

映画『祇園祭』を伊藤大輔の作家性から再考する

——「傾向映画」との接続と非接続

紙屋牧子*

1. はじめに

京都府政百年記念映画『祇園祭』（日本映画復興協会製作、1968年11月23日公開、山内鉄也監督）をめぐり勃発した伊藤大輔の監督降板などの騒動とその後の確執は、今もなお、関心が寄せられているテーマである。田中聡「映画『祇園祭』の構想をめぐる対立 ——『キネマ旬報』誌上の論争から ——」（『京都戦後史学研究会 研究成果報告書』2015年）、京楽真帆子「映画『祇園祭』と歴史学研究」（『人文学報』第115号、2020年6月）といった論考のほか、2020年7月に刊行された書籍『映画産業の転換点 経営・継承・メディア戦略』（谷川健司編、森話社）には、谷川健司「映画「祇園祭」と京都」、高木博志「近現代史のなかの映画『祇園祭』」、木村智哉「中村錦之助の『祇園祭』前夜 五社協定におけるスター俳優の躍進と抵抗」、板倉史明「『祇園祭』論争に見る監督と脚本家の権限 1960年代における著作権法改正の議論を背景に」、京楽真帆子「制作社日誌からみる映画『祇園祭』歴史学的分析の試み」という5つの論考が所収されており、映画学・歴史学の立場から、それぞれ『祇園祭』問題を考察している。

本特集で掲げられた「山本明コレクション」は、関西の映画サークル系の資料が多数含まれるのが特徴の一つであり、「市民参加型」映画として製作された『祇園祭』もその守備範囲として、大阪や神戸の映画サークルの機関紙のほか、新聞切抜、ポスター等といった関連資料が収蔵されている。本稿では、これらも活用しつつ、新たな視点でこれまでの議論に加わってみたい。

「五社」の枠外で製作された『祇園祭』は、しかしその独立性によって、結局は複数の組織からの様々な利害や政治的思惑が交錯してしまった作品とも言えるだろう。『祇園祭』をめぐる論争は、監督や脚本家といった当事者たちだけでなく、映画評論家・業界人・読者も巻き込

* かみや まきこ 玉川大学ほか非常勤講師

んで、実に半年に渡って『キネマ旬報』誌上で繰り返されたことによって映画ファンのあいだでも長く記憶されるものとなり、40年後には「当時の京都の映画界をかく乱した“呪われた映画”」とまで言われた¹⁾。本稿は、『祇園祭』をその「呪い」から解き放つために、改めて『祇園祭』をめぐる問題を整理し、監督を降板した伊藤大輔の作家性、そして彼のフィルモグラフィを遡ることで見えてくる「傾向映画」との接続・非接続の問題から再考することを試みたい。

2. 「映画を町衆にかえす」

山本明コレクションに含まれる『祇園祭』のポスター（資料番号：500-01-0087）に、「錦之助・三船・岩下ら豪華スターでえがく大スペクタクル劇遂に成る！」の惹句と共に、「府民の手で、京都府開庁100年記念映画「祇園祭」を成功させよう！／映画「祇園祭」製作上映協力会」とのクレジットがある。製作上映協力会とは、クランクインの直後である1968年8月7日に、会員が「協力券」を頒布することによって『祇園祭』を支援するために発足されたものである。『祇園祭』は、この映画を撮るために伊藤大輔や中村錦之助が中心となって設立された日本映画復興協会という独立プロダクションがつくる時代劇大作という点で画期的であり、また、蜷川虎三京都府知事の「映画を町衆にかえす²⁾」との言葉を旗印として府民による府民のための映画づくりと上映をおこなうという点でも画期的だった。「協力会」発足後に発行された『映画 祇園祭 製作上映 協力会ニュース』第1号によれば³⁾、会員は『祇園祭』のシナリオのほか、全ての宣伝物を貰え優先的に試写会や上映会へ招待されるほか、「総会」への出席という権利を与えられた。また、同誌には「みんなでつくる映画「祇園祭」／あなたのご意見を協力会へお寄せください」とのメッセージも記されている。また、「映画サークル運動20周年記念」のイベントでは、『祇園祭』の撮影見学が全体会議とセットでおこなわれたようである⁴⁾。この市民参加型（議会制民主主義）の映画というスタイルは、独立プロダクションによる映画を成功させる原動力となったのは間違いないが、その一方で、それぞれに異なる立場や意見、政治性を持つ人々が一つの作品をつくりあげていくことの困難さも浮き彫りにしてしまったことも否めない。『祇園祭』の製作方式の革新性と、同時代の社会的・政治的状況の複雑さを背景に、伊藤大輔は作家性を引き裂かれていくのであるが、まず、事実関係を確認していくことから始めたい。

3. クランクインまでの混乱

『祇園祭』を京都府政百年記念映画として日本映画復興協会が製作することが発表されたの

は、1967年8月12日のことである。記者発表で配布された資料（京都文化博物館所蔵、以下「記者発表・資料」）には、1967年11月にクランクインし、約90日間の撮影期間で、1968年4月に公開される旨が記されている。だがクランクインする予定だった11月になって突如として製作の延期が発表される⁵⁾そもそも、黒澤明が監督する予定だった『トラ・トラ・トラ』の日本パートの撮影が1968年1月から東映京都で開始されることを見越して、時期が重ならないようにと撮影期間を設定していたというのが⁶⁾、最終的に『祇園祭』のクランクインは約10ヶ月間延期されることとなり、その間、企画中止となるのではとの憶測も報道された⁷⁾。主演の中村錦之助の相手役の女優は「記者発表・資料」では未定と記されているが、企画段階では第一候補は岸恵子、第二候補は山本富士子、さらに吉永小百合、加賀まりこの名前が挙げられており⁸⁾、撮影が延期されたこともあり、他の仕事とのスケジュールの兼ね合いや妊娠等の問題でいずれのキャスティングも叶わず一般公募との噂が流れた後⁹⁾、中村玉緒に決定との報道がされ¹⁰⁾、最終的には岩下志麻に確定するという紆余曲折ぶりであった。岩下が監督の伊藤と主演俳優の錦之助も加えて、顔合わせと衣裳合わせをおこなったのは、本格的に撮影が開始される¹¹⁾わずか一日前の1968年8月11日のことだった¹²⁾。

なぜこのようなドタバタのなかで撮影することになったのだろうか。一つには、『祇園祭』は撮影規模から予算の問題が生じていたのも確かである。だがより深刻だったのは、作家、製作者のあいだで生まれてしまった対立関係であった。事実上のプロデューサーで、『祇園祭』を京都府政百年記念映画とすることを発案した竹中労は、製作発表から約2ヶ月後の1967年10月末日付で辞表を提出する¹³⁾。翌年、どうにかクランクインにこぎつけたものの今度は伊藤大輔が監督を降板し、山内鉄也に交代した。このとき水面下で起きていたことを伊藤が公開状として『キネマ旬報』誌上で公表し、これを発端に『祇園祭』論争が勃発するのである。

4. 『祇園祭』論争について

本節では、『キネマ旬報』誌上で展開された『祇園祭』論争を時系列に沿って整理しておきたい。まず、伊藤大輔が「祇園祭」始末」（『キネマ旬報』1968年12月上旬号、以下「伊藤発言①」）で、監督を途中で降板した経緯についての公開状を発表し口火を切った。脚本の鈴木尚之・清水邦夫の二人がクランクインに脚本を完成させなかったことなどを追究する伊藤に対して、鈴木・清水が「私たちの反論『『祇園祭』始末』の虚妄を衝く」（『キネマ旬報』1968年12月下旬号、以下「鈴木・清水発言」）で、伊藤の言い分とは食い違う主張を展開し、これにより、まさしく「論争」が開始された。鈴木・清水の反論が発表されると伊藤は「再説「祇園祭」始末」（『キネマ旬報』1969年2月下旬号、以下「伊藤発言②」）で再反論し、その少し前には竹中労が、「まぼろしの「祇園祭」」（『キネマ旬報』1969年1月上旬号、以下「竹中発言①」）、「続まぼろしの「祇園

祭』(『キネマ旬報』1969年1月下旬号, 以下「竹中発言②」)で、プロデューサーの立場から論争に斬り込むかたちで参戦した。すると、八尋不二が「沈黙しようと思ったが 最初の脚本執筆者として」(『キネマ旬報』1969年3月下旬号, 以下「八尋発言」)で伊藤を擁護した。八尋は当初、伊藤と共に脚本を担当する予定で、前節で触れた「記者発表・資料」にも彼の名前は記されている。八尋の発言を他の資料と照合して考えると、1967年8月頃には『祇園祭』の脚本から退いたと推察される。降板の大きな理由として八尋は、原作を大幅に変えた脚本を書いたところ、西口に「原作尊重」を強制され、そのことに反発した伊藤が「思想的に偏ったものにしたくない、政治的介入を許さぬ」との発言をしたところ、西口から「伊藤をおろせ」との意見も出たので、それを避けようとしたところ両者のあいだで板挟みになったという趣旨のことを述べている(「八尋発言」)。一方、竹中によれば、八尋が担当した脚本の第二稿に伊藤が納得せず「ボツ稿」となってしまったという。それが1967年9月頃のことである(「竹中発言②」)。後に詳述するが、伊藤は、この2ヶ月前に竹中が「舌禍」と呼ぶ発言を1967年7月31日付『夕刊京都』紙上で発表している。この発言で伊藤は、『祇園祭』への政治団体の介入に反発の意を示すと同時に、「こんどの脚本はあくまで、私の構想によるものとして書き直す」と明言した。これ以降、伊藤が「私の構想」を追究した結果、八尋の書いた脚本が目指すものとは食い違いが生じてきたのだと想像される。八尋の脚本を却下した伊藤はその後、『映画「祇園祭」——物語の輪郭——』を書く。

なお、「記者発表・資料」には、途中降板してしまったもう一人の映画人の名前がクレジットされている。加藤泰である。戦後における伊藤の代表作の1本である『王将』(大映京都、1948年10月18日公開)のチーフ助監督もつとめ「愛弟子の一人¹⁴⁾」ともいわれた加藤が伊藤と共に「演出」を担当する予定だったのである。しかし、伊藤自身のものと思われる手書きの黒ペンの線で加藤の名前が消されている。伊藤によれば、『祇園祭』が撮影延期となり、1968年にスタッフを改めて再出発する段階で加藤が脚本家を兼ねることになったという¹⁵⁾。一方、竹中の発言には加藤が脚本を担当することになった経緯は触れられていない。加藤が脚本を担当することになった経緯について伊藤は、「翌四十四三年。製作陣容を改めて再出発。共同監督の加藤泰氏が脚本を担当。氏は私の構想の大要はすでに知悉していたが、別の観点から、他に二人の協力者を求め、三人合議の策を立てて執筆に掛ったが、事情あって中絶し、ここでバトンが鈴木尚之氏に渡った。」(伊藤発言①、傍線は引用者による。以下同様)と述べている。傍線部分から推察すると、加藤はすでに、『映画「祇園祭」——物語の輪郭——』(八尋不二の脚本をボツにした後に伊藤が執筆した準備稿)を渡されており、新しい製作陣容が固まる前には応援を要請されていたことが想像される。なお、伊藤の言う「二人の協力者」のうちの一人は、竹中発言②から、国弘武雄を指していると思われる。

加藤は論争には加わっておらず、「事情あって中絶」(伊藤発言①)、「蒸発してしまった」と

の説明しか為されていないため降板理由が不詳であるが、1968年4月頃には監督作『みな殺しの霊歌』が松竹大船撮影所でクランクインしており¹⁶⁾、また、鈴木・清水の脚本執筆が確定したのが1968年5月末であることも考え併せると（鈴木・清水発言）、加藤が『祇園祭』にスタッフとして関わったのは遅くとも1968年4月頃までと推定できる。加藤自身の発言としては、1967年12月発行『京都府市民新聞』に寄稿した「映画「祇園祭」の製作によせて」という文章で、『祇園祭』製作が「前途多難」と吐露しているものがある。

続いて、第三者として論争に参戦した映画人について述べておきたい。大島渚である。「竹中論文の中に二度ばかり私の名前が出てくる」という意味において、それから、企画段階で竹中が最初に監督に起用することを構想したという点において関係者と言えなくもない大島は、「主体者の責任を問う」（『キネマ旬報』1969年4月上旬号）で作り手以外の立場から、伊藤、鈴木・清水、竹中たちが繰り広げた論争に、俯瞰的立場で批判を加えた。なお、竹中は『祇園祭』の映画化を企画した段階で、監督に大島を起用することを要望したが、原作者の西口に容認されなかったと述べている（「まぼろしの「祇園祭」」）。竹中にとって、政治的立場に共感を抱いていた大島によって「総括」されるかたちとなったわけだが、そのことに竹中は黙っていることができなかつたのか、「『祇園祭』論争論から発して大島渚監督へ 大島渚にこそ賭けが必要だ！」（『キネマ旬報』1969年5月下旬号）で、大島の批判に応答するという仕方でも三度目となる論説を発表する。なお、竹中は後年刊行した自著『芸能の論理 80年代ジャーナリズム論①』（幸洋出版、1982年）で同時代に詳述を避けた自身の退任の経緯やその他の人間関係・政治的問題をめぐる複雑な事情を追想している。

このように『祇園祭』をめぐる論争は、映画評論家・業界人・読者も巻き込んで、実に半年に渡って『キネマ旬報』誌上で繰り広げられ映画ファンのあいだに広く記憶される事件となり、40年後にいたっても「当時の京都の映画界をかく乱した“呪われた映画”」と位置付けられた¹⁷⁾。また同時代的にも、「68年度日本映画ワースト・テン」の1本に選ばれ、「粗雑で屈辱な凡々たる通俗娯楽映画」と評価された¹⁸⁾。

5. 作品をめぐる評価と「当事者」の反応

『祇園祭』は本当に「粗雑」な映画なのだろうか。ここでは、同作の評価について確認しておきたい。日本映画復興協会という独立プロダクションによって製作された『祇園祭』は、「既成五社のマーケットには乗せないというスローガン¹⁹⁾」から、洋画ロードショー系の松竹映配の配給と決まり、当初は洋画上映のための劇場のカラーに時代劇はそぐわないとか、3時間以上の長尺ゆえに1本立てとなることなどが興行上の弱点として懸念されていた²⁰⁾。しかし、その予想を裏切って、午前中にはチケット完売となる劇場もでるなどの大入りとなり²¹⁾、同じ

く松竹映配の系列で日本公開されたシネラマの話題作『カスター将軍』（アメリカ、1967年、ロバート・シオドマク監督）をしのぐ「画期的ロング²²⁾」となり、7週間で30万9800人を動員する大ヒットとなった²³⁾。だが興行的な成功とは裏腹に、佐藤忠男は「68年度日本映画ワースト・テン」の1本に『祇園祭』を選んだ。一方、山田和夫は、「たしかに欠陥の多い映画である。製作過程でいろいろ問題があったことも間接的にきいている」と言いつつも「上映は成功した。予想を大きく上回る動員ができたということだけではない。それ以上に、広範な多くの人たちがこの映画を見て感動し、満足し、教えられたということ——その事実が各地のアンケートや合評会その他でほとんど例外なしに明らかにされていることである。」と評価した。そして『祇園祭』を批判する人々に対して、「[観客の] その多くはまじめな勤労者である。そういう観客の声と無縁な地点で「祇園祭」の欠陥をあげつらい、あまつさえ、「祇園祭」論争にその裏づけ証拠を見出したりする態度は、真に日本映画を愛するもののそれではないだろう」と非難した²⁴⁾。するとそれに対して竹中労は、敵対心剥き出しで山田を「ハナタレ小僧」呼ばわりし、「ナンセンス！ 見世物小屋の呼びこみじゃあるまいし、客がきさえすりゃいいというものでもないだろう。」「作品の評価は、そのような政治的多数決主義と無縁である。蛇足をいうなら、労働者を“勤労者”といいかえる感覚に、私など初手からむかついてしまう。」との言葉を山田に返した²⁵⁾。竹中のこの憤怒の背景は後年に語られることになる。

竹中は完成版『祇園祭』を評価しない態度を貫いたが、伊藤は完成された映画をどのように思っていたのだろうか。『祇園祭』が封切られてから一週間後に催された「伊藤大輔監督夫妻を囲む会」（勲四等旭日小綬章叙勲祝賀会²⁶⁾）の記事が、『キネマ旬報』に投稿されているので参照してみたい。この会で伊藤は、『祇園祭』をめぐる問題を「暗夜、テーブルを叩いた勢いで、うめき声を上げたくなくなったことも再三であります」「こうなった経緯についての是非は、現段階では一切したくないのです。いずれ、お話すべき時機が、きっと来ると信じています。それまでは、どうぞ温かい御好意をお持ちいただきますように……」と挨拶し、その場にいた人々は「烈々たる気迫に息をのむ思いだった」という²⁷⁾。

伊藤や竹中の激高ぶりは、『祇園祭』をめぐる生じた確執の深さを物語る。とくに多くの日本映画関係者の尊敬を集める存在であった伊藤大輔の憤怒に対しては、少なからぬ人々が同情を伴う共感を持ったことが想像に難くなく、それが意識的・無意識に作品評価にまで影響を与えているようにも思われる。幾つかの評価には、『祇園祭』論争そのものや伊藤発言の影響を強く感じさせるものが散見される。佐藤忠男は「作品としての出来ばえはまことにつまらない。」との評価を加えた上で、「この映画の製作過程で、当初監督に予定されていた伊藤大輔と、脚色者鈴木尚之、清水邦夫の間に深刻なトラブルがあったことは、本誌『キネマ旬報』誌上の論争で明らかになった。[改行] どちらの言い分が正しいかということは、両者の間に水掛論になりそうな部分が多々あるから、軽々とはいわないことにして、とにかく、ひとつだけ

はっきりわかったことは、製作スタッフの中に、伊藤大輔監督に対する信頼が、いちじるしく欠けていたらしいということである。[改行] 映画というのは脚本とスターさえあれば出来ると思っていたのではないか。それで面白い映画が出来るわけがない。伊藤大輔が怒って監督をやめたあと、山内鉄也が監督に当たっているが、演出による面白さ、美的、造形的な面白さというものを、この映画からほとんど感じとることができない。[改行] これは、山内鉄也監督の非力ということもあると思うが、こういうごたごたのなかで、とりいそぎ、ばあたり式に、仕事をすすめなければならなかったことの必然的な結果であろう²⁸⁾。」と述べている。ほかにも、『キネマ旬報』の読者投稿欄に掲載された「伊藤監督の、「男女間の事に重点をおいていると、主題はずれるのではないか」の言にも同感である²⁹⁾。」との意見や、「老練伊藤がこの脚本を適宜加筆するとともに、メガフォンをとっていたならば、ある程度脚本のこの欠陥をカヴァーできたであろうか、新進山内鉄也では、どうしようもなかったものと見える³⁰⁾。」との批評も、佐藤の批評と同様に、伊藤発言に立脚して彼に共感・同情する立場で完成作品を批判している。あるいは、『祇園祭』論争で書かれた内容にがっかりさせられた読者が、「関係者のそれぞれの立場からみた主張は、なんと、こんとんとしていることであるか。[……] 幸いにして、この映画は、スタッフ賞を受け、優秀映画鑑賞会選定映画の二位にランクされた。しかも全国各都市でよい興行成績をあげている。こういう結果を府民の一人としての私は果たして喜んでいいのかどうか、わからない³¹⁾」と嘆く投稿も見受けられる。

6. 伊藤発言をめぐって①

伊藤は鈴木・清水の脚本への怒りの理由として、「主人公の新吉とその恋人あやめの情事を主軸にして作品の「魂」である自治精神の根本義をどこかへ置き忘れてしまっている」と述べている³²⁾。この発言を読んだ鈴木は、「それを見て私達は再び絶望的気分にならざるをえません。[改行] 伊藤先生がお使いになる「情事」という言葉の意味を考えずに、私達の脚本が、そのような言葉で一刀両断されるようなものではないことを信念を持って断言致します。」と抗議した。映画評論家の田山力哉もまた伊藤発言に対して、「ラブ・ロマンス中心か、町衆のレジスタンス中心かということで、いざこざがあったというように聞いており、私は未だその辺のくわしいことは知らないが、大体ナンセンスである。三時間もあれば、その両方は十分に描きこめるわけでありこの映画の錦之助（町衆）と岩下志麻（河原者）とのラブ・ロマンス自体が、祇園祭によって象徴される階級的な問題と不即不離のものではないだろうか。」と指摘する。

確かに、伊藤にとっても、二人の男女が階級差を乗り越え「二世の契り」を誓うことは『祇園祭』という作品にとって、町衆の自治と同じくらい重要なテーマだったのではないだろうか。

ここで、伊藤が1968年夏にクランクインする前（1967年に撮影が延期された後³³⁾）に執筆した『映画「祇園祭」——物語の輪郭——』（京都文化博物館蔵「伊藤大輔文庫」より）に記された台詞とト書きを抜き出してみたい。以下に抜き出す箇所は、あやめが自らの属する階級に絶望して叫ぶ数行に渡る長台詞に続く脚本部分である。

（役名と〔 〕内は筆者による補足）

あやめ「〔長台詞〕その怨みと憎しみが、京の奴らに判るものか！」

新吉「そうでない男だってあるのはあるのだ」

あやめ「どこに？」

新吉「こゝに！」

眼と眼

新吉「あやめ！」

あやめ「信じない」

新吉「信じなくともいゝ。わしは……わしは自分で信じているのだ」

あやめ「何を？」

新吉「わしは……あやめを好きなんだ」

（この間の機微、文字にては尽し難し）

あやめ「わたしも！」

二人は轟と抱き合い、よろめいてバランスを失ない、崖の斜面を抱き合ったまゝ、ズルズルと滑り落ちる。滑って落ちついた丈なす叢の中に二人の身体は重なり合った……

——刹那に、あやめは新吉を突き放した

あやめ「誰が……誰が信じるものか！あやめを——あやめの身体を欲しければ、四ツ足の世界にまで墜ちて来い。弦召の仲間にも墜ちて来い。そうして自分の母親や妹のところへ、これが自分の女だと、これから直ぐにも連れて行け！」

叩きつける様に一気に云い放ちながら、迫り来る夕闇の中、あやめは卒然として地に伏して咽び泣いた。

『映画「祇園祭」——物語の輪郭——』に書かれたプランをみる限りでは、伊藤自身も新吉とあやめの階級を乗り越えたロマンスを重要視し、演出にも明確なイメージを持っていたことがうかがえるのである。そもそも伊藤といえは、『女と海賊』（1923年、野村芳亭監督）において英雄豪傑が剣劇で活躍する旧来の「旧劇」に対して「時代劇映画」という概念を持ち込み、映画界にモダニストとしての新風を吹き込んだ人物であるが、『女と海賊』の「新しさ」は、海賊が惚れた女の不実にはたすら苦悩し、（裏切られた）愛のために日本から脱出までしてしまうと

いう英雄でも豪傑でもない男の物語という点が大きかった³⁴⁾。また、太平洋戦争下で撮った『鞍馬天狗³⁵⁾』（1942年）は主人公の倉田典膳（嵐寛寿郎）に対する盲目の女芸人お力（琴糸路）からの自己犠牲の愛が、戦意高揚のナショナリズムに矛盾せず、むしろ盛り立てるものとして巧みに織り交ぜられているという点において傑出していた。あるいは、侍に惨殺される下郎（田崎潤）の物語を階級社会の悲劇として描いた『下郎の首』（新東宝、1955年）のラストで、下郎と別ちがたく共に斬り殺される情婦（嵯峨美智子）の姿が情動的に捉えられていることが伊藤らしい演出であろう。

だが、伊藤は「ラブ・ロマンスがいけない理由はない³⁶⁾」との見解も同時に示している。但し、伊藤は「しかし此の映画ではそれ[ラブ・ロマンス]よりも遙かに大事なものがある。それが無くては此の映画を作る意味をなさない決定的な重大要素がある。十八年間、私はその事を思い続けてきた。その我執を抛棄することを私は自身に許さない³⁷⁾。」とも言う。伊藤はこの問題を争点として話し合いの場を持つようとしたようだが、伊藤によればそれが拒否され（なお、鈴木側はこの伊藤説を否定している）、結果的に「この映画の監督者である職能によってそれを果たそうと決意」し、鈴木・清水の脚本を改訂しながら撮影を進めていくことになったのだという。

7. 伊藤発言をめぐる②

伊藤が「抛棄することを私は自身に許さない」とまでいうことは何だったのだろうか。それを考察するために、伊藤による鈴木・清水の脚本の改訂について整理しておきたい。伊藤による脚本の改定については、先に既に触れた、京都文化博物館所蔵の「伊藤大輔文庫」に含まれる複数のバージョンの脚本（撮影台本含む）で追うことができ、また同館所蔵の山内が使用した撮影台本との比較も可能である。歴史学者の京楽真帆子は、これら脚本のほか、伊藤の妻である伊藤朝子書き残した『制作社日誌』も駆使して、脚本の異同とその経緯を歴史学的立場から読み解いている（「『制作社日誌』からみる映画 歴史学的分析の試み」『映画産業の転換点 経営・継承・メディア戦略』谷川健司編、森話社、354-364頁。「映画『祇園祭』と歴史学研究——「祇園会じゃない祇園祭」の創出」『人文學報』115号、2020年6月、157-191頁）。

ここでは京楽の先行研究もふまえて、『祇園祭』の監督助手をつとめた宮嶋八蔵が使用していた撮影台本（早稲田大学演劇博物館蔵）にも眼を向けてみたい。撮影台本には「構成上の問題多し——バラバラ」「話を整理してテーマに寄る事、原作なんか離れちまえ」「溝口組に於ける第一稿よりもなほ、悪く、これでクランクを続ける心算か」といった強い口調で脚本を非難する書き込みや、「伊藤先生なく、これ以上脚本、修正されざれば作品価値なし」といった書き込みがあり、宮嶋が鈴木・清水の脚本に不満を持ち、伊藤を絶対的に支持していたこと

も伺える。一方で山内に対しては「監督山内君は何を考えているのか。彼は脚本を読めるのか。書いた事がないのだろう」といった苛立ちも書き込まれている。だが宮嶋は、「東映さんはおそろしい」「大映やめるんじゃないかった大失敗」といった不満も書き込んでいる。元大映の宮嶋に対して多くのスタッフが山内を含め東映系で、スタジオとしたのは松竹京都という状況から、撮影所ごと（更には言えば監督の「組」ごと）の「伝統」の違いによりスタッフ間で衝突することも多々あったのではと想像させられる書き込みである。しかも、原作者・製作者・脚本家・監督のあいだの対立で紆余曲折あった『祇園祭』は、現場の調整にも様々な困難が生じたことであろう³⁸⁾。

宮嶋は自宅の向かいに住んでいた甲斐荘楠音の紹介で溝口健二の書生となり、それを縁で大映へ入社し溝口組の助監督になった人物である³⁹⁾。「風俗史料 私のもの 溝口邸のもの借用」「今更の様に依田義賢のシナリオの良さが判る」といった書き込みからからは、溝口組であったことの誇りが感じられる。「溝口組についてしまうと、他の監督は頼りなくなってしまうすよ⁴⁰⁾。」と後年語っている宮嶋にとって、いわゆるプログラムピクチャーを4本監督した経験しか持たない山内が、伊藤の後任としてはいかにも不足であると感じたのも無理はないのかもしれない。しかし、山内は伊藤監督・中村錦之助主演の『叛逆児』（1961年）でチーフ助監督をつとめ、『祇園祭』の1-2年前に『キネマ旬報』に寄稿したエッセイでは、伊藤に対する深い畏敬の思いを綴っている⁴¹⁾。つまり師弟関係にある山内に対して、伊藤は常に指導的立場にいたはずである。事実、山内は頻繁に伊藤邸を訪問し意見を求めており⁴²⁾、伊藤が使用していた撮影台本の書き込みと、山内が使用していたものとの書き込みの内容が類似しているとの京楽の指摘もある⁴³⁾。伊藤発言と鈴木・清水発言、それから伊藤夫人の『制作社日誌』を照らし合わせると、山内が伊藤と鈴木・清水両者（およびプロデューサーの久保圭之介）とのあいだで板挟みになり、だが基本的には伊藤の考えを尊重しているさまが読み取れる。映画界のカリスマの一人である伊藤のような求心力を山内が現場で発揮できなかったであろうことは想像されるが、『祇園祭』に関する一部の批評は、作品の質を山内の作家としての未熟さの問題であるとして単純化し過ぎているように思う。

荻昌弘は、『祇園祭』論争について「まったく不幸な誤解としか思えない」のであり、「ここまで話をこじらせた“元凶”は、たぶん、氏らをそう信じこませ、両者の意思疎通をあえてせきとめた他の何かであったにちがいない」とし、「とくに激昂の御気配が感じられる伊藤監督には、鈴木氏らをいま一度べつの視覚から御検討たまわるよう、無関係な私からも、お節介ながら伏してお願いせずにいられない。」と述べている⁴⁴⁾。この指摘のように、『祇園祭』論争の本質は、別のところにあるのではないだろうか。

8. 「傾向映画」との接続と非接続

伊藤は自らが当初から構想していたラストシーンにこだわっていた。だが、鈴木・清水から伊藤に提出された脚本に書かれていたのは原作の設定を踏襲し、「大文字」の実写が設定されていた。伊藤によれば、製作部にそのカット割りの指示まで届き、しかもそれを山内から相談されるまで一切聞かされることがなかったという⁴⁵⁾。とくにこだわっていたらしいラストシーンの自らのプランが共有されていると思っていた伊藤は、この一件により、そもそも鈴木・清水の脚本がなかなか届かないことに業を煮やしていたこともあり（鈴木・清水の弁によれば、この問題は双方で誤解があったようだが）、両者の間に大きい亀裂が入ることになってしまう。だが、伊藤は、とにかくスケジュール通りに撮影を終わらせることを優先させ、怒りに耐えながら仕事を続行させたようである⁴⁶⁾。

ここで双方のあいだで決定的な亀裂が入ることになったしまったラストシーンがどのようなものだったのかみてみたい。映画のクライマックスである山鉾巡行のさなか、侍の放った弓矢で射貫かれ命を落とした新吉の死を悼むヒロインのあやめが「大文字の送り火」を見つめるシーンである。あやめは、「大文字の送り火」を見つめながら、「あれは人の形だ。新吉さんの姿だよ……あの火はいつまでも消えやしない……何十年、何百年たっても……消えやしない！」（早稲田大学演劇博物館所蔵の完成台本〔裏面に「完成台本 43.8.27 104 部（公）」と記された版〕を参照）と叫ぶ。

伊藤が構想していたのは、実写による山鉾巡業がトップシーンとラストシーンとで対となるものであった。

『映画「祇園祭」——物語の輪郭——』より抜粋したトップシーン（太字は鉛筆書きで追記されている箇所。取り消し線は原文による）

○現代の京都市街の大観（東山か如意ヶ嶽からの鳥瞰景）

市街の夜景

等々一の実写の上に、大要左記の如き解説の声がかぶせる

〔京都！

この美しい都市

千年の古都と親しみ呼ばれる此の都会が、過去の歴史の間に幾度戦火に見舞われて焦土と化し、幾度その死灰の中から不死鳥の如くに蘇ったか。しかも、その復興は、常にこの都の住民たる市民みづからの力によって行われ、連綿今日にまでその精神と実績を受けつがれて来たのであるという事を果して京都市民の、そうして日本人の何人が知っているであろうか？

此の映画は、そうした歴史の真相を「祇園祭」という虚構の素材に託して**史実に基づく** [ママ] 物語ろうとするものである]

『映画「祇園祭」—— 物語の輪郭 ——』より抜粋したラストシーン

○あやめは戸板にひたと寄り添い、死せる新吉に話しかけた

「私はあなたのものなのよ。生きて命のある限り、誰の女にもなりはしませぬ。私はあなたのもの。あなたは私のものですよ」

○ゆらめき進む鉾頭の長刀

○その同じ鉾頭の長刀が、今、大京都市の現代風景の中を東山に向って、林立するビルの空を戴って進む。四百余年前の古ながらの姿で、昔ながらの勝利の喜びを籠めて、昔ながらの庶民の願いを籠めて—— (完)

過去と現代を接続させる演出プランは、伊藤がかつて監督した『下郎の首』(1955年7月26日公開、新東宝)と類似している。この映画は、冒頭、列車や自転車の行き交う近代化された現代の街道の風景に埋没したように佇む地蔵が「私は見た。見ていた。ここで行われたことの一部始終を……」と昔話を始めるシーンで始まる。語られるのは、幕末の下郎・訥平(田崎潤)が主君の裏切りで侍達に斬り殺される惨劇であり、映画は最後に、訥平(とその情婦)の亡骸、それを見つめる地蔵、現代の地蔵の姿の順にディゾルブして終わる。この演出が、武家社会における非合理のもとで惨死した下郎の姿に、アクチュアリティを与える意図を持っていたことは言うまでもない。そして『祇園祭』における町衆自身による自治の成立というテーマの現在性に伊藤はこだわっていたのである⁴⁷⁾。

『下郎の首』は、伊藤大輔が無声映画期に監督した『下郎』(日活、1927年10月14日公開)のリメイク作品である。伊藤はこの作品の2年後、いわゆる「傾向映画⁴⁸⁾」の代表作と評される『一殺多生剣』(右太プロ、1929年7月5日公開)、『斬人斬馬剣』(松竹キネマ、1929年9月20日公開)を相次いで監督しているが、階級社会における矛盾を描いた『下郎』は、「傾向映画」に取り込まれた左翼主義的なテーマを先取りし、その流行を予見させる作品として位置付けられることが⁴⁹⁾、伊藤の「『一殺多生剣』と同様のテーマが」「下郎」を作った時は黙殺されました⁵⁰⁾という発言からも伺える。実は、この『下郎』は、二度に渡り伊藤が断念を強いられた作品である。そもそも『下郎』は本来三部作で製作される予定だったが、シリーズ二作目は「会社の許可するところとならず、その企画のみ取上げられ、全然反対の内容⁵¹⁾」に変えられ、辻吉郎監督作品『槍供養』として発表された。それを改めて「下郎の首」というオリジナルのタイトル・内容に戻し伊藤が監督するという企画が戦後に持ち上がるが頓挫し、結局、森一生監督作品『槍おどり五十三次』(大映、1946年11月26日公開)として発表された。その経緯を

伊藤は次のように述べている。

最初にマ司令部の検閲をパスした梗概と、その梗概を土台にして脚色に取掛かり脱稿するに至る迄の期間内に於ける社会情勢の時々刻々の変化によって、数回の根本的な改変を余儀無くしました為、本来の意図とも、最初には許可されてゐた第一回目の梗概とも、大へん違ったもの——謂はゞ奇形児のやうな作品に成ってしまった末、元来自身演出の筈だったのを、他の監督者の手に委ねると云ふ結果まで招来するに至りました。下郎の首は、作者の首では無かったか？と、つくづくそんな気を起させるシナリオではあります。⁵²⁾

つまり伊藤によれば、「下郎の首（槍おどり五十三次）」の梗概が事前検閲⁵³⁾を通過していたにも拘わらず、その後も改変を求められた。そもそも封建的なジャンルと当局にみなされ、特に厳しい抑圧を受けた時代劇の企画が検閲をパスしたのは、これが旧来の日本社会の封建制度を批判する内容とみなされたからだろう。だが、占領政策が進むにつれ、映画の中に描かれる理不尽な「為政者」がアメリカのイメージと重なることを危惧した民間情報教育局（CIE）による指導（またはそれを付度した映画会社側の自己検閲）によって、伊藤は幾度も脚本の改変をさせられることになり、さらに監督を降板する羽目になったのだろう。なお、伊藤が「企画だけ取り上げられた」と語る「傾向映画」の『槍供養』（1927年）は、家庭用の9.5mmフィルムが1947年12月に検閲された審査記録があるが、「supp [ressed]（不許可）」と記されており⁵⁴⁾、この頃すでに体制批判の映画は許可が下りない場合があったということを示している。『槍おどり五十三次』は、槍持の下郎（市川右太衛門）が騒動に巻き込まれ、切腹を迫られるものの最後に理解ある「権力者」たる侍（月形龍之介）に救われるという物語であるが、この分かりやすく民主主義的な内容である脚本を、伊藤が望んで書いたわけではないことは明らかである。20年を隔てた企画であっても自らが構想した通りにつくることできないのであれば、もはや監督をする意味はないという態度は、『祇園祭』においても一貫している。2度も「下郎の首」の監督を断念することになってしまった伊藤が、満を持して挑んだのが1955年の『下郎の首』だったのである。『槍おどり五十三次』への権力者の介入がこのときの伊藤の頭をめぐっていたのに違いない。そして、サンフランシスコ講和条約締結後も「半占領状態」が続いていた1955年において、主人公の下郎の姿をアメリカの支配下におかれた現代の「日本」そのもののイメージへと重ね合わせたのではないだろうか。さらに時代が進んで、『祇園祭』製作当時は日米安保問題で様々な党派に分裂し闘争していた時代である。以下に引用する伊藤の言葉からは、『下郎の首』と『祇園祭』に共通する問題意識を読み取ることができる。

いまから十年前、すべてがアメリカナイズされつつある芸能の前途を心配した林屋辰三郎

立命館大教授が、真正面から占領政策をたたくだけでなく、日本の芸能にも良いモノがあると紙芝居に仕立てたお話。⁵⁵⁾

時代劇のスタイルをカモフラージュとして「現在」の政治・社会を描く手法は、「傾向映画」の時代から伊藤が身上とするものである。伊藤は後年、「傾向映画があつて伊藤大輔があつたのではなく、私のつくった映画がたまたま傾向映画だった⁵⁶⁾」などと言ったりもするが、先にも引用した、「『下郎』を作った時は黙殺されました」などと言う言葉や、『斬人斬馬剣』について、「群衆を主人公にしたかったのです。あれはスター・システムの為に失敗したのですが、あの主人公は群衆のリーダーとして立てたかった。それが失敗して、ヒロイズムイットセルフになって仕舞ったのです。」と発言していることから、同時代の知識人のあいだで共有されていたマルキシズムを意識していたことはあきらかである。伊藤は失敗したと言うが、『斬人斬馬剣』で農民一揆を先導する浪人（月形龍之介）の民主主義の指導者としてのヒロイズムと、民衆たちが結集するモブシーンは、同時代の一部の知識人にとっては民衆蜂起（暴力革命）を想起させるイメージとして受け取られたはずである。伊藤が『祇園祭』の物語にフランス革命を重ね合わせたこととも通じる⁵⁷⁾。また、伊藤の政治的スタンスを危惧した（平和革命路線を支持する）人々にとって⁵⁸⁾、『斬人斬馬剣』で注目を集めたモブシーンから想起される民衆蜂起（暴力革命）のイメージは戦後においても強烈なものとして彼らの脳裡にあり、そのイメージが少なからず伊藤の政治的スタンスを問題視することに影響を与えたのではないだろうか。映画『祇園祭』のラストで侍の放った矢で射貫かれた新吉が、「山鉦の道をそいつ〔新吉に弓矢を放った侍〕の血で汚さないでくれ！」と叫び無抵抗のまま山鉦巡行を貫徹させ、そこに町衆の自治の勝利を見ようとする姿からは、「暴力革命」から「平和革命」への路線変更という同時代的文脈が読み取れる⁵⁹⁾。その平和革命路線のイメージを強調するためだったのだろう、映画における新吉の行動は、原作小説に比べ暴力性が弱められている。例えば、山科の土一揆制圧の場面で小説「祇園祭」の場合は、新吉が敵の一人の僧が農民に紛れていることに気づき、「坊主ッーおぬし、土一揆衆に向って浄土を説きながら、自分だけは生き残りたいのかッ〔改行〕叫ぶなり新吉は、抜き放った白刃で、力一杯、坊主の肩先を斬り下げていた。[……]恐ろしい返り血を浴びて、すっと仁王立ちになった新吉は、もはや昨日までの新吉ではなかった。〔改行〕彼は、町衆に向かって、大声で命令した。」と、新吉が町衆の主導者として「新生」する契機として殺人（暴力）が描写されるが、映画の場合は、土一揆の民に殺されそうになった新吉（中村錦之助）が闇雲に抵抗し刀をふりまわすうちに思わず相手を斬り殺してしまうという、意志のない殺人（暴力）に弱められている。また、新吉が馬借の熊左（三船敏郎）と一騎打ちになるシーンでは、新吉はひたすら熊左の持つ槍にしがみつき、馬に乗った熊左にズルズルと引き回されても決して槍を放さず、ついに諦めた熊左が槍を手放して去るまで耐え

続けるという、新吉の「無抵抗」の勝利がここで既に示されているといえる。更に言えば、「平和革命」を象徴する新吉の姿は、1960年代における「暴力革命」の映画といえる「やくざ映画」路線を良しとせずに東映を去った中村錦之助の姿とも重なる⁶⁰。

『下郎の首』（1955年）から継承された、過去の物語を現在の問題意識へと統合するという『祇園祭』の演出プランは、撮影延期の時期に伊藤が執筆した準備稿『映画「祇園祭」物語の輪郭』のみに記されているものである。この準備稿は、先に述べたように、八尋不二による脚本（第一稿、第二稿）を却下した伊藤が新たに書いたものである。伊藤は、1967年7月31日付『夕刊京都』に、「私の心境も変化し、こんど書く“祇園祭”の脚本は、あくまでも私の構想によるものとして書き直す。」との決意を述べている。その「私の構想」をまとめたのが、準備稿『祇園祭 物語の輪郭』である。伊藤は『夕刊京都』における先の発言に続けて、「もし資金の面で政治的な介入があり、政治団体の望む“祇園祭”を強制されれば私はおきるまで、あくまで私の“祇園祭”でとりたいし、錦之助君もソレを望んでいるわけで、不可能なればツブれることになる」と続けている。ここで青年期の伊藤の発言を参照してみたい。1928年に日活を退社することになったときに書かれたものである。なお、伊藤は1930年に日活に複社している。

或る制限内に於て、多くのハンデイキャップを付けられて仕事をすると云ふ事は、或意味に於て一種の痛快事であります。だから私は屈従し、妥協して製作する事を左程の悪事とは思ひません。それもまた止む無きに出づるの一法であります。たゞ戒心すべきは屈従しきり、妥協しきって——つまり「負けてしまふ」事はいけないと思つてゐます。それが厭だったら、さうした仕事は止めたらいゝのです。⁶¹

映画会社が製作する商業映画である以上、一定の制約に縛られることは伊藤も十分に理解していた。傑作として名高い『忠次旅日記』（三部作）もそのような制約の中から生まれた⁶²。だが作家としての核心部分については絶対に妥協しないという姿勢を貫いていた。『祇園祭』をめぐって伊藤が我が儘に自己主張を通したことを批判する意見もあったが⁶³、作家としての哲学に誇りを持ち、それを保持し続けたことによって映画草創期から長期に渡り活躍することができたのが伊藤大輔という監督ではないのだろうか。

先に引用した1967年7月31日付『夕刊京都』における伊藤の発言は、端的に、映画を政治的手段とする人々（共産党系の京都市会議員だった西口克己を筆頭とした政治家たち）からの抑圧への抵抗であり⁶⁴、そして抑圧によって自作が歪められることがあれば降板も辞さないとの宣言だった。竹中労はその翌日、仲介した人物から原作者を含めた共産党系の人々が激怒しており、「伊藤大輔を監督からおろせ、さもないと原作の映画化権もひきあげる」と言われたと述べ

ている⁶⁵⁾。なお、脚本の修正の申し入れは共産党系に限ったものではなかったことも補足しつつ⁶⁶⁾、伊藤にとっては耐え難かった『祇園祭』に対する圧力については、本稿が軸とする作家性の問題とは別の視点から検討されるべき余地を残していることも指摘しておきたい。

伊藤が抑圧する権力への抵抗を宣言したときに、2度の頓挫を乗り越えた末に生まれた自作『下郎の首』を参照したという逸話はきわめてメタ的である。1946年に『下郎』の監督を退いたときに伊藤は、先に引用したように、「下郎の首は、作者の首では無かったか？」と自己を風刺した。『祇園祭』で伊藤が固執した、作品に「現在性」を与える（トップシーンと対になった）ラストシーンには、伊藤自身の抵抗を作品のなかで示す意図もみえる。つまり、階級社会の抑圧の中で民衆の自治を目指し犠牲となる新吉を、「日本」そのものの姿として読み取ることが可能な『祇園祭』のテキストに、伊藤が長年構想し続けた『祇園祭』という作品をめぐる様々な政治的思惑からの解放というテキスト外における現在の問題も重ね合わせたとも読み取れる。先に述べたように、伊藤は新吉とあやめが情を交わす場面の演出プランを綿密に練っており、ラブロマンス自体を排除しようとしたのではないことは明らかである。伊藤は、鈴木・清水から提出された脚本は、伊藤の準備稿『映画「祇園祭」——物語の輪郭——』に書かれたシノプシスを引き写した箇所があり⁶⁷⁾（そのため伊藤は鈴木・清水が伊藤の準備稿を精読している筈と判断した）、一方で、自身の作家としての「抵抗」の思いをも重ねられたラストシーンは無視されたことが作家として許容できず、また伊藤がもはや抑圧の元凶の一つとして映画から遠ざけたいと望んだ原作小説（とのその背後）への忠実な態度を脚本から読み取ってしまい、もはや監督として続投する意欲と意義を失ってしまったのだろう。だが監督と脚本家（鈴木・清水）のあいだで生まれた対立は、これまで述べてきたように、脚本家の責任だけに帰属させられることではないことも明らかであり、半世紀の時を隔てた今、同時代の政治や資本の論理に作家が翻弄され感情を拗らせていった背景が見えるのも残念ながら確かである。

9. おわりに

最後に、伊藤大輔が『祇園祭』に託した思いを原点から考えてみたい。伊藤は竹中労に先行する1952年から1953年頃には、映画『祇園祭』の企画を独自に温めていたようである。1952年5月5日に歴史学研究会の創立二〇周年記念大会にて上演され⁶⁸⁾、1953年7月に東京大学出版会で書籍化もされた紙芝居「祇園祭」（制作：日本史研究会・民科京都支部歴史部会）に触発されその映画化を既に考えていたのである⁶⁹⁾。紙芝居は、立命館大学の林屋辰三郎らを中心にした日本史研究会・民科京都支部歴史部会によって制作されたもので⁷⁰⁾、西口克己の小説もこれに影響を受けている⁷¹⁾。伊藤は、紙芝居を映画化することを考えてはみたものの、「[時勢]はそうした映画の実現を許すにはまだまだ遙かに遠かった⁷²⁾」。企画が本格化しなかった事情

は、伊藤の「戦後、日本を民主主義国家たらしめる為の「指導」と称する占領軍の「検閲」は、泣く児と地頭には勝てぬ不条理な制約をもってあらゆる著作物を拘束した。が、皮肉にも、そうした鶉ノ目・鷹ノ目の網目から漏れている著作物（？）が一つだけあった。街頭の紙芝居である⁷³⁾。」との発言から伺える。それから約十年後、中村錦之助主演映画『源氏九郎颯爽記秘剣揚羽の蝶』（1962年）を撮り終えたばかりの伊藤は、次回作に小説「祇園祭」の映画化を構想していることを、『キネマ旬報』に寄稿したエッセイ「祇園祭と流人」に綴っている⁷⁴⁾。実際に伊藤は中村錦之助主演作の企画として東映に持ち込み一旦は話が進んだ。しかし具体化するにつれ撮影規模が問題視され脚本未完のうちに頓挫したのだという⁷⁵⁾。

つまり伊藤は、15年ほど映画『祇園祭』の企画を温めており、それだけに思い入れも強かったわけだが、東映に企画を持ち込んだ段階で既に伊藤は「結局は共同脚色になろうが、第一稿から単独での脚色には携わらない。また、最初から自分の腹案も提示しない。担任脚色者の未定稿の成るに従って相談しながら纏め上げる⁷⁶⁾」と、東映担当者とのあいだで決めていたという。なお、この段階での脚本家の名前は示されていない。竹中労によって1967年に企画が本格化した後、伊藤の人選で決まった八尋不二の脚本も結局、伊藤は却下して自らが新たに書き直すことを決めたのである。ならば大島渚が言うように⁷⁷⁾、なぜ当初から自身が脚本を執筆しなかったのかという疑問が残るのは否めない。その理由を伊藤は自己の内に抱いていた「祇園祭」のイメージが簡単に払拭し切れるものではなかったからとしている⁷⁸⁾。そのイメージはサルトルの戯曲『悪魔と神』（1951年）⁷⁹⁾の傭兵隊長であるゲッツに由来するものである。伊藤はそれが「すでに深く根を張り抜けて、自分以外の主人公に容易に席を譲ろうとはしない⁸⁰⁾」と感じ、それとは異なるイメージの小説を底本とするために諦めた。そして数年が経ち、1967年に竹中労の行動で『祇園祭』企画が本格化したときには既にゲッツ的イメージは消え去っていたと伊藤は言う。ゲッツは農民にユートピアを与え、それは農民蜂起（暴力革命）へと繋がる。悪と善を併せ持った存在であるゲッツは最後に「神は死んだ」と宣言する。上京前の青年期をクリスチャンとして過ごした⁸¹⁾伊藤は、ゲッツの絶望とその意味を理解し、それだけに自らのうちにそのイメージが「深く根を張り抜けて」しまった。だが、ゲッツの両義的イメージを刻々と社会・時代状況が変わる複雑な文脈に置くことの困難さや、商業映画としての『祇園祭』の新吉に投影することの不利益を、ベテラン監督の伊藤は即座に理解し、他人に脚本に委ねることによってともかくも映画『祇園祭』の企画をまず通すことを優先させたのではないだろうか。伊藤は1950年代に紙芝居「祇園祭」をみてまず浮かんだのは、『祇園祭』のバリ・コミューンの「勝利と敗北」だったと述べている⁸²⁾。しかしやはり、「敗北」の側面は封印したのである。だが、伊藤にとって単純化されているとはいえ、同時代における民主主義の勝利の象徴としての新吉のアクチュアリティを視覚的に表現し、ある種の作家としての抵抗をもメタ的に示すという演出プランへの拘りは最後まで残った。それは伊藤にとって譲れないも

のであり、そのために監督を降板することになってしまったのである。

付 記

本稿執筆にあたり、下記の方々に資料閲覧、資料提供、情報提供のご協力をいただきました。記して深謝申し上げます。太田米男先生（おもちゃ映画ミュージアム）、太田文代氏（おもちゃ映画ミュージアム）、大矢敦子氏（京都文化博物館）、京樂真帆子先生（滋賀県立大学）、佐崎順昭氏（国立映画アーカイブ）、柴田康太郎氏（早稲田大学演劇博物館）、高木博志先生（京都大学）、田中聡先生（立命館大学）、森脇清隆氏（京都文化博物館）、本地陽彦氏（国立映画アーカイブ）※五十音順

註

- 1) 『京都映画図絵 日本映画は京都から始まった』嶋明浩 & 京都キネマ探偵団, 1994年, 100頁。
- 2) 『映画サークル 神戸映画サークル協議会機関紙』, 1968年11月1日発行号, 2頁, 山本明コレクション, 資料番号: 213-01-0076。
- 3) おもちゃ映画ミュージアム主催「映画『祇園祭』研究者と製作上映協力会メンバーとのトークイベント」(2020年7月24日)での展示品を参照。
- 4) 『赤旗』1968年10月4日。山本明コレクション, 資料番号: 213-01-0077。
- 5) 「映画祇園祭 クランクイン延期」『京都新聞』1967年11月2日夕刊。
- 6) 「『祇園祭』来月から撮影」『読売新聞』1967年9月9日夕刊。
- 7) 「地方あちこち『年末版』: 府の資金協力でモノいい映画『祇園祭』蒸発説も」, 『時事通信』1967年12月23日, 9頁。
- 8) 竹中労「まぼろしの『祇園祭』」『キネマ旬報』1969年1月上旬号, 34頁。
- 9) 「地方あちこち『年末版』: 府の資金協力でモノいい映画『祇園祭』蒸発説も」11頁。
- 10) 「映画『祇園祭』いよいよ製作開始」『京都新聞』1968年7月15日夕刊。
- 11) 『祇園祭』の本格的な撮影の開始は1968年8月12日であるが, 7月16日・17日に祇園祭の実景シーンの撮影を先行しておこなっている(川崎新太郎「撮影報告 祇園祭」『映画撮影』1968年11月20日発行号, 10頁)。
- 12) 「『祇園祭』に岩下志麻も出演/錦之助と初の共演」『報知新聞』1968年8月12日。
- 13) 竹中労「続 まぼろしの『祇園祭』」『キネマ旬報』1969年1月上旬号, 40頁。竹中は後年、『祇園祭』のプロデューサーを降りることになった経緯の真相が共産党系との対立を要因とした「追放」であったことを明らかにしている(竹中労『芸能の論理 80年代ジャーナリズム論①』幸洋出版, 1982年, 51-52頁)。
- 14) 山内鉄也「なくて七癖(40) 伊藤大輔の巻 花も実もある情熱の人」『キネマ旬報』1966年8月下旬号, 123頁。
- 15) 伊藤大輔「『祇園祭』始末」『キネマ旬報』1968年12月上旬号, 30頁。
- 16) 「撮影所」『キネマ旬報』1968年4月下旬号, 81頁。
- 17) 『京都映画図絵 日本映画は京都から始まった』嶋明浩 & 京都キネマ探偵団, 1994年, 100頁。

映画『祇園祭』を伊藤大輔の作家性から再考する（紙屋）

- 18) 佐藤忠男「68年度日本映画ワースト・テン」、30頁。
- 19) 「1968年度映画界10大ニュース」『キネマ旬報』1969年2月下旬号, 54頁。
- 20) 「TOPIC JOURNAL」『キネマ旬報』1968年11月上旬号, 24頁。
- 21) 「珍しく充実した邦画」『朝日新聞』1968年12月3日夕刊。
- 22) 「映画館」1969年1月下旬号, 95頁。
- 23) 「興行界」『キネマ旬報』1969年2月上旬号。
- 24) 山田和夫「観客運動の立場から『祇園祭』論争に一言」『キネマ旬報』1969年3月下旬号, 38頁。
- 25) 竹中労「『祇園祭』論争論から発して大島渚監督へ 大島渚にこそ賭けが必要だ!」、23-24頁。
- 26) 「伊藤大輔監督夫妻を囲む会」（勲四等旭日小綬章叙勲祝賀会）の呼びかけ人には鈴木晰成、依田義賢、森一生といった大映系の映画人が含まれ、開会の挨拶は大映重役であった（亀田誠「心情にあふれた伊藤大輔監督を囲む会：KINEJUN ロビイ」『キネマ旬報』1969年1月下旬号, 136頁）、また伊藤が二日後に夫人と共にお礼の挨拶まわりのために大映を訪れているところからも（京樂真帆子「制作社日誌」からみる映画 歴史学的分析の試み」『映画産業の転換点 経営・継承・メディア戦略』谷川健司編、森話社、2020年、385頁）、「囲む会」は大映の映画人たちが中心となって催したことが分かる。『祇園祭』の初期の企画段階で、中村玉緒や勝新太郎など大映系の俳優が出演することが報道されもしたものの、最終的には『祇園祭』の製作に（元大映で監督助手の宮嶋八蔵以外）は関わることもなかった大映系の映画人によって伊藤を慰労する意図があったと想像される。『祇園祭』の助監督をつとめた宮嶋八蔵は数十年隔てた後も本作の話題となると「身を震わせ、怒りをあらわにする」ほどであったという、京樂真帆子の証言もまた、確執の根深さを裏付けている（「映画『祇園祭』の“史料”を求めて」『アリーナ』第23号、2020年、467頁）。
- 27) 亀田誠「心情にあふれた伊藤大輔監督を囲む会：KINEJUN ロビイ」『キネマ旬報』1969年1月下旬号, 136頁。
- 28) 佐藤忠男「日本映画批評：祇園祭」『キネマ旬報』1969年1月下旬号, 71頁。
- 29) 林たか「KINEJUN ロビイ：『祇園祭』に感動」『キネマ旬報』1969年1月下旬号, 137頁。
- 30) 岩瀬好三「映画 祇園祭」『通信協会雑誌』1969年2月号, 51頁。
- 31) 長谷川正三「KINEJUN ロビイ：府民の立場から『祇園祭』に一言」『キネマ旬報』1969年2月下旬号, 130頁。
- 32) 伊藤大輔「『祇園祭』始末」『キネマ旬報』1968年12月上旬号, 35-36頁。
- 33) 伊藤大輔は、準備稿『祇園祭 物語の輪郭』が、1967年に撮影が一端延期された時期に執筆したものであることを述べている（「『祇園祭』始末」、31頁）。
- 34) 幼少期に『女と海賊』を鑑賞したという村上信彦が「[主人公が] 女に裏切られて海賊になったのだが、ここでも女をひたすら呪いつづける。そして最後には、「女のいない国へ行こう」と絶叫して日本を去るのだが、こうしたニヒリズムやロマンチズムも日本映画にははじめての経験だった。だから時代劇でありながら現代劇以上に印象はフレッシュで深刻だった。[……] 主人公の煮つまった苦悩の高まりに共感を覚えて感動せずにはいられなかった。」と述べている（『大正・根岸の空』青蛙房、119-120頁）。
- 35) 『鞍馬天狗』の宣伝時のタイトルは『鞍馬天狗 横浜に現る』。また戦後にリバイバルされた時のタイトルは『鞍馬天狗 黄金地獄』。
- 36) 伊藤大輔「『祇園祭』始末」、33頁。

- 37) 同上。
- 38) 岩下志麻のメーキャップが一貫していない（馬借の人質として三船敏郎の馬に同乗して京へ戻るシーンにおける岩下のメーキャップが他のシーンとは異なっている）のも、現場の混乱（担当者の変更）を伺わせる一例だろう。
- 39) 宮嶋八蔵「割らない、踊らないカメラ」『ユリイカ』1992年10月号, 136-137頁。京樂真帆子「時代劇映画と歴史学研究の邂逅 溝口健二と林屋辰三郎」『人間文化』第26号, 2010年2月, 4頁。「宮嶋八蔵 日本映画四方山話」, 2015年, <http://katsu85.sakura.ne.jp/yousyou.html>
- 40) 宮嶋八蔵「割らない、踊らないカメラ」, 143頁。
- 41) 山内鉄也「なくて七癖(40) 伊藤大輔の巻 花も実もある情熱の人」『キネマ旬報』1966年8月下旬号, 122-124頁。
- 42) 京樂真帆子「制作社日誌」からみる映画 歴史学的分析の試み」『映画産業の転換点 経営・継承・メディア戦略』谷川健司編, 森話社, 2020年, 354-364頁。
- 43) 京樂真帆子「映画『祇園祭』と歴史学研究——「祇園会じゃない祇園祭」の創出」『人文學報』115号, 2020年6月, 182頁。
- 44) 荻弘弘「『祇園祭』論争への発言：口惜しく恥しい」『キネマ旬報』1969年1月下旬号, 33頁。
- 45) 伊藤大輔「『祇園祭』始末」, 33頁。
- 46) 同上。
- 47) 京樂真帆子は、『映画『祇園祭』——物語の輪郭——』を参照し、『祇園祭』のラストシーンは、観客に対する「民主主義へのエール」として構想されのではないかという趣旨のことを述べている（「映画『祇園祭』研究者と製作上映協力会メンバーとのトークイベント」, おもちゃ映画ミュージアム主催, 2020年7月24日）。
- 48) 大正モダニズム旋風の中で知識人のあいだで浸透されつつあった左翼的思想を反映させた映画のことを指し、1920年代後半から1930年初頭にかけて日本映画のブームとなった。なお、1920年代には「傾向映画」という呼称は用いられていない。「傾向映画」という呼称が定着するのは1930年以降のことである（筆者による学会発表「『傾向映画』再考：1920年代と1930年代の接続／切断面」（日本映像学会第41回大会, 2015年5月, 於京都造形芸術大学）における発表原稿に基づく）。この議論については別稿に改めたい。
- 49) 富士田元彦は、日本が金融恐慌に陥った1927年に発表された『下郎』が、低階層の人々の怒りや悲しみに眼を向け現代の問題として懐疑の眼を向けようとしていることが読み取れると述べており（『現代映画の起点』紀伊國屋書店, 1965年, 60-61頁）, これはまさしく「傾向映画」における作家の姿勢といえる。
- 50) 「映画往来社主催 製作者と批評家の座談会」『映画往来』1930年2月号, 16頁。
- 51) 伊藤大輔「“下郎の首”について」『キネマ旬報』1946年11月15日号, 39頁。
- 52) 同上。
- 53) 終戦後、連合国最高司令官総司令部（GHQ）の下部組織である民間情報教育局（CIE）による映画検閲が1945年10月から開始され、企画書（梗概）または脚本に対する事前検閲がまず導入されたが、1946年以降は完成作品に対する検閲を、CIEに加えて民間検閲支隊（CCD）も担う方法へと変わった（平野共余子『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』草思社, 1998年, 63頁。）
- 54) *A List of Motion Pictures and Lantern Slides Censored by PPB District Station II, OSAKA, 31 October 1947 to 31 December 1947.* Motion Picture Department, Press, Pictorial & Broadcast

映画『祇園祭』を伊藤大輔の作家性から再考する（紙屋）

Division, District I, Civil Censorship Detachment, 10 February 1948（国会図書館「日本占領関係資料」CIS-02830 BOX8601），42頁。

- 55) 「ついに実現する“祇園祭”構想語る伊藤大輔監督『夕刊京都』1967年7月31日。
- 56) 竹中労『日本映画縦断1 傾向映画の時代』白川書院, 1974年, 159頁。
- 57) 伊藤大輔「祇園祭と流人」『キネマ旬報』1962年6月上旬号, 64頁。
- 58) 竹中労によれば共産党系京都府議から、「伊藤大輔は中共を支持している」と批判されたという（『芸能の論理 80年代ジャーナリズム論①』, 44頁）。
- 59) いわゆる「映サ」活動の中で『祇園祭』を鑑賞した人物による感想に、「映画の感動は民衆の自治をつくりあげていく統一戦線思想がよみがえることだ。民衆の統一戦線の基盤が歴史を変えていく。この映画こそ明らかにしてくれたと思う。[……] ぼくらが為すべきことは戦線を統一していくこと、あらゆる人が手をたずさえていくこと。政治の自治をどのようにしてぼくらのものにしていくか、この映画を通じて考えてみたい。」（西部ブロック 吉岡「発言のひろば：例会映画感想 祇園祭」『映画サークル 神戸映画サークル協議会機関紙』, 1969年1月発行号, 12頁, 山本明コレクション, 資料番号：213-01-0077）というものがあり、ある程度の政治的関心を持ち社会活動に参加している人々が、新吉が訴えかける政治性をはっきりと読み取っていたことが伺える。
- 60) 中村錦之助が東映を退社した背景については下記文献を参照。萬屋錦之助『わが人生悔いなくおごりなく』東京新聞出版局, 161-168頁。木村智哉「中村錦之助の『祇園祭』前夜 五社協定下におけるスター俳優の躍進と抵抗」『映画産業史の転換点 経営・継承・メディア戦略』谷川建司編, 森話社, 2020年, 322-352頁。
- 61) 伊藤大輔「私信」『映画評論』1928年9月号, 180頁。
- 62) 伊藤大輔は国定忠次の映画化の企画を日活に提出したところ、日活の重役でもあった映画スター尾上松之助が築き上げたイメージを壊すのは許可できないと言われたものの、松之助とは異なる設定・キャラクターとすることで許可をとりつけ、「『甲州殺陣篇』という無責任なものを撮ったのです。」と語っている（『伊藤大輔 聞き書き』聞き手：滝沢一、江馬道生、京都文化博物館, 1997年（聞き書きは1993年）, 31頁）。
- 63) 映画プロデューサーの中井景は、「監督・脚本家もスタッフである。甘ったれもほどほどに、そして自己主張も時と場所をわきまえてもらいたい。「祇園祭」のようなケースでは、経済的・作品的リスクを負う製作者が、ある場合、作品推進という重大な課題のため、“黙殺”こそ最良の手段と判ずることはありうることである。」と、あからさまに伊藤大輔を批判している（「ユーウツな論争」『キネマ旬報』1969年1月下旬号, 39頁）。
- 64) 伊藤大輔が1967年7月31日付『夕刊京都』で「宣言」するに至った経緯は、竹中労の「〔原作者は〕当初から「祇園祭」を私物化する危険が感じられた。西口克巳〔ママ〕の姿勢は、以降も一貫して、運動の障害となりつづけた」という発言や（「まぼろしの「祇園祭」, 31頁）、「血税で映画ごときをつくるなど以てのホカ！」と共産党系京都府議に言われたとの逸話（『芸能の論理 80年代ジャーナリズム論①』, 44頁）からは、原作者からの権限を越えた要求や共産党系の政治家からの反対や圧力が背景にあったことが伺える。
- 65) 竹中労「まぼろしの『祇園祭』」『キネマ旬報』1969年1月上旬号, 45頁。竹中労『芸能の論理 80年代ジャーナリズム論①』44-45頁。
- 66) 京楽真帆子が、山内鉄也が使用していた撮影台本（京都文化博物館蔵）に「鉾に矢を射かけるな（右翼も含めて）」「左翼からは権力に抵抗する姿をイデオロギーを明確に出せ」「双方からの

要求が毎日の様に来る」といった書き込みがあることを明らかにしている（『映画『祇園祭と歴史学研究』, 170 頁）

- 67) 伊藤大輔「再説「祇園祭」始末」『キネマ旬報』1969年2月下旬号, 49-51頁。
- 68) 田中聡「東大構内にて紙芝居一座の勢揃い」『京都における歴史学の誕生 日本史研究の創造者たち』ミネルヴァ書房, 235頁。京樂真帆子「映画『祇園祭』と歴史学研究 ——「祇園会じゃない祇園祭」の創出——」『人文學報』2020年6月, 161頁。
- 69) 伊藤大輔「「祇園祭」始末」, 29頁。
- 70) 紙芝居「祇園祭」は、日本史研究会・民科京都支部歴史部会に所属する京都大学・立命館大学等の四年生有志約20名によって作成された（田中聡「紙芝居「祇園祭」の再発見」, 2頁）。
- 71) 西口克己の小説「祇園祭」の「あとがき」には、「友人の歴史学者林屋辰三郎君からいろいろとおそわり、自分で資料をしらべて、この小説を書きました。」と記されている。参照したのは中央公論社刊行の初版。
- 72) 伊藤大輔「「祇園祭」始末」『キネマ旬報』1968年12月上旬号, 29頁。
- 73) 同上。
- 74) 伊藤大輔「祇園祭と流人」, 64頁。
- 75) 伊藤大輔「「祇園祭」始末」, 30頁。
- 76) 同上。
- 77) 大島渚は伊藤大輔が1967年7月31日付『夕刊京都』で『祇園祭』の脚本を自身の構想によるものとして書き直し、政治的介入を拒むとの宣言を支持しているが、一方で、何故当初から自らが脚本を書かなかったのかとの疑問を呈している（「主体者の責任を問う」『キネマ旬報』1969年4月上旬号, 42頁）。
- 78) 伊藤大輔「「祇園祭」始末」, 30頁。
- 79) 筆者が参照したのは生島遼一訳、新潮文庫版, 1971年。
- 80) 同上。
- 81) 滝沢一「伊藤大輔」『キネマ旬報増刊12.24号 日本映画監督全集』キネマ旬報社, 1976年, 43頁。
- 82) 伊藤大輔「「祇園祭」始末」, 30頁。

要 旨

本稿は、京都市政百年記念映画『祇園祭』（日本映画復興協会製作、1968年11月23日公開、山内鉄也監督）について、同作の映画化構想を十年以上温め続けたにも拘わらず、撮影開始後に監督を降板することになってしまった伊藤大輔の作家性という観点から問い直すことを目的とする。

『祇園祭』は端的に、大手映画会社「五社」の枠外で製作された映画であるという点において画期的であったと同時に、そのことによって、複数の組織からの利害や政治的思惑が交錯してしまった作品である。無声期からのベテランであり、映画界斜陽化のなかでカリスマ性を保持する希有な映画人であった伊藤大輔でさえも、製作が具体化していくなかで、様々な方面からの政治的圧力から逃れることができず、人間関係を著しく悪化させ、降板に至るまでの経緯は、伊藤自身が映画公開直後に『キネマ旬報』に発表した「公開状」に詳らかにされている。この「公開状」を契機にして、いわゆる「祇園祭」論争が勃発し、実に半年に渡って『キネマ旬報誌上』での論争が展開する。伊藤はここで、対立関係にあった鈴木尚之・清水邦夫の脚本を、「主人公の新吉とその恋人あやめの情事を軸にして作品の「魂」である自治精神の根本義をどこかへ置き忘れてしまっている」と批判する。しかし本稿ではこの言葉を伊藤にとっての『祇園祭』批判の核心ではないと読む。伊藤が、まず紙芝居「祇園祭」とその書籍（初演は1952年、書籍化は1953年）に出会って以来、映画化を構想し続けたことの意味を、伊藤のフィルムグラフィアーを遡り、いわゆる「傾向映画」との接続・非接続の観点から考察した。その結果、時代劇のスタイルをカモフラージュとして「現在」の政治・社会を描いた伊藤が、『祇園祭』において、サンフランシスコ講和条約締結後も「半占領状態」が続いた日本を、民主主義の勝利の象徴としての主人公の姿に重ね合わせたと読み解き、そしてその演出方法には、「傾向映画」のセルフリメイク作品であり、検閲による頓挫を幾度も乗り越え、自らの作家としての「抵抗」がある種、メタ的に示している。『下郎の首』（1955年）が引用されていることも指摘しつつ、主人公が理不尽に死んでいくラストを現代に重ね合わせるという演出プラン、同時代における民主主義の勝利の象徴としての主人公のアクチュアリティを視覚的に表現することに、伊藤のこだわりがあったのではないかと推論した。また一方で、伊藤はそもそも民主主義の勝利という単純化されたテーマではなく、民主主義の勝利と敗北という両義性または複雑性にこそ関心があったことも指摘した。

キーワード：『祇園祭』、「『祇園祭』論争」、伊藤大輔、傾向映画、1960年代

Abstract

This paper focuses on *Gion Matsuri* (1968, directed by Tetsuya Yamanouchi), which was planned and made as a commemorative film for the 100th anniversary of the Kyoto Prefectural Government.

Gion Matsuri was groundbreaking in that it was a film made outside the framework of the major motion picture companies, but at the same time it was a film in which the interests and political agendas of multiple organizations intersected. Daisuke Ito, original director of the film, had been conceiving the idea of this film for more than ten years, but due to various pressures and conflicts, he decided to quit the job in the middle of the shooting. Immediately after the film's release, Daisuke Ito contributed an article to a film magazine about the situations behind the film, to which the two screenwriters who had been criticized by Ito responded, and the long and winding '*Gion Matsuri* controversy' broke out. There have been several previous studies on '*Gion Matsuri* controversy' but this paper tries to re-examine this controversy, and reconsider the film *Gion Matsuri* from the perspective of Daisuke Ito's authorship.

Keywords: *Gion Matsuri*, '*Gion Matsuri* controversy', Daisuke Ito, 'Keiko-eiga' (tendency films), 1960s