



Title	成瀬巳喜男と＜不確かさ＞の映画：1951年以降の作品を中心に
Author(s)	黄，也
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第14568号
Issue Date	2021-03-25
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k14568
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/96806
Type	doctoral thesis
File Information	Ye_Huang.pdf



学位論文

成瀬巳喜男と＜不確かさ＞の映画
——1951 年以降の作品を中心に

北海道大学大学院文学研究科

言語文学専攻 映像・表現文化論講座

黄 也

目次

序論	6
1、成瀬巳喜男研究.....	6
1.1 成瀬巳喜男の来歴	6
1.2 先行研究と問題提起.....	6
2、研究目的と研究方法.....	10
3、研究対象と本論構成.....	13
第一部 家庭内の関係の＜不確かさ＞.....	17
第一章 『めし』（1951）における同一化＝交換.....	17
1、二つの分岐点——『銀座化粧』と『めし』をめぐる歴史的な考察	17
1.1 『銀座化粧』——田中絹代との転換	17
1.2 『めし』——林芙美子と成瀬組との出会い.....	19
1.3 女性の映画と固定撮影の演出	21
2、横関係への焦点化——『めし』と「妻もの」	23
3、二人の女をめぐる対立関係.....	28
4、同一化＝交換のメカニズム	29
5、「家」への帰還？——結末の改変について	35
6、足の主題系から見る結末の特異性	38
第二章 『驟雨』（1956）における妻をめぐる交換.....	44
1、共同体における参入／疎外の主題系	44
2、新興住宅地という共同体の特異性	45
3、『驟雨』における疎外の諸相	48
3.1 子供の不在による疎外	48
3.2 野良犬と文子の共通性	50
3.3 分断される家庭空間.....	51
4、並置と交換の二重運動	53
4.1 家前の通りと歩行	53
4.2 庭と窃視.....	54
5、包括的ショットとユーモア——コメディ映画としての手法	56
6、第三項の導入による縦構図のなかでの不確かさ	59
第三章 『山の音』（1954）における擬似的な近親相姦.....	63
1、家族の枠組みの揺らぎの系譜	63
2、性描写のジレンマ——『山の音』の映画化について	64

3、窓の両義性と不完全な振り返ること	68
4、相反する二つの男性性の運動——上原謙と山村聡の男性表象について ..	71
5、中間領域と同調——擬似的な近親相姦の表象をめぐって	74
5.1 不自然な自然さ——家前の通りでの出会い	74
5.2 中間領域の遍在化——尾形家というサスペンスの空間	76
6、家の解体と関係性の再生——結末の変更について	78
第二部 金銭をめぐる交換の＜不確かさ＞	82
第四章 『晩菊』(1954)における金銭と身体をめぐる関係性	82
1、金銭の系譜	82
2、『晩菊』における金銭とキャラクター造形について	83
3、杉村春子の演技と成瀬的な構図の共鳴	88
4、視線、手、金という運動の連関について	91
5、手、視線、身体の不一致——杉村春子のアクションについて	93
5.1 含羞と一致	93
5.2 背信とズレ	94
5.3 二度目の写真	97
第五章 『流れる』(1956)における歴史に抗う身振り	100
1、芸者文化と「売春防止法」のダブルバインド	100
1.1 芸者文化の復興	100
1.2 「売春防止法」の可視化	102
2、芸者イメージへの逸脱——『流れる』の反時代性	104
2.1 芸者置屋と擬似的家族	105
2.2 男性の不在と女性の涙	107
3、女が鏡台の前で化粧する時——山田五十鈴の身体性について	110
3.1 素顔と厚化粧	110
3.2 鏡と水のイメージ	112
4、媒介者としてのお春＝梨花——田中絹代の身体性について	114
5、イデオロギーへの抵抗——梨香の選択	116
6、非対称的なモンタージュ——三つの終わり方をめぐって	119
第六章 『女が階段を上る時』(1960)における労働空間	123
1、三つの労働形態	123
2、労働空間の変奏——『夜ごとの夢』、『銀座化粧』、『女が階段を上る時』	124
2.1 横移動と中心性——『夜ごとの夢』	124

2.2 縦移動と周縁化——『銀座化粧』	126
2.3 固定撮影、ワイドスクリーン、断続性——『女が階段を上る時』 ..	128
3、性交と金銭の交換（不）可能性——圭子の脱出	131
4、公私領域の攪乱	133
4.1 ユリの死から圭子の吐血へ	133
4.2 結婚詐欺——関根の点滅運動	133
4.3 圭子の暴走——家空間の性愛化	135
5、高峰秀子＝圭子の演じるという労働	136
第三部 感情と時間性の＜不確かさ＞	140
第七章 『浮雲』（1955）における移動と時間をめぐる変化	140
1、位置づけの曖昧さの曖昧さ	140
2、歩行の（反）主題性	141
3、二種類の歩行における時間性の差異	145
3.1 楽園時間と回想——仏印での歩行	146
3.2 身体と時間の宙吊り——戦後の町での歩行	148
4、足溜りの空間とその例外性	151
5、過去への再演——交通手段による第三の移動	155
6、再び時間の不確定性へ——ゆき子のイメージをめぐって	158
第八章 『乱れる』（1964）：アンチ・メロドラマの＜不確かさ＞その① ...	161
1、映画版の二つの脚本変更	161
2、メロドラマ構造への自己言及	164
3、決定不可能な関係——『君と別れ』、『乙女ごろろ三人姉妹』に遡って	166
4、「ただの死」	170
5、疾走／静止のパラドックス	171
6、顔	174
7、不意な立ち止り	176
第九章 『乱れ雲』（1967）：アンチ・メロドラマの＜不確かさ＞その② ..	179
1、交通事故とメロドラマをめぐる歴史的な考察	179
2、二元論を超えて——不可抗力の交通事故	183
3、負債関係とその転倒	184
4、苦難＝情念の系譜	187
5、潤う目の反復とズレ——司葉子の身体性について	190
6、偶然と必然の交差点——ダグラス・サーク『心のともしび』との比較	194

終章	198
参考文献	203

序論

1、成瀬巳喜男研究

1.1 成瀬巳喜男の来歴

本論は、戦後 1951 年以降の成瀬巳喜男監督作品における〈不確かさ〉の特徴をめぐり考察である。まずは、成瀬巳喜男の来歴から確認したい。

成瀬は 1905 年 8 月 20 日、東京の四谷（新宿区若葉町）で生まれ、1920 年に松竹蒲田撮影所に小道具係として入社する。1930 年『チャンバラ夫婦』で映画監督としてデビュー。まもなく、1934 年春に東宝の前身である PCL に移籍。国内外の情勢が不穏であった 1940 年代、成瀬個人も当時の東宝女優である妻・千葉早智子との三年の結婚生活が破局をむかえる。戦後、所属していた東宝撮影所は、大規模な労働運動が起こり（東宝争議）、成瀬を含め、数多くの映画人がきわめて混乱した状況に置かれていた。その間、独立プロに参加し、争議が終わった後に東宝復帰を果たす。そして、日本映画の黄金時代とその斜陽化を経験した後、1969 年 7 月 2 日午前 6 時 53 分、直腸ガンのため、東京都文京区目白台の東大付属病院分院で逝去。63 歳だった。

第二次世界大戦を跨いで半世紀に渡る映画人生のなかで、成瀬は、87 本の作品を作り、そのうち 69 本が現存している。膨大な数だと言える。それらは、撮影所——松竹蒲田、松竹大船、東宝、新東宝、大映、独立プロなど——、ジャンル——コメディ、メロドラマ、サスペンス映画、子供映画、女性映画、犯罪映画、または日本のジャンル（ホームドラマ、小市民映画、文芸映画、芸道もの、時代劇、妻もの、母ものなど）——、を横断している。サイレント時代からトーキーへ、そしてカラー・ワイドスクリーン時代への移行、また、日本撮影所の黄金時代（1920～30、50～65）とその崩壊は、成瀬の全盛期と彼の死によるその終結とに合致している。没後、「作家主義」的知見と国際映画祭での再発見、再評価により、成瀬巳喜男は、溝口健二、小津安二郎、黒澤明と並び、日本映画監督四大巨匠の一人として、その名を国内外に渡って広く知られるようになった。

1.2 先行研究と問題提起

成瀬作品を分析する前提として、代表的な先行研究をまとめておく。本論は、国内の映画研究者によって書かれた先行研究を中心に整理する¹。

没後～2005 年 反映論から作家主義、テキスト分析への転換

1970 年、東京国立近代美術館フィルムセンターで成瀬作品の回顧展が行われ、フィルム・ライブラリー助成協議会によって『成瀬巳喜男監督の特集 1970 年 8 月～9 月 東京国立近代美術館フィルムセンターにおいて』が出版される。そ

のなかで、例えば、親友である批評家・岸松雄の「成瀬巳喜男小伝」とドナルド・リチーの批評は、成瀬の人生の不遇が作品に反映しているという指摘をしている。この時点で、成瀬に関わる「ペシミスティック」「暗い」という世評や先入観が流布されている。

このような評価を徹底的に覆したのは、蓮實重彦「発見の時代の不幸に逆らう・成瀬巳喜男の国際的な評価をめぐる」(季刊『リュミエール』第4号、1986)および、蓮實が参加した『三百人劇場映画講座 VOL. 1 成瀬巳喜男・特集』(三百人劇場、1986)、『三百人劇場映画講座 VOL. 2 成瀬巳喜男・特集』(三百人劇場、1987)である。蓮實は作家個人の思想や日本文化論に作品を還元せず、窓や縁側の空間演出、また、室内外での光線演出から成瀬作品にある細部から作家性を見出している。蓮實が刊行した『リュミエール』では、戦後の成瀬作品で美術監督を担当した中古智へのインタビューが行われ、成瀬への再評価が促されている。これらは『成瀬巳喜男の設計：美術監督は回想する』(筑摩書房、1990)として出版された。これを嚆矢として、成瀬の再評価が進むようになる。

最初のモノグラフィーとして、『(映画読本)成瀬巳喜男 透きとおるメロドラマの波光よ』(田中眞澄、阿部嘉昭、木全公彦、丹野達弥編、フィルムアート社、1995)がある。代表的な文献の収録、プロデューサー・金子正且、女優・中北千枝子、助監督・須川栄三ら、成瀬作品に携わった関係者への貴重なインタビュー、そして全作品への解説の三部構成からなる。ただし、粗筋の恣意的な説明については信憑性が疑わしい¹。そして、日本在住オーストリア人の女性映画研究者のスザンネ・シェアマンによって日本語で書かれた『成瀬巳喜男：日常のきらめき』(キネマ旬報社、1997)があげられる。シェアマンは全作品を漏れなく実証的に調査し、詳細に構造分析している。とけわけ、現存していない作品を同時言説や文献資料によって掴もうとしている²。一方、作品の明確な評価軸がいささか曖昧である。さらに、アメリカ人の日本映画研究者のマーク・メニッシュが英語で書いた『成瀬巳喜男の作品(1951-1960)における空間表象の研究』(東京大学博士論文・1999. 9. 17)³がある。メニッシュの博論は、50年代の成瀬作品に対して、とりわけ家庭空間と公共空間での成瀬と中古の演出法を、具体的な画面分析より明らかにしている。ただし、例えば、60年代の『乱れる』や『乱れ雲』などの

¹ 加藤幹郎は「参考文献の間違いを丸写した丹野達弥の杜撰さ」を批判している。『映画の領分—映像と音響のポイエーシス』(フィルムアート社、2002)、99頁を参照。

² 翌年に、この本により早稲田大学で博士号を取得。

³ Marc, Menish. "Representation of Space in the Films of Mikio Naruse (1951-1960)" The University of Tokyo, Graduate School of Arts and Sciences Department of Interdisciplinary Cultural Studies Culture and Representation Course Doctoral Dissertation, 1999.

代表作は、研究対象から外されている。

2005 年に成瀬生誕 100 周年を迎えたことを契機に、成瀬作品の再評価は大きく前進した。まず、蓮實重彦・山根貞男編集『成瀬巳喜男の世界へ』（筑摩書房、2005）が刊行される。日本と海外の映画研究者、映画監督によって書かれた論考と、成瀬作品の参加者の重要な証言が集まっている。とりわけ、そのなかでの複数の論考では（例えば、山根貞男「視線と空間の劇——成瀬巳喜男の戦中について」、大久保清朗「ニューヨークのキミコ」、常石史子「紗が降りる——成瀬巳喜男を中心に」）、戦前・戦中の成瀬作品を再発見・再評価することによって、戦後との連続性を示している。

そして、初の本格的成瀬研究と言えるのが、阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』（河出書房新社、2005）である。本書では、成瀬作品における言語化できない映像の細部を「女性性」と見なしている。その特徴が、戦前から戦後まで、とりわけ 12 本の代表作において一貫しているとされる。阿部は、女優の身体性（視線、表情、動きなど）を鋭く指摘している。一方、作品にまつわる外在的な要因は排除されている。また、映画館での鑑賞体験に基づき、臨場感が溢れる精緻な映像分析を呈しているものの、記憶間違いの箇所が認められる。平能哲也編著の『成瀬巳喜男を観る』（ワイズ出版）は、成瀬の演出術を中心に作品を基づいて、「アクション」、「テンポとリズム」「逞しい女たちと頼りない男たち」などの主題に関する指摘、『まごころ』（1939）と『娘・妻・母』（1960）の作品分析と石田勝心監督のインタビューを加えて構成されている。だが、159 頁の分量は、成瀬作品を知るために十分なものとは言えない。

2005 年に、成瀬研究はピークを迎えたと言えよう⁴。いずれも、作家主義とテクスト分析を基調としている。その理由はおそらく二つあると考えられる。一つは、成瀬を再評価する過程のなかで、彼の映画史的な位置づけをより明確化しようとする動きである。もう一つは、蓮實を代表とするテーマティズム批評の絶大な影響である。

その結果、成瀬の作家性を擁護し、戦前と戦後の作品の連続性を強調している反面、1951 年以降に、歴史的な背景や成瀬の演出法において起きた決定的な転向がほぼ無視されている。また、その転換とともに具現化した、成瀬作品の＜不確かさ＞の特徴への分析も十分に検討されていると言えない。にもかかわらず、

⁴ その他に重要なものとして、坂尻昌平、北島慶子、藤井兼二郎、伊津野知多、桜井智行、中山信子らが寄稿した「成瀬雲——成瀬巳喜男の口笛（特集日本映画の失=楽園）」『映画学（8）』、1994）、村川英編『成瀬巳喜男演出術 役者が語る演技の現場』（ワイズ出版、1997）、『成瀬巳喜男と映画の中の女優たち 生誕百年特別記念出版』（ぴあ、2005）、山根貞男監修、大久保清朗作成、藤井仁子、高崎俊夫、濱田尚孝の解説に基づいた『成瀬巳喜男生誕 100 年記念 映画監督 成瀬巳喜男 レトロスペクティブ』（コミュニティシネマ支援センター、2005）がある。

あたかもすべてが論じられたかのように、2005 年を境として、成瀬研究は異なる流れへと移行してゆく。

2005～2020 年 様々な方法論の試み

2005 年代以降の成瀬研究の特徴として、作家主義やテキスト分析を中心に据えたものは退場し、多彩な方法論へと分岐してゆく。

例えば、榎並重行の『異貌の成瀬巳喜男 映画における生態心理学の創発』（洋泉社、2008）では、アメリカの生態心理学者である J・J・ギブソンのアフォーダンス（Affordance）の方法論を駆使し、成瀬作品が観客に与えている知覚のあり方を解明しようとする。片岡義男の『映画の中の昭和 30 年代 成瀬巳喜男が描いたあの時代と生活』（草思社、2007）と川本三郎の『成瀬巳喜男 映画の面影』（新潮選書、2014）は、リアルタイムで成瀬作品を見た二人によって書かれた優れたエッセイである⁵。

近年、成瀬作品がアカデミズムの場で扱われるようになってゆく。次々に発表されている代表的な論文では、原作との比較研究、文献学、フェミニズム、文化社会、歴史社会学、ポストコロニアル理論などの様々な方法論を駆使し、成瀬研究の一つの流れをなしている。例えば、次のような代表的な先行研究があげられる。

①堀口典子「移動する身体——林芙美子原作・成瀬巳喜男の翻案映画をめぐって」（斉藤綾子編『映画と身体/性』、日本映画史叢書 6、森話社・2006）

②大久保清朗『呪われた映画の詩学：『浮雲』とその時代』（東京大学博士論文、2013. 10. 24）⁶

③木下千花「妻の選択——戦後民主主義的中絶映画の系譜」（ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著、『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』、青弓社、2012）

④北村匡平「『めし』における共犯的イデオロギー」『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）

⑤中村秀之「女が身をそむけるとき 成瀬巳喜男における戦中（1941）と戦後（1955）の間」『敗者の身ぶり ポスト占領期の日本映画』（岩波書店、2014）

⑥鷺谷花「ヒロイン」と「怪獣」たち、そして「仲代達矢」：戦後成瀬巳喜男作品における高峰秀子と男性たち（『ユリイカ 47(6)』、青土社、2015）

⑦御園生涼子「コロニアル・メロドラマ試論 成瀬巳喜男『浮雲』にみる植民

⁵ 他には、武田仁編著『成瀬巳喜男の世界（神保町シアター叢書 1）』（小学館、2009）、千葉伸夫著『監督成瀬巳喜男 全作品と生涯』（森話社、2020）がある。

⁶ 大久保のものは、『浮雲』を中心に取り上げて、団体制作である映画作品の特徴に注目し、作品の背後にある歴史性と作品自体の歴史性の両面から詳細に検討することで、映画における創作の過程を明らかにしようとしている一方、映像分析を度外視している。

地主義メロドラマ」の可能性』『映画の声 戦後日本映画と私たち』(みすず書房、2016)。

これらの論考は、同時代状況を積極的に成瀬作品のなかに取り入れ、成瀬的な演出法と結びつけて、新しい読解可能性を示している。しかし、例えば、①②⑤⑥⑦は、いずれも、分析の対象を、成瀬フィルモグラフィーにおいて特殊な位置づけを占める『浮雲』のみに限定している。それ以外の成瀬作品を分析するにあたって、それらの方法論の有効性は、問い直されなければならない。また、作品に対して外在的な要因が、どのように成瀬作品の特徴の形成・変化を促したのか。成瀬作品を特徴付ける<不確かさ>は、文化社会学やフェミニズムなどの方法論の枠組みから、抜け出てしまうのである。

このように、成瀬研究は、実はまだ十分に検討されているとは言えない。

2、研究目的と研究方法

以上の先行研究の問題点を踏まえ、本論では、成瀬作品における<不確かさ>の特徴に注目して、1951年以降に発表された、9本の映画を取り上げる。

本論の目的は、二つある。一つは、<不確かさ>を成瀬作品の最大の特徴とみなしたうえで、1951年という成瀬作品における転換点が、どのように<不確かさ>の形成に決定的な影響を与えているかを分析すること。もう一つは、具体的に、<不確かさ>の特徴は、どのような形で、どのように個々の作品において現れているのかを明らかにすることである。

さしあたり、1951年以降の歴史的な背景、映画産業の変化、成瀬自身の変化という三つの側面を概略的に示しておく。1951年に対日講和会議が締結され、翌年の4月に発効し、GHQ(連合国軍最高司令部)が廃止され、日本が独立している。同時に、女性の社会的・政治的地位はかつてなかったほど上昇し、積極的に社会運動に参加するようになった。そして、成瀬は東宝争議が終焉後、ふたたび東宝撮影所に復帰。社会的な安定にともない、1950年代から映画産業は日本映画史上の第二の黄金期へと突入。1953年に調印された五社協定は尚更映画作品の量産を促す。映画産業の変化と並行して起きているのは、映画倫理機構(映倫)の発足とその改組である。

結果、女性、とりわけ家庭主婦の観客層が激増し、女性向けの映画ジャンル(文芸メロドラマ、母ものメロドラマ、ホームドラマ、女性映画など)が量産されてゆく。それによって、林芙美子の小説が次々に映画化されただけではなく、水木洋子や田中澄江のような女性脚本家が、成瀬作品に参加することにもつながったと考えられる⁷。その結果、成瀬は「女性映画の巨匠」とまで称賛されるよう

⁷ 佐藤忠男『日本映画史 増補版〈2〉1941 - 1959』(岩波書店、2006)、256頁。佐藤は、1930年代に女性の脚本家が数名のみだったのに対して、戦後以降に増えたと指摘している。

になった。

それらは、戦前と戦時中の作品（1931年『腰弁頑張れ』、1937年『雪崩』、1939年『はたらく一家』、＜芸道三部作＞（1938年『鶴八鶴次郎』、1943年『歌行燈』、1944年『芝居道』）など）におけるような、男性を主人公とする映画とは対照的である。もちろん、戦前と戦時中でも、女性を主人公とする作品がある。ただし、例えば、母ものメロドラマの『生さぬ仲』（1932）、子供のために献身する両親を描く『夜ごとの夢』（1933）、父と母の不和を最終承認する娘の物語である『妻よ薔薇のやうに』（1935）、親たちの間の関係を敏感に反応する二人の少女たちを描く『まごころ』（1939）などの代表作が示しているように、それらでは、親子関係（縦関係）が、物語の中心を占めている。

1951年以降の成瀬作品では、全面的に女性、そして女性を主人公とする夫婦や男女の横関係へと焦点が移るようになった。そのような夫婦や男女のあいだでは、支配と従属というジェンダーに基づく秩序が明確ではない。さらに、しばしば子供がいなかったか、事故で亡くなったか、それとも妊娠しても中絶を選択したか、のいずれによって、縦関係の消去という主題が前景化している。あるいは、それが存在しているとしても、横関係へとずれてゆく。例えば、義父と嫁を題材とする作品の『山の音』（1954、原作・川端康成）と、主人のお国と従者の五平を題材とする『お国と五平』（1952、原作・谷崎潤一郎）は、擬似的な近親相姦と不倫の恋物語である。その特徴は、同時代の小津安二郎監督や溝口健二監督と比較すれば、一目瞭然である。家庭内の親子関係を繰り返している小津作品と、社会での階級関係を主題とする溝口作品では、いずれも、縦関係を重要視している⁸。

重要なのは、成瀬作品におけるそのような横関係が、＜不確かさ＞の特徴の形成に決定的な変化を与えていることだ。本論の言う＜不確かさ＞は、先行研究では主に結末の未完成、ストーリー上の起伏変化の欠如などとして論じられてきたもので、本論はそこに大胆な追加を試みる。すなわち、本論に指摘される＜不確かさ＞の内実は、男と女の関係性が固定化される一対一の対応関係ではなく、つねに可変的なものであること、メロドラマのような極端的な感情の起伏ではなく、信頼や恋情以外に諦念までふくんでいるという感情の多元性、交換を原則とした金銭関係と恋愛関係の攪乱、ジャンル逸脱性、時間叙述の多様性から論究されるものである。

演出上の変化も見逃せない。撮影の玉井正夫、美術の中古智、照明の石井長四郎といった主要なスタッフたち、そしてプロデューサーの藤本真澄は、『めし』（1951）の成功をきっかけに結集し始め、その後いずれも長きにわたり成瀬の映

⁸ 逆に言えば、それは、成瀬作品より小津や溝口作品の方が、文化社会学、フェミニズム理論、ジェンダー理論などに対し、相性がいいことの説明となっているのではない。

画に携わってきた。そして、数々の傑作を送り出すための製作環境を保証している。そのような成瀬組の形成によって、製作スタイルは、戦前と一線を画するほど激変した。例えば、戦前のように、モダンな都市風景や和洋折衷住宅がしばしば登場する場合とは異なり、1951年以降は、二間続き、玄関、窓側、庭、縁側、渡り廊下、二階、階段などの日本家屋の諸要素を組織し、及びその延長線上にある家前の通りや路地などの境界領域を利用するようになった。また、戦前では、室内でのダイナミックな移動撮影や前衛性に満ちた俯瞰や仰角の撮影がしばしば見られるのに対して、1951年以降は、徹底的に固定撮影や人物の視線と同じ高さからの撮影を行いつつ、編集に重点を置くようになった。それは、称賛されている「目線の芸」「視線送り」という独特な演出法の形成につながってゆく。さらに、照明設計において、1951年以降は、コントラストの定かでないものの「軟調」というスタイルを確立するようになった。

以上の演出法上の転換が、とりわけ俳優身体と空間の視点から＜不確かさ＞の特徴に大きく貢献し作用している。

成瀬映画の空間は、つねに事前に設定して分断される二つの空間（二間続き、一階と二階、室内と室外、自宅と隣家、場所Aと場所Bなど）である。そして、登場人物が、一つの空間からもう一つの空間を通過する（渡り廊下、階段、玄関、路地など）前後に、あるいは、その中間地帯（縁側、窓側、敷居など）に佇むたびに、あるいは、その移動中の交通機関（列車、船、自動車など）に身を置くたびに——ときに照明の変化も伴うなどして——登場人物（とりわけヒロイン）の身体の個々の局面において＜不確かさ＞（潤う瞳、斜めの顔、浮遊する身体、手と視線と身体の方角性の不一致など）が起きている。

つまり、成瀬作品では、二つの空間を通過する前後の目的地と到着地というより、むしろ移動そのものの過程を強調している。その移動中の／中間地帯に置かれるヒロインの身体性の＜不確かさ＞が露呈している。

そのような＜不確かさ＞の特徴は、成瀬作品における水平運動の撮影法にも対応している。成瀬作品の撮影法が、小津作品のような正座姿にふさわしいローポジション、あるいは、溝口作品のような多空間を一体化する長回し、というような縦方向を志向する撮影、すなわち、縦運動の一形態とする撮影法を採用しない。登場人物の視線と同じくらいの高さで——ときに、どんでん返しや屋外からのショットを挟むような水平運動の撮影法を選択している。例えば、『浮雲』における歩行場面や『乱れる』における疾走場面では、カメラが高峰秀子と同じ速度と目の高さに合わせた移動撮影によって、浮遊しているような身体性を作り出している。そのような水平志向の撮影法によって、登場人物の身体性の＜不確かさ＞の特徴が際立っている。

つまり、1951年以降の転換をとともに、成瀬作品では、物語内容と映像表現

の双方において、一斉に横運動へと転換した。その二重の横運動の同調は、登場人物（とりわけ女性）の身体において、様々なく不確かさ>として具現化している。これは、成瀬作品の最大の特徴だと考えられる。

3、研究対象と本論構成

以上を前提としたうえで、本論は、具体的に三つの角度から、1951年から1967年の遺作に至る9本の代表作のなかで、<不確かさ>の特徴を明らかにしていきたい。

第一部（第1～3章）は、家庭内の関係の<不確かさ>の問題を扱う。第1章では、林芙美子原作の『めし』が分析対象となる。『めし』が成瀬作品において、転換を示すことを歴史的な考察から明らかにしたうえで、夫婦の倦怠生活を描いた「妻もの」作品の典型として知られる本作では、夫に現れる姪、妻に現れる従兄と、それぞれ擬似的な近親相姦の雰囲気漂浮することで四人の関係が不安定化する特徴から、本作の同一化=交換のメカニズムを見出す。そして、原作者が小説執筆の途中で急逝したために、映画版独自の結末を、足の主題系から考察することで、さらに「壊れやすい和解」が示されていることを解明する。本論はここに<不確かさ>の積極的価値を見出す一方、どのように当時のイデオロギーに抵抗したのかも明らかにする。

第2章では、岸田國士の戯曲をパッチワーク脚色した『驟雨』（1956）が考察される。東京郊外の新興住宅地を舞台とする本作の特異性を指摘したうえで、倦怠生活を送る並木夫婦の隣に今里夫婦が引っ越してきて、四人の間では形成した擬似スワッピング関係に注目する。具体的には、二つの家の境界領域で起きている四人の間では並置と交換の二重運動を分析し、本作におけるコメディ映画の手法と結びつけて論じる。最後に、夫婦が紙風船を打ち合うラストシーンで、夫婦の不安定な身振り、新興住宅地の三つの庭空間が縦構図で連続的に捉えることにより、宙吊りながら含みある<不確かさ>を持ったことを明らかにする。

第3章では、川端康成原作の『山の音』（1954）が分析される。成瀬が映画化する際に直面した性を描くことの「難しさ」というジレンマに着目し、本作における夫婦間で暗示の域にとどめられる性愛描写と、嫁と義父の間の擬似的近親相姦という二つの性描写について論じる。具体的には、尾形家という日本家屋とその延長線上の空間性、ヒロイン・原節子の身体性が、どのように結びつけられ、サスペンフルに演出されているのかを分析し、また、ラストにおいてその日本家屋が無化される際に現出する、関係性と身振りの変化を指摘する。

続く第二部（第4～6章）は、金銭をめぐる交換の<不確かさ>の問題を扱う。第4章では、知り合いに金貸しををしている元芸者を主軸にする群像劇の『晩菊』（1954）について分析を行う。まず、登場人物たちのキャラクター造形と金

銭の関連性を論じる。そして、金銭と視線と手がどのように連動してアクションが生起するのかを分析し、とりわけきんを演じる杉村春子が、元愛人を来訪する目的を察する前後で、相手に向かっていった手と視線、身体の方角性における一致とそのズレの微細な差異を、本作のフィルム・ノワールの感触と結びつけて明らかにする。

第5章では、花街・柳橋の芸者置屋を舞台にした幸田文原作の『流れる』(1956)が、文化復興と「売春防止法」の時代背景の要請に応じて作られた側面を指摘したうえで、作中の芸者置屋の空間性、男性表象、擬似的な家族性、山田五十鈴の身体性などの反時代的な特徴を明らかにする。そして、もう一人の主人公の梨花＝お春に注目し、原作と脚本と映画の三者を比較したうえで、媒介者としての梨花＝お春の宙吊りの選択と身振りによって、どのように当時のいずれのイデオロギーにも抵抗しているのかと論じる。

第6章では、成瀬作品における労働の主題を見出して分類する。そのなかで、水商売に従事する女性の身体性と労働空間はどのように変化していくのかを、『夜ごとの夢』(1933)、『銀座化粧』(1951)、『女が階段を上る時』(1960)を取り上げて比較したうえで、『女が階段を上る時』の特異性に注目する。具体的には、性交と金銭の交換(不)可能性と、公私領域における攪乱の特徴を明らかにする。作品のフィルム・ノワール調の分析とともに、この公私の要素を女優業そのものに本論はなぞらえ、本作がメタ映画でもあると結論を導く。

第三部(第7～9章)は、感情と時間性の＜不確かさ＞の特徴を検討する。第7章は、成瀬作品で最も評価の高い『浮雲』(1955)を取り上げる。まず、『浮雲』が成瀬作品において、曖昧な位置づけを示す論拠となる主人公二人の移動の演出に注目し、それを本作の特殊な時間性と結びつけて論じる。具体的には、主人公二人の三つの移動、すなわち二人の出会いの場である日本軍占領下の仏印での歩行、戦後の東京とその周辺町での歩行、交通手段による屋久島への移動が、それぞれ異なる演出によって、＜不確かな＞時間性を作り出していることを明らかにする。

第8章は、映画産業の斜陽化とテレビの普及が交差する地点で、テレビドラマから翻案された特殊な歴史的な位置付けを示す『乱れる』(1964)を取り上げる。そして、二つの脚本の変更点に注目することで、映画『乱れる』がメロドラマ構造に自己言及しつつ、それに抗っている特徴を明らかにする。とりわけ結末場面にしばって、決定不可能な関係、「ただの死」、ヒロインの顔、疾走と静止のパラドックス、足の主題系といった多角度から分析することによって、本作がメロドラマであると論じる従来の言説を転覆させる要素を示す。

第9章は、遺作の『乱れ雲』(1967)が分析対象となる。まず、成瀬作品における交通事故の主題と、メロドラマをめぐる歴史的な考察を行なったうえで、『乱

れ雲』では事故当事者と被害者家族のあいだに不可能を超えて相愛が成立しそうになるが、不可抗力の交通事故によってメロドラマ的な因果律があらかじめ超えられていたと指摘する。そして、主人公二人のあいだで生じている負債関係とその転倒、及び苦難=情念の特徴が、どのようにヒロイン・司葉子の感情が同定できなくなる身振りの変化をもたらしているのかを分析する。最後に、共通性が高いダグラス・サーク監督『心のともしび』(1954)と比較し、『乱れ雲』の映画史的な位置付けを示す。

終章は、これまで論じてきた論旨を再整理し、成瀬作品と同時代の他の作品との比較について語り残したことや、現在の日本映画のなかで潜む成瀬作品との関連性を指摘しつつ、本論の全体をまとめる。

このように、本論は、家族内の関係の<不確かさ>、金銭をめぐる交換の<不確かさ>、感情と時間性の<不確かさ>を問題化し、9本の代表作を中心とする三部構成を成している。この9本の代表作は、必ずしも時系列的(縦関係)な並び方に従わない。むしろ、同じ平面上(横関係)で組み合わせられている。ただし、以上の方法を取る以上、本論は論じ切れていないところが多いことも事実である。9本の代表作を選び出す一方、他の作品を語り残している。それらについての比較及び分析は、以上9章の周囲にそれぞれ点在させる。

以上の方法論によって、本論は従来の成瀬映画研究を刷新することを目指したい。

¹ 成瀬の国外での評価に関して、まずは、70年代からアメリカの女性研究者オーディ・E・ボックの発見に始まる(Bock Audie, *Japanese Film Directors*, Kodansha International limit, Tokyo, 1978)。ボックの著書『日本映画作家』では、成瀬を日本映画の代表的な監督として一章を取り上げている。そして、それは1983年のロカルノ国際映画祭の成瀬特集のパンフレットとしてフランス語に訳され、欧米圏での最初の成瀬研究となる。ボックの先駆者としての功績は大きいものであるが、成瀬個人の思想や日本文化に還元される傾向が認めら

れる。ノエル・バーチは『遙かなる観察者へ 日本映画における形式と意味』（1979）では成瀬の戦前作品を取り上げて、編集技法についてわずかながら頁を費やして論じている（Noël Burch, *To the Distant Observer Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Univ of California Press, 1979）。おそらく、小津安二郎作品のようなロー・ポジションではなく、溝口健二作品のような長回しでもない、成瀬的な編集技法は、比較的に西洋の表象制度に近いものだと見なされているだろう。1983年2月の『カイエ・デュ・シネマ』では、「成瀬巳喜男 第四の巨匠」というタイトルの文章が掲載される。中山信子がこの文章に基づいて、「1950年代に『おかあさん』が紹介されたのを始めとして、いくつかの映画祭やシネマテークで成瀬作品が上映され、成瀬はフランスで黒澤、溝口、小津に次ぐ日本映画の第四の巨匠として専門家の間で評価されてきた」指摘している。（「最近のフランスに於ける成瀬巳喜男論—『カイエ・デュ・シネマ』、『ポジティブ』誌の成瀬論」「成瀬雲—成瀬巳喜男の口笛（特集日本映画の失=楽園）」『映画学（8）』、1994）。そして、2000年代にフランスの映画批評家ジャン・ナルボニによって書かれた、『成瀬巳喜男 揺らぐ時間』（カイエ・デュ・シネマ出版、2006）は初めてのフランス語の成瀬のモノグラフィーである（Jean Narboni *Mikio Naruse, les temps incertains*, Ed. Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, Paris, 2006）。岡村忠親の書評によれば、「世界的な成瀬巳喜男研究の水準から言っても極めて高いところにあるはずのこの書物の致命的な欠陥」がある。それは、「作品の周辺情報をまず明らかにしておいた上でそれがどのように作品の内容及び形式に反映したのかを見出すという手法」である。例えば、成瀬自身がメロドラマは苦手だという証言を作品の解釈のなかで還元させようとしている（岡村忠親「Jean Narboni 著『Mikio Naruse Les temps incertains』」、『映像学（79）』、2007）。そして、アメリカの女性映画研究者のキャサリン・ラッセルによって書かれた『成瀬巳喜男作品：女性と日本現代性』（2008）があげられる。ミリアム・ハンセンのヴァナキュラー・モダニズム（vernacular modernism）に基づく文化理論を駆使し、成瀬の全作品を取り上げて、そのなかでの女性と日本現代性を探究した（Catherine, Russell. *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*, Duke University Press Books, 2008）。しかし、与えられる図式の印象はともかく、個々の作品についての映像分析は十分なものではない。2015年に香港国際电影节協会によって出版される『成瀬巳喜男 110年記念展』（2015）の映画祭パンフレットでは、成瀬自身と関係者の証言の訳文だけではなく、香港の代表的な日本映画研究者たちによって書かれた批評も充実している。だが、印象批評や反映論の域にとどまっている。以上のように、国外の成瀬研究では、いくつかの欠点が見受けられる。まず、執筆者の多くが日本語をほとんど介さないことによる、文献・文化に対する理解度の問題がある。次に、成瀬作品を西洋に対しての日本映画のオリエンタル的な趣味や視座から逸脱しているとは言い難い。そして何より、これらにおいて、徹底的な映像分析は皆無と言ってもよい。

第一部 家庭内の関係の＜不確かさ＞

第一章 『めし』(1951)における同一化＝交換

はじめに

本章では、林芙美子原作の『めし』が分析対象となる。『めし』が成瀬作品において、転換を示すことを歴史的な考察から明らかにしたうえで、夫婦の倦怠生活を描いた「妻もの」作品の典型として知られる本作では、夫に現れる姪、妻に現れる従兄と、それぞれ擬似的な近親相姦の雰囲気を漂わすことで四人の関係が不安定化する特徴から、本作の同一化＝交換のメカニズムを見出す。そして、原作者が小説執筆の途中で急逝したために、映画版独自の結末を、足の主題系から考察することで、さらに「壊れやすい和解」が示されていることを解明する。本章はここに＜不確かさ＞の積極的価値を見出す一方、どのように当時のイデオロギーに抵抗したのかも明らかにする。

1、二つの分岐点——『銀座化粧』と『めし』をめぐる歴史的な考察

1951年に成瀬は、『銀座化粧』と『めし』という二つの作品を製作した。先行研究では、どちらを成瀬作品の分岐点として見做すべきなのか、必ずしも一致しているわけではない。これは、成瀬作品の＜不確かさ＞の特徴が示されているようでもあり、興味深い。『銀座化粧』と『めし』は、成瀬作品では、戦前との連続性と断続性という二つの方向性を示している。

1.1 『銀座化粧』——田中絹代との転換

『銀座化粧』は、成瀬と大女優・田中絹代が協働した、初めての作品である。

成瀬は戦時中から占領期までの十年間、スランプに陥っていたという定説がある。戦時中に東宝の看板女優・千葉早智子と結婚生活を送るが、わずか数年で破綻してしまう。また、戦意高揚が叫ばれた同時期に、政治的な圧力の下で不本意な作品を製作し続けた。その後、敗戦に伴い、自由に映画を手がけられるようになったと思いきや、1946年に戦後映画産業界における最大の労働争議である東宝争議に遭遇し、不自由な環境のなかでフリーとしての映画製作を余議なくされる。

一方、田中は、1950年にはじめて日本人女優として渡米し、栄えある帰国を果たしたが、この時、「投げキス」スキャンダルを起こしてしまう。これは、田中が帰国の空港でアメリカ仕込みの最先端ファッションに身を包み、群衆に向かって投げキスをしたというもので、当時のジャーナリズムや大衆の大きな反感を買ってしまった。田中はその頃的心情について、「あのときは、裏の崖から飛び下りて死んでしまいたい、と何べん思ったかもしれません」¹と告白してい

¹ 新藤兼人『小説 田中絹代』(文藝文庫、1986)、249頁

る。このように、成瀬も田中も同時期にどん底に陥っていた。しかし、『銀座化粧』（と『おかあさん』）によって、両者は思いがけない転換を迎える。

成瀬は、『銀座化粧』について、「銀座裏というのは僕としてははじめてですが、やはり肌に合う感じですね」²と述べていた。そして『おかあさん』については、「これは僕にとって一番わかりやすい世界だから……」³と述懐している。岸松雄によれば、『「ここからでしょうね、やっとなんとか……」』と成瀬自身が言っているように、どうやら長い間のスランプから抜け出ることができた」⁴と評言されている。

戦時中に不本意な題材での映画製作を強いられていた成瀬は、この二作から再び日常生活や庶民世界を題材とした作品を手がけるようになった。

一方、田中は自伝「私の履歴書」のなかで、「(…) 成瀬巳喜男先生の『銀座化粧』で、カムバックすることができたのです。二十六年四月封切の新東宝映画でした。成瀬先生ご自身も、スランプといわれていた時期だったのです。お話があったとき、私は苦境のなかで撮っていただくには、いちばんいい先生だと直感し、喜んで『ひとりゼネスト』の布団から抜け出しました。そして成瀬組の中へ全面的に飛び込んで行ったのです。作品の好評で、再び息づいた自分が感じられました。先生も、同じだったかもしれません」と熱く語っており、『銀座化粧』を、50年代以降「好調の出演が続いた」⁵ことの起点としている。

さらに、当時と近年の言説からも、この二作の重要さが確認できる。例えば、『銀座化粧』について、藤井重夫は、「これほど（太字は原文）のものになるとは思えなかったというのが、試写室にもぐるまでのぼくの考えであつた。成瀬と絹代に関する点は、以上の先入観念をぼくは訂正しなければならない」⁶と述べている。また、スザンネ・シェアマンは「分岐点にあるこの作品は、成瀬の自信回復のほどを示している」⁷と指摘している。一方、『おかあさん』について、飯島正は、五十年代前半の成瀬の最盛期において、『おかあさん』の基調となったリアリズムを、ぼくはとりわけ意味ふかくおもった」⁸と述べている。事実、当時フランスで『おかあさん』が上映された際には、『カイエ・デュ・シネマ』や

² 「成瀬が自作について語る——『銀座化粧』について」（『キネマ旬報』、2005.8 上旬号）

³ 「成瀬が自作について語る」、前掲書

⁴ 岸松雄「成瀬巳喜男小伝」『成瀬巳喜男監督の特集 1970年8月～9月 東京国立近代美術館フィルムセンターにおいて』（フィルム・ライブラリー助成協議会、1970）

⁵ 田中絹代「私の履歴書」『女優の運命—私の履歴書』（日経ビジネス人文庫、2006）

⁶ 藤井重夫「銀座化粧」（『映画評論』、1951.6）。また、『近代映画』では、田中にとって、「好適の監督を得た話題の映画化であるといえる」と述べている。（「女心の化粧を描く映画の話」、1951.5）

⁷ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男—日常のきらめき』（キネマ旬報社、1997）162頁

⁸ 飯島正『名監督メモリアル』（青蛙房、1993）、110頁

『シネマ 55』を代表する映画誌のあいだで大きな反響を呼んだ⁹。中山信子によれば、『おかあさん』を成瀬がフランスで「黒澤、溝口、小津に次ぐ日本映画の第四の巨匠として専門家の間で評価され」る起点となったという¹⁰。

転換は田中の女優像の側面においても見出せる。

例えば、田中の帰国後まもなくの第一作である『婚約指輪』（木下恵介監督、松竹、1950）において、その演技は「老醜絹代」と酷評されている¹¹。そして、水木洋子が、「初めて、『安宅家の人々』に出てもらって、『おかあさん』の主演が内定しかけ時、子供の三人もある役というので頑として断られた。その頃の絹代さんはこの役が転換期になる踏ん切りはまだつかなかった。が、成瀬監督が花束を持たされ、頬つぺたをふくらませて『安宅家の人々』のロケ現場へ直接交渉に出向かされ、遂に承諾となった。いつも彼女は華やかなスターのイメージと。年齢の転換に苦勞をした」¹²と証言している。香川京子は、田中が「老醜」を自ら意識し、女優像の切り替えに迫られていたと指摘したうえで、「その後『おかあさん』をご一緒にさせていただいたのですが、あの時が（『銀座化粧』：筆者注）初めての汚れ役だったらしいですね」¹³と述べている。

つまり、以上の証言から、田中が汚れ役を担当したのは、成瀬の勧誘と自らの意欲によるものだったとみられる。田中は自ら、戦前と戦中のアイドル的な愛嬌のある役から、五十年代以降の「汚れ役」や「年齢的に地味な役」へと女優像を大きく変貌させたのである。同時期に、成瀬は「肌に合う」平凡な日常生活や庶民の世界を再び手掛けはじめ、最盛期のスタートを切る。

『銀座化粧』と『おかあさん』は、成瀬・田中両者のキャリアにおいて、劇的な転換をもたらしたとすることができる¹⁴。

1.2 『めし』——林芙美子と成瀬組との出会い

同じく 1951 年に製作された『めし』は、もう一つの異なる分岐点を示してい

⁹ スザンネ・シェアマン「欧米における成瀬巳喜男の評価」（『映画学（3）』、1989）

¹⁰ 「最近のフランスに於ける成瀬巳喜男論——『カイエ・デュ・シネマ』、『ポジティブ』誌の成瀬論」「成瀬雲——成瀬巳喜男の口笛（特集日本映画の失=楽園）」『映画学（8）』、1994）

¹¹ 新藤、前掲書、249 頁

¹² 水木洋子「最後の祝杯」（『キネマ旬報』、1977.5 上旬号）

¹³ 村川英「映画監督 田中絹代」（『城西国際大学紀要 24(5)』、2016）

¹⁴ 成瀬と田中が実は師弟関係でもあるという点にも触れておこう。田中は日本ではじめて映画監督になった女優である。田中は成瀬監督『あにいうと』（1953）の撮影現場で修業を行い、監督となるための準備をしている。そして、『恋文』（1953）において監督デビューする際に、成瀬からシナリオの修正と指導を受けたという証言も残っている。田中が監督になる「その決心を最後にしてくれたのは、成瀬先生と、プロデューサーの永島」、「監督の恩師は成瀬先生でございます」と言う。「田中絹代特集」（『フィルムセンターN01』、1999.12.14）

る。

映画『めし』は、当初は千葉泰樹がこの作品を監督する予定であったが、急病により降板したため、成瀬が代役として起用された経緯がある¹⁵。前述したように、『めし』が興行的にも評価的にも成功したことによって、成瀬は一気にスランプから抜け出し、巨匠としての地位を確定させるようになったと伝えられている¹⁶。

そして、『めし』を皮切りとして、成瀬以降5回にわたって林芙美子作品を映画化している（『稲妻』1952、『妻』1953、『晩菊』1954、『浮雲』1955、『放浪記』1962）。それらはいずれも、成瀬の代表作として、高く評価されている。50年代に、成瀬作品の大半は＜原作もの＞となり、＜文芸映画の名手＞とまで称賛されるようになった。

プロデューサーの藤本真澄が成瀬と林芙美子の原作について「一人の監督が同一の作家の作品を五回も手がけると言う事は甚だ珍しい。そして、そのいづれもが、第一級の作品であると言う事はなお珍しい。余程成瀬さんと林さんは作家としての肌が合うらしい」¹⁷と述べている。

成瀬自身が「『めし』から『浮雲』まで 成瀬監督、林文学と取り込む」と題する新聞記事では、林芙美子原作について、次のように述べている。

林さんの書いたものはいつも人間性がむき出しになっている。それが大へん素直に書かれているので、私にはとてもよくわかるんです。つまり身近なものを感じるんですね。川端(康成)さんの作品などはどう考えても映画では表現できないものもありますが、林さんの作品はその点みななかなか映画的です。こういうところが私が林文学を何度も映画化した理由といえましょう¹⁸。

林さんの書くもののヒロインがいつも問題になってくるのですが、私のような古い時代のものはとてもよくわかるんですね。感覚が古めかしいせいでしょう。¹⁹

このように、成瀬と林芙美子の原作との親和性が認められる。

¹⁵ 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、1990）、159頁

¹⁶ 第二回ブルーリボン賞（1951）では、作品賞、脚本賞、主演女優賞（原節子）、助演女優賞（杉村春子）を、毎日映画コンクールでは、日本映画大賞、監督賞（成瀬巳喜男）、女優演技賞（原節子）、撮影賞、録音賞など数々の賞を受賞している。木全公彦『めし』（DVD パンフレット、東宝、2005）

¹⁷ 藤本真澄「『浮雲』製作前記」（『東宝スタジオ・メール No. 261』、1954）

¹⁸ 成瀬巳喜男「『めし』から『浮雲』まで 成瀬監督、林文学と取り込む」、（『報知新聞』、1954. 12. 25）

¹⁹ 成瀬、前掲記事

また、『めし』のきっかけを通じ、プロデューサーの藤本真澄、脚本家の水木洋子、田中澄江や井手俊郎、カメラマンの玉井正夫、美術の中古智という、のちにほぼ不動となる成瀬組が定着した。それによって、成瀬作品は安定的な制作環境のなかで連続的に映画制作を行うようになり、戦前のスタイルから根本的な変化を遂げ、その後の作品群に共通する重要な要素がそろったと見なされている。

例えば、中古は戦時中に、『まごころ』(1939)、『芝居道』(1944)では、すでに成瀬作品に携わっていた。にもかかわらず、成瀬とコンビを組んで、二間続きの日本家屋を映画舞台の中心とするのは、『めし』以降だった。そして、成瀬の遺作となった『乱れ雲』まで、二十七作品を手掛けたことで、二人とも日本映画の黄金期を支えたと言える。

このように、成瀬作品における二つの歴史的な分岐点が、成瀬作品の＜不確かさ＞の特徴を示しているのだ。

1.3 女性の映画と固定撮影の演出

『銀座化粧』と『めし』の共通点は、女性への焦点化と演出の変化である。戦前や戦中の成瀬作品では、男性を主人公とする作品が頻出している。例えば、『腰弁頑張れ』(1931)における家族のために働く保険勧誘員の父、『雪崩』(1937)におけるお見合い結婚に反抗しているブルジョア家庭の息子、『三十三間堂通し矢物語』(1945)における父の屈辱をはらすために復讐心を燃やす息子、ヒーロー映画とも言える＜芸道三部作＞(『鶴八鶴次郎』1938、『歌行燈』1943、『芝居道』1944)などがあげられる。しかし、1951年以降に成瀬作品は女性に焦点をあてるようになり、女性映画の巨匠とまで賞賛されるようになる。『銀座化粧』と『めし』はその変化の端緒を示す作品である。

戦前と戦中の成瀬作品ではダイナミックなカメラワークが顕著に見られたが、51年以降は一変する。それについて、成瀬自身が、次のように述べている。

近頃は、あらゆる意味で、動かない。いや、動けなくなりました。もう動かない、と意識しはじめたのは、確かに「めし」……その前の「銀座化粧」のあたりからですね。²⁰

だんだん僕なんか動かなくなってきたんだよ、カメラが……。だから「めし」でも「おかあさん」でも大体動かしていないのです。「おかあさん」は移動が全然ないでしょう。ほとんど使っていない。²¹

²⁰ 荻昌弘「聞書・成瀬巳喜男論」(『映画芸術』、1957.9)

²¹ 成瀬巳喜男、渋谷實、筈見恒夫、清水千代太「主として演出の本質について 座談会」(『キ

成瀬が二回に渡って証言しているように、『銀座化粧』や『めし』以降は、固定撮影ならびに編集へと重点を移すようになる。

そのスタイルの変化を、映画がサイレントからトーキーへと移行する際の出来事という一般的な問題意識のもとで理解するだけでは不十分である。戦前と戦中の成瀬作品では、サイレント時代の影響が残っていることで、ロケ撮影においても室内の撮影においてもトラッキング・ショットを駆使し、カメラの運動が顕著である。しかし、『銀座化粧』『めし』以降は、カメラが移動から固定へと変化したことによって、カメラの存在を観客に意識させないような方法を探っている。それと同時に、カメラの固定化は編集へと映画制作の重点が移行することと連関している。後年の成瀬作品における「目線の芸」や「視線送り」と称賛される独特なカッティングのスタイルへとつながっていくに間違いはない。

しかし、演出法の変化は、戦前との連続性をも見逃すべきではない。例えば、成瀬が松竹蒲田撮影所から PCL 撮影所（東宝撮影所の前身）に移籍後に作られた『雪崩』（1937）では、当時、助監督を体験した東宝撮影所の新人である黒澤明が成瀬の編集について、「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」²²と評価している。黒澤の証言から、戦後の成瀬作品での意識させないような透明な「目線の芸」の編集が、戦前の作品から継承されていたと考えられる。さらに、デヴィッド・ボードウェルの調査によれば、初期日本映画での演出法のスタイルは三つの主要な傾向があったと見做している。すなわち、流動的な身振りを強調する「書道的」、発展する複雑な構図としてのショットに依存することを示す「絵画的」、そしてシーンを比較的単純で静的なショットに分解する「断片集積的」文体である。ボードウェルは「断片集積的」スタイルを特に家庭劇の特徴と結び付けて、そのなかで小津安二郎監督の映画以外に、成瀬の『君と別れて』（1933）、『夜ごとの夢』（1933）をも取り上げている²³。さらに、その「断片集積的」スタイルは、当時松竹蒲田撮影所所長の城戸四郎の方針と関係していると見做している²⁴。

このように、成瀬の編集志向、「目線の芸」「視線送り」の特徴は、松竹監督出身と関係しているため、戦前のスタイルとの連続性とも考えられるだろう。しか

ネマ旬報（復刊 53 号）』、1953）

²² 黒澤明『蝦蟇の油 自伝のようなもの』（岩波書店、2001）、217 頁

²³ デヴィッド・ボードウェル著、杉山昭夫訳『小津安二郎 映画の詩学』（青土社、1992）、47-49 頁

²⁴ ボードウェル、前掲書、134 頁

し、それだけに還元すべきではない。戦前のような前衛性に満ちている俯瞰や仰角の撮影がしばしば見られることに対して、『銀座化粧』（及び『おかあさん』）と『めし』以降では、徹底的に固定撮影や人物と同じくらい高さの目立たない撮影法を行うようになった。また、そのようなスタイルを一つの極端な形まで発展させており、その以降の作品ではしっかり定着させている。さらに、空間の演出において、戦前のように、モダンな都市風景や洋館とは異なり、1951年以降は、しばしば二間続き、玄関、窓側、庭、縁側、渡り廊下、二階、階段などの日本家屋の諸要素を組織し、及びその延長線上にある家前の通りや路地などの境界領域を利用するようになった。

その意味で、『銀座化粧』（及び『おかあさん』）と『めし』以降では、やはり成瀬作品の映像表現の次元において決定的な変化が起きていると考えられる。

2、横関係への焦点化——『めし』と「妻もの」

しかし、問題なのは、『銀座化粧』（及び『おかあさん』）と『めし』の間の、決定的な相違点である。すなわち、前者は母親と子供の血縁関係（縦関係）に、後者は夫婦や男女の関係（横関係）に焦点を当てている。本章では、『銀座化粧』（及び『おかあさん』）が代表する親子関係と、『めし』の夫婦の関係は、それぞれ、戦前の成瀬作品との連続性と断続性を示していると考えられる。

まず、戦前や戦時中の成瀬作品において、女性を主人公とする親子関係を重視する作品群を例挙してみよう。生母と養母の間での、子供の所有をめぐる葛藤を描くメロドラマの『生さぬ仲』（1932）、子供のために献身する両親を描くとまとめる『夜ごとの夢』（1933）、父と母の不和を最終承認する娘の物語である『妻よ薔薇のやうに』（1935）、親たちの間の過去の問題を敏感に反応する二人の少女を描く『まごころ』（1939）などがある。これらが示すように、女性を主人公とする親子関係が、物語の中心を多く占めている。現存していない『母は死なず』（1942）、『浦島太郎の後裔』（1946）についても、そのタイトルから、縦関係への重視が予想される。

もちろん、デビュー作『チャンバラ夫婦』（1930）以来、『女優と詩人』（1935）、『女人哀愁』（1937）まで夫婦の横関係の物語の作品はすでに存在している。しかし、例えば、『女人哀愁』では、庶民出身の広子（入江たか子）が裕福な家庭に嫁いだ、女中扱いをされ続けた末、家を飛び出してしまふ。そこでは、夫婦関係というより、むしろ嫁と家族、嫁姑関係を焦点化している。そこで暴露されているのは、実は古典的なファミリー・メロドラマにある階級の問題である²⁵。つまり、当時の成瀬作品では、妻は主体的に登場したとは言えず、夫婦関係が焦

²⁵ 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、2016）、204-235頁

点化されていないのだ。

このように、子育てと仕事を両立させるシングルマザーの物語である『銀座化粧』と『おかあさん』は、戦前や戦時中の問題意識を受け継いでいる。一方、『めし』は、成瀬のフィルモグラフィに決定的な断絶を入れていると考えられる。

このような転換はどのように考えればよいだろうか。『キネマ旬報』の特集記事である「妻の解放と『妻もの』映画の流行」での、大井しな子による次の指摘を参考しよう。

日本映画の大きな特徴の一つは（中略）、いつも“家”という問題が中心になって考えられているということだ。つまり、家族制度、または、家の問題は、劇的な事件を組み立てる基盤であり、特に、女性を苦しみの中におとし入れたり、悲しみを生ませる最大の原因となっているのである。こうした“家”というカセの中で、“母もの”であれば、あわれな母と子の物語となり、“メロドラマ”であれば、姑と嫁の関係となって現れ、“ホーム・ドラマ”であれば、家族を温くまとめ育てる母親として描かれるわけである。こうした場合は、まず母であること、嫁であることに重点があり、夫に対する妻であることは、第二義的になっている²⁶。

つまり、戦前と戦時中の日本映画史では、「母もの」、「メロドラマ」「ホームドラマ」などの女性を主人公とするジャンルにおいて、つねに母と子、姑と嫁、親と子という縦関係を重点化している。その一方、夫に対する「妻」は、「第二義的になっている」。その意味で、戦後以降こそ、妻は独立した個人として登場しているといえよう。

なぜ、戦前と戦時中の妻の形象は存在しなかったとされるのか。1937年に文部省が公開した『国体の本義』という公文書を参考したい。

我が国民の生活の基本は、……個人でもなければ夫婦でもない。それは家である。家の生活は、夫婦兄弟の如き平面的関係だけではなく、その根幹をなすものは、親子の立体的関係である。その親子の関係を本として近親相寄り相扶けて一団となり、我が国体に則って家長の下に渾然融合したものが、即ち我が国の家である²⁷。

『国体の本義』では、日本国民が家父長の家制度に従うべきことが明確に記載されている。そこでは、家族の関係は親子に還元されており、夫婦関係は存在し

²⁶ 大井しな子「妻の解放と「妻もの」映画の流行」『キネマ旬報』（1956. 6. 上旬号）

²⁷ 『国体の本義』（文部省編、1937）、43 頁

ていない。したがって、家父長制のイデオロギーに服従する限り、「母もの」、「メロドラマ」、「ホームドラマ」などのジャンルを量産しているにもかかわらず、映画のなかでの母子、姑嫁、親子という縦関係の重視には変わらない。

大井は戦後以降の妻の登場、という変化の理由も述べている。

映画に限らず、現実の生活に於いても、“妻”という立場が独立して考えられたり、または自覚されるようになったのは、戦後の現象である。これは、敗戦がもたらしてくれた女性の解放に大きく影響されている。つまり、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ことによって、女は台所の片隅から、陽の当る表に出ることが出来た。²⁸

1947年に公布された日本国憲法で、「男女同権」の法的な保証を前提としたうえで、男女の平等の権利が確保されたことにより、女性たちが自分達の権利意識に目覚めたとされる。それによって、戦後では女性の政治的・社会的地位がかつてなかったほど上昇していった。同時に、日本映画黄金期に突入する映画産業は、その大きな社会的な変化の要請に応じて、妻や夫婦に注目するようになり、その結果、「妻もの」というジャンルが登場したと考えられる。

例えば、成瀬とプロデューサー・藤本真澄、脚本家・水木洋子による「ちかごろの日本映画」という座談会では、次のような興味深い発言がある。

水木 昔は、映画は結婚前の若い娘の見るもので、結婚すると、もう家庭の中だけで映画を観られなかった物ですが、最近、買い物カゴをさげたままの奥様連中が一杯いるわ。

藤本 戦前より映画館が激増して、都心に正装して行かなくともすむということで、「妻」なんていう映画がヒットしただろうと思ったんです。「妻」といえば、余談ですが、東宝の二位です。「妻」でも婦人朝日に載ったのは、妙に高峰三枝子でヒットしています。

成瀬 これからは観客と共に如何に生きべきか、と常に真剣に勉強しなくてはいけないと思うんです²⁹。

このように、女性の社会的・政治的な地位の上昇が、映画産業の全体的な好調と相まって、女性、とりわけ主婦が観客層の中心となった。スザンネ・シェアマンの調査によれば、成瀬の「戦後の作品において妻が極めて重要な役割を果たし

²⁸ 大井、前掲記事

²⁹ 「座談会 ちかごろの日本映画」「婦人朝日」（朝日新聞社、1954. 2）

ている一方、戦前の作品には夫・父親も中心となっている」。また、戦前のような自立した近代的な女性としての妻とは違い、戦後の妻は「ほとんど専業主婦」³⁰である。

ここで、『めし』と「妻もの」との関連性を見てみよう。

まず、「妻もの」というジャンルの内実について、大井は「妻もの」について、「“妻もの”にみられる共通な特徴は、結婚後何年目かの倦怠期で、子供がいず、ぬるま湯のような緊張感のない生活を送っている。良人にとっても、妻にとっても、家庭は情熱の対象にならない。こうしたとき、良人が浮気をする。妻の不満が爆発する。しかし、別れる勇気もなく、又ぬるま湯のような生活を続けていく」³¹と指摘している。それは、シェアマンが指摘した戦後の成瀬作品について、「子供のいない夫婦もの（九本）に、夫婦を中心に置いた家族もの（七本）をあわせると、一六本の作品となり、これが圧倒的に多い」という特徴とも一致している³²。

成瀬による「妻もの」は、以下のような共通点を見出すことができる。

- ①夫婦生活の倦怠という主題。
- ②夫婦関係の重視。
- ③子供の不在。
- ④以上の要素によって、夫婦関係が＜不確かな＞ものとなる。

例えば、『めし』における夫と姪、妻と従兄の擬似的な近親相姦。三人の同居生活をしている『夫婦』（1953）における、夫の友人との擬似的な不倫、夫と同僚との擬似的な不倫。『驟雨』（1956）における二組の夫婦の間の擬似的な不倫。『妻』（1953）における夫と未亡人の不倫。『妻の心』（1956）における妻と親友の兄の擬似的な不倫、そして夫と芸者の不倫、と列挙することができる。

大井が制作した図表①（後掲の図表）には、代表的な12本の「妻もの」が取り上げられている。そのうち、成瀬作品（『めし』、『夫婦』（1953）、『妻』（1953）、『山の音』（1954）、『驟雨』（1956）、『妻の心』（1956））が半分を占めている³³。

³⁰ スザンネ・シェアマン「成瀬映画の家族たち」（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、2007）

³¹ 大井、前掲記事

³² シェアマン、前掲書、204頁

³³ 大井、前掲書。新藤兼人『愛妻物語』（1951）、成瀬『めし』、小津安二郎『お茶漬の味』（1952）、成瀬『夫婦』（1953）、五所平之助『煙突の見える場所』（1953）、成瀬『妻』（1953）、成瀬『山の音』（1954）、佐分利信『心に花の咲く日まで』（1955）、木下恵介『遠い雲』（1955）、成瀬『驟雨』（1956）、佐分利信『愛情の決算』（1956）、成瀬『妻の心』（1956）。後掲の図表を参照。『山の音』は成瀬の「妻もの」における異質性について、第三章を参照。オムニバス映画である『くちづけ』（1955）も、「妻もの」に分類できると考えられる。

その延長線上に、例えば、小説家志望だが、才能のない夫が有名な小説家である妻・杏子（香川京子）の父への嫉妬によって、夫婦生活に葛藤を起こす『杏っ子』（1958）が、「妻もの」にも属していると考えられる。

図表①によれば、『めし』より二ヶ月早く公開された新藤兼人の『愛妻物語』は、「妻もの」の最初の作品とみなされがちである。しかし、夫の仕事のために自己を犠牲にし、最後に死に至る『愛妻物語』は、献身的な妻を賛美している反面、実は家父長制度や男性中心主義といったイデオロギーを強化している。そこでは、男性に従属させられる女性の表象が再生産されていると看取することができる。

大井は『めし』について、当時「多くの女性層の共感を得て、思わぬヒットとなったのである。特に、作品的な評判がよく、成瀬監督にしても、主演の原節子にしても、新しい分野をきりひらいたものとして、喧伝された」³⁴と述べている。これを踏まえるならば、「妻もの」の流行は、『めし』の興行的・評価的成功が牽引したと考えられる。また、「妻もの」映画の観客層を調査した図表②には、6本の作品が取り上げられているが、そのうち、5本が成瀬作品である。図表③は『妻の心』を見にきた観客に対して動機についてインタビューしたものであるが、「“成瀬監督なので”と答えたものが約一割あるということは、他作品の場合、監督の魅力が作品の吸引力になることが、極めて少ないのに比べると、成瀬監督に固定支持層のあることを表している」（大井）。さらに、図表③と同じインフォーマントに基づく図表④によれば、他にどのような「妻もの」を見ているのか調べたところ、最も多くの人に見られていたのが『めし』である。したがって、成瀬は「“妻もの”を最も多く手がけて、しかも成功をおさめて」（大井）³⁵と言える。当時の成瀬作品は「妻もの」の代名詞のような存在であった。

以上の大井の指摘から、『めし』により、「妻もの」のジャンルが成立したと見なすことができる。「妻もの」は成瀬が手がけることによって興行的成功が保証されると考えられるようになる。それ以降、成瀬は「妻もの」の成功に便乗して多くの作品を作るようになった。その意味で、『めし』は成瀬と日本映画、両者の分岐点を示している作品である。

そのなかでも、『めし』の特異性は、「妻もの」のジャンルを生産しつつそこから抜け出していくという点にある。本章は、『めし』における＜不確かな＞関係性を、「妻もの」というジャンルから逸脱する特異性として肯定する。以下は、それを生産する対立、および同一化＝交換というメカニズムを、映像表現に即して明らかにしてゆく。

³⁴ 大井、前掲記事

³⁵ 大井、前掲記事

3、二人の女をめぐる対立関係

『めし』では、結婚して五年が経った子供のいない夫婦である初之輔（上原謙）と三千代（原節子）が大阪市内の外れに住んでいる。東京に住む三千代の姪・里子（島崎雪子）が、家出をして初之輔の家に転がり込む。初之輔との夫婦生活に嫌気がさした三千代は、里子を連れて東京の実家に戻る。同行するのは三千代の甥である一夫（二本柳寛）である。その後、三千代が東京に出張で来ていた初之輔と共に大阪に戻ることで映画は終わる。

『めし』は主要な登場人物を夫婦二人、里子と一夫の四人に限定している。その四人の関係性は物語の展開とともに変化していく。本章、まず、映画の前半部（三千代が家出をして実家に戻る直前まで）、三千代と里子との関係性について、身振りと空間から分析していきたい。

初之輔の家を訪ねてくる里子は、ハイヒールとスカートを着用しているモダンガール姿で現れる。それに対して、三千代はエプロンと地味な服を身に纏い、専業主婦生活の疲労が滲み出ている。二人の対照的なイメージが最初から提示されている。家に住み込む里子が初之輔に対して、コケティッシュな身振りをする。二人の間では擬似的な近親相姦を匂わせる。それによって、三千代と里子の対立関係が生じて、夫婦関係に亀裂が入る。このように二人は非常に対照的な存在となっているわけだが、両者の対立は、とくに身振りと、それが起こる空間において顕在化している。

例えば、里子が初之輔と大阪観光ツアーに出かける場面の前後を見てみよう。

里子は、三千代の寝室を占有するように、そこで寝そべって寛ぎ、鏡台の前で髪を整えている。彼女のくつろいだ身振りは、厳しい実家の秩序からの解放を楽しんでいることを示す。対照的に、同じ画面の奥にいる三千代は、食器が密に詰められた台所とお茶の間のあいだでひたすら家事をして、敏速な動作で動いている。

初之輔と里子は外出の準備をした後、三千代を誘おうとする。食器が密に詰められた台所で家事労働している三千代が断る。「数センチほど台所の深さを増してみた」³⁶という美術監督・中古智の丹念な空間設計によって、閉塞感を感じさせる空間に、三千代の身体がある。それに対して、明るい照明の下で、あたかも恋人同士のように肩を並べて立っている初之輔と里子が三千代を見下ろしている。外出した初之輔と里子は、バスに乗り、笑い合う。身振りの同調が起きている。そこにディゾルヴで、三千代が玄関でしゃがんで洗濯している場面につながる。同様に、二人が笑い合い、バスの振動で身体が揺れている場面から、またしてもディゾルヴで三千代が二階で洗濯物を干している場面につながる。里子は大坂城大手門の石段でいきなり初之輔に金欠であることを告げ、ダンスする

³⁶ 中古・蓮實、前掲書、146 頁

ように石段を降り「いくら」と性急に聞く。そして、観光ツアーから脱線したことに気づいた二人は、集団に向かって手を繋いで走っていく。それに対して、三千代は、寝室の畳を力強く拭いている。

このように、一対二、家庭空間と外出の空間、家事労働と余暇時間が作中に何回も反復されることによって、三千代と里子の間では、身振りにおいても空間においても、対立関係が明確に現れている。

マーク・メニッシュは『めし』におけるヒロイン二人の身振りと彼女がいる空間に注目し、「三千代の身体はしばしば窮屈なバスト・ショットで撮影されており、襖の扉や壁に伴い、バックグラウンドの空間に張り出される。里子は、彼女の自由を誇張するために、しばしば窓または開いた平面が彼女の背後にあるが、三千代は、しばしば壁やドア枠に寄りかかって表されている」³⁷と正しく指摘している。しかし、注意すべきなのは、これらの場面では、単なる対立関係に還元されない要素が含まれている。すなわち、いずれの場面ではディゾルヴ（二重写し）の編集法によって断続している。また、二つの画面が繋がると同時に、音楽が流れ始めることによって、その断続性をより強調している。さらに、これらは、内と外（玄関、二階、階段）や、出発地と目的地（バス）という二点が曖昧になるような地点、すなわち中間的な領域で起きていることにも注意すべきである。

つまり、以上の一連の要素は、作中後半における三千代と里子の同一化＝交換という＜不確かさ＞の運動を予兆させるのだ。

4、同一化＝交換のメカニズム

『めし』の後半では、家出した三千代が三千代の実家である川崎市矢向で一夫と再会する。東京出張の初之輔と三千代が偶然に街で出会い、最後に二人とともに大阪に戻るといように物語を要約することができる。前半とは異なり、一夫が登場することによって、登場人物の四人の人間関係がより流動的なものとなっている。その結果、前半にある三千代と里子の対立構造も、同一化＝交換のメカニズムへと変化している。それについて、画面に即していくつかの主題から確認してみよう。

（1）縁側、窓側

冒頭付近、大阪の自宅の縁側で三千代と里子は口喧嘩をする。ここで三千代は、里子と近所の無職の青年・芳太郎（大泉滉）とのいかがわしい関係について説教

³⁷ Marc, Menish. “Representation of Space in the Films of Mikio Naruse (1951-1960)” The University of Tokyo, Graduate School of Arts and Sciences Department of Interdisciplinary Cultural Studies Culture and Representation Course Doctoral Dissertation, 1999, 74

し、早く実家に戻るべきだと忠告する。三千代と里子の対立がここではっきり示されている。次に、三千代と同行して東京へ帰る里子が、列車で一夫に出会う。その時、里子は窓側に並んで座った三千代に、一夫への好意を隠さず示す。実はここで一夫の連絡先を聞き出し、その後にデートしていたことが、里子のセリフによって間接的に提示される。だが、三千代が一夫とすでにデートしていたことで、一夫との関係という点において、里子と三千代との同一化が生じている。



縁側での三千代と里子との会話は、矢向の実家に場所を移して反復される。里子は、一夫と映画を観に行くこと、また彼に対する好意を三千代に伝える。「一夫ともう少し付き合ったら結婚する」、「そしたら三千代と初之輔の関係がよくなる」という言い方に対して、三千代はつい大笑いしてしまう。最初の口喧嘩では、カメラが室内に構えられ、二人の緊張関係を捉えていた。それとは逆に、今度は、三千代が笑いながらしゃがむと同時に、カメラが引き、中庭から二人を写すことで、解放感に満ちた空間が画面上に出現する。それと対応するように、三千代は里子に対する感情を和らげている。物語のレベルでは、ここから、三千代と初之輔との和解に繋がっていく。つまり、三千代は里子と、その立場を再び交換したことになる。

このような交換が起きる場所は、縁側であり、列車（とその窓側）であった³⁸。それらは、例えば内と外（縁側、窓側）や、出発地と目的地（列車）といういずれにも属さない地点、すなわち境界的な領域だといえる。二人の立場の同一化＝交換が起こるのも、このように、対立が＜不確かな＞ものとなり、入れ替わりが生じるような領域なのである。

（２）二階

三千代と里子の対立関係は、二人のいる空間によって明確に示されている。すなわち、三千代が一階にとどまるのに対して、里子は二階に滞在する。

三千代の留守中に、初之輔は二階に上り、熟睡して横になっている無防備な里

³⁸ 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、1996）。岡村は、『めし』について、登場人物の人間関係の変化を視覚化するにあたって、窓側での人物配置により出現させていると指摘している。

子の寝姿を目撃してしまう。闇のなかで自分の欲望を抑えようとするように、視線を逸らして窓外を向いた後、灯りをつけて里子を目覚めさせる。そして、横になったままの里子が、甘えて、「起こしてください」と手を出して要求する。手を繋いで起こそうとするが、里子が自分の方に引っ張り、初之輔のバランスが崩れた結果、二人の身体がぶつかり、里子は鼻血を出してしまう。二階は、里子と初之輔の二人きりのエロチックな空間に変化している。ここで示されるのは、三千代と初之輔の身体の接触が一切表現されないことの代理として、里子と初之輔の間で起きている擬似的な性愛である。ここでも、里子と三千代との立場は入れ替わっている。



別の場面も見ておこう。大阪で三千代と里子が口喧嘩した後、二人が翌日に矢向の実家に戻る。そして、三千代が家出していた里子を実家に帰らせる。里子が父の厳しい説教の前で従順な娘に変貌していく。

注意すべきなのは、里子と三千代の位置関係の変化である。つまり、ここで父親と里子のいる二階は、もはや里子にとって大阪の家のそのような開放的な空間ではなく、父権によって秩序が回復された場所である。逆に、三千代が立ち止まっている一階は、あくまでも来客向けの公的な空間である。家出した里子が家に戻る一方、三千代は家出している。ここで、本節冒頭で示した二人の最初の位置関係が入れ替わっていることがわかるだろう³⁹。

(3) 寝ること

三千代と里子の寝姿は何回も撮られている。例えば、初之輔が窓側に座って里子の寝姿を後ろから覗く一連の場面である。上述したように、あかりが付き、俯瞰位置からのショットで里子の上半身を照らす。里子の官能的な身体が無防備にさらされる。そこで鼻血事件が起きてしまう。だが、その例外を除いて寝姿が三回現れている。

まず、一人で寝ている里子の姿である。ここでは、里子が実家から解放された様子が示される。三千代にとっても、眠りは解放を意味する。実家の前に立ち止

³⁹ 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、1990）、149–150 頁。『めし』における二階の主題については、以上を参照。

まる彼女は「いまはただ母の懷に飛び込んで子供のように眠りたい」と独白している。また、家族との再会場面は省略され、彼女がすでに寝ている場面にうつる。三千代の妹・光子（杉葉子）の「どうしたんでしょう姉さん、眠ってばかりいて」という疑問に対して、母・まつ（杉村春子）の「眠いんだよ、女は。主人を持つと気疲れだけでもね」という一言は、「妻もの」の主題を明瞭に伝えている。ここでの三千代は里子と同様、現在の家庭から解放された存在として示されている。



台風之夜、帰りの遅くなった里子が三千代の実家に泊まる。ここでの、里子と、三千代の義弟・信三（小林桂樹）との口喧嘩は重要である。信三は「お母さんも光子も一日働いてるんですから。泊まりたい人は自分で布団を敷くことです」と里子に厳しくあたるが、三千代はその言葉があたかも自分に向けられているように、困惑した表情をしている。実際、里子のために布団を敷くため立ち上がる母と光子（杉葉子）に対して、三千代と里子は少しの間座ったままである。ここでは二人を一つの画面に収める。また、二人が同時に振り向く動作と双子のような髪型などの細部から見れば、映画前半にはなかった同一性が付与されている。

次の場面では、三千代と里子が並んで寝ている。だが、里子が熟睡している一方で、三千代は目を開けている。これは、三千代の自宅へ帰ろうとする決心を意味するように見える。ここで三千代は里子との同一化を解消し、夫のそばに戻ろうとする。つまり、この映画において、「寝ること」とは、秩序から一時的な解放を示しているのである⁴⁰。

（４）「並歩」

阿部嘉昭が指摘したように、成瀬作品では男女二人が肩を並べて歩くこと＝「並歩」は重要な特徴と言える。ここでは、たとえ台詞の説明がないとしても、すでに恋愛関係が成立しているということが成瀬映画の鉄則である⁴¹。

夜遅く帰った里子と迎えにくる初之輔は、肩を並べて歩き出す。そして初之輔にピッタリに寄り添う里子。里子は「私、いつまでもこうして初之輔さんと歩い

⁴⁰ 本章で取り上げている五つの主題系のうち、「寝ること」だけはほかの成瀬「妻もの」とは共有しない『めし』だけの特徴である。

⁴¹ 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』（河出書房新社、2005）、149 頁

ていたいわ」と幸せそうな笑顔で言いながら、頭を初之輔の肩にあずける。玄関先でそれを目撃した三千代は愕然としている。ここで彼女の怒りを表すように、その顔にスポットライトが当たっている。そして、力強くドアを閉めた彼女の後ろ姿で場面は終わる。

その翌日、帰郷の費用を借りるために、三千代は大叔母の家に行く。そこで三千代は一夫に出会う。一夫は彼女のスケジュールと合わせて、同じ日に東京に帰ろうとする。その後、二人は「並歩」する。一夫は「切符買うんなら僕が買っといてもいいな」と積極的に金欠の三千代を援助する。「え？ええ」と彼女は吃驚する。一方的に三千代を見つめる一夫は、「三ちゃん、幸福なの？」という前後の脈絡がない質問をする。それに対して、三千代は微妙に微笑みながら「どうしてそんなことおっしゃるの」と問い返す。それと同時に三千代のバスト・ショットに変わる。一夫は「気になるからさ」と返答する。



ここでも、里子と初之輔の場合と同様、二人の前後を切り返すショットで歩行が捉えられる。東京に戻った二人は美術鑑賞に行き、またしてもその後で歩行する。顔がほころぶ三千代からは大阪に戻る意志が見えない。東京で仕事したいと一夫に告げる三千代に対して、一夫は初之輔のことを「どうするの？」と疑問を呈する。三千代は「いいの」と一蹴する。「“いいの”って？」と問い詰める一夫に対して、「どうして。そんなに気になるの。私のこと」と三千代は目を見張って挑発的に反問する。今度は三千代が一方的に一夫を見つめる。一夫は話を逸らす。

肩を並べて歩くこれらのことは、いずれも擬似的な近親相姦ともいえるようなものであり、三千代と里子が極めて似た立場にあることがわかる。

最後の歩行は、三千代と初之輔によって行なわれる。映画の最終盤、三千代は玄関に置いてある夫の靴を目撃し、夫が実家に来たことに気づき、不安そうな表情で、向きを変えて外へと逃げていく。一貫して流れている祭りの太鼓の音は、彼女の不安な気持ちを表す。それと同時に、二人が神輿の通る横で出くわすことを予兆させる。三千代はその場から逃げ出す途中、風呂の帰り道の夫と出会う。三千代は何かを言い出そうとするが、何も言わず逃げ続けていく。初之輔は追いかける。祭りの行列によって彼女は足止めされ、振り向いて止まる。映画前半の

大阪の自宅の場面では、二人の視線の動きが切り返しのショットで捉えられているのに対し、ここで二人は、同じ画面の中で、同時に、向かって右から左へと同じ方向へと視線を動かす⁴²。それと同時に、音楽が流れ始め、三千代は初之輔に声をかける。それから、二人は初めて外で肩を並べて歩きだす。二人の関係が回復したことを示す象徴的な場面である。繰り返すが、これは、三千代と里子との立場を再交換させることによって成り立っている。

（５）飲食

『めし』はその名の通り、食事の映画でもある。だが、前半で夫婦が共に食事する場面は実は存在しない。帰郷した三千代は、家族と食事する際、「ご飯美味しいと思うなんて久しぶりだわ」と述べる。自宅と実家での食事を対比的に描くことで、妻の家事労働による疲労と、そこからの解放を明快に描く。

ところでこの映画では、家ではなく、店で飲食する場面が三回ある。まず、大阪見物を終えた里子と初之輔が食事に行く場面である。ビールを飲む初之輔に対して、里子は「家へ帰ってから飲めばいいのに」「男の人って、どうして表で飲んだり食べたりするの」という質問をする。「細君にごたくさ言われながら飲むのもうまくないからね」と返事する。ここでは、姪としての里子ではなく、独りの女性、さらには、親族という関係性ではなく、一対一の男女の関係として食事をしているように撮られている。



次に、三千代と一夫が料亭で食事をする場面である。大阪に帰ったらまた同じ日々が繰り返されると思う三千代は、いまの生活を楽しんでいることを一夫に伝える。幼い頃に一夫たちと箱根の塔の沢で遊んだ話をしたら、「うん…行こうか、これから」と一夫は笑顔で三千代を誘惑する。「いやあ」「どうして？」「私、奥さんよ。まだ。」と三千代はコケティッシュな姿勢を見せる（まるで里子のように）。「不幸な奥さん」と一夫は意地悪に言う。「一夫さん。そんな目で見てらしたの。私のこと。」と反問する三千代に対して、「僕は、三ちゃんを見てられないんだよ」と一夫は言い張る。「いや、哀れまれるなんて…惨めよ」と三千代

⁴² 阿部・前掲書では、「上原謙と同じ視線運動をすることで夫との別離を“映画的に”回避する」（133頁）とある。

は悲しんで顔を隠す。この一連の会話も、擬似的な近親相姦と見なすことはできるだろう。ここでも、三千代と里子は似たような立場にある。

そして、決定的に重要なのが、結末付近の三千代と初之輔の食事の場面である。それは二人が再会した直後である。そこでの三千代は、自宅で夫の食事を世話する妻とは違う。出さなかった手紙の存在を夫に告げた後、一人で「ふふふ…」と含羞みながら笑う。あるいは、窓側で振り向いて笑顔で「ねえ、私、東京へ来て2500 円も使っちゃった」と甘えた様子で話す。あるいは、夫が「ああ、腹へったな」と腹を撫で、すぐ謝って手で頭を搔く、という子供らしい動作に対し、三千代は大笑いしてしまう。彼女は、里子が初之輔としていたように食事をしている。ここでも、三千代と里子の立場の入れ替わりが起きているのだ。

以上の登場人物の関係性について、例えば、伊藤洋司は、「姪と妻、夫をそれぞれ主体と媒体、対象とする欲望の三角形を見ることができる。舞台が大阪から東京に移ると、欲望の対象を夫から従兄に変えてこの三角形が反復される」⁴³と指摘している。また、大久保清朗は、未定稿シナリオとの比較を通じて、「里子は、三千代の娘として擬似的な家族の一員になりたいという願望とともに、三千代の恋敵となって初之輔の愛を専有したいという願望を抱いている。里子はこうして、三千代を理想化し、自らと同一化しつつ、三千代の存在を脅かす」という「精神分析的な葛藤劇」を読み込んでいる⁴⁴。

これらの指摘は、いずれも精神分析的な固定した三角関係しか読み取っていない。しかし、『めし』における複数の主題的体系（縁側と窓側、二階、寝ること、「並歩」、飲食）のなかで示したように、三千代、初之輔、里子、一夫という四人の間では、同一化＝交換のメカニズムが生成している。それによって、四人はつねに＜不確かな＞関係に置かれているのだ。

5、「家」への帰還？——結末の改変について

『めし』の原作は、林芙美子の遺作である。朝日新聞に連載途中、林が急死したことによって、小説の結末が未完成のままで終わった。映画では、三千代と初之輔が大阪に向かう東海道線内の列車で、三千代が夫宛ての手紙をちぎり、車窓から捨ててしまう。そして、そばに座って眠りこける夫を見る千代の独白で終わった。その映画の終わり方をめぐって、当時の『めし』の制作チームのなかでも、意見が分かれている。例えば、脚本に参加した井手俊郎は、このように証言している。

⁴³ 伊藤洋司「原節子主要出演作品解題」（『ユリイカ（特集 原節子と〈昭和〉の風景）』、2016. 2）

⁴⁴ 大久保清朗「戦後とその分身：『めし』における成瀬巳喜男と原節子」（前掲『ユリイカ』）

『めし』（昭和 26 年）は朝日新聞連載中に林芙美子の死亡で、中絶した未完の小説で、田中澄江さんが脚色した。小説には描かれていないラストをどうするかで、やはりもめた。田中さんは夫婦の離婚を結末にすると主張、藤本さんは「あんたカトリックのくせに離婚を認めるのか」と反論、やり合った。朝日も離婚をさせたら当たらないとの説をとり、藤本さんを支持していた。シナリオでも、代役登場の三つの例に見るように、藤本さんの引出しには、石坂もの、源氏もの、林芙美子ものが、いつも仕舞いこまれていた⁴⁵。

結果的に、プロデューサー・藤本真澄の提案通りに、興行的な配慮のため離婚の結末が選ばれなかった。ここで、脚本家の田中澄江と藤本真澄のジェンダー間の差異を念頭に置きつつ、注意したいのは、映画『めし』の結末における社会的な要請に妥協する側面である。大久保は、映画『めし』の結末は、「井手俊郎と田中澄江のシナリオには書かれていない、成瀬独自の改変によるものである」⁴⁶と指摘している。

以上の結末の変更は、当時から一貫して否定的な評価がなされている。

例えば、映画批評家・戸田隆雄は「この映画を作った人たちは、中絶した物語に、あわただしい結末をつけた。映画の初と終についている、三千代の独り言がそれである。それは決して原作者の言葉ではない。この映画を作った人たちの独断である。（中略）映画『めし』には、簡単に、ハッピーエンドに終える契機が出来るのだが、映画の通俗的なものへの妥協を認めざるを得ない」⁴⁷と批判している。確かに、家帰りの列車に乗っていた妻が隣に座っていた夫の寝顔を見て漏らした「これはわたしの本当の幸せかもしれない」という独り言から見れば、夫婦が和解する予定調和の結末となったように見える。

また、北村匡平は、戸田の指摘を参照したうえで、文化社会学の視点から、1951 年という特殊的な歴史的転換期と結び付けたうえで、「女性の解放」を志向しつつ結局家父長制的な制度に留まる女性を撮った本作を、アメリカの庇護のもと、敗戦によるトラウマで挫折していた男性中心主義の回復を欲望するものとみなし、「男がアメリカと共犯関係を構築するように、女性もまた過去の戦争の記憶と忘却のなかで、男性的イデオロギーによって描かれ続けたメディアの表象自体と共犯関係を結んでいたように思われる」⁴⁸という結論を下している。

⁴⁵ 井手俊郎「東宝再建の基礎づくり—『三等重役』と藤本カラー」（『映画芸術』、1965. 8）

⁴⁶ 大久保清朗『呪われた映画の詩学：『浮雲』とその時代』（東京大学博士論文、2013）、300 頁

⁴⁷ 戸田隆「作品批評 めし」（『映画評論』、1952. 1）

⁴⁸ 北村匡平『『めし』における共犯的イデオロギー』、『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）、370 頁。これに近い観点の先行研究として、堀

『めし』の興行的な大成功から見れば、この映画の通俗的なハッピーエンドは、大衆の政治的な無意識の兆候として解読できるということだろう。北村も戸田も、家出した妻が結局家に戻るという結末処理だと見做し、批判している。前述した大井による「妻もの」の特徴、すなわち、夫婦二人が「又ぬるま湯のような生活を続けていく」という指摘を合わせてみれば、『めし』は一層閉じた円環構造のように見える。

しかし、『めし』、ひいては、成瀬の「妻もの」では、妻が必ず戻ることで映画を終らせるとみなしてよいのだろうか。例えば、『めし』では、その改変した結末について、成瀬自身が以下のように証言している。「はっきりした解決はないでしょう」、「しそうになるところで終わりです。この話は、答は与えられない問題です。五年目の夫婦の危機を逃れたと言う感じです。人生のハッピーエンドではなく、一步成長した感じをスケッチしたものなんです」⁴⁹。

実際、脚本では、最後に夫婦二人が歩いている場面で、初之輔の「僕だって君がどうありたいか知ってる」「ではどうして二人が幸福を作っていたらいいかということ……」などの台詞と、三千代がそれを聞いて「しゃんがでしまう」、「顔を被って静かに泣く」という動作が書かれている⁵⁰。そこから、夫婦の間の和解をはっきり読み取れる。しかし、映画では、それが削除されている。歩行場面とモンタージュされているのは、破った手紙を列車の窓外に投げた妻とそばで居眠りしている夫のシーンである。先行研究では、『めし』の結末は、それ以降の成瀬作品のなかで反復されており、成瀬の作家性を作り上げた最初の契機だとみなされている。『めし』での「こうした壊れやすい和解は、『稲妻』、『妻』、『夫婦』、『驟雨』、『山の音』、『杏っ子』といったところの一連のフィルムを締めくくるもので、これはその最初の例である」⁵¹。

『めし』では、三千代の独白の持続とともに、大阪の実家の場面にショットが切り替わって終わる。そこに夫婦の姿は見えない。夫婦の姿のショットは、帰りの列車に乗っているところが最後である。

この結末は、北村の観方に則れば、「家制度それ自体が主人公なのだ」という見方もできよう。しかし、列車という出発地と目的地の中間地点、身体を浮遊させる移動中の空間のなかで、夫婦の姿が最後に撮られていることは重要である。

口典子「移動する身体——林芙美子原作・成瀬巳喜男の翻案映画をめぐって(斉藤綾子編『映画と身体/性(日本映画史叢書 6)』森話社、2006)も参照。

⁴⁹ 成瀬巳喜男、藤本真澄、玉井正夫、原節子、上原謙、島崎雪子「“めし” 大阪ロケ 座談会」(『映画ファン』、1952. 12)。このような成瀬の言葉に則るような解釈に、佐藤忠男「読者論壇/成瀬巳喜男論」(『映画評論』、1953. 12)、および阿部・前掲書 139 頁および 159 頁。

⁵⁰ 「井手俊郎・田中澄江『めし』シナリオ」、(『映画評論』、1951. 11)

⁵¹ ベルナル・エイゼンシュツ著、吉村和明訳「成瀬巳喜男におけるさまざま移動—日本を縦断して」蓮實重彦、山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』(筑摩書房、2005)

それは、冒頭で三千代の言う「またとまった」という時計の場面の宙吊り状態とも対応しているに間違いない。実際、全篇にわたって、夫婦関係は一回も安定した状態にはない。この映画は一貫して、登場人物たちの関係の変化を、映像の次元に即して示していたことを、ここで改めて強調しておきたい。結末まで、初之輔と里子、三千代と一夫、里子と一夫との関係は確かなものではない。これは、『めし』から安定した構造を抜き出そうとする限りでは、決して見えてこないものである。『めし』は、同一化＝交換のメカニズムを示しつつ、宙吊り状態で終わったのである。

6、足の主題系から見る結末の特異性

映画版独自の結末の特異性を、『めし』及び成瀬の「妻もの」における足の主題系からもう一度問い直したい。

成瀬の「妻もの」で、妻が出かける場面は画面上では欠如していることに注目したい。その欠如は、ドアを開けて外へ出ようとする足の不在を意味している。

例えば、『めし』では、三千代が同窓会の誘いを受け、どのような格好で行けばいいのかと悩んでいる場面では、バスト・ショットで三千代の元気がない顔が捉えられ、だんだんフェード・アウトし、次の場面は同窓会でフェード・インする。あるいは、初之輔に帰省を告げた後、夜の家の中ショットに変わる。次の場面は、翌日の朝に妻がすでに電車に乗っているところである。『妻』では、妻・美穂子（高峰三枝子）が夫・十一（上原謙）の不倫に気づき、口喧嘩をする。翌日、「わたししばらく里へかえります」という一言を残し、玄関からではなく裏口から出てしまう。『めし』の続編とも言える『驟雨』では、最初に妻・文子（原節子）が玄関を通過して出かけたように見えるが、バッグを床に置いてしまい、ドアがそのまま開けっ放しになっている。次の場面になると、妻がバッグをもって商店街で歩いている。あるいは、夜に夫・亮太郎（佐野周二）の同僚を接待している途中、近所の治安の会議を知らせる念吉（小林桂樹）が訪ねてくる。妻がすぐ応じて、出かける準備をする。次の場面はすでに会議の場に移っており、そして妻は念吉とともに皆の前に立っている。『杏っ子』では、新妻・杏子（香川京子）の父・平四郎（山村聡）にコンプレックスを抱いている才能のない夫・亮吉（木村功）をビンタした後、杏子は家出する。だが、次の場面になると、杏子と父が食事している。

このように、妻は一瞬でそれまでとは異なる時間と空間に出現する。妻がいつから外出したのか、どのように外出したのか、判然としない。その飛躍は、編集によってなされる。その結果、妻の出ようとする足の動きが徹底的に画面上では欠如している。たとえドアを開けて出たとしても、あくまでも玄関、路地（『めし』）、あるいは隣接する庭（『驟雨』）のような自宅周辺に行くに過ぎず、外へ出

かけるとまでは言えない。

他方、夫の場合は対照的である。例えば、『めし』では、初之輔は玄関を通過して夜遅くまで帰らない里子を迎えに行く。『驟雨』では、朝、出勤する亮太郎の出かける後ろ姿が画面上にはっきり映る。この二作に限らず、他の「妻もの」では、男性が引き戸を開けて出かける行為がひたすら反復されている。これは、会社あるいは麻雀屋などの公的な空間で、女性の姿を完全に排除するのと同じように、男性的な特権なのである。

しかし、妻が帰宅の場面は例外なく全身ショットが用いられ、省略せず繰り返されている。言い換えれば、足の存在が過剰に表されている。

例えば、『めし』では、三千代が買い物カゴをさげたまま、近所のおばあさんと夫の愚痴を言いながら、帰宅している。その帰り道は、長屋前の路地である。中古智によれば、この路地は、成瀬作品の初めてのオープンセットである⁵²。その時、カメラは、三千代の帰宅を漏れなく移動撮影で捉えている。『妻』では、美穂子は十一が不倫したことに憤慨し、友達の家まで逃げ込む。翌朝、美穂子は帰宅している路地で、出勤で出かけている十一と出会う。二人の対立が、縦構図のなかに収める。『驟雨』では、下に向いて何かを考え込んでいる文子が、一人で帰り道をたどっている場面が繰り返される。『驟雨』の助監督である廣澤榮の証言が示しているように、文子の帰り道である家前の並木道は映画の舞台となっている⁵³。そこで、カメラがじっと我慢するかのように、動かずロング・ショットのなかで妻の帰宅を収めている。このような例は枚挙に暇がない。

つまり、路地や家前の通りという空間が、妻の生活空間の延長として捉えられているのだ。そこでは、妻の帰宅という身振り、足の存在が強調されている。このように、「妻もの」は、実は妻の足の存在と不在をめぐる物語としてまとめられると言える。

以上を踏まえたうえで、重要なのは、『めし』とそれが代表する「妻もの」の物語の結末の特異性が一層際立ってくるということだ。前述したように、『めし』では<家>に絶えず回帰される妻が、結末場面では、終着点（自宅）と出発点（実家）の中間地点で映画舞台から退場する。そこでは、妻の身体が、列車という中途半端な空間のなかにとどまっている。言い換えれば、『めし』の結末では、足の主題系を強化させると同時に、そこから逸脱もしているということだ。

このような特徴は、同じ「妻もの」なかにも見出せる。例えば、二組の夫婦をめぐる関係性を描く『驟雨』では、夫婦が庭——これは並んだ二つの部屋の間にある空間である——に飛んできた風船を打ち合う場面で映画は終り、夫婦間の問題は未解決なままにしておかれる。あるいは、『妻』において、夫（上原謙）が

⁵² 中古・蓮實、前掲書、151頁

⁵³ 廣澤榮「成瀬巳喜男の仕事」『日本映画の模索・講座日本映画6』（岩波書店、1987）

未亡人と不倫していることが明かされた後、夫が、夫婦関係の行き先を案じながら、踏み切りを渡るかどうかというところで映画が終わる。あるいは、『杏っ子』において、才能のない夫・亮吉は杏子の有名な作家である父・平四郎に嫉妬して気が狂ってしまう。最後は、夫婦喧嘩をして家出した妻が戻ろうとする途中の後ろ姿で終わる。

これらは、大井が提示していたような「妻もの」の循環構造、また北村が指摘している結局家父長制的な制度に留まる女性像とは異なっているものである。つまり、『めし』が代表する「妻もの」には、当時のイデオロギーに還元されない要素が際立っている。

最後に、同一化＝交換という主題を共有する作品について、映画史から二つだけ、例を取り上げよう。まず、『めし』と同じ年に作られたアルフレッド・ヒッチコック『見知らぬ乗客』である。これは、交換殺人についてのサスペンス映画である。そのなかで交換殺人者であるブルーノ・アントニー（ロバート・ウォーカー）と、その交換対象であるガイ・ヘインズ（ファーリー・グレンジャー）が対決する場面は、アントニーとヘインズ、両者が並行モンタージュされた後、急速に旋回するメリーゴーラウンドが崩壊したと同時に、ブルーノが死んでしまう。それによって、サスペンスが解消され、ガイの無実が明かされる⁵⁴。また、ビリー・ワイルダー『ねえ！キスしてよ』（1964）のようなスワッピングを主題とするコメディがある。この映画では、二組の男女がそれぞれ意気投合し、スワッピングを行う。そして、ディノ（ディーン・マーティン）が離れることによって、三人が元の生活に戻るという明瞭な結末で締め括られる。

つまり、いずれも、人間関係における交換が生じた後に、必ず一つの解決に帰するという弁証法に回収されてしまう。

しかし、『めし』における四人の関係は同一化＝交換のメカニズムによって、つねに＜不確かな＞状態に置かれている。それは物語の次元にとどまらず、ディゾルヴ、サウンドブリッジ、中間的な領域と手法の多用によって、つねに・すでに相互浸透し合う関係性それ自体を問題化することに貢献しているのだ。

おわりに

本章では、『めし』を取り上げた。『めし』が成瀬作品において、転換を示すことを歴史的な考察から明らかにしたうえで、夫婦の倦怠生活を描いた「妻もの」作品の典型として知られる本作では、夫に現れる姪、妻に現れる従兄と、それぞ

⁵⁴ エリック・ロメール、クロード・シャブロール著『ヒッチコック』（木村建哉、小河原あや訳、インスクリプト、2015）で指摘されたように、ヒッチコックでは犯罪や陰謀をめぐる殺人者と殺害者の二項対立よりも、第三の要素としての犯罪や陰謀の交換や転移が重視されている。

れ擬似的な近親相姦の雰囲気を漂わすことで四人の関係が不安定化する特徴から、本作の同一化=交換のメカニズムを見出した。そして、原作者が小説執筆の途中で急逝したために、映画版独自の結末を、足の主題系から考察することで、さらに「壊れやすい和解」が示されていることを解明した。本章はここに＜不確かさ＞の積極的価値を見出す一方、どのように当時のイデオロギーに抵抗したのかも明らかにした。

参考図表一覧：

参考図表

第1表

封切年月	題 名	原 作	監 督	主 演	興行成績	会社名
26年 9月	愛妻物語	林芙美子	新 藤 兼 人	乙羽信子, 宇野重吉	98	大 映
11月	めし		成瀬巳喜男	原 節子, 上原 謙	160	東 宝
27年10月	お茶漬の味		小津安二郎	木暮実千代, 佐分利信	257	松 竹
28年 1月	夫婦	椎名麟三	成瀬巳喜男	杉 葉子, 上原 謙	130	東 宝
3月	煙突の見える場所		五所平之助	田中絹代, 上原 謙	117	新東宝
4月	妻		成瀬巳喜男	高峰三枝子, 上原 謙	239	東 宝
29年 1月	山の音	川端康成	成瀬巳喜男	原 節子, 上原 謙	186	東 宝
30年 4月	心に花の咲く日まで	田中澄江	佐 分 利 信	淡島千景, 芥川比呂志	67	大 映
9月	遠い雲	岸田国士	木 下 恵 介	高峰秀子	156	松 竹
31年 1月	驟雨		成瀬巳喜男	原 節子, 佐野周二	117	東 宝
3月	愛情の決算		佐 分 利 信	原 節子, 佐分利信	103	東 宝
5月	妻の心	今日出海	成瀬巳喜男	高峰秀子, 小林桂樹	103	東 宝

〔興行成績は封切1館1日2,000人を100とした指数である〕

第2表

題 名	性 別		年 齢 別				
	男	女	18 歳以下	19 歳 ～25 歳	26 歳 ～35 歳	36 歳 ～50 歳	51 歳以上
夫 婦	47.9	52.1	4.1	42.9	28.2	19.1	6.0
妻	50.1	49.9	7.7	39.6	37.2	11.2	4.3
山 の 音	46.6	53.4	11.2	33.4	35.7	12.3	7.4
驟 雨	50.2	49.8	12.3	40.9	30.8	11.5	4.5
愛情の決算	48.4	51.6	10.8	29.4	20.5	35.0	4.3
妻 の 心	36.5	63.5	15.2	35.7	25.9	18.0	5.2

〔渋谷東宝に於ける観客構成〕

第3表

摘 要	女	男	合 計
成瀬監督なので	8.9%	12.9%	21.8%
好きな俳優が出ているから	46.8	20.5	67.3
高 峰 秀 子	(51.7)	(52.6)	(52.0)
小 林 桂 樹	(19.0)	(5.3)	(15.5)
三 船 敏 郎	(29.3)	(42.1)	(32.5)
内容に興味があったので	24.2	34.3	58.6
評判がよかったので	17.0	21.5	38.5
そ の 他	3.1	10.7	13.8

〔好きな俳優が出ているからの項、高峰、小林、三船の（ ）の中の％は、その項の合計を 100 としたものである〕

第4表

題 名	女	男	合 計
め し	38人(13人)	26人(15人)	64人(28人)
お 茶 漬 の 味	26 (5)	35 (5)	61 (10)
驟 雨	33 (7)	25 (4)	58 (11)
煙突の見える場所	26 (2)	28 (3)	54 (5)
遠 い 雲	33 (4)	21 (5)	54 (9)
山 の 音	27 (2)	25 (3)	52 (5)
愛 妻 物 語	32 (7)	17 (2)	49 (9)
妻	23 (3)	21 (0)	44 (3)
愛 情 の 決 算	23 (2)	16 (3)	39 (5)
夫 婦	16 (2)	16 (3)	32 (5)
心に花の咲く日まで	13 (0)	5 (0)	18 (0)

〔（ ）の中の数字は、“妻もの”の中で、好きだと答えたもの〕

第二章 『驟雨』(1956)における妻をめぐる交換

はじめに

本章では、岸田國士の戯曲をパッチワーク脚色した『驟雨』が考察される。東京郊外の新興住宅地を舞台とする本作の特異性を指摘したうえで、倦怠生活を送る並木夫婦の隣に今里夫婦が引っ越してきて、四人の間では形成した擬似スワッピング関係に注目する。具体的には、二つの家の境界領域で起きている四人の間では並置と交換の二重運動を分析し、本作におけるコメディ映画の手法と結びつけて論じる。最後に、夫婦が紙風船を打ち合うラストシーンで、夫婦の不安定な身振り、新興住宅地の三つの庭空間が縦構図で連続的に捉えることにより、宙吊りながら含みある＜不確かさ＞を持ったことを明らかにする。

1、共同体における参入／疎外の主題系

戦後の成瀬作品では、家出、住み込み、下宿、訪問、転職、引越し、侵入などの主題が頻出している。

例えば、『めし』では、家出した里子が義理の兄である初之輔の家に住み込む。そして、妻・三千代が、里子に嫌気が差した東京の実家に戻る。逆に、実家に逃げた三千代にとって、義弟が里子への非難は、自分に向けられているように感じている。『稲妻』(1952)では観光するバスの案内嬢をしている清子(高峰秀子)が、縁談を逃避するために家族から離れて下宿する。縁談相手である綱吉(小沢栄太郎)に侵入されそうなところで二階に隠れる。『夫婦』(1953)では、東京に転勤し居場所のない夫婦二人が、同僚の家へ転がり込むことになる。やがて夫婦関係が悪化し、引っ越すことになる。『妻』(1953)では、夫婦が住んでいる家の二階を、水商売をしている女性と美術学校の青年に貸している。『山の音』(1954)では、家出した次女・房子(中北千枝子)が子供連れで実家に転がり込む。一方、嫁・菊子(原節子)が自ら中絶を選んだ後、実家に戻っていく。『流れる』(1956)の冒頭と結末は、芸者置屋では、旧メンバーの芸者が出ていくかわりに、新しく仕込みたちが入ってくる。『杏っ子』(1958)では、才能の無い夫が貧乏生活に困窮し、妻とともに義父の家に戻らざるを得ない。『浮雲』(1955)、『女が階段に上る時』(1960)、『乱れ雲』(1967)では主人公の転勤が描かれる。『秋立ちぬ』(1960)では、片親の息子である少年・秀男が親戚の家へ寄宿するが、やがて母に捨てられてしまう。『娘・妻・母』(1960)では、夫が交通事故で亡くなったため、次女の早苗(原節子)が大家族に戻って共同生活をする。あるいは、『乱れる』(1964)では、未亡人の嫁である圭子(高峰秀子)が経営している店がスーパーマーケットに改築されることで、森田一家に追い出されてしまう。『ひき逃げ』(1966)では、交通事故で子供を失った国子(高峰秀子)が家政婦を装って加害者の家に潜む。枚挙に暇がない。

このように、戦後の成瀬作品では、ほぼ一つの主題が繰り返されている。すなわち、共同体への参入と、そこからの疎外である。本章で扱う「共同体」の定義を明確にしたい。広辞苑によれば、共同体は、「血縁的・地縁的あるいは感情的なつながりや所有を基盤とする人間の共同生活の様式。共同ゆえの相互扶助と相互規制がある」⁵⁵を説明されている。

四方田犬彦は、「成瀬フィルムは、女性はいじめの意志と方向を持ちながら、しばしば寄り集い、空間を共有する」⁵⁶と述べている。藤井仁子は、「成瀬的な家庭とは、あたたかな団欒の場といったイメージからはほど遠い、不毛（太字は原文）な空間なのである」。「互いの親から切り離された核家庭を営みながら、なおかつ二人のあいだにも子がないことによって、成瀬的な夫と妻はもっぱら他者とともに生きる技術をめぐる、ほとんど倫理的な省察として様相を呈することになるだろう」⁵⁷と指摘している。

このような異質な者同士の一時的に共棲する「不毛」な空間では、ヒロインがいつの間にか疎外されることに直面する。その特徴は、戦前の『腰弁頑張れ』（1931）、『雪崩』（1938）、『はたらく一家』（1939）などを代表されるような、家族内で起きている親子の間の出来事とは明らかに異なっているものである。にもかかわらず、管見の限り、先行研究では、それに関する体系的な分析が皆無に近い。もちろん、映画史の視点から見れば、共同体における参入と疎外の主題は、演劇以来、継承している古典的なものである。

ただし、『めし』論で示したように、登場人物が共同体に参入する／から疎外されることによって、共同体のなかでの関係性に変化をもたらし、＜不確かな＞ものにさせているのは、成瀬作品の特徴だ。その不確定な関係性は、さらに登場人物のあいだでは並置と交換の二重運動のなかで可視化されている。『めし』の続編と言われている『驟雨』において、それが顕著に認められる。一方、異なる相貌をも呈している。

2、新興住宅地という共同体の特異性

成瀬は『驟雨』の製作経緯について、次のように証言している。

ここで本当は太宰治の『斜陽』をやることになって、水木洋子がシナリオを書いてくれることまで決まっていたんですが、シナリオ化するについての形の上でいろいろ議論がありましてね。正月に封切が間に合わなくなってしまっ

⁵⁵ 新村出編『広辞苑（第六版）』（岩波書店、2008）736 頁

⁵⁶ 四方田犬彦「女を描くということ」『三百人劇場映画講座 成瀬巳喜男特集復刻合冊版』（三百人劇場、1999）、28 頁

⁵⁷ 藤井仁子「家から抵抗へ——成瀬巳喜男の『女性映画』」（CineMagaziNet! no. 3、1999）

て、岸田國土さんの三つのドラマをつなげて映画化したんです。間にあわせ
的なものだけに、あまり成功してません。それにもともと僕には岸田さんの
原作をもってるようなスマートさが出せないんですね⁵⁸。

より厳密に言えば、『驟雨』は水木洋子が、劇作家の岸田國土が大正末期に集
中のに発表した一幕物の戯曲群、『ぶらんこ』『驟雨』『犬は鎖につなぐべからず』
『かんしゃく玉』『隣の花』『村一番の栗の花』を綴り合わせて構成した脚本であ
る。水木のこのパッチワーク的な手法は、彼女が『全国児童綴り方集』に基づい
て初めて提供したオリジナル・シナリオで作られた『おかあさん』（1952）にお
いても見出せる。また、水木洋子と並ぶ成瀬作品の脚本家である田中澄江と井手
俊郎にも、林芙美子の複数の小説から、『晩菊』（1954）の脚本を構成した前例が
ある。

『驟雨』の映画化にあたっての重要な変更点を留意すべきである。それは、作
品の舞台が、世田谷にある新興住宅地に置き換えられていることである。同じく
夫婦や家族を舞台とする成瀬作品と比べてみれば、その変更点が特異なもので
あることは一目瞭然だ。例えば、『めし』における大阪の長屋や『夫婦』におけ
る東京郊外の住宅では、いずれも下町風景と近隣を撮っている。あるいは、ブル
ジョア家庭を舞台とする『山の音』と『杏っ子』では、いずれも周囲から離れて
いる一軒家の日本家屋である。これらは、しばしば物語的には家庭の内部に、空
間的には日本家屋に止まっている。

これらに対し、『驟雨』における新興住宅地に着目することで、本作における
共同体の主題を理解できる。

当時、助監督を勤めていた廣澤榮は、その新興住宅地をロケーション・ハンデ
ィングする経緯について、次のように証言している。

成瀬の足は次第に自分の住んでいる家の周辺に向かい、そのへんを丹念に見
てまわる。その劇的な環境を「近間で見つける」ということは成瀬にとって
しごとの重要なポイントなのである。（中略）

成瀬作品を長らく手がけてきた美術の中古智はそういう成瀬の意図をのみ
こみ早々と並木家のプランにかかる。その中古はいう「成瀬さんの仕事で肝

心なことは劇的な場をどこに設定するか、もう一つ大事なことはいま（傍点
は原文）ということだな」。

つまり、一九五五年、日本がまだ高度経済成長期に入る前の庶民の生活、風

⁵⁸ 「成瀬が自作について語る——『驟雨』について」（『キネマ旬報』、2005. 8 月上旬号）

俗である⁵⁹。

このように、自分の知悉している環境を映画舞台にしている成瀬のリアリズムへのこだわりが伺える。そして、廣澤があたかも作中の一場面を再現するかのように、次のように述べている。

郊外のガタビシしているが恐らく高価な建売住宅。都市ガスまだ普及していない、だから焔炉の火を洪団扇でパタパタやっておこしていたころ。一方、噴流式洗濯機やテレビ受像機などが賑々しく店頭に並び、主婦が羨望の眼差しで見やったころ——そういう庶民のいま（傍点は原文）を成瀬はえがこうとしている⁶⁰。

『驟雨』における新興住宅地は駅から少し距離が離れており、その周囲にある商店街では、電気販売、薬局、肉屋などの店頭が林立しており、映画館もある。文子（原節子）が高価な家電機をウインドーショッピングしている場面は「主婦が羨望の眼差しで見やったころ」のままである。作中に、買い物に出かける文子と雛子が映画館から出てきた近所の婦人たちと遭遇する場面（背後に『ゴジラ』と『妻の座』の映画看板が映されている）、あるいは、雛子と亮太郎が映画館の前を通過する時の、映画についての会話は、まさに「いま」を表している。

成瀬作品に携わるスタッフの証言にあるように、成瀬が掴もうとしている「いま」は、女性、とりわけ主婦たちの日常生活の生態である。新興住宅地の周囲の商店街は、主婦たちの家庭空間の延長線上に作られている。そのような主婦生活と女性的な空間についての描写は、ほかの夫婦や家族を舞台とする成瀬作品にはほとんど描かれなかったことに留意すべきである。

では、その新興住宅地は、どのような特徴があるのだろうか。それは作中に、何度も全景ショットで登場する。まず目につくのは、二列の住宅が、家前の通り、及びその両側の生け垣を挟んで整然と並んでおり、家前の通りより一段低く建っている。両側の住民たちが家前の通りで遭遇する。

廣澤の証言によれば、中古が当時流行っていたほんの少しモダンな家を設定し、「セットとオープンセットと二通りつくる」⁶¹ことにしたらしい。そのセットは、並木夫婦の家とそれと隣接している今里夫婦の家であり、オープンセットは、

⁵⁹ 廣澤榮「成瀬巳喜男の仕事」『日本映画の模索・講座日本映画 6』（岩波書店、1987）。廣澤榮『日本映画の時代』（岩波現代文庫、2002 所収）

⁶⁰ 廣澤、前掲書

⁶¹ 廣澤、前掲書

二つの家前の通り、またその両側に整えている生け垣であろう。そして、「撮影所の敷地の一番奥に建てられたから隣接する本物の住宅の屋根や松の木などを借景にして出来ていて、どこまで本物かセットか見境がつかない」⁶²。そのセットとオープンセットと、隣接している新興住宅地は、すなわち、虚構と現実は、ほぼ繋ぎ目が見えないほど、一体化している。

注意すべきなのは、新興住宅地の右奥にある並木夫婦の家の位置である。並木夫婦の家と引っ越ししてきた隣家の今里夫婦の家は、住宅地の右側の一番端となるとところで並べている。つまり、並木と今里の家は、新興住宅地の周辺に位置付けられている。それにより、この二組の夫婦が街の共同体に疎外されることを事前に空間的・視覚的に提示している。

3、『驟雨』における疎外の諸相

『驟雨』の物語は、次のように要約すればできる。ミミ化粧品会社本舗という会社に勤めているサラリーマンの亮太郎（佐野周二）と専業主婦の文子の夫婦は結婚四年目であるが、子供がおらず、倦怠感に満ちた生活を送っている。ある日、隣の若夫婦である念吉（小林桂樹）と雛子（根岸明美）が引越してくる。そして、間もなく、新婚旅行の途中で帰ってきた姪のあや子（香川京子）が夫婦のところを訪ねてくる。夫婦の単調な日常生活では、変化が起きている。例えば、あや子の自分の夫への不満を聞いた夫婦が異なる反応を起こすこと。あるいは、亮太郎と雛子が週末に映画を見に行くこと。あるいは、文子と念吉がそれぞれの家族代表として、街の会議に参加すること。亮太郎の会社ではリストラが始まる。亮太郎の同僚たちは彼の家集まって起業を提案している。それを断った亮太郎が賠償金をもらって文子を田舎へ引き込もうと考えている。翌日、庭に落ちてくる子供の紙風船を夫婦二人が打ち合って、映画が終わる。

以上の物語を次のように言い換えることができる。すなわち、亮太郎と文子が暮らしている街や家族の共同体では、次々に新しいメンバーや部外者が参入することによって、夫婦の生活に変化が起きている。そして、会社の人事によって、亮太郎が再び共同体から追い出される危機に直面している。つまり、『驟雨』は、夫婦と彼らがいる共同体から疎外されるまでの物語なのである。

本節では、『驟雨』における疎外の諸相を、子供の不在、野良犬と文子の関連性、家庭空間という三つの角度から分析していきたい。

3.1 子供の不在による疎外

戦後の成瀬作品の特徴として、子供の不在があげられる。例えば、成瀬の「妻もの」の作品群では、子供がいない夫婦の設定を繰り返し用いている。あるいは、

⁶² 廣澤、前掲書

『山の音』、『浮雲』、『乱れ雲』におけるヒロインたちの中絶、さらに、『おかあさん』、『女の歴史』(1963)、『乱れる』における息子の死まで続く。このように、成瀬作品における子供の不在、すなわち縦関係の消去は、再生産への抵抗を示している。加えて、『驟雨』における子供の不在が、文子が共同体から疎外されることと緊密に関係している。確認してみよう。

文子は、住宅地の婦人たちのように、三々五々、ばらばらで行動するのではなく、つねに一人で出かけている。だが、文子の出かける過程は、ほぼ省略されている。例えば、雨の夜、傘を持って駅まで亮太郎を迎える場面では、編集によって家から駅まで瞬間移動を行う。それに対して、文子が雛子とともに買い物へと出かけていく場面だけは省略がない。そこでは、文子が疎外されることが起きている。

買い物カゴを持った文子と雛子が家前の通りを歩いている。同時に反対方向から、遠足に出かける婦人たちと子供たちの長い行列が進行してくる。行列の先頭にいる幼稚園長(長岡輝子)が、子供たちを先導している。そして、文子がたち止まって、歩いてきた隣人の奥さんとその娘とに挨拶する。「よかったことね、キコちゃん」と言う。この一見、物語の中心要素と関係がないように見えるエピソードは、実は本作の疎外の主題をほのめかしている。街中での大勢の子供連れの婦人たちとは違い、文子と雛子だけが子供を持たない。子供連れの婦人たちと子供を持たない妻たちの二組では、逆の方向性、異なる行動パターンなど、明確な対照性を示している。

次に、文子と雛子は再び近所の婦人たちに遭遇する。映画館の前を通りかかった後、四、五十代くらいの三人の婦人、黒林の奥さん(中北千枝子)、片倉の奥さん(出雲八重子)、生花の先生に出会う。そこでは、文子がまず、黒林の奥さんに自分の飼っていた野良犬が黒林の靴を紛失させたことを謝る。その時、黒林の奥さんが文子の家を訪ねて、「お子様はおありにならないから、おわかりにならないでしょう。子供の手でも噛んだり…」という責め言葉には、子供がいないことで、文子を差別している意識が表れている。そして、文子は引越ししてきた雛子を婦人たちに紹介する。やがて五人が一緒に歩き出す。その時、前方の三人と後ろについている文子と雛子の秩序が崩れない。映画を見終わった後の黒林の奥さんと片倉の奥さんが見た映画についての会話にも留意すべきである。片倉が「とても泣けますわね」「実際はね、ああいうことはあるわね」と感嘆する。そして、黒林が「ねえ、もう、あな、子供に頼らない世の中になってきますからね」と応じる。片倉「本当よ、なんのために子供に苦労して育っているのかわからなくなりますわよ、子供には逃げられ、夫には浮気され 本当にかわいそう」と言う。そして、三人が何かを思い出したようで、それぞれ去って行く。その話の内容は、映画そのものより、むしろ子供を育てる奥さんたちのあいだでは苦労

への共感である。後ろについてただ黙っている文子と雛子は、このような内容に参加できない。

つまり、家前の通りと映画館前で、近所の婦人たちと遭遇するシーケンスでは、文子と雛子は、子供がいないことで婦人の共同体から疎外されていることが示されている。

3.2 野良犬と文子の共通性

文子が町の共同体から疎外されるという主題は、成瀬作品で例外的に登場する、野良犬によっても表されている。

先行研究で指摘されているように、成瀬作品では猫が繰り返して登場する⁶³。例えば、『めし』では、妻・三千代の友人・小芳（花井蘭子）が初之輔のところを訪ねてくる。猫を怖がって、初之輔に抱きつく。猫がコメディの要素として機能している。その猫が「夫よりかわいいものだからねえ」という三千代の倒錯的な愛情を語る媒質となる。また、家の中に閉塞している三千代にとって、自由自在に移動できる猫を自分の代わりにしている。

一方、『驟雨』では例外的に野良犬を導入している。廣澤の証言によれば、小道具係が見つけた犬に、成瀬が「そんな派手なのではなく、べったら色の犬がいなか」⁶⁴という明確な指示を出している。野良犬に帽子を噛み潰れた念吉が「犬には罪がありませんよ」という苦笑するエピソードでは、野良犬がコメディ機能を果たしている。だが、より注目すべきなのは、野良犬の導入が、文子と街の共同体の関係性に重要な示唆を示していることである。

『驟雨』では、文子が野良犬にしばしば自分の家の縁先で餌を与えたりしているが、飼っているわけではない。

やがて、野良犬が住宅地で様々な騒ぎを起こす。近所の黒林の奥さんが片方の靴を持って、訪ねてくる。夫の履き慣れた誂えの靴の片方がその野良犬にくわえられていったと主張し、文子を厳しく責める。そして、黒林はその野良犬を犬殺しに持っていかせるべきだといい、さらに、文子は子供がいないからその危険性を認識していないと責める。文子は土下座して謝っているばかりである。ある日、帰ってきた文子がドアを開けて勝手口に入ろうとしているところで、雛子に呼

⁶³ 平能哲也編著『成瀬巳喜男を観る』（ワイズ出版、2005）、44-45 頁。平能の整理によれば、『薔薇合戦』（1950）での夫婦が別れた時に現れる猫。『稲妻』（1952）での清子（高峰秀子）が抱いている猫。『流れる』（1956）でのお春が塀越しにラーメンを受け取る時に、ゆっくり塀の上を歩いている猫。『杏っ子』（1958）魚をくわえて逃げていた猫。また、戦前の作品、『乙女ごろの三人姉妹』（1935）、『禍福 前、後篇』（1937）、『まごころ』（1939）などにも猫が見られる。また、宮尾大輔『映画はネコである はじめてのシネマ・スタディーズ』（平凡社新書、2011）を参照。

⁶⁴ 廣澤、前掲書

ばれて立ち止まる。雛子は野良犬に噛み殺された鶏を持ってきて、幼稚園長が文子に買わせようとしていると説明する。そして、園長が「主人も無愛想だけど、奥さんも道で会っても先に頭を下げたことがない」と責めていたことを伝える。その後、買い物から帰ってきた文子が慌てて家前の通りを通過している途中、園長に捕まって、鶏を受け取ったかどうかを確認する。そして、その夜に幼稚園で近隣の＜平和会議＞を開くことを報告し、文子の参加を要求する。

念吉が文子を誘って二人で会議に出る。遅れて到着した二人は、主催者の幼稚園長の対面、左右の二列に並べている近所たちに挟まれる側に座る。それは、新興住宅地という並列の空間構造の反復である。また、二人が街の共同体から疎外されることをも可視化している。＜平和会議＞の内容は、例の野良犬をどう処理するのかということである。その矛先を向けられているのは責任者の文子であり、どのように文子を処罰するかに話題は移る。並んで座っている黒林の奥さんと片倉の奥さんは、文子と野良犬に対しての処罰に興味津々で見つめている。文子は終始目を伏せて、一度だけ「あのう、わたしも、道で会っても先に辞儀しないとおっしゃるそうですけれども、いつも考えこととして下向いて歩く癖ですから」と発言する。文子の弁解は幼稚園長に向けられているが、明らかに野良犬の議論から脱線している。

つまり、『驟雨』での野良犬は、住宅地の秩序を乱す存在である。＜平和会議＞は、野良犬の処理を通じて、幼稚園長が代表する共同体にとっての部外者の文子を処罰しようとしている。そのような野良犬と文子のあいだの共通性は、成瀬作品における動物の主題からすると、特異なものになっている。

3.3 分断される家庭空間

文子が体験した疎外は、並木家の家庭内においても起きている。まず、並木家の空間構造から、文子がどのように疎外されているのかを見てみよう。

『驟雨』、『めし』とも美術監督を担当した中古智によれば、「東京と関西の住宅では文字通りに勝手が違う」という⁶⁵。書かれた設計図によれば、『めし』は大阪にはある長屋を舞台にしている。そこでの家屋構図では、玄関＝台所と、茶の間、座敷が一直線上にある。そして、玄関と台所は一体化している。一方、『驟雨』の家屋空間は、玄関と台所、座敷と茶の間が平行的に並べられている構造である。そして、台所と茶の間がつながっている。その空間設計の違いは演出に作用している。

『めし』では、三千代が台所＝玄関の中心にして素早い家事労働を行っている。

⁶⁵ 中古・蓮實、前掲書、136-148 頁。及び廣澤・前掲書。そこでは、中古智が書いた並木家の平面図が載せられている。

そこでは、「数センチほど台所の深さを増してみた」⁶⁶ことによって、妻の身体がそのなかで埋められた閉塞感が際立っている。一方、文子の家玄関との一体化によって、訪ねてきた近所たちと交流する場にもなっている。

それに対して、『驟雨』では、文子の身体は、台所と茶の間が一体化とするため、つねに台所と茶の間の奥側を占めている。タンス、食卓、火鉢などの生活臭に満ちた家具が周囲に配置されている。そのことによって、彼女の身体は窮屈な構図のなかに囚われている。一方、亮太郎はどうか。彼は茶の間と座敷の庭向け側に座ったり眺めたりしている。あるいは、縁側に寄りかかって隣の雛子を覗いている。このように、成瀬作品における女性の特権的な領域であったはずの窓側や縁側が、本作において容易に転倒されてしまう。以上から見れば、『驟雨』での夫婦関係は、ジェンダー的な秩序空間によって示されている。

文子が家事労働を強いられているエピソードは、作中に存在している。例えば、念吉とともに帰宅している途中で、亮太郎が就職活動で困っているという話をする。そこで、念吉は以前自分がお世話になった老教授が退職した後、雑用する助手を探している情報を提供する。亮太郎は最初に興味を示したが、あとで実は文子の就職への心配だとわかった後、すぐに断ってしまう。あるいは、亮太郎の同僚たちが並木の家で集まり、10万円の賠償金をもらって起業しようと相談する。そこで、皆が串焼きバーのような店を開こうと提案し、文子の参加を誘っている。「いまは女性の時代だから」と川上（加東大介）の勧誘に対して、文子は乗り気になるが、すぐに亮太郎に反対される。その計画に乗らない亮太郎が、同僚たちを帰す。その後、文子は次のように述べる。「あなたのひがみよ、あたしが働いちゃ、どうしていけないの？ 前からそう言っているでしょう。一緒に外へ出て働きましょうって。それを、あなたが許してくれなかったんだわ。どうしてなの？ 女に稼がせちゃ、男の顔にかかわるとでも思ったの？ そんな馬鹿なことって、ないわ」。以上のやりとりのように、文子の社会的進出と経済的自立の意欲は、亮太郎に封じられる。家事労働を強いられている彼女は夫からの疎外に直面する。それは、先述した文子がドアを通して出かける場面の欠如と帰宅する場面の過剰という足の主題系の特徴に対応している。

つまり、『驟雨』では新興住宅地とその周囲の環境を変更・設定することによって、成瀬作品における共同体の疎外の主題を全面化している。具体的に言えば、子供の不在、野良犬、家事労働という三つの要素から、文子が街と家庭の周辺に追いやられているのが明らかになっている。

しかし、この閉塞した住宅地と家庭では、次々に姪・綾子、今里夫婦が参入することによって、並木夫婦の間に＜不確かさ＞の運動を起こす。それとともに、

⁶⁶ 中古・蓮實、前掲書、146頁

『驟雨』は、コメディ映画としての相貌を帯びてゆく。

4、並置と交換の二重運動

成瀬作品には、並列性の問題がつねにある。例えば、二間続き、室内と室外、自宅と隣家、場所Aと場所Bなどがある。そして、登場人物が二つの空間のあいだで往来していること、あるいは、その中間地帯で滞在することが、強調されている。

例えば、『山の音』では、渡り廊下や裏廊下などの室内の中間領域で、義父と嫁が繰り返し出会っている。『杏っ子』では、義父と婿の寝室が、庭を挟んでいる。婿が窓を通して義父への嫉妬がサスペンフルに描かれる。『乱れる』では、義姉と弟（加山雄三）のあいだでは、告白と拒絶の心理的葛藤が、二人が二間続きのあいだでは往来することのなかで現れている。

とりわけ、『驟雨』における並列性の問題は多重化されている。繰り返しになるが、例えば、家前の通りを挟んで二列を並べている新興住宅地、そして、横に並んでいる二組の夫婦の住宅及びその延長としての庭、並木家の二間続きという日本家屋の室内構造、さらに、新興住宅地の地理的な環境を模倣するかのよう、幼稚園で行ういわゆる＜平和会議＞の席が二列に並んでいる。

並列している空間は、しばしば対照的に設定されている。例えば、結婚生活に倦怠している並木夫婦と今里夫婦、和風と洋風のインテリア、良妻賢母型の文子と自由奔放なモダンガールの妻・雛子などが見られる。ただし、二組の対照的に描かれる夫婦四人が同じ平面＝ショットに並置されると、四人のあいだでは、妻をめぐる交換運動が即座に生じる。確認してみよう。

4.1 家前の通りと歩行

買い物に出かけた文子と雛子が、途中で早めに帰ってきた亮太郎に出会う。そして、三人が肩を並べて歩いている。そこでは、亮太郎と雛子が視線をやりとりしながら、楽しそうに会話を交わす。雛子は亮太郎の冗談を聞いて、「面白い人」と笑って言う。一方、文子は落ち着かないように、視線を逸らしたり伏し目にしたりして歩く。文子が何かを買い忘れたようで、その場から抜け出して、別の方向へと急いで小走りしていく。亮太郎と雛子は二人きりで、映画館前の通りを歩いている。同時に、画面のサイズが、ミディアム・ショットに変わることで、二人の間の距離が一層縮んでいるように見える。そこでは、亮太郎が雛子に映画を見ているかどうか、洋画が好きなのかなどの好みを次々に聞く。雛子が「ええ」と応答する。そして、亮太郎が「このへんは駄目です。便所臭くて、気分も出ませんよ」と冗談交じりで言う。彼を見ている雛子が大笑いする。雛子の手の仕草の変化に注意しよう。彼女が片手で買い物カゴをさげたままで、左手で右手の腕

を掴んでいる。その手の仕草は、亮太郎といるときのみ保たれている。後で判明するように、その場で亮太郎が雛子を通じて、二組の夫婦の四人で映画を見にいくと約束していた。

場面は家前の通りの縦構図に変わる。亮太郎と雛子は無言のままで歩いている。後ろから文子が小走りで追いかけてくる。足音に気づいた亮太郎と雛子とともに振り返る。そして今度、家の前で待っている念吉の場面に切り換わる。そこで、カメラは再び縦構図で、画面の手前にいる念吉と、中間にいる亮太郎と雛子、奥にいる文子を収める。作中に初めての四人が集合する場面となる。念吉に呼ばれた雛子が向かっていくと同時に、文子は亮太郎の方を追いかけてくる。すなわち、四人が家前の通りで集合する時点で、一つのショットに収められる時点で、交換と分離が同時に起きている。

作中、並木夫婦あるいは今里夫婦のあいだでは、肩を並べて歩いている場面は一回も存在していない。夫婦は、つねに異なる空間や行動パターンで分離されている。そのかわり、このように亮太郎と雛子が二人きりで歩いている。

この歩行は、文子と念吉の間で反復される。念吉が文子を訪ねて、今夜の幼稚園での平和会議への参加を誘う。二人が幼稚園に入って、同じ側に肩を並べて座っている。カメラは次々に正面から、背後へと二人を撮る。近所たちの白熱した議論のなかで、繰り返しショットが繰り返されている。念吉と文子だけは、正面からのバスト・ショットで同じ画面に収められている。とりわけ、文子が悔しさを我慢するように、人を無視しているわけではないと弁解する時、隣の念吉が文子を慰めている。このように、＜平和会議＞で、文子と念吉が普段以上に距離が縮まっている。会議終了後、二人が一緒に夜道で帰宅する。カメラは、亮太郎と雛子の場合と同様に、家前の通りで無言のままで歩いている二人を縦構図で撮る。そして、文子が先に家の方に入ろうとしているが、念吉が彼女の後ろ姿を見送り続けている。この家前の通りでの歩行場面は、10 秒以上の沈黙が持続している。

つまり、二組の夫婦のあいだでは、仮に彼らが意識かどうかともかく、画面上において、四人の関係性の入れ替わりがすでに起きている。そして、入れ替わりの運動は、さらに家前の通りから、二つの家の隣接する空間である庭まで拡大してゆく。

4.2 庭と窃視

四人は日曜日に映画を見に行く。しかし、文子が当日になってキャンセルする。亮太郎は出かける準備をしながら、文子の家簞りを責める。文子は謝る。続いて、ほぼ同じ構図で今里の家でそれが反復される。そこで、カメラは初めて今里家の室内に置かれ、その空間が見せられる。リビングに立っている念吉と、ベッドで

横座りしているワンピース姿の雛子。雛子は念吉に甘えた声でストッキングを買ってくれるように頼む。念吉は断った後、椅子に座ってくつろいでいる。そして、今里夫婦の位置関係の構図は、並木夫婦の場面に切り換わって反復される。

つまり、二つの家庭が同じ構図で捉えられているが、室内の構造にしろ、夫婦生活の生態にしろ、対照的に示されている。

やがて亮太郎が今里の家を訪ねてくる。念吉は自分が体調不良を口実に行かないと説明する。カメラは室内から、三人を映った後、どんでん返しで室外から、三人をロング・ショットで撮る。念吉から許可をもらった雛子は喜んで裏口から飛び出していく。そして、カメラは九十度回転して、斜め左から縁側に残された念吉と去っていく亮太郎の後ろ姿をロング・ショットで撮る。画面では亮太郎の姿がほぼ消えたところで、雛子が入ってきて、文子に別れの挨拶をする。引きドアを開けて現れた文子が「いってらっしゃい」と言う。その時、念吉が柱を掴んで体を傾けて文子を覗いている。

つまり、亮太郎と雛子の外出組と、文子と念吉の自宅に残る組にわかれている。そこでは、亮太郎と雛子が同じく庭に、文子と念吉が同じく縁側に立っている。人間関係と空間位置の二つの次元で、入れ替わりの運動が起きている。

実際、映画の前半で、それはすでに提示されている。綾子が夫への不満を相談に来て、並木夫婦の意見を訊く。突然、室内が暗くなり、間もなく雨が降り始まる。そこでは、庭から念吉の「奥さん、雨ですよ」の呼び声がくる。文子が慌てて勝手口へと出かけていく。一方、亮太郎は他人事のように、縁側に立って外を見ている。そして、念吉が慌てて並木の家の中庭に入ってきて、洗濯物を取り込んでいる。そのような念吉の越境する行為は、亮太郎が今里家を訪ねる場面の反復である。文子が慌てて小走りでやってくる。二人で共同作業を行う。その時、雛子は縁側に出て、念吉が表に置いてある荷物を片付けていないことを責める。それを聞いた念吉が戻ろうとしている。そして、亮太郎が体を傾けて雛子の方を覗いている。

このように、庭で洗濯物を片付ける文子と念吉、そして同じ縁側に立っている亮太郎と雛子にわかれている。二組の夫婦の間では、入れ替わりの運動が反復されている。

入れ替わりの運動は、以上の二つの庭の場面の間においても起きている。カメラは同じ角度で右上から斜めにロング・ショットで四人の集合を収める。ただし、その時に四人の位置関係が、入れ替わっている。すなわち、今度は画面の手前の縁側にいる雛子と、中間の庭にいる文子と念吉、そして奥行きの縁側にいる亮太郎の位置関係で反復されている。また、今度は静止と運動の関係も入れ替わっている。亮太郎と雛子が立っている一方、文子と念吉が移動している。

さらに、入れ替わりの運動は、覗く行為とともに起きていることにも注意しよ

う。以上の二つの画面では、それぞれ念吉と亮太郎の覗く場面でフェイド・アウトして終わっている。それだけではなく、実際、作中に中間領域の庭空間では、念吉の文子への、そして、亮太郎の雛子への窃視がしばしば起きている。

例えば、あや子が文子のところを訪ねてきて、あいにく文子が留守であるため、引越してきたばかりの念吉に聞く。念吉が買い物に出かけていると答えると、雛子が皮肉っぽく「よく見たわね、あんた」という。帰ってきた文子とあや子を連れて家に入る。そして、次の場面は、念吉が壁の後ろから現れて、文子のところを見ている。あるいは、朝、文子がしゃがんで縁側の下にいるはずの犬に餌を与えようとしている。隣で歯磨きをする念吉が下を向いて文子の背後を見ている。何かを感じたように、文子は振り返る。

一方、亮太郎は雛子を背後から見ている。家前の通りに出た亮太郎が急に立ち止まる。視線の先にあるのは、荷物が詰められているトラックの後ろ側から現れたシャツとジーンズの姿の雛子である。そして、帰ってきた亮太郎が縁側に立ってくつろいでいる。その時、何かに気づいたように、体が前に傾いている。場面は庭で体操している雛子の姿に切り替わる。亮太郎は視線を雛子から逸らさない。

つまり、『驟雨』では、家屋が隣接しているこの二組の夫婦を対照的に示している。しかし、一旦、四人が同じ家前の通りあるいは庭の境界領域において集合＝並置される＝一つのフレームに収められると、静止状態である対照性から解放され、即座に妻をめぐる交換の運動が起きている。

5、包括的ショットとユーモア——コメディ映画としての手法

以上のような入れ替わりの運動は、実は『驟雨』だけの特徴ではなく、すでに『めし』論で分析したように、三千代と彼女の甥である一夫、そして初之輔と彼の姪である里子との関係性の変化にも見出せる。例えば、歩行の場面において、最初に里子と初之輔、そして三千代と一夫、さらに今度は三千代と初之輔によって三回に渡って並歩が繰り返して示される。それによって、構図を不変させる一方、動作を行う主体を変化させることによって、四人の関係性の変化を表している。

しかし、『驟雨』の場合は、『めし』の場合と決定的に異なっている。もう一度確認しよう。例えば、家前の通りの集合場面では、画面の手前にいる念吉と、中間にいる雛子及び亮太郎と、奥にいる文子という縦構図になっている。このような単一の場面のなかで、四人の位置と行動によって、その関係性の変化を可視化している。つまり、『めし』の場合は、三回のモンタージュを通じて交換の運動を表すとすれば、『驟雨』の場合が、ワンシーン・ワンカットという連続的な時空間のなかで、四人を同時に集合させ、そして、二重の交換を生起させている。その差異は極めて重要である。なぜなら、これが、『驟雨』がコメディ映画とし

ての条件をなしているからである。

アンドレ・バザンの『『出来事の本質的部分がアクションの二つ、ないしそれ以上の要素の同時的に共存に左右されるとき、モンタージュは禁じられる』』⁶⁷という指摘は、単なるリアリズム美学への称賛に止まらず、初期のドタバタ喜劇映画においても通用する。包括的ショットとコメディの関係性を論じた箇所を引用しよう。

ある種のシチュエーションは、その空間的単一性が明確に示されることによってのみ映画的に存在しうる。それは特に、人間と物の関係に基盤を置くコミカルな表現の場合である⁶⁸。

グリフィスとモンタージュによる映画表現の確立以前にドタバタ喜劇が栄えたのは、ギャグの大半が空間の中での、人間と物、あるいは人間と外界の関係の滑稽さにもとづくものだったからである⁶⁹。

成瀬は『チャンバラ夫婦』(1930)というドタバタ喜劇でデビューした。また、初期の代表作であり、現存する最古の作品である『腰弁頑張れ』(1931)も、一種の喜劇である。保険の勧誘員を職業とする岡部(山口勇)と妻(浪花友子)と悪戯好きの息子の三人が貧乏な生活を送っている。ある日、家賃を徴収する管理人が訪ねてくる。岡部は逃げ場がなく、押し入れに隠れる。そこには隣の近所の子供をいじめたことで逃げ込んだ息子がいる。岡部は家賃を徴収する人と妻の会話を盗聴している。父と管理人、押し入れと茶の間を、平行モンタージュで撮っている。だが、息子は突然飛行機が飛んでいる音を聞いて、外へと出ようとした瞬間、襖が破れて倒れてしまう。管理人にバレそうなところで、父がすぐ襖を立て直して、その後ろに隠れようとする。そこでは、茶の間を全景ショットで捉えている。近眼の管理人は何が起きているのかわからず、茫然としている。それに気づいた妻は、襖の裏側にいる夫を手伝って襖を元に戻そうとしている。

以上からは、成瀬がコメディ監督としての演出力がうかがえる。そもそも押し入れに隠れているはずのない父がある状況に追い詰められ、子供のようにそのなかに隠れている。人と場所のミスマッチで滑稽さが起きる。そして、襖によって茶の間と押し入れの空間、可視と不可視の領域が二つに分断されるが、襖が倒れたことによって、二つの空間は即座につながってしまう。父が再びに追い詰められ、

⁶⁷ アンドレ・バザン著『映画とは何か(上)』(野崎歓、大原宣久、谷本道昭訳、岩波文庫、2015)、94頁

⁶⁸ バザン、前掲書、98頁

⁶⁹ バザン、前掲書、99頁

バレないうちに襖を立て直して隠れている。つまり、包括的ショットによってもたらされた空間の連続性のなかで、「人間と外界の関係の滑稽さ」を表している手法である。

『驟雨』もまた、そのような側面を持っている。庭の場面を再確認しよう。

まず、驟雨という外界の変化を導入する。そして、その変化によって、念吉が自分の家のことを先に置いといて、庭の境界を越して文子を手伝う。一方、文子に家事を手伝う意識が全くない亮太郎が縁側でのんびりして、雛子を覗いている。そして、家事労働をしばしば夫に加担する雛子が念吉のことを叱る。このように、念吉が自分の家での地位は亮太郎の家の場合とは対照的に現れるため、笑いを誘う。そして、そのような念吉がそもそも亮太郎のやるべきことを代理している。それによって、念吉と亮太郎の立場が転倒してしまう。以上の庭の場面では、複数のアクションや出来事が同時に一つの庭空間＝一つのロング・ショットの中で起きている。それによって、人間と外界のミスマッチが重層化されている。それらを包括的ショットのなかで捉えているからこそ、ユーモアが溢れているのだ。

実際、コメディ映画としての『驟雨』はすでに冒頭からまもなく提示されている。新婚旅行の途中で帰ってきたあや子が祖母・文子に夫の愚痴を言う。あや子が夫の耐えられないところを一々取り上げている。例えば、夫に日本地図を書けと要求され書いた地図を「きゅうり」と馬鹿にしたことなどがある。そして、文子はそのことを、帰ってきた亮太郎に、あや子の身になったようにもう一回繰り返して真剣に説明する。文子はあや子が書いた地図を「なすび」と馬鹿にされたと言う。そして、すぐにあや子に「きゅうり」と訂正される。文子もまた「そうそう、きゅうり」と反復している⁷⁰。ここでは、香川京子のコメディエンヌとしての素質と、水木洋子の脚本の力が存分に発揮されている。阿部嘉昭は、以上の場面が「成瀬映画としては例外的に演劇性がナマに露呈している箇所」⁷¹だと指摘している。

それに対して、本作における四人の並置と交換の場面では、まったく異なるコメディの構造が機能している。すなわち、日本地図→きゅうり→なすびという類似しているもののあいだでは、連続的に意味を取り違えることによって、コメディ効果が生じるわけである。そこで作動しているのは、意味の取り違いである。一方、洗濯物を取り込む庭の場面では、一つの連続的な時間と空間＝包括的なシ

⁷⁰ 阿部、前掲書、217-220 頁では、以上の場面での「反復とずれ」によってもたらしたコメディ効果について詳細に分析している。また、あや子を訪ねてきて間もなく、文子がラーメンの出前を頼むも、届いたのはラーメンではなくうどんであった、という場面もある。

⁷¹ 阿部嘉昭「顔の展覧と矩形重畳」を参照。

<http://abecasio.blog108.fc2.com/blog-entry-1287.html>（最終閲覧日は 2020. 11. 30）。

ョットのなかで、人物関係と外界状況のズレによって、すなわち、場違いによって、コメディ効果を生み出している⁷²。

つまり、前者は、言語レベルでの戯れが俳優の演劇的な演技によって実現される。とすれば、後者は、視覚的レベルでの相互解釈を監督の演出によって見せられていると、分類できるかもしれない。このように、意味の取り違いと場違いという二つのコメディ映画の手法から、『驟雨』はコメディ映画としての条件を満たし、また、成瀬のコメディ映画監督としての署名をも示している。

6、第三項の導入による縦構図のなかでの不確かさ

『驟雨』では、二組の夫婦が一旦集合する＝一つのショットに収められると、関係の可変性が強調され、交換運動が起きてしまう。だが、その法則の例外を示しているのは結末である。具体的に見てみよう。

前夜に口喧嘩した並木夫婦が、翌日の朝、食卓の前で対立を続けている。その時、いきなり、塀の向こうから子供二人から「風船を取って」という声が聞こえる。亮太郎が目の前に転んでいる紙風船を見て、縁側から出ようとしている。カメラは右上から、亮太郎と隣の子供たちのいる家屋を斜めにロング・ショットで撮る。今度カメラは前庭に入って、紙風船を拾った亮太郎を撮った後、子供たちの背後から、紙風船を打ち上げている亮太郎を撮る。だが、紙風船が上に飛んでいるだけで、決して子供の方に届かない。亮太郎の不器用な動きは、実に滑稽である。子供たちの視線が移動する。画面外から亮太郎の「ほら、よし」という声が聞こえる。亮太郎が打っている紙風船が画面外に飛んでいる。突然、飛んでくる紙風船を打ち返している文子の場面に切り替わる。そして、場面は亮太郎の方に切り返される。また、文子は力強く亮太郎の方に返している場面となる。反撃された亮太郎が慌てて紙風船を文子の方に何回も打ち返そうとしている。ここで、カメラは亮太郎の移動に合わせて手持ちでダイナミックに撮影している。固定撮影で終始している本作では、例外的なカメラの運動性を見せている。次の場面はこうなる。「しっかり」という文子→飛んでいる紙風船→「こん畜生」と言い返す亮太郎→飛んでいる紙風船、「もっと強く」という文子→飛んでいる紙風船→「これでもか」という亮太郎→飛んでいる紙風船、「その息で」と言い返す文子。このように、紙風船という小道具を導入することによって、成瀬作品では見られないダイナミックな移動撮影とカッティングの分割が誘発される。

場面は縁側で並木一家を眺めている念吉と雛子に変わる。そして、カメラは縦構図のロング・ショットで、子供二人の背後（と彼らに近づいてくる年配の女性）から、中間位置にいる並木夫婦、奥にいる今里夫婦を捉える。その構図を維持し

⁷² その点について、松浦寿輝「ダブルベッドとルノワール」（『ユリイカ（臨時増刊）総特集・監督川島雄三』青土社、1989. 3）から示唆を得ている。

たまま、「終」のエンドマークが出てくる。

以上の結末に対して、廣澤榮の証言によれば、試写会で見たスタッフたちでは、藤本真澄以外に皆が「どこか物足りない」と評している。その理由について、廣澤が次のように述べている。

なぜ物足りないのか、それは冒頭で述べた、台本になる以前に『村一番の栗の木』の部分で地方ロケがあつて封切に間に合わないといつてシナリオを改変したことである。

それは夫婦が紙風船などで和解するのではなく、失業した亮太郎が文子を伴つて故郷へ帰る。故郷へ帰れば村一番の栗の木もあるし豊かな暮らしがある。ところが村へ帰ると、もう家は抵当に入り村一番の栗の木すら伐り倒されるという。そういう現実の中で亮太郎は何ものにも頼らず夫婦で力を合わせて生きていこうと誓ひあつて東京へ帰つてゆく。

その部分は原稿用紙で約八十枚ほどだったが、そこを削除して、その代わり紙風船の件が書き加えられたのである⁷³。

廣澤によれば、水木洋子のシナリオでは、夫婦が最後に一心同体となり、困難を乗り越えようとしているハッピーエンドであるが、「封切に間に合わない」ため、「夫婦が紙風船などで和解する」結末に変更したという。その変更について、自分が反対の声を上げなかったことを後悔しているようである⁷⁴。また、大久保清朗は、結末変更について、『驟雨』が、水木にとって『浮雲』以上に不本意な出来映えであつたことは言うまでもない⁷⁵と述べている。

このように、結末の変更は、当時から一貫して否定的な評価がなされている。

しかし、前夜に起きている夫婦喧嘩であれ、翌日朝の紙風船を打ち合うことであれ、別れと和解がはっきり示されているとは言えない。また、亮太郎がこれから仕事をやめて賠償金をもらつて実家に帰るか、それとも東京で再就職するか、最後まで決まっていない。まして、会社に追い出されるかどうか、判然としていない。すなわち、すべてが不確かなままで終わった。それは、成瀬的な「妻もの」では、しばしば決定的な破局あるいはハッピーエンドを回避する特徴を如実に表している。

阿部が、『驟雨』の結末の変更について与えている肯定的な読解は重要である。

⁷³ 廣澤榮、前掲書

⁷⁴ 廣澤榮、前掲書

⁷⁵ 大久保清朗『呪われた映画の詩学：『浮雲』とその時代』（東京大学博士論文・2013年10月24日）、259-260頁

阿部は、「すべての庭の隣接性を見通す」という縦構図によって、「一挙に普遍化の様相を帯びる」。したがって、その結末は、二組の夫婦の人間関係に限定するだけではなく、映画外のすべての人々まで普遍化している⁷⁶と評価している。

阿部の指摘に同意しつつ、この三つの庭空間の差異にも注目したい。もう一度結末場面を確認しよう。三番目に導入される庭空間の中で、縦構図の手前にいるところで子供が現れている。そのことは、本作の冒頭では、子供連れの夫婦が家前の通りで通過する縦構図と対応している。本作における子供の主題と文子が共同体から疎外される関係を念頭に置けば、冒頭と結末の関連性は無視できない。

結末の縦構図では、画面の奥行きにいる今里夫婦、中間にいる並木夫婦、手前にいる子供二人となっている。この三つの庭空間は、三つの家庭、三つの時間と状態を表している。すなわち、引っ越してきたばかりの今里の若夫婦、夫婦生活に倦怠している並木夫婦と、子供持ちの家庭である。言い換えれば、このあいだに位置づけられる並木夫婦は、どちらにも属していない。この宙吊り状態は、並木夫婦の前後にいる子供たちと今里夫婦の静止している姿に対して、空中に浮いている紙風船とともに誘発される不安定な身振りにも、見事に対応している。

さらに、この縦構図の後半部分では、並木夫婦と今里夫婦のあいだでの（庭での）交換運動を、前半部分では、文子が子供による疎外されることを同時に内包していると言える。すなわち、本作における二つの主要な主題は、一気に結末場面の縦構図（それとも並列性の問題）へと収斂している。しかし、それと同時に、この前庭に初めて足を踏み入れる並木夫婦が、空に向ける垂直の視線運動と二人が対面する相互作用によって、いままで反復している交換と疎外の運動を一旦宙吊りにさせてしまう。それとともに、映画が＜不確かな＞状態のままでエンドマークが出て終わる。

このように、『驟雨』における結末の変更＝第三の庭空間の導入は、成瀬的な「妻もの」の＜不確かさ＞の特徴を継承しつつ、また逸脱している。それだけではなく、『驟雨』のなかでの主題系（交換と疎外）を強調していると同時に、それらをも宙吊りにさせている。その二重の両義性こそ、『驟雨』の特異性をなしているのだ。

おわりに

本章では、成瀬作品における共同体の参入と疎外の主題系を取り出して、『驟雨』における新興住宅地という共同体の特異性を取り上げた。そのうえで、倦怠生活を送る並木夫婦の隣に今里夫婦が引っ越してきて、四人の間では形成した擬似スワッピング関係に注目した。具体的には、二つの家の境界領域で起きてい

⁷⁶ 阿部、前掲書、231-232 頁

る四人の間では並置と交換の二重運動を分析し、本作におけるコメディ映画の手法と結びつけて論じた。最後に、夫婦が紙風船を打ち合うラストシーンで、夫婦の不安定な身振り、新興住宅地の三つの庭空間が縦構図で連続的に捉えることにより、宙吊りながら含みある＜不確かさ＞を持ったことを明らかにした。

第三章 『山の音』（1954）における擬似的な近親相姦

はじめに

本章では、川端康成原作の『山の音』（1954）が分析される。成瀬が映画化する際に直面した性を描くことの「難しさ」というジレンマに着目し、本作における夫婦間で暗示の域にとどめられる性愛描写と、嫁と義父の間の擬似的近親相姦という二つの性描写について論じる。具体的には、尾形家という日本家屋とその延長線上の空間性、ヒロイン・原節子の身体性が、どのように結びつけられ、サスペンフルに演出されているのかを分析し、また、ラストにおいてその日本家屋が無化される際に現出する、関係性と身振りの変化を指摘する。

1、家族の枠組みの揺らぎの系譜

川本三郎は、戦後の成瀬作品の核心に迫る指摘をしている。

成瀬巳喜男は、普通の男女関係より、世間では許されない男女関係のほうにむしろ傾斜している。もっとも平凡で、もっとも日常的に見える成瀬巳喜男が、実はもっとも危険な男女関係を描こうとする。(…)「変わらない」日常にこだわる成瀬巳喜男は、実は、不倫によって美しく変わっていく女性を描き出す名手なのである。この逆説は見逃せない⁷⁷。

平凡な日常生活のなかの危険な男女関係を描くことによって、女性を美しく変貌させることが、成瀬の女性映画の特徴とされる。川本の「危険」という言葉は、家族の枠組みが守られるべきものであるという前提が透けて見えるものであるが、それでも、成瀬の映画が、そのような家族の枠組みを揺らぐような「危機」を撮ってきたと、さしあたりは言えるだろう。

例えば、『稲妻』（1952）では、綱吉（小沢栄太郎）が腹違いの長姉の縫子、次姉の光子と不倫関係を持ちつつ、清子（高峰秀子）にモーションをかけている。

『妻』（1953）では、安月給のサラリーマンをしている中川十一（上原謙）が同僚の未亡人と不倫したことが妻・中川美種子（高峰三枝子）に露見し、夫婦関係が危機に陥る。『浮雲』（1955）の、ゆき子（高峰秀子）とおせい（岡田茉莉子）は、富岡兼吾（森雅之）との不倫関係の末、死に至る。

このような男女関係は、実質的あるいは擬似的な近親相姦に傾斜する。例えば、『めし』の夫と姪、妻と従兄の関係性もそのようなものと考えることが可能だ。『あにいもうと』（1953）では、兄妹間にそれがある。『驟雨』では一列に並んでいる長屋の二組の夫婦の間で起きた擬似的な不倫。あるいは、必ずしも主題としてではないとしても、近親相姦のプロットが散見している。例えば、『浮雲』でゆ

⁷⁷ 川本三郎「路地を見つめる者——成瀬巳喜男論」（『文学界 47(5)』、1993）

き子が義兄・伊庭杉夫（山形勲）にレイプされ、処女喪失したことが回想シーンのなかで提示される。『女の歴史』（1963）では、妻・信子（高峰秀子）が義父にレイプされかけたと回想している。

このような男女関係が、戦後の成瀬映画にとっての不可欠な主題であることは一目瞭然である。この特徴を、まずは、歴史的な文脈との関係から確認しておこう。

1947年10月に刑事罰としての「姦通罪」が改正を経て廃止されたこと、1957年4月に「売春防止法」の法律の施行に伴い、1958年に赤線が廃止されたことから見れば、日本の女性はますます法的には平等となり、保護されるようになった。このような背景があって、戦後日本映画産業の激増に伴い、女性が観客層のなかでは多く占めるようになった。このことによって、文芸映画や女性映画という二つの女性向けの映画ジャンルがブームになっている。

河野真理江の実証的な考察によれば、1930年代中期に（同時代の）純文学作品を映画化したものとされる「文芸映画」の定義が、50年代に至ると、『純文学の映画化』という明快な定義は必ずしも有効ではなくなった」とされる。その重要な一因として、河野は、原作である純文学自体のカテゴリーが曖昧になったことと関わっているとする。「1950年代は実に約10年間にわたる第2次文芸映画ブームの時代であった」。50年代の文芸映画が、「中間小説の映画化を通じてあらわれたものの一つがまさに女性向けの文芸映画であった」⁷⁸。河野は、1950年から1964年までの間に、「中間小説」のなかの「姦通小説」の担い手、また女性映画作品群の原作者の代表的な存在の井上靖、丹羽文雄、舟橋聖一という三作家の映画化した作品が、実に75本が公開されていたと指摘している⁷⁹。

つまり、50年代の文芸映画では、「姦通もの」や性的題材が流行っており、性的な意味合いが溢れていることになる。それは、戦後の成瀬作品では実質的あるいは擬似的な不倫や近親相姦が頻出する時期と重なっているため、その歴史的な背景によって要請されたものであったと考えられる。

2、性描写のジレンマ——『山の音』の映画化について

成瀬作品のなかで川端原作を映画化したものは、「浅草姉妹」（映画題名は『乙女ごころ三人姉妹』、1935）と同名小説「舞姫」（1951）に続き、『山の音』が三度目である。『山の音』の撮影が始まる前の「座談会　ちかごろの日本映画」で、成瀬が、プロデューサーである藤本真澄と川端文学の映画化について交わした会話は注目に値する。

⁷⁸ 河野真理江「文芸メロドラマの映画史的位罫——「よろめき」の系譜、商品化、批評的受容」（『立教映像身体学研究（1）』、2013）

⁷⁹ 河野、前掲書

藤本 文学と映画の限界の難しさと勝負しているようなものです。

成瀬 まあ、あの作品のなかには一見簡潔な文章の中になかなかの含みがあるのです。性的描写も川端文学にはいやらしさが無い。しかし、映画ではどうしてもそれをある意味でださなければならない。文章の味の難しさというか、要するに文字と絵の感覚の違いという気がします。

(……)

藤本 夫婦のセックスを直接描かないで、ただ菊子は子供みたいだといっているが、そこにセックスの問題はあきらかに提出されているのが「山の音」のよさだと僕は思うね。

成瀬 それじゃますます映画化が難しく、怖くなってきます⁸⁰。

両名とも川端文学の映画化が「難しい」と考えている。そして、その「難しさ」を『山の音』における性描写の問題に集約させている。成瀬が原作では性描写を「どうしてもそれをある意味でださなければならない」と主張している一方、「映画化が難しく、怖くなってきます」とも心情を吐露している。では、成瀬が直面しているその「難しさ」のジレンマをどのように理解すべきだろうか。

ここで、さしあたり、両者が議論している夫婦間の性愛について考えてみたい。前掲の河野の指摘では、続けて成瀬の『めし』『妻』『山の音』『驟雨』などを取り上げ、「必ずしも人妻の不倫の恋を描いていなかったが、夫婦間の性的な隠喩が多く散りばめられていたのが特徴であり、成人向けの映画としての性格を色濃く持っていた」⁸¹と指摘している。より正確に言えば、それは夫婦間ではなく、男女の間である。『めし』『夫婦』『妻』、さらにその後に制作された『驟雨』『妻の心』も含めて、子供がいない倦怠生活を送っている夫婦を描き続けている。それらでは、夫婦間での性生活の描写がまるで存在していないかのように処理されている。その意味で、成瀬の「妻もの」は＜脱性愛化＞している。

木下千花は、1950年代において「夫婦をめぐる言説の性愛化が進んでいる」とし、とりわけ、その特徴が夫婦の住空間のなかで現れていることに注目して、成瀬作品の『夫婦』と『山の音』における性愛と空間の関係性について指摘している⁸²。また、木下は、同時代言説である大井しな子の「妻の解放と『妻のもの』映画の流行」の指摘を参照しながら、妊娠と夫婦関係の「性愛化」の問題系と結びつけて論じている⁸³。

⁸⁰ 「座談会 ちかごろの日本映画」「婦人朝日」(朝日新聞社、1954. 2)

⁸¹ 河野、前掲書

⁸² 木下千花「妻の選択——戦後民主主義的中絶映画の系譜」(ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著、『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』、青弓社、2012)

⁸³ 木下、前掲書。大井、前掲書。

しかし、『夫婦』では妊娠や中絶が物語の終盤で現れる途端に、映画を終わらせている。夫婦関係の性愛に関する描写は画面上では存在していない。「夫婦をめぐる言説の性愛化が進んでいる」(木下)という指摘を踏まえると、成瀬の「妻もの」では、＜脱性愛化＞の特異性が、逆に際立っている。

一方、木下が援用した大井の文章では、『山の音』を「妻もの」に分類しているという問題がある。「セックスの問題はあきらかに提出されているのが『山の音』」(藤本)である。したがって、夫婦間の性生活を問題視するという意味で、本章で議論対象として取り上げる『山の音』がその例外であることは明らかだ。『山の音』での夫婦間の性愛に関する描写には次のようなものがある。

- ① ホールから酔っ払って帰ってきた修一が風呂に入らず寝室に入って仰向けになり、目を閉じている。そして、菊子がタオルを持ってきて、襖を開けて台所に戻る。その直後に、寝室から修一の「菊子」の呼び声がある。それを聞いた菊子が一瞬立ちどまる。「菊子」の呼び声が二度目に来る。菊子がゆっくり振り返って寝室の方を見ている。そして、夜中のなかで明かりがついている窓の屋外のロング・ショットが挿入され、フェード・アウトする⁸⁴。
- ② 嵐の夜、布団に入って仰向けで目を瞑っている修一と寝巻きに着更えている菊子。そして菊子が心配そうに振り返って上を見ている。雨が降りかかる屋根、明かりがついている窓の屋外のロング・ショット、と次々に場面が変わる。今度菊子が窓の方に目を向け、そして、布団に入ろうとしたとき、突然修一に「菊子」と呼ばれる。それを聞いた菊子がすぐ起きて、不安そうに修一、そして窓の方を見ている。場面は庭のなかで雨に打たれた観音像に変わり、フェード・アウトする。

以上について、例えば、中古智がインタビューで「成瀬演出には男女同衾のなまのセックス描写はない」と指摘したうえで、シークエンス②での成瀬の間接な表現による同衾を示唆している。また、②では菊子の妊娠とつながっていると見做している⁸⁵。阿部嘉昭は「上原が泥酔帰宅したのち、幾度か挿入される原一上原の寝室の外景から捉えたショットは、すでに彼らの性交を暗示している」⁸⁶と指摘している。伊藤洋司も「わざと何かを見せないでおくことによって、それが観

⁸⁴ 水木洋子「山の音」『キネマ旬報』(キネマ旬報社、1953.12)。脚本「19 寝室」場面では、菊子がタオルで修一の顔、そして手を拭いている。修一がそれを嫌がっていると書かれている。それから見れば、性的なニュアンスが読み取れない。

⁸⁵ 中古・蓮實、前掲書、186-188 頁

⁸⁶ 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』(河出書房新社、2005)、177 頁

客の自由な想像のなかでより豊かな形を取るようにしようという演出が行われているのだ」という「省略」⁸⁷の特徴を述べている。

以上の先行研究ではいずれも、夫婦間の性行為を「間接」、「暗示」、「省略」の形で表しており、またそれを成瀬的な演出の特徴に帰している。『山の音』の例外が最初に設定したからこそ、その後に作られた『杏っ子』（1958）での暗示的な性愛描写が生まれたと考えられるだろう。

しかし、仮に以上の先行研究で指摘したような、成瀬的な性愛を描写する演出法を認めるとしても、前述した成瀬が直面している「難しさ」のジレンマは到底説明されていない。その「難しさ」は文学と映画の間の差異だけではなく、映画製作の制度自体に由来している。事実として、撮影所と観客の間では「映画倫理規定管理委員会」という制度が介在している。その制度にしたがって、『山の音』が製作されている。

板倉史明の調査によれば、「ハリウッドのプロダクション・コードの影響を受けて成立した映倫であるが、1949 年以降の日本映画には、戦前・戦中の国家による検閲時代にはなかったような表現技法が生まれてくる」⁸⁸。その表現技法の一つは、暗示的、省略的な性描写である。そして、「日本において、映画観客の入場を年齢によって制限する＜レイティング・システム＞は、映倫が 1955 年に「成人向」作品を指定したことにはじまる。（中略）1955 年以前の日本で公開されたすべての映画作品は、赤ん坊から老人まで、あらゆる年齢の観客層に対して開かれたものとして製作されており、それゆえ、その条件に合致した表現と描写法が構築され、洗練されてきたといえる」⁸⁹。さらに、板倉が成瀬作品の『お国と五平』（1951）において、五平がお国の寝ている蚊帳のなかに入って興奮しながら土下座すると、お国がなまめかしく髪を梳く場面のあいだにフェイドアウト・フェイドインによって性的描写を省略している。その省略法は当時「洗練された」観客に間接に事情を伝えた⁹⁰、と指摘される。

このように、映倫では＜レイティング・システム＞が導入される直前の 1954 年に『山の音』が公開されたことは、意味深い。そして、当時の日本映画で現れた暗示的、省略的な性描写は、『山の音』における夫婦間の性愛の場面に一致している。一方、その後に作られた『あらくれ』（1957）は対照的である。例えば、作中に旅館で女中として勤めたお島（高峰秀子）が、常連客である精米所

⁸⁷ 伊藤洋司「成瀬巳喜男『山の音』 あるいは禁じられた欲望」『人文研紀要(59)』（中央大学人文科学研究所、2007）

⁸⁸ 板倉史明「『無垢な』観客と『洗練された』観客——初期映倫時代 1949—56 年における隠喩的描写法」『映画のなかの社会／社会のなかの映画（映画学叢書）』（杉野健太郎編著、加藤幹郎監修、ミネルヴァ書房、2011）

⁸⁹ 板倉、前掲書

⁹⁰ 板倉、前掲書

の主人（志村喬）に胸を触られる場面が見られる。作中に、露骨に性的な場面が横溢するため、映倫の〈レイティング・システム〉によって、成人映画に指定され、18歳未満（R18+）の鑑賞を制限されていた⁹¹。

木下は、「妊娠映画」の系譜から、「占領下の二重検閲時代が終わった一九四九年四月から五六年にかけての時期にも、「非合法」なタイプの妊娠中絶を描くのは難しかった」と述べたうえで、「合法性が疑問視される中絶を映画の核心に据えた『山の音』は画期的である」⁹²と指摘している。いうまでもなく、その「難しかった」ことは、映画表現と映画倫理の間の衝突や妥協である。そして、木下はシークエンス②に当たる箇所を取り上げて、「映画倫理規定管理委員会」の「希望」事項と脚本を照らし合わせて、委員会の希望は受け入れられたと判明している。すなわち、そもそも脚本にあった露骨な行為である「修一、いきなり、菊子の手をぐいと引き寄せる——倒れる菊子」という箇所（43 寝室）は映画では削除されている⁹³。一方、成人映画の『あらくれ』ではお島が浜屋（森雅之）にレイプされる場所では、屋外からの窓のショットが挿入され、その時に窓越しにお島が抵抗している姿はうつされている。

以上に示したように、その暗示的、省略的な性描写は、実は「映画倫理規定管理委員会」という制度に妥協した産物の一面がある。したがって、それは単なる『お国と五平』や『山の音』などにはある成瀬的な演出法の特徴に還元すべきではなく、むしろ当時の日本映画に共通している表現法だと考えられる。

3、窓の両義性と不完全な振り返ること

とはいえ、阿部は「むろん、日本映画がこのような暗示描写をしてこなかったわけではないが、その暗示がこれほど胸をざわつかせる例も殆どないのではないか」⁹⁴と注意を喚起している。その指摘を踏まえれば、成瀬的な演出が存在していることもまた確かである。とすれば、問題なのは、その暗示的、省略的な手法は、具体的にどのように表現されているのかをより明らかにすべきである。もう一度、先のシークエンスを確認してみよう。

二つのシークエンスではいくつかの共通点があげられる。まず、唐突に挿入されている空ショットである（①の屋外の窓、②の屋外の窓と観音像）。それらの空ショットは長く持続しており、シークエンスの終りと重なって強調されている。

⁹¹ 日本映画情報システムのホームページより、『あらくれ』の映倫番号は10114である。
(<https://www.japanese-cinema-db.jp/Details?id=6552> 最終閲覧日:2020/11/30)

⁹² 木下、前掲書

⁹³ 木下、前掲書

⁹⁴ 阿部、前掲書、177 頁

木下は、原節子と観音像の場面とのつながりは小津安二郎の『晩春』（1949）における「壺のショット」に対しての「意識的な目配せ」⁹⁵だと推測している。また、阿部は『山の音』に原が起用される理由は、『晩春』における「壺のショット」と原自身のエロスと関連している⁹⁶と指摘している。『山の音』と『晩春』は、二作とも原節子が主演している。しかも、『山の音』では『めし』と『驟雨』にあるような夫婦生活に倦怠している妻役とは異なる演技や身体性が、『晩春』に接近している。さらに、下町の庶民階層を舞台にする成瀬作品が例外的に、小津作品のように、鎌倉の閑静な住宅の中産階級家庭の題材を扱っている。このように、『山の音』と『晩春』との比較は要請される。まず、『晩春』の名場面を確認してみよう。

『晩春』では、娘・紀子（原節子）の婚約が決まった後、京都旅行に行く親子二人が同じ寝室で並んで寝ている。そして、紀子は、父・周吉（笠智衆）に話している途中で、父が眠りにつく。そこから、二回にわたって、床の間に飾られた壺の空ショットが挿入されている。この有名な壺のショットに対して、すでに様々な議論がなされているが、蓮實重彦と吉田喜重は近親相姦の一場面だと解釈している⁹⁷。長谷正人は、そのような解釈が生まれる原因、すなわち、原節子自身の過剰さが解釈を招いたと考え、「原節子の表情は、途方もないエロスのようなものを表出していて見る者をうろたえさせる」⁹⁸と指摘している。しかし、長谷が注目しているのは、原の顔のショットであり、壺のショットではない。言い換えれば、仮に二回を挿入される「壺のショット」がカットされるとしても、長谷の指摘は成り立ってしまう。興味深いことに、各論者たちが「壺のショット」と関連して論じているのは、親子二人が能を観劇している場面である。そこでは、原は父が再婚相手と挨拶を交わす場面を見て、嫉妬としか言いようのない表情をしている。能場面では明確に近親相姦的な要素が読み取れる。だが、この二つの場面に共通しているのは、親子二人とも長く沈黙していることである。父が途中で寝てしまってから、原の顔と壺が、並行モンタージュされていることは重要である。その沈黙は、メッセージ伝達する台詞を排除し、壺と顔のショットの間では曖昧さをもたらしている。それは、原の顔に過剰さを助長させていること、「壺のショット」をめぐる過剰な解釈を招いた一因になると考えられる。

⁹⁵ 木下、前掲書

⁹⁶ 阿部、前掲書、167 頁

⁹⁷ 蓮實重彦『監督 小津安二郎〔増補決定版〕』（筑摩書房、2016）。吉田喜重『小津安二郎の反映画』（岩波書店、1998）。さらに、蓮實重彦、山根貞男、吉田喜重編著『国際シンポジウム小津安二郎：生誕 100 年記念「OZU 2003」の記録』（朝日新聞社、2004）では、議論が一層拡大されていく。

⁹⁸ 長谷正人「人間の原節子 そのエロスの源泉」『ユリイカ 特集=原節子と〈昭和〉の風景』（青土社、2016. 2）

一方、『山の音』の場合はどうか。最後に夫婦の間では挿入された観音像の空ショットは性愛を暗示している。より注意すべきなのは、その前に接続される屋外からの窓のショットである。窓の空ショットは上記のシークエンスで反復されている。窓は、窺視するための空間装置である。したがって、そこで窓のショットの挿入は、欲望的な視線の導入を表している。だが、その視線は一体誰のものなのだろうか。義父・信吾の窺視かもしれない⁹⁹。信吾は夫婦間の動向をつねに敏感に感じている。例えば、信吾は菊子の異変を気づいた後、修一に確認する。「ゆうべも声を殺して泣いてたらしいじゃないか」という質問に対して、修一は「まるで家中で、菊子の動静を探ってるみたいですね」と言い返して家から出ていく。いずれにせよ、観客は窓＝スクリーンを通じて窺視している。したがって、「自由な想像のなかで」「胸をざわつかせる」という感じを惹き起こさせるわけである。

実際、窓と性愛を結び付けた演出は、成瀬作品では一貫している。例えば、『乱れ雲』（1967）では三島（加山雄三）と淳子（浜美枝）の最後の別れは窓の開け閉めを通じて演じられている。最初、窓は屋外からロング・ショットで撮られている。少し時間が経つと、三島が窓を開ける。そして、淳子が慌てて出て行く。つまり、情事とその破綻は、窓の開け閉めによってサスペンスフルに視覚化させている。

しかし、『山の音』では、窓のショットは空ショットである。また、それは、菊子の身振りと編集を通じて繋がれている。例えば、シークエンス①では、修一に呼ばれた菊子が答えず立ち止まる。そして2回目呼ばれたときにゆっくり身体を回転し、恐怖に近い顔で無言のままずっと見ている。家事労働に慣れた菊子の敏捷さに対して、ここで目立っているのは彼女の動作の遅延と緩慢さである。また、その振り返る身振りは、途中で終わったという点において、成瀬作品における「振り返り」の系譜から逸脱するものである。直後、窓のショットが挿入される。

また、シークエンス②では、修一がすでに布団に入って待機しているのに対して、菊子も修一より一歩遅れている。そして、それと繋がるのは、また屋外からの窓のショットである。修一に「菊子」と呼ばれている。脚本では、修一が「何やっているんだ！いつまで」と責めている¹⁰⁰と書かれているが、映画では削除されている。そして、映画は菊子が一瞬止まり、何かに怖がっているようで、不安そうに無言のままであちこちを見ているのを強調している。

⁹⁹ 同じく山村聡が父役を演じている『杏っ子』では、父が中庭越しに、向こう側にいる婿に見つめられている。娘と自分の寝室が対称的に構造化されている家屋は、その窺視の演出を可能としている。

¹⁰⁰ 水木、「山の音」、前掲書

重要なのは、菊子の遅延、緩慢、無言の身振りが、窓のショットと繋がることである。それによって、窓が他作品とは全く異なる機能を果たしていることだ。

『山の音』の脚本を担当した水木洋子は、菊子が自ら中絶を選択したことは、夫に対しての「悲しいレジスタンス」¹⁰¹だとフェミニズム的な発言をしている。それと結びつければ、菊子のゆっくりとした身振りや無言の表情は、実は彼女の夫に対しての抵抗だと納得することができる。したがって、それと直接に繋いだ屋外の窓のショットでは、単なる欲望の視線を導入するだけではなく、囚われている「悲しみ」も含まれている。言い換えれば、その時の窓が性愛装置としてだけではなく、また監獄のようなものでもあるのだ。

つまり、成瀬が直面している「難しさ」のジレンマは、二重の意味があると考えられる。一つは、川端文学を映画に置き換えることの限界である。もう一つは、映画と映倫との緊張関係である。その二重の制限＝「難しさ」こそ、映画『山の音』が成立する条件をなしている。その意味で、『山の音』は成瀬作品においてそのような二重の「難しさ」との衝突、闘争過程を如実に記録した特異な作品である。そのことは、菊子の不完全な振り返ることと境界領域の窓の演出のなかで顕著に現れている。

4、相反する二つの男性性の運動——上原謙と山村聡の男性表象について

前節の議論を受けたうえで、もう少し『山の音』の特殊な位置づけを、上原謙による男性表象から掘り下げて考えてみたい。なぜなら、『山の音』における修一は、成瀬作品における男性表象においても、また上原謙自身のスターイメージにおいても、特異なものとなっているからだ。

上原謙のスターイメージに関する先行研究では、対立する二つのものがある。河野真理江は、1930年代に「上原が当時の多くの俳優の出自とは異なり良家の子息として育ち大学を卒業していたことは、彼がスクリーン上で女性たちの理想的な結婚相手であるブルジョア家庭の息子を演じることに好都合な裏付けを提供し、（中略）上原の男性的アイデンティティやそこに含まれる父権的な意味は矮小化され、ファリックな脅威がそがれた無害なエロチシズムのみが誇張されているように見える」¹⁰²と指摘している。そして、そのような上原謙のスターダムが松竹大船における新しい女性メロドラマの成立に決定的な役割を果たしたと述べている。河野はさらに、上原が48年に松竹から東宝へと移籍することによって、彼のスターイメージにひとつの断絶が起きていると見なしている。それ以降、成瀬の『めし』『夫婦』『妻』『山の音』といった女性映画に主演する上原が、「理想の夫がふしだらな夫あるいは退屈な夫へと変わる幻滅のプロセスを

¹⁰¹ 「座談会 ちかごろの日本映画」、前掲書

¹⁰² 河野真理江「上原謙と女性映画——三〇年代」『映像学（89）』（日本映像学会、2011）

実践する」¹⁰³とする。それによって、過去の自分の理想化されたイメージを裏切り、またメロドラマのパラダイムに抵抗することに成功していると、結論づけている。

一方、北村匡平は、成瀬映画における頼りない男性主人公、とりわけ『めし』で上原が起用されたことに注目し、戦前と戦後の時代変遷のなかで、各雑誌における「男性スターの人気投票」を実証的に調査したうえで、上原のスターイメージにおける「理想化されたペルソナ」の連続性を捉えている。北村は「戦前に構築された上原謙のスターペルソナは、戦後日本映画においても、女性との関係性

において必然的に要請された。女性を男性的権力で抑圧せず、^{マスキュリティ}男性性を縮減する両性具有的な美しい顔と身体をスクリーンに表象した戦前のスターイメージに、戦後、「無気力」で「退屈」なイメージが与えられる。(略)端正で知的な上原謙のイメージは女性観客にも好感をもって迎えられたのだ」¹⁰⁴と指摘したうえで、

上原の^{マスキュリティ}男性性を後景化しながら、男性性の不在を隠蔽し、戦争責任を回避しながら歴史的トラウマを乗り越えることが可能となった」¹⁰⁵と結論付けている。

だが、上原の身体性についての指摘は実はほぼ共通している。すなわち、「ファリックな脅威がそがれた無害なエロチシズム」(河野)と「男性性を縮減する両性具有的な美しい顔と身体」(北村)である。

これらはいずれも『山の音』における上原のイメージの特異性を看過している。『山の音』で上原が演じる夫・修一は、妻・菊子に愛情を持たないにもかかわらず、セックスを半ば強要して妊娠させる。そして、愛情が尽きた菊子に対し中絶を促す。さらに、戦争未亡人の絹子(角梨枝子)と愛人関係を持ち、絹子を妊娠させたにもかかわらず、暴力をふるってやはり中絶させようとする。「修一さんは産むなって私を殴ったり、踏んだり蹴ったり、医者へ連れてこうとして二階から、引きずり下ろされました」という絹子の告白は、菊子が中絶を選択したことと並び、『山の音』のなかで最も暴力的な事件である。そのような上原のイメージは、先行研究では指摘したようなものとは反対に悪役である。

上原自身は「成瀬組に出演するごとに、段々悪人になってゆく。『めし』『夫婦』『妻』では気の弱いサラリーマン。『あらくれ』では、神田の缶詰屋のいなせな若旦那鶴さんであちこち情婦を持った色男」¹⁰⁶と述べている。『めし』『夫婦』『妻』

¹⁰³ 河野、「上原謙と女性映画」、前掲書

¹⁰⁴ 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)、366-369頁

¹⁰⁵ 北村、前掲書、370頁

¹⁰⁶ 山根貞男監修『成瀬巳喜男生誕100年記念 映画監督 成瀬巳喜男 レトロスペクティブ』(コミュニティシネマ支援センター、2005)、57頁

では、上原は十分に自覚してないにもかかわらず、周囲の女性に好感を持たれている既婚者を演じている。それと関連して、そのキャラクター造形では眉がなめらかな曲線で、少し垂れている優しい印象、あるいは自宅でくつろいでいる姿などから、人畜無害なキャラクターにされていると言える。対照的に、『山の音』での上原の眉は、普通以上に太くて立ち上がっており、威圧感を感じさせている。夜中遅く帰り、朝早く出かける修一は、尾形家にいるイメージが希薄である一方、自宅でも背広姿で立っている場面が多い。原作と比較すれば、修一の悪役の造形の特徴が明白だ。例えば、原作では修一は「フランス語ができる」という知的な一面を設定している。そして、修一が菊子に発音を教えたことで、菊子が上手に歌ったと書かれている。だが、それらは映画では削除されている¹⁰⁷。

このような上原は、彼自身のスターイメージの系譜において特異的なのである。これは、成瀬映画においても例外的といえる。

戦後の成瀬映画では、50年代では頼りなくだらしのない男性たちが、成瀬的なヒーローとして印象的に登場している。仮に次々に周りの女性を（間接的であれ）死なせる『浮雲』の富岡のような男でも、最後でゆき子に口紅を塗りながら号泣することで悪のイメージが浄化され美化されている。つまり、善悪の対立をつねに曖昧にするのが成瀬映画の特徴の一つである。しかし、『山の音』での上原は、成瀬の男性主人公のなかでは、悪役を徹底的に演じ遂げた例外的な存在である。

その例外性は、主人公である山村聡の男性表象と緊密に関わっている。原作では、老境に臨んで孤独を感じている信吾が若い女性、嫁の菊子に対して性的な欲望を抱いていると書かれている。それに対して、映画ではそのような印象は全く感じさせないように処理している。つまり、上原＝修一の場合とは異なる変更を行っており、二人を対立させて演じさせている。

実際、『山の音』では父子を演じている山村と上原はほぼ同じ年齢である。しかも、二人は気質的にかぶっている。東京帝国大学文学部出身の山村聡は端正な顔たちの持ち主である。知的な発言から人に賢明さを感じさせている¹⁰⁸。当時の批評言説では、義父と嫁の愛情表現が成功した理由を、山村の演技に帰結させている。「品がよく物静かで教養があって思いやりのある老人」とみなし、「一つの新しい老人のタイプを日本映画に導入したと言える」¹⁰⁹と指摘している。例えば、『杏っ子』では有名な小説家の父を演じている山村は、才能のない小説家志向、コンプレックスを抱いている婿である亮吉（木村功）の無茶な行動に対して、聖人のような寛大さを持っている。そのような山村の善役のイメージは、『山の音』から引き継がれているものである。

¹⁰⁷ 川端康成『山の音』（新潮文庫、1957）、49頁

¹⁰⁸ 村川英編『成瀬巳喜男 演出術―役者が語る演技の現場』（ワイズ出版、1997）、98頁

¹⁰⁹ 上野一郎「批評／山の音」（『キネマ旬報』、1954. 3）

以上のような映画版の変更は、山村聡という俳優自身の気質だけではなく、「映画倫理規定管理委員会」という制度、また先述した成瀬が性を描く「難しさ」のこととも緊密に関わっているだろう。したがって、義父と嫁のあいだでの倫理的なタブーを回避させ、二人のあいだの愛情に昇華させるために、二重の処理を行っている。一つは、息子を悪役にし、妻を不幸な境遇に置くこと、もう一つは、義父と嫁がお互いに愛情を抱いていることを意識していないように変更することである。そうすることによって、作中に二つの相反する男性性の運動が起きている。

5、中間領域と同調——擬似的な近親相姦の表象をめぐって

本節では、『山の音』において、より重点的に撮られた、嫁と義父の間の擬似的な近親相姦について分析していきたい。そこで注目したいのは、二人の身振りの変化とそれが起きている空間との＜不確かな＞関係性のことである。

5.1 不自然な自然さ——家前の通りでの出会い

成瀬作品では、男女二人が肩を並べて歩くことが、男女関係の成立を表しているという法則がある。だが、『山の音』で夫婦二人が同行する場面は一度もない。一方、嫁と義父が同行する場面は何回も繰り返されている。『山の音』の冒頭は、二人の出会いとともに始まっている。

『山の音』の冒頭が注目になる理由は、嫁と義父の間で起きている不自然な同調によって注目になる。それは、まず、嫁と義父の生活リズムの共振のなかで現れている。義父は毎日決まった時間に退社し、電車に乗って鎌倉駅に着くという規律正しいサラリーマンの生活を送っている。対照的に、夫は意図的に父と帰りの時間をずらし、仕事後にホール生活に浸っている。そして、主婦の菊子は、毎日夕飯の前に食材を買って帰るという生活リズムを送っている。嫁と義父は、お互いの生活習慣を見慣れているはずである。また、家前の通りで菊子が買い物を出かける時に帰宅する義父をすれ違っていた場面が二回反復されていることから見れば、嫁と義父が家前の通りでの出会いは、実は頻繁に起きているのではないかと想像させられる。

では、具体的に冒頭での出会いを見てみよう。

白い柄のスカート姿の菊子が竹塀や珊瑚樹の生垣の通りの奥から自転車を漕いでいて登場する。それと同時にピアノ伴奏の音楽が流れている。次に、後ろからやってくる菊子が道中で立ち止まって何かを見ている信吾に「おとうさま」と嬉しく呼び掛けている。自転車から降りてきた菊子が興味津々に信吾に何を見ているかと聞く。信吾がひまわりだと答えた後に、画面は塀を越しているひまわりが変わる。そこで、微笑んでいる二人が肩を並べて同じ方向に向けている。ご

く一瞬だけで二人が視線を交わした後、一斉に歩き出し始める。二人が楽しく会話を交わしながら、歩いてくる場面が全身のフル・ショットで撮られている。画面の構図を崩さないように、カメラが二人を一つのフレームに収め、二人の移動とともに移動撮影を行っている。つまり、カメラの運動も二人の身振りと同調している。二人の笑顔のクローズ・アップを交代して映した後、今度カメラがどんでん返しされ、二人の歩いている後ろ姿を、彼らの歩調に合わせて撮影している。義父と嫁の背中に映された木漏れ日が、二人の歩行によって流れているようである。このようにして、『山の音』の最も幸福な場面が冒頭から現れている。

原作では菊子と義父が家前の通りでの出会いは、三十頁目から始まり、重要な場面ではない。また、菊子の登場は信吾が帰りで買った「さざえと銀杏とを菊子に渡して、信吾も菊子のうしろから台所へ行った。“砂糖水を一杯”。“はい、今お持ちいたします”」¹¹⁰という形で現れている。さらに、原作にも脚本にもなかった設定である自転車の運動装置を導入することは、映画版の変更だとわかる。逆に、原作と脚本の両方にもあった途中で出会った女の子のエピソードが削除されている。つまり、映画では二人だけの時空間が作り上げられている¹¹¹。

美術設計に担当した中古智は、原作と脚本ではそれほど重要視されていないこの人工の道が、実は成瀬が事前に「オープンセットを決め」、「移動撮影があることを予測して作っておいた」ようだと証言している。その結果、「このロケ撮影と突き当たりの四辻で山に見えるオープンセットが区別つかないほどスムーズにつながっている」¹¹²。そして、カメラマンの玉井正夫は、家前の通りでの移動撮影が、成瀬の提案だと証言し、またそこでは「一步步いて振り返る、独特な振り返りのポジション」が成瀬の「本領」¹¹³だと指摘している。そのような空間の一体感とカメラワークの連携によって、作中では二人が同じ時空間のなかで同調していることの幸福さが保証されているのは間違いない。

しかし、その最も幸福な時間はすぐ沈黙に転じる。同じ歩調で歩いてきた二人のあいだではだんだんリズムがずれ始まる。菊子が自転車を引きながら一足早く歩き、信吾が後ろについて、二人が無言のままで坂道、階段を上がっていく。そして、二人が次々に尾形家の門を通り抜ける場面に切り返される。それと同時に音楽が止まる。左から右へのカメラのゆっくりしたパン運動によって、二人を囲んでいる塀、樹木や柱のある庭が現れる。先の家前の通りの半ば開放的な空間の明るさと対照的に感じられるのは、視覚的要素の高密度によってもたらされる抑圧感のためである。そして、信吾が手持ちのさざえを菊子に渡した後、二人

¹¹⁰ 川端、前掲書、16 頁

¹¹¹ 川端、前掲書、29 頁。また、水木、前掲書、103 頁

¹¹² 中古・蓮實、前掲書、174-182 頁を参照

¹¹³ 玉井正夫、蓮實重彦「成瀬さんの本領は、一步步いて振り返る、独特の振り返りのポジションですね」蓮實重彦、山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』、(筑摩書房、2005)

は裏口と玄関という別々の方向から家に入っている。

以上で示したように、門を通り抜く前後を境にして、二つの異なる空間が分離されだけではなく、同調していた二人の身振りがずれ始まる。門という家の秩序を表す境界的な空間装置は重要である。一旦門を通り抜けると、二人は即座に尾形家の主人と嫁という家制度の関係性に還元されてしまう。料理の支度準備をする菊子が裏口へ、会社帰りの信吾が玄関へという二方向へと分離することは、戦前時代の日本家庭におけるジェンダーの差異や階級を克明に提示している。以上から見れば、二人が家の秩序に入ることによって、これまでの幸福な同調が崩壊せざるを得ない。言い換えれば、二人の間に起きているこの奇妙な変化は、尾形家という空間の変化によって規定されている。

つまり、『山の音』の最も幸福な場面は、家前の通りという空間、あるいは帰宅の途中という時間のみに起きている。家の秩序空間では嫁と義父の関係が厳格に維持されている。家前の通りあるいは帰宅の途中は、微妙な中間領域である。それは、二人の同調が生じ、そしてまたズレていくための条件である。

5.2 中間領域の遍在化——尾形家というサスペンスの空間

阿部嘉昭は、『山の音』について、義父と嫁の二人が廊下という中間領域で出会いを繰り返している¹¹⁴と指摘している。本章はその指摘を具体化しながら、さらに二人の関係の可視化が廊下においてだけではなく、尾形家という家屋の全体まで拡大していくことによって、尾形家がサスペンスに満ちた空間となると見なす。

具体的に見てみよう。停電となった嵐の夜。寝室で老夫婦二人がいる場面が変わる。保子（長岡輝子）は房子（中北千枝子）が家出してきたことを心配し、信吾が菊子をばかり可愛がっていることに文句を言う。「妙に菊子をいたわってかえって残酷よ」という保子の本音では、修一の不倫が、信吾と関係があるとほのめかしている。菊子が吹き消えそうな蠟燭に頼り、裏廊下で雨もりを調べている場面が変わる。不安定な蠟燭の光によって照らされた菊子の姿が闇のなかで揺れている。それと同時に、信吾が蠟燭を持って、寝室から出て裏廊下で天井の雨漏りを確認する場面と直ちに接続される。「二人の心の同調を示しているが、別々の場所にいるため、二人が心の絆を直接確かめ合っているわけではない」¹¹⁵。だが、この不自然な自然の同調は、同じ中間領域である裏廊下で起きていることに注意すべきである。実際、脚本では、菊子の場面と接続しているのは信吾が寝室で保子に「菊子は起きてるのか」¹¹⁶という台詞である。映画では、その台詞を

¹¹⁴ 阿部、前掲書、172 頁

¹¹⁵ 伊藤、前掲書

¹¹⁶ 水木、「山の音」、前掲書

消して同時に蠟燭を持って裏廊下に出る信吾の場面に変更させている。その変更によって、二人がこれから出会うのではないかというサスペンスの空間に変貌させている。

もう一つの例を見てみよう。初冬の朝、寺の鐘が鳴っている。渡り廊下の雨戸が開けばなしで、朝の光が差し込んでいる。早起きした信吾が渡り廊下からお茶の間へと通っていく。洗面所に入りかける裏廊下のところで、信吾が「どうした、菊子」と慌てて聞く。見られる対象である菊子を裏廊下の外＝フレーム・アウトに置くことによって、サスペンスを予感させる。そして、場面は両手を使ってタオルで鼻を押さえている菊子に変わる。その緩慢さと不自然な身振りでは、菊子の官能性が露呈している。「鼻血か」。カメラがドアを通して、洗面所という閉塞的な空間で、体を寄せあった二人をフレーム・イン・フレームの構図で収める。二人の身体がより一層くっついて見えるように見える。その時、尾形家ではまるで二人しかいないようだ。あるいは、別の日の朝、早起きした信吾が雨戸をあけ、換気をする。そして、目覚めた房子の場面の次に、慌てて手伝いに来る菊子の場面と接続される。二人が渡り廊下での出会いを繰り返していると推測できる。一方、修一への抵抗として中絶を決意した菊子が帰省後に、信吾は渡り廊下で座っている一人の後ろ姿がうつされている。

このように、尾形家の全体は中間化され、サスペンスの空間へと変貌されている。さらに、中間領域の遍在化の運動は、交通空間である列車や自動車へと拡張してゆく。

妊娠している菊子が病院に出かけていく。だが、菊子と同行している信吾は妊娠に気づかない。菊子の体調不良を察しているように心配している。冒頭では天真爛漫のような菊子の笑顔がここで少し見られず、何かを隠そうとしているようだ。列車内では、二人が列車進行の方向に向けて肩を並べて座っている。カメラが斜めから車窓外をぼんやり見ている菊子と、隣で深刻そうな顔をする信吾とを撮っている。その撮り方と人物配置に注意しよう。途中で、カメラはバスト・ショットに切り替えて、視線を斜め下に向けている菊子の横顔を撮る。そこで、車窓外では流れていく風景と、ガラスに映された菊子の横顔は、一つに重なっている。「とても一人でじっと家に待ってられませんわ」と菊子が言った後、顔をすっかり右の方に向けていく。このように、電車という中間領域は、二人の身振りとカメラの捉え方によって、私的な空間へと変貌していく。その空間性の変化は、また関係性の変化と同調している。逆に、その直前での信吾と修一の出勤時とは全く異なっている。そこでは、二人が窓に背を向けて座っている。その時のカメラが正面から二人を収めている。それによって、信吾と修一の間での対立関係を表している。場面は車に乗っている無言のままの二人に変わる。まもなく、菊子が先に降りて、病院の前に歩いていく。そして、菊子が振り返る瞬間に、バ

スト・ショットになる。菊子の視線の先には、優しい顔でうなずいた信吾がいる。それを見た菊子は笑顔に変わり、同じくうなずく。

つまり、菊子と義父の二人は、尾形家において、誰よりも同じ生活リズムを共有している。その不自然な自然の同調は、二人が出会う中間領域、すなわち、家前の通り、裏廊下、渡り廊下、洗面所、そして列車、自動車において現われている。あらゆる空間は中間化されうるのだ。

逆に言えば、嫁と義父のあいだでは擬似的な近親相姦を匂わせる関係を提供しているのは、尾形家自体の住空間構造そのものなのではないだろうか¹¹⁷。近代家族制度にしたがって、菊子が義父と共同生活を送っており、夫より義父のために再生産労働＝情動労働を行なっている。さらに、子供を持たない以上で、二人の関係性の＜不確かさ＞をますます助長させる。したがって、その特徴によって、尾形家のあらゆる空間では、二人の出会う場に変貌する可能性が潜んでいるのだ。

6、家の解体と関係性の再生——結末の変更について

以上のような幸福な同調ぶりは、菊子が自ら中絶を選択したことによって、崩れてゆく。続けて見てみよう。

菊子は中絶手術を終えた後、家に戻ったが、信吾と保子は、菊子の変化を気づかう。翌朝、縁側で座っている保子が、茶の間で座っている信吾に「またお父さんは そんな死んだ人の形見をいじくってらっしゃんのよ」と言う。信吾の手元には、ある遺族が買ってくれと頼んだ能面がある。そして、保子が老人夫婦の心中とその遺言をのせた新聞記事の話題を出し、遺言を読み上げる。二人のあいだにいる菊子は呆然としている。その一見日常生活のように見える場面に、複数の死の話題が含まれている。そして、保子と信吾が、二人がもし心中するなら、どのような遺言を書くのかと冗談をまじえて話している。突然、信吾が菊子に「もし修一と心中するとして、自分の遺言はいらないか」と聞く。それを聞いた菊子が「わかりませんわ、でも、お父様には何か…」と答える。一瞬無言になった信吾の場面の次に、すでに泣き崩れた菊子の顔に変わる。耐えられない菊子がある場から逃げてゆく。それを目撃した保子は菊子の泣く理由を知らず、「ヒステリー」の語を反復している。

異変に気づいた信吾が、修一に、菊子が昨夜は声を殺して泣いていたのはなぜなのか、と聞く。修一は父の菊子に対する異常な関心に不満をこぼした後、菊子が病気をしたとごまかし、慌てて出かけている。家前の通りで、信吾が修一を止めて問い詰める。そこで、修一は菊子が中絶のことを初めて告白する。親子二人

¹¹⁷ 『山の音』では日本の家制度と会社制度がリンクしている点だけを指摘しておこう。例えば、信吾＝父＝社長と上原謙＝息子＝部長の上下構造がある。

が肩を並べて歩いている。カメラはやや仰角から歩いてくる二人の上半身を移動しながら撮影している。しかし逆方向による光の変化で、樹木の影が二人の全身を覆いつくすような抑圧感を生じさせている。『山の音』では、三回行われている移動撮影は、例外なく家の前通りで起こったにもかかわらず、明らかに信吾と菊子の場合と異なる演出がされている。

憤慨した信吾が家に戻り、菊子に赤ちゃんを抱かせている保子を責め、菊子に静養をすすめる。保子が赤ちゃんを抱いたまま房子を出迎えに行く。家では信吾と菊子だけが残されている。そして、信吾が寝室から、裏廊下を迂回し、さらにお茶の間から通過して、寝室にいる菊子のところを訪ねてくる。机の前で座っている菊子に体の調子を聞く。そこでは、信吾が菊子の領域に侵入する。そして、信吾が手元に新聞記事を持って、菊子に二千年前の蓮の実が花を咲かせたというのを見たかと聞く。だが、すぐ判明となるように、信吾が心配しているのは、菊子が無理に中絶した後に体の調子である。子供を失った悲しみだろうか、それとも義父に慰められて感動しただろうか、菊子の感情はここでは確定できない。彼女が言葉で感情を表すのに抵抗しているかのように、簡単な答え以外に何も言わない。そして、義父に背を向けて一人で泣いている。

翌日、信吾が修一の愛人である絹子のところを訪ねる。迎えてきたのは、絹子のルームメイトである池田（丹阿弥谷津子）だった。しばらくして絹子が帰ってきた。カメラは次々に玄関、襖から絹子の後ろ姿を撮る。絹子が修一の父親の来訪を知っていた後、洗面台に行く。一気に水を飲んだ後の絹子が急に振り返って、「池田さん、あんたも来てよ」という。そこで、注意すべきなのは、絹子と菊子の関連性である。まず、洗面台で振り返る身振りは二人に共通している。だが、菊子のような緩慢さとは対照的に、絹子の素早さは、怒りに満ちているものだ。そこでようやく見られる絹子＝角梨枝子の中性的な顔には、力強い目線とはつきりとする輪郭線が目立っている。菊子＝原節子のような柔らかさとは正反対と言える。修一の不倫を解決にきた信吾が、そこでは意外に絹子が修一の子供を妊娠した事実を知っていた。修一と関わる二人の女性が妊娠したにもかかわらず、菊子が中絶を選んだとは対照的に、絹子が修一に蹴られても、自分の子供だから産みたいと強く語る。

菊子が帰省した後のある日に、突然信吾の事務室に菊子からの電話がくる。場面は新宿御苑に変わる。早めについた菊子がベンチでじっと待っている。後でやってきた信吾が、菊子と挨拶を交わした後、二人が歩き出す。二人は初めて開放的な場所で肩を並べて歩いている。広い新宿御苑では、散歩している人々がいる。吉田眸が正しく指摘したように、「成瀬的二人が歩き始めると、つまりカメラが移動し始めると、周囲世界からの影響を断ち切った濃密な別空間というものがすぐに生み出される（…）一緒に歩くことの充実に比べれば、法的には一緒にな

れないことは二次的な問題である」¹¹⁸という。そのような空間は、男女二人のあいだの会話、とりわけ視線の交錯によって、作り出されている。

だが、注意すべきなのは、菊子と信吾が無言のままで歩いている途中で、二人の主観ショットがいきなり導入されることだ。信吾はカップルを見ている。菊子は子供連れの家族三人を見ている。その二つの主観ショットによって、二人をそれぞれの時間性に分離させている。そして、信吾が菊子の声を聞いたことを嬉しそうに語る。その瞬間から、二人のあいだでは視線、そして会話が始まる。それが、バスト・ショットの移動撮影で撮られている。すなわち、二人以外の物事をフレーム・アウトにする。続いて、背後から二人の全身の姿を収める。それと同時に、画面の奥行きでは次第に姿が見えなくなっていく二、三組のカップルがいる。それによって、「濃密な別空間というものがすぐに生み出される」（吉田）。

しかし、短い幸福な同調を体験した後、二人の身振りがずれ始める。ベンチで座っている信吾と彼に背を向けて立っている菊子。菊子の修一と離婚する決意を察した信吾は菊子を慰めようとしている。一方、菊子はひたすら背を向けて逃げてゆく。そこで、信吾が修一の行為を批判するだけではなく、自分のいたわりがかえって菊子を束縛したと自分を責めて、菊子に「許しておくれ」という。それを聞いた菊子は泣き崩れてしまう。そして、信吾に、信州の実家に帰ることを告げる。そこで、菊子は離婚より、むしろ義父との別れに悲しんでいる。

一方、原作とは全く異なっているやりとりである。原作では「信吾はあいさつに困って、『もう鎌倉へ帰れるの？』とだけ、やさしく言った。『はい。』菊子は素直にうなずいて、『帰りたかったですの』と言うと、美しい肩を動かして、信吾を見つめた¹¹⁹」。このように原作では、菊子が最後に再び尾形家に戻る。

それに対して、映画では、二人が新宿御苑で歩行し、それぞれ尾形から離れることを告げることで終わったと変更されている。信吾は目の前の視界の広さに感嘆している。ロング・ショットのなかで二人の後ろ姿が、新宿御苑の風景に一体化している。

以上は、成瀬の「妻もの」のような曖昧な終わり方と不確定な関係性とは異なっている。この二人がこれから離れ離れになると同時に、家制度の束縛から解放され、男女関係へと移行する解放感をも味わっているように見える。つまり、あらゆる空間が中間化されうる本作では、最後でその空間の無化によって終わらせる。そして、二人の関係性の終了と再生を同時に示している。

おわりに

本章では、川端康成原作の『山の音』を取り上げた。成瀬が映画化する際に直

¹¹⁸ 吉田眸『ドアの映画史 細部から見方、技法のリテラシー』（春風社、2001）、158-159 頁。

¹¹⁹ 川端、前掲書、223 頁

面した性を描くことの「難しさ」というジレンマに着目し、本作における夫婦間で暗示の域にとどめられる性愛描写と、嫁と義父の間の擬似的近親相姦という二つの性描写について論じた。具体的には、尾形家という日本家屋とその延長線上の空間性、ヒロイン・原節子の身体性が、どのように結びつけられ、サスペンフルに演出されているのかを分析し、また、ラストにおいてその日本家屋が無化される際に現出する、関係性と身振りの変化を指摘した。

第二部 金銭をめぐる交換の＜不確かさ＞

第四章 『晩菊』（1954）における金銭と身体をめぐる関係性

はじめに

本章は、成瀬作品における最大の主題の一つである金銭の問題を扱った群像劇の『晩菊』を分析する。まず、登場人物たちのキャラクター造形と金銭の関連性を論じる。そして、金銭と視線と手がどのように連動してアクションが生起するのかを分析し、とりわけきんを演じる杉村春子が、元愛人を来訪する目的を察する前後で、相手に向かっていった手と視線、身体の方角性における一致とそのズレの微細な差異を、本作のフィルム・ノワールの感触と結びつけて明らかにする。

1、金銭の系譜

成瀬巳喜男作品では、借金、負債、家賃、給料、遺産相続、抵当、契約、売春、商品の売買……つまり、ありとあらゆる形の金のモチーフが、頻繁に出てくる。すでに多くの先行研究で指摘されてきたように、成瀬作品でのこのような金への執着は、同時代の日本映画から見ても、極めて稀なことであり、成瀬作品の固有の特徴の一つである。先行研究の指摘をまとめて言えば、成瀬作品における金のモチーフが主に以下の三つの形で現れていると考えられる¹。

- ①物語の要素あるいは主題としての金銭
- ②台詞のなかで提示される具体的な金額
- ③画面のなかで出てくる金銭そのもの

以上の三つの特徴は、個別に現れているというより、むしろしばしば一つの作品のなかで集約されている。このように、成瀬作品において金銭の主題の重要性は一目瞭然である。しかし、いまだに指摘に止まっているものが多く、論理的に分析されているものが皆無と言っても過言ではない。では、どのように成瀬映画と金銭を論じればよいのかという方法論の疑問が当然浮かんでくると思うが、差し当たり、映画と金銭について以下の先行研究を整理してみたい。

近年、映画と金銭について、以下のような方法論が挙げられる。例えば、社会学的な経済論や人類学の概念を借用し、溝口健二や川島雄三監督の作品のなかの交換をめぐる金銭の主題と結び付けて適応しようとする²。また、廣瀬純は、

¹ 平能哲也『成瀬巳喜男を観る』（ワイズ出版、2005）、48-50 頁。武井昭夫、根岸吉太郎、高橋陽一郎、荒井晴彦「座談会 成瀬巳喜男 加害と被害、そして金銭の授受」（『映画芸術（414）』、2006）。川本三郎『成瀬巳喜男 映画の面影』（新潮選書、2014）、岡村忠親「成瀬巳喜男Ⅳ 交通事故と金銭」（『成瀬巳喜男研究（4号）』（鶴工房、2020）などがある。

² 木下千花「第七章 欲望の演出と妊娠の身体」（『溝口健二論：映画の美学と政治学』（法政大学、2016）、川崎公平「約束と媒介 川島雄三作品における未来のイメージ」（『川島雄三

映画は映画のイメージたち＝労働者たちが剰余価値を生み出させる構造を、ジル・ドゥルーズの映画論と資本主義から考察することで、それらの密接な関係「映画＝資本」、すなわち、「シネキャピタル」として見出している³。

以上の方法論を、成瀬作品に当てはめることが出来なくもない。だが、金銭の主題と成瀬作品特有の映像技法の特徴を十分に説明できるとは思えない。したがって、本章は以上の方法論を念頭に置いたうえで、守銭奴を主人公とする作品『晩菊』を一例として取り上げて、成瀬作品と金銭の関係性を、前述した三つの角度からだけではなく、映像技法的なレベルで示したい。とはいえ、『晩菊』の選択対象とするのは、決して恣意的なものではない。なぜなら、『晩菊』は成瀬作品のなかで金銭の主題を映像技法まで高めていると考えられるからなのだ。

具体的に言えば、本章は、まず、『晩菊』において、作中にあらゆる登場人物が金とともに現れる特徴を指摘し、そのなかで金がどのようにキャラクター造形を機能しているのかを分析する。そして、金銭の主題と登場人物の身体の関係性に注目する。一つは、金と視線と手がどのように連動してアクションが生まれているのを分析する。もう一つは、きんが田部の来訪する目的が借金だと知っている前後での視線と手と身体の方角性の変化について分析を行う。

2、『晩菊』における金銭とキャラクター造形について

具体的な作品分析に入る前に、成瀬自身による『晩菊』の証言を見てみよう。

『めし』『稲妻』に続く林芙美子さんの原作ものです。この頃、林さんのものをよく読んだものだから、これならやってもいいと思って。『晩菊』とあと二つの短篇（『水仙』『白鷺』：筆者注）をあわせて本にしました。田中澄江さんの脚色が女の人らしい、とてもいいものでしたね。こんな地味な話は普通なかなか会社に取り上げてくれないんだけど、林さんの映画化が当たってんでよかったわけです。これも大変楽しく出来た仕事でしたね⁴。

成瀬は『晩菊』の映画化が成功したことを意外に思っており、また、その成功を収めた理由を林芙美子の原作に由来していると考えている。『めし』と『稲妻』では、原節子と高峰秀子のようなスター女優が主演するのに対して、本作では舞台俳優出身である杉村春子、沢村貞子、望月優子、細川ちか子が、それぞれ、盛りを過ぎた元芸者であるきん、のぶ、とみ、たまえを演じている。

は二度生まれる』、水声社、2018)

³ 廣瀬純『シネキャピタル』（洛北出版、2009）

⁴ 「成瀬が自作について語る——『晩菊』について」（『キネマ旬報』、2005.8 上旬号）。クレジットタイトルでは、田中澄江と井手俊郎が共同脚色で書いている。おそらく田中が最初に書きおろし、後で井手を加えたと考えられる。

『晩菊』はきんを主人公として、かつての芸者仲間であるのぶ、とみ、たまえに貸した金の利子を取り立てている。一方、きんは不動産ブローカーの板谷（加東大介）と土地の売買をも図っている。そして、かつてきんと無理心中を起こした関（見明凡太郎）、烈しい恋をした田部（上原謙）が次々に、借金のために訪ねてくるという複数のエピソードがパズルの的に展開している。

このように、『晩菊』における登場人物は、金銭とともに登場し紹介される。作中のキャラクター造形と金銭の関連性について、具体的に見てみよう。

(1) 守銭奴と用心深さ

『晩菊』の冒頭は、不動産ブローカー・板谷が、きんのところを訪ねてくる場面から始まる。次に、火鉢の前で正座しているきんが、頭を下に向けて無言のままで、札束を数えている場面が変わる。ベルの音の次に、板谷の呼び声が聞こえてくる。きんが手元の仕事を一旦停止し、背後の振り子時計を見る。11時25分と時間が表示されている。きんは、約束時間を守らなかった板谷を責める。板谷が途中で良い土地の売り物を目にしたと遅刻の弁解をする。きんが再び席に戻り、札束を数えて揃えた後、板谷の方に渡す。そして、20万円の領収書を求める。

ここで、11時25分、20万円という具体的な数字に注目したい。貸金の利子を取り立てる生業とするきんにとって、時間を厳守するきんの時間規律を裏付けているのは、金への用心深さである。結末では、11時25分の振り子時計の場面は、もう一度導入されている。それと接続される場面は、きんと板谷が取引しているところである。そして、きんが板谷の言うその売り物の土地に出かける。そのような反復によって、きんがつねに板谷と土地の売買を図るような生活が送っていると暗示している。あたかもグルグル回っている時計のように、きんは日々絶えず金の蒐集のために奔走している。時間が金（利息）であるとすれば、きんは名前通りに貨幣の循環運動に身を委ねている。『晩菊』では、きんの歩いている背後の姿の終わり方は、これからの彼女の一日の始まりをも予告している。

板谷が契約金を確認できた後、きんは一刻も余談する時間がないように、これから出かけるからと板谷を追い出す。板谷が玄関先の犬を触って「変な奴がきたら、吠えるんだぞ」という。きんが「あんた、近頃吠えなくなったわね」と不気味な笑顔でいう。そして、板谷が帰った後、きんは戸締りをし、そしてダンスの鍵を閉める。その動作の強調は、きんの警戒心を如実に表している。

きんの家屋構造は、また彼女のキャラクターの特徴に対応している。道の突き当たりに位置付けられているポジションは、人目から大きく離れている。そして、玄関では二重の引き戸が設置されるのみならず、ペットより番犬と聾啞の女中・

静子（鍋木ハルナ）をも身のまわりに添えている。それらによって、一つの警戒システムを完璧に作り上げられている。

そのような、金に執着する禁欲主義のきんが、瘦身で金属のような声の持ち主である杉村春子によって演じられている。対して、取引契約の円満な実現を誘導し、成功すれば手数料を取り分としている板谷は、大きな腹、太った体型で、丸い眼鏡をかけ、穏やかな性格のように見える成瀬映画の常連脇役・加東大介によって演じられている。板谷の訪問から映画を始ませ、きんを案内するところで終わらせることによって、映画全体を円環構造で締めくくる役割を果たしている。

（２）女将と饒舌

きんが最初に訪ねたのは、のぶと夫・中田仙太郎（沢村宗之助）二人で経営している飲み屋である。その飲み屋は、きんに借金がある。そして、きんがドア先で仙太郎に出会い、挨拶を交わす。仙太郎が二階にいるのぶにきんの来訪を知らせる。仙太郎の後ろに、室内に入らずドアから急いで出ていくきんの姿が見える。夫婦二人が路地まで出てきんの姿を探そうとしている。ところが、きんが裏口から突然現れて声をかける。びっくりした夫婦が一斉に振り返る。きんが「こないだみたいは、裏から逃げ出されちゃったら困るからと思って」と笑いながら皮肉をいう。のぶは一瞬絶句した。そして、訳を説明して金を持ち出す。のぶが金を数えながら、きんと交わしている会話に注意しよう。

そこでは、自分ときん、たまえ、とみは、元芸者の仲間の関係、そして、自分とたまえととみとは違い、子供を持たない信条、さらに、かつてきんを無理心中をさせた関が最近しばしば飲み屋に来て、きんに会いたいと言っていること、これらを提示している。すなわち、これから登場するすべての主要人物を紹介している。

実際、作中では登場人物たちが次々に飲み屋に集まり、情報を交換する。例えば、関が犯罪をした後、警察らしき者がやってきて関がここに来たかどうかを聞く。のぶは、飲み屋と同じように、登場人物のあいだでは情報屋の役割を担っている。例えば、清にたまえの世話をする相手を紹介すると言う。あるいは、関が逮捕された後、慌ててきんに知らせにいく。

のぶの喋り方は、きんのような速射砲型と異なるが、饒舌である。のぶときんの間では共通点の方が多い。例えば、きんが作中の男性たちの上位に立っているように、のぶが家庭内では、夫を指示する。また、二人とも典型的な商人根性である。その後、沢村貞子は、『杏子』（1958）で、再び起用されている。彼女が演じているブルジョア階級の鳩井夫人が、わざと平山の家を訪ねて、杏子（香川京子）の父（平山平四郎）に自分の息子との間ではそもそもない交際をやめてほ

しいと主張するあさましきから見れば、商人根性のキャラクターを徹底化している。

（３）快樂主義者と締りなさ

きんが次に訪ねるのは、とみのところである。とみが、頭巾を被った掃除姿で登場する。そして、きんが現れて挨拶する。「お珍しいよね」ととみが言う。きんが皮肉を込めた口調で「あんたの働く姿の方が珍しいじゃないの」と言い返す。きんは、とみにたまえが病気になったかどうかを確認できた後、急いで出かけていく。そして、サラリーマンらしき男が、困った様子でとみに借金の返済を頼む。とみが立ったまま振り返って、厚い唇で作った笑顔で頼む。そこでは、金銭と性交の交換をほのめかしている。

とみがきんと対照的なのは、まず、彼女の金銭感覚のなさだ。芸者時代にきんより売れ子だったとみが、いまは窮屈な生活を送っており、借金を負っている。にもかかわらず、日々にパチンコと競輪などに夢中になっている。作中に、とみが誰より頻繁に酒食遊樂にふける場面のなかで現れている。例えば、嬉しそうにパチンコで稼いだ二枚のトンカツ、のぶの飲み屋、あるいはたまえの前での泥酔……。

きんは時間と金に厳格である一方、とみは締りなさを体現している。例えば、ものがあちこち散らかっている部屋だったり、つねに額の前に垂れている前髪だったりしている。その特徴は、とみの表情と動きの変化に現れている。とみがきんの挨拶に向かって笑顔で答えた後、振り返ってすぐ嫌味な表情をする。あるいは、お酒を飲むたびに、体が前後に傾いている。あるいは、幸子と食事する時、鏡に向けて鼻毛を抜くと激しくくしゃみが出る。そのくしゃみが、とみによって何回も反復する。

そのような身体的特徴とするとみは、本作のコメディたらしめる効果をもたらす。例えば、酔っ払っているとみがのぶを捕まえて、無理やりに付き合いをさせる。のぶが路地で何とか脱出しようとしているが、とみがのぶを連れて、飲み屋ではない向こうの店に戻ろうとしている。あるいは、夜中、とみが起きてトイレに行こうとしているが、押し入れの襖を開けている。寝ぼけている彼女が二階と一階を間違えてしまう。結末では、清を見送って駅から帰ってきたとみとたまえが橋の上で感嘆している。その時、やや肥満の若い娘が、「モンロー・ウォーク」でお尻を振りながら、二人の目の前を通りかかっている。それを見たとみが、真剣に模倣し始める。それを見たたまえが「おとみさん、みっともない」と、二人が一斉に哄笑している。

とみの分身のような人物がいる。それは、とみの娘・幸子（有馬稲子）である。おてんばな幸子は、麻雀屋で頭巾をかぶっている掃除姿で、とみを模倣している

姿で登場する。そして、とみが幸子のところを訪ねてくる。幸子が手元にあるお煎餅を口にくわえる一方、とみにも与えている。そして、とみがもらったお煎餅を口に入れる。場面は二人が中華屋で座っている二人に変わる。そのラーメン屋の壁は鏡張り。まず、幸子が鏡に向けて髪型を整理する。そして、とみが幸子を模倣して鏡に向ける。カメラは、鏡に向けている幸子ととみとをパンで撮る。二人の鏡像関係を示している。相談に失敗した二人は、次々に丼鉢を持ち始める。つまり、再び食べる身振りの同調が起きている。

成瀬の演技指導では、しばしば俳優の大袈裟な演技を抑制している⁵。だが、本作では母と娘を演じている望月優子と有馬稲子の演技は、そこから離反しているように見える。二人とも、他の主演女優とは違い、本作のみ成瀬映画に出演している。しかし、その例外性によってもたらした彼女たちの別格な演技は、シニカルな題材を扱った本作に、ユーモアと解放感を与えているとも言える。

(4) 献身的な母と緩やかさ

きんが三番目に訪ねるのは、たまえのところである。たまえは寝姿で登場する。とみと共同生活しているたまえは、うりざね顔で均整のとれた体形をしている。四人のなかで、彼女だけが髪を上の方に束をし、額を丸ごとに見せている美貌の持ち主である。とみの言うように、たまえは人の奥さんにふさわしい。家庭内に向きの穏やかで優しい性格は、彼女の身振りにおいて、緩やかさの特徴で現れている。

借金の返済催促に訪ねてきたきんが、たまえの責め言葉を連発している。たまえが一言を発した後、再び空気を口に入れて、呼吸を調整し、次の言葉を発する準備をしている。そのような無気力さは、彼女の発話には一種の停滞感をもたらししている。まして、片方の脛がやや下がっていることで、彼女の緩やかさの特徴がなおさら顕著になっている。次にきんが再び訪ねてくる場で、たまえは用意した金を返済する。それをもらったきんが、たまえさんはお育ちがいい、と皮肉を発する。それを聞いたたまえがゆっくり視線を逸らし、片方の眉が少し動いている。他の三人とは違い、たまえは表情の動きの範囲と幅を最小程度にとどめる。

たまえを演じる細川ちか子は、初期作品の『乙女ごろろ三人姉妹』(1935)での姉役、『妻よ薔薇のやうに』(1935)から、『女が階段を上る時』(1960)でのマダム役まで、成瀬の代表作に出演している常連の脇役である。

たまえと類似している人物は、息子・清(小泉博)である。清が、たまえを模倣するかのように、仰向けで寝る姿で登場する。そして、清がたまえのそばに近づいて、二枚千円の紙幣を床に投げる。たまえがその不明な金を訊く。そこで、たまえが清の父が亡くなってから、一人で子育てをすることの苦労をいう。そし

⁵ 村川英編『成瀬巳喜男演出術 役者が語る演技の現場』(ワイズ出版、1997)を参照

て、清が「だからね、ママの代わりに他の女に可愛がってもらうことにしたのさ」と答える。後ほどの清の恋人の登場からわかるように、彼女が芸者らしきものである。清は母のことを「お姉ちゃん」と呼んでいた。また、母と同じような、芸者らしきの妾と付き合っている。清が、母を慰めるように、たまえの手を握って、「母の手、汚くなったなあ」と言う。

清が母の働いている旅館に再登場する。そこで、北海道での就職が決まり、明日出発すると告げる。それを知らされた母は怒って泣いてしまう。そして、清がベッドで再び横になる姿を反復する。「ゆうべ一晩中に彼女に抱かれたよ。別れるのは辛いって口説かれるさ」と言う。それと接続される場面は、たまえの泣いている姿である。

清とたまえのやりとり、清を演じている小泉博の甘えた声と、清の子供らしき仕草から、彼のマザー・コンプレックスの一面が示されている。さらに、甘い音楽と相まって、二人の間では、擬似的近親相姦的な関係を匂わせている。二人のシークエンスでは、「母もの」メロドラマ的な時空間に滑り込んでいる錯覚を生じさせる。二人の持っている緩やかさは、メロドラマに相応しいものである。

つまり、群像劇の『晩菊』では、金という一点ですべてのエピソードが集約されている。まず、すべての登場人物は、例外なく金とともに登場している。そして、それらの関係性（かつての友達関係、トラウマ、愛人関係）は、金を媒介にして説明されている。さらに、それぞれのキャラクターの造形は、金の交換を通じて造形されている。

3、杉村春子の演技と成瀬的な構図の共鳴

本節では、金銭の主題はどのように演出・演技と関連づけられるのか、明らかにしたい。特権的に取りあげたいのは、杉村春子が演じているきんである。きんの行動では、しばしば座って金を数えているか、それとも借金を取り立てるためにあちこち奔走しているかのかのいずれである。言い換えれば、きんはつねに手足を忙しく動かしている。金銭をめぐる交換が、きんの身体的なアクションの変化に関与している。

1970年に行われた高峰秀子と杉村春子との対話では、杉村の演技に「惚れる」と告白する高峰が、杉村と演技をめぐる対話は示唆に富む。引用しよう。

高峰 私の目標はニュース映画だから……。舞台の人は、映画のアップむずかしいと言っていますね。

杉村 そうですよ。私もアップって言われるとイヤな気がして、カメラが寄ってくると、どうしても正面向きたくないの。

高峰 だって同じでしょ？ やっぱ身体中で芝居して、その芝居を主に顔のほうに持ってくればいい。

杉村 そうよ、そりゃそうだけど。いま、あなたがおっしゃったこと、とても大事だと思うの、ほんとに顔だけで芝居してもダメで、身体で芝居してなきゃできないように、テレビの今の若い人たちね。テレビって胸から上が多いでしょ？ 一応何かやってるようでも、一緒に芝居の稽古なんかすると、胸から下がなんにも言わない、歩くことさえできないの、立ってるつもりかもしれないけど、立ってもいないわ、映画の人はそういうカンを持てますよ。やっぱり技術ですものね⁶。

つまり、杉村と高峰は、テレビ的な演出のように、顔だけを特権化するのではなく、胸から下の手の動きも、歩き方なども含めて、「身体で芝居してなきゃできない」ということを重視している。杉村も高峰も、成瀬映画に頻繁に出演する女優である。それは、彼女らが、成瀬的な演出に熟知し、また成瀬的な演出によって育ったことを意味している。したがって、二人の演技は成瀬映画との高い親和性を有している。では、その親和性はどこにあるか。カメラマン・玉井正夫の証言を参照しよう。

座っているときはバスト、立っている位置はフル・ショット……。その場合、立っている人物の場合は、だいたいフル・ショットにしまして、それまで座るとバストに寄るというふうな形になるんじゃないですか⁷。

また、成瀬作品の助監督を務めた廣澤榮の証言も見てみよう。

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ズ・アップを嫌っている⁸。

以上では、指摘した成瀬的な構図は、戦後の成瀬映画の分析に適応できると考えられる。すなわち、クローズ・アップを回避する代わりに、しばしば座っている人物をバスト・ショットで、立っている人物をフル・ショット、というたった二種類のカメラワークで画面を構成している。その構図の特徴から、なるべく俳

⁶ 「女の一生を越えた役者の座：一九七〇年の対話(特集 杉村春子 芸の怪物)」(『悲劇喜劇 73(1)』、早川書房、2020)。「高峰秀子の連載訪問 昼下がりの対話」(『潮』、1970. 12 号により初出)

⁷ 玉井正夫、蓮實重彦「成瀬さんの本領は、一步步いて振り返る、独特の振り返りのポジションですね」(蓮實重彦、山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』、筑摩書房、2005)

⁸ 廣澤榮「成瀬巳喜男の仕事」『日本映画の模索・講座日本映画 6』(岩波書店、1987)

優の全身の動きをフル・ショットとバスト・ショットで画面に収めようとする姿勢がうかがえる。このように、成瀬的な構図と杉村の演技は、共鳴している。

成瀬は杉村の演技を称賛している。例えば、『流れる』について、「杉村春子さんがよくやってくれました」⁹と、杉村の名だけを取り上げている成瀬が称賛したのは、おそらく『流れる』の終盤の山場である。杉村が演じた年増芸者の染香が、年下の愛人に振られて芸者置屋に帰る。そこで、主人・つた奴（山田五十鈴）に自分の失恋を告げるが、冷たく叱られる。そして、途中で勝代（高峰秀子）が参加して、三人が伝票不正について口喧嘩する。そして、勝代は恨みがあれば出ていってよ、というのに対して、泣いている染香は、いきなり、自分の恋人を思って泣いたと言う。そして、勝代が男を知っているのは、何かが自慢になるかと言り返される。それに対して、染香は「え？女に男はいらないって ほんとですか？えっ おねえさん」とつた奴に問い詰める。それと同時に、染香の移動に合わせてカメラは後退している。反論できない母子を見て、染香は大笑いする。同じ言葉を言い繰り返した後、ふらふらと出ていく。カメラはよろめく染香の身体を合わせるように、次々に前進、横の移動を行う。杉村の破格の演技は、室内の移動撮影を禁じる戦後の成瀬作品での鉄則を破らせることに貢献する。その例外性は、杉村春子の全身レベルの演技とは無関係ではない。

改めて整理すると、成瀬と杉村が、顔＝クローズ・アップ、ひいてはあらゆる身体の部分だけを特権化するのではなく、手足を合わせて全身で芝居する＝フル・ショット／バスト・ショットのなかで演技を行うべきだという点において共通している。言い換えれば、部分を部分として断片的に捉えるのではなく、つねに全身との関係性のなかで連動させる志向がうかがえる。

杉村と共演した岡田茉莉子の証言が、参考になる。「私はもう杉村さんを本当に尊敬していて、今でも好きです。本当にあの方って、小道具を絶対無駄にしない。全部、演技で使うんです」¹⁰という。このように、全身レベルの芝居を、さらに周囲のオブジェの相互作用のなかで取り入れて、芝居が作り上げられている。その特徴は、『晩菊』では、登場人物たちの手がしばしばお金などの小道具に触れる場面が頻繁に現れていることで検証できる。

また、金と演出・演技に関してラディカルに実践している先駆的な映画作家・ロベール・ブレッソンとの比較を行いたい¹¹。ブレッソンは手と顔とオブジェの関係性について、次のように指摘している。

⁹ 「成瀬が自作について語る」、前掲書

¹⁰ 村川英、前掲書、61 頁

¹¹ ベルナール・エイゼンシッツ著、吉村和明訳「成瀬巳喜男におけるさまざま移動—日本を縦断して」（前掲『成瀬巳喜男の世界へ』所収）。エイゼンシッツが、成瀬とブレッソンの間では、強い因果関係ではない断片化の特徴において共通していると指摘している。

一人の人間の全体をとらえるのではなく、その人の手が顔とどのような関係も持つのか、また手がテーブルの上のオブジェとどのような関係を持つのかを見てとり、私に固有な関係、私の個人的な生、内的な生をかたち作る関係へと創造し直すこと。要するに、観客に私の見ているものを見せるのではなくて、私が感じていることを感じさせること。これはまったく違うことなのです¹²。

つまり、ブレッソンは、手と視線とオブジェをモンタージュさせることを通じて、不可視な関係性を可視化している。例えば、ブレッソンの『スリ』(1959)を例に取って説明すれば、スリの共犯者三人の手と視線と紙幣を個別にクロス・アップで捉える。そして、手のかすれる運動によって、異なる断片的な空間を連続させる。

しかし一方、『晩菊』では、手と視線と紙幣を個別に孤立させるのではなく、つねに三者を一つの場面のなかで、また周囲の環境＝ミディアム／フル・ショットのなかで連動して行う。その際、画面上では現れている手や紙幣が大きく占めていないが、見逃すべきではない。そうすることによって、手と視線と紙幣の三者、さらに相手の反応も含めて、相互に解釈し合っている。そして、金の変奏する形で、杉村の手元に次々にタバコ、ハンカチ、酒瓶、写真、手紙、引きドアなどのオブジェに頻繁に接触する仕草を発している。それらは、必ずしも物語に貢献しない、過剰な手の動きとして一つの自律している運動となっている。

4、視線、手、金という運動の連関について

では、演技と成瀬的な構図は、金銭の交換とは一体どのように関係しているのか。具体的に、登場人物たちが紙幣に接触する時、視線と手と金銭が連動するアクションについて詳細に分析していきたい。

もう一度、前述した登場人物の登場に注目してみよう。火鉢の前で正座しているきんが、頭を下に向けて無言のままで、手元にある札を一枚一枚で数えている。きんが彼の遅刻を責めた後、再び席に戻って注意深く金を数え始める。そして、その二十万円を揃って机の上に置いて、板谷に渡している。その金は、板谷によってもう一回数えられる。あるいは、きんが、のぶの店に借金を返すよう訪ねてくる。のぶが仏壇から金を取り出す。一方、きんは早速記帳簿を取り出して記入する。そして、のぶから渡した金を一枚一枚楽しく数え、そして判子を取り出して押す。そして、きんが再び、たまえのところに金の催促に来る。今度は、たまえが三月分の借金を全部返済する。きんが「いいの」と笑顔で言い返す。そして

¹² ロベール・ブレッソン著、ミレーヌ・ブレッソン編『彼自身によるロベール・ブレッソン：インタビュー 1943-1983』（角井誠訳、法政大学出版局、2019）、98 頁

記帳簿、万年筆、判子を次々に取り出している。つまり、きんが金を数えている場面と、相手の反応の場面を接合することを通じて、皮肉やコメディの効果を生じさせる。

結末では、きんと板谷が同じ位置で座り、勘定を確かめ合っている。そして、間もなくきんは板谷とともに、新たな土地を見に出かける。改札口でチケットを忘れたかのように、カバンから懐へ、そしてカバンで探している。ようやく見つかったきんが慌てて階段を降りていく後ろ姿で終わる。この終わり方が、冒頭と呼応して、台詞を一切排除するかわりに、きんの素早い手の動きを見せている。いずれも、両手で貨幣（とチケット）を素早く数えている身振りは、会話を交わして行われる。

一方、緩やかな動作の持ち主である清は、一旦貨幣に接触する時、思わず手の動きを加速させている。

例えば、きんが借金の取り立てに失敗後、不機嫌そうに帰る。そして、清はポケットから金を取り出して、母の前で畳の上でポンと投げる。2千円の貨幣のクローズ・アップがここで導入される。あるいは、清は決まった北海道の就職先からもらった金をさっさとポケットから取り出して、机の上に置く。また、出発する前夜、彼女とのぶの店で最後の別れをする。途中、押し売りしている子供が入ってきて、買ってこいと願う。そして、清がすぐ小遣いをカウンターの上に置き、「持っていきな」という。それを見たびっくりしたのぶが「清さん、あんたずいぶん気前がいいよね」という。また、北海道へと出発する駅の待ち合わせ室で、たまえととみが清を送る。清がまるで無心な子供のように、テーブルでコインを回転させて遊んでいる。

逆に、作中に、金と手の連関に全く欠落している手振りをする登場人物がいる。その人は、きんのと一緒に暮らしている聾啞の女中・静子である。その静子は、一見体が不自由そうに見られるが、実はきんの生活の面倒を見ており、役に立っている。一方、聞くと見るしかできない受動的な身のため、彼女が、きん、板谷、田部の手話を受け入れている。

例えば、冒頭では、板谷が路地で聾啞の女中・静子に出会い、手指できんが自宅にいるかを静子に聞く。そして、用事が済んだ板谷が帰宅する途中で静子に出会い、そこできんが彼女のことを褒めていたと説明している。だが、静子が呆然している顔だけである。あるいは、昔の愛人である田部からの手紙で彼の来訪を知っていたきんが喜んでいる。そして、きんが田部の写真と手話を合わせて使って、静子に彼の迎えを要請している。翌日、訪ねてきた田部が玄関先できんを呼んでいるが、誰にも反応しないあげく、裏口まで回って静子と出会う。静子が田部を見て慌てて中に入って写真を取り出して確認しようとする。やがてきんが帰ってくる。静子が指で写真、室内を次々に指して説明している。大喜びのきん

が早速室内に入って挨拶し、化粧の支度をする。そのうち、夕飯を用意した静子が、田部に酒をすすめる。田部が静子に奥さんと飲むから、おちょこを持ってこいと手話で説明する。

このように、聾啞の女中の静子と対話する登場人物は、即座に手で話す。その時、彼らの手の動きは、金に接触する時の速さ＝冷徹さとは無縁に、緩慢なものである。その緩慢さは、パントマイムに近いコメディ効果を帯びている。

5、手、視線、身体の不一致——杉村春子のアクションについて

以上、登場人物の手と視線と金のあいだでの連動を中心にして分析した。しかし、必ずしも紙幣と接触しなくても、借金の情報を知ることによって、きん＝杉村の手と視線と身体の間での方向性が一致からズレへと、杉村の演技と成瀬的構図の協働において変化してゆく。例えば、元愛人・田部の来訪する目的は借金のためだと知った前後で、杉村の身振りでは起きている＜不確かさ＞の特徴を見てみよう。

5.1 含羞と一致

きんは、元恋人の田部から来た手紙を読んでいる。片手で持ち、そして両手で手紙を閉じる。そしてしばらく折り畳んだ手紙を手元に置かせた後、封筒の中に入れて、ゆっくり机の上に置く。あたかも未練があるかのように、視線を手紙の方から離さない。そして、立ち上がって後ろ側から引き出しを取り出し、何かを探している。そのなかでの写真を一枚一枚見ていく。途中、自分の若い頃の芸者姿の写真を一瞬目に留めていたが、すぐに再開する。そして、いきなり手の動きを停止し、手元にある他の写真を全部捨てて、その一枚を取り上げて見つめている。同時に、きんの顔には笑顔が浮かんでいる。そして、次の場面は田部の軍人姿の写真のクローズ・アップになる。その写真を机の上に置く。先程と同じように、きんの視線は写真に向いている。同時に、両手が休まず散らかった写真を拾っている。つまり、手と視線の動作は、分離している。だが、やや前傾きになる身体と右下への視線はCの形になっている。そして、その重心の変化によって伸ばされる手とも方向性が一致している。その焦点は、田部の写真である。

翌日、田部が訪ねてくる。きんは慌てて支度する。迅速に氷を砕き、その塊をタオルで包んで顔を冷やす。その動きの速さは、借金を取り立てるための速さとは違い、歓喜に満ちている。そばで立ち止まったままの女中がきんの変貌に呆然とする。きんが襖を閉め、鏡台の前で座り、氷を頬に当て化粧をし始めると途端に、田部が襖を開けて中を覗く。見られたきんは、「はあはあ、いや」と照れて笑っている。同時に、タオルで顔を隠しながら顔をそらしている。そして、きんが田部の胸を押して、「女には女の支度があるんですもの」と言った後に襖

を閉める。再び鏡台の前で座り、両手で髪型を整える。

化粧が終わり、田部が「きれいだな」ときんをほめる。それを聞いたきんが照れて、右手を振った後に手とハンカチを顎に下に置く含羞の仕草をとる。正座している身体と、まっすぐ見つめる視線と、顎に当たる手の三者は、これ以上ないほどポジション的に整合している。ここでも、田部の方へと一致させている。

右手の薬指にあるダイヤモンドの指輪の細部に注意しよう。その指輪は、それまででは現れていないため、おそらくきんが化粧の時に付けたと考えられる。そして、きんが酒を進めながら、金属的な声、速射砲のような速度で昔話を続けている。だが、その声の質感と発話の速度では、小さな笑いが同時発生することで、呼吸のリズムが乱れる。そして、会話中のきんの動きがまるで円を描くように、安定性を欠いている。その運動では、きんの身体と視線と手の動きの方向は、田部に向かうものとして一致している。

しかし、突然田部が、両手でお酒をすすめている途中のきんの手を握って、愛情を込めた眼差しで見つめている。そして、きんが一瞬伏し目にした後、微妙な表情で目を大きく開く。空中で結ばれて停滞している二人の手と見つめ合う視線。そこでは画面通りの宙吊り状態が起きている。手と視線の二重の触れ合いによって、惹起されたきんの過去の身体的記憶なのか、それとも現在の揺れている感覚なのかは、判然としない。「君という人はいつあっても同じような気がする。初めての時と」と、田部が言葉を発する。だが、男扱いに慣れた元芸者であるきんが、「危ない危ない、うっかりすると、どんなことになるかわからないわ」と言いながらスッと手を引き戻す。

つまり、以上では、何回も現れているきんの身体と視線と手の動きは、少しもぶれず、田部の方に向かっている。しかし、その一致は少しずつズレてゆく。

5.2 背信とズレ

田部が少しずつ本題に入るため、自分の不景気な話を続けている。そして、いきなりきんが立ち上がって、縁側の方に行ってガラス戸を閉めようとする¹³。「怒ったの？」と田部が不安そうに聞く。そして、きんが振り返って「田部さん、こんな弱音を吐く方じゃないでしょう」と聞き返す。再び席に戻ったきんが酒の応酬を始める。今度、きんが田部の右側に座っている。そして、田部がきんの警戒心を解除するため、きんに酒を勧め、乾杯する。そのやりとりでは、「乾杯」の言葉以外に会話が排除されている。二人とも沈黙すると同時に、不気味な音楽が

¹³ 吉田暉『ドアの映画史 細部から見方、技法のリテラシー』（春風社、2001）、181-182 頁では、『晩菊』が「徹底的に引き戸の映画」と指摘したうえで、きんのガラス戸を開け閉めすることによって、田部への受け入れと断りを可視化していると分析している。しかし、その指摘では、画面と乖離する部分がある。

流れ始める。

ここで、杉村の演技とカメラワークに注意しよう。身体と顔を前向きにしたままで、視線だけを田部の方に向けている。その時、カメラがきんを真正面から捉えている。すなわち、近距離での窃視であるにもかかわらず、視線と顔の方向性が一致していないことによって、安全な心理的距離を与えている。それは、二人の再会時のカメラポジションとは異なる。前者では、カメラが田部の位置に置かれて、きんを撮影する。そのことによって、きんが田部の方に向けて見つめている構図をなしている。そこでは、カメラ＝田部ときんの視線は一致していた。しかし、ここでは、カメラが田部ときんのズレを捉えている。つまり、カメラのポジションと杉村の動き（視線と顔と身体）の変化（一致→ズレ）によって、きんの田部への感情的な変化（歓喜→疑惑）を一層可視化している。

さらに、見逃すべきではないのは、きんの手の仕草である。手を下ろさないままで宙吊りにしている。手の動きの停滞が再び起きている。速さを特徴とするきんの手の動きでは、一旦停滞となると、何か起こりそうな異変を感じさせるといふ本作中の法則があるとすれば、ここでの停滞は、別種のサスペンスに変貌している。

そして、場面は田部の下向いている横顔と拳で唇を当たり、考え込んでいる姿に変わる。はっきり見えるものではないが、確実に微小な振動が起きている。それと同時に、不気味な音楽と重なって、きんの独白が流れ始める。「この人、なにしに來たのかしら、昔のように思い出の気持ちは何もありゃしない、こんなつもりじゃなかったんだわ」。

ここで、ヴォイス・オーバーの導入は決定的である。この音響手法は、フィルム・ノワールを特徴づけることの一つとされるように、主人公の世界に対する不信感を表明している¹⁴。

実際、成瀬作品では、ヴォイス・オーバーが頻出している。例えば、『妻』（1953）の冒頭、次々に登場してくる妻・美穂子（高峰三枝子）と夫・十一（上原謙）のヴォイス・オーバーでは、二人が長年の結婚生活への疑いから始まる。さらに、晩年にフィルム・ノワール調が目立つ『女が階段に上る時』（1960）、『女の中にいる他人』（1966）、『ひき逃げ』（1966）では、いずれも、ヴォイス・オーバーが頻出している。成瀬作品におけるヴォイス・オーバーの使用は、実は日本映画のトーキー移行とPCLへと移籍の転換点とともに一時早く現れている。例えば、『乙女ごころ三人姉妹』（1935）でのヴォイス・オーバーとナラタージュの併用。『雪崩』（1937）での日下五郎（佐伯秀男）が妻との中心を図る場面において、紗が降りると同時に導入されるヴォイス・オーバーなどがあげられる

¹⁴ 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、2016）、423頁

¹⁵。このように、晩年の成瀬作品におけるフィルム・ノワール調への傾斜は、初期作品との連続性を問い直す契機を与えているかもしれない。

『晩菊』にフィルム・ノワールの感触が漂うもう一つの理由は、影が目立っていることである。阿部嘉昭は、照明の角度から、成瀬フィルムグラフィにあるフィルム・ノワール調の作品群、すなわち、『晩菊』、『女が階段に上る時』、『女の中にいる他人』、『ひき逃げ』を例挙し、本作をそれらの先駆とみなしている¹⁶。そのフィルム・ノワール調の影は、きんの後ろに付き纏う一人の男・関（見明凡太郎）とともに現れている¹⁷。その関が、きんのところを訪ねて、玄関前でうろうろしている。帰宅途中のきんがそれを目撃して、慌てて向きを変えて逃げ出す。その小走りは、借金を取り立てるために出かけるような速さではなく、サスペンスと滑稽さが混在している。きんが路地の曲がって隠れ、関が通り抜けた後、一歩ずつ階段を降りて用心深く路地から出てゆく。

二日後の朝、関が再び訪ねてきて、玄関外で引きドアを叩いてきんを呼ぶ。犬の声が絶えない。関の姿は、廊下の縦構図から、二重の引きドア（廊下と玄関）の小窓の入れ子構図のなかで、影のみ映っている。そして、きんが音を立てないように、少しゆっくり襖を開いている。光がだんだん室内の壁まで充満している。きんが頭を前へ突き出し、玄関先を覗こうとしている。その時、一瞬、恐怖が満ちている頭部の影が鮮明に壁に投影されている。そして、画面は、暖簾の下から徐々に現れてくるきんの疑惑の顔に変わる。

再び画面に戻ろう。きんがいきなり立ち上がり、火鉢の方へ移動し、タバコを取り出して火を付ける。今度見る主体は田部に交代する。田部が、きんのこの不透明な行動を察する。カメラは上から下へとパン移動して、田部の表情から落ち着かず貧乏揺すりの脚のところに止まる。いま、二人のあいだの距離が物理的にも拡大している。つい、きんが沈黙を破り、田部に過去の稽古の話聞き出し、三味線を弾くのを提案する。しかし、三味線の音は気まずい雰囲気から二人を救済しない。「こうやってると、昔と同じような格好だけど、もう私たちの間では何もありやしない。焼き付くような二人の恋も、今になってみると何の後も残っちゃいないわ」というきんのヴォイス・オーバーが再び導入される。

¹⁵ 『乙女ごろろ三人姉妹』や『雪崩』におけるヴォイス・オーバー使用はどのような歴史的な言説のなかで誕生したのかについての詳細は、盧銀美「映像を語る声——1930年代から1950年代の日本映画におけるヴォイス・オーバー」（博士論文、名古屋大学、2018.12.28）を参照。

¹⁶ 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』（河出書房新社、2005）、193頁

¹⁷ 坂尻昌平「訪問者の影—成瀬巳喜男『晩菊』論」（『成瀬雲—成瀬巳喜男の口笛（特集日本映画の失楽園）』、映画学（8）、1994）。坂尻が三人の訪問者（板谷、関、田部）場面を取り上げて、田部の場面は「人称性を持たないにもかかわらず、反復によって見るものに物語空間をある傾きのなかで捉えさせる別種の主観性をもたらす」と分析している。

きんが過去の思い出としての三味線を手放し、再び田部に酒を注ぐ。食卓上のウイスキーはすでに半分切れ、田部が酔い始める。ゆっくり休みたいと田部がいきなり心情を告げる。きんが「疲れてるの」と聞き返す。「いや金の心配でね」と田部がいう。それと聞いたきんの表情が一瞬固まり、視線が下から上へ動いている。そして笑顔に一変し、冗談まじりの口調で、「あなたらしくないわ、女の心配でしょう、女に絡むお金かしら」という。その時、杉村の頭、肩、視線には小さな幅だが、過剰に動いている。ここでも、前向けの身体と左向けの視線の方向性は、一致していない。どうしても40万円を必要としているから、都合つけてくれる人がいるのか、と、田部がきんに聞く。きんが「そんなお話？いらしたのは？」と聞き返す。田部が両手を組んで食卓の上に置いて、さらに距離を縮めて「20万でもどうにかならない」ときんに頼む。そして、きんは田部が自分に会いにきたのではないことを知り、落胆する。田部は今夜ここで泊まるといきなり言い出す。幻滅したきんは即座に拒絶する。突然、雨音が外から聞こえてくる。きんが立ち上がって、再び縁側の方に移動していく。ここで、カメラは初めて屋外から縁側越しに二人を捉える。襖にはまった二つの矩形の小窓を通して、きんと田部の姿が映される。縁側まで移動してきたきんが次々にガラス戸を開けていた後、立ち止まる。田部がきんのそばで昔話を始め、温泉へ行こうかと誘う。二人の視線のあいだの不一致は、最大となっている。きんが身を翻して室内に戻ろうしている。その途中で、田部が後ろから両手できんの肩を掴んで、自分の方に引っ張っている。きんは両手で掴みかかってきた手を振り切って逃げていく。ここでは、二人の関係性の亀裂を露にしている。

茶の間に戻るきんが、酔い覚ましの薬を飲んで警戒心を高める。「やっぱり金の目当てで来たじゃないの。昔の女に頭を下げて、はあ、みっともない」というきんの独白が入る。再び元の席に戻ったきんは、タバコをふかしながら、田部について「とても平凡になっちゃった」と言う。

5.3 二度目の写真

窓外から降り注ぐ雨音が聞こえているため、田部を追い出すにもいかないとしょうがないと思うきんが、静子に就寝の支度を指示する。そこで床に置いてある田部の写真を拾って戻る途中で、千鳥足になる田部が便所へ行こうとする。一人で茶の間に戻ったきんが、手元にある写真をポンと投げて、再びタバコを取り出す。右手でマッチに火をつける瞬間にその写真に目が行く。一瞬躊躇するが、すぐ左手で写真を拾って、それに火をつける。その偶然さは実に残酷である。すなわち、きんはそもそもその写真＝田部への思い出をその場で消すつもりはなかったが、たまたま手で触れることによってその念が引きこされたのである。不確かな身振りを行うきんがこのように行動するのは不思議ではない。タバコを

啜えているきんの顔は一瞬笑っている。燃えている写真と両手がクローズ・アップでうつされている。

坂尻昌平がこの写真について、次のように正確に指摘している。

男は凜々しい腕を組み、視線は正面ではなく、こころも画面左を向いていて、それを見るものと決して視線を交わらせない。身体は、やや右側に向けられ、顔だけが正面を向いている。つまり、眼、顔、身体 of それぞれが違う方向を向いていて、それが、この写真の男に何かよそよそしい距離感を与えている。その『人生の幻影』でしかなかった男の起源の映像は、今ここで、灰燼と化しつつある¹⁸。

重要なのは、田部の写真で、「眼、顔、身体 of それぞれが違う方向を向いて」いることである。すなわち、本作における「眼、顔、身体」では起きている方向性の不一致という主題をここで強調している。だが、田部の写真はすでにきんが最初に彼の来訪を知っていた後に取り出した場面で現れている。しかも、二回目もほぼ同じくきんの主観視点で同じくらいの角度で捉えている。ただし、照明が微妙に変わっている。すなわち、軟調の柔らかさからフィルム・ノワール調に近い暗さに変化した。とはいえ、写真は写真であるかぎりには変わらない。にもかかわらず、二度目に現れる時、すなわち、きんの笑いとモンタージュされる時、違ってくように見える。その違いが「何かよそよそしい距離感を与えている」のではないか。田部への幻滅に至るまで、きんの手、視線、身体 of 方向性が、一致から不一致へと変化している。それを踏まえたうえで、二度目に現れた田部の写真は、きんの身振りと対応している。この一連の場面では、台詞が一切排除され、沈黙のなかで動作が行われている。

きんは田部の写真を消滅させる。戻ってきた田部が臭いを感じて、何を燃やしているのかと聞く。きんが笑顔でタバコの吸い殻と嘘で応じる。酩酊中の田部が、事態の残酷さを全く認識していない。きんが次々に窓を開けて換気する。食卓の前で田部が座ったままで寝ている。そして、きんが三たび縁側に立っている。彼女が顔だけで振り返り、無表情で田部を見ている。そこで場面が終わる。ここでも、身体と視線 of 方向性を分離させている。翌日朝、きんが玄関で田部に斜めに向けて座って見送る。最初に裏口で田部の来訪を知っていたきんの身振りの素早さとは、対照的なものである。

以上から明らかになるように、きんが田部の借金の目的を察した前後、彼女の感情は、歓喜から背信へ、さらに幻滅へと変貌している。その変貌は、きんの手、

¹⁸ 坂尻昌平、前掲書

視線、身体の方向性が、最初の一致から不一致への変化の中で現れており、杉村の演技と成瀬的な画面構図の協働によって可視化されている。

終わりに

本章は、成瀬作品における最大の主題の一つである金銭を主題とする群像劇の『晩菊』を取り上げて分析した。具体的には、まず、登場人物たちのキャラクター造形と金銭の関連性を論じた。そして、金銭と視線と手がどのように連動してアクションが生起するのかを分析し、とりわけきんを演じる杉村春子が、元愛人を来訪する目的を察する前後で、相手に向かっていった手と視線、身体の方角性における一致とそのズレの微細な差異を、本作のフィルム・ノワールの感触と結びつけて明らかにした。

第五章 『流れる』（1956）における歴史に抗う身振り

はじめに

本章は、花街・柳橋の芸者置屋を舞台にした幸田文原作の『流れる』（1956）が、文化復興と「売春防止法」の時代背景の要請に応じて作られた側面を指摘したうえで、作中の芸者置屋の空間性、男性表象、擬似的な家族性、山田五十鈴の身体性などの反時代的な特徴を明らかにする。そして、もう一人の主人公の梨花＝お春に注目し、原作と脚本と映画の三者を比較したうえで、媒介者としての梨花＝お春の宙吊りの選択と身振りによって、どのように当時のいずれのイデオロギーにも抵抗しているのかと論じる。

1、芸者文化と「売春防止法」のダブルバインド

『流れる』は、幸田文のベスト・セラー小説を映画化したものである。映画化にあたって、豪華な女優陣が起用されたことが、とりわけ大きな話題を呼んだ。主演には、田中絹代、山田五十鈴、高峰秀子という当時の日本映画界を代表する名女優を連れ、脇役には、岡田茉莉子、杉村春子、中北千枝子、賀原夏子らを配し、さらには日本映画史上初のスター女優で、当時既に一線を退いていた栗島すみ子が特別出演している。日本映画の代表的な女優が一斉に登場することについて、例えば、当時の新聞記事は「けんらん・女優連のうでくらべ」¹⁹、「まるで生きた映画女優史」²⁰という見出しをつけている。前年に公開された『浮雲』（1955）の人气と、「シルバーウィーク公開」という大作規模の宣伝により、『流れる』は、興行的には大きな成功を収めた。

ところで、当時の新聞記事では、豪華な女優陣が話題になった以外にこのような見出しもある。「夫婦ものに終止符、違った世界と取り込む成瀬監督の胸中打診、変わった形式が狙い」²¹。成瀬自身は『めし』（1951）の成功をきっかけに、東宝撮影所と連携して、次々に『夫婦』（1953）、『妻』（1953）、『驟雨』（1956）、『妻の心』（1956）などの「夫婦もの」（「妻もの」とも呼ばれる）を連打し、大きな人気を博している。だが成瀬は、56年をもって夫婦生活を取り上げることをやめ、花柳界の芸者置屋という「違った世界」を取り上げるようになった。その唐突な変化をどのように理解すべきだろうか。

1.1 芸者文化の復興

この変化は、同時代状況との関係性から捉えることができる。アメリカによる

¹⁹ 「すぐれた“風俗もの”」（読売新聞、1956. 11. 23、夕刊）

²⁰ 「まるで生きた映画女優史」（毎日新聞、1956. 8. 23、夕刊）

²¹ 「夫婦ものに終止符／違った世界と取組む成瀬監督の胸中打診」（『日刊スポーツ』、1956. 9. 1）

占領期間中(1949～52)は、封建的とされる日本的な伝統芸能は禁じられていた。しかし、サンフランシスコ平和条約が調印され、日本の独立が宣言されるとともに、事情は一変し、伝統芸能が息を吹き返した。

例えば、岩下尚史は、そのような社会的な変化のなかでの、戦後の芸者文化の繁栄ぶりについては、「昭和二十年代後半から三十年代後半まで、東京中の花柳界がそれぞれの規模に応じた形で、舞踊の会を開きました」²²と指摘している。岩下は、そのような現象が起きた理由について、「戦争への反省を内外に表明するために、政府は文化国家を標榜し、それまでは全くというほど顧みなかった自国の伝統文化を急に持ち上げるようになり、先ずは奈良京都の古寺辺りから保護に乗り出し、かつては先祖の恥ずべき慰みものともいような扱いで打ち捨てていた伝統芸能にまで誉め言葉を与えるようになった戦後の風潮に花柳界も便乗し、能や歌舞伎の親戚のような顔をして、赤線その他の風俗営業と一線を画したいという希望があったのではないか」²³と推測している。

伝統芸能の復興という国からの要請に、映画産業も同調している。50年代の日本映画では、花柳界や芸者を題材とする作品は、多く見られる。例えば、吉村公三郎の『偽れる盛装』(1951)、衣笠貞之助の『婦糸図 湯島の白梅』(1955)、川島雄三の『幕末太陽傳』(1957)などがあげられる²⁴。それらは、当時盛んであった芸者文化を垣間見せている。

中村秀之は、城戸四郎と森岩雄、永田雅一による「日本映画界再編成の機運にのぞむ(鼎談)」(『キネマ旬報』三号、1950年11月下旬号)の記事について、次のように指摘している。「早々と追放解除になっていた永田雅一と新たに復帰した城戸と森岩雄による鼎談を掲載した。かつて温度差はあれ戦時下の映画国策を担った大映、松竹、東宝の各重鎮が、『文化国家』日本の映画の将来について大いに気炎を上げたのであった」²⁵。黒澤明や溝口健二が監督した時代劇が次々に国際芸術祭で受賞を果たしている。その時期に、日本の芸能文化が要請されたということも充分に考えられる。その伝統的な文化の復興ブームについて、映画『流れる』の冒頭で「昭和三十一年度 芸術祭参加作品」と示されるように、今日では「文化庁芸術祭」と呼ばれているものに参加していることと関連している。これは、文化庁設置前の1967年までは文部省の主催であったため、当時は

²² 岩下尚史『花柳界の記憶 芸者論』(文藝春秋、2009)、222頁

²³ 岩下、前掲書、224頁

²⁴ <http://www.laputa-jp.com/laputa/program/hanamachi/sakuhin3.html> (最終閲覧日は2020.11.30)。この「日本映画記行 花街のともしび」という映画特集のサイトで取り上げられた27本の作品のうち、50年代に作られたものは13本を占めている。他には、『芸者秀駒』、『お月様には悪いけど』、『芸者小夏 ひとり寝る夜の小夏』(55)、『幸福はあの星の下に』(1956)、『地上』(1957)、『初恋物語』(1957)、『白鷺』(1958)、『夜の波紋』(1958)、『情炎』(1959)がある。

²⁵ 中村秀之『敗者の身ぶり——ポスト占領期の日本映画』(岩波書店、2014)、43頁

「文部省芸術祭」と呼ぶべきものであった。文部省芸術祭は、「戦後の我が国文化のあゆみを写す鏡そのものとも言える」²⁶とされている。つまり、文部省芸術祭は敗戦からの復興・再生を目的として設立された国家イデオロギー装置と考えられる。文部省芸術祭に参加した『流れる』は、結果的に昭和31年度（第11回）の映画部門で芸術祭賞を受賞した。

1.2 「売春防止法」の可視化

『流れる』が、「売春防止法」が国会で可決された（1956年5月21日）のと同年に作られている点に留意すべきである。この「売春防止法」の可決は芸者の売春問題を解消したわけではなく、むしろ助長している。例えば、当時の新聞記事は、「ことに赤線の女たちが、そのまま集団で芸者に転向したところなどは元からの芸者との競争ははげしく、“無芸の芸者”のほうが花代が安く、しかもいうことをきくというので繁盛するという矛盾を生んでいます」といい、「こうした芸者には、法律上特別の保護も制限もないので取締りの手がかりをつかむのに苦労が多いということ」²⁷と述べている。当時の新聞記事によれば、「衆院法務委員会は十日午前十一時から売春防止法案に対する初質疑を行った。席上松原法務次官は芸者などの高級花街における売春行為は実際問題として取り締まれない旨を明らかにした」²⁸という。当時の新聞記事のなかで、芸者の売春を取り締まる記事は、枚挙に暇がない²⁹。

この時代背景のなかで、50年代には半ば公認の売春区域であった赤線を題材にした映画作品も盛んに作られた。例えば、『流れる』と同じ年に公開された、川島雄三監督の『洲崎パラダイス赤信号』と溝口健二監督の遺作『赤線地帯』である。『洲崎パラダイス赤信号』の冒頭では、流暢な移動撮影によって、洲崎パラダイスで働いている売春婦たちの生態を赤裸々に表現している。『赤線地帯』では、吉原で働いている哀れな五人の売春婦、各々の劇的な人生をパズル的に展開している。

したがって、「芸術祭参加作品」の『流れる』が、「夫婦ものに終止符、違った世界と取り込む」のが、「売春防止法」の成立という当時の社会的な変化に応じたことに由来していたと推測することは可能だ。さらに、その社会的な要請は、映画作品の内実にも影響を与えている。映画『流れる』の脚本と、原作との変更点を確認してみよう。

²⁶ 竹下典行「特集〔文化庁〕芸術祭六〇周年記念」（『文化庁月報（446）』、2005）

²⁷ 「売春防止は根気よく 欠ける長期更生施設 年月かけて“ザル法”直し」（『読売新聞』、1959.7.13 朝刊）

²⁸ 「芸者の売春取締れぬ 衆院法務委で松原次官が答弁」（『読売新聞』、1956.5.10、夕刊）

²⁹ 例えば、「芸者の売春取締り 渋谷で1名検挙、15名書類送検」（『読売新聞』、1956.7.7、夕刊）がある。

文学研究者の関礼子は脚本の変更注意到意し、次のように指摘している。

とくに映画の進行は、なみ江という芸妓が未成年者でしかも売春を行っていたため、「少年法」および「売春法」を盾にゆすられるという「鋸山事件」に重点が置かれていることは、全 146 カットのうち実に半数以上の場面がこの事件関係のものであることからわかる。映画で宮口精二が扮する「鋸山」はいわば狂言回し役で、その印象はかなり強いのに対し、原作ではすべての出来事が梨花という視点人物の側から語られているため、「鋸山事件」の印象は映画ほど強烈ではない³⁰。

「鋸山事件」の強調という脚本変更の理由を考えてみたい。この映画のカット数の半分以上を占めている「鋸山事件」を整理すれば、以下ようになる。なみ江の伯父・鋸山は、「少年法」および「売春法」を盾に、三回にわたって、つたの家にゆすりに来る。最初は、つた奴（山田五十鈴）が留守中に、玄関で座ってなみ江の賠償金を要求する。二回目は、二階まで上がってつた奴と対面し、五万円の賠償金への不満を漏らし、そして帰ってきた勝代（高峰秀子）と口喧嘩する。三回目は、街中で大騒ぎをした末、警察官が途中で登場し、鋸山とつた奴、そして同行すると言った勝代をも警察署に連行する。つまり、ここでの脚本変更は、芸者置屋の売春と、それによって起きた警察（と法）の介入は、「売春防止法」という時代背景を反映していると推測できる。

実際、売春への取り締まりを示唆する場面は作中に存在している。つた奴は、警察署で置屋に電話し、染香（杉村春子）に座敷をかわりに出ることを頼む。彼女が電話している途中で、窓の向こうに、警察官が、売春婦らしき女性とともに現れる。そして、つた奴は不安そうに後ろを振り返り、警察官がやや乱暴に女性を引き連れ、廊下から奥へと通過していくのを見ている。売春への取り締まりの気配が充満しているこの一場面は、原作の中にも脚本の中にも存在していない。

さらに、終盤では染香とつた奴が口喧嘩する時、染香が勢いに乗って次のような台詞を吐いている。「そりゃあ、おたくなんてこうして売るものがおありだから宜しいけど、あたしなんか売るってたって我身だけ——それと三味線の芸だけでしょ？」という。先行研究では、これらの場面が売春を暗示していると指摘されている³¹。

このように、原作と脚本と映画の三者を参照すれば、映画『流れる』では、当時制定されたばかりの「売春防止法」を、積極的に反映していることが充分にう

³⁰ 関礼子「映画と文学をめぐる交渉 幸田文原作・成瀬巳喜男監督「流れる」の世界」『女性表象の近代—文学・記憶・視覚像』（翰林書房、2011年に収録）、22頁

³¹ 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』（河出書房新社、2005）、253頁

かがえる。つまり、『流れる』は、日本の伝統文化の代表としての芸者文化を称揚する一方で、民主主義国家への転換をはかるための売春取り締まりを撮っている。国家主義の復興と民主主義国家の教化というこのダブルバインドは、1956年という時点に制作された『流れる』の特殊な位置づけと緊密に関わっている。

2、芸者イメージへの逸脱——『流れる』の反時代性

にもかかわらず、『流れる』は、芸者文化あるいは「売春防止法」を題材とするいずれの同時代の他作品とも決定的に異なる相貌を呈している。言い換えれば、『流れる』という作品それ自体は、歴史的状況を裏切っている側面がある。

それは、一早く当時の批評言説において指摘されている。例えば、杉山平一は『流れる』への違和感を次のように述べている。

成瀬監督はこれを芸妓屋という特異な世界と見ない。これは大変よいと思う。風俗世界としない。同じく路上で、子供の遊んでいる市井の、庶民の『ある生活』としか見ない。それは、それで成瀬監督の独自のタッチで描き切って見せる人生となるはずだった。ところが、どうしても、微温的で、市民生活描写に見るような、はっと驚くような生態描写、極まったものに乏しい印象を受ける(…)『偽れる盛装』に戦後芸妓のどぎつい生態を見、『縮図』にお尻をふりたてて拭掃除したり、お茶漬けをかきこむ芸妓と芸妓屋のリアリズムを、『祇園囃子』などに、芸妓を買う男の生態を見るという具合で、日本映画に関する限り、どういうものかこの世界の作品に傑作が多い。我々は映画でこの世界に詳しくなっている。『流れる』は、その世界を出てない。成瀬の生活描写を以てしても、本当らしくはなっても、本当らしくなればこそ、嘘でかためた劇的な感動の前には色あせてくる³²。

つまり、杉山の言う「特異な世界」とは、『偽れる盛装』(1951)、『縮図』(1953)、『祇園囃子』(1953)などにおける芸者の世界、例えば、官能的な身体性の発露や男性との金銭的性的な交渉などの社会的な生態だといえよう。その「特異な世界」が、『流れる』では「出てない」ため、「劇的な感動の前には色あせてくる」とされる。だが、杉山の批判は、逆に『流れる』の特異性を際立たせることにならないのではないか。

以上の官能的な身体性の発露や金銭的性的な交渉などの社会的な生態を表す芸者イメージを一般的なものとみなしたうえで、そこから逸脱するものの芸者

³² 杉山平一「批評/流れる」(『映画評論』、1957. 1)。また芸者と芸妓の呼び方の違いは、東京と京都の地理的・都市的な風俗によって区別されており、実質的には同じものである。

イメージを『流れる』の特異性として、考えたい。

2.1 芸者置屋と擬似的家族

『流れる』では、一般的な芸者イメージから逸脱するのは、まず、映画の舞台となるつたの家に由来している。例えば、小林信彦と川本三郎が、同じく本作の空間設計の特異性に注目し、次のように指摘している。

芸者の置屋は、花柳界の、いわば楽屋である。カメラは、その楽屋から出ることは決してしない。全篇、花柳界を描きながら、晴れの舞台であるお座敷がただの一度も出てこない映画が、かつて、あったらどうか。その点だけでも、『流れる』は画期的である³³。

芸者が主人公なのに、映画にはただ一度も、座敷が描かれない。花街を三業地という。料亭、待合、そして芸者置屋。柳橋はこの三つが揃った三業地だが、『流れる』には芸者の晴れ舞台である料亭も待合も描かれない。芸者が客の前で三味線をひく姿も、踊りも踊るところもない³⁴。

両者の指摘にあるように、『流れる』は、つたの家という芸者置屋での出来事を主に撮っている。作中に、つた奴が「ゆすり事件」や金の工面で奔走しているエピソードや、つたの家での芸者たちの日常生活が多くを占めている。

しかし、そもそも料亭、待合、芸者置屋という三業種が集まることによって、花柳界という金銭的性的な交渉のシステムが成り立つわけである。風俗研究者の井上章一は、料亭と待合は、芸者と男性の客が性と金銭の交渉を行う一種のラブホテルの機能をも果たしている³⁵と指摘し、岩下尚文は、花柳界を「疑似恋愛の装置であった」³⁶と見なしている。

実際、作中に金銭と性交の交換をほのめかす場面がある。つた奴の腹違いの姉、また自分の芸者置屋の債権者でもあるおとよ（賀原夏子）を通じて、ある資産家（龍岡晋）と面会する。だが、つた奴がそこでかつての姉分であるお浜（栗島すみ子）に遭遇し、慌てて逃げてしまう。あるいは、今度はつた奴がお浜を通じて、かつての愛人であり、何らかの理由で別れていた花山先生と会おうとする。それは作中につた奴が料亭で待ち合わせる唯一の場面である。だが、相手の不在によって、結局成就しなかったし、料亭の機能を果たしたとは言えない。あるいは、

³³ 小林信彦『『流れる』——架空世界の方位学』（蓮實重彦編『リュミエール（6）』（筑摩書房、1986）

³⁴ 川本三郎『成瀬巳喜男 映画の面影』（新潮選書、2014）、30 頁

³⁵ 井上章一『愛の空間』（角川選書、1999）、68-72 頁

³⁶ 岩下、前掲書、237 頁

染香やなな子（岡田茉莉子）は何回も座敷に出たが、画面上では省略されている。そのかわりに、提示されたのは、彼女たちが帰ってきた姿だけである。

山田五十鈴が主演し、成瀬と川島雄三が共同監督した『夜の流れ』（1960）と比較すればその特徴は一層明らかとなる。『夜の流れ』では、座敷と料亭が物語の舞台として登場する。売（買）春のニュアンスのある部分は、川島が担当している。一方、成瀬は母・綾（山田五十鈴）と娘・美也子（司葉子）が同じ男に惚れているという私的な感情のレベルで抑えている³⁷。そのことから見れば、成瀬が『流れる』だけではなく、『夜の流れ』においても、芸者置屋の内部性を徹底化するための空間的な処理を一貫している。

つたの家で外部とつながる電話の機能を考えてみよう。電話は、つたの家にとって、仕事の注文を受ける重要な媒介である。電話に出る時の彼女たちの反応は、つた家の雰囲気大きく作用する。作中、電話が次々につた奴、勝代、米子、なな子、染香、梨花の手によって交代されて現れている。しかし、同時代の古典ハリウッド映画のような、会話している二人のあいだの切り替えしとは違い、本作の電話場面では、相手の姿が画面上から排除されている。まして、相手（男性客）の声も聞こえない。つまり、電話の機能性を抑圧することで、つたの家の内部性を一層強化させている。

以上の特徴から、『流れる』は、川島雄三や溝口健二を代表するような、芸者を題材と映画とは異質なものである。『流れる』の特異な空間表象によって、引出される次の特徴は、擬似的な家族性のことである。

『流れる』では、つたの家の芸者たちと女中の梨花は、そこに住み込んでおり、みなで共同生活をしている。阿部嘉昭は、それを「擬似家族」³⁸と呼んでいる。川本三郎は、本作が「いわば芸者を主人公にしたホームドラマの趣きがある」と指摘している³⁹。具体的に言えば、主人・つた奴と娘・勝代が二階で、米子、不二子、なな子たちが一階で、といったようにわかれて住んでいる。愛人とマンションで同棲する染香はつた家で食事を済ましている。また、腹違いの姉であるおとよと、芸者仲間の姉貴分であるお浜は、つた家にしょっちゅう現れる。さらに、そこには途中でやめた芸者・なみ江もいれば、新しい仕込みたちが入り込んで、つたの家の一員になるなどしている。つまり、つたの家の「家族たち」はつねに入れ替わっている。そのような擬似家族性は、芸者の世界の生態だとも言える。例えば、なな子はつた奴のことを「お姐さん」と呼ぶのと同様に、つた奴はお浜のことを「お姐さん」と呼んでいる。

阿部は、『流れる』における物語上の擬似的家族の関係性を、画面上の頻繁な

³⁷ 『流れる』と『夜の流れ』との比較について阿部・前掲書、240-245 頁を参照。

³⁸ 阿部、前掲書、239 頁

³⁹ 川本、前掲書、32 頁

出入りの運動と主題的に結びつけて指摘している⁴⁰。具体的に言えば、つたの家の芸者はもちろんのこと、おとよもお浜も、絶えずつたの家に入出入りしている。彼女たちは、一つ所に定着せず、つねに忙しそうで、次から次へと場所を移動する。たまに座って話したりするが、あくまでも社交上必要な程度で、話が終わればすぐ立ち上がって移動する。つた奴や梨花は、彼女たちにお茶をすすめるが、彼女たちは、とくに飲もうとはしない。室内劇である『流れる』が、視覚的な倦怠感を与えないのは、その二重の流動性が関わっているからである。

成瀬が家族題材とする映画の名手であるという事実を念頭に置けば、擬似的な家族物語の『流れる』は、その変奏として理解できる。もちろん、主人としてのつた奴は、他の住人より一段地位的に上である。また、伝票不正から見れば、他の芸者たちがつた奴に搾取されていると言えるかもしれない。しかし、一般的な芸者を主人とする作品のような、資本主義や男権社会によって制御される階級関係とは明らかに異なるものである。『流れる』では芸者同士の営みに焦点化している。

2.2 男性の不在と女性の涙

擬似的な家族としてのつた家では、男性の姿が決定的に不在である。その不在は、男性が夫あるいは父としての機能不全と、男性が画面上に現れていないという二重性の意味においてである。具体的に見てみよう。

例えば、米子が娘・不二子の急な発熱のために元夫・高木（加東大介）を探し、結局見つからず、姉のつた奴に苦衷を告げる。だが、つた奴が彼女のみっともなさを叱る。そして、米子が勝代の父も同じのではないかと言い返した後、自分が姉に比べられるものではないと自覚し、自分と娘が姉の置屋に転び込んでいる惨めさを感じて泣いてしまい、二階から降りてゆく。やがて、高木は、不二子が病氣したことをきっかけに登場する。母子二人とほぼ疎遠となっている彼は、つた奴に義理があると言い、薬代が入っている封筒を玄関に置いておいた。つた奴に上がるように言われても、彼は上がることを遠慮し、玄関のところで立ち止まっている。そのポジションは、彼とつた家とのあいだに保たれている微妙な距離感である。その意味で、高木の登場は、彼の夫あるいは父としての機能を果たしていない。

米子の台詞では、勝代の父の存在が提示された。階段から上がってきた勝代がそばで盗み聞いた。そして、彼女がつた奴に生父に会ってこようといきなり言い出す。だが、つた奴が理由も説明せず直ちに止めてしまう。作中に、つた奴自身は、勝代の肉親の父をまるで存在していないように、彼について話したこともない。そして、勝代が両手に顔を伏せてつい号泣してしまう。

⁴⁰ 阿部、前掲書、238 頁

闇に沈んで来る彼女の後ろ姿と彼女の面している窗外では降り注いでいる雨は、『稲妻』(1952)を彷彿させる。『稲妻』では、片親に育てられた清子(高峰秀子)が母・光子(三浦光子)に自分の父はどのような人という疑問が、成瀬作品での主題系を提示している。その質問は、『まごころ』(1939)から『秋立ちぬ』(1960)に至るまでの少女少年の主人公とする作品では通底している。そして、『妻よ薔薇のやうに』(1935)では、娘が父と母の不和を最終承認する。あるいは、逆に『夜の流れ』では、娘・美也子が母・綾に生父の顔を絶対見たくないと言う。このように、成瀬作品は孤児たちの映画だと言ってもよい。

大黒柱であるつた奴は、「鋸山事件」の打開策のため、お浜を通じて花山先生から10万円をもらった。つた奴は花山先生が会ってくれると思うつた奴は意気揚々と華麗に着飾って会いにゆく。しかし、長く待っていたにもかかわらず現われていない。そして、その場でつた奴が顔をそらして涙が零れてしまう。つねに話題の中心人物である花山先生は、会話中でその名が示されるのみで、一度も画面に登場しない。彼はかつてつた奴の世話をしていたと思われる権力者であるが、何らかの理由で二人は別れている。二人の再会の予感をさせるが、結局最後まで成就しなかった。後ほど判明となるように、その10万円は、つた奴との手切り金だった。

『流れる』では男性の欠如を暴露したシークエンスがある。ある日の朝、帰ってきた染香が“あの人”が居なくなることが主人・つた奴に告げる。“あの人”が染香が同棲している年下の愛人であり、最初はなな子の話から示されている。そこで、かえってつた奴に冷たく仕事の方を叱られる。そして、二人が伝票不正で口喧嘩する。やがて、途中で勝代が参加する。勝代は恨みがあれば出ていってよと言うのに対して、涙が出ている染香は、いきなり文脈を欠いたように、自分の人を恋しいと思って泣いたと言う。そして、勝代に、男を知っているのが、何か自慢になるかと言り返される。それに対して、染香は「え？女に男はいらないってほんとですか？えっ おねえさん」とつた奴にまで問い詰める。それは、つた奴が未亡人の女中・梨花(田中絹代)に男がいないことに少し驚いていることに対応している。同時に、染香の移動に合わせてカメラは後退している。反論できない母子を見て、染香は大笑いする。次々になな子と玄関先にいる米子に同じ言葉を言い繰り返した後、ふらふらと出ていく。カメラはよろめく染香の身体を合わせるように、次々に前進、横の移動を行う。

つまり、つた奴の夫＝勝代の父も、染香の愛人も、花山先生も、全編にわたって、あくまでも台詞によってのみ提示される。米子の夫＝不二子の父は、画面上には一度登場しているが、玄関先でたち止まっている。一方、それと対照的に、芸者たちと緊密な関係を持たない男たちは、一旦つたの家に入出入りしていると、

過剰なりアクションが起こされてしまう⁴¹。そして、男性の不在によって、女性たちを泣かす。そのような男性の不在と女性の受苦は、成瀬作品において、一貫している主題だと言える。

斉藤綾子は木下恵介の「涙三部作」（『二十四の瞳』1954、『野菊の如き君なりき』1955、『喜びも悲しみも幾歳月』1957）についてこう述べている。

つまり、戦後日本映画における女性の表象の背後に「萎えた男性主体」と「男性の不安」を読み取ることは、次の二つの点を明らかにする。一つには、戦後の日本映画が、執拗にも「女たち」との関係で戦争を描いているという事実の裏には、己の男性性を傷つけられた日本人の男性が、ある意味では「生きている証人」として女性（とくに母）の身体を借りてその失われた男性性を取り戻そうとしている姿が見えてくることだ。もう一つは、物語における「男性の不在」は、それ自体で男性性の否定にはつながらないということだ。こうして、木下における「女たちの受苦」は、しばしば男たちのために、男たちの存在を確認するために存在しうるといふ、家父長制社会によく見られる女性という性の アプロプリ エーション 盗用・占有に深くつながっていることが判明する。フェミニスト映画論の用語を使用するならば、女たちは戦後映画を作っていた「男たち」の自己投影として機能しており、本来は意味の生産者でないにもかかわらず、「担い手 (bearer)」として機能していたのだ⁴²。

そして、北村匡平は、斎藤の指摘を受け継いで、次のように述べている。

木下恵介や成瀬巳喜男たちの作る「女性映画」の男性主人公は、頼りないその存在を画面に表象するか、男性性は不在であることすらある。戦後の「女性映画」において、しばしば描かれる男性は、女性を引き立たせながら頼りないその存在を画面に提示し、男性権力は抑制されていることが多い。男は戦争責任を回避しながら、女性を「被害者」として描くことによって自分た

⁴¹ 例えば、警察官が夜につたの家に干されている洗濯物を注意しにきた。その時、起こされた芸者たちは、難色を示さず、警察官を無理矢理に引き留めて、彼を囲んで親しく会話を交わしている。また、つた家の芸者たちを振り回しているのは、「ゆすり事件」の張本人の鋸山である。彼がつたの家の彼方此方を横断している。やがて警察官に連行されたことで騒ぎは終息する。

⁴² 斉藤綾子「失われたファルスを求めて―木下恵介「涙の三部作」再考」（長谷正人、中村秀之編『映画の政治学』、青弓社、2003所収）

ちの存在価値を間接的に示すのだ（むしろそこでの「加害者」は軍部や国家ということになっている）⁴³。

つまり、戦後の女性映画では、一見男性が不在であるように見えるが、実は女性の受苦を通じて、男性性を回復し、また、家庭の再生産を図っている。そのことは、木下恵介映画（斎藤、北村）、また成瀬映画（北村）のなかで見出せる。

しかし、以上の分析から示しているように、『流れる』に代表される成瀬の女性映画（『銀座化粧』、『稲妻』、『夜の流れ』など）では、男性不在である理由が作中に遮断されている。また、父あるいは夫の不在より、むしろ女性同士の間の関係へと重点を置いている。社会意識が強く見える『鰯雲』（1958、原作・和田傳、脚本・橋本忍）や『女の歴史』（1963、脚本・笠原良三）のような作品では、ヒロインが戦争未亡人であるとしても、あくまでも人物設定にとどまり、不倫恋愛や男女関係という横の運動へと焦点化される。それらによって、男性の不在は女性たちの受苦との関連性が＜不確かな＞ものとなっている。

このように、『流れる』だけではなく、成瀬の女性映画は、文化社会学やフェミニズムなどの方法論の枠組みから、抜け出してしまうのではないか。

3、女が鏡台の前で化粧する時——山田五十鈴の身体性について

『流れる』では、一般的な花柳界を舞台とする映画とは違い、性交と金銭をめぐる交換を省略している。だが、『流れる』がやはり＜性なる＞映画と言えるのは、性交と金銭の交換が生じる寸前とその後の失敗を、つた奴の感情の揺らぎによって示すからである。本節では注目したいのは、つた奴が花山先生に再会する前の変貌と電話を受ける時の仕草である。

3.1 素顔と厚化粧

例えば、蓮實重彦による玉井正夫へのインタビューでは、蓮實が成瀬作品での主演女優に照明の当て方の差異に質問している。それに対して、玉井が次のように答えている。

玉井 私は割合と厚化粧は嫌いなんです。できるだけ素顔に近いメーキャップを希望するわけです。ですから、まあ、高峰秀子の場合は、そういう花

⁴³ 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）、365-366 頁

柳界の女性に扮する場合が多いんですが……山田五十鈴さんでしたね、『流れる』では女将、おかみですね。初めて山田さんと一緒に仕事をするわけですが、山田さん、今度、素顔で出してくれませんかと頼んだんです。置屋ですから、お座敷へ出れば厚化粧、置屋におるときは、もう素顔ですね。山田さんも快く納得して、ほとんどノー・メーキャップで出たわけですよ。これで山田さんも後でよかったねえといってくれました。そうすると、お座敷を出たときとお座敷にいるときで顔の感じが全然違ってくるわけですね。

蓮實 それは山田五十鈴も偉いですね。

玉井 ええ。だから、素顔で出た山田五十鈴というのは、あれ一本じゃないでしょうか⁴⁴。

撮影所時代では、化粧は、女優の美貌を保護する機能を果たしているはずである。『流れる』では、玉井と山田が事前の合意によって、大女優である山田の顔を無防備にカメラの前で晒している。その生々しい身体性が際立っている。化粧で作り上げられたのが一般的な芸者イメージだとすれば、そこでは、何らかの装飾に付与されない、山田自身の身体性をそのままに露呈させている。その結果、『流れる』は、山田が素顔で主演する唯一の映画となった。

それだけではない。玉井の撮影法と本作における芸者イメージの関連性を見てみよう。

私は、強いコントラストはだめなんです。嫌いなんですよ。ですから、あくまでも軟調というものを土台にして、その中にコントラストを入れて、光と影の陰影の効果をいうものを表現していくという方法を私は取っているわけなんです。成瀬さんの作品に合っているんじゃないかと思いますね⁴⁵。

つまり、「強いコントラスト」を選ばず、「軟調」のなかで「光と影の陰影の効果」を作り出すという手法である。成瀬と玉井がコンビを組んだ作品において、「軟調」のなかで「光と影の陰影の効果」を出す撮影法が一貫している。

例えば、新藤兼人監督の『縮図』では、和室では極端な俯瞰と仰角ショットや強いコントラストを利用することによって、芸者の銀子（乙羽信子）が売買春を支配する男性社会に抑圧され搾取される構図を表している。その光と影の鮮明な対立によって彫り上げる「強いコントラスト」の照明法では、画面に中心と周

⁴⁴ 玉井・蓮實、「成瀬さんの本領は、一步步いて振り返る、独特の振り返りのポジションですね」、前掲書

⁴⁵ 玉井・蓮實、「成瀬さんの本領は、一步步いて振り返る、独特の振り返りのポジションですね」、前掲書

縁、手前と奥行きを生み出す。それによって、その視覚的な効果は、善悪や美醜などの意味作用を伝達している。

対して、軟調を土台にする「光と影の陰影」の照明法はどうか。その視覚的効果として、軟調の陰影を定着させることによって、画面上にあいまいさをもたらす。玉井の撮影法は、一般的に二元論として意味づけされがちな「強いコントラスト」から逸脱することで、意味づけから回避する可能性を示している。

つまり、「軟調」の中間的な撮影法によって、芸者たちを単なる善悪や美醜などの意味作用で作られた紋切り型から解放させ、ありのままの身体を露呈させる契機を与えている。往々にして芸者を主題とする映画では、観客の好奇心を掻き立てるような「特異な」（杉村）世界や、芸者の生存や生態が描かれていた。そこでは、芸者のイメージは、一種のスペクタクルとして消費されがちである。しかし、『流れる』はそれに対抗し、芸者表象の紋切り型から逸脱している。

3.2 鏡と水のイメージ

とはいえ、『流れる』はまた＜性なる＞映画である。つたの家では素顔で、座敷では厚化粧でいるつた奴は、二つの顔を持っているかのように、変貌する。その変貌ぶりは、つねにつた奴と鏡と水のイメージの連関のなかで現れている。

成瀬作品では、女が鏡台の前で化粧する場面が繰り返し出てくる。例えば、『鶴八鶴次郎』（1938）では、若き山田五十鈴が演じている鶴八は、鶴次郎（長谷川一夫）が訪ねる前、二階の鏡台の前で髪型を整理する。『銀座化粧』（1951）の冒頭では、雪子（田中絹代）は鏡台の前で化粧する。雪子はハンドミラーを使って上唇から下唇まで口紅をつけている。口を大きく開けた顔は歪んでおり、作中における雪子＝田中の加齢と老醜の特徴を提示している。『晩菊』（1954）では、元恋人の来訪を知っていたきん（杉村春子）が、聾啞の女中を帰らせた後、一人で鏡台の前で座っている。『浮雲』（1955）では、死んでいるゆき子（高峰秀子）の前に座っている富岡（森雅之）がカバンから口紅を取り出して死化粧を施す場面がある。『女が階段に上る時』（1960）では、胃潰瘍をかかった圭子（高峰秀子）がハンドミラーを持って、自分の痩せた顔に落胆する。あるいは、圭子が鏡台の上に置いている結婚相手から贈った黒仙水の香水を手元にとって大事にする。やがて不吉な電話が来る……。

このように、成瀬作品における化粧場面は、サービス業に従事する／した女性の特権として繰り返している。にもかかわらず、いずれも鏡像に興味を示さないという意味で、鏡が登場しているとは言えない。

成瀬作品で鏡が前衛的な手法で使われているのは、『夜ごとの夢』（1933）においてである。作中、自宅で鏡の前で自分の姿を見ているおみつ（栗島すみ子）と職場で鏡の前で髪型を整えているおみつがディゾルヴで繋がる。無職の夫・水原

(斎藤達雄)が子供と港で時間を潰し、風景を眺めている。カメラは風景の上から下へとパンしている。海が映ると同時に、カメラの運動は停止する。そして、夜の酒場の外景がディゾルヴでつながる。つまり、鏡と水面を媒介して異なる空間と時間の推移を連続させているのだ。

しかし、戦後となり、鏡像の魅惑性に最も相応しい女優の山田五十鈴が主演する成瀬作品では、鏡はまったく別の相貌を呈している。

お浜を通じて、花山先生と再会することになったつた奴が、上機嫌で座敷に出る支度の準備をする。風呂から上がった後、二階で鏡台の前で座っている場面では、同じ二階にいるお春が支度を手伝う。そこでは、鏡に向けて、襟を開いた素顔のつた奴がいる。後ろ側にいる梨花がつた奴の髪を梳こうとしている。そして、カメラは二人を捉える。その後ろの首筋を見た梨花が「おきれいな肌」という。つた奴は若い頃に素人と玄人の違いを区別するため、どのように工夫しているかを説明している。その際、つた奴の手は一刻も停止せず、顔から首筋、そして手まで化粧水を塗る。そして、カメラはどんでん返しで、つた奴を肩越しに鏡に向けて、つた奴の鏡像を撮る。つまり、鏡の反射を利用することによって、つた奴の顔と後ろ首筋を一つのフレームに収め、同時に見る事が可能となる。

山田の鏡像は、『夜の流れ』において繰り返し登場する。母・綾が娘・美也子と縁談の話をする。そこでは、綾が三枚組の鏡台の前で、顔にパックを塗っている。ただし、その際、カメラはやや距離を離れたうえで、鏡に反射されたつた奴の顔と後ろ首を捉えている。その距離の介在は、カメラマン・安本淳がすでに若さを失ってしまっている綾＝山田を守っているのか、それともワイドスクリーンによる構図の選択によるものなのかはわからない。いずれにせよ、『流れる』では目を奪うほどの鏡像イメージを示していない。

『流れる』では、もう一つの鏡像が存在している。それは、冒頭と結末で現れる隅田川の空ショットである。カメラが橋下を通して、横斜めから隅田川の波紋が満ちている水面と向こう岸に林立している建物、さらに、通過していく船を撮っている。その船種こそが異なるが、現れる位置は同じである。この水面の上で行う撮影は「カメラマンの見せ場」⁴⁶と玉井が述懐している。その結果、冒頭と結末の隅田川場面は、同じ構図であるため、あたかも相互反射するように、一つの見事な鏡像をなしている。

鏡と水面、つた奴と隅田川の結びつきは唐突なものではない。実際、隅田川の近くに住み、育てられたつた奴が、作中に他の誰より、水のイメージに親和性を持っている。例えば、上機嫌でお風呂に入ること、神社で手水を掬うこと、目の前に降り続けている雨、二回も溢れた涙、そして、夏に汗をかくことなどがあげ

⁴⁶ 玉井正夫「成瀬監督とコンビ十年」『三百人劇場 映画講座 成瀬巳喜男特集 復刻合冊版』(三百人劇場、1999)

られる。重要なのは、つた奴が水のイメージとともに現れるだけではなく、つた奴＝山田自身が水のようにイメージされていることでもある。

例えば、作中でつた奴が電話の受話器を取る場面を見てみよう。左脚を少し曲げ、つま先だけが地についている。一方、右脚はまっすぐ伸ばしている。その非対称性によって、バランスを取る以上に、上半身が曲がる姿勢でなければならない。したがって、つた奴の身体が、浴衣の曲線の柄に相まって大きくうねり、水のイメージと化している。場面が全身のフル・ショットからバスト・ショットへと切り替わると、つた奴の顔と手の動きがよりはっきり見える。電話向こうの客に応酬するつた奴の表情があたかも目の前の相手と対話するように、豊かに動いている。

作中では、電話の場面が次々に勝代、米子、染香、なな子、梨花によって交代されて現れている。だが、玄関先から縦構図で全身を収めるのは、つた奴だけの特権である。それは、つた奴＝山田の水のような身体イメージを伝えるためだと考えられる。

つまり、『流れる』は、芸者文化と「売春防止法」のダブルバインドによって作られつつ、また作品自体がそのような歴史的な状況に抵抗し、同時の芸者を題材とする映画から逸脱する特徴を明らかにした。具体的に言えば、内部性の徹底化、擬似的な家族、男性の不在と女性の受苦から分析を行った。一方、『流れる』では、山田五十鈴＝つた奴の身体性の変貌に注目して明らかにした。

4、媒介者としてのお春＝梨花——田中絹代の身体性について

群像劇である『流れる』では、もう一人の主人公であるお春＝梨花も分析していきたい。なぜなら、『流れる』の映画化にあたり、もっとも重要なポイントとなっているからである。

幸田文の実体験に基づいた小説『流れる』では、梨花が幸田の分身のような存在であり、傍観者的な視点を通してつたの家を冷徹に見つめている。小説『流れる』は梨花を中心として描かれている。それに対して、映画化する際に大きな変更を施している。脚本家である田中澄江が『婦人公論』の座談会で脚色の困惑について、以下のように述べている。

いっとうむずかしいとおもったのは、芸者屋のおかみさんが中心に事件が動いているのですけれども、実は梨花という素人の女中さんが主人公なんですよ。ですから二人の主人公があるというわけで、どちらをたてるかということが、脚色する場合にまず困ったのです⁴⁷。

⁴⁷ 座談会/芸者と女中と妻の生き方—『流れる』の映画化をめぐって(『婦人公論』、1956. 12)

そして、田中は『キネマ旬報』でも次のように証言している。

原作の匂いを汚したくない。困って、一番無難なのは、この中から一つの風俗をつくり出す事と思い、私としましてははじめてとといっていい程、原作に忠実に、せいぜい首尾をととのえたつもりのダイジェスト的なものを四百五十枚書いたのが第一稿。もっと原作をはなれた方がいいという成瀬さん、井手さんが筋をお考えになる事になり、途中から私も加わって、ある日、これから一篇のラジオ・ドラマをつくることにしたらどう？と井手さんから言われ、梨花より女主人をたてた方が書きいいことにきまり、成瀬さんの確実極まりない人間環境の設定眼に一々批判され、二つの部屋の一方で書くそばから一方がなおすという仕事にうつって、三人とも鉛筆をにぎりしめる、原作からあらためて筋をつくったシナリオ「流れる」となりました⁴⁸。

以上から明らかなように、『流れる』の脚本は、梨花よりつた奴を重視するように変更した。しかし、この脚本変更に対して、当時の批評家は、辛辣に批判している。例えば、「この小説を映画化するに当たっての最大の困難は、この梨花の役を如何にして一つのドラマのなかに融解するかにあつたであろう。だが脚色者も監督も、この困難さを、巧みにつた奴中心の物語に組み替えることによって回避してしまつた。(中略) 芸者の世界との対決のうちにこのドラマを組み上げ得なかつたところに、この作品のドラマとしての衰弱があつたと、私は考える」⁴⁹。「話の内容が単純になりすぎていて、なにか見終わったのち物足りなさを感じさす点にある」⁵⁰などである。

以上の脚本変更について考えてみたい。本章は、梨花を原作の「観察者」(関礼子)から、映画版では<媒介者>へと変更しているとみなしている。

映画の冒頭では、梨花がつたの家を訪ね、そこでの女中として主人・つた奴に雇われ、お春と名も変えられて住み込むことになった。その雇い主による改名の儀式は、固有のアイデンティティを一時奪取し、つた家の使用人に変化させる操作である。それによって、梨花は作中で二つの名前を持つ特異な存在となる。そして、次々に米子、なな子が梨花につたの家を案内する。その後、勝代と染香に会って自己紹介する。梨花の来訪によって、つたの家の女主人公たちが画面に登場してくる。その意味で、映画の冒頭から、梨花が彼女たちの媒介者となることを提示している。

⁴⁸ 田中澄江「脚本「流れる」」(『キネマ旬報』、1956. 10. 1)

⁴⁹ 滝沢一「『流れる』の日本的風土—原作と映画との間」(『映画芸術』、1957. 02)

⁵⁰ 十返肇「批評/流れる」(『キネマ旬報』、1957. 1)

そのような媒介者としての梨花＝お春の存在は、何よりも、女中という職業自体と関わっている。彼女は毎日つた奴から小銭をもらい、八百屋や酒屋へと足を運び、買い物をふたたび家に運んでくる。あるいは、電話や伝言を受けて、皆に伝えている。つたの家での物流や情報の流通は、梨花がいなければ成立しない。鋸山がゆすりに来た時、最初に対応しているのは梨花である。そして、梨花はお浜から「鋸山事件」の強請金の五万円を、他のつたの家の住人たちに内緒で引き受けている。そして、そのお金をつた奴の手に渡す。つまり、花柳界にやってきた部外者である彼女がつたの家で起きたあらゆる出来事を近傍で目撃し、これから起こりうることを知っている。つたの家での金銭と情報をめぐる交換を一身に担っている。

そのような媒介者の梨花＝お春はつねに移動＝労働を強いられている。作中に、梨花いつも彼方此方を移動＝労働し続けている。例えば、梨花は八百屋とつたの家のあいだを行ったり来たりしている。店でソーダ水を飲んでいる染香となな子が通りかかった梨花を呼んでいる場面があげられる。あるいは、ぎりぎりの高さを使って塀を越えてラーメンの丼を受ける。それは、猫が塀の上で歩いている場面とつながる。梨花は猫のように、つたの家の多方向から横断している。

つたの家は一階と二階で、主人と下宿する芸者たちとの間のヒエラルキーが明確に存在していることを示す。ただし、梨花は例外的な存在として、一階と二階、台所と寝室などの空間のあいだを往来している。このような梨花は、つたの家の様々な境界を越境している唯一の存在である。それは、主人の専用席に座って、正座姿で現れているつた奴、寝そべる米子、あるいは、芸者に馴染めず、つたの家から疎外されているように縁側に立っている勝代らとは異なっている。

このように、梨花は登場人物たちのあいだで情報伝達と金銭の交換などの媒介の機能を果たしている。それと同時に、彼女の頻繁な移動によって、つたの家の内と外、上と下の空間を連続させている。このような梨花は、原作で、つたの家の出来事を冷静に見つめる「観察者」（関）とは違う。あらゆる登場人物や物事を関わらせる動的な＜媒介者＞となっている。

5、イデオロギーへの抵抗——梨香の選択

しかし、このような絶えず移動している＜媒介者＞の梨花＝お春が、一旦停止するとき、何が起きるだろうか。前節で述べたように、原作と映画の最大の違いは、主人公である梨花を観察者から脇役の媒介者へと変更していることである。

原作『流れる』では、幸田文は以下のように結末をつけている。

新しい出発は決して楽しいだけのものではない。旧い人の凋落をうしろのこして行く心。……歩いて行く小路々々も自分も疲労と寂寥に澱んでいる。

一日一日は移って行く。暗い小路のさきからとどろどろへ大きな響が伝わってきて、眼のまへのガードの上を国電が通る。窓々のしきりがはっきり黒く、客の頭はぼつんぼつんと僅かしかのっていない。終電の一時だなとおもい、つづいて脈絡のないことを思った。ここへ来たとき主人は、梨花という名を面倒がって春という名をくれたが、ということだった⁵¹。

つまり、原作の結末では、梨花が佐伯の計画を受けてつたの家の女主人たちをきっぱり見捨てるという終わり方であった。すなわち、梨花は、つたの家の芸者たちを冷淡な目で見つめている。映画『流れる』が製作された1956年（小説『流れる』が1955年）、経済白書では「もはや戦後ではない」と、戦後日本の経済成長と近代化とが宣言された。同時に、花柳界の芸者文化が凋落し始める。

例えば、岩下は芸者文化について、「敗戦による復興が一段落した昭和三十年代に入ると、にわかに沸き起こった大衆消費社会と、その構成員である戦後派のサラリーマンの出現により、次第に翳りを見せるようになります」と指摘したうえで、その要因を、主に二つ挙げている。一つは、高度経済成長以降の社会的な構造や価値観の変化である。もう一つは、新憲法による女性（主婦）の社会的な地位の上昇である。これらによって、かつて「疑似恋愛の装置であった花柳界の必要性」⁵²が薄らいでゆく。

岩下が指摘した芸者文化の凋落が始まる時期（昭和三十年代）は、『流れる』の原作と映画が作られた時期とほぼ重なっている。

原作では、「つたの家」の主人・つた奴の「たしかに花柳界の過渡期とかつていうんだわ」⁵³という台詞が書かれており、玄人と素人の境が無くなっていくことを提示している。映画版でも、中古智が丹念な空間設計を通じて、芸者置屋の二階の窓の外に広がる花柳界の風景と、その奥ゆきにある、ミニチュアセットで作られた高層ビルの工事現場の背景を、一つのフレームのなかで違和感なく調和させている。その空間設計は、作中に何回も繰り返し登場する⁵⁴。実際、作中にその特徴に対応する会話が存在している。つた奴が梨花に「私の若いころには素人さんの領分とこっちの領分とがはっきりしていて、私たちはなんとなく素人さんに負けまいっていう突っぱりみたいものを教えこまれてきた」「それがこのころはどうも違ってきたと思うの。芸者は素人さんに押されてるみたいだわ」と述べている。

以上から、映画『流れる』ではつたの家が花柳界の芸者文化の凋落と資本主義

⁵¹ 幸田文『流れる』（新潮文庫、1957）、255-256頁

⁵² 岩下、前掲書、236-237頁

⁵³ 幸田、前掲書、88頁

⁵⁴ 中古・蓮實、前掲書、229-232頁

の発展の過渡期に現れていることが明らかになる。したがって、原作の結末では、梨花がつたの家を捨てて、小料理屋を選択したことは、新しい時代を選択したことを意味しているだろう。

しかし、映画版の結末はそれと全く異なっている。前述した田中の証言では明らかになるように、脚本は、井手俊郎、成瀬という「三人とも鉛筆をにぎりしめる」で行った共同作業の産物である。では、具体的にその結末をめぐる脚本変更の経緯を見てみよう。

脚本参加の井手が「最後はガラーンとなった部屋を田中絹代さんが一部屋一部屋見ていって、どう改築するかを考えていく。外では川が流れていく。遠くまで山手線が走っていく。僕はそんなふうに考えていた」⁵⁵というように脚本を構成する予定であったようである。しかし、興行上の考慮のため、成瀬とプロデューサーの藤本真澄に却下されたようである。また、井手の証言によれば、結末場面について幸田と相談し、彼女が田中の案を賛成せず、自ら「書かなかったけど、書きたかった案」を提案したが、「それで成瀬さんはどうしたか」というと、その案を使わないで、田中澄江さんの『田中絹代さんがおまんじゅうを買ってきて、お茶をいれて、それで終わりにしましょう』というのを使ったんです。『私のおごりです』なんでね。僕は幸田さんに顔向けできなかったですよ。でも、僕もちよっといけないですね」⁵⁶と井手が述べている。

この証言が示しているように、『流れる』の結末場面について論争があったようである。その結果、映画版では梨花がつた家を助けるように変更している。

つたの家の持ち主となったお浜が、つたの家を小料理にしようとする計画を梨花に打ち明ける。そして梨花の能力を評価し、彼女を雇いたいと誘うが、梨花はお浜の好意を断る。ただし、梨花がなぜ断ったのかという理由は作中では説明されていない。帰宅後、梨花は自腹で買った饅頭を二階まで持って、勝代にすすめる。勝代が梨花にいつまでもここに居てほしいと言う。それに対して、梨花は再び観客の期待を裏切るように、こう告げている。

はい……私もできればそうさせていただきたいのですが……

実は……一寸主人の国に帰していただこうと思ひまして……

子供と主人のお骨も墓におさめなければなりませんし……そのあとのことはどうなりますか……親戚もみんな窮屈なのが揃っておりますし……それがいやに一人で飛び出して参りましたんですけれど……いつまで自分の

⁵⁵ 井手俊郎「成瀬映画の企画・脚本・キャスティング」（村川英編『成瀬巳喜男演出術 役者が語る演技の現場』（ワイズ出版、1997）

⁵⁶ 井手、前掲書

わがままを通せるかどうか……（場面 144 二階）⁵⁷。

つまり、映画版では、原作とは逆に、梨花はお浜の誘いをはっきり断っている。梨花はつたの家で仕事を続けるつもりもないようである。すなわち、梨花は主体的な選択をしている。その変更によって、原作にある伝統文化の敗北あるいは、資本主義の経済形態の勝利という対立構造を、いったん宙吊りさせている。

6、非対称的なモンタージュ——三つの終わり方をめぐって

梨花はあらゆる対立を超えている媒介者である。映画版では、梨花はつたの家とお浜とのいずれも選択しなかったことで、媒介者の役割を自ら放棄する。その選択について、もう少し脚本での最後の場面である（場面 145 階下・八畳）に即して見てみよう。

つた奴と染香が三味線をひいている。
米子、不二子、仕込みたち見ている。
梨花、降りて来てこの様をじっと見る⁵⁸。

さらに、映画版では「この様をじっと見る」場面を 15 カットに分割している。

- ① 右側に座っているつた奴、米子、不二子と、左側に座っている染香、仕込みたち。
- ② 二階から降りて台所から振り返って右斜めから見る梨花。
- ③ 右側に座って三味線を弾きながら歌っているつた奴。
- ④ 左側に座って三味線を弾いている染香。
- ⑤ 左を向いて見ている梨花。そして、右へと視線を動かす梨花。
- ⑥ 二間続きで座っている皆と、台所で皆を見ている梨花。
- ⑦ 左側に座っている二人の仕込み。
- ⑧ 右側に座っている米子と不二子。
- ⑨ 二階でミシンをしている勝代。
- ⑩ は③と同じ。
- ⑪ 右の方を見ている梨花。そして、目を伏せる梨花。
- ⑫ は右側に座っているつた奴、米子、不二子と、左側に座っている染香、仕込みたち。
- ⑬ は⑨と同じ。（音楽が流れはじめる）

⁵⁷ シナリオ作家協会編、脚本「流れる」『年鑑代表シナリオ集』（三笠書房、1957）

⁵⁸ 脚本「流れる」、前掲書

- ⑭ 台所から振り返る梨花。そして背を向けて食器を洗って棚の上に置く梨花。
⑮ と⑫と同じ。

そして、つたの家の玄関から、通りかかった芸者二人、水面上で橋の下を通りぬけている船へと画面は移り、エンドマークが出てくる。

一連の場面は、『流れる』の結末であり、クライマックスでもある。そのなかに、いくつかの対立が認められる。まず、新しく入ってきた仕込みたち、再び戻ってきた染香、そして米子、不二子を加え、集合写真のように皆が揃っている。加えて、おひろめの芸妓がつた奴を訪ね、これからつたの家の看板を借りると頼む。さらに、つた奴は皆の前ではじめて三味線と歌声を披露し、その本領を発揮している。このように、つたの家を代表する伝統文化はかつてなかったほど賑わっているように見える。一方、勝代は二階で窓側に座ってミシンを踏み続けている。芸者置屋で生まれにもかかわらず、芸者世界に嫌悪感を抱いている勝代は、新しい世代を代表する存在である。彼女が一台のミシンで自分の道を切り開こうとする。

この二つのシーケンスでは、一階と二階、三味線、歌声とミシンの音、芸者と素人の対立と共存は、並行モンタージュの形で行われている。

しかしそれでも、注目すべきは、どちらにも属していないお春＝梨花（台所、沈黙、女中）である。そもそも脇役であった梨花にこの結末場面でフォーカスが当たる。このような映画版における変更は重要である。まず、映画『流れる』では、原作のようなつたの家から離れていく結末とは違い、室内で終わる。その変更は、戦後の成瀬フィルモグラフィにおいても例外的である。戦後の成瀬作品の結末では、登場人物がつねに室外へと移動していく／した終わり方をしている。だが、本作ではあくまで、家の空間内で完結させようとしている。そして、梨花が両手を下ろして立ち止まっている。絶えずつたの家の内部の境界を超え、移動＝労働を続けている媒介者である梨花は、ただ芸者たちをじっと見る。

先行研究ではこの場面の音声に注目している。例えば、スザンネ・シェアマンは「最後の場面は、言葉を使用しないことによって、映像が想像力をかきたてるが故に、却って劇的である」⁵⁹と述べている。阿部は、「(…)「音」の芸＝力がとうとう作品には横溢しはじめる。山田の長唄、そしてそれを支える山田一杉村の三味線の二重奏がはじまるのだった。ほぼ二分半、作品には一切の台白がなくなる。音をズリ下げにしてショットがフラッシュされてゆく」と述べたうえで、「素晴らしい終幕だとおもう」⁶⁰と結論づけている。

このように、意味を伝達する台詞は徹底的に排除されている。かわりに、三味

⁵⁹ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のひらめき』（キネマ旬報社、1997）、247 頁

⁶⁰ 阿部、前掲書、256-257 頁

線の音、ミシンの音、そしてつた奴の歌声だけは残されている。音響のイメージが一層際立っている。しかし、これらの先行研究では音声と芸者たちに注目している一方、梨花の無表情の顔と視線の重要性を見落としている。

改めて強調するが、『流れる』は梨花が「じっと見る」ことで終わった映画である。その視線の演出は、映画版が独自に付与したものであり、原作における「観察者」（関）とは異なるあり方を呈している。そこでの梨花の視点については、次の指摘が参考となる。「カーウィンは、主観カメラを二種類に分けている。登場人物が見ているものを示すカメラと、登場人物が思っていることや、見えていることを示すカメラである」⁶¹。カーウィンに従えれば、結末場面は一階と二階、三味線、歌声とミシンの音、芸者と素人などを、梨花の主観ショットによって連続させている。すなわち、梨花の主観ショットを中心に基づいて構成されているという意味で、そこでは、梨花の媒介者の役割が依然として機能している。

しかし、「見る」と「見られる」の関係に基づくモンタージュが、最後で脱臼してしまうことは重要である。すなわち、ミシンをしている勝代の⑬と、つた奴たちが稽古している⑮の間には、⑭を挟んでいる。その⑭では梨花がゆっくり背を向け、食器を棚の上に戻し、労働し始める。つまり、梨花の背中と勝代の顔、芸者たちの顔という非対称的なモンタージュが行われている。その非対称性は明らかに古典的なハリウッドの文法を逸脱している。一方、「じっと見る」梨花はここで初めて自ら媒介者の役割をやめ、⑬と⑮のシークエンスを画面通りに宙吊りさせている。

このようにして、映画『流れる』の結末では、15カットを配分させることで、作中のクライマックスとなる。そこでは、梨花の媒介作用を介して、並行モンタージュを行なった後、梨花の無言の顔、立ち止まること、そして背を向けている身振りで終わらせている。作中に、媒介の役割を果たして続けている梨花が、その役割を放棄していることによって、原作で成り立っていた、お浜とつた奴、勝代と芸者、といった対立構造を無化させている。つまり、そのような脚本及び映画の変更は、『流れる』を資本主義への転換と伝統文芸の復興のいずれにも還元されることに抵抗しているのだ。

おわりに

本章では、花街・柳橋の芸者置屋を舞台にした幸田文原作の『流れる』が、文

⁶¹ スティーヴ・ブランドフォード他編『フィルム・スタディーズ事典—映画・映像用語のすべて』（杉野健太郎、中村裕英訳、フィルムアート社、2004）、160-161頁。初出は Bruce, F. Kawin. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton Univ Press, 1978. p. 7.

化復興と「売春防止法」の時代背景の要請に応じて作られた側面を指摘したうえで、作中の芸者置屋の空間性、男性表象、擬似的な家族性、山田五十鈴の身体性などの反時代的な特徴を明らかにした。そして、もう一人の主人公の梨花＝お春に注目し、原作と脚本と映画の三者を比較したうえで、媒介者としての梨花＝お春の宙吊りの選択と身振りによって、どのように当時のいずれのイデオロギーにも抵抗しているのかと論じた。

第六章 『女が階段を上る時』（1960）における労働空間

はじめに

本章は、成瀬作品における労働の主題を見出して分類する。そのなかで、水商売に従事する女性の身体性と労働空間はどのように変化していくのかを、『夜ごとの夢』（1933）、『銀座化粧』（1951）、『女が階段を上る時』（1960）を取り上げて比較したうえで、『女が階段を上る時』の特異性に注目する。具体的には、性交と金銭の交換（不）可能性と、公私領域における攪乱の特徴を明らかにする。作品のフィルム・ノワール調の分析とともに、この公私の要素を女優業そのものに本論はなぞらえ、本作がメタ映画でもあると結論を導く。

1、三つの労働形態

女性の労働という主題は、成瀬のフィルモグラフィに一貫している。にもかかわらず、それを体系的に論じた先行研究が欠落している。

成瀬作品における労働の種類は、主に以下の三つに分類することができる。第一に、家庭空間における主婦の家事労働である。例えば、成瀬の「妻もの」ではその特徴が顕著である。第二に、私的な場所と公的な場所を一体化させる自営業である。例えば、『噂の娘』（1935）での酒屋、『おかあさん』（1952）でのクリーニング屋、『女の歴史』（1963）での美容室、『乱れる』（1964）での小売商売の森田屋があげられる。そして第三に、サービス業である。それを主題とする作品は以下のように列挙できる。

例えば、『夜ごとの夢』における酒場の女給、『君と別れて』（1933）における芸者、『乙女ごころ三人姉妹』（1935）における門付け芸人、『朝の並木路』（1936）におけるカフェの女給、『鶴八鶴次郎』（1938）と『歌行燈』（1943）を代表する「芸道もの」における芸人、『銀座化粧』におけるカフェの女給、『夜の流れ』（1960）における芸者、『女が階段に上る時』（1960）におけるマダム、『妻として女として』（1961）におけるマダムなどがある。あるいは、上記の三つの分類の間には、それぞれ厳密な区別が適用できる作品ばかりではない。例えば、『流れる』（1956）は、芸者置屋を舞台にする作品であるが、座敷や料亭で働く場面がない代わりに、シングルマザーの子育てする場面を占めている。あるいは、『おかあさん』では自営業の仕事と再生産の労働が同時に表象されている。枚挙に暇がない。

しかし、戦後の成瀬作品では、戦後になっても多くの女性が従事していた繊維工場での肉体労働者姿や、OL（BG）はほとんど皆無だと言ってもよい。『鰯雲』（1958、脚本・橋本忍）のような畑で作物する新時代の農民の女性像を主題とする作品はあるものの、あくまでもわずかな例外である。

本章では、とりわけ成瀬作品では議論されていない分類の三番目の接客業や

サービス業に従事する女性の労働に注目したい。女性が公的な場所で、男性客に向けて自ら身体を晒し、コミュニケーションを手段としてサービスを提供したりしている。そこでは、女性と客のあいだの金銭と性交をめぐる交換が現れている。

本章で取り上げる『女が階段を上る時』は、それについての注目すべき達成である。

2、労働空間の変奏——『夜ごとの夢』、『銀座化粧』、『女が階段を上る時』

成瀬自身は『女が階段を上る時』の製作について、次のように述べている。

「コタンの口笛」の入りがよくなくて、菊島さんが「俺が当たてみせる」って書いた本を、菊島さんのプロデューサーでやったわけです。これなどスタンダードで撮ったほうがいいような作品ですね⁶²。

農場を舞台にした『鰯雲』と、北海道のアイヌ人集落を舞台にした『コタンの口笛』(1959)が続けて興行的に失敗したことで、脚本家・菊島隆三が自らプロデューサーを担当し、『女が階段を上る時』の製作を提案した。その結果、本作は興行的にも大きな成功を収めた。その成功により、同年のゴールデンウィークに『娘・妻・母』、夏休みの前に『夜の流れ』、十月一日に『秋立ちぬ』を発表した1960年は、成瀬のキャリアでは最も作品を量産した一年となった。

本節では、『女が階段を上る時』におけるホステスの圭子（高峰秀子）の労働する身体とその職場に絞って分析していきたい。水商売に従事する女性の労働を撮った『夜ごとの夢』（原作・成瀬巳喜男、脚本・池田忠雄、松竹蒲田）と、『銀座化粧』（原作・井上友一郎、脚本・岸松雄、新東宝）を比較対象として取り上げる。三作品では、労働の内容自体はほぼ一致している。だが、それぞれ横移動、縦移動、固定撮影の異なる演出によって、異なる労働空間と身体性とを現出させている。具体的に見てみよう。

2.1 横移動と中心性——『夜ごとの夢』

『夜ごとの夢』では、ヒロイン・おみつ（栗島すみ子）が、夫・水原（斎藤達雄）に家を出て行かれてしまった後、女一人手で幼い息子の文坊を育てている。生計を立てるため、おみつは港町の酒場で女給をしている。大きくなった息子を見て、おみつは「粉になっても、地獄に墜ちても、喜んで働き通すわ」という。そして、おみつは立ち上がって、鏡の前で自分の顔を触り、倦怠姿の自分を見ている。それは、出勤するために鏡の前で髪型を整えている、おみつとディゾルヴで繋がる。

⁶² 「成瀬が自作について語る——『女が階段に上る時』について」（『キネマ旬報』、2005.8 上旬号）

このように、家庭と職場が接続される。

おみつが、勤め先の酒場に初めて登場する場面を見てみよう。ドアを開けて酒場に入るおみつは、まず、近くにいる同僚に挨拶し、そしてカウンター席に沿って歩きながら、そこにいる男性客二人と、お互いに体を叩き、笑顔で応酬する。違和感なくスムーズに進行している労働ぶりが目立つ。カメラはおみつの移動とともに、カウンター席と並行したままで、画面の右から左へとレール移動する。その移動は一定の速度を保ちながら、徐々に酒場の風景を見せる。そこでは、おみつの働く様子だけではなく、後ろに並べられたワインボトルのあるカウンターと、ウェイターと客の姿が映されている。

画面が変わり、カメラは右下から、画面の手前にいる客と女給を、画面の奥にいるおみつを収めた後、屋外からのショットで、港と明るく輝く酒場の外景とを捉える。

再び室内に切りかわり、おみつが客に酒を注いでいる場面になる。そして、間もなくカメラは、左から右へと横のレール移動を始める。一番後ろにあるカウンター、中心にあるダンスホール、そして手前にあるテーブル席での客と女給の応酬などが展開される。そして、コメディアン俳優（大山健二、小倉繁）が演じる船員の二人の前でカメラの運動は停止する。カメラの運動によって、酒場の全貌と人物の位置関係が示される。そして、船員の一人が何かを目撃し、笑顔が怒りの表情に変わり、立ち上がる。視線の先では、一人の男性客が強引におみつの手を繋ごうとしている。だが、それを目撃した船員に止められる。次に、おみつは左から右のテーブルへと歩いていく。おみつが歓迎の挨拶を送る。おみつと港で出会い、知り合った船員二人がここで再び争い、おみつのタバコに火をつけようとするが、いずれも失敗する。おみつは船員からもらったタバコを別の女給にあげた後、そのタバコは次々集まってくる女給たちの手に渡されてゆく。そして、皆がおみつを囲んでいる。

船長（坂本武）が入ってくる。おみつは迎えにいく。カメラは、手前にいるおみつと船長と奥にいる彼らを見つめている船員の二人を撮る。そしてどんでん返しで、手前にいる船員の二人と奥行きにおみつの手を触る船長を収めている。その後、おみつが女将に借金しようとするると即座に断られてしまう。その時に入ってきた船長はおみつにお金を渡している。

カメラは前回の方向性とは反対に、右から左へと横のレール移動を行う。そして、おみつと船員二人がテーブルを囲む一番左のところで停止する。三人が楽しく応酬している途端に、船員二人の笑顔が止まる。おみつが振り返る。目の前に現れたのは船長だった。彼はおみつを引き寄せようとする。船長が強引におみつを連れ出そうとしている。酒場での雰囲気急に緊張感が漂う。ちょうどその頃に、妻を探しにきた夫・水原が、それを窓越しに目撃した後、酒場に突入する……

このように、『夜ごとの夢』では、カメラが三回の横のレール移動を通じて、酒場の空間を横切っている。すなわち、労働空間の全体を提示するのではなく、あたかも絵巻物のように少しずつ見せてゆく。その労働空間の現れが、おみつによって牽引されるのに注意すべきである。三回の横移動では、おみつの移動とともに始まるか、それとも、おみつのポジションを移動の起点・終点とするかのいずれである。これによって提示されているのは、おみつと彼女のことに興味を示す複数の男性客との関係性である。そうすることによって、本作における横移動は、おみつの労働ぶりを全面的に晒し出している。

以上のような横移動の撮影方は、『夜ごとの夢』の前年に作られた小津安二郎『大人の見る繪本 生れてはみたけれど』(1932)における学校と会社の場面のなかでも見出せる。ジョナサン・ローゼンバウムは、それがカメラの行使する権威と学校や会社での行使する権威との類似性から、小津作品における社会性を明らかにしている⁶³。ローゼンバウムの見地に従えば、『夜ごとの夢』における酒場と横移動にも言える。

2.2 縦移動と周縁化——『銀座化粧』

一方、『銀座化粧』の冒頭はクレーン撮影で始まる。雪子(田中絹代)の息子・春雄が家に帰ってくる。ドアを開けて玄関先の来客の靴を見て、再びドアを閉めて出かけていく。カメラは歩いてくる春雄を離れて上昇し、雪子のいる二階の窓側で停止する。そこでは、雪子が鏡台の前で化粧している。

化粧を整えた雪子は、勤め先の「ベラミイ」に歩いていく。そして、鮮やかな色のワンピース姿と洋服姿の若手の女給二人が客を見送る場面が変わる。次に、二人がドアを開けてカフェに戻る場面に切りかわる。そこに現れているのは、コンクリートの壁とBELAMI(「ベラミイ」)の英語看板である。それは、『夜ごとの夢』のような港町での柱・梁の木製構造の日本家屋とは、明確に差異があり、占領期時代のインテリアにふさわしい装飾といえる。若い女給の二人が左から右へと歩き、そして二階から一階まで、内階段から降りてくる。カメラは、二人を画面の中心位置に維持させながら、後退と上下の双方向のクレーン撮影を行う。二人がそれぞれカウンター席とテーブル席の二方向へと分岐していき、そして席に着くと同時に、カメラの運動停止となる。このワンシーン・ワンカットは、1分間近く持続し、「ベラミイ」の空間全体を見せている。すなわち、上下と後退の二重移動を併用するによって、「ベラミイ」という地下にある二階建て、吹

⁶³ Jonathan Rosenbaum “Is Ozu Slow?” (Senses of Cinema, 2000. 3) <https://www.sensesofcinema.com/2000/feature-articles/ozu-2/> (最終閲覧日 2020. 11. 30)。また、この方法は、『めし』の冒頭、上原謙が会社に入ってから、自分の席に着くまでの移動において反復されてもいる。

き抜けの室内構造の全貌が明確に現れる。画面の手前には、テーブルを囲んで座っている女給、客、バイオリン演奏者、そして歌っている子供がおり、その背後にはカウンター席に女給と客が並んで座っている。『夜ごとの夢』の酒場と同様、テーブル席とカウンター席の二重構造を収めている。また、二作は、カメラをそれぞれ左下、右下の斜めに据えること＝全景ショットによって、その労働空間を現出させる。

「ベラミイ」でのクレーン撮影が、冒頭の長唄の置屋でのクレーン撮影とともに本作のただ二回の例外的なショットとなる。しかも、その二つのクレーン撮影は、室外と室内、落下と上昇の相反する方向性を示している。これ以降の成瀬作品では、『浮雲』(1954)の伊香保温泉石階段の場面という例外を除いて、クレーン撮影は見られない。

そして、カメラはゆっくり前進し始め、バイオリン演奏者と歌を歌っている子供の方へ移動し、彼らが画面の中心に位置するところで運動を停止する。二人の間にある雪子の姿にピントが合っている。そして、カメラは位置を変えて、雪子が、客に火をつける動作を斜めから撮る。そこまでの一連の画面では、台詞は一切排除されている。

主人公である雪子は、このように「ベラミイ」で登場させる。雪子の位置の特殊さに注意しよう。それは、先に登場する若い女給の二人のようなテーブル席あるいはカウンター席ではなく、またカフェの中心位置にあるテーブル席でもない。雪子だけが壁に寄りかかる席に座って、一人の中年男の相手をしている。後ほど判明するように、その男は金を持たず飲み逃げをする。雪子が中心のテーブル席に座る場面は一回だけある。そこで接客する相手の滑稽ぶりは、周囲の人に嘲笑されている。

すなわち、雪子は、彼女の加齢と老醜により、若手女給のなかでヒエラルキーでは下に位置付けられるものとして撮られている。本作では、田中が演じている雪子は、年増の女給としていつか仕事を失うかもしれない危機感に直面している。それは当時の田中絹代が、女優としての変化を必要としていたこととも重なっている。

このように、『銀座化粧』では、雪子の勤め先であるカフェの空間表象は、最初にクレーン撮影の上から下への垂直運動によって、初めて空間全体を見せている。一方、その労働空間は、『夜ごとの夢』のように、主人公・おみつによって導くものではなく、脇役の女給たちの移動とともに、現れている。その際、雪子のポジションが、周縁位置へと追い出されている。そうすることによって、年増のシングルマザーの女給・雪子の厳しい労働状況を露呈させているの是一目瞭然である。

2.3 固定撮影、ワイドスクリーン、断続性——『女が階段を上る時』

一方、『女が階段を上る時』はどうか。銀座の一流のマダムである圭子の登場は、かつて自分の下で働いたユリ（淡路恵子）に客を取られてしまい、オーナーに責められる場面から始まる。そして、圭子は新しい勤め先である「カルトン」のバーに移る。そこでは、圭子に興味を示す複数の男性客が集まってくる。では、具体的に、圭子が彼らのあいだではどのように対応するのかを見てみよう。

①大阪の実業主である年配の郷田（中村鴈治郎）が「カルトン」にやってくる。圭子は笑顔で迎え、二人が着席して、冗談交じりの会話を始める。

②銀行支店長の藤崎（森雅之）と彼の左と右に座っているホステス二人の会話の場面になる。藤崎が少し右斜めの方に振り返って見る。その視線の先は、郷田と圭子である。

③今度は、工場主を名のった関根（加東大介）とホステスとのショットに変わる。彼らの右斜め後ろ側にいるのは、藤崎一行とホステスたちである。

④最後に、圭子が関根の席に挨拶にくる。彼女の背後には、左側にいる藤崎と右側にいる郷田が映っている。

そして、（場面④の右上方面の）カウンター席にいるホステス二人が、身持ちの堅い圭子はその三人の客の誰かに落とされるのかという賭けをしている。

まず、「カルトン」というバーの特徴を見てみよう。おしゃれな壁の装飾、ソファとテーブルの洋風の家具の設置は、高度経済成長期にある銀座の流行を反映している。ただし、注意すべきなのは、「カルトン」は、『夜ごとの夢』の酒場と『銀座化粧』のカフェのような見渡すことができる形ではなく、明確な中心性を示していない。作中に、圭子の前の勤め先である「ライラック」とユリが持っているバーも登場している。それらでは、わずかな場面においても、早くテーブル席とカウンター席がどのような二重構造なのかを提示している。それに対して、本作の物語舞台である「カルトン」の場合は、最初から迷宮に近い印象で受け止めるしかできない。

それらの空間性の差異は、また撮影手法の差異とも関連している。例えば、『夜ごとの夢』と『銀座化粧』では横と縦の移動撮影によって、空間の全貌を一気に見せている。それに対して、本作では固定撮影で「カルトン」の断片だけを切り取っている。すなわち、撮影法においても脱中心化している。

「カルトン」の全体的な構造的性が示されるのは、利権屋美濃部（小沢栄太郎）が訪ねてきた時である。美濃部は、圭子の客たちを自分が出資しているユリの店に連れてゆく。美濃部は借金で首が回らなくなるユリを自殺に追い込む。圭子を手に入れた美濃部が「カルトン」に表れる場面で、カメラははじめてカウンタ

一席の端から、縦構図で画面の手前のカーブ状のカウンター、ダンスしている客とホステス、奥行きのテーブル席の位置関係を示す。そして、どんでん返しでその縦構図を繰り返す。そこでは、圭子と美濃部の対立がはっきり現れている。

再び以上の四つの場面に戻ろう。「カルトン」では中心性を持たない。にもかかわらず、四つの場面＝空間同士は、無関係ではない。すなわち、場面②の斜めの奥に、場面①が映されている。そして、③の斜めの奥行に、場面②が入っている。さらに、場面④の後ろでは、場面①と②の位置を再び示す。つまり、一つの場面の背後に、必ずもう一つの場面がつながっている。

以上のような一見ごく当たり前に見える空間性は、実は、本作がワイドスクリーンによって作られたことと関係が深い。

北浦寛之の調査によれば、当時、ワイドスクリーンの普及は、当時の日本映画全体に大きく影響を与えている。1960年にワイドスクリーン映画は、全体の99.6%を占めている⁶⁴。そして、北浦は、1950年から1972年まで、ワイドスクリーン画面は日本映画の映像的表現に如何なる変化をもたらしたのかを、ショット時間の変化、同居する人物、画面の過剰さ、拡大する人物、という四つの特徴に分類した。具体的に言えば、横長が拡大することによって、画面が空疎化され、空間の余白が生じる。その空白を埋めるため、過剰な寄りのショット、つまり人物のクローズ・アップが以前より増加してきたという。また、ワイドスクリーンが導入されて以来、長回しが多用されるようになったと言う。クローズ・アップへの回避、編集のテンポの速さを特徴としてきた成瀬映画にとって、ワイドスクリーンには不向きであることが納得できるだろう。しかし一方、会話シーンのなかで、通常にはよく見られる切り返しショットが減少し、肩越しに相手を撮る、あるいは、複数の人物を一つの画面に同居させるようになった場面は増えている。それと同時に、画面の手前から奥に斜線を引き、またはフレームを利用し、重層的な空間と過剰な深みを作り出している⁶⁵。

このような「同居する人物」と「重層的な空間と過剰な深み」の特徴は、例えば、スタンダード・サイズ作品の『夜ごとの夢』では、おつみと船長の場面と船員二人の場面は手前と奥行きの（逆）構図で空間同士の関連性のなかでも見出せる。だが、そこでは、船員二人がおみつが船長に奪われたことを見て、動き出そうとしている。すなわち、二人の画面のあいだでの対立関係を表している。

しかし、本作はそうではない。成瀬は本作について、「スタンダードで撮ったほうが良い」⁶⁶と後悔したようである。成瀬の言葉を裏切ったように、本作のワ

⁶⁴ 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、2018）、156頁

⁶⁵ 北浦、前掲書、156-178頁

⁶⁶ 「成瀬巳喜男 フィルモグラフィー&自作を語る」、前掲記事

イドスクリーンは、「カルトン」という社交的な場を表すことに成功したと考えられる。もう一度確認してみよう。本作では、場面①から場面④までで、画面の手前と奥のあいだでは、藤崎が郷田と圭子を覗く場面②を含んでいる⁶⁷。だが、見ると見られることに基づく視線の繋ぎを一切示されていない。それによって、場面のあいだの因果関係が明確ではない。このような、「同居する人物」と「重層的な空間と過剰な深み」の特徴を利用して、銀座のバーの空間が説明されている。すなわち、一つの世界は必ず部分的にもう一つの世界と重なり、隣接している。それによって、切断されつつ繋がったものとして、「カルトン」の空間を示している。

「カルトン」の空間の特異性は、さらにインテリアの諸要素との協働とも関連している。例えば、上記の四つの場面＝空間では、いずれも金属の棒のようなものが人物の背後に林立している細部に注意しよう。そこでは、それぞれの客のスペースが確保されると同時に、同じ雰囲気を共有してつながっている。その特徴は、照明設計にも見出せる。『夜ごとの夢』と『銀座化粧』にはあるような、天井で設置される中心的な照明ではなく、各場所の多方向で複数の照明を点在させる。それは、時代の違いや労働空間の階級性があるとはいえ、結果的に、本作における「カルトン」の空間の全貌がはっきり見えず、陰影を伴うことなかで、明視と没視のあいだでは揺れている。

つまり、「カルトン」は、中心性を欠いている労働空間である。それは、断片的な固定撮影とワイドスクリーンの構図特徴によって作り出されている。では、このような空間のなかで、圭子はどのように振舞うのだろうか。

例えば、場面①では、圭子が郷田を迎え、会話を交わす。そして、場面④では関根の席へ挨拶に行き、会話を交わす。そこでは、関根が圭子に食事を誘ったが、圭子が婉曲に断る。まもなく、郷田が帰る前に、圭子に食事を誘う。圭子が明日電話する、と一旦答えを保留する。そして、帰ろうとしている藤崎の足を止めることができなかった圭子が藤崎を外まで送る。そこでは、藤崎も圭子に食事を誘ったが、圭子が明日電話すると返事する。確かに、圭子が三人の客に対しての好感から見れば、藤崎→郷田→関根の秩序がつけられる。ただし、「みんな、恋人だと思わなくちゃ。一人だけでだめ」という圭子の自身の法則では、客との関係性の平等性を維持している。そのことは、圭子の行動にも対応している。一人の客の席で停滞するのではなく、バーで絶えず移動し、ショットの展開を伴い、空間同士をも連続させている。

⁶⁷ 北浦、前掲書、165-166 頁。北浦は、60 年代に、加藤泰、黒澤明と川島雄三のワイドスクリーン映画のなかで、盗聴の場面が以前の作品より増加したことを指摘している。その指摘は、本作の冒頭場面にも認めることができる。二人のホステスが画面の手前に、圭子が画面の奥行きに置かれている。次に、圭子を中心として、他の二人のホステスを使って、同じ構図を反復させる。すなわち、圭子がホステスの話を盗聴している状況が現れている。

すなわち、圭子と「カルトン」は同じように、脱中心化しており、つながりを重視していると言えるだろう。そうすることによって、圭子と男性客たちとのあいだの金銭と性交をめぐる交換がますます加速され、流動化にしてゆく。

3、性交と金銭の交換（不）可能性——圭子の脱出

『女が階段を上る時』では、圭子のナレーションに「11時半から12時、この界隈で働く1万5～6000の女性がドッと家路につく。車で帰るのが一流、電車で帰るのが二流、客とどこかへしけこむのが最低だ」とあるように、水商売に従事するホステスという職業には明白なヒエラルキーが存在しているとされる。また、その独白は性交と金銭をめぐる交換の（不）可能性の境界の曖昧さを示している。例えば、マネージャーの小松（仲代達矢）と身体を交わした後の淳子（団令子）は、小松が実は圭子に片想いをしていると知った後、小松に手を出して金を要求する。困惑した小松が「君、俺が好きだって言ったじゃないか」というのに対して、淳子が悪戯な表情で真剣に「プロですもの、好きな人だからだって頂くわ」と言う。

そのような金銭と性交の交換（不）可能性は、本作におけるホステスたちにとっての人生の選択の主題と関連している。

冒頭は、同じバーの同僚の結婚祝いの場面から始まっている。幸せそうな新人の二人に対して、家庭を持つ友子（中北千枝子）は「女の終着駅は結婚よ」と言う。一方、淳子は「私の終着駅はマダムよ」と言い返している。そして、場面は圭子がオーナー（山茶花究）から売り上げの低下を責められる場面が変わる。その原因は、以前圭子の下で働いている百合が独立した後、圭子の客を奪ってしまったからである。「どうしよう、覚悟をしなければならぬところへ追い詰められた」という圭子の独白は、その危機感が感じられる。そして、圭子は小松に、「私も店を持つか、結婚するか、どっちかってどこへ来ちゃったわ。結婚たって、まともな相手はないし、この際、思い切ってやってみようと思うの」と言う。

そのような選択＝金銭と性交の交換（不）可能性の主題は、『銀座化粧』にも見出せる。作中では、年増女給の雪子が、結婚か愛人となるかの選択を迫られている。バーの女給にとって出世する二つの方法は、雪子の同僚・年子と元同僚・静江（花井蘭子）の人物設定に示されている。例えば、年子は正式な奥さんになり、良い旦那と子供のいる幸せそうな家庭を持っているが、経済的には不自由である。一方、静江は金持ちの葛西（小杉義男）の愛人となり、東京のとある和風の一軒家で豊かな暮らをしている。その静江は、雪子に対し、葛西との愛人関係を「売り物に買い物」と喩えている。そして、雪子に社長の菅野（東野英治郎）をすすめる。

一方、本作における圭子はどのような行動を示すか。

圭子は集金で郷田を訪ねてくる。そこでは、郷田がいきなり圭子の年齢を聞き出した後、心配そうに、「女子の曲がり角やなあ」という。そして、圭子に店を持つ気持ちがないかと提案し、また相談に乗れると主張する。すなわち、一旦圭子の気持ちを挫折させた後、また希望を与えるという戦略である。圭子が店を持つためには、少なくとも100万～150万が必須だと説明した後、郷田がカバンを持ってきて、札束を取り出してポンとテーブルの上に投げる。その札束と、二人を同時に一つのフレームに収める。それによって、圭子を見ている郷田と金を見ている圭子の不一致な視線劇が際立っている。そして、圭子が身体を前に傾けて借りてもいいのかと聞く。郷田は、実は自分が東京に出張するあいだに圭子と一緒にいたいという条件を示す。性交と金銭の交換の目的を知った後の圭子が、一瞬微妙な表情をする。

圭子は、家庭に参入するのではなく、またパトロンを作るのではなく、第三の選択を実行している。自らお金を作って店を持とうと考えている。彼女の計画は、自分の客から一人ずつ、10-20万円を募金の名義で集めることである。そして、その募金の10-20万を、「飲みに来た勘定で返していく」という形で埋める。小松はそれに賛成し、二人で策略を考える。圭子は、勤めの合間に、会社から会社へと回って募金に出る。だが、計画通りに進んでいかない。例えば、圭子は藤崎が勤めている銀行を訪ねる。藤崎に冷淡に「担保もなしに銀行が貸すわけにはいかない」と断った。借金の失敗。法的な保証はないと知っているくせにわざと説明する藤崎の冷たさとはいえ、ここで、注意すべきなのは、圭子が自立しようとする行動である。

店を持つためには、パトロンを作ることが必要である。淳子は積極的に郷田と愛人関係を持つことで、一見幸せそうに店を持つようになった。しかし、圭子の行動を支えているのは、「みんな、恋人だと思わなくちゃ。一人だけでだめ」という行動原理である。客でありながら、また恋人でもあるという関係性を利用して募金する。そして「飲みに来た勘定で返していく」という戦略でコンテクストそのものを変化させ、脱出しようとする。

つまり、圭子の賭け金としては、剰余価値として搾取される対象であるコミュニケーションを固有の労働条件から一旦引き出し、それを自律させている。会社から会社へと回って募金に出る圭子が動員する彼女のコミュニケーションは、バーの労働の外部である。そうすることによって、圭子は、家庭参入と愛人となることの二項から、第三の選択を見つけ、脱出を図っている。

しかし、物語後半では、雇われる側から雇う側に転身するつもり圭子が失敗し、労働に連れ戻されてしまう。その失敗は、とりわけ圭子が攪乱された公私領域のなかで、起きている身振りの＜不確かさ＞として現れている。

4、公私領域の攪乱

『女が階段に上る時』が、同じ題材を扱う他の成瀬作品とは決定的に異なる特徴のひとつは、職場の内外の時空間の区別を前提としないことである。例えば、『夜ごとの夢』、『銀座化粧』、『流れる』、『夜の流れ』などでは、いずれも、子育てと仕事を両立させている女性たちが、家庭と職場のあいだを往復している。この二つの時空間は、分離して展開している。一方、『女が階段に上る時』では、圭子が公的な領域ではしばしば私的な感情を持ち込んだりしている。あるいは、私的な領域が絶えず男性に侵入されてしまう。それによって、労働の内と外の境界が＜不確かな＞ものになっていくのだ。

4.1 ユリの死から圭子の吐血へ

圭子にとって、労働内／外の混乱が起きているのは、まず、百合の死である。借金で首が回らなくなった百合は狂言自殺をするつもりだったが、ウイスキーと睡眠薬を併せて服用したことで死んでしまう。百合の死の原因を作った利権屋の美濃部は、さらに百合の葬式で彼女が生前にしていた借金の返済を要求する。圭子はバーに遊びにきた美濃部に対して、「大丈夫、自分で払いますから」と皮肉な言葉を放つ。マネージャー・小松が圭子を呼んで彼女の失態を責める。「君たちはね、客を楽しませてこそ初めてチップがもらえるんだ」「客の機嫌をとるのをイヤだったら、そんな着物さっさと脱いで」と、小松はプロ意識を持つことを強要している。ホステス世界の労働形態は、言葉と仕種の応酬を特徴としている。そこで要請されるのは演じることである。しかし、圭子は美濃部の機嫌をとれという小松の指示を拒否している。

圭子は、美濃部が百合を死に追いやったことに対して怒りを感じている。それだけではなく、彼女は、美濃部が自分の多くの客を連れだし、元の職場を追いつけられる原因を作った黒幕だとわかっている。すなわち、圭子は自分と百合が同様に、美濃部を代表する利権屋に搾取されていることを見破り、告発する。圭子は、演じる労働に従うことに必死に抵抗している。結局その場で吐血してしまう。

胃潰瘍になった圭子は、兄・好造（織田政雄）の家で静養している。その家はかつての東京の名残がある下町の日本家屋である。圭子を取り込む環境は労働から日常生活へと転換しているように見える。やがて女将（細川ちか子）がお見舞いに訪ねてくる。女将は表では圭子の病状への関心を示しつつ、早く「カルトン」に戻って借金の返済を行うよう圭子に催促する。一方、女将からもらった見舞金はすぐ母（賀原夏子）、兄へと渡される。

4.2 結婚詐欺——関根の点滅運動

圭子が体験する二回目の公私領域の攪乱は、関根による結婚詐欺である。

圭子が募金している途中で、向こうから歩いてきた関根に声をかけられ、お茶を誘われる。そこで、圭子が自分の募金計画を打ち明けた後、即座に関根に反対される。水商売は圭子に向かず、結婚が最もふさわしい選択だと彼が主張する。それを聞いた圭子が最初に嬉しそうに、また怒ったような顔をする。そして、関根が圭子のことを惜しむと弁解する。表情が沈んだ圭子を見た関根が、また笑顔で10万を提供すると補足説明する。

関根は果物を詰めたカゴを持って見舞いにくる。恥ずかしく思う圭子は、言い訳を作って返している。母は、関根の優しさを気に入ったようで、太った人に悪い人はないと言う。そして、関根が独身だと知った後、彼が圭子の亡夫の感じに似ていると言う。それは、圭子が淳子に自分の亡夫が太った人と答える時と対応している。その対応は、関根が圭子の亡夫を代補することの暗示である。

圭子と関根が二度目の遭遇は、彼女が帰ろうとする途中である。向こうから歩いてくる笑顔の関根は、何も言わず、ただ黒色の手袋を外して立ちどまっている。圭子は目の前の関根を気づき、挨拶する。関根は圭子を送るその車中では、自分の結婚願望をほのめかす。それを聞いた圭子がゆっくり視線を左側へと向けている。目的地に到着。関根が手を握って恥ずかしそうに、「もし 僕が結婚申し込んだら笑うだろうね」と言う。一瞬哑然とするばかりの圭子が反応できないほど、その場で固まっている。と同時に、黛敏郎の奇妙なメロディーが絶妙なタイミングで導入される。すなわち、そこで、まったくメロドラマ的な情緒が介入せず、夜の黒さと相まっているのは不気味な感じしかない。圭子をチラッと見た関根が圭子の答えを待たず、自ら敗北を告げて去ってゆく。

帰宅して間もなく、兄が訪ねてくる。兄の無理な要求にされることに対して、圭子がつい爆発し、号泣する。その時、関根が現れてくる。圭子が兄を帰らせた代わりに、関根を室内に入れる。関根は自分が用意した贈り物を忘れたという来訪の目的を説明した後、すぐ帰ろうとする。涙が溢れる圭子が「帰らないで、もう少しいて」と引き留める。贈り物を両手で持つ圭子が開けていい？と少女らしい表情で訊く。贈り物は黒水仙というブレンドの香水だった。「いつか その香水が好きだって言ってたからさ」と関根が説明する。座っている圭子と少し距離を離れて後ろで立っている関根、黒水仙を見つめている圭子と圭子を見つめている関根という二重の不一致が、ひとつのフレームに収められる。そして、圭子が泣き始める。圭子を慰めようとする関根が、近づいていく。左手で圭子の肩を、次に右手で圭子の手を掴んで、「どうしたんだよ」と聞く。泣き崩れた圭子が関根の懷に倒れてゆく。そして、関根の左手で圭子を愛撫する動きとともに、フェイド・アウトしてゆく。

翌日、二人のやりとりでは、これからの結婚を示している。店を持つだけを考えていた圭子にとって、その予想外の展開に「夢」という。しかし、間もなく、

圭子が関根の奥さんの電話を受けて夢は破綻してしまう。場面は殺風景のなかで佇む圭子と一人の中年の女性になる。すぐに判明とするように、その女性は関根の妻である。彼女は工場主を名のった夫の関根が結婚詐欺の常習犯だと説明している。その話を聞いた圭子の顔は表情が死んでいる。

整理しよう。結婚詐欺の常習犯である関根は、話術や演技だけではなく、時間と距離の操作をも得意としている。彼が圭子の前で現れたり消えたりしている⁶⁸。関根と圭子の二回の遭遇では、いずれも、彼が先に圭子を気づいた。彼がどうして圭子の静養する場所を知っているのかは、圭子が不思議に思う。にもかかわらず、そのことは、作中に少しも説明されていない。彼があたかも圭子を尾行するような、どこにも遍在している存在である。そして、彼が現れる度にフィルム・ノワール調を帯びている。彼の移動は、「カルトン」→圭子の兄の家→車内→圭子の自宅である。一步一步戦略的に圭子へと接近してゆく。その距離の変化はサスペンスフルである。

このように、圭子の私的な領域は少しずつ侵されてしまう。

4.3 圭子の暴走——家空間の性愛化

結婚詐欺に遭遇した後、圭子が暴走し始める。「カルトン」で酔っ払っている圭子が、藤崎に「ずっと好きだ」と告白している。そして、藤崎が圭子をナイトクラブへ連れて行く。二軒目も飲んだ後、藤崎が圭子を自宅まで送る。その流れで二人は一晚を共に過ごすことになった。翌朝、藤崎が十万円の債券を残し、自分の大阪への転勤を告げる。

銀座一流のホステスとしての、高いプロ意識を持っている圭子は、客との私的な感情を職場に持ち込まないと自認している。しかし、そこでは、圭子がつい自身が禁じている法則を破ってしまい、「一流」から「最低」へと転落してゆく。その滑稽かつ残酷な転落ぶりが、公私領域の攪乱される時点に起きている。そして、圭子が住んで来る高級マンションは、彼女の言う一流のホステスのアクセサリではなくなく、性愛空間への変貌を遂げている。

圭子が経験している公私領域の攪乱は、やがて小松の方に転換する。藤崎との情事を察した小松がやってくる。そこで、小松は圭子が五年間に誘惑に負けず、亡夫への純粋な気持ちを尊敬していたからこそ、圭子に惚れたことを隠し、パートナーの関係を維持している。それが幻滅したと感じる小松は圭子を非難する。しかし、圭子は、「“プロになりきれ”って言ったのはあんたじゃないの！だからプロになったのよ お客様の機嫌とったのよ」と言い返す。それを聞いた小松は圭子にビンタを食らわせる。そして、圭子を強引に抱きしめる。圭子に拒絶された後、圭子への結婚を申し込む。再び拒絶されてしまう。そこでは、小松が二

⁶⁸ 阿部、前掲書、280-281 頁

度と圭子の前に現れないと言う。二人の関係の破綻を告げる。

プロに徹している圭子と小松は、客と恋人、パートナーと恋人の境界を明確に区別し、労働の内と外の領域を厳格に守ってきた。だが、ここで二人とも自らのルールを破り、労働の境界を侵犯してしまう。

その後、圭子はホームで藤崎の大阪への転勤を見送る。そこでは、彼女はその10万円の債券を藤崎の妻に返却する。すなわち、金銭と性交の交換を否定すると同時に、藤崎との関係の終了を告げる。そして、「歩道の並木も冷たい風を受けながら新しい芽を育てていく」という独白がオーバー・ラップし、気持ちを整え、階段を上り、「カルトン」に入る。そこで、圭子が笑顔で次々に目のいる客に向けて「いらっしやい」、「まあ、しばらく」、「ようこそ」と挨拶する。その時、カメラは圭子の移動とともに、後退し、そして彼女の顔の方に寄る。本作で唯一の室内に向かう移動撮影と同時に、映画が終わる。

このように、圭子の家では、関根→藤崎→小松が次々に現れてくることによって、公私領域の境界が崩壊してしまう。最後、圭子の独白では、彼女は元の働く状態に戻り、公私領域の秩序を回復させようとしている。しかし、画面上では圭子の意志と乖離しているように撮られているのを見逃すべきではない。

確かに、圭子は客に向けて挨拶する。だが、圭子の視線の向こうにいるはずの客は、切り返しショットで提示されておらず、フレームの外から応答の声も聞こえない。それだけではなく、フレームの外の音は実は完全に消去されており、ただメロディーが流れているだけである。それによって、客たちがまるで存在しないように、圭子しかいないように撮影されている。

実際、本作の前半では、結末と対照的な場面が存在する。圭子が「カルトン」に移転したばかりの場面である。そこでは、「スズカケの葉は残り少なくなっていた」という圭子の独白が流れる。そして、圭子は笑顔でやってきた郷田を迎える。この三つの動作（階段上り、独白、客迎え）は、結末場面において反復される。そこでは、藤崎や関根が次々に登場し、紹介される。フレームの外での賑やかな音声は、「カルトン」の繁栄ぶりを示している。

それに対して、結末場面の「カルトン」は非現実感が際立っている。その意味で、確かに圭子は再び職場に戻ったが、視覚的・音響的な客のイメージの不在によって、圭子の公私領域の秩序の回復は挫折させられている。成瀬作品において、二つの異なる空間を違和感なく連続させるサウンド・ブリッジが使われているのは特徴の一つである。そのことを念頭に置けば、本作の結末で起きている不自然さは一層明白である。

5、高峰秀子＝圭子の演じるという労働

本節は、視点を変えて、公私領域の攪乱の特徴を『女が階段を上る時』という

映画の内外から捉えてみたい。『女が階段を上る時』は労働を主題とする映画だけではなく、映画産業そのものに自己言及しているメタ映画でもある。

結末では、圭子があたかも存在しない客に向けて、一人で演じているような非現実感が漂っている。実際、圭子のそばから次々に郷田、淳子、関根、藤崎、小松が消えていた。そのことは、高峰が共演するはずの役者がその場でいないにもかかわらず、一人で演じていることに対応している。

本作における映画への自己言及性は結末場面にとどまらない。まず、映画産業と作中のホステス産業のあいだでの共通性に見出せる。

エドガール・モランは、「スター・システムの内在的性格は、産業と商業と金融の巨大な資本主義の性格のままである。スター・システムは何よりも製造である」といい、「正真正銘の製作チェーンが、タレント・スカウトが探し出す美しい娘たちをひとつとらえ、合理化し、規格化し、選り抜き、欠陥部品を取り除き、（中略）、美しく飾り立てる。一言で言えば、スターに仕立てあげるのである」⁶⁹と指摘している。つまり、スターは大衆消費の商品向けに作り上げられるということである。

天才子役と謳われた高峰秀子は1929年にデビューして以来、半世紀にわたって、『綴方教室』（1938、東宝）、『カルメン故郷に帰る』（1951、松竹）、『二十四の瞳』（1954、松竹）、『浮雲』（1955、東宝）、『無法松の一生』（1958、東宝）などの名作に出演し、60年代までにその名声の絶好調を迎えている。このような高峰は「不滅のスター」と称賛されている。彼女の身体が見世物として絶えず万人の目の前で晒され展示されている。

一方、高峰によって演じられている圭子が従事するホステス業は、「スター・システム」の製造原理にしたがっている。圭子は無名の喫茶店のレジ係からスカウトされ、銀座一流マダムまで上り詰める。どのように客を楽しませ、自分を商品のように展示するかは訓練されている。「部屋代が3万円、ひとり暮らしには贅沢だが、銀座という夜の社交場で働く私たちのアクセサリーの一つだ。高価な衣装や香水と同じように…」という圭子のナレーションはその職業の生態を告白している。

モランはさらに「スターは聖なる娼婦の神話的偉大さを持っている。ひとつひとつの暗い映画館のレテの河（極楽浄土の河の名）に浸ってスターの肉体は清められ、生贄に供えされるのである」⁷⁰と述べている。自分自身の美貌と身体を客に引き付ける商品として、ホステスと女優、圭子と高峰は同様である。

具体的に『女が階段を上る時』での圭子の働きを見てみよう。ホステスの労働形態の特徴として、コミュニケーションや演じることを労働力に転換する。一方、

⁶⁹ エドガール・モラン著、渡辺淳、山崎正巳訳『スター』（法政大学出版局、1976）、123頁

⁷⁰ モラン、前掲著、71頁

高峰も、映画撮影中であれ、マスメディアの報道であれ、絶えず目の前にいる観客を意識し、演じることに強いられている。演じること、ホステスと女優、これらは圭子と高峰の生産手段でありながら、また生産物でもある。その意味で、あらゆるホステス業を題材とする映画は、すでにメタ的に映画の構造的性を提示していると言える。

高峰と圭子の活動にも、共通点を見出すことができる。マダムの圭子も高峰も、公的な場所で人の眼差しの前で演じるという労働に従事している。そのような映画への自己言及性は、ジャン＝リュック・ゴダール監督の、アンナ・カリナの主演する売春を主題とした映画である『女と男のいる舗道』（1962）についての、ゴダール本人による指摘とも呼応している。「事実、女優や俳優という職業は、[売春婦の場合と同様] 稽古をつむ必要のある職業です……」⁷¹という。ここでの「稽古」は、客に向けて自分を晒し出し、演じる労働にほかならないだろう。

さらに、高峰の実体験と身体性は、圭子の役作りに転換される。

高峰は50年代の末に体調を崩して、神経性の胃潰瘍を病み休養していたようである。そして、一年半ぶりの出演作となったのが、『女が階段を上る時』である。作中、彼女が演じている圭子は飲酒することが常態化し、ついに神経性の胃潰瘍を患ってしまう。高峰の実体験に基づいているかどうかはともかく、結果的に、当時の高峰がその実体験を映画に再現している。「この彼女の「病み上がり特有の気だるさと語り」のエロキューションが、成瀬とのコンビ作で最も円熟したエロティシズムを感じさせる決定的な魅力となっている」⁷²。

つまり、このような高峰の身体的な変化は、再び映画のなかで取り込まれ、圭子のキャラクター造形に貢献している。そのような「エロティシズム」は、彼女の身体的な変化だけではなく、衣装などに固着する性的な魅力をも含んでいる。作中、衣装の主題性は、圭子は和服屋で着物を選び、「いくら？」と交渉する場面をあげられる。興味深いことに、本作の衣装担当は実は高峰である。視点が反転され、彼女は今度また舞台の裏でイメージ作りを工夫している。

高峰は作中の圭子と同じように30歳の頃に人生の選択に直面することを体験している。高峰は「もう『浮雲』の時やめようと思っていた。結婚を決めた時点で」⁷³と告白している。それは、作中に圭子は「私も店を持つか 結婚するか どっちかってどこへ来ちゃったわ」と対応する。

⁷¹ ジャン＝リュック・ゴダール著、奥村昭夫訳『ゴダール映画史（全）』（ちくま学芸文庫、2012）、143頁

⁷² 高崎俊夫〔解説〕（山根貞男監修『成瀬巳喜男生誕100年記念 映画監督 成瀬巳喜男 レトロスペクティブ』（コミュニティシネマ支援センター、2005）

⁷³ 高峰秀子、斎藤朋美「成瀬巳喜男監督を語る 高峰秀子独占インタビュー」（『キネマ旬報』、2005.9）

1979 年に女優廃業を宣言した後、マスメディアの報道を一切受けず隠居生活を送った高峰の身振りは、生前の旺盛な働き振り（生涯に 160 本の映画に出演している）とは対照的である。女優という職業を嫌っているにもかかわらず、家族の生計を立てるために働かされていた高峰は自伝である『わたしの渡世日記』で、「五十年近くも働いたんだもの、余生はノンビリと怠けて遊ぶんだあ」⁷⁴と宣言している。一方、『女が階段を上る時』では、圭子は「こんな商売一度だって楽しいと思ったことない」という愚痴を言いつつ、一人で働いて家族を養っている。高峰が義母に対して示す複雑な感情は、作中で圭子が家族に対して示す感情と重なっているように見える。つまり、高峰も圭子も、資本主義と家族の両方に搾取されている。

以上のように、『女が階段を上る時』は映画内映画である。作中では圭子と高峰、ホステスと俳優、映画と現実、演じるという労働を通じて相互浸透しあっており、＜不確かな＞ものになっているのだ。

おわりに

本章は、成瀬のフィルモグラフィにおいて一貫しており、彼の作家性として特徴づけている女性の労働という主題を見出して分類した。そのなかで、水商売に従事する女性の身体性と労働空間はどのように変化していくのかを、『夜ごとの夢』、『銀座化粧』、『女が階段を上る時』を取り上げて比較したうえで、『女が階段を上る時』の特異性に注目した。具体的には、性交と金銭の交換（不）可能性と、公私領域における攪乱の特徴を明らかにした。作品のフィルム・ノワール調の分析とともに、この公私の要素を女優業そのものに本論はなぞらえ、本作がメタ映画でもあると結論を導く。

⁷⁴ 高峰秀子『わたしの渡世日記（下）』（文春文庫、1998）、373 頁

第三部 感情と時間性の＜不確かさ＞

第七章 『浮雲』（1955）における移動と時間をめぐる変化

はじめに

本章は、成瀬作品で最も評価の高い『浮雲』を取り上げる。まず、『浮雲』が成瀬作品において、曖昧な位置づけを示す論拠となる主人公二人の移動の演出に注目し、それを本作の特殊な時間性と結びつけて論じる。具体的には、主人公二人の三つの移動、すなわち二人の出会いの場である日本軍占領下の仏印での歩行、戦後の東京とその周辺町での歩行、交通手段による屋久島への移動が、それぞれ異なる演出によって、＜不確かな＞時間性を作り出していることを明らかにする。

1、位置づけの曖昧さの曖昧さ

『浮雲』は林芙美子の原作、水木洋子の脚本に基づいている。周知のように、『浮雲』は成瀬の最高傑作とみなされ、国内外にわたって最も賞賛が集まった日本映画の一本である。一方、『浮雲』は成瀬作品で一貫している作家性から逸脱しているという意味で、例外的な作品だという意見も多い。実際、『浮雲』に関する評価は、今日に至るまで定まっているとは言い難い。

大久保清朗は、『浮雲』に関する当時の批評言説では飯島正（1902-1996）と荻昌弘（1925-1988）のものが最も充実していると指摘し、両者が戦前生まれと戦後生まれという違いがあることを念頭に置いたうえで次のようにまとめている。飯島は成瀬の人間性という点において、『浮雲』が戦前の作品と一貫している一方、荻は林芙美子と水木洋子との共同作業に注目することで、『浮雲』に断絶性をみている。このように、大久保は「『浮雲』が成瀬映画のある種の終わりであり、その後に続く始まりを予示している認識」が共有されていると述べ、「ひとつの分水嶺」¹とする。

また、蓮實重彦は、成瀬作品における『浮雲』の位置づけが、「きわめて曖昧」²だと指摘している。蓮實は、まず人物像から、『浮雲』のヒロインが二間続きの部屋という成瀬的な生活空間の連続性の中に位置することを拒む、家庭を持たず、結婚とも無縁な存在だという意味で、例外的だと述べている。一方、蓮實は演出法から、男女二人の木漏れ日のもとでの「出会い」と、道路を並べて歩く場面の「再会」と、病人とそばで介抱する人物などの場面を取り上げて、『浮雲』で起こっていたことのほとんどが成瀬巳喜男の他の作品にも等しく起きている

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 2013. 10. 24）、23 頁

² 蓮實重彦「寡黙なるものの雄弁——戦後の成瀬巳喜男」、蓮實重彦、山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』（筑摩書房、2005）

という否定しがたい事実にはかならない」³とも指摘している。

阿部嘉昭は、『浮雲』を一般的な成瀬映画と比較して、「ごく小さな感情の反転や転覆」と「ドラマチックすぎる運命の振幅」があり、「空間型の成瀬が、時間型の例外的傑作を撮った」などと論じたうえで、それとは一見矛盾するような指摘も行っている。『浮雲』は、そうした外郭（引用者注：『浮雲』の時間性と戦後日本の時間感覚）の異例性を抜きにすると、個々の局面では成瀬（的）演出の枠が導入された作品ということがわかる。いつものようにまず彼は二人の男女を室内でどう座らせるか、戸外でどう歩かせるかで鉄則を貫く」⁴とも述べられている。

このように、大久保、蓮實、阿部の先行研究では、論じ方が異なるとはいえ、同じ結論を下している。すなわち、『浮雲』が一般的に認識されてきた成瀬作品の特徴と断絶しながら、また連続しているという点において共通している。ここでは、蓮實と阿部の指摘の共通点に注目したい。すなわち、両者とも、『浮雲』は成瀬作品における断絶性を内容的な面、連続性を形式的な面から見出している。具体的には、人物造形（蓮實）と物語構造（阿部）の断絶性が示されている。それに対して、両者とも演出法では連続性を認めている。だが、より注意すべきなのは、両者が『浮雲』の連続性を論じる際に、同じ細部に注目している。すなわち、男女二人の木漏れ日のもとでの「出会い」と、道路を並べて歩く場面の「再会」（蓮實）と、二人の男女が「戸外でどう歩かせるかで鉄則を貫く」（阿部）という共通点である。つまり、両者とも『浮雲』における主人公の歩行に注目しており、またそれを成瀬の「作家性」として認めている。

本章は、先行研究で指摘しているような、『浮雲』における移動の演出法を成瀬作品における連続性と認める一方、そこから逸脱するものもあると考えている。すなわち、『浮雲』が成瀬作品における歴史的な位置づけは、演出の面においても、また曖昧なものである。具体的には、作中に現れている仏印での歩行、戦後の町での歩行、屋久島への移動という三つの移動における、それぞれの差異に注目したい。なぜなら、それらの差異が、『浮雲』のアンチ・メロドラマとしての特異性、すなわち、時間性の＜不確かさ＞の特徴を形成しているからなのだ。

2、歩行の（反）主題性

成瀬作品では、歩行や交通手段を含む移動の場面が頻繁に現れている⁵。例え

³ 蓮實「寡黙なるものの雄弁——戦後の成瀬巳喜男」

⁴ 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』（河出書房新社、2005）、21-24 頁

⁵ ベルナール・エイゼンシッツ著、吉村和明訳「成瀬巳喜男におけるさまざまな移動——日本を横断して」、蓮實重彦、山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』（筑摩書房、2005）。また、成瀬作品では移動と関わる題名が多用されている。例えば、『限りなき舗道』（1934）、『君と行く路』（1936）、『旅役者』（1940）、『女が階段を上る時』（1960）、『ひき逃げ』（1966）

ば、日本家屋の二間続き、一階と二階、室内と室外、自宅と隣家では、登場人物が渡り廊下、階段、玄関、路地などを経由し、一つの空間からもう一つの空間への通過を達成する。あるいは、場所 A から場所 B までに、列車、船、自動車などの交通機関を利用し、移動する。つまり、成瀬作品では、二つの空間を通過する前後の目的地と到着地というより、むしろ移動そのものの過程を省略せず見せている。

前述した蓮實と阿部の指摘から明らかになるように、『浮雲』はまた移動を主題とする映画である。作中、主人公のゆき子（高峰秀子）と富岡（森雅之）は、まず、植民地の仏印から敗戦後の東京、そして、伊香保や伊豆を経由する。さらに、九州、鹿児島、屋久島へと日本全国を横断しており、ロケ撮影を徹底化している。

成瀬自身が『浮雲』では移動について次のように証言している。

『めし』あたりからやってきたことのいわば集大成をここでやってみたかった。(…) 水木さんのシナリオも高峰さんと森さんの二人だけを追いながら、スケールの大きなものでしたね。⁶

また、「普通は三十二、三日」の程度で映画撮影を完成できるが、『浮雲』は「一番長く、大体四十五日」⁷を使い、三十幾つのセット（二十数杯）まで作られていたと証言している。

このように、『浮雲』が移動の映画としての例外性は、さしあたり、映画制作の面から検証することができる。では、具体的に作中に移動が繰り返して登場する場面はどのようなものだろうか。作中に、繰り返して登場している 8 つの歩行のシークエンスを以下に列挙してみよう。

①冒頭では、仏印から引き揚げた人々の群のなかで歩いているゆき子が、焼け跡に残った道を次々渡り、仏印で相愛した恋人である富岡の自宅まで訪ねる。無言のままでカメラに捉えられている。そして、富岡が自宅からゆき子と出かける。久しぶりに再会する富岡がゆき子に話しかける。二人が応酬しながら歩き始める。焼け跡に残る住宅地で二人が肩を並べて歩いている。カメラが斜めから移動撮影をする。そして、場所は路地が変わる。カメラがまず二人の斜め、次に背後、そしてどんでん返しで真正面から、二人の歩きとともに移動撮影をする。

②ゆき子は、途中で着替えるため自宅に戻っている富岡を待つ。そこで仏印で

⁶ 「成瀬が自作について語る——『浮雲』について」（『キネマ旬報』、2005. 8 月上旬号）

⁷ 田中眞澄、阿部嘉昭、木全公彦、丹野達弥編『（映画読本）成瀬巳喜男—透きとおるメロドラマの波光よ』（フィルムアート社、1995）、33 頁

の二人の出会いを回想する。帰ってきた富岡と闇市を通り抜けて待合に入る。そして、ゆき子が再び回想に耽る。二回目の回想では、ゆき子が富岡への印象が変わり、積極的に同行することを要求した。観光を提案する富岡がゆき子を案内し、吊り橋を渡って、次々に森の奥行きへと進んでゆく。そして、二本の木で作られた橋の上で、富岡がゆき子の手を繋いでゆっくり橋の端まで渡り切る。その後に二人が唇を交わすことを暗示する顔の表情が提示される。

③千駄ヶ谷駅で二人は再会する。富岡がゆき子を電報で呼び出したのだ。二人は歩調を揃えてすぐに歩き出す。カメラが背後、そして斜めのミディアム、全身のサイズで二人の移動を同じ速さで撮影する。ゆき子のどこまで行くのかという質問に、富岡が「渋谷でも出て行こうか」という暫定的な答えをする。「私たち行くところはないみたい」「そうだね、遠く行こうか」の応酬を行った後、画面が変わる。

④翌日の朝、ゆき子が富岡と料理屋主人の向井（加東大介）の若妻であるおせい（岡田茉莉子）との怪しげな関係に気づき、おせいの前で、富岡と風呂に行くと言う。階段を上がっていく途中で、ゆき子が皮肉っぽく富岡とおせいのことを言う。先に風呂から上がったゆき子は、富岡の荷物箱に新品のパンツが入っていることを目撃した。富岡とおせいの浮気に気づいたゆき子は、富岡に帰ることを告げて石階段を降りてゆく。

⑤ゆき子は富岡の引っ越し先を訪ねて、おせいと遭遇する。二人の関係をすでに察知したゆき子は、おせいの部屋で富岡を待つことにした。まもなく、富岡が帰る。ゆき子は富岡の無情さを責め、中絶すると告げて出ていく。富岡がゆき子に子供を産んで欲しいと頼む。そして、二人が再び歩き出す。途中で、足の痛みで立ち止まった富岡に関心を寄せる。問題解決を待つて欲しいという富岡に対して、「成り行きに任せています」と答えるゆき子。二人の後ろ姿が奥に消えてゆく。

⑥富岡が妻の葬式のお金でゆき子を訪ねる。二人の再会。ゆき子は大日向教会の義兄・伊庭と愛人関係を持つ。富岡がゆき子の居場所を見回している。ゆき子に二万円を借りた後、出かけようとする。ゆき子は同行を要求する。ゆき子が富岡の現状に関心を寄せている。富岡が送らなくてもいいから、と一人で去っていく。ゆき子は立ち止まって見送る。

⑦30 万を盗んで逃げ出したゆき子は、自殺したいという電報で富岡を呼び出す。慌ててやって来た富岡はゆき子と再会する。ゆき子は富岡と駆け落ちしたいと告げる。富岡はゆき子の提案を断る。そして、二人で旅館付近の溪流に沿って散歩する。

⑧どこへも行くところがないゆき子は、富岡に連れて行って欲しいと要求する。だが、富岡はゆき子の駆け落ちに反対し、普通の生活に戻って欲しいと言う。

ゆき子はただ黙って歩いている。これが、二人が肩を並べて歩く最後の場面となる。

このように、ゆき子と富岡の仏印での出会い、東京での再会、そして何回も繰り返した別れと再会、最後の悲劇まで、移動することによって物語を展開させている。

中村秀之は、「映画『浮雲』では、別離と再会がくりかえされ、その再会はすぐに実現する。いつでも一方からの便りは届いていて、そのことは会ったあとで口にされる。離れ離れの間の時間がまったく描かないわけではないけれども、会おうとして会うまでの時間、不在の相手を独りで想う待機の時間はほとんど省かれる」⁸と指摘している。中村はその特徴の一例を、原作からの変更点に見出している。例えば、原作の冒頭ではゆき子が東京でしばらく落ち着いてから、富岡を訪ねたと書かれているが、映画では直接訪ねていく場面を導入している⁹。つまり、ゆき子が待っている時間を省略し、富岡とともにいる時間を強調している。

本章で注目したいのは、その特徴が、二人が歩いている場面のなかで現れていることである。以上に列挙したように、二人が一緒に歩いているシーケンスは少なくとも8回を繰り返されている。それらの歩行場面は、ほぼ例外なく再会してから行われる。例えば、⑤で示しているように、ゆき子は富岡とおせいが同居する場所を訪ねてくる。そこでは本作唯一の待機する場面においても、再会してから間もなく、ゆき子が富岡のもとへと飛び出してゆく。そして、富岡の子供を妊娠しているゆき子は、彼の浮気現場を目撃したにもかかわらず、いったん富岡と一緒に歩いていると、「でもやっぱり二人で歩いていると、なんだか肉親みたいね。そう思うのは私の勝手ね」と述べる。

二人の歩行場面は成瀬作品では普通以上に繰り返されているだけでなく、長く持続している。もっとも空間的な移動を行っている本作では、出発地と目的地の間の移動は、一般的な意味での場面転換として機能するだけではない。移動そのものの過程を省略せずに見せている。

歩行場面とともに際立っているのは、移動撮影が頻繁に使われていることである。レールの横移動にとどまらず、クレーン移動撮影の上下運動まで取り入れられている。例えば、本作の山場と言われているシーケンス④で示されているように、二人が温泉旅館の石階段で歩いている場面は全部クレーン撮影で行われている。中古の証言では「とにかくクレーンには縁遠い人だった」¹⁰成瀬が、ここであえて時間と労力をかけてオープンセットまで作っていた。その例外性

⁸ 中村秀之『敗者の身ぶり——ポスト占領期の日本映画』（岩波書店、2014）、214-215 頁

⁹ 中村、前掲書、214 頁

¹⁰ 中古・蓮實、前掲書、199 頁

は、歩行場面によって行われている。

しかし、このような歩行は、(成瀬)映画にとって何を意味しているだろうか。

例えば、鶴見俊輔は、戦後日本文化と歩行について、アメリカの占領とハリウッド映画が男女の付き合いのライフスタイルに与えた大きな変化のなかで、とりわけ、男女が街で肩を並べて歩いている仕草のなかに顕著に現れていると指摘している¹¹。ベラ・バラージュは、一早く歩行と映画の関連性について、歩行は、静止の瞬間しか示せない写真のような媒体ではなく、また、空間的には制限され、歩行の断片的な一部しか表せない演劇でもなく、歩行を表現するもっともふさわしい媒介、芸術の映画であると指摘している。一方、映画にとっても、「歩行こそもっとも表現力に富む、特殊な映画のジェスチュアなのである」¹²とも述べられている。

前田英樹は、映像身体学の視点から、歩く運動と知覚の関係について考察している。前田は、ロダンの「歩く人」の彫刻では、歩行する両足が、普段振り返る時の様子とは違い、同時に地面につけられていることに注目し、次のように解釈している。「なぜなら、歩くことは、ないし歩く人間は運動の持続の全体のなかに実在するのであって、それを振りかえったときに見出されるさまざまな瞬間のなかにはないからだ」¹³。「つまり、私たちは『歩く人』の両脚を同時的に、瞬間のうちに知覚するが、この瞬間は、歩行が展開する差異の系列全体をあらかじめ含み、視覚記号として獲得された両脚のなかに包括している」¹⁴と述べている。

しかし、『浮雲』における歩行は、以上のような映画一般あるいは文化一般のいずれの局面にも、還元されることができない要素が見られる。

3、二種類の歩行における時間性の差異

『浮雲』は成瀬作品では戦前から戦後にわたる、大きな時間の幅を描く映画である。本節では、『浮雲』における演出の角度から、歩行場面と時間性の関連性に注目したい。具体的に言えば、戦時中の仏印での歩行と、戦後の東京での歩行、それぞれの現れ方を通じて、時間性の差異を明らかにしたい。

本節は、以上に例挙した『浮雲』における歩行、すなわち、回想シーケンス②のなかで現れる仏印での歩行と、それ以外、東京の町での歩行を、二種類に分けたい。

¹¹ 鶴見俊輔『戦後日本の大衆文化史—1945 - 1980 年』(岩波現代文庫、2001)、22 頁。

¹² バラージュ、前掲書、188 頁

¹³ 前田英樹『小津安二郎の家 持続と浸透』(書肆山田、1993)、9-10 頁。ジル・ドゥルーズ著、財津理、齋藤範(訳)『シネマ 1*運動イメージ』(法政大学出版局、2008)

¹⁴ 前田、前掲書、11 頁

3.1 楽園時間と回想——仏印での歩行

まず、シークエンス②に着目する。それはゆき子の回想のなかで現れている。仏印で二人の出会いにあたるこの場面では、歩くことから始まる。富岡が先にかけ橋を渡りはじめ、ゆき子はそのあとをついてゆく。そして、見物地に入り、富岡が突然振り返ってゆき子に話をかける。短い慰めの会話を交わした後、再び歩き出す。二人の歩き方とカメラの捉え方に注目したい。

観光地で前方に歩いている富岡と後ろについているゆき子とを固定撮影で離れて捉える。そして、カメラのポジションが変わり、富岡だけがフレームに入り、立ち止まってから振り返る。そして、追いついたゆき子を、富岡の肩をなめてバスト・ショットで固定撮影する。会話の場面で、バスト・ショットで切り返される。そして、もう一回切り返しを反復した後、二人が再び歩き出す。

場面は広々としている見物地から狭い森のなかでの人道へと変わる。前方にいる富岡と後ろに付いているゆき子との位置関係が変わらない。たいへん勢いよく伸びている灌木林が一つのトンネルになっている。二人がそこから通り抜けてゆく。そして、富岡が再び振り返るバスト・ショットになる。笑顔でゆき子に話しかけた後に、カメラはどんでん返しで、富岡の背後から、追いついてきたゆき子と一緒に画面に収める。ゆき子が昨夜、酔っぱらった加納(金子信雄)に犯されそうになったことを言い出す。それと同時に、二人が初めて肩を並べて歩いている。そこでは、カメラがはじめて二人の歩きに合わせて移動撮影を行う。

次には、目の前に二本の木で小川の上に作られた橋が現れている。危うく渡っているゆき子。振り返る富岡。そして、富岡がゆき子の手を繋いで一緒に渡ってゆく。すなわち、前半での、前後の秩序でかけ橋を渡るのとは違い、ここでは振り返ることと一緒に歩くことが、強調される。この二つの橋は、いずれも、脚本には存在しない、中古が丹念に組み立てた装置である¹⁵。二度も運命の象徴機能としての橋を渡ることによって、二人が結ばれてゆく。渡りきった富岡は一瞬表情が変わり、じっとゆき子を見つめている。ゆき子の表情が固まり、怖そうに富岡を見つめる。そして、富岡がゆき子の肩を掴んで自分の方に引っ張る。ゆき子は抵抗もせず唇を迎えてゆく。

玉井正夫は成瀬的な歩行場面について、次のように証言している。

一歩一歩振り返る、次の方がまた一歩歩いて、また近づいてくる、で二人になるというふうに、成瀬独特の、あの振り返りのポジションがあるんですよ。これは成瀬さんしか使っておりませんね¹⁶。

¹⁵ 中古・蓮實、前掲書、200頁

¹⁶ 玉井正夫、蓮實重彦「成瀬さんの本領は、一歩歩いて振り返る、独特の振り返りのポジションですね 玉井インタビュー」(前掲『成瀬已喜男の世界へ』所収)

灌木林のトンネルと小橋の場面では、まさに玉井の指摘した通りである。ただし、成瀬だけの特権的な演出かどうかは実証的に考察する必要があると思われる。このことは、本章の枠組みに収められないため、ここで指摘だけにとどまる。例えば、同じ松竹蒲田撮影所出身、同世代の清水宏監督は内田吐夢との対談で、芝居と普通の実写の区別について、次のように証言している。

清水宏 吐夢さんなんか芝居と普通の実写の区別はどういう所でつける？ 僕には分からない。メロドラマで、どこまでがメロドラマでないか、それはどこからかね。(中略) 僕が『花形選手』を撮っていた時は、どこから芝居になって行くか全然見当がつかなかった。初めのダラダラ歩いているうちは、おれはちょっとメロドラマではないと思う。そのうちに人に振り向く、ここから芝居のような気がする。まずそこから出発して芝居になるのじゃないかと思う。初めの方はメロドラマではない、振り向く所からメロドラマになるのじゃないかと思う。——何かはっきりしてものがあると、僕等は楽と思うのだがね。

清水千 区別はない方がいい。ここからメロドラマだ、もう実写映画精神はないぞ、となったら詰まらなくなる。

清水宏 振り返るといのは芝居のきっかけですよ。それなしに、ずっと写真が見せられれば非常にいいと思うのだがね¹⁷。

つまり、芝居と普通の実写の区別は、「振り返るといのは芝居のきっかけですよ」「振り向く所からメロドラマになる」と述べている。ここで、その証言から、「振り返る」演出が当時、幅広く共有された方法であった可能性があると考えられる。

実際、成瀬の初期の代表作『妻よ薔薇のやうに』(1935)では、娘の君子(千葉早智子)が家出した父(丸山定夫)の居場所を見つけて、父を母の家に引き戻そうと説得する場面でも、「一步步いて振り返る」演出が繰り返されている。

シークエンス②を次のように再解釈すれば、以下のようなになる。まず、歩いている男女二人の間では事前に移動距離を設ける。そこから、前方にいる人物が立ち止まり、振り返ると、後方の人物が追いつく。その身振りと目線、さらに会話のやりとりによって、カメラの切り返しだけで、リズムが作り出される。そして、距離がゼロとなる時点で二人は肩を並べて歩き出す。それと同時に、カメ

¹⁷ 清水宏・内田吐夢・飯田心美…「内田吐夢・清水宏の映画放談」(『キネマ旬報』1939. 01. 01)。『映画読本 清水宏』により抜粋収録)。ただし、清水がメロドラマと芝居の用語を区別なく使っているのに注意すべきである。

ラは二人の歩きに合わせて移動する。それらによって、台詞の説明がなくても、歩くという身振りだけで男女関係が可視化される。

3.2 身体と時間の宙吊り——戦後の町での歩行

本章は、仏印回想のシークエンス②以外の歩行を、第二種の歩行と呼びたい（シークエンス①③④⑤⑥⑦⑧）。

例えば、シークエンス①では、カメラは肩を並べて歩いている富岡とゆき子を少し斜めから画面に収め、二人の歩きとともにバスト・ショットで移動しながら撮影を行う。シークエンス③では、まずカメラが肩を並べて歩いている二人を背後から移動撮影したのち、どんでん返しで少し前の斜めから移動中の二人を次々に、バスト・ショット、全身ショットで移動撮影する。以上の身振りと捉え方は、ほかのシークエンスでも同様である。それらは、仏印での歩行（「一步一步振り返る」）とは、明らかに異なっている。

唯一の例外として、シークエンス⑤では、富岡が足の痛みを感じて途中で止まる。ゆき子は振り返る。その際、ゆき子の顔のショットが挿入される。だが、富岡の方に切り返さず、再び二人を一つのフレームに収めている。つまり、ここではクロス・カッティングが生じていない。仮に、途中でカットが割れても、カメラがあくまでも異なる方向から捉えるための調整だけであり、同じ歩調、同じ方向に向けて歩いている二人を同じフレームに収める構図は、少しも変わらない。

さらに、『浮雲』における第二種の歩行が、一般的な成瀬的歩行から逸脱した、時間性と関連するのは、重要である。先行研究では、作中における歩行と時間性と関連づけて論じられている。

例えば、阿部嘉昭は、ゆき子と富岡が仏印の楽園的な戦中時間から放逐されて以来、戦後時間が約束する繁栄とは無縁であると指摘したうえで、千駄ヶ谷駅で再会する時、目の前でインターナショナルを合唱するデモ隊とは異なる方向に歩いている二人の場面を取り上げて、次のように述べている。

秩序化された方向性を確定されて新たに生起した戦後時間は、ここで彼らの斜方へと消えてゆく。画面の刻々に感じるのは、大向こうの戦後時間からの高峰／森の「ズレ」「剥離」ではないだろうか。¹⁸

つまり、二人が生きている過去の戦時時間と現在の戦後時間のズレは、画面では斜めに移動することを通じて表されている。阿部のこの示唆に富む指摘を、水木洋子のシナリオに照らし合わせてみたい。シナリオでは、「四谷見附の駅前まばらな乗客が押し迫った暮の気忙しきで眼の前を通って行く」（場面 37）と書

¹⁸ 阿部、前掲書、47 頁

かれている¹⁹。そこから見れば、デモ隊と二人の移動のズレを導入させているのは、成瀬の明確な演出の指示だと考えられる。

中村秀之は、阿部の指摘を援用したうえで、ゆき子と富岡をひとくくりにせず、二人のあいだの時間性の差異に注目している。そして、中村は、富岡があくまでも「通常の日本人の戦後時間」を生きようとしており、ゆき子が「開いた過去と未来の間の裂け目」を「結局はひとり逸れてゆく」²⁰と指摘している。

確かに二人の間では時間性の差異が存在している。だが、それらは対立の図式に還元されるものではない。例えば、ゆき子はパンパンとなり、米軍兵と時間を過ごしていること、妊娠していた富岡の子供を中絶した後、かつて処女を奪われたにもかかわらず、いまは怪しげな新興宗教で儲かった、義兄・伊庭と一緒にいることを考えると、「通常の日本人の戦後時間」を生きようとしているとも考えられる。一方、富岡は妻の葬式のためにゆき子に金を無心しようと訪ねてくる。あるいは、ゆき子の電報で呼び出され、慌てて旅館に来る。富岡は、ゆき子のところに戻るによって、結果的に過去の時間とつながる一面があるだろう。

いずれにせよ、戦後時間とのズレが表現されているという点は先行研究の指摘に共通している。

さらに、中村は、原作とは異なる映画『浮雲』における時間経過の奇妙さ、冬が終わりなく続いていることに注目している。そして、それは「ゆき子の時間と敗戦後の日本の時間とのズレ」だと述べたうえで、次のように鋭く指摘している。

人物や境遇がその中で変化する時間そのものは寒さによって宙吊りにされている。その宙吊りにされた時間こそ、ヒロインが逸れゆく無縁の時であり、そのよるべなさを可視化しているのが外気の寒さのイメージなのだ²¹。

本論は、そのような「宙吊りにされた時間」は、以上、繰り返されている第二種の歩行場面のなかで、画面通りに現れていると主張したい。

もう一度確認しよう。不倫関係で結ばれた二人は、定住することなく、ひたすら彷徨っている。その時、例外なく二人とも前方に向けて歩いている。だが、その行き先は画面上で一回も提示されていない。「ねえ、どこまで歩くのよ」「私たち行くところはないみたい」「そうだね、遠く行こうか」（シークエンス③）と「成り行きに任せています」（シークエンス⑤）の台詞は、二人の歩行の目的の欠如を示している。その時の二人は視線を交錯させず、見つめ合うことが終始禁じられている。まして、二人の視線では明白な方向性が見えず、伏し目になった

¹⁹ 水木洋子『水木洋子集 日本シナリオ文学全集〈第9〉』（理論社、1956）、126 頁

²⁰ 中村、前掲書、225 頁

²¹ 中村、前掲書、227-228 頁

り、ぼんやりになったりしているだけである。つまり、何を見ているのかは、判然としない。どこにも定着することができない視線。それは、あてもなく彷徨っている身振りと同調している²²。

それと同時に、カメラの捉え方にも注意しよう。第二種の歩行場面では、カメラは切り返しをせず、二人を終始同一のフレームに収める。そして、二人の歩調と同じ速度で移動撮影を行なっている。もしカメラの運動が二人の歩きより早ければ、二人は相対的に後退している、より遅ければ、二人は相対的に前進している。すなわち、それぞれは、過去に戻るか、あるいは未来に進行するか、いずれの時間を表象することができるが、そこでは、カメラと二人を同調し、一体化している。それによって、二人が確かに前に向けて歩き続けているが、運動感が徹底的に奪われてしまう。その結果、二人があたかもアニメーション映画のキャラクターのように空中に浮遊しているとしか見えない。あるいは、逆に言えば、二人が不動のままであるが、道路そのものの自体が動いているように見える。その撮影法は、第二種歩行のいずれの場面においても、崩れない。

それと関連して、周囲の環境はどうなるだろうか。人気のない道と路地、殺風景な川辺、焼け跡の住宅地などの単調な背景が配置される。それによって、二人の移動する距離を示す要素が画面上から消去され、空間が匿名化されてしまう。その結果、二人が一体どこにいたかが、判然としない。例えば、千駄ヶ谷駅前の場面（シークエンス③）では、千駄ヶ谷駅の看板が富岡の後ろ側にはっきり映されているため、観客は空間感覚が把握できる。だが、その直後に、人気のない道の歩行場面とディゾルヴによって繋がれる。『浮雲』の脚本の38場面では、二人が「東宮御所跡」で歩いていると書かれている²³。だが、画面上では、その参考になる空間の指標が一つも与えられていない。空間の匿名化とカメラの一体化の相互作用によって、結果的に、時間性が不確かになっている。

再び二種類の歩行場面における時間性の差異を整理しよう。

つまり、第一種の歩行場面では、二人の視線のやり取りと振り返る身振りが交錯している。モンタージュに基づいているこの交錯によって、二人の間では、新しい関係の成立を表している。したがって、これから二人が恋に落ちる未来の時間を予兆させる。それに対して、第二種の歩行場面では、居場所もなく、目的地もない二人がただ歩き続けている。ワンシーン・ワンカットのなかで、人物と同調しているカメラの移動によって、二人がいくら歩いても静止しているような、浮遊の感じを与える。それと同時に、二人のいる中途半端な空間（道、路地、川辺）の周囲にある環境が徹底的に匿名化される。そうすることによって、二人と

²² 阿部、前掲書、31 頁では、その特徴について正しく指摘したが、時間性との関連性を論じていない。

²³ 水木、前掲書、126 頁

ともにいる時間を画面通りにいったん宙吊りにさせている。

御園生涼子は地政学の見地から、「植民地が媒介として介在することによって生まれたメロドラマ」とみなしたうえで、「追想という形で記憶のスクリーンに映されたファンタジーとして眺める対象でしかない」と、『浮雲』における過去の夢＝メタメロドラマの構造を指摘し、さらに、それとシークエンス③「東宮御所跡」での歩行場面と結びつけ、二人が観客であるように、かつて自分たちが生きた植民地主義メロドラマを観ているようであると結論付けている²⁴。

しかし、本作におけるシークエンス③を代表する第二種の歩行場面では、二人の身体は浮遊し、二人の時間性は宙吊りにされる。その特徴は、過去と現在の峻別のうえで成り立つメロドラマの構図から明らかに逸脱しており、『浮雲』がアンチ・メロドラマとしての＜不確かさ＞の条件をなしているのだ。

4、足溜りの空間とその例外性

本節では視点を反転させ、室内の場面について考えてみたい。彷徨う二人がひたすら滞在する場所を転々としてゆく。二人の居場所を整理すれば、以下となる。闇市付近のホテル→ゆき子の荒物屋の物置→伊香保の旅館→ボルネオ料理屋→物置→おせいの部屋→喫茶店→おせいの部屋。この節では、それらを空間と演出の点で分析していきたい。

本作におけるゆき子は、二間続きの部屋という成瀬的な生活空間の連続性の中に位置することを拒む存在である（蓮實）。では、具体的に本作における室内の演出は、どのような差異があるのか。また、時間性とどのように関連しているか、考えてみたい。

まず、日本家屋のなかでどのような演出を行うのかという質問に対しての成瀬自身の応答を見てみよう。

記者 純日本映画作家というと小津安二郎、溝口健二、それにあなたの三人が挙げられるんです。それでそのうちあなたは小津に近い人です。彼より庶民的柔軟性がありますが、技術の問題で日本の生活様式に欠けない、例えばタタミの上での芝居を巧みに捉えて活かせるのは小津一人だとも云われているんです。こんな点で苦しんだと言うような話は？

成瀬 そう、タタミは動きがつかない。坐ったらやたらに立てない。それと画面の大きさが限られる。演出の上だけど五所（平之助）からいろいろ見習いましたね。台詞では迫力があるがいざとなると動きがない。そこで場所を

²⁴ 御園生涼子「コロニアル・メロドラマ試論 成瀬巳喜男『浮雲』にみる植民地主義メロドラマの可能性」『映画の声 戦後日本映画と私たち』（みすず書房、2016）

変える。また、坐らせないで外の話をしたり、坐っている間に他の場面を挟んでまた戻すと言う手などが考えられるんです。だからシナリオのうち場面や変化をよく考えなければなりません。台詞だけに陥りやすいんですから²⁵。

日本家屋は西洋家屋と対照的に、和室の狭さ、低さ、畳などが特徴となる。これらでは、登場人物のアクションが大幅に制限され、観客の視覚的滞留を喚起させ、退屈な感じをもたらすおそれが潜んでいる。成瀬作品では、日本家屋のなかで動きを引き出すため、頻繁に登場人物の位置を変えたり、ときには、窓側や縁側の中間領域を利用して、人物を立たせたり座らせたりしている。さらに、そこで「視線送り」「目線の芸」の演出を駆使し、動きを生み出している。

それに対して、本作では主人公二人が、ゆき子が住んでいる荒物屋の物置であれ、二人が泊まるホテルや旅館であれ、コタツを囲んで座る身振りを徹底化している。また、ゆき子と富岡のあいだでは、見つめ合う＝視線つながりが欠如することによって、一般的な成瀬演出とは異なっている。

例えば、富岡がゆき子の荒物屋を訪ねる場面を見てみよう。そこで、カメラは、斜めからコタツを囲んで座っている二人を撮る。富岡パンパンとなったゆき子に「幸福そうだね」という。ゆき子が一瞬止まって「そう見える」と言い返すのをバスト・ショットで捉える。今度カメラはどんでん返しで二人を背後から撮った後、再び先の斜め位置に戻って二人を撮る。そこでは、富岡は自分が家を売却し、生活難の愚痴を漏らす一方、ゆき子への羨ましさを繰り返して言う。そして、ゆき子からもらった手紙と彼女の生活を援助する金が入っている封筒を取り出す。顔を逸らして「もう遅いわ」と言うゆき子の子の場面となる。困惑している富岡の場面に変わる。すなわち、切り返しショットが介在しているにもかかわらず、視線の交錯が生じない。つまり、この一連の場面では、二人の視線の交錯が終始禁じられている。この特徴は、第二種の歩行場面と共通している。

一方、見つめ合うことは、富岡とおせいのあいだだけで起きている。

ゆき子と伊香保でもう少し滞在したいと考える富岡が、付近のボルネオという料理屋の主人である向井に時計を抵当にするのをきっかけに、二人は意気投合する。そこで、富岡と若妻のおせいが出会う。二人の一瞥するやりとりはその後の不倫関係の予兆となる。夜、向井とおせいが富岡とゆき子を二階に招待する。そこでは、四人がコタツを囲んで座る。中古智が卓を囲む成瀬の演出の重要性を証言している²⁶。そのことを踏まえた上で、以下のシークエンスを見ていきたい。

富岡が左下のおせいを見つめている。そして、おせいが酒瓶を持って「どうぞ」

²⁵ 「成瀬巳喜男の告白」(『丸』、1953. 11)

²⁶ 中胡智(中古智)「巳樹男と卓」『玉井正夫「成瀬監督とコンビ十年」『三百人劇場映画講座 成瀬巳喜男特集復刻合冊版』(三百人劇場、1999)

と言うが、視線の方はまっすぐ富岡に向けている。お猪口を出した富岡も、おせいから目を逸らそうとしない。場面は富岡の方をなめて、酒を注いでいるおせいの方に変わる。次にカメラは下斜めから、フル・ショットで手前にあるゆき子に酒をすすめる向井と後ろにいるおせいと富岡を捉える。そして、向井とゆき子のあいだで会話を交わす場面をお互いの肩をなめる切り返しショットで映す。続いてカメラはどん返しで同じフル・ショットで四人を収める。場面は手前にいるおせいに酒をすすめる富岡と後ろにいるゆき子と向井となる。そして、富岡の肩をなめて酒を飲むおせいを撮る。飲み終わったおせいが富岡を見つめながらお猪口を渡す。おせいから酒をもらった富岡が、おせいを一瞥した後、「お風呂に入りたいなあ」といきなり言い出す。おせいが富岡を見つめて「ご案内します」と応じる。その後、富岡が一階の廊下で、おせいを抱きしめる。

以上のように確認されるスリリングな転換は、視線と空間の演出によって成し遂げられている。富岡とおせいの見つめ合う視線は、手の動きから分離しているように、一つの自律した運動をなしている。そして、その自律性は、フレーミングの選択によってもなされる。

ここで、日本家屋をしばしば舞台とする現在の是枝裕和監督の証言を参照したい。

『歩いても 歩いても』を撮る前、僕は日本の映画史に残る技術やノウハウを学ぶために、成瀬巳喜男監督の作品をかなり見直しました。

カメラ割りでいうと、小津安二郎監督は正面から撮りますが、成瀬監督はどのカットを見ても必ずカメラを対象に対してひねっています。楷書と草書とまでいかないかもしれないけど、それだけで日本家屋の見え方がずいぶん違う印象を受ける。成瀬がカメラをひねって撮っているのは、そのほうが部屋や家具などの位置関係がわかりやすく、人間の動かしやすいからだと思います。逆に小津監督の映画は、非常に空間が捉えにくい²⁷。

是枝は小津とは異なった、成瀬の斜めから日本家屋を捉える手法に、位置関係の把握と登場人物の動きという二つの特徴を見出している。前述した四人の飲食場面では、二回されたフル・ショットにおいて、まさにその二つの特徴が表れている。しかし、是枝の指摘に還元されない要素も見られる。四人でコタツを囲む場面を再確認したい。

そこでは、富岡とおせい、向井とゆき子の会話を、相手をなめて斜めから繰り返して撮影されている。だが、富岡とゆき子、向井とおせいを同じフレームに収めるショットはひとつも存在しない。そのミスマッチのフレーミングは、富岡と

²⁷ 是枝裕和『映画を撮りながら考えたこと』（ミシマ社、2016）、200 頁

おせいの結合を表している。

さらに、富岡とおせい、向井とゆき子のあいだでは、同じ斜めの撮影を行っているにもかかわらず、決定的に異なる細部がある。すなわち、向井とゆき子の場面では、カメラはコタツを入れ込みの形で、二人を収めている。人物の手前に、コタツの上にある果物と酒瓶がはっきり映る。それによって、向井とゆきが居る状況と場所を正確に提示している。それに対して、富岡とおせいの場面では、コタツを画面上から排除し、二人だけを収める。つまり、二人を彼らが居る状況と場所から分離させている。そして、多数の視線と会話のやりとりを通じて、切り返しのショットの分解を促している。あたかも二人だけの居るプライベートな時空間へと見事に変貌させているのだ。

再び、富岡とゆき子のシークエンスに戻ろう。二人のいる空間の演出に注目したい。成瀬作品では、しばしば屋外からのショットを導入する²⁸ことや窓辺、縁側で佇む女性の演出を特徴としている。それを通じて、室内での視覚的な停滞感を排除し、逆光と順光の差異のなかで女性の表情を際立たせる。

しかし、本作の前半ではそれらが欠如している。ゆき子は窓から離れる存在となる。屋外ショットは存在していない。それによってもたされているのは、空間感覚の不確かさである。確かに、ゆき子の居場所は裏道の突き当たり、おせいの部屋は廊下の一番奥に位置づけられる。だが、室外の環境との繋がりが欠如するため、どこにいるのかは、判然としない。さらに、蠟燭や雨天などの過不足な照明とあいまって、室内の内部性が一層高まっている。軟調の画面を顕著とする玉井が、本作では暗い照明を使用しているその例外性を念頭に置けば、ますます看過できない。その結果、二人のいる時間の経過は、実に曖昧なものとなっている。

例外としては、二人が闇市付近のホテルで初めて再会する場面である。そこでは、二階から闇市を見下ろしているゆき子を窓外から捉える。彼女は戦後の東京の変化に感嘆している。次に、富岡の身勝手さに憤慨していきなり立ち上がるゆき子が、猝に囚われるような窓外からのショットで捉えられる。この例外は、ゆき子の仏印での回想場面の前後に起きていることに留意すべきである。

映画の後半では、富岡とゆき子のあいだで、見つめ合うことが、起きている。それは、富岡が妻・邦子（中北千枝子）の葬式費用で、伊庭に身を寄せたゆき子のところに借金を訪ねる場面から始まる。その再会を経たうえで、再び二人は結ばれる。やがて、ゆき子は大金を盗み出して、自殺するという電報で脅し、富岡を東京近郊にある旅館まで呼ぶ。そこで、ゆき子は初めて縁側に現れ、また、カメラは初めて外から二人を捉えている。男女二人のあいだの視線のやりとりも行われている。一見すれば、二人がこれから結ばれるように見える。しかし、ゆ

²⁸ 山根貞男「視線と空間の劇——成瀬巳喜男の戦中について」（前掲『成瀬巳喜男の世界へ』所収）

き子は泣きながら富岡と一緒にになりたいと願うのに対して、富岡は「僕たちのロマンスは、終戦と同時に消えたんだ。いい年をして昔の夢を見るのはやめた方がいい」と言い、新しい赴任先へと間も無く出発すると告げる。つまり、二人の時間性が分岐してゆく。

5、過去への再演——交通手段による第三の移動

ゆき子に必死に頼まれることで、富岡がゆき子を連れて赴任先である屋久島に行くことになった。二人が再び同行することになる。『浮雲』の終盤では、前半のような離別と再会の繰り返しではなく、様々な交通手段を利用して二人が東京→九州→鹿児島→目的地＝屋久島＝死地へと向かってゆく。

本章は、それらを第三種の移動と呼びたい。具体的に見てみよう。

二人が博多行きの夜行列車に乗っている。そこでゆき子が富岡の肩にもたれて寝ている。富岡がそばにいるゆき子を見ている。白昼に列車が走っている場面が挿入される。時間の経過。今度ゆき子がそばにいる富岡の寝顔と窓外で流れていく山や樹木の自然風景を見る。次に、鹿児島の港に近い千石町附近の風景とディゾルヴで接続される。そこから、輪タクに乗っている二人が、橋を渡って旅館に向かう。そして、室内の場面に切り返され、窓外では中庭にある亜熱帯植物らしきものが映される。旅でくたびれた二人が見つめ合っている。そして、二人が元気を取り戻し、冗談をまじえた会話を始める。突然、異変が起きる。ゆき子は全身がふるえて「寒い」と言い、火鉢の傍に移る。場面は翌日の朝に変わる。画面の奥行にいる縁側で佇んで雨上がりの庭を見つめている富岡と、手前にいる病気で横になっているゆき子。富岡は目覚めたゆき子の額に手を当てて、愛情を込めた眼差しでゆき子に出発を延ばしたことを告げて慰める。微笑んだ顔で無言のままで頷いているゆき子はすでに病人となっている。そこから、ゆき子の身振りは、歩くことから横になることへと一変する。二人の位置関係とゆき子の顔に当たる照明の処理は、死を予兆している。

富岡は港から帰り道で、時代遅れの建物が並んでいる商店街で、ゆき子のためにリンゴを買った。赴任の時限に迫られて、二人は船に乗ることを決めた。真っ白になったゆき子の顔をだんだんフェイド・インする。そして、医者・比嘉（大川平八郎）がゆき子の注射を終えて、注意事項を告げ、退室しようとする場面にフェイド・アウトする。そして、場面は白い覆いをつけられた掛け布団の下で、横になっているゆき子と看病する富岡に変わる。つまり、船室までの瞬間移動は、雪子の顔と医者のフェイド・イン／アウトという不気味な編集によってなされる。汽笛が大きく響いている。家族や友達のために声が沸き上がり、白いハンカチを振っている。そのなかで、無言のままでいる富岡とゆき子の孤独が際立っている。彼らを見送るのは、比嘉一人だけである。船が離岸してゆく。そして、甲

板に佇む富岡と窓側にいるゆき子が捉えられ、その主観ショットとして、陸上にいる人々が捉えられる。そして甲板にいる富岡と船室でゆき子のそばで看病する富岡の場面が続いた後、海と山の風景ショットが挟まれる。屋久島の方に前進しているはしけが通過する場面とディゾルヴにされた直後に、富岡とゆき子が寄り添って座って、雨天のなかで一枚のコートを共有している。陸上で出迎える人々が来る場面になると、次にはしけが岸に寄ってくる場面が変わる。横になったゆき子が担架で運ばれている。そばにいる富岡が傘をゆき子の顔にさしかけて、出迎える人たちとともに、移動してゆく。

翌朝、富岡が森へと出かけている最中に、ゆき子が雨戸を抑えようとして這っている途中で、血を吐いて死ぬ。

以上の終盤での移動について、堀口典子は次のように述べている。

成瀬映画では、身体が空間を構成し、身体の移動とともに空間が萎縮したり広がりを持つことはすでに記したが、「大日本帝国」の拡張する境界線とともに移動し、大日本帝国の境界線上をたどってきたゆき子の身体は、解放と力によって拡大したのだが、戦後の帝国の崩壊とともに萎縮し、滅びるのである²⁹。

『浮雲』におけるヒロインの身体的な移動を歴史的な文脈に重なることによって、戦前の女性と帝国の身体が、いかに、戦後に再構築されるかを考察し、女性が、国家からの独立を唱えながら、逆説的に参加している過程を明らかにし、個人的な女性の身体の問題性、特に、女性の身体と「国体」の接続をあらわにした³⁰。

以上の指摘は妥当性があるが、ゆき子の移動そのものの特異性を見逃すべきではない。もう一度画面に即して確認しよう。

ゆき子は安定している生活を捨てて、途中で急に病気となって倒れたにもかかわらず、移動し続けている。そして移動とともに身体が衰弱してゆく。電気もない屋久島の小屋に着いたゆき子はかすれた声で「とうとうここまで来てしまったんだね」、「あなたのそばで死ねば本望だわ…」と言う。ゆき子と富岡は、仏印で結ばれた。そして今度、ゆき子は振り返りもせず富岡の赴任先である屋久島＝死地へと移動すればするほど、死に近づいていく。その心中した理由は、屋久島までの移動と関わっている。

²⁹ 堀口典子「移動する女性の身体―林芙美子原作、成瀬巳喜男の翻案映画をめぐって」、斉藤綾子編『映画と身体/性(日本映画史叢書 6)』(森話社、2006)

³⁰ 堀口、前掲書。

東京→九州→鹿児島→屋久島への移動中、二人は無言のまま目的地へと向かっている。それとともに、その地理的な環境が、近代の都市から前近代的な僻地へと変わってゆく。港から離れてから次に目の前に現われているのは、長雨、山道、亜熱帯植物、前近代的な建物という風景である。このように、その移動は、かつて二人が東京から仏印へと行く体験を喚起したはずである。作中に、戦時中の東京から仏印への移動場面は存在しない。屋久島行きの出発は、かつてあったような仏印への出発とも重ねられている。つまり、ゆき子は過去を再演しようとしている。中古が証言したように、実はロケ撮影は、屋久島と仏印に行かず、いずれのシーンも伊豆で行っている³¹。これを考えても、結果的に、屋久島と仏印は作中で重層的に示されていると言える。

ゆき子は重病で倒れているとしても、失われた過去を取り戻すために、移動し続ける。様々な交通手段による第三の移動では、彼女にとって富岡と過去へと遡っていかうとしている。一方、その移動は終始固定撮影で捉えられている。それは、しばしば奥行きが際立つ斜めのロング・ショットのなかで現れている。それによって、取り返しのつかない、過ぎ去っていく時間を表している。

それは、第二種の歩行場面における二人の歩行と同調し、二人の移動を静止させている移動撮影とは対照的である。今度、ゆき子が横になっても、担架によって運ばれる。言い換えれば、第二種では運動的静止体のゆき子だとすれば、今度では静止的運動体に見事に転倒させられている。このような運動と静止のパラドックスの演出法は、晩年の代表作『乱れる』（1964）では、礼子（高峰秀子）が、幸司（加山雄三）の死体を運んでいる担架を懸命に追いかけているシークエンスのなかで一層凝縮されている³²。しかし、『乱れる』の場合とは異なり、『浮雲』における移動は複雑な時間性と絡んでいる。

つまり、交通手段による第三の移動では、第一種の歩行場面のような、楽園時間ではなく、第二種の歩行場面のような宙吊りの時間でもない。そこでは、二つの時間のベクトルがある。ひとつは、過去への遡行である。もうひとつは、取り返しのつかない時間である。

結末におけるゆき子の死の特異性を移動の主題系から問い直したい。

実際、原作『浮雲』の結末では、富岡はゆき子が死んだ一か月後に鹿児島に出かけて遊んでいると書かれている³³。水木はその結末を変更させ、ゆき子の死と

³¹ 中古・蓮實、前掲書、200頁

³² 詳細は第8章を参照。また、二作では地面が映るかどうかという差異も重要である。

³³ 林芙美子『浮雲』（新潮文庫、1953）、376-37頁。その結末はどのように生成されているのかは、原作と脚本と映画の三者を比較する以下の実証的な論考である。大久保清朗「作劇と情熱 水木洋子の『浮雲』脚色」『表象（2）』。大久保清朗「回帰と再生—成瀬巳喜男の『浮雲』演出」（『超域文化科学紀要（13）』、2008）

富岡が号泣する場面で終らせている³⁴。その静止によって起きている成瀬作品での例外性は、逆に申し分のない結末の処理となっている。

事実、成瀬作品の結末では、登場人物が、あたかも何かに強いられているように、必ず室内から外へと移動してゆく。

例えば、『銀座化粧』(1951)の結末では、シングルマザーのゆき子(田中絹代)が再び出勤に出かけて、橋を渡っている後ろ姿。『めし』(1951)の結末では、大阪行きの列車に乗っている夫婦二人。『稲妻』(1952)の結末では、和解した親子二人が道を歩いていく後ろ姿。『山の音』(1954)の結末では、嫁と義父は、新宿御苑で再会また離別を演ずる。『晚菊』(1954)の結末では、守銭奴である元芸者のきん(杉村春子)が階段を降りて借金を取り立てていく後ろ姿。『驟雨』(1956)の結末では、庭で紙風船を打ち合っている夫婦二人。『あらくれ』(1957)の結末では、新しい人生を開こうとするお島(高峰秀子)が傘をさして雨中に歩いていく後ろ姿。『女の中にいる他人』(1966)では妻・雅子(新珠三千代)が海辺で子供二人を見守っている後ろ姿。『乱れ雲』(1967)では、十和田湖を眺めている由美子の後ろ姿。仮に『流れる』(1956)のような、登場人物が芸者置屋で集合する場面で終わったとしても、カメラが室内から路地へ、さらに川へと移動していく。枚挙に暇がない。

このように、成瀬作品の結末における外へと移動する特徴は、一目瞭然である。それによって、演劇性の作為を吹き飛ばし、リアリズム志向を見せている。また、成瀬作品におけるしばしば完結せず、まだ続く予感をさせる特徴は、そのような移動中の身体とその身体を導く道という空間の頻出とも関係深い。

以上を比べて、『浮雲』は、一見悲劇の結末で完結しているように見える。だが、見たことがないゆき子のイメージを導入することによって、閉塞的な空間が破れ、＜不確かな＞結末として開かれてゆく。続けてみよう。

6、再び時間の不確定性へ——ゆき子のイメージをめぐって

ゆき子の死に接し、富岡はハンドバッグから口紅を出して死化粧を施す。ランプの光で彼女の顔を照らす。何かを言おうとするが、何も言えず、唇が震える富岡。そして、ゆき子の真っ白の顔に場面が変わる。それがフェイド・インして、森のなかで白いワンピース姿のゆき子が森のなかで現れてくる場面が変わる。画面はどんでん返しされ、ゆき子は照れているような含羞の表情で、画面の奥へと消えてゆく。そしてフェイド・インして、ゆき子の顔の場面に戻る。そばにいる富岡がゆき子の名を呼びつつ、号泣する。

ここでは、一見すれば、前半でのゆき子の回想場面の再来のように見える。そのため、円環構造の提示、あるいは運命的な結末だと解釈されがちだろう。しか

³⁴ 大久保、「作劇と情熱 水木洋子の『浮雲』脚色」、前掲書

し、一般的な意味での回想＝フラッシュ・バックに還元されない特異性が際立っている。

例えば、大久保清朗は、まず、以上のゆき子が現れている場面では、富岡が登場していないことを述べたうえで、次のように指摘している。

富岡は、自らの所有する仏印の記憶を呼び覚ましているのではなく、むしろ仏印の記憶を媒介にして生まれた自分にとっても未知のイメージの誕生に立ち会っているのである。ゆき子のイメージは、現実における彼女の死を介して、富岡の裡で再生の瞬間を迎えたかのようなものである。ここで、光のなかからこちらに歩みに寄ってくる、ゆき子の幻影は、むしろ記憶の再現というよりも、記憶と想像との混淆体としての亡霊のような存在に近い。³⁵

そして、中村秀之は、大久保が指摘している「記憶と想像との混淆体」のイメージに同意しつつ、それを富岡の主観に帰属させることに疑問を呈し、そのイメージが死んだゆき子の顔からディゾルヴすることに注目したうえで、次のように指摘している。

本質的にはゆき子にとっての過去の実在を示すものだとなれば、その死に顔にディゾルヴするイメージも、やはりゆき子の実在する過去と考えてよい。むしろ、それは現在の身体を失った純粋な実在する過去である。ゆき子は過去と未来の間の裂け目に陥り、その裂け目が内部に転じたさむけによって肉体を滅ぼされた。木の間を振り返りながら消えてゆく高峰の姿は、命がけの愛憎の対象であった男をついに背後に置き去りにして、自分の実在する過去とともに無縁の時のその果てにつきぬける女の魂なのだ³⁶。

両者は、このイメージ自体が回想＝フラッシュ・バックに還元されないという点を共通して指摘している。一方、このイメージを誰に帰属させるか、という点で意見がわかれている。だが、あえて曲解するなら、中村の述べる「現在の身体を失った純粋な実在する過去」とは、換言すれば、誰の主観にも属さないショット、ということではないのか。

一方、このイメージの内容自体の特異性をも見逃すべきでない。確かに、そのイメージのなかでのゆき子は、仏印の回想場面と同じくワンピース姿で現れている。だが、決定的な差異がある。

まず、回想場面におけるような、木葉の反射や木洩れ日の影をともなった、光

³⁵ 大久保、「回帰と再生―成瀬巳喜男の『浮雲』演出」

³⁶ 中村、前掲書、232 頁

が満ちた森の空間ではない。微かな影が空間全体に落とされている。本作における照明の演出の重要性を念頭に置けば、その光線の差異が、時間と空間の差異を提示していることは明白である。また、その時にゆき子は周囲の樹木に囲まれている。再び空間の匿名化の処理が現れている。それによって、ゆき子がどこにいるのかは、曖昧である。

さらに、ゆき子の身振りにも注目しよう。彼女が画面の左下から現れ、画面の手前まで、踊ったり歩いたりして接近してくる。今度、逆に彼女が画面の手前から奥行きへ、歩いたり、踊ったりしながら移動してゆく。カメラは、どんでん返しで撮影を行った後、彼女の移動を追うように、右から左へとパン運動を行う。本作における歩行と移動の主題系から見れば、以上の移動は、前述のいずれにも分類されることができないイメージなのだ。

つまり、第一種の歩行場面では、回想のなかでの楽園時間を表している。第二種の歩行場面では、二人のいる時間と戦後日本の時間を宙吊りにさせる。第三の移動場面では、取り返しのつかない時間のなかで過去を遡行しようとする。しかし、最後のゆき子が登場する、この誰の主観にも属さない、いずれにも還元されないイメージでは、以上のいずれの時間性からも、逸脱しているのだ。それによって、本作における時間性が再び攪乱され、＜不確かな＞ものになってしまうのだ。

おわりに

本章は、成瀬作品で最も評価の高い『浮雲』を取り上げた。まず、『浮雲』が成瀬作品において、曖昧な位置づけを示す論拠となる主人公二人の移動の演出に注目し、それを本作の特殊な時間性と結びつけて論じた。具体的には、主人公二人の三つの移動、すなわち二人の出会いの場である日本軍占領下の仏印での歩行、戦後の東京とその周辺町での歩行、交通手段による屋久島への移動が、それぞれ異なる演出によって、＜不確かな＞時間性を作り出していることを明らかにした。

第八章 『乱れる』(1964)：アンチ・メロドラマの＜不確かさ＞その①

はじめに

本章では、映画産業の斜陽化とテレビの普及が交差する地点において、テレビ・ドラマから翻案された『乱れる』を取り上げる。まず、二つの脚本変更に注目することによって、映画『乱れる』が、メロドラマ構造に自己言及しつつ、メロドラマ構造にどのように抗うのかを明らかにする。具体的には、結末場面において、ヒロインの身体的な局面において起きている様々な＜不確かさ＞の特徴を、決定不可能な関係、「ただの死」、疾走と静止のパラドックス、顔、不意な立ち止まりといった論点から分析していきたい。

1、映画版の二つの脚本変更

成瀬の晩年の代表作『乱れる』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³⁷。また、1998年のサン・セバスティアン国際映画祭で大規模な成瀬の回顧展があったこととも相俟って、近年、本作の評価は高まりつつある³⁸。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」³⁹と絶賛している。

本章で注目するのは、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」⁴⁰（スザンネ・シェアマン）、「真のメロドラマ」⁴¹（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、本章は、『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。そのことによってこそ、『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。

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、

³⁷ 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、2013. 10. 24)、319 頁

³⁸ 『成瀬巳喜男——〇年記念展』(香港国際电影节協会、2015. 04) に収録されている。

³⁹ 加藤幹郎「厳密厳格なメロドラマ 成瀬巳喜男『乱れる』(1964年)」『日本映画論 テキストとコンテクスト 1933-2007』(岩波書店、2011)

⁴⁰ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男——日常のきらめき』(キネマ旬報社、1997)

⁴¹ 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、1996)。また、藤井仁子「家から抵抗へ——成瀬巳喜男の『女性映画』」(CineMagaziNet! no. 3、1999)において、この岡村の評価を「正当な処置だ」としている。

1950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」⁴²と回想している。また、1952年に『東京新聞』（1952年10月10日四面）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。これは、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ったと考えられる。そのなかで『浮雲』（1955）、『乱れ雲』（1967）のような日本映画史上に輝く傑作も制作されている。

河野真理江によれば、1950年代半ばから60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った」⁴³。それは、戦後に成瀬が監督したメロドラマの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⁴⁴。つまり、女性がもはや家父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った、ということである。

さらに『乱れる』の歴史的な位置付けを辿っていくと、興味深い事実が明らかになる。

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、1964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1965年の時点で交錯している⁴⁵。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、映画とテレビとの間メディア性が顕著に表れた作品なのだ。

60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』（51）から始まっ

⁴² 「成瀬が自作について語る——『薔薇合戦』松竹、1950について」（『キネマ旬報』、2005.8上旬号）

⁴³ 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、2016）

⁴⁴ 大井しな子「妻の解放と「妻もの」映画の流行」（『キネマ旬報』、1956.6）

⁴⁵ 坂本佳鶴恵「図6：映画の年間観客動員数・映画館数の推移（山本・藤竹1987：170；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、1996）、85頁

た林芙美子原作・水木洋子と田中澄江の脚色という「文芸路線」から、60 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ことを指摘している⁴⁶。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⁴⁷。

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・メロドラマの人気に便乗して相次いで映画化をおこなっていく」⁴⁸。1960 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」⁴⁹。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、松山善三が脚本を書いた 1963 年 7 月放送の TBS テレビの一時間番組「しぐれ」を翻案したものなのである⁵⁰。

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、礼子が家を出るところで終わるのがもっとも違った点で、さすが映画の方がはるかに立派である」⁵¹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、画面が広くな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」⁵²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

⁴⁶ 大久保、前掲、324 頁

⁴⁷ 大久保、前掲、324 頁。林芙美子の原作を映画化した『放浪記』（1962）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』（1966）はわずかな例外である。

⁴⁸ 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、2018）、237 頁

⁴⁹ 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』（1961. 3 下旬号）

⁵⁰ 大久保、前掲、325 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、南田洋子と中山仁となる。

⁵¹ 小倉真美「批評/乱れる」『キネマ旬報』（1964. 3 月上旬号）

⁵² 佐藤忠男「はかなそうな人間の粘着力『乱れる』について」（『映画芸術』、1964. 3）

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った」⁵³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」⁵⁴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、礼子が出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。本章では、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焦点を絞って分析したい。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、観客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、本章で使う「メロドラマ」という言葉を定義したい。メロドラマ論の嚆矢となったピーター・ブルックスが『メロドラマ的想像力』で示したように、メロドラマの源泉は、十八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⁵⁵。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」⁵⁶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』における、映画ジャンルとしてのメロドラマについての「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」⁵⁷という画期的な

⁵³ 阿部、前掲書、286 頁

⁵⁴ 阿部、前掲書、288 頁

⁵⁵ ピーター・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、2002）38-39 頁

⁵⁶ 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、2007）

⁵⁷ 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、2013）、55 頁

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」⁵⁸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、スーパーの大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」⁵⁹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＝三益愛子、義妹・久子＝草笛光子、義妹・孝子＝白川由美）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である。

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（そ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」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、画面の縦構造と自営業の特徴は複数の成瀬作品にも共通している⁶⁰。

⁵⁸ 加藤幹郎『愛と偶然の修辞学』（勁草書房、1990）、51 頁

⁵⁹ 阿部、前掲書、288 頁

⁶⁰ 阿部、前掲書、284 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』で老母浦辺条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

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（＝家）と、公的な空間（＝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——『君と別れ』、『乙女ごろろ三人姉妹』に遡って

前節までの議論を踏まえて、本節以降では、『乱れる』において、アンチ・メロドラマの＜不確かさ＞の特徴が、礼子の身振りにおいてどのように現れているのかを分析していく。

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結末である。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」⁶¹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、すなわち、アンチ・メロドラマの＜不確かさ＞の特徴を顕在化させる。

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。

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。

⁶¹ 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、2016）、209頁

- ⑧礼子は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、台詞がほぼなく、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。そのため、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⁶²。

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げ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存在する女の姿に変貌する⁶³。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ズ・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?」と聞く。幸司はもはや礼子を見ることに耐えられず、彼女のそばに座って慰めようとする。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、流暢な切り返しのショットに対し、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⁶⁴、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ってしまった、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⁶⁵。そのような決定不可能な関係

⁶² 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。

⁶³ 岡村、「成瀬巳喜男論 1 窓際の感情力学」、前掲書

⁶⁴ 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、2000）

⁶⁵ この箇所分析は、礼子が幸司に紙縊りをつける場面についての「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、304 頁）という先行研究の指摘を、

は、『乱れる』におけるアンチ・メロドラマとしての＜不確かさ＞の特徴を形成していく。

それによっ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。これから、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。

実際、このような関係の不確定性については、成瀬の初期作品の『君と別れて』（1933）、『乙女ごころ三人姉妹』（1935）のなかにも確認できる。

『君と別れて』では、芸者・照菊（水久保澄子）が、姉芸者の息子・義雄（磯野秋雄）と肩を並べて列車に乗っているときに、照菊が義雄に「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義雄を撮る。次にカメラがどんでん返しで窓から照菊と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言えるだろう。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。

『乙女ごころ三人姉妹』では、門付という家庭に育てられた千枝子（梅園竜子）は、三人姉妹のなかで末娘であり、踊子として働いている。千枝子には家族に内緒にしている恋人・青山（大川平八郎）がいる。二人はボートに乗ってデートする。そこで、千枝子は青山のことを姉だけに打ち明けたいという。突然、高速で通過してゆく船の場面が導入される。近くにいる二人の小舟が水の起伏で激しく揺れている。千枝子は、ボートで引っ繰り返ったら心中になるという。対して、青山は、親子心中と間違えられるなら嫌だよと言い返す。そして、青山は、「孝行な娘だということになるね」と冗談交じりに言う。それを聞いた千枝子は「恋人のように見えるのにするわ」と言い返す。ボートの揺れのように、二人の関係性は、最後まで不確かなままである。

『乱れる』に戻ろう。作中、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。阿部はその場面について、「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」⁶⁶を端的に指摘している。本節では、その「サスペンス」性を、＜不確かさ＞の特徴とみなし、さらに具体化していきたい。

列車と旅館の場面まで敷衍している。

⁶⁶ 阿部、前掲書、304-305 頁

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っと微笑み合う。列車での緊張から、バスでの弛緩への変化は、無言のショットで表される。もう少し見ていこう。バスが山の奥に遠ざかって行く場面が続いて、銀山温泉の風景が映される。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ろ姿。カメラは長時間で幸司の後ろ姿と奥に漂っている不穏な気配の温泉の蒸気を捉えている。

成瀬作品では女性の特権的な領域である窓辺や縁側は、一旦男性に侵入されると、説話的な機能が変化する。例えば、『鶴八鶴次郎』（1938）では次郎（長谷川一夫）は鶴八（山田五十鈴）に家庭を捨てても芸人に戻りたいという考えを断念させるため、窓に向けて皮肉を言い、自ら別離する。『浮雲』では、鹿児島到着の翌日朝、窓側に佇んでいる富岡と横になっているゆき子の構図では、これからゆき子の死を予兆させる。『女の中にいる他人』（1966）では、殺人を犯した勲（小林桂樹）はタバコを吹かしながら窓向きに立って、罪を感じているか、それとも自首するかを考えている。つまり、男性が窓側・縁側に立つと、死（次郎の自己犠牲、勲の自首、ゆき子の病死）を予感させる。その時に窓外の悪天候と異常な沈黙が死の雰囲気醸し出している。死の匂いを帯びた自壊作用によって映画の終わりを予告すると同時にエロスの官能（次郎の自己犠牲と愛の裏返し、勲の家庭愛のための自首、富岡の看病からゆき子への愛情）が溢れ出る。

『乱れる』では、窓辺に立っている幸司の沈黙の姿では幸司の死の直前の告白を匂わせている。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った」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、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、しっかり肩を掴んで抱きしめる。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シ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、つまり明暗によっ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るが、幸司の顔は影で顔の半分が隠れている。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して、再び飛び出していく⁶⁷。

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<不確かさ>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。

4、「ただの死」

『乱れる』の、メロドラマとしての構造も指摘しておこう。

子供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は、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。それは、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、幸司が戦死した兄に取って代わり、礼子を所有したいというエ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。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、これらメロドラマの構造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だろうか。幸司の死の場面では、「成瀬にあっては人物が外

⁶⁷ 塩田明彦『映画術 その演出はなぜ心をつかむのか』（イーストプレス、2014）、25-27 頁の指摘を踏まえたうえでより照明設計の機能を具体化した。また、同じ照明の演出は、淡島千景が『妻として女として』（1961）での高峰秀子との芝居についても指摘している。淡島千景、坂尻昌平、志村三代子他編著『淡島千景：女優というプリズム』（青弓社、2009）、265 頁を参照。

を観る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。この鉄則がいとも簡単に崩される」(岡村忠親)⁶⁸。ここで、礼子は窓を通して俯瞰する。担架にのせた莫塵で覆われた死体のような物が運ばれていく。次に、硬直した手とそれに巻いた紙縊りを、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、それは一体事故死なのか、あるいは自殺なのかは、不明のままとなる⁶⁹。「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、礼子にとっては、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存続世代交替の一般的なファミリー・メロドラマの構造⁷⁰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。それによって、同一手段によって、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っている。

5、疾走／静止のパラドックス

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って、窓側に向かっていく。窓を開けて縁側の三階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

⁶⁸ 岡村、「成瀬巳喜男論 1 窓際の感情力学」、前掲書。岡村は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、それだけでは不十分である。例えば、『お国と五平』(1952)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うかがえる。あるいは『稲妻』(1952)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。このように、成瀬的な窓では、エロスとタナトスが隣接している。

⁶⁹ 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。

⁷⁰ 加藤、『映画ジャンル論』、231 頁

雰囲気は漂っている。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。異変を感じた礼子の顔。担架のうえに莫藎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縫りがクロス・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」⁷¹とされるように、このような高低差によって、上下運動を生みだす空間は、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⁷²。しかし、注意すべきは、横の運動とも呼ぶべきものを強調する以下のシーケンスである。

- 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」⁷³と述べている。それに対して、加藤幹郎は「じっ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」⁷⁴、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』ていると思いちがいするのは、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」⁷⁵と主張している。これらをまとめると、「ワンショットの長廻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」無力感は実は矛盾しているといえよう。とはいえ、両者の記述が完

⁷¹ 加藤、『映画ジャンル論』、224 頁

⁷² 中古・蓮實、前掲書、256 頁

⁷³ 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『成瀬巳喜男の世界へ』所収）

⁷⁴ 加藤、「厳密厳格なメロドラマ」、前掲書

⁷⁵ 阿部、前掲書、286 頁

全に対立し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から生じたもの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・ショットで撮っている。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、礼子の運動感は奪われてしまう。また、バスト・ショットは、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』(1932)におけるおみつ(栗島すみ子)が夫の死体へ向かっ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、足のショ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ということは十分に理解できる。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・ショットで、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り、「死ぬことは、映画にとって特権的な主題なのである。だが、それと比べるとき、死んでいることに対しては、映画はこのうえもなく冷淡である」⁷⁶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、再び映画的に取り戻す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、礼子がよろ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

⁷⁶ 松浦寿輝「映画、死者を欠いた葬礼」(『映画 n-1』、筑摩書房、1987)

的な運動体」という運動性は、さらにモンタージュ＝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」という無力感が感じられる。そして一方では、ショ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、「ワンショットでとらえられていると思いがちがする」ような緊迫感をもたらすのである。

かつて、成瀬の『雪崩』(1937)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」⁷⁷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る水準に至り、映画が指し示すメッセージを誰も誤るなく見て取ることができる」と表現した「透明性」⁷⁸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、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。礼子がよるめきながら遠くからやってきて、スピードを落として立ち止まる場面がロング・ショットで撮られる。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ーズ・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」⁷⁹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」⁸⁰と評価している。加藤と中村、両者とも

⁷⁷ 黒澤明『蝦蟇の油 自伝のようなもの』(岩波書店、2001)、27頁

⁷⁸ 三浦哲哉「解説」蓮實重彦『ハリウッド映画史講義：霧りの歴史のために』(ちくま文庫、2017)。アンドレ・バザン著『映画とは何か(上)』(野崎歓、大原宣久、谷本道昭訳、岩波文庫、2015)では「透明性」の語は登場しないようだが、三浦の解釈は妥当だと思われる。

⁷⁹ 加藤、「厳密厳格なメロドラマ」、前掲書

⁸⁰ 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=高峰秀子』、

クローズ・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『視覚的人間』を援用し、「顔のクローズ・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」と結論付けている。しかし、いずれの論も、クローズ・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。

まず、成瀬作品全体で、顔のクローズ・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ズ・アップでもあるという二重の例外性を指摘しておく。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」ようなクローズ・アップを嫌っている⁸¹。だとすれば、この物語を中断するクローズ・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る。

さらに、礼子のクローズ・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＝観客に向けて無言で見つめている、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。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」⁸²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」⁸³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

2015. 4)。中村秀之『暁のアーカイヴ 戦後日本映画の歴史的経験』（東京大学出版会、2019に収録）

⁸¹ 廣澤榮「成瀬巳喜男の仕事」『日本映画の模索・講座日本映画6』（岩波書店、1987）

⁸² 楊徳昌（エドワード・ヤン）「さりげない優しさという」大久保清朗訳、前掲書

⁸³ 加藤「厳密厳格なメロドラマ」、前掲書

な沈黙の時間のなかで存在している。たとえ観客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、観客を突き刺すものにほかならない。

それだけではない。もし仮に、最後の礼子のクローズ・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もでも『サイレント』なのだ」という藤井仁子の指摘は重要である⁸⁴。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⁸⁵。『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、クローズ・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ようとするところである。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なところで、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、礼子は扉から出た手前に立ち止って、飛び出した幸司

⁸⁴ 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」（前掲『成瀬巳喜男の世界へ』所収）

⁸⁵ 四方田犬彦「解題 メロドラマの研究史とブルックス」（ブルックス著『メロドラマ的想像力』所収）

を見送る。つまり、いずれの場面においても、停止という動作は、場面の終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。否応なく幸司の接近を受け入れているラストシーンで、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。このバスト・ショットの処理は運動性の欠如を、足の映像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、成瀬との初コンビの作品『秀子の車掌さん』（1941）と二作目『稲妻』（1952）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』（1955）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』（1957）のなかで自立的なモダンガールが陽気に自転車を漕ぐ場面。あるいは、『女が階段を上る時』（1960）のなかで複数の男性客のあいだで幹旋する銀座マダムが少しずつ階段を上っていく時のつつまじ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か。無職の彼は、日中から街中をぶらついている。たまに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、礼子に告白したあとは、必ず飛び出していく。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！」と言り返す。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。加えて、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系⁸⁶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、幸司が死んでいて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

⁸⁶ 川本三郎『成瀬巳喜男 映画の面影』（新潮選書、2014）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」（14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ョットにも言える。また、成瀬の初期作品では、足へのこだわりは、エルンスト・ルビッチ『結婚哲学』（1924）からの影響を受けていると考えられる。

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ってつけの技法である、並行モンタージュを破綻させてしまう⁸⁷。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」⁸⁸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⁸⁹。

おわりに

本章では、映画産業の斜陽化とテレビの普及が交差する地点で、テレビドラマから翻案された特殊な歴史的な位置付けを示す『乱れる』を取り上げた。そして、二つの脚本の変更点に注目することで、映画『乱れる』がメロドラマ構造に自己言及しつつ、それに抗っている特徴を明らかにした。とりわけ結末場面にしばって、決定不可能な関係、「ただの死」、ヒロインの顔、疾走と静止のパラドックス、足の主題系といった多角度から分析することによって、本作がメロドラマであると論じる従来の言説を転覆させる要素を示した。

⁸⁷ 三浦哲哉『サスペンス映画史』(みすず書房、2012)、49 頁

⁸⁸ ジョン・マーサー、マーティン・シングラー、前掲書、p.185。初出は Linda, Williams. “Melodrama Revised,” Nick Browne(ed.), *in Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley: University of California Press, 1998. 69

⁸⁹ 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。

第九章 『乱れ雲』(1967)：アンチ・メロドラマの＜不確かさ＞その②

はじめに

本章では、東宝創立三五周年記念作品であり、成瀬の遺作となった『乱れ雲』を取り上げる。まず、成瀬映画と交通事故の社会的・映画史的な関連性を指摘したうえで、『乱れ雲』における「不可抗力の交通事故」の特異性を評価する。次に、以上により、主人公二人のあいだで生じている債務関係とその転倒、及び苦難=情念の特徴が、ヒロインの身体に変化をもたらしていることを、アンチ・メロドラマの＜不確かさ＞の特徴として分析する。最後に、古典的メロドラマの代表作であり、共通性が高いダグラス・サークの『心のともしび』(1954)と比較したうえで、『乱れ雲』の映画史的な位置付けを示す。

1、交通事故とメロドラマをめぐる歴史的な考察

蓮實重彦は、三百人劇場映画講座が主催した「成瀬巳喜男特集」のチラシの最後で、次のように述べている。

あと一つ、これは解消しがたい疑問として残るのだが、松竹時代の無声映画『限りなき舗道』(1934) くらい、遺作となった『乱れ雲』にいたるまで、成瀬にあってはどうしてこれほど執拗に交通事故、それも自動車事故が物語の発端に位置し、知り合うはずのなかった者たちを出合わせているのか。今回はプログラムに組まれていない『ひき逃げ』(1966)の主題は、決して唐突なものではないはずである。自動車は、成瀬にとって説話的論的な機能を秘めた何ものかなのだろうか。おそらくは、自動車は、成瀬とサスペンスとの関係を解く鍵となるはずのものだが、今はそのことを指摘するにとどめておく⁹⁰。

その「疑問」は、その以降の先行研究において繰り返して言及されている。例えば、阿部嘉昭は「成瀬の晩年の作品がそのほとんどが『交通事故』のオブセッションに囚われていて、この作品(引用者注：『乱れ雲』)がその集大成となった趣もあるのだった」⁹¹と指摘している。また、大久保清朗は「60年代の成瀬映画を数本見れば明らかなように、これ以後の彼の映画群は事故死を始めとする不自然な死が次第に全景化していく」と指摘しつつ、「もちろん、サイレント映画『腰弁頑張れ』、『限りなき舗道』においても交通事故の主題は見られる」⁹²と述

⁹⁰ 蓮實重彦「成瀬“発見”にむけて」(『三百人劇場映画講座 成瀬巳喜男特集復刻合冊版』、三百人劇場、1999)

⁹¹ 阿部、前掲書、313頁

⁹² 大久保清朗「動揺と均衡のはざままで— 成瀬巳喜男監督『秋立ちぬ』における一場面をめぐる考察(特集・映画のモビリティー)」、(『表象文化論研究(5)』、2006)。大久保の調査か

べている。

つまり、成瀬のフィルモグラフィにおける「交通事故」を主題とするものは、30年代と60年代の成瀬作品において、頻出している。

30年代の作品から確認しよう。例えば、『腰弁頑張れ』(1931)では、列車と衝突して瀕死状態になっている息子を両親が看病し、息子が奇跡的に回復するハッピーエンドを迎える。また、「母ものメロドラマ」とされる『生さぬ仲』(1932)では、交通事故に遭う、母・真砂子と娘・滋子とのあいだで、看病する側とされる側との関係が入れ替わって反復される。そして、『限りなき舗道』では、銀座の街で杉子(忍節子)がブルジョワの山内弘(山内光)の自動車にはねられたことをきっかけに、二人が出会う。

60年代の作品ではどうか。例えば、『女が階段を上る時』(1960)では、ヒロイン・圭子(高峰秀子)の夫がトラックにはねられて死んだことが間接的に説明されている。『娘・妻・母』(1960)では長女の早苗(原節子)の夫がバス事故で亡くなった直後にもらった保険金のことが早い段階で提示されている。また、『女の歴史』(1963)では、救急車が通過していく場面から始まり、クライマックスでは信子(高峰秀子)の息子・自動車のセールスマンをしていた功平(山崎努)が交通事故で亡くなってしまう。そして『ひき逃げ』(1966)は題名通り、交通事故の話である。

以上のように、成瀬のフィルモグラフィにおいて、交通事故が重要なモチーフとして利用されていることは一目瞭然である。では、なぜ30年代と60年代という特定の期間に集中しているのか。

さしあたり、ここでは自動車事故についての資料を確認しておく。総務省統計局が制作した道路交通事故の図表によれば、1927年から1938年にかけて交通事故数が急速に増加しており、1932年は71221件となり、その期間中のピークを示す。50年代以降は高度経済成長に伴い、その数は急速に増加する。とりわけ1958～1969年までは、「交通戦争」と呼ばれたほど交通事故件数が爆発的に増加している。1969年に起きた交通事故は昭和期では最大の720880件となる⁹³。この状況は、成瀬作品における交通事故の導入と年代的に驚くほど一致している。

ただし、映画と交通事故との関係は、単純な社会反映論に還元されるものではない。30年代と60年代において、映画のスペクタクル化の動きと一致するように、自動車や交通事故が、成瀬の監督作品に導入されたとも考えられる。

ら『秋立ちぬ』(1960)の最初版シナリオの結末は、「秀男は最後、トラックによって轢死するはずであった」ことがわかる。

⁹³ 道路交通事故 総務省統計局(大正十三年～平成十七年)<http://www.stat.go.jp/data/chouki/zuhyou/29-11.xls>

(最後の閲覧日は2020. 11. 30)一方で、自動車等1万台当たりの死傷者の比率を見れば、昭和期には減少し続けている。これは自動車などの交通機関の増加を証明している。

日本映画産業において、30年代はサイレントからトーキーへ、60年代は画面がスタンダードやモノクロからワイド・カラーへと浸透する過渡期である。それらの技術の変化は実は映画のスペクタクル性に関連している。例えば、ベン・シンガーは、トム・ガニングが提示した「アトラクション映画」の概念を踏まえたうえで、「初期の頃から、映画は形式においても主題において『驚きの美学』に引きつけられていた」と指摘し、具体的な例を敷衍しながら、「身体的危機とセンセーショナルなスペクタクルに関するあらゆる形式を精巧化して行なった」⁹⁴と述べている。そして、リン・カービィは、初期映画と交通事故の関係性について、「壮絶な列車正面衝突事故はそれじたい現実のスペクタクルとして大いなる興行の対象であった」⁹⁵と指摘している。

また、洞ヶ瀬真人はワイドスクリーン映画の開発を“新たなスペクタクル”の需要として捉え、“初期映画のアトラクション”への回帰と関連づけて説明している⁹⁶。日本で初ワイドスクリーン映画が東映製作の『鳳城の花嫁』(1957)であり、その後、ワイドスクリーンが日本で浸透するのは60年代以降である⁹⁷。三浦哲哉は古典的スタジオ以降の「新たなスペクタクル時代」に、サスペンス映画というジャンルが変化した特徴のひとつとして、ピーター・イエーツ監督『ブリット』(1968)における自動車を用いた追走劇の臨場感を取り上げている⁹⁸。

以上から見れば、『乱れ雲』は成瀬が6年ぶりに再びワイド・カラーで製作した作品であり、そのなかで死傷者の頭に包まれた布に赤が滲んでいる場面、また自動車が衝突する交通事故現場の場面は、成瀬作品においては極めてまれな、ショッキングなものである。このように、スペクタクル性への志向も認められるだろう。

さらに重要なのは、メロドラマ映画というジャンルも、このようなスペクタクル性と密接に関わる。

ベン・シンガーは世紀転換期の大都市における知覚的な経験のダイナミックな変容について、「初期のメロドラマは一つしかスペクタクル的なクライマックスを持っていなかったのに対して、世紀転換期のメロドラマはスリルの上にス

⁹⁴ ベン・シンガー「モダニティ、ハイパー刺激、そして大衆的なセンセーショナルリズムの誕生」(長谷正人、中村秀之編『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』、東京大学出版会、2003)

⁹⁵ 加藤幹郎『映画とは何か』(みずす書房、2001)、168頁

⁹⁶ 洞ヶ瀬真人「フレームをめぐる断章— シネマ的経験と窃視症」(『映画学 (18)』、2004)

⁹⁷ 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、2018)、237頁

⁹⁸ 三浦哲哉『サスペンス映画史』(みずす書房、2012)、214-218頁。また、長谷川功一は、「『ブリット』はカーチェイスをそれだけで見応えのあるスペクタクルとして描いた初めての映画なのである」と指摘している。『カーチェイス映画の文化論』(リム出版新社、2006、14頁)

リルを積み重ねていくのである」⁹⁹と指摘している。そして、このような近代的な刺激的経験を反映した言説や表象の実例として、当時の自動車の交通事故を取り上げている。そのなかで、とくに当時の演劇や初期映画のなかのメロドラマは、自動車によってもたらしたスペクタクル化を強調している。

トマス・エルセサーは、「人間の行動や感情の反応における誇張された上昇/転落のパターン、崇高なものから滑稽なものへの移行、強度のための人生の圧縮などを意味する」ものを「メロドラマ的」¹⁰⁰と呼んでいる。加藤幹郎も、「メロドラマでは、ただちになんらかの視覚的記号へと翻案され外面化されねばならない。それはわたしたち観客の目に見えるかたちで、そして見るに値するものとして、つまりスペクタキュラー(壮観)なものとして(あるいは「衝撃的な様相」で)、画面上に転写されねばならないのである」¹⁰¹と指摘している。交通事故は、まさにその「スペクタキュラーなもの」の一種である。以上の見地に従えば、(成瀬)映画における交通事故はメロドラマにうってつけの主題だとわかる。

以上、交通事故とスペクトルとメロドラマのあいだでは、高い親和性が示されている。では、成瀬のフィルモグラフィー、ひいては映画史上において、果たして『乱れ雲』は如何に位置づけられるのか。

『乱れ雲』は、『浮雲』や『乱れる』と並び、メロドラマ映画の代表作として国内外でも称賛されている。にもかかわらず、『乱れ雲』の評価は一定していない。例えば、『乱れ雲』は成瀬作品において「真のメロドラマ」¹⁰²(岡村忠親)、「もっとも力強いメロドラマ」¹⁰³(キャサリン・ラッセル)という指摘がある一方で、「サスペンスを盛ることでメロドラマの与件を外してゆく」¹⁰⁴ともされている(阿部嘉昭)。

本章は、『乱れ雲』が先行の交通事故を主題とする(成瀬)作品と根本的に異なるものだと主張したい。なぜなら、『乱れ雲』での交通事故の特異性こそ、単なるメロドラマ的あるいはスペクタクル的な要素に還元されない、アンチ・メロドラマの<不確かさ>としての条件になっているからだ。そして、その<不確かさ>によって、主人公二人のあいだには、負債とその転倒の関係が生じており、とりわけヒロインの揺れている身振りの中で具現化されているのだ。

⁹⁹ ベン・シンガー、前掲書

¹⁰⁰ トマス・エルセサー「響きと怒りの物語— ファミリー・メロドラマへの所見」(石田美紀、加藤幹郎訳『「新」映画理論集成〈1〉歴史・人種・ジェンダー』フィルムアート社、1998所収)

¹⁰¹ 加藤、『映画ジャンル論』、209-210頁

¹⁰² 岡村忠親と藤井仁子の指摘は前掲の章を参照。

¹⁰³ Catherine, Russell. *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*, Duke University Press Books, 2008. 389.

¹⁰⁴ 阿部、前掲書、308頁

2、二元論を超えて——不可抗力の交通事故

交通事故を主題とする(メロドラマ)作品では、往々にして人為的な過失により交通事故が発生し、その結果として、加害者と被害者の責任関係が生じる。例えば、成瀬の監督作品でいえば、『乱れ雲』の前作にあたる『ひき逃げ』で、運転している絹子(司葉子)が愛人との言い合いに気を取られて子供を轢いてしまったにもかかわらず、情事が発覚しないよう、現場から逃げてしまう。モーターズ重役の夫(小沢栄太郎)はそれを隠蔽するために、自宅の運転手に絹子の代わりに自首することを頼む。しかし最後、絹子は自分の子供(轢き殺した子供と同じ歳)の首を絞め、自らの命を絶つことで映画は終わる。つまり、『ひき逃げ』は、一時的に過失責任から逃れたとしても、最後に必ず罰を受けるという因果応報の図式が顕著な映画である。

ところが、『乱れ雲』の場合はそうではない。その特異性は、以下の法廷判決の場面における裁判官の台詞が端的に示している。引用しよう。

「本件は犯罪の証明がないため、刑事訴訟法第三三六条により、無罪の言い渡しをする。すなわち、法廷鑑定人の結果によれば、被告人の車は事故現場手前で左前輪が走行中にパンクして空気が抜け、そのためホイール・アライメントのバランスが崩れ、バランスを左に取られ、車が斜め左に逸走して被害者に衝突したことが認められる。そして被告人はハンドルを左に取られることを意識する間も、いわんやハンドルが左に取られる原因が左前輪のパンクによるものであることを意識する間もなく、衝突が起こったことも認められる。してみると、被告人の車が斜め左に逸走したのは、被告人にとって避けることのできないものであり、本件は不可抗力による事故と認定し、被告人に注意義務の違反は存しないものとする」。

つまり、この判決は、自動車が制御不能に陥ったことで起きた不可抗力の交通事故としている。社会学者である齊藤了文は、「無過失責任」の交通事故について、以下のように述べている。

事故を、馬に乗る人の倫理的問題として解決すればよかった。しかし、自動車という人工物の事故においては、それだけでは済まないことが生じてきた。そして、人工物の使用が起こす事故に焦点を合わせることによって、自己決定するという人間観と、それを前提にしていた倫理関係が変質した。ここにおいて、事故とそれをめぐる責任を、直接の加害者と被害者という人間だけを問題にするだけでは語れなくなったのである。それもまた、ソーシャル・アクシデントの時代の、大きな特徴の一つである¹⁰⁵。

¹⁰⁵ 齊藤了文『事故の哲学 ソーシャル・アクシデントと技術倫理』(講談社、2019)、136 頁

つまり、人間と技術との関係、およびそれを取り巻く制度や社会状況により、加害者と被害者の責任や倫理関係が一義的なものでは無くなったということである。とりわけこのような交通事故の問題は、「民法の近代モデルから現代モデルへの移行」¹⁰⁶の一形態として現われている。

重要なのは、このような「不可抗力事故」は、従来のメロドラマの構図を逸脱していることである。ピーター・ブルックスが述べているように、「メロドラマの世界は、還元されえない二元論、つまり妥協のない正反対のものである善悪の対立の上に成り立っている」¹⁰⁷。そのことから見れば、『乱れ雲』の世界では、決して三島を加害者、由美子を被害者と二分化することはできない。すなわち、三島は法的に無罪であったにもかかわらず、倫理的に罪意識を抱いているため、由美子に贖罪しようとする。ここで、法律と倫理の葛藤によって、三島は〈無罪の罪人〉という存在となる。それに対して、由美子の場合は、確かに夫が三島の車に轢き殺された一方で、三島自身が過失を犯したわけではない。そのため、由美子の存在は〈加害者が不在の被害者〉となる。つまり、二人とも矛盾した存在となるのだ。

したがって、『乱れ雲』における「不可抗力事故」の特徴は、メロドラマの前提となる「二元論」を解体し、無数の交通事故を主題とするメロドラマ映画とは一線を画している。

3、負債関係とその転倒

アンチ・メロドラマを展開するべく、『乱れ雲』では、負債=約束の問題が導入される¹⁰⁸。続けてみよう。

三島は、由美子の姉・文子(草笛光子)と契約し、毎月1万5千円(合計180万)を10年間支払い、由美子に賠償することにした。その賠償行為は、由美子の義兄(藤木悠)の「その男も大変だなあ」、「無罪なんだろう？ だったら払わんかもしれんね 払わんだろうな」という台詞を踏まえると、三島の誠実さを間接に示す。三島は自ら債務者となり、由美子は債権者となる。デヴィッド・グレーバーによれば、負債は二人の関係である。それは二人の対等が関係の前提としている、仮に現在ではそうではないにもかかわらず、負債の完遂は関係の対等となったことを意味する¹⁰⁹。そのことから見れば、非対称的な負債によって、二人の

¹⁰⁶ 齊藤、前掲書、174頁

¹⁰⁷ ピーター・ブルックス、前掲書、63頁

¹⁰⁸ 川崎公平「約束と媒介—川島雄三作品における未来のイメージ」(『川島雄 三は二度生まれる』、水声社、2018)を参照した。ただし、『乱れ雲』では、川崎の指摘したような川島雄三映画における市場や会社を主題とする資本主義社会での負債／約束ではなく、個人の罪意識によって生じた負債／約束である。

¹⁰⁹ デヴィッド・グレーバー著『負債論 貨幣と暴力の年』(酒井隆史監訳、以文社、2016)、

関係を終わりなく存続させ、未来への時間を獲得する。

しかし、時間の推移(=利息)とともに、三島の返済が由美子の負債となるという逆転現象が起きている。「もうイヤだわ、こんなお金をもらうのも」という由美子からもらされたつぶやきはそれを表している。また、由美子は、三島が自分の非難で二度も転勤されることに、罪悪感を感じている。そのような負債関係とその転倒は、とりわけ画面上では、二人のあいだの身振りの反復とズレによってそれが示される。以下、それを確認してゆく。

(1) 再会

三島は交通事故で東京から青森に左遷されてしまう。一方、文子は、かつて十和田湖畔の実家、今は未亡人同士である義姉・勝子(森光子)が経営している「四戸旅館」での手伝いの仕事を勧める。由美子はどうにかして自立していたが、亡夫・宏(土屋嘉男)の両親から除籍され、遺族年金が打ち切られたことで、実家に戻らざるを得なくなる。実家への帰途で、由美子は三島を訪ねる。その目的は、過去を忘れ、今後三島からの送金に頼らないために、文子がとり決めた契約を破棄することである。だが、その後二人の関係はまもなく再開する。由美子は、三島の忘れたライターを返すため、ふたたび彼の元を訪ねる。彼女の本意は、以前に酔っ払って、冷酷な言葉を放ったことに対して、三島がそれを真に受け止め、ふたたび転職したことについて、謝罪するためである。

ここで画面に着目しよう。二つの再会の場面は、同じ喫茶店で、同じ店員の粗雑なサービスを受けるというディテールまで繰り返されている。また撮り方にしても変わらない。カメラはテーブルを中心として、まず、右下斜めから二人を収め、九十度の水平運動で旋回し、右上斜めから二人を収める。このように、二つの場面は同じ画面の構図が形成される。

しかし、看過すべきではないのは、二つの画面のあいだのズレである。由美子の着用している服装が茶色から明るい水色へ、抑圧から解放への変化を読み取らせるような記号的表現もさることながら、二人の位置が入れ替わっている。最初は、由美子が玄関に背を向けて座っていたが、二度目の喫茶店の場面では、玄関向けの席に座っている。そのポジションの変化は両者の視線の変化でもある。最初は、三島はパチンコ屋のガラスドアを通して訪ねてきた由美子を見る。由美子は三島に見られたと察してその瞬間に背を向ける。今度は、待機している由美子は喫茶店から入ってきた三島を迎えて視線を交わす。

つまり、そもそも見られる存在だった由美子は、今度は三島を見るようになる。「見る・見られる」の関係もまた見事に転倒しているのだ。

(2) 出会い

由美子は旅館の女将が集まる懇親会に参加し、そこで交通事故死のことで差別されたと感じて退室する。酔った由美子はバーに向かっていく。そこで、会社の客を案内してきた三島と出会う。三島の親しげな呼びかけに対し、由美子は逃げようとする。倒れそうなところで、三島に右手を掴まれる。由美子は振り切って逃げつづける。三島はついていく。そして、由美子は三島のことを皮肉っぽく言い、まっすぐに窓側に向かっていく。「どうして会うんでしょう?私がせっかく忘れようとしているのに」と、彼女は泣き顔で言う。ここで、手前にいる由美子と奥で立っている三島という対立構図が現われる。いきなり由美子は三島の方へ振り返って暴言を放つ。そして小走りで廊下からふらふら去っていく。三島は無言のままその場で固まっている。

そして、場面が変わって、会社の客を四戸旅館に案内してきた三島は、由美子と再会する。客室でテーブルを片付ける由美子と、一人残ってお酒を飲んでいる三島。三島は由美子の希望通りに転勤を決めたと伝える。それを聞いて即座に帰ろうとする由美子と、彼女を引き止める三島。二人とも同じ方向に並んで立っている。そして三島は、以前の由美子を模倣するように、心情を告げながら縁側に向かっていきなり振り返る。由美子を責めながら、由美子のために青森から離れることをいう。そして廊下からふらふらと去っていく。一方で由美子は、その場でうつむいて黙っている。

二つの場面では、「背を向ける」、「立ち止まる」、「振り返る」¹¹⁰などの身振りは反復している。また、それらは、窓側・縁側・廊下の境界領域で生起している。それによって、二つの出会いにおいても、二人の関係の入れ替わりが示されている。

(3) 横になること

夫を失った由美子は、妊娠した子供を中絶する。手術後、病床にいる由美子が目覚める。そして、目の前にいる看護師が現われているが、すぐその場から離れていく。画面内のワイプ手法のように、奥行きドア側で佇んでいる三島がいる。そして映画の終盤、転職先に出発する前、由美子は三島の要求に応じて、十和田湖を案内する。ところが、二人が岸辺から離れ、船で二人きりとなったところで、三島が発熱したため引き返すことになる。雨中、二人が一本の傘を譲りあうあいだに、一時間に一回しか来ないバスを逃してしまう。三島の病状がますます悪化する。由美子は三島の反対を押し切って近くの旅館に泊まると決める。ひたすら

¹¹⁰ 阿部、前掲書、322 頁では、『相手に背を向ける』『振り返る』『立ち止る』といった成瀬的=舞踏的な仕種。この仕種が示されることによって、場面には恋の気分が漂ってしまう」と指摘している。

降り続ける激しい雨のなかで、一室に囚われている二人。三島は昏睡状態に陥っていく。そのとき、由美子は、かつて自分が中絶手術に至るような状況を引き起こした三島を看病する。

夫の死と流産、それに変わって未来を担保するのが負債=約束となっている。だが、三島と由美子のあいだでは繰り返されている横になる身振りによって、二人の関係の入れ替わりが示されている。

以上、二つの再会、出会い、そして横になる身振りのあいだの反復とズレを通じて、三島と由美子の負債関係が転倒してしまうことは明白である。成瀬作品において、中絶の過程を撮っているのは『乱れ雲』という例外性を念頭に置ければ、負債=約束の主題系が一層明白となる。そして、負債関係の転倒より、メロドラマ的な対立構図は完全に崩れてしまうのだ。

4、苦難=情念の系譜

三島と由美子のあいだでは、「不可抗力事故」によって、負債=約束の関係が発生する。それは、二人が運命的に結ばれる一方で、二人が結ばれることをも阻害することを示している。その矛盾によって、由美子の苦難と情念が同時に体験し、由美子の身振りでは感情的な揺らぎが起きている。本節では、それをアンチ・メロドラマの＜不確かさ＞の特徴とみなし、分析していきたい。

まず、三島と由美子の亡夫・宏の関係性から、由美子の苦難=情念をどのように予感させているのかを見てみよう。

三島と宏は赤の他人にもかかわらず、交通事故によって代補関係が発生する。二人とも貿易に関する仕事をしており、英語が堪能という人物設定においてほぼ一致している。人物設定にとどまらず、画面上では二人のあいだでは入れ替わりの運動が起きている。例えば、判決が終わった後、三島と由美子の最初の面談では、由美子に「17 日前、あなたのそのイスに主人が座って、私たちは栄転を祝っていたんです」と告げる。そこで、同じ場所と構図のなかで、同じスーツの姿をしている三島と宏が入れ替わっている。あるいは、宏の不在は、三島の現前によって補完される場面が存在する。中絶手術後に、意識不明状態に陥った由美子は、夢のなかで夫の叫びを幻聴し、画面は真っ白になる。意識が徐々に回復する場面とディゾルヴでつながる。その次の場面は目の前で現われる三島のショットである。つまり、宏の声は三島のイメージによって補完されている。そのディゾルヴは脚本にないことから考えれば¹¹¹、二人の代補関係は一層強まっている。実際、三島が毎月由美子に送金していることは、彼女の日常生活を支えている。宏の役割を引き受けていると言えるかもしれない。このように、登場人物の意志

¹¹¹ シナリオ作家協会編『年鑑代表シナリオ集 1967 年版』（ダヴィッド社、1968）、309 頁

と関係なく、画面上では宏の反復としての三島が示されることによって、二人の代補関係を示している。それによって、三島と由美子が結ばれたことが予感される。

以前記した描写をより詳しく考察しよう。由美子は、十和田湖畔の実家に戻る途中で、三島を訪ねて彼からの送金を断る。その後、バスに乗って「四戸旅館」へ帰る。車窓外の風景をぼんやり眺めている由美子は、だんだん宏と十和田湖畔での思い出に浸ってゆく。その時、二人がバスを逃してしまったことなどのエピソードがフラッシュ・バックで導入される。注意すべきなのは、その後、由美子と三島がそれを反復しながら体験することである。由美子は自分の非難で、三島が再び転勤することになったのに罪意識を感じて、再び三島を訪ねて謝る。三島は青森に離れる前、一度十和田湖畔を観光したいといい、由美子の案内を頼む。出発の当日、由美子と三島はバスで肩を並べて座っている。そこまで、繰り返されている出会いと再会において、二人のポジションは終始対立していたが、ここで、初めて二人が同じ方向性に向いている。三島は子供のようにポケットから次々お菓子を出している。それを見た由美子と三島が笑い合っている。すなわち、二人の関係は対立から同調へと変化してゆく。場面は十和田湖で小舟に乗っている二人のロング・ショットに変わる。突然、三島は苦しそうになり、自分は熱が出たと説明した後、引き返す。雨天のなかで、傘をさしている二人が湖岸に着き、バス停へと向かってゆく。次のバスが来る前に、旅館で休みましょうと由美子が提案する。だが、三島は由美子を晒し者にしたくないため、断る。雨に囚われる二人が、傘を譲り合っている。そのうちに、バスを逃してしまう。そして、三島の病気が悪化した結果、二人が旅館で一晩を泊まることになった。

つまり、映画前半において、負債とその転倒による二人のあいだでは起きている身振りの反復とズレがなくなり、バス→小舟→傘→旅館へと移動するシークエンスでは、二人のあいだで身振りが同調している。しかし、由美は三島を看病することを境として、同調の身振りから、苦難=情念によって生じる自己矛盾の身振りへと変化してゆく。

高熱で倒れた三島は意識が朦朧とする。由美子に迷惑をかけないために、彼女に帰るよう促すが、由美子が三島のもとにとどまる。そして雷と激しい雨の音が鳴る。室内の照明は不安定に点滅している。「手を握ってください。どこか遠く落ちていくような気がするんです」と三島は願う。それに対して由美子は躊躇し、次のシークエンスが展開する。

- ① 由美子の手を探しているように動いている三島の手のクローズ・アップ。
- ② 由美子の顔のショット。
- ③ 由美子は自分の右手ひらを三島の左手ひらに合わせる。(雷の音)

- ④ 三島の眠ったような顔を確認後、由美子はゆっくり手を引く。
- ⑤ 由美子の顔のショット。(音楽が流れはじめる)
- ⑥ 由美子の手を探しているように動いている三島の手のカローズ・アップ。
- ⑦ 由美子の表情が起伏変化している顔のショット。
- ⑧ 自分の右手を三島の左手を握る。そして、しっかり握り合う二人の手のカローズ・アップで場面が終わる。

以上のシーケンスでは、台詞が一切介在していない。たんなる手と顔の動きによって、由美子の苦難＝情念という感情の揺らぎを可視化している。見逃すべきではないのは、由美子の手動きの差異である。場面③では、やや俯瞰のフル・ショットで由美子は手を伸ばし、三島の手の上に置く。それに対して、⑧では、カローズ・アップで由美子の手がしっかり三島の手を握っている。このように、由美子の感情的な揺らぎはどんどん増大してゆく。それによって、観客にサスペンスを感じさせる。

翌日、体調を回復した三島は、自分が転勤先は、ラホールだと告げる。その「コレラの発祥地」、「誰も行き手のない所」だと知っている由美子は三島のことを心配している。そして、場面が変わって、三島は、出発する前に由美子を訪ねる。その時、由美子は森で保存食にするための山菜を採る。由美子は背後から声をかけられた三島にびっくりする。三島は、由美子から水をもらったり、冗談を言ったりしている。その途中、三島はいきなり由美子への気持ちを告白し、一步一步へと由美子へと接近してゆく。それと聞いた由美子は、まず目を逸らし、そして帰ろうとするところで、三島に両手で掴まれる。由美子は力を押して抵抗した後、最終的には三島と抱擁してキスする。そして、由美子は三島から身を引いて、背を向ける。三島は由美子と一緒にいたいと懸命に説明する。由美子は過去を消すことができないと言い返し、ひたすら逃げてゆく。最後、三島は由美子の正面から両手を掴む。由美子は、身を引いて「帰ってちょうだい」と言う。カメラは、二人の顔を繰り返して撮った後、いきなり引いて、離れている二人をロング・ショットで収める。三島は去ってゆく。由美子はそこで崩れ落ちたように座って泣いている。

以上に示されているように、由美子の身振りは<不確かな>ものである。その特徴によって、由美子の三島への感情は、けっして一方通行のようなものではなく、結ばれながら切断されている。すなわち、情念と苦難を同時に享受する。それは、「中間地点や中間の状況は排除される」¹¹²(ブルックス)のではなく、そのなかに置かれている存在であり、また「サスペンスを盛ることでメロドラマの与

¹¹² ピーター・ブルックス、前掲書、63 頁

件を外してゆく」¹¹³(阿部)特徴でもあるのだ。この特徴こそ、二元論を導入しつつも、常にそれをその不可能性の方へ送り返すアンチ・メロドラマとしての『乱れ雲』の特異性となっている。

そのような苦難＝情念の主題を扱う他の成瀬作品も確認してみよう。

例えば、『歌行燈』(原作・泉鏡花の小説、1943)では、能楽者である喜多八(花柳章太郎)は、宗山という名の謡の師匠を辱しめて死なせた。その後自ら謡を口にするのを禁じてしまう。だが、宗山の娘であるお袖(山田五十鈴)に出会い、誓いを破り、芸を教えることになった。そして、二人が再び再会して一緒になることを予兆させる結末で終わった。『お国と五平』(原作・谷崎潤一郎の戯曲、1952)では、お国(木暮実千代)の夫が彼女の恋仲であった友之丞(山村聡)に殺される。お国は五平(大谷友右衛門)を従え仇討ちに出て、五年の年月が空しく過ぎていた。ある日、お国は病に倒れるが、看護する五平は自らの愛を告白する。結末では、五平が仇討ちに成功し、お国と身分を越えて一緒になった。

このように、『歌行燈』と『お国と五平』と『乱れ雲』のあいだで、共通性があることは明白であろう。だが、苦難＝情念という感情的な揺らぎを体験している主体が異なることに注意すべきである。すなわち、『歌行燈』と『お国と五平』では男性、『乱れ雲』では女性である。本節以降は、『乱れ雲』における由美子＝司葉子の身体性の変貌に着目して分析していきたい。

5、潤う目の反復とズレ——司葉子の身体性について

再び画面に戻ろう。翌日に十和田湖畔で心中が起きてしまう。それを目撃した後、由美子は翻意し、バスに乗って三島のところを訪ねる。出発の支度をしている三島が管理人に呼ばれて出てみると、階段の下に由美子がいる。それと同時に音楽が流れはじめる。メロドラマの空間装置である階段で、二人が再会する。一步、一步ゆっくり上がってくる由美子と彼女を迎える三島。二人は相手から視線を離さない。

そしてクライマックスのシーケンスである。タクシーに乗って二人が旅館へと向かう。再び身振りの同調が起きている。突然、タクシーが途中で一時的に停止する。踏切の音と点滅している信号のクロース・アップが導入される。それは、由美子が帰宅途中で宏の死を知らされる直前の場面の反復である。そして、目の前の汽車の通過が長く持続している¹¹⁴。ようやく動き出したタクシーは山道のほうに走って行く。そして、異変が起きる。道の曲がり角で、交通事故が起き

¹¹³ 阿部、前掲書の316頁と320頁では、そのサスペンスについて、「オフ音声の『侵入』は、画面が自立的な安定性をもたない」ことと、「二人の身体性や仕種は如何にほぐれてゆくかをサスペンスフル」と述べている。本章は関係の決定不能性を指している。

¹¹⁴ 阿部、前掲書、315頁では、汽車の通過が二人の関係の進展を遮断する役割を果たしていることを指摘している。

ている。二人はその現場を、次々にフロントガラス、車窓、リアガラスを通して目撃してしまう。不安そうになる由美子と彼女を見る三島が同じフレームに収められている。

次に場面が変わる。旅館の二階の部屋で、窓越しに窓側に歩いてくる三島と奥にいる由美子。そして、カメラはどんでん返しで、手前にいる由美子と奥行きにいる三島の後ろ姿、そして振り返る三島を続けて撮る。

- ① 由美子の顔。
- ② 由美子のほうに近づいてくる三島。二人は抱擁してキスする。そして、由美子は一旦離れ、三島をしっかり抱きしめてキスする。
- ③ 窓側のほうに歩いてくる由美子と奥にいる三島。
- ④ 救急車が旅館の広場に入ってくる。(サイレンの音)
- ⑤ 二人は窓側で並んで俯瞰する。
- ⑥ 由美子と三島は見つめ合う。
- ⑦ 旅館の客人たちが皆窓側に出て様子を見る二つのショットの次に緊張した面持ちの由美子と三島。
- ⑧ 担架に運ばれていく死傷者のような人と、彼を追いかける女性。
- ⑨ 由美子の表情が激しく起伏変化している様子。
- ⑩ 交通事故の現場の回想。
- ⑪ 視線をそらした由美子と彼女を見ている三島。
- ⑫ 去ってゆく救急車。
- ⑬ 即座に室内に戻る由美子。
- ⑭ 頭をさげて座って泣き出しはじめる由美子と立っている三島。
- ⑮ 「ごめんなさい」と言う由美子。
- ⑯ 背を向ける三島はすべてを察したかのように、ただ黙っている。

以上の階段で再会してから旅館に至るまでのシークエンスのなかで、台詞は一切排除されている。前述のように藤井仁子は「成瀬映画の決定的な瞬間はいつでも『サイレント』なのだ」と正しく指摘している¹¹⁵。しかし、『乱れ雲』におけるこの結末では、二人が終始沈黙することによって、踏切、列車、救急車などの不吉な音が一層際立っている。やがて「ごめんなさい」という言葉で沈黙を破ってしまい、二人は別れを告げる。

本節では、再会から別れに至るまでの由美子の感情的な揺らぎが、身体的な局面において＜不確かさ＞として起きていることに注目したい。

¹¹⁵ 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」（前掲『成瀬巳喜男の世界へ』所収）

まず、上述の三島と由美子との別れを、映画の前半での三島と元婚約者・淳子（浜美枝）との別れを比較してみたい。三島が宏を代補するかのよう、由美子は淳子をも代補している。例えば、由美子は登場するたびに服装が変わるにもかかわらず、二回目に三島と再会するとき、彼女の着用している水色の服装は、淳子とほぼ同じであることが見てとれる。そして、淳子の登場は一回きりで、三島のアパートで彼と別れようとするところである。そこで、彼女はまず窓に向かって歩き、別れの心情を告げる。そして、いきなり振り返って、涙が溢れて「ごめなさい」と断る。三島は彼女の決断に対して納得する。まもなく、窓外からサイレンの音が流れ込む。淳子は窓とカーテンを閉めてふたたび三島のほうに振り返る。真正面からの構図の切返しのなかで、二人が見つめあっている。次にいきなりカメラは屋外に据えられ、カーテンを閉めている窓を撮る。その見えない室内での出来事を想像させる。やがてカーテンと窓を次々に開けている三島の場面となる瞬間、サスペンスは解消する。そして、淳子は無言のままで去ってゆく。

このように、由美子と淳子はそれぞれ三島と別れる場面において、複数の細部を反復させる。例えば、男女二人のあいだでの手前と奥行きの構図、振り返る動作、そして、二階の空間のなかで、窓側に移動すると同時に、サイレンの音が流れ込むことがあげられる。それによって、由美子と淳子のあいだでは、三島と宏のあいだと同じように、代補関係が生じている。このように、由美子と三島の関係の結びつき/破綻をも、画面上に観客に予感させるのだ。

しかし、二つの別れの場面では、決定的な差異も見逃すべきではない。その差異は、由美子＝司葉子の目の潤みという身体性のなかで現れる。作中に、その特徴が反復している。物語の順番で列挙すれば、以下となる。

- ① 葬式で由美子が謝罪にきた三島と初めて遭遇する。そこで、由美子は潤う目で三島を見つめている。
- ② 最初の賠償についての面談で、由美子は潤う目で三島を見つめている。
- ③ 中絶手術の後、由美子は号泣し、三島を帰している。
- ④ 偶然に再会する場面で、由美子は潤う目で三島を見つめている。
- ⑤ 森で由美子は告白した三島を帰した後、しゃがんで泣いている。
- ⑥ 交通事故と死者らしき人を目撃した後、由美子はしゃがんで泣いている。

別れの食事で、由美子は潤う目で三島を見ている。三島の津軽民謡を聞いて泣いている。

リンダ・ウィリアムズによれば、「メロドラマはペースとアクションの弁証法を用いて、『遅すぎる』と『ギリギリ間に合う』と間の緊張を確立する。時間は

喪失の究極的な対象であり、その喪失が涙を流させる」¹¹⁶。その見地に従えれば、場面①から場面④まででは、由美子にとって、宏との時間は喪失の究極的な対象となっている。

しかし、場面⑤と⑥では、以上の指摘に還元されない特徴が際立っている。それは、由美子自身が体験している時間性の変化である。場面⑤では、「過去を消すことができない」と由美子は言う。場面⑥では、交通事故の回想は由美子の主観視点によって導入される。つまり、三島と一緒にになるという未来と宏の死を喚起するという過去が混在している。その時、由美子の涙は、もはや時間の喪失への対象だけではなく、二つの時間性に引き裂かれることによって起きている感情的なく不確かさ>である。その特徴は、由美子の潤う目のなかで具現化されている。たとえ同じ目の潤みだとしても、場面⑤と⑥の場合は、それ以外とは決定的に質が異なる。すなわち、場面①から場面④までにおいて、由美子は怒りに満ちた目で三島を見つめる。作中に、三島の「なぜいつもそんな目で僕を見るんです？」という反問は、それを示している。それに対して、場面⑤と⑥において、由美子の潤う目には、苦難と情念が混在している。それと同時に、由美子の身振りは、場面①③④のように立ち止まるのではなく、しゃがむことと座ることとに連動する。つまり、由美子は過去と未来という二つの時間性の狭間に置かれている。そこでは、由美子＝司葉子の<不確かな>感情が潤う目に顕著に現れている。

そのような<不確かさ>は、二階という宙吊りの空間のなかで起きているのに留意すべきである。『乱れる』では、礼子が二階から幸司の死を目撃してしまう。その視線の落差によって、悲劇が一層高まる。しかし、『乱れ雲』では、由美子と三島は同時に二階から死者らしきものを目撃してしまう（由美子は宏の死を思い出してしまう）。その時、カメラは、二人を一つのフレームに収める。それは、二人が自動車内で交通事故現場を目撃する時の構図の反復である。すなわち、『乱れ雲』では複雑な時間性が内包されているのだ。

翌日朝、列車に乗っている三島の次に、十和田湖畔に向けて佇む由美子の後ろ姿となる。ロング・ショットのなかで由美子は、風景のなかで溶けているように見える。『乱れる』は、死んだ幸司を追いかけていく礼子が、不意に立ちどまり、宙ぶりの顔のクローズ・アップで終わった。『乱れ雲』の結末では、十和田湖を眺めている由美子の背中のロングショットで終わる。顔のクローズ・アップと背中のロング・ショット、対極にある二つのエンディングは、アンチ・メロドラマ的なものとして結びつく。

¹¹⁶ Linda, Williams. "Melodrama Revised," Nick Browne(ed.), in *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley: University of California Press, 1998. 69. 日本語訳は、ジョン・マーサー、マーティン・シングラー、前掲書、196頁を参照した。

6、偶然と必然の交差点——ダグラス・サーク『心のともしび』との比較

古典メロドラマの代表作であるダグラス・サーク『心のともしび』(1954)は、『乱れ雲』の結末の特異性をより際立たせるための重要な比較対象である。とはいえ、二作の比較は恣意的なものではない。例えば、キャサリン・ラッセルは『乱れ雲』がダグラス・サークのメロドラマを想起させるとしている¹¹⁷。川本三郎は「『乱れ雲』はこの『心のともしび』に想を得ているのではないか」¹¹⁸と推測している。坂尻昌平も「湖といった視覚的な細部や、交通事故、贖罪の贈与、禁じられた恋愛といった物語上の細部の類似と差異」と見出したうえで、「成瀬とサークは、上原謙や加山雄三、ロック・ハドソンといった演技力の豊かとは言い難い存在感の希薄な男優を好んで使って、女優を絶えず輝かせるという演出上の共通点があるばかりではなく、『メロドラマ』と呼ばれるジャンルをその臨界点にまで導いたその映画の強度においても、通じているものをもっている」¹¹⁹と指摘している。『心のともしび』は1955年に日本で公開されており、成瀬あるいは、初コンビとなる脚本家・山田信夫がこの映画を見ていた可能性は十分に考えられる。

以上を踏まえたうえで、メロドラマの視点から『乱れ雲』と『心のともしび』を比較してみたい。

まず、『心のともしび』の物語構造を確認しよう。道楽息子であるヒーロー・ボブ(ロック・ハドソン)は交通事故を起こし、ヒロイン・ヘレン(ジェーン・ワイマン)の夫であるフィリップス医師を間接的に死なせた。ボブはヘレンに贖罪しようとするうちに、二人は恋に落ちていく。ボブの贖罪は、道楽の息子からフィリップス医師のような医師になり、彼の生前の信念を継承し、無償で町の人々に奉仕することとして示される。映画の結末は、ボブが自らの腕でヘレンの視力を回復させる大団円である。

つまり、『心のともしび』も『乱れ雲』も、交通事故による、債務者と債権者のあいだの贖罪を扱う物語構造である。その贖罪の方法は、死者への代補である。さらに、その代補関係によって、男女主人公二人は苦難＝情念を同時に享受していることになった。このように、二作は構造的に共通しているところが多く見られる。しかし、決定的な相違点が存在する。続けて確認してみよう。

『心のともしび』では、ボブの交通事故で死なせたフィリップス医師は作中に登場しない。彼は、周囲の人々からの美談によってしか存在しない。フィリップス医師がどのような存在なのかを説明しているのは、妻のヘレンではなく、友人

¹¹⁷ Russell, Ibid., 396

¹¹⁸ 川本、前掲書、58頁

¹¹⁹ 坂尻昌平「訪問者の影—成瀬巳喜男『晩菊』論」『成瀬雲—成瀬巳喜男の口笛（特集日本映画の失樂園）』（映画学(8)、1994)

の画家(オットー・クルーガー)である。ボブと画家との最初の出会いもまた、交通事故がきっかけとなっている。画家の自宅でボブがフィリップス医師の肖像画を見て驚いたが、肖像画それ自体は提示されていない。つまり、フィリップス医師はいわば神話化されているのだ。ボブは画家の言葉に従って、フィリップス医師のような生を送ることを目指す。最後に、手術台の前で怯えたボブは、画家を見上げることで自らを勇気付け、ヘレンの手術を成功させた。つまり、フィリップス医師を信じ、画家の導きに従うことで、嫌われ者だったボブは尊敬される善人となる。言い換えれば、フィリップス医師は神であり、画家は神父であり、ボブは信者である。『心のともしび』は完璧な宗教映画だと言えよう。

実際、ダグラス・サークは自伝『サーク・オン・サーク』では、「わたしは宗教をブルジョワ社会の重要な構成要素だと見なしていると言っておきましょう」と述べたうえで、「宗教は、わたしがずっと取り込んできたテーマのひとつです」¹²⁰と証言している。そして、サークは『心のともしび』の結末について、「劇中の人間たちが陥っている窮地には何の解決もなく、機械じかけの神にご登場を願うしかない。それが今「ハッピー・エンド」と呼ばれているものです。(中略)」それを『心のともしび』で使ったんですが、処方と同じようなものです」¹²¹と指摘している。つまり、『心のともしび』はメロドラマでありながら、宗教映画でもあるのである。

以上に対して、フリードリッヒ・ニーチェはキリスト教の無償な贈与についての次の指摘が参考になる。

神が人間の負い目のためにみずからを犠牲にしたとか、神が人間の負い目をみずから払い戻したとか、人間がみずから払い戻すことができなくなったものを払い戻すことができるのは神だけであるとか、主張する教えである——債権者がみずからを、債務者のために犠牲にする、それも愛から(しかしそんなことが信じられるだろうか? ——)、自分に負債を負う者への愛から、みずからを犠牲にするというのだ!……¹²²

つまり、ニーチェによれば、キリスト教の贈与論が実は負債論として機能しているに過ぎない。それを『心のともしび』と照らして合わせれば、神=フィリップス医師のために罪を背負うボブが、フィリップス医師=神を信じることによって贖罪し、自分の財産を町中の人々に再分配している。それは、ニーチェの指摘

¹²⁰ ダグラス・サーク著、ジョン・ハリデイ編、明石政紀訳『サーク・オン・サーク』(INFASパブリケーションズ、2006)、163-164頁

¹²¹ ダグラス・サーク、前掲書、241頁

¹²² フリードリッヒ・ニーチェ著、中山元訳『道徳の系譜学』(光文社古典新約文庫、2009)、172頁

したそのイデオロギーを見事に反復している。

しかし、『乱れ雲』の場合はどうか。作品の冒頭に登場する宏は、フィリップス医師のような超越的な存在ではなく、あくまでも由美子の夫として表象されている。そして三島もまた、交通事故によって運命が翻弄された一個人に過ぎない。つまり、『乱れ雲』の登場人物たちは、何かの意味にも賦与される存在なのではないか。そして、たんなる一回目の交通事故死によって一時的に結ばれた二人は、再び、もう一つの二回目の交通事故死によって別れてしまう。由美子と三島が結ばれたのは、あくまでも不可抗力の交通事故によって生じることである。また、二人の別れは、由美子の偶然に交通事故を目撃してしまうことによって導かれることなのだ。

『乱れ雲』は二人の結ばれない運命を表している。ここで、入不二基義の次の指摘は参考となる。

結局、現実には必然でも偶然でもあり、可能性の領域も現実性の領域も、一つの全体となって覆い尽くそうとする。現実が可能性の内に融解したり、可能性を圧殺したりすることによって。運命（＝現実）は、ただ必然でも偶然でもあるだけではなくて、現実性と可能性が互いに覆い合って、様相が無意味になろうとする地点（特異点）なのである¹²³。

つまり、『乱れ雲』の結末での交通事故は、偶然と必然の交差点をなしている運命＝現実であり、「様相が無意味になろうとする地点（特異点）なのである」。その特徴は空間的にも、二つの交通事故が起こる直前に、由美子は必ず踏切（中間地点）に位置する（点滅している信号のクローズ・アップと不吉な音の導入）ことに対応しているだろう。したがって『乱れ雲』は、ブルックスの指摘したような、メロドラマの定義において、外圧としての社会的・政治的な問題（階級闘争等）を、個人の生活や恋愛の葛藤に置き換え、想像的に解決しているものではない。『乱れ雲』はこのようなメロドラマの図式を前提とせず、そこで登場するのは、あくまでも負債関係に縛られる個人同士の問題である。また、最後では、運命＝現実の交通事故によって全ての関係性を無化してしまう。

したがって、偶然と必然の交差点にある『乱れ雲』は交通事故をメロドラマ的な要素として作中に取り入れながら、大勢の交通事故のメロドラマとは決定的に異なるものともなっている。その特徴は、前述した由美子＝司葉子の身体的な局面において起きている変化、すなわち、『乱れ雲』がアンチ・メロドラマとしての＜不確かさ＞の特徴を形成することにおいて、大きく貢献している。

¹²³ 入不二基義『あるようにあり、なるようになる 運命論の運命』（講談社、2015）、142 頁

おわりに

本章は、まず、成瀬作品における交通事故の主題と、メロドラマをめぐる歴史的な考察を行なったうえで、『乱れ雲』では事故当事者と被害者家族のあいだに不可能を超えて相愛が成立しそうになるが、不可抗力の交通事故によってメロドラマ的な因果律があらかじめ超えられていたと指摘した。そして、主人公二人のあいだで生じている負債関係とその転倒、及び苦難=情念の特徴が、どのようにヒロイン・司葉子の感情が同定できなくなる身振りの変化をもたらしているのかを分析した。最後に、共通性が高いダグラス・サーク監督『心のともしび』と比較し、『乱れ雲』の映画史的な位置付けを示した。

終章

本論は、成瀬巳喜男監督の1951年以降の9本の代表作のなかで、＜不確かさ＞の特徴を分析し、明らかにした。具体的に言えば、次となる。

第一部（第1～3章）は、家庭内の関係の＜不確かさ＞の問題を扱った。第1章では、林芙美子原作の『めし』（1951）が分析対象となる。『めし』が成瀬作品において、転換を示すことを歴史的な考察から明らかにしたうえで、夫婦の倦怠生活を描いた「妻もの」作品の典型として知られる本作では、夫に現れる姪、妻に現れる従兄と、それぞれ擬似的な近親相姦の雰囲気を漂わすことで四人の関係が不安定化する特徴から、本作の同一化=交換のメカニズムを見出した。そして、原作者が小説執筆の途中で急逝したために、映画版独自の結末を、足の主題系から考察することで、さらに「壊れやすい和解」が示されていることを解明した。本論はここに＜不確かさ＞の積極的価値を見出す一方、どのように当時のイデオロギーに抵抗したのかも明らかにした。

第2章では、岸田國士の戯曲をパッチワーク脚色した『驟雨』（1956）が考察される。東京郊外の新興住宅地を舞台とする本作の特異性を指摘したうえで、倦怠生活を送る並木夫婦の隣に今里夫婦が引っ越してきて、四人の間では形成した擬似スワッピング関係に注目する。具体的には、二つの家の境界領域で起きている四人の間では並置と交換の二重運動を分析し、本作におけるコメディ映画の手法と結びつけて論じた。最後に、夫婦が紙風船を打ち合うラストシーンで、夫婦の不安定な身振り、新興住宅地の三つの庭空間が縦構図で連続的に捉えることにより、宙吊りながら含みある＜不確かさ＞を持ったことを明らかにした。

第3章では、川端康成原作の『山の音』（1954）が分析される。成瀬が映画化する際に直面した性を描くことの「難しさ」というジレンマに着目し、本作における夫婦間で暗示の域にとどめられる性愛描写と、嫁と義父の間の擬似的近親相姦という二つの性描写について論じた。具体的には、尾形家という日本家屋とその延長線上の空間性、ヒロイン・原節子の身体性が、どのように結びつけられ、サスペンフルに演出されているのかを分析し、また、ラストにおいてその日本家屋が無化される際に現出する、関係性と身振りの変化を指摘した。

続く第二部（第4～6章）は、金銭をめぐる交換の＜不確かさ＞の問題を扱う。第4章では、知り合いに金貸しををしている元芸者を主軸にする群像劇の『晚菊』（1954）について分析を行う。まず、登場人物たちのキャラクター造形と金銭の関連性を論じた。そして、金銭と視線と手がどのように連動してアクションが生起するのかを分析し、とりわけきんを演じる杉村春子が、元愛人を来訪する目的を察する前後で、相手に向かっていった手と視線、身体の方角性における一致とそのズレの微細な差異を、本作のフィルム・ノワールの感触と結びつけて明ら

かにした。

第5章では、花街・柳橋の芸者置屋を舞台にした幸田文原作の『流れる』(1956)が、文化復興と「売春防止法」の時代背景の要請に応じて作られた側面を指摘したうえで、作中の芸者置屋の空間性、男性表象、擬似的な家族性、山田五十鈴の身体性などの反時代的な特徴を明らかにした。そして、もう一人の主人公の梨花＝お春に注目し、原作と脚本と映画の三者を比較したうえで、媒介者としての梨花＝お春の宙吊りの選択と身振りによって、どのように当時のいずれのイデオロギーにも抵抗しているのかと論じた。

第6章では、成瀬作品における労働の主題を見出して分類する。そのなかで、水商売に従事する女性の身体性と労働空間はどのように変化していくのかを、『夜ごとの夢』(1933)、『銀座化粧』(1951)、『女が階段を上る時』(1960)を取り上げて比較したうえで、『女が階段を上る時』の特異性に注目した。具体的には、性交と金銭の交換(不)可能性と、公私領域における攪乱の特徴を明らかにした。作品のフィルム・ノワール調の分析とともに、この公私の要素を女優業そのものに本論はなぞらえ、本作がメタ映画でもあると結論を導く。

第三部(第7～9章)は、感情と時間性の＜不確かさ＞の特徴を検討する。第7章は、成瀬作品で最も評価の高い『浮雲』(1955)を取り上げる。まず、『浮雲』が成瀬作品において、曖昧な位置づけを示す論拠となる主人公二人の移動の演出に注目し、それを本作の特殊な時間性と結びつけて論じた。具体的には、主人公二人の三つの移動、すなわち二人の出会いの場である日本軍占領下の仏印での歩行、戦後の東京とその周辺町での歩行、交通手段による屋久島への移動が、それぞれ異なる演出によって、＜不確かな＞時間性を作り出していることを明らかにした。最後に、各論者が注目した結末での仏印時の追想をヒロインの身振りや空間の角度から論じ直した。

第8章は、映画産業の斜陽化とテレビの普及が交差する地点で、テレビドラマから翻案された特殊な歴史的な位置付けを示す『乱れる』(1964)を取り上げる。そして、二つの脚本の変更点に注目することで、映画『乱れる』がメロドラマ構造に自己言及しつつ、それに抗っている特徴を明らかにした。とりわけ結末場面にしばって、決定不可能な関係、「ただの死」、ヒロインの顔、疾走と静止のパラドックス、足の主題系といった多角度から分析することによって、本作がメロドラマであると論じる従来の言説を転覆させる要素を示した。

第9章は、遺作の『乱れ雲』(1967)が分析対象となる。まず、成瀬作品における交通事故の主題と、メロドラマをめぐる歴史的な考察を行なったうえで、『乱れ雲』では事故当事者と被害者家族のあいだに不可能を超えて相愛が成立しそうになるが、不可抗力の交通事故によってメロドラマ的な因果律があらかじめ超えられていたと指摘した。そして、主人公二人のあいだで生じている負債関係

とその転倒、及び苦難=情念の特徴が、どのようにヒロイン・司葉子の感情が同定できなくなる身振りの変化をもたらしているのかを分析した。最後に、共通性が高いダグラス・サーク監督『心のともしび』(1954)と比較し、『乱れ雲』の映画史的な位置付けを示した。

以上のように、本論は成瀬作品を再構築し、再解釈を行った。ただし、以上の方法を取る以上、本論では論じ切れていないところが多いことも事実である。詳細に作品の細部に着目する一方、理論的な考察を十分に検討しなかった。また、9本の代表作を選び出す一方、他の作品を語り残している。

例えば、父違いの四人兄弟の物語である『稲妻』(1952)、兄と妹の間の擬似的な近親相姦に近い愛情を描く『あにいもうと』(1953)、夫の同僚の家で下宿する夫婦の生活の波紋を描く『夫婦』(1953)、夫婦生活と小説の才能のない夫が父への嫉妬を交錯させる物語である『杏っ子』(1958)、思春期にわたる少年少女を生々しく捉える『秋立ちぬ』(1960)、フィルム・ノワール調の異色作品である『女の中にいる他人』(1966)などがある。それらは、いずれも家族内の関係の＜不確かさ＞を含んでいると考えられる。あるいは、仇討ちの長旅のなかで恋に落ちてしまう主人と奉仕人の物語『お国と五平』(1952)、男尊女卑の時代に抵抗し、自立する女性像を描く『あらくれ』(1957)、農家の未亡人と取材の新聞記者の間の不倫恋愛を中心に描く『鰯雲』(1958)、林芙美子の自伝に基づく『放浪記』(1962)などは、いずれも男女感情を＜不確かさ＞の主題に属している。さらに、主題の差異はともかく、二つの空間を通過する前後の主人公の身振りの＜不確かさ＞の演出は通底していると言える。それらについての比較及び分析は、十分に検討されていない。

また、成瀬作品と同時代の映画監督の作品との比較も、あまり行わなかった。例えば、川島雄三作品における女性性と速さの差異、あるいは、成瀬作品における視線やアクションの連続性とは異なる、鈴木清順作品の非連続的な連続性、あるいは、増村保造作品やロマンポルノ作品における女優の身体性と日本家屋の関係など、検討すべき問題は残されている。

さらに、現在の日本映画との関連性を示さなかったことも、今後の更なる探求の余地である。是枝裕和は、『稲妻』への称賛¹、日本家屋の演出と成瀬作品との影響を公言している(第7章)。是枝作品では、擬似的家族という家族内の関係性の不確かさの主題が顕著である。あるいは、濱口竜介の『寝ても覚めても』(2018)では、主演男優に『乱れる』における加山雄三の演技への参照を指示している²。濱口作品では感情の不確かさの主題を繰り返しており、『寝

¹ 是枝裕和、姜尚中『SWITCHインタビュー達人達 是枝裕和×姜尚中』(ぴあ、2014) 55頁

² 東出昌大、月永理絵「インタビュー：成瀬巳喜男『乱れる』の加山雄三さんがヒント

でも覚めても』における二階と、『ハッピーアワー』(2015)における室内での演出は、成瀬作品と通底している部分がある。このように、成瀬作品が現在日本映画の製作への指針を与えているため、比較する価値があると考えられる。

これらは、今後の研究の課題として継続したい。

掲載一覧

第 1 章

「成瀬巳喜男『めし』における同一化＝交換のメカニズム」、『北海道大学文学研究科研究論集』18号所収、北海道大学文学研究科、2018年12月、157-172頁。

第 8 章

「成瀬巳喜男『乱れる』論——アンチ・メロドラマの視座から」、『層—映像と表現』11号所収、北海道大学大学院文学院映像・現代文化論講座[編]、2019年2月、88-107頁。

第 9 章

「成瀬巳喜男『乱れ雲』論、あるいは情念＝苦難」、『日本近代文学会 北海道支部会報』22号所収、日本近代文学会北海道支部[編]、2019年5月、54-65頁。

以上はそれぞれ加筆・修正が施されている。

それ以外は書き下ろしである。

参考文献

書籍

- 阿部嘉昭『68年の女を探して 私説・日本映画の60年代』（論創社、2004）
阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』（河出書房新社、2005）
淡島千景、坂尻昌平、志村三代子他編著『淡島千景：女優というプリズム』（青弓社、2009）
アントニオ・ネグリ、マイケル・ハート著『マルチチュード 上下 〈帝国〉時代の戦争と民主主義』（幾島幸子訳、NHK 出版、2005）
アントニオ・ネグリ、マイケル・ハート著『〈帝国〉——グローバル化の世界秩序とマルチチュードの可能性』（水嶋一憲、酒井隆史、浜邦彦、吉田俊実訳、以文社、2003）
アンドレ・バザン著『映画とは何か（上）』（野崎歓、大原宣久、谷本道昭訳、岩波文庫、2015）
井上章一『愛の空間』（角川選書、1999）
入不二基義『あるようにあり、なるようになる 運命論の運命』（講談社、2015）
岩下尚史『花柳界の記憶 芸者論』（文藝春秋、2009）
岩野卓司『贈与論—資本主義を突き抜けるための哲学』（青土社、2019）
岩本憲児編『家族の肖像 ホームドラマとメロドラマ（日本映画史叢書 7）』（森話社、2007）
ヴァルター・ベンヤミン著『ベンヤミン・コレクション〈1〉近代の意味』（浅井健二郎、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995）
上野千鶴子『家父長制と資本制—マルクス主義フェミニズムの地平』（岩波現代文庫、2009）
エドガール・モラン著『スター』（渡辺淳、山崎正巳訳、法政大学出版局、1976）
榎並重行『異貌の成瀬巳喜男 映画における生態心理学の創発』（洋泉社、2008）
エリック・ロメール、クロード・シャブロール著『ヒッチコック』（木村建哉、小河原あや訳インスクリプト、2015）
大久保清朗『呪われた映画の詩学：『浮雲』とその時代』（東京大学博士論文、2013）
片岡義男『映画の中の昭和 30 年代 成瀬巳喜男が描いたあの時代と生活』（草思社、2007）
加藤幹郎『映画とは何か』（みずす書房、2001）
加藤幹郎『映画の領分映像と音響のポイエーシス』（フィルムアート社、2002）
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、2016）
加藤馨『脚本家水木洋子 大いなる映画遺産とその生涯』（映人社、2010）
川崎公平『黒沢清と〈断続〉の映画』（水声社、2014）
川端康成『山の音』（新潮文庫、1957）
川本三郎『成瀬巳喜男 映画の面影』（新潮選書、2014）
河野真太郎『戦う姫、働く少女』（堀之内出版、2017）
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、2018）

- 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）
- 木下千花『溝口健二論：映画の美学と政治学』（法政大学、2016）
- 黒澤明『蝦蟇の油 自伝のようなもの』（岩波書店、2001）
- 幸田文『流れる』（新潮文庫、1957）
- 是枝裕和、姜尚中『SWITCHインタビュー達人達 是枝裕和×姜尚中』（ぴあ、2014）
- 『國體の本義』（文部省編、1937）
- 齊藤了文『事故の哲学 ソーシャル・アクシデントと技術倫理』（講談社、2019）
- 坂本佳鶴恵『＜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、1996）
- 佐藤忠男『日本映画史 増補版〈2〉1941 - 1959』（岩波書店、2006）
- 佐藤忠男『三百人劇場映画講座 VOL. 1 成瀬巳喜男・特集』（三百人劇場、1986）
- 佐藤忠男『三百人劇場映画講座 VOL. 2 成瀬巳喜男・特集』（三百人劇場、1987）
- ゲオルク・ジンメル『橋と扉』（酒田健一訳、白水社、1998）
- 塩田明彦『映画術 その演出はなぜ心をつかむのか』（イーストプレス、2014）
- シナリオ作家協会編『年鑑代表シナリオ集 1967 年版』（ダヴィッド社、1968）
- 篠原一男『住宅の建築』（紀伊国屋新書、1964）
- ジャン＝リュック・ゴダール『ゴダール映画史（全）』（奥村昭夫訳、ちくま学芸文庫、2012）
- シャノン・ベル『売春という思想』（山本民雄、宮下嶺夫、越智道雄訳、青弓社、2001）
- ジョルジョ・アガンベン『人権の彼方に—政治哲学ノート』（高桑和巳訳、以文社、2000）
- ジョン・マーサー、マーティン・シングラー『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、2013）
- ジル・ドゥルーズ『千のプラトール——資本主義と分裂症』（宇野邦一ほか訳河出書房新社、1994）
- ジル・ドゥルーズ『差異と反復』（財津理訳、上河出書房新社、1992）
- ジル・ドゥルーズ『シネマ 1 運動イメージ』（財津理、齋藤範訳、法政大学出版局、2008）
- ジル・ドゥルーズ『シネマ 2 時間イメージ』（宇野邦一、江澤健一郎他訳、法政大学出版局、2006）
- 新藤兼人『小説 田中絹代』（文春文庫、1986）
- スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のひらめき』（キネマ旬報社、1997）
- 鈴木了二『建築零年』（筑摩書房、2001）
- 鈴木了二『建築映画 マテリアル・サスペンス』（LIXIL 出版、2013）
- 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・ヒリアー編『フィルム・スタディーズ事典—映画・映像用語のすべて』（杉野健太郎、中村裕英訳、フィルムアート社、2004）
- 高峰秀子『わたしの渡世日記（上、下）』（文藝春秋、1998）
- ダグラス・サーク『サーク・オン・サーク』（ジョン・ハリデイ編、明石政紀訳 INFAS、パブリケーションズ、2006）
- 武田仁編『成瀬巳喜男の世界（神保町シアター叢書 1）』（小学館、2009）

田中眞澄、阿部嘉昭、木全公彦、丹野達弥編『(映画読本)成瀬巳喜男—透きとおるメロドラマの波光よ』(フィルムアート社、1995)
 千葉伸夫『監督成瀬巳喜男 全作品と生涯』(森話社、2020)
 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、1990)
 鶴見俊輔『戦後日本の大衆文化史—1945 - 1980 年』(岩波現代文庫、2001)
 デヴィッド・グレーバー『負債論 貨幣と暴力の年』(酒井隆史監訳、以文社、2016)
 デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎—映画の詩学』(杉山昭夫訳、青土社、1992)
 長門洋平『映画音響論 —— 溝口健二映画を聴く』(みすず書房、2014)
 中村秀之『敗者の身ぶり——ポスト占領期の日本映画』(岩波書店、2014)
 中村秀之『暁のアーカイヴ 戦後日本映画の歴史的経験』(東京大学出版会、2019)
 『成瀬巳喜男と映画の中の女優たち 生誕百年特別記念出版』(ぴあ、2005)
 『成瀬巳喜男監督の特集 1970 年 8 月～9 月 東京国立近代美術館フィルムセンターにおいて』(フィルム・ライブラリー助成協議会、1970)
 「成瀬雲—成瀬巳喜男の口笛 (特集日本映画の失=樂園)」(『映画学 (8)』、1994)
 パオロ・ヴィルノ『マルチチュードの文法 現代的な生活形式を分析するために』(廣瀬純訳、月曜社、2004)
 蓮實重彦、山根貞男、吉田喜重編著『国際シンポジウム小津安二郎:生誕 100 年記念「OZU 2003」の記録』(朝日新聞社、2004)
 蓮實重彦『監督 小津安二郎 [増補決定版]』(筑摩書房、2016)
 蓮實重彦『映画論講義』(東京大学出版会、2008)
 長谷川功一『カーチェイス映画の文化論』(リム出版新社、2006)
 長谷正人、中村秀之編『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』、東京大学出版会、2003)
 林芙美子『浮雲』(新潮文庫、1953)
 林芙美子『めし』(新潮文庫、1954)
 ハンナ・アレント『人間の条件』(志水速雄訳、ちくま学芸文庫、1994)
 ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』(四方田犬彦、木村慧子訳、産業図書、2002)
 『悲劇喜劇 73(1)—特集=杉村春子 芸の怪物/小特集=ジャニー喜多川』(早川書房、2020)
 平能哲也編著『成瀬巳喜男を観る』(ワイズ出版、2005)
 廣澤榮『日本映画の時代』(岩波現代文庫、2002)
 廣瀬純『シネキャピタル』(洛北出版、2009)
 フリードリッヒ・ニーチェ『道徳の系譜学』(中山元訳、光文社古典新約文庫、2009)
 ベラ・バラージュ『映画の理論』(佐々木基一訳、學藝書林、1992)
 真壁智治『ザ・カワイイビジョン a: 感覚の発想』(鹿島出版会、2014)
 前田英樹『小津安二郎の家 持続と浸透』(書肆山田、1993)
 三浦哲哉『サスペンス映画史』(みすず書房、2012)
 ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』(川竹英克、J. ピノン訳、勁草書房、1993)

- 水木洋子『水木洋子集 日本シナリオ文学全集〈第9〉』（理論社、1956）
 宮尾大輔『映画はネコである はじめてのシネマ・スタディーズ』（平凡社新書、2011）
 村川英編『成瀬巳喜男演出術 役者が語る演技の現場』（ワイズ出版、1997）
 メアリ・アン・ドーン『欲望への欲望—1940年代の女性映画』（松田英男監訳、勁草書房、1994）
 飯島正『名監督メモリアル』（青蛙房、1993）
 山本喜久男『日本映画におけるテキスト連関：比較映画史研究』（奥村賢、佐崎順昭編、森話社、2016）
 山根貞男監修「成瀬巳喜男生誕100年記念 映画監督 成瀬巳喜男 レトロスペクティブ」（コミュニティシネマ支援センター、2005）
 『ユリイカ 特集=原節子と〈昭和〉の風景』（青土社、2016. 2）
 『ユリイカ 特集=高峰秀子』（青土社、2015. 4）
 吉田眸『ドアの映画史 細部から見方、技法のリテラシー』（春風社、2001）
 吉田喜重『小津安二郎の反映画』（岩波書店、1998）
 レオン・バルサック著『映画セットの歴史と技術』（山崎剛太郎訳、晶文社、1982）
 ロベール・ブレッソン著『シネマトグラフ覚書—映画監督のノート』（松浦寿輝訳、筑摩書房、1987）
 ロベール・ブレッソン著『彼自身によるロベール・ブレッソン：インタビュー1943-1983』（ミレーヌ・ブレッソン編、角井誠訳、法政大学出版局、2019）

論文・批評

- 板倉史明『『無垢な』観客と『洗練された』観客——初期映倫時代1949—56年における隠喩的描写法』『映画のなかの社会／社会のなかの映画（映画学叢書）』（杉野健太郎編著、加藤幹郎監修、ミネルヴァ書房、2011）
 伊藤洋司「成瀬巳喜男『山の音』あるいは禁じられた欲望」『人文研紀要(59)』（中央大学人文科学研究所、2007）
 大久保清朗「動揺と均衡のはざままで—成瀬巳喜男監督『秋立ちぬ』における一場面をめぐる考察(特集・映画のモビリティー)」、(『表象文化論研究(5)』、2006)
 大久保清朗「回帰と再生—成瀬巳喜男の『浮雲』演出」(『超域文化科学紀要(13)』、2008)
 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 2013. 10. 24)
 大久保清朗「作劇と情熱 水木洋子の『浮雲』脚色」(『表象(2)』、表象文化論学会、2008)
 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、1996）
 岡村忠親「成瀬巳喜男Ⅳ 交通事故と金銭」『成瀬巳喜男研究<4号>』（鶴工房、2020）
 岡村忠親「Jean Narboni 著『Mikio Naruse Les temps incertains』」(『映像学(79)』、2007)
 加藤幹郎「厳密厳格なメロドラマ 成瀬巳喜男『乱れる』(1964年)」『日本映

- 画論 テキストとコンテキスト 1933-2007』(岩波書店、2011)
- 川崎公平「約束と媒介—川島雄三作品における未来のイメージ」(『川島雄 三は二度生まれる』(水声社、2018)
- 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、2016)
- 河野真理江「上原謙と女性映画——三〇年代」『映像学 (89)』(日本映像学会、2011)
- 河野真理江「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 (1)』、2013)
- 木下千花「妻の選択——戦後民主主義的中絶映画の系譜」(ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著、『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』、青弓社、2012)
- 斉藤綾子「失われたファルスを求めて—木下恵介「涙の三部作」再考」(長谷正人／中村秀之編『映画の政治学』、青弓社、2003年)
- シナリオ作家協会編、脚本「流れる」『年鑑代表シナリオ集』(三笠書房、1957)
- 小林信彦『「流れる」——架空世界の方位学』(蓮實重彦編『リュミエール (6)』(筑摩書房、1986)
- 志村三代子「転換期の田中絹代と入江たか子—化猫と女優の言説をめぐって」(斉藤綾子編『日本映画史叢書 映画と身体／性』、森話社、2006)
- スザンネ・シェアマン「欧米における成瀬巳喜男の評価」(『映画学 (3)』、1989)
- 洞ヶ瀬真人「フレームをめぐる断章—シネマ的経験と窃視症」(『映画学 (18)』、2004)
- 関礼子「映画と文学をめぐる交渉 幸田文原作・成瀬巳喜男監督「流れる」の世界」『女性表象の近代—文学・記憶・視覚像』(翰林書房、2011年)
- トマス・エルセサー「響きと怒りの物語—ファミリー・メロドラマへの所見」(石田美紀、加藤幹郎訳、『「新」映画理論集成 (1) 歴史・人種・ジェンダー』、フィルムアート社、1998)
- 中山昭彦「光の使者＝成瀬巳喜男——『鶴八鶴次郎』論」(中山昭彦、吉田司雄編著『機械＝身体のパリテイク』、青弓社、2006)
- 中山昭彦「離接と放射—小津安二郎〈と〉女優たち (I)」(『層 (1)』、ゆまに書房、2007)
- 中山昭彦「離接と放射—小津安二郎〈と〉女優たち (II)」(『層 (2)』、ゆまに書房、2008)
- 中山昭彦「身を翻す女たち／端座する二つの影—小津安二郎とアクション」(『早稲田文学 (29 巻 1 号)』、早稲田文学会、2004)
- 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、2000)
- 蓮實重彦「発見の時代の不幸に逆らう・成瀬巳喜男の国際的な評価をめぐって」(蓮實重彦編『季刊リュミール (4)』、筑摩書房、1986)
- 蓮實重彦「成瀬巳喜男の魅力 中古智の仕事から見た」『映画論講義』(東京大学出版会、2008)
- 廣澤榮「成瀬巳喜男の仕事」『日本映画の模索・講座日本映画 6』(岩波書店、1987)

堀口典子「移動する女性の身体—林芙美子原作、成瀬巳喜男の翻案映画をめぐって」、斉藤綾子編『映画と身体/性(日本映画史叢書 6)』(森話社、2006)

松浦寿輝「ダブルベッドとルノワール」(『ユリイカ(臨時増刊)総特集・監督川島雄三』青土社、1989年3月)

松浦寿輝「映画、死者を欠いた葬礼」(『映画n-1』、筑摩書房、1987)

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』(ちくま文庫、2017)。

御園生涼子「コロニアル・メロドラマ試論 成瀬巳喜男『浮雲』にみる植民地主義メロドラマの可能性」(『映画の声 戦後日本映画と私たち』、みすず書房、2016)

藤井仁子「シネフィリアとモダニズム——ある映画の愛し方にかんする歴史的かつ理論的な省察」『早稲田大学大学院文学研究科紀要(61)』、2015)

吉岡知哉「宙に吊られたメロドラマ (成瀬巳喜男特集によせて)」(蓮實重彦、『季刊リュミエール (5)』、筑摩書房、1986)

吉田喜重、阿部嘉昭「鏡・水・3 『嵐が丘』から『鏡の女たち』へ」(吉田喜重インタビュー)、『ユリイカ 臨時増刊号 総特集＝吉田喜重』、2003. 4)

盧銀美「映像を語る声——1930年代から1950年代の日本映画におけるヴォイス・オーヴァー」(博士論文、名古屋大学、2018. 12. 28)

鷲谷花「建具と映画—幻想の「日本家屋」」(『中央評論(293)』、2015)

雑誌・新聞・ほか

「井手俊郎・田中澄江『めし』シナリオ」、(『映画評論』、1951. 11)

井手俊郎「東宝再建の基礎づくり—『三等重役』と藤本カラー」(『映画芸術』、1965. 8)

上野一郎「批評／山の音」(『キネマ旬報』、1954. 3)

大井しな子「妻の解放と「妻もの」映画の流行」(『キネマ旬報』、1956. 6. 上旬号)

荻昌弘「聞書・成瀬巳喜男論」(『映画芸術』、1957. 9)

小倉真美「批評/乱れる」『キネマ旬報』(1964. 3 上旬号)

「女心の化粧を描く映画の話」(『近代映画』、1951. 5)

川本三郎「路地を見つめる者——成瀬巳喜男論」(『文学界 47(5)』、1993)

水木洋子「最後の祝杯」(『キネマ旬報』、1977. 5 上旬号)

木全公彦『めし』(DVD パンフレット、東宝、2005)

清水宏・内田吐夢・飯田心美…「内田吐夢・清水宏の映画放談」(『キネマ旬報』1939. 01. 01)

「芸者の売春取締り 渋谷で1名検挙、15名書類送検」(『読売新聞』、1956. 7. 7、夕刊)

「芸者の売春取締れぬ 衆院法務委で松原次官が答弁」(『読売新聞』、1956. 5. 10、夕刊)

「座談会 ちかごろの日本映画」「婦人朝日」(朝日新聞社、1954. 2)

「座談会/芸者と女中と妻の生き方—『流れる』の映画化をめぐって」(『婦人公論』、1956. 12)

佐藤忠男「はかなそうな人間の粘着力『乱れる』について」(『映画芸術』、1964. 3)

- 佐藤忠男「読者論壇/成瀬巳喜男論」(『映画評論』、1953. 12)
- 佐藤忠男『流れる』(DVD パンフレット、東宝、2005)
- 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』、1961. 3 下旬号)
- 杉村平一「批評/流れる」(『映画評論』、1957. 1)
- 「すぐれた“風俗もの”」(読売新聞、1956. 11. 23、夕刊)
- 高峰秀子、斎藤朋美「成瀬巳喜男監督を語る 高峰秀子独占インタビュー」(『キネマ旬報』、2005. 9)
- 滝沢一「『流れる』の日本的風土——原作と映画との間」(『映画芸術』、1957. 02)
- 武井昭夫、根岸吉太郎、高橋陽一郎、荒井晴彦「座談会 成瀬巳喜男 加害と被害、そして金銭の授受」(『映画芸術 (414)』、2006)
- 竹下典行「特集〔文化庁〕芸術祭六〇周年記念」(『文化庁月報(446)』、2005)
- 「田中絹代特集」『フィルムセンターN01』(1999. 12. 14)
- 田中絹代「私の履歴書」『女優の運命—私の履歴書』(日経ビジネス人文庫、2006)
- 田中澄江「脚本「流れる」」(『キネマ旬報』、1956. 10. 1)
- 戸田隆「作品批評 めし」(『映画評論』、1952. 1)
- 十返肇「批評/流れる」(『キネマ旬報』、1957. 1)
- 「成瀬が自作について語る」(『キネマ旬報』、2005. 8 月上旬号)
- 成瀬巳喜男「『めし』から『浮雲』まで 成瀬監督、林文学と取り込む」、(『報知新聞』、1954. 12. 25)
- 成瀬巳喜男、渋谷實、筈見恒夫、清水千代太「主として演出の本質について 座談会」(『キネマ旬報 (復刊 53 号)』、1953)
- 成瀬巳喜男、藤本真澄、玉井正夫、原節子、上原謙、島崎雪子「“めし” 大阪ロケ 座談会」(『映画ファン』、1952. 12)、
- 成瀬巳喜男「成瀬巳喜男 フィルモグラフィー&自作を語る」(『キネマ旬報』、2005. 8)
- 「売春防止は根気よく 欠ける長期更生施設 年月かけて“ザル法”直し」(『読売新聞』、1959. 7. 13 朝刊)
- 東出昌大、月永理絵「インタビュー：成瀬巳喜男『乱れる』の加山雄三さんがヒントに」(『文藝界』、2018. 9)
- 「夫婦ものに終止符／違った世界と取組む成瀬監督の胸中打診」(『日刊スポーツ』、1956. 9. 1)
- 藤井重夫「銀座化粧」(『映画評論』、1951. 6)
- 藤本真澄「『浮雲』製作前記」、(「東宝スタジオ・メール No. 261」、1954)
- 「まるで生きた映画女優史」(『毎日新聞』、1956. 8. 23、夕刊)
- 水木洋子「山の音」、(『キネマ旬報』、1953. 12)
- 村川英「映画監督 田中絹代」(『城西国際大学紀要 24(5)』、2016)

外国語参考文献

- Bock, Audie. *Japanese Film Directors*, Kodansha International limit, Tokyo, 1978.
- Bruce, F. Kavin. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton Univ Press, 1978.
- Catherine, Russell. *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese*

- Modernity*, Duke University Press Books, 2008.
- Catherine, Russell. *Classical Japanese Cinema Revisited*, Continuum, New York, 2011.
- Donald, Richie. *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International, 2005.
- Linda, Williams. “Melodrama Revised,” Nick Browne(ed.), *in Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley: University of California Press, 1998.
- Marc, Menish. “Representation of Space in the Films of Mikio Naruse (1951-1960)” . The University of Tokyo, Graduate School of Arts and Sciences Department of Interdisciplinary Cultural Studies Culture and Representation Course Doctoral Dissertation, 1999.
- Noël, Burch. *To the Distant Observer Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Univ of California Press, 1979.
- Thomas, Elsaesser. Malte, Hagener. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, Routledge. 2010.
- 『成瀬巳喜男一一〇年記念展』（香港国際電影節協会、2015.04）

ウェブサイト記事

- 阿部嘉昭「顔の展覧と矩形重畳」(<http://abecasio.blog108.fc2.com/blog-entry-1287.html>、2012.7.21)
- 日本映画情報システム (<https://www.japanese-cinema-db.jp/Details?id=6552>、『あらくれ』、1957年)
- 「日本映画記行 花街のともしび」(<http://www.laputa-jp.com/laputa/program/hanamachi/sakuhin3.htm> 1)
- 「道路交通事故 総務省統計局(大正十三年～平成十七年)」(<http://www.stat.go.jp/data/chouki/zuhyou/29-11.xls>)
- 藤井仁子「家から抵抗へ——成瀬巳喜男の『女性映画』」(CineMagaziNet! no.3、1999)
- Jonathan, Rosenbaum. “is Ozu slow? , Senses of Cinema, 2000.3. (<https://www.sensesofcinema.com/2000/feature-articles/ozu-2/>)