映画監督 三隅研次

密やかな革新

吉田広明

作品社

まえがき　5

第一章　三隅研次の位置と処女作　初期三隅その一　11
戦前の日活入社　11／大映、助監督時代　13／当時の時代劇　17／丹下左膳　21／『丹下左膳　こけ猿の壺』　28

第二章　三隅が三隅になるまで　初期三隅その二　35
『七つの顔の銀次』　35／『浅太郎鴉』　37／『花の兄弟』　45／『編笠権八』　49

第三章　自己確立と自己拡張の時期　中期三隅その一　56
『桃太郎侍』　56／『怪猫呪いの壁』、『四谷怪談』、『銭形平次捕物控　美人鮫』　61／『執念の蛇』　73／『水戸黄門漫遊記』、『かげろう笠』　75／『千羽鶴秘帖』、『町奉行日記　鉄火牡丹』　80／『千姫御殿』、『白子屋駒子』　83

第四章　決定的な年、六二年　中期三隅その二　94
『大菩薩峠』、『大菩薩峠　竜神の巻』　94／『釈迦』　113／『婦系図』　115／『座頭市物語』　123／『斬る』　130／『青葉城の鬼』　140

第五章 剣三部作まで 盛期三隅その一 142
『新選組始末記』、『舞妓と暗殺者』 143／『女系家族』 152／『眠狂四郎勝負』 160／『剣』 167／『無宿者』、『座頭市血笑旅』 171／『眠狂四郎炎情剣』 178／『鼠小僧次郎吉』 182／『無法松の一生』 188／『剣鬼』 191

第六章 大映倒産まで 盛期三隅その二 197
『座頭市地獄旅』 197／『処女が見た』、『雪の喪章』 201／『眠狂四郎無頼剣』 211／『古都憂愁 姉いもうと』、『なみだ川』 217／『座頭市血煙り街道』 224／『とむらい師たち』 229／『二匹の用心棒』、『尻啖え孫市』 231／『座頭市喧嘩太鼓』、『鬼の棲む館』、『座頭市あばれ火祭り』 235／『兇状流れドス』、『新女賭博師 壺ぐれ肌』 244／『狐のくれた赤ん坊』 246

第七章 孤と分身 三隅研次における人物像 251
孤であること 251／分身 255／この世ならざる場所 257／モンタージュ 262／分身＝対峙の回避 264／分身と孤 270／つながり損ね 276／作品同士の分身関係 280／作品同士の分身関係（「剣三部作」の場合） 283／分身、リメイク、シリーズ 288

第八章　三隅的「外」　三隅研次における空間　294
森、水辺　294／三隅的「外」　296／音声とイメージの分離　299／在と不在　301／構図　307／平面性　311／編集　318／感情表現のモンタージュ　322／モンタージュ、任意なるもの　324／三隅的「外」——映画的条件　330

第九章　受動から能動へ　反時代＝普遍としての三隅映画　332
三隅的主人公の「正しさ」　332／反＝反権力　337／受動性から能動性へ　344

第十章　新たな表現へ向かって　大映以後　348
『子連れ狼　子を貸し腕貸しつかまつる』　349／『子連れ狼　三途の川の乳母車』　357／『子連れ狼　死に風に向う乳母車』　361／『御用牙』　365／『桜の代紋』　368／『子連れ狼　冥府魔道』　374／『狼よ落日を斬れ　風雲／激情／怒濤篇』　375／TV作品解説　377／大映以後の三隅　391

三隅研次フィルモグラフィー　396

あとがき　418

まえがき

三隅研次は、一九五〇年代半ばから七〇年代半ばまで、大映京都で職人として主として時代劇を作った監督である。虚無的な剣客が彷徨する翳りを帯びた世界。大映特有の重厚な美術。コマ単位で切り詰め、最小限で最大の効果を上げる切れのいい編集。しかしこれは三隅一人の力によって獲得されたものではない。三隅は大映京都の所属監督であり、大映というスタジオのカラーが、三隅の作品の特質を大きく規定していることは疑いえない。とりわけ堅牢にして豪華なセットを作る技術を擁した美術スタッフ（その技術は、大映倒産以後も「映像京都」として継承しうるだけの内実を備えていた）、妖艶な市川雷蔵と豪放な勝新太郎、対照的な性格を持つ二人のスターは、大映京都の大きなアドヴァンテージであり、三隅の作品もその基礎に支えられている。映画人口が史上最大となった当時はスタジオシステムの最盛期であり、大映京都もまた週ごとに演目の変わる大量生産体制の中にあった。三隅もまたそうした場で、森一生、田中徳三、池広一夫、安田公義、井上昭といった監督たちと競い合いながら、自身のスタイルを磨き上げることができた。三隅は第一義的には、スタジオシステムの中でルーティンとして作品を生み出すことを生業とする職人である。

職人としての繊細な腕が称賛される一方で、（これは三隅に限らず大映の監督全体に対して）その思想性の欠如、とまで言わずとも、貧弱を指摘する声があるのも事実だ（佐藤忠男は大映の宣伝マン自身が、自社の時代劇を「仕事はていねいだけど出来上がったシャシンは線が細くて迫力が足り」ないと述べたと記している。それに対して「線が太い」例として挙げられるのは『忍びの者』〔62〕の山本薩夫である〔『君は時代劇を

見たか』じゃこめてい出版、一九七七年、二一〇頁）。多少雑であっても、それなりの内実を備えた表現したいことを押し出していく、そういう力強さが、三隅には欠けているのではないか、というわけだ。例えば、昭和初期という激動の時代を反映し、抑圧された庶民の鬱勃とした心情を破滅的な殺陣で表現する伊藤大輔や、虐げられた弱者の怨念（『血槍富士』〔55〕）を、生きることそのものの無常（『大菩薩峠』〔57～59〕）を、時代に遅れてしまった者のがむしゃらな熱情（『宮本武蔵』〔61～65〕）を描いた内田吐夢のような存在が時代劇にはいて、時代劇だからこそ可能な、率直な同時代批判、骨太な思想表現を成し遂げていた。こうした例に比べると、確かに三隅は通俗的な内容を細かい手仕事で表現することにひたすら専念し、大局に目をくれようとしない卑小な存在だ、ということになる。しかし三隅は単なる近視眼的職人に過ぎないのだろうか。

先に挙げた著書の中で佐藤忠男は、「三隅研次のように商業映画からほとんど一歩も踏み出したことのない監督のばあい、その作家としての主体性のありようを考察するのはちょっと難しい」（二〇九頁）と述べている。といって佐藤は、三隅に思想性をまったく認めていないわけではなく、殺陣がスタイル的に究められていくにつれ、それをドラマにどうはめ込んでいくかというところに死生観が問われてくる、という形で思想が現れるとしている。これはその通りであり、思想的映画作家として挙げられた伊藤大輔自身、殺陣の表現そのものに思想性が現れていたはずである。三隅もまた、剣というもののありようを巡って、死ぬとは何か、生きるとは何かを問うており、その意味で思想性に欠けているわけではない。そのことは、以下本書が述べることから十分感じ取ってもらえるだろう。

しかし三隅が単なる職人にとどまらないこと、つまり確かに「映画作家」でもあることを本書は明らかにしようとするものだ。しかも、三隅が映画作家であることは、作品内で語られる「思想」以上に、その「表現」に表れている。三隅が細心の注意を払った編集、そして構図、人物造形やその配置といった表現は、職人的な技量の卓越を示すばかりではない。そこには、映画という表現の条件その

ものへの問いがある。映画だからこそできるその可能性、映画だからこそできないその制限。三隅はフィルムで撮られる映画というものの持つ条件に意識的であり、その条件の限界を際立たせることで、あるいはその限界をこそ可能性として生かすことで、映画そのものについて思考したのであり、その意味で作家と呼んでしかるべき存在だと本書は考える。

ただし断っておかねばならないが、職人と作家が同居するという事態は、実は映画においては必ずしもまれではない。それは映画が同時に産業でもあるという条件に起因する。どんな芸術でも商売は商売なのだが、映画を製作するには他の芸術形態とは比較にならない多額の費用がかかり（作品製作だけではなく、それを上映するための各地の映画館の設置、さらに映画を配給するための組織を含めて）、その回収のため映画は産業としての構造をしっかり備える必要があった。商業であると同時に芸術でもあるというこの二重性が、他の芸術形態以上に映画の表現としての特性を決定づけている（映画ほど通俗と高尚が分離していない芸術形態は存在しない。通俗娯楽スリラーばかり作り続けたヒッチコックが、映画芸術のマスターとして遇される事態が生じうること、これが映画の特異性である）。映画は儲からないといけないのであり、どんな映画「作家」であろうと、その作品は必ず売れる商品でなければならない。映画においては、売れ筋に沿いながらなおかつ製品の質を確保する職人と、芸術的価値を創造する作家が必ずしも截然と分かれることはない。

とはいえこれは原則論であり、特に三隅が活動した量産体制のスタジオシステム下では、職人的資質に恵まれた存在がもっぱら重用されるのも事実である。スタジオシステムは、スタジオが一定スタッフを丸抱えして、次々に製品を生み出す仕組みであるから、集団の創意、技術の蓄積が生じ、それも製品としての映画の質を大きく左右する。スタジオシステムには（監督も含めて）職人が生まれやすい。その中で、そうした技術や知識の蓄積をまったく新しい方法で活用するような特異な存在も生まれてくるのであり、それが作家と称される存在なのだが、しかしそうした存在は、産業としての映

画という側面が強いスタジオシステム期には、幸福な（あるいは鈴木清順などスタジオ上層部から冷遇された例を見ると、呪われた）例外というべきまれな存在である。三隅もまたそのまれな存在の一人なのだ。しかしそのことがこれまで十分明らかにされてきたとは言い難い。三隅をたぐいまれな職人として珍重することで、かえって作家としての三隅の再発見が遅れたということもある。

加えて三隅が若くして死に、スタジオシステムにいわば殉じてしまったことも、彼の作家としての評価を妨げた原因として挙げられるだろう。映画の製作と配給、興行を垂直に統合した大手映画会社が、自前の映画館に商品たる映画作品を提供しつづけていたスタジオシステムの時代（ただし三隅の所属した大映は直営映画館が少なく、それが大映の崩壊を早めるのだが）は、日本では六〇年代に終焉する。その象徴的な出来事として知られるのが、ともに一九七一年に起こった大映の倒産と、日活のロマンポルノへの路線転換である。最も洗練された都会的センスを有する東宝、いわゆる小市民の生活をユーモアとペーソスをもって描き出すことに長けた松竹と違い、大映、日活、そして東映は、大衆向けの娯楽作品に特化していた映画製作会社である。日本の娯楽映画の核を担っていた二つの会社の迎えた変化は、日本映画の斜陽を決定的に印象づけることになるのだが、三隅はまさにその大映を代表する専属監督であった。

大映の倒産によって、専属監督たちは、もっぱら俳優が主導する独立プロダクションやＴＶの世界に散っていったが、三隅もまたその一人ではあった。例えば同じ大映出身でも増村保造は、独立プロで『大地の子守歌』（76）や『曽根崎心中』（78）を撮ったし、別会社で言えば、日活から六八年四月に解雇されたのち、十数年の雌伏の期間を経て（その間にメジャー松竹で『悲愁物語』〔77〕という、位置づけに困る作品を撮っており、それが持つ意義は考えるべき余地がある）、『ツィゴイネルワイゼン』（80）で鮮やかに蘇ってみせた鈴木清順、東映などで重厚な時代劇ややくざ映画を撮り、その後独立プロ作品『炎のごとく』（81）で自身の映画世界を集大成した加藤泰、一千万という低予算ながら作家性の強い

作品を作らせたＡＴＧで、得意の怪談の傑作『怪異談　生きてゐる小平次』（82）を撮った新東宝（六一年に倒産）を代表する監督・中川信夫などは、スタジオシステム以後にスタジオシステム時代の傑作に勝るとも劣らない代表作を撮ることができた。職人として積み上げた技術を最大限利用しながら、それをまったく新しい相貌のもとにおいて再構築することで、自身が職人であると同時に作家でもあることをはっきりと世に示したのである。

しかし彼らと三隅が違う点は、三隅がそのような成熟、ないしスタジオ期の作品の先にある映画のあり方を示す暇を与えられずにこの世を去ってしまったということだ（大映倒産後の独立プロ――といっても勝新太郎のものだが――による作品がいくつか残されてはいて、それはやはり大映時代と比べて確かに変質が見られる。これについては第十章で述べる）。これが三隅の真価の評価を決定的に妨げたのである。増村にしても鈴木にしても加藤にしても、彼らの本領はスタジオシステム期の作品にすでに発揮されているのであり、彼らの作家としての評価が確立されている現在ならば、むしろ彼らが諸々の条件とどう折り合っていったかという職人としての評価をこそ開拓すべきである（鈴木清順に関してそれを綿密に行なったのが、上島春彦『鈴木清順論　影なき声、声なき影』作品社、二〇二〇年の「清順映画作品解説」ということになろう）。一方、もっぱら職人として評価されてきた三隅については、逆に作家としての評価を改めてすべきなのだ。

かくして本書は、優れた職人として決して神格化することなく、その技量を改めて評価し直すとともに、映画とは何かを思考し、その限界をむしろ表現として活用した作家としての三隅を発見しようとするものとなる。職人と作家のせめぎあい。三隅を、本来そうであった姿に差し戻すことが、本書の目指すところである。

以下、本書の構成を概述する。第一章から第六章までは、時系列に添って三隅の映画作品一つ一つ

について解説的に論じ、三隅の職人としてのありよう、作家としての生成過程、三隅的映画世界の展開を見る。筆者は現時点において三隅の長編劇映画全六十七作品のうち、第三作『月を斬る影法師』(55)を見ることができておらず、これに関しては資料から粗筋(あらすじ)を記すことしかできない。この六章の中で、第七章以降の章に包摂することができないような論点も、個々の作品に即して指摘する。第七章以降は、三隅的主題、人物、空間構成、三隅と時代との関わりを論じる。最後に、大映以降に三隅が手掛けた作品を扱い、スタジオシステム崩壊以後の三隅の変化を見る。スタジオシステムが崩壊したとはいえ、まだその余波の中にいた三隅は、完全にスタジオシステム以後の条件と美学に基づく作品を持つことはなかった。その意味にも触れることになるだろう。

第一章　三隅研次の位置と処女作　初期三隅その一

戦前の日活入社

三隅が映画界に入ったのは、一九四一年（二十歳）のことだ（以下の伝記的事実に関する記述は、主として野沢一馬『剣　三隅研次の妖艶なる映像美』、四谷ラウンド、一九九八年に依る。この書籍は「ノンフィクション・ノベル」と称されているが、当時存命の大映関係者、三隅関係者に取材して書かれた現在までのところ唯一の伝記として貴重なものである）。育ての親である伯母（実母の姉）が以前切り盛りしていた旅館の仲居頭の娘が芸妓で、菊池寛と親しかったので、仲居頭に頼んで紹介状を書いてもらい、菊池に会いに行き、日活太秦撮影所の重役を紹介してもらったのである。菊池は小説家にして文藝春秋社創設者、なおかつ映画界にも関係があった（その後、大日本映画製作、つまりのちの大映の社長にもなる）。三隅はもともと絵描きになるのが夢だったが、実父に反対されて諦めた。ちなみに実父は神戸の海運業者で、実母は芸妓、つまり研次は妾腹である。伯母が旅館を辞めたあと、飲食店などを転々とした伯母とともに生活を支えあってきた三隅だが、生活の不安定な絵描きになどなるならば学資を送らないと実父に告げられてそれを諦め、ならばと志したのが絵の次に好きだった映画、というわけだ。子供のころは、伊藤大輔の『忠次旅日記』、阪東妻三郎などに心躍らせていたとされる。『剣』にはそうあるのだ

が、ただし、三隅は一九二一年生まれで、『忠次旅日記』は一九二七年公開、公開当時に見ていた可能性もなくはないが、いつどこでどういう形で見たのか不明である。三隅の五歳年上の加藤泰も、自身が伊藤にインタビューした『時代劇映画の詩と真実』（キネマ旬報社、一九七六年）で、戦後になってほんの一部を見たのみとしている。

結局、訪ねた重役はとうに日活を辞めていたが、人手が足りなかった日活にすんなり助監督として雇用されることになる。すでに戦時であり、製作本数は一社年間二十四本に抑えられていたというが、三隅は助監督として働き始める。助監督といっても雑用係で、「尊王討幕に目覚めて脱藩した男と、その許婚者の人生流転劇」（『剣』）である田崎浩一監督『怒濤時代』（41）、『モンテ・クリスト伯』の翻案である松田定次（さだつぐ）監督『姿なき復讐』（41）などについた。後者の撮影中に三隅に徴兵検査の検査通知が来て、途中で抜けることになる。四二年一月に入隊し、三月に満洲に送られる。満洲では敵機の来襲を見張る任務で比較的楽だったというが、兵隊が嫌いだった三隅は、幹部候補試験を白紙で提出して上官の怒りを買い、万年上等兵で戦争を終えることになる。敗戦後ソ連軍に捕えられ、三年間シベリアに抑留される。ラーゲリ収容所。重労働、常についてまわる死の恐怖に加え、密告の風土が三隅を苛（さいな）む（ちなみにその後大映でともに仕事をする美術監督の西岡善信（よしのぶ）もソ連に抑留されていたが、収容所は違い、強制労働もなかったという。山口猛編『映画美術とは何か』、平凡社、二〇〇〇年、四六頁）。四八年十月に帰還するが、彼が所属していた日活は、戦時の映画会社統合で、四二年に新興キネマ、大都映画と合併して大日本映画製作となり、さらに四五年十一月に大映と社名を変更していた。三隅は帰還した四八年の十二月、改めて大映京都撮影所に助監督として入社することになる。一時東映への移籍の話もあったが、それを蹴った三隅は、七一年に大映が倒産するまで、大映専属の映画監督として二十数年大映のためにのみ、映画を作り続けることになる。ちなみに三隅とともに大映の量産体制を支える監督たちについて言えば、森一生は三三年に日活太秦撮影所に入社後、第一映画、新興キネマから大

映と、永田雅一と軌跡を同じくする（『森一生　映画旅』山田宏一・山根貞男と共著、草思社、一九八九年、によれば、個人的につながりがあったわけではないようだ）。安田公義も三隅同様日活京都から大映に横滑り。田中徳三は四七年大映入社、池広一夫、井上昭は五〇年入社である。大映には、満映から来た加藤泰も助監督として在籍していたが、五〇年のレッドパージで除籍され、のち東映に移籍していた。これがなければ、加藤泰と三隅が同じ会社でしのぎを削る事態もありえたわけである。このレッドパージで大映でも多くの助監督が馘首（かくしゅ）され、人手が足りなくなって助監督募集がかかった。池広、井上の入社はこれに応じたものである。

大映、助監督時代

大映は四七年に大言壮語で「ラッパ」とあだ名される永田雅一（まさかずいち）が社長に昇格し、ワンマン経営の一方、黒澤明を招聘して『羅生門』（50）を撮らせヴェネチア国際映画祭グランプリ受賞、溝口健二を入社させて撮った『雨月物語』（53）でヴェネチア国際映画祭銀獅子賞受賞、長谷川一夫と共に五〇年に入社した衣笠貞之助に撮らせた『地獄門』（53）でカンヌ国際映画祭グランプリを受賞と、日本映画を世界に認めさせて気を吐いた。そうした芸術作品で国際的な評価を得る一方、五〇年代、六〇年代を通して週替わり二本立て興行で質量ともに高い水準を維持した娯楽作を生み出し、大映を一大映画製作会社として成長させたのは彼の功績である。ただしこのスタジオシステムが失速する六〇年代には、永田的なワンマン経営は次第に効力を失い、というよりむしろマイナスに働き、ついに七一年に大映の倒産を招いてしまう。

京都撮影所すなわち大映の時代劇に関して言えば、永田最大の功績は、片岡千恵蔵、阪東妻三郎、市川右太衛門、嵐寛寿郎ら、戦時中の会社統合で抱えることになった時代劇の大御所を切ったことにある。彼らはそれぞれ代表的なキャラクターを有し、安定的な質を確保するものの、マンネリともい

える状態に陥っていたのは確かだった。自身のヒットシリーズである「多羅尾伴内」ものをつなぎ映画と呼ばれ、今後は芸術映画を作ると宴席で言われた片岡が激怒して四八年に退社、翌年東横映画（五一年に東映に社名変更）に入社すると、市川もそれに倣い（二人はその後東映の取締役になる）、ちょうど契約切れだった阪東は松竹へ、嵐はフリーとして去った。その穴を埋めたのが、先述の通り五〇年に衣笠貞之助と共に入社した長谷川一夫であり、五四年に新人として入社した市川雷蔵、勝新太郎らということになる。彼らが次代を担うスターとして時代劇に新風を吹き込むことになり、その彼らの主演作、代表作を、三隅をはじめとする若い新入の職人監督たちが陸続と生み出していくわけだ。

当時の大映には、伊藤大輔、衣笠貞之助、野淵昶、松田定次、丸根賛太郎、木村恵吾、加戸敏に上記の森、安田がいたほか、五一年に製作契約を結んだ独立プロ・近代映画協会から吉村公三郎、新藤兼人が加わり、五三年にはいよいよ溝口健二が入社してくる（『剣』）。こうした布陣の中、三隅がサードやセカンド助監督としてついた作品はよくわからないが、『剣』によれば入社して最初の仕事は、まさに片岡千恵蔵が去るきっかけとなった「多羅尾伴内」もの、松田定次監督『三十三の足跡』（48）だったという。吉村公三郎の『偽れる盛装』（51）では、美術監督・水谷浩の助手をしていた内藤昭と知り合う。他に吉村公三郎の『源氏物語』（51）、『西陣の姉妹』（52）でチーフ助監督を務めている。戦争直後は周知の通り、忠義のような封建的理念、仇討ちなどの封建的慣習を描くことをＧＨＱに禁じられ、チャンバラとしての時代劇は撮られることがなかった。中でも丸根賛太郎は、チャンバラ、封建思想禁止という条件をむしろ好機として、のちに三隅がリメイクすることになる『狐の呉れた赤ん坊』（45）、人斬り稼業の浪人が賭博禁止を訴える男を斬りに行って逆に感化され、彼のために立ち上がる『月の出の決闘』（47）などの人情喜劇的時代劇の傑作を撮り、敗戦直後の時代劇を代表する作家となっている。

三隅がついた監督の中で、最も影響を受けたのが衣笠貞之助だった。衣笠は大映に移籍後、長谷川一夫、山本富士子ら大映専属のスター俳優を主演とした現代劇、時代劇をヒットさせ、大映の重鎮（重役でもある）となった。三隅は衣笠の『大佛開眼』（52）、『地獄門』（53）ではチーフ助監督を務め、予告編を作った。自身が監督デビューをしたのちも、衣笠の作品となれば助監督を務めたという。「特に予告編づくりと、絵コンテの描き方に才能を示し、緻密さも併せ持った三隅」は「綿密な打ち合わせとスケジュールで撮影に臨む衣笠の意にかなった」という（『剣』、一三一頁）。予告編作りがうまかったということは、この時代から編集が巧みだったということだろう。三隅はドイツ表現主義の映画を好んだとされるが、衣笠の『狂つた一頁』（26）、『十字路』（28）にも衝撃を受けたようだ。失われたと思われていた『狂つた一頁』が七一年に発見された際、再編集を仕切ったのも三隅だった。

衣笠と三隅が師弟であるのは知られた事実だが、では実際どんなところを学んだのか。上記の通り、緻密な絵コンテを描き、スタッフと綿密に打ち合わせる時間を取り、スケジュールを管理するという製作の姿勢は実地について学んだところだろう。ただし、美術監督の内藤昭によれば、三隅は「現場で、自分の記憶のために絵コンテを描く場合があ」った程度といい、すべての絵コンテを準備するというのではなかったようだ。しかし明確に自分の中で求めるイメージがあり、それを伝えるのにはいささか苦労したようだ（内藤昭・聞き手＝東陽一『映画美術の情念』リトル・モア、一九九二年、一五九頁）。美術に関する知識も共通しており、衣笠は、カメラ位置まで計算しながら、セット図面を自分で描くことができたし（『映画美術とは何か』、一二三頁）、三隅も図面を見て、実際に建ち上がるセットを想像できるまれな監督の一人だった（『映画美術の情念』、一五八頁）。セット、美術をはじめとする空間設計、さらに俳優をそのどこに置くのか、またそれをどこからどのサイズで撮るのかという意識（ミザンセーヌ、すなわち俳優をはじめ、美術などカメラの前に存在するものの配置への意識。ちなみに、それに対し、すでに撮影したフィルムの処理に関するのがモンタージュ）、画面の中に映るものを徹底的に管理するという

姿勢、それを三隅は衣笠から受け継いだわけである。

ちなみに三隅は、特に美術監督と喫茶店を何軒もはしごしながら（三隅は酒を飲まなかった）打ち合わせをしたが、その内容は「別にセットのデザインとか小道具類に限ったことではなかった。脚本に描きこまれている時代背景や人物設定、主人公の心理状態など、要するにストーリーのかなり立ち入った部分にまで、話が進められるのである」（『剣』、二三八頁）。ここで内藤が果たしていた役割は、ハリウッドならばプロダクション・デザイン（美術に限らず映画のルック全体を決定する役割で、その観点から撮影や演出にまで関係する）に当たるものかもしれない。監督が、スタッフと密接に対話しながら、その中で求める映画のイメージを形成していくというプロセスはよくあるが、その相手は人によって撮影監督だったり、脚本家だったり、さまざまあり、三隅の場合は美術監督だったということだろう。映画をイメージとしていかに構築するかに賭けていた三隅としては、美術監督がその対話の相手だったのは、いかにもという印象だ。

そうした製作の方法論的なところは、確かに衣笠に助監督としてつくことで実地に身につけたのであろうが、では、映像演出面ではどうか。例えば大映時代の作品、特に山本富士子出演の文芸映画（『白鷺』〔58〕、『歌行燈』〔60〕、『みだれ髪』〔61〕、『お琴と佐助』〔61〕など）を見ていると、フィックスで奥行きの深い画面で、日本家屋の畳や梁（はり）などの直線性を際立たせた幾何学的な画面など、三隅の空間造形に極めて近いものを感じる（こうした時代劇の美学的な画面を、映画史家デヴィッド・ボードウェルは「フランボワイヤンから荘重性へ――一九二〇年―三〇年代の時代劇に関する考察」、京都映画祭実行委員会・加藤幹郎・筒井清忠編『時代劇映画とはなにか』人文書院、一九九七年所収、で「荘重性」と呼んでいる。ボードウェルの論文自体は二〇年代から三〇年代の時代劇を扱うため、彼らの名には言及されないが、衣笠、三隅はその顕著な一例である）。フィックスの画面が素晴らしいとして、では衣笠はカメラを動かさない人なのかと思えば、同じ大映での『大阪の女』（58）などは、冒頭から見事なクレーン移動撮影で、そうした固

定観念を鮮やかに覆されるし、松竹で撮った『雪之丞変化』（35）などでは、人気俳優の雪之丞を見ようと路地から大通りに走り出る民衆を、真上から移動で撮り続けたり、盗賊が屋根の上を逃げる場面をこれまた見事な移動で捉えたり、また劇場の奈落にティルト・ダウンし、奈落の底にいる雪之丞につないだり、とカメラは空間を見事に躍動している。固定ショットの幾何学的線のデザインも見事だが、移動もまた素晴らしいのだ。「衣笠貞之助という監督は、その出身からして世話物に向いていると思われがちだが、実はアクションが得意だったのではないか」（上野昂志「日本映画・ベスト50」、『リテレール別冊③映画の魅惑』メタローグ、一九九三年所収、二一〇頁、『雪之丞変化』へのコメント）。逆に三隅は時代劇アクション（カットつなぎ、モンタージュによる）の人、と思われがちだが、以下記述していくように、実はメロドラマの名手でもある。それぞれ世間で思われている得意ジャンルと、意外に得意なジャンルが対称的に交差しているという点（衣笠は世話物が得意で、しかし実はアクションも得意、三隅はアクションが得意で、しかし実はメロドラマも得意）、やはり師匠と弟子というだけのことはある。

当時の時代劇

当時の時代劇の状況を概観しておく。戦前における時代劇は、思想統制の影響を直接に受けた現代劇以上に「舞台を過去においた現代批評の側面を強く有していた」（佐伯知紀「『忠次旅日記』解説」、『映畫読本　伊藤大輔』、フィルムアート社、一九九六年、八六頁）。その代表格がもともとは現代劇志向の伊藤大輔であり、山上伊太郎とのコンビで『浪人街』（28～29）、『首の座』（29）を生み出したマキノ正博（のち雅広、また雅弘）だったわけであり、それに対する反動として山中貞雄の「髷（まげ）をつけた現代劇」（稲垣浩が提唱）なども登場してきたわけだが（後述）、ともあれがむしゃらなチャンバラに権威への抵抗を託した戦前時代劇の達しえた高みも、敗戦とそれに続く占領軍ＧＨＱの時代劇に対する措置によって途切れる。占領期にはチャンバラのない時代劇（前述の丸根賛太郎や、伊藤大輔がスランプから復活

したとされる戦後第一作『素浪人罷通る』（47）が代表的）が撮られていたものの、時代劇が復活するには、占領からの独立、五一年の講和条約締結を待たねばならない。

戦後の時代劇を会社ごとに概観するならば、まず大映は戦前の時代劇の中心的スタジオであった日活の継承者として、時代劇の伝統を受け継いではいたが、前述のように大御所の時代劇俳優の当たり役を主としており（とはいえその中には伊藤大輔久々の会心作『鞍馬天狗』（42）があったりするが）、大映が時代劇の覇者として君臨するのは三隅らの世代を待たねばならない。東宝はもっぱら都会的な現代劇で知られ、時代劇は必ずしも多いわけではない。ただしマキノ雅弘の戦後の時代劇の代表作『次郎長三国志』（52～54）の最初の版は東宝であり、また、戦前からの巨匠、稲垣浩も戦後は東宝に依って『佐々木小次郎』三部作（50～51）、『宮本武蔵』三部作（54～56）、『柳生武芸帳』二部作（57～58）などを監督した。黒澤明も東宝を拠点として五〇年代後半から傑作を陸続と送り出し、時代劇の一大勢力となった。彼の時代劇は娯楽性と思想性を兼ね備え、その描写は重厚でリアル、特にその血が噴き出すといったリアリズムは、時代劇描写を根底的に変えていく。小市民の日常を描くことを得意とする松竹もまた、太秦に松竹京都撮影所を擁しながらも、必ずしも時代劇を得意とするスタジオではなかった。伊藤大輔『大江戸五人男』（51）や大曾根辰夫『忠臣蔵』（54と57の二回）といったオールスター映画、小林正樹『切腹』（62）などが単発的に製作されたくらいで、時代劇をコンスタントに撮り続けたのは大曾根辰夫だけではないか。ただし松竹の京都撮影所は、その後ＴＶの時代劇撮影所として復活し、三隅もそこで「必殺」シリーズなどを撮ることになる。五三年になってから製作を再開した日活は、五社協定でスターの引き抜き、借り受けができず、新人スターを多く募集したことから、若者向けの現代劇に特化することになり、川島雄三『幕末太陽傳』（57）のような例外を除いてほとんど時代劇を作ってはいない。東映は先述したように新興の会社ではあったが、片岡千恵蔵、市川右太

衛門が入社して、他にも月形龍之介、大友柳太朗を有し、さらに若手として中村錦之助、東千代之介、大川橋蔵、さらに人気歌手の美空ひばりを加えて、充実した俳優群を確保した。その役者たちのそれぞれが人気シリーズを数本持ち、内田吐夢、松田定次、田坂具隆、河野寿一、佐々木康らベテラン監督に加え、沢島忠、加藤泰、工藤栄一らの若手監督がしのぎを削る時代劇の一大拠点となっていく。

大雑把に言えば、五〇年代、六〇年代を通して時代劇を担ってきたのは東映と大映ということになる。とりわけ東映は五〇年代初頭に製作＝配給＝興行のブロックブッキング、週替わり二本立ての量産体制を確立して、日本におけるスタジオシステムをいち早く構築した上で時代劇を量産し、市場に流し続けて時代劇を復活させ、波に乗せた。大映も追随して二本立ての量産体制に入り、三隅をはじめとする若手監督、雷蔵や勝新といったスターが競い合って傑作、話題作を生み出していくことになるが、大映は東京撮影所の現代劇（増村保造が属していた）と半々ということになり、時代劇だけで言えば、東映の本数には及ばなかった。そもそも大映は時代劇で主役を張れるスターの数が東映に比べて少なく、長谷川一夫、山本富士子、その二人が去ったあとは市川雷蔵、勝新太郎ばかりに頼る製作体制となって、それが雷蔵の死を早めることにもなり、ひいては大映そのものの死につながっていく。とはいえ大映の時代劇はセット、美術の作りが丁寧で重厚感があり、その点東映時代劇はルックが見劣りしたのは確かである。本数自体で言えばはるかに勝る東映に、大映は質で抵抗したといえるだろうか。しかし大映は自前の映画館を持たず、つまり垂直統合によるブロックブッキング制を取っておらず、製作にもっぱら金をかけた。そのことがのちのち祟ってくる。社運を賭けた、これも三隅の監督による『釈迦』（61）がヒットしたにもかかわらず、自前の興行館を持たなかったために利益が少なかったし、また六〇年代になって映画が斜陽化してきた際に大映が配給で苦労し、ついには倒産せざるを得なかったのはそのためである。

もう一点、東映と大映の違いを言えば、東映はスターシステムを取っており、何事もスターの意向

が尊重された。同格のスターが共演する場合、カット数まで同じになるようにしなければならなかった。内田吐夢のような巨匠ですら、『宮本武蔵　一乗寺の決斗』（64）のタイトルにもなった決闘場面で、中村錦之助やその取り巻きのせいで思うような立ち回りが撮れなかったと嘆いたとされる（「東映京撮スタッフの吐夢監督を偲ぶ座談会」、吐夢地蔵有志会編『吐夢がゆく』、六甲出版、一九八六年所収、吉田貞次の発言）。大映も確かにスター中心の企画ではあったが、監督の裁量は認められていたようで、長谷川一夫は『銭形平次捕物控　美人鮫』（61）で、自身のクロースアップがないことに不満をもらしたとされる（『剣』、一二八頁〜）。しかし大映の中で社員監督の給与は低く、自身から企画を持ち込むことも不可能だった。スター俳優のギャラが一本百五十万から二百五十万であったのに対し、大映の中でもキャリアが長く、稼ぎ頭とされた森一生でも一本の演出料が十二万から十五万、三隅であれば十万を切っていたのではないかと言われる（同、一三三頁）。それに比して他社から招聘された監督や数本の契約を結んだ監督には破格のギャラが支払われた（同、一八七頁）。こうした冷遇ともいえる待遇にもかかわらず社員監督が大映にとどまったのは、質の高い作品を生み出せるスタッフの力へのこだわり、また彼らと共に質の高い作品を生み出してきたことへのプライドがあった。

ついでに大映の企画立案、製作の過程について述べておく。大映は企画部で企画会議を開き、どの俳優でいくのかをまず決め、そのあとで監督、脚本を決める。企画は俳優が持ち込む場合もあり、監督が持ち込む場合もあるが、監督で話が通るのは溝口、伊藤、衣笠ら大御所、市川崑など貢献度の高い中堅ばかりであったようだ。森、三隅、田中といった監督に話が回ってくるのは脚本が書かれ、封切日がすでに決まってからであった（『RESPECT田中徳三　プログラム・ピクチャーの黄金期を駆け抜けた映画監督』の田中へのインタビューより、シネ・ヌーヴォ、二〇〇六年、八頁）。三隅たちに企画を提案する権能はなく、監督の向き不向きは当然考慮されたであろうが、あてがわれた企画を、予算、日時を守って製品として提出するのが彼らの仕事であった。

丹下左膳

三隅研次のデビュー作である『丹下左膳　こけ猿の壺』（54）は、時代劇のヒーローの一人、隻眼隻手のアナーキーな剣客、丹下左膳ものの一作であるが、直接的にはその前年に大映京都で作られたマキノ雅弘監督の二作、『丹下左膳』と『続丹下左膳』（ともに53）の続編である。マキノの二作は『丹下左膳　乾雲坤竜の巻』を、三隅の一作は『丹下左膳　こけ猿の巻』を映画化したものということになる。まず、丹下左膳について、原作、多々ある映画化作品についてその概略を記述して、本作が置かれた位置を確認する。

丹下左膳が初めて登場するのは、林不忘の新聞連載小説『新版大岡政談　鈴川源十郎の巻』（27）である。林不忘は、牧逸馬名義で怪奇実話物を、谷譲次名義でアメリカにおける日系人単純労働者を主人公にした「めりけんじゃっぷ」ものを書いた才人・長谷川海太郎が、時代小説を書く際のペンネームである。『新版大岡政談』は邑井貞吉の講談『大岡政談』を基にしており、そこでは旗本・鈴川源十郎が、隻眼隻手の日置民五郎と悪行を働く。この日置民五郎を林不忘は丹下左膳と置き換えた上で、活躍の場を増やしたわけだが、ともあれここまでの時点で主人公格なのは鈴川のほうであった。ところが、そのニヒルでアナーキーな性格、女物の長襦袢を身にまとうという倒錯、小田富弥の挿絵（左膳のトレードマークとなる黒襟の白い着流し、六角形に二本の横線を配した紋所は小田の創意）のおかげもあり、主人公の鈴川以上に人気が出て、丹下左膳を主人公とした映画が作られるに至り、原作者の林不忘自身も今度は丹下左膳を主人公として続編小説『丹下左膳　こけ猿の巻』（33～34）を書き、さかのぼって第一作も『丹下左膳　乾雲坤竜の巻』と題を改められることになった。

その『乾雲坤竜の巻』は、関の孫六が打った大小の名刀乾雲と坤竜を巡る争奪戦。東北、相馬藩主

が名刀マニアでその二刀を欲し、入手してくれる家臣を募ったところ、唯一名乗り出たのが丹下左膳。左膳は浪人に身をやつし、その二刀が所蔵される道場に乱入、無理やり乾雲を奪うが、坤竜は奪えなかった。ところがこの二刀、夜泣き刀と綽名（あだな）されるように、二刀ともにあればなにごともないのだが、一度離れ離れになると互いを求めて夜泣きし、人を斬らずにはいられなくなるという魔刀であり、坤竜を狙いながら雌伏する左膳も、刀の魔に誘われて夜な夜な辻斬りをすることになる。その不穏な噂を聞いた大岡越前守が藩主に意見をすると、藩主は左膳を見捨て、乱心した左膳はさらに悪行を重ねていく。構成は緊密とは言えないが、講談風の軽妙な、というよりいっそナンセンスな語り口が特色であり、昭和初期のエログロ・ナンセンスの文芸風潮に棹さした作品である。

この小説の人気を当て込んで映画が製作されることになるが、東亜キネマで広瀬五郎監督、左膳役を団徳麿、マキノプロで二川文太郎監督、左膳役を嵐長三郎（のちの寛寿郎）、そして日活で伊藤大輔監督、左膳役を大河内傳次郎と三社の競作となった。中でも日活作品（『新版大岡政談　第一・二篇』〔28〕、『新版大岡政談　解決篇』〔28〕）が出色で、左膳は以後、大河内の当たり役となる。伊藤大輔と大河内傳次郎のコンビはそれ以前に、初のコンビ作となる『幕末剣史　長恨』（26）をはじめ、『忠次旅日記　甲州殺陣篇』（27）、『忠次旅日記　信州血笑篇』（27）、『忠次旅日記　御用篇』（27）の三部作、『血煙高田の馬場』（28）で絶大な人気と高い評価をほしいままにしていた。その後も『続大岡政談　魔像篇第一』（30）、『続大岡政談　魔像解決篇』（31）、『慶安異説　素浪人忠弥』（30）、『興亡新選組　前史・後史』（30）、『御誂（おあつらえ）次郎吉格子』（31）、『薩摩飛脚　東海篇』（32、ちなみに続く「剣光愛欲篇」は山中貞雄の日活入社第一作になる）、再びの丹下左膳もので伊藤初のトーキー『丹下左膳　第一篇』（33）、『丹下左膳　第二篇　剣戟（けんげき）の巻』（34）と、（それらの多くで卓越したカメラマン、唐沢弘光と組みつつ）陸続と傑作を撮ることになる。さらにその後、東宝で『新篇　丹下左膳』四部作（38～40）が撮られて

いる。川口松太郎が林不忘とは違った設定で丹下左膳を作り直した原作の映画化で、「妖刀篇」を渡辺邦男、「隻手篇」を山本薩夫、「隻眼の巻」を中川信夫、「恋車の巻」を萩原遼が監督。本来五部作のところ、「完結編」は撮られずに終わった。中川の三作目のみ現存しており、傑作との話もあるが、筆者は未見である。

大河内は五尺三寸（約百六十センチ）の短軀に、端正とは言い難い異貌で、その彼がただ一人、落ち着き払った剣術とはほど遠く、多勢を相手に右に左に駆け回り、刀を棒切れのようにがむしゃらに振り回すかと思えば、いきなり静止するという、不規則なリズムが印象的な乱闘場面は、大河内の走りにカメラがついていけずにピントがぼけたり、俯瞰で彼を取り巻く状況を感得させたかと思うと、彼が張り飛ばす戸板やら切り捨てる御用提灯が宙を舞うのを捉えたクロースアップにカットされるといった、驚きに満ちたイメージの躍動において、サイレント期日本映画におけるアクションの最上の成果を上げて、当時の映画批評家の絶賛を得ることになる。また、そうした荒々しく、破れかぶれな戦いぶりを支える精神、自身を押しつぶそうとする権力に破滅覚悟で戦いを挑む意気、情動の高揚は、伊藤大輔が持っていた、反権力の意志とその挫折という主題にふさわしいものであり、昭和初期の不安に満ちた世情にも合致して、大衆的な人気をも集めた（ちなみに、上記の映画は大半が現存しない。ただ、マツダ映画社による「大河内傳次郎乱斗場面集」に、伊藤ばかりでなく、辻吉郎、志波西果監督らによる圧倒的と言うしかない剣戟場面の断片が集められている。ラグビーのようだと称えられる『新版大岡政談　解決篇』の刀の奪い合いの場面もそこで見られる。さらにちなみに、こうした短いカットの積み重ね、その中での人物の激しい動き、ショットの奔流とも呼ぶべき二〇～三〇年代の剣戟のありようを、先に挙げたデヴィッド・ボードウェルは「フランボワイヤン様式」と名づけているが、伊藤による大河内の剣戟は、その典型例といえる）。

それを踏まえて翻って考えてみるならば、丹下左膳は実のところ伊藤にはいささかそぐわない存在

であったかもしれない。左膳は何といっても大藩の家臣であり、権力側の人間で、しかも藩主の趣味につき合わされて、名刀を正当な持ち主から奪おうというのだから、伊藤にとって共感できる人物であったはずがない。そもそも伊藤大輔は傾向映画（当時の世界的不況、資本主義の矛盾が露呈した社会情勢を背景として二九年～三一年に作られた、左翼的な思想傾向を持つ映画）の代表的作品、官軍が庶民を圧殺する『一殺多生剣』（29）、浪人が百姓のために腐った藩の上層部に反逆する『斬人斬馬剣』（29）を撮っていることからもわかる通り、反権力的思想傾向の作家である。江戸初期に体制への反乱を起こそうとして挫折した由井正雪一派の丸橋忠弥を主人公とする『慶安異説　素浪人忠弥』でも、主人公に、人間は死後、競って大きな墓に名を刻ませたがるが、真に大きな名とは、墓石などに刻み切れない「時代の上に、衆庶の中に、天にまで届く、形の無い墓碑の面に刻まれる名だ。その碑の銘に書かれる名を、その悪名を、『謀反人』と言う！」と言わせている（『伊藤大輔シナリオ集Ⅰ』、淡交社、一九八五年、六七頁）。伊藤が立つのは、あくまで謀反人、反権力者の側なのであって、ここにおける左膳のような人物ではない。

だから実際、伊藤は映画版で、藩主に裏切られた左膳をして「おめでたいぞよ、丹下左膳！」と原作にない自嘲の叫びを挙げさせているが、これはそっくりそのまま、伊藤の左膳観とみなすことができるだろう。原作では左膳は二刀を手に、東北へ向かうという結末なのだが、伊藤はこの二部作の最後で、ついに手に入れた二刀によって左膳を死に至らしめており（「初めから私は、こいつ、領主に見捨てさせて、殺してやろうと考えた」、『時代劇映画の詩と真実』、八三頁）、その改変も当然底意を感じずにはいられない。しかしながら皮肉なことに、伊藤の映画によって丹下左膳は爆発的な人気を得、原作者林不忘は続編を書くことになるし、伊藤もまたその続編の映画化に駆り出され、殺したはずの左膳を生き返らせることになるのである。