



Title	『秋津温泉』論
Author(s)	朱, 依拉
Citation	研究論集, 17, 185 (左) -207 (左)
Issue Date	2017-11-29
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgsl.17.1185
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/67985
Type	departmental bulletin paper
File Information	17_012_zhu.pdf



『秋津温泉』論

朱 依 拉

要 旨

1962年に発表された『秋津温泉』は、女優の岡田茉莉子が自身の映画出演百本記念作品としてみずから企画し、吉田喜重に監督を依頼した作品である。この映画は、後ほど公私ともに生涯のパートナーとなる二人による最初の共同作業として注目され、メロドラマの傑作としては高く評価されている。しかし一方では、監督による他の映画作品と比べて、本作には吉田喜重映画を決定的に特徴づける要素が少なく、全体としてこの前衛映像作家の作家性が欠けていると指摘する声も少なくない。その結果、『秋津温泉』は吉田喜重フィルモグラフィーの中でも他の作品とやや離れた場所に位置づけられるように見える。

本稿は、監督による他の作品との継承関係を念頭に置きつつ、これまで希薄とされる本作における監督の作家性を全面的に考察することによって、いわゆる「反映画」的姿勢を貫いてきたと思われる監督のフィルモグラフィーにおける位置付けを再検討する。その考察は、主にシナリオと映像を対象に行われる。具体的に言うと、まずは松竹時代の監督の問題意識が本作において如何に反映されているかを検証する。続いて、本作を現代映画社設立初期の作品群において監督が行なったいわば「反メロドラマ」の実験の予告と看做し、その中で先行して行われた吉田喜重と言う映像作家による最初の試みを考察する。そして最後に、後ほど完成されることとなる監督による「反映画」的作品で最も重要とされるモチーフの一つとして、「鏡」を取り上げて本作における鏡の表象について考察を行う。

はじめに

1962年、藤原審爾の原作を大きく翻案し吉田喜重が脚本・監督を務めた映画『秋津温泉』は公開された。当時、松竹の新鋭作家としてデビューした吉田喜重は、作品として既に『ろくでなし』（1960）、『血は渴いてる』（1960）と『甘い夜の果て』（1961）の三本を撮っている。中で

もデビュー作の『ろくでなし』は、もともと吉田がヒロインに岡田茉莉子を想定して書いたオリジナル・シナリオで、岡田もシナリオを読んで出演を承諾したものの、スケジュールが合わず出演することができなかった。そして、この若き二人のコラボレーションがようやく実現できたのは、この『秋津温泉』である。監督とはその後公私ともに生涯のパートナーとなるヒロイン兼プロデューサーの岡田茉莉子は、自身の映画出演百本記念企画として『秋津温泉』の映画化を提案し、シナリオ制作を任せることを条件に、吉田に作品の監督を引き受けてもらった。このような経緯もあり、『秋津温泉』は吉田喜重の作品というよりも、むしろ岡田茉莉子の映画だという見解は少なくなかった。

一、問題提起

『秋津温泉』は『エロス+虐殺』と『鏡の女たち』に次いで作品論が比較的よく書かれた吉田喜重作品の一つであり、メロドラマとして高い評価を得ている。1962年に本作が公開された直後は、映画専門誌を中心とした各雑誌に同時代評が数多く発表されたが、その後は再び集中的に議論を起こされることなく長い時間が経った。90年代までの間にこの作品が語られるのは主に、吉田監督が新作を発表する時に行われたインタビューや彼が参加した座談会又はシンポジウムの中だけだった。作家の関川夏央氏が雑誌「諸君」の「映画館にいる戦後」という連載コーナーで『秋津温泉』をテーマに、1994年2月から12月にかけて「『秋津温泉』と吉田喜重」という計10回の連載を発表したが、これは一つの例外と言っていいだろう。そして2003年に『鏡の女たち』が発表され、そのことをきっかけに『ユリイカ』で吉田喜重の特集¹が組まれ、また『吉田喜重の全体像』²のような作家研究の書籍も出版される。その中には『秋津温泉』を分析の対象とする優れた作品研究がいくつもある。

しかし、その多くは本作をメロドラマの傑作として高く評価すると同時に、岡田茉莉子に議論の焦点を当てるところが共通している。『秋津温泉』は「松竹ヌーヴェルヴァーグ」の旗手とも呼ばれる若手映画作家によって松竹という枠組みの中で撮られたメロドラマであり、後に夫婦関係となる吉田と岡田の最初の共同作業でもあるため、人々の関心が吉田的メロドラマの演出とスター女優の岡田自身に集まるのも無理はないだろう。ただ、これらのことが重要視されたあまり、本作をめぐる言説に問題関心の偏りが見られており、さらに監督の他の作品から孤立させられたともいうべき状況の中でこの作品の評価を行う事態を招いた原因の一つにもなっていた。

本来ならば同時代評はともかくとして、近年の『秋津温泉』研究としてこの作品を評価する

¹ 『ユリイカ』総特集吉田喜重、二〇〇三年四月臨時増刊号。

² 四方田犬彦編『吉田喜重の全体像』、作品社、二〇〇四年。

際、本作の吉田喜重フィルモグラフィーにおいての位置付けを決めるべきだが、この問題に真正面から立ち向かった先行研究は見当たらない。その原因は二つある。一つは前述の通りだが、もう一つ主な原因として考えられるのは、この作品には映画作家として評価されてきた吉田喜重の作家性が十分に反映されていなかったからだ。確かに、現代映画社創立初期の、監督本人の言葉を借りれば反メロドラマの実験に挑んだ作品群と比べると、本作はメロドラマの伝統を守っているようにしか見えないだろうし、映像のレベルで見てもハイキー・トーンや室内空間の解体などいわゆる吉田喜重映画を特徴づける決定的な要素も薄く、全体的に「吉田らしさ」が足りない指摘されたとしても全くその通りかもしれない。しかし、監督の作家性が反映されていなかったことを理由に、ある作品をその監督のフィルモグラフィーにおいて他の作品から引き離して評価することは到底妥当とは言えない。

スティーヴ・ブランドフォードらによる『フィルム・スタディーズ事典 映画・映像用語の全て』³の中で解釈された通り、「真の作家は、スタイルをテーマのレベルまで高め、すべての作品に自分の個性を刻み込んでいる。作家批評とは、映画を監督の個性的な表現とみなし、その監督の全体的業績というコンテキストのなかで、個々の映画を解釈すること」⁴になる。今日、吉田喜重映画研究の一環として『秋津温泉』の作品研究を行うなら、真っ先に立ち向かうべき課題は、吉田喜重映画全体の流れの中でこの作品を把握することではないだろうか。

本稿の目的は、監督の他の作品との継承関係を念頭に置きながら、これまで希薄だと言われてきた本作における吉田喜重の作家性を考察することによって、吉田的反映画の系譜の中における位置付けを決めることにある。考察は、主にシナリオと映像の二つの面において行われる。第二章では、松竹時代の吉田喜重の問題意識が彼による本作のシナリオの中で如何に反映されているかを検討する。第三章では、本作を現代映画社創立初期の作品群に見られた「反メロドラマ」的実験の予告として見なし、そこで先行して行われたこの映像作家の試みを考察する。そして第四章では、やがて完成されることとなる言わば吉田喜重らしい「反映画」的な作品でもっとも注目されるモチーフの一つである「鏡」を取り上げ、本作でどう表象されているかと言う問題に焦点を合わせる。

二、初期吉田喜重の問題意識

本章では、吉田による本作のシナリオを対象に、同時代作家の共通点の一つとも言える戦後批判と、監督本人の生涯の課題でもある“八月十五日”の記憶及び原爆に対する問題意識を

³ スティーヴ・ブランドフォード、バリー・キース・グラント、ジム・ヒリアー『フィルム・スタディーズ事典 映画・映像用語の全て』杉野健太郎、中村裕英監修・訳、フィルムアート社、二〇〇四年。

⁴ 前掲書、130 ページ。なお、下線は筆者によるもの。

考察する。

1. 戦後意識

太平洋戦争の最中、叔母の屋敷を焼き出された周作（長門裕之）は、貨物列車に乗って疎開先まで運ばれていく。結核に冒された彼は、途中で知り合ったお民という女性に介抱され、彼女が仲居をしている山奥の温泉宿・秋津荘にまで連れて行かれることとなった。彼はそこで秋津荘の一人娘、岡田茉莉子が演じる新子という女性と出会う。そして、すでに死を宣告された周作は彼女の献身的な看病によって、生氣を取り戻した。次第に親しくなる二人は、つい恋に落ちる。しかし、その恋は新子を死に追い込む極めて悲しいものだった。その後十七年もの長い歳月の中で、二人の愛は、周作の裏切りによって崩壊し続ける。そして映画の終盤で、周作に別れを告げた新子が手首を切り、みずから命を絶つ。

繰り返すことになるが、『秋津温泉』をめぐる議論の中では、吉田のメロドラマの演出に焦点を当てる論考と、いわゆる岡田茉莉子論が数多く見られる。しかし、議論の中心に据えなくとも、この作品が公開された当時から批評家のほぼ全員が、監督による戦後批判の烙印が『秋津温泉』にもはっきりと押されていることを見逃さなかった。むしろ、同時代評の場合は戦後批判の方に批評の重心が置かれていたのだ。例えば、『秋津温泉』が封切された翌々月の「映画芸術」⁵では、「『秋津温泉』と戦後17年」というタイトルで討論コーナーを設け、小川徹と江藤文夫の二氏がタイトルに「戦後」という言葉を入れた論考を発表した⁶。そして監督本人からもかつて本作の解説の中で、自らが抱えた戦後という課題への意識について次のように語っていた。

敗戦を契機に生きることに疑惑をいだいた男と、それを勇気づけた女が、戦後十七年たったいま、女が男に生きることの意味を問いかけたとき、男にはなにも応える言葉がなかったという、無残なすれ違い、その双曲線の広がりの中に、戦後の情念が結実しないままに流産していった責任を、私自身に問いただしたい欲求がこの映画に私をかりたてる全てとなった⁷。

シナリオと原作の比較を通して本作における吉田の戦後意識を考察する先行研究は、主に二つのことに着目しているが、二つとも実はすでに監督自らの解説によって提示されている。一つは時代設定で、いまひとつは物語の全体的な構造である。無論、後者の場合は、主人公男女の人物造形も必然的に言及されることになる。

⁵ 「映画芸術」、一九六二年八月号。

⁶ 小川徹「後ずさりの確認—吉田喜重とふたつの戦後思想」。江藤文夫「戦争が終わったとき—エリートの戦後意識」。

⁷ 吉田喜重「自作を語る」、守谷卓朗ほか編『吉田喜重特集』、シネクラブ研究会、一九六九年、25ページ。

まず、『秋津温泉』の時代設定についてはよく指摘されるように、本作のシナリオは敗戦を迎える前に終わった原作の戦前部分を削り、物語の始まりを敗戦直前に設定したところに、監督の戦後映像作家としての意識が反映されている。冒頭では、周作が乗っていた貨物列車が空襲警報で臨時停車し、人々は慌てて列車から飛び降りて逃げ惑っていたが、敗戦の匂いは最初から濃厚だった。次いでは、生きる気力を失った周作の身に起きたある出来事が決め手となって、彼を生き返らせたという。そして彼はやがて、その決定的な出来事を自ら告白していた。

終戦後のある日、新子と二人で山登りをしているとき、周作は一生懸命看病してくれた彼女に礼を言う。

僕は秋津が、僕の死に場所だとなんだかそんな気がして登ってきたんだ。いまは僕は死にたくない。殺されたって死にたくない。あなたに、僕は生きることを教わったようなものだ。八月十五日、新子さんは泣いていたね。僕は人間ってあんなに泣けるものだなんて想像もしてなかった。あの時なんだ、僕がどうしても生き延びたいと思ったのは。

八月十五日という日付が俳優のセリフから出てきたのは、監督のそれまでの作品も含めてこの時が初めてだと思われるが、それよりも大事なのは言われたシチュエーションだ。周作がここで言うセリフは、お礼の言葉と言うよりもむしろ新子に対する告白そのものだと言ってよからう。彼の話聞いて新子が立ち上がって風に向かって周作の名前を連呼するのも、その告白を快く受け入れたためであり、主人公二人の恋はここから始まった。しかし、周作の中で恋心が芽生えた瞬間は、まさに八月十五日に秋津荘の離れで新子が敗戦のショックで号泣した時であり（彼が初めて新子を抱きしめたのもこの時だった）、言い換えれば主人公男女の恋が成就したのは、八月十五日の敗戦記憶を共有したからだ。

そして、自殺という結末で幕を閉じた新子の悲恋はその後描かれることになるが、シナリオの中で書かれていた新子が登場した頃の歳と自殺した頃の歳に注目したい。秋津荘の蒲団部屋で初めて周作（24歳）に会った頃、新子はまだ17歳だった。そして最後の再会が描かれた最初のシーンで、新子は離れの前にいた周作を石段の上から無言のまま見つめているが、シナリオでは34歳と当時の彼女の年齢を明記していた。敗戦の年から始まった恋は17年を経て幕を閉じる、『秋津温泉』の時代設定は日本の戦後史そのものと完全に重なっており、監督の戦後意識を表したものと思われる。

一方、本作の物語構造にも監督の戦後意識乃至戦後批判が刻印されている。

『秋津温泉』は吉田の作家性を十分に出していないと指摘されてきたが、その理由として真っ先に挙げられるのは本作の物語構造が古典的メロドラマの伝統を引き継いでいることにほかならない。確かに、陽気な美少女がその正反対としか言いようのないダメ男に恋してしまったことで、無垢さが次第に蝕まれたあげく死にまで追い込まれた展開は明らかに二項対立

の構造をとっているし、幾度も別れを反復していた17年間にも及ぶ新子の悲恋もまたメロドラマとして、いわゆるすれ違いの恋という典型的なパターンになっている。しかし、主人公二人の人物造形をあらかじめ念頭に入れながら再び作品の物語を振り返れば、古典的メロドラマの法則を守る一見監督らしくないこのメロドラマの物語にも、彼がいつもしてきた通り、厳しい戦後批判が伴っていることは明らかだ。阿部日奈子らの論者が繰り返し指摘してきたように、軽薄で卑劣な男として造形された周作は民主主義が忘れ去られつつある戦後日本社会そのもののメタファーになっただけではなく、その裏切りで戦後民主主義の夢を信じ続ける完璧に無垢なヒロインを死にまで追い込んだことで猛烈な批判を受けることになる。

吉田の問題意識が本作にも引き継がれていることの検証に上記の指摘はとても価値を有するものだが、それが物語の全体的な構成の考察に基づいたものであることは言うまでもない。ただ、一つ指摘を付け加えるなら、物語全体もさることながら、この映画は冒頭からかなり濃度の高い作家批評が込められていた事実をも見逃してはいけない。例えば、布団部屋の中で新子が秋津に戻ってきた理由は東京周辺の空襲が酷かったからだと言うセリフや、街の人たちがその内容が分からないにもかかわらず、天皇さまのお話だから仕方なく頭を下げて玉音放送を聞いていた光景、または痛々しい姿が撮られた傷痍兵と威張り散らす軍官との比較からは、監督による様々な批評が読み取れる。そして何よりも興味深い演出はやはり、日本は負けると言ったことで軍人に軍刀を向けられた新子が、周作との「出会いの場」となった布団部屋へ逃げ込んだシーンが、後ほど「負けたのよ、日本負けてしまったのよ」と言い新子が号泣し始めるシーンの伏線として張られているところだろう。

メロドラマの形を取りながら、このようないわば戦後映像作家の出自表明になる演出が至るところに見られたこの事実を目前にして、やはり『秋津温泉』は吉田らしい一本に思えて仕方がない。そして、前文で言及されている主人公男女の人物造形だが、それまでの吉田映画作品のみならず彼の多くの作品における主人公男女のそれと、部分的ではあるが継承的な関係にあることも、看過してはいけない⁸。

2, “八月十五日”の記憶と原爆

ところで、『秋津温泉』のシナリオから読み取れる監督の問題意識は戦後に対するものだけではなかった。もう一つはいわゆる“八月十五日”の記憶に関するもので、そこには原爆に対する意識も重なっている。

⁸ 吉田映画作品に見られる主人公の造形上の類似に関しては、ここで詳しい検証を行うつもりはないが、例えば周作の場合、己の欲望のために女性を利用する最低男の姿は、『甘い夜の果て』の手塚によく似ているし、一方ではその戦後を生きることに虚しさを感じるところは多くの吉田映画の男性主人公に共通している。

前文では敗戦の日の記憶を共有する主人公男女の造形に言及したが、実際のところ、新子があの八月十五日に敗戦を知らされた時のシークエンスはもちろん、敗戦または原爆に関する言葉はこの作品の中で幾度も二人によって繰り返されている。そうはいっても、彼らはあくまでも原爆から離れているところにいる人間に過ぎなかった。しかし、彼らと違って、この映画には原爆と直接関わっている人物は一人だけいる、女中のお民だ。

映画の冒頭では、無蓋貨物列車の中で、周作が秋津荘で女中として働くお民と隣り合わせに座る時のシーンが撮られていた。彼女は周作に握り飯を振る舞いながら、弟が広島に連隊に配属されていることを話した。そして物語が進んでゆき、やがて新子と恋に落ちた周作は彼女に心中話を切り出し、二人は溪谷までやってきてそこで心中しようとする。その時二人の間には、このような会話が交わされていた。

新子 周作さんは遺書を書いた？

周作 書かない。

新子 お母さん、きっと泣くわ。お民さんも泣くわ。あの人、見かけによらず泣き虫なの。弟さんが原爆で死んだときも泣いた、きっとまた泣くわ。あの人、だれに慰められるかしら。母さんも泣いているでしょ、板前の六さんかしら。

この会話で広島にいたお民の弟の結末が告げられた、彼はこの映画の最初の死者となり、それも原爆で犠牲になったという。ここで注目してほしいのは、この最初の死者の存在を告白したヒロインの新子が映画のラストでは最後⁹の死者となる、つまり二人の死者の間にお民が介在している。彼女は原爆犠牲者の遺族であり、敗戦の日の記憶を持つ戦後日本の一国民でもある。そして彼女こそが、真の意味で新子と“八月十五日”の記憶を共有した人だ。

先述したように、主人公男女の恋の引き金となったのが敗戦の日の記憶を共有したことだということを、ここで覆すつもりはない。ただ厳密に言うなら、二人が共有すると思われる“八月十五日”の記憶は周作にとって、新子があの離れの部屋に入り込んできた瞬間から始まるものだったのに対して、新子の敗戦記憶はもう少し前からすでに始まっている。

町で玉音放送をしばらく聞いてもその内容が分からず、その場から離れた新子は、湯本の旅館前で皇居遥拝している傷病兵たちに会い、彼らの上官の号令でようやく玉音放送の中身が日本の敗戦だと知り、激しく動揺する。彼女の敗戦記憶はそこから始まったものだが、その場に居合わせたのは他の誰でもなく女中のお民だった。ではお民はと言うと、自分の弟が広島で被

⁹ 新子は三人目で最後の死者である。彼女の母親であるお澄は二人目の死者だが、ほかの二人と違って病死だった。周作の伯母も亡くなったが、登場しなかったため本稿では正式的に死者として見ない。

曝して死んだことを知るはずもなく、敗戦宣告のショックを受けていきなり走り出す新子の後を追うのに必死だった。ところで、心中のシーンでお民の弟の死因を知ってから、冒頭の無蓋貨物列車のシーンはともかく、再び主人公たちの急接近のきっかけとなった敗戦の日のシーケンスを思い出せば、そこ（新子の敗戦記憶の中でもある）にも実は原爆の影が落とされていることが明らかになる。そして映画のラスト、新子の自殺はあの未遂に終わった心中シーン、自分の死で誰が泣くかと呟く新子のセリフを思い出させる。原爆で死んだ弟のために涙を流していたお民は今度、共に“八月十五日”を経験して、結局戦後民主主義の夢に幻滅した女の自殺で再び涙を流すことになるだろう。この二人の運命に反映されているのは、監督のこのような考えではないだろうか。すなわち、“八月十五日”とは、戦後の始まりだけでなく、敗戦の決定的な出来事である原爆の意味を問うことの始まりでもあるということだ。

もちろん、本作には後に製作された『さらば 夏の光』と『鏡の女たち』のように、主人公を被爆者またはその遺族に設定したり、また原爆ドームを撮るなど直接的アプローチは見られない。しかし、これまで述べてきたように、このメロドラマのもっとも重要な脇役のお民に、原爆被害者の遺族という設定を与えたことは決して偶然とは言えないだろう。

ところで、原爆に対する監督の意識を語る時、彼とアラン・レネ監督、そしてレネが監督した『二十四時間の情事』¹⁰との興味深い関係も決して無視してはいけない。そもそも、時代との関わりを重視するテーマ選びや、強烈なスタイルを生み出す実験的な映画作りなど多くの共通点があることから、当時日本映画界で活躍していた若手作家は、フランス又はイタリアをはじめとするヨーロッパの若手作家とよく比較される。そして、テーマ或は映像的要素において、両者の間に行われた様々な参照が、これまで多くの作家、作品研究によって幾度も確認されたことは言うまでもない。吉田監督は映画製作のかたわら批評活動にも精力的に取り組んでいるところから、よくヨーロッパの若手作家たちと比較されている。ただ彼の場合は、比較と言っても、その作品に見られるヨーロッパ若手作家たちの作品との類似が指摘されるに留まっている。そして、彼に刺激を与えた監督の名前の中には、アラン・レネの名前もあった。

批評家たちによるこのような指摘は、決して事実無根ではない。もっとも、吉田監督がアラン・レネ監督の存在を意識していることは、彼自身が書いた評論や対談での発言によって裏付けられている。特に1969年に発表された「催眠術としてのアラン・レネ 夢に至る病」¹¹の中で、彼はアラン・レネに出会った経緯（彼が最初に見たアラン・レネの作品は『二十四時間の

¹⁰ アラン・レネ監督、マルグリット・デュラス脚本による日仏合作映画、『ヒロシマ、モナムール』と紹介される場合もある。日本公開は1959年6月20日だったが、吉田本人の発言によると上映初日に観に言ったという。

¹¹ 吉田喜重『自己否定の論理・想像力による変身』、三一書房、一九七〇年に所収。初出は『シネマ69』No.1、一九六九年。

情事』であること）を告白し、彼の作品における時間と空間の表象を中心に議論を展開しながら、さらにアラン・レネの方法が彼らの武器になり得るかと自問する。一つ注目して欲しいのは、この中で監督が『二十四時間の情事』のほかに『ゲルニカ』と『夜と霧』の二作品も取り上げ、如何なる非日常的で残虐な過去の出来事をテーマとする時も、レネ監督は決して「直接的な心理移行を、私達に強制しはしない」と示唆したことだ。

ヨーロッパ出身のレネ監督と違い、日本人である吉田監督にとって非日常の極みに思える出来事といえば、やはり原爆に限る。そして、彼が様々な場で原爆について語る時、次のような主張を繰り返してきた。すなわち、原爆は非日常の極みとして起きた以上、それを表現することが許されるのは死者だけで、その瞬間を映像で再現することも、そのような再現によって観る者の感情を容易に左右することも断固として禁じるべきである。このような考えは、かつて監督自身が示唆した、原爆やホロコーストを描く時にレネが見せた姿勢とは全く一致しているが、時間順序関係を考えれば、前者が後者から刺激を受けていたという指摘は、決して間違っているではない。事実、原爆表象という大きなテーマを前にして、吉田監督に映像作家として参照されたのは、レネ監督である。そして、原爆に言及している彼の作品が、結局すべて『二十四時間の情事』と比較されてしまう原因もそこにある。もちろん、『二十四時間の情事』は原爆映画の傑作であり、原爆に関するどの作家の作品と比較されても不思議ではない。ただ吉田監督の場合は、やはり原爆の問題においてレネ監督を参照していると筆者は思う。

監督が原爆の問題で最初にレネ監督に触発されたタイミングについては、これまで多くの批評家が指摘したように、『秋津温泉』以降の『さらば、夏の光』と『鏡の女たち』のようだ。しかし、『秋津温泉』も明白に原爆をテーマとして取り上げる作品ではないものの、すでに『二十四時間の情事』との類似が見られる。例えば、新子と周作がお互いの名前で呼び合うところが、『二十四時間の情事』の主人公たちがラストで「ヌヴェール」と「ヒロシマ」で呼び合うところとの類似になっており、どちらの場合も主人公男女の間のラブコールと見なされている（監督本人も「ヌヴェール」と「ヒロシマ」の呼び合いがかなり印象に残ったと、『二十四時間の情事』の感想を述べたことがある）。さらに、このラブコールは両方の作品において、主人公男女がある出来事に関する記憶の共有或いは和解を意味している。新子と周作においてはそれが敗戦記憶であり、「ヌヴェール」と「ヒロシマ」においてはそれが戦争記憶である。もちろん、どちらも戦後を生きるカップルとして描かれている。

また、どちらも男女の間に起きた思いのすれ違いを描いているこの二作品が、物語の展開において構図上反転していることも指摘されている。『二十四時間の情事』では、冒頭からそれぞれの思いを抱える二人の間に繰り返されるすれ違いが延々と描かれるが、やがて二人はヒロインの告白によって分かり合えるようになる。そして「ヒロシマ」と「ヌヴェール」で呼び合うことで和解を宣告した二人が恋のクライマックスを迎えたと同時に映画は終わる。しかし『秋津温泉』の場合、出会いから早くも敗戦体験の共有で二人は恋のクライマックスを迎えるが、

その直後にすれ違いが現れ始め、さらに幾度も繰り返されていく。二人の間の亀裂はどんどん広がってゆき、いよいよ悲劇的な結末を招く。つまり『秋津温泉』はヒロインを死まで追込むすれ違いの深刻化を描くものであり、すれ違いの解消を描く前者を構造的に巻き戻している。先述べた二作品の類似点の存在を考えれば、この演出も実に興味深いものといえよう。

以上のような『二十四時間の情事』を意識したと思われた演出を見れば、監督が『秋津温泉』の段階ですでにレネ監督から刺激を受けていることがわかる。このこともまた、お民が原爆死者の遺族という人物設定を与えられたのが偶然ではないことを、逆説的に証明できるだろう。

三、吉田的反メロドラマの試みとしての『秋津温泉』

二〇〇四年から二〇〇五年にかけて、吉田喜重の映画作品集「吉田喜重全集」は彼の監督活動を1960年から1964年、1965年から1968年、1968年から1973年、1986年から2003年と、四つの時期に分けられ、それぞれの時期に発表された作品を一つのDVD-BOXにまとめる形で、計四つのDVD-BOXが発売された。それぞれのDVD-BOXには特典として、監督本人による解説付きのブックレットが封入されている。四冊のブックレットにはそれぞれのタイトルが付けられており、年代順で言うと「新しい波」、「反メロドラマ」、「性と政治の季節」と「炎を映す水」の四つになる。「反メロドラマ」というタイトルのブックレットの一頁目には、「他者としての女性をテーマに」という1965年から1968年までの間に撮られた作品群¹²に関する監督本人による解説が載せられている。彼はその中で、これらの作品が「反メロドラマ」と呼ばれる理由の解釈を兼ねて、現代映画社を設立した初期の問題意識についてこう述べた。

多くの日本映画が描く女性は、たえず男性の視線により眺められたものであり、女性は男によって「見られる」存在に過ぎず、女性を主体のある他人としてではなく、性を含めて、男性の所有にかかわる「見られるもの」でしかなかった。それは戦前にかぎらず、男女平等であるはずの、戦後でも変わることはなかったのである。

そうした関係を反転させ、女性の視点より男性を「見返す」ことが、独立後の作品の、主要なテーマとなるのだが、それには女優であり、妻であり、そして他人でもある、岡田茉莉子の協力が欠かせなかった。

吉田喜重はデビュー当初から自らの映画論を夥しい数の批評や論考の中で展開してきた監督として有名だが、その映画論の中核をなしているのは、制度としての映画に対する不信感に基

¹² この時期に撮られた作品群を年代順で並べると、『水で書かれた物語』(1965)、『女のみづうみ』(1966)、『情炎』(1967)、『炎と女』(1967)、『樹水のよろめき』(1968)という順番になる。

づく抵抗，いわば反映画的思考に他ならない。そして，この時期の反映画の実践として彼が課題に選んだのは，女性を見られる存在として描く傾向が強い従来のメロドラマをひっくり返すような，女性が「見返す」メロドラマの制作だ。無論，この選択の背景には，監督自身の言うように岡田茉莉子の存在が大きかった（そもそも，監督が撮った最初のメロドラマは彼女の要望によるものだった）。本章では，岡田との最初の出会である『秋津温泉』を，「反メロドラマ」と呼ばれるこの時期の作品群を触発した先行的实践と看做して，そこでどのような反メロドラマ的試みが行われていたかを検証していきたい。そして，こうした検証は必然的に本作における吉田の作家性の検証にもなることは，言うまでもないだろう。

1. 文芸メロドラマとしての『秋津温泉』

『秋津温泉』はこれまで松竹メロドラマの伝統を守った演出が前衛映像作家としての吉田らしさが欠けているとの指摘を受けながらも，メロドラマの傑作として高く評価されてきた。しかし，指摘の声から浮上した松竹メロドラマの伝統とは，具体的には何を指していたのだろうか。すれ違いの恋というパターンに，新子の心情を引き立たせる林光の感情溢れる音楽の素晴らしさ，おそらくそのようなところだろう。確かに，日本国内におけるメロドラマというジャンルの確立に多大な貢献をしてきた松竹メロドラマ作品からは，ある程度の特徴を見出すことはできるかもしれない，人々はそれをよく大船調と呼ぶ。ただ物語で言うなら，大船調メロドラマというのは本来，道徳的規範が守られることを前提とした，一途な女性が様々な試練と苦難を乗り越えたのちに，その恋が漸く報われるというステレオタイプを連想させるのだが，不倫と婚前交渉の内容を取り入れた『秋津温泉』は明らかにこの類には入らない。

実は50年代後半から60年代前半にかけて，女性向けメロドラマのサブジャンルの一つとして文芸メロドラマは日本映画界で大流行していた。やや聞きなれないかもしれないが，一言でいえば文芸メロドラマとは文学作品を映画化した女性向けのメロドラマだ。

文芸メロドラマについては，映画研究者の河野眞理江氏が優れた研究業績を上げているため，ここでは彼女の論文「文芸メロドラマの映画史的位置―「よろめき」の系譜，商品化，批評的受容」の中の，文芸メロドラマの定義及び当時松竹における文芸メロドラマの位置付けに関連する内容を参照しつつ，『秋津温泉』の映画化の歴史的背景を確認したうえで，監督がこのメロドラマ作品の制作依頼を受諾した動機の解明を目的とする。

まず，文芸メロドラマとは文学作品を映画化した女性向けのメロドラマを指すと述べたが，ここでいう文学作品は正確的には中間小説ということになる。河野論文はこの中間小説を女性向けに映画化した文芸映画即ち文芸メロドラマを，扱う題材によって文字通り刺激的な性的題材を扱う「姦通もの」と，主に家庭問題を背景に置く，比較的性的刺激度の低い「妻もの」の二種類に分けた。同氏はさらに50年代後半に入って「よろめき」ブームが巻き起こったことを指摘し，その後の文芸メロドラマの特徴について「不倫の恋の主題を全面的に押し出すとと

もに、婚前交渉、妊娠、同性愛、初体験、性暴力、若年者への性的誘惑、インセスト、色情症、離婚、自殺などの刺激的内容を常に含み、不倫という特殊な恋愛劇をより重層的な性的スペクタクルへと仕立て上げるようになってきた¹³」と述べている。これを基準にすれば、『秋津温泉』は発表年度と物語の内容から見て、文芸メロドラマとして「よろめきもの」に分類される¹⁴。しかし、保守的な大船調メロドラマの量産を続けてきた松竹が、不倫や婚前交渉など、いわば「問題のある」題材を主に扱う文芸メロドラマの制作への取り組みに至る経緯は、一体どのようなものだったのだろうか。

河野論文はまず、松竹における文芸メロドラマの構築について、傍系会社の歌舞伎座プロダクションと五所平之助監督の存在が重要だと指摘している。五所監督が歌舞伎座プロで作った文芸メロドラマ作品、特に『挽歌』（1957）の興行的成功は、当時主力商品である女性映画の不振に悩まされる配給会社の松竹における文芸メロドラマの「よろめき」路線が確立するきっかけとなった。それだけではなく、彼が後に発表した「井上ひさし・愛の三部作」、とりわけ第1作『我が愛』（1960）と第3作『猟銃』（1961）の大ヒットは、文芸メロドラマが松竹女性映画の主力商品になったことにも貢献したとしている。次いで、河野氏は同じ時期に起こった松竹ヌーヴェルヴァーグとの関連性を意識しながら、当時松竹における文芸メロドラマの位置づけについてこう述べた。

1959年8月、経営低迷を打開すべく製作責任に戻った社長・城戸四郎は、かつての「松竹調の復活、メロドラマの再生ではない」、「新松竹調による映画界制覇」（城戸 1960：62）を唱えた。この発言は、いわゆる「松竹ヌーヴェルヴァーグ」の作品を大いに意識したものであったが、大船調の伝統と相反する作品づくりに取り組んだという点では、文芸メロドラマもまた松竹女性映画に「新しい波」の到来を告げていた。大船調メロドラマと呼ばれるものは、1960年前後に至って、外在的なトレンドの侵入を受け入れることなくして商品価値を保つことができ

¹³ 河野真理子「文芸メロドラマの映画史的位置—「よろめき」の系譜、商品化、批評的受容」、『立教映像身体学研究』第一号、二〇一三年、30ページ。

¹⁴ 本作に関する先行研究の中では、本作をいわゆる「すれ違い映画」と見なす意見も少なくない。確かに本作は幾度もすれ違う男と女の恋を描いており、ストーリーが展開する大まかなパターンを基準にすればすれ違い映画に分類されるのは間違いとは言えない。ところで、河野氏の研究は日本メロドラマ映画を「ローカル・ジャンル」として、その歴史的文脈又は作品の傾向などを特に重視する点において、アメリカから伝来したメロドラマの概念及び分類を援用するそれまでの日本メロドラマ研究から区別されるべきものであり、その斬新さと正確さは大いに評価できる。本論は『秋津温泉』における吉田喜重の作家性に対する考察として、彼がデビューした時代背景にも注目しているため、「すれ違い映画」よりも歴史的文脈を重視する河野氏による定義で、本作を「文芸メロドラマ」作品として分類したい。

なくなったのである。文芸メロドラマは、まさにそうした松竹の事情を背景に市場を確立した新しいタイプのメロドラマ映画だったといえる。文芸メロドラマは、この時期、伝統的な松竹女性映画が方針転換をせまられたということをあらわしているのである¹⁵。

なるほど、松竹文芸メロドラマは、主力商品だった女性向けメロドラマの低迷から脱出するために松竹がとった解決策だと考えられているが、松竹ヌーヴェルヴァーグ作品とは、いわゆる松竹大船調の伝統を引っくり返す性格を持つ点で通底しているため、松竹女性映画の新しい波として受容されている。

ここで、一つ補足したいことがある。『猟銃』の主演女優岡田茉莉子だが、『猟銃』の前にも『挽歌』や『日々の背信』（1958）など文芸メロドラマの名作に実に多く出演している。そして、『猟銃』に出演した年の八月に彼女はプロデューサーとしての一作目『熱愛者』（中村真一郎原作小説を映画化した文芸メロドラマ）を発表し、さらに翌年に二作目の『秋津温泉』をも企画したのだ。先ほど松竹文芸メロドラマは松竹女性映画の新しい波として受容されるべきだと述べたが、この意味では、作品の主演にとどまらず、松竹における文芸メロドラマの構築にまで積極的に関わってきた岡田は、まさにこの新しい波の渦中の人物に他ならない。

この事実を踏まえた上で、再び『秋津温泉』の作品評価および吉田が本作の制作を受け入れた動機の分析を行うと、全く違う見方が出てくるかもしれない。まず、『秋津温泉』を松竹の伝統とも言われる松竹メロドラマとして評価する際に、それを伝統的或いは古い大船調のメロドラマ作品としてではなく、松竹文芸メロドラマという新しい大船調のメロドラマ作品として認識しなければならない。次に、吉田はオリジナル・シナリオの執筆を条件に『秋津温泉』の監督を引き受けたと、吉田と岡田の両氏がその経緯を説明してきたが、吉田としては、岡田が松竹女性映画の新しい波に積極的に関わってきた女優であることを知らないはずがない。したがって、彼が岡田からの依頼を引き受けたもう一つの理由として、それぞれの領域にしながらも、同じ松竹の伝統に対抗しようとする姿勢を持つ岡田の存在を同志に思えたことも十分に考えられるだろう。

2、見返す女としての新子＝岡田

本章の冒頭では、現代映画社設立初期の主なテーマについての監督本人による解説を引用した。この時期に発表された所謂反メロドラマとしての作品群で主に意識して取り組んだ課題として、それまでの日本映画が描いた、女性が「見られる」存在として男性に眼差されるという関係を逆転させるには、「見返す」女の発見が必要だと、監督は主張している。では、この作品群より先に撮られた『秋津温泉』にも、監督の言うような「見返す」女は存在しているのだら

¹⁵ 前掲、36～37 ページ。

うか。筆者の考えとしては、ヒロインの新子＝岡田には既に「見返す」女の要素が現れているのだ。以降は、従来のメロドラマで描かれた女性像からかけ離れるヒロイン新子に見られる特異性に焦点を当て、監督の反メロドラマ的意識が如何に反映されているかを考察したい。

まず、新子の人物造形について指摘したいのは、彼女はメロドラマによく見る従順的なヒロインと違い、主体性をはっきりと持っている女性として描かれているところだ。本作の中で彼女が初めて登場したのは布団部屋のシーンだが、そこに逃げ込んだ訳とは、日本は負けると戦争の行方について口出しすることで軍人の怒りを買ったからだ。軍人が激怒したのは、もちろん、彼女の不敬な発言が主な原因なのだが、もう一つの理由として、やはり政治や戦争の問題に口を出す彼女のことがとても生意気な女に見えたからだろう。続いて、睡眠剤を飲んで自殺を図ろうとした周作に対して、軍医が彼への投薬を拒否する場面では、彼女は「あんまりよ、ひどいわよ」と軍医を厳しく非難したうえで、「私一人だって、看病するわ」と、軍医のみならず男性たちに全面的に対抗する姿勢を見せている。

しかし、彼女の主体性を表す自己主張はそのような男性に対抗する行動に留まらなかった。同じ布団部屋のシーンでは、そこに置かれた複数の鏡に映る自らの顔を見つめながら、一方的に彼女自身のことについて語り始める新子の姿が撮られている。初対面の相手にもかかわらず、御構いなしに自分の話ばかり話すことも然ることながら、何よりもその口調が彼女の自己中心的な一面を表している。さらに、鏡に向かって様々な表情を作っては笑うあの行動も、木下千花氏が指摘したように、「無垢な自己充足とその性的魅力の認識という新子の意識の二重構造を十全に伝えている¹⁶」。事実、17歳の少女として登場した新子は、男性に強い対抗心理を抱く一面を持ちながら、ナルシスト的振る舞いで無意識のうちに性的魅力を漂わせ、男を誘惑する魔性の女としての一面をも持っているのだ。

ところで、前文で新子を死まで追い込むすれ違いの深刻化を描く『秋津温泉』は、すれ違いの解消を描く『二十四時間の情事』を構造的に巻き戻したものであることを指摘した。新子と周作との間に起きたすれ違いの深刻化は、二人のディスコミュニケーションに起因すると思われるが、このディスコミュニケーションが起きる原因について考える時、我々はある事実気付くのだ。通常の場合、メロドラマ作品の中で起きるディスコミュニケーションは、外的要因によるものが多い。しかし、『秋津温泉』の場合は、そのような外的要因が見当たらない。そもそも、戦火を浴びながらも奇跡としか言いようのない出会いを果たした二人が、戦後に入っても離れ離れになる理由などはない。駄目男の周作が秋津温泉を離れたのは出世するためではないし、たとえそうだとしても新子には彼についていけない決定的な理由がないはずだ（秋津荘を継ぐことがそのような決定的な理由になれないことは、すでに新子が秋津荘を畳

¹⁶ 木下千花「知られざる女の物語 『秋津温泉』における岡田茉莉子論」、『ユリイカ』総特集吉田喜重、二〇〇三年四月臨時増刊号、258 ページ。

んだ後半の展開で証明されているだろう)。

では、二人の間のディスコミュニケーションを引き起こした根本的な原因は一体何なのか。それは、新子自身が拒んでいたからだと筆者は思う。前文で本作と『二十四時間の情事』との類似について論じた際、主人公男女がそれぞれの時間と空間を生きる点では二つの作品は共通していると述べたが、実際のところ、これまで多くの論者が彼女のことを「秋津の女」と呼んでいるように、新子という女性は秋津に居続ける女だけではなく、彼女自身もまたそうなることを望んでいるからだ。

このことを裏付ける例として、「新子」という名前を固有名化し、さらに秋津という場所をも特権化した監督の演出を取り上げたい。『秋津温泉』では、ヒロインの岡田が「新子」という呼び名にこだわる姿は複数の場面で確認されている。芸者と騒いだことで新子に怒られた周作は彼女を追いかけていくが、「お新さん」と呼んだら無視され、次の日も新子から「お新さんだけはやめて。なんだか私、急にお婆さんになったみたいで厭なの」とまた怒られる羽目になる。一方、「新子」という呼び名にこだわるのは、新子本人だけではなく、秋津の人間とりわけ女性たちも実は無意識のうちにそれにこだわっていたと思われる。例えば、周作が最後に秋津を訪ねた時、新子は34歳になっていたが、年齢のことはさておき、秋津荘の元女将という社会的立場から見れば、周作がそうしたように、彼女のことを「お新さん」と呼ぶほうがむしろ一般的ではないだろうか。しかし、般若寺のお内儀とその孫娘、まだ17歳の直子は二人揃って、いつものように彼女のことを「新子さん」と呼ぶのだ。彼女たちだけではない、冒頭より登場してきたお民も、新子のことを終始変わることなく「新子さん」と呼んでいる。このような演出によって、秋津は外部の世界から完全に遮断された特権的な場所と化して我々の前で現れ、新子もまたその中で「秋津の女」となるのだ。そして「秋津の女」になった以上、彼女は秋津から離れる男を追いかけようとするはずがない。

もう一つ指摘できるのは、周作の視点からしてみれば、新子という「秋津の女」は秋津から出ない女だけではなく、「知られざる」謎の女でもあるのだ。これも普通のメロドラマには見られない新子という役が持つ特異性として考えられる。「知られざる女」というのは元々スタンリー・キャヴェルが使っていた言葉で、ハリウッド・メロドラマの中で女たちのことを分かろうと思いつつも、それに恐れる男たちの葛藤によって孤立に追い込まれる女のことを指す。木下論文では、『秋津温泉』と「知られざる女のメロドラマ」の決定的な違いに、周作には贖いのチャンスが与えられていないことが挙げられている¹⁷。実際二人の恋物語を振り返ってみれば

¹⁷ 斎藤綾子が2004年に発表した論文「女性と幻想—吉田喜重と岡田茉莉子」(前掲『吉田喜重の全体像』に収録されている)の中でも木下と同じような見解を述べていた。ただ斎藤の場合はラストシーンでの周作の号泣について、「敗戦の時の新子の号泣に形式的に呼応するだけでなく、アイロニカルな読みをすれば、まさにそのラストシーンの際立つ映像的な「美しさ」が、物語レベルで周作の贖い

ば、なぜ駄目男の周作のことをそこまで好きになったのかについて、新子からは一切説明されていない。これはメロドラマとして極めて異例な事態といえよう。周作と観客のわれわれ前で、彼女はあくまでも謎の女として現れてくる。しかし一方では、彼女には全てが分かっている。それも「私だけ分かれば」というセリフが示すように、たとえ愛する男とのディスコミュニケーションを一層深刻化させることになっても、彼女には自分のことを人に教える気もなければ、人に自分のことを分かってもらいたいとも思っていない。監督はここで、謎の女というよりも、手の届かない離れたところから、周作と観客のわれわれまでを見通す、ある意味では「全知の女」を作ろうとしたかもしれない。そしてこの「全知の女」こそ、監督が意識していた「見返す女」とも言えよう。

しかし、通常メロドラマでよく見る「見られる存在」としての女と違って、ヒロインの新子がある程度の主体意識を見せたからと言って、「見返す女」を作るプログラムが監督の独立後、本格的に動き出した際に撮られる作品群と比べると、本作はあくまでもその構想段階に過ぎないのではないだろうか（ただ、本作において岡田茉莉子の眼差しが発見されることの重要性は十分に評価されなければならない）。

3、ヒロインへの感情移入に見られる「欠落」

続いて、メロドラマである本作における感情移入の問題について考察したい。

言うまでもないことだが、メロドラマとは映画の様々なジャンルの中でも、最も観客による感情移入を重要視するジャンルだと思われる。メロドラマは、常に観客から強い感情或いは共感を引き出すことを目的とし、物語の展開や音楽、照明、俳優の演技などすべての面において煽情的な演出に力を入れる。

『秋津温泉』の場合、まず奥津温泉の自然とりわけ桜の花びらが散り落ちる風景と、林光による叙情的な音楽が、ヒロインの悲劇性を一層高めることに貢献している（ヒロインが自殺するラスト・シーンを思い出して欲しい）。また、暗闇の中でもその顔が浮かび上がるように巧みに当てられた照明は、新子の感情の起伏を際立たせているし、常に彼女を「枠」の中に入れる構図（例えば、彼女がよくその後ろに身を置く障子など）もまた秋津に留まり続けて、身動きが取れない状況を象徴する記号になっている。そして、一途な女が無責任な男に惚れて悲劇を招くというストーリーも、古典的メロドラマの特徴とされる善-悪二元論的な構造を踏襲してい

を否定しながらも、テキストのレベルで彼を（そして新子の亡骸を抱きしめ号泣する周作を見る観客をも）救い、確実にメロドラマ的な「贖い」を提供するとも言える」と、もう一つの読みを提示している。を否定しながらも、テキストのレベルで彼を（そして新子の亡骸を抱きしめ号泣する周作を見る観客をも）救い、確実にメロドラマ的な「贖い」を提供するとも言える」と、もう一つの読みを提示している。

る。

こうして見ると、本作はまずメロドラマ、さらに言うなら「女性向けお涙頂戴もの」とも呼べる文芸メロドラマの範例的な作品として評価に値する。しかし、古典的メロドラマの物語構造を持つ本作だが、その展開を詳しく見ていくと、メロドラマの常套パターンとは異なる点が看取られていることも事実である。

まず、注目して欲しいのは、周作は17年間のうちに秋津を再訪した回数は計4回になるが、4回とも彼が岡山または東京での生活を描くシークエンスのみが挿入されていることである。本作が全篇を通してヒロインを中心にメロドラマ的演出を行ってきたことを考えれば、ここでは新子の置いていかれた女としての苦境を描いた方が、さらに観客の同情を煽ることができるし、メロドラマの展開としてはむしろ常識的である。しかし実際のところ、そのようなシーンは一切撮られていない。

一方、本作における新子の心理面での説明も十分とは言えず、多くの疑惑を持たれているのは事実である。疑惑とは、主に以下の三つを挙げることができる。

(1) (前文の繰り返しになるが) 周作が新子に惹かれたのは敗戦の時だったことは分かるが、新子がいつ、そしてなぜ周作に惹かれたのかは提示されていない。

(2) 新子はなぜ秋津から出て周作を追いかけないか、二人が結ばれなかった決定的な外的要因も内的要因も示されていない。

(3) 秋津を再訪するたびにその軽薄さと無責任さが増していく周作の姿を見て、新子はなぜ17年間も彼を思い続けられたのか、その理由が分からない。

要するに、この映画を見る時、我々はある奇妙な状況に直面しなければならない。メロドラマのテクニクとして高度に洗練された音楽、照明などの演出と岡田の演技に煽られ、我々はヒロイン・新子への感情移入をどんどん高めていく。しかし一方では、その感情移入には、新子のことを十分に理解したことから生まれた共感が、決定的に欠落している。先ほどあげた本作のストーリー展開に見られた「特異点」が示したように、我々に与えられた新子という女性の実態（生活面と心理面の二つの面において）に関する説明は、明らかに不十分である。そして、我々が彼女の立場になってその気持ちを理解し、自分自身を代入＝同一化することは、そのせいで困難なものとなる。観客の感情移入を喚起する他の諸要素が見事に古典的メロドラマの形式で主題化されているにもかかわらず、肝心のヒロインに対する共感が一部欠落している。筆者が先ほど使った奇妙という表現は、まさにこの不一致を示唆している。

では、このことをどう捉えればいいのかだろうか。

監督がデビューした1960年に発表した「映画の壁・ストーリー主義批判」¹⁸というエッセイ

¹⁸ 初出は『シナリオ』一九六〇年一一月号。なお、このエッセイの掲載は、吉田のデビュー作である『ろくでなし』が発表された直後である。

の存在を、ここで思い出してもらいたい。彼はこのエッセイの中で、ストーリー主義の映画作りでは、映画作家と観客の本当の意味でのコミュニケーションが、巧みに仕込まれたストーリーによって築かれた観客との共感にすり替えられており、それは主体性を喪失した作家の自己欺瞞で、商業主義への妥協だと示唆する。そして、ストーリー主義を否定するためにどうすれば良いかという問題について、彼はこう述べた。

問題は単にストーリーの形式上の否定にあるのではないのだ。ストーリーによって隠ぺいされてきた作家の主体と状況の葛藤、ストーリーを物語ることが観客とのアンチームな共感であると信じてきた作家の逃避、そのなかに仮睡しようとした観客、そしてこの生あたたかい共感で作家と観客の手を結びあわせ、感動させようとする企業、その壁に向って鋭く切り込まないかぎり、ストーリー主義の否定は単に手法上の問題としてすりかえられてしまう危険があるのだ¹⁹。

なるほど、監督のストーリー主義批判はストーリーそのものというよりも、作家と観客がストーリーレベルで得た共感を真のコミュニケーションとして受け取り、その表面上の調和状態に満足することを問題視している。そして、ストーリー主義を否定するには、その偽りの調和状態を打破しなければならない。

監督はかつて『秋津温泉』の制作意図について、「男と女とが幾たびか出会う日の、そうした日付のあるドキュメンタリーに解体することによって、この物語が持つメロドラマ性を乗り越えようとした²⁰」と説明していた。しかし、彼はなぜメロドラマ映画におけるストーリーのメロドラマ性が乗り越えられなければならないと思うようになったのか。その理由は明らかである。メロドラマほど煽情的で、観客をストーリーに夢中させ、監督のストーリー主義批判の中でとりわけ警戒されていた、作り側と見る側の間の偽りの調和状態に陥らせるものがないからだ。つまり、彼がここで見せたメロドラマ性に対する抵抗は、彼自身のストーリー主義批判まで遡ることができる。そうすると、メロドラマ性を否定するための鍵となるのも、やはりその偽りの調和状態に他ならない。

先ほどの問題に戻ろう。これまでメロドラマの傑作として高く評価されてきた『秋津温泉』は、音楽、照明など様々の面において古典的演出が優れていて、観客から共感を引き出して夢中させることに見事に成功している。一方では、ストーリー上の説明不足で新子のことを観客が十分に理解できず、そのせいで幾つか重要な場面での彼女の行動を唐突に思えた事態も見ら

¹⁹ 下線は筆者によるもの。

²⁰ 特別付録「吉田喜重または変貌の倫理をめぐって 蓮實重彦との対話」、吉田喜重著 蓮實重彦編『吉田喜重 変貌の倫理』、二〇〇六年、448 ページ。

れている。その時、観客による彼女への共感が一旦中断させられることになる。もちろんメロドラマが煽情性を特徴とする面で見れば、それは感情移入に対する妨害、一つの失敗とみなしてもいいかもしれない。しかし、監督が行ってきたストーリー主義批判、またはメロドラマ性に対する批判を踏まえた上でこの事実を見直すと、捉え方も全く変わってくるだろう。即ち、ヒロインへの共感の中断は、煽情的なストーリーに没頭していた観客を目覚めさせた瞬間である、ということである。もちろんそれは、先ほど言ったストーリー主義の映画に見られる、偽りの調和状態が打破された瞬間でもある。

だから、本作に見られた観客の感情移入の中で、ヒロインへの共感が一部欠落していることについて、まずそれを過剰な煽情性というメロドラマの悪習から脱出しようとする監督が意図的に行った一つの実験として捉えるべきだと筆者は思う。ただし、この実験を単なる反メロドラマのためのものではなく、監督によるストーリー主義批判の中ですでにあたためられていたものとして理解する必要もあるだろう。

以上のように本章では、松竹女性映画の新しい波とも思われる、松竹文芸メロドラマというサブジャンルに『秋津温泉』が分類されるべきことを確認しつつ、反メロドラマ的ともいうべき、本作のメロドラマとしての特異性を考察した。まず一つ言えるのは、松竹メロドラマの歴史的文脈を新たに踏まえた上でいうなら、岡田による『秋津温泉』の企画もさることながら、吉田がこのメロドラマの監督を引き受けたことも決して偶然ではない。それから、監督が本作において行った様々な実践、または岡田との運命的な出会いを果たしたこともある程度、彼が独立して作った最初の作品群にヒントを与えたと思われる。

四、『秋津温泉』における鏡

最後に、監督の作家性の考察に当たってとりわけ重要だと思われるモチーフの一つとして、本作における鏡の表象について詳しく見て行きたい。

初期吉田作品における鏡とえば、誰もが『血は渴いてる』の冒頭シーンを思い出すに違いないだろう。ある会社が倒産の危機を乗り切ろうと、企業整理に大規模なリストラを計画している。その計画を自殺で止めようと決めた木口という社員の男はトイレの窓側の一角で、洗面台の鏡に向って立っている。そのトイレには洗面台が二つ設置されており、壁には当然ながら二面の鏡が掛けられている。その時、画面の内部に一つの「ずれ」が起きている。男は奥のほうの鏡に向かって立っているにもかかわらず、躊躇する彼の姿を映し出すのは手前の方の鏡である。そして、彼にしか見えないはずのものが彼に帰属せず、カメラに帰属することになっているため、見る主体の不一致がここで提示されている。

吉田はかつて、『晩春』（1949年）の中の父娘がバスに乗るシーンをとりあげ、小津映画によ

く見られる特異な切り返しショットについて語ったことがある。

それは明らかに滑らかさを欠いたモンタージュであり、にわかに硬直けいれんでも引き起こしたようなカット・バックであった。(中略) カメラがいかなる制限も受けずに自由にそれを映し出せば、疑いようのない事実であるはずの関係位置がもろくも崩れ去り、観客はその場のありようがわからず、ただちに映像は無秩序なものへと還元してしまう。その意味では、映画はありのままの世界を映し出しているのではなかった。カメラによってあらかじめ制御されたいつわりの世界であり、こうしたカメラの約束事、まやかしによって、かろうじて映画は物語を伝えることができるのである。それが映画の技法であり、映画の文法というものなのだろうが、いま小津さんが戯れの対象として批判するのは、こうした映画固有の文法にほかならなかった²¹。

事実、『血は乾いてる』の冒頭シーンの中で、見る主体のポジションに「ずれ」を仕掛けた吉田が否定しようとするのは、まさしくかつて小津安二郎が批判したと思われる映画の固有文法に違いない。しかし、小津の切り返しより、周到な計算によって同一画面の中で「ずれ」を起こした吉田のほうが、より簡潔な表現形式を手に入れたように思えるかもしれない。

その後、吉田映画における鏡は絶えず進化していくが、『血は乾いてる』より二年後に発表された『秋津温泉』の中の鏡は、すでに進化する傾向を示しているのだ。

周作と新子が最初に出会う蒲団部屋でのシーンである。軍人と喧嘩し、慌てて蒲団部屋へと逃げ込む新子は、そこで初めて周作に会うが、彼女は一方的に語り始める。カメラは新子と共に移動しながら、彼女を撮るが、ここでもまた撮られる主体としての新子自身からは決して見ることでできない彼女の鏡像が、われわれに提示されることになる。しかも、『血は乾いてる』の時と比べると、設置される鏡の枚数が急増した分、その鏡像の数もまた急激できに増えていたことは明らかである。たくさんの鏡が、蒲団部屋の一角に置かれた複数のタンスの上に並べられている。その複数のタンスを天井から見下ろしたら、おそらく一つ大きなL字型の鏡に見えることになるだろう(鏡の向きが微妙に違っていたため、そのL字型の鏡には多少の変形が入ることも想定されている)。そしてこのL字型の鏡によって監督は、本来から角度を何回も変えなければ撮ることのできない複数のアングルから見る新子の様々な姿を、一遍にわれわれに見せることに成功した。しかし、画面の中で起きているこのような奇妙としか言いようのない事態を目の当たりにする際、われわれはとても戸惑わずにはいられないだろう。なぜなら、マネの《フォリー・ベルジェールのバー》について議論を起す時のフーコーの言葉を借りるなら、われわれがここで見せられた、本来なら撮られるはずのない光景が、われわれを安定した

²¹ 吉田喜重『小津安二郎の反映画』、岩波書店、一九九八年、125 ページ。下線は筆者によるもの。

確乎たる場所から排除することであるからだ²²。やがて観客は、監督が作った鏡の装置によって同時に照らされた新子の複数の鏡像に、心地の悪さを感じ、観賞位置に関する問題を考えさせられることになるだろう。

ところが、注目すべき所はまだある。それは、新子の一連の動きがすべてワンカットで撮られていることだ。周作に東京にいた自分が秋津に戻ってきた訳を話す時、新子はお下げをいじりながら、よく鏡の中の自分を見つめていた。しかし、カメラは彼女が視線を注ぎこむ鏡ではなく、彼女の顔全体とその体の一部を映し出す、隣に置かれたほかの鏡に焦点を合わせていたのだ。特に新子が百面相を作る時、鏡によって彼女の生き生きした表情がはっきりと捉えられていることが印象的だ。カメラのすぐ前に立っていた新子の移動に合わせてながら彼女を撮る場合、本来なら、その運動性を際立てることは極めて難しいことだと思われる。しかし、監督は上記の鏡の装置によって、いとも簡単にこの難題の解決に成功したのだ。

新子が横移動をするたびに、常に二枚以上の鏡が彼女の顔あるいは体の一部を捉えている鏡像をわれわれに見せてくれる。そのシーンでは、生身の新子が複数の、彼女の分身とも言えるその鏡像たちと連動することになる。新子が動くと、彼女の分身も一枚の鏡から隣の鏡に身を移す。さらに、新子が右に向かって移動しようとする、画面のなかでは彼女の右のほうに設置された鏡は、すでに彼女の姿を照らし出している。つまり、沢山の鏡が新子の運動軌道に沿って設置されているため、彼女の鏡像＝分身たちは常に生身の彼女＝本体よりも先に彼女が向かう場所に到達してしまう、ということだ。その結果、新子という主体の運動性が強調されるばかりか、彼女の運動軌道まで部分的ではあるが、予告としてわれわれに提示されている。ここでわれわれは思わずこういう仮説を立てざるを得ない、たとえカメラの前から生身の新子を消しても、これだけ沢山の鏡が並べられていれば、不自由なことなど何一つないのではないかと。

驚いたことに、この仮説通りのショットは、その直後本当に現れてきたのだ。

新子が話している最中に、周作はいきなり激しく咳き込むことになる。新子が彼を介抱しようとしたら、部屋から出て行けと言われる羽目に会う。一旦部屋から出て行ったものの、やはり周作のことが心配で、彼女は障子と壁の隙間から彼の様子を覗くことにする。そしたら、彼はさらに咳き込み、うつ伏せになる。心配になった新子は再び部屋に入り、出口より一歩前のところよりうつ伏せになった周作を上から見る。その時、周作の前には、向きがそれぞれ微妙

²² 《フォリー・ベルジェールのバー》の中から三つの両立不可能性を見出したフーコーは、こう語ったことがある。「われわれが今見ているような光景を見るためにはどこにいればよいのか知ることができない、というわれわれが直面している三重の不可能性、そして言うならば、鑑賞者が占めるべき安定した確乎たる場所が排除されていること。無論それが、この絵の根本的な特徴のひとつなのです。そしてそれは、この絵を見る人が感じる、魅惑と不安とが混じりあった気持ちを説明してくれるでしょう」（『マネの絵画』）。

に違う姿見が三枚置かれている。

その時のことだ。画面の真ん中と左側に置かれた姿見は、周作の後ろに立っていた新子が彼のすぐ後ろまでやってきた姿を、同時に映し出している。そして男の咳き込みはさらにひどくなり、ついに咯血してしまう。それを見て驚いた新子は、人を呼びに慌てて部屋を出ていくが、その後ろ姿が左側の姿見にはっきりと映し出されている。彼女は蒲団部屋の外で大きな声を出して「誰か来て！ 母さん、お母さーん！」と呼んだ後、再び部屋の中に戻ってくるが、ここでもやはり扉の向こうから部屋に入ってくる彼女の姿はまたもや同じ姿見によって映し出されている。

その前のショットと比べると、このショットには一つの特徴が見られる。前のショットと違い、このショットの中では、生身の新子がカメラの前で姿を表すことがほとんどなかった。つまりカメラの後ろで起きている、本来なら見えるはずのない所謂不可視なことが、鏡の装置によってまるで幽霊のように、われわれの目の前に現れてくる。繰り返すことになるが、それは実在する生身としての新子ではなく、あくまでも彼女の鏡像に過ぎないのだ。

先のショットの分析では、鏡の装置が新子という主体の運動を際立たせながら、その運動軌道をも提示していると述べたが、このショットの前半（新子が部屋に入った時から、周作の隣に着くまで）では、鏡の装置は、ついに主体の運動より先行することに成功したように思われる。言い換えれば、それは運動を予告することになる。一方、後半（新子が人を呼びに部屋を出て行った時から、再び部屋へと戻ってくるまで）では、予告ではなく、完全に主体の運動そのものに成り代わっている。新子は部屋に戻った。しかし彼女は前のように、カメラの前に身を置こうとしなかった。なぜなら、彼女がその生身の姿を見せなくとも、われわれは鏡の装置を通して、彼女の居場所や表情などをすべて支障なく知ることができるからだ。

このように、監督は鏡の装置を精密な計算でさらに複雑化させることによって、観客に観賞位置の問題を提示する。主体による運動を強化することに成功した上で、監督はさらなる実験を行い、鏡像＝分身をその本体と同一化させることに成功する。そして、少なくとも上の例の中では、新子という女は自らのことが鏡像に取って代わられたことに抵抗する様子を見せなかったのだ。

ところで、上記の指摘はあくまでも『秋津温泉』において、いわば映画の視線の制度をめぐって監督が行った実験を考察した結果に過ぎない。実際、『秋津温泉』に見る鏡についてよく論じられているのは新子＝岡田と鏡像の関係だが、こちらも本作と後の「反メロドラマ」作品群との関連性を指摘するために極めて有効な議論だ。ただ、その問題に関する優れた研究は実に多く存在しているため、そちらを直接に参照してほしいと筆者は考えている²³。

²³ 岡田と鏡像をめぐる議論に止まらず、『秋津温泉』研究のとりわけ優れた論者として、斉藤清子氏と木下千花の二人はまず挙げておきたい。

結論

本稿では、『秋津温泉』という吉田喜重によるメロドラマ作品がこれまで、彼のフィルモグラフィにおいて他の作品からやや離れた場所に位置づけられていることに対する疑問を一つの出発点として、本作における彼の作家性に対する考察を行ってきた。その考察は主に、監督の問題意識、メロドラマとしての本作に見られる謂わば「反メロドラマ」的要素、鏡の表象を対象とする。

『秋津温泉』はメロドラマでありながら、戦後および原爆に対する問題意識が反映されていることから、吉田喜重という戦後映像作家の刻印がしっかりと押されているに違いない。そして本作がメロドラマの常套パターンを踏襲しているという指摘に対して、筆者は当時の松竹メロドラマの歴史的文脈を探り、更に本作において監督が行った「反メロドラマ」的試みをも検証することによって、通常で言う松竹大船調メロドラマと比べ、本作は実に特異性を持つ一作であることが判明した。また、本作における鏡の表象に対する考察を通して、監督自身が展開していた映画論がこの作品の中でも実践されていることが分かる。

結論、『秋津温泉』はまず、それまで吉田喜重監督が松竹で作った作品に見られる、戦後映像作家としての作家性が十分に反映されている作品として評価すべき一作である。さらに、この作品はメロドラマというジャンルに分類されながらも、一方では通常のメロドラマを脱構築している要素も入っているように見えるため、現代映画社設立初期に作られた「反メロドラマ」作品群とは作家の問題意識において一定な継承性を持つことは否めない（ただ、見返す女＝岡田の発見において、本作は間違いなく「反メロドラマ」作品群を触発した一作であることは、言うまでもないだろう）。よって、筆者はこの作品を監督の問題関心が松竹時代に撮られた「若者シリーズ」とも言うべく作品群より、現代映画社初期に撮られた「反メロドラマ」の作品群へと転換する一歩手前に位置する、極めて重要な作品として再評価したい。

（しゅ いら・言語文学専攻）

