

映画「四谷怪談」考 — 加藤泰による情念の描出（1）

廣 瀬 愛*

A Study of “Yotsuya Kaidan” Films :
In a Case of Tai Kato’s Portrayal of Human Emotions (1)

Ai Hirose

本稿では、鶴屋南北作『東海道四谷怪談』映画化作品のうち、加藤泰監督『怪談 お岩の亡霊』を取り上げ、この作品に見られる加藤泰の映画的世界の創出の方法を考察した。制作にあたって加藤泰が重要視したのは、民谷伊右衛門の設定を原典の「浪人」から「御家人」へと変更することであり、幕藩体制では直参とされながらも貧困を強いられる人間からドラマを生み出すことであった。加藤泰の特徴的な作劇方法としては、登場人物の具体的な行動を通して感情を描き出す表現、特に、男と女の間での「物の受け渡し」によって情動を描出する表現が挙げられる。この主情的な表現方法は、『怪談 お岩の亡霊』では、伊右衛門がお岩に傷薬を手渡すカットに見られ、そこからは、状況変革への微かな願いといった情念の描写がとらえられた。以上の考察から、歴史に基づいた日常性の描写を通して生み出される情念を描くことが、加藤泰の映画の世界であることが明らかとなった。

キーワード 日本映画、『東海道四谷怪談』、怪談映画、歌舞伎、映像表現

1. 鶴屋南北の怪奇表現から加藤泰の映画的世界へ

本稿では、四世鶴屋南北作の歌舞伎狂言台本『東海道四谷怪談』の映画化作品のうちで、加藤泰監督の『怪談 お岩の亡霊』（東映、1961年）を取り上げ、南北の原典がどのように解釈され、そこからどのような映画的世界が生み出されているかという点を明らかにする¹。この問題について考えていくために、まずは加藤泰という監督がどのような作風を持っていたかという点を確認しておきたい。

加藤泰監督は、1951年に『剣難女難』（宝プロ、新東宝配給）で監督デビューして以降、1981年に遺作となった『炎のごとく』（大和新社、東宝配給）を制作するまで、四十一本の劇映画を制作した。作品歴の中核をなすジャンルは、任侠映画（やくざ映画）、股旅映画、時代劇映画である。特に1957年以降は、中村錦之助主演の『源氏九郎颯爽記』シリーズ、長谷川伸原作の『暎の母』や『杳掛時次郎 遊侠一匹』、鶴田浩二主演の『明治侠客伝 三代目襲名』、藤純子主演の『緋牡丹博徒』シリーズなど、東映の娯楽路線として配給された作品が中心となっている。

2012年9月5日受理
* 尚絅学院大学 准教授

こうした加藤泰の作品が持っている特徴について、佐藤忠男は次のように述べている。

「一般に加藤泰はやくざ映画で有名になった。しかしそのやくざ映画は、やくざ社会の義理人情を礼讃するというものではなかった。やくざを疎外された底辺の民衆の絶望を背負ったヒーローとしてとらえるものであった。身分序列による権威と抑圧がふつうの東映時代劇の作劇法の基本だが、加藤作品には疎外された底辺の人間の、兇暴でしばしば破れたぶれでさえもある憎悪が噴出していた。」²

この佐藤忠男の言説からは、加藤泰が、単に大衆娯楽映画を量産した職業映画監督にとどまるものではなく、「任侠映画（やくざ映画）」「股旅映画」「時代劇映画」といった娯楽的なジャンルを通して、社会秩序から疎外されることを余儀なくされた人間の「兇暴さ」「憎悪」を描くことをテーマとして持っていたことがわかる。それでは、加藤泰は、こうした作劇哲学に基づき、どのように鶴屋南北の『東海道四谷怪談』を解釈し、そこからどのような映画的世界を作り出したのか。

本稿では、この点を考察していくために、加藤泰監督の『怪談 お岩の亡霊』に見られる民谷伊右衛門の人物造形の独自性に着目する。若山富三郎演じる伊右衛門の人物像は、歌舞伎で伝統的に演じられてきた色悪という役柄の型や、その様式の継承ともいえるべき仕方で、他の映画化作品で上原謙、天知茂、長谷川一夫といった細面の俳優によって演じられてきた人物像とは異なり、武骨で粗暴な人物として描かれている³。本稿では、まず、この人物造形の独自性を論証した上で、伊右衛門の人物像がこのように描かれる要因を、『験の母』（東映、1962年）を中心とした加藤泰作品の作劇方法を考察することで明らかにする。

2. 粗暴な人物としての伊右衛門像

加藤泰監督は、『怪談 お岩の亡霊』を制作するにあたり、「鶴屋南北の原作『東海道四谷怪談』を徹底的に読み、その人間達を僕の目で徹底的に睨み、その結果を徹底的なリアリズムでとやって見た⁴」と振り返っている。この言葉から問題となるのは、加藤泰が述べている「僕の目」とは、いったいどのような人間のとらえ方であるかという点である。その手掛かりとなるのは、同じく加藤泰の次の言葉であろう。

「作者南北の本心はきつこうであったろうと判断、加害者の側から切りこんで『お岩の亡霊』として発表した」⁵

このことから、加藤泰が南北の『東海道四谷怪談』を読む視点が、加害者、つまりお岩殺しの罪を背負う民谷伊右衛門へと置かれていたことがわかる。それでは、加藤泰は、『怪談 お岩の亡霊』において、どのような伊右衛門像を描き出したのか、この点を考察するために、まずは、この映画作品の全体構成を確認しておこう。

御家人民谷伊右衛門は、実家に帰ってしまった妻お岩を戻してくれるよう、舅の四谷左門に懇願するが、聞き入れられない。折しも、四谷左門は、糊口をしのぐためにお岩の妹お袖を按摩宅悦の楊枝店へ奉公に出すが、お袖は、女郎屋で無理やり客を取らされそうになる。お袖は許婚の佐藤与茂七に窮地を救われるが、初客となるはずだった直助の怒りは収まらず、女郎屋から一人夜道を帰る同僚の奥田正三郎を、与茂七と思い込んで闇討ちにしてしまう。また、伊

右衛門も四谷左門を誘い出し、闇夜に紛れて斬り殺してしまう。翌朝、与茂七は事件を知らないまま藩主のお国入りのために江戸を離れ、伊右衛門は父の仇討のためとお岩に復縁を言い渡し、直助とお袖には仇討を遂げるまで仮の夫婦となるように命じる。

一年後、お岩は伊右衛門との間に一子を儲けていたが、産後の肥立が悪く、床に伏せる日々であった。隣家に引っ越してきた伊勢屋喜兵衛の娘お梅は、かねてより伊右衛門を見染めていたが、伊右衛門はお岩との離縁の決心が付かないでいた。その様子を見かねた伊勢屋喜兵衛は、血の道の妙薬と称してお岩に毒を盛る。伊右衛門の心変わりや伊勢屋の企みを宅悦から聞かされたお岩は、毒によって面相が崩れ、怒りのあまり狂死してしまう。伊右衛門は、このお岩殺しを不義密通の成敗に仕立て上げるために、家に入入りしていた小者の小平を殺し、二人の遺体を戸板に打ち付け、川に流してしまう。

伊右衛門はお梅と祝言を挙げるが、その新婚の床にお岩と小平の亡霊が現われ、錯乱した伊右衛門は、お梅を始め、伊勢屋の家人を次々と斬り殺してしまう。やがて、狂気の淵をさまよう伊右衛門は、お岩と小平の亡霊から逃れるために本所蛇山の庵室に身を隠すが、参勤交代で江戸に戻ってきた与茂七が、お袖と直助を伴って、仇討へと駆け付けるのであった。

こうした全体構成のうちで、原典である鶴屋南北の『東海道四谷怪談』と異なっている点は、主人公である民谷伊右衛門の人物設定が、原典での「浪人者」から「御家人」へと変更されている点である。参考までに、岩波文庫の『東海道四谷怪談』所収の河竹繁俊による解説では、原典の冒頭部分の梗概は、次のようにまとめられている。

「鹽冶の浪人民谷伊右衛門は、自分の舊悪を知っている舅の四谷左門を、浅草田圃で闇討ちにした。それと同じ時、同じ所で、直助権兵衛は戀の遺恨から佐藤與茂七を一實は人違ひして舊主の奥田庄三郎を一殺す。お岩、お袖の姉妹が、父と良人とを失って泣き悲しむのを、伊右衛門、直助は親切ごかしにすかして、仇討の助力を約束した。」⁶

このように原典において、主人公民谷伊右衛門は「鹽冶の浪人」と設定されている。この「鹽冶」とは、竹田出雲らの時代物狂言『仮名手本忠臣蔵』の中で描かれる「鹽冶氏」を指し、元禄十五年の赤穂浪士の討ち入りの要因となった播州赤穂藩主の浅野家が、南北朝時代を舞台とした「太平記」の世界に置き換えられたものである。鹽冶家主君は、勅使接待の指南役であった高師直から侮辱を受けたことに怒り、足利殿中で刃傷沙汰に及び、切腹を命ぜられ、お家は取り潰しとなった。原典においては、民谷伊右衛門は、かつては鹽冶家の家臣であったが、このような事情から浪人の身の上となり、貧窮に喘ぐこととなる。

こうした民谷伊右衛門を「浪人」とする人物設定は、木下恵介作品、豊田四郎作品、中川信夫作品など戦後の映画化作品にも踏襲されているが、加藤泰は、この「浪人」という設定を「御家人」へと置き換えているのである。

この設定の変更が、加藤泰にとって、南北の『東海道四谷怪談』を映画化するための、重要な問題提起であったことは、加藤泰自身の「『四谷怪談』が『忠臣蔵』狂言の間に挟むアンコの役目の二番目ものにと注文された事情は事情として、伊右衛門はあくまで浅野浪人でなければ造形出来なかったキャラクターなのだろうか。実は作者の本当のイメージとして当時の幕府の御家人こそがあったのではなかろうか」⁷という言葉からも明らかである。それでは、加藤泰は、作品の「世界」を「忠臣蔵」から切り離し、「御家人」という人物設定を取り入れることによって、どのような伊右衛門像を描き出そうとしたのだろうか。

ここで、「浪人」と「御家人」との違いを確認しておこう。『日本史総合辞典』によると、

「浪人」とは、「関ヶ原の戦、大坂の陣、幕府の大名取り潰し政策などにより、主家を失った武士」⁸と説明されており、一方、「御家人」とは、江戸時代の将軍直属の家臣ではあっても、御目見得以下のものを指すとされている⁹。つまり、原典の『東海道四谷怪談』が描いているように、「浪人」とは、仕えていた主君のお家が断絶すると同時に、そこからの米や貨幣の支給が途絶えてしまったことから、社会的立場や生活の手立てを一切失ってしまった者である。一方、「御家人」とは、将軍直属の家臣でありながらも、将軍には謁見することのできない、いわゆる「御目見得以下」の下級武士なのである。

こうした「浪人」と「御家人」という人物設定の違いは、ドラマの構成の違いにも深く関わりを持つことになる。原典の『東海道四谷怪談』と加藤泰監督の『怪談 お岩の亡霊』において、作品の序盤で民谷伊右衛門が犯す第一の罪は、舅の四谷左門の暗殺という点では共通しているが、その殺しに至る理由は異なっている。原典では、民谷伊右衛門は、四谷左門によって、実家へと連れ戻された妻お岩を自分のところに返してくれるよう、直談判をするが、聞き入れられないという展開になっている。

四谷左門がお岩を伊右衛門のもとに返さない理由は、伊右衛門のかつての悪事を知っているためである。お家が断絶する以前に、御金蔵から御用金が紛失するという事件があり、その後、伊右衛門からお岩との結納金に持参された小判にお家の刻印があったことから、四谷左門は伊右衛門を御金蔵破りの犯人と見抜いていたのである。そして、左門は、伊右衛門からお岩を返してくれるよう懇願された際、この伊右衛門のかつての悪事に気付いていることを暴露し、悪人のもとには娘を返さないと言い渡すのである。伊右衛門は、その後、浅草田圃で四谷左門を闇討ちにするという殺しを行なうことになるのだが、その理由は、「女房のおやの四谷左門。お岩をかへさぬその上に、國で盗だ用金を、けどつた老ぼれ、後日のさわり。夫ゆへ是非なく。」¹⁰というものである。

この冒頭の展開から、原典での伊右衛門は、主家の御金蔵破りという、主君に対しては不忠ともいえるべき悪事を犯していることがわかる。その上、お家が断絶した後に伊右衛門は、主君の仇討という義士たちの企てをよそに、大義名分上は仇ともいえるべき高野家への仕官の手立てを求めるのである。このように、原典での伊右衛門は、「忠臣蔵」という世界観においては、武士がよって立つべき封建的な価値観を逸脱した不忠の浪人として描かれる。

一方で、加藤泰監督『怪談 お岩の亡霊』の序盤においては、原典と同様に民谷伊右衛門は、実家に戻ってしまったお岩を返してくれるよう、四谷左門に直訴する。しかし、ここでのお岩が実家に戻っている理由は、伊右衛門がかつて賭場の帰りに、金目当てで起こした辻斬り強盗がもとで、伊右衛門のことが恐ろしくなったという、伊右衛門自身の非道さによるものである。こうした伊右衛門に対し、四谷左門は、「辻斬り強盗を婿に持った覚えはない。奉行所にだまっておいてやるだけでもありがたく思え」と、その懇願を聞き入れない。伊右衛門は、もとより四谷左門への直訴が決裂した場合には、四谷左門を斬り捨ててでもお岩を連れ戻すつもりでいたのである。

ここで、伊右衛門が「御家人」であることに注目してみたい。この作品の中で伊右衛門は、家格こそ「御家人」であるが、その禄高は「三十俵二人扶持」と設定されている¹¹。この禄高が江戸時代にはどの程度の生活状態であったのかという点については、笹間良彦による以下の記述からとらえることができる。

「各組や千人同心となると三十俵二人扶持である。これ等は本人自体が身分が低いから若

党、小姓を使う必要もないし、費用もないが、石に直して十二石、金にして十二両あまりで一家一年を過ぎねばならぬ。二人扶持というのは嫁と二人暮らしでやっつとであり、万一小者を雇ったら嫁さんがもらえぬ勘定となる。だからこうした身分の者は勤め以外は内職でもしなければとても食ってはゆけない。」¹²（傍線廣瀬）

加藤泰の『怪談 お岩の亡霊』においても、伊右衛門が傘張りの内職をする場面が描かれているように、「三十俵二人扶持」の御家人の暮らしは貧窮したものであった。家禄として幕府が定めた量が支給されているため、子どもが生まれたからといって、石高や扶持米が増えるわけではない。そのため、内職はもとより金策に喘ぐことが課せられるのである。伊右衛門が賭場へ足しげく出入りし、辻斬り強盗にまで手を染めてしまうのは、こうした家禄の低い御家人の生活状態が、その背景にあったと考えられる。

しかし、こうした貧窮した暮らし向きを描くのであれば、伊右衛門の人物設定は「浪人」であっても当てはまると考えられるが、なぜ、この映画作品において加藤泰はあえて伊右衛門を「御家人」という立場に設定したのか。この点について考えていくために、江戸時代に「御家人」が社会の中でどのような位置付けにあったのかを踏まえておこう。

江戸前期の天文曆算家・地理学者の西川如見は、町人に向けた教訓書の『町人囊』（1719年刊）において、中国の身分制度「五等の人倫（第一に天子、第二に諸侯、第三に卿大夫、第四に士、第五に庶人）」に江戸時代の日本の場合をあてはめ、武士には二種類の身分があることを次のように述べている。

「天子は禁中様、諸侯は諸大名衆、卿大夫は旗本官位の諸物頭、士は諸旗本無官^{ともがら}の等也。公方様は禁中様に次に諸侯の主たる故に、公方家の侍は無官たりといへども、生まれながら六位に準じ給ふ例なり。（中略）其^{そのほか}外国々の諸侍、扶持切米の面々、いづれもみな庶人なり。扱庶人に四つの品あり。是を四民と号せり。士農工商これなり。士は右にいへる諸国又内の諸侍なり。（中略）上の五等と此四民は、天理自然の人倫にて、とりわき此四民なきときは、五等の人倫も立^{たつ}ことなし。」¹³（傍線廣瀬）

この一節では、徳川幕府直参の旗本は、たとえ無役であっても「五等の人倫」のうちの「士」にあてはまることが述べられてはいるものの、御家人が「士」に該当するかどうかは明言されていない。一方で、徳川家以外の諸国大名に仕える「又内の者」、すなわち下級藩士は「庶人（庶民）」であるとされている。「旗本八万騎」という表現があるように、この一節での「旗本」を旗本・御家人を含む直参全体を指しているとも読むことができるが、徳川家の旗本で三千石以上の者が、幕府の従五位下の六位の官位に準ずるとされ、無役であっても布衣（無地の狩衣）の着用を許されるという例えが挙げられていることから、西川如見が想定していた「旗本」が、大名に次ぐ幕臣の最上級クラスであったと考えることができるのである。こうした徳川家の旗本と比較して、（徳川家以外の家臣のうち）知行地を持たず、天領から扶持切米を支給される者たちについては、「庶人（庶民）」であると述べられている。

この西川如見のとらえ方を、『怪談 お岩の亡霊』における伊右衛門像に重ねてみると、ここで伊右衛門という人物が、「御家人」であるがゆえの分裂した精神構造に支えられていることがわかる。つまり、「御家人」である伊右衛門は、西川如見の区分する、「士」にも「庶人（庶民）」にもあてはまるのである。

たしかに、先の西川如見の言説を字義どおりに読めば、幕府の直参である伊右衛門は「士」であり、支配階級に位置付けられよう。しかし、一方でこの作品においての伊右衛門は、「三

十俵二人扶持」という、「扶持取り」なのであり、こうした経済状態に眼を向けると、位置付けは「庶人」と言えよう。江戸幕府という統治機構においては、「御家人」という立場に組み込まれながらも、幕府からのわずかな禄高で生活しなければならない矛盾の上に、御家人の位置付けは成り立っていたのである。

こうした、いわば「士」と「庶人」とに分裂した、御家人であるがゆえの不安定さは『怪談 お岩の亡霊』においては、伊右衛門の昇進への野望とお岩への思いとの葛藤として描かれる。つまり、制度の中での自分と一人の男としての自分との間で自我が分裂し、やがてお岩の死とともに瓦解していくのである。この映画の中では、伊右衛門は一度手を上げれば暴力の歯止めのきかない粗暴な人物として描かれている。冒頭での四谷左門との口論の描写を始めとして、四谷左門の闇討ち、蚊帳を質草に入れようとお岩の手からひったくる場面、小平の殺し、宅悦への脅しなど、お岩の死に至るまでの間には、伊右衛門は数々の暴力に手を染めることになる。こうした粗暴な伊右衛門像は、行動面のみならず人物の風体においても作りだされているのである。加藤泰は、撮影時に伊右衛門を演じた若山富三郎の役作りについて、次のように語っている。

「若山さんには、この役は御家人であると、生活の程度はこんなだと説明いたしまして、どんな格好してきよるかと思っていたら、ヒゲをのぼしてきよった。ぼさぼさのヒゲで、きたないヨウカン色の紋付で。「どうです、これ？」と。笑うたね。それだそれだと言って。」¹⁴

こうした粗野な身なりで、喧嘩っばやく手がつけられない人物としての伊右衛門は、この作品に独自に見られる人物像である。それは、従来、原典通りに描かれてきた「浪人」としての伊右衛門像とは異なり、江戸幕府という機構の一部であろうとしながらも、その実、人間らしい生活が全うできない下級の「御家人」という立場に基づいて描き出される人物像である。このように、伊右衛門が「御家人」であることの作劇上の必要性は、加藤泰の次の言説から明らかとなる。

「時代劇でもぼくらが人の運命をみつめ、生きる姿や意味を考へようとすれば、必ず〈政治〉と鉢合せする。それは現代、ぼくらの暮しを見廻して、一本のタバコ、一杯の酒、一碗の飯に初まる行住坐臥、衣食住のピンからキリにいたるまで、必ず何らかの形で〈政治〉に繋がっているのと同じである。」¹⁵

このように、加藤泰の作劇は人間が生きていくこと、日々の生活の中での人間の行動を具体的に描くことでドラマを作り出そうとしていることがわかる。それでは、こうした作劇術によって加藤泰が描き出そうとしているものは何であるか、次節以降で考察して行こう。

3. 『瞼の母』に描かれる「情」

加藤泰の『怪談 お岩の亡霊』においては、主人公である民谷伊右衛門を、原典での「浪人」から「御家人」へと設定を変更することによって、「御家人」が置かれていた統治機構への位置付けと貧窮する生活との矛盾に自己崩壊を起こす人物像が描き出されていた。こうした人物像は、原典通りに伊右衛門を「浪人」と設定した場合には生まれ得ないものである。なぜなら、ここで原典である『東海道四谷怪談』の設定を踏襲した場合の「浪人」とは、単に主家を離れ、禄を失った武士ということではなく、「忠臣蔵」の設定を土台とした「赤穂（塩冶）浪士」を意味しており、「浪士」としての伊右衛門の人物像は、主君の刃傷沙汰の原因を作った吉良上

野介（高師直）への仇打ちに積極的であるかどうかという点を中心に作りだされるためである。この原典の場合、作劇の土台にあるものは、主君の行動一つでお家取り潰しに遭い、生活の糧を瞬間に失ってしまう武士の存在基盤の危うさであり、そのような武士階級にしがみつき、主君の仇打ちにまい進する「義士」たちへの批判的な精神である。その「義士」達をいわば笑い飛ばす存在として、「不忠の義士」という伊右衛門像が設定されたのである。

このように考えてみると、原典での伊右衛門という人物像が、幕藩体制下の封建制をそこから逸脱した者の目から批判するという目的を背負っていることがわかる。つまり、「忠臣蔵」的な事情から「浪士」になった伊右衛門像には、例えば、豊田四郎監督の『四谷怪談』（東京映画、1965年）での民谷伊右衛門がそうであるように、「自分がこのような境遇になってしまったこと」の原因を幕藩体制の封建制に探し、世の中に絶望するというような、いわば、「封建主義批判」という観念から人物像が生み出されているのである。

これに対して、加藤泰の場合は、何らかの観念が人物像に先行するのではなく、ある人物の生活をつぶさに描くことによって、そこから何かを浮かび上がらせようとする。『怪談 お岩の亡霊』においては、伊右衛門を、幕藩体制の組織に組み込まれた「御家人」に設定することによって、その貧窮した生活の中から何かを描き出そうとしているのである。

それでは、こうした作劇の方法は、加藤泰の他の作品にも見られるものなのだろうか。

本節では、加藤泰が、『怪談 お岩の亡霊』の直後に制作した『暎の母』¹⁶（東映、1962年）を取り上げ、同原作を映画化した中川信夫監督『番場の忠太郎』¹⁷（新東宝、1955年）と作劇方法を比較することで、加藤泰作品に見られる作劇哲学を明らかにする。

加藤泰監督『暎の母』、中川信夫監督『番場の忠太郎』は、ともに長谷川伸の戯曲『暎の母』（1930年）を原作とした「股旅もの映画」である。まず、この作品の原作のあらすじを踏まえておこう¹⁸。

博徒の旅鴉、番場の忠太郎は、幼い頃に生き別れた母親の面影を暎の裏に刻み、その居所を尋ね歩いている。弟分の半次郎に母がいることを知った忠太郎は、半次郎に堅気に戻るよう諭し、実家まで送り届けるが、そこで、以前深手を負わせた飯岡助五郎親分の手下に襲われる。手下を斬り殺した忠次郎だが、半次郎の家族に報復が及ばないように、自分が斬ったと貼り紙を残す。

母の居所を風の噂で聞き、江戸に出てきた忠太郎は、老婆の夜鷹おとらから、柳橋の料理茶屋水熊の女将おはまが、自分の生まれ故郷の江州の番場に幼子を残してきたという話を聞き、母親ではないかと訪ねていく。おはまと対面し、自分の生まれ育ちを打ち明ける忠太郎だったが、おはまは、忠太郎を金目当てのたかりとして取りあわない。忠太郎は、金目当てではないことを示すために、いつか出会った母がつましい暮しをしていたときの手土産に、賭場の稼ぎで貯めた百両を胴巻から出すが、おはまはそれなら料亭の身代が目当てだろうと言う。

話を聞けば自分の母親であることは間違いのないものの、長年、暎の裏に思い続けてきた母との心が離れてしまっていることに絶望する忠太郎に、おはまは、最後の一言をかける。「親を訪ねて来るなら、なぜ堅気になって来なかったのか。」その一言をきっかけに、忠太郎は水熊を後にする。おはまの娘、お登世が忠太郎とすれ違い、おはまに生き別れの兄ではないかと母を問い詰める。忠太郎が自分の息子であることに気付いていたおはまは、お登世とともに忠太郎の後を追う。

忠太郎は荒川堤の渡し場までやってきたが、そこで飯岡一家の追手に襲われる。追手を次々

と斬っていく忠太郎だが、そこに、追ってきたおはまの呼ぶ声が聞えて来る。最後の一人を斬り捨てた時、忠太郎は、おはまの声と反対の方向に歩き出し、再び旅の空へと向かっていくのであった。

この長谷川伸の『瞼の母』には、忠太郎が、探しにきた母と再会することなく、再び旅鴉となっていくという結末の他に、異本としてさらに二種類の結末が書かれている¹⁹。一つは、忠太郎がすべての追手を斬り殺した後、母の声のする方向に駆け出していくというもの、もう一つは、母の呼ぶ声に忠太郎が呼応し、その声を聞き付け、母が忠太郎のもとに駆け寄ってくるというものである。この『瞼の母』は戯曲として、新劇や大衆演劇でこれまで上演されてきたが、そのたびにこうした、三種類の結末から選択されたのである。

原作と構成を比較すると、加藤泰の『瞼の母』には、冒頭に、忠太郎と半次郎による飯岡一家の親分に深手を負わせる場面と、忠太郎が料理茶屋水熊の座敷を後にし、残された母おはまが、最前まで忠太郎が座っていた畳に手を触れ、その温もりに涙を流すという描写が追加されている²⁰。前者は、飯岡一家の忠太郎への因縁を強調するものであるが、後者は原作にはなく、忠太郎への未練を母の側から描くものであり、この場面の他は、ほぼ原作の構成が踏襲されている。加藤泰『瞼の母』の結末は、忠太郎が母親に再会することなく、再び旅鴉の道へと向かっていくというものであり、この結末について、加藤泰は、「長谷川伸氏の戯曲の一字一字を読み尽し、氏が書き残された二つの終幕を果してどちらが本当に氏の心にあったものかと考へ考へあれを作ったのです。」²¹と述べている。

加藤泰は、この『瞼の母』の映画化にあたって、「大好きな長谷川伸氏の名作」²²であり、「シナリオは前に自分で書いたものを温めている。」²³と述べているが、佐藤忠男は、加藤泰が描こうとする長谷川伸の世界について、以下のように論じている。

「加藤泰が強調しているのは、長谷川伸の世界とは女の世界だということである。女の世界とはなにか。それは、主として人情の世界であり、弱い者のために涙する世界だということであろう。」²⁴（傍線廣瀬）

この佐藤忠男の指摘に基づくと、加藤泰の『瞼の母』においては、「人情の世界」が描かれていると考えられる。それでは、加藤泰は、『瞼の母』においてその点をどのように描き出しているのだろうか。

加藤泰監督『瞼の母』においては、主人公である番場の忠太郎の幼い頃に生き別れた母親への慕情が描かれている。先の佐藤忠男の指摘に基づくならば、この作品における「女」とは忠太郎にとっての「母」である。この作品の中で、忠太郎は幼い頃に瞼の裏に刻みつけた母の面影を慕い、本当の母に巡り合える日を待ち望んでいる。一方で、幼い頃に手放してしまった実の息子に巡り合った母は、息子がやくざ者になって現われたことを受け入れることができない。この男（忠太郎）と女（母）との関係が、互いに想い合っているにもかかわらず母子関係に再び寄り着くことはないという点が、加藤泰の『瞼の母』においては、登場人物の「手」を描写した二つの場面の対比によって描かれる。

まず一つ目の場面は、忠太郎が弟分半次郎の実家近くの森の中で飯岡一家の追手を斬り殺し、その主犯は自分であるという宣言を紙に書くという場面である。忠太郎は無筆であったため、半次郎の母おむらに、自分の手を取って、自分の言う言葉を紙に書かせるように頼むのである。この場面では、まず、忠太郎が最後の追手を追い払った後、一本の木の根元にへたり込んでいた半次郎を、母のおむら、半次郎の妹のおぬいとともにも助け起こすところから忠

太郎がおむらに手を取って字を書かせるよう頼むまでが、三分間に及ぶ長回しのカットで描かれる。この長回しのカットは、画面の左側にしゃがみこんでいる半次郎、おむら、おぬいの全身、右側に立っている忠太郎の全身、画面の中央に一本の木という画面構成で、固定したカメラワークによってとらえられている。つまり、ここでは、画面が中央の一本の木によって左右に区切られているのである。このような構成で画面内に作りだされる左右の二つの空間は、左側が半次郎が戻っていった堅気の世界、右側が忠太郎がそこに身を置かざるを得ない渡世人の世界であると考えられる。この二つの空間を一人だけ越境するのが、代わりに字を書かせるよう忠太郎に頼まれた半次郎の母おむらである。このカットの最後で、おむらは中央の木という境界を越え、忠太郎の属する渡世人の空間へと入っていくのである。

この三分間の固定位置からの長回しのカットの後には、蓮實重彦が「転調」の映画作家にふさわしく、ここでの加藤泰は、ローアングルの長廻しとはおよそ異なる思い切りの良いクローズアップをいくつも挿入しながら、派手な立ち回りから抑えた抒情の高まりへと画調を転化させている²⁵と分析しているように、おむらに手をとられ、字を書かせるもろう忠太郎の母への慕情の高まりが、細かいカットの積み重ねによるモンタージュで描かれていく。ここでは、忠太郎は、おむらに背後から抱きかかえられるように、筆を持った右手に右手を重ねられ、代わりに字を書かせるもろうことになる。この一連の仕草は、次第におむらに母を重ね合わせ、涙を浮かべる忠太郎のクローズアップ、それを目にして涙を流す半次郎、おぬいのアップを通して描かれ、忠太郎が書き終わった紙を木に留め打ち、遙か遠くの夜空を見上げ、「下の覗びったり合わしてじーっと思ひしや、逢わねえ昔のおっかさんの面影が出て来る」とつぶやきながら涙をこぼすカットで終わるのである。

このおむらに手を取られ、字を書かせるもろうという場面で、忠太郎が涙を流すのは、重ねられた手を通して、母に甘えてでもいるかのような温もりを感じているためだけではない。それは、半次郎の母であるおむらが、堅気の世界から渡世人の世界に越境したためでもある。このことにより、忠太郎の渡世人としての生き方は、無条件に母親に肯定されることになる。つまり、ここで忠太郎が母に求めていたものが、どんな育ち方をしたのであれ、息子としての自分を無条件に肯定してくれる母親像だったことがわかるのである。

しかし、こうした忠太郎の母への願いや慕情は、実の母にめぐり逢った時には成就されない。料理茶屋水熊の女将となっているおはまは、忠太郎に「なぜ堅気になって来なかったのか」という一言をかける。それは、幼い頃に母に捨てられ、渡世人の世界で生き抜いてきた忠太郎には、自分を否定される絶望的な一言であった。そのため、「幼ねえ時に別れた生みのおっかさんは、こう、上下の覗びったりあわせりゃ、絵に描くように出てきたものを、わざわざ骨折って消しちゃった。」とむせび泣きながら、忠太郎は女将の座敷を後にするのである。この場面で、座敷を出ていく忠太郎に、未練を感じたおはまは忠太郎の後を追いかけてようと足を踏み出すが、その拍子に忠太郎の湯飲み茶碗を着物の裾で倒してしまう。それを直そうとしたおはまは、ふと、忠太郎が座っていた畳の跡に手を触れるのである。ここでは、おはまが涙を流す横顔のクローズアップに続き、畳に触れるおはまの手のクローズアップがモンタージュされる。

山根貞真は、こうした加藤泰の『験の母』が描いているものを次のように述べている。

「『験の母』においては、文字通り母恋譚であり、母性のイメージへの旅なるものが主題であるのだが、その場合にも、実母にめぐりあいながらも番場忠太郎は、それを現実として受けとめることを拒まれて、想念の旅として終わらせるほかない。『験の母』は、いわば

出自への旅を現実でありうべきものとして始めた男が、その旅の果てにそれを想念の旅としてとらえなおすまでの物語なのである。」²⁶

ここで着目したいのは、加藤泰の『暎の母』においては、山根貞男の指摘する「母への想念の旅への回帰」が、序盤の半次郎の母おむらに忠太郎が手を取って字を書かせてもらう場面と、終盤の実母おはまが忠太郎の畳の温もりに涙する場面との共鳴によって描き出されている点である。この二つの場面は、忠太郎が「間接的に」母と接する場面であり、しかし、そのどちらも、忠太郎の子どもとしての母への慕情、おはまの母親としてのわが子への未練が、その行動を通して湧きあがって来ることを描くのである。このことは、前節で考察したように、加藤泰の作劇が、日々の生活の中での人間の行動を具体的に描くものであることを示すものである。

この点について、中川信夫監督の『番場の忠太郎』を例に挙げて、同じ原作による映画化の方法の違いについて考えてみたい。山根貞男は、この作品について、次のように評している。

「『番場の忠太郎』では、主人公の母に対する恋々たる想いが情感たっぷりに、涙をそそらずにはおかない勢いで描かれることは、ついにない。(中略) かんじんの母子対面のシーンでさえ、若山富三郎の一本調子といい、山田五十鈴のさりげない演技といい、画面が情感に濡れたりもしないのである。ここでは、母と子のエロスの関係が、しっかりとある距離を置いて、むしろ冷やかな目で見つめられているとでも言う。中川信夫の映画においては、人間の関係、因果、エロスといったことは、こんなふうにつねに流れる気配として描かれる。」²⁷

ここで、山根貞男が指摘しているように、この作品では、番場の忠太郎の母への慕情が強調されることはない。例えば、加藤泰は、長廻しのカットの直後に、おむらに手を取って字を書かせてもらう場面で、クローズアップを中心とした細かいカットの積み重ねで、忠太郎の母への想いの高まりを強調しているが、中川信夫は、このおむらが忠太郎の手を取り、字を書かせ、忠太郎が母への想いがつり、涙を流す一連の行動を、忠太郎、おむら、おぬい、半次郎の四人の全体をおさめた2分弱の長廻しのワンカットで撮っている。

つまり、加藤泰の作品においては、この場面では、前半の長廻しのカットから、細かいカットの積み重ねに切り替わることによって忠太郎の母への慕情を高まりが強調されていたが、中川信夫の場合、カメラは四人の登場人物の全体をとらえた構図で、「ある距離を置いて」彼らを客観的に見つめるのである。

山根貞男は、こうしたカメラの眼差しが、「関係や因果やエロスを避けようとするのではなく、流れる気配としてのみむしろ強調されているのである。」²⁸と述べている。それでは、ここで山根貞男の述べている「気配」とは何か。それは、忠太郎が追い求める母子の関係が、もはや忠太郎にとっては幻想の中でしか手に入れられないものだという「気配」である。こうした「気配」は、次に続く描写で次第に明らかになって来る。

加藤泰の『暎の母』の場合、おむらに手を取って書かせてもらった書付を木に留め打ち、暎を閉じて母の面影に涙する忠太郎のクローズアップの後、江戸の橋のたもとで、筵を敷き三味線を弾く盲目の老婆と忠太郎が出会う場面へと切り替わるが、中川信夫作品の場合、書付を木に留め打ちするくだりの後に、忠太郎が一人で道を行く15カットが繋がる。この15のカットで、忠太郎は、年格好では自分の母親にあたる老婆に孫が肩たたきをする様子に足を止め、筵を敷いて三味線を弾く老婆に弾き銭を与え、子守りをする娘の傍らを通り過ぎる。それは、

忠太郎にとっては、堅気として生きていたならば手に入れることができた情景であるが、渡世人である忠太郎には、関わりを持ってないものであり、そのため、忠太郎は道を歩き続ける他はないのである。

この忠太郎の旅を点描的に描く15カットの最後で、忠太郎は、山の中の橋のたもとで、御詠歌を歌いながら母親を訪ねて潮来までいくという幼い兄弟に出会う。忠太郎は、子どもたちを潮来まで連れていくことにするが、折しも、因縁の飯岡一家の追手が、山道を追いついて来るのがわかる。忠太郎は、子どもたちに「ご用を済ませて来るから、ここで御詠歌を歌っておくれ」と言い残し、飯岡一家の追手と対決に向かうのである。続く場面では、子どもたちの歌う御詠歌が聞える中、忠太郎と飯岡一家の追手達との激しい斬り合いが描かれることになる。こうした激しい斬り合いと子どもたちの悠々とした御詠歌との対比的表現によって、この場面で描き出されているのは、斬り合いによって人生を渡って行かなければならない、御詠歌を歌う子どもたちとは別の世界に忠太郎が住んでいるという「状況」なのである。

つまり、中川信夫の『番場の忠太郎』の場合、忠太郎がどれだけ母に恋い焦がれているかということ、忠太郎の行動に焦点を当てて描くのではなく、すでに実の母親とは同じ世界に属していない、修羅の道にしか居場所がない忠太郎の「状況」を描くことで、忠太郎の心の母への想念の旅が「気配」として浮かび上がってくるのである。

このように比較してみると、加藤泰の場合は登場人物の具体的な行動を通して、その人物の感情を描く、いわば抒情的な表現方法であり、中川信夫の場合は、カメラが決して登場人物の内面に同化することがない、客観的な表現方法であるととらえることができる。こうした、登場人物に眼を向け、「情」を描き出す作劇の方法について、加藤泰は次のように述べている。

「およそ〈政治〉というものは主知的な産物で情の入り込む余地はなく、劇映画はどうしても主情的な産物で主知的な要素は作家のテーマにはあってもその展開はやっぱり主情的でないとパチッとはいきにくいものである。」²⁹

それでは、加藤泰の描く「情」とはどのようなものであるのか、次節では、『怪談 お岩の亡霊』で描かれている「情」について考察していこう。

4. 『怪談 お岩の亡霊』に描かれる「情」

前節末で引用したように、加藤泰は、劇映画を作劇する方法として、理性や知性よりも感情や情緒を重要視する、「主情的」な表現を土台としている。こうした主情性の表現は、『心の母』での忠太郎がおむらに手を重ねられて書き置きを書く描写、忠太郎が去ったあとの畳の温もりに実母おはまが手を触れる描写といったように、登場人物が日常の中で取る行動を通して、その感情の高まりを描いていく。

それでは、『怪談 お岩の亡霊』においては、こうした加藤泰の作劇方法の特徴ともいえるべき、登場人物の行動を通じた「情」の描写は、どのようになされているのだろうか。この点を考えるために、まず、加藤泰が劇映画を作劇するにあたって重要視していたものは何かという点を踏まえておこう。加藤泰は、どのようなジャンルの映画を構想する場合にも、その世界の中で生きる二人の人間、すなわち男と女の関係から着想したと語っている。

「二人の人間、それは男と女です。僕は、自分がどんな映画が作れるのか、いや作ろうとするのかを、語り、僕のテーマは何かを考え初めた時から、どんな大チャンバラ映画、大

活劇映画、大ヤクザ映画の仕事にぶつかっても、そこに、僕の二人の人間を見つけ出し、その二人を見続ける作業に執着して来たと言へる様です。」³⁰

つまり、加藤泰の作品においては、二人の人間が作劇の中心となっていることがわかる。この加藤泰の作劇の方法を、『怪談 お岩の亡霊』にあてはめてみると、この作品の中で中心的に描かれる「男と女」とは、「伊右衛門とお岩」であると考えられる。言うまでもなく、この映画作品には、「伊右衛門とお梅」、「直助とお袖」、「与茂七とお袖」といった、何組もの「男と女」が登場するが、この中で、加藤泰が、最も人物設定を重要視していたのが民谷伊右衛門であることは、第一節で考察した通りである。また、お梅にとって伊右衛門は恋い焦れる相手であったが、伊右衛門にとってのお梅は、結婚すれば出世への道が開ける相手であった。この作品の中で、この二人が対峙する場面は、中盤のお岩の死後に祝言を挙げるくだりにしか見られない。このように考えてみると、加藤泰の『怪談 お岩の亡霊』においては、二人の人間、すなわち伊右衛門とお岩との関係からドラマが生み出されていることがわかる。

それでは、この二人の人間を通して、描き出されているものは何か。この点について考えるために、この『怪談 お岩の亡霊』において、加藤泰が原典には描かれていない描写を付け加えている点に着目してみよう。

『怪談 お岩の亡霊』においては、主人公である民谷伊右衛門は、御家人である自らの家格「三十俵二人扶持」から抜け出し、出世することを強く懇願している。しかし、幕藩体制の中でそれを実現していくためには、「御支配頭に賄賂を掴ませ、御役を拾う」³¹ ことしかないのである。そのため、伊右衛門の心中には「金が欲しい」という一念が渦巻いている。

ある夜、隣家の豪商伊勢屋から娘お梅をもらって欲しいと持ちかけられた伊右衛門は、自宅に戻っても一向に心が落ち着かない。「金が欲しい」という焦りと、伊勢屋の「金で済む御相談なら何の様に」という甘言と、同輩の秋山長兵衛の「こんな生活では、御目見え以上の出世も無理ですねえ」という言葉が脳裏に響きわたり、「胸は怪しく頭は割れる様に騒いで堪難くなる」³² のである。

こうした伊右衛門の葛藤に続き、この場面では、伊右衛門のお岩への凄まじい暴力が繰り返されることになる。伊右衛門は、しばしの葛藤の後、弾かれたように、お岩に金を出せと迫る。「臍繰った不時の蓄え」を探し、座敷中を乱暴に破壊しながら、お岩を打ち、金がなければ質草をと荒らし回っていくのである。その果てに、伊右衛門は座敷に吊ってある蚊帳を持ち出そうとする。ここでは、原典にも描かれる「伊右衛門が蚊帳をひったくり、お岩が生爪をはがす場面」が描かれるのだが、加藤泰の演出は、原典とは異なったものとなっている。参考までに、この場面は原典では、次のように書かれている。

(蚊帳にすがりつくお岩に対して)

伊右 蚊がくはゞ親のやくめ、おつてやれ。さ、はなせ一、エ、はなしやアがれよ○。

ト手あらくひつたくる。お岩、是にひかれ、たぢーとして、蚊やはなすとて、ゆびのつめ、かやにのこり、手さきはち〔血〕に成、どふとたおる、³³。

(一は原典では踊り字で表記)

このように、原典では、伊右衛門が、お岩の手から蚊帳を乱暴にひったくるという行為が描かれるのだが、加藤泰の演出においては、伊右衛門がお岩に対しての嗜虐性を強めたものとなっている³⁴。この場面では、蚊帳をひったくろうとする伊右衛門に対し、お岩は蚊帳を強く握り、

引きずられても手を離そうとしない。そうしたお岩を伊右衛門は足蹴にし、蚊帳を奪い取ろうとする。それでもお岩は手を離さない。この次のカットは、伊右衛門の膝あたりをとらえたローポジションのカットであるが、この画面の中に、蚊帳を手繰り寄せようとするお岩の手がフレームインしてくる。カメラは、蚊帳を手繰りながら伊右衛門の胸のあたりまで這いあがって来るお岩の顔を追うように動き、お岩の顔と、それを覗き込む伊右衛門の顔とが画面の中で近づく。この一連の動きの中で、伊右衛門は、お岩に「ようし、岩、離すな。どんなことがあっても離すんじゃないねえぞ。」と囁き、次の瞬間、お岩の手から、ありったけの力で蚊帳をひったくってしまうのである。その時、蚊帳にはお岩の手から剥がれた生爪が残り、伊右衛門は蚊帳を肩に担いで家を飛び出してしまう。このように、加藤泰の演出においては、蚊帳をめぐる伊右衛門とお岩とのやり取りを通して、伊右衛門の嗜虐性や暴力性が噴出するのである。

さらに、加藤泰は、この描写の後に、原典にはないもう一つの場面を作り出している。それは、伊右衛門が蚊帳を奪って家を飛び出して行った翌日、伊右衛門がお岩に傷薬を渡すという描写である。この場面の前では、隣家伊勢屋から、血の道の妙薬と偽った毒薬がお岩に届けられているのだが、伊右衛門はそれが毒であることはまだ知らない。お岩は、傷を負った左手をかばいつつ、伊右衛門の肩に縫い上げたばかりの夏羽織をかけ、伊勢屋に薬のお礼に行ってくれるよう頼む。この時、伊右衛門はお岩に、傷が痛むかと声をかけ、お岩は伊右衛門の背中に背後からしがみつく。このカットは、伊右衛門とその背後のお岩を正面からとらえたバストショットである。伊右衛門は、ため息をつき、袖から貝殻詰め傷薬を出し、お岩に「付けろ」と言う。続くカットは、伊右衛門の手から傷薬を受け取るお岩の手のクローズアップである。つまり、このくだりにおいては、手から手へ傷薬が手渡されるカットがクローズアップで強調されているのである。

ここで、加藤泰の特徴的な作劇方法に、「果実の受け渡し」があることを踏まえておこう。例えば、『沓掛時次郎 遊侠一匹』（東映、1966年）においては、博徒の旅鴉、沓掛時次郎が、渡し船の中で柿を手渡される描写がある。柿をふるまうのは、時次郎と初対面の六ツ田の三蔵の女房おきぬである。この描写は長谷川伸の原作『沓掛時次郎』（1928年）にはないものだが、この柿の受け渡しから始まる出会いが、後の悲劇を生むきっかけとして描かれる。なぜなら、時次郎はその後、一宿一飯の義理のために六ツ田の三蔵を斬り、夫を殺した仇敵でありながら、残されたおきぬ母子との旅を始めることになるからである。こうした、映画『沓掛時次郎』に見られるような「果実の受け渡し」の演出について、鈴木たけしは次のように述べている。

「加藤泰という監督は、男と女の心のふれあい、愛情の機微を描くのに季節の果実を好んで用いた。事実、私たちは前作の『明治侠客伝 三代目襲名』（1965）の桃を始めとし、この作品に加え、『緋牡丹博徒 お竜参上』（1969）での雪の今戸橋の蜜柑などにその実例を観ることができる。いくらひたむきに生きても社会の枠から弾きだされてしまった男と女の思いが、その果実に込められているようで切ない。」³⁵

つまり、加藤泰の作品においては、男と女の間で、手から手に何が渡る時、そこには、その何かを介して、およそその瞬間にしか生まれ得ない情動が、男と女との間に通うのである。この点を踏まえると、『怪談 お岩の亡霊』において、この瞬間は、伊右衛門の手からお岩の手へ傷薬が手渡されるクローズアップにおいてやって来るのである。しかし、ここで伊右衛門とお岩の間に通う「情」は、夫婦が互いに相手を思いやるといった牧歌的なものではない。なぜなら、この傷薬は、お岩への暴力の結果として、この二人の間にやって来るものだからであ

る。伊右衛門にとっては、衝動的に破壊しようとした貧窮した御家人としての生活を、それでも修復していこうとする糸口なのであり、お岩にとっては、その傷薬はただ一つの信じられるものなのである。

5. 『怪談 お岩の亡霊』の怪談性

以上のように考えてみると、加藤泰の『怪談 お岩の亡霊』の中で描かれている男と女の関係、すなわち伊右衛門とお岩との関係は、伊右衛門の暴力に起因する傷薬の受け渡しを通して描かれていたことがわかる。この時、二人の間で生み出されるのは、この受け渡しが、状況を変えてくれるかもしれないという微かな願いともいうべき情緒である。ここで、二人をがんにがらめにしてしているのは、這い出ようとしても決してそこから抜け出すことのできない、「武士」であることと「庶民」であらざるを得ないこととに分裂した不安定な「御家人」の状況である³⁶。

この作品の結末部分では、お岩の亡霊に追いつめられ、本所蛇山の庵室に身を寄せている伊右衛門が、百万遍の祈祷の最中に夢を見る場面がある。その夢は、伊右衛門が見ているものでもあり、亡霊となったお岩が伊右衛門に見せているものでもある。そこでは、伊右衛門は、「千石の役料の附いた御目見得格の御大身」になっている。そして、「天女のような賤女」となっているお岩と出逢うのである³⁷。この夢は、お岩が天女のような顔つきから、亡霊の顔つきへと変わる所で終わるが、これは、伊右衛門とお岩が共有していた夢であると考えられる。加藤泰が、こうした伊右衛門の見る、そしてお岩の見せる夢を、「千石の役料の附いた御目見得格の御大身」という具体的な身分として設定していることに着目しておきたい。つまり、ここで伊右衛門が見る夢は、絵空事の世界ではなく、あくまでも「御家人」が思い描く、現実的な理想像なのである。

しかし、伊右衛門が「御家人」として、理想に近づく手立てを探そうともがけばもがくほど、伊右衛門を取り巻く状況は歪み、いびつさを増し続け、ついには破局に向かっていくことになる。なぜなら、伊右衛門がお岩を殺すという考えを思いとどまり、お岩と傷薬の受け渡しを行なっている時には、すでに隣家伊勢屋から、お岩を亡き者にすべく毒薬が届けられているからである。

ここで、加藤泰の『怪談 お岩の亡霊』が、鶴屋南北の『東海道四谷怪談』を映画化したものであり、ジャンルとしては「怪談映画」であることに着目しておこう。この作品の台本の冒頭には、制作意図として、「江戸文学の傑作、怪談の古典、四谷怪談を原作に得て、戦慄、怪奇の内に人間の哀歎と慕情を描きつくしたい。」³⁸という一文が掲載されている。また、加藤泰自身も、この作品の制作について、「怪談映画を拵へ、それが恐く無かった日にはナンセンスであり、製作当事者にとっては、それこそゾッとする事態に直面しなければならない。」³⁹と述べている。つまり、この作品における加藤泰の表現意図としては、男と女から生まれてくるドラマを「怪談」として成立させることが重要だったのである。

それでは、この『怪談 お岩の亡霊』の「怪談映画」としての「恐さ」はどのような点にとらえることができるのか。本稿でこれまで考察してきたように、この作品においては、加藤泰は、伊右衛門が「御家人」であることが必要条件であると考えていた。つまり、「御家人」が貧窮した生活から脱して、「千石役料の御目見得格」になろうともがくことから生まれる日常の歪みやいびつさが、この作品の「恐ろしさ」だと考えられるのである。それでは、こうした

「怪談性」は、『怪談 お岩の亡霊』において、どのような映像表現によって生み出されているのか。次稿では、加藤泰のフィルモグラフィに見られる特徴的なカメラワークを踏まえつつ、この作品における「怪談性」について、画面分析を中心に考察を進めていきたい。

付記：本稿で参照及び引用した『怪談 お岩の亡霊』（仮題『四谷怪談』）の脚本は、早稲田大学演劇博物館所蔵の台本現物である。

- 1 『怪談 お岩の亡霊』（1961年、白黒、94分）東映京都／企画 神戸由美／原作 鶴屋南北／脚本 加藤泰／撮影 古谷伸／出演 若山富三郎（民谷伊右衛門）、近衛十四郎（直助）、藤代佳子（お岩）
- 2 佐藤忠男「東映時代劇と加藤泰」、『加藤泰の映画世界』、北冬書房、1986年、191ページ。
- 3 こうした人物像の特徴が、若山富三郎に特有の役柄の型から生まれている点にも着目しておきたい。例えば、佐藤忠男は、山下耕作監督の『博奕打ち 総長賭博』での若山富三郎の役どころを次のように説明している。「若山富三郎が演じていることで明らかのように、松田は直情径行な男であり、他人の言いなりにはならない暴れん坊である。」（佐藤忠男『長谷川伸論 義理人情とはなにか』、岩波現代文庫、2004年、2ページ）
- 4 加藤泰「加藤泰全作品 記録とその回想」、同上書、143ページ。
- 5 加藤泰「しんげき『東海道四谷怪談』について」、同上書、54ページ。なお、この記事の初出は、『京都労演機関紙』（昭和40年1月号）。
- 6 河竹繁俊校訂『東海道四谷怪談』、岩波文庫、1956年、342ページ。
- 7 前掲書、「しんげき『東海道四谷怪談』について」、53ページ。
- 8 『日本史総合辞典』、東京書籍、1991年、549ページ。
- 9 同上書、『日本史総合辞典』、498ページ。
- 10 前掲書、『東海道四谷怪談』、82ページ。
- 11 作品の序盤で、伊右衛門とともに四谷左門を待ち伏せする直助の台詞による。「お前さんも御家人の端くれ、例へ三十俵二人扶持でも天下の直参だ。」（台本現物A 2ページより採録）
- 12 笹間良彦『江戸幕府役職集成』（新装版）、雄山閣、1999年、21ページ。
- 13 中村幸彦校注『町人囊』、『日本思想体系』第59巻、岩波書店、1975年、87ページ。
- 14 「加藤泰・自伝と自作を語る」『世界の映画作家 14 加藤泰・山田洋次編』改訂増補版、キネマ旬報社、1975年、76ページ。
- 15 加藤泰「映画と政治について」、『加藤泰の映画世界』、北冬書房、1986年、44～45ページ。
- 16 『験の母』（1962年、カラー、83分）東映京都／原作 長谷川伸／脚本 加藤泰／監督 加藤泰／撮影 坪井誠／出演 中村錦之助、木暮実千代、松方弘樹、夏川静江
- 17 『番場の忠太郎』（1955年、白黒、86分）新東宝／原作 長谷川伸／脚本 三村伸太郎／監督 中川信夫／撮影 岡戸嘉外／出演 山田五十鈴、若山富三郎、森繁久弥
- 18 『長谷川伸傑作選 験の母』、国書刊行会、2008年、9～56ページ。
- 19 同上書『験の母』、55～56ページ。なお、この異本として書き残された二種類の結末については、山折哲雄『義理と人情 長谷川伸と日本人のこころ』（新潮選書、2011年）において詳しく論じられている。
- 20 この「豊のぬくもり」の描写は、伊藤大輔監督からアイデアを頂いたと加藤泰は述懐している。（「加藤泰・自伝と自作を語る」『世界の映画作家 14 加藤泰・山田洋次編』改訂増補版、キネマ旬報社、1975年、77ページ。）
- 21 加藤泰「『験の母』はインスタント映画か」『加藤泰の映画世界』、北冬書房、1986年、69ページ。
- 22 加藤泰「加藤泰全作品 記録とその回想」『加藤泰の映画世界』、北冬書房、1986年、145ページ。
- 23 同上書、「加藤泰全作品 記録とその回想」、145ページ。
- 24 佐藤忠男『長谷川伸論 義理人情とはなにか』、岩波現代文庫、2004年、17ページ
- 25 蓮實重彦「〈転調〉の映画作家 加藤泰 “『験の母』を中心に”」、『東映監督シリーズDVD - BOX 加藤泰ブックレット』、2006年、東映ビデオ株式会社、34ページ。
- 26 山根貞男「加藤泰—あるいは故郷への旅」『世界の映画作家 14 加藤泰・山田洋次編』改訂増補版、キネマ旬報社、1975年、43ページ。
- 27 山根貞男「中川信夫のふしぎな遊びの世界へ」『映画監督 中川信夫』、リプロポート、1987年、302ページ。
- 28 同上書、「中川信夫のふしぎな遊びの世界へ」、302ページ。
- 29 加藤泰「映画と政治について」『加藤泰の映画世界』、北冬書房、1986年、45ページ。

- 30 加藤泰「ヤクザ映画について」『加藤泰の映画世界』、北冬書房、1986年、90ページ。
- 31 『怪談 お岩の亡霊』台本現物、B11ページ。
- 32 『怪談 お岩の亡霊』台本現物、B27ページ。
- 33 河竹繁俊校訂『東海道四谷怪談』（岩波文庫、1956年、128ページ）
- 34 『新潮日本古典集成』版の『東海道四谷怪談』（新潮社、1981年）の頭注では、校注者の郡司正勝により、昭和46年9月の国立劇場、昭和48年9月の歌舞伎座での『東海道四谷怪談』上演時の具体的な様子が演出注として記されている。それによると、この「蚊帳をめぐるやりとり」の場面では、初演時の台本にはない、伊右衛門の次のような「捨て台詞」が追加されている。〈伊右衛門「放せー」、お岩「イヤ放さぬー」とあって伊右衛門が「エ、放すなよー」と言って蹴飛ばし、一度にぐいと引ったくる。〉(174ページ)
- 35 鈴木たけし『冬のつらさをー加藤泰の世界』、ワイズ出版、2008年、41～42ページ。
- 36 例えば、権藤晋は、加藤泰の映画に描かれる日常の描写には歴史意識としての精神が凝縮されており、それゆえ緊迫した画面が生まれ出されると論じている。「綺麗であればいいではないかといった、美しければいいではないかといったもたれかたは加藤の映画は無縁である。ヤクザ映画とか娯楽映画といわれる映画にとって必要なのは、魂の鼓動それだけである。それが見る者の心をふるわすのである。(中略)映画は感情である。理屈ではない。この感情とは歴史意識の謂である。歴史意識とは、生活体である。」(権藤晋「『遊侠一匹』は単なる抒情映画か」『加藤泰研究』第4号、1975年、36ページ)
- 37 『怪談 お岩の亡霊』台本現物、E18ページ。
- 38 『怪談 お岩の亡霊』台本現物、巻頭。
- 39 加藤泰「怪談随想」『加藤泰の映画世界』、北冬書房、1986年、36ページ。