

## 黒澤『用心棒』の主人公を人類学的に解釈する

Lecture anthropologique du personnage principal du film *Yojimbo* de Kurosawa.

Carpentras Fabien

### はじめに

『用心棒』は黒澤明のフィルモグラフィの中でも有名な映画ではあるが、映画評論家や映画専門家は『用心棒』より『羅生門』、『七人の侍』、『乱』など、芸術性が高いといわれる作品を取り上げることが多い<sup>1)</sup>。しかし『用心棒』は黒澤監督の全作品の中で、最も観客動員数が大きかった作品のひとつである。1961年の4月に公開されたこの映画は、3億50万円の収入を収め、同年のキネマ旬報ベストテンの2位に取り上げられるほどの大ヒットであった<sup>2)</sup>。その人気は日本にとどまらず、1964年に、アメリカ製作の『用心棒』のリメイクである『荒野の用心棒』は欧米にまで黒澤作品の人気をもたらした。そのためか、洋画ではあまり見られなかった皮肉のアンチヒーローが生まれる<sup>3)</sup>。

《...but two slightly later films, *Yojimbo* (1961) and *Sanjuro* (1962), had a much greater influence on movie-making in the west and, in particular, on the way in which all action heroes are portrayed today. Both films starred the great Toshiro Mifune (who died in 1997) as "the man with no name" - a scruffy, flea-bitten, unshaven, toothpick-chewing but utterly lethal samurai for hire.》

それ以来多くの映画が『用心棒』の影響を受けてきた<sup>4)</sup>。『用心棒』のあらすじは以下の通りである。

ある宿場町では二つのヤクザ勢力が対立して街の状態が悪化していく中、ふらりとやってくる浪人が現れる。やがて浪人は両方のヤクザ組に用心棒として売り込もうとし始めるのだが浪人の本心はヤクザ達を殺し合いに導いて全滅させて、街をすっきりさせることなのである。

あらすじを読めば分かるように、『用心棒』の話は多少西部劇に似ており独自性の高いストーリーではない。黒澤本人も次のように

1) フランス人の評論家にしても、アメリカの評論家にしても、『用心棒』を研究対象にする人が少ない。  
2) 「キネマ旬報、増刊5. 7号、黒澤明ドキュメント、昭和49年」。

3) New Statesmanで発表された Samurai Warrior という Philipp Kerr の記事の引用。  
<http://www.newstatesman.com/200201070022>

4) 『ラストマン・スタンディング』(1996年/ウォルター・ヒル監督)『スター・ウォーズ エピソード4』(1977年/ジョージ・ルーカス)など様々な娯楽映画に強い影響を与えている。

語っている：

「『用心棒』はむしろある意味では喜劇です。だいたいこんなばかな話はない。隣に棺おけ屋がいたりね。設定からして、実に喜劇的です。出てくるやつらといえば、みんなそれぞれ、りこうそうな顔をして、実は全員抜けている。仲代にしても、粋なかつこうはしているけども。(中略) ドラマだって、分析していったら穴だらけでしょう。」<sup>5)</sup>

では『用心棒』のシナリオが穴だらけだとすると、その人気はどこから出てきたのか？ もちろん映画というものはシナリオだけではなく、演出や演技など、様々な要素が揃って生まれるものである。つまり黒澤明の効果的な演出（殺陣のシーンの生々しい感じ<sup>6)</sup>）や主人公の描き方<sup>7)</sup>なども無視してはならない。

とはいえ、『用心棒』の影響を受けた映画を見ると、どの作品を見ても印象に残るものは一つだけ。それは主人公の性格である。セルジオ・レオーネの「ドル箱三部作」と呼ばれている連作が世界中で高い人気を博したのもクリント・イーストウッドが演じる凄腕の浪人の魅力にあるに違いない。黒澤も次のように語っている：

「これは僕に言わせるととんでもない話で、殺陣に成功の原因があったなどというのは見当ちがいもはなはだしいと思うんだ。この作品の魅力は、あの用心棒になった男

の性格とその性格から、発する一種の面白い行動だな<sup>8)</sup>。」

ではなぜ主人公の三十郎は世界中の観客に受け入れられたのか？それを分析してきた専門家は大概アンチヒーローや一匹狼などという表現で<sup>9)</sup>片付けて済ませるのだが、その段階を超えないのは残念なことである。『用心棒』の面白さを徹底的に把握しようとするなら、人類学の分析方法の助けを借りねばならないのだ。

以上『用心棒』はいくつかの西部劇に似ていると指摘したが実は共通点を持っているものを挙げればまだ他にたくさんある。それは芸術作品だけでなく、宗教的儀式、供犠、神話や古くから口承されてきた昔話など、様々な分野で見られる。心理学者のカール・グスタフ・ユングはその共通点を“元型”と呼んでおり、あらゆる人間の無意識の中にあると説明している。世界中の人々がその元型に支配されているがゆえにまったく関係のない地域で類似性の高い作品が生まれるといわれている<sup>10)</sup>。

本論文では『用心棒』のラストシーンをおおまかに分析して三十郎のどのようなところがその元型に嵌まるかを明らかにし、そしてなぜそういった主人公があれほど観客の心を引き寄せるのかを考えていきたい。

5) 都築政昭, 「黒澤明と用心棒—ドキュメント, 風と椿と三十郎」, 朝日ソノラマ, 2005

6) 『用心棒』について語る専門家や評論家の大抵は主にその殺陣のシーンのリアリティを論じる。

7) 映画の中盤まで、主人公の意図がはっきりしていない。三十郎がぬいを救うシーンで初めて観客は彼の本当の志を把握する。

8) 都築政昭, 「黒澤明と用心棒—ドキュメント, 風と椿と三十郎」, 朝日ソノラマ, 2005 p.26.

9) 都築政昭や佐藤忠雄など。

10) 《Nous touchons ici le domaine collectif qui forme l'armature immuable des manifestations individuelles ou spéciales ; les thèmes inscrits dans notre nature sur lesquels les époques, les âges, les civilisations, selon leurs inspirations, peuvent bien plaquer des ornements qui leur plaisent, sans pour cela faire quelque chose de vraiment nouveau. Il y a là comme une analogie fondamentale qui unit les hommes les uns aux autres, en dépit de toutes les divergences conscientes. Jung a appelé ces thèmes essentiels *archétypes*. Leur éternelle identité surprend qui les observe ; ils forment l'indissoluble dépôt des âges, franchissant sans changer les millénaires.》 Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Georg Editeur, 1993 (première édition en 1953) p.23.

第一節ではミルチャ・エリアーデの宗教儀式や神話の分析<sup>11)</sup>とウラジーミル・プロップのロシアの昔話の形態学<sup>12)</sup>をもとにしながら三十郎の性格を昔話や神話などに出てくる人物に対比してそれらの共通の特徴を明らかにしたい。第二節では、ルネ・ジラルールの『暴力と聖たるもの』<sup>13)</sup>を論じながらそういった元型は人間の心にどのように働きかけるかを考察する。

## 1. 「救世主」という元型

これから分析する場面は9分19秒の長さで52カットからなる映画の最後のシーンである。ドラマの中では三十郎が味方の親爺が捕まったことを知って縛られている彼を救うために町に戻るところである。

### 1.1. 無秩序な状態

最初のシーンから黒澤は宿場町がいかに乱れた状況であるかを様々な工夫で観客に示している。たとえば三十郎が町に初めて入るシーンでは、人間の腕を咥えている犬のクローズアップが町の不気味な雰囲気を伝えている。話が進んでいく中で徐々に町の状態が悪化し、そして最後のシーンにカオスのような雰囲気がクライマックスに達する。最初の場面のカットはそれを徹底的に表現している。画面の構図を見てみよう。その右に荷車が倒れていて、

その後ろに家も壊されたまま梁などが散っていて、まさにカオスのような風景である。



黒澤はその混沌をいっそう強めるために、道を吹く強烈な空っ風を扇風機の前に灰を投げるといふ工夫で画面に思い切り出している。風の音もこのシーンではカオスの描写に貢献する重要な役割を果たしている。そして三十郎は一人で無秩序の中でじっと立っている。

この混沌している宿場町はこの映画で非常に大きな働きを果たしている<sup>14)</sup>。それはプロップが分析した昔話と同じように終末思想と関係がある。

プロップも昔話の構造分析ではいくつかの機能の分類の中でそういった乱れた状態を取り上げている<sup>15)</sup>。その状態はドラマの原動力となるだけではなく、観客の主人公の受け取り方にも重大な影響を与えている。つまりキリスト教などの思想と同じように世界の終末が迫ってくる時に現れる救世主は欠点だらけの社会<sup>16)</sup>と違ってその上に位置し、絶対的な存在である。映画の上ではそれを観客に感じさせるために、一番大事なのは演出である。

11) Mircea Eliade, op. cit. *Mythes, rêves et mystères*, 1989, et *Images et symboles*, Gallimard, 1980 (édition originale 1952).

12) Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Editions du Seuil, 1965 (publication originale 1928). 『昔話の形態学』

13) Girard René, *La violence et le sacré*, Editions Grasset et Fasquelle, 1972.

14) 世界の終末というテーマに取り組んでいる映画の成功率を見てみると、いかに人間の心に強く訴えかけるものであるかがうかがえる。黒澤清の『回廊』(2000年)はカンヌ国際映画祭の国際批評家連盟賞を受賞しているなど、ジョージ・A・ロメロのゾンビ映画五部作は1968年からの人気絶えることなく今でもリメイクされているなど、例が数少なからず。

15) 《Il existe d'autres débuts, souvent suivis du même développement que les contes commençant par la fonction A, celle du méfait. Si nous examinons ce phénomène, nous verrons que ces contes partent d'une situation de manque ou de pénurie, ce qui donne lieu à une quête analogue à la quête qui suit le méfait.》  
Op. cit. *Morphologie du conte*, 1965, p.45.

16) 宿場の住民は皆臆病で力が弱いのである。それに対して三十郎は力強くて、勇気がある。

## 1.2. 三十郎と世間の違い

三十郎の救世主性が十分に機能するには不景気な状態を招いた人間達との正反対の形で登場させねばならない。ラストシーンは黒澤の演出によって三十郎と社会との違いが一番はっきりしているところである。それは三十郎の力強さとその行動によって観客に伝わってくる。

三十郎の力強さはこのラストシーンで一番目立つのである。不思議なことに、研究者のほとんどは『用心棒』の成功を、立ち回りのリアリズムということを第一の理由で説明するのだが、そういった場面は三ヶ所しかない。しかも三つとも一瞬のことで、映画の長さの1%も占めないほど少ないのである<sup>17)</sup>。それなのに多くの観客の記憶にはそれが印象に残る…実はこれも黒澤の巧い演出が原因である。ラストシーンの殺陣の最後は10秒のカット内で卯之助を除いて、丑寅組のヤクザ8人を皆、一気に斬る。このシーンは一般的な監督が撮った場合、暴力を強調するために各斬りの後に斬られた部分のアップを入れて数々のカットでその流れを割っていただろう。しかしそんな常識手法を黒澤は取らず、ワンシーン・ワンカットに近い撮り方で撮っている。それによって三十郎の凄まじい腕前が直接観客に伝わってくるのである。そうすると画面の迫力が薄くなる可能性もあるのだが、黒澤は『七人の侍』からアクションシーンを望遠レンズで撮る手法を身につけており<sup>18)</sup>、カメラマンにとっては被写体をフォローするには苦勞するのだが、見る者には実に迫力がある。あの力強い感じは三船敏郎の素早い演技にも

よるのだが、黒澤の演出は重大な役割を果たしている。この10秒のカットでは三十郎は8人のヤクザを一気に斬ってこの世のものとも思えないほどの腕前を見せている。これこそ超人的な力であると黒澤は観客達にいわんばかりである。



こうしてラストシーンでは三十郎の超絶的な強さがよく示されている。

その強さは体力的なものに限らず精神的なものでもある。三十郎の強い勇気と志をこのシーンもうまく見せている。彼がヤクザ達に向かって歩くところをもう少し見てみよう。まず三十郎は一人、ヤクザ達は10人である。シネマスコープを使っていることによって圧倒的な人数を感じることができる。



この大勢に一人に向かって歩いていく三十郎はいかにも勇ましく見える。その結果は主に黒澤の演出と編集によるものである。

緊張感を高めるために、このシーンでは黒

17) ラストシーンの斬り合いは三十郎が卯之助ナイフを投げたところからは16秒程度の長さ。

18) 「長焦点レンズは『悪い奴ほどよく眠る』でもだいぶ使ったけど本格的に使ったのは『用心棒』から。150ミリ以下はいらぬというので、僕は全部長い玉を使った。」都築政昭『黒澤明と用心棒—ドキュメント、風と椿と三十郎』、朝日ソノラマ、2005。

19) 黒澤が尊敬していたジョン・フォード監督の『駅馬車』という映画の最後の決闘のシーンでも同じ手法が使われている。『用心棒』の脚本を読むと、黒澤は最初その『駅馬車』の決闘のシーンをそのまま使おうと思っていたのが分かる。『用心棒』への西部劇の影響は様々などろに見ることができる。



澤はショットリバースショット<sup>19)</sup>という手法を使って両方を対照させるのだが、大人数のヤクザたちとの決闘に立ち向かっている三十郎の勇ましさを見せている。三十郎がじっと悠々とヤクザの方へ歩く時、強い空風が吹いている。彼の回りが見えないほど画面は真っ白になってあたかも天国から降りた別世界の者にみえる。



三船の硬い表情もヤクザ達の滑稽なツラと対比して彼の強い志を示している。

別世界の者と言ったのは過言ではない。このラストシーンの前の場面で三十郎は通過儀礼に非常に似たようなものに遭うのである。それはもちろん拷問のシーンである。超能力者に近い、三十郎のような凄腕の主人公は普通そういう目には会わないのだが、『用心棒』は拷問の場面と三十郎の脱出の場面に合わせて25分余りもの異常な長さである。顔の傷などをリアルなメイクとクローズアップによって表し、監督が主人公の苦しみを重視しているのがわかる。黒澤映画によくある脱出シーン<sup>20)</sup>の末に主人公は棺桶の中に入って墓場まで担いでもらった後に、権爺に次のように言われる：

「お前は生きてるようには見えないぜ。」

いうまでもなく、三十郎が棺桶に入って墓場まで運んで行ってもらうところはあきらかに主人公の死の比喩でもある。ミルチャ・エリアーデはその死を目的とする通過儀礼は様々な神話や儀礼にも存在していると指摘してい

る。エリアーデは死の通過儀礼に特別な意味が込められると分析している。その儀礼の最終目的はあくまでも死ぬことではなく、生まれ変わることなのである。つまり死を一回通過することによって一段上の、新しい存在が開けるのである<sup>21)</sup>。三十郎にもその拷問のシーンとその象徴的な死のシーンは主人公に特別なオーラをもたらして、ラストシーンの霧のような、風に吹かれる砂埃の波から突き出る三十郎の超絶的な存在感につながる。



主人公の力強さと特別なオーラは一般人の私達に強く働きかける。黒澤もその点を意識して彼の性格を作った：

「めっぽう強いのがいて、そういうのがめっちゃくちゃに悪玉をやっつけたら気持ちいいんだろう」<sup>22)</sup>。

もうひとつの主人公の特徴は社会に属していないことである。オープニングでは田舎を歩いている彼を後ろからカメラが追っていて、自分の道を決めるために枝を上に向けて地面に落ちた枝の向いたままに進む。草鞋を持っている彼の格好もあきらかに旅人の格好であ

20) 『隠し砦の三悪人』でも印象的な脱出シーンが見える。

21) 《[...] dans aucun rite ou mythe, nous ne rencontrons la mort initiatique uniquement en tant que *fin*, mais en tant que condition *sine qua non* d'un passage vers un autre mode d'être, épreuve indispensable pour se régénérer, c'est-à-dire pour commencer une nouvelle vie.》  
Op. cit. *Images et symboles*, 1980, p.74.

22) 都築政昭, 「黒澤明と用心棒—ドキュメント, 風と椿と三十郎」, 朝日ソノラマ, 2005 p.29.

る。それでも普通な人ではない。自己紹介の場面で、名前を聞かれた後に窓から見える桑畑をじっと見ながら、桑畑三十郎<sup>23)</sup>と名乗る。彼はまるでどこの社会にも所属していない、自由な存在である。ラストシーンでもやくざたちを殺した後に、「あばよ」と一言で町を去っていく。この特徴も我々社会に束縛されている私達一般人とは大きなギャップがある。

### 1.3. 生贄。

最後の決闘のシーンはドラマのクライマックスである。三十郎は、最初はお金儲けのためか、ヤクザを殺して町を掃除するためか、何のために町に残るのかははっきりしていないのだが、途中から彼の本音が疑いなくあらわになる。それはもちろん町を掃除することである。そうすると、ドラマのすべての要素は最後の結末を観客に期待させる。最初から町の災いの原因ははっきりとしていて、黒澤はヤクザ達についてまったく救いがないような描き方をしている。つまりいいところをまったく与えていない。みな滑稽なツラをしていて、利口そうなのは一人もいない。それに死刑に値する、残酷な行動をさせる。卯之助や丑寅は刀にピストルという、汚い手を使うし、子供や女房を平気で殺し、略奪し、まるで鬼のような存在である<sup>24)</sup>。したがってヤクザ達には救いようがなく、消されるべき存在であって彼らが消えることによって町の人々の悩みと苦しみがなくなる。皆を殺した後に三十郎が言うように<sup>25)</sup>ヤクザたちが死ぬことで平和

な状態に戻る。つまりカオスから秩序のある状態に戻る。そのことを社会の甦生と呼べよう。『用心棒』で描かれているその社会の甦生は生贄と、いくつかのところが似ている。ルネ・ジラルは『暴力と聖なるもの』で次のように生贄を定義している：

「生贄の本当の機能は社会全体を、社会が発する暴力から守ることである。つまり社会の外にある者へ、社会の内の者の暴力を集中させる。社会の溜まった怒りや恨みなどがその被害者に集まって、社会に部分的な気分転換をさせる。」<sup>26)</sup>

つまりカタルシス<sup>27)</sup>という現象によって溜まっていた嫌味や怒りなどが一気に、生贄によって発散して社会がすっきりするわけである。そういった重要な働きを持つ生贄が行わなければ、社会の内の者の間で暴力が広がり、社会の存在自体が危うくなるのである。『用心棒』はもちろんあくまでフィクションであり、実際に動物や人を殺害したりはしないけれども、観客の心理の面では同じような働きを見せている。見る人の魂に浄化を起こすと同時に、また次の危機とそれを治す生贄まで、社会が一時的に安全な存在に生まれ変わる。『用心棒』のラストシーンではそのサイクルを象徴するものがある。それはヤクザ達を皆殺しにした後に三十郎は、映画の最初の方に登場した実家を出てヤクザになろうとした若

23) 三十郎はもちろん年のことである。当時三十郎を演じる三船は39歳だった。

24) グレゴリー・バレットは日本映画によくある元型という研究の中で、日本映画に完全なる悪者は少ないがその中の一人は卯之助であると指摘している。Gregory Barrett, *Archetypes in Japanese Film. The sociopolitical and Religious Significances of the Principal Heroes and Heroines*, Associated University Press, 1989, p.212.

25) 「これでこの町もすっきりするぜ」

26) 《C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures. Le sacrifice polarise sur la victime les germes de dissension partout répandus et il les dissipe en leur proposant un assouvissement partiel.》Op. cit. *La violence et le sacré*, 1972, p. 18.

27) 古代ギリシャ哲学者のアリストテレスは悲劇を見ることによって日ごろ鬱積している精神が浄化することをカタルシスと呼んでいる。Aristote, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Editions Le Livre de Poche, 1990, 1978, p.55.

い男性に、「おッ母アのところへ帰れ！水粥すすっても長生きした方がよかアねえか！」と許すところである。これでドラマも、『用心棒』が起こすカタルシスも、完成する。倒れている荷車の車輪はそのサイクルの象徴である<sup>28)</sup>。



ではなぜそういった儀礼っぽいところや救世主の三十郎は観客に強く訴えかけるのか？ルネ・ジラルの『暴力と聖たるもの』での分析を論じながら、何故21世紀の観客が見ても面白いと思うのか、考えていきたい。

## 2. 三十郎の「魅力」を巡って

### 2.1. アンチヒーロー

ジラルはあらゆる宗教的行事の元に暴力という原因があると説明している。生贄はその代表的な現象ではあるが、宗教行事の影響が衰えたという現代社会では、なくなっているのか？それとも変化して別の形で存在しているのか？

28) 黒澤やヒッチコックや溝口など、無声映画の影響が強いという監督達は台詞で説明するより、物を通して説明するところが多いのである。この荷車の車輪はその一例。

29) 《Au lieu de substituer à la violence collective originelle un temple et un autel sur lequel on immolera réellement une victime, on a maintenant un théâtre et une scène sur laquelle le destin de ce *katharma*, mimé par un acteur, purgera les spectateurs de leurs passions, provoquera une nouvelle *katharsis* individuelle et collective, salutaire, elle aussi, pour la communauté.》Op. cit. *La violence et le sacré*, 1972, p.434-435.

ジラルは古代ギリシャの悲劇も生贄と同じような機能を持っていて、人間の魂にカタルシスという浄化を起こすと説明している<sup>29)</sup>。したがって芝居、絵、音楽など、いわゆる芸術作品もその機能を持っているわけである。もちろん全ての芸術作品ではなく、その内容や形によってカタルシスの効果の程度は変わる。

ではどんな作品が生贄に最も近い役割を果たしているのか？効果的なカタルシスを起こす作品は、社会の中の暴力はどれほど恐ろしく危ないものかを観客に理解させる作品である、とジラルは分析している<sup>30)</sup>。映画の場合はフェデリコ・フェリーニの作品がその暴力の中に宿っている被害を一番よく理解させるとジラルが主張し<sup>31)</sup>、たとえばマルチェロ・マストロヤニが『甘い生活』で演じる退廃的なアンチヒーローがその典型である。効果的なアンチヒーローにはいい面と悪い面が必要で、いい面は観客との一体感を呼ぶもので、悪い面は観客を主人公と一体化させた

30) 《Toute oeuvre d'art vraiment puissante et dont la puissance émeut a un effet au moins faiblement *initiatique* en ceci qu'elle fait pressentir la violence et redouter ses oeuvres ; elle incite à la prudence et détourne de l'*hubris*.》Op. cit. *La violence et le sacré*, 1972, p. 436.

31) 《C'est pourquoi les vrais artistes, de nos jours, pressentent la tragédie derrière l'insipidité de la fête transformée en vacances à perpétuité, derrière les promesses platement utopiques d'un *univers de loisirs*. Plus les vacances sont fades, veules, vulgaires, plus on devine en elles l'épouvante et le monstre qui affleurent. Le thème des vacances qui *commencent à mal tourner*, spontanément redécouvert, mais déjà traité ailleurs sous des formes différentes, domine l'oeuvre cinématographique d'un Fellini.》Op. cit. *La violence et le sacré*, 1972, p.186.

32) 《De même, il faut que le héros ne soit ni exclusivement 《bon》, ni exclusivement 《mauvais》. Il faut qu'une certaine bonté soit présente pour assurer une identification partielle du spectateur. Il faut également une faiblesse quelconque, une 《faible tragique》 qui finira par rendre la 《bonté》 inopérante et permettra au spectateur de livrer le héros à l'horreur et à la mort.》Op. cit. *La violence et le sacré*, 1972, p.436.

後にそのアンチヒーローに自分の悩みなどをかけた非難を呼ぶものである<sup>32)</sup>。最終的にそういった映画を見た人は生贄を見物する人達と同じように魂が浄化し、すっきりするという風にジラルは分析している。

その意見は大変興味深いものの、いくつか納得のいかない点がある。三十郎のアンチヒーロー性とその一体感を呼ぶ力についてももう少し論じてみよう。

## 2.2. 三十郎への一体感。

ジラルはアンチヒーローがカタルシスを起こす原因はその悪い面にあると話している。『甘い生活』での主人公の惨めさは人に社会の破壊を感じさせるからこそ、観客はその主人公の状態を嫌がり受け入れないことになる。したがってアンチヒーローは観客に好かれるというより、嫌われるというのがジラルの意見である。主人公に引かれるより、抑えられるような感じでカタルシスが起きる。だがこの説とは逆に三十郎やマルチェロのようなアンチヒーローがカタルシスを起こす原因はまず観客を引き付けるからだとは私は思う。三十郎のアンチヒーローっぽいところは観客と主人公の間に距離を置くより、むしろ観客の心を引き寄せて一体感の土台となるといえよう。なぜかという、アンチヒーローがやるような行動は常識に逆らうようなことが多いからである。三十郎のいい加減な座り方、だらしない格好<sup>33)</sup>、度胸などは観客に非難より共感を呼ぶと私は思う。特に日本のような、社会のルールが堅苦しい社会では、毎日常識に束縛されている人たちに強くアピールしているだろう。三十郎は自分のことしか考えておらず、普段ではありえない勝手なことばかりやっているけれども、観客に受け入れられるのはそういうところこそだと思う。したがってジラルの説とは反対に、主人公への一体

感はまずその悪い面から生まれるといえよう。だからといって三十郎のいい面は逆の働きをしているわけではない。実際両方が観客の心を引き寄せるのである。文学評論家のハンス・ルーベルト・ヤウスは次のように語っている。

「自分より優れた人と自分と同じ程度の人という、二つの体験から、感心的な一体感と近親的な一体感という基本的な区別がうかがえる。マックス・コムレールが説明したように、距離を生む感心という気持ちと距離を取り除く哀れみという気持ちは葛藤することもあれば、協力することもある<sup>34)</sup>。」

しかしその感心を起こす三十郎の魅力は何であろう？彼のアンチヒーローっぽいところがさき述べたように観客の一体感を引き寄せるなら、彼の感心を起こすところはどのような働きをしているのだろうか？実はそれによってカタルシスそのものが完成するのである。

## 2.3. 『用心棒』の成功を人類学的に解釈する。

感心を起こす三十郎の魅力は彼のアンチヒーローっぽいところとは違う働きをしている。三十郎のいい加減な行動や我がままさは、社会のルールや道徳に禁じられている振る舞いを観客に魅せることによって、主人公への一体感が行われるのだとしたら、彼の勇ましさや力強さはどんな働きを見せているのか？この問題に答えるには第一節で取り上げた人類学的な仮説をもう一度検討せねばならない。

33) 三十郎の格好は一般の時代劇に登場する綺麗な主人公とは正反対で、月代も髭も剃らないで、懐手したりするなど。

34) 《De l'opposition entre *meilleurs que nous et semblable à nous*, on peut deduire la distinction fondamentale entre *identification admirative et identification par sympathie*. Comme l'a montré Max Kommerell, l'admiration, affect qui crée la distance, et la pitié, affect qui la supprime, peuvent entretenir un rapport d'opposition ou bien aussi de complémentarité.》 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, 1978, p.165.



以上三十郎は救世主という元型といくつかの特徴を共通していると主張した。その特徴は1. 主人公が現れてくる状況は無秩序で、いわゆるカオスである。2. 主人公の力は一般人よりずっとはなはだしいこと。3. 主人公は一回死に面して、通過儀礼を通過している。4. 主人公はあきらかに社会の一員ではない。

この4つの特徴をよく見てみると、イエスキリストという宗教的人物に非常似ていることに気付く人もいるだろう。イエスキリストが登場するのも異教徒が多くローマ帝国による迫害があったという無秩序な状況であった。イエスキリストもこの世のものと思えない力を持っている<sup>35)</sup>。彼も一回死んで生まれ変わっている。彼も一般人の社会に属しておらず<sup>36)</sup>、私達一般人を助けるために地球に現れたのである。このように三十郎という映画人物とイエスキリストという宗教人物を見比べても無駄ではない。実は今取り上げたその4つの特徴は様々な文化の英雄や神話にも存在している。

心理学者のカール・グスタフ・ユングはいくつかの限られた元型が人類に共通していることによって同じような神話が生まれると説明している。元型のような心理学的概念が実在しているかどうか明白ではないが、三十郎のような主人公は何を観客に働きかけているのかはあきらかである。それは夢を映画を見る私達に見せているのである。人間というのは常に不満を抱く生物であって、波のようなものに一人一人の感情が支配されている。幸せなときもあれば、不満なときもある。それがゆえに、人間の思考は常に過去の綺麗な思い出や前途有望の思いの虜である。三十郎やイエスキリストのような人物はそのありがたい思い出と同じような働きをしている。つまり現在の不満を忘れさせて、生贄と同様一時的な満足を与えてくれるのだ。まさにカタル

シスという心理現象と同じく日ごろ鬱積している魂を浄化させる。ジラールが描写している圧力的な仕組みより解放的な仕組みである。宗教史家のミルチャ・エリアーデは《Transcendance》(超絶)という言葉を使っている<sup>37)</sup>。何百年もかけて西洋が生み出した思想の中では、世界中に広がったのは二つだけであるというのは偶然ではない。キリスト教と共産主義という二つの思想が世界中に広まった理由は、まず終末論や世界の改良という、現在の状態を超絶させる象徴が混ざっているからであると、エリアーデは説明している<sup>38)</sup>。あまり強くない、社会に束縛されている私達にとっても三十郎はきっと鬱積した不満を忘れさせてくれるのである。

「僕はヤクザがとってもきれいなんだ。ほく自身そう強くないしね。だから逆に、めっぽう強いのがいて、そういうのがめちやくちやに悪玉をやっつけたら気持ちいいだろう<sup>39)</sup>...」

35) もちろん体力的な力ではなく、病人や目の見えない人などを助けるというような奇跡を起こす力である。

36) 神様の息子なのである。

37) 《Les héros, imaginaires ou non, jouent un rôle important dans la formation des adolescents européens : personnages des romans d'aventures, héros de guerre, gloires du cinéma, etc. [...] L'imitation des archétypes trahit un certain dégoût de sa propre histoire personnelle et la tendance obscure à transcender son moment historique local, provincial, et à recouvrer un *Grand Temps* quelconque.》Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1989, p. 33.

38) 《Il est frappant que de toute la spiritualité européenne moderne deux messages, seulement, intéressent réellement les mondes extra-européens : le christianisme et le communisme. Tous deux, d'une manière différente, certes, et sur des plans nettement opposés, sont des soteriologies, des doctrines du salut, et partant, brassent les 《symboles》 et les 《mythes》 à une échelle qui n'a sa pareille que dans l'humanité extra-européenne.》Op. cit. *Images et symboles*, 1980, p.10-11.

39) 都築政昭, 「黒澤明と用心棒—ドキュメント, 風と椿と三十郎」, 朝日ソノラマ, 2005.

と黒澤が語っている。単純にみえるかもしれませんが、そのような体験は現代人の私たちにとっても生理的に必要があるに違いない。

### 結論

このように、『用心棒』とその主人公が含んだ神話的や宗教的な要素を中心に、その大成功の原因を解釈することができる。セルジオ・レオーネの西部劇を通して様々な映画に影響を与えた三十郎は一見して見えるより、複雑で面白い映画人物である。ろくでもないやくざたちから町人を救えるのは名も家もなく、力強くて、死に面した彼しかいない。そしてその力強さを生贄に似たような場面で発揮し町に平和を取り戻すのである。こう見えて、三十郎はイエスキリストがその代表者でもある救世主という元型の一人であり、両方はいくつかの特徴を共通している。

そのような人物こそ、あらゆる人間が抱く不満を忘れさせて、音楽のように、つまらない日常生活から開放させる力を持つのである。

こういう主人公を考え出した黒澤には映画監督として大きなメリットがある<sup>40)</sup>。でもそれよりもっと誉めるべきところはその三十郎の描き方にあると思う。単なる救世主のような人物を黒澤が作ろうとしたとすると、数え切れない時代劇によく登場するような型にはまったスーパーマンが生まれていたのだろう。いわゆるアンチヒーローという時代劇の典型的な主人公の性格との反対の性格を与えたことによって、彼への一体感が効果的になったのであろう。したがって三十郎は超能力を持った救世主であると同時に実世界の者でもある。出来上がったものは実に面白く今でも観客に

楽しい思いをさせる。歴史に名が残る芸術者と名が残らない芸術者はその普遍にまで行き届けるかによって決まるのであろう。プルーストの文学について、「死んだ兵隊の手首に巻いてある腕時計と同様、彼の作品は永遠に生きていた」<sup>41)</sup>というジャン・コクトーの発言をフランソワ・トリュフォーが引用し、ヒッチコクの作品に当てはめたことがあるのだが、その言葉は黒澤の作品にもあてはまるといえる。

40) 正確には黒澤明と菊島隆三二人が三十郎を脚本の上でまず作った。

41) 《Son oeuvre continuait à vivre comme les montres au poignet des soldats morts》. François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Editions Gallimard, 1980, p.8.