

「美空ひばりにおける「歌う時代劇スター」から
「座長」への転身とその文化産業史意義」

輪島裕介（大阪大学・文学研究科・准教授）

20世紀後半の日本の大衆文化における最大のスターの一人である美空ひばりに
ついて、彼女の「歌う映画スター」という特異な地位に着目して論じる。2019年
9月の論壇では、彼女の初期（1940年代末から1950年代前半）のキャリアに注目
して、舞台、レコード、映画を跨ぎ越す活動の一端について紹介したが、今回
は、それをより具体的な文化産業と興行の歴史のなかに位置づけることを主眼と
する。さらに、1958年以降、大衆娯楽映画の分野で圧倒的な興行的優位を誇った
映画会社である東映と専属契約を結んで以降の、主に時代劇映画における活動を
も視野に入れて、彼女の「スター」としての地位がどのように確立されたのかに
ついて検討する。一方、その時期は、大衆娯楽の覇権が映画からテレビに移行す
る時期でもあり、そうした環境の変化の中で、どのように彼女が自身の活動を変
化させ、とりわけ、時代劇の演目を舞台の連続興行において演じる「座長公演」
を活動の中心に置くに至ったのか、について考察する。

キーワード：美空ひばり、時代劇映画、座長公演、東映、テレビ

「美空ひばりにおける「歌う時代劇スター」から
「座長」への転身とその文化産業史意義」

輪島 裕介

序

美空ひばり（1937-1989）は現在、「演歌の女王」や「昭和の歌姫」と形容され、その死後 30 年を経てなお、日本社会に住む多くの人々の共通の記憶の中に大きな位置を占めている。2019 年末の「紅白歌合戦」には、AI 技術を用いて彼女の声と姿が合成され、書き下ろしの新曲を披露する、という形で「出場」したが、このことは、彼女の変わらぬ人氣を物語っているようにみえる。しかし、そこで披露された彼女の図像は、最晩年あるいはその後の年齢を重ねた姿をシミュレーションするのではなく、20 代の容姿を再現したものだ。一方、秋元康が作詞を手がけた新曲は、彼女自身の人生を重ね合わせるような歌詞を、機能的な和声進行を伴う長調のゆるやかな旋律にのせて歌うもので、「愛燦燦」や秋元が作詞した「川の流れのように」といった最晩年の楽曲を明らかに想起させる。1980 年代後半の歌謡界の流行を反映した（さらにいえば 1970 年代以降の自作自演的なフォーク調楽曲の一般化を背景にした）こうした曲調を、白いドレスに身を包み、あまつさえ「ご託宣」めいたセリフ入りでいかにも歌姫然と歌う、というのは、ひばりが 20 代の時期に実際に行っていた活動とはかなり隔たっている。もちろん、「AI ひばり」企画自体の論評や、時代考証的な揚げ足取りは本稿の目的ではない。ここで強調したいのは、登場時から 20 代にかけてのひばりは、「大歌手」というよりは、映画のスクリーンの中で時代も性別も超越してありとあらゆる役柄を演じ分け、破天荒な活躍をする「歌う映画スター」だった、ということだ¹。当時、大衆娯楽として他を圧する影響力を持って

¹ 美空ひばりの代表的な映画作品の概観と分析については斎藤完『映画で知る美空ひばりのその時代』を、ひばりと同時期に活躍した戦後初期における「スター女優」の文化史的意義については、北村匡平『スター女優の文化社会学』を参照されたい。

いた映画におけるスターとしての地位が、美空ひばりに単なる人気歌手という以上の特別なオーラを付与していた。さらに、彼女の死後急速に普及した家庭用ビデオやDVDやインターネットの動画サイトのような個人向け複製媒体を通じてその姿が、単に視聴可能とあるどころか、映画作品を個人で所有する、という、公開当時には考えられなかったような事態までもが可能になったことが、現在まで続く彼女の人気を可能にし、その点で、一部の熱心なファンを除いて一般的な社会的記憶からは徐々に消えてゆく他のレコード歌手たちと大きく異なっているのではないか。銀幕の、あるいはディスプレイの中のひばりの七変化にかつても今も慣れ親しんでいるファンにしてみれば、今回の「AI ひばり」も、同じく彼女の死後にCG合成によって「出演」した『オペレッタ狸御殿』（2005）同様、彼女が演じる多種多様な役柄の一つとして、さほど違和感なく受け容れられるものだったのかもしれない。本稿の仮説は、美空ひばりという芸能者は、1950年代を通じて最も大衆的な人気と影響力を持っていた映画というメディアとの深いかかわりを通じて、同時代のほかのレコード歌手とは異なる巨大な存在感を大衆文化全体のなかでもちえたのではないか、ということである。その上で、ほとんど彼女のみがなした特異なキャリア形成が、どのような条件によって可能になったのかを探ることが本稿の目的となる。

1・制作会社を越えた「歌う映画スター」という特異性

まず確認しておかなければいけないのは、美空ひばりの経歴は、同時代の、またそれ以前・以後の日本の芸能者のそれと比較したときに、きわめて異例であるということだ。つまり、特定の師匠に弟子入りするのも、大正期以降に一般的になるように宝塚歌劇や松竹歌劇や日劇ダンシングチームといった特定の劇団に入団するのでもない形でキャリアを開始している。レコード会社とは終生コロムビアと専属契約を結んでいたものの、映画に関しては、1958年に東映と専属契約を結ぶまでは、新東宝、松竹、東宝、大映など、制作会社を越えて出演し、しかもそのほとんどにおいて主役を演じている。これは、1960

年代までの映画会社が、スタッフの専属契約に基づく強力なスタジオ・システムに基づいて制作していたことに鑑みると極めて異例であり、特に 1953 年に各社専属俳優やスタッフの他社への出演を禁じるカルテルである五社協定が成立して以降は、制度的にもほとんど不可能になっていった。一方、現在に至るまで、レコード歌手が特定のレコード会社と一定の期間、専属契約を結ぶ慣習は続いており²、ひばりが活躍した当時においてもレコード会社専属の人気歌手が複数の映画会社の作品に出演することは必ずしも珍しくはなかったが、そのほとんどの場合は劇中で一曲ヒット曲を歌う、というようなカメオ出演であり、ある程度重要な役柄をしばしば演じるような歌手は、たとえば大映と専属契約を結んだ橋幸夫のように、映画会社と個別に専属契約を結んでいた。いうまでもなく、各映画会社の垂直統合システムは、会社ごとの個性に結びついていて、松竹の「大船調」メロドラマ、東宝の洋風サラリーマン喜劇、東映の痛快娯楽時代劇、（残念ながらひばりは出演していないが）日活の無国籍アクション、といったように。歌手・美空ひばりの驚くべきレパートリーの多様さは、それぞれ特色を持つ各映画会社の作品に「歌う映画スター」として出演することで形作られていったのではないか、というのが本稿の仮説である。そしてそのような業界慣習から大きく逸脱するあり方はいかにして可能になったのか。それは、デビュー当時の彼女の人気が発発的であったこと、それが五社協定以前であったためまだ幾分は映画会社間の流動性が存在していたこと、などによって説明しうるものだが、しかし、そもそもなぜ彼女がデビュー当時から各映画会社に出演していたのか、しかもそれが 1953 年に五社協定が成立した後、1958 年まで継続しえたのかについては説明できない。以下、彼女の最初期のキャリアを概観しながら、会社を越えた「歌う映画スター」としての美空ひばりの地位の形成過程と、その文化産業的特異性について検討する。

² 1930 年代から 1960 年代を通じて、作詞作曲家、編曲者、伴奏者も特定のレコード会社と専属契約を結んでいたが、1970 年代以降は歌手以外の専属契約は基本的に解体していった。

2・「のど自慢狂時代」の象徴としてのひばり

美空ひばり（本名加藤和枝）は、敗戦後まもなく、横浜市磯子区で魚屋を営む父の道楽で始めた素人楽団の豆歌手として自宅近くで歌い始めた³。その背景には、一方では、戦前以来（概して大正から昭和初期に確立された）大規模な商業的娯楽が戦争によるダメージや戦後占領による混乱からいまだ回復できていなかった時期に、こうした素人演芸が民間の娯楽として重要な役割を果たしていたという状況があり、他方、素人芸の活況は、戦時中の慰問公演や厚生音楽運動との連続で捉えられるものでもあった（高岡：2005）。

GHQによる放送の民主化の司令を承けて1946年（奇しくもひばりの公式な「初舞台」と同年である）に開始されたNHKの「のど自慢」の大流行は、こうした素人芸の人気を背景とし、また、それに拍車をかけた（細川：2003）。無名時代のひばりが「のど自慢」の予選に出場した際に、子どもだてらに「大人の歌」である流行歌を歌ったことが審査員の不興を買い、不合格を表す鐘一つさえ鳴らずに「失格」の扱いとされた、というエピソードはきわめてよく知られており、放送番組としての「のど自慢」それ自体とは反りが合わなかったにせよ、美空ひばりは素人芸が注目される「のど自慢時代」の申し子だった。そのことは、後述するように彼女の初めての映画出演が『のど自慢狂時代』（東横映画制作、大映配給、斎藤寅次郎監督、1949）において笠置シズ子のブギ曲「セコハン娘」を歌う少女役であったことから伺い知れる。いうまでもなくこうした映画が制作されること自体が「のど自慢」に代表される素人芸の隆盛を物語っている。

当初から、子供向けの童謡ではなく「リンゴの唄」（1945）や「長崎物語」（1939）といった大人向けの流行歌を得意としていた美空ひばりは、やがて、1948年ごろから笠置シズ子のブギウギが流行するのと同時期に、これを大人顔負けに歌う子供歌手として注

³ 従来は1946年9月に、近所の銭湯を改装した「アテネ劇場」を借り切ったのか初舞台と考えられていたが、それに先立つ同年4月に映画館「杉田劇場」に出演していたことが知られ、2011年刊行の美空ひばり公式完全データブック『年譜でもそのように記述されており、本稿ではそれに従う。

目を集めるようになってゆく⁴。ひばりの売り込みを行ったのは、1948年10月に専属マネージャーとなった福島通人（当時は博）だった。戦前から吉本興業系の劇場興行にかかわっていた福島は当時、横浜国際劇場の副支配人で、同劇場は、浅草国際劇場を思わせるその名称にもかかわらず松竹系ではなく、戦後すぐにできた2000人規模の大劇場だった。東京の大劇場が軒並み戦災を受けていたか米軍の接管にあっていたため、東京の芸人たちが多く出演していたという。ひばりが師匠として慕ったヴォードヴィリアンの川田晴久（元あきれたぼういず）と知り合ったのも同劇場である。1948年5月の同劇場の1周年記念公演で小唄勝太郎の前座を務め福島に見いだされたひばりは、ほどなく同劇場の準専属となる。しかし同年9月に福島は劇場を辞め、ひばりの専属マネージャーとなっている⁵。現在では、美空ひばりのスタッフとして真っ先に思い浮かぶのは、「ひばりプロダクション」を経営した母・加藤喜美枝や弟・加藤哲也やその息子で養子となった加藤和也（現在のひばりプロダクション社長）といった親族であり、あるいは神戸芸能社社長で山口組三代目組長の田岡一雄かもしれない。しかし、彼女が登場した1940年代末から全盛期といえる1950年代半ばまで、彼女の型破りな経歴を可能にし、その人気を不動のものとした立役者は福島であったといつてよい。

専属マネージャーとなった福島は、横浜国際劇場時代の人脈を最大限に駆使してひばりを徐々に大きな舞台に売り込んでゆく（上前：1985：46）。そのなかで、レコード会社のテイチクとコロムビアに売り込むものの失敗しているのは興味深い事実だ。福島に注目したひばり伝『イカロスの翼』のなかで上前淳一郎は、その理由について、「誰も、少女が歌う大人の歌に職業上の関心を示さなかった。あどけない顔をしながら、ハスキーにブ

⁴ ちなみにブギウギの流行は、しばしば戦後のアメリカ化の象徴として捉えられるが、歌手・笠置シズ子は日米開戦直前の松竹楽劇団で「スイングの女王」と異名を取るのスターであり、作曲家・服部良一は昭和初期のカフェやダンスホールで花開いた大阪のジャズ文化の立役者として活躍した後に昭和10年代以降東京に移り、戦中は上海で軍属として過ごした人物である。その実演も、日劇をはじめとする戦前以来の大劇場で行われており、少なくとも、送り手の側から言えば戦前にすでに高い水準にあった日本のジャズ（軽音楽一般という意味での）の復興として考えるべきものである。

⁵ 福島とひばりが出会いマネージャーとなるまでの事実関係については諸説紛々であり、その検討については齋藤慎爾『ひばり伝』140-155頁を参照されたい。

ギウギを歌うのを、面白い、とほいう。しかし、レコードになれば顔は見えないのだから、その面白さは消えて、あとはもの真似の醜さだけが残る」（同：61）と解釈している。単に子供であることが障壁だったわけではないことは、例えば、いかにも「子供らしく」歌う童謡歌手の川田正子がひばり以前に大きな人気を博していたことからもうかがえる。大人顔負けに舞台上で歌う子供という当時のひばりの特徴は、姿が見えないレコードのメディア特性とは相容れないと考えられたのだ。このことは、レコードが音声のみのメディアである、という当たり前の事実によって改めて注目を促す。

3・「歌う子役」から主演女優へ

1949年2月、コロムビアの所属歌手による日劇公演「春のヒットパレード」に、映画撮影のため出演できなくなった笠置シズ子の代役で出演することになったひばりは、そこで日本コロムビアの文芸部員・伊藤正憲に認められ、同時に、新東宝のプロデューサー杉原貞雄の注目も惹きつける。東宝争議で東宝から新東宝に移っていた杉原は、戦前からの福島の知り合いで、既に売り込みを受けていた。杉原は、同じく東宝から新東宝に移っていた喜劇映画の名監督、斎藤寅次郎が同社で『のど自慢狂時代』を撮影していることを思い出し、子役を好む斎藤にひばりを推薦した。すでにひばりの師匠分となっていた川田晴久は、戦前から東宝の斎藤映画によく出演しており、その点でも近い人脈にあった。ひばりを気に入った斎藤は、この年だけでも『のど自慢狂時代』（3月）、『新・東京音頭びっくり五人男』（6月）、『あきれた娘たち』（10月）、『おどろき一家』（大泉映画、12月）と立て続けに起用する。ここで、後に東映となる大泉映画との接点が生まれているのも興味深い。いずれにせよ、斎藤自身が「私の映画には子役は欠かせない攻め道具の一ひとつ」（斎藤：2005：92）と語るように、斎藤喜劇における子役、という映画史的な系譜のうちに位置づけられるものといえる。

一方、コロムビアの伊藤は、ひばりのレコードデビュー曲「河童ブギウギ」（7月31日発売、翌8月1日にコロムビアと専属契約を結んでいる）を映画で使用するよう画策する。「年端もゆかない娘が大人の歌を堂々と歌う」という彼女の特徴を活かすには、「歌を聴いている人に、こんな小娘なんだよということを目で見せて、納得させなければいけない」と考えたためだった（竹中：2005：77）。その映画、8月公開の松竹映画『踊る竜宮城』での、ひばりの登場シーンは2回にすぎず、松竹歌劇団のレビュー映画の添え物に留まっているが、現在発売されているDVDの表紙では河童姿のひばりの写真だけが用いられている。コロムビアと松竹は、戦前の『愛染かつら』（1938）以降、主題歌を強調した映画製作、あるいは映画主題歌のレコード化において密接な関係を持っていた（古川：2005）。河童というテーマ、そして作曲者が松竹歌劇団の作曲家・指揮者である浅井拳嘩であること判断して、「河童ブギウギ」自体、この映画の挿入歌として企画されたと筆者は思い込んでいたが、伊藤の回想では、「『河童ブギ』がでると、私はすぐそれを映画に入れることを思い立」ったという（伊藤：1971：186）。撮影時に、同作の音楽を担当していた万城目正と出会っており、『愛染かつら』主題歌「旅の夜風」以来の映画主題歌の代表的作曲家によって新曲「悲しき口笛」とそれを主題歌にした同名の主演映画が作られ、美空ひばりは空前のブームを巻き起こすことになる。これは、シルクハットにタキシード姿でナイトクラブで歌う有名なシーンのように、「大人顔負けに歌う子供」というひばりの歌と姿を最大限に強調しつつも、生き別れになった肉親との再会という物語のプロットや、主題歌の使用法においては、コロムビアと松竹の映画主題歌の公式を忠実に引き継ぐものと言えるだろう。

そして、斎藤寅次郎が監督し、彼の映画の常連である榎本健一、花菱アチャコ、そしてもちろん川田晴久といった大物喜劇人がこぞって出演し、万城目正が主題歌を作曲した『東京キッド』（1950）において、斎藤寅次郎の喜劇映画の系譜と、松竹—コロムビア

の主題歌映画の系譜が重なる⁶。これは、1937年に東宝に移籍する以前は松竹に所属していた斎藤が松竹に戻って監督した作品であり、斎藤は、「松竹を退社してから十数年後、ひばりの『東京キッド』を手土産に、再び大船で仕事をするようになった」と述べている。「手土産」という表現や、「大船には、一度やめた者は再び入社を許さないという鉄則があった。私の時も当然組合が反対運動を起こした。会議の結果、投票で決めることになり、わずかな差で、私は承認された」（92）という回想からも、斎藤の松竹復帰が異例のことであったこと、ひばりの主演映画が異例を許容するだけの価値を認められていたことがうかがえる。これ以後、斎藤は新東宝と松竹双方（後には東宝も）で精力的に活動することになる。

『東京キッド』に関してもう一つ重要なのは、本作において、ひばりのマネージャーの福島通人が「企画」としてはじめてクレジットされていることである。映画製作における実際の関与の度合いはわからないが、このことは、ひばりが単なる一出演者というだけでなく、彼女とそのマネージャーが企画・制作にまで影響を行使しうる存在になりつつあることを物語っている。

翌1951年5月に福島通人が「新芸術プロダクション」を設立したことは、そうした文脈で考えるべき事柄だ。福島が代表取締役となり、取締役には川田晴久、加藤喜美枝、斎藤寅次郎が名を連ねた。さらに、歌手の田端義夫、喜劇俳優の堺俊二、山茶花究らも所属し、斎藤寅次郎監督作品や美空ひばり出演作品に多く出演することとなる。また、福島と旧知で、雑誌『スクリーン・アンド・ステージ』の編集者だった旗一兵が「製作部長格」（上前、102 - 103）で迎えられている。旗は、後に喜劇研究の最重要書物のひとつであ

⁶ 同作は、ひばりと川田のハワイ・アメリカ巡業からの帰国第一作であり、この巡業については、橋本治が、きわめて興味深い川田-ひばり論を収録した『川田晴久と美空ひばり：アメリカ公演』（2003）が詳しい。橋本はの中で、ひばりを「艶歌（あるいは演歌）の女王」と考えるのは間違いで、それを包摂する「歌謡界の女王」と考えるべきであるが、それでも不十分であり、「舞台と映画と歌（レコード）—この三つのジャンルを制覇した彼女をなんと呼ばばいいのか？ 簡単である。「ショービジネスの女王」と呼ばばよい」と述べている（橋本、岡村：2003：100）。

る『喜劇人回り舞台』を著す人物であることを考えると、ステージと映画を股にかける喜劇人の系譜のなかにひばりを位置づけることが可能であり必要であるように思える。

4・新芸術プロダクション

新芸術プロダクション設立後のひばりは、以前にもまして多面的な活動を行うことになる。アラカンこと嵐寛寿郎の戦前からの当たり役である時代劇シリーズの戦後第一作、『鞍馬天狗 角兵衛獅子』に杉作少年役で出演し、占領期に禁止されていたチャンバラ時代劇の復活にかかわっている。「角兵衛獅子の唄」はその挿入歌だ。一方、旗は旧知の劇作家の菊田一夫に依頼し映画『あの丘越えて』の原作を依頼する。菊田は当時、NHKのラジオドラマ「鐘の鳴る丘」の原作で人気絶頂だった。ここでは、鶴田浩二とのほのかな恋愛が描かれる。また、大映で『ひばりの子守歌』（1951）や、『百万人の音楽』や『若草物語』で人気を博した子役のマーガレット・オブライエンと共演して話題となった『二人の瞳』（1952）にも出演している。1952年に民放ラジオが開局すると、ラジオ東京（現TBS）の開局記念番組としてラジオドラマ「リンゴ園の少女」を企画する。「リンゴ追分」や「津軽のふるさと」は、このラジオドラマの挿入歌として作られた。皮肉にも、菊田一夫によるNHK「君の名は」が同時帯で一週間後から放送開始される。さらに重要なのは、同年この『リンゴ園の少女』の映画版を新芸術プロダクションが製作していることだ（配給は松竹）。つまり、ごく短期間のうちに、同社は出演者のマネージメントの範囲を超えて、映画製作に参入したことになる。

その意味で、新芸術プロダクションは、単なるマネージメント事務所としてでなく、当時の独立映画プロダクションの一角に数えることもできるかもしれない。この時期の独立プロは、東宝争議を背景に設立された近代映画協会、新星映画社、にんじんくらぶなど、政治的にも芸術的にも前衛的なものが専ら注目されるが、大手とは一線を画しつつ、戦前からの娯楽映画や喜劇映画の流れを汲む存在として、たとえば嵐寛寿郎の綜芸プロダクシ

オンと並んで⁷新芸術プロダクションを位置づけることができるだろう。このことは、東宝争議から五社協定までの映画界の動乱期を、前衛（＝独立プロ）対保守（＝大手）ととらえるだけでは不十分であることを示唆しているだろう。また、映画に限らず、プロダクション主導のコンテンツ制作は、1950年代末以降、米軍キャンプ由来の渡辺プロダクションがきわめて大きな勢力を持ち始めるが、そうしたシステムをある面で先取りするものとして捉えることもできるだろう。そのことは、ナベプロを通じた芸能文化の「アメリカ化」という常識的な理解に再考を迫るものでもあろう。

新芸プロはその後、ひばりの相手役として歌舞伎界から中村錦之助を引き抜いている。錦之助はほどなく東映専属となり時代劇スターとなるが、彼の映画デビューは、新芸プロ制作・松竹配給の『ひよどり草紙』（1954）である。ここに至って、東映の娯楽時代劇との関係が深まる。同時期には、ひばりと同年の江利チエミ、雪村いづみという米軍キャンプ出身の少女歌手の台頭を承けて、「三人娘」の映画共演が実現する。これは当時、「歌と映画の娯楽雑誌」というキャッチコピーで絶大な人気を誇った大衆雑誌『平凡』⁸に連載された小説の映画化だったが、原作自体が、ひばり、チエミ、いづみの三人のキャラクターを念頭に置いていたことは一目瞭然だった。当時の『平凡』はそれぞれに排他的な垂直統合によって成り立っていたレコード界や映画界、それらと一線を画するところもあった放送、といったメディア間の差異を跨いで、場合によってはスポーツ界も巻き込みながら、もっとも広い意味での「大衆文化」を体現する存在であった。ひばりと同誌の関係が深まったのは、初主演映画『悲しき口笛』の映画『平凡』誌が、メディアを跨ぎ越すひばりの人気をあおり、またひばり人気によって雑誌自体の影響力も増す、という循環的な相互関係にあった。創業者岩堀喜之助の片腕だった名物編集者・清水達夫は、そ

⁷ 占領期に時代劇が撮れなくなったことで、戦時統合で設立された大映に所属していた時代劇4大スター（片岡千恵蔵、市川右太衛門、阪東妻三郎、嵐寛寿郎）が永田雅一の意向でフリー契約になったためという（竹中：1992：260）。阪妻は松竹へ移籍、千恵蔵と右太衛門は東映の設立に参加する。

⁸ 『平凡』誌の文化史的意義については阪本博志『「平凡」の時代』を参照されたい。

の回想録の中で、「ひばりとともに」という節をもうけ、「『月刊平凡』のある時期、ひばりとともにという時代があった」と述べている⁹。『平凡』誌がハブとなった「ジャンケン娘」の映画化は、当初はひばりと関係の深い松竹で予定されていたが、雪村いづみが東宝専属であったために東宝で製作されることになった。このときプロデューサーとなったのが、新東宝から東宝に戻っていた杉原貞雄だった。三人娘の共演以前から、ひばりは1955年の正月映画『七変化狸御殿』などでジャズ色の強いレパートリーを取り入れていたが、『ジャンケン娘』では、高校生役の三人がそれぞれ日劇出演を夢想するミュージカルシーンで「バラ色の人生」を英語で歌うなど、より西洋志向の強いパフォーマンスを取り入れる一方、和服姿で「祇園小唄」を歌うといった、非常に振れ幅の広い和洋折衷（混在というべきだろうか）が見いだせる。その後、「三人娘」に限らず杉原製作による東宝映画への出演も行うようになり、こうして興行界の二大巨頭である松竹と東宝を股にかけて活躍することになる。

5・東映専属へ

しかし、1957年1月に、ひばりがファンに塩酸をかけられる事件が発生し、警備上の必要から、山口組三代目組長・田岡一雄との関係が深まってゆく。そのころから福島と喜美枝の関係が悪化する。上前は、それが表面化するきっかけを川田晴久の死に求め、「まとめ役を失った新芸術プロダクションは、昭和三十二年六月の川田の死を境に、急速に瓦解していくのである」（上前：1985：179）としている。そして同年末には福島は同社を

⁹ 初主演映画『悲しき口笛』の原作小説は同誌に掲載され、読者正体の試写会も開催している。このころから「ひばりとともに」の時代が始まったと言えるだろう。ちなみに、1949年に読者人気投票の歌手部門で3位に入って以降、翌年から投票がなくなる1963年まで、ひばりは人気歌手部門の首位の座を維持し続けている。同誌は1987年に休刊するが、ひばりの死後、『平凡 最後の最後の特別編集 ありがとう！ 美空ひばりさん』という過去の掲載記事を編集した写真集を刊行している。そのあとがきでは「『平凡』に初めてひばりさんが登場したとき、ひばりさんは12歳。またたく間に大スタアへの途を駆け上ってゆくひばりさんを取り上げることで、『平凡』もまた“100万人の娯楽雑誌”へと成長していったのです。すなわち、『平凡』は美空ひばりさんとともに大きくなっていったと言っても過言ではないでしょう」と記される。

退社し、翌年8月には今度はひばりが独立し、「ひばりプロダクション」を設立し、同時に東映と専属契約を結ぶ。東映専属となった背景には、弟の売り出しという目論見があったとされるが、福島を欠いて映画各社と渡り合うことは、親族によるプロダクション経営の範疇を越えるものだったかもしれない。

かくて美空ひばりは、1958年、映画観客動員数が史上最大となった1958年に、明朗快活な勧善懲悪時代劇を売り物に興行成績において他社を圧倒する娯楽映画専門の東映の専属スターとなり、映画産業の衰退が深刻化し、チャンバラ時代劇が陰鬱な任侠映画にとつてかわられ、大規模なりストラが断行される1963年まで在籍する。北村匡平が集計した当時の映画雑誌のスター女優人気投票では、『近代映画』『映画ファン』両誌で1958年に首位となっており、『近代映画』では1962年まで首位を維持している。北村は「映画スターと歌手を分けていない」と説明するが（北村：2017：45）、むしろ、美空ひばりは映画スターだった、という端的な事実を物語っていよう。

京都撮影所での時代劇と、東京撮影所での現代劇を両方こなし、特に時代劇では、頻繁に異性装や二役（ときにはそれ以上）を演じ、一本の映画の中でも多彩な姿をみせ、その姿にふさわしい挿入歌を歌いまくった。片岡千恵蔵と市川右太衛門の両巨頭をはじめ男性俳優が圧倒的に中心となる東映において、実質的に唯一の主演女性俳優だった。それまでの斎藤喜劇のドタバタ、松竹の主題歌を強調したメロドラマ、東宝の舶来趣味等々の混合によって成立する、豪華絢爛、変幻自在、融通無碍な和洋折衷の歌や踊りは、当時の東映スタジオの職人的技術とあいまってきわめて魅力的であるが、反面、それまでのメディアやジャンルを跨ぎ越す破天荒な魅力は後退し、「普通の」大スターに落ち着いた観もなしとはしない。それは、単にひばりのパフォーマンスの問題というより、映画産業の衰退とテレビや米軍キャンプ出自の芸能プロダクションの台頭といった、大衆娯楽全体の構造変化もかかわっていよう。東映専属期以降のひばりの活動については、東映専属を解消し、今度は東宝と舞台公演の専属契約を結び、新宿と梅田のコマ劇場などの大都市の大劇

場での連続公演、つまり座長公演を活動の中心を移すことになる 60 年代半ば以降との連続と断絶について考える上でも本格的な検討が必要ではあるが、それについては別稿を期したい。

参考文献

上前淳一郎、『イカロスの翼：美空ひばりと日本人の40年』、文春文庫、1985年

加藤和也、『美空ひばり公式完全データブック』、角川書店、2011年

北村匡平、『スター女優の文化社会学：戦後日本が欲望した聖女と魔女』、作品社、
2017年

齋藤慎爾、『ひばり伝：蒼穹流謫』、講談社、2009年

斎藤寅次郎、『日本の喜劇王：斎藤寅次郎自伝』、清流出版、2005年

斎藤完、『映画で知る美空ひばりとその時代：銀幕の女王が伝える昭和の音楽文化』、ス
タイルノート、2013年

阪本博志、『「平凡」の時代：1950年代の大衆娯楽雑誌と若者たち』、昭和堂、2008年

清水達夫、『二人で一人の物語：マガジンハウスの雑誌づくり』、出版ニュース社、
1985年

高岡裕之、『十五年戦争期の「国民音楽」』、戸ノ下達也、長木誠司（編著）、『総力戦
と音楽文化：音と声の戦争』、青弓社、2008年、34-54頁

竹中労、『美空ひばり』、ちくま文庫、2005年

竹中労、『鞍馬天狗のおじさんは』、ちくま文庫、1992年

戸ノ下達也、長木誠司（編著）、『総力戦と音楽文化：音と声の戦争』、青弓社、2008
年

橋本治、岡村和恵、『川田晴久と美空ひばり：アメリカ公演』、中央公論新書、2003年

古川隆久、『流行歌と映画』、戸ノ下達也、長木誠司（編著）、『総力戦と音楽文化：音
と声の戦争』、青弓社、2008年、55-77頁

『平凡 最後の最後の特別編集 ありがとう！美空ひばりさん』、マガジンハウス、
1989年

細川周平、『歌う民主主義：『のだ自慢』と陳腐さの効用』、東谷護（編著）、『ポピュ
ラー音楽へのまなざし：売る・読む・楽しむ』、勁草書房、2003年、181-205
頁