

# 論文の内容の要旨

論文題目 呪われた映画の詩学 『浮雲』とその時代

氏 名 大 久 保 清 朗

『浮雲』は林芙美子の同名小説を原作とし、水木洋子が脚本を手がけ、成瀬巳喜男が監督を手がけた日本映画である。1955年の公開時、興行的成功を収め、批評家からも賞讃され、また今日、戦後日本映画の名作とされている。ヒロインの幸田ゆき子が、当時日本占領占領下であった仏印（仏領インドシナ、現ベトナム）で農林省官吏で、妻のある富岡兼吾と出会い、恋に落ちる。物語は敗戦後の日本で再会したふたりの愛憎なかばする関係を中心に展開し、やがてゆき子が屋久島で病死するまでをたどる。『浮雲』日本の大手映画会社のひとつである東宝で製作され、成瀬を含め、当時の映画撮影所の高い技術力によって支えられており、それは恋愛映画の傑作というばかりでなく、「黄金期」と呼ばれた日本映画の精華でもある。また1980年代から2000年代にかけて、国際映画祭の映画祭において成瀬が「発見」されるに従い、『浮雲』における海外での評価も高まる。『浮雲』とは、日本映画史において最も幸福な時代を享受した祝福された作品と見える。

しかしながら、こうした賞讃がこの作品のある部分についてしかるべき検証を妨げてきた。それはひと言でいえば「呪われた映画」（ジャン・コクトーの用語）としての部分である。言い換えればそれはこの映画の事件性である。『浮雲』はある意味で作られるべくして作られたという側面を持つ。監督の成瀬巳喜男はこの作品以前に林芙美子の小説を幾度も映画化し、脚色に携わった脚本家の水木洋子は生前の林と親交を持っていた。だが同時に、この映画は林、水木、成瀬の三者のいずれにとってもあくまで例外的な作品である。これまで幾多の言説が、これを成瀬の代表作と見なしているにもかかわらず、成瀬はそれ

まで『浮雲』のような恋愛映画を撮ってはおらず、またそれ以後も作っていない（同様のことは林、水木にもあてはまる）。成瀬にとって、『浮雲』は、彼の作家的問題に回収されるにはあまりに例外的要素が多い。『浮雲』は作られるべくして作られた必然の産物ではなく、あくまで起こりえるはずのなかった偶発的事件として日本映画史に位置づけ直されるべきである。

本論はこの『浮雲』の例外性を重視しそれがどのように起こったのかを精査するものである。従来においてしばしば論じられてきたように、成瀬巳喜男と林芙美子とが同質の作家であり、両者の創造性が調和的に作品化されたといった従来作家論的な立場をここではとらない。彼らを結びつけているのは、具体的には東宝内における企画本部の主導による文芸路線、という経済的要因である。そもそも企画本部の設置は、東宝社内の労働争議（東宝争議）によって生じた経営危機の挽回にあったが、そこに当然ながら戦後における日本の民主化の高まりという歴史的背景が控えている。

また『浮雲』は戦後日本映画の代表作ともいわれる。しかし製作における紆余曲折（東映での映画化企画と、その中止、および東宝での再企画）において、時代状況に約 10 年の懸隔が生じた。これによって敗戦直後の混乱から安定期への移行における時代の齟齬が、この映画における「戦後」のイメージを複雑化している。端的に言って、『浮雲』の製作当時の「戦後」と『浮雲』で描かれている「戦後」とは一致しない（後者の「戦後」は消滅しつつあった）。前の議論でいえば、労働争議に象徴される混乱の「戦後」を、文芸路線などによって克服した安定した「戦後」によって克服した上で、『浮雲』は成立している。

だが同時に、こうしたことは『浮雲』が没個性の映画であることを意味するものではない。映画の担い手たちは所与の条件に従属していたのではなく、やはりそこには作家性が存在する。だがそれらは互いに衝突し、矛盾を抱えており、その有り様は決して調和的なものではない。ただ自らの意志を貫徹するのではなく、相互的な葛藤を創造へと昇華していくことで『浮雲』が成立したと本論執筆者は考える。以上の点において、本論は、成瀬や林（そしてその他のスタッフや出演者たち）と共に近年顧みられることの少なかった脚本家水木洋子の存在に注目する。その理由はいくつかある。『浮雲』の脚色に際して使用した箱書きと呼ばれるメモなどが一次資料として発見され、検証されるようになったことは理由のひとつにある。だが最大の理由は、水木が戦時中において林芙美子とともに日本占領下の東南アジア（南方）の視察に行っているということである。作者の南方体験が仏印が舞台となる『浮雲』の創作源であること（だが実際に訪れたのはジャワとボルネオ）は指摘されているが、その後に脚色を手がける水木も（経由地シンガポールまでとはいえ）同行していたことは、『浮雲』の映画化において果たした役割は大きい。近年、水木洋子の遺品が市川市に寄贈されている。そこで発見された未発表のシナリオや著作から、晩年の水木が再び『浮雲』と共通する要素を持つシナリオ作品を執筆していたことが明らかとなった。

林、水木、成瀬の三者の違いが具体的に現われているのは、映画のラストにある。ヒロインの死によって終わるこの物語について、それぞれ異なるエンディングを構想していたことが分かる（最終的に、水木の構想に近い形で映画は完成する）。だがそこで、成瀬が考えていたもうひとつのラストを考えてみると、成瀬がしばしばいわれるような日常の

世界を巧みに描く名匠というよりも、むしろ異常の世界、ありえたかも知れない「もうひとつの現実」をかいま見せるような演出をしていることが分かる。こうした他者の折衝によって、従来では見られなかった新たな作家像を描きだすことも本論の目的である。

また本論ではこの映画で部分的に流用されている敗戦直後のニュース映画の存在にも注目する。冒頭において見られる引き揚げ船の映像は、日本映画社の制作による『日本ニュース』からのものであるが、それが『浮雲』に使用されている事実についてはこれまで考察がなされてこなかった。これを手がけたのは岩崎昶である。映画評論家として名高い岩崎が、映画製作主任を勤めていた。このニュース映画が単なる資料映像以上に、ある特異な性質（岩崎の作家性）が認められ、それが『浮雲』の冒頭に置かれているという事実についてはこれまでの研究で全く触れられていない。『ニュース映画』の流用には時代状況の説明以上の意味を見出すことはできないが、それだけにいっそう『浮雲』が偶発的にそれを取りこんでしまったという事件性が際立つことになる。岩崎のかかえる目指していた映画による啓蒙と、戦後民主化における理想主義は、『浮雲』の世界観と相反するものであるが、これもまた「もうひとつ現実」といえるともいえる。こ

のように『浮雲』に存在するいくつかの可能性の分岐を分析することで「呪われた」部分の解明を目指す。したがって映画内部の読解とともに、それに至る生成に重きを置く。だが同時に封切り当時における映画館での映画の一過的消費期から、国際映画祭における回顧上映による映画史再考期、今日の「映像の時代」（田中純一郎の用語）において、『浮雲』のたどった運命も、成瀬の死後の評価とともに考えていく。ここでも成瀬の死と、特集上映での上映が重なるという事件性が関与することになる。今日、『浮雲』は「傑作」として成瀬の評価とともに見なされるが、こうしたときにしばしば起こるのは、製作における制作者間の葛藤や時代との齟齬を無視した、大ざっぱな懐古主義な享受である。DVDなどを通してあらゆるものを見られる環境は、イメージにたいする感性の麻痺状態を引き起こす。見ることの可能化が、そのことが映画を見ることを逆説的に不可能にしている。『浮雲』の歴史をたどることは、映画を見ることの可能性の問題に至るのだ。本論の試みは、一本の映画の運命をたどることによって、映画そのものの運命をたどることにある。

本論は6章で構成される。序章において概略を説明し、第1章においては、成瀬を強く意識していた小津安二郎の日記における『浮雲』に対する既述を手がかりに、当時の映画批評において『浮雲』がいかなる評価を受けたかを整理する。そこで『浮雲』の事件性を確認する。第2章では、冒頭の引き揚げの場面において見られる『日本ニュース』と岩崎昶について論じる。ここでは映画で語られる「戦後」と作られる「戦後」との齟齬を確認する。第3章では、その齟齬について、美術の中古智、撮影の玉井正夫、作曲家の斎藤一郎、主要な俳優たち（高峰秀子、森雅之、岡田茉莉子、加東大介、中北千枝子、山形勲）を紹介しつつ、彼らにとっていかに戦後が異なるものかを論じる。第4章では林芙美子にとっての戦中の南方体験が、『浮雲』に結実するまでの変遷を辿る。第5章では水木洋子について論じる。その「テーマ主義」を掲げる作劇の特異性について、また『浮雲』以後の成瀬の袂別に至る経緯を含めて論じる。第6章においては成瀬巳喜男および映画の変容について論じる。今日における映画の変容なくしては、今日における成瀬受容はなかったという意味でこれは不可分の関係にある。終章では『浮雲』が、今日的な映画の在り方に何をもたらすかを述べる。