

『表現学』第七号 令和三(二〇二二)年二月五日 抜刷
大正大学表現学部表現文化学科

『椿三十郎』の表現

―その成立と日本刀表現について―

徳永直彰

『椿三十郎』の表現

—その成立と日本刀表現について—

徳永直彰

一、はじめに——小説『日日平安』と映画『椿三十郎』

数ある時代劇映画のなかでも屈指の名作として知られる黒澤明監督『椿三十郎』（昭和三十七（一九六二）年（1））が、山本周五郎の小説『日日平安』（昭和二十九（一九五四）年（2））を原作としていることはあまり言及されない。実は、両作の間にはさらに複雑な経緯がある。当初黒澤は、山本の『日日平安』を原作とした脚本『日々平安』を執筆している（昭和三十三年（一九五八）年に雑誌発表（3））。黒澤の元助監督だった堀川弘通の監督映画用として書かれたもので、昭和三十四（一九五九）年度作品として東宝が制作予定を発表したものの、原作小説と同じく智慧は回るが温和な平和主義者で躍動感に欠ける主人公・杉田平野（すぎた・ひらの。原作では菅田平野（すがた・ひらの））のキャラクター、剣戟描写がほとんどない地味な展開、杉田にキャストイングが仮想されていた小林桂樹またはフランキー堺の集客力、等々を考慮し、制作開始にまでは至らずにいた企画だった。一方で黒澤が監督した『用心棒』（昭和三十六（一九六一）年）の大ヒットを受け同じ主人公（三十郎）で続編を、ということになったとき、自身の脚本『日々平安』を大幅に書き直し、黒澤自らが監督した作品が映画『椿三十郎』である。まず、原作と映画のあらすじを見ておこう。

「小説『日日平安』あらすじ」とある城下町にやってきた菅田平野は切腹のふりをして通りかかった侍・井坂の同情を買い、金をせびろうとする。井坂が同志たちとともに不正を正そうとしていること、取り合わない城代家老・陸田（くがた／井坂の伯父）に業を煮やしていること、井坂が陸田の娘・千鳥の婿になる約束であることなどを知った菅田は、あわよくば仕官することまで計算し井坂らに助力する（以下、奥方と千鳥の救出、菅田の助力に関わる敵屋敷への潜入、敵を欺く大筋は下記『椿三十郎』

と同じ。菅田が屋敷への放火を井坂らの突入合図とするのは『椿三十郎』の三十郎が最初に思いつく案として作中に生かされているが、後述のように椿の花の合図に変更される。）菅田は温和な性格であり且つ事を荒立てないことが後々の仕官に益することになるとも考え、井坂たちに敵を斬つてはいけないと忠告する。首尾よく井坂たちが勝利すると、突如湧いた虚栄心から一度は去ろうとした菅田だったが、留まってくれと言う井坂に呼び戻され、感謝を述べつつ戻ることにする。

「映画『椿三十郎』あらすじ」とある城下町で、次席家老・黒藤らの不正を正そうする若侍たちと出会った三十郎は、若侍たちが当初当てにしていた大目付・菊井が不正の黒幕であること、若侍たちの血判状を受け取ったまま静観を勧めた城代家老・睦田（むつた／井坂の伯父）こそが正しいと見抜き、井坂をはじめとする若侍たちに助力することにする。このとき既に菊井らは睦田をどこかへ拉致しており、ひとまず三十郎たちは自邸に監禁されていた睦田の奥方と娘の千鳥を救出する。何人も人を斬つた三十郎に睦田の奥方は「あなたは鞘のない刀みたいな人」と苦言する。三十郎たちは、黒藤邸にたまたま隣接する若侍・寺田の自宅に潜伏するが、両宅の庭に跨って流れる小川に若侍たちの血判状の断片が流れてきたことから、睦田が黒藤邸に捕らわれていたことを知る。三十郎たちは敵を騙して手勢を屋敷から遠ざけその隙に睦田を救出する計略を立て、千鳥の提案で黒藤邸の椿の花を小川に流すことを斬り込みの合図とすることになる（当初は三十郎が放火案を挙げるが奥方に却下され、千鳥が上記代替案を挙げる）。三十郎が黒藤邸を訪れ嘘を言い手勢が町外れの寺に出ていくと、三十郎は椿の花（赤椿）を流そうとするが、この時はじめて三十郎が敵であることに気づいた室戸に止められ、縛られてしまう。室戸は手勢を呼び戻すため出ていき、縛られた三十郎は黒藤らに「赤い椿Ⅱ斬り込みの合図／白い椿Ⅱ中止の合図」であると咄

嘘に嘘を言うと、信じた黒藤らは白い椿を小川に流す。実は椿の合図に紅白の別などなかったため若侍たちが突入し、勝敗が決する。仕官の準備を無視して町を出ようとする三十郎を室戸が待ち伏せ、三十郎を追ってきた若侍たちの眼前で決闘がおこなわれ、勝利した三十郎は若侍たちに《大人しく鞘に入っている》と言ひ、去っていく。

このように、ある城下町の不正を正そうとする侍たちに流れ者の浪人が助力して成功する、という大筋は共通しているが、『椿三十郎』では『日日平安』の菅野平野が『日々平安』の杉田平野を経由して『用心棒』の主人公と同一人物である三十郎に置き換えられ、その活躍を中心に物語が展開する（ちなみに『用心棒』では「桑畑」三十郎、『椿三十郎』では「椿」三十郎、と名乗るがいずれも仮の姓。そもそも「三十郎」も年齢がいま三十台だからという理由で名乗っている仮名であり「もうすぐ四十郎」という楽しい自嘲が決まり文句である。なお、菅田の温和なキャラクターは、三十郎たちが捕虜として捉える侍・木村——演者は前述した『日々平安』の段階で杉田平野役として考えられていた小林桂樹——に生かされている）。演者・三船敏郎の個性が十全に生かされた三十郎は才知に富むが少なからず粗暴な剣の達人で、激しい剣戟表現も作品の大きな特徴である。特に、好敵手・室戸半兵衛（演：仲代達矢）との最後の決闘は数多ある時代劇の剣戟（殺陣）描写でも特記される出来栄であり、一瞬で決着する二人の居合術の迫力、斬られた室戸の血が頭上高くまで一気に噴き出す残酷さなどをみても、原作『日日平安』では絶対に登場しえない場面となっている。また、『日日平安』の菅田は（『日々平安』の杉田も）当初から仕官のために助力し目的を遂げるが、『椿三十郎』の三十郎は若侍たちの頼りなさを見かねて助力し、仕官の誘いを蹴って去っていく。

山本の原作から黒澤の映画に至るまでの複雑な経緯をめぐって比較考察をおこなっている先行研究としては、橋本淳（4）、畑中基紀（5）のものなどがある。特に福島孝の論考は、『椿三十郎』にみられる、原作『日日平安』にはなかった時代劇の中心的要素——剣戟描写重視傾向へのシフトを考察するさい、本作が同時代の残酷時代劇ブーム（小林正樹監督『切腹』〈昭和二十七年〉一九六二年／『椿三十郎』と同年だが公開は後）や今井正監督『武士道残酷物語』〈昭和三十一年〉一九六三年）の嚆矢とされ、典型的なチャンバラ時代劇とみられていたことをふまえて、原作の主人公・菅田平野のキャラクターが前述のように敵の捕虜として生かされているだけでなく、演者の小林桂樹は同時代のサラリーマン映画の常連俳優だったこと、三十郎がみちび

く若侍たちの演者である加山雄三や田中邦衛らが同時代の「若大将シリーズ」などの青春映画スターだったことを挙げ、激しい剣戟描写のみのチャンバラ映画にとどまらない本作の奥深さを指摘しており、示唆に富む（6）。

これらの先行研究と同じように、これまで論者が発表してきた二次表現研究（7）では、一次表現と二次表現の間を行きつ戻りつして考察をおこなうことを基本姿勢としているが、本論では、映画『椿三十郎』のほうにはつきり考察の重点を置く。上記先行研究の成果に付け加える考察が難しいということもあるが、映画『椿三十郎』には、原作に全くない要素・工夫が数多くみられ、それらについては、原作との比較作業とは一定の距離を置かざるを得ないという側面もある。しかし翻っていえば、原作（一次表現）がある以上本作が二次表現であることに違いはなく、必要に応じて一次表現に戻りつつ考察をおこなう。その意味で本論は、原作の痕跡が見出しにくい映画化作品の分析が二次表現研究たりうるか、ということを確認する実験的な試みともいえる。

二、日本刀表現①——日本刀カチャカチャ表現

本作の前作である『用心棒』は、時代劇映画の剣戟（殺陣）描写において新しい音響表現だった斬撃音（刀同士がぶつかり合う音ではなく、刀が身体を斬る音）を加えたことで知られる。斬撃したいに関しても、一人の敵を二度斬って倒すなど、歌舞伎の様式美の影響が強かったそれ以前の剣戟表現から荒々しさを前面に出す方向へ革新したといえ、続編である『椿三十郎』でも、斬られた身体から激しく迸る血しぶき表現がさらに加わり『用心棒』にも斬られた人が血だまりの中に倒れ伏す表現は既にあり、このシリーズのリアリズム志向を強く印象づけている（8）。

『椿三十郎』では、『用心棒』にない重要な日本刀表現がもう一つ加わっている。演者が構えたり動いたりするさい、抜かれた状態の刀（抜身しぬきみ）が「カチャツ」と鳴る、現代の時代劇ではすっかり定番となっている虚構表現である。論者（徳永）はこれを「日本刀カチャカチャ表現」と呼び、フィクション研究のみならず武術研究の観点からも考察と調査が続けているが、この音響表現の定着は意外に新しく（初出調査については後述）、同時代の時代劇映画を概観してみても『椿三十郎』制作時においてはまだ定番表現といえないことは確言しうる（監督・主演・主人公を同じくする

前年の前作『用心棒』でもこの表現が使用されていないことがまずその傍証となる。ただし後述するように、『権三郎』はこの表現の初出作品ではない。

作中、日本刀カチャカチャ表現が特に印象よくみられるのは、三十郎が斬り込み合図である権の花を小川に流そうとするところを室戸に見つかる瞬間である。まず脚本から該当部分を引用する。

91 権三郎・中庭

紅椿、白椿。

三十郎、障子をそつと開けて出て来る。

庭へ飛び降りて、流れのそばの紅椿をもぎとりはじめる。

その鼻先へ、ギラつと突き出される拔身。

室戸「何をしている？」

三十郎、全く不意をつかれて処置なし。

両手に抱えた椿を差し出し、

「俺は……椿の花が好きだな」

室戸「ふざけるなッ」

と、三十郎の腰から刀をひったくる。

(菊島隆二 小国英雄 黒澤明『権三郎』脚本(9))

上記引用の脚本に刀の細かい動きや音に関する記述はないが、完成した映画をみると、三十郎の背後に忍び寄っていた室戸は「何をしている？」と言いながら、三十郎の左首脇に突き出していた右手の拔身(＝抜かれた刀)の刃の部分を三十郎の首のほうへ急回転(正しくは時計回りに四分の一回転。最初に突き出された刀身の刃は真下を向いている)させる。古流剣術や居合術にいう「付ける」という動作と同じく、敵を傷つけずに制圧するために刀身を敵の身体の寸前で留め置く威嚇の動きにあたる――室戸が刀を少し動かせば致命の急所である頸動脈が斬られてしまう状況である――が、この回転の瞬間「カチャッ」という音が鳴るのである。次いで室戸は「ふざけるなッ」と言いながら空いている左手で三十郎の刀を奪うが、同時に右手の刀を先ほどとは逆側に半回転させ、切っ先(刀身の先端)を三十郎の顔面に向けて。この時も「カチャッ」という音が鳴る(※正確を期すなら「カチッ!」とでも表記すべき金属音だが、ここでは「カチャ」「カチャッ」で統一する)。

なお、この場面のBGMとして、映画冒頭から使用されている「カン!」という、

やや金属的な高い打撃音が連打されるのだが、その音と室戸の刀のカチャカチャ音がオーディエンスが混同してしまうような紛らわしさがある。日本刀カチャカチャ表現に馴染んだ現代人であれば二種類の音を区別することは十分可能だが、当時の人々が見ている状況――しかも音響設備の貧弱な当時の映画館で作品を原則としては一度しか見ないという状況――を加味して想像すれば、二種類の音が混同されるのは必至といってもいい。逆にいえば、オーディエンスの混同を当て込んだBGM併用ではなかったかと思われるのである。

日本刀カチャカチャ表現と打撃音BGM併用は、上記場面のすぐ後にもある。敵であることが判明した三十郎を縛り上げた後、室戸が三十郎の刀を調べる場面である。

93 同・中庭

三十郎、三太夫に縛り上げられている。

その前に拔身をさげて立っている室戸、自分の刀を鞘におさめると、三十郎の刀を抜いてじつと見る。

「誰か居らぬかッ……誰かッ」(引用者注)この台詞の話者は黒藤と竹林)

黒藤と竹林がころげるように駆けて来る。

黒藤「(室戸に) おい、計(ママ)られたぞッ! 光明寺の門に二階はない」

室戸「ギョッと三十郎を睨む」この刀、ひどい血油だ、それもまだひどく新しい、

昨夜も貴様、俺に一杯喰わせたな」

竹林「こやつ詮議は後廻しだッ……早くッ……早く、手勢を呼び戻せッ! こ

こが危ない!!」

室戸、走り去る。

(菊島隆二 小国英雄 黒澤明『権三郎』脚本(同上))

完成した映画では、三十郎の刀を抜いてじつと見る。というト書きのところでは室戸が検分のため刀を動かした瞬間まず「カチャッ」と鳴り(直前に「カン!」というBGM)、上記竹林の台詞のうち「手勢を呼び戻せッ!」が削除され、室戸が八つ当たり気味に三十郎の刀を地面に投げつける描写が追加されている。投げつけられた刀は縛られている三十郎の傍の地面に突き刺さるが、それとまったく同時にBGMの「カン!」という音が鳴る。興味深いことに、ここではカチャカチャ音が入っておらず、BGMの「カン!」だけがそのまま刀の音を示すようなタイミンで鳴る。直後、突き刺さった拔身の刀が揺れ、いかにも「鳴ったんだな」「あの音だ

「つたんだな」と、オーディエンスが後追いで認識するような演出になっている。

両場面における、効果音も兼ねたようなBGMの使用をどのように捉えるべきだろうか。特に、直前では使用していた「カチャ」音を使わずBGMに代替させる流れからして、実際の日本刀の拔身であれば滅多にカチャカチャ鳴ったりはしないことをふまえた一種の「照れ隠し」がBGM併用に繋がったのではないかと論者（徳永）は考えている。カチャカチャ音は刀が本当に鳴っているのではなく、作中人物たちが緊迫した状況下で浮かべる心象の音なんですよ、という、オーディエンスに対する一種の逃げといってもいい。

日本刀の構造からして、カチャカチャ鳴る現象が起こっているとすれば、拔身を構成するパーツのうち、刀身を柄に固定している目釘（めくぎ）柄の側面から突き刺す竹の棒。刀身と柄に穿たれた「目釘穴」を貫くことで刀身が柄に固定される）が折れるか緩むかしているという状態が考えられる。その場合、鏝ならびに鏝を挟む二枚の切羽（せつば）「切羽詰まる」の語源、鉤（はばき）刀身と柄の間にある銅色の部分。柄に刀身を安定させ、鞘に納めたときのストッパーにもなる）などのパーツがそれぞれ緩んでしまうので、動かせばそれらがぶつかり合う金属音を立てるようになってしまう。これはとても危険な状態で、振り回せば目釘が折れるか抜けるかして刀身が柄から抜け吹っ飛んでしまう。日本刀使用前の心得として「目釘をあらためる」という作法があるのは、これを防ぐためである。

『樫三十郎』における日本刀カチャカチャ表現が、虚構表現として優れたものであることは疑いない。黒澤あるいは黒澤のスタッフたちは、上記のような実際の日本刀との乖離を知りつつも場面を際立たせる虚構表現として、まだ時代劇表現の主流とはいえなかった日本刀カチャカチャ表現を採用したのではないだろうか。このことから明らかなのは、黒澤が志向していた「リアリズム」とは「事実そのまま」ということではなく、オーディエンスが「リアルだ」と感じるのであれば「事実」に反するものもつともらしい嘘」を盛り込む柔軟さも含んでいるということである。（10）。

なお、上記場面で室戸が三十郎に対しておこなった威嚇表現は、前作の『用心棒』を参照することで発想の芽が読みとれる。『用心棒』の三十郎の好敵手となる・卯之助（『樫三十郎』の室戸と同じく演者は仲代達矢）とのやりとりで、『樫三十郎』と状況が酷似する場面があるのだが、三十郎を威嚇する卯之助が手にする武器は日本刀ではなく短銃である（卯之助は剣客でなく短銃遣いという設定）。

112 居酒屋

（前略）

卯之助「亥之、お前、あの晩兄貴ンとこへ知らせに飛んで来る前、六人が殺られてるのをたしかにその眼で見たのか」

亥之吉「うんにゃ、こいつがそう言ったから……俺ア……」

卯之助「短銃を出してひねくり廻し、じつと三十郎を見つめて」ところで……あの六人……とてもうまく料理されてたな……あんない腕もった奴ア、この近くにやお前しきやいねえ」

三十郎「それで……」

卯之助「もしかすると、あの六人を斬ったのはお前かも知れねえと思ってるね」

亥之吉「そ、そんな……こいつ、俺たちの用心棒だぜ……それが、どうしてそんな……」

卯之助「うむ……そこんところがわからねえんだが……どうも……」

と、じつと三十郎を見つめる。

三十郎もそれを無表情に見つめ返す。

その二人の真中に、おさむらいさま、と書かれた手紙。

はらはらしてそれを見ていた権爺（引用者注）三十郎の味方で、三十郎が卯之助らを欺いていることを知っている、たまりかねて、徳利を片付けると見せて、その手紙も一緒に片付けようとする。

しかし、その手があまりふるえ過ぎる！

卯之助「おっと待ちな……なんでえそりや……」

と、左手でその手紙をひったくり、三十郎の胸板に短銃をつきつけたまま、手紙を見る。

卯之助「おさむらいさま……か……（手紙をひっくり返して）……小平、ぬい……まいる」

卯之助、口にくわえてみりつと封を切る。

三十郎、処置なし。

（菊島隆三 黒澤明『用心棒』脚本（11））

脚本にはこうあるが、（短銃を出してひねくり廻し、じつと三十郎を見つめて）という卯之助の挙動のあたりから以後が、完成した映画では変更されている。亥之吉が「こ

いつ(三十郎のこと)がそう言ったから」という台詞(↑三十郎が実は敵であることが露見しかねない内容)を言っている最中、三十郎の左手は立てかけてある自分の刀を引き寄せようとかすかに動いているが、それに気づいた卯之助が「おつ(と)！」と言いつつ懐から右手で短銃を素早く取り出し構え、左手で短銃の撃鉄を起こす。この時「ガチャッ」という音が鳴る。さらに卯之助は左手で三十郎の刀を取り、手元へ引き寄せる(その後の展開は脚本と同じだが、卯之助の短銃はずっと三十郎に向けられたままである)。三十郎が敵を欺いておりそれが好敵手に露見すること、好敵手の武器による威嚇がおこなわれること、三十郎の刀が奪われること、そして、好敵手の武器が音を立てること、等々の要素において、『用心棒』と『椿三十郎』は全く共通している(このことと関連して、先に挙げた二作の黒澤脚本にみられる、威嚇された三十郎はいずれも「処置なし」と形容されている)。

黒澤のみならず、この時代の時代劇映画は西部劇映画からの影響が指摘されているが(12)、上記場面でも卯之助がおこなう短銃(拳銃)の撃鉄を起こして(かつ発砲はせず)敵を威嚇する威嚇表現は西部劇の定番であり(たとえば、西部劇映画の中でも特に知られるジョン・スタージェス監督『O.K.牧場の決闘』(一九五七年、アメリカ)にもみられる(13))、それを日本刀に置き換えたのが『椿三十郎』における室戸の威嚇場面だったとも考えうる(当然のことであるが銃火器は刀剣と異なり機構を持つので、「ガチャ」という音を効果音とするのはリアリズム志向と矛盾しない)。だとすれば、『椿三十郎』における日本刀カチャカチャ表現は、それ以前からおこなわれていたそれに加え、西部劇の要素を加味されていたということになる(現在までの調査では、『椿三十郎』以前の時代劇映画における日本刀カチャカチャ表現で上記のような威嚇表現は確認できていない)。

三、日本刀表現②——「逆抜き不意討ち斬り」

108 街道

(前略)

若侍達、すでに蒼褪めている。

三十郎と室戸、街道へ出て対峙する。

これからの二人の決闘は、とても筆では書けない。

長い恐ろしい間があつて、勝負はギラッと刀が一ぺん光っただけで済まる。

室戸半兵衛は倒れている。
カッと眼をむいて死んでいる。

(菊島隆二 小国英雄 黒澤明『椿三十郎』脚本(同上))
三十郎と室戸最後の対決は脚本にこのように記されており、クライマックスとして強く意識されていたことが窺える。上記を反映し、二人が抜刀し一度だけ斬撃の動きをするのみで勝敗は決し、前述した血しぶき表現に繋がる。

この名場面にも、映画表現としての効果を最優先した「もっともらしい嘘」を含む剣戟表現・日本刀表現がみられる。画面右に室戸、左に三十郎が位置し、二人が抜刀し斬撃、というのが大まかな流れだが、最後の血しぶきだけでなく、二人の剣技じたいにも表現上の工夫がみられる。室戸は右手で抜いた刀を一度上段に構え(ここで両手握りになる)垂直方向に斬り下ろす。この抜刀・斬撃法について演者の仲代達矢は、「居合の先生に方丈(約三メートル四方)でも刀を抜ける、下段から真つ直ぐ刀を抜いて、ストンと斬り下ろす、その型しか教わっていなかったんですよ。三船さんは三船さんで別のところで稽古をされていて。本番まで一手も合わせないまま、考える間もなく撮影に入りましたね」と語っている(14)。この証言にあるように、ここで室戸がおこなう動きは狭い空間でも用いることができる抜刀法である。二人の決闘は野外の広々とした空間でおこなわれるので、特にこの抜刀法を用いる必然性(虚構表現上の必然性ではなく武術的必然性)はない。ちなみに、居合術一般で「横一文字抜き付け——「付け」という言葉が入っているのは斬撃寸前で止めることが技の前提になっているからである)——などと呼ばれる抜刀・斬撃法は、右手で抜いた刀を水平方向に振りぬき、敵の胴・手首・首などを斬る(あるいは「付ける」寸前で止めて制圧する)というもので、動作の少なからして上記室戸がおこなった方法より素早さにおいて優れている(このとき左手は鞘を握ったままで終始する。『椿三十郎』ほか多くの時代劇で描かれる江戸時代の武士は刃の方向が上向きになるよう刀を差すのが決まりだが、抜刀しつつ右手の刀と鞘を握る左手双方を身体の外側方向に刃が向くよう四分の一回転させる。鞘を抜け出した刀が周囲の空間を薙ぐような軌道を進むので、狭い空間でこの刀法は使えない)。

一方三十郎は画面左に位置し、宣伝用ポスターなどで「逆抜き不意討ち斬り」と名

付けられている抜刀・斬撃法を用いる。左手で刀を握って絞り込み（左手首を極力内側に折り曲げた状態で柄を握り、外側に半回転させる→上を向いていた刀身の刃は下向きになる）↓抜刀（いわゆる逆手抜き）↓敵の右脇腹あたりを斬撃しつつ右拳の甲の部分で刀の棟（≡むね。峰≡みねとも呼ぶ）を押し上げる（逆手で斬撃は手首の可動域が狭く威力が出しにくいいため、この右拳で補う）。刀は左腰に差されているので、対峙する敵の身体で最短距離の位置にあるのは右脇腹である。前述した居合術一般において最速とされる抜刀・斬撃法「横一文字抜き付け」で敵の胸を狙うなら、右脇腹から刃が当たって水平方向に（敵の左脇腹の方に）刀が振りぬかれるわけだが、上記三十郎の抜刀・斬撃では、正中線（身体を垂直に二分する仮想線）付近から右脇腹にかけての部分に当たった刃がそのまま敵の右脇へ振り抜かれる。敵へのダメージを度外視し速度のみを考えるなら、たしかに前者より後者のほうがさらに素早く敵の身体を斬撃することができる。

即ち、術者の技量以前にまず技法じたいに付随する段階的な違いとして、以下のような速度差が三十郎を勝たせる殺陣表現として仕込まれていると考えられるのである。

「**速**三十郎（逆抜き不意討ち斬り）——居合術一般（横一文字抜き付け）

——↓室戸（真つ向斬り下ろし）」**「速**

当然のことでもあるが、三十郎の「逆抜き不意討ち斬り」には、大きな「嘘」がある。江戸時代の武士が差す刀（正式には「打刀（うちがたな）」は基準の長さが二尺三寸程度（上記寸法は刃渡りのことを指すので、刃の部分が七十センチ弱ほど）と定められていたが、現代人がこれを見ると「短い」という印象を抱くだろう。作中でみられる三十郎の刀は、柄と刀身のバランスからして明らかにこれより長い（時代劇映画やドラマではそれが普通で、現代人はこれを見慣れているので寸法の刀を真見すると「短い」と感じるのであろう）。しかし実際に「逆抜き不意討ち斬り」の動きを試みると、三十郎のそれより短い寸法の刀ですら抜刀が困難であることが分かる。抜刀のみを目的として身体を動かせば不可能ではないが、武術的観点からいえば無駄な姿勢が多くなり、一瞬の遅れが生死を分ける実戦で使用するような刀法とはいえない。演者である三船もそれを痛感したらしく、刀身を五寸ほど（十五センチ程度）短くすることを黒澤に提案したという（15）。たしかに、決着直後に映り込む三十郎の刀は他の場面に比して短い（視認ではあるが、打刀というより大脇差≡長い脇差≡二尺弱くらいの長さに見える）。ここに、黒澤らの「リアリズム」の柔軟性が現れているといえ

るだろう。

なお、この「逆抜き不意討ち斬り」の原型は、殺陣担当の久世竜が、戦前の時代劇映画『菊池千本槍』（昭和十七「一九四二年、大映」）のロケで訪れた九州の剣術道場で教授された「孤刀影裡流（ことえりりゅう）」が原型だという。『用心棒』冒頭の殺陣場面では、三十郎が右手で逆手抜刀し頭上で左手を添えて斬り下ろすが、原型に近いのはこちらかもしれない（右手を返さぬまま柄をつかむのは居合術のセオリーと異なるので敵に警戒心を抱かせぬまま不意をつくことができ、武術的見地からも理にかなっている。また、左手でなく右手であれば打刀の長さでも抜刀は難しくない）。久世はこの孤刀影裡流に関し、《この剣法は西南戦争（一八七七年）で活躍した九州出身の野瀬庄五郎が、実践からわりだした迫真の剣法で、日本武道の型にはない大変貴重なもの》と語っている（前掲注15）。「日本武道の型にはない」というのは確かで、武術研究の主要文献群をみてもその名は見当たらず、現在の伝承も定かではない。しかし「西南戦争」というキーワードに関連し、推測できることはある。

西南戦争は、日本刀による戦闘が大規模におこなわれた最後の国内戦といえ、賊軍（その主戦力は薩摩武士）と官軍（薩長勢力だけでなく会津ほかの旧賊軍も参加した）双方が抜刀隊を組織していたが、急速に洋式化が進むこの時期になると、西洋のサーベルの拵（こしらえ）刀身以外の、柄ほかの部分の総称）に日本刀の刀身を仕込んだものを使用していた者もいたという。サーベル拵にも様々あるが、いずれも片手遣いを前提としているので柄が短く（手指を保護するガードが付いているものもある）、刀身も脇差なみに短いもののほうが実用的である（居合術だけならともかく、抜刀後に片手で攻防を含めた取り回しをおこなう場合、打刀は長く重すぎる）。日本刀を使用した伝統的な居合術という前提を外し、「逆抜き不意討ち斬り」に適した拵・刀身の組み合わせを仮想すると、上記サーベル拵+日本刀の刀身（脇差くらいの長さ）が最も適しているのではないかと思う。また、薩摩武士の代名詞として知られる薬丸自頭流——江戸初期の剣豪・東郷重位が創始した示現流の分派で、明治維新を支えた薩摩の下級武士の多くは特にこの薬丸自頭流を稽古していたという——には居合術一般には見られない「抜き」という抜刀・斬撃法が伝わっている（≡右手で抜刀しつつ左手で握った鞘ぐるみで刀を半回転させ、刃がほぼ真下を向いた状態で斬り上げる。左右の手の違いはあれど、きわめて稀な鞘ぐるみの刀を百八十度まで回転させる（前述のように最も一般的な「横一文字抜き付け」での回転は九十度、点が三十郎の「逆抜き不意

討ち斬り」と共通しており、何らかの関連を思わせる。

城代家老・睦田の奥方は、容易に人を斬ってしまう三十郎を「あなたは鞘のない刀みたいな人」と形容し、苦言を言う。本作における主題はこの奥方の言に集約されているといってもいい。全編を通じ、三十郎は血気にはやり刀を抜きたがる若侍たちをたしなめ、斬るなど言い続ける。一方、室戸との決着の後、「こいつは俺にそっくりだ……拔身だ……こいつも俺も鞘に入っただろ……でもな、あの奥方が言った通り、本当にいい刀は鞘に入ってる……おい、ためえ達も大人しく鞘に入ってるよ」と若侍たちに言い、去っていく(16)。いわば反面教師としての三十郎像がここで確定するわけだが、日本刀という表象が本作において最も重要な主題と繋がっていることを物語り、三十郎や室戸の剣技や刀それ自体に関わる表現が複雑玄妙であることにも合点がいく。そもそも居合術(抜刀術ともいう)は刀が鞘に納まっているのを前提としており——「居合」と反対の意味を持つ武術用語が「立ち合い」である——、戦のない江戸時代に適した武術だった(17)。その意味で、作中「拔身」にたとえられる三十郎や室戸がともに居合術を用いるクライマックスは、「鞘」に入っている武士の平均像に無理やりでも寄り添おうとする二人の悲哀のようなものも読みとれる。

原作『日日平安』の菅田平野は前述のとおり温和な平和主義者だが、否応なく闘わざるを得ない局面も描かれてはいて、刀は使わず不意打ちによる素手の攻撃で敵を制圧する。他に刀を抜く描写もあるが、やはり実際に斬るには至らない。前作『用心棒』に比して、『椿三十郎』の三十郎は粗暴で強いだけでない奥深さを感じさせ、上記奥方の言に端を発する変化が読みとれるが、ここに少しく原作の菅田が投影されているといえ、本作が二次表現作品であることを再認識することもできよう。

四、赤い椿と白い椿——三十郎の密かな「挫折」

あらずして述べたように、そもそも椿の合図には紅白の別がなかったが、結果的に白椿が合図となる。当初三十郎が赤椿を小川に流そうとしていたことが、咄嗟に敵を騙し誘導する絶妙の嘘に繋がったわけだが、なぜ三十郎は赤椿(脚本では「紅椿」)のほうを手にしていただろうか。先の脚本引用中には「流れのそばの紅椿をもぎとりはじめ。」とあるが、このト書きは、たんなる位置関係から偶然三十郎が赤い椿を選んだことだけを意味しているのだろうか。

74 椿屋敷・茶室

(前略)

千鳥「ね、お母様……いつそ、椿屋敷だから、椿を流したらどうかしら……赤い椿を合図に、なんて綺麗でいいわ」

夫人「わたしは白い椿の方が好きですよ」

三十郎「たまりかねて、赤でも白でもいいじゃねえか……とにかく椿が合図だ」

(菊島隆二 小国英雄 黒澤明『椿三十郎』脚本(同上))

映画では脚本から受ける印象よりも椿の話題で浮き立つ母娘の雰囲気により強く感じられ、いら立つ三十郎との対比で笑いを誘う。それゆえ印象は薄いですが、母娘で紅白の好みが分かれていることは、後の展開で合図以外の小さな意味を併せ持つ。三十郎が紅白二者択一のうちまず赤い椿の木に近づき花を摘み始めることから、どちらかといえど奥方(脚本では「夫人」)ではなく娘の千鳥のほうを喜ばせようとする三十郎の密かな「色気」を読みとることができるからである(それが三十郎の、あるいは黒澤らの狙いではなかったとしても、流れ込んできたのが赤い椿であれば、ひときわ喜んだのは奥方より千鳥であったろうことが下記展開から容易に逆算できる)。前述のように、赤い椿は室戸に阻まれ流されず、三十郎の機転によって結局は白椿が流されることになる。流れ込んでくる数多の白椿を見た若侍の寺田が「来たぞっ!」と叫び、ついで奥方の「まあ綺麗なこと!」という台詞が続く。傍らの千鳥も微笑んではいるものの、それに被さるこの奥方の嬌声は、三十郎の密かな挫折の暗示としても読みとれるのである(「密かな」というのはオーディエンスにとってもそう、上記奥方の台詞と前後し、勇壮なBGMとともに若侍たちが現れ駆け出ていく姿のほうも圧倒的に印象深い(18))。

原作『日日平安』の菅田は、井坂と千鳥の婚姻を城代家老の権力に紐づけて考え助力するが——『椿三十郎』では、井坂と千鳥の親密さは描かれているものの婚姻に関する描写はない——、三十郎からは仕官の意志など読みとれない。しかし前述のように、奥方の「鞘と拔身」の比喻によって生じた、『用心棒』の三十郎とは異なる微妙な変化を想起すれば、紅白の椿をめぐる一連の展開に、「もうすぐ四十郎」と自嘲する流れる浪人(19)に似つかわしくない若さの残滓が消え去る悲喜劇が仕込まれていることが分かる(ちなみに原作の菅田も奥方と千鳥の浮世離れた秀困氣に呆れたり感心したりする描写があり、「日日平安」というのも、のんびりとしたこの母娘や懐の深

い城代家老に対し菅田が思い浮かべる評言である。原作の菅田は仕官に、三十郎は微かな恋情（というより色気程度だろうが）に引き寄せられ、前者は成功するが後者は挫折する（黒澤脚本の『日々平安』でも結末の仕官は原作とまったく同じ）。上記比喻に沿えば、菅田は鞘に納まり、三十郎は室戸と拔身同士の決闘に向かう。経緯から結果まで両者の間には大きな懸隔があるが、ここでも一次表現から二次表現に繋がる細い線を見出すことができる。

五、付記——日本刀カチャカチャ表現の初出について

既に述べたように、『樫三十郎』制作時、時代劇映画において日本刀カチャカチャ表現が稀だったことは、同時代の時代劇映画群を参照しても明らかだが、その初出作品については論者（徳永）もまだ確定できていない。この調査を開始した当初、この表現が、『用心棒』（昭和三十六（一九六一）年）にはない・翠年制作の『樫三十郎』にはある、ということ、さらに『樫三十郎』のすぐ後に同年公開された『切腹』（ちなみに主演は『樫三十郎』の室戸半兵衛役・仲代達矢）にもあり、しかしながら同時代の時代劇映画にはまだまだ定着していないこと、などから、『樫三十郎』が最初の日本刀カチャカチャ表現使用映画ではないかと考えていた⁽²⁰⁾。

しかしその後の調査を通じ、さらに古い事例として、池田富保監督『伊賀の水月』（昭和十七（一九四二）年）、翌年の松田定次監督『高田馬場前後』（昭和十九（一九四四）年、大映（21））があることを確認した。だがいずれの作品でも、見せ場というほど印象の残る場面ではないところを出し抜けに刀がカチャツと鳴るような、意図がはっきりしない使用法にとどまっている。現在の日本刀カチャカチャ表現に繋がるようなものとしては、松田の異母兄・マキノ雅弘監督の『続・丹下左膳』（昭和二十八年（一九五三）年、大映）、松田監督の『新吾十番勝負』（昭和三十四（一九五九））と『昭和三十五（一九六〇）年、東映』のそれが確認できている⁽²²⁾。『続・丹下左膳』ではわななく左膳が握る刀がカチャカチャ鳴り、『新吾十番勝負 完結編』（昭和三十五（一九六〇）年）では闘いの後主人公である將軍徳川吉宗の落胤・葵新吾が「峰打ちじゃ」と言いながら刀をカチャツと翻し鞘に納めたりする（後のテレビ時代劇『暴れん坊將軍』シリーズにみられるような定番表現の原点のような描写といえよう）。いずれも『樫三十郎』より古く、マキノと松田の血縁関係からしても、この二人

が日本刀カチャカチャ表現の起源や定着のカギを握っているやもしれないと思えるが、まだまだ調査が不足しており、確証を得るには至っていない。

なお、マキノ監督の『殺陣師段平』（昭和二十五（一九五〇）年、東映）では、論者（徳永）が日本刀カチャカチャ表現と呼ぶものとは異なるが、舞台上の役者（臨終の国定忠治を演じている）が刀を抜こうとするが果たせず半分鞘に納まったままカチャ鳴る、という表現がみられる（実際にこの状況になった場合、真剣であれば刀身Ⅱ鉄と鞘Ⅱ木がぶつかる音、また、この映画の設定に沿えば芝居用の刀身Ⅱ竹光と鞘Ⅱ木がぶつかる音になるはずだが、作中では金属的な音になっている）。この『殺陣師段平』の脚本を担当したのは黒澤明なので、この段階から既に日本刀が発する音声に強い印象を抱いていたということも十分に考えられる。それが舞台上の偽物であるという作中の設定は、逆にリアリズム志向の黒澤の記憶に残り、本論でみてきたようなリアリズム一辺倒でない柔軟さを備えた『樫三十郎』を演出する際のヒントになったかもしれない。再説になるが、いずれにせよ『樫三十郎』にみられるような日本刀カチャカチャ表現が当時稀だったことは変わりがない。そこに前述した一種の「照れ隠し」のようなものが読み取れるのも、この表現の定着途上の時期だったことを物語る。

注

- (1) 黒澤明監督『樫三十郎』（東宝、昭和三十七（一九六二）年）
- (2) 山本周五郎『日且平安』（初出「サンデー毎日」昭和二十九年涼風特別号）昭和二十九（一九五四）年七月 ↓ 『日且平安』（昭和四十（一九六五）年六月、新潮文庫）昭和六十三（一九八八）年改版
- (3) 黒沢（マキノ）明『日々平安』（映画出版社「映画評論」昭和三十三年（一九五八）年九月号）
- (4) 橋本淳『樫三十郎』とジャンル（関西学院大学「人文論究」第五五巻四号、平成十八（二〇〇六）年二月）
- (5) 畑中基紀「映画『樫三十郎』とその“原作”」（明治大学「人文科学論集」第五四号、平成二十二年（二〇一〇）年三月）／なお畑中は「日且平安」から『日々平安』へ——原作小説からシナリオへの改変過程——（明治大学「明治大学教養論集」第四九二号、平成二五（二〇一三）年三月）で、小説表現が映画表現に変換されるさい重視される視覚描写に関する詳細な分析をおこなっている。これも重要かつ示唆に富む論考である。

(6) 前掲橋本は、剣戟表現が時代劇映画における「中心」であるとすれば、サラリーマンに比せられるような武士のあり方は「周縁」であり、いわば周縁的であった原作『日日平安』を中心へ引き寄せたのが『樫三十郎』であると分析している。このことと関連して(いささか脱線ではあるが)、奥方に食事や衣服を与えられ軟禁された押入れを自由に出入りし徐々に若侍たちに助力していく、という喜劇的展開で笑いを誘う捕虜の侍・木村(演：小林桂樹)は、「周縁」からやってきて「中心」と接点を持つトリックスター——作中の意味でも三十郎たちからすれば局外者／作品外の意味でもサラリーマン映画から移植されたような存在——として秀逸なキャラクターだが、論者(徳永は後に藤子・F・不・雄が発表する『ドラえもん』(昭和四十四(一九六九)年)／押入れを出入りし主人公に助力するトリックスター)の原型(の二つ)がこの『樫三十郎』の木村ではなかったかと考えていたので、橋本の分析にひとまわ感し入った。(藤子不・雄はFもAも時代劇映画や西部劇に早くから親しんでいたという。ちなみにAは『用心棒』を漫画化している。)

(7) 拙稿「小説の映像化に関する研究——『春の雪』『世界の中心で、愛をさけぶ』を題材として——」(大正大学表現学部「表現学」第一号、平成二十七(二〇一五)年三月)、「潮騒」の矛盾——その解釈と二次表現——(「表現学」第二号、平成二十八(二〇一六)年三月)、「衆穂子」と「直子」——ジブリ版『風立ちぬ』と『フルウエイの森』(平成三〇(二〇一八)年二月「表現学」第四号)など。

(8) 小川順子『「殺陣」という文化 チャンバラ時代劇映画を探る』(世界思想社、平成十九(二〇〇七)年)などを参照。時代劇映画における殺陣表現を多角的に分析した本書は、この分野における必須文献である。小川は『用心棒』が斬撃音(身体が斬られる音)表現の、『樫三十郎』が逆る血しぶき表現のそれぞれ最初の例であることを提示しつつ、同様の斬撃音を取り入れた最初の作品は実は稲垣浩監督『大菩薩峠』(昭和十(一九三五)年)だったが、「検閲保留」処分を受けていたことを挙げ、リアリズムを意識した工夫は他の映像作家たちも以前から共有していたこと、また、映画ではなく演劇であるが新国劇の舞台でも映画『用心棒』以前から斬撃音が使用されていたことを指摘している(第二章「殺陣の歴史的展開」五「殺陣の革新——一九五八年—一九六二年」)。

(9) 岩波書店『全集 黒澤明 第五巻』(昭和六十三(一九八八)年二月)

(10) 前掲注(8)『「殺陣」という文化 チャンバラ時代劇映画を探る』で小川はこのような「リアリズム」のもつ逆説に詳しい詳細な考察をおこなっている(第三章「武術の現実と映画の「リアリズム」など」)。ちなみに、この小川ほか、日本刀カチャカチャ表現が原則的に虚構表現であることを指摘している論者・著者は数多い。中でも映画・テレビ・舞台の時代考証や古武術・砲術などの指導をおこなっていた名和弓雄『間違いだらけの時代劇』(河出文庫、平成元年(一九八九年)六

月)、『続 間違いだらけの時代劇』(河出文庫、平成六(一九九四年)三月)には示唆を受けた。

(11) 前掲注(9)

(12) 前掲注(8)小川『「殺陣」という文化 チャンバラ時代劇映画を探る』(第三章「武術の現実と映画の「リアリズム」——二 黒澤時代劇の影響——」などを参照。

(13) スタージェス監督の『荒野の七人』(一九六〇年、アメリカ)が黒澤明監督『七人の侍』(一九五四年、東宝)のリメイク作品であること、セルジオ・レオーネ監督『荒野の用心棒』(一九六四年、イタリヤ)が『用心棒』のリメイク(無許可なので正しくは剽窃)作品であることなどが広く知られているが、ここにみられるような表現の細部には、各国映画間を跨いだ双方向の影響関係も見出せるのが興味深い。

(14) 『小学館DVD & BOOK 黒澤明MEMORIAL 10 第2巻 樫三十郎』(小学館、平成二十二(二〇一〇)年五月)所収インタビュー(聞き手・野上昭代)に拠る。

(15) 『映画を愛した二人』黒澤明 三船敏郎(平成七(一九九五)年十二月、報知新聞社)「第四章 時代劇革命」

(16) この台詞は論者(徳永)が映画版から聞き取ったものである。(脚本では「こいつも俺も鞘に入っただけさ」となっている)。

(17) 尻尻術の稽古は基本的に敵の存在を想定しつつ一人でおこなうもので、対人稽古のある武術・武道・格闘技に比して「虚構」に近いといえる。だがそもそも、後者でいう「試合」も文字通り技を試し合う(「仕合う」)「練習」であり、生死に関わる真剣勝負ではない、という意味でやはり「虚構」的な側面を内包している。競技に特化した武道・格闘技の「試合」が選手の間最終目標である場合、それが「真剣勝負」として認識されるわけだが、たとえば竹刀・グローブなどの代替具や反則規程などが技の威力や効果を実際のそれより抑えるという意味で、やはり「虚構」の要素を持っていることに変わりはない。そもそも「真剣」の語義が「本物の刀剣」であることを想起すれば、剣道・剣術用の竹刀と劇表現用のいわゆる竹光との意外な親近性が浮かび上がる——それらとともに「真剣」ではない。このように考えると、武術・武道・格闘技いずれもが虚構表現に類像をもっていることが分かる。このことを端的に物語る例を挙げれば、武術・武道の型を披露することを「演武」と言ったりする(ちなみに上記「演武」に相当する中国武術用語は「表演」だが、この中国語はそのまま演技・舞踊・歌などを披露する意味にもなる)。

(18) 三十郎の放火案→奥方の却下→千鳥の「樫案」という流れは原作にはないが、黒澤の脚本『日々平安』の段階では既にあり、三十郎ならぬ杉田平野(すぎた・ひらの)。原作では菅田平野)がまず

赤い椿を手にする→敵に見つかる→杉田の咄嗟の計略に騙された敵が白い椿を小川に流す、という展開も、奥方が白い椿を、千鳥が赤い椿を好み、流れてきた白い椿を見た奥方が快哉を叫ぶのも『椿三十郎』とまったく同じである。さらに興味深いことに、『椿三十郎』とは違い『日々平安』では椿が武士に忌まれる花だということへの言及がある。黒藤邸に椿屋敷の異名があること―そこまでは『椿三十郎』も同じ―を訝った杉田が《変わった杉田が》と評す。武家は昔から椿を嫌う。バサツと首を斬られたように散りますからぬ》と云うと、若侍たちの一人・保川が《あいつは侍じゃない。金のためなら何でもする奴だ》と答えており、そもそも椿の花が原作『日々平安』から映画用脚本『日々平安』への改変におけるアイディアの中心にあったことがよく分かる(前掲注3)。脚本『日々平安』から『椿三十郎』にリニューアルされるに際し椿||紅白二色をめぐるアイディアはそのまますかされ、武士が忌む花という要素は切り捨てられたことになるが、赤椿を抱えた三十郎が《俺は…椿の花が好きでな》と云うと室戸が《ふさげるなッ》という反応には、武士が忌む花を好きだと嘯く三十郎の非常識に対する怒りを読みとれないこともない。しかし、それに先立つ椿屋敷の異名に関する場面では不吉云々のやり取りがないため(再説になるが脚本『日々平安』にはそれがあろう)、この室戸の怒りは三十郎の場違いな言い訳に対する単純なものと解釈するのが穏当だろう(椿の花を忌む男たちと愛でる女たち、という対比を読みとるのも魅力的な解釈ではあるのだが)。ちなみに桐野秋豊『色分け花図鑑 椿』(平成十七(二〇〇五)年一月、学研)によれば、

椿||不吉という風評は幕末から明治にかけて流布したものらしく、武家社会の爛熟期ではあってもせいぜい江戸後期(少なくとも幕末の混乱期が舞台とは思えない)『用心棒』『椿三十郎』の時代にはありえなかったことになる。黒澤らが『日々平安』から『椿三十郎』へのリニューアルに際してそのことに気づいたのか否かは不明だが、結果として、時代考証の観点からしても『日々平安』より問題のない出来栄えになったことは間違いない。

(19) 三十郎の人物造形に関する先行研究としては福島ひろ子「黒澤明映画におけるサムライの表象―『用心棒』と『椿三十郎』における『三十郎』という『無法者』をめぐる―」(『郡山女子大学紀要』第五三号、平成二十九(二〇一七)年三月)などがある。

(20) その時点での中間報告は、拙稿「抜き身のカチャカチャ音―『椿三十郎』を中心に」(『一般社団法人日本デザイン保護協会「DESIGN PROTECT No. 102」』、平成二十六(二〇一四)年六月)でおこなっている。

(21) ただし論者(徳永)が参照したのは昭和二十八(一九五三)年に再編集され『初祝二刀流』として公開されたもののDVD版(『K PICTURES「大映・時代劇」傑作選』)なので、昭和十九年の段階ではカチャカチャ音が入っていなかった可能性もある。再編集版が公開された昭和二十八年

は、本文中で言及するマキノ雅弘監督の『続・丹下左膳』の公開年でもある。
(22) 『新吾十番勝負』シリーズのものについては拙稿「映画を見る、映画を読む―二次表現としての映画作品分析を中心に」(『日本映画学会会報』第四八号、平成二十八(二〇一六)年九月)で中間報告している。