

チャンバラ映画と大衆演劇の蜜月

——美空ひばりが銀幕で果たした役割

はじめに

美空ひばりをご存じだろうか？

一九四六年にデビューし、一九八九年(平成元年)六月二十四日に永眠した。享年五十二。まさに、戦後の昭和を背負ったスターであるといえる。二〇〇五年に十七回忌を迎え、美空ひばりの特集番組や企画上映会などが生まれ、CDやDVDの発売が相次いだ。そして五月に公開された映画『オペレッタ狸御殿』(鈴木清順監督)では、デジタル技術により映像上甦り、映画出演者として名を連ねている。改めて彼女の存在感の大きさを感じさせる。

しかし、前述したように美空ひばりは昭和を生きた人であり、平成の今では、すでに美空ひばりになじみがない世代も多く含まれているであろう。今、美空ひばりはどのように後世に語り継がれてい

るのか。

まず、美空ひばり公式ウェブサイトから確認してみよう。

小川 順子

美空ひばりさんは、日本を代表する最高のエンターティナーであり、「永遠の歌姫」、「歌謡界の女王」と称される偉大なボーカリストです。美空ひばりさんは一九三七年五月二九日に生まれ、一九四六年、第二次世界大戦が終結した翌年、「弱冠九歳で芸能界デビューしました」。その後彼女は、「天才少女歌手」として一躍スターの仲間入りをし、歌や映画を通じて、日本人の心を癒し、励まし、希望を与えるという大きな役割を果たしてきました。美空ひばりさんの魅力は、他の追随を許さない突出した歌唱力にあり、そのボーカルは「奇跡の歌声」といわれ、「演歌」をベースとした、様々なジャンルに挑戦し、人々を魅

了しました。(傍線・引用者)⁽¹⁾

美空ひばりは、日本の偉大な歌手であり、「永遠の歌姫」、「歌謡界の女王」、「奇跡の歌声」をもつ不死鳥のイメージとともに語られている。同様に、彼女に関する回想や著作、言及は多数あるが、そのほとんどは「歌手・美空ひばり」についてである。しかし、佐藤忠男の次のような言葉がある。

彼女は生涯に一五〇本以上の映画に出た。だから映画スターとしても第一級だった。ただし彼女の主演映画はあくまでも歌手としての彼女をスクリーンでも見せるというもので、女優としての演技は期待したものではない。一曲も歌わずに純粹に女優として出演した作品に五所平之助監督の『たけくらべ』(一九五五)があり、良い映画だったが、彼女がとくに良かったわけではない。⁽²⁾

これも、一見すれば「女優」ではなく、「歌手としての」美空ひばりがスクリーンの中でも歌っている事を示したものであると、取れなくはない。だが、確かに「映画スター」としても第一級だった」と言明している。美空ひばりは、「映画スター」でもあるのだ。にもかかわらず、なぜ「映画スター」としての彼女の華々しい経歴や活躍

は、語られることが少ないのであろうか。

戦後、日本映画黄金時代と呼ばれる一九五〇年代から六〇年代において、大量の娯楽映画が生産された。その中には、多くの歌手が出演し、自慢の喉を披露している映画作品が多数見られる。それらの歌手の多くは、娯楽映画に色ものとして添えるために、喉を披露する小道具としてのゲスト出演であったと位置づけてもいいだろう。

また、「歌謡映画」と呼ばれるジャンルにおいて、橋幸夫や三波春夫、江利チエミや雪村いずみなどが主役として製作された映画も多数ある。歌手である彼らの喉を披露するシーンがふんだんに取り入れられた映画である。では、美空ひばりの場合も、そのような歌謡映画あるいは色添えとしての「ゲスト出演」の歌手と同じように位置づけてもよいのだろうか。

本論では、美空ひばりが銀幕で果たした役割を、チャンバラ映画という大衆娯楽映画において分析し、大衆演劇との関係を確認していく。その作業を通じて、「美空ひばり」という「映画スター」が、戦後の日本映画黄金期という期間にどのような象徴されていたのかを考察することが、本論の目的である。そして、ひばりをめぐる言説の変遷——すなわち「映画スター」としての活躍が語られることが減少してくる——を通じて、チャンバラ映画を再検討できれば幸いである。

1 銀幕のスター…美空ひばり

まず、美空ひばりの銀幕における活躍を見ていきたい。

一九三七年、横浜に生まれた美空ひばりは、一九四九年、『のど自慢狂時代』⁽³⁾で映画デビューを果たす。わずか十二歳のときであった。同年、映画出演としては第五作目に当る『悲しき口笛』⁽⁴⁾にて初主演。映画は同名の主題歌「悲しき口笛」のレコードとともに大ヒット。シルクハットをかぶり燕尾服を着た映画での姿（これは宣伝用の映画ポスターにも描かれている）が、アメリカの『ライフ』誌に紹介されるなど話題になり、「天才少女歌手」として名前が広まる。翌年の『東京キッド』⁽⁵⁾（出演第十五作目）が、これもまた主題歌とともに大ヒットし、「天才子役スター」として映画界においても位置づけられる。映画デビュー以来、松竹、東宝、新東宝、大映、東映の五大映画会社やその他の製作プロダクションにおいて次々と映画出演をこなし、一九五八年七月には、東映映画会社と専属契約を結ぶ。当時の東映は、「時代劇は東映」の看板を掲げて、時代劇映画を中心に、娯楽映画の大量生産を行っていた。そのような映画会社で、美空ひばりは数多くの作品に主演、あるいは出演していく。だが、日本映画の製作本数に陰りが見え、東映が「時代劇」から「任侠」路線へ会社の製作方針を変更し始める一九六三年に東映との専属契約を解除する（十二月）。翌年よりテレビ出演を始め、映画出演は年

に一本ペースになり、ついに一九七一年『女の花道』⁽⁶⁾を最後に、彼女は銀幕を去っていった。その後、病魔に冒され、亡くなるまで、舞台と歌手活動に専念した。

ちなみに、一九五八年から一九六一年は東映の最盛期に当たる⁽⁷⁾。もつとも会社が潤っていた時期に、美空ひばりは映画スターとして活躍していたことになる。このことは、当時東映の撮影所長であった岡田茂が、美空ひばりは東映の女優の中で、会社にとって最も重要な役割を果たしたとのべていることから、明らかである。

また、マキノ雅弘⁽⁸⁾は、弟のマキノ満男（当時の東映専務）に、美空ひばりが東映と専属契約を結ぶことになったがどう思うかと問われたとき、次のように答えたという。「東映は男優だけで売っているから、この際、女優の主演映画を作るのはいいことだ。ひばりなら歌えて踊れる。それに演技も素晴らしいじゃないか」と。映画の父と呼ばれる牧野省三を父に持つ二人は、彼女と仕事をすする以前から、美空ひばりが「主演映画を作る」ことのできる女優であることを感じていたのだろう。

美空ひばりが一九四九年にデビューし、一九七一年に銀幕を去るまでの二十二年のあいだに出演した作品は百五十九本と言われている⁽⁹⁾。筆者はすべての映画を網羅出来ていないので、あくまでも臆測であるが、そのうち時代劇映画は約八十九本と思われる。

では、二十二年間に百五十九本という、美空ひばりのこの映画出

演本数の位置づけを確認したい。一九五〇年代に週替わり二本立て興行が始まったため、映画会社が入れている映画スターは年に平均十本ペースで映画主演していた。これが、当時の日本映画界の状況である。戦前から活躍しているスターはさておき、美空ひばりのように戦後デビューした映画スターの出演本数をみてみよう。東映が戦後売り出した中村錦之助は、一九五四年にデビューし一九六六年に独立するまでの十二年間に百二十四本、大川橋蔵は一九五五年にデビューしてから一九六七年に銀幕を去るまでの十二年間に百十三本の映画に出演している。大映が売り出した市川雷蔵は一九五四年に映画デビューし、一九六九年に急逝するまでの十五年間に百五十八本の映画に出演している。中村錦之助、大川橋蔵、市川雷蔵は映画会社が最初からスターとして売り出し、育成した役者であるため、彼等の出演映画は、ほとんど主演作品であると言っても過言ではない。美空ひばりの場合は、百五十九本中百三十本前後が主演あるいは主演級であったと考えられる。そうすると、黄金期の戦後日本映画界において、突出して多い作品数ではない。だが、映画スターとして認知されるには十分な数字といえるだろう。また、先にあげた「歌謡映画」という歌手を主役にして製作された映画に出演した彼らとも比較してみよう。出演本数も百本を超える歌手はほとんどいず、主役となれば平均五十本にも満たない。すなわち、美空ひばりは、単なる歌手として映画に出演していたのではなく、マキノ

雅弘が指摘したように「映画スター」として十分な主演作品をこなしていたといえる。

実際、浦谷年良は、ひばりを「映画スターである」と明らかに認めている。

松竹のディレクター・システム、東宝のプロデューサー・システムに対し、東映はいわずとしたスター・システムだった。ことに昭和三十年から三十五年、六年まで日本映画最大最高の量を誇った東映チャンバラは、片岡千恵蔵、市川右太衛門、大友柳太朗、東千代之介、中村錦之助、大川橋蔵、美空ひばりの七大スターを中心がっちりローテーションを組んでいた。⁽¹²⁾

田島良一は「東映時代劇論」の中で、このようなスターのローテーションとともにシリーズ映画を、東映時代劇の特徴として捉え、次のように述べている。

東映は興行上の安全性から各スターの当たり役をシリーズ化するようになる。こうして生まれたのが片岡千恵蔵の「遠山の金さん」シリーズ、市川右太衛門の「旗本退屈男」(これは右太衛門の戦前の当り役の復活)シリーズ、月形龍之介の「水戸黄門」シリーズ、大友柳太朗の「怪傑黒頭巾」「右門捕物帖」「丹

下左膳」シリーズ、中村錦之助の「一心太助」「殿さま弥次喜多」シリーズ、大川橋蔵の「葵新吾」「若さま侍捕物帖」シリーズ、美空ひばりの「ひばり捕物帖」シリーズなどであった。そして、これらのスターの人気シリーズが、東映時代劇の軸をなしていたのである。¹³⁾

映画会社にとって映画スターとは、そのスターが出演するだけでお客を動員できる「力」がある俳優のことである。そのスター主演の映画がシリーズ化されることは、すなわち同じ役柄を何度も反復することであり、それがそのスターのイメージを確立することになる。ファンもスターの持つそのイメージを観に来るのだ。量産されるプログラム・ピクチャアが、多くのシリーズ映画、あるいは、似たような物語によって占められているのは、このような反復が集客力につながっているからだと考えられる。だが、もう一つの側面もある。俳優がその固まったイメージを破る役を演じること、うまくいけば、その俳優は「成長したスター」として認知される可能性も併せ持つのだ。それだけその「スター」の役柄に幅が出ると、またもやいくつかのイメージの反復、増幅が量産されていく。戦後の日本映画黄金期を支えた一翼は、このような「スター・システム」であった。

美空ひばりは、そのシステムに組み込まれた「歌って踊れる映画

スター」であり、それゆえ「人気シリーズ」映画をもっていたのである。

ここで、美空ひばりが数多く出演した時代劇映画、とりわけチャンバラ映画について概観しておこう。¹⁴⁾

チャンバラ映画の草創期は、歌舞伎の模倣あるいは、歌舞伎の演目演技したものが大半であった。最初の映画スターは尾上松之助であるが、彼の映画の特徴の一つは、一人で二役以上演じるものであったといえる。そして、歌舞伎あるいは講談や大衆文学を素材に、大量のチャンバラ映画が製作されていくのであるが、チャンバラ映画スターとして売り出され、主演作をこなしていくのは、男性スターであった。チャンバラ映画の多くが江戸時代を舞台にしており、そこで表立って活躍するのは「男」(主人公)であるのだから、チャンバラ映画が男性スターに独占されるのは、自然な成り行きであっただろう。尾上松之助以来、主役あるいは主役級の役を一人で二役以上演じて見せるのは、男性スターのいわば特権であったといえる。また、チャンバラ映画スターであるのだから、彼らの魅力の一つとして立ち廻り・チャンバラの巧さも挙げられる。

このようなチャンバラ映画を中心に、美空ひばりが出演している映画をみていこう。

2 「ひばり映画」の特徴

これから、美空ひばりが主演（あるいは主演級）である映画を、便宜上「ひばり映画」と呼ぶことにしたい。

美空ひばりは映画の中でどのような役をこなしたのであろうか。彼女が映画デビューした時はまだ十二歳。すなわち子役である。それから映画界を去る三十四歳まで、実にさまざまな役をこなしている。具体的に見てみよう。

初主演大ヒット作『悲しき口笛』では、少女（子役）を演じている。『東京キッド』においても同じく少女役である。一九五一年の『とんぼ返り道中』⁽¹⁵⁾では、蝶松という名の少年（子役）を演じている。⁽¹⁶⁾同年『鞍馬天狗角兵衛獅子』⁽¹⁷⁾において杉作少年を演じている。翌一九五二年『牛若丸』では、ひばりは牛若丸（少年）と桔梗という名の少女役の二役をこなしている。すなわち十代前半は、少年・少女と性別を問わず、子役として出演している。

さて、ひばりが十代後半から三十代にいたるまでの作品をみて、更にいくつか例を挙げてみよう。

一九五四年『歌ごよみお夏清十郎』⁽¹⁸⁾においては、米問屋の娘・お夏。一九五六年『ふり袖捕物帖 若衆変化』⁽¹⁹⁾では踊りの師匠・お七。タイトルにあるように、「若衆」の格好をして事件の解決に乗り出す役である。⁽²⁰⁾お七の役は、「ふり袖捕物帖」につづき、東映に移って

からは同じ原作から「ひばり捕物帖」という名で、シリーズ化される。この女性役にもかかわらず、男の格好をする、すなわち男装する役は、「捕物帖」にとどまらない。一九五九年の『いろは若衆ふり袖ざくら』には、菊五郎という団子屋の倅で登場する股旅ものであるが、実は女であり、身代わりとはいえ花嫁姿を披露し、ラストは娘・お菊に戻るハッピーエンドである。

ここに挙げたように、ひばりは、娘役にもかかわらず、男装をし、そして最後には元の娘姿に戻るといって、「異性装」を映画において繰り返す。

そして、一九六〇年には、ついに男役のみを演じる。男役とは、女優である美空ひばりが生物学的性(♂)を越境した役＝男を演じることを指す。例えば『ひばりの森の石松』⁽²¹⁾では森の石松を、「ひばり十八番 弁天小僧」⁽²²⁾では弁天小僧菊之助を演じる、などである。また同年『天竜母恋い笠』⁽²³⁾では姉・お春と弟・新太郎の一人二役、すなわち男女両役を演じている。断っておくが、男役を演じる一方で、同時代の作品の中で、現代劇映画においても時代劇映画においても、美空ひばりは娘役や芸者役など、女優としてもちろん女役も演じている。

ここで、とりわけ時代劇映画を中心に例を挙げたのは、時代劇映画のほうが、服装コードとして観客が物語上の「男」役、「女」役を認知しやすいからである。また、美空ひばりが男装するのは時代劇映画

画においてであるからである。

つまり、美空ひばりは、子役時代に性別を問わず、少女、少年を演じたパターンを、十代後半以降になってからも引き継ぐのである。先の例に挙げたように、お姫様、町娘、若衆、やくざなどである。あるいは一人二役以上が挙げられる。男性スターのいわば特権であった一人二役を演じることは、他の女優たちと比べてかなり特徴的であるといえる。浦崎浩實は「出演映画一五九作中、異性役も含め二役（以上）に扮しているのが二一作も。ひばりならではの現象だろう⁽²⁴⁾」と指摘している。「ひばりならではの現象」のもう一つの特徴として、ファンがひばりの男役に魅了されたことがあり、またひばりを宣伝するときにもこの側面が押し出されたことがあるだろう。いくつか例を挙げてみよう。

雑誌『平凡』増刊号において、巻頭の写真の中に「美しい男装姿はひばりちゃんの魅力のひとつです。たのしい男装ひばり変化は、ひばりちゃんの芸の上手さとともにいよいよチャーミングな今日この頃です」とコピーがつけられている。また映画のスクールの横にファンの声が掲載されている。たとえば「映画の中では 若衆姿が一番好きです これからもたくさんステキな若衆姿をみせてください 最後に東映専属おめでとうございます」、「映画で男装若衆姿がなんとすてきなことでしょう」、「時代物ならやくざ姿 若衆姿が大好きです」⁽²⁵⁾などである。

また、女優である岸本加世子は、美空ひばりに寄せたエッセイの中で「ひばりさんの役柄で死ぬほど好きなのは、なんといっても任侠物の立役。『森の石松』の石松なんて最高だった。あのイナセな流し目が、女から見たらたまらない。ホレボレして、ウズウズしちゃう⁽²⁶⁾」と書いている。

男装するひばりに人気があり、また会社側もひばりに男装させる作品を多く作っていった様子が伝わるであろう。また、「東映専属おめでとうございます」とあるように、美空ひばりの若衆姿は「時代劇は東映」の東映に専属になったため、時代劇映画出演が増えたというわけではないことがわかる。言い換えるなら、映画デビュー当時からすでにその傾向があるといえる。

出雲まろうは、「ひばり映画」の特徴を次のように述べている。

ひばりチャンバラ娯楽映画の特徴は、町娘と若衆と姫、これらをひばりが二役も三役もつかえひつかえやること、に尽きる。／ひばりの『ふり袖捕物帖』というヒット・シリーズで、若衆姿に扮した勝気な町娘お七ちゃんが自慢の十手を振り回して江戸の怪事件を解決するが、じつは彼女は高貴な生まれのお姫さまなのであった、というパターンだ。／ひばりじつは姫Ⅱわけあつて町娘Ⅱそのうえ若衆Ⅱ剣の達人／これがひばりチャンバラ娯楽映画の基本パターンだ。⁽²⁷⁾

うまく捉えている。先に見てきたように「ひばり映画」の特徴は、女も男も演じること、一人で二役以上こなすことであるといえよう。それに加えて「歌」が歌え、「立ち廻り」すなわちチャンバラが出来ることも挙げられよう。では確認も兼ねて、出演作品百五十九本の中から、その特徴が凝縮された映画を二本挙げたいと思う。

一つは一九五七年の『ひばりの三役 競艶雪之丞変化』⁽²⁸⁾、もう一つは、一九五八年の『花笠若衆』⁽²⁹⁾である。

『雪之丞変化』は三上於菟吉が一九三四年～一九三五年に発表した作品で、一九三五年に衣笠貞之助監督、林長二郎（後の長谷川一夫）主演のコンビによって映画化され、大ヒットした作品である。『ひばりの三役 競艶雪之丞変化』は、その美空ひばり版である。タイトルに三役とあるように、若女形である中村雪之丞と怪盗・闇太郎、そして回想シーンで出てくる雪之丞の母・お園の三役を演じている。女形というのは普通男がなるものであり、原作も何度か映画化された作品でも雪之丞は男である。「雪之丞変化」を知っている人であれば、美空ひばりが、男役も女役もやり、しかも女形なので女装もすることは、想像できるであろう。ところが『ひばりの三役 競艶雪之丞変化』にはさらに仕掛けがある。それは、女形である中村雪之丞が、実は女なのである。

男役も女役もこなすだけでなく、見かけは男じつは女という観客

にとつては、目の回るようなセクシャリテイの越境を、美空ひばりは演じてしまうのである。浦崎浩實は「この眼と体でその熱狂を目撃したへひばり映画」最大級のヒット作は『ひばりの三役・競艶雪之丞変化』（五七年、新東宝）である」と、この映画がヒット作であると断言している。

もう一作の『花笠若衆』ではどうなのであるか。美空ひばりは江戸屋吉三郎という若衆姿で登場するが、実は雪姫という名のお姫様なのである。この作品では、ひばりは双子の千代姫と二役を演じている。物語の流れでいくと、吉三郎が雪姫の姿に戻って、お家騒動に巻き込まれる父と妹・千代姫の危機を救いにいく。最後の立ち廻りのシーンにおいて、艶やかな雪姫とお姫様の格好から、着流しの男装である吉三郎の格好に一瞬にして変化し、大立ち廻りの末に悪を成敗する。そして、父と妹とのめたい再会にもかかわらず、「男の中の男・江戸屋吉兵衛の二代目」として生きる道を選ぶのである。

この二作品で確認できたように、男役という「異性装」、男から女へ、あるいは女から男への「変化」、「立ち廻り」、そしていうまでもなく「歌」が、ひばり映画の特徴なのである。

美空ひばりは、デビュー時はまだ十二歳の子どであった。子どもは中性的と捉えやすいために、少女役も少年役も演じることができ。この解釈はよく言われている。たとえば、福岡翼は「十代と

いうのは、性別が不分明な時期である。容姿は子供でありながら、大人の分別を見せるといふ、タレント美空ひばりのキャラクターは、この時期の映画に於て、存分にその魅力を發揮していたといっている。『悲しき口笛』や『東京キッド』がその例である。／まだ男でもなければ、女でもない時期というのは、役の上では男も女も演じることが可能であった。／『鞍馬天狗』シリーズの『角兵衛獅子』や『天狗廻状』の杉作少年の役や、『山を守る兄弟』の弟役は、けなげで、あっぱれであった。(…中略…)男と女の二役を演じた『牛若丸』や、性格の違う双生児の二役を演じた『ひばりの子守唄』なども、十代の初期だから違和感もなく受け取められたのである。／二十代を迎えると、生身の女らしさを回避するかのようになり、時代劇への傾倒が深くなる⁽³⁰⁾と指摘している。

だが、本当にそうなのであろうか。子ども(十代)だから男役も「演じることが可能であった」のだろうか。それだけでは説明がつかないと思われる。なぜなら美空ひばりは、二十代になってからも、両性役を演じていたからである。確かに、二十代に入ってから時代劇映画が現代劇映画の倍になる。しかし、十代の美空ひばりが出演した三十九本(『ど自慢狂時代』〜『お嬢さん社長』)⁽³¹⁾のうち、ひばりが男(少年)を演じたのはたったの五本である。少年に見間違える服装で出てきたものを入れても、それほど数は増えないであろう⁽³²⁾。むしろ、二十代以降のほうが、若衆姿を披露する役が増えるのであ

る。

また福岡は、時代劇映画への傾倒が「女らしさの回避」と述べているが、なぜ「女らしさの回避」と捉えたのか言及していない。実際、その必要がひばりにあったのであろうか。時代劇映画において、ひばりは多くの「娘」役を演じている。また、女性らしさをアピールするような「芸者」役もこなしている。「女らしさの回避」とはいえないのではないか。

確かに、美空ひばりは、元来の女性という生物学的性から越境した役柄、あるいは性に捉われない役を演じることが多かったのは事実である。言い換えるなら、性の越境をすることにより、本来の「女優」の枠にとどまりきらない役を演じ続けたのである。

ところで、日本映画を考える上で、「女優」について見直す必要があるだろう。日本映画の製作が始まった当時は、女優は、男性がすなわち「女形」が演じていたのである。女優を女性が演じ、「女優」という言葉が出てくるのは、一九一九年⁽³³⁾のことだ。すなわち、映画における「女優」自体、すでに「異性装」と深いかわりがあったのである。

3 男役あるいは男装の麗人

では、美空ひばり以外に、映画で男役——すなわち女優であるにもかかわらず、物語の役が男性であり、作品上では「男性」として

認知される役——を演じた女優はいなかったのだろうか？確認しておくが、女優が男役を演じるとはいえ、対象としている映画作品は決して「男女総入れ替え劇」でもなく、「女だけの劇」でもない。同じ作品の中で、他の登場人物は、男優は「男」で出演し、女優は「女」で出演しているものである。

もちろんひばり以外にも、映画のなかで男役Ⅱ「若衆」姿を披露した女優はいる。

確認できる中でもっとも古いのが初代大江美智子である。彼女は、一九三〇年『旗本退屈男』⁽³⁴⁾（シリーズ第一作に当たる）において、退屈男・早乙女主水之介の小姓である「霧島京弥」役を演じている。

初代大江美智子は翌年も「旗本退屈男」シリーズにおいて二回ほど同役を演じているが、残念ながら現存する映像がないので、実際どのような姿であったのかは確認できない。

この「霧島京弥」役が一つのキーになる。なぜなら、一九五二年『旗本退屈男江戸城罷り通る』⁽³⁵⁾において宮城千賀子が、一九五四年『旗本退屈男謎の怪人屋敷』⁽³⁶⁾では勝浦千浪が、「霧島京弥」を演じているからである。その他にも男役を演じている可能性がある女優はいる。水の江滝子である。一九四九年に『歌うまぼろし御殿』⁽³⁷⁾において「蝶太郎・勇士チョンタア」という役を演じているのだが、これも映像確認ができていない。⁽³⁸⁾

おそらく、先にあげた四名のなかで、一番映画に出演しているの

は宮城千賀子であろう。出演した映画作品も一番多く残っていると思われる。宮城千賀子が映画デビューしたのは一九四〇年の『宮本武蔵』⁽³⁹⁾で、武蔵を慕うお通役であった。彼女も、映画の中で男役も女役もこなすだけでなく、例えば美空ひばりとの共演となった『とんぼ返り道中』において、梅若という名の娘歌舞伎一座の太夫を演じ、劇中劇で「男」（役）を演じている。また、霧島京弥役を演じた時は、敵方の屋敷に探りに入る手段として、女装して奉公する腰元・おせいになりすまし、最後は京弥に戻って事件解決に到る。

宮城千賀子は、美空ひばりと同様に、一人二役だけではなく、「男」あるいは「若衆」も「女」も演じ、また、一つの作品のなかで、「男装」と「女装」をし、目の回るセクシャリティの越境を繰り広げた女優であった。いや、デビュー時や年齢から考えて、美空ひばりより前にそのような性を越境する、あるいは性に捉われない役柄を演じていたのである。とはいえ、出演映画本数は多いが、ほとんどが脇役であり、主演作品数は、美空ひばりの足元にも及ばない。

ところで、この初代大江美智子、水の江滝子、宮城千賀子、勝浦千浪に共通していることがある。それは歌劇団出身であるということだ。

まず、初代大江美智子は宝塚少女歌劇団の娘役だった。市川右太衛門プロダクションには、右太衛門の相手役の女優に望まれて入社したと言われている。大江については後でもう一度触れる。水の江

滝子は大阪松竹少女歌劇団（OSSK）の出身で、「男装の麗人」と形容された一人である。宮城千賀子は宝塚歌劇団出身であり、勝浦千浪は大阪松竹歌劇団（OSK）出身である。

宝塚歌劇団もOSKも、女性のみで演劇やレビューをする劇団である。これらの歌劇団の出身で、舞台から映画に（映画から再び舞台に）出演する女優が、上記四名のほかにもいる。⁽⁴¹⁾彼女たちの武器は、「異性装」だけではなく「歌って踊れる」ことであつた。歌劇団を含めて、映画と演劇の関係を見直したい。

4 大衆演劇の特色

大衆に支えられた演劇として、映画と関係の深い歌舞伎、剣劇、歌劇団を取り上げよう。

歌舞伎というのは、現在大きな劇場で行われている大歌舞伎だけではなく、今という大衆演劇、すなわち悪い言い方をするとドサ回りの旅役者一座も含んでいる。

流れを単純化すると、阿国という女性が出てきて、「阿国歌舞伎」と呼ばれるようになり、大衆（民衆）のあいだで人気が出る。それが禁止され、若衆歌舞伎、野郎歌舞伎という男だけの芝居となり、おそらく旅回りの一座としては存在していたと思われるが、基本的に女優者は否定され、大きな芝居の流れから姿を消していく。そこで男役者が女を演じる「女形」が定着していくといえるだろう。⁽⁴²⁾

剣劇は、新国劇を旗揚げした澤田正二郎が、一九一九年に京都で『月形半平太』を初演したのが、最初とされている。⁽⁴³⁾これが大当たりし、新国劇から分派しているいろいろな一座が上演し、広まっていく。それに呼応するかのように現れたのが、女優者が演じる「女剣」^{じよけん}あるいは「女剣劇」^{おんなけんげんき}と呼ばれる女性が太夫をつとめている一座である。現在では、剣劇（女剣劇も含めて）を上演する一座も大衆演劇と総称されていると思われる。それから宝塚（少女）歌劇団とOSS（SK）大阪松竹（少女）歌劇団である。

以上取り上げた演劇において、そのエンターテイメントの重要な要素となつているのが、生物学的性を越境した役を演じることである。つまり、歌舞伎の女形であり、歌劇団の男役である。また、歌舞伎や剣劇では立ち廻り、俗に言うチャンバラも重要な要素である。歌劇団の方は、歌や踊りが重要な要素であるだろう。

すなわち、大衆演劇・芸能の特色として、一、生まれ持った生物学的性を越境する役あるいは異性装、二、立ち廻り（チャンバラ）、三、歌と踊りの三点が挙げられる。

美空ひばりが女性であるため、次に、男装する女剣劇と歌劇団の方に焦点を当てていこう。

森秀男によると「女優が主役になって立廻りを見せ場にする芝居が浅草に現れたのは、昭和八、九年頃からだだが、それは剣劇の変種として誕生してきた」⁽⁴⁴⁾そうである。また、当時日活で「主人公にか

らんで乱闘場面で激しい立廻りを見せる姉御役」の一人であった映画女優・伏見直江が、一九三二年に主演した映画『女国定』⁽⁴⁵⁾を翌一九三三年に「浅草の金龍館」で上演(実演)したのが、「女剣劇の走り」といえるかもしれない⁽⁴⁶⁾そうだ。

この当時の女剣劇の代表格として、後年よくあげられるのが大江美智子一座と不二洋子一座であるが、両一座が浅草に出演し始めたのが一九三四年である。つまり、女剣劇が浅草に登場したのが一九三三年頃、一九三六年頃には定着していったといえるだろう⁽⁴⁷⁾。太平洋戦争による不可抗力で、女剣劇(のみならず興行界全体が)は一時失速する。戦後は、新しい世代として浅香光代などが奮闘し、一九五〇年代から六〇年代にかけて浅草を中心に女剣劇ブームが再興する⁽⁴⁸⁾。だがそれも一九七〇年以降低下していく。これが大きな女剣劇の流れである。ただし、細かいことを言えば、これは浅草における女剣劇の隆盛である。たとえば、すでに一九二〇年ごろから、澤田正二郎自身も公認したという「女澤正」こと酒井マサ子という女優がいた⁽⁴⁹⁾。新国劇を中心に広まった剣劇の演目を上演し、男の役を演じ、激しいチャンバラを繰り広げていたそうである。彼女は九州を本拠地にしていたため、東京ではおそらくほとんど知られていなかったと考えられる。取り上げ出すときりがないので、これで留めておくが、女剣劇の一座が旅回りを主としているため、浅草で少なくなつたからといって、廃れたと断言できないことは念頭においておかな

くてはならないだろう。

話を元に戻して、初代大江美智子と不二洋子について、もう少しみてみよう。

初代大江美智子は、先に軽く言及したが、宝塚少女歌劇団の娘役スターであったが、一九三〇年に右太プロに女優として入社し、映画に転向する。しかし、一九三二年には、右太プロをやめ舞台に戻り、大江美智子一座を結成し女剣劇を始めるのである。彼女の十八番は、「雪之丞変化」や「国定忠治」などの男の役であった⁽⁵⁰⁾。だが昭和十四年一月に、神戸で上演中に舞台で倒れ、二十八歳の若さで亡くなった。

不二洋子は子ども歌舞伎から新派を経て、一九三〇年に右太プロに入社する。ただし、大江美智子が、市川右太衛門の相手役に望まれて映画界に入ったのに対し、不二洋子(当時の芸名は和歌浦波子)は無名の新人、悪く言えば大部屋女優であった。翌年には右太プロをやめ、また新派の一座に入り、一九三三年に独立して一座を結成した。彼女が得意としていたのは、戦前は女義賊や毒婦、あるいは「女国定」のようにわざわざ女主人公に書き換えたもので、女であるが激しい立ち廻りを演じる役であった。だが、戦後になると「国定忠治」「噂の母」など男装しての男役が増えてくる。森秀男は次のように分析している。

戦後になってからの不二洋子の演目は、かなり変わってきた。戦前はほとんどやらなかった男役が目立って多くなっている。

二本に出演するために、一本が女役なら、もう一本は男役と目先を変えることも考えたのだろう。戦争末期にもまして、戦後の占領時代には立廻りへの干渉がきびしく、立廻りなしでも成り立つ芝居をやる必要に迫られた。それを契機に、それまでの女剣劇からの脱皮をめざして脚本を選ぶようになったこともあるにちがいない。それに昭和三十年には四十三歳で、体も太り気味になっていたので、男役を手がけるようになったのもふしぎではない。⁽⁵¹⁾

女剣劇は、太夫である女役者が、女主人公として、あるいは男装して男の主人公役を演じ、立ち廻り(チャンバラ)を繰り広げるのが、見せ場であり、特色であるといえよう。もう一つ、見せ場がある。それは一人で二役以上を演じることである。たとえば初代大江美智子は「『雪之丞変化』で雪之丞と闇太郎の二役早変りを見せ、はや十八番、オハコの当たり狂言を」持っていたそうである。⁽⁵²⁾ 大江美智子に限らず、不二洋子もその他の女太夫たちも、一人二役、三役をこなし「早変り」を見せている。「早変り」(早替り)というのは、芝居が途切れることなく進行している中、たとえば下手に引込むとすぐに舞台裏で衣装を着替え、上手からもう一つの役柄に変

身して登場し、演じていくことである。これも大衆芸能の一つの特色ともいえるだろう。

次に、歌劇団について触れておきたい。男の役を演じる劇団のトップ・スターが、しばしば「男装の麗人」と形容されている事は、聞いたことがあるであろう。しかし、最初から現在あるような形態ではなかった。

一九一九年に「宝塚少女歌劇団」という名称で公演していた舞台は、少女たちが踊りを披露していたものであり、まだ男装をしていなかったのである。シヨート・カットにし、シルクハットに燕尾服という格好でレビューを始めたのが一九二七年であり、それ以降、男装をして劇の上でも「男役」を演じる、現在あるような舞台が定着していくのである。同様にOSSK(大阪松竹少女歌劇団)も一九二二年に活動を開始した時点では、少女たちの集まりであった。やはり短髪で男装をするようになったのが一九二九年からであり、最初の「男役」スターと言われているのが、水の江滝子であった。

歌劇団というだけあって、女のみで演じられる演劇(芝居)だけがエンターテイメントの要素ではなく、そこには必ず歌と踊りが伴っていたことは、言うまでもないだろう。

すなわち、男装の麗人としての男役が定着していくのは、一九三〇年頃からであり、これは、女剣劇が台頭していくのと、時期がほぼ同じである。そして両者の花形は、男装して演じる「男役」あるい

は、女太夫であると考えられる。

もう一度確認しておこう。一九三〇年代以降に定着していったこれらの大衆演劇の重要な興行要素は、「異性装（男装）」、「チャンバラ、早替り、歌と踊りである。

元来、日本の芸能は、今挙げた「異性装」、「変化」、「歌（唄）（謡）」、「踊り（舞）」と深い関係がある。早替りは「変化」の体現と考えられるだろう。民俗学においてすでに多くの研究と報告がなされているので詳細は省くが、さまざまな祭祀や儀礼において、この四要素が散見される。また、過去の神々の戦いから歴史的な合戦などを擬した「立ち廻り」とみなされる動きも、しばしば行われている。⁽⁵³⁾

演劇においても、猿楽から発した能楽でさえ、これらの要素を含んでいる。エンターテイメントの重要な要素は、我々になじみが深いものであるといえる。いや、なじみが深いからこそ「特色」と成り得たとも考えられる。

すでに見てきたように、これらの要素は、ひばり映画の特徴でもあるのだ。

結 び

美空ひばりの出演している時代劇を観て、次のような言説が残っている。

昔の時代劇では消極的な存在でしかなかった女性も美空ひばりのおかげで大あばれをやつてのける。昔のすぐれた時代劇作品を見なれた人には、なんともお粗末で、でたらめな時代劇であつた。⁽⁵⁴⁾

「昔のすぐれた時代劇作品」において、「消極的な存在でしかなかった女性」とは、何をさしているのだろうか。おそらく女優たちの役柄であるだろう。ようやく女優が登場した一九二〇年頃では、女優たちがどうしても主役に絡む脇役に甘んじる結果になっていたと推測される。

だが、剣劇『女国定』を演じた伏見直江のような女優はどのような位置づけだったのだろうか。志村三代子は、戦前の時代劇に出演していた女優について次のように述べている。

スペクタクルとしての立ち廻りがチャンバラ時代劇の人気の根拠であるとするならば、チャンバラ・ヒーローの対抗馬ともいえるヴァンプ女優の場合はどうであろうか。ヒーローと同じくアクションをこなすという点に限って言えば、ヴァンプ女優もヒーローも変わりはない。だが、〈女〉が刀を振り回し、アクションをいとも容易くこなしてしまうというその行為は、本来〈男〉の領域であると考えられていたチャンバラ・アクション

ンに対する境界侵犯的な振る舞いといえるかもしれない。だからこそ、伏見直江に対する批評にもあるように、彼女は半ば揶揄的に「男性的」と形容されたのだ。だが、それは彼女らが完全に男性化することを意味するものではない。剣やピストルといったきわめて「男性的」とされる武器を「女」が駆使することによって、ヴァンプ女優による立ち廻りには、男性スターにはない、いわば倒錯的な魅力が備わることになる。⁽⁵⁵⁾

女優もまた「ヒーロー」と「変わりはない」という位置づけだが、それでもチャンバラ映画が「男の領域」であるという見方が示されている。おそらく「男の領域」が保たれているのが、さきの「すぐれた時代劇」であり、ここでは女優たちは「消極的な存在」として認知されていたのであろう。だが、実際は違う。戦前のチャンバラ映画において、ようやく女優が登場し、彼女らは、男性スターに対抗するほど激しいチャンバラ（アクション）を繰り広げていたのだ。美空ひばりの銀幕での活躍によって女性が「大あばれ」をやるようになったのではない。

ところが、戦後になると、映画の中で女性を演じるのが、女形（男）から女優（女）になったにもかかわらず、今度は女性が「男装」して「男」を演じるようになっていったのである。

戦前では男の主人公で成り立っていた物語を、女性の主人公に置

き換えて女優が演じていた。そのような物語は、結局「男の領域」へと戻されてしまった。その中で主役になるために、「男装」して「男」を演じることによって遂行されたのかもしれない。そして、それをもっとも銀幕上で体現し、ファンを魅了したのが美空ひばりだったのである。彼女が「女性」役も演じるからこそ、「若衆姿」もさらに際立つてくるのだ。

ひばりファンは、「私はとくに、ひばりちゃんの技斗（チャンバラ）がすきです。この頃ひばりちゃんの映画に技斗（チャンバラ）が入らないと、私たちファンはさびしくなりませんまことにひばりちゃんは、女性の中で技斗が日本一です」と、ひばりのチャンバラを絶賛している。チャンバラ映画スターの必須条件を満たしていると考えられる。

美空ひばりは、戦前の女優たちが繰り広げたように、銀幕の中でチャンバラを繰り広げるばかりか、「若衆姿」になってしまうことも多かった。そのような点で、彼女は女剣劇の特徴をつかんでいるといえるだろう。実際、美空ひばりは大衆演劇（女剣劇）役者である中野弘子と昵懇にしていた時期がある。⁽⁵⁶⁾ 彼女の舞台を熱心に観て、参考にしてきたのかもしれない。また、美空ひばりが銀幕で活躍していた時期は、戦後の浅草で女剣劇が再び隆盛した時期と重なっている。ひばりが銀幕を去った一九七一年以降、時代劇映画の著しい衰退、そして製作本数の激減により、時代劇映画において「男装」

を定番とする女優は、ほとんど見られない。

ひばり映画の特徴は、歌と踊りでもあった。これもまた、大衆演劇とりわけ歌劇団の特色と同じである。すなわち、美空ひばりが銀幕でこなした役は、大衆演劇の特色であり、大げさに言ってしまうと、大衆演劇のエンターテイメントを映画で体現したものであった。筆者は一九五〇年代から六〇年代の映画館を体験していないが、次のような指摘がある。

ひばりの若衆／江戸屋吉三郎が、やたらド派手な着流し姿で、デッデーン！と登場する。スクリーンに向かつて、「よっ、待ってましたっ！」「ひばりちゃんっ！」の声が観客からかかる最初のシーンだ。昭和三〇年代初期のころまでの映画館とは、スタアの登場とともに客席から「わああああ」という歓声と拍手が湧き起る、芝居小屋にも似た熱気を帯びた空間だった。⁽⁵⁷⁾型がキマツたところで、映画館の観客席からはふたたび声がかかるだろう。⁽⁵⁸⁾

すなわち、当時の映画館は「芝居小屋」にかなり似た空間であったということである。最近ではほとんど目にすることはないが、古い時代劇のリバイバル上映などに行くと、たしかに、お目当てのスターの名前や、姿が登場すると拍手が起り、映画が終了すると拍手

が起こることがあった。

美空ひばりが銀幕で果たした役割、それは芝居小屋における大夫と同じである。そして、美空ひばりの映画を観ることによって、私たちは、黄金期のチャンバラ映画がいかに大衆演劇と密接な関係にあったのかを、改めて確認することができるのである。ひばりが銀幕を去ったのは、奇しくも日本映画の衰退と重なる。それは、映画館という空間が、「芝居小屋」に似た観客を巻き込む「ハレ」の空間ではなくなったことを意味する。「歌」、「踊り」、「チャンバラ」、「異性装」、「変化」を兼ね備えた映画が少なくなると、映画はその興行自体の力を失ってしまった。

最後の疑問——なぜ美空ひばりが「映画スター」として語り継がれることが少ないのか——に当座の答えを出してみよう。一九七一年に、銀幕を去った美空ひばりは、映画で得たあたり役を舞台で演じるようになる。彼女は、それでも「異性装」をしてみせているのだ。しかし、かつて東映を筆頭に観客動員を促した「時代劇映画」がテレビに市場をとってかわられたとき、「異性装」の要素はなくなっていき、女優は女性としての、男優は男性としての活躍に落ち着いてしまう。ひばりが舞台において、「歌」と「踊り」にコスチュームとしての「異性装」を練り広げているにもかかわらず、いつしかそれは「歌」の付随要素としてしか認識されなくなってきたと思われる。美空ひばりが「映画スター」となりえた「エンターテイ

メントの要素」そのものが認知されなくなったと考えてもよいのではないか。語られなくなったのではなく、忘れ去られてしまったのだと。筆者は、日本映画が再び「歌」「踊り」「変化」「異性装」といった要素を興行の力として兼ね備えたとき、美空ひばりもまた「映画スター」として語られるであろうと思っている。

多くの観客を動員し、大衆である観客に支持されるからこそ、大衆娯楽芸能としての映画の存在価値があるのだ。「ひばり映画」において象徴されたことこそ、娯楽映画におけるエンターテイメントの重要な要素であり、映画と大衆演劇がそれらを共有し、密接な関係にあったことの証である。

「若衆姿」を含んだエンターテイメントの特色をあますところなく銀幕で演じることができた美空ひばりだからこそ、「本質的に男性主体のジャンルである」チャンバラ映画において、女性でありながら一時的に「映画スター」になり得たのだといえるだろう。

注

- (1) 美空ひばり公式webサイト <http://www.misorahibari.com/> より、二〇〇五・二一・一六引用
- (2) 佐藤忠男『日本映画』第三文明社、一九九二、三五六頁
佐藤忠男は著書『映画俳優』(晶文社、二〇〇三、一七八頁)に
おいても同じ文章を載せている。

(3) 東横映画、監督・斎藤寅次郎。現存するフィルムは断片であり、筆者は確認していないが、残念なことに美空ひばりが唄っているシーンは失われているらしい。

(4) 松竹大船、監督・家城巳代治、出演・菅井一郎、原保美、津島恵子、ほか

(5) 松竹大船、監督・斎藤寅次郎、出演・川田晴久、榎本健一、堺駿二、ほか

(6) 東宝日本コロムビア、監督・沢島忠。

同年『ひばりのすべて』(東宝日本コロムビア、監督・井上梅次)という映画が製作されているが、これは芸能生活二十五周年記念に製作されたドキュメンタリーであり、劇映画ではない。

(7) 一九五八年が日本映画の観客動員数がピーク、一九六〇年が日本における映画館数がピークとなり、その後、下降線をたどり、一九七〇年までに急速に日本映画界は斜陽化する。ただし、東映株式会社は一九六〇年に第二東映を発足させ、一九六一年にはニュー東映として、製作をしていたため、東映の最盛期を一九六一年までと考えた。

(8) マキノ雅弘は、改名が多く正博、雅裕など時代によって字が違いますが、本論では文献著者名を除き「雅弘」で統一する。

(9) マキノ雅裕『マキノ雅裕女優志・情』草風社、一九七九、一〇四頁

(10) 美空ひばり公式webサイトでは、出演映画本数百六十五本、あるいは日本映画データベース (<http://www.jmdb.ne.jp/>) では百六十四本とされている。劇映画だけではなく、ドキュメンタリ

―あるいは歌謡ショーのような作品も数えられていると思われるが、すべての映画作品が現存しているわけではないので、正確な本数は断定しがたい。

(11) 東映から独立してからも、彼の映画活動は一九八九年まで続く。独立後の二十二年間の間に二十本出演、総出演数は一四四本である。

(12) 浦谷年良編著『ちゃんばらグラフィティ―』講談社、一九八一、一三九頁

(13) 同右、一五一―一五二頁

(14) 「時代劇映画」とは、江戸時代以前が舞台になった映画であり、いわゆる「髷物」といわれているものをさし、「チャンバラ映画」とは立ち廻り・剣戟のシーンが含まれている映画とする。本論では、時代劇映画という枠組みのなかに「チャンバラ映画」が含まれると考えてもかまわない。

(15) 松竹京都、監督…斎藤寅次郎、出演…高田浩吉、川田晴久、宮城千賀子、堺駿二、ほか

(16) キネマ旬報別冊『美空ひばり映画コレクション』（一九九四年八月一四日号、キネマ旬報社）のなかにある「フィルモグラフィ―」では、「歌のうまいかれんな孫娘・蝶松（ひばり）」と記載されている。しかし、筆者が映画を観る限り、蝶松は少年として描かれている。確かに、映画の中ではつぎりと娘や息子と男女の性別が言及されているわけではない。だが、時代劇映画では少年役・少女役の服装コードが現代劇よりも明確であり、明らかに少年役と判断した。また、本作品の紹介をいくつか探してみたが、管見の及ぶ限りでは「越後獅子の少年」と書かれている。

(17) 松竹京都、監督…大曾根辰夫、出演…嵐寛寿郎、山田五十鈴、川田晴久、ほか

(18) 新芸術プロ、監督…冬島泰三、出演…市川雷蔵、川田晴久、堺駿二、柳永二郎、ほか

(19) 東映、監督…松村昌治、出演…大川橋蔵、川田晴久、堺駿二、原健策、ほか

(20) 踊りの師匠・お七であるが、実は妙姫という伊勢守の妹という役である。

(21) 東映京都、監督…沢島忠、出演…若山富三郎、里見浩太郎、大河内伝次郎、ほか

(22) 東映京都、監督…佐々木康、出演…若山富三郎、黒川弥太郎、里見浩太郎、ほか

(23) 東映京都、監督…工藤栄一、出演…若山富三郎、黒川弥太郎、山形勲、ほか

(24) 浦崎浩實「映画人の墓碑銘四八美空ひばりの巻」『キネマ旬報』一九九七年七月上旬夏の特別号、キネマ旬報社、一九九七、一一八頁

(25) 平凡特別編集『あなたの美空ひばり』完全復刻版、マガジンハウス、二〇〇一

(26) 岸本加世子「女でもウズいたひばりさんの石松」『キネマ旬報別冊『美空ひばり映画コレクション』（前出）、一三九頁

(27) 出雲まろう『チャンバラ・クイーン』パンドラ、二〇〇二、五〇頁

(28) この映画は前後編として製作されている。前編が『ひばりの三

- 役 競艶雪之丞変化」、後編が「ひばりの三役 続競艶雪之丞変化」、どちらも一九五七年の新東宝作品である。監督・渡辺邦男、出演・宇治みさ子、北沢典子、坊屋三郎、市川門三郎、丹波哲郎、ほか
- (29) 東映京都、監督・佐伯清、出演・大川橋蔵、大河内伝次郎、星十郎、明石潮、ほか
- (30) 福岡翼「映画女優美空ひばり」「美空ひばり映画コレクション」(前出)、五九頁
- (31) 一九五三、松竹大船、監督・川島雄三、出演・佐田啓二、月丘夢路、大坂志郎、ほか
- (32) すべてのフィルムが現存していないため、断言はしかねるがスチール写真やポスター、あるいは映画の内容と照らし合わせた結果である。
- (33) 帰山教正監督『生の輝き』一九一九が日本映画最初の女優起用作品といわれている。また、同年牧野省三も『都にあこがれて』という教育映画において、四人の娘たちを女優として初めて起用したと言われている。
- (34) 右太プロ、監督・古海卓二、出演・市川右太衛門、小夜文子、武井龍三、ほか
- (35) 松竹、監督・大曾根辰夫、出演・市川右太衛門、高田浩吉、岸恵子、ほか
- (36) 東映、監督・渡辺邦男、出演・市川右太衛門、高峰三枝子、宇治みさ子、ほか
- (37) 大泉映画、監督・山本嘉次郎、出演・月丘夢路、川田晴久、山

- 茶花究、ほか
- (38) 現存しているのかも不明である。また、榎本健一夫人となる花島喜世子も『エノケンの近藤勇』で、男役を演じている。上記以外にも異性装した女優はいると考えられる。
- (39) 『宮本武蔵 第一部・草分の人々、第二部・栄達の門』日活京都、監督・稲垣浩、出演・片岡千恵蔵、河部五郎、月形龍之介、原健作、薄田研二、月宮乙女、ほか
- (40) 日本映画データベースによると百二十七本である。
- (41) たとえば、轟夕紀子、月丘夢路、月丘千秋、小夜福子、越路吹雪、淡島千景などが挙げられる。
- (42) 極端に単純化しているので、異論のある方もいるだろう。ここではこれ以上触れないので、詳細は膨大な研究のある演劇史や歌舞伎研究をご参照願いたい。また、以下に言及する演劇に関しても同様であることをご了承願いたい。
- (43) 一九一七年に大阪で上演した『家門の犠牲』で、テンポのはやい立ち廻りを展開したが、後に剣劇とよばれるジャンルの最初の企画とする説もある。いずれにせよ、新国劇の澤田正二郎を嚆矢とする。
- (44) 森秀男「昭和十年代の女剣劇」『芸能』平成四年十月号、桜楓社、一一頁
- (45) 日活、清瀬英次郎監督
- (46) 森秀男「昭和十年代の女剣劇」(前出)、一一頁
- (47) 伊井一郎は「女剣劇ががぜん脚光をあびるようになったのが、

昭和十一年(一九三六)六月に不二洋子が浅草の公演劇場に出演してからで、まさにブームに火がついたという感じで、その人気たるや、すさまじいものがあつた」と述べている。(伊井一郎『女剣一代―聞書き「女剣劇役者・中野弘子」伝』新宿書房、二〇〇三、一四〇頁)

(48) 二代目大江美智子一座、不二洋子一座も再び浅草に戻ってきている。そのほか一九三〇年代末ごろから活躍していた中野弘子一座、富士嶺子一座、筑波澄子一座など多くの女性が太夫をつとめている一座が浅草で上演していた。

(49) 「女剣劇」の草分け酒井マサ子さん『週刊新潮』一九九二年四月二日号、一二九頁

(50) 昭和十四年七月に、二代目大江美智子の襲名披露が行われている。戦後活躍した大江美智子はこの二代目の方であるが、彼女もまた男役を得意としていた。

(51) 森秀男『夢まぼろし女剣劇』筑摩書房、一九九二、一九六頁

(52) 伊井一郎『女剣一代』(前出)、一四〇頁

(53) 武術の演武も、奉納される。

(54) 福田定良『娯楽映画』紀伊国屋書店、一九六三、一三二頁

(55) 志村三代子「ヴァンプ女優論」『時代劇伝説』(前出)、一九八一―一九九頁

本文中の註がずれているため、原典が明らかではない。前後の註から推測するに、おそらく一九九九年に開催されたシンポジウム「成瀬巳喜男とマキノ雅弘」における発言を参照したものと思われる。

(56) 伊井一郎『女剣一代―聞書き「女剣劇役者・中野弘子」伝』新

宿書房、二〇〇三を参照

(57) 出雲まろう『チャンバラ・クイーン』(前出)、五五頁

(58) 同右、五七頁

(59) 志村三代子「ヴァンプ女優論」(前出)、二二四頁