

「時代劇」の学術的評価に係る調査報告書

京都府

令和7年3月

監修

京都文化博物館

【目次】

歌舞伎から映画、テレビそしてその先へ	北浦 寛之（立命館大学 准教授） 3
撮影所は宝の山——北大路欣也氏インタビュー：時代劇における演技者の「技」をめぐって	語り手：北大路 欣也さん（俳優） 7
歌舞伎から時代劇へ ～日本芸能史を貫く「生態系」の視点から～	児玉 竜一（早稲田大学演劇博物館 館長） 14
所作と殺陣 身体のわざ	小川 順子（中部大学 教授） 16
時代劇の衣裳 息づく技とその継承	辰巳 知広（奈良女子大学 非常勤講師） 21
時代劇製作における脚本と撮影現場の緊張関係について	谷 慶子（立命館大学 准教授） 25
時代劇の音、その歴史と特質	藤原 征生（国立映画アーカイブ 特定研究員） 30
歌舞伎から映画へ 初期時代劇映画と歌舞伎の人的ネットワーク	斉藤 利彦（佛教大学 准教授） 34
時代劇と時代考証	大石 学（静岡市歴史博物館 館長） 45
時代劇の音を支える和楽——和楽スタッフへのインタビュー：その歴史と技について	語り手：中本 哲さん、中本 敏弘さん（和楽スタッフ） 49
あとがき	森脇 清隆（京都文化博物館 映像文化創造支援センター長） 61

歌舞伎から映画、テレビそしてその先へ

北浦 寛之

時代劇は、その多くがチャンバラという日本独特のアクションを見せ場にした歴史ドラマであり、歌舞伎の影響を強く受けて出現した。日本映画の草創期から盛んにつくられては人気を博した時代劇は、映画が産業的に安定し、成長していくためには不可欠なものだった。さらに、映画だけでなく、やがてテレビに、そして現代の動画配信の世界にも展開していき、多くの重要な作品が生み出されてきた。こうして古くから映像メディアで強く必要とされてきた時代劇について、本稿ではその歴史を簡単に振り返っておく。

1895年にフランスで誕生した当時シネマトグラフと呼ばれていた映画が、日本に入ってきたのは97年のことで、この年より国内で映画の撮影も始まったと言われている¹。だが、映画製作が本格的におこなわれるようになるのは、1908年以降の撮影所の開設を待たなければならない。その年、東京・目黒に最初の撮影所が、映画の輸入業と配給、興行を手掛けていた吉沢商店によって生み出されたが²、京都でも、映画製作の勃興が期待できる重要な出来事があった。のちに日本映画の父と呼ばれる、京都・千本座の舞台監督であった牧野省三が、横田商会の依頼で第一回作品『本能寺合戦』を撮り、このことが現代まで京都を時代劇の主要生産地とする重要な契機となったのである³。

牧野は、旅回りの歌舞伎役者だった尾上松之助を映画界に引き入れ、多くの時代劇を京都で量産していく。牧野は、生涯で300本以上の時代劇を監督し、松之助に至っては、その出演作が1000本以上にのぼり、日本映画初の大スターと言われるまでの大車輪の働きを見せた。彼ら時代劇映画人と呼べる重要な人物たちの活躍が、この新しい娯楽メディアを支持し、産業を活性化していくことに大きく貢献したのである⁴。

時代劇は、1920年代初頭まで旧劇と呼ばれていた⁵。旧劇とは古い演劇とみなされていた歌舞伎のことを指し⁶、この先達の伝統芸能と時代劇が深いつながりを持つことが名称の点からも確認できる。じつさい、松之助しかり、多くの俳優たちが、歌舞伎界から移ってきては、大スターへと駆け上がっていった。阪東妻三郎、片岡千恵蔵、市川右太衛門、長谷川一夫、嵐寛寿郎など枚挙にいとまがないが、こうした俳優たちを主演に、国民的映画と言える大人気シリーズとなった時代劇作品がいくつも生み出されていった。たとえば、アラカン（嵐寛寿郎）の「鞍馬天狗」や右太衛門の「旗本退屈男」、千恵蔵の「遠山の金さん」などである。彼らは、戦前から戦後の、とりわけ日本映画黄金期と言われる1950年代あたりまで、歌舞伎で培った技能をベースに、流麗でダイナミックなアクションを披露しながら、多くの映画観客を魅了していった。

さて、上述の1950年代の映画黄金期だが、それはまさに、時代劇映画にとっても輝かしい時代であった。サンフランシスコ講和条約が締結された1951年、黒澤明監督の『羅生門』が、ヴェネチア国際映画祭でグランプリにあたる金獅子賞を受賞すると、54年にも『七人の侍』が銀獅子賞を受賞する。溝口健二監督は1952年から54年にかけて、『西鶴一代女』『雨月物語』『山椒大夫』によって同映画祭で連続受賞を果たす。1954年にはカンヌ映画祭でも、衣笠貞之助監督の『地獄門』が最高栄誉のパルム・ドールを受賞するなど、日本映画のなかでもとりわけ時代劇が海外の映画祭で大きな成果を上げたのである。『羅生門』『雨月物語』『地獄門』などを生み出した大手映画会社・大映は、国際的成功を収めるべく、戦略的に芸術的時代劇を製作するなど、時代劇は、海外展開の核にもなっていた⁷。

同時代、国内に目を転じて、時代劇の存在感は際立っていた。1950年代に急上昇をみせた映画観客数は、最盛期には年間11億人を超えて歴代最高を記録するなど、まさに映画は娯楽の王様であった。そのなかで、51年に誕生した東映が、わずか5年で、配給収入において、他の大手5社を抜いて業界トップに立つのだが、この新興会社の大躍進の背景には、やはり時代劇の存在があった。上述の右太衛門、千恵蔵など、戦前からの時代劇スターたちが所属していた幸運に恵まれ、さらに、中村錦之助や大川橋蔵などやがて大スターに上り詰める若手の台頭もあり、東映が製作する時代劇は大衆に大いに受けた。同時代の圧倒的な映画人気の追い風を受けて、東映はほぼ毎週、こうした時代劇の新作を公開して勢いを拡大していったのである⁸。

1960年代の重要な作品も時代劇から始まった。のちにクリント・イーストウッド主演の西部劇『荒野の用心棒』(65年日本公開)としてリメイクされるほど大きなインパクトを与えた、黒澤明監督・三船敏郎主演の『用心棒』(61)がその続編とも言える『椿三十郎』(62)とともに、時代劇に新風を吹き込んだ。それまでの時代劇が、歌舞伎の流れを汲む様式美としての立ち回りを第一の魅力とするならば、黒澤時代劇では、文字通り生死を賭けたりアルなアクションが追求された⁹。黒澤はこの後も、革新的時代劇をつくり続け、まさに世界の巨匠としての地位を確立していく。くわえて、黒澤作品以外にも、圧巻の身体能力で迫真のアクションを展開する勝新太郎主演「座頭市」シリーズや若山富三郎主演「子連れ狼」シリーズなど、海外で大きく話題になった作品がいくつも生み出されていった。

もっとも、1960年代以降は、映画だけでなく、テレビでも時代劇は流行し、多くの人気番組が放送されていった。国民的ドラマであるNHK大河ドラマがスタートしたのが63年放送の『花の生涯』からで、主演の井伊直弼を歌舞伎役者の尾上松緑が演じた。翌年の『赤穂浪士』で主演の大石内蔵助を演じたのが、当時は大映の重役でもあった長谷川一夫であり、映画界も当初からそうであったように、先行する他の芸能分野から多くの人材がテレビ業界に参入しては、ドラマを盛り立てていった。

1950年代に圧倒的な人気を誇った東映時代劇の大スターたちも、テレビ時代劇の発展に大きく貢献した。なかでも、特筆すべきは、大川橋蔵の『銭形平次』であろう。1966年から放送されたこのドラマは84年まで全888回を数え、「1人の俳優が同じ主人公を演じた1時間ドラマ」の最長としてギネス記録にもなっている¹⁰。テレビドラマの歴史に燦然と輝くこの時代劇で、橋蔵はそれまでの映画のイメージを塗り替えてしまうほど、平次親分のイメージを定着させた。

他にも、1969年から2011年まで1200回超のレギュラー放送がなされた『水戸黄門』や、1972年放送開始で、2010年以降はスペシャル番組で毎年のように放送されている「必殺」シリーズ(『必殺仕事人』『必殺仕掛人』他)など、テレビドラマ史に残る数多くの時代劇が生み出されてきた。こうした時代劇に代表されるように、テレビドラマのなかでも時代劇というジャンルは、更新されながら、長期にわたり放送されるものも多く、それらは国民の記憶に深く刻まれている。

近年の時代劇は、以前よりもヴァリエーションに富んでいる。鬼と人間の対決というこれまでの時代劇になかった発想を導入し、日本映画史上最大のヒットを記録した「鬼滅の刃」など、実写だけでなく、アニメ作品も多数あり、原作にマンガやライトノベルなど特に若者の嗜好が反映された作品も目立つ¹¹。また、「鬼滅の刃」が海外でも大きな話題となり人気を博したように¹²、Netflixやディズニープラスといった動画配信のプラットフォームが全世界で拡張し続ける状況下で、今後、時代劇はさらに世界的に受容されるコンテンツとなっていくであろう。じっさい、2024年2月にディズニープラスで配信された真田広之主演『SHOGUN 将軍』は、国内にとどまらず世界的に大きな反響を呼んだ。米テレビ界の最高の栄誉とされるエミー賞で作品賞など史上最多の18部門で受賞したという快挙が大きなニュースにもなった¹³。

こうして時代劇は、歌舞伎という日本の伝統芸能の多くの要素を継承しつつ、さまざまなメディアを

横断して変容を遂げてきた。今後も、必要とされるコンテンツであり続けることは間違いなく、伝統と新規性の狭間で、あるいはそうしたことを超克して、時代劇は前進し続けるに違いない。

最後に、本稿の後に続く、各論考ならびにインタビューについて紹介しておきたい。

児玉竜一「歌舞伎から時代劇へ ～日本芸能史を貫く「生態系」の視点から～」では、日本の伝統芸能や演劇の歴史的展開を踏まえつつ、時代劇が歌舞伎から受け継いできた要素と、それ以外に独自で開拓してきた部分とが整理して述べられる。小川順子「所作と殺陣 身体のわざ」では、時代劇の大きな魅力である剣戟アクション＝殺陣を構成する諸要素が4つに分けて考察され、さらに殺陣における役者の動き（所作）が、日本舞踊との関連から論じられる。辰已知広「時代劇の衣裳 息づく技とその継承」は、近年数多くの展覧会が催されるなど文化財としての価値が高まっている時代劇の衣裳に注目し、じっさいに製作で衣裳を担当した特定の人物たちの仕事内容を掘り下げ、その奥深さを伝える。

谷慶子「時代劇製作における脚本と撮影現場の緊張関係について」は、著者自身が脚本家であり、作品の骨格となる脚本執筆における難しさや、注意すべき点、可能性などが、製作者の視点から語られる。藤原征生「時代劇の音、その歴史と特質」が取り上げるのは、時代劇を音の面から盛り立てた重要な作曲家や演奏家たちであり、さらに時代劇特有の音表現として、和楽器によって奏でられる音曲（和楽）に注目する。齊藤利彦「歌舞伎から映画へ 初期時代劇映画と歌舞伎の人的ネットワーク」は、時代劇映画ひいては日本映画の礎を築いた牧野省三監督の経歴を詳しくたどりながら、彼が交流を持った尾上松之助など歌舞伎役者たちの映画界への貢献を検証する。大石学「時代劇と時代考証」は、時代考証の歴史を紐解きながら、時代劇作品における企画から公開後（放送後）までの時代考証が担う幅広い役割について細かく解説する。

くわえて、時代劇製作の重要な歴史的証言であるインタビューが2件収録されている。1件目は、俳優・北大路欣也氏へのインタビューで、父親である市川右太衛門他、共に仕事をしてきた多くの優れた俳優、スタッフの話を交え時代劇製作や撮影所の内情が詳しく語られている。2件目は、時代劇の和楽を代々担当してきた中本家の中本哲氏、中本敏弘氏へのインタビューで、哲氏の祖父望月太明吉から受け継がれてきた職人的な技術の細部や、撮影所と和楽のかかわりなどが詳述されている。

これらの論述やインタビューの内容を総合すれば、時代劇がいかに多くの優れた人材のかかわりと、それによってもたらされた類稀な技と知恵の集積の上で成り立ち、発展してきた娯楽であり、文化・芸術であることが理解されよう。それはまた同時に、時代劇の「登録無形文化財」登録を目指す大きな根拠であり、登録が果たされることを切に願うものである。

注

1 1897年に東京の小西写真機店に勤める浅野史郎が、日本人による映画撮影の第一号となった。詳しくは、田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ』（中央公論社、1975年）、71-72頁を参照。

2 同上、130頁。

3 錫明浩「京都時代劇映画撮影史」、京都映画祭実行委員会編『時代劇映画とはなにかーニュー・フィルム・スタディーズ』（人文書院、1997年）、75頁。同論文では、京都は寺社仏閣に恵まれ、ロケーションとして最適だったという点以外にも、京都には「造園から襖絵、そして西陣織、友禅染など生活文化にかかわる技術もまた高度に集積していた」ことなどが、時代劇映画を京都に根付かせた理由として語られている（70-71頁）。

4 牧野は、それまでカメラマン主導だった映画づくりを改め、以後常識化していく監督中心のそれへと変革をおこなったことも有名で（田中、前掲、146頁）、日本映画の基礎を築くさまざまな功績を残していった。

- 5 <時代劇>をキャッチ・フレーズとして最初に宣伝に使った映画は1923年7月封切りの『女と海賊』（野村芳亭監督）からだと言われている。このことも含め、旧劇映画から時代劇の転換について、詳しくは、田島良一「時代劇の誕生と尾上松之助」、岩本憲児編『時代劇伝説 ― チャンバラ映画の輝き』（森話社、2005年）を参照。
- 6 岩本憲児『「時代映画」の誕生 ― 講談・小説・剣劇から時代劇へ』（吉川弘文館、2016年）、11頁。
- 7 四方田犬彦は、1950年代に日本映画が海外で脚光を浴びるようになった理由として、3つあげている。第一に、キモノ、サムライが登場する日本の前近代を舞台にした内容で、オリエンタリズムの欲望を満足させたこと。第二に、戦後のヨーロッパで国際映画祭が興隆し、それと連動する形で、批評家間で作家主義の風潮が生まれたこと。第三に、大映の永田社長が、意図的に国際的に興味を惹きそうな主題と物語を選んで製作したことで、『地獄門』はその典型だと述べている。詳しくは、四方田犬彦『日本映画史110年』（集英社、2014年）、148頁を参照。
- 8 東映は、1954年1月から通常の長編劇映画に加え、「東映娯楽版」と称する子ども向け中編時代劇を配給し、その時代劇を含む新作2本立て配給が成功し、他社をリードした。詳しくは、拙著『テレビ成長期の日本映画 ― メディア間交渉のなかのドラマ』（名古屋大学出版会、2018年）、67-68頁を参照。
- 9 当時の資料でも、黒澤時代劇がリアリズムと見なされている。例えば、双葉十三郎「時代劇の進む道」、『キネマ旬報』1962年10月下旬号、42頁を参照。
- 10 番組が終了した1984年の春にギネスブックに認められ、新聞でもとり上げられた。『朝日新聞』1984年12月9日朝刊を参照。
- 11 近年、漫画原作の実写映画化も流行しており、そのなかで時代劇作品も目立つ。たとえば、これまで5作品がつくられている「るろうに剣心」もそのひとつで、若者の人気を呼んでいる。拙著「海外展開 ―『るろうに剣心』の映画化とフィリピンでの人気」、山田奨治編『マンガ・アニメで論文・レポートを書く ―「好き」を学問にする方法』では、本作の映画化の背景や、海外展開について詳しく述べている。
- 12 「鬼滅の刃」の海外での人気は、よく知られているが、筆者が身近に体験したところでは、かつて所属していたイギリスのセインズベリー日本藝術研究所から鬼滅の刃の人気について原稿依頼を受けて、同研究所のオンライン雑誌に“Thoughts on the popularity of Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba in Japan” (<https://www.sainsbury-institute.org/ja/e-bulletin/february-2021/thoughts-on-the-popularity-of-demon-slayer-kimetsu-no-yaiba-in-japan/>) を寄稿した。
- 13 他に、本作品の人気を象徴することとして、たとえば『日本経済新聞』2024年6月24日朝刊では、配信開始から6日間で、全世界で900万回再生され、オリジナル配信ではトップクラスの視聴となったことが紹介されている。ちなみに、本作品は、1980年に三船敏郎主演にアメリカで放送されたドラマのリメイクである。

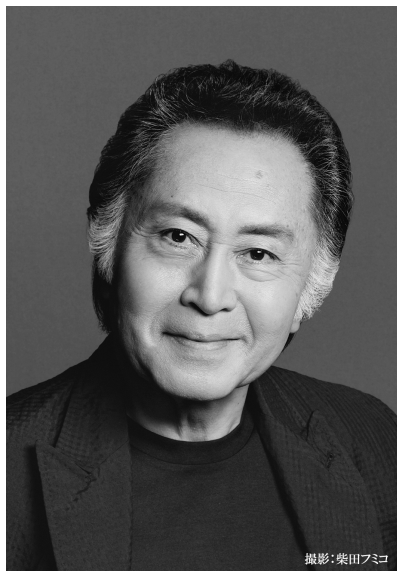
撮影所は宝の山

—北大路欣也氏インタビュー：時代劇における演技者の「技」をめぐって

2024 年 9 月、於東映京都撮影所俳優会館

聞き手：森脇清隆（京都文化博物館）

藤田奈比古（東京大学大学院）



※北大路欣也氏プロフィール：1943 年京都生まれ。
父は時代劇映画スター市川右太衛門。1956 年『父子鷹』^{おやこだか}に出演し 12 歳で映画デビューしたのち、東映の時代劇映画に数多く主演する。早稲田大学を卒業後『千曲川絶唱』（1967）、『仁義なき戦い 広島死闘篇』（1973）、『八甲田山』（1977）、『空海』（1984）、『火まつり』（1985）など非常に幅広い映画に出演する一方、NHK 大河ドラマ『竜馬がゆく』（1968）をはじめテレビドラマで活躍し、舞台、声優など多彩な活動を続けている。『忠臣蔵』（1996）の大石内蔵助や宮本武蔵（1990）、銭形平次（1991-98）、大岡越前（2005-6）など誰もが知る時代劇の英雄をテレビドラマで演じており、時代劇の歴史と幅の広さを体現している。紫綬褒章および旭日小綬章受章、文化功労者。

その怖さもその道のすごさも全くわからないまま・・・

藤田 ^{みつやせいざえもんざんじつろく}『三屋清左衛門残日録』¹ 撮影のさなかにありがとうございます。時代劇製作において継承していく技とは何だということを学術的に明らかにするという課題が今回あります。そういった観点で、まずお伺いしたいのは、東映でデビューから時代劇に出演されていらっしゃるんですが、最初どのような方々から心得や殺陣の稽古、そういった技能を身につけていらっしゃるのか、ということをお話しいただけたらと思います。

北大路 僕はね、普通の俳優さんとかって特別だと思うんですよ。俳優になりたいくて勉強して、試験を受けてっていうのが普通の俳優さんです。僕はそれがないんです。全くそのへんの子供だったのが突然映画に出ることになりました。12 歳の時に父親（市川右太衛門）が『父子鷹』² という映画を撮ることになった。勝海舟の少年時代の麟太郎っていう子役がいて、お父さんの小吉がいて。阪東妻三郎さんが『あばれ獅子』³ というタイトルでやられてる。父親は阪東妻三郎さんのことをとても尊敬していて、ぜひその小吉をやりたいという願いを東映に出しまして、後で聞いた話ですが（会社は）子役さんを探したりなさったんだけど、結局見つからなかった。そしたら、その時にマキノ光雄プロデューサー⁴ が「右太さん、あんたここにちょうどええのがおるやないか」って言って、その「おるやないか」っていうのが僕でした。

でも親は僕を俳優にする気持ちが一切なかった。父親も役者は一世一代っていう考え方だったらしい。だから突然遊んでる子供だった僕を呼んできましてね、マキノ光雄さんと撮影所の所長さんが応接間にずらっといらして。そこに座ったら目の前に『父子鷹』の台本が置いてある。

「ボンな、これはお父さんの映画や。勝小吉はお父さんや、麟太郎て子役がでんねやけど、それな、ボンがやり」とマキノ光雄さんは言う。何の経験もないから、どうも返事ができないで、目をやると親父もおふくろも黙ってる。そしたらマキノ先生が、もし（麟太郎を）やった場合はボンに対して全部ケアをするということは約束すると。親父を見たら「お前が決めろ」と言われた。でもその場で決められるわけがない。少し時間をもらって、僕は悶々として10日くらい悩んだ。

僕が少年時代好きだったのは紙芝居とラジオ、映画に連れて行ってもらうのと舞台。チャンバラ映画も見てる。昔の『丹下左膳』とか『鞍馬天狗』とか、親父や長谷川一夫先生の映画も見てる。全部見てるんですよ。だからイメージはあった。それで最終的に「ああやって刀差せるな」「ひょっとしたらああいう駕籠にも乗れるのかな」と日常と全く違う雰囲気を想像してワクワクしたんですよ。

その怖さもその道のすごさも全くわからないまま、ある日親父にやらせてくださいって言った。そしたら「やるのか、本当にやるのか」って、あの『旗本退屈男』の大きな目でにらまれて、俺間違った返事したかなと思ったけど、やらせてくださいと言ってしまっているから、「はい」と。「じゃあ分かった、今日からマキノ先生に預ける、わしはお前には一切何も言わん、頑張れ」と言って、そこから始まった。

宝をもらった場所：デビュー作『父子鷹』

藤田 そこからトレーニングというか、そういった鍛錬も始められたのですか？

北大路 それは僕、(始めたときは) 何にもわからなかった。本当に助監督さんが僕につきっきりで「こういう風に計画を立てて、明日は何時に迎えに来ますから」と。ちょうど小学校6年生の春休みが撮影期間になるんですよ。その休みの間にトレーニングをした。

いろんなトレーニングをしていくことになるけれど、まずは撮影所いっちゃいと。撮影所に来ると…この今の東映撮影所とは全然違うんですよ。当時はここの俳優会館は建ってないですよ。この頃東横映画が東映に変わったばかりで、全部木造のセット。俳優会館とかスタッフルームは向こうにあった玄関入ってすぐ両側にあって、つかえ棒が立ったセット。演出部の小さなお部屋へ行って、^{はらけんさく}原健策⁵さんにお会いした。(原さんは) その頃映画見ると怖い役で出たりしていたのでうわーって思っ。マキノ光雄さんに右太衛門のボンが来るから一つお願いしますって言われたのを原健策さんが引き受けてくださって、初めてそこでボンね、教えてあげるって言って、僕に分かりやすいように俳優の心得を説明してくださった。

このホン(脚本)を原さんが読まれて、このホンの君の役目はこのような役目だよと。それで君もホンを読んだかということで、(こちらも) なんとか読みましたと。それで、まず最初のセリフをどうやって喋るか。「この状況を説明するからな、たぶんこういうセットだろう」「こういう俳優さんがこのシーンにはいるよ、あんたのお父さん小吉やで、あんたは息子の麟太郎」と。「この会話は誰に向かって言った？これはお父さんに向かってる。これはおじさんに向かってる。これは多分何かしながらだ、茶店で何かやってる、お茶が出てるかもしれない、何か食べるかもしれない。そういう状況を想像しなさい」と。そう言われたってね、ただ緊張して聞いている。で、セリフ言ってごらん、ということで「ナントカカントカ」って(拙く)言う。すると、そんなね、そういうのはダメだよって、「あいうえお」からそこで教わった。要するに、ろれつがまだ子供だから回らない。だからちゃんと「ア、イ、ウ、エ、オ」って言ってごらんと言われて「ア、イ、ウ、エ、オ」。次は「サ、シ、ス、セ、ソ」。普段意識したことのない「あいうえお」をそのとき初めて意識したんですよ。

「これはね、とても大事なことなんだよ、基本なんだからその響きをよく覚えなさい」と原さんに言われて。だから撮影所に行くと必ず「アイウエオ」とか「サシスセソ」と口にして、言葉の響きを覚える。

こういう指導を何日かやっていただいて、今度は台詞を読みながら、「その台詞は自分の思いとしてはこういう思いで言うから、その声だと小さい。もうちょっと相手にこうだよ、「嬉しい」と言う時にはその思いを伝えなさい」といったことを教わる。

そういう細かいことを全部、原健策さんに教わった。それで何日か経った後、今度は衣裳部へ行って原さんに見守られながら着物を着る練習をさせていただいた。

そのうちに立ち居振る舞い、座る時はこうやって座って、こういう時はこうやって、お辞儀はこうやってするんだよとか、なんとなくする。その次はちゃんと袴^{はかま}、着物をはかしてもらって、これも座り方から全部教わる。「歩いてごらん」と言われても歩けない。「そうじゃない、そのままでもいいから少し重心を歩く足にかけなさい、そしたら自然に歩けるようになる、足でそんな意識しなくていい」と…そういうのを何回も何回も練習して、最後はちゃんと袴^{かみしも}。袴の場合はまた状況が違う。生地も違うんですよ。柔らかいのじゃなくてパリパリなの。それを着たときの座り方、お辞儀の仕方を教わって、立って去る時も教わって、ちょっとこう中腰になって殿の前に行く時には頭を下げていくんだよって。顔を上げないでパッとやってこうやって座って初めて殿の顔を見てお辞儀する。先生を全部、原健策さんがやってくださって、それを見て僕もやってみるけれど、できるわけがないです。でも繰り返してやって、それから今度は大刀と小刀を二本差して立ち居振る舞いをやる。それでもう 10 日以上経ってますね。

そしたら原健策さんが今度は殺陣師^{たてし}の人を呼んでね。殺陣師のひとたちに動きを見せてもらって、刀を抜き、置くといった動作を全部見せてもらった。原健策さんから、「ボンを頼むよ」ってその方にもお願いしてもらった。全員が僕にフォローでついてくれた。

それでその後はカツラです。カツラあわせの前にスタッフがカツラをカンカンやってらっしゃる。君はこういうカツラをかぶるんだって言われて。初めて羽二重をやったら痛くてね…かつら合わせは大変でした。でもね、小さい頃、うちの親父は家でカツラ合わせと衣装合わせをやったんですよ。僕はそれを横から覗いて見てたんです。だから何時間もかけてカンカンやっていちいちカツラ合わせて、くりを全部取って紙で貼ってというのを子供の頃に見てたんですよ。だから大体のことは分かった、ああやるんだなって。

衣裳も父の『旗本退屈男』のときは甲斐^{かい}斐^の庄^{しょう}楠音^{たおと}⁶ 先生が我が家に来られて、下絵をだ一っつと並べて父親と二人で「あの場面はこれとこれを着て、例えばこの柄を合わせて」…とやってらっしゃる。あんなに絵柄を先生が描いてね、そこで決定したのを染めに出して、一月ぐらいかかっていたと後で聞きました。出来上がってきたのを『旗本退屈男』で着てやっていた。親父と阪東妻三郎さんの『大江戸五人男』（伊藤大輔監督、1951）の撮影現場を友だちと覗きにいったこともあった。

だから、なにかそういう流れの中に僕は生まれたと思うんですよ。そして本当にこんな俳優いないと思う。全て守られて教えられて、何にもできないのにその役をやりなさいと導かれて。普通そんなことありえないじゃないですか。

撮影に入ると松田定次監督の現場で手取り足取りで NG の連続。何回も何回も NG。それでお母さんの役が長谷川裕美子⁷ さん。家族のシーンもあるんだけど、何回やっても NG。もうこれでやめて帰ろうかなっていうくらい落ち込んだ。そうしたら長谷川裕美子さんにセットの隅に呼ばれて、「あのね、あなたはもうね、なにも考えなくていいの」「言われたことが分かってるんだから、なんにも考えなくて、次は私の目と私の言葉を聞きなさい。分かった？私の目を見るんだよ、言葉を聞きなさい」。それまでね、目も見えてない。そんな余裕がない。初めてお母さんの前に行ってそう言われてお母さんの目を見た。会話の中でお母さんの目を見てたら、お母さんの目が真っ赤になってきてる。それでお母さんのセリフの中でお母さんがボロボロと涙をながす。それにつられて僕もそのセリフの中で涙が出た。本当の涙が出たんです。そしたら監督が OK ! と。その長谷川裕美子さんの助言で初めて僕は人を見る、聞くって

うことの体感ができたんです。それを長谷川裕美子さんにその時教わった。でも、それまでにいろんな方々がそれだけ支えてくださった。

こういったことが全ての基本じゃないですか。

森脇 撮影所が学校っていう感じですか？

北大路 学校のイメージ、僕には全くないですよ。スタッフの方々が僕に対して最善を尽くせる限り尽くしてくださった場所だと思います。（そのとき僕は）何もできないから、どうすればこの子はできるようになるだろうとみんなが考えてくださって、監督をはじめ照明部、衣裳さん全員がなんとかしなきゃいけないっていう、そういうなんて言ったらいいんだろう…宝をもらった場所じゃないかな。だから、その皆さんの心の愛情と支えがなければ今の僕はありません。その先にも進めなかった。それだけの愛情を僕はいただいたんですよ。

だから、出発点はその愛情に応えなきゃいけないということで、一步一步前進しなきゃいけない、というのがその時に生まれた僕の感情かもしれない。それが今も繋がってると思いますよ。この撮影所に来ると、それを思い出します。原点に帰るんですよ、ここから俺はスタートしたんだっていう。だから、なんと言ったらいいんだろう…もう言葉にできない場所です。育ててもらった僕にとっては本当に特別な場所です。

演じる場の多様化と撮影所

藤田 『三屋清左衛門残日録』の撮影の真っ只中でいらっしゃいますが、現在そして未来の時代劇製作に可能性を感じる時というのはどういう時なのかお話をいただけますか？

北大路 『三屋清左衛門残日録』という作品は藤沢周平先生の作られた、ものすごい世界だと思います。だから、最初にオファーをいただいた時は、「いや、この世界にはまだ僕届かないと思う、まだ挑戦できない」と言って一回待っていただいた。数年経って、もう一度お話をいただいた時に、この世界を読ませていただいて、一つの憧れが出たんですよ。僕もその時、70 になっていましたからね。こういう世界を今僕が体現できるとしたら、という希望と憧れができて、挑戦できたんですよ。これはだからこの作品に出会えた僕の運だと思うんですよ。そういうすごく新鮮なものをこの作品に感じました。どういう時代と出会えるか、全てが出会いだと思う。

時代劇といっても、僕もあらゆるものをやらせてもらってる。少年時代にチャンバラや西部劇に憧れて、そんなチャンバラから俳優として始まる。そのチャンバラっていうのが何であんなに全盛の時代を持てたかっていうと、戦後の復興にかかわるんですよ。戦後の、人の心も何もかも混乱しているところを、あの時代劇の英雄たちが救ったんですよ。勇気を持ちなさい、勇気を持ちなさい、と。そのための娯楽時代劇だった。でも戦後間がない頃は、うちの親父なんかも現代劇をやってたんです。あれ、と思ったのは『ジルバの鉄』（小杉勇監督、1950）という映画をやってる。びっくりした。

うちで父がジルバの練習してた。そのときに普通なら「ワン、ツー、ワンツースリーフォー」って言うのを、「イチ、ニとサンシ、ニ、ニとサン、シ」ってやってた。「なんかおかしいね」なんて言いながら姉と見てたら、踊りの先生の方に呼ばれて、ちょっと二人で踊ってみろって。姉と二人でジルバ、すぐ踊れるんだよ。そこから親父の前でいつも二人踊らされて、親父は僕らの足見てるんですよ。

そういう時代を全部見てきた。そういう映画の作り手たちに観客は力をもらって、映画もいろんなものが出てきたんだ。先人たちの努力、戦後に楽しく明るい時代劇をやろうと。甲斐荘先生と父はとにかく見ただけでも気持ちよくなるような衣裳のデザインを作ろうと言って『旗本退屈男』の衣裳を考えた。白黒映画で最初は全然地味だった衣裳がだんだん派手になって、お客さんたちはそれを楽しむようになって

た。そういう状況が戦後展開したんですよ。そこに今度は中村錦之助さん、大川橋蔵さんたちの時代が来て、これはまた『一心太助』とか『銭形平次』とかっていう新たなシリーズができて、そこへ今度は高倉健さんが来て、菅原文太さんが来て、ヤクザシリーズができたり、いろんなものができてきて。その中を僕はずーっとやってるわけですよ。

僕は早稲田大学（第二文学部演劇学科）に入ったのですが、それまで（松方）弘樹ちゃんとずっと二人で映画をやってたけれど、二十歳頃（1964年前後）にテレビ全盛になったんですよ。その時に映画の仕事が減った。僕は大学へ通って一旦自分をみつめた方がいいと思った。親父にもそう伝えた。弘樹ちゃんに話すと彼は京都に残って今の路線の中でやると言っていて、中島（貞夫）監督と頑張った。後に『暴動島根刑務所』（中島貞夫監督、1975）に弘樹が呼んでくれて中島さんと仕事ができた。

早稲田大学の演劇学科に入ったけれど、撮影所とのつながりを活用して機材を借りたり、衣裳部などのスタッフをやっていた。そのうちに大学の友人たちが出ると言ってくれた。要するにこれからの世界は舞台もあるぞ、テレビもあるぞ、どんな世界にも向かっていかなきゃならないんだと。いや、俺はもうそんな舞台なんてとんでもないって言ったら、先生も生徒もお前せっかく来たんだからやれって言って、『リア王』のエドガー役で、先輩と僕で同じ役をして、それで初めてそこで学生として舞台っていう世界を知って、それがきっかけで舞台の世界に扉が開いた。テレビの世界も開けた。それで、長くその3つが続くわけですよ。その中で伊藤大輔先生の『徳川家康』（1965）に入った。伊藤先生はとても厳しい監督だった。その前にテレビで『徳川家康』（NET、1964-1965）をやったんですよ。僕は初めてのテレビの時代劇でしたね。そういういろんな経験が重なって、その時の現代の世界、映画の世界、テレビ、舞台っていう、広々した世界で僕はもう全てが挑戦ですよ。本格的に時代劇に挑戦したのは40歳です。テレビ東京お正月の12時間ドラマ。それを5年続けてやったんです。

鎧もあり、馬もあり、宮本武蔵もあり、もういろいろやった。その中でこの東映京都撮影所に毎年3ヶ月はいたわけですよ。その時に改めてスタッフの方々のすごさ、例えば打ち合わせの時に衣裳部さん、小道具さん、あらゆる方々と打ち合わせをするじゃないですか。そのすごさに驚きました。これだけのことが備えられてる中で、時代劇をやらしてもらえる…もちろん先輩たちが、それを築き上げられた。千恵蔵さん、右太衛門さん、錦之助さん、橋蔵さん、東千代之介さん…その方々が作られたもの。だから宝の山じゃないですか。それに僕らが参加できたっていうね、新たな時代劇に挑戦させてもらった大きな流れだった。それで銭形平次になったり、そういうのにも挑戦できた。それだけ時代の変革を身をもって生きてきたんだと思います。うちの親父が時々言っていましたよ。「お前は節操がねえなあ」って。「時代が時代なんだ、来たものを受けられる環境を作らないと僕らは生きていけないんだ」という話を僕はした。

スタッフの人たちの汗と涙がなければ・・・

藤田 最後に一つだけ伺いたいのですが、そういう中で京都の現場っていうものの特質というか、もうなにかここだけにしかないと感じられることや時間というのがありますか？

北大路 なかったらやってないですよ！ここは宝の山です。でも僕は松竹の撮影所も行ってるし、大映の撮影所も行ってるし、日活の撮影所も行ってる。東宝も知ってる。東映は東映の宝の山なんです。そして松竹は松竹、日活は日活、大映は大映の宝の山。僕は、大映で勝（新太郎）さんと座頭市やってるんですからね。それも全然また雰囲気が違うんですよ。日活は『戦争と人間』（山本薩夫監督、1970-1973）でやってますが、これもまた全然違うんですよ。だからそれぞれその当時、支えてこられた方々の情熱を各撮影所で僕は感じとることができた。松竹大船でも日活でも東宝撮影所でも。でも12歳からここで

お世話になって、その全盛の時代から変転して今日までここにいるわけですから僕にとって東映は特別です。俳優として一番長く存在させてもらってるところなんでね。

撮影所というのはどこもすごいですよ。本当にすごい…あの調布の日活撮影所ができた時(1955年頃)は、東映の重役さんたちが全員見学に行ったんですからね。また違う新しいスタジオ作りを日活がやられたんで、うちの親父も見学に行ってますよ。それでほーって感心してましたね。

父も松竹の映画にも出てるわけですからね。『大江戸五人男』とか松竹ですね。そういう交流もやってる。大映は長谷川一夫先生がおられた。だから、この撮影所だけがっていうのはね、間違いだと思うんですね。それぞれで出来上がったものが今のこの映画界を支えていると思います。こういう話をすると1週間くらいかかる(笑)。

ところで、この取り組みは将来的に例えば日本アカデミー賞を超えるような映画を支える何かになるのかな？

森脇 今までメディア系の無形文化財の登録というのがないのです。まず、映画の技術から文化財として登録、その切り込み隊長として時代劇をまず認めてもらおうと考えています。

北大路 日本ではまだ認められてないんですか？

森脇 無形文化財としてはまだです。おそらくこれから、漫画もあるし、アニメもあるし、ゲームもあるんですけど、まずは映画から切り口にしていけたらと考えています。

北大路 昔は京都市民映画祭があったけれど、なくなったじゃない⁸。僕は京都市民映画祭っていうのは、親父とか錦之助さんたちがずっとやってたんで、素晴らしいなと思って見てたんだけど、あれがなくなった時はもうガックリだった。そのあと、あなた方の努力で京都国際映画祭(2014-2023)が出来た。いろんなことをどんどん頑張っていたきたいと思います。

森脇 今回特に、職人さんの技、やっぱり映画撮影を支えているのは結髪さんであったり、衣裳さんであったり殺陣の方であったり、その技をしっかりと残していかなあかん、というつもりでやっています。今この方はこういう技術を持ってるっていうのを、国に認めてもらうための取り組みです。

北大路 僕は子供の頃から見ました。職人さんのプロフェッショナルの仕事を。撮影所にはプロの職人さんしかいないですよ。うちの親父さんたち、甲斐荘さんも含めて気の毒だね。あんなに頑張った人たちのことをね、称える組織もないし、考えもないっていうのはね。僕はもう本当にあの方々に申し訳ないと思うね。あの方々の血と汗がなかったら今はないんだから。

森脇 それを今までできなかった分もこれから頑張ってやっていかなあかんっていう状況なんですよ。私たちも頑張ります。

北大路 それは将来の若者たちのために…。僕はアメリカとかヨーロッパと行って偉いと思うのはね、今回だって、『SHOGUN 将軍』がエミー賞を18部門も獲っているじゃないですか。うちの3個が俳優さん、あとは全部スタッフです。アカデミー賞もスタッフの仕事が中心。それをもう何十年も前からアメリカはやってるんですよ。日本はそれをやってない。嬉しいのか、悲しいのか、ちょっと僕今ものすごい複雑な気持ちになってます。あんまりそういうことを意識しないで僕らもやってたし…。僕はもう68年間とにかくスタッフの人たちの汗と涙をずっと見てきた。その人たちの血と涙がなければ今、僕だっていませんから。将来、これ(映像の世界)に向かってやってくる方々に対しては、国際的に誇れるように作ってあげてほしいですね。そう思います。

藤田 お忙しいところ本当にありがとうございました。

北大路 ありがとうございました。

注

- 1 BS フジ放送の時代劇シリーズ。原作藤沢周平、監督山下智彦、脚本いずみ玲。インタビュー時は第八作『三屋清左衛門残日録 春を待つところ』の撮影が行われていた。第六作『三屋清左衛門残日録 あの日の声』（2022年初回放送）がドイツで開かれたワールドメディアフェスティバル 2023 のエンターテインメント部門金賞を受賞するなど、シリーズを通して高い評価を得ている。
- 2 東映製作、1956年5月公開、監督松田定次、原作子母澤寛、脚本依田義賢。
- 3 松竹製作、1953年8月公開、監督大曾根辰夫、原作子母澤寛、脚本八住利雄。
- 4 映画プロデューサー（1909-1957）。『日本映画の父』と称される牧野省三の次男として京都市西陣に生まれる。マキノ・プロダクション、日活、満洲映画協会を経て、東映の前身となる東横映画を戦後立ち上げ、東映では製作本部長として多くの時代劇映画を手掛けヒットさせるのみならず『米』（1957、今井正監督）などを製作し東映の世評を高めた。
- 5 俳優（1905-2002）。第二新国劇を経て、戦前から時代劇映画に数多く出演。戦後は東映でベテラン脇役俳優として幅広い役を演じ、テレビドラマでも活躍した。1956年京都市民映画祭特別賞受賞。
- 6 日本画家（1894-1978）。戦前に映画監督溝口健二との協働を始め、戦後も京都の撮影所で時代劇映画の時代考証および衣裳デザインを数多く手掛けた。京都国立近代美術館で企画展「甲斐莊楠音の全貌—絵画、演劇、映画を越境する個性」（2023年2月11日－4月9日）が開かれるなど近年再評価されている。
- 7 俳優（1924-2010）。大映、東映の京都撮影所で活躍し、時代劇に数多く出演。1956年に京都市民映画祭助演女優賞を受賞（『白扇 みだれ黒髪』）。叔父は時代劇映画スター長谷川一夫。
- 8 1954年から1977年まで存在した京都市主催の映画祭。その後1997年に始まった京都映画祭（京都映画祭実行委員会および京都市主催）は京都の撮影所のスタッフを顕彰する「功労賞」を設けた。京都映画祭は2014年に京都市支援のもと京都国際映画祭に引き継がれたが、第十回を数えた2023年度をもって終了することが2024年5月に発表された。

歌舞伎から時代劇へ

～日本芸能史を貫く「生態系」の視点から～

児玉 竜一

日本の芸能・演劇史は、ジャンルの「重層性」ないし「積層性」を特徴としている¹。

中古から現代にいたるまで、それぞれの時代を代表するジャンルがあらわれ、次代のジャンルが勃興しても、前代のジャンルは廃絶することなく存続してゆく。

たとえば大陸から渡来した雅楽、舞楽は、次代の能楽に多大な影響を与えるが、能楽の完成期ののちも、雅楽、舞楽の伝承は存続し続ける。中世の能楽は、近世の人形浄瑠璃や歌舞伎に大きな影響を与えるが、人形浄瑠璃や歌舞伎が隆盛期を迎えたのちも、独自の伝承を守り続けてゆく。この間、雅楽、舞楽も近世期の伝承と継承がある。

これらの伝統芸能は、近代を迎えて、それぞれのジャンルで近代化の対応を迫られるが、廃絶することなく、現代にまで伝承されてきた。近代に新たに勃興した新ジャンルも、なんらかの形で、これら前近代の芸能・演劇ジャンルからの影響を蒙ってきた。

こうしたジャンルを積み重ねてゆく形で歴史を形成する「積層性」は、それぞれのジャンルの専門的な独立性を強めることにもつながった。その独立性は、演技様式や作品のみならず、舞台、装束、楽器、道具など、周辺の要素にいたるまで貫かれている。

すなわち、雅楽（舞楽）には専用の舞台があり、装束、楽器、道具にいたるまで、能楽や歌舞伎とは兼用できない専門性がある。能楽には、能楽の専用劇場である能楽堂があり、面、装束、作り物にいたるまで、これまた歌舞伎とは兼用できない専門性がある。一方には諸芸能にはたくましい柔軟性もあるので、たとえば能舞台において歌舞伎を演じることは不可能ではない。だが、歌舞伎のあらゆる要素を十全に満たした上演は、やはり能舞台ではなく、歌舞伎専用の劇場において初めて可能となる。歌舞伎の周辺領域は多岐にわたり、化粧、鬘、衣裳、小道具、大道具、音楽など、それぞれの領分に高度な専門性を有している。歌舞伎音楽には、能楽からの影響が大きいが、さりとて、能楽の演奏家が歌舞伎音楽の演奏を代行することは、基本的には不可能である。もちろん逆もまたしかりで、歌舞伎音楽の演奏家が、能楽における演奏を代行することもまた、不可能である。

これらの事例からわかるように、日本における芸能・演劇ジャンルは、高度な専門性を保ちながら独立している周辺領域を従えることによって初めて、それらのジャンルを生かすことができる。こうした、ジャンルと周辺領域を包含した存続形態を、ここでは「生態系」とみなすことにしたい。日本の芸能・演劇ジャンルは、それぞれの独立した生態系を営みながら、重層的に存続してきたと考えられる。

さて、近代に勃興した「時代劇」を考える時、明治末以来の歩みは、まさにこの「生態系」の生成と存続であるとみなすことができる。

時代劇の生態系に、最も直接的な影響を与えたジャンルは、歌舞伎であろう。旧劇映画の時代から、時代劇映画俳優の多くが歌舞伎出身であったことが、その地盤を築いたことはいうまでもない。このため、大道具、小道具、化粧、鬘、衣裳、音楽など、多くの周辺領域が歌舞伎からの影響をうけつつ、独自の発展を遂げた²。

たとえば舞台装置（大道具）においては、初期の旧劇映画においては歌舞伎同様の書割であったものが、実際の建物を借りる、もしくは背景を飾り込むことが可能となっていく。将来的にはCGを応用したものになるとしても、独自のジャンルの周辺に派生した周辺領域としてのあり方は、前近代のジャ

ソルにおけるそれと、構造的になんら変わることはない。

あるいは、鬘においても、歌舞伎出身の俳優は、歌舞伎独自の扮装の文脈と文法を体得しており、その踏襲と応用とが、前近代システムをどのように映画仕様に転換してゆくかの要諦となった。たとえば「旗本退屈男」の早乙女主水之介さおとめもんのすけの造型にあたって市川右太衛門は、「馬盤ばだらいの光秀」と通称される「時今也桔梗旗揚ときはいまききょうのはたあげ（時桔梗出世請状）ときもききょうしゅつせのうけじょう」の武智光秀を基本デザインとして想定し、「燕手えんで」の鬘、桔梗の紋所といった、外見のデザインを踏襲した。鬘の選択は、本来は、その鬘によって連想される「役柄」を踏襲することでもある。敵役に用いることの多い「燕手」の鬘を早乙女主水之介のような立役に用いるのは、歌舞伎の文脈からは異例だが、映画的なデザインとしては可能であるという回路を、新たに発見したことになる。嵐寛寿郎の「鞍馬天狗」における宗十郎頭巾（歌舞伎では御法度の針金を応用した）や、大川橋蔵の「新吾十番勝負」における葵新吾の鬘（女形の鬘の削りを立役に応用した）も、同様の例である。

こうした歌舞伎から影響をうけつつも、独自の回路を見出して、新たな領域を拡大させた周辺領域は、やがてそうした独自性を併呑しながら、より新しい領域をめざして拡大を続けてゆく。それはあたかも菌類が、周辺に浸透侵略を繰り返しながら生成拡大してゆく状態にも似て、新たに拡大された領域もいつしか伝統的な存在の一部と見なされて、より新しい領域をめざそうとする。実はこうした、まさに「生態」としてのありかたも、前近代の歌舞伎と同じ轍を踏んでいるとみなすことができる³。歌舞伎は、先行する古典芸能（能、狂言、その他）や、古典文学、あるいは同時代の近世文学や、同時代の事件に取材した実録体小説など、多彩なジャンルから多くを吸い上げて、新たな様式を生み出しながら、自らの領域を拡大し続けてきた⁴。時代劇もまた、歌舞伎を模倣した旧劇時代から、やがて講談、浪曲へと取材源を拡げ、子ども向けの講談風読み物（立川文庫などをはじめとする）や、新たに勃興する時代小説、さらには歴史小説など、多彩なジャンルを取材源としてきた。映画としての話法も、それぞれのジャンルに見合っ、様々な意匠が開拓されて、映画史を豊かにしてきたことはいままでもない。時代劇のジャンルとしての生成と発展は、先行するジャンルのそれを無意識的に踏襲し、模倣してきたという点において、無形文化財の生成と発展の過程と軌を一にしているといえることができる。

以上のように、時代劇は、その生成や創作過程のメカニズムのみならず、ジャンルとしての歴史を形成してゆく上での「生態系」としてのあり方において、先行する無形文化財との近似性や類似性を備えた存在として確立され、さらに新たな発展の契機をうかがっている。社会環境の変化にしたがって、新たな発展への展開が、ともすると従来確立された本質の流動化への危険を伴いかねないことは、これまでに先行する諸ジャンルの事例が示唆するところである。そうした意味からも、時代劇のジャンルとしてのあり方についての議論が、多様な視点から、幅広い視野を以てなされることが、望まれるであろう。

注

1 河竹登志夫執筆「日本演劇」（『日本大百科全書』小学館、1984～1994）。

2 児玉竜一「歌舞伎研究と映画——歌舞伎と映画、その前提として」（『歌舞伎 研究と批評』31号、2003）、児玉竜一「歌舞伎から映画へ——「芸能史」としての時代劇映画前史」（岩本憲児編『時代劇伝説』森話社、2005）、神山彰・児玉竜一編『古典芸能のなかの映画』（森話社、2010）など参照。

3 歌舞伎を支える諸領域の詳細と変遷については、日本俳優協会編『歌舞伎の舞台技術と技術者たち』（日本俳優協会、2000）参照。

4 歌舞伎作品の取材源とその変遷等については、渥美清太郎編『系統別歌舞伎戯曲解題』（日本芸術文化振興会、2008～2012）参照。

所作と殺陣 身体のわざ

小川 順子

殺陣とは

最初に「殺陣」について説明したい。ほぼ同義の言葉で「立廻り / 立ち廻り」がある。両者とも演劇において使用され始めた言葉である。とりわけ戦いの場面における「型」の中で、「立ち廻り」、「殺陣（たて）」という言葉が確認できるのは江戸時代 1806 年に出版された『戯場訓蒙図彙』である。たてという読みと殺陣という漢字が結びついて普及するのは、新国劇が剣劇で知名度を上げて以降である。剣劇が当たった新国劇は、謡曲「田村」の詞章に合わせ剣劇における立廻りの型を組み合わせたものを披露する演目を作り上げ、「殺陣 田村」と名付けた。いずれにせよ、殺陣は演劇における用語であり、また殺陣の型を考える人を殺陣師と呼ぶのも、演劇においてすでに用いられていた名称である。初期の映画が先行する演劇を題材に撮影したこともあり、用語も映画業界で同様に使われるようになった。つまり、殺陣 / 立廻りは今や伝統芸能に位置づけられている能楽や歌舞伎から連綿と続いており、それはある意味、日本文化の中で出てきた用語であるといえる。現在も殺陣 / 立廻りという言葉は映画業界の専門用語だけでなく演劇や映像コンテンツなどで広く使用されている。

以下から、その中でもとりわけ「時代劇映画」に絞って殺陣について述べていきたい。

時代劇映画における「殺陣」

まず、映画における殺陣師たちの仕事を通じて、用語整理をしておきたい。殺陣師とはいえ、彼らの仕事をあらわすクレジットは長らく「擬闘」「擬斗」と記されていることが大半であった。つまり殺陣師の仕事は闘いを擬する場面においての動きを振り付けることである。ここでいう闘いは、日常生活の中でおこる喧嘩から大規模な武器を使用する戦闘までのすべてを含む。つまり時代劇、現代劇にわたっていわゆる「アクション」場面の構成や演出を担当しているのが殺陣師である。しかし、昨今、時代劇映画の製作本数が現代劇に比べると、圧倒的に少ない状況が続く中、いつしか「擬闘 / 擬斗」というクレジット表記はほぼなくなり、現代劇では「アクション」、時代劇では「殺陣」という表記が目立つようになってきた。それに伴い、時代劇映画特有の用語のように思われることもある。この用語に対する人々の意識の変化自体が、「殺陣」のある時代劇映画が量産されない特殊なものになりつつあることを示している。そしてここで「殺陣」と記した用語は、人々の意識の変化により「刀などを用いた斬りあい」という狭い意味になっているといえる。以降は、用語の混乱を避けるためにあえて「刀などを用いた斬りあい」を「チャンバラ」と記す。

時代劇映画のすべてに「チャンバラ」があるわけではない。たとえば長屋の人間関係などを扱った「長屋もの」には武士階級がかかわらない限り、「チャンバラ」の必要性はない。「王朝もの」でもあまり描かれることはない。ちなみに時代劇映画は史実を忠実に再現した「歴史劇」ではない。日本映画の草創期から時代劇映画は撮られ始めたが、その多くは歌舞伎的一幕などを撮影したり、講談や立川文庫でよく知られた話や時代小説を原作にしたり、オリジナル脚本からつくられたものである。そこに歴史上実在した人物が登場したとしても史実ではなくあくまでもフィクションである¹。そこで本稿では、架空の時代、架空の場所、SF 的なファンタジーが混じっていても、登場人物の多くが着物を着ていたり、髷を結っている人が出てきたり、刀などの得物² が公然と所持されていたらすべて時代劇映画とする。

では「チャンバラ」とはどういうものなのか。「チャンバラ」を構成する要素として拙著³では、1. 映像技術的要素、2. コレオグラフィー的要素、3. スプラッター的要素、4. 武術的要素の4つを挙げた。簡単に各要素について説明すると、1. 映像技術的要素とは、映像の編集によって「チャンバラ」を見せていくものである。細かくカットを割って編集することで、連続して動く身体運用が映し出されないのが、日本映画黄金期では、ある意味立廻りの下手な役者に対してよく使われていた。2. コレオグラフィー的要素とは、ダンス的コレオグラフィー、つまり踊りの振り付けの要素である。ここでいう踊り / ダンスは日本舞踊から西洋的なあるいは現代的なダンスをすべて含む。ちなみに、殺陣師は Action choreographer と訳される。3. スプラッター的要素は、血のりなどを使って得物によって傷つけられる身体を強調させるものであるが、過剰になりすぎると残酷さが増すのではなく、逆に映画のリアリズムを欠いたものになる場合もある。4. 武術的要素は実在する武術を想起させることで、映画のリアリズムと現実の武術がつながっているかのように観客に印象を与えるものである。

これらの要素の組み合わせの度合いによって出来上がる「チャンバラ」の印象は大きく変わる。「チャンバラ」映画が大量生産されていた時代は、これらの要素の度合いをうまく変化させ、特徴的な「チャンバラ」が時代によって隆盛を極め、バリエーションがある「チャンバラ」映画が製作されてきた。昨今の状況を踏まえてもう少し詳しく述べたい。

「チャンバラ」に必要な身体運用は、長らく着物を着て動く所作と切っても切り離せないものであり、多くの役者は着物を着た所作のために日本舞踊を基礎として学んでいた。また、しな（科）を作る動作がある日本舞踊とはあまり結びつかないかもしれないが、実際の武術を学ぶときにもこれらの動きには共通点がある。それは体幹部分をねじらない身体の遣い方である。上述のように着物を着て動くとするれば容易に想像できるが、体幹をねじると襟元が乱れ、着崩してしまう。つまり着物を着た所作ができていれば、自然と体幹をねじらずに動くことができる。もちろん着流しと袴をつけるのでは裾裁きの問題の有無で動き方は変わってくるが、あくまでもそれは下半身の話なので、体幹である上半身はねじらない。そしてこの体幹をねじらない身体運用をしつつ、最低限の動きで相手と対峙し戦うのが武術だとすれば、最大限の動きで映像的に画になるような闘いを擬したのがチャンバラである。コレオグラフィー的要素として着物を着たうえで西洋的なダンスも含んだものと拙著で取り上げたときに想定していたのは、体幹ではなく、ステップである。日本舞踊にせよ、武術にせよ、腰を据えて基本的には摺り足が足の動きの基本となる。だが、西洋音楽による影響だけではなく、飛んだり跳ねたりするステップのような動きが1930年代以降しばしばみられるようになった。ただ、最近のダンス的コレオグラフィーの動きは、上半身のねじりも目立ってきた。しかしそれがイコール「チャンバラ」ができない乃至下手とはいえない。まず、襟元を正した着こなしを前提にせず、胸元がはだけて着崩していったとしても激しい闘いならばそれもあり得だろうと観客が許容してしまっているために成立していることが挙げられる。そして、上半身をねじる動きの増加という変化にもかかわらず、チャンバラを成立させているのが、「体軸」の問題である。体幹をねじっても「体軸」がぶれなければ、動きは人々にとって目を惹きつけるものとなる。そういう意味では、「チャンバラ」シーンは十分に見応えがあるものとして仕上がるといえる。ただ、闘っていないときの所作との連続性は、カットされている。あるいはそもそも日常生活的な部分にたとえば外から家の内へ、あるいは家の内から外へと連続するシーンがそもそもほとんどなくなったことが指摘されるだろう。この点が影響する課題は後述する。

次に、武術的要素の変化について述べたい。俳優の中には武術や武道の稽古をしていることを公にしているものがある。そういった俳優が出演する際は、素振りなど日ごろ鍛錬をするシーンを挿入したり、一連の動きとしてチャンバラの終了時に血ぶりから納刀までをカメラに収めたりして、部分的に強調されている⁴。だが、納刀と述べたように得物が「刀」に偏ってきている。たしかに実際の武術と「チャ

ンバラ」はかけ離れているが、映画のリアリズムの担保として、構え、立ち姿、納刀など相手との斬りあいの前後や合間の静のシーンとして武術の型を流用することは多かった。だが、それが一部の俳優の出演時の強調として使用されているように見えるバランスの悪さを感じるのは私だけだろうか。この点も併せて、次項で課題についてまとめていきたい。

時代劇映画における殺陣の現状と課題

時代劇映画は現在でも製作が続けられている。一時期に比べると製作本数はわずかかもしれないが増加しているように思える。ただ、「チャンバラ」がある時代劇映画だけを考えると、横ばいだろう。漫画やアニメの実写化がデジタル革命以降かなり容易になったために、タイムスリップものを含む時代劇映画に分類されるものは確実に増えている。様々な部分をCG等で処理できることで、製作コストがそれ以前よりもかからなくなったことも大きな一因であろうし、時にはあり得ないと思われる動きもCG処理で再現できることも大きいだろう⁵。とはいえ生身の人間たちが斬りあったりして戦う「殺陣」については、いろいろと課題がある。それらの課題はすべて後継者育成や技術継承の危機につながっているといえる。本稿では大きく2つの課題をあげたい。

一つは上記のように所作と殺陣は連続している、いや一体のものであるという点である。日常生活から戦いが起きる場面へ、そして戦いが終わり日常生活に戻るまで、物語はつながっている。毎日着物で過ごす生活を1週間ほど続ければある程度着物を着た所作は身につくが、製作委員会方式で映画が作られる現在、映画製作決定毎に人々を集める形では、それぞれが意識的に動きを身につけようとしないと、特に「殺陣」は表面的なものになる⁶。集中的な稽古期間を設けたとしてもそれは変わらない。昔がよかったと言う気はないが、やはり長回しに耐えうる「殺陣」のシーンは、仕手（主に主人公たち）とそれに斬り掛かる絡みの身体運用と、長時間動ける殺陣の手をこなせる技術が必要とされる。極端な例を挙げると阪東妻三郎主演の『雄呂血』（二川文太郎監督、1925）で繰り広げられる長回しのチャンバラのシーンは現在ではまず見ることはない。

もう一つはチャンバラにおける得物の種類の激減によるマンネリ化である。今はほとんどが刀の使用で、時折弓矢が出てくるぐらいである。チャンバラ＝刀を使った擬闘ではない。槍や長刀、小太刀、杖、時には尺八、鎖鎌や忍びがかかわると撒菱、しころ、捕り物がかわるとさすまた、十手、捕り縄など様々な得物が登場し、チャンバラはバリエーション豊かなシーンを展開してきた。これらの得物が登場しないのは使える人がほとんどいない、つまり技術継承の危機の表れである。また、それを感じているのか、一時は金がかかるとさけられていた「戦国もの」がこの10年のうち2本製作されている⁷。甲冑と馬、槍と刀で十分見ごたえのある画になるうえ、ロングショットで大人数の入り乱れた戦闘シーンでは、一人一人の動きに注目することはあまりない。甲冑を着た動きや馬の乗りこなしももちろん技術的には苦勞も多いが、時代劇が江戸時代を中心とした武士階級の歴史劇ではないことを考えると、時代劇がなくなることへの危機感からの方針ととらえることもできる。

「殺陣」の人材育成や技術継承に危機を感じている人々がいることは確かである。たとえば一般社団法人日本殺陣道協会は2004年に大阪で発足し、一般市民に殺陣の体験やスクールを開講している。また1953年に東映で組織化された「殺陣技術集団」剣会は、2013年に一般社団法人武士道剣会を発足させている。他にも、京都フィルムメーカーズラボは2008年から毎年、ワークショップの一環として短編とはいえ時代劇映画を製作し続けており、多くの応募者が世界各国を含め参加している。武士道剣会の方は形骸化している感もあるが、それはさておき上記の取り組みは危機感ゆえの動きでもあるだろう。

映像技術的要素はデジタル化以降様々なことを再現可能にしているが、そういったポストプロダクショ

ンによる処理や短いカットによる編集でそれらしく見せたり、スプラッター的要素でそれらしく見せたりするだけで、時代劇映画は以前よりも安価に製作できるであろうし、観客もそれなりに時代劇映画として観るかもしれない。しかしこれらの要素が横行すればマンネリ化し、逆に人が離れていく虞があるのではないだろうか。

時代劇映画は、伝統として既に無形文化財に指定されている歌舞伎だけではなく伝統工芸としての技として作り出された衣装、小道具といったものをそのベースとし、そこに映像という技術を組み合わせることで新たに作り出されたものである。時代劇映画における所作や殺陣は「映画のリアリズム」としてあらたに確立してきたものである。

2024年には、時代劇の価値と現在の危機感を象徴していると思われる二つの出来事があった。一つは真田広之が中心となって製作されたアメリカのドラマ『SHOGUN 将軍』のゴールデングローブ賞やエミー賞などの数々の受賞のニュースである⁸。原作小説であるジェームズ・クラベルの *Shōgun* は、1980年にアメリカで『将軍 SHŌGUN』というタイトルで一度テレビドラマ化され、日本からも三船敏郎はじめそうそうたる俳優たちが参加したが、日本文化に対するアメリカ側の認識不足により撮影中、数々の困難が生じていた。当時も話題にはなったが、2024年の『SHOGUN 将軍』と比べるとその話題性は大きく違う⁹。もう一つは口コミから注目されていた映画『侍タイムスリッパー』である。殺陣の稽古のシーンを含めいわゆる映画の製作現場をタイムスリップものと組み合わせたものであるが、時代劇映画製作の様子やチャンバラシーンを作り上げるまでの鍛錬などを観ることができる。これを観ると時代劇映画は製作が決まる都度かき集められたメンバーたちで簡単に作られるものではなく（もちろんほかの現代劇も同じだが）、日々の継続した動きなどが要求されることを訴えているかのようである。今や世界から価値あるものとして位置付けられた「時代劇」は、その実、技術継承や人材育成の危機に直面している。「時代劇」は、継続的に製作し続ける必要があり、その灯を消してはいけな日本文化の一つと言っても過言ではない。

注

1 一つ例を挙げると「水戸黄門」である。映画のみならずテレビでも何度もシリーズ化しているが、おなじみの諸国を漫遊するという話は、史実ではない。確かに時代考証を行っているが、時代考証は歴史の史実の再現を意味するのではないことも付記したい。ただ、ある歴史上の人物の伝記として描かれる作品は、史実をできる限り忠実に再現しようとしているが、全体の製作本数からするとほんの僅かである。

2 得物とは刀や槍、薙刀や弓などのいわゆる武器となりうるもののことである。

3 小川順子『「殺陣」という文化：チャンバラ時代劇映画を探る』世界思想社、2007年、pp.74・81。

4 一例をあげると岡田准一だろう。彼が様々な格闘技に取り組んでいるのは有名な話だが、古武術の「香取神道流」がその一つである。たとえば『蝸ノ記』（2014）では、森の中で、刀を振るって型稽古をしているシーンが映される。また彼が主演の時代劇映画では、チャンバラのシーンが割と多く占めているのも、彼の身体運用を生かしているといえる例ではないだろうか。

5 『映画.com』のウェブサイト「映画公開年別リスト」があり、ここ10年間（2014年～2024年）に日本で新作として公開された時代劇映画を調べてみた。コロナ禍を含む時期でもあるので、年によってばらつきが生じるのは仕方ないが、平均的には10本程度の新作時代劇が公開されている（但し、実写映画に限る）。戦国ものを含め、チャンバラが映画のメインになる内容のものをその中から数えると、半数前後つまり、3～5本程度である。もちろんチャンバラシーンがある映画もあるが、例えば『超高速！参勤交代 リターンズ』（2016）のように映画全体のうち1-2シーン程度しかないものは、チャンバラがメインとして数えていない。また「忍び」ものは多くのシーンがCGに頼っているが、戦いのシーンが多く占めるものはチャンバラがメインとして数えている。ただ、これはあくまでも個人で実際鑑賞した主観的な数字に過ぎない。

6 テレビ大阪制作『大阪おっさんぼ』の2024年10月12日(土)夜6時58分に放送された回でゲスト出演していた的場浩司は、毎朝のルーティンに木刀を振ることを入れていると発言していた。いつそういう役が回ってきても動けるように、体になじむように日ごろからしておかないとすぐになまるからという旨を話していた。的場の場合は、時代劇よりはやくざ映画の出演が多いが、少ないとはいえど時代劇にも出演している。この発言のポイントは木刀であれ、日常生活にない動きを体になじませるには毎日意識的にその動きを繰り返さないと身体捌きが身につかないという考えがあり、ルーティンとして行う必要があるということだ。

7 『関ヶ原』(2017)、『首』(2023)。

8 「真田広之主演ドラマ『SHOGUN 将軍』がゴールデングローブ賞を受賞! 作品賞を含む最多4冠達成!」『ディズニープラス』2025年1月6日、https://disneyplus.disney.co.jp/news/2025/0106_shogun_golden-globes-awards-2025 (アクセス年月日 2025年1月7日)、「米エミー賞 真田広之さん主演男優賞「SHOGUN 将軍」 作品賞受賞」『NHK』2024年9月16日19時47分、<https://www3.nhk.or.jp/news/html/20240916/k10014582911000.html> (アクセス年月日 2024年12月28日)。

9 もちろん、1980年から44年も時が経過しているため、互いの文化に対する理解も当然変化し、受容されてきているという要因があることは否めない。しかし、1980年代ではまだ現在よりも「オリエンタリズム」の視点から注目度が高かった点を考慮すると、かなりの快挙であることは事実であろう。

時代劇の衣裳 息づく技とその継承

辰巳 知広

映画衣裳は現在に至るまで、衣裳に関する業務の細分化や役割の特殊性から、研究対象になりにくいことが指摘され続けてきた¹。特に時代劇の衣裳は、普段我々が着用している衣服と大差ない現代劇の衣裳とは大幅に異なるため、その価値への理解が進まない傾向にある。しかし時代劇衣裳の制作や取り扱いには、受け継がれた高度な技術や知識が求められるため、世界の舞台では高く評価されることも多く、過去には画家の和田三造が『地獄門』（衣笠貞之助監督、1953 年）で、衣裳デザイナーのワダ・エミが『乱』（黒澤明監督、1985 年）で、それぞれ「アカデミー賞衣装デザイン賞」を受賞、画家の甲斐荘楠音が『雨月物語』（溝口健二監督、1953 年）で、画家の江崎孝坪が『七人の侍』（黒澤明監督、1954 年）で、美術監督の村木与四郎が『用心棒』（黒澤明監督、1961 年）で、それぞれ同賞にノミネートされている。そこで本稿では、時代劇の世界観を形成する衣裳、それを支える技術、そしてその技術と京都との関係について述べてみたい。

時代劇衣裳と資料

映画製作における時代劇衣裳を知ることができる貴重な資料は、数は少ないものの、存在する。『嗚呼！活動屋群像』（土橋亨、開発社、2005 年）は、映画監督によって書かれた、映画製作スタッフについての記録であり、衣裳担当者や衣裳アイテムに関する記述も含まれている。『日本映画史の舞台裏 撮影現場編』（谷川建司[編]、森話社、2021 年）は、タイトル通り撮影の現場に関わっていたあらゆる業種の人物に対する聞き取り調査をもとにしている。映画衣裳分野では、京都衣裳株式会社（現東宝コスチューム株式会社）に所属していた池田誠氏が対象者であり、池田氏による、時代劇と現代劇の両分野に及ぶ、職務内容の詳細な説明が収められている。研究論文では、俳優のスター性を衣裳や美粧から考察した論考も見受けられる。神山彰は、歌舞伎役者であり俳優でもあった大川橋蔵に焦点を当て、歌舞伎界出身者として秩序体系に即した身なりを好んだ橋蔵の在り方を分析しつつ、中村錦之助や市川右太衛門といった他のスターとの差異を衣裳から捉える²。また、時代劇に関するシンポジウムの記録である『時代劇メディアが語る歴史 表象とリアリズム』（大石学、時代考証学会、岩田書院、2017 年）では、時代劇に関連するすべてのメディアが取り上げられ、その多大なる影響を検証する内容となっている。

衣裳に関わる人とクレジット

時代劇衣裳は、アイテムの数が膨大であるうえ、性別はいうまでもなく、時代や階級によっても大きく異なる。加えて、同じ時代であっても、例えば江戸時代ひとつ取り上げても、初期、中期、後期、各時期において明白な相違が見られる。そのため、時代劇の衣裳を担当する者は和服についての深い知識のみならず、入念な調査を行う必要もあり、その役割を担う人物は「考証者」と呼ばれる。前述した甲斐荘楠音（映画作品におけるクレジットは甲斐庄楠音）や和田三造等は、「風俗考証」「色彩考証」「衣裳考証」といった肩書でクレジットされている。画家である「考証者」たちは衣裳のスケッチを描き、場合によっては業者とやり取りをして発注も担い、実際の衣裳を具現化していく。画家として高い評価を

受けていた彼らのデザインは、確かな技術に支えられた文化財であり、後世においても衣裳展で披露される機会を得ている。特に近年は、映画衣裳の展覧会が数多く開催され、2023年に京都国立近代美術館や東京ステーションギャラリーで開催された「甲斐莊楠音の全貌―絵画、演劇、映画を越境する個性」のような大規模なものから、映画『十一人の賊軍』（白石和彌監督、2024年）で使用された和服衣裳等の百貨店内における展示会まで、各地で行われている。

一方で「考証者」とは別に、「衣裳」とクレジットされている人物も存在する。「考証者」が主に映画会社外の人物であった一方、「衣裳」担当者は、映画会社専属のスタッフだった。山口記弘は、東映の衣裳部で時代劇を支えた三上剛にスポットライトを当てている³。三上は衣裳の責任者として、『忠臣蔵 櫻花の巻・菊花の巻』（松田定次監督、1959年）をはじめとした大作で必ず名前がクレジットされる、衣裳分野のトップであった。彼の仕事はまず台本を読み込み、続いて出演者全員の衣裳の選定や発注、制作、着付け担当者への指示等、衣裳に関するすべてを把握し、目を行き届かせる。そして衣裳が用意出来た後、監督や美術デザイナーとともに全役柄の衣裳を決定する。研究熱心だった三上は後身の育成にも力を入れ、多くの弟子はその後、映画界やテレビ業界で衣裳責任者として活躍したという。現在こうした仕事を担う人物は、フリーランスで働く人である場合が多い。また、クレジットはされなくとも、時代劇衣裳において不可欠なスタッフに、お針子がいる。着物を仕立てるお針子は、ベテランであれば一着を一日で仕立てる腕前を持ち、現在でも時代劇を裏で支える、不可欠な職人である。

映画会社の衣裳スタッフ

ここで、時代劇衣裳に実際に関わり、長く映画産業を支えた人、或いは今も支え続ける人について触れる。まずは、東映の松本俊和氏である⁴。松本氏は、1961年（昭和36年）に東映に入社した。松本氏が入社した当時、衣裳部の若手スタッフはベテランや先輩たちと働くなかで、自ら仕事を覚えることが通常であった。そのため、衣裳の準備から撮影所でのお手伝い時に至るまで、俳優に着せられた衣裳をとにかくよく見て、各時代の着物の特徴を覚え、実際に衣裳に触ることによって、すべての行程を学んだという。そして実地経験を積み、責任ある立場に就くようになると、松本氏は多くの俳優たちから、時代劇衣裳の着付けをやってほしいとお願いされるようになる。その理由は、帯の締め方のうまさにある。役者によって、きつく締める方を好む人、ゆるく締めるのを好む人、それぞれ異なるため、多くの経験を積むことによって、帯を締める技を体で覚える。理想の方法で帯を締めた俳優は、腰が据わった演技ができるため、画面上で安定した動きを見せられる。そのうえ、激しい動きをしても帯は絶対に崩れないという。

松本氏によれば、東映は衣裳のデザインも製作スタッフで行っている。まずは台本を読み込み、役柄のイメージを膨らませる。次に台帳を用意したのち、スタッフ同士で衣裳の方向性を話し合う。衣裳の具体的な形を決めると、次に、イメージに合う柄を携えた反物を選び、その後撮影所内のお針子か、外部の仕立て屋が制作を担う。台帳には全ての役者の衣裳に関する、色や柄、形などの詳細が書きこまれている。こうして制作された衣裳は、ひとつとして処分されず、手入れが施されて衣裳部屋に収納される。現在も保管されている、あらゆる柄や形の和服衣裳は膨大な数に上るため、その後の映画製作においては、どんな場面においてもぴったりと合う衣裳が見つけれられるという。

次に、東京に本社を置く松竹衣裳の松田和夫氏である⁵。1962年（昭和37年）に松竹に入社した松田氏は、当初テレビ局付の衣裳担当者として経験を積んだ後、松竹大船撮影所で衣裳担当者として中心的な役割を担うようになる。以降、現在に至るまで活躍を続けている。

現在は、映画製作が製作委員会方式に移行したこともあり、松田氏は松竹作品にとどまらず、多様な

会社による様々な時代を舞台とした作品に衣裳責任者として関与している。キャリア初期の仕事は、ベテランの衣裳責任者から指定された衣裳を倉庫に探しに行き、それを渡すというものであった。この作業を繰り返し、時代ごとに必要とされる衣裳の特徴を学ぶ。その後、撮影現場での業務に従事するようになり、忙しく働く先輩たちを観察しつつ、衣裳に触れることで実務を習得し、着付けの方法も学ぶ。こうして松田氏は、衣裳部の業務を実践的に身につけていった。当時の松竹衣裳部屋には、襦袢などを制作する仕立て担当者や、着物を修繕する専門職がそれぞれ一人配置されていたという。

松田氏によれば、時代劇の撮影は基本的に京都で行われるため、撮影開始の1カ月前には、衣裳に関する必要なアイテムをすべて携えて他の衣裳スタッフと共に京都入りし、準備を進めるという。京都へ向かう前には、東京で俳優と衣裳合わせを行い、サイズを確認する。作品によってはキャスト全員分の衣裳を新調する場合もあり、その場合は新調後に衣裳合わせを行う。京都入りした後は、まずすべての衣裳をばらし、生地を幅を整えるための「湯熨斗（ゆのし）」という作業を行う。松竹衣裳ではこの作業を「やらし」と呼ぶ。さらに、役柄に応じて汚れた衣服を再現する必要がある場合は、布を人工的に汚す「汚し」という工程が加わる。その後、湯熨斗で生地が縮むため、衣裳をもう一度仕立て直す必要がある。湯熨斗は非常に時間がかかる工程であり、このため時代劇の衣裳準備には現代劇の2倍の時間が必要になるという。

衣裳担当者として一人前になるには長い年数がかかる。例えば撮影担当者と比較すると、衣裳の場合は、必要な知識を覚えることだけでなく、衣裳を決めるセンスも必要とされる。また、扱う年代が異なればやることが全く異なることも大きな特徴だ。そのため、特に時代劇であれば、10年を経ても10のうちの1から2ほどしか前進できない、と松田氏は述べる。舞台は舞台で決まり事が多いものの、それは誰と組んでも共有されている決まり事なのでやりやすい。しかし映画ではそういうものがなく、監督が異なれば全く異なるルールで行われるため、大きな困難が伴うという。しかし、こうした困難を乗り越え、受け継がれた技や知識を発揮して製作される時代劇は、様式美や形式美を体現した芸術であるとともに、その躍動感が大衆を魅了した点を見逃してはならない。

染物職人と京都

最後に、撮影所の外で時代劇衣裳を支える影の立役者である染色職人に焦点を当てたい。京都は染色産地として長い歴史を持ち、その技術は日本が継承すべき重要な文化として広く認識されている。明治期になると、ごく一部の染職人たちは時代の流れをいち早く察知し、技術革新を進めるために西洋の染料や機械捺染機なっせんきを取り入れた。さらに、行政もこれを支援し、技術普及のための教育機関を設置するなどの取り組みを行い、保守的だった染物業界に風穴を開けた。こうした努力の結晶として生まれた『写し友禅』は、京都から全国にその名を轟かせた近代化の象徴であり、友禅染を代表する技法である『型友禅』の代名詞ともいえる⁶。しかし近年、後継者不足などの理由から染工場は減少の一途をたどっている。

そのような厳しい状況下にあっても、現在も京都市内で舞台衣裳に特化した染工場を続ける、型友禅を専門とする『山元染工場』では、伝統技術が守り続けられている。同工場の小笠原旭氏に、時代劇衣裳と染工場の関係について話を伺った⁷。

1930年に創業した山元染工場は、受注から納品までのすべての工程を一貫して高い技術で行うことで知られ、これまでに舞台、映画、テレビで使用される数多くの着物を手掛けてきた。1923年の関東大震災によって東京の撮影所が大きな被害を受けたことを契機に、日活や松竹が京都に撮影所を構えたほか⁸、1926年には阪東妻三郎が太秦に撮影所を開設するなど⁹、100年程前の京都には映画会社の撮影所が立て続けに設立された。このような京都の映画製作の動きに伴い、山元染工場は次々と衣裳制作の仕事を受注し、そ

の後の基盤を築いていった。創業者である初代山元光氏の三男である小笠原氏は、1960年代前半、10代後半の頃から工場の仕事に携わり始めた。当時、映画の観客数は1958年をピークに減少に転じていたものの、京都における時代劇製作は依然として盛況であり、東映、東宝、大映といった大手映画会社の作品に使用される着物衣裳の制作に多忙な日々を送っていたという。

着物の色やデザインは、映画製作のスタッフ、時には俳優を交えた話し合いの中で決定された。その後、工場の絵師が話し合いの結果を基にデザインを起こし、見本を作成。工場のスタッフは、その完成した見本を撮影所に持ち込み、製作陣に直接確認を取る。製作陣から承認を得ると、工場は染めから仕立てまでを一貫して請け負い、衣裳を完成させて納品する。こうした密接な関係により、山元染工場のスタッフは撮影所への出入りが日常的だったという。

現在、同工場には、これまで制作した衣裳用の10万枚以上の型紙、染め巻見本、柄見本帳が保管されており、それらは時代劇衣裳を生み出した歴史的な資料としての価値を有していると言えるだろう。小笠原氏が特に印象に残る作品として挙げたのは、増村保造監督の『刺青』（1966年）と、黒澤明監督の『影武者』（1980年）である。

結語

本稿では、時代劇衣裳に関する資料や衣裳スタッフのクレジット表記について述べた後、衣裳に関わるスタッフの具体的な職務や技術、衣裳作りを支える職人技とその継承に焦点を当てた。時代劇は、映画からテレビへと公開の場が移行したものの、衣裳や結髪、美粧といった、俳優を完成させるために高度な専門性を必要とする制作現場によって支えられる総合芸術である。なかでも衣裳は、京都発の伝統と技術が凝縮された工芸品であり、映画製作を通じて受け継がれてきた技術を持つスタッフの手によって俳優に着せられ、命を吹き込まれることによって、その真価を発揮する。このように共同制作によって生み出された時代劇作品群は、無形文化財としての価値を有し、日本文化の重要な担い手として後世に継承されるべきものである。そのためには、多角的かつ継続的な取り組みが求められる。

注

- 1 Church Gibson, Pamela. 2000, “Film Costume” Hill, John, and Pamela Church Gibson in *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, p.35.
- 2 神山彰、2005「大川橋蔵という「正統」——衣裳と化粧のドラマトゥルギー」、『時代劇伝説 チャンバラ映画の輝き』、森話社、245-268頁。
- 3 山口記弘、2022「太秦時代劇の一世紀23——三上剛 衣裳で支えた全盛期」、『読売新聞』、9月16日付夕刊3面。
- 4 2024年7月3日、東映京都撮影所における松本敏和氏への聞き取りに基づく。
- 5 2020年11月12日、松竹衣裳葛西営業所における松田和夫氏への聞き取りに基づく。
- 6 青木美保子、2019「京都における染色工芸の近代化」、『近代京都の美術工芸』、京都思文閣出版、125-144頁。
- 7 2024年9月6日、株式会社山元染工場における小笠原旭氏への聞き取り調査に基づく。
- 8 田中純一郎、1957『日本映画発達史Ⅰ』、中央公論社、354頁。
- 9 同上、430-431頁。

時代劇製作における脚本と撮影現場の緊張関係について

谷 慶子

はじめに

日本の時代劇は、長年にわたり観客を魅了しながら独自の様式を洗練させてきた。その文化的・歴史的意義から学術的にも考究の対象とされてきたが、時代劇の脚本および脚本づくりの過程に関しては知見の蓄積が非常に薄いといわざるを得ない。本稿では、脚本執筆および撮影現場で製作に携わる当事者でもある筆者が、主に劇中での言葉遣いとプロット（脚本の設計図になるストーリーの梗概。出来事の原因から結果までが明確に示された物語の構成を記したもの）に焦点を当て、時代劇における脚本と撮影現場の関係性を探り、文化的価値をどのように保持し次世代に伝えるかについて考察する。

映画監督であり脚本家でもある新藤兼人（1912-2012）は、映画脚本に関する論考『シナリオ読本』において「時代劇の成功は、その時代の文化や価値観を正確に反映しつつ、現代の視聴者にも響く物語を構築することにかかっている」と述べている¹。こうした見解は、あくまで一つの意見に過ぎないが、時代劇の固有性を考えるうえで筆者も首肯するところであり、現在も（むしろ「時代劇」が多様化し自明なジャンルでなくなりつつある近年であればこそ）説得力を持つものだと考えられる。この記述がなされた1960年から現在に至るまでに、歴史的事実に対する実証的な学術的蓄積が増し、時代考証の精確性は高まっており、映画だけでなく、テレビドラマを含めて、「その時代の文化や価値観を正確に反映」するための知識や手段は豊富になっているように思われる。時代考証を重ねて製作された時代劇は過去の時代を想像する手がかりを有しており、学術的な価値もまた認められるところである²。しかし、そうした狙いを実現する過程において、脚本と撮影現場の間にはしばしば緊張が生じる。脚本家が時代考証や歴史的背景に忠実であろうとする一方、現場では監督や俳優の解釈が加わり、言葉遣いや所作などに関して変更が求められることが多々あり、両者を調整する局面は、時代劇の製作現場において筆者もたびたび直面してきた。このような調整は、作品の方向性や完成度に影響を与えるため、脚本家と現場のスタッフとの協力と連携は極めて重要となるが、当然のことながら普遍的にあてはまる解決策や鉄則は存在しない。撮影所ごとに俳優やスタッフと作品が集約されている場合は、各製作主体でそうした基準が高度に共有されるが、製作主体の流動化、多極化が進むなかで、作品ごと、あるいは撮影現場ごとにそれぞれの基準に即して判断が下されている。

脚本の難しさ：言葉遣いの問題

特に近年、脚本の段階から現代風の言葉遣いが多用される時代劇作品が増えている中、脚本家が時代劇らしい台詞を書いたつもりでも、現場での変更を通じて最終的に当初の意図を越えて現代劇風になってしまうことも少なくない。台詞選びの基準は監督やプロデューサーの意向に大きく左右され、さらに観客の理解度や要求も影響する。現代的な日常感覚を考慮しながら、時代劇らしさを追求するためにどのようにバランスを取るかということは、脚本家を悩ます困難な問題となっている。

時代劇の脚本を執筆する際に最も難しい課題の一つは「言葉遣い」をどう組み立てるかという点にある。美術、衣裳、所作などと並んで、言葉遣いは時代劇の雰囲気を決定づける要素であるが、作品で描かれる世界の当時の言葉を完全に再現することは困難であり、専門的な見地から突き詰めて考えるならば不可能といってよい。「時代劇の父」ともしばしば称されてきた映画監督であり脚本家の伊藤大輔

(1898-1981) は歌舞伎において九世市川團十郎が進めた史実重視の運動である「活歴」を参照しつつ、時代劇がフィクションである以上、歴史的事実にのみ依拠しようとする創作態度は行き詰まりを招くと指摘している。

「活歴」が、いかに史実を、考証を表道具としたところで「劇」から脱却は出来ないで所期の成功を収め得なかったのと同断、「活人画」ならいざ知らず、生きて動く「映画劇」である限り「劇」の重要な構成要素である「嘘」を放逐して存立することは許されない³。

このことを前提とするならば、時代劇の作り手が、歴史的事実と「嘘」の間で工夫を重ねて創作していかねばならないことはこのジャンルをめぐる一貫した課題といってよいように思われる。それは作品の題材やプロットの選択にくわえて、人物たちの言葉遣いに関しても問題となってあらわれてくる。作中での言葉遣いは、歴史的な専門知識の薄い観客にとっても明敏に認識され、なおかつ上述の伊藤大輔や新藤兼人が活躍したいわゆる映画黄金時代と比べて映像コンテンツが多様化しているため、受け手(さらに言えば作り手)の言葉遣いに関する個人差は非常に大きい。そのため言葉遣いをどうするかは非常に重い課題となって脚本家にのしかかるのだ。

言葉遣いの役割と機能

時代劇における言葉遣いは、その時代の文化や人間関係を伝える重要な要素であり、作品の歴史的・文化的再現性を支える役割を果たす。しかし、現代の観客にとって難解な表現が含まれる場合、言葉遣いの選択や調整が求められることがあり、筆者の経験した例でいえば、侍女が「お薬湯を」と差し出す場面で、監督が「お薬湯では意味がわからない。『お薬』ではいけないのか」と指摘し訂正したことがあった。このような調整は、作品の学術的価値とエンターテインメント性の両立を図るうえで不可欠であり、時代劇が持つべき知的価値と視聴者の理解度を調和させるために個々具体的に なされているが、しかし、こうした調整がなされることは、時代劇らしさが作品から損なわれるリスクを伴う。

具体的にいえば、「大坂」を「おおざか」と読むか「おおさか」と読むか、「私」を「わたくし」と読むか「わたし」と読むか、「お店」を「おたな」と読むか「おみせ」と読むか、こういったことは頻繁に出てくる問題だ。なるべく時代劇らしくありたいという方向性の場合であれば、印刷された台本にすでに振り仮名が振られていることもあるが、大概は現場での判断に任されることが多い。テレビ作品は特に観客が「ながら見る」ことが多いメディアでもあり、「耳で聞いて理解しやすい」のかどうかを判断材料にすることもある。視聴のターゲット層を意識することも多く、その言葉を知らなければ意味の伝わりにくい言葉は回避しがちである。

また、脚本段階でも、最近使われなくなってきた言葉や、使用しても違和感を与えにくくなってきた現代言葉もある。最近撮られていた時代劇作品で、「人の部屋に勝手に上がり込んで」というセリフがあった。筆者は「部屋」という言葉に違和感を覚え、「座敷」か「家」が適切ではないかと思ったが直されることはなかった。「子供」という言葉もさほど違和感を与えないかもしれないが、以前は「子ら」と表現していた。その一方で「情報」という言葉は現代的ではあるものの、時代劇風に「知らせ」と置き換えるよりも意味が通りやすい。このように現代的ではあるが便利な言葉も多い。

このように、時代劇の撮影現場では常に観客を意識して言葉遣いを選択しているものの、一方それで結果どうだったのか? という反応を知ることはまずない。時折専門家から「言葉遣いを意識していることが感じられた」または「まったくひどいものだ」といった意見が聞こえてくることはあるが、それもまれである。そこに客観的なルールは存在せず、作り手の「先人たちが伝えてきたものを守らねば」と

いう義務感だけが撮影現場を支えてきたように思える。それはまた、継承という点でとても危ういものではないだろうか。

確かに、現代の観客の多くに全く理解できない言葉遣いがひたすら続く作品は、見る側にとって受容することが難しくなる。その反面で、作品が現代風になりすぎてしまい、時代劇的であると彼らが感じるような雰囲気失われると、伝統的な時代劇ファンには物足りなさを感じさせるであろう。やや図式的に言えば、「時代劇らしさ」を薄めていくことは、そのジャンルの作品を作ることの意義を消耗させることにもつながりかねない。いずれにせよ、どのような調整がなされるかは、単に興行を意識した製作上の判断ではなく、時代劇の歴史的価値をどう守るかという視点で捉える必要があるが、そのような視点は言葉遣いに関してだけでなく、プロット（筋書き）を構成するうえでも必要である。

プロットを考える上でのポイント

時代劇のプロットを構築する際、歴史的事実とフィクションのバランスを保つことが重要であり、史実に基づいてリアリティを尊重する態度と、虚構あるいは物語としての面白さを想像力豊かに組み立てる態度の緊張が生じる。物語の展開において、どの時代背景を選び、その中でどのような人間ドラマを展開させるかは作品の方向性を決定づける要素であり、場合によっては批評的あるいは学術的な評価にも直結する。また、キャラクターの言葉遣いや行動が、その時代の文化的背景をどのように反映するかという視点は、時代劇がただの娯楽ではなく、歴史的な事柄を再現する映像として知的な意義を持つかどうかを左右する重要な要素でもある。

そうした側面と重ねながら、チャンバラのあり方も考えねばなるまい。その定型性を揶揄する「マンネリ」という言葉がチャンバラにつきまといってきたといっても過言ではない。テレビドラマ『水戸黄門』などに顕著にみられるように、時代劇は長い歴史を持ち、なおかつジャンルの慣習が明確で定型性が強い傾向があるため、しばしばそのような否定的な言葉を投げかけられてきた。しかし先人たちもその言葉を連綿と甘受していたわけではない。東映で活躍した中島貞夫監督（1934-2023）が田坂具隆監督（1902-1974）の『ちいさこべ』（1962年公開）の助監督としてついていた際に、スタッフルームにいた田坂監督のもとに、内田吐夢（1898-1970）、伊藤大輔の両監督が訪れ、「昨今の東映のチャンバラはなんだ」という話になったという。何のためにチャンバラをしているのか？斬らなくてもいい相手を斬っているのでは？つまり、チャンバラの目的意識がわからないというのだ。類型的な作品が作られ続けるなかで、時代劇の目玉でもあるチャンバラが面白さを失うのは、作品あるいはジャンルの根幹を左右する問題であった。若き日の中島監督はその時の話を心に刻みつけ以降の自身の作品に反映させていく⁴。“登場人物がついに刀を抜く、その時までにドラマがある”というプロット作りは、中島監督最後の作品になった『多十郎殉愛記』（2019年公開）まで貫かれた。

娯楽を享受する受け手は、自分の気に入った作品と同じようなものが再生産されることを求めるため、「マンネリ」の良さももちろんある。先にあげた『水戸黄門』は戦前から幾度となく映画化され、テレビドラマは約50年間根強い人気を博してきた。そうした定型性や様式を尊重するのと同時に、表現者たちが常に何とかして新しい形を模索し、工夫を続けてきたこともまた事実である。

あるいは昨今、時代劇映画の企画をたてる時に小説や漫画の原作ものの映画化がますます多く行われているが、こういった中でも脚本家は難しい判断を迫られがちである。原作ものの増加には知名度が高い方が宣伝が容易であり成功が見込めるといった理由が主にあげられると思うが、これまでも多くの問題が起きたように原作者と制作サイドとのコミュニケーション、約束事が非常に大事になる。さらに長編小説などを映画にする場合、映画の長さ（約2時間）にする時に全てをそのまま描くのは難しい。ど

こを描きどこを削るのかのやりとりは、主に原作者とプロデューサーの間で行われ、脚本家はそこからの指示を受けてプロットを作るのだが、良かれと思ってくださった判断であっても原作者に認められないと採用はされない。オリジナル作品はその点で自由度が高いが、どんな内容かわからない作品に観客を呼ぶのは大変な苦勞であり、高いリスクが企画に伴う。また内容に加えてキャスティングも重要な要素となるため、脚本家は総体を多角的に考えながらプロットを練り、それぞれの人物にあった言葉遣いを模索せねばならない。

昨今売れている小説や漫画の時代劇は、人間ドラマというよりも、仕掛けにお金がかかるものが多いように感じられる。時代劇には人間を描くために幅広く様々な物語を扱える可能性があるにも関わらず、人間を深く掘り下げて描くというよりも、状況や展開をより派手に豪華に、時に残酷に見せる……といった作品への要求度が近年高まっているように思われる。なるほど現代劇で同様の刺激を求めようとしたら、戦争を起こすあるいは未知の病原体がやってくるといった内容で（近）未来を舞台にするといった方向になるのだろうか。しかしそれは現在の生活の否定をともしなわざるを得ないため、恐怖心を煽るため純粋に楽しむことが難しい（観客を選ぶ）かもしれない。

そのことを考慮すると、時代劇は我々がそれなりになじみ深い過去を舞台にしているからこそ、どんなシチュエーションでも安心して楽しめるところはないだろうか。そして、そこで自分たちの遣っている言葉が話されれば、なおエンターテインメントとしてはストレスがないと感じる観客も多いのではないだろうか。

作品の方向性と志向による幅広い表現

実際のところ時代劇は、多様なテーマや視点を取り入れることが可能な容器といえ、幅広く様々な物語を扱うことができるジャンルである。時代背景や歴史的イベントを忠実に描くものから、荒唐無稽なまでにフィクション性を盛り込み、あるいはファンタジックな想像力が発揮される作品まで、さまざまなストーリーテリングが可能である。さらにいえば、時代劇は単に過去の出来事を再現するだけでなく、現代社会への批評や哲学的な問いかけを含むこともまた可能といえる。

例えば歴史的イベントから風刺を込めて作られた『忠臣蔵』は、武家社会に加えて庶民の生活も描かれている代表的な作品である。また、テレビ朝日の『必殺』シリーズなどは、放送当時に起こっている事件をすぐに作品に反映し、法や正義で裁けない悪党を倒すことで多くの視聴者を得た。

武士や庶民、女性や子供など、さまざまな階層や立場から物語を描くことで、広範な人間ドラマを展開することもでき、例えば、戦国時代を舞台にした作品では、戦乱に巻き込まれる人々の苦悩や葛藤が描かれることで、英雄的な武士たちの活躍と鮮やかなコントラストをつくりながらダイナミックかつ普遍的な物語を展開することができる。『乱』（1985年公開、黒澤明監督）、『風林火山』（2007年放送、NHK大河）、『関ヶ原』（2017年公開、原田真人監督）などがそうした例としてあげられ、観客は歴史的な出来事を学びながら、同時に物語に感情移入し、共感することができると考えられる。

その一方で、江戸時代を舞台とする作品では、近代化によって今では失われた生活の手触りや、人と人との濃密な関係性を描き出しながら市井の人々の日常生活に焦点を当てた温かみを感じさせる世界を繰り広げることができる。映画『一心太助』シリーズ（1958-1963、沢島忠監督）、『赤ひげ』（1965年公開、黒澤明監督）、テレビドラマ『鬼平犯科帳』シリーズ（原作：池波正太郎）、『御宿かわせみ』（原作：平岩弓枝）などは時を経るなかで輝きを増しているように思われる。他方で、女の園を舞台に、権力争いや愛憎劇、また美しい衣裳を着た女優の競演が女性の観客をつよく惹きつける「大奥もの」もあれば、漫画原作の『るろうに剣心』（2012-2021、大友啓史監督）、幻想小説を原作とした『陰陽師』（2001年公開、滝田洋二郎監督）や、ゲームがもとになった『刀剣乱舞』（2019年、2023年公開、耶

雲哉治監督）などはそのファンタジックな作風で、時代劇を敬遠しがちな現代の子供から若者に人気を得ている。

時代劇は、歴史の再現を超えて多層的な物語性を持つことで、エンターテインメントとしての価値と文化的・学術的な意義を両立させることが可能であるように思われる。脚本は、そのような時代劇の特質を撮影現場で形にするための設計図であり、こうした幅の広さに対応して、脚本家は様々な工夫をおこない、先述したように衝突する要素の調整も含めて、個々具体的な判断を重ねている。脚本こそが史実と娯楽性、ジャンル特有の雰囲気と現代の観客にとっての親しみやすさの間での困難な均衡をつくりだすための基盤なのだ。

終わりに

黒澤明監督の『羅生門』（1950 年公開）、『七人の侍』（1954 年公開）、溝口健二監督の『雨月物語』（1953 年公開）など国際的に評価を受け、海外の多くの映画人に刺激を与えた作品も時代劇には多くある。とりわけ、『羅生門』と『七人の侍』、『用心棒』（1961 年公開、黒澤明監督）はそのプロットや人物造形が世界的に数多くの作品で模倣され、強い影響力をいまだに発揮しているが、こうした作品において時代劇特有の言葉遣いや身振りが果たしている役割を見落としてはなるまい。最近では、山田洋次監督の『たそがれ清兵衛』（2002 年公開）で国際的に高く評価された俳優の真田広之氏が主演とプロデューサーで参加した『SHOGUN 将軍』（2024 年配信）がエミー賞を 18 冠受賞し、改めて日本の時代劇の持つ面白さと、文化芸術性の高さを世界に喧伝したといえよう。このように評価される作品を日本で製作せねばならないのだ。

時代劇の文化的・学術的意義を認識し、一作品でも多く製作機会を増やすことが、失われつつある文化とそれを支える技術を保存し、次世代に継承することを可能にする。そのためには、製作費の充実や時間をかけた丁寧な製作体制が必要であるということを、一製作者として筆者は日々痛感する。京都において、時代劇を作り続けてきた最後の世代がまだ活躍している今、この文化を守り続けるための取り組みを進めることが急務であることは間違いない。

注

- 1 新藤兼人『シナリオ読本』「Ⅶ 時代劇と話術」（白樺書房、1960、pp.192-205）。
- 2 『鬼平犯科帳』が歴史学の専門家と、舞台となった地域の住民などを幅広く刺激したことはその一例である（門野里苗「時代劇メディアと学問・観光の関わりー『鬼平犯科帳』を題材にー」『時代劇メディアが語る歴史 表象とリアリズム』大石学・時代考証学会編、岩田書院、2017、pp.21-22）。
- 3 伊藤大輔「その二「嘘」は承知の辯」『花中舎独語ー時代劇映画の時代考証ー』伊藤大輔、加藤泰編『時代劇映画の詩と真実』キネマ旬報社、1976 所収、pp.225-6。
- 4 筆者はこの逸話を中島監督本人から聞いた。

時代劇の音、その歴史と特質

藤原 征生

序言

時代劇は、伝統的なものと最先端なものにかかわらず、さまざまな芸術や技術を貪欲に取り込みながら発展を遂げてきた。本稿で取り上げる音にまつわる要素一つを取っても、それは明らかである。本稿では、時代劇において大きな位置を占める音楽や音響について、とりわけ京都における時代劇製作の歴史的背景やその固有性に焦点を絞って概説する。

1 日本映画におけるトーキーの導入、時代劇映画を支えた作曲家たち

1895年、ルイとオーギュストのリュミエール兄弟によってフランスで発明されたシネマトグラフは、時を置かずして日本にも伝来した。1897年2月15日に大阪・難波で催されたシネマトグラフの有料上映会を嚆矢として、日本でも映画製作・公開の機運が高まっていった。

当時の映画は、現在のように映像に同期した音声をもたない無声映画であった。しかしながら日本においては、映画誕生以前に存在した上演芸術、具体的には義太夫節、講談、声色といった「語り物」の実演、あるいはそれらの影響を受けながら映画独自のものとして発展した活動写真弁士のパフォーマンス、そして時に洋楽器と邦楽器が入り混じったような楽士たちによる演奏が緊密に結びついた形で上映が行われ、「無声」とはかけ離れた豊饒な音世界が構築されていた¹。

1920年代後半にアメリカで始まったトーキー革命は、1931年公開の『マダムと女房』（五所平之助監督）を皮切りにやや遅れて日本にも波及した。当初、失職を恐れた弁士や楽士による強硬な反対運動が起こったが、1933年にはトーキー専門の映画製作会社であるピー・シー・エル映画製作所²が『ほろよひ人生』（木村荘十二監督）を第一作として映画製作を始めるなど、トーキー化の趨勢が次第に強くなり、1930年代も半ばを過ぎるころには、日活・松竹といった大手製作会社が手がける作品の大半はトーキー作品が占めるようになった。それに伴い、舞台音楽やクラシック音楽などの他分野、あるいは映画館で楽士などとして活躍していた音楽家が続々と映画のための伴奏音楽を提供し始めた。時代劇製作の中心地であった京都においても、西梧郎（1906-1992）³、高橋半（1907-1988）⁴、大久保徳二郎（1908-1974）⁵、深井史郎（1907-1959）⁶、鈴木静一（1901-1980）⁷、白木義信（1902-1987）⁸といった作曲家たちがトーキー黎明期から旺盛な活動を行った。戦後、1950年代に映画産業が一つのピークに達するころには、上に挙げた作曲家のほか、山田栄一（1906-1995）⁹、飯田三郎（1912-2003）¹⁰、米山正夫（1912-1985）¹¹、早坂文雄（1914-1955）¹²、木下忠司（1916-2018）¹³、富永三郎（1916-1987）¹⁴、伊福部昭（1914-2006）¹⁵、團伊玖磨（1924-2001）¹⁶、芥川也寸志（1925-1989）¹⁷、黛敏郎（1929-1997）¹⁸、鎗木創（1926-2014）¹⁹、小杉太一郎（1927-1976）²⁰、佐藤勝（1928-1999）²¹、武満徹（1930-1996）²²、林光（1931-2012）²³、菊池俊輔（1931-2021）²⁴、渡辺岳夫（1933-1989）²⁵、津島利章（1936-2013）²⁶といった多士済々の顔ぶれが京都の映像産業を支えた²⁷。

1960年代前半に始まった日本映画界の衰微と交替するように、同年代半ばにはテレビ業界が活況を呈し、それを受けて『隠密剣士』（1962-1965、TBS）、『花の生涯』（1963、NHK）、『三匹の侍』（1963-1969、フジテレビ）、『新選組血風録』（1965-1966、NET）といったテレビ時代劇シリーズが立て続けに製作された。とりわけ1930年代以降に生まれた作曲家たちはテレビにも旺盛に楽曲を提供し、木下の『水

戸黄門』、菊池の『暴れん坊将軍』、さらには山下毅雄（1930-2005）の『大岡越前』、平尾昌晃（1937-2017）の『必殺仕事人』など、印象深い音楽とともに人々の記憶に刻まれた長寿シリーズも数多く存在する。

2 京都の時代劇映画を支えた演奏家たち：京都トーキー楽団と関西交響楽団

作曲家が書きおろした音楽を演奏する演奏家たちについても書き添えておきたい。ファゴット奏者の太田憲雄、チェロ奏者の向江久夫、ヴィオラ奏者（のちに打楽器に転向）の浅井安雄を始めとする京都在住の音楽家は、戦前から「京都トーキー楽団」と称して京都・太秦における映画音楽の録音を請け負い、各奏者を現場に差配していた²⁸。とりわけ、太田は「太田屋」の愛称で映画・音楽関係者に広く知られる元締的存在だったとされる²⁹。

「京都トーキー楽団」の事業は、戦後ユニークな形で引き継がれることとなる。1947年、指揮者の朝比奈隆たちによって関西交響楽団（現在の大阪フィルハーモニー交響楽団）が設立され、関西におけるオーケストラ活動が本格化する。しかしながら、当時の同楽団はアマチュアの一団体に過ぎず、その資源のほとんどをNHK大阪放送局に依拠している状態だった。1950年、楽団の後援者の一人だった大阪銀行（現在の三井住友銀行）頭取の鈴木順の尽力により関西交響楽協会が設立され、関西交響楽団はNHKと袂を分かってプロ・オーケストラとしての歩みを始める。そして、演奏会の開催だけでは確保が難しい運営資金を捻出するために楽団が着目した事業こそが、太田たちが担ってきた映画音楽の録音だったのである。同年、関西交響楽団は京都に撮影所を置く松竹・大映・東映の三社と映画音楽の録音業務について正式な契約を結び、1960年までその業務を一手に担った。実際に、この期間に行った映画音楽の録音によって年間平均2475万円の収入をあげ、その金額は楽団の総収入の45%に達した³⁰。現在は大阪フィルハーモニー交響楽団と名前を変え、関西のみならず日本を代表するオーケストラの一つとして活躍している同楽団の活動最初期において、不安定な経営を軌道に乗せるために隆盛を誇っていた映画の仕事の大きな拠りどころとしたこと、そして時代劇を中心とする京都の映像産業が漕ぎだしたばかりである一楽団の脆弱な経営母体をしっかりと受け止められるだけの規模を誇っていた事実は興味深いことである。

3 和楽：時代劇に固有な音表現³¹

上に概説した時代劇映画の伴奏音楽は、現代劇映画同様に洋楽器で編成されたオーケストラを中心として演奏される。ここでいま一度時代劇を取り巻く音の要素を考えた場合、劇中に登場する小道具の一つとして和楽器によって演奏される音曲の数々を欠かすことができない。そして、この音曲——本稿では映画での表記に倣って「和楽」と称する——こそが、京都で製作される時代劇に固有な音表現をもたらすと言えるだろう。

日本映画のトーキー化が推し進められた1930年代初頭以降から現在に至るまで、京都の時代劇製作に登場する和楽は、歌舞伎や文楽で囃子方を務める中本一家が四代にわたって受け持ってきた。その始まりは、1932年に松竹下加茂撮影所で製作されたオール・トーキーによる大作『忠臣蔵』（衣笠貞之助監督）に、長唄三味線の杵屋正一郎とおなじく囃子方を務める望月太明藏^{ためざう}が演奏者として参加したことに端を発する。二人は林長二郎（のちの長谷川一夫）と衣笠のコンビによる代表作『雪之丞変化』（1935）などにも携わり、それ以降、京都の時代劇では、長唄の奏者が劇中の和楽について担当することが通例となった。この仕事は、太明藏の子である望月太明吉^{ためきち}（本名・中本敏夫）に引き継がれていく。彼は俗謡や囃子の中から撮影のために必要な曲を選び、奏者を手配して演奏させるだけでなく、俳優に演奏の

演技指導も行ったという。戦前は新興キネマ、戦後は松竹太秦、大映京都、東映京都の各撮影所で辣腕を振った。その後、和楽の専門家集団である「邦楽新生会」を立ち上げた太明吉は、息子の敏春に中本敏生^{としお}の名で大映の仕事を任せ、自身は敏生の助けを借りながら東映の仕事に専従した。1964年に太明吉が没したあとは、敏生がそのすべてを引き継いだ。時代劇の主たるフィールドがテレビに移行したのちも、敏生は映画・テレビ両方の和楽を担当。1986年には敏生の長男である中本哲^{あきら}がその仕事を継ぎ、2015年からはその次男である中本敏弘が、邦楽新生会を改称した「邦生会」を組織して活動が続いている。

望月＝中本一門が時代劇において代々担ってきた和楽のどこに時代劇ならではの固有性が存在するのか。それを指摘するためには膨大な実例を丁寧に検証することが不可欠であり、短時日で作成された本稿で結論づけることは難しい。しかしながら、京都で製作される時代劇の音作りを一家が中心的に担ってきたという事実は、京都の時代劇が音響面において高度な専門性を有しながら伝承と発展を続けてきたことをはっきりと示し、時代劇が高い文化財的価値を有する証左となるだろう。

結語

ここまで、時代劇における音楽や音声について、その歴史的成り立ちから概観した。映画という最先端のメディアの上で花開いた時代劇は、先行する芸術・芸能からさまざまな要素を引き継ぎつつ独自の発展深化を遂げてきた。トーキー以降の伴奏音楽においては、さまざまな出自の音楽家とその場に関わり、また関西で端緒についたばかりのオーケストラ活動を京都の映画産業が力強く後押しした時期すらあった。さらには、劇中の演出に欠くことのできない和楽は、代々の芸を受け継ぐ優れた職能によって支えられていることも明らかとなった。

最後に、時代劇の音が現在の私たちに及ぼす力について言及して本稿を締めくくりたい。嘆かわしいことに、21世紀に入って四半世紀近く経つわれわれにとっては、邦楽器を演奏して楽しむ習慣はおろか、その音色を日常的に耳にする機会すら喪われつつあるのが現状である。しかし一方で、テレビでは連日どこかのチャンネルで時代劇の番組や映画は絶えず放送されており（実際、CSの有料放送には「365日、時代劇だけを放送する唯一の専門チャンネル」³²であることを標榜する『時代劇専門チャンネル』も存在する）、そこからは決まって和楽器の調べが流れてくる。その点において、時代劇の中の和楽は、現在日本の伝統音楽に日常的に触れることのできるほぼ唯一の機会であり、時代劇は今後ますますその文化的価値を高めていくに違いないと考えられるのである。

注

1 この時期の映画をとりまく音実践については、柴田康太郎氏の研究が示唆に富む。参考：柴田康太郎『戦前の東京における映画館の音楽文化』（東京大学大学院博士学位申請論文、2019年）および『映画館に鳴り響いた音 戦前東京の映画館と音文化の近代』（春秋社、2024年）。

2 東京世田谷・砧に撮影所を構えた同社は、1937年には京都のJ・O・スタジオなどと合併して東宝映画株式会社となり、砧のスタジオはそのまま東宝映画砧撮影所となったのち、現在も（規模は縮小したもの）同地に存在している。

3 『丹下左膳余話 百万両の壺』（山中貞雄監督、1935年）など。

4 『赤西蠣太』（伊丹万作監督、1936年）など。

5 『鴛鴦歌合戦』（マキノ正博監督、1937年）など。

6 『残菊物語』（溝口健二監督、1939年）など。

7 『婦系図』（マキノ正博監督、1942年）など。

- 8 『明治の兄弟』（松田定次監督、1946 年）など。
- 9 『旗本退屈男 八百八町罷り通る』（佐々木康監督、1953 年）など。
- 10 『ジャン有馬の襲撃』（伊藤大輔監督、1959 年）など。
- 11 『新蛇姫様 お島千太郎』（沢島忠監督、1965 年）など。
- 12 『羅生門』（黒澤明監督、1950 年）など。
- 13 『風と女と旅鴉』（加藤泰監督、1958 年）など。
- 14 『浪花の恋の物語』（内田吐夢監督、1959 年）など。
- 15 『座頭市物語』（三隅研次監督、1962 年）など。
- 16 『獅子の座』（伊藤大輔監督、1953 年）など。
- 17 『地獄門』（衣笠貞之助監督、1953 年）など。
- 18 『青銅の基督』（渋谷実監督、1955 年）など。
- 19 『女と三悪人』（井上梅次監督、1962 年）など。
- 20 『血槍富士』（内田吐夢監督、1955 年）など。
- 21 『鮫』（田坂具隆監督、1964 年）など。
- 22 『切腹』（小林正樹監督、1962 年）など。
- 23 『真田風雲録』（加藤泰監督、1963 年）など。
- 24 『次郎長三国志 甲州路殴り込み』（マキノ雅弘監督、1965 年）など。
- 25 『緋牡丹博徒 花札勝負』（加藤泰監督、1969 年）など。
- 26 『三匹の侍』（五社英雄監督、1964 年）など。
- 27 以上の註について、作曲家については細川周平・片山杜秀監修『日本の作曲家 近現代音楽人名辞典』（日外アソシエーツ、2008 年）を、映画作品については日本映画データベース（<http://www.jmdb.ne.jp/>）および国立映画アーカイブ所蔵映画フィルム検索システム（<http://nfad.nfaj.go.jp/>）を参照した。
- 28 小野寺昭爾・岡明帆編集『関西交響楽団／日本映画音楽演奏録音全記録「銀幕の黄金時代を駆け抜けた夢の跡」』（大阪フィルハーモニー協会、2012 年）、1 ページ。
- 29 例えば芥川也寸志は、『地獄門』のメイン・テーマで印象的に響くむちのような音色の楽器について、「太田屋から革製の太いバンドを提供してもらった」という旨の証言を残している。参考:「作曲ゼミナールをこえたはなし」(『音楽の世界』1977 年 6 月号)、22-23 ページ。
- 30 小野寺・岡前掲書、1 ページ。
- 31 本項目は、山口記弘氏による読売新聞大阪本社版夕刊の連載「太秦 時代劇の 1 世紀」の第 32 回（2023 年 6 月 16 日掲載）にその多くを依拠している。
- 32 https://www.jidaigeki.com/adlp_skyper/index.html

歌舞伎から映画へ

初期時代劇映画と歌舞伎の人的ネットワーク

齊藤 利彦

はじめに

日本において、映画が撮影され公開されるようになって約 120 年が経つ。この間、映画ジャンルの中核を担ってきたのが〈時代劇映画〉である。

時代劇映画は出演者をはじめ、人材・題材・衣裳・化粧・演技・演出など、その構成要素は広く、深く、歌舞伎の影響を受けてきた。とりわけ、初期時代劇映画はその影響をより強く留めており、歌舞伎の延長線上に位置しているといつて過言ではない。すなわち、歌舞伎と初期時代劇映画は史的連続性を有し、相互に、本質的な共通性と往復性を持ちあわせているのである。そのため、芸能史という観点に立脚し、両者を考察しようする場合、両者を関連付けながら、あるいは一体としてとらえながら考察するべきであり、そうしなければ、いずれの理解も進まない¹。

本稿では、初期時代劇映画の構成要素のうち、〈出演者〉といった〈人〉に焦点をあて、歌舞伎役者と映画監督との人的ネットワークを、とくに、牧野省三と尾上松之助をはじめとする、牧野が映画界に招聘した歌舞伎役者について言及することで、歌舞伎と初期時代劇映画との関係がいかに密接で一体であったのか、その一端を明示してみたい。

1 黎明期の日本映画と歌舞伎

1895 年、フランスのリュミエール兄弟によって実用されたシネマトグラフは、2 年後の明治 30 年 (1897) 1 月には日本へ渡来し、京都市の京都電燈株式会社の庭 (現在、京都市の立誠ガーデンヒューリック京都) で初上映された²。2 月 15 日から、大阪の南地演舞場や横浜で興行されたが、南地演舞場の上映では、上田布袋軒が参加できなかったため、その代わりとして、十一代目片岡仁左衛門の門弟片岡才植 (高橋仙吉) が口上を務めている。が、彼は千秋楽を待たずに交代した模様で、最終日の同月 28 日はこれといった口上もなく、上映は行われた³。わが国初の映画上映興行に、ごくごく短期間とはいえども、歌舞伎役者が関わっていたことは、以後の歌舞伎と映画の相互関係を象徴する事象、といえるのではなかろうか。

当初、日本における映画撮影と上映作品は、コンスタン・ジレル、ガブリエル・ヴェールといったフランス人撮影技師のそれが中心であったが⁴、同 30 年 12 月、小西写真店の浅野四郎が日本人初となる『日本橋の鉄道馬車』を撮影、その後、『浅草観音』『上野の汽車』などを発表、同 31 年 (1898) には、劇的要素をもつ『化け地蔵』『死人の蘇生』を撮影している⁵。

同 32 年、吉沢商会の柴田常吉は、日本初の劇映画と称される角藤定憲一座の横山運平主演『ピストル強盗清水定吉』が撮影する⁶。主演の横山は日本映画出演第 1 号の俳優であり、その後、新派と映画界を行きつ戻りつしながら、映画界最古参の俳優として活躍した⁷。

同年 11 月、歌舞伎座の中幕は九代目市川團十郎・五代目尾上菊五郎の『紅葉狩』で、連日大入りであった。横田商会は団菊の名演を後世に残すべく、歌舞伎座支配人井上竹次郎に依頼し、同月 28 日、歌舞伎座裏の芝居茶屋「梅林」の空き地に舞台を設営、両優によって『紅葉狩』が上演され、そのさまを柴田が撮影した⁸。伝存する『紅葉狩』フィルムは、九代目團十郎、五代目菊五郎の至芸を、〈動く〉〈動いている〉といった視覚面からうかがうことができる貴重な資料である。同年 12 月、柴田は五代目尾上榮三郎・

六代目市村家橘の『二人道成寺』も映像記録として撮影し、翌 33 年 (1900)8 月に『鐘供養二人道成寺』と題し公開されている⁹。

前後するが、同 32 年 7 月、土屋常二によって、初代中村鴈治郎の『鳩の浮巢』¹⁰が名古屋にて撮られた¹⁰。約 2 分間の動画は、初代鴈治郎の芸質や芸品を知り得る映像として高い価値を有するものである¹¹。

同 40 年 (1907)、四代目澤村源之助の『切られお富』¹²、女役者の大立者中村歌扇の『旧劇 太功記十段目 尼ヶ崎の場』が撮られ¹³、同年 12 月、吉沢商会の小西亮が撮影した十一代目片岡仁左衛門の『仮名手本忠臣蔵』五段目、『橋弁慶』が公開されている¹⁴。翌年 (1908)、小西は大阪市上本町の初代市川右團次の別荘において、初代右團次、初代市川右之助の『鈴ヶ森』『石橋』を撮影している¹⁵。

このほかにも、同 43 年 (1910)2 月には、四代目片岡我童の『浪がしら』が撮影されているが¹⁶、近年、撮影年や撮影者不詳だが、柴田常吉撮影の可能性が推考される『本朝廿四孝』三段目切「勘助住家」のフィルムのコマが発見されたのは注目に値しよう¹⁷。

さらに、大正 11 年 (1922)10 月、京都市東山区にある浄土宗総本山知恩院三門前で、二代目市川左團次による野外劇『郷土史劇 織田信長』が上演され、松竹シネマがその模様を撮影し、後日、岡崎公会堂、東京本郷座において上映されている。この野外劇は、知恩院法教科伝道部活動写真班も独自に撮影しており、浄土宗の伝道教化の一環として、各地で上映された¹⁸。

以上のように、日本人が映画を撮影しはじめた黎明期から、歌舞伎の舞台が映像記録として、いうなれば、〈歌舞伎映画〉として撮影され上映されたが、日本における映画のあゆみは、歌舞伎とともに始動したといえ、その関係の深さを再認識することができよう。一方で、映像記録ではない、劇的要素をもつ映画も並行して制作されていくようになる。その担い手も大半が歌舞伎役者、あるいはその関係者であった。

2 牧野省三と『本能寺合戦』

かつて、京都市上京区千本通一条上る東側に、劇場兼活動写真上映館があった。千本座である。

明治 34 年 (1901)、牧野省三は当地にあった大野座を買収して千本座と改め、座主として劇場経営を営みながら、横田商会の活動写真の上映なども手掛けていた。このような関係から、牧野は横田商会の横田永之助から映画製作を依頼される。

明治 41 年 (1908)、千本座出演中の中村福之助、嵐璃徳を起用して、真如堂境内や山門でワンシーン・ワンカットのロケーション撮影を行った。この作品が時代劇映画『本能寺合戦』である。同作は日本初の時代劇映画と称されることが多いが、〈日本初〉か否かに関しては諸説あり、明治 35 年 (1902)、横田商会が嵐璃徳、中村福之助、尾上楽之介（後の菊右衛門）らを出演させ、『肥後の駒下駄』を作ったが、出来が悪く、東京では上映されなかった、ともいわれている¹⁹。

牧野は『本能寺合戦』製作を機に、以後、映画製作に乗り出し、千本座や自身のプロダクションを軸とする交流や人脈を通し、戦前戦後の時代劇映画を支える時代劇スター、映画俳優、映画監督、脚本家など、多くの映画関係者を輩出した。その一族の多くも、映画や演劇、芸能に深く関わったことから、牧野一族の歴史は日本映画史、近代演劇史の一部といって過言ではないのである²⁰。

3 牧野省三と尾上松之助

『本能寺合戦』を監督した牧野は、翌 42 年 (1909)、千本座を常打ちとしていた名古屋の市川新四郎一

座を起用し、座頭の新四郎、嵐冠三郎、女役者の尾上梅曉らを出演させ、『菅原伝授手習鑑』『車曳きの段』『児島高德誉の桜』『明烏夢の泡雪』『安達原三段目 袖萩祭文の場』『桜田騒動血染雪』といった、いずれも歌舞伎の演目などを題材とした作品を監督する²¹。

同年、すでに何度か千本座へ出勤経験があった尾上松之助が同座に出勤した²²。このおり、牧野は松之助に対し、千本座の専属と映画出演の交渉をし、翌年(1911)10月17日、松之助を主演として、千本座隣りにあった大超寺境内で『碁盤忠信源氏礎』『吉野山雪中』『小柴入道宅』の二場を撮影した²³。続けて、牧野は松之助主演で『木村長門守』『石山軍記』を監督²⁴、『石山軍記』でみせた松之助のにらみをきかせた見得や大立ち回りが好評を博し、その後、ふたりは長らくコンビを組み、数多くの時代劇映画を世に送り出すことになる。

初期時代劇映画最大のスター尾上松之助は明治8年(1875)岡山に生まれ、同13年(1880)、二代目尾上多見蔵に乞われて子役となり、尾上多雀(多見雀・多若とも)を、同25年(1892)、尾上鶴三郎を名乗り、旅廻り一座に属すなどしつつ京阪各座にも出勤、幾説あるが、明治37年(1904)、三代目市川荒五郎より名題昇進免状をもらい、二代目尾上松之助を襲名したという²⁵。

松之助襲名に関しては異説があるように、歌舞伎役者としての尾上松之助研究は十分には進んでおらず、この点、研究史上の課題といえる。映画俳優尾上松之助への理解は、歌舞伎役者二代目尾上松之助を明らかにすることによって、より深まるといえよう。

松之助は生涯で約1000本の映画に出演したが、彼の実働期間を考えれば、これは3日間ほどで1本の映画を撮影している計算になる。このような量産を可能としたのは、歌舞伎の一座と同様、松之助を座頭として、立役・老け役・敵役・若女方と、あらゆる役柄を揃えた一座であったからである。

松之助一座の主力メンバーは中村仙之助・嵐橋楽・片岡市之丞・實川延一郎・市川寿美之丞・片岡長正・片岡市太郎・大谷鬼若・嵐冠三郎ら、もとは市川新四郎一座をはじめとする旅廻りを中心とした歌舞伎役者たちであった²⁶。旅廻りの一座は日替わりで演目を変えることが多いが、短期間の映画撮影もこれに等しいといえ、こういった一座であったからこそ、映画量産に即応できたのであろう。

こういった「一座性」ともいえる特徴は、歌舞伎と初期時代劇映画だけではなく、時代劇スターが有したプロダクションや監督の姓を冠した〈組〉と称される製作班なども内包しているといえ、歌舞伎と映画が本質的共通性を史的連続させている一端を垣間見ることができるよう²⁷。

このような松之助一座のうち、嵐橋楽は、二代目嵐璃瑠の養子となった嵐璃喜蔵を父に、四代目嵐璃寛門下の嵐璃三郎を兄にもつ女形で、三代目中村翫雀に弟子入りして中村成子を名乗り、その後、中村鳥次郎と改名、明治23年(1890)、父璃喜蔵が亡くなると、四代目嵐橋三郎の養子となって、嵐橋楽を名乗った。

成子時代の橋楽は、子供芝居の一座で西日本を巡業中、尾上鶴三郎と称していた松之助と知り合い、ふたりは兄弟同様の間柄となり、トンボ返りの稽古を競い合うなど交流を深めたという²⁸。その後、橋楽は二代目實川延二郎(のち二代目實川延若)の一座に属し、京都の各座に出勤、一座解散後は自らの一座を率いて旅巡業にでかけ、のち、牧野に見出されて千本座の専属となり、松之助と再会、以後、一座のひとりとして松之助を支え続けた²⁹。

4 マキノ・プロダクションと歌舞伎役者

牧野は横田商会在日本活動写真映画会社(日活)に合併されると、同社関西撮影所長となり、これ以降、多くの歌舞伎役者を映画界に招聘するなどして映画製作を行う。牧野の映画製作、プロダクションの変遷は、戦前戦後の時代劇スターたちの履歴書ともいえる。

牧野は日活をでて、自身でミカド商会を立ち上げたが、横田の買収により、同会が日活に吸収されると、再度、日活所属となる。当時、牧野と松之助との関係は悪化していたこともあり、日活は時代劇映画製作を第一部・第二部にわけ、第一部では小林彌六に松之助映画を、第二部は牧野に担当させた。

牧野は三代目市川市蔵の養子であった市川姉蔵を抜擢し『一条大蔵卿』などを監督する³⁰。さらに、牧野は松之助に対抗するため、ポスト松之助のスター育成を企て、初代中村鴈治郎の門弟中村扇太郎を招聘した。扇太郎は大正6年(1917)9月、『幽霊問答』で映画デビュー、共演者は中村仙之助・市川寿美之丞・片岡市太郎・嵐瑛太郎らで、松之助一座の手練れの役者を配することで、扇太郎の映画デビューを飾ろうとする配慮がうかがえる³¹。

大正10年(1921)、牧野は松之助や姉蔵、扇太郎出演の『実録忠臣蔵』を監督したが、姉蔵急死をうけ、日活を退社する。彼が牧野教育映画製作所を立ち上げると、日活から、松之助一座の片岡市太郎、嵐冠三郎、市川花紅のほか、中村駒梅、市川鬼久丸、市川小蝦、片岡慶左衛門(のちの高木新平)、中村東鬼蔵(のちの月形龍之介)などの俳優たち、沼田紅緑や金森万象ら映画監督、宮崎安吉・田中十三といった撮影技師らが同所へ移籍した³²。製作中止となった横浜の大正活映株式会社所属からは、井上金太郎、内田吐夢らの俳優や監督が加わり、さらに、日活東京撮影所で脱退騒動がおこると、その一派も移ってきたため、同所は大所帯の充実した布陣となった³³。

このようなスタッフのもと、牧野は『小さき勝利者』『孝子養老』などの教育映画を製作したのち、『実録忠臣蔵』をリメイクして大ヒットさせるが、試写をみた寿々喜多呂九平は牧野に私淑し、同所に入所した³⁴。

同12年(1923)4月、牧野は牧野教育映画製作所をマキノ映画製作所と改称、等持院撮影所を開設する。このおり、国際活映巣鴨撮影所から、市川幡谷、志波西果、横山運平、環歌子ら、そして中村吉松、片岡松花とともに、阪東妻三郎が同所へ入所した³⁵。

阪東妻三郎を時代劇映画スターにしたのが、彼の主演第1回作品『鮮血の手型』を監督した沼田紅緑である。沼田は市川右太衛門の映画デビュー・第1回主演作『黒髪地獄 前後篇』、月形龍之介の第1回主演作『刃光』も監督し、妻三郎・右太衛門・龍之介をそれぞれスターダムに押し上げた監督である。沼田自身、かつて、片岡市之丞一座で片岡定丸を名乗り、千本座の興行に出演していた歌舞伎役者であり、定丸時代の日活では、有数の殺陣の上手な役者でもあった³⁶。

大正13年(1924)、東亜キネマがマキノ映画製作所を吸収合併したため、マキノは同社の等持院撮影所長となるが、やがて、東亜キネマと営業方針をめぐる対立、翌年(1925)6月、同社を退社、マキノ・プロダクションを興すと³⁷、このおりも、「マキノ一党」とも呼べる俳優・スタッフが牧野のもとに馳せ参じた。ただ、阪東妻三郎は独立を志向していたため、両社の引き抜き工作を避けるため、弟子の阪東要二郎とともに行方をくらまし、同年8月、独立プロ阪東妻三郎プロダクションを創設する³⁸。

マキノ・プロダクションを創設した牧野は、御室に撮影所を建設、連合映画芸術家協会と組み、衣笠貞之助を監督として、第一次春秋座時代の二代目市川猿之助・八代目市川八百蔵・二代目市川小太夫出演の『日輪』を撮影³⁹、翌年には、牧野と衣笠の共同監督で、二代目猿之助主演『天一坊と伊賀亮』を監督する⁴⁰。後日、八百蔵は「市川八百蔵」名義で、沼田監督の『切られ与三郎』で主演を務めた⁴¹。

阪東妻三郎独立後の同社を支える映画俳優として、牧野が歌舞伎界から招いたのが二代目市川右團次の門弟市川右一、のちの市川右太衛門である。沼田が監督した『黒髪地獄 前後篇』で映画デビューを飾り、一躍、時代劇映画のスターとなった右太衛門は、沼田から映画のいろはを教えられ、沼田を師と仰ぎ、終生、その恩と尊敬の念を忘れなかった。沼田の早すぎる死が、その後、右太衛門が牧野と袂を分かつきっかけのひとつとなる⁴²。

右太衛門とともに、マキノ・プロを支えた映画俳優のひとりが月形龍之介である。月形は、牧野が日

活関西撮影所長時代に設立した俳優養成所第一期生であり、牧野の日活退所後、彼を追い、日活から移籍してきた⁴³。まさに、牧野の門弟ともいえる月形であったが、彼も、のちに独立する。その経緯は牧野一家を巻き込む愛憎深きものであった⁴⁴。

ところで、牧野は若き時代劇スターだけではなく、自前の若手映画俳優を売り出そうとし、〈マキノ青年派〉なる若手五人組を結成している。マキノ潔・マキノ梅太郎・マキノ久夫・マキノ登六・マキノ正美の5人で、マキノ潔は市川姉蔵とともに牧野教育映画製作所に入社した歌舞伎役者市川小蝦であり、牧野没後、新派に移籍、戦後、春本富士夫と改名している⁴⁵。

マキノ梅太郎は高砂屋四代目中村福助に入門、中村福呂を名乗り、昭和2年、マキノ・プロに入社、その後、同プロを離脱し、尾上梅太郎、中村福太郎と改め、昭和17年(1942)、三代目中村梅玉を襲名した師のもとへ復帰し中村梅之助、同47年(1972)、高砂屋系の梅高屋初代中村梅雀を名乗り関西歌舞伎に復帰、戦後関西歌舞伎の古参として重宝された⁴⁶。

マキノ久夫は11歳のおり、尾上華幸に入門、マキノ・プロに入社、浅尾大三郎を名乗り、のち、嵐寛寿郎プロダクションに移ると、菊本久夫と改める。彼の祖父は国際活映に出演していた實川延十郎である⁴⁷。マキノ登六はマキノ・プロにおいて、澤村伝八とともに殺陣師として活躍した⁴⁸。

5 初期時代劇映画と関西歌舞伎

右一時代の右太衛門は、初代中村扇雀（二代目中村鴈治郎）の青年歌舞伎一座に出勤した。その一座には、右太衛門に先立って映画界入りした市川百々之助、林長丸時代の長谷川一夫、六代目嵐徳三郎の甥である嵐徳太郎時代の嵐寛寿郎、のちに帝国キネマで活躍する五代目嵐珏蔵、阪東ゆたか時代の二代目阪東寿之助らもあり、奇しくも、将来、映画界に転身し、ライバルとなる若手役者が同座していたのである⁴⁹。

嵐寛寿郎は嵐和歌太夫時代、大阪市西区松嶋の八千代座に出勤していたが、十一代目片岡仁左衛門の門弟であった片岡千栄蔵も同座しており、ふたりは「朋輩」として親しい関係だった⁵⁰。昭和2年(1927)3月、ふたりは牧野によって映画界に招かれ、それぞれ嵐長三郎（のち、嵐寛寿郎）、片岡千恵蔵を名乗り、その後、戦前戦後を代表する時代劇スターとして活躍する。ちなみに、同年、松竹より、林長丸が林長二郎として、華々しく映画デビューしている。

寛寿郎が映画界転身の際、叔父の六代目嵐徳三郎は「板から泥におりるとはどういう了見や」と、寛寿郎の「横面を張」ったというが⁵¹、その徳三郎自身、寛寿郎の映画での活躍をみて映画界に転向、寛寿郎プロダクションなどに所属し、寛寿郎の相手役を務め、その後、小芝居の座頭にもなって人気を集め、歌舞伎界と映画界を行き来した⁵²。

このように、松之助以後の時代劇映画・時代劇スターを考えると、関西歌舞伎を看過することはできない。とりわけ、初代中村扇雀（のちの二代目中村鴈治郎）を座頭とする青年歌舞伎一座からは多くの歌舞伎役者が映画へ進出しているが、座頭であった初代扇雀そのひとも、二代目中村鴈治郎襲名後の後年、一時期、映画界に転身しており、この一座の映画史における位置づけは決して軽い。歌舞伎史、映画史それぞれのなかで、あるいは時代劇映画、ないし戦後映画という要点をもって、初代扇雀の青年歌舞伎一座を明確に位置付ける必要があろう。

右太衛門や千恵蔵、寛寿郎、そして、のちの長谷川一夫といった若き歌舞伎役者たちは、関西歌舞伎の歌舞伎役者であり、それぞれ将来を嘱望されながらも、門閥外であることから、不満や将来への不安を抱えていた⁵³。彼らにとって、映画界は主役をはることができる新天地であり、当時、〈泥芝居〉と称された映画であっても、彼らにとっては〈檜舞台〉であったのではなかろうか。

その新天地に、若手歌舞伎役者を引き寄せたのが牧野であり、牧野という磁場が、その後の時代劇映画の発展に寄与したのは確かである⁵⁴。その意味において、牧野のプロデューサーとしての目利きは確かなものであった。ただし、その後、相次ぐ時代劇スターの離反・独立は、プロダクションとはいえ、牧野家の家内制製作に近い映画製作の限界とみてとれないだろうか。

6 往復する役者たち

マキノ梅太郎のように、歌舞伎界と映画界を往復した役者は多く、いま、いくつか例をあげれば、『本能寺合戦』主演の嵐璃徳⁵⁵、松之助最大のライバル五代目澤村四郎五郎⁵⁶、戦後に五代目嵐璃瑠を襲名する帝国キネマで活躍した五代目嵐瑠蔵⁵⁷、十一代目片岡仁左衛門の門弟二代目片岡左衛門⁵⁸、衣笠貞之助監督の『十字路』に出演している二代目坂東寿之助⁵⁹などで、長谷川一夫の東宝歌舞伎、市川右太衛門の東映歌舞伎のように、舞台を忘れない時代劇スターもいた。舞台から映像へ、映像から舞台へと、往復するなかで、彼らの演技に対し、どのような影響があったのか否か、どういった変化変容があったのか否か、歌舞伎研究・芸能史研究として、大いなる課題である。

また、牧野の映画製作・監督のあゆみは、歌舞伎役者を映画界へ招聘した歴史でもあるが、千本座や日活時代で培った人的ネットワークによって多くの人材を集め、独立プロとしてのマキノ映画製作所やマキノ・プロダクションにおいて、数々のヒット作、次世代の新スターや映画監督、脚本家を生み出していった。そして、時代劇映画を「旧劇映画」から、まさしく「時代劇映画」へと前進させたのである。

おわりに

以上、日本初の職業的映画監督牧野省三とその人的ネットワークを通して、歌舞伎と初期時代劇映画について、両者の本質的共通性や史的連続性の一端を述べた。

映画黎明期より、歌舞伎は映画とは関係が深く、日本映画の歩みは歌舞伎とともに始動したといって過言ではない。初期時代劇映画において、出演俳優の多くが歌舞伎役者であり、その題材の多くも歌舞伎の演目であった。そして、歌舞伎界と映画界のネットワークのコアが牧野省三であり、彼は千本座や日活、マキノ・プロダクションを通して、多くの歌舞伎役者を映画界に招聘し、戦前戦後の時代劇スターを輩出したのである。

芸能史研究として映画を照射するとき、史的連続性を有する歌舞伎との関係を見過ごすことはできない。とくに、歌舞伎と映画の史的連続性を考えるとき、関西歌舞伎、そして青年歌舞伎一座を位置付けて考えるべきである。

むろん、歌舞伎研究、その歴史や役者論・演技論を検討しようとするとき、時代劇映画は貴重な資料である。映画出演した旅役者たちの演技は、前近代から近代にかけて、日本人の多くが享受した大芝居以外の歌舞伎のありようを伝えているといえ、文化史としての歌舞伎享受を明らかにするうえで重要である。

一方、大芝居のなかでも、関西歌舞伎を検討するうえでも欠かせない要素であり、さらに、時代映画を通し、現在の歌舞伎が失っているものや、大芝居とは異なる歌舞伎の演技・演出、演目内の構成などを抽出していくことが可能である。

このことは重要無形文化財でもあり、ユネスコの無形文化遺産である歌舞伎研究を進めるうえでも、また今後の保存保護を考えるうえでも、重要な要素と指摘でき、歌舞伎からみた初期時代劇映画の意義のひとつといえよう。

注

- 1 映画監督稲垣浩が「映画人の手で工夫したものが、舞台へ逆に使われるようになった」と、映画界で考案された鬘の工夫が舞台でも用いられるようになった逸話を語っているが、出演者や鬘、衣裳、演出、用語など、歌舞伎界と映画界で往復している一事例といえるだろう（稲垣浩『ちょんまげとひげ』（中公文庫、1986年）115頁）。
- 2 伊藤俊治・港千尋編『映像人類学の冒険』（せりか書房、1999年）、村尾静二他2名編『映像人類学（シネ・アンスロポロジー）—人類学の新たな実践へ』（せりか書房、2014年）、山路興造「無形文化遺産の記録保存における歴史と課題—無形民俗文化遺産を中心に—」（社団法人日本印刷学会『日本印刷学会誌』53巻第2号、2016年）、拙稿「京都文化史学派と映像記録撮影の系譜」（藝能史研究会『藝能史研究 特集 藝能史研究の過去・現在・未来—史料としての映像記録—』206号、2014年）、佐藤忠男『日本映画史Ⅰ 1896-1940 増補版』（岩波書店、2006年）などを参照。
- 3 田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ 活動写真時代』（中央公論社、1957年）34頁。片岡一郎『活動写真弁史 映画に魂を吹き込む人々』（共和国、2020年）38-39頁、50-51頁。
- 4 前掲2に同じ。
- 5 国立映画アーカイブ <http://www.nfaj.go.jp/exhibition/unesco2023> 及び「映像で見る明治の日本」
<https://fimarchives.jp/gallery/> 参照。
- 6 前掲注3、田中氏 69-71頁。なお、明治32年（1899）7月27日より、東京の「深川座」において、『探偵実話 清水定吉』なる芝居が、島田経、河合半之助、石田信夫、佐藤幾之助らで上演されている（伊原敏郎『歌舞伎年表』第8巻、岩波書店、1963年、21頁）。また、昭和5年（1930）9月、明治座において、二代目市川猿之助が木村錦花作『ピストル強盗清水定吉』で清水定吉を演じている（三代目市川猿之助編『猿翁 東京書房、1964年、445頁）。このように、題材における歌舞伎と映画の往復は初期からみられる。
- 7 前掲注1、156-158頁。
- 8 金森和子編『歌舞伎座百年史 本文編上巻』（株式会社歌舞伎座 1993年）111頁及び前掲注3、田中氏 70-74頁。
- 9 前掲注3、田中氏 74頁、佐藤忠男『日本映画史Ⅰ 1896-1940 増補版』（岩波書店、2006年）98-99頁。児玉竜一「歌舞伎研究と映画—「歌舞伎と映画」その前提として」及び「「歌舞伎と映画に関する」略年表」（『歌舞伎 研究と批評』31、2003年）。
- なお、六代目尾上梅幸は自伝『梅の下風』において、『紅葉狩』撮影に関し語っている。そのなかで、『紅葉狩』撮影前に、前名の榮三郎のおり、六代目市村家橘（のちの十五代目市村羽左衛門）と『二人道成寺』を試演し、試写された、と述べている（六代目尾上梅幸『梅の下風』法木書店、1930年、37-44頁）。
- 10 前掲注3、田中氏 78-80頁、同上、佐藤氏論考、同上、児玉氏論考。なお、大阪歴史博物館特別企画展「道頓堀開削400年 初代中村鴈治郎 上方歌舞伎の巨星」図録、『大阪歴史博物館館蔵資料集Ⅱ 初代中村鴈治郎関係資料』も参照した。
- 11 2020年、初代中村鴈治郎の舞台を、長男である二代目林又一郎がホームムービーで撮影した映像フィルム51本が発見され、2023年公開された。松竹図書館所蔵『初代中村鴈治郎 舞台のおもかげ』の原本とされるもので、児玉竜一氏が言及されているように鴈治郎のもつ芸質、上方和事の柔和で写実な演技、風格と芸品をうかがうことができる（<http://tsumugu.yomiuri.so.jp/acts/ganjiro-film23081/>）。
- 12 前掲注9、児玉氏論考。
- 13 前掲注3、田中氏 143頁及び前掲注9、児玉氏論考。中村歌扇一座は、明治41年にMパテー商会によって『曾我兄弟 狩場の曙』も撮られ上映されている（同上、田中氏論考）。
- 14 前掲注3、田中氏 122-123頁及び前掲注9 児玉氏論考。
- 15 前掲注3 田中氏、123-124頁。
- 16 前掲注9、児玉氏論考。
- 17 「映像で見る明治の日本」（<https://fimarchives.jp/gallery/>）。
- 18 『荷風全集』（岩波書店、1993年）第21巻、196頁。『浄土教報』大正12年3月2日掲載記事。ならびに、二代目市川

左團次『左團次芸談』（南光堂、1936 年）150-156 頁、拙稿「二代目市川左團次と知恩院山門前野外劇—図書館の視聴覚資料—」『佛教大学附属図書館報 常照』第 66 号、佛教大学附属図書館、2019 年）参照。

19 前掲注 3、田中氏 133-135 頁。牧野は同作撮影の前に『狐忠信』や『板額門破』を撮影したといわれているが、二作とも失敗であったという（岸松雄『人物 日本映画史 1』ダヴィット社、1970 年、17 頁）。

また、『本能寺合戦』より先行して『肥後の駒下駄』が制作されたことについては、岸松雄が『本能寺合戦』撮影「その以前、明治三十五年ごろ横田が嵐璃徳、中村福三郎主演で「肥後の駒下駄」を撮り、これが最初の活動写真劇だという説をなす者もあるが、信頼できる資料がない」（岸松雄『人物・日本映画史第 1』ダヴィッド社、1970 年、16-17 頁）と言及しているが、加茂令堂『日活の社史と現勢』（日活の社史と現勢刊行会、1930 年、43 頁）によれば、

我が国で始めて俳優を用い、営業用の活動写真を撮影したのも横田商会で、明治三十五年嵐璃徳、中村福三郎等一派で『肥後の駒下駄』を撮ったのが嚆矢である。次いで、同三十八年頃、『本能寺合戦』を撮影した。併し、商会对俳優の関係は一時的のもので、今日の如く撮影所を設け俳優を専属せしめる—といった組織的なものではなかった。（引用に際し、現代仮名表記に直した）

と指摘しており、吉山旭光も『日本映画界事物起源』（シネマと演芸社、1933 年、19 頁）

明治三十五年には横田商会が旧劇『肥後の駒下駄』を作っている。嵐璃徳、故中村福之助、尾上楽之介（後の菊右衛門）等を臨時に頼んで出演して貰ったもので出来が悪く東京では上映されなかった。その後四十年になって同じ顔触れで『本能寺合戦』を撮影し、次に尾上梅暁、嵐橋十郎、市川新四郎等で『菅原の車引』を制作した。これは後年マキノ映画で鳴らした牧野省三氏の第一回監督映画ともいうべきもの

と言及している。史料の根拠には問題があるが、重視しなければならない指摘であろう。

20 たとえば、省三の異父は初代中村鴈治郎に「兄貴」と敬意を表された中村延笑で、省三は、彼から聞いた芸談や苦心談を劇場経営に反映させたという（前掲注 19、岸氏 15 頁）。妹である牧野京子の夫は、もとは名古屋の市川新四郎一座に属し、のち尾上松之助を支えた片岡市太郎（同上）、京子の異母弟が尾上松之助一座の片岡市之正（同上、13 頁）、省三の長男は映画監督のマキノ雅弘、次男は映画プロデューサーのマキノ光雄、三男はマキノ芸能社を設立したマキノ真三、省三の四女マキノ智子はサイレント映画の大女優、その夫は七代目澤村宗十郎門下で女形をつとめ、マキノ・プロダクションのスターとして、また戦後、日活でも活躍した四代目澤村國太郎、ふたりの子息が長門裕之・津川雅彦である（『キネマ旬報増刊 日本映画監督全集』（キネマ旬報社、1976、360 頁）。なお、石割平『日本映画興亡史 マキノ一家』（ワイズ出版、2002 年）、マキノ雅弘『カッドウ屋一代 牧野省三』（栄光出版、1998 年）なども参照した。

21 『菅原伝授手習鑑』車曳きの段は、市川滝蔵の松王丸、市川新四郎の梅王丸、尾上梅暁の桜丸、大谷友三郎の杉王丸で、北野天神社内でロケがなされた（前掲注 19、岸氏 18 頁）、『児島高德誉の桜』は市川新四郎、嵐冠三郎出演で、同じく北野天満宮境内にて（同上）、『明烏夢の泡雪』は大超寺境内（同上）、『安達ヶ原三段目』は尾上梅暁、嵐栄三郎らが出演している（同上）。なお、前掲注 3、田中氏 134-136 頁及び『キネマ旬報増刊 日本映画俳優全集』男優編（キネマ旬報社、1973）133 頁〈以下、男優編と略すこととする〉なども参照した。

22 尾上松之助『尾上松之助自伝』（活動写真社、1917 年）105 頁。同上、岸氏 57-99 頁。なお、『尾上松之助自伝』は以降、自伝と略すこととする。

23 自伝 113-117 頁。なお、大超寺は勝誉泰童上人を開山開基とし、天正 19 年に創建された。京都市上京区千本通一条上ル（泰童片原町）に所在し、牧野の自宅は千本座と同寺の間に立地していたという。

同寺は、昭和 58 年（1983）、京都市左京区岩倉に移転しているが、もともとあった泰童片原町には、千本座があったことをしるす簡易な案内板が設置されている。なお、前掲注 19 でも指摘したように、牧野は『狐忠信』を撮影したが、その際、

大超寺境内の桜の大木を吉野山に見立てたという（前掲注 19 と同じ）。

24 自伝 117-120 頁。

25 自伝 97-99 頁。

26 前掲注 9、児玉氏論考。松之助は大正 6 年 (1917) 段階で、門弟は「蝶之助、羽若、緑左衛門、未丸、竹若、玉二郎の六人で其の中で未丸、竹若、玉二郎の三人は内弟子」と述べている（自伝 142-143 頁）。松之助が門弟・内弟子を維持していること自体、松之助と松之助時代劇が歌舞伎との延長線上にあることをしめす一要素といえよう。

松之助が信頼し、脚本などを匿名で書くなどした門弟に尾上松三郎がいる。彼の父親は中村駒次郎と名乗る旅一座の役者で、初舞台は明治 30 年 (1897) の神戸相生座、のち、同座において松之助と一座したこともあった。彼は幼いころから松之助に可愛がられ、小学校卒業後、旅一座の役者をはじめ、職を転々としたが、27 歳のとき、松之助の紹介で日活に入所、はじめ中村喜当を名乗り、のち尾上松三郎と改名した。日活では殺陣師中村小芝（柴田留次郎）のもとに通い殺陣を学んでいる。松之助は松三郎と実妹キクノとを結婚させたが、この松三郎こそ、のちの映画監督池田富保その人である（前掲 19、岸氏 100-101 頁。稲垣浩『日本映画の若き日々』中公文庫、1983 年、20 頁）。

また、松之助晩年の弟子、尾上桃華は、もとは市川團若に師事した旅一座の役者で、父勘三郎が播州一円を廻る旅一座の座長であった（前掲注 19、岸氏 105 頁）。桃華は、市川市蔵一座にいたこともある尾上華丈とともに、松之助の俳名「松華」の一字をもらっているが、ふたりは「池田富保一家」と呼ばれたように（前掲注 21 男優編、131 頁）、池田監督にたびたび起用された。華丈の兄片岡松燕も歌舞伎界から映画界に転じた役者であり（同上 144 頁）、華上の長男尾上助三郎は『血槍富士』などの千恵蔵作品で重用され、のちに片岡栄二郎と改名している。（同上 143 頁）。なお、尾上桃華については、同上、岸氏 105-108 頁が詳しい。

27 前掲注 9、児玉氏論考参照。

28 前掲注 19、岸氏 66-67 頁。前掲注 21 男優編、27 頁・132 頁。

29 松之助は 7 月 14 日初日の千本座に出勤、嵐栄二郎退座後、嵐橋楽が一座に加入したが、10 月 4 日の夜、その再会をつぎのように回想している。「九月三十日、榮二郎氏去つて、後嵐橋楽氏が加入した。（中略）十月の四日夜、芝居がはねてから湯殿で橋楽氏と相会して、おゝ貴下はと許り互いに名乗りあつた」（自伝 106-107 頁）。なお、前掲注 21 男優編、133 頁も参照した。

30 岸松雄『日本映画人傳』（早川書房、1953 年）22 頁。市川姉蔵については前掲注 19、岸氏 53-56 頁が詳しい。前掲注 26、稲垣氏 20-21 頁、前掲注 20、石割氏 281 頁も参照した。

31 前掲注 21 男優編、421 頁。

32 前掲注 26、稲垣氏 21 頁。前掲注 3、田中氏 356-357 頁。

33 同上稲垣氏、21-22 頁。

34 前掲注 3、田中氏 357 頁。『キネマ旬報増刊 日本映画監督全集』（キネマ旬報社、1976 年）、223-224 頁。

35 同上及び丸山敏平『剣戟王 阪東妻三郎』（ワイズ出版、1998 年）241-242 頁。

36 前掲注 20、『キネマ旬報増刊 日本映画監督全集』（キネマ旬報社、1976 年）360 頁、岸松雄『日本映画史傳』早川書房、1953 年、20 頁・24 頁。

37 前掲注 3 田中氏、387-388 頁。

38 前掲注 35、丸山氏 254 頁。

39 衣笠貞之助『わが映画の青春 日本映画史の一側面』（中央公論社、1977 年）41-45 頁及び前掲注 9、児玉氏論考参照。

40 同上、衣笠氏 45-46 頁。

41 前掲注 9、児玉氏論考参照。

42 右太衛門はその独立について、彼自身がそのいきさつや、当時の心情、事情などを、3 点にまとめ語っている（市川右太衛門『旗本退屈男まかり通る』東京新聞出版局、1992 年、55-57 頁）。ちなみに、右太衛門は子役の頃、尾上松之助のロケ現場を、弟弟子の市川嘉久蔵とともに訪れ見学、その後、公園のブランコで遊んでいると、役の扮装のまま松之助がやっ

てきて、ふたりに気軽に声をかけ、ブランコをこいでくれたことを回想している（同上、36 頁）。後年、『夜叉王』の撮影で、雪の龍安寺ロケの最中、忠臣蔵討ち入りのシーンを撮影に来た松之助に、右太衛門は挨拶する。そのおり、少年の頃のブランコの思い出を語ると、松之助は覚えており、右太衛門を激励したという（同上、50 頁）。

43 前掲注 19、岸氏 36-40 頁。

44 同上。

45 前掲注 21、男優編 475 頁を参照した。

46 同上、413 頁。

47 同上、183 頁。

48 同上、529 頁。

49 中村鴈治郎『役者馬鹿』日本経済新聞社、1974 年、53-54 頁。竹中労『鞍馬天狗のおじさんは 聞書アラカン一代』（ちくま文庫、1992 年）31 頁。前掲注 42、市川氏 28-31 頁。前掲注 19、岸氏 473 頁。なお、伊吹映堂『マキノ出身のチャンバラスター 鳥人・高木新平 月形龍之介 阪東妻三郎 嵐寛寿郎』（ワイズ出版、1997 年）、中川芳三〈聞き手・構成〉児玉竜一「〔聞書き〕戦後の上方歌舞伎―興行師・裏方・演奏家たち」『近代歌舞伎の伝承に関する研究―近代歌舞伎と写真メディア・近代上方歌舞伎の伝承―』独立行政法人文化財研究所東京文化財研究所、2002 年の「〇映画界と関西歌舞伎」の項も参照した。

50 寛寿郎は「（前略）嵐和歌太夫という芸名を叔父にもろうて、一座に加えてもらうことになりました、大先代の弟子で、同じ一座の朋輩になったんが片岡千栄蔵。のちの千恵蔵はんだ、この人は品行方正やった」（同上、竹中氏 36 頁）と回想している。

51 同上、41-42 頁。

52 前掲注 21、男優編 27-28 頁。徳三郎の動向をみると、関西歌舞伎の融通無碍さを感じると同時に、その後の凋落の要因を考えさせられる事例ともいえないであろうか。

53 たとえば、市川右太衛門は「青年歌舞伎では、踊りはかなりの役を演じたものの、芝居の大役はなかった。いまでも昔も歌舞伎の世界の門閥制度はきびしい。いい役はみんな名門の御曹司が持っていく。いくら実力や人気があっても、背景のない役者はめぐまれないのですな」（前掲注 42、29 頁）と自伝的エッセーで語っているが、青年歌舞伎出勤中より仲の良かった林長丸（のちの長谷川一夫）に映画界へ転身することを知らせた際、「長丸君の目も熱っぽく輝きました。おおきなショックだったらしい。彼は天性の美貌で、若手女形として注目されているものの、私同様、門閥がない。成駒屋一族の中村扇雀（先代鴈治郎）や林敏夫（林与市の亡父）にいい役を取られ、内心の不満をおさえきれない。それは痛いほど私にもわかっていました」（同上、45-46 頁）と、回想している。

また、嵐寛寿郎は「桐竹紋十郎の孫なんぞ、大カブキの世界では通用しない。しょせん馬の脚やとさとして見れば、この世界には住むべき場所はおへん。大正十二年、東京宮戸座で「大衆歌舞伎」の旗を上げた叔父・嵐徳三郎の一座に、ワテは加入しました。二流の小屋でもよいから主役をとって芝居をやりたいとゆう望みは、右一はんも、長丸クンも、市川百々ちゃんも、同じことやったと思います」（前掲注 49、竹中氏 33 頁）、「歌舞伎や古典やと偉そうにいうけれど、阿呆でも名門のセガレは出世がでける、才能があっても家系がなければ一生冷や飯喰わされる、こんな世界に何の未練もない」（同上、竹中氏 42 頁）と、映画界への転身の際の心情を述懐している。

尾上松之助自身も、その自伝において「此の私共俳優の社界程又門閥的な所は沢山はなからふ。梨園界に於て、一かとの者とならふと思へば、其れ丈けの家に生れて来ねば容易の事なり得らるるものではない」（自伝、116 頁）と述べている。

片岡千恵蔵の評伝（田山力哉『千恵蔵一代』社会思想社、1992 年）においても、門閥外であった千恵蔵の苦悩が描かれている（同上、30-31 頁）。

54 「（前略）松島の八千代座、ワテは千崎弥五郎を演っていた。ほてからにポスター屋に、あれ連れてこいとゆうたらしい。大将はしょっちゅう、あっちゃこっちゃの芝居を見て、若手をスカウトしてはったんですな。」（前掲注 49、竹中氏 94 頁）と、嵐寛寿郎が語っているように、大将、すなわち牧野はあちこちの劇場で観劇し、これは、という若手をスカウトしたが、

そのスカウト先の大半が歌舞伎だった。

55 『本能寺合戦』主演の嵐璃徳は、中村福之助とともに、日本初の時代劇映画俳優のひとりに数えられる。その後、「天然色活動写真」の映画に主演として出演、帝国キネマ演芸が設立されると、一座を率いて入社。一座の座付き作家である中村紫郎が監督した『大江山酒吞童子』に主演するなどした歌舞伎役者であり、映画俳優である。昭和 10 年 (1935)、中川信夫監督『恥を知る者』をもって映画界を引退、歌舞伎界に復帰して大芝居で老け役を中心に活躍し、昭和 20 年 (1945) に没する (前掲注 21 男優編、28 頁)。

嵐徳太郎はその養子で、子役で初舞台を踏んだあと、帝国キネマ演芸に参加、『少年忍術春若丸』で初主演、その後、マキノ・プロダクション、新興キネマ、大都映画の映画に出演している (前掲注 21 男優編、28 頁)。

なお、無声映画鑑賞会編 株式会社マツダ映画監修『日本無声映画俳優名鑑』(アーバン・コネクションズ、2005 年) 130 頁などを参照した。

56 尾上松之助のライバルであり、松之助とは異なる時代劇映画の大スターであったのが、五代目澤村四郎五郎である。高砂屋三代目中村福助門下で中村福次として初舞台、明治 14 年 (1901)、七代目澤村訥子の門弟となり、初代澤村宗之助の後見として、澤村國之助の名で、帝国劇場などで活躍、大正 3 年 (1914)、五代目澤村四郎五郎を襲名した。その後、天活が彼を招聘し、当初は匿名で舞台出演の合間に映画に出演していたが、同 5 年 (1916)、四郎五郎の名で『五郎正宗孝子伝』などに出演、映画俳優として大活躍する。同 13 年には映画界を去り、澤村四郎五郎一座を結成し、各地を巡業した。彼の一座は尾上英三郎、尾上英二郎、尾上梅太郎、市川薙十郎が主な役者たちで、このうち、四郎五郎とコンビであったのが市川薙十郎である。

薙十郎は初代市川左團次門下で、はじめ市川左伊次と名乗り、のち榮升と改名、二代目左團次渡欧中は明治座の留守居をつとめ、二代目の帰国後、薙十郎を名乗った。大正 4 年に天活に入社、四郎五郎とコンビとなり、数多くの映画に出演する。代表作は『日蓮上人一代記』だが、同 12 年あたりから映画界を離れ、歌舞伎の舞台に戻った、といわれている。

四郎五郎と薙十郎コンビの時代劇映画を監督したのが吉野二郎で、彼は牧野の長女富榮の夫で映画プロデューサー・事業家であった高村正次が設立した大衆文芸映画社でも監督を務めている。吉田とコンビであったのが撮影部長の枝正義郎であった。彼は円谷英二を映画界に引き込んだ人物でもある。このふたりが松之助とは異なる四郎五郎の時代劇映画を作り出したのであった。なお、「旧劇映画の大スター 澤村四郎五郎再考」(<http://eigameetskabuki.filmarchives.jp>)、『キネマ旬報増刊 日本映画監督全集』(キネマ旬報社、1976 年) 260-261 頁、森ビル株式会社編『平成 24 年度メディア芸術情報拠点・コンソーシアム構築事業 日本特撮に関する研究』(森ビル株式会社、2013 年)、無声映画鑑賞会編 株式会社マツダ映画監修『日本無声映画俳優名鑑』(アーバン・コネクションズ、2005 年) 145 頁などを参照した。

57 前掲注 21 男優編、23 頁、同上『日本無声映画俳優名鑑』129 頁。

58 前掲注 21 男優編、143 頁。

59 前掲注 21 男優編、480 頁。前掲注 39、衣笠氏著書も参照した。

時代劇と時代考証

大石 学

時代考証とは何か。たとえば、『日本国語大辞典・第2版』（小学館、2001年）には、「映画・演劇・テレビなどで、衣装・道具・装置などが、題材となった時代のそれを正しく再現しているかどうか調べること」¹とあり、『広辞苑』には、「映画・演劇などで、服飾・調度などが設定された時代に適合するかどうか考証すること」²とある。私は、これに「セリフ」を加え、より明確化した³。そして、時代考証を、あらためて「史実とフィクションをつなぎ、その時代やストーリーの『らしさ』を高める仕事」⁴と一般化している。

史実（リアル）と虚構（フィクション）の関係については、庶民を対象とする歴史作品が成立した江戸時代において、すでに意識されていた。元禄時代の戯作者近松門左衛門（1653～1724）は「芸といふものは実と虚との皮膜にあるもの也……虚にして虚にあらず、実にして実にあらず、この間に慰が有たるもの無也」⁵と、芸術とは皮と肉の微妙な間、虚構と現実の挟間にあると述べている。たとえば、竹田出雲他作「仮名手本忠臣蔵」⁶は、現実起きた元禄赤穂事件を、政治的規制や圧力を避けるため、南北朝時代に置き換えて、赤穂藩主浅野内匠頭長矩を赤穂特産の塩に由来する塩谷判官、家老の大石内蔵助義雄を大星由良之助、その子主税を力弥、高家吉良上野介義央を高師直など、そのままではなく全く異なる名前でもない、皮膜の間に設定した。また、実在する赤穂浪士の萱野三平の浪士からの離脱という史実は、早野勘平と架空の恋人お軽との悲恋を原因として描いた。こうしたストーリーが成立する前提として、赤穂事件に関する江戸庶民の一定の知的教養・歴史リテラシーが必要であった。史実にもとづく次の川柳はこのリテラシーにもとづくものである。「今時は 無いと出て来る 泉岳寺」⁷、「雪の夜に 炭部屋悪い 隠れ所」⁸、「明店が 四十七軒 暮に出来」⁹。

歌舞伎・人形浄瑠璃（文楽）の舞台・視覚化は、テーマやストーリーに合わせて衣装や大小道具も変更された。しかし、江戸時代の出来事を古代・中世の時代に置き変えた「時代物」として描くことは、セリフ、役職、衣装など江戸時代の事実を混在させ、矛盾を孕んだ。

しかも、エンターテインメント性を高めるために、超人的なヒーローの他、大蛇（近松門左衛門「日本振袖始（にほんふりそではじめ）」享保3年初演）・大蝦蟇（4世鶴屋南北「天竺徳兵衛韓嘶（てんじくとくべえいこくばなし）」文化元年）、蜘蛛（河竹黙阿弥「しらぬい譚（ものがたり）」嘉永6年）、幽霊（4世鶴屋南北「東海道四谷怪談」文政6年）など、妖怪・怪物・幽霊など想像や創作のキャラクターが登場し、史実との距離を拡げることになった。

この時期、史実を扱う学問（儒学・国学など）や歴史史料（幕府や大名・旗本・寺社の記録・日記・自伝など）は、主に権力者や知識人が利用するものであった。他方、庶民の家や村・地域の生活や歴史を記す史料も各地で膨大に成立した。しかし、両者の歴史は並立・平行する状況であり、これらが解明する史実と歌舞伎・人形浄瑠璃との乖離は大きかった。下記の江戸川柳は史実より、むしろ歌舞伎・浄瑠璃、さらには講談など忠臣蔵の知識を背景とするものである。「目かくしと かくれんぼする 由良と吉良」¹⁰、「吉良びやか なるや寝巻が 炭だらけ」¹¹。

明治時代から第二次世界大戦の時期、近代化・文明化が推進され、西洋の学問・芸術のリアリズム思想が紹介された¹²。この影響を受け、怪力のヒーローや幽霊、あるいは先述の荒唐無稽なストーリーや

興行界・興行システムの旧慣などを是正し、近代社会にふさわしい内容に改めようと、末松謙澄^{けんちよう}、渋沢栄一らが演劇改良運動を展開した。具体的には、女形の廃止、花道の廃止、芝居茶屋との関係見直し、時代考証を加えたストーリーへの転換などであった。この運動により、歌舞伎座・国立劇場などが設立・整備された。歌舞伎を旧派として対立し、壮士芝居・書生芝居などの新派劇が展開する一方、新派劇も商業主義も批判し翻訳劇中心に芸術化を目指す新劇、さらには9世市川團十郎が史実主義をもとに開始した活歴など新ジャンルが成立した¹³。この史実・時代考証を重視する運動の過程で歌舞伎は古典芸能化したのである。

明治期以降、日清・日露戦争などナショナリズムの高揚と相俟って歴史学・歴史教育は、皇国史観・道徳史観にもとづく政治史・人物史などが主流となった。史観やテーマは、江戸時代以来の歌舞伎の「勧善懲悪」ストーリーと共通する部分が多かった。しかし、一部随筆や回顧録などの史料にもとづく風俗文化研究¹⁴を除くと、未だ学問・研究成果とのリンクは十分でなく、時代考証は作家・脚本家・監督・役者の知識や経験、歌舞伎界からの知識・技術・作法などをもとに行われた。

昭和20年(1945)の第二次大戦の敗北は、日本社会に軍国主義廃止と自由化・民主化をもたらした。アメリカ合衆国による占領期、時代劇・歌舞伎は封建的倫理道徳にもとづく忠誠や復讐、身分社会肯定などの理由で上演を制限されたが、やがて『忠臣蔵』『千代萩(せんだいはぎ)』『寺子屋』が、その後復活され、古典芸能として展開することになった。

戦後民主化は学問・教育界も改革し、歴史学・歴史教育は、唯物史観の影響も受けつつ「戦後歴史学」として、民衆史・地域史・生活史など列島社会を広く見渡す視座と方法を獲得した¹⁵。

この時期、時代考証は、稲垣史生¹⁶、林美一¹⁷、名和弓雄¹⁸など時代考証家と呼ばれる人たちが担うようになった。ここに時代考証は、歴史作品制作の一過程・独立したジャンルとして成立したといえる。しかし、それでもいまだ戦後歴史学などの豊富な研究成果の共有は少なく、時代考証家の個人的経験や知識にもとづくものであった。

1960年代以後の高度経済成長と列島改造は、農村部を含む日本社会を近代化・均質化し、日本は自らを世界の資本主義・自由主義陣営に位置づけるに至った。この時期、歴史学の関心・テーマは多様化し、社会史・文化史・産業史・生活史などさまざまな分野史が展開した。各地の自治体史刊行が活発となり、博物館・文書館など史料保存機関の史料発掘と研究成果は、豊かな国家像・社会像・地域像・民衆像を描いた。これに関連して、勧善懲悪をテーマとする伝統的時代劇は後退し、代わって「平和」な日常における個人と個人、個人と家族・組織・地域・社会・国家の関係を中心テーマとする新たな時代劇が展開した。テレビ映像のカラー化、精密化など技術革新もあり、あらたにアニメ、ゲーム、CMなど歴史作品の世界も拡大した。

先述の歴史学の多様な展開は、これら新たなメディアへの広がりと呼応し、作品に史実・客観性にもとづきリアリティーを与えることになった。本稿冒頭で明確化した「時代考証」の成立である。学問・研究の多様化に対応して、時代考証も時代別・地域別・テーマ別など専門分野の研究者が分担・担当するようになった。分野別の研究成果・実践報告として、風俗史の二木謙一¹⁹、建築史の平井聖²⁰、医学史の酒井シヅ²¹などがある。

ここにおいて、時代考証は、時代考証家の個人的知識や経験にもとづく作業から、専門家集団の共同作業となった。筆者による時代考証学の提唱と時代考証学会の設立は、こうした状況と深くかかわるものであった²²。

最後に、時代劇制作における時代考証のかかわりについて、まとめておきたい。

時代考証の作業は、冒頭の定義に比べるとかなり幅広い。作品、監督、スタッフによって、時代考証のかかわり方はさまざまである。おおよそ、①企画・構想（人物設定、地域設定、時代設定、ストーリーの相談など）に始まり、②脚本作り（史実との整合性、セリフの妥当性など）、③大小道具類の相談（衣食住、セットの制作、書状や文書など）、④撮影現場からの問い合わせ（セットの確認、セリフの変更、役者の立ち位置（ステージング）、所作など）、⑤ビデオや試写のチェック、⑥宣伝用パンフレット・ガイドブックなどの執筆、⑦放送後、上映後の質問・問い合わせへの対応など、制作過程全般にわたる。

まず、①企画・構想段階では、a「自衛隊が訓練中に戦国時代にワープする場合、西暦何年のどこに行けば何歳の誰に会えるか」、b「坂本龍馬と桂小五郎と近藤勇と一緒に黒船を見に行くことは可能か」、c「大奥で天璋院と大老は会うことができるか」など設定・ストーリーにかかわる質問に答える。

②脚本制作の段階では、作家・脚本家・スタッフなどとのやりとりがある。a 台本に「利根川堤防工事」とあるのを「利根川堤普請」とする、b「会計監査」を「勘定吟味」、c「一週間後に」を「七日後に」とする、d「先日薩長同盟が成立した」を「薩摩と長州が手を結んだ」とするなど、現代語を江戸時代語に変える。

③大小道具類については、a「武士の子供たちは何歳ぐらいから帯刀したか」、b「大奥で書き継いでいた架空の日記を創作してほしい」、c「維新の元勳たちは、それぞれ何年頃に断髪廃刀したか」、d「蕎麦屋や飲み屋の献立（メニュー）を作してほしい」、e「縁台将棋の駒の裏は赤くてもよいか」などの質問に答える。

④現場からの問い合わせとして、a「キリシタン弾圧の踏み絵のシーンで草履や草鞋は履いたままか」、b「老中が御三家など格式の高い大名を訪問したときはどちらが上座か」、c「公家たちは胡坐をかいたか」、d「飼い犬に紐（リード）をつけていたか」、e「桜田門外の変のとき門は開いていたか」などの質問に答える。

⑤試写用 DVD や試写会でのチェックでは、a 庶民の借金証文に朱印が捺されていた、b 江戸中期の作品に江戸城天守閣が写っていた、c 逆に江戸前期の作品に富士山の宝永噴火でできた宝永山が写っていた。

⑥宣伝用パンフレットやガイドブックなどの執筆は、史実との相違、裏付けとなる史料や研究成果、歴史的背景や登場人物のリアルなど、作品の理解を深めるための正確な知識と情報を提供する。監督や役者と対談することもある。

⑦放送後の問い合わせは、いろいろあるが、a 江戸時代にいない犬や猫が登場していた、b 江戸時代の西瓜は現在のものと形状が違う、c 将軍と家臣との座の距離が近すぎる、d 当時民家では使っていない座布団を敷いていた、e 庶民の飲み屋が徳利で酒を提供していた、f 寺子屋の授業形態が一斉授業になっていた。

実は、これらの中でも、現在の学問的水準・成果から正確に回答することは難しいものも多い。しかし、歴史作品を根底から支える時代考証は、今後、学問研究の個別分野史の成果を積極的に取り入れるとともに、制作過程の各段階のニーズに応える不断努力が必要である。私が提唱する「時代考証学」は、分野や時代など専門領域を越えた総合学として、幅広くかつ具体的な知識・情報を、制作者と市民（視聴者・観客など）と蓄積・共有する意義を持つものである。時代考証学に基礎づけられた時代考証と時代劇こそが、歴史作品に時代性・リアル度を付与し、「らしさ」を高める役割を果たすといえる。

注

1 『日本国語大辞典』（小学館、2002 年）。

2 『広辞苑』（第 6 版、岩波書店、2008 年）。

3 大石学「時代考証学の可能性」（『日本歴史』第 728 号、2009 年）。

4 大石学「時代劇の新局面・史実と虚構—時代考証の視点から—」（『風俗史研究』第 75 巻第 1 号、2023 年）。

- 5 「浄瑠璃文句評注難波土産」(1738 年、国立国会図書館デジタルアーカイブ)。
- 6 「仮名手本忠臣蔵」『日本古典文学大系 51・浄瑠璃集上』(岩波書店、1960 年)。
- 7 「俳風柳多留」『日本古典文学大系 57・川柳狂歌集』(岩波書店、1958 年)。
- 8～11 『近世文芸叢書・川柳 9』(国書刊行会、1911 年)。
- 12 伊原敏郎『明治演劇史』(早稲田大学出版部、1933 年)、松本伸子『明治演劇論史』(演劇出版社、1980 年)。
- 13 加賀山直三『新歌舞伎の筋道』(木耳社、1967 年)、小笠原幹夫『歌舞伎から新派へ』(翰林書房、1996 年)。
- 14 『三田村鳶魚全集』全 28 卷(中央公論社)、三田村鳶魚編『未刊随筆百種』全 12 卷(中央公論社)、『江馬務著作集』全 13 卷(中央公論社)他。
- 15 大石学「時代考証学の可能性」(注 3 参照)。
- 16 稲垣史生『時代考証事典』(新人物往来社、1971 年)『時代考証読本』(人物往来社、2009 年)。
- 17 林美一『時代風俗考証事典』(出書房新社、1977 年)。
- 18 名和弓雄『間違いだらけの時代劇』(河出書房新社、1989 年)『続間違いだらけの時代劇』(河出書房新社、1994 年)、『時代劇を斬る』(河出書房新社、2001 年)。
- 19 二木謙一『時代劇と風俗考証—やさしい有職故実入門—』(吉川弘文館、2005 年)。
- 20 平井聖『日本の近世住宅』(鹿島研究所出版会 SD 選書、1968 年)、『日本住宅の歴史』(日本放送出版協会 NHK ブックス、1974 年)。
- 21 酒井シヅ『日本の医療史』(東京書籍、1982 年)、『病が語る日本史』(講談社、2002 年、講談社学術文庫復刊、2008 年)。
- 22 大石学「時代考証学の可能性」(注 3 参照)、大石学・時代考証学会編『時代考証学ことはじめ』(東京堂出版、2010 年)。

時代劇の音を支える和楽

——和楽スタッフへのインタビュー：その歴史と技について

2024年7月22日、東映太秦映画村・映画図書室（京都市右京区）

語り手：中本 哲^{あきら}さん（1948年生、元東映京都撮影所和楽スタッフ）

中本 敏弘^{としひろ}さん（1983年生、東映京都撮影所和楽スタッフ）

聞き手：藤原 征生（国立映画アーカイブ）、山口 記弘（立命館大学）

中本一家（望月社中）と映画界とのかかわり、京都の撮影所施設の変遷

藤原 お二人が和楽の世界に入られたのは、お父様の関係ですか？

中本哲 そうですね。

藤原 中本敏夫つまり望月太明吉^{ためきち}さんがお祖父様でいらっしゃる。

中本哲 はい。

藤原 トーキー初期に仕事をされた望月太明藏^{ためぞう}さんは？

中本哲 太明藏さんはその頃の邦楽の中心っていうかな、歌舞伎とかの関係でも太明藏さんに声をかけて人をそろえる、三味線方、鳴り物方。その総指揮をしていたのが太明藏さん。古い方なので、直接会ったかどうか覚えていない。

藤原 太明藏さんのお仕事を引き継がれたのが、太明吉さんということですか？

中本哲 太明藏さんは、邦楽のなかでのいろんなジャンル、いろんなものをすべて仕切ってらっしゃった。うちのお祖父さん（望月太明吉）がそのなかで映画に関わる部分。

藤原 そこを任されたと。

中本哲 そうです。うちの親父敏春が……

藤原 中本敏生^{としお}さんというお名前です。

中本哲 そうです。敏生（哲氏の父、本名敏春）が関わって、太明吉（哲氏の祖父、本名敏夫）と二人で大映と東映で分かれてやっていたとかいろいろあったみたいですけど。

藤原 インタビューの前に山口記弘さんが読売新聞に書かれた記事¹を読ませていただきました。望月太明吉さんが亡くなられる以前は、敏夫さんが東映、敏春さんが大映をやられていて、昭和39（1964）年に敏夫さんがお亡くなりになって、東映の仕事を敏春さんもやられて、とありました。

中本哲 その辺の事情はあまりよくわかりません。

藤原 京都だと東映、大映、松竹三つの大手撮影所がありましたが、会社ごとに和楽の比率とかはありましたか。うちはここが多かったとか。松竹は別の方がやっていたとか。

中本哲 松竹は杵屋三三郎さん。

藤原 望月さんと一緒に昔からやられていた。

中本哲 邦楽のグループの中何人かでやりくりしながらやってたん違うかなあ。うちのお祖父さんのところにいろんな囃子方の人が集まって、今度はなんとか流とかでやろう、とか直したりしながらやってたと思う。

藤原 なるほど。哲さんはいつ頃から映画やテレビの和楽をやられるようになったのですか？

中本哲 祖父さんのやってたレコーダーの操作とかから覚えて、音が、なんとか騒ぎとかいろんなこと

から入っていった感じですね。

藤原 それは現場？それともお宅ですか？

中本哲 最初は祖父さんの家の二階に（レコーダーを）置いてたんで、それを操作してね。

藤原 操作して、色々覚えていかれたのですね。そして、敏夫さんが亡くなられてからお父様の敏春さんが、一手に引き受けられたということですね。

中本哲 そうですね。そのとき杵屋さんとどういう話になっていたのかは、よくわからないですね。

藤原 本数でいうと、引き継がれたのが昭和 39（1964）年ということで、映画の製作本数は減ってきている時期でした。哲さんがお仕事されていたとき、一番多いときで年間何本くらい手がけられましたか？

中本哲 テレビが多かったですからね、年間 300 本くらい数えたかもしれません。ちゃんと数えていませんが。インターネットで映画スタッフの名前で検索してもらおうと……

藤原 データベースは一部しか出てこないようですね。

中本哲 それでも 300 くらいは出てきますもんね。たいそうなことしてたんやなど。

藤原 お仕事をやる期間としてはどれくらいでしたか？

中本哲 一本一本が独立してるので、いちがいに何日とはいえないが、だいたい長くて一週間くらい。

藤原 掛け持ちしつつということになるわけですね。

中本哲 それはもちろん。

藤原 現場三つとか四つとか。

中本哲 もちろん。だからよく怒られたのは隣の部屋に間違っって入って行って、和楽の打ち合わせを始めて、途中まで気づかずに、「それでどんちゃん騒ぎやから三下がり²の下がりで騒ぎをにぎやかに！」とか途中まで行って、あれちょっと違うなとなって、「すみません間違えました」というようなことも何回かありますよねえ。

藤原 それはスタッフさんが気づかれるんですか？ご自身が気づかれるんですか。

中本哲 ドラマの内容がちょっと違うやないかと気づく。ちょうど『暴れん坊将軍』とかの頃やったかな。

山口 そういうときは話数が違うんですか？タイトルが違うんですか？

中本哲 話数は違うよね。『大岡越前』とかやと同じようなことが多かったですね。監督も重なってるし。

藤原 スタッフも同じやったら……

中本哲 だいたいどんちゃん騒ぎとか騒ぎのシーンがあっっておんなじようなことやからねえ。

藤原 確かにパターンがありますものね。

山口 そういうときは台本をもとに打ち合わせをするのですか。

中本哲 もちろん。台本を読んで、これはこのくらいの曲にした方がいいかなとか予想していくんですけどね。

藤原 尺とかも決まってきますよね。この曲ならこのくらいの長さとか。

中本哲 そうですね。だいたいリピートしちゃいますけど。メインのことばかりやってないで、すぐにオフに処理してしまっってということもありますが、こっちが覚えてないときなど録音部さんの仕上げ班さんがよっぽどおかしいと入って来ることもありますね。まあ、ちょっと隣のルームに入り間違えたとかいって誤魔化して、ということも何回かありましたね。

藤原 和楽の録音は基本ダビングステージで？それとも別に和楽を録るところが？

中本哲 別でやっていたと思いますね。

中本敏弘 東映の撮影所内、いま俳優会館の裏の建物の下の一番端っこに太秦映像（東映太秦映像、以下同様）の録音部があっって、そこにダビング室があっったのと、技術会館ていうのがあっって、そのなかでも京都の撮影所の方は録音ができました。

藤原 ダビングステージは、オーケストラを使うときはそっちでやって、ということでしょうか。

中本哲 下の部屋はちょうどオーケストラが入るくらいの大きさでしたね。

藤原 取り壊し直前に一回だけ見せていただいたことがあります。いかにも撮影所らしいところでしたね。

中本哲 台詞と音、そこですべて処理するというのでやってましたよねえ。

山口 テレビプロも技術会館で録音をしていたのですか？

中本哲 その奥のあたりかな、プレハブの小屋の二階建ての部屋があって、その一部がテレビプロの録音ブースだったですね。

山口 二階建てのプレハブで、線路の横のテレビプロの建物のなかですよ。

中本哲 線路の横で電車が通って、「あんなとこになんで録音部あるんや？」というところでしたね。

防音一応あったけど完全にはできへんし、振動が来ますわね。

山口 太秦映像、実はこの今座ってる建物は元の診療所のところですよ。

中本哲 そうですね。

山口 太秦映像は最初から俳優会館の裏だったんですか。

中本哲 この建物の裏にもありましたね。どっちにしろ静かなところではなかったです。

山口 途中で向こうに移った記憶があります。

藤原 東映京都撮影所内の録音関係の施設って色々移ってるんですね。

山口 三つ会社があって、それぞれ衣裳も含めて全部独立に持ってたんですよ。

藤原 本数が多くて、それに伴って哲さんのお仕事も部屋を間違えるくらいにたくさんあるというのも納得です。

中本哲 僕の頭のなかでは、一番最初になくなった部屋はテレビプロの録音。

山口 『銭形平次』が終わったとき。

中本哲 そうそう。懐かしいね。

山口 1984年くらいですよ。

中本哲 テレビプロなくなってもまだ二つあるわい、と思ってたら。

藤原 大きいシリーズが終わって一区切りで整理しよかというタイミングだったんですよ。

山口 太秦映像はつい最近までありました。

藤原 (東映太秦映画村が) 図書室をやるってなったときに、太秦映像のものが色々置いてあったのは覚えてますね。始めの頃は太秦映像の鍵をもらって図書室に入っていました。

中本哲 仕上げもこのへんの部屋使ってましたね。

藤原 いろいろ場所が変わってるにせよ、録音の部屋ってそんなに大きくないのですね。

中本哲 そうですね。あまり大きくはないですね。

藤原 人が何人か入れるくらいの部屋。

中本哲 テレビプロの録音のスタジオがあったのと隣同士で太秦映像の録音部の部屋があって。

藤原 プレハブだからそんなに大きくはないと。

中本哲 そうですね。

藤原 映画の撮影所の録音室だと広いというイメージがありますが、テレビだと多少違うのかと思います。

中本哲 広がったのは、本編(劇場公開作品)のほうのスタジオだけがだっ広かった。

中本敏弘 試写室にあった。

藤原 スクリーンに映してという設備ですよ。

中本哲 昔の、オーケストラが並んで、というそういう作りですよ。

時代劇における和楽、その“技”とは

藤原 今回、時代劇の文化財の登録にあたって、時代劇に固有な技を調べてほしいと言われています。和楽でこれは、こういうテクニックを使ってやりますとか、そういう漠然とした質問で申し訳ないのですが、もともとはほかの舞台芸術から引き継いで映画に入ってくるということがあるので、芸能から引き継いでいるようなことがあれば、おっしゃってください。

中本哲 和楽での、音録りというのか、まあ和楽で音録りするというのは三味線を中心とした「騒ぎ曲」と言うのか、その辺と人の声、このミックスですね。

中本敏弘 技になるかわからないんですけど、テレビとか映画ってなると、実際の会で演奏される曲をそのままやると、すごくゆっくりになるんですよね。テレビとか映画の尺が短いシーンだと、そのままやると前奏だけとか一言だけで終わってしまうんで、それを先生方にすこしテンポ早めてもらったりしてアレンジします。最近だと『室町無頼』（2025年）という映画に参加しましたが、その冒頭で「越^{えて}天^{らん}楽」という曲が流れるんですが、そのままやるとゆっくりすぎて歩きづらい。監督さんから雅楽をやっている裕福な層と貧困な層の区別をつけるために使いたいと言われたので、雅楽の方に頼んで、アレンジしてもらってちょっと早くして使ったりしました。そういった形で映画やテレビのためにちょっと早くしたりといったことを他のどんな時代劇でもやったりしていますね。

藤原 現場の囃子方から反発などは？

中本敏弘 あらかじめプレスコしていくのと、こっちで先生を手配するので、曲を先に渡しておいて、それに合わせてもらおうと。もちろん、これは違うぞという堅い先生もおられたと思うけど、こっちでお願いする先生方は、時代劇の嘘というか、そういうものを許容してくださる方をお願いして。

藤原 「こういうもんだ」と分かっておられると。

中本哲 時代劇、映画とかやっておられる方も普通の歌舞伎の下座囃子をされる方も多いので、よくおかしいと思うのが、『忠臣蔵』やるとき、実際歌舞伎だともものすごいゆっくりなんですよね。「おにさんこちら」っていっても、「おーにーさん……」とゆっくりゆっくりでそれについてる線なんです。映画でそれを使おうとすると、そんなゆっくり弾いてたら番組終わっちゃうわいというので、もっと弾いて「おにさんこちら、てのなるほうへ」くらいでいかんと。

藤原 二倍くらいの速さですね。

中本哲 それくらいしないと映像では使えない。京都弁でやってみましょかいうことでやってみたら、ものすごい変な歌になってしもて。なんともね、歌舞伎のなかで使う曲やからこそあれで済んでいたのであって、『忠臣蔵』さまたまの、独特のところがありますね。

藤原 少し前のNHKの連続テレビ小説（『ブギウギ』）で、服部隆之さんが『東京ブギウギ』をやろうとしたときに、お祖父様の服部良一さんの楽譜をそのまま使うと、テンポが今の感覚だとどうしても遅くなるということがあったそうです。たかだが75年くらい前でもそうなので、江戸時代の歌舞伎からの曲となるとどうしても齟齬が出てきて合わせざるを得ないということはあるのかもしれませんが。もちろん、テレビでは尺がそんなに取れないですし。

中本哲 俳優さんの話やけど、「おにさんこちら」を現場でやるときに、実際演奏される^{じかた}地方さん³を現場に呼んでやるんですけど、俳優さんたちは昔の歌舞伎のテンポで頭に入っていると、台詞がついてこないのか逆なのか、ものすごくごちないんですね。すべて歌舞伎風にのんびりゆっくりやってればそれで済んだやつを、テレビ風にばっばっばとやってくれと言われると、歌そのものも「えー、これでええのかね？」ということになってしまうんですね。

藤原 先に予習してきたのと違うことをさせられると大変ですからね。

中本哲 手拍子するところがあると、俳優さんもいざやってるうちにだんだん早くなってくるんですね。「もっともっと早よこやー！」と。でも歌舞伎でやってる「おーにーさん、こーちーら」というテンポなので、これでは辻褄があわん、ということもあり得るんでね。だからこれは一緒に考えてもらって、「謡^{うたい}ではこうだけど、芝居ではこうや」とかね。

藤原 さらに「映像だとかうや」と……

中本哲 そうしないと成り立たないですね。

藤原 そうしてくるとこれは「技」ということになるわけですね。

中本哲 「おーにーさんこーちら」とやっても僕らはテンポが気になるんでね。手拍子やってる人が速くなってくる。そのへんのちぐはぐが大変でしたね。俳優さんは、以前に歌舞伎やってた人ばかりだと、そういう人たちはそれはおかしいということになって、大変でしたね。雰囲気壊したくないですし。

藤原 板挟みになるわけですね。どこで妥結するかというポイントを定めるのですね。

中本哲 歌舞伎のなかでのスローモーションを活かした演出だと、それがわかった前提でのお囃子ということで理解してもらわんといかんかったですねえ。

藤原 監督さんも歌舞伎だとかうだ、というのがそれなりにわかってないとお仕事するときにつらいですよ。

中本哲 なかには全然わかってない方もおられる。この芝居は深刻な芝居やから洋楽を使わないで邦楽を使いたい、緊張感を盛り上げる邦楽にしてくれ、といわれて、緊張感を盛り上げる、って悩んで悩んで歌舞伎の人に聞いたら「そんなもん歌舞伎やったら素^すにせなあかん」。ちんちりちんちりとは使わずに、演奏をぱっとやめて素にしてしまう、台詞を活かす。そしたら台詞が生きて来るんですよ。それを三味線がちゃらちゃらやっていると、歌舞伎の人に言わせると緊迫感が壊れてしまうんで、そこは三味線はやめる。ところが、知らない監督さんだと緊迫感を盛り上げるために三味線でちゃかちゃかと派手にやってくれと。

藤原 音を鳴らしてほしいという監督と、歌舞伎の現場の方は鳴らさんほうが緊張感が出ると。

中本哲 両方わかるんですけどね、難しいところですよ。

藤原 緊張感みたいなのだと、和楽器ですと笛のピー！みたいなきつい音とかのほうが緊張感が出るというのがあるかもしれないですね。

中本哲 筆^{ひちりき}の音とか何パターンかあるだけなんで、それは延長して続けるのはやめて、がちゃがちゃしたのが急にぷつと止まって静かにして台詞が生きるようにしてしまうというのが一番、最後の結論にしますわね。そうじゃないと台詞が生きてこない。

藤原 映画音楽では1960年代になると例えば武満徹さんが和楽器を入れた音楽を『暗殺』(1964年)や『心中天網島』(1969年)などで手がけられたり、数々の作曲家が和楽器の音楽を書くということがありますが、そういったときに協力といいますか、アドバイスしたりとかってというのは和楽の方のお仕事としてありますか。

中本哲 それは私はなかったですね。

藤原 和楽が曲に入っているから演奏してくれと頼まれることも？

中本哲 一緒にやることはなかったですね。

藤原 映画音楽のなかで和楽器が使われている場合は、作曲家が別に呼んでくるというか、そっちのほうからの流れだと。

中本哲 そうだと思いますね。

藤原 和楽の方から演奏する人を紹介することもなかったのですか。

中本哲 なかったですね。

藤原 独立してやると。

中本敏弘 最近だと、パソコンで打ち込みで作った曲を送ってもらって、こっちの先生がそれを演奏するということはあるけど、こっちから先生を直接紹介して、とかってことはないです。

藤原 昔の音楽関係ですと、クレジットに「作曲：武満徹」と書いてあって、横に「和楽：望月太明藏」みたいに書いてあることはありますが、基本的にはそういった形で作曲家の方々とお仕事することはなかったわけですね。

中本哲 うちではなかったですね。それをどうアレンジして使ってもらうかは向こうが決める、ということはあるやろうけどね。

藤原 別物ということですね。

中本哲 監督によっては洋楽の範囲まで和楽の曲が入り込んでもうてるということを言ってくれる人もありましたね。そういう場合、洋楽ではこうなってるからこれをやってくれといった無理なことはなかったですね。

藤原 監督さん次第というか。

中本哲 そのときによって違うんやけど、この仕事してるとだいたい洋楽が色々上からかぶってきて洋楽(メイン)になってしまうんですけど、ぼくが一番工夫したんは『大奥十八景』(鈴木則文監督、1986年)——当時のボルノ映画じゃないけど16歳未満、線の引き方がちょっとゆるいんですね、高校生までは見れたという線の引き方で。そのなかで「若狭の子守歌」っていう子守歌がでてきて、監督が作詞したって言うてたかな。その監督から、こんな言われたん初めてやけど、洋楽と競作になるから考えてみってくれと言われて。そのときはね、「はる」っていうバンドがあったんかな。そこが洋楽を担当して(和楽が)それ以外の音楽を担当して、そのなかでわらべ歌も「はる」の洋楽で済まそかというところを、中本ちゃんこれやってみてくれと言われて。わらべ歌の部分だけをこっちで監督の歌詞に節つけて、出して。で、両方が競い合って監督が決めたたら和楽でいくって。嬉しくてね。それまでどうしても洋楽ばかりでやってたのだから。それが一番でしたね。中にはこんなこともあるかなと思って。

藤原 面白いですね。競作させて。

中本哲 その当時の朝日新聞の夕刊に映画評があって。その記事のことを倉田準二監督が、親父の友達やったけど、ぼくに電話してきてくれて、映画評にちゃんと『大奥十八景』のこと載ってるでって言うてくれて。「えー！」って見てみたら、その評の仕方が、野村真美ちゃんの演技と哀愁の子守歌が良かったと。その頃の映画という、につかつロマンボルノの影響受けた変な映画ではあったけど、そのなかで哀愁をたたえててよかったと。まだ記事残してあるけど、その当時そういう形で出たのがうれしくて、それにしても東映の宣伝が下手なこと、せっかくええ映画できたのに……。

藤原 なかなか日本の映画評って音楽のことを書かないので、そこまで言及することはないんじゃないかと思いますし、そういう風に書かれるっていうのはすごいことだと思いますね。

中本哲 その評を読んで映画を見てくれるとまた違った見方になるんですけどね。嬉しい一コマでしたね。

藤原 哲さんが一番最初にされた仕事はなにか覚えておられますか？

中本哲 『大奥十八景』は最初の頃でしたね。なにがあったかな。

山口 『長崎ぶらぶら節』(深町幸男監督、2000年)あれはよかった。

中本哲 あれも一生懸命昔の歌探し出して歌ったし、京都で得意な人がいるってということで、その人を探し出して練習しはじめてやってもろたら、拍子の取り方がね、いちにさんし、にいにいさんし、といくと二番になると裏になってしまう。それを吉永小百合さんに指摘されて、勘定したら違うのね。それを向こうの民謡やる人に頼んでやってもらおうと、裏で頭に入ってしまうとるから、戻らない。結局途中

でおりてもうて、重森（三果）さんに作り直してもらって。

山口 京都の有名な先生はだめだったんですか。

中本哲 男の先生だったですけどね、古くから作っとる曲で、裏と表の拍が一番二番で逆転するのが案外あるんですよね。夢中でやってるとわからないですけど。

藤原 数えていると拍が変わったとわかるのでしょうか、音楽の流れに違和感はないのですか。

中本哲 同じ歌でやってくとわかるんですけど、歌の雰囲気じたいも変えてしまって、どんちゃん騒ぎになってしまうとかあれば表裏変わってもええんでしょうけど。

山口 基本的なことですけど、裏と表でどう違うのですか。

中本哲 拍子の取り方が違うんですね。始まるきっかけが違ってくるんですね。

中本敏弘 表拍、裏拍ということですね。

中本哲 プロは裏からでも合わせてやれるんですよ。そういう演奏でもついてきはるんですね、歌舞伎の人とか、「そら合わしたらええんやろ」と。

中本敏弘 上の方々がおじいちゃんとかになってくると（演奏が）ぐちゃぐちゃになるんですって。それに若手は合わせていくから、バラバラになってつものつながついていく、ということだそうです。

中本哲 それをうまく元の形に戻ってずっと終わると最高なんですよ。気が付かないうちに、うまく元に戻ってるというのかな、そういうときはプロやなあと思いますね。吉永さんは真面目やったなあ。

藤原 映画俳優さんだと必死に食らいついてって、あれ？合わせられない、ということになるのですね。

中本哲 『忠臣蔵』のときもここはテンポがおかしいという風になって。そのとき歌舞伎の誰やったかな、よくがそれ言うて怒られましたね。「それ普通なんや！」って。

中本敏弘 演技しなけりゃいけないじゃないですか。そこに完璧にきれいに歌ってくれなんてぼくも言えないんで、役者さんの演出のところも入ってくるんで、こっちも強く言えないし、大石内蔵助のキャラクターみたいなんも入ってくるので、監督さんと役者さんの力関係で決まってきたりとか。

藤原 お二人にお伺いしたいのですが、この俳優さんはうまい、っていう方はおられますか？つかみどころというか、カンをよくつかまれている方というか。

中本敏弘 最近だと上白石萌音さん。『忠臣蔵狂詩曲』（『忠臣蔵狂詩曲No.5 中村仲蔵 出世階段』、2021年）で楽器やつてもらったときすごくよかった。

藤原 ああ。音楽活動もされていますし。

中本敏弘 俳優さんが自分で弾くっていうのは、まあ、実際あんまり（ない）。こっちが弾いた音に対して合わせる。で、合わせ方も、うちの人（哲氏）も言うてたんですけど、ごまかすのが上手い人があるんじゃないでしょうか。こうやってこうやって、これで終わりって。稽古時間用意してもやらない人もいれば、逆にすごい真面目にやって、ちょっとでも間違ったら止まってしまう方がおられたり。でも、どっちかいうと、ごまかすのが上手い人の方が画はきれい。

藤原 ああ、ピタッと合うというか。

山口 チェックする人はいるんですか？

中本敏弘 基本的には、こっちが立ち会っているんで、これだったら大丈夫とか（確認する）。この女優さんはこういう感じの人で、監督にお伝えしておいて撮り方を考えたりとか。この人ちょっと難しい、あまり上手ではないというときは、あんまり手元がわからないようにしたりとか、そういうのを（監督に）言うたりとかはありますね。

中本哲 ちょっと年いった人ならばあまり言わないでおく。もう分かっているんだね。

藤原 現場で撮影する時っていうのはもちろん、先に録音した音を流すわけですよ。

中本敏弘 そうですね。現場にも先生呼んでそのままシンクロで全部録ってというのもある。

藤原 俳優さんが演技するときも先に録音をしたんですか。それとも別のところで？

中本敏弘 ええそうです。俳優さんがやられるときは、基本的にはプレスコ（事前録音）で先に録ったものを現場でプレイバックして形だけ合わせるんですよ。

藤原 そうすると、その俳優さんが弾いているときに楽器の音は現場で鳴るのですか。

中本敏弘 鳴らしてもらっても録音部はその音は録ってない。

藤原 例えばピアノの演奏場面の撮影で聞いたことがあるのは、弦のところにフェルトを挟んで音が鳴らないようにするそうなんです。だから、一応なんか鍵盤を押しているけど音は鳴ってなくて、ポコポコとハンマーが当たるみたいな、その程度の音はするようです。和楽をプレイバックして形だけ合わせると、三味線の音とか鳴ったりするのではないのでしょうか。

中本敏弘 変な音が出てしまうこともあるんで、そのアップ具合で工夫しますね。手元の三味線を弾いてる弦が揺れてる、バチが当たってるっていうのが分かるぐらいやと実際にバチを当ててもらうし、わからない方でしたらカラバチでやってもうたりしたり。

藤原 そのときに録音さんがその音拾わないようにするんだったら、マイクを調整したりとか……

中本敏弘 拾わないけどその音は使わないというか、プレイバックの後で当てちゃうから。まあ、その音だけのシーンだったらね。そこに台詞がかぶってくるとはまたややこしいことになるんですけど。

中本哲 台詞優先やからね。録音部の現場の技師さんによっては、うわあこんな、本当はこの技師さんではやりづらいなと思うときもあって、そういうときは現場の囃子方に頼んで、その横の廊下の隅でちょっと演奏してくれへんかと頼む。シンクロする感じがほしいから。シンクロ（同時録音）させると雰囲気込みで録れるから。雰囲気はちょうど良くなる。ところが演奏している人は自分の三味線の音ばかり大きく聞こえて、歌とか台詞とか「おーにーさん、こちら」とかあんまりよく聞こえないよね。それで自分のノリでチャンチャラって弾いてやってるとだんだんずれてきてしまうのね。そこを言うと、それまで歌舞伎の人らにとったらやっぱりやりづらいんやろね。そこが一番難しいところですね。

藤原 録音技師さんとも関係していて、和楽の仕事する上で結構^{かなめ}要というか、以前インタビューで少し関わったことがあるのですが、例えば殺陣師さんだと、カメラマンの人と照明さんとすごく仲良くしてやっておられる。和楽の方々の場合だと、録音技師さんが直に仕事して関係築く上では一番大事な存在ですね。

中本敏弘 よくこの作品どうしよう？とかは相談しますね。うるさい人やと、現場で録った音と録音ブースで録った音やとマイクも違うし、音がちょっと違うからどっちかに絞ってくれとか。

中本哲 そういう人に限って、全然そんな音合わないんじゃないかって思う音のほうがテンポ的には合ったりするのですごく難しいですね。

藤原 折衝が必要というか……

中本敏弘 一回先生呼んで録音とかできたらいいんですけど、予算がないとね。

藤原 その先生方っていうのは関西、上方にいらっしゃいますか。京都の方が多いですか。それとも大阪？

中本敏弘 京都の方が多いです。大阪とかも多いですが。

藤原 あまり関西から離れたところから呼んでくることはそんなにないのですね。

中本敏弘 ほぼないですね。

藤原 それでも、撮影所まで来てもらうと、時間とかスケジュールとかもありますから呼べないというのはありますよね。哲さんにはお伺いしましたが、敏弘さんの初めてのお仕事はいつぐらいのこととかなど、ちょっと経歴的なこともお聞きしておきたいと思います。

中本敏弘 『水戸黄門』の民放でやってたレギュラーシーズンの一番最後ぐらいにやり始めたんじゃないかなあ。

藤原 「一番最後」というと里見浩太朗さんの頃でしょうか。さきほどの哲さんにとっての『大奥十八景』のように、印象に残っている作品とかがもしあればお聞かせください。

中本敏弘 最近のやつしか思い浮かばないんですが、ある作品で琵琶の先生に来ていただいたんですけど、ちょっと高齢で。僕もあらかじめ先に会いに行ってお元気がどうかお聞きしとけばよかったんですけど、電話では「元気ですよ」という話でしたが、ものすごく高齢でおられて、準備している間にこけはって、歩けなくなってしまっ。ただ現場はしなきゃいけないし、琵琶法師の役をやってもらってたんですけど、その先生の出番が（撮影の）初日やったんですよ。その日はちょっと降板になって、誰がやんねん？ということで、僕がしたんですよ。3日間代わりに僕が扮装して、特殊メイクばりにすごいメイクしてもらってやったことがすごく印象に残ってます。

中本哲 シャシン（映画）見るたびに笑えるな。

中本敏弘 音は前もって録ってて、振りだけやったのでできました。

中本哲 琵琶の人の音は弾くたびに違う。同じように（弾く）振りしてくださいって言っても、同じように弾けないよね。

藤原 サワリってというか、出方がその時に違うってというか、そうですよね。

中本哲 それがもしあるなら苦労したんちゃうかなと思う。カット割りを上手くしてもらわないと。

藤原 実際どうでしたか。苦労されましたでしょうか？その「合わせるのに」っていうのは……

中本敏弘 合わせるのは苦労というか、まあ……ただめっちゃくちゃ手がアップになるとかじゃないので、そこまでの苦労はなかったです。後ろにいるぐらいのことだったので、大雨の中とかに。

山口 琵琶は弾けるのですか。

中本敏弘 弾けるというかバチの持ち方とかは習って、鳴らし方ぐらいは全般、いろんな楽器は知ってはいるんですけど、プロのように弾けるというわけではないです。これが最近一番印象に残っています。

中本哲 昔のよくある平家琵琶、「祇園精舎」の有名なところ。これは平家琵琶がそうであって、筑前琵琶は絶対ちがうんだ。弾き方も音も全然ちがう。

中本敏弘 全然ちがう。平家琵琶って下に置いてこう弾く。

山口 ああ、そうなんですね。

中本敏弘 薩摩琵琶はこう。

藤原 普通の琵琶は立てて弾きますよね。

中本哲 平家琵琶は横でこういう、ジャカジャカというような激しい弾き方はあまりない。

山口 なるほど、平家物語のイベントなので平家琵琶になるんですね。平家琵琶は語りが中心ですか？

中本哲 そうですね。語りが中心。昔向日市に女の先生で平家琵琶の方がおられました。筑前琵琶って、弦が一本多いんですよ。それでどうしても三味線の手が入るんですよ。三味線で弾き慣れた人だと「これも筑前琵琶だな」と思うんだけど、それよりもそういうのを無くして、素朴な響きだけで弾いてくれるような琵琶が、それらしいんだと思うんですけどね、難しいでしょうね。時々昔のレコードなんかを聞かせてもらう時がありますが、ジャカジャカする弾き方しないよね。横にしてゆっくりピヨーン、チンチーン、チーンチーンと。全然ジャカジャカ弾かない。

山口 薩摩琵琶ってのはジャカジャカ弾くんですね。

中本哲 薩摩琵琶とかね、筑前琵琶も色々弾くことができますからね。弦が多いぶんだけ。ただどっちが合ってる、間違ってると言われても実はわからんけど。

藤原 邦楽器の改良が20世紀に入ってから結構進んだりとかもあったりするので、どの楽器だからって言って一括りはできないところは結構あって、私も全然把握しきれていないです。そういった考証とかも和楽の方がされるという場合もあるのですか。

中本哲 こだわる人はこだわる。平家琵琶でも昔はない弾き方しかない人も多くいるんですけどね。しかし目立たないですね。

藤原 現在でもそうなのかどうかは分かりませんが、監督によって考証の厳密さの度合いも違います。その点でもやりやすかったり、やりにくかったりがあると思いますが、いかがでしょうか。特に映画監督だと、時代が昔になればなるほどすごくこだわる方がいらっしゃると思うのですが。

中本哲 昔の弾き方を伝えて、できる人がいるかどうかだね。どうしても派手に弾いてしまうから。

藤原 映像だとさっきの『忠臣蔵』の速さの話とも少し重なるかもしれませんが、ある程度派手さみtainのが求められたり、もしかしたら逆もあるかもしれません。それで、本来の姿からちょっと違う形でやるように調整せざるを得ないところもあると思いますし……

中本哲 ちょっとそれがなんともわからん世界でして、昔も実際どうやったんやろ、琵琶法師が琵琶を本当に弾いてた頃って、どんな琵琶を弾いてたのかなと思う。

山口 その時代の琵琶は残ってないんですか？

中本敏弘 琵琶法師はもともと盲目の方がやっておられたので、楽譜がないというか、音で伝えてきたっていうものですから。

中本哲 ある意味ではわざと筑前琵琶の弦を4本にして弾けば、それらしく作り直してやれば、その当時の弾き方として使えるかもわからない。ただ筑前琵琶的な派手さは全然ないでしょうけどね。昔のレコードときどき聞くけど、静かな音ですね。ジャカジャカっていう派手な音が少ない。

藤原 それはLP盤ですか、SP盤ですか？

中本哲 何なのやろ、SPになるかな？まあ、あんまり派手な音じゃない。

藤原 音の伝承なんか、録音が残っていないと本当に想像の世界になってしまうので、そこをいかに専門家の人が補っていくかという苦労は相当にあると思いますね。

中本哲 昔の雰囲気はそのままだと。一方で最近の薩摩琵琶のあの弾き方で慣れている人にとっては、物足りんやろし、難しいですね。

藤原 正しさと、その場に見合う華やかさというか、雰囲気というか、それを合わせるっていうところがすごく難しいのかなと思います。そこが先ほどからも言っている、「技」っていうことでいうと、和楽の方の見せ所なんじゃないかと思いますけどね。

中本哲 雅楽の琵琶の弾き方が、以前の古い弾き方に近いですね。単調な感じのね。どっちが正しいか言われてもちょっと分からないですが。

藤原 多分、いろんなところで改良が加わって、それがいろいろな形で残って、今に至るという感じですよ。

中本哲 それも難しいなあ。雅楽の人によると、中国の琵琶弾きさんが日本で「越天楽」を弾いている音を聞いて「こんな弾き方をしていたのか」と勉強する人がいるらしい。日本で伝わるときに華やかになってきているのを昔のままだに伝える伝え方もあったんやろうと思うんだけどね。それがどこまで忠実に伝わっているかどうかは分かりません。時々その雅楽の人からそれを聞きましたね。中国人が日本の琵琶の弾き方を研究している、と。現在の弾き方はだいぶ派手なんじゃないかな。

おわりに

藤原 長い時間、いろいろお聞きしまして、「こういうことをもう少しお話ししておきたい」など、もしあればですが、いかがでしょうか。

中本哲 現場の三味線弾きさんと呼んで話を聞いたほうが分かりやすいんじゃないかなと思うけど。

藤原 いえいえ、とんでもないです。三味線の方でいつも一緒にお仕事されている方とあって、何人かいらっしやいますか。

中本哲 何人か得意な分野は決まってるんですけど。端唄小唄やってる人でも賑やかにやってくれって言ってやってくれる人もありますが、やっぱりどっかに端唄小唄の弾き方が残ってたりね。これもずっと聞いていけばね、「ここはちょっと」「なんかこの手はちょっとおかしい」とか分かるのかも知れないけど、難しい。そう言うてる割に、僕もそんなに三味線弾けるわけじゃないので、難しいですね。

藤原 「この曲だったらいいだろう」とか、あるいは「この場面のこの音曲だったらこのほうがいいだろうな」みたいなのがあって「この人に頼みましょう」となる感じなのですね。これは三味線にかかわらずそうだと思いますが。

中本敏弘 その時に合った先生にお願いするんですけど、もし知らなかったら先生づたいに探してもらってというのもあったりしますね。

藤原 なるほど。今回、調査自体が割と急な話で、今回インタビューも急にお願いすることになったのですが、また機会があれば、三味線の方もご紹介していただく機会があれば、追加調査もさせていただければと思います。

中本敏弘 琴の先生で石井エミ先生とか、もう引退されて娘さんに来てもらってるんですけど、石井先生なんかはうちのおじいちゃん（中本敏春氏）とかも知ってはるね。山科に住まれてて、娘さんが渡月橋越えたところに住んでるので、また言っていたら。

中本哲 娘さんは東京の邦楽の会で勉強してらっしゃる。ところでジャンルによって三味線でもいろんな違いがあるからね。

山口 映画とかテレビの作品によって三味線の流派を変えてお願いしたりするんですか？

中本哲 そこまで余裕ないです。どうしても身近な方にお願いしてます。

中本敏弘 重森三果先生っていう先生に来てもらっているんですが、年間で時代劇に関われるような、三味線のシーンが多く出てくる作品ってどんどん少なくなっているんで、できるだけ重森先生に振るようにしないとイケなくて。いろんな先生に声かける余裕もなくて、先生がちょっと都合つかないときに他の先生に声かけたりします。

中本哲 どうしてもくせがあるよね、たとえば端唄小唄やってる人だと。同じ重森さんにやってもらっても、例えばサンプルでわらべ歌を歌ってもらったりする時あるんですよね。その時でも小節^{こぶし}の振り方がね。そういう歌（端唄小唄）を歌うための振り方みたいなのが、どうしても入ってしまうみたいなね。難しい。あんまりそういう歌い方するとちょっと現代的になるから、もっと素直にしてくれ、とお願いしたり。

中本敏弘 よしあしですよ。普通の民衆のお母さんが歌ってるのに、そんな小節が効いてたら変ですから。参考の音源でも、下手くそって言ったら変ですが、普通の歌い方をしてくださいって先生に言ったりすることもあります。

中本哲 それはもうこっちが頼む時にちょっと意識してお願いしますね。

藤原 いくらサンプルでも、プロの方でしたら少しでもうまく歌おうとされますしね。私が思うのは、多分、今から時代がさらに下っていくと、唄ももちろんそうなのですが、和楽器の音というものを日常的に聞くことが本当に少なくなっていくのではないのでしょうか。あるいは、もう時代劇で耳にするぐらいしか機会がなくなって、例えば端唄や小唄を歌う人がわらべ唄を歌っていても「ちょっと変じゃないか」という違和感すら抱かなくなる人たちが、もしかしたら現に出てきているのかもしれない。そういう状況に至ったときに、時代劇の和楽器の音は、残しておかないといけないというか、私たちが日本の伝統音楽とつながりを持つことができるための最後の砦に近いのではないかと思います。今、国立劇場は改

修中ですが、各地で公演もやっているわけで、そういうところに行ってくれる人が増えたりしなければ
と思います。残していかないといけないですし、先細りになってはいけないと切に感じます。今回は調
査にご協力いただき、本当にありがとうございます。

中本哲 小唄のうたでもニュアンスの違いとか、むつかしいから。

藤原 よく知ってらっしゃるプロの方でもそうだとしたら、素人の人たちってというのは本当に分からな
いでしょうね。

中本哲 どっかで残しておいてもらわないとね。

山口 未来に困る。

藤原 今日は本当にありがとうございました。

注

- 1 山口記弘「太秦 時代劇の一世紀」第 32 回、『読売新聞夕刊』2023 年 6 月 16 日、大阪夕刊、娯楽 3 頁。
- 2 三味線の調弦法。
- 3 歌舞伎における、長唄などの演奏者を指す。

あとがき

森脇 清隆

時代劇文化は歌舞伎や浄瑠璃といった古典芸能を継承し、総合芸術として建築、着物、陶芸、庭園、和楽等々の成果を取り込み発展してきた。一方、現場では制作本数の減少に伴い、時代劇制作技術の持続可能性の危機が叫ばれるようになった。この状況を踏まえ京都府では現状を把握するために、京都文化博物館とともに、東映京都撮影所、松竹撮影所のご協力のもと、京都の撮影所等で伝承されてきた時代劇の「美術」や「役者（殺陣、所作）」、さらに「撮影技術（編集・制作等）」を継承・保持する専門家の皆様へ聴き取りによる基礎調査を実施し、令和5年3月に報告書をまとめた。この調査では時代劇制作技術の特殊性と専門性が明らかにされるとともに、継承への課題が制作現場のスタッフ、職人から指摘された。今回の調査は、前回の調査に学術的な視点を重ねて、その評価・重要性のエビデンスとするために企画された。執筆者は、映画・映像文化の研究および実践を担ってきた研究者であり、学術的な成果や自身の創作経験に基づいた論考を寄せていただき、時代劇制作文化を対象とした体系的な知見が本報告書には凝縮されている。

本調査報告書では、すでに無形文化財として評価され保護されている日本古来の文化、伝統芸能と時代劇文化の関係性については、児玉竜一氏による日本芸能史の積層性のポイントから時代劇文化の日本文化・古典芸能との不可分の関係性が示された。また、斉藤利彦氏の論考では歌舞伎と映画のマクロで具体的な人的ネットワークからの濃厚なつながりと継承性が明らかにされた。さらに和楽の中本哲氏、中本敏弘氏からは時代劇の音楽性と和楽の馴染み深い親和性が語られ、藤原征生氏は和楽を含む伝統的日本音楽を時代劇がいかに吸収してきたか、その歴史と意義を論じている。同時に、時代劇として独自の技術が蓄積されてきた演技としての殺陣や所作、そして時代劇衣裳の技術と特殊性など、時代劇制作に必要とされる特殊な職能について、学術的な蓄積に基づく論考が加えられた。

今回の調査報告では、すでに無形文化財として認定・評価されている文化・古典芸能との関係性を示す論考を中心に構成・編集したが、時代劇制作文化の理解と普及には、今後も継続して学術的エビデンスを重ねて蓄積していくことが重要と考えられる。時代劇制作技術の可視化を進め、保存・継承すべき技能・職能のポイントをより明らかにすること、そして海外に目を向け、諸外国の歴史を扱った創作文化にどのような保護・振興がなされているかの調査なども時代劇制作文化の無形文化財登録に向けて必要となるであろう。前回の報告書とあわせて、本報告書はそうした展開の基盤となるものと考えられる。またこの取り組みが、時代劇のみならず、アニメーションも含めた映像文化をめぐる社会的な位置づけや、認識、制度を変える一助となることを願う。

京都府

「時代劇」の学術的評価に係る
調査報告書

令和7年3月21日

監修
京都文化博物館

編集
藤田奈比古

発行
京都府
〒602-8570
京都市上京区下立売通新町西入