



Osaka Gakuin University Repository

Title	悲劇としての『残菊物語』、そのマゾヒズムの力学 The Masochistic Psychodynamic in Mizoguchi Kenji's <i>Zangiku Monogatari</i>
Author(s)	遠藤 芳江 (Yoshie Endo)
Citation	大阪学院大学 人文自然論叢 (THE BULLETIN OF THE CULTURAL AND NATURAL SCIENCES IN OSAKA GAKUIN UNIVERSITY), 61-62 : 41-54
Issue Date	2011.03.31
Resource Type	Article/ 論説
Resource Version	
URL	
Right	
Additional Information	

悲劇としての『残菊物語』、
そのマゾヒズムの力学

遠 藤 芳 江

The Masochistic Psychodynamic in
Mizoguchi Kenji's *Zangiku Monogatari*

Yoshie Endo

Abstract

In Mizoguchi's *Zangiku Monogatari* (The Story of the Last Chrysanthemums, 1939), the masochistic dynamic of desire constitutes the film's psychodynamics. The discussion focuses on the formation of character identity and the strategy of masochistic performance that centralizes the representation of woman in this film and the structure of the gaze.

The masochistic mode of desire observed in Otoku and Kikunosuke, the major characters of the film, depends upon the transformation of sexual identity and multiple character function. In order to present the interplay of masochistic mode of desire observed in Otoku and Kikunosuke, Mizoguchi utilizes the kabuki plays that display various levels of masochistic fantasy, and successfully transforms them into a coherent structure of masochistic psychodynamic.

本稿では溝口健二監督の『残菊物語』（1939）¹⁾を取り上げる。これは村松梢風原作²⁾で、明治期の歌舞伎役者、二代目尾上菊之助を描いている。溝口は原作を彼のテーマに沿うよう思いっきり換骨奪胎している。まず主人公菊之助の年齢だが、原作では十九歳ということであり、これは花柳章太郎が演じている菊之助とはかなりの年齢のひらきがある。主題とも関わる大きな違いは、菊之助と菊之助の弟の乳母お徳が菊之助が音羽屋を勘当されるまでにすでに肉体関係にあったことであろう。そういう設定だと、お徳が菊之助の養母に向かって身の潔白を主張するハイライト・シーンが生きてこなくなる。もうひとつの大きな違いは菊之助と福助との再会である。原作では旅芝居での菊之助の評判を聞きつけた守田勘彌が彼を呼び、そこで再会することになっているが、溝口版ではお徳が名古屋公演中の中村福助に菊之助の起用を頼むという設定になっている。もっとも大きな違い、それも内容を覆すような変更は、原作では二人に子供がいたのに映画ではないという点だろう。³⁾これも原作とは違ったテーマを打ち出すための溝口の戦略だったのは間違いない。

『残菊物語』は溝口作品以降何度も映画化されているし、新派でも大衆演劇でも舞台化⁴⁾されているが、ここでは溝口作品に絞って論じる。主演の菊之助は新派の女形人気役者、花柳章太郎が、その妻お徳をこれまた新派で花柳の相手役をつとめた森赫子が演じた。脇も歌舞伎役者が固めていた。脚本は『浪華悲歌』（1936）以来コンビを組んだ依田義賢だった。1939年のキネマ旬報邦画ベストテン第二位となった。⁵⁾

この作品に注目するきっかけとなったのは、溝口がこの作品で描いた女性が『浪華悲歌』（1936）、『祇園の姉妹』（1936）で取り上げた女性とはあまりに違っているからである。『浪華悲歌』、『祇園の姉妹』では奔放な女性が社会の抑圧に苦しみながらも、それを逆手にとって男中心の社会に反抗する姿を描いている。しかし『残菊物語』のお徳はそれとは正反対の女性として描かれている。あくまでも男に尽くす自己犠牲的な女性で、最期はその総決算としての死であった。『浪華悲歌』、『祇園の姉妹』で描かれた男を踏み台にして出世を志向するサディスティックな女性に対して、お徳はその対極のマゾヒスティックな

1) この作品は『浪花女』、『芸道一代男』とならんで、溝口の「芸道三部作」とよばれる。

2) 『残菊物語、他一篇』（東京：角川文庫、1956年）参照。

3) 蓮實重彦はこの設定を「村松梢風原作では大阪で二人に恵まれたことになっている男子の存在を、映画は聡明に遠ざけている」と評している。「言葉の力：溝口健二監督『残菊物語』論」、蓮實重彦、山根貞男編『国際シンポジウム溝口健二没後50年「MIZOGUCHI2006」の記録』（東京：朝日新聞社、2007年5月）、242-243頁。

4) 大衆演劇（旅芝居）はかつて小歌舞伎、中歌舞伎ともよばれ、大歌舞伎、つまり現在の歌舞伎との交流も頻繁にあったのは、この映画の中で菊之助が旅芝居に加わった経緯からも分かる。『残菊物語』は現在でも大衆演劇の芝居演目として取り上げられることが多い。私自身もいくつか観たが、それぞれ内容がかなり異なっていた。

5) この作品を溝口の傑作のひとつに数える批評家、映画監督も多い。蓮實重彦もその一人だし（注2、前掲書、153頁）、スペインの映画監督ビクトリア・エリセも然りである（同じく、152頁）。

女性である。溝口は多くの女性を主人公にした作品を監督している。しかもマゾヒスティックなタイプとそうではないタイプ、両方のタイプの女性を描いている。⁶⁾これら二つの両極端な女性像で溝口が表現したかったものとは一体何なのか。なぜ溝口はサディスティックな女性、マゾヒスティックな女性双方を描くのか。この二つのタイプの女性像が溝口作品の中である一貫性をもってつながっているとしたら、それは一体どういう戦略として具現化されているのか。

彼の作品は圧倒的に女性を中心にしたものが多い。社会から抑圧されその反応がマゾヒスティックな形で出るにせよ、サディスティックな形で出るにせよ、それをひきおこす「女性と社会との軋轢」というテーマは溝口の終生のテーマであったのではないか。この作品でも女性の社会との葛藤、対決が重要なテーマのひとつであることは間違いない。他作品と同様、女性／男性、そして社会という構図はこの作品でも物語を動かす軸になっている。

この映画は一見すると自己犠牲に殉じた女性のメロドラマにみえるかもしれない。しかし、そこに精神分析的アプローチを試みると、違った様相を呈してくる。登場人物の叶った、あるいは叶わなかった欲望をひとつのシナリオとして読み解く必要がある。そのアプローチを適用すると、作品がお徳の自己犠牲そのものを中心に回っているのではなく、複雑な欲望／快楽のダイナミックスを軸にしていることが分かる。そのダイナミックスは、個人の欲望と社会の要請との間の悲劇的葛藤をサブライムの域へと高める美的変換点として機能しているのである。

『残菊物語』ストーリー

まず、ざっと筋をみて行きたい。主人公、尾上菊之助は梨園の音羽屋の跡継ぎではあるが、父尾上菊五郎は実父ではない。養子にもらわれてきたのだ。しかし、いずれは菊五郎の名跡を継ぐことになっている。父の菊五郎には最近子供ができて、その乳母としてお徳が雇われている。菊五郎、菊之助の出ている舞台の幕が開く。その日の演目は『東海道四谷怪談』だった。菊五郎は菊之助の演技に不満であり、菊之助を叱責するつもりだった。しかし側近の松助たちがそれを止めたので、菊之助には伝わらない。陰では菊之助へ厳しい批判をしている人たちも彼が音羽屋の御曹司なので、面と向かってはおべんちゃらをいっているのだ、これまた菊之助は蚊帳の外である。

菊之助は自分の演技が受けないのは分かっているのだが、それを批評してくれる近しい

6) 自己犠牲的な女性を描いた作品としては、『唐人お吉』(1930)、『滝の白糸』(1933)、『雪夫人絵図』(1950)、『お遊さま』(1951)、『西鶴一代女』(1952)、『近松物語』(1954)、社会に挑む女性を描いた作品には『浪華悲歌』(1936)、『祇園の姉妹』(1936)、『赤線地帯』(1956)などが挙げられるだろう。

人はいないので、どうしていいかわからず、不安を募らせている。そんな折、料亭の帰りに、彼の弟の赤ん坊を寝かしつけようと、赤ん坊を抱え子守唄を歌いながら通りを歩いてきたお徳に出くわす。お徳は菊之助に彼の演技の評判が良くないことを率直に伝える。また彼女自身も評価していないと言う。菊之助はその率直さに感動し、それから彼女に助言を求めるようになる。

二人が親しくなっていることは評判となって、菊五郎夫妻の耳にも入る。菊五郎の妻、つまり菊之助の養母はお徳に暇を取らせて実家へ帰ってしまう。菊之助は父、母、兄に向かってお徳と一緒にになりたいというが、許されない。家を出る決心をした菊之助はようやくお徳の居所をつきとめて彼女に逢うが、彼女から一緒になることはできないと言われる。それでも菊之助の決心はゆるがず、音羽屋の家を出て、大阪の歌舞伎役者、多見蔵のもとへ行くことにする。お徳にそれを伝えたのだが、大阪へと出発する当日、ホームに彼女の姿はなかった。

大阪の多見蔵の元に落ち着いた菊之助だが、彼の演技の評判は芳しくなく、落ち込む日々がつづいている。多見蔵は親切で、彼の将来を保証してくれているのが救いである。そこへひょっこりとお徳が訪ねてくる。お徳は彼の芝居の腕が上がったと喜んでくれる。

二人は菊之助が間借りしていた下宿屋の二階で所帯をもち、菊之助にも希望の光が差し込んできたかのように見える。そこに伝えられたのは多見蔵の死だった。大阪にいられなくなった二人が行き着いた先は旅芝居だった。しかし、旅芝居は彼の知っていた歌舞伎の世界とはまったく違う、厳しい環境での巡業だった。菊之助の心は荒んでゆく。また、お徳も心労と過労がたたって結核を患ってしまう。

旅芝居の巡業が中止となり、名古屋に流れ着いた二人が木賃宿に泊まった際、⁷⁾お徳は菊之助の幼馴染で親友の中村福助が名古屋に巡業公演に来ていることを知る。菊之助に告げずにお徳は福助を訪ねる。お徳から二人の状況を聞いた福助は宿まで人力車を走らせ、そのまま菊之助を名古屋の舞台に連れ出す。

菊之助は歌舞伎では最も難しいとされている歌舞伎舞踊の一つ、『関の扉』の小町を見事に演じきる。福助も満足するできばえで、菊之助を音羽屋に連れ戻す絶好の機会が到来したと喜ぶ。菊之助の演技を舞台陰から見ていたお徳はそれに満足、安心するが、ある決心をしていた。彼女は福助に自分が身を引くのと引き換えに、菊之助を音羽屋に返し、彼の勘当をといてもらうよう菊五郎に嘆願してくれと願い出る。彼女は菊之助に福助たちと東京に帰るように勧め、落ち着いたら自分を呼び寄せてくるようにという。菊之助はしぶしぶそれを承諾し、東京へと帰ってゆく。

7) 木賃宿の場面も原作にはない。菊之助とお徳の悲惨な状況をこの場面ほど雄弁に示している映像はないだろう。お徳の自己犠牲の程度を示すのにこれ以上の有効な手段は望めない。そこにお徳に託した溝口の意図が見えてくる。

菊之助の勘当はとける。彼の復帰公演は父菊五郎との相舞踊、『石橋』⁸⁾だった。その後彼は次代の菊五郎と目される音羽屋の看板役者になっている。しかし、お徳の行方は杳として知れなかった。

お徳は二人が所帯をもった大阪の下宿屋で重い病の床にあった。ちょうど菊之助も大阪公演に来阪中だった。大阪公演名物の船乗り込みの日、お徳の最期が近いとみてとった下宿屋の主人が船乗り込みの準備をしていた菊之助を訪ねて、事情を説明する。とるものもとりにあえず駆けつけた菊之助。彼はお徳に親の勘当がとけ、お徳を両親が妻として認めたと伝える。喜ぶお徳。しかし彼女は菊之助に一刻もはやく船乗り込みの場に戻るようにという。

菊之助は心をあとに残しながら船乗り込みに向かう。華やかな船乗り込みで中心にいるのはもちろん菊之助である。船乗り込みのにぎやかなお囃子、歓声を聞きながら、静かにお徳は微笑む。映画はこの場面で終わっているが、そのあとお徳が息を引き取ったのは明らかである。

二つの解釈

映画を観終わった観客の反応は二つに分かれると思われる。それはどういう視点でこの映画をみるかということから生じる。一つは菊之助に視点を合わせるもの、もう一つはお徳に視点を合わせるものである。前者の場合、父と折り合いの悪い息子が武者修行の末に帰宅、父と和解するという「放蕩息子の帰還」の話となる。父と子の和解にある種のカタルシスをそこに感じるかもしれない。後者の場合、お徳が自己犠牲により菊之助を一人前の歌舞伎役者に育て上げたという話と受け取れるだろう。お徳は封建的な社会のそして歌舞伎界の犠牲者ということになる。そして、自己犠牲の末に死んでしまった悲劇のヒロインということになる。女性観客の場合、圧倒的に後者の視点をとりお徳に同情的な反応をするだろう。

しかし、この二つの見方は一つのコインの裏表なのではないか。菊之助とお徳の関係をそして二人と歌舞伎界、社会との関係を別の切り口からみれば、違った景色が見えてくるように思われる。精神分析的な解釈を導入することで可能になる新しい解釈を試みたい。その際、映画の中で劇中劇としてつかわれている歌舞伎の狂言、舞踊を手がかりにしてゆく。⁹⁾

8) この舞踊も原作にはないものである。

9) 溝口が京都に拠点を構えてから、歌舞伎を初めとする日本芸能に強い関心を持つようになり、「徹底的に勉強した」と佐藤忠男はいう（『溝口健二の世界』（東京：平凡社、2006年）。

菊之助にとってお徳とはなにものか

お徳はこの話の中でどういう役割を担っているのだろうか。まず、お徳は菊之助の弟の乳母である。映画中でも赤ん坊をあやす姿で登場する。映画の中でははっきりと描かれていないが、彼女は夫を亡くした後、実家に帰されていたのを音羽屋が雇い入れたのだ。赤ん坊をあやすというのは紛れもなく「母」そのものである。事実、彼女は子供を生んでいて、それで乳母となっているのだから。¹⁰⁾片や菊之助に母はいない。母不在の形で彼は登場する。彼は音羽屋の御曹司ではあるが、父菊五郎とは義理の仲ということが強調されている。となると映画の中で「おっかさん」と呼ばれている女性は彼の実母ではないことになる。その菊之助にとって義理の母がお徳に暇を出そうとしたとき、お徳は二人の仲への邪推を打ち消し、義理の母に向かって、「坊ちゃんにはお乳をあげる乳母のような人が必要なんです」と訴える。つまり、自分自身を菊之助の「乳母」と擬えて、男女の仲ではないことを証明しようとしているのだ。しかし、これ自体が義理の母の逆鱗に触れてしまう。「菊之助には私という母親がいるのです」と切り返されれば、反論することはできない。ここには二人の「母」の対立という構図がみてとれる。

この場面を、まず溝口は正面には養母、後ろ向きにお徳という斜め上からの不安定な角度から撮っていて、この構図のおかげで、障子ごしにお徳の代わりに赤ん坊を抱いた子守女が見えるようになっている。次にカメラはパンをして、画面左手前にお徳、正面には養母という構図となる。お徳、養母は三角形の二頂点を、三角形のもう一つの頂点は画面にない背景にあり、そこには耳をそばだてている子守女や他の使用人がいるはずである。このカメラアングルが作り出す菊之助の養母／お徳／子守女間の不安定な三角形がこの場の緊張をより高めているのだ。

母不在の、しかも音羽屋では微妙に不安定な位置にいる菊之助が、お徳に惹かれ始めたのも、当然のなりゆきだった。菊之助は赤ん坊の弟に自身をアイデンティファイしているのだ。義理で成り立つ家族関係、そしてその外輪である歌舞伎の世界、そこには彼の母は不在だった。気が弱く、自信がもてない男、父という大きな存在に立ち向かうことを避けている男として、菊之助は登場している。それは彼が未だに母から自身を分離できていない「子」の域にあり、精神分析的にいえば想像界に属していることを示している。

菊五郎は菊之助にとって社会制度を、そして家父長制が厳然として残る歌舞伎界を代表する文字通りの「父」である。精神分析的にいえば、超自我を表象する人物である。となると、ここに精神分析学上の父（菊五郎）—母（お徳）—子（菊之助）という三角関係が成立していることになる。菊五郎にとってみれば子の菊之助が一刻も早く「母」のもと

10) 映画の中では明らかにされてはいないが、村松梢風の原作ではその言及がある。彼女は浅草の塗物師の娘で、一度結婚したが夫に死なれ、子供を産み落とした後その子を婚家に残し、実家へ帰っていたところを音羽屋に雇われたということになっている。

を離れて、歌舞伎制度に組み込まれることが、制度そのものを持続させるのにどうしても必要であった。しかし菊之助の超自我へのイニシエーションは達成できていない。というのも彼は父が要請する自身のアイデンティティのありようと自らの欲望との間の葛藤の折り合いがつけられないからである。これは菊之助自身の超自我と自我との間の抑圧・解放の闘いなのだ。

これを示すのが溝口十八番のワンカット・ワンシーンのカメラワークである。菊五郎が左手奥やや斜め正面を向き、菊之助はそれと対角線上で左横顔を見せていて、その対角線と交差するもう一つの線上に養母、兄という構図である。カメラは斜め上から撮っている。このとき養母、兄の顔は半分隠れたままであるが、二人が次の間へ移ると菊之助も移動、今度は養母／兄／菊之助という構図になる。この三角形の構図では菊之助は左横顔が少し見える程度の後ろ向きである。もちろんカメラは斜め上からのもので、不安定なままである。つまり、これはそのまま先述した菊之助養母とお徳の対立シーンと対になっている。こういう三角形の構図では初めはお徳が、次に菊之助が「子」の立場に否応なく据えられていることになる。ここからも、菊之助、お徳の近親性が読み取れる。

不安定な菊之助が拠りどころにしたのは、不在の母の再発見だった。それがお徳だったということになる。しかし、それは菊五郎が代表する歌舞伎という制度内ではどういふ許容できるものではない。一方菊之助にしてみれば、母を獲得した上はそうおいそれとはそれを手放せなかったということだろう。彼がなぜそれほどまでに「母」を必要としたのかは後で論じる。

怖しい母：『四谷怪談』のお岩

この父一母一子という精神分析ではおなじみの三項の構図は、劇中劇の『東海道四谷怪談』¹¹⁾によっても暗示されている。菊五郎が出番待ちをしているところから始まり、それが劇中へと移り、有名な「戸板返し」の場面となる。菊五郎がお岩と小平の^{ふた}二役を演じている。このとき菊之助は出ていない。次に場面は転換、第三幕の「隠亡堀の場」¹²⁾となる。ここで、菊五郎は直助を、菊之助は与茂七を演じている。舞台がはけた後菊五郎が不満を述べるのは菊之助の与茂七の演技だった。注意しなくてはならないのは、この場はお岩の妹のお袖を借りた伊右衛門への代理戦争である点だろう。お袖、つまりお岩の代理者をはさんで、菊五郎、菊之助の対立項ができていくのだ。そこに不在なのは母、つまりお岩で

11) この作品は歌舞伎の『仮名手本忠臣蔵』の外伝として成立している。原作ではこの作品は出てこない。

12) お岩の死後、その妹お袖は岩の仇として伊右衛門を追っている。この「隠亡堀の場」は、袖の元許婚で小間物屋に身をやつしている佐藤与茂七、そしていまお袖の仮の亭主となっている直助、それに伊右衛門が、土手の上で「だんまり」となる場面である。

ある。お岩は子供を生んでから産後の肥立ちが悪く患うようになり、それが伊右衛門が彼女を疎んじる理由であった。お岩が伊右衛門によって殺されたのは、彼女が母になったからだともいえる。だからお岩を、子を抱く母のイメージから切り離すことはできない。お岩は母そのものなのだ。この「隠亡堀の場」から透かし絵のように浮き上がってくるのは子を抱くお岩の姿なのである。それこそお徳ではないか。

このお徳=母という図式は、別のエピソードによっても強化されている。菊之助が音羽屋を追い出されたお徳と逢引をするのに利用したのが、雑司が谷の鬼子母神の茶店だったことを思い出して欲しい。この茶店の老婆を仲介にして、二人は会うことができた。鬼子母神は文字通り母である。¹³⁾ただし怖い母である。お岩にしてもこの鬼子母神にしても、溝口が「母」として設定したのは怖い母である。¹⁴⁾この怖い母のイメージがなぜお徳に重ねられているのか。彼女は菊之助を一人前にするのに生涯を捧げ、自己犠牲のうちに死んでいった慈母ではないのか。それなのに、溝口が差し出しているのはそれとはまったく正反対の母像なのである。

この怖い母像こそ、実は菊之助にとっての母を表象するものではなかったのだろうか。ここに菊之助の深層心理を解説する鍵が隠されている。まず、菊之助にとってお徳は優しい「母」として登場する。母不在をうめるべく菊之助は彼女との一体化を望む。それは当然ながら歌舞伎社会という制度の中で許されることではない。そこまでは先述したとおりである。しかし、彼が母を希求する理由はそれだけではない。彼自身の超自我へのイニシエーションの失敗がそれに絡んでいるのだ。彼は五代目菊五郎を父としてまねるところから役者としてのスタートをきっているはずである。ところが舞台ではそれがうまくゆかず、彼の自我は手ひどい屈辱を受ける。父菊五郎の役者としての成功、実績、社会的地位は菊之助にとっては否認すべき超自我を象徴するものとなる。それらはまた、Freud が社会制度を堅持する役割をはたすものとして設定した超自我でもある。しかもそれは子の欲望を検閲するものとして立ち現れる。Freud はその超自我の役割を「欲望の制限」と規定している。¹⁵⁾

その結果、彼が選んだのは自身の中の超自我と屈辱的な現実とが交差する場、二つの結節点に心理的アイデンティティを求めることだった。それは父の偽装という装いを纏うこ

13) 1万人の子の母でありながら、常に他人の子を捕えて食べてしまうため、釈迦は彼女が最も愛していた末子・愛奴兒（ピンガーラ、プリンヤンカラ 嬪伽羅、氷羯羅天、畢哩孕迦）を隠して子を失う母親の苦しみを悟らせ、仏教に帰依させた。以後、仏法の護法善神となり、子供と安産の守り神となった。

14) これはユングの唱える「グレート・マザー」（Great Mother）の一側面である“Terrible Mother”をあらわしている。グレート・マザーは「複雑で多面的な母」を表象するものだから。

15) Sigmund Freud, *An Outline of Psychoanalysis*, translated and edited by James Strachey (New York: W. W. Norton, 1989), p. 5.

とになる。自らが超自我を騙る、つまり超自我を抑圧、偽装することで危機を乗り切ろうと図るのである。しかしこういった超自我の抑圧の結果、男根的な（ファリック）セクシュアリティは否定され、ひたすらマゾヒスティックな場にとどまることを余儀なくされてしまう。つまり自我は前エディプス期に取り残されてしまうのだ。自我が生き延びるために残された道は超自我の代理役を母に求めることである。しかしその母は超自我抑圧の代償としての母、菊之助の場合は「強い母」、「怖い母」以外のなにものでもない。彼は超自我の代理者としての強い母と一体化することで、この屈辱的な状況を生き抜こうとしたのだ。つまり、お徳は母であると同時に菊之助のダブルの役割を果たしている。お徳のマゾヒスティックにみえる自己犠牲は、そのまま菊之助のマゾヒズムを表していると理解すべきだろう。

マゾヒストのドラマとそのシナリオ

強い母は前エディプス期特有のもので、マゾヒズムの恒常的に存在する必要不可欠な要素のひとつである。そして、自我の欲望のマゾヒスティックなシナリオの特徴は、演技参加者がさまざまな自我、超自我の役割を演じるという約束事であり、そして演技者の役割交換——ある時は苦痛を与える側、別のときは苦痛を受ける側といったように——である。心理的には部分的なアイデンティティしか帯びないわけで、それによって自我を守り抜くわけである。Leo Bersani は、そういった断片的であるがゆえに交換可能な心理アイデンティティを持つ登場人物のテキストは「多重的なアイデンティティに戻る喜び、自由にそこで動ける喜びを提供する」という。¹⁶⁾

『残菊物語』は、そしてその中心人物の菊之助とお徳は、そのような役割交換可能な場で登場人物が複層的アイデンティティをもちうる可能性を示しているのではないだろうか。マゾヒズムの特徴はまさにこの快感を長引かせるための演劇的役割交換ではないのか。Deleuze は登場人物のアイデンティティ交換はマゾヒズムの弁証法にさかのぼるものだという。¹⁷⁾そして、まさにマゾヒズムの弁証法によってテキストを解放するだけでなく、役割、言説を何度も覆す可能性を示しているのだという。¹⁸⁾

16) Leo Bersani, *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature* (New York: Columbia University Press, 1984), p. 29.

17) Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty* (New York: Zone Books, 1991), pp. 37-38.

18) Ibid., 21. Deleuze は Sacher-Masoch について次のようにいう。

“Masoch is animated by a dialectical spirit... by the whole technique of dialectical reversal, disguise, and reduplication.... Dialectic does not simply mean the free interchange of discourse, but implies transpositions and displacements of this kind resulting in a scene being enacted simultaneously on several levels with reversals and reduplication in the allocation of roles and discourse.”

お徳のマゾヒズムはそのまま菊之助のそれへと交換されている。大阪の歌舞伎役者多見蔵のところでは舞台に立っているときの状況がまさにそれである。自分がもう見込みがないと役者仲間に愚痴るシーンは、彼のマゾヒスティックな姿勢を示しているだろう。また、旅芝居に加わり巡業をかける日々に、酒で憂さを晴らし、自暴自棄になっている場面にもそれが、みてとれる。さらに、木賃宿を転々とする状況になっても、一向に打開策を見出そうとはしないところにも、彼のその性向が顕われている。菊之助はここまで落ちることで、初めてお徳のマゾヒズムのレベルに到達したのだ。役割交換の末、ついに二人はダブルになったのである。原作にはなかった木賃宿の場面はここで生きてくるのだ。

しかしここで皮肉な展開が起きる。マゾヒズムのドラマが、その苦痛をサブライムまでに高めることで悲劇へと変貌するのだ。Alain Robbe-Grillet は苦痛を絶え間なく受けつづけること、苦痛を楽しむことを悲劇の特徴だと断定する。¹⁹⁾ Reik がいうように、Freud 以降初めて苦痛が快楽と結びついていることが論じられるようになった。その苦痛が何か本能的なものに関係していることが推察され、そしてそれまでは問われることのなかった「苦痛の中の快感が一体どこからくるのか」が問われるようになったのだ。苦痛がある以上、苦痛の快楽というものが存在する可能性がある。²⁰⁾ しかも苦痛はマゾヒズム的欲望を阻止することはなく、むしろ燃え上がらせる。マゾヒズムの快楽は苦痛の引き伸ばしと深くかかわっている。苦痛を引き伸ばせば引き伸ばすだけ、享受できる快楽の度合いがますます高まる。このマゾヒズム快楽の力学の倒錯はその個人を抑圧から解放することで治癒するものではない。マゾヒズムこそが人物が展開するドラマの表現に必要なものになっているからである。Reik はそういうマゾヒズムは不条理以外のなにものでもないという。なぜなら、禁止された快楽への罰が快楽をもたらすというのだから。²¹⁾

マゾヒストが選択するのは超自我の代理としての強い母にアイデンティファイすること

19) Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel* translated by Richard Howard (Evanston: Northwestern University), p. 61.

"Wherever there is distance, separation, doubling, cleavage there is the possibility of experiencing them as suffering, then raising this suffering to the height of sublime necessity. A path toward a metaphysical beyond. . . . Under the appearance of perpetual motion, it actually petrifies the universe in a sonorous malediction. There can no longer be any question of seeking some remedy for our misfortune, once tragedy convinces us to love it."

20) Theodor Reik, *Masochism in Modern Man*, translated by Margaret H. Beigel and Gertrud M. Kurth (New York: Farrar, Straus and Company, 1949), p. 398.

"Psychology, before Freud, had no methods to deal with the problem of suffering. The study of neurosis gave rise to the psychological question of the significance of suffering connected with unconscious pleasure. Masochism as a sexual perversion appeared as a mysterious phenomenon because suffering was conceived as the instinctual aim. The very old question as to the sense of suffering was not replaced by the hitherto unnoticed question of the nature of the pleasure in suffering, of its psychological preconditions and its hidden aims."

21) *Ibid.*, p. 160.

で、超自我と自我との折り合いをつけること、共生である。しかしその折り合いには未来はない。それは抑圧的超自我の呪縛、もしくは自我の解放＝失墜に終わるのだが、マゾヒズムの解放とは死だからである。マゾヒストは母との神秘的、強制的統合を希求すると同時に怖れている。それは当然だろう。というのも、究極の快樂としての共生は死の想像界以外では表象できないのだから。それは悲劇的であると同時に不条理な解決である。そこは死と欲望が合流するような超越的場であるから。

マゾヒズム到達点としてのサブライム：「関の扉」と「石橋」

お徳とダブルになった菊之助の場合ではどうか。菊之助のマゾヒズムが生か死の選択をするところまできたとき、再び役割交換が起きる。それはお徳の決断によってなされた。ここで視点は菊之助からお徳に移って行く。彼女は菊之助に生を選択させることで、自分はマゾヒズム的快樂の頂点である死を選ぶ決心をする。代理母としての母ではなく、文字通り想像界を代表する母としての死である。かつマゾヒズム的快樂の主体としての死である。ここで主導権は完全にお徳に移っている。彼女はその死によって悲劇の主体となることができる、つまり彼女の存在そのものが「サブライム」へと止揚されるのだ。それが溝口の提示した逆説的なマゾヒズムの到達点である。

この役割交換の結果が菊之助が名古屋公演で演じた歌舞伎舞踊『関の扉』²²⁾によって暗示されている。菊之助の役は小町、そして小町が変容した墨染の精である。²³⁾墨染の精を演じたというのが象徴的である。というのも、墨染は死んだ安貞の身代わりであり、女性というよりもむしろ両性具有的な存在だからだ。この場の登場人物は母を挟む自我―超自我の三角関係をいみじくも表象している。墨染は母を、関兵衛（黒主）は超自我を、そし

22) 正しくは『積雪関扉』。常磐津にのって演じられる歌舞伎舞踊。初演は1784年11月。場所は江戸桐座。

23) 話のあらまはは以下の通り。

主要登場人物は平安朝の六歌仙の一人である小野小町（後に傾城の墨染）と大伴黒主（関兵衛）、それに良峯宗貞である。京都と大津の間に位置する逢坂山の関所が舞台で、時は大伴黒主の謀反後という設定である。丁度小町桜（墨染桜）が開花している。

宗貞少将が先帝（仁明天皇）を弔って、関守の関兵衛と語り合っていたが、そこへ宗貞の恋人・小町姫が現れる。彼女に通行手形がないことから関兵衛と問答になる。関兵衛は割符と勘合の印を落としてしまう。落とした印は、宗貞の手から関兵衛へと渡る。割符は小町姫の手に渡る。この時、一羽の鷹が血染めの片袖をくわえて飛んできて、石の上にとまるが、それは宗貞の弟安貞のものだった。このことから、小町は安貞の死を知る。

宗貞は弟・安貞の菩提を弔い館に入る。酒に酔った関兵衛が出て来て自身の天下取りの大願成就のため、小町桜の大木を切って護摩木にして焚こうとする。大斧を振り上げたところに、大木の中から一人の美形の傾城が現れ、墨染の精と名乗る。そして自分は大伴黒主により殺された宗貞の弟の安貞と将来を誓い合ったという。関兵衛は大伴黒主である正体をあらわす。雪景色の中で、大斧をもった黒主と墨染の精の大立ち回りが始まる。

て宗貞は自我という構図になっているのだ。舞踊では超自我が退けられるのだが、菊之助が演じたのは墨染である。菊之助がお徳の代理を演じていると考えれば、墨染の黒主への勝利はそのままお徳の菊五郎への勝利でもあるのだ。菊之助はお徳になりかわることで、そのマゾヒズムを引き受け、それを舞台という場で止揚し、サブライムの域へと導いたのである。お徳がサブライムへと止揚されたことを象徴的に示しているのが、菊之助が演じた小町／墨染なのだ。

ここで見逃せないのは、菊之助が許されて音羽屋へ帰ったあと、その復帰公演で父と演じた舞踊である。それは『石橋』²⁴⁾であった。もとは能の演目²⁵⁾であったのを歌舞伎舞踊に仕立てたものである。「連獅子」とよばれることもあるように、親獅子、子獅子が登場する。子に試練を与えるため、親獅子が子獅子を谷底へ蹴落とす前半、谷底から這い上がって生きた子獅子とともに再会の喜びを踊る後半と二部構成になっている。後半部では、親獅子は白の獅子頭、子獅子は赤の獅子頭で、豪快な毛振を披露するクライマックスとなり、最後は二頭そろって正面向いての決めとなる。もちろん、菊五郎が親獅子、菊之助が子獅子を演じたのであり、「放蕩息子の帰還」のストーリーそのものである。菊之助はこの『石橋』の内容通り、親元を離れて修行し、最後は親の懐へと、つまり音羽屋という歌舞伎界の中核へと復帰したのだということを、この演目ほど端的に表現するものはないだろう。

しかし、この『石橋』にはもっと深い意味が隠されている。それは獅子が文殊菩薩²⁶⁾の靈験によって招来される点である。寂昭法師が渡ろうとした清涼山にかかる石橋は、文殊菩薩の浄土へとつながる橋なのだ。その文殊菩薩こそお徳である。この菩薩はまた、智慧の菩薩であることから、母役のお徳が身を引き、超自我を象徴する菊五郎へと菊之助を渡したことを表していると考えられる。お徳は浄土へと「戻る」こと、つまり死によって、

24) 村松梢風の原作では菊之助が河竹黙阿弥作の『鞍馬山のだんまり』で牛若丸を、菊五郎が天明太郎を演じたことになっている。

25) 以下、『世界大百科事典』からの抜粋。

「五番目物。作者不明で、観世十郎元雅作という説は不確実。前ジテは童子、後ジテは獅子。寂昭法師がインドに渡り、文殊菩薩の住みかたと聞く清涼山に至り、石の橋を越えて聖域に踏み入ろうと決心する。おりしも来かかった気高い童子が、石橋は幅一尺で苔がなめらかなうえ、下は千尺の谷底で、たやすく人間が渡ろうとは思ひもよらぬことといましめる。そのうちに菩薩に仕える靈獣の獅子が現れ、山一面真盛りの紅白の牡丹にたわむれて、豪壮な獅子舞を舞う。この獅子は赤頭を頭にかぶるが、<連獅子><大獅子>などと名付ける特殊な演奏方式のときは、白頭・赤頭の二人（ときには四人）で相舞をする。また前ジテを老人で演ずるやり方もある。」横道万里雄、『世界大百科事典』第14巻（平凡社：東京、1972）、150－151頁。

26) 「サンスクリットの音訳。大乘仏教の代表的な菩薩の一人。古来、<文殊の智慧>といわれるように、文殊は大乘仏教の悟りの智慧を象徴する菩薩である、獅子に乗った像としてえがかれる。」平川彰、『世界大百科事典』第30巻（平凡社：東京、1972）、336頁。

人間界を超えた存在として確立されるのだ。マゾヒズムがその究極である死を招来することで作品自体が悲劇として確立する。また、登場人物はサブライムの存在へと昇華される。その究極の到達点は、男／女という性差、父／母、超自我／自我といった対立が無化される場でもある。対立軸は解消、物語の環は閉じたのだ。そこにはある種の安堵がもたらされるだろう。溝口が観客に提示しようとしたのもこの安堵感であったように思う。

佐藤忠男はこの悲劇を、「自己犠牲を賛美した悲恋ものにすぎないようなこの作品は、じつは失恋を装って人間的な誇りを確保した女の勝利の歌なのではないか」という。²⁷⁾総じてこれを認める一方、「ただ、こういうかたちの自我の表現は、結果として、彼女を抑圧し、彼女を侮蔑的な身分差別で傷つけた主人一家に全力をあげて奉仕したにすぎないことになる」と批判する。また、「『残菊物語』は悲劇だが、それが悲劇であるのは、美男美女の恋が成就しなかったからではなく、身分差別に反撥する女の意地が、結果として抵抗にはならず、むしろ差別する当の敵そのものを利することにしかならないという点にあるのではなかろうか」と批判の調子を強める。こういう批判は溝口に向けられがちであるのかもしれない。佐藤に倣えば、こういう悲劇は身分差別を煽るものであっても、修正するものではないということか。

でもそういう溝口解釈に対して批判を試みたのが蓮實重彦、山根貞男たちによる「国際シンポジウム」だった。参加者の一人、エリセ監督の「人生に勝る映画もあるのだ」という言葉が溝口作品の意味を端的に表している。²⁸⁾蓮實重彦は山根貞男との対談で、「私の場合、溝口について何か語るべきだなと思ったのは、やはり、それまでの溝口に対する評論が、あるひとつの形にまとめられてしまったということがあります。つまり佐藤忠男さんの書いた『溝口健二の世界』があって、それが標準になってしまったわけです。私も溝口に関しては、ある時期まで佐藤さんにお任せしようと思っていました。しかしそれだけではまずいと思いはじめたのが今から十五年ほど前です」²⁹⁾とっている。社会正義の観点からの溝口批判は、彼の作品の到達した地平を見過ごしてしまっているのではないだろうか。

溝口健二に精神分析を適用すれば

本稿の初めに提出した問題点に立ち返ってみよう。その一つは溝口がなぜサディスティックな女性、マゾヒスティックな女性双方を描くのかというものだった。もしこの二つの女性像が溝口作品の中である一貫性をもってつながっているとしたら、それは彼のどうい

27) 佐藤忠男、185頁。

28) 蓮實重彦、山根貞男編『国際シンポジウム溝口健二没後50年「MIZOGUCHI2006」の記録』、125頁。

29) 前掲書、171頁。

う戦略のもとにあるのかというものであった。溝口の作品で描かれる女性の多くは『残菊物語』のお徳と同じようなマゾヒスティックな女性である。それら女性像に共通するのは、お徳と同じくそのマゾヒズムによってサブライムの域に到達するという設定になっているということである。それは監督にとっては必然だったのではない。

溝口はこういう必然によって、自身にある決着を付けようとしているように思われる。ただ、芸術家魂というべきもの、そういう決着の仕方に満足できないものが彼の中にあつたに違いない。その証左が彼の描いたサディスティックな一連の女性たちである。彼女たちはマゾヒスティックな女性像を打ち破って出てくるファム・ファタール（仏：Femme fatale）なのだ。彼女たちは自由奔放で、男を手玉にとる。彼女たちはマゾヒストの女性たちが到達したサブライムとは無縁である。むしろ、そういう到達点を、完成を無効にするような女性たちである。溝口が彼女たちを「必要」とした理由もそこにあるのではないか。芸術家として完成度の高さを映画に求めざるを得なかった溝口の必然的な「妥協」が、自由奔放な女性たちを描くことだったように思われる。

マゾヒスティックな女性を描く映画の女優とファム・ファタールを演じる女優の質は違うはずである。ファム・ファタール的な女性像を作り上げ、それを説得力あるものにするには、女優の力量、素質がものをいう。たとえば、『浪華悲歌』、『祇園の姉妹』の山田五十鈴、『祇園囃子』の若尾文子、『雨月物語』の京マチ子などがそれにあたるだろう。彼女たちは監督の意図を離れて実に生き生きと躍動している。彼の映画中のマゾヒスティックな女性たちとは際立った対照をなしている。溝口自身、おそらく自分自身の中の矛盾をより生々しく表象できるのがこういった女性たち、女優たちであることに気付いていたはずである。溝口自身の中にあるマゾヒスティックな欲動を形として表すのは「マゾヒスティック」な女性ではなく、むしろ「サディスティック」な女性であろうから。この点に関してはまた別稿で論じるつもりである。

(2011年2月7日受理)