱりと「相場につき込む金はありません」と撥ねつける。とにかく権利証を

買い戻す金を作らねばという言葉に続けて、重吉は「旦那、あっしにはね、この店しか生きる道はねえですよ」と駄目を押す。しかし重吉が去るのを待って、武史はまだ何かをお秀に訴えようとするのである。

この日、秀次郎は幾太郎が自分のために縫い上げた着物に袖を通し、せがまれて一緒に外出している。寺田組を訪ね、訳は聞かないでほしいと1000円の借金を申し入れる重吉に、かつてものを頼んだことのないお前がと友之助は口を割らせ、やくざが相手なら自分の出場だと言って、驚く重吉を制し自ら駒井との談判に向かう。権利証を返してほしいと友之助は返済金を積んで頭を下げるが、駒井は妹小夜と武史の手切れ金も積み増せと要求して来る。船2艘で手を打とうという駒井の言葉に友之助は「船2艘……」と一瞬絶句するものの、思い切った様子で目の前の権利証を懐に収め、「いいだろう。済まなかったな」と立ち上がる。しかし彼が去った後、駒井は観音熊の背中に手を当て、「客人、頼むぜ」と指示する。何か胸騒ぎのする様子の重吉を捉えたショットを挟んで、夜道を急ぐ人力車が映し出され、駒井の手の者がそれを止める。一頻りの立ち回りの後、観音熊が名乗りを上げ、友之助を刺す。「人殺しだ」という車夫の助けを求める声に人が集まる中、遅れて駆けつけた重吉に友之助は苦しい息で懐から取り出した血塗れの権利証を渡し、頼れたところに警官隊が駆けつける。重吉は喜楽に戻ってお秀に権利証を返し、復讐の決意を告げる。他方の秀次郎は着物を見せに戻った喜楽で松から事情を聞き、彼にドスを用意させて重吉が来るのを待ち伏せる。「重さん、このケリは俺につけさせておくんなさい。堅気のオメエさん、行かせるわけにいかねえ」と秀次郎は止めようとするが、重吉の「御恩返しの花道なんですよ。ご一緒願います」という返事に、シリーズの約束通り、2人での殴り込みとなる。

一見したところこの物語の結構は任侠映画の定型に適っている。秀次郎が駒井から幾太郎を守るために争いになった時、重吉が割って入って謝罪させた場面は、ここまで検討してきた「がまん劇」における喧嘩禁止の掟の確認と言えるだろう。観音熊に博奕の勝負を要求されても秀次郎が拒み通す姿は、堅気として生きる者に映画世界が課す法の重さを伝える。木場での川並衆と駒井組の喧嘩騒ぎに寺田組が駆けつけ、仲裁に進み出た友之助が「まあ、話し合えば分かるこった」と一旦皆を落ち着かせる件りも、彼が任侠映画における善玉親分の正統を継ぐ者であることを徴づけている。山根貞男は秀次郎について、「本名を名乗れないまま奉公し、深川一帯の制覇を狙う新興博徒と対立する。悪玉の横暴を耐えることと、身分を隠しつづけること。二重の我慢劇を強いられるのである」<sup>720</sup>とまとめている。

しかし繰り返しになるが、秀次郎は駒井組と川並衆、寺田組との対立に直接関わるわけではない。確かに川並衆は寺田組と一体であり、寺田友之助と喜楽には深い縁があり、秀次郎と幾太郎を結びつけるのは友之助である。対して掘割兩岸の工場の資材運搬を担うのが駒井組であり、駒井が武史に資金を提供して相場にのめり込ませ、武史と小夜の結びつきを利用するのは駒井である。ここには〈近代／伝統〉の見事なまでの象徴的シンメトリーがあるが、〈近代〉側の諸項が駒井の野望という糸で緊密かつ有機的に結び合わされているのに対して、〈伝統〉側の諸項の間には偶発的な関係しか設定されていない。秀次郎はあくまで喜楽の板前であり、関東大震災の後、刑務所にいた彼がひょっとこの松に深川の様子を尋ねた際、辺りでは一番の料亭だという喜楽の名が松が知らなかったことにも示される通り、川並衆と喜楽は別の世界に置かれている。駒井は武史を籠絡して喜楽を我が物にしようと企むのだが、秀次郎がそれを知るのは友之助の死の後であるはずだ。だから、なるほど駒井は「深川一帯の制覇を狙う新興博徒」かも知れないが、少なくとも最初の対時の時点では、秀次郎にとって駒井は「幾太郎にちょっかいを出したやくざの親分」でしかない。秀次郎が「がまん」を強いられるのは、堅気の客商売である以上、たとえ非道な相手であっても手出ししてはならないからである。観音熊の挑戦を受けることが出来ないのも、堅気になった以上、やくざ時代の因縁に起因する勝負に関わってはならないからだ。木場での騒ぎや喜楽の権利証取り戻しの際の友之助や、武史やお秀を説得しようとする重吉に話し合いの契機があるのに対し、「竹を割ったような気性」の秀次郎には一切それが欠けている点も、任侠映画の常道からの密やかな逸脱を感じさせるが、重吉が秀次郎を殴って止めた時に「謝るんだよ。謝るんだ」とのみ言って、かつては付き物だったように喧嘩禁止を言挙げするための特別な演出を必要としなかったのは、堅気の従うべき法はすでに十分共有されたものになっていたからではあるだろう。

では、ここまで検討してきた任侠映画の諸作品の系譜において、この物語をどのように位置付ければよいのだろうか。それを考える上で手掛かりにしたいのが、マキノ雅弘の次のような言葉である。

私が撮った純子の映画では、『俠骨一代』(昭和四十二年)が一番いいのではないと思う。これと同じ設定でのちにもう一度やってみたのが、『昭和残俠伝・死んで貰います』(昭和四十五年)であった。両方共、私としてはかなり愛着のある作品である。<sup>721)</sup>

『俠骨一代』と『昭和残俠伝 死んで貰います』がどのような意味で「同じ設定」なのかについて、マキノは明言していない。しかし彼がこの言葉を、自分が撮った藤純子の映画という観点から述べているという文脈から考えて、彼女に母と女の二重性を演じさせたという趣旨だと受け取れるように思う。その可能性を検討してみよう。

まず注意を促したいのは、『昭和残俠伝 死んで貰います』で秀次郎が菊治として戻る喜楽の家族関係が、実のところ極めて虚構的で不安定であることだ。秀次郎の実母は早くに亡くなり、彼の受刑中に父親ばかりか妹までもこの世を去っている。残るのは秀次郎の継母お秀と、妹の入り婿である武史という義理の親子、そしてお弓と武史の息子である康男の3人だけだ。お弓はお秀の産んだ子と考えられるので、お秀と康男には血縁関係があるのだろう。<sup>722)</sup>そこに秀次郎が加わるのだが、彼もまた康男との間にしか血の繋がりが無い。つまりこの4人は辛うじて康男を核として家族という体裁を保つ、他人同士の寄り合い所帯なのである。また事実、武史は家に寄りつかず、秀次郎は菊治と名を偽って家に入っている。この中でいかにも家族的な交流を見せるのは、お秀と康男の関係のみである。康男と彼の父であるはずの武史は、最後まで一度も言葉を交わさない。

他方、秀次郎を家族的な情愛で受け容れる一群の人々がいる。妹と、今はの際に繰り返し秀次郎の名を呼んだ父という2人の故人を除けば、刑務所に面会に来てくれた友之助と重吉、そして銀杏の木の下で秀次郎に損得抜きで手を差し延べてくれた幾太郎の3人である。友之助は秀次郎のために幾太郎を探し出し、秀次郎が出所するや2人を結び付けるという、先に指摘した「女の贈与者」の位置にいる。彼は幾太郎の父の位置に立って、秀次郎に娘を贈与するのであり、彼に家族の影が見えないことも定型と一致している。また友之助は一貫して喧嘩沙汰を回避し、話し合いで揉め事を解決しようとする姿勢において、嵐寛寿郎の系譜上にいる。加えて重吉は、秀次郎を堅気の世界に呼び戻し、堅気の法を教え、そこに繋ぎ止めようとする導き手であり、幾太郎は秀次郎に無償の愛を注ぐ者である。むしろこちらの方に、秀次郎は家族的な安らぎを感じている。

『俠骨一代』において藤純子が演じたお藤は、主人公である伊吹龍馬の亡き母に生き写しであるとされていた。『昭和残俠伝 死んで貰います』には、そのような明示的な設定はない。だが観音熊に痛めつけられて銀杏の木の下に座り込んでいた秀次郎を心配し、お遣いで買ってきた徳利の酒を差し出した幾江は、自らの不利益を顧みない無垢な処女と我が子に無償の愛をささげる母という2つの神話的形象がメビウスの輪のように繋がった存在である。幼くして母を亡くし、義母との関係に悩んで家を出た秀次郎が、それから3年以上も彼女との出逢いを想い続け、刑務所に預けてあった300円を妹に託して届けるという経緯には、母恋の含意を受け取ってよいのではないか。あるいはまた、売れっ子芸者になった幾江を友之助とお弓が座敷に呼んだ際、到着した彼女が襖を開けると、それまでにこやかに談笑していた2人が彼女を見た途端呆気にとられた表情になり、ろくに話もしない先から「秀の奴、さすがだ」「うん」と頷き合うのは、幾太郎のあまりの美しさへの驚きであるとともに、そこに秀次郎の実母の面影を見たことを暗示してはいないだろうか。

お弓がお秀の実子であるなら、秀次郎の実母を直接知っているとすることには確かに無理がある。しかし友之助についてはどうだろう。そもそも服役している秀次郎にお弓と2人で面会し、お弓から「おじさん」と呼ばれ、刑務所を出た秀次郎がまず身を寄せ、お秀のことを「あの人は善い人だ」と秀次郎に諭し、重吉とは永い付き合いで、喜楽のためには犠牲を厭わず、果ては命さえ落とすにも関わらず、ついぞ喜楽に姿を見せることもないこの人物は、一体何者なのか。所詮書割は書割、「おじさん」は「おじさん」で良いのかもしれない。しかし、例えば友之助が秀次郎の実母の兄弟であったなら、話の辻褄が合うのではないか。少なくとも、彼が秀次郎の実母の生前から喜楽と縁があることは間違いないだろう。

そうは言っても『俠骨一代』とは異なり、この作品で秀次郎の母への固着を解く役割は幾太郎には割り当てられていない。

秀次郎と幾江は銀杏の木の下でたった一度出逢っただけなのに、再会する前からすでに想い合う仲であることが示唆されている。友之助のお膳立てで7年ぶりに再会した2人は、互いに顔の記憶さえ定かでないのに、集った人々

に囃されながらどこかへ消えたりもする。しかしながら店の仕入れの帰りに重吉から「幾ちゃんの家だぜ。寄ってかねえか」と教えられても、秀次郎は初めて知った様子で「えっ……とんでもねえ」と狼狽えるばかりだ。幾太郎からの愛情表現を秀次郎はごく当たり前に受け止めてはいるが、その関係性は淡いものに留まっており、『俠骨一代』におけるように2人の間で性的関係が露骨に問題化されることはない。両者の関係は、むしろ〈日本侠客伝〉シリーズ初期のそれに戻ったかのようだ。

では、秀次郎の母恋は誰によって解かれるのか。幾太郎に代わって秀次郎の母恋を解くのは、他ならぬ義母お秀である。

秀次郎の出汁巻きを口にしてお秀が「これよ。これよ喜楽の味は」と声を上げ、それを聞いた重吉が厨房に戻って秀次郎に「血だな」と漏らすことで、秀次郎が喜楽の正統な後継者であることが示される。次に幾太郎に言い寄る駒井と悶着を起こす場面が置かれ、秀次郎が幾太郎を挟み駒井とのセジウィック的三角形に巻き込まれそうになるところを重吉が介入して救う。しばらく後、秀次郎は女将であるお秀の居間を訪ね、騒ぎを起こしてしまったことを詫げる。辞去しようとする秀次郎をお秀は呼び止め、仏壇に灯を入れてほしいと頼む。父清吉と妹お弓の遺影の前に跪く秀次郎は、お秀に歳を聞かれて「32になりました」と答え、肩でも揉みましょと申し出る。秀次郎の両掌がお秀の肩をほぐし始めると、彼女は間をおいて、「菊さん、あたしにも、今年32になる義理の息子がいるんですよ」と語り出す。自分が至らないばかりにその子に苦勞をかけた。竹を割ったような気性の、気持ちの優しい子だったと続けるお秀の言葉を、秀次郎は彼女の背中から黙って聞き、彼女が肩にある秀次郎の手に触れつつ「菊さん、ありがとう。楽になりましたよ」と礼を言ったのを契機に蠟燭の灯を消して去る。

後に重吉が瀕死の友之助から預かった血染めの権利証をお秀に渡し、駒井への報復を示唆しての別れ際、「女将さん、一つ言っておきたいことがあるんです。板前の菊治ってのは……」と切り出すと、お秀が「秀次郎さんでしょう？」とすでに事実を知っていたことが判明するが、彼女はいつからそのことに気づいていたのだろうか。

重吉が最初に秀次郎をお秀に引き合わせた瞬間から、というのも一つの答えではある。別れて永い年月を経たとしても、秀次郎が20歳を過ぎるまで一緒に暮らし、まして盲目となった身であれば、秀次郎の声を聴き分けることが出来たようにも思える。いつも孫の康男を身近に置いて教科書の音読を聞いてやったりしているお秀は、康男にかつての秀次郎の面影を重ねながら悔恨と共に過ぎし日々を反芻し、その身の上を気にかけて帰還を待ち望んで来たはずだ。とはいえやはり、最初の気づきは秀次郎の作った出汁巻きを食べ、「これは本当に菊さんが作ったんですか」と確かめた瞬間に訪れ、騒ぎを起こした詫げに訪れて立ち去ろうとする秀次郎を引き留めて仏壇に灯を入れさせ、年齢を訊ねることで確信に変わったと考えるのが穏当だろう。この瞬間、菊治は秀次郎になり、同じ一つの部屋に父清吉と妹お弓の遺影、そしてお秀と秀次郎の4人がいる。つまり一度は壊れた家族が、お秀の導きによって11年の時を隔てて再びここに集まっているのである。映画の中で一度としてその名が呼ばれることがないとはいえ、彼女にお「秀」という名前が与えられていることには、菊治が秀次郎になった刹那に2人が真の母子になるという意味が込められているに違いない。こうして『昭和残侠伝 死んで貰います』は、『俠骨一代』が示した「アドレッセンス期のストイシズム」の解決をさらに一步進め、象徴的な形ではあれ家族の和解と回復を成就するのである。

しかし、民衆はどこへ行ったのか。任侠映画の「正義」を支えていた民衆は、この作品においてどのような運命を辿ったのだろうか。その問いに答えるためには、秀次郎と重吉がなぜ駒井組に殴り込んだかを検証する必要がある。

駒井組と寺田組との間に縄張りをめぐる争いがあったことは、もしかすると秀次郎と重吉はすでに耳にしていたかもしれない。しかし友之助が武史の借金分に加えて船2艘まで駒井に与えたことを、映画内の存在である秀次郎や重吉が知るはずはない。駒井が喜楽を我が物にしようとしていることを、重吉は知っている。しかし秀次郎は、松からそこまでの事情を聞くことが出来たのだろうか。そもそも武史が駒井から借金していたことを、喜楽の誰が知っていたのか。駒井の妹と武史の関係について、知っている者はいたのか。

秀次郎と重吉の殴り込みの決意は、駒井と交渉に行つて喜楽の権利証を取り戻してきた友之助が、駒井の配下によって殺されたという一点に掛かっていると言わざるを得ない。友之助の闇討ちの背景には木場をめぐる寺田組と駒井組の争いがあるにしても、秀次郎と重吉の行動の文脈はそこから離れている。それまでのマキノ雅弘作品であれば、木場に働く川並衆は主人公と和合し、支援する民衆として描かれていたはずだ。しかし既述の通り、彼らが登場するのはたった一度、木場での駒井組との喧嘩の場面のみであり、彼らを束ねているはずの寺田組との交流の

挿話さえ一切ない。2 人の決意に木場や川並衆を駒井組から守るという意味付けがなされることはないし、彼らの殴り込みが川並衆との相互的な共感によって支えられているという暗示もない。そもそもこの物語の主な舞台が喜楽という料亭でありながら、『玄海遊俠伝 破れかぶれ』の料亭大吉楼に押し寄せたような庶民の姿はなく、客といえば駒井や観音熊といった剣呑な連中ばかりなのだ。おそらくこの作品はマキノの撮った任侠映画で初めて、民衆との親和性についての明示的な言及がないままに、友之助というたった 1 人の人物の殺害に対する報復として殴り込みを描いているのだ。

民衆は消えたのだろうか。そうではなく、この映画にも民衆は描かれている。それは秀次郎とひょっとこの松に、わざわざ住まいから距離のある風呂屋に通わせ、しかも顔を会わせるのは風呂屋に限って互いの勤め先を訪ねることは控えさせる視線の主たちである。観音熊の、お前の昔のことをここで大きな声で喋ってやろうかという脅しを脅しとして成り立たせる世間であり、松の過去を知って敵にになってしまう雇い主である。『日本侠客伝 絶縁状』の浜田勇吉が久しぶりに自分の縄張り内を歩いて気づかされ、組の解散を決めた理由もそれだった。つまり川並衆の側の人々ではなく、震災後<sup>723)</sup>に木場の掘割両岸に次々と立ち並んだという工場の側にいる人々であり、そのための資材運搬を駒井組に依頼する得意先である。そしておそらく、マキノ雅弘がこうした「震災後の民衆」の象徴として登場させたのが、喜楽の婿養子武史である。

武史の最初の登場は、秀次郎の父清吉がまだ赤ん坊だった孫の康男をあやしながら、お弓が友之助と共に刑務所に面会に行ったことを咎めている場面である。武史はお秀に続いてお弓の行為を擁護し、清吉に意見する。つまり武史はお弓、お秀、さらには重吉との連帯の環の中に置かれている。ところが震災後、秀次郎が重吉に連れられて喜楽に戻り、新入りの菊治として盲目のお秀に挨拶した折り、武史は「今夜も戻らない」旦那として、いわば不在によって再登場する。その姿が直接捉えられるのは駒井に借金を申し込む小夜の小料理屋の 2 階で、清吉とのやり取りの際には和服だった彼が任侠映画においてしばしば悪役の記号となる背広姿に変わっており、彼を取り巻く人々が和服である中で以降も 1 人だけそのまま洋服姿であり続ける。重吉の口ぶりから察するに、震災で傾いた喜楽の家勢を立て直そうとする焦りから相場に手を出し泥沼に嵌まってしまったらしく、『日本侠客伝 血斗神田祭り』で博奕にのめり込む呉服店澤清の三代目に通じるところもあるのだが、久しぶりに喜楽に戻った際に重吉が秀次郎と松を紹介しようと呼び止めた途端、「ああ、重さん……何も言わんでください」と初手から重吉を敬遠している様子だし、新入り 2 人と顔を会わせてもうわの空で素っ気ない言葉しかかけようとししない。息子の挨拶に返事もせず義母に金の相談を切り出し、家の権利証を掴んだ去り際に再び息子から声をかけられても気づかない。何よりお弓の死後、あろうことか駒井の妹と懇ろになり、どうやらその手引きで駒井から金を借りるようになったらしい。彼は震災を契機に変わってしまった人間の代表であり、自らは明確な悪意を抱くことなく、しかし物語における悲劇の最大の源となるのは、この男なのである。そしてマキノ雅弘が設定した「震災前」と「震災後」の断層を、より観客の現在に近い他の様々な時代的断層に読み替えることは出来るし、そのように解釈すべきであるだろう。

しばしばマキノ雅弘による任侠映画の最高傑作と称される『昭和残俠伝 死んで貰います』は、一見して極めて定型的な構成を持ちながら、実のところ彼自身が編み出して来た任侠映画の定型の数々を終極にまで辿り尽くし、ほとんど止めを刺そうとした作品であるように思われる。秀次郎が殴り込みに向かう直前、ひょっとこの松の配慮で駆けつけた幾太郎が秀次郎に言う、「止めやしません。だけど、死なないでください。何年でも待っています。今度はお願ひ、あたいだけの、義理に、情けに生きてほしい」という言葉は、マキノ雅弘が任侠映画に投げかけた批評である。<sup>724)</sup>

上野昂志は、「やくざ映画」の衰退について、この作品に言及しながら次のように語っている。

その徴は一九六八年にはっきりと現われているが、だからといって、やくざ映画がすぐさまダメになったわけではない。実際には、七二年ぐらいまで作られるのだ。しかしわたしは、実質的には、それは一九七〇年のマキノ雅弘の傑作『昭和残俠伝・死んで貰います』で終わったと思っている。この素晴らしく美しい映画、もしかしたら戦後の日本映画のなかでもっとも美しい映画を、わたしは新宿東映の深夜興行で見たが、映画が終わって館内が明るくなると、隣の男もその隣も、いや、そのとき居合わせた観客のほぼ全員が、みな一様に赤く泣きはらした眼をしているのである。そんな光景を、わたしは、そのとき以降の映画館で見た記憶はない。<sup>725)</sup>



友之助が命と引き換えに取り返してくれた権利証を持った重吉が陰しい表情で喜楽に戻ってきた際、武史は何故か背広を脱いだワイシャツ姿に前掛けをつけて松と一緒に板場に立っている。そこには彼の改心が暗示されていると思われるが、その時、映画の「正義」はどのように担保されるのだろうか。

## 8. 高倉健という「肉体」

ここまでたびたび参照してきた渡辺武信は、「朝日ジャーナル」70年12月6日号に発表し、後に自らの映画論集に収めた「高倉健……呪縛に耐える肉体」の中で次のように述べている。

彼はいわばいつも、自分の肉体を完全に対象化できず、それを扱いかねている少年である。惚れた女に対するときのほかは、彼のしぐさは折り目正しく自信に満ちているが、それは彼が侠客としての掟と儀礼によって自分の肉体を、きびしく縛っているからにはかならない。だから情念が侠客道の儀礼を破って噴出しそうになるとき、彼の肉体は必死でそれを抑圧するために全身的な緊張を見せる。<sup>801)</sup>

渡辺は同じ文中で、鶴田浩二や池部良については「掟になじんでしまった肉体を対象化し、それを一つの決意によってつかいこなすひややかさがある」<sup>802)</sup>と性格づけ、さらに別の機会に「高倉健の場合はあらゆる快楽を抑圧することによって、やっと自分の肉体をコントロールしているような禁欲性があり、それが肢体の細部にわたるまでの緊張感となってあらわれて、いつ爆発するかもしれぬ不発弾のような迫力をつくりだしている。それに対して鶴田浩二には、快楽を知り尽くした後のようなかすかな弛緩と倦怠感があり、折り目正しい中にも柔らかに流れる彼のしぐさの軌跡は、その肉体が、らくらくと掟の世界になじんでいることを示すようである」<sup>803)</sup>と対比し、「高倉健が“掟に縛られた肉体”であるとすれば、“掟を呼吸する肉体“である鶴田浩二」と表現している。

あるいは上野昂志は、〈網走番外地〉シリーズで高倉健が演じた主人公橘真一の「滑稽さと深刻さとが混交したキャラクター」に対する自身の好感を語った上で、おそらくは上の渡辺の文章を意識しつつ、「この滑稽さも深刻さもともに高倉健の素質のうちにあったものだろうが、その間の揺れ動きのうちに、健さんの困惑する肉体とでもいふべきものが感じられたのである」と記している。<sup>804)</sup>ここで「滑稽さと深刻さ」の混交と呼ばれているのは、「網走の刑務所内ではオカマの囚人にいい寄られたりしてひどく滑稽な健さんが、シャバでいろいろなことがあった挙句に殴りこむ段になると、それまでの三枚目的な軽味が嘘のように消えてしまう」というズレに関するものである。文字通り読めば「三枚目的な軽み」を持った高倉健が、映画内での「滑稽さ」と「深刻さ」の振幅の中で「困惑」して見えるという趣旨と思われるが、むしろ基本的には真面目な彼が、「オカマにいい寄られたり」して「困惑」するところに「滑稽さ」が顔を覗かせると解釈したほうが納得しやすいかも知れない。この文章はTBSが発行していた月刊誌「調査情報」に上野が連載していた記事の一つとして80年代前半に発表され、後に彼の『肉体の時代 体験的60年代文化論』という大著に収められた。

斎藤綾子は、これをさらに展開する。斎藤はまず上野が高倉健について言う「滑稽さと深刻さ」の間で「困惑する肉体」を、『人生劇場 飛車角』における宮川役や〈日本侠客伝〉シリーズ初期の主人公にも見られる「〈男の友情=義理=同性愛〉と〈女の愛=人情=異性愛〉という二項対立」として捉え直す。つまり上野昂志が例に挙げた「オカマの囚人にいい寄られたり」する場面の代わりに、女性とのかかわりで高倉が見せたある種の剽軽さを「滑稽さ」の側に充てることになる。その上で、『昭和残侠伝』において風間重吉が寺島清次の腕からナイフで銃弾を振り出す場面为例に、このシリーズでは「高倉健と池部良のきわめてホモセクシュアルな匂いを感じさせるやりとり」がドラマの中心となり、「高倉健の困惑する肉体が、いわば、ホモセクシュアリティとホモソーシャリティとの狭間で揺れる曖昧な身体」に転換していくと主張している。<sup>805)</sup> 斎藤のこの論文は、「高倉健の曖昧な肉体」と題されている。

中村秀之もまた、特攻隊映画と高倉健の関係を論じた論考の中で渡辺武信の「掟に縛られた肉体」と「掟を呼吸する肉体」の対比を引用し、議論の足場にしている。<sup>806)</sup> その主張によれば、両者の違いは「主体が共同体規範を自己の肉体に浸透させるほど内面化しているかどうか」にあり、高倉健において「規範は内面化されることなく外在



的なものとして肉体を拘束する」のに対し、規範を内面化した鶴田浩二の場合は「肉体化しているがゆえの深く複雑な内面的葛藤を免れない」のだという。中村が援用する渡辺の表現をさらに借りれば、後者では「いかに形骸化していようと、やくざ世界の秩序にさからうためには、自分とたたかう長い過程を必要とする」が、前者における緊張感は「外界に向かって単純に加圧状態を増大」<sup>807)</sup>し、「殴り込みによる解放感も、それだけストレートな強さ」<sup>808)</sup>を持つことになる。その結果、最後の殴り込みの決意の前後で鶴田には連続性が保たれるのに対して、高倉では「暴力の行使による『解放』」<sup>809)</sup>つまり「不連続性の顕在化」<sup>810)</sup>が生じている。内面的葛藤という二元的対立のメロドラマである特攻隊映画のヒーローとしては鶴田浩二こそが相応しく、高倉健には占めるべき場所がない。

ただしその文章の最後で中村は、大島渚が「ヤクザ映画」の主人公「健さん」について述べた「最後に災いの根元であった人物を必ず斬り殺し、それによって『任侠道』を全うします」<sup>811)</sup>という言葉を引きつつ、次のように問う。仮に高倉健がそのようなヒーローであるままで特攻隊映画に登場したら、その「災いの根元」あるいは「闘争の根元」とは何か。「それは犠牲を要求する暴力——『必死』の特攻を強いる力、あるいはそれに『志願』することを強制する力——であり、その『闘争の根元であるところへの攻撃』とは、制度的な暴力に強いられて受動的に犠牲にさせられるのではなく、孤独な暴力を行使することにもなう犠牲を能動的に引き受ける行動であるに違いない」<sup>812)</sup>と想像しつつ閉じられる中村の論文は、「特攻隊が似合わない男 — 高倉健の不穏な肉体」と題されている。<sup>813)</sup>

渡辺武信から中村秀之へと連なる議論には、疑問もある。論脈からやや脇に逸れるが、本稿で検討してきた内容との関連性が大きいので、ここでその点を指摘しておきたい。

渡辺が高倉健について言う「掟に縛られた肉体」の「掟」は、「あらゆる快楽を抑圧することによって、やっと自分の肉体をコントロールしているような禁欲性」と関わる「やくざ世界の掟」であるように受け取れる。しかし中村が「肉体」に対して「外在的」だと表現し、殴り込みの際に彼がかなぐり捨てるのは、そのような「掟」ではなく、やくざ世界の中ではむしろ例外的で、「やくざ世界の掟」に対してさらに「外在的」であるような、善なる上位者から課せられた「喧嘩の禁止」ではなかっただろうか。高倉は善なる上位者の理想主義に従おうとして苦しむのであり、そこに彼の戦後性もあるのだ。また上野昂志が〈網走番外地〉シリーズにおける「滑稽さと深刻さ」の「揺れ動き」に感知した「困惑する肉体」を、中村が〈日本侠客伝〉・〈昭和残侠伝〉シリーズの最後の殴り込みの際する「解放感」やカタストロフ的な「不連続の顕在化」と関連付けることにも違和感が残る。<sup>814)</sup>

他方、鶴田浩二を「掟を呼吸する肉体」と呼ぶ時の「掟」もまた「やくざ世界の掟」であり、それは「折り目正しい中にも柔らかく流れる彼のしぐさ」に表れている。鶴田の一連の任侠映画作品を観ると、すでに検討したように必ずしも該当しない作品も多いものの、そうした説明には確かに一定の説得力を感じる。しかし最後の決意に際して「深く複雑な内面的葛藤」の末に「やくざ世界の秩序」に逆らうと言われる時、おそらく渡辺の脳裡にある典型例は彼がやくざ映画の最高傑作と称賛する『博奕打ち 総長賭博』ではないか。しかし、そこでは鶴田が従うべき上位者こそが悪であった。そしてこの作品の最後の場面で鶴田が吐く「任侠道……そんなものは俺にはねえ。俺はただの、ケチな人殺しだ」という名高い科白にも明らかなように、「やくざ世界の秩序」に逆らうからには、そこで彼は「やくざ世界の掟」を捨てている。なるほど「内面的葛藤」を伴う一貫した思考過程の果てに辿り着いた結論ではあれ、「肉体」にまで浸透し尽くした「掟」の「内破」とでも呼ぶべきこの転換は、見方によればより根本的な「不連続」であり、高倉健との対比で言えば戦中派としての身の処し方を示しているように思える。〈関東〉シリーズなどでは最後の殴り込みに至るまで鶴田の一貫性は保たれているが、「深く複雑な内面的葛藤」は描かれていない。渡辺、中村の鶴田像は、様々な作品における鶴田の役柄を融合して作り上げてしまったイメージではないだろうか。<sup>815)</sup>

だがいずれにせよ、渡辺武信の「掟に縛られた肉体」、「呪縛に耐える肉体」に始まり、上野昂志の「困惑する肉体」、斉藤綾子の「曖昧な肉体」、中村秀之の「不穏な肉体」へと展開された論考が、いずれも任侠映画を理解する上で傾聴すべき指摘を含んでいることは間違いない。そしてそれぞれの論点にも増して興味深いのは、渡辺の「掟に縛られた肉体」、「呪縛に耐える肉体」以降、誰もが共通して「肉体」という語を引き継いでいる事実そのものだ。この言葉は、どのような意味で用いられているのだろうか。

渡辺によれば「肉体」は掟や儀礼によって縛ったり、それらと馴染ませて一体化させることが出来て、対象化さ

れていれば決意によって使いこなせるが、十分に対象化されていなければ扱いかねたりするものである。つまり「肉体」とは社会的関係の結び方や、それに伴う所作や立ち居振る舞い等を含み、しかもその対自化の程度によって運用に巧拙の差が生じるものらしい。中村はこれを「主体が共同体規範を自己の肉体に浸透させるほど内面化しているかどうか」と敷衍し、「肉体」に加えて主体の「内面」を持ち出す。つまり鶴田浩二は規範を十分に「内面化」し、それを「肉体」にまで浸透させているが、高倉健の「内面化」は不十分で、規範は「肉体」に対して外在的なものに留まる。その結果、殴り込みの決意の場面で前者には「内面的葛藤」が生じるものの、決意の前後で主体の連続性は保たれている。しかし後者では「肉体」が外在的な拘束を払いのけ、「行動によって自己解放を遂げる」<sup>816)</sup>という「不連続性の顕在化」がある。つまりこの「肉体」は、高倉についても鶴田についてもその語が用いられていることから一般的に適用可能な概念であり、一定程度は主体の「内面」の支配下にあるものの、単に物質的なものではなく、規範を浸透させて主体の結ぶ社会的関係を担う役割も負うのだが、時にはその支配を押しつけて暴走するような独立性も備えている。

上野昂志については、上の引用部分の前後で「肉体」という語について特に何も説明していないが、映画内世界で遭遇する出来事に応じた「滑稽さと深刻さの間の揺れ動き」に振り回されて「困惑」するのだから、単なる物質性に留まらないことは確かだろう。ただし彼は『肉体の時代 体験的 60 年代文化論』あとがきで、そこに収録された文章を発表した連載に「肉体の時代」というタイトルを掲げた際に念頭にあったのは、「六〇年代の、『反芸術』と呼ばれた美術の前衛的なムーブメントだとか、大野一雄や土方巽だとか、寺山修司や唐十郎の芝居だとか、劇画だとかなんだとか」について「美術や演劇や音楽などそれぞれの文脈で語られてきてはいたけれど、『肉体』という事でそれらを括弧に括れば、それぞれを新たな関連性の下に浮かび上がらせることができる、と思った」からだとして述べている。<sup>817)</sup> 実際のところ敗戦後における「肉体文学」の開花に始まったあからさまな「肉体」への注目の延長線上で、60 年代には心身二元論の克服を掲げる身体論が脚光を浴び、「身体」や「肉体」といった概念を用いることが流行したのは確かである。<sup>818)</sup> しかしそのような思想状況を考慮に入れたとしても、「掟に縛られた高倉健」、「呪縛に耐える高倉健」、「困惑する高倉健」、「不穏な高倉健」と言えば十分に了解可能な内容を表すのに、わざわざ「肉体」という言葉だけは世紀を跨いで引き継がれているのを見ると、「掟に縛られた」、「呪縛に耐える」、「困惑する」、「不穏な」といった修飾部分以上に、〈高倉健=肉体〉という等式こそが核心であると思われる。

実際、渡辺武信は、「高倉健の肉体が表現する抑圧の緊張感は、鶴田浩二のそれに優り、また殴りこみによる解放感も、それだけストレートな強さを持っていることによるのではないだろうか。単身殴りこみの典型的なシチュエーションにおける高倉健の迫力は、たしかに鶴田浩二を上回るものがある。(中略) その速度感と殺気は、彼の肉体の全身の表現力をフルに生かしたものであったと思う」と論じており、<sup>819)</sup> 中村秀之もこの一節を参照している。<sup>820)</sup> ところが、せっかく高倉健の「肉体」の「速度感と殺気」や「全身の表現力」に着目しながら、これを「掟」を馴染ませたり浸透させたりといった抽象的な議論に繋げてしまい、〈高倉健=肉体〉という大前提について問い直すことはしていない。

ただし斉藤綾子の言う「曖昧な肉体」だけは、実はその「肉体」の箇所に「高倉健」を代入することが出来ない。その論文「高倉健の曖昧な肉体」には、高倉の「肉体」そのものを問う契機が含まれているからだ。<sup>821)</sup>

すでに紹介したように、斉藤は上野昂志の言う高倉健の「滑稽さと深刻さ」の間で「困惑する肉体」を「〈男の友情=義理=同性愛〉と〈女の愛=人情=異性愛〉という二項対立」に読み替え、『人生劇場 飛車角』や〈日本侠客伝〉シリーズ初期の、「ホモソーシャルな集団に帰属しているときの寡黙でストイックなイメージと、女というときの軽い二枚目半のイメージ」の分裂に、まず焦点を当てる。しかし「任侠やくざスターとしての人気が確立していくにつれ、彼のイメージはますますストイックに、ますますホモソーシャルに、徐々に〈男だけ〉の世界に限定されて」<sup>822)</sup> いき、〈昭和残侠传〉シリーズにおいてはそれが顕著になる。ただその場合でも、『人生劇場』で見られた高倉健の分裂した身体性は葛藤を抱え込んだ肉体として、その後の任侠映画の高倉健を特徴づける」のだという。ここで斉藤は『日本侠客伝』の最後の殴り込み場面について、それが『人生劇場 飛車角』の場合と異なって、「古典的な時代劇ジャンルにお決まりの勧善懲悪のクライマックスとして物語的カタルシスを提供するだけでなく、斬り込みをする俳優の肉体そのもののスペクタクルとなる」<sup>823)</sup> と指摘し、〈昭和残侠传〉シリーズにおいても「高倉健の俳優としての資質である、いまにも爆発するのではないか」というような肉体に刻まれた不安定な躍動は引き継がれ

ていく」<sup>824)</sup>と主張する。その上で、斉藤は次のように述べる。

奇妙なことに、その古風な顔つきに比べるとスポーツで鍛えられた高倉健の精悍な体躯は、伝統的な男性性というよりは、現代的な意味でのマッチョ的な要素を持つ。しかし、かえってそのために、物語が構造化している二項対立的な矛盾と葛藤をそのまま自らの肉体に引き受けてしまうかのようなのだ。高倉健の身体に見られる分裂したイメージは、『日本侠客伝』においてみごとに前近代と近代の葛藤を抱え込んだ肉体として機能し、それがさらに、異性愛と同性愛、個人性と共同性の葛藤ともつながっている。<sup>825)</sup>

このように論を進めた上で、斉藤は先に紹介した通り、『人生劇場 飛車角』や〈日本侠客伝〉シリーズ初期における高倉健の「困惑した肉体」から『昭和残侠伝』における「曖昧な肉体」への移行を導き出すのである。しかも任侠映画におけるホモソーシャルな欲望に焦点を当てることで、斉藤は「いみじくも上野昂志が『昭和残侠伝 死んで貰います』に任侠映画の終わりを見たように、ホモソーシャルとホモセクシュアルの近代的な分断をホモソーシャルな連続体として取り入れてしまう高倉健の肉体は、最終的に〈やくざ映画〉が提示するさまざまな葛藤や二項対立の図式を一举に崩壊させてしまう可能性を秘めていたのだ」と結論付ける。<sup>826)</sup>

斉藤のアクロバティックな議論には、そのままでは納得しにくい部分がある。仮に上野の言う「困惑する肉体」を「〈男の友情=義理=同性愛〉と〈女の愛=人情=異性愛〉という二項対立」に読み替えることを受け容れたとして、『人生劇場』で見られた高倉健の分裂した身体性は葛藤を抱え込んだ肉体として、その後の任侠映画の高倉健を特徴づける」と展開する時、場面ごとに高倉健が見せる演技や表情の振り幅を指す「困惑」や「二項対立」をいったん「分裂した身体性」と呼び変えることで、その「困惑」や「二項対立」や「分裂」を一気に高倉健の「葛藤を抱え込んだ肉体」に圧縮してしまうことは、どこまで正当化され得るのだろうか。「一見して〈男の友情=義理=同性愛〉と〈女の愛=人情=異性愛〉という二項対立の間を揺れ動く極度にエロス化された高倉健の困惑する肉体が、いわば、ホモセクシュアリティとホモソーシャルリティとの狭間で揺れる曖昧な身体となる」<sup>827)</sup>と、ここでも「身体」と「肉体」を往還しつつ記述されるような事態は、いかにして可能となるのか。高倉の「古風な顔つき」と「現代的な意味でのマッチョ的な」な「体躯」の齟齬が、「かえってそのために、物語が構造化している二項対立的な矛盾と葛藤をそのまま自らの肉体に引き受け」、<sup>828)</sup>（前近代=同性愛=共同性）の系列と（近代=異性愛=個人）の系列の葛藤を表現するというのは、図式化が過ぎはしないか。また『日本侠客伝』の殴り込み場面では監督が高倉の動きを統制せず、「まるで勝手に暴走する自分の身体をまったくコントロールすることができないというような、彼の動物的な身体性がことさらに引き立っている」のに対して、『昭和残侠伝』ではそれが「極度に様式化されたもの」となっているにも関わらず、「高倉健の俳優としての資質である、いまにも爆発するのではないかというような肉体に刻まれた不安定な躍動は引き継がれていく」<sup>829)</sup>と言えるのは、どういう描写を念頭に置いた主張なのだろうか。そして何よりも、「上野昂志が『昭和残侠伝 死んで貰います』に任侠映画の終わりを見た」ことが、「ホモソーシャルとホモセクシュアルの近代的な分断をホモソーシャルな連続体として取り入れてしまう高倉健の肉体」が「最終的に〈やくざ映画〉が提示するさまざまな葛藤や二項対立の図式を一举に崩壊させてしまう可能性を秘めていた」ためであるとすれば、ではなぜ任侠映画は、斉藤も例示しているようにシリーズ中でも最もホモセクシュアリティに接近した場面を含む第1作『昭和残侠伝』、あるいは風間重吉があからさまに花田秀次郎への「愛の言葉」を口にする第3作『昭和残侠伝 一匹狼』や第5作『昭和残侠伝 唐獅子仁義』で終わらなかったのか。<sup>830)</sup>

しかし、こうした少なからぬ疑義にも関わらず、『日本侠客伝』の殴り込み場面が「古典的な時代劇ジャンルにお決まりの勧善懲悪のクライマックス」とは異なる、「俳優の肉体そのもののスペクタクル」であるという斉藤の指摘は貴重である。例えば『博徒』で立花猪三郎が矢島安之助とともに阿倍野一家に殴り込む場面、鶴田浩二と里見浩太朗は締込みに晒を巻いただけの喧嘩装束である。暗い夜の屋内で繰り広げられる血みどろの闘いは確かに往年のチャンバラ映画とは別次元のスペクタクル性に満ちているが、残念ながらこれを「俳優の肉体そのもののスペクタクル」と呼ぶのは躊躇われる。刺青も露わな2人の「肉体」が、高倉健に比べて圧倒的に貧弱だからだ。それは元々の恵まれた身体を若い頃からボクシングや相撲で鍛え上げ、殴り込みシーンの撮影は必ずクランクアップの日に戻して、「その前の3日間を休んで、ボディビルのジムへこもり、きっちり逆三角形の筋肉と体力をつくってくる」<sup>831)</sup>

という、高倉健がきわめて意図的かつ周到に準備した「精悍な体軀」によって初めて可能となったものである。

実は『日本侠客伝』が公開された64年、高倉健の「肉体」を強調する作品が他にもいくつか製作されている。北海道のニシン漁場を舞台にした『ジャコ萬と鉄』（深作欣二、64.2）は49年に三船敏郎主演で公開された同名作品<sup>832)</sup>のリメイクだが、網元の息子である鉄を演じた高倉は三船と同様、海のシーンで何度か逞しい上半身を曝している。また『日本侠客伝』の約2か月後に公開された『いれずみ突撃隊』（石井輝男、64.10）では、召集を受けて前線に送り込まれた浅草のやくざを演じる高倉が最後の場面で禪一丁の裸身になって敵軍に突撃する。<sup>833)</sup>翌65年になるが、シリーズ第3作『日本侠客伝 関東篇』では敵方のやくざの報復を受ける際、最初から抵抗する意思のない勇は着物を脱ぐ。血だらけになった彼を手当てする栄が「どうして裸になったの」と訊ねると、「せっかくいただいた着物、血で汚したくなかったんですよ」と説明する。あるいは焼津の網元との魚の仕入れ交渉から戻った勇を栄が探していると、井戸の傍で彼が着物を脱いで身体を拭いているところに出くわし、彼女が目を見送る場面がある。そしてこの延長線上にあるのが65年10月公開の『昭和残侠伝』であると言えるだろう。よく知られる通り〈昭和残侠伝〉シリーズには、主人公が唐獅子牡丹の刺青を背負っているという設定がある。最後の殴り込み場面ではこれを見せるため、彼は毎回必ず上半身を露わにすることになるのだ。この時期、少なくとも映画スターと呼ばれる者たちの中で、高倉健はスクリーンに最も多くその裸身を曝した男性俳優だったのである。

ローラ・マルヴィはフェミニスト映画理論の画期を成したとされる論文において、「性的な不均衡に規制された世界においては、見るという行為の快楽は能動的=男性、受動的=女性に分割されている」<sup>834)</sup>と述べた上で、次のように主張している。

男性は自分自身に似た身体が顕示されるのをあまり見たがらない。これゆえに、見世物と物語の分離が、男性が物語を進行させ、出来事が起こるもとなる能動的役割をもつのを助ける。映画の幻想を支配し、そして更に押し進めるという意味で、男性が権力の表象として現れる。つまり、ここで男性は観客の視線の担い手となり、その視線は画面背後に転写され、見世物としての女性が表象する物語世界の外部性を中和状態に戻してしまう。この図式が可能になるのは、観客が同一化できる支配的な主要人物を作品の中心構造とする様々な過程があつてこそだ。観客がヒーローに同一化する時、彼は自分の視線を、画面上の代理人である自分に似た人物の視線に投影する。<sup>835)</sup>

マルヴィは撮影現場で演技する俳優、そこに置かれた事物などを記録するカメラの視線、出来上がった作品としての映画を見る観客の視線、そして映画世界内で登場人物たちが交わし合う視線の3種が映画に関わり、物語映画では最初の2つを否定して第3のそれに従属させると想定しており、<sup>836)</sup> そのように観客が映画世界に縫合されて視線の従属が実現してしまうのは、男性が物語において能動的役割を担う権力の表象として現れ、観客の視線を担うことによると主張した。女性は登場人物の性愛的な対象であると同時に、劇場で映画を見る観客にとっての性愛的対象であり、この物語内的な視線と見世物的な視線の交錯が緊張感を生むのだが、<sup>837)</sup>カメラの視線と観客の視線の抑圧によって「女性が表象する物語世界の外部性」は不断に中和される。

以上の議論は「主流映画」を念頭に置いて展開されており、<sup>838)</sup>おそらくマルヴィは物語内世界の登場人物へのカメラの視線と観客の視線の従属が不安定なものであることを十分に認識している。観客の視線はカメラの視線と登場人物の視線の間を振幅する。マルヴィの女性への言及が示唆しているように、まさに「非主流」と呼ばれるであろうポルノ映画等においてそれは顕著であり、観客は映画世界内の登場人物の視線で女性を性愛的対象とする一方で、光学的な原理によるフィルムを用いて撮影された映画では、各カットに映し出されている出来事は実際にカメラの前で生身の役者によって演じられたのだという信念にもとづき、「女性が表象する物語世界の外部性」に対してカメラの視線の近傍で欲望を抱くことになる。<sup>839)</sup>

では、高倉健の「肉体」はどのように位置づけられるだろうか。

斉藤綾子は『日本侠客伝』の殴り込み場面に、「俳優の肉体そのもののスペクタクル」を看取した。しかし実際のところそのようなスペクタクル性が十全に開花するのは、殴り込み場面の殺陣の様式性はどうか、唐獅子牡丹の刺青を見せるという建前の下に高倉健の「肉体」を「見世物」<sup>840)</sup>化した〈昭和残侠伝〉シリーズにおいてであるだ

ろう。刺青は「注意喚起」<sup>841)</sup> そのものであり、観客の視線を吸い寄せる標識として機能する。高倉健の「肉体」は物語世界の内部で躍動しつつ、同時に「物語世界の外部性」を表象する。

マルヴィの定式化したカメラの視線も観客の視線も、原理的にはいかなる映画においても完全に抑圧し尽くされることはない。人は常に、唐突に、物語映画の世界への縫合から解き放たれる可能性があるし、むしろその境界を往還することの方が常態である。縫合の本質的な不安定性ゆえに、「主流映画」と「非主流映画」の分類は成就しない。いかなる「主流映画」も「非主流映画」的に受容され得るし、いかなる「非主流映画」も「主流映画」的に鑑賞することが可能である。ただしそのような原理的な問題と、例えば『勝手にしやがれ』(ジャン=リュック・ゴダール、60.3)のジャン=ポール・ベルモンドが唐突にカメラに視線を向けて観客に語りかけたり、『緋牡丹博徒』(山下耕作、68.9)の冒頭で藤純子がカメラに正対して口上を述べたりすること、あるいは『大列車強盗』(エドウィン・S・ポーター、03.12)に登場する強盗団の1人が物語の文脈から切り離された一場面で観客席に向って発砲することとは、別である。<sup>842)</sup> 〈昭和残侠伝〉シリーズではそれほどあからさまではなく、最後の殴り込み場面は物語世界の内側に留まっていなくても了解可能だろう。その場合、観客は原則として高倉健という「能動的=男性」に自らの視線を預け続けることになる。しかし、映画は明らかに物語世界内への観客の微睡を覚ます契機を差し出している。殴り込みの前段、これもシリーズの約束として高倉健の歌う「唐獅子牡丹」が流れる中、彼と池部良の「道行」が延々と映しだされる。この時、2人は誰でもない、映画館の観客席でスクリーンに対面する人々の視線に曝され、それを受け止める存在へと転換していく。

「男性は自分自身に似た身体が顕示されるのをあまり見たがらない」とマルヴィは言っていた。『博徒』の殴り込み場面が陰惨さの印象を漂わせていたのは、単に映し出されている出来事 of 血腥さばかりでなく、剥き出しになった貧弱な「肉体」をまるで鏡に映し出された自分の「肉体」のように注視し続けなければならない苦痛にも理由があるように思われる。しかし高倉健主演作、特に〈昭和残侠伝〉シリーズの最後に置かれた「俳優の肉体そのもののスペクタクル」においては、観客は「顕示」を受け容れていた。おそらく見事に鍛え上げられた高倉の「精悍な体軀」が、それを可能にしたのだろう。ラカンの鏡像段階に参照しつつ、「映像が想像界、自己認知/誤認、同一化の母体となるものであること、そしてそれゆえ、最初の『私』、主体性の発言(発現)につながること」<sup>843)</sup>を理論的足場にして論を展開するマルヴィであれば、これを自己同一化の機制として説明するのもかも知れない。もちろんその通りなのだが、この機制はもう少し詳細に見る必要がある。なぜならマルヴィの議論に従えば、そこでの高倉健の「肉体」の存在形態は女性的なものの側に位置づけられるはずだからだ。

「視覚快楽嗜好」には2つの側面があると、マルヴィは言う。<sup>844)</sup> 第1は「見るという行為を通じて他人を性欲の刺激の対象とする」ことによる喜びに由来し、「主体の性愛的自己同一性と画面上の対象との分離」を示す「能動的な視覚快楽嗜好」である。他方でそれは、「自己愛と自我形成の発達」に結びついており、「画面の対象に自我が同一化すること」を要求する。映画の物語世界は原則としてその登場人物たちが観客の存在を意識しない閉鎖性を備え、しかも観客は映画館の暗闇の中で互いに隔離された状態でそれを観るため、いずれの側面においても視線は窃視的な性質を帯びるとされる。<sup>845)</sup> そしてマルヴィの立場からすれば「見るという行為の快楽は能動的=男性、受動的=女性に分割されている」のだから、「視覚的快楽嗜好」の第1の側面の対象は女性であり、第2の側面の対象は男性だということになる。ところが〈昭和残侠伝〉シリーズにおいては、高倉健が両方の対象を兼ねるように思われる。

繰り返しになるが、いかなる物語映画においても、観客の視線はカメラの視線と登場人物の視線の間を振幅する。映画とは反転図形のようなものであり、むしろこの振幅によってこそ、登場人物に対する観客の自己同一化が可能になると言うべきだろう。しかし〈昭和残侠伝〉シリーズは物語映画の中にこれ見よがしの見世物性を導き入れることによって、それまで観客の視線の不安定性に任されていた振幅運動を構造化し、高倉健の「肉体」を媒介としたナルシズムを明確に定型化している。<sup>846)</sup> 観客の視線は物語世界に縫合され、「支配的な主要人物」である高倉健の視線に従属するのだが、池部良との「道行」を転換点として分離を果たし、殴り込み場面において高倉健の「肉体」に対する「能動的な視覚快楽嗜好」<sup>847)</sup>を享受する。つまり高倉健に託されていた観客の視線が今度は彼の「精悍な体軀」に向かうことで、高倉健=観客のナルシズムの回路が完成する。もちろんこれは詐術ではあるのだが、しかし〈昭和残侠伝〉シリーズにはこの詐術を支えるいくつかの仕掛けがある。

まず指摘するべきは、池部良の存在である。

第1作『昭和残侠传』で重吉が清次の身体からナイフで銃弾を抜き出す場面について斉藤綾子は「ホモセクシュアルな匂いは強烈である」と書いたが、<sup>848)</sup> その前に、重吉と清次の最初の出会いに注目する必要がある。関東神楽組の跡目を継いだ清次が子分衆や露天商に挨拶した際、皆が口々に新誠会への報復を口にするのに対し、彼は先代の遺言を盾にそれを抑える。その一部始終を、重吉は子分衆の脇に正座して聞いている。『日本侠客伝』の同様の場面では中村錦之助演じる清治が配されていたが、そこでは小頭になってくれと請われて固辞する辰巳の長吉が最後に何うような視線を清治に向け、彼が小さく頷くのを見てようやくこれを受けるという沈黙の会話が交わされた。しかし重吉の場合はそこに立ち会いながらも、組内での緊迫した遣り取りが一段落するまで部外者として黙って事の成り行きを見守っており、清次は重吉に気づいていない。話し合いに区切りをつけて酒が運ばれ、場が和んでようやく清次が知らない顔に気づき、重吉が進み出て挨拶することになる。ここには視線の不均衡がある。

『昭和残侠传 唐獅子牡丹』の三神圭吾（池部良）は元は榊組の幹部だったが、秋山幸太郎と八重を結び付けるために身を引いて大陸に渡っていた。久しぶりで宇都宮に戻った彼は幸太郎を殺した仇である秀次郎に勝負を挑むが、駆け付けた八重が「今さらこの人を斬って何になるの。この人だって苦しめるのよ」と叫ぶのを聞いて秀次郎に対する彼女の思慕を感じ取り、最後には秀次郎と行動を共にすることになる。『昭和残侠传 一匹狼』では逆に桂木龍三（池部良）の方が武井繁次郎（高倉健）の親分を殺した仇で、繁次郎が亡き弟分の妻を送り届けた千葉の漁村で偶然再会する。そこでは漁場の権利を巡って2つの勢力が対立しており、龍三と繁次郎はそれぞれ別の側に分かれる。ただし龍三は町で飯屋を営む妹の美枝に、自分が草鞋を脱いだ川銀一家の親分川崎銀五郎（河津清三郎）について「どうも俺はついてねえ。選りによって嫌な野郎だ」と愚痴っており、中間的な立場が示唆される。しかも後に銀五郎の要求で龍三が止む無く繁次郎との果し合いに臨んだ際、結局は川銀一家の手の者が横手から繁次郎を狙撃して中断するのだが、初手から斬られるつもりだったのではないかと繁次郎に問われて龍三は、「生きてることが面倒臭くなったんでね。どうやらあんたに惚れちゃったな。妹だけじゃないらしい」と応える。高倉健に対する池部良のホモエロティックな感情を仄めかすような科白であり、ここで高倉は美枝と龍三の両者から性愛的欲望の視線を受ける者として立ち現れる。

『昭和残侠传 血染めの唐獅子』において池部の演じる風間重吉は最初から秀次郎の親友であり、その妹文代も秀次郎と恋仲にある。重吉が代貸を務める阿久津組は秀次郎が組頭となる鷹政一家と対立し、重吉は板挟みになって苦しむのだが、その過程で彼は阿久津組の中で孤立していく。この場合は秀次郎と重吉の間に相互的な信頼が見られるが、池部が物語の対立構造の中で中間的な位置を占める点は変わらない。続く『昭和残侠传 唐獅子仁義』でも秀次郎と重吉は互いに対立関係にある林田組と樺島組に、それぞれ客分のような形で身を置くが、やはり重吉は樺島組の中で立場を失っていき、中間的な存在となる。しかも最初に秀次郎を始末するために協力を求められた際、彼はそれを断って、「代貸、花田秀次郎ってのはな、良い男だよ。俺はな、会いてえんだよ」と、愛の告白のような言葉を吐く。この作品において最後の殴り込みに向かう「道行」の途中、おそらくは血糊でドスが滑るのを防ぐためだろう、重吉は手拭を取り出して掌にドスを縛り付けようとする。隻腕の彼が手拭の片端を口に咥えると、秀次郎は他方の端を引いて手助けするのである。マキノ雅弘は明確な意図の下、この場面を文字通り「道行」として演出したはずである。『昭和残侠传 死んで貰います』では秀次郎、重吉、お秀、康男、武史、これに亡き清吉とお弓を加えても、喜楽に住む者の内で重吉だけが家族ではなく、また友之助、幾太郎、秀次郎という「女の贈与」の三角形からも外れている。彼はいずれの関係に対しても第三者の立場にあって、しかもそれぞれの関係を修復するための媒介者の役割を果たそうとする。この物語の中でもっとも多くの出来事を見て、事の次第を把握しているのは重吉である。そしてその視線の焦点にいたのが秀次郎であり、重吉の努力のほとんどすべてが、秀次郎を然るべき位置に戻すことに捧げられている。

いずれの作品でも、それぞれの物語の枠組みを成す対立構造の中で、池部良は必ず中間的、あるいは第三者的な位置を与えられている。そして多くの場合その位置から、自分の妹や妻といった女性たちが高倉健に向ける性愛的欲望の視線の近傍で、それに重ねるようにして、高倉に対して「愛」と呼んで良いような視線を注ぐのだ。<sup>849)</sup> 池部良は映画世界の内部、ただし飽くまでも物語の対立構造の境界地帯に立って、善玉と悪玉両方の事情に通じている。映画世界内でもっとも見晴らしの良い位置に立って高倉健を見詰め続ける視線を担い、最後の殴り込みにまで彼に

同伴して見届け人となる。それが観客の代理表象でなくて、他の何であるだろうか。「映画世界内で登場人物たちが交わし合う視線」に従属する観客の視線は、高倉健と池部良の間で振幅する。そして殴り込みの立ち回りにおいて必ず途中で殺されるという約束により、池部は視線のバトンをそっと観客に差し戻す。高倉健の「肉体」は、「能動的=男性」と「受動的=女性」の反転図形そのものに成りおおせるのである。高倉健と池部良の間に斉藤綾子の言うような「ホモセクシュアルな匂い」があるとすれば、それは観客自身が高倉に向ける欲望の反映だろう。<sup>850</sup>

もう一つ注目すべき仕掛けは、歌である。すでに述べた通り〈昭和残侠伝〉シリーズの「道行」場面では毎回必ず、高倉健の歌唱による「唐獅子牡丹」が背景に流れる。この当時いわゆる歌謡映画に限らず多くの作品で、ある場合には主演俳優やゲスト出演した歌手による歌が物語世界内的に歌われ、あるいは物語世界外的に場面に情動を付加し、さらには主題歌としても用いられていた。高倉の「唐獅子牡丹」は物語世界外的に導入されるのだが、しかしここにもある種の振幅運動を見ることが出来る。

まず歌には、発話主体を曖昧化する機能がある。この点について酒井直樹は、言語行為論的な観点から次のように述べている。

私が歌っているとき、たとえ私が作詞した歌詞を歌っていたとしても、歌がもたらす感興は私の感情であるということではできない。その感興は私において受容されるにもかかわらず、それは別の人のものなのである。その限りで、歌のなかで私が引き受ける感興は、必ず、受難 (passion) であり、感情は外からやってくる。／だから、「誰が話しているか」が分からなくなる発話行為の典型が「歌」なのである。一般に「歌」では、発話は音調や節を伴って発話される。そこでは声の出し手としての人称と発話行為の主体としての人称が解離するのである。たとえ私が歌っていても、そこで私は発話行為の主体にはならないのである。だからこそ、歌の様態では、人は「約束」という言行為をすることはできないし、「歌」で言ったところで、人は嘘をついたと責められることもないのである。／ところが、他方で、歌は最も効果的な情緒を喚起する技法である。歌を通じて、人は自己の人称からしばし逃れ、他人の情緒に住み込むことができるようになるのである。だから、歌は、感情の引き受けの意味での「受難」であると同時にそれは共感 (sym-path) のあり方なのだ。それはパトスを共時化し、共有するとともに、自己を集団によって転位する最も効果的な技術なのである。しかも、あたかも個人の内面から湧き出て来たかのように、集団的な感情が共有されるのである。<sup>851</sup>

これは歌う主体について論じられていることだが、しかしそれに呼応して他者の歌う歌を聴く側にも同様のことが起ると考えられる。まず他者の歌に耳を傾けることは、その歌唱に導かれ、なぞるように無声で歌うことである。特に映画において物語世界外的に流れる歌の場合、発話主体が定位されにくく、人称的な帰属はさらに不安定化する。酒井の主張するように歌う主体が解離によって「自己の人称からしばし逃れ、他人の情緒に住み込む」という受難=共感 passion を経験するとしたら、聴く主体もまた「自己の人称からしばし逃れ、他人の情緒に住み込む」という共感共苦 com-passion を経験する。もちろん解離は常に不安定なものであり、振幅運動が生じている。

ここでさらに、高倉健が任侠映画において歌った歌を、後に歌手としても独自の地位を築いた鶴田浩二のそれと比較してみよう。

『明治侠客伝 三代目襲名』には鶴田浩二の歌う挿入歌があり、劇中で二度流れる。一度目は浅次郎の木屋辰三代目襲名披露の場で、取持ち人である野村組社長野村勇太郎（丹波哲郎）が口上を終えた直後、二度目は浅次郎が復讐のために神戸から大阪に戻り、星野一味に襲われた先代の実子春夫が一命をとりとめて再起を誓う様子を蔭から見届けた上で、白装束に長ドスを携えて殴り込みに向かうクライマックスである。この歌は3番からなり、1番は浅次郎が三代目を襲名したことを受けて「どうせやるなら ど根性決めろ かけた命の さかずきに〜♪」と腹を括り、「義理という字が 義理という字が なぜ重い〜♪」と感慨にふける。2番は「泣いてすがった なさけの袖を きるが 渡世の おきてなら〜♪」と、木屋辰の看板を継ぐために別れた女郎初栄を思い、「どうせ地獄の どうせ地獄の このいのち〜♪」と選んだ道の陰しさを噛みしめる。殴り込み場面で流れる3番は「一度しんだら 二度とはしなぬ 泣いてくれるな 夜の雨〜♪」と死を覚悟し、「意地をとすぜ 意地をとすぜ 三代目〜♪」と歌い上げる。

『関東流れ者』の主題歌で、後に『博奕打ち 不死身の勝負』（小沢茂弘、67.7）等、他の鶴田浩二主演作でも使わ



れた「無情のブルース」も同様の構成で、3番ある内の1番が「はじき出された 半端ないのち 捨てても未練がある じゃなし〜♪」と始まり、「義理も人情も 紙風船だ これがやくざの これがやくざの 生きる道〜♪」と自己確認する。2番は「俺の女房と 抱いてもやれず あの娘と他人に なれもせず 死んだつもりで 忘れる恋だ 流す涙は 流す涙は 何故あつい〜♪」と、やはり女性との別れを主題にし、3番では「意地を賭けたら 一分も引かぬ 来るなら度胸を きめて来い〜♪」と啖呵を切った上で、「俺は笑って 俺は笑って ゆくだけさ〜♪」と戦いに臨んで生に執着しない覚悟を歌う。

鶴田浩二の歌う主題歌、挿入歌には主人公の世界観を要約し、苦悩と信念を訴え、その価値や意味を提示して物語に注釈を与えるという特徴がある。70年末に発売されて大ヒットとなった彼の「傷だらけの人生」3番では、冒頭の語りに「なんだかんだとお説教じみたことを申して参りましたが」という語りが置かれているが、実際のところ彼の歌は往々にして聴き手の解釈行為に介入し、意味付けに方向性を与えようとする傾向がある。しかも『明治侠客伝 三代目襲名』挿入歌3番の締め括りが「意地をとおすぜ 意地をとおすぜ 三代目〜♪」となっており、最初の「意地をとおすぜ 意地をとおすぜ」は浅次郎の主観的な決意を表すようだが、続く「三代目」は浅次郎の自分自身に対する呼びかけなのか、浅次郎とは別の歌い手が浅次郎を称えて三人称的にそう呼んでいるのか判然としない。ただ全般的には物語世界外的な第三者の歌い手である鶴田浩二からの、鶴田自身の演じる主人公に対する讃歌という印象を受ける。

ここに鶴田浩二という俳優のナルシシズムを看取することはもちろん可能だが、彼の師であった高田浩吉の主演作などでもしばしば見られた構図ではある。任侠映画の主題歌や挿入歌の歌い手として、あるいは登場人物の1人として歌った代表的な歌手として他に村田英雄や北島三郎が挙げられるが、彼らの歌はたとえ物語世界内的に歌われた場合でも大抵は物語に対して超越的な位置から主人公や、彼が体现する世界の倫理性に向けた讃歌として歌われる。「俺の目をみろ 何んにもゆうな〜♪」と歌い上げる北島三郎の「兄弟仁義」でさえ、発話主体は相手に対して対等以上の関係にあると推測されるにも関わらず、実際に作品の中で北島三郎がそのような立場に立つことはないため、<sup>852)</sup> 少なくとも映画で使われた限りでは歌い手の一人称的発話というより上位者の心中を表現した自由間接話法的な歌詞と受け止められる。あるいはマキノ雅弘の〈次郎長三國志〉シリーズにおいて広沢虎造が張子の虎三として登場して唸る物語世界内的な浪花節は、同時に物語世界外的な語りでもあったが、そこには浪曲映画の余韻を見るべきだろう。<sup>853)</sup> いずれにせよ讃歌であり、それが歌い手たちの発声を晴れやかに、伸びやかにする。鶴田浩二の歌はそうした系譜に位置づけられるものである。

他方、「春に春に追われし 花も散る 酒ひけ 酒ひけ 酒暮れて〜♪」と歌い出される〈網走番外地〉シリーズの「網走番外地」にしても、「義理と人情を 秤にかけりゃ 義理が重たい 男の世界〜♪」と始まる〈昭和残侠伝〉シリーズの「唐獅子牡丹」にしても、高倉健のヒット曲では情景描写や一般的事実の列挙、せいぜい心情の暗示止まりで、物語の解釈に直接的に介入するような意味や価値は提示されない。<sup>854)</sup> 歌はほとんどの場合で物語世界外的に流れるのだが、<sup>855)</sup> メロディーに抑揚が乏しく、しかも高倉健本人の低く太く重い、唸るような声で歌われる。<sup>856)</sup> これは鶴田浩二がやや高めの澄んだ声で、相対的に音域の広い曲を歌うのと対照的である。高く澄んだ屈折のない声は細身の「肉体」の持ち主が姿勢良くまっすぐ立ち、聴衆を前にして歌う姿を、低く太く重い、唸るような声は大きくてがっしりした「肉体」の持ち主がやや背中を丸め、自分自身に向けて孤独に歌う姿を感じさせるだろう。<sup>857)</sup> しかも聴き手は通常それを対象化することなく、「自己の人称からしばし逃れ、他人の『肉体』に住み込む」ようにして体験することになる。

鶴田浩二の歌=声は、鶴田の演じる主人公、その信念と行動を称賛する「集団的な感情」の共有へと、観客を引き込もうとする。高倉健の歌=声にも同じ機能が認められるはずだが、そこに構成される集団性は最小限のものである。彼のくぐもった声と歌われる歌詞の特性によって、物語世界外的に流れる高倉健の歌=声は、スクリーンに映し出されるその「肉体」に開かれた対自的な空間の「情緒」となる。<sup>858)</sup> 彼の歌=声に導かれて生じる人称の解離は、高倉健=観客のナルシシズムの回路をさらに強固なものにするだろう。<sup>859)</sup> つまり〈昭和残侠伝〉シリーズの「道行」場面で「唐獅子牡丹」が流れる時、観客は「自己の人称からしばし逃れ、高倉健の『肉体』に住み込む」のであり、観客の高倉への同一化は頂点に達するのだ。そして突然、歌=声は途切れる。一瞬の無音の後、高倉健と池部良が敵地に到達し、玄関の戸を蹴破る。「俳優の肉体そのもののスペクタクル」の幕が切って落とされるのである。<sup>860)</sup>



〈昭和残侠传〉シリーズにおいて観客が経験する振幅運動は、このように極めて複合的なものである。マルヴィの言う「視覚快楽嗜好」の2つの側面の間を振幅し、物語世界内での高倉健の視線と池部良の視線の間での振幅がそれを物語世界内的に表象する。さらに「道行」場面に流れる歌=声が観客を高倉の「肉体」の「情緒」そのものにまで引き寄せた次の刹那、その「肉体」をスペクタクル化する。

従って、「高倉健が発するある種の奇妙なアンバランスと困惑は、その精神と肉体の拮抗する関係による」<sup>861)</sup>と述べた齊藤綾子に抗して、おそらく次のように言うべきである。そのような「奇妙なアンバランスと困惑」は、反転図形のように視線を不安定化させる「能動性」と「受動性」、「男性」性と「女性」性、歌=声と「肉体」、要するに物語世界とその外部の拮抗する関係によるのだと。また渡辺武信の言う「呪縛」、上野昂志の言う「困惑」、中村秀之の言う「不穏さ」、それらのいずれもが、物語世界の外部性としての高倉健と物語世界内で彼が演じる人物との調停し切れぬ齟齬と視線の振幅に発している。

## 9. 高倉健の猥褻な「肉体」

マキノ雅弘は自伝の中で、東映のやくざ路線に対して次のように批判的な言葉を漏らしている。

私達がやくざ映画を撮るということは、「路線」であろうがあるまいが、大衆に共感を得るということなのだが、私は、当時のやくざ路線には根本的に賛同できなかった。何も立派なやくざを描くべきだとか、そういうことではなく、やくざ同士が喧嘩ばかりして刃でブスッと刺して血がブーッと噴き出すような、そんな人殺しばかり見せていたのでは、やがては大衆に見放されると思った。<sup>901)</sup>

また彼がそうした危惧を抱きつつ任侠映画を監督していた際の、立ち回りの演出をめぐるプロデューサー俊藤浩滋との遣り取りについても、次のように明かしている。

〔中村〕錦之助時分までは、舞踊化していましたね。それが大衆にうけていた。ところが、このごろは、斬って、投げ捨てて、やくざのとどめを刺すといったぐあいで、まるで侍の返り討ちみたいになってしまう。わしらみたいに長いこと演出をやっていると、そうはやれないんですね。ほんとうのやくざの世界ではパッと親分の手を一本斬っても、親分になれるわけじゃないんですからね。親分というのは、自分より格の下のやつに殴り込まれて、腕一本ぶっ斬られたら、もう手を出しませんからね。「そういうことのほうが、むしろいいのではないか」と言うと、プロデューサーは、「いや、それでは客にうけないのだ」と言う。<sup>902)</sup>

マキノ自身のこうした拘りもあって〈日本侠客伝〉シリーズの初期の頃は、最後の殴り込みでも主人公が傷つき、血みどろになりながらも敵を斬ってしまうという風に演出を工夫していたという。ところが『日本侠客伝 浪花篇』ではさらに、プロデューサーの要請で殴り込み場面等の背景に村田英雄の歌が被さり、『日本侠客伝 関東篇』に至っては北島三郎の歌が都合4度も流れる。<sup>903)</sup>これが〈昭和残侠传〉シリーズの「道行」場面へとつながることは言うまでもない。

しかし、こうしたマキノの発言について問われた笠原和夫は、あんなにやくざ映画が好きな人はいない、『次郎長三國志』だって「見事なやくざ映画」ではないかとコメントし、血が噴き出すのは暴力映画的で嫌だというマキノの言葉に対しても、それはプロデューサーの言いなりになるのが嫌だったという意味だろうと、敬愛の情を籠めながらも揶揄的に解き明かしてみせる。<sup>904)</sup>

なるほどマキノの語りが往々にして虚実皮膜の域を漂い、あるいは明らかな法螺話に達すると指摘されることはある。<sup>905)</sup>しかし上に引いた彼の言葉には、笠原の軽口よりはもう少し本質的な論点が潜んでいるように思われる。笠原がマキノのやくざ映画好きの例として挙げた『次郎長三國志』は、52年から54年にかけて9作が公開された東宝版と考えられるが、あるいは63年から鶴田浩二主演で4作公開された東映版を念頭に置いているのかも知れない。なるほどいずれも清水次郎長を主人公とし、次郎長一家と他の一家との抗争等が描かれるのだから、「やくざ

映画」と呼んで呼べなくはない。しかし本稿の立場としては、ここまで検討対象として来たような60年代半ば以降に日本の映画界を席卷した「やくざ映画」群と、やくざを主人公とした先行作品群との間にある断絶にこそ焦点を当てたい。たとえ同じマキノ雅弘が監督し、いずれもやくざの活躍を描いていたとしても、だからと言って等し並みに「やくざ映画」と呼んで括ってしまえば、途中にあった急激な相変化は見えなくなってしまうだろう。<sup>906)</sup>

さて、ここで問題になっているプロデューサーである俊藤浩滋は山根貞男の質問に答えて、後発の〈昭和残侠伝〉シリーズの企画の趣旨を次のように回想している。

『日本侠客伝』は時代劇的な要素が強いのに対し、『昭和残侠伝』のほうはずバリやくざを描く現代ものとして企画した。鶴田浩二で『博徒』シリーズをやっていたから、高倉健でも正真正銘のやくざの映画を、という狙いや。それも、義理と人情のしがらみを究極までぎりぎり追い詰めていって、どうにもならなくなるやくざの話をやってみよう、と。<sup>907)</sup>

実際には新シリーズ第1作こそ敗戦後の闇市を舞台にしているが、「現代もの」という俊藤の目論見に反して2作目以降はすべて昭和初期に時代が設定され、〈日本侠客伝〉シリーズと区別がつかなくなる。また「正真正銘のやくざの映画」という意図についても、第1作では露天商に商品を卸すテキ屋帳元の一家を描いており、いわゆる博徒ではない。引き続き佐伯清が監督した第2作、第3作では確かに高倉健はやくざを演じているが、賭場に出入りしている様子はなく、石切職人や漁師といった堅気の人々と交わっていく。さらに監督がマキノ雅弘に替わった第4作『昭和残侠伝 血染めの唐獅子』に至っては主人公を鳶職に設定し、両シリーズは益々似通ったものになる。<sup>908)</sup> そうした経緯を意識してか、俊藤は上の引用に続けて次のように主張する。

『昭和残侠伝』シリーズは唐獅子牡丹の刺青と主題歌で知られているが、健ちゃんの主人公が刺青を入れている点に、このシャシンの特徴が出ている。片肌脱いだら、スパッと刺青が現れて、しかも唐獅子牡丹。そこが『日本侠客伝』シリーズと似ていながら決定的に違うところなんだ。<sup>909)</sup>

このインタビューは任侠映画の退潮期からさらに四半世紀以上も過ぎて回顧的行われたものであり、俊藤の言葉が後付けの説明になっている可能性はある。しかしマキノ雅弘も2003年のインタビューで、刺青を見せる演出はプロデューサーの考えによるものだと証言しているし、<sup>910)</sup> 前節で検討したような〈昭和残侠伝〉シリーズにおける高倉健の「肉体」の重要性を踏まえれば、仮に時を隔てて第三者的になった視点からの評価だったとしても、あるいはむしろそれ故にこそ、東映のやくざ路線を一手に引き受ける辣腕プロデューサーであった俊藤の指摘は的を外していないように思える。

このシリーズより以前に、日活の〈男の紋章〉シリーズでは主人公の大島竜次が双竜の刺青を背負っており、折に触れてスクリーンに映し出された。しかし闘いの場面で刺青を露わにすることはない。これに対し敵を懲らしめるクライマックスで主人公が刺青を露わにする映画作品としては、片岡千恵蔵が遠山金四郎を演じて人気を博した東映の〈いれずみ判官〉シリーズがあり、『いれずみ判官 桜花乱舞の巻』(渡辺邦男、50.4) から『さくら判官』(小沢茂弘、62.2) まで18作が公開された。またその3年後の65年2月、鶴田浩二に遠山金四郎役を引き継がせる狙いで『いれずみ判官』が公開されている。これをさらに遡れば幕末に初演された河竹黙阿弥作の歌舞伎演目『青砥稿花紅彩画』に、弁天小僧菊之助が正体を現すときに片肌脱いで刺青を見せる場面がある。『白波五人男』の通称で知られたこの物語はたびたび映画化されているし、弁天小僧をタイトルに掲げた作品に絞っても市川雷蔵主演の『弁天小僧』(伊藤大輔、58.11)、美空ひばり主演の『ひばり十八番 弁天小僧』(佐々木康、60.1) が挙げられる。しかし高倉健の背負った唐獅子牡丹の刺青が物語上で果たす機能は、これら先行する刺青とは異なっている。

大島竜次が背中に刺青を彫ることは、まず将来を嘱望される医師の地位を捨ててやくざになったという選択を意味し、さらにそれが亡き父庄三郎と同じ双竜の刺青であることによって、彼と父親との象徴的同一化が表現されている。〈男の紋章〉シリーズで竜次の刺青が映し出されるのは、この文脈に限られる。また〈いれずみ判官〉シリーズで遠山金四郎が片肌を脱いで桜吹雪の刺青を見せるのは、武士の身体にあるはずのないものを露わにすることに

よって自分が生き証人であることを示し、往生際の悪い悪人どもを平伏させるためである。<sup>911)</sup> 弁天小僧の浜松屋見世先の場については設定が込み入っているが、武家の娘に化けた彼が日本駄右衛門により騙りを暴かれ、開き直って大胡坐をかくや片肌脱いで同じく桜吹雪の刺青を披露する。これは盗賊団によって周到に仕組まれた演技の一環なのだが、店主の幸兵衛を始めとする浜松屋の人々に焦点化すれば、弁天小僧の刺青は何番目かのどんでん返しとして驚きをもって迎えられる。要するに、いずれにおいても刺青はやくざ者の記号として物語を構造化し、展開させる上で重要な意味を担っている。他方、〈昭和残侠伝〉シリーズの殴り込み場面でスクリーンに映し出される刺青には、そのように物語の展開に寄与する機能はない。唐獅子牡丹は画面を視覚的に活気づける、意味を欠いた「注意喚起」なのだ。ただし、そこが終着点ではない。刺青は観客の視線が高倉健という「肉体」にロックオンし、追尾する目印となる。真の「注意喚起」は唐獅子牡丹を背負って躍動する「肉体」であり、<sup>912)</sup> 観客が享受するのは「俳優の肉体そのもののスペクタクル」である。そこには一つの断絶がある。

シリーズ第1作『昭和残侠伝』の撮影で、俊藤浩滋から高倉健の歌う「唐獅子牡丹」を流した「道行」場面の演出を求められた監督の佐伯清は、「そんなアホなもん撮れるかい」と拒否したと伝えられる。当時の東京撮影所長が何度か交渉した末に、「もう勝手にせえや。おまえたちで撮れ」という話になり、助監督だった降旗康男と星島一郎カメラマンで撮影した。<sup>913)</sup> またマキノ雅弘も「殴り込みをかけるとなると、急にブンタッタ、ブンタッタという唄が始まる——あそこからは完全にプロデューサーの考えたもので、もう私達の演出ではなかった」<sup>914)</sup> と述べてこの場面への不満を漏らしており、例えば『昭和残侠伝 血染めの唐獅子』の「道行」で隻腕の重吉が手拭で掌にドスを縛り付けるのを秀次郎が手伝う演出なども、おそらくは佐伯と同じ抵抗感に発する工夫だろう。殺陣そのものについても、高倉健が敵に斬りつけると背後の障子まで真っ二つになったり、敵に避けられて太い松の木を斬り倒したりという演出を俊藤から要求され、マキノとの間で押し問答があった思い出を澤井信一郎が語っている。<sup>915)</sup> こうしたエピソードからは、弁天小僧や遠山金四郎の桜吹雪の刺青、あるいは大島竜次の双竜の刺青と、高倉健の唐獅子牡丹の刺青との間に横たわるのと同じ断層が、佐伯清やマキノ雅弘と俊藤浩滋との間にあったことが窺われる。そしてそれは俊藤が「時代劇的な要素が強い」と性格づけた〈日本俠客伝〉シリーズと、当初は「ズバリやくざを描く現代もの」を意図した〈昭和残侠伝〉シリーズの間に感知される差異でもある。いずれも高倉健が主演し、ほとんどの場合で大正から昭和初期に時代を設定し、物語の結構でも、渡辺武信の言う「ヴィジュアルな象徴性の映画的活用」という点でも近接した両シリーズの間には、それでも映画史的と呼ぶべきある断層が認められる。

この断層は、50年代から60年代にかけてのハリウッド映画の崩壊過程を論じた著書『ハリウッド映画史講義 翳りの歴史のために』において、ヘイズ・コードの消滅がアメリカ映画から「物語の優位を奪い、見せることの至上権争い」へと人々を駆り立て、「初めて映画を『たんなるビジネス』にすぎない『見世物』にしてしまった」<sup>916)</sup> とする蓮實重彦の指摘に関わるものである。その転換の過程で、「優雅さよりはスポーツ選手的なエネルギーを基本に据えたジーン・ケリーに、あくまで洒落た身軽さで対抗しようとするアステア」が「マーロン・ブランド的な生臭さ」に膝を屈し、<sup>917)</sup> さらにマーロン・ブランドもまた続く変化の波に吞まれていったとして、蓮實は次のように述べている。

パラマウント独特な都会的なギャグよりも、むしろ泥臭くおしつけがましい存在感によって観客の心をつかんだマーチン＝ルイスは、農村人口の減退によってふくれあがった大都市周辺部の住人たちの感性に直接語りかける何かを持っていた。彼らの髪型、衣裳のきどりのない親しみやすさは、物質的繁栄に目覚めた非都会型の都市階層の風俗的な好奇心を平板に満足させる。マーロン・ブランドの革のジャンパーやジェームズ・ディーンのジーンズがなおとどめていたスター的象徴性はこのコンビには存在しない。かつて上質の洗練されたコメディを好んだ観客層にかわって、物質的欲求により直接的に働きかける刺激を求める新たな観客層が生まれ、映画館は、スターとは異質の身近な芸人との交流の場となる。これは、女性スターのセックス・シンボルが、ジェーン・マンズフィールドやアニタ・エクバーグの露骨な肉体性に移行した現象とも重なりあっている。<sup>918)</sup>

蓮實重彦が言及している農村部から大都市圏への大規模な人口移動は、日本では米国にほぼ10年遅れて生じた。また直接触れられてはいないものの、50年代初頭の米国におけるテレビ普及の加速が、ここに記されている変化の

背景にあったことは言うまでもない。<sup>919)</sup>そしてこの新たなメディアの台頭による映画産業への圧迫もまた、日本では約10年の時差で現実のものとなる。<sup>920)</sup>戦後日本で米国から輸入された新作を観ることが出来た人々は、10年後の未来からやって来た映画を享受していたとも言えるだろう。しかし、国際社会における政治・経済的な地位の差、地政学的な位置、文化史的な差異により表れ方に違いはあるにしても、結局のところ日本でも、人口動態やテレビの普及について似たような状況に立ち至る。繰り返し触れたように日本における映画観客動員数の頂点は58年であり、ほぼ60年頃を境に激減していく。それと呼応するように、日本映画においても「女性の肉体を素肌のままスクリーンに露呈させることも、暴力的な殺人を流れる血とともにスローモーションで示すことも可能になった以上、語ることもよりも見せることが商売となる時代が到来」<sup>921)</sup>するのである。

事実、日本の映画史における「肉体」の浮上という観点から見て60年代は大きな転換点であり、とりわけ〈日本侠客伝〉・〈昭和残侠伝〉シリーズがスタートした64年、65年は特筆すべき年だと言える。やくざ映画が「暴力的な殺人」を描く一方で、「女性の肉体を素肌のままスクリーンに露呈させること」が浮上するのだ。62年公開の『肉体の市場』(小林悟、62.2)がヒットを飛ばして以来、「エロダクション」と蔑称された独立プロダクションが次々に旗揚げし、いわゆるピンク映画の製作が急拡大する。映倫の総審査数が62年368本、63年379本、64年338本、65年503本だったのに対し、各年の成人指定作品数は順に15本、37本、98本、233本と激増し、成人指定率はそれぞれ4.1%、9.8%、29.0%、46.3%である。さらに独立プロダクション系のピンク映画に限ると62年以降の受審数は12本、28本、67本、215本、総審査数に対して「エロダクション」系の成人指定作品が占める割合は62年3.3%、63年7.4%、64年19.8%から65年には42.7%に跳ね上がり、それ以降66年41.2%、67年39.1%とほぼ横這いになる。65年における映倫の日本映画審査数が急増したのは、ほとんどがピンク映画の寄与である。その後、東映を筆頭として大手映画会社もこの市場に参入したため「エロダクション」作品の占有率は低下するが、全体に対する成人指定映画の比率は66年45.8%、67年43.2%、68年54.4%、69年52.1%と、引き続き上昇傾向を見せるのである。

<sup>922)</sup>観客層の観点から見てのピンク映画とやくざ映画の同時代性はこれまでも指摘されてきたし、<sup>923)</sup>50年代後半から70年代前半の東京に関わる各種の人口移動統計は、両者の観客層の中核が地方出身で大都市圏に滞留するテレビを所有しない若年独身離郷者であったことを示唆している。<sup>924)</sup>その推定数はピンク映画公開数が飛躍的に増加し、『昭和残侠伝』が公開された年である65年から翌66年にかけて最大となる。ピンク映画とやくざ映画の時を同じくする台頭は、こうした文脈において理解されるべき現象である。

しかし、例えばすでに50年代の東映チャンバラ映画に頻出していた、物語的な必要性を踏み越えて唐突に始まり長々と繰り広げられる腰元たちの群舞も「見世物」ではないのか。あるいは舞踊にも譬えられるチャンバラ映画の殺陣は「見世物」ではないのか。もちろんそれらは「見世物」であり、東映という映画会社は当初からその「泥臭くおしつけがましい存在感」によって、「物質の繁栄に目覚めた非都会型の都市階層の風俗的な好奇心を平板に満足させる」志向性を有していたと言えるだろう。ただそれらが大都市圏の劇場に足を運び、相応の代価を支払わなければ観ることの叶わなかったレビューや演劇、あるいは旅の体験のイメージを、映画という複製芸術を通じて地方にまで安価に送り届けることで観客を惹きつけていたのに対し、テレビがその領分を侵食しつつあった。

東映のやくざ路線を主導した岡田茂と俊藤浩滋が意図したのは、より深く秘められた世界にカメラを向けることで可能となる「見世物」だった。それが最もよく伝わってくるのが64年7月に公開されて、『人生劇場 飛車角』とともに東映やくざ路線の端緒と言われる『博徒』や、同年10月に公開された続編『監獄博徒』である。東映の企画室に長く身を置いた渡邊達人は、これらの作品について次のように回顧している。

「博徒」は関西やくざの間で行われている「ほんびき賭博」の実態を画面に再現して見せ、禁じられている賭博の緊迫した雰囲気暴露して見せる点を、「監獄博徒」は刑務所の中の実相がどんなものか、世間の皆様に描出して見せる点を、企画の大きなポイントにしてこれらの点をシナリオハンティングして監督・脚本家をまづびつくりさせて、その驚きをそのまま再現させることに努めた。この点で企画者として俊藤浩滋が新しく登場して来たのであった。(中略)そこには未知の世界を覗き見る魅力があり、一般観客にも魅力であるに違いなかった。事実に基づいてそこにフィクションを色づけする映画の作り方が行われたのがなんといっても強味であった。

925)

賭場や襲名披露の場面の演技指導ばかりか役者としても実際の博徒を参加させた『博徒』の社内試写では、作品のあまりのリアルさに「これは映画じゃない」という声が上がったとも伝えられるが、<sup>926)</sup>春日太一はこうした岡田茂や俊藤浩滋の路線から「覗く」というキーワードを拾い出し、やくざ映画は「禁断の世界」への「大衆の覗き見的好奇心」を刺激することを狙ったとまとめている。<sup>927)</sup>家族揃って楽しむ「見世物」から、人目を忍んで映画館の暗闇に紛れ、孤独に享受する「見世物」への転換である。

ただし、その後に展開されていく任侠映画を「覗く」という観点のみによって性格づけることは難しいだろう。確かに刺青師の世界を描く『博奕打ち 一匹竜』(小沢茂弘、67.5)のように本物の刺青をずらりと並べて映し出して見せた作品はあるし、渡辺武信の言う「ヴィジュアルな象徴性の映画の活用」についても、「大衆の覗き見的好奇心」に対する刺激と関連付けて理解することが出来るかも知れない。しかし岡田や俊藤の初発の狙いがそこにあったのだとしても、好奇心を満足させられる素材は早晩尽きるはずで、そうした刺激だけでやくざ映画隆盛の10年が支えられたとは考えにくい。

斉藤綾子は任侠映画の系譜が「硬派アクション色の強い男の世界を描いた『博徒』よりも『人生劇場』を構造化するメロドラマ的な要素」に多くを負っていると主張していた。<sup>928)</sup>「メロドラマ的な要素」が第一義的に重要であったかどうかは別にしても、意図的にか否か、彼女がここで「世界」と「構造化」を対置していることに拘りたい。実際、〈男の紋章〉シリーズから『明治侠客伝 三代目襲名』、そして〈日本侠客伝〉・〈昭和残侠传〉シリーズへと展開する任侠映画の系譜において、ある独特の物語構造が姿を現していったことは、ここまで検討して来た通りである。本節冒頭に引いたマキノ雅弘の苦言は、俊藤らの路線の中で映画を作りながら物語ることを救い出そうとした自身の、あるいは佐伯清の、澤島忠の、加藤泰の、さまざまな監督たちの悪戦苦闘を伝えているように思われる。そしてこの闘いから練り上げられていった「構造」こそが、任侠映画の観客たちを捉えて離さなかったのではないか。「覗き見的好奇心」をそそったり、「ヴィジュアルな象徴性の映画の活用」に満たされた「世界」も確かに魅力的ではあったにしろ、反復されていたのは「構造」だったのではないのか。ここまで検討して来た通り、それは敗戦後の日本の成り立ちに関わる国家論的な問いであり、その問いへの応答が果たされぬ限り「構造」は強迫的に、ひたすら反復される他なかった。

しかしながら、それでも「構造」は変移する。本稿においては主にマキノ作品における民衆の行方を辿ることで、それを示した。マキノ雅弘が監督した〈日本侠客伝〉シリーズ作品には、次第に規模を縮小せざるを得なかったにしろ、何とか民衆の姿を画面に捉えようとする執着が感じ取れる。「正義」を民衆表象によって支えようとするその姿勢が、俊藤をして「時代劇的な要素が強い」と言わしめたのかも知れない。これに対して、〈昭和残侠传〉シリーズには明らかにモブシーンへの執着が希薄である。そしてここでの仮説は、国家に対する問いとして提起される「正義」が民衆の表象によって支え切れなくなってきたにも拘らず、それでも「正義」の物語を語ろうとした時に前面に躍り出たのが、物語的な意味を欠いた「見世物」としての刺青を背負った高倉健の「肉体」だったのではないのか、というものである。

思い起こしたいのは、高倉健についてしばしば語られてきた「不器用さ」だ。どうやら高倉自身、自分を俳優向きでない人間だと語ることを好んだ節がある。東映入社後に受けさせられた演技研修で講師から俳優には向いていないと宣告されたエピソードは、本人があちこちで披露したものようだし、<sup>929)</sup>デビュー作である『電光空手打ち』(津田不二夫、56.1)のオーディションを受けた際の、「上半身裸にさせられて、何かもう馬か何かを見ている雰囲気。『こっちの方がいい体している、決まり』と言われて映画に出ることになったんです」という回想も、<sup>930)</sup>むしろ楽し気である。池部良が発表した人物評エッセイ集で高倉の項に「牛蒡といわれた男」とタイトルを付けたことに対し、<sup>931)</sup>後に「自分のような者に勿体ない言葉をいただきました。／あれ以来、いい味の牛蒡になろうと、悶えております」という返信を公開したりもしている。<sup>932)</sup>

ただ確かに、高倉健が任侠映画で成功を収めるに至る過程に関わった関係者にも、後の人気ぶりを強調するための話法として割り引く必要はあるにしろ、当初は彼の登用に疑問を抱いていたと証言する人間が多い。よく知られているように俊藤浩滋が『日本侠客伝』の主演として見込んでいたのは、すでに時代劇スターとしての地位を確立して集客力も見込める中村錦之助だった。諸事情によりこれが高倉健へと交代になった時、<sup>933)</sup>脚本家である笠原和

夫は「おいおい、あんなのが来てもな」と不安になったと記している。<sup>934)</sup> さらに着流し姿に日本刀を持たせてスチール写真を撮ってみると、いかにも板に付かず、「ボクサーが浴衣を着て、バットを提げてバッターボックスに立ったような格好」に見えてしまい、「こりゃダメだよと、みんな内心で嘆息しながら撮影に入った」という。<sup>935)</sup> 立ち回りについても、俊藤が「思い描いていたのは錦ちゃんの華麗な太刀さばきだった」のに対し、「健さんの立ちまわりは硬かった」と、企画・製作として多くの高倉健出演作に携わった吉田達は言う。<sup>936)</sup> また俊藤を補佐していた日下部五朗も同様に、高倉は「スポーツマンなのだが、どこか不器用な人」で、立ち回りをやらせてもちぐはぐだったと述べている。<sup>937)</sup> 映画研究者の春日太一はより分析的に、時代劇の経験がない高倉は殺陣において重心が高くなりがちで長ドスを構えた姿が決まらず、やくざ役に相応しくそのまま猫背気味になると不格好な上に、横方向にドスを振り回した時に腰が砕けて迫力に欠けると解き明かしている。<sup>938)</sup>

しかし当然ながら、高倉の「不器用さ」をめぐるこれらの話は全て、「……ところが」と展開する。笠原は撮影開始後、それまで高倉が人気を得る上で足枷になっていた三白眼がやくざ役にぴったりはまって、「意外や高倉健が抜群に良い」ことを発見する。<sup>939)</sup> 立ち回りについても、「任侠映画になると、あの刀をぶん回す、荒っぽい所作がえって堂に入った」という評価で、ほぼ一致している。<sup>940)</sup> しばしばマキノ雅弘の脚本直しの手伝いに駆り出された中島貞夫は、これを「ぶった切りの立ち回り」と呼んで、後付けながら次のように説明している。

時代劇をやっている人は、ヤクザの立ち回りをやるには収まりが良すぎる。健さんは時代劇をやっていないから——小次郎やってるけど、そこまで本格的にはやってないよね——まだ自分の形にはできてない。だから、大上段から相手をぶった切るっていう立ち回りになる。時代劇の型を全く考慮してない——抜き身で叩き斬っていくでしょう。これがものすごく迫力あったんです。<sup>941)</sup>

チャンバラ映画において舞踊的な殺陣が完成され、定型化と定着が起ったのは50年代だとされる。<sup>942)</sup> その代表的な俳優としては戦前からの剣戟スターである阪東妻三郎や嵐寛寿郎、市川右太衛門、新たな世代として東千代之介、大川橋蔵、市川雷蔵らがおり、中村錦之助は後者を代表する1人であった。特に右太衛門や橋蔵の殺陣は、なるほど軽やかな舞いのようなものである。ところがそこに黒澤明監督による『用心棒』(61.4)や『椿三十郎』(62.1)が登場し、時代劇が旧来のスタイルから脱皮することを迫られたと、しばしば回顧される。<sup>943)</sup> 嵐寛寿郎の苦闘についてはすでに触れたが、東映のドル箱の一つであった市川右太衛門の〈旗本退屈男〉シリーズも60年代初めには打ち止めになり、水戸黄門や大岡越前守のような動きの少ない役柄への転進を試みる。大川橋蔵も新境地を求めて試行錯誤し、結局はテレビの世界に移る。<sup>944)</sup> しかし彼らに比べれば中村錦之助は新時代への適応に成功し、内田吐夢の監督で61年から65年まで全5作が公開された〈宮本武蔵〉シリーズが高い評価を得た他、『武士道残酷物語』(今井正、63.4)はベルリン国際映画祭金熊賞を受賞している。また、すでに『風と女と旅鴉』(加藤泰、58.4)ではノーメイクでやくざを演じているし、『瞼の母』(加藤泰、62.1)、『関の弥太っぺ』(山下耕作、63.11)、『沓掛時次郎 遊侠一匹』(加藤泰、66.4)等、現在に至るまで高く評価される作品を残している。しかし彼が愛着を抱いていた時代劇映画の興行が全体として行き詰ってゆく中で、所属していた東映内での立場も苦しいものとなり、66年で東映退社に至る。

ただし言うまでもなく、黒澤作品の登場のみにチャンバラ映画衰退の原因を求めることは出来ない。『用心棒』や『椿三十郎』が公開された60年代初頭は、映画の観客動員数が崖を転げ落ちるように減少していた時期であり、その背景には映画観客層の大きな転換があった。チャンバラ映画の不振も黒澤作品の成功も、そうした変化の徴候として受け止めるべきものだろう。並行して「見世物」の変質が起こる。『用心棒』や『椿三十郎』の革新性についても、殺陣そのもののというより物語の構成力と、刀で斬りつけた瞬間の擬音や噴き出す血糊等の表現が与えた衝撃をより重視すべきだという指摘がある。<sup>945)</sup>

ここで注目すべきは、先に名を挙げたチャンバラ映画のスターのほとんどが歌舞伎界に出自を持ち、幼い頃から日本舞踊や役者としての修業を積んだ者たちだという点だ。他方、黒澤作品で主役を務めた三船敏郎にはそのようなバックグラウンドはなく、熊本県の特攻隊基地で終戦を迎えて除隊した後に職を求めるため東宝の知人を訪ね、たまたま募集していた第1回東宝ニューフェイスに合格すれば空気が出来た時に撮影助手にしてやると言われて

渋々受験したところ、補欠採用されたのが俳優になったきっかけとされる。<sup>946)</sup> これは高倉健が学生時代の知人を通じた誘いで芸能プロダクションのマネージャーになるための就職面談を受けていた喫茶店で、来合わせた東映のマキノ光雄の目に留まってニューフェイス 2 期生として入社したという経緯と酷似している。<sup>947)</sup> また演技研修では落ちこぼれ、映画デビューした際も化粧した自分の顔を見て情けなくて涙が出たという高倉の思い出は、<sup>948)</sup> ニューフェイスの面接試験で不機嫌を隠さず、「笑ってみて」と言われて「そんなに簡単に笑えるものではありません」と突っぱねるなど、不愛想で乱暴な態度に終始したという三船のエピソードと通じ合うものがある。<sup>949)</sup>

三代目中村時蔵の四男として 4 歳から舞台を踏んで女形も立役もこなし、美空ひばりの相手役にと声がかかって 22 歳の時に『ひよどり草紙』(内出好吉、54.2) で映画デビューした中村錦之助の演技は、歌舞伎役者としての素養に裏打ちされたものである。例えば松平信康を演じた『反逆児』(伊藤大輔、61.11) では武田との戦に勝利した祝いの宴で、織田信長を演じた『徳川家康』(伊藤大輔、65.1) では今川との戦を前にして舞を舞うが、当然ながらいずれも素人芸ではない。発声はやや鼻にかかって甘えたような響きになるが、確かに訓練によって作られた声であり、調音も明瞭だ。大川橋蔵にも同様のことが言える。他方、三船敏郎も高倉健も演技経験がなく、役者としての自覚も曖昧なまま、いわば映画の素材として引き上げられた俳優だと言える。三船が 49 年版、高倉がそのリメイクである 64 年版で主演した『ジャコ萬と鉄』には、戦死したと思われていた鉄が敗戦から数年も経って舞い戻り、父の仕切るニシン漁場に集まっているヤン衆の酒盛りで南方で覚えたと称する踊りを披露する場面があるが、三船のそれは明らかに出鱈目で、南方云々の触れ込みも信じ難い。これに比べると高倉の踊りは纏まっではいるものの、両腕を上下、前後左右に往復させ、足を踏み鳴らす様子は踊りというより体操のようだ。両者とも高い運動能力を持つことは歴然としており、『無法松の一生』(稲垣浩、58.4) の最後で太鼓を打つ場面からは三船が優れたリズム感にも恵まれていることは窺えるが、如何せん中村錦之助の舞が描き出す天空的な螺旋の軌跡に比べると撥の反復的な動きはやはり直線的で、地上の重力に囚われていると言わざるを得ない。

立ち回りについても、これが当てはまる。チャンバラ映画のそれは、しばしば主人公 1 人で大勢の敵を相手に繰り広げられるが、正に舞踏的に軽やかなステップを踏んで移動しつつ持続し、主人公の太刀筋の長い残像は曲線的である。刀は敵を斬るというより、滑ると形容したくなる。<sup>950)</sup> これに対して黒澤作品における三船敏郎の殺陣では時に走る姿は印象的であるものの、基本的には停止して向き合った刹那の間合いで、垂直に振り下ろすにしろ袈裟懸けにするにしろ、あるいは横ざまに払うにしろ、直線的な太刀筋になる。さらに任侠映画になると短いドスによる殺陣が主で、至近距離から斬りつける、突き刺す、挟むという、線分的な短い動きと停止が目立ってくる。長刀を使う場合もチャンバラ映画流の舞踏的な殺陣にはならず、三船のような一瞬の勝敗でもなく、典型的には『日本侠客伝』の最後の決闘場面のようにヒーローは困憊して大きく肩で息をし、足も纏れ気味で、剥き出しになった上半身は大量の汗で光っている。笠原和夫の回想にもある通り、バットでも振り回すような殺伐とした立ち回りである。

こうした殺陣の違いが、俳優に対する観客の視線のあり方にどのような変化をもたらすかを考えるために、大方の不興を買うことを覚悟の上で、ロラン・バルトがストリップを論じた次のような言葉を参照したいと思う。

踊りは、飽きるほど目にした儀礼的身振りから成っているのだが、動作という化粧として機能し、裸身を隠し、無用でありながらも本質的な身振りというグレースで見世物を塗り込めてしまう。なぜなら裸になることはここでは、ありそうもないほど遠い彼方で進行する付随的な振る舞いという身分に格下げされるからだ。こうしてプロのストリッパーたちは自分たちを絶え間なく覆い、遠ざけ、自らの技術を確認して誇り高く揺るぎない熟練の実践者に特有の冷やかな無頓着さを与えてくれる、そのような奇跡的なくつろぎで身を包む。つまり彼女たちの技量が、彼女たちの身に着ける衣服となるのだ。／性を繊細に祓い除くこうした魔法のすべては、素人ストリッパーのいわゆる「ポピュラー・コンクール」において反対側から確かめられる。「初心者」たちが何百人もの観客の前で頼るべき魔法もなく、あるいはいかにも拙い魔法に頼って服を脱ぐ。それは疑いの余地なく、見世物のエロティックな力を蘇らせる。<sup>951)</sup>

『日本侠客伝』には最初に主演を予定していた中村錦之助がゲスト出演して立ち回りを披露するのだが、作品の



封切日にプロデューサーや監督を驚かせたのは、「若い観客が声を上げたのは錦之助の様式美ではなく、高倉の粗削りなアクションだった」ことだと、吉田達は回想している。<sup>952)</sup> ただしこれは単に、ここまで対比して来たようなチャンバラ時代劇風の殺陣と高倉健のその違いによるものではない。なぜなら、この作品において中村錦之助は殺陣と呼べるほどの殺陣は見せていないのだ。殴り込み場面で彼はひたすら短銃を撃ちながら敵の屋敷に上がり込み、取り囲む敵の子分たちと睨み合いになるが、背後から襲って来た敵の子分に背中を刺されてしまう。刺した相手をそのまま捕らえドスで刺し返すことで倒すものの、錦之助は血の気の引いた表情で虚ろに立ち尽くしたままフェードアウトし、死が暗示される。つまり吉田が「様式美」と形容しているのはチャンバラ映画的な殺陣という意味よりも、木場政一家に恩のある清治がやくざとして命を捨てて義理を果たした物語を描く表現の象徴性を指していると思われる。これに対して最後の高倉の死闘は、全く異なっている。斉藤綾子の言葉を借りるなら、「それまで、高倉健の演技や動きをすべて完璧にコントロールしてきたかのように感じられるマキノの演出が、このアクション・シーンでは俳優の身体性に絶対的な信頼を置いているかのようだ。刀を振り回しながら安部徹を追いつめていくときの高倉健には不思議な緊張感がともなう。意識的に動き回っているかのようでありながら、同時に、まるで勝手に暴走する自分の身体をまったくコントロールすることができないというような、彼の動物的な身体性がことさらに引き立っている」。<sup>953)</sup> ここにあるのは物語の象徴的な表現というよりは、高倉健という「俳優の肉体そのもののスペクタクル」なのだ。吉田が「粗削りなアクション」と呼んだのは、そのことだろう。

しかし、『日本侠客伝』の殴り込み場面で舞踊のような太刀捌きという衣を纏うこともなく、物語の象徴的表現性も欠いて露わになった高倉健の「肉体」は、それでもまだ物語的な文脈に従属し、意味の衣を纏っていた。ところが〈昭和残侠伝〉シリーズで定型化された最後の殴り込み場面で露出される「肉体」は、立ち回り自体は『日本侠客伝』のそれより様式化しているにもかかわらず、「今まで見てきた殴り込みに比べると、殺陣の刀の切り裂く音が大きくなっているだけでなく、暴力性が増し、すべてが過剰」<sup>954)</sup> になっており、視覚性の優位は物語世界に何も加えることがない同語反復としてその世界の内と外の境界に位置する。なるほど俳優の「速度感と殺気」<sup>819)</sup> は「肉体」を覆う衣であり得るかも知れない。しかし背中に描かれた唐獅子牡丹が絶え間なくその不可視の衣を無力化し、彼の「肉体」そのものを露呈させる。それは観客における「視覚快楽嗜好」の第1の側面、「受動的=女性」に向けた性愛的な視線による享受のために差し出されるのだ。

ところで、今ほど参照したロラン・バルトの分析が、当時絶大な影響力を誇っていたサルトルの議論を踏まえていることは明らかだろう。例えば『存在と無』の次のような件りだ。

最も品のある身体 *corps* とは、かりに肉体 *chair* があますところなく観客の眼に現前しているときでも、その身体動作が、見えざる衣服でその身体をとりまき、かくして自己の肉体を完全に人目から隠し去るような、裸体である。これに反して、「品のないもの」は、品のよさの要素の一つがその実現をさまたげられるときに、あらわれる。(中略) 究極的には、不器用者とは正当化され得ない者である。状況のなかに投企されていた彼の事実性は丸ごと状況に絡めとられ、彼の方へ逆流する。不器用者は、タイミング悪く自己の事実性を解放し、突然、われわれの眼の前に自己の事実性をさらけ出す。(中略) もし身体が全体として行為のうちにあれば、事実性は、まだ肉体ではない。身体から完全にその行為という衣服を脱がせ、その肉体の情性を顕示するようなもろもろの姿勢を、身体が採り入れるときに、猥褻があらわれる。(中略) 顕示されたこの肉体が、欲望を抱いていない誰かに対してその人の欲望をそそることなしに、あらわになるとき、この肉体は、特に猥褻である。私が状況を把握するまさにその瞬間に、この状況をぶち壊しにし、私がその肉体に欲望を抱いていないのに、それを覆う身振りの薄衣の下から突然現れるという仕方で私の前で肉体を情性的に開花させる特有の適合喪失。これこそ、私が猥褻と名付けるものである。<sup>955)</sup>

サルトルもロラン・バルトも裸体を例にとり、身体の動きが衣となってそれを覆うと論じている点では共通しているものの、厳密には違いがある。後者の場合、身振りの拙さによって衣を失うダンサーにむしろ「見世物のエロティックな力」を見出して終わっている。しかし前者にとってそれはまだ事実性の露呈に留まる段階であり、さらに進んで身体の自由が完全に奪われた時に現れるものを「肉体」と呼んでいる。その「肉体」が欲望をそそること



なく露わになることが「猥褻」と定義され、しかもサルトルにとってこれは不気味な嫌悪の対象なのである。<sup>956)</sup>

以上の考察を本稿における議論に引き寄せて言えば、チャンバラ映画のスターたちの殺陣はその熟練の技という衣によって「肉体を完全に人目から隠し去る」のに対し、『日本侠客伝』の殴り込み場面での高倉健の苦しい呼吸と足の縛れには彼の「事実性」が曝け出される。しかし〈昭和残侠伝〉シリーズにおいて約束事として必ず露出される、物語の内部に十分な根拠を持たない唐獅子牡丹の刺青は、「肉体の情性的な開花」として猥褻である。チャンバラ映画のスターたちの殺陣が、元々の素質はあれ、あの無重力的なアステアのダンスのように長い修練によって身に付けた技芸による「見世物」であったのに対し、三船敏郎や高倉健の場合は、たまたま持ち合わせていた素質によって「見世物」として発見されたと言って良いだろう。そして三船の太刀捌きが未だ技芸の圏域に留まっていたのに対し、高倉においては「肉体」が剥き出しになる。サルトルにとっては「肉体」の露呈そのものがほとんど「猥褻」と同義だったと言えるだろうが、「見せることの至上権争い」に駆り立てられた「見世物」の時代のスターである高倉健のこの「肉体」を、「猥褻な肉体」と呼びたいと思う。<sup>957)</sup>

しかしこの猥褻性については、当時の日本において高倉健の「肉体」が置かれた、さらにもう一つの文脈も併せて考慮する必要がある。

鴨下信一は「昭和20年代後半」を回想する著書の中で、サービス精神旺盛にマリリン・モンローやジェーン・ラッセル、セシル・オブリー、ジーナ・ロロブリジーダ、シルヴァーナ・マンガーノ、リタ・ヘイワース、ヘディ・ラマール、バーバラ・スタンウィック、ヴァージニア・メイヨ、キム・ノヴァクといった名前を次々に挙げた末、「外国女優には〈肉体〉があった。日本映画にはそれが無かった。たとえ全裸でなくベッド・シーンがなくても、外国映画には肉体の魅力があった」と書き、そのすぐ後に括弧で括って「(実は男優だってそうなのだ)」と付け加えている。<sup>958)</sup> 日本でもこの頃、「肢体美」を売り物にする女優たちが次々登場することになるが、鴨下はさらに、「外国映画の女優、外国人の〈肉体〉」が「〈本物〉」、「日本のはまがいもの」、「〈代用品〉」だという構図があったと証言する。<sup>959)</sup> このように屈折した感情に対する応答の例として「ヴォリューム」を評価され、「肉体派」と呼ばれた「グランプリ女優」であり、北村匡平が「彼女の肉体は、西洋に向けて差し出しても恥ずかしくない、対等に張り合えるかのような幻想を日本人に抱かせた」<sup>960)</sup>と位置付ける京マチ子のスター化を挙げても良いだろう。もちろん、ヴェネツィア国際映画祭金獅子賞を受賞した『羅生門』(黒澤明、50.8)で彼女と共演して逞しい「肉体」の存在感を示し、黒澤明に対する国際的評価の高まりとも相俟って「世界のミフネ」と呼ばれた三船敏郎についても、同じ構図が当てはまる。<sup>961)</sup>

高倉健が世界の映画市場で2人に匹敵するような名声を得たとは言い難い。しかし黒澤明が脚本を書き、谷口千吉が監督した『ジャコ萬と鉄』で三船が演じた役を深作欣二監督による64年のリメイク作品で演じ、また未だ多数の東映作品への出演により苦しいスケジュールを押して『燃える戦場』(ロバート・アルドリッチ、米70.5)に日本人将校役で参加し、あるいは後年、『ザ・ヤクザ』(シドニー・ポラック、米74.12)や『ブラック・レイン』(リドリー・スコット、米89.9)に出演したこと等からも、彼が三船の軌跡を意識していたことは十分に窺える。<sup>962)</sup> その時に「伝統的な男性性というよりは、現代的な意味でのマッチョ的な要素」の優勢な、「古風な顔つきに比べるとスポーツで鍛えられた高倉健の精悍な体躯」<sup>963)</sup>が重要な意味を持ったことは間違いない。それは「西洋に向けて差し出しても恥ずかしくない、対等に張り合えるかのような幻想」を日本人に与えてくれる「肉体」だったはずだ。ただしそれが映画において果たす役割は、すでに京マチ子や三船敏郎の時代と同じものではなくなっていた。この懸隔はマキノ雅弘や佐伯清と俊藤浩滋との間にあったものであり、「物語の優位」から「見せることの至上権争い」への移行である。「肉体」は、さらに「見世物」であらねばならない時代を迎えていた。<sup>964)</sup> 人々はもはや、撫肩の鶴田浩二が侠客の矜持を謳い上げる物語では満足し切れない。誇りの回復は、目に見える「肉体」によって担保されなければならない。かつて殴り込みの「正義」を支えた民衆の位置に、「俳優の肉体そのもののスペクタクル」が据えられるのである。

確かに彼は物語世界の男性主人公、つまり「能動的＝男性」として視線の主体であり、観客の自己同一化の対象となる。しかしその一方、任侠映画において彼が演じる人物はしばしば極度に受動的で、「その内面は周囲の人間を介してようやく表出される」<sup>965)</sup>ようなミニマムな主体性しか示さない。マルヴィが批判的に分析した映画体験に関わる男性性から見れば特異と言わざるを得ないこの受動性は、しかし観客と彼との関係を反映するものである。<sup>966)</sup>

「男性は自分自身に似た身体が顕示されるのをあまり見たがらない」<sup>967)</sup>というマルヴィの言葉に反して、高倉健の「肉体」は観客の「視覚快楽嗜好」の第1の側面、つまり性愛的な窃視の対象となるのであり、その欲望の反転した表象である。ただし「受動的＝男性」と呼ぶべきこの「肉体」はマルヴィの言う「性的な不均衡に規制された世界」<sup>968)</sup>には席を持っておらず、おそらくは女性的なものに振り分けられてしまうような存在である。<sup>969)</sup>

そこにもう一つの振幅運動が姿を現す。観客の自己同一化の準拠点になるのは、いかにも日本人らしいと言われる高倉健の「古風な顔」である。角刈りに着流しやスウィングトップといった「髪型、衣裳のきどりのない親しみやすさ」<sup>970)</sup>もまた、同一化の閾を下げるだろう。他方、〈昭和残侠伝〉シリーズで必ず露わになる「スポーツで鍛えられた高倉健の精悍な体躯」は、「西洋に向けて差し出しても恥ずかしくない、対等に張り合えるかのような幻想」を与え、敗戦国日本の観客が抱え込む、「本物の肉体」への癒しがたい渴望を浮き彫りにする。こうして高倉は日本と西洋、おそらくは戦勝国との間で振幅し続ける反転図形となるのだ。また同時に彼の「肉体」に反転して映し出される、これを凝視する観客たちの密かでありつつあからさまな欲望の露呈もまた猥褻である。

## 10. 「肉体」の行方

この最後の節もまた、渡辺武信の言葉を検討することから始めたい。60年代初めの日本映画界におけるプログラム・ピクチャーの覇権交代について、彼は次のように論じている。

プログラム・ピクチャーを制覇した東映やくざ映画と、王座を追われた日活アクション映画とは、明らかに対照的な構造を持っている。一言に要約すれば日活は「戦後の価値」を、東映はその「反動」を象徴していたのである。「戦後」とは家族制度や国家の拘束から解放された「個」の自由と、それに必然的に伴う孤独、さらにはアメリカ民主主義への憧憬である。日活アクション映画の基本軸は組織に裏切られたアウトローや“流れ者”の自由と孤独であり、それが家族や村落共同体の胎内から出ざるを得なかった当時の若者の心情と共振し、裕次郎や旭の歌の感傷がその慰めとなったのだった。そして東映における「反動」とは、六〇年安保闘争挫折後に訪れた大衆社会内の孤独に耐え難くなった「個」の共同体への回帰と、それに伴う安定した伝統文化への郷愁であった。<sup>1001)</sup>

ここでやや世代論的な視点に立ってみよう。

日活アクション映画を代表するスターとして渡辺が名を挙げている2人の内、石原裕次郎は34年生で、兄慎太郎の芥川賞受賞作を映画化した『太陽の季節』(古川卓巳、56.5)に出演して22歳でデビューし、続く『狂った果実』(中平康、56.7)では主演している。もう1人の小林旭は38年生で、<sup>1002)</sup>同じく56年に『飢える魂』(川島雄三、56.10)でデビューした後、翌年の『青春の冒険』(吉村廉、57.9)が初主演となる。興味深いのは高倉健が2人より年上の31年生で、しかも同じ56年に『電光空手打ち』(津田不二夫、56.1)で主演デビューしていることだ。その後は美空ひばり主演作で相手役を務めたり、少なからぬ主演作も撮られたが、石原裕次郎、小林旭が50年代後半から60年代初めにかけて絶大な人気を誇ったのに比べると、それほど注目を集める存在ではなかった。そして渡辺武信自身は小林旭と同じ38年に横浜市で生まれ、東京教育大付属高校から東大工学部建築学科を経て69年に同大博士課程を満期退学した。在学中から詩人、映画批評家として活躍するとともに、後には建築家としても個人事務所を構えている。渡辺は18歳で裕次郎、旭、そして高倉健のデビューに立ち会い、彼らの俳優としての活躍に、いわば弟世代の観客の1人として同伴し続けたと言える。

石原裕次郎、小林旭、高倉健の3人がデビューした56年発行の経済白書にある、「もはや戦後ではない」という結語の一文はあまりにも有名だ。この言葉は「我々はいまや異なった事態に当面しようとしている。回復を通じての成長は終わった。今後の成長は近代化によって支えられる。そして近代化の進歩も速やかにしてかつ安定的な経済の成長によって初めて可能となるのである」と続くのだが、正にこの頃から日本は高度経済成長期に入り、地方から大都市圏への若者の人口移動が拡大していく。

学校基本調査で把握された数字に限っても、中学校卒業と共に県外へ就職した離郷者数は60年代初めには全国

で毎年 20 万人を超えており、いわゆる団塊世代の最初の学年が中学校を卒業した 63 年春に最大値の 24 万人強を記録した。その後、高校進学率上昇の影響もあり、66 年には 20 万人を大きく割り込んで 16 万人台半ば、70 年に 9 万人強まで減少する。しかし東京、大阪、愛知などを核とする大都市圏だけでその 90%、東京圏（東京都・千葉県・埼玉県・神奈川県）のみでも全体の 40% 近くを吸収し続けた。実数で見れば 63 年に地方から東京圏へ就職した中学校新卒者は約 10 万人、その内で東京都へは 8 万人弱である。高校新卒の県外就職者では 62 年 18 万人強、63 年 17 万人強、64 年 16 万人強と減少傾向が続いていたが、65 年に一挙に大台に乗って 21 万人に迫り、団塊の世代の先頭が高校を卒業した 66 年には 25 万人超、68 年に 28 万人弱の最大値に達した。これは実質的に中学校新卒での就職者数減を埋め合わせるものであり、中・高卒の県外就職者数の合計は 68 年まで毎年 40 万人強を維持していた。<sup>1003)</sup> 69 年以降、今度は大学進学率の上昇も影響して高校新卒の就職者数そのものがなだらかな減少傾向に入るものの、県外へ流出者実数は 73 年まで 20 万人超を続ける。3 大都市圏だけで約 90% を吸収した点は中卒者の場合と同様だが、東京圏の占有率は 51~52% とさらに高かったため、中・高の新卒就職者の合計で見ると東京圏への流入数はむしろ増加する。こちらも実数で見ると、地方から東京圏へ就職した高校新卒者は 65 年に 11 万人弱、68 年は 14 万人強、この内で東京都への流入は 65 年が 9 万人弱、68 年が 10 万人強だった。<sup>1004)</sup> ただし「家族や村落共同体の胎内から出ざるを得なかった」と言うより、都会への憧れを抱いて故郷を飛び出した者も相当数そこには含まれた。60 年代半ばから大学・短大進学者数も急激に増加し、これを主に大都市圏の大学・短大が吸収する。<sup>1005)</sup> これに中・高既卒の就職者、単身赴任者、出稼ぎ労働者等も加えれば、さらに膨大な数の若者が大都市圏に流れ込み続けた。すでに触れた通り、こうした若年単身離郷者における人口移動パタンの変化は、東映やくざ映画がプログラム・ピクチャーの中心に躍り出て、隆盛を極めた時期とよく一致する。

50 年代後半、日活アクション映画のヒーローの体現する「家族制度や国家の拘束から解放された『個』の自由」に憧れを抱いていた離郷者たちが、現実の中でその「自由」を手にすることは容易ではなかっただろう。仮に故郷を離れて東の間の解放感を味わうことが出来たとしても、それをいつまで享受し得たかは大いに疑わしい。そしてそもそも「自由」に手が届かないならば、その「自由」に必然的に伴うという「孤独」や「感傷」も、あるいは「アメリカ民主主義」も、気恥ずかしい空語でしかない。地方にいて映画を観ながら「自由」を夢見ている間はまだしも、就職や進学による大都市圏への人口移動が本格化していくにつれ、厳しい現実と直面する者の数もまた膨れ上がって行っただろう。裕次郎や旭のように颯爽と共同体から離脱することが可能であると夢見ることは、ますます困難になる。日活アクション映画から東映やくざ映画への覇権移行を「大衆社会内の孤独に耐え難くなった『個』の共同体への回帰と、それに伴う安定した伝統文化への郷愁」と見る渡辺の解釈は、こうした変動の渦中にある東京圏の居住者として 22 歳で「六〇年安保闘争挫折」を経験し、64 年夏の『日本侠客伝』公開に 26 歳で際会した自身の実感に根差したものであるように思われる。しかし、仮にそれが渡辺の主張するような「反動」に留まるものであったならば、高倉健の最後の殴り込みに観客が快哉を叫んだことをどう受け止めればよいのか。

ここで考えるべきは、そうした「孤独に耐え難くなった『個』」が回帰を望み、郷愁を抱くと想定されている「共同体」や「伝統文化」の内実である。若い離郷者たちが任侠映画に見出したのは、自らが後にしてきたその「家族や村落共同体」だったのだろうか。任侠映画の観客たちは故郷への回帰を夢見て、映画館に通ったということなのか。しかし地方から大都市圏への人口移動は、「六〇年安保闘争挫折」の後にこそ加速したのではなかったか。

任侠映画に登場する博徒やテキ屋、鳶職、港湾労働者等を仕切る一家、あるいは渡辺がしばしば言及した「ヴィジュアルな象徴性の映画的活用」が、「共同体への回帰と、それに伴う安定した伝統文化への郷愁」と近接していることは、なるほどその通りだろう。悪役たちは「自由競争」を主張して非道の限りを尽くし、伝統や仕来りを尊び堅気の衆の営む生活を慈しむ善玉が仁義や任侠道を掲げてこれに対峙する。そこに近代と前近代の対立構図が浮かび上がることが多いことについても、様々な論者が指摘している。しかしすでに見たように善玉たちもまた前近代の限界に気づいており、近代化を推進する側に立つことも少なくないのであって、単純な二項対立で割り切るわけにはいかない。

任侠映画に登場する民衆の「共同体」や任侠道なり義理人情なりの「伝統文化」が、例えば作品のほとんどで舞台となる大正から昭和初期の日本に実在したと信じる者は、まずいないはずだ。<sup>1006)</sup> 当然のことながら、それは「どこにもない場所」を指し示しているのである。そしてこの「どこにもない場所」は、少なくとも「がまん劇」

の構成を取る任侠映画においては、日活アクション映画が抱いていたとされる「アメリカ民主主義への憧憬」の一部を、暗黙の前提と化した戦後憲法という形式によって継承している。善玉側に限った話ではない。喧嘩の禁止が物語の法として平和主義の表徴となる一方で、悪役側も往々にして「自由主義」の時代の「自由競争」や「法律」を盾に取り、これ自体は善玉側も容易には否定できない。任侠映画の物語世界は、実は戦後日本の市民社会に瓜二つなのである。そこにはいわば戦後憲法の掲げる諸原則相互の矛盾が主題化されているのであって、描き出される抗争は同時代の日本社会が直面していた対立のコントラストを強めて図式化したものと言って良い。すでに示したように任侠映画はフロイト的な「家族の三角形」と、ジラール=セジュウィック的な「欲望の三角形」、「性愛の三角形」という諸原理の抗争劇としても理解することが出来るのだが、これもその矛盾と対応させられている。

では、それならなぜ、市民社会に内在する矛盾を描くのに、やくざ映画という形式が選ばれなければならないかったのだろうか。またどうして任侠映画は戦後日本を直接描くことを避け、執拗に明治末期から大正、昭和初期までの時代を舞台にし続けたのだろうか。しかし任侠映画の問いかけが何だったのかを考えれば、この選択は必然だったように思われる。

任侠映画を「がまん劇」たらしめていたのは、上位者から課せられた喧嘩の禁止という物語の法だった。しかし周知のように、主人公は最後にはこの禁を破る。そこからは、「戦うことは、いかなる場合に義とされ得るのか」という問いが浮かび上がる。「がまん劇」とは、戦後憲法の原則たる平和主義をめぐる強迫的なまでの問いかけだったと言える。それゆえ主人公は戦後社会を生きる一般の市民ではなく、だからと言って市民社会と隔絶した英雄や超人でもなく、市民社会と共にありつつも暴力の発動を主題化し得る誰かでなければならない。かつその暴力は私的なものではなく、市民社会を納得させられる「正義」を体現するものである必要があった。悪辣な敵と対峙して極限まで平和主義を追求するものの、罪のない同胞が次々と犠牲になり、万策尽き果て、ついに戦ってはならない戦いに起って敵を討つ。この意味で任侠映画における殴り込みは、特攻ではなく開戦に似ている。追い詰められた戦争末期における悲劇的な挿話ではなく、たとえ一回的なものであれ、平和主義を追求する「がまん」が戦いに転じる相転移を描いているからだ。

ただし一線を越えてしまった主人公が「共同体」とその「伝統文化」に回帰する結末を迎えることは、例外的にしかあり得なかった。<sup>1007)</sup> 戒めを破った主人公自身は結局のところ、「共同体」に別れを告げざるを得ない。なるほどその自己犠牲によって平和が回復され、「共同体」とその「伝統」は守られるかも知れない。しかしチャンバラ映画の英雄とは異なって主人公自身が「共同体」の一員であり、彼を失うことはこの「共同体」にとって大きな痛手であるはずだ。その思い人は、これから永く辛い年月を耐えなければならないだろう。つまりチャンバラ映画におけるような幸福な秩序回復はもたらされず、「共同体」もまた以前と同じであることは出来ない。これは「共同体」と「伝統文化」への回帰というより、そこからの苦い離脱を描く物語なのだ。

任侠映画が昭和初期から先に進めなかったのも当然だろう。そこには日本を敗北に追いやった戦争が待っている。敗戦が視野に入れば、それを招来したかつての「正義」が今や汚辱に塗れてしまった現実を突きつけられ、「どこにもない場所」の最大の美德である平和主義の出自もまた覆い難いものとなる。善なる我らの本来性であるはずのものが、実は敗戦によって他者からもたらされたという矛盾が露呈するのだ。

確かに鶴田浩二の主演作は、しばしば戦後を舞台に取った。例えば笠原和夫が初めて任侠映画の脚本を書いた『人生劇場 新飛車角』は、敗戦直後の物語だった。そこで描かれるのは「共同体」の解体と、「伝統文化」の喪失だ。出征前には浅草白根組の代貸を務め、ダンサーのまゆみと幸福な結婚生活を営むに至った吉井角太郎に、召集令状が届く。南方での過酷な戦いを必死の思いで生き延びて復員すると親分の良吉は病に臥せっており、一家は弟分の神戸に牛耳られて進駐軍相手の売春婦の元締めとなっている。侠客としての矜持を捨てられず居場所を失った彼自身も、ストリップ興行の一座に拾われて地方巡業に随いて行くことになる。時勢に歩調を合わせることが出来ない彼はしこたま酒を喰らい、「昔のエンコの影も形もありやしねえやい。男がいねえんだよ……男がいねえんだよ、男が」と号泣しなければならなかった。しかしその一方、角太郎が興行先である三州吉良で出会って語り合った足助親分は昔ながらの侠客で、2人は往時を懐かしみ、侠客道の廃れたことを惜しんで心を通わせる。復員崩れと愚連隊から成る敵方のYS同盟はその対極にある存在として登場し、角太郎の戦友である岡崎を追い詰めて足助親分を始末させようとするが、岡崎は最後の最後でこれを拒んで殺され、角太郎はついにYS同盟に殴り込む。ここにも、

任侠道が生きていた戦前の「共同体」に美しい本来性を見るという構図がある。敗戦によって旧き善きものは失われ、男はいなくなった。しかし角太郎はたった1人でも、任侠道を貫こうとする。

鶴田浩二がしばしば演じたのは、このように周囲が腐敗し墮落する中で、自らの信じることを個人として貫こうとする主人公である。東映がやくざ路線に舵を切る以前の62年に公開され、同時代を舞台とする現代劇『誇り高き挑戦』（深作欣二、62.3）では、占領期にGHQの圧力で大手新聞を追われ、今は業界紙で働く黒木（鶴田浩二）という記者が、東南アジアの体制側勢力に向けた銃の密輸出を暴こうとする。黒木の前に立ちちはだかるのが、戦時中は日本の特務機関に所属していたが敗戦後の占領下ではGHQ諜報部のために働き、かつて黒木を拷問にかけた高山（丹波哲郎）で、今は武器ブローカーとして暗躍している。日ソ協会に勤める女から情報を得ようとして拒まれ、死に追いやりながら彼女を「馬鹿な女」と貶める高山に向かって、黒木が「馬鹿？ 貴様のような根性の腐った日本人じゃなかったんだろう」と言い返すと、相手は「戦後の日本人には根性なんてものはないよ。ないものは腐る訳があるまい。何も死んでまで頑張ることはなかったんだ」と冷笑して開き直る。金を強請り取りたいのか昔の正義屋に戻るつもりか、一体何が望みだと嘲る高山に対し、黒木は「それを俺も考えていたんだが、今分かったよ。俺が欲しいのは金じゃなくて、お前の泣きつ面だ」と応える。60年安保時のものと思われるデモ隊と警官隊の衝突を映し出した写真から始まるこの作品は、黒木の奮闘にもかかわらず密輸品を積んだ船が出港し、高山も彼の背後にある組織によって始末された後、国会議事堂に視線を向けた黒木がずっと着けていたサングラスを外し、かつて彼が高山の拷問によって受けた傷を露わにしつつ眩しそうに目を細める場面で終わる。

やくざ映画の躍進が始まって以降で言えば、『解散式』、『博徒解散式』、『日本暴力団 組長』、『血染の代紋』、『博徒外人部隊』といった一連の深作欣二監督作品における鶴田浩二は、昔の仲間や敵対する組織等が時流に掉差して卑劣な生き残り策に手を染めて行く中、自らの倫理性に拘り抜こうとする。その際、彼は好んで争いを求めはしないまでも、だからと言って暴力に訴えて戦うことを彼に禁じる掟があるわけでもなく、「がまん劇」の構成を取らないという点には留意すべきである。彼は平和主義の原則に縛られてはいないのだ。また『人生劇場 新飛車角』のように理想化された「共同体」や「伝統文化」が過去に想定される場合はあるものの、それらがすでに解体し「正義」を見失った社会に立ち向かう個人の闘いに焦点が当てられている。『誇り高き挑戦』や『人生劇場 新飛車角』では敗戦が時代の屈折点として直接的に言及されるが、『解散式』以下の諸作品では戦後日本の復興過程における社会の変化や警察による暴力団取り締まり強化が、やくざの生き方を変質させた要因として描き出される。

主人公の行動が投げかけるのは、すでに頹落してしまっている現在をどう生きるかという問いであり、理想化された「どこにもない場所」そのものは作品にとって必ずしも不可欠の構成要素ではない。むしろ鶴田浩二の主演作ではしばしばアジアの民衆と連帯しようとする志向性が露わになり、そこに「どこにもない場所」が設定されていると言えるかも知れない。<sup>1008</sup>『誇り高き挑戦』の黒木は、銃の輸出を食い止めようと日本にやって来た革命政府のパブロ（山本麟一）に対し、「同じアジア人として手を結ぶことはできないかね」と連携を提案するが、相手の日本への不信感は深く拒まれる。『人生劇場 続飛車角』ではおとよを探して満州に渡った飛車角が彼女と馬賊の陣慶秀（山本麟一）との絆に心打たれて2人の関係を受け容れ、また満州での飛行場建設に現地人を動員し、日本から送り込んだやくざに監督させようという軍部の計画に抵抗する。昭和8年に時代を設定した『大陸流れ者』（山下耕作、66.6）では、深川のやくざ組織である関東若松会の親分和三郎（内田朝雄）が善心を起こし、水利の悪い香港のために浄水場を建設しようとする。<sup>1009</sup>しかし現地で高値の水を売るビジネスで儲ける白人の組織がこれを妨害し、最初の現場監督を亡き者にしたため、跡を継いで香港に向かうことになったのが鶴田演じる国分銀次郎である。ここでも日本人に対する中国人の根深い不信のため現地労働者を仕切る鄭世傑（揚群）の協力が得られず、工事は難航するが、国分らの誠意と献身的な努力によってついに和解に至る。「東洋は一つだ。同じ東洋人が憎しみ合うなんて、全く馬鹿げた話だ」と鄭がそれまでの非礼を詫びると、国分は「許すも許さねえもねえ。俺たち東洋人はみんな兄弟なんだ」と応える。68年公開の『馬賊やくざ』では、すでに紹介した通り大陸に渡った主人公の俠客南洋之助が自らの一家を代貸に託し、異郷で馬賊の頭目となるのである。<sup>1010</sup>

鶴田浩二に比べれば数は少ないが、高倉健主演の任侠映画にも戦後に時代設定した作品がある。すでに確認した通り『昭和残侠伝』では敗戦直後の、しかも『人生劇場 新飛車角』と同じ浅草を舞台にしており、主人公の寺島清次が戦場を生き延びた復員兵である点も共通している。彼の所属する神津組はテキ屋の帳元として露天商たちに品

物を卸しているが、新興の新誠会が屋根のあるマーケット建設を謳い文句に商人たちを引き抜こうとして対立が生じるという展開は、当時の露天商の世界の史実を踏まえていると言えるだろう。<sup>101)</sup> 敗戦後の闇市としては後の盛り場形成につながるものとして新宿、池袋、渋谷、上野などがしばしば取り上げられるが、東京では他に神田、築地、蒲田等到大規模な露店設置区域があり、戦前からの興行街である浅草でも戦災を免れた六区周辺地域に多数の露天商が出店していた。

ただし『人生劇場 新飛車角』では闇市の喧騒と猥雑さが強調され、主人公角太郎はその醜さにいたたまれなくなるのだし、彼が白根組の子分たちとドスを振り回す喧嘩騒ぎを起こした時に駆けつけるのは進駐軍のMPだった。ところが『昭和残侠传』の露天商たちは神津組と新誠会の抗争にひたすら翻弄されるか弱い人々であり、進駐軍の存在を感じさせるような描写も一切見られない。そもそも『人生劇場 新飛車角』では敗戦後に復員した主人公の探し求める妻まゆみが元はレビューのダンサーであったり、彼が代貸を務めていた白根組が戦後は進駐軍を客とするヌードダンサーの売春斡旋を稼業にしていたりと、興行で栄えた浅草のイメージや敗戦国の風俗描写を強調しているのに対し、『昭和残侠传』にはラストのごく短い暗示的なショットを除いて浅草らしい賑わいは見えず、主人公を復員兵に設定しながらも、単に長い不在の期間があったという以上に物語においてそれが大きな意味を持つことはない。神津組の客分になる風間重吉の行方知れずの妹美代が、敵対する新誠会の下で売春婦をしている点に辛うじて戦後風俗の表現が窺えるものの、これも飽くまで設定に留まり、美代の客として登場するのは彼女と恋仲のゼロ戦五郎ばかりである。『人生劇場 新飛車角』では敗戦後の「男がいねえ」世界で、角太郎が個として自分の信じる侠客道を追求したのに対し、『昭和残侠传』においては神津組の親分川田源之助が清次の復員前に狙撃されて亡くなっているものの、一家を継いだ清次は露天商と昔ながらの「共同体」的な関係を維持しようとする。この際、源之助の遺言として喧嘩禁止が課されるのだが、それは戦後的な新たな原則ではなく、浅草で戦前から露天商を束ねてきた神津組が本来的に備える美德として提示されるのである。

もちろん地元の露天商と「共同体」的な関係を結んできた神津組と、そこにマーケット建設という戦後的な指針を掲げて割り込んでくる新誠会の対立が日本と戦勝国の関係の喩であると言うことは出来る。しかしこの外部との関係は古参の帳元と乱暴な新興勢力という日本人内の新旧の対比に変換され、外部の描写は周到に回避されている。『人生劇場 新飛車角』にはあった砲声、塹壕に累々と横たわる兵士たちの遺骸、機関銃を連射しつつ急降下してくる敵の戦闘機といった戦場の記憶も、敗戦後には生き残るために餓鬼となって闇市に蟄集する人々も、進駐軍の兵士やMPの姿も、ここでは体系的に排除されている。<sup>102)</sup> だが戦後を舞台にして「共同体」や「伝統文化」を前面に打ち出しながら、それらを視界から隠し通すことにはいかにも困難だったはずで、だからこそ、プロデューサーの俊藤浩滋によって「ズバリやくざを描く現代ものとして企画」<sup>103)</sup> されたはずのこのシリーズは、早くも第2作から〈日本侠客伝〉シリーズと同様に舞台となる時代を戦前へと移すことになる。

高倉健が主演する任侠映画で他に戦後を舞台としたものとしては、いずれも68年公開の『日本侠客伝 絶縁状』、『ごろつき』が挙げられるだろう。この2本は公開年とほぼ同時代の物語であるが、やはり過去と現在の対比が重要な意味を持つ。前者においては主人公の浜田勇吉が所属する天盟会について、貧しい人々のために力を尽くした敗戦後の時代から、勇吉の兄弟分である上野辰巳に象徴されるように堅気の人々を食い物にする現在への変化が語られる。後者においては元テキ屋の親分である浅川と、かつてその子分であったが今は一家を構えて浅川の土地を狙う唐澤の対立を通じて、新旧の時代の移り変わりが示される。両者とも過去における民衆との「共同体」的な結びつきへの郷愁を打ち出しているものの、戦前戦後の対比というよりは高度経済成長に伴う日本社会の変貌が背景となっており、『昭和残侠传』と同様に国内的な問題として処理されている。しかも前者においてやくざはすでに民衆から遊離し恐れられているし、後者の浅川は自分が滅びゆく存在であることを自覚している。彼が望んでいるのは、その滅びを静かに見送ってほしいということではない。これらはもはや、時代の敗者たちの物語なのだ。

「正義」の戦いがいかにして可能かと問う物語を戦後の日本を舞台にして語ろうとすれば、それは避けがたく敗戦という現実を呼び起こし、戦うことの禁止がどこに由来するかを思い起こさずには済まない。物語は「どこにもない場所」を見失い、屈辱的な経験と剥き出しで向き合わなければならないだろう。しかしあの戦争が始まる前の時代であれば、「どこにもない場所」の美風たる仁義や任侠の平和主義的性格を謳い上げ、戦後憲法の理念を日本の「共同体」に本来的な善き「伝統文化」として描き出すことも可能となる。その上で任侠映画は繰り返

し、かくあるべきであったと思われる「正義」の開戦を思い描き、まさに反復強迫的に再演、再々演して見せるのだ。これを正当化するものとして、民衆があった。

しかし特にマキノ雅弘が監督した〈日本俠客伝〉シリーズ作品のように、上位者から課せられた法の破棄を民衆の支持によって根拠づけようとする試みは、映画興行を支える観客層の縮小と歩調を合わせるように次第に行き詰まる。『日本俠客伝 絶縁状』で主人公と民衆の和合が最早成り立たない現実を描いた後、すでに何度か映画化されていた火野葦平の小説『花と竜』を原作とする『日本俠客伝 花と龍』(69.5)を最後に、マキノは計9本でこのシリーズを離れる。大映、日活等で数本の任侠映画を撮った後、彼が東映に復帰して監督した〈昭和残侠伝〉シリーズ第7作『昭和残侠伝 死んで貰います』については、すでに検討した通りである。

他方これと並行して、俊藤浩滋の影響がさらに深まった〈昭和残侠伝〉シリーズにおいては、「肉体」の美学化が進行する。これもまた、映画観客の変質と相即的な出来事であったように思われる。しかし「猥褻な肉体」が民衆を代補したこのシリーズも、監督を佐伯清からマキノ雅弘、山下耕作へと引き継ぎ、マキノの『昭和残侠伝 死んで貰います』の後、集客力に衰えが見え、佐伯が再び監督に戻った第8作『昭和残侠伝 吼えろ唐獅子』(71.10)、第9作『昭和残侠伝 破れ傘』(72.12)で打ち止めになる。そして、この最終作の次に東映が正月第2週の番組として公開した『仁義なき戦い』(深作欣二、73.1)が、いわゆるやくざ映画における実録路線の時代を拓くことになる。

高倉健の「肉体」は、西洋と内通していた。それは「西洋に向けて差し出しても恥ずかしくない、対等に張り合えるかのような幻想」<sup>1014)</sup>を掻き立てる対象として、観客の窃視的あるいはフェティシズム的な視線<sup>1015)</sup>に曝される「猥褻な肉体」だった。これは同時に、自らに課された法の起源と「対等に張り合えるかのような幻想」をも含意しただろう。そしてこの対等性を測る基準としては、相手の物差しが用いられる。だから「猥褻な肉体」はスポーツマン的な、「現代的な意味でのマッチョ的な要素」<sup>1016)</sup>を持っていなければならなかった。しかし〈昭和残侠伝〉シリーズ第8作の公開された71年10月、高倉健はすでに40歳を超えている。スクリーンに映し出された彼の顔つきは明らかに年齢相応であり、「精悍な体躯」<sup>1017)</sup>を維持することも難しくなりつつあったはずだ。だが更に重要なのは、この70年代初頭、対等性の基準そのものが揺らぎ、相対化されつつあったということである。

残念ながら本稿では、これ以上先に進むことは出来ない。しかし「肉体」の、その後の行方にだけは触れておこう。端的に言って、高倉健の「肉体」がその魅力の源泉としていたものの力が失せ、<sup>1018)</sup>観客に幻想を与えることが出来なくなった時、自惚れ鏡はただの鏡に戻る。代って映し出されるのが例えば『県警対組織暴力』(深作欣二、75.4)に登場する、警察の取調室で服を剥ぎ取られ素っ裸にされた、川谷拓三演じる松井卓の「肉体」である。高倉健や鶴田浩二に憧れ、東映の映画館に通い詰めたに違いないこのチンピラの、上野昂志が「映画の底」<sup>1019)</sup>と呼んだあの貧弱な「肉体」とは、ぐるりと向きを変えたカメラのレンズが捉えた観客席に並んでいる、私たち自身の「猥褻な肉体」である。

## 注

101 以下、映画作品の表記は作品名（監督名、公開年月）とする。ただし2回目以降は原則としてカッコの情報を省略する。また行文中明らかな場合は、監督名・公開年月を省略する場合がある。

102 三島由紀夫・石堂淑朗「戦争映画とやくざ映画」（『映画芸術 vol.20/No.280』大和書房、1971、p35）

103 『からっ風野郎』（増村保造、60.3）

104 『憂国』（66.4）

105 三島由紀夫「総長賭博」と「飛車角と吉良常」のなかの鶴田浩二（『映画芸術 vol.18/No.259』大和書房、1969、p23、平岡・藤井監修、山内編[1999] p565）。脚本を担当した笠原和夫によれば、『博奕打ち 総長賭博』の興行成績は正月第2週公開作品としては伸び悩んで京都撮影所長だった岡田茂から「おまえ、芸術みたいなの、やったらあかんでえ」と叱責され、批評も一切出なかったという。（笠原和夫他[2002] P207）もちろん正確に言えば、例えば渡辺武信は封切直後の68年3月時点で詩誌「凶区」に「俠客たちの夢」（渡辺[1972] p102）を発表し、「まぎれもない傑作」と絶賛している。しかしそれが社会的影響力を持つには、三島の知名度が必要だった。さらに言えば、佐藤忠男が「中央公論」1971年3月号に発表した「忠誠心の映像」（鶴見編[2016] p147）で三島の評や市ヶ谷での事件と絡めながらこの作品を評価したことが決定打となったと、荒井晴彦は回想している。（笠原他[2002] P213）



- 106 石堂淑朗「付記」(平岡・藤井監修、山内編 [1999] p594)
- 107 三島由紀夫・鶴田浩二「刺客と組長 ― 男の盟約」(平岡・藤井監修、山内編 [1999] p575)
- 108 高沢瑛一編「任侠映画三八二選」(「キネマ旬報 No.546 任侠映画大全集」キネマ旬報社、1971、p29)
- 109 キネマ旬報社「映画 40 年 全記録 86 キネマ旬報増刊 2・13 号」キネマ旬報社、1986、p12
- 110 高他毅「TV の黄金時代」における TV 未所有者たち ― 若年独身離郷者の大都市滞留とメディアー」(「金沢学院短期大学紀要 第 18 号」金沢学院短期大学、2020) 参照
- 111 キネマ旬報社「映画 40 年 全記録 86 キネマ旬報増刊 2・13 号」キネマ旬報社、1986、p16
- 112 山平 [2015] p50 に、『博徒』(小沢茂弘、64.7) 封切日の大阪梅田劇場での土曜オールナイト興行で、当時の京都撮影所長である岡田茂、プロデューサーの俊藤浩滋、脚本家の村尾昭が遭遇した出来事の記述がある。
- 113 渡邊 [1991] p147
- 114 例えば「朝日ジャーナル」69 年 3 月 30 日号(朝日新聞社、1969、p23) は特集「自壊のなかの日本映画」の中に初山有恒「エロとヤクザと観客 ― 「東映」独走のかげに―」という編集部員の署名原稿を掲げ、安易な観客迎合は映画の未来を切り拓かないと苦言を呈している。
- 115 草柳大蔵「やくざ映画と映画やくざ やくざ映画批判」(「キネマ旬報 No.406」キネマ旬報社、1966、p72)。ちなみに草柳は 66 年公開作対象の第 40 回ベストテン日本映画部門で、選考委員中ただ 1 人、東映やくざ映画『地獄の掟に明日はない』(降旗康男、66.10) を 10 位に選んでいる。主人公が「原爆症」を患っている設定が評価されたものと推測される。とはいえ得点は草柳の票による 1 点のみで、選外となった。
- 116 次にやくざ映画が入選するのは『仁義なき戦い』(深作欣二、73.1) の 2 位。この経緯については掛尾良夫「2019」p302 参照。
- 117 東映のやくざ映画の中核のプロデューサーだった日下部五朗は、「皮肉にも、三島さんが『総長賭博』を絶賛してくれた後あたりから、あるいは三島さんが「唐獅子牡丹」を歌って市ヶ谷の自衛隊駐屯地に乗り込んだ頃から、徐々に任侠映画も陰が見えてきた」(日下部 [2015a] p85) と述べ、さらに岡田茂が東映社長に就任した 71 年夏頃の状況について、「頼みのスターといえば、『人生劇場 飛車角』から十年たって、鶴田浩二の人気はすっかり衰え、高倉健だってそろそろ万能ではなくなっていた。むしろ健さん自身がやくざ映画に乗り気でなくなり、東映をやめたがっている、自分のプロダクションを持ちたがっている、という噂もしきりに聞こえてきた。もはや頼みの綱はまだ二十代半ば(昭和二十年十二月生まれ)の〈任侠映画の花〉、藤純子だった」(日下 [2015] p87) と回想している。
- 118 「キネマ旬報 No.546 任侠映画大全集」(キネマ旬報社、1971)
- 119 「キネマ旬報 No.557 任侠藤純子おんなの詩」キネマ旬報社、1971
- 120 渡辺武信「やくざ映画十年の系譜」(「キネマ旬報 No.557 任侠藤純子おんなの詩」キネマ旬報社、1971、p117)
- 121 福岡 [2007]
- 122 同上 p116
- 123 同上 p117
- 124 北浦寛之は映画会社が新作情報を知らせるために上映予定館に配布するプレスシートを確認し、『人生劇場 飛車角』公開に向けて東映はすでに「やくざ路線」を謳っていたと指摘している。(北浦 [2018] p143) その労は多とするところであり、引用文の第一段落には訂正が必要だろう。ただしプレスシートはあくまで宣伝材料提供を主眼としており、東映が「やくざ路線」を明示して力を入れようとしていたことは事実だとしても、もし成績が伸びなければ容易に軌道修正されただろう。実際、当時の東映のラインナップを見ると大川橋蔵や近衛十四郎はもちろん鶴田浩二でも時代劇の製作が続いており、集団抗争時代劇のような新傾向の模索もあった。「やくざ路線」自体も焦点が絞り切れていたとは言えず、鶴田浩二で〈次郎長三国志〉4 部作(マキノ雅弘、63.10~65.8)や『いれずみ判官』(沢島忠、65.2)を並行して製作しているし、ギャング物と忠臣蔵を合体した片岡千恵蔵主演『ギャング忠臣蔵』(小沢茂弘、63.10)のような作品もある。『日本侠客伝』に続く高倉健主演作はやくざ社会こそ舞台になるものの、むしろ社会派人間ドラマと呼びたい『豚と狼と人間』(深作欣二、64.8)、さらに続いては後の大映〈兵隊やくざ〉シリーズを予感させるような軍隊映画『いれずみ突撃隊』(石井輝男、64.10)と、かなり幅広い。また当時の東映の「やくざ路線」への劇的な転換を示す傍証として、しばしば岡田茂の「急速なテレビの進出により観客を失ってしまった映画、特に婦人層と子供層をテレビに失った映画はただ漠然と「御家族揃って東映映画」を狙っても役に立たない。いやむしろテレビに走らない成人層にはつきり焦点を当てて企画すべきである」という言葉が引かれるが(北浦 [2018] p147)、この典拠



- は渡邊達人が 91 年時点で回顧的に整理した文章であり、渡邊自身、「岡田理論は後から裏づけに考え出したもの」と書き添えている。(渡邊 [1991] p140) さらに日下部五朗によれば、岡田がはっきりと任侠路線に舵を切ったのは 64 年以降であり、引用中で渡辺も指摘する通り、そのことはやくざ映画の製作本数からも裏付けられる。(日下部 [2015a] p71) また春日太一は、岡田が時代劇に見切りをつけて任侠映画路線に進む覚悟を決めたのは 65 年夏と述べており、渡邊の記録した「岡田理論」はこの頃の定例会議席上で岡田が宣言した内容として春日が記している言葉と酷似している。(春日 [2016] p250)
- 125 ただし渡辺も確認しているように、正系か否かは作品の良否とは別問題である。上野昂志「やくざ映画はどこへ行くか」(「シネマ 69」シネマ社、1969、p86) も指摘している通り、『戦後最大の賭場』はやくざ映画の正系をきれいになぞるような映画である。これは山下監督が、三島由紀夫による『博奕打ち 総長賭博』絶賛を過剰に意識した結果と疑われる。
- 126 渡辺武信編「任侠映画総目録(一九六〇～一九六九)」(楠本編「1969」p211)
- 127 渡辺武信「やくざ映画十年の系譜」(「キネマ旬報 No.557 任侠藤純子おんなの詩」キネマ旬報社、1971、p119) 実際、高沢瑛一が任侠映画 382 作品を選出した際には明らかに渡辺の「任侠映画総目録」を踏まえているが、そのうちの 5 作品を外し、独自に 2 作品を加えている。
- 128 Rosch, Eleanor. “Principles of Categorization” in Rosch, Eleanor; Lloyd, Barbara B. [1978] プロトタイプ的カテゴリーがウィトゲンシュタインの「家族的類似」の考え方を踏まえていることは言うまでもない。
- 129 「やくざ映画」という呼称に「任侠映画」が加わった経緯については伊藤彰彦「高倉健と俊藤浩滋」(「ユリイカ 増頁特集＊俳優・高倉健 2015 年 2 月号」青土社、2015、p77)、伊藤彰彦「仁義なきヤクザ映画史 日本百年の闇をあばく 第 7 回」(「文藝春秋 2022 年 10 月号」文藝春秋、2022、p382) 参照
- 201 斯波・青山 [1998] p15、斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p71・p88)、日下部 [2015a] p63、山根 [2021] p17・p40、他
- 202 笠原他 [2002] P155。ここで笠原は、東映のマキノ光雄専務の助言が記憶にあつて忠臣蔵の話型を選択肢に挙げ、京都撮影所長だった岡田茂が最終的に決断したと語っている。なるほど東映は過去に何度も忠臣蔵を映画化して興行成績を上げていたが、『日本侠客伝』公開の 64 年頃になると、黄金時代は明らかに過ぎていた。(谷川 [2013] p316) そこで重要だと思われるのが同年、橋本治が「忠臣蔵の決定版」と呼ぶ NHK 大河ドラマ第 2 弾『赤穂浪士』が放映されて、1 月 5 日の初回視聴率 34.3%、平均視聴率 31.9%、最高視聴率 53.0%という驚異的な反響を呼んでいたことだ。(橋本 [1986] p106) 2 月 16 日が松の廊下における刃傷、2 月 23 日が浅野内匠頭切腹の回だが、『日本侠客伝』は 8 月 13 日封切であり、笠原が案を練っていた時期にはまだ浅野内匠頭の「がまん」の記憶が生々しかったものと推測される。
- 203 日下部 [2015a] p63
- 204 三島 [1974] p26
- 205 ただし忠臣蔵の物語が必ず「がまん劇」になるとは限らない。真山青果『元禄忠臣蔵』では松の廊下の場の直後の騒ぎから始まる。これを映画化した『元禄忠臣蔵 前後編』(溝口健二、41.12、42.2) も、何やら噂話をしている上野介に内匠頭がほとんど唐突に斬りかかる場面から始まる。大石内蔵助をはじめとする家臣たちの、復讐成就のため本心を隠し続ける姿を「がまん」と呼ぶことは可能かもしれないが、それは別の問題として扱う必要があるだろう。
- 206 『赤穂浪士 天の巻・地の巻』(松田定次、56.1) で、勅使饗応の当日、衣装に関する上野介(月形龍之介)の嫌がらせを切り抜けた内匠頭(東千代乃介)と片岡源五右衛門(原建策)の会話。同作の増上寺畳替えのエピソードでも、上野介が憎々しく立ち去った後憤然として立ち上がる内匠頭に、片岡は「殿、恐れながら何卒、御堪忍の程を」と声をかけ、内匠頭が「分かっている」と答える。『忠臣蔵』(渡辺邦男、58.4) では上野介(滝沢修)からの賄賂の催促に憤慨する内匠頭(市川雷蔵)に片岡(香川良介)が「殿、何分にも重きお役目の手前、ひたすらご辛抱のほどを」と乞う。また畳替えの後に屈辱を受けて上野介を追おうとする内匠頭の腕に片岡が縋って止める。饗応当日の朝には大石内蔵助(長谷川一夫)からの手紙を読み終えた内匠頭に瑤泉院(山本富士子)が「今日のお役目についてのお見舞いと覚えますが、今日のお式が終わりますればお役目も済みましたが同様。今日 1 日を、無事にお勤め遊ばすよう」と婉曲に懸念を漏らすと、内匠頭は「案ずるな」と応じる。『忠臣蔵 櫻花の巻・菊花の巻』(松田定次、59.1) では堀部弥兵衛(薄田研二)が諫め役となり、屋敷を発とうとする内匠頭(萬屋錦之助)との間で、「殿、連日の御大役、さぞかしお疲れのことと拝察いたしますが、本日が過ぎますれば後 3 日にござります。何事も御辛抱遊ばされまして」「爺、分かっている。内匠頭とて 5 万 3000 石の当主じゃ。歴代忠勤の家臣たちのことを片時たりとも忘れはいたさん」「それを承って爺も安堵仕りました。されば御機嫌よういらせられませ」「うん」という会話が交わされ

る。

207 画面後方で喜之助の娘綾（宮園純子）も笑いを噛み殺している。

208 渡辺武信編「任侠映画総目録(一九六〇～一九六九)」(楠本憲吉編 [1969] p211)では「正統やくざ映画」に分類している。

209 例えば Standish は、忠臣蔵の物語に内在した「悲劇的ヒーロー」像が大衆映画における日本近代史のコード化と解釈の基本構造となったと論じる著作の中で、やくざ映画を取り上げている。そこでは「仁義」というやくざの道徳コードと、自発的男性の自由に対して文化と法によって課される制約の間にある対立が、やくざ映画の世界を根本的に構造化していると主張されている。その上で、60年代におけるやくざ映画の人気を、観客の日常的な経験の現実と、「そうした経験を意味づける方法として与えられた男性性のイデオロギー的構築」との矛盾を理解可能なものにするという権能から説明している。(Standish [2014] p195) その議論を誤りとまでは言わないものの、日常的経験と文化や法の制約の矛盾そのものはいつの時代にも見られることであり、やくざ映画の独自性を説明するには物足りない。また、Standish の分析対象が〈網走番外地〉シリーズに限られている点も、「悲劇的ヒーロー」像の分析という趣旨から適切だったかどうか疑問が残る。本稿では忠臣蔵とやくざ映画における「がまん」のねじれに着目し、やくざ映画の戦後性を示したい。

210 ただし荻生徂徠は、仇討ちそのものに否定的だった。丸谷オ一「荻生徂徠と徳川綱吉」(丸谷 [1995] p353)、荻生 [1987] p302

211 石井 [1974]、南条範夫「仇討ちは是非論の推移」(池波他編 [1999] p155)

212 ただし真山青果『元禄忠臣蔵』は、松の廊下の刃傷沙汰が終わった場面から物語を始めている。同時に、内蔵助が主君の「御鬱憤を散ずるより他、家来たる者の務めはございませぬ」と語るのは、経緯を問わず主君の無念を晴らすという主従関係の表現を示す。

213 真山 [1982] p48

214 紹介した内で最も忠臣蔵の枠組みを活用している『侠客列伝』でもこの議論が当てはまる理由については、後段で論じる。ただし大映の『長脇差忠臣蔵』(渡辺邦男、62.8)のような作品は、タイトル通り忠臣蔵の全体を枠組みとして活用していると言える。

215 佐藤忠男「忠誠心の映像」(鶴見編 [2016] p147) では、「忠義」の観念を物語の柱にすることが困難になったことが60年代における時代劇衰退とやくざ映画台頭の背景にあると論じている。傾聴に値する議論ではあるが、忠臣蔵の物語において「忠義」が問題になるのは赤穂浪士の行動に関してであり、浅野内匠頭の刃傷に焦点を当てる本稿の問題意識とはすれ違っている。

301 『人生劇場 飛車角』を監督した澤島忠自身、やくざ映画の始まりは『博徒』だと述べている。(澤島 [2013] p340)

302 山平 [2015] p42

303 渡辺武信編「任侠映画総目録(一九六〇～一九六九)」(楠本編 [1969] p211)、高沢瑛一編「任侠映画三八二選」(『キネマ旬報 No.546 任侠映画大全集』キネマ旬報社、1971、p29)。ただしこのリストに漏れている作品にも適宜触れる。

304 春日 [2021] p49

305 このシリーズ第10作が公開されて約1年後、『新男の紋章 若親分誕生』(井田探、67.2)を第1作とする新シリーズが、同じく高橋英樹主演で始まる。

306 後者の立ち回り場面における石原裕次郎の動きの鈍さは噴飯ものである。

307 渡辺武信はやくざ映画も含む日活アクション映画の核心を、「我々には誰にも譲りわたせぬ“自己”というものがある」という信念だと述べている。(渡辺 [2004] p16)

308 笠原 [1997] P161

309 あえて言えば『緋の背広の親分衆』(川島雄三、61.1)があるが、森繁久彌主演の喜劇である。

310 注124 参照

311 澤島 [2013]、p340。ただし澤島が時代劇への強い愛着を抱き、やくざ路線に同調できず東映を去ることになった経緯を考えると、この言葉は彼のプライドの表現と受け取る必要があるかもしれない。

312 第3作は笠原和夫が初めて任侠映画の脚本を担当した作品だが、批評等で取り上げられることが稀で、2014年12月から2019年7月まで隔週で120作品が刊行された「東映任侠映画傑作DVDコレクション」(デアゴスティーニ・ジャパン)にも収録されていない。しかしこの作品の基底にある世界観は、後の任侠映画の諸作品を理解するうえで極めて重要である。この点については後段で再度検討する。

- 313 山下・円尾 [1999] p56
- 314 『博徒解散式』で鶴田浩二が演じた黒木徹の科白。
- 315 厳密に言えば、復讐は完了しない。浅次郎が星野を仕留め、続いて唐澤を追って彼の逃げ込んだ家に跳び込むと、そこには身請けされた初栄がいて立ち塞がる。間もなく警官がやって来て、浅次郎は連行される。
- 316 鈴木則文「夜明けの街を歩きながら」（『キネマ旬報 No.546 任侠映画大全集』キネマ旬報社、1971、p134）
- 317 笠原 [1997] P161。また渡辺武信は作品タイトルをもとに、〈日本侠客伝〉シリーズがはっきりと長期化を意識し始めるのがこの第4作からだと推定している。渡辺武信「日本映画人気シリーズの分析と総括（8）東映の「日本侠客伝」シリーズ」（『ベスト・オブ・キネマ旬報 下 1967-1993』キネマ旬報社、1994、p478、初出「キネマ旬報 No.564」キネマ旬報社、1971）
- 318 村尾が脚本を担当した『昭和残侠伝』について、笠原は『日本侠客伝』の剽窃ではないかと抗議した経緯がある。（山平 [2015] p107）また共同脚本作品における村尾との役割分担について、かなり辛辣な言葉で説明している。（笠原他 [2002] P163）
- 319 同時にそれは、意欲ある作家たちにとって乗り越えるべき定型になったとも言える。
- 320 鶴田浩二はこれ以降もしばしば、最後に敵と相打ちになって共に死ぬ役を演じた。例えば『血染の代紋』。
- 401 一人息子なのに「竜次」である点とはともかく、大島組の規模については第1作、第4作などで子分300人、第3作では子分100人とも言われ、ブレがある。ただしどの作品でもそれほど多くの子分は登場しない。
- 402 金井美恵子は〈男の紋章〉シリーズについて、「母もの映画とさえいえる」と評している。金井美恵子「高橋英樹 —テロルと肉体のアドレッセンス—」（楠本編 [1969] p182）。また渡辺武信も、竜次と母の関係性を軸にシリーズを解釈している。（渡辺 [2004] p441）
- 403 新シリーズ第1作『新・男の紋章 若親分誕生』の主人公村瀬政吉が海外留学も見込まれる優秀な学生でありながら、結局は亡父と同じ渡世人の道を選ぶ筋立ては前シリーズと同様である。また「刃物を持つような者はやくざじゃない。本当の男じゃない」という言葉が亡父のそれとして間接的ながら政吉に伝えられるなど、暴力否定という面でも連続性がある。ただ、ここまで紹介した内容で検討すべき材料は出揃っていると思われるので、取り上げることはしない。
- 404 渡辺武信は同シリーズを第1作から第3作（母との和解）、第4作から第6作（母の庇護の下での竜次の成長譚）、第7作から第10作（母からの独立）の3部に分けている。（渡辺 [2004] p446）本稿で一括した第1作から第6作を分割する点については渡辺案を採ることも可だが、第10作はやはり他とは独立した作品と考えるべきだと思われる。
- 405 小林信彦は小説の登場人物に、日活アクション映画の東映への影響の大きさを指摘させている。これには論証も例証もないが、同時代のエンターテインメントに深くかかわった作者の実感として傾聴に値する。（小林 [1974] p276）
- 406 物語的な語彙、あるいはプロップに倣って「機能」と呼ぶことも出来るだろう。（プロップ [1987]）
- 407 例えば第2作で叔父貴分の加賀爪（加藤嘉）が井沢組と出入りになりかけた際、助っ人を出さないと言う竜次に雄造は次のように言う。「今、加賀爪の叔父貴の出入りを見物していたとあっちゃあ、生涯渡世に顔向けができねえ。あっしは組を抜けてでも腕貸しに走りてえ。ですが、それが出来ねえんだ。どうしても出来ねえんだ。あっしは若の苦しい気持ちが良く分る。だからどうしても出来ねえんだ」。ただこの言葉は法の抑圧というより、雄造の竜次に対する愛情を示しているように思える。
- 408 金井美恵子は主に『けんかえれじい』（鈴木清順、66.11）に参照しつつ高橋英樹の「アドレッセンス期の求道的ストイシズム」に注目し、「自己の少年期との決別という体験が、高橋英樹の出演する映画に繰り返し重要な意味あいを持って現われることは、やくざ映画のパターンの中で、高橋英樹ものの持つ特異さ」だと述べている。金井美恵子「高橋英樹 —テロルと肉体のアドレッセンス—」（楠本編 [1969] p182）
- 409 ラカン [1991] Lacan [1975]
- 410 『若親分』（池広一夫、65.3）から『若親分 千両肌』（池広一夫、67.12）まで全8作が公開された大映の任侠映画〈若親分〉シリーズでも、市川雷蔵演じる主人公南条武は南条組親分の息子で、父が殺されたことを転機に海軍少尉を退役して組を継ぐ設定だが、両方の世界を股にかけたヒーローの完全無欠性の方が強調されているように思われる。
- 501 斯波・青山 [1998] p36 は、この作品での刺客との立ち回りが「新東宝以来の老スター嵐寛寿郎に新たな役柄を創造した」としている。
- 502 春日 [2021] p49
- 503 後年の任侠映画では着流しにドスはある種の定番になるが、春日太一はこれがその走りであると述べている。同上 p49
- 504 「桜」の象徴性については大貫 [2022]

505 石井・福間 [2012] p135

506 allcinema「嵐寛寿郎」の項による。<https://www.allcinema.net/person/120694> (2022年10月30日最終閲覧)

507 一般社団法人日本映画製作者連盟 <http://www.eiren.org/toukei/data.html>

508 キネマ旬報社「映画40年 全記録 86 キネマ旬報増刊2・13号」キネマ旬報社、1986、p16

509 Wikipedia「日本歴代興行成績上位の映画一覧」の項による。<https://ja.wikipedia.org/wiki/> (2022年10月30日最終閲覧)

510 竹中労「聞書／アラカン一代」(竹中 [1974] p216) 竹中 [1992] p275 にも、ほぼ同じ表現で同趣旨ながら、ここでの引用より詳細な言葉が記録されている。「聞書／アラカン一代」が雑誌連載であったため後者を要約した可能性はあるが、初出年が早く簡潔な方を選んだ。竹中のインタビュー記事はしばしば「あまりにも面白い」ため、資料的価値の評価で迷わされる。

511 竹中 [1992] p276

512 石井輝男が『網走番外地』の脚本を書きあげて鬼寅に嵐寛寿郎をキャスティングした際、嵐が突然石井の自宅を訪れ、主役より自分が目立つと大喜びしていたという。(石井・福間 [2012] p158、山平 [2015] p65) 嵐自身、鞍馬天狗、むつつり右門と並んでこの鬼寅役を「生涯の持ち役」と述べている。(竹中労 [1992] p298)

513 これは『昭和最大の顔役』で鶴田浩二が演じた緒形の最後の選択と同型であり、あらかじめ死を前提にしているという点で特攻隊を連想させる。ただし緒形が相手からの攻撃を避けようとせず刺される演出は、特攻隊的とはいえない。また緒形は死ぬが、雨宮は生き残る。

514 渡辺武信編『任侠映画総目録(一九六〇～一九六九)』(楠本編 [1969] p211)ではこの作品を正系やくざ映画に分類している。

515 加藤泰は『男の顔は履歴書』の後、松竹で『阿片台地 地獄部隊突撃せよ』(66.10)、東映で『懲役十八年』(67.2)と2本の安藤昇主演作を監督し、いずれも個人の倫理性を追求する主人公を描いている。しかし他方、本文中でも述べた通り〈緋牡丹博徒〉シリーズでは嵐寛寿郎を再び『明治侠客伝 三代目襲名』の木屋辰に近づけている。映画を思想にばかり拘って分析することの愚は承知しているものの、加藤の意図がどの辺りにあったのか、機会があれば考察してみたい。

516 城殿智行は「高倉健と第九条 三島由紀夫の夢見た長ドス」(『ユリイカ 増頁特集\*俳優・高倉健 2015年2月号』青土社、2015、p133)で斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p63)を批判する中で、『任侠映画』とは、『男が男を男として認める』ものではまるでなく、むしろ『いまだかつて一度もまともに去勢されたことがない男たちが、徹底して女性的な行動原理にのみ忠実なきわめて女らしい女に、もともと存在しない父性を代補する男性性の象徴である(偽の)長ドスをにぎらせて喜ぶ』極めて特殊日本的で、不思議な情動の共同体のことであると痛烈な皮肉を浴びせ、『去勢された』『象徴的な男性性』などという精神分析的な表現をもちいる必然性もまるでなく、その場合にはただひとつ『オキュパイド・ジャパン』とでもいっておけばすむはずであると斬って捨てている。城殿の鮮やかな啖呵の切り方には賛嘆の念を禁じ得ないが、論文タイトルにある「高倉健と第九条」の関係を具体的に検証した内容ではなく、本稿としては愚直に任侠映画の系譜を追うことで、検討し残された論点を拾い上げていきたい。なお、目下部 [2015b] p21も「任侠映画は女々しく論理的」と論じている。

517 〈男の紋章〉シリーズでは、竜次の仲介によってしばしば紛争が解決する。それは竜次が背負う「大島」という看板の力として描かれており、表向きはいかに平和的で人々の敬愛を受けていたとしても、つまりは大島組の潜在的な暴力が抑止力として働いている。

601 金井美恵子は、この理由を高橋英樹が日活の青春スターであったことと関連付けて、例によって次のような皮肉な口調で解き明かしている。「医学生としての主人公と出入りで殺されたやくざの父親を持つ和泉雅子のやくざ嫌いという設定は、いったい何なのでありましょうか。この、周囲からも結ばれるべくして結ばれる若き二代目の親分とおかみさんと思われる英樹・雅子コンビが、やくざに対して批判的であることは、むしろ、やくざに対する否定的見解なんかではなく、いわば、高橋英樹という役者の若さを強調しているのであり、医学という近代主義的な学問を身につけたインテリジェンスの持ち主として、高橋英樹のやくざ映画における性格が、まず最初に用意されたことは、彼がそもそも、日活の青春スターであったという事情と無関係ではないのです。ひとくちで言えば、高橋英樹は、鶴田浩二や高倉健より若いのであり、やくざ映画のスターたり得ないのです」(金井美恵子「高橋英樹 ―テロルと肉体のアドレッセンス―」(楠本編 [1969] p183))。ただし後段で検討するように、高倉健については「若さ」が重要な要素であった。

602 尾崎 [1963] p52

603 本当にその通りである。

- 604 厳密に言えば『日本侠客伝 斬り込み』において、お京が上京して新三と同居することになったとき、衝立を置いて寝所を分ける場面がある。そこでも性的関係が連想され、お京の欲望が否認された形で表れているとは言える。
- 605 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p78)。なお、ここで言う『人生劇場』は映画『人生劇場 飛車角』を指す。
- 606 同上 p83
- 607 同上 p91
- 608 しかも『昭和残侠伝 唐獅子牡丹』の八重が秀次郎に思慕の念を抱くのも、『日本侠客伝 血斗神田祭り』で花恵が新三への未練を口にするのも、いずれも夫の死後である。
- 609 『日本侠客伝 関東篇』の栄は素性こそはっきりしているものの、既に両親は亡くなっている。『昭和残侠伝』の綾についても西村との結婚に親の意見が関わっていたことが仄めかされるが、登場することはない。
- 610 例外的なのは『日本侠客伝 斬り込み』である。しかしこの作品にしても、押しかけ女房として高倉健と添うことになった藤純子は彼が花会に出るのに必要な資金作りのために芸者にならざるを得ないし、ラストシーンでも高倉が逃げ延びて海辺の町で藤と幸せに暮らし始めたことを示唆するだけで、彼らがどのように平穏な夫婦生活を送るのかを描くことはない。
- 611 マキノ雅弘作品以外で同時期の目立った作品として、鶴田浩二主演で高倉健が客演した『博徒列伝』の藤純子は鶴田浩二を思慕する役である。また『人生劇場 飛車角と吉良常』では『人生劇場 飛車角』と同じく飛車角を鶴田が、宮川を高倉が演じているが、おとよは佐久間良子から藤に代っている。
- 612 『ごろつき』には勇の実際の母が登場するため、母の代補を置く必要性は高くなかったと考えられる。
- 613 これは藤純子が映画の中で死を演じた唯一の作品である。
- 614 セジウィック [2001]
- 615 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p77)
- 616 同上 p91
- 617 同上 p97
- 618 城殿智行は「高倉健と第九条 三島由紀夫の夢見た長ドス」(「ユリイカ 増頁特集\*俳優・高倉健 2015 年 2 月号」青土社、2015、p140)において、斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p63)について、『『西洋近代的な家父長制』が生むホモソーシャリティに対する批判がそのまま日本社会にも該当するかのように論じる根拠はまったくない』と、痛烈に批判している。
- 619 ジラール [1984]
- 620 澄江が仲居をしている料亭に根占が来た折り、彼女は積極的に酌をして相手からの盃も受けた上で、外川運送から手を引いてほしいと頼む。それまで兄貴分の妻である澄江を「姐さん」と呼んでいた根占は苦い表情になり、彼女の願いを聞き届けると応えた後、「その代わり、姐さんとは呼びませんよ」と言って手を掴み、押し倒す。
- 621 ただし、これは女一般の交換システムを想定するものではない。
- 622 セジウィック流に言えば、両者の間に「男同士の絆」が結ばれてしまう。
- 623 『人生劇場 飛車角』の宮川についても、斉藤自身が「自分の兄貴分の情婦である佐久間と関係を持ったと知って苦悩するが、その苦悩は自分の母と寝てしまったというエディプス構造を強く反映する」と述べていたように、セジウィック的というよりエディプス的な主体であった可能性が高い。
- 701 横尾忠則「高倉健 一男友=高倉健への恋慕—」(楠本編 [1969] p163)
- 702 渡辺武信「若山富三郎 一その繊細な表現力—」(楠本編 [1969] p171)
- 703 斯波・青山 [1998] p14
- 704 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p89)。ただし、そこで言われる「文化的な二項対立」とは斯波と青山の主張に通じるような「善=伝統、悪=近代」という図式を意味するのか、あるいは対応関係の逆転もあり得て、とにかく〈善／悪〉の二項対立が〈近代／伝統〉という文化的な概念と関連付けられたことが重要なのか、斎藤の表現には曖昧さが残るように思う。
- 705 映画内で時代設定が示されることはないが、脚本を担当した笠原和夫は第 1 次大戦の頃を想定していたと語っている。笠原他 [2002] P156

- 706 渡辺武信「やくざ映画十年の系譜」(「キネマ旬報 No.557 任侠藤純子おんなの詩」キネマ旬報社、1971、p117)
- 707 おそらく渡辺武信の分析を踏まえて、上野昂志は次のように述べている。「鶴田や高倉の演ずる伝統的なやくざが着流し姿であるのに対して、敵役の近代派のやくざは常に洋服を着ているというように、それは衣装としての対称性を示すと同時に、着物とそれに支えられた秩序を侵犯するものとして現れる。このような衣裳の差異は、博打や手打ちの盃事などの儀式と連動しながら、やくざ映画の表象を彩るとともに、義理と人情の相克というドラマの核に結びついている」(上野 [2005] p173)
- 708 佐藤忠男「任侠について」(小川編 [1970] p69、初出は「思想の科学」54年8月号)
- 709 佐藤はこの分析を踏まえて「ヤクザ物語」を好む大衆心理の基底にあるニヒリズムを批判していくのだが、ここでは立ち入らない。いずれにせよ当時流行していた社会心理学的な手法による議論の妥当性については、別途検討が必要である。
- 710 山根 [1984] p33。また上野昂志もコスチューム・プレイという観点から「この時期のやくざ映画というのは、時代劇の変形であったのだ」と述べている。(上野 [2005] p173)
- 711 山根 [1984] p35
- 712 この定式化にも「大菩薩峠」や「丹下左膳」の物語のように、多くの例外がある。ここでは主に東映の明朗時代劇群を念頭に置いている。
- 713 澤井・鈴木 [2006] p49
- 714 山根 [2008] p97。
- 715 北野 [2017] p120
- 716 いずれも事務系についての日経連統計で、大卒男性 2.6 倍、高卒男性 2.8 倍、大卒女性 2.7 倍、高卒女性 2.8 倍となっている。(森永監修 [2008] p444)
- 717 深作欣二は『狼と豚と人間』、『解散式』、『血染の代紋』の3作において、同じ江東区枝川町の集住地区をロケ場所に選んでいる。伊藤彰彦「仁義なきヤクザ映画史 日本百年の闇をあばく 第9回」(「文藝春秋」2022年12月号)文藝春秋、2022、p389)
- 718 『緋牡丹博徒 二代目襲名』では『竜虎一代』と同じく、鉄道敷設派と川船頭との対立が描かれる。
- 719 山平 [2015] p253
- 720 山根 [2021] p245
- 721 マキノ [1984] p441
- 722 山根貞男はそうのように前提している。(山根 [2021] p245) 秀次郎がやくざになった理由について重吉が述べている言葉や諸状況から、それが妥当な推論であることは確かだ。秀次郎は、自分が喜楽の跡を継げばお弓は嫁に出ることとなり、お秀は実の娘と離れなければいけないと考え、身を引こうとしたと推測される。ただし刑務所に面会に来たお弓がお秀のことを心配する口ぶりや、面会したことを咎める清吉に対しお弓を庇うお秀の言葉からは、お弓もまたお秀と血がつながっていない可能性が残るのように感じられるし、率直に言ってお秀と康男の間にも血縁関係がないと考えたほうが、この家族の虚構性がより強調されるのではないかとも思う。因みに作品中で言及される各年代から計算すると、秀次郎が家を飛び出したのは1916年の21歳頃だろう。銀杏の木の下で幾江(幾太郎)と会ったのが1919年か1920年。3年後に観音熊のいかさまを暴いて人を刺して刑務所に入ったが、これが関東大震災の起った大正12(1922)年で26、27歳頃。出所して喜楽に板前として戻るのが昭和2(1927)年で32歳になる。震災前に寺田友之助とお弓が面会に来た折り、友之助がお弓に養子を取る話をしている一方、その面会を父の清吉が責める場面ではすでに武史が養子に入って子供も生まれていて、時系列にやや矛盾があるのではないかと思う。しかしいずれにしても秀次郎とお弓は数歳差に留まり、お弓がお秀の子だと仮定すると秀次郎の実母は彼がごく幼い時に亡くなっていることになる。お弓が面会に行った時点で重吉は喜楽で10年働いている設定だから、秀次郎が10代後半からの4年ほどを一緒に過ごした計算になる。秀次郎が喜楽を飛び出したため、父の清吉はお弓に婿養子を取った。だから武史は秀次郎の顔を知らない。
- 723 この作品のチーフ助監督だった澤井信一郎によれば、マキノ雅弘は「もとの台本が跡形もなく」になってしまうほど改変し、関東大震災後という設定もこの改変によるものだとして述べている。澤井・鈴木 [2006] p65
- 724 マキノ雅弘は自伝の中で、「私は、当時のやくざ路線には根本的に賛同できなかった」と回想している。マキノ [1984] p452
- 725 上野 [1989] p66。斉藤綾子も上野の同じ文章を参照しつつ、任侠映画の終焉を「ホモソーシャルとホモセクシュアルの近代的な分断をホモソーシャルな連続体として取り入れてしまう高倉健の肉体」と関連付けている。(斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p112)) この点については後述する。なお、『昭和残侠传 死んで貰います』を「もしかしたら戦後

の日本映画のなかでもっとも美しい映画」とする上野の評言については、映画批評誌「シネマ 69」創刊に共に参画した蓮實重彦がすでに 78 年に「おそらく戦後の日本映画が実現しえたもっとも美しい作品だと言えるものだと思う」という言葉を公にしており、しばしばそちらが引用される。蓮實 [1979] p180 所収、初出は『マキノ雅弘自伝・映画渡世』(天の巻・地の巻) (「教養学部報 第 238 号」1978.1.23、蓮實庵文語篇 <http://okatae.fan.coocan.jp/bungo.html> 2022 年 10 月 30 日最終閲覧による)

- 801 渡辺武信「高倉健……呪縛に耐える肉体」(渡辺 [1972] p156)
- 802 同上(渡辺 [1972] p157)
- 803 渡辺武信「鶴田浩二……儀礼と殺意の相克」(楠本編 [1969] p158)
- 804 上野 [1989] p66
- 805 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p105)
- 806 中村秀之「特攻隊が似合わない男 — 高倉健の不穏な肉体」(中村 [2019] p252)
- 807 渡辺武信「鶴田浩二……儀礼と殺意の相克」(渡辺 [1972] p148)
- 808 同上(渡辺 [1972] p147)
- 809 中村秀之「特攻隊が似合わない男 — 高倉健の不穏な肉体」(中村 [2019] p254)
- 810 同上(中村 [2019] p254)
- 811 大島 [1972] p151
- 812 中村秀之「特攻隊が似合わない男 — 高倉健の不穏な肉体」(中村 [2019] p260) おそらく大島渚が紹介している、『日本の夜と霧』上映の際に飛んだ「健さん、こいつを叩き斬ってくれ!」という野次に応えてくれるような主人公が期待されているのだろう。(大島 [1972] p143)
- 813 ただし、初出時のタイトルは「高倉健と特攻隊映画 東映任侠映画の時期における」(「ユリイカ 増頁特集\*俳優・高倉健 2015 年 2 月号」青土社、2015、p125)
- 814 中村 [2019] p254
- 815 鶴田浩二が主演した任侠映画の変遷については、別途慎重な検討が必要であるように思われる。
- 816 中村秀之「特攻隊が似合わない男 — 高倉健の不穏な肉体」(中村 [2019] p258)
- 817 ただし上野は、『肉体』という問題を身体論として理論化したりすることに興味はなかった」と追記している。上野 [1989] p493
- 818 1968 年に照準したある論集で演劇分野を担当した西堂行人は、「1968 年は、『肉体』が時代のキーワードとして跋扈した年でもある」と記している。(四方田編著 [2018] p88) 思いつくままにいくつか関連する著作等を拾い出せば、アントナン・アルトー著『演劇とその形而上学』邦訳が 65 年、モーリス・メルロ＝ポンティ著『知覚の現象学』の邦訳第 1 巻刊行が 67 年、唐十郎の「特権的肉体論」が収められた『腰巻お仙』の刊行は 68 年。同じ 68 年、土方巽が日本青年館で単独舞踏『土方巽と日本人 —— 肉体の叛乱』を上演した。やや後になるが、こうした潮流の延長線上でまとめられた市川浩『精神としての身体』の刊行が 75 年。
- 819 渡辺武信「鶴田浩二……儀礼と殺意の相克」(渡辺 [1972] p147))
- 820 中村秀之「特攻隊が似合わない男 — 高倉健の不穏な肉体」(中村 [2019] p253))
- 821 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p63)
- 822 同上(四方田・斉藤編 [2004] p85)
- 823 同上(四方田・斉藤編 [2004] p98)
- 824 同上(四方田・斉藤編 [2004] p99)
- 825 同上(四方田・斉藤編 [2004] p101)
- 826 同上(四方田・斉藤編 [2004] p112)
- 827 同上(四方田・斉藤編 [2004] p105) なお、本文中では「曖昧な身体」と言われているが、論文タイトルでは「曖昧な肉体」となっている。
- 828 同上(四方田・斉藤編 [2004] p101)
- 829 同上(四方田・斉藤編 [2004] p99)
- 830 『昭和残侠伝 死んで貰います』がいかにして任侠映画を終わらせたかについての本稿の解釈はすでに述べた。ただし後述す

るように、『昭和残侠伝』は任侠映画の「終わり」ではないにしても、異なる次元への移行ではあった。

831 山平 [2015] p127

832 『ジャコ萬と鉄』(谷口千吉、49.7)

833 この作品の高倉健も二枚目半か、場合によっては三枚目に近い。その意味でも〈兵隊やくざ〉シリーズの勝新太郎につながるように感じられる。

834 マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳(岩本他編 [1998] p131)、Mulvey [2009] p20

835 同上(岩本他編 [1998] p132)、Mulvey [2009] p20

836 同上(岩本他編 [1998] p139)、Mulvey [2009] p26

837 同上(岩本他編 [1998] p132)、Mulvey [2009] p20

838 同上(岩本他編 [1998] p129)、Mulvey [2009] p17

839 これを〈フィルムを見る観客：〈映画世界に縫合された観客：映画世界の登場人物〉：演技する俳優〉という、映画世界の四肢的存在構造と呼ぶことも可能だろう。

840 マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳(岩本他編 [1998] p132)、Mulvey [2009] p20

841 ガニング、トム「驚きの美学 初期映画と軽々しく信じ込む(ことのない)観客」濱口幸一訳(岩本他編 [1998] p102)

842 トム・ガニングは映画と観客との関係性における初期映画とアヴァンギャルド映画の共通性を指示するために、「アトラクションの映画」という呼び名を用い、その特質を「演技者が繰り返しカメラに視線を向けること」であり、「物語に没入させることなく露出症<sup>エキシビショニスト</sup>=展示的な対面である」と要約する。ガニング、トム「アトラクションの映画 — 初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」中村秀之訳(長谷・中村編訳 [2003] p305、p309)

843 マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳(岩本他編 [1998] p130)、Mulvey [2009] p18

844 同上(岩本他編 [1998] p130)、Mulvey [2009] p18

845 同上(岩本他編 [1998] p129)、Mulvey [2009] p17

846 すでに Neale が、マルヴィにおける視覚的快楽の能動的=男性/受動的=女性への二分割に疑義を呈している。そもそも同一化の機制そのものが多様で流動的なものであり、さらに男性イメージも同一化の対象であることと凝視の対象であることの間で振幅しているため、性愛的なものを含んでいるという主張である。Neale, Steve. "Masculinity as Spectacle" in Cohan; Hark. [1993]

847 マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳(岩本他編 [1998] p130)、Mulvey [2009] p18

848 齊藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・齊藤編 [2004] p105)

849 これを、高倉健主演作にしばしば客演した鶴田浩二と比較してもよいだろう。そうした場合、鶴田と恋愛関係を結ぶ女性が物語内に登場し、彼の愛の視線はそちらに向けられる。鶴田が高倉を助けるとしても、それは自らの信じる「任侠道」に従ってのことだ。これに対して池部良の場合、『昭和残侠伝』の生き別れの妹への思いや『昭和残侠伝 唐獅子牡丹』の八重に対する抑制された感情等を除けば、物語世界内に恋愛対象が設定されることはない。彼の視線は高倉に向かう。

850 石田美紀「高倉健を分有する」(『ユリイカ 増頁特集\*俳優・高倉健 2015年2月号』青土社、2015、p172)は、高倉健の『状況全体に対して受身』であるこの身体は、物語内容の水準においては『耐える』男である」と指摘している。ただしこの表現については、後段で再検討する。

851 酒井 [2007] p171。また渡辺 [2010] p46 も参照のこと。

852 『続兄弟仁義』(山下耕作、66.8)では里見浩太郎の演じる敵方の代貸の死に際に、北島三郎が兄弟の契りを結ぶ。歌に合わせて設定された場面と推測されるが、歌詞の内容とはそぐわないように感じられる。

853 木全 [2019] p267 参照

854 『日本侠客伝 雷門の決斗』の主題歌で、その後も何度か使われた「俺が選んだ道」の歌詞は異なっている。しかし「網走番外地」や「唐獅子牡丹」の圧倒的な知名度に比して、この曲はヒットしなかった。

855 『ごろつき』に、高倉健扮する大場勇が流しの歌手となり、酒場で「網走番外地」を歌う場面等もあるが、『日本侠客伝 関東篇』で南田洋子を巡って高倉健と長門裕之が交わす会話のような、楽屋落ちの一種である。

856 山本哲士が高倉健の話しぶりを、その声も含めて「内臓語」と呼んでいるのは言い得て妙である。ただし、その任侠映画論はジャーゴンに満ちて読み難い。山本 [2015] p79・p234

857 声は、その声を発する「肉体」の指標記号と考えられる。(パース [1986] p37) なお、石田美紀は高倉健の「視聴覚的現前



が徹底的に抑制」されており、「その身体は肩や俯いた顔として現れ、その内面は周囲の人間を介してようやく表出される。その結果、彼は観客と決定的な差異をもって現れる他者、というよりもむしろ、観客が物語世界に参入するための場所を示す他者として、つまりは義理と人情が相克するフィクションを観客が経験するための乗り物として機能する」と述べている。石田美紀「高倉健を分有する」(「ユリイカ 増頁特集\*俳優・高倉健 2015 年 2 月号」青土社、2015、p172)しかし、この「乗り物」というのが通常の一体化とどのように区別されるのか、よく分からないところがある。また、「その内面は周囲の人間を介してようやく表出される」ような登場人物というのは、観客にとって同一化もしにくいと考えられる。それはむしろ観客が主人公に自己同一化することを阻害する要因になるのではないか。

858 Chion [1982] p117 は映画における映像と音の二元性(非一体性)を強調し、声が帰属先の身体を求める一方で、常に身体から浮遊する様態を様々に分析している。その中で、無声映画がオーバーラップの技法を用いて①時計や楽器の音が聞こえている状況、②分身や幽霊の出現、③登場人物の思考や(主観的な)知覚等を表現していたのに対し、発声映画では音がこれに取って代わったと指摘しており、高倉健の歌はこの③に該当するだろう。ただ、鶴田浩二の歌の場合、むしろ映像が歌に従属し修飾しているような印象を与える。この問題については、今後の検討課題としたい。

859 梅宮辰夫主演の『俠客の掟』(鳥居元宏、67.10)には、高倉健が客演している。主題歌「炎の男」を高倉が歌っているのはともかく、2 人が最後の殴り込みに向かう場面でもこの曲が流れ、その瞬間、映画はすべて高倉健を核とした世界に染め上げられてしまう。

860 石田美紀「高倉健を分有する」(「ユリイカ 増頁特集\*俳優・高倉健 2015 年 2 月号」青土社、2015、p172)もクリスチャン・メッツ等を援用しつつ、「道行」から殴り込み場面への転換について分析している。ただし、石田が殴り込む高倉への観客の同一化に重点を置いているのに対し、本稿ではむしろ高倉の「肉体」の外部性に着目する。また石田は池部良の位置づけについても特に言及していない。

861 齊藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・齊藤編 [2004] p110)

901 マキノ [1984] p453

902 山田 [2012] p119

903 マキノ [1984] p455

904 笠原他 [2002] P159

905 例えば笠原 [1997] p120、澤井・鈴木 [2006] p53、山田 [2012] p17

906 東宝版の〈次郎長三國志〉シリーズについて山田宏一が「まだ子供だった私が最も親しみを覚えて共感できたのは、たぶん、その世界の子供っぽさというか、親分子分の集まりがいたずら小僧やわるガキどもの集団みたいなたのしさがあったからだったような気がします」と語るのに対し、マキノ雅弘は「不良少年のつながりですよ」と答えて肯定している。(山田 [2012] p63)

907 俊藤・山根 [1999] p122

908 東映の監督・脚本家の鈴木則文は、俊藤浩滋から「このシリーズを変えようと思う。『日本侠客伝』ばりにしてくれ」と要請されたと証言している。(「東映キネマ旬報 vol.6 2008 年春号」東映ビデオ株式会社、2008、p7)

909 俊藤・山根 [1999] p122

910 山田 [2012] p74

911 ただし橋本治は、戦前の『江戸の春 遠山桜』(荒井良平、36.1)の遠山の金さんが片肌脱ぎをせず、着物の袖口からわずかに彫物を覗かせるにとどめていること、『弥次喜多道中記』(マキノ正博、38.12)に至っては全く刺青を見せないことに注目し、片肌脱ぎが戦後の流行であることを指摘している。橋本 [1986] p85

912 中条省平は、「この唐獅子の刺青は『昭和残侠伝』シリーズそのもののシンボルであり、秘匿されるべき花田秀次郎の〈肉体〉を換喩的にあらわす負の記号なのである」と述べている。中条省平「高倉健」(「STUDIO VOICE 特集★昭和の肉体 8 月号 vol.188」INFAS、1991、p17)

913 山平 [2015] p125。他方で相原斎はこの経緯について、降旗康男は「チーフとして現場を見事にさばく手腕を高く評価され、佐伯がエンディングを任せた」としているが、山平説を採る。(相原他 [2015] P105)

914 マキノ [1984] p455

915 山田 [2012] p181。俊藤浩滋の要求したそのような過剰な演出は、スーザン・ソントグの言う「キャンプ」の概念で解釈することも出来るだろう。ソントグ、スーザン「《キャンプ》についてのノート」(ソントグ [1999] p431)

- 916 蓮實 [2017] p188
- 917 同上 p80。因みにマキノ雅弘は、アメリカ映画では誰のどんな作品が好きかと問われて、「なんと言っても、フレッド・アステアのもですね」と応えている。(山田 [2012] p129)
- 918 蓮實 [2017] p89
- 919 古田 [2009] p146
- 920 高他毅「『TV の黄金時代』における TV 未所有者たち ―若年独身離郷者の大都市滞留とメディア―」(『金沢学院短期大学紀要 第18号』金沢学院短期大学、2020)
- 921 蓮實 [2017] p188
- 922 高他毅「『TV の黄金時代』における TV 未所有者たち ―若年独身離郷者の大都市滞留とメディア―」(『金沢学院短期大学紀要 第18号』金沢学院短期大学、2020)
- 923 佐藤『日本映画史 3 1960-1995』岩波書店、1995、p19
- 924 高他毅「『TV の黄金時代』における TV 未所有者たち ―若年独身離郷者の大都市滞留とメディア―」(『金沢学院短期大学紀要 第18号』金沢学院短期大学、2020)
- 925 渡邊 [1991] p141
- 926 小沢・高橋 [1996] p60、関本 [2002] p125
- 927 春日 [2016] p248
- 928 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p78)
- 929 相原他 [2015] p18、嶋崎 [2015] p40、日下部 [2015b] p30
- 930 相原他 [2015] p18
- 931 池部 [1998] p88
- 932 志村・弓桁編 [2007] p270
- 933 この経緯については諸説あるが、ここでは立ち入らない。
- 934 笠原 [2003] p22
- 935 笠原 [1997] p40
- 936 相原他 [2015] p87
- 937 日下部 [2015b] p30
- 938 春日太一「高倉健の殺陣」(『文藝別冊 春日太一責任編集 高倉健 みんなが愛した最後の映画スター』河出書房新社、2022、p317)
- 939 笠原 [2003] p22
- 940 日下部 [2015b] p30、春日太一「高倉健の殺陣」(『文藝別冊 春日太一責任編集 高倉健 みんなが愛した最後の映画スター』河出書房新社、2022、p317)
- 941 中島貞夫「俺も特攻に行きたい!」(『文藝別冊 春日太一責任編集 高倉健 みんなが愛した最後の映画スター』河出書房新社、2022、p130)
- 942 小川 [2007] p62
- 943 藤井 [1999] p196、春日 [2016] p183
- 944 小川順子「試論・映画スター大川橋蔵 東映スター中心主義とファンの狭間で」(谷川 [2016] p291)
- 945 小川 [2007] p69
- 946 松田 [2015] p26
- 947 相原他 [2015] p41。経緯の詳細については諸説あるが、マキノ光雄に声をかけられたという点はほぼ共通している。
- 948 春日太一「総論 『映画スター・高倉健』の足跡 当人の証言を中心に綴る、その挑戦の映画人生」(『文藝別冊 春日太一責任編集 高倉健 みんなが愛した最後の映画スター』河出書房新社、2022、p5)
- 949 高峰 [1998] p295、小林 [2019] p34 他。三船敏郎が東宝に採用された経緯については、細部で諸説食い違いがあるが、ここでは立ち入らない。
- 950 ただし『用心棒』や『椿三十郎』の登場以降、中村錦之助の殺陣には試行錯誤が見られる。〈宮本武蔵〉シリーズでは舞踊的

な立ち回りは影を潜め、黒澤＝三船流の直線的な殺陣が目立つようになる。お好みなら、『日本侠客伝』で彼の手にした短銃から放たれる銃弾の不可視の軌跡もまた直線的である、と言っておこう。

951 バルト [1980] p105、Barthes [1957] p139。ただし訳文は引用者による。

952 相原他 [2015] p87

953 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p99)

954 同上(四方田・斉藤編 [2004] p107)。ただし斉藤はこの過剰さを、「ホモセクシュアリティの顕在化」に関わる「テキスト的な無意識の表れ」と解釈している。ホモセクシュアリティという位置づけについては本稿としても無下に否定するものではないが、「テキスト的な無意識」というものをどのように権利づけられるのかは疑問である。すでに示唆したように、むしろ「キャンプ」と呼んでしまった方が分かりやすい。ソントグ、スーザン「《キャンプ》についてのノート」(ソントグ [1999] p431)

955 サルトル [1958] p397、Sartre [1943] p440。ただし文脈に合わせて適宜改訳した。

956 サルトル [2010]

957 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」もまた、「高倉健の俳優としての不器用さは、逆に純粋な意味での〈エロス化された身体〉を強調する装置として特徴づけられる」と指摘している。(四方田・斉藤編 [2004] p112)また〈昭和残侠传〉シリーズの終了後に東映が製作した『やさぐれ姐御伝 総括リンチ』(石井輝男、73.6)の冒頭には、主演の池玲子が敵と刀で戦ううち斬りつけられた着物が徐々に落ち、ついには全裸になってしまうという殺陣が置かれている。これは言うまでもなく、〈昭和残侠传〉シリーズにおける高倉健の殴り込み場面で次第に着物が切り裂かれ、刺青を描いた上半身が必ず露わになるという約束を、いかにも石井輝男らしい「下品さ」でパロディー化したものである。しかしその「下品さ」は、高倉健の「肉体」に潜在していたものである。池玲子の裸体は同時に、〈緋牡丹博徒〉その他のシリーズにおける藤純子に対する観客の欲望を露わにするものでもあるだろう。

958 鴨下 [2006] p197

959 同上 p198。ただしそのように感じていた当時の彼が、ハリウッド映画そのものの変質に敏感であったかどうかは判然としない。

960 北村 [2019] p29

961 念のため言い添えれば、京マチ子は三船敏郎とともに出演した『羅生門』がヴェネツィア国際映画祭金獅子賞を受賞した後、『雨月物語』(溝口健二、53.3)が同銀獅子賞、『地獄門』(衣笠貞之助、53.10)がカンヌ国際映画祭グランプリを受賞し、「グランプリ女優」と呼ばれた。また『八月十五夜の茶屋』(ダニエル・マン、米 56.11)ではマーロン・ブランドと共演している。三船敏郎も黒澤明作品への出演を契機に世界的な注目を集め、61年・65年の二度にわたってヴェネツィア国際映画祭男優賞を受賞するなどして別格の俳優と見なされた。因みに、ここに石原裕次郎を加えることは躊躇われる。喜劇映画『素晴らしきヒーロー野郎』(ケン・アナキン、英 65.6)では飛行機レースに日本代表として参加し優勝候補と目されるヤマモトを演じているが、日の丸の鉢巻を締め飛び立ったもののライバルの工作により離陸直後にぶざまに機首から地面に突っ込んでしまう端役である。確かに石原の「肉体」も決して貧弱ではなく、身長の高さや脚の長さを喧伝され、時には映画の中で裸体を曝した。しかしカメラが被写体の「肉体」そのものに吸い寄せられるようなショットは、ついに撮られることがなかったのではないか。

962 この推測は高倉健が三船敏郎のファンで、その振る舞いに影響を受けていたという証言によっても補強されるだろう。(山平 [2015] p154)ただし高倉と中国との関りについては、別途考察を必要とするかもしれない。

963 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p101)

964 この文脈に、64年に開催された東京オリンピックで、敗戦国日本が国際社会に再デビューを果たしたことを付け加えても良いだろう。

965 石田美紀「高倉健を分有する」(『ユリイカ 増頁特集\*俳優・高倉健 2015年2月号』青土社、2015、p172)

966 その意味で、石田(同上)が高倉について言う『状況全体に対して受身』であるこの身体は、物語内容の水準においては『耐える』男である」という言葉は、「物語内容の水準においてひたすら『耐える』この男は、『状況全体に対して受身』な身体である」と逆転させたほうが理解しやすいかも知れない。

967 マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」斉藤綾子訳(岩本他編 [1998] p132)、Mulvey [2009] p20

968 同上 p131

- 969 男女二分割の世界を前提にするなら、高倉健を前にした観客も「能動的＝女性」化していると言えるだろう。Neale ( “Masculinity as Spectacle” in Cohan; Hark [1993] p10) が注意を喚起しているように同一化が多様で流動的なものであるとすれば、任侠映画の表象する男性性を相対化することも可能だろう。しかし当面は、むしろ男女二分割という制度的な制約から、倒錯的な思考が生じてしまうことの方に注意を向けたい。併せて Neale は男性イメージについて同一化、窃視、フェティシズムの3つの心的機能を指摘しており、それに倣うなら高倉健の「肉体」に注がれる視線はマルヴィ的な窃視というよりフェティシズム的なものと位置付けるべきかもしれない。(同上 p18)
- 970 蓮實 [2017] p89
- 1001 渡辺武信「ヒーロー像の転換——やくざ映画はいかにして誕生したか」(福間健二・山崎幹夫編『大ヤクザ映画読本』洋泉社、1993、P10)
- 1002 実際は35年生だとする説もある。(https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B0%8F%E6%9E%97%E6%97%AD2022年10月30日最終閲覧による)
- 1003 64年のみ約39万3000人で、40万人をわずかに下回った。
- 1004 高他毅「戦後日本における人口移動と就職・進学動向 — 発見的方法としてのグラフ化による趨勢把握1 —」(「金沢学院大学教職センター紀要 第2巻」金沢学院短期大学、2018、p7)
- 1005 高他毅「戦後東京圏に係わる人口移動と就職・進学動向 1955 - 1995 — 発見的方法としてのグラフ化による趨勢把握2—」(「金沢学院短期大学紀要 第17号」金沢学院短期大学、2019、p21) および高他毅「TVの黄金時代」におけるTV未所有者たち — 若年独身離郷者の大都市滞留とメディア —」(「金沢学院短期大学紀要 第18号」金沢学院短期大学、2020、p17) 参照
- 1006 佐藤忠男は三島事件の数か月後に発表した「忠誠心の映像」(鶴見編 [2016] p153、初出「中央公論」1971年3月号)で、「誰もやくざの世界に本当に任侠道が存在するとは思っていないし、存在しなければならぬとも思っていない。そんなことは、東映の映画館のなかにだけ仮説として漂っている大ウソであり与太ばなしであるということを百も承知である。ウソを承知だからファンも無邪気に愉しんでいるのであって、それが本当ならみんな気味悪がって寄りつきはしないはずである。なぜなら、もし現在の日本に本当に任侠道というものがあるとすれば、それこそは、まぎれもなく、最大の危険思想であるはずだからである」と書いている。
- 1007 例えば『日本侠客伝 斬り込み』が思い浮かぶ。
- 1008 若林 [2022] ではノスタルジアとユートピアが、「いま・ここ」を生きるための「見当識」を与えてくれるという共通の機能を持つことが論じられている。
- 1009 ただし撮影協力の永昌影業股份有限公司は台湾の会社で、ロケ地も台湾だった。
- 1010 日本人が大陸で馬賊になる映像作品としては、檀一雄の小説を東映が映画化した『夕日と拳銃』(佐伯清、56.9)があり、さらに64.9～64.12にTBSが同タイトルのTVドラマを放映し人気を呼んだ。
- 1011 猪野 [1999]、橋本・初田編 [2016]、石樽 [2016] 等を参照した。
- 1012 『新網走番外地』(マキノ雅弘、68.12)では、高倉健演じる主人公が新橋の闇市で日本人の女性を助けようとして進駐軍に逮捕され、北海道の刑務所に送られる。ところがこの刑務所で使われる言葉はロシア語である。ここには米国の隠蔽があるのではないか。
- 1013 俊藤・山根 [1999] p122
- 1014 北村 [2019] p29
- 1015 Neale, Steve. “Masculinity as Spectacle” in Cohan; Hark [1993] p18
- 1016 斉藤綾子「高倉健の曖昧な肉体」(四方田・斉藤編 [2004] p101)
- 1017 同上 p101
- 1018 新城郁夫「パッシング映画のなかの高倉健 『ブラック・レイン』覚書」(「ユリイカ 増頁特集\*俳優・高倉健 2015年2月号」青土社、2015、p184)は、高倉健を「私たちのもとに届いた比類なく美しい偽札」と見ることを提案している。「比類なく美しい」かどうかは保留するが、「偽札」である点については同意する。
- 1019 上野昂志 [1983] p22。因みに中条省平「高倉健」(「STUDIO VOICE 特集★昭和の肉体 8月号 vol.188」INFAS、1991、p17)は上野の議論を参照しつつ、「様式化された抽象的な〈肉体〉から、なまなましく具体的な〈肉体〉へ。六〇年代の末、スクリーン上の〈肉体〉には転機が訪れていた。これ以降、映画のヒーローの〈肉体〉は品格(すなわち様式化された明確な輪郭)

を喪失する。(中略) 高倉健の高貴な〈肉体〉の時代は、いまや遠い記憶に揺曳するのみである」と結ばれている。しかし高倉健の「肉体」は『ジャコ萬と鉄』や『いれずみ突撃隊』以来、高貴というよりもむしろ「猥褻」であったと言うべきである。

### 参考文献

- 相原斎と日刊スポーツ特別取材班『健さんを探して 最後の銀幕スターの秘密』青志社、2015
- 池波正太郎他編『忠臣蔵と日本の仇討』中公文庫、1999
- 池部良『山脈をわたる風』小学館文庫、1998
- 石井紫郎『日本思想体系 27 近世武家思想』岩波書店、1974
- 石井輝男・福岡健二『完本 石井輝男映画魂』ワイズ出版映画文庫、2012
- 石樽督和『戦後東京と闇市 新宿・池袋・渋谷の形成過程と都市組織』鹿島出版会、2016
- 猪野健治編『東京闇市興亡史』ふたばらいふ新書、1999
- 岩本憲児他編『[新] 映画理論集成 1』フィルムアート社、1998
- ウィトゲンシュタイン『哲学探究』鬼界彰夫訳、講談社、2020
- ウィトゲンシュタイン『青色本』大森壮蔵訳、ちくま学芸文庫、2010、p43
- 上野昂志『映画=反英雄たちの夢』話の特集、1983
- 上野昂志『肉体の時代 体験的 60 年代文化論』現代書館、1989
- 上野昂志『戦後 60 年』作品社、2005
- 大島渚『わが日本精神改造計画 異郷からの発作的レポート』産報、1972
- 大貫恵美子『ねじ曲げられた桜 美意識と軍国主義 (上)・(下)』岩波現代文庫、2022
- 小川徹編『現代日本映画論体系 2 個人と力の回復』冬樹社、1970
- 小川順子『「殺陣」という文化 チャンバラ時代劇映画を探る』世界思想社、2007
- 荻生徂徠『政談』岩波文庫、1987
- 尾崎士郎『人生劇場 青春篇』角川文庫、1963
- 小沢茂弘・高橋聡『困った奴ちゃ 東映ヤクザ監督の波乱万丈』ワイズ出版、1996
- 掛尾良夫『キネマ旬報物語』愛育出版、2019
- 笠原和夫『破滅の美学 ヤクザ映画への鎮魂歌』幻冬社アウトロー文庫、1997
- 笠原和夫他『映画脚本家 笠原和夫 昭和の劇』太田出版、2002
- 笠原和夫『映画はやくざなり』新潮社、2003
- 春日太一『あかんやつら 東映京都撮影所血風録』文春文庫、2016
- 春日太一『やくざ映画入門』小学館新書、2021
- 鴨下信一『誰も「戦後」を覚えていない [昭和 20 年代後半篇]』文春新書、2006
- 北浦寛之『テレビ成長期の日本映画 メディア間交渉のなかのドラマ』名古屋大学出版会、2018
- 北野圭介『新版ハリウッド 100 年史講義 夢の工場から夢の王国へ』平凡社新書、2017
- 北村匡平『美と破壊の女優 京マチ子』筑摩書房、2019
- キネマ旬報社『ベスト・オブ・キネマ旬報 下 1967-1993』キネマ旬報社、1994
- 木全公彦『異能の日本映画史』彩流社、2019
- 日下部五朗『シネマの極道 映画プロデューサー一代』新潮文庫、2015a
- 日下部五朗『健さんと文太 映画プロデューサーの仕事論』光文社新書、2015b
- 楠本憲吉編『任侠映画の世界』荒地出版社、1969
- 小林淳『三船敏郎の映画史』アルファベータブックス、2019
- 小林信彦『大統領の晩餐』角川文庫、1974
- 酒井直樹『日本／映像／米国 共感の共同体と帝國的国民主義』青土社、2007
- 佐藤忠男『日本映画史 3 1960-1995』岩波書店、1995
- サルトル、ジャン＝ポール『存在と無 現象学的存在論の試み II』松浪信三郎、人文書院、1958、Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*

*Essai d'ontologie phénoménologique*, Éditions Gallimard, 1943

サルトル、ジャン＝ポール『嘔吐』鈴木道彦、人文書院、2010

澤井信一郎・鈴木一誌『映画の呼吸 澤井信一郎の監督作法』ワイズ出版、2006

澤島忠『沢島忠全仕事 ボンゆっくり落ちやいね ワイズ出版映画文庫3』ワイズ出版、2013

斯波司・青山栄『やくざ映画とその時代』ちくま新書、1998

嶋崎信房『小説高倉健 孤高の生涯 上 任侠編』音羽出版、2015

志村三代子・弓桁あや編『映画俳優 池部良』ワイズ出版、2007

ジュネット、ジェラル『物語のディスクール 方法論の試み』花輪光・和泉涼一訳、水声社、1985

ジュネット、ジェラル『物語の詩学 続・物語のディスクール』和泉涼一・青柳悦子訳、水声社、1985

俊藤浩滋・山根貞男『任侠映画伝』講談社、1999

ジラル、ルネ『欲望の現象学 ―ロマンティックの虚像とロマネスクの真実』古田幸男訳、法政大学出版局、1984

関本郁夫『改訂版映画人烈伝』青心社、2002

セジウィック、イヴ・K『男同士の絆 イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗・亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2001

ソング、スーザン『反解釈』ちくま学芸文庫、1999

高峰秀子『わたしの渡世日記 上』文春文庫、1998

竹中労『日本映画縦断1 傾向映画の時代』白川書院、1974

竹中労『鞍馬天狗のおじさんは』ちくま文庫、1992

谷川健司『戦後「忠臣蔵」映画の全貌』集英社、2013

谷川健司編『戦後映画の産業空間 資本・娯楽・興行』森話社、2016

鶴見太郎編『リーディングス戦後日本の思想水脈4 日常からの挑戦』岩波書店、2016

中村秀之『暁のアーカイヴ 戦後日本映画の歴史的経験』東京大学出版会、2019

パース、C.S.『パース著作集2 [記号学]』内田種臣編訳、勁草書房、1986

橋本治『完本 チャンバラ時代劇講座』徳間書店、1986

橋本健二・初田香成編『盛り場はヤミ市から生まれた・増補版』青弓社、2016

蓮實重彦『シネマの記憶装置』フィルムアート社、1979

蓮實重彦『ハリウッド映画史講義 翳りの歴史のために』ちくま学芸文庫、2017

長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会、2003

バルト、ロラン『神話作用』篠沢秀夫訳、現代思潮社、1980、Barthes, Roland. *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957

平岡威一郎・藤井浩明監修、山内由紀人編『三島由紀夫映画論集成』ワイズ出版、1999

福間健二・山崎幹夫編『大ヤクザ映画読本』洋泉社、1993

福間良明『殉国と反逆 「特攻」の語りの戦後史』青弓社、2007

藤井康生『東西チャンバラ盛衰記』平凡社、1999

藤井秀男『初代中村錦之助伝 上巻 生い立ちから「笛吹童子」まで』エコール・セザム、2013

古田尚輝『『鉄腕アトム』の時代 映像産業の攻防』世界思想社、2009

プロップ、ウラジーミル『昔話の形態学』北岡誠司・福田美智代訳、水声社、1987

マキノ雅裕『映画渡世・地の巻』角川文庫、1984

松田美智子『サムライ 評伝 三船敏郎』文春文庫、2015

真山青果『元禄忠臣蔵 上下』岩波文庫、1982

丸谷才一『芝居は忠臣蔵 丸谷才一批評集第三巻』文芸春秋、1995

三島由紀夫『行動学入門』文春文庫、1974

森永卓郎監修『明治／大正／昭和／平成 物価の文化史事典』展望社、2008

山下耕作・円尾敏郎『將軍と呼ばれた男 映画監督 山下耕作』ワイズ出版、1999

山田宏一『映画的な、あまりに映画的な マキノ雅弘の世界 ワイズ出版映画文庫2』ワイズ出版、2012

山平重樹『高倉健と任侠映画』徳間文庫カレッジ、2015

- 山根貞男『活劇の行方』草思社、1984
- 山根貞男『マキノ雅弘 映画という祭り』新潮選書、2008
- 山根貞男『東映任侠映画 120 本斬り』ちくま新書、2021
- 山根貞男編『日本映画作品大事典』三省堂、2021
- 山本哲士『高倉健＊藤純子の任侠映画と日本情念』文化科学高等研究院出版局、2015
- 四方田犬彦・斉藤綾子編『男たちの絆、アジア映画 ホモソーシャルな欲望』平凡社、2004
- 四方田犬彦編著『1968【1】文化』筑摩書房、2018
- ラカン、ジャック『フロイトの技法論【上】・【下】』小出浩之他訳、岩波書店、1991、Lacan, Jacques. *Le séminaire Livre I Les écrits techniques de Freud*. Seuil, 1975
- 若林幹夫『ノスタルジアとユートピア』岩波書店、2022
- 渡辺武信『ヒーローの夢と死 映画的快乐の行方』思潮社、1972
- 渡辺武信『日活アクションの華麗な世界』未来社、2004
- 渡邊達人『私の東映 30 年』私家版、1991
- 渡辺裕『歌う国民 唱歌、校歌、うたごえ』中公新書、2010
- Chion, Michel. *La Voix au Cinéma*. Cahiers du Cinéma, 1982
- Cohan, Steven; Hark, Ina rae. *Screening the Male Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Routledge, 1993
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures 2nd ed*. Palgrave Macmillan, 2009
- Rosch, Eleanor; Lloyd, Barbara B. *Cognition and Categorization*. Lawrence Erlbaum Associate, Inc, 1978
- Standish, Isolde. *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema Towards a Political Reading of the 'Tragic Hero'*. Routledge, 2014
- 「映画芸術 vol.18/No.259」大和書房、1969
- 「映画芸術 vol.20/No.280」大和書房、1971
- 「映画 40 年 全記録 '86 キネマ旬報増刊 2・13 号」キネマ旬報社、1986
- 「金沢学院大学教職センター紀要 第 2 巻」金沢学院短期大学、2018
- 「金沢学院短期大学紀要 第 17 号」金沢学院短期大学、2019
- 「金沢学院短期大学紀要 第 18 号」金沢学院短期大学、2020
- 「キネマ旬報 No.406」キネマ旬報社、1966
- 「キネマ旬報 No.546 任侠映画大全集」キネマ旬報社、1971
- 「キネマ旬報 No.557 任侠藤純子おんなの詩」キネマ旬報社、1971
- 「シネマ 69」シネマ社、1969
- 「STUDIO VOICE 特集★昭和の肉体 8 月号 vol.188」INFAS、1991
- 「東映キネマ旬報 vol.6 2008 年春号」東映ビデオ株式会社、2008
- 「文藝春秋 2022 年 10 月号」文藝春秋、2022
- 「文藝春秋 2022 年 12 月号」文藝春秋、2022
- 「文藝別冊 春日太一責任編集 高倉健 みんなが愛した最後の映画スター」河出書房新社、2022
- 「ユリイカ 増頁特集＊俳優・高倉健 2015 年 2 月号」青土社、2015





## 幼児教育学科「総合的な学習プログラム」について

吉田 若葉      白江 寿美

### 1. はじめに

金沢学院短期大学幼児教育学科は平成 30 年（2018 年）に開設した。

開設の時期は、わが国の幼稚園から大学に至るまで学校教育の大転換期に入っていた。開設前後の事としては、平成 27 年 12 月の中央教育審議会答申で、これからの時代の教員に求められる資質能力として、①教員として不易とされる資質能力、②新たな課題に対応できる力、③組織的・協働的に諸問題を解決する力の 3 つの視点が示された。そして同答申を受け平成 28 年 11 月には、教育職員免許法及び教育職員免許法施行規則の一部が改正され、平成 29 年 10 月、大学の教職課程の全国的な水準確保のために、教職課程コアカリキュラムが策定された。

また、平成 28 年 12 月の中教審教育課程部会答申「幼稚園、小学校、中学校、高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善及び必要な方策について」を受け、平成 29 年 3 月、新しい学習指導要領が告示され、幼児教育に関しては「幼稚園教育要領」「保育所保育指針」「幼保連携型認定こども園教育・保育要領」が同時に改訂・改定（以降 3 法令とする）された。ここで、学校教育の始まりとしての幼児教育の視点が明確化されたのである。

こうした背景の中で、平成 31 年 4 月より各大学で新教職課程が開始された。これまでの『教科に関する科目』と『教職に関する科目』が、幼稚園の場合は『領域及び保育内容の指導法に関する科目』となった。新教職課程の実施に当たっては、文部科学省の再課程認定を受ける必要があり、そのスケジュールは平成 29 年度より始まっていた。

本学の設置申請が平成 29 年（2017 年）であったため、新教職課程の情報は得ていたが、文部科学省からは当時現行の教職課程で申請するよう求められた。したがって、新しい教職課程を意識しながらも当時の教職課程で編成せざるをえなかった。

しかし、幸いなことに、既に学校教育の始まりとしての幼児教育の視点や、これからの時代の教員に求められる資質能力を育成する視点等が示されていたことで、本学科は申請時点で、新しい時代に向けた保育者養成として進むべき方向性を明確にもつことができた。

「保育士資格」を卒業要件とする教育課程と、「幼稚園教諭二種免許状」の取得も可能となる教育課程を編成し、新学科完成年度までの 2 年間（2018・2019 年度）は申請時の教育課程で実施する予定であった。ところが、2 年目の令和元年度（2019 年度）に保育実習実施基準の改訂により、保育士養成課程の一部を変更することとなった。そこで 3 年目令和 2 年度（2020 年度）に、ようやく再課程認定の準備に入り、4 年目 令和 3 年度（2021 年度）に再課程認定の申請と事後調査対応を実施した。

また、再課程認定の準備と同時に、新しい教職課程で求められていた「大学の総意工夫による質の高い教職課程の編成」を課題として、2021 年度入学生に向けた新カリキュラムの改訂にも取組んだ。新カリキュラム改訂のポイントの一つは、1 年次科目の『領域及び保育内容の指導法』にクォーター制を導入して「実習」への流れを工夫したこと。二つ目は、幼稚園教諭養成課程の科目と保育士養成課程の教科目の一部を共通に開設して科目を整理したことである。

新設の『領域及び保育内容の指導法に関する科目』は、幼稚園教諭に求められる資質能力として「平成 30 年度実施幼稚園教育要領に示す 5 領域の教育内容に関する専門的知識を備えた専門性」と、5 領域に示す教育内容を指導するために必要な力、具体的には、幼児を理解する力や指導計画を構想し実践していく力、様々な教材を必要に応じて工夫する力等の実践力」の二つの側面から学べるようにと創設された。3 法令には、学校教育の始まりとしての幼児教育の視点が、5 領域（健康・人間関係・環境・言葉・表現）を通して明確に示されているのである。

### 2. これからの保育者養成に求められること

本稿 1. はじめにで記載のように、平成 29 年新しい学習指導要領が告示され、学校教育の始まりとしての幼児教育の視点が明確化された。そして、平成 30 年、幼児教育のガイドラインである 3 法令が同時に改訂・改定され、内容についての整合性が図られた。この整合性が図られたことは、「3 つのタイプの幼児教育施設を、今後基本的に対等・同時に扱う、あるいは 3 つの施設に同じような教育効果を期待する。」という、歴史的にも大きな意味をもつ国の施策展

開であり、その背景には、「我が国の教育全体を20世紀バージョンから21世紀バージョンに変えていく」という重要な政策があった。

文部科学省は、「21世紀にふさわしい学校や学び」という表現を用いているが、この施策の流れは「21世紀型スキル」や「コンピテンシー」に見られるように、世界の教育界の動向でもあった。「何を知っているか」を学力の中心とする教育から、「実生活や実社会においていかに知識や技能を活用して問題が解決できるか」つまり、「状況や課題に応じて、習得した知識・技能を活用して、他者とコミュニケーションをとりながら協働的に問題解決にあたる資質や能力」が、一人一人に必要とされる時代になってきたといえる。このことは、本稿1. はじめにで記載した、これからの時代の教員に求められる3つの資質能力の②新たな課題に対応できる力、③組織的・協働的に諸問題を解決する力とも合致するところであり、21世紀を生き抜く力として、これから育成すべき資質能力である。

そして、幼稚園教育要領の前文に「家庭との緊密な連携の下、小学校以降の教育や生涯にわたる学習とのつながりを見通しながら、幼児の自発的な活動としての遊びを通しての総合的な指導をする」と示されているように、これからの保育者養成にとって、総合的な資質能力の育成は大きな課題である。

平成27年の中央教育審議会答申「これからの学校教育を担う教員の資質能力の向上について」以降、教職課程コアカリキュラムの策定で、全国の大学に共通的に修得が求められるようになったが、このことは、大学の自主性や独自性の反映を阻害するものではなく、むしろ各大学が責任をもって教員養成に取り組み教師を育成する仕組みを構築することで、教職課程全体の質保証を目指すものとなっているのである。

前述を踏まえ、本学科では開設時より「多様なニーズに対応できる実践力にすぐれた保育者養成」を基調として、保育者としての専門性と実践力、そして総合的な資質能力を育む保育者養成を目指し、個々の学生の学びを支える豊かな教育環境の実現に向け、学生たちと向き合いながら創意工夫を重ねてきた。

こうして、学科開設以来継続してきた活動が二つある。それは、①1年次実施〈あそびの広場〉の企画、②2年次卒業研究〈2年生全員で企画・実演のオリジナル人形劇〉である。この二つの活動は、学生の学修成果に伴って、本学科の特色ある活動として挙げられるようになり、「総合的な学習プログラム」として位置付けた。

本稿は、短大2年間の学びを支える「総合的な学習プログラム」について報告するものである。

### 3. 「総合的な学習プログラム」

本学科の教育課程編成の特色として、教養科目に「地域と子どもⅠ・Ⅱ」、専門科目の総合演習として「卒業研究（オリジナル人形劇）」を設置していることが挙げられる。1年次前期の「地域と子どもⅠ」後期の「地域と子どもⅡ」と2年次の「卒業研究」は、学科の専任教員全員が関わる科目であり、これらの科目を主軸として、科目間の連携や「総合的な学習プログラム」が展開されている。1年次の「地域と子ども」は、保育者を目指す学生にとって学びの姿勢の修得を基本とする科目であり、まず実習をコアとする学びの流れを把握して保育者を目指す2年間の課程を意識づけることから展開していく。

保育者には、幼児が活動全体を通して資質能力が育まれるよう、幼児の活動を総合的に指導する力が求められている。本学科では「学生自身も総合的な学びを体験し実感しながら、総合的な視点が培われていく」ことを狙いとして、協同で「手作り作品」に取り組むプログラムを用意している。それは、1年次に〈あそびの広場（学園祭）〉の環境設定と遊具製作、2年次に総合演習「卒業研究」（2年生全員で企画・実演のオリジナル人形劇）を実施するプログラムである。学生は、企画から発表までの過程を通して、総合的に学ぶことの意味を考え、保育者として必要な多くのことを身につけていく。

なお、本学科では、複数の教員で関わる科目が多数ある。前述の「地域と子ども」や「卒業研究」は学科の専任教員全員が関わる科目であり、保育内容の科目では、2～4名の複数教員でかかわっている。複数教員で関わることは、授業の展開を教員と学生が共有することで、科目間の連携と学びの展開が豊かに深まっていきやすいという利点がある。

#### 3.1 1年次〈あそびの広場〉

金沢学院大学・金沢学院短期大学では、例年10月に学園祭（清鐘祭）が開催され、各学科（11学科）担当の展示室

が設けられる。幼児教育学科は、例年、学科の拠点となっている保育実習室で〈あそびの広場〉を1年生が実施している。

2年次のプログラムは「卒業研究」の科目として通年の実施であるが、1年次の〈あそびの広場〉は約1ヶ月間の連続した活動として、幾つかの授業を横断して実施する。

### 3. 1-（1）グループでの協働作業で人間力を培う

〈あそびの広場〉を約1ヶ月間の連続した活動として、授業を横断して実施する狙いの1つは、短期間（約1か月）の活動ではあるが、一連の活動として体験するためである。

学生は約1か月間、少人数のグループに分かれて遊具を製作する。どんな遊具を製作するかは、〈あそびの広場〉の環境全体を視野に入れ、子どもの動線も考慮しつつ企画しなければならない。しかし、企画は学園祭の期日があり後期開始早々のスタートである。幼児教育学科の学生として半期の経験しかない1年生にとっては、1か月間の活動内容を0から企画することは難しい。そこで、学科の教員間で話し合った幾つかの“遊びのプラン”を提示し、学生は希望する企画に参加して活動することになる。提示される“遊びのプラン”は、「牛乳パックを使う」「お手玉で遊ぶ」「パズルをつくる」「ダンボール箱を使う」「マザーグースの唄で遊ぶ」のように糸口としての提示であり、どのような遊具を作るのか、素材や方法、デザイン、遊び方等については、グループで話し合い協働作業によって進められる。遊びによって希望者の人数には差異があり、話し合いによって更にグループ分けする場合もある。少人数グループでの活動であり、話し合いの進め方や作業への取り組みには、個々の学生の個性が表れてくる。知識や技能や作業進捗等は、個々の学生のコミュニケーション力や問題解決能力によって、完成までの過程は様々な経路を辿る。

幼児教育にとって、幼児の生活の連続性を考慮することは、幼児の興味や関心、発達の実情に応じるという点で重要なことである。この点において、科目間の横断により連続して活動できる〈あそびの広場〉は、学生にとって有益な体験といえる。つまり、活動への取り組みに1か月間の連続性があることで、遅速のある個々の学生のペースに応じることができる。それは、ゆとりのある試行錯誤の効果を生み出し、自身の興味や関心の変化を学生自身が実感できることに繋がる。一つの遊具を作るにも、様々な観点からの検討や専門的な知識が必要となることや、遊びの質を保障する上での試行錯誤の過程の重要性を学ぶことができる。さらに、協働作業を通してコミュニケーション力や問題解決能力が鍛えられ、協調性や創造性が養われる機会となり、自己と向き合い人間力が育まれる。

また、相乗効果として、作業能率や作品の出来栄にも影響を与えることとなる。

### 3. 1-（2）科目間の連携で総合力を培う

〈あそびの広場〉を約1ヶ月の連続した活動として、授業を横断して実施する狙いの2つめは、幼児教育の活動では各領域が関連して総合的に展開されるように、学生にとって各科目の観点を関連させて総合的に展開する活動として、体験するためである。

〈あそびの広場〉が開催される時期に連携可能な科目は、「地域と子どもⅡ」「保育内容演習 人間関係Ⅱ」「保育内容演習 環境Ⅱ」「保育内容演習 言葉Ⅱ」「保育内容演習 表現Ⅱ」「教材研究Ⅰ」の6教科である。作業のスケジュールは、各科目のシラバスの内容によって、臨機応変に組んでいく。

幼稚園教育要領は、「幼児の自発的な活動としての遊びは、（中略）遊びを通しての指導を中心として第2章に示すねらいが総合的に達成するようにすること」と示している。この第2章とは、5領域を指す。そして総合的に指導する力が保育者には求められているのである。幼児期の活動を5領域が関連している活動として捉えるように、〈あそびの広場〉では、下記の表に示すように、各科目の「〈あそびの広場〉に向けた観点」と課題が示されている。

| 科目名             | 〈あそびの広場〉に向けた観点                   | 課題                                             |
|-----------------|----------------------------------|------------------------------------------------|
| 地域と子どもⅡ         | 「あそびの広場」全体を構想する                  | 企画から実践までの過程を総合的な視点で整理し、グループで「パワーポイント」を作成して発表する |
| 保育内容演習<br>人間関係Ⅱ | 対象の子どもたちと自分たちとの関わりを想像し、言葉かけ等を考える | 各コーナーとの関わり方もイメージして、楽しい空間を工夫する                  |

|               |                                                     |                                    |
|---------------|-----------------------------------------------------|------------------------------------|
| 保育内容演習<br>環境Ⅱ | 各コーナーとの関係を考慮し、〈あそびの広場〉全体の空間を配慮して環境を考える              | 環境図を用いた「あそびのプラン1」の立案               |
| 保育内容演習<br>言葉Ⅱ | 子どもが遊びを楽しむような言葉かけや導入を考える                            | 「あそびのプラン2」の立案                      |
| 保育内容演習<br>表現Ⅱ | 対象の子どもの発達を考慮して楽しい活動を企画し、試作を繰り返しながら製作する              | 製作過程をタブレットに記録、「展示用ドキュメンテーション」を作成   |
| 教材研究Ⅰ         | 〈あそびの広場〉に集う子どもたちの年齢や発達を考慮して、企画した遊具のデザインと素材や遊び方を工夫する | レポート「教材研究の重要性について～あそびの広場での実践を通して～」 |

### 3. 1- (3) 2022 年度の〈あそびの広場〉

学園祭当日は、いろいろな年齢の子どもたちが保護者とともに遊びにくる。また、他学科の学生や卒業生も参加する。学生は、遊具を創るにあたって、遊ぶ子どもの気持ちや言葉を想像し、遊ぶ様子をイメージして、何度も試行錯誤を繰り返して製作している。当日は、実際に子どもたちの遊ぶ姿を目の当たりにすると、年齢によって興味の示し方や遊び方が異なることに気付き、成長・発達を踏まえることや、子どもの視点に立つことの大切さを学んでいく。

学生たちは、あそびの広場の企画・運営を通して、協調性・コミュニケーション力・想像力・創造力・問題解決力・試行錯誤する総合力・人間力が養われていく。



#### 【ラバーリングすごろく】

ラバーリングを並べた双六。手作りのサイコロは 4 種類あり自由に選べる。リングの数だけ遊びが用意してある。手作りマイクでインタビューや玉ころがし、箱の中身を当てるゲーム、カラフルな型はめ等のオリジナル遊具と、トランポリンや操り人形など既成の遊具もある。ゴールには STEAM 教育を意識した風船ロケットを作って飛ばすコーナーを設け、参加者は自分で作ったロケットを持ち帰ることが出来る。



#### 【パズルのうち】

大きな段ボール箱を使い、側面 4 面に型を合わせてはめる立体型のパズル。枠は板段ボールで、ピースは切り取ったスチレンボードに紐をつけて作ってある。長方形の 2 面には秋をテーマとしたイラストを描き、パズルはそのイラストの一部を切り取る形で作ってある。正方形の 2 面は○△□の大きさや形を変えて各面 9 個ずつ配置してある。作成の途中で上部を屋根型にするという案が上がり、煙突をつけて全体を家に見立てた。





### 【お手玉ツムツム／お手玉たま入れ／お手玉型はめ】

それぞれの遊びに用いるお手玉は、染料や紅茶で布を染め、袋状に縫ってからペレットを詰めて製作する。「ツムツム」はお手玉を不安定なバランスボールや棒に紐を張った場所に積んで遊ぶ。またフェルト製の大きな手袋をはめて投げたり受け取ったりする遊びも考案した。「たま入れ」は、ちぎり絵で貼ったカエル、ウサギ、クマの箱にお手玉を投げ入れて遊ぶ。コーナーは箱積み木と一緒に設置し、子どもの発達に合わせて高さや距離を変えて遊ぶ。「型はめ」は、かめ、木、おにぎりなどの形を抜いた平面にお手玉を好きなように並べて遊ぶ。手で掴む他、トング、箸、しゃもじ等発達に合わせて摘まむ道具を選べる。



## 3. 2 2 年次総合演習「卒業研究」

幼児教育学科では、2年間の学びの集大成である「卒業研究」は論文でなく、園児が鑑賞する「作品」に取り組むことにしている。保育者を目指す短大生にとっては、ゼミ形式で取り組む卒業論文より、子どものために作品を創る共同研究が有効であるとの考えからである。そして、その取り組みは2年生全員での協働作業として体験し、最終的には8000字以上の「卒業研究報告」として論文形式での提出としている。

1年次に培った保育者としての総合的な視点を踏まえ、2年間の学びの集大成である「卒業研究」として企画・制作・実演に取り組み、その過程を各自が「卒業研究報告」としてまとめることで、さらに総合的で豊かな保育観を育んでいく。

「卒業研究」の授業は、前年度の先輩たちの取り組みを学ぶことからスタートする。導入として1年次修了時に、先輩が演じている卒業研究発表（人形劇）を鑑賞した後、2年次になって動画での人形劇と制作の過程をまとめたスライドを視聴して、個人でまとめた「卒業研究報告」をオンライン上で読み、卒業研究の全容を把握する。

卒業研究は、通年科目であり、2年生全員で企画し、台本、音楽、人形・大道具小道具の製作、実演練習を経て、子どもたちに向けて発表する。1年次の〈あそびの広場〉以上に、全員の協力が必要であり、作品を作り上げるまでの試行錯誤の取り組みは大変な協働作業となる。全てが話し合いにより進められている。話し合いの中では、各自のアイデアが活かされ、人形や大道具小道具の制作、音楽では、個々の学生が得意とする技能が活かされる。学生の個性は作業に取り組む姿勢やリーダーシップとしても現れてくる。

また、卒業研究には、専任教員全員が関わっており、教員はそれぞれの専門分野の視点からアドバイスをするが、自由に学生との対話に加わり協働作業の一員として参加している。

毎年、卒業研究の過程で必ず見られる状況がある。それは、途中でメンバー間の協調性が崩れ不協和音が生じてくることである。喧嘩もあれば挫折も味わう。自分自身の善い面にも悪い面にも出会う。発表まで、作業の見通しを話し合いながら進めていくには山あり谷ありである。したがって、発表まで辿り着いた時の学生たちの達成感、途轍もなく大きいようである。さらに、制作過程を8000字以上で報告することで、個人的な学びの視点で振り返りができ、自分らしい保育観を確認することができる。

なお、今年は学科開設5年目で、「卒業研究」は4期生まで修了したが、園児が鑑賞する「作品」としては、4期生とともに検討の結果「人形劇」に取り組んでいる。園児を学校へ招待するという点で、会場（保育実習室）の舞台となる場所（アコーディオンカーテンで仕切られている幅8m×奥行3.5m×高さ2.5mの空間）では、舞台映えのする大きさの人形（80cm前後）を操る「人形劇」に絞られている。また、人形や大道具小道具の製作、効果音や音楽、ナレーション、人形の操作等大勢が関わることができるという点でも「人形劇」が選ばれている。

内容に関しては、絵本等からヒントを得てはいるが、自分たちで想像を巡らせて独自の台本を考え、人形や大道具小道具を創作し、みんなで呼吸を合わせる練習を繰り返して「オリジナル人形劇」に取り組んでいく。この「オリジナル人形劇」の企画から発表までの過程は、まさに「主体的で対話的で深い学び」を実現させる過程だといえる。

### 3. 2-（1）オリジナル人形劇への取り組みの経緯

本稿2. で述べているが、「総合的な学習プログラム」は、学科開設以来継続してきた二つの活動を、学生の学修成果に伴って、本学科の特色ある活動として位置付けたという経緯がある。

1期生が卒業研究に取りかかる時点では、①園児を学校に招待して発表する作品を制作する、②2年生全員が協力してオリジナルな作品に取り組む、③作品に取り組んだ過程を「卒業研究報告」としてまとめる、の3点の方向性は決まっていた。

2年生全員の協力で「オリジナル作品」に取り組むという点では、学科の全教員が未経験であったので、学生と教員が共に一步一步、試行錯誤を繰り返しながら実績を積んできた「卒業研究」である。

### 3. 2-（1）①1期生の作品「たろうのばけつ」（2019年）

学科としては、初めての「卒業研究」であり、2年生全員で取り組むということにも十分な見通しを持たず、まずは、原作をもとに、台本の作成や、人形・大道具などをオリジナルで創作してみようということになった。そこで、実務家教員（大人数で作品に取り組んだ経験をもつ）から、「たろうのバケツ」の絵本とオペレッタの楽譜が提案された。オペレッタの楽譜は、音楽効果としてピアノ伴奏の参考にした。

台本の筋書は、ほぼ原作に沿って、人形の動きをイメージして台詞を書いていく。登場する役がやり取りをしながら仕上げていく度に台詞も書き替えていく。

人形は大型のぬいぐるみ人形で製作しており、たろう・おかあさん・犬・ニワトリの丸みのある顔や胴の型をとるのに風船を使っている。胴体は、布で型を縫ってウレタンや綿をつめてある。おかあさんやたろうの顔は、風船で型を取った張子を切り込んで口を動くようにしてあり、胴体には子ども用の古着を使っている。動物は、猫の他は、毛先の長い布を使用している。

背景の雲には綿、家・木・池は、ダンボールを使用して絵具で描き、屋根とカーテンには布を使っている。家の外には牛乳パックと緑の色画用紙で作った草を置いてある。

人形劇を演じることが決定して、アコーディオンカーテンで仕切られている場所に、机（幅180cm×奥行90cm×高さ76cm）3脚で人形劇用の舞台を設置した。製作した人形や大道具が映えることを考えて、机と後ろの壁に暗幕を下げるようになった。机と壁の間は人形を操作して交代や移動ができるだけの間隔を取っており、膝をついて人形を操作するため、舞台裏の床にはマットを敷いている。壁の暗幕は、天井にネジ釘を付けて吊るし、取り外し易いようにしてあるが、この暗幕の舞台は4期生まで引き継いでいる。

大型のぬいぐるみ人形は重く、暗幕と同色の黒い服に黒い頭巾と黒い手袋を着けた黒子が立って操作をしている。

|                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>絵本「たろうのばけつ」<br/>作：村山 桂子 絵：堀内 誠一</p>  | <p>【登場する人・動物】<br/>たろう・おかあさん・ねこ・いぬ・にわとり・あひる</p> <p>【大道具・小道具】<br/>家（段ボール・布）・木（段ボール）・雲（綿）・大小屋（段ボール）・池（段ボール・画用紙）・草むら（牛乳パック・色画用紙）・バケツ（空き缶）・水（タフロープ・プラスチック棒）・ダリア（花紙・割りばし・ビニールテープ）</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

### 3. 2-（1）②2期生の作品「オレ、カエルやめるや」（2020年）

暗幕の舞台と、大型のぬいぐるみ人形を黒子が操作することは、検討の結果、1期生のやり方を引き継いでいる。

1期生の過程と大きく異なっていた点は、題材決定に、活発なディスカッションが交わされたことである。それぞれが絵本を選んできてグループで意見をまとめて、全体で4冊、2冊と絞っていき、何故その題材で表現したいのかを有志のプレゼンで競った結果「オレ、カエルやめるや」に決定した。先輩の作品から刺激を受けた学生も多くて、題材に対する思い入れが強く、したがって、「卒業研究」へのモチベーションが高いメンバーであった。

絵本の内容で熱い討論が交わされただけに、人形劇の筋は、ほぼ絵本に忠実であった。しかし、「オレ カエルやめるや」の絵本はカエルの心の動きを描いているので、劇として、人形の動きを想像して繋いでいくことが必要であった。人形劇の場合は、どのような原作であっても、人形の動きを想像して台詞を考えていくので、オリジナルで創造的な活動となる。

新たに2期生からやり始めた事が2点ある。1点は、登場する動物の大きさを決めるのに、新聞紙人形の試作を始めたことである。新聞紙でイメージする人形の形を立体的に作り、他の動物と調整して決定する。新聞紙で具体的な人形の大きさを共有してから作業することは、協働作業の進捗には大いに役立つ。

2期生からやり始めた2点目は、人形の型紙を創ったことである。登場する動物たちのキャラクターについては十分に話し合っただけでイメージを共有し、そのイメージを描いてみる。それから、新聞紙人形と照らし合わせて型紙を創る。型紙ができたなら、試作用の布で仮縫いをして、縫い方や型紙を納得できるまで何度も修正して本縫いに入る。

また、2期生は、人形や大道具小道具の細工に凝って試行錯誤を繰り返していた。主人公のカエルでは、口と手で表情を出せるように工夫。フクロウでは、回る頭部と大きな羽、巻物を吊るす樹の枝。豚は、可愛い尻尾と動く口と餌のワラ等々。よく考えて丁寧に、試行錯誤を繰り返して仕上げていた。

発表は、コロナ感染拡大で園児を招待することはできなかったが、動画を制作することができた。

|                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>絵本「オレ、カエルやめるや」<br/>文：デヴ・ペティ 絵：マイク・ボルト<br/>訳：こばやしけんたろう</p>  | <p>【登場する動物】<br/>カエル・カエルのお父さん（ベスト・眼鏡）・ねこ・うさぎ・ぶた（バンダナ）・ふくろう・おおかみ</p> <p>【大道具・小道具】<br/>樹（角材・新聞紙・画用紙）・池（段ボール・画用紙）・おたまじゃくし（画用紙・糸）・岩（模造紙・新聞紙）・雲（ボール紙）・絵本（フェルト・段ボール）・ぶた小屋（段ボール・画用紙）・わら（模造紙）・草（牛乳パック・画用紙・花紙）・巻物（模造紙・画用紙・紐）</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

### 3. 2-（1）③3期生の作品「どうぞのいす」（2021年）

3期生は、「友だちやおもしろいやり」をテーマにしたいという意見が多く、何度も話し合いの結果「どうぞのいす」を題材とすることになった。絵本の題名である「どうぞのいす」とウサギが椅子を作るところは原作にヒントをもらっているが、劇の展開は「おもしろいやり」をテーマとしてオリジナルな創作である。

3期生の特徴は、舞台の雰囲気大きく左右する大道具・小道具の製作に力を注いでいたことである。2期生のように細工に凝っていたわけではないが、椅子・樹・花・クローバー・くるみ・フランスパンなどの製作に時間をかけて丁寧に取り組んでいた。2期生と同様、新聞紙人形と型紙を創って動物を創っているのも、動物の特徴をしっかりと表現したぬいぐるみ人形に仕上がった。

3期生もコロナ感染拡大で、全員揃わない日々も続き、グループでラインのやり取りをして、作業を進めることもあった。2期生同様、動画撮影での発表となった。

|                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>絵本「どうぞのいす」<br/>作：香山美子 絵：柿本幸造</p>  | <p>【登場する動物】<br/>うさぎ（リボン）・とり・きつね（ベスト）・ねこ（バンダナ）・くま（蝶ネクタイ）</p> <p>【大道具・小道具】<br/>樹（角材・牛乳パック・模造紙・新聞紙・フラフープ）・雲・いす（牛乳パック・ガムテープ）・看板・花（フェルト・フリース・綿ブロード・フラワーテープ）・クローバー（フェルト・毛糸・竹串・フラワーテープ）・瓶詰はちみつ（麦茶・とろみ）・フランスパン（新聞紙・クラフト紙・画用紙）・木の実・ニンジンジュース・クルミのコップ（深型紙皿・軽量粘土）・鳥の巣（新聞紙・毛糸・小枝）</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



### 3. 2-（1）④4期生の作品「3びきのこねこ」（2022年）

絵本を原作として人形劇を創作することは、ホームページ等で発表する際には著作権の問題が生じてくる。4期生の卒業研究では、発表した作品をホームページに掲載することを考えて、初めて著作権の問題を意識して題材を選択した。1期生、2期生、3期生と「卒業研究」の実績を重ねていく度に、オリジナル人形劇への取り組みの成果が明らかに見られるようになった。それは、個々の学生の「卒業研究報告」からも確認できる。発表後の達成感に満ちた学生の様子から、その成果を本学のホームページに掲載することも考えたが、著作権が問題となった。そこで、マザーグースの唄を題材にするプランが浮上した。英語圏の古い伝承童謡であるマザーグースの唄は、世界各国の画家による挿絵の絵本や、マザーグースの唄を題材としたお話しが多数出版されている。歌う者の想像力を掻き立て、子どもから大人まで楽しめる唄であり、本学科の学生も愛唱している。学生が歌っているのは、谷川俊太郎訳、若松正司編曲（草思社）のうたである。本学科では、表現の多様性という視点から、マザーグースの唄や挿絵を教材にしているので、マザーグースの唄がオリジナル人形劇に相応しいのではと考えた。

著作権については、うたの本を出版した草思社に問い合わせたところ、翻訳の谷川俊太郎さんの了解を取ってくださり、劇中で歌う唄に関しても草思社の編集長の了解を得られた。そして、「3びきのこねこ てぶくろなくして」のうたをもとに、「3びきのこねこ」の人形劇を創作して発表することができた。

4節あるうたの場面の前後のストーリーを想像して、楽しい人形劇が完成した。2期・3期生は、コロナ感染症拡大で園児を招待できなかったが、4期生は、園児（5歳児）たちの輝く眼差しを受けて演じることができた。

|                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>マザーグースの唄「3びきのこねこてぶくろなくして」<br/>訳：谷川俊太郎</p>  | <p>【登場する動物】<br/>子猫（サム・ソラ・キキ）母猫・鳥・ねずみ</p> <p>【大道具・小道具】<br/>いちょうの木（角材・牛乳パック・新聞紙・針金・クラフト紙）・家（段ボール）・机（ミルク缶・板）・かご・洗濯紐・洗濯物・洗濯ばさみ・水道（ラップの芯・ガムテープ・アルミホイル・軽量粘土・割りばし）・パイ（紙皿・軽量粘土）・調理用スコップ（紙箱・紙管・ガムテープ）・皿・石鹸（軽量粘土）・たらい・泡（気泡緩衝材）・手袋（フリース・マジックテープ）・鳥の羽・いちょうの葉っぱ（フェルト・画用紙）</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## 4. おわりに

3. 2-（1）①～④において、オリジナル人形劇への取り組みの経緯を報告してきた。制作過程の見通しが持てなかった1期生では教員側からの提案で、台本の筋書は概ね原作に沿って作られたが、2期生では、題材決定に活発なディスカッションが交わされ、高いモチベーションをもって取り組めた。そして、後輩に引き継がれた舞台設定、試作段階の新聞紙人形が提案され、ぬいぐるみ人形の型紙作成が始まった。この2期生の成果によって、〈あそびの広場〉から繋がった「総合的な学習プログラム」の流れが位置付けられてきた。

その後の3期生は、舞台の雰囲気を大きく左右する大道具・小道具の製作に力を注ぎ、試行錯誤を繰り返し製作に時間をかけて丁寧に取り組んだ作品を残した。4期生では、発表した作品をホームページに掲載することを考えて、初めて著作権の問題を意識して題材を選択し、オリジナル人形劇としての質について考えて取り組めるようになってきた。1期生から4期生までの経緯を振り返ると、我々教員も学生とともに向上しており、それは、保育者が子どもと共に成長していく姿に似ている。

1期生から4期生までの経過で共通していることは、自分たちで想像を巡らせて独自の台本を考え、人形や大道具小道具を創作し、みんなで呼吸を合わせる練習を繰り返して「オリジナル人形劇」に取り組んでいることである。この「オリジナル人形劇」の企画から発表までの過程は、まさに「主体的で対話的で深い学び」を実現させる過程だといえる。



中央教育審議会は、令和3年1月の「答申」で「令和の日本型学校教育」という言葉を示した。この答申では、「一人一人の子供を主語」にし、「全ての子供たちの可能性を引き出す、個別最適な学びと、協働的な学び」を一体的に充実し、従来からの「主体的・対話的で深い学び」を実現するという2020年代を通じての学校教育の目指すべき姿を示し、子供たちの学び（授業観・学習観）の転換を図っている。

また、令和4年12月、中央教育審議会より出された、『令和の日本型学校教育』を担う教師の養成・採用・研修等のありかたについて～「新たな教師の学びの姿」の実現と、多様な専門性を有する質の高い教職員集団の形成～（答申）の第1部総論の4. 今後の改革の方向性では、「新たな教師の学びの姿」（p.22）について下記のように記載している。「個別最適な学び、協働的な学びの充実を通じて、「主体的・対話的で深い学び」を実現することは、子供の学びのみならず、教師の学びにも求められる命題である。つまり、教師の学びの姿も、子供たちの学びの相似形であるといえる。主体的に学び続ける教師の姿は、子供にとっても重要なロールモデルである。「令和の日本型学校教育」を実現するためには、子供たちの学びの転換とともに、教師自身の学び（研修感）の転換を図る必要がある。」前述の答申にあるように、今の時代には、教師にとっても子供たちにとっても、「個別最適な学び、協働的な学びの充実を通じて、「主体的・対話的で深い学びを実現する」ことが求められているのである。今回報告の「総合的な学習プログラム」は、本稿2. に記載のように、「学生自身も総合的な学びを体験し実感しながら、総合的な視点が培われていく」ことを狙いとしている。〈あそびの広場〉も卒業研究の活動も、学生にとっては、個別最適な学び、協働的な学びの充実を通じて、「主体的・対話的で深い学びを実現する」過程であるといえる。

以上、本稿において、短大2年間の学びを支える「総合的な学習プログラム」について報告してきた。現場で必要とされる知識や資質について、『幼稚園教諭養成課程をどう構成するか』（p.11）では、「養成段階において、必ずしも完成されるものではありませんが、現職段階で確実に身に付けていくことができるよう、養成校においてその基盤をつくる必要があります。」と述べられている。

本学における「総合的な学習プログラム」を通して、個々の学生が自分らしく保育者としての感性を磨き、協働的な学びの内で保育者としての芽が育っていくことを願っている。



## 金沢学院大学・金沢学院短期大学『こどもセンター』2018～2022 年度報告

吉田 若葉      白江 寿美      直江 希

### 1. 『こどもセンター』開設

『こどもセンター』は平成30年4月に開設された。この年に金沢学院大学文学部教育学科(現 教育学部教育学科)及び金沢学院短期大学幼児教育学科が開設された。学科の開設に伴い、養成校として実習以外でも子どもと触れ合う場を学生に提供するため、『こどもセンター』を学内に併設した。

『こどもセンター』は、地域の子どもやその保護者に開放され、子育て支援の場として、様々なイベントを企画している。スタッフは教育学科と幼児教育学科の専任教員が中心となり、大学・短期大学の学生は学科の枠を越えてボランティアスタッフとして参加することができる。

### 2. 活動の内容と実施状況

『こどもセンター』の活動としては、未就園の乳幼児の親子を対象とした「あかちゃんかれっじ」と、幼児から小学生の親子を対象とした「こどもかれっじ」がある。

#### 2.1 「あかちゃんかれっじ」

0.1.2歳の未就園児と保護者を対象に年間12回程度開催。10組程度の定員を設け主に水曜日の午前中(10:00～12:00/出入り自由)に開催し、オープンスペースの幼児多目的室で親子が自由に遊べる環境を整えている。当日は自由に遊ぶ時間を中心として、参加者が共に過ごす時も設けている。絵本の読み聞かせ・パネルシアター・楽器遊び・ふれあい体操等、保護者にとって日々の子育てのヒントとなるように子どもの発達に合わせた活動を取り入れている。

2020年～2022年度は新型コロナウイルス感染症拡大のため開催を自粛していた。

2018年度「あかちゃんかれっじ」参加者数

| 開催日      | 参加親子(組) | 学生 | スタッフ |
|----------|---------|----|------|
| 5/23(水)  | 2       |    | 3    |
| 5/30(水)  | 5       |    | 3    |
| 6/13(水)  | 2       | 1  | 2    |
| 6/27(水)  | 5       | 4  | 3    |
| 7/4(水)   | 2       | 1  | 2    |
| 7/11(水)  | 4       | 3  | 3    |
| 9/26(水)  | 1       | 2  | 2    |
| 10/17(水) | 2       | 1  | 2    |
| 10/24(水) | 4       | 2  | 2    |
| 11/7(水)  | 8       | 1  | 2    |
| 11/21(水) | 9       | 2  | 2    |
| 12/5(水)  | 10      | 2  | 3    |





2019年度「あかちゃんかれっじ」参加者数

| 開催日      | 参加親子(組) | 学生 | スタッフ |
|----------|---------|----|------|
| 5/15(水)  | 2       | 20 | 8    |
| 5/22(水)  | 2       | 2  | 2    |
| 5/29(水)  | 5       | 5  | 2    |
| 6/12(水)  | 3       | 8  | 2    |
| 6/26(水)  | 7       | 6  | 2    |
| 7/10(水)  | 4       | 11 | 2    |
| 7/24(水)  | 10      | 13 | 2    |
| 9/18(水)  | 4       | 10 | 2    |
| 10/16(水) | 3       | 8  | 2    |
| 11/6(水)  | 3       | 2  | 2    |
| 11/20(水) | 5       | 1  | 2    |
| 12/4(水)  | 3       | 2  | 2    |
| 12/18(水) | 5       | 2  | 2    |
| 1/15(水)  | 3       | 1  | 2    |

## 2.2 「こどもかれっじ」

幼児から小学生の親子を対象に年間10回程度のイベントを企画、開催している。開催の内容は年度ごとに計画しているが、参加者の状況によってはその内容を変更する場合もある。親子20組程度の参加を想定し、「造形」「音楽」「運動」「食」「哲学」「英語」など様々な分野のテーマで企画する。メインとなるテーマ活動の前後に自由に遊ぶ時間を設けていることを特色としており、幼児から小学生の幅広い異年齢の子どもたちが、オープンスペースで自由に遊びを展開している。

主な活動場所は幼児多目的室と保育実習室で、当日の活動によって調理実習室や体育館等を使用している。テーマ活動では、その分野の専門家である本学の教員が関わり、その学科の学生がスタッフとして関わるが多い。

また、例年夏休みには3日間連続の造形活動を中心とした「サマースクール」を企画、開催している。家庭ではできないダイナミックな活動を中心に展開されるので、思いっきり親子が共に楽しむことができる。

2020年～2021年度は新型コロナウイルス感染症拡大のため開催を自粛していたが、2022年度は参加募集人数をこれまでの半数に減らし、「こどもかれっじ」の活動を再開した。これまでのイベント内容と参加者数は以下の表の通りである。

### 2018年度

| 開催日時                 | テーマ | 内容                  | 参加者数（人） |     |    |      |
|----------------------|-----|---------------------|---------|-----|----|------|
|                      |     |                     | 子ども     | 保護者 | 学生 | スタッフ |
| 5/13(日) 13:30～15:30  | 音楽  | 楽器・マザーグースの唄など       | 19      | 13  | 0  | 6    |
| 6/9(土) 10:00～12:00   | 運動  | 大学生の柔道とトランポリンの見学と体験 | 25      | 12  | 5  | 3    |
| 6/23(土) 13:00～15:00  | 食   | 料理「フルーツ白玉」を作ろう      | 15      | 9   | 4  | 4    |
| 8/7(火) 13:00～15:00   | 造形  | サマースクール             | 16      | 5   | 5  | 10   |
| 8/8(水) 10:00～15:00   |     | ～ダイナミックに作ろう！遊ぼう！～   | 30      | 12  | 6  | 10   |
| 8/9(木) 10:00～15:00   |     |                     | 23      | 8   | 4  | 9    |
| 9/29(土) 13:00～15:30  | 造形  | いよいよ完成！作品作り         | 15      | 8   | 0  | 3    |
| 11/18(日) 10:00～14:00 | 食   | 料理～「カレーライス」を作ろう～    | 22      | 14  | 6  | 5    |
| 12/8(土) 13:00～15:00  | 哲学  | 子どもの哲学～考えるって楽しい！～   | 19      | 10  | 0  | 3    |
| 2/16(土) 13:00～15:00  | 英語  | 英語の歌で遊ぼう！～ETMの歌あそび～ | 33      | 23  | 0  | 5    |

## 2019 年度

| 開催日時                 | テーマ   | 内容                          | 参加者数 (人) |     |    |      |
|----------------------|-------|-----------------------------|----------|-----|----|------|
|                      |       |                             | 子ども      | 保護者 | 学生 | スタッフ |
| 5/11(土) 13:00～15:00  | 音楽    | 楽器遊び・マザーグースの唄など             | 14       | 8   | 2  | 5    |
| 5/25(土) 13:00～15:00  | 音楽・運動 | マザーグースの唄で体を動かそう             | 13       | 10  | 1  | 4    |
| 6/22(土) 13:00～15:00  | 食     | やわらかスコーン作り                  | 25       | 16  | 6  | 6    |
| 7/20(土) 13:00～15:00  | 造形・音楽 | つくってあそぼう                    | 22       | 12  | 4  | 4    |
| 8/6(火) 13:00～15:00   | 造形・音楽 | サマースクール                     | 14       | 8   | 6  | 6    |
| 8/7(水) 10:00～15:00   |       | ～ボディペイント&マザーグースのモビール・たいこ作り～ | 14       | 8   | 8  | 6    |
| 8/8(木) 10:00～15:00   |       |                             | 18       | 11  | 7  | 6    |
| 9/28(土) 13:00～15:00  | 音楽    | 楽器遊び・マザーグースの唄               | 17       | 8   | 8  | 5    |
| 11/9(土) 10:00～15:00  | 食     | おにぎり&豚汁を作ろう                 | 19       | 17  | 11 | 8    |
| 11/30(土) 10:00～15:00 | 音楽    | もうすぐクリスマスコンサート              | 13       | 7   | 4  | 5    |
| 12/8(土) 13:00～14:00  | 音楽    | クリスマスミニコンサート                | 17       | 10  | 7  | 9    |
| 1/11(土) 10:30～14:00  | 遊び    | みんなで遊ぼう                     | 16       | 11  | 2  | 3    |

## 2022 年度

| 開催日時                 | テーマ  | 内容               | 参加者数 (人) |     |    |      |
|----------------------|------|------------------|----------|-----|----|------|
|                      |      |                  | 子ども      | 保護者 | 学生 | スタッフ |
| 5/29(日) 10:00～12:00  | 遊び   | 自由に遊ぼう           | 15       | 11  | 0  | 4    |
| 6/26(日) 10:00～11:30  | 音楽   | リズムを楽しもう         | 14       | 10  | 2  | 4    |
| 7/24(日) 10:00～11:30  | 遊び   | 積み木で遊ぼう          | 12       | 8   | 3  | 5    |
| 8/6(火) 13:00～15:00   | 造形   | サマースクール          | 9        | 5   | 10 | 12   |
| 8/7(水) 10:00～15:00   |      | ～土粘土で遊ぼう～        | 10       | 5   | 6  | 13   |
| 8/8(木) 10:00～15:00   |      |                  | 8        | 5   | 8  | 14   |
| 9/25(日) 10:00～11:30  | 造形   | マザーグースのモビール作り①   | 11       | 7   | 1  | 4    |
| 10/2(日) 10:00～11:30  | 造形   | マザーグースのモビール作り②   | 11       | 8   | 4  | 4    |
| 11/20(日) 10:00～11:30 | 造形   | もうすぐクリスマス        | 10       | 7   | 4  | 4    |
| 12/18(日) 10:00～15:00 | 食・音楽 | ビーフシチュー作り&クリスマス会 | 22       | 15  | 9  | 7    |



大学生の柔道とトランポリンの見学と体験



サマースクール (段ボールのロボット作り)



料理～カレーライスを作ろう～



マザーグースの唄で体を動かそう



子どもの哲学～考えるって楽しい！～



サマースクール (マザーグースの唄)





サマースクール（ボディペインティング）



積み木で遊ぼう



サマースクール（土粘土で遊ぶ）



サマースクール（土粘土の作品を焼く）



ビーフシチュー作り



クリスマス会



自由な遊びの時間（左側・中央・右側）

### 3. 活動の成果と今後の展開

2022年度は、「こどもかかれっじ」を10回開催し、子ども123名、保護者81名、学生47名が参加した。これまでに『こどもセンター』の活動に参加した保護者からは、「親子ともに有意義な時間を過ごすことができた」「自由な時間の大切さを改めて実感した」「幼児と小学生の異年齢の子が触れ合いを通して思い思いに交流する姿を見ることができ感謝しています」など、『こどもセンター』の活動に対する理解や、今後の活動への期待の声も寄せられている。

参加した保育者を目指す学生は、子どもたちと触れ合いながら、環境構成や子ども理解、援助の方法等、その場で教員から指導を受けることができる。学生にとっては、乳幼児期の親子の触れ合いを間近で観察して、保護者とコミュニケーションを取ることができる貴重な機会となる。

幼児教育を学ぶ学生たちにとって『こどもセンター』は、子どもたちと過ごす楽しさや喜びを味わいながら、将来の保育者としての自分をイメージすることができる。そして『こどもセンター』の働きとして、地域社会のニーズを踏まえながら参加する親子にとって有意義な活動を企画し、保育者を目指す学生にとって良い学びの機会となるよう継続的な参加を呼び掛けていきたいと考えている。

[謝辞]今回用いた参加者人数の表は「こどもかかれっじ」のスタッフとして参加していただいている、高木香代子准教授（幼児教育学科）にご協力をいただきました。心より感謝申し上げます。

## 執筆者紹介(掲載順)

|        |          |        |     |
|--------|----------|--------|-----|
| 杉本 亜由美 | 金沢学院短期大学 | 現代教養学科 | 講師  |
| 小里 千寿  | 金沢学院短期大学 | 現代教養学科 | 教授  |
| 鈴木 賢男  | 金沢学院短期大学 | 幼児教育学科 | 教授  |
| 平山 雄大  | 金沢学院短期大学 | 食物栄養学科 | 講師  |
| 児島 新太郎 | 金沢学院短期大学 | 現代教養学科 | 准教授 |
| 高 他 毅  | 金沢学院短期大学 | 現代教養学科 | 教授  |
| 吉田 若葉  | 金沢学院短期大学 | 幼児教育学科 | 教授  |
| 白江 寿美  | 金沢学院短期大学 | 幼児教育学科 | 助教  |
| 直江 希   | 金沢学院短期大学 | 幼児教育学科 | 助手  |

## 編集委員

|        |
|--------|
| 鈴木 賢男  |
| 松井 良雄  |
| 河内 久美子 |
| 高 他 毅  |
| 村上 智   |
| 原田 澄子  |
| 安嶋 まなみ |
| 平山 雄大  |
| 吉田 若葉  |
| 日光 恵利  |

# 金沢学院短期大学紀要

## 「学 葉」

第 21 号 (通巻第 64 巻)

令和 5 (2023) 年 3 月 31 日 発行

編 集 : 金沢学院短期大学 紀要編集委員会

発 行 : 金沢学院短期大学

〒920-1392 石川県金沢市末町 10

TEL (076) 229-1181

The Journal of Kanazawa Gakuin College

No.21

Published by

Kanazawa Gakuin College

ISSN 2435-5186







**JOURNAL OF  
KANAZAWA GAKUIN COLLEGE**

21



Published by **Kanazawa Gakuin College**

Kanazawa, Japan  
Vol.64 March, 2023