

日本人と桜

— 映画に描かれた桜が象徴するもの —

The Representation of the Cherry Blossom in Japanese Film

今泉 容子

IMA-IZUMI Yoko

Abstract

The cherry blossoms are regarded as the symbol of beauty in Japan. They are admired by the Japanese, who eagerly learn about the “cherry bloom front line” by the weather forecast in March every year so that they may go and view the beautiful cherry blossoms in full bloom in the right place at the right time. The cherry blossoms penetrate deeply into Japanese society. If you look at a Japanese coin of one hundred yen, you will realize that cherry blossoms are portrayed on the front.

Such deeply-loved flowers have been depicted in Japanese art such as literature, painting, music, and film, and their representations have been variously studied except in film studies, which came much later than the other research fields. There has been no publication about cinematic representations of cherry blossoms. Standing at the intersection of film and gender studies, this essay explores the way cherry blossoms have been depicted in Japanese film. I will argue that the cherry blossoms are gendered in Japanese film, and that there are three traditions of depicting them.

The first tradition was established in 1938. The feature of this tradition is to show a male protagonist committing seppuku or ritual suicide of disembowelment under the full bloomed cherry trees with cherry petals falling to the ground. The location is important. The cherry blossom is identified as this dying protagonist, who glimpses the falling petals to recognize his parallel fate. The ephemerality of the cherry blossom represents the short life of the male protagonist. The first example, *Chushingura or The Treasury of Loyal Retainers* (1938) directed by Masahiro Makino and Tomiyasu Ikeda, employed the style of shooting the male protagonist and the cherry blossoms in one frame, which has been carried through

to the present.

The second tradition is marked by opposite values such as happiness, pleasure, and love, and the male protagonist brings happy cherry blossom to people around him. This change in the depiction of cherry blossom came in the 1970s, and the first example can be found in *Otoko wa tsurai yo: Uwasa no Torajiro* or *Talk of the Town Tora-san* (1978) directed by Yoji Yamada.

The third tradition also came out around the 1970s. It was a total innovation from the perspective of gender, though the male cherry blossom films would still continue. The cherry blossoms visually overlap with female protagonists and virtually perform as *femmes fatales* in that they tend to take their lovers into death or destruction. *Under the Blossoming Cherry Trees* directed by Masahiro Shinoda in 1975 is indicative of this new tradition. It introduces a vulgar man living in the woods, who is afraid of walking under the blooming cherry trees. But one day he forgets his fear and usual cautiousness, because he is so happy to be able to move from the city back to his old woods with his beautiful wife. He steps into the full blossomed cherry trees. Suddenly an extraordinary change occurs. Rapid spinning cherry petals are blown against the wife, and she turns into a hideous monstrous old woman. Surprised by the change, he strangles her, on whom cherry petals are piled to make her disappear. Her disappearance causes him to disappear as well. The moment she is identified as the cherry blossom, she becomes a *femme fatale* to take the man to death.

I have thus clarified three traditions in the depiction of cherry blossom's in Japanese films. The next step of my research is to examine why the conspicuous changes occurred in the 1970s.

桜をテーマにした芸術は、つぎからつぎへと生み出される。桜は、尽きることのないインスピレーションの泉であるかのような。日本人と桜の関わりかたは、さまざまであろうが、桜は「花見」の数日のあいだは熱狂的に見つめられ、花が散ると忘却される傾向にある。5日間の溺愛と360日間の無視は、毎年くり返される。その5日間のために、「桜前線」という予報が報道される。ほかの花ではあり得ないことである。

日本人にとって特別な桜は、奈良時代から今日まで、詩歌、小説、音楽、絵画、写真、映画など、芸術のすべての領域に取り上げられ、さまざまな意味を与えられてきた。どの領域をとっても、有意義な桜の表象の歴史が見られるはずだが、本論文においては日本映画における桜の表象を考察したい。

映画はもっとも遅く誕生した芸術であり、まだ100年強の歴史しかもたない。そのためほかの

領域と異なって、まだ研究方法がじゅうぶんに確立されておらず、重要なテーマでありながら考察が進んでいないものは数多い。「桜」もそのひとつである。映画における桜は、言及されることは多々あっても、本格的な研究の対象として取り組まれたことはない。¹本論文は、映画における桜の意味を解明することで、桜の表象研究にひとつの貢献をつけ加えることになる。

日本映画における桜はじつにさまざまな顔をもつ。それらを総体として分析すると、日本人にとっての桜の意味が解明できるであろう。映画が描き出してきた桜を考察するのは、文学が奈良時代から今日まで桜を描きつづけてきた膨大な数量にくらべると、ごく小さい仕事のように見えるかもしれない。たしかに、短い時間ではある。しかし、その短い時間のなかに、これまで日本人が桜に与えてきたさまざまな意味が描き込められているため、桜がもつ日本人の心象風景が凝縮されて日本映画のなかに表れていると言ってもよいだろう。

本論文では、研究対象を日本映画とし、桜の表象をジェンダー論の視点から考察することによって、桜のジェンダー論を展開したい。日本映画の桜は、ジェンダー化されて描き出される。「男の桜」と「女の桜」に分類できるのである。映画における桜のもつ意味を明らかにするプロセスのなかで、1970年代は重要な時期として浮かび上がるはずである。なぜなら、その時期を境に、桜の表象に大きな変化が起こるからである。その変化がどのようなものかを明らかにしながら、日本映画における桜の表象を分析していきたい。

(1) 男の無念の桜

日本映画のなかで、桜にもっとも強く結びつけられるのは、忠臣蔵映画である。忠臣蔵映画は途絶えることなく制作されつづけ、そのたびに桜が登場する。

忠臣蔵映画の基本的なパターンは、マキノ正博と池田富保が1938年に監督した『忠臣蔵 天の巻・地の巻』によって形成された。その基本的なパターンは、映画全体が前半と後半のふたつの部分に分かれ、前半に浅野内匠頭の切腹というクライマックスがおかれ、後半に吉良上野介の討伐というクライマックスがおかれる、というものである。

もっとも忠臣蔵映画には、モデルがある。そのモデルは、事件後間もない元禄14～15年(1702-03年)にすでに演じられはじめ、やがて1748年ごろ集大成された歌舞伎・人形浄瑠璃(文楽)の『仮名手本忠臣蔵』である。その演目を、大佛次郎(おさらぎじろう)は小説『赤穂浪士』(1929年)に練り上げ、この小説が忠臣蔵映画の直接の原作となった。ひとつの小説から派生した数多くの忠臣蔵映画が、おなじパターンに落ち着くのは、とうぜんかもしれない。

桜が登場するのは、前半のクライマックスにおいてである。浅野内匠頭が切腹するとき、1938年のマキノと池田の『忠臣蔵 天の巻・地の巻』とそれ以降の忠臣蔵映画では、桜がかならず出

1 たとえば日本文学における桜の考察に関しては、小川和佑『桜の文学史』(文藝春秋、2008年)がコンパクトでわかりやすい文学論を展開している。

てくる。そして桜は、切腹を果たす浅野内匠頭とたくみに同一視させられるのである。これが「男の桜」である。

1938年以降の忠臣蔵映画の切腹シーンに桜が、どのように関わっているかを読み取っていくまえに、1938年以前の忠臣蔵映画における桜を確認しておきたい。そのため、現存する忠臣蔵映画の初期のもので、比較的完成度が高い『尾上松之助の忠臣蔵』（1910年）をまず見ておこう。

『尾上松之助の忠臣蔵』（1910年）——登場しない桜

牧野省三が1910年に監督したとされるサイレント映画は、欠落部分があるにしても、『尾上松之助の忠臣蔵』と一般に呼ばれる形で流通している。「目玉の松ちゃん」の愛称で親しまれた尾上松之助が、浅野内匠頭、大石内蔵助、清水一角など何役も演じている。浅野内匠頭を演じた切腹シーンでは、主役の彼が画面のいちばん重要な中央に、正面向きに配置され、ほかの数名の侍のまなざしをいっせいに受けている。切腹の場所は、草木が茂る屋外。桜は、どこにも見えない。彼はあっけなく腹に刀を食いこませ、介錯人の刀が上から振り下ろされる（図1）。あとは、ほとんど動きがない。1910年の映画の切腹シーンでは、桜はまだ重要な要素ではなかった。



図1

1910年代に忠臣蔵映画は存在していても、そこに桜は登場していなかったのである。桜が登場する忠臣蔵スタイルが確立されるには、1930年代まで待つ必要があった。桜が登場する最初の例は、1938年の『忠臣蔵 天の巻・地の巻』（マキノ正博／池田富保監督）である。これから1938年以降の忠臣蔵映画を全部で9本取り上げ、「男の桜」の系譜を明らかにしたい。

『忠臣蔵 天の巻・地の巻』（1938年）——散る桜

1938年の『忠臣蔵 天の巻・地の巻』では、桜が大々的に登場する。浅野内匠頭を演じるのは、当時の人気男優、片岡千恵蔵である。（ちなみに、この映画で大石内蔵助を演じたのは、やはり人気男優の阪東妻三郎であった。）

まず、浅野内匠頭が切腹現場へ向かう途上で、豪華な満開の桜が登場する。ハラハラと降り注ぐ桜のなかを、浅野内匠頭は切腹現場への廊下をゆっくりと歩いている。ロングショットで撮られているため、人物は豆粒サイズになり、桜は広大な壮観になっている。桜の景色のなかで、家

臣が無言のまま最後の別れにやってくる（図2）。数ある忠臣蔵映画のなかには、「お名残りおしゅうございます」という台詞を家臣が声に出す例もあるが、1938年版では終始無言である。しかし、名残り惜しさは十分に感じられる。桜が散っていくのは潔くも名残惜しいが、浅野内匠頭が無念にも散らざるをえないことが、どれほど名残惜しいことか。

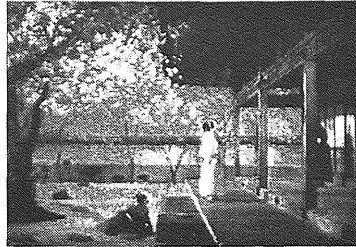


図2

名残り惜しさのモチーフは、つぎに登場する辞世の句に明確に示される。浅野内匠頭がしたためた辞世の句が、大きく映しだされる（図3）。

風さそふ 花よりもなほ 我はまた 春の名残を いかにとかせむ

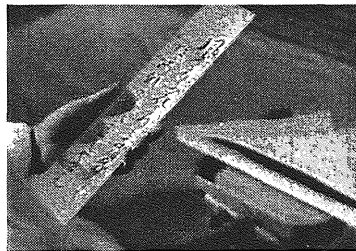


図3

春の「花」といえば「桜」。その桜と浅野内匠頭は、潔さ、無念さ、名残り惜しさにおいて同一視される。不本意にも散らざるをえない自分は、どれほど名残り惜しく、悔しい思いをしていることか、という浅野内匠頭の心情が巧みに吐露された句である。忠臣蔵の桜は、このように男の潔い死に連動して登場する。そして、無念さや名残り惜しさの象徴となるのである。

辞世の句が詠まれると、ふたたび桜のロングショットが出てくる（図4）。登場人物たちは小さく映っているため、切腹の準備をすすめている浅野内匠頭やその傍らで介錯の儀式を行なっている介錯人の動きが、かろうじてわかる程度である。このロングショットで動きが目立つのは、桜である。桜の花びらが、小雪のようにハラハラと舞い散っているのである。満開の桜が散ることは、浅野内匠頭が散ることの比喩と考えられるため、この切腹シーンでは桜がハラハラと散ることだけで十分なのである。それでも、いよいよ浅野内匠頭が腹に刀を突き刺す瞬間は、メディアムショットにまでサイズが大きくなっている（図5）。

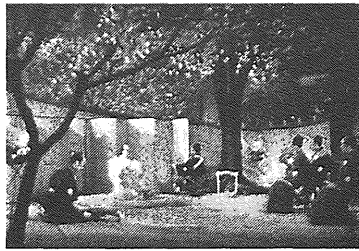


図4



図5

1938年の『忠臣蔵 天の巻・地の巻』はこのように、散る桜と切腹する浅野内匠頭を重ねあわせるというスタイルを確立した。このスタイルは、以後の忠臣蔵映画に引き継がれていくことになる。桜は美しい。その桜と同一視された浅野内匠頭は、とうぜん美化されているわけである。

『大忠臣蔵』（1957年）——眺められた桜

1957年に大曾根辰保が監督した『大忠臣蔵』は、切腹シーンを満開の夜桜のクレーンショットではじめている（図6）。空中にすえたカメラが映し出す桜は、こんもりとした見事な開花ぶり。やがてカメラは地上に降りて、形よく剪定された小ぶりの桜の木々の下で浅野内匠頭（出演：北上弥太郎）が切腹の準備をしているようすを捉える（図7）。さらに接近するカメラは、浅野内匠頭がふと準備の手をとめて眺めた桜と、彼が桜のほうへ顔を向けたところを、観客に見せている（図8-9）。この映画には辞世の句は出てこないが、浅野内匠頭が桜の方へ顔を向ける動作によって、桜への特別な思いが表現される。



図6

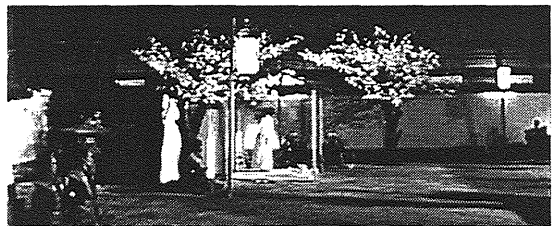


図7

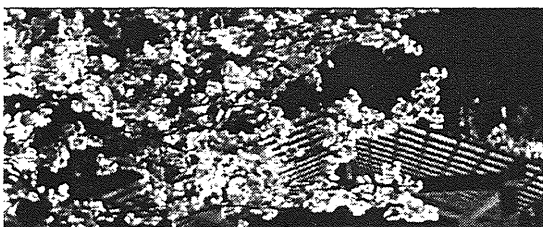


図8

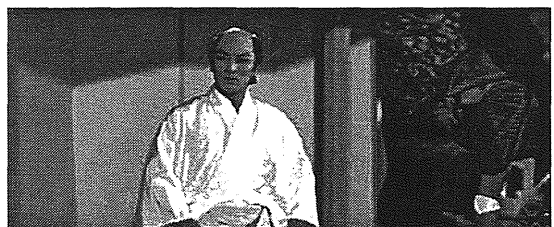


図9

『忠臣蔵』（1958年）——挿入される満開の桜

1958年の渡辺邦男監督の『忠臣蔵』では、カメラの動きは1957年版とは逆になっている。1957年版のカメラは、桜のロングショットから撮りはじめ、しだいに登場人物に近づいていった。1958年版のカメラは、登場人物のミディアム・クローズアップから撮りはじめ、しだいに引いていき、最後に桜のロングショットで終わっている。

最初のミディアム・クローズアップは、浅野内匠頭（出演：市川雷蔵）が辞世の句を書き終えるところ（図10）。その句は、観客に向かって広げられたところが、クローズアップで撮られる（図11）。観客が目を通し終えるタイミングで、カメラは句から一気に離れて、遠方から浅野内匠頭たちを撮りはじめる（図12）。とうぜん浅野内匠頭たちのサイズは極小になる。彼の切腹の動作すら、十分に把握できないほどである。かわりに前景に映し出されて存在感を高めるのが、満開の桜である。切腹そのものを見せるよりも、桜を見せることで、浅野内匠頭が（そして桜が）散っていく無念さを表現したのである。

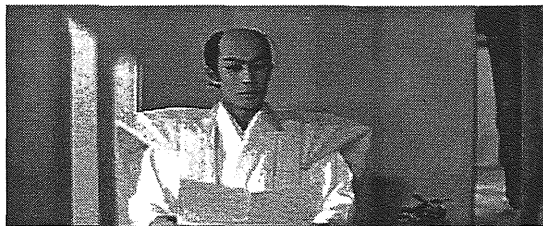


図10



図11



図12

『忠臣蔵 桜花の巻・菊花の巻』（1959年）——死の瞬間に出現する桜

1959年に松田定次が監督した『忠臣蔵 桜花の巻・菊花の巻』は、切腹用の刀のクローズアップで切腹シーンをはじめている（図13）。桜ではなく、刀を強調することによって切腹シーンを開始する方法は、従来の忠臣蔵映画には採用されなかったが、「切腹」にはふさわしい。しかし、このあとカメラは刀を忘れたかのように、桜に執着しはじめる。地面におかれた刀から一気に離れたカメラは、空中の高みへ上昇し、切腹現場の全体をロングショットで撮る（図14）。そのショットには、桜も入っている。つぎにカメラは浅野内匠頭に急接近して、彼が辞世の句を書

く様子をミディアムショットで捉える。辞世の句を書く浅野内匠頭のミディアムショットに、桜のクローズアップが挿入されるが（図15-16）、その挿入によって彼が桜を詠み込んでいることが暗示される。この映画は、従来の映画以上に、桜への執着を見せている。極めつけは、切腹シーンのエディティングである。浅野内匠頭の切腹が実行された瞬間、桜のクローズアップが出現する（図17）。まるで、介錯人によって斬られたのが、桜であるかのように。

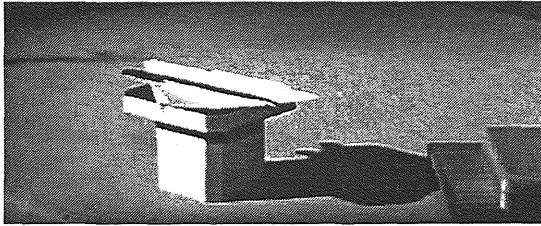


図13

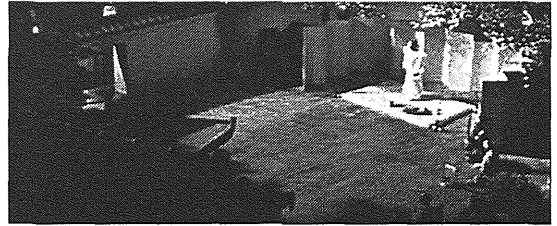


図14



図15

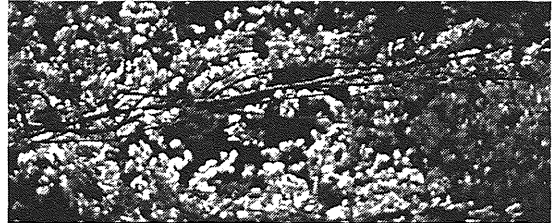


図16

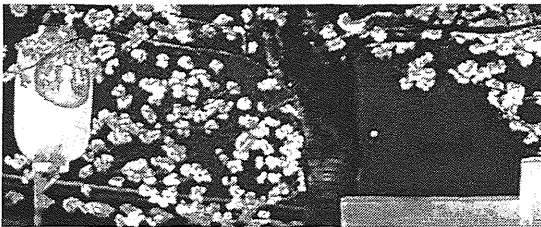


図17

『赤穂浪士』（1961年）——死ぬ「美」に關与する桜

『忠臣蔵 櫻花の巻・菊花の巻』（1959年）の監督、松田定次は、二年後の1961年にも忠臣蔵映画をつくった。その題名は、『赤穂浪士』。同じ監督が手がけているだけあって、『赤穂浪士』の切腹シーンは、1959年の『忠臣蔵 櫻花の巻・菊花の巻』と同じスタイルをもつ。まず、切腹用の刀のクローズアップではじまるスタイルが同じである（図18）。つぎに、浅野内匠頭が辞世の句を書いたあと、カメラが一気に空中の高みに飛んで、ロングショットで現場全体を映し出すスタイルも同じ（図19）。ただ、その現場全体のロングショットを見ると、照明が前作と異っているのに気づく。桜と浅野内匠頭だけが明るく照らし出され、ほかの人々は夜の闇に沈ん

でいるのである。この照明方法は、桜と浅野内匠頭だけに観客の視線を誘導し、その二者だけを意識させるのに効果的である。こうして桜と浅野内匠頭は、視覚的に密接に結びついていく。



図18

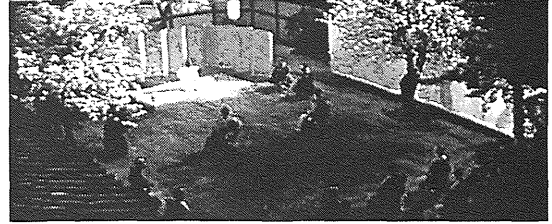


図19

そのロングショットのあと、カメラはふたたび地面に降り立ち、浅野内匠頭の切腹のようすを真正面からシンメトリの構図を使って撮る（図20）。忠臣蔵映画の切腹シーンで、左右対称の美しさを強調するシンメトリを使ったのは、この映画が最初である。死ぬことの「美」が強調されるわけだが、その「美」には桜が大きく関与している。なぜなら、このシーンで上方の空間を占め、シンメトリの美しさに寄与しているのは、満開の桜だからである。

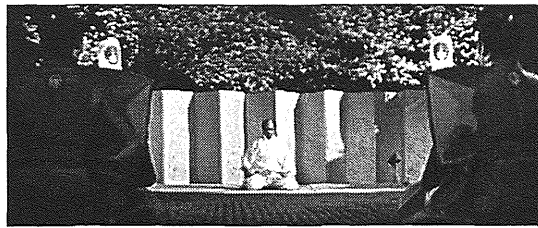


図20

切腹シーンの最後に、すなわち切腹の瞬間に、桜をクローズアップすることは、松田定次監督のスタイルであるが、この映画でもなされている（図21）。



図21

『忠臣蔵 花の巻・雪の巻』（1962年）——散る桜への執着

1962年の稲垣浩監督の『忠臣蔵 花の巻・雪の巻』では、それまでの忠臣蔵映画になかった新

たな手法が使われている。それは、浅野内匠頭（出演：加山雄三）が桜の木を上から下へ（地面へ）と舐めるように見つめつづけることであり（図22）、そこにティルトが使用されているのである（図23-25）。散り落ちて地面を埋め尽くす桜の花びらを、これほどしげしげと見つめる浅野内匠頭は、この映画で初めて登場する。満開の桜を見つめる主人公は、これまでも登場した。それにたいして1962年の稲垣版では、咲き誇る満開の桜の木から、散り落ちた桜の花びらへと主人公の視点が移動することが強調される。散り落ちた桜にさえも、これほどの執着を示す主人公が、ここに描き出されている。彼の執着が強ければ強いほど、彼の名残惜しく悔しい思いが伝わってくる。



図22



図23



図24

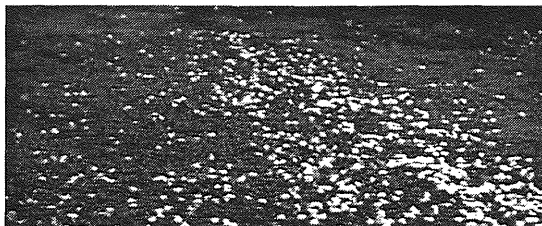


図25

もうひとつの独創的な手法は、辞世の句が合唱で歌われることである。その合唱は、浅野内匠頭が満開の桜のなか、廊下を渡っていくトラッキングショットがつづくあいだ、そして切腹現場に到着し切腹の準備を整えるロングショットがつづくあいだ、聞こえている。合唱が聞こえなくなったとき、いよいよ切腹が起こるのである。消えることがないと思われるほどに長々と続く合唱も、彼のいつまでも諦めきれない思いを伝えている。

このように桜は、潔く美しく散ることの象徴ではあっても、それ以上に散ることの無念さの象徴となり、浅野内匠頭と同一視されることが明らかになってくる。

1960年代から70年代にかけてヌーヴェルヴァーグが広がり、新しい要素を求める傾向のなかで忠臣蔵映画は下火になる。1970年代には、じつに1本が制作されただけである。テレビドラマがつくられているが、それを合算しても2作品だけである。その後、忠臣蔵映画の系譜は、消えないものの、すっかりやせ細った線になって今日にいたっている。

1970年代には忠臣蔵映画が減少すると同時に、新たな桜表象の映画が出現する。桜を無念さのシンボルとして描き出すのではなく、その反対の幸福のシンボルとして描き出す一連の映画が現

れたのである。しかも、その幸福へと導くのは、男の登場人物である。「男の桜」に変化が生じたのである。言い換えれば、1970年代以降の「男の桜」には、「無念」と「幸福」という正反対の心情が込められるようになるのである。こうした「男の桜」の総体を考察するまえに、1970年代以降の忠臣蔵映画が、細々ながらも「無念」のシンボルとなりつづけるようすを確認しておきたい。

『忠臣蔵前篇 君、怒りもて往生を遂ぐ』（1985年）——「無念じゃ」

1985年に日本テレビが年末時代劇スペシャルとして打ち出したのは、忠臣蔵であった。基本的スタイルは、1938年以來つづいてきた二部構成をとっており、浅野内匠頭の切腹をクライマックスとする前篇（『忠臣蔵前篇 君、怒りもて往生を遂ぐ』）と、大石内蔵助たちの討入りをクライマックスとする後篇（『忠臣蔵後篇 我、一死もて大義に生く』）に分かれる。前篇は、1985年12月30日に放映されたが、その切腹シーンを分析してみよう。

浅野内匠頭（出演：風間杜夫）が幕府目付役の多門伝八郎に導かれて、満開の桜の下を切腹現場へとむかう場面が出る。そこでは、従来の忠臣蔵映画ではたんなる先導であった多門伝八郎が、桜を定義してこう述べている。「いまを盛りと咲き誇るよりも、桜はやはり散りぎわが美しい」。それにたいして浅野内匠頭は「おお、まこと」と相槌を打ち、桜に近寄る（図26-27）。しかし彼は、武士が桜のように潔く散るべきだとは思ってはいない。だから、多門伝八郎が「花は桜木、人は武士」²という死生観を賛美するとき、それに相槌を打つことを拒否する。さらに、ちょうど訪ね参じた家臣が「最後のお言葉」を求めると、クローズアップになった彼はきっぱりとこう答えるのである——「無念じゃ」（図28）。散りゆく桜は——そして散りゆく男は——無念なのである。



図26

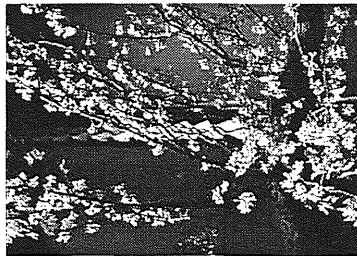


図27



図28

『必殺忠臣蔵』（1987年）——「斬りたかった」

1987年の『必殺忠臣蔵』（工藤栄一監督）においても、切腹シーンで桜は浅野内匠頭と結びついて出現する。浅野内匠頭が最初に映し出されるとき、カメラはクレーンに乗せられて、空中の高みから桜と浅野内匠頭（出演：沖田浩之）をロングショットで撮る。この撮影方法は、1959年

に松田定次が試みてから、忠臣蔵映画の定番になったが、ここでは特別な工夫が見られる。浅野内匠頭の顔と胸に、すっぽりと一本の満開の桜の木がかぶさって、まるで上半身が桜、下半身が人間のような存在に見えるように撮っているのである(図29)。桜と浅野内匠頭を視覚的にここまで一体化したカメラワークは、これまでの忠臣蔵映画にはなかった。

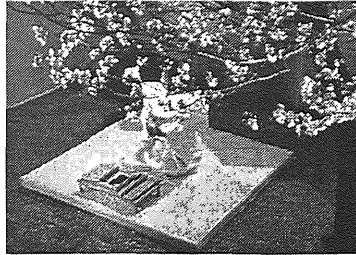


図29

桜と一体化した彼が辞世の句を詠む姿が、つぎにミディアム・クローズアップであらわれる(図30)。そのミディアム・クローズアップに、浅野内匠頭の声が「斬りたかった」とボイスオーバーでかぶさってくる。その声は、無念の思いを伝えている。「無念じゃ」という台詞は、1985年の浅野内匠頭が吐いていたが、ここではそれ以上に彼の心は掻きむしられているのだ。吉良上野介を「斬りたかった」と発言する浅野内匠頭は、忠臣蔵映画の歴史のなかで初登場である。無念さは、そこまで高まったのである。

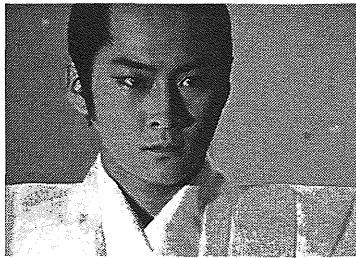


図30

2 この死生観は1748年ごろに成立した『仮名手本忠臣蔵』によって広く浸透するが、15世紀に活躍した一休宗純(1394～1481年)の言葉であるとみなされる。一休と「花は桜木」に関しては、たとえば「美しい日本の常識を再発見する会」編著、『日本人は桜のことを何も知らない』(学研、2003年)、35頁に端的な解説がみられる。なお、「花は桜木、人は武士」は『仮名手本忠臣蔵』の十段において、大阪商人の天河屋義平が子在人質に取られてまでも、注文を受けた仇討のための武具の事実を隠しとおした「性根」を称賛して、由良助(大石内蔵助がモデル)が発する言葉である。その言葉は、「花は桜木、人は武士と申せども、いっかな武士も及ばぬ御所存」。詳細はつぎの文献を参照のこと。上村以和於著、『仮名手本忠臣蔵』(東京、慶應義塾大学出版会、2005年)、123-130頁。

『ラストサムライ』（2003年、アメリカ）——「完璧だ」

日本映画の「男の桜」の系譜につながる外国映画がある。アメリカ映画の『ラストサムライ』（2003年、エドワード・ズウィック監督）である。1870年代の明治維新期の日本を舞台にし、エンディングの戦いのシーンで切腹が行われるのであるが、桜も同時に出るように設定されている。

明治天皇に敬意を抱きながらも、「近代化」に懐疑的な勝元盛次（出演：渡辺謙）は、武士道を重んじる侍たちを率いて、政府軍と戦うことになる。勝元たちの刀にたいして、政府軍の鉄砲。戦いは、とうぜん鉄砲の勝利となり、勝元は瀕死の重傷をおう。まだ息のある勝元は、隣に倒れていた戦友ネイサン・オールグレン（出演：トム・クルーズ）が命をとりとめたのを知って、切腹するのに力をかしてくれと頼む。自分ひとりでは、もはや切腹する力は残っていない。オールグレンは勝元の名誉のため、彼の刀に手を添えて、切腹を果たさせてやる（図31）。そのとき勝元の目に入るのは満開の桜であり（図32）、「完璧だ」（perfect）という最後の言葉が彼の口からもれる。ここで死に絶えるのは、勝元として無念ではあろう。しかし、死ぬことが避けられないのであれば、せめて切腹によって名誉の死を遂げたいと考えたのである。切腹に満開の桜がともなっていることを「完璧だ」と考える背景には、忠臣蔵映画で受け継がれてきた「男の桜」の伝統がある。

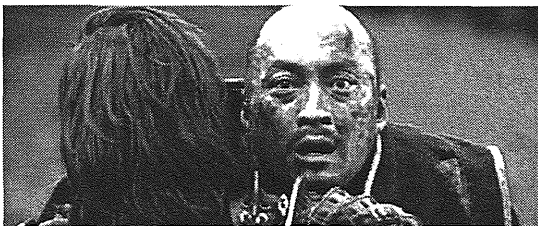


図31



図32

『男たちの大和 YAMATO』（2005年）——「散る桜」

日本にも、『ラスト・サムライ』のように忠臣蔵をテーマとしない映画でありながら、「男の桜」の伝統を受け継ぐものがある。もっとも、「男の桜」が出てくる映画では、男が散っていく必要がある。切腹するか、殺害されるか、事故死するか、病死するか、いずれの方法でもよいが、男が死ななければならない。

2005年の『男たちの大和 YAMATO』（佐藤純彌監督）は、第二次世界大戦末期に「水上特攻隊」として戦艦大和に乗り込んだ若者たちの心理を描き出している。最後の上陸許可が出た1945年3月のあと、満開の桜のなかで4月初旬に出港した戦艦大和。アメリカ軍の沖縄上陸に応戦すべく、大和の兵士たちは「死二方用意」を開始した。死ぬ準備、である。これはまさに、死を命じられた浅野内匠頭の状況とおなじである。

大和の水上特攻兵のひとり、森脇庄八（出演：反町隆史）は最後の上陸中、今生の別れを告げに戦友の内田守（出演：中村獅童）を病院に訪れる。内田は先の戦闘で全身を負傷し、病院に収容されている。彼らが向い合って座っている背後には複数の窓があり、その窓をとおして満開の桜の木が何本も見える。これだけ満開の桜を背景として映し出すからには、きまって桜への言及があるはずだ。じっさい、すぐに桜が話題になるので、そのシーンを見てみよう。

ベッドのうえの内田は、森脇の姿を見るやいなや、いまのような緊迫した情勢下に「こんなところへ来る暇があるか」と核心をつく。そして、森脇が自分に会いにきた理由をこう推察する——「沖縄か。いつや？・・・最後の別れに来たんか？」 そのとおりだった。病院に縛り付けられた身であっても、内田はつねに森脇たち戦友のことを気かけ、みなが水上特攻として死にゆくことも知っているのである。森脇は返事をせず、窓辺へ行って外の満開の桜に目に言及する——「桜がきれいに咲いとるのう」（図33）。ここで森脇は、負傷のため特攻に参加できないという負い目をもつ内田に、桜にたとえてメッセージを伝えはじめる。「散る桜。残る桜も散る桜だ」。黙って聞いている内田に、森脇は結びの言葉を述べる——「それでいいじゃないか」。この言葉が発せられると同時に、内田の顔はクローズアップにされて出てくる（図34）。その目は閉じられ、口は一文字に結ばれていることがわかる。このとき内田が、「それでいい」とは思わず、ある決心をしたことは、やがて明らかになる。沖縄の特攻作戦が近いことを知った彼は、軍規を破って病院を抜け出し、戦艦大和に秘かに乗り込んだのだった。「残る桜」にならずに、森脇たちといっしょに「散る」覚悟を決めたのだった。「男の桜」は、散るのである。（ただ、皮肉なことだが、内田は生き残る。そのことは映像として出ることなく、登場人物たちの台詞によって観客に伝えられる。）



図33



図34

『花よりもなほ』（2006年）——「来年もまた咲く」

これまで考察してきた「男の桜」の伝統を、ひねって提示しようとする映画もある。2006年に是枝裕和が監督した『花よりもなほ』が、それである。浅野内匠頭の辞世の句の一部が映画の題名になっていることからわかるように、浅野内匠頭の切腹とかかわった映画である。切腹事件が起きた直後を時代背景として、赤穂の浪士たちが仇を討つかどうか、ひとびとの関心ごとになっている。みごとに満開の桜の木の下で、ひとびとが浅野内匠頭が詠んだ「花」すなわち桜について、意見を言い合っている（図35）。ひとりが「残りなく散るぞめでたき桜花」という

『古今和歌集』からの句を詠むと、孫三郎（出演：木村祐一）がこう解説を加える。「桜が潔いのは、来年もまた咲くのを知ってるからじゃないの？ じゃなきゃ、そう簡単に散らないよ」。桜は死なないことを知っているから、いさぎよく散ることができるのだという見解に、ひとびとは賛同する。『花よりもはほ』は忠臣蔵映画の伝統を意識し、そこに定着した「男の桜」をパロディ化し、桜の意味を変えようとするのである。桜は散って終わりになることはない、来年また咲くのであるから、と。



図35

『最後の忠臣蔵』（2010年）——無言の桜

まったく台詞がなく、無言で進行する切腹シーンをもつ『最後の忠臣蔵』（2010年、杉田成道監督）において、桜の花びらはハラハラと舞い散るだけである（図36）。静止画ではわかりづらいが、図36に見える白い斑点が、舞い落ちる桜の花びらである。切腹しようとする浅野内匠頭（出演：村井良大）はじつに小さなサイズになっている。彼の心情を読み取ることができない。切腹シーンに桜を登場させるというスタイルは遵守されているが、ただ桜が淡々と散っているところ見せるだけの映画ともいえる。

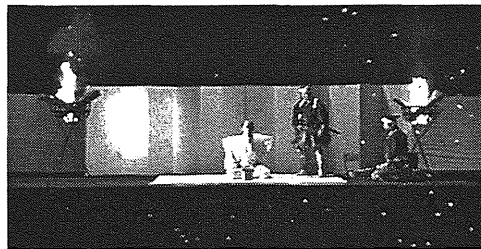


図36

桜は死にゆく男の心情を代弁するものだった。忠臣蔵映画の浅野内匠頭の切腹シーンで、桜を登場させるスタイルは守られ、桜は男の切腹を完璧にした。

しかし1970年代以降になると、男の「無念」の象徴であった桜は、「無念」ひとすじではなくなり、それをパロディ化する映画や、「無念」そのものに新たな解釈を与えようとする映画が登場し、多様化されてきた。

その1970年代には、さきに触れたように、「無念」とは正反対の「幸福」の象徴としての桜

が描き出されるようになってくる。それも「男」が桜へとほかの登場人物や観客を導いていくため、「男の桜」ではあるが、忠臣蔵映画が培ってきた伝統とは大きくかけ離れている。

(2) 男の幸福の桜

桜はとうぜん「春」の花であり、春夏秋冬という季節の象徴から見れば、これから芽が出て、これから成長していくという前途のある、明るい未来を意味する。「春」はほかの季節より優位に位置づけられる。夏は最盛期であっても、これから秋、さらには冬へむかうため、先には下降しかない。それに対して、春はこれから上昇し成長する段階であり、明るい未来が約束されている。その明るさは、桜の美しさや豪華さと重なって、幸福のシンボルともなっていく。先には「幸福」「華やぎ」「楽しさ」が期待でき、「ひとり」や「孤独」や「不幸」や「死」といったネガティブな要素が否定される。「生」や「幸福」を意味する桜が、1970年代以降、日本映画の桜の表象として浮上してきたのである。

『男はつらいよ 噂の寅次郎』（1978年）——春の幸福の桜

絶望のどん底から一気に幸福へと急上昇するシーンに、桜を登場させるのは、適切な設定である。山田洋次監督が制作した「男はつらいよ」シリーズで、そのような絶望から幸福への激変のシーンが登場する。『男はつらいよ 噂の寅次郎』（1978年）の冒頭のエピソードにおいてである。そこで桜がどのように登場するか、考察していこう。

貧困のどん底にいる一家。ときは冬。雪がちらついている。とても貧しいにもかかわらず、おさく（出演：倍賞千恵子）は家の近くにある「寅地蔵」という地蔵に、餅やみかんをそなえ、雪をかぶって寒かろうと自分の羽織を着せてやる。そして「今夜は大雪になりそうだ」と言いながら、家路をたどる。家では、借金の取り立て屋たちが、乱暴を働いている。そこで彼女は、自分の身を売る決心をする——「わたくしが代官様のお妾になります。そうすれば借金は棒引きにしてください」。

おさくが連れて行かれようとするとき、寅地蔵の化身の坊さん（出演：渥美清）が登場する。彼は笏の一振り、悪者たちを倒し、季節を「冬」から「春」に変える（図37-38）。何もな



図37



図38

かった家には、米俵や野菜や金貨がつぎつぎに現れる。春になった庭には、「桜」が開花し、花見のひとびとまで出現している。このシーンにおいて、桜を出現させたところが重要である。これまで赤貧にあえいでいた一家が、これから幸福になることを、「桜」の出現によってあらわしたのである。幸福の印として、一家の面々にも観客にも見える形で、「桜」が出現したのである。

『細雪』（1983年）——笑顔を撮影する男

桜が花見のシーンに登場するのは、とうぜんであるが、桜が出現することによって幸福感が生まれる。『細雪』には豪華な花見シーンがオープニングで展開され、観客はさまざまな種類の桜の美しい姿に圧倒される。その花見シーンでは、桜の豪華なようすが披露されると同時に、重要な「幸福」というテーマが強調される。

蒔岡家は本家と分家に分かれている。本家の鶴子（出演：岸恵子）と分家の幸子（出演：佐久間良子）は、ぎくしゃくすることが多い。その日は、四姉妹と幸子の夫が京都の平安神宮へ、年に一度の花見に来たが、会うそうそうに鶴子と幸子は言い合いをはじめ。しかし、壮大に広がる桜を目の前にして、言い合いはまもなく打ち切れ、一同そろって仲よく歩きはじめる。

平安神宮の美しい桜のあいだを歩く彼らは、白一点の貞之助によって写真に撮られながら、ゆっくりと移動していく。貞之助は女たちに立ち止まる指示を与えながら、彼女たちを桜といっしょに撮影する。彼は女たちの前になったり後になったりして、彼女たちを導いていく。女たちに不調和音はない。桜に囲まれると、蒔岡家のみなが幸福で満ちるのである。鶴子と幸子だけでなく、雪子（出演：吉永小百合）と妙子（出演：古手川祐子）も笑顔である。

『はつ恋』（2000年）——「この人生」の幸福

長野県上伊那郡にある「願い桜」という桜が、幸福の象徴としてみごとに描き出された映画である。ここでも、幸福な女たちを桜といっしょに撮影するのは、男である。「願い桜」は母、志津枝（出演：原田美枝子）が元恋人、藤木（出演：真田広之）と訪れた桜である。また同時に、彼女が現在の夫、泰仁（出演：平田満）と結婚し赤ん坊が生まれた直後に、初めての家族旅行で訪れた桜でもある。いま志津枝は、末期がんのため入院中であり、死は迫っている。成長した娘の聡夏（出演：田中麗奈）は、藤木を見つけて出す。そして彼に協力を求めて、母が24年前に彼に渡さなかった手紙に記された願い——「あの願い桜の下でもう一度会ってください」——を叶えさせようとする。

計画を決行する日。夜のライトに浮かび上がるみごとな満開の桜の下に、母と娘は立つ。やがて、来るはずだった藤木の代わりに、父が現れる。聡夏は「えええ？ 何でえ？」と驚きの声をあげるが、父はそれにかまわず、二人の女たちを桜の前に立たせて、写真撮影をはじめ。そして、その写真のなかへ自分も入って、一家の記念写真を撮る（図39）。幸福な一家。母は藤木と

のあり得たかもしれない人生よりも、「この人生」に満足していることを、自分にも娘にも言い
 きかせる——「わたしはこの人生が理想と違ったものだなんて、ぜんぜん思ってないの。おとう
 さんと結婚してなかったら、あなたのような最高の娘にだって出会えなかったんだもの。あり
 がとうね」。桜の下で家族の絆は強まり、それを泰仁は永久に残る記念写真として撮ったのであ
 る。このあと志津枝は死ぬが、彼女は死ぬ直前に桜の木の下で「この人生」がどれほど幸福であ
 るか、泰仁の存在がどれほど大切であるかを認識し、娘にも観客にも伝えることができたのだっ
 た。桜のシーンにおける泰仁の登場は、この幸福を成り立たせるのに不可欠だったといえる。

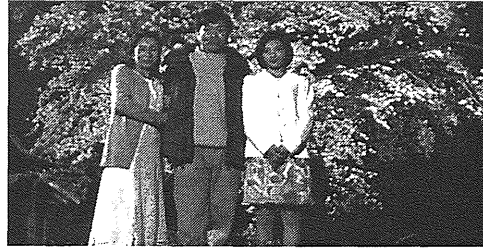


図39

『さくらん』（2006年）——幸福なカップル

桜が幸福と明るい未来の象徴となる好例が、『さくらん』に見られる。この映画は、花魁のき
 よ葉（出演：土屋アンナ）が玉菊屋に連れてこられた幼少のころから、そこを逃げ出すまでを描
 いている。取り上げるのは、エンディングの逃げ出すシーンである。彼女を誘って、いっしょに
 逃げ出すのは、おなじく玉菊屋に奉公している清次（出演：安藤政信）。花を咲かせたことがな
 い不思議な桜の木に、もし花が咲いたら玉菊屋を逃げ出そう、と決心している彼女は、今年も桜
 の花は咲かなかった、と観念したようす。それを見て、清次は提案する——「見に行くか、ほん
 ももの桜。おれと行っても、何にもねえけどよ」。清次は駆け落ちを提案しているのである。き
 よ葉はこの提案に応じ、二人は菜の花畑を抜けて、桜並木に向かって走っていく。走る二人はロ
 ングショットで撮られているが、桜並木に到達するとバストショットに変わり、嬉しくてたまら
 ない表情がよくわかるようになる（図40-41）。清次の提案で、桜の花びらを浴びながら並んで
 歩くようになった二人は、幸福なカップルそのものである。



図40



図41

『夕風の街 桜の国』（2007年）——背景としての桜

広島での原爆をテーマにした映画でも、人生の幸福な時期には、背景に桜が咲き誇るように設定される。石川七波（出演：田中麗奈）が生まれる以前の両親の幸福な人生が、現在の七波にヴィジョンとして見えてくる。「母からいつか聞いたのかもしれない。けれど、こんな風景をわたしは知っていた」という彼女のナレーションと同時に、そのヴィジョンははじまる。

新婚の父が出勤時、見送る新妻のほうを振り返って、満開の桜のなかで手を振っている（図42）。幸福な新婚夫婦を端的に表現するのは、満開の桜を背景にしたこの父の姿である。つぎに七波のヴィジョンに出てくるのは、彼女が母の胎内に宿ったときの情景。橋のなかほどに立って、母の大きな腹に手をのぼそうとする父。この幸福な父母の背後には、やはり満開の桜が配置されている（図43）。幸福な若いカップルは、咲き誇る桜に幸福を保証されているかのようである。



図42

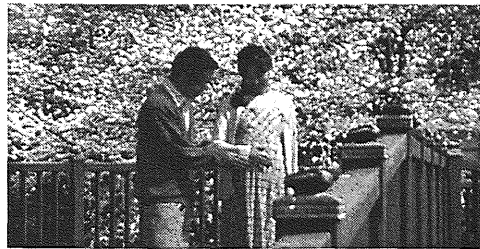


図43

この夫婦は、新婚のときも桜に囲まれ、子を宿したときも桜に囲まれる。無理やり桜のある風景が登場させられているようでもあるが、幸福感を満開の桜で表現しようとする監督の意図なのだろう。このように映画における桜は、幸福の代名詞なのである。

幸福の桜の伝統は、多くの映画に受け継がれている。たとえば、『山桜』（2008年、篠原哲雄監督）、『雷桜』（2010年、廣木隆一監督）などの映画に、「幸福」のなかでも「男女間の幸福」に特化した表象が見られる。「幸福」の桜は、「無念」の桜と違い、制作本数が増え続けている。

（3）ファミ・ファタールの桜

映画における「無念の桜」も「幸福の桜」も、男が契機となって出現する。しかし桜は元来、木花之佐久夜毘売（コノハナノサクヤビメ）として『古事記』（上・中・下巻の成立は、後世の写本の序文に記された712年と確定）に登場し、さらに木花開耶姫（コノハナノサクヤビメ）として『日本書紀』（全30巻、720年完成）にも登場する「女」である。³ もともと女であるため、桜が女として表象されることは多い。

桜が女と重ね合わせられるとき、それを見ている主体は男である。女と重ねあわせられる桜を

描く映画には、かならず桜をながめる男が登場する。そして、女は美しい。この美しい女は死ぬように設定されている。そのそも桜は散るものだからである。彼女が死ぬとき、男も道連れにされる（されそうになる）。女はファム・ファタール（宿命の女）として機能するのである。

「女の桜」の映画は、忠臣蔵映画の「男の桜」の出現よりずっと遅れて登場した。「男の桜」の伝統が1930年代に確立されたのにたいして、「女の桜」の映画の最初の作品は、ヌーヴェルヴァーグの旗手のひとり篠田正浩によって、1975年に監督された『桜の森の満開の下』である。それ以前には、桜を明白に女として描き切った映画は、見つからない。1970年代といえば、「男の幸福の桜」の表象が出現した時期とおなじである。1970年代には、桜表象の総体に大きな変化が生じたといえる。それを確信するために、「女の桜」の出現とその系譜を追っていきたい。

『桜の森の満開の下』（1975年）——花びらになる女

映画『桜の森の満開の下』は、坂口安吾の短編小説『桜の森の満開の下』（1947年）を原作とし、篠田正浩監督が桜のもつ狂気を、みごとに女の狂気として映画化した作品である。小説には、美しい女に出会った男が、彼女にたいして抱く不安と、満開の桜にたいして抱く不安とが、「似ている」と直感する瞬間が描かれている。「女」と「桜」が同一であるとストレートに述べるのではなく、あくまで可能性を暗示するにとどまった描写である。男の不安に関する一節を引用してみよう。

目も魂も自然に女の美しさに吸いよせられて動かなくなっていました。けれども男は不安でした。どういう不安だか、なぜ、不安だか、何が、不安だか、彼には分らぬのです。（中略）なんだか、似ているようだな、と彼は思いました。似たことが、いつか、あった、それは、と彼は考えました。アア、そうだ、あれだ。気がつくとき彼はびっくりしました。

桜の森の満開の下です。あの下を通る時に似ていました。どこが、何が、どんな風に似ているのだから分かりません。けれども、何か、似ていることは、たしかでした。（『桜の森』351）⁴

映画では終盤のクライマックスにいたるまで、「桜」にたいして抱く不安と「女」にたいして抱く不安が「似ている」ことには、いっさい触れられていない。それだからこそ映画のクライ

3 田中秀明著、『桜信仰と日本人——愛でる心をたどる名所・名木紀行』（青春出版社、2003年）、20-22頁に端的な解説が載せられている。

4 本文中に坂口安吾の『桜の森の満開の下』を引用する場合は、『桜の森』と略記したあと頁数を数字で示した。原典として、つぎの全集を用いた。坂口安吾著、柄谷行人編、関井光男編、『坂口安吾全集 第五巻』（東京筑摩書房、1998）。

マックス・シーンで、観客は「桜」と「女」の不気味な同一性に気づかされ、衝撃をおぼえるのである。その終盤のクライマックス・シーンは、満面の笑みをたたえた男がたいへん嬉しそうに女をおぶってやり、故郷の山へ帰るところからはじまる（図44）。これまで男は、女のために山から都へ移って、嫌いな都で暮らそうと努力していたのだった。しかし今、やっと山へ帰れる、しかも愛する女といっしょに。そうした歓喜が男を強気にさせ、避けていた満開の桜の森のなかへ、女をおぶったまま足を踏み入れる。彼は女に明言している——「きょうみたいに優しいおまえがいて、いっしょに山へ帰れる嬉しい日だから、桜の森なんて怖くないんだ」。



図44

変化が起こるのは、男が満開の桜の森に入ってまもなくのこと。無数の桜の花びらが吹雪になって女の顔に降りそそぐ（図45）。男は不気味な気配を感じて女のほうを振り向き、ぎよっとする。彼がそこに見たのは、美しい女ではなく、醜い老婆の形をした妖怪だったのである（図46）。美女が妖怪に変身したのだ。しかもその妖怪は、男の首を絞めつけてくる。妖怪を振り落とそうと必死にもがく男の姿も、その背中に張りついている妖怪の姿も、降り注ぐ無数の桜の花びらで、かき消されんばかりである（図47）。男は夢中で妖怪を振り落とし、その首を絞める。



図45



図46



図47



図48

女が死ぬと、桜の吹雪はぴたっと止んで、男は我に返る。そして、自分が絞め殺したのが、愛する女であったことがわかる（図48）。目を開け、笑ったまま死んだ女は、すぐに完全に消えてしまう。散り去ったのである。

この終盤のクライマックスにおいて、桜の花びらを画面いっぱい吹雪させることは、映画の見せ場になっている。その桜吹雪のなかで、女と桜の同一性が表現され、女が消滅すると桜吹雪も止むのである。ところが坂口安吾の原文では、桜吹雪はまったく起こっていない。映画の桜吹雪のシーンは、原作では以下のようにさりとした描写になっている。

男は満開の花の下へ歩きこみました。あたりはひっそりと、だんだん冷めたくなるようでした。彼はふと女の手が冷めたくなっているのに気がつきました。

俄にわかにな不安になりました。とっさに彼は分りました。女が鬼であることを。突然ドツという冷めたい風が花の下の四方の涯から吹きよせていました。

男の背中にしがみついているのは、全身が紫色の顔の大きな老婆でした。その口は耳までさけ、ちぢくれた髪の毛は緑でした。男は走りました。振り落そうとしました。鬼の手に力がこもり彼の喉にくいこみました。彼の目は見えなくなろうとしました。彼は夢中でした。全身の力をこめて鬼の手をゆるめました。その手の隙間から首をぬくと、背中をすべって、どさりと鬼は落ちました。今度は彼が鬼に組みつく番でした。鬼の首をしめました。そして彼がふと気付いたとき、彼は全身の力をこめて女の首をしめつけ、そして女はすでに息絶えていました。（『桜の森』366）

原作のどこにも、桜吹雪はない。原文と比較すると、映画が桜の吹雪を独自につくり出し、大きな意味をもたせていることが明らかになる。この桜吹雪が止んだあと、すなわち女が消滅したあと、事件が起こるが、それは男自身の消滅である。男が消え去るのは、あきらかに桜＝女に関わったからである。桜＝女が彼を死への道連れにしたのである。「女の桜」は彼にとってファム・ファタールなのだ。「女の桜」の系譜は、この映画からはじまる。

原作でも、男の消滅は描かれている。そのとき、さりげなく「女の姿」が「花びらになっていました」という記述が挿入されている。映画で大スペクタクル的な桜吹雪によって提示された女と桜の同一性は、小説ではあくまで暗示のレベルにとどまっている。その「女」と「花びら」の一節を引用しよう。

彼は女の顔の上の花びらをとってやろうとしました。彼の手が女の顔にとどこうとした時に、何か変わったことが起きたように思われました。すると、彼の手の下には降りつもった花びらばかりで、女の姿は掻き消えてただ幾つかの花びらになっていました。そして、その花びらを掻き分けようとした彼の手も彼の身体も延した時にはもはや消えていました。（『桜の森』367）

『夢千代日記』（1985年）——満開の桜、舞う女

「女の桜」が描かれる映画では、女は「美」しく、かならず「死」ぬ。そして、男を死または破滅に追いやる。1985年に浦山桐郎が監督した『夢千代日記』でも、主人公の夢千代（出演：吉永小百合）は透き通るように美しい女として設定されているばかりでなく、白血病を患い、余命いくばくもない女としても設定されている。そして、その女を見つめる男が、やはり登場するのである。

舞台は兵庫県美方郡温泉町（現：新温泉町）。夢千代は芸者であり、同時に芸者の置屋も営んでいて、芸者たちから「おかあさん」と慕われている。夢千代が白血病にかかったのは、終戦近い広島において母の胎内で被曝したからであった。じきに死ぬ身であっても、彼女は熱烈な恋におちる。偶然出会った殺人容疑の男、宗方（出演：北大路欣也）に恋したのである。宗方は20年近く警察から逃れとおしてきて、まもなく時効をむかえようとしている。

取り上げるシーンは、映画のエディティングである。時効まで逃れとおすつもりだった宗方は、夢千代が瀕死の状態であることを知ると、逮捕される覚悟で彼女に会いに出てくる。宗方は夢千代の臨終に間に合ったものの、待ち構えていた警官に逮捕され、連行されていく。連行される道中、宗方は橋の欄干で立ち止まり、涙を流しつつ夢千代を想う。この彼の夢想のシーンが、映画の終わりまで続くのであるが、そのなかで夢千代は芸者姿で舞っている。重要なのは、彼女の舞う姿が出るやいやな、みごとな満開の桜が出現することである。季節は寒い冬なのだから、桜の並木が現実のものでないことは明らかである。宗方の夢想のなかで、満開の桜と夢千代の顔がフレームいっぱい重ね合わされる（図49）。桜は夢千代であり、夢千代は桜なのである。女としての桜は、みごとに開花し、舞い、やがて散って（消えて）いく（図50）。

桜としての夢千代は、ファム・ファタールとして機能している。このファム・ファタールは、男を死へと連れ去ることはない。しかし、彼女は彼の人生を逮捕へと転換させ、死刑もありうる状況へ追いやったのである。



図49



図50

『桜の樹の下で』（1989年）——桜は女、という認識

男が「女としての桜」に死へと連れ去られそうになっても、引き止められ、生き延びる場合

がある。さきに考察した『桜の森の満開の下』のなかで女を演じた岩下志麻は、べつの桜映画でも主演をつとめている。べつの映画とは、『桜の森の満開の下』の十四年後に制作された『桜の樹の下で』（1989年、篠田正浩監督）である。

『桜の樹の下で』のエディティング近くで、料亭「たつむら」の女将、菊乃が自分のマンションのバルコニーから落下して、地面にうつ伏せて死んでいるのを発見される（図51）。彼女の死体の横には、折られた桜の大輪が落ちている（図52）。死体と桜の枝の位置関係から、警察は推測する——彼女は桜の枝をおろうとして、バルコニーから手を伸ばしたひょうしに、あやまって転落したのだろう、と。そう聞かされた男は、女のバルコニーに立ったとき、彼女がそうしたと思われるように、バルコニーから身を乗り出し、桜に手をのばす。彼に気づいた警官が、うしろから抱きかかえて制止したため、彼は転落をまぬがれる（図53）。彼の命は、女に——桜に——取られずにすんだのである。

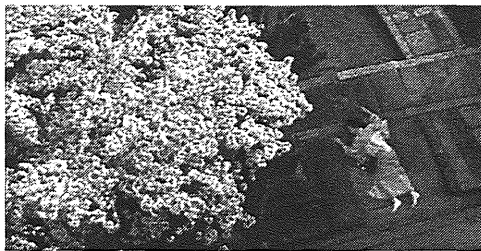


図51



図52



図53

死んだ女は、もういちど男の前に現れる。満開の桜の樹がロングショットで登場するが、それは現実の世界である。その桜に近寄った男が、歩き去ろうとした瞬間、何かの気配を感じて振り返ると、夢の世界が広がりはじめる。まず彼の目に入るのは、桜の樹の下に立っている女である。女の出現と同時に、豪華な桜吹雪がおこる。女は死んだときのままの着物をまとい、桜の一部であるかのように桜吹雪のなかに立ちながら男を見つめている（図54）。男は桜の花びらを全身に浴びながら、嬉々として笑みをたたえる。女が桜吹雪として描かれるのは、『桜の森の満開の下』とおなじである。また、女が消え去ると桜吹雪が止むのも、おなじである。重要なアクションは、女が消えたあとに起こる。残された男は、思わず桜の樹に駆け寄って、その枝に触って女の存在を確認しようとするのだ。男にとって、女は桜であることが、この桜吹雪のシーンで

明らかにされたのである。



図54

女はファム・ファタールになりかけて、途中で阻止された。しかし、いったんファム・ファタールに取り憑かれた男は、桜にたいする認識をすっかり変えることになる。映画のはじめで、彼は桜の樹の下に人の死体が埋まっているという伝説に言及して、「桜はね、人の血や肉を養分として咲くんだな・・・だからこの桜の美しさには、人の狂気が乗り移っているんだよ」、と他人ごとのように桜の美を観察している。ところが彼は、自分の愛人の死を契機に、桜が愛する女そのものであるという認識に達したのである。

『さくら』（1994年）——桜は母だった

桜（=女）が、男の望みに反して去っていく例は、『さくら』（1994年、神山征二郎監督）にも見られる。映画の題名に桜が使われているように、主役は桜である。この映画に登場する国鉄バスの車掌、佐藤良次は、自分が担当する名金線（名古屋～金沢）を桜の並木道にしたいと考え、一生を植樹に捧げる。これは実話にもとづく映画で、原作は佐藤の手記をまとめた中村儀朋編著の『さくら道——太平洋と日本海を桜で結ぼう』である。

佐藤は47歳で病死するが、死ぬまで名古屋から金沢までのバス路線に桜の苗を植えつづけた。なぜ佐藤が一生を捧げるほど「桜」にこだわったのか、という疑問が浮かぶだろう。乗客を桜で喜ばせたかったとか、太平洋と日本海を桜で繋ぎたかったとか、いろいろな理由が言葉で述べられる。しかし、桜への彼の強い執着は、じつは幼少期の体験にあったことが、彼が死ぬ直前に脳裏に浮かぶ幻想によって明らかになる。そこで出る言葉は、ただひとつ、「おかあさあーん」だけである。その幻想のシーンを見てみよう。

「おかあさあーん」という幼い彼の声が聞こえると、それに呼応して月の光をあびた満開の桜が登場する。「おかあさあーん」という呼び声で桜を登場させるというカメラワークは、母と桜の同一性を強調する。つづくカメラワークで、その同一性はいっそう深まる。桜の花びらがハラハラと散るなかを、幼い彼はふたたび「おかあさあーん」と呼びながら、桜の大木にむかって走り寄っていき、桜に到達する（図55）。すると、とつぜん母の死のヴィジョンが展開する。死んだ母の乗った籠が、数人の経帷子の人々によって運ばれていくのである。母たる桜が、そのヴィジョンを彼に見せたのである。



図55

幼少時に母を失った佐藤は、そのあともずっと母＝桜のことを想いつづけ、日本横断植樹という桜プロジェクトに取りかかったのである。「母＝桜」への執着は異様なほどで、病床にあって「桜の手入れをしたいんや」と言っている。彼の最期の言葉は、例の幻想のなかで発せられる「おかあさあーん」であったことも、彼の心をずっと占めていたのが、母＝桜だったことの証しである。その彼が、幼少時の幻想を見ながら息絶えることは、意味深い。母＝桜が、瀕死の息子の幻想のなかに出現し、彼を死へといざなったことが明らかになるからである。母は息子にとってファム・ファタールなのである。

桜の表象を日本映画のなかに考察する本論文では、まず桜にジェンダーの差異があらわれていることを解明した。そして、「男の桜」の系譜につながる映画と、「女の桜」の系譜につながる映画において、桜がどのような意味を与えられているかを分析した。

「男の桜」の映画が出現したのは、1930年代にまでさかのぼる。それは忠臣蔵映画における「死」に直面する「男」に関わり、桜は散ること（死ぬこと）の「無念さ」の象徴として確立される。この系譜は今日まで続いている。

しかし1970年代になると「死」や「無念さ」とは逆のポジティブな男の桜も出現しはじめる。「死」とは反対に、「生」へ力強く駆り立て、「幸福」を約束する桜である。春の花である桜は、これから夏へ向かって成長・上昇していく季節のシンボリズムからいっても、幸福や生といったポジティブな意味を表象するが、そうしたポジティブな表象が1970年代に出現したのである。

同じ1970年代には、「女の桜」も出現する。ヌーヴェルヴァーグの旗手であった篠田正浩監督の『桜の森の満開の下』によって、「女の桜」の系譜ははじまった。「桜」と「女」の同一性が明かされ、女は男を死へと連れ去るファム・ファタールとして機能することが解明された。

このように変貌し、成長する桜映画の総体を概観すると、「桜」が象徴するものは、死であり、生であり、男であり、女であり、無念であり、幸福であるといったように、ひとつには限定できないことがわかる。むしろ、「桜」は相反するさまざまなものを意味するといえる。そうした桜の象徴の複雑さが生じたのは、1970年代であった。それ以前の映画における桜の意味は、

きわめてシンプルであり、死に直面させられた男の「無念さ」を表象すると言えた。しかし1970年代に生じた変化が、桜の意味を複雑にした。この変化の背景には、どのような文化的、心理的な要因があったのであろうか。つぎの研究目標は、ヌーヴェルヴァーグという動きに着眼しながら、1970年代の桜表象の変化の背景をさぐることである。

さらに、外国映画に登場する桜の表象を分析し、日本映画の場合と比較考察することも、今後の研究目標のひとつである。日本を描くアメリカ映画に桜が出てくるのは、ある程度必然的と言えるが、1930年代という早い時期のドイツ映画『会議は踊る』（1931年、エリック・シャレル監督）にも、日本がまったく登場しないにもかかわらず、「庭には大きな桜の木」と桜が出てくる。そうした外国映画の桜表象にも注目していきたいのである。

さいごに本研究が意図的に問題にしなかった桜の「美しさ」に関して、ふれておきたい。どの桜表象を考察しても、桜が醜く汚いという例はなかった。そこで、桜の意味として「美」は当然すぎるものと考え、あえて考察の対象とはしなかった。もし、桜を汚物とみなすような表象の例が見つければ、新たな研究の方向が生まれるであろう。

【文献リスト】

- 「美しい日本の常識を再発見する会」編著、2003、『日本人は桜のことを何も知らない』、東京、学研。
- 小川和佑著、2008、『桜の文学史』、東京、文藝春秋。
- 上村以和於著、2005、『仮名手本忠臣蔵』、東京、慶應義塾大学出版会。
- 坂口安吾著、柄谷行人編、関井光男編、1998、『坂口安吾全集 第五巻』、東京 筑摩書房。
- 田中秀明著、2003、『桜信仰と日本人——愛でる心をたどる名所・名木紀行』、東京、青春出版社。
- 中村儀朋編著、1994、『さくら道——太平洋と日本海を桜で結ぼう 新訂版』、東京、風媒社。

【映画リスト】

「桜」映画一覧（本論文で考察したもの）				
制作年	映画の題名	国	監督	出演
1910	『尾上松之助の忠臣蔵』	日本	牧野省三	尾上松之助（浅野内匠頭、大石内蔵助）
1938	『忠臣蔵 天の巻 地の巻』	日本	マキノ正博／池田富保	片岡千恵蔵（浅野内匠頭） 阪東妻三郎（大石内蔵助）
1957	『大忠臣蔵』	日本	大曾根辰保	北上弥太郎（浅野内匠頭） 市川猿之助・猿翁（大石内蔵助）
1958	『忠臣蔵』	日本	渡辺邦男	市川雷蔵（浅野内匠頭） 長谷川一夫（大石内蔵助）

制作年	映画の題名	国	監督	出演
1959	『忠臣蔵 桜花の巻・菊花の巻』	日本	松田定次	中村錦之助 (浅野内匠頭) 片岡千恵蔵 (大石内蔵助)
1961	『赤穂浪士』	日本	松田定次	大川橋蔵 (浅野内匠頭) 片岡千恵蔵 (大石内蔵助)
1962	『忠臣蔵 花の巻・雪の巻』	日本	稲垣浩	加山雄三 (浅野内匠頭) 初代松本白鸚 (大石内蔵助)
1975	『桜の森の満開の下』	日本	篠田正浩	若山富三郎 (山賊) 岩下志麻 (女)
1978	『男はつらいよ 噂の寅次郎』	日本	山田洋次	渥美清 (車寅次郎) 倍賞千恵子 (さくら) 前田吟 (博)
1983	『細雪』	日本	市川崑	岸恵子 (蒔岡鶴子) 佐久間良子 (蒔岡幸子) 吉永小百合 (蒔岡雪子) 古手川祐子 (蒔岡妙子) 石坂浩二 (幸子の夫・貞之助)
1985	『忠臣蔵前篇 君、怒りもて往生を遂ぐ』	日本	斉藤武市	風間杜夫 (浅野内匠頭長矩) 里見浩太郎 (大石内蔵助)
1985	『夢千代日記』	日本	浦山桐郎	吉永小百合 (夢千代) 北大路欣也 (宗方勝)
1987	『必殺忠臣蔵』	日本	工藤栄一	沖田浩之 (浅野内匠頭) 山城新伍 (大石内蔵助)
1989	『桜の樹の下で』	日本	鷹森立一	岩下志麻 (辰村菊乃) 津川雅彦 (遊佐恭平)
1994	『さくら』	日本	神山征二郎	篠田三郎 (佐藤良次) 田中好子 (佐藤千加子)
2000	『はつ恋』	日本	篠原哲雄	平田満 (父・会田泰仁) 原田美枝子 (母・会田志津枝) 田中麗奈 (会田聡夏)
2003	『ラストサムライ』	アメリカ・ニュージーランド・日本	エドワード・ズウィック	渡辺謙 (勝元盛次) トム・クルーズ (オールグレン)
2005	『男たちの大和 YAMATO』	日本	佐藤純彌	反町隆史 (森脇庄八) 中村獅童 (内田守)
2006	『花よりもなほ』	日本	是枝裕和	岡田准一 (青木宗左衛門) 宮沢りえ (おさえ)
2006	『さくらん』	日本	蜷川実花	土屋アンナ (きよ葉) 安藤政信 (清次)
2007	『夕凧の街 桜の国』	日本	佐々部清	伊崎充則 (石川旭・青時代) 田中麗奈 (石川七波)
2010	『最後の忠臣蔵』	日本	杉田成道	村井良大 (浅野内匠頭) 片岡仁左衛門 (大石内蔵助)