

マキノ雅弘監督『色ごと師春団治』をめぐる一考察

森 年恵

(一) はじめに

本研究は、マキノ雅弘監督作品『色ごと師春団治』（一九六五年・東映）の作品世界を読み解き、そこに現れたマキノの作家性を検討することを目的としている。本作品は、夥しい数のマキノ作品のなかにあっても、舞台を含む後述の「春団治もの」のなかにあっても、質が高く、作品研究の価値が十分あると考えられる。しかし、マキノの代表作に挙げられることも作品研究が行われた形跡もほとんどない。その事情もまた考察の対象となる。

ただし、『色ごと師春団治』の分析に取り掛かる前に準備が必要である。なぜなら、本作品の成立までに、落語家春団治を扱った作品が複数生み出されており、それらが織り成すコンテクストを抜きにしては、本作品におけるマキノの作家性を語る

ことができないからである。各「春団治もの」に関わった落語研究家、小説家、脚本家、監督、そして多くの俳優たち、そして彼ら相互の複雑な影響関係を背景にしてはじめて本作品の独自性が理解されるに違いない。当初作品研究を目指してはじめられた作業は、むしろ作品研究のための準備となっていた。

したがって、本論は、のちの作品分析のために、マキノ雅弘監督作品『色ごと師春団治』の成立に至る過程と、他の関連作品との関係を整理することを目的とする。ただし、春団治の人物像はもちろんのこととして、のちの作品研究にとって重要となるであろう車引きの力松に関わる場面、春団治と力松の二人で演じられ舞台化以後の「春団治もの」を象徴する場面として知られるラストシーンに、もっとも多くの字数を費やすことになるだろう。

(二) マキノ監督作品群の中で

マキノ雅弘監督（一九〇八―一九九三年）は、病気がちであった父の映画監督、牧野省三の影響下で、一〇代後半から監督を始め、約五〇年に渡り二六〇本あまりの映画を撮った。その作品数は、彼が長く第一線で活躍したことだけでなく、早撮りに長けていたことを表わしている。

作品のジャンルは、時代劇、任侠もの、芸道もの、メロドラマ

マ、そしてオペレッタ時代劇などと多岐に渡るが、ジャンル別数量的分布のためか、一般的には「時代劇や任侠映画の監督」と見られることが多い⁽²⁾。また、何らかの主義主張および政治的イデオロギーを持たずに作品を撮り続けたことから、映画作家というより「職人監督」、「活動屋」と称されることもある⁽³⁾。

マキノ映画には、殴りこみや立ち回りなど激しい動きを伴う場面が多く、躍動的な印象が強い。その印象に貢献した作品を挙げると、初期の代表作『浪人街 第一話 美しき獲物』(一九二八年)、主人公が文字通り「駆けつける」シークエンスと続く決闘シーンで有名な『血煙高田馬場』(一九三七年、稲垣浩と共同監督)、映画会社を東宝から東映に変えて撮り続けられた『次郎長三国志』(一九五二年～一九五四年)、(一九六三年～一九六五年)シリーズ、後期の人気任侠シリーズ『日本侠客伝』(一九六四年～一九七一年)など枚挙にいとまがない。むしろ芸道ものと見なすことができる『殺陣師段平』(一九五〇年)でも、立ち回りシーンが重要な要素となっている。

立ち回りとは無縁の『鴛鴦歌合戦』(一九三九年)、『おしどり駕籠』(一九五八年)などのオペレッタ作品でも役者たちが歌い踊り、動的印象を裏切ることがない。

しかし、個々の作品に光を当てると、そうしたいかにもマキノらしい作品群とは趣の異なった映画が存在することが分かる。

本論が取り上げる『色ごと師春団治』もその一つである。これまで彼の代表作に挙げられることがなかったことには、すでに松竹新喜劇の舞台上演や同主題の映画公開があり、マキノのオリジナルとみなされなかったこととともに、静かな人間洞察と人情の機微の描写が「マキノらしくない」とみられたのだろう。

(三) 桂春団治評伝

本作品の主人公、春団治のモデルは、既存の落語の型を破り独自のスタイルを作った噺家として有名な初代(二代目)⁽⁴⁾桂春団治(一八七八～一九三四)である。その生涯や芸歴について書かれたものは数多いが、代表的なものを紹介しておく。

戦中にさかのぼる古い文献には、落語研究家、正岡容による『初代桂春団治研究』⁽⁵⁾がある。この著作は、正岡が見聞した春団治の出し物のいくつかを臨場感あふれる描写で紹介しながら、彼の高座が、いかに彼特有の擬態語やナンセンスジョーク、派手な衣装などによって彩られ、爆発的人気を得たかを伝えている。その抱腹絶倒の落語を正岡は、「私は、生まれてから(恐らくは死ぬまで)この人以上に笑はせられた歴史を持つまい」⁽⁶⁾と賞賛している。

春団治の死から一〇年が経過した時期に発表されたこの文章

には、追悼の意味も込められており、春団治を失くした上方落語の衰退を嘆く思いが伝わる。また、まるで大阪全体の衰退を予言するかのように、春団治の死と同年（昭和九年）に、上方歌舞伎の看板、中村鴈治郎の死去、台風による天王寺の塔の倒壊が重なり、「大阪の三大名物」が減じた、と記している⁽⁷⁾。

なお、一般的に初代春団治と呼ばれていたものの、春団治を名乗る落語家が先に存在したため、二代目であることが正岡によつて明らかにされている。ただし、人氣が先代をはるかに凌いだことからその後も「初代」と呼ばれることが多い。

戦後の文献には、春団治の弟子筋にあたる花月亭九里丸の『すかたん名物男』⁽⁸⁾や、読売新聞に連載された井上友一郎『あかんたれ一代―春団治無法録』⁽⁹⁾がある。しかし、評伝の決定版と言つてもよい作品は富士正晴による『桂春団治』⁽¹⁰⁾である。

富士は、ある依頼を受け、井上の連載と同時期に、文献調査はもちろんのこと、春団治及び妻たちの戸籍調査や、弟子をはじめとする人々へのインタビュー等、可能な限りの調査を行った。

その結果、映画や小説に登場する春団治にまつわる逸話の中には、後年になって他人の逸話が春団治のものとして語られたり、新たに面白おかしく創作されたりと信憑性が乏しいものも多いことが明らかにされている⁽¹¹⁾。

本論の目的は、評伝としての事実性を問題にするのではなく、あくまでフィクションとしての映画が構築する春団治の物語を読み解くことにあるので、これらの評伝については富士のものを必要に応じて用いるにとどめる。

（四）『色ごと師春団治』あらずじ

マキノ作品の成立過程を辿る前に、物語のおよそを示すため、作品のあらずじを紹介する。

春団治は、飛ぶ鳥を落とす勢いの上方落語家である。しかし、自分の方が客に受けるという理由で、先輩格の落語家が演じる予定の十八番を先に演じてしまうという慣習破りまで平気である破天荒さである。そんな春団治は、女性関係も派手で、法善寺の飲み屋のおたまと恋仲になる。春団治の住む長屋には、同年輩の車夫、力松も暮らしており、彼もおたまに恋心を抱いている。しかし春団治はそんな力松の気持には全く気づかず、おたまと所帯を持ち、相変らずの貧乏をねたにして売り出すため、火の車というしゃれで力松の車を赤く塗ることを思いつき、強引に力松をお抱え車夫にしてしまう。

所帯を持って、春団治の女性遍歴は続き、幼馴染でもある若後家のお千代と関係を持つてからは、おたまとお千代の双方

を行きかうようになる。さらに、おときという娘が春団治の子を身ごもって京都からやってくる。おたまは身を引き、子どもが生まれたものの、陰気なおときところに春団治は寄り付かず、お千代の家に入り浸る。

その六年後、今では花月の一枚看板となった春団治だが、レコード録音の二重契約を巡って訴訟騒ぎになる。その危機は、おたまが金満家の愛人となって得た金で救われた矢先、春団治を陰日なたになって支えてきた力松の危篤を知らされる。駆けつけた臨終の床で、力松がおたまを慕っていたこと、おときが京都で子どもを育てていることを彼の口から聞く。力松を失った春団治は、心の支えを取り戻そうとするかのように、おときを訪れ家族としてもう一度暮らそうと持ち出すがおときに拒絶される。

その七年後、今度は、春団治が力松と同じ胃がんで臨終を迎え、力松が人力車での世から迎えに来る。そして春団治は、お千代、おたま、おとき、春子らに見取られて息を引きとり力松の俵であの世に旅立つ。

(五) 原作小説『桂春団治』

映画でも舞台でも原作とされる作品は、一九五一年（昭和二十六年）に長谷川幸延が雑誌『オール読物』に発表した中編小説

『桂春団治』である¹²⁾。春団治が死去したのが一九三四年なので、その死から一七年が経過していた¹³⁾。多くの落語ファンの記憶に残り、数々の逸話を残していた春団治の生涯が、この作品を通してはじめて物語となって一般読者に届けられた。出版界から好評を得て直木賞候補に上げられた。長谷川は、大阪生まれで、出身地を舞台にした作品『法善寺横町』など大阪を舞台とした多くの作品を書いた人気作家である。劇作家でもあった長谷川は、マキノ雅弘との縁も深く、『色ごと師春団治』以外にも『殺陣師段平』（一九五〇年）と、それをリメイクした『人生とんぼ返り』（一九五五年）が、長谷川の戯曲を原作としている。

『桂春団治』は、斬新なアイデアと才能によって春団治が大看板へ出世していく様を、死に至るまで描く。春団治を取り巻く女性たち、特に子どもを生んだおとき¹⁴⁾との関係が物語の軸になるが、背景に、上方落語の衰退、漫才人気の勃興、レコードやラジオ放送の誕生というテクノロジーの発達などのさまざまな時代の変化が描かれる。

春団治は、厳しい修業で本格的上方落語を身につけていたが、話術中心の東京落語にくらべ、囃子の力を借りる上方の型に不足を感じていた。そこで、型通りの「まくら」に趣向を加えるため、時事ネタを使うようになった。まくらが評判をとって伸びるにつれ、ねたが短くなることもあって、従来の「型」が壊

れていき、「型破り」の春団治には毀譽褒貶が常につきまತ್ತた。落語界から排斥されそうになる春団治を陰から支えた女性の一人が、姉のお愛だった。裕福なお愛は弟のために俵を2台も買ひ、車夫を雇ひ、コネを用いてひいきの客を作つてやる。

春団治はやがて酒場のなじみの女給お濱と所帯を持つが、すぐに浮気を始め、京都の旅館のおとみが訪れると三人で暮らすようになる。やがておとみが春団治の子どもを宿していることが分かり、お濱は身を引き、娘の春子が誕生する。同時期に岩井初という大問屋の若後家、お重とも関係を持っていた。世間体に苦慮した岩井初から廃嫡されたお重のもとに春団治は入り浸り、お重が岩井初から受け取っていた大金を二人で放蕩してしまう。

冬のある日、その月が越せず途方にくれたおとみは、春子を連れて法善寺の寄席に現れる。親子を不憫に思っていた車夫が、「え、事がおます」と機転を利かし、春子を車の上に乗せて春団治に家に帰るよう迫る。一旦、おとみの元へと戻った春団治だが、再び足が遠のき、ついにおとみは分かれる決心をして京都へ去る。

春団治はその後五年の間に大看板に出世していた。その一方で、漫才人気が落語に影を落とすつつあった。落語家の不平に春団治は、落語家の勉強不足からくる「落伍（語）」だとしゃれる。レコード会社との二重契約で訴えられるが、おとみ、お

濱、弟子たちが金を工面して難を逃れる。その件でおとみに再会し、子どものことを思い出して京都を訪れる。しかし三人でもう一度暮らそうという提案をおとみに拒まれる。

ラジオ放送開始に際し、寄席の経営者と放送局の間に契約を巡つてまたもや訴訟になる。借金返済を求められて家財を差し押さえされる際、一番高値がつくはずの口に自分で差し押さえるの紙を張る。

その後、胃癌を患ひ、病名を伏せられていたにもかかわらず見舞客に、「私もこれで、どうやら依願（胃癌）免官になりますなあ」と、病を悟っていたかのように笑う。臨終の床にお重お濱、おとみ、春子が付き添うなか、「五黄の寅にも寿命はあるわい」と最後のことはを発した。葬儀委員は焼香順に悩んだが、故人の遺志に従つて、お濱、おとみ、お重の三人は同時に焼香した。春団治の半生を熟知しているのは、あの人力車であり、弟子の二代目春団治が家宝としていると物語が締めくくられる。

これから明らかになるように、ここで使われたエピソードが形を変えて、舞台や映画に登場している。ただ、小説と銘打ち、たしかに細かな場面描写がなされる箇所がある一方で、評伝的なスタイルで春団治の生涯を記述している箇所も多い。また、春子を俵に乗せる車夫のエピソードがあるものの、力松（ある

いは力) という一人のキャラクターは存在しない。臨終場面に女性たちが揃っていること、焼香の件など、舞台や映画が取り入れなかった部分も多い。

(六) 松竹新喜劇『桂春団治』

雑誌小説が発表されてすぐ、松竹新喜劇の座長であり劇作家の二代目渋谷天外がこれに注目し館直志のペンネームで脚色、一九五二年(昭和二十七年)一月に『先代桂春団治』、同年三月に『後編桂春団治』が上演された。両者を合わせた『桂春団治(前後編)』は同年九月にはじめて上演された。ここに藤山寛美が座長になってからも受け継がれる松竹新喜劇の代表的演目の一つが生まれた。以下にその概略と特質を、渋谷天外の脚本に従って記す¹⁵⁾。

松竹新喜劇版は、渋谷天外演じる春団治を中心に据えた群像劇として構築される。脚色によって原作を大きく膨らませ、春団治をはじめ、多くの役柄の内面描写がなされることで、はじめて十全な物語としての「春団治もの」が成立した。春団治を巡る女性関係だけでなく、同僚や先輩格の落語家、所属会社の役員など、様々な男性にも細かく焦点が当たる。こうした光の当て方には、新喜劇内での俳優陣の人気が大きく影響していると思われる。

たとえば、春団治の家に御用聞きとして登場する酒屋の池田屋の丁稚は、即興がきく狂言回しの働きをし、喜劇の笑いの重要な要素となっている。若き日の藤山寛美が極立った存在感を示し、舞台には欠かせない役どころだが、映画には登場しない。俥引きの力松の登場は、全体の四分の一を過ぎた前編第四場で、飲み代をもらうため春団治の使いで自宅のおたまを訪れるところからである。年齢は春団治より高齢の設定で、春団治の使用人という扱いである。後家のりうのところに入り浸る春団治を悟すよう弟子に頼まれた力松は、自分の領分を次のように話す。

「相談云われても、私は師匠の命令通りに北へいけい北へ北。南へ行けというたら南と走るだけや。私の思うた処へ勝手に車持つて行ったら師匠にはり倒されるがな。」¹⁶⁾

この台詞は、人力車が単なる交通手段ではなく、「人生道」を進む運び手であることも示唆し、ラストシーンへの伏線となっている。

その後春団治の子を宿したおときが京都から訪れ、おたまが身を引くことになる。春団治は、春子が生れてからもりうのところに入り浸り、家にはめつたに帰らない。困りはてたおときが春子を連れて寄席に訪れると、力松は機転を効かし春子を人力車に乗せて春団治の親心に訴えかける。それが功を奏して、春団治は一旦家に戻る。春団治の情にほだされて涙する小春団

治に春団治は、「何泣いてるねん。嘶家やないか笑うとけ」という決め台詞を残す。この台詞は後に述べるように、違う形でマキノ作品に登場する¹⁾。

これに続き、レコード二重吹き込みで差し押さえられ、窮地をおたまたが救う件が挿入される。舞台では、そのおたまたと入れ違いに登場する会社の役員から力松の死を唐突に知らされる。

春団治は、「もろいもんやな、人間は」、「人間、何で死ぬのやろ」、「死ぬちゅうことあるねな」と眩き¹⁸⁾、考えこんでうずくまってしまふ。まるで力松の死によって初めて人間の寿命が有限であることに気付いたかのようである。力松の喪失への思いよりは、自身の死への自覚に焦点が当たっており、知らせの唐突さといまわって、春団治にとっても、物語全体にとっても、力松の存在感がマキノ作品に比して小さいことがうかがえる。

その後、春子に会いに京都のおとこの家を訪れて追い返され、続いて、春団治が胃癌を患う病床の場面を迎える。舞台の上手の二階に春団治の床が用意され、一階には居間と玄関がしつらえてある。会社関係者や弟子たちが、おたまたとおとこが臨終に間に合うかを心配しながら見守る中、どこからともなく巡礼の声が聞こえてくる。縁起が悪く、追い払おうと福団治が玄関の方へ行くが、誰もいないことに気付いて帰つてくると、春団治が危篤状態に陥る。ここから、館直志の独創によって生まれた演出であり、後の「春団治もの」を象徴する場面が始まる。

白装束の力松が、白い人力車を引いて花道に登場し、春団治は、危篤状態になると一階の仏壇から白装束で抜け出してくる。力松の車に乗り込み花道を行きかけるが、カンフル注射を射たれると、車が動かなくなり、春団治は二階へと戻るといふ動作が何度か繰り返される。伏した春団治とは異なり、白装束の春団治は、人々に悪戯をしたり、冗談を言ったりするので観客から笑が引き起こされる。カンフル注射で引き伸ばされた寿命により、おたまたとは最期の別れをすませ、臨終後におとこ、春子がやってきたのを見届ける。

その後、春団治は改めて力松の車に乗り込む。「力、やってくれ」と声をかけ、花道を七三まで進みかけるが、「しもうた」と車を止める。そこで映画でもクライマックスとなる春団治と力松のセリフの応酬がみられる。

力さん「忘れもんですか。」

春団治「わしは大阪落語の古い型つぶすことはつぶしたけど、新しいもん残しとくの忘れた。しもた、もう七、八年寿命がほしかった。」

力さん「師匠、あきらめなはれ、もうどうにもならん。」

春団治「そやな、後のことは後の者が何とかするわい。力、やってくれ。」

力さん「ようてな。」

残された者の号泣の声を後にして車が花道を去って幕となる。

花道が「あの世とこの世をつなぐ道」として使われ、この名シーンを構成している。

(七) 木村恵吾監督作品

舞台の初演から四年後の一九五六年、木村恵吾監督によって東宝で映画化され、『世にも面白い男の話 桂春団治』が公開された。春団治を森繁久彌、田村楽太が舞台の力松に相当する力蔵を演じた。他に、おたまに淡島千景、ときに八千草薫、おりゆうに高峰三枝子を起用しており、当時の東宝映画のスターが総動員された感がある。

この映画での力蔵と春団治は、同じ家の一階に力蔵、二階に春団治が住んでいる。舞台と異なり、映画の序盤から力蔵の胃病が示唆される。おときの元に春団治を戻そうと、力蔵の機転で、春子を人力車に置き去りにするエピソードは舞台と同じである。その後、家に戻った春団治が、再びおりゆうのもとに戻るうとする、力蔵が身を引いたおたまの代わりと言って春団治を殴りつける。このシーンは舞台に存在せず、力蔵が単なる使用人ではなく、春団治に意見する対等な力関係にあることが印象付けられる。しかし、力蔵の存在感は、これを頂点として弱まり、力蔵が春団治から離れる決心をし、ときを実家のある京都まで送ると告げるのを最後に、ラストシーンまで画面から

消える。差し押さえのシーンでは、電車で高座に通っていると春団治が言うことから力蔵の不在は明らかである。力蔵の死は、おりゆうと元壱家の遭遇による会話から過去の事実として語られるのみであり、舞台のように春団治が力蔵の死に動揺する様子を見せる場面はない。

春団治の死の場面では、周りの人々が葬儀代について算段する場面とともに、春団治が癌の痛みに苦悶する様を見せる。臨終場面では、舞台と同じく、力蔵の霊が人力車で迎えにやってくる。霊となった力蔵と春団治のやり取りが、映画の特性を生かしたさまざまな工夫で丹念に描かれる。

まず、春団治が寝ている座敷の隣の居間で、集った人々が、力蔵があの世界から春団治を呼んでいるのだろうかという黄泉の話をしていると、電球が消え下駄の音がする。戸外に場面が移り、家の中から、医者を呼ぶために弟子が門から走り出て、家の前の通りを奥に進んだ後、右に曲がる。すると、誰もいない画面奥の道から、人力車を牽いた白装束の力蔵が二重露光で現れ、家の門へと進んでくる。「春団治もの」のなかではじめて特殊効果によって、霊界を表現した場面である。車を門前で止めるころには二重露光は終わる。家の中に場面が切り換わると春団治の寝室のガラス戸がひとりでに開き、力蔵が庭先に現れる。春団治を迎えに来たことを告げると、横たわっていた春団治の身体から白装束の春団治が起き上がる。ここでも二重露光の演出

がなされ、横たわる春団治から春団治の霊が抜け出すことを表現する。これ以降、舞台と同じく、画面に自由に動く霊の春団治と寝たまの生身の春団治が同時に存在することになる。春団治と力蔵は、玄関を通って外に出ようとするが、カンフル注射を打たれて寝室へと舞い戻る。舞台では笑いを取る演出だが、木村監督の演出では、笑いよりは、むしろ死に切れない春団治の苦悩を感じさせる。おたまが到着し、春団治に語りかけるものの、春団治は口が動かず、思いを伝えることができずに苦しむ。

ついに臨終の時が訪れ春団治と力蔵が門を抜けて通り出ると、すれ違いさまに春子とときが到着して門をくぐる。春団治は、「堪忍してや」と言葉をかける。座敷に入った春子は、母親に促されて「お父ちゃん」と叫んで死んだ春団治の首にすがりつく。車に乗った春団治は、「みなはん、ほんまに泣いてくれたんやろうか？ 自信ないわ・・・」という最後の台詞を発し、車はやってきた道を奥に去っていく。「しもうた」に始まる「落語の型」に関する舞台のやり取りは存在しない。花道から去って終幕した舞台と異なり、映画の場面は法善寺に移り、冒頭シーンで登場した端役の女性が嬰兒を抱き、夫らしき男と歩いているシーンで終幕する。

この木村版映画は、舞台とほぼ同じエピソードのつながりで

構成されており、春団治を取り巻く女性たちとの関係、男優陣とのやり取りによる群像劇という点で共通している。しかし、それぞれの人間描写には違いが見られ、かなり異なった春団治像が描きだされている。本論は、木村版の分析が目的ではないので細部に立ち入ることはしないが、映画全体から伝わるのは春団治の人生のリアリティである。それは必ずしも、原作の人物像、あるいは現実の春団治の人物像に忠実という意味ではなく、木村監督の演出によって描き出される一人の男性としての春団治の実在感である。たとえば、春団治の性的嗜好が色濃く打ち出され、女性の尻を触る行為が何度も繰り返される。森繁久弥という俳優の特質もあって、性描写が全体に濃厚である。おりゅうと初めて関係を持つシーンでは、春団治の暴力性さえ窺わせると同時に、女性側の性的高揚も表出される。病や死のリアリティも際立っており、胃の痛みの苦悶の様子は、舞台にも後のマキノ映画にもないものである。葬式の算段のやり取りも、笑いよりは、人の死に際する他人の振る舞いのリアリティを感じさせる。

ラストシーンでは、自らの女性関係を振り返るような感慨を春団治が漏らすことや、芸に関する力蔵とのやり取りが存在しないことから、芸道より女性たちとの愛憎関係に焦点が当たっていることが明らかである。そして、ラストシーンで一組の男女とその子どもを登場させることで、人の生の営みに物語が集

約される感がある。

(八) 『小説桂春団治』

『小説桂春団治』¹⁹は、角川書店より一九六二年五月に刊行された。作者、長谷川幸延によって、雑誌小説に大幅な加筆が行われたものである。雑誌小説は現在入手困難なため、現在手に入る長谷川幸延の小説はこの作品である。しかし、この作品を舞台や映画の原作と見なすことはできない。その事情を整理しておく。

まず、『オール読物』発表の小説が原作となつて、松竹新喜劇版の舞台が制作され、それが木村版映画の原作となつている。つまり、舞台の映画化という形で映画が制作されている。『小説桂春団治』の執筆年代を考えると、むしろ、小説が舞台と映画から影響を受けている可能性もある。長谷川幸延は、『小説桂春団治』のあとがきにこう記している。

『オール読物』に私の春団治がのつたのを渋谷天外が館直志のペンネームで脚色して上演し、前後編、東京・大阪それぞれ再演、三演したし、森繁久彌によって東宝映画にもなった。天外はやや地味に、森繁は派手に、それぞれの味を出して成功した²⁰。

それぞれの作品の鑑賞は、小説執筆の過程で長谷川に影響を

与えたに違いない。次に、その小説がマキノ版に与えた影響を考えなければならぬが、その前にまず小説の内容を概観しておく。

『小説桂春団治』は、春団治の生誕から死まで、未亡人を始め春団治にまつわる様々な人からの聞き取りもふまえて、著者が伝記風にまとめたフィクション小説である。型破りな春団治の人物を、当事の大阪北と南の花街界隈の風景や風物描写を背景に、具体的な演目や様々な逸話を用いて描き出している。

小説は、一四歳の春団治が、奉公先の主人の娘である一歳のお千代に恋心を抱く場面から始まる。女性関係に奔放であることが、春団治の形容詞になつているもの、お千代との出会いに小説が始まり、最期もお千代のもとで迎えていることから、一途な面も描かれている。

小説には、長屋の隣に住む浪花節で人気を博した日吉川秋水と春団治の関係が描かれる。互いが、落語か浪花節かで鎗を削っているが、どちらがお抱え車屋を先に雇うかで、火花を散らす件がある²¹。二人の関係は、「喧嘩友達」と称される²²。

車夫の力松は、おたまが手配して、ある日突然長屋にやってくる。力松は春団治より三歳下に設定されている。小説の力松は、出番の少ない舞台とは異なり、控えめながら春団治の落語家としての大成を願って様々な行動に出る。春団治がある芸者に入れ込み、芸がおろそかになると危惧したときは、姉に止め

に入るように頼むなど、春団治の人生への積極的関与を示す。雑誌小説では一人の人物像として描かれていなかった力松にこれだけの役割を演じさせているのは、舞台と映画の影響と考えられる。

それに対応して、他人に耳を貸さない春団治も、力松の言うことだけは、「聞かなしよがないがな。あいつに、梶棒放されたら、わしはそれきり抛りだされるさかいなあ……」²³と聞き入れたとされる。力松は、地理的地にではなく、精神的にも春団治を導く役割を担っている。

舞台や先の映画と異なり、力松が胃癌で入院すると、春団治は何度も病院を訪れ、力松と言葉を交わす。そのいくらかを次に紹介する²⁴。

「こんどの世でも、わてはあんたの俵曳かしてもらいまっせ」

「早うなおつて、曳いてくれ」

(略)

「もうじき、あんたは自家用自動車や。もう、わてらの手古に合わん人になりはるやろ」

(略)

「お前の生きているうちは、わしは自動車なんて乗らんぞ。」

一生、お前の曳く俵に乗せて貰うぞ」

「おおけに……」

そして力松の葬式で焼香しながら、次の言葉を口にする。

「力。いろいろご苦労さんやったなあ、いずれ、あの世ではまた、俵ひいて貰うぞ。」

これは、舞台や映画の「霊」シーンから発想を得たものかもしれない。

「あ、春団治が泣いている」というマキノ版映画に登場するセリフが小説では別の形で登場している。春団治は本物の落語家ではない、「半端名人」だと辛口の批評をした新聞記者の前で、汚名返上のつもりで人情話「子はかすがい」をかけた際、京都で暮らすわが子とおとときに感情移入して、涙を流したとき、観客が発する言葉としてである²⁵。

小説では、桂春団治が起こした落語ブームは、彼の健康状態の低下と漫才の台頭によって下火になる。折りしも、別々の場で、落語と漫才が芸を競う会が催されるが、春団治は病気を理由に参加を拒む。春団治が出演して漫才にひけをとるようでは、大阪落語の終焉に刻印を押すことになる、それが出演拒否の一番の理由であったとされている。

臨終場面は、史実に即して病院の病室であり、概ね雑誌小説と同じ流れとなっている。

舞台で渋谷天外が導入し、映画にも登場するラストシーン―人力車で力松が春団治を迎えに来るシーン―は小説に存在しない。内容的にはかなりの脚色があるものの、評伝的スタイルを

とっている小説には、力松の霊が迎えに来るエピソードはなじまな思われる。「いずれ、あの世ではまた、俵ひいて貰うぜ」というセリフに死後への想いが反映されているのみである。

舞台および木村版映画の影響を受けて力松の人物像の描き込みが行われているが、小説の力松像をその影響だけで説明することはできない。マキノ作品を考えるうえで重要なその差は、春団治と力松との力関係である。舞台と木村版では、力松は春団治よりかなり高齢であり、登場場面も少なかったが、小説でははるかに重要な役割を担い、病室や葬式の場面に見られるように、力松に対する春団治の深い思いが表現される。力松に相当する具体的人物は春団治の伝記的事実の中に見出せない。富士の評伝によれば、お抱え車夫や赤い車を春団治が持った事実は確認できず、他の芸人のエピソードが春団治のこととして語られたらしい²⁶。つまり、作者は、逸話と前二作を踏まえながらも、そこから発想を膨らませ、新たな力松像をここで創造していると言える。

(九) テレビ版『初代桂春団治』

小説の出版とマキノ版映画の間に、NHKで放映されたテレビ版『初代桂春団治』が存在する。NHKでは、一九六三年四月四日から一九六四年四月二日の間に三八回に渡って大阪放送

局制作の『お好み新喜劇』という番組を放映し、一九六四年一月の九日、一六日、二三日の三回にわたって『初代桂春団治』を放映した。松竹新喜劇の舞台を忠実に再現したように見えるシリーズだが、舞台と異なる部分があり興味深い。

まず、座長の渋谷天外が演じてきた桂春団治を藤山寛美が演じていることが注目点である。後にマキノ映画で演じ、さらに後には『笑艶桂春団治』と演題を変えて彼の代表作の一つになる本作品だが、このテレビ版が藤山の春団治初演である²⁷。したがって、テレビ版制作の際に天外の舞台とは異なる演技、演出が加えられている可能性が高い。ただ、天外の舞台の映像が存在しないため比較は困難である。一点推測を加えるとすれば、夜八時からの放送時間を考慮してか、全体にテレビ版では「色事師」としての春団治よりも、娘を思う気持ちが強く描かれている印象がある。

次に、映像作品として木村版映画を受け継いだ演出が臨終シーンで行われている。日本家屋の続きの二間、玄関、庭と家屋の前を通る道という構成は、明らかに木村版からヒントを得たものである。いずれの作品でも、幽霊となった力が寝室の縁側に接した庭に現れ、春団治と再会し、二人で門をくぐって表の道に出る。また、霊の力が現れる場面では、映画と比べて精巧さが劣るものの、二重露光が用いられている。テレビ版では、玄関で、駆けつけたときと春子とすれ違う際、いたらない父で

あつたと真摯に詫び、幸せを見守っている、と告げる。

人力車に乗り込んだものの大阪落語の新しい型を残さなかつたことを春団治が嘆くやりとりは、木村版映画と異なり、舞台と同じである。力が法善寺に寄ることを提案し、人力車に法善寺界限がオーバーラップする。次第に人力車が上方に移動していき消えていくのは、天国へ旅たつ暗示だろう。法善寺で最終シーンを迎える展開は、木村版の影響と思われる。ただ、テレビ版では、芸道をめぐる台詞に続いて寄席を連想させる法善寺を通ることで、芸道を描く作品であることが強調されているように見える。

(十) マキノ雅弘『色ごと師春団治』

最後に、以上をふまえて、マキノ版『色ごと師春団治』の特徴を述べておこう。ただし、シーン分析や、その意味に立ち入った考察はのちの課題とし、本映画以前の舞台、映画、小説と比較した場合の、ストーリー、場面設定上の差異を明らかにすることに目的を限定する。

まず、キネマ旬報の質問に答えてマキノ自身が語ったこの映画のねらいを引用する。

「派手に人氣があつて女はあるが、家庭はなく、一人ぼっちの男春団治を描くということです。面白く、おかしく、泣かせよ

うというわけです。春団治は古いものは破つたけれど、何も新しいものは残さずに、一人ぼっちで死んで行く。そうした何年たつても変わらぬ芸人の生活を捉えて、楽しめる映画にしようとしています。」²⁸⁾

「一人ぼっち」で生き「一人ぼっち」で死んでいく主人公の孤独が強調されている。また、「古いものは破つたけれど、何も新しいものは残さず」という春団治の仕事を、「何年たつても変わらぬ芸人の生活」と芸人の典型ととらえて描こうとしているようである。

『色ごと師春団治』は、春団治の落語家としての人生を描くことに重点を置き、群像劇は、原作や舞台よりシンプルになっている。女性関係については、献身的な賢女のおたま、娘春子をもうけたおとき、春団治のために金銭を放蕩する資産家の後家、お千代の三人と、木村版にほぼ等しい設定だが、お千代が十代からの初恋の人という小説の設定を採用している。同僚の落語家やライバル、会社の人間などの男性陣は、役を配するものの性格描写が弱く、簡素化されている。

他の作品と比べて最も異なる点は、車屋の力松の存在感である。力松の役割が舞台より大きくなっているところはおそらくは『小説桂春団治』の影響と考えられるが、小説よりさらに大きな役割が与えられ、木村版と比べても、冒頭五分過ぎからラストシーンまで、力松が画面に登場する時間もセリフ数も際立つ

て多い。また力松の内面がもう一人の主人公と言えるほど丁寧に描写される。

春団治と力松を演じるのは、それぞれ藤山寛美と長門裕之である。二人の力関係は、この二人の俳優にも表れている。二人は、一方がスター、他方が脇役といった関係にはない。同時期の他のマキノ作品にも登場する二人は、主役級のスターというよりは、脇役として光りながら、それぞれマキノ映画に欠かせない存在である²⁹。この映画では、藤山と長門の二人が共に物語の主導権を握っており、まるで二人の脇役で一人の主役を構成しているかのようである。

力松はこの映画で同じ長屋の住人として、つまり何の上下関係もない同年代の同居人としてまず登場し、のちにお抱え車夫になつてからも、対等な関係は崩れない。長屋の住人という設定は、小説に登場する「喧嘩友達」の日吉川秋水との関係から影響を受けた可能性もある。力松の言うことだけは聞き入れたという小説の設定が生かされ、力松は春団治に対して、特に女性関係について、繰り返し諭す。おときと春子と暮らすように言い、強引に春団治を俥に乗せて連れ帰ったときは、再び出て行くこととする春団治の頬を殴る。この演出は木村版と同じであるが、ここで春団治は、力松が対等な立場で諭すことを否定せず、真剣な面持ちで反論する。短い人間の一生を、家庭人としてよりは、高座で芸人として使いたいと言い、子どもやときを

力松に託すとまで言う。この言葉に納得したように、力松は春団治を車に乗せて家を出る。

二人はいわば分身のような存在であり、それを表して画面上に二人が鏡像関係で対峙することが多い(図1)。その意味で、他のどの作品にも存在しない力松の臨終場面は、特に重要な場面として描かれている。力松の危篤の報に接して度を失い臨終の床に駆けつけた春団治に、力松は、「お前は泣くなよ。嘶家やないか」という言葉を残す(図2)。舞台では別の場面使われた台詞が生かされている。春団治は、自身の一部のような力松を喪失することで涙する。力松におときと春子の生活を伝えられたことで妻子と暮らすことを望んで京都の二人を訪れたものの叶わず、自棄酒をあおる飲み屋で、娘と同じ年頃の少女が物乞いするのを見かね、代わりに猿に扮して安来節を躍つてみせる。滑稽なはずの踊りを春団治は苦悶しながら踊る。泣きながらその場を去る春団治に道すがら人々は「あ、春団治が泣いとるがな」という言葉を投げかける。春団治は思わず「ああ泣いとるぞ 春団治かて人じゃい」という言葉を発する。先に述べたように、小説からの援用である。

映画はここから「それから七年後」として春団治の臨終シーンに直接繋がれ、力松の死と春団治の死がまるで延長上の出来事であるような印象を与える。

臨終シーンは、おおもね舞台の設定を踏襲しているものの、

木村版やテレビ版から採用している部分もある。先行する作品の諸要素を合わせながら、よりシンプルな設定となっているのがマキノ版である。ガラス戸で戸外から隔てられた臨終の部屋は二階ではなく一階で、雪景色の外と同じ平面でつながっている。家の前の道は、木村版を左右逆にした位置関係になっており、リアルな道を表現する木村版と異なり、花道を思わせるまっ



図 1

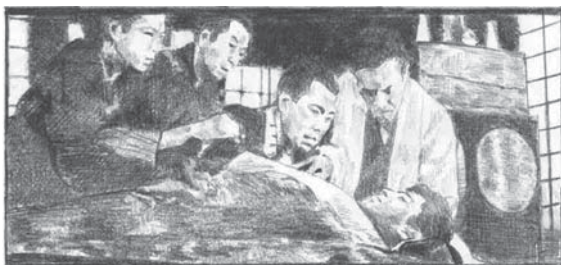


図 2

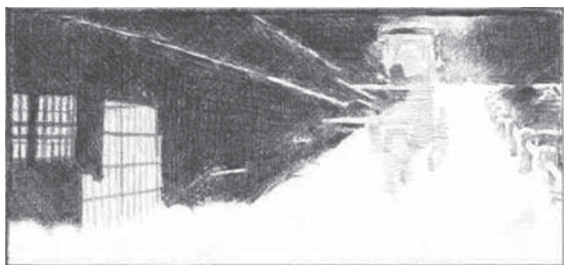


図 3

すくな坂が画面の奥に延びている。医者呼びに出た人が角を左に曲がった後、その奥から白い人力車が、白装束を纏った力松に引かれて現れる(図3)。木村版と同じく、人力車は二重露光で撮影されるが、真っ白な背景によって霊的な空気が強調される。

戸外から「おいで。おいで」と手招きする力松に対し、「りきやん、ひさしぶりやな」と笑顔で答える春団治が白く浮かびあがる(図4)。ひよっこりと家から抜け出てきた春団治が路上で力と再会し、掛け合い漫才のようなセリフのやり取りをする。そして最後に、次の応酬がある(図5)。

春団治「あ、しもた。俺、大阪の古い落語の形みなつぶしたったけど、新しいのこしらえて残しとくの忘れたな」
力松「もう遅いかな。そんなもんはな、若い連中が残つとつて、



図4



図5

チャーンとやってくれよる。後の世の話やで」

内容は舞台脚本と同じであるが、舞台では上記の二人のセリフ内容を春団治一人が語っていた。マキノ版では、春団治に答えて力松が論ずる形に二分することで、二人が分身のような存在であることを強調しているように見える。力松が、この世でも

あの世でも春団治を導くのである。

ラストショットでは、画面の奥に向かって伸びた道を車が進み、行く手にまるで天上からの光が射しているかのようにライトが照らされる。これは、舞台の花道の形態を取り入れながら映画独自の表現である。画面の奥に伸びるところは木村版から天国へ繋がっているような坂はテレビ版から取り入れた演出のように思われる。

(十一) おわりに

このマキノ作品をさらに詳細に読み解くのが残された課題である。ここでは、小説、舞台、映画二作を比較したことで筆者が気付いた一点を仮説として述べておこう。映画の最後で表明される「芸の創造」の主題についてである。逆に言うと、木村版の映画でこのラストシーンから「芸」の問題が削除され、女性たちを中心とする人々が「ほんまに泣いてくれたんやろうか」という個人的関係への思いに移行していることについてである。

オール読物と小説で『桂春団治』を発表した長谷川幸延も、松竹新喜劇の戯曲を書いた渋谷天外も、そして、マキノ雅弘、その甥の長門裕之も、マキノ映画主演の藤山寛美も、皆関西出身である。長谷川幸延がはじめに原作を書いたとき、戦争を経たすっかりすたれてしまった上方落語の世界への愛があり、華



図 6

やかな人気を誇っていた春団治時代へのノスタルジーがあったであろう。そして、渋谷天外もまた、上方喜劇の伝統を継承していく使命に燃えていた作家であり、春団治が生きた戦前の上方演芸の復興の思いを春団治という題材に重ねて表現したのである。その意味で、マキノも同じ思いを共有し、「後の世の話」として将来に希望を託した可能性がある。

そう考えると、木村版を制作した木村恵吾監督は静岡県出身である。上方落語の復興といった関西人の思いを彼が共有することではなく、全国の観客を想定し、より普遍的な、芸人を取り巻く愛憎関係に焦点を当てたと想像できる。

余談ではあるが、正岡容は、あまりに「郷土的な」大阪弁でしか醸し出されることのない春団治の落語の良さは、「東は名古屋まで、西は岡山まで、それ以上の遠方では、もはや春団治の可笑しさは理解されず、ために東京へも殆どやってこなかつ

た」³⁰ ことを指摘している。

ここまでの作業で、マキノ作品の特質はかなりの程度明らかになったが、実は、舞台版の脚本を書いた渋谷天外とともに映画脚本を担当した中島貞男の役割に触れることができなかった。長くマキノ監督の助監督を勤めた中島貞男がこの作品に果たした役割は小さくないと思われ、その検討は今後の課題である。

註

- (1) キネマ旬報昭和四〇年、三二二号「世界映画いちばん物語」九六ページによると、昭和二年三月「週間苦行」をもってマキノ正博（雅弘）の第一回作品として、「最も若くてなった監督」の世界ベスト・テンに入るとしている。しかし、「正確にはその前年、二六年の『青い眼の人形』が監督第一作―但し、クレジットタイトルには記されず、代わりに富澤進郎』である。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、二〇一二年、三七八頁。
- (2) 山根貞男『マキノ雅弘 映画という祭り』新潮社、二〇〇八年、九頁。
- (3) 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、二〇一二年、二七九頁、二九三頁。
- (4) 初代か二代目かの事実関係については、次頁を参照。

- (5) 初出、正岡容『初代桂春団治研究』三杏書院、一九四三年、桂米朝編『日本の名隨筆二二笑』作品社、一九八四年、二二七～二二七頁。
- (6) 同右、二一八頁。
- (7) 同右、二二七頁。
- (8) 花月亭九里九編『すかたん名物男』新生プロダクション、一九五六年。
- (9) 上友一郎『あかんたれ一代―春団治無法録』新国民出版社、一九七六年。
- (10) 富士正晴『桂春団治』講談社、二〇〇一年（初出一九六七年）。
- (11) 春団治伝説の元は、『すかたん名物男』に拠るところも大きい。同右、一〇頁。
- (12) 長谷川幸延『桂春団治』『オール讀物』二月号、一九五二年、一三四～一五一頁。
- (13) 長谷川幸延は、小説を書くにあたって、二代目春団治からの聞き取りを行ったが、それは一般的に言う二代目（三代目）春団治のことである。
- (14) マキノ作品における「おとぎ」に相当する。各作品において登場人物名に弱干の相違が見られる。以後の記述では、逐一断らないまま各作品の人物名を用いる。
- (15) 渋谷天外『わが喜劇』三一書房、一九七二年、一八一～二五五頁。舞台劇は繰り返し演じられる中で脚色が行われ、脚本にも変化が生じるのが常である。渋谷天外時代の舞台の映像記録は残されていないので、公刊された脚本から舞台劇を紹介する。本稿が問題にするのはマキノ作品であるため触れないが、映像が残されている一九八一年六月、京都南座上演で見る限り、人物設定等に様々の変化が生じている。
- (16) 同右、二二一頁。
- (17) 同右、二一五頁。
- (18) 同右、二五四頁。
- (19) 長谷川幸延『小説桂春団治』たちばな出版、二〇〇九年。
- (20) 同右、三〇五～三〇六頁。
- (21) 同右、五九一～七一頁。
- (22) 同右、九八。
- (23) 同右、二六三～二六五頁。
- (24) 同右、二六〇～二六一頁。
- (25) 同右、二七五～二八三頁。
- (26) 『桂春団治』五九一～六〇頁。正岡の記述には、「故文三が赤俵を乗廻した」が、春団治の俵は「背へ赤く大きく菊水が彫られてあった」とあり、こうした情報が混同され、誇張された可能性がある。
- (27) 『藤山寛美年譜①』『上方芸能』一〇六号、一九九〇年、五一頁。
- (28) マキノ雅弘「第一線監督はいまこう考える」『キネマ旬報』第三九二号、一九六五年、一三一～一四頁。
- (29) 藤山寛美が初めてマキノ映画に登場するのは、『次郎長三国志』

(30)

『初代桂春団治研究』二二八頁。

(一九六三年)からである。作品に軽快な関西弁と滑稽な身振りで、喜劇的要素を加えている。その種の役割を演じさせるために喜劇人を多く登用するマキノにとつて、寛美が貴重な存在であったことは想像に難くない。『日本侠客伝』シリーズにも、第二作『日本侠客伝 浪花編』、第四作『日本侠客伝 血斗神田祭り』、第五作『日本侠客伝 雷門の決斗』、第八作『日本侠客伝 絶縁状』に「コメディリーリリーフ」的に出演している(山田宏一『日本侠客伝 マキノ雅弘の世界』ワイズ出版、二二六頁)。マキノの寛美への信頼は厚く、のちに寛美が借金問題で松竹新喜劇を解雇されるなか、東映映画出演を可能にし、舞台復帰にも一役かった(マキノ雅弘『マキノ雅弘自伝 映画渡世・地の巻』平凡社、一九七七年、四五五―四五八頁、藤山寛美『藤山寛美 アホかいな』日本図書センター、一九九九年、一九五―一九六頁)。

一方、長門裕之は、マキノ雅弘の甥に当たり、マキノ作品に名脇役として頻繁に出演している。『日本侠客伝』全一シリーズ中九作に登場する。『日本侠客伝』の生みの親の一人と言われるシナリオライターの笠原和夫は、マキノが得意とした「陰陽のアクセント」をつけるのに不可欠な存在であると指摘している(笠原和夫『破滅の美学 ヤクザ映画への鎮魂曲』幻冬舎、一九九七年、一一〇―一一二頁)。

(もり としえ／映画学)