

チャンバラ時代劇映画における「殺陣」の変遷

小川 順子

序

本論は、チャンバラ時代劇映画における「殺陣」^{〔なてん〕}に焦点を当て、映画作品の物語性や社会性から「殺陣」を独立させて抽出し、「殺陣」そのものの変遷を新たな角度からとらえ直して、「殺陣史」の再構成を試みるものである。これまでのところ、チャンバラ時代劇映画における「殺陣」という問題にのみ焦点を合わせた研究は、非常に少ない。もちろん、日本映画、日本映画史、時代劇映画、個々の作品などについては、それこそ膨大な数の研究がなされているが、「殺陣」についての言及は、これらの研究のなかに組み込まれてしまっている。時代劇映画における「殺陣」という問題を正面から扱った研究は、管見の及ぶ限り、永田哲朗『殺陣』^{〔1〕}、デイヴィッド・ボードウェル「フライワイヤンから荘重性へ」^{〔2〕}、加藤幹郎「殺陣

の構造と歴史」^{〔3〕}の三点のみである。

まず、これらの先行研究について触れておきたい。

永田哲朗による『殺陣―チャンバラ映画史―』であるが、この著書におけるアプローチは、「尾上松之助の殺陣、阪東妻三郎の殺陣」というように役者の身体論に依拠したものであると言える。たとえば、「彼（*阪東妻三郎）は人並み以上に背丈が高かったせいか、いつも猫背気味で、その上から首をちょっと前に出す独特のポーズで、肩の力を抜き、グッと腰を据え、刀をダラリと下げる。そして、両の足先を内股ににじらせ、適度の間をおいてじりじり下がる」（*引用者注）^{〔4〕}、「彼自身（*大河内傳次郎）も、少しでも体を大きく見せるため、いつも爪先立って、ツツツとすべるような動きで斬り払ったり飛び上がって斬った。また、斬って下がる癖があった。立回りの時に必ず刀の目釘を湿すのも特徴の一つだ」^{〔5〕}というように、著

者は一人一人の役者の癖や体軀について言及しながら、「殺陣」のあり方を、年代の古い役者から順々に語っていつている。

ボードウェルの「フライボワイヤンから莊重性へ」と加藤幹郎の「殺陣の構造と歴史」は、「時代劇映画とは何か」において「殺陣の分析」という項目に掲載されていた論文である。まず、ボードウェルは、「戦前時代劇の様式的側面について分析を加えたい」として、戦前時代劇映画を中心に、「殺陣」のシーンにおける「カット」や「ショット」などの技術的な分析をおこなっている。次に、加藤幹郎は、「運動と情動の観点から日本時代劇において死にいたる残酷なアクションがどのように振りつけられ、そしてそれがどのように運動と情動の観点から実現されるか」を問題にして、十三本の作品を挙げ、個々の作品における「殺陣」のシーンの「演出」や「キャラクターワーク」「編集」などを分析して、それらを年代順に並べている。

しかし、この三つの先行研究のなかにも、歴史的なバースペクティブから「殺陣」全体の流れを語ったものはない。個々の役者、あるいは作品についての分析はなされていても、映画の草創期より現代に至るまで、どのように殺陣が変遷してきたかという「殺陣」のダイナミックな展開についての言及はなされていない。そこで本論では、前述したように、「殺陣」を「殺陣」そのものとして考察し、「殺陣」が歴史的にいかに変遷し展開してきたかを射程に入れて、

新たな「殺陣史」を再構成したいと思う。

本論の構成としては、まず、時代の流れに沿って、これまで日本映画論、時代劇映画論、日本映画史や個々の作品研究などにおいて語られてきた「殺陣」に関する言説を取り出し、その角度から「殺陣」の歴史的展開をひとまず構成していくことにする。そしてさらに、それを踏まえた上で、そこから見えてくる「殺陣」の類型化を分析の手段として、「殺陣史」の新たな編成を試みようと考えている。

殺陣の歴史的展開

では、殺陣の歴史的展開を構成していこうと思う。そのために便宜上、時代の流れを以下の五つの段階に区分してみた。(一)草創期、(二)展開期、(三)定型化期、(四)殺陣の革新、(五)ポスト黒澤期である。

まず、(一)草創期から見えていくことにする。年代的には、映画が日本に導入された一八九六年から一九二〇年代前半までを指す。映画が日本に上陸して間もない頃、時代劇映画の出発点は歌舞伎の舞台の引き写しであった。それゆえ、「殺陣」も歌舞伎の様式通りであったといえる。今で言うなら、この当時のフィルムは歌舞伎の記録映画と言い換えてもいいだろう。この時期は、映画はまだ「活動写真」と呼ばれており、時代劇映画は「旧劇」という名で呼

ばれていた。時代劇映画をはじめ、多くのシナリオを世に送り出してきた脚本家の八尋不二は、当時を次のように回想している。

「いわゆる『旧劇』が歌舞伎から多くのものを受け継いでいることは事実である。『忠臣蔵』だの『与三郎』『白浪五人男』(弁天小僧)『天衣紛上野初花』(河内山宗俊)など、いちいち具体的な作品例を挙げるまでもなく、衣裳、かざら、大道具、小道具、科しぐさから白廻せりふに至るまで、そっくりそのまま頂戴して出発したのが殆どの旧劇であったと言っても言い過ぎではない。しかし、外面的にはその通りでも、これの内面には、もっと雑多なものが混入していることを見落としてはならない。」

このように、チャンバラ時代劇映画の「殺陣」は、まず「歌舞伎」の「殺陣の型」を模倣することにより始まったのである。しかし、明治四十四年十一月十日、東京劇場組合は、所属歌舞伎俳優の映画出演を禁止したのである。そこで、いわゆる旅回りであった歌舞伎役者が主に映画出演を果たすこととなった。そこに、新風のよりに現れてきたのが、日本初の時代劇スターと呼ばれる尾上松之助(写真1)と、「日本映画の父」と呼ばれる牧野省三の出現であった。尾上松之助の第一回主演作品「碁盤忠信」(一九〇九)は、当時、

大変な好評を博したと言われている。もちろん、この当時の映画は、題材として歌舞伎の演目を多く使用していた。しかし、松之助は、いわゆる檜舞台で行われる歌舞伎とはひと味違った要素を持っていたようである。それについては、映画評論家の滝沢一が池田富保にインタビューした時の記事に、その様子がよく表されているので、ここに引用する。

「立回りがよかったですね」(池田富保・談)というのだが、



写真1 「尾上松之助」©マツダ映画社

この場合それ以上の表現の言葉がないであろう。映画の内容そのものは歌舞伎を一步も出ていない。ただ立回りだけが普通の歌舞伎の舞台のそれよりも動きに軽快さがあったに違いない。トシボ松の身の軽

さが役立つことであり、そこにいささかでも歌舞伎離れたテンポがあったのだと想像する。『舞台からみたら新しい人でした』という池田富保の批評はこの際適切であろう。⁹³

松之助のこのような従来の歌舞伎から離れたテンポによる「殺陣」に加え、映画という新しい技術の目新しさが効果的に相乗作用して、多くの観客の心をつかんだと思われる。彼は一千本以上の映画に出演したと言われているが、残念ながら現存するフィルムは断片も含め、わずかしか残っていない。しかし、いくら松之助の「殺陣」が当時から見れば歌舞伎離れていたとはいえ、現存しているフィルムを見る限りでは、彼の「殺陣」はあくまでも歌舞伎の様式から抜け切れていない。この事については、松之助の次に到来する時代劇映画の俳優や殺陣と比べて、「松之助の殺陣は旧態依然とした歌舞伎様式のものであった」というように、多くの言説が語ってきたことであり、松之助の映画を「旧劇」とよび、次世代の映画を「新時代映画」や「時代映画」などと名称を変更して語っていることから推測される。

次に、(二) 展開期であるが、年代的には一九二〇年代後半から一九四五年までを含む時期を指す。すなわち、映画が、「活動写真」から「新時代映画」に名称を変更されるようになり、その後、無声映画時代からトーキーへの移行期をへて、敗戦後、CIE(民間情報

教育局)による統治下におかれるまでの時期に相当する。CIEは敗戦後、日本映画に対し十三の規制項目を出したのであるが、これが俗に言う「チャンバラ禁止令」といわれているものに当たる。⁹⁴

この時代の特徴として、主に三点が挙げられる。新国劇の影響、アメリカ映画など外国映画の影響、そして、ダンス的コレオグラフィの導入である。それぞれを見ていくことにしよう。

まず新国劇の影響である。尾上松之助が「旧劇」において全盛期を誇っていた当時、舞台の方で確実に人気を掌握していたのが澤田正二郎率いる新国劇⁹⁵である。年代的には一九二〇年代半ばから一九三〇年代前半、即ちトーキーへの移行期に当たると考えられる時期である。

新国劇自体が、剣戟、いわゆる「鬻もの」を初演したのは一九一九年、京都明治座においての『月形半平太』である。そして翌年、澤田正二郎が創案した『殺陣・田村』という演目が初演された。これは「歴史的な演目」と新国劇の人が自ら認識している演目である。⁹⁶ それ以後新国劇の人気は全国的に高まっていき、そして一九二五年、澤田正二郎自身が新国劇のメンバーと共に、映画に三本出演することになったのである。それが、牧野省三監督による『国定忠治』と『恩讐の彼方に』、衣笠貞之助監督による『月形半平太』である。また、時代劇スターとして名を残すようになる大河内傳次郎が、新国劇より映画の世界へと移って来たのも同年のことである。

では、新国劇がもたらした殺陣への影響はどのようなものであったのだろうか。

「*新国劇の殺陣の特徴は）その真剣さ、スピード感、リアリティ（…中略…）にあったと言えるだろう。それまでの演劇における立廻りといえば、歌舞伎のそれしかなかった。新国劇の立廻りは歌舞伎の対極にあり、型に縛られた歌舞伎のタテのローテンポに対する新国劇のそのの真剣さとスピード感は、観客を興奮させるに十分であったろう。」¹³⁾

ここで藤井康生が指摘しているように、新国劇の殺陣は「スピード感」や「リアリティ」があり、「歌舞伎のローテンポ」な殺陣に対してかなり革新的であったようである。ここに、「真剣さ」と言う表現があるが、新国劇記録保存会によると、新国劇においては「殺陣は一瞬の動きに総力を結集する。そこには微妙な間合いと瞬時に動ける敏捷さが求められる。そこに到達するには過酷なまでの心身の鍛練が必要となってくるのである。日頃の厳しい訓練のみが殺陣を支えているのである」¹⁴⁾。すなわち歌舞伎の殺陣を特徴づける「舞踊的な美しさ」とはつきり異なる、それとは別の「身体運用の美しさ」を新国劇が目指しており、それが「真剣さ」という言葉に託されていたことが、今の引用から窺い知れる。ただし、これらの

「殺陣」が、あくまでも「舞台」における殺陣であると言うことを、太田俊穂は次のように分析している。

「阪妻の殺陣も、この当時（*一九二五年）のものは、かなり沢正に影響されていたような気がする。（…中略…）ところが、『討たる者』『恋と武士』そして『影法師』あたりになるとグッとリアルになる。沢正の殺陣はなんといっても舞台劇の様式美である、一つの原型であるが、そのまま映画に使えるものではない。おそらく、永く阪妻の殺陣師であった沢村伝八は、そのことにきづいてしだいに改善していったものにちがいない。」¹⁵⁾

ここで一つ考えたいのが、当時「殺陣」に使われていた「刀」の問題である。松之助の時代には、ほとんどの役者が「本身」、すなわち「切れる刀」（＝真剣）を使用していた。¹⁶⁾歌舞伎における「殺陣」においては、人が実際いないところに切り込んで、相手が倒れるという型が多い。松之助の映画を見てもその様な型の伝統は強く残っているが、この理由の一つに、本身であるために実際に相手に斬りつけることが不可能であったということが考えられる。

それに対して、新国劇では「真剣」は使用しない。それどころか、「相手の肉体へはつきりと剣をぶつけ」という立ち廻りをしていたのであり、からみのほうも負傷の予防のために「タオル」や「小

さな座布団」を身体に目立たぬように巻き付けていたのである。そのため、「相手を斬る瞬間、バサツという音が発生」していたとのことである¹⁷⁾。

映画もこの方法を受け継ぐ形で、実際に刀をからみの身体にあてるといふ殺陣を取り入れていったと考えられる。事実、初期の頃の映画では「真剣」を使用していた役者も多々いた。主役が「真剣」を使うと、からみも受けた刀が竹光だと切り込まれてしまうために、「真剣」を使わざるを得なくなり、多数の怪我人が出たというエピソードを、永田哲朗が紹介している¹⁸⁾。時代の流れとともに、重たい「真剣」よりも、真剣を刃引きした「模擬刀」や「竹光」、すなわち「切れない刀」を好む役者も増えてきたということもあるだろうが、やはりここでは新国劇の影響を見逃すわけにはいかない。たとえば、これまで「殺陣」に関して語られてきた言説の中に見られるのだが、大河内傳次郎や嵐寛寿郎などは、好んでからみに刀を当てていたそうである。ただし、たとえ時代劇映画の「殺陣」が、新国劇の「殺陣」からスピーディーさと実際に刀を相手に当てるといふ「型」を取り入れたとしても、映画（当時はまだ無声）の観客が、実際に目の前で舞台を見ている観客と同じ迫力を感じることはなかったであろう。前述の引用にある沢村伝八が「沢正の殺陣はなんといっても舞台劇の様式美である」と感じて、「しだいに改善していった」のであるのならば、舞台を模倣したところで映画とはやはり違うと



写真2 『雄呂血』（丸山敏平所蔵『剣戟王阪東妻三郎』丸山敏平著、ワイズ出版より）

九三〇年代半ばまで、すなわち新国劇の時代劇映画への影響が認められる時期とほぼ重なる。当時の時代劇脚本家として、革新的な作品を次々と生みだしていったのが、寿々喜多呂九平であり、彼を境に映画は「旧劇」から「時代劇」と呼ばれるようになったという説もある。

〔*寿々喜多呂九平が〕アメリカ映画の活劇の手法を時代劇にとり入れたことも特徴である。／こうした手法は当時の日本映

いうことに着目して、映画における独自の迫力の出し方を工夫していったのではなからうか（写真2）。

次に、アメリカ映画などの外国映画から「殺陣」への影響について見ていこう。これも年代的には一九二〇年代前半から一

画、とくにマゲ物の世界ではまったく新しい試みだったため、正に清新潑潑たるものがあつた。ハイカラにも見えたのである。(…中略…)明らかに彼の作品は一種のモダニズムのなかにそれが活かされた。(…中略…)ハリウッドの豪快な俳優として日本にも人気のあつたダグラス・フェアバンクスの『奇傑ゾロ』や西部劇の爽快感もまた彼の好むところであつた。この二つのモチーフをまぜ合わせて、それにルパンや、シャーロック・ホームズの味つけをした捕物シリーズがある。」

彼に限らず、一九二〇年代は外国映画への一般大衆および映画関係者たちの関心がとりわけ高まっていた時代である。この当時、人々によって必ず挙げられるのが、上記にもあるように、「ダグラス・フェアバンクスの」名である。マキノ雅弘によると、父・省三はダグラス・フェアバンクス主演の『バクダッドの盗賊』にとりわけ強い印象を受けたそうである。また、加藤幹郎が「殺陣の構造と歴史」の中で、日本の殺陣を「水平方向」に拡がるものであり、「スワッシュバックラーの剣戟とアクションを『垂直方向』に拡がるもの」とし、その代表としてやはり彼の名を挙げている。このダグラス・フェアバンクスによる「殺陣」への影響を直接語ったものがあるので引用しておこう。

「……大正二二年の暮には、呂九平の脚本、二川文太郎監督による『怪傑鷹』が公開された。旧劇から時代劇への脱皮をめざすこの時期のマキノ時代劇に大きな影響を与えたものとして、沢田正二郎の新国劇が始めた激しい動きを持ったリアルな立ち廻りとともに、一九一〇年代のアメリカのアクション映画、特にダグラス・フェアバンクス主演のアクロバットな動きを豊富に盛り込んだ活劇を見逃すことが出来ない。この『怪傑鷹』は、フェアバンクス主演の『奇傑ゾロ』を翻案したもので、鷹には高木新平が抜擢されて主演した。刀を背中に結びつけて、跳躍また跳躍の特技を見せ、その変り身の早さを身上とした主人公のアクションとスピーディな画面展開は、これまでの日本映画には全く例がなく、若い観客を喜ばせた。」

またこの時期、進んで外国映画の配給を行う動きや、アメリカから技術者や新しい機材を取り入れようとする動きも盛んであつた。それにつれて、「殺陣」は、外国映画からの影響を受けて、スピーディーかつスポーティーな、垂直方向にも水平方向にも自由自在に移動するアクロバティックな動きを取り入れていくようになったと考えられる。

そして、最後がダンス的コレオグラフィーの導入である。この「ダンス的コレオグラフィー」についての詳細は後述するが、この



写真3 『血煙高田の馬場』1937 提供：永田哲朗

妻三郎主演の『血煙高田の馬場』（戦後『決闘高田の馬場』に改題）を挙げている（写真3）。

「この映画（*『決闘高田の馬場』）の見所は、何と言ってもあの有名な中山安兵衛の一八人斬りのシーン、つまり場合によっては『ジャズ・ダンス』とまで形容されるラストの立回りであるわけだが、このシーンでの阪東妻三郎は明らかにステップを踏んでいる。⁽²⁶⁾」

千葉文夫は、この引用した論文の中で、一九三五年の『エノケンの近藤勇』もまた「高下駄を履いたエノケンが、『ピーナッツ売り』のロンバ調のリズムに合わせて演じる立ち回り」があったことを紹

要素のも
つとも典
型的な事
例として、
映画史は
必ず、一
九三七年
に製作さ
れた阪東

介している。⁽²⁶⁾ また、市川右太衛門主演『坂本龍馬』（一九三六、監督・冬島泰三）においても、右太衛門は一回転のビルエットを描くような立ち廻りを見せている。しかし、バレエ的と言うよりは、どちらかといえば歌舞伎舞踊的な要素の強い「飛び返り」に近いともいえるだろう。これらのダンス的コロオグラフィックな要素が濃厚になってくるのが、年代的には、トーキーが定着してくる一九三五年前後と言える。今までとは違った「サウンド」の導入、すなわちジャズやロンバと言ったリズムが、和洋混合の楽士団で演奏されていた無声時代の音楽とは違い、必然的に、役者の動きに影響を及ぼしていると考えられる。また、ダンス的な動きは、その前の時代劇がもつスピーディーにしてリアルな「殺陣」と比較すると、ステップを踏むような足取りがしばしば喜劇的な要素を含むように見える。『国士無双』（一九三二、監督：伊丹万作）や『水戸黄門・密書の巻』（一九三三、監督：荒井良平）において、喜劇的な俳優・高勢実乗が立ち廻りの時に、軽快なリズムに合わせて、くるくる回ったり、その場でステップを踏むような動きをしたりしているのがそのいい例であろう。しかし、それでもダンス的な動きのこれらの映画がこの時代の主流を占めていたとは言いきれない。

また、ダンス的コロオグラフィの導入やアメリカ映画の影響も、たしかに当時は目新しかったとはいえ、これまでにこのような要素が取り入れられる可能性が全くなかったわけではないと思われる。

たとえば、『決闘高田の馬場』の阪妻の動きにしても、ステップは踏んでいるし、ジャズのリズムに合わせている動きとはいえ、幾人か斬っては見得を切るあたりなど、まだ歌舞伎的な要素が見られる。また、アメリカ映画の影響として「垂直方向」の殺陣の動きを例として挙げたが、歌舞伎の殺陣においても、二階からトンボをきる、あるいは縄や梯子によって上（屋根の上など）の方へ持ち上げられると言った「垂直方向」の「殺陣の型」は存在していた。これらの影響も、歌舞伎的な要素の中にそのような素地があったからこそ、すんなりと「時代劇映画」の「殺陣」に取り入れられたと考えられる。

以上挙げてきたように、新国劇からの影響、外国映画からの影響、ダンス的コレオグラフィの導入、これら三点が展開期における特徴的な「殺陣」への影響である。一九四〇年代に入ると、戦時色が濃くなり、フィルム配給の問題など日本映画自体の製作も困難を強いられる。また、一九四五年以降しばらくのあいだは、「チャンバラ禁止令」といわれた規制のもと、「刀」を抜いた映画を製作できなくなり、チャンバラ時代劇映画の「殺陣」は沈黙を強いられるようになった。

では、(三) 定型化期にうつることにしよう。東映が戦前からの時代劇スターを吸収し、さらには中村錦之助、東千代之介、大川橋蔵といった新たな戦後の時代劇スターを売り出し、「時代劇は東

映」とまで言われるほどの時代劇王国として君臨したのが一九五〇年代である。もちろん、他社も市川雷蔵や勝新太郎といった新たな時代劇スターを売り出し、チャンバラ時代劇映画を大量に製作していた。いわゆる、「週替わり二本立て興行」という大量生産の時期である。

一九五〇年代の東映について、「東映時代劇映画の基調は、講談、歌舞伎、大衆文学などを題材にとったエンターテイメントにあった」と指摘があるように、この時期は、戦前と同じく、映画の題材を、歌舞伎や講談、大衆文学などに求めていた。しかし、大量生産のためか、同じ題材の再映画化という形が非常に目立った時代でもあった。また、活躍していたスターの半分は、戦前からのスターたちであり、彼らは、戦前と変わらぬ「殺陣」、言い換えるなら「歌舞伎的、舞踊的」な素地を基本として、展開期の間を受けたさまざまな影響、すなわちスピード感や縦横無尽に動くアクロバティックな動きなどによって工夫されてきた「殺陣」を繰り返していた。また、戦後に売り出された時代劇スターの多くが、歌舞伎や日本舞踊関係出身であり、とりわけ歌舞伎界の御曹司たちの引き抜きが戦後盛んにおこなわれたことも周知のことである。だから当然、彼らの身体には歌舞伎的、舞踊的な動きが身についており、従って殺陣も自然と、踊りのように流麗な舞踊的要素が濃厚になってくることは想像に難くない(写真4)。映画によっては、彼らの身体運用を



写真4 『旗本退屈男 謎の蛇姫屋敷』1957 協力：東映

場である。これが、(四)殺陣の革新である。年代的にいうと、一九五九年から一九六二年である。

「昭和三十六年の黒沢明の『用心棒』と昭和三十七年の同じく黒沢明の『椿三十郎』が、それまでの伝統的な時代劇に衝撃を与えたのである。黒沢の時代劇は、すでに『七人の侍』あたりから、白塗りの化粧が抜け切らない歌舞伎役者上りのスターが演ずる時代劇とは一線を画していた。伝統的な時代劇映画の

活かし、わざと「歌舞伎」の殺陣をシーンに取り入れて、逆に、展開期で歌舞伎から離れていったものを見せることで新鮮味を出す試みがなされたりもしている。そこへ、衝撃をも

たらし、殺陣を一変させたと、未だに語り継がれているのが、黒沢明の時代劇の登

（タテ）はスピードはあっても、役者を立てることに開始していた。これに対して、黒沢の新しい時代劇は、斬れば音が出るし、血も流れる。この音と血の発見は衝撃的であった。（…中略…）ここに至って時代劇は、そのリアリティを一步押し進めたのである。」

黒澤時代劇の衝撃については、いまさら力説する必要もないことであるが、殺陣について語られるときには、必ずこの時点で「殺陣」が変わったと繰り返し返されている。

そして一九六二年以降から現在までが（五）ポスト黒澤期に分類されるわけであるが、「このとき（*『椿三十郎』）から、殺陣とふき出し飛びちる血のりのシーンは、一種の流行となってしまった」と言われているように、この時代の映画の殺陣は、率直に言って、黒澤の行った革新に付け加えるような新しい要素は認められないと思われる。たしかに一九七〇年代前半までは、それでも時代劇映画は多く作られていたことは事実である。しかしそれらの多くが、定型化期のような舞踏的な立ち廻りに、人を斬る音や斬れば血が出るといった表現を加えたものであったり、いわゆる一九五〇年代の「時代劇映画第二黄金期」といわれる時代に活躍していたスターたちが、いつまでも主役をばって君臨していたものが多かった。一九七〇年代以降、残念ながら時代劇の斜陽化は急速化し、新たな時

代劇スターが出てくることもなくなっていた。そして、時代劇といえど、黒澤の行った殺陣の革新、すなわち人を斬る音の導入と、飛び散る手足や噴出する血飛沫を繰り返していったように見える。

もし、何か新たなことを強いて挙げるなら、映像技術の進化と言うことだけであろう。たとえば、二〇〇〇年に公開された『五条霊戦記』などがそのいい例だが、確かにそれによって、訓練を受けていない俳優でも高度な身体運用を、映像的には表現できるようになったという利点はある。しかし、それが殺陣に何か本質的に新たなものを付け加えたとは考えにくい。

「殺陣史」の再編のために…殺陣を構成する四つの要素

以上のような歴史的考察を踏まえた上で、私は黒澤明の映画を一つの軸としてこの「殺陣の歴史的展開」をモデル化してみたいと思う。

歴史的なパースペクティブで「殺陣」をとらえたとき、これまでの映画の殺陣を構成していかくつかの要素の抽出が可能であると考えられる。そして、「殺陣」のもつダイナミックな展開は、それらの中で、ある要素の組み合わせや、特定の要素の強調や、あるいは特定の要素の欠如というモデルで説明できるのではないかと思われる。これは、ある意味では、物語装置としての映画と同じ宿命を「殺陣」もまた共有していると言うことである。すなわち、「殺陣」

もまたある時代に支配的な「型」が出来あがり、観客はしばらくはそれを楽しむが、やがてあらゆる映画の「殺陣」がそのドミナントな定型の繰り返しになると、観客がそれに飽きる確率は高くなり、多くの観客は新しい「インパクト」を求めていくものだからである。

私は殺陣の歴史を、次の四要素の相互作用という視点でモデル化してみたいと思う。すなわち、(一) 映像効果的要素、(二) コレオグラフィ的要素(歌舞伎的、日本舞踊的なものから、バレエやジャズといったダンス的なものまで、すべてを含む「踊る」身体の技法)、(三) スプラッター的要素(いわゆる手足や首が飛んだり、血飛沫が噴き上がったるもの、いわば人間の身体を「モノ」化した映像表現)、(四) 武術的要素(伝統的な武術の型や身体技法を導入したもの)、である。

殺陣は、これらのファクターの導入や組み合わせ、並べ替えによっていくつかの類型に分類できると考えられる。まず、便宜上分けた四点についてもうすこし詳しく説明してみたい。

(一)の映像効果的要素は、映像技術の発展も指すので、いうまでもなく映画の草創期より現在まで常に作用し続けている。カメラをすえっぱなしにして舞台をおさめていた草創期より、カットバックやクローズアップ、移動撮影、そして今ではCGなど、時代と共にこのファクターは変化し続けている。

(二)のコレオグラフィ的要素は、上記に挙げた時代区分に照らし合わせると、(一)草創期から(三)定型化期までを含むことになる。それは、日本映画草創期より戦後の一九五〇年代まで、歌舞伎関係出身あるいは、演劇関係(新国劇、新劇問わず)の役者、言い換えるなら、舞台において、身体運用の修業を積んできた役者が中心となって映画を構成していたからである。彼らは日本舞踊をはじめ、今の私たちにとって非日常である身体運用の稽古事に常に従事していた。山内八郎によると当時のからみ、大部屋の役者は毎日毎日立ち廻りの稽古をしていたとのことである^(註)。また、時代劇映画が大量生産されていたため、役者たちが毎日チャンバラ映画の殺陣に関わっていたことも、自然と稽古になっていったと想像される。

しかし、コレオグラフィ的要素と簡単にまとめてしまっているが、前述したように、その中身はもちろん時代時代によってさまざまな要素が取り入れられ、それによってそれぞれの時代に特徴的なカラーがあったことは忘れてはならない。それは歌舞伎的、日本舞踊的なものであったり、ジャズダンスやルンバであったりする。また、たとえば長く続いているシリーズものにおいては、登場人物のキャラクターがある程度固定化しているためにどうしてもマンネリズムに陥りやすくなるのを防ぐ必要があり、そのために身体運用以外の細かな要素などがいろいろと工夫されている^(註)。

コレオグラフィ的要素は、それでも一貫して歌舞伎の「殺陣」

がベースになっており、最後の一九五〇年代は、舞でも舞っているかのような華麗な舞踊的立ち廻りが主流になっていった。

次に、(三)のスプラッター的要素の導入を見てみよう。この要素の導入については、どの日本映画論や時代劇映画論における言説を見ても、黒澤明が製作した一九六一年の『用心棒』と一九六二年の『椿三十郎』への言及がほとんどである。しかし、この傾向は既に一九五九年頃からその動きが見られ、ピークに達したのが一九六二年であると言える。そこで忘れてはならないのが三隅研次、森一生、中川信夫という三人の監督の功績である。

まず、一九五九年には、森一生監督が『薄桜記』(写真5)において、カラー作品で腕が切り落とされるシーンを撮っており、落ちた腕にはもちろんべったりとした血糊がついている。ただし、血が何メートルも噴出するほどではない。同年、中川信夫監督による『東海道四谷怪談』では、お岩の形相の変化に伴って多量の血糊が表現され、伊右衛門がお岩の幽霊を見るときには、沼が一面血の海になったりと、後半部分には多量の血糊が使われ、まさに血の海の世界である。しかしその後、中川信夫監督は「怪談」という別のジャンルの監督として認知され、血があふれるような映像自体も「怪談」というジャンルのもつおどろおどろしさの一表現として目立たなくなってしまうように思われる。そして一九六一年、『用心棒』(写真6)が登場する。ここでは、切り落とされた手をくわえた犬



写真5 『薄桜記』 ©1959 大映



写真6 『用心棒』 ©1961 東宝



写真7 『椿三十郎』 ©1962 東宝

のシーンや、やくざの腕が切り落とされるシーンが衝撃を呼んだことは有名な話であろう。翌年の一九六二年、三隅研次監督が『斬る』において、人間の身体が真っ二つに割れるシーンを撮っている。ただし、これに伴う血の噴出はまだみられない。同年、黒澤明が『椿三十郎』（写真7）において、噴出する血飛沫と人を斬る音の導入を試みたことはいまさら強調することでもないであろう。またこの年には、小林正樹監督が『切腹』を発表し、竹光によって切腹するという残酷なシーンが導入されており、これも国際的に話題になった作品である。

一説には、スプラッター・ブームに大きな影響を与えたのが、三隅研次監督の『子連れ狼』シリーズであると言われている。

「エド（*江戸木純）（…中略…）80年にロジャー・コーマンが勝新製作の『子連れ狼』シリーズを『ショーン・アサシン』ってタイトルつけてアメリカで公開して大ヒットするんだけど、特に『三途の川の子守歌』がアメリカ人をビックリさせたらしいのね。

ウエイン（*町山智造） そりゃビックリするわ（笑）。腕や首がポンポン飛んで、血の噴水が3メートルぐらい噴き上がったりするんだもん。エド その後、『13日の金曜日』（80年）『マニアック』

(81年)でいっきにスプラッター・ブームが始まるんだけど、『子連れ狼』の影響はかなり大きかったらしい。」

ただし、血糊を表現するという点にだけ着目すると、一九二〇年代にも、そして先行するジャンルとしての歌舞伎や新国劇においても、既に存在していたことは確かである。しかし、この段階においてはまだ、人々にとって血飛沫が飛び散るほどの衝撃的な映像としては認識されていなかったと言えるのではないだろうか。スプラッター的要素へと通じるのは、これまでの血糊の表現を極度に強調した形で、衝撃的な映像として効果的に押し進めていったものであると言えるだろう。

最後に、(四) 武術的要素においては、黒澤明が実際の武術家の名をクレジットに出すことによって、武術的な側面が前景化されて来たことが重要である。黒澤が古武道の剣術家に武術指導を仰ぎ、クレジットに武術指導として実際の武術家の名前を出したのが、一九五四年の『七人の侍』であった。この事によって、本来の「武術」的な身体運用とはどのようなものかという問題が、映画の「殺陣」において大きな関心の対象となったと言える。

演じる役者の身体が、実際に武術的な身体運用をこなせるか否かは問わず、ただ「型」のみの問題として、実際の武術の型稽古に使われる型を取り入れることによって、もはや武術とは縁遠くなった

私たちは、これが「リアルな」殺陣＝武術であると誤解しやすくなるであろう。また最初のクレジットにおいて、実際の武術家の名を見た作用がそこに加わり、観客はその映画でおこなわれる「殺陣」のシーンが、非常に「リアル」なものであるという錯覚にとらわれることであろう。最近の映画を例として挙げるならば、『雨あがる』(一九九九)において、御前試合のシーンで実際の香取神道流の型が取り入れられている。

こうして「殺陣」の歴史的展開を構成してみると、改めて(四) 殺陣の革新の時期につくられた作品群がいかにエポックメイキングな作品であったかが分かるであろう。

『椿三十郎』は、東映時代劇的な舞踊的な殺陣が定型化して観客に飽きられつつあるときに、三隅研次的なスプラッター的要素と、実際の武術家に指導を仰いだ武術的要素を接合させたことで「新しい殺陣のリアリズム」を作り出した点に、成功の原因があると思われる。そして、それ以後ここまでインパクトを与える殺陣は未だに出てきていないように見える。

黒澤以後の殺陣は、結局『用心棒』『椿三十郎』の殺陣を一つの定型として仰ぎ、それを反復しているだけに思われる(写真8)。それがそれ以後の時代劇映画における殺陣のダイナミズムの衰弱を、ある程度、説明していると考えられる。

結 論

このような否定的な状況において、「新しい殺陣」の可能性をどのように展望すればよいのだろうか？ 殺陣の要素において、スプラッター的要素は、最初のインパクトは非常に強いのだが、すぐに観客がなれてしまうという弱点を持っている。すなわち飽きられるのも早いと言えるだろう。

コレオグラフィ的要素は、役者の身体と直結しているものである。先にも述べたが、多くの語り継がれる時代劇スターの大半は、



写真8 『柳生武芸帳 片目の十兵衛』1963 協力：東映

歌舞伎や舞踊の出身であり、日々の訓練による素地があった。

黒澤時代劇以降、これまで裏方の匿名の存在であった殺陣師が前景化され、雑誌などにおいて、さまざまな殺陣師の座談会やインタビュー記事が見られるようになる。このような

現象は、戦前の記事にはほとんど見られなかったことであるし、クレジットに殺陣師の名前が出るのが常識になるのも戦後のことである。東映の殺陣師であった足立伶二郎は一九五八年の雑誌『時代映画』において、「映画界の中で、殺陣師の仕事の分野がクローズアップされるようになったのは、やはり戦後のことになるでしょう」と回想している。また、殺陣師の座談会の記事を例に挙げると、一

九六七年度の『潮』において、東宝の殺陣師であった久世竜は「殺陣と舞踊がどうしてくっつくのか、僕らの時代ではちょっとわからないんですけれども、現在の殺陣師でも、昔からの殺陣師でも、踊りを知っている殺陣師というのは、一人もないわけですよ。殺陣を教えてもらってやる人には、踊りの名取りの人もいるし、人を殺すのに、何故踊りをやっているのか、歌舞伎の場合にはわかりますよ。だけど、映画の場合はおかしいという気がして……」と言っているように、そこで話されるポイントのほとんどが、「舞踊的な動きと人を殺す殺陣とは同じものではない」ということであった。すなわちコレオグラフィ的要素は、一九六二年以降、意識的に回避・否定されてきたと言える。そして、否定された後の現代の俳優には、そのような舞踊的な素地がすでに欠落しており、また日常生活の変化により、身体運用自体も変化しているため、以前よりもますますそういった身体運用からかけ離れていっているのが現状である。また、現代の俳優には、以前のように、毎日立ち廻りを練習する時間

などないことも事実である。

これからの新しい殺陣の展開のためには、これらの要素以外のもの、すなわち全く新たな要素の導入が必要であると思われるが、今のところ私にはこの要素がいかなるモノであるかは予測がつかない。もう一つの可能性としては、今の若者たちから失われてしまった身体運用、それゆえに逆にきわめて新鮮に映るであろう、武術的かつコレオグラフィックに動く身体運用技術を身につけたスターの登場が少なくとも必要であるように思われる。

もし映像技術が限界まで進化した後、新たな「殺陣」の未来は、そのような「アウラをまとった身体」を希求するようになるかと私は予測する。つまり、新たな「殺陣」の展開の未来は、そのようなスターの身体のパフォーマンスを通じて、これまでの要素とうまく組み合わさって表現されることになるかと考えられるのではなからうか。

注

(1) 「殺陣」とは『広辞苑(第四版)』(岩波書店)によると、「演劇や映画で、闘争・殺人・捕物などの格闘の演技。たちまわりのことである。「立ち廻り」とは古くは能楽から発した言葉であり、「殺陣」「立ち廻り」という言葉は、能楽から歌舞伎、新国劇など非常に広い領域で使われている言葉である。この「サツシン」と

いう漢字に「タテ」という読みを当てたのは、一般的には新国劇の澤田正二郎とされている。

本論においては、「殺陣」と「立ち廻り」は同義語として使用する。チャンバラ時代劇映画について厳密に定義されたものは特に見あたらないが、チャンバラという言葉が刀の斬り合っている音がチャンチャンバラバラと聞こえたところから発生したという一説もあり、また、橋本治は「チャンバラ映画とは即ち、殺陣・立回りを見せることを眼目とした映画」とはっきり定義している(橋本治『完本チャンバラ時代劇講座』徳間書店、一九八六、九頁)。時代劇映画についても、やはり厳密に定義されたものはないが、一般的には江戸時代以前を背景にした映画のことを指すとされている。そこで本論では「チャンバラ時代劇映画」とは江戸時代以前を背景とした殺陣のある映画であることにする。

(2) 永田哲朗『殺陣』社会思想社、一九九五。

(3) 『時代劇映画とは何か』(第二部《殺陣の分析》)人文書院、一九九七、一四二―一六一頁。

(4) 『時代劇映画とは何か』(前出)一六四―一八〇頁。

(5) 永田哲朗『殺陣』(前出)七四―七五頁。

(6) 永田哲朗『殺陣』(前出)九五頁。

(7) 八尋不二『時代映画と五十年』学藝書林、一九七四、七―八頁。また、佐藤忠男は次のように述懐している。「時代劇のチャンバラは、まず、歌舞伎の立回りの型を導入することからはじまった。ゆっくりと大きに刀をふりまわしながら、いちいち見得を切って、豪傑らしい型にきめてゆくのである。」(佐藤忠男・吉田

- 智恵男編著『チャンバラ映画史』芳賀書店、一九七二、一七〇頁。
- (8) 池田富保。映画監督。実際に尾上松之助の映画を担当したこともある。
- (9) 滝沢一「日本時代映画史稿〈尾上松之助を中心にして〉」『時代映画』一九五九年五月号、一〇頁。
- (10) CIEとは、周知のように、GHQの中で、教育・文化政策を担当する局のこと。詳しいことは多くの日本映画史等の本に記述されているので、ここでは省略するが、規制項目には「刀を抜いてはならない」「仇討ちものは禁止」といったものが挙げられ、まず歌舞伎においても『忠臣蔵』が上演禁止になった。
- (11) 新国劇は、周知の通り歌舞伎即ち国劇に対して、澤田正二郎が中心となって旗揚げしたものである。この当時の演劇事情については、多くの研究がなされているので詳しいことは省略する。
- (12) 新国劇記録保存会『新国劇七十年栄光の記録』新国劇記録保存会、一九九八、一七七頁。
- (13) 藤井康生『東西チャンバラ盛衰記』平凡社、一九九九、二二頁。
- (14) 新国劇記録保存会『新国劇七十年栄光の記録』(前出) 一七八頁。
- (15) 太田俊穂『無声映画時代劇の青春』大和書房、一九七八、六六頁。
- (16) この事については、永田哲朗『殺陣』においても記述されているし、また山内八郎・高瀬昌弘『八つちゃんの撮影所人生』(フィルムアート社)では、山内八郎氏自身が、「からみの時に帯から着物まで実際に斬られて、危ないところであった」というエピソードや「撮影に使う刀は、全部本身、切れる刀でした。主役とからんで動くうちに、ちょっと、刀が当たればすぐに本物の血が

タラタラ……。当時、子供の歌に唄われた流行歌がありました。／チャンチャン、バラバラ、砂ぼこり／斬られて、斬られて、血がタラタラ／撮影所付近や、ロケ現場での流行歌でしたよ」という話も残っている。

- (17) 新国劇記録保存会『新国劇七十年栄光の記録』(前出) 一八〇—一八一頁。
- (18) 永田哲朗『殺陣』(前出) 三七—三八頁や六五頁など。
- (19) 太田俊穂『無声映画時代劇の青春』(前出) 二七頁。
- (20) 佐藤忠男によると、「一九二〇年代には、新国劇の剣戟と、当時の新興文学である薷もの大衆小説と、さらには、ダグラス・フェアバンクスのアクションものや、ウィリアム・S・ハートの西部劇などのハリウッド映画の影響、伝え聞くソビエト映画のモンスター・ジュ理論やプロレタリア文学の影響などでひとつの革新をとげ」(『チャンバラ映画史』三頁) たそうである。また、彼は、「山中貞雄は、『河内山宗俊』のさいごの、河原崎長十郎と中村翫右衛門が路地裏の下水の掘割りを逃げながら追手のやくざどもを斬ってゆくチャンバラの構想を、フランス映画『ジャン・バルジャン』のバリの下水道の追跡場面から得たそうであるが、追手と戦って味方が一人ずつ倒れながらさいごの一人を逃がしてやる、というチャンバラは、明らかに、アメリカ映画の『三銃士』からヒントを得ていると考えられる」(『チャンバラ映画史』一九二頁) と分析している。
- (21) マキノ雅弘『カッドウ屋一代』大空社、一九九八、一二六—一二七頁。

(22) 『時代劇映画とは何か』(前出) 一六四—一八〇頁。

(23) 石割平『日本映画興亡史 マキノ一家』ワイズ出版、二〇〇〇、二八四—二八五頁。

(24) 「日本映画の父」と呼ばれた牧野省三は、「日米映画株式会社」を誕生させている。これは、関東大震災頃の話だが、日本において、アメリカ映画を排斥しようという企てが起った。マキノ雅弘が父・省三の伝記で記しているところによると、省三は機会ある毎にアメリカ映画を観て、監督手法、撮影技術、劇の構成の雄大ななど、手本として教えられることが多く、学ぶべきものが多いことを痛感していたそうである。そのため、この運動に対して、「アメリカ映画を排斥するなんて無茶や。アメリカ映画を見ん事には、日本映画も進歩しやせん、文化に国境なしと言うやないか、よし、わいが配給する」と喝破して、出来上がったのが、前述の「日米映画株式会社」の設立であった。(桑野桃華編『日本映画の父(マキノ省三傳)』マキノ省三傳発行事務所、一九四九)。

また、一九二六年には、阪東妻三郎プロダクションの経営者・立花良介の工作で、アメリカ映画と日本映画を一緒に配給しようという試みが行われ、このため「阪妻・立花・ユニバーサル連合映画」が設立され、アメリカから技術者たちと新しい機材が送られてきたそうである(映画『阪妻・阪東妻三郎の生涯』松田春翠のナレーターと映像による)。

(25) 千葉文夫『時代劇映画がミュージカルになるとき』『時代劇映画とは何か』(前出) 一九六—七頁。

(26) 『時代劇映画とは何か』(前出) 一九八頁。

(27) 筒井清忠『時代劇映画の思想』PHP研究所二〇〇〇、九六頁。

(28) 例を挙げると枚挙にいとまがないが、『弥次喜多道中記』(一九五六、斎藤寅次郎監督)、『弁天小僧』(一九五八、伊藤大輔監督)などがある。

(29) 『東西チャンバラ盛衰記』(前出) 二二頁。

(30) 南部喬一郎『チャンバラから三十郎・武蔵まで』『週刊朝日』一九六二、一一、二二頁。

(31) 『八っちゃんの撮影所人生』(前出)

(32) 例を二点挙げておこう。両者とも長寿シリーズとなった作品であるだけに、毎回、主人公や主要人物のキャラクターを大きく変更することが不可能であるという制限が付く。それにアレンジしていったもので、一つは『旗本退屈男』。これは退屈のお殿様・早乙女主水之介のコスチュームが回を重ねるごとに凝ってきている。出演三〇〇回記念となった作品においては、冒頭の七色のステーションでの立ち廻りはまるで歌謡ショーのようである。もう一つの例は『鞍馬天狗』である。戦前の『鞍馬天狗』には観られなかったが、戦後の美空ひばりが杉作をつとめたヴァージョンになると、敵方に取り囲まれる鞍馬天狗は、敵を制し、「謡曲・鞍馬天狗」を口ずさみながら、立ち廻りへと流れ込む。それは静から動への転換としてインパクトを与えている。この後の『鞍馬天狗』において、そぞろ歩きをしながら謡曲を口ずさむなど定着した趣がある。

(33) 『映画秘宝』Vol.1『洋泉社、一九九五、七、七四頁。』

対談の中では、『三途の川の子守歌』になっているが、これは間違いであって、本当のタイトルは『三途の川の乳母車』である。