Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2026-11-13

戦争映画としての『仁義なき戦い』 : シナリオライター笠原和夫の思想と手法

西谷, 拓哉

(Citation)
近代,98:35-50

(Issue Date)
2007-04

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81001553

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81001553

KOBE UNIVERSITY

戦争映画としての『仁義なき戦い』

――シナリオライター笠原和夫の思想と手法――

西谷拓哉

あらためて言うまでもなく、ハリウッド映画のジャンル論では戦争映画とギャング映画は明確に区別されている。一般的に戦争映画は国家間の争いを描くものであるのに対し、ギャング映画は暴力集団同士の私的な抗争を扱うからである。事情は日本の戦争映画とやくざ映画でも変わらないだろうが、しかし、東映のいわゆる「実録やくざ映画」の代表作である『仁義なき戦い』シリーズ（昭和四十八～九年）には太平洋戦争の影が色濃く落ちており、広い意味で一種の戦争映画と捉えることができる。シリーズは全五作を数えるが、全体を通して、やくざの抗争の中でおびただしい血が流れ、多くの若者が殺し殺されていく。このシリーズは第一作冒頭の原爆雲で始まり、二作目以降、映画の最後に必ず広島の原爆ドームが映し出されるようになる。ドームの映像はやくざ映画に社会性を導入したいと考えていた吉田貞次カメラマンのアイデアであり（文献㉓一一八―九頁）、明らかに製作者は抗争で死んでいく若者たちをやくざ社会の被害者と捉え、それを戦争の犠牲者と重ね合わせているのである。

『仁義なき戦い』シリーズはどの作品も悲痛な印象を与えるが、中でも心に最も強く残るのは第三作の『代理戦争』である。『代理戦争』は映画の途中では若者は誰も死なない。結末に至って初めて一人の若者が命を落とすのである。

そこがシリーズの他の作品と大きく異なっている点である。『代理戦争』では、やくざ組織が『三国志』さながらに合従連衡を繰り返す過程が喜劇的に描かれるのだが、その最後に置かれた一つの死が我々を激しく打つのである。この一人の若者の死を通して、『代理戦争』はシリーズ中の他のどの作品にもまして、くっきりと戦争というものの本質を描き出している。

東映のやくざ映画は、時代劇の衰退を受けて昭和三十年代末から作られはじめた任侠映画から、四十年代の終盤に現れた実録路線へと切り替わりながら、十数年の間に大量の作品を生み出し、戦後日本映画の大きなジャンルとなっていった。特に前者は公開当時の世相ともあいまって熱狂的なファンによって繰り返し語られてきたが、さすがに今日ではやくざ映画の伝説性は失われたのではないかと思われる（むろん、このジャンルそのものが消えたわけではなく、現在でも作品は形を変えつつ製作されてはいる）。しかし、『仁義なき戦い』だけは製作から三十数年を経た現在でもなお作品の生命は尽きていない。

その理由は、この映画が単純に邦画史上の傑作であるという以上に、やくざの抗争という枠を超えて、戦争というものへの鋭い視角を備えているからであろう。この作品は抗争の中で暴力に狂奔し、やがてその犠牲となっていく若者に焦点を当てた青春群像劇であり、一種の戦争論ともなっている。それがこの映画に時代を超える古典性と社会性を与えているのである。

そのような戦争への視角は、むろん監督や製作スタッフによっても助長されたのであるが、そもそもの導入の功績は脚本を執筆した笠原和夫に帰すべきものであろう。昭和二年生まれで太平洋戦争末期に青年時代を過ごした、いわゆる「戦中派」としての心情がこの作品に投影されていることは既に指摘されているが（㉓二三－四頁）、そのようなレッテルの下にどのような切実な感情が隠されているのであろうか。以下、『代理戦争』のシナリオを検討するこ

とで、『仁義なき戦い』が一個の優れた戦争映画となっている所以を具体的に考えてみたい。

『仁義なき戦い』第一作が封切られたのは昭和四十八年である。そのころ既に、高倉健、鶴田浩二、藤純子といったスターを主役とする任侠映画に観客は飽きており、『仁義なき戦い』はそのマンネリを打破するために製作された。任侠映画の様式性からリアリズムへの脱皮が図られたのである。この映画は、美能幸三という組長の手記をもとに構成した飯干晃一のドキュメント（①）を原作として、戦後最大の暴力団抗争とされる「広島抗争」という現実の事件に取材したもので、観客はパターン化した任侠映画とはまったく異なるこの映画のリアルな迫力に圧倒された。どぎつい広島弁、襲撃場面の畳みかけるような描写、手持ちカメラによる躍動的な画面構成、煽動的な音楽があいまって、あたかも本物のやくざの生態を見ているような異様な興奮を観客に与えたのである。第一作は大ヒットとなり、同年すぐに第二作『広島死闘篇』、第三作『代理戦争』、翌年、第四作『頂上作戦』、第五作『完結篇』が立て続けに製作された。シリーズを通して監督は深作欣二、脚本は第一作から第四作までを笠原和夫が、第五作を高田宏治が担当した。

このシリーズのヒットを契機として、その後次々と実在の抗争事件をモデルとした実録やくざ映画が作られていく。実録やくざ映画というジャンルは、日本社会がいわゆる高度経済成長期という時代を過ぎ、今一度終戦からの歩みを振り返ってみようという時期に製作されたもので、裏面史であるとはいえ日本の戦後史の掘り起こしという性格を持ったものである。『仁義なき戦い』シリーズで描かれる広島抗争事件にしても終戦後すぐに端を発しており、第五作が扱っている出来事は昭和四十四年から翌年にかけて起きたものである。つまり、終戦後から映画製作時にごく近い時期までの長い期間をカバーしていることもこのシリーズの大きな特徴である。

笠原は『仁義なき戦い』執筆にあたり、広島と呉で綿密な取材を重ね、小さなエピソードを丹念に掘り起こし、脚本に取り入れていった。むろん、実録とはいっても事実そのままではスピーディなアクション映画にならない。そのあたりは、たとえば、一つの殺人事件を丹念に取材したトルーマン・カポーティのノンフィクション・ノヴェル『冷血』（一九六五年）とは大いに事情が異なる。媒体の持つ時間性の違いであろう。しかし、歴史的事実に密着して日本の戦後社会の一断面をフィクション化するという作品の性格は、脚本家としての笠原和夫の資質にぴったりと合い、そのことがこのシリーズの成功をもたらしたと言ってよい。笠原の特徴はその人を知る者が口を揃えて言うとおり、どのような映画でも徹底した取材を行なうことにあった（⑯、㉑、㉓）。関係する資料はもとより、当事者からの聞き取りによって得られる生々しい証言を収集し、そこから人間関係と事件の経緯を綿密に再構成したのち、隙のない論理的必然性と構成を持ったストーリーを作り出していくのである。「取材魔」と呼ばれ、会社側からすれば執筆の遅いライターとして心配させられることもあったようだが（⑭一一六―七頁）、笠原和夫のシナリオ作りは事実の収集からフィクションの結晶へと至る過程と称してよく、そこには歴史家としての資質と職人的に研ぎ澄まされた技術の見事な結合が見られる。

歴史家としての性格は『「仁義なき戦い」調査・取材録集成』（⑩）という書物に明瞭に現れている。これは『仁義なき戦い』の脚本執筆を依頼された笠原が広島と呉に赴き、暴力団関係者から得た情報を記した取材メモを一冊にまとめたものである。この取材行に関しては従来、笠原自身や同行した日下部五朗プロデューサーの証言によってその困難さが伝えられてきたが（⑦、⑮）、『集成』の出版によって一般読者・観客の前にはじめてその取材内容の全貌が明らかになった。この資料集を見て何よりも驚くのは、入り乱れた人間関係と複雑きわまる抗争の展開を把握するために一つの表にまとめられた人脈図と年譜である。実物は(色)鉛筆や、黒、青、赤、緑といった各色のボールペンが

使い分けられているが、たとえば『代理戦争』で扱った抗争の年譜はテープで貼り合わせた、タテ四二三ミリ、ヨコ一二八七ミリに及ぶ一枚の紙に、上下数段に分けて日付と人の出入りが細かい字でびっしりと書いてあり、それはまさに細大漏らさず集められた事実に埋め尽くされているといった印象なのである（⑩）。笠原は後年、『二百三高地』（昭和五十五年、東映）、『226』（平成一年、フィーチャーフィルムエンタープライズ）等の戦争映画を数作執筆するが、そこでも同様に詳細を極めたチャートが作成されている。『二百三高地』のために作成された日清―日露戦争年譜（一部）はタテ五一〇ミリ、ヨコ二五五〇ミリという長大なものである（⑪）。

笠原によれば、取材と資料収集、そしてそれをまとめた年表作りの大切さは次の点に集約される。

> 歴史的な素材を扱う場合などは、当時あったことを同時並行で書くことが多く、その際、年譜があれば、この事項をはずして、別のものを使おうということも可能になる。創作というものは本来、そういうものであって、決して夢みたいな話を原稿に移すことではないのだ。（中略）資料を読み込んでいると、必ず資料のすき間が見えてくる。こう来た以上、あっちへ行く筈だったのに、なぜこっちへ転んだのか――資料には書かれていないすき間を埋めるのが、われわれ作家たる所以だ。（⑧一二七―八頁）

「歴史的な素材」という意味では実録やくざ映画も戦争映画もまったく同列に置かれているのである。笠原のこのようなシナリオ作りに触発され、『仁義なき戦い』以降、徹底した取材に基づくリアルなドラマが東映やくざ映画の作劇術の大きな柱になっていく。

だが、リアルというのは単に現実の抗争を素材にしているというだけではない。それまでのやくざ映画が「任侠道」や「盃」というものをいわば精神的な美学として描いてきたのに対して、笠原は『仁義なき戦い』シリーズで、それを一種の政治力学として冷徹に捉え、その力学の中で挫折し、殺されていく若者たちの無惨な死に焦点を当てたのである。ここに『仁義なき戦い』の大きなポイントがある。

大島渚によれば、このシリーズが捉えたやくざの抗争原理とは次のようなものである。やくざは、「敵は殺せ！」しかし「殺した者は殺される！」という二つの原則に支配されている。その二大原則に挟まれながら生き延びるために、やくざは自分がやらせたと悟られないよう「遠隔操作」で敵を殺すのであり、他の組織と盃という相互扶助の条約を結んで「自己勢力の連携強化、敵対勢力の分断弱化」を図るのである（③七三八頁）。

『仁義なき戦い』シリーズで、このような力学が最も鮮明に現れているのが『代理戦争』である。ストーリーは打本組と山守組の対立を軸に進行し、それぞれの後盾として神戸の全国組織・明石組とそのライバルである神和会がつくことから、両者の対立は必然的に代理戦争の様相を呈してくる。笠原は戦争の一方の陣営を担う打本という人物を通して、この作品における盃の力学を徹底的に戯画化して描いている（シナリオからの引用は⑦による）。

打本「明石組と兄弟分いうたら、わしも恰好がつくし、神戸にとっても損な取引にゃなるまアが！」

広能「（苦い顔で）打本さん、跡目に立とうという考えで旅と盃したら、間違いの因になりますよ」

打本「こんなの考えは古いのよ。これからの極道いうたらよ、つきあいの広さで。云うなりゃア国際外交の時代なんじゃけん、頭を使わにゃアよ、おう」

広能「ほうですかのう……わしゃ馬鹿でええと思ってますが」（一八六―七頁）

＊

打本「お前が詰まらんこと喋るけん、相原がツムジ曲げよってよ、明石さんとの盃は無期延期になってで、おう、わしに恥かかせて。どうしてくれるんない！」

広能「兄貴の方こそ、考え直した方がええですよ、突ッ転ばしの女郎みたいにあっちこっち売り込むのは……」

打本「（昴ぶって）なに云うとってや、おどりゃア、明石さんと兄弟になりゃア位が上がるんじゃけん、高う売れるもんなら高う売るのが当たり前じゃろうが、おう、わしが出世し損なったら、お前が責任とれよ、責任を！」

（二〇〇頁）

ここにはもはやかつての任侠映画が研ぎ澄ませていった盃の神聖さはかけらもない。いかにも商売人らしい損得勘定があるだけである。打本の戯画化は第四作でさらにグロテスクなまでにエスカレートし、打本は自分の子分が襲撃に行くことを敵対組織に教えたあげく、その見返りとして資金提供を要求するのである。『代理戦争』がシリーズ中、あるいは東映やくざ映画全体の中でも抜きん出た作品になっているのは、このように盃というものが勢力保持をはかるための外交手段として非常に人間臭く矮小化されて描かれているからである。盃が本来人間同士の精神的・倫理的な強固な結びつきを象徴したものであるとするなら、笠原はそのような盃がドライに変質するところにドラマのありかを見いだしている。そのドラマとは「裏切り」に他ならない。

この映画では抗争が生身の暴力ではなく「盃外交」によって進行し、やくざは簡単に裏切り裏切られる。打本組、山守組のそれぞれに、この戦争に乗じて組の支配権を握ろうとする内紛があり、その小競り合いが大きな戦争に影響を与え、敵味方の色分けはまるでオセロゲームのように次々に塗り替えられるのである。『代理戦争』のプロットを

ざっと点描すると次のようになる。

■跡目相続

広島最大の暴力団・村岡組の跡目問題が浮上する。村岡の舎弟・打本は足場固めのため山守組傘下・広能、および武田、松永ら村岡組幹部と兄弟盃を交わす。打本はさらに貫禄をつけるため神戸・明石組の相原と兄弟盃。打本と相原の盃に不快感を持った村岡は、跡目を山守に譲り、村岡組は山守組に吸収される。

■山守対打本

岩国で浜崎組（山守側）と小森組（打本側）の小競り合い。山守は打本組の早川を抱き込む算段をする。打本組は山守組に発煙筒を投げ込む。広能ら、打本に兄弟盃を返上する。孤立を恐れた打本は指を詰め、山守に詫びを入れる。打本は援助を求めて神戸の明石組へ逃走。

■腰砕け

この一件で明石組の反撃を恐れた山守および山守組幹部は、広能に内緒で明石組にしっぽを振る。早川もさっさと打本組に復帰。広能一人が蚊帳の外に置かれる。打本の仲裁で浜崎・小森の手打ちがあり、その席上、広能らは打本に詫びを入れる。

■代理戦争

打本は念願かなって明石組組長・明石の舎弟になる。威勢のいい打本に業を煮やした山守は武田を若頭に据え、組の引き締めをはかる。武田は神戸・神和会と縁組みをはかり、代理戦争の気配が濃厚になる（その裏で、山守は再び早川を抱き込んで、明石組にもつなぎを保とうと画策）。広能はこの縁組みに反対を唱える。

■内紛

山守の腹心・槇原組が邪魔者の広能を襲撃。明石組の岩井（広能と兄弟）は、広能に神和会との縁組みを阻むよう依頼、それがだめなら打本との兄弟盃を戻すよう忠告し、山守との道をつけようとする。それを知らない広能組・倉元が、打本、槇原、早川を襲撃。広能、倉元の襲撃を知って激怒する。広能は状況を打開すべく、打本との復縁話を山守組に知らせないまま、神和会との盃に乗ると見せかける（明石組と神和会の競り合いの場に山守を引っぱり出すための広能の仕掛け）。

■広能の策略

山守組、神和会と盃。明石組は、すかさず岡山の児島会と盃、同時に山守組幹部と打本の盃復活を強硬に求める。広能、武田ら山守組幹部は打本との復縁を明石組に断りに出かけるが、席上、幹部たちはコロリと翻意する。そこへ長老・大久保が登場、武田もついに折れる。明石組、打本を説得して早川を破門させる。打本と山守組幹部との盃復活。その結果、広能の狙い通り、山守は神和会から厳重な抗議を受け、追いつめられる。

■形成逆転

しかし、武田は大久保を引っかけて、広能を山守組から破門。広能と山守組の対立の構図を作り出す。明石組は広能を助けるため、打本に山守組幹部との絶縁状を出すように要求する。山守組幹部・松永は中立を宣言し、引退。山守組傘下となった早川組が打本組を襲撃。広能組・倉元、槇原を襲撃せんとして逆に射殺される。

このように箇条書きにしてみると、笠原和夫は「代理戦争」という混沌とした大状況を「裏切りにつぐ裏切り」という観点から実に冷徹に見つめていることがよくわかる。その目が冷徹であればこそ、それが個別の場面に注がれる

とき、そこにずっこけの喜劇が浮かび上がってくる。打本との復縁を蹴りに行った山守組幹部たちが、明石組の威圧に気圧されて腰砕けになる場面などはその最たる例である。

宮地「そうなると、わしらもあんた方とは全く縁が切れるということになるが……松永さん、あんたそれでほんとにいいか……？」

松永「（動揺して）わしは……蹴るということは云うちょらんですよ……おやじや若頭がそうせい云うとるんで……」

岩井「（江田に）あんたはどう思うてますか？」

江田「（も動揺して）わしゃ、まだよう考えとらんのじゃ……」（二四二頁）

笠原はここで、やくざとは言わず人間の「戦争」とは所詮こんなものだと言っているようである。戦うと言っているのはほんの一人、あるいは一握りの人間だけで、あとの人間はこともなげに保身や裏切りや打算に走ってしまうのであり、戦うと言っていたはずの人間もあわよくば安全地帯に逃げ込もうとする。こういった人間のエゴイズムを見つめる笠原の視線は、冷めた共感とでも呼ぶべきものである。笠原自身は『仁義なき戦い』シリーズにはほとんど感情移入できないと言う。それは「ヒューマンな救い」がないためだ。「ああいう苛酷な時代というのは、ぼくが実際に体験してきたことですからね、楽しくはないですよ。あれはぼくの呪いですよね。自分自身をも含めて笑ってやれということでしたね」（⑱二三七頁）。

主人公の広能もまた笑われている。広能が打本との盃復活を利用して、一番の悪党である山守を追いつめようとし

て最後に武田に逆転を喰らわされるのは、広能が盃というものを甘く見すぎたからである。映画の初めで打本に縁組みは慎重にせよと忠告していたはずの広能もまた、「代理戦争」の混戦の中で、いつのまにか盃の力学にとらわれてしまったのである（やくざ映画の主役がこのような批判的な眼で笑われるのは異例のことである）。

その結果、広能は倉元という一人の若者を死なせてしまうことになる。倉元は最初広能のもとに連れてこられたとき、自分が何をして生きたいのかまったくわからない人間であった。広能になぜ溶接工ではやっていけないのか、溶接工では食えないのかと問われ、倉元は「ゼニァどうでもええんです……」と答える。それでは、どうして堅気でやれないのかと再度問われると倉元は答えられない。「……分らん……」。欲しいのは金ではないが、では何なのかわからないのである。ところが、倉元は広能組に入って初めて充実感を覚え、生き生きしはじめる（一九〇―一頁）。

だが、この倉元にも、あまり目立たない形ではあるが、盃をめぐる皮肉で痛切なドラマが設定されている。倉元は同じ広能組の若衆から、「のう、お前、おやっさんから盃貰うとるんか？……そりゃア早よ貰わにゃのう、旅にも出られんし、詰まらんぞ」と言われるのである（二三一頁）。そこで倉元は広能に認められようとして、広能と対立する槇原を襲撃するが失敗し、再度狙ったところを射殺される。倉元が求めたこの盃は純心なもので、広能たちがやりとりする打算的な盃とはまったく正反対のものである。しかし、倉元は初めて獲得した生を、いわば広能との盃を得んがために奪われてしまうのだ。このときこの映画の喜劇は悲劇へと一気に暗転する。

映画は広能と倉元の母親たちが焼場から倉元の骨箱を抱いて出てくるところで終わる。

うめ「この子いうたら……警察で解剖されて……お腹の中までカラッポにされて……ズダ袋みたいに縫い合わされちょってですけん……この子の中身は、何処に棄てられたんじゃろうかと思うと……」

広能「(痛恨を噛みしめるように)……!」(二五三頁)

そのとき、敵対する組が広能を襲撃する。骨箱が銃弾に打ち砕かれ、あたりに骨片が散乱する。

呆然としているうめと青木。

水上が急いで散った骨片を拾おうとして、「アチッ!」と放り出す。

広能も拾う。

まだ灼けるような熱さの骨片を一つ一つ、ジッと掌の中で握りしめるようにして、初めて広能の眼尻から激しい悔恨の涙が伝わり落ちてゆく。(二五四頁)

『代理戦争』は最後に至って一挙に暗然たる真実を提示する。それは、たとえゲームのように見えようとも、「盃外交」が戦争というものの一つの仮象である以上、それは必然的に容赦なく人を殺すのだという、極めて当たり前の真実である。広能はその真理を忘れて、盃の力学を弄んでいるうちに、身内からその「戦争」の最初の犠牲者を出すという悲劇をもたらしてしまったのだ。倉元の熱い遺骨を握りしめるとき、広能はみずからの身体にその死を焼きつけて、おのれの罪を罰しようと決意するかのようである。倉元の遺骨が銃弾に砕け散るのを見るとき、我々もまた広能とともに、戦争の本質を暗澹たる思いで受けとめる。

この倉元と母親は、『仁義なき戦い』第一部に登場する若杉というやくざのモデルとなった大西政寛とその母親の

話を元にしている。大西が警官隊と撃ち合い、死亡したのは昭和二十五年のことである。したがって、『代理戦争』が描く昭和三十五～八年頃の出来事ではないが、『代理戦争』の取材行で笠原は母親と会い、この母親を映画に取り入れたくなったと語っている（⑦三四九頁）。そのときに笠原が聞いたのは、息子が死んだと聞かされて呉署に駆けつけた母親が見たのは、「遺体は頭のテッペンから腹まで二ツ割りに解剖され、麻袋のように縫い合わされてあった。これが我が子か」と目を疑うような姿だったということであった（⑩一九六頁）。

では、このようなモデルの運命を背負った倉元の死を見つめている広能のモデルは誰なのだろうか。倉元と広能の関係はフィクションであるから、当然それは美能幸三ではない。私はそれは笠原和夫自身ではないかと想像する。笠原は幼年時代から映画界に入るまでの半生を『「妖しの民」と生まれきて』という自伝的文章に書いている。その中で鮮烈なイメージで語られる死がある。笠原と戦中戦後の苦しみをともに経験した妹・照子の死である。妹は戦後、米軍の宿舎で勤め出し、やがて米兵の「TOKYO WIFE」となっていく。しかし、身体の不調を訴えて家に引きこもりがちになり、昭和三十三年に白血病で亡くなってしまう。その死の前夜、病室で枕元に座った笠原に、照子は「抱いて……」と呼びかける。

彼女の躰は、手を触れたらそのままパラパラと粉になって崩れてしまいそうな状態であった。それに血を分けた妹の生身を抱くという行為には抵抗があった。私は言葉だけで励まして、彼女が昏睡に落ちるのを待った。

翌日の午すぎ、酒の深い酔いから、長姉が呼ぶ鋭い声で起こされた。急いで病室に駆けつけると、照子は頭だけを起こして、硬張った両手を精一杯虚空に伸ばし最後の息を吸い込んでいた。懸命に宙を摑もうと伸びきったその枯れた両腕は、何かにそっくりだった。あの、相生橋下の水中塔婆だった。そして、吐く息はなく、首筋か

ら力が抜けて枕に吸いこまれるように頭を落とした。
二十九歳であった。(⑥一一九頁)

水中塔婆とは、昭和二十年の東京大空襲で火に追われ、難を逃れようと隅田川に飛び込んだものの水面を走る火炎の熱風に焼かれ、あるいは酸欠で死んだ人々を供養するためのものだった。笠原は川の中で無数の塔婆が「死者たちの枯れた腕が空に向かって救いを求めるかのように叢立(むらだ)つさま」を見て慄然としたという(⑥一〇四頁)。妹・照子もいわばそれらの死者の一人であったのだ。笠原は自伝の中で、なぜあのとき妹を抱きしめてやらなかったのかと悔恨を口にする。なぜその人が一番必要としたときに「蘇生の光を分け与えてやることが出来なかった」のかと(⑥一二〇頁)。この一節を読んだときはじめて、私には『仁義なき戦い』の戦争映画としての相貌がはっきりと見えた気がした。確かに『仁義なき戦い』という実録やくざ映画は笠原が取材した抗争事件のおびただしい事実から成り立っている。だが、そういった事実の集積を超えて、その向こうに笠原が見つめていたのは、自分が救うことのできなかった妹の死であり、その先に累々と横たわる無辜の人々の死であり、しかし、おのれだけは生き延びているという逃れようのない事実であった。そこに『仁義なき戦い』の「実録」としての倫理があった。

＊本稿は拙論「『仁義なき戦い・代理戦争』の力学」(『木野評論』第三十号、京都精華大学、一九九九年)に、筆者が二〇〇六年十一月十四日、慶應義塾大学文学部総合講座「蒐集の科学Ⅱ」で行なった講義の内容を加筆したものである。本講座にお招き下さった宇沢美子教授、当日ビデオの操作を手伝って下さった海老原豊さんに改めてお礼申

し上げたい。

引用および参照文献

① 飯干晃一『仁義なき戦い　死闘篇』『同　決戦篇』（角川文庫、一九八〇年）
② 上野昂志『戦後再考』（朝日新聞社、一九九五年）
③ 大島　渚「『仁義なき戦い』論／ヤクザ映画は悲しい映画である」（『キネマ旬報』一九七五年四月上旬号）
④ 小林信彦『映画を夢みて』（筑摩書房、一九九一年）
⑤ 笠原和夫『破滅の美学　ヤクザ映画への鎮魂曲』（幻冬舎、一九九七年）
⑥ ――『「妖しの民」と生まれきて』（講談社、一九九八年）
⑦ ――『仁義なき戦い』（幻冬舎、一九九八年、シナリオ集）
⑧ ――『映画はやくざなり』（新潮社、二〇〇三年）
⑨ ――『笠原和夫　人とシナリオ』（シナリオ作家協会、二〇〇三年）
⑩ ――『「仁義なき戦い」調査・取材録集成』（太田出版、二〇〇五年）
⑪ 笠原和夫、荒井晴彦、絓秀実『昭和の劇　映画脚本家・笠原和夫』（太田出版、二〇〇二年）
⑫ 笠原和夫・高田純「シナリオライターにとっての思想とは？　笠原和夫氏に聞く」（『キネマ旬報』一九七五年七月下旬号、八月上旬号）
⑬ 桂千穂・編『にっぽん脚本家クロニクル』（ワールドマガジン社、一九九六年）
⑭ 日下部五朗「東映流プロデューサー術直伝　日下部五朗氏に聞く」（『FB』十五号、行路社、二〇〇一年、聞き書き）
⑮ 杉作Ｊ太郎・植地毅・編『仁義なき戦い　浪漫アルバム』（徳間書店、一九九八年）
⑯ 高田宏治・西谷拓哉『高田宏治　東映のアルチザン』（カタログハウス、一九九六年）
⑰ 立松和平『映画主義者　深作欣二』（文春ネスコ、二〇〇三年）
⑱ 田山力哉『日本のシナリオ作家たち』（ダヴィッド社、一九七八年）

⑲ 中条省平「『仁義なき戦い』のドラマトゥルギー」(⑦「解説」)
⑳ 中島貞夫(河野真吾・編)『遊撃の美学　映画監督中島貞夫』(ワイズ出版、二〇〇四年)
㉑ 深作欣二・山根貞男『映画監督　深作欣二』(ワイズ出版、二〇〇三年)
㉒ 宮崎芳三「笠原和夫」『文集Ⅱ』(山口書店、一九八八年)
㉓ 山根貞男・米原尚志『「仁義なき戦い」をつくった男たち』(NHK 二〇〇五年)