

### 第Ⅲ章 ふたつの時代のはざままで

戦後の齟齬

### 第Ⅲ章第1節 風景の変容

#### 失われゆく焼土

『浮雲』はしばしば「戦後」の日本を代表する映画であると言われて来た。だがここ言われる「戦後」の実体は必ずしも明らかではない。そこにはふたつの側面がある。まず、映画中の「再現された戦後」がある。そしてもうひとつは、『浮雲』が公開された当時の「新たな戦後」——正確には戦後以後の時代——である。ふたつの戦後の違いを小林信彦は次のように指摘している。

〔『浮雲』は〕（原作がすでにそうなのであるが）日本が仏印を占領していた、つまり、侵略者だった時代のたのしい記憶によって結びついている男女が逆転した時代のなかでどう生きたかという、おそろしく難しい主題を映像化し得た唯一の日本映画といいきってもよかろう。主人公の男女にとって大切なのは〈戦時中の記憶〉であり、（…）明るく輝いているのは過去であり、仏印である。混乱している現在（戦後）の生は、辛くはあるが、幻に等しい。ここに描かれているのは〈無邪気な侵略者たちのその後〉であり、そうみれば、従来、この作品についていわれた〈男女の業〉とか〈メロドラマ〉といった紋切型の言葉が、ある部分しかとらえていないことが了解されるであろう。『浮雲』の成功は、作品の完成度とは別に、戦後十年目の大衆の意識の底に眠っていた〈勝利者・侵略者だったころの甘い記憶とその後の辛かった記憶〉を呼びさましたことにもあったと考えられる。（傍点原文）<sup>\*1</sup>

小林の指摘で重要なのは、戦時を単純に苦しい時代、悲惨な時代と割り切ることはできないということと、日本が無意識的に忘却しようとしている加害者としての立場である。戦時中が必ずしも苦しい時代でないというのは小林の体験に根ざしたものであるが<sup>\*2</sup>、重要なのは、「戦後十年目」という時間的懸隔にはある見えない断絶が存在し、そのことが映画と観客との間に絶妙な関係を築いていたという指摘である。この「再現された戦後」と「新しい戦後」の差異を考える上で、本章では、スタッフとキャストたちが、戦中と戦後をどのように生きていったかという側面から『浮雲』の成立を論じておきたい。

\*1 小林信彦「『流れる』 架空世界の方位学」、『季刊リュミエール』第6号、1986年、195-199頁。『映画を夢みて』筑摩書房、1991年、348-358頁に再録。引用は単行本に準拠。348頁。

\*2 たとえば小林信彦「戦前の子供と映画」、『文藝春秋 SPECIAL』2009年夏号、10-11頁を参照。

ゆき子と富岡との再会場面を見てみよう。小説では「舞台がすっかり変わってしまったこの廃墟では、〔富岡は〕ドラマットでの夢をもう一度くりかえしてみたいという気はしなかった」（78 頁）という描写がある。富岡の心境が、荒廃した街並みに投影されている。

映画では、富岡の家に向かうゆき子の姿をロングショットによってとらえているが、彼女の背後には灰燼に帰した街の荒涼たる景観が映し出される。しかし、後で触れる復興マーケットも含め、こうした「戦後」的な風景は、製作者によって周到に選ばれ、再現されたものなのである。プロデューサーの藤本真澄<sup>ふじもとさねずみ</sup>は次のように述べている。

『浮雲』の撮影で苦労したのは焼け跡だった。戦後も九年たっているのに東京にも焼け跡のままのところは余りなかった。苦労して探した焼け跡に一部オープン・セットを作り、間に合わ

【Ⅲ - 1、2】『浮雲』。廃墟の東京

せた。成瀬はロケ〔ロケーション撮影、以下同〕を余り好まない監督で、ことに遠隔の地はいやがり、仏領インドシナの場面は静岡県の三島ですませた。ラストの屋久島はセットで撮影した。主人公二人が屋久島へ船で渡る前、鹿児島の旅館で一夜を過ごすが、その鹿児島ロケもいやがり、鹿児島へ行く列車の中にしたいなどと言い出し、水木洋子から鹿児島はおろか屋久島まで是非とも行ってほしいという強硬な要望があって、ともかく鹿児島の埠頭のロケだけはしてもらった。<sup>\*3</sup>

結末が『浮雲』の映画化における最大の問題となる。だがそれについては後の章に譲る。ここでは焼け跡という戦後を象徴する風景が、撮影時に消滅しつつあったということに注目したい。美術の中古智は「もうほとんど〔焼け跡が家で〕埋まってきていますからね。蔵だけ一つぽつんと残っているのを探すのはたいへんでした」と語っている<sup>\*4</sup>。

\*3 藤本真澄「一プロデューサーの自叙伝」、尾崎秀樹編『プロデューサー人生』東宝出版事業室、1981年、225頁。

\*4 中古智・蓮實重彦『成瀬巳喜男の設計』筑摩書房、1990年、215頁。

中古智は東宝専属の美術監督として長年にわたって成瀬映画の美術を担当して来た。左翼演劇へ傾倒し、舞台美術を志すが、『巴里の屋根の下』(ルネ・クレール、1930)を見て、「舞台の装置なんかよりずっとすごいぞと感激」<sup>\*5</sup>し、映画美術を志す<sup>\*6</sup>。中古が『浮雲』の美術監督を手がけたのは43歳のときである。

『浮雲』という映画ほど私にとってたいへんな映画はなかったという感じなんです。(…)『浮雲』のように数十杯——セットは一杯、二杯という数え方をしますけれども、二十数杯は建ってるでしょう。そのセットをスケジュールどおりにこなしていくというのはたいへんな労力なんです。<sup>\*7</sup>

【Ⅲ - 3】中古智 (1911-1994)

「徹夜をしたり大変だったという記憶ばかり」<sup>\*8</sup>と中古は言う。『浮雲』は場面転換が多く、伊香保温泉を含め、ほとんどは撮影所内のセットで撮らなければならなかった。しかし中古にとっての困難は撮影の規模よりも、舞台となるのが戦後であることだった。なぜなら彼は戦後を知らなかった——敗戦直後の東京を「見て」いなかった——からである。

私は敗戦直後の東京というものを知らないわけです。シベリアから帰ってきたのが戦後三年たってからですからね。だからじかに敗戦直後の闇市などという情景は知らない。<sup>\*9</sup>

1944年に応召した中古は満州で終戦を迎え、48年5月まで旧ソ連のテルマで抑留生活を余儀なくされた。極寒の地での重労働の日々は過酷を極め、復員直後は栄養失調のため失明寸前だったという<sup>\*10</sup>。北辰夫と東京を見聞した中古は、急速な復興で敗戦の影を失いつつある都市を目撃した。1946年の東京を再現しなければならなくなった彼は途方にく

\*5 中古智「美術監督の語る成瀬巳喜男」、蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005年、234頁。

\*6 中古は1934年にPCLに入所。北猛夫に師事し、『戦国群盗伝』(滝沢英輔、1937)などの美術助手を経て、『見世物王国』(松井稔、1937)で美術監督としてデビュー。成瀬映画には『まごころ』で初めて参加、以降、『乱れ雲』まで27本の成瀬映画で美術を担当している。中古の美術監督としての仕事については、中古・蓮實『成瀬巳喜男の設計』を参照。

\*7 中古・蓮實、同上、197頁。

\*8 中古・蓮實、同上、216頁。

\*9 中古・蓮實、同上、208頁。

\*10 「死体の保存場所というのが山の中にありまして、カチンカチンに凍らせて別テントの中に積んでおく。これを、一晩中、夜警というか、守備番のようなことをしなければならぬ。表で焚火をたいて暖をとるんですが、そういうときの寂しさとか恐怖感は、ちょっと体験したことのない人には想像できないでしょうな」。中古・蓮實『成瀬巳喜男の設計』21-22頁。

れてしまう。

敗戦後三、四年たっているわけですが、東京のいわゆる焼跡の闇市——まず驚いたのは新宿の変わりようですよ、新宿、池袋。新橋も後で見た敗戦直後の写真などでは想像ができないほどすでに建物が建っちゃってる。池袋あたりもかなり建ってるんですが、いったい高峰秀子が何年に帰ってきたのかちょっと見当がつかないわけですよ。<sup>\*11</sup>

【Ⅲ - 4】中古智と竹中和雄

【Ⅲ - 5】『浮雲』闇市デザイン

【Ⅲ - 6】『浮雲』闇市オープンセット

---

\*11 中古・蓮實、同上、208頁。

中古を支えたのは、美術助手の竹中和雄（1929- ）である。竹中は 25 歳。黒澤明の『七人の侍』（1954）の美術助手を経た直後に『浮雲』の製作に携わった<sup>\*12</sup>。15 歳のとき動員先の工場で終戦を迎えた竹中にとって、戦中と戦後の変化はあまりにも激しかった<sup>\*13</sup>。「僕はまだ二〇代でしたから、自分の目から見ると歯がゆいような、よく分からない世界、大人の世界でしたね」と述べる竹中だが<sup>\*14</sup>、中古に重要な示唆を与えている。そのひとつが復興アパートのオープンセットである。中古は「混沌の世界」——そこに神話的

【Ⅲ - 7】『浮雲』「ゆき子の物置」道具帳。中古のデザインをもとに竹中が引いた図面

な創世のイメージを託そうとした——を体現し、広島原爆ドームのような戦後を象徴するモチーフを考えていた。そんな彼に竹中は麻布にある鉄骨だけが残されたマーケット跡を紹介した。そのマーケット奥のゆき子のバラック——「物置」と書かれたセット——も工夫を凝らし小屋の装飾には進駐軍物資を用いるため、GHQ 近くの帝国ホテルからでた廃品から材料を調達した<sup>\*15</sup>。

美術部の証言から明らかになるのは、東京から「戦後」の痕跡が消えつつあったということである。そもそも、スタッフ同士すら、戦争戦後の体験はまちまちである。「戦後」とは必ずしも自明の事態ではない。目の前の被写体にカメラを向ければ「現在」としてそこにあるものではなくなっていたのである。

---

\*12 須川栄三・育野重一・竹中和雄「助監督物語」、『第6回世田谷フィルムフェスティバル「生誕100年映画監督・成瀬巳喜男」展一資料集一』世田谷文学館、2005年、23頁における竹中の発言。

\*13 竹中は狂信的な軍国主義を唱えていた教師が、敗戦後に「媚びるような薄笑いを浮かべて」待っていたことに強い怒りを覚えている。「私は教室を出て、歩いて数分の教室＝映画館に足が向くようになっていた。（…）そこは、あまりにも矮小だった教室から解き放たれて様々な世の中に広がる私の教室になった」。竹中和雄、『日本映画・テレビ美術監督協会』ホームページ内のエッセイ（<http://www.apdj.or.jp/relay/re-3.php>）。再録、「成瀬巳喜男の映画と『浮雲』の美術」、『戦後日本の大衆文化』国立歴史民俗博物館、2009年、14-19頁。

\*14 須川・育野・竹中「助監督物語」23頁における竹中の発言。

\*15 美術小道具をつとめた戸田清の証言によれば、こうしたゴミは異臭を放ち苦勞したという。野上照代「あの頃のこと」、『浮雲』レーザーディスク付録解説、東宝株式会社、1995年。

## 消滅への感性

こうした「再現された戦後」を考える上で重要なのは成瀬戦後初の映画『浦島太郎の後裔』（1946）である。映画評論家の筈見恒夫はずみつねおが製作をつとめ、戦時中、彼が上海で見た『群衆』（フランク・キャプラ、1941）を下敷きとする諷刺喜劇である。浦島という南方帰りの男（藤田進）が奇妙な叫び声で人心をとらえる。高峰秀子演じる新聞記者阿加子は、浦島を取材するうちに思いを寄せるようになるが、旧軍国主義者による政党が彼を政治的に利用しようとする。同年の『俺もお前も』（1946）と同じく、GHQが推進した「アイデア・ピクチャー」の体裁である。

【Ⅲ - 8】『浦島太郎の後裔』。廃墟の東京

いずれの映画にも共通しているのは、その社会的なメッセージ性にも関わらず、おとぎ話めいた世界である。そして明るい。大島渚の言うように、このとき「国民がひたすら求めていたものが、歌と笑いであることがはっきりとわかる」<sup>\*16</sup>。

にも関わらず、『浦島太郎の後裔』にはやはり生々しい敗戦のイメージがかいま見える。この映画で阿加子が浦島を探すために街路を歩く場面が存在する。短いショットではあるが、それが野外ロケーションであること、そのおびただしい瓦礫が本物であることは間違いないであろう。とりわけ、周囲が焼け野原になった国会議事堂前でのやりとりは印象的である。こうした作品に残された敗戦の生々しい痕跡と比べたとき、『浮雲』のそれが、周到に再現されたものであることが明らかとなる。

都市の変貌に成瀬がいかに敏感であったかを物語るエピソードがある。1951年に『銀座化粧』を手がけたとき、シナリオを書いた岸松雄によれば、成瀬は戦後の銀座をとらえることにこだわったという。

最初に書いたのは原作に比較的忠実だったが、成瀬は承知しなかった。戦後の銀座裏の現実に目をつぶるくらいなら、やらない方がいいと云うのだ。そこで原作を全然変えることとなった。私の頭に真先に来たのは蒲田撮影所を去る時、考えていたという成瀬好みの女給の話である。焼け残った新富町から築地界隈を成瀬と二人で歩いて見て、それからシナリオの構成にかかった。（傍点引用者）<sup>\*17</sup>

岸の証言を信じるなら、成瀬は敗戦という日本の現実に向き合おうとしていたことが分かる。成瀬がロケーション撮影を好まず、セットでの撮影を好んだことは、多くの映画人

\*16 大島渚『体験的戦後映像論』朝日新聞社、1975年、30頁。

\*17 岸松雄「成瀬巳喜男・その人と作品」、『映画評論』1954年1月号、31頁。

が証言している。だがそれは彼が、自分を取りまく世界から自らを閉ざしていたことを意味するものではない。『浦島太郎の後裔』から、『銀座化粧』に至るまで、成瀬は常に時代に対して敏感であろうとしているのである。

### 時代の痕跡

とはいえ『浮雲』のすべてがセットで撮られたのではない。ロケーション撮影の場面は大きく3箇所ある。鹿児島の場合、戦中の仏印の場面、伊香保温泉内部の場面、である。それぞれロケーション撮影の目的は異なっている。

第1の鹿児島のロケーション撮影は、セット撮影では困難なその土地固有の景観を取り込む場合である。鹿児島は映画の後半、幸田ゆき子と富岡兼吾が、屋久島に行く途中に立ち寄る土地である。『浮雲』の撮影は1954年10月31日から開始されたが、クランクインは鹿児島であった。撮影隊は28日に夜行列車で東京を出発し、2日後の30日に鹿児島に到着した<sup>\*18</sup>。

【Ⅲ - 9】『浮雲』撮影開始は鹿児島ロケーション撮影。  
埠頭を歩く森雅之

第2の伊豆天城山のロケーション撮影は、実際の土地での撮影が困難なため、別の場所をそれに見たてる場合である。これは仏印（仏領インドシナ）の場面である。ゆき子の回想として現われる仏印の場面は長くはないが『浮雲』を特徴づける場面である。ここで幸田と富岡は出会うからだ。桐山林道および三島市の楽寿園で行われたこの撮影は1954年12月初頭頃に行われ、その様子は当時の新聞でも取り上げられている<sup>\*19</sup>。鹿児島のロケーション撮影の際、撮影スタッフは指宿の植物園において棕櫚の葉を調達、貨車で輸送したものを、伊豆まで搬送し山道に植え込んでいった。この場合のロケーション撮影は、いわば苦肉の策の要素が強い。

【Ⅲ - 10】『浮雲』伊豆での撮影風景

\*18 『浮雲』クランクイン 成瀬監督抱負を語る この1作に全力、『日刊スポーツ』1954年10月31日、4面。

\*19 『浮雲』海外シーンに伊豆ロケ、『読売新聞』1954年12月2日（夕刊）、2面。

しかし第 3 の場合は事情が異なる。それが伊香保温泉内部の場面である。ロケーション撮影で使用されたのは湯本館という旅館の使われなくなった湯船であった。映画では伊香保となっている湯治場は、実際には湯ヶ島で撮られている。ここは仏印の場面と平行して撮影された<sup>\*20</sup>。ちなみに、ロケーション撮影で使用したのは室内だけで、屋外は世田谷の砦に存在する東宝撮影所（現・東宝スタジオ）で撮られている。

#### 【Ⅲ - 1 1】『浮雲』伊香保温泉の場面

実際、昼間ロケーションで撮ってるんですが、セットで同じようなものをつくってくれという注文が出ましたね。ああいう建て込んだ所はすぐ太陽の翳りが大きく出ますんで、ロケーションなんかできないんですよ。だから、どうしてもセットをとということになる。<sup>\*21</sup>

中古智も述べているが、この選定には成瀬の強いこだわりがある<sup>\*22</sup>。しかし室内の場면을どうして敢えてロケーション撮影で撮らなければならないのか。成瀬は次のように説明している。

台本では伊香保温泉となっているんだけど、終戦直後の時代観が残っている風呂場が現地になかったんで、天城の湯ヶ島温泉の湯本館という宿の風呂場を使った。川端康成さんの『伊豆の踊子』のモデルになった宿屋で、風呂場もその当時のまま現存しているので丁度

#### 【Ⅲ - 1 2】『浮雲』伊豆湯ヶ島での撮影風景

\*20 「天城を越えて『浮雲』ロケ隊はゆく」、『映画ファン』1955年2月号、134-136頁。このルポによれば、取材1日目に仏印場面の撮影、2日目午前中に伊豆半島西海岸の西浦村安海海岸で屋久島場面の撮影、そしてその午後に湯ヶ島に移動し、伊香保場面の撮影が行われている。撮影所体制にあった映画がいかに効率的に撮影されたかを物語っている。

\*21 中古・蓮實『成瀬巳喜男の設計』198頁。

\*22 「あれは僕が単独で決めたわけじゃなく、これも成瀬さんの好みもあって。あれ、中は普通の風呂と違うんですよね。それにしても伊香保へ行くのになぜ風呂だけ伊豆でとるのかということ、なかなか解らなかつたですね」中古・蓮實『成瀬巳喜男の設計』214-215頁。

適当だったんです。(傍点引用者)<sup>\*23</sup>

偶然にも、岩崎 昶<sup>いわさきあきら</sup>も戦中この旅館を訪れている。「[2年前に宿泊し] 静かで鄙びて呑気な山間の温泉場が気に入ったので、私はふたたびここへ来た。静かで鄙びた点は以前と同じであったが、戦争とそれによる疲弊の痕が色濃くただよって、荒涼のおもかげがあった」(傍点引用者)<sup>\*24</sup>。成瀬が求めていたのはまさに「荒涼のおもかげ」であったのではないだろうか。成瀬は、敗戦直後という時代が、『浮雲』を撮りつつある1954年の現在とは異質であるということにどこまで自覚的であったのだろう。『浮雲』を撮るとき、その世界は日本から消えつつあったのである。

---

\*23 成瀬巳喜男・高峰秀子「『浮雲』のひと刻」、『近代映画』1955年2月号、129頁の成瀬の発言。前述の『映画ファン』のルポ「天城を越えて『浮雲』ロケ隊はゆく」には次のように記されている。

川の真中にあるそこの野天風呂は『金の卵』〔千葉泰樹、1952〕で島崎雪子、『四十八人目の男』〔佐伯清、1952〕で澤村契恵子、『伊豆の佐太郎』〔中川信夫、1953〕で高田浩吉<sup>ひろよし</sup>さんが撮影したり、松竹の『伊豆の踊子』〔野村芳太郎、1954〕でも長期ロケをやったというゆわれのあるところ。シナリオでは伊香保温泉となっているのだが、現場では終戦直後の面影を残している浴槽がないので、この場所を選んだとのことである。  
(136頁)

\*24 岩崎昶『日本映画私史』朝日新聞社、1977年、234頁。

### 第Ⅲ章第2節 光の記憶

#### 玉井正夫

1949年に成瀬巳喜男は『不良少女』(1949)という映画を東横映画で手がけている。『肉体の門』(マキノ正博、小崎政房、1948)、『暁の脱走』(谷口千吉、1950)など、戦後に多くの作品が映画化された田村泰次郎の同名小説を映画化したもので、ふたりの対照的な少女の姿を通して戦後の頹廃した世相を描いたとされている。成瀬はこれを含めて「アプレゲール(戦後における頹廃的な若者像)」をめぐる連作を構想していたという<sup>\*25</sup>が、後年成瀬は「自分がどうしてもやりたい、ってものじゃなかった」<sup>\*26</sup>と述懐している。今日フィルムが現存しておらず、作品について論じることができないものの、この映画は成瀬にとって重要である。公開作としては、主演の森雅之、カメラマンの玉井正夫との最初の仕事であるからである。

【Ⅲ - 1 3】玉井正夫(1907-1997)

成瀬の批判にも関わらず、玉井正夫は「『不良少女』は小品ながら成瀬作品としては隠れた佳作であった」<sup>\*27</sup>と高く評価している。「これは小品だったですけども、ちょっと興味ある写真〔映画〕だったと思うんです。そのころの成瀬巳喜男は、肉体的なものに対して何か興味があつたような気がしますね」<sup>\*28</sup>。

実は玉井と成瀬は『不良少女』の前年に、『白い野獣』の撮影で出会っていた。戦後に急増した街娼たちのための更生施設を舞台とした映画である。『夜の女たち』(溝口健二、1948)など、敗戦後の風紀の乱れを取り上げた「社会派」的な作品であり、『お国と五平』(1952)、『山の音』(1954)などに出演している山村聰が成瀬映画に初めて出演している。玉井は撮影技師会の推薦によって撮影監督に就いたが、撮影前、玉井が成瀬に、山崎一雄(『浦島太郎の後裔』の撮影監督)が自分の門下生であると伝えると、成瀬は「満足そう」

\*25 「これ〔『白い野獣』〕はあとの『不良少女』『怒りの街』と合わせて一連のものを作る予定だったのです」。成瀬巳喜男「自作を語る」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、42頁。1947年の『春の目ざめ』、48年の『白い野獣』、49年の『不良少女』は思春期の少年少女、街娼更生施設の若い女性たちが主人公である。なお、『白い野獣』は東宝争議のために完成が遅れ1950年に公開となった。

\*26 成瀬、同上、42頁。成瀬はこの作品について「稼がないと食えないって処ですか。フリーになったのだし、条件のいいわけはない、どういふ処からでも出直そうという気持ちが強かったですね」と、金銭的に切迫した当時の状況下で、自由に題材を選ぶことができなかったことをほのめかしている。

\*27 玉井正夫「成瀬巳喜男とその時代」第1回、『キネマ旬報』1991年11月下旬号、113頁。

\*28 玉井正夫「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」、蓮實・山根編『成瀬巳喜男の世界へ』207頁。

な顔を浮かべたという<sup>\*29</sup>。玉井と成瀬との間にはすぐに信頼関係が築かれたと思われる。

『白い野獣』の撮影に着手するといっても、仕事の打ち合わせはなかった。成瀬組の仕事の在り方は先輩から一応聞いてはいたが、セット入りする直前でも何の打合せもない。〔改行〕それだけカメラマンの責任は重大で、私の仕事も難しいものだった。私なりに撮影計画を立てて、撮影に望んだ。<sup>\*30</sup>

だが東宝争議によって『白い野獣』は中断を余儀なくされてしまう。こうしてストライキ中に、成瀬は他の映画会社で監督を勤めることになる。『白い野獣』と『不良少女』の撮影には、東宝争議が深く影を落としている。

先述した『銀座化粧』と同様に、『不良少女』の撮影に際して、成瀬と玉井とが戦後の痕跡をとらえることに腐心していたことがうかがえる。

この映画の背景は、大阪の下町と南地の繁華街である。大阪に詳しい私は、釜ヶ崎ドヤ街、新世界ジャンジャン横町を案内した。／まだ戦争の傷跡が残った道頓堀界隈の焼け跡から撮影が始まる。この辺りにたむろする不良少女の掴み合いの乱闘シーンなど、ロケのほとんどが曇天狙いの撮影で戦後のすさんだ街の様相をリアルに表現した。〔改行〕新世界ジャンジャン横町は人通りが多いため、ロケを避けて撮影所オープンにこの建物を再現した。<sup>\*31</sup>

玉井は『めし』でも大阪のロケーション撮影で成瀬を補佐した。中古智と同様、玉井も成瀬映画の映像面に多大な寄与をもたらしたが、やはりその戦中戦後の経歴が『浮雲』に影を落としている。

玉井は 1907 年に愛媛で生まれた。生後すぐに両親と大阪へ引っ越し、子供時代に『名金』（フランシス・フォード、1915）や『鉄の爪』（エドワード・ホセ、ジョージ・B・サイツ、1916）などの連続活劇で映画の洗礼を受ける。彼はまた黒田重太郎の書物を読み、絵画への道を模索していた<sup>\*32</sup>。1923 年、16 歳の彼は D・W・グリフィス監督の『東への道』（1920）と『嵐の孤児』（1921）を見て将来を定める。

〔『東への道』の〕 広大なロケーションには驚いた。氷の上に倒れているリリアン・ギッシュが流れていく。この時、初めて女のクローズ・アップを見た。助けにいく男のロング・ショット、激しいカット・バックに目も眩むようで、私は感激した。<sup>\*33</sup>

---

\*29 玉井「成瀬巳喜男とその時代」第1回、112頁。

\*30 玉井、同上、113頁。

\*31 玉井、同上、113頁。

\*32 玉井「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」208頁。

\*33 玉井正夫「玉井正夫回想録」第1回、『映画撮影』第127号、1995年、38頁。

1924年、17歳の玉井は大阪にあった映画スタジオの帝国キネマを見学、そのまま入社を決意する。玉井が師事したのは『狂つた一頁』（衣笠貞之助、1926）や『元禄忠臣蔵』（溝口健二、1941-42）を手がけた杉山公平である。「杉山のカメラは明るく柔らかい美しいトーンであった。私はこの時の杉山のトーンに深く影響されたものと思う」<sup>\*34</sup>。その後、市川右太衛門プロダクションに移籍、1928年、玉井は右太衛門主演の時代劇『野獣』（古海卓二、1927）にて21歳で撮影監督デビューする。その後、独立プロダクションを転々とし、1936年にJ Oスタジオに入社。J Oは翌年、P C Lと合併し東宝となるが、そこで彼は『沼津兵学校』（今井正、1939）などを手がける。さて中古と違い、玉井は戦前戦中に成瀬と仕事をしていないのはどうしてか。それは、1939年から45年まで、玉井が劇映画を撮っていないからに他ならない。

### 知られざる映画班、航空教育資料製作所

1939年、玉井は森岩雄から砧撮影所の第二製作部に移籍しないかと打診される。第二製作部とは文化映画と呼ばれる記録映画および教育映画の製作部門である。この年、日本政府は映画法を制定し、文化映画上映を義務づける。これにより文化映画の需要が増え、映画会社は文化映画部の拡充を迫られることになった。

玉井正夫が文化映画部に移籍したのは、こうした時代の要請もあるが、彼自身の興味による部分も大きい。ドキュメンタリー映画に関心を寄せていた彼は、『伯林一大都会交響楽』（ワルター・ルットマン、1927）に想を得て、自主映画『大都会交響楽』（1929）を撮っているのである。玉井は言う。

記録映画の世界では、カメラマンの創造が十分生かされる。壮大な自然を対象に映画創造が自由に発揮できる。それに魅力を感じる。劇映画も捨てがたいが、しばらく文化映画に身を投じることにした。<sup>\*35</sup>

文化映画部で玉井が手がけたのは、『山と戦う』（伊東寿恵男、1939）、『登高三千米』（伊東寿恵男、1940）、『室生寺』（中村敏郎、1940）、『百錬日本刀』（荻原耐、1940）、『村の学校図書館』（荻原耐、1941）などである。

意外なことにドキュメンタリー世界への転身が『浮雲』の世界に玉井を近づける。1941年、映画各社にあった文化映画部はひとつに統合される。日本映画社（前章で旧日映と呼んでいたもの）の誕生である。こうして東宝文化映画部の社員たちは旧日映に異動となるが、玉井は東宝に留まる。増谷麟の要請により東宝第二製作部に新たに設置された航空教育資料製作所に移籍することになるからである。41年から45年まで存在した航空教育資料製作所については、戦後に関係資料が焼却されたこともあり、東宝社史にも記載がない。

---

\*34 玉井、同上、39頁。

\*35 玉井正夫「玉井正夫回想録」第2回、『映画撮影』第128号、1995年、58頁。

ここでは残された資料をもとに航空教育資料製作所における玉井の活動を記しておく<sup>\*36</sup>。

航空教育資料製作所で製作されていたのは、一般の映画館で上映される映画ではない。軍からの委託によって製作された、兵隊の軍事学習用の「教育映画」である。玉井はその第一工場撮影室室長に就任する。玉井は業務について「若い人たちの面倒を見た」<sup>\*37</sup>と語るに留めている。前田実、中尾駿一郎などが助手をつとめた。

航空教育資料製作所で玉井が手がけた代表的な仕事としては、海軍から委託された『水平爆撃理論』（大石郁雄、1941）というものがあったという。

爆撃機が目標に対して爆弾を投下するとき、飛行機の手速と空気の抵抗の関係で放物線状に落下する。だから命中させるためにはどの位置から投下しなければならないかといったことをアニメーションと図表で説明し、これと実写を組み合わせたものである。<sup>\*38</sup>

玉井は浜松飛行場、鈴鹿海軍飛行隊、明野飛行隊に赴き、戦闘飛行訓練を撮影。玉井の任務は機内コックピットへカメラを設置し、飛行機に同乗して地上を正確に撮影することであった。戦時中、玉井はこうしたガイダンス・ムービーを多数手がけていた。肩書は「撮影」であるがこれは便宜上のもので、現場では演出も含めて職掌は未分化であったという。「戦闘機の空中戦の戦術を扱った」とされる『摺鉢型空戦要領』（1943）は玉井の演出作である。

【Ⅲ - 1 4】航空教育資料製作所時代の玉井

## 南洋の記憶

こうした業務の一環として、1943年、玉井は助手の仲沢半次郎を同伴させて南洋トラック諸島の連合艦隊の撮影に赴く。トラック諸島は現在チューク諸島と呼ばれる西太平洋上の群島である。玉井は軍人ではなかったが、軍嘱託として技術大尉という称号を一時的に授与されての赴任となる<sup>\*39</sup>。トラック諸島は大戦中日本統治下ではあったものの、この海外撮影は玉井にとって貴重な南方体験となる。そしてそれは危険でありながら甘美な任

\*36 東宝の航空教育資料製作所については、佐藤忠男『日本映画史2 増補版』岩波書店、2006年、64-67頁、および林頼四郎「日本映画史のミッシング・リンク 東宝の航空教育資料製作所」（全5回）、『映画テレビ技術』2006年を参照。なお玉井は回想記において「航空資料製作部」と記述しているが、ここでは「航空教育資料製作所」で統一した。

\*37 「玉井正夫 カメラマン」、日本大学芸術学部映画学科編『キネマを聞く Part1』江戸クリエート、1994年、254頁。

\*38 佐藤『増補版 日本映画史2』65頁。

\*39 「玉井正夫 カメラマン」248頁。

務であった。

現地では戦艦大和や高級母艦翔鶴などの十数隻の連合艦隊が威風堂々と雄姿を見せていた。私は戦艦大和を訪れた。／ある日、カメラを携え空母から発進する偵察機に乗ってラバウル上空に向かった。／まだ明け方の南太平洋は美しく、戦争を忘れさせる思いである。足下に敵地を眺めて撮影したが、撮影を終え、空母に着艦してほっとした思いがした。／トラック諸島では様々な記録を撮り、三週間後帰途につき、空母翔鶴に乗り込んだ。／この日の太平洋はずごく荒れたが、日本最大の空母翔鶴は、泰然自若、悠々と航海を続ける。後方には戦艦大和が従っていた。勇ましい情景だった。<sup>\*40</sup>

この撮影から11年後、玉井はかつての記憶を蘇らせる。『浮雲』について玉井は「従来の成瀬調の淡彩的作風から一転したもの」<sup>\*41</sup>と述べる。「成瀬は今度の映画（シャシン）は『いつものとは違うね』と一言、その仕事に対する意気込みをうかがわせる」<sup>\*42</sup>。玉井はそれまでとは全く異なる撮影法を試みることになる。

仏印の強烈な太陽下の画調はコントラストなトーンで処理する事である。私は戦争中、南方トラック諸島のロケで、焼きつくような陽光とスコールの襲来を経験した。その時の画調のイメージがある。〔改行〕ロケハン〔ロケーション・ハンティング〕の末、伊豆に決まるが、カメラは重厚な切れ味を有するドイツ製バルダー・レンズを使用、フィルターの効果と現像処理であり、仏印シーンは全部、この方法に決めた。<sup>\*43</sup>

玉井は『浮雲』撮影に際し、映画を、戦時中の仏印、戦後の日本、そしてラストの屋久島の3パートに分け、それぞれ統一した画調を目指したという。玉井の撮影ノートには「現地にかわる場所として伊豆を選ぶ。樹木が茂る小川の流れる場所を探した。光と影のコントラストを狙う」（傍点引用者）と書かれていた<sup>\*44</sup>。これは玉井にとっては例外的な試みである。

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というものを表現していくという方法を取っているわけなんです。<sup>\*45</sup>

---

\*40 玉井「玉井正夫回想録」第2回、60頁。

\*41 玉井正夫「成瀬監督とコンビ十年」、『三百人劇場映画講座 vol. 1 成瀬巳喜男特集』1986年、3頁。

\*42 「玉井正夫回想録」第4回、『映画撮影』第130号、1996年、69頁。

\*43 玉井正夫「成瀬巳喜男とその時代」第2回、『キネマ旬報』1991年12月上旬号、128頁。

\*44 ここまでの記述は渡辺浩「玉井正夫さんの『浮雲』」、『映画撮影』第159号、2003年、50-54頁を参照。玉井の手記はここから引用。

\*45 玉井「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」215頁。

軟らかな光の質感を好んだ玉井にとって『浮雲』の仏印は彼の仕事中でも異質であることが分かる。そしてそこには、玉井の戦争体験が影を落しているのである。彼の場合は中古とは反対である。中古にとって徴兵と抑留が戦後の再現を困難なものにしたのに対し、玉井の場合、従軍体験が映画撮影に資することになったからである。

### 第Ⅲ章第3節 戦後のざわめき

#### 斎藤一郎

映画『浮雲』での音楽について公開時の映画評ではほとんど触れられていない。わずかに津村秀夫が「特に上等とはいえないが、仏印時代の思い出が女の脳裡から永く消えにくいことを表した工夫を認めたい」<sup>\*46</sup>と述べる程度である。また小林信彦の「異国的な音楽のこっけいさ」(傍点原文)<sup>\*47</sup>といった批判も存在するが、松倉郁夫のように「個々の場面や、斎藤一郎による主題曲のメロディは、今なお鮮明に脳裡に焼きついています」<sup>\*48</sup>と高く評価する向きもある。ともあれ斎藤のスコアが特異なものであったことはたしかだ。

斎藤一郎は1909年生まれ。池内友二郎、池譲に作曲を、窪兼雅のもとでヴァイオリンを学んでいる。まず奏者として松竹管弦楽団に入団した斎藤は、新興キネマに移籍し、次第に映画音楽の作曲を目指すようになった。デビューは『思出の記』(小崎政房、1942)であり、その後1970年までの27年間に330本余りの映画音楽を手がけている<sup>\*49</sup>。斎藤が成瀬映画の音楽を手がけるのは1951年の『舞姫』からである。以来、1964年の『乱れる』まで斎藤は23本の成瀬映画で音楽を担当している<sup>\*50</sup>。成瀬と仕事をした他の作曲家たち——伊藤昇(8本)<sup>\*51</sup>、飯田信夫(5本)<sup>\*52</sup>、鈴木静一(4本)<sup>\*53</sup>、服部正(3本)<sup>\*54</sup>——と比べるとその差は歴然である。

斎藤一郎の音楽について小林淳は次のように述べている。

斎藤の特徴的な音楽設計は、やはりその叙情性にある。決してドラマ進行の妨げ

---

\*46 津村秀夫(Q名義)「成瀬芸術の一進展」、『週刊朝日』1955年1月23日、71頁。

\*47 小林信彦『『流れる』 架空世界の方位学』348頁。

\*48 文藝春秋編『日本映画ベスト150』文春文庫、1989年、61-62頁。

\*49 斎藤一郎の経歴については、斎藤一郎「映画音楽とはいかなるものか」、『キネマ旬報』1957年12月上旬号、63-67頁に記された略歴、および、小林淳「自堕落な男、哀れな女…二人の放浪を表現した音楽」『浮雲』レーザーディスク付録解説、東宝株式会社、1995年を参照。

\*50 斎藤一郎作曲による成瀬映画を年代順に列挙すれば以下の通り——『舞姫』、『おかあさん』、『稲妻』、『夫婦』、『妻』、『あにいもうと』、『山の音』、『晩菊』、『浮雲』、『女同士』(『くちづけ』)、『驟雨』、『妻の心』、『流れる』、『あらくれ』、『杏っ子』、『罌雲』、『娘・妻・母』、『夜の流れ』、『秋立ちぬ』、『妻として女として』、『女の座』、『女の歴史』、『乱れる』。

\*51 伊藤昇による成瀬映画を年代順に列挙すれば以下の通り——『女優と詩人』、『妻よ薔薇のやうに』、『噂の娘』、『桃中軒雲右衛門』、『君と行く道』、『朝の並木路』、『禍福・後篇』、『お前も俺も』。

\*52 飯田信夫による成瀬映画を年代順に列挙すれば以下の通り——『雪崩』、『鶴八鶴次郎』、『秀子の車掌さん』、『春の目ざめ』、『怒りの街』。

\*53 鈴木静一による成瀬映画を年代順に列挙すれば以下の通り——『愉しき哉人生』、『勝利の日まで』、『薔薇合戦』、『銀座化粧』。

\*54 服部正による成瀬映画を年代順に列挙すれば以下の通り——『まごころ』、『母は死なず』、『石中先生行状記』。

にならない、余計な表現を与えないようとする作風には、昔気質の職人が持つ気概といったものを感じさせる。斎藤の“優しく美しく、説明過剰の音楽は決して付さない”個性は、数多く担当した文芸作・家庭劇の音楽に滲み出ている。音楽が際立ち、観る者の耳に印象強く入り込んでくる性格の音楽ではない。音楽面に注意を払って作品に接しないと、印象に残らない場合もある。斎藤の作品歴を眺めると、実に多くの名作と称される映画の音楽を手掛けていることに驚く。これだけの実績を持つ作曲家にしては、その音楽に的を絞った研究が展開された事実は確認できない。おそらくあまりにも目立たない音楽設計、記憶に残り難いメロディゆえのことなのだろう。<sup>\*55</sup>

斎藤音楽の慎ましきは彼の創作理念に関わるものである。「映画音楽とはいかなるものか」という音楽論のなかで斎藤は音楽と身体器官との相関を強調している。

私達の心臓、呼吸、歩行、感情の起伏は、私達の内部に音楽的生命の躍動していることを示している。映画も全く同じである。

音楽は楽音の持続継起する運動以外の何ものでもなく、しかもその原初的なもの、つまり運動するリズム・テンポ・ダイナミックはあらゆるものの中に発見される。光と音で構成された映画が、その意味で音楽そのものであるといってもあながち根拠のない論理の飛躍ではない。音楽家のわたしには至極あたり前のことと思われる。

それらのことからして、映画と音楽がもともと赤の他人でないのは勿論、映画に音楽が必要であったし、また映画に音楽がつきものであった理由の一端でうかがえよう。(傍点原文)<sup>\*56</sup>

映画には固有の運動があり、音楽も同様である。映画とはその運動において——たとえそれがサイレント映画であっても——音楽性を有している。映画即音楽という映画音楽観を持つ斎藤にとって、映画固有の音楽性と映画音楽とはどのような関係であるべきか。その映画の音楽性に対し映画音楽は能うかぎり同調すべしというのが斎藤の考えである。換言すれば映画音楽は映画の音楽性に奉仕すべきものなのである。彼の挙げる「良い映画音楽の条件」を見てみよう。

- (一) その映画の個性に適していなければならぬ。
- (二) 作曲技法は高度のものでなくてはならぬ。
- (三) 完全にその映画のための創作でなくてはならぬ。
- (四) その映画の本質的なテーマを正しく把握していなければならぬ。
- (五) 単なる説明描写であってはならぬ。(それは単に映像の解説ではなくして、

---

\*55 小林「自堕落な男、哀れな女…二人の放浪を表現した音楽」。

\*56 斎藤「映画音楽とはいかなるものか」64-65頁。

映画の心を音楽するものでなければならぬ。)

- (六) 目的が明確でなければならぬ。
- (七) 音楽そのものであるのではなく、あたかも映画自体の内部からの声の如く自然であらねばならぬ。
- (八) 映画の感動と作曲家の感動が一体化して、更に高次の表現になっていなければならぬ。
- (九) 他の音楽素材と完全にモンタージュされていなければならぬ。
- (一〇) 対位法的手法は単なる思いつきであってはならず、内在的な必然性を持たねばならぬ。
- (一一) 演奏、録音、再生が完全でなければならぬ。(傍点原文)<sup>\*57</sup>

映画音楽は映画の「個性に適して」おり、映画にとって「自然」であり、映画と「一体化」していなければならない。すなわち映画と音楽とは不即不離であらねばならない。黛敏郎と芥川也寸志との鼎談のなかで、斎藤は「映画音楽というものは、監督の演出意図、作品の狙いから離れられない、映画音楽だけを切りはなして論じることはできない」と明言している<sup>\*58</sup>。

斎藤がここで仄めかしているのは、早坂文雄と黒澤明とが試みた「対位法」的な作曲であったのかも知れない。『酔いどれ天使』(1948)の「カッコウワルツ」、『野良犬』(1949)の子供の童謡など、『狙撃兵』(セミヨン・ティモシエンコ、1932)から想を得たものとされるこうした手法は、斎藤音楽においてはまず見られないものである。こうしたあざとさは、斎藤によれば、「内在的な必然性」を持たないのである。斎藤はハンス・アイスラーの『映画のための作曲』(1940)を引きながら次のように自説を述べている。

音楽が対照的である場合も、構成の統一はあくまで保持されなければならないし、ある場面に対して無関係な音楽が導入される場合も、それは全体の意味から考えて、ひとつの特殊な関係として正当な理由づけがなされ得るようなものでなければならぬ。<sup>\*59</sup>

こうした斎藤が成瀬映画のために書いたスコアの最初の成功作は『稲妻』(1952)であろう。斎藤はピアノ協奏曲を思わせる、短調の哀切なメインテーマを作曲した。ここではひとつの主題をピアノからオーケストラへと反復し、哀感を増幅させていく。『稲妻』は林芙美子の小説の映画化、主演が高峰秀子である点で『浮雲』と共通している。同じ旋律の繰り返しを基調とする斎藤の映画音楽は、映画全体を単調なものにしかねない。だが斎藤の音楽は、語りを円滑化するのみならず、決定的な場面で映画を牽引することになる。

---

\*57 斎藤、同上、65頁。

\*58 黛敏郎・斎藤一郎・芥川也寸志「映画音楽家は発言する」、『キネマ旬報』1956年9月下旬号、45頁。

\*59 斎藤「映画音楽とはいかなるものか」67頁。

## メインテーマの反復と変奏

『浮雲』の音楽は斎藤一郎の「快心作」であるが最大の例外作である。小林淳が述べるように、それは「斎藤の作品群の中で極めて異質」なものである。「音楽が前面に出るばかりか、終始作品にリズムを与え時には音楽がドラマを牽引していく構造を見せるのだ。ここまで音楽が自己主張した例は斎藤の仕事としては珍しい」。長くなるが小林の適確な分析を引用する。

東宝マークからメインタイトル、クレジットに流れる音楽は、マラカスを主として打楽器の律動の上に、官能味を匂わす木管楽器がうねるように中近東的な音階の主旋律を吹く。装飾音型を奏でていた弦が中盤から主題を受け持ち、木管が装飾音型に移って弦が情感込めて盛り上がっていく。音色から漂う気だるくやるせない厭世観は本作を覆う重要な空気を形成し、終着駅なき道行、道なき道をひたすら突き進む富岡兼吉と幸田ゆき子、この二人の「宿命のテーマ」を担う。民俗音楽構造が摂られた旋律によって本ドラマの発祥が仏印にあることを絶えず意識させると同時に、その設計にはジプシー音楽の要素も仄かに加味されている。甲斐性なしの自堕落な男との、どうしようもない絆に運命を任さざるを得ない、哀れな女の生き方を聴覚面から表現する。音楽が現れる多くの箇所において本テーマは奏される。劇中幾度も描かれる、一室での富岡とゆき子の会話シーンには必ずといって良いほど聞えてくる。繰り返し反復されることにより、富岡に女としての運命を握られたゆき子の投げやりな人生観を主張し、二人の台詞のやりとりを観客の注意を引き付ける効用を生んだ。各場面表現の楽曲も、多くが木管と弦で紡ぐ同様の統一性に則られている。このように音楽がはっきりと自己を表現してくる斎藤一郎の作品は他には殆どないと思われる。成瀬との十分な打ち合わせを行って立てられた設計であろうが、斎藤音楽の奥行きを提示する。『浮雲』は斎藤音楽を抜きに語ることはできない。冒頭のメインテーマが醸す雰囲気からドラマが沿っていくかの如き構造が、何よりもそれを証明している。<sup>\*60</sup>

この分析に対してつけ加えるべきことは、以下の3点である。

第1に、この音楽が成瀬との綿密に計算されたものであろうという推測は、斎藤自身の証言で裏付けできる。「私の快心作」というコラムで、斎藤は述べている。

一本だけ挙げることは大変むづかしいが、比較的新しい仕事の中では、やはり『浮雲』を撰びたい。愚かと云えば愚かとも云えるほどに人間くさい、またそれだけに人間の不可解な一面を象徴しているような“ゆき子”という女の哀れさがひどくいじらしいものに思われ、私はしんから主人公に同情しながら作曲したのだが、それが鼻持ちならぬセンチな音楽に終らずにすんだのは、成瀬監督のおかげであった。ボンゴのリズムに乗ったフルートのテーマを回想形式に何度も使っ

\*60 小林「自堕落な男、哀れな女…二人の放浪を表現した音楽」。「仏印（南ベトナム）」の表記は変更してある。

て、ある種の効果を挙げたのは、一に成瀬さんの注文に依るものであって、私の悪い甘さが危いところで救われたというのが実感である。<sup>\*61</sup>

第2に、斎藤は「ボンゴのリズムに乗ったフルートのテーマ」を書いたのは『浮雲』が最初ではないということである。彼は以前、同種の試みをしている。それは『南十字星は偽らず』（田中重雄、1953）という実在の事件に基づく恋愛映画である。ボルネオに赴任した日本人軍人（千田是也）がマライと中国の混血の女中（高峰三枝子）と恋に落ちるが、戦後に引き裂かれる。南方を舞台とした恋愛映画のため、『浮雲』との共通点が少なくない。占領地で日本人が現地女性と関係を持つという描写は、『浮雲』でも間接的に描かれている。いずれにせよ、斎藤はここでドラムとフルートによる異国情緒溢れるテーマ音楽の作曲を試みている。ここでの経験が、『浮雲』に生かされていることは間違いない。

第3に、メインテーマと後半における「大日向教」の音楽との類似性である。大日向教は、ゆき子の義兄である伊庭杉夫が戦後になって始める新興宗教である。この大日向教において、信者たちによる祈祷が登場する。黒い僧服を着た男の指揮のもと、十数人の信者達が目をつぶり、囃子に合わせて体を左右に揺するというものである。ここで用いられている旋律は、笛と太鼓によるものだが、『浮雲』のメインテーマの旋律に酷似しているのである。戦中の仏印を象徴するメインテーマと、戦後の新興宗教「大日向教」を象徴するテーマが同じ音型を共有していることは、この両者が両極の関係にあることを物語っている。

斎藤がどのように『浮雲』の作曲していったのか、具体的な行程は分からない。作曲のプロセスについて斎藤はまずシナリオを精読することから始めると述べている。「そして、その映画の内容、性格、目的を明確に把握する。読む過程で作曲家が経験する心理的起伏、明暗——強烈な度合のものは明かに感動であるが——それらは最も初歩的な、もっとも自然発生的な作曲のモチーフになる」<sup>\*62</sup>。その後で、映画のオールラッシュを見る。オールラッシュとは撮影と編集が終わった段階のフィルムである。

映画は、まず視られなければならない。細部は全体との関連において把握されなければならない。しかもその構成の根底には、極めて周到な数学的計算があることを思うならば、作曲もまた、そのような客観的操作が必要である。〔改行〕オール・ラッシュは、この意味ですこぶる大切であって、その後の演出家と作曲家の打合せ、協議が、その映画の音楽構成を決定的なものにするわけである。<sup>\*63</sup>

『浮雲』においても、成瀬と斎藤との間で検討がなされたことは想像に難くない。斎藤の作曲にも「周到な数学的計算」があったことは間違いないだろう。ここでの音楽の陰影関係も企図されたものであった可能性は高い。

---

\*61 斎藤一郎「私の快心作『浮雲』、『映画旬刊』1955年10月下旬号、123頁。

\*62 斎藤「映画音楽とはいかなるものか」65頁。

\*63 斎藤「映画音楽とはいかなるものか」66頁。

メインテーマと「大日向教」のテーマはいずれも陶醉、恍惚、忘我をかき立てるものである点で共通している。メインテーマはヒロインの仏印の記憶を喚びさまし、現実を忘れさせる。「大日向教」もまた信者に「踊り念仏」まがいの祈祷で現実から目を瞑らせる。こうしてゆき子の恋愛は、音楽によって、アイロニカルに相対化される。ゆき子の内部にあっては崇高な陶醉が、卑俗なものとして外部化されているのである。救済を求め、似非宗教家によって文字通り踊らされている信者たちは、ゆき子と分身関係・鏡像関係にあるのである。

恋愛映画の傑作といわれる『浮雲』が、恋愛映画一般において連想され得る高揚感や多幸感といったものと無縁であるのは、映画と主人公の物語との距離にあることはすでに確認した。だが斎藤の音楽は、ゆき子と距離を置きながら、同時に完全に突き放すこともない。ゆき子の愛は「迷妄」だと指摘されることがあるが、また同時に信仰に近い崇高さを帯びてもある。斎藤の音楽設計は、こうした愛の在り方を雄弁に語りかけている。

### 流行歌の活用

斎藤一郎の音楽とともに忘れてはならないのが、映画世界の内部で演奏されたり流されたりする既成音楽である。これがどこまで斎藤の指示（あるいは成瀬の指定）であったのかは不明である。だが少なくとも、それが映画音楽と複雑な競合関係を見せていることは指摘しておかなければならないだろう。

まず挙げなければならないのは、「インターナショナル」の歌声である。林芙美子の小説にも、水木洋子のシナリオにも存在しないものであるがこれについては改めて述べたい。次に有名な流行歌が2曲使用されている。ひとつが、サトウハチロー作詞、万城目正作曲の「リンゴの唄」である。これは復興マーケットという屋外市場で、傷痕軍人たちによって演奏されている。もうひとつが、鈴木勝作詞、服部良一作曲の「東京ブギウギ」である。これは『浮雲』のみならず、敗戦直後を舞台とする場合に必ず使用される音楽である。このふたつの流行歌は、曲調も歌詞も明朗であるにも関わらず、——前者は傷痕軍人によって演奏されていることもあり——映画のなかでは陰鬱さをかき立てる点でも共通している。

その他に特定が困難ないくつかの楽曲がある。そのうちで重要なものをふたつだけ挙げておく。ひとつは、伊香保温泉で南方帰りの向井清吉（加東大介）が経営する「ボルネオ」という小料理屋の場面でかかっている音楽、いうまでもなく音源が映画世界内部にあるBGMで、アコーディオンを基調としたレトロな軽音楽である。これが誰の作曲によるものであるのかは不明であるが、宿代が払えなくなった富岡が、懐中時計を質に入れるという場面であって、富岡の貧窮をもの悲しく引き立たせて見せている。

もうひとつも映画内部のBGMである。ゆき子と伊庭が再会し、ラーメン屋で近況を交しあうときに流れている音楽である。いささかジャズ風のテンポを刻みつけながら、メランコリックな音楽が流れている。これもまた曲名が特定されていないが、『酔いどれ天使』（1948）において使用されているものと同一である。出所したやくざの親分（山本礼三郎）が、バーで三船敏郎の情人（木暮実千代）を見初めるという場面で流れている陰鬱なメロディが『浮雲』のラーメン屋でも流れているのである（この後に、『酔いどれ天使』の方は、名高い「ジャングル・ブギ」が始まる）。どちらの場面においても男の女に対する動物的な愛欲が主題となっている。山形勲演じる伊庭も、山本礼三郎扮する親分も、虎視眈々と自分の「獲物」を狙っているのである。暗い情念の発露が戦後の混乱を背景にしている点で同じ世界を共有している。

『酔いどれ天使』と『浮雲』が、同じ戦後を描いているという事実は、逆説的に、この2つの映画の時代が異なることも物語っている。『酔いどれ天使』はいわば戦後を構成する「現在」であるが、『浮雲』では、中古の美術と同じく、「再現された戦後」なのである。やはりここでも戦後は対象化されている。『浮雲』は『酔いどれ天使』とは作られた時代が違うのである。

【Ⅲ - 15、16】『浮雲』と『酔いどれ天使』。同じ流行曲が使用されている

### 第Ⅲ章第4節 男たちの戦後

#### 山形勲と加東大介

ここから次節にかけて、『浮雲』の俳優たちについて見ていこう。まず、これが最初で最後の成瀬映画の出演となった伊庭杉夫（ゆき子の義兄）役の山形勲。

山形は1915年生まれ（出演時39歳）。15歳で学業を放棄、日本俳優学校に入り、役者の道を目指す。1942年、山村聰らと文化座を結成する。『斬られの仙太』（滝沢英輔、1949）で映画初出演。山形の特徴は「独特の太い声と精力的で押しの強さを感じさせる風貌と雰囲気」<sup>\*64</sup>である。

とくにその鞏固な意志を感じさせる太い眉と、太い鼻梁、ギラギラと輝く瞳、面

【Ⅲ - 17】山形勲（1915-1996）

長の魁偉な風貌は強烈な印象を残す。『浮雲』の出演は彼独特の個性が発揮され、映画出演5年目の山形にとってその後の役者人生の転機となる。

ヒロイン・高峰秀子の義兄で、戦後の混乱期に新興宗教の教祖となり、吸い上げた金を餌に、彼女にしつこく結婚を迫る、いかにもいかがわしい中年男・伊庭杉夫を演じたのだが、その色敵ぶりは見事でもあり、やがて悪役としてユニークなバイプレイヤーぶりを発揮するきっかけとなる。<sup>\*65</sup>

伊庭の性格を最もよく表わす場面のひとつに、物置小屋に住みながら街娼に身を窶しているゆき子から、自分の蒲団を取りに訪れる場面であろう。生活に窮するゆき子を瞥目に、無情に返却を迫る威圧感。「蒲団がなけりゃ稼げないかい？」というときの下品な笑み、その言葉に憤り蒲団を投げ出すゆき子を目にして一瞬見せる憐れみと絶望を湛えた表情は類型的な悪役には収まらないものである。もうひとつ挙げるとすれば、後半、新興宗教家に転じた伊庭が、信者に施療を行う一連の場面である。「エーテルがきてますぞ」と唱えながら出鱈目な説法を行うさまは、滑稽というには生々しい気迫に満ちているが、その直後、金の無心に訪れたゆき子が煙草を吸うのを見ながら、「変わったな」と言い悲しげな

\*64 『日本映画人名事典 男優篇』下巻、キネマ旬報、1996年、816頁。

\*65 同上、816-817頁。

表情を浮かべる。伊庭は成功のためには手段を選ばない功利主義者であり、決して好意的に描かれることのない人物である。映画では、しばしば悪役として誇張されがちな人物であるが、山形はそうした伊庭が人間的な感情をみせる瞬間を見事に演じてみせる。

山形とは反対に、50年代から60年代にかけて、成瀬の映画に数多く出演した脇役として加東大介がいる。加東は1911年生まれ（出演時43歳）。父が歌舞伎役者であった加東は、中学卒業後、兄・沢村国太郎とともに歌舞伎の世界に入る。その後、前進座に入り、市川筵司えんじ名義で『人情紙風船』（山中貞雄、1937）などに出演している。時代劇俳優だった加東にとってひとつの転機となったのは成瀬の『おかあさん』（1952）であった。映画雑誌のコラムに彼は次のように書いて

【Ⅲ - 18】加東大介（1911-1975）

戦后、京都で映画へ入りましたが、現代劇がやりたく二十七年に東京へ居を移し、成瀬先生の御好意でこの『おかあさん』へ出演させていただき、この作品以後、現代劇の俳優としても皆さんにみていただけるようになった思い出の映画です。作品としても、役としても大好きなものです\*66。

『浮雲』は加藤にとって3本目の成瀬映画の出演であるが、その後も15本の成瀬映画に出演した。

加東が演じているのは、伊香保で「ボルネオ」というバーを経営している向井という男である。富岡が自分と同じ南方に赴任していたことを知ると、好意を懐き自分のもとに投宿するよう提案する。加東はふくよかな風貌、愛嬌ある顔立ちなどで、欲望の権化ともいべき山形勲の男性像とは一見対照的である。だがその温厚な風貌に似合わず、戦後に彼が演じた役柄には戦争の影がついてまわる。

『おかあさん』で彼が演じたのが抑留から復員した男であることは重要である。

【Ⅲ - 19】『たそがれ酒場』の加東（右）

『浮雲』と同じ年に公開された『たそがれ酒場』（内田吐夢、1955）で加東は競輪狂を演

\*66 加東大介「私の快心作『おかあさん』、『映画旬刊』1955年10月上旬号、143頁。

じているが、偶然酒場で軍隊時代の上官（東野英治郎）に再会するや彼に深々と敬礼する。ふたりは意気投合し「歩兵の領分（万朶の桜）<sup>ぼんだ</sup>」を放歌高吟する。『秋刀魚の味』（小津安二郎、1962）ではバーテンダーを演じているが、彼が「軍艦行進曲（軍艦マーチ）」を流しながら笠智衆に敬礼する場面は、加東という俳優が「戦争時代への追慕」のイメージを体現していることを物語っている。『七人の侍』における七郎次という侍役も、いわばこうした加東の戦争の痕跡性なくしては考えられないものだ。これらの出演映画には加東の実人生が多少なりとも影を落としていることは否めない。1943年に加東は応召し、南方のニューギニアに向かう。そこで演劇団を結成し、兵士たちを鼓舞した。この戦争中の体験を綴った『南の島に雪が降る』は同題で映画化（久松静児、1961）され、加東自身も出演している。

最後にもうひとり脇役を挙げておく。比嘉という医師を演じた大川平八郎である。彼は映画の後半、病気で衰弱したゆき子の容態を検診し富岡に助言を施す。役としては決して重要とはいえないが、『浮雲』の配役において見逃せないのは、この比嘉医師を演じているのが大川という東宝のかつての看板俳優であることだ。大川は、東宝の前身であるPCL時代から成瀬映画に13本も出演している。だが戦後に出演したのは『舞姫』と『浮雲』のみで、これが大川にとって最後の成瀬出演作となった。大川の起用については別の箇所でも触れよう。

山形勲と加東大介とはともに戦後を代表するバイプレーヤーであるが、それぞれに戦後の人間像を体現している。山形に象徴されるのは、強烈な欲望と上昇志向である。加東に象徴されるのは、慎ましやかな同胞愛と戦争への追慕である。ここから次のことが明らかとなる。『浮雲』における伊庭（山形）と向井（加東）は、戦後にあっても、実質的に戦争時代を反芻しながら生きているということである。戦争の記憶を「喪失」としてではなく、「糧」として活用する術を身につけることで伊庭と向井は戦後を生きている。ふたりはいずれにしても、生きることに對して積極的であり、良くも悪くもたくましい。彼らに共通して見られる性質は、主人公のひとりである富岡兼吾を引き立てるためのものなのである。ここでようやく主演俳優森雅之について語らなければならない。

## 森雅之

森雅之が演じる富岡は、高峰が「ヌエのよう」と評したように、つかみ所のない存在である。この男性の魅力がどこにあるのか分からないと白状する批評家も

存在する<sup>\*67</sup>。一方、森と共演した高峰は惜しめない賛辞を送っている。

『浮雲』は完成後、たくさんの賞を獲得し、私も数々の演技賞を貰って自爆せず  
にすんだけれど、『浮雲』で私がボロを出さずにすんだのは、一重にも二重にも  
相手役の森雅之のおかげだと私は思っている。森雅之が優れた俳優だということ  
は以前から知ってはいたけれど、『浮雲』で共演して改めて私は彼の上手さに驚  
嘆した。<sup>\*68</sup>

岡田茉莉子もまた自伝のなかで、『浮雲』の後、『ある落日』（大庭秀雄、1959）で再び  
共演した森について次のように述べている。

（…）森さんは演技の「間」を大事にするひとだった。俳優は台詞をいって  
いるときは、演じているというより、むしろその語る言葉によって自分の気持ち、  
その感情を説明しているにすぎない。それよりも台詞をいわないときの演技の  
「間」、その沈黙のタイミング、それが森さんの演技の秘密だった。  
（…）

私のはじめて森さんと共演した『浮雲』のとき、森さん自身が森雅之を演じて  
いるように思えてならなかったのも、好ましくない役を演じていても、森さん自  
身のパーソナルな魅力がその役に反映し、嫌悪感を抱かせなかったからだと思う。

<sup>\*69</sup>

森がこの『浮雲』に対し、後年屈託をかかえていたことはすでに触れた通りである。岡  
田の「森さん自身が森雅之を演じている」というのは高峰の「富岡が森さんなのか、森さ  
んが富岡なのか、わからなくなるほどの名演技であった」<sup>\*70</sup>という評言とも通じる。

今日、森雅之のイメージは『浮雲』の富岡と『雨月物語』（溝口健二、1953）の源十郎  
によって定着している。たしかに日本映画で、これほど頹廢と知性を魅力的に体現する男  
優は稀有であろう。田辺聖子は「“落ちぶれる”ことの何たるかを彼は『浮雲』で玄妙に  
演じた。知性の裏付けなくして生まれ得ぬ演技力だった」<sup>\*71</sup>と述べている。森において、  
頹廢と知性とは、いわば不即不離の関係にある。だが1940年代後半から50年代前半、森  
という俳優のイメージを徐々に作り上げていったのは、黒澤明、吉村公三郎、そして木下

---

\*67 たとえば座談会の中で、長部日出雄は「森雅之のクールで崩れていく男の魅力というのは、あの年頃のぼくにはま  
だよくわからなかった」と述べ、赤瀬川準は「ぼくもああいう男がなぜモテるのかと思った」と答えている。長部、  
赤瀬川、藤子不二雄A「作品編座談会 映画は現代がもつ、タイムマシンである」、文藝春秋編『日本映画ベスト15  
0』文春文庫、1989年、37-38頁。

\*68 高峰秀子『わたしの渡世日記』下巻、文春文庫、1998年、336-337頁。

\*69 岡田茉莉子『女優 岡田茉莉子』文藝春秋、2009年、159-160頁。

\*70 高峰秀子『忍ばずの女』潮出版社、1994年、26頁。

\*71 田辺聖子『セピア色の映画館』集英社文庫、2002年、195頁。

恵介といった戦中戦後派の監督たちであった<sup>\*72</sup>。

森雅之は1911年生まれ（加東大介とは同年）。父親は小説家有島武郎である（森の本名は有島行光）。よく知られているように父有島は1923年に愛人と心中するのだが、それについて、森は多くを語っていない。「父有島武郎の想ひ出」という名のエッセイにおいて、彼は「父の日常生活は、詰らない程、常識であり、健康であった」と語り、次のように締めくくっている。

大正十二年、四十二歳で父は忽然と亡くなった。世間は色々と取り沙汰したが、私は、彼の死を詮索しようとは思わない。

私は、唯、子供が父親を敬愛するように、有島武郎を父に持ったことを誇りとする。前にも述べた通り、私の十三歳の時に亡くなってしまったことだし、彼の悩み、哀しみ、歓びを当時の私に解ろう筈もない。現在、人生も半ば過ぎた私が想像しても、世の中が余りにも変ってしまい、日本の落ち込んでしまった苦悩が先に立ち、父への追憶を妨げる。父も許して呉れると思う。

父が私に残したものと云えば、（いささか、こじつけではあるが）私が知らぬ間に演劇の仕事をするようになった動機位なものであろう。<sup>\*73</sup>

成城中学・高校を卒業後、1929年、築地小劇場に入団し演劇の道を志す。映画デビューは『母の地図』（島津保次郎、1942）であるが、彼の本格的な活動は戦後になってからだろう。舞台出身である森は、演劇と映画との演技の違いについて次のように述べている。

舞台の演技では、迫力をもって訴えかけるばあい、せりふやしぐさを熟演することによって、ある特別の効果を生みだすことができる。ところがそれが映画の演技になると、主として演出家がモンタージュによって構成的に組み立てるわけであり、従って映画演技は内省的なむしろ抑制された力によって観客を引きこんでゆくようになるといえるだろう。（…）舞台ではがいして熟演が通るけれど、ひとたび冷静なレンズの前に立ったばあいには、まず映画全体の流れのなかで、いかに客観的に自分というものを見出すか、今後の努力はこの点にかかっているといえよう<sup>\*74</sup>。

森の演技に共通するのは静けさである。それは彼の「内省的」な演技による部分が多い。

---

\*72 1949年に森が出演した成瀬監督の『不良少女』において彼がどのような演技を披露していたか分からない。成瀬と森との出会いの映画として、この作品が消失していることは遺憾である。

\*73 森雅之「父有島武郎の想ひ出」、『文芸往来』1949年3月号、89頁。

\*74 森雅之「演技についての感想」、『キネマ旬報』1946年8月上旬号、16頁。

## 頽廢と純粹

戦後になって森のイメージ、とりわけその知性と頽廢とを兼備した独自のイメージを作り上げたのは、吉村公三郎である。『安城家の舞踏会』（1947）で彼が演じているのは没落貴族の長男である。煙草を燻らせながらピアノを爪弾く彼の姿に、頽廢が魅力的なものとして描かれている。その翌年『わが生涯のかがやける日』（1948）においては、薬物中毒のやくざを演じている。映画の始まりで、禁断症状にうなされる森雅之の鬼気迫る形相は、『酔いどれ天使』の結核に冒されたやくざを演じた三船敏郎のそれと双壁

【Ⅲ - 21】『安城家の舞踏会』で戦後の頽廢を体現する森（右）。左は津島恵子

である。対談のなかで高峰から「森さん、蒼白きインテリという役が割り合い多いけど、好きなの」と聞かれた森は「好きというじゃないけど現代の憂うつというものは、ある程度時代を表わしているでしょう、だから、そういうものが表現できたらと思って、一生懸命やってるんですよ」と答えている<sup>\*75</sup>。

こうした森のアウトサイダー的なイメージが、その反道徳性にも関わらず人を魅了したのは、その背徳が実は「純真さ」でもあったからである。『わが生涯のかがやける日』において旧友（宇野重吉）と再会した森が、バーで日々の怒りを吐露する場面がある。いささか説明過剰（シナリオは新藤兼人）ではあるものの、彼が演じたキャラクターの苦悩を雄弁に語る。

「戦争のために何百万もの日本人が死んだ。兄も死んだ。弟も死んだ。友の幾人も死んだ。俺も死んでもいいと思った。それがどうだ。空しい幻影だったんだ。戦争は日本人がしたのじゃなかった。軍閥なんだ。軍人商売の一部がやった侵略戦争なんだ。命を投げ出した者の何という滑稽さ。空虚じゃないか。哀れじゃないか。何百万の戦死者……、何千万の戦争の犠牲者！」

彼は涙にむせびながら言う。「俺は駄目だ。人生から手を引いてるんだ。人間には戻れない！」森の演じる悪人はむしろ偽悪者であり、「悪人」を演じることを強いられているというべきだろう。森は吉村映画を経ることにより、「悪を強られる善人」という屈折した男性像を確立する。こうした屈折が『浮雲』に継承されていく。

\*75 高峰秀子・森雅之「『浮雲』の両主人公に聞く」、『時事新報』1955年1月11日、4面。

俳優としての森雅之の純粹性を畸形的なまでに肥大化させたのが黒澤明であった。黒澤はすでに戦中の『虎の尾を踏む男達』(1945)で起用している。しかし黒澤と森が真に出会うのは『羅生門』(1950)と『白痴』(1951)である。とりわけ『白痴』は(完成当初)4時間に及ぶ大作の主演である。両作で共通するのは、三船敏郎という俳優と共演していることだろう。三船が人間の裡にある獸性を象徴するのに対し、森は精神性を体現する。『羅生門』において森が演じているのは死者であり、その亡霊が巫女を

【Ⅲ - 22】『白痴』で黒澤は森(右)の純粹性を引き出す。  
左は久我美子

通して話す。亡霊、つまり肉体を喪失した人間であることは象徴的である。三船が常に肉体を感じさせる俳優であるのに対し、森の存在は儚げである。

ドストエフスキー原作の『白痴』は、戦争で精神を病んだ亀田を演じている。彼に興味を懷いた令嬢の綾子(久我美子)が、「あなたはどのような人なんでしょう？ 私<sup>わたくし</sup>もってあなたのことが知りたいわ。戦争に行く前は何してらしたの？」と尋ねる。そこで彼は、死刑判決を受け銃殺寸前で恩赦となった話をする。死刑の寸前、世界への愛に覚醒するという(原作にも同様の挿話が見られる)、彼の長台詞は、森の備える精神性をなくしては成立しないだろう。

僕の知ってる人全部！ 誰も彼も！ ただ往来ですれ違った人も！ いいえ、人ばかりじゃないんです。子供のとき、石をぶつけた子犬のことも！ 僕……なぜもっと親切にしなかったんだろう！ (…) 僕、もし助かったら……死なずにすんだら……今度こそ僕、誰にも、親切に、優しく、そう思って、僕……でもそれが駄目なんだ、このまま殺されるんだ、(次第に涙声になって) そう思うと、……もう僕、苦しくて、気がちがいそうで！

戦争の記憶にさいなまれる人物としては『わが生涯のかがやける日』を想起させる。だが何より異様なのは「僕」という一人称の連呼である。それは語り手の未熟さと純真さを印象づける<sup>\*76</sup>。

『白痴』における森は周囲の人物たちの意志を媒介する存在といえる。『羅生門』でも、彼の演じる人物は、何らかの意志を持って行動することが稀薄である。ただ彼はそこにい

\*76 上島春彦は、こうした森の役柄は三船の役柄との関係によってとらえるべきと主張する。ふたりは「相補的な関係によって支えられている」のである。「一見、三船と森が好敵手としての分身関係を成立させているようにも見えるが、むしろこの二本にあっては互いを補っている印象のほうが強い。二人で一人とでもいうべきか、(…)「肉体と魂」と再規定してみてもよいかもしれない。もちろんこの関係を一般的には分身と呼んで構わないのだが、半分の存在が二つで一对となるあり方を強調している」上島春彦『血の玉座』作品社、2010年、43-44頁。

て、相手から求められればいくらかの考えを述べるだけである。『浮雲』の富岡について、高峰は鶴ぬえのような存在と形容しているが、それはすでに黒澤映画のなかで形成されている。富岡は、ゆき子に対して自らを「もぬけの殻」だというのが、その空虚さは森自身が作り上げて来た男性像である。

『白痴』と同年、森はもうひとつ重要な作品に出演している。『善魔』（木下恵介、1951）がそれである。ここで森が演じているのは中沼という大手新聞社のベテラン記者である。彼はある婦人の失踪事件を新米記者の三國（三國連太郎）とともに取材する。正義感の強い三國を中沼は料理屋に呼び、善だけでは悪には勝てないという独自の哲学を講釈する。そして昔、僧侶から聞いた話として、悪に勝つためには、しぶとさや企みや過酷さなど悪本来の性質である魔性を必要とする。こうした魔性の善、すなわち善魔の必要性を説く<sup>\*77</sup>。中沼は三國に「僕はね、昔から正義派って言われることが嫌いだね。多少露悪的なところを自分の信条だと思っているんだが、つまりそれは僕が意気地なしということなんだよ」という。この「露悪的な正義派」こそ、森特有のキャラクターといえる。

この『善魔』に感銘を受けたのが、『浮雲』のプロデューサーの藤本真澄であった。

あの中で感心した事は（…）これまでにない比較的新しいタイプの人間を描こうとしていた事だよ。森雅之の社会部長が女に対する気持の矛盾とか、（…）今までの日本映画にないもの、それをチャンと掴み、それを描こうとしている野心だね、大人の映画にしようという野心を持っている。<sup>\*78</sup>

『浮雲』は、『不良少女』『あにいもうと』（1953）に引き続き、森の成瀬映画の3本目の出演作である。『不良少女』を読むかぎり、森の演じていた役柄はたとえば吉村映画における森のイメージに近い<sup>\*79</sup>。『あにいもうと』は、おそらく森の系譜では異色作に入るものである。ここで森は、京マチ子扮する妹への愛憎に引き裂かれる粗暴な男を演じている。一見それは、繊細な森の性格からは反するものではあるが、ここで彼が懐く屈折した愛情が主題となっていることを考慮するならば、森の起用も決してミスキャストとはいえないであろう。森は怒りのあまり卓袱台をひっくり返し、京マチ子とつかみ合いの喧嘩をする。肉体と肉体のぶつかり合いという意味で、これは三船敏郎が演じてもおかしくない役柄である。森が決してひとつのタイプばかりを演じていたわけではないことを物語っている。

『浮雲』の富岡について、森は「林芙美子さんの作品としては、男の主人公富岡謙吾ママの性格が大変微細に書き込んであるんで、役の解釈にも理解がよく出来て、とても演りよか

\*77 いうまでもなく、これは原作小説のタイトルの由来でもある。岸田國士『善魔』、『岸田國士全集』第17巻（小説10）岩波書店、1991年、19頁。

\*78 「お互いに映画はフェアにつくりたい 藤本真澄縦横談」、『映画世界』1951年5月15日号、35頁。

\*79 これは民恵と映子という対照的なふたりの若い女性の物語である。民恵は貧しい生活に耐えながら会社勤めをしている。映子は不良グループと付き合いながら享乐的な日々を過ごしている。森はここで映子の義兄を演じている。ふたりの少女はふたつの世界（精神的充足と金銭的快樂、光と闇）を象徴する。

った」と述べている<sup>\*80</sup>。だが同時に、森にとっても『浮雲』が相当に苦勞の多い仕事であったことは、次の自身の述懐からも容易に想像される。

良い加減な作品に出ると、じっくりとした『浮雲』のような作品でしばいが出来ないんだね。(…) だってね、『浮雲』は僕と高峰君の二人しばいの連続なんですよ。所がそれ迄ちよい役程度で何本か出演していた習慣が身についている。そういう映画では自分の出番だけ分って演ってれば済んじゃうんだな。(…) だからさ、しばいしながら始めから終わりまでの計算をじっくりと立ててないと上手くいかないんだよ。<sup>\*81</sup>

富岡兼吾が、これまで森が演じて来た戦後男性像の集大成であることは間違いない。森の演じる富岡は、一面においてきわめて誠実な男として描かれる。仏印においてまず描かれるのは、とにかく自分の職務を全うしていればそれでいいという所長の言葉に同調することもなく、栽培試験場での資料を提出してさっさと退出する真面目な役人である。同僚たちは、彼が内地の妻に向けて頻りに手紙を送り、また土産を送っていることをゆき子に教える。この精勤ぶりに反して、彼のゆき子に対する言葉は辛辣である。夕食の席で、ゆき子の出身地や年齢について遠慮のない質問を浴びせかけ、ゆき子を立腹させる。相手を値踏みする素振りには、どこか頹廢が漂っている。

『浮雲』にあつて富岡は何よりもまず誘惑者である。だが彼は決して、欲望をむき出しにすることはない。ただ自らの意志を欠いたまま、女の愛を受けとめているだけのように見える。ゆき子もおせい（岡田茉莉子）も、富岡に身体を許すが、それは彼にとっても不測の事態として進行しているように見える。ただ森がふと女性たちに視線を送ると、女性たちは何も言わず瞬時に事情を察してしまうのである。

だが森も、山形勲がそうであるように、類型的な「女たらし」からは逸脱する。とりわけ後半、ゆき子が病に倒れてからは、女性につくすその姿が胸をうつ。容態をこまめに聞き、リンゴを買いに行き、連絡船ではゆき子とともに雨風を避けるべく身を寄せあう。さらに動けなくなり担架で運ばれるゆき子に番傘をさして雨を守る。そして最後、ゆき子の亡骸の前でさめざめと泣く。『雨月物語』同様、この森の慟哭は感動的である。

男優たちのそれぞれの役柄を見ていくと、『浮雲』がひとつの結節点であったことが明らかとなる。山形勲も加東大介も自らのイメージに見合った戦後の男性像を発見することができた。とりわけ森雅之は戦後派の監督たちが作り上げて来たイメージを統合する形で富岡を見事に演じたのである。

---

\*80 高峰・森「『浮雲』の両主人公に聞く」。

\*81 「愉しきかな映画放談 森雅之さん近況訪問」、『近代映画』1955年3月号、97頁。

### 第Ⅲ章第5節 女たちの戦後

#### 中北千枝子

『浮雲』は富岡という男の周囲で、3人の女性が次々と死んでいく不気味な物語といえる。妻の邦子は「<sup>るいれき</sup>療癩性腺炎」によって病死し、伊香保で出会ったおせいとは夫清吉によって扼殺される。そしてゆき子は大咯血の後に息を引き取る。3人の女優について論じてみたい。

富岡の妻・邦子を演じているのは中北千枝子である。原作でゆき子と邦子とは一度も対面することはないが、映画では、冒頭、玄関先で対面する<sup>\*82</sup>。富岡の妻として中北が起用されていることは、それ

【Ⅲ - 2 3】中北千枝子 (1926-2005)

まで彼女が演じて来た成瀬映画の流れにおいては意義深い変化である。まずはその点について述べておきたい。

中北は1926年生まれ(出演時28歳)。女学校卒業後に保険会社に勤務していたが、1943年、日本映画学校の演技科に合格したことで女優の道に進む。映画デビューは『日常の戦ひ』(島津保次郎、1944)。彼女の役が「新婚早々、夫は戦死するが、その哀しみをこらえて生きる」<sup>\*83</sup>女性であったこと、すなわち戦争未亡人役であったことは、戦後の彼女のキャリアを象徴するものである。

戦後に中北を最も重用した監督は黒澤明であろう。『明日を創る人々』(山本嘉次郎、関川秀雄、黒澤明、1946)から『静かなる決闘』(1949)まで、いずれも1940年代後半の黒澤映画に集中して出演しているのである。なかんずく重要なのは『素晴らしき日曜日』(1947)と『酔いどれ天使』である。主演作『素晴らしき日曜日』は中北も思い出深い作品であると述懐している。

なんといっても私にとって『素晴らしき日曜日』は忘れることの出来ない最初の作品です。でも正確にはあれが最初ではないのです。私は戦前、代々木にあった日本映画学校(後の俳優養成所)に入り、『一番美しく』〔黒澤明、1944〕の時エ

\*82 結髪の中尾さかゑの証言によると、ここで高峰と中北とは実際には対峙することはなかったという。ふたりの女優は別々に、相手のいない状態で演技をした。野上「あの頃のこと」参照。

\*83 『日本映画人名事典 女優篇』下巻、キネマ旬報社、1995年、238-239頁。

キストラで出たのがカメラの前に立った一番最初でした。<sup>\*84</sup>

『素晴らしき日曜日』については成瀬も注目している。

『素晴らしき日曜日』は演出の上に少々破綻の見える作品であったが、僕はあの作品の中になにか、黒澤君の体臭のようなものを感じた。背の高い主演者の沼崎君が、黒澤君の上着を借用して出演していたというようなことからではない。作品の上になかなか本性を出さない黒澤君の正体というようなものをチラリと見たように感じたのである。<sup>\*85</sup>

中北が次に出演したのは『酔いどれ天使』である。中北が演じているのは美代という女性で、医師真田（志村喬）のもとで手伝いをしている。当初は折原啓子が予定されていたが、折原の急病のために中北が代役として出演した。中北は、自分があまりに健康すぎ影のある女性には見えないため「ミスキャスト」<sup>\*86</sup>であったと述べている。しかし中北がここで演じた女性は、『浮雲』との関係において重要である。美代はやくざである岡田（山本礼三郎）の元情婦で、岡田から「ひどい病気」（おそらく淋病）をうつされ、真田のもとで治療していたという過去を持つ。『静かなる決闘』もそうであるが、黒澤映画において性病は過去、とりわけ戦争の呪縛である。

美代の岡田に対する愛憎なかばする思いは、映画よりシナリオにおいて顕著である。美代は「先生にはわからないの？ 私がどんなにあの人をにくんでいるか（…）私の一生を盗んだんじゃないませんか」<sup>\*87</sup>と言うが、一方で岡田に再び身を寄せようとして真田から「人身御供なして、今時はやらねえんだ……日本人てやつア、とかく下らねえことに身を捨てたがっていけねえ」<sup>\*88</sup>と言われる。

美代は、自分でも気がつかぬ程深いところにキズを負っている。そして、そのキズを負った時の記憶が、極端に彼女を臆病にし何事にも消極的にさせ、何時も、自分と云うものを奥深くしまい込む性質にしてしまったのです。<sup>\*89</sup>

この黒澤による人物スケッチにおける、美代像は過去と現在の間で苦悶する点で、『浮雲』のゆき子に非常によく似ている。この作品を貫いているのは「人間復興の精神」<sup>\*90</sup>で

---

\*84 「製作余話 昌子を演じた中北千枝子（女優）氏談」第2巻、『全集黒澤明』、岩波書店、1987年、367頁。

\*85 成瀬巳喜男「黒澤明素描」、『近代映画』1950年4月号、41頁。

\*86 中北千枝子「常連女優が語る、成瀬巳喜男の演出術」、田中眞澄ほか編『映畫読本 成瀬巳喜男』フィルムアート社、1995年、62頁。

\*87 植草圭之助『酔いどれ天使（シナリオ）』、『全集黒澤明』第2巻、88頁。

\*88 同上、111頁。

\*89 黒澤明「『酔いどれ天使』人物クロッキイ」、『全集黒澤明』第2巻、305頁。初出は『近代映画』1948年3月号。

\*90 黒澤明「『酔いどれ天使』の演出ノートから」、『全集黒澤明』第2巻、308頁。初出は『映画春秋』1948年4月号。

あると黒澤は述べているが、その精神を担うのは美代であった<sup>\*91</sup>。

『酔いどれ天使』完成と前後して、東宝は労働組合との闘争、いわゆる「東宝争議」(第3次)へ突入する<sup>\*92</sup>。そして、中北が成瀬映画に初めて出演するのも、間接的にこの第3次東宝争議によるものである。

成瀬監督が1948年に手がけた『白い野獣』は東宝争議により撮影が中止。だが2年後、残されたフィルムに追加撮影をして完成させることになる。主演の三浦光子が日本を離れていた関係で、新しいエピソードが追加されることになった。このエピソード——娼婦更生施設の模範生・大野の物語——を演じたのが中北であった。生活に困窮した大野は街娼をして逮捕され、施設に送られるが、そこに婚約者・岩崎(岡田英次)が来訪する。岩崎は激昂して大野を殴るが、やがて泣きながら彼女を許す。中北が演じる大野は一度身を墮しながらも更生を果たす点で『酔いどれ天使』の美代と共通している。

1950年『石中先生行状記』に出演後、1951年『めし』で、中北はそれまでの黒澤的なイメージから脱却する。ここで彼女が演じているのは、夫の帰還を待ちながら子育てをして働いていく女性・啓子である。これは翌年『おかあさん』における子持ちの戦争未亡人へと引き継がれていくことになる。こうした女性像は必ずしも中北独自のものではない。成瀬映画にかぎっても、『妻』の丹阿弥谷津子、『山の音』の角梨枝子も戦争未亡人を演じている。他にも『不死鳥』(木下恵介、1947)の田中絹代、『欲望』(吉村公三郎、1953)の水戸光子、『東京物語』(小津安二郎、1953)の原節子など、当時の日本映画ではきわめてポピュラーであった。川本三郎はこうした戦争未亡人の表象に戦死者への追悼と鎮魂——「『もはや戦後ではない』という言葉にあらわれた戦後日本人の前向きなバイタリテイに対する、いい意味で後向きの精神」<sup>\*93</sup>——を指摘する。では、中北もこうした「後向きの精神」につらなる女性であるのだろうか。

成瀬映画に限れば、戦争未亡人たちは自ら戦争未亡人でなくなろうとしている点に共通点がある。『おかあさん』で中北の演じた戦争未亡人によって描かれていたのは追悼というより、職能によって自立する女性であり周囲から戦争未亡人に見られることを拒んでいる女性ともいえる。『山の音』の絹子(角梨枝子)は、「一人の女が子供ほしいのを何がいけないんです。戦争未亡人が私生児を産む決心をしたんですわ」と言い放ち、「子供は私のなかにおいて、私のものです」と言い放つ。そこには、「後向きの精神」などではなく、ただ今を生きる女性の強靱さがあるといえる。

『浮雲』において、中北が演じているのは、しかしそれまでの成瀬映画の夫を亡くした

\*91 映画では変更されてしまったが、シナリオにおける彼女の最後の行動に見てとれる。松永(三船)を刺殺したことで、岡田は再び刑務所送りになる。その後、美代は岡田にもらった朱塗りの手鏡を沼に捨てる。映画では、このような美代の変化は描かれず久我美子が演じる結核の少女が強く印象づけられる結果となった。

\*92 吉村公三郎は次のように記している。「この年[1948年]の終わり、東宝撮影所を訪れた私を、黒沢監督は撮影が終わったばかりの『酔いどれ天使』のオープン・セットを案内してくれながら争議にまき込まれた監督の苦しい立場を話した。黒沢監督は仕事を始める前、組合の製作委員会できかんにつるし上げを食った。／「昨日撮影所へ入ったばかりの映画作りの経験も何もない、照明部のアンチャン委員が、黒沢監督の政治的傾向がどうのこうのといちゃもんをつけるんで、全く参りましたよ」吉村公三郎『映画のいのち』玉川大学出版部、1976年、49頁。

\*93 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩波書店、1994年、7頁。

妻とは異なる。むしろこれは「自分でも気がつかぬ程深いところにキズを負っている」という『酔いどれ天使』の美代のような女性像に近い。過去と現在との間で引き裂かれているという意味で、これは高峰が演じているゆき子と同じでもある。中北の起用は、『めし』『おかあさん』などで演じて来た成瀬的な女性より、それ以前の黒澤明の映画で演じた女性に戻っている。中北は、『浮雲』において、かつて黒澤映画で演じ、しかし今はもう失われつつある戦後の記憶を表象している。先ほど音楽について『酔いどれ天使』のダンスホールの音楽と、『浮雲』のラーメン屋の音楽とが同じであることを指摘した。中北の起用はこの既成楽曲と同じく、『酔いどれ天使』が象徴する混沌とししての戦後の「引用」と見なすべきなのかも知れない。

### 岡田茉莉子

岡田茉莉子が演じるおせいという女性は、富岡とゆき子の恋路を一時的に狂わせる若い女性である。自伝で「私だけがあまりにも若すぎる女優だった」<sup>\*94</sup>と述べているように当時 21 歳の岡田は主要キャストのなかでは最年少であった。この映画における岡田の特徴は徹底して感情を押し殺した演技による。涙を流す中北や高峰はもとより、一見無愛想な森や山形にあってさえ、岡田の虚無的な無表情には及ばない。

#### 【Ⅲ - 24】岡田茉莉子 (1933-)

ここで若さと無表情は密接に関連している。『浮雲』の登場人物のなかで、おせいだけが、年長者たちの戦争の記憶を共有していない。すなわち、彼女は富岡とゆき子の物語においては他者として存在しているといえる。それは伊香保の宿で炬燵を囲んだ富岡、ゆき子、向井（加東大介）が戦時の追想に耽る場面において顕著である。彼女は会話に入ることなくただ黙っている。この寡黙さは他の人物のなかで際立っている。彼女の物腰は超然としており、感情を頭わにするのは——温泉に入るために階段を上っていく富岡とゆき子の後ろ姿を、階段の下から黙って見つめる場所<sup>\*95</sup>を例外として——皆無とっていい。

岡田は 1933 年生まれ。新潟の疎開先で終戦を迎えたときは 12 歳の少女であった。1951 年に東宝の砧撮影所の演技研究所に入所するが、数か月後、成瀬の『舞姫』において高峰

\*94 岡田『女優 岡田茉莉子』112 頁。

\*95 ここでの演技を、成瀬は褒めたと言っている。岡田茉莉子「……成瀬さんは、とても劇的な方だと思いましたが」、蓮實・山根編『成瀬巳喜男の世界へ』204 頁。

三枝子の娘・品子に抜擢される<sup>\*96</sup>。岡田茉莉子の父・岡田時彦はサイレント映画のスターであり成瀬は岡田に初めて会ったとき父に似ていることに驚いたという。

鞠子〔茉莉子〕さんは、たしかそのとき、新潟に疎開していたときの話などを、ハキハキおもしろおかしくしゃべってくれた。聞いているうちに、第一印象の“似てるなア”はどこかへいっちゃって、非常に新鮮な十八歳の女性が、そこにみじろぎもしないで座っているわけです。これはイケル——文句なしです。その場で『舞姫』のヒロインをお願いしました。<sup>\*97</sup>

映画出演は岡田にとって大きな苦痛であった。「岡田時彦の娘」という周囲からの視線によって、18歳の岡田は「自己喪失症」<sup>\*98</sup>に陥ってしまう。以後、岡田はスクリーンの役柄と、撮影所内の自己イメージというふたつの虚像にさいなまれる。<sup>\*99</sup>成瀬もこうした岡田の苦悶に気づいていたと思われる。岡田が東宝を辞めた1957年、彼は岡田について次のように記している。

ぼくとすれば、あの作品〔『舞姫』〕が、ほんとうに彼女のためによかったかどうか、わからないんです。／もし〔バレリーナの〕日高〔惇〕さんが〔出演〕キャンセルにならなければ、岡田さんは、もっとすばらしいスタートをしていたかもしれないし、進んだ道も違ったかもしれない。<sup>\*100</sup>

『浮雲』前年に公開の『芸者小夏』（杉江敏男、1954）は岡田の存在を決定づける。この作品の興行的成功は岡田にとって「重い足かせ」となる。

『浮雲』のおせいは、『芸者小夏』などで定着した岡田の女優としてのイメージに依拠している（両作とも撮影が玉井正夫である）。演じる役柄への違和感を募らせていた岡田にとって、それは決して喜ばしいものでなかった。シナリオを読んだ岡田は、「気落ちした」と率直に述べている。

(…) 同じような役が与えられ、それが私自身の、女優としてのイメージに定着

---

\*96 川端康成によって書かれた『舞姫』は、高峰が演じるバレエダンサーが主人公。娘の品子もバレエをするため、当初はバレリーナの起用が予定されていた。小牧バレエ団に所属する日高惇に決定していたが、何らかの理由で取り止めとなってしまふ。「主役の人選はふりだしに戻ったのです。三、四人の候補者があったが、どうもピッタリこない。そして、さいごに岡田さんに会ったわけです」と成瀬は述べている。成瀬巳喜男「岡田茉莉子の新鮮な魅力」、村川英編『成瀬巳喜男の演出術』ワイズ出版、1997年、225頁。初出は『週刊東京』1957年9月14日。

\*97 成瀬、同上、225頁。

\*98 岡田『女優 岡田茉莉子』75頁。

\*99 「映画のなかで与えられた役を演じるとともに、スクリーンの外でも、私でない私、「アブレゲール」の岡田茉莉子を、必死になって演じようとした。こうして演じあっている、ふたりの岡田茉莉子を、もうひとりの私、ほんとうの私が見ている。おそらく、こうしたことに気づいたとき、私はすでに女優、岡田茉莉子となっていたのであろう。」岡田、同上、82頁。

\*100 成瀬「岡田茉莉子の新鮮な魅力」226頁。

してゆくことに、私は抵抗してきた。成瀬さんだからこそ、こうした私の気持ちを知っておられるはずではないのだろうか。気落ちするとともに、裏切られた、そんな思いを抱かざるをえなかった。<sup>\*101</sup>

成瀬は『浮雲』の岡田の役柄として『芸者小夏』を念頭に置いていたことを認めている。

〔『芸者小夏』について〕 ぼくは、あれはあれで大へんいいと思った。(…)やはり、岡田さんだから、ああいう役がこなせたのだと評価したいんです。(…)ただしそれが続きすぎたキライはある。そういうぼくも三十年の『浮雲』、三十一年の『流れる』では、小夏シリーズのイメージをアタマのどこかにおいていました。岡田さんは、あんまりおなじような役どころが続いたんで、不満だったらしい<sup>\*102</sup>。

中北が廃墟と復興の戦後を感じさせるのに対し、若い岡田はまた別の戦後のイメージを担っている。戦中と戦後との対立自体に無頓着な岡田において、その若さは超然とした印象を与える。矢島翠が述べるように「岡田の表情は、むしろ、未来の人間に近い」<sup>\*103</sup>。成瀬はまた「〔岡田は〕容貌そのものに、かなり古いものをもっている。だが、着物がピッタリするともいいきれない。それだけに、ふしぎに広い役柄が考えられるし素材としては、わりとむずかしいんです」と岡田のとらえどころのなさを評している<sup>\*104</sup>。

おせいは、死へと向かう富岡を一時的にではあれ解放する。富岡もいつときはこの若い女性との人生を模索するが、その試みはおせいの殺害によって断ち切られる。これはいささか唐突のきらいはあるものの、岡田は「これまで出演した映画とは異なり、私はひとりの、生身の女を演じることができた。演じることの奥深さ、そしてその恐ろしさを同時に私に教えてくれたのも、この成瀬作品だった」<sup>\*105</sup> と、それが貴重な経験であったと追懐している。

---

\*101 岡田『女優 岡田茉莉子』112頁。出演依頼のとき岡田は一度辞退したとも述べている。「岡田茉莉子は語る」、『キネマ旬報』2011年4月上旬号、18頁

\*102 成瀬「岡田茉莉子の新鮮な魅力」226頁。

\*103 矢島翠「勤勉な巫女たち」、『出合いの遠近法』潮出版社、1979年、72頁。

\*104 岡田の代表作『秋津温泉』（吉田喜重、1962）は戦争末期に出会った男女の17年間の関係を描いている点で、『浮雲』の敬意ある踏襲ともいべき作品である。ここには敗戦を新潟で迎えた岡田自身の記憶が投影されている。それにもかかわらず雪深い温泉宿で恋人を思い続ける新子というヒロインは、どこか時代を無効化する曖昧さがある。矢島のいう「未来の人間」としての岡田の個性は、『エロス+虐殺』（吉田喜重、1969）での伊藤野枝で極まる。現代と過去が交錯するきわめて前衛的な時間構成のなかを、岡田はごく平然と往還してみせるからだ。

\*105 岡田『女優 岡田茉莉子』115頁。

## 高峰秀子

公開当時の評判記は高峰秀子の賛辞で占められている。1937年に松竹専属だった子役の高峰を東宝に引き抜いた藤本真澄は<sup>\*106</sup>、「日本映画俳優の演技の最高のもの」と絶賛した。

私は仕事の関係で『浮雲』は十回近く見たが、見るたびに彼女のうまさを再発見した。映画俳優たる者はすくなくとも数回は見て、彼女の演技力の新鮮さと適確さを研究して貰いたい。私は『浮雲』で女優としての彼女に全く圧倒され心からほれてしまった。<sup>\*107</sup>

【Ⅲ - 25】 高峰秀子 (1924-2010)。窓辺に佇む姿

共演者も高峰の演技に賛辞を惜しまない。森雅之は「やっぱり昨日や今日の人ではない、腰が坐っている。真ん物というんだらうな」<sup>\*108</sup>と述べている。岡田茉莉子は高峰と森の演技には強い印象を受けている。

私にはおふたりが、与えられた役を演じているようには思えなかった。高峰さんは高峰さんであり、森さんは森さんだった。撮影中のおふたりと、そうでないときのおふたりと、イメージがほとんど変わっていない。(…)おそらく高峰さんと森さんは、役を演じているのではなく、自分自身を演じていたのだろう。それにはかぎりない強い自負と、長い経験がなければできない<sup>\*109</sup>。

高峰の女優歴は非常に長い。中北が17歳で、岡田が18歳でデビューしたのに対して、高峰が1929年に初めて映画に出演したときは5歳であった。1924年に北海道に生まれ、子供のいない叔父夫婦のもとに引き取られて、松竹蒲田で子役スターとして映画デビュー。養母である叔母の芸名「高峰秀子」を自らの名前とし、子供時代から貧しい一家を支えた

---

\*106 高峰の家計を援助すること、高峰を学校に入学させることを条件に、田中絹代が代行となって交渉が進められた。藤本の証言によれば、松竹とは正式な契約は交わされていなかったという（藤本「一プロデューサーの自叙伝」156頁）。戦前の高峰の代表作となる『綴方教室』の主演に高峰を推薦したのも藤本であるとされる。しかし東宝のプロデューサーであった平尾郁次が高峰の世話役を務めるようになり、「これ以来私は戦後になって『浮雲』を撮るまで、高峰とは余りつき合わないようになった」（165頁）という。

\*107 藤本真澄「高峰秀子への讃辞」、『並木座ウィークリー』第59号、1955年1月22日。再録〔復刻版〕銀座並木座ウィークリー編集委員会『復刻版 並木座ウィークリー』三交社、2007年、367頁。

\*108 「愉しきかな映画放談 森雅之さん近況訪問」97頁。

\*109 岡田『女優 岡田茉莉子』115-116頁。

壮絶な半生については自伝で縷々語られている。中北と岡田が戦後派であるのに対し、戦時中、『綴方教室』（1938）、『馬』（1941）など山本嘉次郎の作品においてすでに最高の名声を得ていた。そんな長いキャリアを誇る高峰にとっても『浮雲』は特別な位置を占める映画である。東宝の社内資料のインタビューで、「とにかく、私が二十何年かの映画生活で全く始めてと言っていい位の、むつかしい役なので、どうなるか、ただただ心配が先に立つ」<sup>\*110</sup>と告白している。

高峰は1957年の座談会で、津村秀夫から「今、戦後の作品では自分で気に入っているのは何ですか」と聞かれた際、「やはり『二十四の瞳』と『浮雲』ですね」と応じている。

自分のできる範囲のことは全部やってみましょう。だめだったらやめてもいいと思ってやった。『二十四の瞳』も一生懸命やったけれども、もう一つ大げさだけれども、捨身というのですか、どうでもいい、これ終わったら悪ければ悪いでもいいし、よければよいというような気持があったんです。普通の役で満足してしまう役と一生懸命さが違うんです。<sup>\*111</sup>

高峰は多くの著作で『浮雲』に触れている。「好きというのとはちょっと違うかもしれないが、『心に残っている作品』」<sup>\*112</sup>、「正直のところ『浮雲』で私はありったけの顔をしたからもう何もなくなっちゃった、カスもない、もぬけの殻だ、などがっかりしてしまう」<sup>\*113</sup>といった言葉にもあるように、そこにかける意気込みは尋常なものではなかったといえる。

1955年3月に、松山善三との結婚を機に引退を考えていた高峰にとって、『浮雲』は最後の出演になるはずであった。「私は少女のころから、なぜか三十歳になったらキッパリと女優をやめて結婚をしよう、と思っていた」<sup>\*114</sup>。

本当はあれ〔『浮雲』〕で〔女優を〕やめようと思った、打止めにしようと思った。だから、どうせ今までやったんだから、最後だから少し一生懸命なのを一本残しときましようと思ったの。<sup>\*115</sup>

ゆき子という登場人物は、それまで演じて来た高峰の役柄とは異色である。『秀子の車掌さん』『勝利の日まで』『浦島太郎の後裔』と、40年代の高峰の成瀬映画の出演作は基本的に喜劇である。『浮雲』は、『稲妻』に続き、高峰にとっては5本目。これほどシリア

---

\*110 高峰秀子「ゆき子のこと」、「東宝スタジオ・メール No. 261」1954年頃。財団法人川喜多記念映画文化財団所蔵。

\*111 田中絹代・山田五十鈴・高峰秀子「絹代・五十鈴・秀子芸談」、「キネマ旬報」1957年9月上旬号、76頁。司会は津村秀夫、大橋重男。

\*112 高峰『忍ばずの女』24頁。

\*113 高峰秀子『つづりかた巴里』角川文庫、1983年、230頁。

\*114 高峰『わたしの渡世日記』上巻、117頁。ほかに、「高峰秀子が語る『浮雲』、『浮雲』レーザーディスク付録解説、東宝株式会社、1995年を参照。

\*115 高峰秀子、瀬木慎一『あの道・この道』美術公論社、1985年、158頁。

スな恋愛映画は前例のないものであり、その出演自体、非常に挑戦的なものであった。

私は、私の青春時代、いわゆる花の時代を戦争の中で過ごした。女優の仕事の上でも少女役からいきなり子持ち役にスッ飛んで、恋愛ものはほとんどない。いま振りかえってみても、本格的な恋愛映画といえる作品は、昭和三十年の『浮雲』一本のみである。<sup>\*116</sup>

成瀬と高峰との決定的な出会いとなったのは『稲妻』であろう。この作品には、その後  
に高峰が演じることになる女性の原型がある<sup>\*117</sup>。高峰にとっても『稲妻』の仕事は充実した  
ものだった。

〔『稲妻』は〕下町に住む人々の何気ない日常と人情を描いた、成瀬巳喜男好みの  
小品だったが、昭和 21 年の『浦島太郎の後裔』を撮影していた頃とはまるで  
違って、彼の演出態度にはもはや「自分の世界に生きている」という確固たるパ  
ックボーンが感じられて、俳優としても不安のない気持ちのいい仕事だった。<sup>\*118</sup>

『稲妻』は複雑な血縁関係を持つ一家  
のいわば家族劇である。各々が別々の父  
親である異父兄妹（一男三女）のなかで、  
高峰は三女・清子を演じている。性格的  
に欠陥のある父や姉、母へ嫌悪感を懐き  
ながらも、バスガイドとして働き自活を  
目指している。独立心の強い清子は、相  
互依存を是とする一家内ではアウトサイ  
ダーにならざるを得ない。映画の前半、  
「はあ。行くところないや、わたし」と歎  
息し、二階の窓辺に腰かける場面がある。  
成瀬はしばしば登場人物を窓際に立たせ

【Ⅲ - 25】『稲妻』の高峰。窓辺に腰かける姿

るが、ここでの高峰の孤独な佇まいは象徴的である。高峰は、外部と内部の境界ともいう  
べき窓辺という空間でしか安息を求めることができない存在として描きだされる。『浮雲』  
も同様の場面が存在する。富岡に再会したゆき子が、安宿「ホテイ・ホテル」で逢瀬を交  
わす場面において、殷賑きわめる闇市を二階から見つめていたゆき子（高峰）が、その喧

---

\*116 高峰『わたしの渡世日記』下巻、47 頁。

\*117 『稲妻』は成瀬としては初の大映での映画であるが、これは成瀬が所属していた映画芸術協会の契約履行という  
事務的な側面が強く、東宝で撮影された『めし』における「林芙美子もの」とほぼ同一のトーンとなっている。降板  
した千葉泰樹の後を引き継いだ『めし』とは異なり、これは成瀬自身が企画したものである。「これは僕の選んだ原作  
です。丁度デコちゃんが大映で撮るといふ話もあって、それが一つにまとまったわけですね」。成瀬巳喜男「自作を語  
る」、『キネマ旬報』1953 年 7 月下旬号、43 頁。

\*118 高峰『わたしの渡世日記』下巻、299-300 頁。

噪を追い出すようにガラス戸を閉める。それは世界の拒絶の身振りとしてある。『稲妻』の清子と『浮雲』のゆき子とは世界との疎外感を共通している。

『浮雲』ではゆき子のドラマはすべて「境界」で起こる。富岡宅の玄関先でゆき子と邦子と対峙する場面。ダラットで富岡から食事中に侮辱されたゆき子が席を立ちテラスへ行く場面（窓の棧から洩れる細い格子状の光が彼女の孤独を印象づける）。街娼を始めたゆき子がバラックの戸口で富岡を迎え入れる場面。三宿の富岡のもとを訪ね窓辺で茫然と佇む場面。伊庭にあてがわれた小宅で富岡を迎える場面。そして最後、屋久島で病に伏せたゆき子が、暴風雨で音を立てる鎧戸を閉めようとして身を起こし、発作を起こす場面。境界といえば、ダラットと屋久島という土地もまた日本自体の境界を象徴する<sup>\*119</sup>。ゆき子の生きる境界性は、彼女の生きる世界の境界性とリンクしている。

撮影当時において、1946年という映画の時代設定がすでに現在ではなかったことは、役者の身体面からもいえる。高峰と森との激しいダイエットがそれである。森と高峰は『グッドバイ』（島耕二、1949）で共演をしているが以前から親交があった<sup>\*120</sup>。1951年5月から1952年1月までパリ滞在の間に肥満した<sup>\*121</sup>高峰は減量に挑戦する。

『浮雲』の冒頭は終戦直後からはじまる。誰も彼もが衣食住を求めて闇市をさまよひ、捨て犬のようにやせさらばえていたころのストーリーである。（…）栄養のゆき届いたデブの富岡とゆき子では、もうそれだけでこの映画はオジャンである。森雅之と私はクランクイン前に協定を結んだ。〔改行〕「徹底的にやせること。ナイショでビフテキなど食べないこと。仕事中の昼食は一緒に食べること」。<sup>\*122</sup>

高峰の証言は、飢餓の記憶とともにあった敗戦の痕跡が、自らの身体から消滅しつつあったことを物語っている。こうした身体の酷使は、温泉の場面に敗戦の痕跡を求めた成瀬の演出とも重なるものだ。

『浮雲』で三人の主要な女優たちは、それぞれの形で戦中を生き戦争の記憶を引きずっている。だが撮影時において戦後が質的变化を蒙っていることにも自覚的であった。岡田茉莉子は、1951年に新潟の疎開先から東京へ戻ったときに戦後は終わりを告げたと述べている<sup>\*123</sup>。高峰がパリに行き、黒澤映画に出演していた中北が成瀬映画に出演を始めるのも同じく50から51年にかけてである。この時期から日本の「戦後」は戦後ならざる時代へと変容を始めつつあったといえるだろう。『浮雲』は、「戦後」と戦後ならざる時代とがいままさに切りかわる結節点において製作が始まったのである。映画の始まりは知らず

---

\*119 美術監督の中古智によれば、ここでの屋久島の鎧戸は、仏印のダラットのシーンで使用したものを利用している。仏印と屋久島が、少なくともゆき子にとっては等価な存在であったという中古の作品解釈によるものである。中古・蓮實『成瀬巳喜男の設計』205頁。

\*120 高峰はアマチュアの絵画クラブ「チャーチル会」を1949年に発足させたが、そのメンバーとして森雅之も名を連ねている。高峰『わたしの渡世日記』上巻、145頁。

\*121 高峰『おいしい人間』39頁。

\*122 高峰『わたしの渡世日記』下巻、337頁。

\*123 岡田『女優 岡田茉莉子』52頁。

してある時代の終わりを告げることになったのである。

### 第Ⅲ章第6節 ゆるやかな断絶

#### もうひとつの終わり

『浮雲』とは時代遅れの者たちの物語である。敗戦直後という時代にあって、ゆき子と富岡は、反時代的な存在であった。だが映画関係者の経歴から明らかになるのは、1954年当時、1946年という時代が消滅しつつあったということである。それぞれスタッフとキャストたちによる敗戦体験も千差万別である。岡田茉莉子は新潟の疎開先で、中古智は外国の戦地で、高峰秀子は映画撮影のロケーション撮影先で敗戦を迎えている。そのなかで、それぞれの異なる体験を持ち寄りながら、ひとつの時代を再現しようと試みている。

小説の『浮雲』では戦中と戦後との断絶が描かれる。映画『浮雲』はもうひとつの時間的断絶が存在する。『浮雲』の主人公は時代遅れであると述べたが、映画自体が「時代遅れ」になりつつあったのである。この二重の齟齬が、『浮雲』の主題を重層化する。これは時代遅れをめぐる映画であると同時に、時代遅れの映画でもあるのである。

こうした齟齬がどうして生じたのか。いってみれば単なる偶然、といて差し障りがあるならば事故のようなものである。1951年に上梓された小説『浮雲』は東映が映画化する予定であったが<sup>\*124</sup>、頓挫してしまう。藤本が東映の企画部長マキノ光雄から映画化権を譲り受けたのは1953年以降のことと思われる。東宝専属プロデューサーの藤本は53年6月に東宝を辞職、55年に東宝に再復帰するまでの期間に、千葉泰樹の『悪の愉しさ』(1954)、『女給』(1955)<sup>\*125</sup>といった作品に携わっている。こうした提携関係のなかで『浮雲』の映画化権が譲渡されたと思われる。ともあれ映画化は延期され、結果、敗戦10年目となる節目の年に公開がずれ込むことになったのである。

この「距離」は、映画には不利益どころか思わぬ僥倖さえあった。松竹の大ヒット作『君の名は』(大庭秀雄、1953)や東映で成功した『ひめゆりの塔』(今井正、1953)は、戦争を扱っているが、それは50年代半ば近くになってからである。藤本真澄は「現在の社会、観客が『君の名は』的なものを要求しうるだけの生活に余裕が出来た」<sup>\*126</sup>と述べ、やはり同じ鼎談のなかで成瀬も『ひめゆりの塔』について「今井君の技術もあるだろうが、

\*124 藤本「一プロデューサーの自叙伝」224頁。藤本真澄「成瀬巳喜男氏の事ども」、『成瀬巳喜男監督の特集』フィルム・ライブラリー助成協議会、1970年、17頁。当時の東映は、『レ・ミゼラブル あゝ無情』(伊藤大輔・マキノ雅弘、1950)といった重厚な文芸映画、『早稲田大学』(佐伯清、1953)や『母子像』(佐伯清、1956)といった敗戦後の混乱を題材とする社会派映画、歴史劇などが手がけられていた。

\*125 杉葉子が演じる女性会社員がバーの女給へと転落しつつも、しぶとく生き抜いていく姿を描いた『女給』は、成瀬の『銀座化粧』への批判と見なすことができるかも知れない。藤本は『銀座化粧』について「芸術性も相当高いし、田中さんもうまく使っているが、材料の扱い方が違うと思うのだよ。女給の美しい点を描くのもいいが、現在の女給の顔龐を描かなくちゃならんと思うんだ。感傷とリリシズムに終始しているだろう」と述べている。「お互いに映画はフェアにつくりたい 藤本真澄縦横談」35頁。

\*126 成瀬巳喜男・水木洋子・藤本真澄「ちかごろの日本映画」、『婦人朝日』1954年2月号、84-85頁。

(…) 悲愴美があるいは魅力だったのかも知れんね。(…) 要するに悲劇の主人公が、自分と置きかえられるのがいいのですよ」<sup>\*127</sup> というが、こうした投影や同一化とはそもそも時間的距離によって初めて成立するものではないだろうか。

1950年代中葉において、戦争は徐々に物語として消費されるようになっていったのである。近年のメディア論において、敗戦から10年という節目の年となった1955年が、「戦後」というイメージの分岐点となったことはしばしば指摘されている<sup>\*128</sup>。「八月十五日」が象徴的に記憶されるに従い、戦後が郷愁の対象と化していく。『浮雲』は時代遅れにも関わらず受け入れられたのではなく、時代遅れであったが故に受け入れられたともいえる。1945年から1955年までの「革命と闇市に象徴される激動の『戦後』」を「第一の戦後」、1955年以降の「高度経済成長」と「五五年体制」に象徴される、安定と繁栄の「戦後」を「第二の戦後」と読んだ小熊英二の分類に従えば<sup>\*129</sup>、『浮雲』とはまさに「第一の戦後」から「第二の戦後」という時代の襞をゆるやかにくぐり抜けることで成立した作品であったといえるだろう。

## 記憶の風化

小説『浮雲』の作者である林芙美子は1946年のエッセーで次のように記していた。

私はこの戦争の悲劇を忘れてはならないと思うのです。(…) 自由も希望もない灰色な戦争！ 考えただけでも、もう戦争は沢山です。希望や憧憬を見ずていた長い戦争を、戦争が終わったからといって、すぐけろりと忘れてしまうということはありません。(第11巻、5頁)

林の小説は、すなわち忘却に抗うためのものであるといえる。戦後に発表した最初期の短篇『なぐさめ』の冒頭は、「美しい東京の街も、この数ヶ月の激しい変化で根こそぎ変わってしまい、あの見果てぬ夢のような、愛しい都会のいとなみが、もう何も彼もみぢんにくだかれてしまった」とある。「数ヶ月の激しい変化」は東京大空襲を指していると見て間違いないだろう。林芙美子がとらえようとしているのは、こうした目の前の現在である。一方、映画『浮雲』は時代の変質が否応なく取り込まれている。時間は過ぎ去り、戦争の痕跡は見る見るうちに消失していく。

映画関係者たちの数々の証言は、林芙美子が目指したような忘却への抵抗の試みと見なすなら、誰もが原作の精神を遵守しようとしていたといえる。だが同時に、そうした意志自体が、戦後がもはや過ぎ去ってしまったことを露呈しているともいえる。映画『浮雲』は、ゆるやかに変質する戦後のなかで、言い換えれば過去と現在との時制のあわいのなかで生まれることで、映画固有の時間性を獲得することになったといえるのではないだろう

\*127 成瀬・水木・藤本、同上、85頁。

\*128 たとえば佐藤卓己『八月十五日の神話』ちくま新書、2005年、112-118頁、および藤木秀朗「戦後」の視覚的再配置」、坪井秀人・藤木秀朗編著『イメージとしての戦後』青弓社、2010年、207-229頁参照。

\*129 小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉』新曜社、2002年、291-292頁。

か。

現在に対して映画は常に遅れる。劇映画であろうが、記録映画であろうが、実写で撮られたものであるかぎり、被写体がすでに過去のものである以上、映画は常に過去である。映画は決してこの「現在」を追いこすことはできない。にも関わらず集団作業としての映画は、単一の過去ではなく、複数の過去のイメージが重層的に折り重なることによって、過去としてではなく、全く別の現実が立ち上がっていくことになる。

### 革命歌のゆくえ

では、こうした映画の特性を成瀬はどう考えていたのか。それを検討するために、ここで林芙美子の小説にも、水木洋子のシナリオにも存在しないひとつの場面に注目してみたい。それは、富岡とゆき子とが駅前で待ち合わせ、あてどなく東京を歩く場面である。富岡との再会に胸をふくらませているゆき子と、今度こそきっぱりと関係を清算しようとしている富岡との思いが交錯する。千代田駅<sup>\*130</sup>の前で森雅之が待っていると高峰秀子が登場する。ふたりは短く言葉を交わすと、ゆっくりと歩き始める。

【Ⅲ - 27】『浮雲』小説にもシナリオにも存在しないデモ  
行進

ここでト書きには「まばらな乗客が押し迫った暮の氣忙わしきで通つて行く。」という指示しかない。だが映画でははっきりと違う要素が追加されている。それはデモ隊の行進である。隊列を組んだ人々がプラカードを持ち「インターナショナル」を歌う。

聞け我等が雄たけび 天地轟きて  
屍<sup>かばね</sup>越ゆる我が旗 行く手を守る  
圧制の壁破りて 固き我が腕<sup>かひな</sup>  
今ぞ高く掲げん 我が勝利の旗  
いざ闘わん いざ 奮い立て いざ<sup>\*131</sup>

映画でデモや革命を描く場合、「インターナショナル」はしばしば使用されている。『浮雲』の「インターナショナル」の流れる場面では、ふたつの異なる運動が対比的に描かれる。前景での富岡とゆき子との孤独な歩みと、背後での労働者たちの連帯の歩みである。この場面に富岡とゆき子の、時代からの疎外や乖離を見ることはたやすいだろう<sup>\*132</sup>。しか

\*130 原作と脚本では「四谷見附の駅前」となっている。

\*131 佐々木孝丸による訳詞の第二歌である。

\*132 阿部嘉昭『成瀬巳喜男』河出書房新社、2005年、47頁。

しましたこの「インターナショナル」の場面に、1948年の激しい東宝争議をくぐり抜けた成瀬の戦後という特異な時代を見据えようとする意志、あるいは、今まさに過ぎ去ろうとしている時代に敏感であろうとする繊細な感性を見てとることもできるのではないだろうか。少なくとも、シナリオに存在しないこの行進場面の撮影に際しては、成瀬の積極的な介在を想定することは不可能ではないだろう。たとえ映されるのが数秒でもエキストラを招集し野外でロケーション撮影を行うのは相当な労力と経費が必要となるはずだからである。

東宝は革新的な気風の強い撮影所として知られる。労働争議を扱った『明日を創る人々』完成試写では、上映中に「インターナショナル」の大合唱となったという<sup>\*133</sup>。「成瀬に赤旗を振りインターナショナルをうたうなどという芸当は出来なかった」<sup>\*134</sup>と言う岸に反し、成瀬はここで革命歌を高らかに響かせている。

とはいえこれを成瀬の政治的信条の表明と見なすことは短絡的であろう。むしろそうした、「時代遅れ」の主人公たちの背景に、もうひとつ「時代遅れ」になりかかった群衆をあたかも背景として配置することで、敗戦自体を相対化しようとしているのである。『浮雲』は、戦後的なものとならざるものとの葛藤と齟齬とが重層的に織り込まれることで成立した映像の集積である。そしてそれは製作者たちによって意図されたものでなく、事故的にできあがったものである。それぞれは、どれひとつが欠けても成立しないながら、そのどれにも還元しがたいのである。これ以降は、この葛藤と齟齬の具体的なありようを——小説、シナリオ、演出を中心としつつ——辿り直して行かなければならない。

---

\*133 藤本真澄「一プロデューサーの自叙伝」185頁。

\*134 岸松雄「成瀬巳喜男・その人と作品」31頁。

