

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	映画「憂国」を観る：変換という固定観念について
Author(s)	遠藤, 伸治
Citation	近代文学試論, 60 : 109 - 120
Issue Date	2022-12-25
DOI	
Self DOI	<a href="https://doi.org/10.15027/54886">10.15027/54886</a>
URL	<a href="https://doi.org/10.15027/54886">https://doi.org/10.15027/54886</a>
Right	
Relation	



## 映画「憂国」を観る

— 変換という固定観念について —

遠藤伸治

はじめに 書かれた言葉と演じられる無言劇

映画「憂国」は、白手袋をした右手と素手の左手によって巻物が開かれ、同時に「トリスタンとイゾルデ」の音楽が流れ始めることから始まる。

黒い背景に照明を当てられた巻物と手だけが浮かび上がり、巻物の右上隅と左下隅は影に覆われている。巻物の影の中から、毛筆で書かれた「憂国」というメインタイトルが現れ、スタッフクレジットが続く。そして、再びメインタイトルが現れた後「昭和十一年二月、/兵をひきいて重臣たちを殺し、いはゆる二・二六事件を起こした青年将校たちは、ただ一人だけ、盟友を誘はなかつた。彼はまだ新婚で、その妻と愛し合っていたからである。/彼、武山信二中尉は、そのため、皮肉な境遇に置かれた。近衛輜重兵大隊勤務の将校として、帝都の守備に任じ、やがて事態の変化と共に、叛乱軍の烙印を押されたかつての親友たちと、殺し合はねばならぬ運命にあつた。/もつとも不幸な皇軍相撃の時が迫っていた。それは生一本な中尉の到底耐へがたい事態であつた。」という文章が現れ、影の中に消えていく。

一見、この巻物の文章は、映画の一般的なオープニングクロールの

ように、この映画を三島由紀夫をはじめとする制作スタッフと接続し、この後の演劇的な映像の背景をメタレベルで説明し、後の展開を予告する単なる字幕のように思える。しかし、この文章は、スタッフクレジットに連続する巻物の中に止まり、その後の演劇的な映像とは視覚的に重なることはない。だが、この巻物の映像と演劇的な映像との関係を考える前に、本論でも、まずは書かれたもの同士の関係について、小説「憂国」の冒頭と巻物の文章とを比較してみよう。

小説「憂国」の冒頭は「昭和十一年二月二十八日、(すなはち二・二六事件突発第三日目)、近衛歩兵一聯隊勤務武山信二中尉は、事件発生以来親友が叛乱軍に加入せることに對し懊惱を重ね、皇軍相撃の事態必至となりたる情勢に痛憤して、四谷区青葉町六の自宅八畳の間に於て、軍刀を以て割腹自殺を遂げ、麗子夫人も亦夫君に殉じて自刃を遂げたり。(中略)烈夫烈婦の最期、洵に鬼神をして哭かしむの概あり。因みに中尉は享年三十歳、夫人は二十三歳、華燭の典を挙げしより半歳に充たざりき。」という新聞記事風の文章である。

この新聞記事風の文章は、歴史的事件の一部として「烈夫烈婦の最期」を語り起こす。武山夫妻の死が二・二六事件という歴史の一部であつたことは既に決定している。それに対して、先に引用した映画「憂

国」の冒頭の文章は、これから起こる未来の予告である。

また、小説「憂国」の冒頭が「懊惱きょうごうを重ね」「痛憤し」と武山中尉を能動的に伝えるのに対して、映画「憂国」は、二・二六事件という歴史・政治的な表舞台に立つ主役の一人として書き残されるべき人物だったにもかかわらず、そこから外された受動的な人物として伝える。既に「列夫烈婦の最期」として書かれた小説「憂国」の武山中尉と違って、映画の中尉は「新婚で、その妻と愛し合っていた」性的人間として盟友から除外されたのであり、二・二六事件という歴史の一部に成れるかどうかは、彼が見事な切腹を遂げ、それを壮烈と認める言説が流通するかどうかにかかっていて、未決定なのである。

映画「憂国」では、映画的な効果音もセリフすらもない無音の空間で、ただ「トリスタンとイゾルデ」の音楽が流れ続ける。カットバックやフラッシュバックのような時間を操作する映画的な表現技術は使われず、終始、現在だけが一定の速度で過ぎていくこの映画では、「トリスタンとイゾルデ」の音楽がそのままこの映画の時間そのものである。「トリスタンとイゾルデ」は、ストーリーの部分的な展開と直接的に関係しない。全体的な、いわゆるテーマ音楽として、実際に起こる事が何であろうとも、ただ現在が結末に向かって進行していく（そして、その進行過程が幾度も再生される）という、言わば、音楽的に砂時計のようなこの映画の世界観を表しているように思える。

次に、先に少し触れた、巻物の文章と演劇的な映像との関係に話を戻すと、巻物の文章は映画の冒頭だけではなく、それに続いて「第一章 麗子」、「第二章 武山中尉の帰宅」、「第三章 最後の交情」と三か所あり、それぞれの後に一連の無言劇の映像が続く。「第四章

武山中尉の切腹」と「第五章 麗子の自害」では、巻物に書かれたサブタイトルが数秒間映った後、無言劇が始まる。つまり、映画「憂国」は、巻物に書かれた言葉と、言葉を排除した無言劇とに分離されており、その二つを全体的に囲い込む枠組みが「トリスタンとイゾルデ」の音楽という構造になっている。

台詞を一切使わない能仕立てで制作し、物語の背景は字幕で説明するといった方針が早い段階で決まっていたのは周知のことのようにだが、なぜこのような言葉とアクションとが混ざり合わない、明確な分離が行われたのだろう。また、この分離によって、どのような効果が生み出されているのだろう。小説の映画化と簡単に言ってしまうが、単に小説を映画という別のメディアに変換するというのではなく、「憂国」という物語として関係づけられた構成要素を反復しながらも、言葉の限界を映画によって超えることが試みられているのではないか。

もし仮に、観客が、巻物の文章とその後の無言劇との間に差異を感じたならば、いったい何が起きるのだろうか。巻物に書かれた言葉こそが制作側の意図だと思い、不完全な無言劇の映像を観客が補足・修正し、巻物に書かれた内容（それが単に文字で書かれた言葉でしかなくとも）をその後の無言劇の映像の中に見出そうとするのだろうか。巻物に書かれたショットが存在しなくても、それは撮られるべきだったショットが、機材、スタッフ、時間など何らかの事情で撮られなかっただけであり、巻物に書かれた言葉が正しい完全な映画「憂国」だとするのだろうか。確かに、オープニングロールのように映画の中に文章が取り込まれていれば、その文章に書かれた内容をその後の映像の中に見出そうとすることは自然であり、映画の起源に原作を見る

傾向、原作に表現された作者三島由紀夫の思想が映画に変換され、表現されているというフィルターは強力だ。

しかし、そのようなフィルターを一時的にせよ傍に置けるならば、ようやく映画を映画として観ることができ、映画「憂国」を、言葉とアクションとのズレと対立によって、言葉の限界を超えた力を求めた映画として観ることができるかもしれない。

### 一 眼を閉じて自己愛的陶醉に身を委ねる

映画「憂国」の冒頭の文章が「それは生一本な中尉の到底耐へがたい事態であつた。」という一文で終わると、そこからさらに「第一章麗子」という文章が続く。この文章が「良人がこのまま生きて帰らなかった場合は、跡を追う覚悟ができています。彼女は形見を整え、夫の愛のすべてを心よびおこす。……」で終わった後、麗子の無言劇の映像が始まる。中央に「至誠」の大書が吊られ、その左側に座った麗子の前には形見分けの着物を包んだ畳紙と宛名を書くための硯と筆、陶器の動物たちが置かれている。左隅に外界との境界として雪の積もった松の枝。カメラはこれら全体をやや斜め上から俯瞰している。

小説「憂国」には描きこまれていない、形見の着物と自刃に使う懐剣の仕舞われた箆笥、中尉が親友たちと酒を酌み交わした紫檀の机、電燈、ガスストーヴ、スタンド、皇大神宮の御札と神棚、天皇皇后両陛下の御真影、これらのものがすべて映画「憂国」では映り込まない。特に、麗子が外界で進行しつつある二・二六事件の情報を聞くラジオと何度も登場する神棚までが映り込まないことは印象的だ。

画面左隅の小さな松に積もった雪以外に「昭和十一年二月」という歴史的時空と結びつくものの映らない空間。歴史的資料と想像力によって細部に至るまで精密に組み立てられた小説「憂国」とも、様々のものが映り込む一般的な映画とも違う、ミニマムに様式化された空間は、確かに能舞台を連想させる。それは、性的人間の本質を表す抽象的な空間であり、歴史的・政治的な表舞台から疎外された彼らが、そこで皮肉な運命に抗いながらのみ込まれる悲劇の主役を演じるためにしつらえられた前衛的な舞台であるように観える。

この様式化された空間に、例外的に残された細々とした陶器の動物たちは、小説「憂国」では、「あてどのない、よるべのない」ものとして取り残され、かすかな余韻を残すのだが、映画では、麗子が手に取った陶器の栗鼠は割れてしまい、残されない。

形見の宛名を書いていた麗子は、その後、陶器の栗鼠を取り上げて胸に押し当て、眼を閉じる。すると、半透明な腕だけの映像がフェードインして麗子の顔と重なり、麗子の顔の輪郭に沿って動く。

続いて、腕だけではなく、軍服を着た男の上半身の後ろ姿がフェードインして、その両手で麗子の顔を撫でる。目を閉じた麗子のかすかに動く脛と鼻のアップ、その顔の左半分は照明が当てられ、右半分は影になる。その影の部分に、麗子自身の姿と軍服姿の男の後ろ姿がフェードインし、男の左手が麗子の肩を掴み、抱きかかえ、押し倒す。この一連の動きの背景は、眼を閉じて陶醉した表情を浮かべる麗子の顔のアップで固定されている。

そして、今度は眼を閉じて座っている麗子のそろえた腿に、腕だけの映像がフェードインし、動き回る。その腕の動きに合わせて、麗子

の手が暈を離れ、腿に移動し、半透明の腕と重なると、麗子は恍惚とした表情を浮かべる。

その後、眼を閉じて陶醉した麗子の顔のアップに、今度は神棚の映像がフェードインする。一瞬、背景の麗子の顔が消えて、黒い背景に神棚のアップが浮かび上がる。そして、再び麗子の顔が背景として現れ、今度は並んで神棚を拝する麗子自身と軍服の男の後ろ姿がフェードインし、黒い背景に浮かび上がった神棚のアップで終わる。

最後に、陶器の栗鼠を胸に押し当てた麗子の映像に戻り、麗子は栗鼠を取り落とし、栗鼠は割れてしまう。そして、麗子が中尉を出迎えるところまで「第一章 麗子」が終わる。

体から切り離され腕だけが自在に動き回り、そして麗子の腿にオーバーストップし、その幻想の腕に麗子自身の手が重なり、麗子は眼を閉じて陶醉した表情を浮かべる。いかにも映画的な特殊効果が使われた、このシチュールで、フェテツシユな映像は、まるで、麗子の腿の上で動く麗子自身の両手が、陶器の栗鼠を胸に押しあてた麗子の映像と同様に（あるいはそれ以上に）現実であるかのような強い印象を残す。

しかし、陶器の栗鼠を胸に押し当て目を閉じてから栗鼠を取り落として割るところまでを麗子の脳裏に想起された「夫の愛のすべてを心によびおこす」場面だとすると、自分の腿を撫でる幻想の腕に重なる麗子の両手も幻想であって、現実の手ではないことになる（麗子が一度陶器の動物を手から離し、手を胸元から下げ、再び取り上げて胸に押し当てる映像はない）。映画の麗子は、単に中尉の愛撫を脳裏に思い浮かべて陶醉しているのではない。眼を閉じて中尉の愛撫を想起している麗子自身の姿を脳裏に思い浮かべて陶醉している。映画の麗子

は、小説の麗子と違って、自己愛的で自己満足的だ。

そして、その自己愛的で自己満足的な性的陶醉に神棚のイメージが重ねられるが（ここまで現実の神棚が映りこんでいないことで、神殿のミニチュアとしての神棚が、大きくも小さくもなる純粹に観念的なイメージであることがよりはっきりと観てとれるように思われる）、この性と聖のイメージを重ねる一連の映像の間、ずっと映っているのは、それらが与える陶醉に身を委ねる麗子の顔だ。映画の麗子は、性の聖の与える陶醉に恍惚とする自分自身の顔をずっと脳裏に思い浮かべ続けている。その自己愛的で自己満足的な陶醉は、愛着のあつた陶器の栗鼠を壊してしまうほどリアルなのだ。

「第一章 麗子」における陶器の栗鼠を胸に押し当て目を閉じる映像の反復。この編集によって作り出された観念的なイメージの空間に映し出され続けているのは、恍惚感に圧倒されて目を閉じた麗子の顔である。その麗子のイメージに強いリアリティを与えているのが、動き回る半透明の腕の映像だ。非現実であることが強調された腕の映像がオーバーストップされることによって、想像上のイメージである恍惚として目を閉じる麗子の顔に、現実としての、あるいは現実以上のリアリティが供給されている。メタフィクショナルな映像によって、眼を閉じて性・聖的陶醉に身を委ねるフィクショナルなイメージが、ハイパーリアルとして映し出されているのだ。

## 二 書かれた言葉の映像と演じられる無言劇の映像

映画「憂国」の「第二章 武山中尉の帰宅」では、小説「憂国」と

はつきりと異なる、舞台演劇的な演出を観ることができる。「第二章 武山中尉の帰宅」の終わりまで、中尉は目深に被った軍帽を取らず、伏し目がちの姿勢を取り続ける。つまり、中尉は自身の眼を視せず、相手の眼を視ないという演出が行われている。そのため、中尉は麗子の眼を視ないまま、麗子の方は、中尉の口元と顎しか視えないまま、今夜の切腹と自害について了解し合うのだ。

三島ファンであれば、能仕立てという制作側の情報に従って、この軍帽は、能面と同様に、軍人という中尉の本質以外の個人的なものを取り除く演出なのだと了解するのもかもしれない。あるいは、演出意図は明確に了解できないかもしれないが、それを受け容れなければ観劇は成り立たない。軍帽を脱がない中尉を凝視しながら、まるでそれに気がつかないような対応を観せる麗子は、そのように観客を導く機能も果たしている。

しかし、映画では、カメラは移動し、舞台と観客の距離とは違う接写を行う。能面のように顔全体を覆ってはいない軍帽は、中尉の顔に庇の影をくつきりと落とし、緩むことなく結ばれた唇が観える。映画「憂国」で無言劇を演じる中尉は、小説「憂国」の中尉のような、また、映画「憂国」の巻物にも書かれていたような、迷いや葛藤のない「生一本」な性格ではなく、もつと複雑な性格に観える。

小説「憂国」では、帰宅直後の中尉は、映画「憂国」のように「軍服のまま卓袱台ちゃぶだいに向つて、あぐらをかいて、うなだれてゐる」。しかし、「俺は今夜腹を切る」と告げる時、中尉は「重なる不眠にも澄んだ雄々しい目をあけて」麗子の「目をまともに見」る。その視線に対して「麗子の目はすこしもたちろが」ず、「覚悟はしてをりました」。

子供をさせていたくださいとお願い、中尉はほとんどその目の力に任せられるやうな気が」するが「よし。一緒に行かう。但し、俺の切腹を見届けてもらひたいんだ。いいな」と応え、「かう言ひをはると、二人の心には、俄かに解き放たれたやうな油然いうぜんたる喜びが湧」き、「喜びはあまり自然にお互ひの胸に湧き上つたので、見交した顔が自然に微笑」する。つまり、二人はまともに向き合い、言葉のやり取り一つ一つに互いの視線のやり取りが行われている。そして、この重要なやり取りが「見交した顔が自然に微笑」するという形で終わった後で、麗子は箆笥を開けて形見分けの済んだ着物を見せ、既に覚悟が決まっていた証拠を中尉に示す。

一方、映画「憂国」では、巻物の文章には「警備の交代を命じられて、今夜一晚帰宅を許された武山中尉は妻に打ち明ける。／（中略）軍人として自分は今夜腹を切る他はない。／それも今夜のうちに……／麗子は――覚悟はしていた。／お供をさせていたきたい、と言い／中尉も――よし、一緒に行こう。但し、どうしても仕損じてはならぬ俺の切腹をぜひ見届けてもらいたい。／――言いはると、二人は、お互ひの無限の信頼の喜びに、見交した顔が自然に微笑する。」と書かれている。しかし、それにもかかわらず、その後の無言劇には、「お互ひの無限の信頼の喜びに、見交した顔が自然に微笑する」映像は観られない。中尉が自身の眼を視せず、相手の眼を視ないという、自然に視線を交わすことが不可能に近い演出が取られている。

中尉と麗子の視線が交錯するようにも見えなくはないショットがあるのは、切腹の見届け役を中尉が麗子に依頼するより前、すなわち、二人の「見交した顔が自然に微笑する」より前だ。帰宅直後、軍服の

まま中尉がうなだれていると、中尉の様子を見つめていた麗子が立ち上がる。一瞬、中尉の顔が水平な角度まで上がり、麗子を眼で追うが、その眼は軍帽の庇に隠されたままで観ることができない。すぐにまた、中尉がうつむき加減の姿勢に戻ると、麗子が「第一章」で形見分けをしていた着物をどこからか持ってきて、自害の覚悟をすでに固めていることを示す。すると中尉は再び顔を上げ、感激した様子で麗子の両手を右手で握るが、中尉の眼はやはり目深にかぶった軍帽の庇に隠されてるように観える（少なくとも観客の視線から、二人の「見交した顔が自然に微笑する」ようには観えない）。

さらに、麗子の両手を握った中尉は、続いて、その手を引いて抱き寄せようとするが、麗子の体は反転して背中から中尉に抱き寄せられる。ここで、しばらくの間、麗子の耳元で中尉の口が動き続けるが、抱き寄せられた麗子は中尉に背を向けている。そして、背を向けたまま麗子が頷くと、背後の中尉は腹の前で右手を左から右に動かし切腹の仕草をする。麗子は再びうなずき、背後から中尉の右手を引き寄せ、自分の喉元に当てる。この間も麗子は、中尉ではなく、真剣な表情で虚空を凝視している。「よし、一緒に行こう。但し、どうしても仕損じてはならぬ俺の切腹をぜひ見届けてもらいたい」という言葉を聞いているはずの麗子は、その間、中尉を視ていないのだ。

二人が向き合わないというこの姿勢は、その前に「二人は、お互ひの無限の信頼の喜びに、見交した顔が自然に微笑する」という巻物の文章が掲げられているからこそ、簡単に看過することが出来ない。この後、中尉は麗子の両肩を掴み自分の正面に回し、麗子は微笑み、二人は接吻する。この時も、二人の視線は顔の角度的には交わっている

ようにも観えるが、軍帽の庇の下の中尉の眼は映らない。小説「憂国」では、切腹を見届けてくれという言葉がなぜ「大きな信頼」を意味するのか、次のように説明されている。

麗子は良人のこの信頼の大きさに胸を搏たれた。中尉としては、どんなことがあつても死に損つてはならない。そのためには見届けてくれる人がなくてはならぬ。それに妻を選んだといふのが第一の信頼である。共に死ぬことを約束しながら、妻を先に殺さず、妻の死を、もう自分には確かめられない未来に置いたといふことは、第二のさらに大きな信頼である。もし中尉が疑り深い良人であつたら、並の心中のやうに、妻を先に殺すことを選んだであらう。

すなわち、切腹を見届けてくれという中尉の言葉こそが二重の意味での「大きな信頼」を意味しているのであり、だから「信頼の喜びに、見交した顔が自然に微笑」するのである。しかし、映画「憂国」では、中尉の言葉を麗子は背中で聞くだけではなく、それに続いて、切腹を見届ける動作においても、見届けた後、自分の懐剣で自分を突く動作ではなく、「並の心中のやうに」腹を切ると同時に、その刀で後ろを向いた自分を中尉が刺殺するという動作を演じている。ここで巻物に書かれた「お互ひの無限の信頼の喜びに、見交した顔が自然に微笑する」という言葉に戻れば、それは実体のない美辞麗句、耳触りの良い虚偽に過ぎないように思えてくる。そして巻物の文章に基づいている小説「憂国」も、緻密に組み立てられたフィクションであるという当たり前のことにあらためて気づかされる。

映画「憂国」の「第一章」、「第二章」、「第三章」のスクロール

していく巻物に書かれた文章は、単なる通常の映画にある背景やストーリーをメタフィクション的に説明するためのオープニングロールや字幕ではないように思われる。それは、映画の中に挿入された映像であるにもかかわらず、その後の無言劇の映像とは異質なものであり、開かれていくアクションとして映画の中に挿入されているからこそ、その後の無言劇と、メタレベルではなく、フラットに対立する。

映画「憂国」は、小説「憂国」を映像に変換したものである。小説「憂国」が翻案によって新しい命を与えられたものでもなく、精緻に組み立てられた小説「憂国」を根底から揺さぶり、無に帰するまで崩していくとするのではないか。精緻に組み立てられているからこそ、一つのピースが崩れるとそれは全体に波及していく。

しかし、ここであらためて無言劇の方を振り返って観ると、「第二章 武山中尉の帰宅」において演じられているアクションは、腹の前で握った右拳を左から右に動かすという中尉の動作によく表れているように、様式化された紋切り型の演技に過ぎない。それは、これから起こるであろう事実そのものではなく、中尉と麗子とがこの時点で共有しているイメージに過ぎない。

実際に起った事実がどのようなものであるとも、「お互ひの無限の信頼の喜びに、見交した顔が自然に微笑する」、「列夫烈婦の最期、洵に鬼神をして哭かしむの概あり」といった実体のない言葉は書かれ、紋切り型の芝居として繰り返し演じられ、それによって広く社会に流通、拡散、浸透し、それこそが歴史に成っていくのであるうか。

映画「憂国」の「第一章」、「第二章」、「第三章」の巻物の文章と、その後の無言劇とのズレは、「第四章 中尉の切腹」に至るまで、観

客を解決不能な混沌の中に宙吊りにする。

### 三 視ようとしぬい主人公と過剰に観せる制作側

映画「憂国」で、はつきりと目を見交わしている中尉と麗子を観ることができるのは、次の「第三章 最後の交情」においてだ（二人は真剣な表情で、「微笑」することはないが）。無言劇の最初から、クロスカッティングがくり返され、観客は、まず中尉の視線を通して麗子の顔を正面からまともに観た後、今度は麗子の視点を通して軍帽を脱いで眼を見開いた中尉の顔を観る。二人が見つめ合っていることが明確に分かる。先に述べたように、中尉は、「第二章 武山中尉の帰宅」で終始軍帽を被り続け、「第四章 中尉の切腹」で絶命するまで軍帽は脱げない（軍帽は脱げ落ちた後も麗子によって再び中尉の死に顔に被せられる）。その間にあつて、二人が見つめ合う「第三章 最後の交情」は、例外的で際立っているように観える。

見つめ合った状態から、麗子が傍らの刀掛けの刀に視線を移すと、一旦、二人の視線と観客の視線は分かれる。しかし、麗子が中尉の首に左手を回し接吻すると、再び中尉の視線と観客の視線は重ねられる。

この後、照明を当てて白く浮かび上がった麗子の肉体をスクリーンに見立て、その上に黒く映った中尉の影がゆっくりと移動するという手法がとられていて、観客の視線は黒い影を通して麗子の肉体の上を移動する。そして、麗子の影が中尉の肉体の上を移動する映像もあり、このシーケンスのほとんどの間、観客は、中尉の視線に自分の視線を重ねられ、また、麗子の視線に重ねられ、二人の肉体を性的対象とし

て観せられる。そして、それは「第三章 最後の交情」の初めに掲げられている巻物の文章に「二人はお互いの肉体のすみずみにまで、念入りに別れを告げる。／まづ中尉から、／次は、／死を前にしてあらゆる羞らひを忘れた麗子から……」と書かれているとおりに思える。しかし、中尉と麗子とが見つめ合うショットと互いの肉体を確かめあう一連のショットの間に、非常に気になるショットが挟まれている。中尉の眼を視たまま麗子の方がゆっくり体を倒して行き、その動きに合わせて少しずつ眼を閉じていく。眼を閉じ終わった麗子の顔の輪郭に沿って中尉の両手が確かめるように動き、「第一章」で麗子の想起したイメージが現実として反復され、強調される。そして、麗子の崩れた髪のアップに照明が当てられ、中尉の両手がさらに髪を崩す。そこに眼を開いた中尉の横顔のアップがフェードインするが、すぐにその中尉の眼は軍帽の庇の影に隠され、軍帽を被り軍服を着て軍人らしく敬礼する中尉の姿に変わる。その中尉の姿がゆっくりと遠ざかって行くと、その瞬間、驚いたような、何かに気がついたような表情で大きく眼を見開いた麗子のアップになる。その大きく見開かれた麗子の両眼を、中尉の親指がゆっくり閉じさせる。それは「肉体のすみずみにまで、念入りに別れを告げる」愛撫なのであるが、麗子の両眼が大きく見開かれていたため、まるで眼を押しつぶそうとしているようにも観える。そして、閉じさせた麗子の両眼の上を中尉の人差し指がさらになぞり、麗子の顔は接吻で覆い隠される。この後、中尉は麗子の肉体の上を移動する影に変わる。

麗子は、中尉が「第二章」で視ていたとおりの軍帽姿に戻って行くことに対して、何を驚いているのだろうか。驚くとすれば、「第二章」

で中尉が軍帽を取らず、眼を見せない時に驚くべきではないのか。中尉は、軍帽を目深に被って自分の視野を狭窄し、麗子の眼を視ようとせず、麗子に眼を視せようとしなない。そして、「第二章」で麗子は、その姿をまるで当然のように受け容れ、中尉の眼を視ようとはしなかった。それが、中尉が軍帽を脱ぎ、眼を視せる「第三章」になって、中尉の軍帽姿を脳裏に浮かべて（まるで軍帽で眼を隠していたことに初めて気がついたように）驚いている。麗子は、余計なものとは視ようとせず、余計なものを視せようとしなない中尉に追従して、自分も余計なものを見ようとしてこなかったという無意識の視野狭窄に、「お互いの肉体のすみずみ」まで視ておこうとする今になって、気がついたのだろうか。そうだとすると、麗子のこの認識の閃きは、一瞬にして中尉の手によって塞がれ、眼を閉じて陶酔に身を委せる麗子に引き戻される。麗子が視るものは、中尉が視せようとするものだけであって、その支配、統制は絶対的だ。

映り込むものがミニマムに制限された舞台的空間、眼を閉じて自己愛的陶酔に身を委ねる自分自身をイメージする麗子、軍帽によって余計なものを視ないように、また視られないようにしている中尉、それを目の当たりにしながら何も気がつかないように対応する麗子、映画「憂国」を「第一章」、「第二章」、「第三章」まで観てくると、認知するものを狭いレンジに制限し、その外にあるものは無意識の領域に抑圧しておくことが、「第一章」、「第二章」、「第三章」までの基本的・全体的演出であり、制作側の意図であるように思えてくる。

この一連のショットにおいても、麗子は、軍帽も軍服も脱いだ中尉の肉体を視て確かめることを許されているが、これまで性的対象とし

てイメージしてきた中尉の肉体を性的対象として見て確認しているだけであって、軍帽を被った時の中尉の庇の下の表情は視えないように隠されたままである。そして、そのことに麗子が気づきそうになると、眼を閉じて陶酔に身を委せる麗子に戻される。麗子は、自分の眼で事実を見て認識する存在ではない（「第四章」で見届け役という責務を果たさなければならぬのだが）。中尉が視せたいと思うイメージだけをみて、それ以外は眼を閉じて陶酔に身を委せるのだ。

結果的に、巻物に「二人はお互いの肉体のすみずみにまで、念入りに別れを告げる。／まづ中尉から、／次は、／死を前にしてあらゆる羞らひを忘れた麗子から……」と書かれてはいるのだが、麗子は眼を閉じて中尉の愛撫を受け、眼を閉じて中尉を愛撫する映像が多い。性的対象としての中尉の肉体を麗子の視線を通して観る時間は短く、中尉の肉体はカメラ視線によって観る時間が長い。そして、次の「第四章」になると、麗子こそが中尉から切腹の見届け役という責務を与えられているにもかかわらず、麗子の視線で物語を語るよりも、カメラ視線によって観せるという傾向がはっきりとしてくる。

#### 四 過剰に観ることを強いられる観客

「第四章 中尉の切腹」の巻物はスクロールしない。そのかわり、奇妙に印象的な、滑稽と紙一重にも観える映像から始まる。

「至誠」の掛軸の前に白無垢を着て畳んだ軍服を捧げ持つ麗子。軍服は麗子が捧げているのに、中尉は、軍帽だけをすでに目深に被り、軍刀を股間に突いて直立のポーズをとって動かない。顔以外の中尉の

肉体が、観られる対象としてカメラの前にさらけ出されている。

ある程度発達した大腿筋、その大腿筋に比べて細い腕と脹脛、厚みはあるようだが、幅の広い逆三角形を形作るほどには発達していない広背筋と三角筋、くつきりとカットの見える絞れた腹筋。全体的に筋肉質だが、筋肉量は多くなく、痩せ型の細い肉体だ。

数秒後には、中尉は軍刀を麗子に渡し、かわりにズボンを受け取って穿く。ストーリー上必然性のない、制作側の意図としか言えない映像だ。かろうじて以後の展開に関係しそうなのは、中尉ではなく、麗子の方だ。直立して麗子を上から見下ろす中尉を正座して見上げ、軍服を捧げ持ち、追従の姿勢をとっている。そして、中尉の固執するモノが軍帽と軍刀であるのに対し、麗子の固執するモノは着物であり、特に白無垢の花嫁衣裳だ（「第一章」でも着物を形見分けしていた）。

遺書を書き、神棚に礼拝した後、中央の「至誠」の掛軸の前に中尉は正座し、その正面に小刀が横たえられ、一畳ほど離れて右横に白無垢姿で胸に懐剣を挿した麗子が正座している。「第二章」での様式化された紋切り型の中尉の切腹イメージとはまったく異なっており、カメラは中尉の正面からこのシーケンスを撮り始める。

そして、見届け役の麗子の位置を確認するように中尉が45度程度斜め右を向く。ここで中尉の顔がアップになり、軍帽の庇の影の中に中尉の眼、特に左眼が映る。映画「憂国」において例外的に軍帽の下の中尉の眼が映るショットだ。この時、中尉の視線は麗子を捉え、確認している。しかし、麗子の視線は、自分の正面に置かれている小刀の方向から少しも動いておらず、自分の位置を視て確認している中尉の眼を捉えているかどうかは分からない。中尉の眼は中尉を正面からア

ツプで撮っているカメラにしか映らず、観客にしか観えない。

麗子が指を突いて深くお辞儀をすると、中尉は小刀を抜き、刃に白布を巻きつける。そして、軍服を広げて腹を出し、まず小刀の先で腿を突いてわずかに出血させる。はつとした表情の麗子、軍帽の徽章と光る庇とその影の中の中尉の眼、小刀を突き刺される腹、一瞬のけぞる中尉、それを斜め横から凝視する麗子、中尉が小刀を動かすにつれて夥しくなる出血、油汗をかいて苦痛の呻きを漏らす中尉の口元、涙を流しながら視る麗子、嗚咽するような痙攣するような中尉、流れ落ちる血とはみ出す腸、俯く中尉の肩の肩章、泡を吹く中尉の口元、最後に喉を小刀で突こうとして果たせない中尉、泣きながら何度か立ち上がるようにする麗子、ついに麗子が立ち上がって介助し、中尉が喉を突くまで、ずっとアップの映像が続く。

小説「憂国」では、お辞儀をした麗子が「やうやく顔をあげたとき、涙ごしにゆらいで見えるのは、すでに引抜いた軍刀の尖を五六寸あらはして、刀身に白布を巻きつけてゐる良人の姿である」と、あるいは、「麗子の中尉が左脇腹に刀を突つ込んだ隙間、その顔から忽ち幕を下ろしたやうに血の気が引いたのを見て、駆け寄ろうとする自分と戦つてゐた。とにかく見なければならぬ。見届けねばならぬ。それが良人の麗子に与へた職務である。畳一枚の距離の向うに、下唇を噛みしめて苦痛をこらへてゐる良人の顔は、鮮明に見えてゐる」とあるように、中尉の苦痛は麗子の視線で描かれている（それと同時に、ちょうど映画のクロスカッティングのように、中尉の内面が交互に描かれる）。

しかし、映画「憂国」の「第四章 中尉の切腹」では、カメラの視線は麗子の視線とは重ならない。麗子は、何度か立ち上がる素振り

を観せるが、最初に定められた見届け役の位置から最後まで動かない。

一方、カメラは複数のアングルから、特に中尉の正面から接写の連続で中尉の苦痛を映し出す。見届け役である麗子が視る以上の苦痛を、観客は観せつけられる。麗子の「涙ごしにゆらいで見える」視線に巻き込まれることも、途切れがちになり、薄れて行く中尉の意識に巻き込まれることもなく、過剰に克明に、過剰に鮮明に。それは、「第四章」の最初の軍帽と軍刀と白無垢でポーズをとる映像と同様に、見届け役としての麗子という映画の語る物語上の必然性を越えた、制作側の意図としか言えない映像だ。おそらく、この映像、切腹という限界まで引き延ばされた死の苦痛を過剰に鮮明に観せることが、この映画の主な制作意図だったのではないか。

刃物が刺されば出血し、自分の腹部にも腸があり、多くの死には苦痛が伴うといったことは、誰でも知っているが、安心、安全な日常という共同幻想を保持するために、たとえ眼の前にあつて目に映つてしまったとしても、できる限り視ないように、視えないように社会的・集団的に抑圧している。小説「憂国」の場合、たとえ中尉の傷口から流れ落ちる大量の血、はみ出してくる腸が描写されていたとしても、それらをどの程度鮮明に、あるいは、曖昧なままにイメージするかは読者の抑圧の程度に委ねられている。

また、小説「憂国」では、腹に小刀を突き刺した中尉は「人から太い鉄の棒で脇腹を痛打されたやうな感じ」がし、「地が裂けて熱い熔岩が流れ出したやうに」激痛が湧き出して来るのが分かり、「それは天が頭上に落ち、世界がぐらつくやうな」感覚で、自分の意志と勇気が「細い針金の一線のやうに」なる。中尉の苦痛は「乱打される鐘の

やうで」「千の鐘を一度に鳴らすかのやうに」存在を押しゆるがず。最後に中尉の腕が「操人形のやうに浮薄に動き」咽喉元に刃先をあてようとする。すべてを拾えないが、比喩の多用は一目瞭然だ。と言うよりも、言葉というものが抑圧的なのであり、切腹のあり様など、言葉では、比喩的にしか、他のものとしてしか表象され得ない。

それに比べて、たとえ小道具の血糊や作り物の内臓であっても、「第四章 中尉の切腹」の映像は直接的で強力だ。観客は、様式化された紋切り型の演技などではない、抑圧の覆いを取り払われた切腹のあり様を、疑似的にはあっても鮮明に観せつけられ、眼を伏せたい、逸らしたいという心理的圧力を現実のものとして感じる。小説「憂国」を自作自演の映画「憂国」に作り替えた意図とは、抑圧の覆いのない、言葉を越えた完璧なシニフィアンに近づこうとする試みであり、たとえ不可能であっても、それが表象するものと疑似的に一体化したいという欲求だったのでないだろうか。

抑圧が行われているのは言語表象においてだけではなく、身体表現においても行われている。「第二章」での様式化された紋切り型の切腹は抑圧の典型的な例だろう。「第四章 中尉の切腹」は、映画「憂国」の能仕立ての様式化された紋切り型の演技からも抑圧の覆いを取り除こうとしている。視るもの、視せるものを制限する軍帽を取らない、取ることでできない中尉と、社会的抑圧、規制を行っている、行わないではいられない我々との間には類似性がある。中尉の制限が極めて厳しく、忠心、友情、名誉、性愛などしか視ることができない（妻の麗子に対してもこの極めて厳しい制限、統制がそのまま働いている）のに対し、我々が被っている帽子は軍帽ではなく、もつと雑多な感情

や欲望を外界に視ていること、つまり武山夫妻の抑圧が極端に強いことを問題としないならば、軍帽を被り続ける中尉の姿は、我々を象徴していると言うこともできるだろう。その意味において、絶命の瞬間、言葉では直接的に表現できない死という絶対的事実が顕れた瞬間、中尉の軍帽が脱げ落ちるというショットは極めて象徴的だ。

#### おわりに 完璧なシニフィアンに近づこうとする試み

「第五章 麗子の自害」になると、能のような様式化された演技が再び戻ってくる。「至誠」の掛軸の前に麗子が立ち、中尉の死体と軍帽を見下ろしている。麗子の顔がアップになり、涙で崩れた化粧が映し出される。麗子は、能を想わせる歩き方でしずしずと中尉の死体の周りを回った後、いったん退場するが、その途中で、白無垢の裾に触れて軍帽がぐるりと回っても、まったく意に介さない。

次に、画面左隅の雪の積もった松の先にある鏡台の置かれた空間に麗子は現れ、鏡の前で自分の顔を点検し、鏡台からブラシを取り出し、慎重な表情で化粧を直し始める。ここでカメラが引いて、画面の右手に倒れたままの中尉の死体と転がったままの軍帽を映し、画面の左に化粧を直し続ける麗子を映した後、鏡の前でブラシを動かす麗子のアップに切り替わる。この切り替えが繰り返された後、鏡の前の麗子のやや満足そうな表情が映る。

化粧を直し終えた後、立ち上がった麗子を、カメラは見上げるアングルで捉える。すると麗子は、歩き出そうとして、一瞬、鏡台の方を振り返る。鏡台の前に、麗子が座っていたためについた血痕が映る。

麗子は中尉の死体の方へ戻ってくるが、その前に中尉の腹から出た血だまりがあり、「至誠」の掛軸の一部が映り込んでいて、これも麗子はまったく気にしないでその上を歩く。麗子の白無垢の裾によって、まるで書を書くように、血だまりが延ばされて行く。

これらのことを終えた後、麗子は、軍帽を拾い上げて、中尉の頭に被せる。軍帽は元のように目深に被せられていて、麗子が、中尉を仰向けにし、唇の血を袖で拭い、接吻しても脱げ落ちはしないし、その間、中尉の口元と顎より上は軍帽の影になっている。麗子は死体の傍に座り、抜いた懐剣の先を舐め、優しい表情で中尉を見つめた後、眼を閉じて喉を突く。一瞬、背景が暗転し、飛び散る血が白抜きに映る。

「第五章 麗子の自害」において映し出されるのは、中尉の切腹とは対照的に、自害そのもののあり様ではない。麗子の死は様式化された手法で簡略に描かれ、観客は、麗子の首の血の噴出だの、苦痛にゆがむ麗子の顔だのを観ることを強いられない。

最優先に映し出されるのは、麗子の化粧直しであり、白無垢を血に染めることがそれに次ぐ。麗子が化粧直しを最優先にしていることは、放っておかれたままの中尉の死体と化粧を直す麗子の対比的映像の繰り返しと、転がされたままの軍帽によって強調されている。また、麗子の意識が血染め白無垢に向いていることも、化粧を終えた鏡台を振り返ることによって示されている。麗子が固執するのは衣装なのだ。中尉の限界まで引き延ばされた苦痛を過剰に観せつけられた観客には、切腹の見届け役という責務から解放されて、まず化粧を直し、血だまりの中を平気で歩き、血に染まった白無垢姿で中尉の死体に接吻し、短刀を舐める麗子の姿は、サロメを想わせるようで、「第一章」

よりもさらに妖艶で自己愛的、自己満足的に観える。自己愛的に、自己満足的に、美しく死ぬこと、美しく装った死体を残すことが、このシーケンスのテーマだ。中尉の軍帽を元に戻し、接吻するのも、むき出しの死を見届けさせられた時間が過ぎ、抑圧の覆いがかかり、象徴や表象、言葉の時間が戻ってきたことを意味する、それこそ儀礼的・象徴的行為なのだろう。

そして、映画「憂国」のいかにも映画的なエンディングが現れる。枯山水の白砂の上に中尉と麗子が倒れている。血痕は消え、血だまりもない。カメラは上方に俯瞰的に引いていき、二人の向こうに「至誠」の掛軸が一瞬映るが、それも消え、ただ倒れた二人と周囲の白砂に描かれた波の模様の影がくつきりと映し出されたところで、「終」の一文の書かれた巻物の映像に切り替わる。

乾いた砂の模様によって存在しない海が意味される、映画「憂国」の全体が、言葉の限界を超えて、完璧なシニフィアンに疑似的に近づくようにする試みだったのでないだろうか。

#### 【付記】

二〇一九年二月七日、広島大学において行われた第四回三島由紀夫とアダプテーション研究会における中元さおり氏の発表「『憂国』を読む／観る―小説と映画をめぐる表現方法―」には、非常に多くのことを教えられた。本論文を執筆する動機自体もこの発表に触発されたものである。

(えんどう しんじ、県立広島大学地域創生学部教授)