

時代劇映画における「立回り」の転換点

——黒澤作品の以前と以後

北浦寛之

はじめに

日本映画において、国民的ジャンル映画と言えるのが時代劇である。時代劇は一般的にわが国における江戸時代以前、つまり今から140年以上前の話を対象にした物語であり、刀を持った男たちが激しい戦闘を繰り広げる「立回り」と呼ばれるアクションに多くの者が熱狂し、日本映画の草創期である1900年代初頭から量産されてきた。時代劇スターたちの独特の身のこなし、ダイナミックかつ華麗な運動は、他のジャンル映画では見られない要素であり、その動きの特性を熟知した監督やスタッフたちの手によって、魅力的な「立回り」が演出され、観客は大きな興奮を味わってきた。

そんな時代劇映画の本質とも言える「立回り」が、1960年代以降、性質を大きく変えていく。世界的にもっとも有名な日本の監督、黒澤明が『用心棒』（1961）と『椿三十郎』（1962）で見せた画期的な「立回り」が同時代の製作者に衝撃を与え、それ以後の演出に多大な影響を及ぼすことになったのである。以下では、黒澤明がおこなった演出の革新性を紹介するとともに、彼以前と以後で「立回り」の性質がどのように変化したのかを明らかにしていく。

1. 時代劇の低迷と復活

時代劇で「立回り」をおこなう主人公の多くは、武士あるいは昔のやくざ、いわゆる侠客と呼ばれる人たちである。さらに、その大部分が主君を持つ者たちで、彼らは主君のために自らの命を顧みず剣を振るい、戦ってきた。これが昔からよくある一般的な時代劇のストーリー展開だが、ここで主君のために忠義を尽くす、いわゆる封建的忠誠心と呼ばれ、古くから日本人が美徳として考えてきたものが、一方で、戦後、日本を統治したGHQからは危険視されるようになる。すなわち、戦争において日本人が国家の君主たる天皇のために命を投げ捨てて戦う行為と、前述の時代劇の思想とが結びつくことをアメリカ人は危惧したわけである。よって時代劇は厳しい検閲にあい、終戦から、日本の独立が実現する1950年代初頭までほとんど製作・公開できない状況に陥ってしまう。表1を見てもらってもわかるように、

表1 戦後時代劇と現代劇の本数比較

西暦（年）	時代劇（本）	現代劇（本）
1945（終戦後）	2	10
46	7	59
47	8	89
48	17	106
49	30	126
50	36	178

出典：京都映画祭実行委員会編『時代劇映画とは何か』（人文書院、1997年）、8頁より作成。

現代劇が戦後着実にその本数を伸ばしていったのに対して、時代劇の本数は一向に回復へと向かわない。1950年頃まで時代劇は厳しい検閲によって、低迷を見せる。そんな時代劇が復興を果たすのは、日本が独立を果たす1950年代初頭になってからであり、以後、海外の映画祭で時代劇は立て続けに受賞するなど、存在感を強めていく。1950年代は映画観客数、映画館数ともに急増し、日本映画の黄金期と呼ばれる輝かしい時代なのだが、ちょうど同時期、こうし

て、時代劇でも優れた作品が次々に生み出されていったのである。そしてそのような時代劇の中でも、当時日本映画界をリードし、「時代劇映画の王国」とも呼ばれた映画会社、東映の作品を採り上げてみたい。黒澤時代劇以前の「立回り」の代表例として、東映時代劇について考察する。

2. 東映時代劇の特徴

東映時代劇の立回りの特徴としてまず言えることは、冒頭でも述べた主人公を演じる役者たちの華麗な身のこなしである。時代劇スターは元来、日本の伝統的な演劇である「歌舞伎」の出身者が多く、その「歌舞伎」で培われた抑揚のある身のこなしによって、われわれは独特のリズムを彼らの立回りの動きから感じ取ることができる。東映が抱えたスターも例外ではなく、片岡千恵蔵、市川右太衛門、中村錦之助、大川橋蔵など、歌舞伎の素養のある者たちが、華やかな衣装を身にまとい、独特のリズムで立回りを演じてみせた。その様子については、ヒーローが「流麗に、舞を舞っているかのように、大勢の敵の間をすり抜け、敵方をばったばったとなぎ

- 1 1951年に本稿の主演である黒澤明の『羅生門』がヴェネチア国際映画祭で「金獅子賞（グランプリ）」を獲得すると、以後毎年のように時代劇が海外映画祭で受賞を果たしていく。1952年に『西鶴一代女』（溝口健二監督）がヴェネチア映画祭で「国際賞（監督賞）」、53年に同じくヴェネチアで『雨月物語』（溝口健二監督）が「銀獅子賞（準グランプリ）」を受賞すると、54年には『山椒大夫』（溝口健二監督）が「銀獅子賞」を、さらに『地獄門』（衣笠貞之助監督）がカンヌでグランプリを獲得する。
- 2 観客動員数ならびに映画館数が、1950年代に増加していった結果、観客数は58年に11億人、劇場数は60年に7457館とそれぞれ過去最高を記録する。詳しくは「日本映画産業統計」（一般社団法人日本映画製作連盟〔<http://www.eiren.org/toukei/data.html>、2013年10月16日）を参照されたい。
- 3 山根貞男『活劇の行方』（草思社、1984年）、19頁。

倒して」いくと表現され、⁴ 美しさと同時に力強さも兼ね備えた運動として記憶されている。その運動を、とりあえずここでは、舞踊的、あるいは様式的と言っておく。

そして、そのような「歌舞伎」的な様式的立回りを捉えるカメラの撮り方も重要である。カメラは、比較的ロング・ショットで、役者の全身を捉える傾向にある。と言うのも、「引き」のカメラで撮影しないと、身体全身で表現される様式的な立回りの運動がじゅうぶんに表現できないからだ。「引き」のカメラで役者の全身の動きが捉えられて初めて、われわれはその運動の魅力を十全に感じ取ることができるのである。もっとも、引いて撮られるばかりでなく、カメラが登場人物の身体の一部に寄る場合もあるが、それよりも、ロング・ショットによる撮影の方が役者の動き全体を捉えることができるので尊重されていたと言える。1950年代までの時代劇は多少の違いがあるにせよ、こうした立回りの演出が基調であった。時代劇スターは様式的な立回りを展開しながら、華やかな存在としてスクリーンの中で輝いていたのである。

3. 黒澤時代劇の革新性

歌舞伎出身のスターを多数擁し、1950年代に大衆の人気を一手に集めた東映だったが、そのような「時代劇映画の王国」が1960年代に入って、世界的な巨匠である黒澤明監督の2本の作品によって、大きく揺らいでいく。冒頭でも紹介した『用心棒』(1961)と『椿三十郎』(1962)である。この2本の作品で、黒澤はそれまでの「様式的」な立回りではなく、「リアル」な立回りを演出する。

例えば、『椿三十郎』の時代劇映画史上もっとも名高いラストの決闘場面を見てみたい。この場面では最初、二人の侍が向かい合って対峙しているのだが、互いに刀を鞘から抜いたその次にはもう、物凄い量の血飛沫を空中にまき散らしながら、主役の侍がもう一方の侍を斬り倒し、決着がついてしまうのである。この決闘は、従来の東映時代劇とは違って一瞬で決着がつく。ただ、ここで重要なのは、そうした立回りの長さではなく、単純に、それまでの東映時代劇では適切に描かれてこなかったものが、ここでは、はっきりと表現されていることにある。それは、誰も見逃すことがないであろう「血の流出」である。血飛沫が舞い上がるほどの多量の血がじっさいに出るかどうかは別として、刀で斬られたら血が出るという当り前のことを、それまでの時代劇はしっかりと描いてこなかった。確かにこれまでも、血糊によって、控え目に血の存在が知らされることはあったが、それがはっきりと描かれることはなかったのである。黒澤はそうした過去の作品の立回り場面における

4 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)、64頁。

5 戦前に、稲垣浩監督が血飛沫を描こうとしたが、検閲で引っかけり果たせなかったと言われ

「嘘」を、『椿三十郎』の立回りにおいて、誰もがわかるように暴露してしまったわけだ。他にも黒澤は、「血の流出」だけでなく、じっさいに身体が刀で斬られたことを観客に納得させるような、腕が斬り落とされる場面も『椿三十郎』の前年の作品『用心棒』で撮っている。もっとも、そうした「身体の切断」は、それ以前の『大菩薩峠 第二部』(1958年、内田吐夢監督)や『薄桜記』(1959年、森一生監督)でも確認されている⁶。だが、日本映画史ならびに時代劇映画史では、「身体の切断」は黒澤の『用心棒』が端緒であるということが、いわば定説として流布しており、それだけ『用心棒』における描写が多くの人に衝撃を与えたことが窺い知れる。また、黒澤はこうした視覚的な要素だけでなく、聴覚的な部分にも目を向けている。彼は刀で人が斬られたり、刀がぶつかりあったりするさいの音にも注意を払い、リアルに聞こえる音をそこに導入した。

黒澤以前の時代劇でも、前述のように多少なりとも「血」や「身体の切断」が描かれることがあったが、基本的には役者をいかに美しくカメラに収めるかに注意が払われていた。じっさいに命のやり取りがそこでおこなわれているという感覚にはどこか物足りないものがあった。そのせいか、黒澤のこうした革新的なリアリティを伴った立回りは、同時代の製作者たちに大きな衝撃を与えることになった。例えば、「時代劇映画の王国」東映の監督、加藤泰も「ペチャンコにやられました。やはりラストの殺陣がすばらしい。[中略] 殺陣は、スタイル、ポーズよりも合理性を煮込んでいる。この合理性を煮詰め、一種の美しさに達しているのはなんといっても演出の力です」と素直に敗北を認めてしまう⁷。そしてこうした衝撃は、『用心棒』と『椿三十郎』の興行的な成功も手伝ってさらに拡大を見せる。他方では、「嘘」を暴露された東映時代劇の動員成績が落ちてきたこともあって、「立回り」の演出は、それまでの様式的なものから、黒澤が導入した「血の流出」や「身体の切断」、それに「効果音」を伴ったリアルなものへと変化していくのである。

4. 残酷時代劇の流行

立回りの変化は、それまで様式的なものばかりを演出していた東映時代劇においても、例外なく起こった。1964年に東映が製作し、黒澤時代劇に衝撃を受けた加藤泰監督の『幕末残酷物語』のラストの立回り場面で確認してみたい。

ここで主人公は、大勢を相手に最終的に刀で喉をひと突きされて、死んでしまうのだが、それまでに流血しながらも必死の抵抗をする彼の立回りからは、かつての様式的なものと同様に一線を画していることが見て取れる。確かに、黒澤作品以

ている。詳しくは、小川、前掲書、67～68頁を参照されたい。

6 小川、前掲書、76頁。

7 永田哲朗『殺陣——チャンバラ映画史』(社会思想社、1993年)、197頁。

後の1960年代の東映時代劇にも、これまでのような舞踏的で様式的な立回りがあった。けれども、『幕末残酷物語』において描かれた、血の流出や最後に刀で喉を突き刺すようなショットは、1950年代までの東映時代劇では見られなかった演出であり、黒澤時代劇の影響を強く感じさせるものとなっている。

黒澤時代劇で大衆に受けた、血の流出や身体が切断されるショットは、他の監督たちの手によって、以後、過剰に展開されていった。そして、やがては残酷描写と呼ばれるまでに至り、そのような描写が含まれている時代劇は「残酷時代劇」と呼ばれ、1960年代半ばには残酷ブームが沸き起こる。『幕末残酷物語』もそうした残酷時代劇の中の1本にあたるわけだ。この残酷ブーム自体は1970年代以降おさまっていくのだが、その後、現代に至るまでのどの時代劇においても、多少なりとも身体の切断や血の流出などが見受けられ、そうした描写は黒澤時代劇以後の定番となっていった。

そして、この残酷描写の導入によって立回りの性質が大きく変化していく。以前は前述の通り、役者の全身の動きを見せるため、「引き」のショットが尊重されていた。それに対して、黒澤時代劇以後、残酷描写が導入されてからは、確かに登場人物たちの身体全体の動きも重要であることは変わらないが、それと同等か、あるいはそれ以上に、身体のある一部分を強調して描くことも必要になったのである。すなわち、『幕末残酷物語』であれば、刀で喉を突き刺す部分であり、このように、残酷描写だとみなされる、刀と身体が接触する部分を強調することが重要になっていった。それゆえ監督たちは身体の一部を強調するために、カメラを「引き」で捉えるのではなく「寄り」で収めることを選択する。そして、残酷描写が過激になるにつれ、カメラと登場人物との距離も徐々に接近していくのである。それでは、そのことを強く感じさせる1972年の『子連れ狼 三途の川の乳母車』（三隅研次監督）を見てみたい。

この映画のラスト、砂丘で主人公が3人の敵を相手に闘う場面がある。ここで、主人公は、刀で襲い掛かる敵の武器を次々と真っ二つにしていく圧巻の破壊力を見せつけながら、最後にはなんと、敵の頭をも力強く両断する驚愕の離れ業を披露する。頭部が割れて血飛沫が舞い上がると、今度は大きく映し出されたその割れ目から、主人公の迫力に満ちた表情が浮かび上がってくるのである。ここまできると、黒澤が目指した立回りのリアルさはすっかり消え、見せ物になってしまうのだが、それはともかく、黒澤以後の時代劇では、身体の一部が強調される「寄り」のショットが重要になっていったわけだ。

おわりに

それでは黒澤時代劇の以前と以後で確認された立回りの大きな変化をまとめておく。黒澤明監督の二作品、『用心棒』（1961）ならびに『椿三十郎』（1962）以前に見

られた時代劇では、「歌舞伎」の伝統を受け継いだ様式的な立回りが印象的に展開されていた。そこでは、役者の身体全体の動きを捉えることが重要になってくるため、カメラも「引き」で撮ることが尊重されていた。一方で、黒澤作品の以後では、立回りは「血の流出」や「身体の切断」「効果音」を伴ったリアルな描写を経て、それらが過剰に展開される残酷描写を含んだものへと変化していった。さらにカメラの撮り方も、黒澤以前の時代劇とは違って、特定の身体の部位に注目が向けられ、そこを「寄り」で捉えることが求められた。

すなわち、立回りにおいて、身体全体から部分へ、「引き」のショットから「寄り」のショットへ、黒澤以前と以後で、こうした大きな変化が起こっていたのである。