



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	成瀬巳喜男『乱れる』論 : アンチ・メロドラマの視座から
Author(s)	黄, 也
Citation	層 : 映像と表現, 11, 88-107
Issue Date	2019-03-20
DOI	https://doi.org/10.14943/88026
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/73518
Type	departmental bulletin paper
File Information	midareru.pdf



成瀬巳喜男『乱れる』論——アンチ・メロドラマの視座から

黄也

0、はじめに

成瀬巳喜男は、日本映画史上においてメロドラマの巨匠と称されている。成瀬監督の晩年の代表作『乱れる』（一九六四年）は、同年にロカルノ映画祭に出品され、ヒロイン・礼子役を演じた高峰秀子が女優賞を獲得しており、欧米の映画研究者にも早い時期から注目されていた¹。また、一九九八年のサン・セバスチャン国際映画祭で大規模な成瀬の回顧展があったことも相俟って、本作の評価は高まりつつある²。例えば近年では、加藤幹郎が、『乱れる』を「比類なき超絶ぶり」のメロドラマであり、「厳密厳格なメロドラマとして世界映画史上に屹立した」³と絶賛している。

本稿で注目するのは、この「厳密厳格なメロドラマ」という

判断の妥当性である。『乱れる』とメロドラマに関する言説は、先行研究においてしばしば論じられている。例えば、「大メロドラマ」⁴（スザンネ・シェアマン）、「真のメロドラマ」⁵（岡村忠親）といった言葉によって、『乱れる』はメロドラマとして、広く認識されている。

しかし、本稿は、『乱れる』を安易にメロドラマと見なすことで、その枠組みから逸脱する特異性が看過されてきたのではないか、という問題を提起したい。『乱れる』の映画版における脚本の変更に注意を払うと、その特異性がくっきり浮上してくる。そのことによつてこそ、『乱れる』は「比類なき超絶ぶり」の作品としての不可欠な条件を成しているのである。以上を解明するために、『乱れる』の映画史的な位置付けの確認からはじめよう。

1、映画版の脚本変更

成瀬自身も、メロドラマなるものについて、繰り返し言及している。例えば、一九五〇年に松竹京都の撮影所で『薔薇合戦』を制作した後、その作品について「僕はやはりメロドラマは手に負えない」と回想している。また、一九五二年に『東京新聞』（一九五二年十月十日四画）で「メロドラマは苦手」と述べている。しかし、本人の言葉を裏切るように、成瀬が戦後において多くのメロドラマを手がけ、メロドラマの巨匠とまで称賛されていることもまた事実である。メロドラマへの傾斜は、撮影所に所属するという制限のあるなかで、時代や社会からの要請があつたためと考えられる。そのなかで『浮雲』（一九五五年）、『乱れ雲』（一九六七年）のような日本映画史上に輝く傑作も製作されている。

河野真理江によれば、一九五〇年代半ばから六〇年代半ばまでの約十年間は、女性観客向けの『メロドラマ』と呼ばれるジャンルが隆盛し、氾濫していた時代でもあつた⁷⁾。それは、戦後に成瀬が監督したメロドラマ作品群が集中的に出現した時期と一致している。その一因を考える際、大井しな子の指摘が参考になる。大井は、アメリカ民主主義の洗礼を受けた敗戦以降の日本は、「政治と法律の上では、完全平等な選挙権・男女

平等をうたった新憲法、戸主権や女の無能力の規定が除かれた新民法などが実施される」とする⁸⁾。つまり、女性がもはや家長制度の下で男性に従属する存在ではなくなり、近代的な主体性を持つ女性の登場が背景にあつた、ということである。

さらに『乱れる』の歴史的位置付けを辿っていくと、興味深い見地が明らかになる。

坂本佳鶴恵が作成した映画の年間観客動員数・映画館数の推移の図表によれば、観客動員数の減少とテレビ受信契約数の上昇は、一九六四年の時点で、また、映画館数の減少とテレビ受信契約数の上昇は、翌一九六五年の時点で交錯している。つまり、『乱れる』は、撮影所システムの崩壊とテレビの普及とが交差する分岐点で出現している。しかし、さらに重要なのは、『乱れる』という作品自体が、歴史的に二重化されていることである。すなわち、映画とテレビの間メディア性が顕著に表れた作品なのだ。

六〇年代に覇権的なメディアとなったテレビは、映画の製作から様式（ワイドスクリーンや色彩）に至るまで、大きな変化を促した。大久保清朗は実証調査に基づいて、成瀬とテレビの複雑な相互関係を述べた後、『めし』（一九五一年）から始まった林芙美子原作・水木洋子と田中澄江の脚色という「芸芸路線」から、六〇年を境にし、その以降のほとんど全ての作品は、

井手俊郎、松山善三、笠原良三などの脚本家メンバーに変わり、オリジナル・シナリオを担当するようになったと指摘している¹⁰。そして、「その映画の大半がテレビ・ドラマとして流用されることになる」という¹¹。

また、映画の興行不況をテレビ視聴率によって補うため、テレビ・ドラマに合わせて、映画を製作するという逆転現象が起きた。これは、映画館の衰退と、映画とテレビという二つのメディアの境界の融解を象徴している。このような環境のなかで、単に映画がドラマ化されただけではなく、それと同時にドラマも映画化されている。さらに、「映画会社はテレビ・メロドラマの人氣に便乗して相次いで映画化をおこなっていく」¹²。一九六〇年代初頭の「テレビ番組の特徴は、いわゆる『メロドラマ』の氾濫である」¹³。そのなかでも、「ドラマのTBS」は昼メロを大きく牽引した。そして、『乱れる』もまた、松山善三が一九六三年七月放送のTBSテレビの一時番組「しぐれ」を翻案したものである¹⁴。

つまり、成瀬版『乱れる』は、映画とテレビ、双方に合わせた性質を同時に内包していると考えられる。映画版とテレビ版との差異を、二作の脚本、および先行研究の記述から確認してみよう。

例えば、小倉真美は「スーパー・マーケットが初めから現れ

ないことや、礼子が出るところで終わるのがもともと違った点で、さすが映画の方がはるかに立派である」¹⁵と述べている。それに対して、佐藤忠男は「テレビのほうが主要人物の葛藤だけを追っていてむしろ劇的密度が濃かったのに、映画はスーパー・マーケットの店員たちとか付近の商店主たちなど、状況の解説役みたいな人物がゾロゾロ出てくるぶんだけむしろ散漫になっていることである。流通革命など、社会的な視野をひろげるのはいいとして、それが、なんだか、画面が広がったぶんだけのオマケみたいに、あってもなくてもいい感じ」¹⁶と、映画版を批判している。さらに、近年のものであれば、阿部嘉昭は、「…」つまり当時の列車を使った高峰の帰郷に義姉への思慕を露わにした加山を突然同行させ、その高峰の里への帰還もふたりの温泉行きへと道筋をズラし、最後にはその加山が旅館街で事故死か自殺を遂げる悲劇的な結末が用意されたのだ」¹⁷といい、「作品に社会性を盛り込むことで自分の着眼の保証を受けようとする気味のある松山は、地元商店街を廃絶に追い込む当時勃興中のスーパー・マーケットの脅威を幾度も強調してみせる。(中略) 作品が予定している「地元商店街／スーパー」の対立的布置を説明するだけのものに終始してしまっている」¹⁸と述べている。

以上の先行研究は、脚本の変更、すなわち、スーパー・マー

ケットの部分が加筆されたことと、礼子が家出した後の結末を後付けた箇所について、同様の意見を述べている。本稿では、映画とテレビという二つのメディアの外的な差異を念頭に置きつつ、作品における脚本変更には焦点を絞ってまず分析したい。なぜなら、この脚本変更は、メロドラマの構造そのものを暴露し、同時にそれを逸脱する特異性をも、われわれに提示しているからである。

2、メロドラマ構造への自己言及

さて、本稿で使われている「メロドラマ」という言葉の定義について、考えてみたい。メロドラマ論の嚆矢となったピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』のなかで示されたように、メロドラマの源泉は、一八世紀にフランス革命が勃発して以降の、西洋近代的な「個人」の主体の確立と同時期に誕生した¹⁹。一方、日本のメロドラマ受容の文脈において、「とりわけ女性たちは、理性的に自己主張をする存在としては描かれて来なかったと言われる。彼女たちは状況に立ち向かう主体的な姿としてではなく、封建的な状況の中で耐え忍ぶ『あわれな女』として表象され、それが日本的な美德とされてきたのであった」²⁰とされている。この差異を埋め得るものとして、ト

マス・エルセサー『響きと怒りの物語』の、映画ジャンルとしてのメロドラマにおいて「一定の社会的・生産的諸条件のもとではメロドラマはイデオロギー的に転覆的なものとみなせるということだった。家族はたんにそれ自体において重要な政治的制度であるだけでなく、社会的危機を個人的で感情的な表現において描写することを可能にする手段なのだ」²¹という画期的な指摘を参照したい。また、加藤幹郎は、メロドラマを「映画という新しい物語媒体が登場する百年程まえから存在する、近代に支配的なイデオロギーの異称」²²とまで断言している。つまり、メロドラマは社会的・政治的な問題を、個人の生活や恋愛の葛藤に置き換え、想像的に解決するために要請されるジャンルである。

以上を踏まえた上で、『乱れる』におけるメロドラマの要素を指摘しつつ、作品を分析しよう。前出の佐藤や、阿部の「作品に社会性を盛り込むこと」と、スーパード売り出しを伝える宣伝カーの騒音の導入が「強すぎ、反復も執拗で、これが明らかに成瀬映画的な効率に反している」²³といった、非効率的な過剰さとして捉えられていた社会性について検討する。これは、メロドラマ構造自体を露わにする、自己言及的なものとして、考えることができる。具体的に確認しよう。『乱れる』の物語構造は二つの対立関係から成り立っている。まず、礼子に

表象される前近代的な商業形態の小売店と、スーパー・マーケットに改築しようとする森田一家（義母・しず、義妹・久子、義妹・孝子）によって表象される資本社会主義の対立関係である。

その一方で、義姉の礼子と幸司のあいだには、恋愛関係を禁じられた男女の対立が存在している。これには説明が必要だろう。礼子と幸司のあいだの会話では、男女の問題と、店の存続の問題とが不可分である。なぜなら、二人の結婚は、すなわち幸司が店を継承するのかどうか、という問題と密接に関わってくるからだ。つまり、二つの対立関係は、つねに分離不可能な状態で進行している。ここでは、一般的に、メロドラマの構造の背後にあるとされている、結婚や家族というイデオロギーが、あからさまに描かれている。したがって、スーパー・マーケット部分の加筆は、蛇足というより、むしろメロドラマ構造を可視化するために、生み出された過剰さにほかならない。

メロドラマ構造への自己言及は、その構成要素だけではなく、森田の家という特殊な空間にも対応している。例えば、その空間構造について、阿部は「家部分の居間―店舗内―通り（ここでは人が往来している）―向かい側の店舗を見通す縦構図」²⁴が設定されていると正確に指摘している。その画面の縦構図は、カメラを玄関に据えて、居間から暖簾をあけ、店に入る礼子の

登場姿を、幾何学的に見せている。また、本作だけではなく、阿部によれば、画面の縦構図と自営業の特徴は複数の成瀬作品にも共通している。²⁵

ところが、『乱れる』においては、これらは単なる映画舞台にとどまらず、作品自体の特異性とも関わっている。余所者の礼子は、最初から空間の配置によってすでに規定されている。例えば、母と幸司が二階に住んでいることに対して、礼子はあくまでも店の一階で留まっている。彼女の二階での姿は始終禁じられている。このように、私的な空間（Ⅱ家）と、公的な空間（Ⅱ店）は、確かに前部と後部で分割されつつ、森田家という名のもとで一体化している。つまり、森田家は、自営業という形態によって、私と公を併せ持つ両義的な空間にほかならない。それは、まさに個人の生活や恋愛の葛藤と社会的や政治的な問題の表裏関係というメロドラマを構成する要素への自己言及となっているのだ。

3、決定不可能な関係

前節までの議論を踏まえて、本節以降では、『乱れる』を、アンチ・メロドラマとして分析していく。

テレビ版は、礼子の家出と二人の別れという、個人の意志が

社会的な秩序に対して敗北することによって結末づけられている。これは「男女の恋愛活性化のために社会現象内の精神他者（家族であれ悪者であれ）に、勝つか敗けるかの素朴な二元論的葛藤となる」²⁶ というメロドラマの一般的な定義に当てはまる。しかし、映画版の脚本変更、二人の家出と途中下車は、以上の二元論的構造に収まらない特異性を顕在化させる。帰郷する礼子と同行する幸司は、メロドラマ的舞台である東海道本線列車で出会う。以下、ショットを分析していく。

- ① 幸司が車両内を巡視し礼子を見つけて近づいてゆく。
- ② 幸司が蜜柑と新聞を礼子に渡して、送って行くと言う。
- ③ 外を列車が通過してゆく。
- ④ 礼子は目の前で新聞を立ち読みする幸司を見る。幸司は礼子の視線に気が付き、微笑んで見返すと、どうしようもない表情をする礼子の場面に切り替わる。
- ⑤ 列車の通過。
- ⑥ 席に座った幸司は振り向いて微笑んで礼子を見る。礼子は一瞬だけ笑った途端に、また不安な顔をしている。
- ⑦ 列車の通過。
- ⑧ 礼子が自分の左後ろに座った幸司に蜜柑を渡す場面と、礼子と幸司が背中合わせの席に坐っている場面とのディゾルヴ。

- ⑨ 列車が上野駅に到着する。
- ⑩ 幸司と礼子が向き合って坐るようになる。
- ⑪ 夜中に列車が通過してゆく。

この一連の場面では、科白がほぼなく、ただ二人が互いを見返すという単純なやりとりが反復されている。車両内の人たちがあたかも同じ空間に存在しないかのように撮られている²⁷。

列車が通過する場面が挟まれるごとに、幸司の位置が毎回変わる。幸司が礼子との距離を徐々に詰めてくる過程は実にサスペンスフルである。礼子は、ただ一方的に徐々に接近してくる幸司を受け入れることしかできない。そして当然、距離の短縮は関係の変化を促す。

しかし、異変が起きる。列車は霧が立ちこめる朝に進んでいく。車内でぐっすり寝ている幸司を礼子が一旦見てから、じっとみていられないかのように視線をずらし、また幸司の寝顔に視線を戻す。そして、静かな車内でカーテンをあける礼子を真正面から撮ると、成瀬映画にしばしば見られる窓辺に立つ女の姿に変貌する²⁸。そして、窓外から幸司へと視線を移行する礼子が撮られる。礼子の表情の変化は、斜めからの撮影によって、その起伏が一層激しく見える。カメラが幸司の寝顔に切り返したあとは、涙が溢れる礼子のクロース・アップとなる。目覚め

た幸司は、泣いている礼子に困惑する。「どうしたの。なに、泣いているの？」と訊く。幸司はもはや礼子を見ることに耐えられず、彼女のそばに座つて慰めようとする。関係の変化はまた距離の変化と同調する。礼子は幸司に背を向けて、自分の泣いている姿を隠そうとするが、「降りましょう、次の駅で」と突然言い出す。しかし、流暢な切り返しのリョットに対し、礼子が唐突に泣き出し、途中下車を決意した理由はまったく説明されていない。それは、家の秩序から逸脱し、家族的な禁忌を超えた男女関係²⁹、という蓮實重彦の説明だけで充分なものだろうか。むしろ、礼子が幸司とのそれまでの関係を把握できなくなつてしまった、という戦慄の瞬間だと言えよう。それは、母子関係／姉弟関係／恋人関係、いずれにも決定することができない³⁰。それによつて生み出されたサスペンス性は、列車という宙吊りの空間のなかに生起するのである。このことから、しばしばドラマチックな効果を狙うメロドラマ装置としての列車は、『乱れる』においては全く異なる使われ方をしていることがわかるだろう。

決定不可能な関係の表現は、温泉旅館でもう一度反復される。列車を降りた二人は、肩を並べてあたかも恋人同士のように会話をする。礼子が幸司の告白について、「嬉しかった」と明かす。バスに乗り換えた二人が、車内で見つめ合いながらふつと

微笑み合う。列車での緊張から、バスでの弛緩への変化は、無言のリョットで表される。もう少し見ていこう。バスが山の奥に遠ざかつて行く場面が続いて、銀山温泉郷の風景が映される夜、コタツの前で座っている礼子と窓辺に立っている幸司の後姿³¹。礼子が幸司を呼んで、昔のように幸司の指に紙縊りを巻き付けた。幸司に途中下車の理由を聞かれて、「かわいそう」という礼子の返答が、幸司の不満を招く。今度は礼子が幸司への同情を否定し、「自分で自分がわからなくなつた」という心情を告げる。家も家族も捨てて礼子と一緒にいたいと決心した幸司に対し、礼子が懸命に彼の翻意を促して説得しようとする

と、幸司に両手で捕まえられるが、礼子は幸司を拒絶する。一瞬失神したように見えた礼子が歩き出す。カメラが切り返し、幸司が近づいて、一緒に泊まる意志を告げ、両手で礼子を抱く。礼子はまた、別の部屋に逃げていく。幸司は礼子を追い詰めて、「好きだ」と告白する。そして、すっかり肩を纏んで抱きしめる。礼子は逃げず、それを積極的に受け入れる。幸司を撫でる手の動きは背後のリョットから強調される。二人が一旦離れて幸司が接吻しようとする瞬間、礼子が幸司を押し退けて元の部屋に戻る。

こは、実家での最初の告白場面の空間配置、つまり明暗によつて区別される二間続きのそれと同じである。彼女の気持ち

の揺れは、照明の差異によって一層可視化される。カメラが切り返して礼子の背後から二人を収める。二人がそれぞれの部屋にいて、幸司の顔は影で顔の半分は隠れている。彼はじっと止まったままでゆっくり両手を下ろす。礼子は一人でしゃがんで顔を伏せて号泣している。そして、幸司は怒りに満ちた顔を、再び飛び出していく³²。

ここでも、幸司と礼子の関係性は、実は決定不可能な状態である。本節で用いてきた「サスペンス」とは、二人の関係性の宙吊りにほかならない。家の秩序から半分解放され、半分縛られているという二人。列車やバスや温泉旅館の三階という宙吊りの空間に置かれた二人。そこでの説明できない行為は、関係性の宙吊りによってなされる。阿部は「純然たるメロドラマでありながら堂々たるサスペンス『でも』あるという矛盾」³³を、物語内容から端的に指摘しているが、本節では、その「サスペンス」性を、主に画面の特徴において指摘した。

4、「ただの死」

『乱れる』の、メロドラマとしての構造についても指摘しておこう。

子どもがいないこともあり、礼子は森田一家にとって余所者

のような立場になっている。一方で、十八年間にわたって、第二次世界大戦直後の創業から事業の発展までの献身的な貢献を皆に認められている。しかし、だからこそ、店をスーパー・マーケットにする計画のなかで、礼子は母・長女・次女を代表する森田一家にとっての邪魔者として疎外されることになる。

森田一家と礼子の二項対立が、きわめて明快なメロドラマ構造に収まる一方、幸司はどのような位置にあるだろうか。幸司は、店の後継者でありながら礼子を愛している、という中間的な存在である。中間的な存在としての幸司は、メロドラマの二項対立を融和させ得る位置にある。だが、問題なのは、映画での脚本変更による幸司の死が、メロドラマの構造自体に孕まれる矛盾を露呈させてしまうことである。

『乱れる』自体には、複数の死についての場面が存在する。例えば、まず、礼子が亡夫の肖像写真に注ぐ視線が、再婚への断念、幸司への拒絶として何回も強調されている（それに対して、幸司が戦死の兄に取って代わり、礼子を所有したいというオイディプス的な欲望が窺える）。また、終盤、幸司が酒屋の老婆から、幸司と同じ年齢くらいの息子が戦争で死んだという話を聞くエピソードは、森田家の実情をそのまま反復するものである。それによって、兄と幸司との同一化がますます強化され、幸司の死を予感させる。あるいは、近所の小売商の自殺で

ある。小売商の妻の「スーパーがこの人を殺したんだよ」という露骨な台詞は、明らかに資本主義社会への批判と前近代的な商業形態の終焉を表している。

だが、これらのメロドラマ的な要素に回収されうる死に対して、幸司の唐突な死は何を表しているのであろうか。幸司の死の場面では、「成瀬にあつては人物が外を覗くためではなく窓際に立つ場合は、必ず外が示されることなしに振り返すはずだ。この鉄則がいつも簡単に崩される」³⁴。ここで、礼子は窓を通して俯瞰する。担架にのせた墓座で覆われた死体のような物が運ばれていく。つぎに、硬直した手とそれに巻いた紙縫りを、礼子が目撃したことにより、間接的に幸司の死体が確認された。しかし、それが一休事故死なのか、あるいは自殺なのかは、不明のままとなる³⁵。「お連れさんらしい方が崖から落ちて……」という、旅館の使用人からの報告の曖昧さは、それを示している。

『乱れる』における幸司の死の特異性は際立っている。幸司の死は、無論、森田一家にとっては、肉親と店の後継者を、礼子にとつては、大事な人を失ってしまうことではある。しかし、このように幸司を死なせる大胆な悲劇の脚本変更は、家庭のさらなる活性化と世代間の交替の一般的なファミリー・メロドラマの構造³⁶を直ちに無効化する。それは、メロドラマの要素

においては、如何なる意味にも還元されず、同時に、存続世代交替あるいは旧世代の再生という、(再)生産のサイクルを徹底的に拒否している。

幸司の死は、メロドラマ的要素においては無意味であると同時に、メロドラマ構造自体を破壊する。それによつて、同一手段をつうじ商品となる作品を生産するシステムとしての「ジャンル」、そして、テレビ的な表現をも、徹底的に拒否することになったのだ。成瀬の戦後作品における子供の不在や中絶、という主題を念頭に置けば、これはより興味深いものとしてみえてくるだろう。しかし、さらに重要なのは、以下の分析で明らかになる、物語の水準を超えて、映像自体が、(再)生産を抵抗する身振りとなつていくことなのだ。

5、疾走／停止のパラドックス

脚本を変更したことによる重要なポイントとして、最後の場面にふれておこう。幸司の帰りを待っている礼子が、不安そうに立ち上がつて、窓側に向かつていく。窓を開けて三階の縁側から温泉街を俯瞰すると、そこでは二、三人がひそひそと耳打ちしており、その中の一人が橋の方面に走っていくのが見え、不穏な雰囲気が漂っている。礼子の視線が走っていく人物の移

- 動に牽引され、彼女が体を右に動かすと、人々が担架で何かを橋の向こう側から運んできたのが見える。異変を感じたような礼子の顔。担架のうえに莫座で蔽われた何かがすばやく窓側の前から通過し、礼子の表情が変化する。指に巻き付けた勘定綴りがクロス・アップされ、幸司の死体だとわかった瞬間、礼子は驚いた表情に豹変し、慌てて階段から降りていくと同時に音楽が流れ始める。無論これは「メロドラマのクライマックスは、しばしばその特権的なアイコンたる階段上で生起する」³⁷とされるように、このような高低差によって、上下運動を生み出す空間は、典型的なメロドラマ装置といえる。中古智がこの階段を個別にセットで作ったことによって、美術設計上の演出が遺憾なく発揮されている³⁸。しかし、注意すべきなのは、横の運動とでも呼ぶべきものを強調する以下のシークエンスである。
- ① 旅館から飛び出した礼子が必死に走って、担架を追いかけっていく。
 - ② 担架を運ぶ人々が去っていく。
 - ③ 礼子が担架を気絶しそうな状態でよろめきながら追いかけていく。
 - ④ 遅れてきた礼子がだんだんスピードを落として、追いつかないのを気付いたかのように立ち止まってしまう。

これは『乱れる』の名場面として、繰り返し語られている。例えば、エドワード・ヤンは「彼女は死体を運ぶ一団に向けて走る。走って走って、すべて諦めてしまったかのように高峰が急に立ち止まるさまがワンショットでとらえられる」³⁹と述べている。それに対して、加藤幹郎は「じつさいにはワンショットでとらえられているわけではない。高峰の視線を軸に、走り寄る高峰（視線の主体）と運び去られる加山の遺体（視線の対象）」とのあいだで、ショットは何度も割られている⁴⁰、とヤンの見解の間違いを指摘したうえで、さらに「しかし、これを『ワンショットでとらえられ』ていると思いがいるのは、むしろ正当であろう。それほど、この場面は唐突にして緊迫しているからである」と解釈している。

一方で、阿部は「しかし何と不条理なことか——高峰の走りは決してその担架の運搬に届かない」⁴¹と主張している。これをまとめると、「ワンショットの長回しで撮られているように思い込んでしまう緊迫感」と「決してその担架の運搬に届かない」無力感実は矛盾しているといえよう。とはいえ、両者の記述が完全に間違っているわけではないだろう。むしろ、このような矛盾は、これらの場面に内包された魅力にほかならないと主張したい。

もう一度確認しよう。場面①はカメラが礼子と同じ速度で移

動しながら、バスト・シヨットで撮っている。両者が同じように運動することで、画面は相対的に静止している。その結果、礼子の運動感は無くなってしまふ。また、バスト・シヨットは、速度を表象する部位である足を画面から遮断し、上半身は非現実的に浮遊しているように見える。それは、階段から降りる際の足の敏捷さとは無縁の、足の不在である。例えば、成瀬の初期作品『夜ごとの夢』（一九三二年）におけるおみつ（栗島すみ子）が夫の死体へ向かつて走っていく結末と比較すれば一目瞭然である。そこでは固定撮影を利用し、足のシヨットが何回も挿入されることによって、ヒロインの速度を表象し、緊張感を作りだしている。

だが、本作においてこのような古典的手法はまったく窺えない。確かに、周囲の風景が絶えず流れていくことから見れば、礼子が必死に走っていることは充分に理解できる。しかし、いくら疾走しても、止まっているような感覚があることもまた、確かなのだ。このような礼子は、「運動的な静止体」とでも呼べるものとして撮られている。

①から切り返された場面②は、固定撮影のロング・シヨットで、道の手前から奥行きまで運ばれていく死体を撮っている。つまり、取り戻せないこと、過ぎ去って行くことを表している。往々にしてメロドラマでは、死は、映画の結末において処理さ

れるのか、あるいは、如何に瀕死状態を伸ばし観客を感動させるのか、というどちらかの役割を担わされている。これらはいずれも、映画の物語を構造化するものとして機能している。

しかし、本作はそうではない。礼子は「動いている」死者・幸司を追いかけている。ここでは、担架とそれを運ぶ人々が、幸司を「動いている」死者に変貌させる。松浦寿輝は、「映画は、生から死への移行という越境体験を一つの切れ目のない連続的な運動として示すことに、あれほどの関心を集中してきたのである」⁴²り、「死ぬ」ことは、映画にとつて特権的な主題なのである。だが、それと比べると、死んで、いることに對しては、映画はこのうえもなく冷淡である（傍点は原文）⁴²としてい

る。だとしたら、死んでいるという反映画的な身振りは、『乱れる』が死者の幸司を動かすことによって、再び映画的に否定されると言わざるを得ない。幸司はすでに死んでいるが、それと同時に、礼子が死体を追いかける動線も作りされている。彼女の場合とは正反対で、幸司は「静止的な運動体」と言えよう。

場面③は、基本的に場面①と同じ撮り方を反復しているが、礼子がよくめきながら走っていくのと同調するように、カメラが不安定にだんだん彼女の顔に近づいていき、最後のクローズ・アップを準備する。「運動的な静止体」と「静止的な運動

体」という運動性は、さらにモニター・ジュル掛け合わせによって、到達不可能な距離を表している。したがって、阿部が指摘したような「高峰の走りは決してその担架の運搬に届かない」という無力感を感じられるわけである。そして一方では、シヨットが割れても礼子の視線の軸と道や川の空間の連続性によって、「ワンシヨットでとらえられていると思いがいる」のような緊迫感をもたらすのである。

かつて、成瀬の『雪崩』（一九三七年）の助監督を体験した黒澤明は、「短いカットを積み重ねるが、それを継いだのを見ると、決してそうは見えないで、一つの長いカットのように見える。見事に流れていて、継ぎ目が解らない。そして、その一見、何気ない平凡な短いカットの流れは、深い河のように表面は静かに、底に急流、激流を秘めて流れて行く。その腕前の確かな事は、比類がない」⁴³と絶賛している。その流暢なカッティングつなぎは、アンドレ・バザンが、「一九三〇年代後半にハリウッド映画が完全に達し、そのときに『形式』と『内容』は完全に一致する」、すなわち「画面連鎖はそこで観客にとってまったく不自然だと思われない水準に至り、映画が指し示すメッセージを誰もが誤ることなく見て取ることができる」と表現した「透明性」⁴⁴の問題と遠く対応しているかもしれない。しかし、従来の古典ハリウッド映画の文法と異なり、成瀬

作品の「透明性」は、『乱れる』において「乱れて」しまう。つまり、内容としての緊迫感と、形式としての無力感が、ここで同居しながらずれてしまうのだ。

6、宙吊りの顔

続けて見てみよう。本節で着目したいのは、前節④の場面である。礼子がよろめきながら遠くからやってきて、スピードを落としてつい立ち止ってしまう場面がロング・シヨットで撮られる。彼女の視線に即してカメラが切り返し、橋の向うに運ばれていく担架が道の奥行きへと消えていく。橋と川は二人を分断する。そして、真正面からの礼子の顔のクロス・アップとなる。髪が乱れる彼女の表情が、静かに激しく動いている。その直後、エンドマークが出て作品は終わる。

加藤は「この映画の不可能なエンディングに迫いつける者は誰もいない」⁴⁵と賞賛している。また、中村秀之が「私はその画面を語るための言葉を未だに持たないことを白状せざるをえない」、「まさにそのまなざしが現前し、それを目の当たりにするたびに絶句するしかないのだ」⁴⁶と評価している。加藤と中村、両者ともクロス・アップで終わることに注目している。例えば、加藤は「これは映画という表象媒介が、それ独自の技

法において先行表象媒介（写真や小説や絵画や彫刻）を乗り越えたことを示す稀有な場面である」と解釈している。また、中村はベラ・バラージュの『映画の理論』を援用し、「顔のクロース・アップについて、それは空間の中に位置づけられるものではなく、空間とは異質な次元で感情や想念を目に見えるようにする」⁴⁷と結論付けている。しかし、いずれの論も、クロース・アップ一般の問題に還元されている。つまり、『乱れる』それ自体の固有性には言及していないのではないか。

まず、成瀬作品全体で、顔のクロース・アップで映画を終わらせるのは本作だけであり、また、本作における礼子の唯一のクロース・アップでもあるという二重の例外性を指摘しよう。カメラマン・玉井正夫が証言したように、成瀬の画面サイズは着物の合わせ目以上に寄らず、「絵の流れがとまる」ようなクロース・アップを嫌っている⁴⁸。だとすれば、この物語を中断するクロース・アップは、逆に映画を終わらせるには申し分のない処理だと言えよう。

さらに、礼子のクロース・アップは、彼女の見つめることによって、観客の感情移入を拒んでいる。つまり、真正面からカメラにわれわれ観客に向けて無言のまま見つめているという大胆な終わり方は、古典ハリウッド映画の約束事を無視し、感情移入を最大限に追求するメロドラマの文法をも完全に破っている。

る。その感情移入への中断はアンチ・メロドラマの身振りにほかならない。

ヤンは『これが人生なのよ。そして人生はつづけていかなければならないのだわ』と自分に語りかけているかのようだと解釈し、また「これほどのさりげない優しさはあるだろうか」⁴⁹と感嘆している。また、加藤はヤンの指摘に対して、「たしかにヒロインは愛する義弟の唐突な死によって内的な崩落感とディレンマからの解放感を同時に味わっているであろう」と共感しながら、『さりげない優しさ』と呼ぶ勇気をわたし自身はもちあわせていない」⁵⁰と述べている。しかし、両者とも礼子の主体性に対しての解釈にとどまっている。つまり、あくまでも礼子の顔を、彼女の内面を表す鏡として、彼女が何を思っているのかを勝手に読みとっているに過ぎない。これらの解釈は、礼子の顔を、ある特権化された瞬間としてしか見ていないことによってなされたと思われる。かと言って、ヤンあるいは加藤の解釈が間違っている、というよりも、むしろ、最後のシーンがこれらのような解釈を誘発する、と言ったほうがよいだろう。

実際、その一見静止しているように見え、実は激しく動いている顔は、持続的な沈黙の時間のなかで存在している。たとえばわれわれがいくら礼子の顔について言語化しようとしても（＝

いくら細かく正確にショットを分割しようとしても、その言葉自体からこぼれおちていく、何かが確実に存在している。その何かは「言葉を未だに持たないこと」、「絶句するしかない」という顔自体の強度が、われわれを突き刺すものにほかならない。

ここに、ジョルジョ・アガンベンの「顔」の断章との対応を見ることもできよう。「顔とは、人間が取り返しつかない仕方で露出しているということであり、同時に、まさにこの開けの中に人間が隠れたままにとどまってしまうことである」、「顔の啓示とは、開け、つまり交流可能性のことにほかならない。顔の明るみの中を歩くとは、この開けであるということ、この開けを被るということ意味する」⁵¹（太字は原文）。アガンベンの述べたところの、その固有の主体性を超えた「交流可能性」の場としての顔は、映画においては、役者がカメラを見つめる場面においてむき出しで現れる。礼子の最後の宙吊りの顔は、まさにその端的な一例である。

それだけではない。もし仮に、最後の礼子のクロス・アップにおいて、ある台詞を口から漏らしたら、あるいは、彼女が泣き崩れたら、どうなるだろうか。その表情は、何らかの意味付けのもとに回収されてしまうだろう。

実際、幸司を不安に待っているところから、翌日、死体のよ

うなものを目撃し、追いかけていくシークエンスに至るまで、礼子は終始沈黙している。ひいては、汽車の中で二人が微笑み合う幸福な時間、列車での関係性の宙吊り状態、最初の告白をされた後の、礼子と幸司との店での不自然な三回の遭遇。「成瀬映画の決定的な瞬間はいつでも『サイレント』なのだ」という藤井仁子の指摘は重要である⁵²。これは、ブルックスの指摘したような、メロドラマの根底にあるパントマイム性、サイレント映画の世界との親和性を容易に認められるようなそれとは異なっている⁵³。『乱れる』では、「サイレント」性が増大していく途中で、声も音も立てず、意味を極力に排除する礼子の顔は、成瀬映画の特異性を際立たせているのだ。

7、不意な立ち止り

単純な事実として、礼子が疾走した末、不意に立ち止る瞬間は、クロス・アップで撮られており、礼子の下半身は画面から排除されている。言い換えれば、『乱れる』において、礼子の顔の存在は彼女の足の存在を抑圧する。

例えば、最初に幸司が礼子に告白する場面で、礼子が家から飛び出した幸司を追いかけてくるところである。義母が帰ってきたことで、礼子は結局玄関で立ち止まっている。また、

告白した翌日に、幸司が配達商品を取りに行く時、同じ方向に向かう礼子とぶつかりそうところで、二人とも気まずそうに立ち止まる。あるいは、礼子が、雨天の中帰ってきた幸司を迎えて、レインコートを外そうとする時、顔をあげたら彼に見つめられていることに気付き、一瞬動きが停止し、不自然にその場で固まっている。あるいは、二人が異なる方向から電話を取りに行く寸前、手が接触する瞬間に、二人が見詰め合って停止してしまう。さらに、二回目の告白場面でも、礼子は扉から出た手前に立ち止って、飛び出した幸司を見送る。つまり、いずれの場面においても、停止という動作が、場面の終わりと重なることで強調されている。

この特徴は、列車の場面でも端的に表されている。彼女の身体は拘束されたように席から離れない。眼前から消えた幸司を心許なく待つラストシーケンスで、三階から急速に降りる礼子、という場面は例外かもしれないが、しかしすでに述べたように、直後の幸司の死体を懸命に追いかけようとする場面では、彼女は止まっているように撮影されている。このラスト・ショットの処理は運動性の欠如を、足の不在によって如実に表している。

高峰秀子が主演した成瀬作品を比較すれば、『乱れる』における足の不在の特異性は、より一層明白となる。例えば、成瀬

との初コンピの作品『秀子の車掌さん』（一九四一年）と二作目『稲妻』（一九五二年）において、車掌を演じる高峰は、繰り返し全身のショットで撮られている。また、『浮雲』（一九五五年）のなかで、ジャングルでワンピースを着ている彼女の歩きは、ダンスをしているような軽やかさである。あるいは、『あらくれ』（一九五七年）のなかで民主主義社会における自立的な女性の象徴として、陽気に自転車道を漕ぐ場面。あるいは、『女が階段を上る時』（一九六〇年）のなかで複数の男性客をあしらう銀座マダムが少しづつ階段を上っていく時のつつましやかで緩やかな動作。それらにおいてはいずれも、足の存在感が強調されている。逆に、『乱れる』において、礼子は、決定的に“足を持たない女”として際立っているのだ。

それと対照的に、幸司は、足の存在を過剰に示されているのではない。無職の彼は、日中から街中をぶらついている。たまた配達員として自転車に乗る。列車内では席を何回も変え、礼子に徐々に接近していく。一方で、礼子に告白した二度の場面のあとは、どちらも飛び出していく。生前の彼が最後に登場する場面、足元がふらついている後ろ姿は、この世から過ぎ去っていくことを予感させる。死ぬこと自体も、飛び降りる／足を滑らして崖から落ちる、というものである。結局足が関わっているのだ。実際、幸司の足の存在が強調される場面が存

在する。礼子のサンダルを無理やり履いた彼が「バカの大足だからな」と図々しく笑う。礼子が「そうよ、バカの大足！」と言いつ返す。あるいは、夜中に幸司が階段から降りて礼子の寝室を通過する際、礼子はその足音で目覚めて不安になってしまう。成瀬作品において、しばしば指摘される足や靴という主題体系⁵⁴があるとすれば、『乱れる』における足の重要性はますます看過できないだろう。

礼子が「足を持たない女」として立ち止り、幸司が死んでもあたかも足を持っているかのように、彼女から離れていくという結末は、再び足の主題系を際立たせる。同時に、この方法は、D・W・グリフィス以来築かれた、メロドラマを視覚的に表現するためのうつつの技法である、並行モンタージュを破綻させてしまう⁵⁵。要するに、異なる二つの場面を最終的に統合することで、サスペンス＝宙吊りを解消する、という「ペーソスとアクションの弁証法」⁵⁶とも言えるメロドラマはここで挫折し、礼子の不意な立ち止りによって、二人の距離は無限に拡大するしかない⁵⁷。

終わりに

本稿は、まず、『乱れる』の歴史的位置が、特権的なもので

あることを確認した。そして、二箇所脚本変更による映画版の特徴に着目することで、映画版の特異性を明らかにした。第一に、メロドラマ的な構造への自己言及があること、第二に、二人が家出した後の結末を後付けたことで、メロドラマの枠組を逸脱する特異性を、物語構造と映像、双方の位相から考察した。とりわけ、最後の場面において、古典的な並行モンタージュを破綻させていることと、結末において礼子の不意に静止した身振りと持続している顔＝クロース・アップにより、結末を宙吊りにさせることから、本作をアンチ・メロドラマとして評価した。

このような様式を、従来のメロドラマとは異なる、〈成瀬的メロドラマ〉の一つとして位置づけることも可能だろう。おそらくそれは〈日本的メロドラマ〉の再評価に大きな可能性を提示しているはずである。このことについては、また別の機会に論じたい。

注

1 大久保清朗「呪われた映画の詩学『浮雲』とその時代」(博士論文、二〇一三年一〇月二四日)三一九頁。

2 舒明の調査によると、このサン・セバスチャン国際映画祭では、過去最高となる三九本の成瀬作品が上映されていた。『The Western

- 『Taste of Naruse』(成瀬巳喜男一〇一年記念展、香港国際電影節協会、二〇一五年所収)。また、当時刊行されたパンフレット『成瀬巳喜男』には、エドワード・ヤン(楊徳昌)が『乱れる』に言及したエッセイ、Generosity: the Invisible Invisible が掲載されている。邦訳は「さりげないやさしさという」(大久保清朗訳、蓮實重彦、山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、二〇〇五年所収)
- 3 加藤幹郎「厳密厳格なメロドラマ 成瀬巳喜男『乱れる』(一九六四年)」(『日本映画論 テキストとコンテスト 一九三三―二〇〇七』岩波書店、二〇一一年)
- 4 スザンネ・シエアマン『成瀬巳喜男―日常のきらめき』(キネマ旬報社、一九九七年)
- 5 岡村忠親「成瀬巳喜男論 1 窓際の感情力学」(『映画研究誌FB (7)』、行路社、一九九六年) また、藤井仁子も「家から抵抗へ―成瀬巳喜男の『女性映画』」(CineMagazine! no.3 一九九九年)において、この岡村の評価を「正当な処置だ」としている。
- 6 「成瀬が自作について語る―『薔薇合戦』松竹、一九五〇について」(『キネマ旬報』二〇〇五年八月上旬号所収)
- 7 河野真理江「リバイバル・メロドラマ―戦後日本におけるメロドラマの再映画化ブームについて」(谷川建司編『戦後映画の産業空間』資本・娯楽・興行 森話社、二二〇六年)
- 8 大井しな子「妻の解放と「妻もの」映画の流行」(『キネマ旬報』一

九五六年六月上旬号、キネマ旬報社)

- 9 坂本佳鶴恵「図六映画の年間観客動員数・映画館数の推移(山本・藤竹一九八七・一七〇・映画年鑑・NHK年鑑をもとに作成)」「《家族》イメージの誕生 日本映画にみる《ホームドラマ》の形成」(新曜社、一九九七年)八五頁。
- 10 大久保、前掲、三二四頁。
- 11 大久保、前掲、三二四頁。林芙美子の原作を映画化した『放浪記』(一九六二)と、エドワード・S・アタイヤの『細い線』を翻案した『女の中にいる他人』(一九六六)はわずかな例外である。
- 12 北浦寛之『テレビ成長期の日本映画 メディア間交渉のなかのドラマ』(名古屋大学出版会・二〇一八年)一三七頁。
- 13 四条貫哉「テレビ・タレントの新しい動向―池内淳子と戸浦六宏にみる二つのタイプ」(『キネマ旬報』、一九六一年三月下旬号)
- 14 大久保、前掲、三二五頁。映画公開後は『乱れる』がフジテレビにおいて再ドラマ化されている。TBSテレビと映画とフジテレビにおける主人公の配役はそれぞれ、渡辺美佐子と山本学、高峰秀子と加山雄三、南田洋子と中山仁となる。
- 15 小倉真美「批評／乱れる」(『キネマ旬報』一九六四年三月上旬号)
- 16 佐藤忠男「はかなそうな人間の粘着力『乱れる』について」(『映画藝術』一九六四年三月号)
- 17 阿部嘉昭『成瀬巳喜男―映画の女性性』(河出書房新社、二〇〇五

年)二八六頁。

18 阿部、前掲書、二八八頁。

19 ビーター・ブルックス著『メロドラマ的想像力』(四方田犬彦、木村慧子訳、産業図書、二〇〇二年)三八―三九頁。

20 伊津野知多「二つの『暖流』とメロドラマ的欲望」(岩本憲児編『家族の肖像 ホームドラマとメロドラマ』森話社、二〇〇七年)

21 ジョン・マーサー、マーティン・シングラー著『メロドラマを学ぶジャンル・スタイル・感性』(中村秀之、河野真理子訳、フィルム・アート社、二〇一三年)五五頁。

22 加藤幹郎『愛と偶然の修辭学』(勁草書房、一九九〇年)五一頁。

23 阿部、前掲書、二八八頁。

24 阿部、前掲書、二八四頁。

25 阿部、前掲書、二八四頁。例えば、『めし』における川崎・矢向にある三千代(原節子)の実家が洋品店、『稲妻』で老母浦辺糸子が営んでいる洋品店、『あらくれ』で高峰の婚家先となるのが缶詰店——夫婦が営むのが仕立屋、『秋立ちぬ』で主人公の少年が寄宿するのが銀座に立地している八百屋、『妻の心』の老舗の薬局、『女の座』の荒物屋、『おかあさん』のクリーニング店がある。

26 加藤幹郎『映画ジャンル論 ハリウッド映画史の多様な芸術主義』(文遊社、二〇一六年)二〇九頁

27 これは、映画の前半における、幸司の告白の直後、幸司と礼子の以

外の人間を排除したように店内を撮っていることを反復している。

28 岡村、「成瀬巳喜男論 1 窓際の感情力学」、前掲書。

29 蓮實重彦「成瀬巳喜男 または二重の署名」(小林康夫、松浦寿輝編『イメージ不可視なるものの強度』東京大学出版社、二〇〇〇年)

30 この箇所の分析は、礼子が幸司に紙縫りをつける場面について「二人の関係は『恋人』『母子』『姉弟』のどれともつかない」(阿部・前掲書、三〇四頁)という先行研究の指摘を、列車と旅館の場面まで敷衍している。その関係の不確定性については、成瀬の初期作品・『君と別れて』(一九三三)のなかにも確認できる。芸者・照菊(水久保澄子)が、他の芸者の息子・子義雄(磯野秋雄)と肩を並べて列車に乗っているとときに、照菊が子義雄に「よその人達 あたし達二人をなんだと思うでしょう」と訊く。そして、通路を挟んで彼らの向かい側、窓の外を見ている子供二人を、カメラがなめて窓から照菊と子義雄を撮る。次にカメラがどんでん返して窓から照菊と子義雄が見つめあっているところを撮る。そして、車窓の風景の後、列車を外から撮る。また、先程の会話と同じ角度にカメラが切り替わり、照菊は子義雄に「兄妹? 恋人同志?」と訊く。そして、カメラが列車内で真正面から二人を収めた後、すぐ恋人同士のように見えるほかの男女二人と先の子供二人のショットに連続して切り替わる。つまり、二人の決定不可能な関係性を、画面ごとに説明しているといえるだろう。結局、二人の関係は結末の別れに至るまで決定

していない。

31 成瀬作品において、窓辺は女性の特権的な領域といえるが、ここが男性に一旦侵入されると、説話的な機能が変化する。それは『鶴八鶴次郎』、『浮雲』、『女の中にいる他人』においても一貫している。この場合、窓辺に立つ男性は背後からのショットで提示される。詳細は別の機会に譲る。

32 塩田明彦「動線」(『映画術 その演出はなぜ心をつかむのか』イーストプレス、二〇一四年)の二五―二七頁の指摘を踏まえようである。より照明設計の機能を具体化した。

33 阿部、前掲書、三〇四―三〇五頁。

34 岡村、「成瀬巳喜男論 1 窓際の感情力学」、前掲書。岡村が戦後の成瀬作品において、「窓からみた風景なり対象がしめされることが殆どない」と指摘したうえで、『乱れる』と『乱れ雲』の終盤で窓を通して死体を目撃する例外性を論じている。だが、それだけではなくだろう。例えば、『お国と五平』(一九五二)のなかでお国(木暮実千代)が窓を通して、平凡な生活に憧れ、五平と一緒に隠居したいという気持ちがある。あるいは『稲妻』(一九五二)のなかで、縁談をせざるを得ないような状況に追い詰められた清子(高峰秀子)が、窓から洗濯物を干している男性(根上淳)と目を合わせてしまう。これが、この後の二人の関係を予感させる。必ずしも死体だけを見ているわけではない。

35 幸司の死因の不透明さについて最初に指摘したのはスザンネ・シェアマンの前掲書。

36 加藤、『映画ジャンル論』、二三―三頁。

37 加藤、『映画ジャンル論』、一二―四頁。

38 中古智、蓮實重彦『成瀬巳喜男の設計——美術監督は回想する』(筑摩書房、一九九〇年)二五六頁。

39 楊徳昌(エドワード・ヤン)著、大久保清朗訳「さりげない優しさという」(蓮實、山根編『成瀬巳喜男の世界へ』所収)。

40 加藤、「厳密厳格なメロドラマ」、前掲書。

41 阿部、前掲書、二八六頁。

42 松浦寿輝「映画、死者を欠いた葬礼」『映画n―1』(筑摩書房、一九八七年)。

43 黒澤明『蝦蟇の油 自伝のようなもの』(岩波書店、二〇〇一年)二一七頁。

44 三浦哲哉「解説」蓮實重彦『ハリウッド映画史講義…翳りの歴史のために』(筑摩書房、二〇一七年)。アンドレ・バザン『映画とは何か』(岩波書店、二〇一五年)において「透明性」を直接に使われていないようだが、三浦の解釈は妥当だと思われる。

45 加藤、「厳密厳格なメロドラマ」、前掲書。

46 中村秀之『ゆく者を送るまなざし 高峰秀子と〈顔〉の時間』(ユリイカ特集Ⅱ高峰秀子二〇一五年四月)

47 中村、前掲書。中村が依拠したのはベラ・バラージュ著『映画の理論』（佐々木基一訳、學藝書林、一九九二年）七九頁。

48 廣澤榮「成瀬のしごと」『日本映画の時代』（岩波書店、二〇〇二年）

49 楊徳昌（エドワード・ヤン）著、大久保清朗訳「さりげない優しさという」、前掲書。

50 加藤「厳密厳格なメロドラマ」、前掲書。

51 ジョルジョ・アガンベン著、高桑和巳訳「顔」（『人権の彼方に——政治哲学ノート』以文社、二〇〇〇年）、九五—九六頁。岡田温司『アガンベンの身振り』（月曜社、二〇一八年）一五一頁—一五二頁を参照した。

52 藤井仁子「シネマの中にいる他人——最後から三番目の成瀬巳喜男」（蓮實、山根編『成瀬巳喜男の世界へ』所収）

53 四方田犬彦「解題 メロドラマの研究史とブルックス」（ブルックス『メロドラマ的想像力』所収）。

54 川本三郎『成瀬巳喜男 映画の面影』（新潮社、二〇一四年）では、「みんなボロ靴を履いている。成瀬がそれをアップでとらえる」（一四頁）、「ボロ靴にこだわる成瀬は異色と言える」（同）と指摘がある。これは、戦前から戦後まで共通している足のシヨットにも言える。

55 三浦哲哉『サスペンス映画史』（みず書房、二〇一二年）四九頁。

56 ジョン・マーサー、マーティン・シングラ、前掲書、一八五頁。

57 立ち止まる身ぶりは、いつも中間的な場所で起きている。例えば、

二回の告白の場面は玄関である。また、礼子は、森田家と実家の間の温泉旅館に泊まり、そしてさらにそこから幸司の死体を見て飛び出して、道の途中で立ち止まっている。