

# 第 I 章 映画監督とその影

成瀬巳喜男と小津安二郎

## 第 I 章第 1 節 ある映画監督の日記から

### 小津の感嘆

1955 年が明けて間もなくの冬の朝である。鎌倉の旅館茅ヶ崎館に、笠智衆が、昨年から逗留中の小津安二郎のもとを訪れる。笠は 1 歳年長の小津を「先生」と呼ぶ。彼は「先生」が、もうひとりの「先生」——脚本家の野田高梧——と蟄居し、次回作のシナリオ執筆にいそしんでいることを知っている。1940 年代後半以降、小津と野田が茅ヶ崎館を執筆に際しての定宿としていたことはよく知られている<sup>\*1</sup>。

【 I - 1 】 小津がシナリオ執筆のために投宿していた茅ヶ崎館の部屋

「ある日、わが家からフラッと先生たちの仕事場に顔を出してみた」という笠の書きぶりから、来訪はあらかじめ計画されたものではなかったことがうかがえる。笠が訪れたとき、小津は映画を見に外出しようとしていた。

すると小津先生が、「おお、笠さんか、実は二人で、これから小田原へ映画を見に行くのだが、一緒に行かないか」と誘ってくださった。ちょうど成瀬巳喜男監督の『浮雲』が公開されていて、それを見に行くのだという。喜んでお供をすることにした。<sup>\*2</sup>

---

\*1 旅館は今も現存している。詳しくは「小津監督と茅ヶ崎館の歴史」、ホームページ「茅ヶ崎館」を参照。  
(<http://www.chigasakikan.co.jp/ozu.htm>)

\*2 笠智衆『俳優になろうか』日本経済新聞社、1987年、169頁。

今日からすると、小津な生活はあまりに優雅で現実離れしているように見える。2年余りにわたって新作を発表しておらず、次回作のシナリオの執筆もはかばかしくない。にも関わらず、笠の回想を読んでも、小津から切迫感のようなものは微塵も感じられない。反対に、太平の逸民を思わせる余裕すら漂うが、それは小津の境遇を雄弁に物語っている。2年前の『東京物語』（1953）で芸術祭文部大臣賞を授与され、1955年3月には日本映画監督協会で溝口健二の後をついで理事長に就任することになる小津は、名実ともに日本映画の頂点にいたからだ。しかしそれだけに、小津の抱えていた次回作へのプレッシャーは甚大であったはずである。2年のブランクは、彼の迷いの表われといえるかも知れない。

【 1 - 2 】 小津安二郎  
(1903-1963)

小津安二郎が笠や野田とともに『浮雲』を見たのが1955年2月9日であることは、死後に刊行された日記によって確認できる。そこでは『浮雲』についてどのように書かれているだろうか。

快晴 朝めしのすんだところへ笠くる 酒二本もらふ 車を呼んで野田さんと三人小田原東宝に出かけて 『浮雲』と『明治一代女』〔伊藤大輔、1955〕を見る 『浮雲』に大変感心する  
烏賊麴漬を買ってビールをのみ 八時五十三分で茅ヶ崎に帰る 小雨となる 丸福によつて酒とすし  
『浮雲』をみて大変気持ちがいゝ<sup>\*3</sup>

この「大変気持ちがいゝ」という快感の表明から何を読みとるべきであろうか。そこからは、素朴な印象以上のものを期待することはできないように思われる。小津が満足感を覚えたことはたしかだが、かといって卓越した批評的言説が込められているわけでもないからである。それでは小津にとって『浮雲』はごくありふれたものであったのか。そうでなかったことは、笠の回想からうかがえる。

小田原に着いて映画館に入ったら、もう『浮雲』は後半の部分に差しかかっていた。二本立て上映なので、そのあと、もう一本の作品があった。それを見終えて、また『浮雲』を頭から見直したのだが、さっき見始めた個所へ来ても、二人は出ようとしなない。結局、もう一度、最後まで見届けた。<sup>\*4</sup>

小津が『浮雲』を見たとき、すでに公開から1か月近くが経過していた。小田原の映画

---

\*3 田中眞澄編『全日記小津安二郎』フィルムアート社、1993年、440頁。

\*4 笠『俳優になろうか』168頁。

館は、今でいう二番館であったに違いない<sup>\*5</sup>。彼はそこで『浮雲』を『明治一代女』とともに見ている。途中入場し、見始めた部分まで来ると退場するという映画受容は、今日とは大きくかけ離れているが、ここで笠は当時の通例に反し、小津と野田がこの映画と向き合おうとしていることを、ある驚きを込めて目の当たりにしたのである。

映画館を出てから、二人とも、口数が少なく黙りがちだった。そのうち、小津先生がポツリと、こう言われたものだ。「ことしのベストワン、これで決まりだな」と。その予言通りに、『浮雲』は、その年、昭和三十年のキネマ旬報のベストテンのトップになったのだった。<sup>\*6</sup>

小津と野田の失語は何を意味しているだろうか。感動のあまり言葉が出なくなることは誰しも経験することだ。だが、次回作を考えめぐっていた映画監督である小津が、今年はまだ『浮雲』がベストワンであるという宣言することは、ある苦い確信が込められているといわなければならない。すなわち、かりに年内に自分が新作を撮ったとしても、『浮雲』を超えることはできないという確信である。こうした推測に反論するかのように、後日、笠は別の回顧録で、この小津の眩きを「悔しいというより、成瀬監督に敬意を表しての言葉だったと思います<sup>\*7</sup>」と解説している。小津を敬愛する笠にしてみれば、これを嫉妬の表明と解されるのは不本意であったに違いない。では「ことしのベストワン」が相対的な優位を謂わんとするものでないとしたら、小津は絶対的な何かを見たのであろうか。これが成瀬への「敬意」から、小津が発した言葉だったとすれば、その敬意とはどのようなものなのか。小津による『浮雲』体験をもう少し掘り下げてみよう。

### 小津の逸脱

ジャン・ナルボニは、小津の日記における『浮雲』をめぐる記述の例外性を指摘している。「この言明の意義を画定するためにつまびらかにしておかなければならないのは、小津が邦画であれ洋画であれ、自分の見た映画について、そっけない言葉の他、ほとんど何も書いていないということである<sup>\*8</sup>」。ナルボニの指摘通り、小津の日記においては、彼が見た映画題名が見出せる。だがそれはいかなる場合も「見た」という以上の何かを書き留められることはない。実際、併映されていた『明治一代女』について小津は一顧だにしていない。伊藤大輔監督による渾身の恋愛時代劇でありながら、小津はただ「見た」としか書かれておらず、いったい何を感じたのかは何も分からない。

---

\*5 この当時、映画は2本立て興行が常態であった。ただ『浮雲』の併映作品は『初恋ワルツ』（木元健太、1955）であった。

\*6 笠『俳優になろうか』168頁。

\*7 笠智衆『大船日記』扶桑社、1991年、104頁。

\*8 Jean Narboni, *Mikio Naruse, Cahiers du Cinéma*, 2006, p. 146. 一例としてナルボニは、1956年3月17日に見た溝口健二の遺作『赤線地帯』（1956）について小津がひと言も言及していない事実を挙げている。

小津の日記は、こうした事実の羅列によって埋め尽くされている<sup>\*9</sup>。ここから、小津が映画を見て何も感じなかったと結論づけるのはあまりに乱暴であろう。小津が自分の見た映画について何も書かなかったのは、映画を見て何も感じなかったからではなく、映画について何か書くことに意義を見出していなかったからだろう。日記を詳しく読めば、小津が必ずしも何も書かなかったのではないことが分かる。だがそのコメントの大半は失望の表明である。『アパッチの砦』（ジョン・フォード、1948）については「凡作」<sup>\*10</sup>としか書かれていない。それが肯定的なものであったとしても、「佳作」あるいは「仲々よろしい」など、ことさら目を惹く記述ではない<sup>\*11</sup>。ジョナス・メカスの映画日記<sup>\*12</sup>のごとき知見や警抜な修辞など望むべくもない。小津日記は、公開を前提としたメカスのそれとは自ずと性格が異なるが、小津が内省に重きを置いていないことはたしかである。

こうした無機質な記述のなかで、『浮雲』の一文を再読すると、この記述が非常な興奮をもって書かれたことが理解できる。小津はここで『浮雲』に2度言及しているのである。まず最初に「大変感心」したといい、最後にもういちど「大変気持ちがいい」と書いているのである。この反復は、小津の日記のなかでは反小津的である。小津が映画の感想を書いているからである。

この後、小津は繰り返し『浮雲』を称賛することで、自分の興奮を積極的に広めていく。『浮雲』を見た翌々日（2月11日）、小津は主演の高峰秀子に手紙を送っている<sup>\*13</sup>。高峰によれば文面には「『浮雲』を見た。デコにとっても成瀬にとっても、最高の仕事だと思います」と書かれていたという<sup>\*14</sup>。3月27日の『報知新聞』における取材でも小津の興奮は冷めていない。

この前、野田さんと小田原まで行って『浮雲』をみたがいい映画ですね。へたなフランス映画よりずーっといいよ。デコちゃん（高峰秀子）もうまかった。<sup>\*15</sup>

小津の日記はこうした称賛が社交辞令ではないことを裏書きする。だが日記の重要性は、発言の真意を確認できることにあるのではない。日記を書きつつある小津が、暗黙のルールを破り、書く意義を認めなかった感想に、何らかの意義を見出していることであろう。

---

\*9 四方田犬彦は「小津にとって過去の時間とは回顧されるものであっても、歴史的に構築されるものではない」と述べている（『大島渚と日本』筑摩書房、2010年、14頁）やや単純化しすぎている嫌いはあるが、映画においてみられるこうした時間意識が日記においても確認できることはいえるだろう。

\*10 田中編『全日記小津安二郎』358頁。

\*11 同上、93頁、96頁、283頁、315頁、358頁、469頁をそれぞれ参照。

\*12 ジョナス・メカス『メカスの映画日記』（飯村昭子訳）フィルムアート社、1993年。

\*13 田中編『全日記小津安二郎』441頁。

\*14 高峰秀子『わたしの渡世日記』下巻、文春文庫、1998年、96頁（初出、朝日新聞社、1976年）。高峰が手紙をもらったのは1955年1月のことだった述べているが、おそらく高峰の記憶違いであろう。もっともエッセイ『おいしい人間』で、高峰は小津から「ウキグモハ プンガクニカツタ デコ オメデトウ」（文春文庫、2004年、40頁）という文面の電報を受けたとも書いている。どちらが正しいかは分からないが、小津から何らかの便りが送られてきたことは間違いない。

\*15 田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成』フィルムアート社、1989年、225頁。

いやそれは、小津がそれを書く意義など判断するより前に、書かずにはいられない衝動によって書いてしまった言葉なのかも知れない。いずれにせよ、このあまりにも短い一言が、『浮雲』の異質性を浮彫りにしているといえるのではないか。

## 第 I 章第 2 節 敗北と祝福

### 嗚咽と沈黙

同時代の言説と比べると小津安二郎の反応はどのような点で特異であろうか。公開当時の『浮雲』を見た人々の反応をいくつか見てみよう。

以下は、公開 3 日目にこの映画を見た松倉郁夫の回想である。

終映は十時を回っていたと思いますが、新宿駅東口へ通じる明るい道を避け、人影もまばらな南口への坂を登って帰途についたのを覚えています。とにかく涙が流れっ放しで、クシャクシャになった顔を人に見られたくなかったからですが、改札口の近くまで歩いてもまだ嗚咽が止まらず、暫く暗闇にたたずんで 【 I - 3 】『浮雲』ポスター  
いました。(…) これほど激しく、哀しく、感動に充ちた邦画は、私にとって、もう二度と登場しないでしょう。<sup>\*16</sup>

21 歳の井上ひさしはこの映画を見て「恋というものは、暗くて、汚くて、愚かで、おそろしいものだということ」<sup>\*17</sup>を教えられたと回想している。同じく 21 歳だった清水啓一郎は「見終わったとき、涙が流れて仕方がなかった。顔を隠すようにして映画館を出て、安酒場の片隅で酒を飲んだ。(…) ちょっと大げさかもしれないが、ものを知らない学生にとっては、人生の重さを知らされた思いだったのである」と述懐している<sup>\*18</sup>。

その後、成瀬と仕事をするようになる若者もいた。『憎いあんちくしょう』(蔵原惟繕、1962) など 1960 年代の青春映画で活躍した脚本家山田信夫は、当時 22 歳、年長の小説家とともに、渋谷の満員の映画館で『浮雲』を見ている。観賞後、タクシーで喫茶店に向かう車中、彼らは「ひとことも喋らなかった」。山田が感想を口にしようとする、その相手は「口をきくな——君なんかにあの映画がわかるもんか！」と叱った。「十年たったら、もう一ぺん観ろ」とだけ告げ、「映画はすごいよ——小説を書くのがいやになった」と呟いた<sup>\*19</sup>。12 年後、山田は成瀬巳喜男の『乱れ雲』(1967) のシナリオを執筆する。『浮雲』

---

\*16 文藝春秋編『日本映画ベスト 150』文春文庫、1989 年、61-62 頁。

\*17 同上、368 頁。

\*18 清水啓一郎「雨毒症」、『映画は人生のお友だち 邦画編』日本テレビ、1989 年、37 頁。

\*19 山田信夫『『乱れ雲』の成瀬さん』、『シナリオ』1969 年 9 月号、82 頁

は多感な若者たちに深甚な影響を与えたことがうかがえる。松倉や清水のようにある者は嗚咽を、山田のようにある者は沈黙を強いられたのである。

一般観客の反応については、瓜生忠夫『日本の映画』（1956年刊行）に、率直な反応が収められている<sup>\*20</sup>。

「女の人」の哀れさ、あるいは宿命とかいうものを「もう沢山だ」と叫びたくなる程、描いている。女性とは多かれ少なかれ、こんなものかと考えこんでしまいました。（20歳女性）

これほど女の愛欲の妄執のすさまじさをみせられたのははじめてだ。これほどまでに描かなくてもと思ったほど、男性にも女性にも強烈な後味を残した。（26歳男性）

誠実であったからこそ負わねばならなかった女の、哀しい泥沼の宿命を少しの甘さも無く最後まで淡々とつきつめてゆく。（25歳女性）。

この映画を語る上でしばしば用いられる「宿命」「妄執」「強烈」といった言葉が見出せる。瓜生は、『浮雲』を支持したのは30代後半以降の女性であったと報告している。

### ジャーナリズムでの称賛

ジャーナリズムでの『浮雲』の評判は<sup>さくさく</sup>噴々たるものである。公開前日（1月14日）の『毎日新聞』夕刊に掲載された寸評が最初の評判記であろう。

長い間低調だった東宝が久しぶりで出した見ごたえのある佳作。（…）高峰の演技はますます好調、自然に人の心を打ち深い感動を与える。森の富岡はまさに適役、男のずるさ、薄情さ、浮気心が非常によく出ている。<sup>\*21</sup>

公開翌日（1月16日）には『日本経済新聞』に記事が載る。

女の恋愛の本能的行動の哀しさを衝いて、この映画は間然とするところがない。（…）成瀬監督は終戦直後の風俗描写に的確な展開をみせて、その濁世風景に“浮雲”のように流れ漂う女のいのちの哀れさを、すぐれた彫塑家の観察の鋭さで刻み上げている。<sup>\*22</sup>

2つの評に共通しているのは、高峰秀子と森雅之の演技への評価である。成瀬の演出に

---

\*20 瓜生忠夫『日本の映画』岩波新書、1956年、152頁。

\*21 長戸俊雄「心打つ愛の激しさ 森、高峰の好演」、『毎日新聞』1955年1月14日夕刊、5面。

\*22 近藤「鋭くえぐる“女の哀しさ”」、『日本経済新聞』1955年1月16日夕刊、2面。



触れた新聞評もあったが<sup>\*23</sup>、以下の通り俳優評価が中心の新聞評が大半を占める。

この作品でもゆき子という女の歩んだ生活の記録を、高峰秀子の秀逸な演技力で、やりきれなくなるほど女の悲しい姿を見せてくれる。成瀬の演出はこのゆき子という女のどうにもならない生き方を、冷静に、突き放して冷淡に描いているといえよう。(『読売新聞』)<sup>\*24</sup>

高峰秀子はすばらしい演技をみせ、幸田ゆき子の悲劇をいろんな角度からもソツなく演じきる。(…) 森雅之は、一步誤れば人間離れしそうな役柄を、あくまで人間の弱さを基調に好演。(『サンケイ』)<sup>\*25</sup>

中半すぎにややダレ場がないでもないがうつりかわる、ときどきの感情を起伏豊かに現わした高峰秀子の演技力がその欠を補って余りある。森雅之の相手役も心みたされぬままに人間の弱点をさらけ出す男の性格がよく描き出されている。(『東京新聞』)<sup>\*26</sup>

高峰への称賛が大半を占めるなか、唯一『読売新聞』は「主役の高峰、森もまれにみる好演を見せて申し分ないが、欲をいえば高峰の美しすぎるのが難。話の実感ゆき子の容姿に重大な関係があるのではないか」と疑問を呈している(後述するように、これについて成瀬は返答している<sup>\*27</sup>)。

新聞評のあと、週刊誌と映画誌に長めの評論が出揃う。週刊誌の映画評では『週刊朝日』(1月23日)における津村秀夫のものが最も早い<sup>\*28</sup>。辛辣さで定評があった津村は『浮雲』評を次のように書き出す。

人間のあさましさ、はかなさ、いとおしさのにじみ出た映画である。とくに原作者林芙美子の晩年の力作を水木洋子が脚色しただけに、女主人公幸田ゆき子の切ないのちが強調される。女ごろの微妙なねばりが、肉体の死滅する今わの際まで鬼火のように青白く燃えている感じで、日本映画としては珍しい境地に達した作品である。成瀬監督は、この作で従来の淡彩的作風から転じて、はじめてねっとりした風味を加えた。<sup>\*29</sup>

---

\*23 「成瀬演出と高峰の呼吸」、『朝日新聞』1月16日がある。

\*24 「素晴らしい高峰と森 成瀬演出の飛躍」、『読売新聞』1月17日夕刊、2面。

\*25 「高峰完璧の演技 扶られた人間のはかなさ」、『サンケイ新聞』1月16日夕刊、2面。

\*26 「人間の哀しさ 起伏豊かな高峰の好演」、『東京新聞』1955年1月31日、4面。

\*27 第Ⅱ章第5節(79頁以下)参照。

\*28 よく知られているが、津村は「Q」という筆名を用いている。厳密には署名評論とはいえないが、Qが津村であることは当時から周知の事実であった。

\*29 津村秀夫(Q名義)「成瀬芸術の一進展」、『週刊朝日』1955年1月23日号、70-71頁。

だが津村評には公開時における最も厳しい批判が見出せる。屋久島での後半の展開について「現地ロケでないため手伝い、描写の密度が乱れ、映画の流れはややタルミを生じた」としているからだ。

『サンデー毎日』でも「実に正確な自然主義映画」という『浮雲』評が掲載されている。やはり高峰が絶賛され「高峰ひとりの芝居しか後に残らないといってもいい」と極論している<sup>\*30</sup>。翌週には「とにかく強い感動に満ちた作品である。人間の醜さ、そして哀しさといったものをこれほどまで感銘強く訴える作品は稀だ」（『週刊サンケイ』1月30日<sup>\*31</sup>）、「動きの少ない画面が、二時間の長さを立派に持ちこたえる」（『週刊読売』1月30日<sup>\*32</sup>）と各週刊紙上の映画評が続く。『浮雲』の批評的成功は1955年1月下旬の時点ではほぼ約束されていたといえる。

### 内外の栄光

映画誌に『浮雲』評が出るのは3月である。著名入りで批評したのは、荻昌弘、飯島正、双葉十三郎、大黒東洋士、そしてやや年がずれるがジャン＝シャルル・タケラである。そのうち際立ったものは、荻、飯島、タケラのものである。

まず『近代映画』における双葉評と、『映画ファン』における大黒評を見ていく<sup>\*33</sup>。どちらも、読者向けの品評である点で、今までの評判記と大差はない。星取り評で知られる双葉はその性格が顕著である。ここで双葉は『浮雲』に最高点をつけ次のように記している。

このゆき子という女性をこれだけカメラでつかみとった成瀬巳喜男に敬意を表したい。だが同時に、ゆき子を演じた高峰秀子をも絶賛しなければならない。（…）高峰秀子は『二十四の瞳』〔木下恵介、1954〕その他で問題なしに昨年のベスト・ワン女優の地位を得たが、本年劈<sup>（へきとう）</sup>頭<sup>（へきとう）</sup>もやこの名演技を放った。この調子でゆくと昭和三十年も彼女がベスト・ワンになるかもしれない。<sup>\*34</sup>

双葉の予想は的中することになる。『浮雲』は、1955年度『キネマ旬報』で邦画ベスト

---

\*30 「ある女の宿命」、『サンデー毎日』1月23日号、72頁。

\*31 「哀しい女の生き方に感動」、『週刊サンケイ』1月30日号、68頁。

\*32 「むくわれない女のまごころ」、『週刊読売』1月30日号、54頁。

\*33 大黒東洋士「映画月評」、『映画ファン』1955年4月号、69-71頁。この月評の見出しは「今年も一番打者は成瀬『浮雲』氏」と書かれており、「成瀬級の監督が純文学畑の同一作家の小説をこんなに度々映画化するのには余りないことだ。（…）今度の『浮雲』は同じ林文学の映画化でもいま迄に成瀬が手がけた林物とは大分傾向が違っている。儚い人間の流れる運命を冷たく見つめた映画という点で、成瀬の一步前進がうかがえる」（69頁）とあるように成瀬と林との関係を強調している。

\*34 双葉十三郎「絶賛したい高峰秀子の好演」、『近代映画』1955年4月号、78-79頁。

テンの第1位に輝く<sup>\*35</sup>。また毎日新聞社主宰による毎日映画コンクールでは日本映画賞と監督賞に輝く。コメントを寄せている水戸俊雄は次のように述べている。

林芙美子の原作を脚色した水木洋子、主演に選ばれた高峰秀子と森雅之のおかげで成瀬巳喜男の演出は成功した。いい脚本からいい映画が生れた例の一つであり、主演コンビの選定が、いかに重要であることを示した作品である。

監督賞を受賞した成瀬について、上野一郎は「泥まみれの恋愛感情を細密に浮彫」と評している<sup>\*36</sup>。

毎日コンクールにおける映画賞が1956年1月29日付『毎日新聞』で発表された約1か月後、『浮雲』は思わぬ場所で称賛を浴びる。フランスの週刊紙『アール』1956年の2月29日～3月6日号および3月7日～13日号に、2回にわたって掲載されたルポルタージュ「日本映画の真実、日本人はフランス映画を官能的すぎると思う」がそれである。記事を書いたのはジャン＝シャルル・タケラ。脚本家でもあった彼は、『忘れえぬ慕情』（イヴ・シャンプ、1956）のシナリオを共同執筆する



【I - 4】『アール』1956年3月7-13日号におけるタケラの記事「日本映画の真実 日本人はフランス映画を官能的すぎると思う」。右上に『浮雲』スチール。左は木下恵介、右下は『新平家物語』撮影中の溝口健二と市川雷蔵

\*35 『キネマ旬報』1956年2月下旬号40頁。「キネマ旬報1955年度内外映画ベスト・テン」。11位までの作品と得点数は以下のとおり。『浮雲』と『夫婦善哉』（豊田四郎）とが接戦であったことが分かる。第1位『浮雲』（235点）、第2位『夫婦善哉』（220点）、第3位『野菊の如き君なりき』（174点）、第4位『生きものの記録』（黒澤明）（142点）、第5位『ここに泉あり』（今井正）（125点）、第6位『警察日記』（久松静児）（112点）、第7位『女中ッ子』（田坂具隆）（85点）、第8位『血槍富士』（内田吐夢）（67点）、第9位『浮草日記』（山本薩夫）（65点）、第10位『美女と怪龍』（吉村公三郎）（55点）、次点『たけくらべ』（五所平之助）（43点）。

\*36 「日本映画賞『浮雲』 恋する女の悲しさ 脚本も主演の選定もよかった」、『毎日新聞』1956年1月29日3面。

ために来日した<sup>\*37</sup>。シナリオ執筆のかたわら、タケラは日本人監督と会見を重ね、フランス語の字幕のないまま日本映画を見ている<sup>\*38</sup>。『浮雲』はそこで見た映画のひとつである。それゆえ『アール』のレポートは一種の日本滞在記である。そこでタケラは、最もすぐれた映画として『野菊の如き君なりき』（木下恵介、1955）とともに『浮雲』を評価している。

『浮雲』には——とにかく、私たちヨーロッパ人にとっては——『おかあさん』（成瀬巳喜男、1952）と同じようなドラマ的に優れた点がある。単に回想場面が非常に簡潔なだけでなく、そういった回想場面が最も思いがけない瞬間に打ち切られ、見せ場を展開する代りにそれをはぐらかす（*fuir*）手法がそれである。（…）この映画は、例のセンチメンタリズムに余りにも場所を譲りすぎている嫌いはあるが、それでも一組のカップルの日常生活のタッチや戦後の風俗描写の点ではすぐれている<sup>\*39</sup>。

座談会でタケラは、シナリオを書いた水木洋子に「『浮雲』はとても面白かった。ひとつのシーンをみている、次のシーンを想像できない。ほかのシナリオとは、ぜんぜん行き方がちがうように感じました」<sup>\*40</sup>と賛辞を送っている。しかしタケラが注目しているのはシナリオより映画の形態的側面である。

タケラの評価が国内の称賛と異なるのはこの点である。彼は映画の物語的な側面よりも、それがいかに映像として組織されているかという「審美的な面白さ」（*l'intérêt esthétique*）に着目しているからだ。これはその当時フランスで胎動しつつあったある映画批評の動向が関わっている。その当時、タケラが寄稿した『アール』

【 I - 5 】 批評家時代のジャン＝シャルル・タケラ

\*37 共同脚本執筆者は監督のシャンピ、松山善三、アネット・ワドマンである。松山は 50 年代後半から成瀬の脚本も参加、1961 年には『名もなく貧しく美しく』（1961）で監督としてデビュー。ワドマンはジャック・ベッケル監督の『エドワールとキャロリーヌ』（1951）と『レストラパード街』（1953）、マックス・オフェルス監督の『たそがれの女心』（1953）、『歴史は女で作られる』（1955）の脚色などを手がけている。タケラも映画監督として『さよならの微笑』（1975）、『C階段』（1985）などを発表している。

\*38 タケラは、『キネマ旬報』（1956 年 3 月上旬号）の座談会「日本のシナリオ・フランスのシナリオ」で、日仏の脚本家と両国の脚本の違いについて語っている（出席者はワドマン、菊島隆三、水木洋子、八住利雄）。それによれば、彼はフランスで見たものもあわせると 30 本の日本映画を見たと述べている。また字幕なしで理解できたかという八住の質問に対し、「こちらに来てからのものはスーパーなしです。しかし、だいたい筋は前もってきいていましたから、ぜんぜん解らないことはありません」（38 頁）と答えている。

\*39 Jean-Charles Tacchella "La vérité sur le cinéma japonais, Les Japonais Trouvent le Cinéma Français Trop Érotique" in *Arts* (no 8), Du 7 au 13 mars 1956, pp. 1, 5. また『映画旬刊』1956 年 6 月上旬号、80-81 頁に「日本映画・随想」の題名で丸尾定による抄訳がある。引用は丸尾訳によるが、部分的に訳を変更してある。

\*40 「日本のシナリオ・フランスのシナリオ」38 頁。

で映画記事を書いていたのは、フランソワ・トリュフォー、ジャック・リヴェット、ジャン＝リュック・ゴダールといった、やがて「ヌーヴェル・ヴァーグ」の映画作家となる批評家たちである。彼らが映画において最も重視したのは映画の形態であった。「ある映画の内容 (fond) は、その形態 (forme) である」<sup>\*41</sup>。そして形態とはこの場合、監督固有の「演出」(mise en scène) を指す。それを繊細に指摘し、メッセージ性とは異なる「思想」を発見しようという試み——これが本来的な「作家の政策」である——が擡頭しつつあった。

日本滞在記として書かれたタケラの文章は、成瀬演出の十分な考察とはいいがたいものの、彼が成瀬映画を *fuir* (「逃げる、避ける、身を<sup>かわ</sup>す」を意味する動詞) という言葉で指摘しているのは鋭い。緊張した瞬間の到来を敢えてさり気なく処理する演出を頭揚するタケラの視点は、「さり気ないやさしさ」として成瀬をとらえたエドワード・ヤンの視点とも共通するであろう<sup>\*42</sup>。だがタケラによる成瀬の発見は人口に膾炙することなく終わる。それはこの当時、フランスの関心が溝口健二に集中していたからだ。トリュフォーが溝口の遺作『赤線地帯』について「映画祭の観客はこの映画に失望したらしいが、わたしは、他のミゾグチ作品と同じように、この映画が好きだ」<sup>\*43</sup> と擁護したのも 1956 年のことである。

一方、映画の形態に注目するタケラの「作家の政策」は、作られた時代への配慮が乏しい。タケラは『『浮雲』が映像の調子の強弱によって表現することを拒絶して、ネオレアリスト (néo-réaliste) たらんとした』と述べ、成瀬を『無防備都市』(ロベルト・ロッセリーニ、1945) を始めとするイタリアン・ネオレアリズモの監督たちと比較している<sup>\*44</sup>。だが『浮雲』と『無防備都市』には約 10 年の懸隔が存在する。こうした配慮の欠如は近年のジャン・ドゥーシェの指摘にも見られる<sup>\*45</sup>。

「作家の政策」を「作家主義」という訳語によって日本に紹介したのは飯島正である。そして『映画評論』において掲載された飯島評は、荻昌弘の批評とともに、成瀬を「作家」と見なしている。飯島の「作家主義」はいかなるものであったか。

---

\*41 ジャン＝リュック・ゴダールについての浩瀚な評伝を上梓したアントワーヌ・ド・ベックの以下の記述が、こうした 1950 年代当時のフランス映画批評の状況を的確に説明している。「もはや内容と形式、主題と文体を対立させ、その一方より他方を選ぶことではなく、新しい映画の観念を押し進めることが重要なのだ。つまり映画作家の思想は、〈演出〉によって形成されるということ、そして映画の美を構成するものがまさにこの「演出」であるということである」。Antoine de Baecque, *Godard: biographie*, Grasset, 2010, p.69.

\*42 エドワード・ヤン「さりげない優しさという強靱で不可視のスタイル」(大久保清朗訳)、蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005 年、253-258 頁。

\*43 フランソワ・トリュフォー『『赤線地帯』、『わが人生わが映画』(山田宏一・蓮實重彦訳)たざわ書房、1979 年、255-256 頁。

\*44 イタリア映画において「ネオリアリズム」と呼ばれる時期は 1940 年代中葉の数年間である。1949 年初頭すでにパリの知識人が「ネオリアリズム」への関心を失っていたと指摘しているのはタケラ自身である。Jean-Charles Tacchella "André Bazin from 1945-1950: The Time of Struggles and Consecration", in Dudley Andrew, *André Bazin*, Columbia University Press, 1990, p. 243.

\*45 「これ『浮雲』は、カップルの話を通して、1945 年から 1955 年にかけて日本人を襲った精神的、道徳的悲しみを語っている映画なのだ」。ジャン・ドゥーシェ「成瀬について」(安原伸一朗訳)、『成瀬巳喜男の世界へ』115 頁。

## 第 I 章第 3 節 持続と断絶

### 分水嶺としての映画

『映画評論』3月号に掲載された飯島正による「『浮雲』と成瀬巳喜男」と、『キネマ旬報』3月上旬号の荻昌弘の『浮雲』評が、同時代に書かれた批評としては最も充実したものである。のみならず、論者の世代の違いが、作品のとらえ方において対照的に表われている点でも興味深い。戦前からの成瀬映画を見て来た飯島と、戦後から見始めた荻との映画体験の格差が批評に色濃く影を落としているのである。

相違点は、『浮雲』を成瀬監督の映画のなかでどのように位置づけるか——それまでの連続的發展と見なすか、それまでとは異なる決定的断絶と見なすか——にかかっている。前者が飯島、後者が荻である。飯島がこの作品を成瀬の集大成と見なす一方、荻は新しい成瀬映画の始まりと見なす。飯島は既知の要素を、荻は未知の要素を『浮雲』に見出す。

『浮雲』は成瀬巳喜男の代表作か、それとも異色作か。両者の議論の差異はそのように整理できる。後年、蓮實重彦が「きわめて曖昧」(quite ambiguous)<sup>\*46</sup>と述べた事態がすでに始まるのである。

だがそうした見解の相違を超えて、飯島と荻はそれぞれ同じ認識を共有している。それは『浮雲』が成瀬映画のある種の終わりであり、その後続く始まりを予示している認識である。この映画がひとつの分水嶺であるという予感、それは両者の相違を超えて、この映画の特質がどこにあるのかを示唆しているように思われる。

---

\*46 Sigeiko Hasumi "Mikio Naruse ou Double Signature", Shigehiko Hasumi and Sadao Yamane eds., *Mikio Naruse*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, San Sebastian-Madrid, 1998, p.67.邦訳、蓮實重彦「成瀬巳喜男あるいは二重の著名」、『表象のディスクール④』東京大学出版会、2000年、18頁、および改稿「寡黙なるものの雄弁」、蓮實・山根編『成瀬巳喜男の世界へ』62-64頁も参照。

## オブセッションの隘路——飯島正の『浮雲』評

飯島正はまず前作『晩菊』(1954)に言及する。

ぼくは『晩菊』を見たときに、成瀬巳喜男もとうとうここまでできてしまったか、という感慨をもった。おもえばながいあいだかかって、たどりついた道である。しかもその道が、もう目のまえで、袋小路になっているようにもおもわれた<sup>\*47</sup>。

『晩菊』は、林芙美子の同名の短篇に『水仙』『白鷺』を併せて映画化した文芸映画である。成瀬による林小説の4度目の映画化である。かつて芸者であった3人の中年女性たちが味わう三者三様の人生の悲哀が主題となる。これを見た印象を飯島は「枯れた筆致で淡淡と描かれながら、それでも枯れきれない妄執のつよさを、うちにひめている感じ」と述べている<sup>\*48</sup>。飯島はこの「妄執」を、戦前の『桃中軒雲右衛門』(1936)に相当するものとしている。実在の浪曲師を主人公とする本作では、妻や子を犠牲にして憚らない芸の非道と、その非道さに懊悩する人間の葛藤が描かれる。錯乱死する雲右衛門の妻を演じた細川ちか子は、『晩菊』で、息子(小泉博)に愛想をつかさされてしまうたまえを演じている。

【 I - 6 】 飯島正 (1902-1996)

このように飯島は、まず戦後の成瀬映画の特徴を、戦前の映画との連続性のなかで位置づけようとする。そして『浮雲』と『桃中軒雲右衛門』に「人生の・どうにもふんぎりのつかない妄執の念」というものが映画のうえからにじみでているという点では、共通点があったとみたい<sup>\*49</sup>と述べる。『浮雲』に先立つ2年前に書かれた「成瀬巳喜男論」でも、飯島は『桃中軒雲右衛門』を「従来の彼の作品とはちがった観念的なかたさをもった映画」として評価している。

この指摘が妥当かはさておき、映画が映画館でしか見られなかった当時、こうした系譜的考察が、戦前から批評活動を始めた飯島の優位を物語るものであることはたしかだ。飯島正は1902年生まれ(成瀬の3歳年上、小津の1歳年上)、当時52歳である。20年代から批評活動を開始し、30年代から成瀬の映画を見て来た世代であるからこそ、『桃中軒雲右衛門』から『晩菊』『浮雲』までを同じ地平で扱うことができたのである。

では飯島が見出した成瀬の特質「妄執の念」とは何か。「自分は自分のやること・やろうとおもったことしかできない」という登場人物の性格が、ここでいう「妄執」を意味する。『桃中軒雲右衛門』では未熟であった、こうした強い意志が、時間の経過とともに熟

\*47 飯島正「成瀬巳喜男と『浮雲』」1955年3月号、38頁。飯島正『世界の映画5』白水社、1956年、277-282頁に再録。引用は雑誌初出を使用。

\*48 飯島、同上、38頁。

\*49 飯島、同上、38-39頁。

成していったと見ている。すなわち、飯島は登場人物の性格を通して、成瀬は自身を投影しており、それが発展的に開花していると見なしている。

飯島の評は、作品論であるまえに作家論である。彼は映画の中心に監督を置く。それ以外のキャストやスタッフの寄与は飯島にとって副次的である。「この『浮雲』が、主演の高峰秀子の、ほとんど前代未聞とっていいほどの名演技によって、すぐれた効果をおさめたことは、だれもがみとめるにちがいない」と述べながらも、「それもやはり（…）成瀬のやむにやまれない気魄とあいまってこそ、十分に発揮されたのであった」と、成瀬の作家性へ還元させる<sup>\*50</sup>。「気魄」とは「妄執」と同じく、成瀬の生得的資質である。

飯島評の基本は、監督が映画の作者であるという観点である。そして監督の作家性は人間性と一致している。したがって作品の継続的発展は、監督の人間的成長へと置き換えられる。彼によれば「自分自身が成長する以上、当然その作品もなんらかの変化や成長があるはず」なのである。成瀬の没後に書かれた「成瀬巳喜男の芸術」という成瀬論は、飯島による映画における作家像を物語っている。その題名通り、こうした作家への執着は、飯島の映画観というより芸術観なのである。

彼は謙虚な態度で現実を凝視する映画作家である。しかもそれは一朝一夕に成立したものではない。青年時代から老年にかけて徐々に蓄積された生活経験が、次第に現実の奥底にあるものを露呈させて行ったと見るべきである。<sup>\*51</sup>

物理的・経済的・社会的条件を捨象し、監督の人間性に注目するのが飯島の作家論である。「作家の政策」に「作家主義」という訳語を当てた飯島だが、様式に「思想」を見るフランスの批評スタンスと飯島のそれとは異なる。タケラの批評はあくまで成瀬の「演出」に注目しているが、飯島にそうした指摘はほぼ皆無である。彼は画面の細部から作家性を演繹するというより、芸術的に優れた監督であればそこに必ず作家性が宿るべきと信じる。飯島の監督論は、実質的に作家信仰あるいは個人崇拜であり、フランスの批評とは似て異なるものである。

映画のあらゆる諸要素を単独の創作者＝監督に一元化してしまう飯島の作家論は乱暴である。「妄執」や「頑固さ」という語彙は精神論を思わせる。だがタケラのいう「美学的な面白さ」に触れようとしていないことについて、飯島は自覚的である。なぜ、それに言及しないのかを飯島は別の評で次のように述べている。

現在の成瀬の作品から、映画技術的な軽業——とまでは行かなくとも見てくれ——を発見しようとしても無理である。一時代まえのようなモンタージュ意識のつよい映画作法は、もう彼の興味をひいていないようである。それよりも、各ショットの対象がどう生活するかを考えることが第一義なので、こういう点は、やは

---

\*50 飯島、同上、41頁。

\*51 飯島正「成瀬巳喜男の芸術」、『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、14-16頁。  
飯島正『名監督メモリアル』青蛙社、1993年（105-114頁）再録。該当箇所は105頁。



り人生と生活と映画とを、一つの複合体として体得しない以上はできないことで、そこに成瀬の映画のうごかしがたい特質があることはたしかだし、期せずしてこの態度は、戦後、世界の映画作家のあたらしい傾向にも共通点をもっているのである。<sup>\*52</sup>

飯島は成瀬映画に編集や撮影の様式性の不在を指摘する。それゆえ「人生と生活と映画」を総合的にとらえなければならぬと考えている。とはいえ、彼の考察が主張するほど「複合的」であるかは疑わしい。撮影所という「制度」が作家にもたらす制約も考察しなければ、それは一面的であろう。こうした作家性の顕揚が議論を抽象的なものに行っていることは否めない。

### 反社会性という倫理

こうした限界にも関わらず飯島評は重要である。それは、この映画を倫理面から論じている点にある。飯島はゆき子を反社会的な存在と見なしている。

〔ゆき子の愛は〕純情といえど純情だが、通例の道徳観からいけば不道徳——いや無道徳——である。これは一面敗戦後の混乱した社会環境の罪だともいえるが、根本は彼女がたまたま富岡という男を無分別に愛しつづけたための結果であった。愛欲のはげしさが、このように当事者の社会生活を破壊し、みずからをも死にみちびくということは、それ自身としてはまことに不合理といわなければならない。<sup>\*53</sup>

それでは人物の性格に監督の人格が投影されていると見る飯島にあってみれば、『浮雲』の主人公たちの不道徳性なり反社会性なりは、成瀬の不道徳性なり反社会性なりを意味することになるのだろうか。

そうではない、むしろ逆であり、成瀬の倫理性の表われであるというのが飯島の見方である。成瀬がゆき子の死を神々しく描けたのは、社会道徳よりも高次の人間性によるものである。

人間性の真率〔率〕な表現には、このような反道徳ともいっていい真実のモラリズムがつねに存在するものである。道徳の形式主義をやぶるには、この意味でのモラリズムがどうしても必要なのである。成瀬はついにモラリストとなった。<sup>\*54</sup>

人間性は社会的道徳とは相容れない部分を持つ。それを描こうとすることは、必然的に体制順応的な馴れ合いを排斥する。人間性をめぐる真実の探求は、反社会的というより超

---

\*52 飯島正「成瀬巴喜男論」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、31頁。

\*53 飯島「成瀬巴喜男と『浮雲』」、40頁。

\*54 飯島、同上、41頁。

社会的なものとなる。飯島はこれを「ノン・コンフォルミズムの高度のモラリズム」<sup>\*55</sup>と言う。つまり飯島によれば、成瀬が不道徳で反社会的な人間を描けたのは、彼が不道徳で反社会的であったからではなく、反対に、より高次のモラルを持っていたからだ。飯島の逆説はいささか強弁であり、詭弁にもとられかねない。だが飯島評の特徴は正にそこにある。彼は論理的破綻をいとわず、この作品から受けた感動を言語化しようとしているのである。

また成瀬の監督歴から作品を論じているなかで、飯島は『浮雲』のなかに成瀬映画にこれまで見られなかった要素を認めている。ヒロインの街娼の暮らし、伊香保温泉の場面、新興宗教の場面に、成瀬の「単なる社会批判というようなものでなく、内在的な表現のふくらみ」を見つつ、次のように締めくくる。「ぼくは成瀬の作品に今後なんらかの変化があらわれてくるのではないかと、おもってはいるのだが、これを決定するのは成瀬以外にはない」<sup>\*56</sup>。飯島は、一方で成瀬の作家としての「袋小路」を見、また一方で来るべき「変化」を予感している。

### 複数のパッション——荻昌弘の『浮雲』評

飯島が作家性を重視しているのに対し、映画の共同作業のダイナミズムに重点をおいているのは荻昌弘の評である。もちろん荻も成瀬の演出を高く評価しているが、映画製作は単独の行為ではなく、スタッフたちとの相互的な折衝による創造作業であるというのが荻の基本的見解である。それゆえ荻は成瀬を論じる際も、彼とその他のスタッフとの関係性を重視する。

『浮雲』は、すぐれた小説が、それと同等の、或いはそれ以上の見事な映画に蘇生しうるものであることを証明した。単によい文学がよい映画になり得るだけではなく、立派な原作に立派な映画人が協力した場合、そこに双方の相乗ともいいたい新しい統一的成果が生れるということを実証したのである。この成果をもたらした、原作者林芙美子、脚色者水木洋子、監督成瀬巳喜男、主演者高峰秀子に改めて敬意を表したいと思う。(傍点引用者)<sup>\*57</sup>

---

\*55 飯島『名監督メモリアル』111頁。

\*56 飯島「成瀬巳喜男と『浮雲』」、41頁。

\*57 荻昌弘「『浮雲』評」、『キネマ旬報』1955年3月上旬号、83頁。

荻はまず「双方の相乗」、「統一的成果」に注目する。そして、林芙美子、水木洋子、成瀬巳喜男、高峰秀子の四者に均等に言及している。

1925年生まれの荻は論評当時29歳（ジャン＝シャルル・タケラと同年である）。飯島はもちろん、津村秀夫（1907年生まれ、当時47歳）、双葉十三郎（1910年生まれ、44歳）など『浮雲』公開評を書いた論客では最年少である。日本映画雑誌の代表格である『キネマ旬報』に掲載される自らの評の重要性を、彼は十分に意識していたに違いない。

実際、荻の評には他の批評に対する対抗意識がかい【I - 6】荻昌弘（1925-1988）ま見える。それは「戦前派・戦中派」に対する、彼のコンプレックスの現われでもある<sup>\*58</sup>。1957年における成瀬との会見において、荻は「私たち〔戦後派〕の“成瀬像”には、当然一つのが欠けている。映画史が教えるところの、センチメンタルな抒情派・成瀬巳喜男が」と述べている。戦後の「リアリスト」の監督成瀬が、実は戦前においては「センチメンタリスト」であった、その知られざる一面について、どうしても知り得ないというのである。

荻が最も意識していたのは他でもない飯島正である。実際、1953年に書かれた成瀬論で飯島は、成瀬がセンチメンタリストからリアリストへ変化したと述べている。サイレント時代に独自の「センチメンタリズム」を見せた成瀬は、戦中にそうした資質を発揮できずにいたが、戦争を経て『めし』で「リアリズム」の才能を発揮することができた、というのが飯島の立論である。そしてその「リアリズム」の萌芽としてくだんの『桃中軒雲右衛門』を挙げている<sup>\*59</sup>。荻の嘆きは飯島の成瀬論を背景にしている。

荻は成瀬とのインタビューで開口一番「私は成瀬さんの古い作品を一切存じ上げません。成瀬さんに先年おききしたお話と、文章で読んだ評論からしか、昔の成瀬さんを創りあげることができない」と打ち明けている。「戦争後に二十代を迎えた私は、じつをいえば成瀬巳喜男の青春というものを何一つ知らない」と語る荻は、しかしながらこうした後発世代のハンディキャップを逆手にとり、自分の世代こそ既成の枠組みにとらわれず、成瀬の映画を新たな視点でとらえ直すことができると主張する。

敢えて不遜な言い方をすれば私たち若い者はむしろこの〔戦前戦中における成瀬映画にたいする知識の〕不足のために却って現在の成瀬巳喜男を素直に（完璧にとも、本質的にともいわぬ）みつめることができるのではないか。私は成瀬巳喜

---

\*58 「ある戦後派批評家の告白」（初出1955年）のなかで、荻は「この〔戦前の映画の〕知識の不足のため私はどれほどの劣等感に悩んだことか。解決の方法は殆どないように私には思われました」と述べている。荻昌弘『荻昌弘の映画批評真剣勝負』近代映画社、1989年、10-11頁。

\*59 飯島「成瀬巳喜男論」29頁。

男という作家を、あくまで一人のリアリストと信じている。(…) この判断がどんなに不完全だろうと、私たちとしては現在しか知らぬ作家はその現在で考える以外手がない。<sup>\*60</sup>

萩が林芙美子、水木洋子、成瀬巳喜男の三者の関係性に注目しているのはそれゆえである。この三者の遭遇は戦後において初めてなされたものである。その特異性を論じるに際し、戦前からの成瀬像は、真の理解を妨げるというわけである。飯島が成瀬を中心に通時的に論じているとすれば、萩のアプローチは共時的である。また、小説とシナリオ、シナリオと演出をそれぞれ比べるという点では比較論でもある。

水木洋子を林や成瀬と同格に見なしている点が萩の特徴である。それは彼の批評的戦略というにとどまらない。後年、萩は「水木洋子のシナリオは、まさに日本映画リアリズムが“戦後”を歩みつづけることの、あかしであり、シンボルであり、一代表であった」<sup>\*61</sup>と述べているが、そこには同じ「戦後世代」である水木への共感、萩自身による自己投影が認められる。

萩は小説、シナリオ、演出と順を追って周到に論じていく。他の批評家とは異なり、原作を読み、さらに水木洋子のシナリオを読み込み、それらを自在に引用しながら論じていく（〔 〕内は原作からの引用ページ数）。

戦時中仏印で大きな夢を味った幸田ゆき子は、その夢の残骸である男性富岡と敗戦の東京で、放り出され、「お互いの噴火はすでに終わっている」〔87 頁〕ことを知りながらも、かつての「恋のトラブルをなつかしくしびれるような思いで夢見」〔261 頁〕ることにその生命のすべてを燃しつくし、ついに雨の屋久島の涯で「死者は、いまこそ、生きたものから、何一つ、心づかいを求めてはいない」〔462 頁〕安息に到達して、ようやくその哀しいエゴイズムを休める。

こうして萩は小説『浮雲』における「一切の苦い幻滅の底にやはり積極的に人生を想わずにはいられない、ぎりぎりにつきつめた肯定のモラル」を確認する。飯島も「モラル」という言葉で『浮雲』を論じていたが、萩は、それが成瀬の特質であるよりも林小説のものであると反論するのである。

萩はここから水木洋子について論じることになる。

映画『浮雲』が何よりすぐれている点は、この原作のひたむきな人生への肉薄を、映画自身の表現で真正面から押しきった、その強さにある。水木洋子の脚本は、原作の幅の広さをゆき子という一線にしぼり上げて視線の統一と集中をはかって

---

\*60 萩『『浮雲』評』32 頁。萩は、戦後に出発した批評家のなかでは、成瀬との会見を重ねた批評家である。1953 年、『キネマ旬報』が成瀬の特集を組んだ際、成瀬は作品ごとに自作について語っている。雑誌には記されていないがここで成瀬の聞き手をつとめていたのは萩だった。「私は四年前、成瀬氏からその数十本の詳しい作品歴をうかがう幸運を持ったことがある」、萩昌弘「聞書・成瀬巳喜男論」『映画芸術』1957 年 9 月号、32 頁。

\*61 萩、同上、313 頁。

いるが、これを技術的に至当なアダプテーションだと感心するより、私がこの脚本を読んだ時<sup>〔う〕</sup>搏たれた驚きは、水木洋子が殆ど定石的なドラマタイゼーションなどというものを第二義にして、いわば八方破れのひた押しでゆき子の一挙一動を凝視しつつけた熱っぽさであった。

萩が水木のシナリオに見ている特質は「強さ」であるが、それが具体的に何かは曖昧である。その点で、「頑固さ」や「妄執」といった飯島の評と同じく、萩の議論も抽象的である。全体として萩の評は、林と水木、水木と成瀬（さらに成瀬と高峰）の関係を調和的なものとして性急に結論づけようとしている。

萩の評の不備は3つ挙げられる。まず、萩は終末部の変更に言及していない。小説では、ゆき子の死からひと月後、憔悴した富岡が鹿児島で遊興にふける挿話で終わるのに対し、シナリオでは、ゆき子の亡骸<sup>なきがら</sup>の前で慟哭<sup>どうこく</sup>する富岡の姿で終わる。ゆき子の死の扱いは、小説とシナリオでは対照的である。これについては水木による弁明があるが、それについての言及も見られない。

次に、林、水木、成瀬を重視するため萩は俳優への言及が少ない。高峰秀子についてのみ「スタティックな挙措の中で女が燃やしつづけている炎を鋭くきらめかせた実力に、たんげいすべからざる才能と精進を認めたい」と評価しているが、森雅之と岡田茉莉子など、他の俳優たちについては評価が低い。

富岡の森雅之やおせいの岡田茉莉子は、それなりに精一杯の真剣さで役にぶつかりながらも、これに比べればまだ人物に外から迫ろうとする焦りや背伸びが目立つのであって、少くとも作者の企図をこの一身に受けて乱れなかった高峰秀子の役への味到と並んでは、水準を抜く演技すらその輝きを消されかねない不運をもっていた。

森の演技を高く評価した他の評のなかで、彼の見解は例外的である（津村も富岡について「人間像にはかなりの疑問」と述べているが、これはシナリオ批判である）。萩の過小評価が後年まで森を苦しめたことはいくつかの証言からもうかがえる。岡田茉莉子は後年森と共演したとき、『浮雲』における自らの演技が無視されたことに落胆したことを打ち明けられている<sup>\*62</sup>。高峰は、森の妻の有島順江<sup>としえ</sup>から、このときの失意により森が映画界から遠ざかるようになったと聞かされている<sup>\*63</sup>。

最後に、萩は水木に対する林の共感を指摘しながら、その具体的な検証を怠っている。水木自身も生前における林との交流を述べており、「よほどの共鳴があったのだと想像される」という萩の予想は正しいにも関わらず、その後の水木との会見で彼は両者の交流を深く追求していない。

このようにアプローチにおける不十分さはあるものの、映画『浮雲』に対する水木の関

---

\*62 岡田茉莉子『女優 岡田茉莉子』文藝春秋、2009年、160頁。

\*63 高峰秀子『忍ばずの女』潮出版社、1994年、28頁。

与性の高さの指摘はやはり正鵠を射たものであったといえる。

この〔水木の脚色の〕熱気が、成瀬巳喜男の演出までを、従来の消極的な低徊、人生の微光を愛でいつくしむ柔らかな抒情から一步抜け出させて、堂々たる迫力による人間の提示に進ませたことは、更に驚くべきことである。林芙美子の絶筆『めし』で蘇生した成瀬巳喜男は、この『浮雲』に至って更に、ある意味では日本映画の未だ到達しなかった地点を開拓したとさえ、私は断言したい。

荻は、林や水木といった女性作家との共同作業によって、成瀬がそれまでと異なる領域に踏み込んだと指摘する。「ここにあるのは、もはやチンドン屋や豆腐屋のラッパに小市民の黄昏を描く成瀬巳喜男ではない」のである。

裏店の雑音の中に日本人の日常生活をみつめ、それを温い眼とやわらかい手で拾い上げる術を知っていた成瀬巳喜男は、むろんここでもその肌目の細い技術と心を何一つ捨ててはいないが、ここで凝視され肯定されている人生は、従来のように風俗とともに流され、流されることに哀観のおもむきを味っている成瀬巳喜男の世界とは全く異っている。小説『浮雲』が混乱と廢墟の東京をありのままに描きながら風俗小説と一線を劃しているのと同様に、この映画は明らかに、混迷の風俗に身をゆだねつつも自分の生を《手さぐり》し、自分のいのちの《もどかしさ》にのたうちまわる人間そのものを積極的に把えることに成功しているのである。(傍点引用者)<sup>\*64</sup>

荻は『浮雲』において成瀬の新たな誕生を見てとっている。そして次のように締めくくる。「己れひとり、の功名心を捨てた寛容の美しさこそ、『浮雲』を、そして成瀬巳喜男を人間の暗黒から救った美德ではないかと私は想像した」。「寛容」の美德とは、異質な他者を受け入れようとする姿勢であろう。荻によれば『浮雲』とは成瀬映画の頂点であると同時に、成瀬映画が次の局面に向かう臨界点でもある。

飯島正と荻昌弘の批評の相違は、成瀬の『浮雲』以前の映画との「持続」を重視するか、「断絶」を重視するかに由来する。前者は過去からの継承を見、後者は過去からの訣別を見る。だがこうした見解の相違にも関わらず、両者はこれが成瀬の経歴においても日本映画史においても重要な転換であること、この映画がある「モラル」に関わるものであることを指摘している。

そして飯島も荻も、「モラル」という語によって、成瀬の距離を置こうとする姿勢を指摘している。飯島は、不道徳で反社会な人間を描きながらそれに陥らない姿勢を賞揚し、荻は、水木のシナリオを得て日常から「一線を劃」した世界を築いたとしている。このモラルが原作の「あとがき」にも見られることはすでに指摘した。林の想定する「モラル」もまた、いわゆる社会道徳から距離を置いたものである。

---

\*64 荻『『浮雲』評』83頁。括弧《 》内の記述は原作小説『浮雲』の「あとがき」からの引用。

当時の映画評からもうひとつ明らかになるのは、当然ながらそれらが映画以上に書き手自身を物語るものであったということである。『浮雲』を成瀬の経歴の中でいかに位置づけるかは、書き手の人生のなかでこの映画をいかに位置づけるかという問題と密接に関わっている。それはとりもなおさず、この映画が、当時の論客にとってひとつの事件であったことを意味する。その点で、彼らもまた小津安二郎の意識を共有している。では、こうした言説と小津との違いはどこにあるのだろうか。再び、小津の言葉に戻ってみよう。

## 第 I 章第 4 節 小津の変貌

### 不可能な映画

『浮雲』をめぐる小津安二郎の言葉としてしばしば言及されて来たものに「俺に出来ない映画は二つある。それは溝口〔健二〕の『祇園の姉妹』〔1936〕と成瀬の『浮雲』の二本だけだ」というものがある。実際に書き残してはいないが、これを繰り返し述べていたことは、多くの傍証がある<sup>\*65</sup>。だがそれは先ほどの笠の証言とこの言葉には決定的な差異がある。それは単なる尊敬より、絶望のようなものが読みとれる。「ことしのベストワン」という敗北宣言は、来年はどうか分からないという意味で相対的だが、「俺に出来ない」という言辞からは絶対的な不可能性が込められている。

だがこれはまたきわめて特権的な発言ともいえる。「ことしのベストワン、これで決まり」といった断言は映画批評家によっても述べることができる。しかし「俺に出来ない映画は」云々という発言できるのは監督以外に許されない。敗北宣言を介して、小津は成瀬との連帯を呼びかけているかのようである。また、そこには批評家には持ちようがない切実な当事者性が込められてもいる。小津の言葉は、同時代のジャーナリズムとは異質のものに見なさなければならぬ。

小津は6月のある座談会で『浮雲』を絶賛している。公開から5か月が過ぎてなおとどまらぬ、小津のこの映画への執着ぶりは、その饒舌さと執拗さから明らかだ。

この間『浮雲』を見たが、いいね。大人の鑑賞に十分たえる。大変なものだ。その少し前に、『狂熱の孤独』〔イヴ・アレグレ、1953〕ってフランス映画を見たんだが、問題じゃない。『浮雲』の成瀬のうまさ——長足の進歩をとげてるね。中篇的な監督から、ガカイのある大物になったという感じだ。そりゃ、二、三の欠点はある……それを入れても、今迄の日本映画の最高のレベルを行ってるよ。あれを見たんで今年の仕事が延びちゃった。『浮雲』だよ、何ていったって……あ、いけねえナ、怠けてちゃいけねえナ……と思ったね。巳喜ちゃん自身もあんな写真を作って困ってるんじゃないかな……次の仕事が出来なくて。まあ、今年の日本文画のホープは成瀬しかないね。<sup>\*66</sup>

小津はなぜこれほどまでに『浮雲』にこだわるのか。「傑作を作った成瀬に、小津は自分を重ねて同情している。凡打はもはや打てないという心境が、成瀬を通じて吐露されて

\*65 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。あるいは藤本真澄「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、224頁。

\*66 田中編『小津安二郎戦後語録集成』237頁。



いる」と都築政昭は指摘する<sup>\*67</sup>。小津は 1953 年に集大成といえる『東京物語』を手がけていた。それは 1903 年生まれの小津にとって 50 歳となる節目の年でもあった。1905 年生まれの成瀬にとっても、『浮雲』が公開された 1955 年は 50 歳を迎える年であった。こうしたささいな符合を小津が自覚していたか分からない。しかし『東京物語』の発表以来、「次の仕事が出来なくて」困っているのは小津の方であったのはたしかである。小津が成瀬に自らを投影しているとしても、決して突飛な空想とはいえないであろう。

こうした小津と成瀬の関係を、吉田喜重は光と影になぞらえている。

彼〔成瀬〕は小津のように、ほかの監督たちについて自由闊達に語ろうとする人ではなく、そのことが小津は光であり、成瀬が影であると言わざるをえない理由でもあったのである。<sup>\*68</sup>

小津と成瀬の「光と影、あるいは陰と陽のような」、また「双生児のよう」な関係が「大きく反転」したのが『浮雲』であると吉田は見る。すでに引用しておいた小津の言葉を引きながら次のように書いている。

小津の映画もまた、人生は別離であることを繰り返し描いてきた。それを非条理的なものとは考えず、人間の自然なありようとして受け入れ、淡々と表現してきた。それをいま成瀬が、測り知れない人間の非条理的な業として描くのを知ったとき、小津はみずからの視点が危うく揺らぐのを感じたに違いない。それが『浮雲』への称賛となって表われたのだろう。<sup>\*69</sup>

光と影の逆転という比喻は、明らかに成瀬に対する小津の優位性の逆転を意味している。ジャン・ナルボニは「小津安二郎と『浮雲』」について独立して補論をもうけているが、やはり小津の発言は、「感動的」であるよりむしろ「驚異的」であり、そこで語られているのは「ある映画作家による他の映画作家に寄せられた唯一の称賛であるとか、あるいは同業者の映画を見て呼びさまされたライバル意識といった以上」のもの、「一種の衝撃、怖れに近い心の揺らぎ」であると指摘している。「その怖れは小津を危機に陥れはしなかったにせよ、小津を問いつめ自らの仕事を再審にかけるほどの力を持っていた」<sup>\*70</sup>。

## 影との遭遇

吉田喜重は助監督時代に木下恵介がふともらした言葉を紹介している。

成瀬さんは小津さんとよく似ていた。その作品が小津さんの映画を模倣している。

---

\*67 都築政昭『小津安二郎日記』講談社、1993年、299頁。

\*68 吉田喜重「反転する光と影、あるいは人間の別離をめぐる」、蓮實・山根編『成瀬巳喜男の世界へ』261頁。

\*69 吉田、同上、262頁。

\*70 Narboni, *op.cit.* pp. 146-147.

松竹は小津はふたり要らないと言って、成瀬さんを追った。——気の毒でしたね。

\*71

小津と成瀬とは作風が似通っているとされて来た。そしてたびたび、成瀬は小津の「影」として相対的に劣位に置かれた。松竹映画会社所長の城戸四郎の「小津はふたり要らない」はよく知られたものだ。小津も成瀬もこうした関係性を十分すぎるほど意識していたことはたしかだ\*72。小津にとって成瀬への敗北は、自らの影への敗北であるということになる。「影とはそもそも自我によって受け入れられなかったものである」\*73 というユングの心理学にならえば、小津にとって、ある点において受け入れがたい何かを含んだ「分身」だったということになる。吉田によればそれは「非条理」ということになる。

人間を狂気に走らせる戦争と、敗戦後の日本の混乱。そうした激動期に男と女が出会い、別れ、そしてふたたび会い、また別離してゆく。それは女との死別のときまで続くのだが、こうした反復が強いられるなかに、誰しもが見出すものは、あの時代の日本の悲劇でもなければ、男と女との愛の行く方といったものでもない。

それはあくまでも表面に浮かぶ上澄みでしかなく、心底は別離を心に決めながら、別れきれない人間の業といったものが深く秘められていたのである。

小津の映画もまた、人生は別離であることを繰り返し描いてきた。それを非条理なものとは考えず、人間の自然なありようとして受け入れ、淡々と表現してきた。それをいま成瀬が、測り知れない人間の非条理な業として描くのを知ったとき、小津はみずからの視点が危うく揺らぐのを感じたに違いない。それが『浮雲』の称賛となって表われたのだろう。

吉田によれば、小津と成瀬との違いは、いわば人間の死生観（別離観というべきか）となる。死（別れ）は、自然なものか、非条理なものか。たしかに『浮雲』におけるゆき子の死は、『東京物語』における老母の死とは対極にある。小津にとって『浮雲』とは、『東京物語』を批判的に乗り越えた作品に見えたのではないか。もしそうであるならば、次回作に行きづまっていた当時の小津にとって、『浮雲』の衝撃は計り知れないものがあったといわなければならない。

小津と成瀬はお互いの映画を意識していたのか。玉井正夫はこれを否定している\*74。ただ、『東京物語』以後に作られた『早春』（1956）と『東京暮色』（1957）を見れば、ナルボニが指摘するように随所に成瀬的なモチーフが見出せるのである。

---

\*71 吉田「反転する光と影、あるいは人間の別離をめぐる」259頁。

\*72 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』227-228頁参照。

\*73 河合隼雄『影の現象学』講談社学術文庫、1987年、298頁。

\*74 「そうですね。まあ、だけど違いますね。小津さんと成瀬さんとはね、全然同質のものではありませんね」。玉井「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」228頁。

『早春』は幼い子供を病気で亡くした夫婦の物語である。蒲田に住む会社員は、同僚の会社員の女性と浮気する。妻は実家へ戻った後に、友人宅に居候するようになる。それと前後して男は三石（現在の岡山県備前市）転勤の辞令を受ける。ひとりで転勤する会社員のもとに妻が現われ、彼らの和解の予感とともに映画は終わる。日記によれば、このシナリオの執筆中に小津は『めし』のシナリオを読んでいる。『めし』も子供のいない夫婦が主人公であり、東京に住む夫の姪が訪れたことがきっかけとなり、夫婦間の軋轢が生じる。映画では、結婚を控えた姪と夫との親密な姿を見て妻が浮気を疑う場面がある。妻は一度は実家に帰省するが、そこへ夫が来訪し、ともに大阪に戻る。

『めし』も『早春』も、妻がいったん夫のもとを離れるものの、もとに戻るといって大まかな筋立てが共通している。また演出面においても、成瀬の映画との類似点がある。『早春』で、会社員とその同僚女性（池部良と岸恵子）が、他の社員たちとピクニックに行く場面がある。両者が接近していくこの重要な場面で、小津は池部と岸とを並んで歩かせ、それを移動撮影でとらえている。これは多くの画面が固定で撮られた小津映画にあっては珍しい。そして、ふたりの人物の歩行をゆるやかな移動によって撮影する画面は成瀬においてしばしば見られるものだ。加東大介と中北千枝子という成瀬映画の常連俳優を起用している点も特筆すべきであろう。

さらにその次に小津が手がけた『東京暮色』は、成瀬との類似がさらに顕著な映画である。ナルボニは、夫婦の危機、墮胎、交通事故といった成瀬的なモチーフがこの映画の随所に確認できると指摘している<sup>\*75</sup>。物語の中核を担う有馬稲子の演じた次女は、自分の暗い生き立ちを知り、恋人から裏切られ、絶望のあまり電車に投身自殺する。彼女は恋人との間に身ごもった子を墮胎するが、その苦しげな表情は『浮雲』において富岡との子を墮すゆき子を連想させる。この映画では小津が回避して来たような「非条理」な死が横溢している。

### 批評性と当事者性

こうした小津映画の変化をことごとく『浮雲』に帰するのはあまりにも強引であろう。だが小津の成瀬に対する意識は、批評家たちのそれとは別次元のものであることはたしかであろう。

そしてそれは映画に対する監督と批評家との態度の違いである。批評家たちは、『浮雲』を既存の日本映画の枠組みのなかに位置づけようとする。そのとき、批評家は、映画を外部から、当事者ではない立場からそれを見なければならぬ。そして映画監督はその逆の立場に身を置かざるを得ない。荻昌弘は、「日本映画の未だ到達しなかった地点を開拓した」と述べている。小津安二郎は、「未だ到達しなかった地点」のその先を目指さなければならぬ。小津の困難は当事者としてのものだ。都築政昭はそれを「凡打はもはや打てないという心境」と説明している。このとき、小津は当事者であるがゆえの危機感のなかにいたのではないか。

小津の6月の座談会の言葉は、ある<sup>クリティカル</sup>危機的な状況から発せられたものである。それは通

---

\*75Narboni, *op.cit.*, p.147.

常の批評とは異なるが、しかし他方で、その小津は誰よりも批評家クリティックだったといえる。それは、この映画を自分の問題として思考しようとする真摯さが見られるからである。小津の真摯さは、『浮雲』を新たに思考する上で、ひいては映画自体を新たに思考する上で、不可欠だと思われる。それでは、こうした小津の姿勢に対して、『浮雲』に関わった当事者たちは、とりわけ「偉大なる影」と呼ばれた成瀬巳喜男はどうであったか。この映画について何を思考していたのだろうか。

## 第 I 章第 5 節 儂さとしての映画

### 生活のために

成瀬巳喜男は 1905 年 8 月 20 日、東京の四谷で 2 男 1 女の末男として生を享けた。

「サイレントの世代の映画作家たちの回想録を読んで最も印象的な共通点は、彼らが映画に手を染めることになったのはまったくの偶然からだったということである」\*76。と書いたのはフランソワ・トリュフォーである。これは彼のジャン・ヴィゴ論の一節だが、ヴィゴについてトリュフォーは「おそらくは映画史上初めてみずから天職として映画をえらんだ映画作家」だという。しかしながら、ヴィゴ（1905 年 8 月 26 日生まれ）よりも 6 日早くに生まれた成瀬の生い立ちは、典型的なまでに「サイレント世代」のそれである。ヴィゴが 2 本の長篇映画を遺し、1934 年に亡くなったとき、成瀬はすでに 22 本の映画を撮り上げていた。

【 I - 8 】 助監督時代の成瀬

映画界入りを聞かれた成瀬は次のように述懐している。

あまり好きで入ったわけじゃないのです。生活のために入ったということですね。  
（…）親戚みたいにしていた人が（…）偶然に撮影所に入りまして、その人の手づるで、遊んでおったら来てみないというので入ったのです。まだ何にも方針のきまらないうちから撮影所に入ってしまったのです。

成瀬は撮影所就職の年齢について「そのころ十六、七ですが」と語っているが、1920 年に父親を脳溢血で亡くした成瀬が小道具主任の紹介で小道具係として入社したのは、15 歳になるかならないかであった\*77。池田義信監督の助監督となるが監督第一作を手がけたのは、1929 年末に撮影、翌 30 年に公開された『チャンバラ夫婦』。24 歳である\*78。助監督待遇のまま監督作を撮り続けなければならなかったこと\*79 は、屈辱的なことであったに

\*76 フランソワ・トリュフォー『映画の夢夢の批評』（山田宏一・蓮實重彦訳）たざわ書房、1979 年、62 頁。

\*77 成瀬の経歴については岸松雄「若き日の成瀬巳喜男」、『シナリオ』1969 年 9 月号、84-87 頁、および『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—資料集—』世田谷文学館、2005 年の年譜（32-37 頁）を参照。

\*78 小津は 1923 年に 19 歳で入社、『懺悔の刃』（1927）でデビューしたのは 23 歳である。

\*79 荻「開書・成瀬巳喜男論」における成瀬の発言（33 頁）。

違いない。『チャンバラ夫婦』も、ある日、成瀬が撮影所所長の城戸四郎に呼び出され、「いきなり脚本を見せられ（…）撮れ」と命令されて手がけたものであるという。36 時間におよぶ撮影によって憔悴した成瀬は過労で倒れ、僚友の五所平之助が編集を代行したという逸話が残る。

こうした軌跡からも明らかなことは、成瀬にとって映画というものが「作るもの」ではなく「作らされるもの」であるということだ。むろん芸術的野心から映画を志した者もいる。『シヴィリゼーション』（トマス・インス、1916）を見て映画監督を志した小津がそうである。あらゆる映画人が経済的困窮を理由に映画界入りしたのではない。だが、成瀬の監督としてのこうした経歴はやはり彼の映画的世界に影を落している。

成瀬と小津が同じ松竹蒲田にいたのは、成瀬が P C L に移籍するまでの 5 年間である。そのなかで、両者のどちらが先に相手を意識し始めたのかは分からない。成瀬の監督第 2 作目『純情』（1930）について、「小津安二郎はこれを見て、第二作でこんないい映画をつくる成瀬を恐ろしいとおもった」という証言がある<sup>\*80</sup>。弟の学資を稼ぐために幼い少女が、都会の友人を頼りに、弟に黙って上京するという筋立ては、後年の『まごころ』（1939）、『なつかしの顔』（1941）、『秋立ちぬ』（1960）を思わせる。だが第 3 作目『押切新婚記』（1930）で、成瀬は「小津のマネをしてると叩かれ」ることになる<sup>\*81</sup>。

成瀬の監督 8 作目『腰弁頑張れ』（1931）を、城戸四郎は「これからの蒲田ナンセンス映画はこういうものでなければいけない」と述べたというが<sup>\*82</sup>、14 作目『偉くなれ』（1932）の試写後、後世まで語りつがれる「小津はふたりいらない」<sup>\*83</sup>という言葉を残した。フィルムは現存しないが、貧しい社員が上司の子を預けられることとなり、自分の子が上司の子と喧嘩となるという筋書きは、小津の『東京の合唱』（1931）や『生れてはみたけれど』（1932）によく似ている。だが題材面で成瀬が必ずしも小津を追随していたと見なすことはできない<sup>\*84</sup>。ただ成瀬を論じる際に小津が比較の対象となるという状況は『浮雲』の公開時において継続している<sup>\*85</sup>。

成瀬は小津を意識していたか。いうまでもなく、苦い思いとともに意識せざるを得なか

---

\*80 滋野辰彦「評伝・成瀬巳喜男」、『キネマ旬報』1953 年 7 月下旬号、34 頁。

\*81 成瀬巳喜男「自作を語る」、『キネマ旬報』1953 年 7 月下旬号、38 頁。

\*82 岸松雄（和田山滋名義）『腰弁頑張れ』評、『キネマ旬報』1931 年 9 月 1 日号、145 頁。

\*83 岸松雄「成瀬巳喜男小伝」、『成瀬巳喜男監督の特集』6 頁。

\*84 『腰弁頑張れ』と『生れてはみたけれど』についてスザンネ・シェアマンは次のように指摘している。「『腰弁頑張れ』は『生れてはみたけれど』に先立つ作品と見做されるべきであろう。ところが、三巻の添物である『腰弁頑張れ』に対して、『生れてはみたけれど』は九巻のフィーチャーであったから、成瀬の先駆性は小津の名声の陰に隠れてしまいがちであった」。『成瀬巳喜男』キネマ旬報社、1997 年、41-42 頁。

\*85 たとえば双葉十三郎は「成瀬巳喜男の表現形式」（『キネマ旬報』1953 年 7 月下旬号）において次のように指摘している。「日本的という形容にふさわしい代表作家は、小津安二郎、成瀬巳喜男、溝口健二の三人とっていいのではないかと思う。（…）成瀬巳喜男のスタイルは小津安二郎に比べてはるかに柔軟性に富んでいる。扱う世界は小津よりも庶民的であるが、日本的な生活風景という点では同じ系統に属する」（32 頁、傍点引用者）。

うたのである<sup>\*86</sup>。だがそこには恨みがましきのようなものは感じられない。1940年に『秀子の車掌さん』の撮影時、成瀬は自分よりも前に井伏鱒二の小説を映画化したのは『東京の合唱』の小津であるとさりげなく指摘している<sup>\*87</sup>。こうした発言は、間接的ではあるが、成瀬もまた小津に個人的な関心を懐いていたことを物語るであろう。

それでは『浮雲』についての小津の言葉を成瀬はどのように受け取ったのか。その真意を理解するためには、まず成瀬がいかなる映画観を持っているのかを確認しておく必要がある。

### 「サラリーマン作家」

成瀬の映画監督になった理由が「生活のため」ということはすでに確認した。それゆえ、彼が映画を芸術的な創造行為とは見なしていないのはごく当然であろう。1936年の座談会で、数年前までは映画監督が「芸術的の良心をモット持っていた」という岩崎昶<sup>いわさきあきら</sup>の意見に対し、「全部が全部僕の意志のままにはならない。それに僕自身としても商売<sup>ママ</sup>ということを考えなければならぬ」と述べている。さらに「第一にそれ〔＝商売〕を考えなければならぬ時代でしょうね」という指摘に対しては、「然し僕はそれ〔＝商売を考慮すること〕が悩みとはならないね。商売にならないものは矢張り悪いと思って居るね」<sup>\*88</sup>と言い切っている。「与えられたものをどういようにヨリよく活かしてゆくかという事に努力しているんですね」<sup>\*89</sup>というここでの成瀬の発言は、彼の映画監督としてのモットーといえる。

こうした姿勢を、オーディ・E・ボックは「カツドウヤ」と呼び<sup>\*90</sup>、キャサリン・ラッセルは「サラリーマン作家<sup>オートワール</sup>」(The Auteur as Salaryman)と呼んでいる。「成瀬は映画の産業形態<sup>きやうこ</sup>の鞏固な一部分であり、40年の文化的変動のなかにあつて常にかかわらず給与をもらい損ねることのなかったサラリーマンだった」<sup>\*91</sup>。それゆえ、彼の映画観、その背後に見え隠れする人生観はペシズムと見なされて来た。次の発言は、それを物語るものとして、繰り返し引用されるものである。これは「幻滅」があなたのテーマではないかという荻昌弘による質問への返答である。

---

\*86 玉井正夫によれば、成瀬は酒を飲むとこの話を繰り返したという。「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」227-228頁。「成瀬巳喜男とその時代」第3回、『キネマ旬報』1991年12月下旬号、137頁。

\*87 『『秀子の車掌さん』ロケエション現地会談』、『映画』1941年9月号、88頁。この座談会中、プロデューサーの藤本真澄はロケ地を来訪した井伏に「これまでに、井伏さんの作品では、どのようなものが映画化されて居るのでしょうか」と質問をしている。それを受けて成瀬は「最初是小津さんの『東京の合唱』ですね。原作者としてお名前はお出しにならなかったが」と問い、それに井伏は「ええそうでした」答えている。

\*88 「日本映画検討座談会」、『近代映画』1936年、第2号、19頁。討論会出席者は岩崎昶、小松清、塩入亀輔、塚本靖〔藤本真澄〕、井伊亞夫、前田知哉。

\*89 同上、23頁。

\*90 Audie E. Bock, *Mikio Naruse*. Translated by Roland Cosandey and André Kaenel. Édition du Festival du Film de Locarno, 1983, p. 15.

\*91 Catherine Russell, *The Cinema of Naruse Mikio*, Duke University Press, 2008, p.7.

ぼくの人間の中に、潜在意識的にそういうものがあることは確かでしょうね。ちょっと動けば、すぐ壁にあたるのだという……。小さい頃からの、世の中は裏切るものだという考えが、まだ残っている。<sup>\*92</sup>

同じインタビューのなかで、成瀬は「ぼくは若い頃から映画には悲観的な考えをもってましてね。つまり、何年も残るものじゃないし」<sup>\*93</sup>と述べている。こうした映画の儚さを物語るものとしてしばしば引用されて来たのが「人間のつかみ方」の次の一節である。

映画は封切りされてから一、二週間で消えてしまうものです。たとえ完全なフィルム・ライブラリーが出来たとしても、一人の作家の全作品が収蔵されるようなことはとても不可能でしょう。映画は発表されると間もなく、消えてしまうものなのです。(…)すると、この消えていくということは、映画の宿命なのだと考えられてきます。そう考えないと、何日間かのきまった日数内で一本の作品を撮ることなど、とても出来ないでしょう。一度撮ってしまったらぐあいが悪くてももう撮り直しができず、カメラや演技者などの条件が一寸違ってもう作品の出来が変わってくる映画作りの仕事というものは、絶対主義者には出来ない仕事です。<sup>\*94</sup>

成瀬は自らを「古いタイプの人間」だと述べる。「同じようなことをやりながらもだんだんそれを磨きあげていく」自らの流儀を「職人的」とし、「それは非常に古いやりかただと、自分自身で思っています」と述べている。これは1961年のときの発言だが、彼の念頭にあったのは、いわゆる「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」に代表される新進の監督たちであったかも知れない。それにしても映画が一過性のものにすぎず、監督も芸術家である前に「商売」人であると考えた成瀬にとって、映画は生活の方便でしかなかったのだろうか。

---

\*92 荻「聞書・成瀬巳喜男論」33頁。

\*93 荻、同上、35頁。

\*94 成瀬巳喜男「人間のつかみ方」、『キネマ旬報』1961年4月上旬号、56頁。



## 第 I 章第 6 節 逆説の批評

### 発見としての創造

成瀬はあるインタビューのなかで「〔映画監督は〕若い時代は自分を探すために、いろいろなものをやってみなくてはならない」<sup>\*95</sup>と述べている。すなわち彼はここで映画を監督することを自己探求の道と見なしているのだ。これは先ほどの妥協を容認する消極主義と一見矛盾する。このような映画に対する相反する態度をどう理解すべきなのであろうか。

成瀬が 1946 年に書いた「シナリオ+演出」という文章を読んでみよう。そこで彼は、「シナリオ作家や演出家の中には（…）器用に処理する人もあろうが、器用さだけの作品の真の、価値というものには疑問が持たれるのであって、多少の欠点があっても、作家の個性のにじみ出た作品の方がいいと云えるのではないだろうか」と述べている。

シナリオ作家や演出者は、自分の持つ限界内で、安易に流れることなく、自分の長所を発展させて行くことが、正しい歩み方であり、良い作品を生むことになると思うのであるが、その限界というものは、勿論最初から明らかなものではなく、経験を通してだけ識ることの出来るもので、新しい道を行く作家の場合、その仕事に出来不出来のあることは当然なことと思うがその仕事が良いものであるかぎり、成功は新しい自分というものの発見であり、失敗もまた、意義ある経験というべきであろう。<sup>\*96</sup>

しかしながらこうした見解は、先の「人間のつかみ方」における映画観と根本的に矛盾しない。たとえ「封切りされてから一、二週間で消えてしまうもの」であっても、監督である以上は「自分を探すため」に試行錯誤を繰り返し、「与えられたものをどういうようにヨリよく活かしてゆくか」を思考しなければならないのである。「絶対主義者には出来ない」ものであるが、それが妥協の口実であってはならず、成功を目指し、そのことを通して自己を発見していくべきだとしている。いやしかし、映画の永続性を信じぬまま自己を探し求めるのは、自己探求というより自己欺瞞であろうという批判もあり得る。だが成瀬はその矛盾を引き受ける決意も含め、映画監督としての職業倫理を語っているのではないだろうか。ここには現実の制約を受け容れた上で、あくまで自分を見極めようとする強い思考が認められる。

それにしても、成瀬の思考に矛盾はないとしても、なぜ成瀬がそのような誤解を招きかねないような発言を別々にしているのかという疑問は依然として残るかも知れない。たし

---

\*95 成瀬巳喜男「成瀬巳喜男の告白」、『丸』1953年11月号、38頁。

\*96 成瀬巳喜男「シナリオ+演出」、『シナリオ文芸』第4号、1946年、68-69頁。再録『シナリオの書き方』社団法人シナリオ作家協会編、1952年、165頁。ページ数は再録。

かに成瀬の映画に対する態度はそれぞれ異なっている。それはどうしてなのか。おそらくそれは、想定される読者の違いである。「人間のつかみ方」が掲載された『キネマ旬報』では一般読者を想定しているのに対し、「シナリオ+演出」の『シナリオ文芸』においては映画界を志す読者が想定されている。成瀬は、一般の映画ファンや批評家に対しては職人として振る舞い、創作を目指す者に対しては積極的な探求を説いたのである。

成瀬の監督観は、対外的なものと、対内的なものとの大きな差異がある。社会派映画『首』（1968）やパニック映画『日本沈没』（1973）などの映画監督である森谷司郎の書いた、助監督時代に接した成瀬の人物記を読むと、消極的な職人とは違う成瀬の一面がかいま見える。5本の成瀬映画『流れる』（1956）、『あらくれ』（1957）、『杏っ子』（1958）、『翫雲』（1958）、『コタンの口笛』（1959）で助監督をつとめた森谷は撮影前の成瀬を次のように描写している。

朝、九時十五分前、成瀬さんはびたッと控室に入る。私は挨拶をする。低い、静かな声で「お早う」というと、成瀬さんはいつものようにセットに入る時間まで、ピースをうまそうに喫いながら、やや斜めに膝をくんで、どこか遠くの方を見つめるようにじっと坐っている。ところが、今挨拶したこの人を、私はその日はじめて会う人のようにしか感じられない。（…）接する相手に常に初心を要求しているようで、まだ青臭い私でさえも何か襟をただす思いがした。<sup>\*97</sup>

成瀬の寡黙さには、多くの証言がある。<sup>はずみつねお</sup> 菅見恒夫との対談で、「成瀬君のセットは静かだね、（…）成瀬さんの演出は成瀬さんの映画そのままだ。とてもおとなしい人だ」と言われて次のように述べている。

つまり注文をあまりしないのです。ですから、やりたいことをやってもらえば、それをこっちで拾ってつないでゆくというやり方なんです。特にこういう演技をしろ、こういう恰好をしろという注文はしないのです。外の人から貰うのが相当あるということです。<sup>\*98</sup>

高峰秀子は、「演技指導も監督さんによってはずいぶん神経質な（…）気の配りようをして、結局こちらも気疲れしてしまうことがあるのですが、成瀬さんはそれをなさない」と書いている。

できないことは強くないという演出ね。至極おうようでサッパリしてらっしゃる。それが出来あがった作品となると、いつのまにか極め手をおさえている。ものをあまりおっしゃらないで、ちゃんと俳優をつかんでらっしゃる。一俳優はそうい

\*97 森谷司郎「冷徹な職業的リアリスト」、『キネマ旬報』1965年6月上旬号、52頁。

\*98 成瀬巳喜男、菅見恒夫「成瀬巳喜男・菅見恒夫対談」、『映画ファン』1955年5月号、60頁。再録、田中眞澄ほか『映畫読本 成瀬巳喜男』フィルムアート社、1995年、32頁。

う監督さんがほんとうはこわいと感じるんです。(傍点原文) \*99

高峰が「怖さ」と呼んだものを岡田茉莉子は「スリル」と呼んでいる。

成瀬さんが、演技を直接指導なさることはありません。撮影の直前に、現場で「だいたいこんな気持ちかな」といわれるだけです。(…) 成瀬さんは、ときには何もおっしゃらないまま「台本のここからここまでをやります」というだけで撮影が始まってしまふことさえありました。だから、役者としてはスリルがありますよね。\*100

いずれにせよ明らかなことは、成瀬が高い職業意識を持ち、またそれを他の者にも課したということである。そこには現状に安易に妥協する消極性は見られない。「私は社会へ出てはじめて、ほんとうの大人を、冷たく、厳しいリアルな職人的人間を見る思いがした」\*101という森谷の言葉通り、それはきわめて厳格なものであったのである。

### 批評と批評精神

成瀬が、映画の外部の人間と内部の人間とを峻別していることが明らかとなった。彼自身、他者の映画を外部から批評することについては慎重な態度をとっている。1954年の座談会で「批評家の間に問題になった『日本の悲劇』〔木下恵介、1953〕など、どうお思いですか」と聞かれた成瀬は、ぼくなんかの立場ではそう簡単に批評はできませんね……。いろいろ製作条件が違ったり、それぞれの立場からその人らしいものをせいーぱい作っているんですから」と評価を保留している\*102。

こうした成瀬の態度の使い分けは、彼の映画批評への不信感を物語ってもいる。1937年1月26日の『報知新聞』に、成瀬は「批評への不感症」という一文を執筆している。その内容は、「一個の安価な感傷家」\*103のものとは思えぬほど容赦のないものだ。

ピントが外れると写真ばかりではなく、何事でもおかしいものである、夜店のせりバナナ程に山盛りに現われる映画批評も、焦点が狂っていると、批評された側は痛くもかゆくもない、それどころか全然不感症になれる、映画監督を全能神オール・マイティに考える批評、百科全書エンサイクロペディアに擬装した批評、あらゆる人生経験者か祭上げた批評ママ、さては、撮影所を背負い立っている大偉人視した批評——どれもこれも落第だ。我々は与えられた企画を与えられた機構の下に能う限りの芸術意欲を以て映画化しているに過ぎないのである、決してすべての部門の責任者ではないのだ——これは責任回避ではない、現実的な「存在理由」の告白だ——だから我々へ

\*99 高峰秀子「優しくて怖い先生」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、33頁。

\*100 岡田茉莉子「……成瀬さんは、とても剽軽な方だなと思いました」、蓮實・山根編『成瀬巳喜男の世界へ』202頁。

\*101 森谷「冷厳な職業的リアリスト」52頁。

\*102 成瀬巳喜男・藤本真澄・水木洋子「ちかごろの日本映画」、『婦人朝日』1954年2月号、82頁。

\*103 山法師「今日の人・明日の人」、『日本映画』1938年4月号、83頁。

の批評は実のところ極小部分しかいただけない筈だ、それなのに批評家は概してあまりにもじょう舌だ、批評家が覚せいしない間は、我々も批評に対して眠ってられる勘定である。<sup>\*104</sup>

成瀬が手厳しく批判しているのは、いわゆる監督を作家と見なす批評である。映画の成否を映画監督ひとりに過度に押しつけようとするジャーナリズムに対しての異議申し立てというべきだろう。この映画批評無用論（ないしは否定論）は、発表当時に少なからぬ物議を醸している<sup>\*105</sup>。しかしここでの「与えられた企画を与えられた機構の下に能う限りの芸術意欲を以て映画化」するという主張は「自分の持つ限界内で、安易に流れることなく、自分の長所を発展させて行く」べきだという主張を言い換えたものである。

映画批評の限界は繰り返し指摘されている。1946年に黒澤明は「今の映画批評界には、批評の権威ではなく、批評の暴力が横行闊歩しているのです」とし、「映画批評界の無政府状態を清算してください。悪批評をしめ出して下さい」と訴えている<sup>\*106</sup>。

僕は批評と云う仕事は、誰にでも出来る様で、実は並大抵の仕事ではなく、極少数の選ばれた人間だけが為し得る仕事だと思っています。

それは、少なくとも作家達を大きくリードし、ひきつけて行くだけの高い精神がなければ不可能な仕事です。

作家達よりも一步も二歩も先きを見透し得る英智と、しかも作家と共に歩む忍耐力と、そしてそれを一步一步自分の理想に向って導いて行く最新な努力とを必要とする仕事です。しかし、こう云った覚悟の上に立って批評を書いている人が幾人居るでしょう。<sup>\*107</sup>

黒澤も批評の粗雑さに憤っている点では成瀬と同じである。しかし、文章の声高な調子には大きな隔たりがある。理想主義的な黒澤の文体に対して、成瀬のそれは激烈に見えながら、批評家に覚醒などあり得ないという諦念が感じられる。

とはいえ、成瀬はマスコミ嫌いを標榜する監督ではなかった。「『キネマ旬報』で一度ほめられるとまたほめられたいという気持になるもので、それがわたくしには大きなげみになった」<sup>\*108</sup> といった言葉を寄せてもいる。成瀬は相当数のインタビューに応じ、また映画人たちとの対談を重ねている。だが批評家たちを信頼していたとはいえない。生

---

\*104 成瀬巳喜男「批評への不感症」、『報知新聞』1937年1月26日夕刊、4面。

\*105 「成瀬巳喜男の人生観と、この時代の動きとの喰い違いが、批評家との喰い違いになり、やがては、現在の映画作家は一人だって映画批評家の云うことなんか本気で読んでいないとまで高言させてしまったのではないだろうか」。留比逸「成瀬巳喜男」、『新潮』1937年9月号、201頁。

\*106 黒澤明「映画批評について」、『全集黒澤明』第2巻、岩波書店、1987年、273頁。初出は『キネマ旬報』1946年9月号。引用は全集版による。

\*107 黒澤、同上。

\*108 成瀬巳喜男「旬報にはげまされた私」、『キネマ旬報』1958年7月上旬号、80頁。

前の成瀬と最も接点の多い批評家である岸松雄<sup>\*109</sup>が、成瀬の家族構成や生い立ちについて知ったのは、死後、彼の親族によってである<sup>\*110</sup>。成瀬は批評家たちと折り合いをつけながらも、完全にうち解けることはなかったのである。

こうした点を踏まえ、成瀬が小津の言葉をどのように受け取ったかを見ておこう。すでに確認したように、小津の言葉は同業者のみが口にし得る特権的な呼びかけであり、同時にそれは危機の表明である。それに対して成瀬はどう反応したのか。それを記しているのは高峰秀子である。

ただひとつ、私が先生の明るいお顔を思い浮かべることができるのは、先生はお酒が入ると、いまは亡き小津安二郎先生から「浮雲礼讃」のお手紙を頂いた時の嬉しさをお話しになるときだけでした。先生はそのとき、ちょっと伏目がちに眼をパチパチしながら、「オッチャンがほめてくれてねエ」と、くりかえし仰言り、「トーフ屋にとつぜん卵やき作れたってそうはいかないよ、ただ、どんなに良いトーフを作るかが問題なんだ」という、小津先生のお言葉に、心から共感していられたようでした。<sup>\*111</sup>

小津の言葉が、他のどの批評よりも成瀬に届いたものであることを物語っている。これが、成瀬と小津、両者の個人史にとってきわめて重要なモメントであることは疑いない。それでは、『浮雲』を挟んで両者のうちにある種の「対話」があったとして、それは『浮雲』にとって、どのような意味を持つのか。そもそも、人が映画と出会うとはどういうことをいうのか。

それは、美しい逸話であるかに見える。『浮雲』に携わった関係者一同が、成瀬と小津の交流を素晴らしいものと回想している。だがこれは皮肉である。もし『浮雲』の素晴らしさが、当事者性によってしか分かり得ぬものであり、映画監督以外の者たちが残した『浮雲』をめぐる言説が、成瀬に届かなかったとしたら、いったい『浮雲』を語って何になるのか。この逸話が意味するのは批評行為に対する侮蔑であり、批評性への異議申し立てであるのだ。成瀬の喜びとは、裏を返せば、いかなる映画批評にもこれだけの喜びを享受しなかったということであり、そのことは彼の批評に対する不信の深さを物語るものでしかない。

## 悦ばしき体験

では、もはや何も語らず、ただ緩慢な忘却に置きざりにすることが、成瀬の映画にあっ

---

\*109 岸による「成瀬巳喜男・五景」（『蒲田』1934年7月号、66-67頁）は成瀬をめぐる最も早い人物評である。その挿話の多くは「成瀬巳喜男小伝」に収められている。

\*110 「[1969年]七月七日の友人葬のあと、遺族親戚の人たちによるお通夜が営まれたとき、私は初めて巳喜男の兄姉の方にお目にかかり、多年ナゾにつつまれていたおいたちの記を明らかにすることができた」。岸「若き日の成瀬巳喜男」『シナリオ』84頁。

\*111 高峰秀子（無題）、『成瀬巳喜男の足跡』1969年、7頁。「一年前のあの日」（『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、18-19頁）にも同一の記述あり。

てふさわしい処遇なのか。本当にそうなのだろうか。だが成瀬が終生懐いて来た批評への疑念もまた、ある批評性の表われとはいえないだろうか。成瀬の批評への断念は、彼の映画をめぐる思考の行き止まりなのではなく、その出発点なのではないだろうか。むしろ成瀬の断念を経ずに、『浮雲』について、成瀬について、映画について語ることはできないのである。

たしかに成瀬の「映画は封切りされてから一、二週間で消えてしまうものです」という発言は、成瀬が未来のためでも、過去のためでもなく、常に刻々と変化する現在に向き合おうとする姿勢の表われともいえる。「消えてしまうもの」という認識によって、初めて映画を生み出すことができるという積極的な意味も含意しているはずである。

『乱れ雲』でシナリオを手がけた山田信夫は、成瀬がシナリオの打ち合わせの最中にしばしば「この芝居、けんぶつに分かるかしらねえ」と口にしてたと語っている<sup>\*112</sup>。「けんぶつ」という言葉は、過去でもなく、未来でもなく、現在において一回かぎりの出会いとして存在する映画のあり方を意味する。成瀬はいつか自らの真意が理解される日が来るだろうなどと都合のよい期待を懐くことはなかった。自らの映画の真価が未来において証明されるだろうという考えは、彼にとって現在に目を背けることでしかない。しかし同時に、それは映画は現在に媚びるだけ媚びてしまえという迎合主義や、映画に将来性などありはしないという虚無主義に落ちることを踏みとどまろうとする姿勢でもある。小津の『浮雲』の出会いは、その生成の視点を共有する者にのみ許されるものであったといえる。

成瀬自身は『浮雲』についてどのような言葉を遺しているのか。批評家から称賛を受け、また小津からの私信に喜びを隠さなかった成瀬だが、『浮雲』を自分の最高作だとは一度も口にしていないのである。インタビューのなかで『めし』あたりからやってきたことのいわば集大成<sup>\*113</sup> と言ってはいるが、これはあくまで「集大成」であり、どちらかというところ総括を含意するものだろう。成瀬の言葉から読みとれるのは、出来映えへの回顧的な視線ではなく、それまでの仕事を精算し、自らを更新しようとする決意ではないか。今求められるのは、そのような一回性の緊張感とともに『浮雲』を見直す視点である。

最後に再び、小津の1955年2月9日の日記に戻ろう。「浮雲をみて大変気持ちがいゝ」「浮雲に大変感心する」という素朴な言葉は、その衝撃の深甚さを物語っている。だが同時に、その言葉は決して深刻な様相を帯びてはいない。それが同じ時代を生きる監督による脅威であったにせよ、小津その人は無心に映画を楽しんでいるように思える。映画の暗鬱さとは裏腹に、見た後に残された小津の言葉は明るい。それはどのような立場であろうと、映画を見ることが楽しさとともにあることを教えてくれているように思われる。成瀬もまた、座談会のなかで「いい映画だった場合は理屈ぬきにあとが楽しい」と述べている。小津であれ成瀬であれ、映画とは何よりもまず悦ばしき体験であったのである。それは私たちが共有しているはずだ。

---

\*112 山田『『乱れ雲』の成瀬さん』83頁。

\*113 成瀬・水木・藤本「ちかごろの日本映画」82頁。