

松竹第一主義 松竹映画の100年 Shochiku Cinema at 100

会場:長瀬記念ホール OZU / 会期:2020年7月7日(火)―9月6日(日)

大曾根辰夫と松竹京都撮影所

大澤 浄
Jo Osawa

大曾根辰夫(別名辰保、1904-1963)は、まぎれもなく戦後の松竹京都の中心であり、代名詞的存在だった。だがそのことに対する正当な評価は、いまだになされていないと言ってよいだろう。本稿は、そのささやかな試みである。まずは大曾根がどのような映画人生を歩んだのか、簡単に記しておこう²。

大曾根は1920年代後半に市川右太衛門プロダクション(所在は奈良市あやめ池)に宣伝部員として入社したのち、1929年、25歳の時に松竹下加茂撮影所に助監督として入社。主に衣笠貞之助に付き、その演出を学んだ。5年後の1934年、『石井常右衛門』で監督デビュー。翌35年には高田浩吉を主演に迎えて撮った『大江戸出世小唄』が大ヒットを記録し、同作は歌謡時代劇の嚆矢ともされる。戦前はその他にやくざもの、捕物帳、下町人情劇などの添え物を担当。占領政策の影響により時代劇の製作本数が減少した1945～51年の時期は、現代劇も多く手がけた。1951年以降、時代劇の製作本数制限が解除されて再びジャンルとして興隆すると、大曾根も松竹京都のエースとして『花の生涯 彦根篇 江戸篇』(1953年)や『忠臣蔵 花の巻 雪の巻』(1954年)といった超大作を任せられ、次々とヒットさせた。また、新人俳優を育てる手腕は「大曾根学校」とも評され、鶴田浩二や大木実、森美樹を育てたが、このことはあまり知られていない³。1963年10月に亡くなるまで、生涯で約100本の作品を監督したが、大船で撮った唯一の作品『現代無宿』(1958年)を除いては、すべて下加茂あるいは太秦撮影所で撮られた作品であり、文字通り松竹京都に人生を捧げた。

このように記してみると、大曾根作品が現在ほとんど顧みられていないのが不思議なほどである。だがそれにはそれなりの理由もあるだろう。まず作品を観る機会が限られている。実は、戦後作品を中心に、少なくとも40本近くは現在

も観ることができるのだが、そのほとんどは過去に販売されたVHSや衛星放送での放映などの手段に限定される。何より、上映可能なプリント——とりわけ可燃性フィルムを使用していた戦前から1950年代初期までの作品——が少ない。たとえば、占領期の代表作とされるやくざ映画『遊侠の群れ』(1948年)や大曾根本人が傑作と評した現代劇『武装警官隊』(1948年)は、残念ながら現時点ではフィルムの所在が確認されていない。国立映画アーカイブ所蔵の大曾根作品も決して多くはなく、今回の特集上映にあたり、『風雲金比羅山』(1950年)、『歌う弥次喜多 黄金道中』、『侍ニッポン』(共に1957年)、と3本のプリントを新規作製したのは、こうした状況を鑑みてでもある。

もう一つの理由は、戦後の松竹京都自体の浮き沈みと大曾根のフィルモグラフィーとが、分かちがたく結びついてしまっている点である。大曾根には良くも悪くも特徴的な文体と言えるものがなく、時代やジャンル、作品ごとに変化しているように見える。たとえば、戦前のオーソドックスな時代劇『美女桜 暴風篇』『美女桜 黎明篇』(共に1940年)と、陰影を強調して心理描写を多用した犯罪映画『殺人鬼』(1949年)、そして「仮名手本忠臣蔵」を忠実に映画化した『大忠臣蔵』(1957年)は、それぞれまるで異なる作品であり、それらに共通する何かを見出すのは難しい。大曾根は、自立したアーティストというよりは撮影所システムと一体となった職人監督であり、大曾根を知ることには松竹京都を知ることと同義なのだ。

ここで戦後の時代劇復活以降の松竹京都について確認しよう。1950年代に京都に撮影所を有していた3つのメジャー(松竹、大映、東映)の歩みを比較すると、松竹京都が最も停滞していたことは否定できないだろう。それはとりわけ、東映が新たに中篇(いわゆる「娯楽版」)を量産

し、全プロ自社製作による二本立て配給を開始した、1954年以降の製作本数の変化に表れている。1953年の時点では、三撮影所の年間製作本数はいずれも20本台だったが、東映は土地の購入、ステージの増設、設備の刷新などにより京都撮影所の強化に努め、1954～60年にかけて京都撮影所で年間平均60本超という驚異的な製作本数に達した。大映は当初、二本立て配給の流れに抵抗して大作集中主義を取っていたものの、1956年からは中篇製作に乗り出して増産に転じ、以降1960年まで、京都撮影所から年間平均37本の作品を送り出した。だが松竹京都は、1952年に太秦撮影所に第五ステージを新設して以降、設備の増強はなく、年間製作本数も20本台を維持するのがやっとだった(1959年のみ31本)⁴。かつて『元禄忠臣蔵』前篇(溝口健二監督、1941年)で原寸大の松の廊下を再現して日本一のオープンセットと評された威容は消え去り、1959年には『時代映画』誌上で「マッチ箱のような五つのステージと、猫の額みみたいなオープン」⁵と書かれてしまう始末だった。もちろん、製作本数だけが撮影所の力を示す指標ではないが、東映京都と大映京都がベテランから若手まで、バラエティ豊かなスターや充実した監督陣を擁していたのに対し、1953年の阪東妻三郎の死去以降は、わずかに高田浩吉のみを頼りとし、製作本数の少なさから新人監督が台頭する余地もほとんどなかった松竹京都が、興行性と芸術性の両面において相対的に弱かったことは否めない⁶。さらに言えば、時代劇は圧倒的に男性スター優位の世界であり、下加茂撮影所時代からしばしば「女性的」と形容され、荒事より人情劇や喜劇といったジャンルを得意とした松竹京都時代劇は、時代劇全体の中で主流とは言えなかった。

こうした流れの中で、大曾根は松竹京都を中核で支えていた。その作品すべてが素晴らしいなどとは言えない。だが『風雲金比羅山』や『獄門帳』(1955年)、『流轉』(1956年)、『鶴八鶴次郎』(1956年)、『侍ニッポン』といった個性的で充実した作品を一度でも観てしまえば、監督としての大曾根を無視することなど到底できないはずだ。大曾根演出は、撮影所のリソース——

最も顕著にはセット——を十分に活用できた時、この上なく輝くように見える。『風雲金比羅山』(美術:桑野春英)の導入部の素晴らしさは、美術や小道具が台詞以上に雄弁に物語を語る点にある。人々の流す灯籠が季節を伝えると同時に愛する者の死というプロットを準備し、簡明に作られた土手と小川が主役の二人(阪東妻三郎と山田五十鈴)の出会いを自然に演出する。そして降り出す雨が二人の距離を束の間縮め、山田五十鈴が口に含んで鳴らす鬼灯がその宙ぶらりんの境遇を示唆する。『獄門帳』(美術:松山崇)のクライマックスの大火場面のスペクタクルは、混乱する群衆と燃えさかる炎や煙をふんだんに見せることで、その熱量が、それまで心を殺して主君への忠義に徹していた侍(鶴田浩二)の愛する女性(香川京子)に逢いたい、生きたいというパッションを焚きつけるかのようだ。『侍ニッポン』(美術:大角純一)で主人公の新納鶴千代(田村高広)がかつての仲間たちに裏切り者として追われる終盤では、伊藤大輔作品を想起させる巨大な樽の群れと過剰なまでに降りしきる雪が、逃げ惑う鶴千代の孤独を素晴らしく際立たせる。

だが実のところ、こうした演出が真に大曾根的なものと言えるかは、よく分からない。ごく素朴な推測として、それらは美術監督を含めたスタッフたちの功績、つまりは撮影所の底力とも言えるし、予算や時間に恵まれれば、他の撮影所や監督でも可能な演出とも言う。確かなのは、監督に大曾根の名前が刻まれた、素晴らしい映画が存在しているということだけである。我々はそれほどまでに大曾根、そして松竹京都作品について、まだよく分かっていないのだ。それを知るためには、同時代の時代劇映画を、さらにはこの時期の撮影所システムそれ自体を知る必要があるだろう。大曾根作品を観るとは、そのように厄介なことでもある。

だがひょっとすると、歌や音楽による「非台詞」的なコミュニケーションは、大曾根的な演出と言えるかもしれない。『美女桜 暴風篇』で、御家転覆を狙う悪人たちの本性を白日の下にさらすために、主人公たち浪人が芝居小屋で彼らに向かってわざと挑発的に歌い出す「アホダラ経」の

楽しい節回しのように、大曾根作品では劇中で人物たちが歌う歌や演奏する音楽などが、物語において重要な契機を作ることが多い。『花の生涯 彦根篇 江戸篇』において、学問や音楽に耽り、政治を嫌っていた井伊直弼(八世松本幸四郎)が一転して政治を志すのは、村山たか女(淡島千景)との恋を諦め、その証として大好きな鼓打ちを断念することによってである。そして『流轉』は、大曾根のこうした音楽的コミュニケーションの集大成と言うべき芸道物である。三味線の名手・新二郎(高田浩吉)に見出されて芸を教わり、彼を愛するようになったお秋(香川京子)は、対立している新二郎と市川市蔵(三世市川段四郎)を和解させるため、新二郎が流浪の境遇で手放した三味線を買戻し、その音色を市蔵に聞かせる。この場面の香川京子の振る舞いの素晴らしさは、師匠の新二郎に似せた三味線を弾くことが、彼への愛でもありその断念でもあるような二重の状況を、封建(自己犠牲)と近代(能動的な愛)の絶妙なバランスのうちに表現している点にある。

既に松竹京都では巨匠の扱いを受けていた1956年の時点においても、大曾根は「気持としては、やっと小学校を卒業したところ」と

述べ、「もっと今日の人々の生活感情にじかに触れるものが撮りたい。(中略)京都で実際に生活しているオッサンやオバハンの生き方や考え方を映画にしたらどうだろう」と夢を語っている⁷。繰り返すが、我々は映画監督大曾根辰夫を、まだよく知らない。5本の大曾根作品を含んだ今回の特集上映が、その作品体験のきっかけになれば幸いである。

【】

(国立映画アーカイブ主任研究員)

註

- 1923年から1965年までの、京都における松竹撮影所は、大まかに下加茂に建てられた撮影所(製作活動期間は1923-52)から、太秦に建てられた撮影所(製作活動期間は1940-65)への移行と言えるが、どちらにも「松竹京都撮影所」という名称が一時期付けられていたという事情があり、本稿では簡便のため、組織としての撮影所に言及する時は時期を問わず「松竹京都」、撮影所の具体的な場所が問題となる時は、適宜「下加茂撮影所」「太秦撮影所」等と記す。
- 大曾根の略歴の作成にあたっては、以下を参照した。大曾根辰夫「ぼくと松竹」『時代映画』第28号(1957年9月号)、42-45頁。飯田心美「大曾根辰夫」『日本映画監督全集』(キネマ旬報社、1976年)、79頁。小倉浩一郎「松竹京都近世史」前掲『時代映画』第28号、26-37頁。
- そもそも「大木」という芸名は、大曾根の「大」と、大木実にとってのもう一人の恩人・木暮実千代の「木」から採られた。
- 各撮影所の製作本数については以下を参照。『松竹百年史 映像資料・各種資料・年表』(松竹株式会社、1996年)。『クロニクル東映3』(東映株式会社、1992年)。『映画年鑑』(時事通信社)1954年版から1962年版まで。
- 京都三撮影所の企画の現状を探る『時代映画』第47号(1959年4月号)、11頁。
- 当時の松竹京都が抱えていた課題については、本稿の射程を超えてしまふので扱わないが、最も率直な分析と仮借ない批判を行ったのは、映画評論家・滝沢一である。滝沢一「松竹時代劇の可能性(主としてポリティカルな面からの考察)」『時代映画』第49号(1959年6月号)、8-11頁。
- 大曾根辰夫「夢と現実と」『時代映画』第8号(1956年1月号)、16頁。