

映画『無法松の一生』再生（Ⅲ）

—戦時下の映画人たち—

太田米男



血をしぼったシナリオ

軍国時代を構成したのは軍人だけではない。情報局や警保局の役人たちだけでもない。映画人も一般国民も、そのファシズムの時代を形成していた。それぞれが国家全体主義の歯車になって狂ったように回転していた。それが如何に銃とサーベルによる強権であったとしても、沈黙を守ることで、歯車の潤滑油の役目を担っていた。

このような狂気の時代に、伊丹万作は、この映画『無法松の一生』のシナリオを書き綴っていた。

伊丹が、このシナリオの第一稿を脱稿したのは、昭和16年。太平洋戦争勃発の前夜である。

「この題材が今の時勢において最上のものでないということが、次第に強く私の意識を苦しめはじめた。この仕事をしている間に時勢は幾度か急角度のカーブを切った。“こういうものもあっていいではないか”という考

え方は、以前にはごく普通の考え方であったが、私が松五郎を書き上げた時分には、そのような考え方自体が反省を要求されるまで来ていた」^①と著わすように、日米決戦前夜の映画界には重苦しい自粛ムードが漂っていた。そのような中での創作活動であった。

更に伊丹万作は不治の病と思われていた結核という病魔とも闘わなければならなかった。

「松五郎に取りかかった時分の私は、経過は良好で、一日一、二時間は起きて書くことができたが、その後病勢が思わしくなかったため、大部分は寝て書かなければならなかった。（中略）その困難はまた予想以上のものがあつた。どういう姿勢で書いたらいいかという問題だけでもずいぶん苦しめられた」^②……。

伊丹万作は、明治33年、四国松山の生まれである。本名は池内義豊といい、彼は生来画家を志していた。

「池内愚美」の号で、雑誌「少年世界」などの挿絵画家として名を成していたが、生計は思わしくなかった。同郷者に伊藤大輔がおり、伊藤の勧めで映画界に入ることになる。

以前、伊藤大輔がシナリオ修業時代に、伊丹宅に居候した時もあったが、昭和2、3年当時の伊藤は『長恨』『忠治旅日記』などを発表し、傾向映画の寵児として大変な評判を得ていた。今度は伊丹の方が伊藤宅に居候になり、勧められてシナリオの執筆を始めることになった。

片岡千恵蔵がマキノ映画から独立してプロダクションを創立した時、伊藤大輔の斡旋でシナリオ・ライター兼助監督として入社。その時「伊丹万作」のペンネームも

伊藤が名付けた。

その同じ時に、稲垣浩も伊藤の勧めで千恵蔵プロに参画している。千恵蔵プロ第一回作品として、伊丹万作のシナリオが選ばれた。『天下太平記』である。それは稲垣浩の第一回監督作品でもあった。昭和3年(1928)のことである。

伊丹万作は五歳下の稲垣浩の助監督をつとめ、映画技術を学ぶことになる。そして、矢継ぎ早に『放浪三味』『源氏小僧』の脚本を書き、4作目の『草鞋』という脚本で、千恵蔵や稲垣にも内緒で撮影し、勝手に監督になった。社内的には問題もあったが、『草鞋』は『仇討流転』と改題され、これが伊丹万作の監督デビュー作となる。^③

伊丹が監督をするようになった当時のことを、稲垣浩は回想する。

「万さんは私に、きみは演出が武器だし、ぼくはシナリオが武器だ、監督になったぼくはきみに武器を渡すわけにゆかぬ、と言って私にシナリオは書かぬと言い出した。ところがそれからしばらくして、彼が病に臥し、着手するはずだった『絵本武者修業』が別の監督に代替されることとなった時、稲監(私のこと)にやってもらいたいと言い出した」^④と。

稲垣浩と伊丹万作は千恵蔵プロ時代、良き協力者であり、良きライバルでもあった。しかし、その後、伊丹は新興キネマから東宝に、稲垣も日活に移って、別々の道を歩むことになった。

伊丹万作は、昭和12年に日独防共協定調印を記念したアーノルド・ファンク監督との合作映画『新しい土』の日本側監督として要請を受けた。体調も優れず、内容の面でも意に添わないとして再三断ったが、ファンクの熱心な要望もあり、止むを得ず了承した。

しかし、トラブルが絶えず。特に「桜、富士山、芸者」といった外国人がイメージする日本の観光映画になり兼ねない。これに苦慮し、骨身を削ることになる。

完成作品は、伊丹には全く無断で、日本版とドイツ版(『サムライの娘』)の二本が作られ、ファンクの名声は高まった。が、伊丹にとっては「撮影には二倍の時間と労力を費やし、一年間の精力を意もなく浪費したのであ

る」^⑤と洩らす程の失敗作となった。

諸事情を知らない者は、監督伊丹万作が日本人で唯一のナチ映画の協力者という汚名を被せるだろうし、それより況して悔やまれたのは、この仕事の無理が祟って肺の状態を悪化させたことである。

翌年の『巨人伝(レミゼラブル)』の撮影中に吐血して倒れた。何とか、『巨人伝』は完成させたが、これも不本意な作品となり、興行的にも不評であった。

昭和15年の暮れに、病気を理由に東宝を退社し、昭和16年2月から日活多摩川に移った。その時の再起の作として、『富島松五郎伝』を『いい奴』というタイトルでシナリオ化に着手した。しかし、健康が優れず、その作は企画の段階で見送られることになった。

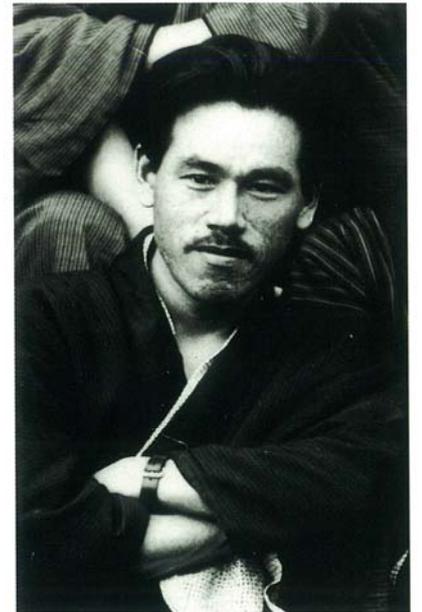
失意のまま伊丹万作は京都に戻った。そこには、稲垣浩や伊藤大輔、同郷の後輩で「無法森の一生」と冷やかして呼んでいた森一生もいた。そして、この『無法松の一生』の企画者となる曾我正史がいた。

曾我は、稲垣、伊丹と同じく千恵蔵プロ時代に、フリッツ・ラングをもじって振津嵐峡という名で監督をしていた時期からの同志である。彼らの励ましもあり、再起を賭ける作として、伊丹万作は再び『富島松五郎伝』に向かうことになる。そして、タイトルも『無法松の一生』と改名した。

足立巻一は『大衆芸術の伏流』の中でこの作のことに触れている。

「伊丹万作が暗い戦争のなかで、それを唯一の生きがいのように、血をしぼってシナリオにした」^⑥と。

この作業が、伊丹万作にとって単に監督としての再起を賭けた仕事に留まらないことを周りの者は



伊丹万作

よく知っていた…。

製作会社は日活から映画界統合で大日本映画株式会社（大映）になる。大映は国策会社であり、また時代劇を得意とした会社である。『無法松の一生』は、英雄伝でもなければ剣客伝でもない。興行的にも当たる可能性の少ない素材である。況して戦争激化した時期での制作とあっては、内容的にも検閲当局の方針に添わない。社内にも懸念する声の方が多く、すでに東宝や松竹では企画の段階で断念していた。しかし大映の制作局長となっていた曾我正史はこの企画を押し通した。

そのような状態の中で、伊丹万作は『無法松の一生』を、正に血をしぼるような思いで書き綴って行ったものであった。

伊丹の病状が思わしくなく、完成したシナリオを監督することは無理であった。そこで今回も稲垣浩に託すことになった。

稲垣自身も以前に「富島松五郎伝」の映画化を試みていたが、時勢的に断念せざるを得ないとあきらめていたものであった。

稲垣は監督を依頼された時、どうしても再起の作として伊丹万作に監督をさせたかった。しかし、伊丹は断わった。体が思うようにならなかつたからである。

「私のために書いたという『無法松の一生』のシナリオの原稿には装丁がしてあって、表紙には鯉の吹流しの絵が、裏表紙には梅の小枝が、そして背表紙には題名と自署が書かれてあった。私はその美しい装丁を見て、実は自分が監督したかったのではないかと感じた」^⑦と稲垣浩は感慨を込めて振り返っている。

風変わりな恋愛映画

「此の作（『富島松五郎伝』）は、“優れた素材を抱いて生まれて来乍ら一度も彫琢の機会に恵まれなかつた人間の素朴な美しさ、或はその悲しさ”を描いたものであろうかと考えていた。又、時には、性格的な自己を空しうして他に奉仕する者の美しさというようなことも感じていた。しかし、今にして見ればそれらはいずれも此の作の本質的なものではない。今の私の解釈を言うと、『富島

松五郎伝』は、一つの風変わりな恋愛小説であるということに尽きる」（伊丹万作『静臥雑記』）^⑧

伊丹万作は、この原作の本質は何か、何をテーマとして映画化するのか、真摯なまでに突き詰めて行く。無償の愛、純粋な奉仕の精神を、この映画の主題としても決して悪くない。しかし、みながみな狂騒的な軍国主義に流されている時代に、忠義や忠誠として盲目的に皇国を賛美することだけではできなかつた。それにはあまりにも伊丹万作は醒めていた。

伊丹万作は、この『無法松の一生』を大変ラジカルな視点で捉えようとした。

「誰しも、松五郎の純粋な気持ちを恋愛という有りふれた言葉で汚したくない感じを持つに違いない。（中略）けれども冷静に考えてみれば、是は極度に抑圧せられた恋愛の一つの型であって決して外の何物でもないのだ。例えば、敏雄に対する松五郎の献身的な愛情にしても、単に父性の本能だけでは説明がつかないが、抑圧せられた恋愛が形を変えて現われたものと見れば立派に説明がつく」^⑨と。

英雄を必要とし、戦意を鼓舞しなければならない時代に、伊丹万作は無名で無骨な男の無器用な生き方とその心根を描こうとした。

無法松は、文盲であり、取り柄とする優れた才能もない。ただ忠犬のように無心に尽くすだけである。松五郎には少年を教育する知性も、武人に足る教養もない。その彼が軍国家庭を守り、時には支えとなる。非常時には知性或教養よりもまず何よりもバイタリティー溢れる生命力に勝るものはない。強靱な肉体が家族を守り、支えと成り得る。

松五郎の価値観は、この肉体にあり、理知的な価値観を持たない。この生命力に対する謳歌は、国家や国策とは無縁の、人のために尽くすという人間としての良心の問題として具現化される。

無法松には、時代を共に生きようという知的な意味でのプライドや価値観がないだけに、社会の狂騒に迎合したり、また押し流されることもなければ、時代に取り残されるという焦りもない。だからこそ、時代や社会を冷静に見つめ、自立した自己を持ち続けることができた。

伊丹万作が、病臥の中で苦しみながら書き綴ったことを思えば、強靱な肉体と純真で自立した精神を持った無法松に託された、この生命力の謳歌がまた格別の意味を持つことになる。

このシナリオも例外なく事前の届出を行い、検閲を受けることになる。監督を引き受けた稲垣浩は自著『日本映画の若き日々』の中で、この作の事前検閲について触れている。

「臨戦体制下の映画としては、シナリオのあいだから問題があった。無法者が主人公であること。賭博場面、喧嘩場面、軍人の未亡人に対する一方的な恋情などは、内務省から好ましくならずという、注意事項の付箋がついて、賭博場面は全面削除、他は演出上の要注ということで通検した。この作品は尋常なら通検しないところであったが、伊丹万作と私の実績によって通検したと言える」^⑩。

この作の事前検閲の内容について、伊丹万作も「初稿には賭博のシーンがあったが、それは検閲で完膚なきまでに削除せられたので、私はあらためてそのシーンを除去し、構成をやり直した。そのため、今度は初稿になかった松五郎の少年時代の挿話を入れることができ、結果において悪くなっていないと思う」^⑪と示している。

警保局の至上命令である以上、脚本改訂を余儀なくされる。しかし、脚本家にとって、そのシナリオがいつも完璧だというものではない。このシナリオも何度も推敲が加えられて、内容も全く一新したものとなった。

特に、この松五郎の少年時代の挿話については、このドラマの中で唯一の回想シーケンスである。舞台背景もまだ髷を結っている時代であり、子供の視点から見た絵柄はデホルメされて少し違和感を感じさせなくもないが、このドラマの流れ、特に敏雄と松五郎の心の交流という観点に立って見れば、大変重要な場面であることが分かる。

松五郎の孤独な少年期の話をするので、敏雄は、男らしい松五郎が自分と同じ孤独な体験をしていたことを知る。それだけに親近感を持つだけでなく、今まで閉ざ

していた敏雄の心を開くようになる。だから次につづく運動会のシーンで、走る松五郎に敏雄は夢中で声援を送る。「この子は今日生まれて初めて本当に血を湧かせて興奮したんです。何か是から新しい性質が伸びて来やせんかと楽しみな気がします」^⑫と夫人を感激させる。あの

運動会での名場面へと続くのである。

松五郎の回想シーン、台本のS#34からS#46の部分にあたる。松五郎はひ弱な敏雄少年に「ぼん坊んのやうに泣き虫ぢやなかった」と励まし「だがたった一ぺんだけ ワンコラワンコラ泣いたことがあったっけ」と松五郎は珍しく、しみじみとして少年時代を語りだす。継母にいじめられ、松五郎少年は遠くに出稼いでいる父逢いたさにひとり家を飛び出す。



運動会のシーン

日も暮れ、次第に心細くなる。林の木々の枝が不気味に垂れ下がり、お化けの幻影が現われたりする そんな寂しい道をただひとり通り抜けて漸く父親のいる飯場へと辿り着く。そこで 父と顔を合わせて初めて、それまで耐えに耐えてきた思いが堰をきって溢れ出し、止め所なく泣きじゃくる。

このシーンを、稲垣浩は伊丹万作とは少し違った感慨を込めて描いている。それは、この松五郎の少年時代と似た体験が稲垣にはあったからである。

稲垣浩は、明治38年12月30日東京に生まれた。父は東明二郎という新派の俳優で、喧嘩早く、貧乏暮らしが続いた。姉と二人の弟がいたが（共に夭逝している）、稲垣浩が小学校に入った夏、母が病気で寝付いた。薬を買う金もなく、父は家族を見る必要から、稲垣が「東明浩」の名で舞台に立つことになった。9歳の時、母は逝去し、

子供たちを知人に預けて、父は関西新派に身を移した。知人宅では、稼ぐ稲垣は別にして、幼い弟たちを冷遇した。それが耐えられなかった。翌年、父は再婚し、子供たちは父のいる大阪へ向かう。この時の再会の思いが、無法松の少年期の回想シーンに反映されている。

こういった少年時代の経験が、稲垣浩の作品に影響を与えない筈はない。子供を見る目の暖かさや親子の愛、人の情とか義侠心、苛酷な時でも決してユーモアを忘れないサービス精神などは、その彼の体験から導かれたものだろう。この回想シーンは、子供の視点で演出され、幻想的でもある。だからこそ、敏雄少年は松五郎に心を開くのである。

もしかすると、伊丹万作は稲垣浩の生い立ちを知っていて、この場面の改訂を試みたのではなかったか。

戦後の同じ伊丹万作のシナリオによる映画『手をつなぐ子ら』でも、知能遅れの少年を預かった訓導（教諭）の物語でありながら、終始子供たちの視点で描かれている。ここにも、稲垣浩の子供たちへの暖かい眼差しがある。

伊丹万作と稲垣浩は、共に千恵蔵プロでのスタートから「明朗時代劇」あるいは「マゲをつけた現代劇」とも呼ばれた新しい時代劇のジャンルを開拓した。

当時は、伊藤大輔を旗手として「傾向映画」と呼ばれる社会主義的なイデオロギーの傾向をもった劇映画が盛んに作られ、一世を風靡していたが、検閲による警保局の圧力によって衰退し、劇映画はその方向性を失いかけていた。「傾向映画」は、政治的であるだけでなく、シリアスな素材を真摯な態度で描こうとするために陰鬱な怒りが込められていた。このような知的で反逆的な映画が主流の中で、伊丹万作と稲垣浩は、共に伊藤大輔を師としながらも、全く「傾向映画」に毒されることなく、「明朗時代劇」を携えて躍り出た。

しかし、同じ明朗時代劇をモットーとしていながら、伊丹と稲垣では、その描き方が微妙に異なっていた。伊丹万作の明朗さは、ナンセンス時代劇に発展させて虚無的で風刺的な冷めた視点があった。それに対し、稲垣浩は明朗の中に情緒を求めた。

『時代劇映画の動向』の中で、奥平英雄は二人を比較して、「万作の世界が非人情の明るさなのに対し、稲垣の

世界は人情の明るさを有している」^⑬と比較して論じている。ここに二人の資質の違いがあった。この資質の違いが『無法松の一生』の検閲における対応にも微妙な違いともなっていて現われている。

一つの信念

映画の検閲が、検閲官の一方的な裁量で執行されたものなのか。この映画『無法松の一生』の事後検閲の事情について、平井輝章の問いに稲垣浩は答えている。

「内務省の検閲官はこう言うんです。“私（検閲官）個人としては、この映画はたいへん好きだ。しかし、未亡人の恋愛について触れるのは、客観情勢が許さない。もしどうしても封切るといふのなら、その部分を全部きらなければならぬが、それではこの映画のよさはなくなり、ただの〈忠僕無法松〉で終わる。そこでこの際は“検閲保留”ということにしたい。戦争もそう長くないから」^⑭と、稲垣が洩らした説明からは、検閲担当官が頭ごなしに鉄を入れたのではないことを伝えている。

また当時検閲官であった鳥羽幸信の回想の中でも、松五郎が未亡人を深夜に訪ねるシーンを見た検閲室長 K 事務官が、「これは夜這いではないか、俵引きが軍人の未亡人に恋とは言語道断である。このような非国民映画は絶対に通さんぞ！」と激怒し「担当官は叱責を受け、この映画の芸術性を大いに主張した検閲官も K 事務官の怒りの前に押し切られてしまった」と、検閲局内部の状況を伝えている。^⑮

今では推測の域を出ないが、結果において内容改訂の決断を監督に委ねられた。

稲垣浩は、時期を待つことにした。しかし、会社は製作費の回収を行なう上でも、どうしても封切りまで持って行きたい。スタッフたちの生活もあり、稲垣は少しくらいの切除で上映できるなら、それも止むを得ないと考えた。

その意向を検閲担当官に告げると、「これだけの作品を私が切るといふことはしないから、そちらで自発的にやってくれ」と言われ^⑯、稲垣は結局自らの作品に手を掛けることになる。

S#82の居酒屋でのポスターからS#83の停車場への繋がり、画面の流れを少しでもスムーズに見せるために、稲垣自らが再編集を行なったからであった。

このような処理をしなければならなかったことに、稲垣浩は断腸の思いであったことは十分に察せられる。まして、伊丹家の家計を擁護するための行為であるとしたら、伊丹万作は決して納得しないだろうことも、分かりすぎる位に分かるからである。

伊丹万作は『一つの信念』という随筆を書いている。その部分を引用すると「芸術はあくまで真面目な仕事である。かりに取り締まり当局の手によって禁止されたり削除されたりするようなことがあっても、私は抗弁しない。と同時に、自分がまちがっていないという信念が、そのために少しでもぐらつくようなこともあり得ない。あらゆる反省とあらゆる検討が、作品の発表以前に、自分自身の手によってすでに十分なし尽くされているのである。したがってさらにそれ以上の反省を加える余地はないし、また、他人の意見によっていまさら反省し直さなければならないような作品なら最初から発表しなかつただろう」と。^⑩

ここに主題や主義を重視する伊丹万作と、心情を重視する稲垣浩の資質の違いを見ることができる。

稲垣浩は、「鳴滝組」と呼んだ仲間、山中貞雄や三村伸太郎、滝沢英輔、八尋不二ら八人で、シナリオの共同執筆を行い、梶原金八のペンネームで一世を風靡したことがある。

当時、まだ撮影助手だった宮川一夫は、「鳴滝組」に近い位置にいて彼らの仕事ぶりをよく見ていた。

「いつも侃々諤々、それでいて和気霽々とした雰囲気を楽しみながら映画を作っていた。その八人が集まっても、ライバルは伊丹さんひとり。伊丹さんは大変なインテリで、ずっと上の人、別格の人といった存在だった」^⑪と話すように、稲垣は集団の人であり、伊丹は孤高の人であった。

そんな伊丹万作が、直接検閲官と対峙していたなら、また違った局面になっていたかもしれない。

検閲担当官は、稲垣浩が自発的に切るということで、その最終決定の時間を延ばし、その間に試写することも

黙認した。その試写はカットする以前の状態のまま、有識者やジャーナリストなどを主にした一万ほどの人たちに見せられた。^⑫

この映画の削除作業は、稲垣浩にはスタッフの生活をも考えた決断であったが、稲垣の資質から推察して、松五郎の一方的な恋心を一切告白することがなくても、その心情を感じさせることができれば、それも良しとしたのではないか。この『無法松』には原作があり、その原作を知る人たちにとっては、松五郎の心情は十分に察してくれるだろう。また、検閲切除の行為自体は許し難いが、情報局が求める無垢なる献身的な美談としての内容であったとしても、銃後を守る名のない一市井の男の無償の行為と解釈されても、稲垣は良しとしたのではなかったか。さらに言えば、稲垣浩にとって、伊丹が言う「風変わりな恋愛」でなく、皇国のために捧げる男の物語であることに、自らを納得させたのではなかったか。

さらに稲垣浩は、カットすることでその部分がなくなるのではなく、意味が変わってしまうのだということも熟知している。映像がなくても、十分に松五郎の人間性は描き切っている。カットされたことを知った観客が想像力を発揮し感じ取ってくれる。映画が言葉で説明したり、納得させたりするメディアではなく、感じさせるメディアである。サイレントの時代から映画を作ってきた稲垣は、言葉で説明しなくても、観客は感じ取ってくれる。その自信はあったし、またそう願ったのではなかったか。しかし、そのような事情を知らない一般観客は、無法松を単に軍国家庭に忠義を尽くす名もない男の美談として見た。

そして、その美談としての『無法松の一生』は大ヒットした。無償の愛の美談だからこそ、大ヒットしたと言えなくもない。もし、ラジカルな伊丹万作の『無法松の一生』が上映されていたら、盲信的な国粋主義者でなくても、また盲目的な一般国民からも、検閲室長 K 事務官が言ったような非難の声が出ていたかもしれない。これは結果論ではあるが、松五郎の人間臭のある部分を切除したことによって、作品の意図は変わり、情報局は国民への慰安としては都合の良い内容になったと判断したに違いない。だからこそ、上映を許可し、戦時下で大ヒッ

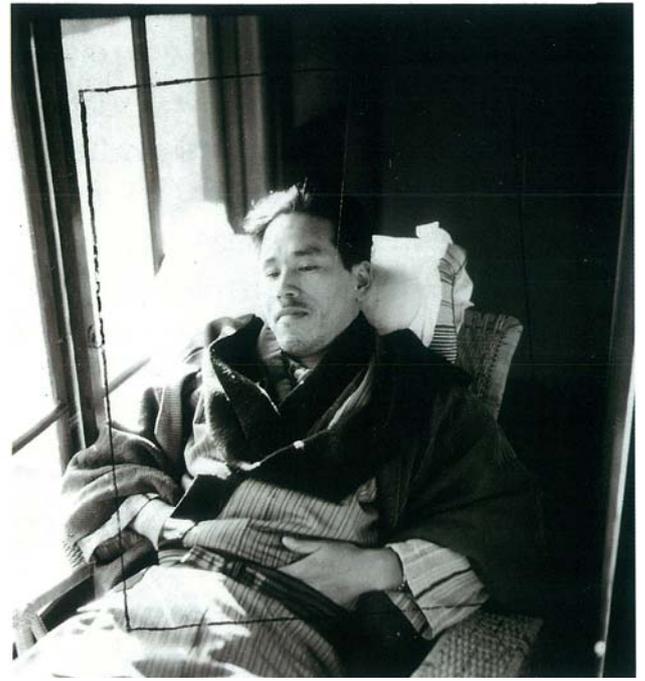
トしたと。

「国家権力のよこしまな規制が、かえって作品の俗性をそぎ落とし、より主題を純化させるような役割をさえ果たしているのだ。これは痛烈な歴史の皮肉である」^⑩という意見もあるが、伊丹万作にとって、無法松の俗性こそが彼の意図した人間像である。美辞麗句で飾られた世界や、犬死した者を軍神として崇めたりする気風に対して、伊丹は生身の人間の俗性や素朴な心情をこつこつと積み重ねることによって、庶民の生身の人間の真実を描くことであった。

伊丹の随筆に、『善悪以外の問題』というのがある。「社会の秩序に抵触した場合の性欲は悪であるが、本来性欲そのものは善でも悪でもなく、雲が湧いたり水が流れたりする自然現象に近いものである。しかるに、世人は往々にして性欲といえば直ちに善悪の問題だとのみ考えがちである。同様に芸術も本来は決して善悪の世界ではなく、むしろ善や悪に関係のない部分のほうがずっと重大なのであるが、そういうことによくわからない人が寄ってたかって映画を枯死させようとしている」^⑪という文章は、『無法松の一生』に結びつけて読めば、彼が意図した主題、描こうとした本質が見えてくるのではないか。

稲垣浩は、伊丹万作が監督すべき作品を代理で演出した。伊丹の意図に反する解釈によって作品の主題を歪めることは、結果的に伊丹の信頼を裏切ることであった。稲垣は、この作が伊丹の意図に反した意味によって評価されたことに、心の中にわだかまりと呵責を感じていたのではないか。だからこそ、戦後再びこの伊丹万作のシナリオを用いて再映画化したと推察することも出来る。稲垣浩の『万作』の文章の最後に、これは映画『手をつなぐ子等』についてではあるが、このような記述がある。

「この作品は占領下に作ることとなったが、進駐軍 CIE から、戦後の話に書き改めなければ検閲を通せないと言ってきた。万さんはそれを聞いて怒り、それなら絶対にこのシナリオを使ってくれるなど言った。私も彼の意を解し、米軍検閲官と二時間にわたりディスカッションして原形のままで押し通した」^⑫。そして、この時は一切の処分を受けずに製作され、上映することが出来た。しかし、この作品の完成を見ずに、伊丹万作は昭和 21 年 9



療養中の伊丹万作（撮影、伊藤大輔）

※画面上のケイ線は、伊藤がトリミング指示したもの

月 21 日、十年の病臥ののちにこの世を去った。享年 47 歳であった。

一世一代の名演技

「阪妻の前に阪妻はなく、阪妻の後に阪妻はなし」とうたわれ、剣戟王とまで呼ばれた阪東妻三郎にすれば、無法松は決して彼自身のイメージにあった役柄ではなかった。

これは剣戟王として確立したイメージから脱却するための冒険にも見える。しかし、上手く行けばいいが、失敗するとスターとして取り返しがきかない賭けでもあった。

時代が時代である。映画界のみならず国家全体がこぞって戦意を鼓舞し、英雄を求めている時代であり、阪妻自身も『将軍と参謀と兵』（田口哲監督）で風格ある将軍を演じた後であった。まして日本映画界の盟主にもなっていた阪東妻三郎が、非国民と呼ばれかねない内容の作品に、自分から進んでやりたがる役柄とも思えない。現実には稲垣浩監督からの出演依頼に対しても、一旦は断っている。

阪東妻三郎、本名田村伝吉。明治 34 年（1901 年）、東

京に生まれた。映画の世界に入るまではあまり定かではないが、15歳で片岡仁左衛門の内弟子になったが、長続きせず、自ら有志を募って劇団をつくったこともある。それもすぐに挫折し、「国活」（国際活動株式会社）に籍をおいたが、この「国活」もすぐに倒産してしまう。苦況の末、マキノ映画に入った。大正12年、22歳のことであった。入社当時から順風満帆とは行かないまでも、それ以降の活躍ぶりは、万人の知るところである。

当時の映画は、尾上松之助の映画に代表されるように歌舞伎を模倣することに終始していた。人を斬っては一々目を剥き見得をきる。これに疑問を持ち、映画独自の殺陣を模索していたマキノ省三に、阪東妻三郎は共鳴する。そして、リアルな立ち回りを実践することになる。腰を落とし、上目使いに相手を睨む。動きは豪快で、斬った後は、素早く次の敵に向かって構える。戦意を失った相手はすでに敵ではなく、新たな敵に向かう。

この阪妻の殺陣は大変ダイナミックで迫力があり、斬新なものであった。しかし、阪妻は歌舞伎の立ち回りのすべてを否定するものでなかった。力強く、リアルな中に、舞踊的な流麗さと華麗さは大切にされた。

阪東妻三郎と稲垣浩監督との仕事上での付き合いは、昭和12年の『飛龍の剣』に始まるが、『地獄の蟲』（昭和13年）では、まだ白塗りのメイクの時代に、写実的な演技の挑戦から本物の髭を生やすという熱の入れようであった。

稲垣浩は、「このとき初めて阪東妻三郎という人の映画に懸ける意気込みと情熱を感じた。そのときから、この人に意欲を燃やし期待を持ちはじめたのだ」と^⑧と阪東妻三郎への回想を述べている。さらに、「あるとき妻さんは、“僕らは親友などというケチなつきあいでないこう”と不思議なことを言い出した」^⑨。阪妻は自らのプロダクションを運営し、栄光と挫折を同時に体験し、借金だけでなく、人の裏切りにもあってきた。そこに阪東妻三郎独自の人生観があった。

この『地獄の蟲』も、検閲保留の処分を受けた。会社は改編してでも封切ることを指示し、稲垣はスタッフや俳優たちの意気込みに対してハサミを入れることを拒んだ。作家の良心と会社の要求との間でジレンマに陥った

のである。

そのとき、阪妻は「クサルことはないですよ。僕らはとにかくりっぱな作品をつくった。それをこの目で見たのだ。それを大衆に見せなかったのは僕らのせいじゃない」と慰めた。^⑩この言葉が稲垣をどれだけ勇気付けたことか、十分に察せられる。

結果的に『無法松の一生』の出演を承諾したのも、稲垣の人柄と熱意によるものであろう。だがまた、自らの演技に対する挑戦と、脚本段階から削除の命令を受けたことを知って、役人たちへの反抗精神が顔を覗かせてきたのかもしれない。

この権力への反抗精神は伝説のようになっている。特に、戦時下での一貫した態度は、伊藤大輔も感銘を受けた。慰問や徴用の命令に対して一切応じなかったからである。

「下回りの時代を長くやっておったことと関係があると私は思うのだが、一言にしていえば反権力。体制、オカミのいうことは一から十までまちがっているという、きわめてアナーキーなものの考えを、生涯くずさなかった。戦争中のことです、映画は三種産業ですから片っ端から徴用で引っ張られていったのです、監督も俳優も。私などまで試験場に行ってこれは幸い逃れました、ところが、あの人はついに試験場にも行かなかった。“阪東妻三郎がお役に立たなくて、田村伝吉（本名）が国家の御用になるのならば、勝手にしてもらおうじゃないか”と、ガンとして呼び出しに応じなかった。文士も学者も国策に媚びていた時代に、お役者一匹の意地を張り通してゆずらなかつた」と回想している。^⑪

映画『無法松の一生』での、稲垣の再三の出演依頼に対して、「命を賭けてやるつもりか」と聞いたという。稲垣がそうだと答えると、「よろしい。私も命を張ろう」と応じた。^⑫少し芝居がかかったエピソードであるが、阪東妻三郎にとって、『無法松の一生』出演への覚悟は、軍部役人に対する映画人の声なき抵抗であったことが理解できる。

出演が決まると、彼は役作りに専念する。京都駅に行き、仲間たちに話を聞き、市中を回るといふ打ち込みようであったという。稲垣や伊丹が映画『無法松の一生』

に懸ける情熱を共に分かっ思いであったに違いない。

阪東妻三郎ほど、逸話の多い人はない。トーキーが始まった頃、彼は最後までトーキーに抵抗した。そう言われているが、実際のところ、それまでの絶大な人気であったニヒルで豪快な剣戟スターとしての阪妻のイメージと、声の質が合わなかったことである。そう彼は感じていた。観客の多くは活動弁士の声で阪妻を見て来たからある特定のイメージをもっている。そのイメージが壊れることが不安であった。彼は日夜動物の遠吠えのような唸り声をあげて発声の練習をしたという。

彼の初めてのトーキー作品は、伊藤大輔監督の『新納鶴千代』であった。伊藤大輔は、彼の大袈裟で芝居がかった台詞廻しに閉口したと述懐している。

「芝居はうまいが、しゃべったら駄目なんだ。トーキーに慣れるまでは可哀相なほど苦労したのです。誰かが彼の台詞廻しは歌舞伎調だと書いておりましたな。(中略)あれは歌舞伎の声色ではない。カツペンなのです。無声映画の弁士から学んだのだ」と。²⁸

歌舞伎の出身でありながら、その素養は皆無に等しかった。何より、阪妻は映画で名を成した人である。活弁から台詞廻しを学んだとしても不思議ではない。他の人がやると陳腐に見えるかもしれないが、阪東妻三郎が話す独特の味が生まれた。それはユーモラスであり、人間味豊かな声色として響いた。

無声映画時代からの監督たちが台詞に頼らず、画面を積み重ねることによって見せ場を作る自信を持っていたように、阪妻も草芝居だけで情感豊かな感情を盛り上げる術を心得ていた。

『無法松の一生』のクライマックスでも、あの祇園太鼓の場面の緊張感のある盛り上がりと、次に続く未亡人に告白しようとしたシーンは台詞らしい台詞は少ない。あの「わしの心は汚い」という一言に集約されていると言って良い。一言だからこそ、それだけ朴訥として情感溢れた説得力を持ち得たことを知っていた。歌舞伎の出来損ないとか活弁の真似とも言われた彼独特の台詞廻しは、松五郎という時代に取り残された明治男の、古風な一つの人格を醸し出すことに成功し、一世一代の名演技を産み出すことになった。



無法松の阪東妻三郎と吉岡夫人の園井恵子

サイレントからトーキーへの変革期に、阪妻と共に仕事をし、その演技の長所短所を知り尽くし、トーキーを乗り越える時の阪妻の苦悩や苦闘も知り、その追究心にも心打たれていた稲垣浩監督だからこそ、この富島松五郎役には阪妻でなければならないとして、何処までも執着したことが、ここで理解できる。

阪東妻三郎は、昭和28年(1953年)、51歳で他界した。死因は脳膜出血であった。長男の田村高広は、『無法松の一生』が遠因ではないかと、佐藤重臣のインタビューの中で答えている。²⁹

「それは凝り性の人でしたから、車の曳き方はどうであろうと、嵐山の近くの土手で走り方を研究しているうちに、風邪をひいて中耳炎になって、後遺症として脳種が残ったのではないかと、思います」と語っているが、ラストでの松五郎が雪中に行き倒れてしまう場面は、阪妻が入院したため、殺陣師の久世龍が代役を努めた。結局、このシーンは検閲によって切除されてしまった箇所でもあった。

この『無法松の一生』への再検証は、国家の検閲に対する映画人たちの宿命と抵抗の姿を見直すという機会でもあるが、この作品にはもう一つの悲しい側面も持っていた。それは吉岡未亡人を演じた園井恵子という女優のことである。彼女は宝塚歌劇の出身で、稲垣浩に見いだされ、この『無法松の一生』に出演することで映画界に入った。そして、清楚で聡明な吉岡夫人のイメージだけ

を残して、不運にもあの広島で被爆し、数日後この世を去った。薄幸な人である。薄幸な人だけに、より印象も深くスクリーンに映されたイメージのまま脳裏に焼き付いている。

これは余談になるが、山本嘉次郎監督は、この吉岡夫人の彼女に関心を持ち、次回作に出演して貰おうと奔走していた。ドラマのような擦れ違いと運命の残酷さに弄ばれ、結果において彼女を救うことが出来なかったという。このことを「カツドウヤ女性人名録」^⑧の中に記している。

運、不運の恐ろしさと、またこの映画『無法松の一生』が上映される限り、映像によって永遠に生き続ける園井恵子（吉岡夫人）の姿は、映像のもつ記録性の偉大さと不思議さを感じさせずに置かない。

『無法松』の再生

戦後の再出発は、それまでのすべての価値観の否定から始まった。映画人や映画界に限らず、すべての日本人は過去の価値観を失い、新たな価値観を求めなければならなかった。特に、今日性をテーマに持った映画は、時代や社会に直接影響を受けながら立ち止まることなく戦後映画を出発しなければならなかった。それがキス・シーンを加えただけで民主主義映画と持て囃されるほど軽薄なものではあっても、また上辺の自由や名ばかりの民主化であったとしても、それは極端に抑圧された精神の爆発とも取れる戦後の解放感であったことは否定できない。それを新しい世代が担った。

しかし、戦中派や戦前派の作家たちは戦後の再出発に際し、日本人としてのプライドや自信の回復を何を抛り所とすべきか模索し、すぐには立ち上がれないでいた。稲垣浩は、戦後にも伊丹万作のシナリオで『手をつなぐ子等』を監督する。時代を越えた普遍的なテーマは人間愛である。ヒューマニズムやデモクラシーという新しい言葉や概念が生まれる中で、稲垣は彼の作家的な良心として、時代に影響されることなく人間ドラマを作ることによって打開しようとした。だから『無法松の一生』と同じ意図で『手をつなぐ子等』を取り上げている。

この作は、日本映画の良心作として評価され、稲垣の戦後の代表作にもなる。しかし、チャンバラ映画が禁止され、時代劇作家としての稲垣にとっては、しっくりしないものがあった。また伊丹の死が稲垣に決断の時を促したのかもしれない。この『手をつなぐ子等』を大映京都での最後の作品として、稲垣は心機一転、東京に居を移した。

東京の映画界はさらに混乱していた。それは創作面だけでなく、人間関係のすべての中に不信感が漂い、政治的な対立まで引き起こしていた。特に、東宝は合理化を実施するため新東宝を設立して大幅な人員削減に踏み切り、労使間の対立だけでなく、組合内の分裂をも招き、政治闘争の場として進駐軍の介入を許すまでに混迷化していた。「戦車、戦闘機。来なかったのは軍艦だけ」と言われるほどに泥沼化し、それは赤狩りの様相をも呈していた。いわゆる「東宝争議」である。

その東宝で、稲垣浩は再出発を始めた。稲垣にとって東宝砧撮影所は鬼門のような存在であった。鳴滝組の仲間であった山中貞雄は、東宝の前身であったPCLでの『人情紙風船』を最後の作として戦地にとられ、戦病死している。また伊丹万作も、東宝での仕事の無理が祟って、監督としての生命を絶たれたことはすでに述べた。だから、稲垣浩にとって東宝は単に新天地といった意味だけではなかった。

東宝での再出発の折、戦前派の誰もが作品のテーマとすべき価値観の喪失や、あるいは思想の変更を余儀なくされる中で、稲垣浩は自らの戦前作品の見直しを行なうことによって打破しようとした。

民主主義とは何か、ヒューマニズムとは何かと言った問い掛けの過程で、稲垣は今までの作品に対する姿勢や主題が決して古い封建的な価値観ではなく、普遍的なものであると確信していた。その証として、『無法松の一生』は、そのテーマ性においても芸術性においても、時代や社会に迎合しなかったからこそ普遍的な意味があったし、まして官憲による検閲切除の命令は、早過ぎる製作であったことを証明していた。

稲垣浩は、東宝最初のカラー作品となる映画に、戦前にも取り上げている『宮本武蔵』を再映画化し、その作

品で第27回(1951年)アカデミー外国映画特別賞受賞の栄誉を得ている。そして、念願であった『無法松の一生』を製作することになる。カラー・ワイドの大作としてである。二度に渡る検閲によって切除された無念と、そして不本意なまま世を去った伊丹万作への追悼の意味もあった。そして、この新『無法松の一生』もまたヴェニス国際映画祭においてグランプリを受賞する。稲垣は、この二作のリメイクによって、世界の巨匠として評価されるに至ったのである。

時を同じくして、宮川一夫も黒沢明監督の『羅生門』や溝口健二監督の『雨月物語』『山椒太夫』などによって国際的なカメラマンとして地位を固め、高い評価を得ていた。

この監督と撮影者のコンビは、別々の道を歩みながらも共にその才能を開花させて行った。稲垣浩と宮川一夫は東京と京都に別れ、再びコンビを組むことはなかったが、交友関係は保ち、いつも交信だけは絶やすことはなかった。

新しい『無法松の一生』が封切られた時、稲垣は宮川に感想を求めた。宮川は「カット割りまで同じなんやなあ」と曖昧に答えた。宮川は、どうして稲垣が『無法松の一生』の再映画化に踏み切ったのか、また忠実に伊丹万作のシナリオをリメイクすることになったのかもよく知っていた。稲垣は笑って、それ以上は尋ねなかった。その時、宮川はまだ新しい『無法松の一生』を見ていなかった。見る気持ちになれなかったのである。◎宮川一夫にとって『無法松の一生』は一本しかなかった。伊丹万作が、阪東妻三郎が、園井恵子が、スタッフのみんなが全勢力を傾けた『無法松の一生』はたった一本しかなかった。そして、宮川一夫は今も、そのリメイク版は見えない。

映画『無法松の一生』は受難の作のように呼ばれているが、決して悲劇的な映画ではない。そのような受け身の存在ではなく、その時々の意味をもち、その存在をいつも強く訴えてきた。その意味で生命力の強い映画であると言える。

製作当時の検閲制度によって一部を削除することで上映を許可された。この時、映画『無法松の一生』は作者

たちの手から離れて、ひとり歩きを始めた。検閲官の判断であり、如何に消極的な政策であったにせよ結果は国民の慰安を目的とした映画国策に協力したことである。大ヒットしたことで、その役目を十二分に発揮したと言える。

戦後にも、GHQによって上映禁止処分を受けた作品が多い中で、この映画は歴史的な部分を切除されるだけで、身分差別や封建制のために犬死にした男の悲劇を訴える作品として上映を許可された。

時代が変わると作品の意味も変わる。それらが作者の主張や意図とは異なるだろうが、映画そのものが「メディア」であることの証しであった。

そして今日でも、表現の自由を訴える歴史的な証言者として、その存在を強くアピールしている。これほど生命力の強い作品はない。

この映画『無法松の一生』が、我々に伝えようとしたものは国家権力であろうがなかろうが、何人も侵すことのできない作品の持つ生命の「尊さ」と「重さ」につい



宮川一夫と稲垣浩

てである。戦前の映画統制の時代には、一旦パスした作品は、如何にその映画の監督であっても、無闇に手を加えることは許されなかった。それは全く別の作品になるからである。

今日、映像メディアは多様化し、そのソフトの不足が訴えられている。その中で映画はその芸術性や表現性に於いて再認識されて来てはいるが、その存在価値は軽くなって来ている。広がるメディアに供給するため、そのソフトとしての映画も、多角的な目的のために消耗品化しようとしている。テレビ放映による第二次使用、ビデオ・ソフトとしての第三次使用、益々多様化するメディア・ソフトとして第四次、第五次使用と、映像ソフトとして存在する限り、それらの作品はひとり歩きをする。そういった中で、例えばテレビ放映の場合は、時間枠を理由に何の罪の意識もなく作品が「切除」されている。ビデオ・ソフトも然り。

切除することでショットの意味や効果が変わることを示して来たが、映画統制や国家権力といった社会性のある視点で捉えなくても、自由の名のもとで、何の後ろめたさも罪の意識もなく他人の作品に手を加えたり侵したりすることに対する問題は重大である。これから益々広がるメディアの多様化に伴い、その著作権の問題だけではなく、モラルの問題としても、オリジナル作品の権利を尊重しなければならないことは当然である。もしかすると、罪の意識がないだけに、今日的な意味で重大な問題を孕んでいると言える。

映画『無法松の一生』の辿った道を、単に過去の出来事として捉えるのではなく、創作物の尊厳としても捉える必要がある。映画が作者たちの手から離れ、一人立ちする中で、映画が作品としての価値だけでなく、作者たちの作品に賭けた血と汗と情熱のすべてが注ぎ込まれている。その結晶としての作品の「重さ」や「尊さ」についても訴えかけている意義に、もう一度目を向ける必要がある。それが、『無法松の一生』を再びテーマとする今日的意義である。

映画『無法松の一生』再生(Ⅲ)〔註〕

- ①、静臥雑記。伊丹万作。国際情報社出版部。昭和18年4月10日発行。p.144 『無法松の一生』について。
 - ②、同、p.145
 - ③、日本映画の若き日々。稲垣浩。毎日新聞社。昭和53年3月1日発行。p.257。「伊丹万作と私」。
 - ④、伊丹万作全集、第三巻付録、月報3。筑摩書房。昭和36年11月発行。p.1。稲垣浩「万作」
 - ⑤、伊丹万作全集、第二巻。筑摩書房。昭和36年8月20日発行。p.246。「伊丹万作放談」を読む(「映画ファン」昭和12年7月号)
 - ⑥、大衆芸術の伏流。足立巻一。理論社。昭和42年12月発行。p.146。II、阪妻／剣劇俳優の一生と芸。
 - ⑦、伊丹万作全集、第三巻付録、月報3。(前出) p.2。
 - ⑧、静臥雑記。(前出) p.146-147。
 - ⑨、同。p.147-148。
 - ⑩、日本映画の若き日々。(前出) p.258。「伊丹万作と私」
 - ⑪、映画評論。昭和17年1月号。日本映画社。p.121。伊丹万作「無法松の一生」余談。
 - ⑫、撮影台本。S#49、吉岡玄閑。p.46
 - ⑬、定本・世界映画芸術発達史(全)。映画評論社。昭和8年7月10日発行。日本篇、奥平英雄。p.84。
 - ⑭、キネマ旬報別冊、日本映画作品大鑑7。キネマ旬報社。昭和36年7月25日発行。p.26。鳥羽幸信「検閲時代」
 - ⑮、同。p.26。
 - ⑯、日本映画の若き日々。(前出) p.258。
 - ⑰、伊丹万作全集、第一巻。筑摩書房。昭和36年7月10日発行。p.369。「古いノート、新しいノート」一つの信念一
 - ⑱、宮川一夫・談。
 - ⑲、実録日本映画の誕生。平井輝章。フィルム・アート社。平成5年7月24日発行。p.295-296。稲垣浩・談「無法松の一生」。
 - ⑳、別冊文芸春秋87年新春号。文芸春秋社。p.210。日本映画名作劇場、第一回、受難の名作「無法松の一生」白井佳夫。
 - ㉑、静臥後記。伊丹万作。大雅堂。昭和21年12月25日発行。p.135「洛北通信」一善悪以外の問題一(日本映画。昭和18年7-9)
 - ㉒、伊丹万作全集、第三巻付録。月報3(前出) p.2
 - ㉓、日本映画の若き日々。(前出) p.191。
 - ㉔、同。p.189。
 - ㉕、同。p.191。
 - ㉖、日本映画縦断1一傾向映画の時代。竹中労。白川書房。p.146伊藤大輔メモワール。
 - ㉗、阪妻の世界。佐藤重臣。池田書店。昭和51年6月10日発行。p.123。
 - ㉘、日本映画縦断1。(前出) p.146。
 - ㉙、阪妻の世界。(前出) p.204。田村高広「父を語る」。
 - ㉚、カツドオヤ人類学。山本嘉次郎。養徳社。昭和26年7月15日発行。p.181-186。「カツドオヤ女性人名簿」。
 - ㉛、宮川一夫・談。
- ※ 写真提供：宮川一夫、京都府京都文化博物館