

呪われた映画の詩学

『浮雲』とその時代

大久保清朗

呪われた映画の詩学
『浮雲』とその時代

目次

序章	祝福された不幸を超えて	1
	祝福された映画の不幸 / 『浮雲』という難題 / 雲のゆくえ—— 本論の構成	
第 I 章	映画監督とその影——成瀬巳喜男と小津安二郎	10
第 1 節	ある映画監督の日記から	11
	小津の感嘆 / 小津の逸脱	
第 2 節	敗北と祝福	16
	嗚咽と沈黙 / ジャーナリズムでの称賛 / 内外の栄光	
第 3 節	持続と断絶	23
	分水嶺としての映画 / オブセッションの隘路——飯島正の『浮雲』 評 / 反社会性という倫理 / 複数のパッション——荻昌弘の『浮 雲』評	
第 4 節	小津の変貌	33
	不可能な映画 / 影との遭遇 / 批評性と当事者性	
第 5 節	儂さとしての映画	38
	生活のために / 「サラリーマン作家」	
第 6 節	逆説の批評	42
	発見としての創造 / 批評と批評精神 / 悦ばしき体験	
第 II 章	帰還の風景から——ある記録映画のゆくえ	48
第 1 節	引き揚げ者たち	49
	船と距離 / 粗いフィルム / 祖国の難民	
第 2 節	複数の痕跡	53
	小説と映画における導入部の相違 / 撮影台本の絵コンテから分かる こと	

- 第3節 ある映画製作者の肖像 60
 映画のなかの映画 / 『日本ニュース』はニュースか? / 「私の
 内部の戦後処理」 / 「かえりみて悔いのない月日」 / 機関誌と
 して、作品として / 政治と性愛のすれ違い
- 第4節 匿名化・断片化・虚構化 72
 「犠牲者たち」 / 子供の顔 / 匿名と搾取 / 裸の戦後
- 第5節 宙吊りの時間 78
 時間的距離 / ルポルタージュとしての文学 / 時代と時制 /
 現在ならざる現在、過去ならざる過去
- 第6節 果たされなかった邂逅 82
 すれ違う岩崎昶と成瀬巳喜男 / なつかしの顔 / 映画の反帰属性
 / 再会者の視点

第Ⅲ章 ふたつの時代のはざままで——戦後の齟齬—— 90

- 第1節 風景の変容 91
 失われゆく焼土 / 消滅への感性 / 時代の痕跡
- 第2節 光の記憶 100
 玉井正夫 / 知られざる映画班、航空教育資料製作所 / 南洋の記
 憶
- 第3節 戦後のざわめき 106
 斎藤一郎 / メインテーマの反復と変奏 / 流行歌の活用
- 第4節 男たちの戦後 113
 山形勲と加東大介 / 森雅之 / 頹廃と純粋
- 第5節 女たちの戦後 122
 中北千枝子 / 岡田茉莉子 / 高峰秀子
- 第6節 ゆるやかな断絶 133
 もうひとつの終わり / 記憶の風化 / 革命歌のゆくえ

第IV章 南の誘惑——林芙美子の南方体験 ————— 138

第1節 焼け跡のキュリー夫人 139

廃墟の映画館で / 糧と麻薬 / 第二の放浪

第2節 女たちの南方 146

闇のなかの光 / 水木洋子との出会い / 南方政策 / 矛盾する空間

第3節 鉱石の官能 155

水のほとりで / ダイヤモンド / 「美」のアーキズム

第4節 楽園から離れて 163

自然と人間のたわむれ / 『麗しき脊髄』の変化 / 『松葉牡丹』の隘路

第5節 世界の外へ 170

視点の分裂 / 死の影 / 水の上

第6節 二重の死 180

ゆき子の病死? / 逃れられなかった戦後 / 小説と救済

第V章 作劇と情熱——水木洋子のシナリオ作法 ————— 184

第1節 可能性のなかにある映画 185

もうひとりの「作家」 / 脚色のディレンマ / 企画本部の存在

第2節 作品としてのシナリオ 195

共謀と混乱 / 〈原＝浮雲〉としての南方 / シナリオ作家への道のり

第3節 祈りとしての声 203

「映画は芸術ではない、シナリオは芸術である」 / 水木流作劇の始まり / 削除された運動会 / 声の現前

第4節 時間の明暗法 217

削除された登場人物 / 情念の記憶 / 「余生」の恋愛

第5節	死と静寂	234	親密・暗鬱・単調	／	「ずるい」ということ	／	最後の対話
第6節	彼岸の視線	251	最後の叫び	／	死者の眼差し	／	なしくずしの決別
			未完の遺作	／	「からず猫」		
第VI章	終わりのない映画——成瀬巳喜男と変容する映画	272					
第1節	中断された結末	273	埠頭の医師	／	「文芸」から離れて	／	疑問付としての結末
第2節	記憶と夢	283	ランタンの活用	／	回想ならざる回想	／	宙に浮いた橋
第3節	虚構の家族	295	映画のなかの映画	／	シナリオ作品『そよ風父と共に』	／	内なる異常
第4節	不確かな日常	306	商売にならない刺繍	／	記憶喪失者の履歴書	／	病者の導き
第5節	監督の死後、死後の監督	313	予期せぬ追悼	／	撮影所の終焉、回顧の始まり	／	国際映画祭における成瀬
第6節	ユークロニアの憂鬱	322	テレビ、その曖昧な共謀	／	分水嶺、再び	／	郷愁の捏造
終章	現在への意志	336	断絶とともに見る	／	映画にとって「今」とは何か	／	家具屋の仕事
参考文献		343					
	『浮雲』データ	355					

凡例

- ・引用文は、短文は鉤括弧「 」で、長文は改行し、インデントで表記した。
- ・引用文中にある鉤括弧「 」は、二重鉤括弧『 』に変更した。
- ・引用文中の途中省略は（…）で表示した。
- ・引用文中の改行箇所は基本的に〔改行〕で表示したが、いくつかの引用では／（スラッシュ）で表示した。
- ・引用者による補足説明は亀甲括弧〔 〕で表示した。
- ・書名、雑誌名は二重鉤括弧『 』、記事名は鉤括弧「 」で表示した。
- ・映画題名は二重鉤括弧『 』で表示し、章の初出時においては丸括弧内に監督名、製作年を表記した（『浮雲』除く）。ただ前後で監督や製作年が分かるものは割愛した。
例 『おかあさん』（成瀬巳喜男、1952）
- ・引用文中における映画題名においては、異なる括弧表記が使用されており、林芙美子の文章におけるように括弧が使用されていない場合もあるが、本論文では引用文中においても二重鉤括弧『 』で統一した。

序章 祝福された不幸を超えて

『浮雲』は成瀬巳喜男の最高の作品であるばかりでなく、日本映画の戦後の代表的作品でもある。

藤本真澄^{*1}

祝福された映画の不幸

『浮雲』は最も祝福された映画である。

1954年の晩秋から年末にかけて東宝で製作されたという事実が、ふたつの点で幸福であったといえる。まず、1950年代半ばに日本映画が全盛期を迎えていたということがある。そしてそれが日本大手の映画会社のひとつである東宝で作られたことである。『浮雲』は製作に際し潤沢な資金が投入されている。2800万円という製作費は、当時（1954年下半期）の東宝において、『宮本武蔵』（稲垣浩、1955）の7247万円、『ゴジラ』（本多猪四郎、1955）の3897万3000円に次ぐものである。戦後日本映画の最盛期に生まれた『浮雲』は、その豊かさを象徴する1本でもある。

『浮雲』は公開されるや目覚ましい成功を収める。1 【序 - 1】『浮雲』スチール
億4098万5000円という配給収益は、当時（54年7月～55年6月）の東宝映画（56作）のうち、第3位（邦画全体で第12位）の成績である。このとき収益が1億円に達した東宝映画は他に『宮本武蔵』、『ゴジラ』、『ゴジラの逆襲』（小田基義、1955）、『渡り鳥いつ帰る』（久松静児、1955）、『男性No. 1』（山本嘉次郎、1955）にすぎない。

批評においてはどうか。映画評論家たちは『浮雲』を称賛した。映画雑誌『キネマ旬報』の年間ベストテンで、『浮雲』は55年の第1位に選ばれている。ちなみに『ゴジラ』も『宮本武蔵』も30位にすら入っていない。『浮雲』は「商品」としても「作品」としても成功したのである。

*1 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、224頁。

当然ながらこの成功にはしかるべき布石があった。原作は林芙美子の同名小説である。戦前『放浪記』により名声を得た林は、戦後に夥しい作品を発表した。1940年代から1950年代にかけて、林の小説が12回にわたり映画化されたことは、流行作家としての林の知名度の高さを物語る。『浮雲』は1949年11月から1951年4月までの1年半の間、文芸誌に連載された。『浮雲』単行本の刊行直後、林は急逝している。絶筆のひとつである『めし』は、成瀬巳喜男によって映画化され成功を収める。映画『浮雲』の4年前のことである。

当初、『浮雲』の映画化権は東映が有しており、52年には映画化企画が始動している。だが何らかの理由で企画は頓挫する。東映のマキノ満男は権利を藤本真澄^{さねずみ}に譲渡する。独立プロデューサーだった藤本はこれを東宝で製作する²。藤本が『浮雲』の監督に成瀬を指名したのは、『めし』(1951)を皮切りに『稲妻』(1952)、『妻』(1953)、『晩菊』(1954)と成瀬が毎年、林作品を映画化し成功を収めていたためである³。

【序 - 2】林芙美子『浮雲』初版（六興出版社刊）表紙

『浮雲』には、長年成瀬の映画に携わったスタッフが結集している。撮影の玉井正夫、美術の中古智^{ちゆうこさとし}、照明の石井長四郎、音楽の斎藤一郎、編集の大井英史といった主要スタッフたちはいずれも長きにわたり成瀬の映画に携わってきた。山形勲を除けば、主演の高峰秀子と森雅之を始め、助演の中北千枝子、岡田茉莉子、加東大介はいずれも過去に成瀬映画に出演した役者たちである。『浮雲』は撮影所の精華といえる。

映画はひとりの天才によって作られるものではない。一個人の強烈な統率力が存在するとしても、通常、集団の高い技術的達成によってできあがる。フランスの映画批評家アンドレ・バザンは、これを「制度の天才」^{システム}⁴と呼んでいる。これにならえば、成瀬は撮影所という「制度」の監督であり、その才能は「制度」において発揮された。黒澤明と比較した場合それは明らかとなる。同時期に黒澤が手がけた『七人の侍』(1954)は『浮雲』とは対照的である⁵。2億1000万円という巨額の製作費（『浮雲』の7.5倍）は撮影所という「制度」にとって破壊的だ。一方、成瀬は予算とスケジュールを遵守することで知られて

*2 藤本は『浮雲』撮影当時は独立プロデューサーとして東映でも企画名義で携わっている。藤本「一プロデューサーの自叙伝」226-227頁、および第V章第6節（261頁以下）を参照。

*3 『浮雲』の予告篇では次のようなテロップが出る。「原作は林芙美子、生涯の最高傑作／高峰秀子、森雅之の適役を得て／めし 妻 稲妻 晩菊 の／名匠成瀬巳喜男が描く／浮雲／待望の公開迫る！」ここでは林芙美子の原作と、それをたびたび映画化してきた成瀬の成功が強調されている。

*4 André Bazin, "De la politique des auteurs", *Cahiers du cinéma*, no.70, avril 1957, pp. 2-11.

*5 『七人の侍』と『浮雲』の対照性は、両作に美術助手として参加した竹中和雄の証言からも裏付けられる。「『七人の侍』は、全く頭は要らなくて、頑健な体と体力があればいい、というような仕事でした。それと対照的に、『浮雲』を思い出すんです」。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。

いた。海外の研究者によって「サラリーマンとしての作家」^{*6}と呼ばれる所以である。『めし』が他の監督の代理で撮ったものであることを考えれば、『間に合わせ』の達人^{*7}という呼称は成瀬にこそふさわしい。『浮雲』も成瀬が自らの意志で選択したわけではない。東宝という映画製作所の経営方針によって成瀬が選ばれたというべきである。

こうした期待の地平が『浮雲』の背後には広がっている。観客も映画会社の経営陣も成瀬に期待した。成瀬を始め、この映画の制作スタッフとキャストはそれに応え、その努力は報われたのである。今日、私たちは、映画『浮雲』とその時代の制作と受容の蜜月ぶりに、何を認めるべきだろうか。お互いの理想的で調和的な関係性がそこにあると、ひとまぜはいえる。だが『浮雲』がその時代に成功を収めたということは、むしろその時代に生きた観客の趣味嗜好に合致していたことを意味するものでしかないのではないか。だとすれば、それは『浮雲』という映画の美点というよりむしろ限界を物語るものではないか。『浮雲』をめぐる幸福が、その時代の一般的な趣味嗜好とほどよく折り合いをつけた娯楽作が享受し得る興行的成功を指すのであれば、『浮雲』は一過性の栄光に包まれて忘れ去られているはずではないか。『浮雲』をめぐる幸福は時代に還元し得るものなのであろうか。

ところで、『浮雲』の物語は決して幸福ではない。これは、幸田^{こうだ}ゆき子と富岡^{とみおかげんご}兼吾という一組の男女の恋愛映画であるが^{*8}、このふたりは最後まで自らの生きる時代と折り合うことができない。

『浮雲』は次のような物語である。映画は小説と同じく回想形式がとられている（小説よりも単純化されている）が、ここでは時系列順に整理する。

1930年代末、タイピスト養成学校に通うため、ゆき子が静岡の郷里から上京し義兄夫婦の家に下宿する^{*9}。だが彼女はそこで義兄の伊庭^{いば}に肉体関係を強要される。41年の日米開戦とその後の南方政策が、ゆき子に伊庭から脱出する機会を提供する。彼女は日本占領下の仏印（仏領インドシナ、以降仏印と表記する）の山地ダラットに、タイピストとして赴任する。そこで農林省官吏の富岡に会う。富岡には内地に妻がいるにも関わらず、ふたりは恋に落ちる。富岡はゆき子に妻と別れると約束する。

1946年初冬。ゆき子は引き揚げ船で帰国する（映画はここから始まる）。彼女は先に復員した富岡を訪ねる。だが富岡は妻との離縁を拒む。ゆき子は彼を責める。タイピストとしての再就職もかなわず、貧窮したゆき子は駐在米兵相手の街娼に身を賣す。富岡はバラックに住むゆき子に、生活費を持って訪れる。再び富岡を責めるゆき子。だが富岡もまた経済的窮状に陥っている。

心中しようと伊香保へ出かけた富岡とゆき子は、飲み屋の主人向井とその妻おせいと出

*6 「成瀬は映画の産業形態の鞏固な一部分であり、40年の文化的変化をなかで一貫して支払い小切手を逃すことのないサラリーマンだった」。Catherine Russell, *The Cinema of Naruse Mikio*, Duke University Press, 2008, p.7.

*7 山田宏一『マキノ雅弘の世界』ワイズ出版映画文庫、2012年、277頁。

*8 ふたりの名前の表記についてであるが、小説において、男性名は姓（「富岡」）、女性名は名（「ゆき子」）で略しており、本論でもそれに準じている。

*9 ゆき子の上京がいつかは映画では明確ではない。また実家が静岡であることも、原作小説で言及されているだけである。しかしこうした背景についての改変はないと判断し、原作をそのまま反映したものとす。

会う。富岡はおせいと関係し、帰京後、彼女と同棲する。心中はなし崩しに取り止めとなる。再び富岡に棄てられたゆき子は、彼との子を身ごもっていた。ゆき子は墮胎する。その病院でおせいが向井に絞殺されたことを知る。ゆき子は富岡のもとを訪れ非難する。だが富岡はそれでもゆき子と復縁することはない。ゆき子は、新興宗教家になった義兄の伊庭に身を寄せる（墮胎の費用も彼から工面したものであった）。

しばらくして、富岡はゆき子のもとを訪れる（ゆき子は伊庭に家をあてがわれている）。妻の病死を告げ、葬式費用の借金を頼むためである。富岡を哀れむゆき子の裡で恋が再燃する。ゆき子は伊庭の金を拐帯し、富岡を伊豆長岡温泉の旅館に呼び復縁を求める。だが富岡はそれに取り合わず、自分は官吏として再就職し、屋久島へ赴任することをゆき子に告げる。ゆき子は、もう伊庭のもとに戻れないと泣きながら同行をせがむ。いったん東京に帰ったふたりは、すぐ夜行列車に乗る。

ふたりは鹿児島島の旅館に逗留する。そこでゆき子は突然病に倒れる。寝たきりのまま担架で運ばれながら、雨の降る屋久島の営舎に運び込まれる。富岡は手厚くゆき子を看病する。だが彼の留守中、ゆき子の容態は急変する。営舎に取り残されたまま、誰にも看取られず、彼女は絶命する。営林署職員から訃報を受けた富岡は、営舎に駆けつける。そして他の職員たちを帰らせ、夜、ひとりでゆき子の亡骸なきがらに化粧を施す。富岡は嗚咽し、ゆき子のかたわらで泣き崩れる（原作小説ではこの後に重要な後日譚がつく）。

『浮雲』は恋愛映画というより、愛の不可能性の物語である。愛の障害は、貧窮、本妻の存在、男の浮気など様々な形をとる。しかし、そのいずれもが真の障害ではない。ゆき子の死病が最終的にふたりを引き裂くが、それすら決定的な要因ではない。ふたりの愛を許さないのは、富岡とゆき子の生きる戦後という「時代」である。大戦中に植民地で生まれた彼らの愛は、戦後において忌むべき存在となる。しばしばゆき子は幸せな戦中を回想し、それによって愛を育む。だが幸福の記憶ほど幸福を妨げるものはない。ゆき子の愛がゆき子自身を絶望に追いやるのである。

『浮雲』において、愛はひとつの生命として形象される（とりわけ小説において顕著である）。戦後、ゆき子は日本に帰国する。ゆき子の愛はダラットという生地を追放される。日本はゆき子にとって故郷だが、彼女の愛にとっては異郷であり、彼女はその分裂に苦しむ。戦後を認めないゆき子の愛は必然的に反時代的なものにならざるを得ない。対して、富岡は時代との適応を模索する。妻を愛し、湯治場の人妻を愛する彼の一見無節操な行動は、戦後という新時代にふさわしい愛を根づかせようとする試みといえなくもない。だがこの作品で、時代との適応は決して肯定的に描かれない。新興宗教で一攫千金を果たす伊庭がそうであるように、それは欺瞞的なものとしてある。

『浮雲』は悲劇である。映画のエモーションもゆき子の死の悲劇性に収斂する。だが悲劇の内実は特異なものだ。「いわゆる、誰の眼にも見逃されている、空間を流れている、人間の運命を書きたかったのだ」^{*10}と、林芙美子は「あとがき」で記している。表現は曖昧であるが、ここでいう「人間の運命」が『浮雲』の悲劇性を指すとすれば、少なくとも林が誰もが共感を呼ぶ悲劇を目指していないことだけは間違いない。それは同時期に作ら

*10 林芙美子『浮雲』六興出版社、1951年、457頁。

れた木下恵介の『二十四の瞳』(1954)と比較すれば明らかだろう(主演は『浮雲』のゆき子を演じた高峰秀子)。小豆島の小学校に赴任した新任教師とその生徒たちの蒙る小さな悲劇は、日本という国家共同体の大きな悲劇と相似的關係にある。林が描こうとした悲劇の特異性あるいは不可視性は、『二十四の瞳』における被害者性の遍在とは似て非なるものである。

最も幸福な映画でありながら、最も不幸な主人公が描かれた映画。時代と調和し得ない人々をめぐる映画が、最も時代に調和したということ。これらは何を意味するのであろうか。よく言われるように、映画が夢であり、夢が願望の充足であるとするなら、それは誰の、どのような願望の充足なのだろうか。そもそも、『浮雲』の同時代的な成功は、果たして真の成功だったのだろうか。『浮雲』は本当に祝福されているのか。

『浮雲』という難題

今日、『浮雲』は名作のひとつとして数えられている。たとえば『日本映画ベスト150』(1989年刊)において、『浮雲』は『七人の侍』(黒澤明、1954)、『東京物語』(小津安二郎、1953)、『生きる』(黒澤明、1952)、『羅生門』(黒澤明、1950)に続き第5位、「黒澤、小津、溝口の三巨匠に対して過小評価されている成瀬巳喜男の代表作。(…)日本で最も優れた恋愛映画として、近松や西鶴にも比肩すべき芸術世界を成瀬は構築した」と記されている^{*11}。『浮雲』を成瀬巳喜男の代表作とする評価は、70年代後半、成瀬の国外での評価の高まりとともにますます不動のものとなりつつある。これらを後押ししたふたつの要素が存在する。ひとつは、映画監督を作家と見なす「作家の政策」^{*12}であり、もうひとつは国際映画祭である。

【序 - 3】『浮雲』スチール

「作家の政策」と国際映画祭の出発点のひとつに、1949年のピアリッツ(フランス西南部の観光地)で開催された「呪われた映画」のフェスティヴァルがある^{*13}。主催者のひ

*11 文藝春秋編『日本映画ベスト150』文春文庫、1989年、61頁。

*12 これは「作家主義」ともいわれるが、それがジャーナリズムにおいて監督がその「思想」や「主張」を込める作家というかたちで、誤解を招きやすいこともかねてより指摘されてきた。いささか煩雑だが、ここでは語の原義を重視し「作家の政策」とする。

*13 ピアリッツの「呪われた映画祭」は、1948年のヴェネチア映画祭に出品された『ハムレット』(ローレンス・オリヴィエ、1948)がグランプリに選ばれ、同じく出品されながら評価されなかった『マクベス』(オーソン・ウェルズ、1948)を救済するために「オブジェクティブ49」が主催した映画祭であり、起源として、いわゆる国際映画祭への対抗という性質を持っている。だが、1980年代以降において、同時代において国際的に「正当」に評価されなかった成瀬の再評価を試みた、ロカルノ国際映画祭の回顧特集上映などはむしろ「呪われた映画祭」の系譜につらなるものである。

とりであるフランスの詩人ジャン・コクトーは、「呪われた映画」という一文を書いた。『呪われた詩人たち』（ポール・ヴェルレーヌ著、1884年刊）におけるマラルメへの言及に触れながら^{*14}、コクトーは呪われた詩人を「正常な枠からはみ出て、凡庸な詩人の表現力の限界をしのいでしまった詩人」^{*15}と述べ、それを映画へ転用し、興行的に失敗しながら芸術的に価値ある映画を救い出そうとした。コクトーが詩人から映画に転用した「呪われた」という概念は「不可視性」と関連づけられている。「これら呪われた詩人たちは自に見えるものの恩恵にもはや浴することができなくなり、ある意味では自に見えない存在になってしまったのだ」（傍点原文）^{*16}。

コクトーは、「美しい映画というものはいわば不慮の出来事（アクシデント）なのであり、絶対の価値体系に足掛けを喰らわせるものなのだ」と述べている。「絶対の価値体系」といえる興行的価値が体现する時代の大衆の嗜好に『浮雲』は奉仕するかに見え、そうした興行的価値の消失後も残った。だとすれば、それはあらかじめ時代には還元され得ぬ「作家」性がそこにあったと見なすことができる。成瀬の死後に評価が上がったことはそれを保証するかに見える。

だが、『浮雲』はこうしたもうひとつの「作家の政策」という今ひとつの「価値体系」として厄介な映画である。先にも述べたように、成瀬はこれ以前に林芙美子の小説をいくども映画化し、その継続的な仕事が期待の地平を形成していた。しかしながら、『浮雲』は他の成瀬の監督作品、『めし』にも『稲妻』にも『晩菊』にも似ていない。他の作品で、主人公たちは自らの生きる時代と折り合って生き続けるのに対し、『浮雲』において、ゆき子が最後まで時代と和解し得ないという点だけでも大きな相違であろう。

それでは林芙美子はどうか。「戦争中、南方の島を八ヶ月ほどまわり、此の地方を知っていたので、仏印を背景に選んだ」という「あとがき」の記載にも関わらず、林は仏印に行かなかったとされているが^{*17}、それでも短篇『ボルネオダイヤ』以降、南方はこの作家にとって重要なモチーフのひとつであった。だが、『浮雲』はそれまでの南方ものとは異質である。脚本家の水木洋子はどうか。水木は当時から「作家」と見なされる脚本家であり、実現しなかった作品まで視野に入れれば、映画『浮雲』とその作品世界が最も近い。水木のシナリオが50年代の成瀬の映画を支えたことはよく知られている。水木が林と同様に南方を視察し、途中まで林と同行していたことは、『浮雲』を考える上で重要である

*14 「真剣な詩人は、あらゆるその時々支配によって、今や、常に、そして今後ずっと、自らが呪われていることを見、感じ、識るのではなからうか、ああ、ステルロよ」（傍点原文、ただし表記を現代表記に改めた）。ヴェルレーヌ〔ヴェルレーヌ〕『呪はれた詩人達』創元社、1951年、96頁。「ステルロ（ステロ）」はアルフレッド・ド・ヴィニーの作品。訳者の鈴木信太郎は訳註で「詩神に選ばれた詩人は謂わば犠牲であって、大衆からは何も期待し得ないことを主張している」（110頁）と述べている。

*15 ジャン・コクトー「呪われた映画について」、『映画について』（梁木靖弘訳）フィルムアート社、1981年、44頁。ただしここでの訳文はフランソワ・トリュフォー「批評家はなにを夢みるか」（『映画の夢の批評』たざわ書房、1979年、44頁）所収の山田宏一・蓮實重彦訳に拠る。

*16 ここでコクトーが述べる「これら呪われた詩人たち」とは、ヴェルレーヌが挙げたコルビエール、ランボー、マラルメを指すと思われる。ヴェルレーヌはコルビエールを「隠れた（obscur）名」名前、ランボーを「殆ど未知な（à demi inconnu）名」、そしてマラルメを「無視された（méconnu）名」（107頁）と述べている。

*17 望月雅彦編著『林芙美子とボルネオ島』ヤシの実ブックス、2008年、および本論第IV章第2節参照。

が、それでも『浮雲』は『ひめゆりの塔』（今井正、1953）や『純愛物語』（今井正、1957）といった戦争と戦後という共通の題材を扱った水木のシナリオ作品とは決定的に違う。

成瀬巳喜男も、林芙美子も、水木洋子も、ある意味で、時代の恩恵に十分に浴した作家たちである。だがいずれもこれほど時代から呪われた主人公を扱ったことはなかった。『浮雲』は「作家の政策」にとっても躓きの石なのだ。

コクトーの言に従えば、『浮雲』は「作家の政策」に「足掛け」をくらわせるのである。撮影所の精華としての『浮雲』。作家の勝利としての『浮雲』。そのいずれもが正しさを含んでいる。だがそれは「商品」や「作品」であるまえに不慮の出来事、すなわち「事故（アクシデント）」として——さらに言えば突然変異の産物として——見なさなければならぬのではないか。「事故」とは、それを成立させる不可欠な原因は無数にありながら、そのいずれにも還元し得ぬものである。

本論において明らかにしようとするのは、この「事故」としての側面である。『浮雲』の生成過程を、ひとつひとつ丁寧に再検討していこう。先の林芙美子の言葉を借りるなら「誰の眼にも見逃されている」ものを丹念に精査していくのだ。そして『浮雲』の成立に至る出発点を、太平洋戦争期から 1930 年初期のプロレタリア運動までさかのぼり、何がいったい「呪われ」ていたのかを解明していこうと思う。

『浮雲』という、1 本の映画の運命を辿ろうとする本論文の試みはごくささやかなものだ。だがそれは決して瑣末ではない。そこには 20 世紀を魅了し、今なお魅了し続ける映画そのものの運命が集約されているからである。『浮雲』は 1954 年末の 1 か月余りで完成したが、『浮雲』を事件性の観点からとらえると、それを構成する問題系は 20 世紀の映像表象の全域に拡がり得るものとなる。1950 年代に頂点を極め、60 年代から崩壊を始める撮影所。それと入れ替わるようにして擡頭する 70 年代の映画祭とリヴィヴァル、テレビとの共生、さらにビデオなどの個人視聴の時代のなかで、映画は現在進行形の危機を生きている。『浮雲』の事件性も、そうした変遷の過程でそのつど更新されていったといていい。そしてそれはもはや作り手の思惑を超え進行している。

雲のゆくえ——本論の構成

本論の前に全体の構成を確認しておきたい。

第 I 章では事件としての『浮雲』を素描する。公開時、『浮雲』がどのように迎えられたかを当時の批評をもとに再現する。迂遠な作業に思えるが『浮雲』の事件性を浮き上がらせるためには避けられない。そこで中心となるのは映画監督の小津安二郎である。『浮雲』の成立に全く関与していないが、小津ほど『浮雲』の事件性に敏感に反応した同時代人は他にいないからである。また成瀬の監督としての経歴上、小津の存在は不可欠である。小津とともに成瀬という監督のプロフィール

【序 - 4】成瀬巳喜男（1905-1969）

を整理しておこう。

第Ⅱ章では、冒頭の場面について紙幅が割かれている。いよいよ映画の中身の考察が始まるが、これが「中身」といえるかが最大の問題であろう。このニュースリールによって構成された数十秒の映像は『浮雲』の一部かどうか。この章では、ここで流用された『日本ニュース』というニュース映画について、その特異性、それを手がけた製作者の岩崎 昶^{いわさきあきら}の軌跡が語られる。戦後を代表する映画評論家のひとりである岩崎がなぜニュース映画に関与しているのか、そして『浮雲』を構成する映像を作り上げているのかを辿る。そこには日本ドキュメンタリー映画史におけるひとりの映画評論家の戦いが織り込まれているのだ。岩崎は、『浮雲』の成立においてこれまで不可視の「呪われた」存在であった。その映像から始まることは、『浮雲』にこの上なくふさわしい。

第Ⅲ章では、主要スタッフたちの経歴を辿りながら構成する。『浮雲』におけるニュース映画の混入は、ある混乱をもたらしている。それはこの映画の時制のずれである。1955年に公開された『浮雲』は、1946年の東京が舞台となる。この9年という時間の齟齬は、この映画に携わった者たちにさまざまなかたちで影を落している。精巧な美術と周到なロケーション撮影によって見落されているが、『浮雲』の世界は再現された過去である。スタッフとキャストたちは、どのように対処して戦後を再構成したのか。シベリアでの抑留体験を持つ美術の中古智、トラック諸島で記録映画を手がけていた撮影の玉井正夫と、戦中戦後での記憶は決して一様ではない。男優では森雅之、加東大介、山形勲、女優では高峰秀子、中北千枝子、岡田茉莉子がそれぞれどのようなかたちで日本映画において戦後のイメージを作り上げていったかを整理する。個々の俳優たちをめぐるイメージが、『浮雲』においてはきわめて巧みに案配されている。そして、いずれの俳優にとっても『浮雲』はキャリアの分岐点となっている。これら製作者たちのプロファイリングから明らかになるのは、戦中と戦後とのゆるやかな連続性である。戦中と戦後とは、決して断絶してはいない。その転換は漸進的に起こっていく。『浮雲』が戦後の日本を見事に再現しているとしたら、それはその戦後の変容がある程度、回顧的に再現されているからである。この時間的齟齬もまた、『浮雲』の成立に寄与する要素であるが、これもまた、ほとんど偶発的に生じたものなのである。

『浮雲』における、戦中と戦後との関係性を確認したあとで、第Ⅳ章では、林芙美子、第Ⅴ章では水木洋子、第Ⅵ章では成瀬巳喜男と『浮雲』との関係を分析する。いずれもこれまで「作者」と見なされて来た者たちである。彼らの生々しい体験は決してどれかひとつが突出しているのではなく、ある緊密な葛藤関係を形づくっている。

第Ⅳ章では林芙美子におけるボルネオ滞在体験について述べる。そしてそこでの南方の表象が戦後の小説群においてどのように推移していったかを確認する。林の夥しい戦後小説にひとつのモチーフがあるとすれば、それは戦中への強烈なノスタルジーである。それは、必ず自然と人間との合一という楽園幻想のかたちをとっているが、その追求は年を追うごとに隘路に陥っていた。『浮雲』は林の戦後小説の総括であるが、その一方、自らの戦後小説を批判的に乗り越えようとする試みでもある。

第Ⅴ章では水木洋子の仕事を取り上げられる。林芙美子や成瀬巳喜男に比べて、水木洋子の仕事は等閑視されている。だが、その両者と個人的に面識を持っていた水木は、ふたりの「作家」をつなぐ貴重な仲介者である。そして水木は、林の『浮雲』執筆の発端とな

る南方視察において林と出会っている。にも関わらず林の小説を水木が映画用に脚色したのは『浮雲』のみである。水木が林の原作を忠実に脚色しているという従来の見解は一面的といわざるを得ない。水木はその結末において、原作を裏切るような改変を加えているからである。こうした変更を水木がなぜ行ったのかが焦点となる。

第V章は、他の章に比べて分量が多い。それは、30年代に築地小劇場でデビューし、40年代にはラジオ作家、50年代には脚本家、60年代以降はテレビと創作の場を移した水木の映画以外の領域の仕事について十分な検証がなされていないことによる。また水木の横断性は、成瀬の一貫性と鮮やかな対照を形づくる。2人の協働が5年で断ち切られるようにして終わっていることは、作家の資質の問題である以上に、映画撮影所という制度の変質を物語っている。映画化されることはなかったが、水木の書いた実質的に最後のシナリオで、もうひとつの『浮雲』を構想していたことは注目すべきであろう。

第VI章では『浮雲』における演出について述べる。成瀬の経歴はすでに第I章で述べている。ここではラストシーンにおいて成瀬が施した変更が中心となる。成瀬の映画において、『浮雲』のラストシーンが屈指のものであることはたしかであろう。だがこの場面は、いささか奇妙な点が存在する。ここでは成瀬の演出手腕の卓越性よりも、作品の均衡を乱す特異性に注目する。この章は、成瀬の死後、撮影所崩壊過程における『浮雲』の運命と、映像の氾濫する今日における映画の運命を問題にする。

「富岡は、まるで、浮雲のような、己れの姿を考えていた。それは、何時、何処かで、消えるともなく消えてゆく、浮雲である」。『浮雲』という題名は、林の原作小説の末尾からとられている。だがそれは、この映画の性質のみならず、映画の存在自体をも象徴しているように思われる。雲はこの世界に存在しながら、どこに帰属することはない。その変幻自在さは「存在」という概念を揺るがせる。天と地のあわいで、どちらにも帰属することなく中間で浮遊するその在り方は、林の言う「誰の眼にも見逃されている、空間を流れている、人間の運命」の形象として選ばれていることはたしかであろう。だが同時に、あたかも偶発的に、アクシデントとして生成され、ときには災厄として、ときには恩寵として、私たちに不断に関与する雲ほど、『浮雲』という映画の、いや映画そのものの在り方を集約するものはない。このささやかな論考は、言ってみれば『浮雲』というひとつの映画という雲のゆくえから、それを包摂する世界を見ようという試みである。それが「雲をつかむような」話でないことを願うばかりだ。