

第Ⅱ章 帰還の風景から

ある記録映画のゆくえ

第Ⅱ章第1節 引き揚げ者たち

船と距離

『浮雲』が始まり、まず目にするのは船の姿である。

重々しいメインテーマとともにクレジットが終わると画面は暗転する。明るさが戻ると、茫洋と広がる海上に身を横たえる船が現れる。相当な大きさのようである。しかし印象づけられるのは、船の存在感よりも、むしろその稀薄さである。稀薄さの印象は、カメラと被写体との間の関係にあるといえる。極端なロングショットのため、それがいかなる船種か——客船なのか、貨物船なのか、漁船なの



【Ⅱ - 1】『浮雲』のファーストショット

か、あるいはそれ以外のものか——判定しがたい。どこから来たのか、あるいはどこへ行くとしているのか、誰を乗せて来たのか、あるいは誰を連れ去ろうとしているのか。こうした疑問は解消されない。

いずれにせよ、ここで印象づけられるのは、船自体ではなく、船を介して浮び上がる距離である。海に浮かぶ船は、かつてミュンスターバーグが例に挙げた奥行きを感じさせない映像（船にカメラを乗せた映像に比べてであるが）の典型だが^{*1}、ここでは大胆な構図によって——海岸に打ちつけられた^{くい}杵が視界を横切っていることで——そうした平面の印象は遠ざけられている。夾雑物であるべき杵の近さが、船とカメラとの遠さを相対的に際立たせている。

距離とはそれ自体見えるものではない。映画にあってそれは、被写体の顕在化に寄与する透明な媒介ともいえるべきものだ。それだけに言及の対象になりにくい。もしここで、船よりもその隔たりがより強く意識されるとするなら、被写体と距離の関係が転倒していることになるだろう。それは、私たちの意識に見えるものから見えないものへと誘っているからである。可視的な領域から、可視化に寄与する不可視の領域へと、認識領域の拡張を迫っているのである。どういうことか。少し先に進もう。

*1 「動きのない港を背景としてその前を通過する船の光景は、すべるように進む船自体の上から撮影されたため船が静止し、港が通り過ぎるように見える映像ほどには、奥行きを感じさせないのである」。ヒューゴー・ミュンスターバーグ「奥行きと運動」、岩本憲児・波多野哲朗編『映画理論集成』フィルムアート社、1982年、16頁。

続いて現われるのは、船から降りる人々の姿である。腰をかがめ、おぼつかない足どりの彼らは大荷物を抱えている。彼らが旅行者でないことはその身なりから察しがつく。女性たち——赤ん坊を背負った者もいる——の姿が目立つ。カメラはそれを乱暴にとらえる。先ほどとは一転し、あらゆる距離が消失している。構図やピントへの配慮の欠落が思考を阻む。ただ、何ごとかの渦中にいることが意識される。



第3のショット。そこでは先ほどの下船者が埠頭を歩くさまがとらえられている。歩く人々のそれぞれの相貌は判別がつかない。それは個性を欠いたひとつの集団である。先ほどまでと同様、無作為に拾い上げられたようなそっけない画面。だが、やはりその匿名集団に目をこらしてみると、大半が女性であることに気付かされる。彼らは、彼女たちは何者なのか。何が始まろうとしているのか。すべては今なお漠然としている



ようやく、次の画面で、見る者の疑問に答えるかのように、この物語の主人公が始めて姿を見せる。その集団とともに歩くひとりの若い女性——薄手のジャケットを寒そうにかき懷きながら、背中に荷物を背負っている——にフォーカスが当てられる。高峰秀子である。高峰の歩行にあわせて、映画に最初の移動撮影が導入される。高峰が演じる女性は何者なのか、その名前すら分らない。その意味では、まだ匿名の女性たちに半ば埋没しているといえる。ただ彼女からは名状しがたい孤独感が醸しだされている。



【Ⅱ - 2、3、4】『浮雲』第2～4カット。引き揚げ者の集団とともに高峰が登場する

粗いフィルム

気がつくのはフィルムの粗さである。粒子の粗いざらついた質感、そしてそこからもたらされる無造作な印象。対象との距離という冒頭の印象も、実際それがあらかじめ腐心されたものなのか、それともこちらの恣意的な印象にすぎないのかが判別しづらいことから

起こっている。

それゆえ『浮雲』冒頭の画面における距離は、二重のものである。まず被写体である船とそれをとらえるカメラとの間に存在する空間的距離。もうひとつは、映画の映像と見ているこちらという映画表現自体の在り方、表象の形態ということになるだろう。この数秒に満たない映像は、映画全体からすれば重要ではない。ここではただ幸田ゆき子の登場が語られているにすぎない。

だが映画の始まりというものは、見ている私たちにとって、映画とどのような関係を作りあげていくかを手さぐりしている段階である。だからそこには意味内容以上に、その内容を受けとるための一貫した姿勢を決定するものがある。ここで距離は、ある意味で、映画自体と見る者との関係性を規定しているのである。

画面で登場する集団は、敗戦後、日本占領下だった中国および東南アジアから日本本土に帰還した「引き揚げ者」である。戦争の記憶さえ共有されず、「引き揚げ」や「復員」という言葉さえ耳慣れなくなりつつある現在にあってさえ、その惨めさ、寄る辺なさ、絶望感は感じられる。カメラは、高峰の姿を中心に収めながら、こうした引き揚げ者の実体を克明にとらえる。彼らの姿は帰還者というより難民に近い。帰るべき郷里へ歩いているというより、住処を追われ目的もなく歩いているという印象を与える。帰還者でありながら難民者であるというイメージ。映画はその矛盾を提示している。この自国内にあって難民化した人間は、ゆき子というヒロインの属性となるだろう。

もうひとつつけ加えておかなければならないことがある。ここまでの画面の連鎖を統御しているのは音楽である。画面から当然聞こえるはずの音——波のざわめきや船の汽笛、喧噪——が全く聞こえて来ない。ただ画面の陰鬱さを代弁するように、弦楽器による荘重な旋律が全体を統一する。

祖国の難民

さて、引き揚げの場面が暗転すると、次に広がるのは、あちこちに瓦礫が散乱し焼け残った家屋がまばらに佇立する荒涼たる世界である。遠くで飛行機の騒音が聞こえるが、くすんだ空には機影は見えない。そのなかを、ひとりの女性が歩いている。女性はくすんだジャンパーにモンペという出で立ち。冒頭では見られなかったマフラーでおおわれた頭が寒さを引き立てている。高峰秀子演じるその女性が、埠頭で歩いていた先ほどの女性であることはいうまでもない。

彼女は「富岡兼吾」という表札の出た一軒の家に辿り着く。引き戸を開けて「ごめんください」と声をかける女性。出て来た老女に、富岡との会見を申し込む。ほどなくして現われたのは、着物を着た、いまひとりの女性である。農林省の者ですと、富岡の細君と思しき女性に向かって自己紹介する。名もなき女性はここで初めて身の上の一端を明らかにする。だが怪訝そうに女性を見つめる着物姿の女性は警戒を解こうとしない。お使いに参りましたという訪問者のおずおずとした釈明によって、ようやく警戒を解いた着物の女性は、また家の奥へと引き下がる。しばらくして着物姿の男性が出て来る。男は陰しい表情でいわくあり気な一瞥を送る。女性はその視線に答えようとするかのように、初めて、その硬張った表情に笑みを浮べる。道を歩きながらふたりはお互いの近況を手短に交換する。

「電報ついて？」

「ああ」

「なぜ返事下さらないの？」

「どうせ東京へ出て来ると思った」

「役所はおやめになってるのね」

(…)

「君、どこにいるの？」

「鷺ノ宮の親戚の家。行ったら疎開からまだ帰っていないの。荷物が来てるだけで。このマフラー荷物あけて借りちゃった。全然冬の仕度してないんですもの」

こうしたやりとりから、ふたりの親密な関係が徐々に浮かび上がって来る。森雅之が演じる富岡の登場とともに、映画『浮雲』において、一對の男女のドラマが幕を開ける。いずれにせよ、高峰の登場で、先ほどの距離の印象は消失する。

だがしばらくの間、先ほどの埠頭の場面、なかんずく、この映画のファーストショットに立ち止まってみようと思う。映画は写真ではないのだから、刻々と移ろう映像の運動を止めてしまうことに異議があるかも知れない。実際、この場面はすぐに次の場面へ変わり、ここでの印象も曖昧なものとなっていく。だから、映画のある部分を語るのは、映画のというより写真的な思考——本来映画とは相容れないもの——であるようにも思われる。しかし、その後に消えてしまうがゆえに、この冒頭の違和感はやはり無視しがたいものだ。その距離の意識はどこから来るのか。

第Ⅱ章第2節 複数の痕跡

小説と映画における導入部の相違

林芙美子の原作と比べるとどうか。

なるべく、夜更けに着く汽車を選びたいと、三日間の収容所を出ると、わざと、敦賀の町で、一日ぶらぶらしていた。六十人余りの女達とは収容所で別れて、税関の倉庫に近い、荒物屋兼お休み処といった、家をみつけて、そこで独りになって、ゆき子は、久しぶりに故国の暈に寝転ぶことが出来た。^{*2}

小説も映画も、ゆき子の引き揚げから始まる点では共通している。異なるのは、下船自体は過ぎ去っており、その後の引き揚げ者収容所で、何もすることなく過ごしているゆき子の虚脱感が強調されている点である（このイメージは、最後の鹿児島島の宿でひとりで身を横たえる富岡によって反復される）。さらにより大きな違いは時間である。

これからまた、長い汽車旅につくというのは、心細くもあった。肉親の顔を見るのも、いまではさして魅力のある事ではなくなっている。ゆき子は、このまままっすぐ東京へ出て、富岡を尋ねてみようかと思った。（…）船が着くなり、富岡のところへ電報も打った。（7 頁）

小説において富岡が初めて登場する。電報のくだりは、後の台詞で活かされることになる。映画において引き揚げの光景として参照されているのは、むしろ品川駅行きの情景であろう。

驚くほどの混雑で、ホームの人達はみんな窓から列車に乗り込んでいる。ゆき子も、やっとの思いで窓から乗車する事が出来た。（…）南方からの引揚げらしい、冬支度でないゆき子を見て、四囲の人達がじろじろゆき子を盗見している。如何にも敗戦の形相だと、ゆき子も立って揉まれながら、四囲を眺めていた。夜のせいかどの顔にも気力がなく、どの顔にも血色がない。（…）暗い車窓の山河にも、疲労の跡のすさまじい形相だけが、るいりいと連なっていた。（10 頁、傍点引用者）

「疲労」を浮かべた人々の描写や、「南方からの引揚げらしい、冬支度でない」ゆき子

^{*2} 林芙美子『浮雲』六興出版社、1951 年、3 頁。新潮文庫、2003 年〔改版〕、5 頁。以下、特別の断わりがないかぎり、現在流通している新潮文庫の改版を使用。

が、「じろじろ」と見られるというくだりは、ジャケットをかき懷き、周囲の視線を気にしながら歩く姿を思い起こさせるものである。

『浮雲』のシナリオを見ると、水木洋子がこのくだりを基にしていることが確認できる。

1 敦賀港（初冬）

南方から引揚げ者たちが船から降りて来る。

慰安婦、芸者たちの群、タイピスト、事務員風の、おびたしい女ばかりの群の中に冬支度のない幸田ゆき子もいる。

出迎えの人々に涙の抱擁をする中を、ゆき子は独り、もまれて行く。（傍点引用者）

傍点部分が小説から引かれたものであることは明らかだ。「ゆき子も立って揉まれながら、四囲を眺めていた」というくだりが、「ゆき子は独り、もまれて行く」というかたちで活かされていることも分かる。成瀬の演出はこのト書きを忠実に反映したものではない。先ほどの画面には「出迎えの人々に涙の抱擁をする」人々は現われていないからだ。

だが小説と映画との最大の相違は、先ほどの距離感に関して正反対のアプローチがなされているということである。林の文章は、読者を一気に小説の世界に引き込む。時代や場所がどこなのか、物語全体の輪郭は曖昧なまま、人物の視点から混沌した世界が描きだされていく。こうした叙述は林の最も得意とする手法である。

空は暗く曇って、囂々と風が吹いていた。水の上には菱波が立っていた。いつもは、靄の立ちこめているような葦の繁みも、からりと乾いて風に吹き荒れていた。（全集第6巻、177頁）。

壮麗な庭は、いま真盛りの藤の棚で、吹き抜ける風にゆれて、藤の花房は路面一面に、花びらを豆のように撒き散している。大理石の欄干に、天平の赤い服の女が、手を口にあてて誰かを熱心に呼んでいる。（…）少しづつ女の顔が、睡蓮のように大きく拡がり始めた。こっちを向いて、運命の女神よ、こっちを向きさっしやれ……。 （第9巻、63頁）。

引用は、それぞれ戦後の代表作『河沙魚』と『夜猿』の冒頭である。いずれにおいても、客観性より主観性、理性より感覚が優先されている。とくに『夜猿』においては、主人公——死を間近にした画家——の夢が説明もなしに展開する。林は『夜猿』を『浮雲』の「前哨的な作品」と位置づけている。要するに映画『浮雲』の冒頭は、その場面こそ共通しているものの、世界との関係性は対極的といえる。

映画と小説の相違について、成瀬自身、次のように説明している。

小説と映画は、抽象性と具体性の二つの全然別個の世界の作品であるから、映画化ということで小説の抽象性を映画の具体性に持ち込む場合、現実と揃った材料で『浮雲』なら『浮雲』という映画を作って行くのであるから、小説の全部を

読者に納得させることは非常に難しい。

『浮雲』の主人公ゆき子という女の生き方に対しては、私は私なりの見方で描いたつもりです。はっきりいえば、こういう女の生き方というものを、冷たくつつぱなして描いたわけです。こういう女が生き、そして死んだというだけの話ですが、こんな片隅の人生に命を終えた一人の女の運命が案外世間にはざらにある男と女の底をついているような問題を含んでいるのかも分かりません。^{*3}

冒頭で導入される距離感が、主人公を敢えて「つつぱな」そうとする監督の意図であると、とりあえずはいえるかも知れない。

ここで展開しているのは、林の文学世界ではなく、成瀬の映画世界であると述べているのは、プロデューサーの藤本真澄^{ふじもとさねずみ}である。

『夜ごとの夢』〔1933〕の冒頭のシーン——留置場から釈放され、道に落ちているタバコの吸いがらを拾う栗島すみ子の女主人公——その久しぶりに娑婆に出て来た栗島ふんする酒場のあばずれ女を冷やかす労務者の場面は検閲でカットされた^{*4}。夫のため、子供のために肉体を売る港町の女を成瀬は愛情をもって描いた。生活力のない不甲斐ない男のために自分をささげる女——その後の成瀬の作品にしばしば描かれた女のこの原型は『浮雲』の主人公にもつながっていると言えよう。^{*5}

プロデューサーの藤本は『夜ごとの夢』において描かれた女性像が、『浮雲』におけるヒロインの「原型」だという。藤本は『夜ごとの夢』を成瀬の「第一の頂点」と見なし、『浮雲』をその延長線上に位置づけている^{*6}。男に絶対服従する女性を理想化する藤本の

*3 成瀬巳喜男「小説と映画」、『並木座ウィークリー』第66号、1955年3月16日号。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、412頁。

*4 検閲について成瀬は次のように記している。「なんでもないことなんです。女が留置所から出て来るファースト・シーンです。こちらわざわざ警察署の建て物はうつつさず、外に出た女の足の移動だけで追い、その足がとまって道ばたのたばこをひろうと、アップして女の顔を出し、そこで橋の上からなじみの水夫二人が、おみつが帰ってきたと彼女の名を呼ぶ。それがもう売春婦の出て来ること自体がいけないようにいわれてバツサリ切られたから、できた映画はいきなり水夫のせりふのタイトルです」。「実録日本映画史 第六四回『夜ごとの夢』その1」、『読売新聞』1964年2月18日、夕刊。平井輝章『実録日本映画の誕生』（フィルムアート社、1993年）126頁に再録。『夜ごとの夢』の削除前の脚本は『映画往来』1933年6月号に掲載。スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男』（キネマ旬報、1997年）56頁に該当箇所の再録あり。

*5 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、226頁。

*6 藤本真澄「成瀬さんのこと」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、35頁。こうした位置づけは、たとえば「成瀬を語る場合、『夜毎の夢』を代表作とする彼の第一期の仕事が非常に重要性のあることを知っておいてもらいたい」（大黒東洋士「成瀬巳喜男その性格・人柄・作品」『キネマ旬報』1960年12月上旬号、56頁。ここで「第一期」とはサイレント時代を指す）といったもので、同時代から現在に至るまで受け継がれている。2006年に上梓された成瀬論において、ジャン・ナルボニはそこにアメリカ映画からの影響を認めつつ、次のように指摘している。「しかし形式的にも主題的にも成瀬ならではの要素がすでに現われており、それ以降の映画ではその要素がさらにふくらませられ、あるいは強迫観念にいたるまで反復されることになるのだ」（Jean Narboni, *Mikio Naruse*, Cahiers du Cinéma, 2006, p.41.）

男性優位性について水木は後々まで異を唱えている^{*7}。だが、社会的に虐げられながら、独自の「モラル」を貫こうとするという点において、『浮雲』と『夜ごとの夢』のヒロイン像には共通性があるといえる。主人公の孤高性は、成瀬映画全体に共通するモチーフであり、『君と別れて』（1933）おける照菊、また成瀬が「たいへん気持よく撮れた、好きな作品です」と言う『はたらく一家』（1939）の長男や、『稲妻』（1952）における末妹などが思い出される。その意味でも、ゆき子は成瀬の系譜につらなる人物像とはいえるだろう。

しかしながら『浮雲』以外の映画において、このような違和を懐かせる導入を持つものは存在しない。個々の作者たち——林芙美子や成瀬巳喜男——の作家性でも、『浮雲』のファーストショットの違和感は根本的に解消されないのである。

撮影台本の絵コンテから分かること

この距離の謎を解く手がかりとして、成瀬が撮影時に使用した『浮雲』撮影台本を見てみることにしよう^{*8}。成瀬巳喜男は事前にカットの割り方を練り上げ、そして撮影台本の余白に簡単な絵コンテ（画面構成）を描き込んで撮影に臨んでいた。成瀬の映画における空間把握の巧みさが画面の割り方にあることは繰り返

【Ⅱ - 5】『浮雲』撮影台本表紙

*7 水木洋子「女は入れない撮影所で」（尾崎編『プロデューサー人生』44頁）によれば、『浮雲』の試写の後、藤本真澄は「あの主人公のような女性がいたら、ぼくは理想として最高だな」、「踏んでも蹴られても、男についてくる女…そういうのはいいなア」と語ったとされる。水木にとって藤本のこの発言は相当に不愉快なものであった。後年、水木はこの藤本の言葉を流用して「愛のかたち 踏んでも蹴っ飛ばしても」（『魚菜』1972年1月号）というエッセーを書いている。その中で水木は「踏んでも蹴られても、ついて行く女の愛の中に、一つの打算を感じることもある」と書き、「私は、この女の愛というものが、それほどに純粋で、真実のあらわれであるかと、いささか、疑わしく思うのだ」（157頁）と藤本の女性観に疑問を投げかけている。

*8 成瀬巳喜男が撮影時に使用した『浮雲』の撮影台本は世田谷文学館に保管されている。

し指摘されて来た^{*9}。成瀬は画面の割り方について「午前中の場面は前の晩に考えておき、午後からは昼休みに考えるという程度です。その場になって都合がわるいところがあれば、場割りも考えますし、台詞もいい易いように変えることが、よくあります。僕は台本に描きこみますね」^{*10}と語っている。それは「僕〔成瀬〕にしかわからない簡単なもの」で、実際、玉井正夫も「台本にカット割りとして線を引いた簡単なもの」^{*11}だったと述べている。森谷司郎も「撮影台本には鉛筆でコンテがひかれ、余白に小さな絵コンテが描かれている。撮り終ったカットは、その絵コンテが一つづつ万年筆で囲まれてゆく」^{*12}と証言している^{*13}。

「成瀬さんは〔絵〕コンテを絶対見せない人だった」と岡本喜八は語っている^{*14}。「セットの上でマイクをつっている録音部が成瀬さんの台本をカンニングしてくれることもある。それが見つかったりすると、成瀬さんは静かに台本をふさいで、自分だけしか見えないような角度でそれを開く」と森谷は述べている^{*15}。最も辛辣に書き記しているのは高峰秀子である。「イジワルジイサン〔高峰による成瀬の渾名〕はスタッフに対しても大変イジワルである。彼は翌日の撮影予定のコンティニューティを誰にも見せない。〔絵〕コンテが分かれば明日の準備がしやすくてスタッフが助かるのである」^{*16}。

他のスタッフとの意思伝達の手段として絵コンテを用いようとしなないことは、「今では考えられない」^{*17}かも知れない。とはいえ、玉井によれば「しかし〔絵コンテを〕見る必要もなかった。成瀬のカットの組み立ては、ほぼ私には分かっていたからだ」とも述べて

*9 松竹蒲田撮影所で成瀬の助監督だった山本薩夫は成瀬から学んだことは「映画のテンポというもののとらえ方」であるとして次のように述べている。「映画のテンポというのは、コンティニューティから出てくるのだが、成瀬さんのテンポのとらえ方は確かなものであり、それは映画全体のなかに心地よく流れていた。要するに、ひとつのリズムをつくり、流れをつかむ技術に関しては成瀬さんはまさに達人であった」。山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984年、56頁。

*10 成瀬巳喜男「成瀬巳喜男の告白」、『丸』1953年11月号、45頁。

*11 玉井正夫「成瀬巳喜男とその時代」第二回、『キネマ旬報』1991年12月上旬号、129頁。

*12 森谷司郎「冷厳な職業的リアリスト」、『キネマ旬報』1965年6月上旬号、53頁。

*13 「黒澤明はそれを彩色まで施した絵コンテで書き、豊田四郎は新劇の舞台演出プランのように大型スケッチブックに精緻な平面図でしるす。ところが成瀬の場合は、ただ台本に鉛筆で無造作にカット割りの線を引いただけである。しかも成瀬はそのコンテを絶対に誰にも見せない」。廣澤榮「成瀬巳喜男のしごと」、『講座日本映画⑥ 日本映画の模索』岩波書店、1987年、245頁。

*14 『シネアストは語る岡本喜八』名古屋シネマテーク、1991年、55頁。岡本は『芝居道』、『めし』、『浮雲』で、成瀬映画の助監督をつとめている（チーフ助監督をつとめたのは『浮雲』のみ）。「マキノさんの『次郎長三国志』をチーフでやって、二年ぐらいたったころ、喜八ちゃんやってよ、そろそろいいんじゃないの、って成瀬さんから声かけてもらって、喜び勇んで『浮雲』にチーフでついた。成瀬さんみたいな人でもかなり冒険やるんで、僕はこれ一本だけのお付き合いだったけど、勉強になった」（54頁）と岡本は語っている。

*15 森谷「冷厳な職業的リアリスト」53頁。

*16 高峰秀子『私の渡世日記』下巻、朝日新聞社、1976年、323-324頁。蛇足ながら「イジワルジイサン」という渾名は1966年から71年にかけて『サンデー毎日』で連載されていた長谷川町子の四コマ漫画『いじわるばあさん』にちなんだものとも想像される。

*17 田草川弘『黒澤明 v s . ハリウッド』文春文庫、2010年、240頁。

いる^{*18}。成瀬の絵コンテが、通常の撮影の用途とは異なるものであることは間違いない。それでは一体、何が書かれているのか。

まず目につくのは、全ページ、赤鉛筆で引かれたX字の線である。これはおそらく撮影済みを示すものであったに違いない。成瀬はこうすることで撮影の進捗を把握していたのだろう。次に目に止まるのは、台本の余白部分に万年筆で描かれたとおぼしき小さな矩形である。この矩形の上部には、数字で通し番号が振られている。これが関係者たちが異口同音で語っている、成瀬によって描かれた絵コンテであるのはいままでの間。

シーン1の「敦賀港（初冬）」では、4つの矩形が横一列に並べられている。そしてよく見ると、その「1」と書かれた矩形には、小さな船のようなものが描かれている。

撮影台本に素描されているのは絵コンテだけではない。矩形上部の通し番号の上には、やはり黒ペンで横線が引かれている。その横線はシーン1の最後で終わっている。そしてこの横線は、ゆき子が富岡の家を訪れ、富岡と再会する場面で、再び現われる。この線は音入れの指定と思われる。実際、すでに確認したように

【Ⅱ - 6】撮影台本、シーン1から3まで。天の部分に絵コンテが書き込まれ、番号づけされている。1から3までに赤鉛筆のチェックがないことに注目

この場面ではオープニング・クレジットから斎藤一郎の音楽が、画面がフェイドインして場面が終わるまで流れ続けているのである。そして、前述のふたりが再会する場面の、シーン4「玄関」の終わりから再び音楽が流れ始めている。このことから成瀬が音楽のタイミングも自ら行なおうとしていたことが分かる^{*19}。

絵コンテと音入れの他にも、成瀬の書き込みは存在する。シーン1の「4」と番号が振られたコマの下には「移」という文字が書かれている。すでに確認したように、第4のカットは、移動撮影によって高峰秀子が初めて画面に収められるものである。したがって「移」とは移動撮影の指定であると見て間違いない。このように、撮影前に成瀬の脳裡では完成図は出来上がっていたのである。

*18 「成瀬巳喜男とその時代」第2回、129頁。

*19 ただ映画の音楽のタイミングを成瀬がすべて指示していたかは分からない。台本の後半になると、明確な音入れの指示が見られないからである。少なくとも成瀬が冒頭の音楽について神経を尖らせていたことはうかがえる。

この書き込みのなかで気になる箇所がある。それは絵コンテに振られた通し番号の部分である。ページごとに引かれた赤鉛筆の斜線と同じく、これらの番号のほとんどは小さな丸印で囲われているのである。赤鉛筆が撮影進捗のために用いられているとするならば、この印もカットがどれだけ撮影済みかを成瀬が把握するためのものであったといえるだろう。だがここで最初の3カット、すなわちゆき子が登場するカット以前の画面の番号には印がされていない。もし赤鉛筆のチェックが、撮影済みのために用いられたものであるならば、成瀬は、実際にこの場면을撮影しなかったことになる。

第Ⅱ章第3節 ある映画製作者の肖像

映画のなかの映画

編集助手だった武田うめの証言は、前節の推測（『浮雲』の冒頭場面が成瀬によって撮られていないということ）を裏付けるものである。

トップシーンの引き揚げの船は私がね、急遽日映からニュース映画を抜き焼きいたしまして、それに高峰さんのカットを挿入したんです。（…）成瀬監督が、「うめちゃんなんかないかね」とおっしゃったもんですから、大井さんと相談いたしまして、日映のニュースで、（…）「これでよろしいでしょうか」と言ったら、「あ、それでいい、それでいい」と。それで後から高峰さんのロケをカットインなされたんです。^{*20}

武田は、『浮雲』の編集である大井英史とともに、元々は日本映画新社に在籍していた映画編集者である。1952年、日本映画新社が東宝の傘下に入ったとき、大井と武田は東宝へ出向し、劇映画の編集に携わるようになった。大井は『お国と五平』（1952）の製作中に成瀬と出会う。大井と成瀬とが松竹蒲田在籍中に面識を得ていたこともあり^{*21}、以降、大井は成瀬の遺作となる『乱れ雲』まで、成瀬映画の編集を担当する^{*22}。武田の言う日映のニュース映画とは、新日本映画社に所蔵されていた『日本ニュース』という名のニュース映画を指す。武田は、古巣である映画会社から、この映像を調達したというわけである^{*23}。

『浮雲』において、『日本ニュース』の映像が使用されていることは、他にも証言がある。水木洋子は、映画後半における屋久島の嵐が実際にロケで撮影されたものなくニュース映像の流用であることを、失望とともに語っている。

私は藤本氏を信頼していたので、心配もせず、完成試写を見て、屋久島の風雨に激しく揺れる樹々のざわめきを、よくもまあ撮ったと感心した。

「あれは、日映のニュースから頂いたんです」とスタッフに言われて、ついに屋

*20 石田勝心・武田うめ「成瀬さんの思い出」、『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、18頁。座談会は1997年12月6日、世田谷文学館で開催された。

*21 石田・武田「成瀬さんの思い出」15頁。

*22 大井が成瀬の映画にクレジットされるのは『妻』（1953）以降であるが、武田によれば、大井はその前作『夫婦』（1953）から編集を手がけているという。

*23 『浮雲』では、後半の屋久島での部分においても日映におけるニュース映画のフッターが利用されているとされる。水木洋子によれば、映画最後の屋久島の場面は、屋久島でのロケーションではなく、撮影所内のセットで撮影され、「屋久島の風雨に激しく揺れる樹々のざわめき」は、「日映のニュース」から借用されたものであるとスタッフから教えられたという。水木「女は入れない撮影所で」43頁。

久島まで成瀬氏は行かなかったことがわかった。^{*24}

このことで、『浮雲』冒頭においてもたらされる違和感は、一応、説明可能なものとなる。そもそも『浮雲』のために撮られたものでない、いわば作品にとって異質な映像が組み込まれた結果、もたらされたものであったのである。それでは、これをどのように考えるべきであろうか。映画で他の映画の一部が流用されることは、それ自体、珍しいことではないし、『浮雲』における映像流用の証言もなされて来た。しかし冒頭場面の映像について、それ以上の考察はなされていない。ゆえにその具体的な出典は今まで検証されて来なかった。そのため、冒頭の違和感は根本的には何も解消されてはいないのである。いったい、『日本ニュース』のどの部分が、どのようにして使用されているのか——そもそも『日本ニュース』とは何か。『浮雲』のなかにある、もうひとつの映画について検討していこう。

『日本ニュース』はニュースか？

日本映画社——しばしば「日映」と呼ばれている——は、ニュース映画および記録映画の製作を目的とした映画会社である。戦後に大きな改組が行われるが、その成立は戦時中までさかのぼる。1941年、日本政府は新聞社の映画部（記録映画によって報道する部局）と映画会社の文化映画部（教育・啓蒙を目的とした非劇映画を制作する部門）とを統合し、社団法人日本映画社を設立させる^{*25}。それは戦争の進捗状況およびその意義を、大衆へ宣伝する国策機関であった。当然ながら、1945年の敗戦とともに組織は解体されることになるのだが、1946年、株式会社日本映画社として、民主化を促進する「自由な」報道機関として再出発する（ここでは戦前を旧日映、戦後を新日映と呼ぶことにする）。1951年、新日映は経営難のため、東宝からの出資によって日本映画新社へと改組。事実上、東宝に併合される。『日本ニュース』は、この新日映が制作したニュース映画であり^{*26}、1946年1月1日から1951年にかけて週1本ずつ製作・公開された。

これまで『浮雲』をめぐる研究において一度も明らかにされて来なかったことだが、『浮雲』で流用されたのは、1946年2月21日公開の『日本ニュース戦後編』第6号（以下、『日本ニュース』と表記）の一部である。

その具体的な流用箇所を述べる前に、そもそも『日本ニュース』がいかなるニュース映画かを明らかにしておかなければならない。ニュース映画はそもそも劇映画の上映前に、添え物として上映されていたため——号によっていくらかばらつきはあるが——その上映時間はおよそ10分から15分と短い。そのなかで、5つないし6つのトピックが取りあげ

^{*24} 水木洋子「女は入れない撮影所で」、尾崎秀樹編『プロデューサー人生』東宝株式会社出版事業室、1981年、43頁。

^{*25} もともと日映は、朝日、毎日、読売、同盟通信社のニュース映画部が1940年にニュース映画部門として統合され、翌41年に東宝と松竹の文化映画部門が吸収合併されて発足した。

^{*26} 『日本ニュース』は、旧日映による戦前版、新日映による戦後版ともに、現在NHKホームページ「戦争証言アーカイブス」（<http://www.nhk.or.jp/shogenarchives/>）で視聴が可能である。詳しくは『日本ニュース』（<http://cgi2.nhk.or.jp/shogenarchives/jpnews/list.cgi>）を参照。なお本論文においては、川崎市市民ミュージアムに所蔵されている映像アーカイブも参照にしている。

られている（すなわち、ひとつのトピックの所要時間はおよそ 2 分程度である）。最初にタイトルが出て、報道映像に BGM とナレーションが重ねられている。おおよそのフォーマットは、今日のテレビにおけるニュース番組と大差はない。

だが同時に、そこには見逃せない相違点もある。まず、取りあげられる題材である。ここでは『浮雲』に流用された第 6 号を例として検討しよう。第 6 号では 5 つのトピックが扱われている^{*27}。

タイトル	内容	日時
英聯邦軍先遣隊 呉に入港	オーストラリア戦艦ホバート号入港	2 月 1 日
農民戦線 結集へ！	日本農民組合結成大会の模様	2 月 9 日
河上肇博士逝く	河上肇追悼人民大会の模様	2 月 10 日
文化勲章 授與さる	文化勲章授与式の模様	2 月 11 日
故国の土を踏む —南方引揚同胞—	引き揚げ者の模様	2 月 2 日

まずその構成の形式性である。これが時系列順に並べられていないのは明らかである。だがまた、政治、文化、スポーツ等々という、今日のニュース番組に見られるような区分に従って配列されているのでもない。にも関わらずそこには明らかな形式性が見出せる。連邦軍先遣隊と、引き揚げ者の入港が最初と最後に置かれている。すなわちこのニュース映画は、それぞれ対照的な存在——支配者と被支配者、異邦者と同胞者、未来と過去——が日本に到来したことを告げているのである。

次にトピックの政治性である。農民組合の結成大会、そして経済学者河上肇の追悼式典といった、左翼的な政治セレモニーが目を引く。次に、形式的な特徴として、ニュースキャスターの不在が挙げられる。今日のテレビ番組において、通常アナウンサーが映されるが、ここで声の主体は不可視の存在である。一見些細な相違だが、画面の外部から——あたかも超越的な視座から——発せられた声は、それ自体独断的なものとして見る者の意識に到達する。この形式面での効果が、ナレーション内容にも反映している。

『日本ニュース』最大の特徴はナレーションにあるといっても過言ではない。それは解説としての本来の機能を逸脱している。たとえば京都新聞会館における河上肇の追悼集会を見てみよう。これは 1946 年 1 月 30 日に逝去した経済学者河上を追悼するため、2 月 10 日に開催された追悼集会の報道である。会葬者たちの映像が流れるなか、次のようなナレーションがかぶさる。

*27 前註記の通り、以下の URL (<http://cgi2.nhk.or.jp/shogenarchives/jpnews/list.cgi?cat=y&value=19462>) にて視聴可能。

多数の参会者が集まり、この偉大な先駆者の死を悼み、博士の学説を民主主義日本の建設に生かすことを誓いました。(傍点引用者)

「偉大な先駆者」といった誇張表現もそうだが、傍点箇所は「事実」ではなく製作者による希望的展望であろう。こうした傾向は、文化勲章授与の報道ではいっそう露骨となる。勲章授与の映像が流れるなか、6人の受賞者たち(俵国一、中田薫、仁科芳雄、岩波茂雄、宮部金吾、梅若万三郎)の姿が次々と映しだされ、ナレーションは「日本の学問や芸術の上に輝かしい功績を残しました」と、その勲功を称える。しかしその後、以下のナレーションが続くのである。

しかし文化勲章は、民衆の間に生き、民衆のための文化に尽くした人々に与えられるのが本当であって、その意味から人選の基準をもっと広範囲に、もっと清新なものにしたいものです。

今回の授与者たちが「民衆のための文化に尽くした人々」ではなく、「人選の基準」が不当であると暗示している。ここにも製作者による価値判断がまぎれ込んでいる。こうした語りによる印象操作は、アナウンサーの不在によって、功を奏している。不可視の声は、あたかも神のごとく、河上を肯定する一方で文化勲章授与者たちを否定する。この独断性において、『日本ニュース』はもはや報道ではない。それは「民主化」を鼓吹する一種のプロパガンダである。

「私の内部の戦後処理」

政治性の強いトピックを採択することにより、報道をあたかも「民主」的な教育装置へと転換しようとした製作者、それは岩崎 昶^{いわさきあきら}であった。1903年生まれ(飯島正とほぼ同世代)、1920年代から1970年代まで半世紀にわたり活躍した映画評論家である。並行して岩崎は自らも映画製作に携わっている。戦前、岩崎は映画による左翼運動である日本プロレタリア映画同盟、いわゆる「プロキノ」活動に挺身する。また戦後において独立プロダクションの製作者として、『真空地帯』(山本薩夫、1952)や『ここに泉あり』(今井正、1955)などの「社会派」映画を手がけている。

新日映での岩崎の活動は、1946年の1月から9月までと短い。だがその間、岩崎は天皇の戦争責任を問う『日本の悲劇』(亀井文夫、1946)、広島における原爆の映画など、記録映画において大きな足跡を残している。記録映画製作の活動と平行しつつ、新日映の岩崎は毎週の企画会議、解説原稿の執筆、編集と、現場での撮影以外の作業に関与していたという。岩崎自身の回想によれば^{*28}、『日本ニュース』第6号で河上肇の死を悼み、文化

*28 岩崎昶『占領されたスクリーン』新日本出版社、1975年、94頁。岩崎による『日本ニュース』の回想としては、『現代日本の映画』中央公論社、1958年、88-91頁も参照。

勲章を批判しているのは、まぎれもなく岩崎ということになる^{*29}。

なぜ岩崎が新日映に在籍していたのか、その経緯を明らかにしていこう。やはり岩崎の回想によるが、敗戦直後、記録映画作家の瓜生忠夫と下村正夫（いずれも旧日映の社員）から、日本映画社再建のために岩崎に助力が求められたという。

岩崎に白羽の矢が立ったのは、新日映の社長に就任した根岸寛一の意向によるものだった。根岸は日活多摩川撮影所所長を経て、戦時中は満州映画撮影所（満映）の主任にあった。戦中、岩崎はその満映の東京支社に勤務している。戦後、満映は解体し、解雇された根岸は新日映社長に就く。根岸が岩崎に援助を請うたのは、岩崎への信望の高さを物語るものである。

根岸の要請に対し、岩崎は製作について全権限を自分に与えるという条件つきでこれを承諾する^{*30}。白紙委任状をとりつけた岩崎は日映の改革に着手する。岩崎は、旧日映の、「戦争と不可分に結びついた確固としたイメージ」を覆し、「百八十度のUターン」^{*31}を広く知らせようとしたのである。

【Ⅱ - 7】岩崎昶（1903-1981）

日映改革が岩崎の個人的意向によるものであるより、連合国総司令部（GHQ）——その内部にある民間情報局 Civil Information and Education Section（C I E）——からの要請によるものであることは否定できない。C I Eは「あらゆる公共の情報にかかわるメディアを通じて、民主的思想を教化」^{*32}すべく設けられた機関であり、映画はこのセクションの管理下に置かれるようになった。GHQの映画政策は迅速であった。敗戦から1ヶ月後の9月22日には、映画会社重役（根岸も含まれる）とC I Eとによる会合が催され、そこで司令部は民主的思想の教化としての映画製作を日本映画会社に要請した。平野共余子によれば、「軍事的勝利が達成されたあとには、米国は占領期を通じて日本との思想戦争を戦いつづけたのである」^{*33}。

C I Eは「民主化」を記録するものとして記録映画を重要視し、「ポツダム宣言の履行に寄与するあらゆる事実」を記録するべく指示している^{*34}。C I E側の製作方針指示はその例として「戦争犯罪人を攻撃する政府首相の演説、戦争の実相を語る帰還軍人、再建日

*29 1946年夏に岩佐氏寿が復員してからは、岩崎は解説の半分を岩佐に任せたというが、少なくとも2月下旬の『日本ニュース』の解説が岩崎によって執筆されたことは間違いないと思われる。岩崎『占領されたスクリーン』95頁。

*30 岩崎、同上、42-42頁。岩崎昶編『根岸寛一』根岸寛一刊行会、1969年、181-182頁も参照。

*31 岩崎、同上、57頁。社団法人としての日本映画社は1945年10月1日に解散。11月15日に新たに改組され、根岸寛一が経営責任者に選定された後、12月19日に株式会社日本映画社が創立される。日映の歴史については、「日映新社の果たした役割」、『キネマ旬報』1958年9月上旬号、40-44頁を参照。

*32 平野共余子『天皇と接吻』草思社、1998年、57頁。

*33 平野、同上、43頁。

*34 平野、同上、62頁、および岩崎編『根岸寛一』186頁。

本の諸問題を討議する労働、商工業、農業等各種団体の会合」を挙げている。『日本ニュース』第6号において、日本農民組合結成大会の模様、および引き揚げ者の姿が描かれているのは、それが「戦争の実相を語る」ものであったからだ。『日本ニュース』には、こうした占領政策のイデオロギーが流れ込んでいる。

だが外的要因が存在していたにせよ、岩崎が日映改革においてC I Eの政策を積極的に推進していたことは間違いない。「それ〔改革〕はもはやただ指令によるのではなく、製作者にとって自発性を内に包んだものであった」^{*35}と岩崎は回顧しているが、それは岩崎がGHQの民主化政策を内面化していたことを意味している^{*36}。こうした岩崎の「自発性」は、1945年12月の日映創業式に、彼が起草し読み上げた創立宣言に現われている。

一、本社は、映画により日本国民の民主主義的再教育を通じて平和日本の再建に貢献せんことを期す。^{*37}

岩崎が意識していたのはポツダム宣言の条文——とくに第12条「日本国国民の自由に表示せる意志による平和的傾向の責任ある政府の樹立」——であろう。ポツダム宣言は岩崎にとって指令ではなく「自発性を内に包んだもの」であった。このあまりに理想主義的な内容については、岩崎も後年「テレ臭い」と認めているが、しかしこの当時、日映改革のために岩崎がいかに腐心していたかが分かる。岩崎にとって日映とは映画会社である以上に、軍国主義から民主主義への転換を迫られつつある日本社会の縮図であったといえる。それと同時に、それはまた岩崎自身の心理的状況でもあった。そこでの仕事は、岩崎の言葉でいえば「私の内部の戦後処理」に他ならなかったのである。

近代日本が経験したこの最大の歴史的転換の時点の混乱と見苦しい周章狼狽と七転八倒のありさまをせめて事こまかに見とどけ、記憶にとどめておこうと、私は考えた。いや、それは私の外部にある何かの出来事や現象ではなく、そのまま私の内部の惑乱と矛盾倒錯にほかならない。(…)ここ十年間の私自身の思想と行動をあらためて検討し、省察し、決算をつけることがまず先決問題だった。(傍点引用者)^{*38}

「かえりみて悔いのない月日」

*35 岩崎編『根岸寛一』197頁。

*36 岩崎は1946年9月10日におけるジャーナリストのマーク・ゲインとの会見で次のように述べている。「ここに理由も知らず戦争にとびこんでいった私の祖国がある。そして戦いは敗れた。しかも、なぜ敗れたかもいまだに知らないのだ。ポツダム宣言というものがある。しかし、ほとんどの人がそれが何であるか、知らない。私は考えた。いったいどんな人たちがわれわれ国民を戦争に投げこんだのかということを知らせる映画を、なぜ自分はつくらないのか？」マーク・ゲイン『ニッポン日記』ちくま学芸文庫、1998年、473-476頁。

*37 岩崎『占領されたスクリーン』56頁、および『現代日本の映画』91頁。

*38 岩崎、同上、40頁。

新日映での仕事は「最高の激務」^{*39}であったと岩崎は回想している。だがそれはまた、充足した日々でもあったという。

私の仕事（…）——はとりもなおさずこの激動の日々にピッタリと密着して、それをカメラで追跡し記録し報道する。それは極度の緊張と疲労とを要求するが、私は生れてはじめてやりがいのある仕事にぶつかったと思った。^{*40}

「日本人は日本の進路について自分で決定できるという確信を持っていた。（…）1946年の短い一時期、日本はそういう状況であった」と岩崎は回顧する。この「短い一時期」とは、1945年の敗戦から、いわゆる1947年における二・二ゼネスト中止までを指すものである。岩崎にとって新日映の活動は、サルトルによる「アンガージュマン（政治参加）」の映画的な実践であったといえる。

私たちは、ニュース映画と記録映画で、日本の革新と民主主義に参加する。私たちが一センチ押せば、日本は一センチ進む。というぐらいの気負いと楽天主義で私たちはこの時仕事をした。かえりみて悔いのない月日であった。^{*41}

最後の一節は『わが青春に悔なし』（黒澤明、1946）における台詞からとられている。多大な反響を呼び、大島渚や吉田喜重を始めとするその後の映画作家に感銘を与えた映画である^{*42}。この映画に岩崎も「心を揺り動かされるほどに感動した」と述べている。岩崎はこの映画を見て、激しい自責の念に駆られたという。「お前の青春ははたしてどうだった？ お前は自分の戦中の生き方についてどう思っている？」^{*43}、「〔戦時中に自らの思想を〕あらゆる場面で、あらゆる手段をもって、大きな声をあげて、世に叫び告げしらせたか？」^{*44}と岩崎は自問したという。ここから岩崎が『日本ニュース』をどのような意識で製作したかが分かる。

『わが青春に悔なし』への言及は、また岩崎が『日本ニュース』によって目指したものを間接的に物語っている。岩崎にとって「青春」とは、いわば日本プロレタリア映画同盟（プロキノ）の活動をしていた1930年であろう。プロキノは、小型カメラでストライキなどを撮影し、それを労働者に上映することで、その社会改革への自覚を喚起させる、映画による社会運動であった。それは思想弾圧のなかで1934年に解体することになる。岩崎にとって、新日映が、自らの「青春」を取り戻す試みであったとするなら、『日本ニュース』の製作は、岩崎が果たせなかったプロキノ活動への回帰ないしは再挑戦の試みであった。プロキノの代表的な作品として、殺害された労働農民党の山本宣治の葬儀を撮影し

*39 岩崎、同上、93頁。

*40 岩崎、同上、34頁。

*41 岩崎、同上、96-97頁。

*42 平野『天皇と接吻』279頁。

*43 岩崎昶『日本映画私史』朝日新聞社、1977年、111頁。

*44 岩崎、同上、112頁。

たもの（いわゆる「山宣葬」）がある。これは『日本ニュース』の河上肇の追悼集会と共通している。いずれも共産主義の指導的存在だった人物の（非業の）死を訴えることで、民衆の社会的関心の喚起（さらには煽動）を企図している。新日映における岩崎の民主化は、転換であるとともに回帰でもあったのだ。

記録映画に社会変革的な可能性を見出すという発想は、たとえば『美学入門』（1951 年刊）における中井正一の考えにも深く通底するものだ。

映画が時間の流れの中に「時間再現」の機能をもっていること、すなわち歴史の中に歴史をダブルさせることで、その落差の中に歴史感情、願い、否定の媒介を貫いての主体性を撃発することを捉えて、その働きを全面的に活用しているのは、ニュース映画である。（…）それが事実であるという信頼感を、レンズ及びフィルム物質の物質的手続きの描写がもっているとき、（…）ニュース・カメラマンが捉えたとところの一つ一つのカットは、実に、新しい世紀の芸術の素材となってくるのである。^{*45}

中井は映画の特性である「時間の再現」が人間の根源的な主体性を撃つと述べる。映画は出来事の「聖なる一回性」、そして「歴史の厳粛性」をとらえる。それは「この世の中が果たしてよくなって行くのであろうか。やっぱり駄目なのであろうか」という人間の歎息があるゆえに厳粛なのだという。中井の「主体性の撃発」という発想は、歴史的転換を記録することで、自らの行動と思想を点検しようとした岩崎の発想と通底する。岩崎の仕事は、中井の映画論の実践とも見なし得るだろう。

1971 年に上梓した『現代映画芸術』において、岩崎は「新しい政治的変革が行われ、新しい社会制度の下に、新しい現実が生れるにあたって、記録的な芸術が、他のジャンルに先がけておこり、さかんになり、先駆的な役割を果たすのは理由のあることである」と述べ、記録映画が社会変革を牽引した事例として、中国やキューバを挙げている。その理由として岩崎は映画が他の芸術に比べて短時間で制作可能なことや、映像の「直接的な説得力」を挙げている。

事物と事物との連関の論理と、それへの素朴な信頼が大衆の中に存在する以上、転換期とか変革期とかいわれる重大な時点で、新しい思想を伝達し、新しい社会的現実を大衆に受容させるために、ドキュメンタリーほど有効なものはない。^{*46}

これはほぼ『日本ニュース』における岩崎の理念と言ってい。やはり同じ書物のなかで、岩崎は戦後のイタリアン・ネオリアリズムに言及しつつ「映画がもっとも端的に、かつ急速に政治的になろうとするとき、それはドキュメンタリーの形をとる、というのが私

*45 中井正一『美学入門』中公文庫、2010 年、83-84 頁。

*46 岩崎昶『現代映画芸術』岩波新書、1971 年、119 頁。

のドグマティックな仮説である」^{*47}と述べている。映画において記録性と政治性とは相関をなすという理念は、やはり『日本ニュース』を手がけるなかで培われたものであるに違いない。

機関誌として、作品として

『日本ニュース』の特徴を映画史にいかんにか位置づけるべきだろうか。

まず、政治的性格。映画史において、このことが意識的に実践されたのは、旧ソ連における『キノ・プラウダ』(1922-25)であろう。「キノキ」(映画眼)を主張したジガ・ヴェルトフによって製作された一連の記録映画シリーズである。キノは「映画」、プラウダとは「真実」を意味し、それと同時に、ソヴィエト共産党機関誌『プラウダ』を意味する。『キノ・プラウダ』とは、「映画による『プラウダ』誌」とあると同時に、「映画による真実の追究」を意味していた^{*48}。こうした理念は、フランスの「シネマ・ヴェリテ」(その呼称自体、「キノ・プラウダ」をフランス語に訳したものの)、さらにはジャン＝リュック・ゴダールとジャン＝ピエール・ゴランによる「ジガ・ヴェルトフ集団」に影響を与えていく^{*49}。

岩崎の自伝にはジガ・ヴェルトフについての言及は見られず、『日本ニュース』

と『キノ・プラウダ』との間に直接的な影響関係はない^{*50}。だが両者には酷似したイメージが見出せる。1922年5月22日に発表された第1号でまずカメラがとらえるのは、メレケス駅周辺の飢えに苦しむ児童の姿である。「飢えた子供たちを救え！／飢えた子供たちは中央からの衛生列車を待つ／力もなく／運命に翻弄されて」といった字幕とともに、餓



【Ⅱ - 8、9】『キノ・プラウダ』第1号(1922年5月22日)の子供たち

*47 岩崎、同上、123頁。

*48 「ヴェルトフにとって映画とは単に記録するものではなく、映画自体が世界を読み解くためにある。つまり映画的手段をとって現実(マルクス主義的分析)を組織化することである」。大石雅彦・田中陽編『キノ』国書刊行会、1994年の脚注「ジガ・ヴェルトフ」の項(122頁)。

*49 岩崎は先述の『現代映画芸術』でこの時期のゴダールたちの仕事を積極的に紹介している(111-115頁)。

*50 当時プロキノに関わっていた小森静男は、牧野守とアロン・ジェローとのインタビューにおいて、『キノ・プラウダ』の存在は「とくに影響はない」と述べている。「プロキノ 日本のドキュメンタリー作家 No. 5」、「山形国際ドキュメンタリー映画祭」サイトより(<http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-2.html>)。

死寸前の子供たちの姿がとらえられる。後で見るように、こうした子供の苦難のイメージは、『日本ニュース』第6号にも見出せるのだ。幼い存在の蒙る危難から社会告発を行うという方法論において、ふたつの映画は近い。『日本ニュース』は、『キノ・プラウダ』の遙かな後継者なのである。

次に『日本ニュース』はきわめて個人的なフィルムであるということである。それは明らかに匿名的な報道映像とは異なる。根岸寛一から全権を委ねられた岩崎昶が企画から編集まで統括した『日本ニュース』は見て来たように岩崎の政治観と映画観が反映されている。それはもはや「作品」といってもいい^{*51}。先のジガ・ヴェルトフを始めとして、「ドキュメンタリーの父」と称されもするロバート・フラハティから小川紳介、フレデリック・ワイズマンまで、そのドキュメンタリー世界は監督によって統御された構築物と見なし得るのである。C I Eからの厳しい掣肘も忘れてはならない。報道前に英文による内容の提出（許可が下りなければ撮影ができなかった^{*52}）、完成後に検閲を義務づけられていた。とはいえ、それでもC I Eと岩崎との間では、少なくともこの時期、日本の「民主化」を目指すという点では見解の一致を見ていたはずである。その意味で、岩崎の意向は相当な程度反映されていたと見なして差支えないだろう。

「プロデューサーの仕事」（1949年）という文章のなかで、岩崎は独自のプロデューサー理念を提出している。

プロデューサーも芸術家である。いや、すくなくとも、芸術家でなければならない。だから、彼は彼自身の身体の中に内から湧き上り表現を求めてやまないものを持っているはずである。（…）一人のプロデューサーがどんな映画を作らなければならないか、は彼の心の中にすでに書きつけられていなければならない。彼は自分がどうしてもいなければならないことを腹の中に山ほど持っている。それを順ぐりに映画の中に吐き出して行くのである。（…）いずれにしても、プロデューサーは、自分自身のテーマとイメージとを持っていて、それを映画的にどう表現してストーリーにまとめて行くか、というところでシナリオ・ライターや演出家の領分に引きわたす。^{*53}

ここで岩崎が想定している映画は長編劇映画であろう。だが劇映画においても記録映画においても、岩崎にとって「どうしてもいなければならないこと」は共通していたはずである。それは「映画によって日本を古い軍国主義的な体質から新しい民主主義の思想に

*51 ロシア／ソビエト映画史の古典『キノ』のジェイ・レダによれば、『キノ・プラウダ』の製作に際してヴェルトフはほとんど撮影現場に現れず、彼は半ばカメラマン＝リポーターの想像力と判断にゆだねていたという（Jay Leyda, *Kino (Third Edition)*, Princeton University Press, 1983, p.162）。ヴェルトフと比べたとき、企画段階から製作に携わっていた岩崎の方がより内容に関わりを持っていたといえるかも知れない。

*52 ただしニュースの性格上、実際は撮影をし、許可を得た後で編集にかかるという「事後承諾」体制がしかれていたという。岩崎『占領されたスクリーン』33頁。

*53 岩崎昶「プロデューサーの仕事」、岩崎昶編『映画こうして作られる』同友社、1949年、13-16頁。

脱皮させる手助けをする」^{*54} ことに他ならない。

だが「ニュース」が個人の「作品」と見なし得る存在となってしまうことは、それ自体、問題ではないかという疑問は残る。事実、『日本ニュース』はニュース映画として明らかに偏向しているといわざるを得ない。岩崎による新日映の活動は、旧日映からの脱却を目指しながら、そのプロパガンダ性に回帰しているともいえるのだ。事実、『日本ニュース』についての後世の評価は、映画史家によってまちまちである。たとえば田中純一郎は否定的な評価をくだしている。

デビッド・コンド^{ママ}他、一部の急進分子が、日本を一举に共産主義革命に持ちこむためのテストケースにしようとする極左的指導が試みられ、終戦後三、四カ月間のニュース映画には、かなりの行過ぎや左傾が目立った。

『日本ニュース』について田中は「当時の国民感情とは相容れぬ偏向があった」^{*55} とまで断言している。こうした評価は「はっきり左翼的と言える取材、編集、解説」といった佐藤忠男の通史に至るまで受け継がれている^{*56}。岩崎自身も「保守派、国粋派、中間派をふくめての批判攻撃」にさらされたと述懐している^{*57}。しかし、岩崎が「プロキノ」を意識していたことはたしかだとしても、それによって「左翼的」というのはいささか短絡的であろう。事態に即せば、それは「ポツダム宣言」的だというべきだろう。

新日映における岩崎の試みは、決して成功したとはいえない。もし失敗の原因が『映画芸能年鑑』（昭和22年版）に記載されたように「取材する対象にニュース製作者の批判のみが画面と離れて強く主張されていた」ことによるものなら、皮肉なことに、岩崎の作家性が岩崎の新日映の活動を追い込んだことになる。だがそのことが、『浮雲』のスタッフ編成において間接的な貢献を果たしていることも見逃せない。すでに述べたように、新日映は1951年に日映新社として改組し、翌52年にそこで働いていた大井英史と武田うめが成瀬巳喜男と邂逅を果たすからである。岩崎の挫折なくして、その5年後に『日本ニュース』第6号が、『浮雲』で復活を遂げることはなかったかも知れないのである。

政治と性愛のすれ違い

映画『浮雲』における冒頭のイメージは、『日本ニュース』というドキュメンタリー的な色彩を持つ記録映画の断片であった。両者にはいかなる共通と相違が存在するのか。まず共通点からいえば、そのどちらも「戦後」を描いているということであろう。1946年の冬のイメージという点で、どちらも同じものを共有しているのである。しかし『日本ニュース』の世界と、映画『浮雲』の世界とは、同じ戦後でありながら、何とか離れていることか。『浮雲』は、岩崎が述べるような「各人が国家と社会の運命と未来の選択とに

*54 岩崎『占領されたスクリーン』33頁。

*55 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』中公文庫、1976年、407頁、

*56 佐藤忠男『日本映画史2 増補版』岩波書店、2006年、223頁。

*57 「上映している映画館で、観客が罵声をあげたりスクリーンに石やインキ瓶を投げつけたり」したという。岩崎『占領されたスクリーン』73-74頁。

応分の参加ができる」という昂揚とは無縁の、虚無的な世界である。

同じ戦後でありながら、どうして2つはこれほどかけ離れているのか。前者の主題が政治であるのに対し、後者の主題が性愛であるからである。「引き揚げ」の光景は同一だが、『日本ニュース』は日本の軍国主義批判が企図されているのに対し、『浮雲』においては男女の再会——すなわちふたつの肉体の距離が最終的に無化するプロセス——を意味している。

岩崎は「日本国民のかなりの部分はまだ戦前・戦中の夢からさめてはいなかった。さめることを極力拒もうとしていた」^{*58}と述べている。だとするならば、岩崎が戦後において意図的に排除しようとした世界が、『浮雲』という作品であったといえるのではないか。この冒頭の場面を『日本ニュース』の一部と見るとき、そこに広がるのは理性によって支配されたポリティクス（政治）の空間である。一方『浮雲』の一部として見るとき、そこは一転して情念に支配されるエロス（性愛）の空間となる。このふたつは交じりあうことなく共存しているのである。岩崎にとって『浮雲』の世界とは、日本に巣くう呪われた部分であったといえる。一方『浮雲』という映画にとっては、今まで議論の俎上にすら上らなかった岩崎自身こそ不可視の作家、いわば呪われた作家だったといえる。『浮雲』はポリティクスの戦後からエロスの戦後、光の戦後から影の戦後を取り戻す試みであったといえるのではないだろうか。

*58 岩崎『占領されたスクリーン』72頁。

第Ⅱ章第4節 匿名化・断片化・虚構化

「犠牲者たち」

『日本ニュース』における引き揚げの光景は、『浮雲』において全く異なる意味作用の磁場に置かれている。それではそれは、どのように流用されたのか——どのように解体され、再構成されたのか。それには、さらに細かな検証が必要となる。『日本ニュース』第6号のトピックのひとつ「故国の土を踏む —南方引揚同胞—」は全部で36のカットで構成されている。それは大きく3つのパートに分かれている（括弧内のアラビア数字はカット番号である）。



【Ⅱ - 10】『日本ニュース』第6号（1946年2月21日）
内のキャプション

タイトル画面（1）

- ① 引き揚げ船から連絡ボートに乗りかえて埠頭に降りる人々（2～11）
- ② 戦災孤児の兄妹へのインタビュー（13～14）
- ③ 引き揚げ者専用収容施設の様子（12、15～36）

『浮雲』で流用されているのは①で、引き揚げをとらえた部分である。『浮雲』の冒頭で（2）のカットがファースカットとして流用されている。次に船から連絡ボートに乗り換える女性をとらえた（9）のカットが『浮雲』の第2カットとして、さらに（11）のカットが、『浮雲』の第3カットとなる。『日本ニュース』において、それらのカットには以下のようなナレーションが流れていた。もちろんこれを書いたのは岩崎昶である。

2月2日、南洋諸島パラオ・サイパン方面からの引き揚げ同胞350名、浦賀に帰る。この人々こそ南方発展の美名に踊らされた、日本軍国主義の痛ましい犠牲者たちであります。

原作でゆき子が降り立つ港は日本海側の福井県敦賀湾である（シナリオも同じ）のに対し、実際の映像は太平洋側の神奈川県浦賀であったことになる^{*59}。

岩崎はナレーションによって日本帝国主義を強く批判する。それは引き揚げ者を「犠牲

*59 「成瀬さんの思い出」において武田は舞鶴の光景と述べているが（18頁）、これは記憶違いであろう。

者」と呼ぶレトリックに顕著である。それゆえ、彼らの悲惨さがことさらに強調される。

彼らを迎えた故国の人々の心は、思いのほか冷たく、憩いをとる収容所は、そこかしこ破損だらけのありさま。寒い部屋にいたたまれず、さりとて焚き火も許されず、ごみ焼き場のわずかな残り火や、^{わらばい}藁灰のほのかなぬくみを慕う人々。

収容施設の環境の悪さは、たとえば、当時のジャーナリズムでも取材されている^{*60}。そこで何よりも問題となったのは戦災孤児である^{*61}。岩崎は運命に翻弄される存在として子供を文字通りクロズアップした。岩崎が集中して取り上げたもの——そして『浮雲』で切り捨てられたもの——とは、何よりも子供であった。

子供の顔

「祖国の土を踏む」には引き揚げ者の表情をとらえたカットが全部で 7 つ存在する。そしてそのうち 6 つが子供たちの表情である。たとえば第 1 パートでは、甲板の上であろうか、鎖の手すりごしに、6、7 歳ぐらいの帽子をかぶった少年が遙か彼方に視線を送るカットが挿入されている（カット 3、以下同）。また第 3 パートでは、収容所前で、焚火で暖をとる少年のうつむきかげんの表情（22）、ものう



【Ⅱ - 1 1】『日本ニュース』第 6 号「祖国の土を踏む」。
引き揚げ船甲板上的少年の横顔（カット 3）

*60 1946 年 3 月 17 日付の『朝日新聞』には「奪い合う童話の本——浦賀の引揚同胞収容所」と題された記事が掲載されている。

*61 先に引用した新聞によれば、当時施設に収容されていた引き揚げ者の数は 2000 人。そのうち子供の数は 600 人であった。前註に挙げた新聞では、ある子供が大切に持ち帰った童話本をめざとく見つけた他の子供たちが、われ先にそれを奪い合うなかで本が無惨に破かれてしまったことを報じている。

げに地面に何かを書きつけている少女（23）、やはり収容所の外を歩く少年（31）が映し出される。これらが『キノ・プラウダ』の子供たちを想起させることは、すでに述べた通りだ。

最も忘れがたい子供の顔は、第2パートのインタビューであろう（13、14）。ここでは日映のスタッフが画面に姿を見せ、ふたりの子供に取材している。少年は6、7歳、少女は5、6歳ぐらいであろうか（おそらく兄妹であろう）。優しく質問するレポーターに対して、落ちついて応じる。軍帽をかぶり質問に丁寧に応対する少年の硬張った表情は敗戦の過酷さの最も生々しいイメージではないだろうか。この少年の表情はほとんど、大島渚の映画——『愛と希望の街』（1959）、『少年』（1969）——に登場する少年たちと同様に憐憫を寄せつけぬ厳しさを湛えている。

こうした子供たちの姿を、岩崎はいわば政治利用している。その倫理性はここで問うべきではないだろう。ただ、『日本ニュース』第6号が子供たちの厳しい表情によって印象的な映画であることを確認しておこう。子供たちの顔は、まさしくこの映画の顔なのである。



【Ⅱ - 12、13、14】同上、焚火にあたる少年（カット22）、しゃがむ少女（カット23）、収容所の外を歩く少年（カット31）

匿名と搾取

『浮雲』への流用過程でなされたことは、この子供たちの「顔」の抹殺であった。それはことごとく排除されており、また当然ながら、『日本ニュース』最大の特徴であるナレーションも取り除かれている。映像は、すべて岩崎が過剰な意味づけを施す前の状態へ初期化されているのだ。こうして、初めて『浮雲』への流用、同化がなされるのである。それにしてもニュース映画の引き揚げの光景から高峰秀子のショットへの移行は、何と見事に連続していることであろうか。この一連の画面の連鎖のどこまでが記録映画で、どこからがフィクションであるかは、見極められないほど円滑である。

劇映画への記録映画の流用は、『浮雲』が初めて試みた手法ではない。たとえば『日本の悲劇』（木下恵介、1953）は、ニュース映画の巧みなモンタージュによって社会の混乱を活写する^{*62}。だが木下の『日本の悲劇』はニュース映画をニュース映画として再編している点で、『浮雲』とは似て非なるものである。

『浮雲』の流用は、ハリウッドのB級映画においてしばしば見られる「ストックショット」の活用に近いものである。ある定型的な場面（インディアン襲撃、銀行強盗など）を、過去の映画から抜き出し流用するというものである^{*63}。『暗黒街の弾痕』（フリッツ・ラング、1937）の銀行襲撃場面が『犯罪王ディリンジャー』（マックス・ノセック、1945）に流用されるのと同じく、それは「あっけらかんとした図々しさ」^{*64}に満ちている。

流用の闊達さは由々しきことではある。引き揚げの映像を新日映が政治利用したように、『浮雲』では虚構のために再利用しているわけだ。映像による現実の搾取という点において、両者とも罪深さの点において同じである。だが果たしてそうであろうか。



【Ⅱ - 15、16】同、インタビューを受ける兄妹（カット13、14）

*62 スタッフとキャストのクレジットのあと、木下はさらに次のような字幕「この母と子の物語も一つの挿話である。しかも、我々の身近におこるこの悲劇の芽生えは、今後いよいよ日本全土におひ繁つてゆくかも知れない」を挿入することで、この家庭劇が日本社会の混迷を集約するものであることを強調している。

*63 B級映画のストックショット活用については吉田広明『B級ノワール論』作品社、2008年、18頁を参照。

*64 蓮實重彦『ハリウッド映画史講義』筑摩書房、1993年、134頁。

【Ⅱ - 17】『浮雲』における『日本ニュース』抜粋

『日本ニュース』

第6号



1



2



3



4



9



10



11

抜粋

キャプション
「昭和二十二年
初冬」

『浮雲』



1



2



3



4

裸の戦後

楽天的といえは聞こえはいいが、相当に破廉恥ともいえる、映画製作における流用という御都合主義をどのように考えるべきだろう。『日本ニュース』の流用過程を念頭に置いて、『浮雲』の冒頭を見直すとき、そこに奇妙な転倒が生じていることに気づかされる。すなわち『浮雲』冒頭で起こっていることは、記録映画（ドキュメンタリー）から劇映画（フィクション）への転換といった図式にはおさまりがたいのである。

岩崎によって「日本軍国主義の痛ましい犠牲者」に仕立てられた流用以前の状態の方が、観客に映像の解釈の余地を与えない点で、すなわち一元的な「物語」へと回収しようとしている点でフィクション的である。だが『浮雲』に組み込まれたとき、そうした加工は除かれ、映像はむき出しの状態として、それ本来の強度として見る者に迫って来るという点ではドキュメンタリー的なものである。『日本ニュース』における引き揚げの映像は、『浮雲』に移植されることで初めて真のドキュメンタリー性を発揮したとさえいえるのである。

シーン 1 の「敦賀港（初冬）」の光景に、成瀬巳喜男がシナリオに唯一書き加えたものがある。それは「昭和二十一年初冬」というクレジット・タイトルである。欄外の絵コンテと同じ黒ペンで書き込まれたこの文字は、そのまま『日本ニュース』の抜粋映像——第 1 カットおよび第 2 カット——に焼き込まれている。これは原作にも脚色にも存在しない。明らかに成瀬によって新たに追加された物語の枠組みである。それは何を意味するのか。

もちろんそれが物語るのは、この映画の世界が「昭和二十一年初冬」であるという、同語反復的な事実だろう。だが成瀬はどうして時代を明確にしようとしたのだろうか。年代を特定することは、それまでの作品では見られなかったことであり、1952 年に監督した『おかあさん』では、敢えて戦災者や引き揚げを描くことは避けたと述べている。引き揚げ者や戦災者を描こうとしないのはそうした題材がすでに「古臭い」ためかと聞かれた成瀬は次のように説明している。

古臭いというより、もうそういうものをカセに使う必要ないんじゃないかしら。
引〔き〕揚げ者のことや何か一々描いて見せなくとも、見る方では、身に沁みて
わかっている事だと思うんだが……*65

このインタビューは『浮雲』公開から約 3 年前のことになる。その時点で、成瀬は敗戦の象徴として引き揚げを取りあげることに抵抗を示している。にも関わらず成瀬が『日本ニュース』を利用し、さらに年代を明示することで試みようとしていたのはなぜか。それは、成瀬が戦後という時代の曖昧さと対峙し、戦後を対象化しようとしていたからではないか。

*65 「成瀬巳喜男の生活の垢」、岸松雄『私の映画史』池田書店、1955 年、180-181 頁。インタビュー初出は『キネマ旬報』1952 年 5 月下旬号、38-41 頁。

第Ⅱ章第5節 宙吊りの時間

時間的距離

成瀬巳喜男の代表作とされる『浮雲』は、冒頭から他者の映像の流用によって始まっている。成瀬映画においてこれまでも映画の流用(引用)は見出せる。『限りなき舗道』(1934)では『陽気な中尉さん』(エルンスト・ルビッチ、1931)、『石中先生行状記』(1950)では『青い山脈』(今井正、1949)を登場人物が見る場面がある。だがそれらは「引用」であることが明らかであるため違和感を招くことはない。それに対して、『日本ニュース』は、まさしく作品の一部である。それゆえに違和感が生じるのである。

この違和感はどこから生じるのか。それは端的に言って、映画における「現在」の変質に由来するものである。『日本ニュース』における現在とはそれが撮られた1946年である。映画『浮雲』においても1946年が「現在」といえるだろうか。1955年の公開時、1946年はすでに「現在」とはいえなくなっていたのではないか。

成瀬が冒頭に「昭和二十一年初冬」と挿入したのは、『日本ニュース』からの抜粋がまさにその時代のものというより、公開された1955年とは異質の世界であることを意識させるための配慮である。物語の時代を厳密に設定することは、『浮雲』の時代背景が過去であることを前提にしている。

ルポルタージュとしての文学

引き揚げというかたちで映画に召喚されるゆき子の出現の仕方が、敗戦を象徴するものであった。また林の叙述が、情景の客観性よりも人物の主観から見た主観のダイナミズムに依拠していることもすでに確認してあるが、主人公との同化現象ゆえに、林の小説の時間設定は曖昧な場合が多い。少なくとも1949年の連載開始当時、『浮雲』は、数多くの林の戦後短篇小説と同じように「現在」の物語として書かれていたはずである。

林の小説は、戦後を「現在」としてとらえる点において、『日本ニュース』と共通している。1946年秋に発表された『作家の手帳』(『紺青』11月号)は次のように書き出されている。

昭和二十一年五月十七日、この日の或る新聞を私は何気なく見ていました。裾模様を着た婦人の代議士が五人ばかり、議会の廊下を歩いている姿のスナップです。その写真をちっと見ているうちに、私の臉に、昨日品川駅で見たぼろぼろの服を着た四名ばかりの復員の兵士の姿がふっと浮んで来ました。そうです。私たちの国は戦争に敗れ、あらゆる都市が何も彼も滅茶苦茶になり、人達は本能的に、北から南へ、西から東へ、食糧を求めて漂流している国になっているのです。(全集第11巻、5頁)

こうした「私」の懐く憤慨は、『日本ニュース』第 6 号における文化勲章への批判に近い。戦後は時事問題として扱われているのである。

文芸誌『風雪』の 1949 年 11 月において連載がスタートした小説『浮雲』もまた、戦後は今まさに起こりつつあるものとして、すなわち現前するものとして描かれている点でニュース映画と共通している。しかし映画『浮雲』において引き揚げの場面は、ストックショットの流用によって、映画全体に何か新たなものを賦与してしまったのである。それは引き揚げシーンが現在の現前でなく過去の再現前であるということから来る、時間的な齟齬の感覚である。

時代と時制

成瀬は「小説と映画」という文章で原作と映画との違いを次のように述べている。

林さんの『浮雲』の原作で描かれている幸田ゆき子の女人像と、映画で高峰君が演じたゆき子との間にギャップがあるという意見を聞いた。小説のゆき子は、あまり美しくない。少しだらけたような感じをもった、それだけに世間にもよく見かける女の一つのタイプを持っているのに、映画では、ゆき子が美しすぎるし、それに知的でもありすぎる。あんな美しい女があんなぐうたらな男の後を追いつくのはおかしい、というようなことであつた。同じような意見が『めし』の時にも出たように記憶している。

小説と映画は、抽象性と具体性の二つの全然別個の世界の作品であるから、映画化ということで小説の抽象性を映画の具体性に持ち込む場合、現実には揃った材料で、『浮雲』なら『浮雲』という映画を作っていくのであるから、小説の全部の読者を納得させることは非常に難しい。

『浮雲』の主人公ゆき子という女の生き方に対しては、私は私なりの見方で描いたつもりです。はっきりいえば、こういう女の生き方というものを、冷たくつつばなして描いたわけです。こういう女が生き、そして死んだというだけの話ですが、こんな片隅の人生に命を終えた一人の女の運命が案外世間にざらにある男と女の人間関係の底をついているような問題を含んでいるのかも分りません。^{*66}

高峰の演じたゆき子は絶賛されたが、『読売新聞』の映画評^{*67}のみ批判している。成瀬はその返答として、「小説の抽象性を映画の具体性に持ち込む」とき、映画製作者は「現実には揃った材料」しか使うことが許されないと述べている点に注目したい。文脈から照らしてそれはヒロインを演じた高峰秀子を指すが、敗戦についても同様であり、引き揚げは林の文学において「現在」であるが、その「現在」は小説であるがゆえに抽象的だ。映画として具象化するとき、成瀬は「現実には揃った材料」として『日本ニュース』を用いたからである。成瀬はまたヒロインを「冷たくつつばなして描いた」という。これもまた原作

^{*66} 成瀬「小説と映画」412 頁。

^{*67} 第 I 章第 2 節参照。

とは大きくことなる点である。成瀬はそうするために人物をとりまく世界を「つっぱなし」している。このような時間的距離によって、映画は、小説には存在しなかったある奇妙な時間性——映画と時間をめぐる根本的な亀裂が生じることになる。

『日本ニュース』によってもたらされる違和感は、この字幕によって解消するかに見える。しかしこれによって、映画はさらなる混乱を招きよせている。それはつまり、映像はいつまで現在なのか。あるいは映像はいつから過去になるのかという問題である。さらにいえば、映像にとって、過去と現在とは何かということでもある。映画は本質的にすべて過ぎ去ったものの集積である。だが人は、ある程度まではそれを「現在」として認識（錯覚）する。成瀬の映画がほぼすべて現代劇である、といった場合、こうした認識を前提としている。

字幕によって明らかとなったのは映画の時代性である。この時代性の明確化にともないその映像が過去か現在かが曖昧となる。過去が現在かという、この曖昧となった時間感覚を時制性と呼ぼう。『ニュース映画』や林芙美子の小説では時代と時制とは一致している。映画『浮雲』だけが異なるのである。

現在ならざる現在、過去ならざる過去

同じことは成瀬巳喜男の映画についてもいえる。サイレント時代を含めて成瀬は 90 本近くの映画を手がけている。そのうち時代劇は『三十三間堂通し矢物語』（1945）と『お国と五平』の 2 本だけである。この 2 作においては時代と時制とは明らかに異なるものとしてある。また『桃中軒雲右衛門』、『鶴八鶴次郎』（1938）、『歌行燈』（1943）、あるいは『あらくれ』（1957）、『放浪記』（1962）といった映画も、準時代劇として時制は過去であることが明確である。だがそれ以外は、とりあえず現代劇と分類される。

もちろん時代と時制とにずれが生じている映画も存在する。『母は死なず』がそうである。これは、妻に先立たれながらも遺児を育てながら工場の重役として大成する男の半生記である。この映画冒頭では昭和 3 年（1927 年）という時代が設定されるが、この映画が公開された 1942 年と開きがあり、時制は曖昧である。だが「十年間の艱苦の生活を生き抜いた男のたくましさを健康に描きたいと思っている」^{*68} という当時の成瀬の言葉通り、この映画は「十年」という時間が経過することで、この時代と時制とのずれが解消されていくのである。物語の展開にしたがい、過去は現在へと移行し、最終的には見ているこちらの今と接続する。映画の距離感は、最終的に観客と同化するための手段なのである。

こうした『母は死なず』における時制の操作と比較すると、『浮雲』の曖昧さは際立つ。「昭和二十一年初冬」から始まった映画の距離は、映画が終了近くになっても接近することはない。映画はただ観客を「つっぱなし」たまま、9 年という断絶を放置したまま終わるのである。それでは『浮雲』は、現代劇ではなく、その実、『歌行燈』や『芝居道』、あるいは『三十三間堂通し矢物語』や『お国と五平』のような時代劇であるのだろうか。

この映画の時間的距離は、単なる映画化に際しての紆余曲折にすぎないと見なすことができるかも知れない。しかしもうひとつ見逃してはならないことがある。『浮雲』以前に、

*68 成瀬巳喜男「遅しく生きる」、『映画の友』1942 年 9 月号、59 頁。

成瀬は少なからず小説に基づく現代劇を手がけているが、そこに生じる過去の痕跡は脚色段階で取り除かれているということである。サイレント作品『生さぬ仲』（1932 年）の場合、原作となった柳川春葉の新聞小説は 1912 年に執筆されており、製作当時すでに 20 年の懸隔が生じている。だがここでは、時代設定は執筆された明治から昭和に移植されている（1930 年に開店された三越デパートが登場する）。戦後に撮られた丹羽文雄の『薔薇合戦』（1937 年原作刊行／1950 年映画化、以下同）、林芙美子の『稲妻』（1936 年／1952 年）、室生犀星の『あにいうと』（1935 年／1953 年）など、いずれも原作から時代はアップデートされ、時制の混乱は排除されている。

『浮雲』（1949-51 年／1955 年）にそのような時代の変更がなされなかったのは、成瀬や脚本家の水木洋子の意図というより、これが『生さぬ仲』や『薔薇合戦』などとは異なり、時代の文脈に深く依存した作品であったせいもあるだろう。『浮雲』は、その物語の性質上、敗戦後という時代の特殊性を抜きにしては成立し得ない物語であるからだ。『浮雲』は、その導入から、時代の特殊性に根ざしているのである。『浮雲』は他の時代に移植することは不可能な映画なのである。

『浮雲』は、この時間的距離、時代と時制とのずれによって、林芙美子の小説からも切断され、また成瀬監督のフィルモグラフィにおける現代劇と時代劇のどちらに帰属することがない。冒頭によってもたらされる違和感とは映像と時間をめぐっての亀裂という映画の本質に根ざしたものである。映画『浮雲』で流れているのは、敗戦後という時代性においてのみ成立する特異な時間——過去というにはあまりにも近く、現在というにはあまりにも離れすぎてしまった宙吊りの時間——なのである。

第Ⅱ章第6節 果たされなかった邂逅

すれ違う岩崎昶と成瀬巳喜男

武田にニュース映画の使用を依頼した成瀬巳喜男は、そのフィルムに岩崎昶が深く関わっていることを知らなかったのだろうか。少なくともそれについての言及はない。岩崎はどうであろうか。岩崎はいくつか成瀬論を書いているが、そこに自作が流用されていることに触れていないので、岩崎も気づかなかった（気づいていたとしてもそれを重要視してはいなかった）ことになる^{*69}。ふたりの「作者」は、すれ違い続けていたことになるのである。いや正確には、むしろ映画成立の過程において「作者」なるものは曖昧化せざるを得ないと言い直すべきであろう。

1936 年、岩崎と成瀬はある座談会に同席し言葉を交わしている。今日の日本映画を論じるというのが、そこでのテーマであるが岩崎が徹底して「作家」の人であることを物語っている。ここで岩崎は日本映画は「詰らん」と斬って捨てているが、それは今日の状況において「芸術的の良心」が抑圧されているからと述べている。実は、この分析に成瀬も同意している。

岩崎 有名な監督になると可成りまで自分の拵えたいと思う写真があれば主張出来る人が随分あるらしいね。唯材料がないんだ。(…) 自由がありながら、その自由を使う精神がないんだ。(…)

成瀬 [会社に妥協している監督について] それは多いかも知れない。時代の進歩の中で、作家が自分の意志を如何に伸し得るかという事が難かしくなってくる。

(…) 今の撮影所では斯ういう面白いものが出たから、これをやったらという程度に過ぎんぢゃないか。(傍点引用者) ^{*70}

岩崎にとって日本映画の問題はあくまで個人の問題である。そしてそのような個人的創造性が現状の制度においては発揮されがたいという点においては、成瀬も同意している。だが果たして映画にとって「自由」は真に重要かという議論の根本において意見が相違している。それは岩崎が「商売」(＝商業主義)と呼んで批判する映画の興行的性格とそれを受容する「大衆」をめぐる見解に表われる。

岩崎 以前の四〔、〕五年乃^{〔ないし〕}至二〔、〕三年前までは芸術的の良心をモット持っていた。それが最近では全然なくなってしまったという事は映画芸術家の悩みの

^{*69} 彼はこのことに気がついていなかった可能性が高い。その根拠は 1969 年 7 月の成瀬の死に際して執筆された岩崎の追悼文にある。これについては第Ⅵ章で改めて論じる。

^{*70} 「日本映画検討座談会」、『近代映画』1936 年 1 月 1 日（第 2 号）19 頁。

種なんだろうと思うね。(…)

成瀬 (…) 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矢張り商売という事を考えなければならない。(…) 然し僕はそれ〔商売〕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。(傍点引用者)^{*71}

成瀬にとって、映画とは自分の「良心」を満足させるためのものではなく、何よりも大衆相手の「商売」でありそれ以上でも以下でもないという認識がある。こうした映画の消費性を受け入れた上で、可能なかぎり「良心」的な映画づくりを目指そうとしていたことはすでに述べた通りである。松竹蒲田撮影所で苦労を重ねた成瀬にとって、「商売にならないものは矢張り悪い」というプロフェッショナルリズムは経験によって裏打ちされている。

岩崎は 1957 年に書いた成瀬論^{*72}において成瀬を「あまりにも日本的な「あわれ」の作家である」^{*73}であると評し、小津安二郎と比較している。

日本映画は日本人が作るのであるから、どうあがいても日本人のしるしを持って生まれてくる。(…) その中ですこしの動揺もなく、日本的な——よくも悪くもである——映画監督は、小津安二郎と成瀬巳喜男の二人である。

こう語る岩崎が成瀬の映画に不満を懐いていたことはたしかだろう。日本的とは西欧的ではないという意味であり、「ストリンドベリーとかオニールとか西洋の作家たちのつき当った両性間の闘争とか、人間の究極の孤独とかいう観念は彼には縁遠い」という意味である。闘争、葛藤、前進といったものを是とする岩崎の「良心」にとって成瀬の映画は相容れないものだっただろう。「あわれ」とは岩崎にとって西洋の近代性の対極にある、反動的価値である。

成瀬ほど「日本的」と形容された映画監督はいないだろう。初期において「心境的」(岸松雄)、ないしは「センチメンタリズム」(飯島正)と呼ばれもした成瀬が「日本的」と形容されるようになったのは 50 年代半ば頃である。双葉十三郎は、「とくに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」^{*74}と書き、こうした表現は佐藤忠男の成瀬論^{*75}まで継承されている。佐藤は成瀬の美意識は「仏教的」^{*76}だという。そこにいくらかの救いを見ている点で佐藤は成瀬に肯定的だが、その議論は本質的に岩崎の「あわれ」とさほど変わらない。

*71 同上、19 頁。

*72 岩崎昶「成瀬巳喜男と男性の楽園」、『中央公論』1957 年 7 月号、287-291 頁。『日本映画作家論』中央公論社、1958 年、61-77 頁に収録。引用は単行本に依拠。

*73 岩崎『日本映画作家論』72 頁。

*74 双葉十三郎「成瀬巳喜男の表現形式」、『キネマ旬報』1953 年 7 月下旬号、32 頁。

*75 佐藤忠男「未練論」、『公評』1981 年 10 月号、11 月号。『日本映画と日本文化』未来社、1987 年、49-77 頁に収録。引用は単行本に依拠。

*76 佐藤、同上、69 頁。

岩崎の成瀬批判はやや一面的であり、以下の引用もそれを示すものだが、重要なのはそこではない。岩崎もまた『浮雲』を例外的な作品と見なしている点である。

都会人的な物わかりのよさ、ねばりのなさ、妥協性、用心深さ、などが彼〔成瀬巳喜男〕の資質の大きなプラスともなり、大きなマイナスともなった。彼は〔映画会社によって〕与えられた条件の中で、つまり日数と製作費のワクの中でキチンと仕事をする点では比類のない職人的手腕を持っている。いま東宝の重役たちはたぶん黒沢よりも成瀬を大切に思っているだろう。彼は会社やプロデューサーの立場がよくわかるから、わがままをいえないのである。それは同時に、彼の芸術的ファイトの不足となり、彼の映画——『浮雲』をのぞいた——の浅さ、弱さとなる。彼の作品のキレイごとに人は不満を持つ。^{*77}

岩崎にとってこうした「職人的手腕」は評価の対象にはなり得なかったことが分かる。だが良くも悪くも日本的な映画監督と見なしていた成瀬映画のなかで、岩崎はただひとつ『浮雲』だけは除外しているのだ。だとすればそれは『浮雲』は、成瀬らしくない映画ということになるのだろうか、あるいは成瀬映画のなかで日本的でない映画であるということになるのだろうか。彼の『浮雲』批評——とくに最後の一文——は、この映画の本質をついている。

最後に二人が内地をくいつめて南海の小島に渡るところ、彼らはおたがいの傷だらけの肉体で、はじめておたがいの愛情をたしかめあう。そしてこの時まで頹廃とニヒルの色が濃く支配していたこの映画、ごみための中の腐れ縁を描いていたこの映画は、ここで急に一つの高い次元に昇っていく。それはたしかに唐突であり、見る者を戸惑いさせるところがある。が、すべての彷徨と罪と痴情との末に、そしてまたその彷徨と罪と痴情とのゆえに、人間は美しい。^{*78}

なつかしの顔

『浮雲』は「作品」や「商品」である以前にひとつの事故あるいは不慮の出来事であると序論で述べた。冒頭場面はこうした事故性が最も顕著であるといえる。この映画の映像と時間の齟齬とは、こうした事故の産物であったといえる。事故は主体によって統御することのできぬものでありながら、その主体の存在なくしては起こりえぬ何かである。

ではこのような事故的な映像と時間の齟齬の、成瀬映画における意味を考えてみよう。そのために『なつかしの顔』（1941）という映画を取りあげてみる。34分の短篇で、あまり論じられることがなく、あったとしても「現代の風潮にマッチしないシチュエーション」（齋藤忠夫）^{*79}などと消極的に語られることが多い。だが公開時の批評は決して悪くない。

*77 岩崎「成瀬巳喜男と男性の楽園」76-77頁。

*78 岩崎、同上、75-76頁。

*79 齋藤忠夫「成瀬巳喜男抄論」、『映画』1942年9月号、75頁。

滋野辰彦は次のような絶賛評を書いているのだ。

ほとんど完璧の演出ぶりといつていいくらい、細かく洗練された表現技術が発揮されている。(…) さすがに長い修練を経なければ達しえなかったであろうテクニックが、自由に、しかもめだたないように注意深く駆使されている。(…) この短篇は、つまりは成瀬の身上を最もよくあらわしたものだといえるのである。^{*80}

滋野は後年書かれた成瀬論においても「成瀬の長いスランプ期間に、わたくしが本当に感心した映画は、この一本だったといつていいかもしれない。(…) 適確なショットの連結、調ったリズムの流れ。暖い人情にもダレた甘さがなかった」^{*81}と評価を変えていない。

主人公は弘二という名の少年である。弘二はある日、遊んでいる最中に木から落ち怪我を負う。ちょうどその頃、村にニュース映画の上映会が催され、そこに出征中の彼の兄が映っていることを聞かされる。成瀬には『まごころ』(1939)や『秋立ちぬ』(1960)などの子供映画と呼ぶべき一連の作品がある。岸松雄は「成瀬巳喜男は、どういうものか、子供が好きである」^{*82}と述べている。『なつかしの顔』は、成瀬のこうした感性が時ならぬ開花を見せた作品である。

本論において注目すべきは、ここで『日本ニュース』が引用される点にある。これは旧日映によるもので、1940年9月10日公開の第14号であることがはっきり示されている。だが本作の実質的な主人公は、弘二ではなく、出征した夫の帰還を待ちわびつつ、義母やまだ幼い義弟と暮らす若き妻（花井蘭子）であろう。彼女が夫の映っている映画を見るかどうかは映画のクライマックスとなる。この記録映画は、『浮雲』とは違い、まさに「現在」の報道として使用されている。だが奇妙なことに、この映画では、男の妻も、その母も、自分の夫あるいは息子の姿を見ることができない。男の母は思わず込みあげた涙によって、視界を奪われる。男の妻は、見なくてもいいのだと義弟の弘二に説明する。

ここでは、いざ映画を前にしてもそこで現実を見ることはないという、映画における遭遇の不可能性というテーマが浮上する。そもそも、この映画の編集は奇妙である。山根貞男は、ニュース映画における戦場の映像の曖昧さ——花井蘭子が見た現実の光景のようにも彼女の想像のようにも見える——を指摘している^{*83}。それはつまり、ここで映像とそれを見る者との距離はどこまでも曖昧であるということである。

この映画は、ニュース映画によって農村の一家族が肉親と邂逅せんとする物語である。母にとっては息子、妻にとっては夫、少年にとっては兄という、それぞれにとっての「なつかしの顔」と出会う物語である。この筋立てはある意味で、映画をめぐる寓話である。映画を見ることは、そこに自分にとってかけがえのない存在（「なつかしの顔」）に出会うことであり、それによって自らの対象への愛を確認する場所でもある。「なつかしの顔」

*80 滋野辰彦「『なつかしの顔』評」、『映画旬報』1841年3月1日、63頁。

*81 滋野辰彦「評伝・成瀬巳喜男」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、36-37頁。

*82 岸松雄「安二郎・貞雄・巳喜男」、『映画之友』1934年8月号、55頁。

*83 山根貞男「視線と空間の劇」、蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005年、56-58頁。

とは映画の別名なのである。

そしてこの映画はその「なつかしの顔」に出会うことがいかに不可能かを暴露する映画である。弘二は事故（怪我）で、老母親は過失で（涙で見られず）見ることがかなわず、嫁は自分の意志で見ることを放棄する。彼女を映画から遠ざけたのは、「なつかしの顔」のなかに「見知らぬ顔」を見てしまうことの恐怖ではなかったか。人は映画を欲しながら、事故や過失や恐怖によって映画から自らを遠ざけようともしている。「なつかしの顔」をめぐるこうした矛盾は、映画というものが「なつかし」いものであり続けることはなく、絶えずその帰属を離れ見知らぬ存在となってしまうことに由来する。

『なつかしの顔』は映画が映画の本質を語ろうとするという意味で、一種のメタ映画であり、映画の自己批評でもある。もしこの作品が「成瀬の身上を最もよくあらわしたもの」だとすれば、ここに成瀬の映画論、あるいは『浮雲』論を見ることも可能である。

【Ⅱ - 18、19】『なつかしの顔』。『日本ニュース』を見る母親

『浮雲』は、ゆき子と富岡との邂逅と離別を執拗に描く。それは田中眞澄の指摘するように「出会いを切望しながらすれ違いを繰り返すメロドラマの通例」とは逆で、「別れようとしながら離れることができない」という意味で、「メロドラマの裏返し」であり「負のメロドラマ」である^{*84}。『浮雲』の悲劇は、ゆき子が再会した富岡の裡に「なつかしの顔」を見出すことができず、また富岡もゆき子の裡に「なつかしの顔」を見ることができないことから発生するともいえる。『浮雲』は恋愛映画であるが、愛の不可能性をめぐる映画でもあるとすでに述べた。ふたりは事故や、過失や、恐怖から、愛に至らない。だが彼らは真の遭遇にすら至ってはいないのではないか。『浮雲』もまた、男女の恋愛を通し、それと同時に映画の寓意を包蔵しているのである。

映画の反帰属性

『浮雲』における『日本ニュース』の流用から明らかになるのは、いかなる映像も引用され得るという単純な事実には他ならない。映像の誕生には、時代、国籍、そしてそれを生

*84 田中眞澄「解説」、『浮雲』レーザーディスク、付録解説、東宝株式会社、1995年。

みだす作者に規定される。だがそれは生み落とされると同時に、時代、国籍、作家などの概念に反する——少なくとも無効化する——ことになる。映像のこうした「不実な」^{*85} 属性については、横断性や脱領域性と命名されて来た。だが映画の場合、その反帰属性はこうした映像の不実な属性自体を無効化してしまうものではないだろうか。それは同時に、映画というものが無数の断片によって構成されており、それぞれの断片が必ずしも全体に奉仕するものでないという意味でもある。コクトーは「映画は過去にも、現在にも、未来にも属さない。映画はある時間のうちにあり、それは映画に固有の時間、自己分析しない時間である」^{*86} と述べたが、そうした映画の特質はこの断片性によるものである。そのことは映像というものが、常にひとつの歴史を語るものではなく、複数の歴史の可能性にむけて開かれた存在であることを示している。引き揚げの映像は、社会告発にもなるが、それと同時に愛する男と再会しようとするひとりの女のメロドラマの導入にもなり得る。『浮雲』冒頭の分析を通して映像の複数性が開示されることになる。

映画を支えるものは「距離」という不可視の存在であると先に述べた。いわば1本の映画は、無数の潜在的な物語＝歴史を介在することによって初めて成立する存在だといえる。この意味で、『浮雲』は、『映画史』（ジャン＝リュック・ゴダール、1998）の先蹤といえるのであろうか。両者に違いがあるとすれば、ゴダールが確信犯的でコラージュ的であるのに対し、成瀬は御都合主義的であり、ブリコラージュ的であるということだ。いずれにせよ、その両作が、映像の匿名性・流動性・多義性を前提として、映像の断片性と物語の複数性を共有していることはたしかだ。

成瀬は、「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。（…）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」と述べたことはすでに紹介したが、ここで起きていることは、「一、二週間で消えてしまう」はずの映画が、映像の断片化によって思いがけない蘇生を可能にすることを物語っている。1946年の引き揚げの光景は、それが現在でなくなることによって、すなわち所与の文脈からいったん断ち切られることによって『浮雲』の世界のなかで再生することが可能となったのである。そしてまた『浮雲』という作品自体も、映画特有の宙吊りの時間のなかに生きることが可能になったのではないだろうか。

再会者の視点

もういちど、『日本ニュース』の流用箇所を確認しておこう。『浮雲』へ組みこまれる過程で、「顔」の消去が行われたことを述べたが、それとともに別の些細な要素が取り除かれている。9番目と11番目（すなわち下船の場面と埠頭の場面）に挟まった10番目のカットに注目したい。そこでは船の上から、徐々に近づいていく日本本土、浦賀の埠頭をとらえたカットが存在している。いわばミュンスターバーグが最も「奥行き」を感じさせる典型と述べたショットだ。

これは船と埠頭とを連絡する小艇の映像にも思われる。カメラはその小艇に据えられ、

*85 蓮實重彦『映画への不実なる誘い』NTT出版、2004年。

*86 ジャン・コクトー『映画について』（梁木靖弘訳）フィルムアート社、1981年、130頁。

接岸を待ち受ける引き揚げ者のなかに置かれている。もっとも、甲板上にはそれを眺める人々の姿が見えるが、それは画面下に黒い塊として^{ひし}犇めきあっているのみで、特別印象的な顔はとらえられていない。小艇が立てる白い波飛沫、その躍動感と甲板上の群衆の対比など映像としての迫力は申し分ない。にも関わらず、この映像は『浮雲』で使用されなかった。なぜか。おそらくそれは、これが船の上から見た引き揚げ者の主観的な視点であったからである。

映画『浮雲』の主人公はゆき子だが、その視点は、彼女を迎える富岡側の視点によっている。迎える視点は、ラストにおける見送る視点と対を成し『浮雲』に構造的ー貫性を与える。『浮雲』は、女性の物語であるが、その女性と向き合わざるを得ない男性の物語でもある。もちろん『浮雲』のすべてが富岡の視点から描かれたものではない。

重要なのは、この男性の視点があくまで受動的なものであるということだ。すべてはゆき子が日本の地に降り立ち、映画の最後では、その当時の日本における南端である屋久島での絶命まで一貫することになる。暗い宿舎において瞑目するゆき子の白い死顔は、全編において最も感動的な場面である。その終局にむけて、『浮雲』は、すでに男の視点を導入しているのである。この受動的な男が最後でどのような変化に至るか、その一点に『浮雲』は集約されており、そのための伏線がすでに冒頭から周到に張りめぐらされているのである。

【Ⅱ - 20】『日本ニュース』第6号、カット10。連絡船から見た本土

