

# 映画「四谷怪談」考 — 加藤泰による情念の描出（2）

廣 瀬 愛\*

A Study of “Yotsuya Kaidan” Films :  
In a Case of Tai Kato’s Portrait of Human Emotion（2）

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、「怪談映画」としての怪奇性が、どのような映画的表现によって生み出されているかという点を考察した。南北の原典で怪奇性が最も深まるのが、お岩の「髪梳き」の場面であることを踏まえ、この映画作品に見られる同場面の映像表現について、画面（視覚）と音声（聴覚）の両面からの分析を行なった。その結果、この場面では、観客の眼差しと聴覚をお岩のものと同一化させる方法によって、観客もまたお岩の持つ深い負の情念へと引き込まれる表現が生み出されていることがわかった。こうした表現は、カメラによって作り上げられる眼差しの主体の設定、音源とその聴取点の設定という極めて映画的方法によって生み出されており、怪異を引き起こす主体そのものに観客の感情を巻き込むという意味での怪奇性を創出してい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 「映画」としての「四谷怪談」

本研究は、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）<sup>1</sup>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ものである。

この問題について考えていくために、前稿では、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考察した。その結果、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に焦点を当てており、その二人の間での、特に果物を中心とした「ものの受け渡し」を通じて、二人の間に通う情動を表現していることがわかった。こうした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、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のである。

しかし、この『怪談 お岩の亡霊』の台本の冒頭には、製作意図として「江戸文学の傑作、

---

2013年9月9日受理  
\* 尚綱学院大学 准教授

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<sup>2</sup> という一文が掲載されており、また、加藤泰自身も、この作品を制作するにあたっての心構えを、「怪談映画を拵へ、それが恐ろし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。」<sup>3</sup>と語っているように、この作品には、「怪談」として描かれる側面もある。

加藤泰の特徴的な作劇方法である主情性の表現と南北の原典に見られる「怪談性」との両面を併せ持つのが、『怪談 お岩の亡霊』が作り出す映画的な世界であると考えた場合、この作品で描かれる「怪談性」も明らかにする必要がある。そこで、本稿では、この作品の「怪談性」に焦点を当て、この作品において、「怪談映画」としての「恐ろしさ」はどのように描かれているかという点を明らかにする。

以上の問題を考えていくにあたって、まずは加藤泰監督が、「映画を作る」ということをどのように考え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』（新東宝・宝プロ）で監督デビューした後、遺作となる『炎のごとく』（1981年、大和新社）までの間に41本の映画作品を制作した。このうち、1956年に東映に入社した後の第一回監督作品『恋染め浪人』（1957年、東映京都）から『昭和おんな博徒』（1972年、東映京都）に至るまでの26作品を、加藤泰は、東映の社員監督として制作している。

自身の監督としてのキャリアを時代劇からスタートさせた加藤泰が、早く「忠臣蔵」を撮らせてもらえるような監督になりたい<sup>4</sup>と考えていたように、映画会社の社員として映画を作るということは、自身の創作意欲に関わらず、会社から提示された企画の作品を作るということである。そのため、場合によっては、自分の意に染まない作品の制作も手掛けなければならないのである。しかし、どのような映画の企画であっても、加藤泰は、それを「自分の映画」として制作したと語っている。ここでの「自分の映画」とは、会社から与えられた企画の内容を、自分の目で徹底的に調べ上げ、その中から自分が語るべき主題を見つけ出すことから出来上がって来る映画である。

例えば、『幕末残酷物語』（1964年、東映京都）は、新撰組を題材にした作品であるが、この作品を作るにあたって、加藤泰は、草創期から無声映画、トーキーにいたるまで数多くの映画の中で作り上げられた「新撰組」のイメージや解釈をすべて払拭し、子母澤寛の著作『新撰組始末記』を手掛かりに、真実の「新撰組」とはいったいどのような組織だったのかを調べ上げた。その結果、加藤泰がとらえた「新撰組」の姿は、何かのためという金科玉条を掲げさえすれば、非人間的な残酷な行為にも手を染める殺戮集団というものであった。この「新撰組」の非人道さを批判することが、映画『幕末残酷物語』の主題となっているのであり、こうした自分の目で見つけ出した主題を描くことこそが、加藤泰にとって「自分の映画」を作ることに他ならないのである。この点について、加藤泰は次のように述べている。

「活動写真をこしらえる者も作家ならば、ものごとの真実をよく見る責任はありますね。この責任はどうしても果たさなければいけない。ものごとの真実をはっきり見る。そして、それを自分の作品として再生産して皆さんに見ていただく。この作業はどうしてもしなくては行けない。この責任はあるはずなんですよね。（中略）自分のものをこしらえるということ、その難しさの中には、そういう責任がどうしてもなくある、と僕には思えて仕方ないんです。」<sup>5</sup>

このように、加藤泰は、会社から提示されたどのような企画であっても、まず、その題材を自分の手で徹底的に調べ上げることを「自分の映画」を作るための土台に置いていた。

以上の点を踏まえると、『怪談 お岩の亡霊』を「自分の映画」として制作するために、加藤泰は、これまでの「四谷怪談」映画が作り上げてきたイメージや作品の固定観念にとらわれず、自分の目で鶴屋南北の『東海道四谷怪談』を読み込んだと考えられる。『怪談 お岩の亡霊』が、どのような方法で加藤泰の「自分の映画」として作られたかという点については、本稿でこれから考察を進めていくが、ここでは、この映画が加藤泰にとって「自分の映画」として自負するに足る作品であったことを確認しておきたい。

加藤泰の作品歴の中で、批評家、評論家などから高い評価を得ている作品は、『明治侠客伝 三代目襲名』（1965年、東映京都）、『沓掛時次郎 遊侠一匹』（1966年、東映京都）、『骨までしゃぶる』（1966年、東映京都）、『みな殺しの霊歌』（1968年、松竹）、『緋牡丹博徒 お竜参上』（1970年、東映京都）など、1960年代に東映で制作された股旅映画、やくざ映画に集中している。

特に、長谷川伸原作の『沓掛時次郎 遊侠一匹』が与えた影響は大きく、例えば、加藤泰の映画作品を長年にわたって見続けてきた鈴木たけしは、次のように語っている。

「東映プログラム・ピクチャーの膨大な量産作品群の中に、慎ましく咲いた名花、それが『沓掛時次郎 遊侠一匹』だと思う。初めて観て以来、四十年以上の歳月が流れた。その間、僕は映画館やホールでこの映画を百五十回も観てしまった。ビデオやDVDまで数えると千回は優に越えていると思う。（中略）この映画を繰り返し観ることでどれだけ豊かなものを与えられたか、計り知れないと思っている。」<sup>6</sup>

こうした作品群への評価がなされる一方で、加藤泰自身は、自らの代表作は何かと聞かれると、『怪談 お岩の亡霊』であると答えている場合が散見される<sup>7</sup>。脚本家の石堂淑朗は、「何時ぞや、加藤さんにあなたの代表作は？と聞いたことがあったが、その際、間髪を入れずに“四谷怪談である”との答えが戻ってきた」<sup>8</sup>と振り返る。また、前出の鈴木たけしは、初めて撮影現場を見学した際に、やはり加藤泰に、「自作で一番好きなものはなんですか？」<sup>9</sup>と尋ね、「うーん、四谷怪談の話（『怪談 お岩の亡霊』）と沓掛時次郎の話（『沓掛時次郎 遊侠一匹』）かなあ」<sup>10</sup>との返答を得ている。鈴木たけしは、この答えに対し、「『遊侠一匹』は当然だったが、『怪談 お岩の亡霊』は意外だった。でも言われてみれば得心のいく答えという気がした。」<sup>11</sup>と振り返っている。

以上のように加藤泰にとって『怪談 お岩の亡霊』は、「自分の作品」として自負するに足る作品であった。それでは、この作品には加藤泰のどのような映画的世界が作り出されているのだろうか。本稿では、この点について、特に怪奇表現の描写を中心に、原典『東海道四谷怪談』との関わり、撮影方法、音楽の用い方の観点から考察していく。

## 2 「怪談」としての『東海道四谷怪談』

加藤泰監督『怪談 お岩の亡霊』の「怪談性」を明らかにするために、本節では、この映画

の原典である鶴屋南北の『東海道四谷怪談』がどのような点で「怪談」であったかという点を考察していく。

まず、はじめに、岩波文庫『東海道四谷怪談』所収の河竹繁俊によるこの作品の梗概を確認しておこう。

序幕（浅草境内の場、同裏田甫の場）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七一實は人違い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。

二幕目（雑司ヶ谷四谷町の場合）貧しい浪人生活で細々とその日その日を過している伊右衛門は、産後の肥立が悪く、床についているお岩にたいしていらいらしている。ある日、隣家の伊藤喜兵衛から恵まれた血の道の薬をのむと、お岩の顔は忽ち醜悪となる。これは、喜兵衛の孫娘お梅が、伊右衛門を恋しており、その望みを叶えてやろうと毒を盛ったからである。伊右衛門は欲に眼がくらんでお岩を邪慳にし、お岩は恨み死にに死んでいく。伊右衛門は小仏小平が家宝の妙薬を盗んだのを種に惨殺し、お岩と一緒に戸板の裏表に打ちつけて川に流した。

三幕目（十万坪隠亡堀の場合）やがて二人の怨念は伊右衛門を苦しめる。

大詰（夢の場、蛇山庵室の場合）伊右衛門は怨念の祟りを恐れて、蛇山の庵室にこもっていたが、亡霊はそこにも現われ、伊右衛門はさんざん悩まされた挙句、与茂七の手にかかって殺される。<sup>12</sup>

以上の梗概のうち、「怪談」であることの特徴を示す、非日常的な怪異が生じる場面は、二幕目（雑司ヶ谷四谷町の場合）の結末部分以降である。河竹繁俊の梗概には述べられていないが、二幕目の結末では、伊右衛門が伊藤家の孫娘お梅と祝言を挙げた直後から、お岩と小平の亡霊が現われ、伊右衛門を惑わせ、伊藤家の人々を次々と斬り殺させていくくだりが描かれる。特に、三幕目で、戸板の表裏に打ちつけられたお岩と小平の亡霊が、隠亡堀の伊右衛門の前に現われる戸板返し、大詰の蛇山庵室で伊右衛門の前に現われる提灯抜け、お岩殺しに加担した秋山長兵衛をお岩の亡霊が仏壇の中に引きずり込む仏壇返しなど、『東海道四谷怪談』の後半以降は、様々な仕掛けを用いた演出で、怪異が描かれていくのである。

こうした『東海道四谷怪談』の見せ場について、明治時代に歌舞伎でお岩を演じた五世尾上菊五郎は、次のように述べている。

「この狂言の見せ場というのは伊右衛門の家の場で、ここは少し惨酷の様ではありますが、また惨酷過ぎるほどにやりませんと、後でお化けが怖くならないのでございます。それから蛇山の庵室は唯仕掛け物だけで、お化けのさまを見せるばかりで、この狂言のしどころは前にいう伊右衛門の家の場なのです。」<sup>13</sup>

ここで五世尾上菊五郎が述べている「伊右衛門の家の場」とは、二幕目（雑司ヶ谷四谷町の場合）で描かれる、伊右衛門のお岩への壮絶な暴力から、隣の伊藤家から毒を盛られたお岩の面

体が変わり、その絶望から狂死するまでのくだりを描いた場面を指している。

この五世尾上菊五郎の言葉からは、南北の『東海道四谷怪談』が、怪異が起きる前の場面と怪異が起きる場面との二つの大きなシークエンスから構成されていることがわかる。この二つのシークエンスの結節点となるのが、「髪梳き」と称されている場面である。伊藤家からの毒で面体の変ったお岩は、伊右衛門からすぐにも新しい嫁を持つ用意があり、父親の仇討などしないと放たれ、また、宅悦からは、すべての企みが伊藤家によるものだと聞かされ、恨みを募らせていく。このままでは、死んでも死にきれないと、伊藤家に恨みを述べに出かけるためにお岩が髪を結び直そうとするのが、「髪梳き」の場面である。

この場面は、原典では、次のように描かれている。

お岩、件の櫛を取って、思い入れあり

お岩 母の形身のこの櫛も、わしが死んだらどうぞ妹へ。○ア、さはさりながら、お形身のせめて櫛の歯を通し、もつれし髪を。オ、さうじや。○

トまた唄になり、件の櫛にて髪を梳く事。赤子泣く、宅悦、いぶりつける。お岩は梳き上げし落ち毛、前へ山のごとくにたまるを見て、櫛も一ツに持つて今をも知れぬこの岩が、死なば正しくその娘、祝言さずはこれ眼前、たゞ恨めしき伊右衛門殿、喜兵衛一家の者どもも、なに安穩におくべきや。思へば一、エ、恨めしい

ト持つたる落ち毛、櫛もろとも一つにつかみ、きつとねぢ切る。髪の内より、血たら一と落ちて、前なる倒れし白地の衝立へその血かゝるを、宅悦、見て

宅悦 ヤ、、、、。あの落ち毛からしたゝる生血は

トふるへ出す

お岩 一念とほさでおくべきか

トよろ一と立ち上がり、向ふを見つめて、立ちながら息引き取る思ひ入れ<sup>14</sup>。

（一は原典では踊り字で表記されている。）

この「髪梳き」の場面では、お岩が鏡台の前で髪に櫛を入れるたびに、夥しい毛が抜け落ち、それが、床にたまっていく描写がなされる。ここでは、非日常的な怪異表現こそはないものの、髪に櫛を入れるにつれて、お岩の伊右衛門と伊藤家への恨みが強まっていき、お岩の顔が怒りと狂気で凄惨さを増していく様子が描かれるのである。

ここに至るまでのお岩は、父四谷左門が何者かに闇討ちにされた仇を、伊右衛門が取ってくれるものと信じていた。それは、親の仇を討つという武家の仕来であると同時に、伊右衛門のお岩への愛情を裏打ちするものであった。しかし、お岩の知らないうちに、伊右衛門の本心はどうに心変わりしていたのである。

つまり、この「髪梳き」の場面は、お岩の恨みの感情が極限まで凝縮されるくだりなのであり、生きてお岩が伊右衛門と伊藤家への憎悪のエネルギーをはらんでいく場面なのである。この「髪梳き」の最後で、お岩は死を迎えることになるが、この場合のお岩の死について、廣末保は、「恨みつらみをエネルギーへと転化しながら死んでいく〈死〉」<sup>15</sup>であると述べている。ここのお岩は、自分の死後も恨みの一念を残し続けることのみを望んでいる。お岩は死んだ瞬間から、それまでの被害者から加害者へとたちまちに逆転すると廣末保は述べているが、こ

こが『東海道四谷怪談』の大きな局面であり、最も怪奇性が極まる場面なのである。

それでは、この「髪梳き」の場面が、加藤泰の『怪談 お岩の亡霊』ではどのように表現されているか、次節で考察していこう。

### 3 映画『怪談 お岩の亡霊』の描く「怪奇性」

『怪談 お岩の亡霊』は、鶴屋南北作の『東海道四谷怪談』の映画化作品であるが、この映画化にあたって、加藤泰は、原作に対して向き合った姿勢を、次のように述べている。

「プロデューサーから、「トニカク、恐い映画を作ってくれりゃ良いんです。注文はそれだけです」と来たから、「さあ、しめた」と思った。だって恐くない怪談映画なんて、クリープの無いコーヒーか、立ちまわりの無い時代劇だから、それは「全くお前さんの自由です」と言われたのと同じである。その自由に於て、僕は、鶴屋南北の原作『東海道四谷怪談』を徹底的に読み、その人間達を僕が目で徹底的に睨み、その結果を徹底的なリアリズムでとやって見た。」<sup>16</sup>（傍線は筆者による）

「作者南北の本心はきっと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。」<sup>17</sup>

これらの言説からは、加藤泰が、南北の原典に基づいて、その中で描かれる人間像を映画の中では「リアリズムで」描き出そうとしていたことがわかる。一方で、傍線で示したように、この映画を「恐い映画」として製作することは、東映からの制作条件であったようである。それでは、この映画を「怪談映画」として制作するにあたって、加藤泰は、どのような方法で「恐い映画」を作り出したのか。まずは、原典を手掛かりとしながら、この映画の「怪談映画」としての側面を考察していこう。

加藤泰の『怪談 お岩の亡霊』は、大筋では鶴屋南北の『東海道四谷怪談』の内容を踏襲している。御家人民谷伊右衛門は、妻お岩の美貌と容姿に惚れ込んでいたが、賭場帰りに金目当てで起こした辻斬り強盗がもとで、お岩は実家に戻ってしまう。伊右衛門は、舅の四谷左門を闇討ちにし、お岩と再び所帯を持つが、お岩は産褥のため病床に伏し、美貌も衰えてしまう。一方、豪商伊藤喜兵衛は、娘お梅の伊右衛門への恋心を成就させるために、お岩に血の道の妙薬と称した面体の変わる毒薬を飲ませる。顔の変わったお岩は、伊右衛門と伊藤家への恨みを抱きながら狂死する。伊右衛門は、お梅と祝言を挙げるが、お岩の亡霊に苛まれ、伊藤家の一家を斬り捨ててしまう。蛇山庵室に身を寄せる伊右衛門だったが、お岩の亡霊によって狂気へと追いつめられていく。以上が、『怪談 お岩の亡霊』の大筋である。

前節で考察したように、『東海道四谷怪談』の怪奇性が最も極まる場面は、伊藤家からの毒薬によって面体が崩れたお岩が、伊藤家に恨み事を述べに出向くための身支度をする「髪梳き」の場面である。原典では、この場面でお岩の恨みの感情が凝縮され、死してなお怨念を発動させ続ける亡霊へと転化するための布石が打たれるのである。それでは、この「髪梳き」の場面が、映画『怪談 お岩の亡霊』ではどのように表現されているか考察してみよう。

まず、お岩の「髪梳き」に至る直前のくだりから見ていこう。伊藤家から渡された毒薬でお岩の面体が崩れたことを知った伊右衛門は、お岩を追いつく口実を作るために、出入りの按摩

宅悦に間男をするよう強要する。宅悦は、お岩に言い寄るが、お岩は脇差を持って抵抗し、二人がもみ合っているうちに、脇差しが飛んで柱に刺さる。



図1 「髪梳き」場面 カット1

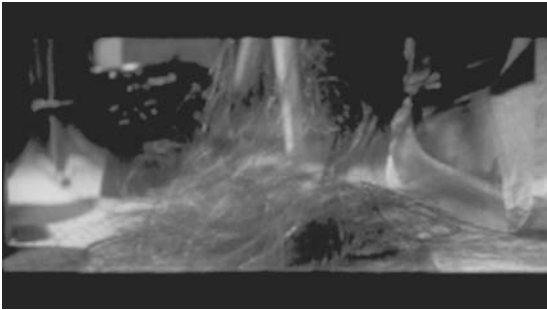


図2 「髪梳き」場面 カット2



図3 「髪梳き」場面 カット3



図4 「髪梳き」場面 カット4

この後のくだりが、民谷家の座敷でお岩と宅悦をとらえた遠景からの3分半に及ぶ長回しのカットで撮られている。このカットの中で、宅悦は、お岩に鏡を見せ、お岩は初めて自分の面体が崩れてしまったことを知り、恐怖と絶望に苛まれる。さらに、宅悦は、お岩に偽って毒薬を飲ませたのも、宅悦に言い寄らせて不義密通の口実を作ろうとしたのも、すべて、伊藤喜兵衛が、自分の娘と伊右衛門とを一緒にさせるための策略であったことを、お岩に暴露する。お岩は、伊藤家に恨みごとを言いに乗り込むための身仕度の用意を宅悦にさせる。ここまでが、3分半の長回しで描かれる。

この長回しのカットに続き、鏡台の前に座ったお岩が、髪に櫛を入れて結び直そうとする「髪梳き」のくだりが描かれる。この「髪梳き」の場面は、6つのカットで構成されている。まず最初のカットでは、お岩が、鬘を切って前に下ろした髪を、うなじから櫛で梳き上げていく様子が、真横からのハイアングルで撮られている [図1]。このカットは一見、お岩が美しい豊かな黒髪を梳いているようである。しかし、次のカットでは、お岩が髪を梳くたびに、畳に夥しい髪の毛が抜け落ちていく様子が畳の位置のローポジションからとらえられる [図2]。このカットは、明らかに お岩の異変を示す描写であり、髪を梳くという女性にとっての身だしなみの行為が、次第に怪奇性を帯びてくる。続くカットでは、再びお岩が髪を櫛で梳き上げていく様子が、ハイ・アングルでカット1よりもややアップで撮られている [図3]。このカットの最後でお岩は前に下ろしていた髪をかき上げて後ろに戻す。このカットにマッ

チカットで繋がれているカット4では、髪をかき上げたお岩の顔が鏡台の鏡に映っている [図4]。ここで、初めて髪を梳いた後のお岩の顔が映し出されることになる。額から髪が抜け落ち、凄惨な形相になっている。

続くカット5は、鏡台越しにロー・ポジションからお岩のバスト・アップを撮ったものである [図5]。このカットで、お岩は、髪



図5 「髪梳き」場面 カット5

が抜け落ちた自分の容貌に驚き、落ち毛のついた櫛を握りしめ、絶望と憤怒の表情を見せながら、さらに半狂乱の態で髪を梳き続ける。櫛には、抜け落ちた毛がからまりついていく。このカットの最後でお岩は、束となった落ち毛のついた櫛を、全身の力を込めて握りしめる。このくだりは、映画の台本には「抜毛諸共、潰れる許櫛を掴んで立

つ。」<sup>18</sup>と書かれており、お岩の恨みのエネルギーが高潮していく様を描くカットである。台本に書かれているように、このカットの最後でお岩は憤怒の嗚咽を漏らしながら、櫛を握りしめ、立ち上がりかける。参考までに、このカットは前節で引用した原典『東海道四谷怪談』の



図6 「髪梳き」場面 カット6

「髪梳き」場面での「ト持つたる落ち毛、櫛もろとも一つにつかみ、きつとねぢ切る。」という描写に対応しており、お岩の憤怒の情念が、極限にまで達したことを描いているのである。続くカット6は、カット5の最後から続く動きで、恨みのエネルギーが極限にまで達したお岩が立ち上がり、櫛を握りしめて、「恨めしい」と絞り出すようにつぶやく様が描写される [図6]。お岩が握

りしめた櫛からは、血が滴り落ち、宅悦がその様子に仰天するというくだりが描かれる。

このように、『怪談 お岩の亡霊』の「髪梳き」の場面のカット割りを考察してみると、まず、この場面を映像で作り上げていく際に加藤泰のカメラの位置が低いことがわかる。このカメラの低さは、加藤泰の作品に見られる映像の特徴と考えるとよい。この作品でカメラマンを務めた古谷伸は、この作品が制作された前後に加藤泰のカメラワークを振り返って、次のように語っている。

「僕の関係しました『怪談 お岩の亡霊』、このころはやっぱりローポジションが基調にはなってますね。けれども、カメラをたいへん動かしました。具体的に言いますと、移動車で引っ張ったり、ビッグ・クレーンやベビー・クレーンを使ったり、いろいろやりました。」<sup>19</sup>

ロー・ポジションとは、カメラを低い位置に据え、そこから水平方向に被写体を撮影するカ



メラの撮影方法である。人が立った時の眼の位置が標準の高さであり、それより高い位置がハイ・ポジション、それより低い位置がロー・ポジションである。「髪梳き」の場面のカット割りの中では、カット2で、畳に落ち毛がたまっていく様子を、畳の位置に置いたカメラ位置から水平にとらえており、またカット5では、鏡台の前に座したお岩を水平にとらえており、それぞれがロー・ポジションの位置から撮影されたカットである。

加藤泰の作品歴においては、1963年の『真田風雲録』以降は、カメラを動かさず固定した位置からの長回しの撮影方法が用いられるようになるが、カメラ位置は、低いままである。なぜ、どの作品においてもカメラを低い位置に置くのかという点について、加藤泰自身は、セットやロケーション候補地を見る時に、いつもしゃがんだ位置から見る習慣があることを挙げている<sup>20</sup>。

それでは、このカメラ位置の低さは、この「髪梳き」の場面の怪奇性をどのように生みだしているのだろうか。この「髪梳き」の場面の6カットの中で、加藤泰が、非日常的な視点からのカットを作り出している点に注目してみよう。それは、「髪梳き」のくだりが終わるカット6である。ここで、お岩は、落ち毛の絡みついた櫛をきつく握りしめ、恨みと憤怒に我を忘れてよろよろと立ち上がりながら、「恨めしい」とうめく。前節で引用した南北の原典では、「トよろ—と立ち上がり、向ふを見つめて、立ちながら息引き取る思ひ入れ」と描写されている箇所に対応する表現である。

この次のカットでは、お岩は先に宅悦ともみ合いになった時に柱に突き刺さったままになっていた小刀にぶつかり、絶命してしまうが、この流れから考えると、このカット6は、お岩が、死後もその恨みの情念を残していくためのエネルギーを極限まで高めた状態を描いているカットだと言える。つまり、このカットは、映画『怪談 お岩の亡霊』の中で、その怪奇性が最も極まる局面なのである。

こうした怪奇性の極致とも言えるカットを、加藤泰は、お岩の足元にカメラを据えたロー・アングルでとらえている。この極端なあおりの視点に加えて、図6からもわかるように、このカットでのお岩の姿は、カメラに向かって斜めの構図となっている。このカットでのお岩は足元がふらつき、まっすぐに体を支えていることができなくなっている。そのおぼつかない足取りで、よろよろと立ち上がる様をとらえるために、極端なあおりの視覚に加えて、カメラはその動きを追うために動くのである。

ここで、ロー・ポジションとロー・アングルの違いを確認しておこう。ロー・ポジションとは、先にも述べたように、人間が立った時の眼の位置よりも低いカメラ位置のことである。この時、カメラの角度は水平を保っている。ロー・アングルは、これとは異なり、カメラを標準（人間が立った時の眼の位置）よりも低い位置に置き、カメラよりも高い位置にある被写体に向けて、カメラを上方向に傾ける撮影の方法である。参考までに、『現代映画用語事典』における【ロー・アングル】の項目の記述を引用しておこう。

「低い視点から見上げるようにして撮影する表現方法。“煽り”や“仰角”とよばれることもあり、人物の場合は力強さや威圧感が強調される。（中略）日本映画では加藤泰がロー・アングルを愛好したことで知られ、1960年代前半から徐々にカメラを低く置く構図が極められていった。」<sup>21</sup>

この記述にあるように、ロー・アングルは被写体を見上げるカメラの視線であり、フレーム内では下側にあるものが大きく、上側にあるものが小さく映ることから、受け手にとっては被写体がのしかかって来るような印象が生まれ、それが被写体の「力強さ」や「威圧感」の描写へと結びつくとい一般的に考えられている。このロー・アングルが与える印象は、カット6のお岩の描写においても例外ではない。ここでのお岩は、先の廣末保の表現を借りるならば、「恨みつらみをエネルギーへと転化しながら死んでいく」過程が、極限まで達した状態なのであり、これまで伊右衛門と伊藤家から虐げられてきた儂い被害者から、この両者を取り殺す強大な加害者へと転身する猛々しさをはらんでいるのである。

それでは、こうしたロー・アングルによって、このカット6が怪奇性を帯びるのはなぜか。その点について考えるために、このカット6が、極端にカメラの傾きの大きいロー・アングルであることに着目しよう。映画『怪談 お岩の亡霊』の中では、畳や地面に座った人物を、さらに低いカメラ位置からややあおり気味に撮影するといった意味でのロー・アングルは全編に多用されているが、カット6のように、極端に傾きの大きいロー・アングルが見られるのは、このカット6と後半の直助の三角屋敷でのお岩の櫛をめぐる騒動のうちの1カットの二か所のみである。つまり、このカットが用いられているのは、この映画の中でも重要な局面だと考えられるのである。

こうした、極端なロー・アングルについて、人物撮影と編集の様々なバリエーションが網羅された映画撮影の技法書である、ダニエル・アリホンの『映画の文法』には、次のように記述されている。

「もし、カメラ・アングルの上下の傾きが大きすぎると、私たちはふだんそのように極端に上または下を向く視点から他人をながめることがないので、その効果は非現実的なものになるだろう。このようなアングルは、物語のなかの重要なポイントや特殊なできごとを強調するためのショック効果としてとっておくべきである。」<sup>22</sup>

映画作品において、カメラポジションやアングルがもたらす印象は、その技法が用いられる場面のコンテキストに結びついている。そのため、一概に極端なロー・アングル＝非現実性と定義づけることはできないが、このカット6が使われている局面は、お岩が亡霊へと変身を遂げようとする場面であり、この映画が「怪談」であることの描写が最も高まる場面である。つまり、ここでは、ダニエル・アリホンが説明しているように、ロー・アングルは「恐ろしさ」の描写に結びついていると考えることができるのである。

#### 4 映画『怪談 お岩の亡霊』の映画的な世界

前節での考察から、映画『怪談 お岩の亡霊』における怪奇性は、お岩の恨みと憤怒のエネルギーが極限まで凝縮する「髪梳き」の場面の描写において、極まっていることが明らかとなった。特に、お岩が柱に刺さった脇差しにぶつかり、絶命する直前のカット（「髪梳き」の場面でのカット6）では極端なロー・アングルの撮影技法が用いられ、亡霊という加害者へと変身するお岩の猛々しさと、非日常的なカメラ視点による空間の異様さとの両面から、その怪奇性が描き出されていた。それでは、この「髪梳き」の場面で描写されている「怪奇性」からはど

のような「映画的な世界」が生み出されているのか。本節では、「髪梳き」の場面について、南北の『東海道四谷怪談』の内容と、映画『怪談 お岩の亡霊』における映像表現とを比較しながら、さらに考察を深めていく。

まずは、前節で分析した映画『怪談 お岩の亡霊』の「髪梳き」の場面のカットのつながりについて考察していこう。「髪梳き」の場面は、前節で述べたように6カットから構成されているが、その局面にいたる直前には、民谷家の座敷の全景をロー・ポジションからとらえた約3分半の長回しのカットがある。このカットの中で、お岩は、自分の面体が崩れていることを知って絶望し、それが伊藤家と伊右衛門の企みであったことに深い怒りを覚える。つまり、この3分半の中では、激しいお岩の感情の起伏が描かれるのである。

しかし、ここでカメラは、こうしたお岩の感情の急激な変化を、カメラの動き、被写体のサイズの変化、カットの分割によって描いていくわけではない。カメラは、こうしたお岩の感情の動きを、民谷家の座敷の全景から淡々と見つめ続けているのである。このカットでカメラが作り出す構図は、観客が歌舞伎の舞台を見る視点と近似的である。つまり、ここで観客は、歌舞伎の舞台で「四谷怪談」を見る視点に置かれるのである。

しかし、この3分半の長回しに続く「髪梳き」の場面の6カットにおいて、観客は、映画的表現による「四谷怪談」の世界に引き込まれる。それは、次のようなプロセスで行なわれていく。まず、「髪梳き」場面のカット1で、観客は、髪を梳くお岩の姿を見る。これは、行動の主体であるお岩も自覚していることであり、観客もその行為がなされていることを知るのである。

しかし、続くカット2で、観客は、行動の主体であるお岩が手探りで薄々感じ取っている異変を知らされてしまうことになる。それは、お岩が髪を梳くたびに夥しく床に抜け落ちていく髪束である。このカットが、お岩の視点から見たものではない点に注意したい。つまり、観客はここでお岩には見えていない異様な光景を見せられるのである。

続くカット3で、お岩は、髪を梳く櫛の感触で、この異変を感じ取り、焦燥感に駆られるように乱暴な手つきで髪に櫛を通していく。お岩の顔は、観客には見えない。しかし、観客は、お岩の髪束となって抜け落ちていくことを知っている。そのことが、お岩の容貌をさらに醜悪なものに変貌させることを観客は知っているのである。「恐ろしい」映画としての表現は、この時点で極まってくる。観客にとって、次の瞬間にも現われるであろうお岩の容貌は、隠されているがゆえに恐怖の対象となるのである。

そのお岩の容貌は、次のカット4で示されることになる。「怪談映画」としての「四谷怪談」には、二段階のお岩の顔の変貌がある。第一段階は、伊藤喜兵衛から贈られた毒薬によって変貌する顔であり、二段階目がこの「髪梳き」の場面で現われる顔である。つまり、このカット4では、視覚的な恐怖の極致ともいえる顔が観客の前に現われるのである。しかし、このカット4で、観客に示されるものは、鏡台の鏡に映ったお岩の変貌した顔である。この時、鏡を見ているお岩の視点と、鏡の中を見つめる観客の視点とが同一化される。観客にとっては、恐怖の対象として現われるはずの顔と、眼差しを共有することになるのである。

続くカット5では、お岩は伊右衛門と伊藤家への憤怒と恨みの形相を見せ、嗚咽を漏らしながら、落ち毛の絡みついた櫛を握りしめる。直前のカットでお岩と眼差しを同一化した観客は、このカット5でお岩の憤怒と恨みの感情にも同一化することになる。この時、観客が放り込まれるお岩の怨念の深さと堪え難さが、この場面が表現する怪奇性の根源であると言ってよい。

こうした負の情念が極限にまで達し、続くカット6では、お岩は、死してなお強い一念を通していく存在へと生まれ変わろうとする。ロー・アングルによって描かれるその情念の荒々しさと猛々しさ、人知を越えた怪異の様に観客は放り込まれるのである。

このように、映画『怪談 お岩の亡霊』の「髪梳き」の場面では、鏡に映ったお岩の顔と観客が視線を同一化することにより、お岩が抱えている憤怒と恨みの情念に観客が放り込まれていくことこそが、怪奇性の要因であったことが明らかとなった。それでは、この場面において、観客は、なぜお岩の負の情念に巻き込まれていくのか。その要因として挙げられるのは、この場面に用いられている音楽である。

この場面には、『瑠璃の艶』という「めりやす」の独吟が用いられている。『歌舞伎事典』によると、「めりやす」とは、「色模様、述懐、髪梳き、愁嘆などの場面で、せりふがないためにうたわれる抒情的な短篇の長唄」<sup>23</sup>であり、こうした場面で、役者の所作に合わせて一人で歌われる下座音楽が「独吟」である。歌舞伎の演目には、特定の場面で歌われる「めりやす」が慣例として決まっているものがあり、南北の『東海道四谷怪談』の「髪梳き」の場面では、『瑠璃の艶』が用いられるのが慣例である。参考までに、この『瑠璃の艶』の歌詞は以下の通りである。

へ竹垣も草にやつれし軒のつま  
 へのきも退かれぬ中々に朝顔からむ花かつら  
 へ露にしめりて日蔭に照りて  
 へみがいて見たる瑠璃の艶  
 へあした夕べに面やせし、秋の柳のおちがみも、みだれてなびく初尾花  
 へ花がはなならものは思わじ<sup>24</sup>

このように「めりやす」の『瑠璃の艶』自体は、恋しい相手に気付いてもらうことなく消え去っていく他ない女性の恋心を、花に例えて歌った内容である。『東海道四谷怪談』の「髪梳き」の場面で、この歌が歌われる時、それは、誰にも気づかれることなく消え去ってしまうお岩の悲哀の感情を描写したものであると言えよう。歌舞伎での、この「独吟」の表現について、廣末保は、次のように述べている。

「変身の時間は儀式のようにゆっくり進行している。その間うたわれている、しみりとした独吟のうたは、その儀式のためのうたのようにも聞かれる。したがってそれは、グロテスクなお化けの出現にふさわしくないともいえる。だが意表をついて、生きながらお化けになった顔があらわれる。ゆっくりと進行していった時間は、お化けの顔をもたねばならなくなったその屈辱感にじっと耐えている時間だったかもしれない。独吟はその哀れさをうたっている独吟だったかもしれない。」<sup>25</sup>

廣末保が指摘しているように、歌舞伎の舞台表現では、主として舞台袖の黒御簾の中で歌われる下座音楽が、舞台空間の意味を作り出す。それは、舞台に登場している人物たちの感情を描き出すものであり、ある時は、筋を説明するものでもある。しかし、加藤泰が、映画『怪談 お岩の亡霊』の「髪梳き」の場面で、この『瑠璃の艶』を用いているのは、こうした舞台

表現の流用からではない。

この映画の中で、『瑠璃の艶』が歌われるのは、「髪梳き」の場面の冒頭のカット1の始まりと同時である。それ以降、カット1からカット6までの進行に連れて、「へ竹垣も草にやつれし軒のつまへのきも退かれぬ中々に朝顔からむ」の部分が歌われる。続く、お岩が絶命するカットで「へ花かづら」の部分まで歌われるが、この「独吟」は、お岩の死後に戻ってきた伊右衛門が、不義密通の口実を作るために、床下に閉じ込めておいた小平を殺す場面まで歌われ続けるのである。

歌舞伎の「髪梳き」の場面は、お岩が髪を梳きあげる前に鉄漿を付けるくだりがあり、この「鉄漿付け」から「髪梳き」に至るまでが、総称して「髪梳き」と呼ばれている。この「髪梳き」の場面では、「へ竹垣も」から「へ花がはなならものは思わじ」までが歌われる。つまり、歌舞伎の表現では、この「髪梳き」の場面で『瑠璃の艶』は完結するのである。

一方、映画『怪談 お岩の亡霊』では、「髪梳き」の場面が終わった後も、この『瑠璃の艶』が流れ続けている。こうした独吟の用いられ方には、加藤泰の明確な意図がある。映画の台本から、その意図が読み取れる部分を引用しておこう。「髪梳き」の場面のカット1の冒頭に該当する部分である。

隣家の宴席でお梅が唄うらしく  
独吟の声「竹垣も草にやつれし軒のつま……」  
と、聞えて来る。<sup>26</sup>

このように、加藤泰は、この場面での独吟を、隣家から聴こえてくるお梅の歌う声と位置付けているのである。隣の伊藤家では、今日にでも伊右衛門とお梅の祝言が挙げられるかもしれないと、すでに宴席を始めている。このことは、「髪梳き」の場面以前に描かれる内容からもとらえられる。そして、その宴席は、お岩の死後も続けられており、お梅の独吟は、「髪梳き」の場面以降も続いていく。

つまり、この場面では、この『瑠璃の艶』の歌声に二重の意味が込められているのである。まず観客に伝わるのは、お岩が自らの境遇に耐える悲哀の感情であろう。これは、この独吟を、「映画音楽」として聞いた場合である。この点で、この独吟は、観客にとって、お岩への感情移入を助長するものとなる。しかし、この独吟が、隣の伊藤家の宴席でお梅が披露しているものであることに気付く時、観客は、お岩がそれに対して抱くであろう憤怒と恨みの深い感情に巻き込まれていくのである。

以上、前稿より引き続き、加藤泰の『怪談 お岩の亡霊』に見られる映画表現について、特に「髪梳き」の場面に焦点を当て、考察を進めてきた。その結果、明らかになったことは、加藤泰は、単に南北の『東海道四谷怪談』というテキストを、視覚的に映像に置き換えようとしたのではないということである。怪異の起きる様や、お岩が巻き込まれていく境遇の凄惨さを視覚的に描くことで「怪談」としたのではなく、観客の眼差しと感情をお岩のものと同化させる方法によって、観客を、底の見えない情念の淵へと引き込んでいったのである。それはいわば、お岩が抱く負の情念を、観客自身にも背負わせるという表現である。

加藤泰は、そうした表現を、この作品中で怪奇性が極限まで高まる「髪梳き」の場面において、映像（視覚）と音声（聴覚）とのコラボレーションとして作り上げた。このことは、加藤

泰が、南北の『東海道四谷怪談』を映像化するにあたって、カメラによって作り上げられる眼差しの主体の設定、音源とその聴取点の設定という極めて映画的な表現方法を採用し、その中に観客の視覚と聴覚を巻き込んでいくという表現方法を用いていることを示している。観客が、怪異な現象ではなく、その怪異を引き起こす主体であるお岩の憤怒と恨みの感情の極致に引きずり込まれるという点において、映画『怪談 お岩の亡霊』には、真に「恐ろしい」映画的世界が作り出されているのである。

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。図版については、DVD『怪談 お岩の七霊』（東映ビデオ）から引用した。

- 
- <sup>1</sup> 『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）
- <sup>2</sup> 『怪談 お岩の亡霊』台本現物、巻頭。
- <sup>3</sup> 加藤泰「怪談随想」、山根貞男編『遊侠一匹 加藤泰の世界』幻燈社、1970年、35ページ。
- <sup>4</sup> 山根貞男・安井喜雄編『加藤泰、映画を語る』、リュミエール叢書19、筑摩書房、1994年、198ページ。
- <sup>5</sup> 同上書、『加藤泰、映画を語る』、18ページ。
- <sup>6</sup> 鈴木たけし『冬のつらさを－加藤泰の世界』ワイズ出版、2008年、38ページ。
- <sup>7</sup> ただし、こうした質問に対して、自分の作品に優劣はつけられないと返答している場合もあることも追記しておく。1984年の「さっぽろ映画祭1984」にゲストとして招かれた際の質疑応答で、「ご自身の作品で、好きな愛着ある作品はどれでしょうか。」という問いに対し、加藤泰は、「とくにも何もない、全部ですよ。いや、そういうもんです。これ、子供みたいなもの、出来の悪いやつは出来の悪いやつなりに可愛いし、よく出来たやつは、よく出来たやつなりにかわいい。」と述べている。（山根貞男・安井喜雄編『加藤泰、映画を語る』、リュミエール叢書19、筑摩書房、1994年、213ページ。）
- <sup>8</sup> 石堂淑朗「アナーキストの追う夢に近く」、山根貞男編『遊侠一匹 加藤泰の世界』幻燈社、1970年、192ページ。（初出は月刊『シナリオ』1970年4月号）
- <sup>9</sup> 前掲書『冬のつらさを－加藤泰の世界』、184ページ。
- <sup>10</sup> 同上書、184ページ。
- <sup>11</sup> 同上書、184ページ。
- <sup>12</sup> 河竹繁俊校訂『東海道四谷怪談』（岩波文庫、1956年、342ページ）にまとめられている梗概をもとに、該当する幕を付して再構成した。なお、四幕目（深川三角屋敷の場、小塩田隠れ家の場）については、ここでは割愛した。
- <sup>13</sup> 五世尾上菊五郎「四谷怪談について」『国立劇場上演資料集 東海道四谷怪談』、1971年、国立劇場調査養成部芸能調査室、99ページ。
- <sup>14</sup> 郡司正勝校注『東海道四谷怪談』、新潮日本古典集成、新潮社、1981年、183～184ページ。
- <sup>15</sup> 廣末保『四谷怪談 悪意と笑い』、岩波書店、1993年、136ページ。
- <sup>16</sup> 前掲書、『遊侠一匹 加藤泰の世界』、398ページ。
- <sup>17</sup> 加藤泰「しんげき『東海道四谷怪談』について」、前掲書、『遊侠一匹 加藤泰の世界』、53ページ。
- <sup>18</sup> 『怪談 お岩の亡霊』台本現物、C 30ページ。
- <sup>19</sup> 前掲書『加藤泰、映画を語る』、126ページ。
- <sup>20</sup> 同上書、『加藤泰、映画を語る』、202ページ。
- <sup>21</sup> 山下慧監修『現代映画用語事典』、キネマ旬報社、2012年、175ページ。
- <sup>22</sup> ダニエル・アリホン『映画の文法』、岩本憲児、出口丈人訳、紀伊國屋書店、1980年、81～83ページ。
- <sup>23</sup> 服部幸雄、富田鉄之助、廣末保編『歌舞伎事典』、新訂増補版、平凡社、2000年、383ページ。
- <sup>24</sup> 六世尾上梅幸「芸談 お岩－明治四十二年十月・東京座所演－」、前掲書『国立劇場上演資料集 東海道四谷怪談』、106ページ。
- <sup>25</sup> 前掲書、『四谷怪談 悪意と笑い』、138ページ。
- <sup>26</sup> 『怪談 お岩の亡霊』台本現物、C 29ページ。