

京都時代映画の背景

——松之助時代を中心として——

住 谷 申 一

(一)

尾上松之助とは、どんな人だったろうか。松之助についての伝記その他おびただしい挿話などを読んでも、私には血の通った松之助の人間像は浮んでこないのである。頭髮を明治調に七三に分けて着物を着た松之助が、湯呑茶碗を掌に大きくつかんで、斜め横から経机に向っている写真を見ると、どうしても文明開化の明治青年である。しかしその面貌からは文明も開化も感じられない。依然として「お祭佐七」であり「野狐三次」「天竺徳兵衛」さらに「唐犬権兵衛」なのである。松之助自身よりも松之助映画が伝説的に語られ、われわれもまた伝説的空想の中で松之助に接近しているに過ぎないような、もどかしさを感じるのである。「目玉の松^(註)ちゃん」という愛称の中に、初期草創期の映画技術の幼稚さと重なり合った「チャンバラ」や「忍術」に内包する停滞性の秘密が埋没してしまっているのである。「碁盤忠信」から「荒木又右衛門」「忠臣蔵」にいたる、明治末期から大正全期にかけて、松之助は終始「目玉の松ちゃん」であったし、映画自体も「忍術」と「チャンバラ」——俗

にいうドサまわり芝居の亜流を脱し切れなかったのである。むしろ、その中で自己回転していたにすぎない。活動写真的手法の面白さに椅子かかって、人間の存在しない一千本の映画製作、それこそまさに怪奇であり、伝説的孤高であったかもしれない。

(註) 「目玉の松ちゃん」については「日本映画史」(田中純一郎)に牧野省三談として次のように書かれている『第三回の石山軍記からは時々カメラの位置をかえるようにした。この石山軍記は千二百尺の長尺で楠七郎に扮した松之助が、櫓の上で御文章を読み上げるとき、敵の軍勢をにらみつけて、眼玉をギョロリとむいてみせた。それ以来世間では彼を「眼玉の松ちゃん」といった。』

松之助については小学校の頃に見た印象しか残っていない。(中学校以後も見たが全く記憶に残っていない。松之助映画とはそのようなものであるかも知れないのだ)部厚い着物に、くさりかたびらをのぞかせた松之助が、やおら十字を切って両手を奇妙に握り合わせると、脚下の煙の中から人間の手に手袋をした大藁が現はれ、松之助は印を結んだまま、その藁の上に立っている。ハッと思ったとき、突如として藁は消えている。——これが私の印象であるが、作品目録を調べても、どの作品だか見当がつかないのである。(おそらく「自雷也」であろう)さらに忠臣の「忍術使い」が悪家老の陰謀を探るために城中にしのび込み、発見されて逃げまどい、ハラハラしたところで例の忍術、大広間の格子天井を、さかさになってはい廻わり、武士たちを見下ろしてニヤツと笑った場面が記憶に残っている。暗いフィルムで松之助の笑いはグロテスクで決して気持のいいものではなかった。それ以来、私は松之助映画からは離れていったようである。マキノ雅弘氏によると忍術ものは大正二年頃からであるが、その後大正一二、三年頃の所謂旧劇から時代劇という名称に変わるまで「霧隠才蔵」や「雲霧仁佐衛

門」「拳骨と忍術」がつづくのである。題材は松之助末期まで依然として大阪ものの講談、立川文庫から脱していない。

(註) その頃、忍術ものをやりたくても、そのテクニクがなかった。それが、どうして出来たかというところ、撮影中にフィルムを入れかえるために「待った」をしたときに、御殿の居並びの女形が一人便所に行った。もどって来たらもう撮影が始まっている。そして一〇〇フィートか二〇〇フィートでフィルムをチェンジしたときにまた居並びの中に入った。試写を見たらポツと消えてまた出ている。それが忍術映画のキッカケだったんだ。それが可能だったのはフィルムの回転が八コマぐらいだったから可能だったわけで、僕が四つぐらいだったから大正二年頃だった。(『時代映画』昭和三十七年三月号)

(一)

松之助映画を大きく分けて、「碁盤忠信」から日活創立(大正元年一〇月)後の、牧野省三とのタイアップによって舞台劇のコマ切れを大量生産に乗り出した大正三、四年頃までを初期草創期とする。この頃は活動大写真の興行的出発と「金儲け」^(註1)道具としての専門館の出現、前口上の説明者が弁士として職業的に分離独立する前夜であり、試作期からの脱却を指向している。活動写真の興業性のみではなく、その近代的技術の総合から生れる内容、表現に着目して、早くから作家の参加がみられ、^(註2)小山内薫の文芸家活動写真会も発足するが、現実の社会との背反で有名無実に終り、芝居の断片的コマ切れをフィルムによって見世物にする「岩見重太郎」七幕一〇場とか「熊坂長範」一八幕、「佐倉宗五郎」五場(これは明治四五年と大正二年とあり、作品年表では前者は四一場となつている)というように、技術も内容も全く貧弱きわまる大量生産であつた。^(註3)

(註1) 近來活動写真の流行は殆んど極点に達している。昨日まで出来た常設館の数は東京市内だけでも七十ヶ所以上に出で、興行資金に数十万円運転しているとの事だ、……此春以来芝居寄席その他の興行物に非常な影響を与え、活動写真は満員でも芝居や寄席は五分や四分の客、甚だしきは百人足らずの芝居もあった。新橋の芸妓屋永楽屋の女将は「富籤や馬券が買へなくなつては金儲けは活動写真に限りますよ」と仲間の芸妓連を勧誘して、高輪ハツ山館の興行金主となっている(「万朝報」

明治四二年七月三一日)

かくも盛んに流行している活動写真を供給している者は、常設館や臨時の興業場の数から見ると随分沢山なければならぬ筈だが、それが全国で僅か三人、(横田永之助、梅屋庄吉、河浦謙二)パテ(梅屋)と吉沢とは写真から機械、技師、説明者、音楽隊まで一切引請け、写真は月二、三回も新しいのと取替える。貸付料は一ヶ月に付新新上等の部で五六百円、中古が三百円内外で、毎月の輸入高も随分多いが、新着物は浅草公園に取られてしまふ。観客は小学生が七分を占めている。余所で見たのが出ると「見た見た」と騒いで客は瞬く間に無くなる、そこで此種の古写真は郡部の王子、亀戸、渋谷辺の興行場へ貸付け、余つたのを旅興行者に貸付ける。目下旅廻りの興行者は百五十人もあるそうだ。活動写真の流行以来、玉乗も、娘踊りも、珍世界も壮士の剣舞も残らず本場を明渡して立退いてしまつたが、それでもまだ場所が不足だとあつて興行小屋の拡張の爲、此春以来立退いた家は、其借地料の権利売買値段が一躍し一坪が四百円に騰貴した。(同紙、明治四二年八月九日)

(註2) 明治四二年になると製作者吉沢商会に考案部が設けられ小説家佐藤紅緑を首席に数人の作者が集つて新しい筋書が書かれるようになった。舞台からの脱出がこころあたりに端を発したように見受けられ、またシナリオの母胎たる撮影台本の始まりもこのあたりかと思われる。(飯田心美「明治大正期の日本映画」)

(註3) 明治四二年十月から尾上松之助主演映画を専属的に作るようになった。横田商会の撮影所は二間に四間位の床板を作り、その上へ天幕を張り、お天気工合によって光線を加減するという仕組の極く簡単なものであり撮影は主として野外を多く用いた。牧野の請負ではフィルム別として一本六十五円位だったから、セットを建てては足が出るので、なるべく費用をかけ

ないようにした。明治四二年の松之助初出演の「暮盤忠信源氏礎」(二月一日浅草富士館封切)以来大正元年の日活合併までに、一六八本という多量の作品を発表した。(「日活四十年史」)

映画製作者の映画に対する観念も極めて幼稚で、見せ物製作としてフィルムを使用していたに過ぎず、横田も牧野も生粋の興行師であり吉沢商会の河浦謙一も絵双子屋で興行師であった。製作や作品内容に対して如何に安易さんであったかは、次の会話でも明かである。

田中栄三 大正三年の秋あたり松井須磨子が「カチューシャ」で当り全国的に有名になった。それにひっかけて日活でも「カチューシャ」を撮るということになり、関根達彦がネフリードフ、立花貞二郎がカチューシャ、これを斎藤五百枝さんのセットデザインで小口さんが監督した。それが大変当って東京、大阪の封切で三万円あげたそうです。

横山運平 それにヒントを得て「カチューシャの復活」というのをつくった。

田中 第一篇のおしまい、立花貞二郎のカチューシャを寝棺に入れて江の島の東裏海岸から水葬してしまつた。それをラストにしたら第二篇を頼むという注文がほうぼうの館から来る。営業部では死んじやつたカチューシャを何とか生きかえらせてくれと云う。仕方ないから棺がもういっぺん岩のところに漂いよいついて、岩にぶつつかって割れた瞬間、中から死んだ筈のカチューシャが生きて出てくるということにした。そういう二篇ができた。

横山 これは当時専務だった鈴木要三郎さんの考案なんですよ。

田中 ところが、これがまた当って、どうしても第三篇を作らなければならなくなった。その後私に「カチュ

「シャ」の撮り直しをやってくれといふので、その時前の三本を見たのでよく覚えていますが、第三篇で藤沢浅二郎のネフリーードフが、三篇のラストで、松之助の大石蔵之助に会って、高輪の泉岳寺の義士の墓の前で握手することになるんです。……座談会「日本映画若かりし頃」（キネマ旬報）

「復活」のネフリーードフが日本に来て、いろいろな事件を起こすことなど、奇抜も通り越しているが、これは日露戦後の少年の夢をかきたてた「怪人鉄塔」や「海底軍艦」等の一連の押川春浪の武俠小説の類型である。ここでは西郷隆盛が生きていて東亜建國に活躍している。しかしネフリーードフが泉岳寺で大石蔵之助と握手するにいたっては、何をかいわんやである。それに拍手を送った観客の夢も低級であったことを証明している。このような場面に松之助が出るといふところに、松之助の興業的人気の定着を想像することができるが、その人氣も「三日に一本」という超人的な製作によって興行市場と松之助が密着したことに帰因するようである。

大正三年は四社合同が分裂して活動写真事業にとって苦難な年であった。業務成績も大正二年上期の五五、二七六円、下期に九六、三〇六円の利益金が、三年になると上期一四、一二八円と急激に減少し、下期にようやく七八、九一七円と盛り返えしている。第一次世界大戦の勃発と経済界の不安、株価の暴落、大阪、名古屋の銀行取りつけ騒ぎ、さらに米価の暴騰、生糸市価の暴落等で生活不安は増大し、政治的にはシーメンス事件にからんで日比谷の国民大会が騒擾化して軍隊が出動するという状態であった。名古屋では電車賃値上げ反対の運動が暴動化した。このような状態の中で見世物的活動写真が観客を動員することは、主体的にも客観的にも無理であった。しかし下半期における「カチューシャ」の上映は「東京、大阪で三万円もあげ、日活は息を吹きかえした」のである。

(三)

第一次大戦に際して、日本は青島、南洋諸島で僅かに兵火を交えたのみで、専ら兵器廠の役割を果たした。大正四年には貿易、海運、鉄鋼の生産は急激に増大し株価は高騰をつづけ未曾有の好景気となった。それは牧野、松之助の驚異的な多量生産に拍車をかけ、やがて日活発展の基礎が形成されるのであるが、その背景には企業熱にあふられた金融資本の独占と中国への帝国主義的進出が急速に進行し、その上に活字ジャアナリズムの繁栄と観客層の増大、外国映画の浸透等に刺げきされた映画企業の簇生と興行競争による映画自体の内容的変革が大きく流れていた。その中であって牧野、松之助のコンビは立川文庫^(註)、大阪講談を中心として「この時期を代表するチャンピオン」(北川鉄夫)にのしあがったのである。この時期は米騒動の混乱期を経て一二年の大震災の頃までつづき、松之助の第二期、全盛期とみることができよう。それ以後、大正一五年の「俠骨三日月」までを第三期、松之助の衰退期であるが、この時期は作品数も減少し松之助映画の行きつまりが歴然としてくる。しかも依然として「旧劇」を作っていたのである。

(註) 「立川文庫」は明治四四年十月に第一篇「一休禪師」によって呱呱の声をあげたのであるが、次々と出版される英雄、豪傑物語りは、従来の歌舞妓、浄るりからの映画ソースに新しい分野を提供し、松之助と切り離し得ない野合を遂げた。「尾上松之助の忍術映画は、また一段と忍術講談の人氣をあおった」のである。(池田蘭子「女紋」)

活動大写真は、映画と呼称が変り、出し物も「○幕○場」ではなく巻数で表示されるようになり、人氣のある新聞小説なども吸収しながら次第に技術的にも内容的にも深さを増し、現代劇による現実社会へ取り組むように

なった。しかしマゲ物は依然とした「旧劇」であり、現代劇も家族制度の体制に押し流される「新派悲劇」であった。松之助映画は「牧野省三の無駄のない演出と、独自の軽妙な立廻り、忍術その他のトリックと相俟って全国的人気を集中」（『日活四十年史』）し、最大乱作時代といわれる大正六年には、「一人七役」などという軽技的「熱演」をやつてのけ、一ヶ月に九本の新映画に主演している。その間に実川延一郎主演を入れたが、それでは売れないので「尾上松之助一派」出演映画として宣伝したといわれる。（川谷庄平「日活大將軍撮影所の思い出」）このように日活は牧野と松之助を請負的隷屬下におき、粗製乱造の職人的酷使の上に立つて、全国常設館の過半数を独占した。大正六年から七年にかけての常設館数は全国で三三九館であったが、そのうち「一七七館が日活系で、天活は八〇、小林商會が六八、他は個人または独立館」（『日活四十年史』）という状態を現出したのである。（この時代がロシア革命とシベリア出兵、米騒動であったことを銘記すべきである）撮影所が法華堂から大將軍に移転したのは大正七年であるが、「日本時代映画史稿」（竜沢一）によると、松之助は初代所長、「月給も四、〇〇〇円、二年契約で、契約ごとに三万円の契約金をもらっていた」という。その五年後には重役となっている。人気の絶頂に立つて「豪然として定紋入りの人力車に乗った」^{（註）}しがないドサ廻りの役者の得意も想像できよう。それは「地位も報酬も与えられた大スターの、前近代的興業資本の消耗品としての無自覚的隷属」（『日本時代映画史稿』）の姿を如実に示した得意であったかも知れない。事実、松之助の映画は時代の激流を全く無視したものであった。「題名を見てもわかるように、今までに伝え古されて来た講談、義太夫、落語、芝居等の物語りから、面白そうな一節を抜いてきたものが多く、子供たちの愛読する玩具本（立川文庫、いろは文庫等）の中から脚色して取り入れた物もあり、要するに単純なストーリーを第一とし、これに活劇、喜劇的演

出を加味した映画で、対称とする見物の知識水準は小学生程度におき、いわゆる大衆の最下層を顧客とし」（田中純一郎「日本映画史」）たものであった。それ故に松之助の人氣は、そのレベルでの商品価値として存在しただけであつて、当時の映画製作の發展、観客レベルの向上については却つて逆効果をまねいたに過ぎない。

（註）松之助が東上したら成駒屋以上の人氣だったという事であつた。松の素顔を見んものと先を爭う為負傷者を出した程であるとは素晴らしい勢では御座らぬか（「京都日報」大正五年五月廿日）

忘れもしない六月の一日、突如として広島に活動界の大王目玉の松之助一行が来るという号外が出た。松之助讚美の人々は唯訳もなく歡喜にふるえて嬉し泣きに泣き狂つた。何という松之助の人氣であらう。夜七時には満員の盛況で、哀れ好機を逸してスゴゴスゴと立ち帰らねばならぬ人達がどれ程あつたか知れない。その恨めしそうな顔に引き換えて、松之助の初お目見得の挨拶にうっとりとした顔、うれし涙に泣き出す乙女さえ少くはなかつた。（「活動写真雑誌」大正九年二月）

この時代の松之助の作品年表をみてもわかるように、日本の独占資本が対支廿一條によつて軍隊を出动させ、大陸侵略を企てた大正四年には「毛谷村六助」「怪鼠伝」「祐天吉松」等を作り、吉野作造を中心とするデモクラシー運動の進展と労働組合運動の新展開、東京市電の値上反対市民大会、さらに全国新聞記者大会による閥族官僚政治への反対決議等ふまえて、日本資本主義が依然として対支武力侵略を企てている大正五年には「柳生十兵衛」「八犬伝」「山中鹿之助」「忍術甲賀流」。大正六年のロシア革命に刺戟された全国的なストライキの波と石井ランシング協定による対支侵略の前進に際しても「御所の五郎蔵」「唐犬権兵衛」「怪談乳房樓」「幽霊半之丞」である。さらに大正七年のシベリア出兵、米騒動に触発された社会運動の昂揚、吉野博士と浪人会の対決に表裏する新人会の成立と学生運動の拡大といった物情騒然とした時期にも依然として「鼠小僧猫塚」

「相馬大作」「猿飛佐助」「四谷怪談」「児雷也豪傑譚」といった講談ものの主人公を題材としている。この頃からの量産は殺人的で以後社会の変動や深刻な不況、燎原の火の如く拡大した社会主義運動などに対しては全くの無風帯の中で、同じような英雄豪傑、怪談ものの乱作をつづけるのである。国活、松竹、大活、帝キネ等が相ついで創設され、現代劇による現実の矛盾と対決しつつ映画芸術が日程にのぼったとしても、大將軍撮影所は馬耳東風、「路上の靈魂」に対しては「拳骨と忍術」で対抗し、「京屋襟店」「鬨の舞」に対しては「霧隠才蔵」「八百屋お七」「梅川忠兵衛」でたち向っている有様である。一二年の大震災を契機として京都が映画の都となり「お光と清三郎」「女と海賊」等の意欲的作品がつぎつぎと製作され、他方「水藻の花」「かれすき」等の小唄映画、さらに優秀な外国映画のめざましい進出に際しても、「飯沼勝五郎」や「夢の市郎兵衛」「夕立勘五郎」という無神経さの中に低迷しているのである。明らかに松之助の全盛期自体が没落を約束していたと云い得る。牧野は日活より離脱し松之助は相変らず日活の酷使の中でスターの春夢に安住していた。興業資本は儲かっている間は、決して近代化を考えようとしないうちである。彼らはフィルムと映像を撮すことのできる撮影機と、儲けることができる人気者さえ居ればよいのである。しかし、映画製作にとって科学と技術の進歩、内容的変革に無関心であった場合は、まさに致命的である。松之助映画は内容、形式ともに旧態依然としており、それに対して映画資本はもちろん、松之助自身も激変する社会には目をつむり、映画についての自己変革を無用のものと考えていた。その精神を温存させた大きな要因としては、次表の如き、飛躍的に増大する利益率を考慮に入れねばならない。

日本の映画事業が見世物として出発し、その後大正期を通じて興業資本に主導権を握られていたことは、日本

日活、大正期の好況（単位千円）

	収入	支出	利益	配当率
大正 4 年上期	697	616	115	0.8
下期	719	617	136	0.8
5 年上期	723	636	137	0.8
下期	796	668	178	1.1
6 年上期	834	751	184	1.2
下期	964	861	151	1.0
7 年上期	1250	1065	226	1.5
下期	1449	1212	282	2.0
8 年上期	1888	1513	420	3.0
下期	2232	1733	542	4.0
9 年上期	2883	2368	562	3.0
下期	3071	2623	490	2.5
10 年上期	2816	2460	396	2.0
下期	2472	2115	398	2.0
11 年上期	6253	2271	425	2.0
下期	2449	2058	433	1.5

の映画製作にとって宿命的悲劇であったが、そこから派生した説明者―活弁の存在も、映画を低俗のままに押しとどめる大きな役割を果たした。初期の映画興行には「獅子吼大会」というのが流行して花形弁士を勢ぞろいさせ各自二巻位ずつ担当してノドを競うといったもので、映画よりも弁士の顔ぶれに重点がおかれ」（前掲「明治大正期の日本映画」）大正期を通じて新聞雑誌の演芸欄を賑わせた。映画館における弁士の力は映画製作の内容にまで影響するようになった。台詞をつ

「新しいスタイルを取り入れようとしても、たちまち説明者の反対ポイコット」にあってつぶされてしまう。

「監督、俳優よりも説明者の方に人気があり大きな力をもっていたのだから、これを打破することはなかなかできない」（岡田晋「日本映画の創生期」という状態がつづいたのである。次に示すように新聞の映画欄も題名紹介よりも弁士の噂話に大部分を費やすことが多かった。

▽中央館主任弁士池月錦昇の説明振りは徒らに形容詞を述べてその結果メートルが上り過ぎると脱線するから面白い、……池月の自惚と来たら問題でなく……（京都日報大・四・一一・九）

▽過日京都座に現われた「独探」というフィルムは西洋物語の長所を応用した際物だが久保田を始め弁士の橋

花房が西洋の名優気取りで演っているのは面白い、以後斯界が、こうした方面に発展するのは大いによろしい
(同五・一・一六)

▽帝国館の岩藤思雪と富士館の雲井天明との暗闘については……腐っても主任弁士だ気を大きくもて！(同五・一・二二)

▽歌舞伎座の滑稽弁士浅田茶目光の説明振りは万更ら下手ではないが舞台の上からどの仲居か知らないが茶目光の袴を引っ張ったものだから茶目光も負けず劣らずふざけ散らすので肝心の説明はお留守(同五・一・二二)

▽京極活動弁士中で説明も上手であり内容も完備した模範弁士とは富士館の主任雲井天明である。彼の熟練せる説明振りには恍惚として無我の境に入る感がある。その妙技をねたんで圧迫を加える不埒な弁士とは誰だい。

(同五・一・二二)

▽中央館は橋本文忠クンの就任以来連日の好況にて前主任生月の形容詞よりも橋本クンの通俗的説明振りは一般の観客に満足を与え、今回の泰西大活劇「最後の砂」は石山と咲田の両弁士の真面目なる説明も非常に受けて殊に橋本クンの最後巻の説明には観客も知らず識らず引付けられ拍手は万雷の如し……(同五・三・二九)

▽帝国館の実録「大石内蔵之助」は二ヶ年間に費やし……松之助の大石などは寸分の隙もなく活躍している、それに声色弁士が大車輪の説明に連日立錐の余地なき大入満員の盛況を呈しおれり(同八・六・六)

以上の「活動写真欄」では、写真の価値評価以前のレベルで映画を見ている。むしろ映画の評価を弁士の声色によって決定している傾向が強いのである。まさに舌先き三寸で映画館の人気を独占し、「痴呆的な映画」と結托して「姑息な安住世界に惰眠をむさぼっていた」(前掲「日本映画発達史」ということができよう。その「安

住」はやがて「品行を取締り、常識を涵養」するために試験による免許制を、自ら招く結果となったのである。

当時の「活動写真雑誌」によると、極めて平易な常識単語や地名についても、満足な解答をした者は八六六名中

年十正大		年九正大		年八正大		卒又 は中退	公立 立大学	中学 卒	中学 中退	高等 小学	尋小 卒	未就 学	計
女	男	女	男	女	男								
0	3	0	0	0	0								
1	10	0	3	0	1								
0	21	4	17	1	12								
1	33	5	38	2	30								
16	78	10	71	7	51								
5	11												
163		148		104									

なお大正十年の年齢別男女比をみると次の通りである。(京都府保安課調査)

女	男	一五歳 未満	二〇歳 以下	三〇歳 以下	四〇歳 以下	五〇歳 以下	五〇歳 以上
2	0						
4	18						
8	59						
7	54						
2	23						
0	2						

ものである。当時京都府の映画館は二七(うち市内二一)であるから一館平均五、六名の弁士となる。

昭和二年には全国説明者数は五、七四三名(うち女一八四名)で東京が圧倒的に多く一八一一名(うち女九四名)

で、専門学校以上の卒業または中退者が一〇四名、全体の一・九%と増加している。義務教育を受けていないものが一五七名で、女は大部分が小学卒あるいは未就学者である。借りものの美文調で説明する者がたとして

も、「多くは口から出まかせに喋り、それが観客にどういふ影響を与えるかなどは考えもしない」(前掲「日本映画発達史」)のも当然であつたといひ得よう。彼らが常に映画界の底辺に潜在して映画自体の發展を頑強に押しとどめていたのである。

映画館における観客動員数も、大正中期から昭和にかけて毎月の前年比では漸増傾向を示し(日本映画事業総覧昭和二年)、小学兒童の映画への関心も急激に増大している。同時に映画教育の必要性が各方面から叫ばれるようになった。東京市社会教育局の調査に依れば毎月七〇万(市内二〇万郡部五〇万)の兒童が二百の映画館に出入し、警視庁調査では一ヶ月六六万の兒童が何らかの映画を見ている(週刊朝日、昭三、五)、京都の小学校の五、六年生一万六千人のうち四八%以上が映画館に出入し、總数の八%は毎週映画を見ている。中学生になると映画を見ることは禁止されているにもかかわらず總数の四三%が映画館に出入している(映画教育、昭和三、三)昭和三年度の京都市菊浜小学校の三年生以上の男女二六七名の映画関心度調査では時代劇を好むものが七七%で圧倒的に多く、そのうち一八%は一人で映画館に入っている。チャップリンやロイド、キートン等の喜劇が続々と上映され人気をさらっていた当時であるが、その喜劇さえも五七%の支持にすぎず時代劇には及ばない。(映画教育、第四輯)もちろん松之助の死後で子供の人気は阪妻、百々之助、河部五郎、右太エ門等集っているが、この場合も松之助の築いた旧劇の踏襲としての、人気の流れと考へてよいと思う。このような時代劇への関心を高めた要因として、弁士の台詞は大きな役割をはたしていたのである。

一般的にいつて、映画観客層の底辺は保守的であるといわれる。映画が見世物として出発したとき、先ず擱んだのはこの底辺の層であつた。旧劇の安易なコマ切れ興行は、この底辺によつて支えられて来たし、旧劇から時代劇に変化しても、目標は常に底辺にあつた。松之助はその底辺の人気者になつた。「荒木又右衛門」を見た子供が「荒木又右衛門いうたら、目玉の松ちゃんによう似てるな」といったことであるが、立川文庫を唯一の基盤とした松之助は終始このレベルに立っていた。立川文庫のような架空の人物をはじめとして、松之助のやらなかつた歴史上の人物はおらないといわれる程であるが、そのおびただしい主演映画の中で、松之助は遂に性格を創造することができなかった。牧野が離れ、松竹が生れ、優秀な外国映画が入つて来ても、松之助は依然として武勇伝や忍術使い、豪傑、俠客の世界に自己を封鎖していた。主人公を通じて人間を創造してゆく意欲はなく、忍術使いの中に自己を埋没させていたに過ぎない。牧野の時代劇にしても坂妻その他によつてニヒルな人物像をえがき、時代を生々しく反映したとしても時代劇自体のもつ制約から逃れることはできなかった。それは姓名判断や易者にみてもらうという映画界特有の精神構造と直結しているのであるが、松之助にいたつては、そのような低迷さえもなく、「自室に乃木將軍夫妻の肖像を安置し、武士道精神の鼓吹に専念」（『活動画報』九号）するだけの単純さである。その武士道精神は立川文庫と講談に立脚していたのである。要するに松之助自身が底辺の思想を具現していたのである。それ故に主人公は常に孤独で義理と人情の仁義を守り、感傷的な生活逃避の行動の中で、悪に勝利する夢に彷徨するだけである。それは無思想の正義かもしれないのだ。それ故に自己の生活基盤が失われると、忽ち関八州に身の置きどころもないという佗しい感傷を楽しむことになるのである。

このような保守的封鎖性は、時代劇を生み育てた京都が最も良き温床であつた。牧野が京都に生れ、京都に撮

影所が集結したことは大震災の偶然に依存するとしても、松之助を育てる過程で、牧野の具備する家庭的特性はその後の旧劇、時代劇に大きな影響を与えたことは事実である。勿論、「当時三条で有名な親分荒虎とは兄弟分であり、マキノ夫人の実家である石橋屋が千本組と関係」（北川鉄夫「マキノ光雄」）あったことも大きな要因となっている。このような保守性は旧劇、時代劇を生むのに好適であった。それは他面では京都のもつ保守性と血縁的につながるのである。しかし保守的であり封鎖的あるということは、別な側面から考えれば、底辺の持つ強烈な「珍奇への憧憬」を意味している。映画の見世物がそのような「珍奇」性をもって西陣を動員したと考えることは無理であろうか。

京都のもつ保守性も、歴史的にみると別の側面では極めて新しがりやである。^(註1)それは明治以来の諸政策と結びついた京都人の動きに見ることができる。だがその新しさの内側には不動の保守性が沈潜しているのである。それ故に一定の新しさが内部にまで浸透しようとする、たちまち自己の殻に閉じこもり、前進を阻止し、自己の保守性を主張する。明治以来、京都の近代化は、そのような繰り返えしの歴史であった。古いものへの郷愁が同時に新しいもの、珍奇なものへ、過程なくつながっているのである。西陣のもつまざまな、現代的矛盾も、そのようなものとして理解するとき京都的なのである。興行師の封建的古さが、矛盾なく映画に取り組ませ、珍奇なものを、その古さの中で操作したのである。

現在の時代映画に典型的に現われる主人公の、美男子で強く義理人情に厚く、しかも実は「御洛胤」という要素も加えた人間像も、千年に及ぶ王城の地が培養した渴仰的人物で、それは容易に立川文庫のもつ庶民的——底辺の豪傑と結合し、その集大成として形成されたものである。「シェーン」の原型といわれる「沓掛時次郎」

は、グータラであつてはならないし「猿飛佐助」も女に強くなければならない。それは一般的には弱い者、圧迫されたものの抱く幻想である。それはまた京都御所を抱く京都人に内包した歴史的文化的伝統に対する自負心に結びつくものである。京都の文化や歴史的伝統は、その時々支配者のものであつて庶民はそれを遠くから眺めていたに過ぎない。しかしそれを持っているという實質的ではない自負心が、封建的古さを温存し、しかもその古さの故に逆に新しいフィルム操作へ駆り立てたのである。それは明治以来の京都の歴史が証明している。

幕末から明治にかけて、鳥羽伏見の戦鬪に続く討幕の旗幟が明瞭になつた時、京都市民は平安時代の光榮と榮華を感じ、京都の恢復に情熱を湧かせたという。しかし王政復古は京都ではなく東京が中心となつた。「車駕東行セシヨリ市民甚憂色アリ……人心益々恟々」とし「遂ニ党ヲ結び旗ヲ立て、石薬師門ニ集マルモノ数千人、將サニ直ニ禁門ニ叩訴シ、行啓ノ中止ヲ哀訴」する有様で、御所の周囲に千度詣りの祈願をこめたといわれる(「明治初期京都經濟史」寺尾宏二)。京都を政治の中心とし、「百官有司」を集結するといふ京都市民の渴仰がついたとき、彼等の取つた方向は江戸→東京を凌駕する文明開化方策であり殖産興業の尖端をきるという決意となつて現われた。市電も電灯も舎密局も女紅場も疏水計画、勸業施設も常に尖端をゆくものであつた。とくに新時代に即応し、海外知識を吸収するための学校教育は全国にさきがけて整備された。このような、旧来の「王政復古」の希望が、その上をゆく文明開化に轉換したことは、そのまま表面的な、形式的尖端によつて自己を粉飾する新しがりやとして残つた。断髪、洋装、女の乗馬等その典型的姿勢であつた。その行きすぎが、自らの生活内部に反映し初めたとき、京都人はこぞつてそれを排撃した。そして旧來の殻に立ち返えつたとき、それはまさに温存された旧態依然たる伝統であり、牢固たる封鎖性であり、残つたものは形骸的文化としての知識と空疎な経

験だけであった。明治から大正へ引きつがれた京都の伝統、京都市民の生活様式、その精神は、新奇なものと古いものとが矛盾のままに抱き合い、その上に築かれたものである。それ以後の京都は、王城の地に寄りすがったままの、徳川時代にもった、江戸に対する公郷の京都としての自負心を支柱としており、その土壌は崩れていないのである。

松之助は、その晩年に「私も時々外国写真を見ますし、何とか撮り方を変えねばならぬと思っております。最後まで赤本式松之助で終りたくありません。腕で鼻汁をこする人にばかり見てもらう芸人で終るのは口惜しいことです」と、しみじみ述懐したという。しかしその精神的內容が、現実の矛盾と衝突して火花を散した結果ではなく、武士道精神を国定忠次で鼓吹するような精神的土壌からは「口惜しい」意識が残るだけであつたのである。「撮り方を変える」という表現様式は、いみじくも松之助映画の性格を暗示しているように思えてならない。京都とくに西陣の人たちが松之助を讚美し、製作に協力したのも「撮り方を変える」という映画製作の新奇さに協力讚美したのであろう。それは西陣のもつ精神的土壌であり京都の封鎖性でもある。京都の近代化と映画の關係は、京都の近代化に対する京都人の対応の仕方と相似たであり、生活の内部にまで近代が浸透する場合は峻拒する現状維持の精神なのである。それ故に松之助映画は、その愚劣なまでの形骸の類型の連続であつても、その形骸ゆえに西陣は松之助を愛したのである。それは自己の生活内部を变革するような問題提起がないし、無力な自負心を満足するだけの、蒸留水のように無害だったからである。時代劇はそれを温存させし、また映画という新しい形式を示すことによって西陣を表面的に刺げきした。その限りで近代への招待が試みられただけであつて、近代は生活の内部に浸透しなかつたと云い得ると思う。それは松之助映画が性格をえがかなかつたこと

と血縁的につらなるものである。松之助映画の衰退期は、そのような要素が重畳とかさなり合い、身動きのならない状態で終始している。その背景には、京都の沈澱した底辺の部分がダブっているのである。

(註1) 今日の時代映画や幕末物、劔戟物の全盛は関西から始ったものである。東京の客は非常に研究的で持続性があるが、

関西は目先きの変った事ばかりを追いつ研究的でなく浮動的である。(「関西関東客種比較」井上重正Ⅱ「日本映画事業総覧」昭和二年版)

(註2) それは京都の伝統といわれる風雅さをも「古都の弊風」と映じた槇村知事の破壊に根ざすものであるが、宇治平等院の鳳凰堂を二千円で売りに出したり、その蓮池に稲作を命令し、「地藏堂を毀ち、断髪を命じて洋服着用を敕命」するような、すさまじいものであった。その背景には「京都の固陋僻論等を破り候に付而世上の誹謗は可有之」ことを承知の上で、木戸が絶大な支援をあたえている。(前掲「京都経済史」)当時の新聞はこそって槇村を誹謗しているが、それが近代資本主義の育成という常道に立ちかえったとき、破壊された筈の「弊風」は京都の特殊性という名のもとに生じていたのである。

