

『花札勝負』への道

窪田信介

キーワード：脚本、任侠映画、加藤泰、鈴木則文

1. はじめに

妙齢和装の女性が線路の上を歩いてくるロングショットから映画ははじまる。神話的光景ともいえるこのファーストカットに続いて、なにかに気づいたその女性（主人公緋牡丹お竜）のアップが示される。子犬を追って線路にはいつてくる盲目らしき少女。そこへ轟音とともに蒸気機関車がやってくる。あわてた様子の母親がやってくるが間にあわない。轢かれそうになる少女を横っ飛びに抱き取り、間一髪でお竜が救う――。

加藤泰監督の『緋牡丹博徒 花札勝負』¹（以下『花札勝負』）の冒頭、シーン1（以下S#1のように表記）であるが、この場面は脚本家（鈴木則文、鳥居元宏）ではなく、監督の加藤が書いたものだという。鈴木則文もそのように証言²しているし、じっさいに脚本を検討してみても、他の場面との文体のちがいが（明らかに「カット割り」を意識した具体的な書きようになっている）からそのことは読み取れる。そもそも、加藤泰の諸作品において汽車が頻繁に登場する³ことはよく知られており、誰が書いたのかといった些末な実証は無用かもしれない。以下、もうすこし脚本を読みすすめ、完成作品（映画）と見くらべてみよう。

神話的（ヒロイックかつファンタジック）なS#1に続いて、緋牡丹をバックにメインタイトルがあらわれる（S#2）。お竜を演じる藤純子自身による主題歌とともに、クレジットが流れていく。命を救われた親子（お時とお君）が、お竜に礼を言ってすれちがっていく場面（S#3）が、クレジットの背景として処理されている。主題歌／クレジットが終了すると、象徴的な金鯱のカットにつづいて「明治の中頃 名古屋」のタイトルがはいり（S#4）、緋牡丹お竜が、西之丸一家の表土間で仁義を切る場面（S#5）がはじまる。ここまでが、いってみれば物語のプロローグにあたる部分である。

以下、お竜が草鞋を脱いだ西之丸一家と、暴虐非道な金原一家の対立をタテ軸に、西之丸の息子・次郎と金原の娘・八重子の恋（ロミオとジュリエット）、ニセ緋牡丹お竜（実はお時だった）の悲劇、お竜と一匹狼の花岡（高倉健）の淡いロマンスなどがからむ複雑

な筋立てが「義理と人情の相克」を綾に展開し、最終的には、東映任侠映画の骨法どおり「主題歌の流れる道行き～殴り込み」のクライマックスへとなだれ込んで、映画は終了する。

『花札勝負』は、同じ加藤泰監督の『明治侠客伝 三代目襲名』（1965）や、山下耕作監督の『博奕打ち 総長賭博』（1968）などとともに、東映任侠映画の傑作として評価されてきた。その要因はいくつも数えられる（ジャンルの成熟、時代の空気とのシンクロ、藤純子の魅力、加藤泰の様式美…）だろうが、そのなかのひとつとして、きわめて複雑な物語を一分の隙もなく98分という尺で語り切った、まったく無駄のないその緊密な劇的構成を挙げることに異論はあるまいと思う。じっさい、この作品の構造分析を精緻におこなうならば、この小論に許された紙数ではとうてい足りない。ほかにも、加藤泰の諸作と並列して作家論にひきつけて論じる方法、任侠映画と同時代史の文脈で社会学的に語る方法など、『花札勝負』という「傑作」にむかう態度には種々あるだろうが、そうしたアプローチには、すでに山根貞男をはじめとした先達による諸論が存在し、とうてい浅学のおよぶところではない。

どうするかと思っていたとき、偶然、作品の舞台である名古屋をおとずれる機会にめぐりあった。熱田神宮を振り出しに、脚本に書かれた場所を歩いてみると、綿密な計算にもとづくその妥当性（あたりまえといわれればそれまでだが）に気づくことができた。そして今度は、脚本のS#4として書かれた、「明治の中頃 名古屋」という、一見なんでもない時空間指定のタイトルが気になりはじめたのである。なぜ「名古屋」なのか。そして「明治の中頃」とはなにか。時空間の設定をいいかげんにおこなうような作者たちではないのだから、そこに一定の理由があるのは当然である。この点を集中的に考察すると、個々の作品レベルにはおさまらない、物語というものの重層性、いくつもの時間の襲といったものがたちあらわれてくる。その結果として本稿は、『花札勝負』じたいの分析というよりも、むしろ『花札勝負』にたどり着くまでの、時間的空間的「道行き」といったものになっていくはずである。

2. 『花札勝負』への道

A. 緋牡丹博徒シリーズ

「緋牡丹博徒」は、最終的に全8作が制作された東映の人気シリーズであり、『花札勝負』はその第3作にあたる。第1作『緋牡丹博徒』が1968年9月に公開されると大ヒットとなり、わずか2か月後の11月には第2作『緋牡丹博徒 一宿一飯』（以下『一宿一飯』）、さらに翌年2月にこの第3作と、たてつづけに制作・公開され、いずれも世評高く、主演の藤純子の人気も沸騰、東映のヤクザ映画、なかでもいわゆる「任侠路線」⁴をささえる重要な柱となった。シリーズ最終作は1972年1月公開、その2か月後の3月に、藤純子は尾上菊之助（現七代目尾上菊五郎）と結婚、引退する。この間、わずか3年半であった。

現在（2017年）の日本映画や諸文化の状況を横目に、これらの事象を年表的にふりかえつ

てみた実感は、「驚異的」の一言である。わずか2-3か月の間隔でつぎつぎと新作が撮られるという、当時の日本映画界にのこっていたおそろべき底力もそうだし、これだけの人気シリーズの開始から終了までがわずか3年あまりという、そのタームの短さもまた「驚異的」なのだ。このことが、尋常でない「密度」として現在の我々に迫ってくるのである。だが、この当時は、多かれ少なかれ、その尋常でない「密度」こそが常態だったのであろう。作り手も受け手も、ある定型の物語を、いわば「太く短く」産出／享受していたのである。

緋牡丹博徒シリーズの生みの親は、『花札勝負』にも脚本家として名をつらねる鈴木則文である。もちろん、それは当時の東映をその剛腕で引っ張っていた京都撮影所長の岡田茂だということも可能だし、プロデューサーであり藤純子の父でもある俊藤浩滋の存在をぬきに語ることは逆に不可能でもあるだろう。しかし、主人公・緋牡丹お竜の造形や物語の世界観など、内容面創作の中心にあったのはまちがいに鈴木である。鈴木は第1作から、最終第8作をのぞいた全7本の脚本に（合作をふくめ）たずさわっており、第2作『一宿一飯』では監督もつとめている。この初期2作できずきあげられた型、世界、人物造形などがシリーズの骨格となっているのであり、監督に加藤をむかえたこの第3作『花札勝負』は、その土壌の上につくられていることをまずは確認しておくべきであろう。

以下、鈴木のをひいておく。

「興行的に一、二作が当たって、ここらでいいものを作っておこうということになって加藤さんになったんです。僕にはある程度監督を決める権利もあったわけです」⁵

B. プロローグの「型」分析

では、このように自負する鈴木がつくりあげた「緋牡丹博徒」の「型」とはどのようなものだったのか。そこに着目して、『緋牡丹博徒』『一宿一飯』のプロローグ部分を、『花札勝負』と比較しつつ、同様に分析してみることにする。トピックとなる構成要素は、「神話的光景」「仁義」「メインタイトル」「主題歌／音楽」「時空間設定のタイトル」である。

第1作『緋牡丹博徒』（山下耕作監督）は、全面赤の背景を前にお竜がひかえ、カメラ目線で（つまり観客にむかって）「仁義」を切っている場面からはじまる。仁義が終わると、牡丹の画を背景にメインタイトルが出て、主題歌が流れはじめる。つづいて画面は賭場にかわり、「手本引き」と呼ばれる博奕に同席しているお竜の姿が示されるが、背景は黒一色の象徴的な表現になっている。そこに「明治の中頃」のタイトル、つづいて「岩国武花一家」のタイトルがはいる。クレジットがはじまるのはその後で、賭場の背景はしだいに現実味を帯びていき、クレジットが終わると、待田京介演じる「不死身の富士松」が「ちょっと待った」とイカサマを言い立てる。これが本編のはじまりを告げる一声になっている。

第2作『一宿一飯』も、前作同様「全面赤バックのカメラ目線仁義」からはじまっているが、この、いきなりの「カメラ目線仁義」は、セット撮影されたことが一目瞭然の非リアリズム的な場面であり、その意味でもインパクトの強い「神話的光景」を現出させている。こ

これは第3作『花札勝負』の「線路を歩くお竜のロング」から、ヒロイックな救出劇という「神話的光景」に、型は違えどもうけつがれているとあってよいだろう。

これら冒頭の「神話的光景」につづくのは、三作品ともに「牡丹を背景にメインタイトル」の型である。その、派手で特徴的な書体の漢字タイトルは、「東映任侠映画の一作であることさえ伝わればよい」という作者たちの開き直ったスタンスが見えてくるような、正確に読み取れないほどの大ききで画面いっぱいに出る⁶。

第2作『一宿一飯』がやや異質なものは、他の二作とちがって、ここで「お約束」の主題歌が流れないことである。かわりの音楽として威勢のよい八木節が流れ、緋牡丹お竜が櫓の上で（八木節特有の）太鼓がわりの樽をたたき姿と、それに合わせて踊る人々が映しだされる。「明治の中頃」のタイトル、「上州 富岡」のタイトルがはいり、クレジットが八木節をバックに流れていくという趣向である。クレジットが終わると、拳銃のアップと発砲によって八木節が中断される。これが本編のはじまりをつげる号砲の役割をはたし、観客は一気に物語の内部にひきずりこまれるのである。

以上みてきたように、プロローグ部分を構成する「神話的光景」「仁義」「メインタイトル」「主題歌／音楽」「時空間指定のタイトル」は、三作ともに多少の相違や順番の入れ替えはありつつも、要素として共通していることがわかる。そして、それらの映像・音声・記憶の総合が一種の前口上となり、観客をスムーズに本編にみちびき入れる機能をはたしている。さらにいえば、作者たちは、この前口上によって、観客との関係を一種の共犯者のそれにもちこもうとしているともいえるだろう。冒頭の「神話的光景」をひとまず受け入れてくれさえすれば、つづくタイトルや主題歌、仁義といった、東映任侠映画の「お約束」の連打によって観客は安心感を得、腰を落ちつけてくれるはずだ。あとは本編がどのようなオリジナリティ（というよりバリエーション？）のもとに構成され、どのようなディテール（新奇な、同時に見慣れた）が眼前に展開するかを「たしかめる」ことに、観客の興味は移行するだろう。共犯関係というより、むしろ契約関係とさえいえるかもしれないこうした製作者と観客の関係性は、ジャンル映画一般において顕著にみられる現象でもあるだろう。

C. 「明治の中頃」と東映任侠映画にとっての「近代」

つぎに、「緋牡丹博徒」初期三作に共通する時代指定のタイトル「明治の中頃」、ひいては東映任侠映画の時代設定について検討してみよう。まずは、ごく巨視的に明治史をながめてみると、以下のようになる。

明治元年	1868	明治維新
明治 10 年	1877	西南戦争
明治 22 年	1889	大日本帝国憲法発布
明治 37 年	1904	日露戦争
明治 45 年	1912	明治天皇崩御

単純に明治時代（45年間）の中頃をとれば、明治20年代を中心とした10年代から30年代にまたがる時代となるだろうか。上でいえば「西南戦争後―日露戦争前」の四半世紀ほどの時代、という見取り図をつくることはひとまず可能だ。維新期の混乱を、最後の内戦というべき西南戦争で一区切りつけた明治政府が、ロシアという大国に戦いを挑むまでという、いわば近代日本の立ち上がる時代が「明治の中頃」とされた、という仮説である。が、じっさいのところ因果関係はむしろ逆で、西南戦争や日露戦争といった国民的大事件に近接した時代設定を周到に避けた結果が、緋牡丹博徒シリーズにとっての「明治の中頃」なのだ、と考えたほうがよいと思われる。そして、この発想を昭和初期にまで拡大したのが、東映任侠映画にとっての「近代」なのである。

映画にかぎらず、物語の時代設定を過去におこうとするにつねに問題になるのが、史実との距離のとりかたである。たとえば「新選組」や「美空ひばり」といった史実をとりあげる場合、いくら物語の嘘が許されるといっても、史実を大きく逸脱できないのは当然である。むしろ、リアリティの担保、コノテーションの再確認といった効果のみこんで、積極的に史実がとりこまれることが多い。また、物語的実在、つまり創作された人物や集団をとりあげる場合でも、あえて史実をとりこむことでリアリティとの紐帯を確保し、受け手の記憶に同調をうながすのは常道ともいえる。たとえば『花札勝負』は、人物も組織も完全なフィクションだが、「国会議員」、「熱田港開港」といった言葉が口にされることで、「第一回帝国議会」（明治23＝1890年）、「熱田港浚渫着工」（明治31＝1898年）⁷などの史実が想起されるしかけ（すくなくとも、史実と物語内容に明らかな齟齬はないという保険）がくみこまれている。

逆に、このようなフィクション作品は、当時あった大きなできごとを扱うのが苦手という欠点をもっている。たとえば、もしも『花札勝負』が「明治27年」という明確な時代設定をもっていた場合、日清戦争について何らか言及しないわけにはいなくなる。言及しないぐらいなら、「明治27年」と特定する必然性は逆にほぼまったくないし、むしろあいまいにしておくほうがずっとよい。つまり、史実との距離をつかはずはなれずにもっとおくために、緋牡丹博徒シリーズには「明治の中頃」というややあいまいな時代指定タイトルが採用されているのだということができる。

つぎに、同様の考察を、東映任侠映画全般の時代設定に敷衍してみるとどうなるか。

1960年代前半、時代劇の凋落に苦しんでいた東映が、試行錯誤を経て『人生劇場 飛車角』（1963、沢島忠監督）、『博徒』（1964、小沢茂弘監督）によってヤクザ映画という鉅脈を掘りあて、『日本侠客伝』（1964、マキノ雅弘監督）によって本格的に任侠路線に舵を切ったとき、その中心にあった岡田茂には、つぎのような勝算があったという。

「侠客を主人公にした作品は、次郎長や国定忠治など、時代劇にも存在している。それらはいずれも、義理人情を大事にする『義侠心の侠客』と『外道の侠客』との対決を描いた勧善懲悪のストーリーになっている。それをそのまま明治～昭和初期を舞台に焼き直せばいい。（中略）ヤクザには出入り（乱闘）がある。その立ち回りをクライマックスに持つ

ていけば、時代劇で培ってきたノウハウのまま製作することができる。そして舞台を明治～昭和初期に限定すれば、役者は時代劇の所作芝居から大きく変える必要もないし、時代劇の日本家屋セットもそこへ回せる」⁸

この、東映任侠映画にとっての近代（「明治～昭和初期」）を、俊藤浩滋はより端的に「要するに着流しの時代」⁹であると述べている。また、プロデューサーの日下部五朗によれば、「任侠路線を選んだ際に、『忠臣蔵』で行くか『七人の侍』で行くか、という選択肢があった。前者は忍耐劇であり、後者は英雄劇である。東映は『忠臣蔵』を選んだ」¹⁰という。任侠映画とは、着流しの時代の侠客が主人公の『忠臣蔵』的な忍耐劇、なのである。

我田引水のきらいはあるが、筆者なりに、この「東映任侠映画にとっての近代＝着流しの時代」を再定義してみると、つぎのようになる。

〈内戦期（幕末維新）＝「総髪～散切りの時代」〉

～明治 10 年 1877 西南戦争まで

〈明治中期から昭和初期＝「着流しの時代」〉

～昭和 11 年 1936 2.26 事件まで

〈戦前・戦中・戦後＝「軍服～洋服の時代」〉

～昭和 39 年 1964 東京オリンピック（東映、任侠映画路線へ）

幕末維新から西南戦争に至る内戦期の血塗られた生々しい記憶がうすれてから、2.26 事件をひとつの画期として（翌年には日中戦争が始まる）、「戦前・戦中・戦後」とよびうる戦争の時代に突入する以前までの「明治中期から昭和初期」約半世紀の期間こそが「着流しの時代」であり、任侠映画という一種のファンタジーが成立する世界なのである。事実、任侠路線の主要諸シリーズの時代設定は、そのほとんどがこの期間におかれている。

また、ここでもうひとつ指摘しておきたいのは、記憶の生々しさ、あるいは地続きの記憶とでもよぶべきものが、フィクション、ひいてはファンタジーの成立を阻害する、ということである。かんたんにいえば、それらは「リアル」であって、とても「おとぎ話」としてすすむわけにはいかない切実さを必然的にもってしまう（したがってファンタジーにはなりえない）。現在（2017 年）の視点でいえば、たとえば東日本大震災を題材に純然たるファンタジーをつくらうという物語作者はいないだろう¹¹。逆にいえば、過去時制のファンタジーを成立させるには、直近の記憶をいわば後ろ向きに飛び越えて、ひとつ以前の時代に物語をおく必要があるということだ。たとえば、「着流しの時代」について渡辺武信は、「（この時代が）ひとつの郷愁に満ちた虚構になり得るだけの距離感を持つようになった」のが、任侠映画がつくられるようになった 1960 年代であったのだと述べている¹²。もちろん、時代の線引きに関してはさまざまな議論が成立するだろうが、このことじたいは一般化が可能であると思われる。

また、このことは、「物語が語られている時制」と、「物語を語っている時制」のふたつの時制レベルにおいて、ともにあてはまるということにも注意すべきだろう。このふたつのレベルは、ともすると混同されやすいが、『花札勝負』を例にとれば、「物語が語られて

いる時制」とは「明治の中頃」、つまり「お竜の時制」（作中人物の時制）であり、「物語を語っている時制」とは、作品がつくられた1960年代末、つまり「加藤の時制」（作者／観客の時制）のことである。

では、まず後者（作者／観客）にとっての生々しい記憶、地続きの記憶とはなんだろうか。戦後の高度成長が一段落した1960年代末という時代から遡行する視線を投げかけたとき、筆者の描いた上の見取り図でいうところの「戦前・戦中・戦後」の記憶は、いまだに地続きであり生々しいものではなかっただろうか。たとえば加藤泰は、終戦を満映でむかえ、戦後の大映でレッドパージにあった人物である。ほかの作り手たちも、多かれ少なかれ、そうした戦争の記憶をかかえながら60年代末を生きていただろうし、物語の受け手である観客たちも、年齢や境遇によって濃淡の差はあれ同様であったはずである。

映画史的に言えば、この「戦前・戦中・戦後」の時代をとりあつかったのは、『花札勝負』の属する「任侠路線」ではなく、その任侠路線に事実上の引導をわたした『仁義なき戦い』（1972、深作欣二監督）を嚆矢とする「実録路線」の映画たちである。その名のしめすとおりの実録路線とは、生々しい、「いま」とダイレクトにつながる（官憲が「暴力団」とリネームした）ヤクザの世界をリアルにえがいた映画たちだった。

同様に、「お竜の時制」、つまり「明治の中頃」にとっての生々しい、地続きの記憶とはなんだったのかを推測すると、それは直前の「内戦期（幕末維新から西南戦争）」ということになる。ことに西南戦争は、お竜の故郷である九州、熊本がその激戦地となったことで、緋牡丹博徒シリーズにとって、非常にセンシティブな大事件であるといつてよい。もしも作者たちが、うかつにこの事件の生々しい記憶を映画のなかに引き寄せてしまったら、「お竜の殺された父親は、西郷隆盛のメタファーである」といった暴論が出てきても不思議ではない。

D. 第1作『緋牡丹博徒』のあやうさ

じつは、シリーズ第1作の『緋牡丹博徒』、ことに鈴木則文が単独で書いたその脚本には、いまのこの議論からすると危険な描写がいくつかある。筆者の手元にある脚本は、キネマ旬報増刊号に掲載されたものだが、底本となったのは、鈴木自身による多くの書き込み（こまかいカット割りから時間経過等）があるものだったという。その「興味深い」書き込みの多くをあわせて採録した「上映された映画に最も近い完全採録」と、編集部が末尾に誇らしげに書いていることから、この脚本は脱稿時のオリジナルの状態（筆者にとってはその方がありがたい）ではないようである¹³。したがって、相当に割り引いて考える必要はあるにしても、そのS#3において、カッコつきながらしっかりと「(明治十八年)」という時代指定があるのは見逃せない。これは、完成作品において「明治の中頃」というあいまいなタイトル表記に変更されていること（そしてそれが以後のシリーズにも踏襲されること）とあわせて重要である。

さらに、お竜の年齢が23歳であることも明記されており、ここから逆算すると、お竜

の生年は文久2年(1862年)ということになる。人吉で一家を構える博徒であった父親が辻斬りに遭って殺されるのが物語の5年前、すなわちお竜18歳の明治13年(1880)であり、これは田原坂の激戦や人吉攻防戦からわずか3年後のことである。が、この西南戦争という国民的大事件の記憶や影響などは、映画のなかでいっさい描かれることなく、完全に消去されている。時代の刻印がみられる描写としては、わずかに、お竜の父を辻斬りした加倉井¹⁴(大木実)が「会津若松藩馬廻二百石」の旧藩士=賊軍であり、維新によって禄をうしない博奕打ちにまでなり下がったと、薩長(明治新政府)へのルサンチマンを吐露する場面(S#35)があるばかりである。つまり、ここでの加倉井は「明治に敗れた江戸」の表象である。そしてもう一人、加倉井の兄貴分である片桐(高倉健)が登場するが、これは、渡世の義理から殴り込みに加わった結果、つい一か月前まで獄につながれていた男である。映画において、この二人は対照的な存在として描かれる。高倉演じる片桐は、あたらしい時代の波にうまく乗れず、渡世の義理や人情にしばられたまま死んでいく「古いままの美しい江戸」である。いっぽう、大木演じる加倉井は、義理も人情も捨ててがむしゃらにのし上がろうとする「篡奪者明治の秩序を受け入れた、江戸を裏切る江戸」を体現している。「勝てば官軍と言うじゃねえか」と自らの生き方を正当化してみせるセリフこそ、加倉井という人間の本质をあらわしている。片桐と加倉井は最後に刺し違えて死ぬことになるのだが、作品の「筆頭悪役」である加倉井という男に対する作者たちの視線は意外にも優しい。それは江戸/着流し/善を体現する助っ人の片桐=高倉を道連れにしていること、最後に「兄貴……」とつぶやきながら哀しく死んでいくことに端的にあらわれている。

これに対して、シリーズその後の筆頭悪役たちの末路は、より悲惨である。『一宿一飯』の天津敏、『花札勝負』の小池朝雄は、ともに洋装の徹底的な悪として描かれ¹⁵、善はひとつもなく、その死はカタルシスをもたらさず、哀感は一切ない。また『一宿一飯』の天津敏は、助っ人/江戸/着流し/善の鶴田浩二によって一方的に殺されるだけで、加倉井のような「道連れの榮譽」にはめぐまれていない(鶴田浩二を殺すのは三下の銃弾である)。そして『花札勝負』にいたっては、助っ人高倉健は、筆頭悪役の小池朝雄を斬ったのち、前2作のパターンを打ち破って生き延びる(このことについてはのちに再検討する)。このように、筆頭悪役に対する作者/観客の仕打ちは、2作、3作とシリーズがつづくなかで、どんどん情け容赦ないものになっている。天津敏と小池朝雄は、大木実のような「近代の犠牲者」という大義名分(グレた理由)すらもない、単なるエコノミック(富国)かつバイオレント(強兵)な悪であり、いつてみれば、その近代性こそが断罪されているのである。まさに勸善懲悪(完善 vs 超悪)の世界であり、そこには第1作で大木=加倉井に託されていたような、近代の産みの苦しみを象徴する歴史性・ドラマ性は存在せず、ただただ「おとぎ話」の透明な世界がひろがっているばかりだ。

しかし、このことは決して単純に否定されるべきものではない。第1作の大木=加倉井がかかえていた面倒な歴史性を消去していったことで、むしろシリーズはフィクション

としての結構をより確かなものにしていったのである。

再確認しておく、第1作『緋牡丹博徒』の脚本にある「(明治十八年)」という記述は、完成作品では「明治の中頃」に変更されている。そして、それによって作者たちは、「文久2年」や「西南戦争」を、観客の視界からきれいに拭い去ることに成功している。もちろん、「淀川大洪水」のセリフ(S#33)から時代測定をおこなう(明治18年の史実)ことは可能だが、観客の大部分はそんなことに関心をもたないし、そもそも当時の観客は(罹災者の子孫だったというような出自でないかぎり)その記憶をもっていない。当然ながら筆者もしらべて初めて知った、いわば机上の史実であって、記憶とはいいがたいものである。このように「地続き性」を廃し、記憶の領域から切りはなすことで、物語はフィクションとして、さらにはファンタジーとして機能しはじめるのである。

鈴木が脚本(の余白?)に「(明治十八年)」と書き込んだのは、脚本執筆の作業手順として、史実とのあきらかな齟齬を避けるべく、ひとまず年代を特定しておいたのだと受け取るべきであり、また逆に、史実の導入によってリアリズムの裏打ちを得る(たとえば「淀川大洪水」の導入)ための措置でもあっただろう。そうやって、脚本上で作品世界が確立できてしまえば、完成作品では「明治十八年」から「明治の中頃」へと変更することで、史実／リアリズムから映画をそっと遊離させ、フィクション／ファンタジーへと軸足を移すことが可能になるし、また、そうすべきなのである。『緋牡丹博徒』は、セミドキュメンタリー(実録)映画でもなければ社会派映画でもない。あくまでも、フィクションであり娯楽映画である東映任侠映画の一本として企画されたのだから。

E. 『一宿一飯』と激化事件

つぎに、第2作『一宿一飯』について検討してみる。第1作にあった「あやうさ」は、この第2作からはほとんど消えている。時代設定のタイトルは、脚本の段階から、前作を踏襲した「明治の中頃」であり、「淀川大洪水」のような、年代を特定できるダイレクトな史実のとりこみもおこなわれていない。第1作からの時間経過も明確でないため、作品はより脱現実的・神話的な領域に近づいているといつてよい。その一方で史実を援用した裏打ちもしっかりおこなわれている。きわだって歴史色の強いモチーフが「上州 富岡」という場所の設定によって導入されているのである。

近代的な製糸工場(富岡製糸場をただちに想起させる)を立ち上げ、養蚕農家を圧迫しようとする「筆頭悪役」の天津敏がおり、それと結託している悪徳高利貸しの遠藤辰雄がいる。前述した作品冒頭の「号砲」は、この遠藤=悪徳高利貸しによるものである(「土着旧弊」の象徴である八木節¹⁶を沈黙させる「近代の号砲」)。窮民たちは高利貸しを焼き討ちすべく、侠客の親分である戸ヶ崎(水島道太郎)に直談判する。農民を謀反人にすまいとみずから決起する戸ヶ崎=水島は、(天津に嵌められて)官憲によって射殺されてしまう。

この、「養蚕／高利貸し／窮民蜂起／侠客参加」の構図が、明治17年(1884)に起こっ

た「群馬事件」および「秩父事件（秩父困民党事件）」を下敷きにしているのはあきらかである。当時頻発した自由民権運動の激化事件と総称されるものであり、なかでもこの二つの事件は、ともに、いわゆる松方デフレと生糸相場の暴落を背景にしている。群馬事件は、富岡も当時含まれていた甘楽郡が舞台であり、秩父事件では、田代栄助なる侠客が総理として蜂起軍の頭目にかつぎ上げられていた（最終的に刑死）。その意味では、内容的にはむしろ秩父事件こそがモデルであり、富岡が舞台としてえられた理由は、養蚕／生糸からの連想が、秩父よりも一般にはなじみ深かったためであろうと思われる¹⁷。

任侠映画の製作者として、鈴木（および共同脚本家の野上龍雄、共同でプロット作成にたずさわった日下部五朗）が田代栄助に着目した¹⁸のは不思議なことではない。「自分ハ生来強ヲ挫キ弱ヲ扶クルヲ好ミ（中略）人ノ困難ニ際シ中間ニ立チ仲裁等ヲ為スヲ美ニ二十八ヶ年間子分ト称スル者二百有余人」¹⁹と捕縛後の調書にあるように、田代は義侠心に篤い侠客だったらしい。困民党の懇望をことわれず蜂起軍の頭目となり、いったんは秩父中心部を制圧するも、近代国家の圧倒的な力のまえに刑場の露と消えた史実の田代栄助は、まさに任侠道をつらぬいた義民的ヒーローである。これを、物語的実在の戸ヶ崎＝水島のありようと比較してみれば、この二人の行動様式がほとんど同じであることは明白である。上州ということで、より有名なのは、天保期に活躍した国定忠治（正確にはその伝説／物語）であろうが、その明治版のモデルとして、田代栄助はまさに打ってつけの存在であったと思われる。「任侠人を制す」を地でいく戸ヶ崎（≒田代栄助）の弔い合戦に立ち上がるのが、われらが緋牡丹お竜という構図も、企画の骨格として申し分ないものだ。

じつは、この自由民権運動の激化事件は、第3作『花札勝負』の舞台である名古屋でも起こっている（名古屋事件、同じく明治17年）。秩父事件と同様、侠客（博徒）が参加しているが、名古屋事件の特色は、秩父事件の田代栄助が窮民たちにかつぎ上げられた形だったのに対して、むしろ博徒たちが中心となって起こした点にある。三河・尾張の博徒たちは、戊辰戦争において官軍の「草莽隊」として戦い、維新にあたって士族の身分を勝ち得た。しかし、明治17年の「博徒大刈込」に象徴されるように、明治政府は彼らを切り捨てる挙に出たため、博徒たちの不満が自由民権運動とつながる形で噴出したのである²⁰。

ただ、たいへん興味深いこの名古屋事件の記憶や構図は、『花札勝負』の内容にほとんど投影されていない。『一宿一飯』からの企画の流れとして、激化事件のとりこみが視野に入っていたとしてもおかしくはないのだが、むしろ『花札勝負』においては、そうした「史実の取り込みによるリアリズムの裏打ち」は、前2作よりもはるかに後退しているようにみえる。そもそも『一宿一飯』においても、激化事件の構図のうち、自由民権運動の部分はすっぽりと抜け落ちていた。映画には自由党の影さえなく、窮民たちも冒頭に登場するだけで、あとは一切忘却されているのだ。むしろ、作者たちは意識的にそうしている。政治的、マルクス主義史観的な要素を周到に排除しつつ、激化事件における博徒のありようだけを拝借、脚色したのだ。これは、「明治の中頃」をタイトルに掲げながらも、具体

的年代特定がまだ可能だった第1作にくらべて、よりフィクションへの傾斜度が高まったということを意味している。そして『花札勝負』にいたっては、史実のとりこみそのものが、先述した国会議員の登場や熱田港の開港といった、具体的年代特定の不可能なものに限定され、脱歴史化、神話化がいよいよ促進されている。

ただし、任侠映画が完全なおとぎ話として成立すると考えるほど、作者たちは楽天的ではない。たしかに史実という時間的リアリズムからは離脱したかもしれないが、空間的リアリズム、すなわち名古屋の地理学的側面の設計は、じつに精緻におこなわれているのである。

F. 『花札勝負』の舞台・名古屋

「尾張名古屋は城でもつ」とうたわれたように、名古屋という都市は、江戸開府にともなう名古屋築城（いわゆる清洲越し）を直接の起源としている。地理的にみると、濃尾平野から伊勢湾にむかって南に細長くのびた平坦な舌状の台地（熱田台地）の上に形成されており、台地の北端に名古屋城がそびえ、南端に熱田神宮が鎮座するかたちになっている。名古屋の歴史は、この南北両極の地政学的な磁場作用の歴史としかかえることもできる。

周囲一帯が埋め立てられた21世紀の今日からは想像もつかないが、かつて熱田神宮は

海に面していた。東海道の宮宿が、北の名古屋城下ではなく南の熱田社門前におかれた理由は、徳川政権の防衛戦略もあったにせよ、近世までの、陸運にたいする水運ルートの利便性、優位性をぬぎには理解できない。

また、水運ということでもうひとつ重要なのは堀川である。北端の名古屋城と南端の熱田社を結ぶ大動脈として掘削された運河だが、名古屋築城とセットで計画されていた事実が、熱田との連結がいかに重視されていたかを証明している。じっさい、庄内川（木曾川）ルートで運搬される木材など諸物資は、名古屋城のすぐ頭の上を通りすぎていったん伊勢湾に出、そこから熱田の港に入って堀川をさかのぼり、南から名古屋に入ってきたのである。江戸時代まで、名古屋の玄関は南（熱田）だったのだ。しかし、明治に入ると鉄道の登場によって水運の優位性はうしなわれ、名古屋の玄関は南（熱田）から西（名古屋駅）へとうつついっていったのである。



図1. 『花札勝負』の地理 (<http://maps.gsi.go.jp> 国土地理院地図データを元に作成)

第3作『花札勝負』には、こうした名古屋の歴史地理学的な要素がじつに巧みにとりこまれている。以下、いくつか例を挙げながら検証してみたい。

監督である加藤泰にとって名古屋は、少年期をすごし、そこで映画にめざめた思い出の地である²¹。そして先に挙げた鈴木則文の発言にあるように、『花札勝負』の脚本を書くにあたって、鈴木と鳥居は、監督が加藤であることを念頭においていた。したがって、詳細不明ではあるものの、事前に三人のあいだで、知見のやりとりや提案、アドバイスなどがあったことは十分に想像される。つまり、作者たちは、十全に名古屋を知ったうえで、人物やことがらをプロット（配置）していったのだと思われる。

まず、緋牡丹お竜が草鞋を脱ぐ“善玉”西之丸一家だが、この一家の縄張りとして描かれているのは、堀川をはさんで熱田社と向かい合う白鳥野木場²²である（S#7）。また、「熱田神宮の勸進博奕」を「一家の金看板にかけて仕切る」博徒でもある（S#6）。現代にいたるまでヤクザ組織の主要な稼業のひとつである口入業、土木建設・港湾労働などを生存基盤にした、いわば、近世までの南の玄関口をその地盤としている博徒が西之丸一家である。

一方、その西之丸と敵対する金原一家の縄張りは、碁盤目状に形成された名古屋城下の南に位置する繁華街「万松寺」界隈である。隣接する「大須」もふくめたこのあたりは、現在も下町的な雰囲気のにぎわっているが、ヤクザ組織のもうひとつの生存基盤が、こうした繁華街や興行界につらなる世界にあることは周知の事実であろう。つまり、金原一家は、場所も性格も西之丸とはことなる博徒としてプロットされているのである²³。

大須観音で、西之丸の息子・次郎と金原の娘・八重子が密会する場面（S#12）も、周到な計算によっている。金原は、「熱田港開発」の利権をちらつかせる「国会議員」の古田に、娘の八重子を後妻として差し出す（S#10）。「夜行列車で（東京から²⁴）飛んできた」次郎にすがりつき、「明日日東京に連れてゆかれる」と泣く八重子——。このあと、せつぱつまった次郎が金原に博奕の勝負を挑んで敗れ、西之丸はその弱みを金原に突かれることになるという意味で、この若い二人の「ロミオとジュリエット」場面は、劇的構成のうえで重要な位置にある。そのロケーションとして、現在も往時の姿をとどめる大須観音がえらばれているのは、神社仏閣が一種のアジールであること、八重子の行動範囲として万松寺に隣接する大須が限界であるということ、逆にそのことで、主人公お竜に二人の姿を目撃させることが可能であるという作劇的な理由、などからであろう。

また、ここで言及されている「列車」についても一考が必要である。『花札勝負』には以下のように幾度となく汽車・鉄道が登場するのだが、当然そこには重要な意味があるからだ。

- S#1 汽車に轢かれそうになる娘をお竜が助ける（既述）
- S#12 次郎が東京から「夜行列車で飛んできた」（既述）
- S#34 汽車が通る堀川沿いの道で、お竜と花岡＝高倉健が出会う
- S#38 名古屋駅で敵に出くわし、お竜と次郎・八重子は逃げる

S#46-47 大阪から急ぎ汽車で名古屋に戻るお竜だが、駅で敵に拉致される

S#57 汽車が通る堀川沿いの道で、お竜と花岡が別れる

S#71 無人の堀川沿いの道を汽車が通るラストカット

名古屋駅の開業が明治19年(1886年)春、東海道線の全線開通(新橋-神戸間の直通運転開始)は、明治22年(1889年)7月のことである²⁵から、「明治の中頃」がここでもきちんと踏まえていることが、まずは確認できる。たとえば、上のS#38～46-47までのお竜の行動の要旨は、「名古屋と大阪を一日でとんぼ返りする」というものである。金原の人質となった次郎の身代金を得るため、お竜は、母親代わりといってよい大阪の堂萬一家・お神楽のおたか(清川虹子)を頼ろうとする。ところが、朝一番に名古屋駅に着いてみると、そこには金原のもとを脱出してきた次郎と八重子がおり、金原一家の追手があらわれる。急ぎよ馬車にとび乗って追手からのがれたお竜たち三人は、(おそらくどこかで鉄道にもどって)大阪にたどりつく。金策をすませたお竜は、夜の汽車で一人名古屋にもどり、妨害にあいながらもなんとか約束の刻限(日付の変わる午前0時)に間に合った、という流れになっている。この一連の筋立ては、名古屋-大阪間にしかるべき計算の立つ鉄道路線が開通して以降の時代でないと成立しないわけで、作者たちは「映画の嘘」に安易に頼ることなく、リアリズムの裏打ちをしっかりとこなしていることがわかる。ちなみに、名古屋駅から馬車で逃走するお竜たちのとった道筋は、脚本では「桑名への街道」とあり、→「日光川」→「木曾岬村」→「桑名の街はずれ」という具合に、現在の国道23号線にあたると思われる具体的なルートが書き込まれている(S#39-42)。

そして、劇中でもっとも重要な場所が、やはり鉄道に関連しておかれている。S#34、57、および71(のラストカット)として登場する「堀川沿いの道」である。いずれの場面も、上手(画面に向かって右手)に堀川がながれ、奥に鉄橋がよこたわるアングルが基本になっている。セット撮影なので本物の汽車ではなく、鉄橋の下にもうもうと噴き出す蒸気を描写することで汽車の通過が表現されている²⁶。

最初のS#34は、万松寺からの帰途、雨のなかを手前から奥へ歩いていくお竜(藤純子)と、すれちがう花岡(高倉健)の出会いの場面である。金原一家に草鞋を脱ぐべく、道をたずねた花岡に対してお竜が「金原さん御一家なら、此の堀川を真直ぐ、日置の橋から右に折れて間もなく、大須の観音のお堂が見えます。その辺りでお聞きになれば万松寺は目と鼻でございます」²⁷とこたえ、さらに濡れねずみの花岡に傘を貸してやる(そのやりとりで、一瞬二人の手が触れあう)。

つづくS#57では雪がふっていて、今度は花岡が傘をさしてたたずんでいるところに、傘をもたないお竜が(やはり手前から奥へ)やってくる場面である。このときのお竜は、冒頭で救った盲目の少女お君の目の手術を見届けた帰り道であり、いっぽうの花岡は、金原から「一宿一飯の見返りに西之丸を殺せ」と迫られた後である。渡世の義理を優先して西之丸=お竜側へのシンパシー(人情)を捨てざる決断を、花岡はすでにすませている(お君のために買った就学道具をお竜に託して去っていった花岡は、その足で西之丸の襲撃へ

と向かう)。

ここでのお竜と花岡は、お君を媒介にして、その親代わりの行為(手術を受けさせる、学校に行かせる)をしてしまっている。それはすなわち堅気になること、母親／父親になること(＝お竜と花岡が夫婦になること)を連鎖的に意味してしまうわけで、「あなたはそのおくに帰って、もうそこでおくらしですか」というお竜の問いかけのセリフは、「私たち二人が堅気になってあの子の親に＝夫婦になるという可能性はないのですか」という口説きと翻訳できる。S#34の返歌として、お竜に傘を手渡す花岡もまた、その可能性を信じたいと思っている。ただし、あくまでもそれが夢物語でしかないのは、直後の花岡による西之丸襲撃で残酷に証明されてしまうのだが。

この三つの「堀川沿いの道」場面は、任侠映画がジャンルとして積み上げてきた様式美と「汽車の加藤泰」の美学が見事にとけ合った審美的名場面であるが、セットであることもふくめて、いかにも非現実的・フィクション的であり、いわば「つくりもの」めいている。しかしながら、そこに名古屋の歴史地理学的な意味合いをかさねてみると、じつは精密な計算にもとづくリアリズムと妥当性が見いだせることにもまた気づくのである。

単純に、あの基本アングルが成立する場所を、現実の名古屋の地理に即して割り出してみよう(図1参照)。堀川が上手をながれ、画面のずっと手前(後方)に「日置橋」「大須観音」「万松寺」などが位置し、逆に前方ずっと奥には西之丸の縄張り(南)がある。つまり、このアングルは南向きで、堀川の左岸にカメラポジションがある。そして前方すぐのところを鉄橋が横切っている。これらの条件をみたしているのは、JR金山駅(当時はない)から名古屋駅へ向かってすぐ、現在の金山公園あたりである。これを図1で確認すると、「この堀川沿いの道をまっすぐ、日置橋で右へ折れれば大須、そこから万松寺は目と鼻の先」というお竜の道案内が、正確で実態に沿っていることがわかる。また、この場所が、万松寺界限と熱田神宮＝白鳥貯木場あたりとのまさに中間地点であることもみてとれる。

この場所のもっている時空間的(歴史地理学的)な意味は、きわめて象徴的である。この場所は、西之丸と金原の「中間地点」であり、近世の大動脈であった堀川＝江戸と、近代の大動脈となる鉄道＝明治との結節点である。ここで出会い、すれちがい、ほのかな恋情をかわすお竜と花岡もまた、「中間」をさまようしかない「無宿」であり、どちらか一方に草鞋を脱げば「一宿一飯」の義理にからめとられる運命の、哀しい根無し草である。かといって、名古屋に根を下ろしている西之丸と金原とて、この「近世と近代の相克」と無縁なわけではない。筋目正しい西之丸も、白鳥貯木場とともに「古いもの」としてほろびていくだろうし、金原もまた、クライマックスでお竜と花岡に斬られなくとも、結局は国会議員の古田の走狗にしかなりえない。これは、渡世に生きる者たち＝アウトローたちの宿命といえるだろう。ならばと、ヤクザから足をあらひ、渡世のしがらみを抜け出そうとしても、お竜と花岡が一瞬夢にみた「家族」は禁断の果実であり、幻影でしかない。作者たちは、お時とバケ安という夫婦をあえて醜い容貌で描き、娘のお君をのこして、ヤク

ザの抗争のなかで無残に死んでいくその末路を陰画（リアリズム）として提示している。血縁をもたない美男美女のお竜と花岡（陽画／ファンタジー）は、いってみれば、「リアリズムの夢をみる」ことをあらかじめ禁じられているのである²⁸。

『花札勝負』全編において、ほとんど無敵といってよい強さをみせるお竜が、もっとも困惑し、往生した瞬間は、金原一家との命のやりとりや、我慢に我慢をかさねる雌伏の時間などにはない。それは、手術が成功して対面したお君に「小母ちゃん、もう何処へも行かない？ ずっと傍にいてくれる」（＝母親になってくれ）と言われた瞬間である。「えっ」と絶句するお竜は、なんとか言葉をつぎながら、最後に「あなたは勉強してお嫁さんになるのよ」とお君に言う（S#63）。つまり、自分のようなアウトローにはなるなということであり、同時に「自分はお嫁さんにはなれない」ことを再確認してもいるのである。

この『花札勝負』のお竜のありようは、じつは前2作と大きく異なっている。前2作のお竜は、助っ人であり恋情の対象でもある一匹狼の男（高倉健／鶴田浩二）に、そろって「お前はしょせん女なのだから堅気に戻れ」と説教される。そして、男たちは敵との戦いで最後に命をおとし、お竜の腕のなかで死んでいく。お竜はいとしい男の骸を抱きながら涙し、そのピエタの図で映画は終わる²⁹。また、筆頭悪役を殺すのは三作品ともに助っ人の男（高倉／鶴田／高倉）だが、前2作では、「お竜に人殺しをさせたくない」という理由で、男たちが筆頭悪役を斬っていた。しかし、『花札勝負』の花岡（高倉）はちがう。前述したように、前2作と異なり、花岡は生き延びるのだが、それとひきかえに自分だけが警察に出頭するというかたちでお竜を守ろうとするのである。したがって『花札勝負』のお竜は、ラストでいとしい男の骸を抱きかかえて涙するピエタの図をつくれず、去っていく花岡を見送ってただ一人取りのこされ、屹立するしかないのである（S#71）。花岡は「女になれ、堅気になれ」とお竜に言わないはじめての男だったのだが、ただしくは「言えなかった」のであろう。お竜への思いを吐露する花岡の最後のセリフは、「あの堀川端での手のぬくもりが、忘れていたお袋の、あったけえ手の味と、同じだった」であり、女から母へと、その思いの向かう先はねじれてしまっている。3作目にして、お竜は（よくも悪くも）もはや女でなくなってしまったのだといえよう³⁰。『花札勝負』で、「堅気になれ」という、お竜をもっとも困らせるセリフを発する役回りが、もはや男ではなく無垢な少女と与えられているのは、その意味でも妥当なのである。

「塑像の様に動かない」屹立するお竜（ピエタ図ならぬダビデ像のような）という、第3作にしてはじめて登場した主人公の姿のあとに、映画のラストカットとしてもういちど、「堀川沿いの道」がうつし出される。そこには、もはや人物は一人もうつつておらず、かわりに一匹の子犬が無邪気にあそんでいる姿がある。冒頭でお君が追いかけていた子犬であろうか。列車が通り過ぎていく白い煙のなかでエンドマークが出るのだが、「近代」である汽車に轢かれそうになったお君が追いかけていたその子犬は、お君が将来なるべき「お嫁さん」かもしれないし、（お君が不在であることからすると）「お嫁さん」になれなかったお竜の「ありえた未来」かもしれない。その子犬が、堀川と鉄路の結節点（近世と近代

の結節点)で無邪気にあそんでいる姿が『花札勝負』という映画のラストカットとしてえらばれていることは、もっと注目されてしかるべきではないだろうか³¹。

『花札勝負』において加藤泰は、決して自分の美学的趣味のみで汽車を走らせたわけでもなければ、川沿いの道を主人公たちに歩かせたわけでもない。物語のおかれた時空間が必然的にはらむ重層的な意味にきわめて意識的であり、それを一点に集約することで、真に映画的效果が生まれることを理解していたからこそ、あの堀川沿いの道はうまれたのである。

3. おわりに

名古屋行の前年、京都で日本映画にまつわるさまざまな場所を歩いたことがある。榎戸耕史監督が主宰するゼミに同行させてもらったのだが、大雄寺というところに山中貞雄(映画監督、加藤泰の叔父)の墓があるというので訪ねた。事前にしらべたところ、加藤泰の墓もあるというのでさがしてみたが見つからず、ご住職に尋ねてみると、「たしかにあったのだが、前の年に大阪へ移転し今はもうない」とのことだった。映画のようにはうまくいかないものである。

加藤泰は、『花札勝負』のあと、『お竜参上』(1970)、『お命戴きます』(1971)と二本の緋牡丹博徒シリーズを監督している。ことに前者は、『花札勝負』の続編(成長したお君が登場する)でもある傑作で、語るべきことも多いが、もはや本稿であつかえる範囲にはない。ただひとつ、三作目にしてその透明性を大胆におしすすめた『花札勝負』以後、シリーズはある種の自家中毒におちいった気味もあり、自己言及的なその素材のあつかいもふくめて、物語のおかれる時間的空間的場所の問題を考えるには、なお有意義な対象であることだけ付言しておきたい。

参考資料

① 脚本

- 鈴木則文、鳥居元宏『緋牡丹博徒 花札勝負』(1968)『任侠映画傑作選』所収
- 鈴木則文、野上龍雄『緋牡丹博徒 一宿一飯』(1968)『任侠映画傑作選』所収
- 鈴木則文『緋牡丹博徒』(1968)『任侠藤純子おんなの詩』所収

② 文献

- 『任侠映画傑作選』キネマ旬報増刊 8.30号 No.559 (キネマ旬報社、1971)
- 『任侠藤純子おんなの詩』キネマ旬報増刊 8.10号 No.557 (キネマ旬報社、1971)
- 『改訂増補 世界の映画作家 14 加藤泰・山田洋次』(キネマ旬報社、1977)
- 加藤泰著、権藤晋編『加藤泰 映画華』(ワイズ出版、1995)
- 加藤泰著、山根貞男・安井喜雄編『加藤泰、映画を語る』(筑摩書房、1994)
- 春日太一『あかんやつら 東映京都撮影所血風録』(文藝春秋、2013)
- 日下部五朗『健さんと文太 映画プロデューサーの仕事論』(光文社新書、2015)

山平重樹『任侠映画が青春だった』（徳間書店、2004）
 網野善彦『増補 無縁・公界・楽 日本中世の自由と平和』（平凡社ライブラリー、1996）
 猪野健治『やくざと日本人』（ちくま文庫、1999）
 井上幸治『秩父事件 自由民権期の農民蜂起』（中公新書、1968）
 井上幸治他編『秩父事件史料集成 第一巻 農民裁判文書（一）』（二玄社、1984）
 長谷川昇『博徒と自由民権 名古屋事件始末記』（中公新書、1977）
 徳田耕一『名古屋駅物語 明治・大正・昭和・平成～激動の130年』（交通新聞社、2016）

注

- 1 東東京都作品。企画：俊藤浩滋・日下部五朗、監督：加藤泰、脚本：鈴木則文・鳥居元宏、撮影：古谷伸、音楽：渡辺岳夫、美術：富田治郎、編集：宮本信太郎、録音：中山茂二。
 出演：藤純子（緋牡丹のお竜）、嵐寛寿郎（西之丸）、小池朝雄（金原）、石山律（次郎）、柴田美保子（八重子）、沢淑子（お時）、汐路章（バケ安）、清川虹子（お神楽のおたか）、若山富三郎（熊虎）、待田京介（富士松）、内田朝雄（古田）、高倉健（花岡彰吾）。1968年12月下旬クランクイン。1969年2月1日公開。
- 2 『加藤泰 映画華』 p.142
- 3 『昭和女博徒』『人生劇場』『花と龍』『日本侠花伝』など、自らの証言（『加藤泰 映画を語る』p.289）の他、『明治侠客伝 三代目襲名』にも汽車が登場する。
- 4 ヤクザ映画、任侠映画などの呼称にもさまざまな議論があるが、本稿では主として「任侠映画」という呼称を用いている。なお、ジャンルとしてのヤクザ映画に一定のパースペクティブを与えてくれる論考としては、渡辺武信「やくざ映画十年の系譜」（『任侠藤純子おんなの詩』所収 pp.116-126）がある。
- 5 『加藤泰 映画華』 p.142
- 6 そもそも任侠映画のタイトルはどれも似たようなもので、内容や俳優の重複もふくめてきわめて「紛らわしい」のだが、それはそのままジャンルものの特徴であり強みでもある。
- 7 名古屋の歴史については、「Network2010」<http://network2010.org/> に豊富な図版があり、大変参考になる。
- 8 『あかんやつら』 p.206
- 9 『任侠映画が青春だった』 p.26
- 10 『健さんと文太』 p.21
- 11 2016年に大ヒットした新海誠監督のアニメ『君の名は。』における終末イメージには、監督自身が認めるように、東日本大震災の記憶が投影されているが、これは作劇上の「利用」とどまつており、大震災そのものをファンタジー化したものではない。
- 12 渡辺武信「やくざ映画十年の系譜」（『任侠藤純子おんなの詩』所収） p.117
- 13 『任侠藤純子おんなの詩』 p.149
- 14 この「加倉井」という名づけは、水戸の地名が由来と思われるが、水戸浪士／尊王攘夷テロリズム等を連想させる。その意味で「加倉井という辻斬りを行う会津人」とは、実にさまざまなイメージ（矛盾もふくめ）が織り込まれた名前といえる。これが単なる偶然であり、作者にそのような深慮はなかったとする楽天的な立場を筆者はとらない。
- 15 『一宿一飯』において天津敏は、着流しの、窮民に理解を示す任侠として登場する。任侠映画における天津敏という俳優のポジションはつねに「悪役」であって、善玉としての登場に観客は意表を突かれるのだが、次の場面で天津は一転洋装になり、前の場面では本家筋の水鳥道太郎を毘に陥れるための芝居を打っていたことが明らかになり、観客はなるほどと納得する。この、きわめて図式的なコスチュームプレイのあり方もまた、任侠映画の重要なコンポジションを構成している。
- 16 八木節の流行は明治末年と言われており、その意味ではそもそも時代錯誤である。ただ、「上州

- 八木節」というコノテーションが、制作当時の作り手／受け手双方に共有されていたことの方が映画の成立にとっては重要だし、そこに立脚した議論は可能である。
- 17 もう一つの理由が、音楽的モチーフとして採用された八木節であろう。第1作では「五木の子守唄」がお竜自身によって歌われる。ちなみに、名古屋が舞台の第3作『花札勝負』では、こういった土着性の描写はほとんどなくなっており、その分だけ脱現実化・脱歴史化が進行しているといえる。
 - 18 秩父事件に関するポピュラーな文献として井上幸治『秩父事件』（中公新書）があるが、出版年月（1968年5月初版）から、作者たちが手にしていた可能性はある。
 - 19 『秩父事件史料集成 第一巻』p.46
 - 20 名古屋事件については、長谷川昇『博徒と自由民権』が詳しい。なお、博徒が国家権力によって「使い勝手のよい暴力装置」として利用され、拳銃に切り捨てられていった事例は、赤報隊の黒駒勝蔵をはじめ数多く、博徒史の中心的なテーマのひとつでもある。
 - 21 水野和夫（晴郎）によるインタビュー（『世界の映画作家14』所収）などによる。
 - 22 現在は庭園、国際会議場、大学キャンパスなどに姿を変えている。
 - 23 万松寺は織田家累代の墓所という古刹であり、現在の周辺繁華街の多くはもと万松寺の敷地であったという。大正期に敷地の「開放」と繁華街化が進行するが、万松寺はいわば地元の大店的な立場で生きのこることに成功した（現在は近代的な鉄筋ビルの中に寺院がおさまっている）。このことも、金原の性格に投影されていると思われる。西之丸の地盤であった白鳥貯木場が、近代化の波に押しながされるように消えていったのと対照的でもある。
 - 24 この映画にとって「東京」および方位としての「東」は不吉である。決して悪人として描かれているわけではない次郎だが、東京からやってきた彼の近代的「自由恋愛」思想が、近世的「任侠道」の父・西之丸を窮地に陥れるのは事実だし、黒幕としての国会議員・古田は東京に八重子を連れ去ろうとする。金原が因縁の口実とした「ニセお竜」お時の賭場荒らしも、名古屋の東、浜松のできごとだった。逆に、「善玉」はみな「西」である。九州のお竜、四国の熊虎親分（若山富三郎）、大阪のお神楽のおたか（清川虹子）、両者の間を往復する花岡は「北」ともいえる若狭の出だが、基本的には西日本の文化経済圏にある。きわめつきは「西之丸」という名前である。
 - 25 『名古屋駅物語』第1章
 - 26 この描写は、加藤が師とあおぐ伊藤大輔の『王将』（1948）にも登場する。チーフ助監督だった加藤が、「煙」を演出したことが『加藤泰 映画を語る』pp.310-311にある。
 - 27 脚本ではこのように標準語で書かれているが、完成作品では熊本弁になっている。なお、1、2作目のお竜のセリフは、脚本段階から熊本弁で書かれている。
 - 28 冒頭でお竜に救われたお時（沢淑子）は、「緋牡丹お竜」を騙るイカサマ師であり、夫のバケ安（汐路章）も腕のたつ博奕打ちである。お時は、お竜への義理で次郎と八重子を逃がして金原一家に惨殺され、バケ安も最後の殴り込みでお竜をかばって死んでいく。その意味でお竜は、自分の「ありえた未来」を死地に追いやる役割をになっているのである。
 - 29 『一宿一飯』は、正確に言えば八木節の樽をたたきながら涙をながすお竜で終わるのだが、その前にやはりピエタの図はある。
 - 30 前2作にあった数々のセクシャルなモチーフも、『花札勝負』からはきれいに消されている。このことも、この作品の透明性に一役買っているのは間違いない。
 - 31 管見では、これに言及しているのは山根貞男のみ（「渡世人のつらい生きざま」『任侠映画傑作選』所収）である。